
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
ბიუბანი
№4 (53), 2012

ART SCIENCE STUDIES
№4 (53), 2012



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2012

UDC(უკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (53), 2012

სარედაქციო საბჭო
ნატო გენაშვილი
გიორგი
ცხიტიშვილი
ზვიად დოლიძე
მაია გოშაძე
ნინო სანადირაძე
ნანა დოლიძე

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

გარეკანის დიზაინი
ლევან ღაღიანი

დაკაბადონება
მკატერიძე
ოქროპირიძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მაკა 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) 2943728

მობ: +995 (95) 305 060

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №4 (53), 2012

Editorial Group

NATO GENGIURI
GIORGI
TSKITISHVILI
ZVIAD DOLIDZE
MAIA GOSHADZE
NINO SANADIRADZE
NANA DOLIDZE

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

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

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

Cover Design

LEVAN DADIANI

Works should be supplied under the following contact:

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

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

Head of Publishing House

MAKA VASADZE

Tel/Fax: +995 (32) 29 43728

Mob: +995 (95) 305 060

+995 (55) 288 750

E-mail: mariamiasvili@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

გვანცა გულიაშვილი

თანამედროვე ქართული თეატრის პრობლემები და
გამოწვევები12

ნინო გუნია-კუხნიძე

სცენოგრაფიული კომპოზიციის საკითხისათვის22

ნატალია დიღმელაშვილი

თანამედროვე მიდგომების დანერგვა39

ცეკვის სწავლებაში 36

გიორგი სავანელი

მსახიობის ოსტატობის სხვადასხვა მეთოდოლოგიური

სწავლების უპირატესობა

(ბერტოლდ ბრეხტის თეატრალური მეთოდით

სწავლების კურსი და მისი

დანერგვა სამსახიობო ფაკულტეტზე)50

თამარ ფიროსმანაშვილი

ქორეოგრაფია დრამატულ სპექტაკლში და მისი

სწავლების მეთოდიკა57

ნინო ძირია

ავგუსტ სტრინდბერგის „ინტიმური თეატრი“ და

ქართული თეატრალური სივრცე

(„სიკდილის როკვა“ სარდაფის თეატრში).....62

ნანა ხუსკივაძე

პიროვნების მნიშვნელობა სამსახიობო

ხელოვნებაში.....70

კინომცოდნეობა

თამარ ბართია

იდეა, სიუჟეტი და მისი ჩაწერის სპეციფიკა77

მაკა დოლიძე

გერმანული ფაშიზმი და პროპაგანდისტული

ფილმები85

ნიკოლოზ კერესელიძე

თოჯინა-მსახიობი თეატრსა და ტელევიზიაში96

მანანა ლეკორაშვილი

მონტაჟი და რედაქტირება -
წარსულიდან დღევანდლობამდე108

მზია მანჯავიძე

ხმოვანება კინოში
(ოთარ იოსელიანის ფილმების ხმოვანების
თავისებურება)120

ნათია მეზარიშვილი

ჰოლივუდი – ფასეულობების ცვლა128

გიორგი უღრელიძე

მონტაჟი უხმო, ხმოვან კინოსა და ტელევიზიაში138

ხელოვნებათმცოდნეობა

ნინო ღონდოლაძე

ქართული თოჯინების დამზადების ხელოვნება149

თამარ სარჩიმელიძე

რითმის მნიშვნელობის საკითხი სურათის
კომპოზიციაში161

ქეთევან ოჩხიკიძე

ცოდვილთა დასჯის თემა „განკითხვის დღის“
იკონოგრაფიაში
(ქართული ხელოვნების X-XIII სს-ის ნიმუშების
მაგალითზე)174

შორენა ფხაკაძე

დიუსელდორფის სამხატვრო აკადემიის დაარსებისა და
განვითარების ტენდენციები187

ავთანდილ ჩაჩავა

საკულტო სანახაობათა ნიღბები და მათი
განვითარება საქართველოში194

მედიოლოგია

ვლადიმერ (ლადო) ტატიშვილი

მუსიკის ეფექტი – სატელევიზიო
რეკლამის მნიშვნელოვანი კომპონენტი205

მზია ჯაუტაშვილი

სპეციფიკური უნარ-ჩვევების დახვეწა
პრაქტიკული ტელერეჟისურის
სწავლების პროცესში213

მენეჯმენტი და ტურიზმი

მალსაზ ღვინეილია

დაზღვევის უზრუნველყოფის პრობლემები ტურისტულ
ინდუსტრიაში222

მავდა ცოცხალაშვილი

კულტურული მემკვიდრეობის მართვის სისტემები
და ურბანული მემკვიდრეობა თბილისის ისტორიული
მოედნის მაგალითზე230

ნინო ფითლანაძე

ქართული თეატრი, როგორც კულტურის სფეროს
რესურსი240

CONTENTS

THEATRE STUDIES

GVANTSA GULIASHVILI

Challenges And Problem Of The Modern Georgian Theatre247

NINO GUNIA-KUZNETSOVA

On Scenographic Composition248

NATALIA DIGMELASHVILI

Modern Approaches Introduction Of To The Study Of Dance249

GIORGI SAVANELI

Learning Advantages With Different Methodology Of Actor's Skills
- The Learning Course With The Brekht's Theatrical Method And
Its Inculcation On The Faculty Of Acting250

TAMAR PIROSMANASHVILI

The Role Of Choreography In A Play
And It's Teaching Methods251

NINO QIRIA

"The Intimate Theatre" Of August Strindberg And Georgian
Theatrical Space
(“The Dance Of Death» In The Underground Theatre)252

NANA KHUSKIVADZE

Freshman Of Doctoral Candidacy
(Creative Pedagogy)
The Meaning Of Personality In Theatrical Art253

FILM STUDIES

TAMAR BARTAIA

The Idea, Plot And Its Writing Specificity255

MAKA DOLIDZE

German Fascism And Propaganda Films255

NICK KERESELIDZE

Puppets As Actors In Theater And On Television257

MZIA MANJAVIDZE

Sound And Its Conceptual Role In Films Of Otar Iosseliani259

GIORGI UGRELIDZE

Question Of Montage In Silent ,In Sound Films
And In Television261

ART STUDIES

NINO DONDOLADZE

Ambrolauri And Oni Ethnographical Material Recorded In
Georgian Ceremony, „Doll“ About
(„Pust’s Ritual“, „Naxshi“, „Gvrigvi“ And „Bekikeebi“)263

KETEVAN OCHKHIKIDZE

The Theme Of Punishment Of Sinners In The Iconography
Of “The Last Judgment”
(Based On The Examples Of The Georgian Art
Of X-Xiii Centuries)264

TAMAR SARCHIMELIDZE

Significance Of Rhythm Subject In Painting
Works Composition265

SHORENA PKHAKADZE

The Establish And Development Tendency Of The
Düsseldorf’s Art Academy267

AVTANDIL CHACHAVA

Masks For Cult Spectacle And Their Development
In Georgia268

MEDIA STUDIES

MZIA ZAUTASHVILI

Refinement Of A Specific Abilities In The
Educational ProcEss Of The Art Of Tv Direction
(Description Of The Method)270

VLADIMIR (LADO) TATISHVILI

Musical Effect – One Of The Important Components Of
The Tv Advertisement271

MANAGEMENT AND TOURISM

MALKHAZ GVINJILIA

Insurance Guaranteeing Problems In The Tourist
Industry273

MAGDA TSOTSKHALASHVILI

Cultural Heritage Management Systems And Urban Heritage
By The Examples Of Tbilisi Historical Squares274

NINO TSITLANADZE

Georgian Theatre As Cultural Resource275

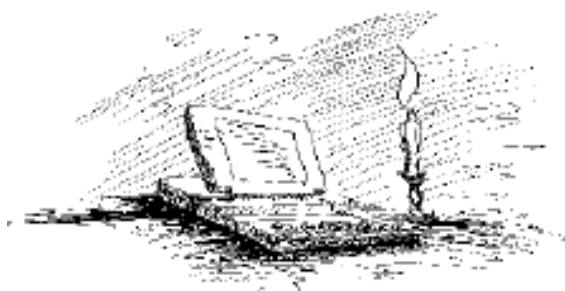
DODO CHUMBURIDZE

Theatre Communication Strategy With Target Groups
(Concept Of Attraction And ‘Admiring’ Of Audience)275

კრებულში იბეჭდება საქართველოს შოთა
რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის 2012 წლის სამეცნიერო კონ-
ფერენციის თავისუფალი სექციის მასალები

The materials of scientific conference of the free
section 2012 of Shota Rustaveli Theatre and Film
State University are published in the collection

თეატრმცოდნეობა



გვანცა გულიაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს უნივერსიტეტი,
თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: გიორგი ცქიტიშვილი

თანამედროვე ქართული თეატრის პრობლემები და გამოწვევები

ქართული თეატრის ისტორია, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა ქვეყნის, მოიცავს მრავალ მნიშვნელოვან, საინტერესო შემოქმედებითი აღწევებისა თუ დაცემის, წარმატებისა თუ წარუმატებლობის, ძიებების, აღიარებისა და კარნაკეტილობის პერიოდს. ბუნებრივია, ყოველივე ზემოაღნიშნულს, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, განაპირობებს მრავალი სუბიექტური, თუ ობიექტური მიზეზი.

ჩვენ ქვეყანაში, გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან იწყება თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი რთული პერიოდი. „ხელოვნება მიემართება იქით, საითაც მას დრო უხმობს“. ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები, გარკვეულ დროსა და სივრცეში იქმნება და ცხადია, მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია ეპოქის თავისებურებებზე. თეატრალური ხელოვნების შემთხვევაში, ეს საკითხი განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს, რადგან თეატრი ცოცხალი ქმედების ხელოვნებაა, რომელიც არსებობს მხოლოდ წარმოდგენის მიმდინარეობის პროცესში და ნივთიერი სახით არ რჩება. კვლავ მიზეზილ თუმაწიშვილის სიტყვებს თუ მოვიშველიებთ: „თეატრი არის იმის ანარეკლი, რაც თეატრის კედლებს გარეთ ხდება. საქმე ის არის, რომ სარკე, რის საშუალებითაც იქმნება ანარეკლი, მართალი უნდა იყოს.“

გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან მოყოლებული, საქართველოში მომხდარმა მნიშვნელოვანმა სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა არსებითი გავლენა მოახდინა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროზე, ცხადია,

თეატრზეც. რევოლუციური კატაკლიზმების, საზოგადოებრივ ცნობიერებაში მიმდინარე მნიშვნელოვანი ცვლილებების, ზნეობრივ ფასეულობათა გადაფასების პირობებში, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან რგოლს წარმოადგენს მენტალიტეტის, ზოგადად მსოფლმხედველობის ცვლა დროისა და ვითარების შესაბამისად. ეს პროცესი კი, თავის მხრივ, პირდაპირ კავშირშია ხელოვნებასთან.

ვიდრე უშუალოდ შევეხებით უკანასკნელი ორი ათწლეულის განმავლობაში წამოჭრილ პრობლემებსა თუ სიახლეებს ქართულ დრამატურგიასა და თეატრალურ ხელოვნებაში, გავიხსენოთ პერიოდი, რომელიც წინ უძღოდა ამ ხანას, ანუ ე. წ. „უძრავობის ხანა“. ეს XX საუკუნის 70-80-იანი წლებია. პერიოდი, როდესაც მთელი საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე ბატონობდა კომუნისტური ცენზურა, იდეოლოგიური მარწმუნებები, რომელიც მნიშვნელოვნად ცვლიდა ადამიანის ცნობიერებას. კომუნისტური ცენზურის პირდაპირი მოთხოვნით, სცენაზე ხდებოდა პრობლემათა ერთგვარი „შეფუთვა“ მაყურებლისთვის და მისი რეჟიმისათვის სასურველი ფორმით მიწოდება. ეს იყო ეპოქა, როცა თეატრი, ისევე როგორც ადამიანური მოღვაწეობის ნებისმიერი სფერო, უნდა ყოფილიყო ერთგვარი რუპორი და აგიტატორი კომუნისტური მსოფლმხედველობისა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული თეატრი მაინც ასერხებდა ისეთი სპექტაკლების დადგმას, სადაც ხაზგასმული იყო ადამიანური ღირებულებები, თუ ეროვნული ფასეულობები. მიხეილ თუმანიშვილის „ანტიგონე“, რობერტ სტურუას „ყვარყვარე“, „კაკკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ III“, თემურ ჩხეიძის „გუშინდელნი“, „ჯაყოს ხიზნები“, ჰაკი აბბა“... ალბათ, კიდევ არაერთი სპექტაკლის დასახელება შეიძლება, რომლებიც თავიანთი მხატვრული ღირებულებითა თუ მოქალაქეობრივი ჟღერადობით უაღრესად დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ეს წარმოდგენები გადაურჩა საბჭოთა ცენზურას მაშინ, როდესაც მთელ საბჭოთა კავშირში ერთმანეთის მიყოლებით იკრძალებოდა „საბჭოთა იდეოლოგიისათვის უცხო“ წიგნები, ფერწერული

ტილოები, მუსიკალური ნაწარმოებები, სპექტაკლები თუ ფილმები. „უძრავობის“ ეპოქაში კარგად ესმოდათ, რის წინააღმდეგ იყო მიმართული თეატრალური ხელოვნების საუკეთესო, თამაში წარმოდგენები, რას გამოხატავდნენ ისინი არა პირდაპირ, არამედ შეფარვით, ქვეტექსტით. არაერთი თეატრის კრიტიკოსი თუ თეორიტიკოსი აღნიშნავს, რომ მკაცრი ცენზურა, თითქოს, ერთგვარ სტიმულს წარმოადგენდა რეჟისორებისათვის – მხატვრული ხერხებითა და მეტაფორებით გადმოეცათ სცენიდან იმ პერიოდისათვის ესოდენ აკრძალული პატრიოტული, ზნეობრივი თუ მოქალაქეობრივი პოზიცია.

დღეს ყოველივე ეს, არც თუ ისე შორეული, მაგრამ მაინც წარსულია. ბოლო ორი ათწლეულის განმავლობაში საქართველოში ბევრი რამ რამდენჯერმე რადიკალურად შეიცვალა. სოციალიზმი კაპიტალიზმის ე. წ. „ველურმა“ სტადიამ ჩაანაცვლა. ამას მოჰყვა სისხლიანი გადატრიალება, სამოქალაქო ომი, ომები აფხაზეთსა და სამაჩაბლოში, ტერიტორიული მთლიანობის რღვევა, ქვეყანაში არსებული უმძიმესი სოციალური ფონი, შიმშილი, უდიდესი ეკონომიკური კრიზისი. ყოველივე ზემოთ აღნიშნულმა, არსებითი გავლენა მოახდინა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროზე, ცხადია – თეატრზეც და უშუალოდ დრამატურგიის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის განვითარებაზე, რომლის გარეშეც თეატრალური ხელოვნების არსებობა წარმოუდგენელია. თუმცა, თანამედროვე მსოფლიო თეატრი უკვე კარგა ხანია გატაცებულია ე. წ. პლასტიკური, არავერბალური წარმოდგენებით, მაინც ლიტერატურული პირველწყარო, დრამატურგიული ნაწარმოები სათეატრო ხელოვნების იმ უცვლელ, მყარ საფუძვლად რჩება, რომელზე დაყრდნობითაც დამდგმელმა რეჟისორმა სპექტაკლი უნდა შეთხზას.

დრამატურგიის უპირველესი დანიშნულება, როგორც ამას არისტოტელე აღწერს, არის სინამდვილის შემოქმედებითი ასახვა. ცხადია, ამ შემთხვევაში არ იგულისხმება ცხოვრების კოპირება პირდაპირი გაგებით, არამედ ცხოვრების აღქმა, მისი შეცნობა და გაანალიზება მიბაძვის გზით. აქედან გამომდინარე,

არსებული რეალობა, დრამატურგიისათვის ყოველთვის წარმოადგენდა და წარმოადგენს ძირითად საყრდენს, მასაზრდოებელს. თუ გადავხედავთ მსოფლიო დრამატურგიის ისტორიას, მას სხვადასხვა ეპოქაში სრულიად განსხვავებული ამოცანების შესრულება უწევდა და ამ ცვალებადობაში იბადებოდა დამოკიდებულება დრამატურგიისადმი. ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებულია დრამატურგიის განვითარების თავისებურებანი ანტიკურ ეპოქასა და შუა საუკუნეებში. როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეებში ტრაგედია, როგორც ჟანრი, ვერ განვითარდა. ამის უმთავრესი მიზეზი კათოლიკური ეკლესია იყო, რომელიც ებრძოდა თეატრალურ ხელოვნებას.

მოგვიანებით, უკვე რენესანსის ეპოქამ და ჰუმანიზმის მოძღვრებამ სრულიად სხვა გასაქანი მისცა დრამატურგიის განვითარებას და ერთგვარად დაუბრუნა მას ანტიკურ ეპოქაშივე, ანუ მის ჩანასახშივე მინიჭებული ფუნქცია. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ეპოქა, მისთვის დამახასიათებელი სირთულეებითა და გაბატონებული სტერეოტიპებით, მძლავრ გავლენას ახდენს დრამატურგიის, როგორც ჟანრის განვითარებაზე და შესაბამისად განსაზღვრავს კიდევ მის შინაარსს. ვიდრე უშუალოდ თანამედროვე ქართული დრამატურგიისათვის დამახასიათებელ პრობლემებს შევეხებოდეთ, მინდა ყურადღება შევაჩერო ქართულ თეატრში შექმნილ სიტუაციაზე.

თანამედროვე ქართული თეატრი უამრავი პრობლემის წინაშე დადგა. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ფინანსურ-ორგანიზაციული პრობლემები. გასული საუკუნის 90-იან წლებში, სახელმწიფო უკვე ვეღარ აფინანსებდა თეატრებს და მათ ახალი სპექტაკლების დადგმის საშუალება არ ჰქონდათ. სხვადასხვა მიზეზთა გამო, ძველ რეპერტუარსაც სრულყოფილად ვერ თამაშობდნენ. შეიქმნა სურათი, რომლის მიხედვითაც იდეოლოგიური ცენზურა ფინანსურმა შეცვალა. საქართველო დამოუკიდებელი გახდა, შესაბამისად, თეატრი გათავისუფლდა მკაცრი საბჭოთა იდეოლოგიის ზეწოლისგან, მაგრამ ეს მხოლოდ ფორმალურად განხორციელდა. აღმოჩნდა, რომ ნანატრმა თავისუფლებამ უამრავი სირთულე წარმოშვა

ქართულ თეატრში. დღეს, ქართული თეატრი ერთგვარად გამოდის დაბნეულობის პროცესიდან. იმ ხანგრძლივი, იძულებითი შემოქმედებითი უძრაობიდან, რომელიც გარკვეული ვითარების შედეგად შეიქმნა. თუმცა, სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს ისიც, რომ ეროვნული კინემატოგრაფისაგან განსხვავებით, ქართულ თეატრს ერთი დღითაც არ შეუწყვეტია ფუნქციონირება. მიუხედავად უმძიმესი ვითარებისა, ჩაყურებელმა არაერთი პრემიერა იხილა. ყოველივე ზემოაღნიშნული ეხება არა მხოლოდ დედაქალაქის, არამედ ე. წ. პერიფერიულ პროფესიულ თეატრებს. მანამდე არსებულ ტრადიციულ დასებს, სწორედ იმ წლებში (XX საუკუნის 90-იანი წლები) შეემატა მრავალი ახალი თეატრი. გავიხსენოთ ისეთი დასები, როგორებიცაა – „სარდაფის თეატრი“, „თავისუფალი თეატრი“, „ვაკის სარდაფი“, „თეატრი ათონელზე“, „თითების თეატრი“ და სხვა მრავალი. თბილისის გარდა, ქუთაისში შეიქმნა ახალგაზრდული თეატრი, „თეატრი მეორე სართულზე“, რუსთავში – „ლიტერატურული თეატრი“ და ა. შ. ყველა მათგანის გახსენება-ჩამოთვლა, ჯერ ერთი გაგვიძნელებდა და ამას გარდა, შორს წაგვიყვანს. მართალია, ზოგიერთმა მათგანმა მხოლოდ რამდენიმე წელი იარსება, შემდეგ კი დაიხურა, მაგრამ სხვები დღესაც საკმაოდ ნაყოფიერად ფუნქციონირებენ.

ახლა თბილისში ბევრი თეატრია: სახელმწიფო, მუნიციპალური, სტაციონარული, სარეპერტუარო და ანტრეპრიზის პრინციპით მოქმედი ე. წ. კომერციული. სტაციონარულ თეატრებს, მათი მუდმივი დასით სახელმწიფო ან მუნიციპალიტეტი აფინანსებს, კომერციული თეატრები სალაროს შემოსავლებისა და სხვადასხვა გრანტის ხარჯზე არსებობენ. ფინანსური პრობლემები ორივე სახის თეატრს აქვს, რაც ხშირ შემთხვევაში მათ აიძულებს, დადგან არა ის, რაც საზოგადოებას ალელვებს, არამედ ის, რასაც ბაზარი უკვეთავს. ეს სამწუხარო რეალობაა. თეატრის ნორმალური ფუნქციონირებისათვის აუცილებელია, რეგულარულად მართავდეს სპექტაკლებს და რაც შეიძლება მეტ მაყურებელს იზიდავდეს. ამისათვის თეატრი უნდა აკმაყოფილებდეს

მაყურებლის მოთხოვნილებას. სამწუხაროდ, ეს მოთხოვნილება, ხშირ შემთხვევაში, ძალიან შორსაა ჭეშმარიტი ესთეტიკური მოთხოვნილებისაგან. სავსე დარბაზი და სისტემატური ანშლაგი ყოველთვის არ ნიშნავს, რომ წარმოდგენა მაღალი ხელოვნების ნიმუშია.

თუ თანამედროვე ქართულ თეატრალურ კრიტიკას გადავაგვლებთ თვალს, აღმოვაჩენთ ტენდენციას, რომელიც გვაფიქრებინებს, რომ მართალია, თეატრი თავისუფალია იდეოლოგიური ცენზურისგან, მაგრამ ის ვეღარ ანებივრებს მაყურებელს მაღალმხატვრული სპექტაკლებით, როგორც გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში. ეს მოსაზრება, ცხადია, არ გულისხმობს იმას, რომ ცენზურის მარწუხები ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოების დაბადების აუცილებელი პირობაა, უბრალოდ, თანამედროვე ქართული თეატრი, ერთგვარ, გარდამავალ პერიოდში იმყოფება, რაც თავისთავად, წინააღმდეგობრივი და რთული პროცესია. აქვე, უდავოდ გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ თეატრს, როგორც სანახობას, უმძრავი კონკურენტი გამოუჩნდა.

მაყურებლისა და თეატრის ურთიერთობის კვლევა, თეატრის სოციოლოგიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია. იმისათვის, რომ განვითარდეს თეატრალური ხელოვნება, აუცილებელია შევისწავლოთ, ვინ არის მაყურებელი, რა აღელვებს, რა ინტერესები ამოძრავებს და საერთოდ რას მოელის თეატრისგან. თეატრსა და მაყურებელს შორის უნდა არსებობდეს კომპლექსური ერთიანობა, რომლის გარეშეც თეატრალური ხელოვნება ვერ იარსებებს. თეატრის მაყურებლის ჩამოყალიბებას, მხოლოდ შემოქმედებითი ფაქტორები არ განაპირობებს. ამ შემთხვევაშიც მნიშვნელოვანია დროისა და ვითარების გათვალისწინება. თბილისში დღეს მრავალი დამოუკიდებელი თეატრია (თავისუფალი თეატრი, თეატრი ათონელზე...), რომელთა დამსახურება, სწორედ ახალგაზრდობის თეატრისკენ მობრუნებაა. თუმცა, ტრადიციული თეატრალური მაყურებელი თითქოს ნაკლებად სწყალობს ახალი თეატრების წარმოდგენებს. აქ უკვე მაყურებელთა ის კონტინგენტი

გეზვდება, რომელიც, ნაკლებად არის დატვირთული ძველი თეატრალური შთაბეჭდილებებით. ამიტომ მსგავს თეატრებს გარკვეულწილად, მოეთხოვებათ, ამ ტიპის ერთი შეხედვით შემთხვევითი მაყურებელი მუდმივ მაყურებლად და თეატრის მოყვარულად აქციოს, რაც, ცხადია, მაყურებლის აღზრდასაც გულისხმობს. ხშირად მაყურებელში პოპულარულია ისეთი სპექტაკლები, რომელთაც კრიტიკოსები მაღალმხატვრული დონით ვერ გამოარჩევენ, თუმცა, ამგვარ პოპულარობას აქვს თავისი მიზეზები. იქ ან პრობლემაა აქტუალური და საინტერესო, ან – თემაა კომედიური და დატვირთული მსუბუქი რეკრეაციული ფუნქციით. ე. წ. „სალაროს სპექტაკლებს“ ყოველთვის გააჩნიათ მაყურებელზე ზემოქმედების გარკვეული ბერკეტი. ასეთ წარმოდგენებს, რა თქმა უნდა, აქვთ არსებობის უფლება. ისინი მაყურებლის დიდ რაოდენობას მიიზიდავს და დააინტერესებს თეატრით. თეატრალური სოციოლოგიის კვლევა იძლევა საშუალებას, განისაზღვროს მაყურებლის კონკრეტული ინტერესი. მაყურებლის უმრავლესობა მიუთითებს, რომ სურს იხილოს თანამედროვეობის ამსახველი სპექტაკლები. ეს ბუნებრივია. ამგვარად მაყურებელი ცდილობს მიიღოს ერთგვარი პასუხი მისთვის საინტერესო და საჭირობოროტო კითხვებზე. არანაკლები ინტერესი იკვეთება კლასიკური თეატრალური დადგმებისადმიც და კიდევ უფრო მძლავრია ინტერესი კომედიური სპექტაკლებისადმი. ეს ყველა ქვეყნის მაყურებლის მოთხოვნაა, მათ სურთ დაისვენონ და გაერთონ თეატრში. ეს თეატრის ერთ-ერთი ფუნქციაა და ამაში სათაკილო არაფერია.

ყოველივე ზემოაღნიშნული ზოგადი რაკურსით წარმოაჩენს თანამედროვე ქართული თეატრის რეალობას, მაგრამ არსებობს გაცილებით მნიშვნელოვანი საკითხი, რომლის გარეშეც შეუძლებელია თეატრალური ხელოვნების არა თუ განვითარება, არამედ, ზოგადად წარმოდგენაც კი. ეს არის ლიტერატურული ჟანრი, რომელსაც დრამატურგია ჰქვია. მაინცადამაინც დრამატურგია რატომ მიიჩნევა თეატრისათვის განკუთვნილ ლიტერატურად? ცხადია, რომანის, მოთხრობისა

თუ ნოველის ავტორს არანაკლებ საინტერესო სამყარო აქვს, მაგრამ მათ სცენაზე წარმოჩენას წინ უძღვის ოპერაცია, „ქირურგიული“ ჩარევა, რათა მოხდეს მათი ინსცენირება ანუ სცენისათვის მორგება. დრამა ბერძნულად მოქმედებას ნიშნავს, სცენის ხელოვნებაც თავისი არსით, სწორედ, მოქმედების ხელოვნებას გულისხმობს. დრამატურგია და პროზა, როგორც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან, უთუოდ მსგავსნიც არიან. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ლიტერატურულ შემოქმედებასთან. დრამატურგი, უპირველეს ყოვლისა, მწერალია. შექსპირი, ჩეხოვი, კლდიაშვილი თუ სხვანი, რომც არაყის წარმოედგინა სცენაზე, ისინი მაინც დარჩებოდნენ ლიტერატურის ისტორიაში, როგორც გენიალური თხზულებების ავტორები. დრამატულ და პროზაულ ნაწარმოებებს შორის არსებობს ერთი მნიშვნელოვანი სხვაობა, რის გამოც დრამა გაცილებით იოლი მოსარგებია სასცენო წარმოდგენისათვის. პროზაულ ნაწარმოებში ავტორი მოგვითხრობს გმირის მოქმედების შესახებ, ხოლო დრამატურგიაში პერსონაჟი თავად სჩადის ამ მოქმედებას და ავტორისეული თხრობა ან სრულიად არ გვხვდება, ან ძალიან მწირია. პიესაში არაა საქციელის აღწერა, აქ საქციელი იგულისხმება.

დრამატურგია მოითხოვს მკითხველის მეტ აქტივობას. იმას, თუ ვინ, როგორ და რანაირად დაინახავს წამოჭრილ პრობლემას. აღქმა კი, თავისთავად, შეიძლება იყოს აბსოლუტურად განსხვავებული და მრავალგვარი. სწორედ ამიტომაც, რომ ერთსა და იმავე პიესას სხვადასხვა რეჟისორი სრულიად განსხვავებულ ჭრილში გვთავაზობს.

დრამატურგი პიესას თეატრისთვის წერს და შესაბამისად, მას მხედველობაში აქვს მისი დროის თეატრის სადადგმო შესაძლებლობები. პიესის საფუძველზე აგებულმა სპექტაკლმა ემოციური ზეგავლენა უნდა მოახდინოს მაყურებელზე. ეს ემოციური პოტენციალი კი თავად პიესაში უნდა იდოს. ყველა შემთხვევაში, სცენური ნაწარმოები ლიტერატურულს ეფუძნება და ამდენად, დრამატურგიის განვითარების გარეშე თეატრის არსებობა წარმოუდგენელია.

მკვლევართა გარკვეული ნაწილი მიიჩნევს, რომ დღეს ქართული თეატრი განიცდის მაღალი ხარისხის დრამატურგიის დეფიციტს. XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან, ქართული თეატრის რეპერტუარში უცხოური და ქართული კლასიკური ნაწარმოებების გვერდით ჩნდება თანამედროვეობის ამსახველი პიესები. ბუნებრივია, გველისხმობ იმ მწვავე პრობლემატიკას, რომელიც ამ კონკრეტულმა პერიოდმა მოიტანა. თორემ, თანამედროვეობის ამსახველი ნაწარმოებები, ყოველ დროსა და ეპოქაში იდგებოდა არამარტო ქართულ, არამედ ნებისმიერი ქვეყნის თეატრში. ლამა თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია, სველი იასამანი“ იყო იმ პერიოდის ქართული რეალობის ერთგვარი გამოძახილი. ქართველმა მაყურებელმა იხილა ამ პიესის სცენური ვერსია რუსთაველის თეატრში. მოგვიანებით, ეს პიესა დაიდგა ქუთაისის, ბათუმისა და თელავის თეატრებში. რეზონანსი შთამბეჭდავი იყო. გეოპოლიტიკური ცვლილება, დაუსრულებელი შიდა ომები, შედეგად დევრადირებული ქართველი ახალგაზრდობის პრობლემები საკმაოდ თამამად და ღიად აღწერა როგორც დრამატურგმა, ისე სპექტაკლის რეჟისორმა (რუსთაველის თეატრში წარმოდგენის დამდგემლები იყვნენ: რობერტ სტურუა და დავით ხინიკაძე). არსებობდა გარკვეული შიში, როგორ მიიღებდა მეტი დამაჯერებლობისა და სიმწვავისათვის პიესაში უხვად გამოყენებულ თამამ, უცენზურო გამოთქმებს მაყურებელი, რომელიც თეატრისგან გარკვეულ აკადემიურობას მოელოდა (მით უფრო იმ ეტაპზე), მაგრამ პრობლემა იმდენად სრულყოფილად და რეალისტურად იყო დასმული, რომ სპექტაკლმა, როგორც უკვე აღინიშნა, დიდი წარმატება ჰპოვა ქართველ მაყურებელში. რეზონანსული იყო ასევე აკა მორჩილაძის „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“, რომლის სცენური ვერსიაც დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ქართველ მაყურებელში. წარმოდგენა მწერლის ორი პროზაული ნაწარმოების („ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ და „მოგ ზაურობა ყარაბაზში“) ინსცენირებას ეფუძნებოდა. იგი თბილისის სახდრო ახმეტელის თეატრში, რეჟისორმა დათო ანდლულაძემ დადგა. სპექტაკლი იმ პერიოდის თბილისის მწვავე პრობლემებს

ეხმიანებოდა. ამ შემთხვევაშიც საკითხის აქტუალობა და თხრობის რეალისტური მანერა იყო განმსაზღვრელი წარმოდგენის პოპულარობისა. შემდგომ უკვე იწყება ერთგვარი ეტაპი ქართულ დრამატურგიაში, სადაც ჭარბობს რეალობის ამსახველი სიუჟეტები: ყოფით-სოციალური დისკომფორტი, სიღუხჭირე, შექმნილი ვითარებით განპირობებული კონფლიქტი პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის, უამრავი მტკივნეული საკითხი ჩვენი თანამედროვეობისა.

ცხადია, აქტუალურ თემაზე დადგმულ სპექტაკლს ყოველთვის ჰყავს მაყურებელი, თუმცა, თეატრის კრიტიკოსთა გარკვეული ნაწილი მიიჩნევს, რომ თანამედროვე ქართული დრამატურგია სათანადოდ ვერ განვითარდა. ის ზედმეტად გაიტაცა ყოფითი პრობლემების ასახვამ და გაჩნდა ერთგვარი დეფიციტი ზნეობრივი, ამაღლებული და ღირებული დრამატული ნაწარმოებებისა.

თანამედროვე ქართული თეატრალური ხელოვნება კრიტიკოსთა ნაწილისათვის ძიების პროცესშია. არსებობს უფრო რადიკალურად განწყობილი მოსაზრებებიც. ფაქტია, რომ ეს ერთგვარი, გარდამავალი დროა – ტრადიციებისა და სიახლეების ჭიდილის პერიოდი, რაც თავისთავად გულისხმობს რთულ და მტკივნეულ პროცესებს. სიახლე ხელოვნებაში არღვევს ტრადიციულს, ადრე დადგენილს და ამიტომ წინააღმდეგობა გარდაუვალია. ახლის დანახვა და დაცვა კი არ არის ადვილი.

ნინო გუნია-კუზნეცოვა,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი თამარ ბოკუჩავა

სცენოგრაფიული კომპოზიციის საკითხისათვის

შესავალი

სცენოგრაფია შეიძლება ვუწოდოთ პერფორმანსის (ჩვენ ნაშრომში ამ ტერმინს არა მხოლოდ თეატრალური სპექტაკლის, არამედ ზოგადად სანახაობითი წარმოდგენის ფართო განსაზღვრისთვის ვიყენებთ) ვიზუალურ იმიჯს, მისი მრავალკომპონენტიანობითა და მრავალწახნაგოვნებით. სცენოგრაფიის რაობა რუსი ხელოვნებათმცოდნე ვ. ბერიოზკინის მიხედვით ასე განისაზღვრება: „სცენოგრაფია ხელოვნების დარგია, რომელიც სპექტაკლის (პერფორმანსის) სახვით-პლასტიკურ ვიზუალურ სახეს ქმნის სცენურ დროსა და სივრცეში. სპექტაკლში სცენოგრაფიას განეკუთვნება ყოველივე, რაც მსახიობის გარშემო არსებობს (დეკორაცია), რასთანაც მსახიობს აქვს შეხება, რითაც თამაშობს და მოქმედებს (მატერიალურ-ნივთობრივი ატრიბუტები), ყველაფერი, რაც სხეულზე აქვს (კოსტიუმი, გრიმი, ნიღაბი, გარეგნობის გარდასახვის სხვა ელემენტები) და გარდასახვისთვის იყენებს“.

1. სცენოგრაფიის პრინციპები

სცენოგრაფიის ტერიტორია

თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწილია დრამატული ქმედების ვიზუალურობა, რომელიც ორი კომპონენტითაა განპირობებული:

ა) სპექტაკლის, პერფორმანსის განხორციელების არეალით, გარემოთი ანუ ლანდშაფტით (არათეატრალური სივრცის პირობებში), თეატრის ანდა სხვა სამოქმედო ნაგებობის (ტაძრიდან – სტადიონამდე) არქიტექტურით;

ბ) თეატრალური ქმედების, კერძოდ კი, სამსახიობო ჯგუფის უშუალო სათამაშო არით, ე. წ. სცენური სივრცით, მისი ვიზუალური ორგანიზებით.

თეატრალურ ხელოვნებაში სივრცეს, როგორც უმნიშვნელოვანეს ნაწილს, შემოაქვს ყველა ის პარამეტრი / ანუ სამგანზომილებიანობა, რომლებიც სიმაღლით, სიღრმითა და სიგანით განიზომება/ და ნიშან-თვისება /სიდიდე, ზომა, წონა, მოცულობა, მასა, ფორმა, სტრუქტურა, არქიტექტონიკა, ტექტონიკა, პლასტიკა/, რაც სივრცობრივ ხელოვნებათა დარგებს ახასიათებს.

სივრცე არის სცენოგრაფიის ამოსავალი პირობა. სივრცის ცნება ძალზე ფართოა, ის როგორც რეალურ, ასევე ვირტუალურ კონტექსტებს მოიცავს. ნებისმიერ წარმოდგენაში სცენური სივრცის ორგანიზება დუალისტურია; იგი რეალური – ფიზიკურად მოცემული და ირეალური – მხატვრულად აღქმული სივრცეების ურთიერთდამოკიდებულებას განსაზღვრავს.

ქმედების ადგილის, სათამაშო სივრცის დინამიკა სამსახიობო წარმოდგენის მიზანსცენური ნახატით განისაზღვრება. ანუ სივრცე შეგვიძლია დავყოთ პერფორმანსის მონაწილეთა ქმედების ადგილით (სცენური სივრცე) და მაყურებელთა განლაგების ადგილის (მაყურებელთა დარბაზი ან/და ამფითეატრი) მიხედვით: ეს დაყოფა არის ნებისმიერი წარმოდგენის სცენოგრაფიული გადაწყვეტის განმსაზღვრელი.

დროსა და სივრცეში განხორციელებული დრამატურგიული ქმედების არსი წარმოდგენის დინამიკაში ვლინდება. ხოლო ვიზუალურ-ესთეტიკური აღქმის კანონებზე დამყარებული სცენოგრაფია ნებისმიერი ტიპის პერფორმანსის სტრუქტურაში, სხვა ელემენტებთან ერთად, სპექტაკლის როგორც ზოგადად

„გარეგნულ“ იერს, ასევე დრამატული ქმედების ვიზუალურ არსს განსაზღვრავს და სიუჟეტურ-დრამატურგიული ანუ ნარატიული ხაზის განვითარებასა და ხმოვან-მუსიკალურ წყობასთან ერთად, სპექტაკლის მხატვრულ ერთიანობას ქმნის. სცენოგრაფიული გადაწყვეტა დრამატული დიალოგის კონტექსტში მოიაზრება და მუდმივად მის ზეგავლენას განიცდის. შესაბამისად, სცენოგრაფიული კომპოზიცია ნარატივის ტიპოლოგიასთან ურთიერთმიმართებაში ცვალებადია. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ სცენოგრაფიული კომპოზიციის წარმომქმნელი ძირითადი და არსობრივი პრინციპებია სივრცობრივი და დრამატურგიული პრინციპი.

2. სცენოგრაფიული კომპოზიციის ძირითადი გამომსახველობითი საშუალებები:

კომპოზიციის რაობა

კომპოზიცია, არის რა ცალკეულ ნაწილთა ერთ მხატვრულ მთლიანობად შეერთება, მხატვრული ფორმის უმთავრესი გამაერთიანებელი კომპონენტია, რომელიც ნაწარმოებს მხატვრულ ერთიანობასა და მთლიანობას ანიჭებს.

ლეონ ბატისტა ალბერტის მიხედვით, რომელმაც პირველმა შემოიღებინა კომპოზიციის ცნება, კომპოზიცია – თხზვა და გამოგონებაა, როგორც მხატვრის თავისუფალი ნების გამოხატვის აქტი; ანუ კომპოზიციას ის განიხილავს არა როგორც პროდუქტს, არამედ როგორც პროცესს, რომლის არსი სივრცის ორგანიზებაა.

ფორმალური ერთიანობისა და ანსამბლურობისგან განსხვავებით, კომპოზიცია ცალკეულ ნაწილებად არ იყოფა. კომპოზიცია მხატვრული ელემენტების განსაკუთრებულად გააზრებული და დროში განვითარებადი მთლიანობაა. ამგვარი მთლიანობა გულისხმობს ახალი შემოქმედებით-მხატვრული რეალობის შექმნას, რომელიც აახლოებს რა უნივერსალურსა და აქტუალურს, ნაწილობრივ დროის განზომილებას

უგულებელყოფს და დროს სივრცით ურთიერთობებად გარდაქმნის.

სწორედ კომპოზიციური მთლიანობის გზით ვიზუალური ხელოვნების შინაარსი იმანენტური ხდება. შედეგად, მხატვრის, სცენოგრაფის ფორმითი აზროვნების უნარის საფუძველზე ხელოვნების ნიმუშში და განსაკუთრებით, დრო-სივრცით ხელოვნებაში, ისტორიული დრო მხატვრულად შეკუმშულ დროდ გადაიქცევა.

ძირითადი კომპოზიციური კატეგორიების სისტემაში, რომლის ბაზისი კონსტრუქციაა, ხოლო უმაღლესი წერტილი – კომპოზიცია (სემანტიკური, აზრობრივი მთლიანობა), უმნიშვნელოვანესი როლი ენიჭება მხატვრის აზროვნებაში მიმდინარე „საშუალება-ხერხების“ მეშვეობით მასალის თანამიმდევრულ ტრანსფორმაციას ხარისხობრივად ახალ მხატვრულ „შედეგ-ხარისხში“. ამდენად, კომპოზიცია არის თვითგანვითარებადი სისტემა,¹ რომლის ღირებულება მისი კომპონენტების ჯამს აღემატება. ეს ძირითადი კანონზომიერება საერთოა ყველა სახის ხელოვნების დარგისთვის და, შესაბამისად, სცენოგრაფიისთვისაც.

კომპოზიციური კანონები

როგორც ყველა სისტემას, კომპოზიციასაც საკუთარი კანონები გააჩნია, კერძოდ:

1. მთლიანობის კანონი, რომელიც გამოიხატება ყველა ელემენტისა და მათი ბმების ჰარმონიაში, კომპოზიციურ ელემენტთა შორის კავშირისა და ურთიერთშეთანხმების აუცილებლობაში, დროსა და სივრცეში მათ უწყვეტ მთლიანობაში; კანონი გამომდინარეობს კომპოზიციის განუყოფელობის თვისებიდან, რაც ეფუძნება მხატვრული

¹ **სისტემა** - გულისხმობს ელემენტებისა და გარკვეული სტრუქტურის არსებობის კანონზომიერებას, რომლის საფუძველზეც ელემენტები დაკავშირებულნი არიან ერთმანეთთან. მატერიალური გარემოს ობიექტების ფუნქციონირების განსხვავებული ხასიათი განაპირობებს მათი ტექტონიკისა და მოცულობით-სივრცობრივი ორგანიზაციის სპეციფიკას.

იდეისა და კომპოზიციის შესაბამისობას, ერთობას.

2. კონტრასტის კანონი გამოიხატება „მთლიანობისა“ და „შეხამებისა და შედარების“ კანონების ურღვევების პირობებში, შეხამებადი ელემენტების კონტრასტულობასა და ურთიერთკონფლიქტურ დამოკიდებულებაში, კომპოზიციის ელემენტთა და მათ ურთიერთობათა განსხვავებებისა და მრავალფეროვნებების ხაზგასმაში.

კონტრასტის ძირითადი სახეებია:

- ზომათა კონტრასტი /დიდი-პატარა/;
- ფერითი, ტონალური კონტრასტი /ღია-მუქი/;
- აზრობრივი კონტრასტი.

კონტრასტისთვის დამახასიათებელია როგორც მხარეთა მკვეთრი დაპირისპირებულობა, ასევე საპირისპირო მხარეთა მთლიანობა; ანუ კონტრასტი ერთდროულად დაპირისპირებათა ბრძოლაა და მათი დიალექტიკური ერთობაც.

3. დაქვემდებარების კანონი გამოიხატება კომპოზიციის ყველა ელემენტისა და საშუალების ერთიანი იდეისადმი, ჩანაფიქრისადმი და ნაწარმოების ზემოცანისადმი დაქვემდებარებაში.

4. სიახლის კანონი გამოიხატება კომპოზიციის ინოვაციურობასა და ექსკლუზიურობაში. სიახლის კანონი მოქმედებს, როგორც ხელოვნების უნივერსალური კანონი, რომლის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ მხატვრული ნაწარმოების სახე-ხატი ყოველთვის ახალია, როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის მხრივ.

5. ვიტალობის, იგივე ტიპიზაციის კანონი, ეფუძნება შერჩევის იმ პრინციპს, რომელიც მოცემული სიტუაციისთვის ან პერსონაჟისთვის დამახასიათებელ ძირითად დეტალთა ტიპურობას ეფუძნება. შერჩეული ელემენტები ერთმანეთის და ზოგადი იდეის იდენტური უნდა იყოს. ეს კანონი არა როგორც კომპოზიციის უნივერსალური, არამედ, როგორც **კერძო კანონი ვლინდება იმ ხელოვნების ნიმუშებში, რომლებშიც არის მცდელობა – გადმოიცეს მოძრაობა დროსა /და სივრცეში/.**

6. ზემოქმედების კანონი მდგომარეობს „ჩარჩოს“ გავლენაში

მოჩარჩოებულ სივრცესა თუ სიბრტყეში გაშლილ კომპოზიციურ წყობაზე; ანუ ჩარჩოს მიმართ საგნისა ან ფორმის განლაგებისა და მდებარეობის მიხედვით ამ საგანთა აღქმა ცვალებადია. ჩარჩოს მეორე მნიშვნელოვანი თვისებაა მისი ფორმატის ზემოქმედება კომპოზიციაზე.¹

7. შეზამებისა და შედარების კანონი ზემოთ დასახელებულ კანონებს ეფუძნება და პირდაპირ კავშირშია კონტრასტის კანონთან. ის მდგომარეობს იმაში, რომ ელემენტები, რომლებიც შეიძლება, როგორც ტიპური, დამახასიათებელი, არ უნდა ეწინააღმდეგებოდნენ ერთმანეთს და არ უნდა ანადგურებდნენ საკუთარ სემანტიკურ (როგორც აზრობრივ, ასევე სახიერ) მნიშვნელობებს.

კომპოზიციის ყველა კანონი პირდაპირ კავშირშია კომპოზიციის მთლიანობის განმსაზღვრელ არტიტექტონიკასთან.

კომპოზიციის არტიტექტონიკა

არტიტექტონიკა კომპოზიციური მთლიანობის ძირითადი ხარისხობრივი მაჩვენებელია, განასხვავებს მხატვრულ ნაწარმოებს ნატურალურისა თუ აბსტრაქტულისგან.

არტიტექტონიკა ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციური შიდა წყობაა, რომელიც მისი მთავარი და მეორეხარისხოვანი ელემენტების ურთიერთობასა და თანაფარდობას განაპირობებს.

არტიტექტონიკა ეფუძნება კომპოზიციის **სტრუქტურას, ტექტონიკას, ფორმას და მის პლასტიკას, ესთეტიკურ საშუალებებს, როგორც არტიტექტონიკის გამომსახველობას.**²

¹ სცენოგრაფიულ კომპოზიციაში ჩარჩოს როლს სცენური სარკე, პორტალი, ხოლო არენაზე ან ამფითეატრში ორხესტრის წრიული ფორმა და არტიტექტურის სილუეტი ასრულებს. პერფორმანსში, არაატრადიციულ სივრცეში კი მის ნაცვლად, მოქმედების ადგილის შემომსაზღვრელი ურბანული ლანდშაფტი შეიძლება ვიგულისხმოთ.

² **სტრუქტურა** – სისტემის ყველაზე მდგრადი ელემენტების, მათი აბსტრაგირებული არსია. ის სტატიკურია და მორფოლოგიის, ანუ სისტემის წყობის გამომსახველია. სტრუქტურა მხატვრულ ნაწარმოებში შეიძლება გან-

ნაწარმოების არქიტექტონიკური ხარისხი დამოკიდებულია ოთხ ძირითად მახასიათებელზე:

- არსის, იდეის სრულყოფილებაზე;
- ფორმის სრულყოფილებაზე;
- იდეისა და ფორმის ურთიერთმიმართებაზე;
- ფორმის ესთეტიზმზე, ესთეტიკაზე.

არქიტექტონიკის მთავარი კანონზომიერება ეფუძნება შინაარსის, იდეისა და ფორმის მრავალმხრივ და ყოვლისმომცველ ერთიანობას. ფორმის ელემენტთა არქიტექტონიკული ბმა და კავშირი კომპოზიციის ძირითადი გამომსახველობითი საშუალებაა. შესაბამისად, კომპოზიციური ხერხებია: ცენტრის (აზრობრივის, კომპოზიციურის) განაწილება -

ვიზილთ რამოდენიმე ურთიერთდაკავშირებულ ასპექტში — ტექტონიკა, კომპოზიცია და გამომსახველობითობა.

ტექტონიკა — სტრუქტურული კანონზომიერებების მხატვრული გამოსახულებაა, რომლებიც დამახასიათებელია ნაწარმოების კონსტრუქციისათვის; იგი ნებისმიერი ხელოვნების ნიმუშის კომპოზიციური წყობაა. ტექტონიკა გამოსახავს მთელში ნაწილების განსაკუთრებულ ურთიერთგანლაგებას, მთელის ინდივიდუალობას, ფორმათა და პროპორციათა ურთიერთმიმართებას. ტექტონიკა-ფორმაში კონსტრუქციის მასალათა თვისებების, მათი მუშაობის ლოგიკის ვიზუალური გამოვლინება, წარმოჩენაა. ლოგიკური და ზუსტი ტექტონიკა ფორმათა დამაჯერებლობას უზრუნველყოფს, იძლევა საგნის დანიშნულებაზე სწორ, მართებულ წარმოდგენას მისი დამზადების ტექნოლოგიის თავისებურებებსა და მასალის თვისებებზე. სტატიკურ საგანთა ან ნაგებობათა /დეკორაცია/ ტექტონიკა მკვეთრად განსხვავდება დინამიკურ, მოძრავ /კოსტიუმი/, კინეტიკურ ნივთთა ტექტონიკისაგან.

ფორმის პლასტიკის მეშვეობით გამოიხატება კონსტრუქციის ისეთი თვისებები, როგორებიცაა: სიმყარე, მდგრადობა, წონასწორობა, მოძრაობის მიმართულება, ნაწილობა და ელემენტთა ურთიერთდამოკიდებულება. ფორმის არსობრივი დატვირთულობის, ინფორმატიულობის სპეციფიკურ ელემენტთა შორის არის: ფორმის საგნობრივი სახიერება (როგორც საგნის გარეგნული სახის ტიპოლოგიური მახასიათებელი და როგორც ასოციაციურობა), ფორმის კომპოზიციურ-მასშტაბური წყობა (მთლიანობის დანაწილების გარკვეული მეთოდი, ცალკეული ნაწილებისა და დეტალების ზომები), პლასტიკა და ფერი, დეკორის ელემენტები.

ესთეტიკური საშუალებებს, როგორც არქიტექტონიკის კომპონენტთა რიგს, განეკუთვნება მხატვრულ-კომპოზიციური ჰარმონიზაციის ყველა საშუალება: პლასტიკა, ფერი, დეკორი, ფაქტურა, რომლებიც თავის ერთობაში წარმოადგენენ ნიშანთა სპეციფიკურ სისტემას.

განლაგება, ოქროს კვეთის გამოყენება, რიტმი, სტატიკა და დინამიკა, წონასწორობა, ფერადოვანი ლაქა, ვერტიკალისა და ჰორიზონტალის პრინციპი, ფორმატი/ზომა, ხედვის წერტილი/რაკურსი, მიმართულება, მოძრაობა.

ამდენად, სცენოგრაფიული დაზვის არქიტექტონიკა არის ნაკეთობის მხატვრული გამომსახველობის, კონსტრუქციულ სისტემაში არსებული მზიდისა და საზიდის შესაბამისობისა და თანაფარდობის კანონზომიერების ერთობა.

სცენოგრაფიის მასალა და კომპოზიციური ღონეები

კომპოზიციის ტრადიციული ინსტრუმენტების გარდა, ვ. ბერიოზკინის მიხედვით, გამომსახველობით ხერხებად სცენოგრაფია იყენებს:

1. ბუნების მიერ შექმნილ ნებისმიერ რაიმეს;
2. ყოფაში ან წარმოებაში ხმარებად ნივთებსა და ფაქტურებს;
3. ყოველივეს, რაც მხატვრის შემოქმედების შედეგად იბადება – ნიღბიდან, კოსტიუმსა და რეკვიზიტიდან დაწყებული, ფერწერამდე, გრაფიკამდე, სცენურ სივრცემდე, სინათლისა და მასების დინამიკით დამთავრებული.

რადგან სცენოგრაფიულ სახეთა მწკრივი ეფუძნება ვიზუალურ აღქმას, ის ხელოვნების ყველა სივრცობრივი დარგის სივრცითი პარამეტრების მქონე ვიზუალურ-პლასტიკური მასალის მეშვეობით ვლინდება. სცენოგრაფია ერთგვარ ინტერდისციპლინარულ ექსპერიმენტს წარმოადგენს არქიტექტურის მოცულობების და კონსტრუქციის, ფერწერის კოლორიტისა და ქანდაკების პლასტიკური ფორმების გამოყენებით. ამდენად, „მარტივი“ სივრცითი ხელოვნების დარგების (არქიტექტურა, ფერწერა, ქანდაკება) მასალების საძივე სახე სცენოგრაფიის სამ კომპოზიციურ წყობას ქმნის.

1. **არქიტექტონიკული წყობა**, როგორც მასების ურთიერთობა – სპექტაკლის კომპოზიცია შენდება სივრცეში მასათა განაწილების,

სიმდიდრისა და წონითი ურთიერთქმედების კანონზომიერებაზე დაყრდნობით. სპექტაკლში იგი გამოვლინდება როგორც:

- ა) საერთო თეატრალური სივრცის ორგანიზაცია;
- ბ) სცენური სივრცის ორგანიზაცია;
- გ) სამსახიობო ანსამბლი სივრცით ურთიერთობაში.

2. პლასტიკური წყობა – სპექტაკლის პლასტიკა შენდება მასალაზე „პლასტიკა“, პლასტიკურ დამუშავებაზე, სცენური სივრცის სიღრმეზე, და მის კავშირზე მსახიობთა პლასტიკურ თამაშთან /თამაშის პლასტიკასთან. სპექტაკლში იგი გამოვლინდება როგორც:

- ა) ფორმათა პლასტიკა;
- ბ) მსახიობისა და მიზანსცენის პლასტიკა;
- გ) სამსახიობო პლასტიკის სცენური სივრცის პლასტიკასთან ურთიერთობა.

3. განათებითი წყობა – სპექტაკლის მხატვრული განათება, რომელშიც გათვალისწინებულია სცენურ სივრცეში შუქის განაწილების კანონზომიერება; მისი ზემოქმედება სცენის ნიუთონობრივი სამყაროს ფერადოვან გამაზე/ხასიათზე; კოლორისტული მთლიანობა. სპექტაკლში იგი გამოვლინდება როგორც:

- ა) სცენური განათება, რომელიც სპექტაკლის საერთო განათებით პარტიტურას ითვალისწინებს;
- ბ) სპექტაკლის კოლორისტული დახასიათება;
- გ) განათებით-კოლორისტული ურთიერთქმედება.

სცენოგრაფიის ამ სამი კომპონიციური წყობის ურთიერთობა პერფორმანსში, სპექტაკლში, თავის მხრივ, სამ არქიტექტონიკულ სისტემას წარმოშობს:

1. პირველი – ფიზიკური სისტემა სივრცეში მასების განაწილებით წარმოიქმნება.

2. მეორე სისტემა – პირველის ბაზაზე მასების

კომპოზიციურ გამოკვეთას, შუქ-ჩრდილისა და კოლორისტული ურთიერთქმედებით, ფორმათა და მოცულობათა გამოვლენას გულისხმობს.

3. მესამე სისტემა – მოქმედების დინამიკაში სივრცეში მასების გაღრმავებულ დეტალიზაციას ითვალისწინებს.

სცენოგრაფიული კომპოზიციის განვითარების საფუძველი – ფილოსოფიური ხედვების შეგავლენა სცენოგრაფიულ სივრცეზე

სცენოგრაფიული კომპოზიციის განვითარება ფილოსოფიური თვალთახედვის, ნარატივის ტიპოლოგიურ სახეცვლას, შესაბამისად, გამომსახველობითი ხერხების გაფართოებასა და განვითარებას ეფუძნება.

ისტორიული მნიშვნელობის ყველა თეატრალური კონცეფციის დაბადება და წარმოჩენა სივრცის ახლებურ გადაფასებასა და განაწილებას, ახალ არტიკულაციას უპირობოდ გულისხმობს. უახლესი დროის სცენოგრაფია XX საუკუნის რევოლუციური იდეების და თეატრში მიმდინარე ტექტონიკური ძვრების ერთდროულად სუბიექტი და მატანია.

ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ნატურალისტური თეატრი მოხერხებულად იყენებდა რენესანსულ სცენა-ყუთს, რომლის სარკე იდეალურად „ჭრიდა და აჩარჩობდა“ საძიებელ „ცხოვრების ნაჭერს“. მსგავსი მიდგომა ე. წ. „დახურული/დახშული“ კომპოზიციის უტრირებული ვერსიაა, რომლის სენსიტიურ ვარიაციებს თანამედროვე ევროპულ პერფორმანსისტების კლაუსტროფობიულ სცენოგრაფიულ „კამერებში“ ვაწყდებით, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ თანამედროვე არტისტები, წარმოსახვითი „მეოთხე კედლის“ ნაცვლად, რეალურ შავ კედლებს აშენებენ და იკეტებიან მათში. /შვეიცარიელი მურიელ გერსტნერის შავი კონტეინერი, 07/.

XX საუკუნის გარიჟრაჟზე, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეალისტურ სპექტაკლებში ვ. სიმოვის სცენოგრაფიაში გაჩნდა **ატმოსფერო** – ჩეხოვის პიესების სივრცე სუნთქავდა

პერსონაჟებთან ერთად და თანაც, რეალურ დროში. ალბათ, უახლესი დროის დრამატურგებიდან, მხოლოდ ა. ჩეხოვთან, მსახიობის დარად, რომელიც სხვადასხვა პერსონაჟად გარდაისახება, სცენურ სივრცესაც გარდასახვის უნარი აღმოაჩნდა. და მას შემდეგ სცენოგრაფიის ამოცანაც სცენური სივრცის ამ გარდასახვის თვისების გამომჟღავნება გახდა.

კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ მოთხოვნილი სცენური სიმართლისა და უბრალოებისაგან განსხვავებით, გორდონ კრეგმა სივრცის სისადავესა და ფორმათა უშუალობას ჯერ არნახული განზოგადოებულობა და მონუმენტურობა შესძინა და შემდეგ აამოძრავა კიდეც /1907წ/. კრეგმა შექმნა **კინეტიკური სივრცის კონცეფცია**, რომელიც XX საუკუნის სცენური ენის საფუძველი გახდა. მან შემოიტანა „გარე სამყაროს“ ცნება, მის კოსმიური მასშტაბების სივრცეში აბსტრაგირებული ფორმები რეალური არქიტექტურის ფუნქციებს კი აღარ ასრულებდნენ, არამედ თავად სივრცის, როგორც ფიზიკური და ფილოსოფიური სიმბოლოს როლს თამაშობდნენ.

კრეგმა სრულიად ახლებურად გაიაზრა სცენოგრაფიის ფუნქცია და ახალი თვალთახედვით დაინახა სცენური სივრცე. და, რაც მთავარია, კრეგმა მოახდინა **რევოლუცია მაყურებელთა და ხელოვანთა ზედაში, ახორციელებდა რა სივრცის მყისიერ გარდასახვებს არა სახვით გამოსახულებაში, არამედ ადამიანთა გონებასა და წარმოსახვაში**.

საგულისხმოა, რომ სივრცის არსის ძიებისას, კრეგმა მიმართა არა თანამედროვე ავტორებს, არამედ შექსპირს, მის „ჰამლეტს“, რაც ადასტურებს მაღალი ზეიდეის, ღრმა ნარატივის ზეგავლენასა და მნიშვნელობას ნოვაციური მხატვრული ფორმის ძიებისას და შექმნისას.

კრეგის შემდეგ დრო XX საუკუნის სცენოგრაფიის მნიშვნელოვანი ატრიბუტი გახდა. მის კომპოზიციაში დრო და სივრცე ერთმანეთს ავსებდა და ენაცვლებოდა. და როგორც შექსპირის თეატრში, კრეგთანაც დრო ტრაგიკული აჩქარებით მიქროდა.

ეს ტენდენცია XXI საუკუნის სცენოგრაფიაშიც

აქტუალურია, ოღონდ დრო არა მარტო აჩქარებული, არამედ კუმშვად-წელვადიც გახდა, მაგრამ სცენოგრაფიული იდეისა და ფორმის თანხვედრა კრეგისეულ ჰარმონიას ვეღარ აღწევს.

XX საუკუნის კორიფეები (მეიერჰოლდი, ბრეხტი, სტრელერი), ავითარებდნენ რა კრეგის აღმოჩენებს, ცარიელი სცენის გარდასახვის ამ მაგიას ჩასწვდნენ და აბსტრაქტული სივრცისა და ცოცხალი, ყოფითი დეტალების თანაარსებობა, როგორც მთლიანისა და ნაწილის კანონზომიერი თანაფარდობა, დააკანონეს.

სცენოგრაფთაგან კრეგს, ალბათ, ყველაზე ახლოს იოზეფ სვობოდა მიუახლოვდა, რომელმაც მისი იდეები საკუთარ კინეტიკურ კომპოზიციებში განავითარა. მან პოლისივრცული ეკრანული მოზაიკისა და კრეგის ნაწინასწარმეტყველები მონტაჟის იდეა 50 წლის შემდეგ განახორციელა.

3. სცენოგრაფიული კომპოზიციის დახურული და ღია სახეები

ნიშან-ხატი და სივრცე

კომპოზიციაში და კერძოდ სცენოგრაფიულ კომპოზიციაში, მნიშვნელოვანია სახე-ხატის, ნიშნის არამიბადებითი არამიმეტური ელემენტები /როგორცაა ჩარჩო, ასევე სცენოტექნიკური საშუალებები/ და მათი როლი სცენოგრაფიული ნიშან-ხატის კონსტრუირებაში.

თუ შევადარებთ სახვითი ხელოვნების კომპოზიციის და სცენოგრაფიის ნიშან-ხატებს, აღმოვაჩენთ საკმაოდ ბევრ პარალელს: ჩარჩო, როგორც უმნიშვნელოვანესი არამიმეტური ელემენტი, რომლის მიმართ დამოკიდებულების ცვლა კულტურათა და ისტორიულ ეტაპთა მონაცვლეობის შედეგია, დამახასიათებელია არა მარტო სახვითი სურათისთვის, არამედ სცენოგრაფიული კომპოზიციისთვისაც; სცენოგრაფიაში ჩარჩო სცენა-ყუთში პორტალისა და სარკის სახით გვევლინება.

თეატრალური სარკე არის საზღვარი მაყურებელსა

და მსახიობებს შორის, როგორც თეატრალური შენობის არქიტექტურული ნაწილის, სტრუქტურისა და სცენოგრაფიული სივრცის, კომპოზიციის წყალგამყოფი. ამ კონტექსტში იგი სრულად ითავისებს შემოსაზღვრულობის პრინციპს, როგორც დახშული სცენოგრაფიული კომპოზიციის არსის უმნიშვნელოვანეს ნიშანს. ჩარჩო სახვით სურათზე მეტწილად მაყურებლის სამყაროს ეკუთვნის და მისთვის უფრო ფოკუსირების ინსტრუმენტია. თეატრალური სარკე-ჩარჩო კი, როგორც მაყურებლის, ასევე მსახიობისთვის გარკვეული დისტანცირებისა და საზღვრის ატრიბუტია.

თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებაში ხშირად, ე. წ. ღია კომპოზიციებში ჩარჩო ხდება გამოსახულების ნაწილი, მით უფრო, როდესაც იგი ჭრის პირველი პლანის ფიგურებს და სხვა გამოსახულებებს ისე, რომ კომპოზიციას არ ზღუდავს, და მის საზღვრებს მიღმა წარმოსახვით გადინებაში ხელს უწყობს. ამ შემთხვევაში მაყურებლის ყურადღების ცენტრში ხდება არა კრებისითი, არამედ კერძო, კომპოზიციის ფრაგმენტული ნაწილი. იგივე პარალელი შეიძლება გავავლოთ პერფორმანსთან, რომლის კომპოზიცია დაუსრულებულ ქმედებას წარმოადგენს, დროში ხშირად უტრირებულად გაწელილი ანდა აჩქარებულია. მოჩარჩოებული სურათი უფრო ფორმალიზებული და დასრულებულია, არსებობს თითქოს საკუთარ სამყაროში; სპექტაკლისთვის ასეთივე მარგანიზებული სცენა-ყუთის სარკეა.

გარდა ამისა, კომპოზიციის თვისებებზე ზემოქმედებს თავად სივრცის ფარული ექსპრესიულობა და ასევე სივრცის ლოკალური თვისებები, რომლებიც მაყურებლის აღქმაზე მოქმედებენ; მაგალითად, **განიერი და ვიწრო, ზედა და ქვედა, მარცხენა და მარჯვენა, ცენტრალური და პერიფერიული.**

სცენოგრაფიული კომპოზიციის დახურული და ღია ტიპები და სტრუქტურები

სცენოგრაფიული კომპოზიციის ძირითადი შემადგენელი ნაწილებია დეკორაციები, რომლებიც, თავის მხრივ, შედგება

სტატიკური თუ დინამიკური ფორმებისგან, უცვლადი თუ ტრანსფორმირებადი სტრუქტურებისგან, დრაპირებადი თუ ხისტი მასებისა და მასალებისგან, და კოსტიუმებისგან, რომლებიც ყოველთვის დინამიკურ, მოძრავ, კინეტიკურ ნივთთა რიგს განეკუთვნება.

შესაბამისად, სცენოგრაფიული კომპოზიციის არქიტექტონიკულ წყობას, როგორც მასების ურთიერთობას, საფუძვლად უდევს დეკორაციების მოცულობით სივრცობრივი სტრუქტურა.

მოცულობით-სივრცობრივი სტრუქტურა კომპოზიციის კატეგორიაა, რომელიც ასახავს აზრობრივ კავშირს, დაქვემდებარებასა და ურთიერთქმედებას ფორმის ყველა ელემენტისა ერთმანეთთან და სივრცესთან. მოცულობით-სივრცობრივ კომპოზიციაში ელემენტებად „შუშაობს“ სივრცე, მოცულობა, ზედაპირები;

მოცულობასა და სივრცეს შორის არსებული ურთიერთკავშირის ხასიათის მიხედვით განიჩევა ფორმები: დახურული სტრუქტურით, ნაწილობრივ დახურული სტრუქტურით და ღია სტრუქტურით. კარგად ორგანიზებული მოცულობით-სივრცითი სტრუქტურა და მკაფიოდ, მკვეთრად გამოხატული ტექტონიკა ქმნის ერთიანობის და ფორმის ჰარმონიულობის წინაპირობას. ამდენად, ფორმა და კონსტრუქცია განუყოფელია: კონსტრუქცია ესთეტიკური ინფორმაციის მატარებელია.

ნებისმიერი ზემოაღნიშნული სტრუქტურის მქონე ფორმებისგან შექმნილი სცენოგრაფიული კომპოზიციის სახეებია: ფრონტალური, დიაგონალური, ვერტიკალური, წრიული.

კომპოზიციური განვითარების ხასიათის მიხედვით შეიძლება გამოვყოთ სცენოგრაფიული სივრცის ორი სახე:

- **დახშული – ჩაკეტილი, შემოსაზღვრული;**
- **ღია – პერსპექტივაში და ჰორიზონტალურად ან/და სიმაღლეში განვითარებადი.**

ამგვარი კომპოზიციები შეიძლება იყოს როგორც

მონუმენტური, მონოლითური, რაც მიიღწევა ფორმათა გამსხვილების, მათი ლაკონურად გადაწყვეტით, მძიმე მასალებით, მკაცრი კონსტრუქციით; ასევე, იყოს კამერული, ყოფითი, დეტალიზებული, დეკორატიული.

გარდა ამისა, სცენოგრაფიული კომპოზიცია ხასიათდება ტემპორალობის ანუ დროით-მოდრაობითი კატეგორიებით. არსებობს სამი ძირითადი ფორმა:

- **სტატიკური,**
- **კინეტიკური,**
- **სიმულტანური.**

რეალური სცენური სივრცე ფიზიკური პარამეტრებით (რეალური ფორმები, კონსტრუქციები) განისაზღვრება და იგი ფიზიკურად ცვალებადია. ირეალური სცენური სივრცე ფიზიკური პარამეტრების უცვლელობის პირობებშიც კი მხატვრულ აღქმაში იცვლება იმისდა მიხედვით, თუ რა არის გამოსახული სცენაზე (განათებით ან სხვა ვიზუალური სახე-ხატებით) და როგორ არის დატვირთული დეტალებით.

თანამედროვე სცენოგრაფიულ კომპოზიციაში შემაღგენელ ელემენტებზე, ფორმასა და სტრუქტურებზე მეტად, გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ბმის, კავშირის ტიპი და ხასიათი. ეს კავშირები არაერთსახოვანია, ცვლადია, რაც სისტემას უფრო მოძრავს, მოულოდნელს და ნაკლებად მდგრადს ხდის /მაგალითად, პოლიესტერისა და სკოჩის მასალისგან აწყობილი სცენოგრაფიული სტრუქტურა, ქსელის სიმბოლო, ხორვატიული დიზაინერული ფირმა „ნუმანის“ ჰიბრიდ არტში, PQ11/. თანამედროვე მასალების დაჭიმულობა და წელვადობა განაპირობებს როგორც თავად შემაღგენელ ელემენტთა არამდგრადობას, ასევე აძლიერებს ელემენტებს შორის ბმების, და შესაბამისად, მთლიანი სისტემის მყიფე და მოძრავ სახეს. ეს კი კომპოზიციას უფრო პლასტიკურს ხდის და ვიზუალურად წელვად-შეკუმშვად ასოციაციებს ბადებს.

დასკვნისთვის

1. სცენოგრაფიული კომპოზიციის წარმომქმნელი ძირითადი და არსობრივი პრინციპებია:

- სივრცობრივი პრინციპი, რომლის არსი სამგანზომილებიანობას ეფუძნება და სივრცობრივ კოორდინატთა სისტემით იზომება.

- დრამატურგიული პრინციპი/ნარატივის განვითარება და გათამაშება/ ორი ძირითადი კოორდინატით – დროით და მოძრაობით-ხასიათდება.

შესაბამისად, სცენოგრაფიული კომპოზიცია დრო-სივრცით ხელოვნებათა რიგს შეიძლება მივაკუთვნოთ, იმიტომ რომ ის არსებობს სივრცეში და იცვლება დროში.

2. სცენოგრაფიული კომპოზიციის ძირითად გამომსახველობითი საშუალებებს სივრცითი ხელოვნების დარგების – არქიტექტურის, ფერწერის, ქანდაკების – გამომსახველობითი საშუალებები ქმნის. ხოლო თავად სივრცითი ხელოვნების დარგების ძირითადი გამომსახველობითი საშუალებები შეიძლება სამ ძირითად სახემდე დავიყვანოთ, ესენია: ფორმა, ფერი, ხაზი. ეს სამი გამომსახველობითი საშუალება სცენოგრაფიის სამ კომპოზიციურ წყობას ქმნის:

- არქიტექტონიკულს /ფორმათა სისტემა/;
- განათების /შუქ-ჩრდილითა და ფერით შექმნილი პარტიტურა/;

- პლასტიკურს /ცალკეული ფორმისა ან/და ფორმათა სისტემის ტრანსფორმაცია/.

ეს სამი წყობა ახასიათებს როგორც რეალურ, ასევე ვირტუალურ სივრცეებში შექმნილსცენოგრაფიულ კომპოზიციას /ვირტუალურ სივრცეში იგულისხმება მულტიმედია და ციფრული ტექნოლოგიების საშუალებით მოდელირებული წარმოსახვითი სივრცე/.

მათგან არქიტექტონიკული წყობა სივრცითია, ხოლო განათებითი და პლასტიკური უპირატესად დრო-სივრცითი. ეს დაყოფა პირობით ხასიათს ატარებს.

3. დრამატულ თეატრში სცენოგრაფიული კომპოზიცია უპირატესად დახურულ ხასიათს ატარებს, რაც კომპოზიციის თვითკმარობასა და დასრულებულობას გულისხმობს. პოსტდრამატული თეატრის, პერფორმანსების სცენოგრაფიული კომპოზიცია უპირატესად ღიაა, რაც პერფორმანსსა და ჰეპენინგში ნარატივის გაქრობის ტენდენციას გამოხატავს.

გამოყენებული ლიტერატურა

- გუნია-კუზნეცოვა ნ., სცენოგრაფიის ტიპთა მსგავსება და განსხვავება რობერტ სტურუას თეატრში, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის 2006 წლის სამეცნიერო კონფერენციის – ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე – მასალები, თბ., 2006;
- გუნია-კუზნეცოვა ნ., ურბანული კულტურული სივრცეების ვიზუალური სახეები წარმოდგენათა პროცესში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, „მაცნე“ დ. უზნაძის სახ. ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის პერიოდული ჟურნალი, №2, 2005, თბილისი, 2005;
- Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства. (От Антуана до Крэга)
В кн.: Западное искусство XX века. М.: Наука, 1978. С.148 –212;
- Берёзкин В. В. Искусство сценографии мирового театра. I-II тома. М., 1997-2001
- Симмат В. Е. Семантический дифференциал как инструмент искусствоведческого анализа. В сб.: Семиотика и искусствометрия., М., 1972;
- Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа. В сб. Семиотика и искусствометрия., М., 1972;
- Шеповалов В. Сценография в театральном искусстве. С.-Пб., 2003;
- Laurel Brenda, Computer as Theatre . Reading MA, Addison Wesley Longman, 1993.
- Schrum A. Stephen, Theatre in Cyberspace, New York, Peter lang, 1999; Picco A. Theatre and Multimedia, Venecia, 2003;

ნატალია დიღმელაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
დრამის ფაკულტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი დავით კობახიძე

თანამედროვე მიღზომების დანერგვა ცეკვის სწავლებაში

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში ცეკვის სწავლების პრობლემა ყოველთვის ყურადღების საგანი იყო.

თანამედროვე თეატრი მსახიობისგან მოითხოვს მრავალმხრივი პროფესიული უნარების ქონას. აქ იგულისხმება, როგორც წმინდა აქტიორული ხელოვნება, ისე მეტყველების მაღალი კულტურა და დახვეწილი პლასტიკა. შესაბამისად, თეატრალური სკოლისგან მსახიობის ყოველმხრივ მომზადებას და სრულყოფილ მამოძრავებელ აპარატს მოითხოვს. „უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებელში, მოძრაობითი დისციპლინებით მეცადინეობების შედეგად, მომავალი მსახიობის ორგანიზმში ხდება პროგრესული ფუნქციონალური ძვრები, ანუ ხორციელდება ცენტრალურთაშორისი ურთიერთობების შეგუება საჯარო შემოქმედების, სცენის მოედნის პირობებთან. ეს კი, თავის მხრივ, იწვევს მსახიობის პროფესიული ტექნიკის გამომხატველობის ამაღლებასა და სრულყოფას“¹ – წერდა ნ. იონათამიშვილი ნაშრომში „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“. მსახიობის მამოძრავებელი აქტივობის შესწავლაში ცეკვის დადებითი მხარე უდავოა, მაგრამ ეს საგანიც მუდმივად უნდა სრულყოფდეს პროგრამის შემადგენლობასა და სწავლების მეთოდიკას, შეესაბამებოდეს თანამედროვე მოთხოვნებს.

გასულ საუკუნეში თეატრები ძირითადად ლიტერატურულ

¹ ნ. იონათამიშვილი. მსახიობის ტექნიკის შესახებ. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის, სასცენო-მოძრაობის კათედრის სამეცნიერო-კვლევითი შრომები (ხელნაწერი), 1980/81 სას. წ.

პირველწყაროს (პიესას) ეყრდნობოდნენ. წარმმართველი იყო სიტყვა. მსახიობები ამბობდნენ ყველაფერს, რაზეც ფიქრობდნენ პიესის გმირები, ფიზიკური ქცევის მნიშვნელობა შედარებით მცირე იყო. თუმცა, სხეულის მოძრაობის ენის დინამიკური ხარისხი, თავისი წმინდა მექანიკური შესაძლებლობებით, აჭარბებს ხმოვანი მეტყველების შესაბამის შესაძლებლობას, ანუ ადამიანის ფიზიკური ქცევა გარდაიქმნება ურთიერთობის აქტიურ საშუალებად, რომელიც ავსებს მეტყველებას.

ქმედებების რეალიზაციის ტექნიკა მოძრაობის ენის საშუალებით – ეს, პირველ რიგში, სცენაზე ბუნებრივად, დამაჯერებლად, ორგანულად ქმედების გამოხატვის უნარია, ამ ქმედებების გამოხატვის სულ უფრო მეტად მკვეთრი საშუალებების პოვნით.

ადამიანი, სცენური მოძრაობის სირთულესა და ხარისხში, რომელიც მეტყველების საპირისპიროდ იყენებს არტიკულაციის შეზღუდულ აპარატს, ახორციელებს სცენურ მოძრაობას მთელი სხეულით – თავიდან ფეხებამდე. ამ დროს მუდავნდება მსახიობის მიერ დრამატული სცენის სპეციფიკის გათვალისწინების ოსტატობა.

ცეკვა და პლასტიკა დრამაში უკვე აღარ წარმოადგენს მაკავშირებელ საშუალებას, ზოგჯერ სწორედ პლასტიკა და ქორეოგრაფია ხდება დომინანტი სპექტაკლში, მათ მიჰყავთ დრამატურგიული ხაზი. ახალი თეატრალური ფორმების შექმნამ მოითხოვა გარდასახვის სამსახიობო აპარატის მომზადების უფრო მაღალი დონე, მოძრაობითი უნარ-ჩვევების მრავალფეროვნება და სპეციალური ცოდნა. თანამედროვე პიესები ისეა დაწერილი, რომ მრავალ და უმნიშვნელოვანეს ნაკვეთებში მოქმედება მკაფიო გამოხატვას პოულობს მსახიობების ფიზიკურ ქცევაში. მსახიობის პლასტიკური დახასიათება კიდევ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს არა მხოლოდ რეჟისორის ჩანაფიქრში, არამედ მაყურებლის მიერ სპექტაკლის აღქმაში.

XX საუკუნეში მსახიობების სწავლებისთვის აპრობირებული იყო სპორტის, აკრობატიკის სხვადასხვა

სახეობა. ჟ. დალკროზის რიტმული აღზრდის მეთოდი, ფ. დელსარტის „გამომხატველობითი მოძრაობის“ სისტემა, ვ. მეიერჰოლდის ბიომექანიკა და სხვა (ჯორჯ დემენი – შემოიღო სინთეზური ვარჯიშები, რომლებშიც ერთი მოძრაობა ბუნებრივად გამომდინარეობდა მეორისგან, აისელორა ღუნკანი, – რომელიც პროპაგანდას უწევდა „თავისუფალ ცეკვას“).

დალკროზი თვლიდა, რომ ბგერების მუსიკა და ჟესტების მუსიკა უნდა იყოს შთაგონებული ერთი გრძნობით, რომ სხეული არის შუამავალი ადამიანის ბგერებსა და აზრებს შორის, ის ხდება გრძნობების გამომხატველი ინსტრუმენტი, რომელთა მართვასაც ცოდნა სჭირდება. მუსიკა უნდა ასულიერებდეს სხეულის მოძრაობას, რათა შთაინთქას იგი ხილულ ჟღერადობაში. ის აიძულებდა თავის მოსწავლეებს, მუსიკის თანხლებით შეესრულებინათ მთელი სხეულის კუნთების მოძრაობები. „მუსიკის საშუალებით, მისი ზემოქმედების ქვეშ, ადამიანის ფარული სულიერი მდგომარეობა ხდება ხილული, მოძრაობის საშუალებით ადამიანი ცნობიერად ან ქვეცნობიერად გამოხატავს თავის შინაგან სულიერ მდგომარეობას. ეს ნიშნავს, რომ სული ადამიანის შინაგანი პლასტიკაა, მისი მუსიკაა, რომელიც გამომხატვის დროს ერწყმის გარე პლასტიკას, მის მოძრაობას“¹ – წერდა შ. გეგიაძე თავის სამეცნიერო ნაშრომში „მუსიკა სასცენო მოძრაობის გაკვეთილზე და მისი ფსიქოფიზიოლოგიური ზემოქმედება მსახიობის აღზრდის პროცესში“.

დალკროზის შემოქმედებაში ცეკვა ხდება ელემენტი, რომელსაც აქვს ქმედითი და ესთეტიკური მნიშვნელობა, – მიდის იმ დასკვნამდე, რომ მისი სისტემა სასარგებლოა დრამატული მსახიობების სწავლებისთვის. რიტმი სცენური მოქმედებების საფუძველია, – თვლიდა დალკროზი, – მსახიობის სხეული უნდა ფლობდეს რიტმის საიდუმლოს, მსახიობის ქცევა

¹ შ. გეგიაძე. მუსიკა სასცენო მოძრაობის გაკვეთილზე და მისი ფსიქოფიზიოლოგიური ზემოქმედება მსახიობის აღზრდის პროცესში. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სასცენო-მოძრაობის კათედრის სამეცნიერო-კვლევითი შრომები (ხელნაწერი), 1985 წ.

არაფერს გამოხატავს, თუ ის არაა გაჟღენთილი შინაგანი რიტმით. „მრავალფეროვანი მუსიკალური ნაწყვეტების რიტმების მოძრაობის დაქვემდებარებით, დაღკროზმა იპოვა მოძრაობის ემოციური შეფერადების, მისთვის გამომხატველობის მინიჭების გზა, კოლექტიური რიტმული მოქმედების აგების ახალი შესაძლებლობები“.¹ ის მოითხოვდა, რომ გაკვეთილებზე მუსიკალური თანხლების შერჩევა ყოფილიყო კონტრასტული, ხოლო ვარჯიშები შექმნილიყო მეტრის და ტემპის, მოძრაობების და გაჩერებების, დაძაბულობის და მოდუნებულობის ცვლადობით.

დაღკროზის სისტემისგან განსხვავებით, დელსარტის მეთოდი არ გამომდინარეობდა მუსიკალური საფუძვლებიდან, მის სახელთან დაკავშირებულია მოძრაობის ახალი კულტურის, ახალი ტანვარჯიშის სისტემის, ახალი ცეკვის წარმოშობა. დელსარტი იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელმაც ყურადღება მიაქცია მსახიობის ბუნებრივი და გამომსახველობითი სისტემის შექმნის აუცილებლობას. სამსახიობო ოსტატობის სკოლისთვის მისი სისტემიდან გადმოიღეს ტექნოლოგიური მხარე, ყველაფერი მოაცილეს, რაც იწვევდა ქმედების, გრძნობისა და ემოციის პირობით გამოსახულებას. ის ადამიანის სხეულის, როგორც გამომსახველობის მხატვრული იარაღის შესახებ მეცნიერების ფუძემდებელია. დელსარტი დაკავებული იყო სხეულის მდებარეობისა და ჟესტების გამომსახველობის ანალიზით; მიაჩნდა, რომ მოძრაობის უკეთესი კვლავწარმოებისთვის, უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო სხეულის დამორჩილება. მან მისცა სიტყვიერი დასახელებები ყველა მოძრაობას, იმის ნათელყოფით, თუ როგორ შეიძლება გამომსახველობის მასალად იმსახუროს ცალკეული მოძრაობების **შეთანაწყობად**. დელსარტის დამსახურება სხეულის მოძრაობის მეცნიერული დასაბუთების შექმნაშია. მან გააკეთა ადამიანის იმ გარე მოძრაობებისა და მდებარეობების მეცნიერული კლასიფიკაცია, რომლებშიც გამოიხატება მისი შინაგანი მდგომარეობა.

___ კუნთების ვარჯიშის სისტემა, რომელიც შემოიღო ვ.

¹ Конорова Е.В. *Ритмика в театральной школе. Искусство*, М. - Л., 1947, стр.6.

ე. მეიერჰოლდმა დრამატული მსახიობებისთვის, მოიცავდა ურთიერთშემავსებ – სცენურ სიტუაციასა და მოძრაობით ტრეინინგს, ის ამ სისტემას „ბიომექანიკას“ უწოდებდა. მას საფუძვლად უდევს ყველაზე უმნიშვნელო მოძრაობითი აქტის შესრულების იძულებისკენ მთელი სხეულით მისწრაფება, და არა მისი ცალკეული ნაწილებით. მეიერჰოლდი გახდა მოძრაობის ასეთი მანერის ფუძემდებელი სცენაზე და თეატრალურ პედაგოგიკაში.

თეატრის საჭიროება ამდიდრებდა და სრულყოფდა პედაგოგიკას. 1948 წელს, ი. ე. კოხმა შეიმუშავა ახალი საგნის „სასცენო მოძრაობის“ პროგრამა, რომელმაც მოიცვა ამ სფეროში წინამორბედთა მიერ გაკეთებული ყველა მიღწევა. პროგრამის ათვისებისთვის აუცილებელი იყო სტუდენტებში ნებისყოფის, ყურადღებისა და მეხსიერების, ძალის, სისწრაფის, გამძლეობის, სიმარჯვისა და რიტმულობის დონის ამაღლება.

XX საუკუნის 60-80-იან წლებში, საქართველოს თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში, სასცენო მოძრაობის კათედრის პედაგოგებმა დაიწყეს ელემენტარული პროფესიული ტერმინების ქართულ ენაზე გადათარგმნა. ამასთან, მათ სამეცნიერო ნაშრომებში გამოიკვეთა სამსახიობო მიმართულების სტუდენტთა ფსიქო-ფიზიოლოგიური პრობლემების შესწავლის მცდელობის ტენდენციები, რომლებიც იმ დროისათვის აქტუალური იყო სხვა ქვეყნებშიც. თავიანთ შემოქმედებაში იმავე პრობლემებს წინ სწევდნენ XX საუკუნის ისეთი რეჟისორ-ნოვატორები, როგორებიც იყვნენ: ეჟი გროტოვსკი და ეუჟენიო ბარბა.

გროტოვსკი შესაძლებლად მიიჩნევდა შემოქმედებითი პროცესიდან იმ წინააღმდეგობებისა და დაბრკოლებების აღმოფხვრას, რომლებიც გამოწვეულია საკუთარი ორგანიზმით. ეს ეხება, როგორც ფსიქიკურ, ასევე ფიზიკურ ასპექტებს. მსახიობის ინდივიდუალურობა უნდა განვითარდეს ძველი ჩვევებისა და შტამპებისგან განთავისუფლებით. ადამიან-მსახიობთან გულმოდგინე მუშაობის დროს, გროტოვსკი გამოძლინარებდა მისი ფსიქოფიზიკური კონსტიტუციის – ხორციელისა და სულიერის ერთიანობიდან და დიდ ყურადღებას

უთმობდა „სხეულის მეხსიერებას“. გროტოვსკი ამბობდა, რომ მსახიობი – ეს თავის სხეულში საჯაროდ მოძუშავე ადამიანია, რომ მსახიობის ტექნიკა არასდროს წარმოადგენს რაღაც დასრულებულს. თითოეულ ეტაპზე – საკუთარი თავის ძიებით, ექსცესის ფორმით პროვოკაციით, საკუთარი ფარული ბარიერების დაძლევით – ჩნდება ახალი ტექნიკური შეზღუდვები და გართულებები, მაგრამ თითქოს უფრო მაღალ საფეხურზე და ყოველთვის, კვლავ და კვლავ, აუცილებელია მათი დაძლევა, დაწყებული ყველაზე მარტივი სავარჯიშოებით. ეს ეხება თამაშის ყველა ელემენტს, სხეულის პლასტიკას, ჟესტებს, სახის ნიღბის კონსტრუირებას. არსებობს ყველასთვის ერთნაირი საწვრთნელი სავარჯიშოები. თითოეულმა მსახიობმა მათი შესრულებისას უნდა გამოიკვლიოს თავისი შესაძლებლობების საზღვრები, შეისწავლოს და დაძლიოს წინააღმდეგობის წერტილები. ბარბა ასევე თვლიდა, რომ აუცილებელია ახალი თეატრალური ენის პოვნა, რომელიც დასავლეთისა და აღმოსავლეთის სამსახიობო ტექნიკას ეფუძნება; მაყურებელთან კონტაქტის ახალი ფორმების შექმნა და თეატრის განვითარება, რომელსაც არა აქვს ფესვები არც ერთ კონკრეტულ კულტურაში; თეატრს, „რომელიც ცეკვავს“; თეატრს, რომელიც არ არის მთლიანად დამოკიდებული სალაპარაკო ტექსტზე, მაგრამ ამოქმედებს ცეკვას და სიმღერას, რომელშიც შემსრულებელი „მსახიობი – მომღერალი – მოცეკვავე“, ანუ „პერფორმერი“¹ ეფუძნება ტრეინინგს. „ბარბა ზედებოდა, რომ ტრეინინგს შეუძლია მსახიობის სხეულის ამტანობის აღზრდა, ის განსაზღვრავს ფსიქოსომატურ მდგომარეობას, რომელიც წარმოიშობა ფიზიკური შესაძლებლობების ზღვარზე მუშაობის პერიოდის ხანგრძლივობის შედეგად, როგორც „გარღვევა“, რომელშიც არ იკარგება გაცნობიერების შესაძლებლობა“.² ფიზიკური ტრეინინგი, – როგორც ბარბა მიიჩნევს, – გვეხმარება განსაკუთრებული ოსტატობის – „ექსტრა – ყოველდღიური

¹ Turner, Lane., *Eugenio Barba*. – Routledge, London and New York, 2004, p. 14.

² Кузина Е.Е., *Эволюция тренинга Эудженио Барбы// Вокруг Гротовского. Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства*, СПб, 2009, с.112.

ქცევა“ – შეძენაში, მაგრამ ეს ოსტატობა არ გამოვლინდება სამსახიობო ყოფიერების სფეროში ჩათრევის გარეშე, რომელიც მოიცავს ფსიქიკურ პროცესებს. „დაპირისპირებულთა ცეკვა“ იწყება სხეულის შიგნით, როგორც კუნთების დაძაბვის პოტენციალებს შორის სხვაობა, ხოლო შემდეგ „ცეკვა“ გადაიქცევა „მოდრაობების პარტიტურად“.¹ მსახიობებში, მოძრაობის ტექნიკის აღზრდის პროცესის ურყევ დაცვას, არცთუ უკანასკნელ ადგილს აკუთვნებდა ცეკვის არაერთი პედაგოგი, რომლებიც დარწმუნებულნი იყვნენ იმაში, რომ მოძრაობით მხატვრული აღზრდა შესაძლებელია მხოლოდ მომავალი მსახიობების მიერ ქორეოგრაფიული ტექნიკის დაუფლების შემდეგ.

თეატრალური უმაღლესი სასწავლებლის სცენური მოძრაობის კათედრაზე ყველა შესასწავლი საგანი ერთმანეთს უნდა ავსებდეს და ამდიდრებდეს ერთი საერთო მიზნის მისაღწევად – ორგანულად განვითარებული მომავალი მსახიობის აღზრდისთვის. მათ აქვთ საერთო ამოცანები:

1. ყურადღების სრულყოფა.

ა) დაუინებული ყურადღება: საკუთარი სხეულის მოძრაობების კონტროლი სტატიკასა და მოძრაობაში.

ბ) დროსა და სივრცეში მოძრაობებისადმი ყურადღება და მათი კორექცია.

გ) პარტნიორის გადაადგილებაზე ყურადღების გამახვილება, მასთან სწორი ურთიერთქმედებისთვის.

2. მოძრაობათა კოორდინაციის სრულყოფა.

3. სივრცესა და დროში სწორად და სწრაფად ორიენტირების ცოდნის სრულყოფა.

4. მოქნილობის და ძვრადობის სრულყოფა.

5. ინდივიდუალური ნაკლოვანებების გამოსწორება ფიზიკურ განვითარებაში, სიარულში, სტატიკაში, მიმიკაში.

ემოციათა გადაცემის ტექნიკა, მსახიობში გაჩენილი

¹ Грачева Л., Эуженио Барба: Принципы, которые возвращаются - принципы родства в актёрской психотехнике Востока и Запада//Вокруг Гротовского Изд-во. Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб, 2009, с.91.

სულიერი მღელვარების დაუფლება, დაყვანილი უნდა იყოს ისეთი სრულყოფილების დონემდე, რომ როლში გარდასახვის პროცესში მან შეძლოს არ იფიქროს მათზე. ყოველივე ეს მეტყველებს იმაზე, რომ სასწავლებელში მყოფ მომავალ მსახიობს უნდა ჰქონდეს მაღალი პროფესიული მომზადების დონე. ტრეინინგში მსახიობი „სწავლობს სწავლას“.

„ცეკვა“ საგანია, სადაც რთულ ნახაზებში სხვადასხვა ტემპში ერთიანდებიან ხელების და ფეხების მოძრაობები, ასევე ხდება სასცენო მოედანზე გადაადგილების ათვისება, მუსიკის მოსმენის პროცესი. აქ ყველა მოძრაობა ატარებს ორგანიზებულ ხასიათს, რაც კარგად ავითარებს მსახიობისთვის აუცილებელ ყველა თვისებას, ისეთებს, როგორებიცაა: „მრავალსიბრტყიანი“ ყურადღება, კოორდინაცია, სიმარჯვე, მოქნილობა, რეაქციათა სისწრაფე, ამტანობა, ძალა, რიტმულობა, მიზანმიმართულად, ეკონომიურად და ზუსტად მოძრაობის ცოდნა, ხასიათით განსხვავებული მოძრაობების გამოყენება. ეს თვისებები ფუნდამენტია მსახიობის პლასტიკურობის წარმატებული მომზადებისთვის. ისინი ხელს უწყობენ სცენაზე მის ორგანულ მოძრაობას.

ცეკვის შესწავლის პროცესში სტუდენტები ეცნობიან კულტურას, ქვეყნის ეროვნული მოწყობის არსს, წესჩვეულებებს, სტილს, მანერებსა და ჟესტებს. სწავლობენ კოსტიუმების ტარებას, აქსესუარებით სარგებლობას, ამა თუ იმ ეპოქის ვარცხნილობების გაკეთებას. ყველა ამ ცეკვის ქორეოგრაფიული ტექნიკის თავისებურებების შესწავლა და მათი სტუდენტებისთვის გადაცემა, პედაგოგისთვის ძალიან რთული და შრომატევადი პროცესია, – მოითხოვს უდიდეს ცოდნას და ფიზიკურ ამტანობას. სტუდენტებმა უნდა ისწავლონ არა მხოლოდ ამა თუ იმ მოძრაობის სწორად შესრულების წესი, არამედ ცეკვის საშუალებით, სტილის თავისებურებების, მანერის გადაცემა, რითაც შექმნიან ამა თუ იმ ქვეყნის ხალხური ქორეოგრაფიის განუმეორებელ კოლორიტს. ეს მიიღწევა ძირითადი მოძრაობების პლასტიკური კოორდინაციის ათვისებით, თითოეული ჯგუფის მიერ ხალხური და სახასიათო

ცეკვების ძირითადი საცეკვაო „ბა“-ს შესწავლით. ეს სამუშაო კოლოსალური და შრომატევადია. ამიტომ, მისთვის განკუთვნილი საათების რაოდენობა აშკარად არაა საკმარისი. ამასთან ერთად, გასათვალისწინებელია თანამედროვე ახალგაზრდობის ცხოვრების დღევანდელი წესი. ისინი თავიანთი დროის უმეტეს ნაწილს კომპიუტერთან ატარებენ და თითქმის არა აქვთ ფიზიკური დატვირთვა; სკოლის პროგრამაში არ არის საგანი „ფიზკულტურა“. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩემი აზრით, განსაკუთრებით პირველ ეტაპზე, მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს პირველკურსელების ელემენტარულ საერთო ფიზიკურ მომზადებას.

გამოცდილება გვაჩვენებს, რომ ცეკვის პედაგოგი იძულებულია დახარჯოს ძალიან ბევრი დრო ელემენტარული ცნებების ახსნაზე, – ისეთების, როგორებიცაა: მოძრაობის მიმართულება, სიმაღლე, გეომეტრიული ფიგურები, საკუთარი სხეულის ნაწილები. ყურადღება ექცევა ასევე სტუდენტების მიერ ელემენტარული უნარ-ჩვევების – ყურადღების, კოორდინაციის, რიტმის გრძნობის, სივრცეში ორიენტაციის, ამტანობის, სუნთქვისა და ა. შ. – ათვისებას, რაც ბუნებრივად გრძელდება ცეკვის სწავლების სამივე წლის განმავლობაში. როგორც დრამის ფაკულტეტის I-IV კურსების 50%-ზე მეტი სტუდენტის გამოკითხვამ (რომელიც ამ სასწავლო წელს ჩატარდა) აჩვენა, რომ „ცეკვა“ უნდა ტარდებოდეს მინიმუმ 3-ჯერ კვირაში 2 საათის განმავლობაში. მხოლოდ მაშინ, მათი აზრით, შეძლებენ სრული ზომით დაეუფლონ შესაბამის პლასტიკასა და ცოდნას, რომელიც ღლეს ასე აუცილებელია სცენაზე. ამავე აზრს ემხრობა ჯგუფების რეჟისორ-ხელმძღვანელების უმეტესობა. ამასთან დაკავშირებით, ჩნდება მოძრაობით დისციპლინებს შორის დისციპლინათშორისი კავშირების პრობლემა, რომელიც მდგომარეობს ერთი საგნის სხვებით დუბლირებაში. მაგალითად, ისეთი საგანი, როგორიცაა „ეტიკეტი“, რომელიც წარმოადგენს „სცენური მოძრაობის“ შემადგენელ ნაწილს, ღლეს ჩვენს უნივერსიტეტში ისწავლება მეორე კურსის განმავლობაში – კვირაში 2 საათი. მაგრამ,

როგორც ზემოთ იყო თქმული, XVI-XIX საუკუნეების საისტორიო-ყოფითი ცეკვების შესწავლისას, სტუდენტები უკვე I კურსზე ბუნებრივად ითვისებენ ამ ეპოქებისთვის დამახასიათებელ მისაღმებას, მანერას, სტილს და ა. შ. ასევე საგანი „რიტმიკა“, რომელსაც აქვს თავისი კონკრეტული დანიშნულება – დაეხმაროს სტუდენტებს, სწავლების საწყის ეტაპზე განავითარონ რიტმის გრძნობა, მუსიკალური სმენა და ყურადღება, ხშირად ცვლის „ცეკვას“. იქ სტუდენტები ცეკვავენ ესპანურ და სხვა რიტმულ ცეკვებს, ერთი კონკრეტული მუსიკის თანხლებით, ფეხის ბაკუნითა და ტაშის დაკვრით, ე. ი., მათი „გავარჯიშება“ ხდება, რაც არ შეესაბამება მთავარ დანიშნულებას – მათ მეტრო-რიტმულ განვითარებას. ანუ, სასწავლო დრო არარაციონალურად გამოიყენება, მაშინ, როცა მას „ცეკვის“ საგნისთვის საათები აშკარად არ ყოფნის. როგორც პრაქტიკა გვიჩვენებს, სტუდენტების მიერ, სხვა საგანში მიღებულ ცოდნას სტუდენტები არ იყენებენ ცეკვაში, ე. ი. რეალობაში ხდება ის, რაზეც ზემოთ იყო საუბარი – დარღვეულია დისციპლინათშორისი კავშირები.

დღეს ცეკვის პედაგოგები ამ კონკრეტიკას ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ. ამის მიზეზია: პირველი – საათების არასაკმარისი რაოდენობა – კვირაში სულ 3 საათი. მეორე – მათ იმედი აქვთ, რომ სტუდენტები შეისწავლიან ამა თუ იმ საცეკვაო ელემენტს სხვა საგნებში. მესამე – კონკრეტული მოძრაობითი საგნების ერთიანი მოთხოვნების არარსებობა, შესაძლოა ამ სფეროში არასაკმარისი ცოდნის გამო.

ზემოხსენებულიდან გამომდინარე, ჩვენს უნივერსიტეტში დადგა მოძრაობების, დისციპლინების პროგრამებისა და სასწავლო გეგმების გადახედვის, პლასტიკისა და ცეკვის სწავლებისადმი კომპლექსური, თანამედროვე მიდგომის მწვავე აუცილებლობა. მისაღებ შემოქმედებით ტურებზე, აბიტურიენტების მიღებისას, მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს მათში რიტმის გრძნობისა და კოორდინაციის არსებობას. უნივერსიტეტის ბაზაზე უნდა შეიქმნას კვალიფიციური პედაგოგიური კადრების მოზიდვისა და მომზადების შესაძლებლობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გეგიაძე შ., მუსიკა სასცენო მოძრაობის გაკვეთილზე და მისი ფსიქოფიზიოლოგიური ზემოქმედება მსახიობის აღზრდის პროცესში, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის, სასცენო-მოძრაობის კათედრის სამეცნიერო -კვლევითი შრომები (ხელნაწერი), 1985 წ.
- იონათამიშვილი ნ., მსახიობის ტექნიკის შესახებ, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის, სასცენო-მოძრაობის კათედრის სამეცნიერო-კვლევითი შრომები (ხელნაწერი), 1980/81 სას. წ.
- Грачева Л., Эуженио Барба: Принципы, которые возвращаются - принципы родства в актёрской психотехике Востока и Запада//Вокруг Гротовского Изд-во. Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб, 2009.
- Конорова Е.В., Ритмика в театральной школе, Искусство, М.-Л., 1947,137 с.
- 5. Кузина Е.Е., Эволюция тренинга Эудженио Барбы// Вокруг Гротовского. Изд-во Санкт-Петербургской
- Государственной академии театрального искусства, СПб, 2009.
- Turner, Lane. Eugenio Barba. – Routledge, London and New York, 2004.

გიორგი სავანელი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
დრამის ფაკულტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი დავით კობახიძე

**მსახიობის ოსტატობის სხვადასხვა
მეთოდოლოგიური სწავლების უპირატესობა**
(ბერტოლდ ბრეხტის თეატრალური მეთოდით სწავლების
კურსი და მისი დანერგვა სამსახიობო ფაკულტეტზე)

XX საუკუნის დასაწყისიდან მსოფლიო ისტორიაში, ცივილიზაციის კოლოსალური სისწრაფით განვითარებით, პრაგმატიზმისა და რაციონალიზმის ხანა დადგა, რაც ღლეკ კიდევ უფრო მძაფრად იგრძნობა. ამან, ინტელექტუალური რესურსის მეტი სისწრაფით ამუშავების და განვითარების აუცილებლობა დაბადა; ცხადია, ეს პროცესი თეატრალურ ხელოვნებასაც შეეხო. თეატრმაც, 20-30-იანი წლებიდან ინტელექტუალიზმის პრინციპებით, ფეხი აუწყო საზოგადოებრივი და სოციალური პროცესების ჟამთასვლას. ეს, სხვადასხვა ქვეყანაში თავისებური სახით გამოვლინდა. გერმანიაში კი, „ეპიკურობის“ და „გაუცხოების“ ფორმით ჩამოყალიბდა, რაც ბერტოლდ ბრეხტის სახელს უკავშირდება. ინტელექტუალიზმის ამ კუთხით განვითარებამ, წარმოშვა აუცილებლობა, ახალ იდეებს და მათი გადმოცემის ფორმებს დაქვემდებარებოდა დრამის სტრუქტურა, თეატრალური მეთოდი და მასში შემავალი დარგები, მათ შორის უმთავრესი – სამსახიობო ხელოვნება. და მართლაც, ბ. ბრეხტმა, თავისი ტალანტის წყალობით, თეატრალური ხელოვნების საფუძველი, სამსახიობო ხელოვნება ამ იდეის შესაბამისად გარდაქმნა.

ბრეხტის თეორიისა და პრაქტიკის მიხედვით, „ეპიკურისა“ და „გაუცხოების ეფექტის“ გამოვლენის ერთ-ერთი სფერო, დრამის სტრუქტურასა და სცენის კონსტრუქციასთან ერთად, – მსახიობის ხელოვნებაა. ე. პისკატორი ამბობდა – „ეპიკური“

სტილისტური ფორმა კი არაა, სხვა ფორმათა შორის, არამედ შემოქმედებითი მეთოდი“.¹ ყველა მეთოდს კი, განხორციელების მისთვის დამახასიათებელი გზა გააჩნია. გრეგორი ბოიაჯიევი განგვიმარტავს, რომ „ეპიკური“ თეატრისათვის დამახასიათებელია როლის ხაზგასმით თეატრალური შესრულება და ის ვითარება, რომ იგი წარმოდგენით თეატრად გვევლინება. აქ სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვისათვის დამახასიათებელია თხრობა, ამბად თქმა, აღწერილობითი და ჩვენებითი ელემენტები. ეს ზოგადი მახასიათებლები განასხვავებს მას გარდასახვის თეატრისგან და მსახიობის ოსტატობის სწავლების მეთოდისაგან, რომელიც პირველ ეტაპზე მსახიობის აღსაზრდელად უნივერსალური და უაღტერნატივოა. სტუდენტ-მსახიობმა პირველი კურსის პროგრამა სრულად უნდა გაიაროს, რათა იცოდეს მსახიობის ოსტატობის „ანბანი“; ასევე უნდა იცოდეს როლის „სახის“ შექმნის ფუნდამენტური პრინციპები და ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება შემოვიტანოთ დამატებით სხვა მეთოდოლოგია მსახიობის ოსტატობის პროგრამაში. კონკრეტულ შემთხვევაში – ბ. ბრეხტის თეატრალური მეთოდი.

პიტერ ბრუკი ამბობს – „ვერც ერთი ადამიანი, ვინც სერიოზულადაა თეატრთან დაკავშირებული, ბრეხტს გვერდს ვერ აუვლის. ბერტოლდ ბრეხტი ჩვენი დროის საკვანძო ფიგურაა და მთელი დღევანდელი თეატრალური საქმიანობა, გარკვეულ მომენტში ბრეხტის მტკიცებებითა და მიღწევებით იწყება, ანდა უბრუნდება მათ“.² ასე რომ, მართალია დღეს, ბრეხტის თეატრალური ფორმები, ინოვაციების სფეროში, უკვე ისტორიას წარმოადგენს, სამაგიეროდ მის მოძღვრებებს, მეთოდებსა და თეორიულ ნაშრომებს დღემდე სარგებლობს და აქტიურად იყენებს თანამედროვე ევროპული თუ ამერიკული თეატრი და სამსახიობო ოსტატობის სასწავლო პრაქტიკა.

ნაშრომში ჩამოყალიბებული იქნება, ბრეხტის თეატრალური

¹ ჭარხალაშვილი ზ., ბერტოლდ ბრეხტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი, თბ., 1986, გვ.147.

² ბრუკი პ., ცარიელი სივრცე, „ხელოვნება“, თბ., 1984, გვ.74-75.

მეთოდის მიხედვით სამსახიობო ოსტატობის სწავლების პრინციპები, სირთულეები, მნიშვნელობა და ა. შ. გარჩეული იქნება, ბრეხტის ძირითადი მოძღვრებები და შეხედულებები თეატრზე; თუროვგორ ცდილობდა იგი მსახიობების ჩამოყალიბებას ანდა მათი არტისტული უნარების გარდაქმნას, რომ ისინი მორგებულნი ყოფილიყვნენ, „ეპიკურობის“ და გაუცხოების თეატრალურ ფორმებს; და მორგებულნი ყოფილიყვნენ ასევე, ბრეხტის შეხედულებისამებრ (თვალსაზრისით), თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთდამოკიდებულების, ურთიერთზემოქმედების პრინციპებს. ვიმსჯელებთ, როგორ უნდა ჩამოყალიბდეს მომავალი მსახიობი სასწავლო პროცესში, ბრეხტის შეხედულებით და როლზე, ხასიათზე მუშაობის მისეული მეთოდით. ამის შემდეგ, ნაშრომში დამუშავებული იქნება საკითხი, – როგორ უნდა მოხერხდეს და განხორციელდეს მსახიობის აღზრდა, ბრეხტის თეატრალური მოდელის პრინციპებით ჩვენს რეალობაში; სადაც სტუდენტები სამსახიობო ოსტატობის კურსს მხოლოდ სტანისლავსკის სისტემით, განცდის თეატრის პრინციპებით, გადიან. ასევე, დამუშავებული იქნება ამ ორი მეთოდის მსგავსება-განსხვავებულობის საკითხი. ჩამოყალიბებული იქნება ბრეხტის მეთოდით სწავლების – საკითხები, ეტაპები, ნებისმიერი თეატრალური მეთოდისათვის უნივერსალური სცენური ქმედებისათვის აუცილებელი ელემენტების, „სახეზე“ მუშაობის პრინციპების, ერთგვარად „გადათარგმნა“ ბ. ბრეხტის თეატრის „ენაზე“.

დღეს, როდესაც თეატრალურ ხელოვნებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს და პრიორიტეტულია ახალი ფორმები – თუნდაც მულტიმედიური და არავერბალური თეატრი – და ახალი ჟანრები, როდესაც მსოფლიოს წამყვანი თეატრალური სასწავლებლები, ტრადიციული (სტანისლავსკის სისტემა) მეთოდის პარალელურად, სამსახიობო ხელოვნებას მრავალი სხვადასხვა თეატრალური მოდელის მიხედვით ასწავლიან, ვთვლი, რომ მნიშვნელოვანია ქართულმა სამსახიობო სკოლამაც გაიზიაროს ეს ტენდენციები. თემის მნიშვნელობა იმაშიც

მდგომარეობს, რომ ის საშუალებას მოგვცემს, საჭიროების შემთხვევაში – და ამის აუცილებლობა ნამდვილად არსებობს – გამოვიყენოთ პრაქტიკული თვალსაზრისითაც; ასევე, ზუსტი წარმოდგენა გვქონდეს ბრეხტის თეატრის სპეციფიკაზე, რომ მასზე არ ვმსჯელობდეთ, მხოლოდ რამდენიმე, თუნდაც დიდი რეჟისორის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში გამოყენებული ბრეხტის მოდელის ტრანსფორმაციით. მნიშვნელოვანია – შევძლოთ ამ მეთოდის საფუძვლიანი შეთვისება, რადგან ეს მეთოდი მხოლოდ ბრეხტის პიესების დასადგმელად არ არის განკუთვნილი; შევძლოთ მისი განზოგადება და ინტერპრეტაციის, იდეის შესაბამისად, შესაძლებელი იყოს მისი გამოყენება სხვა დრამატურგთა პიესების დადგმის დროსაც (ბ. ბრეხტის მეთოდი რომ ამის საშუალებას იძლევა, ახალი არ არის და შეგვიძლია ისეთი თეატრალური მოღვაწენი დავიმოწმოთ, როგორებიც არიან: ე. პისკატორი, თავად ბ. ბრეხტი, პ. ბრუკი, ჯ. სტრელერი და არა ერთი თეატრის მკვლევარი). მნიშვნელოვანია, რომ ბრეხტის მეთოდი იძლევა საშუალებას, მსახიობის არა მარტო არტისტული, არამედ ინტელექტუალური განვითარებისათვისაც. ეს უკანასკნელი ცნება ბრეხტის თეატრისათვის ერთ-ერთი მათგანიზებულია; ხოლო ის, რომ დღეს, ბობოქარი ცივილიზაციის ეპოქაში თეატრის კონკურენტად ქცეული დარგების შემოტევა მოვიგერიოთ, ამისათვის საჭიროა – მაყურებელი არა მარტო ემოციებით დავიმორჩილოთ, არამედ – ინტელექტუალური საზრდოც მივცეთ, სანახაობის „მანტიაში გახვეული“. ეს დღეს მით უფრო საჭიროა, თუმიცა – ჯერ კიდევ გასული საუკუნის შუა წლებში კაუნასის თეატრის (ლიტვა) ხელმძღვანელი იუოზას მილტინისი ითხოვდა – „მსახიობი უნდა მოძრაობდეს როგორც აკრობატი და აზროვნებდეს როგორც ფილოსოფოსი“.¹ ამ თემის დამუშავება აქტუალურია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ზემოხსენებული თეატრალური მოდელი მიზნად ისახავს მაყურებელზე აქტიურ ზემოქმედებას, მის გამოფხიზლებას, მოწოდებას. ეს პუნქტი მეტად მნიშვნელოვანი იყო იმ

¹ ქართველიშვილი ვ., ინტელექტუალურისა და რომანტიკულის ზღვარზე, გამომც., „კენტავრი“, თბ., 2006, გვ.169.

პერიოდში, როცა ბრეხტი აყალიბებდა თავის თეატრალურ ესთეტიკას – ეს იყო ფაშიზმის მომძლავრების და ზეობის ხანა, გერმანელი ერის ცხოვრებაში დიდი გარდაქმნების და ქვეყნის ჩამოყალიბების პროცესი. მსგავსი პროცესები ჩვენთან ჯერ კიდევ არ დამთავრებულა; ამიტომ მსგავსი სახის თეატრალური ფორმა და მისი პრინციპების ცოდნა მსახიობისათვის ჩვენთან დღესაც აქტუალურია და შეუძლია დიდი სამსახური გასწიოს.

ძირითადი სიახლე იქნება – ბრეხტის მეთოდით, მსახიობის ოსტატობის სწავლების განხორციელებისათვის, პირველი საფუძვლიანი და თანმიმდევრული ნამუშევარი. განხილული იქნება „განცდის“ თეატრისა და ბრეხტის მეთოდის მიხედვით მსახიობის აღზრდის ურთიერთშეთავსების საკითხი, რაც გარკვეული თვალსაზრისით, ასევე სიახლე იქნება. აგრეთვე, თუ როგორ შეიძლება პრაქტიკულად განხორციელდეს მსახიობის ოსტატობის სწავლება „ეპიკური“ და გაუცხოების მეთოდის პრინციპებით (პარალელურად ტრადიციული მეთოდისა); რა და რომელი სცენური ქმედებისათვის საჭირო ელემენტები და როლზე მუშაობის პრინციპები მოითხოვენ სხვაგვარ, სპეციფიკურ განხორციელებას, გამოვლენის და შესრულების ფორმებს; შემუშავდება გეგმა, თუ როგორ შეიძლება, მსახიობის გამომსახველობით საშუალებათა მრავალფეროვნებისათვის კომპლექსურად დაინერგოს ბრეხტის მეთოდით მსახიობის ოსტატობის სწავლების კურსი; და შემოქმედებითი პროფილის სასწავლო პროცესის გადახალისება-გამრავალფეროვნებისათვის რა მნიშვნელობა და შედეგი ექნება მას.

ამ თემის პრიორიტეტულობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი საშუალებას მოგვცემს დაინერგოს ამ მეთოდით სწავლება ჩვენს რეალობაში. სულ მცირე კი, მისი გაცნობა გამოადგებათ ბრეხტის შემოქმედებისა და ქართულ თეატრში მისი თეატრის ესთეტიკის შემოსვლის შესწავლის მსურველთ და მკვლევარებს, რომლებიც მუშაობენ ამ და მონათესავე საკითხებზე. თუმცა, ნაშრომს მაინც უფრო პრაქტიკული დანიშნულება და პრაქტიკაში რეალიზაციის მოტივი ექნება.

განხილული იქნება, დღესდღეობით მსახიობის ოსტატობის სწავლების მიზნები, შედეგები, პრობლემები და გაუმჯობესების გზები; სხვადასხვა ასპექტი, რომ „ტოტალური რეჟისურის“ ეპოქაში მსახიობებმა შეძლონ რეჟისორული ჩანაფიქრის („გადაწყვეტის“), იდეის, თამაში და არა მხოლოდ თავიანთი როლის შესრულება, თუნდაც მაღალ მხატვრულ დონეზე. განვიხილავთ, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია, რომ ამა თუ იმ თეატრში, თეატრალური სასწავლებლიდან, შეძლებისდაგვარად სრულყოფილად მომზადებული მივიდეს მსახიობი და ის აღარ საჭიროებდეს, უკვე სპექტაკლზე მუშაობის დროს, დამატებით „სამსახიობო მასტერკლასებს“, რაც, სამწუხაროდ, ხშირია ჩვენს რეალობაში.

დაბოლოს, გავარკვევთ სამსახიობო ოსტატობის კურსის რა ნაწილი უნდა ჰქონდეს გავლილი სტუდენტ-მსახიობს, როცა შესაძლებელი და რეკომენდებული იქნება სასწავლო პროგრამაში ბრეხტის მეთოდით მსახიობის ოსტატობის სწავლების კურსის ჩართვა ანუ სწავლის რა პერიოდში იქნება უკეთესი ამ მეთოდის შემოტანა (დამატება) სასწავლო ბაღეში; რა სახით (სპეც-კურსის, ფაკულტეტური საგნის, მსახიობის ოსტატობის დამატებითი სალექციო კურსის თუ სამაგისტრო პროგრამის სახით) და რამდენი სემესტრის განმავლობაში. ნაშრომში ზოგადად შევეხებით და წარმოვაჩენთ ბრეხტის თეორიისა და მეთოდის თანადროულობის საკითხს, მსახიობის ოსტატობის, როგორც სასწავლო დისციპლინის, წინაშე მდგარ მოთხოვნებს და ამ საკითხების საერთაშორისო ანალოგებს (მაგალითად, მსახიობის ოსტატობის კურსზე, სპეციალობა მრავალი სხვადასხვა თეატრალური მეთოდით ისწავლება იელისა და ჰარვარდის უნივერსიტეტებში, სან-ფრანცისკოს ხელოვნების და ნიუ-იორკის კინოაკადემიაში). დეტალურად იქნება ჩამოყალიბებული, რა თანმიმდევრობით უნდა განვახორციელოთ ბრეხტის მეთოდით თამაშის სწავლება, რათა სტუდენტებს შევასწავლოთ, უკვე ათვისებული და განვლილი პროგრამის (სცენური ქმედებისათვის საჭირო ელემენტები, ურთიერთობა, ქვეტექსტი, ფსიქოლოგიური ჟესტი და ა. შ.) „ეპიკური“ თეატრის პრინციპებით განსხვავებულად

გამოხატვა. უმთავრესი კი – ჩამოყალიბდება ბრეხტის მეთოდით სწავლების გეგმა და პროგრამა. ამ მეთოდის დაუფლება მსახიობის გამომსახველობითი არსენალის მრავალმხრივობის საწინდარი და გარანტი იქნება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბრეხტი ბ.. პატარა ორგანონი თეატრისათვის, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1982;
- ბრუკი პ., ცარიელი სივრცე, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1984;
- სტანისლავსკი კ., მსახიობის მუშაობა თავის თავზე, გამომც. „ხელოვნება“ თბ., 1949;
- ქართველიშვილი ვ., ინტელექტუალურისა და რომანტიკულის ზღვარზე, გამომც. „კენტავრი“, თბ., 2006;
- ჭარხალაშვილი ზ., ბერთოლდ ბრეხტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი“, გამომც. „ხელოვნება“ თბ., 1986;
- Бояджиев Гр., От Софокла до Брехта» изд. «искусство», москва, 1988;
- Михеева А., Народные театры в западной Европе, изд. «искусство», москва, 1973.

თამარ ფიროსმანაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
დრამის ფაკულტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი დავით კობახიძე

ქორეოგრაფია დრამატულ სპექტაკლში და მისი სწავლების მეთოდოლოგია

ქორეოგრაფია და დრამატული თეატრი საუკუნეების განმავლობაში მეტად რთულ და საინტერესო გზას გაივლის იმისათვის, რომ მათი მსგავსება და განსხვავება, ურთიერთქმედება და უკუქმედება, ცალ-ცალკე და ერთად არსებობა განიხილოს ერთ კონტექსტში – ქორეოგრაფია დრამატულ თეატრში.

უძველეს დროში ცეკვას მჭიდრო კავშირი ჰქონდა შრომის პროცესთან, წარმართულ და საყოფაცხოვრებო წეს-ჩვეულებებთან, ასეთმა ცეკვებმა რიტუალური ხასიათი მიიღო. უძველეს დროში ცეკვა გამოხატავდა ხალხის შრომით თუ გამარჯვებით გამოწვეულ სიხარულს. აქედან გამომდინარე, ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში ცეკვის მნიშვნელობა იყო თეატრალიზებული. ეს გახლდათ მოძრაობით, ზოგჯერ კი გადაჭარბებული გამომსახველობით გამოხატული რაიმე ამბავი ან რიტუალი. ამიტომ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ცეკვა წარმოიშვა როგორც თეატრალიზებული სანახაობა, შემდეგ კი ნელ-ნელა გამოეყო თეატრს და დღეს უკვე ხელოვნების ცალკე დარგად ჩამოყალიბებული გვევლინება. თუმცა მათი საწყისი ფესვები იმდენად ძლიერია, რომ ქორეოგრაფიაც და თეატრიც თავის თავში მოიცავენ ერთმანეთს. სწორედ მათ გასაერთიანებლად შეიქმნა ტერმინი „თეატრალური გადაწყვეტა“, რომელსაც საკმაოდ ხშირად იყენებენ თეატრალური მოღვაწენი თავიანთ წერით თუ სამეტყველო ლექსიკონში. თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, ქორეოგრაფია იმდენად დიდ შეუსაბამობაშია სპექტაკლთან, რომ ამ ტერმინის გამოყენება უადგილო იქნებოდა. რატომ

ხდება თეატრისა და ქორეოგრაფიის აცდენა? ალბათ იმიტომ, რომ ზოგჯერ დადგმის პროცესში, ცეკვას ვიყენებთ როგორც ლამაზ მოძრაობათა კომპოზიციას და შემდეგ აღმოჩნდება, რომ მისი დრამატურგია ხელს უშლის სპექტაკლის დრამატურგიულ განვითარებას, ვინაიდან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქორეოგრაფია საფუძველში თავად არის თეატრალიზებული სანახაობა. იმისათვის, რომ ამგვარ შეუსაბამობას არ ჰქონდეს ადგილი, ხელოვნების ამ ორი დარგის შერწყმას უფრო სათუთად უნდა მივუდგეთ. პირველ რიგში უნდა დავრწმუნდეთ, რომ სპექტაკლში ნამდვილად გვჭირდება ცეკვა, ვინაიდან ცეკვის აუცილებლობა უნდა გამომდინარეობდეს სპექტაკლის დრამატურგიიდან. ამას ზოგჯერ რემარკებში გვკარნახობს პიესის ავტორი, ზოგჯერ მოცემული გარემოებისგან ვიღებთ მითითებას, ზოგჯერ კი პერსონაჟის შინაგანი თუ გარეგნული თვისებები გვიბიძგებს ცეკვის შესრულებისკენ. ნებისმიერ შემთხვევაში, თუ ქორეოგრაფია არის პიესის შემადგენელი ნაწილი, მათი ურთიერთკავშირი საიმედო და საინტერესოა. ამის მისაღწევად ერთ-ერთი აუცილებელი და მნიშვნელოვანი პირობაა მსახიობის სპეციალური მომზადება. ეტიუდებისა და სავარჯიშოების დახმარებით მათ უნდა ინსტინქტის დონეზე გამოუშუშავდეთ ცეკვით მოქმედების უნარი.

თეატრისათვის ამოძაწალი წერტილი მოქმედებაა. თუ მსახიობს მივუთითებთ აღიქვას ცეკვა – როგორც მოქმედება, მაშინ ქორეოგრაფია ფუნქციურად დაუახლოვდება თეატრს და მათი ურთიერთქმედება ჰარმონიული გახდება. სპექტაკლში ქორეოგრაფიის შესრულებისკენ რამდენიმე გარემოება გვიბიძგებს, ერთ-ერთი გავრცელებული ვარიანტია, როდესაც პიესაში თავად ავტორი მიგვითითებს ცეკვის შესრულებაზე, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი გარკვეულ მოთხოვნას გვიყენებს და შესაბამის პასუხისმგებლობასაც გვაკისრებს. არსებობს პიესები, სადაც რემარკებში პირდაპირაა მითითებული – „ცეკვავენ!“ ლოპე დე ვეგა პიესაში „ცეკვის მასწავლებელი“ უამრავ ცეკვას გვთავაზობს, აღსანიშნავია ისიც, რომ პიესაში ნახსენებია იმდროისთვის მსოფლიოში გავრცელებული ყველა

პოპულარული ცეკვა: „ტარანტელა“, „ჰავანა“, „ბოლერო“, „ნავარა“ და ა. შ. ამ ცეკვების დასახელებით, ავტორი მიგვანიშნებს, რომ სპექტაკლში შეგვიძლია ამ ცეკვების გამოყენება, რათა სპექტაკლის მოქმედება თანადროული იყოს ეპოქასთან. ყველა ცეკვას თან ახლავს გარკვეული სიუჟეტი, რის მიხედვითაც შეგვიძლია პიესაში ხსენებული უამრავი განსხვავებული რიტმის, ტემპისა და ხასიათის ცეკვებიდან შევარჩიოთ შესაბამისი ცეკვა. გარდა ამისა, მოცემული ცეკვები მუსიკალურად გვეხმარება სპექტაკლის შინაგანი რიტმის შერჩევაშიც.

არსებობს ავტორის მიერ ცეკვის მითითების მეორე ფორმაც, როდესაც ავტორი ცეკვაზე კი არ მიგვანიშნებს, არამედ იმ სიტუაციაზე, სადაც ცეკვა არის საჭირო. მაგალითად უ. შექსპირი პიესაში „რომეო და ჯულიეტა“ პირველი მოქმედების მეხუთე სურათში გვაწვდის ინფორმაციას, რომ ლხინი იქნება, ისეთ გარემოს გვიხატავს, რომ გვაიძულებს ცეკვის შესრულებას. რემარკებში გვეუბნება, რომ შემოდიან მუსიკოსები, ასევე საზეიმოდ გამოწყობილი ნიღბიანი კაპულეტები და მათი სტუმრები. შექსპირი, ლოპე დე ვეგასგან განსხვავებით, არც ცეკვაზე მიგვითითებს და არც შესასრულებელ ცეკვას გვისახელებს, მაგრამ გარემოს გვიქმნის ცეკვისთვის.

ცეკვისკენ შეიძლება უამრავმა გარემოებამ გვებიძღოს, მაგალითად – ქორწილი, მეჯლისი, დღეობა, სახალხო დღესასწაული, კარნავალი – ყველა ეს გარემოება მეორე პლანზე მაინც ასოცირდება ცეკვასთან. თუმცა ცეკვა, რომელიც სპექტაკლში კარნავალზე შესრულდება, უნდა იყოს არა კარნავალისთვის, არამედ იმ მთავარი იდეისთვის, რისთვისაც კარნავალის დადგმა გახდა აუცილებელი.

ერთ რამ ნათელია, რომ მსახიობს ცეკვის განსხვავებული სწავლა სჭირდება. მისთვის, გარდა ილეთების სწავლისა, აუცილებელია ცეკვის სამსახიობო ოსტატობით შესრულება და პლასტიკის გამოყენება საჭირო დროს და საჭირო ადგილზე. როგორც ვიცით, სცენაზე არც ერთი მოქმედება უბრალოდ არ სრულდება, ამიტომ მსახიობმა უნდა შეძლოს,

მისი პერსონაჟიდან გამომდინარე, თითოეულ ცეკვას ზუსტი მნიშვნელობა მისცეს, რაც ნიშნავს იმას, რომ ცეკვის დრამატურგია უნდა დამორჩილდეს სპექტაკლის დრამატურგიას, რათა ცეკვა სპექტაკლში იქცეს მოქმედებად და არ დარჩეს გამჭოლი მოქმედების გარეთ. ამისთვის საჭიროა, სწავლის პერიოდში მათ მიეცეთ ამოცანები, რომლებიც დაეხმარებათ ცეკვის მოქმედებად გადაქცევაში. შეიძლება ცეკვა იყოს შინაგანი მდგომარეობის გამოხატვა, ურთიერთობის აწყობა, რაიმე სირთულის გადალახვა ან გარემო, სადაც გარკვეული მიზნით სრულდება ცეკვა.

უმადლეს თეატრალურ სასწავლებლებში ცეკვის შესწავლას დიდი ყურადღება ეთმობა, რადგან იგი ავითარებს მსახიობისთვის საჭირო ისეთ უნარ-ჩვევებს, როგორებიცაა – შინაგანი ინტუიცია, რიტმის, პროპორციის, პარტნიორის შეგრძნება, სინქრონული მოქმედება, სივრცის ათვისება და სხვა. მიმაჩნია, რომ მსახიობისთვის ცეკვის სწავლება ამ ყველაფერს უნდა ემსახურებოდეს და მისთვის აუცილებელი უნარ-ჩვევების განვითარებისკენ იყოს მიმართული.

ადამიანის შინაგან მდგომარეობას, ზოგჯერ მცირე დოზით, მაგრამ მაინც, იმეორებს მისი სხეული. მაგალითად, რაღაცით ძალიან გახარებული ან აღფრთოვანებული ადამიანი, რომელიც ცდილობს რა, გარშემოყოფებს ემოცია დაუმალოს, მისი შინაგანი აღმაფრენა შეუმჩნეველად, მაგრამ მაინც, თვალებში და მის მოუსვენარ მოძრაობებში აისახება. სტუდენტისთვის ამის მიწოდება გაგვიადვილდება, თუ თავდაპირველად ცხოველის, ფრინველის ან/და უსულო საგნების ხასიათის ცეკვით გადმოცემას დავავალბთ. მაგალითად, თუ სტუდენტები იმდროისთვის სწავლობენ ესპანურ ცეკვას, ეს ცეკვა ვაცეკვოთ მათ როგორც არწივს, ნიბლიას, მტრედს, ქათამს, ლომს, ძაღლს, კურდღელს და ა. შ., მოცემული ცხოველებისა და ფრინველების ხასიათი წინასწარ განსაზღვრავს მათ შინაგან მდგომარეობასა და მანერებს. სწავლის ასეთი მეთოდი საშუალებას მისცემს მათ, ცეკვის სხვადასხვა ხასიათით შესრულება სხვადასხვა პერსონაჟს მიუსადაგონ. თუმცა, მხოლოდ ცეკვის ხასიათის

განსაზღვრა არ კმარა დრამატული თეატრისთვის ქმედითი ცეკვის შესაქმნელად. ამის გარდა, მათ უნდა შეძლონ მუსიკალური დრამატურგიის წაკითხვაც. ამისთვის წინა სავარჯიშოს შესრულება პირიქით მოგვიწევს. მათ უნდა მივცეთ გარკვეული მუსიკალური კომპოზიცია და დავავალოთ, თავად ამოირჩიონ პერსონაჟი. მაგალითად, ვალსის მუსიკას რამდენჯერმე მოუსმინონ და თავად გადაწყვიტონ, არწივი იცეკვებს, მელია თუ ყვავილი. ამის შემდეგ უნდა მივაწოდოთ პერსონაჟები ცნობილი ნაწარმოებებიდან, მაგალითად – მედეა, კლეოპატრა, ანტიგონე, ჰამლეტი, ღონ ჟუანი და ა. შ. ამ პერსონაჟების ხასიათი გარკვეულწილად შტამპად არის ქცეული და მათი სახელის ხსენება ყველა ჩვენგანში გარკვეულ შთაბეჭდილებას აღძრავს. სტუდენტებისთვის მათთვის ნაცნობი გმირების ხასიათის მორგება მნიშვნელოვანი იქნება იმით, რომ სტუდენტებმა უკვე წინასწარ იციან, ვისი ამბავი უნდა მოგვითხრონ, ამიტომ, ისინი იწყებენ პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარე ცეკვას.

რაც შეეხება სავარჯიშოებს, ცეკვის სავარჯიშოები პირდაპირ უნდა იმეორებდეს ოსტატობის სავარჯიშოებს. მაგალითად, თუ სტუდენტები გადიან ყურადღების ვარჯიშებს, ასევე ცეკვის ლექციაზეც ყურადღების ელემენტი პლასტიკის საშუალებით უნდა განვითარდეს. თემის მთავარი მიზანიც ეს გახლავთ – სამსახიობო ფაქულტეტის სტუდენტებისთვის ქორეოგრაფია იყოს მაქსიმალურ თანხვედრაში ოსტატობასთან, რათა მომავალში, სცენაზე, უფრო ორგანულად მოირგონ ცეკვა და სპექტაკლისთვის სასარგებლოდ გამოიყენონ.

ბიბლიოგრაფია:

- ვაგანოვა ა., კლასიკური ცეკვის საფუძვლები, თბ., 1940.
- ჭანიშვილი რ., წერილები ქორეოგრაფიაზე, თბ., 2002.
- ბურთიკაშვილი აღ., ცეკვის ჯადოქარი, თბ., 1960.
- ნადარეიშვილი ლ., თანამედროვე ქართული ბალეტი, თბ., 2002.
- Гедеванишвили М., Юрий Зарецкий, М., 1985.
- Захаров Р., Беседы а танце, М., 1963.
- Блок Л. Д., Классический танец, история и современность, М., 1987.

ნინო ქირია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
თეატრმცოდნე

**ავგუსტ სტრინდბერგის „ინტიმური თეატრი“
და ქართული თეატრალური სივრცე**
(„სიკდილის როკვა“ სარდაფის თეატრში)

ავგუსტ სტრინდბერგი „იკვლევდა თითქმის ყველაფერს, რისი გამოკვლევაც კი შესაძლებელი იყო და მტკიცედ ილაშქრებდა ყველაფრის წინააღმდეგ: მეცნიერების, ხელოვნების, გამოგონების, კულტურის, რელიგიისა და ღმერთის წინააღმდეგ, რაღაცნაირი მოზეიმე სიშმაგით ჩაინთქმებოდა ხოლმე აწმყოსა და მომავლის ყოველგვარ მოვლენაში და ყველგან, სადაც კი ფეხს დაადგამდა, კვალს უეჭველად ალბეჭდავდა“¹ – წერდა კნუტ ჰამსუნი.

ავგუსტ სტრინდბერგის ცხოვრება და შემოქმედებითი სამყარო მრავალფეროვნებით და არაორდინალურობით გამოირჩევა. ლიტერატურის მკვლევართა ნაწილი თვლის, რომ მწერლის შემოქმედება მისმა ბიოგრაფიამ განსაზღვრა. „ავტობიოგრაფიულობა“ ავგუსტ სტრინდბერგის რომანებსა და პიესებში პირდაპირი მნიშვნელობით არ აისახება. მწერლის ნაწარმოებებში მისი ბოზოქარი, ვნებებით აღსავსე პირადი ცხოვრება, განცდები და ფიქრები პროექტირდება სხვადასხვა პერსონაჟზე.

ავგუსტ სტრინდბერგი ნოვატორი შემოქმედი იყო რომელიც ახალ გზებს ეძიებდა დრამატურგიასა თუ თეატრალურ ხელოვნებაში. აზროვნებდა არა მარტო როგორც დრამატურგი, არამედ როგორც რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, ხელოვნების თეორეტიკოსი. ახალგაზრდობიდანვე დაინტერესებული იყო მეცნიერების სხვადასხვა დარგით, ოკულტიზმით, ალქიმით, ხატავდა და ბევრს მოგზაურობდა ევროპაში.

მწერლის დრამატურგიას ვერც ერთ კონკრეტულ ჟანრს

და მიმდინარეობას ვერ მივაკუთვნებთ. „ავგუსტ სტრინდბერგის შემოქმედება არ შემოიფარგლება და არ ერთიანდება არც ერთი „იზმის“ ჩარჩოში – არც ძველის და არც უახლესის“¹. თავის ხელოვნებაში ექსპერიმენტატორი იყო. ეძიებდა ახალ თემატიკას, დრამის ახალ სტრუქტურასა და ფორმებს. შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისში დრამატურგს მიაჩნდა, რომ ხელოვნებამ „რეალური სინამდვილე“ უნდა ასახოს. თანამედროვე დრამატურგიის დიდ მიღწევად ავგუსტ სტრინდბერგი ნატურალისტური დრამის შექმნას თვლის. მისი, ე. წ. ნატურალისტური ნაწარმოებები ახლოს დგას ფსიქოლოგიურ დრამასთან. დრამატურგის აზრით, ნატურალისტურ დრამაში ნაჩვენები უნდა იყოს ცხოვრებისეული სიმართლე, ადამიანური გრძნობების გახსნა, ფსიქოლოგიური ხასიათების დამუშავება. იგი აკრიტიკებს ნატურალიზმის იმ წარმომადგენლებს, რომელთა ნაწარმოებებშიც ცხოვრების უბრალო „ფოტოგრაფირება“ ხდება.

დრამატურგის გატაცება სრულიად განსხვავებული ფილოსოფიურ-რელიგიური საკითხებით (ქრისტიანული რელიგია, აღმოსავლური მოძღვრება, ნიცშეს ფილოსოფია, მისტიკა, ე. სვედენბორგის თეოსოფია...) აისახა მისი შემოქმედების მომდევნო პერიოდებში, სადაც უკვე ჩნდება სიმბოლისტური ხერხები, ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი ელემენტები, მისტიკა.

ავგუსტ სტრინდბერგმა, როგორც ახალი დრამის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა, დრამის არა მარტო ფორმა და სტრუქტურა, არამედ პრობლემატიკაც შეცვალა. ის, ახალი დრამის სხვა წარმომადგენლების მსგავსად, საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ ტრადიციულ, ძველ თეატრალურ სისტემას დაუპირისპირდა. თანამედროვე ადამიანის განცდები, მისწრაფებები, აზრები, გარე სამყაროსთან მისი ურთიერთობა – ყოველივე ამის ახლებურმა აღქმამ, გაანალიზებამ და პრობლემების განსხვავებული ფორმით გამოსახვამ ხელი

¹ История западноевропейского театра. том 5. Изд. “Искусство” М., 1970, с.417

შეუწყო XIX-XX საუკუნეებში მთელი რიგი ახალი მიმდინარეობების შექმნასა და განვითარებას. „სტრინდბერგი – წინასწარმეტყველია ყოველივე თანამედროვესი ჩვენს თეატრში“¹, – წერდა იუჯინ ო'ნილი XX საუკუნის 20-იან წლებში.

ავგუსტ სტრინდბერგმა თავისი შეხედულებები დრამატურგიაზე, თეატრალურ ხელოვნებაზე, მის მიზნებსა და ამოცანებზე ძირითადად ჩამოაყალიბა პიესის – „ფრეკენ იულიას“ შესავალში (1888), სტატიაში „თანამედროვე დრამა და თანამედროვე თეატრი“ (1889) და მემორანდუმში „ღია წერილი ინტიმურ თეატრს“ (1908). დრამატურგი საუბრობს არა მარტო რეჟისორისა და მსახიობის ფუნქციებსა და უნარებზე, რასაც ქვემოთ განვიხილავთ, არამედ დეკორაციაზე, განათებაზე და ყველა იმ კომპონენტზე, რაც ანსამბლური სპექტაკლის შექმნას ემსახურება. თვლიდა, რომ ძველი თეატრის მონუმენტური ფორმები ვეღარ აკმაყოფილებენ თანამედროვე დრამატურგიის მოთხოვნებს. ამიტომ ოცნებობდა ექსპერიმენტულ სცენაზე, სადაც შეძლებდა პრაქტიკულად განეხორციელებინა თავისი თეორიული შეხედულებები.

თანამედროვე „გაორებული“, „უნიებისყოფი“ ადამიანის ხასიათისა და შინაგანი სამყაროს გასახსნელად, მისი სულიერი მდგომარეობის საჩვენებლად, დრამატურგის აზრით, უმჯობესი იყო, პიესა ერთმოქმედებიანი ყოფილიყო, ორი, სამი ან თუნდაც ერთი მოქმედი გმირით. ასეთი პიესა უნდა დადგმულიყო კამერულ თეატრში, პატარა სცენითა და დარბაზით, რადგან მაყურებელს შესაძლებლობა ჰქონოდა, ადვილად აღექვა ყოველი უმნიშვნელო ნიუანსი, ფაქიზი ინტონაცია და მიმიკა. მიაჩნდა, რომ პატარა თეატრში არ უნდა ყოფილიყო ავანსცენა და სცენის წინ არსებული ორკესტრი. აუცილებელი იყო რამპის და მისი განათების გაუქმება. განათების წყაროდ კი უნდა გამოყენებულიყო გვერდითი პროექტორები, რომლებიც გაანათებდა მსახიობის სახეს, გამოკვეთავდა მის თვალებს, რაც ხელს შეუწყობდა პერსონაჟის შინაგანი განცდების

¹ О'Нил Ю. Стриндберг и наш театр. - в кн. Писатели США о литературе. М., 1979, с.211

და ემოციების უკეთ აღქმას. „თანამედროვე ფსიქოლოგიურ დრამაში, ფაქიზი სულიერი ძვრები უნდა აღიბეჭდოს სახეზე და არ უნდა გამოიხატოს ქესტების და ხმამაღალი ყვირილის საშუალებით. ამიტომ, ალბათ, აზრი აქვს ვცადოთ, დავდგათ პატარა სცენაზე ძლიერი გვერდითი განათებები, სადაც მსახიობები ითამაშებენ უგრძოდ ან უკიდურეს შემთხვევაში, მინიმალურად გამოიყენებენ მას.“¹ ავგუსტ სტრინდბერგის აზრით, მაყურებელს, რომელსაც წარმოსახვის ნიჭი თანდათან უქრება, არ უნდა მიეცეს ანტრაქტის დროს გართობისა და ფიქრის საშუალება, რათა ავტორის მიერ შექმნილი ატმოსფეროდან და მისი ზეგავლენიდან არ გამოვიდეს. ასეთი რეფორმის ჩატარების შემდეგ, „შეიძლება შეიქმნას ახალი დრამატურგია და ბოლოს და ბოლოს, თეატრი ისევ გახდება დაწესებულება, რომელიც განათლებულ ხალხს მიანიჭებს სიამოვნებას“².

1907 წელს, ახალგაზრდული დასის ხელმძღვანელი მსახიობი ავგუსტ ფალკი სთხოვს სტრინდბერგს ორგანიზაციულ და ფინანსურ დახმარებას ახალი თეატრის შესაქმნელად, სადაც დაიდგებოდა დრამატურგის ნაწარმოებები. ასე შეიქმნა სტოკჰოლმში „ინტიმური თეატრი“, რომელმაც სამი წელი იარსება და რომლისთვისაც დრამატურგმა „კამერული“ პიესები შექმნა. თეატრი გაიხსნა პიესით „ფრეკენ იულია“. „ინტიმური თეატრის“ არსებობის განმავლობაში მისი 25 პიესა განხორციელდა, დაახლოებით 1000 წარმოდგენა შედგა. ავგუსტ სტრინდბერგი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. ის მუდმივად ესწრებოდა რეპეტიციებს და მუშაობდა მსახიობებთან.

„ინტიმური თეატრისადმი“ მიძღვნილ წერილში, სხვა საკითხებთან ერთად, ავგუსტ სტრინდბერგი საუბრობს რეჟისორისა და მსახიობის ფუნქციებზე. დრამატურგის აზრით, კარგი მსახიობი შემდეგი თვისებებით და უნარით უნდა გამოირჩეოდეს:

— - „როლით უნდა ცხოვრობდეს“³;

¹ Стриндберг Август, Игра Снов, Избранное, М., 1994, с. 272

² იქვე, გვ. 272

³ ღია წერილი ინტიმურ თეატრს, წიგნში სკანდინავიური ესეები. თბ., 1992, გვ. 130

- უნდა ჰქონოდა წარმოსახვის უნარი, ყოფილიყო დაკვირვებული, გემოვნებიანი, თავდაჯერილი, არც გრძნობას უნდა აყოლოდა ზედმეტად და არც მხოლოდ ცივი გონებით უნდა ემოქმედა;

- კარგი პერტნიორი უნდა ყოფილიყო;

- მსახიობს კარგი მეტყველება უნდა ჰქონოდა: „ზუსტად ნაპოვნი ინტონაცია ყველაფერს განსაზღვრავს: ექსტიკულაციას, მიმიკას, პოზას, სცენაზე ადგილის მოძებნას და სხვ.“¹;

- არტისტს ერთხელ მიგნებული წარმატებული ხერხი მუდმივად არ უნდა გამოეყენებინა, რადგან: „მხოლოდ ეფექტის მოსახდენად მიმართული ნებისმიერი ხერხი – მანერულობაა“² და ხშირად „სტილის გრძნობის უკმარობაცაა“³;

- კარგად უნდა გაეაზრებინა ჟანრი, სტილი. იმპროვიზაციის უნარით უნდა ყოფილიყო გამორჩეული. „ნიჭიერი პიროვნება არ იკეტება როლის ჩარჩოებში, მთელი არსებით ეძლევა თამაშს“⁴;

- „არტისტი უნდა ფლობდეს როლს და არა როლი – არტისტს“⁵.

რაც შეეხება რეჟისორს:

- ის დიდი მოთმინებისა და დაკვირვების უნარით უნდა გამორჩეულიყო, რათა სათანადოდ შეეფასებინა არტისტის შესაძლებლობები, რადგან მსახიობებს „შეიძლება მონაცემები ჰქონდეთ, მაგრამ ვერ ამჟღავნებდნენ მათ“⁶;

- მას უნდა აეხსნა და მიეთითებინა არტისტისთვის ამა თუ იმ სცენაში შესრულების მანერა და სტილი. მაგრამ არავითარ შემთხვევაში თავად არ უნდა ეჩვენებინა, რადგან ამით შეიძლება „მსახიობის ინდივიდუალობა ჩაკლას“⁷;

— რეჟისორის ორგანიზებით უნდა მომხდარიყო პიესის

¹ ღია წერილი ინტიმურ თეატრს, წიგნში: სკანდინავიური ესეები, თბ., 1992, გვ. 131

² იქვე, გვ. 137

³ იქვე, გვ. 136

⁴ იქვე, გვ. 137

⁵ იქვე, გვ. 137

⁶ იქვე, გვ. 129

⁷ იქვე, გვ. 133

კოლექტიური კითხვა და პერსონაჟების ანალიზი;

- რეპეტიციაზე როლის შესრულებისას, მსახიობის შეჩერება დაუშვებელი იყო, რადგან არტისტიისთვის ძნელია: „კვლავ ძველ მდგომარეობას დაუბრუნდეს, აღიღვინოს განწყობილება და ინტონაცია“¹;

- რეჟისორს უნდა შეექმნა ანსამბლური სპექტაკლი.

„მსახიობს რაც შეიძლება მეტი თავისუფლება უნდა მიანიჭო“², – განაგრძობს ავგუსტ სტრინდბერგი, – „არაერთხელ შემინიშნავს გენერალურ რეპეტიციაზე, როგორ ცვლიდა არტისტი ჩემს ჩანაფიქრს. თუკი დაერწმუნდი, რომ მისი თამაში მოფიქრებული მუშაობის შედეგი იყო და მთლიანობაში არ არღვევდა მოქმედებას, მსახიობს საშუალებას ვაძლევდი ეთამაშა თავის ნებაზე“³.

ავგუსტ სტრინდბერგმა შეძლო თავისი შეხედულებების პრაქტიკულად განხორციელება. იმ დროისთვის „ინტიმურმა თეატრმა“ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა რეჟისურის დამოუკიდებელ პროფესიად ჩამოყალიბებასა და ანსამბლური სპექტაკლის შექმნის პროცესში. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ დრამატურგის თეორიული შეხედულებები ორიგინალობით არ გამოირჩეოდა, რადგან ევროპის სხვადასხვა თეატრში მსგავსი რეფორმები ხორციელდებოდა. თავად ავგუსტ სტრინდბერგიც აღნიშნავდა, რომ აგრძელებდა თავის თანამედროვე ცნობილი რეჟისორების – ანდრე ანტუანისა და მაქს რეინჰარდტის მიერ განხორციელებულ რეფორმებს და მათი თანამოაზრე იყო. რაც შეეხება სტრინდბერგის დრამატურგიას, მან მართლაც წარუშლელი კვალი დატოვა და უდიდესი გავლენა იქონია XIX-XX საუკუნის ლიტერატურასა და თეატრზე. მისი პიესები დღესაც თანამედროვე და აქტუალურია.

ხშირად გამოითქმის აზრი, რომ შვედი დრამატურგის ნაწარმოებებისადმი ინტერესი განსაკუთრებით იზრდება

¹ ლია წერილი ინტიმურ თეატრს, წიგნში: სკანდინავიური ესეები. თბ., 1992, გვ. 130

² იქვე, გვ. 139

³ იქვე, გვ. 138

კრიზისულ სიტუაციებში, გარდატეხის პერიოდებში, როდესაც ზნეობრივ ფასეულობათა გადაფასება ხდება.

ვფიქრობ, ქართულ თეატრშიც იმავე მიზეზებმა განაპირობა ავგუსტ სტრინდბერგის ნაწარმოებებით დაინტერესება. XX საუკუნის 90-იან წლებში, საქართველო პოლიტიკურად და ეკონომიკურად მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. დაირღვა ძველი, შეჩვეული და დამკვიდრებული ცხოვრების მოდელი. პოლიტიკური თავისუფლებით გამოწვეული ეიფორიით შეპყრობილი ერის დაქსაქსვა და დაცალკეება ადვილი აღმოჩნდა შინაური და გარეშე მტრისათვის. ამას თან დაერთო ეკონომიკური კრიზისი, საზოგადოება მოიცვა შიშმა, ისტერიამ, პანიკამ. ადამიანები მხოლოდ ფიზიკური თვითგადარჩენისთვის იბრძოდნენ. ქვეყანაში კულტურის პოლიტიკა არ არსებობდა. თეატრი უმძიმეს მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ამ დროს, ახალგაზრდა შემოქმედების ინიციატივით, რუსთაველის პროსპექტზე გაიხსნა იმ დროისთვის სრულიად უჩვეულო „შენობის“ მქონე ექსპერიმენტული ლაბორატორია (როგორც მას თავად დამაარსებლები უწოდებდნენ) „სარდაფის თეატრი“, პატარა სცენითა და მაყურებელთა ღარბაზით. ეს იყო პირველი პრეცედენტი ქართულ თეატრალურ სივრცეში, თუ არ ჩავთვლით რუსთაველის თეატრის მცირე სცენას, რომელიც თავისი ფორმით მაინც აკადემიური თეატრის ჩარჩოებში იჯდა. 1997 წელს თეატრი გაიხსნა ავგუსტ სტრინდბერგის პიესით „სიკვდილის როკვა“. სპექტაკლი განახორციელა რეჟისორმა ავთო ვარსიმაშვილმა, როლებს ასრულებდნენ: რამაზ ჩხიკვაძე, ნანა ფაჩუაშვილი, გურამ საღარაძე. მასშტაბურ ფორმებს ჩვეულმა მსახიობებმა კამერულ ვითარებაში სრულიად განსხვავებული სახეები შექმნეს.

პიესის სათაური – „სიკვდილის როკვა“ – ასოციაციურად გვახსენებს სიკვდილისა და წუთისოფლის ამაოების ამსახველ ალეგორიულ სიუჟეტს, რომელიც შუასაუკუნეების იკონოგრაფიაში იყო გავრცელებული. მასში გმირები განზოგადებულნი არიან აბსოლუტურ უნივერსალურობამდე, არქეტიპულობამდე. პიესის გმირები კლასიკურ სამკუთხედს

ქმნიან. მაგრამ ეს არ არის სასიყვარულო სამკუთხედი, ეს არის სიყვარულისა და სიძულვილის შეუთავსებელი ვნებით შეპყრობილთა ურთიერთობა. გმირების დრამატულ ურთიერთობას კიდევ უფრო ამძიმებს გარემო, სადაც ვითარდება მოქმედება. ეს არის გარე სამყაროსგან მოწყვეტილი, „პატარა ჯოჯოხეთად“ წოდებულ კუნძულზე მდებარე კომუნი, სადაც ადრე ციხე იყო განთავსებული. ამ ჩახუთულ გარემოში თავისუფლად სუნთქვა შეუძლებელია. პიესაში პერსონაჟები ხშირად იმეორებენ ფრაზებს: აქ ჯოჯოხეთია, ჩვენ დაწყევლილები ვართ, წინასწარ განსაზღვრული იყო ჩვენი ტანჯვა. ცხოვრებას კი ასე აღიქვამენ: ცხოვრების ხელოვნება განადგურებაა; ცხოვრება საფუძველშივე მტანჯველია; ცხოვრება თითოეული ჩვენგანის სასტიკი დაცინვაა; ცხოვრება უცნაური რამ არის და ჩვენც უცნაურები ვართ. პიესის გმირები, გარემოს მსგავსად, დაუნდობელი და სასტიკნი არიან.

რეჟისორმა ავთო ვარსიმაშვილმა ნაწარმოების თავისებური მონტაჟი შემოგვთავაზა, პიესიდან ამოღებულია „შვილების“ თემა და რამდენიმე სცენა. დატოვებულია მხოლოდ მთვარი სიუჟეტური ხაზი. ისტორია კომპაქტურია, უფრო მძაფრი, რითაც აქცენტირებულია ძირითადი კონფლიქტი. ჩაკეტილ სივრცეში სამთა სასიკვდილო თამაში გვახსენებს ჟან-პოლ სარტრის პიესას „ჩაკეტილ კარს მიღმა“ (1944), სადაც მოქმედება ჯოჯოხეთში ვითარდება.

სპექტაკლში არ არის რთული კონსტრუქციების მიზანსცენები. მსახიობები ძუნწი და თავშეკავებული მოქმედებით გადმოსცემენ საბედისწეროდ გადაჯაჭვული გმირების ტანჯვის პროცესს, მათი ურთიერთდამოკიდებულების დაუნდობელ ირონიას.

ემანუელ სვედენბორგის მოძღვრების თანახმად, ამქვეყნად ყველაფერი ურთიერთდაკავშირებულია, ურთიერთგანპირობებულია. სტრინდბერგიც იზიარებდა მის შეხედულებას. შეიძლება ითქვას, რომ თითქმის ერთი საუკუნის შემდეგ, ქართული „ინტიმური თეატრის“ ავგუსტ სტრინდბერგის „კამერული“ პიესით გახსნაც ერთგვარ

ნანა ხუსკევაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
დრამის ფაკულტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი დავით კობახიძე

პიროვნების მნიშვნელობა სამსახიობო ხელოვნებაში

„მე არ ვიცი, როგორი არტისტები დადგებით, ერთი კი ვიცი, ყველაფერს გააკეთებ იმისთვის, რომ პიროვნებები იყო“. ეს სიტყვები ბატონ გიზო ჟორდანიას, ჩემს პედაგოგს, ეკუთვნის. ასე დაიწყო ჩვენი ურთიერთობა 30 წლის წინ. მაშინ ჩემთვის და ჩემი მეგობრებისთვის ცოტა ბუნდოვანი იყო მისი ნათქვამი – თეატრალურ ინსტიტუტში (ასე ერქვა იმ დროს) ხომ იმიტომ მოვედით, რომ არტისტები გამოვსულიყავით. დღეს ყველაფერი ძალზე ნათელია – პიროვნებას, მხოლოდ პიროვნებას, თავისი ინდივიდუალიზმით შეუძლია შექმნას განუმეორებლობის პრეცედენტი სამსახიობო ხელოვნებაში. მსახიობი ხომ ცოცხალი სახით მონაწილეობს თავის ქმნილებაში (რადგან თავად არის მასალაც და ხელოვნების ქმნილებაც). სწორედ ამიტომაც სამსახიობო ხელოვნება უნიკალური დარგი მხატვრულ შემოქმედებაში.

მსახიობი უდავოდ განსხვავებული ფსიქოტიპია ადამიანისა, რომელსაც გრძნობების საჯაროდ გამოხატვის უდიდესი მოთხოვნილება გააჩნია. სამსახიობო ხელოვნებაში ყოფითი ლოგიკა, რომელსაც ადამიანები ჩვეულებრივ ვართ ყოველდღიურ ცხოვრებაში, სრულიად არ არის დომინანტი, აქ ყველაფერი იმ წამიერ, დადგენილ ლოგიკას ემყარება, რომელიც კონკრეტული როლის, სპექტაკლის „გადაწყვეტისას“ შედეგისთვის არის აუცილებელი. თუმცა, ხშირად ჭეშმარიტი მხატვრული სახის შექმნა ყოფით ლოგიკასაც ემყარება. არტისტის ხელოვნება სპეციფიკურია თავისი შინაგანი „დაუწერელი კანონებით“, რომლის ცოდნა აუცილებელია არა გონებით, არამედ გულით

(იდეალურ შემთხვევაში – გული პლუს გონება). არტისტის ხელოვნება სუბიექტურია, ინდივიდუალური. უმთავრესი განსხვავება არტისტებსა და დანარჩენ სულიერ სამყაროს შორის ის ზოგადადამიანური თვისებაა, რომელსაც ემპათია ჰქვია. ემპათია – „შთაგრძნობა“, სხვა ადამიანში წვდომა. ადამიანის უნარის თვისებათა ერთობლიობა – როგორიცაა შემეცნებითი, ემოციური, მოტორული კომპონენტების ურთიერთქმედება. ემპათია უდიდეს როლს თამაშობს არტისტის ხელოვნებაში.

ადამიანის ქცევა ორგანულ მთლიანობას წარმოადგენს, რომელიც კონკრეტული პიროვნების მთლიანი გამოვლინებაა და ის გარემოება, რომ მსახიობი თავისი შემოქმედების პროდუქტს – სასცენო სახეს, საკუთარი ქცევით ქმნის, რომ მსახიობის შემოქმედებით მეთოდს თვით მისი გარდასახვა წარმოადგენს, აყენებს სასცენო შემოქმედების ფსიქოლოგიის ძირითად პრობლემას: სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური ბუნების საკითხს.¹

უხსოვარი დროიდან მოყოლებული, არსებობს ორი საპირისპირო თეორიის პირველი ჩანასახი – „ნამდვილი გრძნობა თუ იმიტაცია“, „ემოცია თუ ინტელექტი“. ერთნი აღიარებენ გარდასახვის საფუძვლად მსახიობის მიერ ნამდვილი გრძნობის განცდას, მეორენი პირიქით – მსახიობის მოქმედების საფუძვლად „ცივ ინტელექტს“, მოფიქრებულ „იმიტაციას“ თვლიან. და მაინც, „განცდა თუ წარმოდგენა“.

ფსიქოლოგიური ტერმინებით რომ გამოვხატოთ, ჩემი აზრით, მსახიობის შემოქმედება იწყება ინტელექტუალური პროცესით – აზრობრივი ანალიზით, რის შემდეგაც ამ გზით მონახულ მოძრაობათა ავტომატიზაციას ვაღწევთ. ასეთი შედეგი „ნამდვილი განცდის და ოსტატობის“ სინთეზით მიიღწევა, რაც, ვფიქრობ, ყველაზე სრულყოფილი დებულებაა. თუმცა, ტერმინი ავტომატიზაცია, რამდენადაც მსახიობის ტექნიკას ნიშნავს, იმდენად სახიფათოა შემოქმედისთვის, მისი პიროვნებისთვის, რადგან მნიშვნელობა არა აქვს, ჩვენ საით ვიხრებით, – „განცდისკენ თუ წარმოდგენისკენ“. სცენაზე

¹ რევაზ ნათაძე. სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური პრობლემა, 1966, გვ. 5-6

უმნიშვნელოვანესი პიროვნებაა და არა თოჯინად ქცეული მსახიობი. სწორედ სინთეზი ამ ორი საპირისპირო თეორიისა და ის ვითომ უხილავი ზღვარი, რომელიც უნდა იყოს შენარჩუნებული, არის შემოქმედი, პიროვნება, რომელიც იწვის ბოლომდე და თან საკუთარ თავს გვერდიდან აღიქვამს.

ცნობილი ფსიქოლოგი კარლ როჯერსი მიიჩნევს, რომ ფსიქოთერაპევტის პაციენტთან ემპათიკურ ურთიერთობაში ყოფნა ნიშნავს – აღიქვა სხვა ადამიანის სამყარო აბსოლუტურად ზუსტად ისე, რომ შენარჩუნდეს ემოციური და აზრობრივი ნიუანსები. როჯერსის განმარტებით, – თითქოს „სხვა“ ხდები, ამავე დროს, არ უნდა იკარგებოდეს „ვითომ“ ელფერი. თუ ეს ელფერი ქრება, მაშინ „სხვასთან“ იდენტიფიცირება ხდება, რაც საკუთარი პიროვნების დაკარგვით და მის ადგილას „სხვის“ ჩანაცვლებით მთავრდება. ეს კი ავადმყოფური მდგომარეობაა.¹ ბატონი როჯერსის მიერ დადგენილი ამგვარი დასკვნა, ჩემი აზრით, მსახიობის პროფესიას კიდევ უფრო მნიშვნელოვანს ხდის. მნიშვნელოვანს ხდის პიროვნებას, რომელიც ამ პროფესიას ირჩევს, რადგან ასეთ ფორმულირებაში არტისტი თითქმის ფსიქოთერაპევტის მნიშვნელობით გვევლინება. ფსიქოთერაპევტი კი, მოგეხსენებათ, კონკრეტული ადამიანის შინაგანი ბუნების, მისი თვისებების ყველაზე ღრმა შრეებს უნდა ჩასწვდეს. არტისტი პიროვნული შინაგანი რესურსით, ემპათიის მოჭარბებული უნარით ვერასდროს იქცევა სცენაზე მარიონეტად.

მეცნიერება ლოგიკური საბუთებით ამტკიცებს, ხელოვნება – მხატვრული სახეებით წარმოგვიდგენს. მეცნიერება და ხელოვნება ობიექტური სინამდვილის ერთი და იმავე სურათის ორ პროექციას წარმოგვიდგენს. მეცნიერება ასობით მოვლენისთვის საერთო კანონზომიერებას ეძებს, შეისწავლის რა ას შემთხვევას, დასკვნები გამოაქვს და კანონზომიერებას ადგენს. მეცნიერებისთვის ასმეერთე შემთხვევას მნიშვნელობა არა აქვს, ხელოვნებისთვის კი, სწორედ ასმეერთე შემთხვევაა მნიშვნელოვანი, – ის ერთადერთი, რომელიც თავისი

¹ მანანა მაჩაბელი. ემპათიის მნიშვნელობა სამსახიობო ხელოვნებაში, ავტორიფერატი, 2006, გვ. 4-5

ინდივიდუალურობისას და განუმეორებლობისას სხვა დანარჩენსაც ასახავს, განზოგადოებული და ინდივიდუალურობა დაკარგული. ის მხატვრის პიროვნების თავისებურებას ასახავს. აინშტაინის ფარდობითობის კანონი რომ არ აღმოეჩინა, მას ადრე თუ გვიან აღმოაჩენდნენ სხვები, მაგრამ ვერავინ, რენუარის გარდა, ვერ შექმნიდა მის ტილოებს.¹

საზოგადოებისთვის მამოძრავებელი ძალა პიროვნებაა. პიროვნება – განუმეორებლობა.

ქართულმა თეატრმა ბევრჯერ განიცადა ტრანსფორმაცია. დიდი რეჟისორებისა და არტისტების წყალობით, იგი მუდამ იყო მნიშვნელოვანი და ამგვარ მნიშვნელოვნებას სწორედ რეჟისორებად და არტისტებად წოდებული პიროვნებები განაპირობებდნენ. სწორედ ისინი იყვნენ უმაღლესი გემოვნების განმსაზღვრელნი.

დიახ, არტისტი წოდებაა და არა მხოლოდ პროფესია.

არტისტი – „პიროვნების“ გარეშე, თუნდაც ბრწყინვალედ გადაწყვეტილი რეჟისორული სპექტაკლის შემთხვევაშიც, მხოლოდ განყენებულ ფორმად შეიძლება დარჩეს.

დღეს ქართულ თეატრში ახალი ტენდენცია ჩნდება – სწორება თითქოს სატელევიზიო სივრცეში გავრცელებულ შოუებაზე. „ახალი ფორმის“, „ჟანრის“ დამკვიდრების მცდელობაა, რომელიც მხოლოდ მაყურებლის გართობისკენაა მიმართული. თითქოს, კივიწყებთ თეატრის მთავარ დანიშნულებას. მსოფლიო თეატრებში ეს პროცესი გააზრებულია (კომერციულ პროექტებს ვგულისხმობ). ჩვენთან ჯერჯერობით ზედაპირული მიდგომაა, რამაც შესაძლოა არტისტის, როგორც პიროვნების, ნიველირება გამოიწვიოს.

რეალური ცვლილებები, სწრაფვა სიახლისკენ, პროგრესისკენ აუცილებელიცაა და გარდაუვალიც. სწორედ ამიტომ, არტისტის პიროვნებას დღეს, როგორც არასდროს, სჭირდება უდიდესი შინაგანი რესურსი. ფსიქოლოგიაში არსებობს ტერმინი სივრცე. რამდენი ადამიანიცაა, იმდენი სივრცეა, პიროვნული

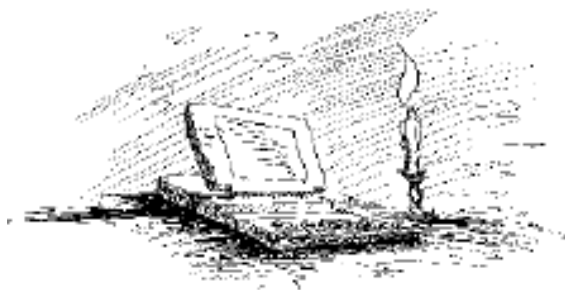
¹ მიხეილ თუმანიშვილი - „ახლა კი ფარადა“, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2011, გვ. 234

რესურსი. როცა ესაუბრობთ მომავალ მსახიობზე, ეს რესურსი მაჩვენებელი უნდა იყოს. ვფიქრობ, სწავლების პროცესში, ფსიქოლოგიური ტესტებისა და სავარჯიშოების მეშვეობით, უნდა შევძლოთ სტუდენტის პიროვნული შესაძლებლობების, მისი შინაგანი რესურსის გამდიდრება, რათა არ დავკარგოთ ყველაზე მნიშვნელოვანი – არტისტი, როგორც პიროვნება, როგორც მიკროსამყარო იმ უზარმაზარ სამყაროში, რასაც თეატრი ჰქვია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თუმანიშვილი, მიხეილ., ახლა კი ფარდა, გამომცემლობა „კენტავრი“. 2011, გვ. 234
- მაჩაბელი, მანანა. ემპათიის მნიშვნელობა სამსახიობო ხელოვნებაში, ავტორეფერატი, 2006, გვ. 4-5
- ნათაძე, რევაზ., სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური პრობლემა, 1966, გვ. 4-6

პინოპსოღნეობა



თამარ ბართაია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი ზვიად დოლიძე

იდეა, სიუჟეტი და მისი ჩაწერის სპეციფიკა

სცენარის წერა სანამ დაიწყება, არის ერთგვარი მოსამზადებელი ეტაპი, რაც სცენარზე მუშაობას საგრძნობლად აადვილებს. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა რეჟისორს სცენარზე მუშაობის ინდივიდუალური სტილი და სპეციფიკა აქვს (და ეს ასეც უნდა იყოს), არის წლების განმავლობაში შექმნილი წესები, რისი ცოდნაც სასურველია მათთვის, ვინც სცენარის წერას იწყებს.

სცენარზე მუშაობა პირდაპირ სცენარის წერით არასდროს იწყება. მას წინ უძღვის უამრავი ინდივიდუალური, თუ უკვე კარგად შექმნილი მეთოდი, რომელიც კინოხელოვნების პარალელურად გაჩნდა. პირველ რიგში იბადება იდეა, რომლის ჩამოყალიბებასაც ზოგჯერ, შესაძლოა, წლებიც კი დასჭირდეს. როცა იდეა ნათლად გამოიკვეთება, იქვე ჩნდება მეორე – ეს არის სიუჟეტი. ანუ რაზეა და რა მოხდება მომავალ ფილმში. ეს არის ორი აუცილებელი რამ, რის გარეშეც შეუძლებელია, დაიწოს სცენარზე მუშაობა.

ნებისმიერი ქვეყნის, თუ ეპოქის სცენარისტებს აქვთ ერთი აზრი იმასთან დაკავშირებით, რომ ამბავი, რის საფუძველზეც იქმნება სცენარი, უნდა იყოს ანეკდოტით, სხარტად და გასაგებად მოყოლილი.

გაჩნდება თუ არა იდეა, არსებობს მისი გადმოწმების მარტივი ხერხი. ყვებით მას სხვადასხვა ტიპის, ასაკის და პროფესიის ადამიანთან. აკვირდებით მათ რეაქციას: რამდენად საინტერესოდ აღიქვამენ ისინი ამას, ხომ არ უთქვამს რომელიმე მათგანს, რომ ამდაგვარი ისტორია ადრეც მოუხმენია. ეს ნუ შეგაშინებთ და თქვენს ჩანაფიქრზე

ამის გამო უარს ნუ იტყვით. ყველასათვის ცნობილია, რომ სამყაროში სულ თითებზე ჩამოსათვლელია სიუჟეტები. ყველა მათგანზე დაიწერა წიგნები და გადაიღეს ფილმები. თუმცა, სცენარისტის პროფესიონალიზმი სწორედ იმაში მდგომარეობს, ისე შეფუთოს სცენარი, რომ არავის გაუჩნდეს მისი რაიმესთან გაიგივების სურვილი. ეს არის ფორმა და სწორედ ამ ახალი ფორმით და ზოგჯერ ძველი სათქმელით უნდა დააინტერესოთ მაყურებელი. თუმცა არც ის არის გამორიცხული, – როცა შენსავე მონაყოლს ბევრჯერ ისმენ, თავად აღარ მოგეწონოს და დაკარგო მასზე მუშაობის სურვილი. რა თქმა უნდა, ასეთი რამ დასაწყისშივე სჯობს, რადგან ის, რის გაკეთებასაც აპირებთ, პირველ რიგში, თქვენ უნდა გალელვებდეთ, თანაც ისე, რომ დღედაღამ მოსვენებას არ გაძლევდეთ. ეს არის ერთგვარი შემოქმედებითი ვირუსი, რომელიც თქვენ შეგეყარათ და ახლა სხვებს უნდა გადასდეთ. სხვაგვარად თანამოაზრეებს ვერ გაიჩენთ, კინოს კი მხოლოდ თანამოაზრეთა დიდი გუნდი ქმნის. აქ ლიდერი მხოლოდ რეჟისორია, ყველა დანარჩენი კი ეხმარება მისი იდეის განხორციელებას.

იდეის დაბადებას პარალელურად მოსდევს მისი დახვეწა, შევსება, სხვადასხვა ისტორიით, ფაქტით, – იქნება ეს ჟურნალ-გაზეთებიდან ამოწერილი, გაგონილი, საკუთარ თავს თუ სხვებს გადამხდარი ამბები. ზოგჯერ იმპულსი შესაძლოა რომელიმე ცნობილმა მხატვრულმა ნაწარმოებმაც მოგცეთ. მაგრამ თუ ეს ყველაფერი ორგანულად არ გაერთიანდა და ნერვის ერთ ძაფზე არ აიკინდა, დარჩება დაჩეხილ, საინტერესო ამბებად, რომელიც არავის ააღელვებს.

რა თქმა უნდა ჩნდება კითხვა: – კი მაგრამ, როგორ? ამგვარი ჩვევების გამოზრდა მხოლოდ დიდი პრაქტიკის შედეგად ხდება.

პოლივუდის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი, „ოსკაროსანი“ სცენარისტი რობერტ ტაუნი წერდა: „კინო ეს არის ომი, ექსპერტი კი ის ადამიანი ხდება, ვინც ამ ომში ცოცხალი გადარჩა... მოკლედ, თუ შენ ერთ პროექტს მაინც გადაურჩი

ცოცხალი, ეს იმას ნიშნავს, რომ რაღაც ნამდვილად ისწავლე. რატომ და როგორ – ამის ფორმულირება შეუძლებელია. შენ ან იქნე ინსტინქტს, ანდა თამაშს ეთიშები“.¹

თითოეულ სცენარისტს საკუთარი არქივი უნდა ჰქონდეს. ეს მისი პროფესიის შემადგენელი ნაწილია. ყველაფერს, რასაც საინტერესოს შენიშნავს, მოისმენს, წაიკითხავს თუ შეიგრძნობს, უნდა იწერდეს ან სხვა, ინდივიდუალური მეთოდით იმახსოვრებდეს. არა აქვს მნიშვნელობა, იმ დროს მუშაობს თუ არა რაიმე კონკრეტულ პროექტზე. ნუ ენდობით საკუთარ მეხსიერებას, ჩვენ ასობით ანეკდოტი მაინც მოგვისმენია, მაგრამ აქედან, შესაძლოა, ათიც კი ვერ გავიხსენოთ. ამიტომ ყველაფერი საინტერესო, რაც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს, ჩავინიშნოთ. ჩემი პედაგოგი, ერლომ ახვლედიანი, გვაწარმოებინებდა ერთგვარ, სქემატურ დღიურებს. მაშინ კარგად არ მესმოდა დავალების მნიშვნელობა – მეც და ჩემი ჯგუფელებიც ამას „ახირებად“ ვთვლიდით. წლების შემდეგ მივხვდი, რომ ეს ნამდვილი საგანძურია, იდეების ბანკი, რომლის კოდიც მხოლოდ შენ იცი და შენსავით მას სხვა ვერასოდეს გააცოცხლებს. კონკრეტულ მაგალითს მოვიყვან: ოცდაათი წლის წინ ჩემს ცხოვრებაში, რაღაც ინციდენტი მოხდა და ბატონმა ერლომმა კატეგორიულად მომთხოვა, ეს ისტორია ჩამეწერა, ყოველგვარი მხატვრულობის გარეშე, უბრალოდ დაწვრილებით მომეყოლა. თანაც მითხრა, გავა დრო და შენ ამას აუცილებლად მიუბრუნდებიო. უარი ვერ ვუთხარი და მისი დავალება შევასრულე.

30 წლის შემდეგ დავწერე პიესა „სათამაშო პისტოლეტი“, რომლის იმპულსიც მხოლოდ იმ ჩანაწერმა მომცა. პიესას არაერთი საერთაშორისო პრემია აქვს მიღებული, ითარგმნა სხვადასხვა ენაზე, დაიდგა და იდგება ევროპასა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ეს მაგალითი იმიტომ მოვიყვანე, რომ დამწყები შემოქმედი, რომელიც ჯერ ბოლომდე ვერ ფლობს თავის პროფესიას, აუცილებლად უნდა ენდობოდეს მაესტროს, პედაგოგს. აქ ბევრი რამეა დამოკიდებული ნდობასა და ინტუიციაზე. ეს ხომ არ არის კონკრეტული მეცნიერება,

¹ <http://4screenwriter.wordpress.com/2010/07/10/walter-dialogue/>

სადაც ორჯერ ორი აუცილებლად უდრის ოთხს.

რას ნიშნავს ზემოთ აღნიშნული სქემატური დღიურის წარმოება? ამას დიდი დრო არ სჭირდება – დღის ბოლოს, გეგმის სახით, ჩამოწერ იმ მოვლენებს, რაც მთელი დღის განმავლობაში მოხდა, – მშრალად, ლიტერატურული წიაღსვლების გარეშე. მიუხედავად იმისა, რომ იმ დღეს, ერთი შეხედვით, არაფერი განსაკუთრებული მომხდარა – გვერდიდან იწყებ იმის ყურებას, რაშიც თვითონ მონაწილეობდი. დაკვირვებული თვალი აუცილებლად აფიქსირებს რაღაც საინტერესოს. შეიძლება ეს არ მოხდეს ერთი დღე, მეორე, მესამე, მაგრამ თუ მთელი კვირა ისე გაივლის, რომ ვერაფერს განსხვავებულს აღმოაჩენ, მაშინ – ცუდად ეძებ. არადა, ამ პროფესიას როცა ირჩევ, როგორც გურამ რჩეულიშვილის „ნადირობაში“¹, გინდა თუ არა, პირველივე დღიდან თემებზე ნადირობას იწყებ. თუ კარგად ეძებ, შეუძლებელია, ერთხელაც დიდი ნადავლით ხელში არ დაბრუნდე. დღიური კი ამაში აუცილებლად დაგეხმარებათ.

თბილისში გამართულ მასტერკლასებზე ტონინო გუერა გვიყვებოდა: – ბიბლიოთეკიდან წიგნებს რომ გამოვიტანდი, ვერ ველეოდი, იქიდან ყველაზე საინტერესო ადგილებს ვხევდი და ჩემთვის ვიტოვებდი, შემდეგ კი წიგნს ისევ უკან ვაბრუნებდიო... რა თქმა უნდა, მე ამ ქმედებისკენ არავის მოვეუწოდებ, რადგან ის მკითხველი, ვინც ტონინოს შემდეგ იმავე რომანებს კითხულობდა, ძალიან მეცოდება. მაგრამ არაჩვეულებრივი მეთოდია ჟურნალ-გაზეთებიდან ამოჭრათ საინტერესო ამბები და თქვენი იდეების ბანკი ამგვარი ისტორიებით გაამდიდროთ. რა იცით, სად და როდის გამოგადგებათ. ასევე აუცილებელია, შემოქმედი ადამიანი, ვისაც კი პრეტენზია აქვს რაიმეს შექმნისა, ვიდრე წერას დაიწყებს, ბევრს კითხულობდეს, უამრავ ფილმს ნახულობდეს, რადგან კინოსცენარი სრულიად განსხვავებული დრამატურგიაა და მას არამც თუ მხატვრულ ლიტერატურასთან აქვს რაიმე კავშირი, თეატრის დრამატურგიისგანაც კი შორს დგას, მაშინ როცა ერთიც და მეორეც დიალოგებით იწყდება.

ამის აღმოჩენაც თანდათან ხდება, პრაქტიკის შედეგად. როგორც

¹ იხ.: რჩეულიშვილი გ., თხზულებათა სრული კრებული, სამ ტომად, ტ. II. თბილისი, „საარი“, 2002.

კი კინოსამყაროში ფეხს შემოადგამ, თავიდანვე თანამოაზრეთა გუნდში უნდა გაერთიანდე, რადგან კინო სინთეზური ხელოვნებაა და მარტო ვერაფერს გახდები.

სწავლების პროცესშიც არ უნდა ზღბოდეს ადამიანების მექანიკური გაერთიანება. თუ პედაგოგად რომელიმე ცნობილ შემოქმედს აირჩევ, რეჟისორი იქნება ეს, ოპერატორი, თუ სცენარისტი, მას უნდა ენდობოდეს. ჯერ გაეცანი მის ნამუშევრებს, დარწმუნდი, რომ ნამდვილად საინტერესოა შენთვის და მერე ჩაეწერე მის გუნდში. სხვანაირად ძალიან რთულად იქნება საქმე. ნდობაში, პირველ რიგში, პროფესიულ ალლოს ვგულისხმობ. ზოგჯერ დამწყებ სცენარისტს მოაქვს კარგი იდეა, რომლის მიხედვითაც მოკლემეტრაჟიანი ფილმის გადაღებას აპირებს. მაგრამ ეს ამბავი, თავისი გრძნობათა ბუნებით, ვერაფრით ეტევა მცირე ფორმატში და განვრცობას მოითხოვს, ანუ თემა შესაძლოა ძალიან კარგია, მაგრამ დიდი კინოსთვის არის განკუთვნილი. პირიქითაც ზდება, – ერთი შეხედვით გრძელი ისტორია, თავისუფლად შეიძლება, მოკლედ მოვყვეთ და ამისთვის, ზოგჯერ, ზუთი წუთიც კმარა. ამგვარ რჩევებში თითქმის იშვიათია, რომ შეცდეს პროფესიონალი პედაგოგი, მაგრამ რეცეპტი აქაც მხოლოდ გამოცდილებაა. როცა იდეა მეტნაკლებად ჩამოყალიბდება, პირველი, რაც უნდა დაიწეროს, ეს არის ე. წ. სინოფსისი – მოკლედ მოყოლილი ამბავი 2-დან 5 გვერდამდე.

შემდეგი სამუშაო მთავარი გმირის ან გმირების პორტრეტებზე მუშაობაა: მათი მიზნები, თავგადასავლები და ზერხები, რომლებსაც ისინი მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე იყენებენ, რითაც ისინი ამა თუ იმ წინააღმდეგობებს გადალახავენ. რაც არ უნდა საინტერესო პროტოტიპი გყავდეთ, რაღაცის შეცვლა მაინც მოგიწევთ. საჭიროა, წინასწარ დაიწეროს ყოველი გმირის პორტრეტი, არა აქვს მნიშვნელობა, თუნდაც მესამეხარისხოვანი იყოს და სადღაც, ერთხელ ჩნდებოდეს ფილმში. რადგან ეს გმირი სცენარში შემოგყავთ, მის შესახებ ზედმიწევნით ზუსტად უნდა იცოდეთ ყველაფერი. მისი ფრაზა, თუ გამოჩენა, მთლიანი დრამატურგიის აუცილებელი

რგოლი უნდა იყოს. მაშინ გმირიც და ავტორიც დაზღვეულია ყველანაირი სიყალბისაგან, რადგან თუ ამ გზით არ ვიარეთ, რომ ყოველი ფრაზა ახალი ინფორმაციის მატარებელია, მაშინ ის დიალოგი ფუჭია..

გმირების ბიოგრაფია თავისთვის უნდა ჰქონდეს სცენარისტს და როცა პერსონაჟს აღწერს, იქ მხოლოდ აუცილებელი და ზუსტი დეტალები უნდა გამოიყენოს. არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გადავიდეს რეჟისორის და მით უფრო, მხატვრის კომპეტენციაში. „მხოლოდ იმ შემთხვევაშია გამართლებული გმირის გარეგნობის ან კოსტიუმის ზედმიწევნით აღწერა, როცა ის დრამატურგიული ხაზის განვითარებას ემსახურება“.¹

შემდეგ იწყება დეტალების, ანუ, იმ მნიშვნელოვანი „ჩუქურთმების“ მოძიება, რაც ამ „არქიტექტურას“ მოუხდება. თუმცა, აქაც დიდი სიფრთხილეა საჭირო, – მიუხედავად მისი სილამაზისა, არ გადაიტვირთოს და მთავარი იდეიდან შორს არ წაგვიყვანოს.

შემდგომი ეტაპი უკვე არის მუშაობა ე. წ. „თრითმენტზე“, ანუ ვრცელ განაცხადზე. აქ უკვე სინოფსისში მოყოლილი იდეის განვრცობა ხდება, ეპიზოდებად და მოვლენებად. იგი 20-დან 30 გვერდამდეა. დასაწყისშივე უნდა გამოირიცხოს ამ ტიპის ლიტერატურაში ყველანაირი ეპითეტები. რაც უფრო მარტივია ლექსიკა, მით ადვილია მისი შემდგომი რეალიზაცია. თრითმენტში, სინოფსისიდან განსხვავებით, ამბავი მოყოლილია ვრცლად, ეპიზოდების მიხედვით და სრულ წარმოდგენას იძლევა მომავალ ფილმზე. მასში მაქსიმალურად უნდა იყოს აღწერილი ყველა ის მნიშვნელოვანი ნიუანსი, რაც შემდგომში ფილმში იქნება გამოყენებული. შესაძლებელია ზოგიერთი ეპიზოდი დიალოგის ფორმითაც იყოს დაწერილი, თუკი ეს უფრო სახიერს და საინტერესოს გახდის მასალას. თრითმენტი, ხშირ შემთხვევაში, უფრო რთული დასაწერია, ვიდრე სრულმეტრაჟიანი ფილმის სცენარი. თუ თრითმენტი გამართულია, სცენარის დაწერაც გაცილებით გამარტივდება.

___ სცენარის წერას ვიდრე დაიწყებდეთ, ერთხელ კიდევ

¹ Митта А., Стереотипы драматургии., М., „Искусство“, 1997, стр. 123.

გადაამოწმეთ თქვენი საეპიზოდო გეგმა თავისი მოვლენებით. გამორიცხვის მეთოდით გაიარეთ ყოველი მათგანი და თუ რომელიმეს ამოღებით არაფერი აკლდება მთავარ იდეას და დრამატურგიულ ქარგას არ ცვლის, მაშინ უკეთესია, ახლავე შეელიოთ, რაგინდ საინტერესოც არ უნდა გეჩვენებოდეთ. ეს აუცილებელია, რათა შემდეგ ამ ეპიზოდის მიხედვით გადაღებული მასალა გადასაგდები არ გახდეს. გაითვალისწინეთ, რომ აქ, მხოლოდ თქვენ და ფურცელი ხართ, იქ კი უამრავი ადამიანის შრომა, ენერგია და წყალში გადაყრილი ფულია.

„თრითმენტი არის ერთგვარი დოკუმენტი, რომლითაც პროდიუსერმა შემდგომში თანხა უნდა მოიპოვოს ფილმისთვის. ამიტომაც ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ის იყოს დაწერილი ყველასათვის გასაგებ ენაზე, მარტივი და ადვილად აღსაქმელი. კარგი თრითმენტი კარგი ფილმისკენ გადაღებული მნიშვნელოვანი ნაბიჯია“.¹ თრითმენტს აქვს აგრეთვე თვისება, რომ რაიმესთან მისი მსგავსების საშიშროება ზედაპირზე ამოაგდოს და ხილული გახადოს, რაც ავტორებს, კიდევ ერთხელ აძლევს დაფიქრების შანსს. არიან რეჟისორები, რომლებისთვისაც სცენარი მხოლოდ ფინანსების მოსაძიებელი წყაროა და მათ, ამ ლიტერატურის გარეშე, ზუსტად იციან, როგორ შექმნან განწყობა, ატმოსფერო, სცენარში ერთხელაც აღარ იხედებიან და გადასაღებ მოედანზე ყველაფერს ცვლიან, მაგრამ სწორედ ასეთ რეჟისორებს უფრო სჭირდებათ პროფესიულად დაწერილი სცენარი, რათა მოიძიონ თანხები და მიეცეთ შემოქმედებითი ნიჭის გაშლის საშუალება.²

ანდრეი ტარკოვსკი ამბობდა: „შენს პროფესიასთან დაკავშირებული კანონების ცოდნა, რა თქმა უნდა, აუცილებელია, მაგრამ ხელოვნება იწყება ამ კანონების დარღვევიდან და დეფორმაციიდან“.³

სცენარისტი ვალდებულია, წერის დროს დაიცვას დრამატურგიის ყველა კანონი, სხვა შემთხვევაში მისი როლი

¹ Червинский А., Как хорошо продать хороший сценарий, М., “Киносценарий”, 1993, стр. 43.

² <http://www.litmir.net/br/?b=138688&p=12><http://www.litmi>

³ www.biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4483

გაუმართლებელი იქნება ამ გუნდში, კანონების დარღვევა კი რეჟისორის კომპეტენციაა. სცენარმა უნდა გააერთიანოს თანამოაზრეთა დიდი გუნდი, ამიტომაც ის ყველასათვის საინტერესო, იმპულსების მომცემი და გასაგები უნდა იყოს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- რჩეულიშვილი გ., თხზულებათა სრული კრებული, სამ ტომად, ტ. II. თბილისი, „საარი“, 2002.
- Митта А., Стереотипы драматургии. Москва, “Искусство”, 1997.
- Червинский А., Как хорошо продать хороший сценарий. М., “Киносценарий”, 1993.
- <http://4screenwriter.wordpress.com/2010/07/10/walter-dialogue/>
- <http://www.litmir.net/br/?b=138688&p=12><http://www.litmi>
- www.biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4483

მაკა დოლიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ზვიად დოლიძე

გერმანული ფაშიზმი და პროპაგანდისტული ფილმები

გასული საუკუნის ბოლოს მსოფლიოს პოლიტიკურ-ეკონომიკურ სისტემასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარმა კარდინალურმა ცვლილებებმა წარმოშვა ზოგადად ისტორიული მოვლენების შეფასებებისადმი მიდგომებში დამკვიდრებულ შეხედულებათა გადახედვის საჭიროება. აზრი საბჭოთა კავშირის გამარჯვებისა გერმანიაზე, საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა სივრცეში მკვიდრდებოდა, როგორც პროგრესული მოვლენა, როგორც ჰუმანიზმის გამარჯვება ბოროტებაზე. ადამიანთა ცნობიერებაში ეს სტერეოტიპი დღემდე ცოცხალია, თუმცა საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ გაირკვა, რომ საბჭოური სისტემა, მსხვერპლის რაოდენობის თვალსაზრისით, არაფრით ჩამორჩებოდა გერმანელი ფაშისტებისას. რეპრესიის ფორმებსა და მეთოდებში განსხვავებაზე კამათი უბრალოდ არაეთიკურად უნდა ჩაითვალოს. თუ ფაშიზმი აქცენტს აკეთებს ნაციონალიზმზე, საბჭოთა იდეოლოგიის შემთხვევაში იგივე მიდგომა ხორციელდებოდა სოციალურ საფუძველზე (ნაციონალიზმი წამგებიანი იქნებოდა რუსული, მრავალეთნიკური სახელმწიფოსათვის).

ფაშიზმი (იტალ.: fascismo/fascio – კონა, შეკვრა, გაერთიანება) არის იდეოლოგია, რომელიც წარმოიშვა გასული საუკუნის დასაწყისში, აღიარებდა რამდენიმე რასის უპირატესობას და ქადაგებდა ძალისმიერ პოლიტიკას მსოფლიოს დანარჩენ ერებზე ბატონობის მიზნით. ამ ფენომენის კვლევაში განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის ავსტრიელ ფსიქოანალიტიკოს ვილჰელმ რაიხს, რომლის ნაშრომი „მასების ფსიქოლოგია და

ფაშიზმი¹ წარმოადგენს ამ ორის ურთიერთკავშირის კვლევას. იგი დაიწერა გერმანიის ეკონომიკური კრიზისის (1930-1933) პერიოდში. უსახელო მასების ფსიქოლოგიური სტრუქტურა მთლიანად დამოკიდებულია ავტორიტეტზე, რადგან დაკარგული აქვს თავისუფლებისაკენ ლტოლვა და ყველანაირი მისტიციზმისათვის უმაღლესი ხარისხით ზდება ხელმისაწვდომი. რაიხმა კაცობრიობის განვითარების ისტორიული ეტაპები განიხილა მასების ფსიქოლოგიური სტრუქტურის კრილში და დაგვანახა, რომ ფაშიზმი რომელიმე პერიოდისთვის დამახასიათებელი მოვლენა კი არაა, არამედ სულ არსებობს და ჩვენ მის ტრანსფორმირებულ სახეობებთან გვაქვს ან გვექნება საქმე.

მისტიციზმისაკენ მიდრეკილებებს ადამიანური მოთხოვნილებების (სექსუალურობის) დათრგუნვა იწვევს. „საბჭოთა ქალების“ ცნობილი ფრთოსანი გამოთქმა: „ჩვენთან, საბჭოთა კავშირში, სექსი არ არის!“, რომელიც დღემდე ანეკდოტურ მაგალითად აღიქმება საზოგადოებაში, ლაკონურად ადასტურებს ასეთი საყოველთაო დათრგუნვის პოლიტიკის არსებობას. დღემდეც კი ბევრისათვის შეუარაცხმოფელ და მტკივნეულ შეფასებად რჩება ფაშისტური სიმპტომების სოციალიზმთან კავშირში განხილვა, რის მიზეზადაც მიმაჩნია, რომ პოსტსაბჭოთა საზოგადოებას გაბედულება არ ჰყოფნის, აღიაროს საკუთარი წარსულის მანკიერებანი, რაც კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ ამ წნეხისაგან ვერ ვთავისუფლდებით. აქ აღარ შევჩერდებით მოსაზრებაზე საბჭოთა ადამიანის მორალური სახის „უნიკალურობის“ შესახებ, საყოველთაოდ ცნობილ დოგმატურ შეხედულებებზე, რომლებიც სრულიად გამორიცხავდნენ სექსუალურობას, სექსუალური ლტოლვის ფაქტორს. სახელმწიფოს მართვის ორი ერთნაირად უტოპიური მოდელის მსოფლიო ბატონობისათვის შეტაკება კანონზომიერი მოვლენა იყო, ასევე კანონზომიერია გერმანიის დამარცხება ამ ომში და მეორე იმპერიული სახელმწიფოს – საბჭოთა კავშირის დამლა.

¹ იხ. Reich, Wilhelm. Massenpsychologie Des Faschismus. Kopenhagen: Sexualpolitik, 1933

კინოს (გერმანიის სინამდვილეშიც) გააჩნია ეროვნული ცნობიერის ნათლად გამოხატვის, ისტორიულ მოვლენათა პროცესში საზოგადოების განწყობილებათა თანმიმდევრული ასახვისა და მასზე ზემოქმედების შესაძლებლობები. ცნობილი მწერალი, ჟურნალისტი, სოციოლოგი, კულტურის კრიტიკოსი და კინოს თეორეტიკოსი ზიგფრიდ კრაკაუერი წერს: „ფილმები ასახავენ არა იმდენად განსაზღვრულ შეხედულებებს, რამდენადაც კოლექტიური სულიერების ღრმა შრეების ფსიქოლოგიურ განწყობებს, რომლებიც შემეცნებაზე უფრო ღრმად ილექებიან. სოციალური ფსიქოლოგიის გაბატონებული ტენდენციების შესახებ შესაძლებელია ბევრის გაგება პოპულარული ჟურნალების, რადიოგადაცემების, ბესტსელერების, მოდური ლექსიკისა და ხალხის კულტურული ცხოვრების სხვა სახეობებიდან, მაგრამ ამ წყაროებს კინემატოგრაფი ბევრ რამეში ჯობნის. კინოკამერის მრავალნაირად გამოყენების, მონტაჟისა და სხვა სპეციფიკური ხერხების საშუალებით, ფილმებს შეუძლიათ და კიდევაც ვალდებული არიან, ჟურადლებით დააკვირდნენ ხილული სამყაროს ერთიან სურათს. მისი ათვისების შედეგად გვევლინება ის, რასაც ერვინ პანოფსკიმ „სივრცის დინამიზაცია“ უწოდა: „კინოთეატრში... მაყურებელი ადგილზე ზის მხოლოდ ფიზიკური გაგებით... ესთეტიკურად იგი იმყოფება მუდმივ მოძრაობაში, რამდენადაც თვალი გაიგვივებულია კინოკამერის ობიექტივთან, რომელიც სხვადასხვა მიმართულებით გამუდმებით გადაადგილდება და იცვლის ხედვის კუთხეს. სივრცე მაყურებელს წარმოუდგება ისეთივე მოძრაობაში, როგორშიც თვითონ იმყოფება. სივრცეში მოძრაობენ არა მარტო მკერვივი სხეულები, არამედ მოძრაობს თვით სივრცეც.“¹

სწორედ კინოს ეს თვისება გამოიყენეს გერმანულ ერში ფაშისტური იდეოლოგიის დასამკვიდრებლად. კინოს და, განსაკუთრებით, დოკუმენტურ კინოს, მესამე რაიხის პერიოდში პირველხარისხოვანი სახელმწიფო-პოლიტიკური მნიშვნელობა

¹ Kracauer, Siegfried. From Kaligari to Hitler. Princeton: Princeton University Press, 2004, p.3

ენიჭებოდა. 1939 წლიდან გერმანიაში აქტიურად გამოდიოდა კინოფურნალები: „უფა-ტონ-ვოხე“ (Ufa Ton-Woche), „დოილინგ ტონვოხე“ (Deulig-Tonwoche), „უფა-აუსლანდვოხე“ (Ufa-Auslandswoche), „ტობის-ვოხე“ (Tobis-Woche) და „ფოქს ტიონენდე ვოხენშაუ“ (Fox-Tönende Wochenschau). გერმანულმა კინოინდუსტრიამ პროპაგანდისტული მიზნებით ფოკუსირება მოახდინა ფრონტის ქრონიკებზე, რომელსაც სულ პირველად აწარმოებდა „უფა“ (UFA) სახელწოდებით „დოიჩე ვოხენშაუ“ (Deutsche Wochenschau) (გერმანული კვირის ქრონიკა). კინოწარმოებამ მისი დასაწყისიდან ერთ წელიწადში 90%-ით იმატა. თუ დასაწყისისათვის თითოეული გამოშვების მეტრაჟი იყო სამასი, წლის ბოლოს უკვე მათი ხანგრძლივობა გასამმაგდა. მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამდე ქრონიკების ტირაჟი იყო 500, ორი წლის შემდგომ კი მათმა რაოდენობამ ორი ათასს გადააჭარბა. და თუ ამ ასლებს ომის დასაწყისში 16 ქვეყანაში გასაშუქებლად აგზავნიდნენ, 1942 წლისათვის ის 29 ენაზე ითარგმნებოდა და შუქდებოდა 34 ქვეყანაში. ერთი საომარი კვირის განმავლობაში 30 000 მეტრ ფირს იღებდნენ, თუმცა, როდესაც საომარი მოქმედებები უფრო სერიოზულ ოპერაციებზე გადავიდა, მეტრაჟი 50 000-მდე გაიზარდა. მოკლედ რომ ვთქვათ, კინოინდუსტრია სრული კურსით ემსახურებოდა იმპერიულ პოლიტიკურ მიზნებს. პროპაგანდა იმდენად წარმოადგენდა პრიორიტეტს ქვეყანაში, რომ მხატვრული ფილმების წარმოება მკვეთრად მცირდებოდა პროპაგანდისტული ფილმების ზრდის პარალელურად.

1933-1945 წლებში, ნაცისტურ გერმანიაში ფილმების წარმოების ერთგვარი გრაფიკი შემდეგნაირად გამოიყურებოდა:¹

წლები	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	სულ
ფილმების რაოდენობა	114	129	91	112	92	93	107	85	67	58	76	60	6	1090

¹ Welch, David. Propaganda and the German cinema 1933–1945. London: I.B.Tauris, 1983, p.160

ჰანს იოაჰიმ გიზემ თავის წიგნში „კინოქრონიკები პოლიტიკის სამსახურში“ სცადა მტკიცებულებებით გაეჯერებინა თავისი შეხედულება გერმანული კინოინდუსტრიის ამ მოვლენაზე. უმეტეს კრიტიკულ წყაროებში, მათ შორის ზიგფრიდ კრაკაუერთანაც, პროპაგანდის წარმოშობა დაკავშირებულია ზემოთ აღნიშნული კინოჟურნალების გამოშვებასთან, თუმცა პროპაგანდის პირველი ნიშნები ჯერ კიდევ მაშინ გამოჩნდა, როცა 1930 წლის დასასრულს იოზეფ გებელსმა გადაწყვიტა დაეარსებინა ნაციონალ-სოციალისტ გერმანელ მუშათა პარტიის იმპერიის კინოწარმოება, რომელიც დედაქალაქიდან უზრუნველყოფდა ფილმების მიწოდებას მთელ ქვეყანაში, მაგრამ გაუჭირდა მაშინდელი ხელისუფლების დარწმუნება ამ საქმიანობის საჭიროებაში და შედეგად უარი მიიღო ამ იდეის დაფინანსებაზე. მიუხედავად ამისა, რეგიონული პარტიის ლიდერებმა გადაწყვიტეს, რომ სასარგებლო იქნებოდა, გადაეღოთ, საკუთარი მიტინგები, ალღუმები თუ გამოსვლები და გაეცემოდნენ ისინი მთელი ქვეყნის მასშტაბით, ადგილობრივი ორგანიზაციების ხელშეწყობით.

ბოლოს და ბოლოს, 1932 წელს გებელსის მიწოდებული იდეა განხორციელდა. მან მოახერხა მეტოქის – გრეგორ შტრასერის მოშორება მიუნხენიდან, რომელიც ამ ქრონიკების გადაღებას ხელმძღვანელობდა და ამგვარად ეს ორგანიზაცია მთლიანად გებელსის კონტროლის ქვეშ, ბერლინში, გადავიდა. გებელსის მეორე მეტოქე იყო თეორეტიკოსი, ნაცისტური დოქტრინის „ფილოსოფოსი“ ალფრედ როზენბერგი. იგი ხელმძღვანელობდა „გერმანიის კულტურისათვის ბრძოლის კავშირს“, რომელიც ჰიტლერმა როგორც განსაკუთრებული უფლებამოსილების მქონე ორგანიზაცია ნაცისტური პარტიის წევრების სულიერ აღზრდაზე კონტროლის გასაწევად შექმნა და რომელიც, 1936 წელს, საბოლოოდ მაინც გებელსის უწყებას შეუერთდა. მანამ კი როზენბერგი და მისი მომხრეები გერმანიის ძველ, „სახალხო“ ტრადიციებთან დაბრუნების ლოზუნგებს ავრცელებდნენ. ამ პერიოდის პროპაგანდისტულ ფილმთა შორის გვხვდება როზენბერგის მისტიციზმით გაჯერებული

ფილმებიც, მაგალითად, რეჟისორ ედმუნდ ჰოიბერგერის ფილმი „დაკარგული ხეობა“, რომელიც გამოვიდა 1934 წელს. ფილმში გადმოცემულია, თუ როგორ ცდილობენ ტყის სიჩუმის დასაცავად, მისი ბუნებრივი გარემოს დაზიანების პრევენციისათვის ინჟინრებისა და ტექნიკოსების ჯგუფის გაძევებას, რომლებიც წიაღისეული სიმდიდრეების დამუშავებას აპირებენ. სიუჟეტიდან გამომდინარეც აღვილია აღვიქვით, რომ ადამიანის გულწრფელ ემოციებზე ზემოქმედებით, როგორ ახერხებდა ხელისუფლება საკუთარი მიზნების თითქოსდა პოზიტიურ ჭრილში გადმოცემას.

აქ შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს კინოსურათი „ახალგაზრდა ჰიტლერელი კეკესი“ (1933). მისი რეჟისორი ჰანს შტაინჰოფი, რომელიც, როგორც შემდგომში მოულოდნელად გაირკვა, ნაცისტური პარტიის წევრი აღმოჩნდა და რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, იყო უზადო ოსტატი. პროდიუსერად დაინიშნა კარლ რიტერი, როგორც კინოკომპანია „უფას“, ასევე ფაშისტური რეჟიმის ნდობით აღჭურვილი პირი. კ. ა. შენცინგერის პოემის მიხედვით სცენარი დაწერა გამოცდილმა ბობი ლუტკემ. გადამღებმა ჯგუფმა აირჩია მაღალკვალიფიციური მსახიობები: ჰაინრიხ გეორგი, რომელმაც კეკესის მამის როლი ითამაშა, კლაუს კლაუსენი (იგი თამაშობდა ახალგაზრდული ორგანიზაციის მეთაურის როლს) და ბოლოს, მთავარი როლის შემსრულებელი მოზარდი, უაღრესად ნიჭიერი მსახიობი იურგენ ოლსენი. ჰაინრიხ გეორგმა და ბერტა დრევსმა შექმნეს პატარა ჰაინის მშობლების დამაჯერებელი სახეები. ფილმის ტრაგედია იმაში მდგომარეობს, რომ პოლიტიკურ შეხედულებათა ჭრილში თაობათა შორის კონფლიქტი წარმოიშობა. ჰაინი, რომელიც ჰიტლერელ ახალგაზრდა ფრთას წარმოადგენს, ამხელს საკუთარ მამას კომუნისტებთან კავშირში, რისთვისაც მას კომუნისტები გაუსწორდებიან. აქ განსაკუთრებული დატვირთვა ეძლევა იმას, რომ იდეის რწმენით საკუთარ მამის სიცოცხლესაც შეიძლება საფრთხე შეუქმნა. პარალელურად კი, კომუნისტების სახით, ეკრანზე შექმნეს მტრის ხატი და თავგანწირული ახალგაზრდის მაგალითი.

გებელსმა დადებითად შეაფასა ფილმის ემოციური მუხტი და ამის შესახებ „უფას“ ღირეცეცასაც კი მისწერა წერილი ფილმის ნახვის შემდეგ. იგი ამტკიცებდა, რომ მრავალი ადამიანი ამ ფილმით საკუთარ ჭეშმარიტ გზას იპოვნოდა.

1933 წელს პროპაგანდისტული ფილმის სამაგალითო ნიმუში იყო რეჟისორ გუსტავ უჩიციკის ნამუშევარი „გაქცეულები“. ეს იყო პოემა გერმანელების ჯგუფზე, 1928 წელს შორეული ხარბინიდან ომის, ცეცხლისა და რევოლუციური ძლეღვარების გავლით მეღვრად რომ მიისწრაფვის სამშობლოსაკენ – გერმანიისაკენ. ისინი „რკინის ხელით“ მიჰყავს კაიზერის არმიის ყოფილ ოფიცერ-ვეტერანს, რომელმაც გერმანიის დამარცხების შემდეგ ჩინეთის ჰომინდანის არმიაში დაიწყო სამსახური. ახლა კი, დაინახა რა თავისი თანამემამულეების გასაჭირი, ეჭვებითა და განხეთქილებებით გაწამებულმა, მათი წინამძღოლობა გადაწყვიტა. ეს გმირია მაიორი არნეტი (ჰანს ალბერსი) – მეთაურად დაბადებული, ბრძენი, მაგრამ მტკიცე, რომელიც დაუნდობლად ილაშქრებს ანარქიისა და სისუსტის წინააღმდეგ. იგი უყოყმანოდ კლავს გერმანელს, რომელიც მის ბრძანებებს შეეწინააღმდეგება. მთავარი გმირის წარმოთქმული ფრაზა – „შორია გზა სამშობლომდე. შორია, შორია, შორია... მაგრამ იგი გერმანელმა ჯარისკაცმა იპოვნა“ – მთავარი გზავნილი იყო მაყურებლისადმი. მთელი ეს სიუჟეტი და სვლა სამშობლოსაკენ, წინააღმდეგობები გზაზე და მათი გადალახვები უნებურად გვაკლებინებს პარალელს ბიბლიური მოსეს ისტორიასთან, როდესაც მან ებრაელები აღთქმულ მიწაზე მიიყვანა. აქ მოსე უბრალოდ შეცვლილია მაიორი არნეტით.

1935 წელს ეკრანებზე გამოვიდა შტაინჰოფის მიერ თეა ფონ გარბოუს სცენარის მიხედვით შექმნილი ისტორიული დრამა „მოხუცი და ახალგაზრდა მეფე“. ფილმის გმირები იყვნენ ფრიდრიხ-ვილჰელმ I და მისი ვაჟი – გვირგვინოსანი პრინცი ფრიდრიხი, შემდგომში ფრიდრიხ II, „ფრიდრიხ დიადად“ წოდებული. მამის როლს თამაშობდა ემილ იანინგსი, ვაჟისას – ბერნერ ჰინცი. როდესაც ფრიდრიხ-ვილჰელმი თავისი

ვაჟის ცუდი ზეგავლენისაგან გადასარჩენად სასიკვდილოდ წირავს მის მეგობარ ლეიტენანტ კატეს, მეფე ამას აკეთებს სახელმწიფო ინტერესების მნიშვნელობის შეგნებით, რომელთა წინაშეც პირადი ხასიათის ყველა მოსაზრებამ მეორე რიგში უნდა გადაიწიოს. ეს ფილმი მთლიანად ეხმაურება პიტლერისეულ გამოსვლებს და მის აზრებს წიგნიდან „ჩემი ბრძოლა“. ფიურერის მოწოდებით და ხედვით გერმანიის კრიზისის დასაძლევად ერთადერთი და ღირსეული გამოსავალი იყო, თითოეული გერმანელი მოქალაქის ცნობიერებაში დამკვიდრებულიყო პიროვნული დამოკიდებულების და სურვილების მეორეხარისხოვნება და წინ წამოწეულიყო ერის საერთო ინტერესები, რომლის განხორციელებასაც, საჭიროების შემთხვევაში, უნდა შეწირვოდნენ კიდეც. ეს არც პირველი და არც უკანასკნელი შემთხვევა იყო იმისა, თუ როგორ ცდილობს ქვეყნის მეთაური ერისათვის ამდენად საპატივცემულო ფიგურის (ხშირ შემთხვევაში მეფის სახელის) გამოყენებას. ამ მხრივ ფაშისტები არც ნოვატორები იყვნენ და არც უკანასკნელნი აღმოჩნდნენ ამ ხერხის გამოყენებაში.

1934 წელს ნიურნბერგში შედგა ნაცისტური პარტიის ყრილობა, რომელიც ნაციონალ-სოციალისტური მოძრაობისა და გერმანიის ერთიანობის გიგანტური დემონსტრაცია უნდა გამხდარიყო. ამას მიეძღვნა სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „ნების ტრიუმფი“, რომელიც ეკრანებზე 1935 წელს გავიდა. მისი რეჟისორი ლენი რიჟენშტალი საქმიან მონაწილეობას იღებდა ყრილობის მომზადებაში, დგამდა მანიფესტაციის ფრაგმენტებს ისე, რომ მათი ესთეტური ხასიათი რაც შეიძლება დახვეწილი და რეპრეზენტაბელური ყოფილიყო. პირველივე ეპიზოდიდან დაწყებული, რომელშიც ზედხედით გადაღებული ნიურნბერგის მთის რელიეფის მსგავსი გოთიკური არქიტექტურა და ხალხის მასები ნაჩვენებია, როგორც მარშებისა და დეფილეს მონაწილე მასების გეომეტრიული ფიგურები, თითქოსდა გაშუქდებით იმეორებდნენ რეჟერენის მაგვარ დრამატურგიულ აქცენტებს.

მეორე დავალება, რომლის შესრულებაც ლენი

რიფენშტალს დაევალა, იყო ფილმი „ოლიმპია“ 1936 წელს ჩატარებული ბერლინის მსოფლიო ოლიმპიადის შესახებ. რეჟისორი მასში აჩვენებდა მშვიდობიან, თითქმის იდილიურ, აღორძინებულ გერმანიას. ამით ხაზის გასმას ცდილობდა იმასთან, რომ ჰიტლერის გერმანია არაფრით ჰგავდა ვაიმარის ბურჟუაზიული რესპუბლიკის დროინდელ ლატაკ, დამცირებულ, განხეთქილებებისაგან გაწამებულ ქვეყანას. და ბოლოსეკრანებზე ისევ და ისევ ჩნდებოდა ფიურერი: ჰიტლერი უყურებს საორტულ შეჯიბრებებს, დაფნის გვირგვინებს ადგამს გამარჯვებულებს, იღიმება და თითქმის საზეიმო ლიტურგიად აქცევს ფილმის ყველა მოქმედებას. რიფენშტალის მოღვაწეობის განხილვისას ხაზი უნდა გაესვას იმ ფაქტსაც, თუ საიდან მოვიდა იგი კინოში. თითქმის ყველა ინტერვიუში იგი დანაწევრებით აღნიშნავდა, თუ რაოდენ ეწადა ფოტოგრაფად მუშაობა, მაგრამ ამის საშუალება, ქვეყნის ინტერესებიდან გამომდინარე, არ მიეცა. თუმცა, მისი როგორც ფოტოგრაფის, ხელი მისი ფილმების თითოეულ კადრს ეტყობა. ისინი ცალ-ცალკე თითქოს ისტორიული გამოფენისთვისაა მომზადებული.

ასეთი ფილმების გვერდით კვირის ქრონიკები უფრო და უფრო ძლიერდებოდა და იკიდებდა ფეხს. ზოგიერთი კინოპკვლევრის, მათ შორის, რუდოლფ ერტელის აზრითაც, კინომ იმ პერიოდში მიიღო დროის დოკუმენტის მნიშვნელობა და ფუნქცია. ამის დასტურად მას მოჰყავს ის ფაქტი, რომ იმ პერიოდის გერმანიაში კინოთეატრებთან იდგა უღლევი რიგები არა მხატვრული ფილმის საცქერლად მისული მაყურებლებისა, არამედ სწორედ ამ კვირის ქრონიკებით დაინტერესებული ხალხისა. მან ამ პრობლემის განხილვას მიუძღვნა თავისი ნაშრომი „კინოსარკე“¹, რომელიც 1943 წელს გამოიცა ვენაში.

აღნიშნულ დოკუმენტურ ფილმებში წაშლილია ზღვარი დოკუმენტურობასა და მხატვრულობას შორის. მიზეზად შეიძლება ის ფაქტი ჩაითვალოს, რომ ფაშისტები ცდილობდნენ ფილმისათვის წაერთვათ ნამდვილი (ორიგინალური) რეალობა

¹ იხ. Oertel, Rudolf. Filmspiegel. Wien: Wilhelm Frick Verlag, 1943

და მისი ადგილი შეეცნოთ ფსევდორეალობით, რომელიც უკეთ ერგებოდა ტოტალიტარული სისტემის მიზნებს. პირდაპირი სამხედრო პროპაგანდისათვის ნაცისტები იყენებდნენ ორი ტიპის ფილმს: კინოქრონიკასა და სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმს. სინამდვილეში მაყურებელი მოტყუებული რჩებოდა რეალობისა და მხატვრულობის ოსტატური სინთეზით. ზოგიერთს ღიმილსაც კი მოჰგვრიდა ის ფაქტი, რომ შუა ბრძოლაში ნაჩვენები გერმანელი ჯარისკაცები მეტოქისაგან გასხვავებით გაპრიალებულ უნიფორმებში იყვნენ გამოწყობილნი და მათი სახეების ახლოდან ჩვენებისას სახეზე ომის ჭეუჭყიანი კვალის ნასახიც არ ჩანდა. ეს იმიტომ, რომ ნამდვილი ჯარისკაცები შეცვლილი იყვნენ მსახიობებით. მიზანი ემსახურებოდა ხალხისათვის გერმანელი მეომრის, როგორც დაუმარცხებელი და შეუბღალავი ხატის შექმნას. გაზეთებიც და ქრონიკებიც აქვეყნებდნენ ყალბ შეტყობინებებს საფრონტო კინოოპერატორების დაღუპვის შესახებ, რათა მაყურებელს ერწმუნა, რომ კადრები, რომლებიც მათ იხილეს, ნამდვილ საბრძოლო ოპერაციებს ასახავდა. ამ კინოქრონიკების საზღვარგარეთ გატანა მიზნად ისახავდა ქვეყნის გარედან დაპირისპირების შესუსტებას.

გერმანიის ომით გაჯერებული ისტორიული წარსულის პროექტირება მოხდა ხალხის ცნობიერებაზე და ეს ცნობიერება თავისებურად აისახა გერმანულ კინემატოგრაფზე. ხოლო შემდგომ ფაშიზმის პერიოდში გამოყენებული იქნა, როგორც ინსტრუმენტი ამ ცნობიერების პოლიტიკური მიზნების წარმართვისათვის. მომავალში რეჟისორთა ე. წ. „უმაღო თაობამ“ თვითკრიტიკულად გააანალიზა ისტორიული წარსული და ზედმეტი პათეტიზმის გარეშე ხელი შეუწყო ფაშისტური წარსულის დაგმობას. გერმანიის ისტორიის თვითკრიტიკული შეფასების მაგალითი მისაბადი უნდა გახდეს სხვა უფრო დემოკრატიულად თვითშეფასებელი ქვეყნებისთვისაც, რადგან ტექნოლოგიური ბუმის და შეცვლილი პოლიტიკური გარემოს პირობებში, ფაშიზმმა შეიძლება განიცადოს ტრანსფორმაცია და „უწყინარი“ ფორმით ზიანი მიაყენოს კაცობრიობას.

თანამედროვე მსოფლიოს ფსიქოლოგიური სტრუქტურა მთლიანად დამოკიდებულია მოგებისა და წარმატებული კარიერის ავტორიტეტზე, დაკარგული აქვს თავისუფლებისა და კენლტოლვა და მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში პიროვნების უფლებების დაცვის იდეითა და შესრულების უმაღლესი ხარისხის მიღწევით, ძალაუვნებურად მასშტაბური სოციალური მოვლენის, ახალი მსოფლიო წესრიგის ჩამოყალიბების მიზნებს ემსახურება.

ნიკოლოზ კერესელიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველი სახელობის თეატრის და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
კინო-ტელე ფაკულტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ალექსანდრე ვახტანგოვი

თოჯინა-მსახიობი თეატრსა და ტელევიზიაში

უძველესი დროიდან **თოჯინა** გამოიყენება ადამიანის პრაქტიკული საქმიანობის უამრავ სახეობაში. ჩვენ ეპოქაში მას შეიძლება შევხვდეთ **სივრცულ-დროითი ხელოვნების** სხვადასხვა სახეობაში: თეატრალურ სპექტაკლებში, კინოფილმებში, ტელევიზიის მხატვრულ პროგრამებში და ა. შ. აგრეთვე ის შეიძლება შევხვდეთ ხელოვნების გამოყენებით ფორმებშიც: რეკლამურ რგოლებში, სადღესასწაულო-თეატრალიზებულ წარმოდგენებში, კარნავალურ მსვლელობებში, ტელევიზიის პროგრამის საგანმანათლებლო არეში, საბავშვო ფსიქიატრიაში და ა. შ.

ჩვენ განვიხილავთ თოჯინას, რომელიც მონაწილეობს სივრცულ-დროით ხელოვნებებში, სადაც მხატვრული ნაწარმოები „მიმდინარეობს“ რეალურ დროში და იმავდროულად „განიშლება“ ფიზიკურ სივრცეში. ამ კლასს მიეკუთვნება: თეატრის ხელოვნება, კინომატოგრაფია და ა. შ. მაშასადამე, ჩვენ განვიხილავთ **თოჯინა-მსახიობს, იგივე – სცენურ თოჯინას.**

„სცენური თოჯინა არის ადამიანის მიერ შექმნილი მხატვრული ინსტრუმენტი, რომელიც სცენური მოქმედების საშუალებით, ქმნის ხატოვან სახეს. ის შეიძლება იყოს ნებისმიერი ნივთი, რომელსაც შეუძლია გამოხატოს ადამიანთა თვისებები და იმოქმედოს სცენურ ხელოვნებაში“¹ მისი სახეობები იყოფა სამ დიდ ჯგუფად:

I ზედა თოჯინა – რომელსაც მეთოჯინე მართავს ზედა სივრცეში.

¹ Шафранюк В., Кукольное пространственно-временное искусство, გვ. 49, www.vla813280

ა) უმარტივესი – **ხელთათმანის თოჯინა**, რომელიც უშუალოდ იმართება მეთოჯინის ხელით.

ბ) უფრო რთული – **იაგანური თოჯინა** (კუნძული იავა, ინდონეზია). მისი ხელები იმართება სპეციალური ლითონის ან ხის ღერებით. თავი ჩამოცმულია ე. წ. გაბიტზე – ღერძზე, რომელზეც მაგრდება თავი, მხრები და ხელები (მიახლოებულია ადამიანის პროპორციებთან);

გ) მოძრავსახიანი – **მიმიური თოჯინა**. მეთოჯინის ხელი იმყოფება უშუალოდ თოჯინის თავში, საიდანაც მართავს თოჯინის თვალებს, პირსა და ცხვირს;

II შუა თოჯინა იმყოფება მეთოჯინის შუა სივრცეში (ხშირად მკერდის ღონეზე):

ა) **თოჯინა**, რომელიც გამოიყენება ტრადიციულ იაპონურ თეატრში „ბუნრაკუ“;

ბ) **თოჯინა**, რომელიც გამოიყენება ვიეტნამურ ტრადიციულ „თოჯინების თეატრში წყალზე“. მეთოჯინები მართავენ მას დისტანციაზე ბამბუკის ღერებით.

გ) **თოჯინა პლანშეტური, რომელიც მოქმედებს სიბრტყეზე** (პლანშეტზე) ფეხების მეშვეობით.⁴¹

III ქვედა თოჯინა, რომელიც მოქმედებს ქვედა სივრცეში:

ა). **მარიონეტი** – მართვადი ძაფების (ძუების) ან მავთულების მეშვეობით. იმართება **ვაგით** (ე. წ. მოძრავი ჯვარედინი დამჭერით), რაზეც აკრეფილია ძუები (იმეორებს ადამიანის აღნაგობას);

ბ). **სიცლიური თოჯინა** – რომელიც იმართება ხის ან ლითონის სამართავი ღერებით (ვაგის გარეშე)

*** არსებობს სხვა ტიპის სცენური თოჯინა: თითის თოჯინა** – რომელიც ჩამოიცმევა თითზე, როგორც სათითვე.

ა) **თოჯინა** – რომლებიც ჩამოიცმევა ყოველ თითზე, როგორც სათითებები.

ბ) **თოჯინა** – რომლის ფეხებად შეიძლება ჩაითვალოს

⁴¹ Шафранюк В., Кукольное пространственно-временное искусство, гл. 23, www.vla813280

საჩვენებელი და შუა თითი.

*** „თოჯინის განსაკუთრებული სახეობაა – ჩრდილის თოჯინა. მაყურებელი უშუალოდ ვერ ხედავს ამ თოჯინებს, არამედ უყურებს მათ შავ ან ფერადოვან სილუეტურ გამოსახულებებს ნახევრად გამჭვირვალე „ჩრდილის თეატრის“ ეკრანზე“.¹

ოდესღაც თოჯინა კეთდებოდა ადამიანის მსგავსად. თავიდან მეთოჯინეებმა ააწყვეს თოჯინის ხის სხეული და მხოლოდ შემდგომ ჩააცვეს მას კოსტიუმი, რომელიც შეიძლებოდა გამოცვლილიყო, როგორც იცვლის კოსტიუმს მსახიობი. დროთა განმავლობაში მეთოჯინეებმა დაიწყეს ისეთი თოჯინების კეთება, რომლებიც მხოლოდ განსაზღვრულ პერსონაჟებს წარმოადგენდნენ. ჩვენს ეპოქაში კი ეს უკვე პრინციპად იქცა. მაგალითად, ზოგჯერ, თოჯინებს კოსტიუმი პირდაპირ სხეულზე აქვს დახატული. ბევრმა დაიწყო ფიქრი, რომ თოჯინის სპეციფიკური თვისებაა, იყოს გაკეთებული მხოლოდ ერთი როლისათვის, – როგორც ერთი პერსონაჟის მხატვრული სახისთვის. ასე რომ, შეიძლება ითქვას, თოჯინის თეატრალური ტრანსფორმაცია აშკარად განსხვავდება მსახიობის თეატრალური ტრანსფორმაციისაგან. სცენაზე გამოსვლისას თოჯინა, რასაკვირველია, ტრანსფორმირდება, მაგრამ ეს არ არის თოჯინის გარდასახვა სცენურ პერსონაჟად (რადგან ის თავიდანვე წარმოადგენს მის ვიზუალურ ხატს), არამედ გარდასახვა პერსონაჟის უსიცოცხლო ხატისა სიცოცხლით სავსე მხატვრულ სახედ. „მსახიობი მისი გაცოცხლებით ქმნის ცოცხალი არსების დინამიკურ განზოგადებას, ეს გაცოცხლების პროცესი, ანუ უსიცოცხლოს გარდასახვა ცოცხალში, მაყურებელს, მოზრდილს თუ ბავშვს სასწაულად ეჩვენება.“² რასაკვირველია, ისტორიის მსვლელობისას ამ გარდასახვებს ჰქონდათ სხვადასხვა გამოხატულება, მაგრამ პირვანდელ იმპულსად ყოველთვის რჩებოდა უსიცოცხლოს გაცოცხლება.

___ ისტორიულად ამ გარდასახვათა სახეობები ყოველთვის

¹ იქვე, გვ. 24

² Образцов С., Что такое кукольный театр ?, М., 1969, гв. 7

დამოკიდებული იყო თოჯინების ფუნქციებთან. გადავხედოთ ამ ფუნქციებს. ზოგადად, **თოჯინის** პირველ ფუნქციას წარმოადგენდა მაგიურ-რიტუალური ფუნქცია. ის დაიბადა კერპად. ღმერთის, წინაპრებისა და კეთილმოსურნე დემონების მიმართ მაგიურმა მიდგომამ უძველეს ადამიანს უკარნახა, თუ როგორ აეძულებინა **თოჯინა**, ამოძრავებულყო, ხოლო როდესაც **თოჯინა კერპმა** დაიწყო მოძრაობა, მორწმუნენი ყოველ ჯერზე მაყურებლებად გარდაიქმნებოდნენ ხოლმე.

სანახაობრივ ხელოვნებათა არეში **თოჯინა** შევიდა, როგორც ერთგვარი **ხელოვნური ადამიანი** (ხელოვნური არსება), რომლის სიცოცხლის საიდუმლოებას მაგიური საწყისები ჰქონდა. ეს იყო **თოჯინის თეატრალური ტრანსფორმაციის** მხოლოდ **პირველი საფეხური**. შემდგომ **თოჯინამ** დაიწყო ცოცხალი მსახიობის შეცვლა და მისი მიბაძვაც. ეს XVII საუკუნეებში მოხდა. ის ცდილობდა ყოფილიყო **პატარა ადამიანი — ჰომონკულუსი**. დაიწყო გარდაქმნა არა მარტო ცოცხალ არსებად, არამედ **სცენურ პერსონაჟად**. ეს იყო **თოჯინის** თეატრალური ტრანსფორმაციის **თამაშის საფეხური**. აი, სწორედ მაშინ დაიბადა **თოჯინების თეატრიც**. ეგრეთ წოდებული **სცენური თოჯინა**, რაღაც დროის შემდეგ, ჰომონკულუსიდან ხელოვნურ **ხის მსახიობად** გარდაიქმნა მეთოჯინე **სემუელ ფოულტი**. მოგვიანებით გერმანელი რომანტიკოსები, ხედავდნენ რა **სცენურ თოჯინაში ხის მსახიობს**, მისი „ხის ბუნების“ უკეთ წარმოსაჩენად, წარმოდგენებში მის დემონსტრირებას ახდენდნენ ცოცხალ მსახიობებთან ერთად.

VIII–XIX საუკუნეებში თოჯინების თეატრში ვითარდება კიდევ ერთი სახეობა — **მეტამორფოზა-თოჯინა**, რომელიც გარდაიქმნებოდა ერთ ან რამდენიმე არსებად და თან პირდაპირ მაყურებლის თვალწინ. საინტერესოა, რომ XX საუკუნეში ყალიბდება (არანატურალისტური გარეგნობის) „**თოჯინური გარეგნობის სცენური თოჯინის**“ კონცეფცია, რომელიც წარმოადგენს აქამდე არსებულ **ადამიანის მიმბაძველი თოჯინის** ანუ „**გაადამიანებული თოჯინის**“ კონცეფციის ოპოზიციას. ამ იდეისა და პრაქტიკის არსია თეატრში **სცენური თოჯინის**,

როგორც „თეატრის პერსონაჟის“ წარმოჩინება. აღსანიშნავია, რომ სულ მალე **სერგეი ობრაზცოვის**¹ და სხვა უცხოელი წამყვანი რეჟისორების რევოლუციური იდეების შედეგად, სცენაზე უკვე გაჩნდნენ ხელები და ქოლგა, რომლებიც პრეტენზიას აცხადებდნენ **სცენური თოჯინის** წოდებაზე.

თოჯინური თეატრალური ხერხი – „თავი-ბურთები“, ე. წ. „ხელების ბალეტი“, **სერგეი ობრაზცოვმა** 1920 წელს მიაგნო. აქ მეთოჯინის თითზე ჩამოცმული ბურთი და თავად ხელის მტევანი ადამიანის განზოგადებულ – მხატვრულ სცენურ გმირს ქმნიან (ამჟამად ეს ხერხი დანერგილია და ფართოდ გამოიყენება სტუდენტების სწავლებაში, მეთოჯინების ფაკულტეტებზე). ამის მერე წამოვიდა მეთოჯინეთა ახალგაზრდა თაობა, რომლებმაც თავი იგრძნეს მსახიობებად, – დაიწყეს გამოსვლა შირმის გარეშე. ფაქტობრივად, ისინი სცენურ პერსონაჟთა შექმნის პროცესში **თოჯინის** პარტნიორებად მოგვევლინენ. ამდენად, **თოჯინა** გახდა თეატრალური პერსონაჟის **ვიზუალური** მხატვრული სახე, რომელსაც მსახიობი თავისი ხმით, გრძნობებით, სხეულითა და სახის პლასტიკით ავსებს. საინტერესოა, ზოგჯერ როგორ იცავს **თოჯინა** თავის ადგილს. მაგალითად, **ფილიპ ჟანტის**² ხელებში, ზოგიერთ დადგმულ თეატრალურ ნომერში, **თოჯინა** თითქოს-და გრძნობს თავის შეზღუდულ ბუნებას და დამოკიდებულობას ადამიანზე. ის იწყებს აჯანყებას თავისივე მეთოჯინის წინააღმდეგ. ზოგჯერ ეს აჯანყება მის საწინააღმდეგოდაც ტრიალდება, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს რჩება შთაბეჭდილება, თითქოს **თოჯინა** დამოუკიდებელი, უცნაური, მაგიური არსებაა. **ფილიპ ჟანტი** დასაწყისში მუშაობდა **ს. ობრაზცოვის** მიბაძვით პაროდის ჟანრში, იყენებდა აგრეთვე „შავი კაბინეტის“ ხერხს. 1980 წლებში მან გადაინაცვალა სკეტჩის სტილსა და სპექტაკლთა ესტრადულობაში. ქმნის სპექტაკლებს – სიზმრებს, პალუცინაციებს, დრამატული თეატრის ელემენტებით, ნიღბების თეატრით, პანტომიმით, ბალეტით (შექმნილი აქვს თოჯინური

¹ Голдовский Б., Энциклопедия куклы, М., 2004, гл. 281

² Голдовский Б., Энциклопедия куклы, М., 2004, гл. 160

სატელევიზიო სერიალები „მარიონეტების მოგზაურობა მსოფლიოს გარშემო“).

XX საუკუნის დასაწყისში, სანამ დაარსდებოდა ტელევიზია, მსოფლიო ტექნოლოგიურმა განვითარებამ ხელი შეუწყო სიურეალისტურ, სიმბოლისტურ და ავანგარდისტულ მიმდინარეობებში მომუშავე ხელოვნებს, ჩაეტარებინათ ექპერიმენტი, სადაც თოჯინური დარგი იქნებოდა გამოყენებული. პროექტში ჩართული იყვნენ როგორც ცნობილი მხატვრები, ისე კინორეჟისორები და მუსიკოსებიც კი. შედეგად, შეიქმნა თოჯინური ფილმები, ფილმი-სპექტაკლები, სადაც, მსახიობის როლს **თოჯინა** ასრულებდა. თოჯინური მულტიპლიკაციური ფილმისგან განსხვავებით, აქ მეთოჯინე **თოჯინას** „რეალურ დროში“ მართავს.

ტელევიზიის შექმნა-განვითარებასთან ერთად, თოჯინური თეატრის წამყვანი სპეციალისტები თავის წარმატებულ სპექტაკლებს თამაშობდნენ სპეციალურად კამერისთვის (მაგ. ს. **ობრაზცოვის თოჯინური თეატრის სპექტაკლი „არაჩვეულებრივი კონცერტი“ მოგვიანებით 1972 წელს საბჭოთა კავშირის ტელევიზიაში ფირზე აღიბეჭდა**). ზოგი მათგანი თოჯინების თეატრის რეჟისორის კარიერას ათავსებდა ტელერეჟისურასთან.

თავის მხრივ, მსოფლიო ტელევიზიებში გაჩნდა მოთხოვნა, შექმნილიყო სივრცულ-დროითი ხელოვნების თოჯინური სახეობების სატელევიზიო ფორმები. ამ ფორმების მრავალსახეობა თავისებურ მოთხოვნებს უყენებდა **თოჯინას**. უმეტესად პროგრამა შედგებოდა ცოცხალი ადამიანისა და **თოჯინის** პარტნიორულ ურთიერთობებზე აგებული ფორმებისგან, — გასართობი სანახაობები (ე. წ. „show“), საესტრადო მინიატიურები, შემეცნებით-პედაგოგიური და სარეკლამო დანიშნულების გადაცემები. აგრეთვე: თეატრალური სპექტაკლები, საბავშვო თოჯინური სერიალები, კინოფილმები და მულტიპლიკაციური ფილმები. თავიდან აქაც, როგორც თეატრში, **თოჯინა „გაადამიანებული თოჯინის“** სახეობა იყო და ატარებდა ადამიანის ბუნების თვისებებს, ხოლო შემდგომ

ტელევიზიაშიც, **თოჯინამ** შეიძინა მკვეთრად გამოხატული ხასიათი და ფორმა. ის ტრანსფორმირდა **სახასიათო პერსონაჟის** სახედ, რაშიც უდავოდ დიდი წვლილი მიუძღვის ჯიმ ჰენსონს,¹ რომელმაც ტელევიზიაში რამდენიმე მნიშვნელოვანი სიახლე შეიტანა. მან **მარიონეტებს** ამჯობინა **მოძრავპირიანი თოჯინები**, რომლებსაც უფრო ხშირად რეალური (ადამიანის) ხელებიც კი ჰქონდათ, მან უარი თქვა ტელევიზიაში თეატრისათვის ჩვეული სცენის თეჯირის გამოყენებაზე და თოჯინური პერსონაჟები გაიყვანა სტუდიური სივრცის გარეთაც, უფრო მეტად შემოქმედებით და სათავგადასავლო სივრცეში. მან შექმნა თავისი სატელევიზიო შოუ „სემი და მეგობრები“, შემდგომ ბავშვებისთვის შემეცნებითი სატელევიზიო გადაცემა „ქუჩა სეზამი“, რასაც მოჰყვა **ჯიმ ჰენსონის** კომედიურ-პაროდიული სატელევიზიო გადაცემა, რომლის სტუმრები ცნობილი „კინოვარსკვლავები“ იყვნენ, შექმნა სრულმეტრაჟიანი ფილმების სერია „მაპეტების“ მონაწილეობით. ეს უკვე იყო **თეატრალური თოჯინის** „ტელეევარსკვლავად“ გარდაქმნის პროცესი.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოში თოჯინების თეატრი ჯერ კიდევ ითვლებოდა მხოლოდ საბავშვო სანახაობად. ხელოვნების ამ დარგის პროფესია არ იყო პრესტიჟული. დარგი არ ისწავლებოდა და შესაბამისად, თოჯინების თეატრები დაკომპლექტებული იყო ამ საქმიანობაში დრამის წარუმატებელი მსახიობებით ან მოყვარულებით. სპექტაკლებში კი გამოიყენებოდა ნატურალისტური გარეგნობის ადამიანის მსგავსი „ადამიანი-თოჯინის“ სახეობა. იმდროინდელ ქართულ თოჯინების თეატრებში ითვლებოდა, რომ სცენაზე არაფრისმოძრავი ხმაური და თოჯინით უჩვეულო მოძრაობების შესრულება ამ დარგისათვის დამახასიათებელი იყო.

თბილისში **1953** წელს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის დრამის სარეჟისორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულ ახალგაზრდა რეჟისორ **გივი**

¹ Голдовский Б., Энциклопедия куклы, М., 2004 гл. 429

სარჩიმელიძეს¹ და სამხატვრო აკადემიის სტუდენტს, მხატვარ **მამია მალაზონიას** სპექტაკლის დადგმა შესთავაზა სახელმწიფო თოჯინების თეატრის იმდროინდელმა დირექტორმა **ვასტანგ ლოლაძემ**. შესაძლებელი გახდა ახალი ხედვით შექმნილიყო თოჯინების თეატრის სრულიად ახალი მიმართულება როგორც სადადგმო ნაწილში, ისე ნატურალისტური გარეგნობის მქონე თეატრალური თოჯინის გარდაქმნის საქმეში, რადგან **გივი სარჩიმელიძე** აცნობიერებდა, რომ „**დროის ამოცანა**“ — მოძებნილიყო თოჯინური პერსონაჟის სახასიათო და იმავდროულად პირობითი სახე, — განხორციელებას მოითხოვდა. ის თვლიდა, რომ თოჯინა არის ადამიანის **გადატანითი მნიშვნელობის** გამოხატულება და როგორც ყველანაირი **გადატანითი მნიშვნელობა**, ის ფლობს **განზოგადების** საუცხოო ძალას.

მხატვარმა **მამია მალაზონიამ** შექმნა **განზოგადებული** ფორმის **თოჯინების** ესკიზები, რომელთა მიხედვით **გივი სარჩიმელიძემ** განახორციელა თეატრალური დადგმა, სახელად „**ყველაფერი თავდაყირა**“ (ავტ. **ი. ლადა**, ჩეხოსლოვაკია). სპექტაკლში თოჯინების პრინციპულმა ესთეტიკურმა სახეცვლილებამ გამოიწვია ახალი შემოქმედებითი ძიებები, თოჯინური გმირის ახალმა სახემ მოითხოვა **თოჯინის** ანიმირების ახლებური ხედვა. მისი სცენური მოქმედება აღარ იყო აგებული ადამიანის ან ცხოველის ქცევის ნატურალისტურ გამეორებაზე, არამედ დამოკიდებული იყო განზოგადებული ხასიათის პერსონაჟის ხატოვან სახეზე. ასეთი **თოჯინის გაცოცხლების ტექნოლოგია** და **მისი სწავლების მეთოდიკა** საქართველოსთვის უცნობი იყო. საჭირო გახდა მისი შექმნა და სწავლება პრინციპულად ახალი მსახიობებისა და რეჟისორების აღსაზრდელად. **გივი სარჩიმელიძემ** ეს ამოცანები, როგორც თეორიულ, ისე პრაქტიკულ სფეროში განახორციელა. მის ძალისხმევათა შედეგად, თოჯინების თეატრის მსახიობებისა და რეჟისორების ოსტატობის მაღალი პროფესიონალური დონე დამკვიდრდა, რამაც ახალგაზრდა თაობები **თოჯინური**

¹ იქვე გვ. 349

სანახაობითი ხელოვნების მიმართ დაინტერესა.

აღსანიშნავია ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწის, რეჟისორ **რევაზ გაბრიადის**¹ მიერ გაწეული ღვაწლი თანამედროვე ქართული თოჯინური თეატრის განვითარებაში და მარიონეტული **თოჯინის** პოპულარიზაციაში. მისი სახელობის მარიონეტული თეატრის სპექტაკლების პოპულარულობა უკავშირდება თავად **რევაზ გაბრიადის** სახელს, მის საუცხოო სახასიათო პერსონაჟებს, თოჯინების მართვის მაღალ დონეს და ცნობილ გამხმოვანებელ დრამატულ მსახიობებს. თეატრალურ გატაცებაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა მისმა კინემატოგრაფიულმა მოღვაწეობამ. სწორედ კინოში შეიძლება მოიძებნოს მისი თოჯინური დადგმების ფესვები. ნამუშევრებს შორის გამოირჩევა 1978 წელს შექმნილი ექსპერიმენტული თოჯინური ფილმი „კოჯრის ტყის სიზმრები“, რომელიც ტელემეფურებელთა შორის დიდი მოწონებით სარგებლობდა. **რევაზ გაბრიადის** სპექტაკლებში მონაწილე პერსონაჟთა გარეგნობა მკვეთრად გროტესკულ-კოლორიტულია. მათ ახასიათებთ: არტისტიზმი, იუმორი და ცხოვრებისეული ფილოსოფია.

1980-იან წლებში ქართულ სივრცულ-დროითი ხელოვნების დამახასიათებელ ტენდენციად შეიძლება ჩაითვალოს დასავლეთ ევროპული გამოცდილებების გაცნობა და ახალი შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრის საკუთარი გზების ძიება. ამ პერიოდში დამწყებ ხელოვანთა შორის გამოირჩეოდა დრამატული თეატრის რეჟისორი **ლევან წულაძე**,² რომელმაც **მიხეილ თუმანიშვილის** შეგირდობის პერიოდში შეითვისა შემოქმედებითი ძიების და თამამი სარეჟისორო გადაწყვეტილებების მიღების უნარი. მის მიერ დაფუძნებულ დამოუკიდებელ თეატრალურ სივრცეებში (რუსთაველისა და ვაკის თეატრალური სარდაფები) დადგმულ სპექტაკლთა შორის, გამორჩევა თოჯინური დადგმა **„ფაუსტი“** (ი. ვ. ფონ გოეთე), სადაც პიესის გმირებს ასახიერებენ სიცილიური

¹ Голдовский Б., Энциклопедия куклы, М., 2004 გვ. 10

² <http://www.marjanishvili.net/geo/staff.php?person=9>

ტიპის **თოჯინები**, ზოლო უკვე მოგვიანებით მან შექმნა ა. ჩეხოვის მიხედვით **„ქალი ძაღლი“**, რომელიც წარმოადგენს თოჯინური და დრამატული თეატრების საუცხოო შერწყმას. თოჯინას ამ დღემდე არა აქვს გამოკვეთილი მხატვრული სახე და წარმოადგენს მხოლოდ გმირის (ცოცხალი მსახიობი) განზოგადებას. აქ გამოყენებულია მარიონეტული ტიპის თოჯინები. სპექტაკლში დაკავებულია პროფესიონალი მეთოჯინეები და დრამატული თეატრის მსახიობები.

საქართველოში დრამისა და თოჯინების თეატრალურ სფეროში მიმდინარე ძიებებს უკავშირდება ბესო კუპრეიშვილის სახელი. მას უნდოდა რაღაც ახლის შემოტანა ქართული თოჯინურ თეატრალურ სივრცეში. 1998 წელს ბათუმში ბავშვთა ხელოვნების სტუდია „მთიებში“, რეჟისორმა **ბესო კუპრეიშვილმა**¹ წარმატებით დადგა რამდენიმე ეტიუდი თითებით, რასაც საბოლოოდ „თითების თეატრის“ ჩამოყალიბება მოჰყვა. 2003 წელს თბილისში მან უკვე თეატრის ახალი დასი შეკრიბა. მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს როგორც ქართული, ისე უცხოური ფოლკლორის თემაზე შექმნილი თეატრალური დადგმების უჩვეულო გადაწყვეტა, სადაც თეატრალური მოქმედება მიმდინარეობს უმეტესწილად ვერბალური ნაწილის გარეშე, მთელი აქცენტი გადატანილია რეჟისურასა და თითების პლასტიკის სახიერ მეტყველებაზე, რასაც კიდევ უფრო ეფექტურს ხდის თითის თოჯინების პატარა კოსტიუმები. მან განახორციელა რამდენიმე ექსპერიმენტული დადგმა, დრამისა და თოჯინური თეატრის სინთეზის გამოყენებით. ესენია: „ჰამლეტი“ (უ. შექსპირი) და „კედელი“ („ფინქ ფლოიდის“ კომპოზიციის მიხედვით), რომლებმაც დაიმსახურეს ყველა ასაკის მაყურებლის მოწონება.

„მსახიობი, რომელიც ბავშვებისთვის წარმოადგენს სპექტაკლს, დარწმუნებულია თავისი მისიის მნიშვნელობაში და თავად ადგენს საკუთარ მხატვრულ-აღმზრდელობით პროგრამას. თითქმის ყველა მეთოჯინე აღიარებს საკუთარ

¹ <http://education.ge/index.php?do=definition/view&id=409>

ვალდებულებებს ამ თვალსაზრისით.¹ ამ მოტივებით დაიბადა 1992 წელს იდეა, გაკეთებულიყო სატელევიზიო საბავშვო შემეცნებით-გასართობი გადაცემა, რომელსაც შემოქმედებითმა ჯგუფმა დიდი არჩევანის შემდეგ **„ბასტი-ბუბუ“²** დაარქვა. თოჯინების ესკიზები **ირინა ბარანოვას** (რომელიც მულტგაერთიანებაში მუშაობდა) ეკუთვნოდა. მან დახატა პერსონაჟი თოვლის გუნდა მულტფილმისთვის „წვიმად დავბრუნდები“, რომელმაც განაპირობა ზემოთ ხსენებული გადაცემისათვის მისი მსგავსი თოჯინური გმირის შექმნა. რამდენიმე გადაცემის შემდეგ თოჯინები „ბასტი“ და „ბუბუ“ ტელეგადაცემის წამყვანები გახდნენ. ამას მოჰყვა სხვა გმირების შექმნაც. რამდენიმე წლის შემდეგ „ბასტის“ და „ბუბუს“ დაემატა ახალი თოჯინები: „დიჯეი გოგა“, „ეკიმი არდი“, „ხელოვნებათმცოდნე მელპომენე“, „ბიზნესმენი შანსო“, „მზარეული კოკო“ (დღევანდელ დღეს გადაცემის იერსახე შეცვლილია. გადაცემის თოჯინური გმირები გარდაიქმნენ ანიმაციურ გმირებად).

1984 წლიდან მსოფლიო ტელესივრცეში დამკვიდრდა პოლიტიკური სატირა „პოლიტიკური თოჯინური ტელემოუს“ სახით, სადაც განიხილებოდა აქტუალური პოლიტიკის მწვავე თემები. ის ყველა ქვეყანაში სხვადასხვა სახელით არის ცნობილი. 1990-იანი წლების ბოლოს ქართულ ტელესივრცეში პოლიტიკური სატირის დროც დადგა. **გიორგი კაჭარავა³** (1998-2002) მუშაობდა ტელევიზიის პირველ არხზე, როგორც რეჟისორი და ავტორი (მხატვარი **თენგიზ მირზაშვილი**) პოლიტიკური თოჯინური ტელესერიალისა **„დიდების ზღაპარი“**, რომელიც შეიქმნა **თოჯინების** მონაწილეობით. თოჯინური გასართობი „ტელემოუს“ მიზანი იყო აქტუალური პოლიტიკური მოვლენების განხილვა პაროდულ ჭრილში. მხატვარმა **თენგიზ მირზაშვილმა** შექმნა **ქართველ** და მსოფლიო პოლიტიკურ მოღვაწეთა ორგინალური,

¹ Henryk Jurkowski . "Metamorphoses La A Marionnette Au XX siecle" Editions` institut international de la marionette", 2000 გვ. 201

² <http://bastibubu.ge/>

³ <http://www.geocinema.ge/ge/scenari.php?kod5=473>

სახასიათო, გამარჯვებული პორტრეტები. ინტერესს იწვევდა ის, რომ იქმნებოდა ერთგვარი ეპოქალური ხიდი საქართველოს როგორც წარსულ, ისე აწმყო და მომავალ მოვლენათა შორის. პოლიტიკურმა სატირამ XXI საუკუნის ათიან წლების შუა პერიოდამდე გასტანა, მაგრამ ეს უკვე იყო მულტიპლიკაციურ ჟანრში გადაწყვეტილი სანახაობა. ამ ბოლო დროს, ინტერესი შეინიშნება სატელევიზიო სიერცეში, სოციალურ და კომერციულ სფეროში, სცენური თოჯინის მიმართ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Образцов С., Что такое кукульный театр ?, М., 1969
- Голдовский Б. « Энциклопедия куклы» время москва 2004
- Jurkovski H., Metamorphoses La A Marionnette Au XX siecle, Editions` institut international de la marionette, 2000
- www.vla813280 : Шафранюк В., Кукольное пространственно-временное искусство,
- <http://www.marjanishvili.net/geo/staff.php?person=9>
- <http://education.ge/index.php?do=definition/view&id=409>
- <http://bastibubu.ge/>
- <http://www.geocinema.ge/ge/scenari.php?kod5=473>

მანანა ლეკბორაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მონტაჟი და რედაქტირება - წარსულიდან დღევანდლობამდე

მონტაჟი, როგორც შემოქმედებითი აზროვნების მეთოდი, რა თქმა უნდა, არ არის კინემატოგრაფის აღმოჩენა. ხელოვნება წარმოუდგენელია მასალის ორგანიზების გარეშე. არქიტექტურა თავიდან ბოლომდე ნაწილების ერთიანი, ჰარმონიული მთლიანობის აწყობის ხელოვნებაა. მხატვრები მეტი გამომსახველობის მისაღწევად, ხშირად ერთმანეთს უკავშირებდნენ რეალობაში სხვადასხვა დროის მონაკვეთში და სხვადასხვა სივრცის წერტილში არსებულ მოძრაობას თუ საგანს. ასევე წარმოუდგენელია ლიტერატურა ცალკეული ფრაზებიდან, სცენებიდან, ეპიზოდებიდან ერთი მთლიანის კონსტრუირების გარეშე.

აქედან ბუნებრივად გამომდინარეობს დასკვნა, რომ მონტაჟი არ არის რომელიმე კონკრეტული ხელოვნების დარგის თვისება, არამედ ჩვენი სააზროვნო პროცესების განხორციელების მეთოდია, რომელიც ორგანული აღმოჩნდა კინემატოგრაფის ბუნებისთვის და რომლითაც ის სარგებლობს, როგორც გამომსახველობითი საშუალებით, თავისი მხატვრული მიზნების განსახორციელებლად.

მაგრამ დღეს აღარც იმაზე დავობენ, რომ სწორედ კინემატოგრაფმა, თავისი წარმოების წესიდან გამომდინარე, დაამკვიდრა მონტაჟი, როგორც მხატვრული შემოქმედების გააზრებული მეთოდი. და ამასთან, სწორედ მონტაჟი გაიაზრებოდა კინემატოგრაფიული აზროვნების იმ სპეციფიკურ ხერხად, რომელიც კინოს ატრაქციონიდან ხელოვნებად აქცევდა, ასევე – სრულუფლებიან წევრად ხელოვნების სხვა დარგების მხარდამხარ.

თუმცა, მანამდე იყო ე. წ. წინა სამონტაჟო პერიოდი, როცა კინოაპარატში ჩატვირთული ფირი, მხოლოდ ერთ-ორწუთიანი სცენის გადასაღებად იყო საკმარისი. ეს პერიოდი დიდხანს არ გაგრძელებულა. სულ მცირე ხანში ასეთი მკაცრი შეზღუდვა კინემატოგრაფისტვის მიუღებელი აღმოჩნდა და მისგან თავის დაღწევის გზის ძიებაც დაიწყო. რამდენიმე სცენის ერთმანეთთან დაკავშირება, კინოტრიუკები, რომლებსაც ხშირად კამერის შიდა მონტაჟსაც უწოდებენ, ახლო ხედები, როგორც ატრაქციონი – ეს ყველაფერი მონტაჟის პირველი ჩანასახები იყო.

საწყის ეტაპზე მონტაჟი გამოიყენებოდა უპირატესად როგორც მექანიკური გადაბმა, რომელიც მასალას აწესრიგებდა და ადვილად გასაგებს ხდიდა თხრობას, თუმცა ახალს არაფერს მატებდა მას. მექანიკური გაგებით მონტაჟი ამორებს ზედმეტ დროს და სივრცეს. კრიტიკოსმა ტერი რამსეიმ (Ramsaye) ამიტომაც უწოლა მას კინოს „სინტაქსი“.¹

ამგვარ მონტაჟს უწვევტსაც უწოდებენ, რადგანაც მისი გამოყენებით მიიღწევა ამბის უწვევტი, ლოგიკური თხრობა, თუმცა სიტყვა-სიტყვით ეს არ ნიშნავს ისტორიის ყოველი მომენტის აღწერას. ეს მეთოდი დროთა განმავლობაში იხვეწებოდა და კინემატოგრაფი თანდათან სწავლობდა დროისა და სივრცის გასაგებად და ამავე დროს კომპაქტურად წარმოდგენას.

უწვევტი მონტაჟი დღესაც ფილმის აგების საბაზისო მეთოდს წარმოადგენს, მაგრამ მონტაჟი, როგორც შემოქმედებითი პროცესი იწყება მაშინ, როცა მისი გამოყენება ბაღებს ახალ აზრს, ემოციას და ასეთი, თანამედროვე გაგებით მონტაჟის ფუძემდებლად დევიდ უორკ გრიფითი ითვლება.

1908 წლისთვის, როცა გრიფითი კინოში მოვიდა, კინემატოგრაფისტებს უკვე ათვისებული ჰქონდათ უწვევტი მონტაჟის ძირითადი პრინციპები (ედვინ პორტერის ფილმები, სმიტისა და ზოგადად ინგლისური კინოს გამოცდილება, მელიესის „მთვარეზე მოგზაურობა“ და სხვა). სცენების

¹ Садуль Ж.. Всеобщая история кино. т.1.М., «Искусство», 1958, с.523

გადაბმა ხდებოდა პირდაპირი გადასვლით ან ჩაბნელებით, რომლის შემდეგაც ამონათება, როგორც წესი, მიგვითითებდა მოქმედების განვითარების სხვა დროსა და სხვა ადგილზე, თუმცა იმავე პერსონაჟების მონაწილეობით. ცნობილი იყო მონტაჟის ძირითადი საშუალებაც: კადრის მასშტაბები და მათი ცვალებადობა (საერთო, საშუალო, ახლო), მაგრამ გრიფითი მაინც ითვლება მონტაჟის ფუძემდებლად, კინოგრაფიის შექმნელად, რადგან მან ამ საშუალებებს თავი მოუყარა და მიზანმიმართულად გამოიყენა არა მხოლოდ ფაბულის მწყობრი გადმოცემისთვის, არამედ მისი დრამატურგიული განვითარებისა და მაყურებელში ემოციური თანაგანცდის აღძვრისთვის.

მან პირველმა გამოიყენა მონტაჟი, როგორც თანამიმდევრული მხატვრული მეთოდი, დრამატული თხრობის ხერხი. მის ფილმებში შევხვდებით თანამედროვე კინემატოგრაფში დამკვიდრებულ თითქმის ყველა ხერხს – მონტაჟს, როგორც ხედვის წერტილების მონაცვლეობას (სხვადასხვა მასშტაბის კადრების დაკავშირება), ჯვარედინ მონტაჟს ბოლო წუთში გადარჩენით, პარალელურ მონტაჟს, ახლო ხედვის გამოყენებას პერსონაჟის შინაგანი განცდების გამოსახატავად...

გრიფითის მონტაჟი დამყარებული იყო ლიტერატურის გამოცდილებაზე, რომელსაც, შესაბამისად, საფუძვლად უდევს ადამიანის აზროვნების, ინფორმაციის აღქმის და დამუშავების პროცესი.

ადამიანი ინფორმაციის სრულ სურათს ადგენს ასევე „ნაჭრებისგან“, რომელთა გამოთლიანებასაც ის ცდილობს საკუთარი გონებრივი შესაძლებლობების, გამოცდილების და სხვა თავისებურებების საფუძველზე. კინო მონტაჟის მეშვეობით იმეორებს, ან ცდილობს მის ნაცვლად შეასრულოს ეს პროცესი და მაყურებელს ინფორმაციის (რეალობის) საკუთარ მხატვრულ ინტერპრეტაციას სთავაზობს.

წარმოვიდგინოთ, როგორ იქცევა ადამიანის თვალი, რომელიც უცხო ოთახში შედის: თვალს მიმოავლავს ოთახს, რომ ორიენტირება მოახდინოს გარემოში (საერთო ხედი), შემდეგ დააფიქსირებს, ოთახში არის თუ არა მოქმედი ობიექტი:

ადამიანი, რომელიც საუბრობს ან რამეს საქმიანობს (საშუალო ხედი), ამის შემდეგ ყურადღება ფიქსირდება უკვე იმაზე, თუ კონკრეტულად რას აკეთებს, ან რას ლაპარაკობს ადამიანი (ახლო ხედი).

ეთანხმება რა გონებაში მიმდინარე პროცესებს, ამგვარი მონტაჟი მაყურებლისთვის ადვილად გასაგები და ადვილად მისაღები, ხოლო სულ მალე – შეუმჩნეველიც კი გახდება. სწორედ ამიტომ ამ ტიპის მონტაჟს უხილავ ან უჩინარ მონტაჟს უწოდებენ და დღემდე ტრადიციულ, კლასიკურ მონტაჟად აღიქმება (როგორც განსაკუთრებით დამახასიათებელი პოლიუდის კლასიკური პერიოდისთვის).¹

აზროვნების თავისებურებებიდან გამომდინარე, ჩამოყალიბდა მონტაჟის გარკვეული პრინციპებიც, რომლებიც ზუსტად უნდა იქნეს დაცული, თუ გვსურს, მაყურებელმა სწორად აღიქვას ინფორმაცია. თუ მონტაჟის დროს საჭიროა სცენის მის გარკვეულ მომენტებზე ან დეტალებზე ყურადღების გამახვილება და შესაბამისად მისი ფრაგმენტირება, ყოველთვის გათვალისწინებულ უნდა იქნეს, რომ კადრიდან კადრზე გადასვლა მხოლოდ მაშინ იქნება შეუმჩნეველი, როცა კადრების კომპოზიცია და მასშტაბი მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ერთი კონკრეტული სცენის სხვადასხვა, ოდნავ განსხვავებული მასშტაბის ან ხედვის წერტილის მქონე კადრების გადაბმისას, მაყურებელი მათ ნახტომისებურ ცვლად აღიქვამს. ამ პრინციპზე დაყრდნობით, ჩამოყალიბდა კლასიკური მონტაჟის ოქროს წესი: საერთო (მაორიენტირებელი) ხედი, საშუალო, ახლო ხედი. ასევე ტრადიციული კანონია: 180°-ის წესი – მოქმედების მიმართულების ხაზის დაცვა, მოძრაობის უწყვეტობის პრინციპი, რვიანი დიალოგის დროს და სხვა.

აღნიშნული პრინციპების დაცვა უზრუნველყოფს აღქმის კომფორტულობას და ეკრანული მოვლენების ლოგიკაში ადვილად წვდომას. ის შეიძლება დაირღვეს განსაკუთრებულ შემთხვევაში, თუ მხატვრული ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, საჭიროა გარკვეული მახვილების დასმა.

¹ იგივეა, რაც უწყვეტი, განგრძობადი მონტაჟი - continuity montage.

კლასიკური მონტაჟისთვის კადრებს შორის უფრო ფსიქოლოგიური კავშირებია დამახასიათებელი, ვიდრე ლოგიკური. მაგალითად, ოთხი ადამიანის დიალოგის გადაღება შესაძლებელია ერთი საშუალო ხედით, რომელშიც ოთხივე პერსონაჟი და მათი მოქმედება ჩანს. მაგრამ კლასიკური მონტაჟი, მათიენტირებული საერთო კადრის შემდეგ, სავარაუდოდ, მოგვცემს მოსაუბრე ადამიანის ახლო ხედს, შემდეგ რეაქციას მის სიტყვებზე, შესაძლოა ისევ დაუბრუნდეს პირველ პერსონაჟს, და ა. შ.

ვინაიდან ტრადიციული მონტაჟი შეესაბამება ადამიანის გონების მუშაობას და კამერის ობიექტივი ადამიანის თვალის მსგავსად აანალიზებს რეალობას, კადრები ბუნებრივად მონტაჟდება ერთმანეთთან, წარმოადგენს ერთმანეთის გაგრძელებას, ან ერთდება თვალის ბუნებრივი მოძრაობის ლოგიკის თანახმად, – ეს ყველაფერი ქმნის რეალობის ეფექტს და ამდენად, არ აღიქმება როგორც თავსმოხვეული.

თუმცა, ანდრე ბაზენის¹ აზრით, ეს ბუნებრიობა მხოლოდ ილუზიაა, რადგან ადამიანი რეალობას ჯერ აღიქვამს, როგორც ერთ მთლიანობას და მხოლოდ შემდეგ აანალიზებს მას; ამასთან თითოეულის ანალიზი (კადრირება) ინდივიდუალურია და განსხვავდება სხვა ადამიანის კადრირებისგან. ხოლო მონტაჟის დროს ჩვენ იძულებული ვხდებით ქვეცნობიერად მივიღოთ რეჟისორის თვალთახედვა, მისი ანალიზი და გვერთმევა უფლება, თავად ავაგოთ მიზანსცენა.² ეს კი, თავის მხრივ, ამარტივებს რეალობას, აცლის მას მისთვის დამახასიათებელ მრავალმნიშვნელოვნებას.

შეიძლება დავეთანხმოთ კინოთეორეტიკოსს მონტაჟის ზოგად შეფასებაში, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ

¹ ანდრე ბაზენი (1918-1958) - ფრანგი კინოკრიტიკოსი და კინოს თეორეტიკოსი.

² მიზანსცენა თეატრალური ტერმინია, რომელიც კინოში განიმარტება, როგორც გადასაღები ობიექტების განლაგება და მოძრაობის ხასიათი, კადრის სიბრტყისა და ერთმანეთის მიმართ. ეიზენშტეინს ჰქონდა მცდელობა კინემატოგრაფში დაემკვიდრებინა „მიზანკადრის“ ცნება, მაგრამ ამ ტერმინმა ვეზი ვერ მოიკიდა.

ხელოვნება და, მაშასადამე, კინემატოგრაფიც, თავისთავად ილუზია და სინამდვილის ინტერპრეტაციაა. სხვაგვარად კიდეც უფრო რთულდება საერთოდ ხელოვნების დანიშნულებისა და აზრის დადგენა.

რეალობასთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით, ბაზენისთვის კიდეც უფრო მიუღებელი იყო მონტაჟის მეორე ტიპი, რომელიც პირველის პარალელურად – ექსპერიმენტულ, ავანგარდულ კინოში ისახება და ვითარდება: მოკლე, წყვეტილი, არალოგიკური, ასოციაციებსა და მეტაფორებზე დაფუძნებული. მან გამოკვეთილად თანამიმდევრული და თეორიულად დასაბუთებული სახე მიიღო რუსული ავანგარდის ფილმებში (ლევ კულეშოვი, სერგეი ეიზენშტეინი, ალექსანდრე დოვჟენკო და ა. შ.). ამგვარი მონტაჟის განსაკუთრებულობა კარგად აისახა ინგლისურენოვან ტერმინებშიც. კინომონტაჟს, როგორც კინომასალის ორგანიზების ხერხს, თავდაპირველად დაკავშირებულს ფირის დაჭრასა და შეწყებასთან, ასეც ეწოდებოდა – cutting – „დაჭრა“. მოგვიანებით, მეთოდის განვითარების კვალდაკვალ, როგორც უკვე ვთქვით, ის უწყვეტი თხრობის მეთოდოლოგიად იქცა და შესაბამისად, – editing – “მასალის რედაქტირება“ ეწოდა. დღეს მონტაჟთან მიმართებაში საყოველთაოდ გამოიყენება სწორედ ეს ტერმინი “editing”, მონტაჟი როგორც მასალის რედაქტირება. მისგან განსხვავებით, მეორე ტიპის მეთოდის აღსანიშნავად, საკუთრივ სიტყვა „მონტაჟი“ (montage) იხმარება სხვადასხვა ვარიაციით: („რუსული მონტაჟი“, „მოკლე მონტაჟი“, „საბჭოთა მონტაჟი“), თუმცა, რუსულენოვან, და მის კვალდაკვალ, ქართულ კინოლიტერატურაშიც ტერმინი „მონტაჟი“ დამკვიდრდა და განსხვავება მხატვრული ხერხის ამ ორ ტიპს შორის ტერმინოლოგიურად არ აისახა.

რუსული მონტაჟის მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი (ზოგადად რომ ვთქვათ) იყო მოკლე კადრების ისეთი დაკავშირება, როცა კადრები არა ებმოდა, არამედ ეჯახებოდა ერთმანეთს და ამ შეჯახებაში იბადებოდა (უნდა დაბადებულიყო) მესამე აზრი, რომელიც თავისთავად თითოეულ კადრში არ

იკითხებოდა. ამგვარი მონტაჟისთვის დამახასიათებელია სივრცეში და დროში მკაფიო ორიენტირების უზულებელყოფა, ნახტომისებური გადასვლები ერთმანეთისგან მკაფიოდ განსხვავებულ კადრებზე, რაც არღვევს თხრობის ბუნებრიობას და აიძულებს მაყურებელს, მიჰყვეს არა იმდენად თხრობას, რამდენადაც იდეას (ამის გამო დასავლეთში ასეთ მონტაჟს ხშირად „იდეოლოგიურსაც“ უწოდებენ).

უხმო კინოში ორი ტენდენცია ერთმანეთის პარალელურად ვითარდებოდა და ხშირად ერთიმეორეს ერწყმოდა. მონტაჟი უხმო კინოსთვის ერთგვარი გამოსავალი იყო. ხმის არარსებობა რეჟისორს იძულებულს ხდიდა, გამოსახულება უამრავი „განმარტებითი“ კადრით დაეტვირთა, რათა მოქმედებისა და აზრის განვითარება სრულყოფილად გადმოეცა, თავი აერიდებინა მეტისმეტად ხანგრძლივი და ხშირი ტიტრებისათვის; თუმცა, მეორე მხრივ, სცენების იძულებითი ფრაგმენტაცია კამერის მოძრაობას ბოჭავდა, მისი გამოყენების შესაძლებლობებს ზღუდავდა.

მაგრამ კინემატოგრაფმა ეს იძულებითი გამოსავალი საკმაოდ მალე წარმატებით „მოათვინიერა“ და მოქნილ ინსტრუმენტად აქცია. ხმის შემოსვლის წინა პერიოდში მონტაჟმა ისეთ მწვერვალებს მიაღწია, რომ ტიტრები თითქმის არასაჭირო გახდა. კინემატოგრაფმა შეძლო თავისი სისუსტე სიძლიერედ ექცია.

თუმცა, მონტაჟის ხელოვნების შემდგომი განვითარება კინემატოგრაფში ხმის დამკვიდრებამ მკვეთრად შეაფერხა. ხმას თავისი კანონები გააჩნია და მისი ისევე მოკლედ დაჭრა, როგორც ეს უხმო გამოსახულების შემთხვევაში ხდება, არ ხერხდება. ამასთან, ბევრ შემთხვევაში ხმამ თავის თავზე აიღო ის ფუნქცია, რის მიღწევასაც გამოსახულება კადრების შეჯგაფებით ცდილობდა. მართალია, რუსულმა კინომ ხმისა და გამოსახულების მონტაჟის ერთმანეთთან შერწყმის და ურთიერთგაძლიერების შესაძლებლობების თეორიული დასაბუთება 1928 წლის თავის ცნობილი განაცხადში სცადა (,ს. ეიზენშტეინი, ვ. პუდოვკინი, გ. ალექსანდროვი.

ხმოვანი კინოს მომავალი: განაცხადი“).¹ მისი მართებულობა კინოპრაქტიკამ სულ მალე ირწმუნა და განახორციელა კიდევც, მაგრამ მოკლე მონტაჟის აღდგენა ყოვლისმომცველი მეთოდის სახით, კინემატოგრაფში აღარ მოხერხდა. ის მხოლოდ ერთ-ერთ იარაღად ჩაიწერა კინემატოგრაფიული ხერხების არსენალში. კინემატოგრაფის განვითარების მაგისტრალურ გზად – უხილავი, შეუმჩნეველი მონტაჟი (რედაქტირება) დამკვიდრდა.

აღბათ ისტორიის ირონიაა, რომ ეიზენშტეინის თეორიულმა დებულებებმა მონტაჟის შესაძლებლობების შესახებ, განსაკუთრებით კი „ატრაქციონების მონტაჟმა“, უმთავრესად კომერციულ კინოში, კერძოდ კი, სარეკლამო რგოლებში და მუსიკალურ კლიპებში ჰპოვა გამოყენება.

ტერმინი – “clip” – „დაჭრა“, 1980-იან წლებში ჩნდება. ასე უწოდებდნენ სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის მოკლე სარეკლამო რგოლს, რომელიც ეფექტურად დამონტაჟებულ ფილმის ყველაზე მეტყველი, ვიზუალურად მიმზიდველი სცენებისგან შედგებოდა. ეს არ იყო თხრობითი ფორმა და მხოლოდ მოკლე, ენერგიულ მონტაჟზე იყო დაფუძნებული. შემდგომში ეს სახელწოდება მუსიკალურ ვიდეოზეც გავრცელდა, რომელმაც მემკვიდრეობით მიიღო მუსიკალურ რიტმთან შესატყვისი გამოსახულებისკენ მიდრეკილება, ვიზუალური დრამატურგია და ხისტი, მოკლე მონტაჟი.

ვიდეოკლიპების მთავარი მიღწევები დაკავშირებულია მონტაჟთან, თუმცა, ამავე დროს, მათში თითქმის ვერ მოეძებნით რაიმე ახალ სამონტაჟო ხერხებს (თუ ასეთებად არ ჩავთვლით კომპიუტერულ სპეცეფექტებს). ვიდეოკლიპებში მონტაჟისადმი მიდგომაა განსხვავებული. ახალი მიდგომის საყრდენია სიჩქარე (სწრაფი ტემპი) და თავისუფლება კადრების გადაბმაში.

კინემატოგრაფში დაწყებული პირველი წლებიდან 80-იან წლებამდე კადრის ხანგრძლივობა ძირითადად 5-15 წამამდე მერყეობდა, ძალზე იშვიათი იყო ოთხწამიანი კადრები, ხოლო სამწამიანი, მით უფრო, გამონაკლისად ითვლებოდა. დღევანდელ

¹ Будущее звуковой фильмы. Заявка - Эйзенштейн. С. Избранные произведения в 6 тт. “Искусство”, М., 1968. т.2, с.315 - 316

მუსიკალურ კლიპებში კადრის საშუალო ხანგრძლივობა ერთიდან სამ წამამდეა, ხოლო არცთუ იშვიათად წამის სამ მეოთხედამდეც დადის, ანუ უახლოვდება ფიზიოლოგიურ ზღვარს, რომლის მიღმაც გამოსახულება სრულფასოვნად ვეღარ აღიქმება. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ტემპის ზრდა არ არის დაკავშირებული გამოსახულების შესაძლებლობების გაფართოებასთან და ხშირად არც მხატვრულ კონცეფციასთან.

იგივე შეიძლება ითქვას კადრების ერთმანეთთან გადაბმის პრინციპზეც. „ატრაქციონების მონტაჟის“ თეორიიდან აღებულ იქნა მხოლოდ მისი გარსი. კლიპი განთავისუფლებულია არა მხოლოდ ტრადიციული თხრობითი, არამედ ხშირად – ასოციაციური კავშირებისგანაც და დარჩენილია მხოლოდ ატრაქციონი, ტერმინის პირდაპირი გაგებით (*attract* - მიზიდვა). თუმცა, აქაც ძალაში რჩება ცნობილი გამოთქმა: „მთავარია არა – რა, არამედ – ვინ“ და ნიჭიერ შემოქმედს კლიპი აძლევს საშუალებას, მიაღწიოს საინტერესო შედეგებს, მონტაჟური ასოციაციებს მიანიჭოს სიღრმე, მნიშვნელოვნად გააფართოვოს ჩამოყალიბებული კლიშეების ჩარჩოები.

მუსიკალური ვიდეოების განვითარების ხასიათი ანალოგიას 20-იანი წლების კინოსთან ბადებს. მართლაც, კლიპი, რომელიც ძირითადად მუშაობს მონტაჟსა და ვიზუალურ გამომსახველობაზე, რომელშიც არ არის დიალოგები და ხმაურები, ხოლო მუსიკა, მისი წინასწარი მოცემულობის გამო, არ ექვემდებარება რეჟისურის გამომსახველობით ხერხებს, ფაქტობრივად უხმო კინოა და ის აგრძელებს მისი განვითარების გზას, რომელმაც ხმის შემოსვლის გამო სხვა გეზი აიღო (რენე კლერის „ანტრაქტი“).

1990-იანი წლებიდან კლიპური აზროვნება მყარად იკიდებს ფეხს ტელევიზიაში და გავლენას ახდენს უკვე „დიდ“ კინოზეც. თუ თავდაპირველად ეს მხოლოდ კლიპებში დამუშავებული ზოგიერთი ხერხის გამოყენებაა (ჟენეს და კაროს „დელიკატესები“, 1990), მოგვიანებით ეს ესთეტიკა ფილმის მთელ თხრობით სტრუქტურაზე ვრცელდება (დენი ბოილის

„ნემსზე“, 1997 და განსაკუთრებით ტომ ტიკვერის „გაიქეცი, ლოლა, გაიქეცი“, 1998), ხოლო 2000-იანებში უკვე ჩვეულ სტილისტიკად, სხვათა შორის ერთ-ერთი ღირსეული არჩევანის შესაძლებლობად გვევლინება (შეიძლება დავასახელოთ, დარწმუნებით არონოფსკის „პი“, 2004, იან კუნენის „99 ფრანკი“, 2007. და ა. შ.)

„რუსული მონტაჟის“ ხაზის გამგრძელებლად შეიძლება ჩაითვალოს სარეკლამო რგოლებიც, სადაც აზრის სხარტად და მკაფიოდ გადმოცემის მიზანი, ხშირად სწორედ ეიზენშტეინისეული მონტაჟის საჭიროებას ბადებს – მოკლე კადრების მკვეთრი შეპირისპირებით, მოულოდნელი ასოციაციის მეშვეობით, მაყურებლის აზრის საჭირო დასკვნისკენ მიმართვით, გამოსახულების, მუსიკის და სიტყვის კონტრაპუნქტური მონტაჟით.

ყველა ამ ცვლილებას ახალი ტექნოლოგიების დანერგვა უდევს საფუძვლად. არასწორხაზოვანი (non-linear) სამონტაჟო სისტემების დანერგვამ ჯერ ანალოგიურ, ხოლო შემდეგ ციფრულ ფორმატში ეკრანულ ხელოვნებას საშუალება მისცა, გაეგრძელებინა კინოგამომსახველობის რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში შეჩერებული განვითარების გზა.

ციფრულმა ტექნოლოგიებმა შეცვალა არა მხოლოდ მონტაჟის პროცესი (გააადვილა და დროში შეკვეცა ის), არამედ თავად ხერხებიც. მართალია, კლასიკური მონტაჟის ძირითადი კანონები არავის შეუცვლია, მაგრამ მათი სახეცვლილებისთვის ფართო ასპარეზი გადაიშალა.

ცვლილებები ძირითადად მაინც კომერციულ, სამაყურებლო კინოს შეხზო – გაიზარდა ტემპი, ჩვეული გახდა კადრების ზესწრაფი მონაცვლეობა – ციფრული მონტაჟი ამის საშუალება იძლევა, იმდენად, რომ ხშირად საუბრობენ კადრების „შერევაზე“ და არა „გადაბმაზე“. განსაკუთრებით გაიზარდა თავად სცენების ფრაგმენტაცია, რომელიც, კლიპების მსგავსად, ხშირად აღქმის ზღვარს უახლოვდება.

ციფრულმა მონტაჟმა გააადვილა ოპტიკური ეფექტების შექმნა (წაფენა, ჩაბნელება, ამონათება) და შესაბამისად, ისინი

ფილმებში ადრინდელთან შედარებით მეტი სიხშირით გვხვდება (3,10% -1, 56%).

მეორე მხრივ, გაიზარდა და გაცილებით მრავალფეროვანი გახდა კადრშიდა მონტაჟის გამოყენების სივრცეც. ახალმა ტექნოლოგიებმა უზომოდ გაზარდა თანამედროვე კამერის მობილურობა და აქამდე წარმოუდგენელი თავისუფლება მიანიჭა მას. ტრადიციულ თრეველინგს – მოძრავი პერსონაჟის გაყოლას ან პანორამას ერთი უძრავი წერტილიდან ვერ ჩაანაცვლებს, მაგრამ ამდიდრებს ხედვის წერტილის ფაქიზი, თითქმის შეუძნეველი ცვლილება სტატიკური ობიექტის მიმართ, კამერის მოძრაობის ვირტუოზული ტრაექტორიები დინამიკურ სცენებში.

პარადოქსულია, მაგრამ ფაქტია, ყველა ეს ცვლილება მიმდინარეობს ისევ და ისევ უხილავი მონტაჟის ფარგლებში. საქმე კი იმაშია, რომ „უხილავობის“ ზღვარიც მნიშვნელოვანწილად გაიზარდა: მაყურებელმა იმდენად შეაჩვია თვალი მონტაჟს, რომ ხშირად მისთვის შეუძნეველი ხდება კლასიკური მონტაჟის ერთ დროს გარდაუვალი წესები. დღეს მაყურებლის დეზორიენტაციას აღარ იწვევს, მაგალითად, ცნობილი „რვიანის“ დარღვევა დიალოგების დროს, მოძრაობის ღერძების დარღვევა და სხვა. თანამედროვე მაყურებლის კარგად გაწვრთნილ თვალს ნაკლებად სჭირდება სივრცესა და დროში მაორიენტირებელი კადრები, მკვეთრად ფრაგმენტირებული ეკრანული სამყაროს გამთლიანება მისთვის დაძაბულ შრომას აღარ წარმოადგენს. თუმცა, ამას დღის წესრიგიდან არ მოუხსნია ავტორის უფლება, დრო და დრო, როცა ამას ფილმის ჩანაფიქრი მოითხოვს, დაარღვიოს მონტაჟის უჩინრობა და გამომაფხიზლებელი სიგნალი გაუგზავნოს მაყურებელს: სდექ! დაფიქრდი! გაიაზრე! ეს კინოა!

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Butler Andrew, M., Film studies, 2005;
- Cole Pamela, The Grammar of Film Editing, 2003;

- Crittenden Roger, Fine Cuts: The Art of European Film Editing, 2006;
- Fairservice Don, Film editing: history, theory and practice: looking at the invisible, 2001;
- Giannetti Louis, Undersatanding movies, 2007;
- Базен Андре, Что такое кино?, Сборник статей, Издательство “Искусство”, Москва, 1972;
- Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики, «Ээсти Раамат», Таллин, 1973;
- Селезнёва. Т., Киномысль 1920-х годов, «Искусство», Ленинградское отделение, 1972;
- Филиппов, Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа - «Киноведческие записки», 2001, №54-55;
- Эйзенштейн. С.М., Монтаж, Москва, ВГИК, 1998;
- Эйзенштейн С., «Избранные произведения» в шести томах.

მზია მანჯავიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
კინო-ტელე ფაკულტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: ელისაბედ ერისთავი

სმოვანება კინოში
(ოთარ იოსელიანის ფილმების
ხმოვანების თავისებურება)

ცნობილია როგორი რევოლუციური გადატრიალება შემოიტანა ხმოვანებამ კინოში, თუმცა მუნჯ კინემატოგრაფში მუსიკით გამოსახულების ილუსტრაციული გაფორმება სულ მალევე დაიწყეს, რადგან გამოსახულებაზე თუნდაც რაიმე ხმაურის დადება, ბუნებრივ მოთხოვნილებად აღიქმებოდა. ისიც ცნობილია, როგორ შესძახეს ერთხელ კინოსაპროექტორის სარკმელს – „ფანჯარა გამოაღეთ, რომ კინოპროექტორის ხმაური მაინც გვესმოდა“. პროექტორი მართლაც ისეთ ხმაურს გამოსცემდა, შემდგომში უკვე მუსიკით ცდილობდნენ მის ჩახშობას.

მუნჯი კინოს მკვლევარ რიკ ალტმანის აზრით,¹ მუნჯი ფილმები ყოველთვის აკომპანემენტით როდი გაიშვებოდა და თუ ასეთი რამ კეთდებოდა, ხშირად როდი იყო ერთფეროვანი. კინოთეატრები ექვსამდე სხვადასხვა ურთიერთკონკურირებადი ხმოვანების სტრატეგიას მიმართავდნენ, სადაც მუსიკალურ აკომპანემენტთან ერთად, გამოიყენებოდა სინქრონიზებული ხმოვანი სისტემები და ასევე ხმები ეკრანის უკნიდან. ხმოვანების ძირითადი ფორმა ილუსტრაციული და განწყობის მუსიკა იყო, რომელიც ჟღერდა მექანიკური პიანინოებიდან თუ მცირე ორკესტრების შესრულებით. მალე დაიწყეს საორკესტრო მუსიკის ჩაწერა კონკრეტული ფილმებისათვის გრამოფონის დისკებზე. აღსანიშნავია სინქრონული ფონოგრამის ჩაწერის სხვადასხვა ხერხი ამერიკასა და საფრანგეთში. ამ თემაზე

¹ Altman, Rick. Silent Film Sound. Columbia University Press: New York, 2004

საინტერესო სტატიას წერს თანამედროვე მკვლევარი კინოხმოვანებაში შარლ ობრინი („ტექნოლოგია და ფილმის სტილი საფრანგეთსა და ამერიკაში“).¹

ფრანგი კრიტიკოსი მიშელ კინი ნაშრომში „ხმოვანების ხელოვნება“ ამტკიცებს, რომ მუნჯი კინოს ეპოქა არ დასრულებულა ბგერითი ტექნოლოგიის შემოსვლით, არამედ აგრძელებს ფუნქციონირებას გვიანდელ ფილმებში (ბოლო დროის საუკეთესო ნიმუშად მოგვევლინა ფილმი „არტისტი“). ასეთი ფილმების მუსიკალური ხმოვანების ფუნქცია კვლავაც ილუსტრაციულია.²

დროთა განმავლობაში იცვლებოდა და იხვეწებოდა კინომუსიკის ფუნქციები კინოში. მუსიკის როლი სულ უფრო ღრმავდებოდა და კინოდრამატურგიის განუყოფელი ნაწილი ხდებოდა. თუმცა, ასევე აღსანიშნავია, ზოგიერთი კინოსტატის თავისებური დამოკიდებულება კინომუსიკასთან, ცდილობდნენ რა, ხმოვანების მთელი დატვირთვა დიალოგებსა და ხმაურზე გადაეტანათ. ასეთია ნეორეალისტური ფილმების დიდი ნაწილი, სადაც კინომუსიკის გამოყენება მინიმუმამდე დავიდა, ხოლო ხმოვანების სხვა სახეობა, მაგალითად, ხმაური და დიალოგი აქტიურად გამოიყენებოდა.

საქართველოში კინომუსიკას ფილმში ყოველთვის განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა. ცნობილია სიმღერები, რომლებიც ფილმის ხმოვანების ძირითად ღერძს წარმოადგენდნენ და უმეტესწილად დამოუკიდებლად აგრძელებდნენ ცხოვრებას მუსიკალურ სამყაროში.

თანამედროვე კინომრეწველობაში კინოხმოვანებამ მუსიკასთან ერთად თანაბარი ფუნქცია მიანიჭა ხმაურის ეფექტებს, ელექტროაკუსტიკურ მუსიკასა თუ ბგერას. საქართველოში ამ სფეროში ძალზე ეფექტურად მუშაობენ ნიჭიერი კინოკომპოზიტორები: დათო ევგენიძე, ნუკრი აბაშიძე და სხვ. თუმცა, ცოცხალ ბგერას სულ სხვა სულიერი

¹ O'Brien, Charles. Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S. Indiana University Press: Bloomington, 2005

² Chion, Michel. Film. A Sound Art. Columbia University Press: New York, 2009

სუბსტანცია შეაქვს ფილმის დრამატურგიასა თუ ცალკეული კადრის გააზრებაში, მაშინ, როცა ელექტრობგერა, მხოლოდ იმ შემთხვევაში უნდა გამოიყენებოდეს, როდესაც ცოცხალ ხმას უკვე არ შეუძლია იმ ამოცანის დაძლევა, რაც ავტორს აქვს ჩაფიქრებული, ან თუ გამოიყენება, ძალზე ფრთხილი და ზომიერი მიდგომით. ბოლო წლებში არაერთი ფილმი იქმნება, სადაც მუსიკას, ხმაურის ეფექტებს, ლაპარაკს და ელექტრობგერას ერთდროულად ერთ ეპიზოდში, ლამის თანაბარი სიხშირით იყენებენ. ეს, ძირითადად, კომერციულ კინოს ეხება, სადაც ფილმი გათვლილია მაყურებელთა მიერ მძაფრი სიუჟეტის მოთხოვნილებაზე.

სულ სხვა მიდგომა აქვს ხმოვანებასთან რეჟისორ ოთარ იოსელიანს. მის შემოქმედებაში აუდიო-ვიზუალური სტრუქტურის მისეულ განსხვავებულ აღქმას და თავისებურებას მისივე კინოესთეტიკა განაპირობებს. ეს იოსელიანის პიროვნული მსოფლალქმის ინდივიდუალური სტილია, გადაჯაჭვული საკუთარ ცხოვრებისეულ კონცეფციასთან. მისი ერთ-ერთი ადრეული ნამუშევარი „გიორგობისთვე“ რეჟისორის დიდი გულისტკივილის განაცხადია არსებული (კომუნისტური) ყოფისა და რეჟიმის მიმართ. ესაა მისი ესთეტიკური დამოკიდებულების განმსაზღვრელი ირონია, რომლის გამოსახატავად იგი, პირველ რიგში, ხმოვანებას მიმართავს – ფილმის დასაწყისშივე რადიოს კომუნისტური პროპაგანდის გადაცემა (მოწინავე მწველავის ტრაფარეტული გამოსვლა) მოეფინება ძველი ქართული კეთილშობილი ოჯახის საუზმის სცენას. ხმოვანება უფრო სარკასტულ ჟღერადობას იძენს მეღვინეების სცენაში – რადიოს რუსულენოვანი ხმოვანება საოცარ კონტრასტს ბადებს მეღვინეების კახურ ქუდებთან. რეჟისორი აქ უკვე ღიად „ხალისობს“ იმდროინდელ აგიტაციურ, ყალბ ატმოსფეროზე, ფილმის ფინალის ბოლო კადრს კი საეკლესიო ზარის ხმა ისე ეფინება, თითქოს გვესმის რეჟისორის მოწოდება მარადიული ღირებულებისკენ, ჭეშმარიტებისკენ.

ოთარ იოსელიანის ფილმში „იყავ ნათელი“ გადმოცემულია

აფრიკის აბორიგენტთა – სენეგალის ერთ-ერთი ტომის შევიწროება-გაძევების ისტორია მშობლიური წალკოტიდან, რომელსაც ანადგურებს ქალაქიდან მოსული ხალხი ხის საშენი მასალის გამოყენების გამო. აბორიგენტთა იდილიურ ყოფას მათივე სასიძლერო ფოლკლორი ახმოვანებს, რომელიც, ძირითადად, უნისონში სრულდება. თუმცა, ტყეში გამოჩენილი ძრავიანი მანქანის შემოსვლას, მაშინვე მხიარული მარში დაედება ფონად. აქედან იწყება აბორიგენტთა ტრაგედია, რაც შეუმჩნევლად, ნელ-ნელა შედის მათ ცხოვრებაში. „მარში“ ახმოვანებს ამ ტომის ქალაქში საბოლოო გადასახლების ამსახველ კადრებს, როგორც მათი ტრაგედიის ფინალს – აქ ისინი ბუნების თვითმყოფადი, ძლიერი და ჰარმონიული არსებებიდან ქუჩაში უბადრუკ მოვაჭრეებად ქცეულან, რომლებსაც საკუთარი ღვთაების ასლების გაყიდვა შემოსავლის წყაროდ უქცევიათ.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია „მარშის“ მნიშვნელობა იოსელიანის ფილმებში, რადგან ის თითქმის მის ყველა კინოსურათში გვხვდება, როცა კი რეჟისორს სურს მიგვანიშნოს მისთვის ცნობილი ირონიული დამოკიდებულება რომელიმე ფაქტზე ან მოვლენაზე.

კომპოზიტორი ნიკოლოზ ზურაბიშვილი, რომელიც რეჟისორის ფრანგული პერიოდის ფილმების მუსიკის ავტორია, ასეთი ხასიათისა და ტიპის ეპიზოდებისათვის ოსტატურად წარმოადგენს „რეგთაიმის“ მსუბუქ, გასართობი ტიპის მუსიკას, რომელსაც არანაირი ფსიქოლოგიური ან ემოციური ჩაღრმავების მიზანი არა აქვს. რეჟისორი ამით თითქოს გაურბის ფაქტების დრამატიზაციას და სუბიექტური განცდისა თუ დამოკიდებულების მაყურებლისათვის „თავზე მოხვევას“. სწორედ აქ გვახსენდება ეიზენშტეინის „კონტრაპუნქტული თეორია“ – ეს მხიარული, მსუბუქი მუსიკა მკვეთრად უსვამს ხაზს ამ ისტორიის დრამატიზმს, რეჟისორის უდიდეს ტკივილს სამყაროს ბიწიერი საზოგადოების უაზრო, ამაო ცხოვრებისეული ღირებულებების მიმართ. მუსიკის გარდა, იგი ზმოვანების სხვა ასპექტებით – შიდაკადრული ხმით „გვესაუბრება“ მარადიულ

ფასეულობაზე. ფილმში არის ეპიზოდი, სადაც მთელი ტომი ესწრება მზის ჩასვლის სცენას, როგორც მისტიკურ, რიტუალურ სანახაობას. ამ დროს, საიდანაც მგლის ყმეილი მოისმის. ეს გარეკადრული ხმოვანებაა. ამ ხმით რეჟისორი სენეგალის ტომის განწირულობას გვაუწყებს – გარდაუვალ გადაგვარებას ჩვენს მაღალგანვითარებულ სამყაროში, რომელიც ძალიან ჩამოჰგავს ყველასგან განმარტოებული მგლის ბედს სასტიკ სამყაროში. საინტერესოა, როგორ გამოხატავს რეჟისორი მჩაგვრელი წრის მიერ აბორიგენების მსოფლმხედველობის „კორექტირების“ ამსახველ სცენას – კრების ბოლოს ჟღერს კომუნისტურ-საბჭოური ჰიმნის მსგავსი მუსიკა, რომელსაც განგაშის ხმა აგვირგვინებს. ჩვენ გვესმის რეჟისორის შინაგანი აფორიაქება მსგავს მოვლენაზე, მაგრამ ის მისთვის ჩვეული ირონიულ-სარკასტულ პრიზმაში გატარებული განცდაა.

მგლის ყმეილი გაჰკვეთს ღამის სიჩუმეს („ორშაბათის დილა“), როდესაც ფილმის ფინალში ვენეციაში გაქცეული ოჯახის კაცი საბოლოოდ უბრუნდება მშობლიურ კერას – ის ისევ უნდა ჩაებას „ამა სოფლის ზრუნვაში“, რომელიც ერთფეროვნებითა და ამაოებითაა სავსე, ხოლო ქარხნის უზარმაზარი მიღებიდან ამოშვებული შავი კვამლი ბოლო კადრზე ხმოვანდება ქარხნის საყვირის ხმით, რაც განგაშის ხმად აღიქმება, – როგორც სამყაროს ფატალური, გარდაუვალი დაღუპვის მიმანიშნებელი აქტი. აქ უკვე შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორი პესიმისტია, თუმცა, ზოგიერთი კრიტიკოსი იოსელიანს რეალისტად უფრო მიიჩნევდა.

საინტერესოა, როგორ გვიხატავს ამ ნამუშევარში რეჟისორი ვენეციის ხმოვან ტილოს – ესაა ვოკალთან გადაჯაჭვული იტალიური ტემპერამენტით სავსე ყვირილი თუ ჩხუბი, რომელიც ფანჯრებიდან იღვრება. იმ ფაქტს, როცა სახლიდან გაქცეული მთავარი გმირი გერმანულ გემზე იწყებს მუშაობას, რეჟისორი მხოლოდ ხმოვანებით მიგვანიშნებს – სანაპიროზე მდგარი გემის კადრებზე ისმის მხიარული გერმანული სიმღერა (და არც ერთი კადრი იმისა, თუ როგორ მივიდა ან მოეწყო გმირი იქ სამუშაოდ).

ოთარ იოსელიანის ფილმებში დიდი ადგილი უკავია ქართულ, მრავალხმიან ფოლკლორს, ქალაქურ სიმღერას. იგი შეიძლება მოულოდნელად შემოიჭრას ფრანგული ფილმების რომელიმე ეპიზოდში, სადაც ქართული არც სიუჟეტია, არც გმირები. ქართული მოტივის ჩართულობა, ერთი შეხედვით, შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც რეჟისორის ნოსტალგია წარსულის, ტრადიციებისა და ადამიან-წესების მიმართ. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ მშვენიერი მრავალხმიანობის მუსიკალური პასაჟი, რომელსაც ფილმში გარკვეული ეგზოტიკური ხიბლი შეაქვს, აბსოლუტურად იაზრება ფილმის როგორც საერთო დრამატულ ქსოვილსა და მის წყობაში, ისე ფილმის სიუჟეტურ ქარგაში. მაგალითად, მთავარი გმირი შედის კაფეში, სადაც მაგიდასთან შემომსხდარი კაცები ქართულ პოლიფონიურ „ალავერდს“ დიდი შთაგონებით ასრულებენ და მას დროის სულ მცირე მონაკვეთში თავის კომპანიაში იპატიჟებენ (ესეც ხომ ქართული ადამიან-წესის ერთ-ერთი გამოხატულებაა). თუმცა, ფილმის სიუჟეტში, არც იქამდე და არც შემდეგ, ქართული არაფერი შეგვხვდება.

ფილმი „ყაჩაღები“ ასევე სავსეა მრავალმნიშვნელოვანი ზმოვანებით. თბილისის სამოქალაქო ომის პერიოდში ზარბაზნების ხმების შუალედებში ფანჯრებიდან ქართული საქეიფო, ქალაქური სიმღერები იღვრება. ამით რეჟისორი მწარე ირონიით მიგვანიშნებს ქართულ, დარდიმანდულ ხასიათზე, რომელმაც, სამწუხაროდ, ბევრი ავნო ქვეყანას. დიდი ირონიით გადმოგვცემს ასევე 30-იანი წლების „გაწითლების“ პერიოდის ეპიზოდს, სადაც რუსი ბოლშევიკი ჩინოვნიკი ქართველი მანდილოსნის მიერ როიალზე შესრულებული აკომპანემენტით, არყით ცხვირგაწითლებული ასრულებს ნაციონალურ სიმღერას. ყველასათვის ცნობილი სიმღერა – „ზესტაფონო გმორდები“ რეჟისორს ამ ფილმის დრამატურგიის ზმოვან კულმინაციად მოუაზრებია: იგი ჯერ თბილისიდან პარიზში გაქცეული და ქუჩებში უსაქმოდ მოხეტიალე, გალოთებული ქართველების შესრულებით ჟღერს, როგორც ფუნქციონალური ადამიანების ჰიპნოზი, რომლებიც საკუთარ სამშობლოს გაექცნენ უკეთესი

ბედის ძებნაში, ხოლო მომდევნო კადრში ჩანს საქართველოში ღამის კოცონთან მსხდომი მებრძოლენი, რომლებიც ასევე „ზესტაფონოს“ მღერიან. აქ სიმღერას ისეთი ღრმად ტრაგიკული ელფერი დასდევს, რომ ნათელი ხდება, როგორი ტკივილიანი, ტრაგიკული დამოკიდებულება აქვს რეჟისორს ამ ყველაფერთან, კერძოდ, გასული საუკუნის 90-იან წლების დრამატულ მოვლენებთან.

ოთარ იოსელიანის ფილმები მამხილებელი ტილოებია, რომელთა თხრობის სადა, დოკუმენტური სტილი და კინოქრონიკის სპეციფიკა მიუკერძოებლად გვიჩვენებს ამა სოფლის უაზრო ფაციფუცს, გარეგანი აქტიურობით შენიღბულ ადამიანთა შინაგან ამორფულობას, ინერტულობასა და აბსურდულობას, თუმცა არ გვთავაზობს რეცეპტს, არ განსჯის არავის, მაგრამ ყველაფერს ირონიული მსოფლშეგრძნების პრიზმაში ატარებს. ირონიული ინტონაცია, რომელიც გამჭოლად გასდევს მისი ფილმების უამრავ ეპიზოდს, სწორედ ხმოვანებაში პოულობს გამოხატულებას. შეიძლება ითქვას, რომ მისი ფილმები გამოძახილია 20-იან წლებში დამკვიდრებული „პოსტმოდერნისტული“ მიმდინარეობისა, სადაც ერთ-ერთი მთავარი ხერხი სწორედ ირონია და მოვლენებიდან დისტანცირებაა.

ამგვარად, რეჟისორს შეუძლია ხმოვანების საშუალებით, შემოქმედებითი სინთეზის ჰარმონიულად მიღწევა ფილმში, სადაც უმთავრესი პირობა შეიძლება იყოს საკუთარი ცხოვრებისეული კონცეფციის გამოხატულება, რაც მეტად მნიშვნელოვანია კინოდრამატურგიაში.

იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ ვითარდება ბოლო ხანებში უახლესი ტექნოლოგიები ჩვენს სამყაროში, შეგვიძლია ვივარაუდოთ კინოხმოვანებაში ასევე განუზომელი და ჯერ კიდევ წარმოუდგენელი შესაძლებლობების გამოყენება, რაც კიდევ უფრო საინტერესო მიგნებების საშუალებას მოგვცემს მსოფლიო კინოხელოვნებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Altman, Rick. Silent Film Sound. Columbia University Press: New York, 2004, p.
- O'Brien, Charles. Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S. Indiana University Press: Bloomington, 2005, p.
- Chion, Michel. Film. A Sound Art. Columbia University Press: New York, 2009, p.

ნათია მეფარიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ზვიად დოლიძე

პოლივუდი – ფასეულობების ცვლა

რა აერთიანებს ფრენსის ფორდ კოპოლას, სტივენ ალან სპილბერგს, ბრაიან დე პალმას, ჯორჯ ლუკასსა და მარტინ სკორსეზეს? უპირველეს ყოვლისა ის, რომ თითოეული მათგანის შემოქმედებითი თავისებურებები ჩამოყალიბდა ახალი პოლივუდის ეპოქაში – პერიოდში, რომლის კვლევაზე დღემდეა დაკავებული დასავლეთის ყველაზე კაშკაშა კინომცოდნეთა გონება. ტერმინი „ახალი პოლივუდი“ 1970 წლების შუა ხანებში დამკვიდრდა, როდესაც ამერიკული კინო თანამედროვე „ბლოკბასტერების ერაში“ შესასვლელად ემზადებოდა და კარს იყო მომდგარი ისეთი მნიშვნელოვანი და საეტაპო კინოსურათები, როგორებიცაა „ყბები“ (1975) და პირველი „ვარსკვლავური ომები“ (1977).

„ახალი პოლივუდი“ – ესაა შესაძლებლობების ფართოდ გაღებული ფანჯარა, რომელიც „გაიხსნა“ 1960-იანი წლების ბოლოდან 1970-იანი წლების შუა ხანებამდე, წარმოადგენდა კლასიკური პოლივუდური ჟანრის რეჟისურას, რასაც ემატებოდა ევროპული არტ-კინოს სტილისტიკური ინოვაციები. კონცეპტი „ახალი“ გულისხმობს ორიენტირებას განსხვავებულ აუდიტორიაზე.

ფილმების პრინციპულად ახალი ხარისხი ნაკარნახევი იყო აშშ-ს განსაკუთრებით მკაცრი სოციალური და პოლიტიკური ძვრების ეპოქით, რამაც მთელი თაობა მოიცვა და მოახდინა გარდატეხა. ეს პერიოდი შესაძლოა მოვიხსენიოთ, როგორც უდიდესი დეპრესიის ეპოქა. მარტინ ლუთერ კინგის მკვლელობასა და რიჩარდ ნიქსონის გადადგომას შორის, ამერიკა განიცდიდა კოლექტიური სულის ინტენსიურ ძიებას,

რომელიც დაკავშირებული იყო თაობებს შორის მძაფრ კონფლიქტთან „რასობრივ“ და „გენდერულ“ საკითხებზე. ვიეტნამის ომის საწინააღმდეგო პროტესტმა, მოძრაობამ სამოქალაქო უფლებებისათვის და ფემინიზმის ტალღამ წარმოშვა სხვადასხვაგვარი პოლიტიკური კულტურა. კინომცოდნე თომას ელსაესერი ამ ეპოქას შემდეგნაირად გვიხასიათებს: „ახალი ჰოლივუდის“ პარადოქსი იმაში მდგომარეობდა, რომ მან ერის მიმართ ნდობის დაკარგვის დემონსტრირება მოახდინა, გაჩნდა ეჭვები „მართლმსაჯულება და თავისუფლება ყველასათვის“ თაობაზე, რაც აისახებოდა მთელი რიგი კინემატოგრაფისტების ნამუშევრებზე. ეს ფილმები აფიქსირებდნენ მორალურ უკმაყოფილებას, რაც არ ანელებდა მათ ინტერესს სტილისტური და ფორმალური ექსპერიმენტების მიმართ. პირველ რიგში, წამოიწია უმიზნო, დეპრესიულმა, თვითგანადგურებისკენ მიდრეკილმა ხასიათებმა. წარმოდგენილი თემები კი თამამი და არატრადიციული იყო.¹

განსაზღვრება „ახალი“ გაჩნდა ახალი თაობის კინოსკოლებიდან და კინოკრიტიკიდან მოსული რეჟისორების გამოჩენასთან ერთად. მათ დაიწვეს კომერციული ამერიკული ფილმების გადაღება, რაც მოგვაგონებს ფრანგულ „ახალ ტალღას“. 1960 წელს მარტინ სკორსეზემ დაამთავრა ნიუ-იორკის უნივერსიტეტი, ბრაიან დე პალმა კოლუმბიის უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულია, მაშინ, როდესაც დასავლეთ სანაპიროზე ფრენსის ფორდ კოპოლამ და ჯორჯ ლუკასმა დაამთავრეს კალიფორნიის უნივერსიტეტი ლოს-ანჯელესში და სამხრეთ კაროლინის უნივერსიტეტი, სტივენ სპილბერგმა კი კალიფორნიის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. ისინი პოლინ ქეილის, ენდრიუ სარისის და მენი ბარბერის 60-იანი წლების კინოკრიტიკას კითხულობდნენ, მოექცნენ „კაიე დიუ სინემას“ გავლენის ქვეშ, აღფრთოვანებულნი იყვნენ ბერგმანის, ფელინის, ანტონიონის, ბერტოლუჩის, ტრიუფოსა და გოდარის ფილმებით. საავტორო თეორიის საშუალებით

¹ Horwath Alexander, Elsaesser Thomas and Noel King. The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, p. 38

ისინი ახდენდნენ ამერიკული კინოკლასიკის გადაფასებას. ამ თაობის ჩამოყალიბებაში, არც თუ უკანასკნელი როლი ითამაშა კინოდეპარტამენტების გახსნამ ნიუ-იორკის, კალიფორნიისა და სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტებში, სადაც მომავალი კინემატოგრაფისტები იღებდნენ ცოდნას არა მხოლოდ რეჟისურაში, არამედ ყველაზე ფართო კინოგანათლებასაც. სინეფილურმა შემადგენელმა შეაკავშირა თაობა, რომელსაც მოგვიანებით „კინოსადმო“ დაერქვა.¹

ახალი ჰოლივუდის რეჟისურა წარმოუდგენელია ავტორის თვითკრიტიკის გარეშე. ავტორობა აღიქმებოდა, როგორც პერსონალურობის მანიფესტაცია, განსაკუთრებული გამომხატველობითი სტილი, საკუთარი „ხმა“. ეკრანებზე გამოდიოდა მანამდე ტაბუდადებული თემები – ჰომოეროტიზმი, სექსი, ნარკოტიკები. გარდა ამისა, ახალი ჰოლივუდის განვითარებისთვის დიდი მნიშვნელობა იქონია როჯერ კორმენის² სტუდიამ, სადაც დაიწყო თავიანთი კინოკარიერა სკორსეზემ, კოპოლამ, ლუკასმა, სცენარისტმა რობერტ თაუნიმ და სხვ).

ზოგიერთი მკვლევარი იხრება იმ აზრისკენ, რომ ახალი ჰოლივუდი უფრო ადრე დაიწყო – ე. წ. „პარამაუნტის“ შესახებ გადაწყვეტილების³ დროიდან, ანუ 1948 წლიდან, როცა ცნობილი სტუდია იძულებული იყო გაეყიდა თავისი კინოთეატრები, რითაც გადადგა პირველი ნაბიჯი „ვერტიკალური ინტეგრაციის“ ნგრევაში (სტუდიის ჭერქვეშ წარმოება-დისტრიბუცია-ჩვენების შეთავსებაში). მან ჰოლივუდის „ოქროს ხანას“ დაუსვა წერტილი. რამდენიმე წლის განმავლობაში თავისი კინოთეატრები გაყიდა ყველა მსხვილმა კინოკომპანიამ. წარმოება-დისტრიბუცია-ჩვენების სხვადასხვა ორგანიზაციაში გადაწეილებამ გამოიწვია პირველი დამოუკიდებელი კორპორაციების ჩამოყალიბება 50-

¹ Pye Michael and Lynda Myles. The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood. New York: Holt, Reinhardt and Winston, 1979, p. 12

² Bordwell David, Staiger Lanet and Kristin Thompson. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York: Columbia University Press, 12985, p. 372

იან წლებში, რამაც, თავის მხრივ, ბიზნესისა და შემოქმედებითი საფუძველი ჩაუყარა ფილმების ახალ, „პაკეტურ“ წარმოებას, თუმცა, ამასთან დაკავშირებული პერიოდიზაციის საკითხი ღია რჩება. მაგ., დუგლას გომერი თავის ვერსიას გვთავაზობს და აღნიშნავს, რომ უნდა აღიარონ ორი „ახალი პოლივუდის“ არსებობა. პირველი მოდის 1960-1970 წლებზე, მეორე კი იწყება 1990 წელს, პირველი კორპორაცია-კონგლომერატის „თაიმ უორნერის“ ჩამოყალიბების მომენტიდან, რომელიც აერთიანებდა კინოწარმოებას და მედიაბიზნესს. ამიერიდან კინოპროდუქტიდან მიღებულ მოგებას უზრუნველყოფდა მომსახურებათა მთელი სპექტრი, მათ შორის თემატური პარკი, მუსიკალური ხმის ჩამწერი, გამომცემლობა.¹

ვერტიკალური ინტეგრაციის ნგრევამ შეცვალა მთელი პოლივუდის მოწყობილობა. ჩვენებაზე კონტროლის დაკარგვამ ფართო ეკრანის უფრო ძვირადღირებული ფილმების გამოშვება გამოიწვია, ამ პროცესმა კი ხელი შეუწყო პაკეტური წარმოების აყვავებას. „დამოუკიდებლების“ ზრდამ მთელი რიგი პატარა კომპანიების ჩამოყალიბება გამოიწვია, რომლებიც ხშირად არ იყვნენ დაკავშირებულნი გიგანტ-დისტრიბუტორებთან, პასუხს რომ აგებდნენ ფილმის ცალკეული ნაწილების წარმოებაზე, მაგ.: მსახიობთა აგენტებზე, სპეცეფექტების კომპანიებზე, გადასაღებ მოედანზე, საკვების მიმწოდებელ კომპანიებზე და სხვ. ცხადია, ახალი საწარმოო კომპანიები თავიდან ცდილობდნენ ღიდი სტუდიების მიერ ფილმების შექმნის გზების ასლგადაღებას, მაგრამ მთელი სისტემის გადაკეთებას რიგი კორექტივები შეჰქონდა სტუდიების მუშაობაში.

1967-1976 წლები საავტორო აღმავლობისა და ინდუსტრიის გარდაქმნის ხანაა. ტერმინი „პოლივუდის რენესანსი“ მას შემდეგ გაჩნდა, რაც 1967 წლის 8 დეკემბრის ჟურნალ „თაიმსში“ დაიბეჭდა სტატია ფილმ „ბონი და კლაიდის“ შესახებ, სათაურით „ახალი კინო: სისასტიკე, სექსი, ხელოვნება“. სტატია მკვეთრად მიუთითებდა, რომ არტურ

¹ Gomery Douglas. Hollywood Corporate Business Practice and Periodizing Contemporary Film History, in Contemporary Hollywood Cinema. London: Routledge, 2000, p. 47

პენის ფილმი ამერიკული კინოს ისტორიის წყალგამყოფია, — ამყარებს ახალ სტილს, ახალ „თრენდს“, ფორმალურ და თემატურ ინოვაციებს, კომბინირებას უკეთებს კომერციულ წარმატებასა და კრიტიკულ დავას. „თავისუფლების შოკი ფილმში“, — ასე აფასებდნენ ამ კინოსურათს.¹

ახალი ჰოლოვუდის საფუძველია „კონტრკულტურა“. რაც შეეხება ესთეტიკას, მისი მოცულობითი განმარტება მოგვცა პიტერ კრამერმა, როცა დაწერა, რომ „ახალი ტალღით“ მიღებული ამერიკული კინო „ხასიათდება რთული თხრობით, კინემატოგრაფიული ილეთების აქცენტირებით, ჟანრული ჰიბრიდების მიმართ მიდრეკილებითა და აკრძალული თემების არარსებობით“.² ამ ეპოქაში აუდიტორია მზად იყო ექსპერიმენტებისათვის როგორც ცხოვრებაში, ასევე ეკრანზე. განსაკუთრებით მომართული იყო გადაეხედა მოძველებული მორალის ნორმები და მოეხდინა იდეალების დემითოლოგიზაცია. ახალგაზრდობაზე ორიენტირებული ახალი ჰოლივუდი გამოირჩეოდა სანახაობითი ძალადობით, რაც მოწოდებული იყო პროტესტის მანიფესტირებისაკენ დრომოჭმულთა ძალაუფლებისა და სოციალური ილუზიების არარსებობის მიმართ. ეს იყო არა მარტო ახალი გზების ძიების, არამედ უზარმაზარი საავტორო თავისუფლების ხანა, რომელსაც 70-იან წლებში კვლავ შეზღუდავს პროდიუსერთა დიქტატი.

საპროდიუსერო დიქტატის გაძლიერება შესაძლებლობას იძლევა გავავლოთ მკვეთრი ხაზი „ახალ ჰოლივუდსა“ და ე. წ. „უახლეს ჰოლივუდს“ შორის. „ახალი ჰოლივუდი“ აღინიშნება რეჟისორული თავისუფლების მოკლე პერიოდით, როცა დიდი კინოკომპანიები, რომლებიც სერიოზულ დაბნეულობაში იყვნენ მიმდინარე ცვლილებების გამო, ემებდნენ გამოსავლის შესაძლებლობებს და ამერიკელ რეჟისორებს დიდ თავისუფლებას აძლევდნენ. თავის მხრივ, „უახლესი ჰოლივუდი“, ანუ „ბლოკასტერების ეპოქა“ — კონსერვატიზმისა

¹ Kramer, Peter. The New Hollywood: From Bonnie and Clide to Star Wars. London: Wallflower press, 2005, p. 38

² Cornea, Christine. Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality. Edinburg: Edinburg University Press, 2007, p. 81

და აპოლიტიკურობის ხანაა.

„ორი ჰოლივუდის“ წყალგამყოფს წარმოადგენს ციფრული ტექნოლოგიები, რომლებმაც შექმნეს „უახლესი ჰოლივუდის“ საფუძველი, დაწყებული 1980-იანი წლების შუა ხანებიდან. მათი წარმოშობის თანამგზავრი იყო მთელი რიგი ეკონომიკური, მმართველობითი, დემოგრაფიული ფაქტორები, რომლებმაც ჰოლივუდი, ბლოკბასტერების სახით, მსოფლიოს უზარმაზარი გასართობი მანქანის მდგომარეობაში ჩააყენა. დადგა გლობალიზაციის დრო, რომელიც ბიზნესში ტოპ-მოთამაშეთა არსებობას ჰკარნახობდა, ვინც ქვეყნის შიგნით გრძელვადიანი სტრატეგიული ოპერაციების ძლიერი ბაზის შენებასა და მსოფლიოს ყველა მნიშვნელოვან ბაზარზე დასწრებას ავითარებდა.

„უახლესი ჰოლივუდის“ განვითარებას წინასწარმეტყველებდა ვიდეოტექნოლოგიის განვითარება, რომელიც 1980-იან წლებიდან იქცა გიგანტურ ბიზნესად.¹ თუ 1980-იან წლებში ასიდან მხოლოდ ორ ოჯახს ჰქონდა ვიდეომაგნიტოფონი, უკვე ათი წლის შემდეგ – ოჯახთა ორი მესამედი სარგებლობდა. საშინაო ვიდეოს განვითარებამ ავტომატურად გაზარდა მოთხოვნა ფილმების წარმოებაზე, რის შედეგად მათი რიცხვი 1983 წელს გამოშვებული 350 ფილმიდან 1988 წლისათვის 600 ფილმამდე გაიზარდა. ამან გააძლიერა სექტორი „ინდი“ („დამოუკიდებლები“). იმ დროს, როცა ე. წ. „მეიჯორები“ (სტუდია-კორპორაციები) ავითარებდნენ არა რაოდენობას, არამედ ხარისხს, „მინი-მეიჯორები“ აწარმოებდნენ დანარჩენ კინოპროდუქციას. ისინი ძირითადად ფსონს დებდნენ ბიუჯეტის და საეცეფექტების მხრივ მოკრძალებულ ფილმებზე, ცდილობდნენ დანახარჯების ამოღებას კომერციული საკაბელო ტელევიზიებსა და საშინაო ვიდეოზე უფლებების გადაცემის ხარჯზე. ეს არ ნიშნავს, რომ „დამოუკიდებლები“ საერთოდ არ აწარმოებდნენ მაღალბიუჯეტო ფილმებს. მაგალითად, სწორედ „დამოუკიდებელმა“ კომპანია „პაროლკომ“ დაამყარა მაღალბიუჯეტო ფილმების ახალი

¹ Neale, Stephen. Contemporary Hollywood Cinema. London: Routledge, 2003, p. 61

სტანდარტები, როცა გამოუშვა 100 მილიონიანი ბიუჯეტის ფილმი „ტერმინატორი-2 – განკითხვის დღე“ (1991), რითაც ნაციონალურ კინოგაქირავებაში დააგროვა 204 მილიონი, ხოლო უცხოურ კინოგაქირავებაში – 310 მილიონი დოლარი. ბრწყინვალე კონცეფციის, სუპერ-ვარსკვლავის, ვიზუალური ეფექტების მქონე ამ ფილმმა შეამცირა რისკები, რათა შეძლო მოსულიყო შესაბამისობაში ზოგიერთ ფაქტთან: 1) წარმოაჩინა თავი, როგორც მედია-მოვლენა; 2) უზრუნველყო თავისთვის ძალიან კარგი „პრომოუშენი“; 3) დადო ფსონი მოგებაზე ვიდრე და გასართობი პარკების გავლით; 4) უზრუნველყო თავისთვის მოგება უცხოურ კინოგაქირავებებში.¹

არსობრივად, „უახლესი პოლიეუდის“ სტრატეგიას განასხვავებს მსუბუქი დისტრიბუცია. ამის სხვა შემადგენელია „პრომოუშენზე“ უზარმაზარი სახსრების ხარჯვა (რეკლამა). ეს დანახარჯები წლიდან წლამდე იზრდება. თუ „ყებმა“ (რეჟ. ს. სპილბერგი) „პრომოუშენზე“ 12 მილიონი დოლარის ჩადება მოითხოვა (და დაახლოებით ამდენს ხარჯავდნენ 1980-იან წლებში), 1990 წლებში ამ თანხამ უკვე შეადგინა 35 მილიონი.²

„უახლესი პოლიეუდის“, ანუ „ბლოკბასტერის ეპოქამ“, რომელიც დღემდე გრძელდება, მოითხოვს, უარი ეთქვას წინამორბედი პერიოდის ბევრ მონაპოვარზე, განსაკუთრებით რთულ, პრობლემურ გამოთქმებზე, რომლებიც უფრო და უფრო მეტად გადაეცემოდა „ინდივიდის“ გადასახადს, ე. ი., იმ ფილმს, რომელმაც თავისი განვითარება ჰპოვა დამოუკიდებელი ფილმისა და პოლიეუდის შეზრდაზე.³ ამისათვის (საკმარისია გავიხსენოთ ისეთი კომპანიების პროდუქცია, როგორებიცაა „მირამაქსი“ ან „ნიუ ლაინი“). თანამედროვე პოლიეუდი, როგორც აღნიშნა ჯონ ბელტონმა, – ეს არის „ახლის ჩავარდნა“: სტილისტურად ახალი და გამომგონებლური, მაგრამ პოლიტიკურად კონსერვატორული, დაფუძნებული პოზიციაზე

¹ Cornea, Christine. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 163

² Cornea, Christine. dasax. naSr., გვ. 113

³ King, Geoff. Spectacular Narratives. New York: Columbia University Press, 2009, p. 4

– „შეუძლებელია ისეთი რამის თქმა, რაც ჯერ არ თქმულა“. იდეების ავთენტური გამოხატვა, რომელსაც წარსულში ჰქონდა ადგილი, დღეს ჩანაცვლებულია ავთენტური გამოთქმების ციტატებითა და ილუზიებით.¹

კითხვა იმის თაობაზე, წარმოადგენდა თუ არა 50-იანი წლების კინო „პოსტკლასიკურს“, პრობლემატურია. ცხადია, რომ 50-იანი წლების კლასიკურ თხრობას დეფორმაციის სერიოზული საფრთხე დაემუქრა. ამას ისიც ცხადყოფს, თუ როგორ დიფერენციაციას ახდენს აუდიტორიაზე იმ დროის კინო: „ნერვული მეამბოხეები“ აშკარად აპელირებდნენ ახალგაზრდობაზე. ელია კაზანის კინო, ანუ „ახალი კინო“, გამიზნულია განათლებულ აუდიტორიაზე, მაშინ როცა დიდი კინოკომპანიების ფართოეკრანიანი სანახაობრივი ფილმები, სესილ დე მილის „ათი მცნების“ მსგავსად, აშკარად ორიენტირებულია მასობრივ კონსერვატორულ მაყურებელზე. კლასიკური პერიოდის კინოწარმოების მოდელი ჩამოყალიბდა ეკონომიკის, ტექნოლოგიის და თხრობითი პროცესის სტილის შერწყმის წყალობით. ეს იყო ვერტიკალური ინტეგრაციის დრო (ე. ი. ბაზარზე მოთამაშეთა მცირე რიცხვის დომინირება). ასეთ პირობებში ფორმალური და სტილისტური ნორმები იქმნებოდა, შენდებოდა და ვითარდებოდა ეკონომიკურ მიზნებზე, სპეციფიკურ შრომის პირობებზე და ფილმების წარმოების განსაკუთრებულ გზებზე დაყრდნობით. გასათვალისწინებელია, რომ ნარატიული ფილმების ისტორია დამოკიდებულია კულტურული ინდუსტრიის ისტორიაზე. ეს მომენტი 1910 წლების შუახანებისა და 1960-იანი წლების კლასიკური პერიოდისთვის შეზღუდვების დაწესების საშუალებას იძლევა. სწორედ ასეთ შუალედს უწესებენ „კლასიკურ“ კინოს ჟურნალ „მონოგრამის“ ავტორები ტომას ელსაესერი და პიტერ ლოიდი, რომელთათვისაც, თავის მხრივ, „ახალ პოლიფულში“ შესვლა გაიგივებულია პოსტკლასიკური კინოს ეპოქაში შებიჯებასთან.²

— კლასიკური კინო ეყრდნობოდა სტაბილურ ჟანრულ

¹ Belton, John. Movies and Mass Culture. London: Rutgers, 1999, p. 12

² Monogram, 1971, № 1, p. 9, 12

სისტემას, მიზნობრივ ხასიათზე დაყრდნობით აშენებდა თავის შემაკავშირებელ ნოვატორულ ფორმულას და ქმნიდა თხრობის თავისებურ სტილს მისთვის დამახასიათებელი ეფექტურობით, ელევანტური ფორმებითა და უბრალოებით. ტელევიზიაზე აღზრდილი რეჟისორები მოექცნენ საავტორო თეორიის „მაკნე ზეგავლენის“ ქვეშ და განუდგნენ კლასიციზმის ფუნდამენტურ საფუძვლებს ბაროკოს სასარგებლოდ, მოჩვენებითი მარტივი სიუჟეტების განხორციელებისათვის. პოსტკლასიკური კინოს გმირებს აღარ ახასიათებდათ მკვეთრად დასახული მიზნები, მკაფიო მორალური პოზიციები და შედეგად, მათი ქმედებები ხშირად ხდებოდა არამოტივირებული და ხშირად ირაციონალური ძალადობის ნათებას წარმოადგენდნენ. აქ მხედველობაშია ახალი ჰოლივუდის „ხატები“, როგორებიცაა „ბონი და კლაიდი“, „ბუჩ ქესიდი და სანდენს ქიდი“ ან სემ პეკინპას გმირები. კონსერვატორულ ბლოკბასტერზე გადასვლა შეცვლის გმირის კონცეფციასაც, მაგრამ სისასტიკე და ძალადობა დამახასიათებელი შტრიხად იქცა, რაც ცხადყოფს 60-იანი წლების „ჰეისის კოდექსის“ დამხობას და იქცევა მთელი რიგი თანამედროვე ჰოლივუდური ჟანრის განუყოფელ ნაწილად და, როგორც მინიმუმ, მხარდაჭერას ჰპოვებს რიგი რეჟისორების მხრიდან (დეივიდ ლინჩი, ქუენტინ ტარანტინო). პოსტკლასიკური კინო უკვე არასდროს იტყვის უარს სისასტიკესა და ძალადობაზე, როგორც სანახაობრივ ელემენტზე. მოგვიანებით ზოგიერთი მათგანი, როგორებიც არიან პაულ ვერხუვენი ან გვიანდელი დეივიდ კრონენბერგი, განიხილავენ ძალადობას, როგორც ადამიანური ურთიერთობების საფუძველს. ეს პოზიცია ზუსტად გამოხატა ბრაიან დე პალმამ, რომელმაც აღნიშნა, რომ „ძალადობა ვიზუალური ფორმაა. ის ძალიან ეფექტურია, ალაგზნებს. არასდროს ვიტყვი უარს ძალადობაზე იმიტომ, რომ იგი განსაკუთრებულად ლამაზია“.¹

ძალადობა, რომელზეც საუბრობს დე პალმა, „სპექტაკლის“, სანახაობრიობის ნაწილია, რომელიც პოსტკლასიკურ კინოში

¹ De Palma, Brian. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 85

მადომინირებელი ფაქტორი ხდება. „უახლესი პოლიუდის“ ბლოკბასტერები აკეთებენ აქცენტს აპოთეოზთან მიახლოებულ სანახაობაზე, მათ შორის გადაჭარბებული სპეცეფექტებით. როგორც ჯოფ ქინგი წერდა, სანახაობა „სიცოცხლეზე მეტია“, იგი ყოველდღიურობაზე უფრო მკაფიოდ და ინტენსიურად გამოიყურება.¹

ამდენად „ახალი პოლიუდი“ არის კინემატოგრაფში ახალი „თრენდების“ დამკვიდრება. ტელევიზიამ თავის თავზე აიღო მასობრივი აუდიტორიის „ტვინის გამორეცხვის“ ფუნქცია (ამით ადრე დაკავებული იყო მასობრივი კინო). თავის მხრივ, პოლიუდი მიმართავს ამერიკული საზოგადოების ნაკლებად „იდეოლოგიზებულ“ წარმოდგენებს. თანამედროვე პოლიუდი დაიწყო როგორც დომინანტი მიმართულება მსოფლიო სანახაობრივ ბაზარზე, რასაც მოჰყვა ახალი ბიზნეს-კომბინაციები. თანამედროვე პოლიუდის პირობებში სულ უფრო რთულდება არა მხოლოდ მკვეთრი საზღვრის გაღება კინოინდუსტრიასა და სხვა მედია და სანახაობრივ ინდუსტრიებს შორის, არამედ კინოს, როგორც კულტურული და „ტექსტუალური“ ობიექტის გააზრება. მოდერნიზმისგან განსხვავებით, რომელიც იჟინებს მაღალ უნიკალურ სტილს და ავანგარდული ხელოვნების მხატვრულიდელაქსპოსტმოდერნიზმი უარს ამბობს სტილზე, უნიკალურობის გრძნობასა და ინდივიდუალიზმზე. ახალი პოლიუდი თავისი რეჟისორული სტილის ფსონით, აღმოჩნდა უნიკალურობის „უკანასკნელი მერცხალი“. ახალმა პოლიუდმა ბლოკბასტერებზე, ბრენდებზე და ამ ბრენდების გარდასახვით სხვადასხვა მედიაფორმაში უნიკალურობის უარყოფა დაიწყო. მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეული რეჟისორები, როგორებიც არიან სტივენ სპილბერგი და ბრაიან დე პალმა, ჯერ კიდევ ცდილობენ, შეახსენონ კლასიკური „წყობის“ სტილის შესახებ, ისინი წესებიდან ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენენ.

¹ King, Geoff. დასახ. ნაშრ., გვ. 4

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Horwath Alexander, Elsaesser Thomas and Noel King. The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004
- Pye Michael and Lynda Myles. The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood. New York: Holt, Reinhardt and Winston, 1979
- Bordwell David, Staiger Lanet and Kristin Thompson. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985
- Gomery Douglas. Hollywood Corporate Business Practice and Periodizing Contemporary Film History, in Contemporary Hollywood Cinema. London: Routledge, 2000
- Kramer, Peter. The New Hollywood: From Bonnie and Clide to Star Wars. London: Wallflower press, 2005
- Cornea, Christine. Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality. Edinburg: Edinburg University Press, 2007
- Neale, Stephen. Contemporary Hollywood Cinema. London: Routledge, 2003
- King, Geoff. Spectacular Narratives. New York: Columbia University Press, 2009
- Belton, John. Movies and Mass Culture. London: Rutgers, 1999
- De Palma, Brian. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2003

გიორგი უღრელიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
კინო-ტელე ფაკულტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელები: დავით ჯანელიძე, ლელა ოჩიაური

მონტაჟი უსმო, სმოვან კინოსა და ტელევიზიაში

მონტაჟი კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაა, ვინაიდან რეჟისორი სწორედ მისი მეშვეობით, კინოფილმისა თუ სატელევიზიო პროდუქციის შექმნის პროცესში, „აშენებს“ თავის ფილმსა თუ ტელექმნილებას.

მონტაჟის საშუალებით რეჟისორი ახერხებს საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვას ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ, საკუთარის ხელწერის, სტილის, აზროვნების გამოსახვას. იგი, როგორც კინოფილმის მხატვრული ხელმძღვანელი, მონტაჟის პროცესს უშუალო ზედამხედველობას უწევს, თუმცა მემონტაჟის ინდივიდუალური პროფესიონალური მონაცემებიც მნიშვნელოვანია. აქსიომაა, რომ კინოფილმი გუნდური მუშაობის შედეგად იქმნება.

მიუხედავად იმისა, რომ დღეს დამონტაჟება შესაძლებელია როგორც ძვირადღირებული აპარატურით (კინოფირზე მუშაობისას), ასევე კომპიუტერით (ვიდეოფირსა თუ ციფრულ მატარებლებზე გადაღებული მასალის შემთხვევაში), მონტაჟის შინაარსობრივ-აზრობრივი პრინციპი და დატვირთვა უცვლელია. მემონტაჟე კინოინდუსტრიაში ერთ-ერთ მაღალანაზღაურებად პროფესიად ითვლება. მას თეორიული განათლების გარდა პრაქტიკული გამოცდილება და განსაკუთრებული ხედვა სჭირდება. მონტაჟის, როგორც ფილმის შექმნის ერთ-ერთი მთავარი საშუალების აღმოჩენა-დანერგვა ამერიკული კინოს ცნობილი წარმომადგენლის დევიდ უოქ გრიფითის სახელს უკავშირდება. მან ფილმში „დიდი ხნის წინათ“

(1910) პირველად გამოიყენა მონტაჟი, როგორც აზრის გადმოცემის საშუალება, ხოლო „შეუწყნარებლობაში“ (1916) ახალ სიმაღლეზე აიყვანა. გრიფითმა ეს სრულმეტრაჟიანი კინოსურათი ოთხ დამოუკიდებელ ეპიზოდად დაყო. ფილმის კომპოზიცია რთულია. მოქმედება ოთხ, განსხვავებულ დროსა და სივრცეში ვითარდება.

„მონტაჟი უდავოდ წარმოადგენს კინოენის ყველაზე სპეციფიკურ შემადგენელს. პირველ ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ მონტაჟი არის ფილმის კადრების გარკვეული წყობითა და თანმიმდევრობით დალაგება დროში, რისი საშუალებით რეჟისორს შეუძლია მიმოიხილოს სამყარო, ჩასწვდეს მოვლენების არსს“, – წერს კინოს თეორიტიკოსი მარსელ მარტენი.¹ იგი ერთმანეთისგან ასხვავებს „მონტაჟ-თხრობას“ – ფილმის შექმნის პროცესში უბრალო და მარტივ ხერხსა და „მონტაჟ-გამოხატვას“, სადაც მონტაჟი კადრების შეპირისპირებითა და შეჯახებით იწყობა.²

ამბავი ფილმში შეიძლება მარტივად დამონტაჟდეს, კადრების მიზანმიმართული დალაგების გარდა რეჟისორი ჩანაფიქრის გადმოცემისთვის იყენებს – ხმას, დიალოგს, ბუნებრივ თუ ხელოვნურ ხმებს... მაყურებელი არა მარტო თვალთა ალიქვამს ეკრანზე მიმდინარე მოვლენებს, არამედ სმენითაც. „მონტაჟი-თხრობა“ ახასიათებს სატელევიზიო პროდუქციასაც. ასეთი ხერხითაა აწყობილი ე. წ. „საპნის ოპერები“, საინფორმაციო გადაცემები, სატელევიზიო შოუები. აქვე აღვნიშნავ, რომ ტელევიზია წარმოადგენს მონტაჟის გამოყენების ფართო სფეროს. მაგალითად, სატელევიზიო მუსიკალურ კლიპებში ხშირად იყენებენ „მონტაჟ-გამოხატვას“, მოკლე, რამდენიმეწამიანი კადრების შეჯახებებსა და შეპირისპირებებს, რითაც მაყურებელზე ფსიქოლოგიურად უფრო ადვილად ზემოქმედებენ.

„მონტაჟი-გამოხატვა“ განსაკუთრებით პოპულარული იყო XX საუკუნის 20-იანი წლების კინემატოგრაფში.

¹ მარტენი მ. მონტაჟი, კრებულში „კინორეჟისურა (ქრესტომათია)“, თბ., „კენტავრი“, 2008, გვ. 145;

² იხ.: იქვე;

უხმო ფილმებში მონტაჟის მეშვეობით შესაძლებელი იყო მაღალმხატვრული ნაწარმოებების შექმნა, ტარდებოდა უამრავი ექსპერიმენტი, იწერებოდა თეორიული ნაშრომები. ამ პერიოდისა და მეთოდის ბრწყინვალე ნიმუშებია – სერგეი ეიზენშტეინის „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, დიგა ვერტოვის „ადამიანი კინოაპარატით“ და სხვა მრავალი. 1920-იანი წლების მიწურულს საქართველოში შეიქმნა მაღალმხატვრული სამონტაჟო ხელოვნებით გამორჩეული ფილმები – მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთე“ და ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“.

გამორჩეულია ლევ კულეშოვისა და სერგეი ეიზენშტეინის ექსპერიმენტები და თეორიული შეხედულებები კინოენისა და მონტაჟის ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესში. კულეშოვის სამონტაჟო ექსპერიმენტების შესახებ, რომელსაც იგი 20-იან წლებში ატარებდა, მოგვითხრობს ჰანს ბელერი წიგნში „კინომონტაჟის ასპექტები“: „შემოქმედებითი გეოგრაფიის“ ექსპერიმენტი ჩაატარა ლევ კულეშოვმა, რომელმაც რუსეთში გადაიღო კადრები, სადაც მსახიობები ერთმანეთს ხვდებიან და კადრს გარეთ აპყრობენ მზერას. მომდევნო კადრში, მონტაჟის მეშვეობით, მან აჩვენა ვაშინგტონში მდებარე თეთრი სახლი. მაყურებელს შეექმნა წარმოდგენა, რომ ყველაფერი ეს კულეშოვმა ამერიკაში გადაიღო.

„იდეალური ქალის“ ექსპერიმენტში კულეშოვმა სხვადასხვა ქალის სხეულის დეტალები გადაიღო, გადაღებული კადრები ერთმანეთს მიაწება და ეკრანზე შეიქმნა ბუნებაში არარსებული ქალი.¹ ამ და კიდევ სხვა არაერთი ექსპერიმენტით ლევ კულეშოვმა დაამტკიცა მონტაჟის ძალა, რითაც შესაძლებელია არარსებული ეკრანული რეალობის შექმნა. მისი ექსპერიმენტებიდან მოკლე ხანში, სერგეი ეიზენშტეინმა „ატრაქციონების მონტაჟის“ იდეა წამოაყენა. იგი აწებებდა მკვეთრად განსხვავებულ კადრებს და მაყურებელზე ფსიქოლოგიურ ზემოქმედებას ცდილობდა.

კინოში ხმის, დიალოგების გაჩენამდე მაყურებელი

¹ ბელერი ჰ. კინომონტაჟის ასპექტები, თბ., „საგა“, 2006, გვ. 45-52;

ეკრანზე ხედავდა ამბავს, რომელიც ვითარდებოდა მხოლოდ გამოსახულებებითა და მუსიკალური აკომპანემენტით. არ ისმოდა ადამიანების საუბარი, არც ბუნებრივი თუ ხელოვნური ხმები და ა. შ. მთავარ იარაღად ფილმის შემქმნელთა ხელში მონტაჟი რჩებოდა.

ხმოვანი კინოს გაჩენასთან ერთად მონტაჟში ბუნებრივი ცვლილება მოხდა. პირველი ხმოვანი ფილმი „ჯახის მომღერალი“ ამერიკის შეერთებულ შტატებში 1927 წელს გამოვიდა. მიუხედავად ამისა, როგორც ცნობილია, ბევრი რეჟისორი უარს ამბობდა ფილმებში ხმის გამოყენებაზე და კვლავ ძველი ტრადიციით აგრძელებდა მუშაობას.

მიხეილ რომი აღნიშნავდა: „როგორც უკვე ითქვა, მონტაჟის ცნება ხმოვან კინოში მუნჯთან შედარებით შეიცვალა. კერძოდ, მონტაჟი თითქოს გამსხვილდა. ეს დაახლოებით ასე შეიძლება ავხსნათ: მონტაჟს მუნჯ კინოში მხედველობაში ჰქონდა ძირითადად ეპიზოდის შიგნით ცალკეული კადრებით ოპერირების სიმკვეთრე; ხმოვან ფილმებში მონტაჟმა შეინარჩუნა სიმკვეთრე ეპიზოდების შეერთებაში. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ე. წ. რომანის ტიპის ფილმებში, სადაც საათსა და ორმოც წუთში უნდა გავიზიაროთ დროის ვეებერთელა მონაკვეთები. აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მონტაჟური შეჯახებები სწორედ ეპიზოდების შეერთებაში. ხერხები, რომლებსაც უხმო კინო ძირითადად ამუშავებდა ეპიზოდის შიგნით გამოსაყენებლად, როგორიცაა, მაგალითად, კონტრასტული კადრების მკვეთრი შეჯახება, დროის შემჭიდროება, მოქმედების კუბიურები, მონტაჟური რითმა“.¹

კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში რეჟისორის წინაშე ხშირად დგება ამოცანა, როდესაც მან უნდა გადაჭრას დროისა და სივრცის საკითხები. ეს ყველაფერი სწორედ მონტაჟის საშუალებებითაა შესაძლებელი.

დრო პირობითად შეიძლება განსხვავებულ კატეგორიებად დავყოთ: რეალურ და პირობით, წარმოსახვით, „შემოქმედებით“ დროებად. რეალურია დრო, რომელიც სინამდვილეში არსებობს

¹ რომი მ., მონტაჟური გადაღება, კრ. „კინორეჟისურა (ქრესტომათია)“. თბ., „კენტავრი“, 2008, გვ. 169

და ჩვენ აღვიქვამთ მას. რეალური დროს შეცვლა ადამიანს არ ძალუძს. „შემოქმედებითი“ დრო სურვილის მიხედვით, შეიძლება დაგვეგმოდეს და ვმართოთ, სწორედ მონტაჟის საშუალებით.

თუ კადრში ვაჩვენებთ ბავშვს, რომელიც შედის სკოლაში ჩანთითა და მასწავლებლისთვის განკუთვნილი ყვავილების თაიგულით, მომდევნო ეპიზოდში შეიძლება ვაჩვენოთ სკოლის დამთავრების აღსანიშნავი ზეიმი, როდესაც ბავშვი უკვე გაზრდილია და სკოლას ამთავრებს. ამ შემთხვევაში „შემოქმედებითი“ დრო 10-12 წლით შეიკუმშა, რასაც მაყურებელი ბუნებრივად იღებს. ამ შემთხვევაში შედეგი ორი კადრის პირდაპირ შეწვებით მივიღეთ.

კინოში დროის შესაკუმშად ხშირად იყენებენ ე. წ. წაფენას, რომლის დროს ერთი კადრი რბილად, თანდათან გადადის მეორეში. მაგალითად, კადრში შეიძლება ავსახოთ მოქანდაკის სახელოსნო, სადაც იგი ემზადება საქმიანობის დასაწყებად, ალაგებს მასალას, იწყებს მუშაობას, მომდევნო კადრში ვაჩვენებთ უკვე დასრულებულ ნამუშევარს, მაგალითად, ცხენის ქანდაკებას. თუ ამ ორ კადრს ერთმანეთთან დავაკავშირებთ წაფენის საშუალებით, მაყურებლისთვის ნათელი იქნება, რომ მან იხილა არა ცხენის ქანდაკებაზე მუშაობის სრული პროცესი (რომელიც, ალბათ, რამდენიმე ხანს გაგრძელდა), არამედ შეკუმშულ დროში მიიღო საჭირო ინფორმაცია. ამ შემთხვევაში, ცხენის ქანდაკების დამზადების ეკრანული დრო სულ რამდენიმე წამს ან წუთს მოიცავს.

კინემატოგრაფიული ხერხით სივრცის საკითხების გადაწყვეტის მაგალითად შეიძლება მოვიტანოთ ასეთი ამბავი: კადრში ვაჩვენებთ თბილისის აეროპორტი და მგზავრი, რომელიც ელოდება თვითმფრინავს. მომდევნო კადრში შეიძლება ვაჩვენოთ, ვთქვათ, პარიზის „შარლ დე გოლის“ სახელობის აეროპორტი, რომელშიც თბილისელი მგზავრი თვითმფრინავში ჯდება, ან ეიფელის კოშკის წინ სეირნობს. მონტაჟის მეშვეობით თბილისსა და პარიზს შორის მანძილის პრობლემა წამიერად გვარდება. სივრცის „დაძლევის“ შემთხვევაშიც შეიძლება „წაფენის“ გამოყენება.

მონტაჟი შეიძლება რეალობის შეგნებით დამახინჯების ინსტრუმენტადაც განვიხილოთ.

სატელევიზიო საინფორმაციო გადაცემებში სიუჟეტი მშრალ, ობიექტურ სიმართლეს უნდა შეიცავდეს. მასში არ უნდა იყოს ჟურნალისტის სუბიექტური მოსაზრებები, ანალიტიკური პროგრამებისგან განსხვავებით. რესპონდენტის აზრის დამახინჯება მონტაჟური ჭრით უმცირეს დროშია შესაძლებელი. მაგალითად, თუ რომელიმე პოლიტიკური მოღვაწე აკეთებს განცხადებას და პოლიტიკურ ოპონენტზე ამბობს: „მას მიაჩნია, რომ ჩვენ ვიწყებთ ქვეყანაში სამოქალაქო დაპირისპირებას, რომელიც უნდა გადაიზარდოს სამხედრო მოქმედებებში, მაგრამ მისი მოსაზრება აბსურდულია და ჩვენ არანაირი სამოქალაქო და სამხედრო დაპირისპირების ინიციატორები არ ვიქნებით“, ჟურნალისტს დაინტერესების შემთხვევაში შეუძლია ეს ტექსტი დაუმონტაჟებლად გაუშვას ეთერში, ან შეუძლია მონტაჟის საშუალებით ტექსტს დასაწყისი და დაბოლოება მოჭრას და რესპონდენტს ასეთი სიტყვები „ათქმევინოს“: „ჩვენ ვიწყებთ ქვეყანაში სამოქალაქო დაპირისპირებას, რომელიც უნდა გადაიზარდოს სამხედრო მოქმედებებში“. ცხადია, ამგვარად პოლიტიკოსის აზრი დამახინჯებულია და მისი ნათქვამის საპირისპიროს ასახავს. ანალოგიური არაობიექტური სიუჟეტის გაშვება დღეს ძალიან რთულია, ვინაიდან არსებობს ინფორმაციის ალტერნატიული წყაროები, თუმცა პოლიტიკურად დამბულ და „ცხელ“ პერიოდში, აზრის ანალოგიურად დამახინჯებას, სანამ მაყურებელი ინფორმაციას გადაამოწმებს, დაგეგმილი შედეგი შეიძლება მოჰყვეს.

ტელევიზიისათვის დამახასიათებელია ინფორმაციის, ამბის მიწოდების მყისიერი ეფექტი. მნიშვნელოვანი სპორტული თუ პოლიტიკური მოვლენა პირდაპირ ეთერში გადაიცემა. ამ დროს მასალის ჩაწერა ხშირად რამდენიმე გადაღების წერტილიდან ერთდროულად მიმდინარეობს. რეჟისორი და მემონტაჟე სწრაფად იღებენ გადაწყვეტილებას, თუ როდის და რომელი კამერით დაფიქსირებული მოვლენა უნდა გავიდეს

ამა თუ იმ შემთხვევაში ეთერში. მაყურებელი ხედავს მის თვალწინ დამონტაჟებულ ვიზუალურ მასალას. ანალოგიური სიტუაციაა სატელევიზიო შოუებისა და სხვა „ცოცხალი“, პირდაპირ ეთერში ტრანსლირებული გადაცემების დროს.

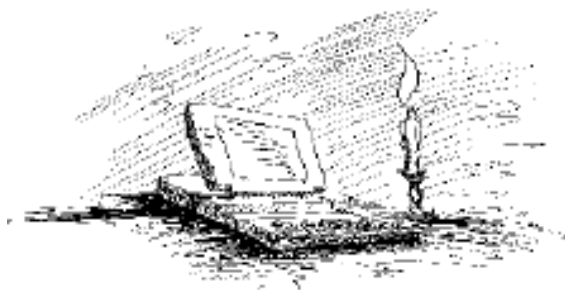
აქვე შევეხები „შიდაკადრული მონტაჟის“ თავისებურებებს. გადასაღებ მოედანზე მიზანსცენის ფირზე ასახვას ხშირ შემთხვევაში სჭირდება ჩართული კამერის გადაადგილება სხვადასხვა გადასაღები წერტილის მიმართულებით, საიდანაც რაკურსებისა თუ ხედების მიზანმიმართული ცვლილებებით ხდება გადასაღებად საჭირო ობიექტების დაფიქსირება. ამ ხერხით ბევრი კინოფილმია შექმნილი უხმო და ხმოვან კინემატოგრაფში. შიდაკადრული მონტაჟის დროს ოპერატორის ოსტატობაზეა დამოკიდებული რეჟისორის ჩანაფიქრის რეალიზება. ასეთი ტიპის ნამუშევრებიდან გამოვარჩევ მიხეილ კალატოზიშვილის შემოქმედებას და განსაკუთრებით, კინოსურათს „მე – კუბა“ (1964), რომლის ოპერატორია სერგეი ურუსევსკი. ფილმში ხშირადაა გამოყენებული შიდაკადრული მონტაჟი, გადაღებულია გრძელი, რამდენიმეწუთიანი კადრები, კამერა ოსტატურად მოძრაობს. ერთ კადრში აფიქსირებს ამბავს. მისი „ტრაექტორიით“ შესაძლებელი ხდება პატარა ისტორიის მოყოლა.

შიდაკადრულ მონტაჟს ხშირად ტელეოპერატორები და დოკუმენტური ფილმების რეჟისორები იყენებენ, როდესაც გადამღები ჯგუფი მოვლენას მისი მიმდინარეობის თანადროულად, მყისიერად აფიქსირებს და მუშაობს ერთი გადამღები აპარატით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბელერი ჰ., კინომონტაჟის ასპექტები, თბ., „საგა“, 2006;
- მარტენი მ., მონტაჟი, კრებულში „კინორეჟისურა (ქრესტომათია)“, თბ., „კენტავრი“, 2008;
- რომი მ., მონტაჟური გადაღება, კრ. „კინორეჟისურა (ქრესტომათია)“, თბ., „კენტავრი“, 2008.

ხელოვნებათმცოდნეობა



ნინო ღონდოლაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ირინე აბესაძე

ქართული თოჯინების დამზადების სქელოვნება

(ტრადიციები და სიმბოლიკა)

ისტორიული წყაროებიდან ვიგებთ, რომ პირველ თოჯინას სახელად „მარია“ ერქვა (მისი სახელი შემდგომში მარიონეტების თეატრს დაედო საფუძვლად). იგი შორეულ აღმოსავლეთში ქურუმებისა და მეფეების დაკვეთით შეიქმნა, როგორც მათი სურვილების გამომხატველი და ერთგვარი „შუამავალი“ მათსა და ხალხს შორის. საქართველოში პირველ თოჯინებს „კუკი“ და „ჭუპრა“ ერქვა. სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით „კუკი“ (კაცთა სახეა), ანუ ტანსაცმელჩაცმული „მცირე ზომის კაცის გამოსახულებაა“.¹

სახელწოდება „კუკის“ შესახებ არსებობს სხვადასხვა ვერსია. „კუკი“ ეს ტერმინი ტყავს ნიშნავს, იგი ინდური „კულეკის“, ან „ქულექისაგან“ არის წარმოშობილი და დამუშავებულ ტყავს ნიშნავს (აღნიშნული ვერსია ეკუთვნის ნიკო ჩუბინაშვილს), ეტიმოლოგიურად ეს ვარიანტი ძველთაგანვე გაქართველებულ ვერსიას უნდა წარმოადგენდეს.² არსებობს სხვა ვერსიაც, დიმიტრი ჯანელიძე წიგნში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ „კუკის“ განმარტავს, როგორც ბერძნულიდან წამოსულ სახელს, „კოუკლა“ ბერძნულად „სათამაშო თოჯინას“ ნიშნავს, ხოლო „ჭუპრზე“ კი მკვლევარი წერს, რომ იგი ნამდვილად ქართული წარმოშობისაა, ვინაიდან

¹ ორბელიანი სულხან-საბა. სიტყვის კონა, თბ., 1928., გვ. 178.

² სურგულაძე ირაკლი. მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, გამომც. თსუ., თბ., 2003, გვ. 130.

მას ანალოგი არ მოეძებნება.¹

ირაკვეა, რომ „კუკების თეატრი“ საქართველოში პირველად ინდოეთიდან ანტონ ხუციშვილმა ჩამოიტანა და მას „ტყავების თამაშს“ უწოდებდნენ. „კუკისა“ და „ჭუპრის“ გარდა, საქართველოს ისტორიაში თოჯინების სხვა სახელებიც გვაქვს შემონახული, მაგალითად: პატარა კაცის ქართული კუთხური ტერმინი – „ჯუჯა“; სიმინდის ნაქურჩელიდან დამზადებული თოჯინა – „გუგა“; დედოფალივით მორთულ-მოკაზმული კოპწია – „დედოფალა“; „ტიკინადან“ წარმოებული სახელი – „ტიკინა“, რაც ნიშნავს თოჯინა – ქალბატონს, „ტუკუნა“ კი, ტიკინას კუთხური ვარიანტია; „ლლაპა“ – რაჭული წარმოშობის ტერმინია; „ქონდარა“ ქონდრის კაცს ნიშნავს დასავლეთ საქართველოში; „დალ“ – სათამაშო თოჯინაა სვანურად; „ძიძი ქალა“ კი, თოჯინას მთიულურ წარმომავლობას აღნიშნავს.

„თოჯინა“ საქართველოში წარმართული დროიდან არის ცნობილი და ვინაიდან სიტყვა „თოჯი“ რისიმე გადასახადი ან ზოგადად გადასახადს ნიშნავს, იგულისხმება წარმართულ პერიოდში ადამიანების ღმერთებისათვის გარკვეულ გადასახადის გადახდა. სიმბოლურად „თოჯი“ ღმერთსა და ადამიანებს შორის გადასახადის ფორმაა.² აქვე უნდა ითქვას, რომ „თოჯინა“ იგივეა რაც „დედოფალა“.

აღსანიშნავია, რომ ქართული კულტურის ისტორიაში ჯერ კიდევ საფუძვლიანად არ არის გამოკვლეული თოჯინების წარმოშობის ეტიმოლოგია და მათი სიმბოლიკა, აგრეთვე მათი დამზადების ტექნოლოგიები. სანამ უშუალოდ ჩემს მიერ, რაჭაში მოპოვებულ ეთნოგრაფიული ხასიათის უნიკალურ მასალას წარმოვადგენდე, ერთი-ორი სიტყვა უნდა ითქვას იმ რიტუალებზე, რომლის დროსაც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გამოიყენებოდა „თოჯინები“.

¹ ჯანელიძე დიმიტრი. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, წიგნი I, გამომც. „სახელგამი“, თბ., 1945, გვ. 468.

² ცაგარეიშვილი სერგო. ქართული თოჯინების თეატრის ისტორია, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1948, გვ. 133.

„თოჯინის“ წარმოშობა ყველგან და მათ შორის, რასაკვირველია, ჩვენში უშუალოდ დაკავშირებული იყო ხალხის ყოფასთან და მათ ტრადიციებთან. „დედოფალას“ ხშირ შემთხვევაში საკულტო დანიშნულება ჰქონდა. მას შესთხოვდნენ უშვილო ქალები შვილის ყოლას, გვალვის შემთხვევაში წვიმის მოყვანას ან პირიქით, წვიმიანობისას ამინდის გამოსვლას, შესთხოვდნენ აგრეთვე სნეულებისაგან განკურნებას. ისეთი დაავადებების დროს, როგორებიცაა „ყვიანახველა“ ან „ბატონები“ გადაჯვარედინებულ ჯოხებზე გააკეთებდნენ „თოჯინას“, თავის ადგილას გაუკეთებდნენ ღილს და გადააკრავდნენ თეთრ ქსოვილს. მასზე შავი ძაფით ამოქარგავდნენ თვალწარბს, თავზე რკოს ქუდს ახურავდნენ და ტანზე დაკერებულ ჯიბეში შაქარს ჩაუდებდნენ და გადაისროდნენ ძალიან შორს, რათა ამით გაესტუმრებინათ ავადმყოფობა. (იხ. ფოტო №1)

ცნობილია, რომ მამაკაცის სიმბოლო ოთკუთხედიან, ხოლო ქალის კი წრე, იგი ასოცირდება მზის სიმბოლოსთან.¹ ძირითადად ასეთი თოჯინები მზადდებოდა გადაჯვარედინებული ჯოხებისაგან, რომელიც შემოსილი იყო ქსოვილით და თავის მაგივრად ფული, ღილი, ან მატყლით გამოტენილი ბურთი ჰქონდა, რომელზეც ზემოდან აქარგავდნენ პირისახეს ან/და ჯვარედინად ამოქარგავდნენ ხოლმე, რაც გაღმერთებულ მნათობთა ასტროლოგიურ სიმბოლოებს ნიშნავდა. ხშირად სახეს არც ახატავდნენ, რადგან თვლიდნენ, რომ თვალი ყველანაირ სიბოროტეს ხედავს და იმავდროულად, „თოჯინას“ რომ არ დაენახა და არ მიეღო ეს სიბოროტე, თვალებისა და პირისახის გარეშე ქმნიდნენ. ხშირ შემთხვევაში თოჯინებს ფეხები არ უჩანდათ. მათ ფუნქციას ან ორკაპიანი ჯოხი ასრულებდა, ან ნაჭრისგან იყო შემოსილი. ცნობილია, როგორც არამოდრავი აგრეთვე მოძრავი „თოჯინები“. მას „ძიძი ქალებს“ უწოდებდნენ. (იხ. ფოტო №2)

„თოჯინების“ საკულტო რიტუალებისათვის დამზადება

¹ აბზიანიძე ზაზა, ელავილი ქეთევანი. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, გამომც. „ბაკმი“, თბ., 2011, გვ. 143

სანახაობისამებრ, საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში სრულდებოდა მცირეოდენი განსხვავებით. ასეთ სანახაობებს „ლაზარობას“ უწოდებდნენ. „ლაზარობა-გონჯობას“ ორმხრივი დანიშნულება ჰქონდა: იგი იმართებოდა, როგორც გვაღვისას, ასევე წვიმის დროსაც, ოღონდ სავედრებელი ტექსტი იმის მიხედვით იცვლებოდა, თუ რას სთხოვდნენ ადამიანები კონკრეტულად ღვთაებას.¹ შემორჩენილია ლექსები, რომელსაც პილიგრიმები ასრულებდნენ რიტუალის დროს.

კახეთში გავრცელებული იყო „დიდებაზე“ სიარული. ამ რიტუალს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ კახეთში. მათ **„მონა ქალი“**, ანუ ხატის მსახური მიუძღოდა წინ. იმავდროულად იცოდნენ „თოჯინა გონჯას“ გაკეთებაც, რომელსაც ბავშვები წინ წარუძღვებოდნენ ხოლმე, — ეს საქმე მთლიანად ბავშვებზე იყო მიხედვით. რაც შეეხება, **„დიდებაზე“** სიარულს, ამას დიდები ასრულებდნენ. აღნიშნული იმდენად სერიოზულ რელიგიურ რიტუალად ითვლებოდა, რომ იქ ბავშვების ჩარევა არ იყო მიღებული². ამ რიტუალის დროს ქალები ფეხშიშველი მიუძღვებოდნენ პროცესიას, შემოივლიდნენ ყველა ოჯახს, ხოლო სხვა კუთხეებისაგან განსხვავებით, კახეთში წყლის მისხმაც არ შეიძლებოდა. წყალს მხოლოდ იმას მიასხამდნენ, ვისაც **„გონჯა“**, ანუ „თოჯინა“ ეჭირა. ხოლო, ხატისათვის წყლის მისხმა ყოველად შეუძლებელი იყო. ფეხის სიშიშველეს ის დატვირთვა ჰქონდა, რომ მიწის სიმხურვალე კარგად შეეგრძნოთ. წინამძღოლი მოთქმით ამბობდა ლექსს და დანარჩენები გოდებითვე აყვებოდნენ მას. ეს ტექსტი დაახლოებით ასეთი იყო: **„ღმერთო დიდებულო, მშვიერებს ნუ დაგვზოცავ, გვაღირსე წვიმა-ნამი, ნუ დაგვლუპავ, ბავშვებს მშვიერს ნუ დაგვიტოვებ, იავ-ნანი-ნა“**.

ამ მოთქმას **„იავნანას“** ეძახდნენ. ირგვლივ თუ რომელიმე სალოცავი ეგულებოდათ, ყველას ჩამოთვლიდნენ. იმ შემთხვევაში, თუ ამ რიტუალს მამაკაცებიც ესწრებოდნენ, მათ **ფეხი** შემოსილი ჰქონდათ. მოსახლეობა წინასწარ აგროვებდა

¹ სურგულაძე ირაკლი. მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, „გამომც. თსუ“, თბ., 2003, გვ. 226.

² იქვე, გვ. 229.

ფულს და გზადაგზა მაცხოვრებლებისგან იღებდა ხორაგს. მარხვის პერიოდში სისხლიანი სანოვავის მირთმევა და მიღება იკრძალებოდა, ამიტომ ეს რიტუალი არ ეწყობოდა მარხვის დღეებში. ბოლოს კი, გაშლიდნენ ერთ დიდ სუფრას, რომელიმე ტაძართან ახლოს და მოილხენდნენ. პირველი სიტყვა წინამძღოლს, როგორც მას ეძახდნენ – „მონა ქალს“ უნდა ეთქვა და ისიც იტყოდა: **„გაიმეტე ელიაო რაიმე ქვეყნისათვის, მოსავალი მოიყვანე“**. ამ სიტყვების შემდეგ ღვინოს დალევა ჯერ „მონა ქალი“, ხოლო შემდეგ სხვა დანარჩენი. მთხრობელთა გადმოცემით, ხანდახან წვიმა ისე წამოეწეოდათ, ან მოიდრუბლებოდა ხოლმე, რომ სახლში მისვლასაც ვერ ასწრებდნენ.

სოფელ ვეჯინში ოდნავ განსხვავებული წესი იყო ამ რიტუალის შესრულებისა: იქ რამოდენიმე სოფლიდან შეგროვდებოდნენ ქალები და „თოჯინას“, რომელსაც გააკეთებდნენ, ეზო-ეზო ჩამოატარებდნენ, მასპინძელი წყალს გამოიტანდა და თოჯინას განბანდა. ამ თოჯინას „ტიკინას“ ეძახდნენ.

„ლაზარეს“ რაც შეეხება, იგი ფალიკური ღვთაება იყო: მაგ, **„ლაზარია კვარცხა მიდგომია ღმერთსა“**. მთხრობელთა გადმოცემით, ასევე ფალიკური იყო ლაზარეს ქართული თოჯინებიც, კერძოდ, წყლით მოხვნისას გავრცელებული ყოფილა საწესო ბილწსიტყვაობა და სხვადასხვა სიმბოლური სექსუალური ქმედებანი.

2011 წლის ზაფხულში, თოჯინების საწესო რიტუალებისა და მათი დამზადების წესის გაცნობის მიზნით, რაჭის სოფლებს ვეწვიე, სადაც მოვიპოვე უნიკალური ეთნოგრაფიული ხასიათის მასალა. ვინაიდან, აღნიშნული მასალა სამეცნიერო ლიტერატურაში არ არის ცნობილი, დეტალურად აღვწერ მას.

მთიან რაჭაში **„გონჯაზე“** სიარულის წესი, მსგავსად საქართველოს ზემოაღნიშნული რეგიონებისა, ფართოდ ყოფილა გავრცელებული. სოფელ ფუტიეთის მკვიდრი მღვდლის, მამა ავთანდილ გიორგობიანის ინფორმაციით,

ამ დროს გააშიშვლებდნენ 10-15 წლის ბიჭს, რომელსაც ტანზე ნახშირსა და ტალახს უსმევდნენ, ხელში ჯოხს დაატყერინებდნენ (სხვათაშორის, ეს იყო გამონაკლისი, როდესაც „გონჯა“ იყო მამრობითი სქესის). როდესაც მიაღებოდა სოფლის მაცხოვრებელთა კარს, ლექსის თქმა ევალებოდა, რის შემდეგაც მასპინძელი მას გაწუწავდა და გამოუტანდა ხორავს. ეს ყველაფერი „გონჯას“ დამსახურებად ითვლებოდა, ხალხს ამ რიტუალის სწამდა. რაჭაში გავრცელებული იყო აგრეთვე შემდეგი რიტუალები, ისეთები, როგორიცაა: **„ფუსტის რიტუალი“**, **„გვერგვი“** და **„ბეკიკები“**.

„ფუსტის“ რიტუალი (ჩავიწერე 2011 წლის აგვისტოში, სოფ. ფუტიეთში, მამაო ავთანდილ გიორგობიანისგან) ეწყობოდა სულთმოფენობის კვირის მეორე დღეს (ორშაბათ დღეს), მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ სოფელს ან ქვეყანას რაიმე საშიშროება ელოდა, სოფლის თავკაცი შეკრებდა კაცებს, გააკეთებდნენ დიდ ხის ჯვარს, რომელსაც მისცემდნენ საფრთხობელას, ანუ „თოჯინა-დევის“ ფორმას და შემოსავდნენ გამხმარი გვიმრითა და ხის ტოტებით. ეს იყო საბრძოლო რიტუალი და ამ შემთხვევაში, მტრის დამარცხების სიმბოლო – „ფუსტის თოჯინა“ მაღალი და დიდი უნდა ყოფილიყო. აღნიშნულ რიტუალში სხვადასხვა ასაკის მამაკაცები მონაწილეობდნენ. რიტუალს სოფლის უხუცესი თავკაცი ხელმძღვანელობდა. ისინი შემოარტყამდნენ წრეს „დევ-თოჯინას“, ხოლო სოფლის უხუცესი (თავკაცი) ცეცხლმოკიდებული ისრით „განგმირავდა“ მას და მხოლოდ ამის შემდგომ, ყველა მამაკაცსა და ყმაწვილს ჰქონდა უფლება, ესროლა თოჯინისათვის ცეცხლომიკებული ისარი. მანამ, სანამ ჩაიწებოდა საფრთხობელა – „თოჯინა“ მამაკაცები ფერხულში ჩაებმებოდნენ. აღნიშნულ ფერხულს „ამირანის ფერხულს“ უწოდებდნენ. ხანდახან ეს ფერხული ცხრა სართულსაც კი შეიცავდა. დამწვარ საფრთხობელას ჩაწიხლავდნენ და ფეხით სრესდნენ. ამით ისინი „თოჯინა-დევს“ ანუ მტერს ამარცხებდნენ. შემდეგ დაილოცებოდა თავკაცი და მიულოცავდა იქ მყოფთ მტრის განადგურებას. (იხ. ფოტო № 3 №4)

საინტერესოა, რომ საქართველოში ისეთ გავრცელებულ საახალწლო ატრიბუტს, როგორიც გახლავთ „ჩიჩილაკი“, რაჭაში, თურმე ე. წ. „გვერგვი“ ცვლიდა, რომელიც მზის სიმბოლოს წარმოადგენდა. მთიანი რაჭის სოფლების მაცხოვრებლები „გვერგვს“ ახალი წლის მოსვლისათვის ამზადებდნენ (ჩავიწერე ა. გიორგობიანის მონათხრობი). თხილის ხისგან გათლილი ტოტებით წრეს კრავდნენ, რომლის შიგნითაც გაუკეთებდნენ ჯვრის ფორმას, ზედ დაკიდებდნენ ხილს და ისე მიართმევდნენ ერთმანეთს. უშვილო ოჯახებს კი, გვერგვზე „თოჯინა-ლლაპასაც“ დაუკიდებდნენ ხოლმე, – ამით ლოცავდნენ და გამრავლებას უსურვებდნენ უშვილოებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ თუ ოჯახში დაიბადებოდა გოგო, მაშინ დაამზადებდნენ „ბოშუნა-ლლაპას“, ბიჭის დაბადების შემთხვევაში კი ოჯახი „კაცო-ლლაპას“ ამზადებდა. ეს იყო ნაჭრისაგან დამზადებული ხის ჯვარედინ ფორმაზე წამოცმული „თოჯინა-გოგო“ და „თოჯინა- ბიჭი“. (იხ. ფოტო №5)

ცნობილი ფაქტია, რომ საქართველოში გაუთხოვარი ქალები 4 ნაწნავს ატარებდნენ, ხოლო გათხოვილები – ორს. ასევე იყო თოჯინების დამზადებისას. „თოჯინა“, რომელსაც 4 ნაწნავი ჰქონდა, „ქალიშვილი“ გახლდათ, ხოლო 2 ნაწნავი გათხოვილი ქალის სიმბოლო იყო.¹ ონის რაიონის სოფლებში შობის ღამისათვის დამახასიათებელი იყო აგრეთვე **საშობაო „ბიკიკების“ გამოცხობა**. ეს თოჯინები მზადდებოდა ფქვილისა და წყლისაგან. ტექნოლოგია ასეთი იყო: მაგრად მოზედილ ცომს სხვადასხვა გამოსახულების ფორმებს აძლევდნენ, მაგ: ცხოველების, ფრინველებისა, თუ პატარა კაცუნების ფორმას. ცომის ფიგურები ჰაერზე შრებოდა, მაგრდებოდა და ქვავდებოდა. ოჯახები, რომლებმაც ბევრი შვილი ჰყავდა, მოზელდნენ ცომს და გამოძერწავდნენ მისგან სხვადასხვა ცხოველს, თავიანთი ნაშეუბრებით, ან ჩიტებს, თავისი ბარტყებით და შობის ღღესასწაულზე მიართმევდნენ უშვილო ოჯახებს, – ლოცავდნენ და გამრავლებას უსურვებდნენ მათ. (იხ. ფოტო №6 №7)

— სოფ. ფუტიეთში კვირა დღეს (აღნიშნული ინფორმაცია)

¹ ლოლბერიძე ნინო, დედოფალები, გამოც. „საბჭ. საქართველო“, 1964, გვ 10.

მამა ავთანდილ გიორგობიანმა მომაწოდა) სოფლის წინასწარ შერჩეულ ადგილას, რასაც „სანახშო“ ერქვა, სოფლის უხუცესი მამაკაცები იკრიბებოდნენ, ხელში ეჭირათ ჯოხები, რომელთაც „საკაცებოს“ უწოდებდნენ. ეს ჯოხები მხოლოდ დამსახურებისამებრ გადაეცემოდათ სოფლის მომავალ თავკაცებს, ის მუხის ან კაკლის ხის ტოტებისაგან მზადდებოდა. რაჭველები სათვით მუხაც და კაკალიც სალოცავი ხეები გახლდათ. ჯოხების ზედა ნაწილი ხელის მტევანს წარმოადგენდა, ხისგან იყო გამოთლილი და ხელის მტევანს შიგნით ჯვრის ფორმა იყო ამოჭრილი, ხოლო ქვევითა ნაწილი, რითაც ეს ჯოხი მიწას ეყრდნობოდა, წაკვეთილი ფორმა ჰქონდა. ხშირ შემთხვევაში რკინით აფორმებდნენ (იხ. ფოტო №8). „სანახშოში“ შეკრებილი უხუცესები მსჯელობდნენ მთელი სოფლის ჭირ-გარამზე. შეხვედრისას, სოფლის თავკაცი ჯოხებს გადააჯვარედინებდნენ და ასე ესალმებოდნენ ერთმანეთს. მათივე თხოვნით სოფლის მრავალშვილიანი ოჯახი აკეთებდა „თოჯინა ღლაპას“ და სოფლის თავკაცი მთავრად უშვილო ოჯახს და გამრავლებას უსურვებდა (აღსანიშნავია, რომ ეს რიტუალი მხოლოდ კონკრეტულ დღესასწაულებზე სრულდებოდა).

კახეთსა და ქართლში გავრცელებული ყოფილა ეგრეთ წოდებული „მცველი თოჯინები“. მათ „ბოსტნის დედოფალს“ და „ბოსტნის კუკის“ უწოდებდნენ. ამ „თოჯინებს“, ანუ „საფრთხობელებს“ ბოსტნის დაცვა ევალებოდათ. იმავე დანიშნულებით ცნობილია „ბოსტნის დედოფლები“ ჩრდილო კავკასიაში. მათ აქ „ხანცე-გუაშესა“ და „ძლაპის“ ეძახდნენ.

ოდნავ განსხვავებული რიტუალი ტარდებოდა სამცხე-ჯავახეთში. აქ, „დიდებაზე“ სიარულს მოხუცებული და ხანში შესული ქალები თაობდნენ, ისინი შეაგროვებენ ხოლმე ახალგაზრდა გოგონებს და ასე მიდიოდნენ კარდაკარ დასავლელად. თან აუცილებლად ჰქონდათ თოჯინა „გვალვის პატარძალი“, რომელსაც სახეზე ლეჩაქისებრ ფერად ქსოვილს ჩამოაფარებდნენ. თოჯინას თავზე ჩიხტი უნდა კეთებოდა. ჩიხტში სპილენძის ჯამს ჩაუმაგრებდნენ და როდესაც მასპინძელს მიაღებოდნენ, სიმღერას იტყოდნენ: „ლაზარე

მოდგა კარსაო “. სიმღერის დამთავრებისთანავე, ოჯახის დიასახლისი გამოუტანდა სანთელს, ყველსა და ფქვილს და ამ გვალვის პატარძალს ჯამით თავზე წყალს გადაასხამდა. პილიგრიმები, შეკრებილი სანოვავით მოსიარულენი ეკლესიას მიაღებოდნენ და იქ მღვდელი ხატს გამოაბრძანებდა და პარაკლისს გადაიხდიდა ყანაში.

რაც შეეხება მთა-თუშეთს, აქ, წვიმის გამოწვევის რიტუალი შემდეგნაირი იყო: მოსახლეობა ამზადებდა თოჯინა „საწვიმარ გუგუას“. აიღებდნენ ნიჩაბს, გაუკეთებდნენ ხისაგან ხელებს, ნიჩბის თავს თეთრი სამოსით შემოსავდნენ, ვითომდა სახეაო, ხოლო ნიჩბის ტარს ისე მორთავდნენ, როგორც პატარძალს. ამგვარად შემოსილ თოჯინას „მაჭკულოსაც“ უწოდებდნენ. თოჯინა მდინარეზე ჩაჰყავდათ, პირს დაბანდნენ და ზოგჯერ მიწაშიც მარხავდნენ წვიმის მოლოდინში მყოფნი.

წვიმასთან დაკავშირებული რიტუალი განსხვავებულად სრულდებოდა სამეგრელოში. აქ, საწვიმარი „თოჯინა“ ყოველთვის ქალთან ასოცირდებოდა. ასეთ „თოჯინებს“ სხვადასხვა სახელი ერქვა: მაგ., აღმოსავლეთ სამეგრელოში მას „მაჭყუდიას“ ეძახდნენ. ზუგდიდის რაიონში კი, — „მიძაკაკას“, გალში „მიძაკას“.¹ მიუხედავად იმისა, რომ „თოჯინებს“ სხვადასხვა სახელი ჰქონდა, წვიმის გამოძწევი რიტუალი მთელს სამეგრელოში თითქმის ერთნაირად სრულდებოდა, მაგ., ქალები და გოგოები დაამზადებდნენ ხის ჯოხებისაგან ჯვრის ფორმას და მას შეფუთავდნენ ქსოვილებით. სახეზე თეთრ ქსოვილს გაუკეთებდნენ და ნახშირით უხატავდნენ თვალებსა და პირს, ხშირ შემთხვევაში, ასეთი თოჯინები ადამიანის სიმაღლისაც იყვნენ, რადგანაც ტანისამოსი ადამიანებს თავისი სახლიდან გამოჰქონდათ. ასე მორთულ-მოკაზმულ „თოჯინას“ ჯერ კარდაკარ ჩამოატარებდნენ, ხოლო შემდეგ, მდინარისაკენ ჩაუყვებოდნენ. ეს პროცესია ტირილისა და წივილ-კივილის ფონზე მიმდინარეობდა. ამგვარი დატირების მიზეზი კი, „თოჯინის“ დაზრჩობა იყო.

საინტერესოა, რომ მსგავსი რიტუალი აფხაზეთშიც

¹ სურგულაძე ირაკლი. მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, გამომც. თსუ, თბ., 2003, გვ. 235.

ტარდებოდა, რასაც XIX საუკუნის ისტორიული წყაროები მოწმობენ. ასეთ „თოჯინას“, რომელიც ამ რიტუალის დროს გამოიყენებოდა, „ძივოი“ ერქვა. იგი თითქმის ადამიანის სიმაღლე იყო. რიტუალი მხოლოდ დიდი გვალვის დროს სრულდებოდა. ტანისამოსით შემოსილ „თოჯინას“ ვირზე შემოსვამდნენ, რომელსაც თეთრი ქსოვილი ჰქონდა გადაფარებული და მდინარეზე მიაცილებდნენ, ხოლო შემდეგ მდინარეში ჩაახრჩობდნენ. თან აფხაზურ ენაზე ამბობდნენ: **„ძივოუ! ძივოუ! ძირი ქვა-ქვა მაკრილდ ავაშ ახლს დამშრალ“,** რაც დაახლოებით შემდეგნაირად ითარგმნება: „წვიმის წყალს და შვიდ დამშრალ წყაროს“. ეს იყო ვედრება წყლის მოსვლისათვის.¹

ამგვარად, საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში საკმაოდ მტკიცე ტრადიცია არსებობდა „რიტუალური თოჯინების“ დამზადებისა. ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვეჩინა ხალხის წიაღში დაბადებული ამ წეს-ჩვეულებების სიმბოლური დატვირთვა, ამოგვეჩხნა თოჯინების იმ გამოსახულებებში, რომელთა მხატვრული სახე ხშირ შემთხვევაში ერთმანეთს ემსგავსებოდა, მცირედენი, მაგრამ სემანტიკურად მნიშვნელოვანი განსხვავებებით. მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ძველი წარმართული სანახაობები, როგორც ძირძველი ტრადიციები, საკმაოდ სიცოცხლისუნარიანნი აღმოჩნდნენ და ქრისტიანობასთან ტრანსფორმირებული სახით, თითქმის დღევანდელ დღემდე ცოცხლობენ საქართველოს რაიონებში

• აზნიანიძე ზ.,ელაშვილი ქ.,სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, გამომც. „ბაკმი“, თბ., 2011

• ორბელიანი სულხან-საბა. სიტყვის კონა, თბ., 1928

• სურგულაძე ი., მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, გამომც. თსუ. თბ., 2003

• ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, წიგნი I, გამომც. „სახელგამი“, თბ., 1945

• ცაგარეიშვილი ს., ქართული თოჯინების თეატრის ისტორია, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1948

• ლოღობერიძე ნ., დედოფალები, გამომც. „საბჭ. საქართველო“, 1964

¹ სურგულაძე ირაკლი. მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, გამომც. თსუ, თბ., 2003



„დედოფალი“ №1



შემორჩენილი პირველი
მექანიკური „თოჯინები“ №2



„ფესტის“ რიტუალი რაჭაში №3



„ფესტის“ რიტუალი რაჭაში №4



„გვერგვი“ №5



„ბეკიკები“ №6



„ბეკიკები“ №7



„საკაცებო ხელჯოხი“ №8

თამარ სარჩიმელიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველი თეატრის და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი ირინე აბესაძე

რითმის მნიშვნელობის საკითხი სურათის კომპოზიციაში

ზოგადად რითმის შესახებ

მსოფლიო განვითარების თანამედროვე ეტაპზე **რითმი** გახდა მრავალი, საბუნებისმეტყველო და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა დისციპლინების ანალიზის საგანი (პედაგოგიკა, სოციოლოგია, მედიცინა, მათემატიკა და ა. შ.), თუმცა, უმთავრესი დამსახურება **რითმის** კვლევაში ეკუთვნის მუსიკათმცოდნეობას, პოეზიისმცოდნეობას, ბიოლოგიას და ხელოვნებათმცოდნეობას.

რითმი (ბერძ. *rhythmos*- მოძრაობა, ტაქტი, დენადობა) არის ანალოგიური მოვლენების ელემენტებისა და ურთიერთობების პერიოდული მონაცვლეობა სივრცესა თუ დროში.

რითმი გვევლინება როგორც მატერიის, მათ შორის, ცოცხალი ორგანიზმების, უნივერსალური ორგანიზაცია. ამ მხრივ, აღსანიშნავია: კოსმიურ მოვლენათა რითმულობა; არაორგანული ბუნების მქონე რითმები (მოქცევა, კრისტალების წახნაგები და ა.შ.); მცენარეული სამყაროს რითმული ციკლები (ზრდის, გარდაქმნის და ა. შ.); ბიოლოგიური რითმები („ფიზიოლოგიური საათი“, ნივთიერებათა ცვლა, სუნთქვა, გული და ა. შ.)

ცნობილია, რომ ორგანული ბუნების **რითმები** უფრო ვარიაციულები და პლასტიკურები არიან, ვიდრე არაორგანული ბუნების **რითმები**. მაგალითად, კრისტალების სიმეტრია უფრო მკაცრი და უსიცოცხლოა, ვიდრე ყვავილის ან ხის სიმეტრია.

რითმი ხელოვნებაში

როგორც ხელოვნებათმცოდნე **ელენე ვოლკოვა** აღნიშნავს: „ხელოვნების **რითმი**, რასაკვირველია, უფრო ახლოა ორგანული სამყაროს პერიოდული განმეორების პრინციპებთან, ვიდრე მანქანისა და ტექნიკის **რითმი**. მხატვრული **რითმი**, ყოველთვის შეესატყვისება ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ შესაძლებლობებს და რეაქციებს. ხელოვნებათმცოდნის აზრით, ის შეიძლება იყოს გამოვლენილი მხატვრული ნაწარმოების ყველა დონეზე, იქნება ეს: ინტონაციურ-ხატოვან, სტროფულ-კომპოზიციურ, სიუჟეტურ, თუ არქიტექტურაში ორნამენტული მოტივიდან, არქიტექტურული მასივებით დამთავრებული; მუსიკაში ერთმანეთის გვერდით მდგომი ხმებით დაწყებული, თუ ციკლების ურთიერთობების დონეზე გამოვლენილი“¹.

ხელოვნების **რითმი**, ცდილობს რა იყოს ორგანული სამყაროს განმეორების პრინციპების ადეკვატური, ის ყოველთვის შეესატყვისება ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ შესაძლებლობებს და რეაქციებს. პერიოდულობა თავს იჩენს მხოლოდ მოვლენებში, რომლებსაც აქვთ დროის ჩვენებური მასშტაბი. ის ჩვენთვის ქრება, როდესაც მისი სიხშირე მეტია ვიდრე 16-20 რხევა წამში. ცნობილი ფრანგი მკვლევრის **ა. მოლის** მიხედვით, იმისათვის, რომ გაჩნდეს მოლოდინი, გაჩნდეს პერიოდულობის ეფექტი, უნდა მოხდეს 3-4 მოვლენა (მაგალითად, პოეზიაში საჭიროა, როგორც მინიმუმ 3 ერთეული: მეორე ერთეული გვაიძულებს ჩვენ რითმის წინათგრძნობას, ხოლო მესამე ადასტურებს ამ მოლოდინს).

„არქიტექტურაში, 4 ერთეული არის აუცილებელი მინიმალური რაოდენობა, რომ გაჩნდეს **რითმული** მოძრაობის ეფექტი. 2 სვეტი ჯერ კიდევ არ იძლევა რითმულობის შეგრძნებას, რადგან თვალი სვეტებს შორის ღერძზე ჩერდება. 3 სვეტი ქმნის ანალოგიურ ეფექტს, რადგან ჭვრეტისას ეს ღერძი უკვე შუა სვეტზე მოდის და მასზე ჩერდება მზერა. **რითმის** დინამიკური ზემოქმედება – 4 სვეტი. ბერძნული ტაძრის

¹ Волкова Е., Произведение искусства - предмет эстетического анализа, М., 1976, гл.239-246.

ფრონტონში სვეტების ჩვეული ნორმა – 6¹.

რითმი ახასიათებთ მრავალფეროვან ჩაკეტილ, მოძრავ და დენად ფორმებს. აქ **რითმი** წარმართავს ფორმათა დენადობას და შეგუბებას, კვანძის გახსნასა და შეკვრას, კუმშვასა და გაფართოებას.

მრავლად გვხვდება **რითმის** მაგალითები ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში. საგულისხმოა, რომ ორნამენტსა და ქვაში გამოკვეთილი ჩუქურთმა, ოდითგანვე სულიერების სიმბოლურ ენას წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში ქვაში ამოძრავებული ფორმათა ნაკადების **რითმი** რელიგიურ-სულიერი იმპულსების ზემოქმედების ერთ-ერთ უმთავრეს ძალად გვევლინება.

რითმს განსაკუთრებული როლი ენიჭება ხალხურ, დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებაში. სადაც სხვადასხვა მასალაში წარმოდგენილ, ფოლკლორულ და რელიგიური მოტივებზე შექმნილ მრავალრიცხოვან კომპოზიციებში უხვად გვხვდება სიმბოლური, ორნამენტული ფორმების განსაზღვრული მონაცვლეობა.

რითმი მხატვრობაში

მუსიკისმცოდნეობასა და პოეტიკაში **რითმის** განსაზღვრება კარგად არის დამუშავებული, რასაც ვერ ვიტყვით ფერწერაზე, სადაც **რითმის** ცნების გამოყენება გარდაუვალად ეჯახება სურათის ორგანოზომილებიანობას².

სურათის მეტყველება, მისი ზემოქმედება განპირობებულია შინაარსითა და გადმოცემულია ფორმით. მის შესაქმნელად მხატვრები სხვა ხერხებთან ერთად, **რითმს** მიმართავენ.

„რითმი მხატვრობაში ეს არის: თემატური მოტივების, სიტუაციების, აღმწერი დეტალების, ფერითი ლაქების, გრაფიკული ხაზების, ინტონაციის და ა. შ. სხვადასხვა განმეორების ტიპები“.

რითმი მონაწილეობს არა მარტო გამოსახულების აგებაში, არამედ ხშირად შინაარსსაც ანიჭებს მას და ძალუძს აწიოს ან დაწიოს სურათის ემოციური მუხტი, გააძლიეროს

¹ ს. გინსბურგის სიტყვები ციტირებულია: Волкова Е., *Произведение искусства - предмет эстетического анализа*, М., 1976, გვ. 251.

2 Волков З. Н., *Композиция в Живописи*, “Искусство”, М., 1977, გვ. 64

შინაარსობრივი დინამიკა. შესაბამისად **რითმი** არსებობს ნელი, ჰარმონიული, დინამიკური და დრამატულიც კი.

რითმის რლვევა

ნებისმიერი **რითმული** რიგი ხელოვნებაში აიგება და აღიქმება, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, განსაზღვრულ ერთეულთა მსგავსების საფუძველზე, ამიტომ რითმის ასეთ კანონზომიერებას, შეუძლია ჩვენში გამოიწვიოს, როგორც დადასტურების მოლოდინი, ასევე სპეციფიკური განცდა, მისი რლვევის შემთხვევაში. როგორც ხელოვნებისმცოდნე ე. **ვოლკოვა** თვლის, „ზოგადად ხელოვნების დამახასიათებელი თავისებურებაა რითმის „წყვეტა“, რითმული აქცენტები, სიცარიელებები და თავმოყრა. კონკრეტულად კი სივრცულ ხელოვნებებში იქმნება რა რითმის შეჩერების პრობლემა, ის გამოიხატება განმეორებად ელემენტთა რაოდენობის შეზღუდვაში, ცენტრის შექმნასა და მიმდებარე ელემენტების გამოყოფაში“¹ (სურ. 1).

რითმი და მოძრაობა

თუკი დროის ხელოვნებების – მუსიკისა და პოეზიის საფუძველშივე დევს დროში განვითარებული მოქმედება (მოძრაობა), სივრცულ ხელოვნებებში, ანუ სახვითი ხელოვნების დარგებს არ ახასიათებთ დროში ქმედება, ანუ მოძრაობა, ამის გამო, მხატვრები იძულებულნი არიან სიბრტყეზე, კერძოდ, სასურათე ფორმატზე შექმნან ქმედების (მოძრაობის) ილუზია.

სახვით ხელოვნებაში მრავლად არის ისეთი ნამუშევრები, სადაც მოძრაობა აღიქმება მხოლოდ სურათის შინაარსიდან, სიუჟეტური თხრობიდან გამომდინარე, ანუ, როდესაც გამოსახულება ილუსტრირებას უკეთებს მოძრაობას. მოძრაობის გამოსახულება უფრო ეფექტური და შთამბეჭდავი ხდება, თუ მის შესაქმნელად გამოიყენება გამომსახველობის ისეთი ხერხი, როგორიცაა **რითმი**. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრებისათვის,

¹ Волкова Е., *Произведение искусства - предмет эстетического анализа*, М. 1976, გვ. 239 - 252

რითმი ერთგვარი „ჯადოსნური“ ხერხია, რომლის მეშვეობით მათ შეუძლიათ სიბრტყეზე გადმოსცენ მოძრაობა. სურათში მოძრაობა მხატვრის ნიჭის და არტისტიზმის ერთ-ერთი გამოვლენაა, მაგრამ იმისათვის, რომ ხელოვნმა მოძრაობა **რითმის** მეშვეობით გადმოსცეს, მან უნდა იცოდეს მისი კანონზომიერება და ისიც თუ მოცემული **რითმი** საბოლოოდ როგორ იმუშავებს კომპოზიციის საერთო იდეისათვის. ისმის კითხვა რატომ გადმოსცემს **რითმი** მოძრაობას?

შეთანხმების საგანია, რომ ეს დაკავშირებულია ჩვენს მხედველობასთან. მზერა, რომელიც გადაადგილდება ერთი გამომსახველი ელემენტიდან, მისი მსგავსი მეორე ელემენტისკენ, თითქოს თავად მონაწილეობს მოძრაობაში. მაგალითად, როდესაც ვუყურებთ ტალღებს და გადაგვაქვს მზერა ერთი ტალღიდან მეორეზე, ამით იქმნება მათი მოძრაობის ილუზია (სურ.2.).

სურათის **რითმულობის** მეშვეობით დამთვალიერებელს საშუალება ეძლევა იმოძრაოს მხატვრის მიერ შექმნილ სამყაროში. განიცადოს სივრცე-დინამიკა, მოვლენათა დრამატიზმი და ა. შ.

მოძრაობის და მისი განვითარების წინ წამოსაწევად მხატვრები იყენებენ **რითმის** გამმაფრების ისეთ ხერხებს, როგორიცაა მოძრაობების დაპირისპირება. მაგალითად, დიაგონალური (**დინამიკური**) ხაზის, ფორმის ან მონასმის მონაცვლეობის შეპირისპირება ვერტიკალურ ან ჰორიზონტალურ მონაცვლეობასთან და ა. შ.

რითმის სქემატური განხილვა

ხელოვნებათმცოდნე **ნიკოლოზ ვოლკოვი** თავის ფუნდამენტურ გამოკვლევაში „კომპოზიცია ფერწერაში“ (1977 წელი) თვლის, რომ „სურათში **რითმი** შესაძლოა აგრეთვე განვიხილოთ, როგორც სახიერი გეომეტრიის ერთ-ერთი განხრა და იქვე სვამს კითხვას: როგორ გავიგოთ **რითმული** აგებულება სიბრტყეზე? ხელოვნებათმცოდნეები და მხატვრები ხომ დაბეჯითებით აფასებენ კომპოზიციებს მათი

რითმულობიდან გამომდინარე. რა ნიშნების საფუძველზე?¹

საკითხის გასარკვევად კვლევას მივმართავ **რითმის** სქემატურ განხილვაზე ცნობილი მხატვრების სურათების (პეიზაჟების, ნატურმორტების, პორტრეტების და კომპოზიციების) მაგალითების მოხმობით.

რითმის გამოყენების კანონზომიერებების სქემატურად განხილვისას თვალნათლივ ჩანს, რომ მხატვრები ხშირად იყენებენ, როგორც უკვე აღინიშნა: ვერტიკალური, ჰორიზონტალური, დიაგონალური, რკალისებური ან წრიული ხაზების, ფორმების, ფერის ლაქების და ა. შ. მონაცვლეობას. სწორედ ამ მონაცვლეობათა სხვადასხვა კომბინაცია წარმოადგენს ქვემოთ მოყვანილი კონკრეტული კომპოზიციათა სამეტყველო ენის განსაკუთრებულობას.

პორტრეტი

ცნობილია, რომ პორტრეტულ ხელოვნებაში ადამიანის ხასიათის სიღრმეები ყველაზე უფრო მეტად მჟღავნდება კონკრეტულ მოქმედებაში, კონკრეტულ მოძრაობაში, ამიტომ **პორტრეტში** მხატვრები ცდილობენ, არა მხოლოდ აღბეჭდონ გამოსახულება, არამედ გამოხატონ გამოსახულების არსი ქმედებაში და განმსჭვალონ ის დინამიკით. ისინი ხშირად ადამიანის ფსიქოგანწყობის გადმოსაცემად **რითმის** ხერხსაც მიმართავენ. მაგალითად ა. მოდილიანის პორტრეტში „მკლავგადაწეული“ (სურ. 3, 4) გამოყენებულია დიაგონალური **რითმი**. ქალის ხელები, სახე და მკვეთრად აქცენტირებული თმა მოყვანილია დიაგონალურ მოძრაობაში, რაც გამძაფრებულია სხეულისა და ინტერიერის საგნების ფორმების ვერტიკალურ ფორმებთან შეპირისპირებით. ამგვარად მიიღწევა პორტრეტის არაერთგავაროვანი მოძრაობის ეფექტი, რომელიც ქალის იმ წუთიერ განწყობასა და მისი ხასიათის თვისებებზე მიგვანიშნებს.

¹ Волков Н., Композиция в Живописи. “Искусство”, М., 1977, 33-64—68

ნატურმორტი

ნატურმორტი ხშირად არის აგებული წრიული, ვერტიკალური, ჰორიზონტალური და დიაგონალური **რითმის** სხვადასხვა კომბინაციაზე.

ხ. მიროს წარმოდგენილ **ტილოზე „ნატურმორტი ვარდით“**, შენარჩუნებულია საგნობრივი სამყაროს ფორმათა მთლიანობა.

აქ დომინირებს დიაგონალური დინამიკური **რითმი**, რომელიც შეფარდებულია წრიული ფორმების მონაცვლეობასთან. მხატვარმა პრაქტიკულად გამორიცხა ნატურმორტში ვერტიკალური ან ჰორიზონტალური ფორმა, თუ ხაზი (ესოდენ დამახასიათებელი კლასიკური ნატურმორტისთვის). ნატურმორტში წამყვანი მწკანე ფერი (თავისთავად წყნარი და სტაბილური) მოყვანილია დინამიკაში ფორმათა **რითმით**, რასაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ვარდის (საპირისპირო) წითელი ფერი (სურ. 5, 6).

კ. ლაკაზის ნატურმორტი კი შექმნილია საგნობრივი ფორმების შინაარსობრივი (ცნებითი) მხარის წინ წამოწევით. რაც მოცემულ შემთხვევაში გულისხმობს კონკრეტული მატერიალურის (მოცულობის, მასშტაბის, შექ-ჩრდილის და ა. შ.) უგულებელყოფას. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთ შემთხვევაში საგანი კარგავს თავის საგნობრიობას და გადაიქცევა აბსტრაქტულ ფორმად, რომლის მანიპულაციითა და კომპონირებით მხატვრები ქმნიან ფორმათა **რითმს**, შესაბამისად „მოდრაობას“ და ასე უკეთებენ ორგანიზებას სურათის აბსტრაქტულ სივრცეს (სურ. 7, 8).

პეიზაჟი

ზოგადად სურათებში ბუნების ლანდშაფტური რელიეფის გამოსახვა სხვადასხვა (ვერტიკალური, ჰორიზონტალური, დიაგონალური და მორკალული) ფორმის მონაცვლეობის გამოყენებას განაპირობებს. პეიზაჟები ხშირად შეიცავს ყველა ზემოთ ხსენებული ფორმების ერთობლიობას, ამასთან ერთად მათი კომპოზიციური წყობა **რითმის** განვითარების კანონზომიერებებს ექვემდებარება.

განვიხილოთ უფრო დეტალურად პეიზაჟებში გამოყენებული **რიტმთა** სახესხვაობა. ლანდშაფტების გამოსახვისას ხშირად არის გამოყენებული ხეების ვერტიკალური ფორმების მონაცვლეობა, რაც სურათში ქმნის დომინანტურ ვერტიკალურ **რიტმს**. იგივე ვერტიკალური **რიტმული** წყობა ხშირად გვხვდება არქიტექტურულ პეიზაჟშიც.

სიბრტყობრივი ლანდშაფტური რელიეფის მოდელირებისას, ხშირია მკვეთრად გამოყოფილი სამი პლანის მონაცვლეობით შექმნილი პეიზაჟები (მაგ., მიწის რელიეფის გამომსახველი პეიზაჟები ან წყლისა და ჰაეროვანი სივრცის შემცველი ლანდშაფტები), სადაც მხატვრები ჰორიზონტალური სიბრტყეების მონაცვლეობით, სურათში ჰორიზონტალური **რიტმის** გაცდას ქმნიან. მხატვრობაში განათების ანუ ბნელ სივრცეში მზის, მთვარის და ა. შ. ნათელის გრადაციის გამოსახვა წარმოიქმნება წრიული იმპულსური განვითარების **რიტმით** (სურ. 9, 10). საგულისხმოა, რომ „სურათში **რიტმის** პრობლემის სირთულე და აგრეთვე, მისი სქემატური გამოსახულების სირთულეც, მდგომარეობს იმაში, რომ **რიტმულია** არამა რტო აგება სიბრტყეზე, არამედ მისი აგება სიღრმეშიც“¹. მთავორიანი პეიზაჟების მრავალფეროვანი ვარიაციებიც, თავის მხრივ იქმნება მთების **რიტმული** სიღრმისეული აგებით სასურათე სიბრტყეზე (სურ. 11, 12). ასევე ნიშანდობლივია, რომ სურათში დიაგონალური **რიტმი** ქარის, ნიავისა და წვიმის გამოსახვის საშუალებად გვევლინება.

თემატური კომპოზიცია

განვიხილოთ ე. **დეკას** ორი პლანისგან შემდგარი ბალერინების ამსახველი სურათი, რომელიც ღირშესანიშნავია ორ განსხვავებულ კანონზომიერებაზე აგებული **რიტმით**. წინა პლანზე განთავსებული ორი ფიგურის დიაგონალური და წრიული ფორმების **რიტმი**, ქმნის პარალელური განვითარების მარტივ, მაგრამ ესთეტიკურად დახვეწილ კომპოზიციას. სურათის სიღრმეში, მეორე პლანზე, კი მცირე მასშტაბის

¹ Н. Волков „Композиция в Живописи“ „Искусство“, Москва 1977გვ.64–68

ფიგურებში ორმაგი დინამიკური დიაგონალური **რითმი** აღინიშნება. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ორ პლანში გადაწყვეტილი **რითმი**, კომპოზიციაში ხაზს უსვამს მის აგებულებას, სივრცის სიღრმესა და მოძრაობას (სურ. 13, 14).

აღსანიშნავია კომპოზიციები, სადაც მხატვრები იყენებენ დიაგონალური და ვერტიკალური **რითმის** შეფარდების ხერხს, რომელიც დიაგონალურ ფორმას უფრო დიაგონალურად წარმოაჩენს და ამით დიაგონალური (ისედაც მოძრავი) ფორმათა მონაცვლეობა, უფრო მეტად მოძრავი ხდება. შესაბამისად, ამ შემთხვევაში კომპოზიციის **რითმიც** მკვეთრად მოძრავი და დინამიკურია (მაგ., **მ. შაგალი** – „დაბადების დღე“). იგივე შეიძლება ითქვას ჟ. სიორას კომპოზიციაში „მთიბავი“ შექმნილ **რითმზეც**, იმ განსხვავებით, რომ აქ მოძრავი, „ჩქარი“ დიაგონალისა და „წყნარი“ ჰორიზონტალით მოძრაობის (აჩქარებული და მშვიდი) ურთიერთობებით ხდება დიაგონალური **რითმისა** და იმავდროულად, მოძრაობის გამძაფრება.

ცალკე შეიძლება გამოვყოთ ისეთი **რითმი**, რომელიც დამთვალეირებლის მზერას კომპოზიციის ცენტრისკენ მიმართავს, რაც საუცხოოდ ეხმარება კომპოზიციას შეკვრაში. ასეთია მაგალითად **ა. დე ტულუზ-ლოტრეკის** აფიშის კომპოზიციის **რითმი**, სადაც კანკანის მოცეკვავე ქალთა სხეულების ფორმათა მონაცვლეობით ინსპირირებული ჩვენი მზერა ძალაუვნებურად მიემართება მხატვრის მიერ კომპოზიციურად წინასწარ განსაზღვრული მონაკვეთისკენ (სურ. 15, 16).

პ. სეზანის კომპოზიციაში „დიდი მობანავეები“ იგივე **რითმული** კანონზომიერებაა, რაც ზედა კომპოზიციაში. მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ფორმების (დიაგონალური და მორკალული) მონაცვლეობით შექმნილი **რითმი** ვრცელდება სურათის ორივე მხარეს. შედეგად, **რითმი** ქმნის კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილში, შიდა ინტერვალურ სივრცეს, სადაც სიღრმეში ასახული ორი მცირე ზომის ფიგურა, ე. წ. კომპოზიციის ცენტრად აღიქმება (სურ. 17, 18).

საინტერესოა **რითმის** განხილვა ისეთ კომპოზიციაში, სადაც

გარემო და ფორმაც წარმოადგენს აბსტრაქტულ სასურათე სივრცეს. ამ სახის კომპოზიციებში დამთვალიერებლის მზერა კონცენტრირდება ფორმასა და ფერზე, რადგან მათი სახასიათო ზატოვანი მეტყველება, ამ შემთხვევაში კომპოზიციის თხრობითი შინაარსის სანაცვლოდ არის წარმოდგენილი. ასეთ ვითარებაში გამოყენებული **რითმი** გამოსახულების ერთგვარი ამოძრავების, მისი დინამიკის შექმნის მნიშვნელოვან ხერხად გვევლინება.

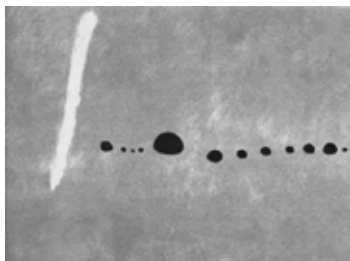
დასკვნის სახით, კვლავ ხელოვნებათმცოდნე **ე. ვოლკოვას** დავესესხები და აღვნიშნავ, რომ: „სურათის ესოდენ მნიშვნელოვანი, **კომპოზიციური მთლიანობა** იქმნება მისი კომპონენტების განსაზღვრული ერთგვაროვნების, თანხმოვანების, მსგავსების, ანალოგიურობის არსებობისას. სწორედ **რითმი**, რომელიც თემატური მოტივების, სიტუაციების, დეტალების, ფერითი ლაქების, გრაფიკული ზაზების, ინტონაციების, და ა. შ. მონაცვლეობას წარმოადგენს, გვევლინება მხატვრული ნაწარმოების **კომპოზიციური მთლიანობის** შექმნის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საშუალებად“.¹

გამოყენებული ლიტერატურა

- Волкова Е., Производство искусства - предмет эстетического анализа, М., 1976
- Бюхер К., Работа и ритм, М., 1923 (1896)
- Волков Н., Композиция в Живописи, М., 1977
- Кандинский В., Точка и линия на плоскости, изд. “Азбука класика”, Санкт- Петербург, 2000.
- Kutzli R., Entfaltung Schopferischer Krafte Durch Lebendiges Formenzeichnen, Verlag „Die Kommenden“, Freiburg
- MARTIN M., HEEL –DUNKEL, VERLAG AM „GOETEANUM“, 1997
- HARTMAN K., G. NELSON DURER „BEPPE ASSENZA „ VERLAG „GIDEON SPIKER“, 2005;

8 სქემები ეკუთვნის ავტორს

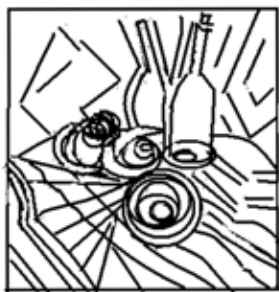
¹ Волкова Е., Производство искусства - предмет эстетического анализа, М., 1976, გვ.239



სურ. 1 მირო



სურ. 3 მოდილიანი



სურ. 5 მირო



სურ. 2 ოკუსაი



სურ. 4 მოდილიანი



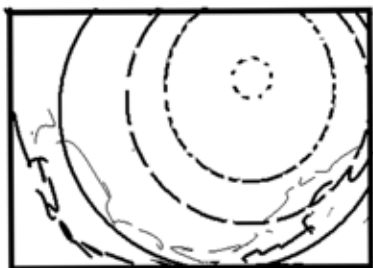
სურ. 6. მირო



სურ. 7 ლაკაზი



სურ. 8 ლაკაზი



სურ. 9 მარტინი



სურ. 10 მარტინი



სურ. 11 პისარო



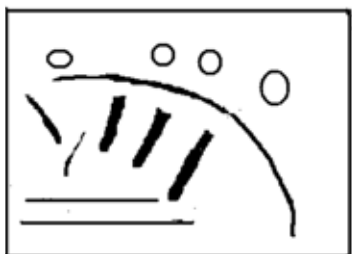
სურ. 12 პისარო



სურ. 13 დეგა



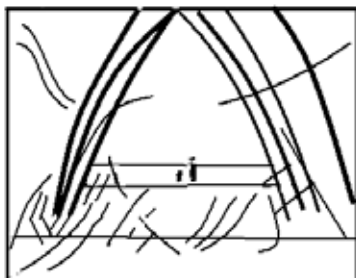
სურ. 14 დეგა



სურ. 15 ლოტრეკი



სურ. 16 ლოტრეკი



სურ. 17 სეზანი



სურ. 18 სეზანი

ქეთევან ოჩხიკიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ნატო გენგიური

ცოდვილთა დასჯის თემა „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიაში

(ქართული ხელოვნების X-XIII სს-ის ნიმუშების
მაგალითზე)

XI საუკუნის დასაწყისისათვის, ანუ მას შემდეგ, რაც საქართველოში ეკლესიათა სრული მოხატვის სისტემა დამკვიდრდა, თითოეულმა იკონოგრაფიულმა თემამ თავისი ადგილი დაიკავა ტაძრის ინტერიერში. მხატვრული სქემების განვითარება, როგორც გუმბათოვან, ისე უგუმბათო ეკლესიებში, გარკვეულწილად, დაკავშირებული იყო ქვეყნის პოლიტიკურ-ეკონომიკურ და რა თქმა უნდა, კულტურულ ვითარებასთან, რაც თავისებურად გავლენას ახდენდა ამ პროცესზე. მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში, ქართული ეკლესია თავისუფალი იყო იკონოგრაფიული სქემების დამუშავებაში, რამაც განაპირობა კიდევ მისი თვითმყოფადობა. თუმცა მხატვრობასთან დაკავშირებით, არსებითია მისი კავშირი ბიზანტიის ხელოვნებასთან.

ქართული არქიტექტურული ძეგლების ინტერიერის მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამები უკავშირდება უფლის მარადიული დიდების იდეას და თითოეული სცენა თუ კომპოზიცია ამ იდეის ირგვლივ არის გაერთიანებული. გუმბათსა თუ საკურთხეველის კონქში გამოსახული „ჯვრის ამალლებისა“ და „ქრისტეს ამალლების“ კომპოზიციები ესქატოლოგიური შინაარსით არიან დატვირთულნი და ამით „მეორედ მოსვლის“ თემასთან პირდაპირი კავშირი აქვთ. ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, კიდევ რამდენიმე თემას მოიცავს, მათ შორის განიხილება „დეისუსი“, როგორც მიმანიშნებელი „საშინელ სამსჯავროზე“ და საკუთრივ „განკითხვის დღის“ კომპოზიცია.

„განკითხვის დღის“ მრავალფეგურიან, მრავალკომპონენტთან კომპოზიციას, თითქმის ყოველთვის დასავლეთ კედელი ან მთლიანად დასავლეთ მკლავი ეთმობა.¹ მისი იკონოგრაფია ძირითადად, ეფერმ ასურის ორ და სხვა ესქატოლოგიურ თხზულებებზეა დაფუძნებული, რომელთა მიზანი იყო, დაწვრილებით აღეწერა ქრისტიანული ღოგმატისათვის ეს უმნიშვნელოვანესი თემა. საქართველოში, „განკითხვის დღის“ მოხატულობაში გამოჩენა მაშინ უნდა მომხდარიყო, როცა ეკლესიის ინტერიერის სრულად მოხატვის აუცილებლობის საკითხი დადგა და ერთ-ერთი ადრეული ნიმუში, რომელიც ამ პერიოდს განეკუთვნება, არის დავით გარეჯის კომპლექსში შემავალი, უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის დასავლეთ კედლის მოხატულობა (XI ს.). „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფია მრავალფეროვნებით ხასიათდება და მასში რამდენიმე ძირითადი კომპონენტია გაერთიანებული: „დეისუსი“, საყდარი განმზადებული – ჰეტიმასია, ადამ და ევას გამოსახულებები, მებუკე ანგელოზები, რომლებიც უფლის მეორედ მოსვლას იუწყებიან, მართალთა გუნდები, ცეცხლოვანი მდინარე, სამოთხე და ჯოჯოხეთის სატანჯველები, ანგელოზის მიერ ცის შეგრაგვნა, სულთა აწონვის სცენა და სხვ. ხშირად, მოხატულობაში ჩართულია თეოფანიური ხასიათის კომპოზიცია, ქრისტე მანდორლაში ქერუბიმებთან ერთად, წარმოდგენილი როგორც მთავარი მსაჯული.

„საშინელ სამსჯავროში“ გაერთიანებულ თემათა ამ მრავალფეროვნებიდან ჩვენ წინამდებარე ნაშრომში ერთ საკითხს გამოვყოფთ. ესაა ცოდვილთა დასჯის გამოსახვის თავისებურებები.

„განკითხვის დღის“ იკონოგრაფია დიდი ხნის განმავლობაში ყალიბდებოდა. ეს ეხება მასში შემავალ კონკრეტულ სიუჟეტებსაც, მათ შორის ცოდვილთა დასჯასაც. ჩამოყალიბების პროცესის მიმდინარეობა კარგად ჩანს უძველეს ბიზანტიურ კაპადოკიურ თუ ქართულ მოხატულობებში. კომპოზიციური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა ცოდვილთა დასჯის სცენები. მათი გამოსახვა,

¹ არსებობს გამონაკლისებიც, მაგ., ვარძიის მთავარ ეკლესიაში მას სამხრეთი სტოა მთლიანად აქვს დათმობილი.

ძირითადად, „ჯოჯოხეთის“ ან „სატანის“ ფიგურის ირგვლივ ხდებოდა, გეჰენიის, ანუ ჩაუქრობელი ცეცხლის ფონზე. ამგვარი სცენებით ეკლესია ცდილობდა, თითოეულ ადამიანის სულში გაელვძებინა მიძინებული სინანულის გრძნობა და ეჩვენებინა მონანიების აუცილებლობა, რათა მომავალში მათ თავიდან აეცილებინათ ასეთი ხვედრი. ამგვარი სცენები არა მხოლოდ ტანჯვასა და წუხილს გამოხატავს, არამედ ადამიანს უფლის მიერ შეწყნარების, გადარჩენის იმედსაც უსახავს მართალი ცხოვრების გზის არჩევისას. საინტერესოა სატანის, „ბნელეთის თავადის“ იკონოგრაფიაც, რომელიც ხშირად არის ჩართული „განკითხვის დღის“ კომპოზიციებში.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს კომპოზიცია X-XIII საუკუნეების თითქმის ყველა მოხატულ ტაძარში გვხვდება, მისი ყველაზე ადრეული, ჩვენამდე მოღწეული ნიმუში მქანდაკებლობაში შემორჩა. ჯოისუბნის რელიეფურ ფილაზე, ქართულ ხელოვნებაში „განკითხვის დღის“ ყველაზე ადრეული გამოსახულებაა. ფილა ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადის სარკმლის მოჩარჩოებას წარმოადგენდა და X საუკუნის I ნახევრით თარიღდება. ჯოისუბნის რელიეფზე „საშინელი სამსჯავროს“ თემა შემოკლებული რედაქციით არის წარმოდგენილი. იგი საუკუნეზე მეტით ხნით ადრე შეიქმნა, ამავე თემის შემცველ პირველ ქართულ ფერწერულ ნიმუშთან ანუ უდაბნოს მთავარი ეკლესიის მოხატულობასთან შედარებით. ჯოისუბნის რელიეფის იკონოგრაფიული პროგრამის ლაკონურობა იმაზე მიუთითებს, რომ პროგრამა ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე ჩამოყალიბებული, უდაბოში კი, ის უფრო განვითარებული და მრავლისმომცველია.

ჯოისუბნის რელიეფური ფილა შვიდი ნაწილისაგან შედგება, რომელთაგან სამი კონკრეტულად „განკითხვის დღის“ მოვლენებს ასახავს. კომპოზიციური აგება ფერწერულისას შეესაბამება და ცენტრში აღსაყდრებული ქრისტეა წარმოდგენილი, გვერდებზე მოციქულ პეტრე და პავლესთან ერთად. მომდევნო ფილაზე ანგელოზის მიერ სულთა აწონვაა გამოსახული, მის მოპირდაპირედ, მესამე ფილაზე კი ქტიტორების თემაა. უნდა აღინიშნოს, რომ ქტიტორთა

ჩართვა „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაში უჩვეულოა და მოგვიანებით ატენის მოხატულობაში მეორდება.

X-XIII საუკუნეებში აგებულ ტაძრებში – უდაბნოს მთავარ ეკლესიაში, ატენში, ბოჭორმაში, იკვში, ვარძიაში, ტიმოთესუბანში, ბეთანიაში, ბერთუბანში, ოზაანში, ახტალაში, და ა. შ. გვხვდება „განკითხვის დღის“ ვრცელი კომპოზიცია, რომელშიც თითქმის ყოველთვის არის ჩართული ცოდვილთა დასჯის სცენები, ჯოჯოხეთის სატანჯველები, ურჩხულზე ამხედრებული სატანის გამოსახულება, რომელთა იკონოგრაფიაც ამჟღერად ჩვენი შესწავლის საგანს წარმოადგენს.

წინამდებარე მოხსენებაში, ჩვენ შევეცადეთ თვალი გაგვედევნებინა, თუ როგორ განვითარდა „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფია ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ნიმუშიდან მოყოლებული, მომდევნო საუკუნეების განმავლობაში და ამ პროცესის თვალსაჩინოებისთვის უდაბნოს მთავარი ტაძრის მხატვრობასთან ერთად, ატენის სიონის, ბოჭორმის, იკვის, ოზაანის, ახტალას ანალოგიური სიუჟეტის მქონე მოხატულობაც მოგვყავს მაგალითებად. ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაში შემავალი ცოდვილთა დასჯის სცენებისა და ჯოჯოხეთის იკონოგრაფიის შესწავლა, როგორ მიმდინარეობდა ამ თემის განვითარების პროცესი, და რა რედაქციებით გვხვდება ის საქართველოში.

მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი ეკლესიების მოხატულობებს სხვადასხვა დროს იკვლევდნენ შ. ამირანაშვილი, გ. ჩუბინაშვილი, თ. ვირსალაძე, ნ. ალადაშვილი, ეკ. პრივალოვა, ა. ოქროპირიძე და მრავალი სხვა, „საშინელი სამსჯავროს“ გამოსახულებები სამეცნიერო ლიტერატურაში კომპლექსურად შესწავლილი არ არის და ნაშრომებში მათ ძირითადად, აღწერითი ხასიათი აქვთ.

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ ძეგლში „განკითხვის დღის“ გავრცობილ რედაქციებს ვხვდებით, რომლებშიც ჩვენთვის საინტერესო – ცოდვილთა დასჯის ეპიზოდებია ჩართული და ერთი შეხედვით, მრავალ, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ თუ საერთო სცენებსა და ნიშნებს შეიცავენ. ამ მოხატულობათა შესწავლისა და ურთიერთშედარების საფუძველზე, გვსურს

დავადგინოთ მათ შორის არსებული მსგავსება-განსხვავებანი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ მიერ ამ ძეგლების მოხმობა გამოწვეულია არა იმით, რომ მათ რაიმე კლასიფიკაციაში ვაერთიანებთ, არამედ იმით, რომ ჩვენი კვლევის ამ კონკრეტულ ეტაპზე ჩამოთვლილი ნიმუშების შესწავლით ვართ დაინტერესებულნი. ეს გამოორიცხავს X-XIII საუკუნეების „განკითხვის დღის“ სხვა კომპოზიციების კვლევის უგულებელყოფას მომავალში და ეს ჩვენი ძალისხმევა, საერთო ჯამში, საქართველოში „განკითხვის დღისა“ და მასში შემავალი სცენების იკონოგრაფიული გადაწყვეტის თავისებურებების სრული სურათის შესაქმნელად არის მიმართული.

უდაბნოს მონასტერი დავით გარეჯის ლავრასთან ახლოს, ქედის გადაღმა, სამხრეთით მდებარეობს და კლდეში ნაკვეთი მრავალრიცხოვანი, სხვადასხვა დანიშნულების სამყოფლებისაგან შედგება. ქედის ცენტრში მთავარი ტაძარია და მასში „განკითხვის დღე“ დაზიანებული სახითაა შემორჩენილი. ეკლესიის სამხრეთი კედელი ჩამონგრეულია, ამის გამო დასავლეთ კედლის სამხრეთ ნაწილში არსებული მხატვრობა გაშიშვლებულია და ბუნებრივი სტიქიების გამო მთლიანად წაშლილია. ჩრდილოეთ ნაწილში შემორჩენილი მხატვრობიდან ჩანს, რომ კომპოზიციები სამ რეგისტრადაა განაწილებული. მეორე რეგისტრი სწორედ „ჯოჯოხეთის სატანჯველებს“ ეთმობა. კომპოზიცია მთლიანად ცეცხლის წითელი ალის ენების ფონზეა გამოსახული. ცენტრში წარმოდგენილია ანგელოზის მონუმენტური ფიგურა, რომელიც ცოდვილებს ჯოჯოხეთისაკენ უბიძგებს. ცოდვილთა ჯგუფს წარმოადგენენ ჩალმიანი მამაკაცები.¹ ისინი, სავარაუდოდ, წარმართები ან მუსულმანები უნდა იყვნენ და თავიანთი მწვალებლური სარწმუნოებისათვის უნდა ისჯებოდნენ. ცოდვილნი მუდარით აღსავსე თვალებით შეჰყურებენ მრისხანე ანგელოზს. ერთ-ერთ მათგანს, ცალი ხელი თხოვნის ჟესტით ანგელოზისკენ აქვს

¹ ჩალმიანი მამაკაცების მოტივი გვხვდება ტორჩელოს, ბეთანიის და ტიმოთესუნის „განკითხვის დღის“ კომპოზიციებში. ბეთანიაში ჩალმიანი თავის ფრაგმენტია შემორჩენილი, ტიმოთესუბანში კი ცოდვილთა ჯგუფში ჩალმიანი მუკამედია გამოსახული (Привалова Е. Роспись Тимотеубани 1980, 94.)

მიმართული, მეორეთი კი სატანისკენ მიუთითებს, რომელიც ჯოჯოხეთის წიაღში, ანტიქრისტეს სულით ხელში, მხეცზეა ამხედრებული. მხეცი ადამიანს შეექცევა, რომლის სხეულის ნახევარი ჯერ კიდევ არ გადაუყლაპავს. ეს ჯოჯოხეთში არსებული ერთ-ერთი სატანჯველის ასახვაა. რეგისტრის მარჯვენა კუთხეში მხატვრობა დაზინებულია. შემორჩენილი მოწითალო და მუქი ფერის ფერწერული ლაქებისაგან, აქ რაიმეს გარჩევა ერთი შეხედვით, ძალზე რთულია. ამ ფიგურების ზემოთ, ასომთავრული ასოებით შესრულებული, მკრთალი და დაზინებული წარწერა მოჩანს, რომლის შესწავლისას, შესაძლებელი გახდა ამოგვეკითხა: „ცოდვ[ი]ლნი გ(ა)ნკ(ი) თხვ(ა)დ მ(ს)მაგ(ა)ლნ[...]“.¹ ამ წარწერიდანაც ირკვევა, რომ რეგისტრი დათმობილი ჰქონდა ჯოჯოხეთის ტანჯვათა ასახვას, ცოდვილთა სასჯელების გადმოცემას, რომელთაგან მხოლოდ ზემოთ ხსენებული სცენაა შემორჩენილი. „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის სხვა დანარჩენი კომპონენტი (ჯოჯოხეთის სატანჯველები, მართალთა გამოსახულებები და სხვ.), უდავოდ, ამავე რეგისტრის სამხრეთ ნაწილში ყოფილიყო მოთავსებული, რომელიც ამჟამად ჩამონგრეულია. მთლიანობაში, ის წარმოადგენდა გრანდიოზულ კომპოზიციას, რომელიც დღეისათვის უძველესად არის მიჩნეული.

დასავლეთ კედლის დაზინებულ და ჩამორეცხილ სამხრეთ ნაწილში, იქ სადაც ცოდვილთა დასჯის კონკრეტული გამოსახულებები უნდა ყოფილიყო, ქვედა რეგისტრში, გულმოდგინედ დათვალიერებისას, მკრთალი წითელი წრე და მისგან გამომავალი სამი ირიბი ხაზი შეინიშნება, რომლებიც ზემოთ, ოდნავ დახრილ ხაზს უერთდებიან. იქვე, რამდენიმე ვერტიკალური და დიაგონალური წითელი ფერის ხაზოვანი ფრაგმენტია, რაც სამოსის დრაპირებას მოგვაგონებს. ერთი შეხედვით, ეს სიმბოლურად დახრილი სასწორის პინა უნდა იყოს ანგელოზის ხელში, თუმცა მხატვრობის დაზინების მაღალი

¹ დიდ მადლობას ვუხდით ისტორიკოსს, ბ-ნ თეიმო ჯოჯუას, რომელიც დაგვეხმარა ამ წარწერის ამოკითხვასა და გაშიფრვაში. აღნიშნული წარწერის შინაარსის განმარტება მისეულია და ჩვენ სრულიად ვეთანხმებით მას.

ხარისხის გამო, ამის მტკიცება ძალზე ძნელია. ვფიქრობთ, მომავალი დეტალური კვლევა-ძიება ნათელს მოჰყენს ამ საკითხს. იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენი ვარაუდი დადასტურდება, მაშინ შეგვეძლება ვთქვათ, რომ უდაბნოს მთავარი ტაძრის „საშინელი სამსჯავროს“ კომპოზიციაში, ჩართული იყო ანგელოზის მიერ სულების აწონვის სცენა, როგორც ამ თემის ერთ-ერთი უმთავრესი და უძველესი კომპონენტი. ქართულ ხელოვნებაში პირველად ეს სცენა ჯოისუბნის რელიეფზეა წარმოდგენილი და თავის თავში შეიცავს მინიშნებას ცოდვილთა დასჯაზე და ჯოჯოხეთური ტანჯვა-წამების სხვადასხვა წრეში მათ გადანაწილებაზე. ბიზანტიურ ხელოვნებაში სულთა აწონვის სცენა კი, პირველად, კასტორიაში, წმინდა სტეფანეს ტაძარში, იქნა გამოსახული (IX ს.), კაპადოკიაში კი, ის, ილანლი კილისეს კედლის მხატვრობაშია წარმოდგენილი (IX-X სს.).

უდაბნოს ეკლესიის ცოდვილთა დასჯის სცენის ყველაზე ახლო ანალოგიას, ჩვენი აზრით, ტორჩელოს მოზაიკა (XII ს.) წარმოადგენს, სადაც სიუჟეტის გამოსახვა თითქმის უდაბნოს ანალოგიურია. მთელი კომპოზიცია, აქაც, ცეცხლის ალის ფონზეა გაშლილი. ორი შუბიანი ანგელოზი ცოდვილებს უფსკრულისაკენ უბიძგებს. ზოგიერთი მათგანი ტანის გარეშე, მხოლოდ თავითაა გამოსახულნი, ზოგი მხრებამდე, ზოგი კი უფრო მეტად ჩანს მეწამულ ტალღებში.¹ მათ შორის მოსჩანან: მეფე, დედოფალი, ჩალმიანი ადამიანები, მღვდელმთავარი, უწვევრული ჭაბუკები. რამდენიმე მათგანისთვის პატარა, შავ დემონებს ხელი ჩაუკიდიათ და ჯოჯოხეთისკენ მიჰყავთ, რათა ისინი სატანის წინაშე წარადგინონ. სატანა ორთავიან მხეცზეა ამხდრებული, ხელში იუდას სულთ. ურჩხულის თავები ერთმანეთის საპირისპიროდ არიან მიმართულნი და ცოდვილებს ჭამენ. უდაბნოს ანალოგიური კომპოზიციის

¹ „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის მიხედვით, „განსასჯელთა“ ცოდვების სიმძიმე, პირდაპირპროპორციულად ასახავდა მათ მღვდმარეობას საიქიოში. რაც უფრო დამძიმებული იყო ადამიანი ცოდვებით, მით მეტად იყო ჩაფლული ჯოჯოხეთის ცეცხლსა და კუპრში – მხრებამდე, თავამდე, მკერდამდე და ა.შ. ტორჩელოს მოზაიკაზე გამოსახული ცოდვილები, სწორედ ამ „წესის“ მიხედვით არიან წარმოდგენილნი.

მსგავსად, ურჩხულის საზარელი ხანიდან მსხვერპლთ მხოლოდ ფეხები უჩანთ. ტორჩელოში, უდაბნოსგან განსხვავებით, ცოდვილთა დასჯის სცენებს შედარებით მეტი ადგილი აქვს დათმობილი და უფრო გავრცობილნი არიან. უნდა აღინიშნოს, რომ ურჩხულზე ამხედრებული სატანა ანტიქრისტესთან ერთად იკვში, ოზაანში, ასტალასა და ბოჭორმაშიც მეორდება, თუმცა ისინი დამოუკიდებელ, ცალკე კომპოზიციას წარმოადგენენ და არ არიან ჩართულნი ცოდვილთა დასჯის სცენაში ანუ ცოდვილები მათკენ არ მიემართებიან.

„განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიაში, სულების აწონვა ერთ-ერთი ცენტრალური სიუჟეტია, სადაც ანგელოზი ცოდვილთა სულებს წონის. გავრცობილ რედაქციაში, ძალიან ხშირად ჩართულნი არიან ეშმაკუნები, რომლებიც დაბლა ექაჩებიან სასწორის პინას (ახტალა, ილანლი კილისე), რათა დაამძიმონ ის და ამით რაც შეიძლება მეტი სული იგდონ ხელთ. თანდათან ჩნდება ცოდვილთა დასჯის სხვადასხვა ეპიზოდი განსხვავებული სცენებით, როგორც კონკრეტული ილუსტრირება იმისა, თუ რა მოვლით ცოდვებით დამძიმებულ სულებს, ანგელოზის მიერ სასწორზე „გადარჩევის“ შემდეგ.

უდაბნოში, დასავლეთ კედლის ქვედა რეგისტრის ჩრდილოეთ კუთხეში, ოთხი კვადრატია. ორი მათგანი წითელი ფერისაა, დანარჩენ ორს კი წითელი მოჩარჩოება აქვს. ეს მოტივი „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის შემადგენელი ნაწილია და ის, ჩვეულებისამებრ, ჯოჯოხეთის განსხვავებულ წრეებს აღნიშნავს. მათში ცოდვილთა თავებია ხოლმე გამოსახული, რომლებიც ცოდვებისათვის, სხვადასხვა სკნელში იტანჯებიან. უდაბნოს მხატვრობაში ადამიანთა თავები არ ჩანს, თუმცა, ეს კვადრატები ჯოჯოხეთის აღმნიშვნელ ზოგად იკონოგრაფიას შეესაბამება. ზოგჯერ, ჯოჯოხეთის მარადიული სკნელები თაღოვანი გალერეის სახით გვხვდება.¹

ტორჩელოს მოზაიკაზეც, ჯოჯოხეთის ამსახველი სცენები უდაბნოს ანალოგიურად, კვადრატებშია მოთავსებული და

¹ ჯოჯოხეთის სხვადასხვა შრეთა ღედის სახით Paris Grec 74-ის მინიატურებზეა წარმოდგენილი, სინას მთის ხატებზე კი, მათ კვადრატების ფორმა აქვთ.

თითოეული მათგანი განსხვავებულ შინაარსს შეიცავს: ერთგან, ცოდვილების მარადიულ ცეცხლში ტანჯვაა ასახული, მეორეგან, შავ ფონზე ანუ ბნელეთში, მატლებდახვეული თავის ქალებია, სხეულის სხვადასხვა ნაწილი და ძვლები დანარჩენ კვადრატებშია მოთავსებული და ა. შ..

ატენის სიონში, XI საუკუნის II ნახევრით დათარიღებული ვრცელი რედაქციის მქონე „საშინელი სამსჯავრო“ რამდენიმე რეგისტრს მოიცავს და მთლიანად დასავლეთ მკლავშია გაშლილი. ცოდვილთა დასჯის სცენებისაგან, აქ მხოლოდ ფრაგმენტებია შემორჩა. კომპოზიციის ცენტრში ტახტზე დაბრძანებული ქრისტეა, რომლის ფეხთაგან გამომავალი ცეცხლოვანი მდინარე ჯოჯოხეთში ჩაედინება. ქრისტეს მარცხნივ ჯოჯოხეთის სატანჯველები იყო გამოსახული. ცეცხლოვან მდინარესთან შ. ამირანაშვილმა ამოიკითხა: „არს ეშმაკისა და მსახურთა მისთა“. მისივე დაკვირვებით, „მარცხენა კუთხეში შემორჩენილია ცოდვილი ქალის გამოსახულება, რომელიც ცეცხლის ალშია გახვეული“.¹ მის ზემოთ კარგად მოჩანს, შავ ფონზე წითელი ფერის სფეროები, თეთრი ალისებური ზედაპირით, რაც ერთი შეხედვით, ცეცხლოვან წვიმას მოგვაგონებს. ასეთი სიუჟეტი ჩვენ მიერ განხილულ კომპოზიციებს შორის ვერსად მოვიძიეთ, ამიტომ, უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ გამოსახული უნდა იყოს „მტილი დაუძინებელი“, სადაც ადამიანთა თავებს წვრილ-წვრილი მატლები ხრავენ. ეს სფეროები თავის ქალებია, მათზე სულიად წაშლილია ადამიანური იერი, ერთგვაროვან მასად ქცეულნი, ჯოჯოხეთში სამუდამოდ იტანჯებიან. ატენში გამოსახული ეს სცენა პირდაპირ უკავშირდება ტორჩელოს მოზაიკის ერთ-ერთ სიუჟეტს, სადაც ჯოჯოხეთის მარადიულ სკნელში ანალოგიური სცენაა მოცემული, თუმცა, აქ სავსებით ნათლადაა წარმოდგენილი ადამიანთა თავის ქალებიცა და მათზე დახვეული მატლებიც.

ჯოჯოხეთის იკონოგრაფია კვადრატული ფორმის ლაქების სახით, ბოჭორმის ეკლესიაშიც არის გამოსახული (XI-XII სს. მიჯნა), სამხრეთ-დასავლეთ აფსიდში. ცოდვილთა დასჯის

¹ Амиранашвили Ш. История грузинской монументальной живописи, Роспис Атени, Тб. 1957, 91.

სცენებიდან, მხოლოდ ჩაუქრობელ ცეცხლში ცოდვილთა ტანჯვაა შემორჩენილი. სატანის ზემოხსენებული იკონოგრაფია აქაც მეორდება – ორთავიან გველეშაპზე ამხედრებულს, ხელში ანტიქრისტეს სული უჭირავს.¹

სიუჟეტი გრძელდება იკვშიც (XIII ს.).² დასავლეთ კედელზე, მეორე რეგისტრში წარმოდგენილია ჯოჯოხეთის სამყოფელები, რომელიც, ოთხ თანაბარ ნაწილადაა დაყოფილი. თითოეულ მათგანში ადამიანთა თავები მოჩანს. გუმბათქვეშა თაღის ბურჯზე გამოსახულებაა – „მდიდარი უწყალო“. ეს არის ადამიანის შიშველი ფიგურა, რომელსაც ხელი პირთან აქვს მიტანილი. ამგვარი სახით გვხვდება ცოდვის პერსონიფიკაცია იკვში. ქვედა რეგისტრში ტრადიციული, გველეშაპზე მჯდომი სატანაა ანტიქრისტეს სულით კალთაში. მათ ქვემოთ ორი გველშემოხვეული ქალის ფიგურა გაირჩევა. საქართველოს ფარგლებს გარეთ, ანალოგიური სიუჟეტი კაპადოკიაში, ილანლი კილისეს ეკლესიაში, „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაშია ჩართული (IX-X სს.). იკვისაგან განსხვავებით, აქ ცოდვილი ქალები ოთხნი არიან. მიუხედავად ფიგურათა გულუბრყვილო და გრაფიკული მანერით გამოსახვისა, მათი სახეები ძალიან დრამატულია და მნახველში დიდ ემოციას იწვევენ. ილანლი კილისეს „განკითხვის დღეში“, ყურადღება უფრო ცოდვილთა დასჯის სცენებზეა გამახვილებული. მთელი პირველი რეგისტრი ეთმობა ანგელოზისა და ეშმაკის მიერ სულთა აწონვის სცენას, უზარმაზარ, სამთავიან გველეშაპს, სამივე პირით ეშმაკის მიერ გადაწონილ ცოდვილებს რომ ჭამს. მისი უზარმაზარი, დაკლაკნილი სხეულის გასწვრივ, სხვადასხვა სატანჯველში, სამწყვრივა, პორიზონტალურ რიგებად გამწყვებული ცოდვილების ნაღვლიანი სახეები მოჩანს. ჯოჯოხეთის სენელების იკონოგრაფია აქ განსხვავებული

¹ ოქროპირიძე ა. ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა (სადისერტაციო ნაშრომი ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო-არისხის მოსაპოვებლად), 1997, გვ. 75.

² იკვის ტაძარში მოხატულობის ორი ფენა გაირჩევა. ეკლესია პირველადგებისთანავე - XII საუკუნეში იქნა მოხატული, დასავლეთ მკლავი და გუმბათქვეშა თაღები კი XIII საუკუნეში მეორედ მოიხატა.

რედაქციით არის მოცემული.

ოზაანში, ისევე, როგორც ყველა ზემოხსნეულ ეკლესიაში, „განკითხვის დღე“ (XIII ს.) დასავლეთ კედელზეა. შავ ფონზე მოჩანან ცოდვილთა თავები, დაღებული პირებით. ორთავიანი ღრაკონი – ჯოჯოხეთის განსახიერება, ადამიანებს ჭამს. ქვემოთ, ცეცხლოვანი მდინარეა, მის ქვეშ კი სხვადასხვა სატანჯველი უნდა ყოფილიყო გამოსახული, საიდანაც, ადამიანთა თავებისა და ფიგურების მხოლოდ ფრაგმენტებია შემორჩენილი.¹

ახტალაში, ჯოჯოხეთის სკნელების იკონოგრაფია, თითქმის ისევე მეორდება, როგორც სხვაგან. დასავლეთ კედლის ჩრდილოეთ კუთხეში, პილასტრზე, მხოლოდ ორი მართხკუთხეა შემორჩენილი და მის შიგნით, შავ ფონზე, პირობითად შესრულებული ადამიანთა სახეებია. ეს სიუჟეტი, სამოთხისკენ მიმავალ მართალთა პროცესიას რომ ესაზღვრება, ერთადერთია, რომელიც ამ პილასტრზე და მთლიანად, მკლავის ჩრდილოეთ კედელზეა შემონახული. „სამოთხის“ ზემოთ, ანგელოზს ცალ ხელში სასწორი უჭირავს, მეორეში კი შუბი და სასწორის ირგვლივ შეკრებილ ეშმაკუნებს იგერიებს. კიდევ უფრო მაღლა, სარკმლის წირთხლში, შესაძლოა, ცოდვილთა დასჯის რამდენიმე სცენა იყოს გამოსახული (სარკმლიდან შემომავალი სინათლის ძლიერი ნაკადის გამო, მხატვრობის გარჩევა ძალზე რთული გამოდგა) და ისინი, სავარაუდოდ, ჩრდილოეთ კედელზე უნდა ყოფილიყვნენ გავრცობილნი. დასავლეთ მკლავის სამხრეთ კედელზე, მენაღარე ანგელოზია, რომლის ხმაზე ცხოველები პირიდან ადამიანებს ანთხევენ. აქვე, უზარმაზარ მხეცზე (მის დაღებულ ხახაშიც ადამიანის ფიგურა ჩანს), ბნელეთის თავადია წარმოდგენილი. მისი იკონოგრაფია, სატანისაგან განსხვავებულია. ეს არის კაბასა და ქუდში გამოწყობილი ადამიანის სახის მქონე არსება, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო, სატანის ყველა ზემოთ ხსენებულ ნიმუშთან. გამოსახულება ნაწილობრივ დაზიანებულია და არ ჩანს, უჭირავს თუ არა მას ხელში რაიმე.

¹ Привалова Е. Роспись церкви „Вознесения“ - „Амаглева“ в Озаяни, ArsGeorgica-9, 1987, 121.

„საშინელის სამსჯავროს“ კომპოზიციაში შემავალ, ცოდვილთა დასჯის, ჯოჯოხეთისა და სატანის ამსახველ, ზემოთ მოყვანილ რამდენიმე ყველაზე ადრეული ძეგლის მაგალითზე, კარგად ჩანს, რომ ეს კომპონენტები იკონოგრაფიაში თავიდანვე იყო ჩართული და მათ, დროთა განმავლობაში, მნიშვნელოვანი ცვლილებები არ განუცდიათ. სატანის იკონოგრაფია ჯოჯოხეთის სასჯელების გამოსახვა ყველგან თითქმის იდენტურია, თუ არ ჩავთვლით უმნიშვნელო სხვაობებს მათ შორის. მსგავსების მიუხედავად, სხვადასხვა ძეგლში, იკონოგრაფიული აქცენტები განსხვავებულადაა გააზრებული და განაწილებული. ზოგან, ყურადღება ჯოჯოხეთის სატანჯეულებსა და ცოდვილთა დასჯის სცენებზეა გამახვილებული, სიუჟეტი უფრო გავრცობილი და მრავლისმომცველია. მიუხედავად იმისა, რომ უდაბნოში ცოდვილთა დასჯის კონკრეტული სცენები არ შემორჩენილა, ჩვენი აზრით, აქ რამდენიმე სიუჟეტი მაინც უნდა ყოფილიყო, რომლებსაც დაეყრდნობოდა „განკითხვის დღის“ კომპოზიცია გვიანდელ ძეგლებში, სადაც მისი იკონოგრაფია შედარებით დახვეწილი და განვითარებულია, ეს კი წინამორბედი მაგალითების ცოდნითა და მათი სრულყოფის ხარჯზე უნდა მომხდარიყო.

ჯოისუბნის რელიეფზე, ანგელოზი სასწორით ხელში და ცოდვილთა მწკრივი, ლაკონურად გადმოსცემს სიუჟეტს და თავის თავში გულისხმობს ყველა იმ სატანჯველს, ადამიანებს რომ ელით. მოგვიანებით, ეს ლაკონურობა, ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში ვრცელ რედაქციებად გვევლინება, სადაც ეს თემა მთელი თავისი მრავალფეროვნებით იშლება.

„განკითხვის დღის“ გამოსახულებები ბიზანტიასა და დასავლეთ ევროპაში, ისევე, როგორც აღმოსავლეთ საქრისტიანოში, საერთო წყაროებიდან იქმნებიან და ამის გამო, ერთმანეთის ძალიან ჰგვანან. მიუხედავად ამისა, აღმოსავლეთში მისი იკონოგრაფია ჩამოყალიბდა როგორც კანონიკური ტიპი, დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში კი ამ თემის ყოველი ნიმუში ახალ ქმნილებას წარმოადგენდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აღადაშვილი ნ. ჯვრისუბნის რელიეფები, „საბჭოთა ხელოვნება“ 1978, №7.
- ბაზერაშვილი ლ. განკითხვის დღის გამოსახულება იკვის ეკლესიის მოხატულობაში. საბაკალავრო ნაშრომი, თბილისი 2007.
- გელევანიშვილი ეკ. იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიული თავისებურებები, საქართველოს სიძველენი №14, 2010.
- ვირსალაძე თ. ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, ატენის სიონის XI საუკუნის მოხატულობა, თბილისი, 2007.
- ოქროპირიძე ა. ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა. საღისერტაციო ნაშრომი ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი, 1997წ.
- Амиранашвили Ш. История грузинской монументальной живописи, Роспис Атени, Тб. 1957.
- Вирсаладзе Т. Грузинская средневековая монументальная живопись, Тб. 2000.
- Привалова Е. Роспись церкви „Вознесения“ - „Амаглева“ в Озаани, ArsGeorgicaA-9, 1987.
- Привалова Е. Роспись Тимотесувани, Тб. 1980.
- Чубинашвили Г. Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тб. 1948
- Nicole et Michel Thierry: Nouvelles Églises Rupestres de Cappadoce. Paris, 1963.

შორენა ფხაკაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ირინე აბესაძე

დიუსელდორფის სამხატვრო აკადემიის დაარსებისა და განვითარების ტენდენციები

ჩრდილოეთ რაინ-ვესტფალიის მხარის ადმინისტრაციული ცენტრი, ქალაქი დიუსელდორფი მდებარეობს მდინარე რაინის მარჯვენა ნაპირას, მდინარე დიუსელის შესართავში. სწორედ აქედან წარმოდგება მისი სახელიც. თავიდან ბერგის საჰერცოგოს დელაქალაქი, ხოლო შემდეგ რაინისპირა პროვინცია დიუსელდორფი თავისი მცხოვრებლების განათლების ღირსეულ დონეს უზრუნველყოფდა. ჯერ კიდევ 1545 წელს დიუსელდორფში დაარსდა პირველი გიმნაზია, დღევანდელი Görres-Gymnasium, XIX საუკუნიდან კი ქალაქი ხელოვნათა განათლების ცენტრად იქცა .

დიუსელდორფის აკადემია 1773 წელს კურფიურსტ კარლ თეოდორმა დააარსა, როგორც მხატვრების, მოქანდაკეებისა და ხუროთმოძღვართა სასწავლებელი. ის ლამბერტ კრაგის მიერ, 1762 წელს ჩამოყალიბებული ფერწერის სკოლის ბაზაზე შეიქმნა. ნაპოლეონის ომების დროს აკადემიის კოლექციის მნიშვნელოვანი ნაწილი გადატანილ იქნა მიუნხენში. აკადემიის მძლავრი განვითარება დაიწყო მაშინ, როდესაც 1815 წელს დიუსელდორფი პრუსიას შეუერთდა. 1819 წელს მას პრუსიის სამეფო ხელოვნების აკადემიის სტატუსი მიენიჭა. XIX საუკუნის შუა წლებში აკადემიამ მსოფლიო აღიარება მოიპოვა, დაიწყო სტუდენტების მიღება სხვადასხვა ქვეყნიდან. მის წიაღში ჩამოყალიბდა ფერწერის „დიუსელდორფის სკოლა“.

აკადემიას სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდნენ:

1819-1824 – პეტერ იოზეფ ფონ კორნელიუსი,

1826-1859 – ვილჰელმ ფონ შადოვი,

2009-დან დღემდე - ტონი კრეგი.

შეგჩერდეთ მათგან ორ ყველაზე ცნობილ მოღვაწეზე - პეტერ იოზეფ ფონ კორნელიუსი და ვილჰელმ ფონ შადოვი. პეტერ იოზეფი, გერმანული რომანტიზმის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელია. მოღვაწეობა დაიწყო, როგორც ადგილობრივი ეკლესიების მხატვარმა, რომში გამგზავრების შემდეგ ის გერმანელი მხატვრების გაერთიანებას შეუერთდა. ამ გაერთიანების წევრები თავს „წმინდა ლუკას კავშირს“ (Lukasbund) უწოდებდნენ, მაგრამ გერმანული ფერწერის ისტორიაში ისინი შევიდნენ მეტსახელით „ნაზარეველები“. რომში ყოფნის პერიოდში კორნელიუსმა სხვა ნაზარეველებთან ერთად მონაწილეობა მიიღო ბარტოლდის - რომში პრუსიის კონსულის სახლის მოხატვაში. ასევე აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მუშაობდა ილუსტრაციებზე – „სიმღერა ნიბელუნგებზე“.

1811–1818 წლებში კორნელიუსი ბევრს მოგზაურობდა იტალიაში: მილანი, პარმა, პიაჩენცა, მოდენა, ბოლონია, ფლორენცია, სიენა, ორვიეტო, სწავლობდა აღორძინების ოსტატების ფერწერას. 1820-იანი წლების ბოლოდან კორნელიუსი მიუნხენში გადადის ლუდვიგ ბავარიელის მიწვევით, 1825 წლიდან ხელმძღვანელობს მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიას (Akademie der bildenden Künste München), მოხატა რამდენიმე მიუნხენური ეკლესია, ასევე გლიპტოთეკისა და პინაკოთეკის შენობები. 1840 წელს კორნელიუსი ბერლინში გადადის, 1841 წელს ბერლინის სამხატვრო აკადემიის დირექტორი ხდება. ის ბერლინში ცხოვრების ბოლომდე დარჩა. ჩვენთვის უდაოდ საინტერესოა მსოფლმხედველობრივი მრწამსი, რომელიც მან გაატარა სამივე აკადემიაში. შეგვიძლია ამ მიმართულებას ვუწოდოთ გერმანული რომანტიკული აკადემიზმი.

ვილჰელმ ფონ შადოვს რაც შეეხება, ის ცნობილი მოქანდაკის, იოჰან გოტფრიდ შადოვის შვილი იყო. მის სახელს უკავშირდება პეტერ იოზეფთან ერთად ფერწერის „დიუსელდორფის სკოლის“ ჩამოყალიბება. სამხატვრო განათლება მან ბერლინის

აკადემიაში მიიღო, რომლის წარმატებით დამთავრებით შემდეგ იტალიაში გაემგზავრა, სადაც ცნობილი დანიელი მოქანდაკე ბერთელ თორვალდსენი გაიცნო. შადოვზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ნაზარეველების შემოქმედებამ. 1813 წელს მან გადაწყვიტა ამ ჯგუფს შეერთებოდა.

ბერლინში დაბრუნების შემდეგ ის პრივატ-დოცენტი გახდა, ხელმძღვანელობდა დიდ სახელოსნოს, სადაც მეფის მფარველობის წყალობით ბევრი მოსწავლე იღებდა სამხატვრო განათლებას. 1825 წლიდან შადოვი ხდება დიუსელდორფის აკადემიის რექტორი.

ამ ორი ხელოვანის შესახებ ინფორმაციის მოწოდება მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ, რადგან სწორედ მათ სახელსა და მოღვაწეობას უკავშირდება ფერწერის „დიუსელდორფის სკოლის“ ჩამოყალიბება, რაც, რა თქმა უნდა, მჭიდრო კავშირშია აკადემიასთან, მისი განვითარების ტენდენციებთან. გავრცელებული შეხედულების მიხედვით, პეტერ იოზეფ ფონ კორნელიუსი ცდილობდა დაემკვიდრებინა რომატიზმის ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები, ხოლო შადოვის ღირექტურობის პერიოდში შეიქმნა სხვადასხვა მიმდინარეობა, რომლებიც შუა საუკუნეების გერმანულ თემებს ასახავდნენ. ბუნებრივია, ეს ყველაფერი აკადემიის სტუდენტთა ნამუშევრებში აირეკლებოდა (ზონი, ჰილდებრანდტი, რეტელი, ლესინგი). ვითარდებოდა რეალისტური პეიზაჟური მხატვრობა (ო. და ა. ახენბახები) და ყოფითი ჟანრი (კ.ჰიუბნერი).

აღსანიშნავია კარლ ფერდინანდ ზონის მოღვაწეობა. ბერლინის აკადემიისა და შადოვის კერძო სახელოსნოში განათლების მიღების შემდეგ, შადოვთან ერთად გადასახლდა დიუსელდორფში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1833 წელს მიიღო პროფესორის თანამდებობა, რომელიც სიცოცხლის ბოლომდე ეკავა. ამგვარად ის ფერწერის „დიუსელდორფის სკოლის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი გახდა. აღსანიშნავია ასევე ის ფაქტი, რომ ის ეკუთვნოდა ზონების ცნობილ მხატვართა ოჯახს.

რამდენიმე სიტყვით უფრო დაწვრილებით ნაზარეველების შესახებ: XIX საუკუნის ევროპის კულტურული ცხოვრების

ახალ შტრიხად იქცა მხატვართა ჯგუფების გამოჩენა, რომელთაც აერთიანებდათ ერთნაირი შეხედულებები ხელოვნებაზე. ერთ-ერთი ასეთი ჯგუფი იყო „წმინდა ლუკას კავშირი“ (გერმანულად „Lukasbund“), რომელიც 1809 წელს დააარსეს ვენის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებმა – იოჰან ოვერბეკმა (1789-1869) და ფრანც პფორმა (1788-1812) შუასაუკუნეების გილდიების მაგალითზე. სახელწოდება უკავშირდება წმინდა ლუკას, როგორც ღვთისმშობლის პირველი პორტრეტის ავტორს. ისინი მთლიანად იზიარებდნენ გერმანული რომანტიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ფრიდრიხ შლეგელის შეხედულებას, რომ თანამედროვე ხელოვნება „უნდა ატარებდეს შუა საუკუნეების ოსტატების ხასიათს, იყოს გულლიად გულითადი, საფუძვლიანად ზუსტი და სიღრმისეული, ანუ უბიწო და უეშმაკო“. მათი ხელოვნების არსი იყო ქრისტიანული კეთილშობილება, ძირითადი შემოქმედებითი მეთოდი – XV საუკუნის გერმანელი და იტალიელი ოსტატების მიბადვა.

ეს ყველაფერი უკვე ითქვა სურათების ციკლში 1809–1810 წლებში, რომელიც ეძღვნებოდა გერმანიის მეფე რუდოლფ I-ს (1273-1291), ჰაბსბურგთა დინასტიის დამაარსებელს. ნამუშევრები პფორმა შეასრულა თავისი მშობლიური ქალაქის – მაინის ფრანკფურტისათვის. ახალგაზრდა ოსტატი მაშინვე გაეხვა კონფლიქტში ნეოკლასიციზმის მომხრეებთან, რამაც ოვერბეკი აკადემიიდან გარიცხვამდე მიიყვანა, ხოლო შემდგომში დამცინავ მეტსახელამდე „ნაზარეველები“, რომელიც მათ კავშირს უწოდა მხატვარმა იოჰან ქრისტიან რაინჰარტმა (1761–1847).

1810 წელს პფორი და ოვერბეკი რომში გადავიდნენ. მოგვიანებით მათ შეუერთდათ პეტერ ფონ კორნელიუსი, ვილჰელმ ფონ შადოვი და სხვა მხატვრები. ისინი დასახლდნენ მონასტერში, რომელიც თავისი მოწყობით კომუნას ჰგავდა. ნაზარეველები ეწოდნენ ერთობლივ მეურნეობას და ყოველდღე იკრიბებოდნენ მონასტრის სატრაპეზოში, რომ წაეკითხათ ბიბლია და ვაკენროდერის „გულიდან ნათქვამი“. ზატავდნენ მხოლოდ საკუთარ კელიებში, რადგან თვლიდნენ,

რომ მხატვარი უნდა აზღენდეს არა ნატურის ბრმა კოპირებას, არამედ უნდა გამოხატოს საკუთარი გრძნობები. ნაზარაველები მხატვრის მთავარ ღირსებად თვლიდნენ სულიერ სიწმინდესა და რელიგიურობას, რომ „მხოლოდ ბიბლიამ აქცია რაფაელი გენიად“. 1813 წელს კავშირის ყველა წევრი – პროტესტანტი – კათოლიკე გახდა. იმ დროსი ბევრი მხატვარი შეისწავლიდა ადამიანის აგებულებას გვამების მეშვეობით. ნაზარაველები, მათი რელიგიური შეხედულებებიდან გამომდინარე, ამაზე უარს ამბობდნენ და ასევე არ მუშაობდნენ ქალის შიშველ ნატურასთან. მხოლოდ მუდმივად მიმართვდნენ ადრექრისტიანული, შუასაუკუნეობრივი და რენესანსის ხელოვნების ძეგლებს.

1813 წელს გერმანიის ნაპოლეონისაგან განთავისუფლებამ მხატვართა საზოგადოება გამოაცოცხლა. გერმანელი ხალხის სულიერ განათლებაში მათ თავიანთი მოწოდება დაინახეს და ოცნებობდნენ მონუმენტალური ფერწერის აღორძინებაზე. პრუსიის კონსულმა რომში ბარტოლდიმ ნაზარეველებს შესთავაზა თავისი სახლის მოხატვა, რომელიც ნაზარეველების მონასტრის ახლოს მდებარეობდა. სიუჟეტად მათ აირჩიეს იოსების ისტორია, ხოლო ტექნიკად ფრესკა, რომელსაც პროფესიონალი გერმანელი მხატვრები აღარ მიმართვდნენ უკვე ნახევარი საუკუნის განმავლობაში. ისინი მიისწრაფოდნენ შუასაუკუნეობრივი იდეალებისაკენ, როდესაც პიროვნება ერწყმოდა შემოქმედებით კოლექტივს, მხატვრებმა გაინაწილეს სამუშაო. თუმცა, ბარტოლდის სახლის ფრესკების ავტორთა ინდივიდუალობა არ დაკარგულა: ოვერბეკის მსუბუქი მონასმი (იოსების მონად გაყიდვა) განსხვავდება კორნელიუსის ენერგიული და გამომსახველობითი მანერისაგან (იოსები იცნეს ძმებმა), იმავედროულად ორივე ფერმწერი განიცდის აღორძინების ეპოქის ოსტატთა გავლენებს – ოვერბეკი – ფრა ანჟელიკოსა და რაფაელის, ხოლო კორნელიუსი – მიქელანჯელოსი. მუშაობა ბარტოლდის სახლში საზეიმო სუფრით დასრულდა, რომლის შემდეგ კავშირმა დაშლა დაიწყო.

აკადემიაში სწავლობდა და ასწავლიდა ბევრი ის ხელოვანი, რომელთაც დიდი წვლილი შეიტანეს გერმანული სახვითი

ხელოვნების ახალ ეტაპზე გაყვანასა და განვითარებაში. მათ შორის იყვნენ ანდრეას და ოსვალდ ახენბახები, იოზეფ ბოისი, არნო ბრეკერი, ვილჰელმ ბუში, კარლ ფერდინანდ ზონი – 1833 წლიდან პროფესორი, ემანუელ ლოიცე – გერმანულ-ამერიკელი მხატვარი და ა. შ.

ჩვენ ღვეინტერესდით, არის თუ არა მემკვიდრეობითი ჯაჭვი აკადემიაში შენარჩუნებული, ვითარდება თუ არა აკადემია დროის მოთხოვნების შესაბამისად. მოგაწვდით მოკლე ინფორმაციას აკადემიის დღევანდლობის შესახებ: დიუსელდორფის აკადემია – ეს არის სახვითი ხელოვნებისა და ხელოვანთა უმაღლესი სასწავლებელი. ეს განსაზღვრება აკადემიის წესდებაში ჩადებულია 1777 წლიდან, ასევე ჩაიწერა 1831 წელს და ძალაშია დღესაც. თანამედროვე ეტაპზე, მხატვრობის, ქანდაკებისა და გრაფიკის გარდა, აკადემიაში ისწავლება ზურთომოდვრება, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება, სცენოგრაფია, ფოტოგრაფია და სხვა. 300 წელზე მეტია დიუსელდორფის სახვითი ხელოვნების აკადემია მნიშვნელოვანი საგამოფენო სივრცეა ევროპელ ხელოვანთათვის. იგი, როგორც უმაღლესი სასწავლებელი, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს სამეცნიერო კვლევას. აკადემიას აქვს ორი ცენტრი: ერთი იკვლევს ხელოვნების ნაწარმოებთა სტილისტიკას, სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზის გზით, ხოლო მეორე, ხელოვნებისა და მასმედიის დამოკიდებულებას (ვიდეოარტისა და ტელევიზიის მაგალითზე). დღესაც, ისევე როგორც ორი საუკუნით ადრე, დიუსელდორფის აკადემიის სტუდენტები და კურსდამთავრებულები მონაწილეობას იღებენ საერთაშორისო გამოფენებში (მაგ., ვენეციის ბიენალე). ამრიგად, აკადემია განაგრძობს იმ ტრადიციას, რომელიც დაარსების დღიდან წითელ ხაზად გასდევს აკადემიის ისტორიას და მდგომარეობს სწავლებისა და სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის მაღალი სტანდარტების დამკვიდრებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Hutt W., Die Dusseldorfer Malershule, Lpz.,1964;
- Gina Pischel, Grosse Kunstgeschichte der Welt (Maleri. Plastik. Architektur. Kunsthandwerk) Sudwest verlag Munchen,1983,p.594-597;604-605;
- <http://www.kettererkunst.de/lexikon/munchner-sezession.shtml>
- <http://www.bibliotekar.ru/avanta/70.htm>
- http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/NAZARETSI.html

ავთანდილ ჩაჩავა,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ირინე აბესაძე.

საკულტო სანახაობათა ნიღბები და მათი განვითარება საქართველოში

ქართული ხალხური დღესასწაული! ამ სიტყვებზე, პირველ რიგში, ბერიკაობა-ყვენობა წარმოგვიდგება, სხვადასხვა ცხოველად გადაცმული ნიღბოსანი პერსონაჟებით, წარმართული ხანიდან მომდინარე რიტუალებით, ქართველი ხალხის ისტორიის სხვადასხვა ეპოქის ამსახველი ჟანრული სცენებით.

ბერიკაობა-ყვენობა თავისი თავდაპირველი ბუნებით ნაყოფიერებისა და აღორძინებისადმი მიძღვნილი აგრარული დღესასწაულია, ის უძველესი ხალხური თეატრიცაა. სოფლის მამაკაცები – ახალგაზრდები და მოხუცები საკაზმის მზადებას შეუდგებოდნენ. რაღა არ იყო აქ საამისოდ მოტანილი – თხის, ცხვრისა და ხარის ტყავები, ტყავკაბები, საქონლის კუდები, გოგრის, ნაბდის, მუყაოსა და ქაღალდის ნიღბი. ღორისა თუ თხის გამხმარი თავები, სხვადასხვა ცხოველის რქები და ფრინველთა ბუმბულები, სადედოფლო ქართული კაბა და სხვადასხვა სახის თავსაბურავები, ფერადი ქაღალდები, ნაჭრის ჭრელი თოჯინები, ზარები და კრიალოსნები, ინა და ნახშირი, სიმიდის ნაჭურჩის, ხისა და რქის წითლად შეღებილი „კონკილა“ – ფალოსები, ხისაგან გათლილი ხმალ-ხანჯლები, ფარები და შურდულები. აქვე კეთდებოდა სხვადასხვა ფერის მაღალი ალმები და ჩირაღდნები. მიწაზე ეწყო სანოვავის შესაკრავი ჭრელი ხურჯინები, მორჩილი გუდები, კალათები, ხელადები და დიდი კოკები.¹

___ მეორე დღეს დღესასწაულის მონაწილენი მყუდრო

¹ რუხაძე ჯ., ქართული ხალხური დღესასწაული, საბჭოთა საქართველო, თბილისი, 1966, გვ. 6;

ადგილას შეიკრიბებოდნენ და შესაფერისად მოირთვებოდნენ. ბერია – ბეროლი და დღესასწაულის სხვა მონაწილენი, როგორც კი მორთვა-მოკაზმვას დაამთავრებდნენ, ბუკისა და ნალარის ხმა სოფელს მათ მზადყოფნას ამცნობდა ბერიკებს წინ თავბერია და დედოფალი მიუძღოდათ, მათ ხის ხმლებით ფარებით, ჯოხებითა და შურდულებით შეიარაღებული ამაღლა მოსდევდა. მესტვირენი, მეჩონგურენი, მეფანდურენი და სხვანი თავიანთ უნარსა და ოსტატობას წარმოაჩენდნენ.

ბერიკაობა-ყეენობის დღესასწაულმა უკვე XIX საუკუნეში მიიპყრო ქართველ მოღვაწეთა და მკვლევართა ყურადღება.¹

საქართველოში სხვადასხვა კუთხეში მოპოვებული ეთნოგრაფიული მასალა გვარწმუნებს, რომ ბერიკაობა-ყეენობა არ არის წარმოშობით ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ორი სხვადასხვა დღეობა, როგორც ეს მკვლევართა ნაწილს მიაჩნდა, არამედ ყეენობა, ბერიკაობის საფუძველზე ჩამოყალიბებული დღესასწაულია, რომელშიაც ბერიკაობიდან მომდინარე წარმართული ხასიათის ელემენტებთან ერთად, ქართველი ერის ისტორიული წარსულის ცალკეული ეპიზოდები აისახა.

ისტორიულ მასალაზე დაკვირვება ნათლად წარმოაჩენს, რომ ქართველი ხალხის წიაღში ჩამოყალიბებულ ამ სანახაობებს თვითმყოფადი იერ-სახე და მონაწილეთა ჩაცმულობის თავისებურებები გამოარჩევს. ესაა ტანსაცმელი, ნიღაბი, სარიტუალო ნივთები და სხვა, რომელთა ხასიათი ფორმა და აღწერილობა უშუალოდ გამომდინარეობს თვით მოვლენის შინაარსიდან, მონაწილეთათვის მიკუთვნებული როლიდან თუ წელიწადის დროსთან დაკავშირებული მსგავსი მოვლენებიდან.

ამჯერად, ჩვენი ინტერესის ობიექტს წარმოადგენს არა თავად რიტუალი, არამედ ამ რიტუალების დროს გამოყენებული ნიღბების მხატვრული სახეები და მათი განვითარება ძველი დროიდან დღევანდელ დრომდე.

ქართლსა და კახეთში ნიღბის აღმნიშვნელია ტერმინი „ბერიკო“ და ასევე, ევროპულიდან შემოსული „პარიკი“.

¹ რუხაძე ჯ., ქართული ხალხური დღესასწაული, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1966, გვ. 16;

იმერეთში ნილაბს „კვახბერას“ ეძახიან. ნილაბი ეთნოგრაფიული მონაცემებით – მასალისა და გამოსახულების მიხედვით შემდეგნაირად ჯგუფდება.¹

მასალის მიხედვით: თხის ან ცხვრის ტყავის ნილაბი, რომელიმე ცხოველის თავის ქალის ნილაბი (რომელიც ზოგჯერ თავსაბურავიც არის), ნაბდის ნილაბი, კვახის – გოგრის ნილაბი (კვახბერა), ბლის ხისკანის ნილაბი, მუყაოს ან ქალაღდის ნილაბი, გახამებული ქსოვილის ნილაბი.

გამოსახულების მიხედვით: ანთროპომორფული და ზომომორფული. პირველს განეკუთვნება ადამიანის გამომსახველი ნილაბი, მეორეს კი – ცხვრის, თხის, კუროს, ღორისა და სხვა ნილბები.

ბერიკაობა-ყეენობის დღესასწაულის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს საწესო ნილბები წარმოადგენს. მონაწილე პერსონაჟთა ნილბების როგორც გარეგნული, ასევე ფუნქციური მხარეების განხილვა მრავალ საყურადღებო მომენტს ავლენს: გარდა ამისა, მათი შესწავლა აგრარული საკულტო ნილბების განვითარების ისტორიისათვის თვალის მიდევნების საშუალებასაც იძლევა.

სანიმუშოდ შეიძლება დავასახელოთ აღმოსავლეთი საქართველო, სადაც შავნილბიანი ან სახეგამურულები თხას, ცხვარს, ხარს, კუროს, მგელს, კურდღელს, დათვსა და სხვა ცხოველებს განასახიერებენ. ზოგიერთი ნილაბი კი ისტორიული პირის ან ეთნიკური სახის მატარებელია.

საახალწლო და საგაზაფხულო დღესასწაულზე ბერიკაობაში მონაწილე პერსონაჟების გამომსახველობა შეზღუდული არ არის – ისინი სხვადასხვა ცხოველს ან პიროვნებას ასახიერებენ და მათ გარკვეული ტრადიციულობაც ახასიათებთ. მაგ., თხის ან ცხვრის გამომსახველი პირი დღესასწაულში საკმაოდ რეალისტურად არის წარმოდგენილი. საყურადღებოა ამ ცხოველთა სტილიზებული გამოსახულებანიც. მაგალითად, თუ ტყაპუჭიან ბერიკას შავი ნაბდის ნილაბი ან გამურული

¹ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, „განათლება“, თბილისი, 1983, გვ. 260;

სახე აქვს, თავზე მაღალი ქუდი ან ნიღაბზე დამაგრებული ფრინველის ფრთები (ორი ან მეტი) ან საქონლის რქები „კრუხი საბუდრით“ ან „ჩალა-ბურდაზე“ დასკუპებული თოჯინა „კუკი“ ამშვენებს, იგი ბერიკად ან „ყეენად“ არის გააზრებული; მისი თავსაბურავია აგრეთვე ხშიადი პური, რომელიც რკალად მოხვეული, თივაზეა დადებული. ამ პერსონაჟისთვის მთავარი მაინც შავი ნიღაბი, სახის გამურვა და ტყაპუჭის ფალიკური ძვლით ან რქით თუ „კონკილათი“ ტარებაა. ტყაპუჭიანი ან შავად შეღებილი პერსონაჟი არასოდეს არაა „ტახი“, „კურო“, „მგელი“ და ა. შ. ძალზე იშვიათად ისინიც ბერიკებად იხსენიებიან. არაბს, ლეკსა და თათარს კი, ძირითადად სახის სიშავის გამო, ბერიკებსაც ეძახიან.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ბერიკა და ყეენი, როგორც ღლესასწაულის სხვა მონაწილენი, როგორც აღნიშნული იყო, არა მარტო შავ ნიღბებს იკეთებენ, არამედ სახესაც შავად იხატავდნენ ან იმურავდნენ და ერთმანეთს წყალს ასხამდნენ, აღნიშნული წესი საქართველოში თითქმის ყველა აგრარულ წეს-ჩვეულებასა და რიტუალშია ცნობილი.

კახეთში ყეენის ქუდის მაგივრობას კრუხის საბუდარი სწევდა, რომელშიც ხშირად ცოცხალი კრუხი იჯდა, საბუდარი ფერადი ბუმბულით იყო მორთული. ქალაქში – გორსა და თბილისში, გამართულ ყეენობაში ყეენი სპარსულ ჩაღმასაც ატარებდა.¹

დედოფალი, რომელსაც აქაც ფერუმარილწასმული, ხელოვნური მკერდით დამშვენებული ვაჟი ასახიერებდა, ჩიხტი-კობით ან აბრეშუმის წითელი ქალაღიათი იყო მორთული. მას ქართულ ან სოფლურ ყაიდაზე შეკერილი ჩითის კაბა ეცვა. კაბას ამშვენებდა ჭრელი ქამარი და მასზე ჩამოკიდებული კამეჩის რქა.

ღლესასწაულის მონაწილე სხვა ბერიკებსაც ცხვრის მოკლე გადმობრუნებული ტყავ-კაბები ეცვათ და თავზე ნაბდისგან შეკერილი შავი ქუდ-ნიღბები ეხურათ. კურო (ბულა) თავზე

¹ რუხაძე ჯ., ქართული ხალხური ღლესასწაული, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1966, გვ. 11

ხარის რქებს იმაგრებდა და ხარის ტყავს წამოისხამდა სოლმე.

ქართლ-კახეთში ყეენს, ბერიკას მსგავსად, ცხვრის გადმობრუნებული ტყავ-კაბა ეცვა ან ტყავწამოხურული დადიოდა, უკან კი საქონლის ან წნელისგან გაკეთებულ კუდს იმაგრებდა. ტყაპუჭზე მას ქამარი ჰქონდა შემოკრული, რომელზედაც კამეჩის ან ხარის კანჭის ძვალი, წითელ ნაჭერშემოხვეული ან შეღებილი სიმიანდის ნაფურჩი ან ხის მოკლე ჯოხი ჰქონდა დაკიდული.

ზოგ ყეენს ჩოხა-ახალუხი სცმია, ზოგს ყარაჩოხელის ტანსაცმელი. ქალაქში ხშირი ყოფილა მეფე ერეკლეს მსგავსად მორთული ყეენიც, რომელსაც „მეფეს“ ეძახდნენ. ყეენს ყელზე ყველიერში გამომცხვარი ნაზუქის კვერი და საგანგებოდ დამზადებული მამლის თავი ეკიდა, რომელსაც ნისკარტში თავისივე ბრჭყალი ჰქონდა გაყრილი. ყეენს ხშირად ყურძნის გამხმარი ჯაგნებით, კაკლის ხრიალებით, ხახვის გალათი ან ფერადი მძივებით შეამკობდნენ.

ყეენი სხვადასხვაგვარად იყო მორთული. იმერეთში ჯალოებით და ჭილოფით იყო შემოსილი, ზოგჯერ ბანჯგვლიანი ქურქი ეცვა, ან შავი ახალუხი და განიერი შარვალი. არც თუ იშვიათად იგი „სამეფო“ ტანსაცმლითაც მოურთავთ.¹

იმერეთში ყეენს წვერ-ულვაშით დამშვენებული „კვახბერა“ ეფარა ან სახე ჰქონდა შეღებილი. თავზე ეხურა „შაქრის თავის“ მსგავსი ქალაღის ან ცხვრის ტყავის მაღალი ქუდი, რომელსაც „გუდის ტყავის“ ქუდსაც ეძახდნენ.

ყეენი სახეზე ქალაღის ან მუყაოსაგან დამზადებულ ნიღაბს იფარებდა, რომელიც პირისფრად ან წითლად იყო შეღებილი. უფრო ხშირად კი იგი სახეს შავად იღებავდა, ფერად ან შავი ნაბღის ნიღაბსაც იკეთებდა, თავზე რქებს იდგამდა და ღორის ჯაგრის ან თხის ბეწვის წვერ-ულვაშით იყო მორთული. ნიღაბი ამოჭრილი იყო თვალებისა და ცხვირის გამოსაჩენად.

სვანეთში შობის დღესასწაულში ყაენი/ყეენი თხის ან

¹ რუხაძე ჯ., ხალხური დღესასწაულები და თანამედროვეობა, „მეცნიერება“, თბილისი, 1980, გვ. 23

ჯიხვის ტყავში გამოეწყო, ციკნის ხალათს („გუდრას“) დაიხურავს, ხელში ხის დაშნას დაიჭერს და წინ ხის ფალოსს ჩამოიკიდებს. საქმისას კანაფის ძველი ქვედა საცვლები აცვია, ზურგზე ჩალის ბურღო კუზივით ადგას, თავზე უბრალოდ ბოხონს ჩამოიცვამს და სახეს ნივრით შემდეგნაირად დაიხატავს; ნახშირის ზოლები შუბლიდან ნიკაპამდე უწევს, ზედა ტუჩის გასწვრივ მიემართება და ლოყებიც გამურული აქვს.¹

რაც შეეხება სხვა საკულტო დღესასწაულებს, საყურადღებოა თუშეთში ყველიერში გამართული „ოფოფობა“. აქ, მამაკაცების მაგივრად უკვე ქალები არიან ყურადღების ცენტრში. ამ დღეს ექვს ქალს ბერიკებად ამოირჩევენ. სამს ოფოფებად მორთავენ. ქალის ძველებურ გრძელ კაბებს – წინ ჩახსნილ ტოლის ჯუბებს ჩააცმევენ, სახელოებში ფეხებს გააყრევიანებდნენ, თვალებთან პატარა საჭვრეტებს დაუტოვებდნენ, კაბის ბოლოს თავს ზემოთ შეყრიდნენ და თავს ბაწრით მოუკრავდნენ.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ხანგრძლივმა თანაცხოვრებამ საქართველოში მაცხოვრებელთა უმცირესობათა სახალხო რიტუალებში შეიმჩნევა საკულტო ნიღბების მხატვრული დამზადების ქართულთან მიმსგავსებული ესთეტიკა. ამ ასპექტით, ყურადღებას იმსახურებს თეთრი წყაროს რაიონის ბერძენთა შორის შემონახული ახალი წლის დღესასწაული. ახალ წელს დაახლოებით თორმეტი კაცი სხვადასხვანაირად მოირთვებოდა, ერთ მათგანის თხას განასახიერებდა, თავზე თხის ან ბუმბულის „რქა“ ედგა და თხის ბეწვის ან სიმიდის ფოჩის წვერ-ულვაში ეკეთა. იგი შავ ნიღბს ატარებდა ან სახე შავად ჰქონდა შეღებილი. თხის ტყავი ან ცხვრის ტყაპუჭი ეცვა, რომელზედაც მამრობითი სქესის აღმნიშვნელი გამოსახულება ეკიდა. დღესასწაულში მონაწილეობას იღებდა აგრეთვე ქალურად გადაცმული მამაკაცი, რომელიც დედოფალს,

¹ რუხაძე ჯ., ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, ბერიკობა-ყეენობა, თბილისი, 1999. გვ. 92-93

პატარძალს განასახიერებდა.¹ ადგილობრივი ბერძნები, როგორც აგრარულ, ასევე მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებსა და რიტუალებში ხშირად იყენებდნენ სახის გამურვის წესს.

ჩვენთვის საინტერესო იყო აგრეთვე საქართველოში მაცხოვრებელი ქურთებისათვის დამახასიათებელი საკულტო რიტუალებისათვის გამოყენებული ნიღბების მხატვრული სახე. ტრადიციულად, დაწყებული ერაყის ქურთებიდან ისინი თამუზიისადმი მიძღვნილ საგაზაფხულო დღესასწაულზე, რომელიც წვიმის გამოსათხოვად და ნაყოფიერების მიღების მიზნით სრულდება, მთავარ მონაწილეს თხის ტყავით მოსავენ, ზოგჯერ თავზე შავი თხის ტყავისაგან გაკეთებულ რქებს ადგამენ. მას შავი ნაბდის ქუდნილაბი აქვს აფარებული ან სახე გამურულია. აღნიშნული კი, გვაძლევს საფუძველს დაეასკვნათ, რომ ჩვენ მიერ მოყვანილ ყველა მასალაში საკულტო ნიღბებს მსგავსი სემანტიკური დატვირთვა გააჩნიათ. ძირითადად, როგორც ქართველებით დასახლებულ საქართველოს რეგიონებში, ისე ჩვენში მაცხოვრებელ ეთნიკურ უმცირესობათა საწესო დღესასწაულებში გამოყენებულ სახე-ნიღბებში ერთმანეთის მსგავსი შინაარსია ჩაქსოვილი.

ქართული საკულტო ნიღბები მრავალფეროვანია. მათ ამოსაცნობად მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო ნიღბის სახეობას, არამედ თავდახურვას და მორთულობასაც. ამ მონაცემების მიხედვით, ნიღბები განხილული უნდა იქნეს ყველა ელემენტის ერთობლივი ანალიზის საფუძველზე.²

საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ნიღბები ცნობილია აგრეთვე ჩრდილო კავკასიის ხალხებში: აბაზეზში, კიახებში, ჩერქეზებში, ყაბარდოელებში, ოსებში, ინგუშებში, ხუნძებში, ლეკებში, ყარაჩაელებში, ბალყარებში. როგორც აღწერილობითი მასალიდან ჩანს, აქაც აღინიშნება ბერიკაობა-ყვენობის მსგავსი სხვადასხვა ნიღბოსან პერსონაჟთა მონაწილეობა.

საინტერესოა, რომ ბასკოლოგთა კვლევებით დასტურდება,

¹ იქვე: გვ. 94

² ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, „განათლება“, თბილისი, 1983. გვ. 251

რომ ქართულ ხალხურ დღესასწაულს ბერიკაობა-ყვენობას და პირინეის ნახევარკუნძულზე მცხოვრებ ხალხთა დღესასწაულს „ფიესტა“ ბევრი რამ აქვთ საერთო. ალბათ, არაფერია უჩვეულო იმაში, რომ ერთი და იგივე დღესასწაული, ადამიანთა წარმოდგენები თუ ტრადიციები ემთხვევა გეოგრაფიულად განსხვავებულ არეალებში. პირინეის, ანუ იბერიის ნახევარკუნძული ევროპის დასავლეთ ნაწილშია, საქართველო კი გეოგრაფიულად ევროპისა და აზიის გასაყარზეა განთავსებული. თუკი ბერიკაობა-ყვენობა, თავისი ფორმითა და შინაარსით, ნაწილობრივ წააგავს ესპანეთში გავრცელებულ დღესასწაულს, რომელსაც სან-მიგელის „ფიესტას“ უწოდებენ, მას ოდნავ განსხვავებული სახე აქვს. იგი ბასკი ქალის – გარასისა და მისი სატრფოს – მიგელის სასიყვარულო ამბებზეა აგებული.¹

„ფიესტას“ წინა დღეებში მწყემსები ჩამოდიან თავიანთი სადგომებიდან, მოჰყავთ თხა ან ცხვარი, მათი ტყავისგან იკერავენ ტყაპუჭს, თხის/ცხვრის თავისგან ნიღაბს, ფეხზე ტყავის ქალამნებს იცვამენ და დოლისა და სალამურის ხმაზე მღერიან სხვადასხვა ხასიათის (ხშირად, უწმაწურ) სიმღერებს. ხალხი მათ არ დევნის, ასაჩუქრებს საკვებითა და სხვა ნივთით. ამ ტრუბადურებსა და ეულგარულ მომღერლებს ბერცოლარები ეწოდებათ.²

როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში ბერიკაობა-ყვენობა სურსათის შეგროვებით, საქორწილო ურთიერთობებით და კვდომა-აღდგომის რიტუალით სრულდება. აქ აშკარა მსგავსებაა ბასკურ სან-მიგელის „ფიესტასთან“, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბასკ ქალ გარასისა და მის სატრფო მიგელის სასიყვარულო ურთიერთობას ეძღვნება. ბერცოლარების მიერ შესრულებულ სიმღერებში ყველაზე მეტად შემდეგი ტექსტი ფიგურირებს: „სან მიგელის დღეს, დიდ დღესასწაულზე შეერთდნენ სიყვარულით გარასი და მიგელი, ბელმა ისინი შეაერთა ბედნიერ წყვილად, პირველად იქ შეხვდა

¹ ფუტკარაძე ნ., საგაზაფხულო ფიესტა და ქართული ბერიკაობა-ყვენობა. www.saujje.ge გადამოწმებულია 2012 წლის 20 მაისს.

² იქვე.

ერთმანეთს მათი მზერა“. როგორც ვხედავთ, წინა პლანზეა წამოწეული ქალ-ვაჟური სიყვარული, როგორც გაერთიანების, განაყოფიერებისა და გამრავლების სიმბოლო. მსგავსია ბასკი ბერცოლარებისა და ქართველი ბერიკების სამოსიც: ისინი ცხვრის ან თხის ტყავში არიან გახვეულნი, ნილაბი მათი ჩაცმულობის აუცილებელი ატრიბუტია. ბერცოლარებს ბასკეთში მგელკაცებსაც უწოდებენ.¹

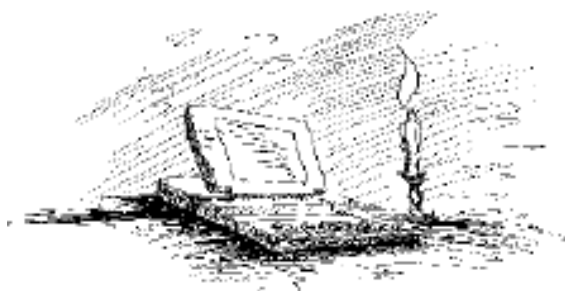
ამრიგად, მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით, „ბერიკაობა“ ერთ-ერთი გამორჩეულია. ამგვარი გამორჩეულობა იმითაა განპირობებული, რომ მთელი სანახაობა ნილბიანი პერსონაჟების მიერ თამაშდება. სხვადასხვა ცხოველის ნილაბი, მისთვის დამახასიათებელი ტანთჩაცმულობის ხასიათი, სარიტუალო ნივთები და სხვა ატრიბუტიკა, – სწორედ ისაა, რაც ნილბის დამამზადებელი ხელოვანისგან განსაკუთრებულ ცოდნას, ტრადიციების პატივისცემას და მდიდარ ფანტაზიას მოითხოვს. ეს საკითხი აქტუალობას არ კარგავს დღესაც, როდესაც ბერიკაობა-ყვენობა კვლავაც იმართება, როგორც ქართველი ხალხის უძველესი ტრადიციისადმი პატივისცემის დასტური.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- რუხაძე ჯ., ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, ბერიკაობა – ყვენობა, თბილისი, 1999..
- რუხაძე ჯ., ქართული ხალხური დღესასწაული, საბჭოთა საქართველო, თბილისი, 1966.
- რუხაძე ჯ., ხალხური დღესასწაულები და თანამედროვეობა, „მეცნიერება“, თბილისი, 1980.
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, „განათლება“, თბილისი, 1983.
- ფუტკარაძე ნ., საგაზაფხულო ფიესტა და ქართული ბერიკაობა–ყვენობა. www.saunje.ge გადამოწმებულია 2012 წლის 20 მაისს.

¹ ფუტკარაძე ნ., საგაზაფხულო ფიესტა და ქართული ბერიკაობა–ყვენობა. www.saunje.ge გადამოწმებულია 2012 წლის 20 მაისს.

მედიოლოგია



ვლადიმერ (ლადო) ტატიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
მედიის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: გიორგი ჩართოლანი

მუსიკის ეფექტი – სატელევიზიო რეკლამის მნიშვნელოვანი კომპონენტი

„საყოველთაოდ ცნობილია ის უდიდესი როლი, რომელსაც ხელოვნებაში ჩვენი ე. წ. უმაღლესი ორგანოები ასრულებენ: თვალი და ყური. ესთეტიკურ აღქმაშიც პირველ რიგში სწორედ ისინი იღებენ მონაწილეობას. მხოლოდ მათი საშუალებით შეიძლება ხელოვნების ძირითადი დარგების – მხატვრობისა და მუსიკის განცდა“.¹

ჯერ კიდევ ანტიკურ წყაროებში გვხვდება ცნობები მუსიკის საშუალებით ადამიანთა განკურნების შესახებ. ჰომეროსის „ოდისეაში“ მოთხრობილია, თუ როგორ შეუხორცდა ჭრილობა ნაწარმოების მთავარ გმირს სიმღერის წყალობით. პლატონის „მუსიკის სფეროს“ ანალიზის შედეგად კი თანამედროვე ასტროლოგებმა დაადგინეს კავშირი ზოდიაქოს ნიშნებსა და მუსიკალურ ნოტებს შორის:

ვერძი – დო, ტონალობა დო-მაჟორი
კურო – დო-დიეზი (რე-ბემოლი)
ტყუპები – რე, ტონალობა რე-მაჟორი
კიბო – რე-დიეზი (მი-მაჟორი)
ლომი – მი, ტონალობა მი-მაჟორი
ქალწული – ფა, ტონალობა ფა-მაჟორი
სასწორი – ფა-დიეზი (სოლ-ბემოლი)
მორიელი – სოლ, ტონალობა სოლ-მაჟორი
მშვილდოსანი – სოლ-დიეზი (ლა-ბემოლი)
თხის რქა – ლა, ტონალობა ლა-მაჟორი

¹ დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, საქართველოს მაცნე, თბილისი, 2006

მერწყული – ლა-დიეზი (სოლ-ბემოლი)

თევზები – სი, ტონალობა სი-მაჟორი

საინტერესოა, რომ მეცნიერთა დაკვირვებით, ბავშვებს, რომლებიც ემბრიონულ მდგომარეობაში მუსიკას ისმენდნენ, რიტმულობის თვალსაზრისით გამორჩეულად ჯანსაღი გულის ცემა აქვთ¹.

ჩინეთსა და იაპონიაში გამოდის მუსიკალური ალბომები სათაურებით: „გული“, „ღვიძლი“, „უძილობა“, „საკვების მონელება“ და სხვა.

ადამიანზე მუსიკის ზემოქმედების შესახებ მრავალი საინტერესო ნაშრომი არსებობს. რჩევებს ძირითადად გვთავაზობენ ექიმები, ფსიქოლოგები, მუსიკოსები: „მუსიკაში ასახულია ცხოვრებისეული რიტმი“ (ლ. ლენო); „ადამიანური ქცევის განხილვა შესაძლებელია მუსიკალურ სიმბოლოებთან კავშირში“ (დ. სოიბელმანი); „მუსიკა ოდითგანვე გამოიყენებოდა ადამიანებზე ზემოქმედების იარაღად. იგი ერთგვარი ინფორმაციაა. მუსიკა გვესმის ეკლესიაშიც... მუსიკა კურნავს“ (ი. რიჟკოვი); „კომპოზიტორები ერთგვარი მკურნალები არიან... მუსიკის საშუალებით შეიძლება ადამიანს მოეხსნას სტრესი, უიმედობა, ტრაგიკული განცდა... მუსიკა კურნავს სულიერად და ფიზიკურად... იგი კათარსის იწვევს“ (ვ. ელკინი).

ნაშრომში „მოცარტის ეფექტი“ დ. კემპბლეი გამოყოფს ადამიანებზე მუსიკის ზემოქმედების დადებით მხარეებს. იგი აღნიშნავს, რომ მუსიკა აუმჯობესებს სუნთქვას, გულის რითმს (პულსს), წნევას, ჰორმონების გამოყოფას (და ამით ხელს უწყობს სტრესის მოხსნას), იმუნურ ფუნქციას, მახსოვრობას, შრომისნაყოფიერებას. მუსიკა ხელს უწყობს ტვინის ტალღების გაწონასწორებას; იგი ხსნის კუნთოვან დაძაბულობას და აძლიერებს სხეულის კოორდინაციას; დადებითად მოქმედებს მაღალი სიცხის დროს; საგრძნობლად აუმჯობესებს სექსუალურ მოთხოვნილებებს.

ჯ. ლიმბა ჩაატარა ექვსი ცდა იმის გამოსარკვევად, თუ რა მოსდის ტვინს ჯაზური მუსიკის ქვეშ („ტვინი ჯაზის ქვეშ“).

¹ Рыжков Ю. Психосоматические реакции на некоторые виды музыкального искусства, <http://www.yugzone.ru/>.

აღმოჩნდა, რომ ამ დროს იზრდება ტვინის იმპროვიზაციული აქტიუობა, შესაბამისად, ძლიერდება ადამიანის თვითგამოხატვის უნარი.

ძალზე საინტერესოა ა. ტომატისის გამოკვლევა – „სმენითი თერაპია“. ექიმი მოგვიწოდებს: „ზმირად უსმინეთ მოცარტს“.¹ ცნობილი მსახობი ჟ. დეპარდიე ბავშვობიდანვე ენაბლუ ყოფილა. იგი მკურნალობდა ა. ტომატისთან, რომელმაც პაციენტს პირველსავე შეხვედრისას გამოუწერა მოცარტის მუსიკა – 2 საათით დღეში... დეპარდიე განიკურნა (გარკვეული მუსიკალური სეანსების შემდეგ)².

ა. ტომატისი მკითხველს უხსნის, თუ რატომ კურნავს მუსიკა: უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ბგერა – ეს არის ვიბრაცია, რომელიც ძალზე დადებითად მოქმედებს ადამიანთა გულ-სისხლძარღვთა სისტემასა და ტვინზე. რატომ მაინცდამაინც მოცარტი და არა ბახი, ბეთჰოვენი თუ სხვა? – იმიტომ, რომ მოცარტი რჩება ამოუცნობად. ყველაზე მთავარი კი ის არის, რომ მისი მუსიკა ყველასათვის მისაწვდომია და გასაგები. მას ახსნა (და ფიქრი) არ სჭირდება. მოცარტის მომავადობელი მუსიკა თავისი უშუალობითა და უბრალოებით ხელს უწყობს ადამიანს სულიერი წონასწორობის შენარჩუნებაში. აქედან გამომდინარე, იგი ფიზიკურ დეფექტებსაც ხნის ხშირ შემთხვევაში... მოცარტის მუსიკას ძალუძს – სითბო გადასცეს ტვინს.

ა. ტომატისი, რა თქმა უნდა, აკვირდებოდა სხვა ჟანრის მუსიკასაც, აგრეთვე – კლასიკური მუსიკის სხვა წარმომადგენლებს. ექიმის დასკვნა ასეთია: „რომანტიკული მუსიკა აძლიერებს გრძნობებს, განცდებს. იგი ხელს უწყობს ადამიანებში სიმპათიის, თანაგრძნობის, სიყვარულის გაღვივებას (შუბერტი, შუმანი, ჩაიკოვსკი, შოპენი, ლისტ...)“³;

ჯაზი და ბლუზი ადამიანებს კარგ ხასიათზე აყენებს, გან-

¹ 2 Томатис А. Слуховая терапия, Диск “Звёздный странник” на основе метода Томатиса. www.flibusta.net

² Томатис А. Слуховая терапия, Диск “Звёздный странник” на основе метода Томатиса, www.flibusta.net

³ იქვე

წყობილებას უუმჯობესებს, ახალისებს. ამ სახის მუსიკა მათში აღვივებს მახვილგონიერებას;

როკმუსიკა აღვივებს ვნებას. ეს ჟანრი სტიმულატორის ფუნქციას ასრულებს, რათა ადამიანებმა თავისუფლად იმოძრაონ, აგრეთვე — ხსნის დაძაბულობას, აყუჩებს ფიზიკურ ტკივილს;

რელიგიური მუსიკა, რა თქმა უნდა, ყველაზე დიდ სულიერ სიმშვიდეს ანიჭებს ადამიანს; ხელს უწყობს მას სულიერი თუ ფიზიკური ტკივილის დაძლევაში.

საქართველო მუსიკის ქვეყანაა. აქ თითქმის ყველა მღერის და ყოველი მეორე ლექსებს წერს. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ნივთიერი კულტურის ძეგლებისა და წერილობითი წყაროების შესწავლა-ახალიზის საფუძველზე ივარაუდება, რომ ქართველი ერის სამუსიკო კულტურა და-ახლოებით მესამე ათასწლეულის სიღრმეში იღებს სათავეს. ასურეთის მეფე სარგონი, რომელმაც ძვ. წ-ით 714 წელს დაიპყრო ურარტუს ერთ-ერთი სამთავრო ქართველი მოსახლეობით, აღფრთოვანებით აღწერს მათ მაღალ კულტურას, მდიდარ ცხოვრებას და განსაკუთრებით აღნიშნავს, რომ ეს ხალხი შრომას „მხიარული სიმღერებით“ ახალისებდა. აქ, ბუნებრივია, „შრომის სიმღერები“ იგულისმება. ცნობილია ისიც, რომ ქსენოფონტე ქართულ სიმღერას მოიხსენიებს — როგორც „განსაკუთრებულს“. იმ დროისათვის ქართველებს უკვე ჰქონიათ საღამოური სიმღერა-ცეკვები. რაც შეეხება „განსაკუთრებულობას“, ივარაუდება, რომ აქ ქსენოფონტე გულისხმობდა ქართული სიმღერის მრავალხმიანობას.

მრავალხმიანი ქართული სიმღერა დღესაც აჯადოებს ადამიანებს.

საქართველოში მუსიკა ისმის ყველგან: ოჯახში, წვეულებაზე, კინოში, თეატრში, კონცერტზე, კაფე-რესტორნებში, მიტინგზე, ეკლესიაში... რაც შეეხება რეკლამას, ბუნებრივია, იგი წარმოუდგენელია მუსიკის გარეშე.

სატელევიზიო რეკლამის ერთ-ერთი მთავარი და მნიშვნელოვანი კომპონენტია მუსიკა. ხშირად სარეკლამო რგოლის

წარმატების 80%-ს სწორედ მუსიკა განაპირობებს, მაგრამ რეკლამის შემქმნელებმა აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, თუ ვისზეა გათვლილი სარეკლამო რგოლი, ან რა სახის პროდუქციას ვუწვევთ რეკლამირებას.

თუ ძვირად ღირებული საიუველირო სამკაულების რეკლამირებას ვეწვეით, მართებული იქნება კლასიკური მუსიკით, ან ჯაზური კომპოზიციით გავამდიდროთ კადრი, რადგან სწორედ ამ ჟანრის მუსიკა აღიქმება ადამიანის გონებაში, როგორც ძვირად ღირებული, მაღალი საზოგადოებისა და ხარისხის ნიშნად.

რეკლამა ერთგვარი ფსიქოლოგიური ზეწოლაა ადამიანის გონებაზე – შესაბამისად, სწორად შერჩეულ მუსიკალურ კომპოზიციას (რომელიც ფონად მიჰყვება კადრს) წარუშლელი შთაბეჭდილების მოხდენა შეუძლია მომხმარებელზე.

როცა მუსიკალური თემა სპეციალურად იქმნება რეკლამისათვის, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ „ყველაფერი მარტივი გენიალურია.“ სწორედ ამ „გენიალურად მარტივმა“ უნდა დაიმორჩილოს ადამიანის გული, მოზიბლოს იგი ისე, რომ დამახსოვროს თავი გამორჩეული მელოდიურობით. მხოლოდ ამ შემთხვევაში ჩათვლება რეკლამისათვის მისადაგებული მუსიკალური თემა წარმატებულად.

ხშირ შემთხვევაში, – განსაკუთრებით მაშინ, როცა სა-რეკლამო რგოლი საიმეჯოა, – მუსიკალური თემა შეიძლება ვიზუალზე გაცილებით მეტსაც ნიშნავდეს. მელოდიამ უნდა გადმოსცეს მთელი ემოცია და – ვითარცა საინტერესო მთხრობელმა, უნდა შეაღწიოს მომხმარებლის სულამდე, გულამდე და, რაც მთავარია, გონებამდე.

არცთუ იშვიათად სწორად შერჩეული მუსიკალური თემა გაიგივებულია ამა თუ იმ ბრენდებთან, მაგალითად, ქართული რეკლამის რეალობიდან შეგვიძლია ასეთი მაგალითის მოყვანა: როცა თი-ბი-სი ბანკის საიმეჯო ვიდეორგოლს – „მაღლობა ურთიერთობისათვის“ – შეირჩა The Beatles-ის თემა All My Loving, რომელიც შემდეგ ბანკის სავიზიტო ბარათად იქცა, მომხმარებელი ამ მელოდიას, ყველასათვის ცნობილსა და მოსა-

წონს, მოიხსენიებდა თი-ბი-სი ბანკის მუსიკად (მის სახედ).

მუსიკალურ ეფექტს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სატელევიზიო რეკლამისათვის. მუსიკას, როგორც ხელოვნების უმაღლეს მწვერვალს, ძალუძს ადამიანს მიანიჭოს სიხარული და ბედნიერება, ჩაუსახოს იმედი და იმავდროულად – გაუჩინოს დიდი სურვილი გემოვნებით შერჩეული მუსიკის თანხლებით რეკლამირებული საქონლის შეძენისა.

რადიო „სინდიკატის“ მუსიკალური პროგრამების მიზნობრივი აუდიტორიის ემპირიული კვლევების შედეგად გამოიკვეთა ერთი საინტერესო გარემოება: მსმენელთა 70% ითხოვდა ჯაზსა და კლასიკურ მუსიკას. მათ ამ ჟანრის მოსმენა სურდათ უპირატესად დილას – რათა შესაბამისი განწყობა შენარჩუნებოდათ მთელი დღის განმავლობაში. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ძალიან ხშირად მათი არჩევანი ერთგვაროვანი იყო (მუსიკალური ჟანრის თვალსაზრისით). ეს მსგავსება კი, ჩემი აზრით, ამინდს უკავშირდებოდა: წვიმიანი დღე უფრო სევდიან განწყობილებას იწვევდა მათში (შესაბამისად, მუსიკაც სევდიანი სურდათ), თოვლი, პირიქით, მხიარულ ემოციებს აღძრავდა (განსაკუთრებით წინასაშობაო თუ წინასაახალწლო დღეებში), სიცივე, ბუნებრივია, უფრო ცივ ტონალობას ითხოვდა, მზე და სითბო კი – მხიარულ (უფრო მსუბუქ) მელოდიებს.

იმავე რადიო „სინდიკატის“ წამყვანები მუსიკალური გადაცემების წაყვანისას მიმართავდნენ ცნობილ ხერხს: ერთი მხრივ, მსმენელს სთავაზობდნენ შოპენის, მოცარტის, შუბერტის, ლისტის, შტრაუსის, გრიგის და სხვა კომპოზიტორების კლასიკურ ნაწარმოებებს, მეორე მხრივ კი – ჯაზის სამყაროს ცნობილ მელოდიებს. გამორჩეულ განწყობას – სიხარულს და იმედს, მსმენელს უქმნიდა ელინგტონი, ბეისი, ტეიტუმი, პარკერი, გილეჰი, გარნერი, ამსტრონგი. იმავდროულად, მსმენელთა დადებით ემოციებს იწვევდა აგრეთვე სხვადასხვა დროის რეპი, პოპ თუ როკ-მუსიკის ჰიტები. როგორც ჩანს, რაც დროს უძლებს, მუდამ მოდაშია.

ზემოთქმულის მიხედვით, შესაძლებელია ასეთი დასკვნის გამოტანა უკვე სარეკლამო რგოლის მუსიკალურად გაფორმებასთან დაკავშირებით:

1. სარეკლამო მუსიკალური გაფორმება (ისევე, როგორც სიტყვიერი მიმართვა) უნდა იყოს ყველასათვის მისაღები და გასაგები;

2. სარეკლამო მელოდია მომხმარებელში უნდა იწვევდეს სწორედ ისეთ ემოციებს, როგორიც მისთვის არის აუცილებელი – როგორ ელფერსაც შეესაბამება სარეალიზაციოდ წარმოდგენილი პროდუქცია;

3. გემოვნებით შერჩეულ მუსიკალურ ფონს იმის უნარიც აქვს, რომ მომხმარებელში გამოიწვიოს საკუთარ ძალებში დარწმუნების განცდა. ხშირ შემთხვევაში სწორედ მუსიკამ შეიძლება ათქმევინოს მყიდველს: ეს სწორედ ის არის, რაზედაც ვიცნებობდი;

4. რამდენადაც მუსიკა წარმოსახვის და ფანტაზიის საზღვრებს აფართოებს, ხშირ შემთხვევაში რეკლამის შემქმნელებს თავად კარნახობს კადრებსაც და სარეკლამო მესიჯებსაც.

აღსანიშნავია, რომ ძალიან ხშირად ამა თუ იმ სარეკლამო რგოლზე მუშაობისას ხშირად ჯერ სწორედ მუსიკა შეირჩევა, შემდეგ კი – ვიზუალი.

და კიდევ, მუსიკა ბრძოლის ველზე... გავიხსენოთ მუსიკალური თემა, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის დროს ჟღერდა გამუდმებით – The Holy War... მებრძოლებს ეუფლებოდა ძლიერი განცდა – აეღოთ იარაღი და ფრონტის წინა ხაზზე დაეცვათ სამშობლო. საინტერესო ის არის, რომ ამ სიმღერის გაგონებისას მათ იმავდროულად გამარჯვების რწმენაც ესახებოდათ.

ნუ დაგვაიწმინდება, რომ რეკლამაც ერთგვარი „ბრძოლა“ მომხმარებელთან. ჩვენ უნდა გავუჩინოთ მათ სურვილი („დავამარცხოთ მათი გონება“), რათა შეიძინონ შემოთავაზებული პროდუქტი. ამ საქმეში კი მუსიკას გადამწყვეტი როლი ეკისრება.

ჩვენი კვლევის პროცესში სატელევიზიო რეკლამას განვიხილავთ, როგორც შემოქმედებას. ცნობილი პოსტულატი: „ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია“ – სატელევიზიო

რეკლამას შემდეგნაირად შეიძლება მიესადაგოს: სხეული
ვიზუალი, სული – მუსიკა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- უზნაძე დ., ზოგადი ფსიქოლოგია, საქართველოს მაცნე, თბილისი, 2006.
- ВиталеД. Идеи на миллион долларов от Брюса Бартона, ЭКСМО, Москва, 2009.
- ДжефкинсФ. Реклама, изд. Юнити-Дана, 2008.
- ДюпонЛ. Реклама, 1001 совет, секреты ремесла от великих мастеров рекламы, Минск, 2008.
- Избранные сочинения по естествознания, М., 1958.
- Katz D. Der Aufbau der Tastwelt, 1925.
- Ratz D. Der Aufbau der Farbwelt, 2A. 1930.
- Лено А. Восприятие музыки, <http://www.otkroveiede/beta/xml/other/cilaMyziki/xml/9>
- Лимб J. Мозг “подджазом”, ж. Public Librury of Science (PLOS).
- Огилви Д. Тайны рекламного двора, www.koob.ru
- Рыжков Ю. Психосоматические реакции на некоторые виды музыкального искусства, <http://www.yugzone.ru/>.
- Томатис А. Слуховая терапия, Диск “Звёздный странник” на основе метода Томатиса, www.flibusta.net
- Хан Ф. И. Библия рекламы, Москва, 2004.
- Хопкинс К. Моя жизнь в рекламе, 2006 ЭКСМО
- Хромов Л. Н. Рекламная деятельность: искусство, теория, практика

მზია ზაუტაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტი,
კინო-ტელე ფაკულტეტის დოქტორანტი ,
ხელმძღვანელი: ალექსანდრე ვახტანგოვი

**სამეცნიერო უნარ-ჩვევების დანერგვა
პრაქტიკული ტელერეჟისურის სწავლების
პროცესში
(მეთოდის აღწერა)**

ჩვენს ტელევიზიებში თავიდანვე და დღესაც, რეჟისორი შეიძლება გახდეს ნებისმიერი პროფესიის ადამიანი, უკეთეს შემთხვევაში და ძალიან იშვიათად, კინოსკოლიდან ან თეატრალური განათლებით, რომელიც სხვადასხვა გარემოების წყალობით მუშაობას იწყებს რომელიმე სტუდიაში, პროფესიული ფუნქციით ყველაზე დაბალ საფეხურზე და გარკვეული საწარმოო გამოცდილების დაგროვების შემდეგ, თუ დაუზარელი, უსიტყვო შემსრულებლის რეპუტაციის მოხვეჭით, ხდება პროგრამის რეჟისორი. შეიძლება, პრაქტიკული ცოდნის თვალსაზრისით, ეს გზა საუკეთესოც იყოს, თუმცა, „მხოლოდ გამოცდილება საკმარისი არ არის, მით უფრო, თუ ის ამყარებს მცდარ პრინციპებს, სულ პატარა ნიუანსიც კი მთლიანად ცვლის პროგრამის შესრულებისა და აღქმის ხარისხს“, ¹ რადგან „თითი დაადო პულტის რომელიმე ღილაკს, არ ნიშნავს ეთერში გადასცე ხარისხიანი სატელევიზიო ნაწარმოები“. ²

სატელევიზიო სპეციალობები, მათ შორის ტელერეჟისურა, სხვადასხვა ფორმატით მსოფლიოს სხვადასხვა საგანმანათლებლო დაწესებულებებში ისწავლება: კოლეჯებში, სახელგანთქმულ უნივერსიტეტებში, „online“ რეჟიმში, საერთაშორისო კინოსკოლებში, მოკლევადიან კურსებზე. მოკლევადიანი კურსები აპარატურისა და ტექნოლოგიის გაცნობაზეა ორიენტირებული, ან ვიდეოწარმოების რომელიმე

¹ მილერსონი ჯ., სატელევიზიო წარმოება, Fokal press, 2004, გვ.16

² იქვე, გვ. 9

სტილით შემოიფარგლება. მსხვილი უნივერსიტეტები მასობრივი კომუნიკაციის განვითარებულ პროგრამებს გვთავაზობენ. პროფესიული სკოლები უპირატესობას ტექნიკურ დისციპლინებს ანიჭებენ და ნაკლებად ასწავლიან თეორიას. პატარა კინოსკოლას, თუ ის ძვირადღირებული არაა, ხშირად არ ყოფნის ფინანსური რესურსი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გადაღების საშუალება სტუდენტებს იშვიათად ეძლევა. სერიოზულ სასწავლებელში კინო და ტელერეჟისურის საბაზისო თეორიად მხატვრული ფილმის წარმოებისა და სახვითი გადაწყვეტის კანონები ისწავლება. „კინოხელოვნების შესწავლა აუცილებელია ჰუმანიტარული განათლებისთვის, აღქმას ამახვილებს, თუმცა წარმოების გარეშე ფილმის შეფასებისთვის თუ გამოდგება და არა ფილმის გადასაღებად“.¹

მართალია, კინო და ტელევიზია ერთ ენაზე მოგვითხრობს და გრამატიკის ცოდნა აუცილებელია კვალიფიციური სპეციალისტისათვის, ტელეწარმოებას მაინც აქვს განსაკუთრებული, სპეციფიკური ნიშნები, რასაც გათვალისწინება სჭირდება სწავლების პროცესში და შესრულების ხარისხი ჩვევებზე უფრო დამოკიდებული ვიდრე თეორიულ წესრიგზე. ვეულისხმობ უწყვეტი მოქმედების „ცოცხლად“ დაფიქსირების პროცესს. სადაც მოქმედება არ შეიძლება განმეორდეს და ჯგუფს გადაღების მხოლოდ ერთი შანსი აქვს. ამ საწარმოო ტექნიკით შესრულებულ პროგრამებს საეთერო სივრცის მეტი ნაწილი უჭირავს. სატელევიზიო ინსტრუმენტების ტექნიკური პარამეტრების ცოდნას მოითხოვს და ინტენსიური პრაქტიკით იხვეწება:

- მახვილი თვალი;
- საინტერესო ეპიზოდის თუ პერსონაჟის მომგებიანი კუთხით დაფიქსირება;
- რეალობის ადეკვატური აღქმა;
- გადაღების პროცესშივე ინტუიციური განსჯა და ეფექტური დრამატურგიული განვითარება;

¹ რაბივერი მ., ლოკუმენტური კინოს რეჟისურა, Fokal press, 2006, გვ. 461.

- რეალურ დროში განვითარებული მოქმედების ეკრანული თხრობის ლოგიკითა და დინამიკით გადმოცემა;
- გადასაღები ობიექტის სწრაფი ტექნიკური ანალიზი, აუცილებელი სამუშაო ხელსაწყოების კომპლექტაცია და სწორი განლაგება.

დღეს სწავლება თეორიული ლექციებისა და პრაქტიკული სავარჯიშოების მონაცვლეობით მიმდინარეობს. შუალედურ დავალებებს საკურსო და ბოლოს, – სადიპლომო ნამუშევარი აჯამებს. ასეთი მიდგომა ტრადიციულია და მხატვრული კომპონენტის, კინოთეორიის პრაქტიკით გამყარებას ემსახურება. ტელერეჟისურის სასწავლო პროგრამის მეტად დაახლოვება კინოწარმოების თეორიასთან, შედეგად გვაძლევს ახალგაზრდა სპეციალისტს, რომელიც ხშირად იბნევა რეალურ საწარმოო პროცესში. იქ, სადაც ყოველდღიურად მოეთხოვება გამოავლინოს შესაბამისი პროფესიული კომპეტენცია. შეიძლება პრობლემა გახდეს არა მხოლოდ აუცილებელი პროფესიული ჩვევების ნაკლებობა, არამედ სტანდარტულ სატელევიზიო სიტუაციებში დამოუკიდებელი მოქმედების, ორიენტაციის, გადაწყვეტილების მიღების უნარიც.

თანამედროვე ვიდეოტექნოლოგიების, გადამღები, თუ სამონტაჟო აპარატურის ოპერატიული ფუნქციების გამარტივება, საბაზისო განათლების დონეზე, გვაძლევს საშუალებას, რეჟისურის ფუნდამენტური თეორიული კურსის შესწავლა მიმდინარეობდეს სტუდენტის პროფესიული, პრაქტიკული ტექნიკის დახვეწის პარალელურად. მოქნილი რეაგირება ახალ ტექნოლოგიურ მიღწევებზე, ინსტიტუტისა და ტელერეჟისურის სპეციფიკის გათვალისწინებით, იძლევა პირობებს მეთოდის განსახორციელებლად.

სასწავლო პროცესის მოდელირების ლოგიკა აგებულია ტელეწარმოების სპეციფიკაზე და სტრატეგიად ირჩევს განუმეორებელი კადრის, მოვლენის ფიქსირების პროფესიულ ტექნიკას. რეალურ დროში განვითარებული მოქმედება, „გადასაღები მოვლენა“, რომელიც ერთი დუბლით უნდა დაფიქსირდეს არის კინო-ტელე თეორიის ლექცია.

რატომ თითოეული სალექციო თემის ვიზუალური აღწერა, სადემონსტრაციო ვერსია და არა სემესტრული პრაქტიკული პროექტი, რაც მეთოდის მიხედვით, სტუდენტმა უნდა განახორციელოს სწავლების მესამე, მეოთხე კურსზე, თეორიული კომპონენტის სრულად ათვისების შემდეგ?

- თეორიულ ლექციებზე სტუდენტი არ არის პასიური მეთვალყურე, ის პროფესიულად, პრაქტიკულად მუშაობს;

- სწავლობს არაკონტროლირებად სიტუაციაში გადაღებას;

- ეძებს შესასწავლი თემის ვიზუალური გადაწყვეტის ხერხებს;

- ციკლური გადაღებისა და მონტაჟის პროცესში მოდელირებულია ტელეწარმოების სპეციფიკა – იღებს მოცემულ გარემოში, წინასწარ დამუშავებული სცენარის, საწარმოო გეგმისა და სამონტაჟო ფურცლის გარეშე; ამონტაჟებს გადაღებული მასალიდან გამომდინარე;

- სტუდენტი მთლიანად კონცენტრირებულია რეჟისურის ფუნდამენტური კანონების შესწავლაზე;

- სპეციალობის თეორიული კურსი საილუსტრაციო მასალისა და ვიზუალური ხერხების შერჩევის განუსაზღვრელ საშუალებებს იძლევა;

- სწავლობს სატელევიზიო საგანმანათლებლო, შემეცნებითი ჟანრში მუშაობას;

- სასწავლო ინფორმაციის ვიზუალიზაცია თეორიის ათვისების ეფექტური საშუალებაა;

- დასრულებული ნამუშევრის წარდგენისას მოდულის ხელმძღვანელს აქვს საშუალება დარწმუნდეს – სწავლობს მისი სტუდენტი თუ არა;

პედაგოგი, ლექტორი ამ შემთხვევაში, სტუდენტების დამოუკიდებელი შემეცნებითი პროცესის ორგანიზატორია. ის წარმართავს ჯგუფის პროფესიული ცოდნის, უნარების, ჩვევების, ინდივიდუალური ზრდის პროცესს. მკაფიოდ, თემატური ლოგიკით აწყობილი უახლესი სახელმძღვანელოები, თავმოყრილი თეორიული მასალით, სადაც ინფორმაცია

სტრუქტურირებულია კონსპექტების სახით, ცხრილებში, ამოცანებში, ტექნიკური თუ პრაქტიკული წარმოების სქემებში საშუალებას იძლევა, მსმენელი, აღქმის პროცესში, იოლად გადავიდეს სახიერი სიმბოლოდან ნიშნების ენაზე და პირიქით.

როგორ უნდა იყოს ორგანიზებული სასწავლო პროცესი?

პირველი კვირა დაეთმობა მოსამზადებელ პერიოდს. გაირკვევა სწავლის დაწყების ეტაპზე სტუდენტების კამერიისა და კომპიუტერული ტექნოლოგიების ცოდნის დონე. მიიღებენ პირველ გაკვეთილებს პროფესიული ინსტრუმენტებისა და სამონტაჟო პროგრამის ოპერატიულ ფუნქციებში. მოდულის ხელმძღვანელი ჯგუფს ზოგადად, მაგრამ ძირითადი ეტაპების კონსტრუქციაში აუხსნის რეალურ დროში განვითარებული მოქმედების დაფიქსირების პროფესიულ ტექნიკას. როგორ ახდენს ჩართული კამერა და მიკროფონი სინამდვილის ტრანსფორმაციას. როგორ იყენებს ტელეწარმოება განსხვავებას რეალობასა და მიზნობრივ ილუზიას შორის. როგორ შეუძლია ხელის კამერას დააფიქსიროს სპონტანური მოქმედება და გადაღების პროცესშივე გაატაროს ეფექტური დრამატურგიული ანალიზი. მონტაჟის თეორიიდან შესავალ კურსში ფიქსირებულ ქრონომეტრაჟში, იდეის, ამბის, ინფორმაციის ლაკონიურად გადმოცემის ხერხებზე იქნება საუბარი. მნიშვნელოვანია დაგროვილი მასალის არქივაციაც. სტუდენტებს განემარტებათ, რომ სასწავლო პროცესი სტრატეგიულად ორიენტირებულია პროფესიულად აუცილებელი ჩვევების გამოუმუშავებაზე, ტაქტიკურად კი ხორციელდება სტრუქტურირებული თეორიული მასალის თვითშემეცნებით, თვითანალიზით, დამოუკიდებელი კვლევითა და ვიზუალიზაციით. პრინციპული მნიშვნელობა აქვს სტუდენტის დამოუკიდებელ მუშაობას, ახალი ცოდნის ეტაპობრივი მიწოდებით და შესწავლილის პრაქტიკაში გამოყენებით. გავიხსენოთ, როგორ მიმართავდა მიხეილ თუმანიშვილი სტუდენტებს – „სასწავლო პროცესის პრინციპი ამგვარი იქნება: მე თქვენ ავიხსნით, მაგალითების

მეშვეობით დაგანახებთ, შემდეგ კი თქვენ უნდა სცადოთ“.¹

თანამედროვე პედაგოგიურ ლიტერატურაში კვითხულობთ: „ერეტიულობა – შემოქმედებითი უნარები, ვითარდება პრობლემური სწავლების პირობებში. სისტემური ცოდნის ფორმირებით, სტუდენტის მიერ მომავალი პროფესიული საქმიანობის შესატყვისი მაღალი სირთულის ამოცანების გადაჭრით“.² პედაგოგი მხოლოდ მიმართავს საგნის შემეცნების პროცესს. მის ფუნქციებში რჩება ჯგუფის კოორდინაცია, კონტროლი. სტუდენტი კი პასიური მსმენელიდან გადაიქცევა თეორიული მასალის აქტიურ ინტერპრეტატორად. ის თვითონ გადაიღებს, თვითონ შეარჩევს თემის საილუსტრაციო მასალას, თვითონ დაამონტაჟებს, გაახმოვანებს და შეფასებისთვის წარუდგენს ჯგუფს და ჯგუფის ხელმძღვანელს დასრულებულ ვერსიას. სტუდენტი სარეჟისორო ამოცანების შემოქმედებით მოდელში, საბაზისო ელემენტარული პროფესიული უნარებიდან, თანდათან გადადის ტექნიკურად რთული პროექტების განხორციელებაზე. საქმიანი თამაში მას ეხმარება შეიცნოს საკუთარი თავი მომავალ პროფესიაში.

მოსამზადებელ პერიოდში ღვინდება ასევე განრიგი, თუ რა თანმიმდევრობით გადაიღებენ სტუდენტები აუდიტორიაში თემატურ ლექციებს. ყოველდღიურად ერთი მათგანი შეასრულებს რეჟისორის ფუნქციას. როგორც გრძელვადიანი ზეამოცანა – ჯგუფი, მოდულის ხელმძღვანელის პროფესიული მითითებებით, ქმნის საგანმანათლებლო ფილმს რეჟისურის თეორიაში. თან ინახავს საკუთარი ჯგუფის ისტორიას.

ლექცია სამ კომპონენტად არის დაყოფილი.

1. „იდების ბანკი.“

თითოეული სტუდენტი სპეციალობის ლექციაზე მოდის რაიმე ამბის ჩანაწერით, ეს იქნება დღიურის ფორმით, საინტერესო ეპიზოდი ყოველდღიური ცხოვრებიდან, პრესის ფურცლებიდან, აბზაცი ლიტერატურული ნაწარმოებიდან, იდეა, მნიშვნელოვანი თემა, რომელმაც მასზე შთაბეჭდილება მოახდინა.

¹ თუმანიშვილი მ., მიხეილ თუმანიშვილი ასწავლის, თბილისი, 2004, გვ. 9.

² ერმოლოვა ნ., პროფესიული საქმიანობის მოდელირება სასწავლო პროცესში, 2010, გვ.16

ეს არის კვლევა საკუთარი თავის, პირადი ინტერესების დიება. ასეთ აქტივობას ითხოვს ყველა ნამდვილი პედაგოგი. ტელევიზიებში მრავალპროფილიანი სპეციალისტის მოთხოვნის გათვალისწინებით (შესაძლებელია მომავალ ტელერეჟისორს კამერასთან, როგორც წამყვანს მოუწიოს მუშაობა) სტუდენტმა ეს ტექსტი, აუდიტორიაში, კამერის თანხლებით უნდა მოყვეს და შერჩეული რაკურსით გადაიღოს.

2. ახალი თემა თეორიული მასალიდან.

ლექტორი სასწავლო ინფორმაციას ჯგუფს წარუდგენს სისტემატიზებული და სტრუქტურირებული სახით, სირთულის ლოგიკური თანმიმდევრობით. ყურადღება გამახვილდება თემის საყრდენ კომპონენტებზე. ერთ-ერთი სტუდენტისთვის მოსმენილი ლექცია გადაღებული მასალაცაა. მისი ამოცანაა – შეთანხმებულ ვადაში თემის ვიზუალური ვერსიის დამზადება. ეს გულისხმობს სრული სატელევიზიო საწარმოო ციკლის გავლას. მუშაობს წინასწარი სცენარის გარეშე, ვერ გადის კლასიკური თეორიით აღწერილ მოსამზადებელ პერიოდს, იღებს მოცემულ პირობებში, მოცემულ გარემოში. ამონტაჟებს არა წინასწარ გააზრებული სამონტაჟო ფურცლის მიხედვით, არამედ აღებული მასალიდან გამომდინარე. გადაღების დრო, მონტაჟი, გახმოვანება, საბოლოო ქრონომეტრაჟი, წარდგენის ვადა – მკაცრად რეგლამენტირებულია. სატელევიზიო სფეციფიკის იმიტაციით მუშაობს ციკლურად, გადასაღები დღეების გრაფიკით - დასრულებული ფილმი ნიშნავს მომდევნო გადაღების დღეს.

3. ნაშრომის პრეზენტაცია.

დასრულებული შემეცნებითი ფილმი ჯგუფისა და ლექტორის მიერ ფასდება წინასწარ შემუშავებული კრიტერიუმებით, სადაც მატულობს პუნქტები შესწავლილი თემების მიხედვით. კრიტერიუმების ნუსხას ადგენს ლექტორი და ურიგებს სტუდენტებს კოლეგის ინდივიდუალური შეფასებისთვის. ნაშრომი რეჟისორული კუთხით შეფასების შემდეგ გადაინაცვლებს მომიჯნავე სპეციალობების ლექციებზე, დარგობრივ ჭრილში განხილვისა და ანალიზისთვის. ოპერატორის ხელოვნება,

ტელეჟურნალისტიკა, მხატვრობა და მუსიკა ტელევიზიაში, – ეს, ის საგნებია, რაც აუცილებელ ფორმატში ეკითხებათ ტელერეჟისორებს. სტუდენტისა და სხვადასხვა დარგის პროფესიონალი პედაგოგების თანამშრომლობა პროდუქტიული იქნება მკაფიო, დიაგნოსტიკურად ზუსტი შენიშვნებით და ამოცანების მიწოდებით.

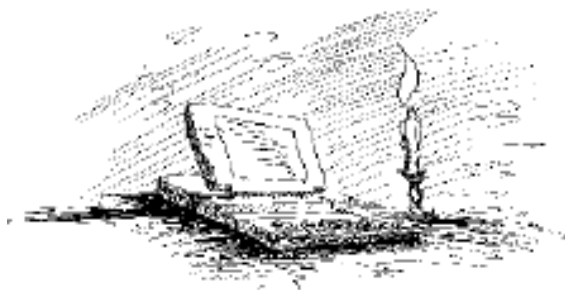
„რეჟისურა არ არის მისტიკური პროცესი. რეჟისორი არ არის განსაკუთრებული კასტის წარმომადგენელი, რომელიც შემოქმედებით გადაწყვეტილებებს ცნობიერების რაღაც განსაკუთრებულ კუნჭულში იღებს, რომელიც მიუწვდომელია ჩვეულებრივი მოკვდავისთვის. შინაგანი ალღო სინამდვილეში სხვა არაფერია თუ არა ფარული ლოგიკური პროცესი. მხოლოდ ტალანტით ეს არ მიიღწევა. იყავით მზად გრძელი და რთული სასწავლო პროცესისთვის“.¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თუმანიშვილი მ., მიხეილ თუმანიშვილი ასწავლის, თბილისი, 2004
- ერმოლოვა ნ., პროფესიული საქმიანობის მოდელირება სასწავლო პროცესში, 2010.
- მილერსონი ჯ., სატელევიზიო წარმოება, “Fokal press”, 2004.
- რაბიგერი. მ., დოკუმენტური კინოს რეჟისურა, “Fokal press”, 2006.

¹ რაბიგერი მ., დოკუმენტური კინოს რეჟისურა, Fokal press, 2006, გვ.22.

*მეგობრები და
ტურისტები*



მალხაზ ღვინჯილია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
სრული პროფესორი

დაზღვევის უზრუნველყოფის პრობლემები ტურისტულ ინდუსტრიაში

საზღვარგარეთ ტურისტისათვის გაწეული სამედიცინო დახმარების ანაზღაურება სამედიცინო დაზღვევის პოლისის პირობების საფუძველზე ხდება. გამგზავრებამდე ტურისტი უნდა დაეზღვიოს და ყურადღებით გაეცნოს სამედიცინო ან სხვა ტიპის დაზღვევის ყველა დეტალს. სასურველია სადაზღვევო შემთხვევის მოდელირება და ყველა შესაძლო შემთხვევის წარმოდგენა (უეცარი ავადმყოფობა, ტრავმა, საკვებით მოწამვლა და სხვა). საინტერესოა, როგორი და რა თანმიმდევრობით უნდა იყოს წარმოდგენილი ტურისტის შემდგომი ქმედებები: სად და ვის დაურეკოს, რომელ ენაზე ისაუბროს, რა უნდა თქვას ან იკითხო; იქნება თუ არა საჭირო პირველადი დახმარების და დიაგნოზის დასმის საფასურის წინასწარი გადახდა; რამდენია დაზღვევის დაფარვის თანხა; იქნება თუ არა ის საკმარისი ნებისმიერი სირთულის ტრავმისას; პირადი სამედიცინო დაზღვევის გარდა, კიდევ რა ტიპის დაზღვევის მიღება შეუძლია ტურისტს.

თანამედროვე სოლიდური სადაზღვევო კომპანიები სთავაზობენ მოგზაურობასთან დაკავშირებული სხვა რისკების დაზღვევასაც. კერძოდ, საბუთების დაკარგვის შემთხვევაში, ჯგუფიდან ჩამორჩენის დროს, უამინდობის გამო და მრავალი სხვა. მით უმეტეს, რომ ასეთი მრავალპროფილიანი დაზღვევის საფასური შეადგენს დაახლოებით 40-50 ამერიკულ დოლარს ერთ ტურისტზე ერთი კვირის განმავლობაში.

დადგენილი წესების მიხედვით, ბევრი სახელმწიფო არ გასცემს ვიზებს იმ ტურისტებზე, რომლებსაც არ აქვთ სამედიცინო დაზღვევა. ქვეყნების გარკვეული რაოდენობა ამას

არ ითხოვს, რადგან არ შეუძლიათ ნებისმიერ დროს და ნებისმიერ ადგილას გარანტირებული კვალიფიციური სამედიცინო დახმარების გაწევის უზრუნველყოფა. უნდა აღინიშნოს, რომ იმ შემთხვევაში, თუ ტურისტს არ აქვს სამედიცინო დაზღვევის პოლისი, სამედიცინო დახმარების ხარჯებს ის თავად აანაზღაურებს. გასვლითი ტურიზმის ტემპების ზრდისა და მოგზაურობების გეოგრაფიის გაფართოების გათვალისწინებით, სულ უფრო და უფრო იზრდება ტურისტების დაუფარავი შემთხვევების დაზღვევის აუცილებლობა.

ტურისტული მოგზაურობის დროს ნაკლები პრობლემა შეიქმნება, თუ ტურისტის ბარგი დაზღვეული იქნება ქურდობისაგან, მომსახურე პერსონალის უდიერი მოპყრობისა და სხვა შემთხვევებისაგან. მსგავსი პოლისი იწყებს მოქმედებას აეროპორტში ბარგის მიღებისთანავე და უზრუნველყოფს სადაზღვევო დაცვას მოგზაურობის მთელი პერიოდის განმავლობაში. სადაზღვევო გადასახადის ოდენობა დგინდება სადაზღვევო თანხის, ასაკის, პროფესიის, ქვეყნის და სხვა ფაქტორების მიხედვით, რომლებიც მოქმედებენ რისკის ხარისხის ფაქტორზე.

ტურისტის და მისი ქონების დაზღვევასთან, სიცოცხლის და ჯანმრთელობის უბედური შემთხვევის დროს სამედიცინო ხარჯების, ბარგის დაკარგვის, ტრანსპორტის შეფერხების, ცუდი ამინდის, არახარისხიანი ტურისტული მომსახურეობის გარდა, შესაძლოა „არგაფრენის“, საბუთების ან ბარგის დაკარგვის და სხვა შემთხვევებისაგან დაზღვევა.

სამედიცინო დაზღვევა, როგორც წესი, ითვალისწინებს საავადმყოფოში განთავსებას, ამბულატორიულ და სტაციონარულ მკურნალობას, წამლების შეძენას, დიაგნოსტიკურ გამოკვლევების ჩატარების ხარჯებს, აგრეთვე, სიკვდილის შემთხვევაში – გვამის სამშობლოში ჩამოტანას ან საზღვარგარეთ დაკრძალვას.

მის გარდა, არსებობს კიდევ დაზღვევის შემდეგი ტიპები:

➤ ტურისტული ფორმის რისკის დაზღვევა; ტურისტთა ქონების ან ტრანსპორტის დაზღვევა; დაზღვევა ტურისტების ან მათი ნათესავების სარჩელებისათვის, განსაკუთრებით

სიკვდილის შემთხვევაში, როდესაც აუცილებელია ნემტის სამშობლოში გადმოსვენება.

➤ ტურისტების დაზღვევა საზღვარგარეთ, საბუთების დაკარგვის, ჯგუფიდან ჩამორჩენის შემთხვევაში და ა. შ.

➤ სამთო სათხილამურო კურორტებზე, მაგალითად ალპებში მოგზაურობისას, დაზღვევა უთოვლობისაგან. კომპენსაცია ამ დროს გამოიყოფა მაშინაც კი, თუ ტურისტი იძულებულია გადაფრინდეს მეორე ალპურ კურორტზე. მაგ., 1998-1999 წელს შეიქმნა საპირისპირო პრობლემა – თოვლის ჭარბი რაოდენობა, რაც არ იყო წინასწარ გაწერილი.

1999-2000 წლებში, დაზღვევის პაკეტში იყო შეტანილი ისეთი ხარჯები, რომლებიც დაკავშირებულია მოგზაურობის განხორციელების შეუძლებლობასთან. ამ დროს ტურისტს აუნაზღაურდება გაწეული ხარჯები, თუ ეს გამოწვეულია შემდეგი მიზეზებით:

➤ გარდაცვალება, ტურისტის, მისი მეუღლის, ან ნათესავების უეცარი ავადმყოფობა;

➤ ხანძრის ან სხვა ბუნებრივი მოვლენის შედეგად ქონების დაზიანება;

➤ სასამართლო პროცესი, რომელშიაც იღებს მონაწილეობას ტურისტი;

➤ საელჩოს მიერ ვიზაზე უარის თქმა;

➤ ფორს მაჟორი (სტიქიური უბედურება, ეპიდემია, ცუდი მეტეოპირობები).

საერთაშორისო პრაქტიკიდან გამომდინარე, არ ანაზღაურდება ტურისტის მიერ გადახდილი თანხა, თუ სადაზღვევო შემთხვევა (მაგალითად სხეულის დაზიანება) მოხდა კანონსაწინააღმდეგო ქმედებების დროს; თუ ტურისტი იღებდა მონაწილეობას აჯანყებაში ბუნტში, საომარ მოქმედებებში, აგრეთვე ალკოჰოლური ან ნარკოტიკული ნივთიერებების ზემოქმედების ქვეშ და თვითმკვლელობის მცდელობის დროს.

არც ერთი კომპანია არ აანაზღაურებს ქრონიკული, ფსიქიკური ან ვენერიული დაავადებების მკურნალობის ხარჯებს. აგრეთვე, არ ანაზღაურდება მორალური ზიანი, როდესაც ტურისტი

აეადმყოფობის გამო,ვერ ესწრება ექსკურსიებს ან ტურისტული პროგრამის სხვა ღონისძიებებს.

დაზღვევის საფასური (სადაზღვევო შენატანი) დამოკიდებულია ქვეყანაზე, მარშრუტზე, მოგზაურობის ხანგრძლივობაზე და სხვა პირობებზე. ასაკსაც აქვს მნიშვნელობა,რადგან სადაზღვევო ფირმები უარს ამბობენ 70-75 და 3 წლამდე ასაკის პირების დაზღვევაზე. სადაზღვევო სისტემა რთული და მრავალფეროვანია. ამიტომ ყოველი მოგზაურობის დაწყებამდე მიზანშეწონილია ტურისტი კარგად გაერკვიოს დაზღვევის ყველა პირობაში,გაიაროს კონსულტაცია სადაზღვევო აგენტთან.

არ არსებობს ტურფირმების პასუხისმგებლობის დაზღვევის ზოგადი წესი. შესაძლოა მხოლოდ კონკრეტული შემთხვევების დაზღვევა,როდესაც ცალკეული თანამშრომლის დაუდევრობის გამო მოხდა ინციდენტი.

რიგ ქვეყნებში შექმნილია ტუროპერატორის პროფესიული პასუხისმგებლობის დაზღვევის ფონდი:

➤ მთავრობის მითითებით შვეიცარიაში, ჩეხეთში, გერმანიაში აღნიშნულ ფონდებს ქმნიან საზოგადოებრივი გაერთიანებები და ასოციაციები;

➤ დიდ ბრიტანეთში ბრიტანული ტურისტული სააგენტოების ასოციაციაში მიიღება მხოლოდ კარგი რეპუტაციის მქონე კომპანია. ასოციაციის წევრობა ტურფირმის საიმედოობის გარანტი ზდება. კანდიდატი კომპანია ვალდებულია წარმოადგინოს საბანკო გარანტია 50 000 ფუნტი სტერლინგის (80 ათასი დოლარის) ოდენობით. ასეთ შემთხვევაში კლიენტების ფული არის გარანტირებული.

არსებული პრაქტიკის მიხედვით, თუ ტურფირმა არ წარმოადგენს გირაოს სახით რაიმე სახის კაპიტალს, არც ერთი ბანკი ან სხვა ფინანსური ინსტიტუტი არ გასცემს ფინანსურ გარანტიებს.

ყველა რისკის გათვალისწინებით (არა მხოლოდ ტურფირმის პასუხისმგებლობა, არამედ სასტუმრო, გადაშენილი კომპანიები და სხვა), უმეტესი სადაზღვევო კომპანიები არ აძლევენ ასეთ

გარანტიებს მსხვილ და ცნობილ ტურფირმებსაც კი.

ევროპის ბევრ ქვეყანაში ვიზის მისაღებად საჭიროა სადაზღვევო პოლისი მოგზაურობის მთელი პერიოდისათვის.

პოლისი უნდა იყოს გაცემული სანდო და გადახდისუნარიანი კომპანიის მიერ და შეადგენდეს არაუმცირეს 30 ათას ლოლარს. თუ მოგზაურობს მთელი ოჯახი, მაშინ უნდა იყოს დაზღვეული ოჯახის ყველა წევრი. დაზღვევის ხელშეკრულებაში უნდა იყოს შეტანილი ისეთი შემთხვევები, როგორიცაა: უეცარი დაავადებები, ქვეყნის შიგნით ტრანსპორტირება და სამშობლოში დაბრუნება. ასეთი სადაზღვევო წესები შემოიღო ფინეთმა 1999 წელს.

უნდა აღინიშნოს, რომ დაზღვევის ეს ფორმა არ არის პოპულარული საქართველოში, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ძალიან პოპულარულია მთელ მსოფლიოში. ტურფირმები მეტწილად ორიენტირებულები არიან დაზღვევის იმ ფორმებზე, რომლებიც დაიცავენ მათ ტურისტების ზედმეტი საჩივრებიდან და ფინანსური რისკებიდან.

ტურისტულ სეზონის მოახლოებასთან დაკავშირებით სადაზღვევო კომპანია „იმედი ელს“ ბაზარზე ახალი პროდუქტი გამოაქვს. სპეციალური სადაზღვევო პაკეტი “Open door” საქართველოში შემომსვლელ ტურისტებზეა გათვლილი. პროგრამა ტურისტების დაზღვევას მათი საქართველოში ყოფნის პერიოდში გაუთვალისწინებელი სამედიცინო ხარჯების ანაზღაურებას გულისხმობს, იქნება ეს პოსპიტალური თუ ამბულატორიული მომსახურება.

მიუხედავად იმისა, რომ სხვა ქვეყნის მოქალაქეებს საკუთარი დაზღვევა გააჩნიათ, საქართველოში მისი ადმინისტრირების გზები საკმაოდ რთულია. ახალი პროდუქტი მათ საშუალებას მისცემს, მარტივად შეიძინონ ადგილობრივი დაზღვევა და საჭიროებისამებრ მიიღონ მომსახურება მთელი საქართველოს მასშტაბით.

აღდავი ბისიას სადაზღვევო პოლისი, თქვენი კომპანიის ტურისტებს მოგზაურობის დროს მრავალი უსიამოვნებისგან დაიცავს.

დაზღვევის საერთაშორისო პოლისები გათვალისწინებულია როგორც საზღვრებს გარეთ მიმავალი ტურისტებისთვის, ასევე შიდა ტურებისთვის.

აღდაგი ბისიაი უზრუნველყოფს ჯანმრთელობასთან და მგზავრობასთან დაკავშირებული რისკების დაზღვევას. სამოგზაურო დაზღვევა ტურისტული სააგენტოებისათვის ერთმანეთისგან სადაზღვევო ლიმიტებით განსხვავდება. ეს ლიმიტებია: € 60 000; € 50 000; \$50 000; \$5 000. საერთაშორისო დაზღვევის სახეობებში გათვალისწინებული აქვს:

- ❖ მულტიპოლისი;
- ❖ ერთჯერადი პოლისი;
- ❖ დაზღვევა ევროპის ქვეყნებში;
- ❖ დაზღვევა მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში;
- ❖ დაზღვევა სპორტსმენებისთვის.

დამატებითი დაფარვები:

- ❖ ბარგის დაკარგვა;
- ❖ ბარგის დაგვიანება;
- ❖ რეისის გადადება;
- ❖ ვადაზე ადრე დაბრუნება.

ანალოგიური ვითარებაა სხვა სადაზღვევო კომპანიებშიც. როგორც მაგალითებმა ცხადყო, საქართველოში შემოსული ტურისტებისთვის, რომლებიც უკვე დაზღვეული არიან, დამატებითი დაზღვევაა წარმოდგენილი. საინტერესოა ის გარემოება, რომ უცხოეთში ტურისტთა გასვლის შემთხვევაში დაზღვევების უმრავლესობა გადაფრენასთანაა დაკავშირებული და ნაკლებადაა ორიენტირებული იქ მოგზაურობის პერიოდში მიღებული ტრავმების ან ავადობის დაზღვევაზე.

ინდივიდუალური დაზღვევის ბიზნეს პაკეტის ფასი ევროპულ ქვეყნებში მოგზაურობისას ბევრად მაღალია, ვიდრე აზიაში გადაადგილებისას. სწორედ ამიტომ საქართველოში მოქმედი ტუროპერატორული კომპანიების უმრავლესობა ტურისტებს აზიის მიმართულებით მოგზაურობას სთავაზობენ დაზღვევის კომფორტული პაკეტით მაშინ, როცა შესაბამისი

სადაზღვევო პაკეტით ტურისტების უზრუნველყოფა ევროპულ სივრცეში 2-3 ჯერ უფრო ძვირი ჯდება.

საქართველოდან გასულ ტურისტთა კომფორტული დაზღვევის გარანტირებულობის უზრუნველსაყოფად მიზანშეწონილია ქართული სადაზღვევო კომპანიების ინტეგრირება იმ საერთაშორისო სადაზღვევო ქსელთან, რომელსაც საერთაშორისო ტურისტულ ბაზარზე მუშაობის ხანგრძლივი გამოცდილება გააჩნიათ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Бгатов А. П., Бойко Т. В., Зубрева М. В., Туристские формальности. – М., АСADEMIA, 2004
- Маринин М.М., Туристские формальности и безопасность в туризме. м., 2002
- <http://commersant.ge/index.php?id=144>
- <http://www.bci.ge/index.php?m>

მაგდა ცოცხალაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნების მენეჯმენტის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ნინო სანადირაძე

კულტურული მემკვიდრეობის მართვის სისტემები და ურბანული მემკვიდრეობა თბილისის ისტორიული მოედნის მახლობლად

საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს ძველი ქალაქების ურბანულ-არქიტექტურული ძეგლები (გორი, ქუთაისი, სიღნაღი, თბილისი). საქართველოს დედაქალაქის გარკვეულ ნაწილს „ძველი ქალაქი“ წარმოადგენს, რომელიც დიდწილად განსაზღვრავს მის მომხიბვლელობასა და მიმზიდველობას. ძველ უბნებში (კალა, ისანი, სეიდაბადი, სოლოლაკი, მთაწმინდა, ჩუღურეთი, ვერა...) შემორჩენილია როგორც ისტორიული ძეგლები (ეკლესიები, სინაგოგები, მეჩეთი, ციხე-სიმაგრე, ქარვასლები), ასევე XIX ს-სა და XX ს-ის დასაწყისის საცხოვრებელი სახლები. ისინი განუმეორებელ ერთიან სივრცობრივ კომპოზიციას და მხატვრულ-ურბანულ მთლიანობას ქმნიან, რომელშიც გამოიკვეთება ლანდშაფტისა და ურბანული გარემოს უნიკალური კავშირი. ამ უბნებმა, ნაწილობრივ, ჯერ კიდევ შეინარჩუნა ძველი ქალაქისათვის დამახასიათებელი ცხოვრების წესიც. ძველი ქალაქი პოლიფუნქციური იყო: საცხოვრებელი, რელიგიური, სავაჭრო, სამრეწველო, კულტურული და სხვა, და ყოველთვის მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა თბილისის ევოლუციაში.

კულტურა უნდა განიხილებოდეს, როგორც საზოგადოების ან სოციალური ჯგუფისთვის დამახასიათებელ სულიერ, მატერიალურ, ინტელექტუალურ და ემოციური ნიშან-თვისებათა ერთობლიობა, რომელიც ხელოვნებასა და ლიტერატურასთან ერთად მოიცავს ცხოვრების სტილს, ცხოვრების უნარს,

ფასეულობათა სისტემებს, ტრადიციებს და რწმენებს (კულტურული მრავალფეროვნების შესახებ UNESCO-ს საყოველთაო დეკლარაცია). კულტურის გავრცელების ფორმები საუკუნეების მანძილზე იცვლებოდა დროსა და სივრცეში. მისი მრავალფეროვნება ვლინდება კაცობრიობის შემადგენელი ჯგუფებისა და საზოგადოებების უნიკალურობასა და მრავალგვარობაში. წარმოადგენს რა ურთიერთგაზიარების, ნოვატორობისა და შემოქმედების წყაროს, კულტურული მრავალფეროვნება ისევე აუცილებელია კაცობრიობისათვის, როგორც ბიომრავალფეროვნება ბუნებისათვის. ამ თვალსაზრისით, იგი წარმოადგენს კაცობრიობის საერთო მემკვიდრეობას და აღიარებულ და შენარჩუნებულ უნდა იქნას ამჟამინდელი და მომავალი თაობებისათვის.

ვინაიდან კულტურული მემკვიდრეობა მსოფლიოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი არა-განანსებადი რესურსია, ამიტომაც განსაკუთრებული ძალისხმევაა საჭირო ადამიანების მოთხოვნილებებსა და მემკვიდრეობის დაცვის ინტერესებს შორის წონასწორობის აღსადგენად.

კულტურული მემკვიდრეობა სხვადასხვა ვითარებაში არსებული სხვადასხვა ტიპის ობიექტებისაგან შედგება; ამასთან, იგი მოიცავს არა მხოლოდ ცალკეულ მნიშვნელოვან ძეგლებს, ისტორიულ არეალებსა და ბაღ-პარკებს, არამედ ადამიანის მიერ შექმნილ გარემოს, როგორც ერთ მთლიანს. კულტურული მემკვიდრეობის რესურსები, მათი კონტექსტიდან გამომდინარე, შეიძლება ასოცირებულ იქნენ სხვადასხვა ღირებულებებთან, რომლებიც, თავის მხრივ, განაპირობებენ სხვადასხვა შემთხვევაში მათი მკურნალობის სპეციფიკას.

ობიექტის, მისი ღირებულებებისა და მისი მკურნალობის განსაზღვრასთან დაკავშირებული ცნებები მკაფიოდ უნდა იქნან განმარტებულნი, რათა თავიდან აცილებულ იქნას შინაარსის მცდარი გაგება.¹

კულტურული მემკვიდრეობის დახასიათების, მასთან

¹ MANAGEMENT GUIDELINES FOR WORLD HERITAGE SITES – ISBN: 978-99940-987-0-5

დაკავშირებული ღირებულებების განსაზღვრისა და შესაბამისი დამცავი პოლიტიკის შემუშავების საკითხი განხილულია UNESCO-ს მიერ შექმნილ მრავალ საერთაშორისო დოკუმენტში, კერძოდ, მთელ რიგ რეკომენდაციებსა და კონვენციებში.

კულტურულ მემკვიდრეობას მიეკუთვნება საზოგადოდ აღიარებული მატერიალური და სულიერი ღირებულებები, რომლებიც დაცულია საზოგადოების მიერ, რათა შეინარჩუნოს სოციალური და ეთნიკური იდენტურობა და გადასცეს იგი მომავალ თაობას. ამის მთავარი მიზანი კი კაცობრიობის განვითარებისაკენ სწრაფვაა. „კულტურულ მემკვიდრეობას სახელმწიფო იცავს კანონით“.¹

კულტურული მემკვიდრეობა იყოფა მატერიალურ და არამატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობად. მატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობას მიეკუთვნება – ადამიანის მიერ ან ადამიანის ბუნებაზე ზემოქმედების შედეგად შექმნილი ნებისმიერი სახის მხატვრული, ესთეტიკური, ისტორიული, მემორიალური ღირებულების მქონე არქიტექტურული, ხელოვნების, ქალაქთმშენებლობითი, სასოფლო, არქეოლოგიური, ეთნოგრაფიული, მონუმენტური, ტექნიკის განვითარებასთან დაკავშირებული უძრავი ან მოძრავი ობიექტები, დოკუმენტური მასალები, ასევე ბალები, პარკები, ლანდშაფტური არქიტექტურის ობიექტები, ისტორიული დასახლებები, ისტორიულად ჩამოყალიბებული გარემო დაკავშირებული ქვეყნის ისტორიასთან, განვითარებასთან, ფოლკლორთან, რწმენასა და ტრადიციებთან, ადრე და ამჟამად არსებულ ცივილიზაციასთან.

არამატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობას წარმოადგენს – ზეპირსიტყვიერების ტრადიციები და გამოხატვის ფორმები, ენის, როგორც მატერიალური კულტურული მატარებლის, ჩათვლით. სამემსრულებლო ხელოვნება, ადათ-წესები, ჩვეულებები, ტრადიციულ ხელოვნებასთან დაკავშირებული ცოდნა და უნარ-ჩვევები, ასევე მათთან დაკავშირებული ინსტრუმენტები, საგნები, არქეოგრაფიები და კულტურული სივრცეები, რომლებიც საზოგადოების, ჯგუფებისა და, ზოგიერთ

¹ საქართველოს კონსტიტუცია მუხლი 34, პუნქტი მე-2.

შემთხვევაში, ცალკეული პირების მიერ აღიარებულია მათი კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილად.¹

კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტების მმართველობითი ამოცანების ეფექტურად განხორციელების მიზნით, აუცილებელია კულტურული მემკვიდრეობის ტიპების დაყოფა ძირითად ჯგუფებად:

1. ისტორიული და კულტურული ღირებულების მქონე ცალკეული ძეგლები, ძეგლთა ანსამბლები და კომპლექსები მათი მიმდებარე ბუნებრივ-ისტორიული გარემოთი;

2. კულტურული ლანდშაფტები;

3. ცოცხალი ტრადიციული კულტურის ფორმები;

ისტორიული და კულტურული ძეგლები მართვის ტრადიციულ ობიექტებს მიეკუთვნებიან, რომელიც, მეტნაკლებად, უზრუნველყოფილია სამეცნიერო-მეთოდური და ნორმატიულ-სამართლებრივი ბაზით. ძეგლი ყოველთვის მოიცავს კონკრეტულ ისტორიულ, მეცნიერულ, ესთეტიკურ, მემორიალურ, მხატვრულ ან სხვა კულტურულ ღირებულებას და შეიძლება წარმოადგენდეს ცალკეულ ნაგებობას, ასევე ნაგებობათა ანსამბლს და კომპლექსს. ნებისმიერი უძრავი ძეგლი კონკრეტულ ადგილზე იქმნებოდა განსაზღვრულ ისტორიულ და კულტურულ გარემოში, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი ღირებულება განისაზღვრება არა მხოლოდ ფიზიკური მდგომარეობით, არამედ გარემომცველი ბუნებრივ-ისტორიული ფონის დაცულობითაც. მემკვიდრეობის ეს კატეგორია (ისტორიული და კულტურული ძეგლები) მთელ რიგ ქვეკატეგორიებად იყოფა, მათ შორის კი ძირითადია ცალკეული ობიექტები და ანსამბლები.

არსებული კანონმდებლობის მიხედვით, კულტურის უძრავი ძეგლები იყოფა შემდეგ ჯგუფებად:

1. ისტორიის ძეგლები (მათ შორის, მეცნიერებისა და ტექნიკის ძეგლები, საინჟინრო ხელოვნება, ეთნოგრაფია, მემორიალები, ღირსშესანიშნავი ადგილები და სხვ.);

2. არქეოლოგიური ძეგლები (ისტორიული დასახლების

¹ საქართველოს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ; კარი 1, თავი 1. მუხლი მესამე , პუნქტი ლ, ქვეპუნქტი ლ. ა; ქვეპუნქტი ლ. ბ.

კულტურული ფენა, უძველესი ადამიანების სამოსახლოები, ნაქალაქეები, დასახლებათა ნარჩენები, ნეკროპოლები, წმინდა ადგილები, ქვაზე ნახატები (წარწერები) და სხვ.);

3. არქიტექტურისა და ქალაქთმშენებლობის ძეგლები (მათ შორის, ცალკეული ნაგებობები, ანსამბლები და კომპლექსები);

4. მონუმენტური ხელოვნების ძეგლები.

ასევე, აუცილებელია განვასხვავოთ ერთმანეთისგან ანსამბლები, რომლის ელემენტებიც იქმნებოდა ერთიანი არქიტექტურული და ფუნქციონალური გეგმისა და ჩანაფიქრის მიხედვით და ანსამბლები, რომლებიც დროთა განმავლობაში თანდათან ჩამოყალიბდნენ, როგორც მთლიან ნაგებობათა ერთიანი კომპლექსები. ერთიანი ისტორიულ-კულტურული კომპლექსები განსაკუთრებულ ყურადღებასა და დაცულობას საჭიროებენ. ეს კომპლექსები თავის თავში მოიცავს ცალკეულ ძეგლებსა და მათ ანსამბლებს. კულტურული ლანდშაფტი ისტორიულად თანასწორ სისტემას წარმოადგენს, რომელშიც ბუნებრივი და კულტურული კომპონენტები ერთი მთლიანობის სახითაა წარმოდგენილი. კულტურული ლანდშაფტის მაგალითად შეგვიძლია განვიხილოთ სამონასტრო კომპლექსები, ბრძოლის ველები, არქეოლოგიური კომპლექსები, ქალაქური ტიპის კომპლექსები და სხვ. მსოფლიო მემკვიდრეობასთან დაკავშირებულ დოკუმენტებში, რომლითაც ხელმძღვანელობს იუნესკო, კულტურული ლანდშაფტი გააზრებულია, როგორც ბუნებისა და ადამიანის ერთიანი შემოქმედება. კულტურული ლანდშაფტები ასახავს საზოგადოების განვითარების ევოლუციას ბუნებრივი გარემოს, სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული პროცესების ზემოქმედებით.

ურბანული სივრცის დასაგეგმარებლად მნიშვნელოვანი როლი სოციო-კულტურულ მიმართულებებს ეთმობა, რაც კარგად ჩანს თბილისის ისტორიული მოედნების მაგალითზე.

ლადო გუდიაშვილის მოედანი — მდებარეობს ძველი თბილისის რაიონში, თავისუფლების მოედნის მიდამოებში. გუდიაშვილის მოედანი არის ძველი თბილისისთვის დამახასიათებელი არარეგულარული ქუჩების და მცირე

მოედნების სტრუქტურის სახასიათო ადგილი. მოედანი განლაგებულია ძველი თბილისის უძველესი ნაწილის „კალას“ ჩრდილო-დასავლეთის ნაწილში.

ყველაზე ძველი დოკუმენტი, რომლითაც ქალაქის ქსოვილში გუდიაშვილის მოედნის არსებობა დასტურდება, ალექსანდრე პიშჩევიჩის მიერ 1785 წელს შედგენილი თბილისის გეგმაა. ამ ადგილზე არსებობდა ე. წ. ბეჟანას ბალები (მეფის მამასახლისი), ხოლო საკრებულოს შენობის ადგილზე ასევე ბეჟანას ქარვასლა მდგარა.

ამ მოედანს ოფიციალურად სახელი 1828 წელს ეწოდა, თუმცა მანამდე ხალხი მოლნისის (იგივე მოლნის, იგივე მოლნინის) სახელს უწოდებდა, მოედნის მახლობლად მდგარი ღვთისმშობლის სომხური ეკლესიის პატივისცემითა და გავლენით. ამავე ადგილს დღემდე მეორე სახელს – კოლორთაღს, ანუ ყლორთაღსაც ეძახიან. 1828 წელს რუსულმა ადმინისტრაციამ გენერალ პასკევიჩის მიერ სპარსული ციხესიმაგრის, აბას-აბადის ალების აღსანიშნავად – აბას აბადის მოედანი უწოდა. მოედანი ასე იწოდებოდა 1923 წლამდე. ამ წელს კი მოედანს სტეფანე ალავერდოვის სახელი უწოდეს. 1988 წლიდან ჯერ კიდევ საბჭოთა თბილისის ხელმძღვანელებმა მოედანს და სკვერს ლადო გუდიაშვილის სახელი უწოდეს. მოედანი რამოდენიმე ტრადიციის შერწყმით – შუასაუკუნოვანი ქუჩების ქსელის, კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი ანსამბლურობის, მოდერნისთვის დამახასიათებელი გეგმარების სახლების და ნეოკლასიციზტური სივრცის ერთიანობისკენ სწრაფვით ხასიათდება. მის არქიტექტურულ მთლიანობას XIX საუკუნის მეორე ნახევრის და XX საუკუნის შენობათა ანსამბლი ქმნის. მოედნის კონფიგურაცია ყალიბდებოდა XIX საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოყოლებული, მას შემდეგ რაც აშენდა რუსეთის არმიის შტაბი.

მოედნისა და ბაღის გარშემო შემოწყობილია ძირითადად ძველი, თითქმის ერთი სიმაღლის შენობები. მათგან უდაოდ გამორჩეულია მოედნისა და ლერმონტოვის ქუჩის კუთხეში მდგომი სახლი, სადაც წლების განმავლობაში გაზეთ

„ლიტერატურული საქართველოს“ რედაქცია იყო.

ორი საუკუნის წინ ამ შენობაში ჯერ რუსული არმიის შტაბი იყო, შემდეგ კი სარდაფებში სამხედრო ჰაუბტვახტი, ზედა სართულებზე კი – ოფიცერთა სასტუმრო.

სწორედ ამ სასტუმროში ცხოვრობდა 1838 წელს ლეიბ-გვარდიის ჰუსართა პოლკის კორნეტი მიხეილ ლერმონტოვი და სწორედ ამიტომაც XIX საუკუნის მიწურულს ამ შენობიდან სოლოლაკისკენ აღმა მიმავალ ქუჩას ლერმონტოვის სახელი უწოდეს.

აღსანიშნავია კლასიციზმის სტილში გადაწყვეტილი ბიბლიოთეკის შენობა, რომელიც XIX საუკუნის მიწურულს აშენდა და 1917 წლამდე ამ სახლში ამიერკავკასიის სომხური საქველმოქმედო საზოგადოება არსებობდა.

გუდიაშვილის მოედანი არის ძველი თბილისის – „კალას“ უნიკალური ურბანული სისტემის განუყოფელი ნაწილი. ირეგულარულ ქუჩათა ქსელში აღმოცენებული კლასიციზტური და ამავე დროს მოდერნისტული მოედანი, რომელიც განუმეორებელ კოლორიტს ქმნის თბილისის ამ უძველეს უბანში. ამ პატარა სივრცეში ისახება ჩვენი ქალაქის ისტორია და ასევე კულტურული გავლენების სხვადასხვა დროის და სტილის გადაკვეთა. მოედანზე მოხდა რამოდენიმე ტრადიციის შერწყმა – შუასაუკუნოვანი ქუჩების ქსელი, კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი ანსამბლურობა, მოდერნისტის დამახასიათებელი გეგმარების სახლების და ნეოკლასიციზტური სივრცის ერთიანობისკენ სწრაფვა. ამ გარემოებებმა განაპირობეს გუდიაშვილის მოედნის აქტუალობა დღეს XXI საუკუნეში, როდესაც ხდება ბევრი რამის გადაფასება და საზოგადოებრივი სივრცეების დაგეგმარება ხასიათდება ადამიანისაკენ შემობრუნებით, საქალაქო ქსოვილში მცირე და მყუდრო საზოგადოებრივი სივრცეების გაჩენით. გუდიაშვილის მოედნის შემთხვევაში აუცილებელია სამაგალითო ქალაქური საზოგადოებრივი სივრცის დაცვა, რაც ხელს შეუწყობს ისტორიული ფუნქციისა და ავთენტურობის შენარჩუნებას მთელ ისტორიულ ქალაქში. გუდიაშვილის მოედანი არის

ისტორიული თბილისის უმნიშვნელოვანესი მოედანი, ცოცხალი მაგალითი საზოგადოებრივი სივრცისა, რომელმაც გაუძლო დროის ქარტეხილებს და შეუნარჩუნა ახალ თაობებს ძველი თბილისის განუმეორებელი ხიბლი.

მთელ მსოფლიოში, განსაკუთრებით კი განვითარებულ ქვეყნებში, იზრდება კულტურულ ფაქტორთა როლი ქვეყნის ეკონომიკურ განვითარებაში. გამოკვლევებმა, რომლებიც ჩატარდა სხვადასხვა ქვეყანაში, აჩვენეს მჭიდრო კავშირი მთელ რიგ კულტურულ ინდიკატორებსა და განვითარებას შორის. საერთაშორისო სააგენტოები, როგორიცაა, მაგ., „მსოფლიო ბანკი“, აღიარებენ, რომ განვითარების ისეთი პროექტები, რომლებიც სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ საზოგადოების კულტურულ მახასიათებლებს, როგორც წესი, ხშირად „ჩაგარდნის“ ტენდენციის საფრთხის ქვეშ არიან. საერთაშორისო სააგენტოები განვითარებად ქვეყნებს მოუწოდებენ, რომ „განვითარების პროგრამის მაქსიმალური ეფექტის მისაღწევად სათანადო ყურადღება მიექცეს კულტურულ მარეგულირებებს“. შესაბამისად, მმართველობითი სისტემის ფორმირებისას სახელმწიფოს მიერ გათვალისწინებულ უნდა იქნას ეს ფაქტი.

არც ერთი მმართველობითი ფორმა, მმართველობითი სტრუქტურის მხრივ, არ შეიძლება მივიჩნიოთ აბსოლუტურად უზრუნველყოფილ ფორმად. თუმცა ზოგიერთი მმართველობითი ფორმის პირობებში უკეთესად ზდება ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის მართვის საკითხების დარეგულირება.

ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის მართვის ქვეშ იგულისხმება ღონისძიებათა სისტემა, რომელიც მიმართულია ამ ობიექტების ხარისხიან მდგომარეობაში შენახვა-აღდგენისა და მიზნობრივი განვითარებისაკენ. ღონისძიებების ასეთი სისტემა მოიცავს:

კვლევით და საინვენტარიზაციო სამუშაოებს (ინფორმაციული უზრუნველყოფა, მონიტორინგი);

1. სხვადასხვა შემოქმედებითი სუბიექტების რეგლამენტაციასა და კონტროლს (დაცვის სამართლებრივი

უზრუნველყოფა და ორგანიზება);

2. მართვის ობიექტების მდგომარეობის ვერბალური და გრაფიკული მოდელირება, კერძოდ, ძეგლის ხარისხობრივი პარამეტრების აღწერისა და დაცვის დაგეგმვა (კონცეფციების, სტრატეგიების, პროექტების, პროგრამების, გეგმებისა და სქემების შემუშავება);

3. დაგეგმილი სამუშაოების მიმდინარეობა, რომელიც მოიცავს მის მატერიალურ-ტექნიკურ, ფინანსურ და საკადრო უზრუნველყოფას (მმართველობითი ინიციატივის რეალიზაცია და დასახული მიზნების მიღწევა);

ქართველთა ეროვნული თვითშეგნება ყოველთვის მჭიდროდ იყო დაკავშირებული კულტურულ მემკვიდრეობასთან. კავშირი წარსულსა და აწმყოს შორის დღესაც ძლიერია საქართველოში. ძველი კულტურა თანამედროვე აზროვნებისა და თვითშეგნების განუყოფელი ნაწილია და არ აღიქმება მხოლოდ როგორც შორეული წარსულის მოგონება. შესაბამისად, ზრუნვა კულტურულ მემკვიდრეობაზე ტრადიციულად ღრმად არის გამჯდარი საზოგადოების ცნობიერებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ჰერბ სტოველი, რისკისთვის მზადყოფნა: მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის მენეჯმენტის სახელმძღვანელო, თბილისი, გამომცემლობა „ნეკერი“, 2007;
- საქართველოს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ;
- ბერნარ მ. ფილდენი, იუკა იოკილეთო „მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ღირსშესანიშნავი ადგილების მართვის სახელმძღვანელო პრინციპები“, თბილისი, გამომცემლობა „ნეკერი“, 2007;
- საქართველოს კონსტიტუცია, თბილისი, 2006;
- ICOM-ს სამუზეუმო ეთიკის კოდექსი, 2004;
- ანნა-სოფია ჰიგენი (ფილოსოფიის დოქტორი, ოსტფოლდის მხარის საბჭო), სტატია „კულტურული მემკვიდრეობის

მართვის სახელმძღვანელო პრინციპები და წესები“ (სტატია გამოქვეყნებულია ჟურნალში: ძველი ხელოვნება დღეს, №2, 2011, გვ. 115-120);

- „ტფილისის ჰამქარი“, ქ. თბილისის ისტორიულ ნაწილში ხელისუფლების მიერ ინიცირებული არქიტექტურულ-ურბანული პროექტების მიმდინარეობის შეფასება, 2012.
- ჰერბ სტოველი, „რისკისთვის მზადყოფნა. მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის მენეჯმენტის სახელმძღვანელო, თბილისი, გამომცემლობა „ნეკერი“, 2007;
- მილენა დრაგიჩევიჩ-შეჩიჩი, ბრამინ სტოიკოვიჩი „კულტურა, მენეჯმენტი, ანიმაცია, მარკეტინგი“. თბილისი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2007;
- Лисицкий А.В. Меняющееся наследие в меняющемся мире: от ресурса к продукту. 2005.

ნინო წითლანაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნების მენეჯმენტის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი ნინო სანადირაძე

ქართული თეატრი, როგორც კულტურის სფეროს რესურსი

კულტურის პოლიტიკის სფეროში გავლენიანი ევროპული საიტის ანგარიშის თანახმად, 2010 წელს საქართველოში კულტურის სფეროში CUIPX ინდექსმა (Cultural Price Index on Goods and Services) კულტურის პროდუქტების რაოდენობის მიხედვით შეადგინა 38%, ხოლო საჯარო კულტურის სერვისის ციფრმა 15%. თეატრის წილი ორივე ამ ნიშნულში უცნობია. დღესდღეობით საქართველოში თეატრების უმეტესი ნაწილი კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს დაფინანსებით არსებობს და სსიპ – საჯარო სამართლის იურიდიულ პირს წარმოადგენს. სულ, 2011 წლის მონაცემებით, სამინისტროს ბალანსზე 26 თეატრია აღნიშნული. აქედან 10 დედაქალაქში, 16 კი – რეგიონებში.

სხვადასხვა ქვეყანაში ჩატარებული სოციოლოგიური კვლევების შედეგად გაირკვა, რომ დიდი ქალაქების მოსახლეობის მხოლოდ 10-12%-ია თეატრის მაყურებელი. მაგრამ ამ რაოდენობის შენარჩუნება და გაზრდა უკვე თეატრის სწორ მართვაზეა დამოკიდებული. სწორედ აქ იჩენს თავს თეატრი, როგორც ეკონომიკური რესურსი. რა უნდა გაკეთდეს, რათა გაიზარდოს თეატრისადმი ყურადღება მაყურებლის მხრიდან, და შესაბამისად, – თეატრის ეკონომიკური სარგებელი? საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ქართული პროფესიული თეატრალური ხელოვნების განვითარების 2011 წლის პროგრამის თანახმად, ძირითად პრობლემას წარმოადგენს ის გარემოება, რომ: „... მიღვევადი ინერციის ძალით ხანგრძლივად მომუშავე თეატრები წლების

მანძილზე სტაგნაციის პირობებში აღმოჩნდნენ, სიმბოლური ანაზღაურებითა და მწირი შემოქმედებითი ნაყოფიერებით მიუსაფართა თავშესაფარს დაემსგავსნენ. მართალია, ამ მდგომარეობიდან გამოსვლა 2004 წლიდან დაიწყო, რაც ძირითადად ახალი დადგმების რაოდენობრივ ზრდაში, საგასტროლო მოძრაობის გამოცოცხლების პირველ ნიშნებში, ხელფასების მოწესრიგების ტენდენციაში გამოიხატა. თუმცა, განვითარების ახალ ეტაპზე გადასულმა ქვეყანამ და მასთან დაკავშირებულმა ახალმა შესაძლებლობებმა მთელი სიმწვავეით წარმოაჩინა ხელოვნების ამ დარგში დაგროვილი მრავალასპექტიანი პრობლემები, რომელთა ეტაპობრივმა გადაჭრამ და ამ მიმართულებით დასახულმა ძალისხმევამ თანდათანობით უნდა მიგვიყვანოს თანამედროვე ქართული თეატრის განვითარების ახალ ეტაპამდე. დღეისათვის თეატრები, კომერციული ინტერესების, მასობრივი მომსახურებისა და შემოსავლების ზრდის თვალსაზრისით უფრო ვითარდებიან, ვიდრე დაუღალავი შემოქმედებითი ძიების, მაყურებელთა ინტერესებისა და პრობლემების მხატვრულად გააზრების გზით. შედეგად, ერთფეროვნებასა და ერთჯერად წარმატებებთან ერთად, ამ წარმატებების რეკლამირებას სპექტაკლიდან სპექტაკლში გარდამავალი შტამპებსა და პროფესიული კრიტიკის სრული დუმილს ვიღებთ. გამომდინარე აქედან, სახელმწიფოს კულტურის პოლიტიკა თეატრალური ხელოვნების სფეროში უნდა ემსახურებოდეს რამდენიმე ძირითად მიზანს:

- ქართული სათეატრო აზროვნების განვითარების ხელშეწყობა;

- ქართული თეატრალური მემკვიდრეობის პოპულარიზაცია;

- ახალი ფორმების, იდეების, ინიციატივების მხარდაჭერა.

გასათვალისწინებელია „კულტურის სფეროს მენეჯმენტის სპეციფიკა. მას, როგორც წესი, „სულიერი წარმოების“ თავისებურებებს უკავშირებენ. ამგვარი საქმიანობის „პროდუქტები“ არა იმდენად საგნობრივი ხასიათისაა, რამდენადაც აზროვნების ფენომენს უკავშირდება და უშუალო

დათვლასა და შეჯამებას არ ექვემდებარება“, ამიტომ, კულტურის სფეროს ნებისმიერ დარგზე მსჯელობა, როგორც მხოლოდ ბიზნესზე და მატერიალური მოგების მომტანზე დაუშვებელია. ყოველთვის გასათვალისწინებელია ამ სფეროს სპეციფიკურობა, უპირველეს ყოვლისა კი, მისი ესთეტიკური და შემოქმედებითი ხასიათი.

ძირითადი ნაწილი. პრობლემის გადაჭრის გზები

კულტურის სფეროს მართვის მთავარი თავისებურება იმაში მდებარეობს, რომ შემოსავლების მიღება ძირითადად ხდება არა სარგებლის მიღების მიზნით, არამედ დაინტერესებული დონორების მოზიდვის ხარჯზე: სპონსორობა, პატრონაჟი, ქველმოქმედება და სხვა. ამიტომ აუცილებელია, ეს მიმართულებები სტრატეგიული გახდეს თითოეული თეატრისათვის. მსოფლიო პრაქტიკაში არსებული მენეჯერული ამოცანის გადაჭრის ძირითად მეთოდს წარმოადგენს მარკეტინგული ხერხი – SWOT–ანალიზი, რომლის მიხედვითაც კვლევის ობიექტი განიხილება შიდა და გარეთა გარემოების მიხედვით დადებითი და უარყოფითი ფაქტორების თვალსაზრისით, რაც მრავალმხრივი ანალიზის და სწორი მენეჯერული გადაწყვეტილებების მიღების საშუალებას იძლევა.

წინამდებარე პრობლემის გასააზრებლად SWOT–ანალიზი ჩატარდა თბილისის ალ. გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრის და თავისუფალი თეატრის მაგალითზე. ეს ორი თეატრი შეირჩა, ვინაიდან გვსურდა შეგვედარებინა სახელმწიფო დოტაციაზე მყოფი და კომერციული თეატრების მენეჯერული მიდგომები და თავისებურებები. SWOT–ანალიზის შედეგების შეჯერებაში მონაწილეობა მიიღო ორივე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ავთანდილ ვარსიმაშვილმა. ამგვარად, შიდა გარემოს დადებითი ფაქტორი არის სფეროს ძლიერი მხარეები (Strengths). ეს არის რესურსის შიდა ძალები, რომლებიც განაპირობებენ მის სტაბილურობას და განვითარებას. თეატრის შემთხვევაში ასეთად შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგალითად ისეთი ფაქტორები, როდესაც:

– იქმნება კონკრეტული სამუშაო ადგილები (თავისუფალი თეატრის შემთხვევაში გასათვალისწინებელია, რომ სამუშაო ადგილები არ იქმნება მუდმივად. ადამიანური რესურსების (მსახიობების) დაქირავება ხდება მიზნობრივად, კონკრეტული სპექტაკლისთვის);

– სფეროს აქვს საკუთარი ავტონომიური გასაღების ბაზარი, როგორც შიდა ბაზარი, ასევე საერთაშორისო;

– შესაბამისად, მას გააჩნია საინვესტიციო პოტენციალი;

– ბაზრის კონკურენტუნარიანობას რაც შეეხება, – გრიბოედოვის თეატრი შეიძლება განიხილოს, ერთი მხრივ, როგორც საერთო ქართული თეატრალური სივრცის თანასწორუფლებიანი მოთამაშე. მეორე მხრივ კი, როგორც ამავე ბაზარზე არსებული ერთადერთი რუსულენოვანი თეატრი. ასევე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ „გრიბოედოვის თეატრი“ ამ სივრცისათვის ბრენდს წარმოადგენს.

– თავისუფალი თეატრი მეტად კონკურენტუნარიანია, როგორც ანალოგიურ კერძო თეატრებთან, ასევე სახელმწიფო დოტაციაზე მყოფ თეატრებთან შედარებით.

– ორივე თეატრი განათლების, მასმედიის, ტურიზმის, გართობის ინდუსტრიის განვითარების ერთ-ერთ წყაროს წარმოადგენს.

ამასთანავე, შიდა გარემოს უარყოფით ფაქტორად მიჩნეულია **ნაკლოვანებები (Weaknesses)**.

– დაფინანსების უკმარისობა (თუმცა, 2012 წლის დასაწყისიდან გრიბოედოვის თეატრში სახელმწიფო დაფინანსება გაიზარდა, ის კვლავ არასაკმარისია. ამასთანავე, მიუხედავად ბაზარზე მყარი პოზიციებისა, დაფინანსების (შემოსავლების) უკმარისობას განიცდის თავისუფალი თეატრიც).

SWOT–ანალიზის გარეთა გარემოებების დადებითი ფაქტორი არის სფეროს **შესაძლებლობები (Opportunities)**.

– გონივრული და გააზრებული კულტურის პოლიტიკა სახელმწიფოს მხრიდან;

– ფინანსების მოზიდვის მიზნით ახალი მექანიზმების შემუშავება (პირველ რიგში, ფანდრაიზინგის სისტემის უფრო

ეფექტური ამუშავება);

– სოციალურად მნიშვნელოვანი აქტივობების განხორციელება (მაგალითად, ტრადიციული ყოველწლიური საახალწლო სპექტაკლი საჩუქრით, რომელსაც 5 000-მდე ბავშვი ესწრება გრიბოედოვის თეატრში ან მიზნობრივი სპექტაკლები ბავშვთა სახლების აღსაზრდელებისთვის, ინვალიდებისთვის, პატიმრებისთვის და ა. შ. თავისუფალ თეატრში);

– თავიანთი სპექტაკლებით მაყურებელთა ცნობიერებაზე პოზიტიური ზემოქმედება.

სფეროს უარყოფით გარე ფაქტორს **საფრთხეები** (Threats) წარმოადგენენ:

– ბოლო 20 წლის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების გამო, ბაზრის არასაკმარისი განვითარება და საერთაშორისო სტანდარტებისაგან ჩამოშორება;

– პოტენციური მომხმარებლის დეფიციტი.

დასკვნა – სხვადასხვა ავტორის მიხედვით მიჯვის ამაღლების ღონისძიებების სპეციალური გეგმა, თეატრის მაგალითზე, პირობითად, შემდეგი სახით შეიძლება წარმოვიდგინოთ:

– ანალოგიური თეატრების საიმიჯო პოლიტიკის შესწავლა და გაანალიზება;

– წარმოდგენების გადაცემა რადიოთი, ტელევიზიით, გასვლითი სპექტაკლების ჩატარება;

– თეატრის სიმბოლიკით სუვენირების, კალენდრების და ა. შ. გამოშვება-გაყიდვა;

– თეატრისა და მისი „ვარსკვლავების“ შესახებ ისტორიების შექმნა;

– სპექტაკლებზე ან სხვა სახის ღონისძიებებზე დასასწრები ბილეთების გავრცელების პოლიტიკის შემუშავება;

– მოსახლეობის სეგმენტაცია პოტენციური მაყურებლების ოდენობის დადგენის მიზნით და რეპერტუარის შედგენისას მათი სურვილების შეძლებისდაგვარად გათვალისწინება;

– თეატრალურ ღონისძიებებზე ჯგუფურად დამსწრეთა (ორგანიზაციები, სკოლები, უმაღლესი სასწავლებლები და

ა. შ.) მიზიდვისათვის მუშაობა და ა. შ.¹. ამ ჩამონათვალს შეიძლება არაერთი პუნქტი დამატოს. ქართული თეატრის არსებული რეალობიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ თეატრების მცირე რაოდენობა იყენებს ამ რჩევებს და მეთოდებს, რასაც ამბაფრებს რეგიონული თეატრებისთვის ინფორმაციის ხელმისაწვდომობის სიმცირე და მარკეტინგული სტრატეგიების სისუსტე ან არარსებობა. ზოგ შემთხვევაში ამ ვითარების გამოსწორების გზების მოძიების სურვილის არარსებობაა. თუ თეატრის შემოქმედებითი ჯგუფი ძირითადი საქმიანობის შედეგად საინტერესო, თანამედროვე პრობლემატიკის ამსახველი სპექტაკლების დადგმასა და სხვა სახის ღონისძიებების ორგანიზებას ვერ უზრუნველყოფს, მაშინ ჩამოთვლილი ღონისძიებების გატარება მისი იმიჯის ამაღლებას ხელს ვერ შეუწყობს, რაც ყველაზე მთავარია, გასათვალისწინებელია სფეროს სრულყოფილი ფუნქციონირებისათვის გასსწილი გარემო და გონივრული პოლიტიკა. თანამედროვე სამყაროში აუცილებელია თეატრებმა თავად დაიწყონ ზრუნვა საკუთარი რესურსების სრულფასოვანი ამუშავებისათვის. საქართველოში უნდა დაინერგოს ფანდრაიზინგის ტრადიცია. ეს მეთოდი ამერიკასა და ევროპის ქვეყნებში დიდი ხანია აპრობირებულია, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური საშუალება თეატრების მუშაობაში. ფანდრაიზინგის მაგალითები ქართულ თეატრალურ სივრცეშიც არსებობს, მაგრამ მსგავსი პარტნიორობის მაგალითი არასაკმარისია. ეს განპირობებულია იმითაც, რომ არ არსებობს შესაბამისი საკანონმდებლო პოლიტიკა, სპონსორობის სურვილი და შესათავაზებელი პროდუქტების სწორი სტრატეგია. თეატრის მენეჯერებმა უნდა გაითავისონ, რომ თეატრი არის არა მთხოვნელი, არამედ თანაბარუფლებიანი პარტნიორი. კულტურა და ხელოვნება სოციალურად მომგებიანი სფეროა, იმდენად, რამდენადაც ახდენს საზოგადოების ფასეულობათა, ცნებათა აკუმულირებასა და ტრანსლირებას, რომლებიც კომერციული და არაკომერციული საქმიანობის დროსაც გამოიყენება. ბიზნესისა და მენეჯმენტის

¹ Тульчинский Г., Шека Е.; *Менеджмент в сфере культуры*; изд-во «Лань»; СПб.; 2009, стр. 151.

ისეთი თანამედროვე ტექნოლოგიების არსებობა, როგორებიცაა საზოგადოებასთან ურთიერთობის სხვადასხვა ინსტრუმენტი: რეკლამა, პერსონალთან მუშაობა, კორპორაციული კულტურისა და საფირმო სტილის ჩამოყალიბება, წარმოდგენელია სოციალურ-კულტურული მოღვაწეობის ტრადიციული ფორმების გამოყენების, კულტურის სფეროს სექტორთან თანამშრომლობის გარეშე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Тульчинский Г., Шека Е.; *Менеджмент в сфере культуры*; изд-во «Лань»; СПб.; 2009

THEATRE STUDIES

Gvantsa Guliashvili,

Shota Rustaveli Theatre and film Georgian state
university,

PHD student of cinema and television faculty

Supervisor: Aleksandre Vakhtangov

CHALLENGES AND PROBLEM OF THE MODERN GEORGIAN THEATRE

Georgian theatre faced numerous problems and challenges in the past decade. Despite a big and interesting historical heritage, Georgian Theatre had to overcome many difficulties.

90s of XX century was generally very hard for the country and especially for the theatre. Transformation and waking up time has started from the end of 90s. Georgian Theatre is in the process of searching nowadays, as well as Georgian drama. The goal of the topic is to show the problems of modern Georgian Theatre. Strong competition that is created by the television and cinematography requires a certain compromise from the theatre directors. For attracting the spectators one has to foresee their interests to satisfy them. One of the most important problems of the modern Georgian Theatre is a bounty of “box office” performances. The fact determines another problem – taste and demand of the audience. This is one stretched chain, which creates a general picture.

1. Georgian Theatre from soviet epoch as modern historical heritage
2. Georgian reality of 90s, last century that was directly reflected on the development of theatre life
3. The main problems in Georgian theatre existed in the past decade
4. Drama as the main support for the theatre art
5. Features of modern Georgian drama

Nino Gunia-Kuznetsova,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
PHD student of theatre study direction,
Supervisor: Tamar Bokuchava

ON SCENOGRAPHIC COMPOSITION

1. Main and essential principles of scenographic composition are:

Spatial principles

Dramaturgic principles

The essence of the spatial principle is based on the tridimensionality and is measured by the system of spatial coordinates.

The dramaturgical principles (narrative development and enactment) are characterized with two main coordinates – the time and the movement.

Consequently, the scenographic composition may be attributed to the spatiotemporal art as it exists in the space and changes in time.

2. Main representational tools of scenographic composition:

The main representational tools of the scenographic composition are created by the descriptive tools of the spatial arts – architecture, painting, sculpture, and the main descriptive tools of the spatial arts may be reduced to three, namely: the shape, color and line.

These three descriptive tools create three compositional systems of scenography:

-  architectonic (system of shapes);
-  lighting (script created with light-and-shade and color)
-  plastic (transformation of some shapes or system of shapes).

These three systems characterize the scenographic compositions created in the real and virtual spaces (the virtual space implies

multimedia and visional space designed by digital technologies). Out of them the architectonic system is spatial, and the lighting and plastic – mainly spatiotemporal. These definitions are of conditional character.

3. Closed and open kinds of scenographic composition
 - In drama theater the scenographic composition is mainly of closed character that implies the adequacy and completeness of the composition
 - The scenographic composition of the post-drama theater is mainly open and expresses the trend of evanescence of the narrative in the performance and happening.

Natalia Digmelashvili,

Shota Rustaveli theatre and film Georgian State University,

PHD student of Drama faculty,

Supervisor: Davit Kobakhidze

MODERN APPROACHES INTRODUCTION OF TO THE STUDY OF DANCE

The problem of dance teaching at the Tbilisi Theatre University has always been a subject of attention of the department of scenic movement.

In 60-80th of the XX century, educators of faculty began to translate the elementary terms in Georgian. Also in their Scientific papers were reflected the psycho-physiological problems of students of Acting Department, which were actual at that time in also in other countries. Unfortunately none of those works were published by the department.

XXI century brought dramatic changes in all spheres of life, including theater. In Drama, dance and plastic is not a link any more, but sometimes plastic and choreography dominates in dramatic performance and they lead the dramatic line. Since

the plastic characteristics of the actors has become increasingly important not only in the incarnation director, but also in the perception of the performance by the audience. That is why it is so important a scientific basis and to clearly direct the learning process to develop these essentials for actor for the outer expression.

Today our goal understands of achievement, creating and developing new complementary curriculum in disciplines of dance teaching for scenic movement, regarding modern tendencies and current trend in choreography, herewith using new digital and video technology in learning process.

Giorgi Savaneli,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

PHD student of Drama faculty,

Supervisor: Davit Kobakhidze

**LEARNING ADVANTAGES WITH DIFFERENT
METHODOLOGY OF ACTOR'S SKILLS - THE
LEARNING COURSE WITH THE BREKHT'S
THEATRICAL METHOD AND ITS INCULCATION ON
THE FACULTY OF ACTING**

The advantages in learning methods diversity in acting –Course of Brecht's theatrical method in acting and it's establishing in acting faculty.

Currently, In theatrical arts new forms and genres are taking an important place; Divers theatrical methods has been created at different historical periods; Due to social and public processes the competition became even harder. Therefore, actors are obliged to be proficient in all kinds of expression forms and methods.

The leading acting schools also teach many different

theatrical methods next to the traditional once (like Method of Stanislavski). It is important that Georgian acting schools share these tendencies and implement it in teaching programs.

The most important thing is to teach acting with many different methods, because this is the guarantee of actor's divers expression. The topic of the research will be particularly Brecht's theatrical method in acting – how to apply Brecht's teaching method of “epic theatre” and “estrangement effect” and also the significances and aim of this method. Furthermore, there will be researched how to manage and fulfill teaching of acting with Brecht's method in Georgian drama schools. Studying level, which will be more appropriate for teaching this method. In addition, the type of teaching will be discussed - whether it must be a special additional course in acting or better be thought on, graduate program and how many semesters are desired for it. However, mainly, the research will offer clearly formulated plan and program for teaching according to Brecht's acting method.

Tamar Piroshmanashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
PHD student of Drama faculty,
Supervisor: Davit Kobakhidze

THE ROLE OF CHOREOGRAPHY IN A PLAY AND IT'S TEACHING METHODS

Choreography and theatre have difficult and interesting history that counts centuries. This development has made it possible to discuss their similarity and difference, interaction and counteraction, individuality and coexistence in one context called choreography in dramatic theatre.

1. In ancient world dancing played crucial role in rituals and it was tightly connected with the labor process, pagan and household customs. Ritual dances demonstrated joy caused by

the victory or labor. So, in antiquity they conveyed some story or a ritual expressed with motion or by overplayed expressiveness. We can assume that dancing initially was part of a dramatic performance. Then it gradually turned into an independent branch of art. However, the connection to its origins is so strong, that choreography and theater have intertwined and one does not exist without the other.

2. Directors often incorporate dancing in a play as a plain combination of beautiful movements without significant connection with the play itself. This hinders dramatic development of the performance. Each dance has its own dramaturgy, which will unsettle the chain of events in a play unless it obeys the core idea of the performance. Thus, elements of choreography in theatre must become an organic part of the play.

3. The goal of this work is to introduce alternative and radically different methods of teaching dancing for students in acting schools to insure that choreography goes hand in hand with the art of acting.

Nino Qiria,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Theatre critic,

**“THE INTIMATE THEATRE” OF AUGUST
STRINDBERG AND GEORGIAN THEATRICAL SPACE**
(“The dance of death» in the underground theatre)

August Strindberg’s creative work and its development stages. August Strindberg, as a representative of a new drama. The way from naturalism up to expressionism.

The theory of the intimate theatre and chamber drama. Theoretical opinions of A. Strindberg in the introduction of “Freken Julie” (1888), in the article of “Modern drama and

modern theatre” (1889) and in the memorandum “The open letter to the intimate theatre”(1908).

Practical organization of the theatrical opinion by A. Strindberg in the “intimate theatre” founded in 1907. The cycle of chamber plays.

“The dance of death” by August Strindberg in the underground theatre. A. Strindberg’s chamber drama in the Georgian “experimental laboratory”.

Nana Khuskivadze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

PHD student of Drama faculty,

Supervisor: Davit Kobakhidze

FRESHMAN OF DOCTORAL CANDIDACY (CREATIVE PEDAGOGY)

The Meaning of Personality in Theatrical Art

“I don’t know how good actors you become, the only thing I know, I’ll do all my best you to become personalities”. These words belong to my tutor Mr. Gizo Jordania. He told me and my friends (and now my colleagues) 30 years ago at our very first lecture. His words were a bit vague that time. We entered Theatrical Institute (that was the name by that time) as we wanted to become actors and today everything is clear-Personality, only personality with its individualism can create the precedent of uniqueness in art of acting. An actor is alive in its creation (as he itself is as material as creature of art). That’s why art of acting is unique branch in creative work.

Georgian Theatre experienced transformation many times. By means of great directors and actors the Georgian Theatre was always important and this type of importance was stipulated by personalities called directors and actors (their tutors). Yes, actor

is the title and not only the profession. These were the persons who determined the highest art taste.

Two opposite theories are the subject of constant argument among theatrical theorists- Theatre - actor's or director's? I think both have the right of existence. Personally for me, the confluence of these two theories is ideal. Sturua's whole creative work is genius synthesis of both. Without actor's mastery and its individual characteristic even the greatest director decision can remain as abstract form of performance.

Today new tendency is born in Georgian Theatre- the main attention is on shows shown on TV. The attempt of inculcation of "new forms", "genre" is directed only for the entertainment of spectators. As if we are forgetting the main meaning of the Theatre. In world theatres this process is already well considered (I mean commercial projects). There is very superficial attitude that can cause actors as personality is leveling. Real changes, aspiration for novelty, progress is necessary as well as inevitable. I think that today actor's personality needs the greatest inner resource as never before.

During the teaching process, by psychologist's assistance, by means of psychological tests and exercises we must determine student's personal abilities and enrichment in right direction in order not to lose the most important thing – actor as a personality as micro world in the huge world that is called Theatre.

FILM STUDIES

Tamar Bartaia,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

PHD student of Film study direction

Supervisor: Zviad Dolidze

THE IDEA, PLOT AND ITS WRITING SPECIFICITY

1) Name of doctoral theme: “Main principles of cinema dramatic art. 2) Conference theme: “idea, plot and specific character of writing”- before writing a film script there is a sort of preparatory period, which makes working on a script much easier. In spite of the fact, that each director has got his individual style and specific character, there exist rules, worked out for years, and i think, it would be useful to know for those, who are just starting writing a script. so, in my conference work- “ idea, plot and specific character”, I am considering the existing and approved methods before writing a film script.

Maka Dolidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,

PHD student of Film study direction,

Supervisor: Zviad Dolidze

GERMAN FASCISM AND PROPAGANDA FILMS

The changes that took place in polite-economic systems and in social life brought up the need of overlook the approaching of historical events. To realize the meaning of fascism as a historical event and as a phenomenon itself I used the opinion of an Austrian Psychoanalysts Wilhelm Reich which he describes in his book “The Mass Psychology of Fascism”. In this work

he shows us that fascism is an eternal part of the existence of human systems as a concept and we deal or will deal with its transformed kinds.

I reviewed the input of Joseph Goebbels and the main philosopher of fascism doctrine and the founder of "The German Culture Protecting Union" Alfred Rosenberg also the propaganda films (The Lost Valley (1934), Hitler Youth Quex (1933)). These films preached that the strength of faith could even put the life of father in danger. Meanwhile was created the face of the enemy and the image of the young German dedicated to fascistic political ideals.

In the film "The Refugees" (1933) the director Gustav Ucicky describes the escape of the group of Germans from far away Manchuria. Through the chaos of the war and revolution by the leads of the veteran major Arneth they rush back to their home country - Germany. The film reminds us of the biblical episode where Moses brings his people to the Promised Land. Moses is simply replaced by major Arneth.

In his historical drama "The old and the young king" Hans Steinhoff tells us about King Friedrich Wilhelm the first who sacrifices Lieutenant Hans Hermann von Katte a friend of his son, to protect him from bad influence, by the state interests, in front of which all the private interests should back down.

The full time documentary films by Leni Riefenstahl "Triumph of the Will" (1935) and "Olympia" (1936) agitate the revived face of the aligned Germany.

In the propaganda films of this period the line between documentary and feature is erased. The historical past of Germany which was filled with wars projected on society's consciousness, and this consciousness was reflected in German cinematography.

The self critical attitude of Germany should be an example for other more democratically self-valuating countries, because in the era of technological evolution and changed political

environment fascism may transform in a new shape and with a “harmless” form can harm the mankind. The psychological structure of the modern world totally depends on the authority of successful career and on benefits. It doesn’t support the determination of longing to national freedom and religious views of small counties and nations.

In order to support ideas of protecting the human rights and still getting the best quality, the world unconsciously got new social event (the forming of a new world order) and didn’t refuse to use military forces and economical violence to maintain their goals.

Nick Kereselidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

PHD student of cinema and television faculty,

Supervisor: Aleksandre Vahtangov

PUPPETS AS ACTORS IN THEATER AND ON TELEVISION

Puppets are engaged for a long time in many areas of practical and creative activity of people. That includes spatio-temporal puppet arts: theatrical and not theatrical performances, variety miniatures, films, art TV programs.

They are also used as application means: in commercials, games or presentations, in the dramatized shows and festive representations, in carnival processions, etc. as well as in educational environment in TV programs and children’s psychiatry.

A *puppet* as the theater **actor** is inanimate, it’s the art tool artificially created by the people, with the purpose to create a scenic image, through scenic action. Any object involved in the circle of substantial human, humane associations and

participates in scenic creativity, is a puppet.

In this case, the conversation will be about special and unique features of the *puppets* as actors of the three major design types met as far as in the very ancient form of theater, *puppet theater* and since the twentieth century, in screen adaptations of puppet performances, teleplays, and TV programs.

The famous performance by S.Obratsov's puppet theater, named "Extraordinary concert" (USSR), represented certain parody to various genres of art. Later, the "Extraordinary concert" was adapted for television broadcast (USSR).

Puppet environment by its nature is flexible and inventive representation. Creative teams often work in collaborative combinations with puppet forms and involve real objects in their performances.

For example, Jim Henson's (USA) TV-show "The Muppet Show". High ratings and super-success of "The Mappets" inspired Henson to creation of amusing, combined puppet and human, musical movie "The Mappets".

It is possible to observe such a phenomenon of modern television as *puppet TV shows*, using puppets for political satire in entertaining programs, with acidulous issues of actual policy.

Studying the matter, it is possible to correctly understand the very special features of *puppet actors* in scenic, cinema and television types of spatio-temporal arts, giving the chance to intuition and respectively means to express and transfer the mentioned arts in telespace.

Theoretical questions on the subject of *puppet actors* in theater and on television will be illustrated with the both Georgian and foreign examples.

Mzia Manjavidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,

PHD student of cinema and television faculty,

Supervisor: Elizabeth Eristavi

SOUND AND ITS CONCEPTUAL ROLE IN FILMS OF OTAR IOSSELIANI

1. Sound at an early stage of the history of cinema:

Cinematography incorporates in itself almost all traditional art genres, which have moved into the cinema as if they were designed for it from the very beginning. Music has a very special role among them. Music, actually, always accompanied dramatic theatrical performances or activities. But in cinema music acquired much wider importance than it ever had in the framework of theatrical art.

2. Silent movie with sound:

In silent movies music replaced the speech and filled the silent vacuum. Silent movie with sound still interests modern researchers. The diversity of the range of sound in silent movies was wide. Piano players – mainly it was their mission to bring sound in them. Special musical scores have appeared which served as musical illustration of different episodes in various silent movies.

3. The contrapuntal role of music (Eisenstein):

A big dispute started in the world of cinema with the introduction of sound. Many believed that the sound would kill the plastics of the art of cinema and would convert it into something static, while with the introduction of speech and dialogue cinema would converge with theatre. Eisenstein showed from a new point of view the importance of sound and in particular of music for cinematography. In his famous theory, he argued that the contrapuntal use of music would elevate cinema to the new level of its development.

4. Variety of sound - music, special effects, speech:

Together with music special sound effects have important role in cinema. The special effects, noise, are an integral part of cinema sound. Modern electric devices provide the opportunity to create different, wide variety of special sound effects. The director should be aware of these technical achievements, because the film sound is the proper and effective tool of control, which helps to avoid standard, already well-known and widely used forms of special sound effects. It is important also do pay special attention to the sound of speech – timbre of actors, speaking rate, which affects the dynamics of the film and is very important for the film sound overall structure.

5. 60s of the XXth century - some of the Georgian film sound features:

In Georgian cinema of this period there was a nostalgic towards silent films - the director M. Kobakhidze has created a few “silent” films where the music is mainly considered as an illustration of the emotional content, but the director gives to sound some symbolic importance too. In movies of this decade “symphonic” kind of music is rejected and chamber music becomes more popular.

6. Otar Iosseliani, as an intellectual director and the conceptual importance of music in his films.

The director uses sound for delivering his position, beliefs or uses it as a humorous way to tell the story. He uses sound in a different way. Besides the emotional background, grotesque, association he often uses his favorite musical form: March (sometimes seemingly in inappropriate places), classical vocal and instrumental music. Also often he uses folk music special sound effects, giving symbolic role to the sound of the bell, to noise, etc.

In his early film - “Falling Leaves” (1966.) - The sound of radio is not only a historical epoch illustration, it is also a symbol, shows the director’s ironic attitude towards the reality. The film actively uses middle-class urban folklore of the contemporary

society and the falsity of the happenings in the wine factory is sort of expressed via the falsely played piano sounds. While the sound of the bell in the final of the film expresses the director's irreconcilable position and his appeal – to go back to our true, Georgian consciousness and values.

Film - “And Then There Was Light” (1989) – shows the life of a tribe in Senegal – initially their life is idyllic in the forest, life saturated by their own musical folklore. It points at the harmonious way of life of these people – music is everywhere – courtship, digging of the well, appearance of the newborn child, praying about the coming of rain. But one day the modern civilization intrudes in their life under the symbolic form and noise of a car (and we hear a hilarious march music in the background), which is a prerequisite for further developments - deforestation and the migration of indigenous people to the city, but beforehand they are well indoctrinated mentally – presumably by some Catholic missionaries. We hear sudden and unexpected sounds of siren. And finally we hear ominous sound of bells when we see these people in the streets of the city selling the statues of their formerly beloved deities, which reminds us the final episode of the “Falling Leaves”.

Giorgi Ugrelidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
PHD student of cinema and television faculty,
Supervisors: Davit Janelidze, Lela Ochauri

QUESTION OF MONTAGE IN SILENT ,IN SOUND FILMS AND IN TELEVISION

The Function of an editor is very important in Cinema and TV as while producing a new product a director “builds”. His film helps of montage.

These bits of footage are as important as the bricks for a

building. When we put the bricks correctly we get a desirable result.

With the help of montage a director can express his own attitude to this or that event. As the artistic leader of the film, the director generally leads the editing process, though it is not good to limit his individual professional abilities within any frame or to limit his creative freedom, as a film is the result of team work.

With the appearance of sound films, the character of montage changed. Montage is different for silent films, sound films and television.

In film and TV the director must solve questions of space and time in his product. Everything is possible with montage.

In our examples above we have tried to describe montage and its importance in the making of art work in moving pictures.

Nino Dondoladze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
PHD student of Art study direction,
Supervisor: Irene Abesadze

**AMBROLAURI AND ONI ETNOGRAPICAL
MATERIAL RECORDED IN GEORGIAN CEREMONY,
„DOLL“ ABOUT
(„Pust's Ritual“, „Naxshi“, „Gvrigvi“ and „Bekikeebi“)**

From my scientific interests, which refers to the ancient Georgian religious art of puppet making, over the summer 2010 - 2011 my oldest population in the villages of Racha's mountains unique type of material has been gathered, Which refers to the little-known Georgian Ethnography ,in the so-called “ritual pustis””, “gvirgis bekikebis” and public holidays and the dolls are used in ritual.

As for, “pustis” ritual, it was in the second day of the week - on Monday.

Symbolically, this was a remarkable victory over the enemy in combat ritual. This ritual was held in the case, if there was danger of attack by the enemy, in order to avoid.

The ritual was led by the village's leaders and only men took part in it.

Villagers collecting dried fern, dried grass and so on, making a large wooden cross with Davis-shaped- “Doll - scarecrow” just made of dried fern and not from walnut and oak twigs, because these two trees are as temple in Racha for this time.

Round dance of the fire continued the ritual of shooting arrows and performed ending at “Doll – Davi's” ashes with tread.

In village, Putieti, the weekly ritual of “Naxshi” only held on Sunday

The elderly men of the village used to gather at a pre-selected place called “Sanakhsho” and held the sticks in the hands named “Sakatsebo”, which was given to leader of the village.

It was just made of walnut and oak sticks. They were crossing these sticks and greeting each other with it.

The leader of the village requested from the large family to do “Doll - Glapa”, and then he gave it to the childless family and wished them many children.

“Doll Glapa” (Racha’s Chichilaki) “Gvirgis” placed in the middle of Racha was given to childless families on New Year.

In villages of Oni’s region for Christmas night, they baked “Christmas bikikeebis.” Other images dolls were baked with flour and water made dough. For example: bird with young birds, or other animal with its young animal, that were giving to childless families and neighbors also.

Ketevan Ochkhikidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
PHD student of Art study direction,
Supervisor: Nato Gengiuri

THE THEME OF PUNISHMENT OF SINNERS IN THE ICONOGRAPHY OF „THE LAST JUDGMENT“

(Based on the examples of the Georgian Art of X-XIII
centuries)

The composition of „The last judgment“ in middle ages, was widely spread in the Eastern Christian countries, including Georgia. Its iconography is multi-component. One of the theme it contains is connected to the punishment of the sinners, met in

different variations. There are short and large versions, starting from the scenes of measuring souls of the sinners, finishing with the different scenes of tortures of the hell. The theme is met in the relief sculpturing and more widely in the frescos. In Georgia the theme of „The last judgment“ for the first time can be found as a relief image, on the window frame of the church in the village Joisubani, in Racha region. The image is dated as of 2nd half of the 10th century. The theme is presented in a short edition, although it consists the scene of „soul measurement“. We are discussing the compositions of the punishment of the sinners on the examples of frescos of churches, like the main church of Udabno, Ateni, Bochorma, Ikvi, Ozaani and Akhtala. The frescos of the above mentioned churches have been explored by the Sh. Amiranashvili, G. Chubinashvili, T. Virsaladze, N. Aladashvili, Ek. Privalova, A. Okropiridze and other researchers. They have certainly touched the theme of the „Last Judgment“ too. Although the theme has never been the subject of the deeper exploration. Our paper represents iconography of the scenes connected to the sinners' theme in composition of „The Last Judgment“ and in what versions they are found in Georgia X-XIII centuries.

Tamar Sarchimelidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

PHD student of Art study direction,

Supervisor: Irene Abesadze

SIGNIFICANCE OF RHYTHM SUBJECT IN PAINTING WORKS COMPOSITION

The integrity is appearing from existence of certain uniformity, consonance, similarity, analogy of the components. Thereby the significant means to create the artistic unity and

integrity is the rhythm.

Rhythm (Greece - *rhythmos*) is the regular periodic recurrence of identical or analogous phenomena, elements and relations in space or time. Rhythmical processes define the wide sphere of actuality: there could be discussed the rhythms of cosmic phenomena, rhythms of inorganic nature (surf, crystal facets), repeated, rhythmic cycles of plant world, periodicity in the field of industry and communications, or the rhythms of human organism (“physiological watch”, rhythms of brain or metabolism, breathing, heart beat).

Classic aesthetics considered rhythm presence to be of the signs to beauty. There is no art without rhythm. Rhythm of the arts is naturally closer to the principles of reiteration in organic world, rather than machines and mechanisms. Artistic rhythm is always correlated to psycho-physiological abilities and reactions of human being, and tends to be adequate to them. It is impossible to ignore the great activity of rhythmical variability in modern arts, as well as raising complexity of the rhythmic compositions. Invariable recurrence in the arts has rather qualified limits, beyond which our perception starts to feel tedious monotony. In many particular sciences about arts, the rhythm conception is nowadays interpreted in the wide sense. It might be various types of recurrence in the arts: subject scope, situations, description details, color spots, graphic lines, tunes etc. In space arts there is a problem of rhythm interruption (limited repetitions of the elements reoccurred, creation of the center, highlighting of framing objects). “Interruptions” of rhythm, rhythmic accents, interstices and tightening are the distinct peculiarities of the arts.

Rhythm is carrying out the aesthetic function of the complex artistic structure, the most adequate to human psycho-physiological systems;

It separates and integrates the impression, adding dynamism in the effect of expectation and suddenness, raises

expressiveness and semantic capacity of the artwork due to numerous correlations and analogies, incorporating diverse components in a uniform object, and in the end embodying the artistic idea as expressive means of unique order.

Theory subjects in the present article are illustrated with pictorial examples of Georgian and European artworks.

Shorena Pkhakadze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

PHD student of Art study direction,

Supervisor: Irene Abesadze

THE ESTABLISH AND DEVELOPMENT TENDENCY OF THE DÜSSELDORF'S ART ACADEMY

This article is about the most important centre of art education. In addition, there are some interesting information establish and development of the Düsseldorf's academy of art.

The Academy of art established in 1773 by elector Karl Theodor, as the academy of arts, sculptors and architectures.

The academy of Düsseldorf is the highest collage of imitative art.

Nowadays, people can study – art, painting, drawing, architecture, photography . . . in this academy.

Moreover, there was the specific school of German academy of arts in which was the interest of romantically and historical themes.

In the beginning of 20-th century it was developed the realistic trend of landscapes.

More than 300 years this academy of arts is the most considerable and significant place of exhibition for European art.

It – as the highest collage has the most important influence for scientific research.

The academy has two centres. The first – researches the science of style of the art's patterns by the analysis of art criticism.

The second – researches the dependence of art and other ways of information (TV and video art).

Nowadays, in the academy of Düsseldorf's students and graduated are members of international exhibitions (The Biennale of Venice).

The academy continues the traditions that consists the highest standards of establish the studying and art's researches.

Avtandil Chachava,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
Supervisor: Irene Abesadze

MASKS FOR CULT SPECTACLE AND THEIR DEVELOPMENT IN GEORGIA

Berikaoba-Qeinoba is a folk holiday originally dedicated to fertility and regeneration. It is also the most ancient Georgian folk theater.

Ethnographic material collected in various parts of Georgia provides evidence that the Berikaoba-Qeinoba had initially one originally and does not come from two mutually independent sources, as is popular in scholarly literature. Rather, the Qeinoba as a holiday emerged from the Berikaoba tradition, and certain episodes of the Georgian nation's historic past are reflected in it alongside elements of pagan nature coming from the latter.

Historical evidence clearly demonstrates that these events that originated in the Georgian milieu had distinct features, and participants' choice of clothes, ritual masks and other objects was determined by the contents of the event itself, the role assigned them in it and by similar phenomena related to the

season of the year.

The subject of this paper is the artistic forms of the masks used in those rituals, as well as their development from ancient time to present day.

This article provides described typological characteristics of the masks according to the region, image, and mask material. Examples of material-wise typology are sheep- or goat skin-, animal's skull- (sometimes used as headgear), weaving masks made of rough tissue, pumpkin-, bark-, cardboard or paper masks. Examples of image-wise typology include anthropomorphous and zoomorphic masks. The first category features the masks with human traits, while the second one – those with recognizable traits of sheep, goats, bull, pork and other animals.

Ritual masks are one of essential components of the Berikaoba-Qeinoba festivity, whose study reveals many noteworthy facets. This paper puts the Georgian ritual masks to a comparative analysis, viewing as parallel field material characteristics of the masks used in the South Caucasus, among the Greeks of the Tsalka district of Georgia, and by the Basks of the Iberian Peninsula for similar ritual purposes.

Mzia Zautashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

PHD student of cinema and television faculty

Supervisor: Aleksandre Vahtangov

REFINEMENT OF A SPECIFIC ABILITIES IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE ART OF TV DIRECTION

(Description of the Method)

Objective

The simplification of operating functions of contemporary video technologies, shooting or editing devices, enables us to deliver to the students the fundamental theoretical course of the art of direction simultaneously with the perfection of practical technics.

Goal

The organization of educational process in respect of student's educational and creative activities individually and in group, which ensures the development of the quality of practical activities and creative potential of the future TV director in the process of education.

Present Method

After Theoretical lectures in the art of TV direction, the practical work in forms of intermediate assignments, course works, diploma TV program or video.

Suggested Method

Background – psychological conception “ Learning on the highest level of complexity.”

Individual, independent understanding, perception and visualization of theoretical lectures, educational information. This can be achieved by the members of the TV art of direction group, who will, in turn, shoot all topical lectures, then by seeking of visual material around the topic, also, in the process of editing, by organization of the form and finally, by presentation. The presentation is completed by professional analysis and discussion around the work.

The Advantage of the Method

At the beginning of learning process the student is introduced to the specificity of TV-video production. The student simultaneously studies theory and practice. The visualization of the topic develops his imaginary thinking and intellectual data. This makes clear whether the student has a propensity to chosen profession and inner readiness.

The group, under direction of the head of module, creates the educational movie in the theory of direction.

Vladimir (Lado) Tatishvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
PHD student of media direction,
Supervisor: Giorgi Chartolani

MUSICAL EFFECT – ONE OF THE IMPORTANT COMPONENTS OF THE TV ADVERTISEMENT

- It is far-famed that the biggest role in the art, has so called highest organ: eyes and ears. They also are in the first row, one of the main components, while talking about the esthetical perception. Just by their help you can feel the main branch of art – painting and music. (D. Uznadze - 2006)
- Even in the ancient sources, there are the notes about so

called musical therapy - . In the “Odyssey” by Homer it is told that wounded personage was cured by the help of the music. Analyzing “Music Sphere” by Plato modern astrologists came to result that there are some connections with zodiac signs and music notes.

- In Georgia Music is heard everywhere: in flats, parties, movie, theatre, concerts, cafes, restaurants, rallies, churches... while talking about advertisement, it is unimaginable without music.
- One of the most important and main component of Television advertisement is music. Very often the 80% of the success of TV advertisement is depending on the music. But however the creators of advertisement, besides the type of the production, have to foresee, to whom, on what kind of audience it has to work.
- We can consider an advertisement as the psychological pressure on the minds of humans. Therefore, well selected musical composition (which is on the back sound of the advertisement) could have increase unforgettable impression on the audience.
- The effects of the musical composition have the main role for the television advertisement. Music as the top of the hill of art could bring joy and happiness, give hope to the human being; at the same time it could raise a wish to buy the advertised product which is mounting by liking, good tasted music.
- While working on the Georgian market, creative group which is working on the television advertisement, in the first place have to find out and lead by the cultural and national traditions, they have to go even deeper and learn the specialties of the musical culture of the population.

MANAGEMENT

END TOURIZM

Malkhaz Gvinjilia,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

Full professor

INSURANCE GUARANTEEING PROBLEMS IN THE TOURIST INDUSTRY

Compensation for the tourist medical insurance abroad is provided on the basis of the medical insurance policy. Before the departure the tourist must get an insurance card and become informed about every other type of the insurance detail.

According to the established rules lots of states do not issue visas to the tourists without medical insurances. A certain number of states do not require this, as they cannot provide them with guaranteed, qualified medical aid at any time or place.

As a rule, medial insurance envisages placement in hospitals, clinical treatment, providing medicines and expenses of diagnostic treatment: Transportation of the corps to the native lands in case of death or burial abroad.

This form of insurance is not popular in Georgia despite it is popular in the whole world. Tour-firms are mostly oriented at those types of insurance that would protect them from tourist complaints and financial risks.

In order to provide tourists from Georgia with comfortable insurance guarantees Georgian insurance companies must be integrated in the international insurance net that has long standing working experience in the international tourist market.

Magda Tsotskhalashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
PHD student of Art management direction,
Supervisor: Nino Sanadiradze

CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT SYSTEMS AND URBAN HERITAGE BY THE EXAMPLES OF TBILISI HISTORICAL SQUARES

- Historical and cultural monuments belong to the traditional objects of management, which, more or less, are provided with the scientific - methodological and normative - legal basis.
- In accordance with the cultural heritage laws, culture real estate sites are divided into different groups, which include architecture and city-building sites (including separate buildings, ensembles and complexes, etc.). It is necessary to distinguish from each other the ensembles, which elements were created according to the architectural and functional plan and idea and the ensembles, which gradually established over time as a united complexes of total structures.
- The role of cultural factors in economic development of the country. Various studies in different countries have shown the close connection between a number of cultural indicators and the development. International agencies, for example „The World Bank~, recognize that development projects, which ignore the social and cultural characteristics, as a rule, often are at risk to fail.
- Social, political, ideological, economic, geopolitical and technological effect of urban planning. Social-cultural trends have important role in the planning of urban area development, that is clearly presented by the examples of Tbilisi historical squares.

Nino Tsitlanadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University,
PHD student of Art management direction,
Supervisor: Nino Sanadiradze,

GEORGIAN THEATRE AS CULTURAL RESOURCE

Georgian theatre is discussed as a cultural resource. The branch is examined with SWOT-analysis. We must say, that one-sided and centralized culture politics have to be updated. At the same time, theatres themselves must search additional financing. For this should be skilfully accepted methods of fundraising. But, everything will be vain, before theatres won't propose professional qualitative products and before those products won't be reviewed by professional and unbiased critics.

Dodo Chumburidze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
PHD student of Art management direction,
Supervisor: Nino Sanadiradze

THEATRE COMMUNICATION STRATEGY WITH TARGET GROUPS

(Concept of attraction and 'admiring' of audience)

Each work of art itself means two main aspects the time of creation and perception of work. The problem of theatre's audience does not lose the actuality. Therefore, the theme „Theatre communication strategy with target groups (Concept of attraction and 'admiring' of audience)“ is about the theatre, as a cultural product's particular characteristics and specification

of target audience.

The theme also includes: what kind of influence has the principles of market economy on the cultural sphere; how it is possible to expand the scope of theatre's audience and to rouse the interest;

What should be clear in the theatre's public relations strategy and how should encourage devotion of loyal audience;

How can be conducted the theatre's communication strategy, in order to be possible to transform the potential audience into loyal audience.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

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