
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
ბიუბანი
№1 (54), 2013

ART SCIENCE STUDIES
№1 (54), 2013



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2013

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №1 (54), 2013

სარედაქციო საბჭო
მარია შიშვილი
ლიტანიშვილი
ქეთევან ტრაპაძე

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარია იაშვილი

გარეკანის დიზაინი
ლევან დადიანი

დაკაბადონება
მკატარიანი
ოქროპირიძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მამა მანაძე

კრებულითაშვილი 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 სსვადსსვა
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@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №1 (54), 2013

Editorial Group

MAIA KIKNADZE
OTAR LITANISHVILI
QETEVAN
TRAPAIDZE

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

Cover Design

LEVAN DADIANI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

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

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

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit

Agmashenebeli Avenue №40
Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 29 43728

Mob: +995 (95) 305 060
+995 (55) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

კინომცოდნეობა

მაია ლევალიძე

გარდატეხის პერიოდი ქართულ კინოში ანუ ქართული
ნეორეალიზმი11

სცენოგრაფია

ქეთევან სასვამე

მხატვარი სიმონ ვირსალაძე შოთა რუსთაველის სახელობის
დრამატულ თეატრში სპექტაკლით: „დიდი ხელმწიფე“29

ხელოვნებათმცოდნეობა

თეო ჯალალანი

არქიტექტურა და გარემო47

მუსიკისმცოდნეობა

გვანცა ღვინჯილია

შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ესთეტიკურ-ფილოსოფი-
ური და საეკლესიო მუსიკის ძირითადი ტენდენციები63

ქორეოლოგია

ვაკა გელიაშვილი

პოზიტიური აღზრდის პრობლემა ქართულ ქორეოგრაფიაში79

კულტურის მენეჯმენტი

ნინო სანადირაძე

კულტურული მემკვიდრეობა და მუზეუმები
გლობალიზაციის ეპოქაში87

დოქტორანთა სამეცნიერო სტატიები

მაკა ვასაძე

რობერტ სტურუას ქართული შექპირიანა
ნაწილი II „მეფე ლირი“103

მზია ჯაუთაშვილი

რეპლიკა „საზოგადოებრივ მაუწყებელს“
მაყურებელთა დარბაზიდან125

პაატა იაქაშვილი

ცენზურის ფორმები და მათი წარმოშობის
თავისებურება 141

გიორგი უღრელიძე

ხმოვანების რამდენიმე საკითხი კინემატოგრაფსა
და ტელევიზიაში160

დოდო ჭუმბურიძე

შემოქმედებითობა, თანმიმდევრობა და უწყვეტობა – კულტურის
სფეროში მოღვაწე მენეჯერის პროგრამა მინიმუმში172

მაგისტრანტთა სამეცნიერო სტატიები

ანანო ლეპანიძე

ვლოგინგი - სოციალური მედიის ახალი მხარე183

თაპო ფაღავა

ქართული საგალობელი და მისი განვითარების
პერსპექტივა192

ავტორთა შესახებ -----197

CONTENTS

FILM STUDIES

MAIA LEVANIDZE

Transition Period in Georgian Cinematography or
Georgian Neorealism200

SCENOGRPHY

QETEVAN SAKHVADZE

The painter Simon Virsaladze in Sh. Rustaveli Drama Theatre with
the performance “Great King” -----202

ART STUDIES

TEO JALAGANIA

Architecture and Environment204

MUSIC STUDIES

GVANSTA GVINJILIA

Principal Tendencies Of The Philosophical-Esthetical And
Ecclesiastic Music Of The Western Europe
In The Middle Ages206

CHOREOLOGY

EKA GELIASHVILI

The positive Problem of teacher’s adecation
in Georgian choreography208

CULTURAL MANAGEMENT

NINO SANADIRADZE

Culture heritage and culture product at modern period209

UNIVERSITY’S Ph.D PROGRAM

MAKA VASADZE

Robert Sturua’s Georgian Shakespearian
(Part II) King Lear212

MZIA ZAUTASHVILI

Cue to “Public Broadcaster” from the Audience Hall213

PAATA IAKASHVIL	
Forms of censorship and specificity of their origin	214
GIORGI UGRELIDZE	
Sound questions in cinematography and TV	215
DODO CHUMBURIDZE	
Creativity, sequence and continuity - manager program minimum, working in the field of culture	215
 <i>UNIVERSITY'S MA PROGRAM</i>	
ANANO LEBANIDZE	
Vlogging - A new side of the social media	217
TAKO PAGHAVA	
Georgian chant and perspective of its development	218



პინემცოდნეობა





გარდატეხის პერიოდი ქართულ კინოში ანუ ქართული ნეორეალიზმი

1954 წლიდან ქართულ კინოში გარდატეხის პერიოდი დაიწყო – ეკრანებზე თ. აბულაძისა და რ. ჩხეიძის ფილმი „მაგდანას ლურჯა“ გამოვიდა, რომელმაც მცირეფილმიანობის პერიოდის კინოესთეტიკის ახალი რეალისტური ფორმები დაამკვიდრა ეკრანზე.

1953 წელს გარდაიცვალა სტალინი. ამ ფაქტით დასრულდა ტოტალიტარული რეჟიმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი, რომელიც პიროვნების კულტით ხასიათდებოდა. კომუნისტური პარტია უარყოფდა სტალინური ეპოქის რეპრესიებს და ცდილობდა პარტიის შელახული რეპუტაციის აღდგენას. საბჭოთა ნომენკლატურის მიერ ახლებურად წარმოჩენილი სტალინის სახე საზოგადოებაში ერთგვარ „განტეგების ვაცად“ იქცა, რომელმაც წარსულის დანაშაულებრივი ქმედებები იტვირთა.

1956 წელს, საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XIX ყრილობაზე საჯაროდ დაგმეს პიროვნების კულტი, – დაიწყო რეპრესირებულ ოჯახთა რეაბილიტაციის და საზოგადოებაში მათი ინტეგრირების პროცესი. ქვეყნის მმართველად ნიკიტა ხრუშჩოვი დაინიშნა, რომელიც საზოგადოებას 1980 წლისთვის უკვე „განვითარებულ სოციალიზმს“ ჰპირდებოდა. კომუნიზმის დაჩქარებული ტემპით მშენებლობის პროცესში მმართველმა ძალამ წინ წამოსწია წარმატებული საბჭოთა ადამიანის „შრომის გმირის“ ახალი სტერეოტიპული სახე, – ადამიანის, რომლის ცხოვრების წესი, ქვეყნისადმი თავდადება, შრომისუნარიანობა ყველა მოქალაქისთვის მისაბაძი უნდა გამხდარიყო.

1956 წელს რუსეთის მხრიდან ხრუშჩოვის შოვინისტურ პოლიტიკას, ქართველი ერის სტალინთან გაიგივების ტენდენციას საქართველოში საპროტესტო აქციები მოჰყვა.

მომიტინგეთა პირველადი მოთხოვნები ქვეყნის სუვერენიტეტის აღდგენის მოთხოვნაში გადაიზარდა, რაც მმართველი ძალისთვის მიუღებელი და საშიში იყო, ვინაიდან შესაძლოა სხვა რესპუბლიკებისთვის მისაბაძი გამხდარიყო. მიუხედავად იმისა, რომ პროცესი არ გამოდიოდა კონსტიტუციის ჩარჩოებიდან, რუსეთმა მომიტინგეები მაინც დაარბია და რეპრესიებიც დაიწყო. ამ ფაქტმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ეროვნული მოძრაობის განვითარებაში. ჩამოყალიბდა დისიდენტთა ჯგუფი, რომელიც ანტისაბჭოურ მოწოდებებს ავრცელებდა. ჯგუფში შედიოდნენ: მერაბ კოსტავა, ზვიად გამსახურდია, ვიქტორ რცხილაძე და სხვები. ეს ჯგუფი მალევე გამოავლინეს და დააპატიმრეს.

ქვეყნის პოლიტიკურ სივრცეში სიტუაციის „დათბობა“ ხელოვან ადამიანებს მეტ თავისუფლებას აძლევდა. კულტურაში დაიწყო გარდატეხის პერიოდი, შედარებით გაიზსნა ჩაკეტილი სივრცე, გაჩნდა მეტი შესაძლებლობები გასცნობოდნენ დასავლეთის კულტურაში მიმდინარე პროცესებს. ამგვარად, მსოფლიო კინოში არსებულმა რეალისტურმა სტილმა გარკვეული ზეგავლენა იქონია ამ პერიოდის საბჭოთა და ქართული კულტურის განვითარების პროცესზე.

1940-50-იან წლებში მნიშვნელოვან მოვლენად კომუნისტური პარტიის XX ყრილობა იქცა, სადაც გამოიკვეთა ქვეყნის ეკონომიკის, პოლიტიკისა და ხელოვნების განვითარების ახალი გზები და პერსპექტივები. უკვე 1946-48 წლებში პარტიულმა ნომენკლატურამ დაიწყო მცირეფილმიანობის პერიოდისთვის დამახასიათებელი ნიშნების კრიტიკა: ცხოვრების ლაკირების, უკონფლიქტობის, რეალურად არსებული პრობლემების ერთგვარი იგნორირების წინააღმდეგ. საუბრობდნენ სუსტ დრამატურგიაზე, რომელიც ავტორებს არ აძლევდა საშუალებას, სხვადასხვა ასპექტში წარმოეჩინათ რეალობა. 1952 წლის 7 აპრილს გაზეთ „პრავდაში“ წერდნენ: „მხატვარი, რომელიც იცნობს, აკვირდება და შეისწავლის რეალობას, მის ირგვლივ განვითარებულ მოვლენებს, შეუძლებელია ვერ ხედავდეს, რომ კომუნიზმის მშენებლობის

პროცესში არსებობს არაერთი სირთულე, წინააღმდეგობა, დაპირისპირება, რომელთა გადალახვაც დიდ ძალისხმევასა და პატრიოტიზმს მოითხოვს. ძველისა და ახლის კვიდილში იკვეთება ცხოვრებისეული კონფლიქტები, რომლის გარეშეც არ არსებობს რეალობა და შესაბამისად – ხელოვნება“. ამგვარად, რეალობაში გარკვეული დოზით დაშვებული „თავისუფლება“ ხელოვნებაში არ გულისხმობდა ცენზურისაგან სრულ გათავისუფლებას. ჩამოყალიბდა რეალიზმის ასახვის ახალი ფორმები, კლიშეები, სტერეოტიპები, შესაბამისად გაჩნდა ახალი ტიპის შეზღუდვები. ამ პერიოდის კინემატოგრაფში დიდი ყურადღება ფილმის იდეურ-მხატვრულ დონეს მიექცა.

ტრადიციულად, პარტიის XX ყრილობაზე აღინიშნა კინოს, როგორც მასობრივი ხელოვნების, როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მთელი ქვეყნის მასშტაბით გაიზარდა კინოწარმოება, დაიწყო კინოქსელის გაფართოება, ქვეყნის წამყვანი სტუდიების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაუმჯობესება და სრულყოფა.

ქართული კინოს ისტორიაში **მცირეფილმიანობიდან საავტორო კინომდე** არსებული გარდატეხის პერიოდი მოკლე ეტაპით – 1954-62 წლებით განისაზღვრა. **ამ პერიოდში მოღვაწე** ძველი თაობის რეჟისორები ტრადიციულად აგრძელებდნენ მუშაობას მცირეფილმიანობის პერიოდის კინოესთეტიკაში, ხოლო „**ახალი თაობა**“ „ნეორეალიზმის“ რეალისტური სტილის ასახვის ფორმის უშუალო ზეგავლენით ცდილობდა საკუთარი, განსხვავებული თხრობის სტილის ჩამოყალიბებას. ამგვარად, ამ პერიოდის ქართულ კინოში გამოიკვეთა რამდენიმე ძირითადი ტენდენცია.

1950-იანი წლების მეორე ნახევარში, ქართულ და საბჭოთა კინოში აქტიურად დაიწყო თანამედროვე, კლასიკური და ეროვნული ლიტერატურის ნაწარმოებთა ეკრანიზება. ამ ტენდენციის განვითარებამ, ერთი მხრივ, ხელი შეუწყო აქამდე არსებული სუსტი დრამატურგიის პრობლემის მოგვარებას, მეორე მხრივ კი, ლიტერატურულ პირველწყაროში ასახული წარსული ავტორებს საშუალებას აძლევდა, უფრო თამამად

ესაუბრათ აქამდე ტაბუდადებულ თემებზე, წინა პლანზე წამოეწიათ სოციალური, პოლიტიკური თუ მორალურ-ზნეობრივი პრობლემები. თხრობის პროცესში მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო ჟანრულ სტრუქტურებსა და სიუჟეტის განვითარების თემატურ ასპექტებს. მაგალითად, პოპულარული გახდა მელოდრამატული ელემენტებით გაზავებული კომედიური ჟანრის ფილმები, რომლებშიც მეტი ყურადღება ყოფით ელემენტებს, სხვადასხვა გმირთა ტიპების შექმნას, ხასიათის განსხვავებული ასპექტების წარმოჩენას დაეთმო.

კინოხელოვნება რეალობაში ისევ ქმნიდა, ამკვიდრებდა ახალ ზნეობრივ პრინციპებს, საზოგადოებას კარნახობდა, თუ რა იყო მისთვის მისაღები და რა არა, როგორი უნდა ყოფილიყო საბჭოთა ადამიანი და როგორი არა და ა. შ. ანუ სტალინური ეპოქის შემდეგ, ნაბიჯ-ნაბიჯ ყალიბდებოდა გარდატეხის პერიოდის „ახალი საბჭოთა მორალი“. ამ ტენდენციის საუკეთესო მაგალითად შესაძლოა მივიჩნიოთ სიკო დოლიძის „ჭრიჭინა“ (1954), ნიკოლოზ სანიშვილის „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“ (1954) და „აბეზარა“ (1956), დავით რონდელის „ჩრდილი გზაზე“ (1957), შოთა მანაგაძის „საბუღარული ჭაბუკი“ (1957), ლეო ესაკიას „ნინო“ (1959) და სხვები.

სიკო დოლიძის „ჭრიჭინა“ მარიკა ბარათაშვილის პიესა „მარინეს“ მიხედვით შეიქმნა. პიესის სტრუქტურა რეჟისორს იმპროვიზაციის მეტ შესაძლებლობებს აძლევდა. ფილმის ფაბულა მარტივია. სოფლის კოლმეურნეობის თავმჯდომარის ქალიშვილი მარინე ქარაფშუტა, უპასუხისმგებლო, უსაქმური ადამიანია, რის გამოც ხშირად ეხვევა გაუგებრობებში. ამ თვისებათა გამო მას სოფელმა მეტსახელად „ჭრიჭინა“ შეარქვა. მარინეს ხასიათის ეს შტრიხები ოჯახში მისადმი არაჯანსაღი და ლოიალური დამოკიდებულების გამო ჩამოყალიბდა. ფილმში ძირითადი ინტრიგა სიუჟეტში ორი ერთნაირი გვარ-სახელის მქონე გმირის არსებობით აიგო. თბილისში ჩასული „ჭრიჭინა“ გამოცდებზე ჩაიჭრება, ნათესავის ოჯახში გაუგებრობისგან თავის დასახსნელად უპასუხისმგებლოდ იცრუებს და ამის გამო საყვარელ ადამიანს კარგავს. სწორედ

ამიტომ იმსახურებს ოჯახისა და საზოგადოების გაკაცვებას, და სწორედ საზოგადოებრივი აზრი უბიძგებს – გამოსწორდეს, – ახალი, „კომკავშირელისთვის შესაფერი“ დამოუკიდებელი, პატიოსანი შრომით სავსე ცხოვრება დაიწყოს ფერმაში.

თხრობის მსუბუქი რიტმი, ხალასი იუმორი, კომიკური ისტორიები, კოლორიტული გმირები, წინა პლანზე წამოწეული ძელოდრამატული ელემენტები რეჟისორს საშუალებას აძლევდა, მაყურებლისთვის საბჭოთა ადამიანის ყოველდღიურობის, პირადი ურთიერთობებისა და გრძნობების შესახებ მოეთხრო, მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე ესაუბრა.

ფილმის ერთ-ერთ ღირსებად შეიძლება ჩაითვალოს შესანიშნავი სამსახიობო ანსამბლი: ლეილა აბაშიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გიორგი გეგეჭკორი, მედეა ჩახავა, დოდო აბაშიძე, აკაკი კვანტალიანი, ცეცილია წუწუნავა, ალექსანდრე ოშიაძე, შალვა ღამბაშიძე, დოდო ჭიჭინაძე, გიორგი შავგულიძე და სხვები. მათი შესრულების რეალისტური სტილი, მაღალი სამსახიობო ოსტატობა საინტერესოს და განსხვავებულს ხდიდა თითოეულ სახეს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდის კინოში მოწვეული იყო ქართული თეატრის თითქმის ყველა წამყვანი მსახიობი.

ფაქტობრივად, „ჭრიჭინა“ იყო ერთ-ერთი ტიპური ნამუშევარი, რომელიც აგრძელებდა მცირეფილმიანობის პერიოდში დამკვიდრებულ ტენდენციებს. ამ ტიპის ფილმების ნახვის შემდგომ მაყურებელს რჩებოდა მსუბუქი გრძნობა, რომ სადღაც იქვე, მის ახლობლად იდეალური საზოგადოების ბედნიერი ცხოვრება არსებობს.

ამ პერიოდის ნამუშევრებს თუ გადავხედავთ, დავინახავთ, რომ ძველი თაობის რეჟისორები კლასიკური თუ თანამედროვე ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზებისას მაინც ვერ შორდებოდნენ კონიუნქტურულ აზროვნებას და ცდილობდნენ თხრობა რამოდენიმე ძირითადი ეპიზოდის აქცენტირების ხარჯზე აეგოთ. თხრობის პროცესში მნიშვნელოვანი იყო ცალკეულ გმირთა ხასიათის დამუშავება, იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელი ტიპური გარემოს შექმნა და ა. შ. ისევ

დარჩა საზოგადოების გარკვეული ფენისადმი სტერეოტიპული დამოკიდებულება. ყველაზე მწვავე ირონიულ-კრიტიკული ინტონაცია თავადაზნაურთა და სამღვდელთა დახასიათების დროს შეინიშნებოდა. მის საპირისპიროდ კი დაბალი ფენა ჰუმანიზმით, ხასიათის სიმტკიცით, საღი აზროვნებით და ა. შ. ხასიათდებოდა.

მიხეილ ჭიაურელის „ოთარანთ ქვრივი“ ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოების მიხედვით შეიქმნა. სულიერად ძლიერი, შრომისმოყვარე, მარტოხელა გლეხი ქალი თავისი ცხოვრების სტილით, მოყვასისადმი თავგანწირვით, შრომისუნარიანობითა და სამართლიანობით საზოგადოების ყველა ფენაში პატივისცემასა და ერთგვარ რიდს იმსახურებს.

მიხეილ ჭიაურელი ნაწარმოებიდან იღებს ძირითად სიუჟეტურ ხაზს: გიორგისა და კესოს სიყვარულის ისტორიას. სწორედ ამ ფონზე, თხრობის პროცესში, ძირითადად ტექსტუალური ნაწილით, იკვეთება ილიას ნაწარმოებისთვის მნიშვნელოვანი „ხიდეჩატეხილობის“ პრობლემა. ნაწარმოებში არსებული საზოგადოების სხვადასხვა ფენის ცხოვრების განსხვავებული სტილი, მენტალიტეტი, მსოფლმხედველობა გაუცხოებულ გარემოს წარმოქმნის. სწორედ ეს არ აძლევს საშუალებას ადამიანებს, შეცვალონ ძველი სტერეოტიპები, ხელი შეუწყონ დემოკრატიული პროცესების დამკვიდრებას, ორ ფენას შორის ლოიალური, თანასწორი ურთიერთობის დამყარებას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გარდატეხის პერიოდის ამ ტიპის ფილმებისთვის დამახასიათებელი არაა მეტყველი, აქტიური გამომსახველობითი სტრუქტურის აგების ტენდენცია.

სხვადასხვა სოციალური სტატუსის მქონე კესოსა და გიორგის ურთიერთობა თავიდანვე განწირულია. რეალურად უმოქმედო, სტერეოტიპულად მოაზროვნე, თუმცა, იდეაში თავისუფლებისა და თანასწორობის მქადაგებელი თავადაზნაურობა, მხოლოდ თავმომწონედ ცდილობს თავის ყმებთან უშუალო ურთიერთობის დამყარებას, მაგრამ მათ შორის არსებული უნდობლობა უხემ ბარიერად იქცევა. გლეხობა მყარად დგას მიწაზე, სურს, დღევანდელი დღით

იცხოვროს, რეალურად უყვარდეს, სძულდეს, დაიხარჯოს და იგრძნოს. სწორედ ეს სიცოცხლისუნარიანობა ალაფროთოვანებს კესოსა და არჩილს, ვინაიდან სწორედ ეს უბირი, თუმცა სიცოცხლით სავესე ადამიანები მართავენ სამყაროს. არჩილისა და კესოს მცდელობა – ცივილური ფორმით შეცვალონ „ბატონისა და ყმის“ ურთიერთდამოკიდებულება – გაუგებარი და მიუღებელია გლეხობისათვის. ფინალურ სცენაში კესო და არჩილი შორიდან, მთიდან გადაჰყურებენ გიორგის დაკრძალვის სცენას. მათ შორის უხილავი, გადაულახავი ბარიერია. სწორედ აქ, ამ გარემოში მათთვის ნათელი ხდება, რომ მხოლოდ საუბრით შეუძლებელია საზოგადოების ფენებს შორის არსებული უფსკრულის, ძველი ცხოვრების სტილის დარღვევა. გლეხობასთან კონტრასტში ნათლად შეიგრძნობა ინტელიგენციის უუნარობა.

ოთარაანთ ქვრივს ბედმა ახლობელი ადამიანები წაართვა, რითაც მისთვის დაიკარგა ის ძირითადი საზრისიც, რის გამოც ღირდა ცხოვრება, ბრძოლა, არსებობა. გარდაცვლილ შვილთან მარტოდ დარჩენილი ოთარაანთ ქვრივი არა მხოლოდ შვილს, ნაადრევად შეწყვეტილ სიცოცხლეს დასტირის, არამედ საკუთარ თავს, ოჯახის ღირსებისა და შვილისთვის შეწირულ ცხოვრებას. მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე, განუმეორებელი მეტყველების მანერითა და ხმის ტემბრით, შინაგანი სულიერი სიძლიერითა და გმირის ხასიათის სადა, მკაცრი შტრიხებით კიდევ უფრო ამძაფრებს ოთარაანთ ქვრივის ტრაგიკულ ისტორიას. მარტოსული ქალის, რომელსაც მხოლოდ მასზე უიმედოდ გამიჯნურებული სოსია დარჩა ჭირისუფლად. ტრაგიკული ისტორიის თხრობისას ჭარბობს პათეტიკურ-ჰეროიკული ელემენტები. ამგვარად, „ძველი თაობის“ რეჟისორთა ნამუშევრებში რეალისტური ტენდენციები ცალკეულ სტილისტურ ელემენტებში უფრო ვლინდებოდა, ვიდრე ფილმის იდეურ-თემატური ასპექტების სახეცვლაში.

რეზო ჩხეიძისა და თენგიზ აბულაძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია, ერთობლივად გადაღებული დოკუმენტური მოკლემეტრაჟიანი ფილმებით დაიწყო: „**კომპოზიტორი დიმიტრი**

არაყიშვილი“ (1952), „ჩვენი სასახლე“ (1953). 1954 წელს კი თენგიზ აბულაძემ დამოუკიდებლად გადაიღო „საქართველოს ხალხური ცეკვის ანსამბლი“. დოკუმენტურ კინოში მუშაობის გამოცდილებამ მათთვის ერთგვარი საფუძველი მოამზადა მხატვრულ ფილმზე მუშაობისთვის.

1954 წელს რეზო ჩხეიძე და თენგიზ აბულაძე იღებენ ფილმს „მაგდანას ლურჯა“, ეკატერინე გაბაშვილის იმავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. მოქმედების განვითარების დრო – წარსული ყოფა, საშუალებას იძლეოდა, უფრო ფართოდ, თავისუფლად ესაუბრათ როგორც მწვავე სოციალურ, ასევე მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე. ქართული კრიტიკა ერთხმად აღნიშნავდა „ნეორეალიზმის“ აქტიურ ზეგავლენას ფილმის როგორც შინაარსობრივ, ისე გამომსახველობით სფეროზე. თუმცადა, მასში წარმოჩენილი პრობლემები ღიად ვერ ასახავდა ამ პერიოდის საზოგადოებაში არსებულ სულისკვეთებას, მდგომარეობას. ამ ეტაპზე უფრო მნიშვნელოვანი გახდა თვითონ უბრალო ადამიანისა და სადა გამომსახველობითი ფორმების მოტანა ეკრანზე.

ფილმი მოგვითხრობს ქერივი ქალის, მაგდანას უკიდურესად შეჭირვებულ ყოფაზე. მატერიალური პრობლემების გადასაჭრელად მას მიძიმე შრომა უხდება. გამუდმებული ხეტიალი მოხრიოკებულ გზებსა თუ ველებზე ენერგიას აცლის ქალს, თუმცა სამი შვილისადმი არსებული მოვალეობა აიძულებს, მუხლჩაუხრელად იშრომოს. ვაჭარ მიტუას მიერ მიღებული, მომაკვდავი სახედარი კი „ღვთის წყალობასავით“ გამოუჩნდება მაგდანას. სწორედ მას უკავშირდება მაგდანას ოჯახის მომავალი კეთილდღეობა, იმედი. შედარებითი კეთილდღეობა დიდხანს ვერ გასტანს, – მიტუა შემთხვევით ამოიცნობს მაგდანას „ლურჯაში“ თავის საკუთრებას. სწორედ აქედან იწყება კონფლიქტი პატარა ადამიანსა და ხელისუფლებას შორის. სოფლის დიდი თანადგომის მიუხედავად, მაგდანას სახედარს წაართმევენ – იკარგება უკანასკნელი იმედი. ამგვარად, ფილმი, მარტივ სიუჟეტში ლაკონურად გვაწვდის იდეას – სოციალური პრობლემებით დატვირთული პატარა ადამიანი გამოსავალს ვერ

პოულობს უსამართლო საზოგადოებაში, – იქ, სადაც ანგარებას ეწირება ზნეობა, მორალი. შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ „მაგდანას ლურჯა“ ძირითადად შლის 40-50-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფიისთვის დამახასიათებელ ტრაფარეტულობას, მიუხედავად შინაარსობრივად „ძველ“ ფორმებთან გარკვეული დაპირისპირებისა, გამომსახველობითად აშკარად, მაინც ვერ ემიჯნება.

50-იანი წლების პირველი პერიოდის კინემატოგრაფისგან განსხვავებით, „მაგდანას ლურჯას“ ავტორები ცდილობენ, უფრო მეტყველი, აქტიური გახადონ გამოსახულება, მნიშვნელობა მიანიჭონ გარემოს მთლიანად, მაგრამ არა დეტალს, ფონს, კონკრეტულ ელემენტს. სოფლის პეიზაჟები ასკეტურია, მოხრიოკებული მთა-ბარი, ბანიანი სახლები, რომელთაც ოდნავი ქარის მობერვითაც კი ბოლი ასდით, ოღორჩოღრო ეზოები თუ მეჩხერი ღობეები, რომლებსაც აშკარად სიღარიბის კვალი დასტყობია, ფართო, უკიდევანო ჰორიზონტები ხაზგასმით აღნიშნავენ სოფლის მცხოვრებთა დუხჭირ, მძიმე ცხოვრებას. ქალაქი ხალხმრავალი, ჭრელი, სიცოცხლით სავსეა, სადაც ცხოვრების სხვადასხვა დონე, პირობებია აღრეული. მას კონკრეტული გამომსახველობითი ნიშანი არ აქვს, როგორც „სოფელს“. ძველი თბილისის არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი მიჯრით, თითქოსდა შეზნექილი, შეზრდილი აივნისანი სახლები, ერთმანეთში გამავალი ვიწრო, ქვითკირის ქუჩები, ყარაჩოხელთა მანერული მიხრა-მოხრა, თბილისური დიალექტი, ერთი მხრივ, გვიხატავს ქალაქის განუძეორებელ კოლორიტსა და სიჭრელეს, სადაც თვით ასახულ ობიექტთა ფორმა დისკრეტული, გარდამავალია. ის თავისთავად ქმნის დინამიკას, ერთგვარი, სივრცობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, მეორე მხრივ კი, ელენე ახვლედიანის „თბილისურ მოტივებთან“ ასოცირდება. ქალაქის სცენებს ახასიათებს ერთგვარი დისკრეტულობა, შინაგანი ფერადონება. მხატვარი გ. ვიგაური ცდილობს, შავ-თეთრის გარდამავალი ყავისფრის ვარირებით მიაღწიოს კადრის ფერადონებას, მაგრამ „წვრილმანთა“ უარყოფა, გარემოს აბსტრაგირება,

დეტალის არაკონკრეტულობა ატმოსფეროს მხოლოდ საერთო დახასიათებას ახდენს. თუ ქალაქის სცენები ოპერატორებისგან (ლ. სუხოვი და ა. დიდმელოვი), მოითხოვდა განათების რთული სისტემის აგებას, კამერის სტატიკურობას, რაც მეტად ნიშანდობლივია 40-50-იან წლების კინოგამოსახულებისთვის, სოფლის სცენები იქმნებოდა არაპროფესიული კამერის ეფექტით, შავ-თეთრი ფერის მკვეთრი კონტრასტულობით. სხვადასხვა გამომსახველობითი სტრუქტურის მქონე ეპიზოდების „მოზაიკურმა“ გაერთიანებამ გამოიწვია ერთგვარი დისონანსი. შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ავტორები პრინციპულად მიმართავენ „სამყართა“ გამიჯვნის ხერხს. მაგალითად, გავიხსენოთ გმირთა კლასიფიკაცია – ერთი მხრივ, მიტუა და ხელისუფლების წარმომადგენლები (მამასახლისი, მღვდელი, მოსამართლე) – კარიკატურული, პირობითი, კრებითია. შინაარსობრივად ძალზე ტრაფარეტული, სტერეოტიპული მათი მრგვალი, უხეში მოხაზულობა, გაზულუქებული, უტიფარი, უარყოფითი სახეები უპირისპირდება მაგდანას ოჯახს, გიგო პაპას, მენახშირის კონკრეტულ სახეებს, მათ გრაფიკულ, ასკეტურ მოხაზულობას.

სასამართლოს შენობის წინ ტროტუარზე ჩამომჯდარი ბავშვები და მათ გვერდით ფარნის ბოძზე მიბმული სახედარი, განაჩენს ელიან. ოპერატორი მათ ბურუსით გამოჰყოფს გარემომცველი სამყაროდან. ჩაკეტილი გარემოს შემოტანით კადრში მკვეთრად იკითხება აზრი – მომავალი თაობა განწირულია უზნეო საზოგადოებაში. ფინალში პორტრეტთა და პეიზაჟის აქტიური მონაცვლეობით იგება დრამატული ინტონაცია. ფილმში ეს თემა ავტორისეულ პოზიციად აღიქმება. ფილმი, ძირითადად, რიტმულად პასიური, თხრობითია. პეიზაჟის როლის ამალღების ტენდენცია საერთოდ ნიშანდობლივი ხდება 60-70-იან წლებში, თუმცა საწყის პერიოდში ის უმეტესწილად ტრაფარეტული, ერთმნიშვნელოვანია. თუ გადავხედავთ 50-იანი წლების მეორე ნახევარში შექმნილ ფილმებს, ვნახავთ, რომ ფიგურირებს „ნეორეალისტური პეიზაჟები“ (შავ ღრუბლებში მოციმციმე მზის სხივი, როგორც იმედის სიმბოლო, უკეთესი

მომავლის), მაგალითად: შ. მანაგაძის „საბუდარელი ჭაბუკი“, თ. აბულაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და სხვა. „მაგდანას ლურჯას“ ავტორებიც ვერ გაექცნენ „ნეორეალისტური პეიზაჟის“ გამოყენების ცდუნებას.

„მაგდანას ლურჯას“ შემდგომ ქართულ კინოში ორი დამოუკიდებელი განსხვავებული ხელწერის, სტილის, მსოფლმხედველობის რეჟისორი ჩამოყალიბდა.

1957 წელს რეზო ჩხეიძე იღებს მხატვრულ ფილმს **„ჩვენი ეზო“**, რომელიც ერთ თბილისურ საერთო ეზოზე მოგვითხრობს. საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლები, განსხვავებული ცხოვრების წესით, ღირებულებებითა და ურთიერთდამოკიდებულებით ამ პერიოდის საზოგადოების კრებით სახეს ქმნიან. რეჟისორი ამ გარემოში გამოჰყოფს ორ ისტორიას: „სასიყვარულო სამკუთხედს“, რომელსაც ციციწო, დათო და ვაჟა ქმნიან და კოტესა და მანანას ურთიერთობებს. ეს უკანასკნელი პირველი ისტორიის ერთგვარ შემავსებელ ნაწილად შეიძლება ჩაითვალოს. მისი მეშვეობით რეზო ჩხეიძე „სასიყვარულო სამკუთხედთან“ ერთგვარ კონტრასტს ქმნის. მშვიდ, გაწონასწორებულ ურთიერთობებს უპირისპირებს ახალგაზრდულ სპონტანურ ურთიერთობებს.

ფილმის ძირითად ნარატივში ასევე მნიშვნელოვანია საზოგადოებაში ადამიანის თვითდამკვიდრებისა და სწორი არჩევანის პრობლემა. რეჟისორი აპირისპირებს ორი განსხვავებული ცხოვრების სტილს. დათო მიისწრაფვის „პატიოსანი ცხოვრებითა და შრომით მიაღწიოს წარმატებას, სწორედ ამიტომ ციციწოს სიმპათია მისადმი უფრო მეტია, ვიდრე თავქარიანი, უსაქმური ვაჟას მიმართ. საბოლოო არჩევანს ციციწო დათოს სასარგებლოდ აკეთებს, ვინაიდან ამ საზოგადოებაში სწორედ მას აქვს მომავალი, ხოლო ვაჟას თვით ცხოვრება სჯის, სწორედ მისი უპასუხისმგებლო საქციელი ღუპავს მამამისს. თხრობის პროცესში რეჟისორი გვთავაზობს რამოდენიმე საინტერესო სახეს, მათ შორის განსაკუთრებულია სესილია თაყაიშვილის მიერ განხორციელებული დეიდა ვასასის, ეზოს ჭორიკანას სახე. ამგვარად, „ჩვენი ეზო“ არის

მცდელობა – შეიქმნას რეალური გარემო, ტიპური გმირებითა და ურთიერთობებით.

1959-62 წლებში რეზო ჩხეიძე იღებს რამოდენიმე განსხვავებული ჟანრის ნამუშევარს: ფილმ-ეპოპეას „**მაია წყნეთელი**“ (1959) – პატრიოტული სულისკვეთებით აღზრდილი გლეხი ქალის დრამატულ ამბავს. ფილმის ჟანრული სტრუქტურა, თემის ისტორიული ასპექტები, გმირის პათეტიკურ-პატრიოტული ხასიათის შტრიხები ერთგვარ ასოციაციას იწვევდა 1940-50 წლების კინოხელოვნების ფორმებთან, თუმცა გამომსახველობითი სტრუქტურა, შავ-თეთრი ფირი, კონტრასტული განათების სისტემები, გარკვეულწილად მაინც აკმაყოფილებდა ნეორეალიზმის ესთეტიკის მოთხოვნებს; „**განძს**“ (1961) – ღეძნა შენგელაიას იმავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, და „**ზღვის ბილიკს**“ (1962), რომლებიც მოგვითხრობდნენ ადამიანის რაობისა და დანიშნულების შესახებ. რეზო ჩხეიძის ამ პერიოდის ფილმებში ხშირად შეიგრძნობოდა ერთგვარი პათეტიკური, მორალისტური ინტონაციები.

რეზო ჩხეიძისგან განსხვავებით, თენგიზ აბულაძის ნამუშევრებში ამკარად იგრძნობა ნეორეალისტური სტილის ზეგავლენა როგორც ფორმის, სტილის, ისე სიუჟეტის აგების თვალსაზრისითაც. ფაქტობრივად, შეიძლება ითქვას, რომ რეზო ჩხეიძის შემოქმედებითი სტილი შემდეგ ნამუშევრებში თითქმის უცვლელი რჩება. თენგიზ აბულაძისთვის კი ეს გარდატეხის პერიოდი, შესაძლოა, პირველ ეტაპად ჩაითვალოს, როცა მკვეთრად შეიგრძნობა რეჟისორის მიდრეკილება რეალისტური სტილის მიმართ, შემდგომ ეტაპზე კი ის ფორმაშემოქმედებით სტილს, მეტაფორულ აზროვნებას და იგავურ ფორმას ანიჭებს უპირატესობას.

თენგიზ აბულაძის „**სხვის შვილებს**“ საფუძვლად საგაზეთო სტატია დაედო, – ნარკვევი, რამაც, ფაქტობრივად უკვე განაპირობა ასახვის ფორმა: რეპორტაჟული, დოკუმენტურ-ქრონიკალური სტილი.

უფროსთა მეტავალყურობას, ზრუნვას მოკლებული და-ძმა ქუჩაში შემთხვევით შეხვდება ახალგაზრდა ქალს – ნატოს,

რომელიც მათ უბედური შემთხვევისგან იხსნის. ნატოს მიერ გამოჩენილი ყურადღება დედისადმი ნოსტალგიას აღძრავს ბავშვებში. მათში იღვიძებს დედის ჩანაცვლების სურვილი, უცნობი ქალი მათთვის კეთილდღეობის, ოჯახური სითბოსა და სიმშვიდის სიმბოლოდ აღიქმება. მისი კეთილშობილება, მოვალეობის მაღალი გრძნობა, ზნეობა იზიდავს ბავშვებს, ის ქმნის კონტრასტს მარტოხელა, უარყოფილი მამის მიმართ. ბავშვების დიდი აქტიურობითა და ნატოს თვისებებით მოხიბლული დათა ნატოზე ქორწინდება. მასში იღვიძებს ცხოვრების ახლიდან დაწყების ილუზია. თუმცაღა ბედნიერება ხანმოკლე აღმოჩნდება. სწორედ მაშინ, როცა ოჯახი ჩამოყალიბებას იწყებს, დათას ცხოვრებაში შემოიჭრება „ქალ-ბატონი“ – თეო, რომლის სილუეტი, სახე გამუდმებით თან სდევს მას, როგორც მირაჟი, ოცნება. საბოლოოდ სწორედ თეო ხდება განხეთქილების მიზეზი. სწორედ მის გამო მიატოვებს დათა ნატოსაც და შეიღებსაც. ლ. პაატაშვილი ამ ეპიზოდში რამდენიმე საინტერესო აქცენტს გვთავაზობს. თეო დათას სახლში ესტუმრება, თითქმის ჩაბნელებულ დერეფანში, კარებთან მისი ფიგურა იკვეთება. გვერდით, კედელთან თითქოსდა მორცხვად ატუზული დათა შორიდან შეჰყურებს ქალს, მისთვის ეს შეხვედრა მოულოდნელია, მას განუხორციელებელი გრძნობა, წარსული უბრუნდება. წამით შეჩერებულ, გარინდულ სამყაროში უცერემონიოდ შემოიჭრება ნატო, რაც თითქოსდა რეალობაში აბრუნებს დათას. ის არჩევანის წინაშეა: რეალობა თუ ოცნება, გრძნობა თუ მოვალეობა. ნატოს შემოჭრით კადრი ცოცხლდება, დინამიკას იძენს. ოთახის ერთ წერტილში იკვეთება ბავშვების უწყესრიგოდ მიყრილ-მოყრილი სათამაშოები, ტანსაცმელი, წყლით სავსე თასი. კადრში ყოფითი ელემენტების აქცენტირებით ნათელი ხდება, დათას ამ რეალობიდან, კონკრეტული გარემოდან გაქცევის მოტივი – ის გაურბის მოვალეობას, პასუხისმგებლობას. პორტრეტთა აქტიური მონაცვლეობით კი იმიჯება, იყოფა დათასა და თეოს გარემო, ნატოსა და ბავშვების სამყაროსგან. მიტოვებული, დამცირებული ნატო ფანჯრის რაფაზე ჩამომჯდარა. მის

მიღმა ფანჯრიდან მოჩანს ქუჩის მონაკვეთი, სადაც კამერა აფიქსირებს „გზა-რელსებს“. შესაძლებელია ითქვას, რომ „გზა-რელსების“ თემა ლაიტმოტივად გასდევს ფილმს. დასაწყისში ზედა რაკურსით ფიქსირდება, – მასზე მოფარფატე ბავშვების ფიგურები უკიდევანო სამყაროში, – გზააბნეული ბავშვების, მარტოობის სიმბოლოდ გაიჟღერს; ნატოს მიღმა, „შემთხვევით“ დაფიქსირებული კი, გვაწვდის აზრს: ადამიანები გამუდმებით ხვდებიან და შორდებიან ერთმანეთს. მათი გზები გამუდმებით იკვეთება, მათი ურთიერთობები კი მექანიკური გამხდარა. სწორედ ეს მექანიკურობა ანგრევს, ანადგურებს ადამიანთა გრძნობად სამყაროს. ფილმის ფინალში ბურუსიდან ამოტივტივებული „გზები-რელსების“ მოტივი კიდევ ერთხელ აღნიშნავს ამ მომენტს. თითქოსდა აერთიანებს ფილმში გაბნეულ აზრობრივ ელემენტებს. ის თითქოს უსასრულობისკენ, გაურკვეველი მომავლისკენ იზიდავს როგორც ნატოს, ასევე მისკენ მორბენალ ბავშვებს. ოპერატორს კადრში შემოაქვს ბურუსი, რომელიც ფენდაფენ მიჰყვება მათ, როგორც სიტუაციის კრიტიკულ ზღვარზე ყოფნის ნიშანი. კადრთა აქტიური მონაცვლეობით კი იბადება როგორც ემოცია, ისე შედეგი – ნატო გადაწყვეტილებას იღებს. გზების დიაგონალური გადაკვეთა, ხაზობრივი პერსპექტივა ქმნის დინამიკას, რომელიც გადაიზრდება ქალაქის, დილის ჯერ კიდევ ნელ რიტმში. სადგურიდან გამოსული ნატო და ბავშვები ჩვეულებრივი ცხოვრების რიტმს უბრუნდებიან. ქალაქის ქაოტურ ყოფაში იკარგება კიდევ ერთი ისტორია. ავტორები: თ. აბულაძე და ლ. პაატაშვილი, მიუხედავად გარკვეულ ეპიზოდთა ძალზე კონკრეტული აზრობრივი დატვირთვისა, მთლიანობაში ერთგვარი ჩანახაზით, მონახაზით შემოიფარგლებიან.

1962 წელს თენგიზ აბულაძე იღებს ფილმს „**მე ბებია, ილიკო და ილარიონი**“, ნოდარ დუმბაძის იმავე სახელწოდების რომანის მიხედვით. ფილმში ლირიზმით, მსუბუქი იუმორით შეზავებული დიალოგები, ემოციურად დამუხტული ეპიზოდები მოკლებულია სენტიმენტალიზმს, ხოლო სშირად დრამატიზმი ტრაგედიაში გადადის. თენგიზ აბულაძე ფილმში ინარჩუნებს

ნოდარ ღუმბაძისთვის დამახასიათებელს მსუბუქი თხრობის სტილს. შავ-თეთრი გამოსახულება, კონტრასტული განათება, „ნეორეალისტური ცა“ და სადღაც მთის ფერდობზე მიმავალი მოხრიოკებული ბილიკი, კადრში მინიმალურად გამოყენებული ყოფითი ელემენტები რეჟისორს საშუალებას აძლევდა, მეტი აქცენტი გადაეტანა გმირთა ტიპებზე, სამსახიობო შესრულებაზე. სესილია თაყაიშვილი, სანდრო ჟორჟოლიანი და გრიგოლ ტყაბლაძე შესანიშნავ სამსახიობო ანსამბლს ქმნიდნენ. სესილია თაყაიშვილის მიერ შექმნილი ბებიის სახე იქცა ომის შემდგომი თაობის ბებიის ერთგვარ სიმბოლოდ, რომელმაც ობოლ ბავშვებს მთელი ოჯახის მაგიერობა გაუწია. ფაქტობრივად, შესაძლებელია ითქვას, რომ ამ ფილმით დასრულდა თენგიზ აბულაძის შემოქმედების ერთი ეტაპი, რომელშიც მკვეთრად შეივარძნობოდა „ნეორეალისტური სტილის“ ზეგავლენა.

ამგვარად, 1955-60-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართულ კინოში, გარდატეხის პერიოდში მოღვაწე რეჟისორები ცდილობდნენ, ეკრანებზე მოეტანათ მეტი ბუნებრიობა, რეალური გარემო, ესაუბრათ საზოგადოების დაბალი ფენის ყოველდღიურ ყოფასა და პრობლემებზე. ეს იყო პერიოდი, როცა ქართული კინო ისევ ერთგვარად ცდილობდა – ჩართულიყო დასავლურ კინოში არსებულ პროცესებში, გაეზიარებინა მასში არსებული ესთეტიკური, ფორმისეულ-სტილისტური ძიებები და ეროვნული კულტურის სპეციფიკის გათვალისწინებით, საკუთარი ინდივიდუალური სტილისტიკა ჩამოეყალიბებინა. სწორედ ამიტომ, ნეორეალისტური სტილის ზეგავლენით, დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა განათებას, შავ-თეთრი ფერის ინტენსივობას, კონტრასტულობას.

1962 წლიდან ქართულ კინოში „საავტორო კინოს“ ხანა იწყება.



სტენოგრაფია





**მხატვარი სიმონ ვირსალაძე უოთა
რუსთაველის სახელობის დრამატულ
თეატრში სამქტაკლით: „დიდი ხელმოწიფე“**

დიდი ქართველი მხატვრის სიმონ ვირსალაძის სახელის ხსენება საზოგადოებაში ასოცირდება საბალეტო და საოპერო სპექტაკლების გაფორმებასთან, მისი სახელი ასევე უკავშირდება სუხიშვილ-რამიშვილის ანსამბლის კოსტიუმთა გაფორმებას, მაგრამ ცოტამ თუ იცის ის ფაქტი, რომ ვირსალაძის, როგორც მხატვრის ფორმირება დრამატული თეატრიდან იწყება. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მხატვარი, რეჟისორ კ. მარჯანიშვილის მიწვევით, მისსავე თეატრში იწყებს მუშაობას, სადაც რამდენიმე სპექტაკლს აფორმებს, შემდგომ კი რუსთაველის თეატრში აგრძელებს მუშაობას. ეს პერიოდი მეორე მსოფლიო ომს ემთხვევა.

1936-1943 წლებში რუსთაველის თეატრის ვიზუალური სახე 20-იანი წლების მოდერნისტული ხანის შემოქმედებითი მიგნებების მიმართ გარკვეული კომპრომისებით ხასიათდება. „სოციალისტური რეალიზმი“ და „სტალინური კლასიციზმი“ წინაეპოქის ესთეტიკურ მოთხოვნებს ამსხვრევს; განზოგადებული მოქმედების ადგილი, რომელიც საფუძველს უმზადებდა ქმედითი სცენოგრაფიის განვითარებას, დეკორატიული სცენოგრაფიის ილუსტრირებამ დათრგუნა, ხოლო კონცეპტუალური ერთიანი სცენური დანადგარები ილუზორულ-დეკორატიულ მანერაში გადაწყვეტილმა ცალკეული სურათების თხრობითმა მონაცვლეობამ შეცვალა. სანდრო ანბეტელის ტრაგიკულმა დაღუპვამ რუსთაველის სცენაზე მოდერნისტულ თეატრს წერტილი დაუსვა. რეჟისორები, რომლებიც ანბეტელის შემდგომ მოვიდნენ რუსთაველის თეატრში, თავისი დიდი წინამორბედისგან სრულიად განსხვავებული ესთეტიკური ამოცანების გადაწყვეტას ცდილობდნენ. ამის შედეგად, მხატვრებსაც უხდებოდათ საკუთარი სტილის გადახედვა და

საბჭოთა იდეოლოგიის დაკვეთის შესაბამისად მოქმედება. ამ „სოციალისტური რეალიზმის“ აუცილებელი იდეოლოგიზაციითა და შტამპებით გამოწვეულმა ილუზორულმა დეკორატიულობამ რუსთაველის თეატრში მოღვაწე სოლიკო ვირსალაძის შემოქმედებასაც დალი დაასვა. მიუხედავად ამისა, დახვეწილი გემოვნება, კომპოზიციური მთლიანობა, სტრუქტურის შინაგანი განცდა და განსაკუთრებული ფერწერული მანერა ვირსალაძის სცენოგრაფიის დამახასიათებელ თვისებად დარჩა.

ახალი გზების ძიებაში რუსთაველის თეატრი მიმართავს ისტორიულ თემატიკას. თეატრის სამამულო ომის პერიოდის რეპერტუარში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმოდგენაა ვ. სოლოვიოვის ტრაგედია: „დიდი ხელმწიფე“, რეჟისორი აკ. ვასაძე.

„მხატვრის მიერ ისტორიის ზეაწეულ-ლეგენდარული ტრაქტოვკა პასუხობდა ამ დადგმათა შინაგან პათოსს, რომელიც გამსჭვალული იყო ომის დროინდელი პატრიოტიზმით. ამასთან ერთად ვირსალაძის მიერ დრამატულ თეატრში გაფორმებულ სპექტაკლებში შეიმჩნევა ასახვის რეალისტური სიზუსტე და ეს შემდგომ კვლავ აისახება მისი შემოქმედების პირველ ეტაპზე“.¹

სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე მუშაობა რეჟისორთან გამუდმებული კონსულტაციების ფონზე მიმდინარეობდა. „იმ დასკვნამდე მივედით, რომ ოცდაათი წლის მანძილზე პოლიტიკურ ბრძოლაში ჩაბმულს და მუდამ საომარ მზადყოფნაში მყოფ რუსეთს და მეფის სასახლესაც წყნარ, ღია ფერებში ვერ ვაჩვენებდით. გარემო ფონი უნდა ყოფილიყო ისეთივე მკაცრი, პირქუში და დაძაბული, როგორიც თვით ეპოქა განლდათ. დრამატული სიმძაფრე სპექტაკლისა ჩვენ უნდა გაგვეძლიერებინა მკაცრი, პირქუში, მაგრამ კეთილშობილური ხაზებით, ფერებით, დანადგარებით“.²

მხატვარი ყურადღებით უსმენს რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ იდეებს სცენოგრაფიული გადაწყვეტის

¹ ვანსლოვი ვ. „მხატვარი ვირსალაძე“, მოსკოვი, 1969, გვ. 33 (რუსულ ენაზე)

² ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები, თბილისი, 1983, გვ. 300

თაობაზე, იაზრებს მას და სრული შესაბამისობით პასუხობს.

„სიმონ ვირსალაძის გამომსახველი, ლაკონური, ერთ (მუქ-ყავისფერი ფონი) ტონალობაში შესრულებული დეკორაცია“ განსაკუთრებულად დასამახსოვრებელი იყო ამ სპექტაკლში, – წერს რუსთაველის თეატრის ისტორიის ერთ-ერთი მკვლევარი და სპექტაკლის მხილველი ა. ფევრალსკი.¹

ყოველ სცენას, დეტალებს, სხვადასხვა სიმბოლოსა თუ მეტაფორულ ელემენტებს განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვა ეძლევა. ეპოქის მძიმე ატმოსფერო გადმოცემულია შუქისა და ჩრდილების ილუსტრირებული თამაშით, განსაკუთრებული წარმატებით აღწევს იგი „ვერტიკალური“ პანორამების შექმნას; სასახლის ჭერის სიმაღლეებით, სატახტო დარბაზის პომპეზურობით, ბრძოლის ველის პანორამითა თუ საძინებლით, სადაც ხდებოდა მეფის ვაჟის გამოტირება; ხოლო ინტერიერები გამოსახული იყო „ჰორიზონტალურად“ – ტერასები გამოყოფილი იყო ფარდებით, რომლებიც იმ ეპიზოდების ფონად გამოიყენებოდა, რომლებიც ავანსცენაზე თამაშდებოდა.

დეკორაცია წარმოადგენს რუსული „პალატების“ მოტივებზე შექმნილ მონუმენტურ-არქაული ტიპის სივრცეს, რომლის პროპორცია ჰორიზონტალურად ვითარდება დაბალთალოვანი გადახურვის საშუალებით. ფოლკლორული ელემენტებით გაფორმებულ ინტერიერში შუქ-ჩრდილის კონტრასტი, მონოქრომული ფერები, სპექტაკლის დრამატული განვითარების კვალდაკვალ ქმნის პირქუში ძალის, ტოტალური შიშისა და ძალაუფლების ტკობით გამოწვეული ხრწნის განცდას. მდიდრული დიზაინი მეტად ხაზს უსვამს მონუმენტური ზარების სილუეტს, რომელნიც მოჩანს პერსპექტივაში. პირქუში არქაიკისა და მდიდრული დეკორის ერთობა ივანე მრისხანეს ეპოქის პორტრეტულ სახეს მეტ დამაჯერებლობას სძენს. ამგვარი დეკორაციისათვის სცენოგრაფმა შესაბამისი კოსტიუმებიც შექმნა.

¹ ფევრალსკი ა. რუსთაველის სახელობის თეატრი, მოსკოვი, 1959. გვ.298 (რუსულ ენაზე)

„დიდი ხელმწიფის“ კოსტიუმები გამოირჩევა განსაკუთრებული მონუმენტურობით, მრავალფეროვნებით, მოხატვის ცივი და თბილი ვოლიორების თამაშით, აპლიკაციის ნახევარტონების სიმდიდრით; ამ კოსტიუმებით ხდება გმირის ფერწერული დახასიათება. ფერის დრამატიზმით ანდა ლირიკულობით მხატვარი ცდილობს პერსონაჟის თვისებების წარმოჩენასა და გამძაფრებას. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მასალის შეგრძნებისა და გამოყენების ვირტუოზული უნარი, რომელიც ამ კოსტიუმებში გამოავლინა ვირსალაძემ. დღემდე თეატრის გარდერობში შემონახულმა კოსტიუმებმა არ დაკარგეს არც ფერის სიმძაფრე, არც აპლიკაციური მოხატვის სინატიფე და რაც მთავარია, არც ის განუმეორებელი, მომავადობეული ხიბლი, რომელიც მაღალმხატვრულ ნაწარმოებს მოდურად ეფექტური, მაგრამ ეფემერული ბესტსელერისაგან გამოარჩევს.

პირველი სურათი – ავანსცენაზე დიდი, გრძელი მაგიდაა, რომლის გარშემოც მოთათბირე ბოიარები შეკრებილან. მაგიდის შუაგულში ივანე მრისხანეს მთავარი პოლიტიკური მეტოქე შუისკი დგას.

აკაკი ვასაძე იხსენებს: „დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ჩემს ჩანაფიქრში შუისკის ჩაცმულობასაც: შუისკის ჩაცმულობა მის ხასიათს უნდა დამთხვეოდა, – ისეთი სამოსი უნდა ცმოდა შუისკის, რომ ადვილად დარჩენილიყო შეუმჩნეველი სხვადასხვა სიტუაციაში, ადვილად შეფერადებოდა ხალხს თუ საგნებს და თვალში არავის სცემოდა ზედმეტად; მისი ტანსაცმელი ისეთივე ნეიტრალური ფერის უნდა ყოფილიყო, რომ თითქმის ვერ გაერჩია კაცს იმ საგნების ფონზე, რომელზედაც მას უნდა ემოქმედა.“¹

ვირსალაძემ მოახერხა შუისკის მკრთალი ვარდისფერი ფერის მოოქროვილი ტანისამოსი, კონტრასტული განათების მეშვეობით იმ საგანთა ფერს დამსგავსებოდა, რომლის ახლოსაც იგი გაივლიდა. ამიტომ თითქმის უჩინარი რჩებოდა. მხატვარმა ამ გზით შექმნა პერსონაჟის ხასიათი და უპასუხა იმ ამოცანას,

¹ ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები, თბილისი, 1983, გვ.300

რომელიც რეჟისორმა დაუსახა. ფერადოვან გამაში დომინირებს ოხრა და ნაცრისფერი, რომელიც თავისთავად დრამატულია, სცენოგრაფი კოსტიუმების ასეთი შეფერილობით ფერადოვანი პოეზიის ნაცვლად დრამატულ პოეზიას გვთავაზობს.

„სცენოგრაფიას მეტი დრამატული სიმძაფრე შეჰქონდა წარმოდგენაში, პირქუში და მკაცრი ფერები, ფართო დანადგარები ხელს უწყობდნენ დაძაბული ატმოსფეროს შექმნას სცენაზე. იგრძნობოდა XVI საუკუნის რუსეთის სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების სურათი. რეალისტური ხაზების მონუმენტურ წარმოსახვაში მიღწეული იყო ეპოქის დინამიზმის ჩვენება“¹.

შუისკის კოსტიუმი – მეომრის აბჯრითა და წითელი ევროპული მოსასხამით, რუსული და მონღოლური სამოსის ვარიაციაა. ყოველი დეტალი სტილიზებულია, ივანე მრისხანეს ჩაცმულობა სპექტაკლის დასაწყისში ისტორიულობისა და დიდგვაროვნული ნიშნებითაა გამორჩეული, მასში იგრძნობა ისტორიული პიროვნების სილიადე, ერის წინაშე დამსახურება, სპექტაკლის ფინალში კი შავი ბერის ტანისამოსში ჩაცმული, უმძიმესი ჯვარით გულზე, სამგლოვიარო განწყობას ქმნიდა და მაყურებელში ჟრუანტელს იწვევდა.

ბოიარების კოსტიუმები სამი ძირითადი ფერით ხასითდება:

1. მოლურჯო-მონაცრისფრო, გამდიდრებული ოხრითა და ოქროთი; 2. ყავისფერ-მოწითალო, ყავისფერ-შავი; 3. თეთრი, როგორც მთავარი ღერძი მიზანსცენის გათამაშებისას. ამ კოსტიუმებში გადმოცემულია, ერთი მხრივ, თითოეული გმირის ინდივიდუალური ნიშნები, – როცა თითოეული კოსტიუმის ფერადოვან-დეკორატიულ ნიუანსირებაში არის მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი კოლორისტული თავისებურება; ხოლო, მეორე მხრივ, სილუეტისა და თარგის, ეთნოგრაფიული თუ წოდებრივი კუთვნილების შესაბამისობა, რაც ქმნის ამ ჯგუფის ერთობას, სძენს ამ ერთობლიობას, როგორც ცალკე აღებულ კონგლომერატს.

ბოიარების კოსტიუმებში ხაზგასმულია მათი ფეოდალური

¹ კიკნაძე ვ. „საუბარი ქართულ თეატრზე“, თბილისი, 1985, გვ.152

წარმოშობა, განსაკუთრებული სტატუსი, ყველა მათგანი ერთმანეთს ჰგავს, რადგან ისინი ერთი და იმავე კლასის წარმომადგენელი არიან. ამ ერთგვაროვნებაში იგრძნობა ირონიაც. ბოიარების კიდევ ერთ ესკიზში მეტია სინათლე და ფერადოვნება. მაგ., თუ უკვე აღწერილში ჭარბობს მუქი, ყავისფერი ტონალობა, ამ გმირების კოსტიუმები უფრო მაჟორული და მდიდრულია. ქურქებისა და ქუდების ბეწვი შავ და ყავისფერ ლაქებად მხოლოდ ხაზს უსვამს ქურქის დეკორატიულ ოქროსფერ მოვარაყებას. წითელი, ლურჯი, ოხრისფერ-ყავისფერი ქურქებიდან თითქოსდა ოქროსფერი სინათლე იფრქვევა და ქმნის ისეთივე მედიდურ და საზეიმო განწყობას, როგორც ეს პატრიარქის „ბიზანტიურ“ კოსტიუმს ახასიათებს.

შავი ბერი – ეს არის ივანე მრისხანეს ერთ-ერთი კოსტიუმი. შავი ფერი ამ შემთხვევაში მუშაობს, როგორც არა ნეიტრალური ლაქა, არამედ, როგორც კონტრასტული შუქ-ჩრდილის ბნელი ნაწილი, თეთრისა და ნათლის განმსაზღვრელი და დრამატულად გამოძკვეთელი.

„მხედართმთავარი“ – ეს ივანე მრისხანეს კიდევ ერთ-ერთი კოსტიუმი – სამხედრო აბჯრით მოსილი გმირის გამოსახულება მეტად დრამატულად და დინამიკურად იკვეთება. სცენურ გარემოში ამ მონუმენტური ფორმებისა და ვაჟკაცური სილუეტის წარმოჩენას ხელს უწყობს დომინანტური ფერების კონტრასტი და დამხმარე ნახევარტონების სიმრავლე და სიღრმე. წითელი მოსასხამი, მოვერცხლისფრო, ოხრანარევი აბჯარი და შავი ქვედატანი ერთიანობაში დაუნდობელი გმირის ხატებას ქმნის.

„ივანე მრისხანე“ – ვირსალაძე ამ ტირანის სამ პორტრეტს გეთავაზობს, ვინაიდან მეფის სამივე კოსტიუმი გარკვეულწილად სამ განსხვავებულ ადამიანს წარმოაჩენს. ეს „სამება“, ასევე, ერთი გმირის სხვადასხვა ემანაციაა და სწორედ კოსტიუმების საშუალებით ხდება მსახიობის გარდასახვის განსაკუთრებული ხაზგასმა. 1. შავი, აღმოსავლური მოსასხამი – კაფტანი ოქროსფერი მოვარაყებით ივანე-ბოიარის პორტრეტს გვიხატავს.

2. წითელ-ყავისფერი – პირობითად ივანე-„გლეხს“, ივანე-რუსს მეტაფორულად წარმოაჩენს მთელი მისი სიმარტივეთა და სიძლიერით. ამ სამოსს რუსი გლეხის პერანგისა და შარვლის მარტივ თარგს შედედებული სისხლისფერი წითლის სიღრმე ამდიდრებს, ხოლო მხრებზე მოსხმული კაფტანი მტკიცე ძალაუფლების შეგრძნებას ბადებს. 3. ოქროსფერი, ბიზანტიურად აჭრილი სამოსი ივანე მეფეს, რუსეთის ერთმმართველსა და იმპერიის ფუძემდებელს პირდაპირი ისტორიულობითა და კანონიკური სიზუსტით გვიხატავს. „მონომახის ქუდით“ და ოლარებით შემკული ივანე მრისხანე არქეტიპული პერსონაჟია, თუმცა ვირსალაძის ფერწერული ნიჭის მეშვეობით კოსტიუმი, თითქოს მრავალგზის ნანახი და ნაცნობი, განსაკუთრებულ, ინდივიდუალურ, რთულ, იდუმალ და განუსაზღვრელად ტრავიკულ ადამიანს წარმოაჩენს.

„პატრიარქი ეპისკოპოსების“ – კოსტიუმებს განსაკუთრებული მედიდური და მდიდრული იერი აქვთ. ამ ესკიზის მთავარი დამახასიათებელი თვისებაა ბიზანტიური ფრესკის დარად ოქროსფრად გასხივოსნებული მითოლოვარე ფონი და სტატიკური, იდუმალებით მოცული ფიგურები, ფრონტალურად რიტმულად რომ ჩამწკრივებულან. არაჩვეულებრივი ფერწერული დამუშავება ახასიათებს პატრიარქის ცენტრალურ ფიგურას, რომლის მოოქროვილ ტანისამოსს თეთრისა და მტრედისფრად ვარდისფერ-ნაცრისფერი მონასმები ამაღლებულ და მიუწვდომელ, ზეციური ძალაუფლებით მოსილ სულიერი მოძღვრის სისპეტაკესა და ძალის ერთობას გამოხატავს.

ბერების კოსტიუმებში აშკარად იგრძნობა რუსული ხატწერის ტრადიცია – მათი პორტრეტები, თითქოსდა ანდრეი რუბლიოვისა თუ თეოფანე ბერძენის ფრესკებიდან გადმოღებულ პერსონაჟებს ჰგვანან. თეთრი და ოქრო – აი, ის ფერადოვანი დუეტი, რომელიც ამ ჯგუფის დასახასიათებლად აირჩია მხატვარმა. ყოველივე სხვა არის დამხმარე, დამორჩილებული მთავარ დომინანტს. ისტორიული სიზუსტე სასულიერო პირთა ამ კასტის წარმომადგენლების წარმოსაჩენად არასაკმარისია.

სცენოგრაფი ზმარობს მთელ თავის ფერწერულ არსენალს, რომ ცენტრალური ფიგურის სამოსში თეთრმა ფერმა მიიღოს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მრავალფეროვნება; როგორც სამყაროს შექმნისას გამოყენებული ყოველი ფერი, ასევე თეთრის „დასაწერად“ გამოყენებულია შავიდან ოქრომდე ყოველი ტონალობა.

პოლონელი ვოევოდების ამ ალისფერ კოსტიუმებს შემოაქვთ განსაკუთრებული ჟღერადობა სპექტაკლის მთელს გამომსახველობით რიგში. წითელი მოსასხამები, ქუდეებიც კი, ქმნიან ცეცხლისა და სისხლის, ომისა და ტერორის, სიმძაფრის შეგრძნებისა და განახლების, წინააღმდეგობის განცდას. წითელი, თავის მრავალსახეობითა და მრავალფეროვნებით, აღძრავს მშფოთვარე სიცოცხლის დაუოკებელ წყურვილს, რომელიც თითქოსდა უპირისპირდება სტატიკურ ბიზანტიურ ოქროსფერს – გაყინულსა და უძრავს, და თეთრ-შავის კონტრასტულ უფერობას. ამ ოთხი პერსონაჟის კოსტიუმებით ვირსალაძის „ფერთა სიმფონიაში“ კვანძი იკვრება, იწყება ყველაზე დრამატული ნაწილი და უპირისპირდება მთავარი გმირის გარშემო შექმნილ უკიდევანო წყვილადის უდაბნოს.

დედოფალი და მისი მხევალი – ეს კოსტიუმები დიდი ხელმწიფის, ივანე მრისხანეს გარემოცვაში ყველაზე ლირიკულ პერსონაჟებს ეკუთვნის. დედოფლის კაბაშიც ისევე, როგორც მეფის სამოსში, დაცულია ისტორიული რეალიზმი. თუმცა ამ პერსონაჟს მხატვარი მეტ თავისუფლებას ანიჭებს. ცისფერი გადადის ნაცრისფერ-სადაფისფერში, ქვედა კაბის მკლავების სილურჯე ეხმიანება თმაში ჩაწნული ლენტის სილაჟვარდეს, ხოლო სირმებითა და მარგალიტის მძივებით გაწყობილ ზედა კაბა და თავსაბურავი ჰაეროვანი ნახევარტონებით სიმსუბუქისა და სისუფთავის განცდას ბადებენ.

დაბოლოს, მხედრებში „ფერთა კვარტეტი“ მუშაობს – თეთრი, ოხრა, წითელი, ლურჯი; შავი, როგორც ყველა ამ ფერის ერთიანობა, გამანეიტრალებელ ფონად იკითხება. მხედრიონის ძალა და ერთობა იკვეთება აბჯრისა და მუზარადების პლასტიკასა და მონუმენტურ ფორმებში. ამ პერსონაჟთა

კოსტიუმები ქმნიან ისეთსავე მონუმენტურ და არქაულ განცდას, როგორცაა დეკორაციის პირქუში პროპორციები.

„დეკორაციული მორთულობა, ტანსაცმელი მუქ ან ღია ყავისფერ ტონალობაში უნდა ყოფილიყო, მოცემული; განათებით საგნებსა და ტანსაცმელს სინათლის შუქი ისე ეცემოდა თითქოს ყველაფერს სცენაზე სანთელი აშუქებდა. მხატვარი უჩვეულო სიმაღლის პანორამებს იყენებდა სატახტო დარბაზის, ბრძოლის ველისა და შვილის კუბოსთან სცენებში; აგრეთვე, სცენებში მონასტერთან და ეკლესიის შიგნით. სასახლის ინტერიერები კი დაბალ, ჰორიზონტალურ ხაზებში გადაწყვიტა. სიმაღლის, ვერტიკალის ხაზგასასმელად სცენის პორტალი ერთი მეტრით გაფართოვდა, ხოლო არლექინი, ინტერიერების სცენაში, ექვსი მეტრით ძირს დაეშვა. ამგვარი ხერხით, მხატვარმა წარმოდგენის ჩასმა ახალ სარკეში, ახალი ზომის ჩარჩოში განიზრახა, ხოლო სცენური დაზგა სამი ზომისა მოგვცა ტერასითა და პირველი ტერასის წინ შიდა დასაშვები ფარდით“¹.

„მეხუთე სურათი სატახტო დარბაზი. სცენის შუაგულში სამოფო ტახტი – მასზე ზის მრისხანე უბრალო ლილიისფერ სამოსში. ტახტის მარცხნივ ეკლესიის უმაღლესი რანგის წარმომადგენლები, ხოლო მარჯვნივ ბოიარები დგანან. ავანსცენაზე ორი სკამია: მასზე მაყურებლისკენ ზურგით მაღალი, ბეწვიანი ქუდით ორი ბოიარი ზის.“²

დაძაბული სიჩუმეა. ახლა ივანე მათ მკაცრ განაჩენს გამოუტანს. მაყურებელი სულგანაბული ელის მის სიტყვას. მხატვარი შესანიშნავად გადმოსცემს პიესის ამ ეპიზოდის განწყობას. „მეხუთე სურათი: – სატახტო დარბაზი აქ ამკარად უნდა გამოვლინდეს მეფის მძვინვარე ხასიათი, მისი მრისხანება“³.

ასეთივე განსაკუთრებული სიმძაფრე მოდიოდა გლოვის სცენიდან. სცენის სიღრმეში, სისხლიან წითელ ფონზე

¹ ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები, თბილისი, 1983 წ. გვ. 313-314

² ფევრალსკი ა. რუსთაველის სახელობის თეატრი, მოსკოვი, 1959 წ. გვ. 302 (რუსულ ენაზე)

³ ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები, თბილისი, 1983 წ. გვ. 301

გამოხატული იყო გაფრენილი ანგელოზი, ხოლო მაღალ კვარცხლბეკზე ესვენა მეფის ძის ცხედარი, შავი გადასაფარებელი მძიმე ნაოჭებად ეცემოდა პირველ საფეხურის ბოლოდან სცენის იატაკამდე. მაღალ შანდლებზე ენთო სანთლები, ხოლო ბებერი მეფის ხმას ასშობდა გუნდი, რომელიც ფსალმუნებს ასრულებდა. „სოლიკო ვირსალადის მხატვრობა გადაიქცა სპექტაკლის ერთ-ერთ უმთავრეს კომპონენტად, მისი მხატვრობა თავისი კეთილშობილური, სადა, მაღალმხატვრული ფორმით, არაჩვეულებრივად აძლიერებდა მოვლენათა განვითარების დრამატიზმს.“¹

ამ სპექტაკლის ირგვლივ გამოქვეყნებულ რეცენზიებში განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსი ხდება მისი მხატვრული გაფორმება და სცენოგრაფია. „სპექტაკლის ძლიერ მხარეს წარმოადგენს მისი მხატვრული გაფორმება, რომელიც მხატვარ ს. ვირსალაძეს ეკუთვნის. ყოველი სცენის გაფორმებაში ჩანს მხატვრის ფანტაზია და გემოვნება. ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს სამლოცველოს სცენა თავისი სადა, მაგრამ მეტყველი შესრულებით, შვილის კუბოზე გადაფარებული სამგლოვიარო ზეწარი – თითქოს სულ უბრალო დეტალია, მაგრამ ტრაგიზმით სავსე ფსიქოლოგიურ სურათს ქმნის“.²

სოლიკო ვირსალადის მოღვაწეობა, როგორც მარჯვანიშვილის, ასევე რუსთაველის დრამატულ თეატრებში დაემთხვა იმ პერიოდს, როდესაც თეატრები განიცდიდნენ შემოქმედებით კრიზისს. დამთავრდა ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის ეპოქა და სახეზე იყო ახალი სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების დამკვიდრება. თეატრალური ხელოვნების იდეოლოგიზაციის ფონზე საქართველოს წამყვანი თეატრები ინერციის ძალით აგრძელებენ მოღვაწეობას. „ფსევდორომანტიზმი“, ამაღლებული ხელოვნების და საბჭოური ცხოვრების იდეალიზაციის შერწყმა, ძველი უკვე აპრობირებული რეჟისორული ხერხების გამოყენება საპირისპირო შედეგს იძლეოდა, რაც თავისთავად ზღუდავდა თეატრალური ხელოვნების შემდგომ განვითარებას.

¹ ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები, თბილისი, 1983წ. გვ. 314

² აფხაიძე შ. „დიდი ხელმწიფე“, ლიტერატურა და ხელოვნება, №2, 1946წ.

ერთადერთ მხსნელ საშუალებად ამ წლებში მოგვევლინა პატრიოტული მუხტის გაღვივება, რაც ნაკარნახევი იყო მეორე მსოფლიო ომის გაჩაღებით და მის წინააღმდეგ იყო მიმართული. შედეგად თეატრალურ სცენაზე ვხედავთ ბელადებს, გენერლებს, მეფეებს, ისტორიულ პიროვნებებსა და ისტორიულ მოვლენებს, რომლებიც განპირობებულნი იყვნენ ძლიერი პიროვნების – ბელადის სახის შექმნის და ჩამოყალიბების მცდელობით. ტოტალიტარული სახელმწიფოს შექმნის პერიოდში ეს იყო იდეოლოგიური დაკვეთა, რის განხორციელებაც აუცილებელი ფაქტორი იყო ყოველი შემოქმედებითი კოლექტივისათვის. ხელოვანი, რომელიც გამოირჩეოდა პოეტური და ფაქიზი სულისკვეთებით, „მუსიკალური ფერწერულობის“ იდეებით, ძნელად ეგუებოდა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს, საკუთარ შემოქმედებაში ოცნებობდა სრულ თავისუფლებაზე, რასაც დრამატული თეატრის იმდროინდელი პოლიტიზირებული ცხოვრება მას ამის საშუალებას არ მისცემდა. სავარაუდოა, ეს იყო მთავარი მიზეზი მისი გადაწყვეტილებისა, საბოლოოდ აერჩია საბალეტო და საოპერო ხელოვნება, რომელიც ახლო იყო ზღაპრულ და ფანტასტიკურ სამყაროსთან და რომელიც საშუალებას აძლევდა ფერისა და მუსიკის განსაკუთრებული ფლობის ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანს მთლიანად გამოეხატა საკუთარი შესაძლებლობები.

შეიძლება ითქვას, რომ სოლიკო ვირსალაძე, ქართული, საბჭოთა და ზოგადად მსოფლიო სცენოგრაფიის თვალსაჩინო დიდოსტატი, რომელმაც შემდგომში, 50-70-იან წლებში მოსკოვისა და ლენინგრადის სახელგანთქმულ მუსიკალურ თეატრებში ბალეტის გაფორმების განუმეორებელი სტილის – „სიმფონიური ფერწერის“ შედეგები შექმნა, 40-იან წლებში ასევე მოქმედების კონკრეტული ადგილის დეკორატიულ-ილუზორული გამოსახვით იფარგლებოდა.

ამდენად, სტალინიზმის ეპოქაში თეატრალურ მხატვრებს სცენური გარემოს შესაქმნელად ძირითადად ფერწერული საშუალებები რჩებათ. მიუხედავად ტოტალიტარული იდეოლოგიის შეზღუდვებისა, სოლიკო ვირსალაძემ 40-

იანი წლებში სცადა წარსული ტრადიციები თავისებურად გადაემუშავებინა. ასე მაგალითად, შემოქმედების ამ ეტაპისათვის დამახასიათებელია ექსპრესიულობა, გარკვეული ნეო-რომანტიული ფერწერული სტილი; კონსტრუქციისადმი ლტოლვა გაცილებით ნაკლებია, ხოლო მოქმედების კონკრეტული ადგილის გამოხატვა ამ პერიოდის ძირითად მახასიათებლად რჩება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვანსლოვი ვ. „მხატვარი ვირსალაძე“, მ., 1969 (რუსულ ენაზე)
- ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები, თბილისი, 1983წ.
- ფევრალსკი ა. რუსთაველის სახელობის თეატრი, მოსკოვი, 1959წ. (რუსულ ენაზე).
- კიკნაძე ვ. „საუბარი ქართულ თეატრზე“, თბილისი, 1985 წ.
- აფხაიძე შ., „დიდი ხელმწიფე“, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1946წ. 9 იანვარი, №2



ესკიზი №1



ესკიზი №2



ესკიზი №3



ესკიზი №4



ესკიზი №5



ესკიზი №6



ესკიზი №7

სელოპნეპათმცოდნეობა





არქიტექტურა და გარემო

არქიტექტურა, ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, არის არა მხოლოდ ადამიანის ესთეტიკურ მისწრაფებათა ნაყოფი, არამედ პრაქტიკული აუცილებლობაც – მის მიზანს ხომ ადამიანის არსებობისთვის საჭირო ხელოვნური გარემოს შექმნა წარმოადგენს. ამიტომ არქიტექტურა ყოველთვის წარმოადგენდა ხელოვნების, საინჟინრო მეცნიერებისა და საამშენებლო ტექნოლოგიების მტკიცე შენაერთს. ამის შესახებ ჯერ კიდევ ძვ. წ. I საუკუნეში წერდა ვიტრუვიუსი, როდესაც არქიტექტურის არსს ხედავდა ფორმულაში „სარგებლობა, სიმყარე, სილამაზე“.¹

„არქიტექტურა წარმოადგენს ადამიანთა მოღვაწეობის ფართო დარგს ნაგებობების, შენობებისა და კომპლექსების აგების სფეროში, რაც საზოგადოების მოთხოვნილებებს შეესაბამება. მის ნაწარმოებებში განუყოფლადაა შეხამებული უტილიტარულ ამოცანათა გადაჭრა და მხატვრული შემოქმედება – არქიტექტურულ სახეთა შექმნა“.²

ამიტომ განსაკუთრებული მნიშვნელობის საგანს არქიტექტურისა და გარემოს ურთიერთკავშირი წარმოადგენს. გარემოს გავლენის უშუალო, პირდაპირი შედეგები განსაკუთრებით ნათლად ჩანს, მაგალითად, სხვადასხვა ქვეყნის ტრადიციული საცხოვრებელი არქიტექტურის ნიმუშების შედარებისას. ისინი მკვეთრად განსხვავდება იმის მიხედვით, თუ სად იყო აგებული ესა თუ ის შენობა – ჩრდილოეთსა თუ სამხრეთში, წვიმიან ტროპიკულ ზონაში თუ მშრალ უდაბნოში. მაგალითად, საკმარისია შევადაროთ აფრიკული ქოხი, არაბული სახლი, ტროპიკული ქოხი და ფინური სახლი და მაშინვე დავინახავთ, რომ მასალის, გადახურვის ფორმების,

¹ Vitruvius: *Ten Books on Architecture*, Cambridge University Press (January 15, 2001)

² ВИА, т. I, Госиздат по строительству, архитектуре и строительным материалам, М., 1958

ლიობების ზომის, რაოდენობისა და განლაგების, დაგეგმარების განსხვავებულობა სწორედ გარემოსა და კლიმატური პირობების სხვაობითაა გამოწვეული და მის მოთხოვნებს პასუხობს, შედეგად კი ვიღებთ სავსებით განსხვავებულ მხატვრულ სახეებსა და ესთეტიკურ შთაბეჭდილებებს.

საქართველოში, სადაც მრავალი კუთხეა და შესაბამისად კლიმატური პირობებისა და ლანდშაფტების დიდი მრავალფეროვნებაა, არქიტექტურის განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის განმავლობაში ტრადიციული საცხოვრებელი სახლების ტიპებიც ბევრნაირი ჩამოყალიბდა.¹ რა შეიძლება იყოს ერთმანეთისაგან უფრო განსხვავებული, ვიდრე მთაზე საფეხურებად შეფენილი და მასთან განუყრელად შეზრდილი შატილის მასა, რომელსაც მასალა – მუქი ქვის თხელი ფილები – თავისებურ, მკაცრ დეკორატიულობას ანიჭებს და ხის მოჩუქურთმებულაივნებიანი, სვეტებზე შემდგარი დასავლური ოდა-სახლი, ან ქართლური დარბაზი და სვანური მაჩვიბი? და ამავე დროს, საქართველოს ყველა კუთხეში, სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი საცხოვრებელი სახლის ტიპები ზუსტად შეესაბამება არა მარტო იქაურ და იმდროინდელ ცხოვრების წესსა და ტრადიციას, არამედ აგრეთვე გარემო პირობებს, კლიმატსა და ლანდშაფტს. იმავეს თქმა თამამად შეიძლება იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც საქმე ეხება გვიანდელი ხანის, კერძოს XIX-ის ქალაქურ საცხოვრებელ სახლებსაც (თბილისი, თელავი, სიღნაღი და სხვ.), რომლებიც საერთოიმპერიული, ერთნაირი ტიპის პროექტების მიხედვით იგებოდა. მიუხედავად ამისა, აშკარაა მათი ტრანსფორმაცია, სახეცვლილება, ადგილობრივ პირობებთან და მოთხოვნებთან შესაბამისობაში თანდათანობითი მოსვლა. ამის მაგალითია, თუნდაც, თბილისური საცხოვრებელი სახლები, შიდა ეზოებითა და აივნებით, რომლებიც საგრძნობლად განსხვავდება იმავე პერიოდში, იმავე თავდაპირველი პროექტების მიხედვით აგებული რუსული სახლებისაგან.

ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ XX-XXI

¹ ი. აღამია, ქართული ხალხური არქიტექტურა, თბილისი, 1979.

საუკუნეების ტექნიკური რევოლუციის პირობებში, ახალი ტექნოლოგიებისა და ხელოვნური მასალების შექმნის შედეგად, არქიტექტურა ნაკლებად უნდა იყოს დამოკიდებული გარემოზე: ტემპერატურაზე, ტენიანობაზე, ქარების მიმართულებაზე, განათების თავისებურებებზე, რელიეფზე, ნიადაგზე, ადგილობრივ საამშენებლო მასალებზე და ა. შ. ეს, ერთი მხრივ, უდავოა, მით უმეტეს, რომ ტრანსპორტის განვითარება და ინფორმაციის გავრცელების სისწრაფე დიდად განაპირობებს მსოფლიოში მსგავსი ცხოვრების წესის, მსგავსი ტექნოლოგიების და, შესაბამისად, მსგავსი არქიტექტურული ფორმების გავრცელებას. მეორე მხრივ, სინამდვილეში სწორედ თანამედროვე ეპოქაში ჩნდება ისეთი არქიტექტურული მიმდინარეობები, რომლებიც გააზრებულად და მიზანმიმართულად უკავშირდება გარემოს, და არა მხოლოდ პრაქტიკული, არამედ მხატვრული თვალსაზრისითაც – მაგალითად, ფრენკ ლოიდ რაიტის,¹ ანტონიო გაუდის,² ფრიდენსრაიხ ჰუნდერტვასერის,³ ნორმან ფოსტერის⁴ შემოქმედება, „ეკოლოგიური არქიტექტურის“ მიმდევართა ნაწარმოებები⁵ და ა.შ..

როგორც ვხედავთ, არქიტექტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, სხვადასხვა ქვეყანაში, არქიტექტურული ძეგლის გარემოსთან ურთიერთკავშირის პრინციპები თავისებური და ამავე დროს უაღრესად მნიშვნელოვანია. აქედან გამომდინარე, ამ ურთიერთკავშირების კანონზომიერებების და მათი განვითარების შესაბამის დაკვირვება, აგრეთვე იმ მომენტების დადგენა, რომლებიც კონკრეტული ქვეყნისა და ეპოქის ხელოვნების სტილისტიკიდან გამომდინარეობს, უდავოდ დიდ ინტერესს წარმოადგენს.

¹ F. L. Wright, *The Future of Architecture*. New York: Horizon Press, 1953.

² F. L. Wright, *The Future of Architecture*. New York: Horizon Press, 1953.

³ M. A. Crippa, *Antoni Gaudi, 1852-1926: From Nature to Architecture*, Tashen, 2003.

A. Muthesius, *Hundertwasser Architecture: For a More Human Architecture in Harmony With Nature*, Tashen, 1999.

⁴ S. Behling, N. Foster, *Solar Power: The Evolution of Sustainable Architecture*, Prestel Publishing, 2000.

⁵ Ph. Jodidio, *Green Architecture Now!* Taschen, 2012.

არქიტექტურისა და გარემოს ურთიერთქმედების საკითხში გარემოს არქიტექტურაზე გავლენის ასპექტის გარდა, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მეორე მომენტიც: **თავად არქიტექტურის გავლენა გარემოზე**. შენობა ხომ, ისევე, როგორც მონუმენტური ქანდაკება, არა მარტო მოითხოვს შესაბამის გარემოცვას, არამედ აქტიურადაც ზემოქმედებს მასზე და ორგანიზებას უწევს თავის გარშემო. არქიტექტურის ეს აქტიური, მაროგანიზებელი როლი არაერთხელ აღნიშნულა არქიტექტურის ისტორიისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში. ეს აზრი კარგადაა ჩამოყალიბებული ცირესის „არქიტექტურის ხელოვნებაში“:

„შენობისა და გარემოს დამოკიდებულება საერთოდ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და რთული მხარეა ყოველი არქიტექტურული ნაწარმოების მხატვრული სახისა, იგი მდიდარია კონკრეტული შინაარსით, მრავალფეროვანია თავისი ფორმითა და გამომსახველობით.

არქიტექტურა არის, ასე ვთქვათ, ბუნების სივრცის მოწყობა. იგი ჩაწერს ხოლმე მოცულობებს ცაში, ჰაერში, ბაღის, პარკის, ქუჩის, მოედნის სივრცეში და ა.შ.; და ახალ ტალღას მატებს მისი გარემომცველი ბუნების ან ქალაქის სივრცის მხატვრულ ატმოსფეროს. ამასთან, არქიტექტურის ხვედრითი წონა მის მხატვრულ კომბინაციაში ბუნებასთან შეიძლება იყოს მცირე, მაგრამ შეიძლება უზარმაზარიც, როგორც ამას აქვს ადგილი, მაგალითად, რეიმსის ტაძრის უახლოეს გარემოცვაში“¹.

გარემოს სივრცის ორგანიზების ერთ-ერთი ყველაზე ტიპური ხერხია ვერტიკალური შენობის აქცენტის განთავსება, რომელიც თავის გარშემო სპეციფიკურ სივრცობრივ არეალს ქმნის და აქტიური „მიზიდულობის ცენტრის“ როლს ასრულებს.

„ასეთ შემთხვევაში ნაგებობა კომპოზიციის მთავარი ელემენტის როლს თამაშობს. სივრცე აღიქმება, როგორც ხედვის მრავალი წერტილის ერთიანობა შენობა-მონუმენტზე.

¹ А. Цирес, „Искусство архитектуры“. Издательство Академии Архитектуры СССР. М. 1946.

ნაგებობა „სოლირებს“, გარემო აკომპანემენტს ასრულებს“.¹

გარემოს სივრცის ორგანიზების ასეთი მეთოდი ხშირად გვხვდება უძველესი დროიდან ჩვენს დრომდე, დაწყებული მენგიურებიდან და დამთავრებული ცათამბჯენებით. მაგალითების შორს ძებნა არც არის საჭირო, თუნდაც შევხედოთ, როგორაა გადაწყვეტილი ეს პრობლემა ქართული ციხე-კოშკების ხუროთმოძღვართა მიერ. მათი შემალღებული, გარემოზე გაბატონებული მდებარეობა არა მარტო სტრატეგიულად მომგებიან პოზიციას უზრუნველყოფს, არამედ გარემოს მაორგანიზებელი ვიზუალური აქცენტის როლსაც ასრულებს. იგივე პრინციპი, ანუ გარემოზე გაბატონებული ნაგებობის ვერტიკალი, უმეტესწილად გამოიყენებოდა ქართულ სატაძრო არქიტექტურაშიც. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ყოველი ტაძრის გარემოსთან ასეთი ტიპის კავშირი იდენტურ ესთეტიკურ შედეგს იძლევა – ყოველი მათგანი განუმეორებელი თავისებურებითა და ინდივიდუალობით გამოირჩევა. კორბიუზიე² ამბობდა, რომ არქიტექტურა, ზარების მსგავსად, საკუთარ „ტალღებს“ ავრცელებს გარშემო ლანდშაფტში, და თუ მის ამ ანალოგიას განვაგრცობთ, შეიძლება ითქვას, რომ ყოველ მათგანს თავისი მელოდია აქვს.

უნდა აღინიშნოს, რომ შუა საუკუნეების ქართული ტაძრები კარგ შესაძლებლობას იძლევა არქიტექტურულ ძეგლთა გარემოსთან ურთიერთობის პრობლემის განსახილველად, რადგანაც მათი დიდი უმეტესობის განლაგება სწორედ გააზრებულ შემოქმედებით ამოცანას წარმოადგენს.

ამავე დროს, როდესაც საუბარია გარემოსა და არქიტექტურის კავშირზე, უნდა აღინიშნოს ის განსხვავებებიც, რომლებიც თავს იჩენს ქართულ რელიგიურ არქიტექტურასა და სხვა ქვეყნების მართლმადიდებლურ შუასაუკუნეობრივ არქიტექტურას შორის. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სწორედ ძეგლის ბუნებაში განლაგების და მისი ექსტერიერის – მასათა საერთო განლაგებისა და

¹ А. Гутнов, «Мир архитектуры», М., Молодая Гвардия, 1985.

² K. Frampton, *Le Corbusier*, London, Thames and Hudson, 2001.

ფასადების გადაწყვეტის – თავისებურებანი, რადგანაც სწორედ ექსტერიერია ძეგლის ის ნაწილი, რომელიც უშუალოდ კონტაქტირებს გარე სამყაროსთან და თავისი თვისებების მეოხებით გავლენას ახდენს მასზე – ა) ჰარმონირებს ან კონტრასტირებს ბუნებასთან, ბ) ორგანიზაციას უწევს გარემოს სივრცეს თავის გარშემო ან ერწყმის მას. და, გარდა ამისა, სწორედ შენობის მასათა განლაგების პრინციპში, მოცულობათა პროპორციულ ურთიერთდამოკიდებულებაში, ფორმათა მოხაზულობის თავისებურებებსა და მათ კავშირში ვლინდება ყველაზე ნათლად არამარტო კონკრეტული არქიტექტორის მიერ შესისხლხორცებული სივრცობრივი შთაბეჭდილებები და წარმოდგენები, არამედ აგრეთვე მთელი ერისათვის სახასიათო მხატვრული გემოვნება, რომელშიც ქვეცნობიერად აისახება მისი აღმზრდელი ბუნების ტიპური, დამახასიათებელი ნიშნები.

საინტერესო იქნებოდა განგვეხილა, თუ რა მსგავსება-განსხვავებები არსებობს საქართველოსა და კიდევ ერთი მართლმადიდებელი ქვეყნის – რუსეთის არქიტექტურულ ძეგლებს შორის, რომლის ბუნებაც ძლიერ განსხვავდება საქართველოსაგან და დავაკვირდეთ, თუ როგორი დამოკიდებულებაა რუსულ არქიტექტურაში ძეგლის ექსტერიერისა და მისი განლაგების გადაწყვეტის მიმართ. ამისთვის განვიხილოთ და შევადაროთ სამთავისის ტაძარი (1030) და პოკროვის (ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის საფარის) ეკლესია ნერლზე (1165).

რასაკვირველია, უნდა აღინიშნოს, რომ სამთავისის დასავლეთი ნაწილი და გუმბათი მოგვიანო პერიოდშია რესტავირებული და, გარდა ამისა, შენობას ამჟამად პორტიკებიც აკლია, ხოლო ნერლის ეკლესიას ასევე აკლია ადრე სამი მხრიდან არსებული **გარსშემოსავლელი**, მაგრამ მსჯელობა მათ მხატვრულ სახეზე მაინც სავსებით შესაძლებელია, მით უმეტეს, რომ ორივე ტაძრის გეგმა ძალზე მსგავსია: იგი საკმაოდ მარტივია და წარმოადგენს ოდნავ წაგრძელებულ მართკუთხედს სვეტებზე დაყრდნობილი ერთი გუმბათით, აღმოსავლეთით განლაგებული სამი აფსიდით. განსხვავება,

პრაქტიკულად, მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ სამთავისის აფსიდები ფასადის სწორი ხაზის უკანაა განლაგებული, ხოლო მისი ორი სვეტი კედელთანაა შეზრდილი. მაგრამ, როგორც ვნახავთ, გეგმის მსგავსების მიუხედავად, რეალური ნაგებობები უფრო ძლიერ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, ვიდრე, მაგალითად, თანადროული ქართული და სომხური ძეგლები.

ადგილი პოკროვის ეკლესიისთვის აშკარად გააზრებულიადაა შერჩეული: იგი განლაგებულია გაშლილ ვაკეზე, მდინარეების – ნერლისა და კლიაზმის შესაყართან. ასეთი მდებარეობა ძალზე მომგებიანია ესთეტიკურად, მაგრამ პრაქტიკული თვალსაზრისით საკმაოდ სერიოზული პრობლემის წინაშე აყენებდა არქიტექტორს – გაზაფხულზე მდინარეების ადიდება დიდ საფრთხეს უქმნიდა შენობას. ხუროთმოძღვარმა ეს ამოცანა გადაჭრა ნაგებობის ხელოვნურ მიწაყრილზე შედგმით და, გარდა ამისა, განსაკუთრებული გულმოდგინება გამოიჩინა საძირკვლის მიმართ – იგი თითქმის 5 მეტრის სიღრმეში ჩადის და დიდი სიმტკიცით გამოირჩევა. გარდა ამისა, ხელოვნურ ბორცვზე შემდგარი შენობა უკეთ აღიქმებოდა სწორი, გაშლილი რელიეფის პირობებში.

ეკლესია **თოვლისფერი** ტონის თეთრი ქვითაა ნაგები, რის გამოც მისი სილუეტი მკვეთრად გამოიყოფა გარემომცველი პეიზაჟის ფონზე და ძლიერად იზიდავს მაყურებლის თვალს. აქაური ხანგრძლივი და თოვლიანი ზამთრის პირობებშიც კი ნაგებობა არ იკარგება: ჯერ ერთი, ზემოთ აღნიშნული განლაგების თავისებურება (ხელოვნური მიწაყრილი) უზრუნველყოფს იმას, რომ ნერლის ეკლესიას მაყურებელი უმეტესწილად ქვემოდან ზემოთ, ანუ ცის ფონზე ხედავს, და მეორე – მუქი ლურჯი გადახურვა და მკვეთრი შუქ-ჩრდილები რელიეფური ღეკორით დაფარულ კედლებზე და ღიობებში საკმარისად გამოყოფს შენობას თოვლიანი ვაკის ფონზედაც კი.

როგორც ვხედავთ, აქ ისევე, როგორც საქართველოსა და სომხეთში, არსებობს შენობის ბუნებაში დაყენების ამოცანისადმი ინტერესი, მაგრამ ამ ამოცანის გადაჭრის კონკრეტული ხერხები ძალზე განსხვავებულია, რადგანაც ისინი სრულიად სხვაგვარი

ბუნებრივი პირობების გათვალისწინებით ვითარდებოდა და სივრცის, ფორმისა და ფერის ასევე სრულიად სხვაგვარ გრძნობებზეა დამყარებული.

შენობის გარეგნული იერი – მართკუთხა ფორმის ვიწრო, მაღალი შენობა, მაღალი ყელითა და ბოლქვისებური გუმბათით – მსუბუქი პროპორციებით გამოირჩევა. მისი სილუეტის ძირითადი, ყველაზე შთაბეჭდავი ელემენტებია სწორედ ამ გუმბათის ძლიერად დაზნექილი მონახაზი და შენობის დამასრულებელი ნახევარწრიული თაღების – ზაკომარების ხაზგასმულად მკაფიო რიტმი.

ნერლის პოკროვის ეკლესიისაგან განსხვავებით, სამთავისის ტაძრის გარეგნულ სახეში მომრგვალებული სილუეტები გაცილებით ნაკლებია: ეკლესიის სილუეტის – გუმბათისა და შენობის ტანის მოხაზულობა და გადახურვები სწორ ხაზებზეა აგებული. მთელ შენობაზე შემოსალტული თაღები წარმოადგენს წმინდა დეკორატიულ მოტივს; მათი პლასტიკა მინიმუმამდეა დაყვანილი და თალი აღიქმება, როგორც დენადი ორნამენტულ-ხაზოვანი ელემენტი, და არა არქიტექტურულ-პლასტიკური მოტივი. გუმბათის, მისი ყელის და აღმოსავლეთ ფასადის ორი ჩაღრმავებული ნიშის ფორმათა სიმრგვალე მნიშვნელოვნად არის შესუსტებული პოკროვის ნერლის ეკლესიის შესაბამის ფორმებთან შედარებით: გუმბათის კონუსის მკაფიო პროფილი ზევით ისწრაფის, თავად ეს კონუსი დანაწევრებულია ვერტიკალების მეშვეობით, რომლებიც მას მრავალწახნაგა პირამიდად აქცევენ, ხოლო გუმბათის წახნაგოვანი ყელი პრიზმას წარმოადგენს. ინტერიერის მრგვალი თაღებისა და კამარების კონსტრუქციული კარკასი, რომელიც პოკროვის ეკლესიაში მკაფიოდ და პირდაპირაა გამოვლენილი გარე ფასადებზე, სამთავისის ტაძარში სახურავებისა და კედლების სწორი სიბრტყეების მიღმა რჩება; და თუმცა მისი ინტერიერი სავსებით შეესაბამება ექსტერიერს, იგი არ აისახება მასში მექანიკური სიზუსტით, ექსტერიერი აქ დამოუკიდებელ, მხატვრულად სრულყოფილ სახეს იძენს. შედეგად, როგორც წერდა ა. ცირესი, ჩვენ „მივიღეთ გასაოცრად ერთიანი

კომპოზიცია, რომელიც ურთიერთშეზრდილ პრიზმატულ კრისტალთა ჯგუფს მოგვაგონებს. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ეს კომპოზიცია ძირითად სწორი ხაზებით იგება და გეომეტრიულად იდეალურად გამოიყურება, იგი მთლიანადაა გამთბარი შინაგანი მხატვრული სითბოთი, მაგრამ სრულიად სხვაგვარი სითბოთი, ვიდრე პოკროვის ჩრდილოური ეკლესია“.¹

ამ შთაბეჭდილების შექმნას ხელს უწყობს შენობის ქვის პერანგის თბილი ფერიც, პროპორციათა აბსოლუტურად ზუსტად გათვლილი შესაბამისობაც, აღმოსავლეთის ფასადის სახელგანთქმული დეკორატიული კომპოზიციაც – ყველაფერი ეს სწორედ იმ მშვიდი, ცოცხალი სრულყოფილებისა და სითბოს შთაბეჭდილებას ქმნის, რომელზეც წერდა ცირესი. აქვე, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ის უმნიშვნელოვანესი მომენტიც, რომ სამთავისის ტაძარში არ არის შენობის ვერტიკალური ბლოკის განცალკევებულობა ნიადაგის ჰორიზონტალური სიბრტყისაგან, როგორც ეს გვაქვს ნერლის პოკროვის ეკლესიაში, შენობა აქ ზევით ადის რამდენიმე საფეხურად და მისი მთავარი არქიტექტურული მასების ეს საფეხურებრიობა ქმნის გადასვლას ქვევიდან ზევით და ზევიდან ქვევით, რის გამოც შენობა, მთების მსგავსად, თანმიმდევრულად ამოიზრდება მიწიდან და ცისკენ ისწრაფის.

ხაზი უნდა გაესვას იმას, რომ ქართული არქიტექტურის თითქმის ყველა მკვლევართან, როდესაც ლაპარაკია ჩვენი ტაძრების გარეგნულ სახეზე, ხშირად მეორდება სიტყვები „საფეხურებრიობა“, „გეომეტრიულობა“, „ხაზობრიობა“, „პრიზმა“, და განსაკუთრებით, ხშირად – სიტყვა „კრისტალი“. და მართლაც, ქართული ტაძრის მკაფიო, მწყობრი საფეხურებრივი სილუეტი საოცრად მოგვაგონებს, თუნდაც, მთის ბროლის მკვიდრად შეზრდილ კრისტალებს.

ბუნებრივი იქნება, ვივარაუდოთ, რომ ფორმათა ასეთი საფეხურებრივი გადაზრდის გამოხატვისკენ არქიტექტორთა მუდმივი სწრაფვის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი უნდა იყოს

¹ А. Цирес, Искусство архитектуры стр, 101 – 105.

სწორედ გარემოდან განუწყვეტლად მიღებული სივრცობრივი შთაბეჭდილებები. ამ შთაბეჭდილებათა სპეციფიკას განსაზღვრავს საქართველოს ბუნების მთიანი პეიზაჟების ფორმები, რომლებიც აჩვენებს თვალს სწორედ საფეხურებრივ, ერთმანეთში გარდამავალ მოცულობებს.

როგორც ვხედავთ, შედარების პროცესში ნათლად გამოვლინდა სხვადასხვა ქვეყნის არქიტექტურაში ექსტერიერთა გადაწყვეტის საკითხისადმი თავისებური მიდგომები, და ასევე ამ ექსტერიერთა გარემოსთან კავშირის განსხვავებული პრინციპები. მაგალითად, პოკროვის ეკლესიაში შენობის ვერტიკალისა და ნიადაგის ჰორიზონტალის მკვეთრი დაპირისპირება კონტრასტულობის ეფექტს ქმნის, სამთავისის ქართულ ტაძარში კი ფორმათა საფეხურებრივობა გარემოს თავისებურებებს ასახავს და ჰარმონიულად ეთვისება მას.

გარემოსთან დამოკიდებულების ეს სხვადასხვაგვარი პრინციპები – მხატვრული გამომსახველობის შექმნა კონტრასტზე ან ჰარმონიაზე დაყრდნობით – საერთოდ ტიპურია თავ-თავისი ეროვნული არქიტექტურისათვის, რაც მრავალი ძეგლის შესაბამისი გადაწყვეტით მტკიცდება და ყოველი პრინციპის ხორცშესხმა კარგად ეთანხმება ქვეყანათა ბუნების თავისებურებებს, მათი პეიზაჟების სპეციფიკას. არა მარტო შენობის საფასადო სისტემის გადაწყვეტაში, არამედ მისი განლაგების არჩევანშიც მჟღავნდება ხოლმე ძეგლის ბუნებასთან კავშირის ერთ-ერთი ამ ძირითად პრინციპთაგანი – ან კონტრასტი, ან, პირიქით, ჰარმონია, იმისდა მიხედვით, ბუნებრივად ერწყმის ნაგებობა გარემოს თუ მკვეთრად გამოიყოფა მის ფონზე. რასაკვირველია, ლაპარაკი ამაზე შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როდესაც არქიტექტორი შენობის აგებისას სავსებით შეგნებულად ითვალისწინებს გარემოს პირობათა თავისებურებებს და ძეგლის განლაგება არსებით, დამოუკიდებელ მხატვრულ ამოცანად მიაჩნია.

რაც შეეხება საქართველოს, აქ, ამ მხრივ, ძალზე ძველი და ფესვგამდგარი ტრადიცია არსებობს – ქართველ ხუროთმოძღვრებს ნაგებობისთვის შესაფერისი, მოხერხებული

და გამოსაჩენი ადგილის არჩევა (იქნებოდა ეს ციხესიმაგრე, კოშკი თუ ტაძარი) ყოველთვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად მიაჩნდათ. თუმცა სხვადასხვა ეპოქებში ძეგლისა და გარემოს კავშირის კონკრეტული ფორმები, რასაკვირველია, ცვლილებას განიცდიდა, მაგრამ თავად დამოკიდებულება ამ პრობლემისადმი უცვლელი რჩებოდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ძეგლისა და გარემოს მხატვრული ურთიერთკავშირის პრობლემის მნიშვნელოვნება წარმოჩინდება არა მარტო კონკრეტული ძეგლების რელიეფზე განლაგების, დაყენების ანალიზისას, არამედ ამ ტენდენციის დამადასტურებელი ცნობები შეგვიძლია ვიხილოთ ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლებშიც. მართლაც, თუკი რომელიმე ნაწარმოებში, ლაპარაკია რომელიმე ტაძრის დაარსების, შენებისა თუ კურთხევის შესახებ, აუცილებლად იგი იწყება შენობის ადგილმდებარეობის აღწერით, მისი დადებითი თუ უარყოფითი მხარეების აღნიშვნით. ამის მაგალითები შეგვიძლია ვნახოთ თუნდაც იქ, სადაც მემატრიანე წერს დავით აღმაშენებლის მიერ გელათის მონასტრის დაარსების შესახებ, რომ დავითმა „მოიგონა აღშენება მონასტრისა (...) ადგილსა ყოვლად შუენიერსა და ყოვლითურთ უნაკულოსა“ და ააშენა ტაძარი ღვთისმშობლისა „აღმატებული ყოველთა წინანდელთა ქმნულთა“. მსგავსი მაგალითები მოიპოვება აგრეთვე გიორგი მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ – ხანძთის მონასტრის დაფუძნების სცენის აღწერისას, აქ ავტორი საგანგებოდ ეხება სამონასტროდ განკუთვნილი ადგილის თვისებებს და ნაწილობრივ აღწერს კიდევ „ადგილსა მას ღმრთისა მიერ ჩინებულსა სამონასტრედ“. მაგალითად, იგი წერს:

„და ერთობით ჯვარი დასწერეს ადგილსა მას და იწყეს საქმედ სენაკებისთვის ქვეყანისა დავაკებად, რამეთუ კლდეი იგი ხანძთისაი უფიცხლეს არს უფროის ყოველთა მათ კლარჯეთისა უდაბნოთა“.

იმავე ნაწარმოებში მოცემულია აგრეთვე ვრცელი და მჭევრმეტყველური აღწერა „კლარჯეთისა უდაბნოთა“

ადგილსამყოფელისა:

„და არს იგი უგზო და მიუვალ, რაითურთით სოფლისა წესითა მცხოვრებელთაგან, რამეთუ ღადლოთა მთათა შინა მალალთა არს მკვიდრობაი მათი და მორტყმულ არს ერთ კერძო მთაი იგი და ერთ კერძო შავშეთისა დიდთა წყალთა შეკრებისა გამოსლვაი გარემოადგეს ზღუდის სახედ უძრავისა. და ესრეთ ყოველთა კერძო შეზღუდვილ არიან მთათა და ხევებისა და წყალთა მათგან საშინელ ძნელოვანთა მავალთაისა“.

მსგავსი მაგალითები საკმაოდ ხშირად გვხვდება ძველ ქართულ ლიტერატურაში. მართალია, ისინი უკიდურესად ლაკონურ ხასიათს ატარებს და უმეტესწილად მხოლოდ მოკლე აღწერილობის სახითაა მოცემული, მაგრამ ეს სავსებით ბუნებრივად მოგვეჩვენება, თუ გავითვალისწინებთ ამ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა შექმნის ეპოქას, ჰაგიოგრაფიული ჟანრის სპეციფიკას და აქედან გამომდინარე – სტილის თავისებურებებსაც. ცხადია, რომ აქ არც შეიძლება მოველოდეთ ტაძრის მდებარეობის ისეთ განხილვას, როგორც ეს თანამედროვე სპეციალურ ლიტერატურაში გვხვდება. მთავარია, რომ ასეთი ცნობების გადმოცემა ლიტერატურულ ნაწარმოებებში საკმაოდ სისტემატურ ხასიათს ატარებს, ეს კი მოწმობს ავტორთა ინტერესს ძეგლების განლაგებისა და გარემოს პრობლემისადმი. რასაკვირველია, მწერალთა ასეთი ერთსულოვანი ყურადღება არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს, იგი უნდა ასახავდეს თავად არქიტექტორთა, დამკვეთთა და საზოგადოების დამოკიდებულებას, ანუ მათ ინტერესს ძეგლის განლაგებისადმი. ესე იგი, ლიტერატურული ცნობები ამ შემთხვევაში ირიბად მოწმობს კონკრეტულ არქიტექტურულ მასალაზე დამყარებულ იმ დასკვნას, რომ ქართველი ოსტატები საუკუნეთა განმავლობაში შეგნებულად ისახავდნენ და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ შენობისათვის შესაფერისი ადგილის შერჩევისა და მისი მოხდენილად განლაგების ამოცანას.

ეს ფაქტორი განსაკუთრებით იმიტომ არის აღსანიშნავი, რომ ძეგლის გააზრება, როგორც გარემოს აქტიურად მათარგანიზებელი ბირთვისა, რომელიც თავისი ფორმებისა და

განლაგების წყალობით ანსამბლად აქცევს ამ გარემოს და შეესაბამება მის ხასიათს, სრულებითაც არ არის თავისთავად და ერთნაირად საგულისხმო სხვადასხვა ეპოქისა და ქვეყნის არქიტექტურაში. დამოკიდებულება ამ ფაქტორისადმი ძლიერ განსხვავდებოდა – მას ხან უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა (გაეიხსენოთ, თუნდაც, აკროპოლისის ანსამბლი), ხანაც, პირიქით, თითქმის არ აღიქმებოდა დამოუკიდებელ მხატვრულ ამოცანად. რასაკვირველია, ვერც ერთი არქიტექტურული მიმდინარეობა სავსებით ვერ უგულებელყოფდა ვერც შენობის ექსტერიერისა და ვერც მისი გარემოში განლაგების საკითხებს, თუნდაც მხოლოდ პრაქტიკული მიზეზების გამო, მაგრამ დამოკიდებულება ამ პრობლემის მაღალმხატვრულ დონეზე განხილვისადმი სხვადასხვა დროს აშკარად განსხვავებული იყო.

ეს მოვლენა შეიძლება ბევრი სხვადასხვაგვარი მიზეზის მოქმედებით აიხსნას, მაგალითად, იგი დამოკიდებული იყო კულტურულ და ყოფით პირობებზე, რელიგიურ რიტუალთა სპეციფიკაზე, სოციალურ და პოლიტიკურ პირობებზე, ტექნიკის განვითარების დონეზე, მსოფლმხედველობის თავისებურებებზე და, რაც არაერთგზის აღინიშნა, ბუნებრივ პირობებსა და გარემოს ხასიათზე.

ძნელია იმის ზუსტად გამოყოფა, თუ ამ მიზეზთა კომპლექსიდან რომელი სად და რა დროს იძენდა გადამწყვეტ მნიშვნელობას. ამ შემთხვევაში ძირითადად საინტერესოა იმ ფაქტის გარკვევით ფიქსაცია, რომ ყურადღება შენობის განლაგებისადმი და ამ შენობის აღქმა, როგორც გარემოს, ბუნების თავის გარშემო მარგანიზებული ელემენტისა და მისი თავისებურებების გამომსახველისა, არ წარმოადგენს ყველა დროსა და ქვეყნის არქიტექტურისათვის ერთნაირად დამახასიათებელ თვისებას, და რომ შეხედულება ამ პრობლემაზე, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობის მქონე ამოცანაზე, ყველგან ერთნაირად არ გვხვდება, როგორც ეს ახასიათებდა ქართულ ხუროთმოძღვრებას.



მუსიკისმცოდნეობა





**შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის
მსოფლიო-ფილოსოფიური და სამკლესიო
მუსიკის ძირითადი ტენდენციები**

შუა საუკუნეების ხელოვნების შემსწავლელი მეცნიერება – მედიევისტიკა ამ პერიოდის მუსიკას სამ პერიოდად ჰყოფს. ადრეულ პერიოდში (500-1150) წარმოიშვა ქორალი, ადრეული პოლიფონია, ლიტურგიკული დრამები, ჰოვლიარების ხელოვნება. შუა პერიოდში (Ars antique, 1150-1300) გაიფურჩქნა ტრუბადურების, ტრუვერების ხელოვნება. გვიან პერიოდში (1300-1400), რომელიც ცნობილია საფრანგეთში Ars nova-ს, იტალიაში Trecento-ს, გერმანიაში Geisslerlieder-ის სახელწოდებით, წმინდა საკომპოზიციო ტექნოლოგიამ ნოვაციის თვალსაზრისით არნახულ მწვერვალს მიაღწია.

საზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ სხვა ეპოქების მსგავსად, შუა საუკუნეების მუსიკაშიც აისახა იმ პერიოდის ესთეტიკურ-ფილოსოფიური და კოსმოგონიური ასპექტები. ქრისტიანული კულტურის ჩამოყალიბების ადრეულ სტადიაზე დაფიქსირდა მეტად რთული და მტკივნეული პროცესები, რაც უკავშირდება რელიგიის, კოსმოგონიის და აზროვნების ტიპის შეცვლას. ქრისტიანების მუსიციერების თავდაპირველი პრაქტიკა უკავშირდება „კატაკომბებში“ იძულებით შერეილ ებრაელ ქრისტიანებს. მათი პირველი „მუსიციერება“ მთლიანად ელინური ეპოქის პროდუქტია, რომელშიც ინტეგრირებულია იუდაისტური, ანტიკურ-ელინური, სირიული, ეგვიპტური მუსიკის ელემენტები. წინარექრისტიანულ და ქრისტიანულ ეპოქებს შორის არსებული განსხვავება არ უნდა იქნეს აღქმული ორ ანტაგონისტურ ეპოქად; მოხდა არა ანტიკური კულტურის და ნააზრვეის უარყოფა, არამედ მათი საფუძვლების გადააზრება ქრისტიანული აზროვნების მოდელისთვის მოსარგებად. თანდათან მოხდა ანტიკური ეპოქის სხეულებრივ-ჰედონისტური არსებობის წესიდან ასკეტიზმით გამსჭვალული

ცხოვრების მოდელზე გადასვლა. სრულიად ბუნებრივია, რომ ეს გარდამავალი ხანა ერთგვარი ღუალიზმით გამოირჩეოდა და ამ ეპოქის მოაზროვნეები გრძნობდნენ გაორებას გრძნობადსა და სულიერს შორის. ისინი ებრძოდნენ საკუთარ თავში აღმოჩენილ შინაგან წინააღმდეგობას – განეცადათ ტკბობა ხელოვნებით თუ მისცემოდნენ რელიგიურ ასკეტიზმს?

შუა საუკუნეებში უკვე სრულიად სხვაგვარად აღიქვამდნენ მუსიკას. ეკლესია არ ცნობდა მუსიკის ავტონომიურობას და ითხოვდა, პატივი ეცათ არა ხელოვანისთვის, არამედ ღმერთისთვის, რომელმაც ხელოვანი შექმნა. მუსიკა ითვლებოდა არა ხელოვნების დარგად, არამედ მეცნიერებად სწორი მოდულაციის შესახებ, რაც გულისხმობდა მელოდიისა და რიტმის სწორად შერჩევას. ამასთან, შუა საუკუნეების მუსიკასთან მიმართებაში არსად დაფიქსირებულა ესთეტიკური სილამაზის კატეგორია, რაც ბერძნულ-ელაინურ ეპოქაში ხელოვნების ნიმუშის შეფასების ამოსავალ წერტილს წარმოადგენდა. მუსიკას უნდა გამოეწვია არა ესთეტიკური, არამედ ასკეტურ-რელიგიური განცდა. მუსიკაში ესთეტიკური სილამაზის კატეგორიის გადმოცემა შეცვალა ღვთაებრივი ჭეშმარიტების დაფიქსირების ვალდებულებამ. საგულისხმოა, რომ ყველაზე მეტად ესთეტიკური სილამაზის კატეგორიაზე ქართველი მოღვაწე პეტრე იბერი (ანუ ფსევდო დიონისე არეოპაგელი) წერდა, თუმცა სილამაზე მისთვის ღვთაებრივის ერთ-ერთი სახელი იყო და ღვთაებრივი სილამაზის ემანაციას გულისხმობდა. ამგვარად, შუა საუკუნეებში თვლიდნენ, რომ მუსიკას დამოუკიდებელი ღირებულება არ გააჩნია და მან რწმენის განმტკიცებას უნდა შეუწყოს ხელი. იგი სულის სიმბოლოდ იქცა რომელიც მორწმუნეებზე სულიწმიდასავით უნდა გადმოსულიყო. მუსიკა ფასდებოდა არა ემოციური ზემოქმედების, არამედ იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად ძლიერ ასკეტურ გავლენას მოახდენდა რწმენაზე. ახალი ტიპის საეკლესიო მუსიკა, რელიგიური განცდის გადმოცემისას, ტექსტს ანიჭებდა იმ რაღაც იდეალს, რასაც ეს უკანასკნელი არ შეიცავდა. კერძოდ, შეეძლო გამოეხატა ტექსტში ჩადებული ალგორითული

შინაარსი, რაც ზრდიდა მუსიკის ტრანსცენდენტულობას. გალობა იქცა რელიგიური პროპაგანდის ეფექტურ საშუალებად, ამიტომ მას უყურებდნენ როგორც ლოცვის განწყობილების შექმნელს. ღვთისმსახურების პროცესში მუსიკის ფუნქცია მეტად საინტერესოდ ესახებოდა ბასილი დიდს. იგი თვლიდა, რომ მუსიკა ტექსტის დამახსოვრებას ისევე უწყობდა ხელს, როგორც რბეში შერეული წამლის დაღვევა უადვილდება ავადმყოფს. ბასილი დიდის მსგავსად, წმინდა მამებიც თვლიდნენ, რომ საკუთრივ მუსიკა სრულებით არ სჭირდება უფალს და იგი მხოლოდ ადამიანური სისუსტეების გათვალისწინებით, ტექსტის დამახსოვრების გასაადვილებლად დაუშვეს მსახურების პროცესში; წმინდა მამები თანახმანი არიან „ნაკლებ ბოროტებაზე“ ანუ მუსიკაზე, რათა მრევლი უფრო დიდი ბოროტებისგან – რწმენის ნაკლებობისგან დაიცვან. ამგვარად, მუსიკას უნდა მოეხდინა არა ემოციური ზემოქმედება, არამედ გამოეწვია საკრალური განცდები, გაემყარებინა რწმენა და წირვის პროცესში სრული ჩართულობის გარანტიად ქცეულიყო. მუსიკისადმი დამოკიდებულებაში შეიმჩნეოდა ერთგვარი დუალიზმი. საეკლესიო მუსიკაში ხედავდნენ ადამიანზე საკრალური ზემოქმედების ძალას და იყენებდნენ მრევლში ქრისტიანული რელიგიის განსამტკიცებლად, საეროს კი აღიქვამდნენ უწმინდურობისა და ცოდვილობისკენ წაქეზების საშუალებად. ბერძენი და რომაელი ფილოსოფოსებისგან განსხვავებით, შუა საუკუნეებში საერო მუსიკის უარყოფითი შეფასება გამიზნული იყო მისი სტატუსის დასაკნინებლად. ეკლესიამ მუსიკის ესთეტიკური ბუნების შესახებ მსჯელობისგან თავი ოსტატურად აირიდა, გაიაზრა რა იგი მათემატიკური მეცნიერებების კონტექსტში. ეკლესია ლიტერატურასაც აკონტროლებდა, რათა შექმნილიყო შთაბეჭდილება საერო მუსიკის განუვითარებლობის შესახებ, ანუ ხელოვნურად იქმნებოდა საერო მუსიკის განვითარების არარეალური სურათი.¹

მუსიკის სხვა მეცნიერებებთან მიმართების და მისი

¹ <http://www.whitwellessays.com/index.asp>

რამდენიმე ტიპად კლასიფიცირების საკითხები პატრისტიკული ლიტერატურის და აგრეთვე ესთეტიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატების განხილვის საგანია. ასე მაგ., ნეტარი ავგუსტინე ერთ-ერთი პირველია, რომელმაც მუსიკა დაჰყო სამ შრედ: მსოფლიო მუსიკად ანუ სფეროთა ჰარმონიად, ადამიანურ მუსიკად ანუ სხეულის შინაგან მუსიკად და ინსტრუმენტულ მუსიკად; მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამენ: ჰუგო სენ ვიქტორიელი, როჯერ ბეკონი, ანისიო ბოეციუსი. შრეებად ამგვარი დაყოფის გარდა, როგორც აღვნიშნეთ, მუსიკას მათემატიკურ მეცნიერებებს შორის მიუჩინეს ადგილი. ორ ჯგუფად გაყოფილი შვიდი მეცნიერება, რომლებსაც თავისუფალი ხელოვნება ეწოდებოდათ ასე გამოიყურება: Quadrivium-ში შედიოდა – არითმეტიკა (ციფრები საზოგადოდ), გეომეტრია (ციფრები სივრცეში, კოსმოსში), მუსიკა (ჰარმონიის ან თანხმოვანებათა თეორია-ციფრები დროში) და ასტრონომია ანუ კოსმოლოგია (ციფრები სივრცესა და დროში). Trivium კი მოიცავდა – გრამატიკას, რიტორიკას და ლოგიკას. ამგვარად მუსიკა კავშირში აღმოჩნდა სამყაროს მუსიკასთან, რომელსაც მოიხსენიებდნენ სფეროთა ჰარმონიად. სხვადასხვა უძველესი ფილოსოფიური კონცეფციის თანახმად, ციური სხეულები მოძრაობისას გამოსცემენ ხმებს, რომლებიც გარკვეულ კანონზომიერებებს ემყარება და მუსიკალური ინტერვალების პროპორციებთანაა დაკავშირებული. პითაგორას და შემდგომი ეპოქის პლანეტარული კოსმოლოგიის მიხედვით, მზის სისტემა მოიცავდა 10 სფეროს, რომლებიც წრიულად ტრიალებდნენ ცენტრალური ცეცხლის ირგვლივ და სივრცეში მოძრაობისას სხვადასხვა ხმას გამოსცემდნენ. ცეცხლის სიახლოვეს მყოფი პლანეტები ნელი მოძრაობის გამო დაბალ ხმებს გამოსცემენ, კიდურა სფეროები კი სწრაფად მოძრაობისას – მაღალ ხმებს. ეს ქმნიდა სფეროთა ჰარმონიას. იოანე კეპლერის მოსაზრების თანახმად, გეომეტრიას, კოსმოლოგიას, ასტროლოგიას და მუსიკას შორის კავშირი მყარდება სწორედ სფეროთა ჰარმონიის პრიზმაში. კეპლერმა „მუსიკალური სფეროების“ ცნება 1619 წელს დაწერილ ტრაქტატში (Harmonice Mundi) გამოიყენა,

რომელშიც სწორედ ასტროლოგიას დაუკავშირა მუსიკალური ჰარმონია. მსგავს პრობლემას ეხება დანტე ალეგიერიც „ღვთაებრივ კომედიაში“ (სფეროები დაკავშირებული არიან მუსიკალურ ინტერვალებთან, რაც ქმნის ჰარმონიას).

ეს ყოველივე პირდაპირ კავშირშია მათემატიკასთან. ანტიკური ეპოქიდანვე სამყაროს საფუძვლად მიჩნეული იყო რიცხვი, მაკრო (სფეროთა მუსიკას) და მიკრო სამყაროს მუსიკას (ჩვენი სმენითი კატეგორიით აღქმადს) საფუძვლად ედოთ რიცხვითი პროპორციები. ხსენებული კონცეფცია სათავეს იღებს პითაგორას ფილოსოფიიდან და მასთან დაკავშირებული ნუმეროლოგიის პითაგორასეული სისტემიდან. პითაგორელთა სწავლებით, პლანეტებს შორის დისტანცია იმავე თანაფარდობებს ემყარებოდა, რასაც მუსიკალურ ინსტრუმენტებში სიმებს შორის თანაფარდობა. ბერძენი გენიოსის სწავლებას იზიარებს პლატონიც, რომელმაც თავის მხრივ აღიარა რიცხვის მაგიურობა. ამ პრობლემას ეხება „დიალოგებში“, კერძოდ Timaeus-ში აღწერილია სამყაროს წარმოშობა გეომეტრიული ფიგურებიდან და სფეროებზე, რომლებიც დაყოფილია მუსიკალური შეფარდებების თანახმად. პლატონის ნააზრევის მიხედვით, სილამაზის და ყოფიერების არსი რიცხვშია. უფალმა სამყაროს შესაქმნელად სწორედ რიცხვი მოიყვანა მოქმედებაში. რიცხვთა თანაფარდობებთან დაკავშირებული მუსიკა პირდაპირ იჭრება ტრანსცედენტულში. ეს სწავლებაც შეითვისა შუა საუკუნეებმა, მაგრამ ამ ეპოქის საეკლესიო მუსიკასა და ტაძრის არქიტექტურაში რიცხვთა სიმბოლური შინაარსი განისაზღვრება მათი შინაარსობრივი დატვირთვით ძველ და ახალ აღთქმაში. ამგვარი იყო ის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური და კოსმოგონიური თავისებურებები, რომლებმაც განსაზღვრა შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის მუსიკის ტენდენციები.

რაც შეეხება თავად მუსიკალური ხელოვნების განვითარებას, მეტად საგულისხმოა, რომ პროფესიული, სამგალობლო სკოლის რანგამდე აყვანილი ქრისტიანული საეკლესიო მუსიკალური კერების გაჩენა უკავშირდება 1160 წელს დასრულებული ნოტრ

დამის ტაძრის აგებას, რომლითაც მოინიშნა ზღვარი რომანულ და გოთურ არქიტექტურებს შორის; მასიური რომანული სტილი ჩაანაცვლა ფერადი ვიტრაჟებით „გამსუბუქებულმა“ გოთურმა ტაძარმა „ისრისებრი“ დაბოლოებებით, რომელიც ქმნის ტაძრის სიმაღლეში ზრდის ოპტიკურ ეფექტს. არქიტექტურის ამგვარმა პროპორციამ შეცვალა ტაძარში გალობის აკუსტიკაც, ერთგვარად გააძლიერა ბგერა, რაც შთააგონებდა წმინდა მამებს და იმ საეკლესიო მოღვაწეებს, რომლებიც ქრისტიანული მუსიკის შექმნასა და კანონიკის დაცვაში იღებდნენ მონაწილეობას.

შუა საუკუნეების მუსიკის სამი პლასტიდან (ხალხური, საეკლესიო პროფესიული და მოგვიანებით, საერო პროფესიული მუსიკა) საეკლესიო პროფესიული მუსიკა ის პლასტიკა, რომლის შესწავლის გარეშეც, პრაქტიკულად, წარმოდგენილია ევროპული მუსიკის ისტორიის ამ უმნიშვნელოვანესი პერიოდის ალქმა.

IV საუკუნიდან დასავლეთ ევროპაში შეიქმნა საეკლესიო კათოლიკური მუსიკის ძირითადი ცენტრები: რომი, მილანი (იტალია), პუატია, რუანი, მეცი, სუასონი (საფრანგეთი), ესპანეთი. ამ პერიოდის სამუსიკო მსახურების პროცესში მუსიკა წარმოდგენილი იყო ერთნმიანი ქორალის სახით. ტერმინი „ქორალი“ უკავშირდება ძველბერძნულ ქოროს. ქორალის შესახებ პირველი ცნობები IV საუკუნის საეკლესიო მოღვაწის – ილარიუსის (ეპისკოპოსი პუატიედან) ეპოქიდან გვხვდება. ქორალი ერთდროულად ჟანრიც იყო და შესრულების, გალობის სტილიც. მას გააჩნდა საკუთარი კანონიკა, გალობა განკუთვნილი იყო უნისონში სამღერად მხოლოდ კაცებისთვის. ითვლებოდა, რომ ქალი ტაძარში უნდა მღუპარებდეს, რაც ნაწილობრივ ანტიკური ეპოქის ესთეტიკის ძლიერ ინერციას შეიძლება დაუკავშიროთ, გავიხსენოთ ანტიკური დრამების სპეციფიკა. ქორალი არ უნდა აღვიქვათ აპსოლოგურ მუსიკად, მისი ძირითადი დანიშნულება ბიბლიური ტექსტის გამღერებაა. იგი სწორედ გამღერებული ლოცვაა. ამ ფენომენში შერწყმულია ორი ელემენტი – მუსიკა და ლოცვა, რომელთა საკრალური

ერთობა აღევლინება უფალს.¹ ეს ერთხმინი გალობა არ იყოფა ტაქტებად, არა გააჩნია რიტმული პერიოდულობა, როგორც ეს ანტიკური საცეკვაო მუსიკას ახასიათებდა. მის რიტმს საზღვრავს ვერბალური ტექსტი, შესაბამისად, სახეზეა მეტყველებითი რიტმული წყობა. ეს სხვა არაფერია, თუ არა იმ პერიოდის ჟანრებისთვის დამახასიათებელი პნემონიზაციის პროცესი, რამაც უნდა დაბადოს ქარიზმატულობის, უსხეულობის განცდა. სწორედ ამგვარი რელიგიური ასკეტიზმით უპირისპირდებოდა შუა საუკუნეების მუსიკა ანტიკურ ჰელონიკურ მუსიკას. ტექსტის გამღერების მხრივ, ქორალები იყოფოდა შემდეგ ტიპებად: სილაბური, ნევმატური და მელიზმატური.² კათოლიკური მუსიკის სტილზე, მელოდიების სისტემატიზაციასა და შეკრებაზე მუშაობდა თეთრი სამღვდლოება. ამ პროცესის ერთი დიდი ეტაპი დასრულდა VII საუკუნეში, როდესაც შეიქმნა საეკლესიო კოდექსი. მონოპოლია განათლებაზე გადაეცათ პაპებს, თვით განათლებამ კი საღვთისმეტყველო ხასიათი მიიღო. თავდაპირველად, ანტიკური ეპოქის მონაპოვრის შენარჩუნების და ქრისტიანული სწავლების პროცესებს წარმართავენ მონასტრები, შემდგომში კი მონასტრების ძალაუფლება გადაეცათ ტაძრებს, რომელთაც თავიანთი სკოლები შექმნეს.

პირველად სრულფასოვანი სახით ქრისტიანული ლიტურგიის წესები და ლიტურგიაში გამოსაყენებელი საგალობლების კანონიკა დაადგინა VI საუკუნის ერთ-ერთმა უდიდესმა ფიგურამ ამბროსი მედიოლანელმა მილანის ტაძრის ეპისკოპოსობის დროს. მან შეიტანა ქორალურ გალობაში ოთხი ავთენტური კილო. არსებობს ვარაუდი, რომ მილანის სკოლა რომის სკოლაზე მაღალი დონის იყო.³

შუა საუკუნეების კიდევ ერთი უდიდესი ფიგურაა რომის სკოლის წარმომადგენელი პაპი გრეგორი I (VI ს., 540-604), ღვთისმეტყველი, ღრმად განსწავლული პიროვნება ბიზანტიური მუსიკის სფეროში, დიპლომატი, პაპის ნუნცი

¹ <http://www.whitwellessays.com/index.asp>

² იხ.: იქვე

³ <http://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/pdf/ward.pdf>

კონსტანტინოპოლში. იგი ილაშქრებდა იმ ტიპის საერო განათლების წინააღმდეგ, რომელიც ღვთის გზიდან გადახვევას წარმოადგენდა. პაპი გრეგორიმ თავი მოუყარა, დაახარისხა და სისტემაში მოაქცია IV–VI საუკუნეების ქორალები, რითაც განხორციელდა კანონიზაციის პროცესი ანუ კალენდარული დღეების მიხედვით დაკანონდა ტექსტი და მუსიკა, განსაზღვრა თითოეული საგალობლის ფუნქცია.¹ საგულისხმოა, რომ VIII საუკუნიდან შემორჩენილია მხოლოდ გრეგორისეული ქორალის ვერბალური ტექსტები, IX საუკუნიდან კი მუსიკალური ტექსტებიც. ჩვენამდე შემორჩენილი ადრეული გრეგორისეული ანტიფონარიუმი კი თარიღდება IX-X საუკუნით, თუმცა ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის და იმხანად მუსიკალური დამწერლობის სპეციფიკის გამო (ამ ეტაპზე ნოტაცია ბგერის ზუსტ სიმაღლეს ვერ აფიქსირებდა), იგი სიზუსტით არ ასახავდა გრეგორისეულ გალობას. აქვე საინტერესოა გავიხსენოთ იდუმალებით მოცული საინტერესო ისტორიული ფაქტი. პაპი გრეგორის ანტიფონარიუმი, რომელიც ოქროს ჯაჭვით მიამაგრეს წმინდა პეტრეს საკურთხეველზე, მოგვიანებით გაურკვეველ ვითარებაში დაიკარგა. ამგვარად, VI საუკუნეში შეიქმნა რომის ლიტურგიული სიმღერების კრებული, ე. წ. ანტიფონარიუმი, თუმცა გალობის ამ სტილს და პრაქტიკას მხოლოდ 300 წლის შემდეგ უწოდეს გრეგორისეული. წმინდა მამებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი სწორედ გრეგორიანისტიკა იყო, რომელსაც მიიჩნევდნენ ცხოვრების შინაგანი ჰარმონიის ანალოგად, უდიდესი ღვთისმეტყველისთვის – თომა აქვინელისთვის ჭეშმარიტი მუსიკა სწორედ გრეგორიანისტიკაა.

ქორალთან დაკავშირებული იყო კოდიფიკაციის პროცესი, რომელიც ამ ეპოქიდან უკვე ყველა მიმართულებით წარმოებდა.² ამ პროცესს ხელს უწყობდა რომის პაპის გუნდიც – *schola cantorum*, ე. წ. პროფესიონალი მომღერლების ინსტიტუტი, რომლის მიზანი მომღერალთა დისციპლინირება და მათ ხელთ

1 http://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/133/1/1_1.html

2 <http://www.whitwellessays.com/index.asp>

არსებული ვერბალურ-მუსიკალური მასალის კოდიფიკაცია იყო ისინი გალობდნენ გარკვეული კანონიკურად დადგენილი წესების მიხედვით და იცავდნენ მათ, როგორც ურყევ ჭეშმარიტებებს. კოდიფიკაციის კიდევ ერთი ეფექტური გზა უკავშირდება სანოტო დამწერლობის განვითარებას. შუა საუკუნეებშივე შეიქმნა მუსიკალური ნოტაცია, რომელიც ქრისტიანული მუსიკის დიდი მონაპოვარია. თავდაპირველად დაიხვეწა ბგერის სიმბოლოები, ხოლო შემდგომ ნოტის რიტმული ფიქსირების ნოტოგრაფიული სიმბოლიკა. მომღერლების ინსტიტუტის მსგავსად, ნოტაცია (ფიქსირებულობის გამო), კოდიფიკაციის კიდევ ერთი მძლავრი და ყველაზე ეფექტური საშუალება იყო, რითაც ეკლესია კანონიკას იცავდა.

საგულისხმოა, რომ ეკლესიის ღვთისმსახურების პროცესში აკრძალული იყო ინსტრუმენტების გამოყენება, რაც გამოწვეული იყო, ერთი მხრივ, რელიგიური მოსახრებებით, მეორე მხრივ, ეს იყო ნეგატიური რეაქციის გამოხატვა მათი წარმამოვლობის მიმართ (მრავალი ინსტრუმენტი წარმართული ეპოქიდან შემორჩა). როგორც ცნობილია, წარმართულ ეპოქაში ინსტრუმენტების გამოყენება ფართოდ იყო გავრცელებული, რაც თვით ძველ აღთქმაში ვლინდება.¹ გარდა ამისა, ქრისტიანულმა რელიგიამ მზერა მიმართა ერთი ძალზე საინტერესო ბიბლიური სენტენციისკენ. საქმე იმაშია, რომ ადამი და ევა დაცემამდე თავყვანს სცემდნენ ღმერთს სწორედ მის მიერ შექმნილი ინსტრუმენტით – ხმით, ხოლო მათ შემდგომ რვა თაობას არ გამოუგონებია ინსტრუმენტები.²

თუკი IX საუკუნემდე გრეგორიანული გალობა იყო სტანდარტი, მოგვიანებით იგი გაფართოვდა ვერბალურადაც და მუსიკალურადაც. ამას გარდა, გრეგორიანული გალობის სფეროში რადიკალურად ახალი კონცეფციის ჩამოყალიბება უკავშირდება პოლიფონიის დამკვიდრებას. შუა საუკუნეების მუსიკის ამ საინტერესო ეტაპს, რომელსაც უკავშირდება ადრეული მრავალხმიანობის ფორმების წარმოშობა,

¹ <http://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/pdf/ward.pdf>

² http://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/133/1/1_1.html

მედიევისტიკა განიხილავს როგორც *Ars antique*-ს. ამ ტერმინით აღინიშნება ძველი ხელოვნება (1150-1300). ამ პერიოდში შეიქმნა მრავალხმიანობის ფორმები, რომლებიც ვითარდებოდნენ *Ars nova*-ს პერიოდშიც და ემყარებოდნენ გრეგორისეულ ქორალს. თავდაპირველად ქორალს დაემატა მეორე ხმა და წარმოიშვა ორგანუმი, შემდეგ მათ დაემატათ სხვა ხმებიც და წარმოიშვა დისკანტი. ქორალმა მთავარი ხმის სახით „გააგრძელა არსებობა“ შემდგომ ეპოქაში. კონკრეტულად შეიქმნა მრავალხმიანობის შემდეგი ფორმები: კვარტა-კვინური პოლიფონიური ორგანუმი, ტერციული ჰიმელი ანუ ორეულისეული, პარალელური სექსტაკორდებით შექმნილი პოლიფონიური ფორმა – ფობურდონი. *Ars antique*-ს პოლიფონიური მუსიკის ყველაზე სრულყოფილი ადრეული ფორმაა დისკანტი, რომელიც ჩამოყალიბდა საფრანგეთში XII საუკუნეში და განვითარების მწვერვალს მიაღწია XIII საუკუნეში. დისკანტის ძირითადი მელოდია – ქორალი ტარდება ტენორში, ზედა ხმები ასრულებენ ფიგურაციებით შექმულ კონტრაპუნქტულ მელოდიებს. ასეთი ნაგებობა გვაგონებს გოთურ იარუსიან არქიტექტურას და შუა საუკუნების მხატვრულ ტილოზე ფიგურების იერარქიულ განთავსებას. სხვა ხმების კონტექსტში მოქცეული გრეგორისეული ქორალის თემა უკვე *cantus firmus*-ს წარმოადგენს. დისკანტის სრულყოფა უკავშირდება პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის სამგალობლო სკოლის პოლიფონისტების – ლეონინის (XII) და პეროტინ დიდის (XII-XIII) სახელებს. მათ წერტილი დაუსვეს მონოფონურ მუსიკას. ლეონინიმ, რომელიც ითვლება პოლიფონიური ორგანუმის პირველ ავტორად დაწერა მსახურების ძირითადი სახელმძღვანელო კრებული - *Magnus liber organi*, რომელიც შეიცავს პეროტინ დიდის ნაწერებსაც.¹ ლეონინის შემოქმედებითმა შემკვიდრემ პეროტინიმ ორგანუმი საერო მუსიკიდან აღებული რიტმით გაამდიდრა. მან შექმნა: სამ და ოთხხმიანი საეკლესიო ორგანუმები, ერთი და რამდენიმე ხმიანი დისკანტები.

¹ <http://www.whitwellessays.com/index.asp>

შუა საუკუნეებიდან დაწყებული დასავლეთ ევროპის ღვთისმსახურების მთავარი ფორმა არის მესა, რომელიც შედგებოდა ორდინარიუმის (უცვლელი ნაწილები), პროპრიუმის (ცვალებადი ნაწილები) და ოფიცის (რომაულ ეკლესიაში ყოველდღიური საათობრივი მსახურება, ე. წ. საათების ლიტურგია) საგალობლებისგან. თავდაპირველად, ცხადია, იწერებოდა ერთხმიანი, ქორალური მესები, მრავალხმიანობის ფორმების განვითარების პარალელურად ვითარდებოდა პოლიფონიური ტიპის მესაც.

იმდენად, რამდენადაც ერესი დასავლეთ-ევროპულ საეკლესიო ცხოვრების თანმდევი მოვლენაა, გრეგორიანული კანონიკა არ აღმოჩნდა სტაბილური ფენომენი. თანდათან წარმოიშვა ანტიგრეგორისეული ტენდენციების შემცველი ჟანრები, რომლებიც კანონიკიდან განდგომის ფენომენოლოგიურ ბუნებას ესადაგებან. კერძოდ, მონოდიურ ფსალმოდირებასთან თანაარსებობას იწყებს მუსიციურების სხვა ფორმებიც; ერთ-ერთი მათგანი იყო ჰიმნი – მელოდიურად უფრო განვითარებული, მღერადი, სტრუქტურულად დასრულებული ჰანგი. მას გამოარჩევდა ლირიკული მელოდიკა, ცოცხალი ინტონაცია, მკვეთრად დაფიქსირებული მეტრი და გრძლიობათა თანაბრად გამეორებული დაჯგუფებები. ჰიმნების მელოდიკის რიტმომეტრული თავისებურებები დაკავშირებული იყო სტროფული წყობის ტექსტთან და ერთფეროვანი ფსალმოდის საპირისპიროდ სეკულარულ ჟღერადობას ამკვიდრებდა. ეკლესია დიდხანს იცავდა ფსალმოდირ ტრადიციებს და კრძალავდა ამ ჰიმნებს, მაგრამ ეს ანტიგრეგორისეული ტენდენცია თავდაპირველად თავს იჩენს ინტერმედიის ანუ ჩანართის სახით. მრევლისთვის ჰიმნიური წყობა სულ უფრო მიმზიდველი ხდებოდა და თანდათან საკვირაო მსახურება, ანუ მესა ჰიმნიურ წყობაზე გადაკეთდა. მეორე ასეთი ფორმა იყო სეკვენცია, რომელიც წარმოიშვა სალოცავ ტექსტში იმპროვიზაციულ-პოეტური ტიპის ჩანართის სახით. სეკვენცია შემდეგნაირად ჩამოყალიბდა. სენ-გალენელმა ბერმა, რევენტმა ნოტკერმა იმპროვიზაციული ვოკალიზების – ე. წ. იუბილაციებისთვის საკუთარი ტექსტების მიწერა

დაიწყო. ძველ მელოდიკაზე ახალი ტექსტების დამატებამ, მათ შორის ორი ჰარმონიის მიღწევის მიზნით, მელოდიის დახვეწის აუცილებლობა გამოიწვია. ამ წამოწყების მიზანი იყო მრევლის მიერ ტექსტის და მუსიკის უკეთ დამახსოვრება, ვოკალიზები მართლაც უკეთ ამახსოვრდებოდათ. სეკვენციის გაჩენამ ეკლესიის ნეგატიური რეაქცია გამოიწვია. საბოლოოდ, XV საუკუნის კონტრრეფორმაციის დროს, ეკლესიამ ისინი აკრძალა და გამონაკლისის სახით დატოვა - Dies irae. სეკულარიზაციის შემდეგი ნაბიჯი იყო ტროპარის წარმოშობა. ეს საგალობელი წარმოიშვა შემახილებიდან - Kyrie eleison. მან დიალოგური ფორმა მიიღო და ცალკე ჟანრად გამოეყო; არსებობს მოსაზრება, რომ ტროპა საფუძველი მოუშადა ვნებების ჟანრს. კიდევ ერთი ანტიგრეგორისეული ტენდენცია უკავშირდება ლიტურგიულ დრამებს, რომლებიც IX საუკუნიდან იწყებს არსებობას. არსებობდა ლიტურგიული დრამის ორი ციკლი - შობის და აღდგომის. ახალი და ძველი აღთქმის მოტივებზე აგებული ეს თეატრალიზებული წარმოდგენები მუსიკის და დრამატული მოქმედების ხელახალი შეკავშირების ცდად აღიქმება (ანტიკური თეატრის შემდეგ). მესის თეატრალიზაცია იმაში მდგომარეობდა, რომ სცენის ერთ მხარეს სიმბოლურად ჯოჯოხეთი მოიაზრებოდა, მეორე მხარეს კი სამოთხე. ამასთან, დროის სხვადასხვა მონაკვეთში მომხდარი ამბები სიმულტანურად გადმოცემოდა სცენაზე, რაც იმ პერიოდის მხატვრობაშიც გვხვდება. თეატრალიზებულ მესაში ქალი მონაწილეობას არ იღებდა, რაც ანტიკური თეატრის ძლიერ გავლენაზე მეტყველებს. ქალის პარტიებსაც კაცები ასრულებდნენ. ეშმაკეული საწყისის მატარებელ გმირებს განასახიერებდნენ არა მღვდელმსახურები, არამედ ჰისტორიონები, შვილმანები, ჰოვლარები. მათი წყალობით საკლესიო წიაღში ძლიერი საერო ნაკადი აღწევდა. ამ მიზეზთა გათვალისწინებით სპირიტუალური მისტერიები აიკრძალა, ეკლესიიდან განდევნის შემდეგ მათ ეკლესიის კარიბჭესთან გადაინაცვლეს. ანტიგრეგორისულ ტენდენციას უკავშირდებოდა VII-IX საუკუნეებში წარმოშობილი სახალხო

წარმოდგენები – სულებლთა ზეიმი ანუ სახედრების წირვა, რომლებსაც მართავდა სამღვდელოება მიერ მრევლის ფართო მონაწილეობით. ამ პაროდიულ რიტუალში მღეროდნენ უხამს სიმღერებს. ამ ტენდენციებმა მართლაც გამოიწვია გრეგორიანული კანონიკის სერიოზული დემონტაჟი.

ამგვარად, შუა საუკუნეების ფილოსოფიურ, ესთეტიკურ და პატრისტიკულ ლიტერატურაში განისაზღვრა და შეძლევ მუსიკაში აისახა მუსიკის მისია და დანიშნულება ქრისტიანის ჩამოყალიბებაში. გამოიკვეთა ძალზე საინტერესო შემოქმედებითი პროცესები, რომლებიც შემდგომ ეპოქებში განვითარდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- <http://www.whitwellessays.com/index.asp>
- <http://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/pdf/ward.pdf>
- http://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/133/1/1_1.html
- <http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz/22430>.
- http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/2225/Григорианское
- <http://www.ipl.org/div/mushist/middle/index.html#chant>
- <http://everyhistory.org/music/history2.html>
- <http://www.reformedonline.com/view/reformedonline/music.htm>
- <http://everyhistory.org/music/history2.html>



ქრეოლოგია





პოზიტიური აღზრდის პრობლემა ქართულ ქორეოგრაფიაში

„ცეკვა ნ წლის ასაკში დავიწყე. თავიდანვე უზომოდ მიყვარდა. ვწერდი და ვოცნებობდი ცეკვის მასწავლებლობაზე, მაგრამ ჩემი მასწავლებლის პედაგოგიკის უცოდინრობის გამო ხშირად მხვდებოდა ე. წ. ხმალი. ყურს იმდენად მწარედ გვიწევდა, რომ სიმწრისაგან ცრემლები გვცვიოდა. ეს იყო პატარა დიქტატურა და ჩვენც დაპროგრამებულიებით შიშის ქვეშ ვაკეთებდით ჩვენთვის გაუგებარ რაღაც ილეთებს. ამის გამო, ბავშვობაში ცეკვა შემძულდა და მისი ხსენებაც აღარ მინდოდა...“. ეს ერთ-ერთი ამონარიდია ჩემი სტუდენტის თ. ა.-ს მიერ ცეკვის პედაგოგიკის შესახებ დაწერილი თემიდან.

პრობლემა, რომელსაც მე ვეხები, ქართული საზოგადოებისთვის საკმაოდ კარგად არის ცნობილი. სტუდენტ თ. ა.-ს მიერ საშინაო დავალებაში წამოჭრილმა ამ საკითხმა, კიდევ ერთხელ შემახსენა მისი აქტუალობისა და პედაგოგ-ქორეოგრაფთა გადამზადების აუცილებლობის შესახებ.

ვერ ვხვდები რატომ, მაგრამ, თითქოს მიეჩვიეთ, რომ ცეკვის მასწავლებელს (განსაკუთრებით ქართული ცეკვის) დიდი ჯოხი, გრძელი ქამარი ან განიერი ხელის მტევანი მაინც უნდა ჰქონდეს. ეს ქართველი ქორეოგრაფების უმეტესი ნაწილის რეალური სახეა. მათ კი ერთი სერიოზული პრობლემა აერთიანებთ – საკუთარი რისხვის კონტროლის უუნარობა.

აი ასე, მარტივად, ერთი ხელის მოსმით გადაჭრეს ქართველმა ქორეოგრაფებმა პრობლემა, რომელსაც დიმიტრი უზნაძემ აღზრდის ტრაგედია უწოდა. საქმე იმაშია, რომ მასწავლებლის საქმიანობა და მოლოდინი შორეულ მიზანზე დაფუძნებული, ბავშვი კი, თავისი ასაკობრივი თავისებურებების გამო, დღევანდელი დღით ცხოვრობს, მას დღესვე უნდა თამაშიც და გართობაც. პედაგოგ-ქორეოგრაფები ამას თავნებობას მიაწერენ და „ურჩი“ ბავშვების აღსაზრდელად მამაკაც ქორეოგრაფთა

უმრავლესობა ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური დასჯის სხვადასხვა მეთოდის ძიებაშია.

მედიკოს-ბიოლოგების კვლევები ცხადყოფენ, რომ მამაკაცის მიდრეკილება ემოციის ფიზიკური გამოხატვისადმი ბევრად უფრო ძლიერია. როგორც ნეირობიოლოგიაში მომუშავე მეცნიერები ასკენიან, ეს განპირობებულია ტვინის ლიმბური სისტემის მუშაობიდან. „მშვიდ მდგომარეობაში ორივე სქესის ადამიანთა კვლევამ გამოავლინა განსხვავება ამ სისტემაში. მამაკაცების ლიმბურ სისტემაში „მუდმივ საქმიანობაში“ უძველესი უბანი – სტრუქტურების ჯაჭვი, საიდანაც აღმოცენდება ემოციების აქტიური ფორმები – აგრესია და ძალადობა. ქალის ტვინში კი აქტიურად ფუნქციონირებს ლიმბური სისტემის გვიან განვითარებული ნაწილი – სარტყლისებური ხვეულები, რომლებიც გამოხატვის სიმბოლურ ფორმებს (ჟესტიკულაცია, სიტყვა), მექანიზმებს ემსახურება“. ამდენად, ტვინის ლიმბური სისტემის „დამნაშავეობრივი“ საქმიანობიდან გამომდინარე, მამაკაცებს ემოციების სამართავად მეტი ძალისხმევა ესაჭიროებათ.

სხვადასხვა სახის კრიზისის ფონზე საზოგადოება ინდიფერენტულია ბავშვთა ძალადობის პრობლემის მიმართ. სიტუაცია იმითაც რთულდება, რომ საქართველოში მის დამცველად გვევლინება გავრცელებული ანდაზები და გამოთქმები, როგორებიცაა „შვილი გაზარდე მტრად, მოყვარედ გამოგადგება“, „მტკიცე ხელი“ და სხვა. ჩვეულებრივი ყოფითი საწყენი რეპლიკები და კრიტიკული გამოხტომები სხვა არაფერია, თუ არა სიტყვიერი შეურაცხყოფა. ცუდი გუნება-განწყობა ან დაგროვილი გაღიზიანება არავითარ შემთხვევაში არ ამართლებს მსგავს გამოვლინებებს.¹ დაყვირება, განზრახ დამცირება, შერცხვენა, ბავშვის დაჩაგრვა, დათრგუნვა და ა. შ. – მენტალური, ფსიქოლოგიური ძალადობაა, რომელიც გულისხმობს ნებისმიერ სიტყვიერ ან ქცევით შემოქმედებას ბავშვზე შიშის მდგომარეობის პროვოცირებით. ხოლო, ბავშვის

¹ საქართველოს საზოგადოებრივი ჯანდაცვის და მედიცინის განვითარების ფონდი http://phmdf.ge/?page_id=12

ცემა, ყურის აწვევა, თმების მოქაჩვა და ა.შ. – კი **ფიზიკური ძალადობაა**.

ძალადობის უამრავი განმარტება არსებობს. ჯანდაცვის მსოფლიო ორგანიზაციის განმარტებით, „ძალადობა არის ფიზიკური ძალის ან ძალაუფლების განზრახ გამოყენება რეალური ან მუქარის სახით მიმართული საკუთარი თავის, სხვა პირის, პირთა ჯგუფის ან თემის წინააღმდეგ, რომლის შედეგს წარმოადგენს (ან ამის ალბათობის მაღალი ხარისხი არსებობს) სხეულის დაზიანებები, სიკვდილი, ფსიქოლოგიური ტრავმა, გადახრები განვითარებაში ან სხვადასხვა სახის ზიანი“.

ამგვარად, გამოთქმა „ფიზიკური ძალის ან ძალაუფლების გამოყენება“ უნდა გავიგოთ, როგორც სასტიკი მოპყრობის ნებისმიერი ფორმა (ფიზიკური, სექსუალური ან ფსიქოლოგიური). ამგვარი განმარტება ძალადობის შედეგების ფართო წრეს მოიცავს, მათ შორის ფსიქოლოგიურ ზიანს, ჯანმრთელობის შერყევას და გადახრებს განვითარებაში.¹

მასწავლებლისა და მოსწავლის ურთიერთობაში ამ ტრაგიკული ფენომენის მოხსნა მარტივად ხერხდება, თუ მასწავლებელი სწორად მუშაობს, თუ ითვალისწინებს ბავშვის ზოგადფიზიკურ, ფსიქოლოგიურ და გონებრივი განვითარების ასაკობრივ და ინდივიდუალურ თავისებურებებს. ცეკვის სწავლებას კი სპეციალური ქორეოგრაფიული განათლების გარდა, პედაგოგიური და ფსიქოლოგიური მეცნიერებების საფუძვლიანი ცოდნა ესაჭიროება, რამეთუ, როგორც გერმანელები ამბობენ „ვერ იქნები მასწავლებელი, თუ არ ხარ ფსიქოლოგი“. ამის კრიზისი კი ნამდვილად ეტყობა XXI საუკუნის ქართულ ქორეო-პედაგოგიკას.

პედაგოგ-ქორეოგრაფებისთვის ამოა იმის მტკიცება, რომ სასჯელი, პირდაპირი გაგებით, არ არის აღზრდის საშუალება და იგი მხოლოდ აღზრდისათვის საჭირო პირობების შექმნას უზრუნველყოფს; რომ წახალისება და სასჯელი ზუსტად

¹ ბავშვზე ძალადობის ძირითადი საკითხები, თბილისი, 2011 წელი http://phmdf.ge/wp-content/uploads/2012/04/bavshvta_dzaladobis_dziritadi_sakixebi.pdf

უნდა მიესადაგებოდეს მოზარდის მიერ განხორციელებულ მოქმედებას. თუ სასჯელი ადეკვატური არ არის მოზარდის მიერ ჩადენილი მიუღებელი საქციელისა, მაშინ იგი ნეგატიურ განწყობას წარმოშობს მასწავლებლის მიმართ; რომ არსებობს დასჯის ალტერნატიული, უფრო ჰუმანური მეთოდები. ისეთი, როგორც არის **პოზიტიური** დასჯა. ამ შემთხვევაში ჩვენ მოსწავლეს ვაძლევთ ახალ სტიმულს, მისთვის არასასურველს, ამის შედეგად კი უარყოფითი ქცევის სინშირე შემცირდება.

სამწუხაროდ, ბევრ მათგანს დღესაც გულწრფელად სჯერა, რომ სიმკაცრეს, შეყვირებას, ლანძვასა და ხელის შეხებასაც კი გაცილებით სწრაფი შედეგები მოსდევს. ამგვარი მეთოდები კი პედაგოგიურ-ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით დამღუპველია.

„ბავშვთა მიმართ ძალადობასა და უგულვებელყოფას აქვთ როგორც მოკლევადიანი, ასევე გრძელვადიანი შედეგები. პირველ რიგში, ძალადობა და უგულვებელყოფა მთლიანად ამახინჯებს ბავშვის ცხოვრებას, მის პიროვნებას:

1. უარესდება ბავშვის ჯანმრთელობა (ფიზიკური ჯანმრთელობა – შეიძლება ჩამოყალიბდეს ისეთი დაავადებები, როგორებიცაა: ენურეზი, ბრონქიალური ასთმა, კუჭ-ნაწლავის პათოლოგიები, გულ-სისხლძარღვთა დაავადებები და სხვა; მენტალური ჯანმრთელობა – შესაძლოა გაჩნდეს ფსიქიკური პრობლემები, როგორებიცაა: შფოთვა, დეპრესიული მდგომარეობები, შიშები, ქცევითი დარღვევები, სტრესული აშლილობანი და სხვა. აღსანიშნავია, რომ მენტალური ჯანმრთელობის დარღვევები შეიძლება დამანგრეველი იყოს, ხელი შეუწყოს სუიციდის, მკვლელობების ან ცხოვრებისეული დისფუნქციების განვითარებას და სხვა).

2. ბავშვი ვერ აღწევს წარმატებებს განათლებაში, პირად განვითარებაში.

3. ბავშვს უჩნდება სოციალურ-ფსიქოლოგიური პრობლემები: ვერ ეგუება მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ ცვლილებებს, არ გრძნობს თავს უსაფრთხოდ, არ შეუძლია პოზიტიური ურთიერთობების დამყარება, არ არის კანონმორჩილი, უჭირს გადაწყვეტილებების მიღება, აქტიური და ინიციატივიანი

ქცევა;

4. საფრთხე ექმნება ბავშვის შემდგომ ეკონომიკურ კეთილდღეობას (ბავშვი ვერ იღებს საჭირო განათლებას, მომავალში არ არის მზად მუშაობისათვის, ვერ აღწევს მატერიალურ უზრუნველყოფას, ვერ ხდება კარგი მეოჯახე).

5. ძალადობით გამოწვეული ფიზიკური დაზიანება ხელს უშლის მომავალში ბავშვის პოტენციალის გამოვლინებას;

6. ადრეულ ასაკში ძალადობაგანცდილი ბავშვის თავის ტვინი სტრუქტურულად შეცვლილია და მთელ მის ცხოვრებაზე ახდენს ნეგატიურ გავლენას.

7. სხვადასხვა კვლევებიდან გამომდინარე, ზრდასრული კრიმინალების 70% ბავშვობაში ძალადობაგანცდილი და უგულვებელყოფილია“.¹

ფროიდისეული განმარტებით, ბავშვობაში ჩამოყალიბებული ტრავმული ფსიქიკა გააქტიურების პირობას ელოდება, რათა შემდეგ დამახინჯებულად გამოჩვენდეს ცნობიერებაში. ძალმომრეობის პირობებში აღზრდილი ადამიანის განვითარების ხაზი, ხშირ შემთხვევაში არასწორად მიემართება და ოდესმე აუცილებლად იჩენს თავს.

აღსანიშნავია, რომ ზედმიწევნითი შენიშვნა-დასჯის პირობებში ბავშვი საკუთარ ფიზიკურ შესაძლებლობებში ეჭვდება („ეს ილეთი არასოდეს გამომივა“) და კარგავს თვითდაჯერებულობას, სწავლის სურვილს.

პედაგოგობა მოითხოვს მოთმინებას, სიმშვიდეს, ტაქტს და სხვათა მოსაზრებების შეწყნარებას. ბავშვის გამხნევება, შექება, მეგობრული თანადგომა – ანუ თანამშრომლობითი მიდგომა, ყველა ასაკობრივ საფეხურზე ამართლებს. თანამშრომლობითი პედაგოგიკა ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში იარსებებს მხოლოდ მაშინ, როცა პედაგოგ-ქორეოგრაფის ლექსიკაში წამყვანი გახდება გამოთქმები: „მოდით, ერთად გავაანალიზოთ, რატომ არ გამოგვდის მოძრაობა“, „იქნებ, კიდევ ერთხელ გვეცადა“, „გუშინ რაზე შევთანხმდით“ და სხვა.

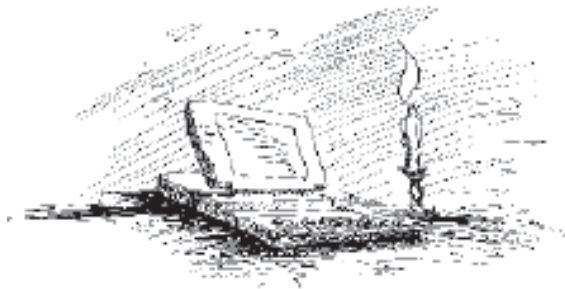
¹ ბავშვზე ძალადობის ძირითადი საკითხები, თბილისი, 2011 წელი http://phmdf.ge/wp-content/uploads/2012/04/bavshvta_dzaladobis_dziritadi_sakixebi.pdf

ამდენად, ყოველივე ეს მეტ მნიშვნელობას იძენს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ცეკვის გაკვეთილი არის არა მხოლოდ მოძრაობის შესრულების უნარ-ჩვევების გამომუშავება და საცეკვაო ილეთთა მარაგის ცოდნა, არამედ, პირველ რიგში, ხელოვნების სამყაროსადმი ზიარება. ეს თეტიკური ფასეულობების ჩამოყალიბება და გემოვნების განვითარება, რაც მომავალში მშვენიერების აღქმის სრულფასოვნებას განაპირობებს. ამიტომ, ავარიდოთ ბავშვები სისასტიკეს, ცინიზმს და ბოროტებას. ვიძეგობროთ აღსაზრდელებთან, **ვიყოთ ავტორიტეტულნი და არა ავტორიტარულნი!** „მტკიცე ხელით“ ღირებულებების გადაცემა ვგონებ არ არის აღიარებული და ზოგ შემთხვევაში შესაძლოა დამლუპველიც გახდეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კუხალაშვილი თ. ქალის ტვინის თავისებურებანი, თბ., 2009
- საქართველოს საზოგადოებრივი ჯანდაცვის და მედიცინის განვითარების ფონდი http://phmdf.ge/?page_id=12
- ბავშვზე ძალადობის ძირითადი საკითხები, თბილისი, 2011 წელი http://phmdf.ge/wpcontent/uploads/2012/04/bavshvta_dzaladobis_dziritadi_sakitxebi.pdf
- ცუცქერიძე ზ. „ლექციების კურსი პედაგოგიკაში“ I-II ნაწ., თბ., 1997
- ზუხუა გ. „პედაგოგიკა“, თბ., 2009
- გაგუა ვლ. „პედაგოგიკა“, თბ., 1996
- Civil. ენციკლოპედიური ლექსიკონი, <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=5&t=2353>

კულტურის მენეჯმენტი





კულტურული მემკვიდრეობა და მუზეუმები გლობალიზაციის ეპოქაში

თაობიდან თაობაში გადაცემული ასეთი არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა მუდმივ განახლებას განიცდის მათი გარემო პირობების, ბუნებასთან ურთიერთმოქმედებისა და ისტორიის შესაბამისად, რითაც ხელს უწყობს კულტურათა მრავალფეროვნებისა და ხშირ შემთხვევაში კულტურული ტრანსმისიის პროცესს.

მიმდინარე გლობალური ტრანსფორმაციების გამო, საზოგადოებასა და კულტურაში იცვლება მუზეუმებისადმი დამოკიდებულება და სოციალური აღქმა. მატერიალური და არამატერიალური მემკვიდრეობის კონტექსტში საზოგადოებისა და ბუნების ურთიერთქმედებაში კულტურული მემკვიდრეობა, როგორც ღირებულებათა სისტემა იგულისხმება, ხოლო მუზეუმი, როგორც ამ ღირებულებათა სისტემის მატარებელი ინსტიტუცია.

მუზეუმის მიერ სისტემური ცოდნის გამოყენება, როგორც ლოკალური, ისე გლობალურ დონეზე, სამუზეუმო სფეროს უამრავ შესაძლებლობას აძლევს, როგორც ინტერდისციპლინარული მიმართულებების გასავითარებლად, ისე ღირებულებათა სისტემების გასავრცელებლადაც. გლობალიზაციის ეპოქაში წინა პლანზე კულტურული მრავალფეროვნების შენარჩუნების იდეა გადმოდის. საზოგადოების, ქვეყნის და მთლიანად მსოფლიოს კულტურული მრავალსახეობა – ეს არის ობიექტური ტენდენცია, რომელიც გამოწვეულია თითოეული ერის მიერ საკუთარი ისტორიისა და კულტურის აბსოლუტური ფასეულობის, საკუთარი ცხოვრების წესის თვითმყოფადობის გამძაფრებელი აღქმით. ეს მეტწილად აისახება კულტურის უნიფიცირებაზე და ასეთ შემთხვევაში – ფასეულობათა ერთი სისტემა უნივერსალურ ნორმათა საფუძველად გვევლინება, რომელიც მუზეუმებშია გაერთიანებული.

თანამედროვე საზოგადოებაში მუზეუმები, ისევე, როგორც კულტურის სფეროს ბევრი სხვა დაწესებულება, წარმოადგენს ზოგადი სოციალური, პოლიტიკური და იდეოლოგიური კონტექსტის ნაწილს და მათ მუშაობაზე სოციალური, პოლიტიკური, იდეოლოგიური, ეკონომიკური, გეოპოლიტიკური და ტექნოლოგიური ცვლილებები ახდენენ გავლენას. გამოფენების ორგანიზება მუზეუმისათვის საზოგადოებასთან ურთიერთობის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფუნქციაა. გამოფენები და ღონისძიებები – ეს არის კომუნიკაციის მძლავრი საშუალება, რომელიც მიზნად ისახავს ინფორმაციისა და ცოდნის, ესთეტიკური სიამოვნებისა და გართობის შეთავაზებას დამთვალიერებელთათვის. ექსპოზიციები, სადაც წარმოდგენილია საუკუნეების განმავლობაში კაცობრიობის მოღვაწეობის ავთენტიკური მატერიალური მტკიცებულებები, უშუალო კონტაქტს ამყარებენ დამთვალიერებელთან, რომელიც „ხელით ეხება“ წარსულს. დამთვალიერებელი, ერთი მხრივ, ექსპონატების სიახლოვეს ყოფნისას აცნობიერებს შთაბეჭდილებას და, მეორე მხრივ, სარგებლობს მუზეუმის მიერ შეთავაზებული ინფორმაციითა და განმარტებებით. ამ გზით დამთვალიერებელს უჩნდება ახალი ინტერესები და განწყობა, აღმოაჩინოს ავთენტიკურობის ასპექტები და მნიშვნელობა და მიიღოს ახალი შთაბეჭდილება. მიუხედავად იმისა, რომ გამოფენები წარმოადგენენ კულტურის გავრცელების დამოუკიდებელ ფორმას, მას ხშირად იყენებენ სხვადასხვა ღონისძიების: ფესტივალების, კულტურული ბაზრობების, საიუბილეო დღესასწაულების და ა. შ. თანდართული დამატებითი ელემენტების სახით. მუზეუმების მიერ ორგანიზებული გამოფენებისა და ღონისძიებების (როგორც საზოგადოებასთან დიალოგის ინსტრუმენტი) მიზანია საზოგადოების განათლებისა და გართობისათვის ხელშეწყობა, რაც ხორციელდება არა პასიურად, – ინფორმაციის მუდმივი და სტაბილური მიღების გზით, არამედ შემოქმედებით მიდგომაზე დაყრდნობით. ნებისმიერი ორგანიზაციის მართვის მექანიზმში, მათ შორის მუზეუმისაც, ურთიერთმოქმედებს

ორი კომპონენტი: მმართველი სისტემა (მართვის სუბიექტი) და სამართავი სისტემა (მართვის ობიექტი). ამით, მართვის სუბიექტი, საინფორმაციო სიგნალებისა და მოქმედებების საშუალებით, ატყობინებს მართვის ობიექტს, თუ როგორ უნდა იფუნქციონიროს, ახორციელებს გარკვეულ ზემოქმედებას ობიექტზე, რომელიც იღებს ამ იმპულსებს და მის მიხედვით მოქმედებს. შემთხვევითი არ არის ის, რომ მენეჯმენტის კლასიკოსი პიტერ ფ. დრაკერი ფიქრობს, რომ მართვა, ეს არის მოღვაწეობის „განსაკუთრებული სახეობა“, რომელიც აქცევს არაორგანიზებულ ხალხთა მასებს ეფექტურ, მიზანმიმართულ და წარმოებით ვგუფად. ხშირად მართვა განიხილება როგორც ცალმხრივი ზემოქმედება სუბიექტისა ობიექტზე. სხვაგვარად რომ ითქვას, ის მხოლოდ მართვის სუბიექტის მოღვაწეობამდე დადის. ეს მცდარი მსჯელობაა, რადგან სწორედ წინააღმდეგობები სუბიექტსა და ობიექტს შორის წარმოადგენს მართვის მამოძრავებელ დასაწყისს. სუბიექტსა და ობიექტს შორის ზღვრები მოძრავი და ფარდობითია, ხშირად სუბიექტი თავად ხდება მართვის ობიექტი ზემდგომი სუბიექტის მიმართ. სამუზეუმო მენეჯმენტზე საუბრისას მართვის ადმინისტრაციული მეთოდები დაკავშირებულია სამუზეუმო კოლექციის შენახვასა და აღწერასთან. მენეჯმენტის მიმართულების სპეციალისტები მართვას განიხილავენ, როგორც უწყვეტ ურთიერთდაკავშირებულ მოქმედებათა სერიას, პროცესს, რომელსაც, როგორც წესი, მმართველობით ფუნქციებს უწოდებენ. სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებულია „მართვის ფუნქციის“ ცნების შემდეგი განმარტება: ეს არის მოღვაწეობის სფერო, რომელიც განკერძოებულია მუზეუმში არსებული შრომის გაყოფის ძალით და წარმოადგენს მუშაობის განმეორებითი სახეობის კომპლექსს, რომელსაც მართვის სუბიექტები ასრულებენ. მართვის განხორციელების დროს მმართველი სუბიექტი, ამ შემთხვევაში მუზეუმის მენეჯერი, უშუალო ურთიერთმოქმედებს მართვის ობიექტთან, რომლის როლში გამოდიან შემსრულებლები, ერთობლივი შრომის პროცესის მონაწილეები, რითაც მათზე ხდება ზემოქმედება და

სამუზეუმო დაწესებულებების სისტემური მიზნების მიღწევის უზრუნველყოფა. თითოეული მმართველობითი ფუნქცია თავისთავად ასევე წარმოადგენს უწყვეტ პროცესს, რადგან სამუზეუმო საქმიანობაც შედგება სხვადასხვა ერთმანეთთან დაკავშირებული მოქმედებებისაგან და სამუზეუმო საქმიანობის მართვის პროცესი წარმოადგენს ურთიერთდაკავშირებულ მოქმედებათა ჯამს. სამუზეუმო საქმიანობის მართვის სისტემაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს დაგეგმარებას, რომელიც მუზეუმის მუშაობის ძირითად სახეობებს განსაზღვრავს მიმდინარე პერიოდზე ან პერსპექტივაში. დაგეგმარების ობიექტია კულტურული განვითარების პროცესები. დაგეგმარების ფუნქციის რეალიზების დროს სამუზეუმო მენეჯმენტი ეფუძნება გარემოს ფაქტორებსა და მოთხოვნილებების შეფასებებს, ის განსაზღვრავს ორგანიზაციის მიზნებს, ასევე იმას, თუ რა საშუალებებით იქნება ისინი მიღწეული და როგორია მუზეუმის განვითარების მაჩვენებლები გარკვეული პერიოდისათვის.

სამუზეუმო საქმიანობა და მართვის მექანიზმები უშუალოდ კულტურის პოლიტიკის შემადგენელი ნაწილია და სტრატეგიული ხედვის ჩამოყალიბებასა და თანმიმდევრობას გულისხმობს, რაც თავისთავად მოიაზრებს ძველის, ანუ მემკვიდრეობის კონსერვაციას, შენახვას, დაცვას, გავრცელებას და ასევე ახალი მიმართულებების ხელშეწყობასა და განვითარებას. კულტურის პოლიტიკა განსაზღვრავს კულტურის სფეროს განვითარების პრიორიტეტებსაც. ეკონომიკის მიმართულების მკვლევარი დ. ტროსბი კულტურის პოლიტიკას განსაზღვრავს, როგორც „სახელისუფლებო პოლიტიკის სპეციფიკურ იარაღს“. იგი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე საზოგადოებაში კულტურის როლის გაზრდამ გაზარდა სახელმწიფოს ინტერესიც კულტურის სფეროს მიმართ. იუნესკო კულტურას განიხილავს, როგორც კაცობრიობის განვითარების განუყოფელ ნაწილს. აქედან გამომდინარე, დ. ტროსბი თვლის, რომ კულტურის პოლიტიკის ჩამოყალიბება კულტურული სფეროს ინტერესების საფუძველზე უნდა მოხდეს. თანამედროვე მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ კულტურული პოლიტიკის ფორმირება უნდა

ეყრდნობოდა დემოკრატიის პრინციპებსა და ადამიანთა უფლებებს. დღესდღეობით, კულტურული დემოკრატიის იდეა ევროპული ქვეყნების კულტურული პოლიტიკის განმსაზღვრელი პრინციპია. კულტურის პროდუქტები აყალიბებს არა მარტო გემოვნებას, არამედ ქმნის ღირებულებათა სისტემასაც. ზოგადი ეკონომიკური მტკიცებულება: იზრდება მოთხოვნა – იზრდება მიწოდება, კულტურის სფეროში არ და ვერ უნდა მოქმედებდეს. კულტურის სფერო თავისთავად უნდა ქმნიდეს მოთხოვნას, რის შედეგადაც საზოგადოებას უვითარდება როგორც კულტურის პროცესებში თანამონაწილეობის სურვილი, ისე ხარისხის შეფასების კრიტერიუმები. კულტურის სფეროს მენეჯმენტზე საუბრისას გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოებები: კულტურის სფეროს მართვის პროცესები დამოკიდებულია არა მარტო სოციალურ-კულტურულ კონტექსტზე და სოციალურ-კულტურულ გარემოზე, არამედ, თავადაც იძენს სოციალურ-კულტურულ ნიშან-თვისებებს. უფრო მეტიც – ყოველი იურიდიული თუ კერძო კომპანია დროთა განმავლობაში სულ უფრო მკაფიოდ გვევლინება კულტურის სფეროს საქმიანობის განმსაზღვრელადაც. კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციების საქმიანობა თანამშრომლობისა და ურთიერთგაცვლის გარეშე შეუძლებელია, რის გამოც ხდება პარტნიორობა სხვადასხვა ბიზნეს სტრუქტურებთან და განსხვავებული ტიპის ორგანიზაციებთან – იქნება ეს სპონსორობის ინსტიტუტის განვითარება, ქველმოქმედება, საზოგადოებასთან ურთიერთობა (PR) თუ სხვა. ამდენად, ცხადი ხდება შემდეგი – კულტურის სფეროს მართვის საკითხების გაანალიზება განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს შემდეგ მიზეზთა გამო: კულტურის სფეროს მართვის არსში ზოგადად მენეჯმენტის სრული სპექტრი მოიაზრება. მეორე – ამგვარი განხილვის პერსპექტივები მნიშვნელოვანია კულტურის სფეროს და საქმიანი აქტივობის სხვა სფეროების ურთიერთთანამშრომლობის შესაძლებლობისა და აუცილებლობის გარკვევისათვის. კულტურის სფეროს მართვის მთავარი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მითითებულ

სფეროში შემოსავლების მიღება ხდება არა სარგებლის მიღების მიზნით, არამედ დაინტერესებული დონორების მოზიდვის ხარჯზე – სპონსორობა, პატრონაჟი, ქველმოქმედება და სხვა. კულტურის სფერო, გარდა შემოქმედებითი პროცესებისა, გულისხმობს კულტურის ეკონომიკის, სამართლის, დაფინანსებისა და ფანდრაიზინგის, მართვის, ინფორმირების, პროფესიული კადრების მომზადება-გადამზადების, მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განვითარებისა და სხვათა ერთობლიობას. კულტურის სფეროს არაკომერციული ხასიათი სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი ბიზნესისთვის მიმზიდველი არ არის. დღეისათვის მთელ მსოფლიოში არაკომერციული (Nonprofitable) სექტორი – ეკონომიკის ერთ-ერთი ყველაზე სწრაფად მზარდი სექტორია. არაკომერციული სფეროს საჯაროობიდან და სოციალური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, მკვეთრად გამოხატული სარეკლამო პოტენციალი აქვს, რაც, თავის მხრივ, დონორებს მიმზიდველი იმიჯის, რეპუტაციის, სოციალური სტატუსის ფორმირებისა და განვრცობის საშუალებას აძლევს. ბიზნესისა და კულტურის ურთიერთთანამშრომლობას საზოგადოების განვითარებისა და გარდაქმნისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს და სამოქალაქო საზოგადოებისთვის რეალიზების საშუალებას წარმოადგენს, რომლის გათვალისწინებითაც შესაძლებელია გამოვყოთ კულტურისა და ხელოვნების ზეგავლენის რამდენიმე ასპექტი:

1. ფასეულობებისა და ღირებულებათა სისტემების შენარჩუნება;
2. სოციალური ზეგავლენა – ფასეულობები, განათლება, თანამონაწილეობა;
3. კულტურის სფეროს უშუალო გავლენა ეკონომიკაზე (ეკონომიკური განვითარება, ინფრასტრუქტურა, სამუშაო ადგილები).

კულტურის სფეროს საერთო-ეკონომიკური განვითარება განაპირობებს ეკონომიკური პირობების ფორმირებას, რომლებიც, თავის მხრივ, შეძლებს უზრუნველყოს კულტურის სფეროში მოღვაწე სუბიექტთა კონკურენტუნარიანობა მომსახურების

ბაზარზე და მაღალი საფინანსო-ეკონომიკური შედეგები. კულტურისა და ეკონომიკის ურთიერთობა დღეისათვის გარდამტეხ სტადიაზეა. მათი დაახლოვება მხოლოდ დიალოგის საგანია და პრობლემებისა და სირთულეების გარეშე არ მიმდინარეობს. კულტურა დღემდე პარადოქსულ მდგომარეობაში იმყოფება: ერთი მხრივ, შეინიშნება კულტურის უდიდესი როლის ფართო აღიარება ეკონომიკასა და წარმოებასთან მიმართებით, მეორე მხრივ კი, ეს ყველაფერი მხოლოდ საუბრის დონეზე რჩება და რეალური ნაბიჯებით არ არის განმტკიცებული. მაგალითად, 1992 წლის დეკემბერში, გაეროსა და იუნესკოს ინიციატივით შეიქმნა კულტურისა და განვითარების მსოფლიო კომისია, კომისიის დასკვნაში ნათქვამია: „კაცობრიობის განვითარების ის საშუალებები, რომლებიც მატერიალური მოხმარების მუდმივ ექსპანსიაზეა მიმართული, ნაკლებად სიცოცხლისუნარიანია და უსასრულოდ ვერ განვითარდება. ისინი არა მარტო ანადგურებენ კულტურის ქსოვილს, არამედ საფრთხეს უქმნიან ბიოსფეროს და, შესაბამისად, კაცობრიობის მომავალსაც“. კულტურული მემკვიდრეობის ის ნიმუშები, რომელთა უმრავლესობასაც სამუზეუმო გაერთიანებები და კოლექციები აერთიანებენ სხვადასხვა კრიტერიუმით ფასდება, სხვადასხვა რისკებსა და მართვის მექანიზმებს გულისხმობს. მემკვიდრეობის ღირებულებების კრიტერიუმები, რომლებიც განსაზღვრავენ, თუ რის გამო არის დაცული ესა თუ ის კულტურული ფენომენი, ძირითადად, დამუშავებულია მსოფლიო მემკვიდრეობის ობიექტების შესაფასებლად. ისინი გამოხატავენ კონკრეტულ ინფორმაციულ ღირებულებებს. ღირებულებების კრიტერიუმები გამოხატავენ დაცვის საგნის ამა თუ იმ თვისებას, რომლის შენარჩუნებისკენაც მიმართული უნდა იყოს მემკვიდრეობის მართვის სტრატეგია. ყოველი სისტემა უნდა ხასიათდებოდეს საერთაშორისო ნორმებთან შესაბამისობით. 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, როგორც აკაკი, „მსოფლიო ბანკი“, აღიარებენ, რომ განვითარების ისეთი პროექტები, რომლებიც სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ საზოგადოების კულტურულ მახასიათებლებს, როგორც წესი, ხშირად „ჩავარდნის“ ტენდენციის საფრთხის ქვეშ არიან. საერთაშორისო სააგენტოები განვითარებად ქვეყნებს მოუწოდებენ, რომ „განვითარების პროგრამის მაქსიმალური ეფექტის მისაღწევად სათანადო ყურადღება მიექცეს კულტურულ მარჯვენებებს“. შესაბამისად, მმართველობითი სისტემის ფორმირებისას სახელმწიფომ უნდა გაითვალისწინოს ეს ფაქტი. არც ერთი მმართველობითი ფორმა, მმართველობითი სტრუქტურის მხრივ, არ შეიძლება მივიჩნიოთ აბსოლუტურად უზრუნველყოფილ ფორმად. თუმცა ზოგიერთი მმართველობითი ფორმის პირობებში უკეთესად რეგულირდება ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის მართვის საკითხები. ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის მართვის ქვეშ იგულისხმება ღონისძიებათა სისტემა, რომელიც მიმართულია ამ ობიექტების ხარისხიან მდგომარეობაში შენახვა-აღდგენისა და მიზნობრივი განვითარებისაკენ. მსოფლიო პრაქტიკა ხაზს უსვამს კულტურულ პოლიტიკასთან სისტემური მიდგომის აუცილებლობას, რომლის დროსაც წინა პლანზე დგას არა იდეოლოგია, არამედ კულტურული პოლიტიკის მოქნილი კორექციის ტექნოლოგია. ეს კი განპირობებულია სოციალურ-ეკონომიკური პირობების ცვლილებებით. აღნიშნული ტექნოლოგია იძლევა შესაძლებლობას, გადაწყდეს პრობლემები კონკრეტულ დროსა და კონკრეტულ ადგილას. კულტურის სფეროს მმართველობით სისტემაში კრიზისის პირობებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს კულტურის ადმინისტრატორისა და მენეჯერის ფიგურა. მენეჯმენტი განსაზღვრულია როგორც სტრატეგიული, პრაქტიკული პროცესი, ადმინისტრაცია კი – როგორც რაოდენობრივი, კონკრეტული, პრაგმატული პროცესი. „ადმინისტრატორი მართვას ახორციელებს არგუმენტაციის, განმარტებების, დარწმუნების პოლიტიკის საფუძველზე, მენეჯერი კი

რესურსების მობილიზაციით, უშუალო მართვითა და მონიტორინგით“.

თანამედროვე სამყაროში მუზეუმი სოციალური კაპიტალის გენერატორად გვევლინება. მუზეუმის მისიაა, საზოგადოებას შესთავაზოს მის ხელთ არსებული რესურსები. მუზეუმებმა, ძალიან კარგად იციან, თუ ვინ წარმოადგენს მათ აუდიტორიას. ამტკიცებენ, რომ მუზეუმებს შეუძლიათ წარმოადგინონ თავი მომგებიანი მხრიდან გარე სამყაროს წინაშე, იციან მასობრივ საინფორმაციო საშუალებებთან თანამშრომლობა, პროექტების განხორციელება, იციან, თუ როგორ მოიპოვონ ოპტიმალური მოგება ჩადებული სახსრებიდან და ა. შ. ყველა ჩამოთვლილი ფაქტორი გადაწყვეტი მნიშვნელობისაა მუზეუმებსა და კერძო სექტორს შორის თანამშრომლობის სრულყოფაში. მენეჯმენტი საკმაოდ მოცულობითი ხასიათის ცნებაა ადნიშნავს სოციალურ ინსტიტუტს და სპეციფიკურ სუბკულტურას, რომელსაც გააჩნია საკუთარი ფასეულობები, ნორმები, სულიერი და მსოფლმხედველობითი ორიენტირები. მენეჯმენტი არის ასევე კაცობრიობის ცოდნის სფერო, დამოუკიდებელი დისციპლინა, რომელსაც გააჩნია საკუთარი ტრადიციები, სამეცნიერო სკოლები, კვლევის საგანი და მეთოდები. მენეჯმენტი ასევე გულისხმობს ხალხის გარკვეულ კატეგორიას, რომელმაც მართვის დარგში პროფესიული განათლება მიიღო და პრაქტიკულად დაკავებულია მართვით. დაბოლოს, მენეჯმენტი – ეს არის დასახული მიზნების მიღწევის უნარი, შრომის, ინტელექტის, სხვა ადამიანების ქცევის მოტივების როგორც კომერციულ, ასევე არაკომერციულ ორგანიზაციებში ფუნქციების მეთოდების, ამ მოღვაწეობის ხერხებისა და პრინციპების გამოყენებით. მიმდინარე გლობალური ტრანსფორმაციების გამო, საზოგადოებასა და კულტურაში იცვლება კულტურული მემკვიდრეობის გაგება და სულ უფრო ფართო განსაზღვრებას იძენს. სულ უფრო ფართო აღიარებას ჰპოვებს ის შეხედულება, რომ საზოგადოებისა და ბუნების ურთიერთქმედება – კულტურული მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია. მუზეუმის მიერ ეკოლოგიური ცოდნის გამოყენება როგორც

ლოკალური, ისე გლობალურ დონეზე, სამუზეუმო სფეროს უმთავრეს მიმართულებად, ურბანიზაციითა და ტექნოლოგიური ფაქტორებით გამოწვეული რისკებისათვის წინააღმდეგობის გაწევის ერთ-ერთ საშუალებად უნდა იქცეს. გლობალიზაციის ეპოქაში წინა პლანზე კულტურული მრავალფეროვნების შენარჩუნების იდეა გადმოდის. საზოგადოების, ქვეყნის და მთლიანად მსოფლიოს კულტურული მრავალსახეობა – ეს არის ობიექტური ტენდენცია, რომელიც გამოწვეულია თითოეული ერის მიერ საკუთარი ისტორიისა და კულტურის აბსოლუტური ფასეულობის, საკუთარი ცხოვრების წესის თვითმყოფადობის გამძაფრებელი აღქმით. ეს მნიშვნელოვანწილად აიხსნება კულტურის უნიფიცირებაზე (რა დროსაც ფასეულობათა ერთი სისტემა უნივერსალურ ნორმათა საფუძვლად გვევლინება) კანონზომიერი უკუერეკლით. 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 ასოცირდნენ სხვადასხვა ღირებულებებთან, რომლებიც, თავის მხრივ, განაპირობებენ სხვადასხვა შემთხვევაში მათი მკურნალობის სპეციფიკას. მოცემულ კონტექსტში, მუზეუმში დაცული კულტურული მემკვიდრეობის შენახვის, ინტერპრეტირებისა და პრეზენტაციის პრობლემაზე ყურადღების გამახვილება აქტუალურია. არქეოლოგიური მონაპოვრები, არტეფაქტები, ქალაქთმშენებლობისა და ხელოვნების სხვა უამრავი ძეგლი თავისთავად ქმნის კულტურული მემკვიდრეობის უმდიდრეს ფენებს, რაც უშუალო კავშირშია მუზეუმების საქმიანობასა და სამუზეუმო პოლიტიკასთან. უკანასკნელ წლებში, განსაკუთრებული მნიშვნელობა არამატერიალური კულტურის ძეგლების დაცვას ენიჭება, რაც აიხსნება საერთაშორისო-სამართლებრივ აქტებშიც. პარიზის 2008 წლის 17 ოქტომბრის საერთაშორისო კონვენციის თანახმად,

არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა ნიშნავს ადათ-წესებს, წარმოსახვისა და გამოხატვის ფორმებს, ცოდნასა და უნარ-ჩვევებს, მათთან დაკავშირებულ საშუალებებს, საგნებსა და რაც მნიშვნელოვანია, – კულტურულ სივრცეებს, რომლებიც აღიარებულია გაერთიანების, ჯგუფებისა და, ზოგიერთ შემთხვევაში, ცალკეული პირების მიერაც.

თანამედროვე მუზეუმებმა უფრო მეტად უნდა გააკეთონ აქცენტი სხვადასხვა კულტურათა მრავალსახეობის მხარდასაჭერად ტოლერანტული პოლიტიკის გზით. მუზეუმების, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის დამცავი ინსტიტუციების საქმიანობის ფორმების ტრანსფორმირება აუცილებელია, რათა შესაძლებელი იყოს არა მხოლოდ მატერიალური, არამედ არამატერიალური კულტურის ძეგლების დაცვა, ინტერპრეტაცია და დემონსტრირება და რაც მნიშვნელოვანია – თაობათა თანამონაწილეობის გაზრდა. მუზეუმების გლობალიზაციის პროცესი ორი ძირითადი ასპექტით წარმოგვიდგება:

1. სოციო-კულტურული მდგომარეობის შეცვლა, – გამოიხატება კულტურული საქმიანობის ახალი მიმართულებებისა და სუბიექტების წარმოშობაში, რაც ახალი პროდუქტების შექმნას შეუწყობს ხელს და გაზრდის კონკურენციას.

2. მუზეუმების უმრავლესობაში უახლესი ტექნოლოგიების დანერგვა და სამუზეუმო ინტერპრეტაცია არათანაბრად მიმდინარეობს, რაც თავისთავად რესურსების დეფიციტითაა გამოწვეული და ამცირებს საზოგადოებასთან ურთიერთობასა და კონკურენტუნარიანობას; მიუხედავად მუზეუმების უახლეს ქსელურ ტექნოლოგიებში ჩართულობისა (ვებ გვერდი, სოციალური ქსელები და ა. შ.), თანამედროვე ეპოქაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მუზეუმთა მოდერნიზაციის სოციალურ ასპექტს, ანუ, ახალი მმართველობითი მეთოდების შესწავლა-ათვისებას და როგორც შიდა, ისე გარე (პარტნიორულ) ურთიერთობათა მოწესრიგებას, უპირველეს ყოვლისა – სამუზეუმო აუდიტორიასა და

საზოგადოებასთან. თანამედროვე მუზეუმები თანდათანობით სცილდება გავრცელებულ და ტრადიციულ მოდელს, რომლის მიხედვითაც მუზეუმი მხოლოდ კოლექციების დემონსტრირებით უნდა იყოს შემოფარგლული. თანამედროვე მუზეუმების მისია და მნიშვნელობა რეგიონისა თუ ქალაქის მთელ კულტურულ სპექტრზე აისახება, კოლექტიური გამოცდილების ტრანსლირება ექსპოზიციების სისტემის მეშვეობით უნდა ხდებოდეს. სამუზეუმო კოლექციებში დაცული მატერიალური და არამატერიალური მემკვიდრეობის ნიმუშები საუკეთესო რესურსია კულტურული ტრანსმისიის გზით თაობათა მონაწილეობისა და საზოგადოების სოციალური აქტივობის ამაღლებისათვის. მათი მონაწილეობა მნიშვნელოვანია პრობლემების გადაწყვეტაში და კულტურათა დიאלოგის გასაავითარებლად. თანამედროვე ტექნოლოგიები, სოციალური ქსელები და მულტიმედიური პროდუქცია გვაძლევს საშუალებას, ზემოთ ნახსენები პრობლემების განხილვა-გადაწყვეტაში ჩაერთოს პირთა სულ უფრო ფართო წრე, რაც, თავის მხრივ, მუზეუმის რეალური და პოტენციური აუდიტორიის გაფართოებას შეუწყობს ხელს. ტრადიციულად, კულტურული მემკვიდრეობა კონსერვაციისა და შენარჩუნების ჭრილში – მუზეუმოგრაფიისა და სამუზეუმო დაცვის მეშვეობით განიხილება. მუზეუმში თავმოყრილი მემკვიდრეობითი მასალა ასევე მოიცავს არამატერიალური მემკვიდრეობის ცალკეულ ელემენტებს, ფაქტებს, მოვლენებს და სხვ. ზმირ შემთხვევებში არქიტექტურული ძეგლიც კი, არ ექვემდებარება შესწავლასა და აღქმას, თუკი მას საკუთარი ეპოქის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტიდან „ამოგლეჯთ“. დღეს შეუძლებელია არსებული გარემოების იგნორირება, სადაც ინფორმაციული ტექნოლოგიების განვითარება და ვირტუალური მუზეუმების წარმოშობა თავად მუზეუმის ფენომენის გადახედვისა და გადაფასების სტიმულია. ეს პროცესი განიხილება, როგორც საზოგადოებრივი და სოციალური იმპერატივი, რომელიც წარმოიშობა საინფორმაციო-კომუნიკაციური პროცესების გადაკვეთის წერტილებში – როგორც უკვე არსებული ცნობიერების მოდელებისგან შედგენილი შინაარსობრივი ველი.

ვირტუალური მუზეუმების ჩამოყალიბება განიხილება, როგორც კულტურის სფეროს ძირითადი პროდუქტების თანმდევი პროდუქტი და ერთად თავმოყრილი მრავალწახნაგოვანი ინფორმაციის მიწოდების განსაკუთრებული წყარო. ტრადიციული მუზეუმისგან განსხვავებით, სადაც მუშაობა ნივთებთან და ფორმებთან მიმდინარეობს, ვირტუალური მუზეუმი – ეს არის თავად სამუზეუმო არსის რეპრეზენტაციის შესაძლებლობა, რა დროსაც ერთიან გარემოში არსებობა შეუძლია როგორც სამუზეუმო კოლექციის ექსპონატებს, ისე, წარსულში ჩაკარგული ნივთების რეკონსტრუქციებსა და არამატერიალური მემკვიდრეობის ძეგლებსაც. ყოველივე ეს შესაძლებელია განვიხილოთ როგორც ასოცირებული სტრუქტურა, რომელსაც შეგვიძლია ვუწოდოთ „კულტურული მეხსიერება“, არა მეტაფორულად, არამედ აბსოლუტურად კონკრეტულად. ამგვარად, ვირტუალური მუზეუმი ელექტრონული საუკუნის რეალობად ყალიბდება, რისი უგულებელყოფაც შეუძლებელია და არაერთი არსებული მაგალითის განხილვა შეიძლება ამ მიმართულებით. საზოგადოების მართვასა და ჩამოყალიბებაში არა მარტო კულტურის პროცესები ახდენენ ზეგავლენას, არამედ მუზეუმები და მემკვიდრეობითი ძეგლებიც მონაწილეობენ. თანამედროვე საზოგადოებაში საკომუნიკაციო იარაღად კულტურული მრავალფეროვნების მხარდაჭერა განიხილება და მუზეუმი გვევლინება იმ საზოგადოებრივ ინსტიტუციად, რომელსაც შესაძლებლობა გააჩნია, საზოგადოებას შეუქმნას კულტურული იდენტიფიკაციის ოპტიმალური პირობები და კულტურის გლობალიზაციის საფრთხეებზე საუბრისას, რაც მოიცავს ეროვნული ტრადიციების, ადგილობრივი ადათ-წესების, ფასეულობების წინააღმდეგ მიმართულ საფრთხეს, მსგავსი საკითხები განიხილოს როგორც კულტურული მემკვიდრეობისა და კულტურული ტრანსმისიის კონტექსტის შემაღენელი ნაწილი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Museum Communication and Social Media, The Connected Museum, By Kirsten Drotner, Kim Christian Schroder ISSN - 978-0-415-83318-9 2012
- Strategy for Cultural Policy. Publications of the Ministry of Education. Department for Cultural, Sport and Youth Policy. Helsinki ISSN: 1458–8110
- Rengers M., Velthuis O. Determinants of Prices for Contemporary Art in Galleries, Journal of Cultural Economics. 2010. № 26.P.1
- David Throsby- Economics and Historic heritage 2009
- Throsby, David Economics and Culture, Cambridge: Cambridge University Press. 2011
- Pesando J.E. Art as an Investment: The Market for Modern Prints //American Economic Review. 2010 № 83. P. 1075-1089
- Towse, Ruth “Human capital and artists’ labor markets”, in Victor Ginsburg and David Throsby, eds., Handbook of the Economics of Art and Culture, Amsterdam 2010

დოქტორანთა სამეცნიერო სტატიები¹

¹ ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით.
სტატიის სტილი დაცულია.



მაკა ვასაძე,
თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი – პროფ. მიხეილ კალანდარიშვილი

რობერტ სტურუას ქართული შემპირიანა

ნაწილი II „მეფე ლირი“

შექსპირის „მეფე ლირი“ საქართველოში, კერძოდ თბილისში, პირველად XIX საუკუნეში ილია ჭავჭავაძემ განახორციელა გიმნაზიის შენობაში. მან წარჩინებული ოჯახებიდან შეკრიბა შემსრულებლები და ცოცხალი სურათები წარმოადგინა. მეფე ლირს კი თავად ასახიერებდა. „მეფე ლირის“ დადგმა, შემდგომ კოტე მარჯანიშვილს და სანდრო ახმეტელსაც ჰქონდათ განზრახული, მაგარამ არ განუხორციელებიათ. შემონახულია ამ პიესის მათი ინტერპრეტაციები. 1948 წელს „მეფე ლირი“ აკაკი ვასაძემ დადგა რუსთაველის თეატრში, აკაკი ხორავა ასრულებდა მეფე ლირის როლს. აკაკი ვასაძე თავის „მოგონებებსა და ფიქრებში“¹ ამ სპექტაკლს გაუმართლებელ და უაზრო ცდას უწოდებს. სპექტაკლი ჩავარდა. 1960-იანი წლების მეორე ნახევარში მიხეილ თუმანიშვილი დგამს „მეფე ლირს“ რუსთაველის თეატრში, ლირის როლს სერგო ზაქარიადე თამაშობდა. წარმატება არც ამ სპექტაკლს ხვდა წილად. 1974 წელს გიგა ლორთქიფანიძე რუსთავის დრამატულ თეატრში დგამს შექსპირის ამ პიესას. ლირის როლს აკაკი ვასაძე ასახიერებდა.

რობერტ სტურუამ „მეფე ლირზე“ მუშაობა 1982 წელს დაიწყო. პერიოდულად მუშაობდა პიესაზე. რუსთაველის თეატრში სარემონტო სამუშაოები ტარდებოდა და დასი პროფკავშირების სასახლეში იყო დაბინავებული. აქვე შეიქმნა

¹ ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები. ტ. II, თბ. „კენტავრი“. 2010. გვ. 426.

სპექტაკლის რამდენიმე ძირითადი ეპიზოდის მონახაზი, რომელიც უჩვენა კიდევ თეატრალური საზოგადოების ვიწრო წრეს. მან 5 წელი მოანდომა ჩანაფიქრის განხორციელებას, პრემიერა 1987 წელს შედგა.

რობერტ სტურუამ პიესის ახალი პროზაული თარგმანი გააკეთა (ავტორები: გ. ჩარკვიანი, რ. სტურუა, ლ. ფოფხაძე). მას პროზაული თარგმანი თავისი კონცეფციის უკეთ წარმოჩენისათვის, ახალი აქცენტების გამო სჭირდებოდა. ახალი თარგმანი ასევე მიმართული იყო შექსპირის ტრაგედიის დეკლამაციური წარმოდგენის წინააღმდეგ.

რობერტ სტურუამ „მეფე ლირში“ ჰარმონიულად გააერთიანა სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობა. თავის „სათეატრო ენას“ ახალი ჟღერადობა შესძინა. ე. წ. „წარმოსახვის თეატრს“, პირობითობას, „გაუცხოების ეფექტს“ და დისტანციურ დამოკიდებულებას, თეატრალობას დაუმატა გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავება. მან ამ სპექტაკლში გააერთიანა თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხავი თეატრალური ესთეტიკა. სტურუამ წინა პლანზე წამოსწია შექსპირის ტექსტის ქვეტექსტი. ტრაგიკარული, ტრაგიკომიკური თეატრის გვერდით, რეჟისორმა ღრმად ჩავახედა ადამიანის შინაგან სამყაროში, მის სულში, გვიჩვენა პიროვნული ტრაგედია, პიროვნების სულის რღვევა და აღორძინება. ზოგადი, საკაცობრიო პრობლემები სტურუამ პიროვნების, ინდივიდის ჭრილში გარდატეხილი წარმოგვიდგინა.

„აქ იმდენად არა ბერტოლტ ბრეხტს, რამდენადაც ანტონენ არტოს უახლოვდება რეჟისორის ფანტაზია, მისი უსაზღვრო გამომგონებლობა, თეატრის მიზნისა და დანიშნულების გაგება. თეატრი შოკის, თეატრი სისასტიკის – „წმინდა თეატრი“, მოწოდებული იხსნას სამყარო სისასტიკისაგან – აი, ის სადადგმო კონცეფცია, რომელიც რ. სტურუას ახალი ნაწარმოების საფუძველში ძევს“.¹

დეკორაცია (მხატვარი მ. შველიძე) სცენაზე მაყურებელთა

¹ ურუშაძე პ. მეფე ლირი ქართულ სცენაზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“. №5.1988. გვ. 73.

დარბაზის ანარეკლს წარმოადგენდა. სცენაზე მოჩანდა იყო სცენის უკანა „გაშიშვლებული“ კედელი, სცენას რკალად ეკრა ლოჟები და იარუსები (მაყურებელთა დარბაზის იმიტაცია), „გაშიშვლებული“ იყო სცენის განათებაც, სოფიტები, პროჟექტორები. სცენის ცენტრში სამეფო ტახტი-სახარბოელა იდგა, რომლის თავზე მაიმუნი იყო წამოსკუპული. ქანდარაზე კი შემოსმული იყო ადამიანის ფიტული, კრებითი სახე – მუდმივად თვალყურის მადევნებელი სცენაზე მიმდინარე მოვლენებისა, „ცხოვრების თეატრის“ მოთვალთვალე. უსიტყვო მოწმე იმ თამაშისა, რომელიც ლირსა და მის შთამომავლებს გაუმართავთ. სწორედ მის ინდიფერენტიზმში თითქოს მოიაზრებოდა სამყაროს ტრაგიკული აღსასრული. სცენის სიღრმეში „სამშენებლო ნაგავი“ იყო მიმოფანტული, იქვე დაგებული ვიწრო ლიანდაგი, ზედ შემდგარი ვაგონებით. მთელი დეკორაცია თეატრში თეატრის იმიტაციას წარმოადგენდა. მაყურებლის აღქმაში ეს თეატრში გათამაშებული თეატრის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. „თეატრი ცხოვრებაა“, „ცხოვრება კი თეატრი“. „რ. სტურუას ინტერპრეტაციით ლირის ტრაგედია დროით შემოუსაზღვრელია, იგი შეიძლება მომხდარიყო მითიურ ეპოქაში და იგი შეიძლება მოხდეს დღესაც. მ. შველიძის სცენოგრაფიაც ამასვე გულისხმობს“.¹

რობერტ სტურუა „მეფე ლირში“ აგრძელებს კვლევას პიროვნების, ტირანიის, სახელმწიფოს, დიქტატურის პრობლემებისა. სპექტაკლში რეჟისორმა წინა პლანზე წამოსწია ტირანიის, დესპოტის დანატოვრის საშინელი ასპექტები. ის, თუ რა საშინელ კვალს ტოვებს ლირი თავის შთამომავლებში. დესპოტური მმართველობის სისტემა ქმნის ნადირალებს, არაადამიანებს, რომლებსაც არანაირი სიკეთის, სიწმინდის არ სწამთ. მათთვის არ არსებობს არანაირი ნათელი.

მაყურებლის ყურადღებას რეჟისორი სპექტაკლის დასაწყისიდანვე იპყრობდა. სცენაზე ლირის სამეფო კარის წარმომადგენლები მიდი-მოდიოდნენ. უცბად გაისმოდა: მეფე

¹ გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება“, 1997. გვ. 389.

მობრძანდება! და ჩამოვარდებოდა მოლოდინის გაუსაძლისი უგრძესი პაუზა. სამარისებური სიჩუმე დაისადგურებდა. ერთ-ერთ პერსონაჟს გულიც კი მისდიოდა და ეცემოდა. მას არავინ აქცევდა ყურადღებას, არავინ ეშველებოდა წამოდგომაში. ამ გულისშემალენებელი პაუზის შემდეგ სცენაზე შემოდიოდა ლირი – რამაზ ჩხიკვაძე – თავისი ამალით. შემოდიოდა მხიარული, ცალ ხელში გალია ეჭირა, შიგ გამომწყვედელი ჩიტი. ამაღაც მხიარული და მოძლიმარი ჩანდა. ეს სმაურიანი გუნდი მთელ სცენას მოედებოდა. მათ შორის იყო კორდელიაც. აღსანიშნავია, რომ ყველა პერსონაჟის ჩაცმულობა, გარდა კორდელიასი, თვით მეფე ლირისაც კი ერთნაირი და უსახური იყო, – ყველას უხეში ჯვალოსაგან შეკერილი ნაცრისფერი, გრძელი ანაფორა ეცვა. მხოლოდ კორდელიას ჩაცმულობა გამოიყოფოდა სიჭრელით და ფერადოვნებით. რეჟისორმა კოსტიუმებშიც გაუსვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ ერთადერთი ადამიანი, რომელიც ლირის დესპოტიზმს ეწინააღმდეგება, არის მისი ნაბოლარა, საყვარელი ქალიშვილი კორდელია. მისი ჩაცმულობა, ექსტრავაგანტური და მაყურებლისთვის თვალში საცემი იყო. ლირის და მისი ამალის შემოსვლისას სცენაზე უცნაური ღმუილის ხმა ისმოდა. ეს ღმუილი, აუტანელ სიჩუმესთან მონაცვლეობით, რამდენჯერმე მეორდებოდა. ეს მოლოდინის გრძნობა უკვე აუტანელი ხდებოდა, გაუსაძლისი. მაყურებელი, მოქმედ პირებთან ერთად, ელოდა ლირის გამოჩენას. ფიქრობდა, – ვინ არის იგი? მაყურებელს ლირი წარმოედგინა დიდებული, წარმოსადეგი გარეგნობის პიროვნებად. სცენაზე კი შემოდიოდა თმაგათეთრებული მოხუცი. მას სხვებსავით ჯვალოს ნაცრისფერი ანაფორა ეცვა. ვინ არის ეს პიროვნება? ვისიც ასე ემინათ და აზანზარებთ მის ქვეშევრდომებს? ვინ არის ეს დამთხვეული მოხუცი? აი, პირველი კითხვები, რომლებიც მაყურებელს უჩნდებოდა. რამაზ ჩხიკვაძის ლირი პურის ნამცეცებს უყრიდა გალიაში იაღონს. თითქოს არაფრად აგდებდა თავის ქვეშევრდომებს, რომლებიც გაფაციცებით შესცქეროდნენ თვალებში. მისი ქცევა თითქოს ალოგიკური იყო; ხან იცინოდა, ხან ტიროდა. ერთი

შეხედვით ეს არის დამთხვეული მოხუცი, რომელსაც თავისი სახელმწიფოს დაყოფა, დანაწევრება განუზრახავს. მაყურებელი მალე ხვდება, რომ „უსუსური“ მოხუცი უსასტიკესი მბრძანებელია, რომელსაც თავისი თამაში აქვს დაწყებული. პირველი აქტი, ისევე, როგორც სპექტაკლის დასაწყისი, გვაოცებდა მოულოდნელი გადასვლებით. სცენაზე შექმნილი ატმოსფერო ქმნიდა შთაბეჭდილებას, რომ ამგვარ თამაშებს ხშირად აწყობს ძლევამოსილი მმართველი, მის აზიერებას, ღირის შემოთავაზებულ თამაშის წესებს ყველა უსიტყვოდ ემორჩილება. არვის ძალუძს ამ წესების დარღვევა. ყველას კარგად აქვს გაცნობიერებული, თუ რა სასტიკად გაუსწორდება ღირი თამაშის პირობების დამრღვევთ. მხოლოდ ნაბოლარა, მეფის საყვარელი ქალიშვილი კორდელია შესცქეროდა მამის ამ თამაშს ხალისით. ღირი თამაშობს. თამაშის პირობა კი ასეთია – ვინც უფრო უკეთ „აუხსნის მამას სიყვარულს“ – დანაწევრებული სახელმწიფოდან უფრო მეტი შეხვდება. პირველი გონერილა (თ. დოლიძე) იწყებდა. იგი დგებოდა მეფის წინაშე და აკანკალებული ხმით წარმოთქვამდა მონოლოგს. ღირი შეაჩერებდა მას. სათევზაო ბადის ტარით მიანიშნებდა უკან დამდგარიყო. გონერილა ემორჩილებოდა, მერე თავიდან იწყებდა მონოლოგს, რაღაც მომენტში, თითქოს ძალა ეცლებოდა, ხმაც უწყდებოდა, მაგრამ მაინც განაგრძობდა და ასრულებდა მოსიყვარულე და უერთგულესი შვილის აღსარებას. შემდეგ რეგანას ჯერიც დგებოდა. მისი მონოლოგი უფრო ისტერიული იყო. მაყურებლისთვის აშკარა ხდებოდა, რომ სიტყვებს, რომლებსაც ღირის ქალიშვილები წარმოთქვამდნენ არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, აქ მთავარი იყო ღირის მიერ შემოთავაზებული თამაშის პირობების დაცვა, გარეგნული ატმოსფეროს შექმნა და შენარჩუნება. ღირი დარწმუნებულია თავის ძალაუფლებაში, დარწმუნებულია თავის დიდებაში, სახელმწიფოს დაყოფას ფორმალურ აქტად მიიჩნევს. თავის მემკვიდრეებს იგი გამოცდას უტარებს, ამით კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს თავის ძალას, იმავდროულად მიაჩნია, რომ ზეადაძიანურ გულუხვობას სჩადის. აი, სად არის მისი

გამოუსწორებელი შეცდომა. საკუთარი ძალების რწმენამ ლირს გონება დაუბინდა. სამეფოს კი დაანაწევრებს, მაგრამ გვირგვინი ხომ ხელშეუხებლად მისი იქნება. და, აი, კორდელიას ჯერიც დადგა. ლირის „ღრეობების თანამონაწილე“ კორდელია, სცენაზე მამასთან ერთად შემოდის. კორდელიას არ ეცვა ე. წ. უნიფორმა და არც ლირის თამაშის მონაწილეთა შორის ვდებოდა. კორდელია მამის ფეხებთან მოიკალათებდა, მამის დადგმული სპექტაკლის მაყურებელი. ამ თამაშში იგი არ იღებდა მონაწილეობას. ამიტომაც მისთვის მოულოდნელი იყო ლირის მოთხოვნა „სიყვარულის ახსნისა“. ლირი ამ მოთხოვნას თითქოს ხუმრობით ამბობდა. კორდელია არ გადიოდა ე. წ. „ავანსცენაზე“. იმავე პოზაში მყოფი, მ. კახიანი კორდელია, მშვიდად, ზედაპირულად, იმპულსურად უპასუხებდა: „არაფერს, ჩემო ბატონო“. თავიდან ლირი უსაყვარლესი ქალიშვილის ამ პასუხს დიდ ყურადღებას არ აქცევდა და სხვათაშორის იკითხავდა: „არაფერს?“ რ. ჩხიკვაძის ლირი კორდელიას მეორედ პასუხზე უცბად იფეთქებდა. მაყურებლის წინაშე რამაზ ჩხიკვაძე უეცრად გარდაიქმნებოდა „უწყინარი მოხუციდან“ უდიდესი ძალაუფლების მქონე მბრძანებლად. იგი არავის, თვით უსაყვარლეს შვილსაც კი არ აპატიებს მისი თამაშის წესების დარღვევას. ჩხიკვაძის ლირი იმდენად იყო განრისხებული, რომ შეეძლო იქვე მოეხრჩო კორდელია. შემოახვევდა ტანსაცმელს და მიწაზე დაანარცხებდა. სიბრაზე და განრისხება მას არა მარტო გონებას, არამედ სმენასაც უხშობდა. მის გონებამღევერ აღწევდა კორდელიას წარმოთქმულის გულწრფელობა. შემდეგ, თითქოს ამ გამძვინვარებამ ძალ-ღონე გამოაცალა, ლირი მოწყვეტილი დაეშვებოდა სკამზე, თავი ჩამოუვარდებოდა, თითქოს გარდაიცვალაო. ყველა ლირს მიაშტერდებოდა. მხოლოდ კენტი გაბედავდა და მაჯის ცემას უმოწმებდა. ლირი სახით მაყურებელთა დარბაზისკენ იჯდა. სახეზე სიცოცხლის ნიშანიც კი არ ეტყობოდა. შეშინებული კორდელია მამას უყურებდა. რ. ჩხიკვაძის ლირი მოულოდნელად გაახელდა თვალს, ენას გამოჰყოფდა და დაიძანებოდა. კიდევ ერთი სპექტაკლი გაითამაშა ლირმა, კიდევ ერთხელ გააცურა

თავისი ქვეშევრდომები. სახელმწიფო უკვე დანაწევრებულია, ყველას თავისი წილი შეხვდა. ლირს კი, თითქოს ახლა უკვე აინტერესებს, მისი სიკვდილის შემდეგ როგორ მოიქცევიან ქვეშევრდომები.

რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით ლირი თავის შექმნილ, მისთვის ერთადერთ მისაღებ სამყაროში ცხოვრობს. ყველაფერი დანარჩენი, რაც აქ არ თავსდება, მისთვის მიუღებელია. ლირი, ყველა ძლევაძმოსილი ტირანის მსგავსად, ვერ იტანს წინააღმდეგობას. ის, ვინც მას არ დაემორჩილება, მოღალატეა; ვინც ურჩობას გამოიჩენს, მისი სამყაროდან გაძევებული იქნება. ასე გააძევა მან კორდელია და კენტი. იგი კიდევ უფრო გამძვინვარდება, როდესაც საფრანგეთის მეფე თანავრძნობას გამოავლენს კორდელიას მიმართ და ფეხზე წამოაყენებს. ლირი დიდ, მასიურ ხის მაგიდას გადააბრუნებდა და გარბოდა სცენიდან.

რეჟისორ რობერტ სტურუას კონცეფციაში გადმოცემული იყო ლირის სამყაროს არსი, ე. წ. „ლირის თეატრი“. რა არის ეს ლირის სამყარო? ეს არის მხოლოდ ერთი, ძლიერი პიროვნების ნებაზე აგებული სამყარო, სადაც მხოლოდ ერთის ნებას ემორჩილებიან სხვა დანარჩენი, სადაც ერთის ნებაა მთავარი და წარმმართველი. დანარჩენებს კი ადამიანური სახეები დაუკარგავთ და შეშინებულ მონებად არიან ქცეულნი. რობერტ სტურუამ შექსპირის ტრაგედიას აბსოლუტურად თანამედროვე ჟღერადობა შესძინა. იგი მისთვის დამახასიათებელი „სათეატრო ენის“ მეშვეობით ჩასწვდა შექსპირის ტრაგედიის სიღრმეებს, გადაამუშავა ის პრობლემები, რაც ამ პიესაშია ჩადებული, გაათანამედროვა და ისე მოიტანა მაყურებელთან. სტურუას თქმით, რეჟისურა, ეს არის აზროვნების სტილი. ამ თვალსაზრისითაც სპექტაკლი „მეფე ლირი“ თავისებური აზროვნების სტილის, ორიგინალური აზროვნების ნაყოფია. ამ შემთხვევაში სტურუას სტილი, სარეჟისორო ენა, შექსპირის პიესის სიღრმეებში უნდა ვეძებოთ. უნდა ვეძებოთ შექსპირის გმირების რთულ, დრამატულ გამოსახვაში. შექსპირის პოეტური, ფილოსოფიური სიტყვა სტურუამ სცენაზე ვიზუალურად

გამოდერწა. ამა თუ იმ ეპიზოდში მოვლენის არსს იგი თავისებურ სცენურ ფორმას უსადაგებდა.

აი, როგორ განმარტავს შექსპირის „მეფე ლირს“ პიტერ ბრუკი – „ტრაგედიაში თქვენ ვერ იპოვით ვერც ერთ პერსონაჟს, რომელიც თვალებს დახუჭავს სამყაროს სისასტიკეზე, ამისდა მიუხედავად, არ შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის შავი ეგზისტენციალური პიესა ადამიანის მოდგმის არარაობაზე, მაგრამ აქ არ არის არც გულუბრყვილო წარმოდგენა იმაზე, რომ იგი აღსავსეა კეთილშობილებითა და სილამაზით. აქ ვერტიკალი და ჰორიზონტალი უნდა აღვიქვათ ერთდროულად, თუკი თქვენ გინდათ და შეგიძლიათ ამის გაკეთება“.¹

ლირის მიერ გამართული „სპექტაკლი“ სცენიდან მარჯვნივ კულისებთან ახლოს, სცენაზე გაკეთებული დეკორატიული ლოჟის ქვეშ თამაშდებოდა. ლირის სპექტაკლისათვის დეკორაციები გლოსტერმა და ედმუნდმა მოამზადეს. ლირი ხელმძღვანელობდა ამ სპექტაკლს და თითქოს „ტკბებოდა“ კიდევ თავისი შემოქმედებით. ლირის სპექტაკლში დაუგეგმავი მოვლენები ვითარდება, რაც განარისხებდა და წყობიდან გამოიყვანდა ე. წ. „რეჟისორს“. ლირს თავის გონებაში წინასწარ აქვს მოფიქრებული და დადგმული ეს სპექტაკლი. ამიტომაც მოვლენების მოულოდნელმა განვითარებამ ქაოსი გამოიწვია. ლირი თითქოს წინასწარ გრძნობს რაღაც საფრთხეს. ამ საფრთხეს იგი უფრო კენტისგან მოელოდა, რომელიც კარგა ხანია აღარ ყოფილა მის სახელმწიფოში და ახლახან დაბრუნდა მოგზაურობიდან. ლირი თითოთ მოუხმობდა კენტს, ჯერ თავზე ხელს გადაუსვამდა და მერე ბეჭდიან ხელს გაუშვერდა ამბორისთვის. თითქოს ამით სურს შეახსენოს კენტს, რომ ეს, მისი, ლირის სამყაროა და რომ აქ იგი, ლირია ერთპიროვნული მმართველი. სხვები ხომ მისი უსიტყვო მონები არიან. შემდგომ კი კორდელიას მიმართავდა ალერსიანად, რათა მან სასიყვარულო „აღსარება ჩააბაროს“. კორდელიას სიტყვების გაგონებაზე მის სახეზე თავიდან გაკვირვება აისახებოდა. ხოლო როდესაც, მის ხელმეორე

¹ Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. . «Наука». 2003. стр. 329.

მოთხოვნაზე „სიყვარულის ახსნისა“, ღირი იმავე პასუხს მიიღებდა, იგი მრისხანების გრძნობით აღივსებოდა. ღირის „თამაშის წესები“ დაირღვა. ამ წესებს არა მარტო კორდელია, არამედ კენტი და საფრანგეთის მეფეც არღვევენ. კენტი გამოესარჩლებოდა კორდელიას, ხოლო საფრანგეთის მეფე წამოდგომაში მიეშველებოდა. განრისხებული ღირი გარბოდა სცენიდან.

ღირი უარს ამბობს სამეფო ძალაუფლებაზე. იწყება მისი დაცემა და იმავდროულად ამაღლებაც. ძალაუფლების მქონე ტირანის უმაღლეს საფეხურზე მდგომი ხდება უუფლებო და უთანაბრდება სოციალურად არაფრის მქონეთ. იგი ისეთივე ლატაკია, როგორც ნებისმიერი გლახაკი. იმავდროულად იწყება მისი ზნეობრივი ამაღლება. ის კონფლიქტები, რომლებიც მის გარშემო ხდება, რომლებიც თავს დაატყდება, ღირის სულსა და გონებაში იწვევს უდიდეს ტკივილებს. მასში ხდება მსოფლმხედველობის ხელახალი გადაფასება, რაც ხელს უწყობს სულიერ განკურნებას.

რობერტ სტურუა სხვადასხვა ხერხით წარმოაჩენდა ღირის ტირანიის ნაყოფს, მის „ერთგულ შთამომავლობას“. რეჟისორი ყოველ პერსონაჟს განსხვავებულ ქმედებებსა და ქცევებს უსადაგებს. მაგალითად, ედმუნდი თავის შავ-ბნელ ზრახვებსა და ფიქრებს პლასტიკურ მოძრაობებში გადმოსცემდა. გონერილას თავისი მსახურნი ძველ საბერძნეთსა თუ რომში არსებულ პოზებში დაეყენებინა და ერთგვარ ფერწერულ ტილოს ქმნიდა. რაღაც მომენტში, დონიცეტის მუსიკის ჰანგების თანხლებით, მსახურთა ხელებზე დაყრდნობილი გონერილა თითქოს დაფრინავდა.

სულისშემძვრელი სანახაობა შექმნა რობერტ სტურუამ ე. წ. მასკარადის ეპიზოდში, რომელიც გლოსტერის სასახლეში იმართება. შავი ნაჭრით თვალებახვეული ღირი რეგანას და გონერილას შორის დარბოდა. ისინი ტაშის შემოკვრით მოუხმობდნენ, აქეთ-იქით არბენინებდნენ ღირს. აქ ხდებოდა ღირის დამცირება, მისი ღირსების შელახვა. ღირის „შთამომავლობა“ ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად

იღვწის. ისინი, ვინც უსიტყვოდ ემორჩილებოდნენ აზირებული ტირანის ყოველ სურვილს, ახლა მზად არიან სამაგიეროს გადასახდელად. ლირის ტირანია, დესპოტიზმი თავისებურად, მახინჯი ფორმებით გადასულა მის შთამომავლებში. ისინი მზად არიან, არა მარტო ლირი გაანადგურონ, გააცამტვერონ, არამედ ერთმანეთს დაერიონ, ერთმანეთი მოსპონ. მათ თითქოს კიდევ უფრო დაუხვეწავთ ის სასტიკი ქმედებები, რასაც თავის დროზე ლირი სჩადიოდა. უცნაური ღმუილის ხმა, რომელიც სპექტაკლის დასაწყისიდანვე პაუზების მონაცვლეობით გაისმოდა და მაყურებელში უსიამოვნო შიშის მომგვრელ გრძნობას იწვევდა, ახლა კიდევ უფრო ხაზგასმულად მიანიშნებდა მოსალოდნელ „ქარიშხალზე“. ედმუნდი (ა. ხიდაშელი) გია ყანჩელის „ტეხილი“ მუსიკის პანგებზე ცალ ფეხზე ასკინკლით მოემართებოდა ავანსცენისკენ. მას შავი გრძელი ფრაკი ეცვა, თავზე შავი ცილინდრი ეხურა და ხელში ასევე შავი ფერის ფაკირის ჯოხი ეჭირა. ჯვალოს უსახური, ნაცრისფერი ტანსაცმელი, რომელიც მას არ განასხვავებდა სხვებისგან, რეჟისორმა ე. წ. „მაგის“ კოსტიუმით შეუცვალა. კოსტიუმის გამოცვლასთან ერთად შეიცვალა მისი ქცევებიც: მორიდებული, უსახური ახლა იგი ერთგვარ მხიარულ ეშმაკუნად გარდაისახებოდა. ჟონგლიორის მსგავსად ხელში ატრიალებდა ჯოხსა და ცილინდრს, მსუბუქად შეხტებოდა სკამზე და იწყებდა მაყურებლისთვის თავისი ბოროტი ზრახვების განდობას. მთლიანობაში ეს მიზანსცენა სანახაობრივი თვალსაზრისით მიმზიდველი და შინაარსობრივად დატვირთული იყო. ამ ეპიზოდში ლირის უფროსი ქალიშვილები რეჟისორმა სცენაზე დატოვა. ისინი ყურს უგდებდნენ ედმუნდს, მაყურებლისკენ ზურგით იდგნენ და ედმუნდის ე. წ. „ტაკიმასხარაობის“ რიტმს თანდათანობით აყვებოდნენ. მათ სამოსი ჯერ კიდევ ძველი აცვიათ, ჯვალოს პერანგები, მაგრამ ამ მოუხეშავ კოსტიუმებშიც კარგად ჩანდა მათ მიერ შესრულებული მოძრაობების პლასტიკა. თითქოს მათ სხეულებში, თანდათან, დიდი ხნის დაფარული ვნება იღვიძებდა. ედმუნდი შავ ჯოხს, რომელსაც ხელში მუდმივად ატრიალებდა,

რალაც მომენტში ფეხებზეა ამოიდებდა და, თითქოს ფალოსიოა, ისე „შეათამაშებდა“. რეგანას და გონერილას ერთდროულად აღმოხდებოდათ ვნებიანი გმინვა.

ლირის გარემოცვა თითქოს სულმოუთმენლად ელოდა მის მიერ გადადგმულ ნაბიჯს ძალაუფლების დათმობისაკენ. ისინი მომენტალურად იცვლიდნენ იერ-სახეს. მათთვის ეს ერთი ნაბიჯი საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ თავისუფლად ამოესუნთქათ, ვინაიდან დიდხანს ინახავდნენ თავის თავში ძლიერ ვნებებს. ლირმა კი მათ ამ ვნებების გამოთავისუფლების საშუალება მისცა. თ. დოლიდის გონერილა ფერადი ტანსაცმლით, მსუბუქი, პლასტიკური მოძრაობით, რომელშიც გამოსჭვიოდა დაუოკებელი ჟინი და ავხორცობა, თითქოს ტკებოდა საკუთარი სილამაზით და საკუთარი თავის რწმენით აღივსებოდა. გონერილა დაუნდობლად მოიმორებდა ყველას, ვინც კი წინ აღუდგებოდა, ამავე დროს მის სახეს ღიმილი არ შორდებოდა.

დ. ხარშილაძის რეგანასაც ჭრელი კოსტიუმი ეცვა: გამჭვირვალე ქსოვილის შარვალი, ყვითელი, ბუმბულებიანი მოკლე ჟაკეტი, თავზე მძივებით მოქარგული ქუდი. კოსტიუმი მის სხეულს მკვეთრად გამოჰყოფდა. მას უემოციო საუბარი ჰქონდა, ამავე დროს გამყინავი, გამჭოლი ხმის ტემპრით. მის ყოველ ჟესტსა თუ მოძრაობაში დაუოკებელი სექსუალური ჟინი და ვნება იგრძნობოდა. რეჟისორის კონცეფციით იგი თავშეუკავებელი და ისტერიული გახლდათ. ამაზრზენი და შემზარავი იყო სცენა, როდესაც გლოსტერს გაშმაგებული ამოგლეჯდა თვალს და შემდეგ, მიწაზე გართხმულს, თვალებში ჩააშარდავდა.

რობერტ სტურუამ მსახიობთა კოსტიუმებით ხაზგასმული კონტრასტი გვიჩვენა ლირის მიერ სამეფოს დაყოფის პირველ სცენასა და დანარჩენ სცენებს შორის. სანამ ლირი-ტირანი ძალაუფლების სათავეშია, მის ქვეშევრდომებს (კორდელიას გარდა) უსახური, მონაცრისფრო, ერთნაირი სამოსი აცვიათ. ეს ლირის სამყაროა, სადაც რეჟისორის ჩანაფიქრით არანაირი პიროვნული არ უნდა არსებობდეს, სადაც ადამიანები

ერთმანეთის მსგავსნი უნდა იყვნენ, არაფრით გამოჩეულნი. ხოლო შემდგომ, მათი კოსტიუმები პერსონაჟების შინაგანი ბუნების გამომხატველია, მათი შინაგანი სამყაროს გარეგნულად გამომხატველი.

მაყურებლისთვის ერთგვარად შიშის მომგვრელია სცენაზე მოქმედ პირთა სისასტიკე, ამორალობა, ამპარტავნობა. აქ, ამ სამყაროში, ადამიანები არ ერიდებიან არანაირ უზნეობას – ლოთობას, ჰაშიშის მოწევას, სისხლის აღრევას, ღალატს, მკვლელობას... სხვის ტანჯვას და წამებას სრული სიმშვიდით ხვდებიან, მდგომარეობიდან მხოლოდ მაშინ გამოდიან, როდესაც მათ ნება-სურვილს რაიმე აღუდგება წინ. აქ, ამ სამყაროში, ადამიანები ძალიან იოლად სწირავენ ერთმანეთს: მამა – შვილს, შვილი – მამას, ძმა – ძმას, ერთმანეთის საყვარლებზე ნადირობენ ღვიძლი დები. ადამიანები ამ სამყაროში ცხოველური ინსტინქტებით ცხოვრობენ და მოქმედებენ. ყოველგვარი ადამიანური მათში დაკარგულია, ნიველირებულია. რა თქმა უნდა, მაყურებლისთვის ძალიან ძნელია ამ სამყაროს ყურება და აღქმა. ძნელია იმ სამყაროს აღქმა, სადაც არ არსებობს სიყვარული, სამართლიანობა, ურთიერთპატივისცემა, ახალგაზრდა თუ ხნოერი აქ სისასტიკისა და სიკვდილის ზღვარზე იმყოფება, გამუდმებით სიბინძურესა და სისხლში ამოთხვრილი. ამ სამყაროში ბოროტება მეფობს. „სპექტაკლი ისე იყო აგებული, რომ მისი მრავალშრიანი სიმბოლოებით უხვად გაჯერებული რეჟისორული პარტიტურა თვით იმ სცენებშიც კი წარმოაჩენდა ღირის პიროვნებას, რომელშიც თავად რამაზ ჩხიკვაძე არ მონაწილეობდა. ჩვენ წარმოგვიდგენდნენ შვილებში გამხელილი მამის ძალზედ საინტერესოდ დამუშავებულ თემას, რომელიც არა მხოლოდ ღირის, არამედ მასთან დაკავშირებული გლოსტერის (ა. მახარაძე) თვისებების ამოცნობაში ეხმარებოდა მაყურებელს“.¹

რობერტ სტურუა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით ამბავრებს სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროს საშინელებებს. ამ

1 მუმლაძე დ. რამაზ ჩხიკვაძე. წერილი მეორე. ქ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2008. №2 გვ. 39.

საშინელებების წარმოჩენით მიჰყავს მაყურებელი დაძაბულობის უკიდურეს ზღვრამდე. რეჟისორი ცდილობს, ლირთან ერთად მაყურებელი ჩაახედოს იმ სასტიკ სამყაროში, რომელიც სავსეა ადამიანთა მიერ ჩადენილი დანაშაულებით. მაყურებელი შეძრას იმის ჩვენებით, თუ რამხელა სისასტიკის ჩადენა შეუძლია ადამიანს. ამას რეჟისორი აღწევს სხვადასხვა თეატრალური საშუალების გამოყენებით – პროექტორების დამაბრმავებელი ეფექტის მეშვეობით ელვის იმიტაციის შექმნა, ჭეკა-ჭუხილის გამაყრუებელი ხმების იმიტაცია, სცენის სიღრმიდან წამოსული გამოვლენილი ღმუილის ხმა და ა. შ. ეს ყველაფერი კი მიმართულია მაყურებლის გამოსაფხიზლებლად. რობერტ სტურუას მიერ სპექტაკლში შექმნილი „ატმოსფერო“, არა მარტო ლირის, არამედ, დღეს ჩვენ გარშემო არსებული გარემოც არის. სისასტიკე, ბოროტება, შეუწყნარებლობა, გაუტანლობა, დესპოტიზმი განა ჩვენს სამყაროშიც არ არის ასე უხვად წარმოდგენილი? სარკისებრი არეკვლა მაყურებელთა დარბაზისა სცენაზე სწორედ ამის მიმანიშნებელი გახლდათ. სპექტაკლში დრო და ადგილი არანაირად არ იყო შემოფარგლული. ის, რაც სცენაზე ხდებოდა, ნებისმიერ დროსა და სივრცეში შეიძლება განმეორდეს.

ლირის გონება ველარ უძლებს ველარ აღიქვამს ამ ბოროტებას და ნელ-ნელა მას გონება ებინდება, იგი ეკიდება. არადა, ლირი იშკის იმას, რაც თავად დათესა. ლირის შთამომავლებსა და ქვეშევრდომებს კარგად აქვთ ათვისებული მის მიერ შექმნილი სასტიკი, დესპოტური სამყარო და მისი წესები. უფრო მეტიც, ათვისებულიც აქვთ და შესისხლხორცებულიც. ისინი უფრო შორსაც კი მიდიან სისასტიკის გამოვლენის თვალსაზრისით.

რობერტ სტურუამ და ავთო მანარადემ გლოსტერის სახეს მიანიჭეს ძლიერი, წინააღმდეგობებით აღსავსე ხასიათი. ავთო მანარადის გლოსტერი ერთგვარად იმეორებდა ლირს, მის ისტორიას შებრუნებულად. წყნარი, მიმდობი მოხუცის ნაცვლად გლოსტერი მისთვის სანუკვარ ოცნებას ატარებს და გულის სიღრმეში ინახავს. დასაწყისში იგი წარმოგვიდგება მორიდებულ, რაფინირებულ, წინდახედულ პოლიტიკოსად,

რომელიც ლირის ერთგული მსახურია და ცოტა შეშინებულაც კი არის მოვლენების ამგვარი განვითარებით. შემდგომ, როდესაც მართო რჩება, მისი სხეული თითქოს სიცოცხლით ივსება. ადრე ლირივით ეცვა, ახლა მეთევზის სამოსი, მძიმე ბათინკები აცვია და ხელში სათევზაო ბადე უჭირავს. თავზე ჟოკეის ქუდი ახურავს, ქუდის ქვეშ კი – მოქსოვილი ჩაჩი. მაყურებელი ადვილად ხვდებოდა ლირთან მის მსგავსებას, მხოლოდ გროტესკული ხერხით გადაწყვეტილს. იგი კანფეტის წუწნით იწყებდა საუბარს, თითქოს მაყურებელს თავის გულისნადებს ანდობსო. მის მონოლოგში დამწუხრებული ჟღერადობა ისმოდა, ხასიათში კი მძვინვარე ბუნება ბობოქრობდა. როდესაც ედმუნდი ორჭოფობდა, იგი მძლავრ, მრისხანე კაცად გარდაიქმნებოდა, მძლავრად ჰკრავდა ხელს ედმუნდს და სკამზე დაანარცხებდა. ხოლო, როდესაც ედმუნდი ჭრილობას უჩვენებდა „ედგარის მიერ მიყენებულს“, გლოსტერი მძლავრად დაჰკრავდა ხელს სისხლიან ჭრილობას. და აი, ასეთი ადამიანი იჯერებს ედმუნდის მიერ შეთითხნილ ისტორიას ედგარის ღალატის შესახებ. ამ დაჯერების მომენტს რეჟისორმა და მსახიობმა მრავალი ახსნა მოუძებნეს. უპირველეს ყოვლისა – ქვეყანა აირია და გლოსტერი მომსწრეა იმისა, თუ რა ადვილად მოიშორა ლირმა უერთგულესი კენტი და უსაყვარლესი ქალიშვილი კორდელია. ამ არეულ ქვეყანაში კი ღალატი ჩვეულებრივ ამბად იქცა. გლოსტერი ძალიან მშვიდი, სასაუბრო კილოთი უყვება მაყურებელს, რომ მათ გარშემო დაისადგურა სამყარომ, სადაც ძმა ძმას აღარ ინდობს, მეგობრობა გაუფასურდა და სიყვარული კი კვდება, მაგრამ მის საუბარში მაყურებელი ერთგვარ სარკასტულ მომენტებს ავლენდა. ეს საშინელი მოვლენები ჩვეულებრივი თხრობის საგანი გამხდარა. აი, სწორედ ამიტომაც გლოსტერს არ უკვირს ედგარის ღალატი და იჯერებს კიდევ ამ ღალატის შესაძლებლობას. ამ არეულ ქვეყანაში გლოსტერს კიდევ ერთი მომენტი ამოძრავებს. მას სურს დიდი ნადავლის დაჭერა. კიდევ უფრო დიდი ძალაუფლების ხელში ჩაგდება სურს და ახლა კი საუკეთესო მომენტია ამისთვის, როცა ყველა ერთმანეთს დაერია. რობერტ

სტურუამ მაყურებლის წინაშე გლოსტერის ოცნებათა სამყარო თეატრალური მასკარადის გათამაშებით წარმოაჩინა. გონერილასგან შეურაცხყოფილი და გამოვლენული ლირი გლოსტერის სასახლეში მიდის. აქ მას კიდევ უფრო მეტი დამცირება ელის. აქ ლირს დახვდებიან რეგანა და კორნეოლი. სასახლეში სრულ სიჩუმეს დაუსადგურებია. ღრეობის შემდეგ ყველას ჩასძინებია. ლირის მობრძანებას სასახლის პატრონი გლოსტერი მიეგება. შავი ქალაღლისგან დამზადებული დიდი სათვალე ნიღაბივით ჰქონდა აკრული სახეზე. ცოტა ხანში კი გლოსტერი მაყურებლის წინაშე წარსდგებოდა ოქროსფერ მოსასხამში გამოხვეული, თავზე მალალი მუყაოს გვირგვინით. უშველებელ ფარს ეყრდნობა და დიდგვაროვნის, სახელმწიფოს მმართველის პოზაში, მუსიკის ფონზე იწყებდა საუბარს. ეს გაზვიადებულად ამაღლებული ჟღერადობა მისი საუბრისა კომიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. მთვრალი კორნეოლი სასტიკად სჯიდა გლოსტერს. სკამზე გაათოკვინებდა გლოსტერს (ეს ის სკამია, რომელზეც სულ ცოტა ხნის წინ „იცხოვრა რეგანასთან“) და თითოთ თვალს გამოთხრიდა. მეორე თვალს კი რეგანა ამოუგდებდა. ტკივილისაგან გამწარებული გლოსტერი სკამიანად წამოიჭრებოდა, მაგრამ იქვე დაეცემოდა. რეგანა კი გადაალაჯებდა და თვალეში „ჩააშარდავდა“. ისევე როგორც ლირს შემოიღობის შემდეგ ძალუმს ჭეშმარიტების განჭვრეტა და შეგრძნება, დაბრძანებულ გლოსტერსაც თვალეში „ეხილება“ სინამდვილეზე.

აღსანიშნავია სპექტაკლში თვალედათხრილი გლოსტერისა და შემოიღობილი ლირის შეხვედრის სცენა. ორი გამოძევებული, დევნილი, უძლური მოხუცი ერთმანეთს უკაცრიელ სივრცეში ხვდებოდა. ლირის არეული გონება რაღაც მომენტებში ნათდებოდა. დაუძლურებული გლოსტერი კი თანაგრძნობას იჩენდა ლირის მიმართ. გლოსტერი თავად განიცდიდა აუტანელ ფიზიკურ თუ სულიერ ტკივილს, მაგრამ მაინც ლირის გამო წუხდა და ლამობდა მის სულიერ განკურნებას. ეს ყველაფერი ა. მანარადის ხმაში გამოსჭვიოდა. იგი ფიზიკურადაც, თავისი სხეულის სითბოთი ცდილობდა მოხუცი ლირის ქარიშხალში

გაყინული სხეულის გათბობას. შეშლილი ღირი ვერ ხვდებოდა გლოსტერის ამ თანაგრძნობას. ხოლო გლოსტერისათვის კი დაბეჩავებულ ღირთან შეხვედრა თითქოს მისი თვალახელის დასაწყისია. ღირთან შეხვედრისას მის ისედაც ტრაგიკულობით აღსავსე სამყაროში, კიდევ უფრო დიდი და ტრაგიკული ტკივილი შეიჭრა და შეძრა იგი. ამ ეპიზოდს აბოლოებდა მოკვეთილ შვილთან უკანასკნელი შეხვედრის სცენა.

ამდენი შეურაცხყოფისა და დამცირების შემდეგ გლოსტერი უკვე ყველაფერს „ხედავდა“ და ასე „თვალახელილი“ გადადიოდა მარადიულ სიბნელეში. ამ შემთხვევაშიც მან ღირის მსგავსი გზა გამოიარა, მაგრამ ამჯერად უღრმესი დრამატიზმით აღსავსე. თუკი ადრე მისი მსგავსება ღირთან კომიკურ ხასიათს ატარებდა, ამჯერად მისი ამ ქვეყნიდან წასვლა აღსავსეა დრამატიზმით. იგი მიდის ამ ცხოვრებიდან ყველასგან მიტოვებული, არავინ მიუტევენს მას მისთვის საბედისწერო შეცდომებს, ცოდვებს, ვინაიდან სამყარო, სადაც ცხოვრება განვლო, უსიყვარულო და უღმობელი სამყაროა. ვერც შეშლილმა ღირმა გაუგო და უთანაგრძნო და ვერც შვილმა აპატია მანიაკალობაში გადაზრდილი ექვინაობა. შექსპირთან გლოსტერი თითქოს არ არის დამნაშავე მასზე თავს დატეხილი უბედურებების გამო. რობერტ სტურუამ კი მაყურებელს წარმოუდგინა გლოსტერი, რომელმაც შვა ედმუნდი – „სულით მახინჯი, უკანონო შვილი“. „ოდესმე მთელი სამყარო ასე დაინგრევა, – ამბობს პიესაში გონებაშეშლილი ღირის შემყურე გლოსტერი. ღირის „პარალელური“ გმირის ის წინასწარმეტყველება სტურუასეული დადგმის ზემოცანას წარმოადგენს.“¹

მასხარას სახე ყოველთვის იყო შექსპიროლოგთა კამათისა და დავის საგანი. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა მისი გაქრობა პიესიდან. ჟანრი ლოლაშვილის მასხარაც არაერთგვაროვანი და მრავალპლანიანი იყო. რეჟისორმა მის პირველივე გამოჩენას სცენაზე გარკვეული უცნაურობის ელფერი შესძინა. იგი სწრაფი მუსიკალური

¹ ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 73.

რიტმის თანხლებით მუხლებზე დაჩოქილი შემოიჭრებოდა სცენაზე, პირდაპირ ლირისკენ მიდიოდა, მიუხალოვდებოდა მას და თავს ჩაუდებდა კალთაში. გრძელი შავი სერთუკი და დახეული ფეხსაცმელები ეცვა. შავი თმები გაჩეჩილი ჰქონდა. იგი შეიძლებოდა შეგვედარებინა ცირკის ჯამბაზისთვის. მის შავად მოელვარე თვალებში უსაზღვრო სევდაც გამოსჭვიადა. იგი თავის ბრძნულ, მწარე ხუმრობებს სწრაფ-სწრაფად წარმოთქვამდა, თითქოს სასხვათაშორისოდ. მაყურებელს შთაბეჭდილება რჩებოდა, რომ მასხარამ წინასწარ იცოდა, ლირს სიმართლეს მაინც ვერ შეაგნებინებდა. მასხარა სამეფო ტახტ-სახრჩობელაზე შემომხტარი პლასტიკურ მოძრაობებზე აგებდა თავის მონოლოგს. მის სიტყვებში იგრძნობოდა გროტესკიც. იგი სხვადასხვა შესტს უსადაგებდა წარმოთქმულ „მწარე ხუმრობებს“. თუკი ნათქვამი „დაფარული“ იყო, მაშინ შესტი პირდაპირ მიანიშნებდა და პირიქით, „ღიად ნათქვამს“ დაფარული შესტი მოსდევდა. კარის მასხარა „მწარე სიმართლეს“ ამბობდა და განასახიერებდა ერთდროულად. ამასთან, თავის ხელობასაც კი დასცინოდა. ხაზგასმული თეატრალობით, პათეტიკური ინტონაციებითა და შესტებით ესაუბრებოდა ლირს. ლირი თავიდან მხარს უბამდა მასხარას, სიმპათიით შესცქეროდა მის ოინბაზობას, მაგრამ რაღაც მომენტში ღიზიანდებოდა. ჟანრი ლოლაშვილის მასხარა ხან გულთბილი, ხან მწარედ დამცინავი, ხან აგრესიული და ხანაც ცოტათი შეშინებულიც იყო. იგი ხომ თავისი ხუმრობებით სიკვდილს ეთამაშებოდა. მაყურებელი გრძნობდა, რომ მასხარა ყოველ გაბედულ, „მწარე ხუმრობას“ ცოტათი შეცბუნებული ამთავრებდა და თანაც ისე, რომ უკანდასახევ გზას იტოვებდა, ანუ ნათქვამის გადასხვაფერების შესაძლებლობას. ყველაზე „მწარე სიმართლე-ხუმრობას“ მუხლებზე დაჩოქილი ამბობდა, თითქოს ამით თავის მორჩილებას გამოხატავდა. სცენაზე საიდანლაც თოკი ჩნდებოდა. კისერზე თოკკამობმული ხან მასხარა იყო, ხან ლირი. ეს თოკი თითქოს ორი გმირის – მასხარას და ლირის სამუდამოდ დამაკავშირებლად იქცეოდა. ეს თოკი ძალიან ხაზგასმით იყო გათამაშებული ამ ეპიზოდში. კისერზე

თოკგამობმული ლირი ბავშვივით „ცხენოსნობას“ თამაშობდა, დაჩოქილ ლირს წინ მასხარა ჩაუცუცქედებოდა, თოკს დაბლა დააგდებდა და თითქოს მოისაქმებდა. ამ ქმედებით მასხარას, თითქოს სურდა, ლირისთვის ეჩვენებინა, თუ რა დარჩებოდა მისი მეფობიდან. რაღაც მომენტში მასხარა ლოკოკინას დაიჭერდა და ლირს უჩვენებდა, რითაც ეუბნებოდა – ამ ერთი ბეწო ლოკოკინასაც კი აქვს თავისი საკუთარი სახლიო. ლაპარაკისას, ლირი უცაბედად ფენს დაადგამდა ლოკოკინას და გასრესდა. მასხარა ხმამაღლა წამოიყვირებდა: შენ რომ ჩემი მასხარა ყოფილიყავი, ცემით ამოგზდიდი სულსო. რ. ჩხიკვაძის ლირი კი დადარდიანებული, ჩაფიქრებული გახლდათ, სულ ცოტა ხნის წინ, განრისხებულმა საყვარელი ქალიშვილი მოიკვეთა. ლირი სკამზე დაღლილი დაეშვებოდა, თავის ფიქრებში ვართული. რაღაც მომენტში, თითქოს აჰყვებოდა კიდევ მასხარას ხუმრობებში, მაგრამ ფიქრი ახლახან მოკვეთილ ქალიშვილზე არ ასვენებდა. თანდათან, თითქოს, ისევ ბრაზი მოერეოდა. მასხარა გრძნობდა მეფის განწყობას და ცდილობდა თავისი „მწარე ხუმრობების“ შერბილებას. რამაზ ჩხიკვაძეს და ჟანრი ლოლაშვილს ისე მიჰყავდათ ამ სცენაში თავისი ურთიერთობები, რომ მაყურებელი გრძნობდა იმ სითბოსა და სიახლოვეს, რაც მეფესა და მის ერთგულ მასხარას შორის შეიძლებოდა არსებულიყო. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანდა იმ ეპიზოდში, როდესაც ლირს ქალიშვილები ამცირებენ. აქ ჟანრი ლოლაშვილის მასხარა თანაუგრძნობდა არაფრის მქონე მეფეს, თუმცა სიძარტლეს ამბობდა, მაგრამ უკვე შერბილებულად და არა ისე „მწარედ“ და „მკვახედ“, როგორც ამას აკეთებდა ხოლმე.

ლირი სამჯერ უყრიდა დანას მასხარას. პირველი დარტყმა მოულოდნელი იყო მასხარასათვის და გაოგნებისგან გაღიმებული ხვდებოდა. მეორე დარტყმაზე ფენის წვერებზე წამოიწეოდა, მესამეზე კი დაბლა ეშვებოდა, მის სახეზე კი აღბეჭდებოდა მიმტეველობა. ლირის გამომეტყველება კი ამ დროს უაზრო, შეშლილის გამომეტყველება გახლდათ. იგი გაუაზრებლად ურტყამდა დანას მასხარას. მხოლოდ

მესამედ დანის გაყრის შემდგომ, მის თვალებს თითქოს აზრი უბრუნდებოდა და ხვდებოდა, რაც ჩაიდინა, მაგრამ უკვე ძალზე გვიანი იყო. მასხარა უკვე მკვდარია. იმ წუთებში ლირი თითქოს ხვდებოდა, რომ მასხარას მკვლევლობით მან საკუთარი თავი მოიკლა. შექსპირთან მასხარა არ კვდება. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ჟანრი ლოლაშვილის გარდაცვლილი მასხარა უეცრად წამოხტებოდა და ცალ ფეხზე და ცალ ხელზე დაყრდნობილი ხტუნვით გადიოდა სცენიდან.

ღირი შეირყა მის გარშემო დატრიალებული საშინელებების ყურებით და განცდილით, მაგრამ ეს ყველაფერი მისი შექმნილი და დათესილი ბოროტების ლოგიკური განვითარებაა. ამაში თვითონვეა დამნაშავე და სხვას ვერ დააბრალებს. ბოროტებამ თავის განვითარებაში ისეთ საზღვრებს მიადწია, რომ ლირის გონებას უკვე აღარ შეეძლო ყველაფრის აღქმა და გაანალიზება. ამ ბოროტებით აღსავსე უკულმართ სამყაროში, ადამიანური ურთიერთობები აღარ არსებობს, ადამიანები თავიანთ ინსტინქტებს აპყობიან და მხოლოდ ამ ინსტინქტებით ცხოვრობენ. აი, ამ სიტუაციაში, ამ მოვლენების განვითარების ფონზე, ლირი ცდილობდა საკუთარი თავის შეცნობას. ლირი გრძნობდა და მწვავედაც განიცდიდა საკუთარ უმწეობას მის გარშემო არსებული რეალობის წინაშე. ლირმა მხოლოდ თავს დატეხილი უბედურებების, სულიერი ტანჯვის ფონზე შეძლო გაეცნობიერებინა და გაეანალიზებინა სხვისი განცდები. ლირი თანდათან თანაგრძნობას იწვევდა მაყურებელში. ლირის ე. წ. „კათარსისი“ მაყურებელში მისადმი სიმპათიას აღვიძებდა. ლირის ამპარტავნება, სიამაყე, თვითდაჯერებულობა მორყეული და დამსხვრეულია. მისი ქცევა თუ საუბარი ლმობიერი ხდება. იგი კომპრომისზეც კი მიდიოდა თავის ქალიშვილებთან ურთიერთობაში, მაგრამ პასუხად კიდევ უფრო დახვეწილ ბოროტებას და დაუნდობლობას აწყდებოდა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, საოცრად ეფექტურად იყო გადაწყვეტილი სპექტაკლში გლოსტერის სასახლეში ლირისა და მისი ქალიშვილების შეხვედრის სცენა. ამ სცენაში რეგანა და გონერილა, თითქოს პატარა ბავშვი იყოს, ალერსით

ესაუბრებოდნენ, უყვავებდნენ „მოხუც მამას“. დამამცირებელი და შეურაცხმყოფელი იყო, როდესაც თვალახვეულ ლირი, შვილებს შორის ტაშის ხმაზე დარბოდა აქეთ-იქეთ. ეპიზოდის ბოლოს, სცენაზე შემოდოდნენ შავებში შემოსილი ადამიანები, შავი ნიღბებით. ისინი ნელ-ნელა მიიწევდნენ ლირისა და მასხარისაკენ. შეშინებული მასხარა რაღაც მომენტში ყვირილს იწყებდა. ლირი დაბნეული და შეშინებული უყურებდა ამ საოცარ არსებებს. ისინი ფეხებსა და ხელებში წაავლებდნენ ლირს და რამდენჯერმე ჰაერში აისროდნენ, ააბურთავებდნენ. მუსიკა, ყვირილი, ხმაური, ნიღბოსნები, ჰაერში ასროლილი ლირი – სცენაზე ქაოტურობისა და აღრეულობის ატმოსფეროს ქმნიდა. რაღაც მომენტში ეს ყველაფერი მაყურებელში „აპოკალიფსის“ განცდას იწვევდა. საოცრად გამოხატავდა ამ სცენაში რამაზ ჩხიკვაძე გაოგნებული, დაპატარავებული, უსუსური, ოდესღაც ძლევამოსილი მეფის განცდებს.

სცენაზე წარმოდგენილი სამყარო სულ მალე დაინგრევა. ამის შესახებ რობერტ სტურუა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სათეატრო ენის განსხვავებული ხერხებით ამცნობდა მაყურებელს. ორიგინალურად და საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი „ქარიშხლის“ სცენა. სცენაზე უცნაური გუგუნის ხმა გაისმოდა. სცენის სიგრძეზე დაკიდებული რკინის რელსები ირხეოდნენ. ამ ეპიზოდში მთელი ყურადღება რეჟისორს მსახიობზე გადაჰქონდა. ერთ-ერთ ინტერვიუში რობერტ სტურუა ამბობს, რომ ქარიშხალი, ეს ლირის გონებაში დატრიალებული სტიქიაა, მას ქარიშხალი ელანდება. რამაზ ჩხიკვაძის ლირი გაუაზრებლად დაბორიალობდა სცენაზე. მის სახეზე აირეკლებოდა ხან შეშლილი ადამიანის გამოძეტყველება და ხან მის თვალებში საღი აზრი იკვეთებოდა. ერთხანს სცენაზე ბორიალის შემდეგ, მიადგებოდა ტახტ-სახრჩობელას, მასზე შედგებოდა, ჩაებლაუჭებოდა სახრჩობელას ყულფს და სასოწარკვეთილი ქარიშხალს უხმობდა, რათა ეს ბოროტებით აღსავსე, ცოდვილი ქვეყანა წაეღეკა. ლირი თითქოს მშვიდდებოდა. ამის შემდეგ ხვდებოდნენ ერთმანეთს ლირი და გლოსტერი. ორი ტრაგიკული ისტორიის მქონე

მოხუცი. ლირი გლოსტერს თვალის გუგებში ამოუსვამდა თითებს და ეუბნებოდა, თვალებით გიცანიო. ისინი ერთმანეთს გადაეხვეოდნენ და ძირს გორავდნენ. ლირი თავიდან იშორებდა გლოსტერს და აქ ეს ორი მსგავსი ცხოვრების გმირი საბოლოოდ სცილდებოდა ერთმანეთს. შემდეგ სცენაზე სიჩუმე ისადგურებდა. კორდელია და ლირი ერთმანეთს ხვდებოდნენ. რაღაც მომენტში იგი ვერ ცნობდა კორდელიას. შემდეგ შეიცნობდა, მზერასა და ხმაში სიხარულის ნაცვლად შეცბუნება, დამორცხვება გამოსჭვიოდა. პატიებას სთხოვდა კორდელიას. ლირს გონება გაუნათდა, ახლა იგი ადამიანური სიკეთითა და სითბოთია გამსჭვალული, მაგრამ ლირის ეს მეტამორფოზა ძალზედ დაგვიანებულია. სცენის სხვადასხვა მხრიდან მოცოცავდნენ შემადრწუნებელი შავი ფიგურები. ისინი მივარდებოდნენ ლირსა და კორდელიას, ხელში აიყვანდნენ მათ და სხვადასხვა მხარეს გაიტაცებდნენ. ეს ყველაფერი საშინელი ხმაურის ფონზე ხდებოდა. ლირს და კორდელიას ერთმანეთისკენ ხელები ჰქონდათ გაშვერილი, მაგრამ ისინი უჩინარდებოდნენ სცენის სიღრმეში, სიბნელეში. ამ დროს სცენაზე თითქოს მიწისძვრა იწყებოდა, ირგვლივ საშინელი გუგუნის ფონზე ყველაფერი ირყეოდა და ინგრეოდა. სცენის სიღრმიდან კვამლი გამოდიოდა, ამ კვამლს პროექტორის სხივი კვეთდა. ადამიანები, რომლებიც სცენაზე იდგნენ, ძირს ეცემოდნენ. ირგვლივ ყველაფერი ინგრეოდა, სცენაზე სარკისებრად არეკლილი პარტერი მთლიანად ჩამოიქცეოდა. თავის დროზე ლირის მიერ შექმნილი სამყარო მთლიანად ნადგურდებოდა. ე. წ. მოთვალთვალისა თუ დამკვირვებლის ფიტული უძწეოდ ქანაობდა ჰაერში. სცენაზე კვლავ სიჩუმე ისადგურებდა. ლირი ნელ-ნელა შემოდოდა სცენაზე და მხრებში თოკვამობმულ კორდელიას ძლივს მოათრევდა, შემდეგ ჩამოვდებოდა ავანსცენაზე, კორდელიას გულში იკრავდა და სასოწარკვეთილი დარბაზს მიმართავდა: „მკვლევები ხართ! გამყიდველები! შეგაჩვენოთ უფალმა ყველა!“ სასოწარკვეთილი ლირი სრულიად მარტო რჩებოდა ამ დაქცეულ სამყაროში. ასეთი იყო სპექტაკლის ფინალი, შემზარავი, ერთდროულად

დამთრგუნველი და საოცრად გულისამაჩუყებელი.

რობერტ სტურუას „მეფე ლირში“ გამოჩნდა რეჟისორის „სათეატრო ენის“ ახალი პლასტები, ახალი შრეები, – ეს იყო განსხვავებული რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრისაგან. თამაშის ახლებური მანერა, ფსიქოლოგიური სვლები შერწყმული მის თეატრალურ სტილისტიკასთან უფრო მეტ შინაგან ძალას და სითბოს ანიჭებდა სპექტაკლს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვასაძე აკ. მოგონებები, ფიქრები, ტ. II, თბ. „კენტავრი“, 2010.
- მუმლაძე დ. რამაზ ჩხიკვაძე. წერილი მეორე, ქ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2008. №2
- გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., „ხელოვნება“, 1997.
- ურუშაძე პ. მეფე ლირი ქართულ სცენაზე, ქ. „თეატრალური მთამბე“, №5, 1988.
- Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. . «Наука». 2003.

მზია ზაუტაშვილი,
ტელერეჟისურის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი – პროფ. სანდრო ვახტანგოვი

რეკლიბა „საზოგადოებრივ მაუწყებელს“ მაყურებელთა დარბაზიდან

„მოგესალმებით ძვირფასო რადიოვიზიის მაყურებელო!“ – ასე მიმართა სატელევიზიო მაუწყებლობის გარიჟრაჟზე დიქტორმა მაყურებელს, რადგან ტელევიზიის წარმოშობას რადიომაუწყებლობა უსწრებდა წინ და სიტყვა ტელევიზია ხმარებაშიც არ იყო შემოსული. მაყურებელს, უმეტეს შემთხვევაში, ახლაც ასე შეიძლება მიესალმოს ტელეწამყვანი, რადგან ცნებათა ეს შეთანხმება თავისუფლად შეესაბამება თითქმის ყველა ქართულ არხზე წარმოდგენილ სანახაობას. მიუხედავად იმისა, რომ ტელევიზია შორ მანძილზე მოძრავი გამოსახულების გადაცემის სურვილით გამოიგონეს, ქართველი მაყურებელი, გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან მოყოლებული ზის ტელეეკრანთან სავარძელში. გაფაციცებული, დაუსრულებლად, თვალს ადევნებს მის კეთილდღეობაზე მზრუნველ საზოგადოებას და ტკბება „დემოკრატიით.“ „რა სჭირდება ქვეყნიერების დაპყრობას? – უმოქმედო, მიაშიტი ადამიანების საკმარისი რაოდენობა!“

შემთხვევითი არ იყო „საზოგადოებისთვის“ მაუწყებელი ტელევიზიის ხელმძღვანელობის მსურველთა პროფესიული მრავალფეროვნება. მძლოლმა, პედაგოგმა, დიასახლისმა, ლიბნინი ჩაის მოყვარულმა გადაწყვიტა, რომ ორ ან სამ, ან თუნდაც, უკეთეს შემთხვევაში ათ მოლაპარაკე ადამიანზე კამერის ობიექტივის დამიზნება და ეთერში გადაცემა სრულიად დასაძლევნი ამოცანა იქნებოდა მათი პროფესიული კვალიფიკაციისათვის. სამწუხაროდ, ჩვენი სატელევიზიო პროდუქციის მაგალითზე ეს ასეც არის.

„თუ სასწრაფოდ არ მივიღებთ ზომებს სატელევიზიო

¹ White T., *Writing, reorting and producing*, NY, Fokal Press, 2007, p.144.

პროდუქციის ხარისხის ასამაღლებლად, საფრთხის ქვეშ დადგება დემოკრატიული, საგანმანათლებლო, კულტურული პროცესები. გაქრება მოსახლეობის სურვილი მონაწილეობა მიიღოს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში¹, – ვკითხულობთ „იუნესკოს“ საზოგადოებრივი მაუწყებლისთვის გამოცემულ ცნობარში. და იქვე, ზღაპარით იკითხება – „საზოგადოებრივი მაუწყებელი შეიძლება შევადაროთ შეხვედრის ადგილს, სადაც ჩვეულებრივი ადამიანები სასურველი სტუმრები არიან. განურჩევლად მათი სოციალური თუ ეკონომიური სტატუსისა. საზოგადოებრივი მაუწყებელი, ეს არის ინფორმაციის და განათლების მიღების ინსტრუმენტი, – განკუთვნილი თითოეულისთვის და ხელმისაწვდომი ყველასათვის. მან უნდა გააღვიძოს მაყურებლის წარმოსახვა, უნდა მიაწოდოს მაყურებელს იდეები, პირადი ცხოვრების ხარისხის გაუმჯობესებისა და საზოგადოების კეთილდღეობისთვის².“

საქართველომაც დაიწყო „საზოგადოების“ კეთილდღეობისთვის მაუწყებლობა. მოლოდინი ნამდვილად დიდი იყო, რადგან კომკავშირული და პარტიული წარსულის, მაგრამ უკვე ახლებურად მოაზროვნე აქტივისტებმა, სახელმწიფო ტელეარხის სრული შემადგენლობა მთლიანად ჩამოაცილა „დემოკრატიული“ მშენებლობის პროცესს. 4000-მდე გაცემული ადამიანი ბედის ანაბარა დარჩა ქუჩაში. საზოგადოებისთვის ტელევიზიის გადაცემის შემდეგი ნაბიჯი იყო „ბორდის“ არჩევნები, რომელიც საქართველოში, მრავლად არსებულ პარტიულ სუბიექტებს შორის, ბრძოლის საგანი გახდა. „მაუწყებლის შესახებ კანონის“ მიხედვით, გამოცხადდა კონკურსი და შეირჩა კანდიდატები პარტიული სიმპათიებით – ჯერ პრეზიდენტის თვალსაზრისით, ხოლო შემდეგ პარლამენტის თანხმობით. საზოგადოებამ მისი ინტერესების მეთვალყურედ მიიღო „ბორდი“, მხოლოდ პოლიტიკურ წრეებში ცნობილი და ამა თუ იმ გუნდის ინტერესების უტყუარი დამცველების შემადგენლობით, რომელიც შემდეგ „უკეთესობისკენ“ არა

1 UNESCO., *Служба общественного вещания: Справочник лучших приемов и методов работы*, Гелееос, 2005, с 23.

2 იქვე, გვ.18.

ერთხელ გადახალისდა.

როგორ არის წარმოდგენილი საზოგადოებრივი მაუწყებლის სამეთვალყურეო საბჭო დემოკრატიულ ქვეყნებში? კანდიდატებს შორის ირჩევა განსაკუთრებით კეთილსინდისიერი და კომპეტენტური ადამიანები, რომლებმაც თვალსაჩინო წარმატებასა და ხარისხს მიაღწიეს პროფესიულ საქმიანობაში, იქნება ეს წარმოება, ბიზნესი, სახელმწიფო სამსახური, მეცნიერებისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგი, სატელევიზიო საქმე და გამორჩეული ნდობით სარგებლობენ საზოგადოებაში. „ბორდი“ კანონმდებლობით დაცულია რაიმე ფორმის პოლიტიკური ჩარევებისგან.

„მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოებრივი მაუწყებლის ცნება იოლად გასაგებია, ბევრს დღემდე არასწორად ესმის. მიუხედავად არაერთი კვლევისა, უამრავი პუბლიკაციისა და მაუწყებლის თემაზე მოწვეული კონფერენციებისა, არსებობს ღრმად ჩანერგილი მცდარი წარმოდგენები მაუწყებლის მისიის, მანდატის, როლის, საქმიანობისა და სტრატეგიული სფეროების საკითხებზე. ხშირად მცოდნე ადამიანები, მედია ექსპერტებიც კი მაუწყებელს სახელმწიფო ტელევიზიებთან აიგივებენ, ან მის სინონიმად და კანონ-მემკვიდრედ განიხილავენ. დაშტამპული აზროვნება ყველაზე ხშირად ტრადიციულად სახელმწიფო ტელევიზიების ქვეყნებში გვხვდება და ენობრივ ბარიერს ქმნის, რომელიც, როგორც წესი, მმართველ სტრუქტურებში იღებს სათავეს და მთავარ წინააღმდეგობად გვევლინება. საზოგადოებრივი მაუწყებელი კი თავისი არსით ყველაფერია, გარდა, „სახელმწიფოებრივის,“ „სამთავრობო,“ ან „პოლიტიკური“ მაუწყებლობისა¹.“

დაუთმო თუ არა ჩვენთან „დემოკრატიულმა“ ხელისუფლებამ საზოგადოებრივი მაუწყებელი ხალხს? რა თქმა უნდა – არა. და ეს პირველ რიგში „ობიექტურობისა“ და „ბალანსის“ მიუხედავად, საინფორმაციო პროგრამებში ჩანს. ამ მთავარი საკომუნიკაციო უფლება-მოვალეობის შესრულებისას ვლინდება,

¹ UNESCO., *Служба общественного вещания: Справочник лучших приемов и методов работы*, Гелееос, 2005, с 120

სინამდვილეში ვის ემსახურება მაუწყებელი – ხელისუფლებას თუ ხალხს.

შეტყობინება, რომელიც მიზანდასახულად ინტერპრეტაციას განიცდის, რეალობის მცდარ სურათს ხატავს და საინფორმაციო მანიპულაციებში გაუცნობიერებელ მაყურებელს ცალსახად აღქმისა და გააზრებისკენ უბიძგებს, პროპაგანდაა და არა „დაბალანსებული“ და „ობიექტური“ ჟურნალისტიკა. ამ თემაზე ბევრს წერენ ამერიკელი ჟურნალისტები. საჯაროდ გამოქვეყნებულ ნაშრომებში მანიპულაციის პროფესიულ საიდუმლოს უზიარებენ ხალხს. ისინი ურჩევენ მაყურებელს – რადგან საზოგადოებას ხანდახან მაინც უწევს ტელევიზორის ყურება, – შეხედონ ეკრანს, როგორც თვალისა და ყურის სავარჯიშოს, როგორც სახალისო ინტელექტუალურ თამაშს და მახვილგონიერებით გამოავლინონ ჟურნალისტებისა და მათი გამგებლების ტექნოლოგიური ჩანაფიქრები. „სტრატეგიულ თამაშს“ მაყურებლისთვის სახელმძღვანელო, განმარტებითი ლიტერატურაც ახლავს, სადაც კლასიფიცირებულია საინფორმაციო მანიპულაციის ხერხები, სათითაოდაა აღწერილი და პირობითი სახელებიც აქვთ შერჩეული. მაგალითად – „შხამიანი სენდვიჩი“, „ფსიქოლოგიური შოკი“, „შემოვლათვლიანი ფლანგიანი“, „საინფორმაციო ტალღა“, „საინფორმაციო ბლოკადა“ და ასე შემდეგ. სია გრძელია. „უცნაური“ დამთხვევაა, მაგრამ მახვილგონიერი თამაშის პირობებით, „ობიექტური“ საზოგადოებრივი მაუწყებელი გამოცდილი მანიპულატორის კლასიკური შემთხვევაა.

„კლასიფიკაცია“ – ასე ჰქვია მანიპულაციის ერთ-ერთ ხერხს. ის ყველაზე მარტივი და სწორხაზოვანია. შავის და თეთრის პრინციპზეა აგებული და ყველაზე აშკარად საპროტესტო მიტინგების გაშუქებისას ჩანს. იმის მიხედვით, თუ როგორ არის აღწერილი გარემო, მაყურებელი იოლად მიხვდება, ვის ემხრობა ტელევიზია. თუ საზოგადოებრივ მაუწყებელს, „ობიექტურობისა“ და „ბალანსის“ მიუხედავად, უნდა აჩვენოს, რომ მისი საინფორმაციო პოლიტიკის გამგებლებს ბევრი მხარდამჭერი ჰყავს, ხალხმრავალი მიტინგი,

შთაბეჭდილების მოხდენის მიზნით, რამდენადაც შეიძლება ზევიდანაა გადაღებული, მაგალითად, მაღალსართულიანი სახლის სხვენიდან. ფართოდ გაშლილი კადრი სავსეა მოედანზე შეკრებილი ათასობით ადამიანით. შესაძლებელია იგივე ეფექტური კადრი სხვა დღესაც გამოიყენო და საინფორმაციო სიუჟეტს კომენტარი დაამატო, რომ „რომელიმე სასამართლო პროცესი ხალხმრავალი აქციების ფონზე მიმდინარეობდა.“ კამერა გვაჩვენებს სასიამოვნო გარეგნობის ადამიანებს, კარგი რეპუტაციის მქონე ცნობილ სახეებს. როცა შეკრებილი საზოგადოება არასასურველად მცირეა, გადასაღებად ზედა წერტილი აღარ ვარგა, რაკურსი იცვლება. ახლო ხედზე გადაღებული ხალხის მჭიდრო ჯგუფებით მაყურებლისთვის მომიტიზაციების რაოდენობა იზრდება. პირიქითაა ყველაფერი მტრის ფლანგზე. მსხვილი ხედით – რაიმე ნიშნით მიუღებელი პირები, საეჭვო სახეები, კარგია ნაგავი, კარგია არეულობა. მოვლენის გასაშუქებლად კადრების შერჩევით გამოყენებას პროფესიულად „სუბიექტური კომენტარი“ ჰქვია.

ამკარაა პოლიტიკური სიმპათიები, შინ თუ გარეთ, სარედაქციო დავალებით მივლენილი „თავისუფალი“ და „ობიექტური ჟურნალისტების“ შეკითხვებში. პოლიტიკურ ოპონენტს „კარნეგის ცენტრში“ უნდა ახლდე სამთავრობო დელეგაციაში და დაუსვა მაგალითად ასეთი კითხვა – „რას ფიქრობს ის თენგიზ გუნავას აყვანის დროს გამოვლენილ დარღვევებზე?“ ... მაყურებელი ამყვია, მიუკერძოებელი და ვერ იხსენებს, რომ უახლეს ისტორიაში ასეთი მაღალი რანგის ტრიბუნა „თავისუფალ“ ჟურნალისტს გამოეყენებინოს ქვეყანაში მომხდარი შემზარავი ისტორიების გასახმოვანებლად. ფავორიტ რესპონდენტთან პირიქით, კითხვა ისე უნდა იყოს შერჩეული, რომ არ დააბნიო და უხერხულობით არ გააღიზიანო. აუცილებელია! მოკლე, დაუსრულებელი აზრის შემდეგ რესპონდენტმა გამოიყენოს ფრაზა – „პოლიტიკური ზეწოლა.“ გებელსი წერდა – „ჩვეულებრივი ადამიანი ბევრად პრიმიტიულია, ვიდრე ჩვენ წარმოგვიდგენია. ამიტომ საზოგადოებრივ აზრზე ყველაზე თვალსაჩინო შედეგს

აღწევს ის, ვისაც შეუძლია პრობლემის მარტივი ფრაზით ფორმულირება და შემდეგ, ამ ფრაზის უსასრულოდ გამეორება¹.“ პრიმიტიულმა ტელემედიუმებმა ალბათ, გონება უნდა მოიკრიბოს და გაიხსენოს ასევე ხშირად, არგუმენტად ნახმარი – „ცივილიზებული სამყარო“ და რესპონდენტის დაუსრულებელ სათქმელად ივარაუდოს, რომ ის, რასაც ახლა სახელმწიფო მოხელეს ედავებიან საქართველოში, ხდება ყველა „ცივილიზებულ სახელმწიფოში“,“ ოღონდ პასუხს იქ არავინ ითხოვს და „ქვეყნის სამსახურის“ შემდეგ, მშვიდობით ტოვებს პოსტებს საშვილიშვილოდ უზრუნველყოფილი. სხვა შემთხვევა წესიდან გადაცდომაა და „პოლიტიკური ზეწოლის“ კვალიფიკაცია აქვს. „თუ თქვენ დაგეუფლათ ცდუნება – გამოიყენოთ ხშირი ხმარებისგან პირველად აზრსა და ენერგიას მოკლებული დაშტამპული ფრაზა, ჯობს კიდევ ერთხელ სცადოთ და ყველა ღონე იხმაროთ, რომ მოძებნოთ იმავე მნიშვნელობის ნორჩი სიტყვათა კონა².“ – გვირჩევენ ჟურნალისტიკის თანამედროვე ლიტერატურაში.

რა თემები დომინირებს „საზოგადოებისთვის“ მაუწყებელ არხზე „ობიექტურობისა“ და „ბალანსის“ მიუხედავად? რა ინფორმაციული მასა დაგვეცა ქართველ მაყურებელს? – რომ ხელისუფლების ნებაყოფლობით გადაბარების შემდეგ, გამარჯვებულმა პოლიტიკურმა ძალამ იმედი გაუცრუა ქვეყნის მოსახლეობას, რომ საქართველოში არაფერი ხდება პოლიტიკური დაჭერების გარდა, რომ უსამართლოდ დევნიან საქართველოს ღირსეულ შვილებს, რომ უმრავლესობა სოფელ-სოფელ გააფთრებით იბრძვის სკამების დასაკავებლად, რომ ახალმა ხელისუფლებამ პრობლემები შექმნა, როგორც ქვეყნის შიგნით – ეკონომიური სტაგნაცია, რელიგიური შეუთანხმებლობები, სეპარატიზმის ხელშეწყობა, აღმშენებლობის შეჩერება, აშენებულის დანგრევის სურვილი; ასევე ქვეყნის გარეთ – პროგრესული ღირებულებების უგულებელყოფა რუსეთის მონობის სანაცვლოდ.

¹Энциклопедия методов пропаганды, <http://psyfactor.org/propaganda1.htm>, с 26

² White T., *Writing, reorting and producing*, NY, Fokal Press, 2007, p.45

„მასობრივი პროპაგანდისტული შეტევის მიზანია მიუთითოს საზოგადოებას – რაზე აქვს საფიქრალი. შექმნას პრობლემა, **„თემატური დომინანტი.“** ინფორმაციის მიზანდასახული გადარჩევა, შერჩეული ინფორმაციისთვის მნიშვნელობის მინიჭება, ქმნის პრობლემას. პროპაგანდით დაკავებული ტელევიზია არ აშუქებს ამბებს, რომლებიც გამიზნულად მის მმართველს, საზოგადოების აზრის მანიპულაციას არ ემსახურება. ცნობილია, რომ ინფორმაციული მასის სიდიდეზეა დამოკიდებული „ქინქლა ქინქლაა თუ სპილო, და პირიქით, სპილო სპილოა თუ ქინქლა!.“

„ინფორმაციული ბლოკადის“ ავტორია „საზოგადოებრივი“ მაუწყებელი და საგანგებოდ შერჩეული ამბებით ნეგატიური „თემატური დომინანტის“ შექმნას ისახავს მიზნად. „პირველების“ საინფორმაციო გამოშვებებში პოზიტივის ბლოკირება შეზავებულია **„კონტრასტის“** ტექნოლოგიური ხერხით. როცა მონოლითური ოპოზიცია, თავგამეტებით იცავს თითოეულ წევრს, უმრავლესობაში რაიონის გამგებლობაზე ქიშპობაა. როცა ოპოზიცია ცდილობს გაგრძელდეს ქვეყანაში აღმშენებლობის პროცესი, უმრავლესობა აჩერებს ქვეყნისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობის პროექტებს; როცა ოპოზიცია ცდილობს, გააღრმავოს კავშირები ცივილიზებულ სამყაროსთან, უმრავლესობა პოლიტიკური იზოლაციისკენ მიაქანებს ქვეყანას და ასე შემდეგ.

„პირველები“ ასევე დაუფარავად აჩვენებენ მაყურებელს უმრავლესობაში განხეთქილების დამადასტურებელ ეპიზოდებს. სრულიად სანიმუშო იყო ამ მხრივ საზოგადოებრივ არხზე გასული სიუჟეტი. თხრობა მიმდინარეობდა თავაქინდრული, მოწყენილი, მამაკაცის სილუეტის ფონზე. თურქეთში, საქართველოს პრემიერ-მინისტრის დელეგაციას მოლაპარაკების დასრულების შემდეგ, როგორ ჩამორჩა შემთხვევით ერთ-ერთი მინისტრი. „ინფორმაციის წყარომ,“ როგორ შეამჩნია ის დაბნეული, მარტოდმარტო ცარიელ დარბაზში, როგორ შესთავაზა, თუ გნებავთ ტრანსპორტით

¹ Энциклопедия методов пропаганды, <http://psyfactor.org/propaganda1.htm>, с 36

დაგეხმარებითო და როგორ მიიღო უარი შეთავაზებაზე. ამ უნიკალური „საინფორმაციო საბაზის“ სიუჟეტს ალბათ, აზრი არ ექნებოდა, თუ არა მედიის ოპერატიულად წინმსწრები ინფორმაცია მინისტრსა და პრემიერს შორის განხეთქილების სიმპტომებზე. ამ პროპაგანდისტულ ხერხს „კლდიდან საცდელი კენჭის დაგორება ჰქვია.“ კენჭის დაგორებას ქვების ცვენა მოსდევს. და ასეთი კენჭი, ბევრად უფრო სახიფათო თემებზე, არაერთხელ დააგორა „საზოგადოებისთვის“ მაუწყებელმა ტელევიზიამ. და რა მორალს უკითხავს ამკარად განაწყენებული საზოგადოებრივი მაუწყებელი ხალხს? – რომ ის მოტყუვდა, რომ მან მცდარი ნაბიჯი გადადგა, და ნაბიჯი გადადგა უკან. მაგრამ მას განსაცდელში არ დატოვებს უმადური საზოგადოების დაწუნებული ოპოზიცია.

„პირველების“ „საინფორმაციო იერიში“ უფრო შორს მიდის. შეცდომის გამოსწორება შესაძლებელია, ოღონდ „სასახლეში მხოლოდ დაცვა შეიცვალა“ გამოსასწორებელი არაფერია, ხალხისთვის რაც იყო იგივე დარჩა. „ობიექტური“ ჟურნალისტიკის მახვილ თვალს ყურადღების მიღმა არ დარჩება პარლამენტის დერეფნებში, წინასაარჩევნოდ თითქოს მწარედ დაპირისპირებული ოპონენტების ჯგუფურად, ან წყვილში გულთბილი, ზოგჯერ საკმაოდ მხიარული შეხვედრები, ეკონომიკის მინისტრისა და მისი უწყების მხილებულის, „პირველების“ ახლა უკვე ყოფილი დირექტორის, ლალი, შეთანხმების მსგავსი საუბარი. ეს სიმბოლური დატვირთვის კადრები ხშირად მეორდება საინფორმაციო სიუჟეტებში აქა-იქ გაბნეული. მაყურებელმა უნდა იცოდეს, მან უნდა ნახოს, რომ ის ნამდვილად მწარედ მოტყუვდა. ოპოზიცია და პოზიცია შეხმატკბილებული ცხოვრობს. პოლიტიკური კრიზისი მხოლოდ ტელეეკრანზე, მაყურებლის თვალის ასახვევად მწვაავდება. ასეთი საინფორმაციო ტაქტიკის შედეგი ყოველთვის ერთი და იგივეა: გაუცხოება, აპათია. ტელევიზია უახლესი და ყველაზე ეფექტური საშუალებაა საზოგადოების პასიურ მდგომარეობაში შენარჩუნებისთვის. ფრეიერე წერს – „ძლიერნი ამა ქვეყნისა წარმოგვიდგენენ სამყაროს, როგორც მუდმივად მდგრად

უცვლელ გარემოს, რაღაც ზევიდან მათთვის ბოძებულს, რასაც ჩვეულებრივი ადამიანი მემკვიდრეობით მხოლოდ მაყურებლის უფლებით უნდა შეეწყოს და შეეთანხმოს¹.“ უიმედობა – დიდი საჩუქარია მორჩილების მოყვარული ხელისუფლებისთვის, უსაფრთხოა და მხოლოდ „კულტურული დუმილითაა“ შეპყრობილი. დაიმედებული ადამიანის მისწრაფებამ ვაითუ ხელი შეუწყოს ცვლილებებს, უკეთესისკენ სვლას.

ყველაზე სახიფათოა და ქვეყნისთვის დამანგრეველი ძალა აქვს **„ინფორმაციული ტალღის“** ტექნიკას, რომელსაც ინტენსიურად იყენებს „საზოგადოებისთვის“ ტელევიზია. სახელმძღვანელო ლიტერატურა ასეთ სქემას აღწერს. „ქვეყნის, მაგალითად საქართველოს სპეცსამსახურს ყავს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში დაქირავებული ჟურნალისტები, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მოღვაწეები, გარკვეული გავლენის სფეროებით. მსგავსი კონტაქტების დამყარება აუცილებელია ნებისმიერი რეზიდენტურისთვის. გარდა იმისა, რომ ზშირად ისინი მიწოდებული ინფორმაციის მიხედვით, თვითონაც წერენ, ასევე საკუთარი სახელითაც ავრცელებენ გამზადებულ სტატიებს. ჰონორარი ორივე შემთხვევაში ერთი და იგივეა. როგორც კი ინფორმაცია გამოჩნდება ერთ გაზეთში, ამ ინფორმაციაზე დაყრდნობით სტატიები იბეჭდება სხვა ქვეყნის გამოცემებშიც. ასე გაზეთიდან ჟურნალში, ქვეყნიდან ქვეყანაში, გროვდება კრიტიკის ტალღა²“, რომელიც მას შემდეგ, რაც მსოფლიოს მოივლის ქართველ მაყურებელსაც უამბობს „პირველების“ მიერ უკვე არაერთხელ მოყოლილ ამბავს. მოგვისმენია, როგორი შემფოთებულია ცივილიზებული კაცობრიობა ქვეყანაში ბოლო დროს განვითარებული მოვლენებით. **„საინფორმაციო ტალღის“** მიზანია პირველ რიგში საზოგადოების გახლეჩა და სახელმწიფო ინსტიტუტების შესუსტება. დესტაბილიზაცია, პოლიტიკური დაპირისპირება მოქმედი ხელისუფლების წინააღმდეგ.

¹ Шиллер Г., Манипуляторы сознанием, <http://psyfactor.org/infmanipulat2.htm>, с 11.

² Энциклопедия методов пропаганды, <http://psyfactor.org/propaganda1.htm>, с 31

რა თქმა უნდა, 2013 წლის 8 თებერვლის ეპიზოდი იყო გვირგვინი „საზოგადოებისთვის“ მაუწყებელი ტელევიზიის ტექნოლოგიური ხელოვნებისა. საინფორმაციო საშუალებებით ეს იყო „თავდასხმა ოპოზიციაზე,“ და მოწოდებული მასალაც ამას ადასტურებდა, დაიხატა სურათი, თითქოს პრეზიდენტის სიტყვის მოსასმენად მშვიდობიანად მიმავალ ოპოზიციას სასტიკად გაუსწორდნენ ქუჩაში შეკრებილი „კრიმინალური“ აქციის მონაწილეები. მეორე მხარე მაყურებელს სიტყვიერად არწმუნებდა, რომ ეს იყო წმინდა წყლის პროვოკაცია, თუმცა ამ კვალიფიკაციის დამადასტურებელი ვიდეო მასალის ჩვენება, ან რაიმე განმარტების მსგავსი სიუჟეტი „ობიექტურ“ საზოგადოებრივ მაუწყებელს არ გაუკეთებია, მაგალითად, იგივე, რაც განემარტათ დიპლომატიური კორპუსის წარმომადგენლებს და როგორც „პირველებმა“ შეგვატყობინეს – „მასალის ნახვის შემდეგ მათ უკომენტაროდ დატოვეს ტერიტორია.“

მაიკლ რაბიგერი წერს – „ფაქტოლოგიურმა ფილმმა უნდა წარმოდგინოს ყველა მის ხელთ არსებული დოკუმენტური მასალა და არა მხოლოდ ავტორის სუბიექტური ვერსიის დამადასტურებელი დოკუმენტები. ასეთ სტილში გადაღებული სიუჟეტი პროპაგანდა და ტოტალიტარული რეჟიმის ვიზუალური ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი. პროპაგანდაა, რადგან გრძელი ნახტომებით წარდგენის მიღმა ტოვებს კონფლიქტის განვითარების მნიშვნელოვან ეპიზოდებს და რეალურად განვითარებულ ამბავთან შეხების წერტილები პრიმიტიულ, სასურველ, სქემამდებ დაყვანილი. პროფესიული ტერმინოლოგიით ამას „კენგურუს ნახტომი“ ანუ „კენგურუს სამართალი“ ჰქვია, – წარმოდგენა, რომლის ბოლო ცნობილია.“¹ რა მთავარი ნახტომი გააკეთა კენგურუმ? აღმოჩნდა რომ რამდენიმე თავგანწირული ოპოზიციონერის გარდა, საგანგებო სიტუაციის გამო, სათადარიგო შესასვლელით დაუბრკოლებლად ისარგებლა მოწვეული სტუმრების დიდმა უმრავლესობამ: მათ შორის, ოპოზიციის დიდმა ნაწილმა და დიპლომატიურმა კორპუსმა. მაყურებელმა ტელევიზიითაც ნახა შენობაში

¹ Rabiger M. Directing the documentary, Focal Press, p.64

შეკრებილი საზოგადოების წამიერი კადრი. ანუ ყველაფერი წყნარად ჩაივლიდა, რომ არა რამდენიმე ოპოზიციონერის თავზენელალებული გადაწყვეტილება, საკუთარი სიცოცხლის ფასად გაევლოთ ადამიანების თავყრილობაზე, რომლებიც მათი მმართველობით განსაკუთრებულ უკმაყოფილებას გამოხატავდნენ. და არა მხოლოდ კამერების თანხლებით გაევლოთ, „შოუს“ დადგმის მოწოდებით წაექეზებინათ „კრიმინალები“ წინასწარ განზრახული დოკუმენტური ფილმის გადასაღებად¹. მაყურებელი გაოცებულია, მან პირველად ნახა ხელისუფლების წარმომადგენელი საპროტესტო აქციაზე, მით უფრო ხალხის შუაგულში, თან საეჭვო წარმომავლობის ხალხის შუაგულში, თან ნიღბიანი და ხელკეტებით შეიარაღებული რაზმის გარეშე².

შემდეგ იყო კლასიკა – ეიზენშტეინის „პოტიომკინის“ ესთეტიკა. გმირი, უშიშარი, თავგანწირული ქალის სიმბოლო, ასევე სატელევიზიო კამერის თანხლებით, „კრიმინალებით“ გარშემორტყმული, მას ხელს არავინ აკარებს, მაგრამ რატომღაც ჩხუბობს; ალბათ უკმაყოფილოა, რომ ჯერ ვერ მიიღო ფაქტობრივი მასალა და მოხდა ის, რაც არ უნდა მომხდარიყო. მაყურებელი კიდევ უფრო გააოცა კამერასთან ქალბატონის ურთიერთობის ვირტუოზულმა ოსტატობამ. ტრავმირებულმა, კრიმინალების გარემოცვაში, ისტორიისთვის ფაქტის დაფიქსირების აუცილებლობის განცდით, სისხლიანი სახე მოაბრუნა მაყურებლისკენ და წარმოთქვა შემზარავი მონოლოგი... ეს ძალიან რთული პროფესიული ტექნიკაა და ხშირად გამოცდილ ტელეწამყვანებსაც უჭირთ, კამერის ობიექტივს მიმართონ ისე, თითქოს მაყურებელს ესაუბრებიან. წარმოიდგინეთ შავი ჭიქა სახის სიმაღლეზე, რომელშიც თან უნდა ილაპარაკო, თან ისე უნდა იყურო თითქოს მსმენელს ხედავ.

„აბუჩად ნუ აიგდებთ მაყურებლის გონებრივ მონაცემებს და სწორად შეაფასეთ მათი ინფორმირებულობა. თქვენ მაუწყებლობთ არა ცარიელ სივრცეში, არამედ ინტელექტუალურ

¹ http://www.youtube.com/watch?v=vjH2F5_BYgA

² <http://www.youtube.com/watch?v=M7-4tPW0grc>

და ემოციურ სამყაროში¹.“ –მიმართა ცნობილმა ესეისტმა და CBS New-ის ნიუსის ჟურნალისტმა,ერიკ სივერეიდმა კოლეგებს. „პირველების“ საინფორმაციო სამსახურის „ობიექტურობას“ ინტერნეტში გავრცელებული ვიდეომასალაც ართულებს, რომელიც თვალთ არ უნახავს მაუწყებლის მაყურებელს და ბევრმა მომიტინგე „კრიმინალებს“ შორის ახლა უკვე ოპოზიციის მომხრეებიც დიდი რაოდენობით შეამჩნია.

არის კიდევ ერთი, პროპაგანდის ძალიან პრიმიტიული, გაცვეთილი ხერხი, რომელიც მანიპულაციების თანამედროვე ლიტერატურიდან სიძველის გამო ამოღებულია. ძალიან მნიშვნელოვანია, მაყურებელმა ნახოს, ვინ ზრუნავს ქართველ პენსიონერზე, უსახლკარო მრავალშვილიან დედაზე, ინვალიდზე, უდღემამო ან ლეიკემიით დაავადებულ ბავშვზე. ოღონდ, თუ წარმოვიდგენთ, რომ მსგავს ღონისძიებებს წინ უსწრებს პრესსამსახურების, გადამღები ჯგუფების მობილიზაცია და რამდენიმე ყუთს და პაკეტს თან მიჰყვება ჯარი სატელევიზიო კამერებისა, გასაგებია, ვის კეთილდღეობაზე ზრუნავს „საზოგადოებისთვის“ მაუწყებლობა. აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს ქართული სატელევიზიო აზრის მიგნებაა და მსგავსი სანახაობის ღირსი არ არის მსოფლიოში არც ერთი პროგრესული საზოგადოება.

საზოგადოებრივი მაუწყებლის უფლებაცაა და მოვალეობაც, ინფორმაცია მიაწოდოს საზოგადოებას და საზოგადოებასაც აქვს სურვილი, საქმის კურსში იყოს ქვეყანაში განვითარებულ მოვლენებზე. მთავარია, ვის და რას ემსახურება ინფორმაციის გავრცელება – მაყურებლის ინფორმირებულობას თუ პირიქით, წინააღმდეგობას უქმნის მას. „არავითარი აზრი არა აქვს, დაფინანსდეს ძვირადღირებული სატელევიზიო წარმოება საზოგადოების ხარჯზე, თუ ის საზოგადოების მცირერიცხოვან ჯგუფებს მოემსახურება².“ საქართველოში ბოლო არჩევნებმა დაადასტურა, მიუხედავად ჟურნალისტების და მათი გამგებლების განსწავლულობისა, საზოგადოებაზე ზრუნვის

¹ White T. *Writing, reorting and producing*, NY, Fokal Press, 2007, p.100

² UNESCO. *Служба общественного вещания: Справочник лучших приемов и методов работы*, Гелеес, 2005, с 173

სატელევიზიო რეკლამამ ვერ იმუშავა. შედეგი მიღწეული არ არის, რასაც ჟურნალისტების არაპროფესიონალიზმს ობიექტურად ვერ დავაბრალებთ. უბრალოდ სხვა საუკუნეა და ახალ ელექტრონულ-საინფორმაციო სივრცეში ვერც ერთი სოციალური უმცირესობა ვერ შეძლებს უმრავლესობის გონებრივი მონაცემებისა და ცოდნის აბუჩად აგდებას. გამოდის, რომ სახელმწიფო მაყურებლის ფულით უხვად, მაგრამ ფუჭად ასაჩუქრებს პროპაგანდის წარმოებას.

რა ვალდებულებები აქვს მაუწყებელს საზოგადოებისადმი? – BBC, როგორც საზოგადოებრივი მაუწყებელი, ვალდებულია იყოს მაყურებლის ეფექტური კონტროლის ქვეშ და ამ მოვალეობას პასუხისმგებლობით ეკიდება. რეგულარულად მართავს მაყურებელთან შეხვედრებსა და სემინარებს. იკვლევს საზოგადოების ფასეულობებსა და პრიორიტეტებს. ყველა მნიშვნელოვანი პროგრამული გადასაცემებისას კონსულტაციას გადის მაყურებელთან. ცდილობს, ზუსტად დაადგინოს, რა სოციალური სფეროები აინტერესებს მაყურებელს მეტად? რა ტიპის გადაცემებს თვლის მოსახლეობა მნიშვნელოვნად? კანადის საზოგადოებრივი მაუწყებლობის წესდებაში დევს, რომ სატელევიზიო არხით გადაცემული პროგრამების უმრავლესობა უნდა იყოს კანადური წარმოების, ასახავდეს კანადის ყოფას, რეგიონებს, პრობლემებს, ახლანდელსა და წარსულს. დაუშვებელია სარედაქციო მიდგომა– „ჩვენ უკეთ ვიცით, რა უნდა აუდიტორიას!“ მთავარი რაც ასეთი ურთიერთობისას ყალიბდება არის ნდობა, ერთი მხრივ, საზოგადოებას ესმის არხის ტექნიკური პრობლემები, რასაც შესაძლოა გადააწყდეს ამათუ იმ პროექტის განხორციელებისას და, თავის მხრივ, მაუწყებელი აღიარებს მაყურებელთან დიალოგის მოვალეობას, არა როგორც პიარაქციას, არამედ როგორც საკუთარი პროფესიული საქმიანობის ნორმას.

მაყურებლის ინტერესის დასაცავად, ზოგიერთ მაუწყებელთან, მათ შორის კანადაში, შვეიცარიაში, ამერიკის შეერთებულ შტატებში, შექმნილია ომბუცმენის ინსტიტუტი. ის იხილავს მაყურებლის პრეტენზიებს. იკვლევს და ადგენს, იყო თუ არა

ეთერში გასულ გადაცემაში დაშვებული ჟურნალისტური ეთიკის ნორმის დარღვევა, ან რაიმე ფორმით მაყურებლის ინტერესის გაუთვალისწინებლობა. ომბუცმენი სრულიად თავისუფალია – ის არ ექვემდებრება არც სამეთვალყურეო საბჭოს და არც გენერალურ დირექტორს.

საზოგადოება, როგორც არხის მთავარი აქციონერი, მაუწყებელთან ეფექტური დიალოგისთვის ქმნის სამოქალაქო ორგანიზაციებს. მაგალითად ასეთია კანადაში, „მაუწყებლის მეგობრები“, რომელიც ქვეყნის მთელ ტერიტორიაზე მოქმედებს და 60 000-მდე ოჯახს გაერთიანებული. ისინი არ არიან არც აუცილებლად ჟურნალისტები, არც მედია ექსპერტები, არც რომელიმე პარტიის მხარდამჭერები. „მაუწყებლის მეგობრები“ მაყურებლის სახელით დგანან საზოგადოებისთვის სასარგებლო სატელევიზიო პოლიტიკის სადარაჯოზე. გაერთიანების მიზანია – სატელევიზიო წარმოებას შესთავაზოს მაყურებლისთვის აქტუალური თემები, დაიცვას მათთვის საინტერესო გადაცემები.

ინგლისში საზოგადოებრივი ტელევიზიის დამოუკიდებლობას 1983 წელიდან, იცავს დამოუკიდებელი არაკომერციული ორგანიზაცია „მაყურებლის და მსმენელის ხმა“. დღემდე ფინანსდება საწევროებით და შემოწირულობით. „მაყურებლის და მსმენელის ხმა“ წარმოადგენს მაყურებლის ინტერესების გამოხატვისა და სამაუწყებლო რეკომენდაციების კოლექტიურ ტრიბუნას. სადისკუსიოდ იწვევენ მაუწყებლის ხელმძღვანელებს, აწვობენ კონფერენციებს, მონიტორინგს უწევენ ტელეგადაცემებს. მათი მიზანია საზოგადოებრივი მაუწყებლის მხარდაჭერა, მისი ხარისხის განვითარება. ასეთივე ორგანიზაციებია შექმნილი საზოგადოებრივი მაუწყებლობის სხვადასხვა ქვეყანაში და მათ აქტიური ურთიერთობა აქვთ ერთმანეთთან.

„ყველა ეს პოზიტიური ნაბიჯი ემსახურება მაუწყებლის პასუხისმგებლობის ამაღლებას, მისი მთავარი აქციონერის – საზოგადოების მიმართ, რადგან თითოეული მოქალაქის აქტიური ჩართულობა საზოგადოებრივი ინსტიტუტების

მუშაობაში აძლიერებს ურთიერთ ნდობის, აძლიერებს მთლიანად საზოგადოებას¹.

რა გადაცემებს თავაზობენ საზოგადოების დაკვეთით მაუწყებლები ხალხს? პირველრიგშივე არის საგანმანათლებლო, შემეცნებითი პროგრამები: სკოლამდელი, სკოლისა და მოზარდი თაობისათვის. გადაცემათა ციკლი სასკოლო პროგრამის სხვადასხვა საგნის დამატებითი ვიზუალური კომპონენტია. მაგალითად: „ფიზიკა ყოველდღიურ ცხოვრებაში“, „მეცნიერება არც ისე რთულია“, „საყოფაცხოვრებო ქიმია.“ ჩანაწერები ასევე ვრცელდება კომპაქტდისკებზე და შემეცნებითი ჟურნალების სახით. ინტერნეტით მოსწავლეს შეუძლია თემაზე ტესტების შევსება, ცოდნის შემოწმება. ავსტრალიაში „ვითამაშოთ სკოლობანა“ ყველაზე ხანგრძლივი პროგრამაა და დღეში ორჯერ გადის დილით – ცხრა და შუადღის სამ საათზე. გადაცემის პროდიუსერები იზიარებენ თამაშით სწავლების მეთოდს და მოზარდებს აზროვნებისა და წარმოსახვის უნარს უვითარებენ. ჩინეთში სასწავლო პროგრამები წარმოდგენილია მულტფილმების, სატელევიზიო დადგმების სახით. საზოგადოებრივ მაუწყებლობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს უფროსი თაობის დაუსწრებელ განათლებას. ყველაზე წარმატებული პროექტი გამოდგა სასწავლო პროგრამა ფერმერებისთვის, რომელიც მთელი აზიის კონტინენტზე გადაიცემოდა და როგორც ექსპერტები ადასტურებენ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა დარგის განვითარებაში. ინდოეთში გადაცემის „საკლასო ოთახი მთლი კვეყნისთვის“ მომზადებაში ჩართული იყო „საგანმანათლებლო ინფორმაციის დამუშავების ცენტრი“, „აუდიოვიზუალური განათლების ცენტრი“ და წარმოებას კურირებდა ადამიანური რესურსების განვითარების სამინისტრო. ტელეკურსები ვისკონსის შტატში საუნივერსიტეტო და ტექნიკური კოლეჯის საფეხურზე გასცემს კურსდამთავრებულის სერტიფიკატს. იაპონიაში სატელევიზიო დაუსწრებელ სწავლებას „ეთერშია უნივერსიტეტი“, კურირებს

¹ UNESCO. Служба общественного вещания: Справочник лучших приемов и методов работы, Гелеос, 2005, с 98

იაპონიის განათლების სამინისტრო. კურსდამთავრებულს საუნივერსიტეტო განათლების სერტიფიკატი გადაეცემა. განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენთვის ამ მხრივ ფილიპინების მაგალითი. პედაგოგების არასაკმარისი კვალიფიკაციისა და ქვეყანას რთული გეოგრაფიული პირობების გამო საზოგადოებრივი ტელევიზიის ერთერთი არხით გადაეცემა ზოგადსაგანმანათლებლო პროგრამა, რომლისთვისაც სპეციალურად დაიბეჭდა მეთოდური სახელმძღვანელოები, პირველიდან მეთორმეტე კლასის ჩათვლით. შედეგად მთაშიც და ბარშიც მოზარდებს საშუალება აქვთ, მიიღონ კვალიფიციური განათლება. ასეთი მაგალითები ძალიან ბევრია. ტელევიზია საზოგადოების დაკვეთით ძირითადად გადაეწყო საგანმანათლებლო წარმოებაზე. აღარ გავჩერდებით BBC-ზე, სადაც მეცნიერების და ხელოვნების სხვადასხვა დარგს ცალ-ცალკე არხები აქვს დათმობილი.

„პოლიტიკური და ფინანსური დიქტატისგან თავისუფალი საზოგადოებრივი მაუწყებელი თამამი უნდა იყოს, აქტიურად უნდა ეძებდეს მაყურებელთან საკომუნიკაციო ნოვატორულ ფორმებს, შესაძლებელია, ექსპერიმენტული გარემოს სასარგებლოდ შემოქმედებითი რისკიც გასწიოს. ის მოწოდების სიმალლეზე უნდა იყოს და სდანდარტი დააწესეოს სხვა ტიპის მაუწყებლისათვის. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან საზოგადოებრივ მაუწყებელს შესაძლოა საუკუნის სოციალური დემოკრატიის ყველაზე ძლიერი მამოძრავებელი ძალა ჰქონდეს“¹.

¹ UNESCO. *Служба общественного вещания: Справочник лучших приемов и методов работы*, Геллеос, 2005, с 18

პაატა იაქაშვილი,

კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი – პროფ. გიორგი გვახარია

ცენზურის ფორმები და მათი წარმოშობის თავისებურება

უხმო პერიოდის ქართულ კინოში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების თავისებურებამ ცხადი გახადა, რომ ეროვნული კინოს განვითარების გზაზე, უმთავრეს დაბრკოლებას იდეოლოგიური ცენზურა წარმოადგენდა.

ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებისას გამოვლენილი სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება და მიდგომა საზოგადოებისათვის დამახასიათებელია, რაც შემოქმედებითი პროცესის თანმდევი მნიშვნელოვანი მოვლენაა: მაგ, აზრთა სხვადასხვაობა და მასთან დაკავშირებული ჭეშმარიტების ძიების საყოველთაოდ აღიარებულია ფორმა, კამათი...

შემოქმედებისა და შემოქმედების კრიტიკის თავისუფლების ფასი კარგად უწყოდნენ ქართველ ხელოვანთა წრეებში. ამ თვალსაზრისით უაღრესად ყურადღასაღებია ქართველი მხატვრის დავით კაკაბაძის მოსაზრება:

„ადამიანის სიდიადე იმაში აისახება, რომ ის აზროვნებით ამართლებს თავის ცხოვრებას და ამიტომაც, კაცობრიობის ისტორიაში ის პირები, რომელთა შრომა ჩვენი ცხოვრების გამართლებაა, ჩვენთვის დაუვიწყარნი ხდებიან. გავიხსენოთ უდიდესი პიროვნებები – რელიგიის მოღვაწენი, ხელოვნების დამთავრებულნი. ფორმის აღმასრულებელნი, მეცნიერების მონაპოვართა დამამთავრებელნი – ჩვენთვის ეს პირები დაუვიწყარია, რადგან ისინი ამართლებენ ადამიანის ცხოვრებას. ადამიანის ცხოვრების გამართლება გამოიხატება ჩვენ მიერ სხვადასხვა ბუნების შექმნაში, ხოლო ბუნების შეცნობისათვის ადამიანი ხმარობს სამ საშუალებას – რელიგიას, ხელოვნებას და მეცნიერებას.

ჩვენი ცხოვრების გამართლება სწორედ ხელოვნებაშია.

ხელოვნება ერთადერთი საშუალებაა ჩვენი ცხოვრების აზრის განმტკიცებისათვის“.¹

ამ შეხედულებას ბევრი იზიარებდა, ოღონდ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ დავით კაკაბაძემ თავისი მოსაზრება პარიზში – თავისუფალი სამყაროს კულტურული ცხოვრების დედაქალაქში გამოთქვა და იქვე დასტამბა კიდევ. ამ ქალაქში აზრისა და სიტყვის თავისუფლება ცხოვრების წესს წარმოადგენდა; ამიტომ, ბუნებრივად იყო შესაძლებელი აზროვნებით ცხოვრების გამართლებაც და ხელოვნებასაც ძალუძდა, განემტკიცებინა ცხოვრების აზრი.

აი, საქართველოში, სხვა რეალობა გახლდათ. უხმო კინოს არსებობის განმავლობაში ჩვენი ქვეყანა დამოუკიდებელი და დემოკრატიული მხოლოდ ორი წელი და ცხრა თვე იყო. დროის დანარჩენ მონაკვეთზე ის წარმოადგენდა რუსეთის ორივე იმპერიის – მონარქისტულისა და კომუნისტურის კოლონიას.

რუსეთის ამ ორივე სოციალურ-პოლიტიკურ სისტემას სათანადო რეგლამენტაციები ახასიათებდა. ქართველთა ისტორიული ყოფის თავისებურება ჩვენში კინემატოგრაფ(ი)ის ნორმალურ განვითარებას აბრკოლებდა. რიგი შეზღუდვებისა და აკრძალვების გამო, კინო გარემომცველ რეალობას სრულად ვერ ასახავდა და შესაბამისად, ვერ შევძლებდით ვერც კინემატოგრაფის ბუნების კვლევას (ესოდენ ინტენსიურად მიმდინარეს 10-იან, 20-იან წლებში) ვინაიდან „კინემატოგრაფის ბუნების გამოკვლევა, პირველ რიგში, თვით საზოგადოებრივი პრინციპების – მატერიალურის და სულიერის – მსვლელობაზე დაყრდნობას ნიშნავს“.²

ქართველ კინემატოგრაფისტებს ამის გაკეთება ზემოხსენებული მიზეზების გამო მხოლოდ ფრაგმენტულად შეეძლოთ. ანუ, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული საკითხების, როგორცაა საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესები და კინემატოგრაფში მათი ასახვის გზების ძიებისას მათი ხედვა

¹ კაკაბაძე დ. „ხელოვნება და სივრცე“, პარიზი, 1924 წ. გვ.11.

² ვეიცმანი ე. „კინოს ფილოსოფიის ნარკვევები“, მოსკოვი, გამოცემლობა „ისკუსტვო“, 1978 წელი, რუსულ ენაზე.

ყოველსმომცველი ვერ იქნებოდა, რადგან შემოქმედებითი აზრის და ინტერესის დიაპაზონი დამოუკიდებლად იზღუდებოდა და ზღუდავდა შემოქმედის თავისუფალ ნებასა და სილალეს. და, ბუნებრივია, კინოპროცესს ეს კვალი გასდევდა. ეს, ასე ვთქვათ, ცხოვრების წესი იყო... გამონაკლისს კი, იმ შემთხვევაში ჰქონდა ადგილი, როცა ქართველი კინემატოგრაფისტი მეტ-ნაკლებად შემოქმედებით თავისუფლებას მოიპოვებდა, ასე მოხდა XX საუკუნის 10-იან წლებში და ქართულმა კინომ შეძლო ჩვენს საზოგადოებაში არსებული ორი ურთიერთდაპირისპირებული ტენდენციის – ეროვნულისა და სოციალურის – ერთად, ერთ კონტექსტში ასახვა. ამით ქართულმა კინომ ქართულ საზოგადოებას პრობლემათა ერთიანი ხედვის მაგალითი მისცა, – ვგულისხმობ ვასილ ამაშუკელის დოკუმენტურ სურათებსა და ალექსანდრე წუწუნავას ადრეულ სახიობით ფილმებს.

1921 წლიდან საქართველოში დამკვიდრებული კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი ასეთი ხასიათის მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოვლენას აღარ დაუშვებს. ამასთან, ისიც უნდა ითქვას, რომ 20-იან წლებში ოდნავ მეტი შემოქმედებითი თავისუფლება იყო, ვიდრე, მაგალითად, 30-40-იან წლებში. მაგრამ, სწორედ ამ ათწლეულში იწყება მმართველი რეჟიმის მიერ ცენზურის განსხვავებული ფორმების გამოყენება.

ასეთ ფორმად გვევლინება ახალი შემოქმედებითი ტრადიციის დამკვიდრება, რომელიც განაპირობა იმთავითვე განსაზღვრულმა განწყობამ ცალკეული თემებისადმი. ასე, მაგალითად: ივანე პერესტიანის სახიობითი ფილმის „არსენა ჯორჯიაშვილის“ (1921) გადაღებისას ავტორები დაეყრდნენ რევოლუციისა და რევოლუციონერების, მემარცხენე ორიენტაციის საზოგადოებაში არსებულ რომანტიკულ ხედვას. ამან გამოიწვია რეალურ ფაქტებზე დაფუძნებული ამბის ისეთი ინტერპრეტაცია, რომ მივიღეთ მუშა-ტერორისტის ცხოვრების ჰეროიზებული და რომანტიკულად ამსახველი ფილმი. კიდევ უფრო რომანტიზებულია და ყალბი ოპტიმიზმითაა გაჯერებული იმავე ი. პერესტიანის სურათი „წითელი ემმაკუნები“ (1923). აქ სინამდვილის გაყალბებამ (რუსეთის სამოქალაქო ომის

ამბები) ყველა ზღვარს გადააჭარბა. ფილმში კიდევ უფრო გამძაფრდა პ. ბლიაზინის მოთხრობის ზღაპრული ხასიათი.

ეს ტენდენცია აისახა „წითელი ეშმაკუნების“ გაგრძელებაში, 1926 გადაღებულ სურათებში: „სავურ-მოვილა“, „ილან-დილი“, „თავადის ასული შირვანელის დანაშაული და სასჯელი“. მთელი ეს სერია მხატვრული თვალსაზრისით უაღრესად სუსტია, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ საქმე გვაქვს არსებითად პირველ ცდასთან, მოძებნილიყო სათანადო მიზანდასახულება და ფორმა რუსეთის რევოლუციებისა და სამოქალაქო ომის თემაზე გადაღებული ფილმებისათვის. ამიტომ, პერსონაჟების რომანტიზებისა და ჰეროიზმის ეს პრიმიტიული მცდელობები, ამავე დროს, არის გარკვეული შემოქმედებითი ტრადიციის თავისებური დასაწყისი, რომელიც გულისხმობს ზემოხსენებულ თემებზე შექმნილი ფილმების უკიდურესად ტენდენციურ ხასიათს. მოვლენებისა და ისტორიული პერსონაჟების გაყალბებულად წარმოჩენას. მით უმეტეს, თუ ეს შეეხებოდა მოგონილ ამბებს და გმირებს.

ასეთი პოზიცია კი გამორიცხავდა სიმართლის რაიმე ფორმით ასახვას. რევოლუციისა და რევოლუციონერთა განდიდების (განდიდებისა და გაგმირების) მცდელობა მალე იდეოლოგიურ დოგმად იქცა, რამაც ისტორიის გაყალბება ტრადიციად აქცია.

ანალოგიური მოვლენები სსრკ-ის სხვა კინოსტუდიებშიც განვითარდა; ზოგიერთ მათგანში სურათების მხატვრული დონე ბევრად მაღალი იყო, მაგრამ ტენდენცია უცვლელი გახლდათ. მოგვიანებით, ზემოხსენებული ტრადიციით შექმნილი ფილმების განსასაზღვრად, დაამკვიდრეს ტერმინი „ისტორიულ-რევოლუციური“ ფილმი და მას ცალკე ჟანრად განიხილავდნენ. ამ, ასე ვთქვათ, „ჟანრის“ თავისებურებების ანალიზი გვარწმუნებს: „ისტორიულ-რევოლუციური ჟანრის“ სურათები რაიმე განსაკუთრებულ მოვლენას არ წარმოადგენს; რუსეთის ორივე რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის თემაზე შექმნილი ფილმები მთლიანად თავსდება „ისტორიული ფილმის“ ჟანრულ ჩარჩოებში. ამ ჟანრიდან მათი გამოცალკეება

მომდინარეობს მმართველი რეჟიმის ინტერესებიდან და გულისხმობს ისტორიული ფაქტების გაყალბების შედეგად მიღებულ ისეთ კინონაწარმოებს, რომელიც კომუნისტური პარტიისათვის, მისი არსებობის ამა თუ იმ ეტაპზე, სასურველი იყო. ამრიგად, ასეთი შემოქმედებითი ტრადიციის დამკვიდრება თავისთავად წარმოადგენდა ცენზურას.

20-იანი წლების ქართულ კინოში არის შემოქმედებითი ტრადიციის თავისებურ ცენზურად ქცევის სხვა მაგალითი, რომელიც ზემოხსენებულისაგან იმით განსხვავდება, რომ ის მხოლოდ ჩვენში დამკვიდრდა.

ჯერ განათლების სახალხო კომისარიატის კინოსტუდიაში, ხოლო შემდეგ, „სახკინმრეწვში“ მოღვაწე რეჟისორთა ცნობილმა სამეულმა, ი. პერესტიანმა, ვ. ბარსკიმ და ა. ბეკნაზაროვმა, ქართული კლასიკური ლიტერატურის ნიმუშები, კერძოდ, ა. ყაზბეგის „მოძღვრი“ და „მამის მკვლელი“, დ. ჭონქაძის „სურამის ციხე“, გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“, ე. ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“, – კინოილუსტრაციების შექმნისას, მაქსიმალურად მოიხმეს და ქართულ კინოში დაამკვიდრეს რევოლუციამდელი რუსული კინოს შემოქმედებითი ტრადიციები, ანუ, ის თემატურ-ჟანრულ-სტილისტური კანონები, რომელთა ძალისხმევითაც იქმნებოდა რევოლუციამდელი რუსული ფილმები, და ამიტომ, ქართული კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოებების მიხედვით გადაღებული კინოილუსტრაციები სენტიმენტალური მელოდრამის თარგზე გამოჭრეს. ამას კი შეეწირა ყველაფერი ღირებული, რაც ლიტერატურულ პირველწყაროს ასახიათებდა: სოციალური აქტუალობა, ფსიქოლოგიზმი, პერსონაჟთა ხასიათების დამუშავებისა და განვითარების მეთოდი, სოციალური და ფსიქოლოგიური მოტივაციის არსებობა მათ ქმედებებში, ეროვნული კოლორიტი, ყოფის რეალისტური ასახვა, მოთხრობილი ამბის დამაჯერებლობა და განზოგადების უნარი, ერთი სიტყვით, დაიკარგა ყველაფერი, რაც ქართული ლიტერატურიდან უნდა შესულიყო ქართულ კინემატოგრაფიაში. სამაგიეროდ, დამკვიდრდა ის, რაც თავად რუსულ კინოში

იქნა უარყოფილი, იქ ახალი შემოქმედებითი მიმართულებები მკვიდრდებოდა, რაც დღეს „რუსული ავანგარდის“ სახელით არის ცნობილი. ამ დროს, ჩვენ თავს იმას გვახვევდნენ, რაც რუსული კინოსათვის განვლილი ეტაპი იყო.

ი. პერესტიანი, ვ. ბარსკი და ა. ბეკ-ნაზაროვი ასეთ შემოქმედებით გზას ადგნენ. იმიტომ, რომ განიცდიდნენ ძველი რუსული კინოს ესთეტიკის გავლენას და მას შემდეგ, რაც საქართველოში მათი სარეჟისორო დებიუტი შედგა, ისინი წინანდელი იდეალებისა და შემოქმედებითი პრინციპების ერთგული დარჩნენ. ამას აღიარებდა თავის მოგონებებში ა. ბეკ-ნაზაროვი, როცა ნატო ვაჩნაძესთან მუშაობის თაობაზე წერდა: „შეგუდექით თუ არა მომდევნო ეპიზოდის გადაღებას, მე ყოველთვის ერთსა და იმავეს ვეკითხებოდი საკუთარ თავს: როგორ გადაწყვეტდა ამას ბაუერი? მესმოდა, რომ პროფესიულ რეჟისორულ ცოდნას ასე სწრაფად ვერ შევიძენდი. მის მსგავსად (ე. ი. ბაუერის პ. ი.) ვიღებდი მე ნატო ვაჩნაძის რაკურსებს და ვირჩევდი უფრო მომგებიანს. მის (ბაუერის პ. ი.) მსგავსად, მე ვისწრაფოდი გამერკვია გამომსახველი ჟესტი, მსახიობის გამომსახველი პოზა. პირველ გადაღებაზე შემოვიფარგლე მითითებებით: წარბები შეყარეთ, ფართოდ გაახილეთ თვალები“.¹ ცხადია, ასეთი შემოქმედებითი „აზროვნება“ და მსახიობთან მუშაობის ეს „მეთოდი“ (თუკი ამას შეიძლება აზროვნება და მეთოდი ვუწოდოთ), დიდ შედეგს ვერ მოიტანდა. ქართული კინოს განვითარებას სხვა ორიენტაცია სჭირდებოდა და არა ის, თუ როგორ იაზრებდა ევროპული კინოს თეორიისა და პრაქტიკის მონაპოვარს ბაუერი რუსეთში და თუ როგორ გამოიყენებდა ამას ქართულ კინოში, მისი შემოქმედების მიმბაძველი. მაგრამ ფაქტი ისაა, რომ ზემოხსენებული მიზეზების „წყალობით“ ქართულ კინოში ტრადიციად დამკვიდრდა ძველი რუსული კინოს ესთეტიკა, რომელმაც თავისებური ცენზურის როლი შეასრულა 20-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართულ კინოში, რადგან სხვა

¹ ბეკ-ნაზაროვი ა. „მსახიობისა და კინორეჟისორის ჩანაწერები“, მოსკოვი, გამომცემლობა „ისკუსტვო“, 1965წ. გვ. 111

პრინციპებისა და ესთეტიკის დამკვიდრებას შეუშალა ხელი.

ამრიგად, ორ შემოქმედებით ტრადიციად დამკვიდრებული მოვლენა იქცა ცენზურად და ბევრად განსაზღვრა ქართული კინოს განვითარების სპეციფიკა.

ათწლეულის პირველ ნახევარში, ზემოხსენებულის გარდა, იდეოლოგიური ცენზურის კიდევ ორი მაგალითი დაფიქსირდა: პირველი, მმართველი კომუნისტური რეჟიმის ანტირელიგიური პოლიტიკის შედეგია; სახიობითი ფილმი „მოძღვარი“ ე. წ. საკავშირო ეკრანზე არ გაუშვეს იმიტომ, რომ მთავარი გმირი, შალვა დადიანის მიერ შექმნილი პერსონაჟი, მღვდელი იყო. კომუნისტური იდეოლოგია დასაშვებად მიიჩნევდა სასულიერო პირების უარყოფით კონტექსტში წარმოჩენას, განიხილავდა მათ, როგორც რეაქციული ძალის წარმომადგენლებს. ამავე კონტექსტის ნაწილი იყო ღვთისმსახურების გამარჯებულად ჩვენება (გავიხსენოთ სერგეი ეიზენშტეინის სპექტაკლი „ბრძენი“ (შექმნილი ოსტროვსკის პიესის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“ მოტივებზე), სადაც, წარმოდგენის მსვლელობისას, სცენაზე ჩამოკიდებულ ეკრანზე უჩვენეს ანტირელიგიური მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „გლუმოვის დღიური“, და, რომელშიაც მღვდელი, რაბინი და მოლა სულელურად იქცეოდნენ; წუწუნებდნენ, ყირაზე გადადიოდნენ... ამ ფონზე გაისმოდა მოწოდება – „რელიგია ხალხისათვის ოპიუმი“.

ამ და ამაზე ბევრად ნაკლები ნიჭიერებით გაკეთებული ანტირელიგიური ფილმების შემდეგ, გამოჩნდა სურათი, სადაც ვხედავთ უადრესად ზნემაღალ, სხვაზე მზრუნველ და უდანაშაულოდ დასჯილ მღვდელს. ამიტომ, ფილმის საკავშირო ეკრანზე არგაშვება ბუნებრივი იყო. მაგრამ, ის გადიოდა საქართველოს ეკრანებზე. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ 20-იანი წლების პირველ ნახევარში ჩვენში ცენზურა არც თუ ისე მკაცრი იყო...

მეორე მაგალითი იდეოლოგიური ცენზურისა ერთობ კურიოზული ხასიათისაა და ძალიან წააგავს გაუგებრობაზე აგებული კომედიის დრამატულ საფუძველს...

1923 წელს ი. პერესტიანმა განახორციელა გიორგი

წერეთლის „პირველი ნაბიჯის“ კინოილუსტრაცია. ეკრანებზე „სამი სიცოცხლის“ სახელწოდებით გამოსულ სურათში, ერთი პერსონაჟი იყო ისეთი, რომელიც ლიტერატურულ პირველწყაროში სულაც არ ფიგურირებდა. ეს გახლდათ რეჟისორის ასისტენტის, შაქრო ბერიშვილის მიერ შექმნილი ებრაელი მაკლერის მეირას კინოსახე, აღმოცენებული ქართულ-ებრაული მრავალსაუკუნოვანი ურთიერთობის საფუძველზე და, გამსჭვალული ებრაელებისადმი ჩვენში ტრადიციულად არსებული დამოკიდებულებით: პატივისცემითა და თანაგრძნობით. აი, ამ პერსონაჟისადმი (რომელმაც ფილმში ასე საჭირო კომიზმის ელემენტები შემოიტანა) ებრაული წარმოშობის რუსმა პარტიულმა ფუნქციონერებმა გამოამჟღავნეს უკიდურესად უარყოფითი დამოკიდებულება და საკავშირო ეკრანზე ფილმის აკრძალვასაც მიაღწიეს. მათ მიაჩნდათ, რომ მეირა მაკლერის კინოგმირი, მიზნად ისახავდა ებრაელი წვრილი მოვაჭრის გაშარჟებას. ცხადია, ეს ასე არ იყო, მაგრამ, რუს ებრაელებს, რომელნიც რუსეთის მონარქისტულ იმპერიაში ჩაგვრასა და შეურაცხყოფას მიჩვეულნი იყვნენ, ყველგან ანტიისემიტიზმი ელანდებოდათ. ახლა, რაკი რუსეთის კომუნისტური იმპერიის შემქმნელები თავად იყვნენ, და რაკი გააჩნდათ ძალაუფლება, ცდილობდნენ, ანტიისემიტიზმის ყოველგვარი გამოვლენა აღმოეფხვრათ და ამას ისეთი გულმოდგინებით აკეთებდნენ, რომ აკრძალეს „სამი სიცოცხლე“, თუმცა, იქ ანტიისემიტიზმის ნასახივც არ იყო.

ა. ლუნაჩარსკის ჩარევამ სურათი აკრძალვისაგან იხსნა... მაგრამ, როგორც მისი წერილიდან ჩანს, ის შეძლებისდაგვარად თავს არიდებს ფილმის საკავშირო ეკრანზე არგუმენტების მიზეზების წარმოჩენას. თუმცა, მიზეზი ისედაც ნათელია: ებრაელთა ეროვნული თავმოყვარეობის დაცვის მცდელობა. გამოხდება ხანი და დიდი რეპრესიების შემდეგ, ებრაელები კომუნისტურ პარტიაში წამყვან პოზიციებს საბოლოოდ დაკარგავენ. სამაგიეროდ, 30-იანი წლებიდან დაიწყება რუსული ეთნოსის განდიდების პროცესი და რუსების ყოველგვარ კრიტიკას ცენზურა აკრძალავს...

ამრიგად, ანტირელიგიურობა და მმართველი რეჟიმის წევრთა უმეტესობის ეთნიკური ინტერესების დაცვა ჩამოყალიბდა იმ ტრადიციად, რომელსაც საბჭოთა კინოში ცენზურის ფუნქცია მიენიჭა...

შემოქმედებითი პრინციპების როგორც ცენზურის გამოყენება 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან იწყება და დაკავშირებულია მმართველი კომუნისტური რეჟიმის სახელოვნო და სალიტერატურო პოლიტიკასთან. ცდილობდა რა, ეს დარგები საბოლოოდ ექცია თავისი იდეოლოგიის გამტარებლად, რეჟიმი ძალისხმევას არ იშურებდა შემოქმედებითი პოლიტიკის შესაცვლელად. ოღონდ, დროის იმ მონაკვეთში, პირდაპირი ზემოქმედება მიზანშეწონილად არ იყო მიჩნეული და მიმართეს არაპირდაპირ გზას: ამოქმედეს მემარცხენე ორგანიზაციები. მათ უნდა ებრძოლათ შემოქმედებითი თავისუფლების იოტისოდენა გამოვლენასთანაც კი, უნდა აღმოეფხვრათ საზღვარგარეთის ე. წ. „ბურჟუაზიული კინოკულტურის“ გავლენა... ამასთან, კულტურაზე განხორციელებული ეს ზეწოლა უნდა წარმოჩენილიყო, როგორც სსრკ-ში არსებულ ლიტერატურულ და სახელოვნო ორგანიზაციებში მიმდინარე შემოქმედებითი დიებების პროცესი და არა, როგორც რეჟიმის იდეოლოგიური სამსახურების მოქმედების შედეგი.

ამ მიზნით, 1928 წელს, ჟურნალის „მემარცხენეობა“ №2, დაიბეჭდა ქართველ მემარცხენეთა (მათი უმეტესობა კინემატოგრაფისტი იყო!) საპროგრამო წერილები. მათ შორის გამოირჩევა მათი ლიდერის, სერგეი ტრეტიაკოვის წერილი „მტერს ნუ დაეხმარებით“. მტრისადმი დახმარებაში იგულისხმებოდა სახიობითი კინოს ტრადიციულ ჟანრულ-თემატური მრავალფეროვნება, რომელსაც მაყურებელი გადაჰყავდა ოცნების სამყაროში... განსაკუთრებული რისხვა ს. ტრეტიაკოვმა დაატეხა ეროტიკას და პორნოგრაფიას კინოში. ერთი შეხედვით ეს კომუნისტურ-პურიტანული მორალის გამოხატულება იყო, მაგრამ, სინამდვილეში, აღნიშნული აკრძალვა მიმართული გახლდათ იქითკენ, რომ მიუღებელი რეალობიდან გაქცევის მოსურნე „საბჭოთა მაყურებელს“

კინოშიც ვერ ეპოვა თავშესაფარი, – თუნდაც საათნახევრის განმავლობაში და დარჩენილიყო კომუნისტური პროპაგანდის ტყვეობაში... აქედან მოდის ქართულ საბჭოთა კინოში კინოეროტიკის დაგმობა და დესექსუალიზებული ქალის დამკვიდრება.

მეორე შემოქმედებითი პრინციპი, რომელსაც ს. ტრეტიაკოვი ქართველი მემარცხენეების მეშვეობით ამკვიდრებდა, გახლდათ ფაქტის, დოკუმენტისათვის პრიორიტეტის მინიჭება. ამ შემთხვევაში იქმნებოდა ილუზია, რომ საქმე გვქონდა ცხოვრებისეული რეალობის ასახვის დაუძლეველ სურვილთან. მაგრამ, როგორც გამოირკვა, ს. ტრეტიაკოვი და მისი თანამოაზრეები სულაც არ გულისხმობდნენ რეალიზმის დამკვიდრებას ქართულ კინოში. თუ ვნახავთ ამ ახალი შემოქმედებითი პრინციპით შექმნილ „სახკინმრეწვის“ ფილმებს: ლეო ესაკიას „ხოლტზე“, მიხეილ ჭიაურელის „საბას“ და „ხაბარდას“, შაქრო ბერიშვილის „საკანი №79“, დავით რონდელის „უგუზზიარას“, ნათელი გახდება, თუ რას ნიშნავდა ახალი შემოქმედებითი პრინციპები: ეს იყო ფილმის შექმნა წინასწარ მოფიქრებული, რეჟიმის იდეოლოგიისათვის მისაღები სქემის მიხედვით; ამ სქემიდან გამომდინარე, დოკუმენტურობა არის ერთგვარი პირობითი სიტყვა, რომელიც ნიშნავს არა ყოფის დოკუმენტალურ ხედვას, არამედ უაღრესად ტენდენციური შინაარსის სახიობითი ფილმისათვის დოკუმენტურობის ელფერის მინიჭებას. ამის მიღწევა ხდებოდა ან ფილმის სცენარის პუბლიცისტურ საფუძველზე დაყრდნობით, ან კიდევ, სტილური მანიპულაციების გზით.

მიუხედავად ავტორთა ძალისხმევისა, ვერც ერთი ზემოსენებული სურათი სქემატურობას ვერ გასცდა და სრულფასოვანი მხატვრულობა ვერ შეიძინა. მაგრამ საინტერესო სხვა რამეა: რამდენადაც სახიობით კინოს და მის ტრადიციულ თემატურ-ჟანრულ მიმართულებებს ებრძოდნენ მემარცხენეები, იმდენად მათ ფილმში თავი იჩინა სახიობითი კინოს პრინციპებმა: ჟანრული თვალსაზრისით კი, – სენტიმენტალური მელიოდრამის ელემენტების სიჭარბემ... აქედან გამომდინარე, შეიძლება

დავასკვნათ, რომ სერგეი ტრეტიაკოვის მიერ ქართულ კინოში დანერგილი პრინციპები, თავისი პირდაპირი დანიშნულებით, შემოქმედებითი წიაღსვლებისთვის არ იყო განკუთვნილი. პირიქით, ის წარმოადგენდა თავისუფალი შემოქმედების ამკრძალავ ცენზურულ ფაქტორს.

უხმო პერიოდის ქართულ კინოში ცენზურის მესამე ფორმა ღირებულებებისადმი განსხვავებული დამოკიდებულება გახლდათ. ეს იყო ცენზურის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური სახეობა, რომელსაც შეეძლო, კრიტიკის ქარცეცხლში გაეტარებინა ნებისმიერი ფილმი. მიუხედავად იმისა, თუ რამდენად ითვალისწინებდა სურათის ავტორი კომუნისტური იდეოლოგიის მოთხოვნილებებს.

საბჭოთა ცენზურის კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისება გახლდათ ცენზორის როლის შემსრულებელი პირი, რომელიც შეიძლება ყოფილიყო კინოსტუდიის თანადირექტორი, სამხატვრო საბჭოს წარმომადგენელი, რედაქტორი, ლიტერატურული ნაწილი, ადმინისტრატორი კინოკრიტიკოსი, ან ანონიმურ კრიტიკოსთა ჯგუფი. ასეთი ცენზორი მოულოდნელად გამოჩნდებოდა, რასაც მოჰყვებოდა ცენზურის მაკრატლის ამოქმედება, ან სულაც, სურათის თაროზე შემოღება.

ალ. წუწუნავას ფილმს „ვინ არის დამნაშავე?“ ცენზორად მოვევლინა კინოსტუდიის თანადირექტორი და სწორედ ის ამოჭრა ფილმიდან, რისკენაც, ზოგადად, საბჭოთა და, კონკრეტულად, ქართულ კინოს მოუწოდებდა კომუნისტური რეჟიმის იდეოლოგიის გამტარებელი, კულტურის მართვის სახელმწიფო სტრუქტურები, მაგრამ საქმეც იმაში იყო, რომ საბჭოთა კავშირში არსებობდა ორმაგი სახელოვნო პოლიტიკა. ერთი მაღალმხატვრულობისა და ტექნიკური ნოვაციებისკენ მოუწოდებდა კინემატოგრაფისტებს, მეორე კი იმაზე ზრუნავდა, რომ რუსული კინოსტუდიების, მოსკოვისა და ლენინგრადის ანუ „დიდი ძმის“ შემოქმედებითი ძიების მასშტაბები რითიმე არ დაეჩრდილა ე. წ. მოკავშირე რესპუბლიკების – „პატარა ძმების“ ძიებებს და თუ ასეთი რამ მოხდებოდა, ამ აღმატებულობის კვალი უნდა გამქრალიყო... ასე მოხდა „ვინ არის დამნაშავე?“-ს

შემთხვევაში და სახკინმრეწვის თანადირექტორმა, მეტრაჟის შემცირების მიზეზით ფილმიდან ამოჭრა მხატვრული და ტექნიკური თვალსაზრისით საინტერესო ეპიზოდები. ამოჭრა, რათა სახკინმრეწვის შემოქმედებითი წარმატება თვალშისაცემი არ ყოფილიყო! – სხვა ახსნა ამ მოქმედებას არა აქვს!..

ასეთივე მიდგომის სხვა მაგალითები იძებნება კოტე მარჯანიშვილის ფილმთან „ამოკი“. რეჟისორმა გარკვეული ცვლილებები შეიტანა ლიტერატურულ პირველწყაროში, გაამძაფრა სოციალური და ზნეობრივი პრობლემები, წარმოაჩინა და ვფიქრობ, ზედმეტადაც: კოლონიური ჩაგვრის, უსამართლობის, უპასუხო სიყვარულის, იმპულსურ ქმედებათა სურათები... და ყველაფერი ეს ახსნა, როგორც ამოკით გაშმაგების შედეგი...

ეს ყოველივე ქმნიდა შთაბეჭდილებას, რომ სახკინმრეწვის ხელმძღვანელობა, აშკარა და ფარული ცენზორები უნდა დაექმაცოფილებინა კოტე მარჯანიშვილის მიერ სოციალური კონფლიქტის საგანგებოდ აქცენტირებას, რადგან კონიუნქტურის მოთხოვნას ფილმი აკმაყოფილებდა. მაგრამ, კვლავ თავი იჩინა განსხვავებულმა დამოკიდებულებამ ერთი და იგივე ღირებულებისადმი. ამიტომ კინოსტუდიის ცენზორებმა საჭიროდ მიიჩნიეს „ამოკი“ ისე გადაემონტაჟებინათ, რომ სოციალურ-კლასობრივი კონფლიქტი კიდევ უფრო მწვავედ ყოფილიყო ნაჩვენები. ამას კი მოჰყვა ფილმის მხატვრული მთლიანობის დარღვევა, სურათი ლიტერატურულ პირველწყაროს კიდევ უფრო დაშორდა. ხოლო მოთხრობილი ისტორია გაუგებარი გახდა. ეს უკვე აღარ იყო სტეფან ცვაიგი, და აღარც კოტე მარჯანიშვილი.

იყო თუ არა „ამოკის“ ცენზურირებასთან დაკავშირებით რაიმე დაფარული მიზეზი, უცნობია. მაგრამ, რაც მოხდა, ისიც საკმარისია, რომ მომხდარში დავინახოთ ღირებულებისადმი განსხვავებული დამოკიდებულების ნიადაგზე განხორციელებული ცენზურული მოქმედება.

ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობა „ელისოს“ ეკრანიზება განახორციელა ნიკოლოზ შენგელაიამ, მემარცხენეთა შემოქმედებით პრინციპზე დაყრდნობით., ვგულისხმობ ფაქტის,

დოკუმენტი სათვის პრიორიტეტის მინიჭებას. რეჟისორს ეს პრინციპები ზედაპირულად არ აღუქვამს – მას არ დაუბირისპირებია დოკუმენტურობა სახიობითი კინოსათვის მექანიკურად. პირიქით, გაიაზრა რა ყველაფერი სიღრმისეულად, თავისი ფილმი მან მიუსადაგა ლიტერატურული პირველწყაროს თავისეულ ინტერპრეტაციას.

ნ. შენგელაია ფილმს იწყებს ორი საარქივო დოკუმენტის ჩვენებით, ჩეჩენტა თურქეთში გადასახლებას რომ შეეხება. ყაზბეგის მოთხრობისათვის ამ დოკუმენტების წინამძღვრობამ მოთხრობილ ამბავს უტყუარობა შესძინა.

რეჟისორმა სცენარში გადაადგილა მოთხრობაში არსებული აქცენტები; კერძოდ, თუ ალ. ყაზბეგთან ხალხის ტრაგედია ფონია, რომელზედაც მთავარი გმირების პიროვნული დრამა თამაშდება, სცენარში მთავარი გმირების პირადი ცხოვრების დრამაა ფონი, – რაზედაც ხალხის ტრაგიკული ისტორიის ერთი ეპიზოდი თამაშდება. ამან დოკუმენტურობის შეგრძნება კიდევ უფრო გააძლიერა.

ფილმის მოქმედება ჩეჩნურ აუღში მიმდინარეობს – მხატვართან და ოპერატორთან ერთად, რეჟისორი ახერხებს მთელი დიდებულებით წარმოაჩინოს კავკასიის მთებისა და ხეობების სილამაზე. ამასთან, აშკარაა ჩეჩენტა ყოფის ეთნოგრაფიული სიზუსტის ძიება.

ერთი სიტყვით, ფილმში იყო ყველაფერი: მემარცხენეთა შემოქმედებითი პრინციპებიც, სოციალური კონფლიქტიც, სასიყვარულო ისტორიაც და კავკასიის ლანდშაფტის წარმტაცი სურათებიც. და მაინც, ადმინისტრატორი ვასაძე სცენარით უკმაყოფილო დარჩა. იგი ჯიუტად ითხოვდა „კავკასიურ რომანტიკას“ და ეს მოთხოვნა გახლდათ „ღირებულებისადმი განსხვავებული დამოკიდებულების გამოვლენა“. თუმცა, რასაც იგი ითხოვდა, სცენარში უკვე იდო და შემდეგ, ფილმშიც უაღრესად ნიჭიერად იქნა ხორცშესხმული; მაგრამ რელაქტორს სცენარის ხასიათი არ აკმაყოფილებდა... როგორც ჩანს, მასში ძლიერი იყო სიყვარული სახკინმრეწვის ძველი სტერეოტიპებისადმი. ნუ გავიგებთ ამას როგორც

ერთი კონკრეტული რეტროგრადის პოზიციას. ეს გახლდათ სასკინმრეწვეში არსებული შეხედულებების გამოხატვა და სათანადო პოლიტიკური მხარდაჭერის შემთხვევაში, შეეძლო ფილმის გადაღების შეჩერება; ანუ ცენზურის ფუნქციის შესრულება. მაგრამ განსხვავებულმა სახელოვნო პოლიტიკამ „ელისოსადმი“ ამ ცენზორის უარყოფითი დამოკიდებულება გაანეიტრალა და ფილმი აკრძალვას გადაარჩინა.

საბჭოთა ხელისუფლება განუწყვეტლივ აცხადებდა, რომ თვითკრიტიკა საბჭოთა ცხოვრების წესის ნაწილი იყო. ამიტომ, კოტე მიქაბერიძის ფილმს „ჩემი ბებია“ თეორიულად რაიმე წინააღმდეგობა არ უნდა შეხვედროდა, რადგან ის საბჭოთა ორგანიზაციებში მოკალათებული ბიუროკრატიის წინააღმდეგ იყო მიმართული. თუ ამ კუთხით შეხედავთ, ეს ფილმი შეიძლება კონიუნქტურულ ნაწარმოებადაც კი მოგვეჩვენოს, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით... „ჩემი ბებია“ კონიუნქტურული იქნებოდა მაშინ, თუ რეჟისორი სცენარის ავტორების პოზიციაზე დარჩებოდა, აგიტფილმს გადაიღებდა და „მსუბუქ-კავალერიას“ განადიდებდა. კოტე მიქაბერიძე ასე არ იქცევა და მიღის სულ სხვა მიმართულებით: ის საბჭოთა ბიუროკრატებში ხედავს იმ სოციალურ და ზნეობრივ ფენომენს, რომელიც არსებული პოლიტიკური და ეკონომიკური სისტემის წიაღში მიმდინარე პროცესების შედეგია. მაშასადამე, თანმდევი არსებული რეჟიმისა და იარსებებდა მანამ, სანამ იარსებებდა კომუნისტური რეჟიმი. რეჟიმი, ზნეობრივად რყვნიდა ადამიანს, აიძულებდა კარგი ცხოვრების საფასურად ყოფილიყო თავხედი დემაგოგი, რომელსაც აქვს ერთადერთი მიზანი: შექმნას საქმის კეთების ილუზია და აკეთოს არაფერი...

ჩანაფიქრი რომ განხორციელებინა, ანუ, მხატვრული ხორცშესხმისა და განზოგადებისათვის საჭირო იყო სათანადო ფორმა. მან იპოვა გერმანული ექსპრესიონიზმი, რომელიც იმ დროისთვის საკმაოდ გათავისებული ჰქონდა ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას. ამას ხელი შეუწყო თავად ექსპრესიონიზმის ბუნებამ, მისმა უნივერსალურმა ხასიათმა. ჭეშმარიტებას დაღაღებდა მწერალი, როცა წერდა:

„ექსპრესიონიზმი ბევრს ნაციონალური გერმანული მოძრაობა ჰგონია. ეს დიდი შეცდომაა. უკანასკნელ ათეულ წლებში მთელს ევროპაში საგრძნობი გახდა მისტიურ რელიგიური გრძნობის რენესანსი“.¹

ამავე მისტიკურმა განწყობამ გადმონერგა ექსპრესიონიზმი ქართულ ნიადაგზე. მის გავრცელებას ჩვენში იგივე მიზეზი ჰქონდა, რაც მის გაჩენას გერმანიაში. ეს გახლდათ მმართველი რეჟიმის რეაქციული ხასიათი. სწორედ ექსპრესიონიზმის მისტიკურ-კომმარული სიღრმისეული გარემო იყო ის მხატვრული ფორმა, რომელმაც სრულიად ადეკვატურად ასახა რეჟისორის სათქმელი. ფილმის მძაფრად ემოციური ზემოქმედება მაყურებელზე, – რაც ამ სურათის უდიდესი ღირსება იყო. კომუნისტმა ცენზორებმა სულ სხვა თვალთ შეხედეს ფილმს „ჩემი ბებია“ და საბჭოთა ბიუროკრატიის მაკრიტიკებელი ფილმი (ეს კრიტიკა კი, საბჭოური იდეოლოგიიდან მომდინარე ღირებულება იყო) აკრძალეს და თაროზე შემოდეს.

ღირებულებისადმი განსხვავებული დამოკიდებულება, როგორც ცენზურის ფორმა, თანაბრად გამოიყენებოდა ხელოვნებისა და ლიტერატურის მიმართ. კოტე მიქაბერიძის ფილმის აკრძალვიდან ხუთი წლის შემდეგ იგივე ბედი ეწია გიორგი შატბერაშვილის მიერ 1934 წლის 24 ივლისის „სალიტერატურო გაზეთში“ დაბეჭდილ ლექს „წერილი ახალგაზრდებს“. ამ ლექსის აკრძალვის თაობაზე კრიტიკოსი აკაკი ბაქრაძე წერდა: „დღეს რამდენჯერაც არ უნდა წაიკითხო ეს ლექსი, მაინც ვერ მიხვდებით, რატომ არის იგი ანტისაბჭოური და რატომ დაიმსახურა მან მძაფრი პარტიული კრიტიკა. თითქოს ეს ლექსი კომუნისტებს აღიდებს. განა კომუნისტები არ არიან ისინი, ვინც სახრჩობელას არ დაერიდა, ვინც ეშაფოტზე იდგამდა გვირგვინს, ვინც გაშლილ ღროშაზე წერდა ჯანყს, ვინც გადალახა კატორღა და გაიტანა ხალხში ნაჯახი თვითმპყრობელობის დასამზობად და დაჩაგრულის გასათავისუფლებლად? განა კომუნისტებმა არ შეცვალეს დამსობილის ოხვრა? რა ვიცი, დღედაღამ, წამდაუწუმ,

¹ გამსახურდია კ. „ახალი ევროპა“, ჟურნალი „კავკასიონი“, №3-4, 1924.

გამუდმებით ამას ჩავგჩინებდნენ – ჩვენ, კომუნისტებმა, გავაკეთეთო ეს. და უცბად, როცა ლექსში ითქვა ის, რასაც თავად იკვეხნიდნენ, მოეჩვენათ, რომ მათ წინააღმდეგ ამხედრდა. გავეცნოთ იმ კრიტიკულ წერილებს, რომლებიც მაშინ გიორგი შატბერაშვილის განსაქიქებლად დაისტამბა და გასაგები გახდება – როგორი ეჭვის თვალთ უყურებს კომუნისტური ელიტა ყოველ მწერალს და ყოველ პოლიტიკურ ფრაზას.¹

ამრიგად, კოტე მიქაბერიძის ფილმისა არ იყოს, გიორგი შატბერაშვილის ლექსიც სრულიად პასუხობდა კომუნისტთა იდეოლოგიურ მოთხოვნილებებს. მაგრამ, როგორც ლექსის, ისევე ფილმის სხვაგვარად აღქმის შიში, კომუნისტებს აიძულებდა აღეკვეთათ ყოველგვარი ორაზროვნება. აქედან მოდის კომუნისტების ეჭვი და უნდობლობა შემოქმედებითი კადრების მიმართ და შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვის სურვილი. 1932 წლის 23 აპრილის „სკპ(ბ)ცკ დადგენილება ლიტერატურულ-სახელოვნო ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ“ სპობს იმ მცირედ თავისუფლებას, რაც 20-იან წლებში იყო. ამ დადგენილების შედეგი კარგად გამოჩნდა 30-იან წლებში. ეს დაინახა მოსკოვში სტუმრად მყოფმა ლიონ ფეიხტვანგერმა. მან ყურადღება მიაქცია ცენზურის ზემოქმედების შედეგად შექმნილ თემატურ სიღარიბეს: „...წინათ თემატური წრე მოსკოვის სცენებისა და ფილმებისა უდაოდ ფართო იყო. როცა პასუხისმგებელ პირებს ეკითხები, თუ ეს რატომ შეიცვალა, უკანასკნელი ერთი-ორი წლის განმავლობაში ლიტერატურული და მხატვრული პროდუქცია რატომ კონტროლდება უფრო მკაცრად, ვიდრე წინათ, მაშინ გასუხობენ, რომ საბჭოთა კავშირს უახლეს მომავალში ემუქრება ომი და არ შეიძლება დავაგვიანოთ მორალური შეიარაღება. აი პასუხი, რომელსაც იღებ აგრეთვე სხვა კითხვებზე; ეს ძალიან ბევრს ხსნის იმას, რაც საბჭოთა

¹ ბაქრაძე აკ. „მწერლობის მოთვინიერება“, გამომცემლობა „სარანგი“, თბილისი, 1990 წელი, გვ. 143.

კავშირის საზღვრებს გარეთ ძნელად ესმით“.¹

კომუნისტური პარტოკრატია ცენზურის გაძლიერებას მოსალოდნელი ომით ხსნიდა, ხოლო 20-იან წლებში, როცა ომის საფრთხე არ არსებობდა, აყალბებენ კომუნისტური ცენზურის საფუძვლებს, რაზედაც უკვე ითქვა. ამ ცენზურის ფორმები შენარჩუნდა კომუნისტური რეჟიმის მთელი არსებობის განმავლობაში. შესაბამისად, შერჩა ქართულ კინოსაც მისგან მომდინარე სიცრუის დაღი.

ამის გამო ყალიბდებოდა ჩვენი ისტორია, ეკრანზე დამკვიდრებული იყო დესექსუალიზებული ქალი. თანამედროვე ყოფის კრიტიკა ისევე აკრძალული იყო. ამიტომაც, დაიკარგა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ფილმოტეკიდან ოთარ იოსელიანის „აპრილი“ და იმიტომ მიანიჭეს იმავე რეჟისორის ფილმს „გიორგობის თვე“ მესამე კატეგორია, რომ რაც შეიძლება ნაკლებ მაყურებელს ენახა. აკრძალვა დაემუქრა რეზო ესაძის „ერთის ნახვით შეყვარებას“, რადგან იქ რუსი პერსონაჟი დემაგოგად იყო გამოყვანილი; ასევე უნდა გაენადგურებინათ ნიკო წულაძის „ზღვარი“, რომელშიაც მან ამხილა ხალხთა მეგობრობის ყალბი პოლიტიკა.

ცენზურის წინეხმა შეაფერხა ქართული კინოს განვითარება და იმსხვერპლა მრავალი შემოქმედებითი ბიოგრაფია.

საინტერესო ფაქტია: კომუნისტური იდეოლოგიური ცენზურა მოქმედებდა არა მხოლოდ სსრკ-ის შიგნით, არამედ, მის ფარგლებს გარეთაც და XX საუკუნის 40-იან წლებში ამერიკაში მიმდინარე კინოპროცესზეც კი ახდენდა გავლენას. ამის თაობაზე, მეტად მნიშვნელოვანია ჰოლივუდის ყოფილი ვარსკვლავისა და შემდგომში ამერიკის შეერთებული შტატების პრეზიდენტის, რონალდ რეიგანის მოსაზრება: „მოგვიანებით ჰოლივუდის კომუნისტმა წევრებმა აღიარეს, რომ მოსკოვი კინობიზნესის ხელში ჩაგდებას ცდილობდა. დადასტურდა, რომ ეს გაფიცვა ნაწილი იყო საბჭოელების გეგმისა – ჰოლივუდზე

¹ ფეიხტვანგერი ლიონ „მოსკოვი 1937“, მოსკოვი, გამომცემლობა „პოლიტიკური ლიტერატურა“, 1990. გვ. 201, რუსულ ენაზე.

კონტროლი მოეპოვებინათ. მართალია, გაფიცვების მთავარმა ლიდერმა განაცხადა, რომ კომუნისტური პარტიის წევრი არასოდეს ყოფილა, გამოძიებამ დაადგინა, რომ ეს ადამიანი კომპარტიის საიდუმლო წევრი გახლდათ.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ამერიკულ ფილმებს მსოფლიო კინონდუსტიის სამოცდაათი პროცენტი ეკავა და ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ იოსებ სტალინს საბჭოთა პროპაგანდის მიზნით ჰოლივუდის ინსტრუმენტად გამოყენება სურდა¹. ამას წერს მოვლენათა უშუალო მონაწილე და მას უნდა დაუვჯეროთ. ბოლოს დ აბოლოს კომუნისტური რუსეთის სპეცსამსახურებმა ლოს ალამოსში შეაღწიეს, მთიპარეს ატომური ბომბის საიდუმლოება და ბევრად იოლად მოახერხებდნენ ჰოლივუდში საკუთარი აგენტურის ჩანერგვას (მათ შორის, გაფიცვებითაც)... შემოქმედებით პროცესზე ზემოქმედებას სხვადასხვა გზების გამოყენებით, რათა იგი ჯერ ლოიალური გაეხადათ კომუნისტური ტოტალიტარიზმის მიმართ და მერე შეესრულებინა იდეოლოგიური სამსახურების დავალებები. საჭირო გახდა ტიტანური ძალისხმევა, რათა კომუნისტური ავანტიურა ჩაშლილიყო და ჰოლივუდში არ დაწყებულიყო ცენზურის იმ ფორმის დამკვიდრება, რასაც სსრკ-ში ჰქონდა ადგილი. ამ ძალისხმევის შესახებ ჩვენ, ყოფილი კომუნისტური იმპერიის მოსახლეობამ, ორი წყაროდან ვიცით: პირველი იყო საბჭოთა პროპაგანდა, რომელიც „მაკარტიზმს“ აკრიტიკებდა. მაშინ ჩვენ შეგვეძლო მხოლოდ გვევარაუდა, თუ რატომ ამხელდა სენატორ მაკარტის პოლიტიკას საბჭოთა პროპაგანდა.

მეორე წყარო გახლავთ ამერიკული ფილმები, სადაც მაკარტის მიერ მოწყობილი წმენდის მსხვერპლთა პიროვნული დრამა იყო ნაჩვენები. ამის მაგალითია ფილმი „მაგიერი პირი“, ვუდი ალენის მონაწილეობით (1976, რეჟისორი მ. რიტა). ჩვენ, ცხადია, ასეთ პერსონაჟებს თანავუგრძნობდით.

1 რეივანი რონალდ. „ამერიკული ცხოვრება“, ავტობიოგრაფია, გამომცემლობა „ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი“, თბილისი, 2011, გვ. 69.

თუმცა, არ ვიცოდით, რომ ის, რასაც ამერიკაში ადამიანების პირადი და შემოქმედებითი გზის გამრუდება მოჰყვა, საბჭოთა აგენტურის მიერ ორგანიზებული შეთქმულების შედეგი იყო.

ამ ფაქტს შევეხე იმიტომ, რომ თვალნათლივი გამხდარიყო, თუ რა მასშტაბის ძალა ახორციელებდა ძალადობას ქართულ კინოზე.

ეს ძალადობა 20-იან წლებში დაიწყო და ცენზურის ფორმებიც მაშინ ჩამოყალიბდა.

დღეისათვის კომუნისტური ცენზურის გამოძახილს მხოლოდ საეკლესიო ცენზურის გააქტიურებაში ვხედავთ, რომელიც ებრძვის თავისუფალი აზრის ნებისმიერ გამოვლინებას. ზოგჯერ ამ ბრძოლას კარიკატურული სახე ეძლევა, როცა დასავლეთში მიმდინარე ძველი და ახალი პროცესების მიბაძვას წარმოადგენს. გავიხსენოთ: ტელევიზიით ნახეს პროტესტი დენ ბრაუნის რომანის მიხედვით გადაღებული ფილმის მიმართ და თავად გაიმეორეს ეს მოქმედება. საპატრიარქოს ტელევიზიაში „ერთსულოვნება“ ერთი მღვდელია, რომელიც ბაძავს იტალიური ფილმის „კინოთეატრ პარადიზოს“ მღვდელ პერსონაჟს და ამ ტელევიზიით გასაშვები ფილმებიდან ეროტიკული ხასიათის კადრების ამოჭრითაა დაკავებული...

ასეთი გახლავთ XX საუკუნის 20-იან წლებში შექმნილი ცენზურის გამოძახილი XXI საუკუნეში.

გიორგი უღრელიძე,
კინორეჟისორის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელები – დავით ჯანელიძე, ლელა ოჩიაური

სმოვანების რამდენიმე საკითხი კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

სხვა მხატვრულ თუ გამომსახველ საშუალებებთან ერთად, როგორც კინო თუ ტელეენის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს, ფილმისა თუ ტელენაწარმოების შექმნის პროცესში, რეჟისორი იყენებს ისეთ მნიშვნელოვან ელემენტს, როგორც ხმოვანი რიგია და რომელიც შეიცავს – დიალოგებს, დიქტორის ხმას, ბუნებრივ ხმებსა თუ ხმაურებს (ქალაქის, მდინარის, ზღვის, ტყის და ა. შ.), კომპოზიტორთა შექმნილ თუ ხალხურ მუსიკას. ზოგიერთ შემთხვევაში ეკრანზე სიჩუმე (ნაწილობრივი ან სრული) ისადაგურებს, რაც ისევე, როგორც ხმოვანების თავისებურება, მხატვრული, მეტაფორული და ბუნებრივი მდგომარეობის, ამა თუ იმ რეჟისორული ჩანაფიქრის გამომსახველია.

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში კინოსა და ტელევიზიაში ხმოვანების საკითხებისადმი მიძღვნილი კვლევები იშვიათია. ბოლო წლებში გამოცემული კვლევებიდან აღსანიშნავია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორ ელისაბედ ერისთავის ნაშრომი „ფილმის ხმოვან-ხედვითი სტრუქტურა“ (2010 წელი).

ჩემი საკვლევი თემისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა წიგნის ქვეთავი „ხმოვანების სახეობანი და მათი ფუნქციები კინოპროცესში“, რომელშიც ავტორი წერს, რომ: „ხმოვანება ფილმის ერთ-ერთი წამყვანი მხარეა. მას უდიდესი ადგილი უკავია, როგორც კომპოზიციის მეტრულ-რიტმულ ჩამოყალიბებასა და პროცესის წარმართვაში, ასევე ნაწარმოების მხატვრულ ფსიქოლოგიურ და აზრობრივ ასახვაში. თავისთავად, ფილმის აუდიოსაშუალება ოთხია:

- მეტყველება

-
-
- ბუნებრივი ხმები
 - მუსიკალური ბგერები და თემები
 - აბსოლუტური სიჩუმე

ოთხივე სახე თითქმის ყოველ ფილმში სხვადასხვა დატვირთვით გვხვდება⁴¹.

ელისაბედ ერისთავი იქვე განმარტავს რომ: „ფუნქციონალური დანიშნულებიდან გამომდინარე, ოთხივეს სხვადასხვა ხასიათის გამოვლენა ძალუძს. ხშირად ერთი და იგივე ხმოვანი საშუალება გამოსახულებასთან ურთიერთობაში მკვეთრად საპირისპირო შედეგს იძლევა. ამიტომ ნებისმიერი რეჟისორი, პირველ რიგში, ხმოვანების დანიშნულებას და მის კონსტრუქციულ ფუნქციას სახავს, რის შედეგადაც ვიზუალური და აუდიო ურთიერთობების კონტრაპუნქტს აყალიბებს“⁴².

აუდიოსაშუალებების გამოყენების ხანგრძლივობა და მიზნობრიობა ყველა რეჟისორთან ინდივიდუალურია. ხმოვანება განსაზღვრავს ნაწარმოების მხატვრულ ხარისხსა და ხასიათს. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ფილმში ზედმეტი ან ნაკლები ხმოვანების, კონტექსტის არაადეკვატური გამოყენებით შესაძლებელია მხატვრულობა დაიკარგოს.

ჩემს მოკლე ფილმში „სამკუთხედი“ (2005 წელი) ხმოვანებას განსაკუთრებული დრამატურგიული დატვირთვა აქვს. ფაბულა ასეთია – სანაპიროზე გაცნობილ ქალსა და მამაკაცს ერთმანეთი უყვარდებათ. ქორწინებიან, თუმცა აღმოჩნდება მესამე, ვინც მათ დაშორებას შეძლებს. კაცი სასოწარკვეთაში ვარდება და თვითმკვლელობას ცდილობს, თუმცა მალე მოძებნის ძალებს საკუთარ თავში და ცხოვრებას აგრძელებს.

ეკრანზე მხოლოდ ადამიანების ხელები, ზღვა, პლაჟის კენჭები, ბეჭდები და ზონარი გამოვიყენეთ. ამბავი იწყება ზღვის კადრებითა და ხმებით. ჩანს ქალისა და კაცის ხელები, რომლებიც ერთმანეთს ეფერებიან. კაცი საქორწინო ბეჭედს უკეთებს ქალს, ქალიც იმავეს აკეთებს. ეკრანზე ჩნდება სხვა

¹ ერისთავი ელ. „ფილმის ხმოვან-ხედვითი სტუქტურა“, თბ., 2010, გვ. 68.

² იქვე; გვ. 69.

მამაკაცის ხელი, რომელიც ქალის ხელის მისაკუთრებას ცდილობს და მიზანსაც აღწევს. მომდევნო კადრში ჩანს საჩხუბრად მომზადებული მამაკაცების მუშტები. ქალის ხელი ქმარს ბეჭედს უბრუნებს...

ზღვის ხმაურის ფონზე თავის ჩამოსახრჩობად გამზადებულ ყულფში ჩანს მოქუფრული ცის ფონზე აღელვებული ზღვა და ისმის თოლიების ხმები, რასაც ერთვის კადრს გარედან შემოსული გულის ცემის ხმა. ხმოვანების აქცენტი გადავიტანეთ გულის ცემაზე. ეკრანზე შექმნილ დაძაბულ ატმოსფეროში მოულოდნელად ისმის ქმრის ხმამაღალი, გაბმული სიცილი, იგი საკუთარ საქორწინო ბეჭედს პლაჟზე აგდებს და აგრძელებს გზას. კაცის ნაბიჯების ხმა ფილმის ტიტრების დროს ისმის.

ხმოვანების გამოყენება ეკრანზე პირდაპირ კავშირშია ტექნიკურ საშუალებებთან, მაღალი ხარისხის აპარატურით ჩაწერილი ხმები იძლევა საშუალებას, მაყურებელმა მიიღოს ფილმის ვიზუალური ნაწილის თანმხლები ხარისხიანი აუდიო მონაკვეთები.

განსხვავებულია ხმოვანების პრინციპები მხატვრულსა და დოკუმენტურ ფილმებში. მხატვრულისგან განსხვავებით, ხშირ შემთხვევაში, დოკუმენტურ მასალაზე მუშაობისას, რეჟისორმა დეტალურად არ იცის, რა მოხდება გადასაღებ მოედანზე. ამიტომ გადაღების პროცესში ვიზუალურის გარდა აუცილებელია აუდიომასალის სუფთად ჩაწერა, რაც აადვილებს მონტაჟის დროს რეჟისორის ჩანაფიქრის განხორციელებას. დოკუმენტურ ფილმში დამაჯერებლობის მიღწევა ძირითადად ბუნებრივი ხმების გამოყენებითაა შესაძლებელი. დამაჯერებლობა კი, რა თქმა უნდა, მაღალი მხატვრული ხარისხის განმსაზღვრელია.

უხმო კინოს საკითხების შესასწავლად (რაც მნიშვნელოვანია ჩემი საკვლევი თემის მეცნიერული დამუშავებისთვის), ერთ-ერთ წყაროდ გამოვიყენე ზვიად დოლიძის „მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია – უხმო კინო“ (2007), რომელშიც დეტალურადაა მოთხრობილი უხმო კინოს ისტორია დაარსებიდან ხმის გაჩენამდე.

წიგნში თომას ალვა ედისონის შესახებ ზვიად დოლიძე

მოკვიტხრობს, როგორ ცდილობდა გამომგონებელი შეექმნა გაცილებით სრულყოფილი აპარატი, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელი გახდებოდა უკეთესი ხარისხის გამოსახულების მიღება.

„1889 წლის გაზაფხულისათვის პირველი საცდელი აპარატი თითქმის მზად იყო, მაგრამ ედისონმა მისთვის ვერ მოიცალა, რადგან გაემგზავრა ევროპაში, პარიზში, სადაც ჩატარდა მსოფლიო გამოფენა, რომელსაც „საუკუნის გამოფენა“ უწოდეს, აღნიშნულ ღონისძიებაზე წარდგენილი იყო 38 ათასი ექსპონატი 70 ჰექტარის ფართობზე განლაგებულ პავილიონებში. რასაკვირველია, ცალკე იდგა პავილიონი, სადაც განთავსდა ედისონის ნამუშევრებიც, რომლებიც უამრავ მნახველს უყრიდნენ თავს. ამერიკელი გამომგონებელი დაესწრო მარეს „ქრონოფოტოგრაფის“ დემონსტრირებას და უფრო მეტად გაუღვივდა ინტერესი „მოძრავი ფოტოგრაფიებისადმი“.

უკან დაბრუნებულ ედისონს დიქსონმა დაახვედრა გამზადებული ხელსაწყო, რომელსაც დროებითი სახელიც კი შეურჩია – „კინოფონოგრაფი“ (შემოკლებით „კინეტოფონი“), რომელიც პირველი ვარიანტისგან განსხვავებით, შედარებით დიდ გამოსახულებას აჩვენებდა ჯონ კარბუტის კომპანიის მიერ დამზადებული დრეკადი ცელულოიდის ფირით. ინჟინერმა წარუდგინა ქრონოფოტოგრაფიებით გადაღებული მცირე „მოლაპარაკე“ ფილმი, რომელშიც დიქსონი ქუდს იხდიდა და ესალმებოდა: „გამარჯობა, ბატონო ედისონ. მოხარული ვარ, რომ დაბრუნდით. ვიმედოვნებ, მოგეწონებათ „კინეტოფონი“. სინქრონიზაციის საჩვენებლად ხელს ავწევ და ათამდე დავითვლი“. შემდეგ დიქსონი ითვლიდა ათამდე, მაღლა სწევდა და დაბლა უშვებდა ხელებს. პროექტორი მიერთებული იყო „ფონოგრაფთან“, რომელზეც ჩაწერილი იყო ზმოვანი რიგი, თუმცა ის კარგად ვერ მუშაობდა და სათანადო სინქრონსაც ვერ აკეთებდა. ედისონს ძალიან მოეწონა ასისტენტის ნახელავი და 7 ოქტომბერს აჩვენა ლაბორატორიაში მიწვეულ სტუმრებს, მაგრამ საბოლოო ჯამში ამან არ დააკმაყოფილა, რადგან ფირი სქელი იყო, თანაც ფოტოგამოსახულება კარგად

არ აღიბეჭდებოდა მასზე“¹.

ასეთი ექსპერიმენტების მიუხედავად, ხმა კინოში მხოლოდ XX საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოს დამკვიდრდა. 1927 წელს შეიქმნა ხმოვანი ფილმი „ჯაზის მომღერალი“ (რეჟისორი ალენ კროსლენდი) და კინოს განვითარების პროცესში ახალი ეტაპი დაიწყო.

ხმოვანების გარეშე შექმნილი პროლექცია მონტაჟისა და კინოენის განვითარების საქმეში ერთგვარი სტიმულატორი გახდა. მსოფლიო კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესები განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო XX საუკუნის 20-იან წლებში, როცა უხმო კინომ შეძლო თავისი შესაძლებლობების სრულად რეალიზება და სამონტაჟო ოსტატობის მაღალ სიმაღლეზე აყვანა.

ხმამ კინოინდუსტრიაში რევოლუცია მოახდინა. თუმცა, ამავე დროს, ბევრი რეჟისორი და მსახიობი იძულებული გახდნენ, კინოინდუსტრიას ჩამოშორებოდნენ. ნაწილი ძველი, ტრადიციული ხერხებით მუშაობას ცდილობდა, მაგრამ უხმო კინო უკვე ისტორიის საკუთრება იყო და XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან ამ ხერხით გადაღებული ფილმები მხოლოდ ცალკეულ რეჟისორთა ექსპერიმენტებად შეიძლება ჩაითვალოს.

ეკრანზე ხმის დამკვიდრების ერთ-ერთი დაბრკოლება იყო ხმოვანი კინოს არაკვალიფიციური მსახიობების არსებობა, რაც გასაგები მიზეზით იყო გამოწვეული – ხმოვანი კინოს მსახიობის პროფესია ხმის შემოსვლის შემდეგ გაჩნდა. კინორეჟისორებმა თანამშრომლობა თეატრის მსახიობებთან გადაწყვიტეს და უხმო კინოს მსახიობების ნაკვალავს, როლებზე მათი მიწვევა დაიწყო.

ნატო ვაჩნაძე იხსენებს: „უკვე მაშინ იყო ცხადი, რა დიდი პერსპექტივა იშლებოდა ხმოვანი კინოს წინაშე. პირველ ხანებში ჩვენ გვეგონა, რომ კინოში ხმის დანიშნულება არა ილუსტრაცია თითოეული მოძრაობისა სიტყვით, ან ხმოვანი

¹ დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია – უხმო კინო, თბ., 2007, გვ. 21-22.

ნიშნით, არამედ სამონტაჟო ფრაზის შევსება და ხაზის გასმა, მოქმედების რიტმის გაღრმავება თავისებური ბგერითი კონტრაპუნქტით. მაშინ 1929 წელს, ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ წარმოგვედგინა ეკრანზე მოლაპარაკე მსახიობი.

ხმოვანმა კინომ კინემატოგრაფიის ყველა მუშაკი აიძულა გარდაქმნილიყო. თავდაპირველად ხმოვან ფილმებში მონაწილეობდნენ თეატრის მსახიობები. მუნჯი კინოს მსახიობებს უნდობლად ეკიდებოდნენ, ჩვენ წინაშე დადგა გადაუღებელი ამოცანა – რაღაც არ უნდა დაგვეჯდომოდა, სიტყვას დაუფუფლებოდით“.¹

უხმო კინოს მსახიობის მუშაობის ტექნიკა მკვეთრად განსხვავდება ხმოვანი კინოს მსახიობისგან. როლის შესრულებისას საჭირო გახდა მეტყველების გამოყენება და მხოლოდ დახვეწილი მეტყველების კულტურის მსახიობებმა შეძლეს კინოკარიერის გაგრძელება.

ფილმში ხმის გაჩენა ტექნიკური პროგრესის შედეგი იყო, რომელიც წინ უსწრებდა კინემატოგრაფის განვითარების ლოგიკურ პროცესს უხმო კინოდან ხმოვან ფილმებამდე.

უხმო ფილმის ოსტატთა უძრავლესობა, როგორც აღენიშნე, ამისთვის მზად არ იყო.

ხმის გამოყენების საკითხებში კინორეჟისორთა შორის გაჩნდა განსხვავებული მოსაზრებები. ნაწილი ამ სიახლის დანერგვის სასტიკი წინაღმდეგი იყო, ნაწილი ცდილობდა ახალი ცხოვრებისთვის ფეხის აწყობასა და ხმის გამოყენებას.

ჩარლი ჩაპლინი ხმას დამატებით პრობლემად თვლიდა, რომელიც კინემატოგრაფში საჭირო არ იყო.

„ჩაპლინი „უხმო“ ფილმს იღებდა. ახალი გამოგონება განგაშს იწვევდა მასში; ყოველ საღამოს მიდიოდა იგი ლოს-ანჯელესის დიდ კინოთეატრებში, სადაც ხმოვანი ფილმები გადიოდა. იგი მაყურებლის რეაქციას ადევნებდა თვალყურს. თავის სტუდიაში მან რამდენიმე საცდელი ხმოვანი გადაღება ჩაატარა. ამგვარი შესწავლისა და პირადი ცდების შემდეგ მან პრესისათვის განცხადება გააკეთა.

¹ ვაჩნაძე ნ. მოგონებანი და შეხვედრები, თბ., 1966, გვ. 89.

„მე მძულს „მეტყველი“ ფილმები. ისინი იმისთვის გამოჩნდნენ, რომ მსოფლიოს უძველესი ხელოვნება, პანტომიმის ხელოვნება წარყვანან; ისინი სპობენ სიჩუმი სიღრმის სიღრმეს. ისინი ანგრევენ დედამიწაზე არსებულ თანამედროვე კინემატოგრაფიის მთელ შენობას, სპობენ მიმართულებას, რომელიც მსახიობს პოპულარობას უხვეჭავს, ხოლო კინოს მეგობრებს სიღამაზისკენ მიმავალ გზას უჩვენებს. ეკრანისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანია პლასტიკური სიღამაზე. კინო ფერწერული ხელოვნებაა.

„დიდი ქალაქის ჩირაღდნებში“ მე სიტყვით არ ვისარგებლებ. არასოდეს, არც ერთ ფილმში არ ვისარგებლებ სიტყვით. წინააღმდეგ შემთხვევაში მე დავუშვებდი საბედისწერო შეცდომას... არა მგონია, რომ ჩემს ხმას შეეძლოს რისმე შემატება თუნდაც რომელიმე ერთი ჩემი კომედიისთვის. პირიქით, ის დაამსხვრევდა ილუზიას, რომლის შექმნასაც მე ვცდილობდი; ჩემი გმირი ხომ რეალური ადამიანი არ არის, არამედ იუმორისტული იდეა, კომიკური აბსტრაქცია“¹.

ჩარლი ჩაპლინის მოსაზრებები ხმასთან მიმართებაში გარკვეულ ლოგიკას ეფუძნება, ვინაიდან უხმო კინო ხმოვანი ფილმის გამოგონების დროს განვითარების მწვერვალზე იყო, გააჩნდა უზარმაზარი ფინანსური რესურსი, მილიონობით მაცურებლისგან შემდგარი აუდიტორია და განვითარებული, კოლოსალური ღირებულების ინფრასტრუქტურა, კინოდარბაზები და გადასაღები აპარატურა. ხმის დანერგვის შემთხვევაში საჭირო იქნებოდა კინოთეატრებისა და კინოაპარატურის ტექნიკური გადაიარაღება, რაც მნიშვნელოვან ხარჯად დააწვებოდა კინოინდუსტრიას.

ფინანსური საკითხები განსაკუთრებით ყურადღასაღებია, ვინაიდან ხმოვანი ფილმების წარმოების პირველი ნაბიჯები დაემთხვა 1929 წლის „დიდი დეპრესიის“ დაწყებას, რომელმაც 1933 წლამდე გასტანა. ფინანსური კრიზისი შეეხო ყველა სფეროს, მათ შორის, კინოინდუსტრიასც.

ხმოვანი კინოს ჩამოყალიბება ამ პერიოდში განსაკუთრებით

¹ სადული ჟორჟ. ჩარლის ცხოვრება, თბ. 1957, გვ. 147-148

თვალშისაცემი გახდა. რაც მთავარია, იყო პროფესიონალი კინორეჟისორების დეფიციტი, რომლებიც მაღალი ხარისხის პროდუქციას ქმნიდნენ. ხმის გამოყენებას ფილმის შემქმნელთათვის გაუთვალისწინებელი შედეგი შეიძლებოდა მოეტანა, რაც გამოიწვევდა მაყურებლის დაკარგვას. მოსაზრებას ამყარებდა ახალი ხმოვანი ფილმების მხატვრული ხარისხი, რაც უნამო კინოს ჩამორჩებოდა. ხმის გამოყენებას სჭირდებოდა სპეციალური ცოდნა, რომელიც უნამო კინოს რეჟისორებს არ გააჩნდათ.

ჩარლი ჩაპლინი „ჩემს ბიოგრაფიაში“ წერს: „მაგრამ კვლავ თავსატეხი საკითხი წამოიჭრა ჩემ წინაშე: კიდევ ერთი მუნჯი ფილმი ხომ არ გადავიღო? ვიცოდი, რომ ეს იქნებოდა დიდი რისკი. მთელ ჰოლივუდში კაციშვილი აღარ დგამდა მუნჯ ფილმებს, მე ერთი და ვერჩი. ჯერჯერობით მწყალობდა ბედი, მაგრამ ისევ თუ მუნჯი სურათების გადაღებას მოვინდომებდი, მძიმე ამოცანის წინაშე აღმოვჩნდებოდი, რადგან პანტომიმის ხელოვნებამ უკვე დაბერება იწყო. თან, ახალი მუნჯური სიუჟეტის მოგონება არ იყო ადვილი საქმე მთელი ასწუთიანი ფილმისათვის – ათასნაირი მახვილგონივრული მიგნება, მთელ შეიღ- რვა ათასფუტიან ფილმზე, ყოველი ოცი ფუტის შემდეგ რაიმე ახალი სასაცილო სიტუაციის შექმნა!.. მეორე მხრივ, იმასაც ვგრძნობდი, რომ, რაგინდ კარგად გამოვსულიყავი ხმოვან ფილმში, ჩემივე პანტომიმის ხელოვნებას ვერასდიდებით ვერ გადავაჭარბებდი. ვფიქრობდი და ვერ გადამეწყვიტა, როგორი ხმა უნდა ჰქონოდა ჩემს მაწანწალას. მოკლე-მოკლე სიტყვებით ელაპარაკა, თუ სულაც ელუდუნა? ვფიქრობდი და ვერ გადამეწყვიტა. ენა თუ ამოვიდგი, მეც ხომ ისეთივე კომიკოსი გავხდები, როგორც სხვა ყველა! აი, ასეთი მძიმე თავსატეხი მაწუნებდა მე“.¹

მალე საზოგადოებაში ხმოვან ფილმებზე იმდენად დიდი მოთხოვნა გაჩნდა, რომ ჩაპლინმა ყოყმანი შეწყვიტა და ხმოვან ფილმებზე მუშაობა დაიწყო.

მისი ხმოვანი ფილმებია „დიდი დიქტატორი“ (1940),

¹ ჩაპლინი ჩარლზ. ჩემი ბიოგრაფია, თბ., 1978, გვ. 5031

„მუსიკევრდუ“ (1947) და „რამპის ჩირაღდნები“ (1952), რომლებშიც ხმამ სრულად შეცვალა რეჟისორული ხელწერა. ხმას ჩაპლინი მაყურებლისთვის თავისი იდეების გასაზიარებლად იყენებს.

განსაკუთრებით აღვნიშნავ ფილმს „დიდი დიქტატორი“, რომელშიც ჩაპლინის გმირი რამდენიმე წუთის განმავლობაში მიმართავს მაყურებელს და თავის მოსაზრებებს აცნობს. II მსოფლიო ომის პერიოდში, როდესაც დედამიწის მოსახლეობა ორ ბანაკადაა გაყოფილი, ჩაპლინისეული მიგნება ყურადსაღებია კინომაყურებელთან ურთიერთობის თვალსაზრისით. ფილმის ეს ეპიზოდი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც კინოში ტელეხერხის გამოყენების პირველი მნიშვნელოვანი ფაქტი. ვგულისხმობთ მიდგომას, როდესაც ადამიანი საზოგადოებას ეკრანის მეშვეობით ესაუბრება, როგორც სატალევიზიო საინფორმაციო გადაცემის წამყვანი.

ხმოვანი კინოს გაჩენამ გავლენა იქონია რენე კლერის შემოქმედებაზეც. 20-იანი წლების ბოლოს იგი ევროპის უმნიშვნელოვანეს კინემატოგრაფისტად ითვლებოდა. მისი უხმო ფილმები „პარიზმა მიიძინა“ (1923), „ჩალის ქუდი“ (1927), „ორი მორცხვი“ (1928) მსოფლიო კინომოვლენებად იქცნენ, მაგრამ მის წინაშეც დადგა ფილმების ხმოვანების გამოყენებით შექმნის ამოცანა.

კლერი ამერიკული ხმოვანი ფილმების სანახავად ლონდონში წავიდა, თუმცა სიანხლით კმაყოფილი არ დარჩენილა. როგორც კინოს მკვლევარი ალექსანდრ ბრაგინსკი წერს: „რენე კლერისათვის თავიდანვე უდავო იყო მუსიკისა და სხვადასხვა ხმიური პალიტრის გამოყენება ფილმში. იგი ერთმანეთისგან განასხვავებდა ხმოვან და ე.წ. მოლაპარაკე ანუ დიალოგებით სავსე ფილმს და მიუთითებდა, რომ პირველი გაცილებით ენათესავება უხმო კინოს ესთეტიკას, ვიდრე მეორე. და მართლაც, ხმოვანი ფილმი, რომელშიც დიალოგები მინიმუმამდე იქნებოდა დაყვანილი, ხოლო ხმა – მუსიკა და ხმაური – უხმო კინოს გამომსახველობით საშუალებათა გაძლიერებას მოემსახურებოდა, ხელს აძლევდათ უხმო კინოს ქომაგებს,

რომელთა შორის რენე კლერიც იყო“¹.

ამ მოსაზრებით, ფილმებში შესაძლებელი იყო ხმოვანების შეტანა უხმო კინოს ესთეტიკის შეუცვლელად. კინორეჟისორები ძუნწად გამოიყენებდნენ ხმას, მთავარი კვლავ მსახიობთა პლასტიკა იქნებოდა.

რენე კლერის შეხედულებები მნიშვნელოვანია კინოს თეორიისა და პრაქტიკისთვის. „ახლო ხედში იგი უკვე ხედავს შესაძლებლობას, რომ ხაზი გაუსვას მეტყველების განსაკუთრებულ ხასიათს, მაგალითად ჩურჩულს, და დიალოგისას აჩვენოს არა მარტო მოლაპარაკე, არამედ მსმენელიც. რეჟისორი ცდილობს გაიაზროს დრამატული ეფექტი, რომელიც შეიძლება გააჩნდეს ხმას სხვადასხვა სიტუაციაში და ა. შ.

ასე თანდათანობით გამოიკვეთა იმ ესთეტიკური პრინციპების ძირითადი კონტურები, რომლითაც რენე კლერი შევიდა ხმოვან კინემატოგრაფში. გამოიკვეთა მისი პირველი ხმოვანი ფილმებისათვის დამახასიათებელი ხელწერა. მართალია, იგი აღიარებს, რომ ხმა და სიტყვა კინოს განვითარების საერთო პროცესში რევოლუციურ როლს ითამაშებს, მაგრამ ამასთან ერთად, ისევ მტკიცედ იცავს იმ პოზიციას, რომ მუნჯი კინო მაინც გა ნ ს ა კ უ თ რ ე ბ უ ლ ა დ მოქმედებს მაყურებელზეო. რენე კლერს გული ეთანაღრება, მოლაპარაკე ფილმი ჩემზე შინაგანად არ მოქმედებს, არ მიაღვილებს „წმინდა ხედვით სახეთა ქვეყანაში გადასვლასო“ და ა. შ. მას აღიზიანებს ის გარემოება, რომ ხმოვან გადაწყვეტას ამერიკულ ფილმებში როგორღაც „მიწაზე ჩამოჰყავს“ ნაწარმოები, პროზაულს, ე. ი. ნაკლებ პოეტურს ხდის მას, მაყურებელს არ აძლევს „ილუზიისა და ფანტაზიის სამყაროში“ გადასვლის საშუალებას“.²

რენე კლერის შეხედულებები ასახავს მთელი თაობის კინორეჟისორთა გარკვეული ნაწილის პოზიციას. მან პირველი ხმოვანი ფილმი „პარიზის სახურავებქვეშ“ 1930 წელს გადაიღო.

¹ ბრავინსკი ალ. რენე კლერი თბ., 1971, გვ 60.

² იქვე: გვ 60-61

კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში ხელოვნების სხვა ყველა დარგთან შედარებით, განსაკუთრებულ გავლენას ტექნიკური პროგრესი ახდენს.

პირველი ხმოვანი ფილმები ესთეტიურადაც და ტექნიკურადაც გაუმართავი იყო. თუმცა, უხმო ფილმებზე მიჩვეული საზოგადოების ხმოვან კინოზე გადასვლის პროცესი მაინც სწრაფად მოხდა.

„დიდი დებრესის“ პერიოდის დამთავრებიდან მალე დაიწყო ტელევიზიის განვითარების ახალი ეტაპი. საცდელმა სატელევიზიო ექსპერიმენტებმა შედეგი გამოიღო და ნაცისტურ გერმანიაში ოლიმპიური თამაშების დროს, 1936 წელს, პირდაპირი ეთერში ნაჩვენებმა სპორტულმა ღონისძიებებმა ეკრანულ ხელოვნებაში რევოლუცია მოახდინა. ამიერიდან ეკრანი და ხმა მაყურებლისთვის განუყრელი ცნება გახდა.

ჩაპლინის გარდა თავიდან ხმის წინააღმდეგნი იყვნენ სხვა ცნობილი კინომოღვაწეებიც, თუმცა ხმოვანება კინოში შეუქცევადი პროცესი იყო, რაც კინორეჟისორს ფილმზე მუშაობის დროს ახალ, უმნიშვნელოვანეს საშუალებას აძლევდა ხმოვანი კინოს ინდუსტრიისთვის უხმო ფილმები ისტორიად იქცა.

ხმის ჩაწერა ცოდნასა და გამოცდილებას მოითხოვს. განსხვავებულია სატელევიზიო პროდუქციასა და კინოში ხმის დაფიქსირების პროცესი.

ტელეწარმოების (მხატვრული და დოკუმენტური ფილმის, სერიალისა და ა. შ.) გადაღების დროს რეჟისორი, ხშირ შემთხვევაში, გეგმავს ხმის გადაღების პროცესშივე ჩაწერს გეგმავს, რადგან ტელეწარმოების პროცესი სწრაფაა და დროში შეზღუდული. რასაც ემატება ტელეპროდუქციის დაბალბიუჯეტიანობა, კინოსთან შედარებით.

სატელევიზიო მხატვრული სერიალის გადაღება ხშირად პავილიონში ხდება, რაც ხარჯებს ამცირებს და აჩქარებს ტელეპროდუქციის წარმოებას. ხმის იწერება სპეციალური აპარატურის საშუალებით. რეჟისორი მსახიობს ამოცანას აძლევს, რომელიც, თავის მხრივ, ცდილობს როლი ისე ითამაშოს,

რომ საუბარი სინქრონულად ჩაწეროს, ამით თავიდან აიცილოს ხელახალი ახმოვანება, რაც დამატებით ხარჯსა და დროს მოითხოვს.

კინოსურათის ხმის ჩაწერის პროცესი განსხვავებულია. ახმოვანება გადაღებების შემდეგ, სპეციალურ სტუდიაში ხდება.

ტელევიზიასა და კინემატოგრაფში განსხვავებულია ხმის მონტაჟის პროცესიც. მაგალითისთვის მოვიტან სატელევიზიო საინფორმაციო გადაცემის სიუჟეტისა და რამდენიმეწუთიანი დოკუმენტური კინოფილმის მონტაჟს.

პირობითად ავიღოთ მეტყვევების მიერ ნაკრძალში შემთხვევით აღმოჩენილი იშვიათი ჯიშის ცხოველის ისტორია. ამ ამბავს ტელესა და კინოსთვის განსხვავებული ხერხებით გადაიღებენ. ტელესიუჟეტისთვის, ვთქვათ, ჯერ ჩაიწერება მეტყვევე და მერე მოხდება გარემოს გადაღება. პირველად მონტაჟდება ხმა (რესპონდენტის საუბარი, დიქტორის ტექსტი), და შემდეგ გადაღებულ გამოსახულებას ხმაზე „დაადებენ“.

დოკუმენტური კინოფილმის შექმნისას რეჟისორი ჯერ გადასაღებ მოედანს შეისწავლის, შემდეგ კადრებს აფიქსირებს და ხმას მონტაჟის შემდეგ „დაადებს“. მთავარია გამოსახულება, ხოლო ხმა, მუსიკა, ხმაურები დამატებითი საშუალებებია.

ხმოვანება ერთ-ერთი რთული და საყურადღებო საკითხია, რომელიც უმნიშვნელოვანესია ფილმის შექმნის პროცესში შემოქმედებითი მაღალი ხარისხის მისაღწევად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ერისთავი ელისაბედ „ფილმის ხმოვან-ხედვითი სტუქტურა“, თბ., 2010.
- დოლიძე ზვიად. „მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია უხმო კინო“, თბ., 2007.
- ვაჩნაძე ნატო. „მოგონებანი და შეხვედრები“, თბ., 1966.
- სადული ჟორჟ. „ჩარლის ცხოვრება“, თბ., 1957.
- ჩაპლინი ჩარლზ. „ჩემი ბიოგრაფია“, თბ., 1978.
- ბრაგინსკი ალექსანდრ. „რენე კლერი“, თბ., 1971.

დოდო ჭუმბურიძე,

ხელოვნების მენეჯმენტის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი – ასოც. პროფ: ნინო სანადირაძე

უმომხმდებლობა, თანმიმდევრობა და უწყვეტობა – კულტურის სფეროში მოღვაწე მენეჯერის პროგრამა მინიმუმი

კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციების მენეჯერების და უშუალოდ საშემსრულებლო ხელოვნების პროდუქტის შემქმნელების შეფასების კრიტერიუმად ეთიკურობა და მაღალი სოციალური პასუხისმგებლობა მოიაზრება. ნებისმიერი სფეროს პროდუქტის წარმატებით პოზიციონირებისათვის აუცილებელია მიზნობრივი აუდიტორიის დამოკიდებულების ცოდნა და კონტროლი. კულტურის სფეროში მოღვაწე მენეჯერს სფეროს სპეციფიკურობის ცოდნასთან ერთად, მოეთხოვება ფლობდეს თანამედროვე მართვის მიდგომებს.

კულტურის სფეროში მოღვაწე მენეჯერს გარკვეული ნიუანსების გათვალისწინება უწევს, კერძოდ შემოქმედებითობა ეჭვქვეშ დგება, როცა თანამშრომლებს ვალდებულება და არა კრეატიული იდეები აკავშირებთ. ბიზნესის ინტერესებიდან გამომდინარე, მცირე დანახარჯებით მაქსიმალური მოგების მიღებაზე ორიენტირებული ორგანიზაციის მენეჯერები შეიძლება „ვალდებულებას“ შეეგუონ, რადგან მათთვის მთავარია სასურველი შედეგი ანუ „მოგება“. კულტურის სფეროში მოღვაწე მენეჯერი ვალდებულებით ვერ მიაღწევს შექმნას „ხარისხიანი“ პროდუქტი. საშემსრულებლო ხელოვნების პროდუქტი რომ შეიქმნას, საჭიროა მოზნადება, პრობლემის წამოყენება, რაც გულისხმობს ჩაღრმავებას და რეალობის გათვალისწინებას. მთავარი კითხვები: რა მიზანს ემსახურება მისი შექმნა? ვინ არის მისი მიზნობრივი აუდიტორია? და როგორ შევთავაზოთ მაცურებელს სათქმელი? ეს ყველაფერი საწყის ეტაპზე ხელოვანი ადამიანის გონებაში „იხარშება“.

„ყოველი შემოქმედებითი პროცესი შედგება ანალიზისაგან,

იდეის წარმოქმნისა და მოდელირებისაგან, ამ მოდელირების შემდგომი შემოწმებით, გამოცდით. ეს რომ თეატრის ენაზე გადავიტანოთ, შემდეგს მივიღებთ:

1. ნაწარმოების ანალიზი – ავტორის ჩანაფიქრის წვდომა, ლიტერატურული ანალიზი.

2. იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის შექმნა – მომავალი სპექტაკლის ძირითადი იდეების ფორმულირება.

3. ნაწარმოების ანალიზი ქმედითი ხაზის მიხედვით – პიესის შინაგანი დაძაბვა, პიესის ძირითად ხაზთა გამოკვეთა, გამჭოლი მოქმედებებისა და ზემოცანის განსაზღვრა.

4. მომავალი სპექტაკლის ფორმის შეთხზვა (მოდელირება).¹

კულტურის სფეროში მოღვაწე მენეჯერი უხეშად არ უნდა ჩაერიოს ხელოვანის შემოქმედებით პროცესში, თუმცა დროულად უნდა იყოს ინფორმირებული საორგანიზაციო საკითხებთან დაკავშირებით. ასევე უნდა ჰქონდეს შემუშავებული პროდუქტის შექმნის შემდგომ მისი გაცნობისა და მიზნობრივ აუდიტორიებთან ურთიერთობის სტრატეგია. პროდუქტის შესახებ მიზნობრივი აუდიტორიების ინფორმირება მენეჯერის კომპეტენციაა, ხოლო ნაწარმოების ხარისხზე თავად შემოქმედი აგებს პასუხს. თუმცა საგულისხმოა, რომ სიტუაციის ანალიზის შემდგომ რისკების მინიმუმამდე დაყვანა ხელოვანისა და მენეჯერის ურთიერთგაგებით და პროფესიონალიზმით მიიღწევა. ხარისხიანი ხელოვნების ნაწარმოები მაყურებლის/დამთვალიერებლის ქვეცნობიერში იღექება და მათ ფიქრებს წარმართავს გარკვეული მიმართულებით. სშირად საკითხის განსხვავებული რაკურსით წარმოჩენის სურვილი განაპირობებს შემოქმედებით პროცესს. იდეა შემოქმედის ფსიქო-სოციალური გარემოებებით შეიძლება იყოს ნაკარნახევი.

ბაზრის სეგმენტაცია და მომხმარებლის ფსიქოლოგიური ფაქტორების დადგენა წარმატებული სავაჭრო მარკის ანუ ბრენდის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა. ბაზარი წარმოადგენს არსებულ თუ პოტენციურ მყიდველთა

¹ თუმანიშვილი მ. – „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, თბ. 2008, გვ. 20.

ერთობლიობას. არ არსებობს პროდუქტი, რომელიც ყველა მომხმარებლის საჭიროებას ერთნაირად დააკმაყოფილებს. აღნიშნული დებულება კულტურის სფეროს პროდუქტებზეც ვრცელდება. განსხვავება, თუ რა სჭირდება მომხმარებელს, ბრენდის ავტორებს უბიძგებს, მომხმარებელი დაყოს სეგმენტებად და მიაწოდოს ის პროდუქტი, რომელიც ყველაზე მეტად მიესადაგება მათ საჭიროებებს. სეგმენტაცია გულისხმობს ბაზრის დაყოფას მომხმარებლების ჯგუფებად, რომლებიც განსხვავდებიან საჭიროებებით, მახასიათებლებითა და ქცევით.

ზოგადად მიზნობრივ აუდიტორიასთან ეფექტური კომუნიკაცია, როგორც პროდუქტის რეალიზაციის, ისე სოციალურად მნიშვნელოვანი იდეალების შექმნელი ინსტრუმენტია. მიზნობრივ აუდიტორიაში მოიაზრება საერთო საჭიროებებისა და მახასიათებლების მქონე მომხმარებელთა ჯგუფი, რომელიც განსხვავებულად რეაგირებს ორგანიზაციის სხვადასხვა შეთავაზებაზე. სწორედ მიზნობრივი აუდიტორიის ფასეულობათა სისტემის ცოდნა არის ეფექტური საკომუნიკაციო სტრატეგიის შექმნის წინაპირობა, რაც პირდაპირმნიშვნელოვანია კულტურის სფეროს პროდუქტების შექმნისა და დაგეგმვისათვის.

საკომუნიკაციო სტრატეგია, ეს არის დოკუმენტი იმის შესახებ, თუ რა ღონისძიებებს შეასრულებს ორგანიზაცია კონკრეტული მიზნის მისაღწევად. გარდა ამისა, სტრატეგიულ დოკუმენტში მოცემული უნდა იყოს დაგეგმილი ღონისძიებების შესრულების განრიგი, ბიუჯეტი და შედეგების შეფასების საშუალება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კომუნიკაციის სტრატეგია განსაზღვრავს, რა ფორმით არის უმჯობესი, მიზნობრივ აუდიტორიასა და ფართო საზოგადოებას ეცნობოს ორგანიზაციის წინსვლისა და სამომავლო გეგმების შესახებ. კომუნიკაციის სტრატეგია ორგანიზაციის ზოგადი სტრატეგიიდან იწყება და არ უნდა იყოს მისგან გამიჯნული. კომუნიკაციის სტრატეგიის შემუშავება უნდა დაიწყოს ორგანიზაციის მიზნისა და მისიის განსაზღვრით.

კულტურის სფეროს პროდუქტები, როგორც ყველა

დანარჩენი, საჭიროებს სასიცოცხლო ციკლის ფაზების გავლას (პროდუქტის გატანა ბაზარზე, ზრდა, ბაზრის გაჯერება, კლება – მოთხოვნის ვარდნა).

კულტურის პროცესების მნიშვნელოვანი შედეგი შეიძლება: ურთიერთქმედება კულტურის მწარმოებლებსა და მათ პოტენციურ აუდიტორიას შორის არის ყოველთვის გაშუალებული მწარმოებლების პრაქტიკაში არსებული გარემოებებითა და ისტორიული ვითარებით.

კულტურის სფეროს პროდუქტის აღქმის პროცესი ქმნის სიტუაციას, სადაც ცალკეულ ინდივიდებს შორის მყარდება ფსიქოლოგიური კავშირი. იგი განაპირობებს მსგავს განცდებს. სწორედ ამის შემდგომ იქმნება გარკვეული ერთიანი სისტემა. აღნიშნული სოციალური ჯგუფი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც კულტურის სფეროში შექმნილი პროდუქტების მომხმარებლები. ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელია მსგავსი ინტერესები, მოლოდინი და განცდა. საგულისხმოა ისიც, რომ „ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები თავისთავში ორ ძირითად მომენტს, – ნაწარმოების შექმნისა და აღქმის მომენტს შეიცავს. ყოველი ხელოვანი, იქნება ის მხატვარი თუ მუსიკოსი, მწერალი თუ მსახიობი, ქმნის არა თავისთვის არამედ სხვისთვის, მაყურებლისთვის, მკითხველისთვის. ამიტომ ნაწარმოების შექმნის პროცესი თავისთავში აღქმის პროცესსაც ითვალისწინებს.“¹

თანამედროვე სამყაროში ადამიანები ცხოვრობენ სავაჭრო ნიშნების გარემოცვაში, რომლებიც მათთვის სტატუსის, ცხოვრების სტილის, ფანტაზიის, შემოსავლის დონისა და სხვა კრიტერიუმების გამო მხატველია. დღეისათვის ნებისმიერი წარმატებული სავაჭრო მარკის – ბრენდის მფლობელების უმთავრესი საზრუნავია დროულად შეისწავლონ მომხმარებლის მოთხოვნები. ბრენდის რაოდენობის ზრდასთან ერთად იცვლება მომხმარებლის დამოკიდებულება, მომხმარებლებს უჩნდებათ პრეტენზია, რომ აღრინდელთან შედარებით დაიხვეწა

¹ სანადირაძე ნ. – „კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დამკვეთობა“, თბ. 2011, გვ. 76.

მათი გემოვნება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ისინი თავს უფლებას აძლევენ, მეტი მოითხოვონ „ბრენდისგან“.

ორგანიზაციამ უწყვეტად უნდა განახორციელოს მისივე პროდუქტის ხარისხის ანალიზი. ეს დაეხმარება მომხმარებელს პროდუქტის ხარისხის უკეთ აღქმაში. ხშირ შემთხვევაში ჭეშმარიტი ხარისხი და მომხმარებლის მიერ აღქმული ხარისხი ერთი და იგივე არ არის. ძნელია იმის გარკვევა, თუ რაზეა დამოკიდებული ეს ყველაფერი. შესაძლოა ბრენდის პრესტიჟის თუნდაც მცირეხნიანი ვარდნა „მყარად“ ჩაიბეჭდოს მომხმარებლის ცნობიერებაში და აისახოს მის შეფასებაზე. „პროდუქტზე ორიენტირებული კონცეფცია ამტკიცებს, რომ მომხმარებელი უპირატესობას ანიჭებს პროდუქტს, რომელიც მომხმარებელს ჰპირდება და სთავაზობს მაღალ ხარისხს, მენეჯერმა საჭიროა მოახდინოს მთელი ძალისხმევა კონცენტრირება, რათა შექმნას მაღალხარისხიანი პროდუქტი და მუდმივად იზრუნოს მის სრულყოფაზე“¹.

კულტურის სფეროში მოღვაწე მენეჯერმა უნდა უზრუნველჰქვოს ორგანიზაციის რეპუტაციის შეფასება და კონტროლი. ხანდახან საკმარისი არ არის კონკრეტული პროდუქტის შეფასება და ანალიზს მთლიანად სფერო საჭიროებს. საჭიროა შევაფასოთ პროდუქტის შეფუთვა. შეფუთვის შესრულება, დიზაინი, გრაფიკა, ესთეტიკა, ყველაფერი ეს ერთად ქმნის საქონლის ხარისხს.

ნებისმიერი პროდუქტის, და მათ შორის, კულტურის პროდუქტის წარმატებული პოზიციონირებისათვის, საჭიროა მიზნობრივი პრომოუშენი შემუშავდეს პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლის კონკრეტული ეტაპისა და პრომოუშენის სტრატეგიის გათვალისწინებით. პრომოუშენის კომპონენტები: რეკლამა, პიარი, გაყიდვების სტიმულირება და პირდაპირი გაყიდვები საჭიროა მიზანმიმართულად და ოპტიმალურად იქნას გამოყენებული.

პროდუქტის ბაზარზე პოზიციონირება გულისხმობს მის განსაკუთრებულ, სხვებისგან განსხვავებული

¹ Котлер Ф. - Маркетинг менеджмент (9-е международное издание), Санкт-Петербург, 1999, стр. 49.

პოზიციის უზრუნველყოფას მომხმარებლის ცნობიერებაში. პოზიციონირების სტრატეგიის შემუშავებისას მარკეტოლოგები ამზადებენ აღქმასთან დაკავშირებულ პოზიციონირების რუკას, რომელიც უჩვენებს მომხმარებლების დამოკიდებულებას კომპანიის პროდუქტისადმი კონკურენტების პროდუქტთან შედარებით.

ბაზრის სეგმენტაცია გულისხმობს ფართო და მრავალფეროვანი ბაზრის დაყოფას სეგმენტებად. პროცესის მიზანია იმ ჯგუფების დადგენა, რომელშიც გარკვეული მახასიათებლების მქონე წევრები შედიან. ასეთ შემთხვევაში შეიძლება შეტყობინება ან პროდუქტი სპეციფიკური ჯგუფის მისამართით და მისი სურვილების გათვალისწინებით დამზადდეს. წარმატებული სეგმენტაცია ქმნის ისეთ ჯგუფებს (სეგმენტებს), რომლებიც თავისი მოთხოვნილებებით ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავდებიან. ეს პროცესი ითვალისწინებს სეგმენტების იდენტიფიკაციას.

მთლიანი ბაზრის ქვეჯგუფებად (სეგმენტებად) დანაწევრება ბრენდების აუცილებელ საზრუნავს წარმოადგენს, რადგან, რაც უფრო სრულყოფილადაა შესწავლილი სეგმენტი, მით უფრო შესაძლებელი ხდება სამომხმარებლო ქცევის პროგნოზირება. ექსპერიმენტის მომხმარებელს, ექსპერიმენტული ეკონომიკის პიონერ უოლტ დისნის¹ აზრით, ბიზნესში წარმატების მთავარ კონცეფციას წარმოადგენს: ოცნება, რწმენა, რისკი და კეთება.

ეკონომიკური შეთავაზებები – პროდუქტი და მომსახურება – მომხმარებელზე მოქმედი გარეგანი ფაქტორებია, ხოლო ექსპერიმენტები პირდაპირ ზემოქმედებას ახდენენ მათზე. ისინი არსებობენ მხოლოდ იმ ინდივიდების გონებაში, რომლებიც ემოციურ, ფიზიკურ, ინტელექტუალურ ან თუნდაც სულიერ დონეზე არიან მოწოდებულნი. ასე რომ, შეუძლებელია ორი ადამიანი ერთნაირად აღიქვამდეს ექსპერიმენტებს, რადგან თითოეული ექსპერიმენტი დადგმული სანახაობისა (როგორც თეატრალური წარმოდგენა) და ინდივიდის გონებრივი

¹ <http://maaw.info/ArticleSummaries/ArtSumCapodagliJackson99.htm> - Capodagli, B. and L. Jackson. 1999. The Disney Way: Harnessing the Management Secrets of Disney in Your Company. McGraw-Hill

მდღომარეობის ურთიერთზემოქმედებისგან გამომდინარეობს.

წარმატებული ორგანიზაციების ბრენდმენეჯერები, მარკეტოლოგები და ეკონომისტები კონცენტრირებულნი არიან მომსახურების სფეროში ცდებზე, მაგრამ ექსპერიმენტები განსაზღვრული ეკონომიკური შეთავაზებებია, ისევე განსხვავებულნი არიან მომსახურებისგან, როგორც საქონელი და მომსახურება. დღეს ჩვენ შეგვიძლია იდენტიფიკაცია მოვანდინოთ და აღვწეროთ ეკონომიკური ცდა, რადგან მომხმარებელი უდავოდ ექსპერიმენტების მომხრეა, სულ უფრო მეტი ბიზნესი მათი დიზაინისა და წახალისების მეშვეობით იმართება. როცა პროდუქტი თანდათანობით ხდება სამომხმარებლო, ექსპერიმენტი წარმოგვიდგება როგორც ეკონომიკური ღირებულების პროგრესი. მალე ლიდერი კომპანიები აღმოაჩენენ, რომ კონკურენტებთან საბრძოლველად მთავარი იარაღი ექსპერიმენტების ჩატარება და გამოცდილების დაგროვებაა.

ზოგადად ექსპერიმენტი არ არის ამორფული კონსტრუქცია; ის რეალური პროდუქტისა და მომსახურების შეთავაზებაა. დღევანდელ მომსახურების ეკონომიკის პირობებში მრავალი კომპანია ტრადიციულ მომსახურებაში ნერგავს ახალ ექსპერიმენტებს, რათა გაზარდოს გაყიდვების მოცულობა. იმისთვის, რომ გავანალიზოთ ექსპერიმენტების დანერგვისგან მიღებული მოგება, საჭიროა კომპანიებმა სწორად გათვალონ ექსპერიმენტების ბიუჯეტი.

„სარგებლიანობის თეორიის“ ფუძემდებელი ბენტამი¹ ცდილობდა აღნიშნული მიდგომის ეკონომიკაში გამოყენებას, მართვის ეფექტურობის მიზნით. იგი სარგებლიანობას აიგივებდა სიამოვნებასთან, ტკბობასთან და მიაჩნდა, რომ ხნობრიობის საფუძველი უნდა იყოს „რაც შეიძლება მეტი ადამიანის სწრაფვა რაც შეიძლება მეტი სიამოვნებისკენ“. ბენტამის აზრით, კაცობრიობის ჭეშმარიტი სარგებლიანობის მაქსიმალიზება ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი ინტერესების ჰარმონიზაციის საფუძველზეა შესაძლებელი.

¹ <http://ulti.kiev.ua/content/иеремия-бентам>

„მაღალეფექტური ორგანიზაციის მენეჯერები ისწრაფიან შეესაბამებოდნენ და აღემატებოდნენ დაინტერესებული ჯგუფების მოლოდინებს, კორდინირებას უწევენ და ეფექტურად იყენებდნენ შიდა და გარე წყაროებს. ორგანიზაციული კულტურა მსგავსი ტიპის ორგანიზაციებში ორიენტირებულია წარმატებაზე.“¹

კულტურის სფეროს მართვისას უმთავრეს ამოცანას კულტურის სფეროს პოპულარიზაცია წარმოადგენს, სწორედ ამ საკითხის გადაჭრის ეფექტური საშუალებაა სხვადასხვა ღონისძიების დაგეგმვა და მართვა. კულტურის სფეროს პროდუქტის განსაკუთრებულობა იმაშიც გამოიხატება, რომ მისდამი ინტერესი და მასზე მოთხოვნა წლების პირდაპირპროპორციულად იზრდება, როცა პროდუქტის ხარისხი ეჭვგარეშეა.

კულტურის სფეროში მოღვაწე მენეჯერს ძალზე „სათუთი პროდუქტი“ აბარია. მისი წარმატებით „დაბრუნდება“ კი დამოკიდებულია მენეჯერის შემოქმედებითობაზე, თანმიმდევრობასა და უწყვეტობაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თუმანიშვილი მ. სანამ რეპეტიცია დაიწყება, 2008, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., გვ. 326.
- სანადირაძე ნ. კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, 2011, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., გვ. 227.
- რაისი ქ. შევიცნოთ მომხმარებელი (მომხმარებლის ქცევა), 2001, გამომცემლობა „ტექნიფორმი“, თბ., გვ. 365.
- ჩარკვიანი დ. ფსიქოლოგია ინდუსტრიულ ორგანიზაციებში, გამომცემლობა შპს „2000“ და შპს „ნათია“, 2001, თბ., გვ. 469.

¹ Котлер Ф. - Маркетинг менеджмент (9-е международное издание), Санкт-Петербург, 1999, стр. 162.

- Котлер Ф. Маркетинг 3.0: от продуктов к потребителям и далее – к чел овеческой душе 1669К. 2011, Издательство «Эксмо», Москва, 240 стр.
- Котлер Ф. Маркетинг менеджмент (9-е международное издание). 1999, Издательство «Питер», Санкт-Петербург, 887 стр.
- <http://ulti.kiev.ua/content/иеремия-бенхам>
- <http://m a a w . i n f o / A r t i c l e S u m m a r i e s / A r t S u m C a p o d a g l i J a c k s o n 9 9 . h t m> - Capodagli, B. and L. Jackson. 1999. The Disney Way: Harnessing the Management Secrets of Disney in Your Company. McGraw-Hill
- <http://realbusiness.co.uk/article/14891-why-culture-is-more-important-than-strategy>
- http://www.consumerpsychologist.com/intro_Consumer_Behavior.html

მავისტრანტთა სამეცნიერო სტატიები¹

¹ ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით.
სტატიის სტილი დაცულია



ნანო ლებანიძე,
ტელე-რეჟისურის მიმართულების მაგისტრანტი,
ხელმძღვანელი – თინათინ ჭაბუკიანი

ვლოგინგი - სოციალური მედიის ახალი მხარე

ვირტუალურ გარემოში შემჭიდროებული დრო და სივრცე, მეგობრები, პოსტები, კომენტარები, ფოტოები და ვიდეოები, – დღეს ინტერნეტი მილიონობით ადამიანისთვის ინფორმაციის წვდომის უალტერნატივო საშუალებაა. რადიოსა და ტელევიზიის ღირსეულ კონკურენტს მათზე გაცილებით ნაკლები დრო დასჭირდა აუდიტორიის მისაზიდად. როგორც სანდრო ასათიანის მიერ მოსწავლეთათვის შექმნილ სახელმძღვანელოში ვკითხულობთ – „**აუდიტორია 50 მილიონ მომხმარებლამდე რომ გაეზარდა, რადიოს – 38, ტელევიზიას – 13, ინტერნეტს კი სულ რაღაც 5 წელი დასჭირდა**“.

„ყველაზე სწრაფის“ და „მოხერხებულის“ სტატუსში მას ალბათ დიდხანს კიდევ ვერაფერი შეეცილება. ინტერნეტის განვითარებისა და მომხმარებლის რაოდენობის ზრდასთან ერთად, სულ უფრო მატულობს სოციალური მედიის როლი. „**დღეს თავად მომხმარებლები აყალიბებენ ინტერნეტის თანამედროვე სახეს თავიანთი ფოტოებით, კომენტარებით, ვიდეოებით. ამა თუ იმ მედიასაშუალების მუშაობის პროცესშიც, მომხმარებლები აქტიურ მონაწილეობას იღებენ, თუნდაც სოციალური ქსელების საშუალებით, საინტერესო პუბლიკაციების ნაცნობ-მეგობრებში გავრცელებით. ესა თუ ის მედიასაშუალება თავის ვებ-გვერდზე ბლოგერებს პატიჟებს, რათა უბრალო მკითხველები ან საინტერესო პიროვნებები დაინხმაროს თავისი ვებ-რესურსის რეიტინგის ამაღლებაში.**“ – მარტივი და გასაგები ენით სანდრო ასათიანი ხაზს უსვამს სოციალური მედიის იმ უდიდეს ძალას, რომელიც გავლენას ახდენს ჩვენს ყოველდღიურობაზე. მას ჟურნალ Time-ის მაგალითიც მოჰყავს, როდესაც გამოცემამ წლის პიროვნებად

2006 წელს აბსტრაქტული – შენ YOU – დაასახელა. ანუ თითოეული ჩვენგანი, უფრო კონკრეტულად კი ისინი, ვინც თანამედროვე ინტერნეტს ქმნის.

ექსპერტების აზრით, სოციალური მედია ერთადერთი უმართავი ძალაა, რომელიც ობიექტურად ასახავს არსებულ სინამდვილეს. მას ხშირად უწოდებენ მომავლის მედიასაც. დღეს ადამიანთა ნებისმერ ფენას, მსოფლიოს ნებისმიერ კუთხეში ინტერნეტით თითქმის ყველაფრის გაკეთება შეუძლია, ის საყოველთაოა. როლები შეიცვალა: თუ თავიდან ინტერნეტში ახალ ამბებს მასმედიის წარმომადგენლები ათავსებდნენ, ახლა უფრო მეტ ახალ ამბავს ინტერნეტში ჩვეულებრივი ადამიანი ავრცელებს, მასმედია კი ხშირად საჭირო ამბებს სწორედ მათგან იღებს. აღარავინ უარყოფს, რომ ტრადიციულ მედიას ნელ-ნელა სოციალური მედია ანაცვლებს, რადგან ჩვეულებრივი ინტერნეტ მომხმარებლის აქტიურობა სულ უფრო იზრდება, იზრდება მათი ოპერატიულობაც. დღეს თითქმის ყველა მედია საშუალებას საკუთარი ვებ-გვერდი თუ ბლოგი აქვს ინტერნეტში.

„სამი მეგობარი ვიყავით, დიდი კომპანიებისთვის მოსაწყენ პროექტებზე ვმუშაობდით და ამით ვცდილობდით უზარმაზარ ინტერნეტ სამყაროში ჩვენი ადგილი დაგვემკვიდრებინა. ის, რასაც მაშინ ვაკეთებდით, ნაკლებად მნიშვნელოვანია დღეს, მაგრამ ჩვენი ძირითადი საქმიანობის პარალელურად, ინტუიციასა და სხვადასხვა იდეაზე დაყრდნობით, შევქმენით ეს პროექტი და ჩვენთვის ძალზე წარმატებული აღმოჩნდა.“
– ასე იხსენებენ კომპანიის Pyra Labs წარმომადგენლები, მათ მიერ 1999 წელს პირველი ყველაზე მარტივი და მოხერხებული სერვისის – „ბლოგერის“ შექმნას, რამაც ხელი შეუწყო ბლოგოსფეროს განვითარებას და ნებისმიერ ადამიანს მისცა საშუალება, ყოველგვარი გადასახადისა და სპეციალური მომზადების გარეშე, შეექმნა ინტერნეტში საკუთარი სივრცე ბლოგის სახით.

სიტყვა „ბლოგი“ ვებ-ბლოგის შემოკლებული ფორმაა და „ვებ-ჩანაწერს“ ნიშნავს. ის ჯორჯ ბარგერს ეკუთვნის,

რომელმაც ტერმინი ინტერნეტში მუშაობისას 16 წლის წინ გამოიყენა.

პირადი სივრცე, სადაც არც დაგბლოკავენ, არც საკუთარი აზრის გამოხატვას დაგიშლიან, არც რედაქტორის ცენზურაში მოჰყვები, არც თემატიკაში შეიზღუდები და არც სავალდებულო დროს დაგიწესებს ვინმე, მისი უპირატესობა კიდევ ბევრია – მარტივი ენით ის ერთი ჩვეულებრივი საიტია, რომელზეც ერთი ან რამდენიმე ადამიანი საკუთარ წერილებს, პუბლიკაციებს, ვიდეოებს ან ნახატებს აქვეყნებს. აქვეა ვებ-საიტების ლინკებიც. მკითხველებს კომენტარების დატოვების საშუალებაც აქვთ, ეს ბევრი ბლოგის მნიშვნელოვანი ნაწილია. ბლოგების უმეტესობაზე მართალია, ტექსტებია განთავსებული, თუმცა ზოგიერთი ფოკუსირებულია აუდიო მასალაზე, ფოტოგრაფიაზე, მუსიკასა და ვიდეოზე. „ვიდეო ბლოგი“, რომელსაც შემოკლებით „ვლოგს“ უწოდებენ, სოციალური მედიის ერთ-ერთი ყველაზე ახალი ხილია.

„ის არ არის ყოველდღიური, ჩვეულებრივი ვიდეო, ის არ არის ტელევიზიის გამოგონება“ – ამ დაჟინებული სიტყვების ავტორი ადრიან მაილსი პატარა, პრიმიტიული ვიდეოთი მსოფლიოში პირველი ვლოგერი გახდა. მან 2000 წლის ნოემბერში ტექსტისა და ფოტოს ნაცვლად საკუთარი ვიდეო გამოაქვეყნა და მას პირველად ვლოგი უწოდა.

2004 წელს სტივ გარფილდმა დაიწყო საკუთარი ვიდეო ბლოგის შექმნა და ის წელი ვიდეო ბლოგინგის წლად გამოაცხადა. მალევე ისინი თავიანთ ონლაინ მეგობრებს შეუერთდნენ და yahoo-ზე ჯგუფი შექმნეს, რომელიც ვიდეო ბლოგინგს მიეძღვნა. მათმა წამოწყებამ პოპულარობა მალევე მოიპოვა, თუმცა ყველაზე პოპულარული საიტი დღეს youtube-ია, რომელიც 2005 წელს დაფუძნდა. „იმაუწყებლე შენით“ – ეს ამ საიტის დევიზია. ოფიციალური მონაცემებით, ყოველდღიურად აქ 100 მილიონი ვიდეო იხსნება და 65,000 ახალი ვიდეო იტვირთება. ვლოგერები მისი ხშირი სტუმრები არიან, ისინი იყენებენ საკუთარი არხის შექმნის შესაძლებლობას, რომელიც ვიდეოჩანაწერებს და მასზე დართულ კომენტარებს

შეიცავს.

youTube-თან ერთად ვლოგერების საყვარელი ადგილია vimeo-ც. ის 2004 წელს ნიუ იორკში შექმნეს. ყველაზე მეტად, რაც მას სხვა საიტებისგან გამოარჩევს არის ის, რომ აქ მხოლოდ და მხოლოდ მომხმარებლის მიერ შექმნილი ვიდეოების ატვირთვა შეიძლება (სახელიც აქედან მოდის Video + me = Vimeo). განსხვავებულია იმიტაც, რომ პროფესიონალი კლიპმეიკერის და რეჟისორის მიერ არის შექმნილი, გამოირჩევა კრეატიულობით და ორიგინალურობით. ამის მიუხედავად, მომხმარებლის რაოდენობით ვიმეოს „იუთუბი“ მაინც საგრძნობლად უსწრებს.

ჟურნალისტები, კინოსა თუ მუსიკის ვარსკვლავები, პოლიტიკოსები და სულიერი ლიდერებიც კი დიდი ხანია ხალხთან პირდაპირი ურთიერთობისთვის სოციალური მედიის ამ არხს იყენებენ. თუკი დალაი ლამას ან ბარაკ ობამას ბლოგერული მიმართვებისთვის ტვიტერი მართლაც შესაშურად ადგებათ, ვლოგერულ საქმიანობაში მათ მედვედევი ვკობნით. ის საკუთარ ვიდეო ბლოგზე, განსაკუთრებით პრეზიდენტობის პერიოდში, ვიდეო მიმართვებს ხშირად აქვეყნებდა და მოსახლეობისგან კომენტარებსაც იღებდა.

თავის დროზე საინფორმაციო ომში, რომელიც 2008 წლის შემდეგ უფრო გამწვავდა, განსაკუთრებული როლი სწორედ სოციალურმა მედიამ შეასრულა. რუსულად დაწერილ ბლოგებში ქართველი ბლოგერები საუბრობდნენ იმ ფაქტებზე, რომელსაც რუსული ოფიციალური არხები დიდი მონდომებით ბლოკავდნენ და დეზინფორმაციით ცვლიდნენ. ბლოგერ Сухуми-ს ვავრცელებულმა ინფორმაციამ და მასზე მიღებულმა გამოხმაურებამ რუსი ჰაკერების გალიზიანება და რამდენიმე დღის განმავლობაში Livejournal-სა და Twitter-ში ინფორმაციის დაბლოკვა გამოიწვია. ვლოგერებს შორის კი საინფორმაციო ომი youtube-ზე მიმდინარეობდა, სადაც იმდროინდელი მოვლენების ამსახველი უამრავი ვიდეო იდებოდა. მაშინ ამბობდნენ, რომ სოციალურმა მედიამ ის შეძლო, რაც ტრადიციულმა მედიამ ვერ განახორციელა.

ინტერნეტ-ჟურნალისტიკაში ვლოგინგი დღეს დიდი პოპულარობით სარგებლობს. მსოფლიოს გიგანტური გამოცემები სოციალური მედიის ამ მიმართულებას მასობრივად იყენებენ. CNN და BBC ვებ-გვერდებზე მობილურით გადაღებული სიუჟეტები მუდმივად არომელსაც მილიონობით მნახველი ჰყავს. ამ ალტერნატიულ მედიას უამრავი უპირატესობა აქვს, საკმაოდ მარტივია სასურველი ვიდეოს შექმნა. ავტორს შესაძლებლობა აქვს ყველანაირი ცენზურის და განსაკუთრებული ტექნიკური აღჭურვილობის გარეშე გააშუქოს სხვადასხვა თემატიკისადმი მიძღვნილი პრობლემატური საკითხები. მათი დიდი ნაწილი ტრადიციული მედია საშუალებების კონკურენტებადაც კი ქცეულან, იმ მარტივი მიზეზით, რომ ადამიანები ინტერნეტს გაცილებით მეტ დროს უთმობენ, ვიდრე ტელევიზორსა და ბეჭდურ მედიას.

ვიდეო-ბლოგის ფორმატის ვებ-გვერდი vlogger.ge ქართულ ინტერნეტ-სივრცეში წელიწადნახევრის წინ შეიქმნა. ვლოგერების მიერ შექმნილ საიტზე შესული ვიზიტორი სამოყვარულო კამერით გადაღებულ სხვადასხვა თემატიკაზე შექმნილ, თავისუფალი ტიპის სიუჟეტებსა თუ ვიდეო-ჩანაწერებს ნახავდა. საიტი ყველასთვის ღია იყო და ნებისმიერ ვლოგერს საშუალება ჰქონდა, საკუთარი ვიდეო გამოექვეყნებინა. პროექტის ერთ-ერთ მთავარ მიზანს საზოგადოებისთვის სოციალური მედიის შესახებ ინფორმაციის მიწოდება წარმოადგენდა, ეს საიტი სამწუხაროდ, დღეს არ მუშაობს. ქართულ ინტერნეტ-სივრცეში ვიდეო-ბლოგინგი ამ დრომდე მაინც აუთვისებელ მიმართულებად რჩება.

ლესტოპი, ინტერნეტი, მარტივი ვიდეო-კამერა, გავრცელების პლატფორმა, ან ინტერესო თემატრო და ენთუზიაზმი – საკმარისია ვლოგინგის დასაწყებად, ვიდეო-ბლოგის გაკეთებას რამდენიმე წუთი სჭირდება, თუმცა მთავარი მაინც ის არის, როგორ და რა ტიპის ვიდეოები განთავსდება ვლოგზე, რამდენად ახალი და ღირებული იქნება ისინი საზოგადოებისთვის. ინტერნეტში დღეს დამწყებ ქართველ ვლოგერებს ამ სფეროს შესახებ უამრავი ინფორმაციის მიღება ძირითადად მაინც უცხოური

საიტებიდან შეუძლიათ. ეს უფრო მეტად ტექნიკური რჩევებია დამწყებებისთვის, რომლებიც მათ ვლოგის შესაქმნელად გამოადგებათ.

„ყველაფერს რისი დაწერაც გინდა, იმას უბრალოდ ლაპარაკობ და იწერ კამერაში. ვლოგერებს წერა ეზარებათ და ვიდეოს საშუალებით გამოთქვამენ აზრს, ან ყვებიან ყოველდღიურ ისტორიებს. ზოგი ვლოგერი ბლოგერიცაა და პირიქით. შესაძლოა დღესდღეობით ქვეყანაში არ არის ბევრი ბლოგერი, მაგრამ სამწუხაროდ, მათ არც მომხმარებლები ჰყავთ საკმარაოდენობის. არსებობს კატეგორია ადამიანებისა, რომლებსაც საინტერესო პოსტის წაკითხვას გასართობი სახის ვიდეოს ნახვა ურჩევნია. ამ პრობლემის გადაწყვეტა კი შესაძლებელია ვიდეო-ბლოგინგით. თუმცა, ეს არა მარტო საქართველოს, არამედ მთელი მსოფლიოს პრობლემაა. მომხმარებლისთვის გაცილებით დასამახსოვრებელია და ადვილად აღქმადია აუდიო და ვიდეო-მასალა, ვიდრე ბეჭდვითი. აქედან გამომდინარე, ვიდეო ბლოგინგი სოციალური მედიის განვითარების ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა“. – ამ პოსტს ნიცას ბლოგზე ვხვდებით, ის ბლოგერობასთან ერთად ვლოგინგსაც მისდევს. სოციალური მედიის ამ ახალ მხარეს საქართველოში ბლოგერები სულ უფრო ხშირად იყენებენ, ვიდეო პოსტებს სხვადასხვა თემაზე აქვეყნებენ და ხშირად ვიდეოებშიც ჩანან. ახალი ტენდენცია ბევრი ბლოგერისთვის, როგორც ჩანს კომფორტულია. ისინი ხშირად დაუსრულებელ, მომაბაზრებელ ტექსტებს ვიზუალურ კომუნიკაციას არჩევენ და ასე უფრო მეტი ადამიანის მოზიდვასა და თემის პოპულარიზაციას ახერხებენ. როდესაც კადრში ხედავ, როგორ არბევენ აქციაზე მისულ ადამიანს და უშუალოდ მისი კომენტარიდან იგებ რეალობას, ეს უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე სტატია, სადაც მხოლოდ მშრალი ინფორმაციის ამოკითხვა შეგიძლია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვლოგერების მიერ გადაღებული და გამოქვეყნებული ასეთი მასალა ხშირად ტრადიციული მედიასაშუალებების ყურადღების ცენტრში ექცევა, ტელე-ეთერში გვიანახვს „იუთუბიდან“ აღებული უხარისხო

კადრებით სავსე, თუმცა ინფორმაციულად მნიშვნელოვანი ვიდეო, რომელიც საზოგადოებრივის აქტუალურ თემას შეეხება. საჭირო დროს და საჭირო ადგილას ვლოგერები სულ უფრო ხშირად ჩნდებიან და ექსკლუზიური მასალის მოპოვებაც არ უჭირთ.

ვიდეომასალის მრავალფეროვნების მიუხედავად, თუკი ვლოგერებისთვის ყველაზე კომფორტულ ადგილზე - YouTube-ზე ქართველი ვიდეო-ბლოგერების არხებს გადავხედავთ, ვნახავთ, რომ ყველაზე მეტი მოწონება, ნახვა თუ გაზიარება პოლიტიკურ და გასართობ თემატიკაზე ატვირთულ ვიდეოებს აქვთ. მაგალითად bigcrow-ს ვლოგზე უამრავ სხვადასხვა თემატიკაზე გადაღებულ ვიდეოს შეხვედებით, თუმცა, სახელი უფრო მსუბუქი, არასერიოზული მიმართვებით გაითქვა, ყველაზე მეტი მოწონება და ნახვა სწორედ ამ ვიდეოებს აქვთ. გოჩა გაბოძის ვლოგზე კი ათასობით ვიზიტორი ჰომოფობიის, სექსუალური უმცირესობების და სხვა საჭირობოროტო თემაზე ატვირთულმა ვიდეოებმა დააინტერესა. მართალია, მათი არც რეჟისორული გადაწყვეტა და არც ხარისხი მაღალი არ არის, თუმცა ქართველი ვლოგერები აზრის მარტივად და ლაკონურად გამოხატვას მაინც მთელი მონდომებით ცდილობენ.

კიდევ ერთი ქართველი ვლოგერის მიერ მარიხუანის ლეგალიზაციის თემაზე გადაღებული სიუჟეტი, რომელსაც 10 ათასზე მეტი მნახველი ჰყავს, მოსახლეობის აზრს და დამოკიდებულებას კარგად გადმოსცემს. ახალ წელთან დაკავშირებულ ვიდეოშიც ზუსტად ჩანს წინასაახალწლო რეალობა, ხალხის დამოკიდებულება და განწყობა, მათ შორის ფასების პრობლემა. ვლოგერებმა დაინტერესებულ პირებს საჭირო ინფორმაცია, შესაძლოა, ამომწურავად მიაწოდეს, მაგრამ მობილურით ან ფოტოაპარატით გადაღებულ სიუჟეტში კომპოზიციურ კანონებსა თუ კადრის შინაარსზე არც უფიქრიათ.

რატომ არის საჭირო სხვადასხვა ხედი, რაკურსი, როგორ უნდა მოვაქციოთ ობიექტი კადრში ან რა წესები უნდა გავითვალისწინოთ მონტაჟის დროს – ამ კუთხით ვლოგერთა

უმეტესობას თავიანთი საქმიანობისთვის ჯერ არ შეუხედავთ. YouTube-ისგან განსხვავებით vimeo-ზე მდგომარეობა ოდნავ უკეთესადაა. აქ შეიძლება ცოტა უფრო ხარისხიან და საინტერესო ვლოგსაც წააწყდე, სადაც თბილისური „ფლეშმობის“, ვალენტინობის დღის, წვიმიანი ქალაქის ან ქართველი ტრეისერებისა და პარკურის შესახებ პატარა ჩანახატიც კი ნახოთ მუსიკალური გაფორმებით და ბევრად უკეთესი მონტაჟით.

მცირე მიმოხილვის შემდეგ ქართული ვიდეო ბლოგები შეიძლება რამდენიმე ნაწილად დავყოთ: პირველი, რომელიც მდარე ხარისხისაა და მხოლოდ ინფორმაციული ღირებულება აქვს (ასეთს იუთუბიზე ბევრს წავაწყდებით). მეორე კატეგორიისთვის კი იმ ვლოგერთა მცირე ნაწილი გამოდგება, რომელთათვისაც უცხო არ არის სცენარის შექმნა, კადრის დრამატურგიულად აწყობა, სპეცეფექტების გამოყენება ან მუსიკალური გაფორმება (მაგალითისთვის ვიძეო გავიხსენოთ, სადაც ისინი პროფესიონალ კლიპმეიკერებთან თუ რეჟისორებთან გატოლებას ცდილობენ), თუმცა ამგვარი ვლოგები ხშირად საკუთარი აზრის გამოხატვის საშუალება ნაკლებადაა, აქ უმეტესად ლამაზი კადრებით და ციფრული ტექნოლოგიების ახალი მიღწევებით უფრო დატკბები. ოქროს შუალედი შეიძლება არ არის, მაგრამ არსებობს ქართული ვლოგინგის კიდევ ერთი მხარე – ის ცდილობს, დანარჩენი ორი გააერთიანოს. მაგალითად, ჟურნალ „ცხელი შოკოლადის“ ვიდეო ბლოგი, სადაც ავტორები ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებს საინტერესო ინტერვიუებით და შედარებით ხარისხიანი კადრებით კრავენ. მონდომების შემთხვევაში ხარისხით მათი მცირე ნაწილი კონკურენციას ტრადიციულ მედიასაც გაუწევს.

არავინ იცის, როგორ ან სადამდე განვითარდება ქართული ვლოგინგი და ექნება თუ არა პრეტენზია გახდეს „ყოველისშემძლე“, სოციალური მედიის განვითარების ერთ-ერთ საუკეთესო საშუალებად კი უკვე ითვლება, რაც ვლოგერებისთვის დიდი მიღწევაა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ასათიანი ს. „სოციალური მედია სკოლაში“, 2011 წელი.
- <http://www.webcitation.org/5yDB54ARH> - Garfield, Steve (2004-01-01). „2004: The Year of the Video Blog“
- http://books.google.ge/books?id=grhR1eYswPkC&pg=PA37&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false -- Kaminsky, Michael Sean (2010). Video Blogging & Video Journaling to Reclaim the YOU in YouTube. Organik Media, 2010-04-09.
- stevegarfield.com
- Miles, Adrian [Welcome](http://www.blockstar.com/blog/blog_timeline.html) (27 ноября 2000)
- www.blockstar.com/blog/blog_timeline.html
- <http://www.bloggingtips.com/2009/12/15/10-step-guide-video-blogging/> - A 10 Step Guide to Video Blogging
- http://www.youtube.com/user/zurriussII?ob=0&feature=results_main
- <http://www.youtube.com/user/bigcrow666/videos>
- http://www.youtube.com/user/gochagabodze?ob=0&feature=results_main
- <http://shokoladi.ge/blogs/video-blogi>
- <http://vimeo.com/channels/crowpictures/page:2>

თაკო ფალავა,
ტელე-რეჟისურის მიმართულების მაგისტრანტი,
ხელმძღვანელი – თინათინ ჭაბუკიანი

ქართული საგალობელი და მისი ბანავითარების პირსკმეტივა

ქართული საეკლესიო საგალობელი

მართლმადიდებელეკლესიაში ღვთისმსახურების განუყოფელ ნაწილს გალობა წარმოადგენს. ქართული საგალობელი ჩვენი ერის ფასეულობებში დავანებული უდიდესი განძია, რომელიც მთელი ქრისტიანული კულტურის განსაკუთრებული მონაპოვარიცაა.

ქართული საეკლესიო საგალობელი დღემდე არქაული მუსიკალური ერთ გამოირჩევა. მასში ზოგადქრისტიანული ესთეტიკა ქართულ ეროვნულ მუსიკალურ ენას ორგანულად ერწყმის.

ქართულმა საგალობელმა ჩვენამდე მრავალი სიმღერის გადალახვის შედეგად მოაღწია. საბაწმინდას (საბა განწმენდილის დაარსებულ) მონასტერში VI საუკუნეში ქართველები უკვე ქართულ ენაზე აღასრულებდნენ წირვა-ლოცვას.

ბიზანტიური გალობა საქართველოში შემოსვლისას მალევე „ითარგმნა“ ქართულ მუსიკალურ ენაზე, რამაც, პირველ რიგში – გალობის გასამხმინება გამოიწვია. XII საუკუნის ქართველი რელიგიური ფილოსოფოსის იოანე პეტრიწის მოსაზრებით, მუსიკალური სამხმინობა ყოველადწმინდა სამების ერთიანობის ერთ-ერთი სიმბოლოა.

X საუკუნიდან ქართული საგალობლები მუსიკალური ნიშნებით, ე. წ. „ნევმებითა“ აღნიშნული, რაც მგალობლებს ეხმარებოდა შესაბამისი მელოდიის გახსენებაში. ასეთი სამუსიკო დამწერლობა მკაფიოდ განსხვავდება ბიზანტიურისაგან.

XIX საუკუნის დასაწყისიდან, – მას შემდეგ, რაც რუსეთმა საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალია გააუქმა და

ეკლესიებში ქართული გალობა რუსული ე. წ. „პარტესული გალობით“ შეცვალა, ქართული გალობის ტრადიციას საფრთხე დაემუქრა. ამ დროს დიდი ღვაწლი აიღეს თავიანთ თავზე ქართველმა მოღვაწეებმა: ძმებმა კარბელაშვილებმა, დუმბაძეებმა, რაჟდენ ხუნდაძემ, ფილიმონ ქორიძემ, ექვთიმე კერესელიძემ და სხვებმა. ნოტებზე აღიბეჭდა ქართული გალობის 8000-მდე ნიმუში.¹

ქართული გალობა მართლმადიდებლურ სამყაროში თავისი ორიგინალური წყობით და სტილით მკაფიოდ განსხვავდება ბიზანტიურ-ბერძნული და რუსული სამგალობლო სტილებისაგან.

საგალობლები, ძირითადად, წმინდანთა ცხოვრებას უკავშირდება. იმის გამო, რომ ქართველ წმინდანთა დასიდან ბერძნულ ეკლესიაში მხოლოდ რამდენიმე იქნა შეტანილი, ქართულმა ეკლესიამ თვითონ მოახდინა წმინდანთა კანონიზაცია. ამან კი ბიძგი მისცა წმინდანებისადმი მიძღვნილი ჰიმნების შექმნას. წმინდანთა შესხმის საგალობელთა კრებულს ქართულ პრაქტიკაში მინასიპი ეწოდება.

ქართული გალობის განსაკუთრებულ თავისებურებას წარმოადგენს მისი მრავალხმიანი ბუნება. ქართული საგალობელი ძირითადად სამხმიანია. გალობის შემადგენელი ხმების სახელწოდებები – მზახრ, ჟირ და ბამ პირველად დაფიქსირებულია XI საუკუნის ძეგლში (ავტორი იოანე პეტრიწი). მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში ქართული ხალხური მუსიკალური ტრადიციიდან მომდინარეობს და რთულ პოლიფონიურ ფორმებში ვლინდება. საუკუნეთა განმავლობაში საქართველოში ჩამოყალიბდა სხვადასხვა სამგალობლო სკოლები, რომელთაც შექმნეს თავისი ტრადიციები, თავისებური კილო გალობისა. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ რვა ხმის სისტემაში, ერთი ხმის ფარგლებში საგალობელთა ცალკეულ ჟანრებს საკუთარი კანონიკური ჰანგი გააჩნიათ. კანონიკური მელოდია ყოველთვის ზედა ხმაშია მოცემული, დანარჩენი ხმები შემბანებლები, ანუ შემხმობარები არიან

¹ <http://www.basiani.ge/node/31>

ძირითადი კანონიკური ჰანგისა.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში უადრესად ძლიერია ზეპირი გადაცემის ტრადიცია (სწორედ ამის წყალობით მოაღწია დღემდე წარმართობის დროინდელმა ქართულმა სიმღერებმა), ისტორიულმა გარემოებებმა მოითხოვა ქართული გალობის ხუთხაზიან სისტემაზე გადატანა. XIX საუკუნის ბოლოს დაიწყო საგალობლების ინტენსიური ჩაწერა, რამაც დაკარგვას გადაარჩინა ასობით უნიკალური ნიმუში. ეს საგალობლები ამჟამად საქართველოს სახელმწიფო ხელნაწერთა ინსტიტუტშია დაცული.¹

სამწუხაროა, რომ ქართული გალობის მუსიკალური წესებისა და კანონების შესახებ თეორიული ნაშრომები ისტორიამ თითქმის ვერ შემოგვინახა, რის გამოც, მასთან დაკავშირებული მრავალი საკითხი საიდუმლოებით არის მოცული და ღრმა შესწავლას მოითხოვს.

საქართველოს ეკლესიის წმიდა სინოდის 2003 წლის 18 აგვისტოს კრების განჩინება

...წმიდა სინოდმა განაჩინა: ქართულ საეკლესიო გალობას ერისა და ეკლესიის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია და განაპირობებს მის სულიერ, ზნეობრივ და კულტურულ განვითარებას. ამა თუ იმ ხალხისათვის გალობა, ისევე როგორც ენა, წარმოადგენს თვითმყოფადობის გამომხატველ უმნიშვნელოვანეს საშუალებას. აქედან გამომდინარე, ისტორიულ ტრადიციებზე დაყრდნობით ვაცხადებთ, რომ საქართველოს მართლმადიდებელ ეკლესიაში კანონიკური გალობა იყო და არის მრავალხმიანი ქართული ტრადიციული გალობა. მისი აღსრულება საგალობლოა ყოველ ქართულ ტაძარში და ყველგან, ქართულ ენაზე აღვლენილი ღვთისმსახურების დროს. მგალობელთა გუნდებს ეძლევათ ლოცვა-კურთხევა, რათა ე. წ. რუსული, ევროპული და ბიზანტიური გალობა ნახევარი წლის განმავლობაში შეცვალონ ქართული კანონიკური მრავალხმიანი

¹ <http://www.polyphony.ge/index.php?m=566>

გალობით. საგლობლების თანდათანობით შეცვლას ზედამხედველობა გაეწევა საპატრიარქოს სამგლობლო ცენტრის მიერ. იმ მოძღვრის მიმართ კი, რომელიც დაარღვევს წმიდა სინოდის დადგენილებას, მიღებულ იქნება საეკლესიო სამართლით გათვალისწინებული ზომები.

ეკლესიის წმინდა სინოდის კრებაზე 2010 წლის დეკემბერში კიდევ ერთხელ გაესვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ საქართველოს საპატრიარქოში შემავალ ყველა ეკლესიაში წირვა-ლოცვა უნდა ჩატარდეს ქართული მრავალხმიანი გალობით. ამ განჩინების დამრღვევთა მიმართ კი გამოყენებული იქნება კანონიკური ზომები.¹

ასალგაზრდა კომპოზიტორების ჯგუფი (ეკა ჭაბაშვილი, თათია ჩხეიძე, კოკა ნიკოლაძე, გიორგი მაისურაძე.) დიდი ინტერესით ეკიდება ქართულ საგლობლებს. ეს, ცხადია, ძალიან მნიშვნელოვანია როგორც ქართული მუსიკალური კულტურის შემდგომი განვითარებისთვის, ისე ტრადიციული ჟანრის მოვლა-შენახვის თვალსაზრისით, აღსანიშნავია ისიც, რომ ხსენებული კომპოზიტორები ქმნიან პოლიფონიურ საგლობლებს კანონიკური წესების დაცვით, ანუ, ეს არ გახლავთ „რიმეიქი“ ან ჟანრიდან გადახვევა, რაც, ჩემი აზრით, საყურადღებო და მოსაწონია. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ საეკლესიო კანონების მიხედვით, ასეთი საგლობლების ტაძრებში გალობა მკაცრად შეზღუდულია და მხოლოდ უიშვიათეს შემთხვევაშია დასაშვები გამონაკლისი, გამოდის, რომ ნიჭიერ კომპოზიტორთა ეს შრომა ფართო მსმენელისთვის ძნელად მისაწვდომია (ესტრადაზე მისი სიმღერა ბევრ უხერხულობას შექმნის და მხოლოდ გარკვეულ წრეებშია შესაძლებელი მათი დემონსტრირება). კომპოზიტორთა ამ ჯგუფს აქვს წინადადება, რომ მათი ნაშრომი შესრულდეს არა როგორც კანონიკური საგლობელი, არამედ ტაძარში ლოცვებს შორის, როგორც სასულიერო თემაზე შექმნილი ნაწარმოები. ეს ნაწილობრივ მაინც მისცემს მათ საშუალებას, მიიტანონ

¹ http://www.orthodoxy.ge/galoba/ganchineba_galobaze.htm

მსმენელამდე თავიანთი შემოქმედება, თუმცა ჯერ-ჯერობით მათ ამ წინადადებაზე არანაირი პასუხი ან გამოხმაურება არ მიუღიათ. ამიტომ საინტერესოა ალტერნატიული გზების ძიება მათ მხარდასაჭერად ისე, რომ წინააღმდეგობაში არ მოვიდეს ეკლესიასთან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- <http://www.basiani.ge/node/31>
- <http://www.polyphony.ge/index.php?m=566>
- http://www.orthodoxy.ge/galoba/ganchineba_galobaze.htm

აკტორთა შმსახეპ

მაია ლევანიძე – კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. 1991 წელს დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, კინომცოდნეობის ფაკულტეტი. 2003-2010 წლებში მუშაობდა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის წამყვან მეცნიერ თანამშრომელად, 1993-2007, 2009-10 წლებში ამავე უნივერსიტეტში – პედაგოგად. 1996 წლიდან დღემდე კითხულობა ლექციებს სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებელში. 2002 წელს დაიცვა დისერტაცია თემაზე: „ქართული საოპერატორო ხელოვნება: ტრადიციები, ძიებანი“. მონაწილეობს არაერთ საერთაშორისო და ადგილობრივ კონფერენციებში, არის 30- მდე სამეცნიერო სტატიის ავტორი.

ქეთევან სახვაძე - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი. ევროპულ-ქართული უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის პედაგოგი. 1996-2000 სწავლობდა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტში. 2000-2003 იყო იმავე ინსტიტუტის ასპირანტი. არის არაერთი სამეცნიერო სტატიის ავტორი.

თეო ჯალალანია - საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომუწეებლობის ინსტიტუტი, ასოცირებული პროფესორი. 1974-1979 სწავლობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, ხელოვნების ისტორიის და თეორიის ფაკულტეტზე. 1979-1982 წლებში იყო თბილისის სამხატვრო აკადემიის, ასპირანტი. 2010 წელს დაამთავრა ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტურა. 1996-დან დღემდე მუშაობს საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომუწეებლობის ინსტიტუტში; 2002-2004 იყო ექსპერტი ვანათლების სამინისტროში; სხვადასხვა დროს მუშაობდა პედაგოგად: “Art and Craft”-ში, თბილისის მე-4 ვიძნაზიაში, თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში, თბილისის სამხატვრო აკადემიასა და ნაჭიფ

ხელოვნებათა აკადემიაში; 2006-დან დღემდე არის ქართული ხელოვნების ტრენერი ფირმა “GeorgiCa Travel”-ში.

თელ ჯგუფადანია არაერთი სამეცნიერო სტატიის ავტორია.

ტელ: +995 (593) 52 04 32;

ელ-ფოსტა: teojalagania@yahoo.com

გვანცა ღვინჯილია – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პედაგოგი, ასისტენტ-პროფესორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის პედაგოგი.

2005 წელს დაიცვა დისერტაცია თემაზე: „ქართული მუსიკის კლასიკური პერიოდის ეროვნული აღიარება“ არის 40-მდე სამეცნიერო სტატიის ავტორი, მონაწილეობდა 15 სამეცნიერო კონფერენციაზე (ეროვნული და საერთაშორისო)

მისი სამეცნიერო ინტერესების სფერო ძირითადად მოიცავს ევროპულ სასულიერო მუსიკას.

ეკა გვლიაშვილი - ქორეოგრაფი, ეთნოქორეოლოგი, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქორეო-მიმართულებების ასოცირებული პროფესორი.

1993-1997 წლებში სწავლობდა თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტში (საბაკალავრო პროგრამა „ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფი“).

2007-2009 წლებში გაიარა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სამაგისტრო პროგრამა „ქართული ქორეოგრაფიის მეცნიერება“;

2009-2012 წლებში შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სადოქტორო პროგრამა „ქორ. ხელოვნების ისტორია და თეორია“.

ნინო სანადირაძე – კულტურის მენეჯმენტისა და კულტურის მიმართულებების სპეციალისტი, ფლობს საგარეო პოლიტიკის და საერთაშორისო დიპლომატიის ბაკალავრის, კინომცოდნეობის მაგისტრისა და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხებს. გავლილი აქვს მრავალი ადგილობრივი და საერთაშორისო ღონის ტრენინგ-კურსები, არის მრავალი პროექტის იდეის ავტორი

და ინიციატორი. ავტორია არაერთი სამეცნიერო სტატიისა და მონოგრაფიისა. აქვს მუშაობის ათწლიანი გამოცდილება ინტეგრირებული კომუნიკაციების სფეროში. წლების მანძილზე მუშაობდა სხვადასხვა საერთაშორისო და ადგილობრივ ორგანიზაციებში: ამჟამად მუშაობს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში - პროექტების მენეჯერის თანამდებობაზე, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს საზღვარსცილო უნივერსიტეტში – კულტურის მენეჯმენტის მიმართულების ასოცირებული პროფესორის აკადემურ თანამდებობაზე, ილიას უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგის პოზიციაზე. ჩართულია სხვადასხვა არასამთავრობო ორგანიზაციების საქმიანობაში და პროექტების ორგანიზებაში.

Maia Lavanidze

TRANSITION PERIOD IN GEORGIAN CINEMATOGRAPHY OR GEORGIAN NEOREALISM

Summary

In Georgian cinematography the existing transition period from small films to author's films includes a short period of 1954-62. In 1954, T. Abuladze and R. Chkheidze's film "Magdana's Lurja" was released which established new realistic forms of film aesthetics of the period of small films.

Double processes are characteristic to the transition period. Directors of old generation traditionally continue working in the aesthetics of the period of small films, and "the new generation" create its own, different environment through the realistic style of "Neorealism", the direct influence of the form of depiction.

Screen adaptation of works of modern, classical and national literature became one of the most distinguished signs in the second half of the 1950s. Development of this tendency facilitated, on one hand, dealing with the problems of weak dramaturgy, and, on the other, the past depicted in the original source of literature gave the chance to an author to speak on tabooed subjects more boldly, set forth social, political and moral problems. In the process of narration an important role was given to genre structures and thematic aspects of development of a plot. Different worldviews of the two generations drew attention to different aspects of the problem of screen adaptation. That is why "Chrichina" ("Grasshopper"), the light comedy full with soviet stereotypes, and other films were created together with "Magdana's Lurja".

The article discusses a number of works created by directors of both new and old generation. The special importance is given to the analysis of the creative work of the first stage of Rezo Chkheidze and Tengiz Abuladze.

ABOUT AUTHOR

Doctor of Art Science. Graduated from the Moscow State Institute of Cinematography (VGIK, 1993). Area of interest: Genre Theory, Media Studies. Since 1994 she has been engaged in pedagogical and scientific activities of Shota Rustaveli Theatre and Film State University.

Tel: + 995 (32) 76 61 98

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

SCENOGRAPHY

Qetevan Sakhvadze

**THE PAINTER SIMON VIRSALADZE IN SH. RUSTAVELI
DRAMA THEATRE WITH THE PERFORMANCE
“GREAT KING”**

Summary

S. Virsaladze's creative work has always caused and causing today as well the great interest. The painter's ballet and opera performances are analyzed thoroughly, also Simon Virsaladze's collaboration with the Georgian National Ballet is discussed scrupulously, however, less attention is given to the painter's early period, which implies his activities with drama theatres, in particular, the Marjanishvili and Rustaveli theatre troupes. Simon Virsaladze initially started his work by invitation of the Director K. Marjanishvili in his theatre, and in the period of the Second World War moved to the Rustaveli Theatre; reasoning from the surrounding conditions, in the troupe repertoire prevailed the performances, dedicated to the patriotic motives such as: D. Eristavi's "Motherland" in 1943, I. Selvinski's "General Brusilov" in 1944, A. Shanshiashvili's "Krtsanisi heroes" in 1943, V. Soloviov's "Great King" in 1946. Out of the performances, created on the patriotic theme, V. Soloviov's "Great King" with the director A. Vasadze is the most important. In it the painter gives special ideological load to each scene, detail, different symbols or metaphoric elements. The heavy atmosphere of the epoch is expressed in illustrative playing of shades and lights. The theatrical scenery represented the monumental archaic type space, created on Russian "chamber" motives., principles of which were developed exaggeratingly horizontally through low arched roofing. In the performance the hero was vividly characterized by the costumes. With the color dramatism and lyricism the painter tried to distinguish and intensify the personages' features. In particular should be marked his virtuous skill of the material combination and application. The costumes, kept in the theatre wardrobe department do not lose the color vividness, fine applique pattern and what is most important their unique, magic attractiveness, for which Simon Virsaladze's high art is distinguished.

ABOUT AUTHOR

Doctor of Art study, associated professor. Art history lecturer of European-Georgian University.

Graduated from the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University in 1996-2000yrs and was a post-graduate student of the same institute.

She is the author of many scientific articles

ARCHITECTURE AND ENVIRONMENT

Summary

Architecture, unlike other forms of art is not only the outcome of human desire for aesthetics, but also a practical necessity, since its purpose is to create an artificial environment required for human existence. Therefore, architecture has always represented a synthesis of art, engineering science and building technologies.

The correlation of architecture and environment represents an especially important factor. A direct impact of the environment is especially obvious when comparing traditional residential architectural models from different countries.

Also, when speaking of the relations between architecture and environment we should not neglect another issue that plays an important part as well - the influence of architecture on the environment. A building, just like a monument, not only requires appropriate settings, but actively affects them as well, changes them and organizes them around itself.

It should be noted that medieval Georgian cathedrals provide a good opportunity to discuss the problem of correlation between architectural monuments and environment, since the positioning of vast majority of the mentioned monuments represents a carefully thought out, creative challenge.

Comparing Georgian architectural monuments to the architecture of other Orthodox Christian countries leads us to the conclusion, that their principles of relationship with the environment are just as different as their overall style. It is obvious that an aesthetic link between a building and the environment plays a significantly important part specifically in medieval Georgian architecture.

ABOUT AUTHOR

Georgian Institute of TV&Radio Broadcasting, an associate professor.

Graduated from the Tbilisi Academy of Art in 1974-1979yrs, the faculty of Art history and theory. She was a post-graduate student of Tbilisi Academy of Art in 1979-1982yrs.

In 2010, finished Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Phd.

Since 1996 up till today she had worked in Georgian Institute of TV& Broadcasting; 2002-2004yrs - Ministry of Education, was an expert ; She worked as the pedagogue in “Art and Craft”, Tbilisi IV gymnasium, Shota Rustaveli Theatre and Film State University, Tbilisi Academy of Art ; Since 2006 up till today – is the trainer of Georgian Art in the firm “GeorgiCa Travel”. .

She is the author of many scientific articles.

Tel: +995 (593) 52 04 32;

E-mail: teojalagania@yahoo.com

Gvantsa Gvinjilia

PRINCIPAL TENDENCIES OF THE PHILOSOPHICAL- ESTHETICAL AND ECCLESIASTIC MUSIC OF THE WESTERN EUROPE IN THE MIDDLE AGES

Summary

In the music of the Middle Ages, too, there have found their reflections the esthetical-philosophical and cosmogonical principles of the given period. At the early stages of formation of the Christian culture there have been fixed the complex processes, which are connected with the changes in religion, cosmogony and, respectively, in the type of the artistic thinking. The first European 'music-making' is the product of the Hellenistic epoch, into which there are integrated the elements of the Judaic, Syrian, Egyptian, Hellenic music, but they are re-thought into the patterns of the Christian way of thinking. The church has masterly avoided the discussion on the esthetical nature of music and cognized it not as a branch of art but as a mathematical science. Chanting has become an effective means of the religious propaganda. For this aim, the music should arouse not esthetical but ascetic and religious feelings. During the narration of the religious feelings and passions, the music assigned to the text something mysterious, something that the initial text did not contain. Namely, the music could express the allegorical contents contained in the text, and this served to increase the transcendence of the Christian music.

What about the development of the musical art itself, the Christian ecclesiastic musical hearths have appeared initially in Italy, France and Spain. The music of the process of ecclesiastic service has been presented in the form of the Gregorian single-part choral without the use of the musical instruments. Later, after the introduction of polyphony, the music of service has been expanded both verbally and musically and there have arisen many forms of the early polyphony.

As heresy has been the occurrence concomitant the Western Euro-

pean church life, the Gregorian canon didn't prove itself to be a stable phenomenon. There have gradually arisen the various genres containing anti-Gregorian tendencies, which matched the phenomenological nature of apostasy from the canon.

Thus, in the philosophical, esthetical and patristic literature of the Middle Ages there has been determined and then there has been reflected into the music the mission and destination of music i.e., the formation of a Christian. There have been shaped very interesting creative processes, the development of which took place in further epochs.

ABOUT AUTHOR

The pedagogue of the Tbilisi State Conservatoire and Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University; in 2005 she defended the dissertation for the degree of the Candidate of Sciences on the theme: "For the Topic of National Cognition in the Georgian Music of Classical Period." She has made up to 40 scientific publications, took part in 15 (national and international) scientific conferences, the sphere of her scientific interests mainly involves the European ecclesiastic music.

CHOREOLOGY

Eka Geliashvili

THE POSITIVE PROBLEM OF TEACHER'S EDUCATION IN GEORGIAN CHOREOGRAPHY

Summary

The modern theories of education are still untapped and Immature in choreo-pedagogy. Georgian dance teachers are still often uses cruel forms of punishment, as it is Physical contact and verbal assault. This is defined as physical and verbal assault on child.

In the article focused attention on dance teachers' inability to control anger and brutality, short-term and long-term negative consequences of violence, in teacher's and student's relationship methods for removing the tragic phenomenon and partnership approach by the D. Uznadze.

ABOUT AUTHOR

Choreographer, ethnocoreology, Choreo-direction's associated professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University.

1993-1997 yrs - studied at the Tbilisi State University of Culture and Art (Bachelor program "Choreography of the Georgian dance").

2007-2009yrs - passed the MA program called "The researcher of Georgian Choreography" of Art and Social Scientific faculty of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University.

2009-2012yrs – Phd program of Art and Social Scientific faculty of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University "Choreography, The Art history and theory".

CULTURAL MANAGEMENT

Nino Sanadiradze

CULTURE HERITAGE AND CULTURE PRODUCT AT MODERN PERIOD

Summary

This article describes peculiarity about “cultural policy” describes, in the aggregate, the values and principles which guide any social entity in cultural affairs. In this article author argue for more theoretical discussion and empirical research into organizational and managerial dynamics of commercial cultural production. Their concern grows out of their observation that management research is neglecting cultural production as a serious object of investigation despite its economic, social, and political significance.

In the article briefly is examined essence of attitude of meaning and difference between economic and cultural value. Cultural value, like economic value, is a socially constructed measure. Its formation is not hidden in the mind as is the formation of individual preferences. Like economic value, it is accessible to observation. It seeks to address questions such as: how the cultural industries became such an important idea in cultural policy, when those industries had been mainly invisible in traditional (arts and heritage-based) policy for many decades.

The article tries to argue about culture product and culture product management according consideration of nonmaterial heritage and exhibition products. An important aspect in the article are addressing is the learning exhibition modes of communication for museums. The educational model which is at work here is not that of one-way-communication and an instructional approach to learning implying that the museum possesses knowledge and the visitor receives it, which is based on the empiric assumption that behavior is predictable, and that educational design, therefore, can occur in isolation from educational execution. The point is that a lot of learning does not come from

knowledge resources at all. This understanding of learning is based on a participation- and experience-based model in which knowledge is not just a question about sending and receiving, but about collaboration and co creation and collective learning-processes.

Museums have a long history going back to the 3rd century B.C., when the first known museum was opened in the University of Alexandria in Egypt. Over the years, however, the museum culture has spread to nearly every part of the world and today it has become uncommon to find any country that does not have a museum, no matter how small it may be. This implies that the concept of the museum has become a global concept that has survived the 20th century. The traditional role of museums is to collect objects and materials of cultural, religious and historical importance, preserve them, research into them and present them to the public for the purpose of education and enjoyment. Museums have always dealt in learning. This is clear from any number of stories about the motivations of those who founded so many museums in the 19th century. It's just that there has been a massive shift from passive learning to active learning as museums have, albeit belatedly, given more authority and responsibility to education professionals, and as we have moved from instruction to involvement.

In our modern society, it has become necessary and indeed urgent for museums to redefine their missions, their goals, their functions and their strategies to reflect the expectations. Today, museums must become agents of change and development: they must mirror events in society and become instruments of progress by calling attention to actions and events that will encourage development in the society. They must become institutions that can foster peace, they must be seen as promoting the ideals of democracy and transparency in governance in their communities, and they must become part of the bigger communities that they serve and reach out to every group in the society.

ABOUT AUTHOR

Specialist of Culture management and Culture direction, owns the bachelor diploma of international diplomacy of foreign policy, MA degree of the Film Study and Phd degree of the doctor of Art study. She has attended many local and international level training Courses, is the author of many project's idea and initiator. The author of numerous scientific articles and monographs. Has got the 10 years working experience in the field of integrated communications. Over the years, she worked with various international and local organizations: Currently she is working at the National Museum of Georgia – The project manager, associated professor's academic position of Culture Management direction - Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, invited lecturer at Ilia State University, is involved in various activities of non -governmental organizations and in organizing the projects.

E-mail: ninosanadiradze@gmail.com

UNIVERSITY'S Ph.D PROGRAM

Maka Vasadze,

Ph.D Student of the Theatre Study direction
Head of the program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

ROBERT STURUA'S GEORGIAN SHAKESPEARIAN PART II KING LEAR

Summary

Robert Sturua harmonically united different theatrical trends in the “King Lear”. The director gave a new sonorosity to his existing “theatre language”. To so called “imaginary theatre”, conditionality, “estrangement effect” and distancing attitude, theatricality, he added also psychological treatment of heroes. He put Shakespeare’s implication of the text in the foreground. The next to the tragic farce and tragicomically theatre, he let us deeply look into the inner Universe of human, his soul and showed us personal tragedy, disorganization and renaissance of person’s soul. The scenery which helped Sturua to fulfill his thoughts was the imitation of a theatre in the theatre.

Director raised the terrible results left by the despot and tyranny. Robert Sturua transferred essence ideology of Lear, so called “theatre of Lear”. Sturua modeled philosophical, poetic word of Shakespeare on the stage. He applied his usual scenic form to the essence of events in some episodes. Robert Sturua aggravated the horror of Universe presented on the stage by his directing method. He was leading the viewer to the bound of utter tensity by performing these terrible events on the stage. He reached this by using different theatre means through the blinding effect of searchlights (like lighting), imitating the deafening sounds of thunder-storm, coming from the depth of the scene with astonishing howling and etc. The Universe shown by Robert Sturua, wasn’t only the Lear’s Universe. This is existing Universe around us too. Exactly mirror reflection of audience-hall on the stage indicates it. Time and place aren’t confined in the play. What happened on the

stage might be repeated in any time or space. Personage of the clown in Shakespeare's play is important for Robert Sturua, because it helps the director to present his conception well. The clown doesn't die in Shakespeare's Lear. He disappears. Lear kills the clown in the play of Robert Sturua. First time, he unconsciously beats a knife to a clown. Only in last minutes, he realizes that by murdering a clown he kills himself. New plastics and layers of the director's theatre language appeared in the "King Lear". It was differed from the political theatre of Robert Sturua, new style of acting, psychological motions merged into its theatre stylistics and made performance stronger and warmer.

Mzia Zautashvili,

Doctoral Candidate, Performing Art, Television Direction
Instructor Prof. Sandro Vakhtangovi

CUE TO "PUBLIC BROADCASTER" FROM THE AUDIENCE HALL

Summary

Georgian etheric space has become the arena of political opposition and debates for years, and the society – one huge audience hall which watches a combat between the political powers on TV with great interest. As the television works permanently in the regime of elections, it has made regress in the view of thematic and expressive forms, and an ordinary man has adopted and got accustomed to the reality only with the right of a viewer¹.

It was expected that the Public Broadcaster which with its essence is everything except "State", "Governmental" or "Political" Broadcaster² would say no to the past and take care of strengthening the civil society. Though, from the very beginning, during formation of the management structures it appeared that the government would not concede the Broadcaster to the society. In spite of the fact that even today the Public Broadcaster denies to have tendency while broadcasting the news, it is a classical executor of the clinet's technological manipulations which confirms once again that its programme priority is the interest of the political group and not the interest of the society.

Truely, the Public Broadcaster is obliged to be under the effective control of the viewer and it has the sense of responsibility to fulfil this obligation. It studies the values and priorities of the society and tries to determine exactly which social spheres the society is interested in. With the purpose of an effective dialogue with the Broadcaster, the society as the channel's main shareholder creates civil organizations which have the fuction of expressing the interests of the viwers and a collective tribune of broadcasting recommendations. As the television products of successful countries show, the great share of the society's order is in production of educational programmes.

As the Public Broadcaster is not adequate to the interests of the viewer and at the same time it is difficult for the political groups to concede it, it is necessary to establish a social organization which will defend the interests of the viewer, broadcast the subject area of their interest, have active relation with the public broadcaster, "It is no use of financing an expensive television production at the expenses of the society if it serve only small groups of the society."3

Paata Iakashvili,

Ph.D Student of the Film Study direction
Head of the program: Prof. Giorgi Chartolani

FORMS OF CENSORSHIP AND SPECIFICITY OF THEIR ORIGIN

Summary

The letter "Form of censorship and specificity of their origin" is about the birth of the censor in the mute film period of Georgia and its forms, what essentially included the process of creativity.

Censor settled at the same time as the Georgian Soviet Cinema revealed by the following forms: Old and new creativity traditions as censorship, leftist creativity principles as censorship, different attitude towards the values expressed as the censorship.

In addition, atheistic censor existed and once it was arisen with ethnic sign and became apparent in the first half of 20ies.

Censorship displayed by these forms had prevented the Georgian film from the normal development.

Giorgi Ugrelidze,
Ph.D Student of the Filmdirecting direction
Head of the program: Prof. Davit Janelidze, Lela Ochiauri

SOUND QUESTIONS IN CINEMATOGRAPHY AND TV

Summary

The art of filming is a complex work of different professions. Film director defines creative side of the product. He guides the process of shooting. Besides of actors, buildings or generally geographical space, the film director, to give his own creative intentions, voice of announcer, natural voices (e.s. town, river, sea, forest and so on). composers or folk music. Film director shows only visual cadres to the viewers in especial cases, without any voice and determines silence on the screens definite place. It is possible to give different metaphor and natural moment soundlessly to the audience.

Using of sound is connected directly with technical aids. Rewkordings with high quality equipments give possibility to get very effective audio parts of movie with accompany of visual section.

Dodo Chumburidze,
Ph.D Student of the Art Managment direction
Head of the program: Prof. Nino Sanadiradze

CREATIVITY, SEQUENCE AND CONTINUITY - MANAGER PROGRAM MINIMUM, WORKING IN THE FIELD OF CULTURE

Summary

The article discusses the issues of cultural products and market positioning with respect to the Manager. Because, it is necessary for successful positioning of any product, including the cultural products, to develop target promotion foreseeing each stage of product life cycle and promotion strategy. It is necessary to utilize Promotion components such as Advertising, PR, sales promotion and direct sales

purposefully and optimally.

Specialists working in the field of culture are foreseeing that the most important task of managing the cultural sphere is the popularization of culture sphere. Managers working in the field of culture must provide the estimate and control of image of an organization.

Sometimes is not enough the estimation of specific product and requires analysis of the entire field. It is necessary to evaluate the product packaging. Packaging performance, design, graphics, aesthetics, all of this together creates the quality of goods.

The main message of the article is - Manager working in the field of culture is responsible for „sensitive product“and successful „Branding“depends on the manager’s creativity, sequence and continuity.

UNIVERSITY'S MA PROGRAM

Anano Lebanidze,
MA student of the TV-directing direction
Head of the program: Prof. Tinatin Chabukiani

VLOGING - A NEW SIDE OF THE SOCIAL MEDIA

Summary

“Video Blog” , which is called the “Vlog” in short is one of the newest means of the social media. The first vlog was created in 2000yr and since then many followers have appeared of this side of the social media around the world.

Journalists, film and music stars, politicians and even spiritual leaders have applied this side of social media, for a long time, such as direct relationship with people. Sensational materials obtained by the bloggers in internet-journalism is gaining more and more popularity. Creations of bloggers are massively used by the world well-known editions. The plots taken by the mobile phones are permanently existed on their web-page, what has got a lot of viewer. This alternative media has got a lot of advantages. Creating the video you want is quite simple. This is a personal space, where you are neither blocked and nor limited with the theme. The author is able to report the problematic issue dedicated to the different themes without any censorship and special equipment. The part of the “Video blogging” isn’t wholly assimilated yet in the Georgian internet-space. It is slowly being developed. The bloggers care for its development most of all.

Tako Faghava,
MA student of the TV-directing direction
Head of the program: Prof. Tinatin Chabukiani

GEORGIAN CHANT AND PERSPECTIVE OF ITS DEVELOPMENT

Summary

Given article is about the role of the chants in the church life and country's culture, forming way of the Georgian chants and their development.

At the beginning, essence of chants is narrated then article is about the condition of creating the Georgian chants and the way of its development of threepart and eightpart chants specificities.

There is described fate of Georgian chants in the different historical condition, attention is payed on events, what Georgian church chants encountered after the entry of Georgia in the Russian empire.

Merit of the people, who saved protected and passed the Georgian chants to the new generation.

Talk is about the chants as the genre of the musical culture and its opportunities. At the end, the principles of creating the new chants is reviewed in a very interesting way.

It is about the group of interesting people, who worked with this direction, described conditions, for why performing new chants in full canonical compliance with rules are hindered. We retell the reader about the attempts, which are applied by authors of new chants and we offer our opinion of the matter to you.

In my opinion, creating the new chants, their promotion and bringing it to a wide range of listeners as for presenting it in church life is necessary for maintaining it as the musical genre and not to become it only the musical church's inner direction.









დაიბეჭდა სტამბაში „კონტაური“

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