

---

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა  
კიებანი  
№2 (55), 2013

**ART SCIENCE STUDIES**  
**№2 (55), 2013**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2013

---

---

---

---

UDC(უაკ) 7(051.2)  
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (55), 2013

სარედაქციო საბჭო  
**გიორგი  
ჩართოლანი  
თეო სატიასვილი  
თამარ ცაგარელი**

ლიტერატურული  
რედაქტორი  
**მარიამ იაშვილი**

გარეკანის დიზაინი  
**ლევან დადიანი**

დაკაბადონება  
**ეკატერინე  
ოქროპირიძე**

გამომცემლობის  
ხელმძღვანელი  
**მაკა მასაძე**

კრებულიათვის 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 სსვადასხვა  
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](mailto:mariamiashvili@yahoo.com)

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

---

---

---

---

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №2 (55), 2013

**Editorial Group**

GIORGI  
CHARTOLANI  
TEO KHATIASHVILI  
TAMAR TSAGARELI

**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

### თეატრმცოდნეობა

#### **მანია კიკნაძე**

1946 წლის დებულება –  
დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და  
მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ .....9

#### **თამარ ქუთათელაძე**

„მარიამ სტიუარტი“ და „გუმინდელნი??“ .....16

#### **ლელა ჭიჭურია**

ერთი პიესის განსხვავებული ინტერპრეტაციები .....32

### კინომცოდნეობა

#### **თამთა თურმანიძე**

ალმოდოვარი და მომხმარებელთა  
საზოგადოების ფეტიშები .....53

#### **ლელა ოჩიაური**

კულტურფილმი „ბუბა“ =  
საქართველოს ისტორიას + ქართულიკინოს ისტორია +  
პიროვნების ბედი საბჭოთა ეპოქაში .....60

### დოქტორანთა

#### სამეცნიერო შტატიები

#### **მაკა ვასაძე**

რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა  
ნაწილი III  
„მაკბეტი“ .....75

#### **ალექო გელაშვილი**

„მროკავ-მლოცველი ფიგურები“ .....93

#### **მზია ჯაუჭაშვილი**

სად გაქრა მაყურებელი? .....103

#### **ნათია მფარცხილი**

სტივენ სპილბერგი -  
ახდენილი „ამერიკული ოცნება“ .....112

---

---

**მანია ღვინჯილია**

ანიმაციური საქმიანობა ტურისტულ ბიზნესში .....121

**დოდო ჭუგუერიძე**

თეატრის საკომუნიკაციო სტრატეგია მიზნობრივ ვგუფებთან\*  
(მაყურებლის მოზიდვის და

„აღფროგანების“ კონცეფცია) .....129

---

---

## CONTENTS

### **THEATRE STUDIES**

**Maia Kiknadze**

1946 YEAR'S REGULATIONS - ABOUT THE  
REPERTOIRE OF DRAMATIC THEATRES AND THE  
MEASURES FOR THEIR IMPROVEMENT .....143

**Tamar Qutateladze**

“MARY STUART” AND “FROM YESTERDAY???” .....144

**Lela Tsiphuria**

DIFFERENT INTERPRETATIONS OF ONE PLAY .....145

### **FILM STUDIES**

**Tamta Turmanidze**

ALMODOVAR AND FETISHES OF  
CONSUMERSOCIETY.....148

**Lela Ochiauri**

BUBA – CULTURE-FILM - REFLECTION OF THE ERA .....149

### **UNIVERSITY 'S Ph.D PROGRAM**

**Maka Vasadze**

ROBERT STURUA'S GEORGIAN SHAKESPEARIAN

Part II

KING LEAR .....151

**Aleko Gelashvili**

DANCING-PRAYING FIGURES .....153

**Mzia Zautashvili**

WHERE HAS THE AUDIENCE DISAPPEARED? .....155

**Natia Meparishvili**

STEVEN SPIELBERG – “THE AMERICAN DREAM” .....156

**Maya Gvinjilia**

ANIMATION ACTIVITIES IN TOURISM BUSINESS .....158

**Dodo Chumburidze**

THEATRE COMMUNICATION STRATEGY

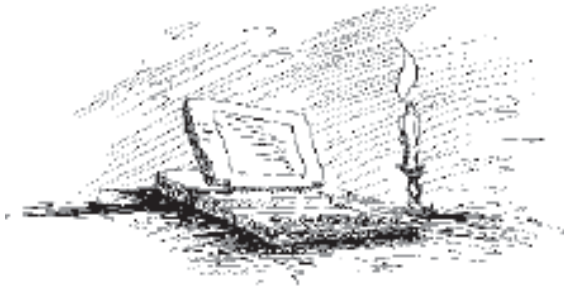
WITH TARGET GROUPS

(Concept of attraction and ‘admiring’ of audience).....159

---

---

*თქატრმცოდნეობა*







**1946 წლის დეზულება –  
დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და  
მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ**

ხელოვანისა და სახელმწიფოს ურთიერთობა, საბჭოთა ეპოქის არსებობის სხვადასხვა ეტაპზე, განსხვავებული პოლიტიკური აქცენტებით ხასიათდებოდა. შესაბამისად, – სახელმწიფოს დამოკიდებულება და მოთხოვნებიც ხელოვანთა მიმართ, ამა თუ იმ პერიოდში სოციალურ-პოლიტიკური გარემოს გათვალისწინებით დადგენილი წესებით რეგულირდებოდა. მაგალითად, მკორე მსოფლიო ომის დამთავრების პირველ წლებში, ერთ-ერთ მძიმე პერიოდში, როცა ხალხში ჩაცხრა ფაშიზმზე გამარჯვების ეიფორია, საბჭოთა კავშირი ურთულესი რეალობის წინაშე დადგა, – ყველაფერი, რაც ომის დროს დაინგრა, საბჭოთა ხალხებს უნდა აეშენებინათ. ქვეყანაში არსებობდა სასურსათო კრიზისი. პურს გრამებით ურიგებდნენ „ბარათების“ საშუალებით. თავი იჩინა პესიმისტურმა განწყობილებამ. საჭირო გახდა კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობის სფეროში იდეოლოგიური პროპაგანდის სწორად წარმართვა. ხუთწლიანი გეგმის შესრულებაც კი ყველა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულების მთავარი ამოცანა გახდა. რადიოკომუნიკაციების გამართვა და ფილმების ჩვენება რაიონულ ცენტრებსა და სოფლებში სახელმწიფოს მთავარ საზრუნავად იქცა. მუზეუმებს ევალებოდათ ექსპოზიციის საშუალებით, საუკეთესო ადამიანებისა და საწარმოების, საბჭოთა მეურნეობისა და კოლმეურნეობების მიღწევების დემონსტრირება. კულტურულ-აღმზრდელითი მუშაობის ჩატარება გარკვეული წესების შემოღებას მოითხოვდა, რაც მთელი რიგი ღირექტივებითა და ბრძანებების საშუალებით რეგულირდებოდა.

1946 წლის 14 აგვისტოს მიიღეს საკავშირო ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება<sup>1</sup> ლენინგრადში გამოცემული

<sup>1</sup> იხ. გაზეთი „პრავდა“. 1946, №198.

ჟურნალების – „ზევზდასა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ, სადაც მკაცრად იყო გაკრიტიკებული ახმატოვას „პესიმისტური“ ლექსები („პესიმისმითა და დაცემულობის სულისკვეთებით გაჟღერებული პოეზია ზიანს აყენებს ახალგაზრდობას და ამდენად შეუწყნარებელია საბჭოთა ლიტერატურაში“) და ზოშჩენკოს „უიდეო“ მოთხრობები. მისი „მაიმუნის თავგადასავალი“<sup>1</sup> კი საბჭოთა ყოფა-ცხოვრების ამსახველ უხამს პასკვილად იყო მიჩნეული. ჟურნალმა „ბოლშევიკმა“ ზოშჩენკოს შემოქმედების შეფასებისას მას „ლიტერატურის ნაძირალაც“ კი უწოდა, საბჭოთა წესწყობილებისა და საბჭოთა ადამიანის მახინჯ, რეგვენ, ობივატელური გემოვნებისა და კარიკატურულად გამოსახვის გამო. ბუნებრივია, ზოშჩენკოსა და ახმატოვას შემოქმედებასთან ერთად, აღნიშნული ჟურნალები, რომლებმაც მათ ნაწარმოებებს ლიტერატურული ტრიბუნა დაუთმეს, ასეთი სახით ვეღარ იარსებებდნენ. მართალია, ჟურნალების რედაქტორები (საიანოვი, ლინარევი), რომლებიც სერიოზული „პოლიტიკურ შეცდომებს უშვებდნენ“, თანამდებობიდან არ მოუხსნიათ, მაგრამ მკაცრი კონტროლი დაუწესეს. ჯერ ჟურნალ „ლენინგრადის“ გამოცემა შეწყვიტეს და მათი ლიტერატურული ძალები „ზევზდაში“ გადაისროლეს, შემდეგ მთავარ რედაქტორად საკავშირო კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის პროპაგანდის სამმართველოს უფროსის მოადგილე ამხ. ეგოლინი დაუნიშნეს.

მთელ იმპერიაში გაჩაღდა ბრძოლა საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების „მაღალი იდელების“ დასაცავად. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით ყურადღება მიექცა თეატრების რეპერტუარის პრობლემას. 1946 წლის 4 ოქტომბერს თბილისში გამოქვეყნდა ბრძანება №470 „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“.<sup>2</sup>

საქართველოს მთავრობის დადგენილება იყო გამოძახილი საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბ) ცენტრალური

<sup>1</sup> იხ. გაზეთი „ზევზდა“. 1946, №5-6.

<sup>2</sup> კრებული დადგენილებისა და განკარგულებებისა ხელოვნების განვითარების შესახებ, თბ., 1946.

კომიტეტის 26 აგვისტოს დადგენილებისა „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“<sup>1</sup> სადაც მკაცრად გაკრიტიკებულია საბჭოთა თეატრების საერთო მდგომარეობა.

1. რეპერტუარში სათანადო ყურადღება არ ეთმობოდა საბჭოთა თემაზე დაწერილ თანამედროვე პიესებს. სტატისტიკური მონაცემები შეჯერდა რამდენიმე თეატრის მაგალითზე (სამხატვრო თეატრში – 20 სპექტაკლიდან 3 ეძღვნება თანამედროვე საბჭოთა ცხოვრების საკითხებს, მცირე თეატრშიც იგივე სურათია – 20-დან 3, ვახტანგოვის თეატრში 10-დან 2, ლენინგრადის პუშკინის სახ. თეატრში 10-დან 2, კიევის ფრანკოს სახ. დრამატულ თეატრში 11-დან 3, სვერდლოვსკის დრამატულ თეატრში 17-დან 5 და ა. შ.);

2. საბჭოთა თემაზე დაწერილ მცირე რაოდენობის პიესებში, საბჭოთა ადამიანები ობივატელური გემოვნების ზნე-ჩვეულების ადამიანებად იყვნენ გამოყვანილნი, რაც ქმნიდა დამახინჯებულ წარმოდგენას საბჭოთა ცხოვრებაზე;

3. თეატრის ხელმძღვანელები საბჭოთა ცხოვრებაზე დაწერილ პიესებს გამოუცდელ მსახიობებსა და რეჟისორებს ანდობდნენ;

4. ისტორიული პიესების მოჭარბება და ბურჟუაზიული პიესების დადგმა მიუღებელი იყო;

დებულებაში ნათლად იკვეთება, რომ საბჭოთა თეატრალური ცხოვრება არ წარმოადგენდა კულტურის მოწინავე საბჭოთა იდეოლოგიისა და მორალის დანერგვის კერას, რაც არ შეესაბამებოდა მშრომელთა აღზრდის ინტერესებს. არადა, საბჭოთა თეატრის მოღვაწეებს კარგად უნდა ჰქონოდათ გაცნობიერებული, რომ ისინი აქტიური პროპაგანდისტები უნდა ყოფილიყვნენ საბჭოთა სახელმწიფოს პოლიტიკისა.

საბჭოთა სახელმწიფოს მშენებლობის გზაზე, დიდი ყურადღება ექცეოდა ბოლშევიკური თეატრალური კრიტიკის მნიშვნელობას. ამ კუთხით უარყოფითად შეფასდა ჟურნალების – „სოვეტსკოე ისკუსტვოსა“ და „თეატრის“ მუშაობაც. ასეთი

---

<sup>1</sup> იხ. ჟურნ. „ბოლშევიკი“, 1946, №16.

„არადამაკმაყოფილებელი“ თეატრალური ცხოვრების ფონზე, ცენტრალური კომიტეტი თეატრის მუშაკებს ამოცანებს უსახავდა, ხელი შეეწყო საბჭოთა ადამიანის ხასიათის საუკეთესო მხარეების წარმოჩენასა და ახალგაზრდა თაობის ოპტიმისტურად აღზრდის საქმეში.

მოსკოვში გამოცემული აღნიშნული დადგენილება სხვადასხვა რესპუბლიკაზეც ვრცელდებოდა. ეს იყო მკაცრი პოლიტიკური გადაწყვეტილება, რომელიც სცილდებოდა თეატრების განვითარების სფეროს. სარეპერტუარო პოლიტიკის კრიტიკა მაგალითი იყო მთელი იდეოლოგიური სფეროს კრიტიკისა. საკავშირო კომუნისტური პარტიის დადგენილების შედეგად, ფართოდ გაიშალა პროპაგანდისტული კამპანია საბჭოთა რესპუბლიკების აქტიური მონაწილეობით. სწორედ ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ 1946 წლის 5 სექტემბერს საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ მიღებული გადაწყვეტილება: „თბილისის თეატრების რეპერტუარების შესახებ“, რომელშიც გაკრიტიკებული იყო „მშრომელთა იდეურ-პოლიტიკური აღზრდის აქტუალური პრობლემების ნაკლებად გაშუქება“, რაც, თავის მხრივ, იძლეოდა საბაბს, ახალი 21 სექტემბრის ბრძანების საფუძველზე ქართული თეატრის რეპერტუარიდან ამოეღოთ ისეთი პიესები, რომლებიც სუსტი იყო „იდეურ-პოლიტიკური და მხატვრული თვალსაზრისით“. აღნიშნული დებულება დასაბუთებული გახლდათ ფაქტობრივი სტატისტიკური მონაცემებით. ყველა ქართულ თეატრში, გასული სათეატრო სეზონის განმავლობაში დადგმული 98 პიესიდან, მხოლოდ 32 ეხებოდა საბჭოთა ცხოვრებას, რაც, როგორც ჩანს, ცოტა იყო.

რეპერტუარის შეფასების ამგვარი კრიტერიუმების დაწესება, სადაც მთავარი მოთხოვნა საბჭოთა თემატიკის უპირატესობის დამკვიდრება იყო, ბუნებრივად ხელს უშლიდა მხატვრული ხარისხის უზენაესობის პრინციპების დაცვას. რეპერტუარიც დროსთან ერთად იცვლებოდა. მაგ., თუ მეორე მსოფლიო ომის წლებში, მთავრობა მოითხოვდა ხალხში გმირულ-პატრიოტული სულისკვეთების გაღვივებას და თეატრებიც

შესაბამისად დიდ ადგილს უთმობდნენ ამ ტენდენციას, მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ სიტუაცია რადიკალურად შეიცვალა. ისტორიული პიესების რაოდენობა არა თუ შემცირდა, მათი დადგმაც კი კრიტიკის ობიექტი გახდა. „თეატრების ხელმძღვანელები და დრამატურგები მეტისმეტად გატაცებულნი არიან ისტორიული თემატიკით და ნაკლებად ზრუნავენ საბჭოთა სინამდვილის ამსახველ პიესების შექმნით“ – ვკითხულობთ დოკუმენტში. ისტორიულ გმირებს – ძველ პატრიოტებს ჩაენაცვლა კომუნისტური მშენებლობისათვის მებრძოლი ახალი პატრიოტი ადამიანი.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის (ბ) ცენტრალურმა კომიტეტმა და საქართველოს მინისტრთა საბჭომ საქ. სსრ. მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს დაავალა „საქმიანი ღონისძიებების ჩატარება“ და დაშვებული შეცდომების გამოსწორება. თეატრების რეპერტუარის გაწმენდა იდეურ-მხატვრული დაბალი ღონის პიესებისგან და ისეთი პიესების შექმნა, რომლებიც ასახავდნენ საბჭოთა ხალხის ცხოვრებასა და გმირულ ბრძოლას კომუნისტური საზოგადოების ასაშენებლად.

თეატრების რეპერტუარის საფუძვლიანად გაუმჯობესებისა და მათი შემოქმედებითი ღონის ამალღების მიზნით, 4 ოქტომბრის დადგენილების შესაბამისად, ნაბრძანები იყო საქართველოს თეატრის რეპერტუარიდან ამოეღოთ იდეურად და მხატვრულად შეუფერებელი პიესები: კ. კალაძის „ერთი ღამის კომედია“, გ. ქელბაქიანის „შესაფერი ჯილდო“, გ. ბერძენიშვილის „ტირიფის ქვეშ“ და „დასასრულის დასაწყისი“. ნ. რიბაკისა და საჩხერკოს „თვითმფრინავი იგვიანებს“, ბრაიტონის „სრულ შუალამს“, ლ. ხელმანის „მელიები“, ბენეტის „რატომ დუმა“, პინეროსის „სახიფათო ასაკი“, ბარსელიანის „სომეხი ქალი“ და მიქაელიანის „ვარაზდატი“.

იდეურად სუსტად მიჩნეული პიესებისგან რეპერტუარის გაწმენდა პრობლემის მხოლოდ ერთი ნაწილი იყო. მიიღეს დამატებითი ზომები ახალი პიესების შესაქმნელად. 1947 წლისათვის, ყველა თეატრს „იდეურად და მხატვრულად

მაღალი ღირებულების არა ნაკლები 2-3 პიესა უნდა დაედგათ, რომელთა განხორციელებაც საუკეთესო რეჟისორებს, მსახიობებს და მხატვრებს უნდა უზრუნველყოთ. ამავე დროს, 6-7 ქართული ორიგინალური პიესების შექმნა თანამედროვე საბჭოთა თემაზე აუცილებელი იყო. ამ ამოცანის გადასაჭრელად შემუშავდა კონტროლის მექანიზმი, რომელსაც ახორციელებდა ხელოვნების საქმეთა სამმართველო (სათეატრო განყოფილების სამმართველოდან – დ. ბენაშვილის, მწერალთა კავშირის დრამ-სექციის ხელმძღვანელის – ი. ვაკელის შემადგენლობით). მთავრობის დადგენილების მთავარი ობიექტები რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების მოვალეობის განსაზღვრა იყო. აკაკი ვასაძეს (რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს) პასუხისმგებლობა უნდა აეღო იმ დრამატურგებთან (ა. სამსონია, კ. კალაძე, ს. კლდიაშვილი, ვ. დარასელი, დ. კასრაძე) მუშაობაზე, რომლებსაც დადებული ჰქონდათ ხელშეკრულება (თანამედროვე შინაარსის პიესებზე) ხელოვნების საბჭოთა სამმართველოსთან. ანალოგიური დავალება მისცეს შალვა ღამბაშიძეს – კოტე მარჯანიშვილს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, რომელსაც ადმინისტრაციული წესით ვალდებულება უნდა აეღო პ. კაკაბაძის, ვ. გაბისონიას, გ. შატბერაშვილის, ვ. პატარაიას, ა. ალღაძის პიესების დროულად შესრულებაზე. ამავე დროს, აკ. ვასაძეც და შ. ღამბაშიძეც ვალდებულნი იყვნენ ხელოვნების საბჭოთა სამმართველოს წინაშე, ყოველი თვის 15 რიცხვში, მოეხსენებინათ „საბჭოთა შინაარსის“ პიესებზე მუშაობის მიმდინარეობის შესახებ. მათ უნდა მიემარებინათ დრამატურგებთან თეატრალური ხელოვნების მოწინავე მუშაკები შემოქმედებითი დახმარებისათვის. ლაბორატორიული მუშაობის გაძლიერების მიზნით, გაიზარდა სალიტერატურო ნაწილის როლი და ფუნქცია (რუსთაველის თეატრში დაინიშნა შ. აფხაიძე, შ. ჯაფარიძე მოხსნეს მარჯანიშვილის თეატრიდან არაღამაკმაყოფილებელი მუშაობის გამო). ყურადღება ექცეოდა მთარგმნელობით მუშაობასაც. მთარგმნელებს თავად თეატრები ირჩევდნენ. დებულების თანახმად, თეატრებს უნდა

უზრუნველყოთ საჯარო განხილვის წესი ხელოვნების მოღვაწეთა, მეცნიერთა, მხატვართა, კომპოზიტორთა და პედაგოგთა მონაწილეობით, იმ შემთხვევაში, თუ თეატრის სარეჟისორო კოლექტა დადგმას განიხილავდა და შესწორებებს შეიტანდა.

თეატრებს უფლება არ ჰქონდათ და პირდაპირ ეკრძალებოდათ, ხელოვნების სამმართველოს ნებართვის გარეშე ცვლილებები შეეტანათ რეპერტუარში და თუ ასეთი რამ მაინც მოხდებოდა, დირექტორი მიიღებდა დისციპლინარულ სასჯელს, თანამდებობიდან განთავისუფლდებოდა და მიეცემოდა პოლიტიკური შეფასება, როგორც „ანტისახელმწიფოებრივი პრაქტიკის დამშვები“.

შოთა რუსთაველისა და კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებში დამყარებული მკაცრი სახელმწიფოებრივი კონტროლი სამაგალითო უნდა ყოფილიყო მთელი რესპუბლიკის შემოქმედებითი დასების მუშაობისათვის. თუმცა დადგენილებაში ყურადღების გარეშე არ დაუტოვებიათ ე. წ. „მეორე ჯგუფის“ თეატრების პერსპექტივებიც. ყველასათვის ცხადი იყო, რომ რაიონებში თეატრის რეპერტუარს თბილისის სარეპერტუარო პოლიტიკის გათვალისწინებით ადგენდნენ.

1946 წლის დებულება მოიცავდა მწერლებისა და თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრების ძირითად პარამეტრებს, წარმოადგენდა იდეოლოგიური მუშაობის ორიენტირს და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა ხელოვანის მოვალეობის პრაქტიკული საქმიანობის ხასიათს.

## „მარიამ სტიუარტი“ და „გუშინდელნი??“

გოჩა კაპანაძის მიერ დედაქალაქის ორი ცენტრალური თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლები „მარიამ სტიუარტი“ და „გუშინდელნი??“ გასული თეატრალური სეზონის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წარმოდგენებად იქცა. მათ შორის უხვადაა მსგავსებაცა და განსხვავებაც. ისინი მკაფიოდ ეხმიანებიან ჩვენს რეალობას. ორივე მათგანი ასახავს პოლიტიკურ პროცესს, ხელისუფლისა და მისი ოპონენტის, ან ხელისუფლის მსახურისა და ოპონირებისათვის განწყობილი საზოგადოების ხასიათს, მის არჩევანსა და შესაბამის ლოგიკურ შედეგს.

XVI საუკუნე და ინგლისის ოქროს ხანა, ელისაბედ პირველისა და მარიამ სტიუარტის, ამ დაუმორჩილებელი მონარქი ქალების, დაპირისპირება საუკუნეების განმავლობაში მრავალი შემოქმედისათვის იქცა შთაგონების წყაროდ. ამ ლეგენდარული პიროვნებებისადმი ინტერესი კი იკლებს მაშინ, როდესაც გაქრება ლტოლვა სიყვარულის, ძალაუფლების, თავისუფლებისა და სრულყოფისადმი.

1955 წელს რეჟისორმა ვასო ყუშიტაშვილმა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგა ფ. შილერის „მარიამ სტიუარტი“. თავად სპექტაკლი ქართული თეატრის ისტორიაში არაა მიჩნეული შედევრად, თუმცა მასში შეიქმნა ორი მნიშვნელოვანი მხატვრული სახე, – ვერიკო ანჯაფარიძის მარიამ სტიუარტი და სესილია თაყაიშვილის ელისაბედ ტიუდორი.

გ. კაპანაძის მიერ განხორციელებული ფ. შილერის „მარიამ სტიუარტის“ პრემიერა რუსთაველის თეატრში (მცირე სცენაზე) პირველად 1997 წლის 29 მაისს გაიმართა. სპექტაკლს გრანპრი მიენიჭა შილერის მე-15 საერთაშორისო ფესტივალზე. მიუხედავად წარმატებისა, დადგმაში შესამჩნევი იყო ჯერ კიდევ დამწყები რეჟისორის გაუწაფავი ფანტაზია. 15 წლის შემდეგ, რეჟისორმა კვლავ განაახლა „მარიამ სტიუარტის“ დადგმა. მსახიობთა შემადგენლობა, ცენტრალური როლების



---

---

შემსრულებელთა გარდა, მნიშვნელოვნად შეიცვალა.

თეატრის ისტორიაში მრავლადაა განახლებული დადგმები, მაგრამ მათ შორის არცთუ ისე ბევრია ორიგინალზე აღმატებული ინტერპრეტაციები. რუსთაველელთა წარმოდგენის განახლებული პრემიერა 2012 წლის 14 მარტს კი სწორედ ამ ნიშნითაც გამორჩეული აღმოჩნდა. მიზანმიმართული აქცენტებითა და წიაღსვლებით გამძაფრებულმა შილერისეულმა სპექტაკლმა შექსპირული მასშტაბით გაიჟღერა. პიესა თარგმნეს რობერტ სტურუამ და ლილი ფოფხაძემ. ქორეოგრაფია ეკუთვნის გაა მარლანას.

რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე პრინციპული ეკლექტიზმით შექმნილი წარმოდგენა გაჯერებულია კლასიკური და მკვეთრად თანამედროვე ჟღერადობის გორან ბრეგოვიჩის მუსიკით (მუსიკალური გამფორმებელი გორა კაპანაძე). სცენოგრაფი ბექა ჯანაშია ჰარმონიულად უხამებს ერთმანეთს ეპოქისათვის დამახასიათებელ და ახალი ტენდენციების გამომსახველ შტრიხებს. კოსტიუმები ამალღებულცივა და პროზაულიც (კოსტიუმების მხატვარი ნინო ასათიანი). სპექტაკლი წარმოადგენს მარინა ჯანაშიას მიერ განსახიერებული მოხუცი ელისაბედ I-ის აღსარებას, განდობას, მარადისობაში გარდამავალი დედოფლის განვლილი ცხოვრებისეული გზის რეტროსპექტულ ანალიზს. „ამბობენ, მკვლელის ხელები სისხლიანი რჩებაო. აი, არცერთი ლაქა, არცერთი ლაქა არ ჩანს.“ მკაცრად აცხადებს იგი წარმოდგენის დასაწყისში და მაყურებელს უჩვენებს ქათქათა ხელებს. „მარიამ სტიუარტ, შოტლანდიის უჭკნობო ყვავილო!“ გულწრფელი სინანულით აღმოხდება მშვენიერების უზადო თაყვანისმცემელ დედოფალს და სწამს, რომ ნატოფი სილამაზით სახელგანთქმულ მეტოქეს მარადიული ახალგაზრდობა შეუნარჩუნა.

დადგმის მსვლელობისას მოხუცი ელისაბედ I პერიოდულად თვალყურს ადევნებს განვითარებულ მოვლენებს, ზოგიერთ სცენაში მარინა ჯანაშიას მოხუცი და ნანუკა ხუსკივაძის ახალგაზრდა დედოფალი პირისპირ ხვდებიან, ყურადღებით აკვირდებიან ერთმანეთს და ცნობისწადილით

იყურებიან საკუთარ წარსულსა და მომავალში. ასეთ დროს, განსაკუთრებით შესამჩნევია მსახიობების თამაშის მოზომილი, იდენტური გამომსახველობითი ხერხების პრიმატი. უაღრესად ემოციური აღსარების მიუხედავად, მარინა ჯანაშიას მოხუცი ელისაბედის ხმაში კვლავაც კრთის ლითონის მკაცრი ბგერები. სინანულის, თითქოსდა შენდობის მაძიებელი ტონის მიღმა აშკარად იკვეთება, რომ ელისაბედის მიერ განვლილი გზის გახსენება და გააზრება სულაც არ ექვემდებარება სინანულისა და პატიების წადილს.

ელისაბედ I (1533-1603), ინგლისისა და ირლანდიის დედოფალი, ტიუდორების დინასტიიდან სიცოცხლეშივე იქცა ლეგენდად. აღიარებულია ბრიტანეთის ყველაზე სახელოვან მონარქად. ტახტზე ასვლისას მან ჩაიბარა თითქმის გაკოტრებული, რელიგიური შუღლით გახლეჩილი ქვეყანა, რომელსაც სრულ განადგურებას უქადაღა ელისაბედის ხელის უიღბლო მაძიებელი – ესპანეთის მეფე ფილიპე II. ამაყ დედოფალთან დაწყვილების პრეტენდენტთა ვრცელ სიაში ფიგურირებდა რუსეთის მეფე ივანე მრისხანეც. ელისაბედი კი არ აპირებდა ძალაუფლების გაყოფას მამაკაცთან. მისი ერთადერთი სატრფო ინგლისი იყო და ელისაბედიც სწორედ მასზე განლდათ ჯვარდაწერილი. ელისაბედ I-ის მოქნილმა პოლიტიკამ ინგლისი გადააქცია მსოფლიო ჰეგემონად. „ქალწულ დედოფალთან“ ბრძოლაში სამარცხვინოდ დამარცხდა ესპანეთის „უძლეველი არმია“ (1588), დასრულდა მსოფლიოზე ესპანეთის მონოპოლია და საფუძველი ჩაეყარა მსოფლიო პოლიტიკის მოკარნახედ ქცეულ ბრიტანეთის იმპერიას. სწორედ ელისაბედის მმართველობისას შეიქმნა შექსპირის შედევრებიც და უჩვეულო აღმავლობას მიაღწია თეატრალურმა ხელოვნებამ. ელისაბედი ქალი იყო, თუმცა, დღემდე ვერც ერთმა კაცმა მონარქმა ვერ გაიმეორა მისი ღვაწლი ინგლისისა და მსოფლიოს წინაშე.

ელისაბედი ინგლისის ლეგიტიმური მონარქი განლდათ. მომხიბვლელი, თავქარიანი, მფლანგველი დედოფალი მარიამ სტიუარტი (1542—1587) კი ინგლისის მეფის, ჰენრი II ტიუდორის, შვილთაშვილი იყო და ინგლისის ერთადერთ

კანონიერ დედოფლად გამოაცხადა თავი, რითაც ახლო ნათესავთან შუღლი გააღვივა. მდგომარეობა განსაკუთრებით დაიძაბა მას შემდეგ, რაც შოტლანდიიდან დევნილმა დახმარება სთხოვა ელისაბედს. მან ნება დართო ნათესავს, ეცხოვრა ინგლისში, თუმცა მარიამ სტიუარტმა თავისი ქარიზმით არა მარტო ინგლისელი ხალხის, არამედ დიდებულთა მხარდაჭერა და კეთილგანწყობაც მოიპოვა და ელისაბედის წინააღმდეგ დაგეგმილი შეთქმულების ეპიცენტრში მოექცა. განრისხებულმა ელისაბედმა მარიამს სიკვდილი მიუსაჯა.

გორა კაპანაძის სპექტაკლში შოტლანდიიდან დევნილი მარინა კახიანის მარიამ სტიუარტი ჯამბაზის რანგში წარსდგა ინგლისის დიდებულთა წინაშე. ნილაბორგებული და გვირგვინოსანი დედოფლის შემოდარცული კაბის კალთიდან მოჩანს მოკლე თეთრი საცვალი, ნატიფი ფეხები და გაშიშვლებული ხელოვნური მკერდი. მარინა კახიანის მარიამ სტიუარტი თამამად პაროდირებს ელისაბედს და ამხელს „ქალწული დედოფლის“ ღამეულ გატაცებებს, მის თითქოსდა საეჭვო წარმოსობას. ორი სამეფოს დამკარგავი დედოფალი გამომწვევად მიმართავს ჯამბაზობას, ნაციონალურ შოტლანდიურ სამოსში გამოწყობილი მასხრობს და ცდილობს, პირადი ტრაგედია ოსტატურად შენიღბოს. მსახიობის სცენური გმირი თავისუფალია, არტისტული, ლაღი, მომხიბლავი და მრავალპლანიანი. „სიცოცხლე ტკბილია, სიყვარული – ნეტარება“ – მოგვიანებით აღმოხდება ხელმოცარულ, ვნებიან დედოფალს. ძალაუფლების დათმობას იგი სიყვარულსა და სიცოცხლესთან განშორებად აღიქვამს და თვითმკვლელობის სცენასაც გაითამაშებს, რომ გააცნობიეროს მისთვის საძულველი სიკვდილისაკენ მიმავალი გზა.

გვირგვინი სპექტაკლის მთავარი რეკვიზიტია. შოტლანდიის ყოფილმა დედოფალმა ძირს მოისროლა ეს ავბედითი სამეფო ატრიბუტი. ძალაუფლების მაცდური მიმზიდველობით მონუსხულს უნებურად კვლავ გაექცა თვალი მისკენ, ხარბი მზერით შეათვალიერა და თავზარდაცემულმა გააცნობიერა, რომ არ ძალუძს შეეგუოს უგვირგვინო არსებობას. მარიამ

სტიუარტიც ელისაბედით მარტოსული, ძალაუფლებაზე უკიდურესად დამოკიდებული ადამიანია. ორი უახლოესი ნათესავის მუდმივი მტრობის მიუხედავად, შესაძინებია ერთმანეთისადმი ღრმად დაფარული, დათრგუნული, მაგრამ მთელი არსებით განცდილი თანაგრძნობაცა და ურთიერთ-სიმპათიაც.

ამაღლებული და ემოციურია ემაფოტისკენ მიმავალი მარინა კახიანის მარიამ სტიუარტის ხანგრძლივი სვლა. ეს სცენა გულგრილს ვერავის ტოვებს. მსახიობი თამაშობს ამაყ, თხემით ტერფამდე გვირგვინოსან დედოფალს, რომელმაც თავისი მებრძოლი სულისკვეთებით სახიფათო, ისტორიული არჩევანი განუმზადა ინგლისის ძლევაძმოსილ მონარქს.

სცენის სიღრმიდან აუჩქარებელი, თავდაჯერებული ნაბიჯით, მოემართება მარიამ სტიუარტი – მარინა კახიანი. მას ხასხასა წითელი, ფართოკალთიანი კაბა მოსავეს ნატიფ სხეულზე. „შოტლანდიის ყვავილის“ მშვენიერი ჰანგის რიტმის თანხლებით (შოტლანდიის არ აღიარებული ჰიმნი), ის ნელა და დიდხანს მოდის წინ, რამპისაკენ და შოკისმომგვრელ, გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე. მის ზვიად მსვლელობაში იგრძნობა პერსონაჟის დიდებულება. მუდამ ყურადღებით განებივრებული მანდილოსნის თავდაჯერებულ სიმშვიდესთან ერთად კი, უხვად ასხივებს სათაყვანებელ სიყვარულსა და ძალაუფლებასთან განშორების თავშეკავებულ, მაგრამ მძაფრ ტკივილსაც. დედოფლის უკანასკნელი თხოვნაა, მაგრად არ დაარტყან ცული მის სუსტ კისერს. მისი, ნებაა ეფექტურად აღესრულოს და ლამაზი დარჩეს. მსახიობი კრძალვით, პატივით, დიდი ვნებით, სიყვარულითა და თანაგრძნობით თამაშობს ამ ლეგენდარული დედოფლის სახეს. ზოგჯერ როლსა და მსახიობს შორის საზღვარიც სრულიად ქრება.

ნანუკა ხუსკივაძის „ქალწული-დედოფალიც“ მომხიბვლელია, ქალური, ვნებიანი, მაგრამ უკიდურესად თავდაჭერილი. იგი თითქმის სასიკვდილოდ დაჭრა ლევან ხურციას გრაფ ლაისტერის ღალატმა და ლამის ეჭვით

განაწყო მუდამ ერთგული მურმან ჯინორიას დახვეწილი ლორდ ბერლეისადმიც. ნ. ხუსკივაძე თანმიმდევრულად წარმოაჩენს ინგლისის ძლევაგამოსილებისათვის თავშეწირული, მებრძოლი დედოფლის პორტრეტს. ნანუკა ხუსკივაძის ელისაბედის სახეში – ქალისა და დედოფლის მარადიულ ომში – მუდამ მძლავრობს ეროვნული ინტერესებისათვის თავდადებული დიდი დედოფალი, მ. კახიანის მარიამ სტიუარტში კი – სიყვარულისთვის თავგანწირული ქალი.

ნანუკა ხუსკივაძის თამაშის სტილიზებული მანერა, – მისი ტეხილი აქესტი, ინტონაცია თუ მოძრაობები მკაფიოდ წარმოაჩენს მარად სტრესში მყოფი დედოფლის დაეჭვებულ ხასიათსაც და მის მტკიცე ნებისყოფასაც. იგი შიშობს, მერყეობს, დიდხანს ფიქრობს საბედისწერო და ისტორიული გადაწყვეტილების მიღებას, – საკუთარ თავში ჩაკლული სასურველი ქალური საწყისის – მომაჯადოებელი მარიამ სტიუარტის დასჯას. ელისაბედმა ისიც იცის, რომ ხალხი ბრბოა, რომელიც, შესაძლოა, უმალ აღმოჩნდეს მოწინააღმდეგის ბანაკში და დედოფლის თავდავიწყებულ სიყვარულს ძალაუფლებისა და ინგლისისათვის საბედისწერო ძალად მოეკლინოს.

ეფექტურობითა და ემოციურობით გამოირჩევა ნ. ხუსკივაძის ელისაბედის ხალხთან შეხვედრის სცენა. ეს უფრო კლოუნადაა, მოხერხებული ტრიუკი. როგორც ცნობილია, საცირკო, თეატრალური ელემენტებით, უხვადაა გაჯერებული კრიზისულ სიტუაციაში მყოფ პოლიტიკოსთა ქმედებები, მთელი მათი საქმიანობა. სპექტაკლშიც ნიღბებმორგებული გარემოცვის თანხლებით საზოგადოების წინაშე წარმდგარ დედოფალს ხალხის – დიდი მასის დამაჯერებელი დასტური დასჭირდა ყველაზე სახიფათო ოპონენტისგან თავდასაცავად, მის საბოლოოდ მოსაცილებლად. ერთგულ გარემოცვაზე ამხედრებული, ფრთაგაშლილი არწივივით წამომართული ნ. ხუსკივაძის ელისაბედი შეკავებული ცინიზმით, შინაგანი ძლეულვარებით წარდგა ბრბოს წინაშე და ყურადღებით დააკვირდა ნამძალადევი მორეკილ მრევლს. დედოფალმა უნდა ამოიცნოს მტერი, მიმალული უზარმაზარ მასაში.

ორი დედოფლის მარადიულ სასუფეველში შეხვედრის სცენა ემოციური და მეტაფორულია. მარინა კახიანის ახალგაზრდა, მომხიბვლელი მარიამ სტიუარტი თალის ჭრილიდან გადმოიხარა, ნაბიჯი წინ გადადგა და ხელი შეაშველა წელში მოხრილ, ვალმოხდილ დედოფალს. მსცოვანი ელისაბედიც ნდობით დაეყრდნო მეტოქეს და უკვდავებაში სახელოვან ოპონენტთან ერთად შეაბიჯა. იმავდროულად, მარინა კახიანის თავშეკავებულ ღიმილში წამით გაკრთა პატივისცემისა და ცინიზმის სხივიც დიდი მეტოქის ისტორიული ღვაწლისა და ძალაუფლების ეფემერულობის გამო. აღსანიშნავია ისიც, რომ მარიამ სტიუარტის გარეშე, ვერც ელისაბედი გახდებოდა ის, რაც გახდა. ელისაბედის პოლიტიკური დიდების, მისი მასშტაბის თანამოზიარე მარიამ სტიუარტიცაა. შერიგება შედგა და მარადიულ სასუფეველში სამარადჟამოდ გვერდი-გვერდ დასახლდნენ ინგლისის დიდებისათვის მოღვაწე დიდი დედოფალი და მისი მშვენიერი, დიადი ოპონენტი, ძალაუფლებისათვის მებრძოლი ორი სახელოვანი მონარქი.

რეჟისორის ყურადღების ცენტრში უმთავრესად ცენტრალური გმირები აღმოჩნდნენ, ხოლო მრავალრიცხოვანი გარემოცვა, ძირითადად, ეფექტურ ფონს ქმნის მათთვის. სრულყოფილად ვერ გამოიკვეთა ვერც ნაწული სარაჯიშვილის სცენური გმირის ხასიათი. მისი ინფანტა მარი მხოლოდ სპექტაკლის ფინალში ქმნის ორიგინალურ სცენას. სპექტაკლის მსვლელობისას დროდადრო ინტერესით უმზერდა სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს, დასასრულს კი, უდიერად დასწვდა უყურადღებოდ მიგდებულ გვირგვინს და ირონიულად თავზე დაიმხო. ამ ორიგინალური პასაჟით რეჟისორმა ხაზი გაუსვა დიდი პოლიტიკის მიღმა „მოღვაწე“ ფსევდოპოლიტიკოსთა წვრილმანი მიზნების უაზრობას, მის მასკარადულ ხასიათს. შედეგად – სამეფო გვირგვინს ნაწული სარაჯიშვილის სადარი ჯუჯა მასხარა (ინფანტა მარი) დაეპატრონა.

თუ „მარიამ სტიუარტის“ დადგმაში უნისონს ქმნიდა ძალაუფლებისათვის ბრძოლისა და სახელმწიფოებრივი აღმშენებლობის მზარდი ფაქტორი, ქართული დრამატურგიის

კლასიკად აღიარებულ შ. დადიანის „გუშინდელნი??“ დამპყრობლის პოლიტიკასთან შეხმატკბილებულად მოღვაწე ადგილობრივი ჩინოვნიკი სამშობლოს მოღალატედ, მისდა უნებურად კი, მოდგმის აღსასრულის თანამონაწილედაც მოგვევლინა.

გოჩა კაპანაძის მიერ სოხუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დასთან განხორციელებული და მარჯანიშვილის თეატრის მცირე სცენაზე წარმოდგენილი შალვა დადიანის „გუშინდელნი??“ პიესის მოდიფიკაციას წარმოადგენს. პროექტი აფხაზეთის მთავრობის ხელშეწყობით განხორციელდა (სპექტაკლის პრემიერა გაიმართა 2011 წლის დეკემბერში). პიესის სცენური ვერსია და მუსიკალური გაფორმება რეჟისორს ეკუთვნის. ქორეოგრაფია – კირა მებუკეს. სპექტაკლში სამი თაობის მსახიობია დაკავებული. მათგან სოხუმის თეატრის დასის 16 მსახიობი, რამდენიმე მოწვეული და ორიც დებიუტანტია.

1917 წელს შექმნილი პიესა ასახავს საქართველოს გასაბჭოებამდელ პერიოდს, მაგრამ მასში გაცხადებული პრობლემები დღემდე არ კარგავს აქტუალობას. რუსთაველის თეატრის სცენაზე თემურ ჩხეიძემ 1972 წელს ქართული თეატრის ისტორიაში შალვა დადიანის „გუშინდელნის“ შედეგად აღიარებული დადგმა განახორციელა. შთამბეჭდავი იყო შ. გაწერელიას წარმოდგენაც (2001) საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. მძაფრ ინტერესს იწვევს გოჩა კაპანაძის ახალი ინტერპრეტაციაც. ერთი გაღატაკებული ქართული სოფლის მაგალითზე სპექტაკლში ასახულია სრულიად საქართველოს პრობლემური საუკუნოვანი ყოფა-ცხოვრება. დადგმის დასათაურება რეჟისორმა სამი კითხვის ნიშნით დაამძიმა და წარმოდგენის მსვლელობისას ნათელი გახადა, რომ საუკუნის წინ არსებული უმწვავესი თემები მრავალმხრივ გამძაფრებულა. ჩიხში შესული კრიტიკული ვითარების, უიმედო და სრულიად უუფლებო მდგომარეობის გაცნობიერებით თავზარდაცემული ახალი თაობა თვითმკვლელობითა ახერხებს ტრაგიკული

სინამდვილის გაპროტესტებას, მისგან თავდახსნას.

მხატვარმა ანა ნინუამ შავ ფერში გადაწყვიტა სცენაზე წარმოდგენილი მამასახლისის სახლის ინტერიერი. მარჯვნივ დგას გრძელი მაგიდა, რომელზედაც, თემურ ჩხეიძის სპექტაკლისაგან განსხვავებით, სუფრა აღარ გაიშლება. გ. კაპანაძის დადგმაში ოდესღაც ეროვნული ღირსების ამსახველი ქართული სუფრა ფეხქვეშაა გათელილი. ამ მაგიდაზე დადიან, ცეკვავენ, მღერიან. ამ მაგიდაზე სძინავს ნიკა წერეთლის ნაბახუსევე გრენგოლმს. მოგვიანებით სწორედ აქვე აუპატიურებს იგი თეონა გურამიშვილის ფაციას, სპექტაკლის მიწურულს კი, უცხოტომელები და მათთან ალიანსში მყოფი გადაგვარებული ქართველები ამ მაგიდაზევე მართავენ თავაწყვეტილ ღრეობას.

სპექტაკლის დასაწყისში ავანსცენაზე მდგარ სკამზე ჩამომჯდარი და არარეალიზებად გარემოში საკუთარ უიმელო ხვედრზე დაფიქრებული აგრაფინა – ქეთი ჩაჩუა აგრესიულად მოისვრის წიგნს და საფეთქელთან მიიბჯენს რეეოლვერს. მსახიობი გააზრებულად, ემოციურად და სახიერად თამაშობს არა მარტო საკუთარი მხატვრული გმირის, არამედ მთელი მისი თაობის სულიერ ტრაგედიას. ცნობიერდება, რომ ამ სამყაროში ყველა ღირსება დამხობილია, განათლებამ ფასი და აზრი დაკარგა. იგი არა მხოლოდ უსარგებლო ატრიბუტად, არამედ ხშირ შემთხვევაში ტვირთადაც იქცა. სიცოცხლისათვის სახიფათო ზონად ქცეულ რეალობაში განათლებულ და მოაზროვნე პიროვნებას ასპარეზი არ გააჩნია, იგი იღვენება და საზოგადოებისგან იზოლირებულს აღარაფრის შეცვლა აღარ შეუძლია. თავისუფლებადაკარგულ ქვეყანაში სახელისუფლებო პოლიტიკის მიზანმიმართული შედეგებიდან აღმოცენებული პრობლემების გაცხადება აკრძალულია და მკაცრად ისჯება. დაპყრობილი ქვეყნის მოსახლეობას ერთადერთ ფუნქციად დაუწესდა მორჩილება, დუმილი და მოლოდინი. იგი მოვალეა, გულუხვად აღასრულოს სტუმარ-მასპინძლობის წესი, მუდმივად შეინარჩუნოს ღიმილიანი სახე და ცეკვა-სიმღერით გაართოს უცხოტომელი სტუმარი თუ მისი ადგილობრივი სატელიტი.



სატუსაღოდ ქცეულ საქართველოში კი სულ უფრო მატულობს თვითმკვლელობები.

სპექტაკლის დასაწყისში რეჟოლვერის ჩახმასს აგრაფინა – ქეთი ჩაჩუამაც გაბედულად გამოჰკრა თითი, მაგრამ რეჟოლვერმა არ გაისროლა. ნაცნობ, საბედისწერო ხმაზე შეშფოთებული შემოიჭრა კეკელა – ლორინა პაპუაშვილი-ელერდაშვილი და ქალიშვილს გამომცდელად დააცქერდა. აგრაფინამ სასწრაფოდ გადამალა იარაღი და იქაურობას გაეცალა. საბრალო დედა მიუხვდა განზრახვას მწუხრისფერ სამოსში ჩაცმულ ცრემლმორეულ, მუდამ სევდიან, ჰაეროვან ქალიშვილს, რომელსაც ალბათ მანამდეც მრავალგზის უცდია თვითმკვლელობა და გულმოკლულმა ხმის კანკალით დატუქსა იგი.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ავი წინათგრძნობისაგან აღელვებული და დაფიქრებული მამასახლისის მეუღლე კეკელა – ლორინა პაპუაშვილი-ელერდაშვილი მოჩვენებითი სტუმართმოყვარეობით ისმენს დაუპატიჟებელი სტუმრების საუბრებს. იგი დაძაბული უთვალთვალეს განმარტოებისკენ მიდრეკილ შვილებს და ესწრაფის – აცილოს მოსალოდნელი კატასტროფა.

სოციალისტ კარლო ყაყუტაძეზე თავდავიწყებით შეყვარებული აგრაფინა – ქეთი ჩაჩუა დაჟინებით გასცქერის სოფლის გზას. სიყვარულისა და ჰარმონიისადმი მტრულად განწყობილ გარემოში ხელოვნურად დაშორებული ახალგაზრდები თვალებითაა ახერხებენ ერთმანეთთან გასაუბრებას.

კარლო ყაყუტაძის სახე რეჟისორს ამოშლილი აქვს მოქმედი პირების სიიდან, მაგრამ აგრაფინას მიერ დარბაზისაკენ მიმართული მზერის უცვლელი მიმართულება მაყურებელს მუდმივად განაცდევინებს კარლო ყაყუტაძის სიახლოვეს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ შეყვარებული კაცი ნერვიულად მოძრაობს მამასახლისის სახლის შორიახლოს და თვალს ვერ აცილებს საყვარელ ქალს. თანასოფლელები სახიფათოდ მიიჩნევენ რეჟოლუციურად განწყობილ მეამბოხე, ნასამართლევ და

განკიცხულ ახალგაზრდასთან ურთიერთობას. ისიც ცდილობს სიმშვიდისმოყვარე თანამემამულეებს არ გაურთულოს ისედაც დამძიმებული ცხოვრების რიტმი.

მამასახლისის ოჯახში წასახემსებლად მუდამ უხვად თავმოყრილი თანასოფლელები გაჰყურებენ ნანგრევებად ქცეულ სოფელს, რიტმულად თვალს ადევნებენ გზაზე მიმავალ გამველ-გამომველს და სოფლის პრობლემებზე ფრთხილი კამათით, ჭორაობით, მეზობლების გაკილვით, ნაძალადევი მხიარულებით, ცეკვითა და სიმღერით თვითგამხნევენას, უიმედო მომავლისგან განრიდებას, თავდავიწყებას ესწრაფვიან. „ჩემი იყო ის მინდა, შენ კი სხვისკენ გარბიხარ!“, („ციცინათელა“) მღერიან სცენაზე და იკვეთება, რომ ამ სოფელში ყველაზე დიდი დეფიციტი დადებითი ემოცია და ჰარმონიული სიყვარულია.

მარინა სოლომონია მკაფიოდ წარმოსახავს სოფლის ვნებადამცხრალი ლამაზმანი ფოფოდის მხატვრულ სახეს. მსახიობი თამაშობს დიდი იუმორით, ქალური ეშხით, პეწიანად და ლაღად. მომაჯადოებელი არტისტიზმით გამორჩეული ფოფოდია – მარინა სოლომონია ოსტატურად, ზუსტი და ზომიერი ინტონირებებით, მომზიბვლელი გრაფიკული ნახაზით სახავს სცენურ გმირს. მას ეფექტურად ხელეწიფება, თავადვე გაუარშიყდეს მიზანში ამოღებულ სასურველ მამაკაცს, თავი მოაწონოს თავდაჯერებულ დათო ველიჯანაშვილის ჯვებე ქოლორდავასაც და იქვე, თხილნარში დაიცხროს მოზღვაებული ვნება. მსახიობი წარმოაჩენს უბირი სოფლელი ქალის სულიერ სამყაროში აშლილ დრამატულ ხვედრს შეუფერებელ პარტნიორთან თანაცხოვრების გამო. მის მიერ მრავალგზის გაჟღერებული – „მიწა გავისკტეს, მიწა“ – ხან სააღერსო ფორმას იძენს, ხან მუქარას, ხან კი ისეთ აღშფოთებას გამოხატავს, რომ ტაქტიანად იცილებს არასასურველ მოძალადეს.

გაკოტრებული თავადი კოწიას უმზითვო ქალიშვილი ფაცია – თეონა გურამიშვილი ამაყი, თამამი ახალგაზრდა ქალია და ღიად საუბრობს საკუთარ მიზნებზე. კოწიას მშვენიერი ასული აცნობიერებს, რომ არსებულ სინამდვილეში

მხოლოდ მშობლიური გარემოდან უსწრაფესი განრიდება და თვითგადარჩენაზე ზრუნვაა ღირებული. მისი დამოკიდებულება ვანო დუგლადის ადიკოსადმი არაა მიდრეკილი, თავი მოაწონოს ახალგაზრდა ფრანტს. მსახიობი წარმოაჩენს სცენური გმირის პრაგმატიზმს. მის ცივ, დროდადრო თითქმის მედიდურ დამოკიდებულებას მომხიბლავი, მაგრამ არასაიმედო ადიკოსადმი.

სოფელს მოულოდნელად წვეული ნიკა წერედიანის რიჟა-პარიკიანი მაზრის უფროსი რადიკალურად განსხვავდება ჟ. ლოლაშვილის იმპოზანტური, თავდაჯერებული, შინაგანი სიმშვიდით აღბეჭდილი, დახვეწილი მანერებით გამორჩეული გრენგოლმისაგან. რუსთაველის თეატრის სცენაზე შექმნილი ამაყი მაზრის უფროსის ვიზუალური პორტრეტიც კი საზოგადოებას სამართლიანად განაცდევინებდა კრძალვისა და პატივისცემის უხვ გრძნობას დიდი და ძლევამოსილი იმპერიის ღირსეული მსახურისადმი. ამ მხრივ ნიკა წერედიანის სცენური გმირი, ისევე როგორც შ. გაწერელიას წარმოდგენაში გ. ბრეგადის მიერ შექმნილი სახე, საკუთარ მდგომარეობასა და უფლებებში დაეჭვებული, ფრთხილი, თავდაჭერილი, თითქმის უჩინარი ჩინოვნიკია. ორივე მათგანს მკაფიოდ შერჩენია მდაბიო, საეჭვო წარმომავლობის კვალი.

ნიკა წერედიანის მხატვრული სახე მოჩვენებითი ზრდილობით შეჯავშნული, კონტაქტური, ყურადღებიანი, ეფექტური ახალგაზრდაა და არსებითად არ განსხვავდება გარემომცველი მოქალაქეების ფონზე. მსახიობი ირონია - იუმორით გამოკვეთილი გამომსახველობითი ხერხებით ხატავს დაპყრობილ ქვეყანაში ქვეშევრდომთა გასაცნობად, ხარკის ასაკრეფად, დროსტარებისა და „ტუნემცების“ მონობის მასშტაბის შესამოწმებლად წარმოგზავნილი უცხოტომელის პორტრეტს. მის თავდაპირველ ცნობისმოყვარეობას, რიდსა და შინაგან მღელვარებას მალევე ენაცვლება შეკავებული ბრაზი. სარგებლისმოყვარე ქვეშევრდომთა დაუფარავი მლიქვნელობით განრისხებული უთმო გრენგოლმი თავისებურად გამოხატავს შინაგან პროტესტს. იგი სულ უფრო მოურიდებლად, ნერვიულად

იხსნის და იხურავს უკვე უსარგებლო ატრიბუტად ქცეულ პარიკს.

მსახიობი ნუგზარ ჩიქოვანი სპექტაკლში დიდი სარკაზმით განასახიერებს მხდალ და ფარისეველ მალხაზ პიტრიშაძეს. ეროვნული თავმოყვარობისაგან განმარცხულ მამასახლისს საკუთარ მოვალეობად დიდი ხელმწიფის ერთგულება მიუჩნევია. იგი კატეგორიული უარით ისტუმრებს მრევლს – სოფლის გასაჭირის გამო „საყვედურს ვერ ვეტყვი“ ხელმწიფის კაცსო და თანასოფლელებსაც უკრძალავს კოლონიური პოლიტიკის მიზანმიმართულ შედეგებზე ჩივილს. გაუსაძლისი ყოფით შეჭირვებული ქართველები კი, დიდი წინააღმდეგობის მიუხედავად, მრავალგვარი ხრიკის მომარჯვებით ახერხებენ ხელმწიფის მსახურთან შეღწევასა და ჩივილს.

მამასახლისის სიხარბითა და თაღლითობით აღშფოთებული პაატა კიკვაძის ჯიბო კვანტრიშვილი ზეწარში გახვეული შეიპარა გრენგოლმის საძინებელში. ნაბახუსევ სტუმარს უშველებელი მოძრავი თეთრი მასა მოჩვენება ეგონა და შიშისაგან ლამის სული განუტევა. მერაბ ბრეკაშვილის გაკოტრებული თავადი კოწია სასმელით ეახლა ხელოვნურად წელგამართული და შიმშორეულმა მეწილეობა შესთავაზა მადნეულის გაყიდვაში დახმარების შემთხვევაში. ჯულიეტა პაკელიანის კნინა ეშხამ მჟავე კიტრი მიართვა სტუმარს. ეს ენერგიული ქალბატონი დათო ველიჯანაშვილის ჯვებე ქოლორდავამ ძლივს მოაშორა სიმშვიდისმოყვარე უფროსს და განწირული ქალი ისე ჩაებლაუჭა გრენგოლმს, რომ მისი ყურადღების მოსაპოვებლად ჩექმა გახადა და თან გაიყოლა.

თემურ ჩხეიძის სახელოვან სპექტაკლში, ისევე როგორც შალვა გაწერელის დადგმაში, გენერალი ბერდოსანი (გ. ჭიჭინაძე, პ. კუბლაშვილი) წელს ქვემოთ გადაჭრილი და ურიკაზე დაკრული ხეიბარი იყო. რუსთაველელთა წარმოდგენაში „გ. ჭიჭინაძის გენერალი სცენაზე ურიკით შემოჰყავდათ. იგი ჩია, ჩვრებში ჩაფლული, დაღეული ბერიკაცი იყო და მოგაგონებდათ თოჯინების თეატრის ტიკინას, რომელსაც ლაპარაკის უნარიღა

შერჩენია“<sup>1</sup>. ამ მხრივ გ. კაპანაძის დადგმაში ნუგზარ წერედიანის ბერდოსანი გალოთებული, ფენშიშველა, ექსცენტრული, თითქმის შეურაცხადი მოხუცია, რომლის იმედზე ყოფნა კიდევ უფრო გამოკვეთს შეჭირვებული ქართველების არაადეკვატურ აზროვნებას. აშკარა იყო, რომ ნუგზარ წერედიანის ბერდოსანის ძალებს აღემატებოდა დაკისრებული მოვალეობა და ბუნებრივად ჟღერდა ხელისუფლების მსახურთან მის მიერ მხოლოდ საკუთარ თავზე ზრუნვის მოტივი.

ნუგზარ ჩიქოვანის მლიქვნელმა მამასახლისმა თავისი გულუხვობით მრავლისმხილველი მაზრის უფროსიც დააბნია. მან ხელისუფლების მსახურის კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად არა მარტო ოქროს ბეჭდები და ფულის მსხვილი დასტა უძღვნა გრენგოლმს, არამედ უყოყმანოდ გაწირა სრულიად საქართველო. ძარცვის აზარტით გალაღებული მამასახლისი ესწრაფვის, ნებისმიერი მსხვერპლშეწირვის ფასად უზრუნველყოს პირადი კომფორტი. თუმცა, როგორც ირკვევა, დიდი ქონების მოხვეჭის მიუხედავად, ვერც მის ოჯახში დავანებულა საოცნებო იდილია.

ქართველების დევრადაციის მასშტაბით გაცემული ნიკა წერედიანის გრენგოლმი ზიზღმორეული აქილიკებს სამყაროს ერთ-ერთ უძველეს ერს და ცინიკურად ეპატრონება უპატრონო ქვეყნის სიმბოლოდ, მომავალ კენიან ჩიტუნად ჩამოქვეითებულ, გაკოტრებული თავადის ულამაზეს ასულს. ნათესავის ხვედრით შემფოთებული კირა მებუკის ხანდაზმული ჩიტუნია აღერსიანად ტუქსავს „თაყვანისმცემელს“ და რეკვიემის ჰანგებზე ძალით აჰკიდებს გასაქცევად გამზადებულ, გამოფხიზლებულ გრენგოლმს. „ფაციას მოჩვენებითი წინააღმდეგობიდან აღარაფერი რჩება. მისი უნებისყოფო ბუნება ემორჩილება გრენგოლმის შეგონებას“<sup>2</sup>, – წერდა აკაკი ბაქრაძე ნ. ფაჩუაშვილის სცენური გმირის თაობაზე. ეს შეფასება იდენტურია სოხუმის თეატრის სპექტაკლში შექმნილი თეონა გურამიშვილის ფაციათვისაც. რუსთაველის

<sup>1</sup> ბაქრაძე ა. „კინო, თეატრი, 1989“, გვ. 298

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 299

თეატრის სცენაზე „ფაცია – ნ. ფაჩუაშვილი წელში გამართული, გაფხორილი, დამცინავი ღიმილით ტოვებდა თანამემამულეებს და გრენგოლმთან ერთად მიემგზავრებოდა“.<sup>1</sup> ამ მხრივ თეონა გურამიშვილის ფაცია მთელი არსებით აცნობიერებს პიროვნულსა და ეროვნულ ტრავმებს. პროტესტი და მძაფრი საყვედური ჟღერს მის უკანასკნელ რეპლიკაშიც – „იყიდება საქართველო!“ მაგრამ მას პირზე ხელის აფარებით აჩუმებენ დაჭერის შიშით ყველა შეურაცხყოფის ამტანი უუფლებო ქართველები. აჩქარებული უცხოტომელი კი ცინიკურად სვამს მასპინძლების სადღეგრძელოს – „გაუმარჯოს ჩვენი ღვთისმშობლის წილხვედრ გასხივებულ საქართველოს“ და ღიად ამცირებს ყველა ადამიანური უფლებებისაგან განმარცვლ ქვეშევრდომებს. ერთ-ერთი მათგანი, მკვეთრი ფერის მაკიაჟით დახატული წითელლოყება, მოკლე წითელ კაბაში გამოწყობილი და წითელბაფთიანი ზაზა ასანიშვილის თავადი გორგასლანიანი სტუმარს თავდავიწყებით ეცეკვება კანკანს. გორგასლანიანის სახით მტერთან ალიანსში მყოფი ქართველების გადაგვარებული, მომაკვდავი და ცვედანი მოღვაწეობს სცენაზე.

თ. ჩხეიძის დადგმაში „მ. გოგავას ადიკო პიტრიშიძე განათლებული ახალგაზრდა, სპორტის მოყვარე, ულტრათანამედროვე აზრების მქონე, თავისუფლების მოტრფიალე (თუმცა სიტყვით და არა საქმით), თითქოს ამაყი და თავმოყვარე არაფერს სთხოვდა მაზრის უფროსს... მისი პროტესტი მოჩვენებითი გახლდათ და სულით ადიკოც არარაობა იყო“.<sup>2</sup> სოხუმის თეატრის სპექტაკლში შექმნილი ვანო დუგლადის ადიკო სულიერად ლატაკი და თავისუფალი სიყვარულის მეხოტბე პოზიორია. ფაციას დამკარგავი ახალგაზრდა კაცი კი სრულიად კარგავს საკუთარი თავისა და მომავლის რწმენას. იგი რწმუნდება, რომ სასურველ პარტნიორად ვერ გამოდგება და მზადაა, გაუარშიყდეს მარინა სოლომონიას ფოფოლიასაც და თითქმის ბებიას ასაკის კირა

<sup>1</sup> იქვე. გვ. 300

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 295

მებუკის კნენა ჩიტუნისაც. ვანო ღუგლაძის სცენური გმირის სახელოვანი ბოლო მონოლოგი დაკნინებულ-გადაგვარებული კაცის მიერ პატრიოტული თემით სპეკულირების მცდელობად იქცა და იგი ნაბახუსევი თანასოფლელების გნისში ჩაიკარგა. ამ ფონზე სრულიად ლოგიკურ ფინალს იძენს მისი თვითმკვლელობის აქტი. მხოლოდ ამგვარი შესტითღა ძალუმს გააპროტესტოს მამის ნაქურდალზე დამოკიდებული უპერსპექტივო კაცის უაზრო არსებობა, რომელსაც მხოლოდ ერთი ღამის სიამოვნების შეთავაზებაღა ძალუმს საყვარელი ქალისათვის.

XXI საუკუნის ქართულ რეალობაში უსწრაფესად განვითარებული პროცესების გათვალისწინებით, სწორედ კლასიკურ დრამატურგიას აღმოაჩნდა ყველაზე დიდი რესურსი. იგი შესაძლებლობას ქმნის, ქართულმა თეატრალურმა რეჟისურამ ადეკვატურად ასახოს ჩვენი კრიზისული ვითარება და ნიღაბი შემოამარცვოს დეგრადაციის უძირო უფსკრულში დანთქმულ, ფსევდოპოლიტიკურ თამაშ-გარიგებებში, დემაგოგიურ რიტორიკებში ურცხვად გაწაფულ „მამებსა და შვილებს“.

**ერთი პიესის განსხვავებული  
ინტერპრეტაციები**

არტურ მილერი მეოცე საუკუნის უდიდეს ამერიკელ დრამატურგად არის მიჩნეული. მისი ყველაზე ცნობილი პიესებია: „ყველა ჩემი ვაჟიშვილი“ / „All My Sons“ (1947)/, „კომოვოიაჟერის სიკვდილი“ / „Death of a Salesman“ (1949)/, „ხედი ზიდიდან“/ “A View from the Bridge“ (1955)/, „ფასი“/ „The Price“ (1968)/ და, რა თქმა უნდა, „მკაცრი განსაცდელი“, („The Crucible“ (1953)/ „სეილემის პროცესი“/, ჩვენში ამ სათაურით ცნობილი პიესა, რომელსაც ორიგინალში განსხვავებული სახელწოდება აქვს. არტურ მილერის შემოქმედება და მისი პირადი ცხოვრებაც (მოგეხსენებათ, ის მეოცე საუკუნის სილამაზის სიმბოლოდ მიჩნეული მერლინ მონროს მეუღლე იყო ხუთი წლის განმავლობაში და მათ ქორწინებას მზეთუნახავისა და გენიოსის ქორწინება უწოდეს) მუდმივად იყო როგორც ამერიკული, ასევე მსოფლიო პრესის ყურადღების ცენტრში. არტურ მილერის პიესები იდგმებოდა მსოფლიოს წამყვან თეატრებში, მისი პიესების მიხედვით იღებდნენ ფილმებს. თავად დრამატურგის ნამუშევრები და მისი პიესების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლები თუ ფილმები არა ერთი ნომინაციითა და ჯილდოთი აღინიშნა. კვლევის თემაა არტურ მილერის „სეილემის პროცესის“ ინტერპრეტაციები თბილისის სცენებზე. თუმცა, ვიდრე უშუალოდ კვლევის საგანს შევხებით, მინდა მოკლედ გავაანალიზო მილერის პიესის შექმნის ისტორია, მისი პირველი დადგმა და ამ პიესის მიხედვით გადაღებულ ფილმები.

არტურ მილერის „მკაცრი განსაცდელის“ („The Crucible“) პრემიერა 1953 წლის 22 იანვარს შედგა ბროდვეიზე, მარტინ ბუკის თეატრში. შესაბამისად, პიესის დაწერის თარიღად 1952 წელი უნდა მივიჩნიოთ. პიესა რელიურ ამბებს ეფუძნება – მასაჩუსეტსის შტატში მომხდარ პროცესს, ე. წ. კუდიანებზე



---

---

ნადირობას 1692–1693 წლებში. პიესის მოქმედი პირების უმეტესობას რეალური პროტოტიპები ჰყავს. არტურ მილერმა მცირედი კორექტივები შეიტანა პერსონაჟთა ბიოგრაფიებში – მთავარი მოქმედი პირის, აბიგაილ უილიამსის პროტოტიპი 11 წლის იყო, პიესაში ის 17 წლისაა.<sup>1</sup> ეს ცვლილება დრამატურგს დასჭირდა, რათა გაემძაფრებინა აბიგაილის შურისძიების მოტივაცია: პიესისეული პერსონაჟი ჯონ პროქტორზე – იმ ოჯახის უფროსზეა შეყვარებული, რომელთანაც იგი მოსამსახურედ მუშაობდა და რომელთანაც სასიყვარულო კავშირი ჰქონდა. აბიგაილი ტიტუბასთან, ბარბადოსელ მონასსა და მის თანატოლ გოგონებთან ერთად რიტუალურ ცეკვებს ასრულებს ტყეში. სამუელ პერისი სეილემის ეკლესიის წინამძღვარი გოგონების ცეკვის მომსწრე ხდება. სწორედ ამის შემდეგ იწყება სეილემში კუდიანებზე ნადირობა. პროცესში, საეკლესიო წინამძღვრების გარდა, ერთვებიან სამართალდამცავები: დენფორტი, მოსამართლე ჰოტორნი, ჩივერი და ა. შ. ოლონდ სეილემში ხდება უკუგება – გოგონები საკუთარი თავის გასამართლებლად სეილემის მცხოვრებლებს, უმეტესად მათ, ვინც არ მოსწონთ და ვისზედაც შურისძიება სურთ, ჯადოქრობაში დებენ ბრალს. სწორედ ეს ხდება მიზეზი იმისა, რომ მშვიდობიანი პროვინციის ცხოვრებაში ქვენა გრძნობების აღზევება იწყება – ხორციელ ვნებებს აყოლილი აბიგაილი ცდილობს ჯონ პროქტორის მეუღლის, ელისაბედის გზიდან ჩამოცილებას და მისი ადგილის დაკავებას. ენ პატნემი საკუთარი ჩვილების უსუსურობასა და გარდაცვალებას მრავალშვილიან ქალს – რებეკა ნერსის აბრალებს და მისი გასამართლებისა და ჩამოხრჩობის მიზეზი ხდება. თომას პატნემს, ენის მეუღლეს, ჯაილს კორის მიწების ჩაგდება სურს და უყოყმანოდ წამებს ცილს მეზობელს საკუთარი მამულის გასაფართოებლად... საოცარი სურათი იხატება – ერთი მხრივ, ანგარებიანი ადამიანების მიერ უდანაშაულოთა დაუნდობლად გაწირვისა, რომელსაც სამართალდამცავები აღასრულებენ და მეორე მხრივ, ზნეობრივი სიმაღლისა, რომლის უპირველესი

---

<sup>1</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Crucible](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Crucible)

წარმომადგენელიც პიესის პროტაგონისტი ჯონ პროქტორია.

მეჩვიდმეტე საუკუნის დასასრულის ამერიკულ პროვინციაში დატრიალებული ამბავი საინტერესოა არა მხოლოდ როგორც ფაქტი, ასევე როგორც მძაფრი ინტრიგისა და პერიპეტეიების შემცველი ისტორია. ცხადია, ეს პროცესი ისეთი დრამატურგის ხელში, როგორც არტურ მილერი იყო, უაღრესად ემოციურ პიესად იქცა, – პერსონაჟთა ვნებათაღელვა უკიდურესობამდე გამძაფრებული და, შესაბამისად, უაღრესად საინტერესო მასალაა მსახიობისთვის პერსონაჟის სახის გამოსაძერწად. მაგრამ, ცხადია, მხოლოდ ემოციურობა არ არის ამ პიესის მთავარი ღირსება: არტურ მილერმა „მკაცრი განსაცდელი“ („The Crucible“) მაკარტიზმის აღზევების ხანაში დაწერა. ვითარება, რომელიც იმ დროს ამერიკის შეერთებულ შტატებში იყო, მართლაც გვაგონებს „კუდიანებზე ნადირობას“. ცხადია, არტურ მილერი, როგორც ნამდვილი შემოქმედი, მის სამშობლოში მიმდინარე რთული პროცესების მიღმა ვერ დარჩებოდა. „მკაცრი განსაცდელი“ („The Crucible“) მილერმა დაწერა როგორც მაკარტიზმის ალეგორია. სავარაუდოდ, ეს პიესა ერთ-ერთი მიზეზიცაა იმისა, რომ 1956 წელს არტურ მილერი თავად დაიკითხა წარმომადგენელთა პალატის კომიტეტში ანტიამერიკული ქმედებების გამორკვევის მიზნით და კონგრესის უპატივცემულობის ბრალდება წაუყენეს.<sup>1</sup>

როგორც უკვე აღვნიშნე, „მკაცრი განსაცდელის“ („The Crucible“) პრემიერა 1953 წლის 22 იანვარს შედგა მარტინ ბეკის თეატრში, ბროდვეის ერთ-ერთი წამყვან თეატრში, რომელიც 1924 წელს დაარსდა. ამ თეატრის რეპერტუარში, გარდა დრამატული წარმოდგენებისა, მრავალადა მიუზიკლები. ეს თეატრი 2003 წლიდან ალ ჰირშფილდის თეატრის სახელითაა ცნობილი. სპექტაკლის პრემიერას პრესაში დიდწილად მტრულად განწყობილი შეფასებები მოჰყვა. მხოლოდ „ნიუ-იორკ თაიმსის“ შეფასება იყო დადებითი. თავად არტურ მილერი ამბობდა, რომ სპექტაკლი იყო სტილიზებული და ცივი. და მაინც, ეს წარმოდგენა დაჯილდოვდა ამერიკის

<sup>1</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Crucible](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Crucible)

შეერთებული შტატების უმაღლესი სათეატრო პრიზით, Tony Award-ით. ეს პრიზი რანგით უტოლდება კინემატოგრაფიის უმაღლეს პრიზ ოსკარს, მუსიკალურ გრემის, სატელევიზიო ემის...

„მკაცრი განსაცდელი“ („The Crucible“) მრავალგზის დაიდგა ამერიკის შეერთებული შტატების თეატრებშიც და ევროპაშიც. ევროპული დადგმებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1954 წლის პარიზის სარა ბერნარის თეატრის სპექტაკლი, სადაც მთავარ როლებს ივ მონტანი და სიმონა სინიორე თამაშობდნენ. პიესა ორჯერ იყო ეკრანიზებული: პირველად 1957 წელს, საფრანგეთ-გერმანიის ერთობლივი ნაწარმოები, რომელიც რეჟისორმა რაიმონდ როულაუმ დადგა. უმნიშვნელოვანესი ფაქტია, რომ პიესის ადაპტაცია და ფილმის სცენარი ჟან-პოლ სარტრმა შექმნა. ცხადია, იმ რანგის ფილოსოფოსი და დრამატურგი, როგორც ჟან-პოლ სარტრი იყო, არტურ მილერის პიესაში უცნობლად შეიტანდა პრობლემის ეგზისტენციალურ ხედვას და ამ პრიზმიდან წარმოაჩენდა გადარჩენის დილემის წინაშე მდგარი პერსონაჟების არსებობის პრობლემას. ფილმში იმ პერიოდის ევროპული კინოს ნამდვილი თანაგარსკვლავედი იყო დაკავებული. სიმონა სინიორე – ელისაბედ პროქტორი, ივ მონტანი – ჯონ პროქტორი (ეს მსახიობები თამაშობდნენ სარა ბერნარის თეატრის სპექტაკლშიც), მილენ დე მონჟო – აბიგაილ უილიამსი, მიშელ პიკოლი – პატნემი და ა. შ... ფილმი მრავალი პრიზით აღინიშნა და, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, პრიზებით აღინიშნა სამსახიობო ნამუშევრები.

მეორე ეკრანიზაცია 1996 წელს განხორციელდა. ამჯერად სცენარის ავტორი თავად არტურ მილერი გახლდათ. ფილმის რეჟისორი იყო ნიკოლას პიტნერი, ხოლო მთავარ როლებს ასრულებდნენ: დენიელ დე ლუისი – ჯონ პროქტორი, ვაინუნა რაიდერი – აბიგაილ უილიამსი, პოლ სკოფილდი – მოსამართლე დენფორტი. სამსახიობო ნამუშევრები არა ერთი ნომინაციით აღინიშნა. თავად არტურ მილერი ოსკარის ნომინანტი გახდა საუკეთესო ადაპტირებული სცენარისთვის. ფილმი 1997

წელს ბერლინალეს მონაწილე იყო. ამრიგად, „მკაცრი განსაცდელი“ („The Crucible“) სამართლიანად ითვლება ამერიკული დრამატურგიის ერთ-ერთ საუკეთესო ქმნილებად, რომელიც მისი შექმნიდან დღემდე არ კარგავს პოპულარობას როგორც თავად ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ასევე ევროპაში. მით უფრო საინტერესოა ამ პიესის ქართული ინტერპრეტაციების ანალიზი და ქართული სპექტაკლების, როგორც მსოფლიო სათეატრო პროცესების მონაწილის შეფასება.

1965 წლის თებერვალში რუსთაველის თეატრში არტურ მილერის პიესის პრემიერა შედგა. „სეილემის პროცესი“ – რუსთაველის თეატრის სპექტაკლს ასე ეწოდებოდა. პიესა ქართულად ქეთევან ლორთქიფანიძემ თარგმნა. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი ამერიკელი დრამატურგის პიესის პირველი ინტერპრეტაცია იყო. თეატრის მუზეუმში დაცული 1965 წლის 15 თებერვლის ოქმი №4 სპექტაკლის ჩაბარების დოკუმენტია.<sup>1</sup> მსგავსი ოქმები ყოველი წარმოდგენის სამხატვრო საბჭოსთვის ჩაბარების დროს დგებოდა. ბიუროკრატიული პროცედურა და რიგითი დოკუმენტი უაღრესად მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის წარმოდგენის თაობაზე. უპირველეს ყოვლისა, სამხატვრო საბჭოს შემადგენლობა: ირაკლი აბაშიძე, ვახტანგ ბერიძე, ნიკო ყიასაშვილი, გურამ სალარაძე, სერგო ზაქარიძე, თამაზ ჭილაძე, ბუხუტი ზაქარიძე, გიორგი გეგეჭკორი, ბადრი კობახიძე, ვიზო ჟორდანიას, რობერტ სტურუა, ალექსანდრე სლოვინსკი, ოლეგ ქოჩაკიძე, იური ჩიკვაძე, ოთარ ლითანიშვილი, რამაზ ჩხიკვაძე, ემანუელ აფხაიძე. საზოგადოდ, თეატრების სამხატვრო საბჭოების შემადგენლობაში თეატრებისა და საზოგადოებისთვის ღირებულ პიროვნებებს იწვევენ. ამის გამოც, სპექტაკლის ჩაბარების ოქმები უმეტესად წარმოდგენის საკმაოდ ღრმა ანალიზს შეიცავს. ვფიქრობ, ოქმში წარმოდგენილი პიროვნებების სია თავისთავად მრავლისმეტყველია. ამგვარი ოქმები სამხატვრო საბჭოს წევრების პირველ ემოციას შეიცავს და ამითაც არის საინტერესო. რამდენიმე ციტატას მოვიყვან

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. ოქმი №4, „სეილემის პროცესი“.

ამ ოქმიდან:

**„განსტანგ ბერიძე“** – რეჟისორის მიერ აზრობრივი, ემოციური და რიტმული მხარე შესანიშნავადაა მონახული. ამიტომ გიტაცებს და გაღელვებს. ეს ნაწარმოები შესანიშნავია, მაგრამ ამავე დროს, ამკარად პუბლიცისტური. ამიტომ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის სიმართლე, რომელიც ყველა მსახიობს მოაქვს. ს. ზაქარიაძე რომ შესანიშნავია, ეს არაა გასაკვირი.

**ამხ. ნ. ყიასაშვილი** – დარწმუნებული ვარ, რომ ეს წარმოდგენა ნამდვილ მოქალაქეობრივ ჟღერადობას მიაღწევს. მაყურებელი დიდი ხანია ელის ასეთ წარმოდგენას.

**ამხ. ი. აბაშიძე** – „სეილემის პროცესი“ მხატვრული თვალსაზრისით, მილერის საუკეთესო პიესად არ მიმაჩნია – ეს პუბლიცისტური პიესაა, თუმცა დიდი მხატვრის მიერაა დაწერილი. ამიტომ, ხშირად მიჭირს იმის განსხვავება, სად მოქმედებს ჩემზე ხელოვნება და სად სინამდვილე. ეს პიესა დიქტატურის წინააღმდეგია, თუმცა პრობლემურია და ფილოსოფიური.

**ამხ. თ. ჭილაძე** – გუშინ წინ რომ ვნახე, მეგონა დასი სცენაზე სათამაშოდ კი არ ასულა, არამედ ადამიანის ღირსების დასაცავად. არ შეიძლება დღეს მაყურებელი არ დაფიქრებულიყო თავისი ღირსების დაცვაზე. მე ბედნიერი ვიყავი რეჟისორისა და მსახიობების გამარჯვებით. ეს შეკრული, ანსამბლური სპექტაკლია ყველა თაობის მსახიობთა ორგანული შერწყმით. ქართულ თეატრში ბოლო დროს ეს იშვიათი მოვლენაა. შესანიშნავია მხატვრობა – იდეა იხატება მასში, – მსახიობი დამთრგუნველი სამყაროთა გარემოცული.

**ამხ. ბ. ზაქარიაძე** – აღტაცებული დავრჩი დღევანდელი წარმოდგენით, მაგრამ ერთი რალაც მაფიქრებს: ანალოგიური ამბავი მოხდა ჩვენთან 1937 წელს. ბევრში გამოიწვევს ასოციაციას, გულს ატკენს, იქნებ ბოლოში დიქტორის ტექსტში შეიცვალოს „20 წელი“.

**ამხ. ნ. ყიასაშვილი** – თუ ნაწარმოები ასეთ ასოციაციას იწვევს, თარიღის შეცვლა არაფერს ნიშნავს.

**ამხ. ს. ზაქარიაძე** – რომ არ ყოფილიყო ჩვენში 1937 წ.

ეს პიესა თავის მნიშვნელობას არ დაკარგავდა. რა არის 1937 წ. სამამულო ომთან შედარებით? მილიონობით ებრაელის გაწყვეტასთან შედარებით? ამიტომ „20“ წელი არაფერს ნიშნავს და ავტორის შესწორება ამისთვის არ ღირს. ჩვენ ის გვინდა, რომ მაყურებელმა ამ სპექტაკლის მეორე დღეს იფიქროს თავის და სხვის ღირსებაზე, კაცთმოყვარეობაზე“.<sup>1</sup>

როგორც სპექტაკლის ჩაბარების ოქმიდან ირკვევა, საბჭოს წევრების ანალიზი მხოლოდ წარმოდგენის მხატვრულ ხარისხზე მსჯელობით არ შემოიფარგლება. ბუხუტი ზაქარიაძის ტექსტში ნახსენები 1937 წლის ასოციაცია უცილობლად გაჩნდებოდა საზოგადოებაში. მაგრამ არა მხოლოდ 1937 წლის. გასული საუკუნის 60-იან წლებს, რომლებიც შედარებით მშვიდი იყო საქართველოსთვის, წინ უამრავი რეპრესია უძლოდა. მოგვხსენებათ, მეოცე საუკუნის საქართველოს ისტორია უამრავ ტეხილს მოიცავს, სადაც მსხვერპლი უდანაშაულო ხალხი იყო. ცხადია, მასაჩუსეტსის შტატში მეჩვიდმეტე საუკუნეში დატრიალებული ტრაგედია არტურ მილერის პიესაში არა მხოლოდ ისტორიული გარემოა, არამედ იმგვარი სამყაროს მოდელი, სადაც ადამიანური ქვენა გრძნობების აღზევება საზოგადოების წევრებს და თავად საზოგადოებას უქმნის საფრთხეს. ასოციაციები, რომელთაც რუსთაველის თეატრის წარმოდგენა აღძრავდა მაყურებელში, მხოლოდ 1937 წელთან არ იყო დაკავშირებული. ინტელექტუალური მაყურებელი არტურ მილერის შექმნილ სამყაროს მოდელში საკუთარი ქვეყნის მოდელს ხედავდა, სადაც ცილისწამება, დასმენა და კენის სინდრომიც არაერთგზის აღზევებულა და ათასობით ადამიანი შეუწირია. ამდენად, „სეილემის პროცესი“ 60-იანი წლების მაყურებლისთვის იყო სპექტაკლი, რომელიც ემოციის გარეშე არავის დატოვებდა. კიდევ ერთი ვითარება, რომელიც გარკვეულწილად აირეკლა რობერტ სტურუას ამ დადგმაში, თავად რუსთაველის თეატრის შიდა, შემოქმედებითი კონფლიქტია, რომელიც საბოლოოდ თავად რობერტ სტურუას პედაგოგის, მიხეილ თუმანიშვილის თეატრიდან წასვლით

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. ოქმი №4, „სეილემის პროცესი“.

დასრულდა. კვლევა ამ საკითხს არ ეხება და მხოლოდ იმას აღნიშნავ, რომ ისეთ სენსიტიურ გარემოში, როგორც თეატრია, შემოქმედებითი შიდა კონფლიქტები ძალზე მტკივნეულად აღიქმება. „სეილემის პროცესში“ დაკავებული მსახიობების ნაწილი მიხეილ თუმანიშვილის თანამოაზრე, „მიშას მსახიობი“ იყო. ცხადია, ეს ვითარება გარკვეულ გავლენას ახდენდა როგორც შემსრულებლებზე, ასევე დამდგმელებზე და სპექტაკლში შექმნილი ვიზუალური გარემოც და აქტივორთა ემოციური მუხტი უკიდურესად იყო გამძაფრებული. სპექტაკლის პროგრამაზე დაბეჭდილი ანოტაცია ამგვარი სიტყვებით თავდებოდა: „წარსულის გახსენებით ა. მილერმა დაუნდობლად ამხილა ბურჟუაზიული სისტემა, რომელიც ძალადობასა და უსამართლობას ემყარება. ა. მილერი იცავს ადამიანის მაღალ ღირსებას და მოუწოდებს ყველას შეებრძოლოს ძალადობას, უსამართლობას“.<sup>1</sup> ცხადია, ამგვარი „მხილებანი“ საბჭოთა კავშირში მხოლოდ ბურჟუაზიულ სისტემას ეხებოდა, ქართულ სინამდვილესთან კი მას რუსთაველის თეატრის მაღალმხატვრული წარმოდგენა აკავშირებდა.

თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე, რომელიც იმხანად რუსთაველის თეატრის ლიტერატურული ნაწილის გამგე იყო, ამგვარად აფასებდა არტურ მილერის პიესის დამკვიდრებას რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში: „არტურ მილერის დადგმა არც ერთი თვალსაზრისით არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს. მილერი მკვეთრი, ნათლად ჩამოყალიბებული პოზიციის მქონე ავტორია, მისი ნაწარმოების დედააზრი უსათუოდ კონკრეტულია და ნათელი. მამასადაძმე, თეატრის არჩევანი შეიძლება შეჩერდეს მილერის პიესაზე მხოლოდ მაშინ, თუ მასში ჩაქსოვილი იდეა ახლობელია იმათთვის, ვინც ეს ნაწარმოები სცენაზე უნდა განახორციელოს. ამგვარი მოქალაქეობრივი სიახლოვის და იდეით ჭეშმარიტი აღელვების გარეშე შეუძლებელია მილერის პიესის ხარისხოვანი განხორციელება სცენაზე“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცული „სეილემის პროცესის“ პროგრამა.

<sup>2</sup> ნათელა ურუშაძე. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, ხელნაწერი, ექსპონატი

სპექტაკლის აღქმა დეკორაციით იწყება. არტურ მილერის პიესის რობერტ სტურუასეული ინტერპრეტაციაც სამეულის (ოლეგ ქოჩაკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი და იური ჩიკვაძე) დეკორაციით იწყებოდა. მხატვრებმა სრულიად ორიგინალური ხერხი შესთავაზეს მყურებელს – „პარტერი და სცენა გაყოფილი იყო თეატრის „რკინის ფარდით“ (სახანძრო უშიშროების მიზნით რომ ეშვება ხოლმე სპექტაკლის დასასრულს). ამ „ფარდის“ მძიმე, ტლანქი, პირქუში ფორმა დამთრგუნველი იყო. როგორც გიგანტური გილიოტინა ხრჭილით, მძიმედ ადიოდა და თავზარდამცემი ხმაურით ეცემოდა ძირს. მისი სიცივე, შეუვალობა, შემაზრზენი შეგრძნება რაღაც გამოუცნობისა და ტირანულის შუა საუკუნეების სიღრმეში დაძრული იდუმალბების ხატად იყო თითქოს ქცეული“.<sup>1</sup> ეს რკინის ფარდა, ერთი მხრივ, დეკორაციის ვიზუალურ-მატერიალური ნაწილი იყო და, მეორე მხრივ, მეტაფორა, რომელიც ამ ტერმინს – „რკინის ფარდას“, რომელიც საბჭოთა კავშირის დანარჩენ სამყაროსგან იზოლაციას აღნიშნავდა, – შეესატყვისებოდა.

სამეულის მიერ წარმოსახული სეილეშის ყოფითი გარემო უხეში, გაურანდავი ხის ფაქტურით შექმნილი ავეჯი მბრუნავ სცენაზე სხვადასხვა კუთხით წარმოჩნდებოდა. დეკორაციის შემადგენელი ნაწილი იყო უზარმაზარი კოჭები და ზედ ჩამოკიდებული სახრჩობელები. ეს სახრჩობელები სიმბოლურ დატვირთვას იძენდა და მთელი საზოგადოების განწირულების მოტივს წარმოაჩენდა.

არანაკლებ საინტერესო იყო სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება, უფრო ზუსტად – მუსიკისა და ხმაურების სინთეზი, რომელიც ერთგვარად ფილმის განმოვანებას უფრო ჰგავდა. ხმოვანი პარტიტურის ავტორი ევგენი მაჭავარიანი იყო. დეკორაცია და ხმოვანი რიგი სპექტაკლში ქმნიდა იმ დამთრგუნველ ატმოსფეროს, სადაც პერსონაჟები საკუთარი უდანაშაულობის დამტკიცების შეუძლებლობის გამო ზნეობის

---

№ 947.

<sup>1</sup> ნოდარ გურაბანიძე. „პირველი ნაბიჯი კონცეპტუალური რეჟისურისკენ“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988, № 10, გვ. 25.



საწინააღმდეგო არჩევანს აკეთებენ.

მოსამართლე დენფორტის როლის შემსრულებელი სერგო ზაქარიაძე თითქოს მომწესხველად მოქმედებდა სეილეშის მცხოვრებლებზე. „მისი პირქუში, მსაჯულის მანტიით მოსილი ზვიადი სხეული სივრცეს ყოველმხრივ სერავდა, თითქოს თავისი მსხვერპლის გამო, სივრცეს ყოველმხრივ გამო კაბალისტიკურ ნიშნებს ხატავდა... მეტად შემაზრზენია მისი რეფლექსი ადამიანის აღქმისა, როგორც პოტენციური დამნაშავესა“.<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის „სეილეშის პროცესში“ არაერთი საინტერესო როლი შეიქმნა: ედიშერ მაღალაშვილის ჯონ პროქტორი, გურამ სადარაძის ჰეილი, ზინა კვერენჩხილადის ელიზაბეტი, იზა გიგოშვილის აბიგაილი, ნანა ფაჩუაშვილის სუსანა... და მანც, სერგო ზაქარიაძის დენფორტი ამ წარმოდგენის ყველაზე სრულყოფილი როლი იყო. ვისაც ეს ბუმბერაზი მსახიობი სცენაზე უნახავს, უცილობლად გაიზიარებს ჩემს მოსაზრებას...

1965 წელს არტურ მილერი თბილისს ეწვია და რუსთაველელთა სპექტაკლს ამგვარი შეფასება მისცა: „დარბაისლური წარმოდგენაა და არა სენტიმენტალური, როგორც ეს ზოგიერთ სცენაზე მინახავს. მომეწონა, ძალზე შთამბეჭდავია... მიზანსწრაფულია, ძლიერია მოქმედება, მთლიანი და მონოლითური“.

რუსთაველის თეატრმა „სეილეშის პროცესი“ მოსკოვში, კრემლის თეატრში წარმოადგინა და დიდი წარმატება ხვდა წილად“.<sup>2</sup>

და კიდევ ერთი ფაქტორი, რითაც არტურ მილერის პიესის მნიშვნელოვნება შეიძლება შეფასდეს ქართული თეატრის ისტორიაში: „სეილეშის პროცესის“ დადგმა რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრის დასაწყისია. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრის უმნიშვნელოვანესი მოვლენა – სტურუას თეატრის ფენომენის სახელით შესული ქართული და, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, მსოფლიო კულტურის

<sup>1</sup> მ. ლეონი, „სერგო ზაქარიაძე“, გამ. „ხელოვნება“, 1975, გვ. 356.

<sup>2</sup> „სეილეშის პროცესის წარმატება“, „ლიტერატურული საქართველო“, 1966, 09. 12.

ისტორიაში – სწორედ ამ სპექტაკლით იღებს სათავეს. თავად რეჟისორი ასე აფასებს „სეილემის პროცესის“ როლს მის ბიოგრაფიაში: „ეს სპექტაკლი საეტაპო იყო ჩემს შემოქმედებაში. ჩემთვის შეუმჩნეველად მივედი კონცეპტუალურ რეჟისურამდე. მე სავსებით უარი ვთქვი მორალიზაციაზე და დიდაქტიკურ ტონზე. კრიტიკიუმი? აზრობრივი წყობის სიფხიზლე და მნიშვნელობა ზნეობრივი ქვეტექსტისა გამრავლებული ნათელ სცენიურ სახეზე. „სეილემის პროცესის“ შემდეგ დაიწყო ჩემი პროფესიული მუშაობა. მე უკვე ვიცოდი, თუ რას ვეძებდი თეატრში და რა მსურდა მიმელო მისგან“<sup>1</sup>.

ამრიგად, „სეილემის პროცესის“ დადგმა მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი მოვლენაა: ქართული თეატრის სცენაზე წარმატებით დაიდგა უდიდესი ამერიკელი დრამატურგის არტურ მილერის პიესა და სწორედ ამ პიესის დადგამ განაპირობა ახალი სათეატრო აზროვნების დასაწყისი დიდი რეჟისორის, რობერტ სტურუას შემოქმედებაში.

1994 წელს თემურ ჩხეიძემ მარჯანიშვილის თეატრში „სეილემის პროცესი“ დადგა. ოთხმოცდაათიანი წლების დასაწყისი სამართლიანად შევა საქართველოს ისტორიაში, როგორც ურთულესი სულიერი და მატერიალური პრობლემების აღმნიშვნელი პერიოდი. საქართველოში მომხდარი იყო ხალხის მიერ არჩეული პრეზიდენტის ძალით დამხობის აქტი, წაგებული იყო აფხაზეთის ომი, საქართველოში სიცივე და შიმშილი მეფობდა... პროგრამის ფასი 4000 კუპონი იყო, სახელმწიფოს ფულის ნიშანიც კი არ ჰქონდა. სცენაზე გასვლის წინ ადმინისტრაცია სათეატრო შენობამდე ფეხით მისულ მსახიობს საჭმელს ახვედრებდა, რათა აქტიორს სცენაზე შიმშილით გული არ წასვლოდა. თეატრში ასევე ფეხით მისულ მაყურებელს გაყინული შენობა ხვდებოდა. ორად გაყოფილი საზოგადოება, ე. წ. „ზვიადისტები“ და მათი არაერთგზის დამრბევი „პუტჩისტებიც“, დამნაშავეს ეძებდა და „კუდიანებზე ნადირობას“ იწყებდა. ამ ვითარებაში განსაკუთრებით მძაფრი იყო ისეთი რეჟისორის პოზიცია, როგორიც თემურ ჩხეიძეა.

<sup>1</sup> გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1984, 17. 06.

ცხადია, თემურ ჩხეიძე კარგად იცნობდა რობერტ სტურუას ცნობილ სპექტაკლს. „1994 წელს, ანუ თითქმის სამი ათეული წლის შემდეგ, თემურ ჩხეიძე კვლავ „სეილემის პროცესით“ უსვამს დიაგნოზს სულიერად დასნეულებულ, დავრდომილ და ზნედაცემულ საზოგადოებას და ამ მხრივაც აგრძელებს და უკავშირდება თეატრის საუკეთესო ტრადიციებს“.<sup>1</sup>

უნდა აღინიშნოს, რომ „სეილემის პროცესი“ თემურ ჩხეიძემ ჯერ პეტერბურგის გიორგი ტოვსტონოგოვის სახელობის თეატრში დადგა და შემდგომ – მარჯანიშვილის თეატრში. რეჟისორს არაერთი სპექტაკლი გადაუტანია ქართული სცენიდან რუსულ სცენაზე. ოღონდ „სეილემის პროცესის“ შემთხვევაში ის ჯერ პეტერბურგში დაიდგა, ხოლო შემდეგ თბილისში. პეტერბურგში დადგმულ წარმოდგენას უდიდესი წარმატება ხვდა წილად და პრესაშიც მრავლად დაიბეჭდა დადებითი რეცენზია. ამ წარმოდგენის ექიმ თბილისამდეც ჩამოაღწია და საზოგადოება ინტერესით ელოდა „სეილემის პროცესის“ ახალ ვერსიას.

მარჯანიშვილელთა წარმოდგენის მხატვარი შოთა გლურჯიძე იყო. სცენაზე ეწყო ხის უზარმაზარი ლოდები, რომლებიც სამი მხრიდან შემოფარგლავდნენ სამოქმედო არეალს. პორტალზე განლაგებული იყო მორების გადაჭრის შედეგად დარჩენილი კუნძები, რომლებიც თოკებით იყო მიბმული ზეცად მოაზრებულ სცენის ზედა ნაწილთან. ეს ვიზუალური კავშირი ორმაგ ასოციაციას აღძრავდა – ერთი მხრივ, ზეცასთან კონტაქტის, და მეორე მხრივ, – სახრჩობელების თოკების. მოხდა რეჟისორისა და მხატვრის თანამოაზრეობის სინთეზი, როგორც დეკორაციის, ასევე პერსონაჟების სამოსელის გააზრების თვალსაზრისით – კოსტიუმისა და გრიმის, როგორც გმირის წარმოსახვის ერთ-ერთ უმთავრეს მახასიათებლად გადაქცევის გზით. ამ მხრივ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ნატო მურვანიძის მერი უორენი. ოთხმოცდაათიანი წლების დასაწყისში ნატო მურვანიძე ქართული თეატრისა და კინოს ამომავალ ვარსკვლავად ითვლებოდა. ამ გარემოებას

<sup>1</sup> კრავაი ნახუცრიშვილი. „გამოცდა“, გაზ. „ივერია ექსპრესი“, 1994, 23. 09.

უპირატესად მისი სილამაზე განაპირობებდა. მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენაში ნატო მურვანიძე მერი უორენის როლს ასრულებდა. მომხიბვლელმა მსახიობმა რამდენადმე სახასიათო, სათვალისანი, დაბნეული კნაჭა გოგონა წარმოსახა. იმდროინდელი პრესა ნატო მურვანიძის როლზე აღნიშნავდა, რომ მისი შესრულების მხატვრული ხარისხი სპექტაკლში ყველა თაობის მსახიობების როლებს აღემატებოდა. დენფორტის როლს მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში ნოდარ მგალობლიშვილი ასრულებდა. თემურ ჩხეიძემ, რობერტ სტურუასგან განსხვავებით, ამ როლზე იმგვარი ფაქტურის მსახიობი აიყვანა, რომელიც ფიზიკური მონაცემებით უხეში ძალის განსახიერება კი არ იქნებოდა, არამედ „უფლებამოსილი არარაობის“, როგორც მას თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე უწოდებს.<sup>1</sup> საინტერესო სახე იყო სპექტაკლში თემურ კილაძის ჯონ ჰეილი. სწორედ ის იქცა თემურ ჩხეიძის წარმოდგენაში რეჟისორის კონცეფციის გამომხატველ ძირითად მხატვრულ სახედ. სპექტაკლი „მთავრდება ავანსცენაზე მარტო, მაყურებელთან პირისპირ მდგომი, რწმენაშერყეული ახალგაზრდა ჰეილის უკიდურესად მღელვარე სიტყვებით, რომლებსაც ხმამაღალი მუსიკა ახშობს. მართლაც, ვინ უნდა გაიგონოს ის, რაც ამ სასოწარკვეთილი ახალგაზრდის სულიდან მოედინება, როცა ირგვლივ არავინაა, გარდა სცენის სიღრმეში მონატური ცარიელი სახლებისა! უფლებამოსილთა არარაობა და რწმენაშერყეული ახალგაზრდობა – აი, როგორ იკითხება ამ სპექტაკლში თ. ჩხეიძის სატკივარი“.<sup>2</sup>

ამრიგად, მეოცე საუკუნის დასასრულის საქართველოს ყველაზე მტკივნეული პრობლემები ქართულ სცენაზე კვლავ არტურ მილერის პიესის დადგმით წარმოისახა. მარჯანიშვილის თეატრის „სეილემის პროცესი“ თემურ ჩხეიძის მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატვად იქცა.

ცალკე შესწავლის თემაა „სეილემის პროცესის“ დადგმები

<sup>1</sup> ნათელა ურუშაძე. „რად მივიღვარ თეატრში“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1994, 2–9. 12.

<sup>2</sup> იქვე;

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ დრამის ფაკულტეტის პედაგოგები ყოველთვის ცდილობენ, სადიპლომო სპექტაკლებისთვის იმგვარი პიესები შეარჩიონ, რომლებიც ყველაზე კარგად წარმოაჩენენ სამსახიობო ჯგუფის სწავლების შედეგს. საინსტიტუტო სპექტაკლების ამოცანაა, მაქსიმალურად კარგად წარმოჩნდეს, თუ როგორ ისწავლეს მომავალმა მსახიობებმა მსახიობის ოსტატობა, მეტყველება, სასცენო მოძრაობა, გრიმის ხელოვნება... არტურ მილერის პიესის არჩევა ამ მიზნის მისაღწევად საუკეთესო გზა აღმოჩნდა – პიესაში ხომ არაჩვეულებრივად საინტერესო პერსონაჟების სახეებია შექმნილი, რომელთა განხორციელებისას სტუდენტს მაღალმხატვრული მასალა აქვს და როლის განვითარების დიაგრამა დრამატურგიულად სრულყოფილად ვითარდება. პროფესორ გიზო ჟორდანიას არჩევანი მის სამსახიობო-სარეჟისორო ექსპერიმენტულ ჯგუფთან სწორედ ამ ვითარებამ განაპირობა. სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმეს ელენე ღონცოვამ და გიორგი გეგეჭკორმა. მეტყველების პედაგოგი ლეილა კაპანაძე იყო, გრიმს გიორგი სარჩიმელიძე ასწავლიდა. სპექტაკლი მიჰყავდათ მომავალ რეჟისორებს – თამარ ფალავანდიშვილს და ლევან სვანაძეს. ელისაბედ პროქტორის როლის შემსრულებელი ნინო კობერიძე (მსახიობი ამ როლს მოგვიანებით თემურ ჩხეიძის დადგმაშიც თამაშობდა) პირად საუბარში იგონებდა, რომ ჯგუფი შეშინდა კიდეც, როდესაც გიზო ჟორდანიამ წინასადიპლომო სპექტაკლად არტურ მილერის პიესის დადგმა შესთავაზა. რეჟისორის პოზიცია კი მართებულად გახლდათ – უმჯობესი იყო, ძლიერი სამსახიობო პოტენციის ჯგუფს მაღალი რანგის დრამატურგიული ნაწარმოების განხორციელებით გაეკეთებინა განაცხადი. ექსპერიმენტული ჯგუფი ბევრს მუშაობდა. პრემიერა 1980 წელს შედგა გრიბოედოვის სახელობის დრამატული თეატრის მცირე სცენაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სამსახიობო ჯგუფის სპექტაკლები – „სეილემის პროცესი“ და „სამოთხის ჩიტი“ უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა იმდროინდელ

თბილისელ სტუდენტთა შორის. ეს არც იყო გასაკვირი, რადგანაც გიზო ჟორდანიას მაღალპროფესიულ სარეჟისორო ნამუშევარში ახალგაზრდების მართლაც საუკეთესოდ განხორციელებული როლები შესანიშნავ დებიუტად გადაიქცა. ამ სამსახიობო ჯგუფში არაერთი ვარსკვლავი გაიზარდა. როლების განაწილება ამგვარი იყო: პერისი – მამუკა კიკალეიშვილი, აბიგაილი – ქეთევან გეგეშიძე, ჯონ პროქტორი – თეიმურაზ კილაძე, ელისაბედ პროქტორი – ნინო კობერიძე, ჰეილი – ირაკლი აფაქიძე და ა. შ. სრულიად განსხვავებული ინტერპრეტაციით იყო წარმოდგენილი მამუკა კიკალეიშვილის პერისი. მილერისეული პერსონაჟი სამუელ პერისი, სეილემის ეკლესიის წინამძღვარი, რომლის გაურკვევლობა და პრიმიტიული აზროვნებაც სეილემის ტრაგედიის დაწყებას განაპირობებს, მამუკა კიკალეიშვილის შესრულებით იუმორით სავსე ნახევრად კომიკურ როლად გადაიქცა. ძალზე საინტერესოდ იყო გააზრებული ჯონ და ელისაბედ პროქტორების ურთიერთობა. მინდვრის ყვავილს ამოიღებდა უბიდან თემურ კილაძის ჯონ პროქტორი, ამ პატარა დეტალით გამოხატავდა დაპატიმრებული მეუღლისადმი სინაზეს. ნინო კობერიძე ელისაბედის ფაქიზ ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ქმნიდა. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ამ სტუდენტურ სპექტაკლში შექმნილი როლები ახალგაზრდა მსახიობებისთვის წარმატებული გზის დასაწყისად იქცა.

2012 წელს „სეილემის პროცესის“ დადგმა რეჟისორმა, პროფესორმა სანდრო მრეველიშვილმა განახორციელა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დიმიტრი ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრში მის სამსახიობო ჯგუფთან. სასწავლო თეატრს ლალი კოდალაშვილი ხელმძღვანელობს. ეს, ფაქტობრივად, ნამდვილი თეატრია საკმაოდ ვრცელი რეპერტუარით. სანდრო მრეველიშვილი დადგმის რეჟისორიც იყო და მხატვარიც. როგორც რეჟისორმა პირად საუბარში აღნიშნა, ეს პიესა სასწავლო პროცესისთვის მეტად ნოყიერი მასალაა. სიყალბესა და სიმართლის კონფლიქტი, რომელიც

რიგით ადამიანს უკომპრომისო გმირად ჩამოაყალიბებს, დღესაც აქტუალურ პრობლემად რჩება. მაკარტიზმისთვის ნიშნეული „კუდიანებზე ნადირობის“ პრობლემა ამა თუ იმ ქვეყანაში პერიოდულად წამოტივტივდება. ჩვენი უახლესი ისტორია, პოლიტიკური რყევები ამის თვალსაჩინო მაგალითია. სტუდენტური სპექტაკლი ანსამბლური წარმოდგენა იყო და თავად პედაგოგმა არ ინდომა მისი სტუდენტების ნამუშევრებში რომელიმეს გამოყოფა. ამ ახალგაზრდების სახელები ჯერ-ჯერობით უცნობია ფართო საზოგადოებისათვის და ვიმედოვნებთ, რომ ეს სპექტაკლი წარმატებული გზის დასაწყისი იქნება. სანდრო მრეკლიშვილი ამ ჯგუფის საფუძველზე ახალი თეატრის დაარსებას გეგმავს. არტურ მილერის „სეილემის პროცესი“ ამ თეატრის რეპერტუარში უცილობლად იქნება და, შესაძლოა, სწორედ ამ წარმოდგენით გაიხსნას ახალი თეატრი თბილისში.

რეჟისორ გიორგი მარგველაშვილის შემოქმედებითი სახელოსნოს ნამუშევრები საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში ყოველთვის გამოირჩევა. ამჟამად სასწავლო პროცესს ამ ჯგუფში გიორგი მარგველაშვილთან ერთად უძღვებიან ოსტატობის პედაგოგი, ასოცირებული პროფესორი ნინო ლიპარტიანი, მეტყველების პედაგოგები, ასოცირებული პროფესორი მანანა ბერიკაშვილი და სოფო ებრაღიძე, ცეკვის პედაგოგები – კოტე ფურცელაძე და მათი ლიპარტიანი, სასცენო მოძრაობის პედაგოგი შოთა სხირტლაძე... უდავოა, რომ ეს აკადემიური პერსონალი პროფესიონალი მსახიობების აღზრდის გარანტია. ნინო ლიპარტიანის დადგმული „სეილემის ჯადოქრების“ (ამ სახელწოდებით იყო წარმოდგენილი სპექტაკლი) პრემიერა 2013 წლის 28 მარტს შედგა. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ სპექტაკლი ახალგაზრდებში უკვე პოპულარობით სარგებლობს და არაერთგზის იქნა წარმოდგენილი. დამდგმელი მხატვრის, ქეთი ნადიბაიძის ლეკორაციაში ხის ფაქტურა დომინირებს: გრძელი მერხები და მაგიდები. უკანა ფონადაც ხის ფაქტურაა გამოყენებული. პერსონაჟების კოსტიუმები ამერიკული

სოფლის მცხოვრებლების ჩაცმულობის შესაბამისია – ტყავის ჩექმები, ტყავისა და ნაჭრის ფილეტები, სასულიერო პირების სუტანები, გოგონების წინსაფრები გრძელ ქვედა ბოლოებზე... სპექტაკლში გამოყენებულია პოპულარული კომპოზიტორის, მიშა მდინარაძის კომპოზიციები. წარმოდგენა გოგონების ცეკვით იწყება. ეს რიტუალური ცეკვაა და იმავდროულად სპექტაკლის ეფექტური შესავალი. მაღალი ტემპო-რიტმით დაწყებული წარმოდგენა ასევე გრძელდება – სტუდენტების სწავლების შედეგი მწყობრი კომპოზიციებით შექმნილ მიზანსცენებში თამაშდება. და მაინც, უპირველესი ღირსება ამ სპექტაკლისა ახალგაზრდა მსახიობების შექმნილი როლებია. ძნელია მათ შორის ვინმეს გამოყოფა, და მაინც აღვნიშნავდი ჯონ პროქტორისა (ლაშა ჯუხრაშვილი) და აბიგაილ უილიამსის (მარიამ სუჯაშვილი) შექმნილ სახეებს. ეპიზოდი, როდესაც აბიგაილი ფაქტობრივად ხელმეორედ ცდილობს ჯონ პროქტორის შეცდენას, პერსონაჟების ვნებათა დაპირისპირების ასპარეზად იქცევა. მომხიბვლელი გოგონას ცდუნებას პროქტორის აგრესია უპირისპირდება – ამგვარად ცდილობს იგი ცოდვისა და სიყალბისგან თავის დაცვას. „სეილემის ჯადოქრები“ სასწავლო თეატრის საუკეთესო სპექტაკლია, სადაც პედაგოგებისა და სტუდენტების თანაშემოქმედება სამომავლოდ პროფესიული ჩამოყალიბებისკენ წარმართავს ახალგაზრდების შემოქმედებას.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ არტურ მილერის „მკაცრი განსაცდელი“, სხვადასხვა სახელწოდებით წარმოდგენილი ქართულ სცენებზე, თითქმის ნახევარი საუკუნეა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ქართულ სათეატრო ცხოვრებაში. რობერტ სტურუას დადგმული „სეილემის პროცესი“ რეჟისორის პოლიტიკური თეატრის ჩამოყალიბების დასაწყისად იქცა. თემურ ჩხეიძის უაღრესად აქტუალურმა სპექტაკლმა გასული საუკუნის დასასრულს საზოგადოების გამოფხიზლების, დაფიქრების მისია შეასრულა. მილერის პიესის პერსონაჟები ქართველი მსახიობების შესრულებით შესანიშნავ მხატვრულ სახეებად გარდაიქმნა. 80-იანი წლებიდან



მოყოლებული, არტურ მილერის ამ პიესის პერსონაჟების მიხედვით შექმნილი როლები ახალგაზრდა ქართველი მსახიობების წარმატებულ დებიუტებად იქცა. მილერის ეს პიესა თითქმის ყველა მაღალი რანგის ქართველმა რეჟისორმა დადგა. მეოცე საუკუნეში სეილემის ტრაგედიის მსხვერპლთა მემორიალი გაუხსნეს, სადაც ქვებზე თითოეული დაღუპულის სახელია უკვდავყოფილი. სამწუხაროდ, სეილემის პრობლემები საზოგადოებაში მაინც პერმანენტულად იჩენს თავს. არტურ მილერის პიესა და მისი დადგმები მთელ მსოფლიოში სეილემის მსხვერპლთა უკვდავყოფაც არის და კაცობრიობის გაფრთხილებაც სამომავლოდ. ჩვენს სათეატრო პროცესებშიც მილერის დრამატურგიის დადგმის როლი ასეც მოიაზრება. და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ქართულმა სპექტაკლებმა არტურ მილერის საუკეთესო ინტერპრეტაციებს შორის დაიმკვიდრა ადგილი.



---

---

*პინემცოდნეობა*





## ალმოდოვარი და მომხმარებელთა საზოგადოების ფიტიშემა

თითქმის 40-წლიანი დიქტატურის შემდეგ ესპანეთში განვითარებულ პოლიტიკურ, სოციალურ თუ კულტურულ პროცესებს ერთი ტერმინით ახასიათებენ – Movida, რაც ქართულად მოძრაობას ნიშნავს. მართლაც, 1975 წლიდან, დიქტატორ ფრანკოს სიკვდილის შემდეგ, როდესაც თითქმის ყველა შეზღუდვა და აკრძალვა გაუქმდა, თითქოს ისტორიული განვითარების მანამდე შეკუმშული ზამბარა გაიმართა, ყველაფერი ამოძრავდა და დროის ათვლა ახალი, დაჩქარებული სისწრაფით დაიწყო. Movida-ს სულისკვეთებას ერთ-ერთი მისი თანამედროვე ასე აღწერს: „მთავარია, არ გაჩერდე! თორემ იმ ბნელი წლების მოგონებები წამოგეწევა. გამოიქცე ბარიდან იქ მისვლის პირველივე წუთების შემდეგ, მერე ვერნისაჟიდან მოდების ჩვენებაზე გაქანდე, თან ამ რბოლისას როკ-კონცერტის რამდენიმე ნოტი დაიჭირო, კვლავ ტაქსში ჩახტე და უკვე სადღაც, სხვაგან გაემართო. როგორც რომელიმე ქალი ალმოდოვარის უკანასკნელი ფილმიდან“<sup>1</sup>. ამ ფრაზიდან უკვე ჩანს, თუ ვინ გახდა ამ მოძრაობის მთავარი ფლაგმანი და ვის შემოქმედებაში აისახა მისი სულისკვეთება ყველაზე მძაფრად.

წლების განმავლობაში ესპანელებს არწმუნებდნენ, რომ სწორედ მათ აკისრიათ, ამ ცვალებად სამყაროში, მარადიული ფასეულობების: ოჯახის, რწმენის, ტრადიციებისა და ღირსების გადარჩენის დიადი მისია. მაგრამ დიქტატურის დასრულების შემდეგ, ლიბერალიზაციისა და დემოკრატიზაციის პოლიტიკასთან ერთად საზღვარგარეთიდან შემოსულმა მასობრივმა კულტურამ და სექსუალურმა რევოლუციამ ნამდვილი გარდატეხა მოახდინა ერის შეგნებაში.

სწორედ ამ დროს გამოჩნდა ასპარეზზე თანამედროვეობის

---

<sup>1</sup> <http://seance.ru/n/10/almodovar-portait/nad-vsey-ispаниеy-anilinovoe-nebo/>

აღბათ ერთ-ერთი ყველაზე თვითმყოფადი რეჟისორი პედრო ალმოდოვარი. თავისი უჩვეულო კინემატოგრაფით ახალგაზრდა ალმოდოვარი მეტისმეტად ფერადოვანი, ფეთქებადი, დაუდგრომელი, სასაცილო და ზოგჯერ უხამსიცი კი იყო. უდიერი დამოკიდებულებით მრავალი ესპანელისათვის ხელშეუხებელი ოჯახისა და რელიგიის თემებისადმი, ტაბუირებული სექსუალობის საკმაოდ გროტესკული წარმოსახვითა და ფერთა ნამდვილად არანორმალური, თვალებისამატიკვებელი სიჭრელით, ის თითქოს სილას აწნიდა მომხმარებელთა ეპოქის მოწესრიგებულ და გაწონასწორებულ საზოგადოებას, თუმცა მოგვიანებით იმავე საზოგადოებამ ამისათვის მადლობაც კი გადაუხადა და ლამის ცოცხალ კლასიკოსად შერაცხა.

ალმოდოვარის შემოქმედებით თავისუფლებაზე გარკვეულწილად აღბათ იმ ფაქტმაც იმოქმედა, რომ ის, პრაქტიკულად, თვითნასწავლი რეჟისორია. მშობლიური ლა მანჩიდან მადრიდში მისი ჩამოსვლის დროისთვის ფრანკოს ბრძანებით კინოსკოლა დახურული იყო და ალმოდოვარს პირდაპირ პრაქტიკაზე მოუწია მონტაჟისა და რეჟისურის ხელოვნების სწავლა. თავის მასწავლებლებად ბუნუელის მექსიკურ პერიოდს, ჰიჩკოკს და ბილი უაილდერს ასახელებს: „უაილდერმა მაჩუქა შავი იუმორისა და დრამის ნაზავი, ის საუცხოო ნაზავი, რომელიც კურნავს სულიერი სენტემენტალურობისაგან და რომელსაც, სამწუხაროდ, ძალიან იშვიათად იყენებენ თანამედროვე კინოში. ჰიჩკოკმა თავის შემოქმედებაში გააერთიანა დახვეწილი ოსტატობა, მაღალი ხარისხის იუმორი და ილუმალების მომწესრიგებული სულისკვეთება. მე და ბუნუელი კი ერთ კულტურას მივუკუთვნებით. ის ჩემი მასწავლებელია“.<sup>1</sup>

საკუთარ მასწავლებლად რეჟისორი აგრეთვე მადრიდს მიიჩნევს. სადღეღამისო ცხოვრებით მცხოვრები ხმაურიანი მეგაპოლისი, – ოჯახის, ახლობლების, კავშირებისა და ფულის გარეშე დედაქალაქის დასაპყრობად ჩასული ახალგაზრდა პროვინციელისათვის, რომელსაც ერთადერთი მიზანი

<sup>1</sup> [www.videodrome.ru/stuff/3980-455.shtml](http://www.videodrome.ru/stuff/3980-455.shtml)

ამოდრავებდა – ცხოვრება და კინოს „კეთება“ ესწავლა, ნამდვილ მუხად იქცა. „მე მივიღე ის ისევე, როგორც ავადმყოფობას იღებენ. მივეჩვიე რეალობას, რომ მადრიდი მხოლოდ გართობა და ფუფუნება არ არის და ეს მონეტის მარტო ერთი მხარეა, რომ დიდ ქალაქებს აქვთ გარეუბნები და ნაგავსაყრელები, ხმაური და სიღარიბე, მაგრამ, ამასთანავე, სწორედ ამ ნაკლოვანებებშია მათი სიდიადე. შეიძლება ითქვას, გავიზარდე, განვეითარდი, გამოვიბრძმე და გავმდიდრდი მადრიდში, ქალაქის რიტმისა და გულისცემის პარალელურად. ჩემი ცხოვრება და ჩემი ფილმები დაკავშირებული, გადაჯაჭვულია მადრიდთან“.<sup>1</sup> დედაქალაქის მაცხოვრებელი უბრალო ადამიანები, მომხმარებელთა ეპოქის ჩამოყალიბების დასაწყისის საშუალო კლასის ესპანელები, თავისი პატარა სისუსტეებითა და მიდრეკილებებით, სისხარულებითა და პრობლემებით, ალმოდოვარის შთავგონების წყარო გახდა.

მისი ფილმები ყველა არსებული და არარსებული მიმდინარეობის ნაზავია, რისთვისაც მას „კინოპანკი“<sup>2</sup> კი უწოდეს. მის ნამუშევრებს ესპანური კულტურისათვის უკვე ქრესტომათიულად ქცეული ეროვნული თავისებურება – შავი იუმორი, ირონია და თვითირონია გამოარჩევს. რეჟისორი დასცინის ადამიანურ სისუსტეებსა და თვალთმაქცობებს, მასობრივი კულტურის ნაწილად ქცეულ რელიგიას და რელიგიად ქცეულ ტელევიზიას.

მასობრივი კულტურის ფეტიშებით შეპყრობილ მომხმარებელთა ეპოქის საზოგადოებისთვის, რომლის გემოვნება და ფასეულობები სატელევიზიო რეკლამებში წარმოდგენილი, მუდმივგახამებული თეთრეულისა და მუდმივად გაღიმებული ადამიანებით დასახლებული, არარსებული იდეალური სამყაროს გავლენით ყალიბდება, მორალური მუხრუჭები მნიშვნელობას კარგავენ, რადგან მთავარი – გაყიდვების რაოდენობის ზრდა ხდება. სწორედ სატელევიზიო რეკლამა რეჟისორის დაცინვის

<sup>1</sup>[www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/engnoticias.htm](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/engnoticias.htm)

<sup>2</sup> В е т р о в а Т. Кто вы сеньор Альмодовар?, сбор. «Киносценарии, фильмы, люди, события», стр. 136.

ყველაზე მკვეთრი და მუდმივი ობიექტი. აღმოდგომის ფილმში „ქალები ნერვიული კრიზის ზღვარზე“ (1988) კარმენ მაურა ასახიერებს მსახიობ ქალს, ვისი ყველაზე „წარმატებული“ როლი სარეცხი ფხვნილის სატელევიზიო რეკლამაში შესრულებული მკვლელის დედაა, რომელიც სასწაულმოქმედი ფხვნილის საშუალებით უკვალოდ აქრობს სისხლის ლაქებს საკუთარი შვილის პერანგიდან და მას პოლიციელთა დევნიდან გადაარჩენს. არანაკლებ გროტესკულია იმავე ფილმში პრეზერვატივის რეკლამა, რომელსაც მღვდელი პირდაპირ ჯვრისწერაზე გადასცემს პატარძალს. რეჟისორი ამ სარეკლამო რგოლებს კოლაჟურად, მოულოდნელად რთავს ხოლმე ფილმის სტრუქტურაში. ონავარი ბავშვის მსგავსად, – აღიზიანებს, ეთამაშება, თითქოს მახეს უგებს მაყურებელს, რომ მერე მისი გაცოცხლებული სახის გამომეტყველებაზე გაიცინოს.

თანამედროვე საზოგადოებას ტელევიზია ჰკარნახობს – როგორ იცხოვროს, რაზე იფიქროს და იოცნებოს, რა არის ცუდი და რა – კარგი, რისკენ უნდა ისწრაფოდეს და რას უფრთხოდეს. ის უკვე დიდი ხანია ჩაენაცვლა ნამდვილ ცხოვრებასა და განცდებს, სინამდვილე პოპკულტურის მიერ დამკვიდრებულმა სტერეოტიპებმა შეცვალეს. ამიტომაც უმოწყალო, დაუნდობელი ირონიულობით ასახავს აღმოდგომის ამ ახალი დროების ბომონს და თავის ფილმებში დასცინის თითოეული ჩვენგანისთვის ყოველდღიურობად ქცეულ თოქ-შოუებს, სადაც ადამიანების ნამდვილი გრძნობები და განცდები, ტკივილები და სინარულები მხოლოდ რეიტინგის ამადლების იარაღად ქცეულა და განსაკუთრებულად ცრემლები ან პირდაპირ ეთერში ჩხუბი ფასობს. ასეა აღმოდგომის 2002 წელს გადაღებულ ფილმში „ესაუბრე მას“, სადაც მთავარი გმირი ქალისთვის, ჭორეადორ ლიდიასთვის, მისი საყვარელთან განშორების შესახებ დეტალების დასატყუებლად, შოუს წამყვანი კაბის კალთაზე ჩამოეკიდება მას და ასეთ მდგომარეობაში სტუდიის კულისებამდე სდევს. ასევეა 2006 წელს გადაღებულ ფილმში „დაბრუნება“, სადაც კიბოთი დაავადებული პერსონაჟი, სახელად აგუსტინა, მკურნალობისთვის საჭირო ფულის შოვნის



მიზნით, თავისი ცხოვრებისეული დრამის სარფიანად „მიყიდვას“ ცდილობს ტელევიზიისთვის. მაგრამ რეჟისორისთვის აუტანელი, ყალბი ტელესამყაროს ყველა მანკიერების სახიერი ხორცშესხმა მისი ფილმის – „კიკას“ (1993) ერთ-ერთი გმირი ანდრეაა. მას ტელევიზიით საკუთარი გადაცემა – „ყველაზე საშინელი დღე“ მიჰყავს და ყოველ საღამოს ტელეეკრანიდან დიდი დრამატულობითა და აშკარა სიამოვნებით უყვება მაყურებელს მომხდარი მკვლევლობების, თვითმკვლევლობების, სისხლის აღრევებისა თუ გაუპატიურებების შესახებ. ანდრეას, რეჟისორის საყვარელ ფერებში გადაწყვეტილი, სამოსი თითქოს აგრესიული გენდერულობის აფეთქების ნიშნია, რომელსაც შავ ფონზე შემხმარი სისხლის ლაქებით დაყვება წითელი არშიები. ლეშზე მონადირე სვავის მიზანდასახულობით დაეძებს საკბილოს, ნებისმიერი უბედური შემთხვევა მისთვის მხოლოდ სენსაციური სიუჟეტის შექმნის საშუალებაა. ანდრეა ალბათ ერთადერთი ქალი პერსონაჟია აღმოდგომის ფილმოგრაფიაში, რომელიც რეჟისორის თანაგრძნობას არ იწვევს. ის, ტელევიზიის მიერ დამკვიდრებული და დეკლარირებული, მომხმარებელთა ეპოქის ობივატელთა ცრუ ფასეულობების, მძაფრი შეგრძნებებისა და ძალადობისაკენ მისწრაფების სახეა, რომლისთვისაც ჩვეულებრივი ადამიანური გრძნობები მხოლოდ რეპორტაჟისათვის ხელისშემშლელი ფაქტორებია. თავად აღმოდგომის კი ყოველთვის უარყოფდა ძალადობას, მის ნებისმიერ გამოხატულებაში: „მძულს ძალადობა. გულისამრევია, როდესაც ვინმე ცდილობს ისარგებლოს ძალის, ასაკის, მდგომარეობის ან თუნდაც გონების უპირატესობით“.<sup>1</sup>

მიუხედავად მთელი თავისი არაორდინალურობისა, აღმოდგომის ესპანური კულტურის ჭეშმარიტი წარმომადგენელია და მის შემოქმედებაში არანაკლები მნიშვნელობა მასობრივი კულტურის ნაწილად ქცეული რელიგიის ცრუ მსახურების გროტესკულ წარმოჩენას ენიჭება. პედრო აღმოდგომისა, ისევე როგორც მისმა „მასწავლებელმა“ დიადმა ესპანელმა „ღვთისმგმობელმა და სკანდალისტმა“

<sup>1</sup> <http://videodrome.ru/stuff/3980-455.shtml>

ლუის ბუნუელმა, ღვთის რწმენა პატარაობიდანვე იეზუიტთა კოლეჯში სწავლისას დაკარგა. დიქტატურის დროს სავალდებულო საეკლესიო სწავლების რეალური სახე მოგვიანებით რეჟისორმა თავის ყველაზე პოლემიკურ ფილმში „ცუდი აღზრდა“ (2004) წარმოაჩინა. ეკლესია, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ერის გამაერთიანებელი იდეის ფუნქციას ასრულებდა, დიქტატურის პერიოდში, ჯარსა და არისტოკრატიასთან ერთად, რეჟიმის ერთ-ერთ მთავარ საყრდენად იქცა. განსაკუთრებულად გროტესკულია ეკლესიის წარმოჩენის მხრივ ალმოდოვარის ფილმი „ბნელი ვნებანი“ (1983). რეჟისორი ხშირად აღნიშნავდა, რომ ყველგან, სადაც კიჩის ჩვენება სურდა, ეკლესიას მიმართავდა.<sup>1</sup> მაგრამ ის, რაც ხდება ამ ფილმში, ცოდვების გამოსასყიდი ორდენის დედათა მონასტერში, ყველაზე გაბეღულ ფანტაზიაშიც კი წარმოუდგენელია. მონასტრის წინამძღოლი დედაო მოცალების ჟამს ჰერონის ეტანება, მორჩილებს არცთუ დედაშვილური სიყვარულით უთვალთვალებს, მისი სამუშაო ოთახის კედლები კი წმინდანების გამოსახულებების პარალელურად კინოღივების – მერილინ მონროს, რეჟუელ უელჩის, ლიზ ტელიორისა თუ სხვების პოსტერებითაა მორთული; შემოწირულობების შესაგროვებლად ტორტების გაყიდვისას ერთ-ერთი მონაზონი მათ როგორც ქრისტეს ხორცისა და სისხლისგან გამომცხვარ სასწაულმოქმედ ნამცხვრებს წარმოაჩენს; ღვთისმსახურებიდან თავისუფალ დროს მამაო ფილმ „ჩემ მშვენიერ ლედიში“ ოდრი ჰეპბერნის ჩაცმულობის დეტალებს განიხილავს; უკიდურესი სასოწარკვეთილების ჟამს კი „ქრისტეს სასძლოები“ ოხვრით აცხადებენ, რომ მხოლოდ ღვთის იმედადღა უნდა დარჩნენ. მოჩვენებითი მორჩილებისა და ფარისევლობის სამყარო, სადაც სახალხო თვითგვემა საცირკო ბალაგანის ნომრად ქცეულა.

თითქმის ყველა თავის ფილმში კათოლიკური ეკლესიის საკმაოდ ირონიული წარმოჩენით ალმოდოვარი თავისი არჩეული მასწავლებლის – ლუის ბუნუელის ჭეშმარიტი მემკვიდრეა. მართალია, ამ ორი რეჟისორის ხელწერა მკვეთრად

<sup>1</sup> <http://esquire.ru/wil/pedro-almodovar>

განსხვავდება ერთმანეთისგან, მაგრამ ორივე მათგანი, უდიდესი ინდივიდუალობის მიუხედავად, პირველ რიგში, ესპანური კულტურის წარმომადგენლები არიან და სწორედ ეროვნული წიაღიდან, სინამდვილის მწვავე გროტესკით გადმოცემის ტრადიციიდან იღებს სათავეს მათი კინემატოგრაფი. თავად ღონ პედროც ხომ ამ სტილის ფუძემდებლის სამშობლოდან – ლა მანჩიდან არის წარმომობით. ალმოდოვარი დიდი სიამოვნებით თამაშობს არსებული რეალობის ილუზორულობით და დაუნდობლად დასცინის მომხმარებელთა ეპოქის საზოგადოების ყოფის, მოჩვენებითი კეთილდღეობისა და სიმშვიდის გამომხატველ ფეტიშებს.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- Ветрова Т. Кто вы сеньор Альмодовар?, сбор. «Киносценарии, фильмы, люди, события». Москва, «Вереск», 1996.
- <http://seance.ru/n/10/almodovar-portait/nad-vsey-ispaniy-anilinovoe-nebo/>
- [www.videodrome.ru/stuff/3980-455.shtml](http://www.videodrome.ru/stuff/3980-455.shtml)
- [www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/engnoticias.htm](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/engnoticias.htm)
- <http://esquire.ru/wil/pedro-almodovar>

**კულტურფილმი „ბუბა“ =  
საქართველოს ისტორიას + ქართული კინოს  
ისტორია + პიროვნების ბედი საბჭოთა  
ეპოქაში**

ქართულ კინომცოდნეობით ტექსტებში არსებობს დამკვიდრებული განსაზღვრებები – ქართული... „კინოს გარიჟრაჟზე“, „კინოს პიონერები“, „კინოს ნოვატორები“...

საქართველოში ასევე უყვართ ხაზგასმა, რომ – რაღაც, თუ ვიღაც – „პირველია“, რაღაც „პირველად ხდება“, ვიღაცამ რაღაც „პირველად გააკეთა“...

მეც მივბაძავ სხვებს და გამოვიყენებ იმას, რაც საქართველოში უყვართ და დამკვიდრებულია, რადგან ფილმი, რომელზეც საუბარს ვაპირებ – „ახალი საქართველოს გარიჟრაჟს“, ახალი (გამანადგურებელი) სახელმწიფოს შენების, საქართველოში ახალი ცხოვრების წესის დამკვიდრებისა და ქართული (საბჭოთა) კინემატოგრაფის ჩამოყალიბების პირველ წლებს უკავშირდება. ე. ი., ამ მხრივ, ერთ-ერთი პირველია.

მისი შემქმნელი კი – ნუცა (ნინო) დოლობერიძე (ხუციშვილი) – პირველი ქართველი კინორეჟისორი ქალია, ქალი-კინორეჟისორის გადაღებული პირველი საბჭოთა (ცხადია, ქართულიც) მხატვრული ფილმის ავტორიც.

და ეს წერილიც ნუცა დოლობერიძესა და მის დოკუმენტურ, „კულტურფილმზე“<sup>1</sup> „ბუბა“ ერთ-ერთი პირველია [„ბუბას“

<sup>1</sup> „ათიან წლებში გერმანიაში გაჩნდა ახალი კინოჟანრი, რომელიც დოკუმენტური კინოს ნაირსახეობას წარმოადგენდა და რომელსაც გერმანიის გარდა, ყველგან, სადაც ამ ჟანრის ფილმებს იღებდნენ, კულტურფილმი ერქვა (Culturfilm). მისი აღზევების პერიოდი ნაცისტების ხელისუფლებაში ყოფნის ხანას ემთხვევა. თავდაპირველად კულტურფილმების დახმარებით მოხერხდა კინოს, როგორც კონსტრუქციული კულტურული ძალის, ლეგიტიმაცია. ამაში ყველაზე დიდი წვლილი საგანმანათლებლო სექტორმა შეიტანა, რომელიც ცდილობდა, მოზარდებზე კინოს მავნებლური ზეგავლენა შეესუსტებინა და სხვა ტიპის კინემატოგრაფი შეეთავაზებინა ახალგაზრდა მაყურებლისთვის, თუმცა, მალე ჟანრის შესაძლებლობებით პოლიტიკური

---

---

გარშემო კვლევა-ანალიზი ჩატარებული აქვს კინომცოდნე ეთერ ოკუჯავას წიგნში „დავით კაკაბაძე თეატრსა და კინოში“ და ლაშა ბაქრაძეს (გერმანისტი, მკვლევარი, საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორი), ჟურნალში „კინო ცხელი შოკოლადი“, გამოქვეყნებულ სტატიამი „ნუცა ლოლობერიძე (1902-1966) პირველი ქართველი რეჟისორი ქალი“. ამ პუბლიკაციაში, ფაქტობრივად, ყველა არსებული დოკუმენტია თავმოყრილი, „დღის სინათლეზე გამოტანილი“ (ესეც საყვარელი გამოთქმაა საქართველოში) და გაანალიზებული].

წინამდებარე სტატიის „პირველობასაც“ არაერთი მიზეზი ძალეუც დაინტერესდნენ. კულტურფილმების წარმოებაში ნაციონალისტურ-მილიტარისტული და საგანმანათლებლო მიზნები ერთმანეთს გადაეჯაჭვა. ... 1920-იანი წლების ბოლოს რამდენიმე საბჭოთა რეჟისორს მიეცა გერმანიაში მოგზაურობისა და იქაური კინოინდუსტრიის გაცნობის საშუალება. ბერლინში რამდენიმე წელი გაატარეს ნიკოლაი ლეებდევმა და ვლადიმირ ეროფეევმა. საგანმანათლებლო და კულტურული ხასიათის ფილმებიდან მათ უფრო ეთნოგრაფიული, საქესპედიციო და გეოგრაფიული ფილმები მოეწონათ და საბჭოთა კავშირში დაბრუნების შემდეგ მათი აქტიური პროპაგანდა დაიწყო. იმ დროისთვის საბჭოთა კავშირი კულტურფილმების წარმოებით გერმანიას ვერ შეედრებოდა, თუმცა, ისევე როგორც ნაცისტურმა, საბჭოთა რეჟიმმაც კარგად გააცნობიერა კულტურფილმების პოტენციალი თავისი ძალაუფლების გამყარების თვალსაზრისით. სოციალისტური რესპუბლიკების ადგილობრივ კინომრეწველობებს, მათ შორის – ქართულ სასკინმრეწვს, დოკუმენტურ-ქრონიკალური სექციის შექმნა/გაძლიერება დაეკავა. ნელ-ნელა მთელი კავშირის მასშტაბით დაიწყო კულტურფილმების ბუმი – ასე უწოდებდნენ თითქმის ყველაფერს, რაც მხატვრული კინოს საზღვრებს სცილდებოდა. 20-იანი წლების ბოლოს და 30-იანი წლების დასაწყისში ახალგაზრდა კინოინთუზიასტებმა საქართველოს კინოსტუდიის ბაზაზე ბევრი კულტურფილმი შექმნეს, რომლებიც დღეს ჟანრის შესანიშნავ მაგალითებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ასეთებია სერგეი ფილორჩენკოს „ვისი ბრაღია“, სიკო დოლიძის „მიწის ძახილი“, ალექსანდრე ჯალიაშვილის „დღის ათი წუთი“, ვახტანგ შველიძის „კოლმეურნის ჰიგიენა“, მარკ რიჟის „ჯანმრთელობის სამჭედლო“, კოტე მიქაბერიძისა და ვასილ დოლენკოს „რასაც დასთეს, იმას მოიმიკი“, ნუცა ლოლობერიძის „ბუბა“ და მრავალი სხვა სურათი, რომლებიც მიზეზთა გამო, საქართველოში მაყურებლისთვის დღეს სრულიად უცნობია, უფრო მეტიც – იგნორირებულია“. ნინო ძანძავა, „კულტურფილმი: ჟანრი და იდეოლოგია“, 24 ოქტომბერი, 2012, <http://mastsavlebeli.ge/?action=news&npid=560>

აქვს და ეს მეტად მნიშვნელოვანია, არა თავისთავად, არამედ გამოძინარე იმ რეალობიდან, რომელიც საქართველოსა და, უშუალოდ, რეჟისორის პირადი და, შესაბამისად, კინოსურათის ისტორიიდან (რომელიც განზოგადებულ ისტორიადაც შეიძლება მივიღოთ – ადამიანის, საზოგადოების, ხელოვანის, კინემატოგრაფისა თუ ფილმის...) გამოძინარეა და პირდაპირაა მასზე მიბმული.

საქართველოში ასევე უყვართ თქმა – „ცხოვრებაში დაბრუნება“, „ხელახალი სიცოცხლე“, „მაყურებლის ფართო მასებს არ (ან ჯერ არ) უნახავთ“ და ა. შ. „ბუბა“ დღეს ამ პროცესებსაც გადის – მაყურებელთან, საზოგადოებასთან, ქვეყნის კულტურაში, ცხოვრებაში დაბრუნების გზას.<sup>1</sup>

დიდი ხანია, უკვე აღარც საბჭოთა კავშირია და აღარც სახელმწიფო, რომელსაც კომუნისტები 70 წელი აშენებდნენ, აღარც სახალხო კომისრები და რეპრესიები, აღარც

<sup>1</sup> „... რეჟისორმა სულ სამი ფილმის გადაღება მოასწორო: 1928 წელს მიხეილ კალატოზიშვილთან ერთად – „მათი სამეფო“, 1930 წელს, დოკუმენტური ფილმი „ბუბა“, ხოლო 1933 – წელს მხატვრული ფილმი „უჟმური“, რომლის სცენარის შექმნაში ნუცა ხუციშვილი-ლოლობერიძის მეგობრები, დიდი რეჟისორები – დოჟენკო და ეიზენშტეინი მონაწილეობდნენ. ფილმის ჩაბარებისას სამხატვრო-პოლიტიკურ საბჭოზე, ნუცა ლოლობერიძემ ლამის წინასწარმეტყველურად განაცხადა: „თქვენ ჩვენგან აგიტფილმს მოითხოვთ... ჩვენთან ისეთი მდგომარეობაა, რომ ვიმყოფებით გზისგასაყარზე, საიდანაც ყველა მიმართულება სასიკვდილოა“. ეს სიტყვები 30-იანი წლების საბჭოთა ეპოქის ზუსტი შეფასებაა. ძალიან მალე, მისი ცხოვრება მართლაც ჯოჯოხეთად იქცა – დევნა, გადასახლება, ციხე და... დაბრუნება. მოგვიანებით, ტკივილნარევი ღიმილით იტყვის: „არქიპელაგი გულაგი“ – ეს ჩემი ქვეყანაა, მე იქ ათი წელი ვიცხოვრე“!. დაგვიანებით, მაგრამ საბედნიეროდ, მაინც ვიხილეთ პირველი ქართველი რეჟისორი-ქალის დოკუმენტური ფილმი, რომლის ხარისხი, განვლილ წლებთან ერთად, კიდევ უფრო დასაფასებელია. ბედის ირონიით, ნუცა ხუციშვილი-ლოლობერიძის ერთადერთი და ჩვენთვის უცნობი მხატვრული ფილმი „უჟმური“, რომელიც ასევე „გოსფილმოფონდში“ აღადგინეს, ჯერ კიდევ მიუწვდომელია... არადა, ათიოდე წლის წინ აღდგენილი ფირის ორიგინალის ყიდვა სულ რაღაც 10 ათას დოლარად შეიძლებოდა“. დავით ბუხრიკიძე, „საბჭოთა ჯოჯოხეთიდან ბედნიერების მატარებლამდე“, „ცხელი შოკოლადის“ ქართული ფილმების კრებული“. 24 თებერვალი, 2012

„გულაგები“ და აღარც მეზნებარე იდეალისტები – ჯალათი-ბოლშევიკები არიან; აღარც საბჭოთა იდეოლოგია და აღარც სამთავრობო დადგენილება – დეკრეტებ-ყრილობა-დირექტივები მოქმედებს. აკრძალვები დიდი ხანია მოიხსნა; თაროებიდან, რაც ჩამოსაღები იყო, ჩამოიღეს და ყველა სკივრი გაიღო, შიგთავსის გამოსამზეურებლად, უკვე 20-ზე მეტი წელია და დამალული თითქოს აღარაფერი დარჩა, მაგრამ პირველი ქართველი ქალი-კინორეჟისორის ფილმი თითქმის დღემდე „ელოდა“ ცხოვრებაში – შინ – დაბრუნებას – გადაღებიდან 80 წლის შემდეგ.

ფილმი ლაშა ბაქრაძემ კინოსტუდიაში საარქივო მასალებზე მუშაობისას შემთხვევით აღმოაჩინა. მისი ვარაუდით, „ბუბა“ XX საუკუნის 80-იან წლებში (სავარაუდოდ, მიწურულს, როდესაც ასეთი რაღაცები შესაძლებელი გახდა) მოსკოვის „გოსფილმოფონდიდანაა“ (სადაც უკლებლივ ყველა ფილმი ინახება, განსაკუთრებით სსრკ-ში შექმნილი) გამოწერილი. თუმცა, დროსა და სამშობლოში „დაბრუნების“ მიუხედავად, ფილმი სულ ერთხელ თუ ორჯერაა დატრიალებული (ისიც, სავარაუდოდ, უეჭვროვებს წრეში), შემდეგ ისევ, რამდენიმეწლიან დავიწყებას მიცემული (ალბათ საქართველოში 90-იან წლებში არსებული ვითარებიდან გამომდინარე) და რომ არა ლაშა ბაქრაძე, ვინ იცის, განწირული იქნებოდა კიდევ რამდენი წლით (ან სამუდამოდ) წარსულში დასარჩენად. საბოლოოდ დასავეწყებლად.

მანამდე, ფილმის სხვა ასლი, ცალკეული ფრაგმენტების გარდა (დაცულია საქართველოს ეროვნულ არქივში), საქართველოში არსად არსებობდა. დოკუმენტური, საარქივო ბეჭდური, ფოტო მასალაც „ბუბასა“ და მისი რეჟისორის შესახებ ძალიან მწირია.

რატომ ხვდა წილად ასეთი ბედი „ბუბას“ და რატომ აღმოჩნდა ის, ხელოვნების სხვა არაერთი ნაწარმოების მსგავსად და რაღაც თვალსაზრისით, რაღაცაზე უფრო მეტადაც, შერისხული საბჭოთა ხელისუფლების მიერ?! რატომ მოხდა, რომ ფილმი, რომელიც საბჭოთა იდეოლოგიის, ცენზურის,

სკპ(ბ)-ს დადგენილებებისა და კინოხელოვნებისთვის წაყენებული მოთხოვნებიდან შესრულებისა და თავის დროზე აღიარების მიუხედავად, ბოლოს თითქმის დაკარგული იყო ფიზიკურადაც და ქართული კინემატოგრაფის ისტორიიდანაც?!

იმიტომ, რომ ნუცა ღოღობერიძე რეპრესირებული იყო, 10 წელი გადასახლებაში გაატარა. ბუნებრივია, „ხალხისა და სამშობლოს მტრის“ შემოქმედებას, მით უმეტეს, ისეთ სფეროში, როგორც კინემატოგრაფია (კომუნისტების ხედვით – ყველაზე მასობრივი და ავტოკრატიული საუკეთესო საშუალება) ინფორმაციას მის შესახებ, თვით სახელსაც განსაკუთრებული სისასტიკით მოსპობდნენ და გაანადგურებდნენ. ასეც მოხდა. შემდეგ კი, როდესაც რეპრესიებმა გადაიარა, თითქმის ყველამ მიივიწყა პირველი ქართველი კინორეჟისორი ქალი და მანაც „დაივიწყა“ საკუთარი თავი. დაივიწყა „ძველი“ ცხოვრება და პროფესია, როდესაც გადასახლებიდან შინ დაბრუნდა და კვლავ, ალბათ უკვე მესამედ, ახალი ცხოვრება დაიწყო, რომელიც, სამწუხაროდ, დიდხანს არ გაგრძელებულა. იგი 62 წლისა გარდაიცვალა.

ნუცა ღოღობერიძე რეჟისორი 25 წლის ასაკში გახდა. სხვათა შორის, ერთადერთი ქალი რეჟისორი (მაშინ და არა მხოლოდ პირველი) და როგორც ლაშა ბაქრაძემ გამოიკვლია, „სახკინმრეწვის“ ერთადერთი ქალი თანამშრომელი.

რეჟისორობა დოკუმენტური კინოთი დაიწყო და პირველი ფილმი, რომელზეც მიხეილ კალატოზიშვილთან ერთად იმუშავა, 1928 წელს, „მათი სამეფო“ იყო, რომელშიც კალატოზიშვილის სარეჟისორო აზროვნება უკვე გამოკვეთილი, იმ პერიოდის კინოსტილისტიკის მთავარი ხაზებიც გავლებული და იდეოლოგიური მოთხოვნების პრინციპებიც უკვე ფეხმოკიდებულია.

„ცნობილია, რომ XX საუკუნის 20-30-იანი წლების მიჯნაზე საბჭოთა კინოში ახალი ცხოვრების პოზიტიური სივრცეების საჩვენებლად კინემატოგრაფისტები მიმართავდნენ ასახვის ისეთ ხერხს, როგორცაა ძველი და ახალი ცხოვრების შეპირისპირებული ჩვენება და ამის საფუძველზე ცდილობდნენ



რეალური სინამდვილის ახსნას. მხატვრული ასახვის ეს მეთოდი ერთნაირად პოპულარული იყო დოკუმენტურ და მხატვრულ კინოში. მიხეილ კალატოზიშვილისა და დებიუტანტი რეჟისორის ნინო ლოღობერიძის დოკუმენტური ფილმი „მათი სამეფო“ („18-28“), გადაღებული 1928 წელს დავით კაკაბაძის მხატვრობით, ამ შემოქმედებითი ტენდენციის ნიმუშია. ამის თაობაზე თვით მიხეილ კალატოზიშვილი მოგვიანებით იგონებდა, რომ მტკვრის პირას მან იპოვა ფირი, რომელიც აღმოჩნდა მენშევიკების დროს გადაღებული კინოქრონიკა („მაკონალდის ჩამოსვლა საქართველოში“). სწორედ ეს ნაპოვნი ფირი დაუპირისპირეს მან და ნინო ლოღობერიძემ თანამედროვე საქართველოს ყოფით სინამდვილეს. „მაშინ, – წერდა მ. კალატოზიშვილი – „მემარცხენე“ ხელოვანთა ჟურნალში, **“H2SO4”** (1927) – ძალიან გატაცებული ვიყავი ობიექტის უჩვეულო წერტილიდან გადაღებით. აპარატით სულ თავდაყირა ვიდექი, სად არ ვძვრებოდი, რომ კადრის საინტერესო კომპოზიციისათვის მიმეგნო“.<sup>1</sup>

ამბობენ, რომ ნუცა ლოღობერიძე „წინ ვერ აღუდგა“ ისეთი დიდი რეჟისორის ხელოვნების თავბრუდამხვევ ძალას, როგორც „ჯიმ შვანთეს“ ავტორს გააჩნდა და აშკარად განიცადა მიხეილ კალატოზიშვილის გავლენა დამოუკიდებელ ფილმ „ბუბაზე“ (გადაღებულია 1930 წელს, ნუცა ლოღობერიძისვე სცენარით, მხატვარია დავით კაკაბაძე, ოპერატორი – სერგო ზაბოზლაევი, მონაწილეობენ – ქუთაისის თეატრის მსახიობი პეტრე ჭიჭინაძე და რაჭის სოფელ ღების მცხოვრებლები) მუშაობისას. ასეთი რამ სრულიად ბუნებრივი და გასაგები იყო, რადგან კინოენა მხოლოდ მაშინ ყალიბდებოდა და რეჟისორები ამ კინოენის ძიებების, ექსპერიმენტების, სახეების – სხვადასხვა ხარისხითა და ფორმით – არსებულ გამოცდილებას აშკარად ორგანულად იყენებდნენ. („ბუბას“ თემაც ახლოა „ჯიმ შვანთესთან“, რომელშიც ამბავი სვანეთში ვითარდება და ანალოგიურ ისტორიას მოიცავს).

<sup>1</sup> ეთერ ოკუჯავა, „დავით კაკაბაძე თეატრსა და კინოში“, გვ. 127, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის 2008 წლის პროგრამა, თბილისი, 2008.

„უდავოა, რომ მთის თემამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა თანამედროვეთა შემოქმედებაზე. მაგალითად, ნინო ლოღობერიძემ გადაწყვიტა შეექმნა კიდევ ერთი ახალი ფილმი მთიელთა შესახებ, ამას გვამცნობს ჟურნალი „დროშა“ (1930, №2). შესაძლოა, სწორედ „ჯიმ შვანთეს“ გავლენით მიიწვია მან დავით კაკაბაძე ფილმის მხატვრად. როგორც ჩანს, ამ ფილმსა და „ჯიმ შვანთეზე“ მუშაობა თითქმის პარალელურად მიმდინარეობდა.

როგორც ფილმის შესახებ შემორჩენილი მასალებიდან ჩანს, ნ. ლოღობერიძის დოკუმენტური ფილმი მხატვრული ფილმისათვის დამახასიათებელ სიუჟეტურ მონაცემსაც მოიცავდა. იგი მაყურებელს მოუთხრობდა სამაჩაბლოს და ზემო რაჭის სოფლების ყოფა-ცხოვრებაზე. ჩანაფიქრი, რომელიც ეგზოტიკის მიღმა, უგზობას და სხვა გაჭირვებას ამხელდა, გადმოცემული იყო სადადგმო ელემენტებით. კერძოდ, ფილმში მთხრობლის ფუნქციას წარმართავდა მოქმედი პირი – ტურისტის, რომელიც აღტაცებული იყო ბუნებით, რაჭის მყინვარებით, უცხო პეიზაჟებით. აქ საინტერესოა აღინიშნოს ერთი რამ, კერძოდ: რევოლუციიდან ცამეტი წლის შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლების ხოტბის კვალდაკვალ გაჟღერდა მნიშვნელოვანი სათქმელი ადამიანის ფიზიკური თუ სოციალური ყოფის აუტანელი პირობების შესახებ. კონკრეტულად „ბუბას“ მაგალითზე ნ. ლოღობერიძის მიზანი იყო, რომ მაყურებლისათვის ეჩვენებინა გარეგნული სილამაზის მიღმა არსებული ცხოვრების მტკივნეული სიმართლე და ამისათვის იყენებდა ტურისტის მოგზაურობას, რომელსაც უპირისპირდება სინამდვილე: „უგზობა, მიწათმოქმედებისათვის აუტანელი გეოგრაფიული კლიმატური პირობები, ქაღების და ბავშვების მიძიმე სამუშაოები, რომელნიც ასრულებდნენ შინაურსა და მინდვრის სამუშაოს. მთავარი კინოგადაღებები წარმოებდა სოფელ ღებში, 2100 მეტრის სიმაღლეზე. ამჟამად სურათი უკვე დამთავრებულია და უახლოეს დროში იქნება გამოშვებული თბილისის კინოკრანზე“, – კკითხულობთ

ფილმისადმი მიძღვნილ პუბლიკაციაში<sup>1</sup>.

„ბუბა“ 5-ნაწილიანი დოკუმენტურ-სადადგმო ფილმია, რომელშიც თხრობა თავისებური ფორმითაა განვითარებული – რაჭის ბუნებითა და რეალობით ტურისტის ტკბება, რომელიც აქეთ-იქით მიდი-მოდის, მთის წყაროს წყლით ბუნების სადღეგრძელოს სვამს და მოსახლეობის ცხოვრებას ეცნობა. მისი „შთაბეჭდილებები“ საავიტაციო ელფერის ტიტრების მონაცვლეობითაა „განმოვანებული“, რომლებსაც სადაც მიჩქმალული ირონია დაჰკრავთ და ამავე დროს, პოლიტკორექტულია, რადგან მთავარ სათქმელს ატარებენ.

ფილმის მხატვარმა დავით კაკაბაძემ, ისევე, როგორც „ჯიმ შვანთეს“ შემთხვევაში, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა „ბუბას“ პლასტიკურ-მხატვრული სახის გადაწყვეტა. აქაც, რეჟისორი, მხატვარსა და ოპერატორთან ერთად, იყენებს მონტაჟურ-პოეტური კინოს პრინციპებს (რომელიც იმდროინდელ ქართულ თუ ევროპულ-ამერიკულ კინოში ახალი აღმოჩენილი და დამკვიდრებული იყო), მნიშვნელოვან აქცენტს აკეთებს ფილმის პლასტიკურ გადაწყვეტაზე. რაკურსები, ხედების და გადაღების წერტილების, მონტაჟური წყობის მონაცვლეობა, სპეციფიკური განათება, ამბის თხრობის მანერა, პორტრეტები – ტიპაჟები, ეთნოგრაფიული ეტიუდები, წაფენები, დიაგონალური კადრები – ერთი სიტყვით, აქ ყველა მხატვრული ელემენტი, რომლებიც კინემატოგრაფიული სტრუქტურის შესაქმნელად „გამოიყენება“.

ბუბა რაჭის ერთ-ერთი უმაღლესი და თოვლიანი მწვერვალია. აქედან ფილმის სახელწოდებაც და ბუნების სიპირქუშის, სტიქიის უმართაობისა და ადამიანების ბედზე ბუნებრივი პირობების მძიმე შედეგების მეტაფორულობაც, ბუბას ამ ყველაფერთან გაიგივებაც – სათაურში ჩადებული.

საერთოდ, „კულტურფილმი“ – ამ შემთხვევაში, „ბუბა“ – სხვადასხვა თვალსაზრისით შემეცნებითი, პროპაგანდისტული,

---

<sup>1</sup> იქვე, გვ. 165 (ეთერ ოკუჯავას ნაშრომი „დავით კაკაბაძე თეატრსა და კინოში“, საიდანაც მაქვს ციტატები მოხმობილი, ლაშა ბაქრაძის მიერ ფილმის აღმოჩენამდე დაწერილი და გამოქვეყნებული. ამიტომ მსჯელობს ავტორი მხოლოდ გადმოცემებსა და პუბლიკაციებზე დაყრდნობით).

სააგიტაციო ფილმია, რომელიც, ერთი მხრივ, მაყურებელს აცნობს რაჭას, მის ბუნებას, სამკურნალო წყლებს და მეორე მხრივ, იმ მძიმე ყოფას, რომელშიც სოფელ ღების, ზოგადად რაჭის, ზოგადად მთიანი რეგიონებისა და კიდევ უფრო ზოგადად ძველი საქართველოს მძიმე ცხოვრებას ასახავს. ამ, სოციალურად და ფიზიკურად რთულ ცხოვრებას, ძველს – ახლით – ახალი საქართველო ცვლის და თუ მანამდე გლეხები, სოფლის მცხოვრებლები დიდინ-პატარიანად იძულებულნი იყვნენ მუხლჩაუხრელად ეშრომათ, ბავშვებს, ჩვილობის ასაკიდან გამოვიდოდნენ თუ არა, მაშინვე შრომა უნდა დაეწყოთ, დედებს შვილებისთვის არ ეცალათ, რადგან მუშაობით იყვნენ დაკავებულნი, მამები ქედს იქით შეშის საჭრელად, დიდი ხნით მიდიოდნენ, რომ სარჩო ეშოვათ, მათი სოფლის ნათესებს კი მეწყერი აჩანაგებდა, ახალმა საქართველომ ახალი ცხოვრება მოუტანა ადამიანებს!!! ბუნება მოთვინიერდა, აშენდა ჰესები, კაშხალები, კურორტები, სანატორიუმები, მშრომელებმა კომფორტულ პირობებში საგზურებით დასვენება დაიწყეს და სამკურნალო წყლების სმა და გაჭირვება დაივიწყეს. მათმა შვილებმა კი, შრომის, ჭინჭრის კრეფის, ხელების დასუსხვის, დედებზე ოცნებისა და მამების მონატრების ნაცვლად, გართობის უფლება მოიპოვეს, მხიარულად დროსტარების, ცეკვა-თამაშისა და სიცილის უფლება – ტირილის ნაცვლად.

ეს ხერხი – ძველისა და ახლის დაპირისპირება, – საბჭოთა კინოს პირველი ათწლეულისთვის დამახასიათებელი გამოხატვის, სავალდებულო ფორმა იყო. ადამიანებს უნდა დაენახათ, თუ რა მშვენიერი ცხოვრება მოუტანა მათ ახალმა დროებამ და რეჟისორებს მათთვის ეს ყველაფერი უნდა ეჩვენებინათ.

ნუცა ღოღობერიძე ამ მხრივაც – როგორც რეჟისორი – თავისი ეპოქის მსხვერპლი იყო და უნდა დამორჩილებოდა „ბედის ძალას“, რომელსაც შემაკავებელი ჯებირები არ გააჩნდა, ერთადერთი გამოსავლის გარდა – იდეურ კაბალას, XX საუკუნის 30-იანი წლების პირველ წლებამდე, მხატვრული ამოცანების, წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხების, პლასტიკური

თუ შემოქმედებითად ესთეტიზებული ხელოვნების ნიმუშებით, ხერხებით აზროვნება და დაპირისპირება. „ბუბა“ სწორედ ამგვარი დაპირისპირებისა და შემოქმედებითი ძიებების ნიმუშია.

P.S. ნინო – ნუცა – ხუციშვილი – ლოღობერიძე – ინგილო იყო, სოფელ კახიდან. 1903 წელს (მეორე ვერსიით, 1902-ში) დაიბადა, 6 წლისა (ცხადია, ოჯახთან, შშობლებთან, სამ ძმასა და 5 დასთან ერთად) საინგილოდან თბილისში გადმოსახლდა. კარგი განათლება მიიღო. გიმნაზია დაამთავრა, ისწავლა რუსული, ფრანგული, გერმანული ენები. თბილისის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტზე ჩააბარა და შემდეგ იენის (გერმანია) უნივერსიტეტის სტუდენტი გახდა. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ კინოს – როგორც მაშინ ითვლებოდა – ახალ, პროგრესულ და აქტუალურ ხელოვნებას – დაუკავშირდა და რეჟისორი გახდა. თუმცა, სულ სამი (1928-1934 წლებში) ფილმის (ყოველ შემთხვევაში, დღემდე არსებული ინფორმაციითა და დოკუმენტურად დადასტურებით) გადაღება მოასწრო – ორი დოკუმენტურის – „მათი სამეფო“, მიხეილ კალატოზიშვილთან ერთად და ზემოხსენებული „ბუბა“ და მხატვრულის – „უჟმური“.

იმ წლებშივე ძმის – რაჟდენ ხუციშვილის ოჯახში გაიცნო რძლის ძმა ლევან ლოღობერიძე – ახალგაზრდა პარტიული მუშაკი (რომელსაც სხვადასხვა წლებში სხვადასხვა, მაღალი სახელისუფლო თანამდებობა ჰქონდა) და დიდი სიყვარულით ცოლად გაჰყვა მას.

რით დამთავრდა სიყვარულის ეს ამბავი და რა მოუტანა ნუცა ლოღობერიძეს იმ საბედისწერო შეხვედრამ?

თითქოს „ჩვეულებრივი“ ისტორიაა, სადღაც სენტიმენტალურიც, მელოდრამატული სურნელითა და სევდისმომგვრელიც. მის მიღმა როგორც ერთი პიროვნების, ასევე მთელი ქვეყნის ისტორია და ბედიც თითქოს ილანდება, ამ ისტორიის მთელი ტრაგიზმი და შემადრწუნებლობა, რაც ქართული საზოგადოების უდიდესმა ნაწილმა საკუთარ თავზე ტანჯვით გადაიტანა.

თუ ცოტათი რომანტიკულები, ცოტა უფრო ადამიანური და არაცინიკურები ვიქნებით და სხვა რაკურსშიც შევხვდავთ ნუცა ლოლობერიძის თავგადასავალს, დავინახავთ, რომ მან – ახალგაზრდა ქალმა, რომელსაც პატარა ბავშვი ჰყავდა, რომელიც იმ დროისთვის ქმარმა მიატოვა (რომელმაც დაპატიმრების შემდეგ შეუთვალა – ურჩია, გაეცხადებინა, რომ მიტოვებული ცოლი იყო და ლევან ლოლობერიძესთან აღარაფერი აკავშირებდა), გადაწყვიტა, გაეზიარებინა ადამიანის ბუდი, რომელიც, ალბათ, მაინც (ან ოდესღაც) უყვარდა. მისი მდგომარეობის თანამონაწილედ ყოფნა ისურვა. როგორც გვახსოვს, ასეთი შემთხვევები არსებობს ისტორიაში.

შეიძლება თავისუფლად გავიზიაროთ ლანა ლოლობერიძის პოზიცია, როდესაც იგი დედის საქციელს (ნუცა და ლევან ლოლობერიძეები მისი მშობლები იყვნენ) ხსნის და თუ ჩვენც ნუცა ლოლობერიძის ნამოქმედარის ახსნის სხვა კუთხესაც მოვძებნით, შეიძლება შედეგი კიდევ უფრო რთული და მძიმე, უფრო ამაღელვებელი და უფრო ამაღლებულიც აღმოჩნდეს.

„ციხიდან მამამ წერილი მოსწერა დედას (მისი ორი ბარათი, რომელიც მივიღეთ, პაპიროსისთვის ასეულ ქალაღზე იყო დაწერილი და გასარეცხად გამოგზავნილი ტანისამოსის სარჩულში ჩამალული): – დაწერე, რომ დაშორებული ხარ ჩემთან და დაჭერას გადარჩებიო. ლანაზე იფიქრე და დაწერეო, – თვითონ მართლაც ასე დაწერა ციხეში შედგენილ ავტობიოგრაფიაში. დედამ ეს არ გააკეთა, ვერ გადადგა ნაბიჯი, რომელიც ალბათ, ათი წლის საშინელებას გადაარჩენდა, რადგან თვლიდა, რომ ამის მორალური უფლება არ ჰქონდა. რომ ვალდებული იყო, თავისი სინდისის წინაშე, მამასთან მისი სასჯელი გაენაწილებინა. მონანიება! დედისთვის ეს სიტყვა ღრმა და ძალიან პირადი მნიშვნელობით იყო სავესე. მას უნდა მოენანიებინა მისი მეუღლის ბოლშევიკური მრწამსი, რომელსაც თვითონ არასოდეს იზიარებდა... როგორ, რითი? ალბათ მხოლოდ ციხით და გადასახლებით“ – წერს ლანა ლოლობერიძე ნუცა ლოლობერიძის მოთხრობების კრებული

წინათქმაში.<sup>1</sup>

ნუცა ლოლობერიძემ ალბათ საკუთარ თავს მართლა თვითონ გამოუტანა განაჩენი და მიიღო სასჯელი, რომელიც არ დაუმსახურებია, მსხვერპლშეწირვის აქტი აღასრულა დანაშაულისთვის, რომელიც არ ჩაუდენია, მაგრამ რომლის ირიბი, სულიერი თანამონაწილეც (თანამოაზრე) აღმოჩნდა, რადგან უყვარდა ადამიანი, რომლის პოლიტიკურ ორიენტაციასაც არ იზიარებდა და რომელიც, როგორც სხვა არაერთი მისი ძველი თანამებრძოლი, შემდეგ თავადვე იქცა თავისიანების მსხვერპლად.

*P.P.S.* ნუცა ლოლობერიძეს შემოქმედებიდან სამი ფილმი და ექვსი მოთხრობა დარჩა. მოთხრობების ეს კრებული – „ბედნიერების მატარებელი“ ლანა ლოლობერიძის, ზემოსსენებული წინათქმით, ახლახან (2011 წლის მიწურულს) გამოსცა გამომცემლობა „ინტელექტმა“. ლიტერატურის მუზეუმში, ლაშა ბაქრაძის ინიციატივით, წიგნის წარდგინება და „ბუბას“ ჩვენება გაიმართა. ყველაფერი ეს – ფილმიც, მოთხრობებში აღწერილი ამბები „გულაგიდან“, მათი ავტორის ბედიც და ის, რაც შიდა ისტორიებს გარს ახვევია, ჩვენი ქვეყნის ისტორიაა, რომელიც წარსულიდან თავს მუდამ გვახსენებს და თან ბევრ გამაფრთხილებელ ნიშანს იძლევა.

---

<sup>1</sup> ლანა ლოლობერიძე, წინათქმა, ნუცა ლოლობერიძე, „ბედნიერების მატარებელი“, გვ. 10, „ინტელექტი“, 2011.





---

---

# დოქტორანტი სამეცნიერო სტატიები<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით.  
სტატიის სტილი დაცულია



---

---

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

## **რობერტ სტურუას ქართული შემსპირიანა**

ნაწილი III  
**„მაკბეტი“**

რობერტ სტურუამ შექსპირის „მაკბეტი“ რუსთაველის თეატრში 1995 წელს დადგა. ეს იყო რეჟისორის მიერ საქართველოში განხორციელებული შექსპირის მესამე ტრაგედია. **„მაკბეტი“ რეჟისორი ისევ მიმართავს ძალაუფლებისათვის ბრძოლის თემას, მაგრამ ამ შემთხვევაში იგი ყურადღებას ამახვილებს ადამიანზე, მის განცდებზე.** ამ სპექტაკლში უფრო მძაფრად გამოიკვეთა სამყარო – ადამიანთა ცოდვებითა თუ უბიწოებით აღვსილი. აქ ადამიანის სულიერი ნგრევა, გადაგვარება, სიკვდილი გათანაბრებულია სამყაროს ნგრევასა და გაცამტვერებასთან.

„მაკბეტი“ დრო არ არის განსაზღვრული. ის, რაც სცენაზე ხდება, ყოველ დროსა და ეპოქაში შეიძლება მომხდარიყო და მომავალშიც მოხდეს. რეჟისორის ამ ჩანაფიქრს სცენოგრაფია (მხატვარი მ. შველიძე) და კოსტიუმები მკვეთრად უსვამენ ხაზს. სპექტაკლი თითქოს მიგდებულ სარდაფში ან, შეიძლება, ბუნკერში თამაშდება. სცენაზე მიმოფანტული ნივთები დროის განუსაზღვრელობას უსვამს ხაზს. სცენის შუაგული თითქმის ცარიელია. უფრო სწორი იქნებოდა მეთქვა, გაცამტვერებულია. სცენის ორივე მხარეს ჩაშვებული კედლები ომის შემდგომ გადაბუვებული შენობების ნარჩენების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ადგილებში მოჩანს დაჟანგებული, გამოჩრდილი მიწები და ელექტროსადენები. გაუგებარ ნაგებობებზე მტვრიანი პოლიეთილენის მატერიებია ჩამოფარებული. ზემოთ, მთელი სცენის გასწვრივ ცელოფანია გადაჭიმული, რომელიც სცენაზე გათამაშებული მოვლენების განვითარებასთან ერთად, ხან თითქოს მოიქუფრება, ხან სცენაზე ჩამოეშვება და ფარდის

როლს ასრულებს და სცენას ორად ყოფს. ავანსცენაზე წითელი სავარძელი დგას, მის გარშემო სხვადასხვა ნივთია მიმობნეული. მარჯვნივ მაღალზურგიანი შავი სავარძელია. გვერდითა ლოჯაზე მიყუდებულია წმინდანის ფიგურული, წმინდა წერილით ხელში. თაბაშირისაგან დამზადებული თავი მეტალის ჯოხზეა წამოცმული. ქვაბში ადამიანის ფიგურულია ჩაკიდებული. ქვევით, მთელ სიგრძეზე, გაფენილია ტყავისმაგვარი, ჭუჭყიანი, თითქოს სისხლით გაჟღენთილი, ქსოვილი. სცენის გარშემო ხმლებია ჩარჭობილი. ცარიელ სცენაზე დგას მხოლოდ შავად შეღებილი ტაბურეტი – სამეფო ტახტის კომიკური ანალოგი. **სცენაზე შექმნილია უსახური, ერთფეროვანი სამყარო, სადაც სიცოცხლისთვის ადგილი არ არსებობს. სწორედ ამ გარემოში თამაშდება ამაზრზენი, ბინძური ბრძოლა ძალაუფლებისათვის.**

სპექტაკლში ყველაფერი რეჟისორის ნებას ექვემდებარება. აქ, ზაზაგასმულია მხოლოდ მისი ხედვა სპექტაკლში წარმოჩენილი კონფლიქტური სიტუაციებისა. სცენოგრაფია, მიზანსცენები, შტრიხები, მსახიობების თამაში რეჟისორის ზუსტ, თითქოსდა მათემატიკურ გათვლებს ექვემდებარება. აქ, ამ სპექტაკლში ყველაფერი თამაშობს: ტანი, ხელები, თითების პლასტიკა. თითოეული მოძრაობა, ყველაფერი დაკავშირებულია ადამიანის სულიერებასთან, მის შინაგან განწყობასთან. „მაკეტში“ რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენა შორს არის „ყოფითი“ სცენური ურთიერთობებისგან, ცხოვრებისეული დეტალებისგან. აქ, თითქოს, ყველაფერი უკიდურესი დამაბულობის ზღვარზე მიმდინარეობს. სპექტაკლი არ არის გადატვირთული ეფექტებით, მაგრამ ამავე დროს მაყურებელი შეიგრძნობს რეჟისორის უღვევი ფანტაზიის ნაყოფს.

სპექტაკლის დასაწყისში ზაზა პაპუაშვილის მაკეტი ერთგვარ ნაგვის გროვაში თვლემს. მხოლოდ ვიწრო შუქის ზოლი გამოჰყოფს მას სიბნელიდან. იგი გაყურებულია, თითქოს ელის ხელსაყრელ მომენტს, რათა ეს მომენტი ხელიდან არ გაუშვას და სამეფო გვირგვინს დაუფლოს. ამ ნატვრის ასახუნად კი ხელსაყრელი პირობებია საჭირო. **სპექტაკლში მაკეტის გარშემო არსებული ქვეყანა ძალაუფლებისათვის**

**ბრძოლის მორევშია ჩაფლული.** აქ ყოველ ავანტიურისტს შეუძლია იბრძოლოს ტახტისთვის. ამისათვის იგი სხვებზე ოდნავ ჭკვიანი, მოხერხებული, სასტიკი და დაუნდობელი უნდა იყოს. **აქ, ამ სამყაროში, არავინაა უცოდველი.** პიესის პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, სპექტაკლში მეფე ღუნკანიც (დავით პაპუაშვილი) სისხლიანი ტირანია. დანარჩენი დიდებულებიც, ქვეყნის მმართველობის სათავეში მყოფნი, მასავით თვალთმაქცი არიან. ყველანი ერთნაირები არიან და ყოველის სანუკვარი ოცნება სამეფო გვირგვინია. სამეფო გვირგვინისათვის ბრძოლაში კი ხან ერთი იმარჯვებს, ხან მეორე.

**რობერტ სტურუას მაკბეტს სამეფო ატრიბუტიკა, სიმბოლოები საერთოდ არ აინტერესებს.** მისთვის მთავარია ძალაუფლების მოპოვება, რაც მას საშუალებას მისცემს **იბატონოს ადამიანებზე.** სისხლის სუნი ათრობს და აბრუებს. პიესაში მაკბეტი შემოფოთებულია იმის გამო, რომ ხელებიდან სისხლის ლაქებს ვერ იშორებს, სპექტაკლში კი მაკბეტი სისხლის სუნის შეგრძნებას ვერ იშორებს. მეფე ღუნკანის მკვლელობის შემდეგ ზშირად ყნოსავს თავის ხელებს. თავდაპირველად თითქოს გულისრევის შეგრძნება ეუფლება, მაგრამ შემდგომ, სისხლის სუნი ახალი სისხლის დაღვრის სურვილს აღუძრავს. ლედი მაკბეტიც რაღაცნაირი ნეტარებით შეიყნოსავს ხოლმე ამ სისხლის სუნს. მაგალითად, მაკბეტთან ალერსის სცენაში იგი ხარბად დაყნოსავს მეუღლის ხელებს და მის სახეზე ღიმილი გაკრთება. **სისხლის სუნი მეუღლებს თითქოს სიმზნვევს მატებს და შემდგომი ქმედებების სურვილს აღუძრავს.** ამასთანავე, მაკბეტს სინდისის ქენჯნაც აწუხებს. მას ალელვებს „იმქვეყნიური დასჯის“ საკითხი. ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტისთვის არ არის სულერთი, თუ რა მოელის მას სიკვდილის შემდეგ. სპექტაკლში მაკბეტისთვის ერთ-ერთი ყველაზე სულისშემძვრელი კითხვაა: „და მე სად გამეღვიძება?“ ეს ფრაზა რეჟისორის ჩართულია, რაც კიდევ უფრო მეტად აღრმავებს მაკბეტის დანაშაულის და სასჯელის მნიშვნელობას. ერთხელ ჩადენილი ბოროტების, მკვლელობის

შემდეგ, სინდისის ქენჯნის მიუხედავად, მაკბეტი ჯიუტად აგრძელებს საკუთარ თავში ადამიანური გრძნობების ჩაკვლას. თითქოს ბოროტებას გემო გაუგო, ვეღარ ჩერდება, თუმცა დუნკანის მკვლელობის შემდეგ იგი თავად აღარ ისვრის სისხლში ხელებს და მკვლელებს ქირაობს.

**სპექტაკლში ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი და ნინო კასრადის ლედი მაკბეტი უფრო ახალგაზრდები არიან, ვიდრე ეს პიესაშია. გაახალგაზრდავებულია მათი გარემოცვაც. ისინი თითქოს დაავადებულნი არიან მკვლელობების ჩადენის სინდრომით და დაუფიქრებლად ხოცავენ ერთმანეთს. მათში ჩაბუღებული სისასტიკე უაზრო და აუხსნელია. ისინი თითქოს განგებამ შექმნა მკვლელებად. ამის ხაზგასასმელად რობერტ სტურუამ გრძნეული დების სახეები გროტესკულ ასპექტში გადაწყვიტა. სამ გრძნეულ არსებას სპექტაკლში უფროსი თაობის მსახიობები: გიორგი გეგეჭკორი, გურამ საღარაძე და ჯემალ ლალანიძე განასახიერებდნენ. რეჟისორის ჩანაფიქრით ისინი იდუმალი მოჩვენებები კი არა, არამედ გაურკვეველი სქესის არსებები არიან. რეჟისორი დაეყრდნო პიესაშივე არსებულ მინიშნებას – ბანქო მიმართავს კუდიანებს: „ლედაკაცები უნდა იყოს, მაგრამ ეგ წვერი სხვას მოწმობს“. **სტურუას ალქაჯები უფრო მიწიერნი არიან, ვიდრე მისტიკურნი.** რეჟისორმა და მსახიობებმა განზრახ მიმართეს ყოფით დეტალებს, რათა ალქაჯები უფრო ცოცხალ, მიწიერ არსებებად ექციათ. მათი პერსონაჟები სპექტაკლში უფრო სასაცილოები ჩანან, ვიდრე იდუმალნი და მისტიკურნი. „ჯადოსნობის“ ადგილი დიდი სარდაფია, რომლის შუაგულში ქვაბი დაუდგამთ, გრძნეულ ნახარშს ათუხთუხებენ და ხტუნვა-ხტუნვით უვლიან გარს. ემმაკეულნიც და ადამიანებიც, რეჟისორისა და მხატვრის ჩანაფიქრით, ერთსა და იმავე გარემოში მოქმედებენ. ეს გარემო ჯოჯოხეთის ასოციაციას იწვევს. **სპექტაკლში ზღვარი ადამიანებსა და გრძნეულებს შორის არ არსებობს. გრძნეულები გაადამიანურებულები არიან და, პირიქით, ადამიანები სატანისებრ არსებებად გვევლინებიან.** ამიტომაც არის, რომ მაკბეტი არანაირ გაუცხოებას არ განიცდის მათ**

**საბრძანებელში**, მათთან ერთად ამზადებს ჯადოსნურ ნახარშს და გემოსაც კი უსინჯავს. **რეჟისორის ინტერპრეტაციით მაკბეტის ბედს თავად მაკბეტი განაგებს და არა ეს გრძნეული არსებები.** რიტუალები, რომლებსაც აღქაჯები ასრულებენ, კომიკურ ხასიათსაც კი ატარებენ. რეჟისორის ჩანაფიქრით მსახიობები ხაზს უსვამენ იმ გარემოებას, რომ ისინი, სწორედ რომ, თამაშობენ გრძნეულებს. ამიტომაც არიან ისინი უფრო გროტესკულები და არა იდეალურად გარემოცულნი. მაკბეტის მოქმედება მხოლოდ ფორმალურად არის დაკავშირებული გრძნეულების წინასწარმეტყველებასთან. **მაკბეტი არ მოქმედებს სხვისი კარნახით, ვინაიდან თავის ბედისწერას თავადვე განსაზღვრავს.** მართალია, იგი მეორედაც მიდის გრძნეულებთან, მაგრამ გულგრილად უსმენს მათ დარიგებებს, ვინაიდან მშვენივრად იცის, თუ როგორი იქნება მისი შემდგომი ნაბიჯები.

შექსპირთან მაკბეტს გმირული და სახელოვანი წარსული აქვს. რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით კი ზ. პაპუაშვილის მაკბეტის წარსულის ერთგვარი უგულებელყოფა ხდება. იგი თითქოს წარსულის გარეშე ხვდება ამ სამყაროში, სადაც თვითონ, ბრძოლითა და აგრესიით, უნდა იპოვოს თავისი თავი.

„როგორც ცნობილია, ტრაგედია „მაკბეტი“ გამსჭვალულია არსებობის ორატორიკის სულისკვეთებით. გმირის ვაჟკაცობა, ქველობა საშინელ ბოროტებაში გადაიზრდება, რითაც თვით ეს ქველობა ეჭვქვეშ დაყენებული. რ. სტურუას მიხედვით, ყოვლისმომცველი ქაოსი სტიქიურად ამორალურია და გულგრილია ყველანაირი ბოროტებისა და სიკეთის მიმართ. ამას განასახიერებს სწორედ ზ. პაპუაშვილის მაკბეტი. ტრაგიკული კოლიზია მის შიგნითაა, მის სულშია დაბუდებული, ანუ მას არ უპირისპირდება (გარკვეულ დრომდე) რაიმე გარეგანი ფაქტორი, ან ვინმე – ანტიგმირი“.<sup>1</sup>

**რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის, მისი თეატრალური**

<sup>1</sup> გურბანაძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ. „ხელოვნება“. 1997. გვ. 476-477.

ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია დრამატურგიის საპირისპირო გზით სიარული. იმავდროულად იგი ახერხებს ასახოს დრამატურგიული ჩანაფიქრი. ამ შემთხვევაშიც რობერტ სტურუას გრძნეული ქალები ფორმალური მხატვრული ხერხია, მეტაფორაა. მათ გამოსახვას რეჟისორმა ჩამოაცილა ყოველგვარი ტრაგიკული, მისტიკური, იდუმალი პათოსი. ასევე, შექსპირის ტრაგიკული გმირი მაკბეტი სპექტაკლში ერთობ მიწიერია, არანაირი სიდიადე და განსაკუთრებულობა არ ახასიათებს ზ. პაპუაშვილის მაკბეტს.

„რობერტ სტურუას სპექტაკლში ბედი მაკბეტის წინაშე წარსდგება არა „გრძნეული დების“ ზღაპრული სახით, არამედ სწორედ ადამიანური, დაკნინების და გადაგვარების განსახიერებით. და, ამავე დროს, ეს მართლაც რომ უცნაური არსებანი (Weird Sisters) ჩვენს თვალში უფრო სასაცილონი ჩანან, ვიდრე შიშის მომგვრელნი – თავისი სულელური ხითხითითა და ჩიფჩიფით, მოულოდნელი პათეტიკით, მედიდური პოზებითა და ყესტებით, აშკარად თავის გემოზე შერჩეული ხატოვანი ძონძებით“.<sup>1</sup>

ზაზა პაპუაშვილის თამაშში წინა პლანზეა წამოწეული მაკბეტის სულიერი დაკნინების პროცესი. მოვლენების განვითარებასთან ერთად, იგი თანდათან კარგავს ადამიანურ ღირსებებს და სულ უფრო ნაკლებად მოგვკავონებს მამაც მეომარს. მისი არსება იჟღინთება ბოროტებითა და სიძულვილით, საკუთარი თავისადმი პატივისცემას ენაცვლება აგრესიული თვითდამკვიდრებისაკენ ლტოლვა. მის სულში გაჩენილ სიცარიელეს კი შიშის გრძნობა ავსებს. ამ შიშის გრძნობის დამალვას იგი ჯამბაზობით და ცინიზმით ცდილობს. კუდიანებთან შესვედრის შემდეგ მაკბეტის ყველა ქვენა გრძნობა გამოსავალს პოულობს. მისი ერთგული თანამზრახველი – ლედი მაკბეტი, რომელსაც ნინო კასრაძე ასახიერებს რობერტ სტურუას სპექტაკლში, მომხიბვლელი, ნაზი, მიმზიდველი ახალგაზრდა ქალია. მათ ერთმანეთისადმი ძლიერი ლტოლვა აქვთ. ლედი მაკბეტი ამ ლტოლვას ოსტატურად იყენებს და

<sup>1</sup> ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 12.



---

---

ცდილობს ქმრის გაორებისა და ყოყმანის აღმოფხვრას.

**სპექტაკლი ქმნის შიშის, სიკვდილის, კატასტროფის მოლოდინის ატმოსფეროს. აქ, ამ გარემოში, ყველა ერთმანეთს მტრობს. სცენაზე დამთრგუნველი განწყობილებაა გამეფებული.**

დავით პაპუაშვილის მეფე დუნკანიც კი დაუნდობელი და ბოროტებით არის აღვსილი. მისი პირველი გამოჩენა სცენაზე გია ყანჩელის მუსიკის თანხლებით ერთგვარ საბრძოლო თავდასხმას მოგვაცოცხლებს. იგი თავისი ამაღლით შემოიჭრება სცენაზე. გაისმის უცნაური ხმები, რკინის ჟღარუნის, კენესა, ოხვრა, ფრინველთა გამკივანი ხმები, ჯარისკაცთა ლეგიონების ნაბიჯების ხმები. დუნკანი და მისი ჯარისკაცები ავანსცენისკენ მოაბიჯებენ. კეთილი ამბის მაუწყებელ, სასიკვდილოდ დაჭრილ ჯარისკაცს დუნკანი ყელში ხელს წაუჭერს და აწამებს.

**მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ნორმალური ადამიანური ურთიერთობები თითქმის არ ხორციელდება. ქმედებებში ჭარბობს დამცირება, ძალმომრეობა, ცინიზმი, მკვლელობა, გაშმაგებული სექსუალური ურთიერთობანი.** უფრო მეტიც, სპექტაკლში ჩვეულებრივად თითქოს არც დადიან: ან დარბიან, ან ძირს დაცემულნი ზოხავენ, ან ერთმანეთს ებრძვიან, მოჭრილი თავებით ბურთაობენ. მრავლის მიმნიშნებელია მოღალატე კავდორის მთავრის სიკვდილის ეპიზოდი. ურიკაზე მოთავსებულ თავმოკვეთილ გვამს შემოაგორებენ სცენაზე, შემდეგ კი საორკესტრო ორმოში გადაუძახებენ. ეს ეპიზოდი მაკბეტისთვის ბევრის მიმანიშნებელია. კავდორის მთავარი მაკბეტით წარჩინებული დიდებულია. მაკბეტმა მისგან არა მარტო ადგილ-მამული, არამედ თითქოს სულიც მიიღო. მაკბეტი – ზ. პაპუაშვილი, ხელით ეხება მის წაჭრილ თავს და სისხლიან ხელებს დაყნოსავს. თავიდან ზიზღის გრძნობა ეუფლება, მერე კი ამ ზიზღს ერთგვარი ნეტარება ცვლის, უფრო ღრმად შეიყნოსავს სისხლის მძაფრ სურნელს. რობერტ სტურუამ ამ სცენას **საბედისწერო მნიშვნელობა მიანიჭა.** აქ გადმოტანილი რიჩარდ მესამეს ფრაზა – „ჩვენ ცოდვილნი, მხოლოდ სახეებს ვცნობთ და არა გულეებს“, უსაზღვროდ ვენდობოდი ამ დიდებულსო, – რომელსაც მეფე დუნკანი

წარმოთქვამს, მაკბეტს უნდა მოხვედროდა გულზე. ეს ფრაზა ხომ სწორედ მისი მისამართით იყო ნათქვამი, მაგრამ მაკბეტის უკან დახვევა შეუძლებელია, იგი უკვე დაადგა სისხლიან გზას.

**სპექტაკლში მკვდრებს არ ასაფლავებენ. მათ თითქოს უზარმაზარ ნაგავსაყრელზე გადაისვრიან ზოლმე.** თავად მეფე ღუნკანსაც ქსოვილში გახვეულს მოათრევენ და ავანსცენაზე დაასვენებენ. ცელოფენის ჭუჭყიანი ცა კულმინაციისას ტალღისებრ მოძრაობას იწყებს, მისი ნელი რხევა ავისმომასწავებელია. სცენაზე მახვილებია მიმოხეული, ამდენად, დაპირისპირებულებს იარაღის ძებნაც კი არ სჭირდებათ. სპექტაკლში ერთხელ მოკლულები კვლავ აგრძელებენ სიცოცხლეს და არა მარტო მაკბეტისა და მისი მეუღლის „ზმანებებში“, არამედ „რეალურად“. ისინი ცოცხლებიან პირადი შურისძიებისათვის და არა სამართლიანობის აღსადგენად. სიკეთე და სამართლიანობა შორს არის ამ ადამიანებისაგან. თუმცა, მაკბეტის ბოროტება ერთხელ უკვე მოკლულებს აიძულებს მის მოწინააღმდეგეთა ბანაკში ყოფნას. მაკბეტის კიდევ უფრო დიდი ბოროტების წინააღმდეგ მკვდრები და ცოცხლები ერთიანდებიან. მაკბეტის მიერ მოკლული ღუნკანი, რომლის ქსოვილში გახვეული გვამი ავანსცენაზე მიატოვეს, გაინძრევა, თავს გამოითავისუფლებს და ამბობს, თუ რამდენი საზარელი ამბის მომსწრე ყოფილა ცხოვრების მანძილზე, მაგრამ ასეთი საშინელი ღამე ჯერ არ მახსოვსო. ეს თითქოს საკუთარი მკვლევლობის მხილველის აღსარებაა და ამავე დროს უკვე დაწყებული „საშინელი ღამეების“ კომმარის განცდაც. ეს „საშინელი ღამე“ მძიმე ტვირთად აწევთ სპექტაკლის გმირებს.

**სპექტაკლში არ არის მკვეთრად გამოიჯნული ბოროტება და სიკეთე, ისევე როგორც, წაშლილია ზღვარი მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის.** აქ, ამ სპექტაკლში იდუმალი, მისტიკური ძალებს დიდი ყურადღება არ ექცევა. აქ მთავარია პერსონაჟების ურთიერთობები, გაუთავებელი დალატი, შეთქმულებები, მკვლევლობები. პიესაში მეფე ღუნკანის მკვლევლობით ყველანი

გაოგნებულები არიან, სპექტაკლში კი ღუნკანის მკვლელობას შეთქმულების, სახელმწიფო გადატრიალების ელფერი აქვს. მაკბეტმა და მისმა მეუღლემ მოკლეს მეფე ღუნკანი, მაგრამ საკმარისია ბანქომ და მაკლუფმა ეჭვი შეიტანონ მაკბეტის სიტყვებში, რომ მყისიერად შავებში ჩაცმული მებრძოლები გამოცვივდებიან, ალყაში მოაქცევენ და თოფებს მიუშვერენ მათ, ვინც ეჭვი გამოთქვა. ლენოქსის სიტყვები კი – „როგორც ჩანს, მისმა მცველებმა მოჰკლეს...“ ისე ჟღერს, რომ მან, ლენოქსმა კი იცის, ვინც არის ნამდვილი მკვლელი, მაგრამ იგი მაკბეტის მხარესაა.

მაკბეტი და ლედი მაკბეტი მეფე ღუნკანის მკვლელობის შემდეგ ერთმანეთის აღერსით ცდილობენ აფორიაქებული სულის დამშვიდებას. ამაზრზენი და შემზარავია მათი ერთმანეთისადმი ვნებიანი ლტოლვა ამ სისხლით მოსვრილ, ბინძურ სამყაროში.

მაკბეტის სიტყვებია – „სისხლს სისხლი მოსდევს“ და იგი იწყებს თანამზრახველების მკვლელობას, ტირანი მხარდამჭერების მოსპობას იწყებს და თანდათან უფრო მეტად ეფლობა სისხლში. რეჟისორი და მსახიობი გვიჩვენებენ ბოროტმოქმედად ქცეული მაკბეტის ზნეობრივ დაცემას, სულიერი სამყაროს რღვევას, ადამიანური ღირებულებების გაუფასურებას და აქედან გამომდინარე, სულიერი სიმშვიდის დაკარგვას. მაკბეტი ლედი მაკბეტთან ერთად ლოგიკურად მიემართება აღსასრულისაკენ, მაგრამ ამ აღსასრულამდე ისინი საზარელ ტანჯვას განიცდიან. ეს არის საფასური ძალაუფლებისა და გვირგვინისათვის ბრძოლისა. მანამდე კი მაკბეტის მეფედ კურთხევა ხორციელდება. მაკბეტის მეფედ კურთხევა ჰენდელის ჰანგების ფონზე ხდება. ბრჭყვიალა გვირგვინი, ჰენდელის მუსიკის ჰანგები და ის ტრაგიკული მოვლენები, რომლებიც ამ დიდების მოსაპოვებლად განახორციელა მაკბეტმა, სპეციალურად ხაზგასმულია სპექტაკლში რეჟისორის მიერ, რათა უფრო ნათლად წარმოაჩინოს ადამიანური დაცემის სიღრმეები.

**ტაკიმასხარა ტირანის, რომელიც ცინიკურად თელავს**

**ყველას და ყველაფერს საკუთარი მიზნის მისაღწევად, გვერდით დგას ნამდვილი ჯამბაზი (დ. უფლისაშვილი). იგი განასახიერებს მორჩილ, ლაქუცა ქვეშევრდომს, რომელსაც მთლიანად დაკარგული აქვს ადამიანური ღირსება.** „მაკბეტის“ მასხარა განსხვავდება „რიჩარდ მესამის“ მასხარისაგან. „რიჩარდ მესამეში“ ავთო მახარადის მიერ განსახიერებულ პერსონაჟს ირონიული დამოკიდებულება ჰქონდა სცენაზე გათამაშებული მოვლენებისადმი.

მეფედ კურთხევის შემდეგ მაკბეტი წვეულებას მართავს. ამ სცენაში იგი თავს ანებებს ჯამბაზობას და მანჭვა-გრეხას. მას დაქირავებული მკვლელების მიერ მოკლული ბანქო (ლ. ბერიკაშვილი) ეცხადება. იმ წუთებში მაკბეტს არც სტუმრები აინტერესებს და არც ლედი მაკბეტი. მისთვის ბანქოს აჩრდილი უფრო რეალურია, ვიდრე მის გარშემო არსებული ცოცხალი ადამიანები. აქ ერთმანეთს ენაცვლება რეალური და ირეალური. სტუმრები და ლედი მაკბეტი – მოლანდებები არიან, ბანქო კი რეალური, ხელშესახები და ნამდვილია. ეს სიტუაცია ორჯერ მეორდება, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს მაკბეტის სულიერ დეპრესიას, კრიზისს. ეს „ავი სენი“ ტანჯავს და ნელ-ნელა ანადგურებს მაკბეტს. სტუმრები კი შეშინებულები არიან და მოახლოებულ კატასტროფას ან მაკბეტის „თამაშის“ დასასრულს ელიან. პიესაში მაკბეტის წვეულება ხალხმრავალი და დიდებულია, სპექტაკლში კი – ერთობ მცირერიცხოვანია. მოწვეული სტუმრები ლედი მაკბეტის მიწოდებული ლანგრიდან სასმელსაც ვერ იღებენ, რადგან მოწამვლოს ეშინიათ. სწორედ ეს შიში და უნდობლობაა გამეფებული მაკბეტის სამყაროში და არა მოახლოებული კატასტროფის მისტიკური ნიშნები.

„რაც შეეხება სპექტაკლის ფანტასმაგორიულ შრეს, იგი აქ თავისებურ ფილოსოფიურ „ზედნაშენად“ აღიქმება. სწორედ მასშია ჩაქსოვილი ის მარადი, დღემდე ამოუხსნელი კითხვები, რომლებზედაც პასუხის გაცემა ბოლომდე ვერც შექსპირის დრომ შეძლო და ვერც ამ დროზე უფრო ხნიერმა და გამოცდილმა დღევანდებობამ...“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 9.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში, ისევე როგორც შექსპირთან, ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანია, ყველანაირი ადამიანური განცდებით. იგი, როგორც ადამიანი, სწადის ბოროტებას და ამ ჩადენილი ბოროტებისთვის ადამიანივით ისჯება. ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი ყოყმანობს, იტანჯება, იგი გადმოსცემს იმ რთულ სულიერ მდგომარეობას, რომელსაც მაკბეტი განიცდის. ყველაზე სასტიკი კი ამ სულიერ ჭიდილში სინდისის ქენჯნაა. მაკბეტი, ერთ დროს მამაცი მებრძოლი, მოაზროვნე და მოსიყვარულე ადამიანი, სასტიკ ბოროტმოქმედად იქცა. ყველაფერი ეს კი, სწორედ ადამიანური ამპარტავენების შედეგია. გამარჯვებებმა, რომლებიც მაკბეტმა ბრძოლებში მოიპოვა, დაარწმუნა, რომ მას შეუძლია ადამიანებზე ბატონობა, ადამიანების მართვა. ამიტომაც მზად არის იბრძოლოს ძალაუფლების მოსაპოვებლად, ამ გზაზე კი არაფრის წინაშე არ დაიხევს უკან. ყველა ის სიკეთე, რაც მას ადრე გააჩნდა, ახლა სასტიკ და დამანგრეველ ძალად გარდაიქმნება. მაკბეტს დიდი წარმოსახვის და ფანტაზიის უნარი აქვს. ეს მკაფიოდ ვლინდება მის გამძაფრებულ მგრძობელობაში. შეუძლია დაინახოს ის, რაც სხვებისთვის უხილავია. სწორედ ეს ეხმარება თავისი სასტიკი ბოროტმოქმედებების განხორციელებაში. ბანქოსა და მაკდუფის ოჯახის მკვლელობები ზუსტად გათვლილი და დაგეგმილი აქვს. ყურადღებით ადევნებს თვალს ჩანაფიქრის განხორციელებას, ერთ ეპიზოდში კი თავად ახორციელებს ე. წ. „მიკრიკის“ როლს.

სპექტაკლში მაკბეტი და ლედი მაკბეტი ძალიან ჩქარობენ. ყველაფერს სწრაფად, იმპულსურად, ნერვულად, აღვზნებულად აკეთებენ. მათი ქმედებები თითქოს დეფორმირებულიც კი არის. მათი სასიყვარულო სცენებიც კი თითქოს ორმხრივი სექსუალური ძალადობაა. სწორედ სიყვარულია მათი ბოროტების ყველაზე უფრო სულისჩამდგმელი და, იმავდროულად, ქმედითი ძალა. თანაც სიყვარული მთელი თავისი არსითა და გამოვლინებებით. რობერტ სტურუამ ერთგან აღნიშნა, რომ მაკბეტი შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ერთგვარი ტრანსფორმირებული

გაგრძელებაა. აი, რაში შეიძლებოდა გადაზრდილიყო მათი სიყვარული, როგორც შეიძლება ქცეულიყვნენ რომელი და ჯუღიღტა. ბოროტება და სიყვარული აქ ერთმანეთში გადახლართულა. სიყვარული კვებავს ბოროტებას და პირიქით, ბოროტება რაღაც განსაკუთრებულ სიმწვავეს ანიჭებს მათ სიყვარულს. ბედის ირონია ის არის, რომ ეს სიყვარული ბოროტებისათვის მიცემული დროით შემოიფარგლება. სწორედ ბოროტება ანიჭებს ამ სიყვარულს სიმწვავეს და გზნებას. მაკბეტი და ლედი მაკბეტი ე. წ. იდეალური წყვილია. ისინი ჭეშმარიტად „ერთ ხორც და ერთ სულ“ არიან. უსიტყვოდ ესმით ერთმანეთის, გუმანით ხვდებიან ერთმანეთის სანუკვარ მისწრაფებებს. რობერტ სტურუამ და ქორეოგრაფმა გია მარღანიამ ამ წყვილის არაჩვეულებრივი პლასტიკური ნახაზი შექმნეს, სცენაზე გააცოცხლეს მათი უცნაური და ტრაგიკული სიყვარული. **რეჟისორმა და ქორეოგრაფმა მსახიობებთან ერთად შეიძლეს შეექმნათ მძაფრი, ექსპრესიით აღსავსე პლასტიკური ნახაზი. მათი ვნება და სულიერი ერთიანობა ყველაზე მძაფრად მეფე დუნკანის მკვლელობის დამეს გამოვლინდა მათი სისხლიანი ხელების შეერთებაში.** შემდგომ ამ წყვილს ასეთი ვნებიანი დამე აღარ ექნებათ... ფინალში ამ უდიდესი გრძნობის მხოლოდ ნამსხვერვეებიღა რჩება. ლედი მაკბეტი ცდილობს ხელებიდან უხილავი სისხლის მოშორებას, იგი ესაუბრება მაკბეტს, რომელსაც მხოლოდ თავად ხედავს, ეალერსება, ამშვიდებს და თან ცდილობს რაღაც გაიხსენოს, რაღაც მოძებნოს. ბოლოს აღმოაჩენს მაკბეტის წერილს, რომელშიაც იგი კუდიანებთან შეხვედრის ამბავს მოუთხრობს. ლედი მაკბეტი ნაკუწებად აქცევს ამ წერილს. ამ აქტით მას სურს ხაზი გადაუსვას ყველაფერს, რაც მოხდა. უნდა ყველაფერი თავიდან დაიწყოს, მაგრამ ახლა აღარ სურს იმ ბოროტებების ჩადენა, რომლებიც მან და მისმა მეუღლემ მოიმოქმედეს.

„სპექტაკლის ნამდვილი გმირი ლედი მაკბეტია. იგი რეჟისორის მიერ არაორაზროვნად წინ წამოწეულია... როგორც მაკბეტი იტანჯება ჰამლეტისეული მერყეობით, ასევე

ლედი მაკბეტი ოფელიას ზვედრს იზიარებს. თუ გამოცდას ვერ გაუძლო, ის შეიშლება და დაასრულებს სიცოცხლეს... მეოთხე ჯადოქრად. თუმცა არა, როგორც პირველი ლედი. ახალი სამოსელიც კი იმ სამეული ჯადოქრისგან ერგება“<sup>1</sup>.

**სპექტაკლში სინამდვილე და ირეალობა ერთმანეთშია გადახლართული.** ამ ხერხითვეა დადგმული მაკლფუის ცოლის (ლელა ალიბეგაშვილი) და შვილის (დავით იაშვილი) მკვლელობის სცენა. ეს ეპიზოდი თავისი პლასტიკითა და ემოციური ზეგავლენით ისეა აწყობილი, რომ სწორედ ამ ორ – რეალურ და ირეალურ, სინამდვილისა და კომპარული ზმანების მიჯნაზე აღიქმება. ირგვლივ სიბნელეა. მხოლოდ მკრთალი სინათლის შუქი გამოჰყოფს სახეებს. მათ წინ საშინელი შავი ორმოა. ტექსტი „მოღალატე მამების“ შესახებ მსახიობების მიერ მექანიკურად, ყოველგვარი ემოციის გარეშე წარმოითქმება. მათი ყურადღება მიპყრობილია იმ შემზარავი სიჩუმიდან, რომელიც ასევე შემზარავი ძალის მოახლოების მომასწავებელია. უკან, სცენის სიღრმეში მაკბეტის შავი სილუეტი მოჩანს ღურჯ ბურუსში გახვეული. აი, სცენა ნათდება, მაკბეტი უახლოვდება დედა-შვილს და მაკლფუის შიკრიკად მოაჩვენებს მათ თავს. ეუბნება, მალე მოშორდნენ აქაურობას და სცენაზე მკვლევლებიც გამოჩნდებიან. მკვლევები (ლ. გაფრინდაშვილი, ტ. სალარიძე) რეჟისორმა კაბარეს მოცეკვავეების სტილში წარმოაჩინა. კაბარესათვის დამახასიათებელი ჩაცმულობით, სტეკით ხელში, საცეკვაო რიტმში მოძრაობენ, სახეზე კი ღიმილი არ სცილდებათ. ისინი მოცეკვავისათვის დამახასიათებელი მსუბუქი მოძრაობებით კლავენ ბანქოსა და შემდგომ მაკლფუის ცოლ-შვილს – ადამიანის მკვლელობა ხომ მაკბეტის მიერ დადგმულ სანახობად არის ქცეული. მაკლფუის ცოლ-შვილის მკვლელობა რეჟისორმა რეგთაიმის ფონზე განახორციელებინა მკვლევებს. **მკვლევლების წარმოჩენამ ასეთ, ერთი შეხედვით, თითქოსდა მსუბუქ, ირონიზირებულ ფორმაში, კიდევ უფრო მეტი სიმძაფრე და შემზარაობა შესძინა მათ. ასეთი სცენებით,**

<sup>1</sup> გულჩენკო ვ. მაკბეტის გამართლება, ან სუიტის საქებარი სიტყვა. უ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1996, №5-6. გვ. 66.

**სხვადასხვა დეტალზე აქცენტირებით, რეჟისორი სპექტაკლში ქმნის ადამიანის დამთრგუნველ, ადამიანის აღქმისთვის შემაძრწუნებელ ატმოსფეროს.**

თეატრმცოდნე პაოლა ურუშაძე რობერტ სტურუასა და ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტს უწოდებს „რეჟისორს“, რომელიც გარედან ადევნებს თვალყურს თავის „დადგმებს“.<sup>1</sup>

**რეჟისორ რობერტ სტურუას სათეატრო ენას ახასიათებს ერთდროულად რამდენიმე მოქმედების გაშლა სცენაზე. ასე ხდება „მაკბეტშიც“.** საკმარისია, გავიხსენოთ ეპიზოდი, როდესაც სცენის ერთ მხარეს მალკოლმი (თემიკო ჭიჭინაძე) და მისი მომხრეები მაკბეტის წინააღმდეგ, მისთვის სამაგიეროს გადასახდელად, შეთქმულებას ამზადებენ, ხოლო სცენის მეორე მხარეს შეშინებული, სინდისის ქენჯნით გაწამებული ლედი მაკბეტის სასიკვდილო აგონია თამაშდება.

რეჟისორმა და მხატვარმა „მაკბეტში“ ისეთი სცენური ატმოსფერო შექმნეს, სადაც დრო განსაზღვრული არ არის. ზევით უკვე აღვნიშნე, რომ სცენა მოგვაგონებს სარდაფს ან ბუნკერს, თავისი ჩამავებული კედლებით და გამიშვლებული საკომუნიკაციო სისტემებით. ალაგ-ალაგ ამ უსახურ გარემოცვას მიმობნეული სისხლისფერი ლაქები ავსებს. სწორედ, აქ, ამ ატმოსფეროში, შეიძლება კუდიანების დაბადება. ნაგვის გროვიდან, რომელზედაც გამჭვირვალე ცელოფანია გადაფარებული, აღმოცენდებიან გაუგებარი სქესის, უცნაურ სამოსში გამოწყობილ არსებები. სწორედ ეს უცნაური, ჯოჯო არსებები წამოსწევენ მაკბეტის იდუმალ ზრახვებს, სხვა ადამიანებზე ბატონობის, ძალაუფლების მოპოვების უსაზღვრო სურვილს. აღქაჯვებთან შეხვედრა მაკბეტს გაუმყარებს მიზნის მიღწევის წადილს და იმავდროულად ერთ-ერთი კუდიანის მიერ მიცემული „მეზღვაურის ცერი“, რომელსაც კისერზე ჩამოიკიდებს, დაარწმუნებს, რომ იგი დაუსჯელი დარჩება. შეძგომ ეს მეტაფორა, ტრანსფორმირებული სახით, მთელ სპექტაკლში პოვებს გავრძელებას. ლაპარაკია მოქმედ პირთა ე. წ. „ბოროტი ხელების“ აქცენტირებაზე. ზოგიერთ სცენაში

<sup>1</sup> ურუშაძე პ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 9-10.



სწორედ ხელები ამხელენ გმირთა ზრახვებს. მაგალითად, ლედი მაკბეტისათვის სპექტაკლის დასაწყისში ხელები მისი სურვილების ყველაზე ერთგული შემსრულებლები არიან, ბოლოსკენ კი ეს ხელები მტრებად იქცევიან. სწორედ ამ ხელებშია ლედი მაკბეტისთვის რაღაც შემზარავი. ასევე, სპექტაკლის პირველ სცენებში მაკბეტის მზერა ყველაზე ხშირად ხელებისკენ არის მიმართული. იგი ხშირად გაკვირვებული უყურებს თავის ხელებს, თითქოს უკვირს, თუ რას სჩადიან მისი ხელები. მაკბეტის ხელები კი ისევ და ისევ ახორციელებენ ბოროტებას, მაკბეტის მზერიდან კი თანდათან ქრება გაცობა და შიში, მათ შორის გაუგებრობა აღარ არსებობს.

მძიმე და სულის შემძვრელია „მაკბეტის“ ფინალი. ძალიან ეფექტურად არის დადგმული მაკბეტის „ცად ამალლების“ სცენა. რეჟისორმა მოკლული მაკბეტი სავარძელში ჩასვა და ასე სავარძლიანად ადის იგი მაღლა. მაკბეტი ყველამ მიატოვა, იგი მარტოა. მაკბეტი თავდაუზოგავად იბრძვის. მას გარს შემოეხვევიან შავებში ჩაცმული მოწინააღმდეგეები. მაცურებელი მხოლოდ იმას ხედავს, თუ რა გამეტებით ურტყამს მას მახვილს მაკლუფი (მ. ქერივიშვილი). ამ მასიდან ამოვარდება მაკბეტის მოკვეთილი თავი. მაკბეტის ნაცვლად ტახტზე კანონიერი მემკვიდრე მალკოლმი ადის (თემიკო ჭიჭინაძე). მის მშვიდობიან, ჰუმანურ დაპირებებს ირონიული ღიმილით უსმენდა დ. იაშვილის გმირი, რომელიც სპექტაკლში სამ როლს ასახიერებდა: მეფე დუნკანის უმცროს ვაჟს, დონალბენს, ბანქოს ვაჟს, ფლეანსს და მაკლუფის ვაჟს. სამივე პერსონაჟი გარეგნულად ერთნაირია. ამ სამი ახალგაზრდის სახით იგი მთელ თაობას განასახიერებდა. ფინალურ სცენამდე ბანქო (ლევან ბერიკაშვილი) თავის ვაჟს ბურთს ეთამაშებოდა. მამა შვილს ძალაუფლებისათვის ბრძოლის სასტიკი, სისწლიან თამაშში ითრევს. დ. იაშვილის გმირიც ხალისით დგებოდა კარში, რათა მამის მიერ დარტყმული ბურთი მოეგერიებინა. **უფროსები საკუთარი თამაშის წესებს სთავაზობენ და თავს ახვევენ მომავალ თაობას.**

ფინალში სცენაზე გამოდიოდა მოკლული მაკბეტი. იგი

პატარა ფლემანსს, აღქაჯებმა მეფობა რომ უწინასწარმეტყველეს, გამოიწვევდა ბურთის სათამაშოდ. მაკბეტი ბურთის ნაცვლად საკუთარ, ბუტაფორიულ მოკვეთილ თავს დებდა ძირს და უკან იხევდა ბურთის დასარტყმელად. დ. იაშვილის ფლემანსი, აზარტს აყოლილი, სწრაფად გარბოდა და წარმოსახვით კარში იკავებდა ადგილს, არ აფრთხობდა, რომ ბურთის მაგიერ მოკვეთილი თავით უნდა ითამაშონ. იგი იღებდა უფროსების მიერ შემოთავაზებული სისხლიანი თამაშის პირობებს, ვინაიდან თავადაც ამ სამყაროს შვილია. მაკბეტის მოკვეთილი თავი, რომელიც შიმის ზარს სცემდა, ახლა სათამაშო საგნად არის ქცეული. სპექტაკლის დამაგვირგვინებელი აკორდი კი მაკბეტის მიერ ლედი მაკბეტის დანთებული სანთლის სულისშებერვით ჩაქრობა იყო, რის შემდეგაც სცენაზე უკუხეთი სიბნელე დაისადგურებდა.

ის, რომ სამყაროს გადარჩენა შესაძლებელია, სპექტაკლის სივრცეშიც შეიგრძნობოდა. ეს სივრცე არ წარმოადგენდა მხოლოდ უსახურ ბუნკერსა თუ სარდაფს, სადაც ადამიანები ერთმანეთის საწაშებლად არიან მოვლენილნი. სცენის სივრცის მიღმა, რეჟისორის ჩანაფიქრით, უხილავი ღამეა, რომელიც მკვდრეთით აღმდგარ მეფე ღუნკანს მოაჯადოვებს. იქვეა ბუნება, რომელსაც მზერას ვერ სწყვეტდა სიკვდილის წინ ბანქო. იქიდანვე ისმოდა ეკლესიის ზარების რეკვაც. სცენაზე ჩამოწოლილი ცელოფანის ღრუბელიც ადამიანის ქმედებებით განიცდიდა მეტამორფოზას. ის, რაც სცენაზე ხდებოდა, თითქოს აირეკლებოდა მასში. ხან სისხლით, ხან კი ნალველით იჟღინთებოდა. რაღაც მომენტებში, თითქოს მოიქუფრებოდა და მძიმედ დააწვებოდა სცენას, შემდგომ კი შეცბუნებული იკუმშებოდა. მასში თითქოს ჩვენგან დამალული სიცოცხლე არსებობას განაგრძობდა. **აქაც კიდევ ერთხელ ხაზგასმულია რეალურისა და მოჩვენებითის, სიზმრისეულისა და სინამდვილის ერთმანეთში აღრევა. ამ აღრეულობისაგან, რეალობა-ირეალობისაგან სპექტაკლში გმირებს სიკვდილიც კი ვერ იხსნის: ღუნკანი, ბანქო, ლედი მაკბეტი და თვით მაკბეტიც სიკვდილის შემდეგაც გაორებულნი არიან, რაღაც**

მომენტებში ისევ უბრუნდებიან სააქაოს, და მაინც, რომელი სამყაროა ამ ორს შორის რეალური? კითხვაზე, რომელიც მაყურებელს ებადება, თავად მაყურებელმა უნდა გასცეს პასუხი, ვინაიდან რეჟისორი არ ცდილობს ამ კითხვაზე კონკრეტული პასუხის გაცემას.

ადამიანის სულის გადარჩენის ან საბოლოოდ დაღუპვის გლობალური პრობლემის გადაწყვეტაში, როგორც უკვე აღვნიშნე, „შვილებიც“ მონაწილეობენ, რეჟისორმა ამ „შვილებიც“ ე. წ. კრებითი სახე შექმნა. სპექტაკლში აქცენტირებული იყო, რომ ეს „შვილებიც“ თავიდანვე წიგნით ხელში ჩნდებიან. ამ ხერხით რეჟისორმა გვიჩვენა, რომ შესაძლებელია ბიჭი შექსპირის „მაკბეტს“ კითხულობს და ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, მისი წარმოსახვის, მისი ფანტაზიის ნაყოფია. თეატრმცოდნე პოლა ურუშაძე ერთგვარ ასოციაციას ხედავს შექსპირის ჰამლეტთან.

მამის მკვლელობა დონალბენს წიგნს გვერდზე გადაადებინებდა და ხელში ხანჯალს აალებინებდა, ყოყმანის შემდეგ კი გაქცევას ამჯობინებდა. ფლენსისათვის ბანქო მხოლოდ მამა არ იყო. იგი იყო მისი უახლოესი მეგობარი, სიმამაცის და კეთილშობილების განსახიერება. სპექტაკლის ბოლოს კი დონალბენი და ფლენსი სივარდში ერთიანდებოდნენ. სწორედ სივარდი აღმართავდა პირველი ხელს მაკბეტზე. **ყველა ახალგაზრდა მასშია გაერთიანებული.** თეთრი პერანგის ამარას ხელში ისევ წიგნი ეჭირა, გულში კი მამის ქურთუკი ჰქონდა ჩახუტებული. ავანსცენაზე დგებოდა, ხოლო მის ზურგს უკან „უფროსები“ მაკბეტს კლავდნენ სამართლიანობის აღსადგენად.

სპექტაკლის ფინალში დონალბენი „ადმდგარი“ მაკბეტის წინ იდგა. იგი თითქოს მზად იყო მაკბეტის მიერ დაგეგმილ თამაშში ჩასართველად. მაკბეტის ფეხებთან თეთრი, ბურთის ფორმის საგანი იდო, მოკვეთილი თავების მეტაფორა, რომლითაც არაერთხელ უთამაშიათ. დონალბენიც იდგა და მოუთმენლად ელოდა ბურთის (მოკვეთილი თავის) მიღებას, მაგრამ მოკვეთილი თავებით, ადამიანთა სიცოცხლით, თამაშს

თავად მაკბეტი ასრულებდა. ბურთი ადგილზე რჩებოდა. რეჟისორი აქ წერტილს სვამდა. რობერტ სტურუა თითქოს გვეუბნებოდა: სიავე, ბოროტება აღარ გაგრძელდება.

---

---

**ალეკო გელაშვილი,**  
ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის  
მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი – პროფ. ანანო სამსონაძე

### **„მროკავ-მლოცველი ზიგურები“**

ქვემო ქართლის (1965-1971წ.წ.) არქეოლოგიური გათხრების დროს (არქეოლოგიურ ექსპედიციას ხელმძღვანელობდნენ: ალ. ჯავახიშვილი და ო. ჯაფარიძე), იმირის გორასა და არუხლოს გორაზე გამოვლინდა თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტები ანთროპომორფული ფიგურების რელიეფური გამოსახულებებით<sup>1</sup>, რომლებიც ძვ. წ. აღ-ის VI-IV ათასწლეულებით, ნეოლით-ენეოლითის ხანით თარიღდება.

ფიგურების ძირითად დამახასიათებელ ნიშანთაგან გამოიკვეთება მამაკაცური გამნაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო (ფალოსი) და ხელების უჩვეულოდ მალლა აპყრობილი მდგომარეობა, რომელიც შეიძლება აღვიქვათ, როგორც მლოცველი ადამიანის ჟესტი და იმავდროულად, როგორც მროკავი ადამიანის საცეკვაო პოზა (სურ. 1, 2, 3, 4). ამ ფაქტმა ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღებაც მიიქცია.

იმირის გორის IV სამშენებლო ჰორიზონტში აღმოჩენილ თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტებს შორის გამოირჩევა ერთი მოწითალო თიხის ჭურჭლის პირის ფრაგმენტი, რომელზეც რელიეფურად გამოსახულია ანთროპომორფული ფიგურა. იგი წარმოადგენს სქემატურად შესრულებულ ხელებაპყრობილი მამაკაცის გამოსახულებას<sup>2</sup>. (სურ. 1) ფიგურას ახასიათებს წაწვეტებული, გრძელი თავი და პირისაზე. სახეზე შავი ლაქები შეიძლება მივიჩნიოთ ტუჩების, ცხვირისა და თვალების გამოსახულებად. თავზე ასევე შეიმჩნევა ოდნავ ჩაღრმავებული ნაწილი ყურის სახით, ყელის არე და გრძელი ნიკაპი.

---

<sup>1</sup> ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები, (1965-1971), „მეცნიერება“, 1975, გვ. 85.

<sup>2</sup> დლონტი ლ., ჯავახიშვილი ა., კილურაძე თ., ხრამის დიდი გორის ანთროპომორფული ქანდაკებები, „მეგლის მეგობარი“, №33, თბ., 1973, გვ. 5.

ფიგურის ხელები იდაყვშია მოხრილი, მართ კუთხეს ქმნის და თავის გასწვრივ, მაღლა არის აღმართული. მაჯა, ხელის მტევანი და თითები არ არის გამოკვეთილი. ფიგურას წელზე შემოკრული აქვს სარტყელი, წელს ქვემოთ კი დაახლოებით 45-გრადუსიანი კუთხით გამოძავალი ორი ფეხის ნაწილი და ფეხებს შორის მამაკაცური გამნაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო ფალოსი შეიმჩნევა. სამწუხაროდ, ჭურჭელი ისეა გატეხილი, რომ ადამიანის გამოსახულებას მხოლოდ ამ სახით წარმოგვიდგენს, თუმცა შემორჩენილი ნაწილიდანაც შეიძლება მის მნიშვნელობაზე საუბარი.

ანალოგიურ გამოსახულებიანი ჭურჭლის ფრაგმენტი, როგორც გ. ჯავახიშვილი გვამცნობს, აღმოჩენილია არუხლოზეც<sup>1</sup> (სურ. 2). მაგრამ ამ შემთხვევაში მსგავსება მხოლოდ ორივე ფიგურის ფალიკური ნიშნით გამოსახვაში მდგომარეობს. არუხლოს გორის ფიგურის ხელებზე ვერ ვიტყვი, რომ ისინი იდაყვებშია მოხრილი, პირიქით, ისინი თავისგან მოშორებით, განზე სრულიად გაშლილ და ერთობ დაძაბულ მდგომარეობაშია მოცემული. იგივე შეიძლება ითქვას ფეხებზეც და იქნება შთაბეჭდილება, რომ ფიგურა თითქოს ნახტომის მდგომარეობაშია გამოსახული.

გარდა ამისა, წითელი ჭურჭლის ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშს პარალელი მოეპოვება იმირის გორაზევე აღმოჩენილ შავზედაპირიანი ჭურჭლის ფრაგმენტზე გამოსახულ ფიგურასთანაც, იმ განსხვავებით, რომ ამ შემთხვევაში ფიგურა სრული სახით არის მიძერწილი ფრაგმენტის ზედაპირზე (სურ. 3). ამ ფიგურასაც ზუსტად ისევე აქვს აღმართული ხელები მაღლა, როგორც წითელი ჭურჭლის ფიგურას. მაჯა, ხელის მტევანი და თითები არც ამ ფიგურაზე აღინიშნება. მას ახასიათებს მრგვალი პატარა თავი ვიწრო კისრით, წვრილი და გრძელი ტანი და ასევე წვრილი ჯოხებივით ფეხები. ფეხები, როგორც წითელი ფიგურის შემთხვევაში იყო, დაახლოებით 45-გრადუსიანი კუთხით გამოდის კორპუსიდან და მუხლის სახსარში ისეა მოხრილი, რომ თითქოს ფიგურა ჩამჯდარია

<sup>1</sup> ჯავახიშვილი გ. ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში, თბილისი, 1984, გვ. 24.

(ე. წ. „პლიემი“), თუმცა, ისიც არ არის გამორიცხული, რომ მის გამოძახებულს სურდა მუხლის სახსრის ჩვენებაც და მან ეს სურვილი მხოლოდ ამ გზით განახორციელა. ფეხები ბოლოვდება ტერფებით, ფეხებს შორის, თითქმის მუხლებამდე, ფიგურას ჩამოშვებული აქვს ფალოსი.

თუ კარგად დავაკვირდებით ფიგურას, შევამჩნევთ იმასაც, რომ იგი მოძრავ მდგომარეობაშია გამოსახული. აშკარაა, რომ სხეულის სიმძიმე არათანაბრად არის განაწილებული ორივე ფეხზე, კორპუსი უფრო მეტად გადახრილია ჩვენგან მარჯვენა, შესაბამისად, სხეულის სიმძიმე გადატანილია ფიგურის მარცხენა ფეხზე, მარჯვენა ფეხი კი შეიძლება ჰაერშიც იყოს ამგვარი გადახრიდან გამომდინარე. თუ შესაძლებელი იქნებოდა იმირის შავზედაპირიანი ჭურჭლის ფრაგმენტის ფიგურისთვის ფეხების მდგომარეობების შეცვლა, ანუ სხეულის სიმძიმის გადატანა ფიგურის მარცხენა ფეხიდან მარჯვენა ფეხზე და თუ ამგვარი მოქმედება რამოდენიმეჯერ განმეორდებოდა, აშკარად მივიღებდით ხელებაპრობილი ფიგურის „ორნაბიჯიან“, „ყუნცულის“ მსგავს მარტივ საცეკვაო მოძრაობას.

ზემოთ მოყვანილი ორი ძეგლისგან განსხვავებულ ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშს წარმოადგენს იმირის გორაზე აღმოჩენილი, ასევე შავზედაპირიან ჭურჭლის ფრაგმენტზე რელიეფურად გამოსახული ფიგურა (სურ. 4). ჭურჭლის შემორჩენილმა ფრაგმენტმა, შემოინახა მხოლოდ: ფიგურის უტერფო ფეხები, ზედა ორი ნიმუშის მსგავსად, ფეხებს შორის ჩამოშვებული ფალოსით, მარჯვენა ხელი და მარცხენა ხელის საწყისი ნაწილი იდაყვამდე. ფიგურის მარჯვენა ხელი ქვევით არის დახრილი და ზედა კორპუსისგან მოშორებულია დაახლოებით 45-გრადუსიანი კუთხით. ჩვენი აზრით, ასეთივე მდგომარეობა უნდა ჰქონოდა მარცხენა ხელსაც. ფიგურას არ ახასიათებს მუხლებში ჩამჯდარი მდგომარეობა და ჩვენი დაკვირვებით, მუხლის გადმოცემას ფიგურის ავტორი მუხლის ადგილას საძერწი თიხის უფრო მეტი ამობურცვით ახერხებს.

იმირის და არუხლოს გორის ანთროპომორფულ ფიგურებს

პარალელები თითქმის მთელ მსოფლიოში მოექებნება (ავსტრალია, ესპანეთი, იტალია, აზერბაიჯანი, სომხეთი, არაბეთის გაერთიანებული საემირო და სხვ.) და შესაბამისად, ამ ფიგურების შესახებ სხვადასხვა შეხედულებაც არსებობს. მაგალითად, ამერიკელი მკვლევარი ანტონი პერატი მათ „ჩაცუცქულ კაცებად“ მოიხსენიებს და მიიჩნევს, რომ ისინი უძველესი ცის პლაზმის ფორმაციებს წარმოადგენენ<sup>1</sup>. (სურ. 5) იგი იძლევა ილუსტრირებას იმისა, თუ როგორი ფორმებით გამოხატავდნენ პლაზმას (ფიზიკაში და ქიმიაში პლაზმა არის აირი, რომელიც მთლიანად ან ნაწილობრივ იონიზირებულია<sup>2</sup>) სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ადგილას. ერთი მხრივ, ანტონი პერატის შეხედულებას ვერ უარვყოფთ, მაგრამ აქვე დასაკონკრეტებელია, პლაზმის რა ტიპზეა საუბარი. როგორც ცნობილია, აირების მსგავსად, პლაზმას არ აქვს განსაზღვრული ფორმა ან მოცულობა, გარდა იმ შემთხვევისა, როდესაც ის რაიმე ჭურჭელში ან კონტეინერშია მოთავსებული<sup>3</sup>. თუ ანტონი პერატს მხედველობაში აქვს ბუნებაში არსებული პლაზმის ტიპური მაგალითები: ალი, ელვა, ვარსკვლავები და მზერომელთა დანახვა ძველი დროის ადამიანს შეუიარაღებელი თვალით შეეძლო, მაშინ მისი მოსაზრება ჩვენთვისაც მისაღებია, რადგან უძველეს ადამიანს, მაგალითად, შეეძლო ელვის გარკვეული ფორმა ადამიანის ფორმისთვის მიემსგავსებინა და შემდეგ ის გამოესახა კლდეზე, ქვაზე ან თიხის ჭურჭელზე. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც კი მაინც მიგვაჩნია, რომ ე. წ. „ჩაცუცქული კაცების“ ფორმაში ადამიანური საწყისი უფრო მეტია, ვიდრე პლაზმური. გარდა ამისა, ქართული „მროკველ-მლოცველი“ ფიგურების მაგალითები არ შეიცავენ ისეთ დამახასიათებელ ნიშნებს (მაგალითად ორ წერტილს), რომელიც ანტონი პერატის მიერ ილუსტრირებულ ფიგურებს ტანის ორივე მხარეს, ფეხებსა და ხელებს შორის აღენიშნება. ამავე დროს, დაახლოებით იმავე ფიგურების (საუბარია ვალკამონიკას

<sup>1</sup> <http://www.thunderbolts.info/tpod/2004/arch/041231predictions-rock-art.htm>

<sup>2</sup> <http://ka.wikipedia.org/wiki/პლაზმა>

<sup>3</sup> <http://ka.wikipedia.org/wiki/პლაზმა>



და ტიროლის ალპების კლდეებზე გამოსახულ ფიგურებზე) სხვაგვარი და სინამდვილესთან უფრო ახლოს მდგომი ინტერპრეტაციაც არსებობს.

მაგალითად, იტალიაში „ვალკამონიკას“ ფიგურების შესახებ საინტერესო ცნობებს იძლევა ანდრეა არკა გამოკვლევაში: „ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების „მლოცავი ფიგურების“ ქრონოლოგია და ინტერპრეტაცია“. „იტალიაში ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების ფიგურები „მლოცავ ფიგურებად“ ან „მლოცველებად“ იწოდებიან, იქიდან გამომდინარე, რომ ჩანს, თითქოს ფიგურები ლოცულობენ აწეული ხელებით. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ლოცვის აქტი ამ ფიგურებისთვის ყველაზე მეტად გავრცელებული ინტერპრეტაციაა, ეს სრულებით არ გამორიცხავს იმავდროულად ფიგურების მდგომარეობებში გარკვეული ტიპის ცეკვის ამოკითხვასაც<sup>1</sup>“ (სურ. 6, 7) – აღნიშნავს ანდრეა არკა და გამოჰყოფს „მლოცველი“ ფიგურების რამოდენიმე ტიპს:

1. „მლოცველი ფიგურები სიმეტრიულად ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული (მაღლა და დაბლა) მოღუნული, „P“-ს ფორმის ხელებითა და ფეხებით;
2. მლოცველი ფიგურები სიმეტრიულად ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული (მაღლა და დაბლა) მართკუთხა „L“-ის ფორმის ხელებითა და ფეხებით;
3. მლოცველი ფიგურები სამკუთხა ფორმის ფეხებით;
4. შერეული სახის ფიგურები<sup>2</sup>.

ანდრეა არკას თქმით, შეიძლება განისაზღვროს ფიგურების სხვა კატეგორიებიც, რომლებიც იძლევიან:

- „სასქესო რეპრეზენტაციას. შესაძლებელია ვიპოვოთ მამრი ფიგურა (სქესი წარმოდგენილია ჯოხის სახით), მდედრი ფიგურა (სქესი წარმოდგენილია წერტილით ან ზოგ შემთხვევაში ორი სხვადასხვა წერტილით ბიუსტთან ახლოს, მკერდის ადგილების მისათითებლად) და უსქესო ფიგურები;

<sup>1</sup> Andrea Arca, „Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>

<sup>2</sup> Andrea Arca, „Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>

- ხელებისა და ფეხების პოზიციების არსებობას ან არ არსებობას;
- სხვა მარტივ ფიგურებთან დამოკიდებულებას;
- შეიარაღებულ ხასიათს<sup>1</sup>.

ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების ქრონოლოგიის ყველაზე მნიშვნელოვანი კვლევა, როგორც ანდრეა არკა მიგვითითებს, შემოთავაზებული აქვს ე. ანატის ჯერ კიდევ 1960-იან წლებში, სადაც ქრონოლოგიურად ოთხი სტილი გამოიკვეთა. ამათგან I და II სტილი დათარიღდა ნეოლითური ხანით, III სტილი – ენეოლითისა და ბრინჯაოს ხანით, IV სტილი ბრინჯაოს ხანის დასასრულიდან რკინის ხანის დასასრულამდე. ე. ანატის მიერ „მლოცავები“ მიჩნეულ იქნა I და II სტილად. I სტილი თარიღდება V ათასწლეულიდან – ძვ. წ. აღ. IV ათასწლეულის დასაწყისამდე (5000 – 3800 ძვ. წ. აღ.) და II სტილი თარიღდება ძვ. წ. აღ. IV ათასწლეულით (3800 – 3000 ძვ. წ. აღ.)<sup>2</sup>. ჩვენ მიერ წარმოდგენილი ქართული ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშებიც, იმირისა და არუხლოს გორის თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტებზე რელიეფურად მიძერწილი „მროკავ-მლოცველი“ ფიგურების სახით, არქეოლოგებმა ძვ. წ. აღ. VI-IV ათასწლეულების ფარგლებს მიაკუთვნეს<sup>3</sup>, ანუ ისინი ნეოლით-ენეოლითური კულტურის ნაწარმს წარმოადგენენ. აქედან გამომდინარე, მროკავ-მლოცველი ფიგურები, როგორც უძველესი საცეკვაო ინფორმაციის მქონე ქართული ნივთები, ისე გვევლინებიან.

მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ იმირის და არუხლოს ფიგურები პარალელურად ავლენენ ენეოლით-ადრებრინჯაოს ხანის „ოხნის თიხის ფიალის ხატოვან ნიშნებთან, კერძოდ I ნიშანთან, რომელიც „ხელებაპყრობილ“, „ყუნცულას-ცალყუას-სამაიას“ გამოხატავს.

რაც შეეხება ნეოლით-ენეოლითის ხანის ქართული

<sup>1</sup> Andrea Arca, „Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>

<sup>2</sup> Andrea Arca, „Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>

<sup>3</sup> ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები (1965-1971), „მეცნიერება“, 1975, გვ. 85.

ანტროპომორფული ფიგურების განსაკუთრებული სიცხადით იკონოგრაფიულ მსგავსებას „ვალკამონიკას“ კლდის რელიეფზე მოცემულ ფიგურებთან, ეს გარემოება თავისთავად ამ ფიგურების გამომპერწველთა თუ ამომკვეთელთა შემოქმედებითი (და არა მარტო შემოქმედებითი) განვითარების ერთნაირ დონეზე მიუთითებს, – ერთმანეთისგან შორს მყოფი, იმდროინდელი ავტორებისთვის ადამიანის სხეულის ნაწილების წარმოსახვა არაცნობიერ ნიადაგზე ერთნაირად ხორციელდებოდა.



სურ. 1 იმირის გორის მროკავ - მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)



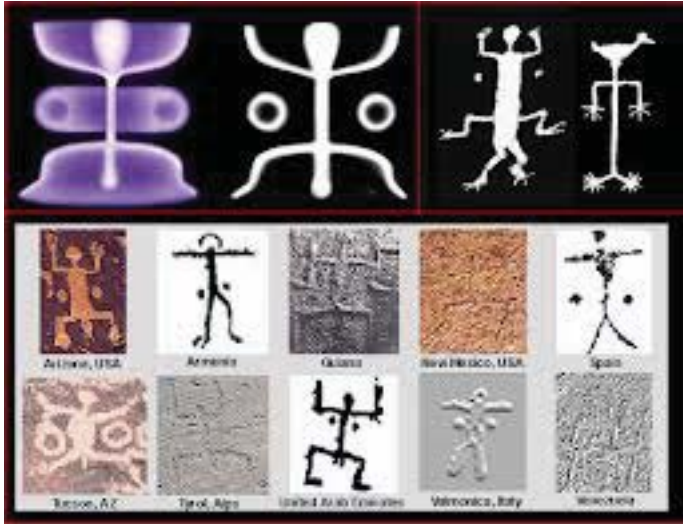
სურ. 2 არუხლოს გორის მროკავ-მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)



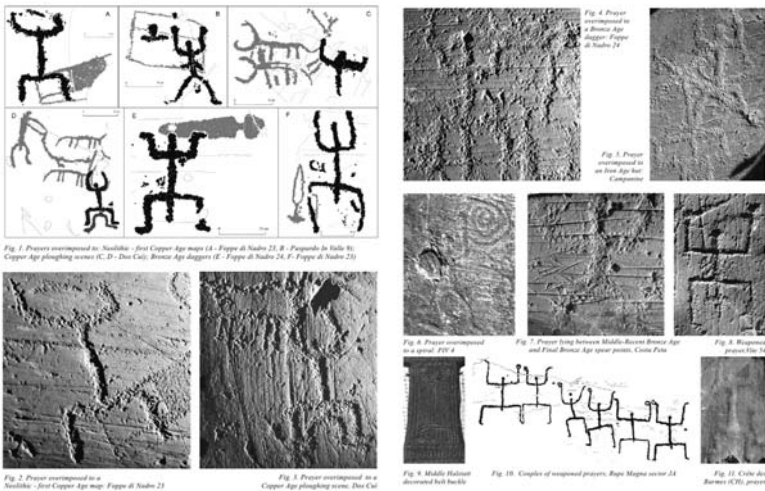
სურ. 3 იმირის გორის მროკავ-მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)



სურ. 4 იმირის გორის მროკავ-მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)



სურ. 5 „ჩატუტქული კაცები“, როგორც ცის პლანზის ფორმაციები (ანტონ პერატის მიხედვით)



სურ. 6 - 7 ვალკამონიკას კლდის ფიგურები



სურ. 8 „ყუნცულა“ – ოზნის თიხის ფიალის I ნიშანი (ძვ. წ. აღ. IV – III ათასწლეულები)



სურ. 9 „მროკავი ურჩხული“ – რეზის ქვის გამოსახულება (ძვ. წ. აღ. IX – VII სს.)

---

---

**მზია ზაუტაშვილი,**

საშემსრულებლო ხელოვნების ტელერეჟისურის  
მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი – პროფ. სანდრო ვახტანგოვი

### **სად ბაძრა მაცურებელი?**

**„სად გაქრა მაცურებელი?“<sup>1</sup>** – კითხულობს ამერიკელი ტელეწამყვანი, RBS-ის ჟურნალისტი, ტერენს სმიტი და იქვე მოჰყავს სტატისტიკური მაჩვენებელი – „თუ რამდენიმე წლის წინ საინფორმაციო პროგრამების სათეთრო დროს ჩართული იყო ტელევიზორების 75%, ახლა ეს ციფრი 44-ით შეიცვალა და დღითიდღე კატასტროფულად კლებულობს“.<sup>2</sup> მისი კოლეგა დენ რეიზერი აგრძელებს აზრს და ამბობს, რომ „საინფორმაციო ტელეგადაცემების მაცურებლის კლება გარდაუვალია, რადგან ამერიკელების უმრავლესობა ახალ ამბებს იგებს სადღელამისო რადიოსადგურებით, ინტერნეტით, ადგილობრივი საკაბელო არხებით, და ეს ყველაფერი ხდება ბევრად უფრო ადრე, ვიდრე ნაციონალური ტელევიზიის წამყვანი გაუღიმებს და მიესალმება მაცურებელს. ტელემაუწყებლობამ ფეხი ვერ აუწყო ტექნოლოგიურ მიღწევებს. მისი საკომუნიკაციო მანერა მოძველებულია და არ ასახავს აუდიტორიის თანამედროვე მოთხოვნებს“.<sup>3</sup>

უკვე რამდენიმე წელია დებატები არ წყდება ტრადიციული საინფორმაციო პროგრამების გარშემო. ძნელი სათქმელია, რა ფორმას მიიღებს ახალი ამბების წარმოება მომავალში. მაცურებლისთვის ინფორმაციის წყაროს აღარ წარმოადგენს ოფიციალური მაუწყებელი. ინტერნეტმა პირველობა ჩამოართვა ტელევიზიას. ვებ-საიტების მომხმარებელს საშუალება აქვს მისთვის ხელსაყრელ დროს ჩამოტვირთოს, მისთვის სანდო წყაროებში გადაამოწმოს, პირადად მისთვის საინტერესო ინფორმაცია. ინტერნეტ მომხმარებელს არ სჭირდება შუამავალი,

<sup>1</sup> White T., *Writing, reorting and producing*, NY, Fokal Press, 2007, p. 460

<sup>2</sup> იქვე;

<sup>3</sup> იქვე;

მმართველი ელიტის მენტორი ჟურნალისტი, რომელიც რეალურად მომხდარ ამბავს ხელისუფლების ინსტრუმენტად აქცევს. გამონაკლისია აუდიტორიის ის ნაწილი, ვისაც არა აქვს ინტერნეტი და საკაბელო ტელევიზია. თუმცა მათი ციფრიც ყოველდღიურად კლებულობს. „CBS, ABC, NBC-ის საინფორმაციო პროგრამების შეუზღუდავი დაფინანსება კარგა ხანია ისტორიას ჩაბარდა. აღარ არიან „ახალ ამბებში“ რეკლამის განთავსების მსურველებიც. თანხების არარსებობის გამო ქსელებმა დაზურეს ნაციონალური და საერთაშორისო წარმომადგენლობები. უკვე რამდენიმე წელია არ წყდება კორესპონდენტებისა და საინფორმაციო სამსახურის შტატების შემცირება. ჟურნალისტების დიდი ნაწილი თავისი სურვილით უარს ამბობს სატელევიზიო კარიერაზე და პროფესიულ გზას ინტერნეტ გვერდებზე აგრძელებს. კომერციული, კერძო სამაუწყებლო არხებიც აუქმებენ ახალი ამბების გამოშვებებს არარენტაბელურობის გამო“.<sup>1</sup>

ისმის კითხვა – ამართლებს თუ არა ტრადიციული სატელევიზიო საინფორმაციო პროგრამები მისი მომზადებისთვის გაწეულ საწარმოო ხარჯებს? დარგის ანალიტიკოსები თვლიან, რომ თანამედროვე საკომუნიკაციო საშუალებების გათვალისწინებით, შერეულ ტელემაუწყებლობაში „ახალი ამბების“ მიწოდებას აზრი აღარა აქვს. ისინი კონკურენციას ვერ უწევენ ინტერნეტს, რადიოს, CNN-ისა და BBC-ის ოცდაოთხსაათიან, სრულად საინფორმაციო არხებს. გადაცემებსა და ფილმებს შორის განთავსებული News-ები დაგვიანებულია და მხოლოდ მაუწყებლის პოლიტიკური თუ ფინანსური ინტერესებით შეიძლება იყოს გამართლებული.

მოცემული რეალობა არ არის შედეგი ტექნიკური პროგრესისა და კომუნიკაციის ახალი საშუალებებით ინფორმაციის სწრაფად მიწოდების მიზეზით ვერ აიხსნება. „რატომ აღარ ჰყავს მაყურებელი საეთერო ახალ ამბებს? როგორც არასდროს დარწმუნებული ვარ, რომ მათ მეოთხე ხელისუფლების მიმართ მძიმე ბრალდებები დაუგროვდათ“.

<sup>1</sup> White T., *Writing, reorting and producing*, NY, Fokal Press, 2007, p.460



– პასუხობს კითხვას ბერნარ გოლდბერგი, – „და ერთ-ერთი მათგანი ჩვეულებრივი უნდობლობაა. ჟურნალისტები თავს უფლებას აძლევენ, პოლიტიკური დაკვეთის, ან პირადი შეხედულებების მიხედვით აავონ რეპორტაჟის ტექსტი, სტრუქტურა, მიზნობრივად შეარჩიონ გამოსახულება და დამზადებული ინფორმაციით სოციალური მბრძანებლის სტატუსში მოეგლინონ საზოგადოებას“.<sup>1</sup> თუმცა, „ნაწილი ამ ინფორმაციისა ნამდვილად აინტერესებს მაყურებელს, მაგალითად ამინდის პროგნოზი – მოწვიმს ხვალ თუ არა; დანარჩენს ერთი სახელი აქვს, ყველა დამახასიათებელი კომპონენტიდან გამომდინარე – წმინდა წყლის პროპაგანდა“.<sup>2</sup> „მხოლოდ სამოქალაქო ჟურნალისტიკით შეიძლება სამსახური გაუწიო მაყურებელს. ტელევიზია ახლო ურთიერთობაში უნდა იყოს საზოგადოებასთან. დადგა დრო ფუნდამენტური ცვლილებებისა, აუცილებელია ახლიდან განვსაზღვროთ ცნება „ინფორმაცია“ და გავიაზროთ, რა სამსახურს უწევს ეს ინფორმაცია ხალხს“.<sup>3</sup>

როგორ აღწერს სამოქალაქო ჟურნალისტიკის პრინციპებს, ამ მიმართულების პიონერი, მაიამის უნივერსიტეტის პროფესორი ედ არნოუნი. „სამოქალაქო ჟურნალისტიკა გულისხმობს:

- იფიქრო ადამიანზე პირველრიგში, როგორც მოქალაქეზე და არა როგორც ინფორმაციის მომხმარებელზე.

- გააშუქო პრობლემა არა ექსპერტების, არა ინსტიტუციონალური ან იდეოლოგიური თვალსაზრისით, არამედ გაერკვე რა ჭრილში ხედავს ამ საკითხს საზოგადოება.

- გასოვდეს, რომ დემოკრატიულ საზოგადოებაში საინფორმაციო სამსახურის ყველაზე მნიშვნელოვანი ამოცანაა, პირდაპირი და არაპირდაპირი მნიშვნელობით, ხელი შეუწყო

<sup>1</sup> Goldberg B. White T., *Writing, reorting and producing*, NY, Fokal Press, 2007, p.368

<sup>2</sup> Крисбаум К. Правительство как агент по связи с общественностью. <http://www.ref.by/refs/68/15694/1.html>

<sup>3</sup> Fuy E. White T., *Writing, reorting and producing*, NY, Fokal Press, 2007, p.405

სამოქალაქო სივრცის შექმნას. ამ სივრცეში წარადგინო აქტუალური თემა და გაარკვიო, რა გზით უნდა საზოგადოებას სვლა. ეს ჟურნალისტის უმთავრესი მოვალეობაა, საჯარო ანალიზით დაეხმარო მოქალაქის პირადი პასუხისმგებლობის ამალვებას.

- გააშუქო ახალი ამბავი სამოქალაქო თვალსაზრისით, ნიშნავს უპასუხო კითხვას – „რა შეგვიძლია ჩვენ, ყველას ერთად ამ პრობლემის გადასაჭრელად?“ და არა ერთ რომელიმე პიროვნებას ან თუნდაც, მცირე ჯგუფს მმართველი სტრუქტურებიდან.

- თუ ჩვენ გავმიჯნავთ ხელისუფლებას, როგორც სხვა ადამიანებს და წარვადგენთ, როგორც მოქალაქისგან რაღაც ცალკე მდგომ დაჯგუფებას, ჩვენ მივიღებთ ქვეყნის მართვის წარუმატებელ, მცდარ სისტემას, სადაც საზოგადოებრივ პრობლემებზე პასუხისმგებლობა მხოლოდ ჩინოვნიკებს ეკისრებათ. რეალობა კი ასეთია – სოციალური პროგრესი პოლიტიკური სტრუქტურების მიღმა მიიღწევა და ის თითოეული ადამიანის ცალკე და მთლიანად საზოგადოების პასუხისმგებლობისა და შრომის შედეგია“.<sup>1</sup>

სამოქალაქო ჟურნალისტიკა თვლის, რომ ქვეყანაში განვითარებული პრობლემების ძიება ხელისუფლებაში სატელევიზიო მანიპულაციის მოძველებული მესიჯია და ყოველთვის შეფარვით, ან აშკარად ემსახურება ფავორიტი პოლიტიკური ჯგუფის პროპაგანდას. დამნაშავეის ძიება მმართველ ელიტაში აზროვნების მცდარი მიმართულებაა და ქვეყნის წინსვლას არ ემსახურება, რადგან ხელისუფლებაში მოსულ მცირერიცხოვან ჯგუფს, ყოველთვის ექნება მცდელობა პირადი კეთილდღეობისა. აქტიური, ღირსების განცდის მქონე საზოგადოების გარეშე, რომლის თითოეული წევრი მის წილ მოვალეობას ვერ აცნობიერებს დემოკრატიულ პროცესებში, ქვეყნის პროგრესი განწირულია.

საზოგადოება სატელევიზიო მაუწყებლობის დასაწყისშივე

---

<sup>1</sup> Арноун Э., Несколько слов о принципах народной журналистики <http://silamedia.ru/2010/07/arnone-principles/>

სუსტი რგოლი აღმოჩნდა პროპაგანდისა და ფინანსური ინტერესების ჯაჭვში. მასობრივ კომუნიკაციებზე პოლიტიკური წრეების, ფაშისტური და კომუნისტური იდეოლოგიის დიქტატურამ მწარე გაკვეთილი დაუტოვა ისტორიას. თავისუფალ აზრსა და გონიერებას მოკლებულმა მასამ ხიფათი შეუქმნა კაცობრიობის არსებობას. აუცილებელი გახდა პოლიტიკური და კომერციული სტრუქტურებისგან დამოუკიდებელი სატელევიზიო მაუწყებლობის მოდელის შექმნა, რომელიც საზოგადოების განვითარებაზე, მისი ინტერესების განმკვიცნებაზე, განათლებაზე, კულტურული დონის ამაღლებაზე იზრუნებდა. მეტი დამოუკიდებლობისთვის გადაწყდა – არხი სალიცენზიო გადასახადით მაყურებელს თვითონვე დაეფინანსებინა და მისი იდეოლოგიისგან, სახელმწიფო სტრუქტურებისგან დამოუკიდებელი, არაკომერციული პრიორიტეტები კანონმდებლობის სახითაც ჩამოყალიბდა. თუმცა ეს ჩანაფიქრით იდეალური სამაუწყებლო სივრცე მხოლოდ განვითარებული, უკვე დემოკრატიული საზოგადოებისთვის გადაიქცა რეალობად და მის საუკეთესო ნიმუშად დღემდე BBC რჩება. ბევრ ქვეყანაში, ისე როგორც ჩვენთან, „საზოგადოებრივი მაუწყებელი“ ახლაც, მხოლოდ წესდებით მოთხოვნილ კომპონენტებს ბუტაფორიულად დეკლარირებს, არსით კი იმიტირებულ საზოგადოებას ინფანტილური მოზარდის როლს სთავაზობს, რომელსაც ჭიქა წყალიც კი მანიპულატორის რჩეულმა, მზრუნველმა, პოლიტიკურმა ჯგუფმა უნდა დაუსხას. „სოციალური პრობლემების გვერდის ავლით ტელემაყურებელი მუდმივად დატვირთულია პოლიტიკური, თითქოს „ზოგადსაკაცობრიო“ საკითხებით. ასეთი საინფორმაციო ტაქტიკის შედეგი ყოველთვის ერთი და იგივეა: უმოქმედობა, უკეთეს შემთხვევაში – გულგრილობა.“<sup>1</sup> ლაპარაკით დაღლილი „საზოგადოების გაუცხოება იმდენად დიდია, მთლიანად მედიისა და განსაკუთრებით, სატელევიზიო კომუნიკაციებისადმი, რომ პრესისა თუ მაუწყებლის ყველა

<sup>1</sup> Шиллер Г., Манипуляторы сознанием, <http://psyfactor.org/infmmanipulat2.htm>, с 18

მცდელობა – კონტაქტი აღადგინოს მაყურებელთან, აღიქმება, როგორც რეიტინგისა და ტირაჟების გაზრდის მიზნით დაგეგმილი ცინიკური მანიპულაცია“.<sup>1</sup>

საბედნიეროდ, ტექნოლოგიურ ცვლილებებს მოაქვს კომუნიკაციის ახალი საშუალებები და კომუნიკაციის საშუალებებს საზოგადოების ახალი ტიპი. ინტერნეტით სოციალურმა კომუნიკაციამ ისტორიის მამოძრავებელი ძალა შეიძინა. გუშინდელი „ეგზოტიკური სათამაშო“ დღევანდელი სტატისტიკური მონაცემებით მილიარდამდე მომხმარებელს ითვლის. მისი დახმარებით მსოფლიო ველარასოდეს იქნება ისეთი, როგორც ადრე იყო. თუ აქამდე ინფორმაციის გავრცელებისა და საზოგადოებრივი აზრის ფორმირების მონოპოლისტი პროფესიონალი ჟურნალისტი და მედია-პერსონები იყვნენ, ახლა ინტერნეტმა ყველა გაათანაბრა. ნებისმიერ ადამიანს შეუძლია გამოიყენოს საკომუნიკაციო სივრცე პირადი მოსაზრებების, აზრების, შერჩეული მასალის გასაზიარებლად. მკითხველების რაოდენობით ინტერნეტმა უკვე გაასწრო ბეჭდვით მედიას. პასიური ტელემაყურებლის სტატუსი კი facebook-ის სტატუსმა შეცვალა. სოციალური ქსელის თითოეული წევრი ინდივიდუალური მაუწყებელია, პირობითად ელექტრონული მედიის მფლობელი, რომელსაც ჰყავს თავისი აუდიტორია შერჩეული მეგობრების სახით, აქვს შეუზღუდავი საეთერო დრო, ინტერნეტის ვიდეო, ფოტო, აუდიო და ბეჭდვითი საკომუნიკაციო ბაზა. პოსტის განახლებისათვის სხვადასხვა შემეცნებითი, მუსიკალური და საინფორმაციო ხასიათის გვერდები, სისტემატურად აწვდიან თემატურ მასალას. სტატუსმაუწყებელი თავისი გემოვნებით, იმ წუთიერი განწყობით, ან თუნდაც, რაიმე მოვლენიდან გამომდინარე, აქვეყნებს შერჩეულ ინფორმაციას, აზიარებს პირად მოსაზრებებს, შედის დიალოგში და აქვს უკუკავშირი თავის მაყურებელთან. „ინტერნეტმა შექმნა კაცობრიობის ისტორიაში აქამდე არნახული, პრინციპულად ახალი

<sup>1</sup> Fuy E. White T., *Writing, reorting and producing*, NY, Fokal Press, 2007, p.405

„ელექტრონული დემოკრატიის“ სივრცე. ეს არის პირველ რიგში ინფორმაციის გავრცელების უნიკალური საშუალება – დღეს ყოვლად შეუძლებელია რაიმე ფაქტის დამალვა ან აზრის შეზღუდვა. სახელმწიფო და კომერციული სტრუქტურებისგან დამოუკიდებელი სოციალური თანამეგობრობა გახსნილია საზოგადოებრივი დისკუსიისათვის“.<sup>1</sup> „ახალი საინფორმაციო და კომუნიკაციური ტექნოლოგიები ახალ ჰორიზონტს ხსნის მცოდნე საზოგადოების გზაზე, რომელიც გადალახავს სოციალურ მარგინალიზაციას, იძლევა განათლებას, აიოლებს სამეცნიერო მიგნებების გაცვლას, ხელს უწყობს ხელოვნებას და კულტურათა შორის დიალოგს“.<sup>2</sup>

ფორმალურად უკვე არსებობს მასმედიის ორი პოლუსი: ხელისუფლებისა და კომერციული სტრუქტურების მედია – ტრადიციული სატელევიზიო მაუწყებლობა და საზოგადოების მედია – „სოციალური ქსელის“ სახით. ყველა სტატისტიკით ამკარაა, რომ მაყურებელი საკომუნიკაციოდ „სოციალურ ქსელს“ ირჩევს. ტელევიზიებს რჩება ხანშესული ასაკობრივი კატეგორია და საზოგადოების მცირე შემოსავლიანი სეგმენტი. წლიდან წლამდე ინტერნეტის, განსაკუთრებით „სოციალური კომუნიკაციის“ პოპულარობა მატულობს. ტრადიციული სატელევიზიო მაუწყებლობა მაყურებლის გარეშე რჩება და აზრს კარგავს. ტელევიზია ცდილობს თავისი სამსახური შესთავაზოს, მეგობრული ურთიერთობები დაამყაროს „facebook“-თან და სხვა „სოციალურ ქსელებთან“. განსაკუთრებით „საზოგადოებრივი მაუწყებელი“ თავს ვალდებულად თვლის, დაემორჩილოს აუდიტორიის სურვილს და იმ ტექნიკურ სივრცეში გაავრცელოს საინფორმაციო, საგანმანათლებლო, კულტურულ-შემეცნებითი კომპონენტი, სადაც მაყურებელმა გადაინაცვლა. რადგან „სოციალური ქსელი“ უფრო მეტად საეჭვო ღირებულების სამოყვარულო

<sup>1</sup> Кречетников А., *«Электронная» демократия против «суверенной» Би-би-си, Москва, 2013* [http://news.bbc.co.uk/hi/russian/russia/newsid\\_6279000/6279719.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/russian/russia/newsid_6279000/6279719.stm)

<sup>2</sup> UNESCO., *Служба общественного вещания: Справочник лучших приемов и методов работы*, Гелеец, 2005, с 179.

პოსტებით მარაგდება, საზოგადოებრივი ტელევიზია თავის მისიას ინტერნეტკომუნიკაციის ფორმატში სანდო და პროფესიული სტანდარტით დამზადებული, ხარისხიანი მასალის მიწოდებაში ხედავს. „საზოგადოებრივი მაუწყებელი პერსონალურად უნდა მოემსახუროს მაყურებელს. განდეს კვალიფიციური „პორტალი“ და მეგზურობა გაუწიოს საზოგადოებას საკომუნიკაციო სერვისებისა და შინაარსის კოლოსალური პოტენციალის მქონე ინტერნეტში“.<sup>1</sup> BBC-იმ ცალკე არხი დაუთმო სამაუწყებლო სამსახურს, რომელიც ციფრულ ფორმატში საგამომცემლო ფორმით ფუნქციონირებს და პროგრამების დიდი ნაწილი მაყურებლების დაკვეთით ინტერნეტში, მობილურ ტელეფონებზე გადაიცემა. არხი არ არის შეზღუდული არც სამაუწყებლო ბადით, არც ფორმით, არც შინაარსით და ჩაფიქრებულია, როგორც თამამი ექსპერიმენტული სივრცე ახალი იდეების მოსასინჯად.<sup>2</sup>

არსებობს მოსაზრება, რომ ტელევიზიის მომავალი კომპიუტერის, მობილური მრავალფუნქციური საკომუნიკაციო გაჯეტების თანდართულ საიტებშია. მაყურებელი, მისთვის მოსახერხებელ ნებისმიერ დროს, არხიდან არხზე გადასვლის ნაცვლად, პლანშეტზე აირჩევს შემოთავაზებული კონტენტიდან მისთვის საინტერესო გადაცემას. სამაუწყებლო ტექნოლოგიების ექსპერტები ჯერ ვერ აკეთებენ პროგნოზს, რა სახეს მიიღებს მომავალში ტელევიზია. ტექნიკურ კომპონენტში უკვე გამოგონილია ჰოლოგრაფული ტელევიზორი, გამოსახულებაში ჩადებული სარეკლამო ინფორმაციით, რომელიც მაგიდაზე ფურცელივით ეფინება და ვიზუალის პროექცია სივრცეში ხდება. მაყურებელს, რომელსაც ფილმის ყურების დროს დაინტერესებს, მაგალითად პერსონაჟის მკლავზე გადაღებული ჩანთა, პულტის დამიზნებით გადავა დანართზე, სადაც შეიტყობს სრულად ნივთის ბრენდს, ფაქტურას, ფერის არჩევანს და სად, რა ფასში შეიძლება მოწონებული ჩანთის ყიდვას. ეს ნიშნავს, რომ სარეკლამო რგოლი დამოუკიდებელი სახით გაქრება. მისი

<sup>1</sup> UNESCO., *Служба общественного вещания: Справочник лучших приемов и методов работы*, Гелееос, 2005, с 181

<sup>2</sup> იქვე;

---

---

დამზადებისა და განთავსების ხარჯები მთლიანად სატელევიზიო ნაწარმოების შინაარსსა და ხარისხს მოხმარდება.

„ჩვენ ახლა ვცხოვრობთ სამაუწყებლო ტექნოლოგიების წინარევოლუციურ ხანაში. მომდევნო 15 წელიწადში ტელეარხების ბაზარს კონტენტი გამოდევნის. რომელიც მულტიმედიურ სივრცეში გავრცელდება. ეს იქნება მაუწყებლობის არსებობის განმავლობაში ყველაზე რადიკალური ცვლილება. რევოლუციური ცვლილებები გვიახლოვდება“.<sup>1</sup> აღნიშნა HAT-ის საერთაშორისო კონფერენციაზე ელუარდ საგალაევმა, რომელიც მოიწვიეს თემაზე – „სტრატეგია 2015: კონტენტი, ტექნოლოგია, ეკონომიკა. ლიდერების სცენარები.“

დღეს კი, თუ გვანტერესებს სად არის მაყურებელი? პასუხი მარტივია, მაყურებელი არის იქ, სადაც აინტერესებს. კითხვა სხვაგვარად უნდა დავსვათ – სად არის ტელევიზია?

---

<sup>1</sup> САГАЛАЕВ. Э., XIV Международный Конгресс Национальной ассоциации телерадиовещателей, 2010, [www.natexpo.ru/conference](http://www.natexpo.ru/conference)

---

---

ნათია მეფარიშვილი,  
კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი – პროფ. ზვიად ლოლიძე

## სტივენ სპილბერგი – ასღმნილი „ამერიკული ოცნება“

**„შექმნა კარგი ფილმი – ძალიან რთულია! შექმნა ფილმი, რომელიც მოსწონს მაყურებელს – მარტივი არ არის. მაგრამ გადაიღო კარგი კინო, პოპულარული მაყურებლისთვის და თანაც ეს შეძლო ყოველ წელს – იგივეა, რომ მოიპოვო ის წმიდა გრაალი, რომლისთვისაც ინდიანა ჯონსი სიცოცხლეს რისკის წინაშე აყენებს და რომლის მოპოვების უდიდესი სურვილი აქვს ბევრს ჰოლივუდში!“  
როჯერ ებერტი<sup>1</sup>**

სტივენ სპილბერგი დაიბადა 1949 წლის, 18 დეკემბერს, ამერიკის ქალაქ ცინცინატიში, ინჟინერ-ელექტრიკოს არნოლდ სპილბერგის ოჯახში. სპილბერგის მამა ერთ-ერთი პიონერი იყო კომპიუტერული საქმიანობის სფეროში. მამის პროფესიიდან გამომდინარე, სპილბერგს ბევრი მოგზაურობა უწევდა.<sup>2</sup>

„ხელოვანი ადამიანები, რომელ სფეროშიც არ უნდა მოღვაწეობდნენ: თეატრში, კინოში, არქიტექტურასა თუ ლიტერატურაში, თავისთავად წარმოადგენენ საკუთარი შთაბეჭდილებების ხარჯზე პროდუქტს, იმ შთაბეჭდილებებისა, რომლებიც მიიღეს ბავშვობაში. არ მჯერა უცარი გენიალურობის გამოვლინებისა – ეს მხოლოდ და მხოლოდ მითია, თუმცა ფართოდ გავრცელებული. ჩვენ ყველა განვიცდით შთაგონებას. მეც ყოველთვის რაღაც შთამაგონებს, მაგრამ მთელი ჩემი შთაგონება – ეს არის შედეგი იმისა, თუ რისგან ვარ შემდგარი. მთელი ჩემი ორგანიზმი საწყისს ითვლის ერთ დღეს 1946 წელს (18 დეკემბერი), როდესაც მოვევლინე

---

<sup>1</sup> Ebert, Roger. *Awake in the Dark: The Best of Roger Ebert*. London: The University of Chicago Press, 2006, p. 99.

<sup>2</sup> Юрченко Е. Стивен Спилберг. Ростов, “Феникс”, 2000, с. 81.



---

---

დედამიწას ქალაქ ცინცინატიში (შტატი ოჰაიო). შემდგომ ჩემი ცხოვრებისეული გამოცდილება თანდათანობით იზრდება, და ასე ხდება ჩემი შემადგენელი – კარგიც და ცუდიც...“ – ამბობდა სტივენ სპილბერგი.<sup>1</sup>

ბავშვობა და ახალგაზრდობა ქალაქ ჰოლონფილდსა (ნიუ-ჯერსის შტატი) და სკოტდეილში (არიზონას შტატი) გაატარა. ამ პროვინციულმა ქალაქებმა განავითარა მისი ფანტაზია, რომლის რეალიზაციამაც კინოში შეძრა მსოფლიო. პირველი ფილმი 12 წლის ასაკში გადაიღო, ფენიქსის შემოგარენში. 26 წლის ასაკში სპილბერგმა გადაიღო ფილმი „ყები“ (1975), 30 წლისამ – „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტები“ (1977), ხოლო 34 წლისამ კი – „უძველესი კიდობნის მაძიებელი“ (1984) (ჯორჯ ლუკასთან ერთად). მის მიერ გადაღებული ფილმებიდან ყველაზე შემოსავლიან ფილმად კინოს ისტორიაში იქცა ფილმი „უცხოპლანეტელი“. უკვე 34 წლის ასაკში სპილბერგი „ჰოლივუდის მეფედ“ აღიარეს.<sup>2</sup> მის მიერ შექმნილმა ფილმებმა მაყურებლის ყველაზე დიდი რაოდენობა მოიკვა, რაც შემოსავლის უწყვეტ წყაროს ქმნიდა. ამ თვალსაზრისით სტივენ სპილბერგს ტოლი არ ჰყავს – არის ნამდვილი „ამერიკული ოცნების“ ცოცხალი მაგალითი.

ზოგადად მოიაზრებენ საბავშვო და ახალგაზრდული ფილმების სპეციალისტად, სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრში. ეს რეპუტაცია მას შესძინა ფილმებმა – „ხაფანგი“ და „იურული პარკი“, არადა, სინამდვილეში, სპილბერგი მუშაობს სხვადასხვა ჟანრში – ტრილერიდან დაწყებული („ექსპრესი შუგარლენდისკენ“, 1974), საშინელებათა ფილმებით („ყები“, 1975), კომედიები („1941“, 1979), სათავგადასავლო ფილმებით („ძველი კიდობნის მაძიებელი“, 1981, „ინდიანა ჯონსი და ჯვაროსნული ლაშქრობა“, 1984) დამთავრებული. სპილბერგი განაგრძობდა ექსპერიმენტს კინოში, რისი მაგალითიცაა „მეწაფული ფერი“ (1985) და „მზის იმპერია“ (1987). სტივენის

---

<sup>1</sup> Юрченко Е. Стивен Спилберг, Ростов, “Феникс”, 2000, с. 55-56.

<sup>2</sup> Sanello, Frank. Spielberg: The Man, the Movies, the Mythology. Dallas: Taylor Trade Publishing, 2002, p.132.

შემდგომი ნამუშევრები განკუთვნილია უფროსი თაობისათვის, ესენია: რომანტიკული კომედია „სამუდამოდ“ (1989) და რაღა თქმა უნდა, ისტორიული დრამა „შინდლერის სია“ (1993).

„არასდროს ვაკეთებ ჩემი ფილმების კლასიფიკაციას, მე უბრალოდ ვიღებ მხატვრულ ფილმს“ – აღნიშნავდა სპილბერგი.<sup>1</sup>

რეჟისორი თავის თავს მხატვრული კინოს შემოქმედად მიიჩნევს და თვლის, რომ უპირველესი დავალება მაყურებლის გართობა და არა მათი ინფორმირება შემეცნების თვალსაზრისით. თუმცა, მას თავს ესხმიან კრიტიკოსები, რომლებიც მიიჩნევენ სპილბერგის ნამუშევრებს „პრიმიტიულ პროდუქციად“, გაჯერებულთ სპეცეფექტებით, სენტემენტალურობითა და კომიკურობით. ისინი აკრიტიკებენ სპილბერგს, რომ ის მთელ აქცენტს აკეთებს ფილმის ტექნიკურ მხარეზე, ბავშვურ გულუბრყვილობაზე და არა ინტელექტუალურ სიღრმისეულ შინაარსზე. თავად რეჟისორი თვლის, რომ ეს კანონზომიერია და შემოიფარგლება ზოგადი პასუხით: „კინო – დიდი ბიზნესია; სწორედ ამიტომ ყოველი ფილმი განიცდის ექსპლუატაციას“.<sup>2</sup>

რეჟისორის საწყისი პოზიცია გადასაღებ მოედანზეა: „ყველაფერი უნდა იყოს მკაფიოდ გამოხატული სცენარში! შეუძლებელია წარმოვჩინოთ დედოფალი მოსამსახურეებისა და სეფე ქალების გარემოცვის გარეშე. მომწონს შინაარსის გამოხატვა სახეებით (გმირებით), და არა დიალოგებით“.<sup>3</sup> მის პროფესიონალიზმზე ამ მიმართულებით მოწმობს ის სისწრაფე, რის მიხედვითაც ვითარდება სიუჟეტი. ბევრი ფიქრობს, რომ სწორედ პომპეზურმა სურათებმა, გმირებმა და სპეცეფექტების სიუხვემ განაპირობა მისი საუკეთესო ნამუშევრების წარმატება. მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არ არის: ეს მხოლოდ და

<sup>1</sup> Ebert, Roger. *Awake in the Dark: The Best of Roger Ebert*. London: The University of Chicago Press, 2006, p. 98.

<sup>2</sup> Sanello, Frank. *Spielberg: The Man, the Movies, the Mythology*. Dallas: Taylor Trade Publishing, 2002, p. 145.

<sup>3</sup> Friedman, Lester and Notbohm Brent. *Steven Spielberg Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, p. 16.

მხოლოდ ემსახურება მაყურებლის რეაგირების გამოღვიძლებას, რომლებიც უნდა გადავიდნენ არსებული რეალობიდან ახალ სამყაროში, შეიქმნან ალტერნატიული განწყობა და მოამზადონ აზროვნება, რომლის დროსაც შეუძლებელი იქცევა რეალობად, და ყველა ემოცია გაღვივდება.

20-იანი წლები ის პერიოდია, როდესაც ჰოლივუდმა დაიპყრო მსოფლიო კინოეკრანები, ამერიკული ფილმები სხვა ქვეყნების მაყურებელს ხიბლავდნენ თავისი „ამერიკანიზმით“: რაც იგულისხმება ტემპში, მოძრაობაში, პროგრესში, ოპტიმიზმსა და გრძნობების სიუხვეში.<sup>1</sup> სპილბერგის ფილმები ამჯერადაც ინარჩუნებენ ამ ნიშნებს. ფილმის „ახლო კონტაქტები“ ეკრანებზე გასვლისას რეჟისორმა თქვა: „სურათის შექმნისას, მე მუდამ ვითვალისწინებ არა მხოლოდ ამერიკული, არამედ საერთაშორისო კინობაზრის ინტერესებს“.<sup>2</sup> როგორც ჩანს, სპილბერგს უფრო უადვილდება კონტაქტი მაყურებელთან, ვიდრე კრიტიკოსებთან. საქმე იმაშიც არის, რომ მაყურებელი მიდის კინოთეატრში, რათა გაერთოს, კრიტიკოსები – იმისათვის, რომ შეისწავლონ სურათი. მაყურებელი თანხას იხდის კონკრეტულ სანახაობაში, რომელიც განიხილება ინდივიდუალურად, კრიტიკოსი განიხილავს ნამუშევარს სხვა მრავალ ფილმთან შედარებით, იკვლევს იდეის ლიტერატურულ საფუძვლებს და ა. შ.. კრიტიკოსები ადანაშაულებდნენ სპილბერგს ელის უოლკერის რომანის დამახინჯებაში ფილმში „მეწამული ფერი“. სპილბერგის პასუხი ბრალდებაზე იყო შემდეგი: „ისინი, ვინც აცხადებენ, რომ მე წიგნი თავდაყირა ამოვატრიალე, როდესაც მისგან გავაკეთე სენტიმენტალური, რასისტული და სექსუალური თხრობა, აჩვენებს ამით თავის საკუთარ შეზღუდულობას და გარიყულობას იმ ადამიანებისაგან, რომლებიც დადიან ფილმების სანახავად და არა მათზე საწერად. მაყურებელმა დაინახა ფილმში ზუსტად ის, რაც მასში არის და არა დამაკავშირებელი ხაზი ამ ფილმისა ჩემს

<sup>1</sup> Friedman, Lester and Notbohm Brent. Steven Spielberg Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, p.11.

<sup>2</sup> Friedman, Lester and Notbohm Brent. Steven Spielberg Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, p. 93.

მომდევნო ნამუშევრებთან.<sup>1</sup>

ყურადღებას იპყრობს რეჟისორის არა მხოლოდ, როგორც ქვეყნიერების უდიდესი მასშტაბის ფანტასტიკის ფილმების შექმნა, არამედ ის, რომ სპილბერგის ფილმები ფაქტობრივად დაეხმარა მთელი თაობის კინომაყურებელს 70-იანი წლების პერიოდის ახლებური აღქმის ფორმირებაში, მაშინ როდესაც 80-იან წლებამდე მათ ცნობიერებაში მხოლოდ ვიეტნამის ომის ისტორიების სხვადასხვა შინაარსის ფილმები იყო ხელმისაწვდომი, რასაც რონალდ რეიგანის პოლიტიკა განსაზღვრავდა.<sup>2</sup>

1980 წელს, როდესაც რონალდ რეიგანი გახდა პრეზიდენტი და ამერიკელი ტყვეები სამშობლოში დააბრუნეს, გაჩნდა ძველი დიდების დაბრუნების იმედი. საჭირო გახდა ახალი ფიგურის მოძიება, რომელიც ხორცს შეასხამდა ძველ მითებს, კარგად ეცოდინებოდა პოლიეუდის შესაძლებლობები, იქნებოდა „ოპენგეიმერი“, რომელიც შეძლებდა ხელოვნებისა და რეალობის სინთეზს.<sup>3</sup> იმ დროს, როდესაც რეიგანის (ეს მსახიობი ადრე თანამშრომლობდა ლიუ ვასერმანთან, რომელიც იმ დროს სპილბერგის მენტორი და „უნივერსალის“ უფროსი იყო) ადმინისტრაცია ეძებდა პოლიტიკურ გზებს წარსულის დასაბრუნებლად და ამით წარსულის დიდების მომავლად ქცევას, პოლიეუდმა ახალი აღმოჩენა გააკეთა, რითაც შეძლო მომავლის უზრუნველყოფა კულტურის სფეროში – სპილბერგის სახით.<sup>4</sup> სპილბერგი ამას ვერ იაზრებდა, მაგრამ მისი ბავშვური გატაცება და უბრალოება იქცა ნაციონალური სინდრომის გამომხატველად. ბედის ირონიით, ის ხდება 70-80 იან წლებში ამერიკის ყველაზე პოპულარული კინორეჟისორი

<sup>1</sup> Friedman, Lester and Notbohm Brent. Steven Spielberg Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, p. 93.

<sup>2</sup> Sanello, Frank. Spielberg: The Man, the Movies, the Mythology. Dallas: Taylor Trade Publishing, 2002, p. 163-166.

<sup>3</sup> Vaughn, Stephen. Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 11.

<sup>4</sup> Wasser, Frederick. Steven Spielberg's America. Cambridge: Polity Press, 2010, p. 93.

და პროდიუსერი.

სპილბერგმა თავისი ფილმებით 80-იანი წლების ამერიკის კინონდუსტრიაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა, როგორც რეჟისორმა და პროდიუსერმა. შესაძლოა ითქვას, რომ ის იყო სულიერი მამა ამერიკული კინოსკოლის ახალი თაობისა, რომელშიც შევიდნენ: ჯორჯ ლუკასი, რობერტ ზემეკისი, დონ ბლუნი და ჯონ დანტი. სწორედ, რომ მათი ფილმებს წილად ხვდათ კომერციული წარმატებები.

კრიტიკოსების ნაწილი აღნიშნავს, რომ სპილბერგის ფილმები იდეოლოგიურად კონსერვატიულია. კრიტიკოსი რობერტ კოლკერი ამბობდა: „ფორმა და სტრუქტურა სპილბერგის ფილმებისა, იძლევა იდეოლოგიური ხედვის დაკმაყოფილების საშუალებას, შეთავაზებით მშვიდი და უსაფრთხო ვირტუალური გარემოსი. ფილმები არაფერს ახალს არ ეუბნებიან მაყურებელს, არაფერს ისეთს, რაც მაყურებლისთვის უცნობია, ან რაიმე ისეთს, რაც მანამდე მიუწვდომელი იყო. ამაშია მათი (ფილმების) კონსერვატულობა, გავრცელებული 80-იანი წლების ყველა კინოსთვის“.<sup>1</sup>

ტელევიზიაში მიღებული გამოცდილებამ სპილბერგს ასწავლა თხრობის ზუსტი თანმიმდევრობა, ამიტომაც მისი ხელოვნება წარმოაჩენს დრამატურგიის კანონების სრულ დაცვას და სიუჟეტის განვითარების დინამიკურობას; სხვაგვარად რომ ავხსნათ, ტელევიზიამ შეასწავლა სპილბერგს მოქმედებების ისეთი თანმიმდევრობით განაწილება, რომ მაყურებელს რამდენიმე ნაბიჯით წინ უსწრებს და არ აძლევს მოდუნების საშუალებას.

სპილბერგის ფილმებს აქვთ უნარი, გამოიციონონ მაყურებლის ხასიათი, ამიტომ თავად ის გარდაიქმნა თავისი თაობის წინასწარმეტყველად. ამან უბიძგა ერთ-ერთ ყველაზე რეალისტური მიდგომებით გამორჩეულ კრიტიკოს რობერტ კოლკერს დაეწერა შემდეგი: „სპილბერგის ფილმები არის იდეოლოგიური პროდუქცია ქარხნულად შექმნილი, უდიდესი გალერეა 80-იანი წლების შექმნილ სახეთა

<sup>1</sup> Юрченко Е. Стивен Спилберг. Ростов, “Феникс”, 2000, с. 67.

მრავალფეროვნებისა“.<sup>1</sup>

სპილბერგმა დიდი ხნით შეინარჩუნა ბავშვობის მოგონებები, რაც გახდა წყარო მისი შემდგომი შემოქმედებისათვის. ფილმში „უცხოპლანეტელი“ მან გამოხატა გრძნობები, რომლებიც გამოჰყვა ბავშვობის დროინდელი ოჯახური ცხოვრებიდან. მაგალითად, კამათი დედ-მამას შორის, რომელიც დასრულდა განქორწინებით (1966).<sup>2</sup> რაც შეეხება ფილმს „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტები“ – ფილმის სიუჟეტს საფუძვლად დაედო 4 წლის ასაკში მამის მიერ ნაჩვენები მეტეორიტული წვიმის ხილვისას მიღებული შთაბეჭდილებები.

რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, სპილბერგი ვერ მოხვდა ამერიკის ვერც ერთ პრესტიჟულ კინონისტიტუტში. ჩააბარა კალიფორნიის შტატის უნივერსიტეტში, ლონგ-ბიჩში, ჰოლივუდთან ახლოს, „სატელევიზიო წარმოების“ სპეციალობაზე, მაგრამ მიატოვა სწავლა ბოლო კურსზე. ეს საქციელი არ იყო შემთხვევითი. ის ისწრაფოდა მიზნისაკენ, რომელიც დიდი ხნის წინ დაისახა – გამხდარიყო კინორეჟისორი. პირველი ფილმები ჯერ კიდევ ბავშვობაში გადაიღო. უნდოდა შეესწავლა კინოწარმოება, მაგრამ მისი სკოლის ატესტატი არც ისე დამაჯერებელი გამოდგა პრესტიჟული უნივერსიტეტისთვის, ისეთებისთვის, როგორებიცაა – სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტი ან კალიფორნიის უნივერსიტეტი და მას მოუწია დაკმაყოფილებულიყო ინგლისური ენისა და ლიტერატურის შესწავლით. სტივენი უფრო მეტ დროს კინოთეატრებში ატარებდა ვიდრე ბიბლიოთეკაში. მთელ თავისუფალ დროს უთმობდა სტუდია „უნივერსალს“, ცდილობდა რა დაენახა, როგორ მუშაობდნენ კინოს ნამდვილი ოსტატები, როგორიცაა – ჰიჩკოკი. სტივენი არ იშურებდა არც დროსა და არც ძალას თავის კლასგარეშე ნამუშევრებისათვის და ეძებდა გზებს, როგორმე ეჩვენებინა ვინმესთვის სტუდიის ადმინისტრაციიდან

---

<sup>1</sup> King, Geoff. New Hollywood Cinema: An Introduction. New York: Taurus & Co Ltd, 2002, p. 108.

<sup>2</sup> Lewis, Jon and Smoodin, Eric. Looking Past the Screen: Case Studies in American Film History and Method. Durham: Duke University Press 2007, p. 78.

თავისი ნამუშევრები. ამ მონდომების შედეგია 26-წუთიანი ფილმი „ემბლინი“ (1968), დიალოგების გარეშე.<sup>1</sup> ფილმში მოთხრობილია გოგონასა და ბიჭუხე, რომლებიც მოგზაურობენ „ავტოსტოპით“ წყნარი ოკეანისკენ. ფილმის გადაღებები დასრულდა 10 დღეში, 35მმ-იან ფირზე და ბიუჯეტმა შეადგინა 10 000 დოლარი. ფინანსური მხარდაჭერა ფილმისათვის სპილბერგს გაუწია მდიდარმა მეგობარმა დენის ჰოფმანმა, რომელიც სწავლობდა კოლეჯში სტივენთან ერთად და აბარებდა კინოსაპროდიუსეროზე.<sup>2</sup>

სიღნი შაინბერგმა, „უნივერსალ სტუდიოს“ ტელევიზიის წარმოების დირექტორმა, „ემბლინის“ ნახვის შემდეგ განაცხადა, რომ ფილმი შესანიშნავია. მეორე დღეს შაინბერგი შეხვდა სპილბერგს და შესთავაზა სამსახური „უნივერსალ სტუდიოში“ რეჟისორად. სპილბერგმა პასუხი არ დააყოვნა და დათანხმდა შეთავაზებას.<sup>3</sup> ერთ კვირაში გაფორმდა თანამშრომლობის ხელშეკრულება და დამწყებ რეჟისორს დაენიშნა ხელფასი 275 აშშ დოლარი კვირაში. მას ევალტობდა სატელევიზიო გადაცემების რეჟისურა და ფილმების გადაღება ტელევიზიისთვის. ასე დაიწყო სპილბერგის, როგორც რეჟისორის პროფესიული საქმიანობა დიდ კინოში. სპილბერგის პირველი წარმატება და აღიარება უკავშირდება 1968 წელს გადაღებულ ფილმს „ემბლინი“. ამ ნამუშევრით სტივენმა, როგორც რეჟისორმა მიიქცია კინონდუსტრიის ყურადღება. სურათმა მოიპოვა რამდენიმე პრიზი. 1969 წელს ფილმი აჩვენეს ატლანტის კინო ფესტივალზე. ფილმის ოპერატორი იყო ალენ დავიუ (რომელიც შემდეგში მუშაობდა სპილბერგთან „უცხოპლანეტელის“ გადაღებაზე).<sup>4</sup>

ფილმს „უცხოპლანეტელი“ სპილბერგი ეხმიანება, როგორც

<sup>1</sup> Powers, Tom. Steven Spielberg: Master Storyteller. Minneapolis: Lerner Publishing Group, 1997, p. 48.

<sup>2</sup> Юрченко Е. Стивен Спилберг. Ростов, “Феникс”, 2000, с. 11.

<sup>3</sup> Buckland, Warren. Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster, New York: Continuum, 2006, p. 53.

<sup>4</sup> Powers, Tom. Steven Spielberg: Master Storyteller. Minneapolis: Lerner Publishing Group, 1997, p. 24.

---

---

„უხემ კომერციას“ და „სარეკლამო კამპანიას“ „პეპსის“ სულისკვეთებით. კინოს ისტორიაში ფილმი აღიარებულია, როგორც პირველი მაგალითი „ფროდაქთ ფლეისმენტის“ დანერგვისა კინემატოგრაფში.<sup>1</sup>

სტივენ სპილბერგმა ფანტასტიკას, როგორც ჟანრს მიმართა უფრო ადრევიდრე ჯორჯ ლუკასმა და გარკვეულ წარმატებასაც მიაღწია. „ვარსკვლავური ომების“ გამოსვლამდე ორი წლით ადრე სპილბერგი უკვე „შეიჭრა“ მაყურებელთა მასობრივ აზროვნებაში და აღაფრთოვანა თითოეული მათგანი.<sup>2</sup>

მძიმე იყო გზა, რომელიც გაიარა სპილბერგმა ჰოლივუდის „ოლიმპზე“ ასასვლელად, მაგრამ მან უდიდესი წვლილი შეიტანა არა მარტო ამერიკული, არამედ მსოფლიოს კინოს ისტორიაში და შეძლო გამხდარიყო უდიდესი რეჟისორი. სტივენ სპილბერგის მიღწევები კინონდუსტრიაში ამერიკულმა კინოაკადემიამ სხვადასხვა ჯილდოთი აღნიშნა. 8 ფილმმა კინოაკადემიის 28 ჯილდო მიიღო სხვადასხვა ნომინაციაში. ეს ფილმებია: „ყბები“, „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტები“, „ინდიანა ჯონსი, დაკარგული კილობის მაძიებელი“, „ინდიანა ჯონსი, უკანასკნელი ჯვაროსნული ლაშქრობა“, „იურული პარკი“ და „მინდლერის სია“. როდესაც ამერიკის კინონსტიტუტმა შეადგინა საუკეთესო კინოსეული, სპილბერგის 5 ფილმი მათ შორის მოხვდა. სპილბერგი არის ადამიანი, რომელიც იქცა კინოხელოვნების განუყოფელ ნაწილად.

---

<sup>1</sup> Hook, V. Sue. Steven Spielberg: Groundbreaking Director. New York: ABDO Group, 2010, p. 39.

<sup>2</sup> Powers, Tom. Steven Spielberg: Master Storyteller. Minneapolis: Lerner Publishing Group, 1997, p. 47.



---

---

**მაია ლვინჯილია,**  
კულტურის მენეჯმენტის მიმართულების დოქტორანტი,  
საკონფერენციო თემა  
ხელმძღვანელი – სრული პროფ. მირონ ტულუში

## **ანიმაციური საქმიანობა ტურისტულ ბიზნესში**

ტურიზმის მდგრადი განვითარება შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მუდმივად გაუმჯობესდება შემოთავაზებული მომსახურების ხარისხი. ტურისტული ბიზნესის განვითარების მთავარი წინაპირობაა ტურისტული პროდუქტის ხარისხის მაღალი დონე.

ტურიზმში ახალი მიმართულებაა – **ტურისტული ანიმაცია**, რომელიც სპეციფიკური ტურისტული პროდუქტი და ტურიზმის პროგრამების მნიშვნელოვანი ელემენტი გახდა. „ანიმაცია“ ლათინური წარმოშობის სიტყვაა (anima – ქარი, ჰაერი, სული, animatus – გაცოცხლება) და ნიშნავს ენთუზიაზმს, ხელს უწყობს სიცოცხლისუნარიანობას და ჩართულობას საქმიანობაში<sup>1</sup>. ანიმაცია არის მოღვაწეობა, მიმართული იმაზე, რომ პროვოცირება გაუკეთოს და გააძლიეროს ინტერესი მხატვრული შემოქმედებისა და კულტურისადმი.<sup>2</sup> ამ ტიპის მომსახურება განკუთვნილია მომსახურების ხარისხის გასაუმჯობესებლად, ამავე დროს – ანიმაციური პროდუქტები გამოიყენება, როგორც სარეკლამო შესაძლებლობა ვიზიტორების და მათი ახლობლების ხელახლა მოსაზიდად, იგი ხელს \* მიმდინარე სტატია ავტორმა წაკითხა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2012 წელს ჩატარებული კონფერენციის „სახელოვნებო პროცესები (1960-2000)“ არათემატურ სექციაში.

<sup>1</sup> Гаранин Н. И., Булыгина И. И., Менеджмент туристской и гостиничной анимации, Москва, 2002, стр.3

<sup>2</sup> დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი მ., სტოიკოვიჩი ბ., კულტურა, მენეჯმენტი, ანიმაცია, მარკეტინგი, თბ., 2007, გვ.28

უწყობს ბაზარზე ტურისტული პროდუქტის სარგებლის და ტურისტული ბიზნესის მომგებიანობის ზრდას.

ანიმაციური მომსახურება განისაზღვრება როგორც გასართობი პროგრამის, დასვენების „გაცოცხლება“. ანიმაცია არის მრავალმხრივი, ტურისტების სხვადასხვა ინტერესებისა და მოთხოვნების შესაბამისად. ანიმაცია ტურისტებისათვის კულტურულ-სანახაობრივი პროგრამების წარდგენას ითვალისწინებს. აქ იგულისხმება, როგორც სპორტული ღონისძიებები, კონკურსები და შეჯიბრებები, ცეკვის საღამოები, თეატრალიზებული წარმოდგენები, ასევე სხვადასხვა სახის თამაშები ტურისტთა გართობის უზრუნველსაყოფად.

ანიმაცია პასიურ დასვენებას აქტიურად გადააქცევს და პიროვნებას სრულფასოვან დასვენებასთან ერთად სულიერ და ფიზიკურ რეაბილიტაციას სთავაზობს. ანიმაციური საქმიანობა ტურისტს უჩვეულო და უნიკალური შეგრძნების განცდის საშუალებას აძლევს.

**ანიმაციური საქმიანობის სარგებლიანობა ტურიზმის ბიზნესში, ანიმატორის როლი და ფუნქციები:** ანიმაცია – ამ ტიპის მომსახურება განკუთვნილია მომსახურების ხარისხის გასაუმჯობესებლად, და ამავე დროს – ეს არის სარეკლამო ფორმა ვიზიტორების და მათი ახლობლების ხელახლა მოსაზიდად, იგი ხელს უწყობს ბაზარზე ტურისტული პროდუქტის სარგებლის და ტურისტული ბიზნესის მომგებიანობის ზრდას.

**ანიმაცია** – ტურისტული საქმიანობის სახესხვაობაა, რომელიც ხორციელდება ტურისტულ საწარმოებში (ტურისტული კომპლექსი, სასტუმრო, საკრუიზო გემი, მატარებელი და სხვა), და დასვენებისთვის სპეციალურად შემუშავებული პროგრამებით სხვადასხვა ღონისძიებაში ტურისტების მონაწილეობას გულისხმობს.

**ტურისტული ანიმაცია** – ტურისტული მომსახურების ის ფორმაა, რომლის დროსაც ტურისტი აქტიურადაა ჩართული კულტურულ ღონისძიებაში. ტურისტული ანიმაცია ეფუძნება პირად ადამიანურ ურთიერთობებს ტურანიმატორსა

და ტურისტს შორის, ტურისტული კომპლექსის მიერ შემოთავაზებული ანიმაციური პროგრამით ისინი გართობის თანამონაწილენი ხდებიან.

ანიმაციური მომსახურება არის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური საშუალება სტუმრების მოზიდვისა, რომლის მიხედვითაც სტუმრები ანიმატორის საქმიანობას პოზიტიურად აფასებენ. ეს დამატებითი მომსახურება საშუალებას აძლევს დამსვენებელს, მიიღოს დადებითი ემოციები და იყოს დასვენებით კმაყოფილი, რათა მას გაუჩნდეს ამ ადგილას კვლავ დაბრუნების სურვილი.

ისევე როგორც ყველა სახის ტურისტული საწარმოს საქმიანობა, ანიმაცია უნდა იყოს კარგად დაგეგმილი, რეკლამენტირებული და ორგანიზაციულად კონტროლირებადი საქმიანობა, რომელიც უზრუნველყოფილი იქნება ფინანსური, მატერიალური და ადამიანური რესურსებით.

ძირითადი რეკრეაციული ფუნქციებიდან (სამედიცინო, გასართობი და შემეცნებითი) ტურისტული ანიმაცია მოწოდებულია შეასრულოს სპორტულ-გამაჯანსაღებელი და შემეცნებითი ფუნქცია. შესაბამის პირობებში ირიბად ხორციელდება თერაპიული (სამკურნალო) ფუნქციაც<sup>1</sup>.

ანიმაციის პრაქტიკაში ანიმაციური პროგრამების მიზნობრივი ჩამოყალიბებისათვის მოდურია ტურისტული ანიმაციის შემდეგი ფუნქციები:

- **ადაპტაციური ფუნქცია** ყოველდღიური გარემოდან თავისუფალ და დასასვენებელ გარემოში გადასვლის საშუალებას იძლევა;

- **საკომპენსაციო ფუნქცია** ათავისუფლებს ადამიანს ყოველდღიური ფიზიკური და გონებრივი დაღლილობისგან;

- **სტაბილიზაციის ფუნქცია** ქმნის დადებით ემოციებს და გონებრივ სტაბილურობას ასტიმულირებს;

- **გამაჯანსაღებელი ფუნქცია** მიზნად ისახავს აღადგინოს და განავითაროს ადამიანის ფიზიკური ძალა, რომელიც მათი ყველდღიური ცხოვრებითაა დასუსტებული;

<sup>1</sup> Гаранин Н. И., Булыгина И. И., Менеджмент туристской и гостиничной анимации, Москва, 2002, стр. 11

---

---

• **საინფორმაციო ფუნქცია** ახალი ინფორმაციის მიღების საშუალებას იძლევა ქვეყნის, რეგიონის, ადამიანების შესახებ;

• **საგანმანათლებლო ფუნქცია** ძლიერი შთაბეჭდილებების შედეგად სამყაროს შესახებ ახალი ცოდნის შექმნის საშუალებას იძლევა;

• **გასაუმჯობესებელი ფუნქციას** მოაქვს ინტელექტუალური და ფიზიკური განვითარება;

• **სარეკლამო ფუნქცია** საშუალებას იძლევა ანიმაციური პროგრამებით ტურისტები ქვეყნის, რეგიონის, ტურისტული კომპლექსის, სასტუმროს, ტურისტული სააგენტოს და ა.შ. რეკლამის მატარებლები გახადონ;

ტურისტული ანიმაციის ფუნქციების ასეთმა მრავალფეროვნებამ გამოიწვია ანიმაციური საქმიანობის, ანიმაციური პროგრამებისა და ღონისძიებების მრავალფეროვნება.

სისტემური მიდგომით ტურისტული ანიმაცია – ეს არის სპეციფიკური ტურისტული მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება ურთიერთობაში, მოძრაობაში, კულტურაში, ხელოვნებაში, დროში, გართობაში. ამ საჭიროებების სპექტრი ძალიან ფართოა, რადგან ადამიანები, რომლებიც იმყოფებიან შვებულებაში, ამ კონცეფციაში სრულიად განსხვავებულ მნიშვნელობას ხედავენ, კერძოდ, ზოგიერთისთვის დასვენება – ეს არის მოგზაურობა, სხვებისთვის – კითხვა, ზოგისათვის – ტყეში გასეირნება, სხვათათვის – თევზაობა და ა.შ.. ასეთი მოთხოვნების შესაბამისად ტურისტული მომსახურების პრაქტიკაში ნ. გარანიშმა და ი. ბულიგინამ<sup>1</sup> ჩამოაყალიბეს ანიმაციის შემდეგი სახეები, რომლებიც ტურისტის სხვადასხვა მოთხოვნებს აკმაყოფილებენ:

• **ანიმაცია მოძრაობაში** – აკმაყოფილებს თანამედროვე ადამიანის მოძრაობის მოთხოვნას, სიამოვნებასთან, სასიამოვნო განცდებთან ერთად.

• **ანიმაცია განცდებით** – აკმაყოფილებს მოთხოვნას ახლის,

---

<sup>1</sup> Гаранин Н. И., Булыгина И. И., Менеджмент туристской и гостиничной анимации, Москва, 2002, стр. 14

უცნობის, მოულოდნელი სირთულეების დაძლევის განცდის.

• **ანიმაცია ურთიერთობით** – აკმაყოფილებს მოთხოვნას ახალ საინტერესო ადამიანებთან ურთიერთობაში, – ადამიანთა შიდა სამყაროს გახსნა და საკუთარი თავის შეცნობა კომუნიკაციის მეშვეობით.

• **ანიმაცია დამშვიდებით** – აკმაყოფილებს ადამიანთა ფსიქოლოგიური განტვირთვის მოთხოვნას ყოველდღიური დაღლილობისგან – სიმშვიდით, მარტობით, ბუნებასთან კონტაქტით.

• **კულტურული ანიმაცია** – აკმაყოფილებს პიროვნების სულიერი განვითარების მოთხოვნას ძეგლებთან და ქვეყნის, რეგიონის, ხალხის, ერის თანამედროვე კულტურის ნიმუშებთან კონტაქტით.

• **შემოქმედებითი ანიმაცია** – აკმაყოფილებს ადამიანის მოთხოვნას შემოქმედებაში, მათი შემოქმედებითი მხატვრული შესაძლებლობების ჩვენებაში, კონტაქტების დამყარებაში სულიერად ახლო ადამიანებთან საერთო შემოქმედების მეშვეობით.

როგორც წესი, ანიმაციური პროგრამა, ამავე დროს, როგორც წმინდა გასართობი საქმიანობა – მოიცავს სხვადასხვა სპორტულ თამაშობებს, ვარჯიშებსა და შეჯიბრებებს. ეს კომბინაცია ანიმაციურ პროგრამებს უფრო ნათელს, საინტერესოსა და ჯანმრთელობისათვის სასარგებლოს ხდის, ამიტომაც ტურისტული ანიმაციისა და სპორტის ურთიერთობა ყველაზე ხშირად აღწევს აღდგენისა და გამაჯანსაღებელ ეფექტს.

პიადუშკინას მიხედვით ტურიზმში ანიმაციის ფორმულაა: **ინტერესის გამოყენება + ექსპოზიციის გაცოცხლება + ტურისტების ჩართვა მოქმედებაში + მრავალფეროვანი გასართობი<sup>1</sup>**. მთავარი ამოცანაა – ტურისტს შეექმნას კომფორტი, რომ მისთვის საინტერესო იყოს პროგრამაში მონაწილეობა, რათა მას დასვენება დაამხსოვრდეს როგორც მისი საუკეთესო დროის გატარება.

<sup>1</sup> Пядушкина И. И., *Анимация в социально-культурном сервисе и туризме, Иркутск, 2011, стр. 39.*

**ანიმატორს** უნდა უყვარდეს თავისი საქმიანობა, ვინაიდან ის ძალიან დიდ ენერჯიასა და ძალისხმევას მოითხოვს. კარგი ანიმატორი ნებისმიერი ღონისძიების წარმატების ნახევარია.

ტურისტული ანიმაციის საბოლოო მიზანია ტურისტი კმაყოფილი იყოს დასვენებით, მიიღოს დადებითი ემოციები, შეძლოს მორალური და ფიზიკური ძალის აღდგენა. სწორედ ეს არის ტურისტული ანიმაციის მნიშვნელოვანი რეკრეაციული ფუნქცია.

საქართველოს ტურისტულ სივრცეში ანიმაციური პროგრამების ჩართულობა ტურისტული პროდუქტის „გაცოცხლების“ ხელშემწყობი ფაქტორი გახდება. არსებული მიმართულებები ნელ-ნელა იკიდებს ფეხს ჩვენს რეალობაში, თუმცა მასშტაბები იმდენად მცირეა, რომ ტურისტულ დეკორს ვერ ცვლის.

საქართველო, როგორც უძველესი კულტურისა და ცივილიზაციის ქვეყანა, რომელიც სტუმარ-მასპინძლობის მდიდარი გამოცდილებით გამოირჩევა, ანიმაციების წარმოებისათვის დიდ რესურსულ პოტენციალს ფლობს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქართული ფოლკლორი და ქორეოგრაფია, რომლებიც ტურიზმის წარმოებისათვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენენ.

თანამედროვე ქართული სახელმწიფოს პრიორიტეტული ტურისტული პოლიტიკის „პრომოუმენის“ ერთ-ერთ მთავარ წინაპირობას წარმოადგენს კარგად „შეფუთული“ და მრავალფეროვანი ასორტიმენტის მქონე ტურპროდუქტის წარმოება. ანიმაციაც სწორედ ის საშუალებაა, რომელიც ყველაზე უკეთ წარმოაჩენს კონკრეტულ გეოგრაფიულ არეალში ლოკალიზებულ ტურისტულ რესურსს. მიზნობრივი სცენარების დაგეგმვა-წარმოება, რომელშიც ქართული ეთნოგრაფიული ჩანახატების ფართო სპექტრი იქნება ჩართული, ოპტიმალურად უზრუნველყოფს ტურპროდუქტის ხარისხობრივი მახასიათებლების წარმოჩენას.

ქართულ ტურისტულ პროდუქტში ანიმაციის მთავარ რესურსს ვიზუალური ეფექტების მიზნობრივ მაყურებელზე (ტურისტზე) კონცენტრაცია წარმოადგენს. ანიმატორს უნდა

ჰქონდეს ინფორმაცია პოტენციური ტურისტების სქესის, ასაკისა და პროფესიის შესახებ. გასათვალისწინებელია აგრეთვე ნაციონალური კულტურების თავისებურებანი, საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები. კერძოდ, თუ რომელი კულტურის („დასავლეთის“, „აღმოსავლეთის“, „ისლამური“, „შავი, ანუ აფრიკული“ და სხვა) და ნაციონალური კლასტერის წარმომადგენელია ტურისტი და ა.შ..

მნიშვნელოვანია ანიმაციის წარმოების პროცესში ტურისტის ჩართულობაც. ვინაიდან ტურისტი, რომელიც აქტიურად მონაწილეობს მოცემული სცენარის შესრულებაში, გარდა გართობისა, მოცემულ რეგიონში აპრობირებული ისტორიული ყოფითი კულტურის უნარ-ჩვევებს იძენს. იგი ამ სცენარის რეალიზაციის პროცესში მოცემული გეოგრაფიული არეალისა და ეთნოგრაფიული სივრცის მოქმედი გმირი ხდება.

საქართველოს ისტორიული ტრადიციები, საერო და საეკლესიო დღესასწაულები, ღვინის მოხმარების კულტურა, ძველი საბრძოლო ბატალიების არეალები, მატერიალური მემკვიდრეობის ძეგლები და სხვა ეროვნული თვითმყოფადობის მქონე ადგილები სწორედ იმ რესურსთა ნუსხას განეკუთვნება, რომელთა ჩართულობაც ანიმაციის პროგრამაში თითოეული ამ პროდუქტის პოპულარიზაციას შეუწყობს ხელს. სწორედ ამიტომ საქართველოს ტუროპერატორულ კომპანიებსა და ტურისტულ სააგენტოებში ტუროპროდუქტის წარმოებისას ანიმაციების ჩართულობა მისი ხარისხობრივი მახასიათებლის გაუმჯობესებასა და მოცემული ფირმებისათვის ირიბი რეკლამის წარმოებას უზრუნველყოფს. საქართველოში ანიმაციური საქმიანობა ხორციელდება რამოდენიმე სასტუმროში. მაგალითად, დაბა გრიგოლეთში სასტუმრო „ანდამატში“ კომფორტულად დასვენებისა და გართობისთვის ზრუნავენ უცხოელი ანიმატორები; ბაზალეთის სასტუმრო კომპლექსში სტუმრებს ემსახურებიან ანიმატორები. აქ ერთნაირად ერთობა და ისვენებს სხვადასხვა ასაკისა და ინტერესების მქონე ადამიანი; ნუნისის პარკის ტერიტორიაზე მდებარე სასტუმრო „სამთაში“ პატარებს ართობენ ანიმატორები, რომელთა მიერ შექმნილი გასართობი პროგრამა სხვადასხვა საინტერესო

თამაშს მოიცავს; ჩაქვში სასტუმრო „ოაზისში“ შექმნილია მიზნობრივი ანიმაციური პროგრამები. ტურისტთა გართობისა და კარგი განწყობისათვის სქესის, ასაკისა და ჰობის შესაბამისად შედგენილია სპორტული, საბავშვო და საღამოს ანიმაცია. პროგრამის ხარისხობრივ ამაღლებას უზრუნველყოფს უკრაინიდან სპეციალურად ჩამოყვანილ ანიმატორთა ჯგუფი, რომლებიც მაღალ პროფესიულ გამოცდილებას უზიარებენ დაწვევებ ქართველ ანიმატორებს.

ტურისტული ანიმაციის მნიშვნელობა ტურისტული პროდუქტის ხარისხისა და მიმზიდველობის გაუმჯობესებაში, მასზე მოთხოვნის ზრდაში და შესაბამისად, ტურისტული საქმიანობის ეფექტურობის, მომგებიანობის და შემოსავლიანობის გაუმჯობესებაში მდგომარეობს.

ანიმაციური მომსახურება არის სტუმრების მოზიდვის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური საშუალება. ეს დამატებითი მომსახურება საშუალებას აძლევს დამსვენებელს, მიიღოს დადებითი ემოციები და იყოს დასვენებით კმაყოფილი, რათა მას გაუჩნდეს ამ ადგილას კვლავ დაბრუნების სურვილი.



---

---

**დოდო ჭუმბურიძე,**  
კულტურის მენეჯმენტის მიმართულების დოქტორანტი,  
საკონფერენციო თემა  
ხელმძღვანელი – ასოც. პროფ. ნინო სანადირაძე

**თეატრის საკომუნიკაციო სტრატეგია  
მიზნობრივ ჯგუფებთან\*  
(მაყურებლის მოზიდვის და „აღფრთოვანების“ კონცეფცია)**

თეატრის მაყურებელთა არეალის გაფართოება და ინტერესის გაღვივებაზე მსჯელობა თეატრის პოტენციური მაყურებლის დამოკიდებულებათა შესწავლის გარეშე სათუთა. თუმცა არსებობს თეორიული ასპექტები, რომელზეც სტატისტიკური მაჩვენებლების გარეშე შეიძლება მსჯელობა.

მაყურებელი ყოველთვის იყო და დარჩება პრობლემად, მისი დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი განპირობებულია არაერთი ფაქტორით. სწორად რთული და ურთიერთსაწინააღმდეგოა მხატვრული ნაწარმოების აღქმის პროცესი.

კულტურის სფეროში შექმნილი პროდუქტი განსაკუთრებულია. მისი განსაკუთრებულობა მდგომარეობს იმაში, რომ სხვა პროდუქტებისაგან განსხვავებით თავად ქმნის მოთხოვნილებას. თუმცა საბაზრო ეკონომიკის პრინციპები კულტურის სფეროზეც ახდენს გავლენას და გარკვეული კულტურული პროდუქტები და ღონისძიებები სწორედ, რომ მომხმარებელთა მოთხოვნათა და სურვილების გათვალისწინებით იქმნება.

„ხელოვნების დარგებიდან თეატრი ყველაზე გასაგებ, ყველაზე მისაწვდომ ენაზე მართავს საუბარს მიზნობრივ ჯგუფებთან“<sup>1</sup>. თეატრალური ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, მაყურებელთან კავშირს მოიაზრებს. თეატრი ზემოქმედებს

\* მიმდინარე სტატია ავტორმა წაკითხა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2012 წელს ჩატარებული კონფერენციის „სახელოვნებო პროცესები (1960-2000)“ არათემატურ სექციაში.

<sup>1</sup> შალუტაშვილი ალ., – „რა არის თეატრი“, თბ. 1977, გვ. 6.

მაყურებელზე, აყალიბებს მის სულიერ სამყაროს, ხელს უწყობს მის იდეურ-ესთეტიკურ აღზრდას.

თეატრალური ხელოვნება ეხმაურება მიმდინარე ცხოვრების რიტმს. იგი ხვდება კონკრეტული დროის სატკივარს, აქტუალურ საკითხებს და რეაგირებს წამოჭრილი პრობლემების გადაჭრის გზებზე. თეატრი მასებზე იდეოლოგიური და ესთეტიკური ზემოქმედების მძლავრი იარაღია.

„დასრულებული სპექტაკლი თეატრალური საქმიანობის პროდუქტია, რომელიც, როგორც ყველა დანარჩენი პროდუქტი, საჭიროებს კულტურის სფეროს პროდუქტებისათვის აუცილებელი სასიცოცხლო ციკლის ფაზების გავლას (პროდუქტის გატანა ბაზარზე, ზრდა, ბაზრის გაჯერება, კლება – მოთხოვნილების ვარდნა)“.<sup>1</sup> სპექტაკლი წარმოადგენს არა მხოლოდ რეპერტუარის ნაწილს ან მხატვრულ ნაწარმოებს, არამედ პროდუქტს, რომლის რეალიზაციაც უნდა მოხდეს კულტურულ ბაზარზე. ის იწყებს არსებობას მხოლოდ მაშინ, როდესაც საზოგადოებისათვის ხდება ხელმისაწვდომი.

სპექტაკლის აღქმის პროცესი ქმნის სიტუაციას, სადაც ცალკეულ ინდივიდებს შორის მყარდება ფსიქოლოგიურ-მხატვრული კავშირი, იგი განაპირობებს მსგავს განცდებს. სწორედ ამის შემდგომ იქმნება გარკვეული ერთიანობა, იქმნება ერთიანი სისტემა, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სოციალური ჯგუფი. ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელია მსგავსი ინტერესები, მოლოდინი და განცდა. ამ ჯგუფის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია მისი ხანმოკლეობა. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ მაყურებელთა ჯგუფი იშლება. მაყურებელთა ერთ ჯგუფს ცვლის მაყურებელთა მეორე ჯგუფი.

„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.

<sup>1</sup> სანადირაძე ნ., „კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაეგმარება“, თბ., 2011, გვ. 76.

ამიტომ ნაწარმოების შექმნის პროცესი თავისთავში აღქმის პროცესსაც ითვალისწინებს. ხელოვნების ნებისმიერ დარგში მაყურებელი მზა ნაწარმოებს ღებულობს. მას მხოლოდ მისი აღქმა შეუძლია და არა შემოქმედების მოხდენა, თეატრში კი მაყურებელი სპექტაკლის შექმნის უშუალო თანამონაწილეა. მაყურებლის გარეშე არ არსებობს თეატრი, ისევე, როგორც თეატრი არ არსებობს მსახიობის გარეშე. სტანისლავსკის სიტყვებს თუ მოვიშველიებთ: „მაყურებლის შესწავლა ისევე აუცილებელია, როგორც მსახიობის სცენური გრძნობისა“.<sup>1</sup>

თეატრის მენეჯერს ძალზე სათუთი პროდუქტი აბარია, მასზეა დამოკიდებული ხელოვნებისა და კულტურისადმი საზოგადოების ინტერესის გაღვივება და შენარჩუნებაც. წარმატების მიღწევის ყოველგვარი მცდელობა უშედეგო იქნება, თუ თეატრის მენეჯერი უმთავრეს პრიორიტეტად აუდიტორიას არ განიხილავს. კარგი ორგანიზების, ფინანსების მოძიების, მხატვრული პროგრამის შერჩევის, რეკლამირებისა თუ შიდა ურთიერთობათა მოწესრიგების უმთავრესი მიზანი სწორედ აუდიტორიის მოლოდინის გამართლება და მოთხოვნათა დაკმაყოფილებაა.

მაყურებლის ცნება მრავლის მომცველია და ამიტომ მისი შესწავლა მრავალი ასპექტით არის შესაძლებელი. თეატრისათვის მაყურებელი არის ობიექტი, რომლისთვისაც იქმნება სპექტაკლი. იგი განსაზღვრული ესთეტიკური გემოვნების, შესედულების მქონეა.

„მაყურებელთან ურთიერთობა მარტო ერთმანეთისათვის რალაცის გაზიარება კი არ არის, არამედ ურთიერთში რალაცის შეცვლაა.

თეატრალური პროცესის უნიკალობა მსახიობის სცენური შემოქმედებისა და მაყურებლის ურთიერთკავშირის შედეგია“.<sup>2</sup>

„სპექტაკლის მაყურებელთა“ სპეციფიკა მდგომარეობს

---

<sup>1</sup> ჯავაშვილი გ., ქვარცხავა რ., თეატრმცოდნეობითი ძიებანი, სამეცნიერო შრომების კრებული, „თეატრალური სოციოლოგიის საგანი და ამოცანები“, თბ., 1978-1979, გვ. 364.

<sup>2</sup> თუმანიშვილი მ., „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, თბ., 2008, გვ. 25.

მსახიობებთან კონტაქტში, რის შედეგადაც მაყურებელი ხდება სცენური ცხოვრების თანამონაწილე და განიცდის სცენაზე ნანახს. სწორედ ამ დროს იქმნება სპექტაკლისათვის აუცილებელი კავშირ-უკუკავშირი მაყურებელსა და მსახიობებს შორის.

მაყურებელმა დარბაზი ხელოვნებასთან ზიარების შედეგად მიღებული ამალღებული განწყობით უნდა დატოვოს შეუსაბამო ატმოსფერომ ან მომსახურების დაბალმა დონემ უარყოფითი გავლენა არ უნდა მოახდინოს მაყურებელზე და ხელი არ უნდა შეუშალოს მას წარმოდგენის სრულყოფილად აღქმაში.

თეატრის მენეჯმენტი მიზნობრივ ჯგუფთან ურთიერთობისას უნდა ითვალისწინებდეს აუდიტორიის: ასაკს, ინტელექტს, სოციალურ და მატერიალურ მდგომარეობას.

არსებობს ორი სახის აუდიტორია: პასიური და აქტიური. პასიურში იგულისხმება ის ადამიანები, რომლებსაც ზერელე და უინტერესო დამოკიდებულება გააჩნიათ ინფორმაციის მიმართ. აქტიურ აუდიტორიას განეკუთვნებიან ადამიანები, რომლებიც აქტიურად არიან ჩართულები ინფორმაციის მიღების პროცესში, ისინი დამატებით ინფორმაციას ეძებენ პროლექტის შესახებ. აქტიური აუდიტორიისთვის განკუთვნილი ინფორმაცია უნდა იყოს დეტალური შინაარსის, ხოლო პასიური აუდიტორიის უფრო კრეატიული და „მადისალმძვრელი“. თეატრის სამიზნე აუდიტორიაში მაყურებლის ორივე ტიპი ერთიანდება, ამიტომ მნიშვნელოვანია საკომუნიკაციო ინსტრუმენტის გამოყენება სრულფასოვანი საინფორმაციო კამპანიისათვის, რომელიც ეფექტურად იმუშავებს როგორც პასიურ, ასევე აქტიურ აუდიტორიასთან. საზოგადოებასთან ურთიერთობის სტრატეგიაში მკაფიოდ უნდა განისაზღვროს მიზანი – რისი მიღება სურს ორგანიზაციას მომხმარებლისაგან ანუ თეატრს მაყურებლისაგან. სიტუაციის ანალიზი თეატრის მენეჯმენტს ასევე დაეხმარება მოსალოდნელი შედეგების განჭვრეტაში და იმ საფრთხეების თავიდან აცილებაში, რომელიც ეჭვქვეშ აყენებს სასურველი შედეგის მიღწევას.

თანამედროვე მარკეტინგული კონცეფციები აღიარებენ, რომ ორგანიზაციების, მათ შორის კულტურის სფეროში

მოქმედი ორგანიზაციების მიზანი, არის ის, რომ მაქსიმალურად დააკმაყოფილონ მომხმარებელთა მოთხოვნილებები, მაგრამ ამასთანავე არ მიაყენონ ზიანი საზოგადოებას, რომლის წინაშეც თეატრს აქვს აღიარებული სოციალური პასუხისმგებლობა. ეს, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატება კულტურის პროდუქციის (ამ შემთხვევაში სპექტაკლის) ხარისხის კონტროლში.

მარკეტინგი აშკარად კონკურენტული პროცესია, რომელიც ცდილობს მომხმარებელს, ამ შემთხვევაში მაყურებელს, მიაწოდოს საჭირო პროდუქტი სპექტაკლის სახით და ამასთან მიიღოს სარგებელი.

„ტომ პეტერსი ავტორი წიგნისა „შევიცნოთ მომხმარებელი“ გვიმტკიცებს: მზარდი კონკურენცია ნიშნავს, რომ ჩვენ მომხმარებლის დასაკმაყოფილებლად მეტი მოძრაობა გვესაჭიროება, მიზნად კი მომხმარებლის (ამ შემთხვევაში მაყურებლის) „აღფრთოვანება“ უნდა დავისახოთ“.<sup>1</sup>

თეატრის საკომუნიკაციო სტრატეგიაში თავიდანვე უნდა განისაზღვროს, რომ მაყურებლისათვის გაგზავნილი შეტყობინება მათთვის გასაგები და მისაღებია. საზოგადოებასთან ურთიერთობის სპეციალისტ დევიდ ტერკელსენის აზრით: „იმისთვის, რომ შეტყობინება მიიღოს სამიზნე აუდიტორიამ, შეტყობინება უნდა იყოს მკაფიო და შეძლოს მიიპყროს აუდიტორიის ყურადღება. ასევე უნდა იყოს სარწმუნო, დასამახსოვრებელი და მოქმედების მასტიმულირებელი, რომელიმე ამ კომპონენტის უქონლობა მთელი შეტყობინების მარცხს ნიშნავს“.

„აუდიტორიის გაცნობიერებულობისა და შეტყობინების გაგებასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული აუდიტორიის აღქმისა და დამოკიდებულების ცვლილება. ამ ცვლილების დადგენის ძირითად ტექნიკად მიიჩნევა ე. წ. ძირითადი ხაზის კვლევა“. ძირითად ხაზის კვლევით ხდება აუდიტორიის დამოკიდებულებისა და საზოგადოებრივი აზრის შესწავლა საზოგადოებასთან ურთიერთობის კამპანიის დაწყებამდე, მისი

<sup>1</sup> რაისი ქ., „შევიცნოთ მომხმარებელი (მომხმარებლის ქცევა)“, თბ., 2001, გვ. 5.

მსვლელობისას და მისი დამთავრების შემდეგ“<sup>1</sup>.

მესიჯის (საკვანძო იდეის) ჩამოყალიბება და მიზნობრივ ჯგუფებში გავრცელება საკომუნიკაციო სტრატეგიის შემადგენელი ნაწილია. საკვანძო იდეა წარმატებად მიიჩნევა, როდესაც საზოგადოება ლებულობს მას.

კომუნიკაცია სასიცოცხლოდ აუცილებელია ნებისმიერი სფეროსთვის, მათ შორის – კულტურის სფეროსთვის. იგი თანამედროვე ორგანიზაციული სისტემის სწორი ფუნქციონირების ერთ-ერთი უმთავრესი პირობაა. კომუნიკაციათა ნაკადი განსაზღვრავს ორგანიზაციის განვითარების მიმართულებასა და დინამიკას.

მნიშვნელოვანია უკუკავშირი მაყურებლისგან. უკუკავშირის გაგებისთვის არსებობს ორმხრივი კომუნიკაცია. ცალმხრივი კომუნიკაცია მხოლოდ ავრცელებს ინფორმაციას გამგზავნიდან მიმღებამდე. ის არ არის ეფექტური. უფრო შედეგიანია ორმხრივი კომუნიკაცია, რომლის შედეგადაც დიალოგი მყარდება გამგზავნსა და მიმღებს შორის.

კომუნიკაცია მიზნად ისახავს საკვანძო იდეებისა და მნიშვნელოვანი ინფორმაციის გადაგზავნას ერთი გონებიდან მეორეში. შეტყობინების გადაცემა-მიღების პროცესში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია აუდიტორიის აზრი.

სოციალური ქსელები ორმხრივი კომუნიკაციის კარგი საშუალებაა, რადგან ითვალისწინებს ინტერაქტიულ საუბრებს. ონლაინ სამყაროში ურთიერთობით მომხმარებლები სრულად აკონტროლებენ თავიანთ გამოცდილებას და ისინი მოტივირებულნი არიან დაუკავშირდნენ სხვა მომხმარებლებს ამ გამოცდილების გასაზიარებლად. ამ შემთხვევაში ისინი უფრო „მარკეტერები“ არიან, ვიდრე მომხმარებლები.

სოციალურ ქსელებში ჩადებულ ინვესტიციებზე უკუგდება ყოველთვის არ შეიძლება გაიზომოს ფულად ერთეულებში, ორგანიზაციის ცნობადობა შეიძლება ასევე შეფასდეს წევრების/ფანების რაოდენობით, შთაბეჭდილების რაოდენობით აქტიური მომხმარებელთა რიცხვნობით, კომენტარებისა და

<sup>1</sup> უილკოქსი დ., კამერონი გ., „საზოგადოებასთან ურთიერთობის სტრატეგია და პრაქტიკა“, თბ., 2011, გვ. 205.

„ლაიქების“ რაოდენობით, ხმის გავრცელება – კელელზე გაგზავნილი პოსტებით, მეგობრების მოწვევებზე რეაგირებების რაოდენობით და ა. შ.

ოთხი ძირითადი მოტივი ამოძრავებს მომხმარებელს სოციალური მედიის გამოყენებისას, ესენია: დაკავშირება, შექმნა, მოხმარება და კონტროლი.

თეატრის მენეჯერმა უნდა გაითვალისწინოს, რომ სოციალურ მედია არ არის ტრადიციული მარკეტინგული კომუნიკაციის ერთ-ერთ საშუალება. სოციალური მედია-გარემოს თავად მომხმარებლები აკონტროლებენ.

თითქმის ყველა მოქმედ ქართულ თეატრს აქვს Facebook-ის გვერდი, ეს კარგია და უკეთესი იქნება, მეტი ძალისხმევა რომ დაინარჯოს მათ ეფექტურად გამოყენებაზე, კერძოდ, მაყურებელთა მოზიდვაზე და დამოკიდებულებათა კონტროლზე. მაყურებლის ინფორმირებასთან ერთად, დროულად უნდა მოხდეს დასმულ შეკითხვებზე პასუხის გაცემა და მაყურებელთა ინტერესის შეძლებისდაგვარად დაკმაყოფილება.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე Facebook-ი უნდა მართოს კომპეტენტურმა პიროვნებამ, რომელიც ღირსეულად წარმოაჩენს თეატრის იმიჯს და რეპუტაციას. როგორც ამბობენ – არ არსებობს ცუდი შეკითხვები, არსებობს ცუდი პასუხები და იმავდროულად, არსებობს ცუდი კითხვებისგან თავის არიდების გზები და ხერხები. ეს ყველაფერი კომპეტენციასა და გამოცდილებას ითხოვს.

სოციალურ მედია-გარემოში მარკეტერებს უნიკალური შესაძლებლობები ეძლევათ – შეიმუშაონ სოციალური მედია-პროგრამები, რომლებიც მიბმული იქნება თეატრის, როგორც ბრენდის, ცნობადობასთან, კლიენტის ბრენდთან დაკავშირებასა და ხმის გავრცელებასთან.

სოციალური ქსელების უკიდევანო შესაძლებლობების მიუხედავად, იგი ვერ ჩაანაცვლებს ორგანიზაციის ვებ-გვერდს. „ვებ-გვერდები ერთმანეთისაგან შინაარსობრივად და თვისობრივად განსხვავდებიან. ვებ-გვერდის ყველაზე მთავარი ტიპი კორპორაციული ვებ-გვერდია. იგი იქმნება მყიდველის

კეთილგანწყობის შესაქმნელად – უფრო, როგორც გაყიდვის სხვა არხების დამატებად, ვიდრე კომპანიის პროდუქციის პირდაპირი გაყიდვისათვის“.<sup>1</sup> მისი მეშვეობით ორგანიზაციებს შეუძლიათ მოუთხრონ ინტერნეტმომხმარებლებს და მიზნობრივ ჯგუფებს საკუთარი საქმიანობის შესახებ, გამოაქვეყნონ პროექტები, დაიცვან საკუთარი პოზიცია.

თეატრის ვებ-გვერდი უნდა იყოს აღქმადი, ინფორმაციული, კრეატიული და არა ზედმეტად „გადაპრანჭული“. სწორედ ამიტომ იგი უნდა შექმნას პროფესიონალმა. კარგი ვებ-გვერდი ნიშნავს, რომ მინიმუმ ერთი წლის განმავლობაში არ გახდება საჭირო ახალი ფუნქციების დამატება ან/და მისი მთლიანად გადაკეთება.

მაქსიმალური ყურადღება უნდა მიექცეს დიზაინს და ნავიგაციის სტრუქტურას. ასევე გვერდზე მოცემული ინფორმაცია უნდა იყოს კომპაქტური და მოკლე. მთავრია, რომ ვებ-გვერდზე მოცემული ინფორმაცია ზშირად ახლდებოდეს და დაუშვებელია საკონტაქტო ინფორმაციის უზუსტობა (არ მითითება) სხვა შემთხვევაში მისი არსებობა აზრს კარგავს.

დენის უილკოქსის განმარტებით: „საზოგადოებასთან ურთიერთობა არის მართვის ფუნქცია, რომელიც აფასებს საჯარო, საზოგადოებრივ დამოკიდებულებებს, აყალიბებს პიროვნების ან ორგანიზაციის მიდგომებსა და პროცედურებს საზოგადოებრივი ინტერესის მიმართ და გეგმავს და აღასრულებს მოქმედებათა პროგრამას საზოგადოებრივი გაგება-მხარდაჭერისა და მოთმინების მოპოვების მიზნით“.

სარეკლამო კამპანია, რარიც მომნიბველი და კრეატიული არ უნდა იყოს, ერთჯერადად საკმარისი ვერ იქნება პროდუქტის/საექტაკლის პოპულარიზების, ან/და მისი მყიდველუნარიანობის გასაზრდელად. ერთგული მაყურებლის წასახალისებლად ასევე არაა საკმარისი ერთჯერადი წახალისება. საკომუნიკაციო სტრატეგია და ასევე ლოიალური მომხმარებლის წახალისების სტრატეგია უნდა იყოს ღროში გაწერილი და თეატრის მთავარ

<sup>1</sup> ამსტრონგი გ., კოტლერი ფ., „მარკეტინგის საფუძვლები, თბ., 2006, მეშვიდე გამოცემა, გვ. 604.



მიზანზე ორიენტირებული. პასუხი უნდა გაეცეს შემდეგ კითხვებს: ვინ გვინდა იყოს „ჩვენი თეატრის“ მაყურებელი? და რას ვითხოვთ ჩვენი ერთგული მაყურებლისგან?“

ხშირად საჭირო ხდება ერთი და იმავე პროდუქტის წინ წასაწევად რამდენიმე სახის რეკლამის შექმნა, რათა მომხმარებლისათვის მოსაბეზრებელი არ იყოს ერთი და იგივე სახის რეკლამა და სარეკლამო მესიჯები. სარეკლამო შეტყობინებების და მათი შეთავაზების ცვლა საჭიროა მაშინ, თუ პროდუქტზე მოთხოვნა იკლებს. პროდუქტის არასათანადო ხარისხი მასზე მოთხოვნის კლების წინაპირობაა. სწორედ ამიტომ, როდესაც წარმატებულ შედეგზე ვართ ორიენტირებული, არასდროს უნდა დადგეს ეჭვქვეშ პროდუქტის/სპექტაკლის ხარისხი.

ორგანიზაციები, მათ შორის კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციები, ყოველი ახალი პროდუქტის/სპექტაკლის წახალისებასა და პოპულარიზებას ახორციელებს ერთიანი საკომუნიკაციო სტრატეგიის მიხედვით, რომელიც მოიცავს: საზოგადოებასთან ურთიერთობას (PR), რეკლამას და ინდივიდუალურ გაყიდვებს. ყოველივე ზემოაღნიშნულის შედეგად ვღებულობთ პროდუქტზე მოთხოვნის ზრდას.

ჩვენ გვესმის, რომ თეატრის არსებობა მაყურებლის გარეშე წარმოუდგენელია, სწორედ ამიტომ, თეატრის საკომუნიკაციო სტრატეგიის ავტორებმა (მარკეტინგის და საზოგადოებასთან ურთიერთობის სპეციალისტმა) უნდა დაიწყონ მაყურებლის წახალისება. „მარკეტინგის ცნობილი ინსტრუმენტის გამოყენებით კულტურის მენეჯერებს შეუძლიათ მიიქციონ თავისი პროგრამებისადმი იმათი ყურადღება, ვინც არ წარმოადგენს კულტურის მაყურებელს, ანუ ადამიანს, რომელსაც არ გააჩნია მუდმივი მოთხოვნილება კულტურისადმი“<sup>1</sup>.

თეატრი უნდა დაეხმაროს მაყურებელს – გაუჩნდეს სიამაყისა და განსაკუთრებულობის განცდა, რადგან ის „თქვენი თეატრის“ მაყურებელია.

<sup>1</sup> დრაგიჩევიჩ-შემიჩი მ., სტოიკოვიჩი ბ., „კულტურა, მენეჯმენტი, ანიმაცია, მარკეტინგი“, თბ., 2007, გვ. 157.

ყოველი მაყურებელი ერთსა და იმავე დროს რამოდენიმე ჯგუფს მიეკუთვნება, როგორც ფორმალურს, ასევე არაფორმალურსაც. ყოველი მათგანი აიძულებს მათ გარკვეულ ვალდებულებებს, – ქცევის წესების დაცვას. მიზეზები, რომელთა გამო ადამიანები თავს ამა თუ იმ ჯგუფებს აკუთვნებენ, ან საკუთარ თავს ჯგუფებში პოულობენ, – სხვადასხვაა. ზოგიერთი მიზეზი შეგნებული და წინასწარ დაგეგმილია, ზოგიერთი კი – სიტუაციური ან ვითარებაზე დამოკიდებული.

არსებობს ლოიალური და პოტენციური მომხმარებლის წახალისების სტრატეგია. ერთნაირად არ უნდა დავაჯილდოვოთ „ერთგული“ და „ჩვეულებრივი“ მომხმარებელი. ლოიალურმა მაყურებელმა უნდა იგრძნოს, რომ მის ერთგულებას აფასებს თეატრის ადმინისტრაცია.

წასახალისებლად აპრობირებული მეთოდია ფასდაკლებისა და დაგროვების ბარათები, ეს უკანასკნელი გვეხმარება დავაჯილდოვოთ მომხმარებელი, განსაკუთრებით ისინი, ვინც მეტს იხდიან.

თეატრის ადმინისტრაცია ლოიალური პროგრამის შემუშავებისას, ყოველ მხორე თუ ყოველ მესამე ვიზიტის შემდეგ, დაასაჩუქრებს თუ არა მაყურებელს, ეს მისი გადასაწყვეტია. ერთი რამ თავიდანვე უნდა იქნას გათვალისწინებული: ნუ შეჰპირდებით მაყურებელს იმას, რასაც ვერ შეუხრულებთ – ეს მათ ყველაზე მეტად გააღიზიანებთ. ასევე ლოიალური პროგრამის შემუშავება თავისთავში მოიაზრებს მოქნილი ბაზის შექმნას, სადაც თავმოყრილი იქნება თეატრის ყველა ერთგული მომხმარებელი. ერთგული მომხმარებელი ნებისმიერი კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციის, მათ შორის თეატრის „განძია“. მათ უკეთ ესმის თქვენ მიერ გაგზავნილი საკვანძო იდეა/მესიჯი და ძალისხმევას არ დაიშურებს, რეფერენტულ ჯგუფებთან დაიცვას თქვენი ინტერესები.

ლოიალური მომხმარებლები თავიანთი დამოკიდებულების სანაცვლოდ ლებულობენ „ერთგულების ტიტულს“ და გარკვეულ წახალისებას. რაც უფრო მასტიმულირებელია წახალისება,

მით უფრო აძლიერებს თეატრი მათ მიჯაჭვულობას.

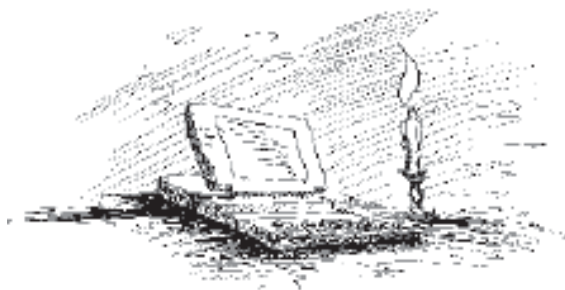
თანამედროვე საბაზრო ეკონომიკის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპი – „მომხმარებელი არის მეფე“ – შეიძლება თეატრის მაგალითზეც განვაზოგადოთ. თეატრის მენეჯმენტი უნდა ცდილობდეს, ერთგულ მაყურებლებს გაუჩნდეს უპირატესობისა და განსაკუთრებულობის განცდა, რადგან ის „თქვენი თეატრის მაყურებელია“. აღნიშნული მიდგომა თეატრს დაენმარება პასიური მაყურებლის ლოიალურ მაყურებლად გარდაქმნაში და ზოგადად მაყურებელთა არეალის გაფართოებაში.



---

---

*THEATRE STUDIES*





---

---

**Maia Kiknadze,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

**1946 YEAR'S REGULATIONS - ABOUT THE REPERTOIRE  
OF DRAMATIC THEATRES AND THE MEASURES FOR  
THEIR IMPROVEMENT**

**Summary**

In the work there is examined current political processes and Soviet demands in the cultural- educational sphere. Right management for strengthening the ideological propagandistic role was the main task of Soviet republic.

The works held for the cultural-education used to require introducing some rules, what had been regulated by a number of means of directives and orders. Particular attention was payed to the problem of the tehatre repertoire.

In this point of view, the central committee of Union communist Party published the resolution in 1946 August 26 about "The repertoire of dramatic theatre and events for its improvement". Where had been sharply criticized and estimated the situation of Soviet theatre.

On the basis of mentioned document, Art affair division, existing at the Georgian SSR council of Ministers had published the regulations (order# 470)

About dramatic theatre repertoire and events for its improvement in 1946 yr October 4 in Tbilisi also, what first of all was aimed to bring in repertoire the written modern plays about the Soviet theme.

---

---

**Tamar Qutateladze,**  
Doctor of Arts  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,  
Georgian theater researcher Scientific Research Center

## **“MARY STUART” AND “FROM YESTERDAY???”**

### **Summary**

In this work analyzed two interesting theatrical performances of the last seasons, - on the two central theatre stage had made “Mary Stuart” and “From yesterday!” by stage director Gocha Kapanadze. There are many likeness and difference between in these two performances. They clearly reply to our reality. Both of them reflect the political process, character of the power and his opponent or a servant of the power and society, which are feeling oppositional, and the logical result of his choice.

At first the premiere of the performance “Mary Stuart” staged by Gocha Kapanadze arranged in the Rustaveli Theatre (on the Small Stage) on May 29, 1997. After the 15 year director had resumed production.

There are many renovated performances in the history of the theater, but they were not so much superior to the original interpretations. The premiere of the renovated performance by group of the Rustaveli Theatre, which arranged on March 14, 2012, became distinguished in this sign too.

If in the play “Mary Stuart” by Friedrich Schiller” created unisons a power struggle and the state building a growing factor, in the performance “From yesterday???” by Shalva Dadiani made by Gocha Kapamadze at the theatre group of Sukhumi on the stage of the Marjanishvili theater’s small stage before us appeared as an invaders policies in unison, working with local officials and a traitor, the demise of his generation, and unintentionally appeared as a his accomplice.

Headline hardened and erect by a director with three question marks in the course of the presentation made clear that a century ago, many of the problems escalating.

In the Georgian reality of the XXI century taking into account possible developments, it was found to have the greatest resource of classical dramaturgy. It creates opportunities for our directing adequately reflects the reality of our crisis.



---

---

**Lela Tsiphuria,**  
PhD of Art, Assistant-Professor, an author and head of Educational  
Vocational Program Film and TV Director at Ivane Javakishvili  
Tbilisi State University

## **DIFFERENT INTERPRETATIONS OF ONE PLAY**

### **Summary**

Arthur Miller's "The Salem's Trial" ("The Crucible") was held at the Rustaveli theatre in February 1965. It was the first interpretation of greatest American playwright's tragedy in Georgia.

The same year A. Miller visited Georgia and he appraised Rustaveli theater play in such way: "It is decent and not sentimental, as I've seen on some stages. I like it, it is rather impressive, objective, with strong acting, full and monolitical".

Why Miller appraised young Georgian directors performance and what role did it play in Robert Sturua's directive conception and in formatting his creative style?

The play was premiered in a very difficult period for the Rustaveli theatre, when it's stylistic was changing. Young director's one of the early play responded to the problems which Georgia faced in the twentieth century. Contemporary American literature had a great influence on Rustaveli theatre repertoire.

"The Salem's Trial" premiered in 1994 at Marjanishvili theatre. It was directed by Temur Chkheidze. The scenery was designed by Shota Glurjidze.

"The Salem's Trial" was staged for several times at the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University. In the eighteens of the twentieth century the play staged by Gizo Zhordania was very popular among youngsters. Recently premiered play by Nino Lipartiani was also very successful. Arthur Miller's characters acting caused young actors successful debut.

The article is interdisciplinary and includes the research components of synthetic art performance.

The production, interesting roles, conceptual scenery is reviewed according to social and political situation when the plays were staged.

---

---

The objective of scientific research is to define actuality of this play in repertory of Georgian theater, which representative method do Georgian's apply during the play's interpretation and what role does Arthur Miller's "The Salem's Trial" ("The Crucible") play in Georgian theatrical life.

---

---

*FILM STUDIES*



---

---

**Tamta Turmanidze,**  
The doctor of Art study  
An associated professor of University named after Akaki Tsereteli

## **ALMODOVAR AND FETISHES OF CONSUMER SOCIETY**

### **Summary**

The article deals with the depiction of the fetishes of consumer's society in Pedro Almodovar's films.

After the Franco dictatorship was over in Spain, the processes which took place were known under the name of „Movida` which actually means the „movement`. By eliminating the limits and abolishing bans the society got the feeling of unlimited freedom and the establishment of massive foreign cultural values.

Best of all it was reflected in Pedro Almodovar ironical cinematography. In his films, this modern and nightly individual director laughs at the new fetishes established in the consumer society: popularization of violence, television converted in to religion and the church which became part of mass culture. He does this based on the Spanish Grotesque and self ironical traditions.

---

---

**Lela Ochiauri,**  
Doctor of Art Studies, Full Professor  
Shota Rustaveli Theatre And Film Georgian State University

**BUBA – CULTURE-FILM = THE GEORGIAN HISTORY +  
THE GEORGIAN FILM HISTORY + FATE OF THE PERSON  
IN SOVIET EPOCH**

**Summary**

The film which I am going to talk about is related with the “Dawn of the New Georgia”; construction of the new (fighter) State; establishing of new life style; and the first years of setting up ground for Soviet Cinematography. One of the founders of Georgian cinematography is Nutsa (Nino) Ghogoberidze (Khutsishvili) – The first Georgian female film-maker and the author of one of the first Soviet fiction films.

“Buba” has been waiting for returning home - back to life for 80 years since it has been made.

How come that the film, despite its relevance with the soviet ideology, censorship, GSSR resolutions and requirements, being set to the art of cinematography and after being recognized, was almost lost physically and even scratched out from the history of the cinematography?

Nutsa Ghogoberidze had spent 10 years in exile. It is natural that the art and the name of the “enemy of motherland” had been destructed and annihilated and especially from the field of cinematography.

“Buba” was a documentary-fiction film comprised of 5 parts, narration of which was developed in a specific form: a tourist enjoys the nature and the reality of Racha (one of the picturesque regions of Georgia); he visits every corner of Racha, drinks spring water saying a toast expressing appreciation to nature and gets introduced to the life of the local residents. His “impressions” are “dubbed” by titles carrying agitation character but still maintain some irony. Though the titles are politically correct they still carry the main idea to say.

The film designer David Kakabadze just the same way as in the film “Jim Shvantee” showed a very important plastic and artistic personage, Buba. The film director together with the cameraman and the designer of the film use the edition principles of so called

---

---

poetic films, which was newly invented and implemented in Georgian cinematography like in European-American cinematography. The emphasis is put on plastic artistic decision of the film.

They say that Nutsa Ghogoberidze “could not go up against” the power of such a big film-maker as Mikheil Kalatozishvili, the author of the film “Jim Shvantaе” and she actually was influenced by his art. It was pretty natural and understandable as the language of cinematography was in the process of development at that time and the film-makers were seeking, experimenting, and discovering new faces by using existing experience of different forms and qualities.

“Culture-film” – such as “Buba” in given case – according to different viewpoints is a cognitive, propagandist, agitating film, which on one hand introduces Racha (one of the picturesque regions of Georgia), its nature and curing mineral waters; and on the other hand, it describes hard life in Racha mountains and in General in old Georgia. According to the film existing social and physical hardship is supposed to be replaced by new Georgia – the old to be replaced by the new, joyful existence of happy people and new industrial constructions . . .

Such method – opposing new with old – was a way of expression characterized for the first decades of the Soviet movie development and an obligatory decision at the same time. People were to be convinced what an amazing life the new era brought to them and film-makers were the ones who were supposed to do so.

Nutsa Ghogoberidze as a film-maker was a victim of the era from this point of view and she had to follow the “force of fate”, which had no “detaining dams”, except, she could use only one way: before 30-ies of XX century she still could oppose the ideological servitude by the means of decision of artistic tasks by using plastic, creatively aesthetic cinematographic modes.

“Buba” is an example of such opposition and creative quest.

---

---

*UNIVERSITY 'S Ph.D PROGRAM*

**Maka Vasadze,**

PhD Student of the Theatre Study Direction  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
Head of the program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

**ROBERT STURUA'S GEORGIAN SHAKESPEARIAN**

Part II

**KING LEAR**

**Summary**

Struggling for power and thrown is also reflected in the “Macbeth” too. The crown for what the ruthless struggle is unleashed, again ends for the benefit of vicious and merciless person... The human sins and purity was revealed more sharply in this performance. Directing language of Robert Sturua in “Macbeth” is far from “existing” scenic relationships, and vital details. As if, everything here is going on the bound of utter tenseness. Performance isn't loaded with effects, but a viewer feels director's inexhaustible fantasy at the same time. Existing country around Macbeth is striving for the power in the performance. Now one is sinless in this Universe. Everyone is equal and all dream about the crown. In the struggle for Royal crown, sometimes one wins sometimes the other.

In the “Macbeth” of Robert Sturua – Zaza Papuashvili's Macbeth and Nino Kasradze's lady Macbeth are younger than they are in the play, their surrounding is rejuvenated also.

Macbeth has got heroic and famous past according to Shakespeare. There is no past in the interpretation of Robert Sturua. As if, he gets in this world without having his past, any he must get know himself by the struggle and aggression.

To go the different way is characteristic for Robert Sturua's theatre language and theatre esthetics. At the same time he manages to describe his intention. Even in this case, Robert Sturua's magic women are the formal art method, metaphor.

Evil and kindness aren't sharply isolated in the performance,

---

---

as there is erased bound between alive or dead. Dead people aren't buried in the "Macbeth". As if they are thrown on a huge landfill. Once killed persons again continue their life not only in the dreams of Macbeth and his wife, but also in reality. They are rising from the dead for their personal revenge; kindness and justice are far from these people. Devil of Macbeth makes once killed people being in the group of opposition. Life and death is united against Macbeth's devil. The clowns of Shakespeare are different in Sturua's performances. In this case the clown is an obedient, ingratiated subordinated person, who has absolutely lost his human dignity. Robert Sturua and choreographer Gia Marghania created Macbeth's and lady Macbeth's unusual plastic draft. They raised tragic and strange love of this couple from the death. Simultaneous spreading of several actions on the stage is characteristic for the theatre language of director Robert Sturua. It happens in Macbeth too. It is enough if we remember the episode, when Malcolm and his partners are planning conspiracy against Macbeth on one side of the stage, but on the other side of the stage there is frightened lady Macbeth's feeling of regret and mortal agony.

Metaphorical understanding of the action of the personages is significant for Robert Sturua. The talk is about the accent of so called "Evil hands" of the active persons. Hands are disclosing intentions of the heroes in some episodes.

The fact is significant that in the end of the performance the director even stopped Macbeth of playing football with cut head of human. It was the metaphorical method of director.



---

---

**Aleko Gelashvili,**  
PhD student,  
The history and Theory of choreographic Art,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
Head of the program: Prof. Anano Samsonadze

## **DANCING-PRAYING FIGURES**

### **Summary**

The symbol (phallus) of masculine power of fecundation and its unusual condition such as high uplifted hands, which was depicted on the pottery fragment had been identified among the anthropomorphic figures' characteristic signs, which could be perceived as the gesture of the prayer and also the dancer's pose. Among these figures, most of all, the dynamics is noticeable in the case of depicted figures on the fragments of the dish was founded on Arukhlo and on the hill of Imiri, with having black surface. The hands of Arukhlo Gori figures are given in completely open and extremely strained situation, holding away from himself. The same could be said about the legs, as if, the figures are in the posture of jumping.

The hands of Imiri Gori figure are high uplifted. The legs come out from the body with the angle of approximately 45 degree and it is so bent in the joint of the knee, as if he is squatted down. (in so called plies).

If we attentively look at the figure of Imiri Gori, we could see him in the movable condition. It is obvious, that body burden is not equally divided on the both feet, body is moved on the right from us, accordingly the body burden had been moved on the left leg, so right leg could be in the air.

If it could be possible to change the condition of the legs of Imiri dish fragment's figure of having black surface, i.e. moving the body burden from the figure's left leg to the right one and such action could be repeated for the several times, we will obviously get the "Two steps" dance movement of figure with uplifted hands. Similar examples of Imir-Arukhllo Gori's human images are found in many parts of the world, but the Georgian anthropomorphic figures reveal iconographic similarities to the figures given on the rock relief of

---

---

“Val Camonica”. This similarity indicates the level of creative development (not only creative) of the modeler and cutter of these figures, the authors of being far from each other used to imagine the parts of the human body and it was equally carried out on unconscious ground. It is also important that dancing praying figures of Imiri and Arukhlo Gori ichnographically resembles and relates to the image of Quncula – the first sign of Ozni’s pottery Bowl, dated back to the Bronze age – Eneolith and to Rekhi’s “dancing monster” dated by IX-VII centuries BC. By N. Vacheishvili.

---

---

**Mzia Zautashvili,**  
PhD student, Performing Art, TV directing,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
Head of the program: Prof. Sandro Vakhtangovi

## **WHERE HAS THE AUDIENCE DISAPPEARED?**

### **Summary**

TV field stands in the face of Global changes. The experts of broadcasting technologies couldn't have broadcasted the future image of TV yet. The hologram Television had been already invented in the technical components, which lays on the table like a sheet and projection of visual is in the space form of communication with audience and also content is the material of analysis. If until know, the monopolist of spreading information and forming the opinion of society used to be the professional journalists and media-persons, now internet equalized everyone.

Anyone can use communicative space by sharing his own opinion, stories and chosen materials.

Formally, two poles of mass- media exist: Media of commercial structure and authority – traditional TV broadcasting and the media of society – in the form of “Social Network” by the all statistics. It is clear, that the viewer chooses “Social network” for communication. Old age category and the low- income segment of society remains to TVs. The popularity of internet and especially “Social communication” increases from year to year. Traditional TV broadcasting stays without audience and time to time loses its sense.

There is an opinion, that the future of TV is in the sites with attached version of the multi-functional communicating gadget. Viewer could choose the program at any time, convenient and interesting for him.

Today, if it is interesting to get know where the viewer is, answer is simple, the audience is in an interesting space for him. We should ask the question otherwise – Where is TV? Moreover, where is the Georgian TV?

---

---

**Natia Meparishvili,**  
PhD Student  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
Head of the program: Prof. Zvizd Dolidze

## **STEVEN SPIELBERG – “THE AMERICAN DREAM”**

### **Summary**

Born on December 17 1946 in Cincinnati, Spielberg’s childhood was fairly mobile, including time spent in Northern California and most famously Phoenix, Arizona. Countless interviews with him, especially up until *The Color Purple*, (although his interviews for *Saving Private Ryan* returned to the Phoenix years) testify to his time in Phoenix being when he discovered filmmaking, rapidly writing and directing his own short films, including *Escape to Nowhere* and most famously *Firelight*, his three-hour epic which he even managed to have screened locally at a cinema. In a 1985 interview with *Time* magazine and a piece of self-penned material, Spielberg explained how ‘I dream for a living. I use my childhood and go back there for inspiration.’

At the age of twenty-one, Spielberg found himself directing Hollywood great Joan Crawford in his first TV piece, an episode of *Night Gallery*, called *Eyes*. From all accounts, on the shoot for the show, Spielberg swiftly learnt that Hollywood is a relationship business. When you consider the pattern of Spielberg’s career it seems fair to say that he has not only been a master manipulator of audience emotion but also of the business – ‘the skullduggery of movie-making’ as he once described it in one of his many infectiously energetic interviews.

The name Spielberg brings us to what is almost too neat a meaning: Play Mountain. It is a suitable tag for a storyteller whose films have so often converted life into a playground, in which characters learn and are illuminated about their own potential. His films as a whole, as an experience, could be said to work in this way, and on many occasions this sense of playfulness is spiked with a very vivid sense of menace so that sometimes we do not know whether to giggle or scream.

---

---

Over the years, Spielberg's films have shifted from being about mothers caring for endangered and lost children (usually boys or even men) to fathers learning to care for sons (and some- times daughters), whether literally (Hook) or more usually symbolically (Empire of the Sun, Indiana Jones and the Temple of Doom, Always, Indiana Jones and the Last Crusade, Saving Private Ryan, Jurassic Park, Schindler's List, Amistad).

Spielberg has received his fair share of criticism for his work – for being too sentimental (after ET some critics perceive his work taking a downturn), too facile (Jurassic Park and Schindler's List in the same year?), too focused on spectacle rather than substance, prone to happy endings no matter how traumatic the story and its stated claims to truth.

In more recent years Spielberg has moved away from the story settings and images that his name-making films often drew on. Yet, even now, almost thirty years into his career, Spielberg continues to populate his movies.

---

---

**Maya Gvinjilia,**  
Ph.D student of Culture Management,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
Head of the program: Prof. Miron Tugushi

## **ANIMATION ACTIVITIES IN TOURISM BUSINESS**

### **Summary**

The tourist animation is comparatively a new direction in tourism. This is an important element of specific and original tourism product and tourism program. More and more people professionally involved in tourism understand that accommodation, food, and transportation services for guests are not enough. A different kind of service needs to be included – one that satisfies the spiritual needs of people. This is precisely what tourist animation is about.

The tourist animation represents one form of service. It has as unique objective that to let the tourists to have fun, involving them in activity of game, dance, humour, sport and other kind of diversion. Animation is closely related to the personality of animators. Tourist is actively involved in action.

Animation requires a high level of professionalism. It is a well-planned, organized, and managed tourist service. Effective animation elevates the mood and makes tourists' leisure time more meaningful. A tourist enterprise can describe itself as successful only if it takes into account animation and invests a substantial amount of time and effort into its development. In most cases, animation can be the key to success.

Animated services is one of the most effective way to attract guests. This additional service allows visitors to get positive emotions and be satisfied, to have a desire to return to this place again. Thus it contributes to the hospitality image of the country.

---

---

**Dodo Chumburidze,**  
Ph.D student of Management of culture  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
Head of the program: Assoc. Prof. Nino Sanadiradze

**THEATRE COMMUNICATION STRATEGY  
WITH TARGET GROUPS**  
(Concept of attraction and ‘admiring’ of audience)

**Summary**

Each work of art itself means two main aspects the time of creation and perception of work. The problem of theatre’s audience does not lose the actuality. Therefore, the theme „Theatre communication strategy with target groups (Concept of attraction and ‘admiring’ of audience)“ is about the theatre, as a cultural product’s particular characteristics and specification of target audience.

The theme also includes: what kind of influence has the principles of market economy on the cultural sphere; how it is possible to expand the scope of theatre’s audience and to rouse the interest;

What should be clear in the theatre’s public relations strategy and how should encourage devotion of loyal audience;

How can be conducted the theatre’s communication strategy, in order to be possible to transform the potential audience into loyal audience.

---

---

დაბეჭდა სტამბაში „კონტაური“

---

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