
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელმწიფო მეცნიერებათა
აიდენტი
№2 (59), 2014

ART SCIENCE STUDIES
№2 (59), 2014



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2014

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (59), 2014

სარგებლივო საბჭო

**ზოგად დოკუმენტი
მარა გოგაძე
დავით გუჯაბიძე**

ლიტერატურული
რედაქტორი

მარიამ იავაილი

გარეკანის დიზაინი
ლევან დადიანი

**დაკაბადონება
ეპატერიცე
ოქროპირიძე**

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
გაბა გასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზაგნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის
გამზირი №40, საქართველოს შოთა

რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
II კორპუსი.
ტელ/ფაქსი: +995 (32) 29 43728
მობ: +995 (77) 28 87 62
+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com
Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №2 (59), 2014

Editorial Group

ZVIAD DOLIDZE
MAIA GOSHADZE
DAVID GUJABIDZE

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

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

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

Cover Design

LEVAN DADIANI

Works should be supplied under the following contact:

0102, Tbilisi, Davit

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

Head of Publishing

House

MAKA VASADZE

Tel/Fax: +995 (32) 29 43728

Mob: +995 (77) 28 87 62

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თეატრული დოკუმენტები

მაა კინაძე

გიორგი მრისთავის თეატრი

„სამზადისი“ 11

მანა ტურაშვილი

36ებათა დრამა 28

კინოდოკუმენტები

რუსული კარაცხელია

მეტაფორული ტელედოკუმენტი XX საუკუნის 70-იანი

წლების კინემატოგრაფია 51

კუსიდელობია

განცა ღვინჯვილია

იგორ სტრანისეპის „ვსალმუთა სიმვონის“

თავისებურებები 61

კონკრეტობია

გალიერინე გელაშვილი

ცეკვა „ხორუმი“ – სამყაროს

ჰარმონიზაციის მოდელი 81

ტურიზმი

ნარა ღვილაშვილი

ტურიზმის რეგიონული გაცითარების

პროგრამების რეალიზაციის მონიტორინგის

სრულყოფის გზები 100

კულტუროლობია

ლალი ცერცვაძე

აღმოჩენება XX საუკუნის ფილოსოფიასთა

ნააზრებში 107

მარინა სარატეიშვილი

ფიქრები უზრნალისტიკაზე

ურნალისტიკის ახალი წიგნით ხელში 123

ლოგოტანითა სამინიჭებ

1. ტატიბი

პატა იაკოვილი

ცეკვისათვის დრამატურგიული დაფვილთვის
მინიჭების საკითხი უხმო პერიოდის
ქართულ კინოში 131

ოლია ნატროშვილი

იცდივილი, როგორც მასობრივი ინფორმაციის
მომხმარებელი, შემძმელი
და გამავრცელებელი 147

თანათინ ქოიავა

მს ატვრული გაფორმების ფსიქოლოგიის
საგითხისათვის 153

ნანა ზუსკევაძე

თეატრი და სამსახიობო ხელოვნება
(მცირე ისტორიული ექსკურსი) 161

ნური ნალბანტოლიუ

„პაცი შვავილი პირში“ და „იღიოტი“ –
ლიმიცალური ვაზები 175

გამზე თანრიგურმიში
სამუელ ბეკეტის „პერიოდი დღეები“ 182

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze

“GIORGİ ERISTAVI’S THEATRE” 194

Manana Turiashvili

THE DRAMA OF PASSIONS 195

FILM STUDIES

Rusudan Kvaracelia

METAPHORIC TENDENCIES IN CINEMATOGRAPHY OF 70-
IES ON THE EXAMPLE OF OTAR

IOSELIANI MOVIES 196

MUSIC STUDIES

Gvantsa Gvinjilia

PECULIARITIES OF SYMPHONY OF PSALMS BY IGOR
STRAVINSKY 198

CHOREOLOGY

Ekaterine Gelashvili

THE DANCE “KHORUMI” – HARMONIZATION
MODEL OF THE UNIVERSE 200

TOURISM

Naira Ghvedashvili

WAYS OF IMPROVING THE MONITORING OF THE
IMPLEMENTATION OF REGIONAL DEVELOPMENT
PROGRAMS OF TOURISM 201

CULTUROLOGY

Lali Tservadze

RENAISSANCE IN THOUGHTS OF THE XX CENTURY
PHILOSOPHERS 202

Marina Kharatishvili

THOUGHTS ON JOURNALISM WITH NEW BOOK OF
JOURNALISM IN THE HANDS 203

UNIVERSITYS Ph.D PROGRAM

Paata Lakashvili

ISSUE OF GRANTING A DRAMATURGICAL SENSE TO THE
DANCE IN A PERIOD OF SILENT CINEMA204

Ilia Natroshvili

AN INDIVIDUAL AS A CONSUMER OF MASS MEDIA,
CREATOR AND SPREADER205

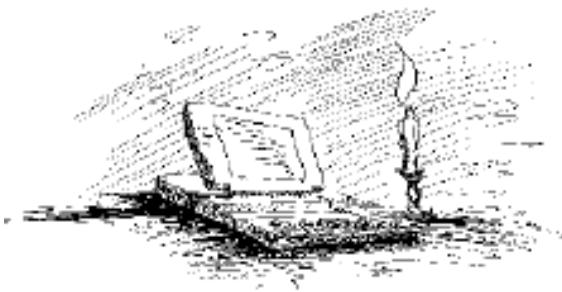
Tinatin Koiava

FOR THE PSYCHOLOGY QUESTION OF ARTISTIC
DECORATION206

Nana Khuskivadze

THEATRE AND ACTING ART
(A small historical review)207

தொகுதிமுறைகள்



მასა კუკუშქ,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული
პროფესორი

გიორგი ერისთავის თეატრი „სამზადისი“

XIX საუკუნის I ნახევრის ქართული კულტურის ისტორიაში „გიორგი ერისთავის თეატრის“ შექმნა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. თეატრის დაარსებასთან ერთად, სათეატრო ხელოვნების განვითარებასა და კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობაში უდიდესი წვლილი შეჰქონდა ლიტერატურულ საღამოებს, საოჯახო წარმოდგენებს, მარიამ თრბელიანის, ალექსანდრე ჭავჭავაძის, მანანა თრბელიანის, რომან ბაგრატიონის სალონებს. (ეს ტრადიცია გაგრძელდა გიორგი ერისთავის თეატრის შექმნის შემდეგაც). ალექსანდრე ჭავჭავაძის სახლში ხშირად იყრიბებოდნენ გამოჩენილი მოღვაწენი და უცხოეთიდან ჩამოსული სტუმრები. აქ წაიკითხა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა პოემა „ბედი ქართლისა“. რომან ბაგრატიონის ხელშეწყობითა და თეატრის მოყვარე მესანგრეთა ოფიცერ მიხეილ გამაზოვის ინიციატივით, 1832 წლის 21 იანვარს, რუსულ ენაზე დაიდგა გრიბოედოვის „ვაი ჭეუისაგან“. სპექტაკლში რომან ბაგრატიონის ოჯახის წევრებიც მონაწილეობდნენ (თვითონ თამაშა სკოლოზუბის როლი). თბილისში საღამოებს მთავარმართებლებიც (მაგ., ალექსი კოვალევსკი) და მთავარმართებლის ცოლებიც მართავდნენ. ცნობილი იყო ელისაბედ როზენის სალონი, სადაც მეჯლისები და მუსიკალურ-გასართობი საღამოები ეწყობოდა.

ამ პერიოდში არსებულმა ისტორიულ-პოლიტიკურმა მდგომარეობამ განსაზღვრა ქვეყნის კულტურული განვითარების თავისებურება, რაც, პირველ რიგში, საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვით იყო გამოწეული. ცარისტული

რუსეთისგან საქართველოს განთავისუფლება პროგრესულად მოაზროვნე ქართველი საზოგადოების მთავარი სატკივარი იყო, რასაც შედეგად მოჰყვა „შეთქმულთა გაერთიანებაც“. სოლომონ დოდაშვილი ქართველებს „გამოფხიზლებისკენ“ მოუწოდებდა:

„ქართველებო, გაახილეთ თვალები, ქართველებო, ნუ გძინავთ, ნუ ლოთობთ, მამულებს ნუ ფლანგავთ, იზრუნეთ მომავლის ცხოვრებისათვის, თორებ მომავალში ჩვენ ყველანი გასაკიცხნი გავხდებით და ჩვენი შთამომავლობა არ გვაპატივებს, კიცხვით მოვგიხსენებენ.“

ვიზრუნოთ საქართველოს შესახებ, თორებ დავიღუპებით... ქართველებო, მოდით გონს, ახალგაზრდებო, გაახილეთ თვალები და დაანებეთ არშიყულ ლექსების და ბაითების წერას თავი, ლექსები სწერეთ საქართველოს შესახებ, ქართველი ერის წარსულზედ, რომ ქართველმა ოდესმე კიდევ დაიბრუნოს დანაკარგი“.¹

1829 წელს ს. დოდაშვილის თაოსნობით შექმნილი „ამხანაგური წრე“ (წრის წევრები იყვნენ: ნ. ბარათაშვილი, გრ. ორბელიანი, ალ. ორბელიანი, ვ. ორბელიანი, ფილადელფოს კიკნაძე და სხვები), მოგვიანებით (1832) კი გაზეთი „სალიტერატურო ნაწილი ტფილისის უწყებათანის“ საქმიანობაც ხალხში ეროვნული გრძნობების გაღვივებას, ქართული ენის დაცვასა და ქართული მწერლობის აღორძინებას უწყობდა ხელს. სწორედ აქ დაბეჭდა გ. ერისთავმა დრამატული პოემა „ოსური მოთხოვობა“, რომელიც ავტორმა სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეას მიუძღვნა, რაც თავის თანამოაზრეთა „ფარული საზოგადოების“ პოზიციას – „შესწირე თავი მამულსა მსხვერპლად“ გამოხატავდა. გ. ერისთავი, რომელიც ამ წრის წევრად ირიცხებოდა, დიდ ინტერესს იჩენდა პოლიტიკისადმი და სრულიად ახალგაზრდა ანტიცარისტული მოძრაობის – 1832 წლის შეთქმულების აქტიური წევრი გახდა. როცა შეთქმულება გასცეს, სხვა

¹ ი. ბალახაშვილი, ლიტერატურული წრეები და სალონები საქართველოში, თბ., 1940, გვ. 84

მონაწილეებთან ერთად, ისიც დააპატიმრეს და 1834 წელს საქართველოდან გადაასახლეს.

გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ (1841) გიორგი ერისთავი აქტიურად ჩაება ლიტერატურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობაში. მონაწილეობდა საოჯახო წარმოღვენებსა და ლიტერატურულ საღამოებში. მანანა ორბელიანი, რომელიც ხელოვნების დიდი მოყვარული იყო, განსაკუთრებული ინტერესით აწყობდა ამგვარ საღამოებს. გ. ერისთავი მისი ხშირი სტუმარი იყო და სხვა მონაწილეებთან (ნ. ბარათაშვილი, დ. ყიფიანი, მ. თუმანიშვილი და სხვა) ერთად ლექსებს კითხულობდა. მანანა ორბელიანის სალონში დაბადების იდეა ქართული სპექტაკლების მოწყობისა და პიესების თარგმნისა (მანამდეც არაერთი პიესა იყო ქართულად ნათარგმნი). 1801 წლიდან 1846 წლამდე სულ არსებობდა 22-მდე პიესა ორიგინალური, გადმოკეთებული და ნათარგმნი). სწორედ ამ იდეის კარნახით თარგმნა დიმიტრი ყიფიანმა შექმნილი „რომეო და კულიეტა“, ნიკოლოზ ბარათაშვილმა – ლეიზევიცის ტრაგედია „იულია ტარანტელი“, რომელიც მანანა ორბელიანის სალონში თვითონ წაიკითხა. ამავე დროს იწერებოდა ორგინალური პიესებიც (1846 წ. ალ. იოსელიანმა „მეფე დავით აღმაშენებელი ანუ უკანასკნელი უძმი საქართველოსი“, გ. ერისთავმა კი კომედია „დავა“) დაწერეს (1839).

ჰოეტ ლუკა ისარლიშვილის ცნობით, „მანანასთან იკრიბებოდნენ და კითხულობდნენ ლექსებს: ტატო (ბარათაშვილი ნიკო), გიორგი ერისთავი, ისარლიშვილი, ბირთველიჩი (მიხეილ თუმანიშვილი), მაღალაშვილი, ხანდახან ყიფიანი და სხვა“.¹

სპექტაკლების გამართვისა და თეატრის დაარსების იდეა ქართველ საზოგადოებაში უკვე მომწიფებული იყო, როცა საქართველოში, 1845 წლის 25 მარტს, მეფისნაცვალი მიხეილ ვორონცოვი ჩამოვიდა.

¹ ი. ბალახაშვილი, ლიტერატურული წრეები და საღონები საქართველოში, თბ., 1940, გვ. 188

XIX ს-ის 40-იან წლებში მეფის მთავრობამ კავკასიაში შემოღებული მმართველობის სამხედრო სისტემა შედარებით უფრო დახვეწილი სამოქალაქო სისტემით შეცვალა. მიზანი – „ტუზუმცების რუსებში გათქვეფის“ (ვორონცოვი) – იგივე დარჩა, მხოლოდ მეოთხები შეცვალა. ახალი რეალობა მეფისნაცვალისაგან ახლებურ მიღვიმებს მოითხოვდა. საჭირო იყო ისეთი ჩინოვნიკის დანიშვნა, რომელიც დაპყრობილ ქვეყანაში შშვიდობიან პოლიტიკას გაატარებდა. ასეთ პიროვნებად ნიკოლოზ I-ს რუსეთში ცნობილი სახელმწიფო მოღვაწე, ნოვოროსიისკისა და ბესარაბიის გენერალ-გუბერნატორი თავადი მიხეილ სიმონის ძე ვორონცოვი მიაჩნდა. როგორც გადმოგვცემდნენ, ვორონცოვი თავშეკავების უნარით გამოირჩიოდა, თითქმის „არასდროს არ კარგავდა წონასწორობას... მგრძნობიარე და კეთილი ადამიანის მთაბეჭდილებას ტოვებდა, იყო შრომისმოყვარე და მეფის ტახტის ერთგული“.¹ მისი გარეგნობაც „მკვეთრად განსხვავდებოდა იმდროინდელი სამხედრო თუ სამოქალაქო წარჩინებული პირებისაგან. მაღალი, წარმოსადეგი, ჭაღარა ვორონცოვი სულაც არ იჯგიმებოდა, როგორც ეს მაშინდელ სამხედროებს სჩვენდათ. მის მეტყველებასა, მანერებში თუ უაღრესად ზრდილობიან მოპყრობაში იმდენი ღირსება და დარბაისლობა გამოსცვიოდა, რომ ერთის ნახვით ხიბლავდა ადამიანს. საერთოდ, ყველა მის მოქმედებას ბრწყინვალე ინგლისური აღზრდის ბეჭედი ესვა“² (მამამისი სიმონ რამინის ძე 1803-1831 ცხოვრობდა ლონდონში, როგორც რუსეთის საგანგებო ელჩი). „ამ დროისთვის ვორონცოვი [...] 63 წლისა იყო და სამხედრო და სამოქალაქო სარბიელზე დიდი სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი. ეს იყო 1812 წლის სამამულო ომში მონაწილეობა, თუ 1814 წლის მერე საფრანგეთში საოკუპაციო კორპუსის უფროსობა, 1828 წელს გარნას აღება, თუ ნოვოროსიის მხარის შექმნა-მმართველობა. ამ დროისათვის

¹ ე. ორჯონიკიძე, რუსული მმართველობის დამყარება საქართველოში. თბ., 1992, გვ. 175

² იქვე, გვ. 178

მას მემკვიდრეობით მიღებულიც და კეთილშენაძენი ქონებაც ზომაზე მეტი ჰქონდა... სახლები ჰქონდა პეტერბურგში, მოსკოვში, ოდესაში, სიმფეროპოლში. ყოველივე ამის გამო ნიკოლოზ 1-ს ეშინოდა, რომ ვორონცოვი არ დათანხმდებოდა ახალი ვალდებულებების მიღებას და საკუთარი ხელით მიწერილ წერილში ვორონცოვს ათასგვარ შედავათს პპირდებოდა“, სამაგიეროდ მისგან დადებით პასუხს „მოუთმენლად ელოდა“. ვორონცოვია, რომლისთვისაც საქართველო ნაცნობი მხარე იყო, თანხმობა განაცხადა და 1844 წელს თანამდებობაზე დაინაშნა.

თბილისში ჩამოსვლისთავე ვორონცოვმა უდიდესი დახმარება გაუწია რუსულ თეატრს. სამხედრო მანეჟი სათეატრო შენობად გადაკეთა და რუსულ დასს, რომელსაც პ. იაცევკო ხელმძღვანელობდა, დროებით მმართველობაში გადასცა (რუსულმა დასმა სეზონი 1846 წლის 20 სექტემბერს გახსნა, შემდეგ წლებში ამ შენობაში გიორგი ერისთავის დასიც გამოდიოდა).

რუსული თეატრის შექმნით ვორონცოვს სურდა რუსული კულტურისათვის პროპაგანდა გაეწია. მან ჩამოყიფანა პეტერბურგიდან და მოსკოვიდან ცნობილი მსახიობები: იაბლონჩინი, ივანოვი, ბურდინი და სხვები. რუსული თეატრის ჩამოყალიბების შესახებ პეტერბურგში მყოფ კავკასიის კომიტეტის თავმჯდომარეს ჩერნიშევს ვორონცოვმა წერილი მისწერა: „პავკასიის მხარეში ჩამოვედი თუ არა, პირველ წელსავე მე სასარგებლოდ ცცანი თბილისის საზოგადო რუსული თეატრის დაარსება. თბილისში თვალსაჩინო რაოდენობით მყოფ როგორც სამხედრო, ისე სამოქალაქო მოსამსახურე ჩინოსანთა გასართობად, ხოლო ამავე დროს განსაკუთრებით „ტუზემცებისათვის“, რუსული ენის, რუსული ჩელებების გასაცნობად და რუსეთთან მათი თანდათანობით დაახლოებისათვის“¹... ვორონცოვი ზრუნავდა მსახიობების ხელფასების გაზრდასა და სამომავლოდ მათი პენსიების დანიშვნაზეც (ამის თაობაზე ვორონცოვი მეფის სასახლის

¹ ს. გერსამია, გიორგი ერისთავის თეატრი, თბ., 1950, გვ. 39

მინისტრ ვოლკონსკის 1849 წელს 14 ივლისს გაგზავნილ წერილში წერდა, რომ რუსი მსახიობების თბილისში ყოფნა სატახტო ქალაქში მყოფ აქტიორების სამსახურის თანაბრად ჩათვლილიყო). რუსული თეატრის პირობების გაუმჯობესების, დასის განახლებისა და გადახალისების მიზნით, ვორონცოვმა თხოვნით მიმართა საიმპერატორო თეატრების დირექტორ გედეონოვს და მცირე თეატრის ცნობილ მსახიობ შჩეპინს – დახმარებოლინენ მსახიობთა შერჩევაში.

რუსული კულტურის დახმარების გარდა, ვორონცოვი ცდილობდა ქართველ საზოგადოებაში ნდობის მოპოვებას, ხელს უწყობდა თავადაზნაურთა ჩართვას საზოგადო საქმიანობაში და იმავდროულად უზრუნველყოფდა მათი შვილების რუსეთში გაგზავნას სახელმწიფოს ხარჯზე (1851 წლისთვის ასეთ ახალგაზრდათა რიცხვი უკვე 160-ს აღწევდა). ქართველ საზოგადოებასთან დაახლოების მიზნით, ვორონცოვი წშირად სტუმრობდა მათ ოჯახებსა და თავადაც მასპინძლობდა მათ. განთქმული იყო ვორონცოვისეული სადილები და ელისაბედ ვორონცოვას სალონი, სადაც თავს იყრიდა მთელი თბილისის „რჩეულთა წრე“.

როდესაც ვორონცოვმა შეიტყო ქართველი საზოგადოების სურვილი თეატრის დაარსების შესახებ, ამ კულტურულ წამოწყებას მხარდაჭერა გამოუცხადა და გიორგი ერისთავს ეპიონომიკურ დახმარებას შეპაირდა. როცა ერისთავი ვორონცოვს შეხვდა, „გაყრა“ უკვე დაწერილი ჰქონდა, ვორონცოვს კი გაგებული ჰქონდა „ქება ამ პიესისა“, ამიტომაც უთქვაშს: „სანამ მე რუსულ ენაზე გადამითარგმნიდნენ ამ კომედიას, შეუდექით და უთხარით ყველა სცენის მოყვარულ ქართველს, რომ ისწავლონ როლი და თქვენი ხელმძღვანელობით წარმოადგინეთ თქვენი კომედია თბილისის გიმნაზიის სცენაზე. მაშინ ჩვენ ვნახავთ, როგორია თქვენი ნაწარმოები და როგორი სცენიური ნიჭი აღმოგაჩნდებათ ქართველებსო“.¹

აკაპი წერეთელი, თავის ერთ-ერთ გამოსვლაში, ქართული თეატრის დაარსებაზე საუბრისას, ვორონცოვისა

¹ დაცით გამეზარდაშვილი, გიორგი ერისთავი. თბ. 1949 გვ. 81

და ერისთავის შეხვედრას ასე გადმოგვცემს: „... დაიბარა მთავარ-მართებელმა ავტორი ერისთავი და გადასცა, რასაც აპირებდა. – ჩემ სასახლეს დაგითმობო, – უთხრა – შევჰყაროთ სცენის მოყვარეები, შენ ითავე მათი მომზადება და „ავყრა“ წარმოკვდგინოთ, ისე როგორც პოლონეთში გექნება ნახულიო!..“ ერისთავმა მოახსენა: კაცებს ადვილად ვაკისრებიებ სცენაზე გამოსვლას, მაგრამ ქალებისა კი რა მოგახსენოთ... ქართველი ქალი საზოგადოდ მორცხვია და სცენა ეთაკილებაო!.. – ეგ არაფერია, – უბრძანა მთავარ-მართებელმა, – განათლებულ ევროპის ქვეყნებშიაც აგრე ყოფილა, მაგრამ დღეს უპირველესი გარიშებილები გამოიდიან სცენაზე და ემსახურებიან ხელოვნებას... აქაც მე ვსხოვ ქნეინა ქთევან ორბელიანისას, გადავსცემ ჩემ განზრახვას მანანა ორბელიანისას და ისინი ითავებენო!..¹“

გიორგი ერისთავი სპექტაკლისთვის მზადებას შეუდგა. პიესის ცენზორობა ბებუთოვს მიანდო. ერისთავმა თურმე თავად წაუკითხა კომედია. წაკითხვის დროს ბებუთოვი „სიცილით აღარ იყო თურმე“. მოგვიანებით გ. ერისთავი თავის პიესაში გადმოგვცემს საკუთარ განწყობილებას, ქართული თეატრის განახლების შესახებ, რომელიც ლელა ბარნაველმა გამოაქვეყნა გაზეთ „ლიტერატურა და ხელოვნების“ 1951 წლის 29 ივლისის ფურცლებზე. უცნობი პიესის ნაწევეტი საქართველოს ლიტერატურული მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდშია დაცული. როგორც ლელა ბარნაველი გადმოგვცემს, ეს პიესა დამთავრებული ყოფილა, მაგრამ ვინაიდან იმ დროისთვის სცენაზე ვერ მოხერხდა მისი დადგმა, შემდეგ სადღაც დაკარგულა (პიესა 1852 წლისთვის უნდა ყოფილიყო დაწერილი – აღნიშნავს ლელა ბარნაველი). პიესის შესავალ ნაწილში, მოქმედი პირი გიორგი ერისთავი თავის მონოლოგში კმაყოფილებას გამოთქვამდა თეატრის შექმნის თაობაზე – „ახ, ამას მოველოდი, რომ ჩემი სურვილი ასე მალე აღსრულდებოდა... ვინ მოიფიქრებდა ჩემში დრამატიული ლიტერატურისა აღყვავებას...“ ამავე დროს აღნიშნავდა,

¹ გაზ. „თემა“, 1912, №55

რომ თავად ჰქმნიდა ყველაფერს: რეჟისორობდა, ზრუნავდა მსახიობებზე და წერდა კომედიებს – „ზოგიერთი აქტიორები და აქტრისები ვიშოვე. ზოგი კიდეც ივარგებს, მგონი, მაგრამ რა ვიცი, ერთი უინი მოუვათ ქართული და საქმე საქმეზე რომ იქნება მიმდგარი, მოვიშლიან..“ ერთი იმისთანა არავინ არის, ამისთანა საქმეში შემეტიოს, ყველას როგორ აუგილე, პიესები დავწერო, ვასწავლო არამც თუ რიგი წარმოდგენისა, არამედ კითხვა, ზოგმა თითების ჩათვლით ძლიერ იცის..“

თეატრის შექმნის იდეას მხარი დაუჭირეს ცნობილმა მწერლებმა და საზოგადო მოღვაწეებმა: მიხეილ თუმანიშვილმა, დიმიტრი ყოფიანმა, ივანე კერესელიძემ. თუმცა იყვნენ მოწინააღმდეგენიც – მარიამ ბატონიშვილი, „რომლის სიტყვა შიმის ძეგრის ამტეხი იყო ქართველ შლაპიან ქნეინებსა და ქნიაუნებში“. რევაზ ერისთავი, რომელიც დაწყებული საქმის ჩაშლას მოითხოვდა. პლატონ იოსელიანი, რომელიც იმ დროს დიდი ფილოსოფოსის სახელით სარგებლობდა, „გმხხნევების მაგივრად გორგი ერისთავს პირში დანძლავდა უშვერი შენიშვნებით: დიდი თავხედობა არისო თეატრის გამართვა, ღონე არა გვაქვსო, თეატრის საშუალებით „მეძავ-კურორბა“ გაგვიჩნდება. გონივრება მოითხოვს ქართული თეატრის განხორციელებას თავი დავანებოთო და სხვა... ამის გამო გიორგი ერისთავს, დიდი მხნეობა დასჭირდა, რომ ცალკე თავის ნება სათეატრო დასი შემაგრებინა და ცალკე ქვეყნის უთავბოლო კიცხვისათვის გაეძლო“.¹ გ. ერისთავი მარტო საქმის გაკეთებას ვერ შეძლებდა, გვერდში „ჭკუა-დამჯდარი ქნეინა“ ქეთვან ორბელიანისა რომ არ ამოღვომოდა. მან არავრად ჩააგდო მოწინააღმდეგეთა მუქარა, ბინაც დაუთმო სცენის მოყვარებს სპექტაკლის მოსამზადებლად და უფრო მეტიც – სხვა წარჩინებული ქალების მიმხრობაც შეძლო (ბაბალე თუმანიშვილის ასული – ვორონცოვის ექიმ ანდრევსკის მეუღლე, ანასტასია კონსტანტინეს ასული იოსელიანი – ლეიტენანტ დიმიტრი ოკლობეიოს მეუღლე). გაზეთი „ივერია“ წერილში „ჩვენი თეატრის დღესასწაული“

¹ გორგი წერეთელი, თეატრის შესახებ. თბ. 1955 გვ. 190

წერდა: „რეპეტიციებს ძალიან დიდ ხანს თურმე არ მოუნდნენ, როგორც მოყვარეთა წესია, რადგანაც ყველამ ზეპირად იცოდა პიესა... ამბობენ უკნასკნელი გენერალური რეპეტიცია თურმე თვითონ ვორონცოვთან იყო. წინადაც მთავარ მმართებელი დრო გამოშვებით ესწრებოდა რეპეტიციებს და ახალისებდა მოთამაშეთა“¹.

პრემიერის დღეც დადგა. ვაჟთა გიმნაზიის შენობაში, სადაც ვორონცოვა სცენა მოაწყო, კვირაში ერთხელ იმართებოდა ხოლმე წარმოდგენების მისი ადიუტანტების და სხვების მონაწილეობით. „აյ გამოდიოდნენ გრაფი ვარანცოვ-დაშვილი, თ. დონდუკოვ-კარსაკოვი, თავადი გალიცინი, თავადი გაგარინი. ამ წარმოდგენებზე მარტო თბილისის მაღალი საზოგადოება დადიოდა“².

პირველი წარმოდგენა 1850 წლის 2/14 იანვარს ვაჟთა გიმნაზიის სააქტო დარბაზში გაიმართა, რომელიც მხატვარ გაგარინის მიერ „შესანიშნავი დეკორაციებით“ იყო მორთული. პირველ განყოფილებაში ითამაშეს „მიხეილი და ქრისტინე“ ფრანგულ ენაზე. მეორე ნაწილში კი სამოქმედებიანი კომედია „გაყრა“. სპექტაკლს საქველმოქმედო დანიშნულება ჰქონდა. საბედნიეროდ, შემორჩენილია აფიშაც და შემსრულებელთა ვინაობაც. იტალიელმა მხატვარმა კორადინიმ, რომელიც იმსანად თბილისში ცხოვრობდა და „გაყრის“ წარმოდგენას დაესწრო, შემოგვინახა ამ სპექტაკლიდან პერსონაჟთა ჩანახატები, რაც საშუალებას გვაძლევს, წარმოდგენა ვიქონიოთ მათ ჩატბულობასა და მხატვრულ გაფორმებაზე. სპექტაკლის წარმატებამ მოლოდინს გადააჭარბა. „გიორგი ერისთავის სახელი კი „გაყრის“ შემდეგ ბევრგან ისმოდა“ – წერს პ. უმიკაშვილი. პიესა ჯერ ქართულად, შემდეგ კი ვორონცოვის ნებართვით ოუსულად გამოიცა.

გრიგოლ ორბელიანი, რომელიც იმ ხნად თბილისში არ იმყოფებოდა, 1850 წლის „25 იანვარს თემირხანშურით“-დან, ამ სპექტაკლის ერთ-ერთ მონაწილეს ილია ორბელიანს წერდა:

¹ გაზ. „ივერია“, 1893, №1

² გორგი ერისთავი, თხზულებანი, თბ., 1884, გვ.XL

„ჩემო საყვარელო მმაო იღიკო! შენი წერილი ამ მინუტში მომიტანეს, რომელშიაც მწერ თეატრში თამაშობასა. სწორედ გითხრა, ძალიან ვნანობ, რომ ეგ პირველი ქართული კამედია ვერა ვნახე. ჩემო იღიკო გთხოვ გამომიგზავნო ეგ კამედია, რომელიცა არ წამიკითხავს. – ქეთევანის ქება შევიტყე, და არ მიკვირს, ეგ ასეთი დედაკაცია, რომ რასაც მოინდომებს შეუძლიან აღსრულებაცა; და ამასთანა მნელიც არ იქნებოდა მაგისათვის ბებრის დედაკაცის წარმოდგენა. – აფიშეა ჩემთვის გამოეგზავნა მთავარმართობელსა, რომლისათვისცა ამასთანავე ვწერ მადლობასა. ლმერთო რა კაცია! და ანუ როგორ აგონდება იმ დიდორანს საქმეებში და ფაქტებში ამგვარი წვრილმანკი საქმეები, რომელნიცაცი უფრო უმეტეს გამოაჩენენ მის ყურადღებასა ჩენწდამი“.¹

რუსული გაზეთები „ზაკავკაზსკი ვესტნიკი“ და „კავკაზი“ სპექტაკლს სპეციალურ წერილებს უძღვნიან. აქებენ მსახიობთა შესრულებასაც, აღინიშნა გიორგი ერისთავის თამაშიც მიკირტუმ გასპარიჩის როლში. „პიესის ავტორი თავად გიორგი ერისთავი, როგორც პოეტი, დიდი ხანია ცნობილია საქართველოში, მაგრამ არც ერთს ჩვენგანს, რუსს არ ქონდა წარმოდგენილი, რომ იგი ასეთი კომიკი იქნებოდა... როლების საუკეთესო ცოდნა, კოსტუმები, თამაში — ყველაფერს აღტაცებაში მოჰყავდა მრავალრიცხოვნი მაყურებელი“.² — წერდა „ზაკავკაზსკი ვესტნიკი“. გაზეთი „კავკაზიც“ წერილში მსახიობთა თამაშს განსაკუთრებით გამოყოფდა: „გაყრა“ ისე იყო გათამაშებული, როგორც შეეძლოთ შეესრულებინათ მხოლოდ ყველაზე უფრო გამოცდილ, ყველზე უფრო ნიჭიერ მსახიობებს... ოსტატურად შერჩეულმა როლების შემსრულებლებმა კი წარმოადგინეს მათთვის ნაცნობი და შეჩვეული ტიპები. მხოლოდ ამით შეიძლება აიხსნას განსაკუთრებული თამაში ისეთ პირთა, რომლებიც წინათ სცენაზე არასოდეს არ ყოფილან“.³ კომედიის პოპულარობა

¹ გრიგოლ ორბელიანი, წერილები, თბ., 1936 , ტომი I. გვ. 202

² ს. გერსამია, გიორგი ერისთავი, თბ., 1950 გვ.64

³ იქვე გვ. 65

და სპექტაკლის წარმატება აღიარა რუსმა მწერალმა იაკობ პოლონესკიმაც და მაღალი შეფასება მისცა „კეთილშობილ არტისტთა მაღალხარისხოვან თამაშს“. სპექტაკლის შინაარსი მათთვისაც კი გასაგები გახდა, ვისაც ქართული არ ესმოდა. ამას აღნიშნავდნენ რუსი ავტორები. „პიესა რომ გაგეგოთ და ქართველების თანაბრად მოხიბლულიყავით, ამისთვის არ იყო საჭირო ქართული ენის ცოდნა“.¹ „პიესის შინაარსი და საქმის ვითარების წვრილმანები მათთვისაც კი გასაგები ხდება, ვინც ქართული ერთი სიტყვაც არ იციან“.² „თუმცა ქართული ენის არაფერი მესმოდა, მაგრამ პიესის შინაარსი მაინც გავიგე და არ შემეძლო არ გამეციანა“ – წერდა პოლონესკი.³

„გაყრის“ წარმოდგენას ვორონცოვიც დაესწრო „თავისი სახლობითა და ამალით თეატრში იყო და ყველაზე უფრო გაცხარებულად ტაშს უკრავდა სცენის მოყვარეთა, ნამეტნავად კომედიის დამწერი მოიწონეს, როგორც აქტიორი და ავტორი. რამდენიმე დღის შემდეგ ვორონცოვმა გ. ერისთავი დანიშნა თავის ამალაში „საგანგებო მინდობილობის უმცროს ჩინოვნიკად“. ვორონცოვმა ერისთავს „ქართველი მოლიგი“ უწოდა, როცა გააცნო საქართველოში სტუმრად მყოფ მომავალ იმპერატორს აღექსანდრე ნიკოლოზის ძეს.

„გაყრის“ წარმატებით განხორცილების შემდეგ, გ. ერისთავმა ახალი დასის შეგროვება დაიწყო. არისტოკრატული წრეებიდან გამოსულმა სცენის მოყვარეებმა, შემდეგ უარი განაცხადეს სცენაზე გამოსვლაზე. განსაკუთრებით კი მნელი იყო ქალების დათანხმება. „მაშინ ჯერ კიდევ დაკეტილებში ისხდნენ ჩვენი ქალები და ვინ იქნებოდა ისეთი გულადი, რომელიც თავის ქალის მიცემას გახედავდა თეატრში და მამა-პაპურ ლეჩაქს აქტრისის წოდებაზე გასცვლიდა? ქალაქში მეტადრე აქტრისობა და უნამუსობა სინონიმები იყო“.⁴ მსახიობთა

¹ Закавказский вестник, 1850, №1

² Кавказ, 1850, №5

³ Закавказский вестник, 1850, №22

⁴ გიორგი ერისთავი, თხზულებანი, თბ. 1884 გვ. XIII

საძებნელად ერისთავი სოფელ ხიდისთავში გაუმგზავრა და ახალი დასიც ჩამოაყალიბა. იმ დროს სოფლებში თითქმის არაფერი იცოდნენ თეატრის შესახებ. თუ თავდაპირველად დასი არისტოკრატებისაგან შედგებოდა, შემდეგ მათ ჩაეწაცვლნენ აზნაურები, ვაჭრები, დიასახლისები. მსახიობები ძირითადად გორის მიმდებარე სოფლებიდან იყვნენ. დადგენილია, რომ გიორგი ერისთავის თეატრს თავისი არსებობის მანძილზე, 23 მსახიობი ჰყავდა: ზ. ანტონოვი, გ. ჯაფარიძე, გ. დვანაძე, ი. ელიოზიშვილი, ნ. უზნაძე, გ. ტატიშვილი, გრ. კორძაძა და სხვები. გიორგი ერისთავი ბევრს მუშაობდა მსახიობებთან, ავარჯიშებდა, უხსნიდა სასცენო ხელოვნების მნიშვნელობას, მსახიობის ოსტატობაში წვრთნიდა.

გიორგი ერისთავმა ახალ დასთან ერთად წარმოდგენების გამართვა მანეჟის თეატრში გააგრძელა. ორჯერ ითამაშეს „გაყრა“, საპრემიეროდ კი ახალი კომედია „დავა“ წარმოადგინეს (1850 წლის 3/15 მაისი). სპექტაკლის წარმატებით განხორციელების შემდეგ, სრულიად ცხადი გახდა, რომ ქართულ თეატრს არსებობის რეალური შანსები გააჩნდა, მთავარი იყო სახელმწიფოსაგან ეკონომიკური მხარდაჭერა. ამის თაობაზე გ. ერისთავმა მეფისნაცვლის კანცელარიის დირექტორ შჩერბინინს თხოვნით მიმართა — შუამდგომლობა გაეწია ვორონცოვთან თეატრის შექმნის თაობაზედ.

გაზეთმა „დროებაშ“ 1880 წლის 9 დეკემბერს (№254) წერილი გამოაქვეყნა სათაურით „პირველი წარმოდგენები თფილისში“, წერილში კითხოულობათ: „ჩვენ ჩაგვივარდა ხელში ზოგიერთი საინტერესო ქაღალდები, რომელიც შეეხებიან ვორონცოვის დროს პირველ წარმოდგენებს თფილისში.

ეს ქაღალდები არის: წერილი ნამესტნიკის კანცელარიის გამგებლის პავ. შჩერბინინისა თ. გ. დ. ერისთავისადმი მიწრილი ქართულის თეატრის დაარსებაზედ (გადმოქვცა თ. დ. გ. ერისთავმა) და სამი მაშინდელი აფიშა რუსულ-ქართულ წარმოდგენებისა (1849 და 1850), რომელიც გადმოქვცა თ. გ. თუმანოვმა.

შჩერბინინის წერილიდამ დაინახავთ, თუ რა თანამგრძნობელი

და შემწევნელი ყოფილა მაშინდელი მთავარ-მართებელი თ. მ. ს. ვორონცოვი ქართულის თეატრისა. აფიშებიდან კი სჩანს, რომ ვანც კი წარჩინებული ყოფილა მაშინ, კველას მიუღია ქართულ თეატრის დაარსებაში მონაწილეობა, არავის სათავის არ მისჩვევია, რომ გამოსულიყო სცენაზე და ეთამაშა“. შჩერბინინი ერისთავს წერდა:

„მოწყალეო ხელმწიფულ თავად გიორგი დავითის ძევ!

თავადს მიხეილ სვიმონის-ძეს ვაცნობე რასაც თქვენი ბრწყინვალება მეუბნებოდა თბილისში სამუდამო ქართული თეატრის დაარსების თაობაზედ, იმ საფუძვლით, როგორც თქვენი განზრახვა იყო ე. ი. სრული 300 მანეთიანი ჯამაგირით, ბ. ნამესტნიკისათვის ეს ამბავი ძალიან სასიამოვნოდ დარჩა და მისმა ბრწყინვალებამ ინგან ჩემთვის მოენდო, რომ გთხოვთ თქვენ საყვარელო თავადო, ეცადოთ ამ განზრახვის ასრულება. თავადს მიხეილ სვიმონის-ძეს ძალიან სურს, რომ თქვენ გნახოთ სანამ თბილისში დაბრუნდებოდეს.

ნამდვილის პატივის ცემით და
სრულიადის ერთგულებით მაქს
პატივი თქვენის ბრწყინვალების
უმორჩილეს მონად ყოფინისა.

გ. შჩერბინინი.
1850 წლის 29 ივლისა“

ვორონცოვმა ქართულ თეატრს დაუნიშნა წლიური 4000 მანეთი მსახიობთა ჯამაგირის ჩათვლით. ქართული თეატრის ხელმძღვანელობა კი ჩააპარა სახელმწიფო თეატრის დირექციას, რომელიც ამავე დროს რუსული თეატრის საქმიანობას განაგებდა და ორივე დასის ფინანსებს. 1850 წლის 4 ოქტომბერს ვორონცოვმა ქართული თეატრის დაარსება იფიციალურად დაადასტურა და „სახელმწიფო თეატრის დირექციას განკარგულება გაუგზავნა: მივანდე რა ჩემთან მყოფ განსაკუთრებულ დავალებათა მოხელეს თავ. ერისთავს ადგილობრივ თეატრში შეუდგეს ქართულ ენაზე

მუდმივ წარმოდგენების გამართვას... დანიშნოს დღეები ქართული წარმოდგენებისათვის და იქიდან შემოსული თანხები ჩარიცხოს შემოსავალში საერთო წესით“¹.

1851 წელს მანეჟის თეატრში ქართულმა დასმა სეზონი გახსნა. 1–11 იანვარს, ითამაშეს „აყყრა“. სპექტაკლს ვორონცოვიც ესწრებოდა და იმდენად მოსწონებია წარმოდგენა, რომ ყოველი შესვენების დროს თავის ლოუებში იბარებდა მსახიობებს და მაღლობას უცხადებდა. ამ სეზონში რეპერტუარი უფრო მრავალფეროვანი გახდა. იდგმებოდა მსახიობ გ. დვანაძის გადმოკეთებული კომედია „სახლი კუკიაში“, ა. მეფარიანის „ქრები გაგბათ მახეში“, ზ. ანტონოვის „ქმარი ხუთი ცოლისა“, „მე მინდა ქნეინა გავხდე“ და რაღა თქმა უნდა გ. ერისთავის პიესები „გაყრა“, „ძუნწი“, „კომისარი შტატს გარეშე ქალაქისა“ (1851/52 სეზონის განმავლობაში 22 წარმოდგენა დაუდგამთ).

გიორგი ერისთავს სახელი პირველ რიგში მისმა კომედიებმა გაუთქვა, სწორედ მათ განსაზღვრეს თეატრის კრიტიკულ-რეალისტური მიმართულება. გიორგი ერისთავის პიესები – „დავა“, „ძუნწი“, „თილისმის ხანი“, „შეშლილი“, „უჩინმაჩინის ქუდი“, ისტორიული დრამა „ყვარყვარე ათაბაგი“ და სხვები თანამედროვე საზოგადოების საჭირობოროტო პრობლემებს ეხებოდა. სავაჭრო ბურჯუაზიის – ახალი კლასის წარმოშობამ, ქართველ მემამულეთა ეკონომიკური საფუძვლები თანდათანობით მოშალა და ძეგლ თაობაში გარკვეული დაბნეულობა გამოიწვა. სავაჭრო კაპიტალის შემოჭრა ფეოდალურ-პატრიარქალურ მეურნეობას ანადგურებდა. ამ სოციალური ცვლილებების ფონზე წარმოიდგენილი სხვადასხვა კლასის ყოფა-ცხოვრება, ნაცობი გმირებისა და სიუჟეტების ჩვენება, ქართველ თავადაზნაურთა (ანდუქაფვარი, ონოფრე, პავლე, ივანე და სხვები), გამდიდრებულ ვაჭართა (მიკირტუმ ტრდატოვი, კარაპეტა დაბალოვი და სხვები), თვითმპრობელური რუსეთის უფიც და მექქრთამე ჩინოვნიკთა (ხარიტონ ვზიატკინი, სარქის კუმუხტოვი და სხვა) საქმიანობა, ადამიანის მეშჩანური

¹ გიორგი ერისთავი, თხზულებანი, თბ., 1884. გვ. XLIII

ყოფისა და მათი მანკიერი მხარეების კრიტიკა გულგრილს არ ტოვებდა მაყურებელს.

გ. თუმანიშვილი გაზეთ „თემში“ წერდა: „ძველ კაცებს კარგად ახსოვთ ჯერ კიდევ, რომ ერისთავის ტიპები აღებულია ადგილობრივ ცხოვრებიდამ... „გაყრაში“ ავტორმა გამოიყვანა თავისი თავი, თავისი ნათესავები და ნაცნობები“!¹

გიორგი ერისთავის საზოგადო მოღვაწეობა მრავალმხრივი იყო. იმ დროს როცა წერდა პიესებს და თეატრში აქტიურად მუშაობდა, სხვა საქმეებისთვისაც იცლიდა. 1851 წელს ინიშნება ქართული ენის ცენზორად კავკასიის საცენზურო კომიტეტში (ერთი წლის შემდეგ, მისივე თხოვნით თანამდებობა დატოვა), იმავდროულად ჟურნალისტურ საქმიანობასაც ეწეოდა. ჟურნალ „ცისკრის“ გამოცემის ნებართვის მისაღებად, მან ვორონცოვს თხოვნით მიმართა, შუამდგომლობა გაეწია იმპერატორის წინაშე. ვორონცოვიც დათანხმდა – „შემწეობა“ მისცა. საბეჭდი სტატა აჩუქა და 500 მანეთი დახმარებაც დაუნიშნა. „ცისკრის“ გამოსვლა 1851 წლისთვის იყო დაგეგმილი, თუმცა ხელმომწერთა სიმცირის გამო ვერ მოხერხდა მისი გამოცემა. ერისთავს აქაც ვორონცოვი დახმარა. „ვორონცოვმა წმ. ნინოს სახელობის სასწავლებლისათვის (რომელიც მისი მეუღლის მფარველობის ქვეშ იყო) გამოწერა 100 ცალი ჟურნალი, რამაც რედაქციას 500 მანეთი შემოსავალი მისცა წლიურად. ეს იყო ერთგვარი სუფსიდია, რომელმაც უზრუნველყო ჟურნალის წესიერად გამოსვლა მთელი ორი წლის მანძილზე“².

ვორონცოვის გონივრულმა მიდგომებმა ქართული საზოგადოების ნაწილში პატივისცემა დაიმსახურა. აკაკი ვორონცოვს „ქართველების მოყვარულ და მწყალობელს“ უწოდებდა. მართალია, მეფისნაცვალის თანამდებობა დაპყრობილ ქვეყანაში რუსული ორიენტაციის განმტკიცებას ისახავდა მიზნად, მაგრამ მისი დიპლომატიური და ლიასლური პოლიტიკის წყალობით ქართულმა საზოგადოებამ გარკვეული სარგებელი ნახა. თუმცა ვორონცოვის დახმარებას ზოგიერთი

¹ გაზ. „თემა“, 1912, №58

² დავით გამეზარდაშვილი, გიორგი ერისთავი, თბ. 1949, გვ. 115

მოღვაწენი ეჭვის თვალით უყურებდნენ. ალექსანდრე ორბელიანს აკვირვებდა მათი, ვინც ვორონცოვისადმი ნდობასა და პატივისცემას გამოხატავდა.

ალ. ორბელიანი წერდა: „დრო ვარანცოვისა საქართველოში... სულ სხეაგვარი მოსატყუებელი დრო იყო ჩვენი ვარანცოვისაგან. ბევრის კაიკაცობის ალერსითა მითომ კა კაცობას გვიჩვენებდა, ნამდვილად... ვინც რუსეთის ინტერესებზე იქცეოდა, ამასთან ზელგაშლილი, ჩინებს და სხვა ჯილდოს იძლეოდა, თან ბევრი შექცევა და განცხრომა ჰქონდა ხოლმე, სადაც აღტაცებულის სიხარულით თ. გიორგი ერისთავის კომედიებს წარმოადგენდნენ თვით გიორგი ერისთავის ზედამდეგობით და ქართულ ჟურნალსა „ცისკარსაც“ გიორგივე გამოსცემდა და კიდევ რამდენი რამ მოიგონა ვარანცოვმა ჩვენი მოსატყურებელი. ქართველებს ასე ეგონათ საქართველოში სულ ეს ამბავი ასე დარჩებოდა. იმისთანა ჯილდოები, იმისთანა განცხრომა-შექცევანი, იმისთანა თიატრ-ლიტერატურობა, იმისთანა თავისუფლებანი და ამიტომ ვორონცოვის სახელს ადიდებდნენ – ეს რა ღვთიური კაცი მოგვივიდაო...“¹

პეტრე უმიკაშვილიც ალ. ორბელიანის შესახებ, წერილში „ჩვენი თეატრის თავგადასავალი“ იგონებდა: „ის ავის თვალით უყურებდა გიორგი ერისთავს და პლატონ იოსელიანს მათის გრძნობებისათვის ვარანცოვის მიმართ. ის ასე ფიქრობდა, ჩვენი დახმარება ჩვენის ღონითვე უნდა მოვახერხოთ. ჟურნალიც და თეატრიც ჩვენვე მოვაწყოთ“².

ჟურნალი პირველად 1852 წელს გამოვიდა (1852-1853 წლებში, რედაქტორიბდა გიორგი ერისთავი). „ცისკარში“ იძეჭდებოდა თანამედროვე ქართველი მწერლების ნაწარმოებები, აქ პირველად დაიბეჭდა თეიმურაზ პირველის, ვახტანგ ორბელიანის, დაგით გურამიშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ქმნილები. ჟურნალი საშუალებას აძლევდა ქართველ

¹ ე. ორჯონიკიძე, რუსული მმართველობის დამყარება საქართველოში. თბ., 1992, გვ. 209

² გაზ. „ივერია“, 1899, №209

მკითხველს, გაცნობოდა ევროპელ და რუს მწერალთა ახალ თარგმანებს.

ილია ჭავჭავაძე მაღალ შეფასებას აძლევდა გიორგი ერისთავის მოღვაწეობას. 1863 წელს მან გამოაქვეყნა „საქართველოს მოამბეში“ კომედია „შეშლილი“ და ერისთავისეული თარგმანი „ვაი ჭკუისაგან“. ილია წერილში, „წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“ ერისთავის შესახებ წერდა: „თ. გ. ერისთავს ორი დიდი სამსახური მიუძღვის ჩვენს წინაშე, ერთი ისა, რომ უურნალი შექმნა და ამით ღონისძიება მიუცა ჩვენთა აზრთა დენას შინიდამ გარეთ გამოსულიყო საქეყნოდ და მწყურვალთათვის აზრთა წყარო ესმია...“

მეორე ღვაწლი გ. ერისთავისა ის იყო, რომ შეჰქმნა ქართული თეატრი და სათეატრო მწერლობის მამამთავრად მოგვევლინა¹.

¹ ილია ჭავჭავაძე, ქრებული 10 ტომად, ტომი III. თბ., 1953, გვ. 221

მანანა ტურიაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს

სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

გნებათა ღრამა

1998 წლიდან მოყოლებული ფესტივალი NET (ახალი ეკონომიკული თეატრი), თანამედროვე თეატრის მიღწევებზეა ორიენტირებული. ამ ფესტივალის პროგრამა რუსთავის წარმოადგენს თეატრალურ „ფანჯარას ეკრანაში“ და ყოველ წელს, დედაქალაქის მაურებელს ახალ სახელებს აცნობს. გერმანელი რეჟისორის – მიხაელ თალპაიმერის სპექტაკლის „ემილია გალოტის“ შესახებ, ფესტივალ NET-ის ვებ-გვერდების დათვალიერების დროს შევიტყვე. 2005 წლის პროგრამაში, ეს სპექტაკლი სუკეთესო ქმნილებად აღიარეს. ინტერესი უფრო გაძიმაურდა, როცა ვიდეო-ჩინაწერში მოვასმინე ამ ფესტივალის ერთ-ერთი არტ-დირექტორის, ამჟამად უკრანალ 『TeatrP』-ის მთავარი რედაქტორის, თეატრმცოდნე მარინა დავიდოვას შეგვსტა: ოდოროვით გაზღოტის ფინანსური სცენის დროს, თვალზე ცრემლი მომადგა და ეს ძალიან იშვათად ხდება თეატრში... „დოინქს თეატრის“ სპექტაკლზე აღუროვანებასა და ემოციას არ მაღავდნენ უკრანალისტები;

სასიყვარულო განწყობილების 5 სიუჟეტი, რომელზეც დაყრდნობილია რეჟისორ მიხაელ თალპაიმერის სპექტაკლი: 1. ძველბერძნული მითი არგოსის მეფის, აკრისიოსის ქალიშვილის – დანაიასა და ზევსის სასიყვარულო ურთიერთობის შესახებ; 2. რომაელი ისტორიების – ტიტუს ლივიუსის აღწერილი რეალური ამბავი, სადაც მამა ქალიშვილს კლავს, რათა დაიხსნას სენატორის ახირებული სასიყვარულო განწყობისაგან; 3. გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის მიერ რომში მომხდარი რეალური ამბის საფუძველზე აგებული მხატვრული ნაწარმოები – „ემილია გალოტი“, სადაც პრინცის სასიყვარულო ვნების შედეგად მამისა და ქალიშვილის ტრაგედია ვითარდება;

4. კინორეჟისორ ვონგ კარ-ვაის ფილმი – „სასიყვარულო განწყობილება“ (2000 წელი), სადაც ქალისა და მამაკაცის განსაკუთრებულ, აღმოსავლურ ურთიერთობაში, გონიერისა და ვნების ჭიდილით მხატვრული რეალობა იქმნება; 5. ჩვენ მიერ ჩამოთვლილი ოთხი სასიყვარულო განწყობის აღქმის შედეგად დაბადებული ახალი ორგანიზაციური რეალობა, რომელიც შექმნა რეჟისორმა მიხალ თალპაიმერმა (2001 წელი).

პონგ-კონგელი კინორეჟისორის ვონგ კარ-ვაის ფილმის „სასიყვარულო განწყობილების“ მოქმედი გმირი ქალის, მშვენიერი სუს მუსიკალური ლაიტმოტივით იწყება გერმანელი რეჟისორის მიხალ თალპაიმერის სპექტაკლი – გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის პიესა „ემილია გალოტი“. ფილმს შეიძლება დავარჩენათ, ორ ადამიანს შორის წარმოშობილი სიყვარულით შექმნილი ლამაზი მოთხოვთა, სადაც მთავარი გმირები შეწყვილების თანამედროვე ხერხს არ მიმართავენ ანუ საყვარლის როლს ვერ ირგებენ, რაც დღევანდელი საზოგადოებისთვის ერთობ უცნაური მოვლენაა. ქალი თითქმის არ ლაპარაკობს თავის გრძნობებზე, მაგრამ მის ყოველ მოძრაობაში ხვდებით სასიყვარულო განწყობილებას. ფილმში ასახული პერსონაჟების დრამატული ურთიერთობის პოეტურობა მოწყვილობის საბას არ გაძლევთ, ვინაიდან ეს ქმნილება ყოველ წუთს, ყოველ წამს გაიძულებთ ფიქრს, აზროვნებას, ჭვრეტას; რეჟისორს მაყურებელი ძალზე მსუბუქად და ძალდაუტანებლად მიჰყავს დასკვნამდე, რომელიც გვამცნობს ვნებებით შეპყობილი ადამიანების სულიერი განადგურების შედეგებს და გონის უპირატესობის ძალას. მსახიობ მეგი ჩუნის გარენობა უნაკლო და სრულყოფილია, ის გაცოცხლებულ ქნდაკებას ჰგავს, რომელიც ძვირფასი ჩინური ფაიფურის ლარნაკის დარად ნატიფია. სიარულის უმშვენიერესი მანერა და დახვეწილი უესტები მსახიობი ქალის გრაციოზულობას ხახს უსვამს. ყველა კადრში ახლებური ბრწყინვალებით მოვლენილი ელეგანტური სუ, გამსჭვალულია ღირსებით, მოკრძალებითა და საკუთარი მშვენიერების გაცნობიერებით. მას ერთი და იმავე სტილის, ძვირფასი

აბრეშუმის, ახალ-ახალი ფერებით მოჩითული, სხეულზე შემოტმასნილი 60-იანი წლების სტილის კაბა აცვია, ფილმის მოქმედებაც ხომ იმავე პერიოდის ჰონგ-კონგში მიმდინარეობს. შეუვარებული წყვილის ყოფითი გარემო ხაზგასმულად ძუნწია, შეიძლება ითქვას, ღარიბიც, რაც ყოველდღიური ცხოვრების ერთფეროვნებაზე მიგანიშნებთ, სწორედ ამ გარემოში იძალება სიყვარული, რომლის მოძრავი, ცოცხალი მშვენებაა აღმოსავლური ქალური სილამაზის განსახიერება – სუ. მთავარი პერსონაჟები დახვეწილი, ზრდილობიანი ფორმით ელაპარაკებიან ერთმანეთს და მოღალატე მეუღლებსაც. ყოველ ფრაზას, ნებისმიერ უსისტს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ფილმი მაყურებლისათვის ახლობელი ხდება, რადგანაც ის პირადი ცხოვრების ნაცნობ შეგრძნებებს მოიცავს: დალატი, სიყვარული, იმედი... მიუხედავად იმისა, რომ გმირები ერთად არ აგრძელებენ ცხოვრებას, მხატვრული ტილო მაინც გიტოვებთ პერსპექტივის შეგრძნებას. იგი გვიჩვენებს გონების მძლავრობას გრძნობებზე, რაც ცხოვრებაში იშვიათად ხდება.

თალპაიმერმა „ემილია გალოტი“ დადგა 2001 წელს, „დოიჩეს თეატრში“, სადაც განუწყვეტლივ გაისმის ვონგ კარ-ვაის ფილმის ვალსი, მცირეოდენი ჩასწორებით. ჰონგ-კონგში რეჟისორი ერთ-ერთ ინტერვიუში აცხადებს: „ფილმის გადაღება, მაყურებლის საცეკვაოდ გამოწვევას ჰგავს. შენ მხოლოდ რიტმი უნდა მისცე“ კარ-ვაის ფილმში სხვა მუსიკაც არის გამოყენებული, მაგრამ თალპაიმერი სპექტაკლისათვის მხოლოდ ჩოუს და სუს სასიყვარულო მელოდიის ლაიტმოტივს ამუშავებს (სპექტაკლის მუსიკა ეკუთვნის ბერტ ვრედეს). მისი მიზანი კარ-ვაის მიზნის იდენტურია: გამოიწვიოს მაყურებელი საცეკვაოდ და მანიშნოს, რომ ის რაც პიესაში ხდება, ეს სამყაროში არსებული ადამიანთა ურთიერთობის გარკვეული მოდელია, სადაც პატიოსნებისა და ბიწიერების ჭიდილი მიმდინარეობს. კარ-ვაის გამოწვევა ქალისა და მამაკაცის სასიყვარულო ურთიერთობის სიწმინდის ნოსტალგიაზეა აგებული, რომელიც თავისი ჭვრეტითი ხასიათით აღმოსავლურ რელიგიასა და ფილოსოფიასთან გვაახლოვებს,

ხოლო თალპაიმერის სპექტაკლის გამოწვევა ევროპული, ექსტრავერტული ტიპაჟების ფარული ვნებების პლასტიკური ილუსტრაციების გამოხატვაა, სადაც, ფილმის გმირებისაგან განსხვავებით, არაფერს მაღავენ. „სასიყვარულო განწყობილება“ მთავრდება კამბოჯის არქიტექტურულ სიძელეთა კადრებით, სადაც ფიგურირებს გრძელი ტალანი, რომლის უამრავ ნიშაში ერთ დროს, ალბათ, კარებები იყო დატანებული. სწორედ ამგვარი ტალანი იკვეთება ფილმის მთავრი პერსონაჟების საცხოვრებელ სახლშიც. ფილმისაგან მიღებული იმპულსებით არის შთაგონებული რეჟისორ თალპაიმერის სპექტაკლის დეკორაცია, სასიყვარულო განწყობის მუსიკა და „საყვარლის“ სტატუსის უარმყოფელი სუს ბედი, რომელიც ემილის ბედს მიაგავს.

სპექტაკლის სცენური გარემო გრძელ ტალანს ჰგავს, რომელიც ბნელი, შავი და დეკორაციასთან შედარებით პატარა, ოთხკუთხედი სივრცით მთავრდება. თუ მხატვარ ოლაფ ალტმანის სპექტაკლის მაკეტს ზედხედიდან წარმოიდგენ, იფიქტებო, რომ ვიღაცას მომიჯნავე ოთახების იატაკი აუწევია და დერეფნის კედლები ასე აუშენებია. ამ დახურული ცარიელი სივრციდან გასვლა ან შემოსვლა მხოლოდ ბნელი, ერთადერთი ნიშით შეგიძლიათ. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რეჟისორი ადამიანის ფიზიკის წარმოჩენა-გამოსაკვლევად ემზადება და სწორედ ამიტომ „განდევნა“ ფიცარნაგიდან ნებისმიერი, თუნდაც მარტივი აევი. თალპაიმერის სპექტაკლში ცეცხლივით გიზგიზებს ვნება, მოკლე-მოკლე ეპიზოდებში მაყურებელი ამოსუნთქვასაც ძლივს ასწრებს და როგორც ერთ-ერთი უურნალისტი ტელე-გადაცემაში ამხობს: „ლესინგის ნაწარმოებს ის დგამს, როგორც თანამედროვე დრამას სიყვარულზე, რომელიც დარბაზში მჯდომ მაყურებელს განუცდია“. ვნებებს დასყრდენი არა აქს, ის ადამიანის სულიდან ამოხეთქილი ლავაა, რომელიც გარშემო ყველაფერს ფერფლად გადაქცევს. ამ დროს ადამიანი ვერ ამჩნევს საგნებს, ვერ გრძნობს წელიწადის დროებს, მისთვის მნიშვნელობა არა აქს გარეთ ცხელა თუ ციგა, თოვლი მოდის თუ წვიმა,

დედამიწა ყვავილობს თუ სიცხისაგან ქერქი უსკდება... ტახტზე დაჯდება თუ ხის სამფეხა სკამზე, მოვარაყებულ საწოლზე წამოწვება თუ ციხის საქნის ნარზე, ბუმბულის ქვემაგებს დაუგებენ თუ ხამ ტილოს... ვნებებში ჩაკარგული ადამიანები, როგორებიც არიან თალპაიმერის სპექტაკლის გმირები, ისე თავისუფლად ამჟღავნებენ წუხილსა თუ ტკივილს, ბედნიერებასა თუ სიხარულს, რომ დაკვირვებაში გაუწვრთნელი თვალიც კი ყველაფერს მარტივად შეამზნეს. სპექტაკლის მსვლელობის დროს ხვდები შავი, ბნელი ნიშის ფუნქციას – ეს თითქოსდა „ემილია გალოტის“ პერსონაჟების არაცნობიერია, რომლის წარმოსახებად და ნათლად დასანახად ბევრი უშრომიათ რეჟისორსა და „დოიჩეს თეატრის“ შემოქმედებით ჯგუფს. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, დასაწყისისა და ფინალის გარდა, განათება ერთი წუთით არ ქრება, არც იცვლება (ვიდეოჩანაწერში ასე ჩანს – მ. ტ.), რადგან ეპილოგში მოცემული ზოგადად „ქალის არაცნობიერი ლტოლვის“ მოდელის პოეტური გამოხატვის შემდეგ, ფინალში მაყურებელმა მკაფიოდ უნდა იგრძნოს კვლავ არაცნობიერში გადასვლა, სადაც სიმბოლური ბნელი ნიშა, სასიყვარულო განწყობილებით შეპყრობილ მოცეკვავე წყვილებით გადავსებულ სცენურ სივრცეში იკარება, ვინაიდან პერსონაჟთა ყოფილი სამფლობელო და ამ წყვილებში ჩაკარგული ემილია გალოტი თავისი უნიკალური „მე“-თი და ინდივიდუალურობით სპექტაკლის ბოლო წუთში სამყაროში არსებული წყვილების საერთო სასიყვარულო განწყობილებას შეუერთდება.

მიხაელ თალპაიმერი ერთ-ერთ ინტერვიუში აცხადებს: „თუ შტრმა უნდა დასკას მარადიული კითხვები... მათ შეიძლება ბავშვური კითხვებიც ვუწოდოთ: რა არის ადამიანი? რა არის სამყარო? რა არის სიყვარული? და რას ნიშნავს სიკვდილი?“ სწორედ ამ კითხვებზე პასუხობს „დოიჩეს თეატრის“ სპექტაკლი „ემილია გალოტი“, რომელიც რეჟისორმა მიხაელ თალპაიმერმა 10-წლიანი სამსახიობო კარიერის შემდეგ დადგა, რამაც ევროპაში აღიარება და წარმატება მოუპოვა.

ალისფრად განათებული სიგრუის ზღურბლთან, ორ სანთელს

შუა ემილია გალოტი დგას და ვალსის საცეკვაო ტაქტზე: „ერთი, ორი სამი“, თავისი ისტორიის გასათამაშებლად ემზადება. მისი მსვლელობის დროს, უმაღლ შეამჩნევთ ქერა ქალიშვილის დაწვეწილ, უზადო სხეულს, რომლის ქალწულობას მიანიშნებს კუთხოვანი, თითქოსდა მოუქნელი სიარულის მანერა – ამ ეფექტს აძლიერებს მსახიობ რეგინე ციმერმანის 60-იანი წლების სტილის მუხლამდე ჩამოშვებული მწვანე კაბა. „ნატურალური სანთლებით“ ალიცლიცებული ქალის ფიგურა ტრაგიკული ცეკვისათვის ემზადება. უზარმაზარი, მწვანე, გამჭვირვალე თვალები ფართოდ აქვს გახელილი. ეს არის მტკიცე, თავის შესაძლებლობებში დარწმუნებული, ოღონდ შინაგანი სიმბიმით შეფერადებული ქალიშვილის მოძრაობა, რომელშიც ბიბლიური ევას შთამომავალს ადვილად შეიცნობთ. მისი სერიოზული და გაწონასწორებული, ოღონდ შინაგანად აფორიაქებული გამოხდევით უმაღლ მახვდებით, რომ მან მშვენივრად იცის, რა გადახდება თავს და რითი დამთავრდება მისი ისტორია. და რა მოელის ახალგაზრდა ქალს?... ამ დროს რეჟისორი თალპაიმერი ემილიას გარშემო ოქროს წვიმას ჩამოუშვებს ჩხრიალით და თანამედროვე ელექტრონული განათებით შექმნილი ულამაზესი, შთამბეჭდავი ეფექტით ემილიას ამბის საწყისს ძველბერძნულ მითში ემებს: არგოსის მეფეს – აკრისიოს, დელფოსელმა ორაკულმა, შვილიშვილის ხელით სიკვდილი უწინასწარმეტყველა. მამამ ქალიშვილი დანაა მიწისქვეშა საპერობილები დაამწყვდია. ქალიშვილის სიღლამაზით დატყვევებულმა ზევსმა, ოქროს წვიმის სახით შეაღწია დანაას სამყოფელში და ასე გაჩნდა გმირი პერსეკსი. ლესინგის პიესის მიხედვით, ემილია, დედის ინიციატივით, ქალაქში იზრდებოდა, სწორედ აქ იაოვა გრაფ აპიანიმ ქალიშვილი და მასზე დაქორწინება გადაწყვიტა. ოდოარდო გალოტი კმაყოფილია სასიძოთი, მაგრამ ქორწილის დღეს მაინც საყვედურობს ცოლს: „კიდევ კარგი, რომ ასე დასრულდა ეს ქალაქის აღზრდა“. მამას საიდუმლოდ შეღერებული ქალიშვილის კარგად გათხოვება უნდა, თან მოსწონს სასიძოს გადაწყვეტილება: ვიცოვორებთ ამ ქალაქიდან შორს, მყუდროდ...

თუ არგოსის მეფე აკრისიოსი, ქალიშვილს, სიკვდილის შიშით გადამალავს, ღირსებით აღსავსე პოლკოვნიკს – ოდოარდოს, ახლად შექმნილი ოჯახის ქალაქში დარჩენით ბიწიერების, სიძის მღიქვნელად გადაქცევის და ქალიშვილის ცდუნების ეშინია, რაც მისთვის სიკვდილის ტოლფასია. პრინცის მმართველობით გართობითა და მხიარულებით ცხოვრობს ეს ქალაქი, სადაც ყაჩაღები ყაჩაღობენ, ქურდები ქურდობენ, ქალები საყვარლობენ, ქმრები – პრინცის მაგალითი რომ ავიღოთ – მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად თხოულობენ ცოლებს და მერე საყვარლების არმიას აძრავლებენ. ცხადია, რომ ლესინგის მიერ ასახულ გალოტების ოჯახში დედა მძლავრობს და სწორედ ის მართავს ქალიშვილის ბედს. ამიტომ მამის დრამის საწყისები უფრო შორის უნდა ვეძიოთ, პიესაში განვითარებული ამბის დაწყებამდე. თავად ლესინგი, პიესის მეხუთე მოქმედებაში, ემილიას ტექსტით მიგვანიშნებს პიესის ფაბულის პირველწყაროს: „ოდესლაც მამაცმა მამამ თურმე თავის ქალიშვილს ხანჯლით განუგმირა გული, რათა ეხსნა შერცხვენისაგან...“ ამრიგად, გერმანელი მწერლის ნაწარმოების სიუჟეტი ეყრდნობა რომაელი ისტორიკოსის, ტიტუს ლივიუსის მიერ „რომის ისტორიაში“ აღწერილ ერთ ტრაგიკულ ამბავს, რომელიც შეეხება უმშვენიერეს ქალიშვილს, კირგინიასა (ემილიას პროტოტიპი) და მის მამას, სამაგალითო მებრძოლსა და მოქალაქეს – ლუციუს ვერგინიუს (ოდოარდოს პროტოტიპი). ქალიშვილი დანიშნული იყო ყოფილ ტრიბუზე – ლუციუს იცილიუსზე (გრაფი აპიანის პროტოტიპი). სენატორ აპიუს კლავდიუსს (პრინცი გონგაგას პროტოტიპი) ვნება აღეძრა მოშიბევლელი ქალიშვილის მიმართ და მარკუს კლავდიუსს (მარინელის პროტოტიპი) დაავალა, რომ ქალიშვილი მონად გამოეცხადებინა. მამამ სასამართლოზე (სასამართლო პიესაშიც ფიგურირებს) ვირგინია მონის შესამოხელით მოიყვანა. ვერგინიუსმა ხალხს სამართლიანობისკენ მოუწოდა, მაგრამ ხმის ამაღლება ვერავინ შეძლო. ქალიშვილი მონად აღიარეს. ვერგინიუსი: „აპიუს, ჩემი ქალიშვილი იცილიუსზეა დანიშნული და არა შენზე. მე ის

გავზარდე ქორწინებისათვის და არა გასარყვნელად. შენ გინდა ცხოველივით, მხეცივით იცხოვრო ქალთან! შესაძლოა ამათ მოითმინონ, მაგრამ მე არა, ჩემ ხელში იარაღია!“ მამამ ყასბის დანას დასტაცა ხელი და სანამ ქალიშვილს განგმირავდა, მას შემდეგი სიტყვებით მიძართა: „მხოლოდ ასე შემიძლია მოგანიჭო თავისუფლება!“ ამ ამბის შემდეგ, მამამ და საქმრომ ხალხი ააჯანყეს. აპიუს კლავდიუსის მმართველობა დაემხო.

პიესაში რამდენჯერმე ახსენებენ პრინცისა და ემილია გალოტის შემთხვევით შეხვედრას, რომელიც თალპაიმერმა სცენურ ეპიზოდად აქცია, წყვილის პირველი ურთიერთობა სპექტაკლის დასაწყისში გადმოიტანა, ემილიას სხეულზე დაფრქვეული „ოქროს წვიმის“ შემდეგ და ამით აიცდინა „ლაპარაკი“, რომელიც ინფორმაციის გარდა, არაფერს მოვცემდა. სამაგიეროდ, მათი უხმო შეხვედრის პროცესში მაყურებელს უფრო ბევრი რამ მოუთხრო საპირისპირო სქესის იმპულსების შესახებ, ვიდრე ამას სიტყვით შეძლებდა. როცა ემილია ბნელი ნიშისკენ მიემართება, მას იქიდან მომავალი პრინცი წვდება. ისინი დიდხანს უყურებენ ერთმანეთს ოვალებში. პრინცი გონზაგა, მსახიობი სვენ ლემანი, მოჯადოებული და გაოცებული შეჰყურებს ქალიშვილს, ხოლო ემილიას მზერა უფრო ობიექტის შესწავლელ ჩუმ ინტერესს აფიქსირებს, ვიდრე აღფრთოვანებას, თითქოს გაიფიქრებს: რა წილია ეს წარმონაქმნი, რასაც მამაკაცი ჰქვია... პრინცის ხელის მოძრაობა, მის შინაგან სურვილს გამოხატავს, რასაც ვალსის მუსიკა ვნებით აფერადებს. მამაკაცი წარმოსახვით მიუახლოვდება ქალის სახეს, თითქმის ერთი სანტიმეტრის მოშორებით, თუმცა, მაყურებლისათვის ეს რეალური მიახლოებაა. პრინცი გადაინაცვლებს ნიკაზზე, მერე ქალის თვალებზე, მერე ხელის მტებნით მისი სახის აღბეჭდვას ცდილობს და ბოლოს, ხელის გულს დააცემერდება. ეს სცენა, პიესის პირველ მოქმედებაში, პრინცისა და მხატვარ კონტის ეპიზოდის შინაგან იმპულსებს გამოხატავს. თალპაიმერს ქალის ორი პორტრეტით (გრაფინია ორსინა და ემილია) აღჭურვილი მხატვრის საქმაოდ ვრცელი დიალოგი ამოღებული აქვს, სადაც პრინცი უინიანად გამოხატავს

ამ ორ ქალთან დამოკიდებულებას, მაგრამ პორტრეტის იდეით მოხიბლულმა რეჟისორმა ძალზე ოსტატურად გამოიყენა გონზაგას შორიდან ტრიუალების პროცესი, რომელიც მამაკაცისათვის მტანჯველი და უსასრულოდ გრძელი გამზღვარა. პრინცი თავის ხელისგულს მიჩერებული, გაოგნებული მოემართება, მერე ჩერდება, სუნთქვა არ ჰყოფის და ხვდები, რომ მრავალ-საყვარელ-გამოცვლილი ზეგის დარად, ახალი გატაცება ეწვია. რაღაცა აწუხებს მამაკაცს, მერედა როგორ აწუხებს... ქერა, ცისფერთვალება გერმანელი მსახიობის სულში, თითქოს სამხრეთის მცხუნვარე მზე ჩასახლდება და მისი გამოსხივება მაყურებელსაც სასიმოვნო სითბოთი ელამუნება. უკ, როგორ ცხელა, პიჯაკის სახელოს უკან გადაიგდებს, ჰაერი აღარ ჰყოფის, ნატიფი მაქმანით მოვარისტებულ თეთრ პერანგს ჩაიხსნის და უნებურად თავს დამტყდარი ვნებით აქეარებულ გულისცემას უფრო ფართო გასაქანს აძლევს, — არ უძალიანდება. რეჟისორ თალპამერის სპექტაკლ „ემილია გალოტის“ ეს ეპიზოდი აგებულია მხატვარ კონტის წამოცდენილ ერთ ფრაზაზე: „ეპ! რატომ პირდაპირ არ შეგვიძლია თვალით ხატვა. რაოდენ ბევრი რამ იკარგება თვალსა და ფუნჯს შორის მდებარე გრძელ გზაზე!..“ მხატვარი რაფაელსაც გადაწვდება და ხვდებით, ამ დიდ ხელოვანთან ოდნავი მიახლოების წყურვილი რომ ჰკლავს, რადგან სურვილი აქვს — გენიოსის დარად შეძლოს ადამიანის ბუნების გამოხატვა. ვნებით შეპყრობილი მამაკაცის და ჩვენ შემთხვევაში პრინცის წარმოსახვაში გამუდმებით მოლიცლიცე ქალის სახის შეცნობა, მისი შევნიერებით აღფრთოვანებული მამაკაცის მზერა, თალპამერის აზრით, დიდი მხატვრის ნიჭის უტოლდება, რომელიც ამოკლებს თვალსა და ფუნჯს შორის მდებარე გზას. მხოლოდ ამგვარად შეყვარებული ყველა მამაკაცი, სადაც დიდი მხატვრის სული და ნიჭი სახლდება, ქმნის თავის იდეალს და როცა სიყვარულის ობიექტის შეცნობასა და „ხატვას“ საბოლოოდ დაამთავრებს, გადადის მეორე ობიექტზე და ასე დაუსრულებლად, სანამ არ დაკარგავს ქალის ნდომის სურვილს ან მის ვნებებს არ ალაგმავს ცოლი

და არ გახდის მას ოდოარდოსავით პატიოსან ადამიანად. სწორედ ამიტომ, სპექტაკლის დასასრულს თალპამერი ოდოარდოს სრულყოფილ პატიოსნებასაც ეჭვებეშ აყენებს, როცა ის გრაფინია ორსინას მეომრული და ვაჟკაცური ნაბიჯით აღფრთოვანებული, პირდაპირ ტუჩებში კოცნის ქალს, რომელიც პრინცის უგუგდებული სიყვარულის შემდეგ, ოდოარდოს აღტკინებას აბსოლუტური უგრძნობლობით ხვდება.

მრავალი სასიყვარულო თავგადასავლით განებივრებულ პრინცს ემილიას სიყვარული რატომღაც ტანჯვად ექცა და იქნებ იმიტომ რომ, ოდოარდოს ქალიშვილის სახით, ნამდვილი გრძნობა ეწვია, რამაც აღფრთოვანება გადაუქცია წამებად, რომლის გრძელ გზას გრაფინია ორსინას ტაატით მსვლელობა აგვირგვინებს და ამ სცენის ყურებისას იხიბლებით ტერჯამდე დაშვებული, მოქარეული, სპილოსტელისფერ კაბაში გამომკრთალი უზადო სხეულის მშვენიერებით. ორსინას სიმშვიდეს მხოლოდ სასოწარკვეთით მოძრავი ხელის მტევანი არღვევს და გეჩვენებათ, რომ ქალის თითების სიგრძეს პრინცისადმი მიწერილი წერილის კონვერტი კიდევ უფრო აგრძელებს. გრაფინია ორსინას სახის გამომეტყველებაზე გაგახსენდებათ პრინცის ფრაზა, რომლითაც ის თავის ყოფილ საყვარელს აფასებს: „ო, მე ვიცნობ მას, ამ ზვიად, დამცინავ გამოხედვას...“ და მერე იქვე დასძგნს – „რომელიც თვით გრაციასაც დაამახინჯებს“, იყო დრო, როცა პრინცი სწორედ რომ ამ მწვანე თვალების ზვიადმა გამოხედვამ მოხიბლა, რომელიც ახლა უკვე გადმოკარკლულია და თავისი უმოძრაობით მედუზას თვალებს მააგავს. როცა მამაკაცის დაუდეგარ ფსიქიკაში სხვა ქალი დაისადგურებს, ყოფილი იდეალის თვალები, რომლებიც ჩვენთვის, მაყურებლისათვის მიმზიდველი და მომნუსხველია – მისთვის ამზრზენი ხდება. გრაფინია ორსინას ხელთან წარმოსახვითი საფოსტო ყუთი გაჩნდება და მსახიობი ნინა პოსი ლესინგის მიერ დაწერილ წერილს უგზავნის პრინცს, რომელსაც ადრესატი არ წაიკითხავს.

ლესინგთან პრინცი გულწრფელად აღიარებს გრაფინია

ორსინას მიმართ სიძულვილსა და ემილიასადმი ახლად გაჩენილ მწველ ემოციას. ვნებაატაცებულ მამაკაცს შუალედური გრძნობა არ გააჩნია. როცა ვწება სულს იპყრობს, თავად ფსიქიკა გაძულებს გათავისუფლდე და როგორც პრინცი ამბობს თავის თავზე: „როცა შევვარებული ვიყავი, რარიგ მსუბუქად, თავისუფლად და მხიარულად ვერმნობდი თავს“. თუმც ეს იყო მაშინ, როცა გრაფინია ორსინას ეტროფოდა, მაგრამ ძველი მეომრის, ამაყი, უქმები და ამავე დროს კეთილი და პატიოსანი ოდორდო გალოტის ქალიშვილისადმი დაბადებული გრძნობა რატომდაც მტანჯველ ფიქრად აიკვიატა პრინციმა და იქნებ იმიტომ რომ, როგორც ის ამბობს, ქალი მამას ისე ჰგავს: „თითქოს ვაშლი გაგიჭრიათ“. პლებეი ვერგინიუსის პროტოტიპის – „უბრალო“ მოქალაქე ოდორდოს ურთიერთობები პატიოსნებაზეა დაფუძნებული და ემილია, როგორც მისი სისხლი და ხორცი, მამის ზნეობრივ მექავიდრედ უნდა ჩავთვალოთ. ღვთისმოშიში ქალის მორალური უპირატესობა პრინცისათვის საშიშროებას წარმოადგენს, რაღაც ემილიას მსგავსი შეგუებული არ არიან სასახლის კარზე შეწყვილების პროცესის ნორმად მიღებულ „ეტიკეტს“, რაც გრაფინია ორსინასათვის ბავშვობიდან შესისხლხორცებული თამაშის წესია. გრაფინიასნაირნი, მიუხედავად იმისა, რომ იციან ეს წესები, თავიანთ მაცდურ სილამაზეში დარწმუნებული, თავის თავს აღიქვამენ ერთადერთ და უნიკალურ არსებად და როცა მათ წინამორბედების მსგავსად, მიატოვებენ, ამ ამბავს საოცარი ტრაგიზმით განიცდიან. ემილიაზე პიესაში ამბობენ, რომ ის სწორუცოვარი სილამაზისაა, სწორედ ამიტომ მოიხიბლა გრაფი აპიანი და სწორედ ამიტომ გადაწყვიტა მისი ცოლად შერთვა. გრაფისათვის ემილია ხომ ლამაზი სამშვენისია, რომელიც სხვის თვალში მის მამაკაცურ ღირსებებს კიდევ უფრო მეტად აამაღლებდა. გრაფინია ორსინა ემილიას მომავალი ცხოვრების შედეგია. სწორედ ასეთ ფურიად გადაიქცევა ოდორდოს ქალიშვილი, როცა მისი მშვენიერებით მოყირჭებული პრინცი ახლა სხვა ქალს დაეწაფება ნექტარივით. აქვე არ უნდა დავიკიწყოთ, რომ პრინცს მამაკაცური ჟინის გარდა ემილიას

პატიოსნების ცხრაკლიტურის გაღება სურს, ესეც ხომ ზოგადად მამაკაცის ეროტიკულ-აზარტული თამაშების ერთ-ერთი მოტივია!

სპექტაკლის პირველი ხუთი წუთი, მარინელის შემოსვლამდე, ტექსტის გარეშე მიმდინარეობს. წარმოდგენის ექსპოზიციურ ნაწილს მსახიობები ქმნიან მზერით, უქსტებით და ასევე „სხეულებრივი თხრობით“.¹ ამ პირველ ხუთ წუთში ჩნდება პირველი რეკვიზიტი – გრაფინია ორსინას წერილი, რომელსაც საჩვენებელი თითოთ მიმოაცურებს პრინცი. მას აღარ აინტერესებს ყოფილი საყვარლის უსტარის შინაარსი, თუმცა მსახიობის ამ იმპოვიზაციულ მოქმედებაში არის წამი, როცა გაიფიქრება: აი, სადაცაა და გახსნის კონვერტს, მაგრამ ემილიასადმი ვნება მაინც დაძლევს პრინცს და დაჭმუჭნილი წერილი ქარიშხალში მოხვედრილ დამსხვრულ ნავს დაემსგავსება. აქ უმაღლ გაგახსნდებათ პიესის პირველ მოქმედებაში პრინცის მყისიერი ჭოჭმანი, შეჩერებული წამი, სადაც ქალური მშვენიერების შეცნობის სურვილით, მამაკაცს გრაფინია ორსინას პორტრეტზე თვალის შევლების ეშინია, იმ ეჭვით, რომ შესაძლოა მხატვარ კონტის მიერ დახატულმა ტილომ ორიგინალისადმი ტრფობა კვლავ გაუღვივოს. რეჟისორ თალაკამერს გაანალიზებული აქვს პიესის თითოესდა უმნიშვნელო ყველა პასაჟი, უნებლიერ წამოცდენილი ფრაზა თუ რემარკაში აღწერილი უქსტი და მსახიობს პიროვნების პორტრეტის შექმნის პრიცესში პერსონაჟად შექმნა-ჩამოყალიბებაში ეხმარება. გადაწყვეტილება მიღებულია, ყველა ჭოჭმანი დაძლეული და პრინცს წარმოსახვაში კვლავ და კვლავ ემილია გალოტი წამოუტივტივდება. მამაკაცს ქალიშვილთან პირველი შეხვედრის სცენის გათამაშება უნდა და ტკბილი ზმანების ისევ და ისევ განცდა, მაგრამ ემილიას ნიკაპზე შესავლებად მიახლოებული ხელი პარტი რჩება, რადგან უცნაურ წინააღმდეგობას შეხვდა – და იქნებ ქალწულის გაუცნობიერებელ, შინაგან მდგომარეობას, რომელიც საკუთარი თავის დასაცავად მზადაა, სიცოცხლეც გაღის. ემილიას წინააღმდეგობრივმა ემოციურმა ტალღამ

საბოლოოდ გაანადგურა მამაკაცი და ქალის უღელში ტკბილად და ნებაყოფილობით შეება. აი ახლა, როგორც არასდროს, ისე უნდა ემილიას სხეულის ხელით შეხება და მისი თეთრი, ალებასტრივით კანზე, არისტოკრატის დაზეწილი მანერით, თითების ათამაშება. პრინცს პლატონური სიყვარულის არა ესმის რა, რადგან ყველა სასიყვარულო განწყობილებით გამოწვეული ურთიერთობა, განახლებული ვნებითა და ხორციელი ფანტაზიებით ასაზრდოებს მას და გაიფიქრებთ: ალბათ, ქალებთან ინტიმური კავშირის ხელოვნების დაფარულ, გასაიდუმლობებულ თემას, რომელიც მამაკაცთა თავყრილობების ერთ-ერთი მთავარი ბჭობის საგანია, გაუმჯობესებული ხერხებით ხვეწს. რაც უფრო უცხო ხილია ქალი, მით უფრო დიდია მამაკაცების ეროტიკული ზმანებებით ნაკვები ფანტაზია და ეს პროცესი, დონ ჟუანის მსგავსად, ახალ-ახალი პლანეტების აღმოჩენის დაუოკებელ სურვილს მიაგავს... ამ წუთებში, პრინცისათვის ემილია, ერთი საყვარლიდან მეორეზე გადაფრენის ერთი ბეწო შუალედია, მყისიერად შეჩერებული წამიერი მოწყინილობით გაელვებული ცხოვრების მრუმე და ბნელი დამის მიუწვდომელი და ცივი მანათობელი მთვარეა, რომლის ღრუბლებში დროებითი მიმაღვით, ვნების ქარცეცხლში აალებული მამაკაცი, ბნელ ნიშაში გაუზიარებულ ემილიაზე ეჭვანობს და ამგვარი ეჭვიანობაც ახალი შეგრძნებაა მისთვის. სწორედ ამიტომ მიპყვება ვედრებით, მთელი სხეულით გამოხატული განწირულობით და სიკვდილმისჯილი ავადმყოფივით უხმოდ ეჩურჩულება იმ ბნელ სიცარიელეს, საიდანაც მის წარმოსახვაში ემილია გაღოტი წარმოსდგა, ახალ მთვარესავით მშვიდი, დახვეწილი და იდუმალი.

პიესაში, როცა პრინცი კამერპერთან დიალოგით გაიგებს, რომ ემილია გრაფი აპიანის საცოლეა და მალე ჯვარს დაიწერენ, მამაკაცის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველი წამოცდენილი ფრაზა ნაწარმოებში ასე უღერს: „მაშინ მე დავღუპულვარ, მაშინ მე სიცოცხლე აღარ მსურს“. ათრთოლებული, თითქმის ცრემლიანი გონზაგას წარმოსახვაში კვლავ ამოცურდება ოდოარდოს ქალიშვილი, რომელიც ახლა

პრინცისა და მარინელის დუეტს უახლოვდება და მათ შუაში ჩადგება, ქალი მზერას მიაპყრობს მამაკაცს და ვონ კარ-ვაის ფილმის ვალსის ფონზე, ხელების უზადო მოძრაობით, უცხო სახის უჩვეულო პეპელად წარმოგვიდგება. როცა ფეხარეული, ტკივილისაგან მოკუნტული პრინცი თავის წარმოსახვას – ემილიას ამოჭრილი შავი ნიშის მრუმე სივრცეში აცილებს, იქიდან მობრუნებულ მსახიობს ძალა აღარ ჰყოფნის, იატაკზე დაცემა და ორიენტაციადაგარეული, მთვრალივით სცენაზე მოხოხავს... ბოლოს ხელგაწვდილი, მუდარით, როგორც ღმერთს, ისე შესთხოვს მარინელის დახმარებას. უგრძნობი, სარკასტული, ცივსისხლიანი მარინელი დაკვირვებით სწავლობს ბატონის ახალ სულიერ მდგომარეობას და დავალების მიღებას გაყერსული ელოდება.

იწყება მარინელისა და პრინცს შორის უცნაური დიალოგი: ისინი სწრაფად წარმოთქვამენ სიტყვებს და მიგვანიშნებენ, რომ ამ სპექტაკლში ტექსტი მთავარი არ არის. არადა, ამ ინფორმაციაში ისახება მომავალი ინტრიგის განვითარების გეგმა: პრინცი გასართობ ციხესიმაგრეში უნდა გაემგზავროს, იტალიის ქალაქ მასსას ელჩიად გრაფი აპიანი ინიშნება, თანაც დაუყოვნებლივ. რეჟისორმა თითქოს წინასწარ გაოვალა, რომ დარბაზში მსხლომ მაყურებელს ლესინგი კარგად მოეხსენებოდა, ანდა, ეს ის მომენტია, როცა მნიშვნელობა არა აქვს – „რაზე ლაპარაკობენ“ და უპირატესობა ენიჭება – „რას გრძნობენ“ ამ დროს პერსონაჟები. ტექსტის ამგვარი წარმოთქმა ჩვეულებრივი, სცენური დიალოგის განვითარების რეალურ პრინციპებს სცილდება. ლესინგის ტექსტი შექმნირის პოეტური ლექსით არ არის დაწერილი და ის რეალისტური ენობრივი ლექსიკით გამოირჩევა, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე პოეტურად შეფერადებულ პასაჟს. რეჟისორისათვის აქ მთავარია გმირებს შორის ინფორმაციის გაცვლის რეზულტატი: მარინელი, ოდოარდოს ქალიშვილისათვის ხაფანგის დაგების მოწყობის მოთავე ხდება. მაგრამ შეყვარებულ ადამიანს ხომ სხვის მიერ მოვარებული საქმის არ სჯერა და პრინცი დომინიკელთა ტამარში წასვლას დააპირებს, სადაც, როგორც

თვითონ ამბობს, – ღვთისმოშიში ქალიშვილები ამ დროს წირვას ესწრებიან. გზად ემილიას დედას – კლავდიას ხვდება და შეათვალიერებს. გავლენიანი პირის დაინტერესებულ მზერას კლავდია სასიამოვნო განცდით ღებულობს და მისი საამურო ფიქრებით გართული სახის შემხედვარე მაყურებელი სასიდედროს ტანსაც შეავლებს თვალს. კლავდიას ღია მწვანე ფერის 60-იანი წლების სტილის კაბა აცვია. ერთ დროს ნატიფ მკლავებს სიმსუქნე შეპპარვია. ზედმეტად ჩამრგვალებული თემოები და ვიწრო კაბაში მკაფიოდ ასახული მუცელი, ნათლად მიგვანიშნებს ხნოვანებაშეპარული ქალის ფიგურაზე. გაიფიქრებ, განა არ შეეძლო მსახიობ ქეთრინ ქლაინს, ჭარბი 5 კილოს დაკლება? ან ისეთი ტანსაცმლის ჩაცმა, რომელიც 60-იან წლებსაც გამოხატავდა და ქონით დამახინჯებულ, ერთ დროს უზაღლ ფიგურას გაუდამაზებდა და ასე არაესთეტიკურად აღარ გამოჩნდებოდა წვრილ, ნატიფ წვივებზე „შემდგარი“ მუცლიანი ტანი?.. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ემილიას დედის ფიგურის ამგვარ დაუნდობელ და შეუფერადებელ ჩვენებას თავისი მიზანი ჰქონდა. დედის სხეულის დანახვაზე გაგახსენდებათ რეგინე ციმერმანის ტანადობა და ხვდები: გრაფი აპიანი რომ არ მოეკლათ, მშვენიერი საპატარძლოს ისტორია რომ გაგრძელებულიყო, გარკვეული ხნისა და შვილოსნობის შემდეგ, ემილია გალოტის ახალგაზრდული ბრწყინვალება, რომელიც ასე ატყვევებდა გვასტალის პრინცს, გრაფ აპიანის და, ბოლოს და ბოლოს, ქალაქის მთელ მამაკაცებს, დედის სხეულს დაემსგავსებოდა. ახალგაზრდა ქალიშვილებში ხომ იგრძნობა ის ტრაგიზმი, რომელსაც დედის შებერებული სხეული ასახავს. რეჟისორი თალპამძრი ემილია გალოტის ცხოვრების პერსპექტივას ორი პერსონაჟით აღნიშნავს. ერთი სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს და ეს გრაფინია ორსინას ფურიად გადაქცევაა, ხოლო მეორე – კლავდიას გზაა, საგარაუდო უღიმდამო ოჯახური ცხოვრებით.

უცნაურად მოგვეჩვენა ტანადი, საბიონეტელი პოლკოვნიკის – ოდოარდოს შემართებული შემოსვლა სცენაზე. პრინცის ფურადებით გაღიმებულ ცოლს გამოყოლილი, იგი გზადაგზა იხდის ჯერ მოუხერხებელ პიჯაკს, მერე უილეტს, მერე

პალსტუხს და ბოლოს პერანგის ფოლაქსაც შეიხსნის. ეს რა არის? დიდი ხნის უნაზავი მეუღლის მონატრებით გამოწვეული აღმაფრენა, რომელიც ქალიშვილის ქორწილის დღეს ვეღურ ღამეს უქადის კლავდიას? გაიფიქრებ: იქნებ, არც ისე უღიძლამო ცხოვრება აქვთ ცოლ-ქმარს, იქნებ გარე თვალისაგან ფარული თავგადასავლებითაა სავსე მათი ურთიერთობა? ოდოარდოს როლის შემსრულებელი – პეტერ პაგლის ხელის მტკვანი, მორიდებული ურცხვიბით, როგორც აკრძალულ ხილს, ისე შეეხება კლავდიას მხარს და ქალის გრილ მკლავს ჩაუყვება. და როცა ელოდები, რომ სადაცაა სასიყვარულო აფეთქება დაწყება და წყვილი მონატრებულ მზერას მანც გაუცვლის ერთმანეთს, ამ დროს რეჟისორი, მაყურებლის თვალწინ, მოულოდნელ უესტს აფიქსირებს: ცოლ-ქმარი ისე მჭიდროდ გადააჭილის ხელის თითქს, რომ მთელი სრულქმნილებით წარმოგიდგებათ უღელში შებმული თანამეცხედრების – კანონიერად დაკავშირებული მამაკაცისა და ქალის მოწყვნილი სექსუალური ცხოვრება, სადაც მხოლოდ უღიძლამოდ შესრულებული ცოლქმრული ეტიკეტის წესები ბატონობს. კლავდია-ოდოარდოს ტექსტი სწრაფი რიტმით მიძინარეობს – ალბათ, როგორ უნდა იყოს გაწერთნილი მსახიობის სამეტყველო აპარატი, როგორ უნდა იყოს დამუშავებული თითოეული სიტყვა, რომ გამოთქვა ყველა ასო, ბგერა...

შემდეგ ეპიზოდს თალპამერი მოულოდნელობის ეფექტით აგებს, რითიც კალავ და კვლავ ამსხერებს შტამპებს და კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს ნაძვილი ხელოვნების საყოველთაო ჭეშმარიტებაზე – არ იარო გაბგალული გზით, არ აირჩიო და არ გაითავისო თეატრალური შტამპები... ვერავინ წარმოვიდგენდით, რომ ემილიას შეხვედრა პრინცან, ასეთ მოულოდნელ ემოციას გამოიწვევდა ქალიშვილში – ის უცნაური მუხტითაა დატვირთული. მის სიტყვებს, ყველას და სათითაოდ მკაფიოდ არჩევს მაყურებელი, ყოველი ფრაზა სიღრმისულად გააზრებულია. პრინცის მიერ წარმოთქმულ სახელს: „ემილია, ემილია“ – ვნებიანი ემოციით ახმოვანებს ქალიშვილი, და ხვდები, რომ ბაგშობიდან

შესისხლხორცებულმა რელიგიამ და უკვე გაუცნობიერებლად შერყეულმა, მაგრამ მაინც შერჩენილმა რწმენამ ვერ წაშლა ახალგაზრდა სხეულის ლტოლვა და ინტერესი – დააგემოვნოს აკრძალული ნაყოფი. არადა, თითქოს ჯვრისწერის დამე, უახლოეს რამდენიმე საათში, ამ საიდუმლოსაც ახდიდა ფარდას და მის ცნობისწადილს გრაფი აპიანიც აასრულებდა. მაგრამ იქნებოდა თუ არა ქმრის მიერ ამომხდარი მისი სახელი: „ემილია, ემილია“ ისეთივე მწველი და მიმზიდველი, როგორც ამას პრინცის დაოსტატებულ-დახელოვნებული ბაგეები წარმოთქვამდა?.. გაბედავდა კი, ქალაქის რომელიმე მამაკაცი ამგვარ მკრეხელობას – წამოწყო სიყვარულის ახსნა ღვთისმსახურების დროს? ამ კითხვას, ახლა უკვე ჩვენი წარმოსახვით, უწრიალებს ემილია, რომელიც ამბობს, რომ მამაკაცი მას ელაპარაკებოდა სილამაზეზე, სიყვარულზე და ხვდები, რომ საპატარძლოსაც გადაედება პრინცის სასიყვარულო განწყობილება, რითიც რეჟისორი მიხაელ თალპაძამერი შემუსრავს ემილია გალოტის შეუვალი პატიოსნების თემას, ანგრევს ამ პერსონაჟზე სახელმძღვანელოებში გაბატონებულ მოსაზრებას და ემილიას, როგორც ძალაუფლების ტირანიის უმანკო მსხვერპლის იდეას. ემილიას ვნება იპყრობს და ვონგ კარ-ვაის „სასიყვარულო განწყობილების“ ვალსის ფონზე, აქამდე კუთხოვანი მოძრაობებით დახასიათებული პერსონაჟი, პლასტიკური და ნაზი ხდება. გასაფრენად გამზადებული ქალწული, უცხო ფრინველის ფრთხის მგავსად, მშვენიერი ხელების ამძრავებას დაიწყებს და როცა ზურგით, გრაფ აპანის შემოსვლას იგრძნობს, ქალიშვილს თვალები ცრუმლით ევსება. შეყვარებული აპანი ჯერ ვერ ხედავს სატროუს სახეს, მაგრამ შეშინებულ-შეძრწუნებული ქალის ზურგით ხედება ემილიას პროტესტს. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ თალპაძამერი მსახიობებს ზურგშექცევით არ აყენებს, იგი მათ მაყურებლის პირისპირ ამუშავებს. აქ იქმნება კინოს „მსხვილი ხედის“ ეფექტი. დღევანდელმა მაყურებელმა კინოფილმებიდან იცის და კარგად აქვს შესწავლილი მსახიობების მზერა, შინაგანი განწყობა, გრძნობათა ნამდვილობა. კინო კონკურენციას უწევს თეატრს და ეს „ბრძოლა“ ამ ორ ხელოვნებას შორის

გამწვავებულია. თალპაიმერი კარგად აცნობიერებს, რომ თეატრში მოსულ მაყურებელს სიყალე არ უნდა აჩვენო და ვერც მოატყუებ. სწორედ ამიტომ მუშაობს ის „მსხვილი ხედით“ და ამ ჩანაფიქრის ხაზგასასმელად, დაყრდნობილი მსახიობების უზადო პროფესიონალიზმს, არ ერიდება და არც ეშინა მაყურებლის პირისპირ არტისტების განლაგების. სწორედ ამიტომ ხედავ ასე გაშიშვლებულად მხრებაწეული ემილიას ნერვოულობისაგან ან გაღიზიანებისაგან დაკრუნებულ ხელებს, რომლებიც სიმწრისგან ისე მაგრად მოკუმავს, რომ ლამისაა ფრჩხილები ჩაასოს მტევნის კუნთებს და ამ სახით გამოხატულ ქალიშვილის მყისიერ თვითვემაში პეროსანაჟის ტრაგედიის თხრობა ერთ-ერთ კულიმინაციას უახლოვდება. გრაფ აპიანის მის მხრებზე ხელის შევლება სურს, მაგრამ ქალიშვილის ზურგიდან გამოსხივებული წინააღმდეგობის ტალღა აჩერებს და მერე, ფაქტის დაფიქსირების შემდეგ, გაოცებული ხელმეორედ შეეხება. აქ თალპაიმერი და მსახიობები სცენაზე ურთიერთობების კიდევ ერთ შრეს ავითარებენ: ეს პროცესი მიმდინარეობს პერსონაჟების ფსიქიკაში, ხოლო მაყურებლისათვის ფიზიკური მოქმედებით გამოიხატება. საბოლოოდ აპიანი მოახერეხებს ემილიას ხელის ჩაბლუჯვას და ქალისა და მამაკაცის ხელის თითები ერთმანეთს ზუსტად ისე გადაეჭდობა, როგორც კლავდია-ოდოარდოს სცენაში ვიხილეთ. აპიანი შეხედავს ქალს სახეში, მას შეუმჩნეველი არ რჩება ემილიას თვალებზე მომდგარი ცრემლი, რომელიც მამაკაცში შეძრწუნებას იწვევს. ქალიშვილს თავისი არჩევანი არა აქვს, იქნებ სწორედ ესაა მისი დრამა? ის მშობლების კარნაზს უნდა მიჰყეს, არ გაუცრუოს მათ იმედები და აუცილებლად უნდა გაჰყევეს ოჯახის სასურველ სასიძოს. რა რეაქცია აქვს ქალის ცრემლის დანახვაზე გრაფ აპიანის? აანალიზებს თუ არა საპატარძლოს სულიერ მდგომარეობას? და ბოლოს და ბოლოს აცნობიერებს კი ამ ცრემლიანი თვალების მიზეზს? აქ თალპაიმერი უკვე მაყურებელს უტოვებს არჩევანს და მის ფანტაზიაზე მუშაობს ქვეტეექსტით: მე საკითხი დავსვი და თქვენი გადასაწყვეტია, რას იფიქრებთ და როგორ მოთხრობას შეთხავთ ამ ეპიზოდზე... თუმცა, ორაზროვნად უღერს გრაფი

აპიანისა და კლავდიას დიალოგში, სასიძოს მიერ წარმოთქმული ფრაზა: „...მიზანს ერთი ნაბიჯით ვარ დაშორებული, თუ სულაც არ მივახლოვებივარ მას, — არსებითად ერთი და იგივეა“. შეიძლება ვთიგულისხმოთ, რომ თაღლპაიმერის აზრით, გრაფი აპიანი კარგად გრძნობს ემილიას შინაგან განწყობილებას და ეს ფრაზა იმ მეგობრების გამო არ თქვა მხოლოდ, რომლებიც ურჩევნ - პრინცს ქორწინების შესახებ აუწყოს.

რეაქისორი თაღლპაიმერი კარგად იცნობს ახალგაზრდა ქალის ბუნებას, შეცნობილი აქვს ბიწიერებისკენ მიღლეკილი მისი ფსიქიკის გაუცნობიერებელი ბნელი მხარეები და ისიც, თუ როგორ იხმობს მას, ფოლკნერ-კამიუს ნაწარმოების - „რექვიემი მონაზონზე“ - მთავარი გმირის, ტემპლის მსგავსად თავაშვებული თავგადასავლების მაცდური ღიმილი. იქნებ პრინცთან შეხვედრის დროს, ემილიამ დროებით, მაგრამ მაინც პირველად, იგრძნო ჭეშმარიტი თავისუფლების წუთები და სწორედ ამიტომაც ეუფლება მყისიერი უწონადობის შეგრძნება?ცდუნებაა ჭეშმარიტი ძალმომრეობა“, - ამბობს პიერის ბოლოს ემილია გალოტი და ვერც ერთი ქალი ვერ შეეწინააღმდეგება თავის „ცხელ სისხლს“. ემილია აცნობიერებს ამ მდგომარეობას, გრაფინია ორსინა, სხვა ქალთა მსგავსად, ვერ ხვდება, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა ქალში არსებობს აკრძალული ხილით ტკბობის იდუმალი ძალა, რომელიც მართავს სუსტ სქესს, - ზოგი ავლენს და ამჟღავნებს, ზოგსაც, ემილიას მსგავსად, ეშინია მისი, რადგან ცდუნების ღიმილზე პასუხი, რომლებიც ათასგვარი სახით ევლინება ადამიანს, შინაგან თავისუფლებას უკარგავს და მასზე დამოკიდებულს ხდის. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ საუკუნეობრივმა გამოცდილებამ ამ საკითხში მამაკაცს მიაკუთვნა უპირატესობა და არა ქალს. ძლიერი სქესის მოჩვენებითი თავისუფლება არ მოიცავს ამ ცნების ჭეშმარიტ ღირებულებებს, რადგან ხშირად წრეგადასული ვნება ზომიერების ფარგლებს სცილდება, თვითნებობაში გადაიზრდება და უპევ თავისუფლება კი არა, ჩამოყალიბებული ახირება ხდება, რომელიც უბედურებას უქადის სხვას, ისე როგორც ეს ხდება ლესინგის პიესაში.

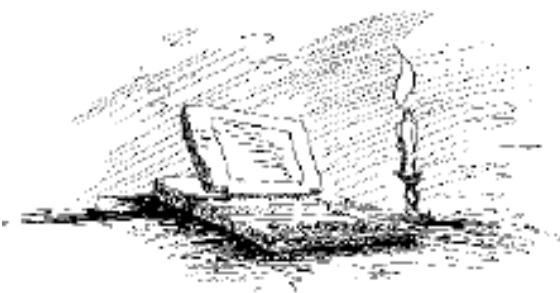
მარინელი გრაფ აპიანის ატყობინებს ახალ თანამდებობაზე დაიშვნისა და მასსაში გამგზავრების შესახებ. სასიძო პასუხობს, რომ ქორწილი აქვს და ვერ წავა. მარინელი ჩხების წამოწყებას ცდილობს. კამერპერი გრძნობს, რომ საქმე ეშლება და პრინცის დავალებას ვერ შეასრულებს, გრაფი კი საშიშროების მოახლოებას არ ემორჩილება: ვის დარჩება ემილია, ყოვლისშემძლე პრინცს თუ გრაფ აპიანის? – ეს კითხვა ებალება მკოთხველსაც და მაყურებელსაც, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ეპიზოდში საუბარია სამსახურებრივი მოვალეობების აღსრულებაზე. ამ ორი პერსონაჟის ტექსტის წარმოთქმა ტემპო-რიტმის მიხედვით, შედარებით ნელა იწყება და მერე, ჩხების დროს, გადადის ენის გასატეს საგარჯიშოს მიახლოებულ ტემპო-რიტმში. როცა პარტნიორები ერთმანეთს სახეებს მიუახლოებენ და თითქმის რამდენიმე მილიმეტრის დაშორებით, უკვე ყვირილით არ კვევენ ურთიერთობას, ისინი ემსგავსებიან დუელში ჩართულ აქოჩრილ მამლაყინწებს, რაც მაყურებელში იუმორს ბადებს. ამ ეპიზოდში, მსახიობებთან უამრავ ფერს შენიშვნავთ: პრინცის მხარდაჭერით გაზვიადებული მამაკაცის ძალაუფლებას, საპერცოგოს „მეორე კაცის,, ამბიციას, თავგასულ სარკაზმშეპარულ ირონიას, მამრის მიერ მოპოვებული ნადავლის წართმევის მცდელობით გამოწვეულ გამლევებას, ახალგაზრდულ სიფიცეს, შელახულ მამაკაცურ თავმიყევარეობას და კიდევ ამ მკეთრ ფერებში ჩაკარგულ მიმქრალ სხვადასხვა იმპულსს, რომელიც ძირითად ტონებს მეტ მრავალფეროვნებას ანიჭებს. მძივივით აწყობილ ზუსტ რეაქციებს დაშლა-გაწყვეტა არ უწერიათ და ერთ მთლიან ჯაჭვს ქმნიან.

(გაგრძელება იხილეთ მომდევნო ნომერში)

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Словарь Античностиб издательство Прогресс, Москва, 1989
- ლეიბგი, დრამები, საბჭოთა მწერალი, თბილისი, 1958
- Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972
- Александр Соколянский, Трагедия нестанцованного вальса Время новостей, 28 ноября 2005 года
- Марина Шиманида, Любовное построение, Коммерсант, 28 ноября 2005 года
- Олег Зинцов, Дыра в моем сердце (Михаэль Тальхаймер соединил чувство с точной механикой), Ведомости, 28 ноября 2005 года
- Глеб Ситковский, Раз, два, три – ничего не произошло, Газета, 28 ноября 2005 года
- Алена Карась, Вальс между словом и сердцем (ТУЕ завершился блистательным спектаклем из Берлина), РГ, 29 ноября 2005 года
- Наталия Каминская Страсть на ладони («Эмилия Галотти» Дойчес театра в рамках ЕТа), Культура, 1 декабря 2005 года
- Ольга Галахова, Невеста смерти (В рамках фестиваля ЕТ показали спектакль «Эмилия Галотти» «Дойчес театра» из Берлина), НГ, 30 ноября 2005 года

з о б м а з о м л о б а м ձ ձ



**რუსული კვარაცხელია,
კინომცოდნე**

მეტაფორული ტელეცენტრი XX საუკუნის 70-იანი წლების პინეგაზოგრაფი (ოთარ იოსელიანის ფილმების მაგალითზე)

XX საუკუნის 60-იანი წლების ახალი პროცესები კინემატოგრაფში, არსებითად, 1957 წელს დაიწყო და 1968 წელს დამთავრდა. უცნაურია, მაგრამ გასული საუკუნის 60-იანი წლების საზოგადოებაში ერთდროულად არსებული, ურთიერთგანსხვავებული, საპირისპირო განცდები: შიში და სიხარული, გლობალური საფრთხის წინათგრძნობა და ადვილად ხელმისაწვდომი ბეჭირების შეგრძნება, საყოველთაო და პირადი გადარჩენის რწმენას ბადებდა. თუმცა, ძალიან მაღლე, გაურკვევლობამ უფრო მგაფიო სახე მიიღო. და თუკი 60-იანი წლების ეკრანზე რეინის ქველ ფარდას სამაგრები მოერლვა, 1968 წლიდან, საბჭოთა სახელმწიფომ უკვე რკინის კედლების აშენება დაიწყო. ამისი დასტურია პრაღაში საბჭოთა ტანკების შეყვანა.

გაითარდა იმ წლების ცნობარებსა თუ ლექსიკონებში არშესული, თაროზე შემოღებული, ფილმების სია. თუკი „დათბობის“ პერიოდში აკრძალვები ადმინისტრაციული და კოლეგიალურ-საზოგადოებრივი აკრძალვის ფორმით გამოიხატებოდა, ათწლეულთა მიჯნაზე ეს აკრძალვები უკვე კანონმდებლობაში იმკვიდრებენ ადგილს. კინოხელოვნებამ ამ პერიოდისათვის, მოასწრო საღად შეეფასებინა ადამიანთა იმედების აღმაფრენა და დაცემა. სწრაფი იმედგაცრუება, რომელიც სახელმწიფო კურსის ცვლილებას, „დათბობით“ გაუქმებული ნორმატივების რესტავრაციას უკავშირდებოდა, მოწმობდა დროის კონიუქტურისადმი მორჩილების მდგრადობას, დამოკიდებულებას, შინაგან, ცნობიერ კონტროლს. სწორედ ეს გარემოება მოითხოვდა ყურადღებას მმართველობის მხრიდან, რასაც კონტროლისა და ზედამხედველობის ზომების

გაძლიერება მოჰყვა.

60-იანი წლებისთვის დამახასიათებელი უბრალოება, გამჭვირვალობა, სადაც აქტუალური პრობლემატიკა დოკუმენტური სინამდვილიდან მომდინარეობს, ნელ-ნელა იცვლება გაცილებით უფრო რთულით, „კონსპირაციულით“. და სწორედ ამ მიმართულებით კეთდება პოლიტიკური დიაგნოზები და პროგნოზები.

ამ დროს, 1970 წელს, ოთარ იოსელიანი იწყებს მუშაობას ფილმზე „იყო შაშვი მგალობელი“, სადაც ცდილობს დაკავშიროს ერთმანეთთან რთულად გასაერთიანებელი იგავისთვის დამახასიათებელი მეტაფორიზმი, და ამაღლებული ფილოსოფიურობა, ნაზავი დოკუმენტურ ყოფააღწერასთან: მას სრული უტყუარობის იღუზია შესძინოს, და ამავე დროს ცხოვრებასთან მსგავსების იღუზია ააფეთქოს...¹

ფილმში დოკუმენტური ხერხები გამოყენებულია, თუმცა ეს არ წარმოადგენს რეალური ცხოვრების ფიქსაციას. მაგრამ, დოკუმენტალიზმის ესთეტიკა ფილმის უკიდურესად მოკრძალებულ პლასტიკაშიც შეიმჩნევა და თბილისის ქუჩებში ჩაწერილი ხმაურის ფონოგრამაშიც. „კადრებში დასახლებული“ საგნებისა და ნივთების პანორამა დამკვირვებლის მზერად აღიქმება. თუმცა ფილმში არც ერთი დეტალი არ არის გააზრებული უმისამართოდ. თითქმის ყოველი ნივთი, ცალკეულად თუ ფილმის მთლიან კონტექსტში, დრამატურგიული და ფილოსოფიურ-მეტაფორული დატვირთვის მატარებელია: ქანქარა-მეტრონომი, რომელიც უბრალოდ რიტმს კი არა, ცხოვრების რიტმს ითვლის; საათი ფინალში – საკითხის გადაწყვეტა მარადიულ სამსჯავროს მიენდობა; ტელესკოპი – მხოლოდ „სხვა პლანეტიდან“ შეიძლება საკუთარ დედას შეხედო; სუფთა ფურცლები მაგიდაზე – რა არის ადამიანის ჭეშმარიტი დანიშნულება დედმიწაზე?

ეს არის ამბავი ახალგაზრდა კაცისა, რომელიც საკუთარი ცხოვრების მთავარ საქმეზე კონცენტრირებას ვერ ახერხებს. ის

¹ Фомин В. Пересечение параллельных. М., «Высшая школа», 1976, стр. 120

ორკესტრში დასარტყეამ ინსტრუმენტზე უკრავს, ამავე დროს იკვეთება, რომ მისი მოწოდება – მუსიკის წერაა. თუმცა, გია აგლაძე ვერაფერს ასწრებს, იმიტომ რომ ყველაფერს ზედაპირულად ეკიდება. გულისცურს ვერ იქრებს, რადგან დიდი ქალაქის ცხოვრების ნაკადს ჰყავს ჩათრეული და მიაქნებს. სწორედ აქედან მომდინარეობს ძირითადი კონფლიქტი ცხოვრების ნაკადსა და გმირს შორის. ცხოვრება მიქრის, ის მრავალფეროვანი და მიმზიდველია, მაგრამ გია, რომელიც მასში დაცურავს, მხოლოდ შემთხვევითი შეხვედრების, დიალოგთა ნაწყვეტების, ზედაპირული ურთიერთობების მოხელთებას ახერხებს. ყველგან იხარჯება და საკუთარი თავის საპოვნელად ძალა არ ჰყოფნის.

ფილმის პირველივე კადრებში გია, რომელსაც ქალაქში „რბოლა“ ჯერ არ დაუწყია, ჩანჩქერის მახლობლად, ხეებთან მაღალ ბაღაზში წევს. ისმის ალტი ბაზის „მათეს ვნებებიდან“. ეს დაუმთავრებელი ფრაზა ფილმში კიდევ რამდენჯერმე უღერს და ყოველთვის წყდება – როგორც მოწოდება, როგორც საყვედური. მისი უღერადობის მეტაფორიზმს, ავტორისეულ ჩანაფიქრში უზენაესი სამსჯავროს თემა შემოაქვს, რომელიც სჯის სამყაროსგან განდგომისთვის. განუდგა არა იდეას, არა პოზიციას, არა საზოგადოებრივ მორალს, არამედ საკუთარ თავს, რომელმაც საკუთარი თავის გაგება და გამოხატვა ვერ მოასწრო, თუმცა მოასწრო სხვა რამ – ადამიანების ცხოვრებაში შეეტანა რაღაც, რაც დასაბამიდან აუცილებელია; შესაძლოა, ეს უბრალოდ ადამიანურობა იყო. მისი პლასტიკური ეპივალენტი საათის ციფერბლატია. რეჟისორს, რომელიც შორს არის ნებისმიერი პირდაპირი სიმბოლიკის ან აშკარა ალეგორიულობისგან, მაინც შემოაქვს ეს დეტალი – დროის მარადიული ნიშანი. მესაათის სახელოსნოს ეპიზოდი ფინალში გამოიდება და მოქმედებისას რამდენჯერმე გამოჩნდება საათი ახლო ზედით.

ხმაურის ლაიტმოტივი ფონოგრამაში – საბურავების ლრჭიალი მკვეთრი დამუხრუჭების დროს. ასე გულის გამაწყალებლად არის ჩაწნული გიას ერთ დღეში დროის,

ბედისწერის თემები. საბურავების ღრშიალით ეჯახება გმირს ავტობუსი. და აღმოჩნდება, რომ ეს ადამიანი საკუთარ თაგა ერთ წუთსაც კი არ უთმობდა და, მით უმეტეს, არაფერში ეძებდა თავისთვის სარგებელს. შესაძლოა მოგვეჩვენოს, რომ ოთარ იოსელიანმა ეჭვეჭვეშ დააყენა ადამიანის აბსოლუტური დამოკიდებულება გარემონტებზე. გია აგლაძე ვერავის უბნება უარს, არადა, რთული და მტანჯველია, ადამიანთა ნებისმიერ მოთხოვნილებებს შეესაბამებოდე. ის გაურბის მათ, რათა მარტოდ დარჩენილმა განიცადოს საკუთარი უმოქმედობის, დანაშაულის ბუნდოვანი გრძნობა. და პლავ ადამიანებს უბრუნდება, რათა აღმოჩნდეს მათი მოთხოვნილებების წერხის ქვეშ, უბრუნდება იმას, რაც მისი პირადი და პროფესიული ცხოვრების გრაფიკს მთლიანად არღვევს.

ქართული კინოს ისტორიაში მრავალგზის ნახსენები და განხილულია ეპიზოდი, სადაც, მთავარი გმირი ერთ-ერთ მორიგ მეგობართან – მესაათესთან შედის და, თითქოს სხვათაშორის, კედელში ლურსმანს აჭედებს. ფინალში, როდესაც გია ცოცხალი აღარ არის, ჯიხურში შემსვლელები ამ ლურსმანზე ჭედებს კიდებენ. არსებობს აზრი – ეს მეტაფორა მეტყველებს სარგებლობაზე, რომელიც ადამიანმა მოიტანა. მაგრამ თუ რეჟისორის დახვეწილ შემოქმედებით იურის გავითვალისწინებთ, ყველაფერი თავის ადგილზე დადგება. ეს ირონიული ინტონაცია გმირის, ფილმის და, ბოლოს და ბოლოს, საკუთარი თავისექნ არის მიმართული. რეჟისორს არ მიუმართავს პრობლემის მხატვრულ-ანალიტიკური გამოკვლევის იდეისთვის.

წარმოდგენილი მოვლენების, მოქმედებების, შეხვედრების, ქეთიების, გამოთხოვებების, მეგობრული საუბრების, გაცნობების, მარტოობის წამების, დაუმთავრებელი საქმეებისა და აუცილებელ საქციელთა მთელ რივს, მხატვრის ნებით, სიმბოლოთა ოდითგანვე ნიშნიერი კრებული მოაქვს: სიცოცხლე და სიკვდილი, დრო და სივრცე, რეალური და მარადიული, მეხსიერება და პასუხისმგებლობა. და ცხოვრებისეულისა და ფილოსოფიურის გასაცნობიერებლად რეჟისორს არ

გამოუყენებია არც რთული მეტაფორები, არც პირობითი ხერხები და ფიგურები. ყველაფერი ყველდღიურობაშია აგებული, რომელიც ესოდენ მდიდარი და შინაარსიანია.

ავტორისეული შეხედულებები სინამდვილეზე დოკუმენტური ფორმით არამარტო პირდაპირი მნიშვნელობით არის გამოხატული. ხდება ავტორისეულ მეტაფორულ სტრუქტურაში დოკუმენტალიზმის ინტერპრეტირება. ავტორის იდეამ წარმოქმნა კონსტრუქცია, რომელიც თითქმს ცხოვრების სინამდვილის კინოდაკვირვების ანარეკლის სინთეზს ახდენს. დოკუმენტალიზმისა და ქარაგმის ამგვარ ერთობლიობას არა მხილოდ ითხელიანი, არამედ 60-80-იანი წლების ქართველი კინემატოგრაფისტების დიდი ნაწილი მიმართავს.

საინტერესოა, მეტაფორის გააზრების მხრივ, ოთარ იოსელიანის მიერ საქართველოში გადაღებული კიდევ ერთი ცნობილი ფილმი – „პასტორალი“.

...სტუდენტები სოფლის მტვრიან გზას მიუყვებიან. ერთ-ერთმა მათგანმა, გოგონამ ლიმონათის ბოთლი გადაგდო... ბავშვები მირბოდნენ, ბიჭუამ ბოთლს ფეხი გაჰკრა და ღობესთან მიაგდო. მათ უკან მოხუცი მოდიოდა, მძიმედ დაიხარა და ოჯახში გამოსადეგი ჭურჭელი აიღო... ასეთი ყოფისმაგვარი მიკროსტრუქტურებისგან, თავისებური მოტივებიდან იბადება ფილმის ქვეტექსტი. ყველი ცალკეული ჩანახატი, მათი თანმიმდევრობა დოკუმენტურია. საგანი კადრში ყოფითი დეტალის ფუნქციებს ასრულებს. მაგრამ აი, ბოთლის ამბის ყველა ფრაგმენტი დალაგდა, ერთიან კონტექსტში ჩაჯდა: სხვადასხვა ადამიანის დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, მათი ასაკის, მდგომარეობის, გამოცდილებისათვის დამსასიათებელი მსოფლმხდველობა... და რეალური სიცოცხლე შესძინეს რეჟისორის აზრს, რომელიც კადრსმიღმა ტექსტად არ უდერს, მაგრამ სხვადასხვა ადამიანის ცხოვრების ცალკეულ შტრიხებზე დაკვირვებების ამ ერთიანი ჯაჭვის წყალობით პირდაპირ ეკრანიდან „იკითხება“. ასეა აწყობილი ფილმის თხრობა. ავტორი არ იყენებს მყვირალა, აშკარა, „ფერწერულ“ მეტაფორულობას. ერთი შეხედვით სრულიად უბრალო ამბები,

იუსტიცია და სევდით მოთხრობილი, თავისებური მცირე სიუჟეტური ფინალის დახმარებით მოთხრობის ხასიათს იძენენ, ზოგადად ადამიანის ქცევას აფასებენ, მარადიულ ჭეშმარიტებებზე მსჯელობენ. ღოკუმენტები და ქარაგმები ახალ მოდიფიკაციაშია სინთეზირებული: ღოკუმენტი იგავს ემსახურება, ქრონიკის დახმარებით მეტაფორული თხრობა სრულდება. ამგვარად, მცირედისადმი დამოკიდებულების მაგალითზე, შეგვიძლია ადამიანის შინაგან სამყაროშიც ჩავიხდოთ, ჩავწვდეთ ავტორის აზრთა დინებას, ცალკეული ყოფითი ჩანახატებისგან უცნაურ კომპოზიციას რომ ქმნის.

მაგთით სიუჟეტურ კონფლიქტს მოკლებული „პასტორალი“ თავისი ტონალობით კონტრასტულია. სურათი იშლება, როგორც შეჯახებათა ჯაჭვი: ქალაქიდან ჩამო-სულ კონსერვატორიის სტუდენტებსა და სოფლურ ყოფას შორის, კოლმეურნებაში მუშაობასა და სატვირთო მანქანის მძღოლის ერთპიროვნულ საზრუნავს შორის. და ბოლოს, ორ ოჯახს შორის, რომლებმაც მეზობელ ეზოში წამოჭიმული სახლით დაჩრდილული მზე ვერ გაიყვეს. ამ კონფლიქტებიდან იოსელიანს სრულიად სხვადასხვაგვარი ეპრანული მასალა გამოაქვს – სატირა და იუმორი, ნორჩი და ასაკოვანი ადამიანების მხატვრულად მდიდარი პორტრეტები, რომლებზედაც დროის რელიეფია ასახული.

ოთარ იოსელიანის ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“ შექმნილი ერთიანი სამყარო, „პასტორალში“ ირლვევა – ქალაქი და სოფელი, მატერიალური და სულიერი ფასეულობების ცნებები, ენები, წარმოდგენები კულტურასა და ხელოვნებაზე. გაუგებობა, სიყრუე, შეუწინარებლობა, მტრული დამოკიდებულება, აქ მეზობლებისა და ცალკეული სოციალური ჯგუფების ურთიერთობაში ვლინდება. იმედის ირნიულ და სევდიან კვინტესენციად გაისმის მუსიკალური ციტატა მოცარტის „დონ ჟუანიდან“ – დონ ხუანისა და ცერლინას დუეტი, რომელიც მატარებლის სცენაში ქლერს. „მომეცი ხელი, ლამაზო...“ გამომსახველობითი და აკუსტიკური რიგის კონტრასტული შეჯახება ქმნის მეტაფორას და

დისკარმონიას ბადებს. სინამდვილემ უკვე აღარ იცის, როგორ გადაწყვიტოს ეს საკითხი, როგორ აღდგეს, რამეთუ თანდათან დაკარგა ასეთი გაერთიანების საფუძველთა საფუძველი – ადამიანურობა. მარტოობა დროის, უფრო სწორად, უუამობის სიმბოლო გახდა. ახლა ყველაზე დამყოლიც კი უნდა გააღვიძო, რათა თავისი უქმარისობა, უუნარობა იგრძნოს და ამით შეწუხდეს. მაგრამ გაღვიძებული გოგონაც მარტო რჩება სამყაროში: საყოველთაო გათიშულობის გაქვავებულ წესებში მას ჰაერი არ ეყოფა. გრუპუნით იკეტება მანქანის ბორტი, რომელსაც გოგონა საველე სამუშაოებზე მიჰყავს. შესაძლოა, იმ მინდორში, სადაც ჯერ კიდევ ისმის მოცარტის მუსიკა, რომლის გამგონიც არავინაა.

ՃՇՆՈՅՑՐԸՄՑՈՒ



გვანცა ლვინჯილია,
თბილისის ვ. სარავიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

იმპრ სტრავინსკის „ჰსალოუნთა სიმფონია“ თავისებულებები

სტრატია ეძღვნება იგორ სტრავინსკის ნეოკლასიკურ პერიოდში დაწერილ „ფსალტუნთა სიმფონიას“. ნაწარმოებს გააჩნია ორმაგი მიძღვნა – საერთო და სასულიერო, იგი, ერთი მხრივ, მიძღვნილია ბოსტონის სიმფონიური ორკესტრის 50 წლისთავისადმი, მეორე მხრივ, დაწერილია უფლის სადიდებლად.¹ ნაწარმოების მანუსკრიპტი ბოსტონის სიმფონიური ორკესტრის საკუთრებაა.²

ნაწარმოების პრემიერა გაიმართა 1930 წლის 13 დეკემბერს ბრიუსელის ადგილობრივი ორკესტრის შესრულებით, ენრისტ ანსერმეს დირიჟორობით, ხოლო ბოსტონში შესრულდა იმავე წლის 19 დეკემბერს სერგეი კუსევიცეის დირიჟორობით.

მიუხედავად იმისა, რომ „ფსალტუნთა სიმფონია“ ამერიკაში არ დაწერილა, ამ ნაწარმოებით კომპოზიტორმა სათავე დაუდო თამამ ექსპერიმენტირებას სასულიერო მუსიკის უანრებში. ფაქტია, რომ ამერიკულ გარემოში მოხვედრის შემდეგ (თუნდაც მცირე ხნით), ევროპელი კომპოზორების შემოქმედებაში თვისობრივი ცვლილება, ერთგვარი მენტალური გარდატეხა ფიქსირდება ხოლმე. გავიხსენოთ დვორჯაკის, ჩაიკოვსკის, სკრიაბინის და სხვა კომპოზიტორების საგასტროლო ტურნე თუ გრძელვადიანი ყოფნა ამერიკაში. წინასწარ ძნელია პროგნოზირება, თუ რა სტილური სიახლეები მზადდება ხოლმე მათ შემოქმედებაში, მაგრამ რეტროსპექტული შეფასებისას ნათელი ხდება, თუ რა მწიფდებოდა მანამდელ ოპუსებში.

¹ <http://www.allmusic.com/composition/symphony-of-psalms-for-chorus-orchestra-mc0002365963>

² <http://www.its.caltech.edu/~tan/Stravinsky/sopregister.html>

თუკი სტრავინსკის ამერიკული პერიოდის შემოქმედებას გადავხედავთ, სრულიად ნათელია, რომ „ფსალმუნთა სიმურნიას“ საეტაპო მნიშვნელობა ენიჭება. გარდა თავისთავადი მხატვრული ღირებულებისა, მან შეამზადა ამერიკაში დაწერილი სასულიერო შინაარსის ნაწარმოებების სტილურ-ინტონაციური, უანრული თავისებურებები, რომელიც შემდგომ არა რეციდივის, არამედ დომინირებული სახით გამოვლინდა. თანაც კომპოზიტორის ამერიკულ პერიოდს სწორედ სასულიერო უანრები შეადგენ. ამ სახით ნაწარმოები ნოვაციების ერთგვარი კონსპექტია, რისი თანმიმდევრული განვრცობაც მოხდა ამერიკაში; მხედველობაშია უანრული არჩევანი (ფანრ-ჰიბრიდულისადმი მიმართვა), სიმფონიური ორკესტრის არასტანდარტული შემადგენლობა, მუსიკალური ფორმის აფორისტულობა, რომანტიკული გრძნობადობის მინიმალიზება, ქარიზმატული შინაარსის წინა პლანზე წამოწევა და, რაც მთავარია, მართლმადიდებლური და კათოლიკური მუსიკალური აზროვნების და კანონიკის შერწყმა. ყოველივე ეს მიგვანიშნებს თავისებურ შემოქმედებით ეპუმენიზმზე, რომელიც აპრიორი გამორიცხავს ქრისტიანობის რომელიმე ერთი კონფესიის კანონიკით შემოფარგვლას. ამგვარი მხატვრული პოზიცია ლოგიკური გადაწყვეტილებაა რუსი ხელოვანისა, რომელმაც მოღვაწეობა ევროპასა და ამერიკაში გააგრძელა.

მართლმადიდებელი კომპოზიტორის სასულიერო მუსიკა მხილოდ ამ სინთეზის გზით იქნებოდა მისაღები ევროპელი და ამერიკელი მსმენელისთვის. პირველ რიგში, შევეხოთ უმთავრეს საკითხს – კომპოზიტორის ქრისტიანულ რწმენას, რომლის სიღრმეც განსაზღვრავს მისი სასულიერო შინაარსის ნაწარმოებების კონცეფციურობას. რწმენის და სპეციალური სასულიერო განათლების გარეშე (თუნდაც მაღალი მუსიკალური ინტელექტის პირობებში) სტრავინსკი ვერ შეძლებდა საეკლესიო მუსიკაში დადგენილი კანონიკის და საკუთარი საკომპოზიტორო ნოვაციების ასე თამამ კომბინირებას.

ქრისტიანულად მონათლული კომპოზიტორი თოთხმეტი წლის ასაკში აღუდგა ეკლესიას, მაგრამ სულიერი კრიზისის

დროს კვლავ იპოვა ეკლესიასთან მისასვლელი გზა.¹ მან მხარი დაუჭირა მართლმადიდებელ მამა ნიკოლასს 1924 წელს. ამასთან, იგი რწმენას დაუბრუნდა ბიბლიისა და სხვა სახის რელიგიური წიგნების კითხვით.² 1924 წლიდან იგი მართლმადიდებლური ტაძრის აქტიური ინფორმანტი მრევლია.

საკუთარ რელიგიაში ჩაძირვამ მის მუსიკას ახალი შემოქმედებითი კრედო შესძინა – რწმენას აქვს ძალა გადაჭრას ყოფიერების ყველა პრობლემა, რასაც ყოველი ხელოვანი საკუთარი ესთეტიკურ-მსოფლმშედველობრივი პრინციპებიდან გამომდინარე წყვილს. საუკუნეების გამოცდილებაშ ცხადყო, რომ რელიგიური ფასეულობები ყველაზე მყარი, მუდმივი ღირებულებებია, რომელთაც კომპოზიტორები მთელი შემოქმედების მანძილზე თუ არა, ბოლო პერიოდში აუცილებლად მიმართავენ ხოლმე. სტრავინსკის შემოქმედება ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია ქრისტიანობის არსის სიღრმისუელი გააზრებისა. იგი აღიარებდა რელიგიური მსოფლაღების უდიდეს როლს შემოქმედებითი პროცესების წარმართვისთვის, რაც ამერიკული პერიოდის შემოქმედების მაგალითზე თვალნათლივ ჩანს. სტრავინსკისთვის სწორვა ქრისტიანობა აღმოჩნდა ის ორიენტირი, რომელიც ეხმარება ადამიანს ცხოვრების დრამატიზმის გადაღახვაში და ღვთისადმი აღლენილი ლოცვის საპასუხოდ სულიერ წონასწორობას, სიმშვიდეს სთავაზობს. შემთხვევით არ ლოცულობდა კომპოზიტორი ყოველდღე, ნაწარმოების შექმნამდე და შემდეგ, შემოქმედებითი და ცხოვრებისუელი კრიზისის დროს. რელიგიურობას იგი გადმოსცემს გარკვეული კანონიკის მაქსიმალური დაცვით. „ფსალმუნთა სიმფონიის“ შექმნის პერიოდში პრესისთვის მიცემულ ინტერვიუში აღნიშნავდა, რომ ეკლესის კანონიკასთან დაშორება, ჰეშმარიტებისაგან

¹ http://www.brainyquote.com/quotes/authors/i/igor_stravinsky_2.html?vm=1

² http://www.brainyquote.com/quotes/authors/i/igor_stravinsky_2.html?vm=1

დაშორების ტოლფასია.¹

როდესაც კომპოზიტორის რწმენის სიმაღლეზე ვსაუბრობთ, პირველ რიგში, უნდა შევეხოთ ნაწარმოების ვერბალურ მხარეს. „ფსალმუნთა სიმფონიაში“ არჩევანი თავად სათაურშია გაცხადებული. სტრავინსკიმ მიმართა ფსალმუნებს, რადგან მათზე ოდითგანვე იგებოდა ლოცვები და საგალობლები.² შესაბამისად, ფსალმუნებს ძალზე ხანგრძლივი ისტორიული მექსიერება გააჩნიათ და კათოლიკური და მართლმადიდებლური ჟანრების უამრავი მოდელის თუ ცალკეული ტენდენციის გამოყენების შესაძლებლობას იძლევან. „რაც შეეხება სიტყვებს, მე მათ ვეძებდი იმ ტექსტებს შორის, რომლებიც სპეციალურად სამღერლად დაწერა და პირველი, რაც თავში მომიღიდა, იყო ფსალმუნები“.³ სხვაგან კი წერდა – „ეკლესიაში იცოდა, რაც მეფსალმუნებ იცოდა – მუსიკა ადიდებს უფალს, მუსიკა კარგი ან საუკუთესოა, რაც კი ადიდებს უფალს, უკუთესი, ვიდრე ეკლესიის შენობა მთელი მისი მხატვრული გაფორმებით, მუსიკა ეკლესიის ყველაზე დიდი ორნამენტია“.⁴

კომპოზიტორმა გამოიყენა 38-ე ფსალმუნის მე-13, მე-14 მუხლები, 39-ე ფსალმუნის მე-2, მე-3, მე-4 მუხლები და ფსალმუნი №150. იმის მიხედვით, თუ რა ტექსტებს ირჩევს კომპოზიტორი, სრულიად ნათელია, რომ იგი გადმოსცემს ზოგადად ქრისტიანული ლიტურგიის ძირითად არსს, რომელიც მდგომარეობს უფლისთვის პატიების თხოვნაში, მიტევებული ცოდვების შემდეგ სულის გარდაქმნასა და უფლის განდიდებაში. მაცხოვარმა თითქოსდა ანდერძად დაგვიტოვა ლიტურგიის აღსრულება და მისი ცხოვრებისმომცემელი სისხლის და ხორცის ხმება. ეს იყო ამაოებასა და მარადიულ ცხოვრებას შორის გადებული საიდუმლო ხიდი, რომელზეც

¹ <http://www.its.caltech.edu/~tan/Stravinsky/sopback.html/>

² Альфеевская Г. О «Симфонии псалмов» И. Стравинского, в сб.: Статьи и материалы, Москва: Советский композитор, 1973, გვ. 254

³ http://www.belcanto.ru/s_stravinsky_psalms.html

⁴ http://www.brainyquote.com/quotes/authors/i/igor_stravinsky_2.html?vm=l

სრული მონანიების გზით გადიან ჯოჯოხეთის ქვესკნელისგან დახსნილი სულები. ეს არის სულის უკვდავყოფისთვის დატოვებული თავისებური „ანდერძი“. ლიტურგიის დროს უფალი აღწევს ცოდვილის სულში, მასში ფერფლად აქცევს უსჯულოებას და ადამიანის სულსაც დვოთის სახლად გარდაქმნის. შემთხვევით არ იწყება ნაწარმოები იმგვარი ტიპის მელოდიებით, რაც სიმბოლურად თითქოს სულის ბორგვას გამოხატავს, ცოდვას, რომელიც შიგნიდან ღრღნის ადამიანს. მელოდია დიდხანს ეძებს გადაწყვეტას საყრდენ ტონში, ხოლო გუნდის ხმოვანების დაპირისპირება ამ სულიერი ორიენტირის მოძებნად აღიქმება.

ახლა კი განვსაზღვროთ, რა თვისობრიობისაა კომპოზიტორის რწმენა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნაწარმოებში მოცემულია კათოლიკური და მართლმადიდებლური საეკლესიო ცნობიერების იმგვარი შეთავსება, რომელიც დამახასიათებელია მხოლოდ პლანეტარული აზროვნების ხელოვანებისთვის. აღბათ არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ ამ ნაწარმოების ქვაკუთხედი ეკუმენიზმია, რამაც შეთავსებადი გახადა კათოლიკური და მართლმადიდებულური ეკლესიების მუსიკის ნიშნები, რის გამოც შესაძლოა ისიც კი ვიფიქროთ, რომ მოხდა საკუთარი რწმენის პროეცირება „ანონიმური კონგრეგაციის“ რწმენაზე.

იმ დროს, როდესაც გიორგ დე მაშო, პალესტრინა ქრისტიანობის მხოლოდ ერთ კონფესიას ემსახურებიან და სრულიად ბუნებრივადაც ინარჩუნებენ ერთ სტილს, როდესაც რენესანსის ეპოქის ნიდერლანდელი კომპოზიტორების სუთი თაობა შემოქმედებითი უსაზღვრო ფანტაზიის მიუხედავად, ერთი კონფესიის და კანონიკის ერთგულები არიან, კონცერტირების სტილის დამამკვიდრებელი ვენეციელი კომპოზიტორებიც მხილიდ კათოლიკურ ტრადიციაში მუშაობენ, უკვე პროტესტანტი ჰაინრიხ შიუტცი მადრიგალებში, სასულიერო კანცონებში, სასულიერო სიმფონიებასა და მოტეტებში კათოლიკურ ტრადიციებს იცავს, ხოლო სხვა უანრებში პროტესტანტულ სულს გადმოსცემს. ი. ს. ბახთან, რომელიც

უმთავრეს ხაზებში ორი კონფესიის მუსიკის კანონიკას იცავს, უკვე მკვეთრად აღარ არის გამიჯნული შემოქმედებითი ძიებები კათოლიკური და პორტესტანტული კანონიკის ფარგლებში, რადგან კათოლიკურ მესებში პროტესტანტული საეკლესიო მუსიკის მიღწევებს იყენებს.

ფაქტობრივად, ევროპაში ეკუმენიზმი ვლინდებოდა პროტესტანტულის და კათოლიკურის თანაარსებობით ერთი კომპიზიტორის შემოქმედებაში. სტრავინსკისთან კი სახეზეა სამივე ტრადიციის შერწყმა. სხვათაშორის, სტრავინსკი რელიგიურ თემას წარმართულ რიტუალთან დაკავშირებითაც ეხება რუსული პერიოდის ნაწარმოებებში, რაც სწორედ რელიგიურობის ფართო გაგებას უკავშირდება, ანუ მას ყველა ეპოქაში აინტერესებს მისტიკურ სამყაროსთან, მიღმურთან ურთიერთობის თემა. სტრავინსკის შემოქმედების განვითარების გზაში დაგვანახა, როგორ ამოზარდა კომპიზიტორი წარმარული მოტივებიდან და როგორ გადმოსცა ქრისტიანული რწმენის განმტკიცება, ქრისტიანობაც ხომ ძველი წარმართული ცოდვებისგან განთავისუფლება და რწმენაში ჩაძირვაა, რაც საუკუნეების განმავლობაში მიმდინარე პროცესი იყო.

სტრავინსკის მუსიკა გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, რომ რელიგიურობის გაგება მეტად ფართოა, ხოლო ქრისტიანულის გაგება დაიყვანება მარტივ ფორმულაზე – ქრისტიანობა და თავში ჩაკეტილობა ურთიერთგამომრიცხავი ცნებებია, რადგან ქრისტიანობის ამოსავალი მოყვასის სიყვარულია, მოყვასი კი ყველას მოიცავს. ამგვარად, „ფსალმუნთა სიმფონიაში“ გათვალისწინებულია ზოგად ეროვნული სპეციფიკაც და კათოლიკური მუსიკის ტრადიციებიც.

მსჯელობის კონტექსტში საგულისხმოა მუსიკისმცოდნე დღუსკინის რემარკა, რომელიც ლაკონურად, მაგრამ ზუსტად მიანიშნებს სტრავინსკის შემოქმედებით მრავლისმომცველობაზე, „მსოფლიო სული“ – ასე განმარტავს დრუსკინი სტრავინსკის მუსიკის ტევადობას.¹ იგი გულისხმობს

¹ Друскин Михаил. Игорь Стравинский, Ленинград, Советский композитор. 1979. ст.107

სტრავინსკის ნაწარმოებებში სხვადასხვა ერისა და ეპოქის შეკავშირებას, მხატვრული მოდელების მრავალფეროვნებას, განსაკუთრებულად კი გამოყოფს რომანულის და რუსულის თანაარსებობის საკითხს, რომელიც მკაფიოდ სასულიერო შინაარსის ნაწარმოებებში იჩნეს თავს. „მშობლიური მიწიდან მოშორებულს, მას სურდა მყარად დაედგინა კავშირი უნივერსალურ მსოფლიო ტრადიციასთან და მასში ხედავდა საყრდენ წერტილს“¹. დრუსკინის აზრით, სტრავინსკის სულიერი პორიზონტის გაფართოება და ამგვარი სინთეზი უკავშირდება, ერთი მხრივ, ნეოკლასიციზმის ესთეტიკური პრინციპების გაზიარებასაც და მეორე მხრივ, „იტალიანიზმის“ ძლიერი ნაკადის შემოჭრას რუსულ ყოფით რომანსში, რამაც რუსულ-იტალიური მელოსი ჩამოაყალიბა.²

რუსული და რომანული სტილისტიკის თანაარსებობა წარმოადგენს ნაწარმოების ქვაუთხედს, მისი, როგორც ერთიანი მხატვრული მოვლენის გაზრებისთვის. ნაწარმოების ორიგინალობა არ დაიყვანება ნეოკლასიციზმის ესთეტიკით განპირობებული მუსიკალური სტილის უნივერსალიზმზე, ნათელია, რომ იგი სხვადასხვა ეპოქის უანრულ-სტილური მოდელების შერწყმას და უნივერსალურ კატეგორიაში წარმოჩენას განაპირობებს.

მიუხედავად იმისა, რომ სტრავინსკიმ ფსალმუნების ძველ სლავურ ტექსტებზე დაიწყო წერა, ნაწარმოებში ევროპული გოთიკის მკაცრი სულიც იგრძნობა. აქ რეტროსპექტულადაა წარმოჩენილი კათოლიკური და პროტესტანტული მუსიკის განვლილი ისტორიული გზა შეუ საუკუნეების ქორალიდან (I ნაწილი) ბაროკოს პროტესტანტული პოლიფონიის ეპოქის (II ნაწილი), თანამედროვე თეატრალიზებულ ფრანგული სასულიერო მუსიკის (იგულისხმება ონეგერის დრამატული ფსალმუნი-ფინალის აღეგრო) გავლით, რახმანინოვის

¹ Друскин Михаил, Игорь Стравинский, Ленинград, Советский композитор, 1979, ст.107

² Друскин Михаил, Игорь Стравинский, Ленинград, Советский композитор, 1979, ст.109

მართლმადიდებლური სასულიერო მუსიკის სახეებამადე. მთელი სასულიერო მუსიკის განვლილი ევოლუცია – მონოდიიდან მრავალხმიანობის როულ ფორმამდე შესაძლოა სულიერების ევოლუციაც არის, რომელიც მხოლოდ გაკვეული დროის შემდეგ მიიღწევა. სხვათაშორის, გზა მონოდიიდან ორგანიზებულ მრავალხმიანობამდე მართლმადიდებლურმა რუსულმა გალობამაც გამოიარა.

გავანალიზოთ, კონკრეტულად რაში ვლინდება „რომანული სული“ და მართლმადიდებლური რუსული ტრადიცია ნაწარმოებში.

რომანულობა სტრავინსკის „ფსალმუნთა სიმფონიაში“ გადმოცემულია, პირველ რიგში, ძველრუსულის ლათინური ენით შეცვლით. ზოგადად ცნობილია კომპოზიტორის დამოკიდებულება ლათინურისადმი – „მე სულ მწვენებოდა, რომ ამაღლებული სულიერი განწყობის გადმოსაცემად აუცილებელია განსაკუთრებული ენა, აი ამიტომ დავთიქრდი ენაზე, რომელიც ყველაზე მეტად მიესადაგება ჩემ მიერ ჩაფიქრებულ ნაწარმოებს და ბოლოს და ბოლოს შევჩერდი ლათინურზე“.¹ სხვაგან წერდა, რომ იყენებს რიტუალურ ენას, რადგან იგი უზრუნველყოფს კონცენტრირებას ტექსტის ფონეტიკურ ხარისხზე.²

ნაწარმოების საშემსრულებლო შემადგენლობაც ნათელს ჰქონს, თუ რა მომდინარეობს კათოლიკური ტრადიციიდან. პარტიტურის განმარტებაში კომპოზიტორი აღნიშნავს, რომ მაღალი ტემბრის პარტიები უნდა შეასრულონ არა ქალებმა, არამედ ბიჭუნებმა.³ ნაწარმოებს ორკესტრთან ერთად ასრულებს კაცების და ბიჭუნების გუნდი, რაც დამახასიათებელი იყო

¹ Игорь Стравинский, Хроника моей жизни, Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1963. ст. 186

² A history of western music, J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, Eighth edition, W.W Norton & Company, New York. London. 2013, p. 836

³ <http://www.allmusic.com/composition/symphony-of-psalms-for-chorus-orchestra-mc0002365963>

ევროპული შუა საუკუნეების კათოლიკური მუსიკისთვის გვაიანი გოთიკის ჩათვლით. ერთ-ერთი ძირითადი ინსტრუმენტული სახეც უკავშირდება რენესანსული და ბაროკოს ეპოქის მუსიკისთვის ტიპურ ორღანულობას, რამაც განსაზღვრა ორკესტრის შემადგენლობა. რამდენადაც ამ ეპოქების კათოლიკური მუსიკისთვის სრულიად მოუღებელია ემოციური ვნებადობის გადმოცემა და არც საორგანო ხმოვანებას ახასიათებს სიმბიანების ვიბრაცია, პარტიტურიდან ვითლინო ამოღებულია. იმავე მიზეზით არ ფიგურირებს ალტები და კლარინეტები, რადგან ისინიც ასოცირდებიან გრძნობადობასთან და ოომანტიკულ საუკუნესთან. სხვათაშორის, ვითლინოს ჟღერადობა კიდევ უფრო შეუსაბამობაშია მართლმადიდებულ მუსიკასთან. ბაროკოს ეპოქის სულის წარმომჩენ II ნაწილის ორმაგ ფუგაში ჩასატერება იმიტირებენ ორღანს. ორკესტრის ასეთი შემადგენლობა ნეოკლასიციზმის ესთეტიკის გავლენას შეიცავს, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია გვაინტერესებდეს რელიგიური შინაარსის გადმოცემის თავისებურებები და სტრავინსკის ორმანეტის პროგრამულობა, რათა სრულად ჩავწყდეთ ნაწარმოების არსე. ასეთი შემადგენლობით კომპოზიტორს სურდა ტექნიკურ დონეზე უზურნველყო ნაწარმოების ქარიზმატულობა.

ის, ოომ დაცულია ბალანსი საგუნდო და ინსტრუმენტულ ანსამბლს შორის, ესეც „რომანულობის“ მორიგი გამოხატვაა და დასავლური საეკლესიო მუსიკის ტრადიციებიდან მოდის. იგი სიმბტომატურია ნაწარმოებისთვის, რომელშიც შერწყმულია მართლმადიდებლური a cappela და კათოლიკური ინსტრუმენტული აზროვნება. „ამ თვალსაზრისით ჩემი მოსაზრება ვოკალური და ინსტრუმენტული ნაწილების მიმართებისა და ემთხვევა ძველი კონტრაპუნქტული მუსიკის ოსტატების გადაწყვეტილებას, რომლებიც მიმართავდნენ მათ, როგორც თანაბარ სიდიდეებს და არ დაჰყავდათ გუნდის როლი ჰომოფონურ გალობაზე, ხოლო ინსტრუმენტების ფუნქცია უბრალოდ აკომპანემენტზე“¹.

¹ http://www.belcanto.ru/s_stravinsky_psalms.html

ნაწარმოებში არის ევროპული მუსიკის განვითარების ის ეტაპიც, რომელიც მან სიმფონიზმის სახით გაიარა. საგულის სხმოა, რომ სიმფონიზმის საკითხიც კომპოზიტორმა რელიგიურ-შინაარსობრივი მხარიდან გამომდინარე გადაჭრა. სტრავინსკის მხატვრული გადაწყვეტილება ამგვარია – სიმფონიურობა აზროვნების პროცესია და მუსიკალური ფორმა. ნაწარმოები რომ სიმფონის ეკოსისტემაში იყოს მოქცეული, მესამე ნაწილში ტრიუმფი იქნებოდა გადმოცემული. ცხადია, ნაწილებს მორის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებია, მაგრამ სასულიერო შინაარსის „ფსალმუნთა სიმფონია“ გაცილებით დიდ სათქმელს აზოგადებს, ვიღრე ეს ყველაზე გლობალური კონცეფციის „საერო“ სიმფონიას ხელეწივება.

სტრავინსკის, მართლაც, არც უცდია ტრადიციული სიმფონიური მოდელის მექანიკური გამეორება. თავად ამბობს, რომ ნაკლებად აცდუნებდა სიმფონის ფორმა, რომელიც მემკვიდრეობად XIX საუკუნიდან მიიღო – „მსურდა შემტემნა რაღაც ორგანულად მთლიანი, სხვადასხვა სქემასთან შეუთანხმებელი, დამკვიდრებული წესები რომ გააჩნიათ და მსურდა, მას ჰქონდა ციკლური თანმიმდევრობა, წესრიგი, რითაც სიმფონია სუიტისგან განსხვავდება“.¹

ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს ის, რაც ახასიათებს სიმფონიას – განზოგადებული პროგრამა, კათოლიკურ მუსიკალურ ტრადიციაში და პროფესიულ მუსიკაში დამკვიდრებული კლიშე – ტანჯვიდან სიხარულისკენ, პირადულიდან საზოგადოსკენ, სიბრელიდან სინათლისკენ. ამგვარი ოეატრალური დრამატურგია სიმფონიურობას ავლენს.² ყოველივესთან ერთად, I ნაწილი მთავრდება სოლ ბაჟორულ აკორდზე, რაც დო მინორულ ფუგასთან მიმართებაში მის დომინანტად ალიქმბა, ესეც ხომ გამჭოლი უწყვეტი სიმფონიური აზროვნებაა.³

¹ http://www.belcanto.ru/s_stravinsky_psalms.html

² Альфееевская Г., О «Симфонии псалмов» И. Стравинского, в сб.: Статьи и материалы, Москва, Советский композитор, 1973, ст. 254

³<http://web.archive.org/web/20070204112204/http://home.earthlink.net/>

თუ სიმფონიურობას შინაარსობრივი კუთხიდან შევხედავთ, შეუიარაღებელი თვალითაც ჩანს საეკლესიო რიტუალი. ტექსტების არჩევანი იმგვარია, რომ რწმენის განმტკიცების გზაზე სვლა აჩვენოს. ლოცვა-ვედრების შემდეგ (I ნაწილი) იმედის შეძენის გზით (II ნაწილი) ზემოსკენ (III ნაწილი) სვლა ადამიანის ღმერთან მიმართების სიმფონიად აღიქმება.

საქმე გვაქვს ნეოკლასიკოსის გადაწყვეტილებასთან – აღადგინოს სიმფონიის თავდაპირველი მნიშვნელობაც, რომელიც გულისხმობდა მრავალი ონსტრუმენტის თანაფლერადობას ერთიანი ჰარმონიის შექმნის მიზნით, როდესაც ონსტრუმენტების ერთობლიობა სიმფონია იყო. ამგვარად, სიმფონიურობაში სტრავინსკიმ იგულისხმა არა ტრადიციული ოთხნაწილიანობა, არამედ ჰარმონიული უდერადობა.¹

რომანულობაზე მიგვითითებს ასევე აშკარა სიახლოვე ბახის საორბანო ხმოვნებასთან. II ნაწილთან მიმართებაში ასევე ასოციაციურად გახსენდება მისი მაღალი მესის შესავალიც, სადაც ბერა h-ს დან ამოზრდილი მელოდია ორივე მიმართულებით იშლება, მას ემატება ხმები, სულ უფრო პოლიფონიზირდება ფაქტურა, რაც მარტოსულ ქრისტიანთან ნელ-ნელა შეერთებული მრევლის სიმბოლოა.

კიდევ ერთი დეტალი – იგი თვლიდა, რომ „ღმერთი არ უნდა ადიდო ჩქარ ტემპში და ფორტეზე, რამდენად ხშირადაც არ უნდა გხვდებოდეს ტექსტში მითითება – „ხმამაღლა“.² ეს მართლმადიდებლის პოზიციაა, რადგან კათოლიკურ მუსიკაში, ბაროკოს ეპოქიდან დაწყებული, უფლის დიდება სიმბოლურად აპოთეოზური ხმოვანებით და ჩქარი ტემპით გადმოიცემა. გავიხსენოთ თუნდაც ო. ს. ბახის და განსაკუთრებით პენდელის ნაწარმოებების შესაბამისი მონაკვეთები.

ნაწარმოებში აშკარად არის გამოხატული პროტესტანტული სულიც, თუმცა მიგვაჩნია, რომ პროტესტანტული მუსიკის ვნებებს გასაქანს არ აძლევს მართლმადიდებლური ასკეტიზმი,

net/~stravinsky/s060.htm

¹ <http://www.its.caltech.edu/~tan/Stravinsky/sopform.html>

² Игорь Стравинский, Диалоги, Ленинград, Музыка, 1971, ст. 193

რომელიც ნაწარმოებში ემოციური ზომიერების გარანტორია. ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ინგლისელი კომპოზიტორის და მუსიკოლოგის ვალფრიდ მელერსის მოსაზრება, რომელიც თვლის, რომ თუკი სტრავინსკის მუსიკას ოდესმე მიუღწევია ლირიკული სისავსისთვის, ამას „ფსალმუნთა სიმფონიაში“ აღწევს.¹

ნაწარმოების ნეოკლასიცისტური სტილისტიკა, მისი ტენდენციით უნივერსალიზმისკენ, არგამორიცხვს ნაციონალურ საწყისს. სტრავინსკის მიმართება მართლმადიდებლობასთან ნაკლებადაა შესწავლილი, თუკა ეს მისი მუსიკის ქვედა შრეებში არა საძებნი, იგი ყოველთვის ზედაპირზეა.

მოვიყვანთ გარკვეულ ფაქტებს, რომლებიც სტრავინსკის მართლმადიდებლურ მსოფლალქმაზე მეტყველებს და ამ ნაწარმოებში ვლინდება:

სტრავინსკი ყოველთვის გრძნობდა თავს რუს კომპოზიტორად. „მე ვკლასიფიცირდები როგორც რუსი“, – წერდა სტრავინსკი.² კიევისა და პოლტავის კლესიების მუსიკა ყველაზე ადრეულ, ბავშვობის შთაბეჭდილებებად აისახა მის მეხსიერებაში. კომპოზიტორს მჭიდრო ურთიერთიერთობა აკავშირებდა ალექსანდრე ბელიავის წრესთან და სერგეი დიაგილევთან, რომელთა მოღვაწეობაც ეროვნული ცნობიერების წარმოჩენას ემსახურებოდა და ბუნებრივად აძლიერებდა სტრავინსკის ინტერესს რუსული კულტურისადმი. სტრავინსკი არ უარყოფს, რომ მასზე გავლენა გრიგორისეული ქორალის გარდა, მოახდინა ბიზანტიურმა მუსიკამ, რომელიც მისთვის რუსული კულტურის წყარო იყო. ფაქტობრივად, კომპოზიტორი აღიარებდა რუსული მუსიკის გავლენას ბიზანტიურის პრიზმაში.

საგულისხმოა, რომ ადრეულ წლებში რუსულ მართლმადიდებლურ a cappella სტილში დაწერილი „მამო ჩვენო“, „მრწამსის სიმბოლო“, „გირაზაროდენ ქალწულო მარიამ“

¹ Strimple, Nick. Choral music in the twentieth century, Oregon: Amadeus Press Portland, 2002, ст. 135

² Игорь Стравинский, Диалоги, Ленинград, Музыка, 1971, ст. 193

ამერიკულ რედაქციებში იღებენ შესაბამის სახელწოდებებს – Pater noster, Credo, Ave Maria, გუნდს ემატება ორკესტრი, ხოლო რუსული ტექსტი შეცვლილია იღენტური შინაარსის ლათინური ტექსტით.¹ მართლმადიდებლური ნაწარმოების მორგება კათოლიკური გარემოსთვის ორკესტრის დამატებითა და ლათინურ ენაზე „გადართვის“ შედეგად სიმპტომატურია სტრავინსკისთვის.

კომპოზიტორის შემოქმედება აღინიშნება სასულიერო მუსიკის ახალი ფორმების გამალებული ძიებით, მაგრამ მისთვის, როგორც მართლმადიდებლისთვის, ტექსტისა და გალობის პრიორიტეტული მნიშვნელობა არ ექვემდებარებოდა გადახედვას. მიუხედავად სასულიერო მუსიკის უანრული მოდელების მრავალფეროვნების, საშემსრულებლო შემადგენლობის, ვერბალური საფუძვლის სხვადასხვაობისა მის მუსიკაში, მართლმადიდებლური მუსიკის უცილობელი სამი კომპონენტი – ტექსტი, ხმა და სიმღერა – მუდმივად იყო დაცული (ხმა სტრავინსკის შემოქმედებაში სრულებით არ გულისხმობს მხოლოდ სიმღერას, ხმირად გამოყენებულია სალაპარაკო პარტია თეატრალურ-ემფატიკური მეტყველებით, ამის გამო 3 კომპონენტს შორის უცილობლად უნდა მივუთიოთ ხმა და სიმღერა (ცალ-ცალკე). რუსეთში XIX საუკუნეში საკონცერტო ფორმების არარსებობის, მართლმადიდებლურ ტრადიციაში კი ინსტრუმენტული თანხლების არქონის გამო, სასულიერო მუსიკა, როგორც უანრული მოვლენა, რუსულ ცნობიერებაში მხოლოდ გალობისა და ზარების ხმოვანებას უკავშირდება, გუნდს ერთპიროვნული მნიშვნელობა ენიჭება. ამგვარად ის, რომ სტრავინსკის შეუკვეთეს სწორედ სიმბონია, მან კი დაამატა გუნდი, ესეც არაცნობიერის დონეზე ამოქმედებული მართლმადიდებლური კოდია.

ეპრობულ და ამერიკულ გარემოში მოხვედრილ სტრავინსკის არ ჰქონდა მართლმადიდებლური ნაწარმოების დაწერის რამე ისტორიული საბაბი, თუმცა არსებობდა მოთხოვნილება, რაც ვლინდებოდა სწორედ რუსულ-მართლმადიდებლურად მჟღვრი

¹ http://sibmus.info/texts/ponom_g/prelomi.htm

საგუნდო სტიქიის გამოყენებაში.¹ იგი წერდა – „მე დავიწყე
ფსალმუნების წერა სლავურ ტექსტზე და მხოლოდ რაღაც
ნაწილის დაწერის შემდეგ გადავერთე ლათინურ ენაზე“.²
Laudate Dominum-ის ნაცვლად მუსიკა აგებული იყო რუსულ
სიტყვებზე – „უფალო შეგვიწყალე“, რაც ეტყობა კიდეც
საბოლოო ვერსიის არალოგიკურ აქცენტებს. სტრავინსკი
მიუთითებდა, რომ „Laudate Dominum“ თავდაპირველად
დაიწერა სიტყვებზე – „უფალო შემიწყალე“ და ჩაფიქრებული
იყო, როგორც ლოცვა იმ რუსული ხატის წინაშე,
რომელზეც ყრმა იქსოა გამოსახული“.³ ეს ციტატა კიდევ ერთი
არგუმენტია ნაწარმოებში მართლმადიდებლური ცნობიერების
სასარგებლოდ, ხატები პროტესტანტულ სამყაროში
პრაქტიკულად არ ფიგურირებს, მათი გამოსახულებები
ვიტრაჟებზეა გადატანილი, რომლის წინ არავინ დგება
და ლოცულობს, არც ფართოს კამებიან დიდ კათოლიკურ
ტაძრებშია შექმნილი ხატთან ლოცვის ის განსაკუთრებული
ინტიმი, რაც მართლმადიდებლურ ტაძრებს გამოარჩევს.

კიდევ ერთი ვიზუალური ექსტრამუსიკალური
შთაბეჭდილება, რომელიც სტრავინსკის ასევე რუსული
სამყაროს წარმოებას ამოზრდაზე მეტყველებს; ფინალის აღეგრო
შთაგონებულია ილია წინასწარმეტყველის ხილვით, რომლის
ბორბალი, რუსული ხალხური თქმულების თანახმად, მეხის
ხმას გამოსცემს. „არასოდეს მანაძე არ დამიწერია რაიმე
ამგვარი სიზუსტის, როგორც ტრიოლები ვალტორნების და
როიალის პარტიებში, რომელიც ჩაგისახავენ წარმოდგენას
ცხენებსა და ეტლზე“.⁴

კიდევ ერთი რუსული პასაჟი – კოპაოზიტორი ხაზს უსამდა,
სიმფონიის კოდის და თავისივე ნაწარმოების „ქორწილის“

¹ http://sibmus.info/texts/ponom_g/prelom1.htm

² Игорь Стравинский, Диалоги, Ленинград, Музыка, 1971. ст. 193

³ Игорь Стравинский, Диалоги, Ленинград, Музыка, 1971. ст. 194

⁴ http://www.belcanto.ru/s_stravinsky_psalms.html

დამამთავრებელი საქორწინო სიმღერის მსგავსებას.¹

არ არის გამორიცხული, რომ დრამატურგიის შერჩევისას არაცნობიერად ან სულაც ცნობიერად გავლენა მოახდინა იოანე ოქროპირის ლიტურგიის მართლმადიდებლურმა სტრუქტურამ; კერძოდ, I ნაწილი იწყება მშრალი აკორდით, ჩასაბერების პასაჟები და კვლავ ეს აკორდი, რაც აღიქმება შეტყობინებად ლიტურგიის დაწყებაზე. ორკესტრის აკომპანემენტი ზარების გადაძანილის იმიტაციაა. ასე წარმოუდგენია მართლმადიდებელ სტრავინსკის მსახურების დაწყება, როდესაც ჯერ ყურადღება გარეგნულ ელემენტებზე – ზარების ხმაზე გადადის, შემდეგ კი ხატებსა და ლოცვაზე.

ფინალის ჩქარი პირველი და ნელი მეორე მონაკვეთი დაახლოებით ლიტურგიის ევქარისტულ კანონს შეესაბამება, მსახურების ცენტრსა და მსახურების დასასრულს. ფინალის მეორე მონაკვეთში ოსტინატურად ისმის 2 კვარტისგან შედგნილი სვლა, რაც გვაგონებს ევქარისტული კანონის კულმინაციის გაფორმებას ზარით («звон к Достоинно», на словах «Достоинно и праведно есть»).

კათოლიკური მუსიკა არ განიცდიდა ინსტრუმენტული ხმოვანებების დეფიციტს, მსახურების დროს ზარები გვიან ისმოდა, ხოლო მართლმადიდებლურ ლიტურგიაში ტემბრული შეზღუდულობა კომპენსირებულია ზარების ხმოვანების ნაირგვაროვნებით, რასაც აქტიურად გადმოსცემდნენ რუსი კომპოზიტორებიც პროფესიულ საერთ მუსიკაში. აქ ზარის ხმოვანებას იმიტირებს ფორტეპიანო, არფა, დასარტყამები (პრელუდიაში და ფინალშიც), რუსული ზარი ფინალის მთავარი მსატვრულ-სახეობრივი ელემენტია.

რუსული მუსიკის ტრადიციის თანახმად, ზარების ჰარმონია მოიცავს ტრიტონს, რომელიც ამ ნაწარმოებშიც ისმინება. ბორის ასაფიევი წერდა – „ეღვრადობა და ზარის ხმოვანება სტრავინსკისთვის გახდა უმთავრესად მუსიკალური და არა

¹ Друскин Михаил, Игорь Стравинский, Ленинград, Советский композитор, 1979, ст. 120

ყოფითი ელემენტი“¹

I ნაწილში გვხვდება საორკესტრო რიტურნელი, ამ ხმოვანებაში არის ორდანისა და ზარის სინთეზი, ორდან უკვაშირდება მხოლოდ ფაქტურის ტიპი და ფიგურაციების ხასიათი, ხოლო ხმოვანება კი ზარისაა. ის, რომ ვიოლინოა ამოდებული, ეს სიმბოლიმატურია მართლმადიდებლური პოზიციიდან კიდევ უფრო მეტად, რადგან ვიოლინოს იუნგებდნენ პროტესტანტები როგორც კონცერტირების ინსტრუმენტს და ემოციურად ძალზე ჭვირთავდნენ.

კიდევ ერთი არგუმენტი, რომელიც გასცემს კომპოზიტორის მართლმადიდებლურ მსოფლაღქმის; სტრავინსკი აღნიშნავდა, რომ არ უყვარს ორდანი, რადგან ეს ინსტრუმენტი არ სუნთქავს და მას სასულებით ცვლის.² ცალკე განხილვის საგანია Alleluia, მოკლე პასაჟის სახით ნაწარმოების ფინალში. ყურადღებას იქცევს ამ ფრაზის სისადავე, დიდებულება, ფრაზის მიმართულება, რომელიც რუსულ საეკლესიო გალობის ატმოსფეროში გვაძრუნებს. შემთხვევით არ ჩნდება მისი ნაწარმოების ბოლოს ალლელუია, საგულისხმოა, რომ ალბათ არც ერთ ქვეყანაში არ გამხდარა იგი ასეთი გაცხარებული კამათის (მე-15 საკუნიდან) და საეკლესიო განხეთქილების საგანი (მე-17 საუკუნე), როგორც რუსეთში. დავა უკავშირდებოდა alleluia-ს ორჯერ ან სამჯერ წარმოთქმის მართებულობას. სტაროვერების მსჯელობის ლოგიკა ამგვარი იყო — თუკი სამჯერ წარმოთქმებოდა alleluia, მაშინ მისი თანმდევი „დიდება შენდა ღმერთო“ აღნიშნავდა მამა ღმერთს და ეს აოთხმაგბდა სამებას. რეფორმატორები კი თვლიანენ, რომ alleluia ნიშნავს სამების ყველა იპოსტას, ამიტომ სამჯერ უნდა წარმოთქვას, ხოლო „დიდება შენდა ღმერთო“ მხოლოდ მათ ერთიანობაზე მიანიშნებს. რეფორმატორების აზრით, ერთი alleluia-ს დაკლებით სტაროვერები მხოლოდ 2 იპოსტას ცნობდნენ. მოსკოვის ტაძრებმა XVII საუკუნეში დაადგინეს სამმაგი alleluia და საგულისხმოა, რომ სტრავინსკიც სამჯერ

¹ Глебов И., Книга о Стравинском, Ленинград, Тритон, 1929, ст. 107

² Игорь Стравинский, Диалоги, Ленинград: Музыка, 1971. ст. 195

იმურებს მას. Alleluia-ს ემატება ფრაზა laudate Dominum („ადიდეთ უფალი“), – ეს ფრაზები ყოველ ჯერზე უცვლელად მეორედება, ასეთი გადაწყვეტაც მის მართლმადიდებლობას უსვამს ხაზს, საგალობლები მისამდერით alleluia მრავლად ჟღერდა მართლმადიდებულ რუსულ ტაძრებში, არადა, სწორედ ეს უცვლელი გამეორება იყო ტიპური რუსული ტაძრებისთვის, მისი ნებისმიერი სკოლისთვის.

ევროპულ საეკლესიო ნაწარმოებთან შედარებით, მართლმადიდებულური კონცენტრირებულია შინაგან მდგომარეობაზე და არა თეატრალობაზე.

„ფსალმუნთა სიმფონიის“ ჟღერადობის ქარიზმატულობა შესაძლოა აღქმული იყოს რაღაც ძალზე ორგანული მართლმადიდებლური საეკლესიო ხმოვანებისთვის, რომელიც მაქსიმალურად გამორიცხავს გრძნობადი საწყისის გამოხატვას.

„ფსალმუნთა სიმფონიაში“ ნაჩვენებია სასულიერო მუსიკის ევოლუციის მოდელირება, მისი არქაული პერიოდიდან შესაუკუნეების და ბაროკოს გავლით თანამედროვე ეპოქამდე. მართლმადიდებელმა გადმოსცა ეპოქების დიალოგიც, რის გარეშე მას არც ესმოდა ქრისტიანობის არსი. ამგვარად, სტრავინსკი ეძებდა სასულერო მუსიკის ახალ ფორმებს და როგორც წინამდებარე კონსპექტმა, ამ ნაწარმოებში ეს ხაზები შეიწოვა. აქ გამოიკვეთა და შემდგომ ამერიკულ ნაწარმოებებში წარმოჩნდა, რომ იგი შეკვარებულია ღმერთის იდეაში მეტად, ვიდრე თვით უფალში.¹

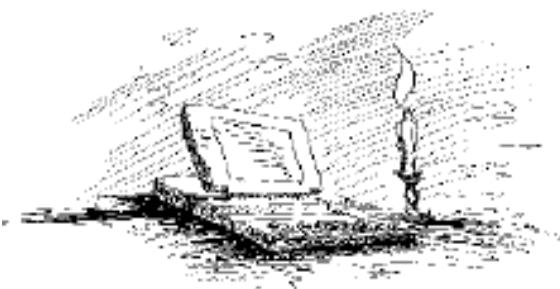
ამერიკასთან შემოქმედებითი კონტაქტი მყარდება 1936 წლის გასტროლებით, ჰარვარდის უნივერსიტეტში ღერიციების კითხვით, 1945 წელს ამერიკის მოქალაქეობის მიღებით, მაგრამ ამერიკული პერიოდის შემოქმედებითი ინტერესების ბევრი ბევრად აღრე, სწორედ „ფსალმუნთა სიმფონიაში“ გადაწყდა.

¹ Strimple Nick. Choral music in the twentieth century, Oregon, Amadeus Press Portland, 2002, p.136

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Альфеевская Г., О «Симфонии псалмов» И. Стравинского, в сб.: Статьи и материалы, Москва, Советский композитор, 1973
- Глебов И., Книга о Стравинском, Ленинград, Тритон, 1929
- Друскин Михаил, Игорь Стравинский, Ленинград, Советский композитор, 1979
- Игорь Стравинский, Диалоги, Ленинград, Музыка, 1971
- Игорь Стравинский, Хроника моей жизни, Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963
- A history of western music, J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, Eighth edition, W.W Norton & Company, New York. London, 2013
- Strimple Nick, Choral music in the twentieth century, Oregon, Amadeus Press Portland, 2002
- <http://www.allmusic.com/composition/symphony-of-psalms-for-chorus-orchestra-mc0002365963>
- <http://www.its.caltech.edu/~tan/Stravinsky/sopregister.html>
- <http://www.its.caltech.edu/~tan/Stravinsky/sopback.html/>
- http://www.brainyquote.com/quotes/authors/i/igor_stravinsky_2.html?vm=1
- http://www.belcanto.ru/s_stravinsky_psalms.html
- <http://web.archive.org/web/20070204112204/http://home.earthlink.net/~stravinsky/s060.htm>
- <http://www.its.caltech.edu/~tan/Stravinsky/sopform.html>
- http://sibmus.info/texts/ponom_g/prelom1.htm

ජාරජාප්‍රභාස



მატერინე გელიშვილი,
ეთნოქორეოლოგი,
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ოეპვა „ხორუმი“ – სამყაროს ჰარმონიზაციის მოღვალი

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში პოპულარული „ხორუმი“ საფერხისო ცეკვათა ჯგუფს მიეკუთვნება. გავრცელებული იყო აჭარაში, გურიასა და შავშეთ-იმერხევში.

„ხორუმი“ საშემსრულებლო ხერხებისა და მოძრაობების მიხედვით ვარიანტულობითაა ცნობილი. განსხვავებულია არა მხოლოდ სხვადასხვა რაიონში არამედ, მეზობელ სოფლებშიც. ხორუმი|ხორომი|ხორონი აჭარაში იმდენადაა გავრცელებული, რომ ზოგიერთ სოფელში მისი საკუთარი რედაქციაც კი არსებობს: „ჩიხაძირული ხორუმი!“, „წბლანას ხორუმი“, „ღორჯომული ხორუმი“, „ქობულეთური“, „ზედა მახინცეთური“, „ორთაბათური“ და ასე შემდეგ. ისინი მხოლოდ მოძრაობათა სხვადასხვაგვარი კომბინირებით, სტილისტური თავისებურებითა და შესრულების თავისებური მანერით გამოირჩევიან. ცნობილია, რომ აჭარული ხორუმისგან განსხვავებით, გურული შედარებით სწრაფად და მკაცრად სრულდება. იმერხეველებში ეს ცეკვა „დელი-ხორუმის“, სახელით გვხვდება, რაც სიტყვა-სიტყვით „ფერხულს ბუქნით“ ნიშნავს. იგი ცნობილია ჩქარი, გიური ხორუმის სახელწოდებითაც. ცნობილია ასევე ძველი და ახალი „ხორონი“, იგივე „ხორუმი“.

ცეკვა „ხორუმი“ დღესაც არსებობს აჭარულთა ყოფაში. ხშირად ასრულებენ უხუცესები მაღალმთიან აჭარაში სახალხო დღესასწაულზე „შუამთობა“. აღსანიშნავია, რომ მისი ტრადიციის დამცველებად დღეს რამდენიმე ავთენტური ცეკვების შემსრულებელი ანსამბლი გვევლინება: „ბერმუხა“ – აჭარა, „ბერმუხა“ – ჩიხაძირი, დანდალოს ანსამბლი,

ცხმორისის ანსამბლი და სხვ., რომელიც ინდივიდუალური შექმნაში მდგრადი გადახდისგან შედგება.

სასცენო ქორეოგრაფიაში, როგორც აღვნიშნეთ, „ხორუმი“, საქმაოდ პოპულარულია და მნელად თუ მოიძებნება საქართველოში ხალხური ცეკვის ანსამბლი, რომლის რეპერტუარშიც ეს ცეკვა არ იყოს ჩასმული. „ხორუმის“ სასცენო ვარიანტზე საუბრისას, აუცილებელია აღინიშნოს გამოჩენილი ქართველი ბალეტმასტერის ვახტანგ ჭაბუკიანის ღვაწლის შესახებ. მის მიერ 1936 წელს დადგმულ ბალეტ „მზეჭაბუკში“, რომელიც რამდენიმე წელიწადში „მთების გულად, გადაიქა, ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი დრამატული ეპიზოდი სწორედ „ხორუმი“ გახლდათ.

იმავე პერიოდში, 1936 წელს, ცეკვა „ხორუმი“ ბათუმის სახელმწიფო ცირკში წარმოადგინეს ავთენტური ცეკვების შექმნაში მარტინ გაბაიძემ, რეზინ მიქელაძემ, პუსეინ გაბაიძემ და სხვებმა ხიხაძირელ ასლან აბაშიძესთან ერთად, რომელიც საინტერესო თავმოსამე (იგივე მეთაური, წინამდლოლი, ხორუმები და სხვ.) გახლდათ. მათთან ერთად გამოდიოდა ლეგენდარული მეჭიბონე – ედეპემ სურმანიძე.

აღსანიშნავია, რომ „გადახვეული ხორუმი“ მხოლოდ ქობულეთშია გავრცელებული, თუმცა მისი ნიშან-თვისებები აჭარის მაღალმთანი რაიონების მესკეურებმაც გაითავისეს. ცეკვა გვხიბლავს სხეულის უჩვეულო მიზერა-ძოხვრით, გაშების რთული მიმოქცევით, მოძრაობების სიუხვით. მათ მასშტაბური რიტმული თვლა აქვთ და სინკოპებშია გადაწყვეტილი. ამავე დროს, ყოველ მოძრაობას თავისებური მუსიკალური წერტილი და ყოვნა აქვს.

ცნება „გადახვეულის“ წარმომავლობის საკითხი დღეისათვის ბოლომდე შესწავლილი არ არის. ტერმინის შესახებ რამდენიმე ვერსაა არსებობს. მკვლევართა ნაწილს მიაჩნია, რომ „გადახვეული“ სელგადახვევით ცეკვას უნდა ნიშნავდეს. თუმცა, სპეციალისტთა შორის არის სხვა თვალსაზრისიც. კერძოდ, ცნობილი ქორეოგრაფი ქვერ ხაბაძე თვლიდა, რომ „გადახვეული“ ამ შემთხვევაში საერთო წესიდან

გადახვევად უნდა მივიჩნიოთ. „გადახვეული ხორუმი“ სასცენო-ხალხურ ვარიანტში ცეკვის დასკვნით ნაწილს წარმოადგენს, სადაც მოცეკვაუების მიერ შესრულებული მოძრაობები ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებენ, თითქოს მტერს ფეხებით თელავდნენ. აქედან გამომდინარე, მეცნიერთა უმრავლესობა ეთანხმება „გადახვეული ხორუმის“ ამგვარ შინაარსს, ხოლო რეზო ჭანიშვილი ეთნოგრაფიულ ცნობებზე დაყრდნობით გამოთქვამს ჰიპოთეზას, რომ აღნიშნული მოძრაობები შესაძლოა შრომითი პროცესის ამსახველი იყოს.

„გადახვეული ხორუმის“ ქობულეთური ვარიანტი სოფელ ბობოვებათის მგვიდრთა შესრულებით საქართველოს ტელევიზიის ფონდში ინახება. ომის შემდეგ პერიოდში „გადახვეული ხორუმის“, წარმოჩენაში გარკვეული წვლილი შეიტანა საქართველოს სახალხო არტისტება ხახან მეგრელიძემ, ცნობილმა ქორეოგრაფებმა ენკერ ხალვაშმა, ენკერ ხაბაძემ და სხვებმა.

ცეკვა „ხორუმი“ თავისი საშემსრულებლო მანერებითა და ილეთებით მეტად კანონიზირებულია. შემსრულებელთა რაოდენობა აუცილებლად კენტი უნდა იყოს. მათგან ერთ-ერთი მეთაურია, რომელიც ცეკვას ხელმძღვანელობს, ხოლო დანარჩენები მას ემორჩილებიან. თავოსამე შემსრულებლებს ფერხულის თავში უდგას და ხელში ზოგჯერ ბაღდადი უჭირავს. ფერხულის ბოლოს კი დგას ე.წ. ჩამკეტი, რომელიც საფერხულო მწყობრის ბოლო მონაწილეა. წინამძღოლის დაჭრა „ხორუმის“ ერთ-ერთი შთაბეჭდავი სცენაა. წინა მოცეკვავე, თითქოს მახვილი ჩასცესო, ნახევრად მიწოლილი მარცხენა შხარეს, მეორე მოცეკვავეს ეყრდნობა და ასეთ მდგომარეობაში აკეთებს მოძრაობას „შესასვლელი“, მარჯვენა ხელში განუწყვეტლივ აფრიალებს წითელ ხელთათმანს ან ხელსახოცს.

მეთაურის დაჭრის ინსცენირება პირველად ხულოს რაიონის მკვიდრმა 85 წლის ასლან აბაშიძემ წარმოადგინა 1936 წელს ოლიმპიადაზე. იგი სცენიდან ნახევრად წაწოლით გავიდა და თეთრი მანდილი ამოილო. მცდარია აზრი, თითქოს

„ხორუმის“ დასკვნით ნაწილში დაჭრილის ბრძოლის ველიდან გაყვანის გამო, მთელი რაზმი ტოვებს ბრძოლის ველს. ასეთი მოსაზრების გავლენით, ხშირად მახინჯდება „ხორუმის“ ძირითადი არის – ბრძოლა გამარჯვებამდე. სამწუხაროდ, ასეთი არასწორი ვარიანტი შემოგვთავაზა, უკანასკნელად თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსულმა, ყოფილი საბჭოთა კავშირის ხალხთა ცეკვის ანსაბლმა, ი. მოისეევის ხელმძღვანელობით.

სასცენო-ხალხურ ვარიანტში ცეკვა „ხორუმი“ იყოფა ეპიზოდებად, რომელიც ერთიანი სიუჟეტური ხაზით უკავშირდებათ ერთმანეთს: 1. მეომართა დასაბანაკებელი ადგილის ძებნა; 2. მტრის დაზერვა; 3. იერიში; 4. გამარჯვება და ზეიმი, რომელიც ხალხურ ვარიანტში „გადახვეული ხორუმის“ სახით სრულდება. მეოთხე ნაწილში, არც თუ იშვიათად, მეთაურის დაჭრაც აისახება, რომელიც მაინც განაგრძობს ბრძოლას და მოუძღვის მებრძოლებს. ცეკვა სრულდება დოლის, ჭიბონის, გარმონის ან სიმღერის თანხლებით. მისი მუსიკალური ზომაა 5/8, 5/4, რაც უიშვიათესია. კოსტიუმად იყენებენ აჭარულ ტრადიციულ სამოსს.¹

ცეკვა „ხორუმი“ მოიცავს ქორეოგრაფიული ნახაზის სხვადასხვა ორნამენტულ ფორმებს, როგორებიცაა: მწყობრი სწორხაზობრივი ერთორიგა და ორრგიგა ფორმები, წრიული ერთი, ორი და სამ სართულიანი ფორმა. ხალხურ ვარიანტში „ხორუმი“, ძირითადად ერთმწკრივად ანუ მწყობრის სახით სრულდება, რომელიც შემდეგ წრიულ ფორმას იღებს. ვხვდებით ასევე სართულების პრინციპით გადაწყვეტილ კომპოზიციასაც, რაც დასტურდება აჭარელთა ყოფაში და სხვადასხვა წყაროში.²

„ხორუმის“ საბრძოლო შინაარსის შესახებ მკვლევართა შორის ერთიანი აზრი არსებობს. რაც შეეხება მისი წარმოშობის

¹ ცეკვისა და მოძრაობების აღწერა იხ.: ჯავრიშვილი დ., ცეკვა ხორუმი, საქ. ხალხური შემოქმედების რესპ. სახლი. თბ., 1957, გვ. 36
თათარაძე ავ., ქართული ხალხური ცეკვა, საქ. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 170-171, 354-359

² დავითაძე ემ., აჭარული ფოლკლორი, სბჭ. საქართველო, თბ., 1978, გვ. 65

საკითხს, მეცნიერთა ნაწილი თვლის, რომ ის თავიდანვე საბრძოლო ხასიათს ატარებდა, ნაწილი კი – რელიგიურ-რიტუალურ შინაარსზე მიუთითებს. ოდნავ განსხვავებულია ლილი გვარამაძის პოზიცია, რომელიც „ხორუმის“ მეომრულ შინაარს ეთანხმება და იმავდროულად დასძენს, რომ „ხორუმის“ წინამორბედად მონადირეთა ცეკვა უნდა მივიჩნიოთ...“¹ ლილი გვარამაძე ამ ცეკვაში მართებულად ხედავს:² მონადირეთა ტოტტური ცეკვის, ასევე „ფუნდრუკის“, „ბასტის“ და უბევლესი „თულოს წრის“ ელემენტებს. ის პირდაპირ მიუთითებს ნაყოფიერების რიტუალისთვის მახასიათებელ საცეკვაო კომპონენტებზე.

მკვლევარ რ. ჭანიშვილის პიპოთეზის შესახებ უკვე მოგახსენეთ, მაგრამ, ბატონი რეზო სიფრთხილეს იჩენს და დასძენს: „ხორუმი“ მანიც საფერხულო წყობის უძველესი, ამასთან საბრძოლო შინაარსის ცეკვაა“³.

როგორც ჩანს, ამ ცეკვის თვალნათლივ გამოკვეთილი ნაყოფიერების რიტუალისთვის მახასიათებელი ქორეოგრაფიული კომპონენტები უფრადლებოდ არ დარჩენიათ ლ. გვარამაძესა და რ. ჭანიშვილს, მაგრამ „ხორუმში“ კიდევ უფრო მოჭარბებული საბრძოლო სიუჟეტი ერთგვარ ეჭვს იწვევდა, რაც ამ უკანასკნელის სასიკეთოდ დასკვის გამოტანის მიზეზი ხდებოდა.

„ხორუმის“ ეტიმოლოგის კვლევისას, ნ. მარი ბერძნული „ხოროს“ პირდაპირ ანალოგიას ხედავს. ვფიქრობთ, ცეკვა „ხორუმის“ მირები ბევრად უფრო ძველია ვიდრე, ბიზანტიური ბერძნულიდან დამკვიდრებული მოცეკვავე-მოძღვრალთა გუნდის სახელწოდება ქორო [ბერდ. choros]. ტერმინის შესახებ გარკვეული მინიშნება აქვთ ს. ჯანაშიას, ა.

¹ გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია: მირითადი საკითხები, ო. ეგაძის წინასიტყვაობით, ხელოვნება, თბ., 1957, გვ. 98-99

² გვარამიძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, მე-2 გადამუშავებული გამოცემა, თბ., 1997, გვ. 80

³ ჭანიშვილი რ., წერილები ქორეოგრაფიაზე, თბილ. კულტურის სახ. ინ-ტი., თბ., თანი, 2002., გვ. 91-92.

იმნაიშვილს, ჯ. ნოღაიდელს. გრ. ჩხიგვაძეს და ა. შ. კერძოდ, მათ ყურადღება მიაქციეს იმ გარემოებას, რომ ჭანურ-მეგრული „ოხარი“, ქართული სახლის შესატყვისია და გარკვეული საზოგადოებრივი ერთობის მიმიშნებელი. სვანური „ლალხარ“ – საკრებულოს ნიშნავს, „ლუხორ“ – სულთა საკრებულოს.

ჩვენც ვვარაუდობდით, რომ „ხორუმი“, როგორც საკრალური ცეკვა, შინაარსობრივად იმავე ძირიდან უნდა ყოფილიყო ნაწარმოები, რასაც გულისხმობს ქართული ხორბალი, ან ციხე და სახლი (როგორც ქორ-ბელელა). მეგრულად ხორბალს – ქობალს, ხოლო ჭანურად კი – ქოვალს ეძახნენ. მიუხედავად იმისა, რომ სულხან-საბა ორბელიანს „ხორომი“ „სიტყვის კონაში“ არ შეუტანია, მისივე „სიბრძნე სიცრუისაში“ (მგელი, თხა და თივა) ის დავადასტურეთ: „ერთ ვიწროს ხიდს გავიდებ და ზედ მგელი, ერთი თხა და ერთი ხორომი თივა ესრეთ თითო-თითო გაიტანე...“¹ **როგორც ჩანს, ხორომი**

– გათიბული ბალახის, თვივის კონას ნიშნავს (შდრ. მნამნობარი). აღნიშნულ ტერმინებში ქ-ს და ხ-ს მონაცემლებამ, დაგვაფიქრა იმაზე, რომ ლაზურ-აჭარული „ხორ“, ხომ არ იყო სვანური „ქორ“-ის, ანუ სახლის შესატყვისი? საჭირო მასალების შესწავლის შემდეგ კი, ჩვენი ვარაუდი გამართლდა. მოგეხსენებათ, ცეკვა „ხორუმი“ გურია-აჭარისა და შავშეთ-იმერხევის კუთხინილებაა. **ძველი ლაზები კი სახლს – ო-ხორ-ს =ო-ხორ-ს ეძახნენ** (შდრ. ასევე აჭარულ „ო, ჰოი ნანოსთან“), **ხოლო აჭარლები – „ა-ხორს“²** აჭარული ახორი, სახლის იმ სართულს ეწოდებოდა, საღაც ზამთარში საქონელს ათავსებდნენ.

ჩვენ ერთმანეთს შევადარეთ ქართულ ფოლკლორში დაცული ყველა სართულებიანი ფერხული, გავანალიზეთ მათი ტექსტები, იქ არსებული სხვადასხვა სიმბოლო, შესრულების დრო და ადგილი, სახელწოდებები და მნიშნელოვან დასკვნამდე

¹ სულხან-საბა ორბელიანი, წიგნი „სიბრძნე სიცრუისა“, ქართული პროზა, თბ., სბჭ. საქართველო, 1983, გვ. 72

² ჭეიშვილი გ., ეთნოგრაფიული ექსპედიცია ლაზეთში, <http://www.tsu.edu.ge/ge/faculties/humanities/news/gIP6GFFsJ0QEPOAk5/?p=37>

მივედით. ცეკვა „ხორუმის“ სართულებიანი ფორმა, ისევე როგორც ყველა მისი შეგავსი ფერხული თავისი ასტრალური სიმბოლიზმით, პირდაპირ უკავშირდება ნაყოფიერების საწყისს, რაც მტკაცება მათ სტრუქტურულ ფორმაში, სახელწოდებაში და ტექსტობრივ მასალაში შემორჩენილი ნიშნებით:

1) მოხეური ფერხულის „აპარაბარე“ სახელწოდება პირდაპირ მიუთითებს სინათლის, მოსავლიანობის მფარველ, მზექალის ბარბარესთან კავშირს. ფერხულის ქვეტექსტიდან იყითხება, რომ ღვთაება ბარბარეს, ბარაქისა და ნაყოფის საკეთილდღეოდ, წვიმის მოსვლას შეთხოვდნენ; 2) თუშური „ქორბელელა“ ხატში სრულდებოდა და მისი შესრულებისას თუში თავის მომავალს იკვლევდა. მისი რიტუალობა სასიმღერო ტექსტიდანაც ირკვევა. რაც შეეხება სახელწოდებას, „ქორბელელა“ სახლის სიუხვის, საქონლის გამრავლებისა და მოსავლიანობის სიმბოლოა; 3) მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია თუშურსა და მოხეურ ფერხულებში ლუდის, როგორც საკულტო სასმელის, არსებობის ფაქტიც; 4) სვანური სართულებიანი ფერხული „მირმინქელა“ – სვითზე, წმინდა ცაცჭვათან სრულდებოდა. ხე კი, როგორც ცნობილია, სიცოცხლის სიმბოლოა. ამის გარდა, ის კვირიას სადიდებელი რიტუალის ნაწილიც იყო; 5) ის ფაქტი, რომ მესეხთში, ნაყოფიერების რიტუალში, ბერიკაობაში, აბამენ სამსართულა „სამყრელოს“, კიდევ ერთხელ მიუთითებს ამ ფერხულების ნაყოფიერების კულტთან კაშშირზე; 6) პროფესორ ლ. გვარამაძის განმარტებით, ფერხულის „მადლი მახარობელი“ ტექსტში გაზაფხულისა და ზამთრის ბრძოლა აისახებოდა; 7) ფერხული „ზემყრელოც“ ნაყოფიერებისა და ციური ღვთაებისადმია მიძღვნილი, რასაც ადასტურებს როგორც ტერმინი, ასევე სასიმღერო ტექსტი. მასში ნახსენები პური, ქერი, მზე, თოვლი – ამის ნათელი მაგალითია. ეს უკანასკნელი პარალელს პოულობს მურყვაძის სვანურ კოშკთან, რომელიც ნაყოფიერების ღვთაება კვირიას ეძღვნებოდა. ქართველთა კოსმოგონიური თვალთახედვით თუ ვიმსჯელებთ, სახელწოდება „ზემყრელო“ კოსმიურ სიმბოლიკას უკავშირდება. 8) გურულ-აჭარული „ხორუმი“

ქორწილში სრულდებოდა. მის სახელწოდებაში ნათლად ჩანს ცეკვა „ხორუმის“ აჭარულ-ლაზურ საცხოვრებელ სახლთან „ა-ხორ“, „ო-ხორ-თან“ კავშირი, რომელიც (სახლის სართული) ფუნქციურად უკავშირდება საქონლის ზამთრის საღვამს და შესაბამისად თივასაც. ამდენად, სახელწოდება „ხორუმი“, „ქორბელელას“ მსგავსად, სახლის სიუხვის, საქონლის გამრავლებისა და მოსავლიანობის სიმბოლოა.

ვფიქრობთ, იარუსებიანი ფერხულის ზედა და ქვედა ნაწილები ცასა და მიწას უნდა აღნიშნავდეს.

ნათელია, რომ სართულებიანი ფერხული ქართული საკულტო კოშკისა და ორი ან სამსართულიანი უძველესი ტიპის სახლის კონსტრუქციას იმეორებს, სადაც, შრეობრივი დაყოფა განპირობებულია მისი სხვადასხვა ფუნქციით. გამოწენილი მკლევარი მირჩა ელიადე წერს, რომ უძველესი ადამიანები საცხოვრებელი აღიიღების ათვისებისას იმეორებდნენ სამცარხას შესაქმეს აქტის, ხოლო საცხოვრებელ სახლებს კა ქმნიდნენ ხატად და სახელ კოსმოსისა, რითიც იმეორებდნენ კოსმოგონიას და ამყარებდნენ ჰარმონიას სამყაროში. აღსანიშნავია, რომ ეს კოსმოგონიური მსოფლედვა დევს ტაძრის კონსტრუქციაშიც. ტაძრის სიმბოლურად, სივრცობრივ დაყოფაზე მიუთუთებს ებრაელი ისტორიკოსი იოსებ ფლავიუსი: ტაძრის ეზო სიმბოლურად აღიქმებოდა როგორც ზღვა (წყალი), ტაძრის შუა ნაწილი აღნიშნავდა მიწას, ხოლო „წმინდათა წმინდა“ – ცას.¹

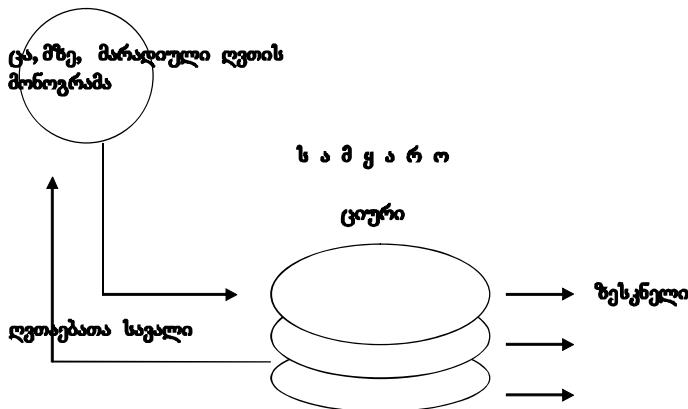
რაც შეეხება საქართველოს მთიანეთში დღემდე შემორჩენილ 4, 5, 6 სართულიან კოშკებს, ისიც ქართველთა კოსმოგონიურ წარმოსახვას იმეორებს. როგორც ვერა ბარდაველიძე აღნიშნავს,² – საქართველოს მთიანეთის საკულტო კოშკები გამომხატველი იყო ცისა და დედამიწის კავშირისა. თუშეთის

¹ Мирча Элиаде, Священное и мирское, Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К.Гарбовского. — М.: Изд-во МГУ, 1994. ст. 34; Иосиф Флавий, Иудейские древности, книга третья, гл. 6. <http://khazarzar.skeptik.net/books/flavius/aj/03.html>

² ბარდაველიძე ვ., აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, ტ. I, (ფშავი), თბ., 1974, გვ. 145

ეროვნული მუზეუმის „კესელოების“ დირექტორმა კი, ბატონმა ნუგზარ ბელიძემ ჩვენთან საუბრისას განაცხადა, – თუშური კოშკებიც ქართველთა კოსმოგონიურ სივრცობრივ დაყოფას ემორჩილებიან. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ კოშკის შეა სივრცე||სწორელი კიდევ რამდენიმე საფეხურად იყოფა, გამომდინარე საჭიროებიდან, ხოლო ზედა და ქვედა სართულები – ზეცასა და ქვეცნელს განასხიერებს.¹

სართულებიანი ფერხულის სტრუქტურული ფორმა



ამდენად, ჩვენი ვარაუდი იმის შესახებ, რომ სართულებიანი ფერხულისაგებულება კოსმიურ დონეებთან არის დაკავშირებული და იმეორებს სამყაროს სივრცობრივ კონსტრუქციას, მსგავსად საცხოვრებელი, სამლოცველო სახლისა და საცხოვრებელ-თავდაცვითი კოშკებისა, არც თუ უსაფუძვლო აღმოჩნდა. ის კოსმოსის საკრალურ სფეროებთან კონტაქტის, კომუნიკაციის საშუალება იყო. თანამედროვე ტემინოლოგით სართულებიანი ფერხული იმავრ მუნდის ნაირსახებაა. აქ ცისა და მიწის კავშირის აღდგენა ხდება ქორეოგრაფიული ფორმით. ჩვენ ვარაუდს ამყარებს ქართველთა კოსმოგონიური მსოფლხედვა,

¹ პირადი ვიდეო მასალა, მოგზაურობა თუშეთში, 13.08.2013

რომელიც მთლიანად მოიცავდა არქაული ადამიანის ცნობიერებას (ქართულ ენაში შემორჩენილი სივრცული ტერმინები, არქეოლოგიური ძეგლები, კიბტოგრამული გამოსახულებები და სხვ.). ეს გლობალურად დასტურდება გამოჩენილი რუმინელი ისტორიკოსისა და მითოლოგის მკვლევარის, მირჩა ელიადეს კალევებში. ყოველივე კი მეტყველებს იმაზე, რომ სართულებიანი ფერხული იქმნებოდა ხატად სამყაროსი, რომლის საშუალებით საკრალურ სივრცეში მიმდინარეობდა შესაქმეს სიმბოლური აქტი, ქაოსის კოსმიზირება.¹

როგორც აღნიშნეთ, „ხორუმის“ ქორეოგრაფიულ ნახაზში ასევე სწორხაზოვან, მწყობრ ფორმასაც ვხვდებით. გაგასენებთ იმ დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას, რასაც ამ ცეკვის ექსპოზიცია და ფინალი იწვევს. ბრძოლიდან სახლისკენ მიმავალი გამარჯვებული ლაშქარი, ერთმანეთის ზურგს უკან მდგარი მოფერხისეთა გაბმული ჯაჭვი, რომელთაც წინ თავმოსამე მოუძღვის.

ამ შემთხვევაშიც, „ხორუმის“ მწყობრი ნახაზისა და მისი მსგავსი სხვა ხალხური ცეკვების ურთიერთშებირისპირების გზით მთელი რიგი საერთო თვისებები აღმოვაჩინეთ: **1. ყველა მათგანი სრულდებოდა ისეთ დროს, რაც მის ნაყოფიერებისა და შეილიერების მფარველ ღვათაებასთან კავშირშე მიუთითებს;**

მურყვამობა-საქმისაის დღესასწაულის შემადგენელი „მელია ტელეფია“ ღვთაება კვირიას დღესასწაულზე, ყველიერის კვირას სრულდებოდა. ამავე დროს იცეკვებოდა ქალაქური „იალის თამაშიც“. „ო, ჰოი, ნანო“, „ბასტის ჩაბმა“, დიღმური „საქორწილო თამაშიბა“, „ძაღლური“ და „ხორუმი“ კი – ქორწილში. **2. ყველა აღნიშნულ ცეკვას ჰყავს მეთაური, რომელსაც ხელში მათრახი, ქმარი, წერტლა, ჯოზი ან ბარდადი აქვს; ვფიქრობთ, განსაკუთრებული ძალის მფლობელი მწყობრის მეთაური, მათრახის ან ჯოზის დაკვრით მონაწილის სიმბოლურ სიკვდილს და მის კვლავწარმოქმნას,**

¹ სართულებიანი ფერხულის სიმბოლიკა. იხ. გელიაშვილი ე.წრის სიმბოლო ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში. ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრის ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგ. ნაშრომი, 2006, თავი III., გვ.58-87

ახალი, გაძლიერებული პოტენციით დაბადებას ასახიერებდა;

3. გაშიშვლება, ჯერ გახდა, მერე ჩაცმა – შემსრულებელთა თავდაპირველ წიაღში და განახლებული ძალებით უკან, ამ ქვეყანაში დაბრუნებას უნდა მიუთითებდეს. რაც შეეხება ტანსაცმლის შემოხევას, რაც ხშირად აღინიშნება ვეგეტატიური ღვთაების რიტუალებში, ადამიანთა მიერ ნაყოფიერების მითოვისებასა და თავის სასიკეთოდ გამოყენებაზე უნდა მეტყველებდეს. შავით შემოსვა კი, ისევე როგორც ხალხის გამურვა, თითქოს ბნელი ძალების თვალის ასახვევი ფანდი იყო; აქ ყურადღებას იპყრობს აჭარული სამოსის აქსესუარიც – წითელი სარტყელი. ზოგადად სარტყელი, როგორც სემიოტიკური სტატუსის მქონე საგანი, გარკვეული სახის მითებთან, ანუ საკრალურ ისტორიებთან, ნარატივებთანაა დაკავშირებული.¹ ეთნოგრაფების კვლევებით დასტურდება, რომ ძველად ძირითადად გამოიყენებოდა წითელი ფერის სარტყელი, რადგან ზუსტად ის ფლობდა მაგიურ ძალას². სარტყელის თავდაცვითი ფუნქცია კარგად ჩანს არქაული ადამიანის სივრცულ რწმენა-წარმოდგენებში. გამოიყენებოდა მაგიურ აქტებში, უზრუნველყოფვით კავშირს ცოცხალთა და მიცვალებულთა სამყაროებს შორის. ვფიქრობთ, სამოსის აქსესუარი – სარტყელი, ისევე ტაზე გარშემორტყმული მის მფლობელზე, როგორც სამყაროზე მისი სივრცული სარტყელი. და როგორც ის იცავს სამყაროს გარე ძალების ნეგატიური ზემოქმედებისგან, ასევე იცავს ადამიანს, გარშემოზღუდავს უარყოფით ძალებს ამულეტი სარტყელიც. ვფიქრობთ, სარტყელი თავის სივრცეში სიმბოლურად კრავს, აერთიანებს ადამიანის სხეულს, სულსა და სამშვინველს, რის შედეგადაც მიიღწევა სულიერების მწვერვალი. **4. მწყობრი ფორმის ფერხისების სახელწოდების ნაყოფიერების კულტის,**

¹ აბაკვლია ნ., ორნამენტიზებული დრო და სივრცე საქართველოს ტერიტორიაზე დაცულ ბრინჯაოს არტეფაქტებზე, უკრ. სემიოტიკა, 25.01.2012. <https://semioticsjournal.wordpress.com/category/>

² Наталья Дмитриевна Кананович (член Белорусского союза мастеров народного творчества). О ПОЯСАХ В СЛАВЯНСКОЙ ТРАДИЦИИ. http://rodonews.ru/news_1279171345.html

ბრუნისაგან ნათელისა და სიკუდილისაგან სიცოცხლის აღდგენას უკავშირდება; „ოპოი ნანო“ დიდი დედის, ნანასაბმი ვედრებას აღნიშნავს. „იალის“ სახელწოდება წარმოშობით არაბული სიტყვიდან „იალლაჰ“ (ოი ღმერთ!) მომდინარე ჩანს, რომელიც თბილისური მრავალეროვანი მოსახლეობის გავლენით ქართული „ჰოი ღმერთო!“ ნაცვლად იხმარებოდა. „ძალური“ შემთხვევითი სახელწოდება არ გახლავთ. ძალური ციკლური სტუმრებისა და ღვთაებების იასტატია. „ხორუმის“ სახელწოდების „ხორ“ ფუძე ჭარულ-ლაზურ საცხოვრებელ სახლთან „ა-ხორ“, „ო-ხორ-თან“ კავშირზე მიგვანიშნებს, რომელიც ფუნქციურად უკავშირდება საქონლის საღვომს და შესაბამისად ხორომსაც (თივის ძნა). „მელია-ტელეფია“-ში ტელიტურელ – უკავშირდება საბასეულ ტულაობას (ფუვილით ძრვა, „თევზთა პეპლვა“; სვანურ ენაში კი - სარგებელს, ტოლს, თანასწორს, სიშიშვლესა და სიტიტვლეს. ტელეფია, ხელური თელიფიას მსგავსი ღვთაებაა. მელია კი – მაქციაა, მტაცებელი. ვფიქრობთ, „მელია-ტელეფიას“ სახელწოდებაში ორი საპირისპირო საწყისის – კეთილისა და ბოროტის სიმბოლური დაკავშირება ხდება სამყაროს ჰარმონიზაციის, ნაყოფიერებისა და კვლავწარმოქმნისათვის.

5. შემსრულებელთა განლაგება – მწობრი ფორმის, ერთმანეთის ზურგს უკან სწორხაზობრივად მოწყობილ მოცემავეთა სვლა: თუ შინაარსობრივად ყოველივე ეს გამოსჭვივის თითოეული საცეკვაო ნიმუშის კომპონენტიდან, მაშინ ფერხულის სწორხაზოვან ფორმას, ერთრიგა ფერხისებს რა სიმბოლური დატვირთვა უნდა აერთიანებდეს? ფორმა ხომ მისი შინაარსიდან გამომდინარებს, გამოსაგალიც სწორედ აქედან მოვიძიეთ. თუ ჩვენ მიერ გამოკვლეულ ნიმუშებში კვლავ დაბადება-შესაქმე უნდა მომხდარიყო, ამისთვის აუცილებელი იყო საწყისში დაბრუნება ანუ იმ ქვეყნად წასვლა. ადამიანს კი იმ სამყაროსთან მხოლოდ ერთი სწორი ხაზი – ჰორიზონტი აშორებდა. სწორი ხაზი ამ შემთხვევაში ჰორიზონტის სიმბოლოა, ერთგვარი ზღვარია, რომელიც შინა და გარე სივრცეებს ერთმანეთისგან მიჯნავდა. ხელმობული, მჭიდროდ მდგარი, მოცეკვავეთა მიერ შექმნილი

პორიზონტალური ხაზი, მტკიცებ გადაბმულ ერთგვარ ჯაჭვს ქმნიდა. ეს იყო ხელოვნურად, ქორეოგრაფიულად შექმნილი ზღვარი, რომლის გარღვევაც ერთგვარ ღიობს ქმნიდა. პერმეტულობის დარღვევა კი განაპირობებდა ორივე სამყაროს პრისონაების საპირისპირო სივრცეში გადანაცვლებას. ამიდნად, მწყობრი ფორმის საცეკვაო ქმედებანიც კოსმოურ დონეებთან არის დაკავშირებული და სივრცის, მიღმიურ რწმენა-წარმოდგენათა კომპლექსს უკავშირდება. რიტუალური სივრცე აქ ვერტიკალურის ნაცვლად პორიზონტალურ პლანში იძლება. სწორი ხაზი სამყაროს მოდელში საიქოსა და სააქაოს შორის მდებარეობს, როგორც გახსნილი სარტყელი. სწორედ აქ გვაქვს საქმე იმ ფენომენთან, რასაც ადამიანის „შორეული მოგზაურობა“ ჰქვას. სწორი ხაზით ხდება საკრალურ ზღვარზე გადაბიჯება, ხოლო „მიხვეული-მოხვეული“ კი — წარადგენერირებით აღსავს იმქვეუნიური გზაა. და როგორც არიადნეს ძაფმა იხსნა და „წინ წარუძღვა“ ლაბირინთიდან უკან მობრუნებული, ურჩხულის დამმარცხებელი თეზევსი, ასევე მიუძღვის წინ ამა ქვეყნის ზღვარს გადასულ მოვერხისებს შორეულ გზაზე გამცილებელი თავმოსამე (მეთაური). ამგვარი მოძრავი ფერხისა, შესაძლოა ითქვას, პიპერისივცობრივი გვრაბა, რომელიც ამქვეუნიურ რეალობას ზემატერიალურ სამყაროებთან აკავშირებდა.

როგორც აღვინიშეთ „ხორუმს“ ორიგა მწყობრი ფორმაც ახასიათებს. ეს მოდელი ნაყოფიერების რიტუალის თანმდევი წესია, სადაც ნათლად იკვეთება ორი საპირისპირო ძალის (კეთილისა და ბოროტის) ერთმანეთთან შებრძოლების ინსცენირება. ასეთი ფორმა შემონახულია სანახაობა-თამაშობებშიც („ნიშხა ნიშხა“, „ქალტაციობა“, „ოდირღილონ“, „საბავშვო მელია ტელეფია“ და „ა, ნიშანი მოგვე ქალი“), რაც მისი სიმბოლური ფორმის ასახსნელად საქმაოდ მნიშვნელოვან მასალას წარმოადგენს. აქ თვალნათლივ იკვეთება ორი საპირისპირო ძალის კონფლიქტი, მოტაცება, კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის კოსმიურ-მითოლოგიური სიუჟეტი. ყოველივე ეს კი აღნიშნულ საფერხისო ქმედებებს

ერთ ციკლში აერთიანებს. სწორხაზობრივი ორი რიგიც ამის სიმბოლური გამოხატულება უნდა ყოფილიყო, ორი განსხვავებული საწყისის, სქესის ან სივრცის კონფლიქტი. მსგავსი სიმბოლური ფორმისაა ძველი ქართული ფერხისა „მზე შინა და მზე გარეთა“ (||მზე შინა), „სამაია“. იქ ნახსენები ნაბადჭავლიანი პერსონაჟი და მენესტევე, ასევე, მოხევეთა ნაბდიანი და საშინელი მწყემსური ქუდით მოსილი მისანი შავი კაცი¹ – ვფიქრობთ, ერთი და იგივე პერსონაჟია, რომელიც სიკვდილსა და ხორურ, ქაოსურ სამყაროს უკავშირდება. „სამაიას“ ტექსტებში დაცული მინიშნებები ნამდვილად ამ ცეკვის ნაყოფიერებისა და დრო-ჟამის ცვლის მითებზე გვესაუბრება. სწორედ ამიტომ, „სამაიას“ საფერხულო ნახაზიც იღებს სწორხაზოვან, მწყრივულ ფორმას (ზღვარკედელი), რაც ორი სამყაროს, შინასა და გარეს, კეთილისა და ბოროტის, დაპირისპირების სიმბოლოდ გვესახება. ასეთივე ფორმისაა ორრიგა საფერხისო სანახაობა „ჰე და რამაშო“, სადაც სამყაროული მითის მხიარული, სახალისო ინტერპრეტაცია მიმდინარეობს. ქართველ მთიელთა კულტმსახურების რიტუალებში კი ნათლად ჩანს ამ მითის გააზრებული მნიშვნელობა, რომელიც ჰარმონიული ცხოვრებისთვის საჭირო აუცილებელ მაგიურ ქმედებას წარმოადგენდა. სვანური „ადრეკილას“ შესწავლისას დადგინდა, რომ ეს მოტივი მთლიანად გასდევს „მურყვამობისა“ და „კვირიას“ დღესასწაულების დრამატურგიას – ორი სოფლის, ორი მხარის შეჯიბრი ნაყოფიერების მოსაპოვებლად.

ამდენად, ორრიგა მწყობრი ფორმის საფერხისო ქმედებები ნაყოფიერების რიტუალის თანმდევი წესია, სადაც ნათლად იკვეთება ორი საპირისპირო ძალის ერთმანეთთან შებროლებისა და გაჯიბრების ინსცენირება. ვფიქრობთ, დროთა განმავლობაში ეს უძველესი ფორმა საფუძვლად დაედო ქართულ ქორეოგრაფიაში არსებულ არა მხოლოდ საბრძოლო, არამედ შეჯიბრის ხასიათის ცეკვებსაც.

ჩვენ მიურ გაანალიზებულ ორრიგა ფერხისებს დღემდე

¹ იხ. ალ. ფაზბეგი, თხზულებანი, ტ.V, თბ., 1950, გვ. 507-508

შეუნარჩუნებია ქსენოფონტეს მიერ აღწერილი მოსინიკების ძველთაძველი საცეკვაო ფორმა, რომელსაც „ხორუმის“ ძირებს უკავშირებენ. ელინური პერიოდის საისტორიო პროზის დიდოსტატის ცნობით, ხალიბები მაშინ მღეროდნენ და როკავდნენ, როდესაც მტერი უყურებდა, ხოლო ნაოსანი მოსინიკები, რომლებიც ქსენოფონტეს მოკავშირები გახდნენ და სამასი ნავითა და მეომრით დაეხმარნენ ბერძნებს მდინარის გადალაზვაში, მტრის შესახვედრად „დაირაზმნენ შემდეგნაირად: ისინი დანაწილდნენ დაახლოებით ასეულებად, მსგავსად გუნდებისა, სწორ მწყობრში ერთი მეორის პირდაპირ... ბრძოლის წინ კი ერთ-ერთმა მათვანმა სიმღერა წამოიწყო — დანარჩენებმა (სიმღერის) რიტმს ფეხი აუწყვეს და გაემართნენ“.¹

ამ ცეკვის ნაყოფიერების რიტუალისთვის მახასიათებელ ქორეოგრაფიულ კომპონენტებს, საუკუნების მანძილზე კიდევ უფრო მოჭარბებული საბრძოლო სიუჟეტი ფარავდა, რაც მეცნიერების მხრიდან ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ დასკვნის გამოტანის მიზეზი ხდებოდა. კვლევისას დადგინდა, რომ მითოსურ ცნობიერებაში ბრძოლა ერთ-ერთ უმთავრეს რიტუალად გაიაზრებოდა. როგორც აღმოჩნდა, არქაული ადამიანისთვის ბრძოლა და მტრის დამარცხება, ისევე როგორც ღვთაებრივი ნადირობა, ყოვლისმომცველი კოსმოგონიური იდეის სიმბოლოდ გაიაზრებოდა. მ. ელიადე წერს, რომ სანამ ადამიანი შეაღწევდა დაუსახლებელ და იღუმალ სივრცეში — ქაოსში, საჭირო იყო ამგვარი მიწების კოსმიზირება. რიტუალის შესრულება, რომელიც კოსმოგონის გამარჯვებას გულისხმობდა, მტერზე აუცილებელი და სასურველი გამარჯვების საწინდარი იყო.² ე. ი. ვიდრე ადამიანი ფეხს შედგამდა ამ ქაოსში, ანუ ბრძოლის წინ, ის აუცილებლად ასრულებდა რიტუალებს,

¹ ქსენოფონტი, ანაბასისი, V,- 4. ოფიმურაზ მიქელაქე, თბ., მეცნიერება, 1967, გვ.100

² Мирча Элиаде, Священное и мирское, Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К.Гарбовского. — М.: Изд-во МГУ, 1994, ст. 28-29, 144; Mircea Eliade, Le Mythe de l'Éternel Retour (Gallimard, 1949), p. 28

რომლებიც სიმბოლურად იმეორებდნენ შესაქმეს აქტს.

ვფიქრობთ, ცეკვა „ხორუმში“ არსებული ქორეოგრაფიული ნახაზი: წრიული (სოლარული, მაგიური), სართულებიანი (სამყაროს მოდელი), სწორხაზობრივი, მწყობრი (ჰორიზონტალურ ჭრილში სივრცეთშორისი ზღვარი) სტრუქტურა და ქართველი მეომრების ხაზგასტულად მოწესრიგებული მწკრივები ჰარმონიული, მოწესრიგებული სამყაროს სიმბოლური განსახოვნებაა, რომელიც უპირისპირდება იმქვენიურ შეუცნობელ ქაოსს. მისი საბრძოლო ხასიათიც სწორედ ამ შეუცნობელთან, ქაოსთან შეერგინებაში გამოისახებოდა (ორმწკრივული ხაზი), რაც კოსმოსთან ერთად სიკეთისა და სინათლის აუცილებელ გამარჯვებას გულისხმობდა. ამით ის ერთგვარად ენათესავება „მურყვამობის“, „აკვირიას“, „ათნიგენობისა“ და სხვა რიტუალების სრულ კომპოზიციას, სადაც ჩვენ ანალოგოურ საფერხისო ფორმებსა და სურათს ვხდავთ. ყოველივე ეს კი საშუალებას გვაძლევს „ხორუმი“ განვიხილოთ არა მხოლოდ როგორც ერთი ცალკეული ცეკვა მიძღვნილი ღვთაებისადმი, არამედ სრული სისტემა, რომელშიც ჩართულია ადამიანისოფის სასიცოცხლო მნიშვნელობის მქონე ყველა აუცილებელი პირობის ჰარმონიზაცია – ნაყოფიერებისთვის ბრძოლის, სამყაროში წესრიგის დამყარებისა და დროულის მსვლელობის კონცეფციები. ნაყოფიერებისა და ომის ღვთაების საერთო ფუნქციებზე მიუთითებს საქართველოში აღმოჩენილი ითიფალური ქანდაკებებიც, რომლებიც, როგორც იდეურად, ასევე პლასტიკით, პირდაპირ კავშირს ავლენენ ცეკვა „ხორუმთან“.

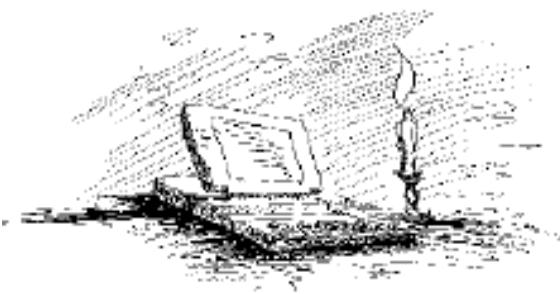
ერთიანი სიმბოლოს სხვადასხვა ვარიანტით გააზრებას, რაც ამ ფორმის ფერხულთა სხვადასხვაგვარ შინაარსობრივ დატვირთვას გულისხმობს, შემდეგნაირად აგხსნით: როგორც ჩანს, აქ საქმე გვაქვს სიმბოლოს, როგორც ერთიანი ნიშნის, იმ თვისებასთან, რომელსაც შინაარსის გაუფერულება ეწოდება. მითების მიხედვით, ნაყოფიერების მოსაპოვებლად საჭირო იყო ბრძოლა. როდესაც სიმბოლოს თავდაპირველმა

შინაარსმა (ნაყოფიერების ღვთაებამ) თავისი აქტუალობა დაკარგა, თანდათან მას მხოლოდ საბრძოლო შინაარსი (საქართველოს ისტორიულ-პოლიტიკური მდგომარეობიდან გამომდინარე), საბოლოოდ კი – გართობა-თამაშობის სახელა შემორჩა. ფორმა, კი როგორც მოგეხსენებათ, უცვლელი დარჩა, სიმბოლოს თვისებიდან გამომდინარე.



დასასრულ დავძენთ, რომ 2013 წლის 28 ოქტომბერს, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრის ბატონ მ. ოდიშარიას ბრძანებით (№03/207), ფოლქლორის სახელმწიფო ცენტრის ინიციატივით, ჩვენი და შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქორეოგრაფიული მიმართულების ხელმძღვანელის, პროფესორ უ. დვალიშვილის, ასევე თ. მუნჯიშვილისა და ბ. ხინთიბიძის ძალისხმევით ცეკვა „ხორუმს“ არამატერიალური კულტურის ძეგლის სტატუსი მიენიჭა.

ଶ୍ରୀକୃତ୍ସମୁ



ნაირა ღვევლაშვილი,

საქართველოს მოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ასოცირებული პროფესორი

თურიზმის რეგიონული განვითარების პროგრამების რეალიზაციის მონიტორინგის სრულყოფის გზები

ტურიზმი წშირად გამოდის რეგიონული განვითარების „ეატალიზატორის“ როლში. ტურისტულ სარგებლობაში ახალი ტერიტორიების ჩაბმა ხელს უწყობს სუსტად დასახლებული და ეკონომიკურად ჩამორჩენილი რაიონების განვითარებას. ამ თვალსაზრისით, ნიშანდობლივივა ევროკავშირის ქვეყნების გამოცდილება. ძველი, დეპრესიული სამრეწველო რაიონების სოციალურ-ეკონომიკური სტრუქტურის ტრანსფორმირება. მათი ეკონომიკის სარეორგანიზაციო ღონისძიებათა კომპლექსში მნიშვნელოვანი ადგილი მომსახურებათა სექტორმა, კერძოდ, ტურიზმმა დაიკავა. ამასთან, ხდება სამრეწველო ეპოქის მემკვიდრეობის შერჩევითად შენარჩუნება და აღდგენა, რათა მას ტურისტული მიმზიდველობა მიენიჭოს და შეიქმნას ინდუსტრიული ერის დასაწყისის რომანტიკული ატმოსფერო. როგორც წესი, მემკვიდრეობის ზონებთან დაკავშირებულია მოშსახურების მცირე საწარმოები (ოტელები, კლუბები, ლუდის პატარა დუქნები და ა.შ.). თვით სამრეწველო ობიექტები მათი გარემომცველი ინდუსტრიული ლანდშაფტებით არცთუ იშვიათად იქცევიან ხოლმე მუზეუმებად და ცის ქვეშ. ჩამორჩენილ რეგიონებში ტურიზმის განვითარების გზით პრობლემის გადაჭრის დადებითი მაგალითები არსებობს დიდ ბრიტანეთში, ირლანდიაში, გერმანიაში, ფინეთში. ახალი ტერიტორიების ტურისტული ათვისების პროცესი არა მარტო ევროპაში, არამედ მთელ მსოფლიოში მიმდინარეობს. ფართოვდება ტურისტული ცენტრების ჩამონათვალი. ტურიზმის ბაზარზე გამოვიდნენ აზის, ჩრდილოეთ აფრიკის, ლათინური

ამერიკის ქვეყნები. ხდება ტრადიციულ და ახალ ტურისტულ მიმართულებებს შორის ტურისტების ნაკადთა გადანაწილება და ა. შ. სწორედ, ტურიზმის დიდი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, აუცილებელია ტურისტული ინდუსტრიის მდგომარეობაზე მუდმივი დაკვირვება, რაც ხორციელდება რეგიონული ტურისტული მონიტორინგის საშუალებით.

რეგიონული ტურისტული მონიტორინგის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნა არის მისი უწყვეტობა და იმ კრიტერიუმების უზრუნველყოფა, რომელიც ყველაზე კარგად ახასიათებს რეგიონში ტურიზმის მდგომარეობას. კრიტერიუმთა ეს ნაკრები მუდმივი უნდა იყოს. ეს საჭიროა რეგიონში ტურიზმის განვითარების შესახებ ანალიზური მაჩვენებლების გარკვეული შესაძლარისობის დაცვის მიზნით. თუ რომელიდაც ეტაპზე ამ კრიტერიუმებში კორექტირება განხორციელდა, იგი უნდა შეეხოს სხვა პერიოდებსაც.

რეგიონში ტურიზმის განვითარების მონიტორინგი რეგიონის მმართველ ორგანოებს აწვდის სრულ ინფორმაციას ამ დარგის მდგომარეობის შესახებ, მასში მიმდინარე პროცესების შესახებ და იმ სოციალური და ეკოლოგიური სიტუაციების შესახებ, რომლებიც ჩამოყალიბდა ამ დარგის განვითარებით რეგიონში.

მონიტორინგის სუბიექტია ტურიზმის რეგიონული ბაზარი, ხოლო ობიექტი – ტურისტული ბაზრის კონიუნქტურა, სტრუქტურული ცვლილებები ტურიზმში და დარგის პირდაპირი და ირიბი შემოსავლები.

რეგიონში ტურიზმის მდგომარეობის შესახებ მონიტორინგის მიერ შეგროვილი ინფორმაცია, წარმოადგენს ამ დარგის შემდგომი განვითარების საფუძველს. სწორედ ამ ინფორმაციის ანალიზით დაისახება ღონისძიებები და დგება რეგიონში ტურიზმის განვითარების გეგმები. ტურიზმის განვითარების რეგიონული გეგმები უფრო დეტალიზებულია ვიდრე საერთო – საქვეყნო გეგმები. ისინი ურთიერთგანსხვავებულიცაა, რადგან სხვადასხვა რეგიონის ტურიზმის განვითარების სხვადასხვა შესაძლებლობა გააჩნია.

ტურისტული ბაზრის მონიტორინგის მაჩვენებლებს მიეკუთვნება: შემომყვანი, გამყვანი ტურიზმის და შეგა ტურიზმის ნაკადები, ტურისტული ხარჯები, ფასიანი მომსახურების მოცულობა, დასაქმება, საშუალო ხელფასი, ინვესტიციების მოცულობა და სხვა.

თუ რეგიონის ხელმძღვანელობა საქართველოში სისტემატურად სრულყოფს ტურიზმის მონიტორინგს, იგი შეძლებს ტურიზმის ეკონომიკური ეფექტიანობის დონის ამაღლებას რეგიონში.

ტურისტულმა მონიტორინგმა უნდა შეასრულოს შემდეგი ამოცანები:

1. დააკვირდეს ტურიზმის სფეროში მიმდინარე პროცესებს;
2. დაახასიათოს და შეაფასოს მომხდარი ცვლილებები;
3. გააკეთოს სოციალურ-ეკონომიკური სიტუაციების განვითარების პროგნოზი;
4. შეიმუშავოს ნეგატიური პროცესების აღმკვეთი რეკომენდაციები.

თავის მხრივ, რეგიონში ტურიზმის განვითარების მონიტორინგს წაეყენება შემდეგი მოთხოვნები:

- სანდოობა (ობიექტურობა) – ინფორმაცია უნდა იყოს სრული და სარწმუნო, იგი გამოკვლეულ მოვლენას სრულყოფილად უნდა ასახავდეს;
 - ოპერატიულობა – ინფორმაციის შეგროვებას და დამუშავებას უნდა მოხმარდეს რაც შეიძლება ნაკლები დრო. ეს საჭიროა ამ ინფორმაციის საფუძველზე მმართველობითი გადაწყვეტილების სწრაფად მიღებისათვის;
 - სისტემურობა – მონიტორინგი უნდა ხორციელდებოდეს გარკვეულ ვადებში გარკვეული ინტერვალების დაცვით.
- ტურიზმის სფეროში მიმდინარე სოციალურ-ეკონომიკური პროცესების სრული ასახვისათვის საჭიროა მისი ხარისხის და რაოდენობრივი მახასიათებლების გაერთიანება. ამ მიზნით და დაკვირვების ობიექტის თავისებურებების გათვალისწინებით მონიტორინგი შემდეგ პრინციპებს უნდა დაეფუძნოს:

- შესაბამისობა – ქვეყნის ტურისტული მონიტორინგის სისტემის შესაბამისობა ობიექტთან;
- სისტემურობა – ტურიზმის მდგომარეობაზე და განვითარებაზე, როგორც სოციალურ-ეკონომიკური პროცესების ერთობლიობაზე დაკვირვება და მისი ურთიერთდაკავშირებული ელემენტების ხასიათის და თვისებების გამოკვლევა;
- დაკვირვების დანახარჯების მინიმიზაციაზე ორიენტაცია, რომელმაც არ უნდა დაზარალოს გამოკვლევის ხარისხი.

ტურიზმის ეკონომიკურ და სოციალურ მაჩვენებლებთან ამ პრიციპებიდან გამომდინარე, თითოეულ რეგიონში შემუშავდება მონიტორინგის მაჩვენებლების სისტემა. ამ მაჩვენებლებმა უნდა უპასუხონ შემდეგ მოთხოვნებს: კომპლექსურობა, ფუნქციონალურობა, დანიშნულება, გამჭვირვალობა, გაანგარიშების სიდიდე, გაზომვის ერთიანი ფორმა.

მონიტორინგის მაჩვენებლების ჩამონათვლის განსაზღვრა და ოპტიმიზაცია ექსპერტული შეფასებით ხდება. ეს მაჩვენებლები უნდა შეთანხმდეს რეგიონის სტრატეგიულ მიმართულებასთან და რეგიონში ტურიზმის განვითარების მიზნებსა და ამოცანებთან.

რეგიონში ტურიზმის განვითარების ძირითად მაჩვენებელთა სისტემა შეიცავს:

- ტურისტული ნაკადის მოცულობას;
- დღე-ღამეში ტურისტული დანახარჯების საშუალო სიდიდეს;
- მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის მდგომარეობას და განვითარებას;
- რეგიონის ტერიტორიაზე ტურისტების მიერ დაყოვნებულ დღეთა რიცხვს.

ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლებიდან არცერთი არ არის უნივერსალური. ამის მიზანი ინფორმაციის არასრულყოფილებაა. თვით შვეიცარიაშიც კი, რომელიც ტურიზმის თვალსაზრისით მაღალგანვითარებული ქვეყანაა, ტურისტული ნაკადების მოცულობაც კი ზუსტად ვერ ისაზღვრება. ამას იწვევს ქვეყანაში და მის რეგიონებში მათი

სხვადასხვა გზით შემოსვლა და ტურისტების საკმაოდ დიდი ნაწილის კერძო სექტორში (კერძო ბინები) განთავსება, რაც აღრიცხვას ნაკლებად ექვემდებარება.

საქართველოს შიგა რეგიონებს ტურიზმის განვითარების მონიტორინგის მაჩვენებლების შესამუშებლად ნიმუშად გამოადგებათ რუსეთის სამხრეთ-ურალის რეგიონის ტურიზმის მონიტორინგის სისტემა. იგი ურთიერთდაკავშირებულ ფაქტორთა შემდეგი ბლოკებისაგან შედგება:

1. განვითარების ფაქტორები:

ა) განთავსების საშუალებები:

- ტიპი, ერთეული;
- რაოდენობა, ერთეული;
- განაშენიანების სიმჭიდროვე, $\text{ერთეული}/\theta^2$;
- დასაქმების დონე, %.

ბ) ტურობიერები, ტურპროგრამები:

- სტანდარტებთან შესაბამისობა, %;
- სიმჭიდროვე, $\text{ერთეული}/\theta^2$;
- რაოდენობა, ერთეული;
- რეკონსტრუქციის დინამიკა, $\text{ერთეული}/\text{თვე}$.

გ) სტრუქტურა და სიმბლავრე:

- მოშახურება: საბანკო – ლარი /თვეში, სამედიცინო – ლარი /თვეში, საფოსტო – ლარი /თვეში.

2. გავლენის ფაქტორები:

ა) ეკონომიკური:

- ტურისტების ფულადი ხარჯები, ლარი;
- ადგილობრივი მოსახლეობის შემოსავლები, ლარი;
- შიდარეგიონულ პროდუქტები წილი, ლარი;
- დასაქმება ტურიზმში, %;
- ბიუჯეტის შემოსავლები საქმიანი აქტივების გააქტიურებებით, ლარი;

ბ) ბუნებრივი:

- გადატვირთულობა: ტურობიერებით ტერიტორიის განაშენიანების სიმჭიდროვე ($\text{ერთეული}/\text{კვ}^2$), მოსახლეობის სიმჭიდროვე (ადამიანი $/\theta^2$), რეგიონის ბუნებრივი გარემოს

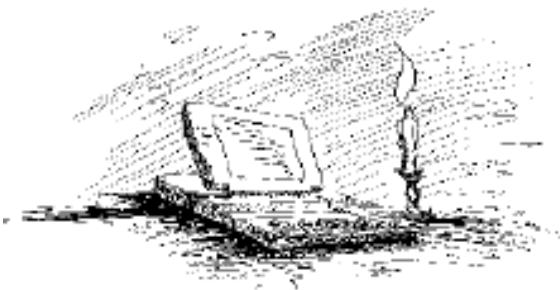
- მიმზიდველობის ექსპერტული შეფასება(%);
- ეკონომიკურობის საერთო დონე: დაბინძურების დონე (%), სამრეწველო საწარმოს რიცხვი (ერთეული), მოსახლეობის ავადმყოფობის დონე (ადამიანი), ტერიტორიის გამწვანების სიმჭიდროვე(%).
3. სოციულტურული:
- ტრადიციები, ხელოსნობა და ხელობა: კულტურის ობიექტის რაოდენობა (ერთეული), სახელოსნოების რაოდენობა (ერთეული);
 - ადგილობრივ თემათან თანამშრომლობა: საჩივრების რიცხვი (ერთეული), ტურიზმიდან შემოსახლების სიდიდე (ლარი), სოციალურ პრობლემათა (მაგალითად დამნაშავეობა) დონე (ერთეული /თვეში).

ამ მაჩვენებლების მეშვეობით ჩატარებული მონიტორინგი რეგიონის ხელმძღვანელობას შესაძლებლობას აძლევს მოახდინოს ყურადღების კონცენტრირება ტურიზმის პრობლემურ ზონებზე და მიაღწიოს მათ დროულ გადაჭრას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ლვედაშვილი ნ. „მენეჯმენტი სოციალურ-კულტურული სტრუქტურისა და ტურიზმის სფეროში“. თბ. 2009
- პერიოდული გამოცემები და ვებ-გვერდები
- Л.М. Гайдукевич, О.С. Мозговая, “Региональное планирование развития туризма”, М., 2011
- Спицын В.В., «Формирование и реализация стратегий маркетинга туризма в регионе», Региональная экономика: Теория и практика, 2008. №11
- Биржаков М.Б., Введение Туризма, М., 2001

ପୁଲତ ଉନ୍ନିଲାଗୀ



ლალი ფერცვაძე,

საქართველოს მოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

აღრიმინება XX საუკუნის ფილოსოფოსთა ნააზრები

იტალიური რენესანსის კულტურისა და ხელოვნების შესახებ უამრავი ლიტერატურა არსებობს. არ დარჩენილა არც ერთი ცივილური ქვეყნის ხელოვნებათმცოდნებისა თუ ისტორიკების ჯგუფი, რომელსაც პელავ და პელავ არ მიემართოს უაღრესად მდიდარი რენესანსული კულტურისათვის და თითქმის ამომწურავი კვლევა არ ეწარმოებინა. მიუხდავად ამისა, საუკუნეების შემდეგაც, ადამიანები მიზნად ისახავენ პელავ მიმართონ ამ უაღრესად საინტერესო პრობლემატიკას.

რა არის რენესანსი? ადამიანის მარადიული მაძიებელი ბუნების და დაუმრრეტელი ენერგიის შემოქმედების ნაყოფი, უზენაესის ნება, თუ ორივე ერთად?

ამ კითხვაზე ამომწურავი პასუხი არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს. როგორც წესი, ისტორია კითხვებს სვამს, რომლებზეც პასუხს იშვიათად იძლევა.

აღორძინება — მთელი ეპოქა ხელოვნების განვითარებაში, რომელიც შუასაუკუნეებს მოჰყვა და პუმანიზმის დამკვიდრებით ხასიათდება. აღორძინების დასაწყისად, ჩვეულებრივ, XIV საუკუნეს ასახელებენ, ხოლო მთელი ეპოქა გრძელდება XIV-XVI საუკუნეებით (ზოგიერთი მკვლევარი უფრო გვიანდელი პერიოდსაც ასახელებს). არსებობს მოსაზრებაც, რომ აღორძინების ეპოქა დაიწყო XIII ს. სიცილიაში მონარქ გიგნშტეინის კარზე.

აღორძინება იტალიაში ჩაისახა. შემდგომ ახალი შეხედულებები თუ მხატვრული ფორმები ევროპის დანარჩენ ქვეყნებში სწორედ აქცევა გავრცელდა, ძველი შუასაუკუნეებისა და ახალი აღორძინების ეპოქის საზღვრად დანტეს შემოქმედება ითვლება.

მკვლევრები რენესანსის ეპოქას სამ პერიოდად ყოფენ: ადრეულ (ტრიჩენტო), მაღალ (კვატროჩენტო) და გვიან (ჩინკვეჩენტო) რენესანსად (ზოგჯერ შუა პერიოდსაც აღნიშნავენ). აშკარაა, ეს პერიოდები არ განიცდის შემოქმედთა ნაკლებობას, რომელთა ინდივიდუალიზმი მათსავე ქმნილებებში გამოვლინდა. მოუხედავად ამისა, თუ კულტურული განვითარების პროცესს გადავხედავთ, ცხადი გახდება, რომ იტალიაში, მთელი სამასი წლის მანძილზე, ეს მიღწევები ხელოვნებაში გუნდურ ხასიათსაც ატარებდა. შემოქმედნი პატარა ჯგუფებად ერთიანდებოდნენ და თითოეული თაობა წინაპართა მონაპოვარს ეფუძნებოდა. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია რენესანსის, როგორც ერთიანი მოძრაობის განხილვა, ისე ცალკეული ტიტანების შემოქმედების განალიზება.

აღორძინების ეპოქაში უნიკალური ისტორიული სიტუაცია იქმნებოდა. დაიწყო შრომის დანაწილების პროცესი, — არ მომხდარა მისი სტანდარტიზაცია. ამასთან, გაფართოვდა ეკონომიკური კაგშირები, პიროვნება თავისუფლად აღიქვამდა სამყაროს, ადამიანი გახდა დიადი, მან გაარღვია ჩაკეტილი სიკრცე და თავად შეიქნა ახალი მიწების აღმოჩენის მონაწილე. სწორედ ამ ახალი მიწების, კერძოდ კი საბერძნეთის კულტურის აღმოჩენამ უდიდესი გავლენა რენესანსულ მსოფლმხედველობაზე, კერძოდ კი მის კულტურაზე მოახდინა.

„რენესანსი“ (აღორძინება) ძველის ძვლავ აღდევნას ნიშნავს, ანუ ძევლი ფორმის ახალი შინაარსისათვის მორგებას, ძველი ფორმებისაკენ ხელოვანთა მიბრუნებას. რენესანსში კაცობრიობის მიერ ადრეულ ეტაპზე შექმნილი ფორმის ან გამოსახვის პრინციპების გამოყენება იგულისხმება, მაგრამ, ყოველ ეპოქას თავისი კონკრეტული შინაარსი აქვს და არც ერთი ეს შინაარსი წინარეს მექანიკურ გამეორებას არ გულისხმობს. მიუხედავად იმისა, რომ მათ ბევრი აქვთ საერთო, განმეორებას მხოლოდ ფორმით შეიძლება წარმოადგენდეს, თუმცა ამას დიდი მნიშვნელობა არა აქვს ეპოქის ესთეტიკური იდეალის გამოხატვის თვალსაზრისით.

როდესაც ლაპარაკია რენესანსის ძირითადი წყაროს,

ბერძნული კლასიკური იდეალის შესახებ, აქ აღნიშნული იდეალი სულაც არ ნიშნავს კაცობრიობის სულიერი განვითარების ამომწურავ საფეხურს, რადგან „სულიერის“ შინაარსი მასში შეზღუდვითაა მოცემული. მიუხედავად ამისა, აქ მაინც ლაპარაკია იდეალურ წონასწორობაზე, — შინაგანსა და გარეგანს შორის მთლიანობაზე. რამდენად სრულია აღნიშნული მთლიანობა — ეს უკვე სადაც საკითხია.

მაშასადამე ძველი ბერძნული ხელოვნებისა და ადამიანის სულიერი კულტურის ესთეტიკური იდეალი არ უნდა მივიჩნიოთ ასილუტურ სიღრმედ, რომლის იქითაც ყველაფერი მთავრდება, ოუმცა, მასში ყოველთვის, აღქმული სინამდვილის მშვენიერი პარმონიული სურათია მოცემული. მიუხედავად ამისა, სამყაროს დიალექტიკური განვითარების კანონი იმასაც გულისხმობს, რომ ძველი სამყარო თავის თავს საკუთრივ ამოწურავს და ამ დროს შემთხვევით არაფერი ხდება.

ქრისტიანული რელიგია ბერძნულ ქანდაკებებში ხორცშესხმულ ღმერთების კერპებს შეეჯახა. ქრისტიანობის ახალი აპოლოგეტები სწორედ ამ კერპებს ებრძვიან. ახალმა რელიგიამ საერთოდ უარყო ქანდაკებაც, როგორც რეალური კერპი.

ბერძნული პანთეონისაგან განსხვავებით, სადაც ღმერთები ჩვეულებრივი ადამიანებივით ცხოვრობდნენ, ქრისტიანობამ ღმერთი უხილავ „ზე“ სამყაროში გადაიტანა და ამით უარყო ხილული, ხორციელი სამყაროს ღვთაებრიობა. ამდენად, ერთი შეხედვით, თთქოსდა მოისპო ხელოვნების სხეულებრივი გრძნობადი არსებობის უფლება — ბერძნული პანთეონისა და მისი ქანდაკებების ხორციელი სილამაზისადმი, რადგან ქრისტიანობამ რელიგიური ჭეშმარიტება უმაღლეს ღირებულებად გამოაცხადა.

კაცობრიობის ისტორიის განვითარებამ კი გგაჩენა, რომ ქრისტიანობა არათუ გარეგნული აუცილებლობით გახდა იძულებული ხელოვნებას დაყრდნობოდა, როგორც რწმენისათვის სასარგებლო და აუცილებელ ატრიბუტს, არამედ იგი თავის არსში ატარებს ხელოვნების საჭიროებას.

გადამერი აღნიშნავს, რომ ქრისტიანობის გავრცელებას ხელი შეუწყო ილუსტრირებული ბიბლიის გამოცემაში. წერა-კითხვის უცოდნარი ადამიანებისათვის, სწორედ ეს ილუსტრირებული წიგნები იყო ერთადერთი წყარო ქრისტიანობის გასაცნობად.¹ მიუხედავად ამისა, შეა საუკუნეები და მისი კულტურა, გარკვეულ პერიოდში, ესთეტიკური იდეალის, ხელოვნების რეალური პროდუქტიულობით უდავოდ კრიზისულ ხანად უნდა ჩაითვალოს.

მაგრამ კრიზისის დროსაც მწიფდება რაღაც ახალი, უფრო მაღალი და ეს არის გონების მოქმედების უმთავრესი პრინციპი. თუ შეა საუკუნეების თეოლოგები ასეთ ძიებაში ჭეშმარიტ პასუხს ვერ პოულობდნენ, თავად ძიების მარადიული პროცესი ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის ნიადაგს ამზადებდა. განვითარება კი სწორედ რენესანსის ეპოქის აუცილებელი პირობაა. სწორედ მან მოახდინა ევროპაში უდიდესი აფეთქება. ამგვარ რენესანსულ აფეთქებას თავისი მიზეზები პქონდა და ერთ-ერთი, უმთავრესი, — ესაა გულწრფელი მცდელობა განსხვავებული, მაგრამ შინაგანად ძალიან ნაცნობი კულტურის აღორძინება-განახლებისა, რასაც თითქმის ყველა სფეროში ანტიკურობის მიბაძვის პროცესი მოჰყვა.

ბერძნებისათვის მთელი სამყარო — ადამიანი და მისი უშუალო გარემოცვაა, — პოლისია, რომელშიც ინდივიდი და მისი მტრები ცხოვრობენ. შეასაუკუნეების რაინდისათვის სამყარო უფრო ფართოა, ვიდრე ბერძნებისათვის. ამ ეპოქის ადამიანისათვის სამყარო ღმერთის ქმნილებაა. ადამიანი ქრისტიანული სამყაროს მოქალაქეა და ფეოდალური პატრიარქალური ინტერესებითა მოცული. აღორძინების ეპოქის ადამიანი თავისი ქვეყნისა და კაცობრიობის ინტერესებით ცხოვრობს.

აღორძინების ეპოქაში მოიტანა ახალი გაგება ბუნებისა, სამყაროსა და ადამიანზე. აღორძინება, როგორც მხატვრული ეპოქა, მოიცავს ორ მიმართულებას: რენესანსულ ჰუმანიზმსა და ბაროკოს. ეს ერთ ეპოქას მკუთვნის და ბევრი

¹ Гадамер Г., Актуальность прекрасного, М., 1991, гл. 267

საერთო აქტო: გრძნობადობა, ჰედონიზმი, ნატურალისტური კონკრეტულობა, ნაივური უბრალოება — მაგრამ ბაროკოსათვის დამახასიათებელია რენესანსის საპირისპირო ნიშნები — „შეითვისოს შეუთაგვებადი“. ზოგიერთი ნიშანი მას აახლოვებს შემდგომი ეპოქის მხატვრულ კულტურასთან.

რენესანსულმა ჰუმანიზმმა ადამიანი ადამიანი — ინდივიდი და დაასაბუთა მისი სიძლიერე, მშვენირება. მისი გმირია ტიტანური პიროვნება — თავისუფალი მოქმედებაში. რენესანსული ჰუმანიზმი — ეს არის პიროვნების თავისუფლება — შუასაუკუნების ასკეტიზმიდან შიშველი სხეულის გამოსახვამდე ადამიანის სხეულის სიმშვენიერის ჩვენება ძლიერი არგუმენტი იყო ასკეტიზმთან ბრძოლაში.

ვაჩვენოთ სამყარო ისეთად, როგორიც არის, ყოველივე ავსნათ მისი საკუთარი ბუნებიდან გამომდინარე — ასეთია რენესანსული ჰუმანიზმის დევიზი. ახალი დროის ადამიანი თვლის, რომ სამყაროს მიზეზი თავად მასშია, მისთვის სამყარო არ საჭიროებს არავითარ მიღმიერ ახსნას.

დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ცნობილმა სპეციალისტმა ბალაშოვმა ჩამოაყალიბა რენესანსული ჰუმანიზმის განსაკუთრებულობა. იგი მიიჩნევს, რომ მხატვრული სახე მერყეობს იდეალურსა და ცხოვრებისეულ რეალობას (ყოფიერებას) შორის. აღორძინების ეპოქაში მაყურებლის გაწმენდა სილამაზით და სიამოვნებით ხდება.¹

აღორძინებამ თავისებურად გადაჭრა სიყვარულისა და ღირსების, სიცოცხლისა და სიკვდილის, პიროვნებისა და საზოგადოების პრობლემა.

და მათც ყველაზე მნიშვნელოვანი იდეა იყო ადამიანის იდეა, — ადამიანისა, რომელიც ღვთაებრივი ნებისგან დამოუკიდებელი გახლდათ, თავის თავის ბატონ-პატრონი, გონიერი, საკუთარი ვნებებითა და ნებით აღსავსე. ასეთი გონიერი და შემოქმედი ადამიანი ახალმა ცხოვრებამ შექმნა და სრულიად ბუნებრივია, რომ ახალი იდეოლოგის ცენტრს სწორედ ახალი ადამიანი იკავებს თავისი აზროვნებით, თავისი გრძნობებით და ძალით.

¹ История западноевропейского театра, Т 1., М., 1956, გვ. 132

ესაა თავისუფალი შემოქმედი არსება, რომელმაც კარგად იცის თავისი დღო, — ადამიანი, რომელსაც აღიდებდნენ და ჰიმნს უძღვნიდნენ აღორძინების ეპოქის მოაზროვნები. სწორედ ადამიანის განდიდებას მიუძღვნა პიკო დელა მირანდოლამ თავისი ნაწარმოები „სიტყვა ადამიანის ლირსების შესახებ“ და აღიარა იგი ღმერთების მსგავსად, ხოლო შექსპირმა გამოაცხადა ადამიანი „სამყაროს მშვენებად“ და „ყოველივე არსებულის გვირგვინად“. ფანატიკოსისა და ასკეტის ადგილი საზოგადოებრივ ცნობიერებაში დაიკავა ძლიერმა პიროვნებამ — თავისუფალმა და გონიერმა ადამიანმა. ჰუმანისტური იდეალის ეს გამარჯვება უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტი იყო, მაგრამ ძლიერი ინდივიდის კულტი თავის თავში არა მარტო პროგრესულ აზრს შეიცავდა, იგი, ასევე გამოავლენდა ადამიანის უარყოფით თვისებებს: ეგოიზმს, ამპარტავნობას, თავკერძობას.

აღორძინების ეპოქისათვის უმნიშვნელოვანესი თავისუფლების იდეა იყო და მან ცენტრალური ადგილი დაიკავა რენესანსის იდეოლოგიაში. ამდენად, ახალი კულტურის ადამიანები, თავისუფლების იდეას, როგორც ადამიანის ყველაზე ძვირფას მონაპოვარს, თავისი დროის მთავარ სიმბოლოდ თვლიდნენ. იმ დროს არავის სერვანტებს უკეთესად არ გამოუხატავს ეს აზრი: დონ-კიხოტი მიმართავს სანჩიოს: „თავისუფლება სანჩიო, ეს არის უდიდესი სიკეთე, რომელიც კაცობრიობას ზეცამ აჩუქა. მას არ შეედრება ყველაზე ძვირფასი განძი, რომელიც მიწასა თუ ზღვის ფსკერზეა მოთავსებული და პირიქით, მონობა უდიდესი უბედურებაა, რომელიც ადამიანს შეიძლება დაქმართოს“.¹

აღორძინების ეპოქის ძირითად მახასიათებლებიდან არ შეიძლება არ გამოვყოთ ბუნებისადმი ახლებური დამოკიდებულება. შუასაუკუნის ადამიანებს ეპლესია უკრძალავდა ბუნებით ტკბობას. ახალი ადამიანისათვის გარემომცველი სამყარო მისი მოღვაწეობის ობიექტი იყო. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები თავს აღწევდნენ თეოლოგიას

¹ История западноевропейского театра, Т 1., М., 1956, გვ. 132

და არსებობის უფლებას მოიპოვებდნენ ეპოქის უდიდეს მიღწევებში. მალე სწორედ მეცნიერება ხდება ადამიანების მეგზური.

ბუნების მეცნიერული შესწავლის პარალელურად დაიწყო მისი პოეტური აღქმა. ადამიანმა იგრძნო ბუნების მშვენიერება და ყოველივე ეს ასახა პოეზიასა და ფერწერაში.

ჰუმანისტები მიიჩნევდნენ ადამიანის გრძნობადი, ემოციური ცხოვრების გამოსახვის აუცილებლობას. ეს უაღრესად მძიმე დარტყმა იყო შუასაუკუნეების ასკეტური იდეოლოგიისადმი. გრძნობადობის გამოსახვა, სიყვარულისადმი პრიორიტეტის მინიჭება, ბუნებრივად აისახებოდა პოეზიასა და პროზაში და ხელს უწყობდა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ახალი დარგების განვითარებას.

ჰუმანისტები იმავდროულად მოითხოვდნენ, რომ ხელოვნებას დაქმდია უხეში გრძნობადობა, მაგრამ ეს გრძნობადი საწყისი სულ უფრო მეტად ვლინდებოდა. პაზინგა თავის ნაწარმოებში „სტატიები აღორძინებაზე“ სწორედ იმით იწყებს, თუ როგორ განცხრომასა და თავაშვებულობას მისდევდა ფუფუნებისაკენ მიღრეკილი საზოგადოება. მატერიალური დაინტერესება, პირადი მოთხოვნილების დაგმაყოფილება, — აი ეს იყო ამ საზოგადოების ქცევის მამოძრავებელი.

მ. ბახტინი თავის შესანიშნავ წიგნში „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუასაუკუნეებისა და რენესანსის მხატვრული კულტურა“ განმარტავს, თუ როგორ უნდა გავიგოთ გრძნობადობის გამოვლენა შუასაუკუნეებისა და რენესანსის შემოქმედებაში. ბახტინი წერს: „რაბლეს ნაწარმოებში ჩვეულებრივ აღნიშნავენ ცხოვრების მატერიალურ-სხეულებრივი საწყისის გამოხატვის უპირატესობას. სხეულის, ჭამის, სმის, სექსუალური ცხოვრების სახეთა შექმნას. თავად ეს სახეები უაღრესად გადაჭარბებული ფორმით, ჰიპერბოლიზებულადა მოცემული. ვ. რაბლეს „სხეულისა“ და „მუცლის“ უდიდეს პოეტად აცხადებენ. სხვები აღნიშნავენ მის „უხეშ ფიზიოლოგიზმს“, „ბიოლოგიზმსა“ და „ნატურალიზმს“ და ა. შ. ანალოგიურ მოვლენას, მაგრამ

არა ისე მკვეთრად გამოსახულს, პოულობენ აღორძინების სხვა წარმომადგენლებთან (ბოკაჩი, შექსპირი, სერგანტესი) და ამას განმარტავენ, როგორც სწორედ აღორძინებისათვის დამახასიათებელ „სხეულის რეაბილიტაციას“ და როგორც შუასაუკუნების ასკეტიზმზე რეაქციას. ხან კი ამაში ხედავენ აღორძინების ბურჟუაზიული საწყისის ტიპურ გამოვლინებას, ე. ი., „ეპონომიკური“ ადამიანის მატერიალურ ინტერესს მის კრძო, ეგოისტურ ფორმაში.

ყველა ეს და ამის მსგავსი ახსნა სხვა არაფერს წარმოადგენს, თუ არა მატერიალურ-სხეულებრივი სახეების სხვადასხვა ფორმის მოღვრიზაციას აღორძინების ლიტერატურაში. ამ სახეებზე გადააქვთ ის მსჯელობა, რომელიც „მატერიალური“, „სხეული“, „სხეულებრივი“ ცხოვრებაზე“ მიიღო შემდგომი საუკუნეების მსოფლმხედველობაში. ამასთან, მატერიალურ-სხეულებრივი საწყისის სახეები რაბლესთან (და ასევე აღორძინების მწერლებთან) წარმოადგენს სახალხო სიცილისეული კულტურის, ყოფიერების იმ განსაკუთრებული ესთეტიკური კონცეფციის მემკვიდრეობას, რომელიც დამახასიათებელია ამ კულტურისათვის და, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება შემდგომი საუკუნეების ესთეტიკური კონცეფციისაგან. ამ ესთეტიკურ კონცეფციას ბახტინი პირობითად გროტესკულ რეალიზმს უწინდებს.

მატერიალურ-სხეულებრივი საწყისი გროტესკულ რეალიზმში თავის სრულად სახალხო, დღესასწაულებრივ და უტოპიურ ასპექტშია მოცემული. კოსმიური, სოციალური და სხეულებრივი აქ განუყოფელ ერთიანობაშია მოცემული, როგორც განუცალკვებული ცოცხალი მთლიანობა და ეს მთლიანობა – მხიარული და საიკეთოა.

მ. ბახტინი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ გროტესკულ რეალიზმში მატერიალურ-სხეულებრივი სტიქია დადგებოთ საწყისს წარმოადგენს და აქ მოცემულია ეს სტიქია არა მის კერძო-ეგოისტურ ფორმაში და არა ცხოვრების სხვა ფორმებისაგან მოწყვეტილად.

სხეული და სხეულებრივი ცხოვრება, ბახტინის აზრით,

ატარებს კოსმიურ და ერთდროულად სახალხო ხასიათს. ეს არაა სხეული და არც ფიზიოლოგია ვიწრო და თანამედროვე გაგებით. ისინი ბოლომდე ინდივიდუალიზებულნი არ არიან და არც დანარჩენი სამყაროსაგან შემოსაზღვრულნი. მატერიალურ-სხეულებრივი საწყისის მატარებელს აქ არც განკერძოებული ბიოლოგიური ინდივიდი, და არც ბურუჟიული ეგოისტური ინდივიდი კი არ წარმოადგენს, არამედ – ხალხი. ამასთან, ხალხი თავის განვთარებაში მარადითულად მზარდია და განახლებული. ამიტომ ყოველივე სხეულებრივი აქ იმდენად გრანდიოზულია, გადაჭარბებულია, უზომოა, რომ ეს გადაჭარბება ატარებს დადებით, დამამტკიცებელ ხასიათს. ბაზტინის თვალსაზრისით, სწორედ ამ კუთხით უნდა შეფასდეს სხეულებრივის გამოსახვა რენესანსულ კულტურაში.¹

ჩვენ შევეცადეთ მოკლედ ჩამოგვეყალიბებინა აღორძინების ეპოქისათვის დამახასიათებელი ძირითადი პრინციპები. მაგრამ დღესაც, 21-ე საუკუნეში, არ ცხრება საუბარი აღორძინების ისტორიულ მნიშვნელობასა და მორალიზებულ ბრალდებზე. ჩვენი მიზანია – გავარკვიოთ სხვადასხვა ავტორთა თვალსაზრისი რენესანსის ეპოქის შესახებ.

იაკობ ბერკპარდტმა და მიშლემ თითქმის ერთდროულად, პირველებმა დაინახეს რენესანსში კულტურის განსაკუთრებული ტიპი და ნათლად გამოყოფილი ეპოქა. ი. ბერკპარდტმა დახატა ამ ეპოქის უნივერსალური თვისებები და შეადარა იგი, როგორც რადაც თავისი ბუნებით მონოლითური, სხვა ეპოქის მონოლითი – შუასაუკუნეებს.

რენესანსი წარმოგვიდგა, როგორც „სამყაროსა და ადამიანის აღმოჩენა“, როგორც ენერგიული და მიწიერი, ხშირად სისხლიანი ვწებების მქონე აღამიანების დრო. ეს ადამიანები ცრურწმენისაგან არ იყვნენ თავისუფალნი, მაგრამ იყვნენ გულგრილნი რელიგიისადმი, რეალისტები, ძლიერი ხსიათით, მგრძნობიარენი ფორმის სილამაზისადმი, არტისტიზმით აღსავსენი. ეს კოლორიტული სურათი წინააღმდეგობაში

¹ Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1990, გვ. 24-25

იყო ბერკპარდტის გენიალურ ინტუიციასთან, რომელიც ღვთისმოსავი იყო, მაგრამ სწორედ მის გაზრებაში გამოჩნდა რენესანსული გაზაფხულის სადღესასწაულო ფერები.¹

აღორძინება მსოფლიო მნიშვნელობის სულიერი გადატრიალება იყო, რომელიც უნიკალობით გამოირჩეოდა და მოხდა მცირე რეგიონში, უმეტესად იტალიის რამდენიმე ქალაქში: ფლორენციაში, რომში, ვენეციასა და ნეაპოლში. წინამდებარე უდიდესი კულტურული ეპოქებიდან აღორძინება არაჩვეულებრივი სწრაფი განვითარებით გამოირჩევა. სწორედ ამიტომ მისი შესწავლისას ვხვდებით განსხვავებას ეტაპებს, მიმართულებებს, პიროვნებებს შორის. სახეზეა არა კულტურის სინქრონული მდგომარეობა, არამედ მისი დიაქრონია, აღორძინება როგორც მოვლენა. ამდენად, მით უფრო აუცილებელია გამოვავლინოთ „რენესანსობის“ არსი, ე. ი., რაღაც სპეციფიკური შინაგანი თვისება, რაც საშუალებას მოვცემს გავაერთიანოთ სხვადასხვაგვაროვანი და მოძრავი ფერმენტი თეორიულ-ისტორიული ცნებით და არ დავიყენოთ მისი მრავალფეროვნება სქემამდე, რომელსაც უნარი არ შესწევს – შეითვისოს „უხერხული“ ფაქტები.

სისტემური მიღების შეთვისების ამოცანა გენეტიკურთან, რომელიც დგას თანამედროვე პერიოდის მეცნიერების წინაშე, აღორძინების შემთხვევაში უფრო ღრმავდება იმის გამო, რომ კულტურის ტიპებთან მასშტაბურობის შეპირისპირებისას ეს უფრო გარდამავალია. აღორძინების შემოქმედი, ცნობიერად ეყრდნობოდნენ ანტიკურ მემკვიდრეობას და ამავე დროს შუასაუკუნეების ანაბეჭდიც ემწენდათ, რომლის ღირებულება და ლოგიკა, ერთი შერიც თუ დაძლეული იყო, მანც შერჩენოდათ, შესაძლოა გადასხვავერებული სახით, თავად რენესანსულ აზროვნებაში. ამასთან ერთად, აღორძინება შეიძლება განვიხილოთ როგორც მზადება XVII ს. მეცნიერული და ფილოსოფიური რევოლუციისა, უფრო ფართოდ, როგორც – ახალი დროის დასაწყისი. აქედან გამომდინარე, ჩვეულებრივი

¹ Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1990, гл. 5

მცდელობაა, აღორძინების ანალიტიკური დაყოფა მოვახდინოთ მის შემცველ ელემენტებზე, რომელიც წარსულს ან აწყმოს მიეკუთვნება. გამოვსახოთ იგი, როგორც გაგრძელება, ან განხეთქილება შუასაუკუნეებთან, ან როგორც „ძველისა“ და „ახალის“ ბრძოლის ერთიანობა. მაგრამ, სამწუხაროდ, აღორძინება, როგორც ასეთი, ამ დროს ხელში გვადნება. ამ კულტურულ ეპოქაზე ათასწლეული კამათის მიღმა დგას რეალური სიძნელე – ისტორიული გავიგება აღორძინების გარდამავლობისა მის შეფარდებით მთლიანობასთან.

აღორძინების შესახებ დასავლელმა მეცნიერებმა 1950-1970 წლებში უამრავი შესანიშნავი კონკრეტული აღლვები აწარმოეს: ხელოვნებაში, ლიტერატურასა და სოციოლოგიაში. მათ აღიარეს, რომ „აღორძინების“ ცნება მოიცავს განუმეორებელ ისტორიულ რეალობას, მაგრამ ამ ცნებას გაღარიბების საშიშროების გამო, რათა არ დაემახინჯებინათ საქმაოდ მკვეთრი დეფინიციის მეშვეობით, მკვლევრები თუკი საერთოდ საუბრობენ რენესანსულ კულტურაზე, უმეტესად იხრებიან „აღორძინების“ „პრულარიზმის“ იდეისაკენ.

უნდა შევცადოთ, იტალიური აღორძინება გავიგოთ, როგორც აზროვნების წესი და მსოფლმხედველობა, იტალიური ქალაქის ცხოვრების განსაკუთრებულობისაგან განუყოფელი; განუყოფელი თავისი სოციალურ-ფიქოლოგიური ნიადაგიდან, დასავლეთ-ევროპული, ანტიკური და ქრისტიანული მემკვიდრეობისაგან. სამყაროსული ხედვისათვის ნიშანდობლივია არა ცალკეული იდეები და განწყობები, არამედ მათი განსაკუთრებული შერწყმა. მოკლედ ის, რაც წინააღმდეგობრივ და რთულ მიმდინარეობებს, ასპექტებს, ეტაპებს „რენესანსში“ გადააქცევს რაღაც მთლიანობად. არა მონოლითურ, არა ერთგვაროვნულ, არა სწორხაზოვან, არამედ უამრავ, გარდამავალი ასპექტების მქონე ჰიბრიდულ ფორმებად და მაინც რაღაც მთლიანობად.

პ. კრისტეფორი აღორძინების, როგორც ისტორიული პერიოდის, არსებობას თავისი განსაკუთრებული ფიზიონომით არ უარყოფს, მაგრამ სკპტიკურად მიიჩნევს ამ პერიოდს მისცეს რაღაც ზოგადი და ნათელი განსაზღვრება. მას „აღორძინების

პრობლემის“ გაგებაც კი არ სურს, — მიაჩნია სპეცულაციურად, რაღაც წყაროთა მყარ ნიადაგზე არ დგას. სხვა დიდი სპეციალისტები — ე. გარენი, ფ. შაბო, დ. კანტიმოროვი, უ. ფერგასონი, მ. სალმი, და სხვები — ასევე მიაჩნევენ, რომ მათ წინაშეა ორიგინალური კულტურული ეპოქა და ამ ეპოქის გაგება, როგორც „გარდამავალის“ ეკლექტიკური აზრით. შეიძლება შეამციროს მისი ინდივიდუალური განუმეორებლობა, მისი შენაგანი ერთიანობა და რომ აღორძინების გასაგებად უნდა ამოვიდეთ მისი საკუთარი თვისებებიდან და არა მისი წინამორბედი ან შემდგომი კულტურის ტიპების შეჯერებისაგან. ამგვარად, სინთეზი აუცილებელია, მაგრამ ამავე დროს სახიფათო. სინთეზი საჭიროა, მაგრამ ისეთი, სადაც აღორძინება წარმოსდგება მრავალმნიშვნელოვან წინააღმდევობრივობად, რათა იგი აღარ გამოისახებოდეს „ტრადიციასთან შესაბამისობაში, ზუსტი და განსაზღვრული ნიშნებით, მკეთრი საზღვრებით, ისეთივე მთლიანი და ჩაკეტილი თავის თავში, როგორც შესაბამისი ჩაკეტილი პერიოდი შუასაუკუნეებით სახელდებული“.

სინთეზი საჭიროა, მაგრამ შესაძლებელია კი ის ასეთი პირობით?!

უ. ფერგუსენი მიუთითებდა, რომ „სპეციალისტს უნდა ჰქონდეს ამ ეპოქის განსაზღვრული ფართო კონცეფცია“, მაგრამ „მოცემული განსაზღვრება ამ დროის ცივილიზაციის უნივერსალურ ნიშნებად არ უნდა გამოიყურებოდეს“. ჩ. ვაზოლი აღიარებს „კულტურული კლიმატის ერთიანობას“, მაგრამ მოითხოვს „რენესანსის პლურალისტურ გაგებას“.

ჰაზინგა ააროტესტებდა სიტყვა „რენესანსის“ — კონკრეტულ ისტორიული მნიშვნელობისა და საზრისის დაკარგვას. „როცა მე ვსაუბრობ იტალიურ აღორძინებაზე, ჩემ თვალწინ არის ის, რაც დონატელოსა და ტიციანს შორის არის და არა მეტი.¹ „ის, რასაც ჩვენ რენესანსს ვუწოდებთ, არის რაღაც შეერთება კლასიციზმისა რაინდულთან და

¹ Huizinga J., Geschichte und kultur, Gesammelte Aufsätze, Stuttgart, 1954, გვ. 72

ქრისტიანულ თვისებებთან. კლასიკური ელემენტი აქ საკმაოდ ძლიერია, მაგრამ არა განმსაზღვრული“¹, ე. ი., რენესანსი ჰაინგას თვალსაზრისით, არის ელემენტების შეერთება. თთოვეული დაიბადა პირველად, მაგრამ არა რენესანსში. ჰაინგა არ განმარტავს, როგორია თავად შეერთების ხარისხის კულტურულოგიური სტრუქტურა, ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ მას სინთეზის შესაძლებლობაში ეჭვი ეპარებოდა.

საგულისხმოა ლოსევის თვალსაზრისი, რომელიც ჩამოყალიბებულია მის წიგნში „აღორძინების ესთეტიკა“. აქ ლოსევი აქცენტს აკეთებს იმაზე, რასაც იგი „ტიტანიზმის შებრუნვებულ მხარეს“ უწოდებს და საბოლოო ანგარიშით გმოსს აღორძინებას იმის გამო, რომ იგი მანკიერად და კატასტროფულად ესწრაფვის დაამკვიდროს ინდივიდის იდეა – განადიდოს, გააღმიროს ცალკეული ადამიანი ზეპიროვნეულამდე ასოლუტური ხასიათის საყოველთაო (ან თუ გნებავთ კოლექტიური) ღირებულებების საზიანოდ. ლოსევის წიგნის მნიშვნელოვანი მხარეა ის, რომ კლასიკური რენესანსული კულტურა მასში წარმოგვიდგება როგორც წინააღმდეგობრივი, არაერთმნიშვნელოვანი დრამატული, ერთი სიტყვით, ამ თვალსაზრისით, მართლაც კულტურული და არა როგორც „პარმონიული“, უშფოთველი, რომელიც იწვევს გულგრილობის ტოლფარდ მოწიწებულ თრთოლვას. ამასთან, ლოსევი გამოხატავს სწორედ ისტორიულად განსაზღვრულ მსოფლადქმას, ანუ ისახავს არა ფენომენოლოგიურ, არამედ კულტუროლოგიურ ამოცანას. და ბოლოს ლოსევის წიგნს ახასიათებს პირადი შეფერილობა, უზარმაზარი შინაგანი ძალა, რომლის მეოქმებითაც განუწყვეტლივ მეორდება, იბეჭდება ადამიანის ცნობიერებაში მორალისტური შეფასება.

ამგვარად, ზემოთ ჩამოვლილ ავტორთა შეჯერებისას აღმოჩნდა საქმაოდ არეული და არც თუ იოლი ისტორიოგრაფიული სიტუაცია, გამწვავდა აღორძინების კონცეფციის მოთხოვნა, რომელიც თითქმის არასდროს მთლიანად არ გამქრალა. სიფრთხილეს იჩენენ იმის გამო,

¹ ოქე; გვ. 147

როგორი უნდა იყოს სინთეზი, მაგრამ არ არის კონსტრუქციული მოსაზრებები.

გასაგებია, რომ აღორძინების ძველი მეტაფიზიკური ახსნა აღარ განმეორდება. ბევრი ინტერპრეტაცია დაინგრა, არა შეოლოდ იმიტომ რომ მათი ფუნდამეტი მყიფე იყო, არამედ იმიტომ, რომ თავად მათი სტრუქტურა არასაკმარისად მოქნილი გახლდათ, რათა შეეთავსებინა მოუხერხებელი ფაქტები და წინააღმდეგობრივი მაგალითები. რენესანსის ინტერპრეტაცია იმ შემთხვევაშიც არადამაჯერებელი იქნება, თუ მისი მოქნილობა არასაკმარისად სტრუქტურული, არასაკმარისად ლოგიკურად ხსრტი აღმოჩნდება. ე. ი. მოქნილობა და შემწყნარებლობა უნდა იყოს აღორძინების, როგორც კულტურის ტიპის კონსტრუქციაში და შეადგენდეს არა უბრალოდ რენესანსული პლურალიზმის კონსტატაციას, არამედ გამოარკვიოს საწინააღმდეგო ელემენტების აუცილებელი ისტორიული შეფარდება.

იტალიური აღორძინება – როგორც მთლიანობა, არა რაღაც გაშუალებული საერთო თვისებაა – თანაბრად შემცველი და აბსტრაგირებული მრავალგვარ ფენომენთა უსაზღვრო ისტორიული რეალობისა. საჭიროა გავიგოთ გადამწყვეტი ტენდენცია კულტურის თვითცვალებადობის პრინციპით. უნივერსალური მხოლოდ იმ ზომით, რომლითაც საერთოდ გამართლებულია უნივერსალობის გამოყენება იმ მიზნით, რომლითაც საქმე გვაქვს განუმეორებელ აღორძინებასთან და არა რაიმე სხვასთან.

იტალიური აღორძინება – როგორც მთლიანობა არ ემთხვევა თავის ებბირიას. ეს უფრო ღრმა წყობის რეალობაა. მისი განახლება ნიშნავს ვიპოვოთ თავად რენესანსობის დაძაბული, უკიდურესი არსი, ვიმუშავოთ იდეალიზებულ კულტურის სახეზე.

ლ. ბატკინი თავის „წიგნში „ლეონარდო და ვინჩი“ აღნიშნავს, რომ არც ისე დიდი ხნის წინ ჩვენს ისტორიოგრაფიაში იყო კამათი „მსოფლიო აღორძინებაზე“. ამ თვალსაზრისის მომხრეები აღორძინებაში ხედავდნენ სტადიას, რომელიც თავის

ევოლუციაში გადაიტანა ყველა კულტურამ. მაგალითად ჩინეთმა VIII ს., საქართველომ XIII ს., ცენტრალურმა აზიამ XV ს. და ა. შ. ასე რომ დასავლეთ-ევროპული აღორძინება ჩანდა გვიანდელ ვარიანტად არათანაბარ გლობალურ მოძრაობაში, შობილი პირველად შორეულ აღმოსავლეთში პეტრარკას დაბადებამდე 7 საუკუნით ადრე. რენესანსის მთავარ ნიშნებად თვლით „კლასიკურ“ მეტკვიდრეობას და „პუმანიზმს, როგორც ადმიანური პიროვნების აკტოონომიურობის დაცვას“. ამ თვალსაზრისის მოწინააღმდეგები უმეტესწილად პრინციპულ განსხვავებას ასახელებრ, სოციალურ გარემოსა და ევროპული რენესანსის შედეგებს. ასეთი მითითებები არასაკმარისია, მსგავსება არ მტკიცდება, თუ ჩავწედებით შინაგან ლოგიკას და რენესანსის აზრობრივ წყობას.

უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულ მოსაზრებას ყველა აღმოსავლეთმცოდნე არ ეთანხმებოდა. კულტურას ვერ გავიგებთ, თუ ყურადღებას არ მივაქცევთ მის ფორმას და არომატს, მის განსაკუთრებულობას. თითქოსდა მსგავსია რაღაცა თვისებები, მაგრამ ისინი იძენებ სრულიად სხვაგვარ აზრს სხვადასხვა მსოფლმხედველობით სტრუქტურაში, კონკრეტულ კულტურულ კონტექსტში თავისთავად ისინი შინაარს მოკლებულნი არიან და არ შეიძლება იყვნენ „რენესანსული“, „პუმანისტური“ ან კიდევ რამენაირი. ისინი არ სებითად გადაიქცევიან მხოლოდ ცხოვრებისა და აზროვნების გარკვეული სტილის ორიგინალობაში, სპეციფიკურში – მხოლოდ აღორძინებისათვის დამახასიათებელ კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებაში ე. ი. ევროპულში.¹

ამგვარად, მეტ-ნაკლებად გამოიკვეთა მე-20 საუკუნეში შემუშავებული თვალსაზრისი აღორძინების, როგორც კულტურის განსაკუთრებული ტიპის შესახებ. აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს თავად აღორძინების კონცეფცია. როგორც ვნახეთ, ნაწილი იხრება აღორძინების „პლურალიზმის“ იდეისაკენ, ნაწილი „პიბრიდული ფორმის

¹ Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1990, გვ. 11

მქონე, მაგრამ მაინც მთლიანობაზე“, საუბარია „სინთეზზე“, „სპირალურ“ განვითარებაზე და ა. შ. უნდა აღინიშნოს, რომ რენესანსული კულტურის ცალკეულ წარმომადგენლებზე არსებობს მეტად საინტერესო კვლევები, მაგრამ ჯერ კიდევ დავას იწვევს რენესანსის, როგორც კულტურის ტიპის ერთიანი კონცეფცია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Гадамер Г., Актуальность прекрасного, М., 1991
- История западноевропейского театра, Т 1., М., 1956
- Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1990
- Баткин Л., Леонардо да Винчи и особенности, М., 1990
- Huizinga J., Geschichte und kultur, Gesammelte Aufsätze, stuttgart, 1954
- Лосев А., Эстетика Возрождения, М., 1978

მარინა ხარატიშვილი,
საქართველოს მოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული
პროფესორი

ჟიქრები შურნალისტიკაზე ურნალისტიკას ახალი წიგნით ხელში (რუცენზია)

თანამედროვე თეორია ცივილიზაციის რამდენიმე მოძელს იცნობს და ყველა მათგანში მისი განვითარების უმთავრესი მამოძრავებელი ინფორმაციაა. ცივილიზაციის დაღუპვისა ან ახალში გარდასახვის შემთხვევაშიც თუ რაიმეს იღებს კაცობრიობა მისგან, ესეც ინფორმაციაა, რომელიც, როგორც თესლი, საწყისი რჩება და ღვივდება ახალ ნოენირ ნიადაგში და ახალი საზოგადოების ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. ამდენადაც დიდია ინფორმაციის მნიშვნელობა და ღირებულება. ეს ოდითგანვე ცონბილი იყო, ამიტომაც ძველად ინფორმაციას უფრთხილდებოდნენ, ასაიდუმლოებლენ და მისი მფლობელები პრივილეგირებულ ფენას ქმნიდნენ. დღეს ამ მხრივ მდგომარეობა შეიცვალა, გახსნილი საზოგადოება ინფორმაციის ხელმისაწვდომობასა და თავისუფლებას განაპირობებს, თუმცა ისევ რჩება ძველებურად დაფარვა, გასაიდუმლოების „ხელუხლებელი კუნძულები“, მაგრამ ეს სხვა საუბრის თემაა.

თიხის ფირფიტების, ეტრატების, პალიმფსესტების ეტაპის გავლის შემდეგ გუტენბერგის გენიალურმა გამოგონებამ გააფართოვა ინფორმაციის შენახვისა და გადაცემის შესაძლებლობები, ხოლო XX საუკუნეში კომპიუტერული ტექნოლოგიების მიგნებამ არნახულად შეცვალა იგი. ამდენადაც ინფორმაციის მოპოვება-გავრცელების პროფესია ერთ-ერთი უძველესი პროფესიაა და სულ რამდენიმე საუკუნეა მის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ სახეს ურნალისტიკა ეწოდება.

ასეთი რადიკალური ცვლილებები ძირფესვიანად ცვლიდა ინფორმაციის დაფიქსირება-გადაცემის შესაძლებლობებს და თანადროულად იცვლებოდა ჟურნალისტიკის მეთოდები, საშუალებები. თუ ძევლად ინფორმაცია, მისი ხარისხი და ადეკვატურობა მთლიანად ინფორმაციის მომპოვებლის სუბიექტურ შეხედულებებზე იყო მიმშელი, ახლა ინფორმაციის ღირებულების გაზრდაშ თვით ჟურნალისტების მიმართ გაზარდა მოთხოვნები და მისი მეცნიერული შესწავლაც დაიწყო. განჩნდა ინფორმაციის რეპრეზენტატულობის, საკმარისობის, მისაწვდომობის, აქტუალობის, სიზუსტის, პრაგმატულობის, სემანტიკურობის, სინტაქსურობისა და უტყუარობის შეფასებების ზომა და კრიტერიუმები, ამან საბოლოოდ XX საუკუნის II ნახევრიდან ინფორმაციის თეორიის სახელწოდება მიიღო. ბოლო პერიოდის მსოფლიო საზოგადოების მონაბოვარმა – დემოკრატიულმა ღირებულებებმა გარკვეულად შეცვალა სიტუაცია მოპოვებულ ინფორმაციასთან დამოკიდებულების მიმართაც. ინდივიდის სოციალურმა, მოქალაქეობრივმა და პოლიტიკურმა უფლებებმა და თავისუფლებამ, რომელიც პლურალიზმს, რწმენის, ფასეულობათა კონსესუს ემყარება, გაზარდა ჟურნალისტის პროფესიული დონისა და მისი ობიექტურობისადმი წაყენებული მოთხოვნებიც. მკვეთრად გაიზარდა ე. წ. მეოთხე ხელისუფლების ღირებულებაცა და პასუხისმგებლობაც. თანამედროვე კომუნიკაციური ქსელების გახსნილობა მომავლის საზოგადოების ფორმირების წინაპირობად იქცა, ჟურნალისტი კი მის ერთ-ერთ მთავარ ფიგურად ჩამოყალიბდა.

ბოლო ორი საუკუნე ქართული ჟურნალისტიკა მუდმივი ცენზურისა და მეთვალყურეობის ქვეშ ვითარდებოდა და რა გასაკვირია, რომ იგი ვერც დამოუკიდებლობის ხარისხით მოწოდებდა თავს – იმპერიის ინტერესები და პრივილეგირებული კლასის მოთხოვნები მუდმივად წარმართავდა მის ცხოვრებას. თავისუფალი სამყაროს კარის შედებამ თვისებრივად განსხვავებული ამოცანები დააყენა ქართული ჟურნალისტიკის წინაშე იმდენად, რომ გარდამტებ,

წინა საუკუნის 90-იან წლებში მისი წარმოდგენაც კი შეუძლებელი იყო. არაერთი ახალი სასწავლო კურსი, ტრენინგი თუ ორიენტირებული სწავლება ჩატარდა, ამ მიმართებით ჩამორჩენის აღმოსაფხვრელად, მაგრამ არც ისე ადვილი აღმოჩნდა თვისებრივი ბარიერის დაძლევა. თუმცა ქართული ჟურნალისტიკის დღევანდელობა ფუნდამენტურად განსხვავდება მისი გუშინდელი დღისგან. შექმნილ ფონზე უფრო მწვავედ იგრძნობოდა ამ დარგში სახელმძღვანელოს უკმარისობა.

ჟურნალისტიკა ვრცელი და მრავალფეროვანი სამოღვაწეო სფეროა. დღეს განსაკუთრებით, როცა ტექნოლოგიური თუ ისტორიული განვითარების დონე მყისიერად იცვლება და წინ მიდის, ამ პირობებში ადვილად განსხორციელებელი არაა ამოცანა – ერთი წიგნის ფორმატით ასახო ჟურნალისტური საქმიანობის ძირითადი ასპექტები. მთებულავად ამისა, წიგნის „ჟურნალისტიკის“ ავტორთა კოლექტივმა (9 უნივერსიტეტის 13 პროფესორმა) დასახულ მიზანს თავი გაართვა და სტუდენტთა ფართო აუდიტორიას ჟურნალისტური პროფესიის დაუფლების გზამკლევი შესთავაზა.

ორ ათეულზე მეტია საგანმანათლებლო სივრცეში ვმოღვაწეობ, – წლების მანძილზე ვხელმძღვანელობდი რეპორტიორის სპეციალობის მიმართულებას საქართველოს ტექნიკურ უნივერსიტეტში. ჩემი გამოცდილება მაძლევს საშუალებას და უფლებას წიგნი შევაფასო იმ მთავარი ღირებულებით, რომელიც ჩემთვის, როგორც უმაღლესი სკოლის პედაგოგისთვის, განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია. კოლეგებისა და სტუდენტებისაგან ბევრჯერ მომისმენია გულისტკივილი სასწავლო ლიტერატურის მდგომარეობის გამო. უმთავრესად რამდენიმე პრობლემა გვაწუხებს: ქართული ორიგინალური წიგნების დეფიციტი, – თარგმნილი უცხოური გამოცდილების ფაქტობრივი მასალით გაჯერებული ლიტერატურის შეუსაბამობა ქართულ რეალობასთან, რაც სწავლების პროცესს ართულებს და თარგმანის ხარისხი (შინაარსობრივი, სტილური), რომელიც მასალას ასევე ძნელად

აღსაქმელად ხდის. არსებული პრობლემა ამ წიგნში სრულიად დამდეულია – მასალა პედაგოგებს საშუალებას გვაძლევს დანიშნულებისამებრ გამოვიყენოთ იგი ამა თუ იმ დისციპლინის სწავლებისას.

წიგნის გაცნობა საშუალებას იძლევა, მის შესახებ ვრცლად ვისაუბრო. ყურადღებას გავამახვილებ იმ ფაქტორებზე, რომლებიც ამ წიგნს გამოარჩევს. წიგნის კონცეფცია მართებულია: ლაიტმოტივად გასდევს ურნალისტის პროფესიის სოციალური მისიის ხაზგასმა. ეს, ვფიქრობ, განპირობებულია ამ ხელობის დაუფლების მსურველებს დაეხმაროს გაცნობიერონ: ურნალისტიკის სისტემა, მისი ფუნქციების აქტუალიზაცია გლობალიზაციისა და ინფორმაციული საზოგადოების ფორმირების პირობებში, ურნალისტიკის პრიციპები და მეთოდები თანამედროვე საინფორმაციო-კომუნიკაციური ტექნოლოგიების განვითარების ეპოქაში.

წიგნში კომპაქტურადაა თავმოყრილი ურნალისტიკის თანამედროვე გაგებით ყველა ძირითადი არსებითი ასპექტი. თემები წარმოდგენილია ისტორიული განვითარების ჭრილში, საერთაშორისო სტანდარტისა და ქართული რეალობის ამსახველი მასალებით. წიგნი შედგება 11 თავისაგან (332 გვ.). შინაარსი მრავალუროვანია: ურნალისტიკის განვითარების ეტაპები ზოგადად და საქართველოში; მედიის მიმართება ურნალისტიკასა და საზოგადოებასთან; სიტყვის თავისუფლების ასპექტები; მედიის რეგულირება და თვითრეგულირება; ურნალისტიკა, როგორც სისტემა: ვიზუალური ურნალისტიკა (ფოტოურნალისტიკა, კინემატოგრაფია, ტელევიზია), რადიოურნალისტიკა, ბეჭდური ურნალისტიკა, ახალი მედია; ურნალისტური ასახვის ფორმები: ინფორმაციული, ანალიტიკური და საგამოძიებო ურნალისტიკა; საზოგადოებასთან ურთიერთობა (PR); მედიასაშუალებები და გლობალიზაცია; მედიასაშუალებათა ეკონომიკური მოდელები და ურნალისტიკა, როგორც პროფესია.

სწორედ ამიტომ ვეთანხმები ნესტან ციციშვილის,

ფილოლოგიის დოქტორის, საქართველოს საზოგადოებრივ საქმეთა ინსტიტუტის (GIPA) სოციალურ მეცნიერებათა სკოლის დეკანის შეფასებას, რომ „უურნალისტიკაში ქართულ ენაზე ასეთი მასშტაბური და მრავალფეროვანი სახელმძღვანელო პირველად მომზადდა და გამოიცა“. მისი რეცენზია წიგნს თან ახლავს.

მსოფლიო მედიასკოლების სასწავლო გეგმებში უურნალისტიკის ისტორიის შესწავლას სათანადო ადგილი ეთმობა. ამდენად, მართებულია, რომ წიგნის მოცულობითი ნაწილი (27-105 გვ.) უურნალისტიკისა და ქართული უურნალისტიკის ისტორიის საკითხებს ეთმობა. მეორე თავი – უურნალისტიკის განვითარების ეტაპები საქართველოში – სამ მონაკვეთადაა დაყოფილი: პრესის განვითარება XIX საუკუნეში, ქართული უურნალისტიკა XX საუკუნეში, ქართული უურნალისტიკის უახლესი ისტორია.

XIX საუკუნის ქართული უურნალისტიკის შესახებ არსებობს სპეციალური ლიტერატურა. „უურნალისტიკა“ ამ მონაკვეთსაც ავტორთა მიერ მოკვლეულ-შესწავლილი მასალით სთავაზობს მკითხველს. განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ წიგნში წარმოჩენილია XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან მოყოლებული უახლესი დროის უურნალისტიკა, რომელიც, ფაქტობრივად, შეუსწავლელია. ცხადია, ეს პერიოდი მედიის მკვლევართათვის კალავაც და არაერთგზის იქნება შესწავლის ობიექტი, მაგრამ ის გარემოება, რომ წიგნში 1921-1991 წლებისა და უახლესი ისტორიის უურნალისტიკის განვითარების ძირითადი შტრიხებია წარმოდგენილი, თუნდაც ასე შემჭიდროვებულად (81-9 გვ.), სიახლეს წარმოადგენს და წიგნის დადგებითი მხარეა.

ერთ-ერთ სიახლედ შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ წიგნის მეშვეობით ქართულ სპეციალურ ლიტერატურაში (შესაძლოა სამეცნიერო მიმოქცევაშიც) მკვიდრდება ტერმინი „მონდიალიზაცია“, რომელიც „გლობალიზაციის“ ფრანგულ თარგმანად განიხილება.

აქამდე ნაკლებად შემზედრია სპეციალურ ლიტერატურაში

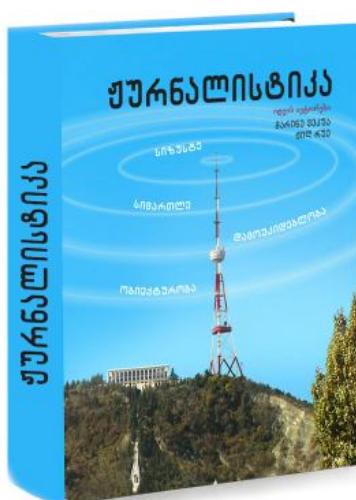
პრესის (მედიის) თავისუფლებისა და პროფესიული ეთიკის სისტემის მიგვარად წარმოქმნა, როგორც ეს ამ წიგნშია. სტუდენტისათვის საკითხის ისტორიული წიაღსვლებისა და ქართული კანონმდებლობის გაცნობა მედიის საქმიანობის ამ უმნიშვნელოვანესი ქვაკუთხედის გაცნობიერების მოტივაციაცაა და ამ დარგში განსწავლულობის ერთგვარი სტიმულიც.

მართებულად მიმართა უურნალისტიკის სახელმძღვანელოში საზოგადოებასთან ურთიერთობის საკვანძო საკითხების განხილვა. PR და უურნალისტიკა დღეს უერთმანეთოდ არ არსებობს. ინტერესს იწვევს წიგნში განხილულ მედიასაშუალებათა გლობალიზაციის ასპექტებიგანსაკუთრებით მედიასაშუალებათა ეკონომიკური მოდელები. ის, რომ წიგნი დასაწყისშივე გლობალიზაციასა და „ციფრულ მომავალს“ გვახსენებს, ნიშნავს იმასაც, რომ დედამიწა ციფრული ტექნოლოგიების შემოტანის დროიდან ერთიან საინფორმაციო სივრცე და ქართული საკომუნიკაციო სივრცე ერთიანი საერთაშორისო მეგასივრცის ნაწილად უნდა განიხილებოდეს. როგორც უურნალისტები, ისე ინფორმაციის მოპოვების, დაფიქსირებისა და გადაცემის მონაწილეები, ამ სივრცის მიერ წაყენებულ მაღალ სტანდარტებსაც უნდა აკმაყოფილებდნენ.

წიგნი გამართული ქართულითაა შესრულებული. ავტორთა მრავალრიცხოვნება, ერთგვარი სტილური ეკლექტიურობა, ვფიქრობ, წიგნს უფრო საინტერესოს ხდის ზოგადად მეთხელისთვის, ხოლო სტუდენტს ერთუეროვნებით გამოწვეული მოწყენილობისაგან „იცავს“.

ერთ გარემოებაც უნდა აღინიშნოს. წიგნის პრეზენტაციას ვესტრებოდი და ჩემი ყურადღება ერთმა საგულისხმო ფაქტმა მიი პყრო: 13 პროფესორი საერთაშორისო პროექტის ფარგლებში მხოლოდ ენთუზიაზმითა და დატვირთული პედაგოგიური საქმიანობისაგან თავისუფალი დროის ხარჯზე წერდა ამ წიგნს. ჩვენს დროში, მრავალი ფაქტორის გათვალისწინებით, საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა, უდავოდ, პროფესიული ნების უპრეცედენტო გამოხატულებაა. არც ისაა შემთხვევითი, რომ სქელტანიანი წიგნის ღირებულება სიმბოლურია.

ნიშანდობლივია წიგნის გარეყდაც – ცისფერ ფონზე სატელევიზიო ანძა. ცისფერი ფერი მეღიასთან მიმართებით ჩემი თაობისთვის „ცისფერ ეკრანთან“ (ამჯერად მონიტორთან) ასოცირდება. ასე მოვიხსენიებდით საბჭოეთის ტელევიზიას, რომელიც ავად თუ კარგად ინფორმაციის მიღების ერთადერთი წყარო იყო მძანად. (ცხადია, ეს ნაკლებად (ან სულაც არ) იციან ჩემნა სტუდენტებმა. მაგრამ ცისფერი ფერი ფსიქოლოგიურად მათთვისაც მუდმივ დირექტულებების, განსჯის, ყურადღების, თვითჩაღრმავების, მშვიდობის, სამართლიანობის, სიმშვიდის, უსაფრთხოების, ნდობის, სტაბილურობის სიმბოლოა. ხოლო მთაწმინდის სიმაღლიდნ, სატელევიზიო ანძიდან სიზუსტის, ობიექტურობის, სიახლის, სიმართლის, დამოუკიდებლობის მაუწყებელი ტალღები სწორედ ის სიმაღლეა, რომელიც ჯერ კიდევ მისაღწევია თანამედროვე ქართული მედიისა და მომავალი უურნალისტებისათვის, რაშიც მათ ეს წიგნი ნამდვილად დაეხმარებათ. ამასთან, მსურს მოვიხმო ქ-ნ ნესტან ციციშვილის მოსაზრება და გავიზიარო სურვილი, რომ წიგნის მეორედ გამოცემისას, ავტორთა კოლექტივმა სტუდენტთა მსკელობა-ანალიზის განსავითარებლად იგი მაგალითებით გაამდიდროს.



დასასრულს მინდა
გულითადად მივულოცო
წიგნის ავტორთა
შემოქმედებით ჯგუფს
ასეთი სასარგებლო საქმის
წარმატებით დასრულება.

დოკუმენტის სამეცნიერო

სტატიის¹

¹ ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით,
სტატიის სტილი დაცულია.

ჰაუტსა იყაშეილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის
მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვ.: პროფ. გოგი გვახარია

თეატრისათვის დრამატურგიული დაფილთვის მინიჭების საპითხი უსამ ავრიოლის ქართულ კინოში

რიტმული, ტემპერამენტული ცეკვები ქართველთა პიროვნული და ეროვნული თვითგამოხატვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფორმას წარმოადგენს, ასე იყო ათასწლეულების წინათაც, როცა წინარექართველური ტომები თავიანთი რწმენა-წარმოდგენების გამომხატველ, რიტუალურ როკვას ასრულებდნენ და ათასწლეულების შემდეგაც, როცა მათ ცეკვებში რელიგიური საწყისი უკვე სიმბოლურად იყო გამოხატული და მხოლოდ სასიყვარულო-სალალობო დანიშნულება შერჩენდა.

სხვა ხალხებმა ადრევე შეამჩნიეს ქართული ხასიათის ეს თვისება: ძველი წელთაღრიცხვის V საუკუნეში, ისტორიაში კარგად ცნობილი ათიათასეულის სამშობლოში დაბრუნებისას, ბერძენმა მეომრებმა ქართველ ტომთა მიწა-წყალზე გადაიარეს. ქსენოფონტე „ანაბაზისში“ აღწერა, რომ ბერძენები დიდჯდ გაუოცებია ქართველური ტომების, მოსინიკების სიმღერისა და ცეკვის უნარს, ყოფისა თუ ბრძოლის შესაფერის, თუ ბერძენთა თვალსაზრისით, შეუფერებელ სიტუაციაში. მოვიყვან რამდენიმე ციტატას „ანაბაზისიდან“: „როცა [დაირაზმნენ] ერთმა მათგანმა სიმღერა წამოიწყო, დანარჩენებმა [სიმღერის] რიტმს ფეხი აუწყვეს და გაემართნენ. [...] მაშინ ისინი შეტრიალდნენ და წავიდნენ; [გზა და გზა] თავებს ჭრიდნენ მოკლეულებს და [მოკვეთილ თავებს] უჩვენებდნენ ელინებს და თავის მტრებს და თანაც რაღაც ჰანგზე როკავდნენ და

მღეროდნენ“¹.

არანაკლებ გაუკვირვებია ბერძნები მოსინიკების მიერ ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული რელიგიური მისტერიის ნახვას, რომლის შემადგენელი ნაწილი იყო კოიტუსის ინცენირება, ქურუმები რომ ასრულებდნენ, ამ დროსაც ისინი: „თავის თავს ელაპარაკებოდნენ, თავისთვის იცინოდნენ, და მოჰყებოდნენ როკვას, სადაც მოუხდებოდათ, თითქოს ამით სხვებთან თავს იჩინდნენ“².

მონათხრობიდან კარგად ჩანს, რომ მოსინიკები რიტმულად მოძრაობდნენ, როკავდნენ ბრძოლისას და რიტუალის შესრულებისას და ამით გამოხატავდნენ თავიანთ დამოკიდებულებას გარემომცველი რეალობისადმი. ამასთან, ჩანს, რომ ეს როკვა ანიჭებდა მათ პიროვნული და კოლექტიური პოზიციის გამოვლენის ძალას...

ქართული ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელია წრიული როკვა, იქნება ეს ფერხული თუ ქალისა და კაცის ერთობლივი ცეკვა. წრიული როგორ მომდინარეობს უხსოვარი დროიდან და თავიდან ის ანტიკური რელიგიის წიაღში წარმოშობილი სიკვდილისა და ალდგომის აღმნიშვნელი სიმბოლური რიტუალი იყო. ეს რომ ასეა, ამას შემდეგი მოსახრებები ადასტურებენ: „ცეკვები, მათ შორის ფერხულის როკვა, ხალხური გართობის შემადგენელი ნაწილი, ამავე დროს ქართველებთან ასრულებდა საკულტო მოქმედებათა როლს“³.

„წრიული ფერხულები დაკავშირებულია ნაყოფიერებასთან, მოსავლიანობასთან, გამრავლებასთან. საფერხული საგალობლების სიტყვიერ ტექსტებში ასახულია მიმართვა მოსავლის მფარველი და ადამიანთა და საქონლის გამამრავლებელი ღვთაებისადმი. წრიული ფერხულები და სხვა წრიული ქმედებანი, ბუნების კვდომა-აღირძინების შესაბამისად,

¹ თეიმურაშ მიქელაძე, ქსენოფონტეს „ანაბაზის“, თბ., 1967, გვ. 100-106

² იხ.: იქვე;

³ В. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957, ст. 55

წარმოადგენს დროის აღრიცხვის წრიულ ციკლურ წესს¹. დაბოლოს, „ცეკვები კავშირშია კოსმოლოგიურ სიმბოლიკასთან. დერვიშების წრიული ცეკვები კავშირშია კოსმოლოგიურ სიმბოლიკასთან, საგაზაფხულო ცეკვები ნაყოფიერების გამოთხოვას ემსახურება“².

ამრიგად, ქართული ცეკვები კავშირშია კოსმოლოგიურ სიმბოლიკასთან, ბუნების კვდომა-აღორძინების, დროის აღრიცხვის წრიულ, ციკლურ წესთან და გამრავლებისა და სიუხვის რიტუალს წარმოადგენდა. ქსენოფონტეს ჩანაწერებით ვიგებთ, თუ რა სახის იყო 2 500 წლის წინ ქართველთა სამხედრო და რელიგიური რიტუალური ცეკვები. იგივე წყარო გვამცნობს, რომ ეს ცეკვები ქართველთა ოვითგამოხატვის, თვითდამკვიდრების სურვილის, საკმაოდ მძაფრად გამოვლენილი ფორმაც იყო...

დროთა განმავლობაში ამ ცეკვებმა თანდათანობით დაკარგეს რიტუალის ფორმა, მაგრამ შეინარჩუნეს ამ რიტუალისთვის დამახასიათებელი შინაარსი და ემოციური ზემოქმედების უნარი, მოცეკვავესა და მაყურებელს ერთიანად რომ აღაფრთოვანებდა... ქართველი ცეკვავდა, როცა დიდი სიხარული ეწვეოდა, ცეკვავდა საფლავზეც და ისე, რომ არც ფიქრობდა, კვდომა-აღორძინების რიტუალს თუ ასრულებდა... გავიხსენოთ, რას წერს ამ წეს-ჩვეულების შესახებ, თავის ერთ რომანში მიხეილ ჯავახიშვილი: „დიდებული, მშვენიერი ადათია მკვდრის საფლავზე ქეიფი. შვილი მამის ქვაზე ავიდოდა და ხელადით, ბაღდადით, ზურნით და სიმღერით იცეკებდა, სიკვდილს სიცოცხლით სთრგუნავდა, მარადიულ არყოფნას წამიერი ყოფნით სწისლავდა, უზღურბლოს – ადლს ამჯობინებდა, უსაზღვროს – ერთი წამი ერჩივნა“³.

¹ ნანული მაისურაძე, ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, „მეცნიერება“, 1990, თბ., გვ. 41-42

² ქ. აღავერდაშვილი. „წრიული რიტუალური ფერხულების სიმბოლიკისათვის ქართული ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით“, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXV, თბ., 2005, გვ. 42

³ მიხ. ჯავახიშვილი. „გივი შადური“, რჩ. თხზ., ტ. III, თბ., 1960, გვ. 510

ასეთია ტრადიციის ძალა, რომელსაც ათასწლეულების განმავლობაში იცავდა და იცავს ქართველი და ბუნებრივია, რომ ქართულმა ცეკვამ კინემატოგრაფისტთა ყურადღება მიიქცია, მას დრამატურგიული დატვირთვაც მიანიჭეს და მერე ამ დანიშნულებით, სხვა ცეკვებიც გამოიყენეს...

თავიდან ქართული ცეკვა კინემატოგრაფში საგანგებოდ აქცენტირებულად ასახული არ ყოფილა. ის დიდი ხალხური ზემოსას აპარატმა დააფიქსირა, როგორც ხალხური შემოქმედების გამოვლენის ფაქტი. ეს მოხდა 1912 წელს დოკუმენტურ ფილმში „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“.

მიუხედავად ტექნიკური სირთულისა, ვასილ ამაშუკელმა, მოგზაურობის ყველა მნიშვნელოვან მომენტთან ერთად, ქორეოგრაფიული მომენტებიც გადაიღო და ფილმის იმ ეპიზოდში შეიტანა, რომლის სათაურია „ნაციონალური ცეკვა ფერხული სოფელ ელესთან, რაჭის ცნობილი ერისთავის როსტომის მემკვიდრეების ეზოში“.

ფერხული მზის, სიცოცხლისა და სიკვდილის მარადიული ჭიდილის სიმბოლურად გამომხატველი რიტუალია და მას მეფერხულები საღვთო დროშის ირგვლივ ასრულებდნენ. აკაკი წერეთლის მასპინძლებმა ზემოხსენებულ ეპიზოდში ამ სიმბოლოს მნიშვნელობა თავად პოეტს მიანიჭეს: აკაკი ჯერ სხვადასხვა ასაკის მეფერხულე ადამიანების წინ დგას, შემდეგ წრის ცენტრშია, მეფერხულები კი მას გარს უვლიან, ვითარცა საღვთო დროშას. ამ კადრების ნახვისას უნებლიერ გახსენდება ფერხულის თავდაპირევლი საკულტო დანიშნულება და ფიქრობ, რომ წრები მდგარი პოეტიცა და ადამიანებიც მის გარშემო წრეს რომ უვლიან, წარმავალნი არიან, აკაკის პოეზია კი უკვდავი, მხესავით მარადიულია...

ასეთ ფიქრებს აღძრავს ეს ეპიზოდი, რომლის დრამატურგიც ის მოზემე ხალხი იყო, ვინც პოეტს დახვდა და უმასპინძლა. კინოპარატმა მხოლოდ ასახა ფირზე ეს ამბავი...

შემდეგი წლების ფილმებში ცეკვა უბრალოდ ყოფის ნაწილს შეადგენს და ისეა ნაჩვენები, როგორც ამა თუ იმ

რეჟისორს ეს ყოფა წარმოედგინა. მათი ფანტაზიები ხშირად კურიოზული ხასიათის სცენებს ბადებდა. ასე მაგალითად: 1925 წელს გადაღებულ ფილმში „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“, ქართული ცეკვა გამოყენებულია „აცვკასიური ეგზოტიკის“ საჩვენებლად, ამ მიზნისათვის რომ მიღწია, ი. პერესტიანმა ტარიელისა და მისი მმაკაცების ქიფის ეპიზოდში, ერთ თავადს თავზე სამოვარი დაადგა და ისე აცეკვა... შედეგად გამოვიდა არა ეგზოტიკა, **არამედ სისულელე**. საქართველოში მოქეთვეთა შორის მიღებული იყო თავზე ბოთლის დადგმა და ისე ცეკვა, მაგრამ არა სამოვრით... ამ კურიოზულ ფაქტზე ეგრ იტყვი, ცეკვას დრამატურგიული დატვირთვა მიენიჭაო... ყველა სხვა ფილმში ცეკვა სიტუაციიდან გამომდინარე იყო ჩართული სურათის სიუჟეტში და რაიმე მნიშვნელოვანი მხატვრული აზრის მატარებელი არ ყოფილა, როგორც მაგალითად, ალ. წუწუნავას „ქრისტინეში“.

ცეკვისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭება 20-იანი წლების მეორე ნახევარში იწყება. ეს განაპირობა ავტორისეული საოქმელის გამოსახატავად სათანადო ფორმის ძიების სურვილმა, ოღონდ ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს ეს პროცესი მხოლოდ კინემატოგრაფში მიმდინარეობდა, — ანალოგიურ მოვლენა შეინიშნებოდა ლიტერატურასა და თეატრშიც.

ამ თვალსაზრისით ერთგვარი მიჯნაა 1928 წელი. გავიხსენოთ, რომ ამ წელს დაიწერა მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი „გვივი შადური“, რომლიდანაც უკვე მოვიხმეთ ცეკვის თაობაზე გამოთქმული მეტად ყურადსალები მოსაზრება. ამავე წელს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში რეჟისორმა ალექსანდრე ახმეტელმა დადგა სანდრო შანმიაშვილის პიესა „ნზზორი“, მასში არის სცენა, რომელსაც „სიკადილის ცეკვა“ ეწოდა. ამ სცენაში უნდა შეჩერონ ჯავახიშვილის მატარებელი. ამისათვის საჭიროა ვინმემ თავი გასწიროს და ლიანდაგზე დაწვეს, გასარკვევია, ვინ გააკეთებს ამას. ყველანი მზად არიან სასიკვდილოდ — ანზორიც, ჭაღარაც, ახმაც, ლაპრიცა და იუსუფიც. ჭაღარამ აზრი

გამოთქვას: ზაირა მოიხმონ, თვალები აუკრან, აცეკვონ და ვისაც ცეკვაში გამოიწვევს, ის წავიდეს გმირობის ჩასაღენად. სხვები თვალების ახვევას არ დაეთანხმნენ, იცეკვოს ზაირამ და ვისაც აირჩევს, გაიწვიოსო. ზაირამ არაფერი იცის ამ პირობის შესახებ; ისმის საცეკვაო მუსიკა, მამაკაცები წრიულად დგანან, ზაირა შედის წრეში და იწყებს ცეკვას, ერთი წრე შემოიარა, ყველას უნდა, რომ ის გაიწვიოს ზაირამ, მაგრამ ქალი თავისი შეუვარებულის – ახმას წინ განაგრძოს ცეკვას, მხოლოდ მასთან სურს ცეკვა და არ იცის, ამით ერთსა და იმავე დროს გმირადაც აქცევს მას და სასიკვდილოდაც იძეტებს... თუ ზაირამ არ იცის, რა ხდება და რა ჩაიდინა, სამაგიეროდ მშვენივრად იცის ახმამ: მას ცეკვა ანიჭებს ძალას, მიიღოს ზაირას სასიკვდილო გამოწვევა...

იმავე 1928 წელს ნიკოლოზ შენგელაიამ გადაიღო სახიობითი ფილმი „ელისო“. ამ სურათში ორი ცეკვაა ნაჩენები და ზემოხსენებული მიზნით გამოყენებული. პირველი ის ეპიზოდია, როცა აულ ვერდის მკვიდრინი ქვრივ მუსლიმატას სახლს უშენებენ. შინაგანად თავისუფალი ადამიანების ეს კოლექტიური მოქმედება ისე აქვს რეჟისორს დადგმული, გადაღებული და დამონტაჟებული, ისეთია სცენის ტექნიკურიტმი, რომ ამ კაღლებს შეიძლება ეწოდოს „ცეკვით შენება“. კაბაა კეცილი ქალები, შიშველი ფეხებით და კეკლუცი ღიმილით (ყველაფერი ეს ერთგვარ ეროტიკულობას ანიჭებდა ამ სცენას) წრიულად მოძრაობენ, ფეხებით თიხას ზელენ და მათი საქმიანობა იყითხება, როგორც ფერხული, მამაკაცები კედელს აშენებენ, შემდეგ შეიცვლებიან, ახლა კაცები ზელენ თიხას, ქალები კი აშენებენ. რიტმი, რომლითაც ერთმანეთს აწვდიან და აწყობენ აგურს, ლესავენ კედლებს, საცეკვაოს უახლოვდება. ტემპი სულ უფრო ჩქარდება, ეკრანზე ვხედავთ მუსიკოსების ინსტრუმენტებსა და მშენებელთა იარაღებს, ხელებს, სახეებს, სამშენებლო მასალას. ახლო და საშუალო ზედები რიტმულად ენაცვლებიან ერთმანეთს. ერთი მიზნით გაერთიანებული და აღმშენებლური პათოსით აღტკინებული ადამიანების მასა საცეკვაო ტექნიკით აშენებს სახლს. ანუ პოზიტიური ხასიათის

მოქმედებით ავლენენ ჩახშულ ეროვნულ ენერგიას... ამ კადრებში გამოჩნდა, თუ რა არის ამ ხალხისათვის ბედნიერი სამყარო და როგორ ქმნიან ისინი საკუთარი ხელით ამ სამყაროს... მაგრამ, რუსი კოლონიზატორები აულ ვერდის მოსახლეობას აუბედურებენ, რადგან ხელყოფენ მათი ხელთქმნილ სამყაროს. და ეს მოახერხეს იმით, რომ მოტყუებით აპყარეს მშობლიური მიწიდან და გარეკეს შორეული თურქეთისაკენ. ელისომ, რომელსაც კოლონიზატორთა მოქმედება სამშობლოსაც ართმევს და სიყვარულსაც, შურისძიების მიზნით გადაწვა აული.

აქედან იწყება ფილმის ის მონაკვეთი, რომელიც სცენარიდან ცნობილია, როგორც „უბედურებისა და ცეკვის“ ეპიზოდი: დევნილ ჩეჩენებს შორის მომაკვდავი ქალია, მისი სიკვდილი არის უკანასკნელი წვეთი, რამაც აავსო ჩეჩენთა მოთმინების ფიალა, იწყება საყოველთაო გლოვა, ელისო ტირის, ხალხი მიცვალებულისაკენ მირბის, მოტირალი ქალები თმებს იწეწავენ... ამ დროს აჩქარდება ფილმის ტემპო-რიტმი, კადრები სწრაფად ცვლიან ერთმანეთს, ეპიზოდის კიდევ უფრო დრამატიზებისათვის პარალელური მონტაჟის მეშვეობით ურთიერთშეპირისპირებულად არის ნაჩვენები გარდაცვლილი ქალი და ცცცხლმოკიდებული აული. ტირილი და მოთქმა მატულობს, ქალები თმებს იგლეჯენ და ლოკებს იხოკავენ, მამაკაცები მოთქვამენ და გულში მჯიდს იცემენ. ეს უკვე მიცვალებულის დატირებას არ ჰგავს, ეს საკუთარი თავის გამოტირებაა... ამდენი ხნის მანძილზე აულ ვერდის მოსახლეობა გასაოცარი შემართებით ხვდებოდა ყველა გასაჭირს, ბრძნული თავშეკავებით იგერიებდა რუსი კოლონიზატორების ხრიკებსა და ძალადობას (ეს ეპიზოდები მეტად დამაჯერებლად არის ნაჩვენები ფილმში). ისინი ამაყები იყვნენ და ახლა სწორედ ეს სიამყე გაქრა, უეცრად იჩინა თავი გულგატეხილობამ, უიმედობამ მოიცვა ყველა. საყოველთაო გლოვას საყოველთაო ისტერია ცვლის, რაც ერის სულიერი დაცემის მაუწყებელია.

ერთადერთი, ვისაც ვერ ითრევს გლოვის ისტერია, აულ ვერდის მამასახლისი ასთამირია. ის გრძნობს მოსალოდნელ

კატასტროფას და ცდილობს, შეაჩეროს იგი. ჯერ ხალხს შემოუძახებს, უნდა გონს მოიყვანოს ისინი, უყვირის, არცხვენს, მაგრამ არაფერმა გასჭრა და ხელს ჩაიქნევს; ისტერია გრძელდება. უეცრად ასთამირს აზრი გაუელვებს, გაოგნებულ მუსიკოსებს უბრძანებს დაუკრან და თავად იწყებს ცეკვას... თავდაუზოგავად ცეკვას მოხუცი წინამძღოლი. ხალხი გაოცებულია. მათ გამოიმტყველებაზე ეტყობათ, რომ ფიქრობენ, ხომ არ გაგიძა მამასახლისით. ასთამირი ახალგაზრდებს აიძულებს იცეკვონ, ცეკვავს ელისოც. ცეკვავენ წრიულად „ქართულს“ (ქალი და კაცი), შიგადაშივ ჩეჩნურსაც (მხოლოდ კაცები). სულ უფრო მატულიბს ტემპი ცეკვისა, რომელიც მთლიანად ახლო ხედებით არის გადაღებული. ამიტომ მოქმედ პირთა განწყობის შეცვლას მაყურებელი მაშინვე ამჩნევს. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი უხმოა, ხვდები, მოტირალ ქალებამდეც მიაღწია საცეკვაო მელოდიამ, მათ გაორება დაეტყოთ: ჯერ ისევ ტირიან და თმებს იგლეჯენ, მაგრამ ცალი ყურით უკვე მუსიკას უსმენენ, თავიდან დაბნეულები, შემდეგ ანგარიშმიუცემლად ერთვებიან ამ იმპროვიზებულ ზემდში, ისეთიგე ეგზალტირებულნი არიან ტაშის დაკვრისას, როგორებიც იყვნენ მაშინ, როცა სახეს იხოკავდნენ... გლოგის ექსტრაზში მყოფი, მხიარულების ექსტრაზში აღმოჩნდებიან, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადამყვანი კი ცეცხლოვანი ცეკვაა...

ეს არის ელვისებური სისწრაფით გავლილი გზა სულიერი დაცემიდან სულიერ ამაღლებამდე. უბედურებისაგან დაშლილი, გათითოვაცებული ჩეჩნები, ერთად შეკრა არა მხოლოდ ნაცხობმა მელოდიამ და საცეკვაო ილეთებმა, არამედ იმ მაგიურმა ძალამ, ცეკვა „ქართულს“ რიტუალური როკვიდან რომ მოსდევეს.

ფურადსაღები მომენტია ცეკვის ბოლოს ელისოს შეყვარებულის, მოხევე ვაჟას გამოჩენა და მასთან ჩეჩნების კონფლიქტი: ჩეჩნები რატომდაც ქრისტიან ვაჟიას დააბრალებენ თავიანთ გასაჭირს. ვაჟას ელისო გადაარჩენს. მთავარი ამ ეპიზოდში სხვაა: ცეკვამ დათოგუნულ, ნებახახშულ ჩეჩნებში

მებრძოლი სული ააღორძინა...

ამრიგად, ორივე შემთხვევაში „ცეკვით შენებისა“ და „უბედურებისა და ცეკვის“ ეპიზოდში (ამ უკანასკნელს შეიძლება აგრეთვე უწოდოთ „ცეკვით გადარჩენა“) ცეკვა და ცეკვას მიახლოებული ქმედება ხდება ის ეთნიკური დომინანტი, რომელმაც სრულად გამოავლენინა ხალხს თავისი შემოქმედებითი პოტენციალი, აგრეთვე იხსნა ექსტრემალურ სიტუაციაში...

იმის შესახებ, თუ როგორ შექმნეს ფილმის ავტორებმა ესოდენ დიდი დრამატურგიული დატვირთვის მქონე კადრები, საინტერესო ინფორმაციას განვიდის ნატო ვაჩნაძე: „მოელ სამონტაჟოში უძმრავი, სხვადასხვა ზომის ფირის ნაჭრები ეკიდა, ცალკეული ხელები, ფეხები, თავები. ყველა ამ ნაჭრეს დოლის აკომპანიმენტქვეშ ერთ მუსიკალურ ქმნილებად ამონტაჟებდნენ შენგელაიას და დოლენქოს მოქნილი ხელები“.¹ უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, რომ მათ შექმნეს ქორეოგრაფიული ქმნილება, რომელსაც ისეთი შინაგანი მუსიკალურია აქვს, რომ, როცა ფილმის ორიგინალურ ანუ უხმო ვარიანტს უყურებ, ცეკვის სურვილი ჩნდება...

ცეკვისთვის, ცხადია, ვგულისხმობ ქართულ ცეკვას, დრამატურგიული დატვირთვის მინიჭება, ერთი წლის განმავლობაში ერთდროულად მოხდა ლიტერატურაში, თეატრსა და კინოში, რაც მიგვანიშნებს ავტორის სეული სათქმელისათვის საჭირო ფორმის ძიების პარალელურ პროცესზე 20-იანი წლების ქართულ კულტურაში. ამ ტენდენციამ თავის სებური გაგრძელება პიოვა კინოში. 1929 წელს რეჟისორმა კოტე მიქაბერიძემ ექსპრესიონისტული ესთეტიკის გამოყენებით შექმნა საბჭოთა ბიუროკრატიული კოშმარის მამხილებელი ფილმი „ჩემი ბებაა“. ამ სურათის პირველი ნაწილის გააზრება სრულად მიესადაგება კინოექსპრესიონიზმის კანონებს და შეიქმნა კიდეც კოშმარული სამყაროს პირობითი

¹ ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები ნიკოლოზ შენგელაიაზე, თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი ფ.I. საქ. 179, 646695, №6

სურათი. სამაგიეროდ, ფილმის მეორე ნაწილი, მიუხედავად პირობითობისა, უფრო რეალისტურია. კოტე მიქაბერიძემ თავისი სათქმელის გამოხატვის ფორმების ძიებისა და, აქედან გამომდინარე, მხატვრულ სახეთა შექნის დროს, ცეკვის სახით რეალობის გაღმოცემის შესანიშნავ საშუალებას მიაგნო იმისათვის, რომ მაყურებლისათვის ეჩვენებინა, თუ რას ნიშნავს ბიუროკრატის ოჯახისათვის თანამდებობის მქონე უსაქმურის (ფილმში ის წარმოდგენილია მიხაკო საქმიაშვილის სახელით – კიდევ ერთი მეტყველი გვარი ქართულ კინოში) პრივილეგიები, რასაც მას ბიუროკრატიული აპარატის წევრობა ანიჭებს. ეკიზოდის შინაარსი ასეთია: სამსახურიდან უსაქმურობისათვის მოხსნილი მიხაკო სახლში ადგილს ვერ პოულობს, თანამდებობადაკარგული ბიუროკრატი ბავშვივით უსუსურია, ბოლოს ჭაღზე თავსაც ჩამოიხრჩობს. ოღონდ ცოცხალი რჩება, რადგან ბიუროკრატია უკვდავია... ამ დღის თავის 20-იან წლებში მოდური ჩარლსტონის ცეკვით შემოდის მისი ცოლ-შვილი, ისინი უსაზღვრო ბეჭინერებისაგან ცეკვავენ...

ამ ეპიზოდში რეჟისორის მიერ კარგად მოფიქრებული პირობითობა ნათელს ხდის ბიუროკრატის ოჯახის ზნეობრივ ატმოსფეროს და აქ უკვე მეორედ ქართულ კინოში, ცეკვას მიენიჭა დრამატურგიული დატვირთვა.

მიხაკო საქმიაშვილის ცოლი ცეკვავს ჩარლსტონს მთელი არსებით, თავდავიწყებით, მონდომებით, ენერგიულად, გაუჩერებლად, ქანცის გაწყვეტამდე. სხვაგვარად მას არ ძალუძს, მხოლოდ ამ გზით შეძლებს დაიცალოს მოჭარბებული ემოციებისაგან. თუ რამ აღუძრა ეს ემოციები, ამის შესახებ თავად ლაპარაკობს, მის ნათქვამს ტიტრებით ვიგებთ: „დაიტრაბახოს იმან, ვისაც ჩემნაირი ქმარი ჰყავს, რაც მინდოდა, გადმყიდველებთან ყველაფერი ვიშოვე“. მართლაც, ბიუროკრატის ცოლ-შვილს უძრავი შენაძენი აქვს. ამ მონაპოვრით შემოდიან თავის ეპიზოდის დასაწყისში. ეს არის მათი ბეჭინერების მიზეზი, ამისაგან გამოწვეული სიხარულით ცეკვავს ასეთი ეგზალტირებით ბიუროკრატის ცოლი.

არსებითად ეს ცეკვა კი არა, ცხოვრებისაგან გაღალებული ობიექტების თავისებურად რიტუალური როკვაა, რომელიც რაღაცით გაგონებს პირველყოფილი ადამიანის როკვით გამოხატულ აღტაცებას, როცა მან მრავალდღიანი შიმშილის შემდეგ, როგორც იქნა, მამონტი მოინადირა...

ამ ცეკვით ამზელს რეჟისორი ბიუროკრატის ოჯახის პირმოონე და მდაბიური მორალის შეუთავსებლობას ზექიბასთან.

ფილმის ამ ეპიზოდს შეიძლება „ცეკვით მხილება“ ვუწოდოთ.

1930 წელს მსახიობმა და რეჟისორმა მიხეილ გელოვანმა გადაიღო ფილმი „ნამდვილი კავკასიელი“. ცეკვა, როგორც ავტორისეული სათქმელის გამოხატვის საშუალება, ამ სურათშიცაა გამოყენებული. „ნამდვილი კავკასიელი“ სოციალური კომედია. ეს არის კინოპაროდია, 20-იანი წლების პირველ ნახევარში განსახკომის კინოსექციისა და „სახეინმრეწვის“ მიერ გადაღებული ფსევდო ორიენტალისტური და ფსევდოეთნოგრაფიული ფილმებისა, რომელთა ავტორების პროფესიონალიზმიც ფრიად საეჭვო გახლდათ. ეს იყო რუსი ობიექტების მოთხოვნილებების დამაქმაყოფილებელი, ქართულ თემაზე შექმნილი „ეგზოტიკური“ ფილმები, — ერთგვარი სოციალური დაკვეთა რუსი ობიექტების მხრიდან, რომელთაც, მიუხედავად საუკუნეზე მეტ ხანს ერთ სახელმწიფოში ცხოვრებისა, ქართველების თაობაზე მხოლოდ ის იცოდნენ, რომ ეს უკანასკნელი უზომოდ ბევრს სვამდნენ, ცხენებს დააჭენებდნენ, ქალებს იტაცებდნენ, „ლეკურს“ ცეკვადნენ, იმპულსურები იყვნენ და ხანჯლებს ატრიალებდნენ.

„სახეინმრეწვის რეჟისორთა ცნობილმა სამუშალმა (ი. პერესტიანი, ვ. ბარსკი, ა. ბეკნაზაროვი), ქართულ კულტურასა და კოუკას რომ არ იცნობდნენ, ადგილად აულეს აღლო ამ დაკვეთას; რაკი ნიჭიერებაც არ უშლიდათ ხელს და თავადაც შორს არ იდგნენ მოივატელის მოთხოვნილებისაგან, შეასრულეს ეს დაკვეთა და ამ გზით ხელი შეუწყვეს ქართველთა შესახებ არსებული სტერეოტიპების გამყარებას.“

ყოველივე ამის შედეგად, ქართველთა წარსულის აშახველ ფილტებში მივიღეთ სქემატიზმი, სწორხაზოგნება, სენტიმენტური მელოდრამატიზმი, პერსონაჟთა მოჭარბებული გრძნობის ტყვეობაში ყოფნა, ტრაგიკული ფინალი და, რაც მთავარია, ქართველთა ცხოვრების ეგზოტიკური ხედვა.

„ნამდვილი კავკასიელი“ მოგვითხრობს კავკასიურ ეგზოტიკაზე შეშლილი ლენინგრადელი მოლარე პავლიკ ზნაჩკოვსკისა და მისი მეუღლის – სოფოჩას უჩვეულო თავგადასავალს „სახკინმრეწვის“ არტისტ დიმიტრი ყიფანის (ის ამ სურათში თავის თავს თამაშობს) საზოგადოებაში. პირველად ის უყვაბა ეგზოტიკის მოყვარულებს ათასგარ სისულელეს, ხოლო თბილისში ერთდღიანი მოგზაურობისა და უამრავი სასაცილო თავგადასავლის შემდეგ, პავლიკ ზნაჩკოვსკი ყველა თავის ეგზოტიკურ ბოდვებს. სურათში ორივე ეს მონათხრობი იღუსტრირებულია. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესოა ზნაჩკოვსკის ვითომ ნანაზი ამბები, რომელშიც ქართულ ცეკვას მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს მინიჭებული: თბილისური სახლის ბანზე ეროვნულ სამოსში გამოწყობილ ქალებს ცეკვა-თამაში გაუჩაღებიათ, ცეკვავნ „ქართულს“. ცეკვა ერთგვარ ფონად გასდევს ეპიზოდს: ქუჩაზე წყაროა, ოღონდ იქიდან წყალი კი არა, კახური ღვინო გადმოსჩეეფს. წყაროსთან შეკრებილი მოხუცები და ბავშვები ყანწებით სვამენ; შემდეგ ვხედავთ, რომ დალაქები თავიანთ კლიენტებს პირდაპირ ქუჩაში პარსავნენ პირს ხანჯლებით... თუ კლიენტმა დალაქი რაიმეთი გაანაწყენა, იგი მას იქვე, საპარსად გამოყენებული ხანჯლით წააცლის თავს... ბანზე მოცემვავე ქალი წამიერად გახედავს პირის პარსევას თავწაცლილ კლიენტს და ამ ამბისადმი ყოველგვარი დამოკიდებულების გამოხატვის გარეშე, იმავე რიტმში განაგრძობს ცეკვას... ამ მეტისმეტად „კავკასიურ გარემოში“, ექიმები ოპერაციას ხანჯლებით აკეთებენ და რაღაც მიზეზის გამო ავადმყოფს იმავე ხანჯლით ჭრიან თავს... ზოგადად ხანჯალს რესი ობივატელის თვალში ერთგვარი მაგიური ძალა პქონდა და მისმა იმგვარმა მოხმობამ, როგორადაც ამ ეპიზოდშია, კიდევ

უფრო გააძლიერა ობივატელის „ეგზოტიკური“ ბოდვის
აპსერდული ხასიათი.

დრამატურგიული დატვირთვა აქვს ეპიზოდის ფონად
ცეკვა „ქართულის“ გამოყენებას. სახლის ბანზე, როგორც
მოგახსენეთ, ქალი ცეკვავს და სრულიად გულგრილია მის
გარშემო მომხდარის მიმართ. თავიდან, შეიძლება იფიქრო,
რომ ცეკვა გამოყენებულია, როგორც „კავკასიური“
ეგზოტიკის აუცილებელი ატრიბუტი, მაგრამ თუ კარგად
დაგაკვირდებით, ვნახავთ, რომ მიხეილ გელოვანი ცეკვას
სულ სხვა მიიზნით იყენებს: წრიული ცეკვა „ქართული“
სიკვდილისა და აღორძინების რიტუალური როგორიან
მომდინარეობს. ამასთან, ცეკვავს ქალი, რომელიც თავად
არის ნაყოფიერებისა და სიცოცხლის გაგრძელების სიმბოლო
და ასეთი აზრობრივი მნიშვნელობის ცეკვის მონტაჟურმა
შეპირისპირებამ კლინტებისათვის თავების წაჭრის სრულიად
უაზრო სცენებთან განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა:
მოცეკვავე ქალის წამიერმა შეჩერებამ, მომხდარისადმი მისმა
ინდიფერენტულმა დამოკიდებულებამ და იმავე რიტმში ცეკვის
გაგრძელებამ, ანუ ჩენებამ იმისა, რომ ერთი ეპიზოდის ორ
სცენას შორის შინაგანი კავშირი ვერ დამყარდა, ნათელჲყო
მოლარის ნაბიდვარის უსაფუძვლობა და უაზრობა, რადგან
აშკარა ხდება ცეკვა „ქართულის“ – სიკვდილისა და
აღორძინების სიმბოლური რიტუალის გამოძახილის –
შეუთავსებლობა ბუტაფორიულ თავების ჭრასთან...

ამ ორი განსხვავებული ეპიზოდის შეპირისპირებით, კოტე
მიქაბერიძემ მხატვრული ხერხით, რომელსაც შეიძლება
ვუწოდოთ „ცეკვით პაროდირება“ მიაღწია იმას, რომ კიდევ
უფრო გაესგა ხაზი მოლარე ზნაჩეოვსკის თბილისური
„შთაბეჭდილებების“ პაროდიულობისათვის, რაც მთლიანად
ფილმში წამოჭრილი თემის პაროდიულობის კულმინაციას
წარმოადგენს.

მას შემდეგ, რაც ცეკვას დრამატურგიული დატვირთვა
მიენიჭა ფილმებში „ელისო“, „ჩემი ბებია“ და „ნამდვილი
კავკასიელი“, ბუნებრივია, სხვასაც აღემვროდა სურვილი,

თავის ფილმში გამოეყენებინა ცეკვა ასეთი დატვირთვით, მით უმეტეს, რომ საქმე გვაქვს ტენდენციასთან. ოღონდ, აქ მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ ვინ და როგორ გამოიყენა ეს ხერხი და რა აზრობრივი და მხატვრული შედეგი მიიღო...

1931 წელს მიხეილ ჭიაურელმა გადაიღო ფილმი, კინოპასკვილი,,ხაბარდა“ პატრიოტულად განწყობილი ქართული ინტელიგენციის წინააღმდეგ. ამ ფილმში ტრადიციული ეროვნული ღირებულებების დამცველი საზოგადოება გაშარებულად არის ნაჩვენები, ამასთან ხაზგასმულია, რომ ისინი უკიდურესად ამბიციური და პატივმოყვარე ადამიანები არიან. განსაკუთრებით მათი წინამძღოლები – ლუარსაბი და დიომიდე. ფილმში კონფლიქტის საფუძველი ძველი თბილისის ნაგებობათა გადარჩენაა; სურათის ავტორებს გამოჰყავთ, რომ დასანაცრევი შენობები ისტორიულ და კულტურულ ღირებულებას არ წარმოადგენს, ამიტომ მათ გადასარჩენად მიმართული პატრიოტთა ძალის ხმევა ერთგვარ აზირებად წარმოჩინდება. ამ გზით ცდილობენ ფილმის ავტორები, გაამასხერონ პატრიოტი ინტელიგენტები. ამ მიზანს ემსახურება ყველაფერი ფილმში და მათ შორის ცეკვის გამოყენებაც. საამისოდ მიხეილ ჭიაურელმა მიმართა ცეკვა „ჩარლსტონს“, ფილმის იმ ეპიზოდში, რომელშიც ლუარსაბის სიზმარია ნაჩვენები. პატრიოტ ინტელიგენტთა წინამძღოლი სიზმარში ხედავს, რომ გარდაიცვალა და თავადვე ხელმძღვანელობს საკუთარ დასავლავებას... ატყდება დავა, დაკრძალვის თაობაზე. გაამარჯვებენ ისინი, რომელთაც ლუარსაბის დაკრძალვა მთაწმინდის პანთეონში სურთ. წარმატებით გახარებულნი „ჩარლსტონის“ ცეკვით მიიწევნ პანთეონისკენ, სვლას თავად ლუარსაბი დირიჟორობს. ამ დროს გამოჩნდება დირიჟაბლი – ახალი სოციალისტური წყობისა და ცხოვრების წესის სიმბოლო (ასე იაზრებდნენ მსოფლიოში მიმდინარე ტექნიკურ პროგრესს ბოლშევიკები), მოცეკვავე-მოტივირლებიც სწორედ ასე აღიქვამენ ამ ფაქტს: „იმათი დირიჟაბლი“, წამოიძახებენ და მათთვის მიუღებელი რეჟიმის ტექნიკურ მიღწევათა ამ განსახიერების მოულოდნელი გამოჩენით თავზარდაცემულნი,

დააგდებენ კუბოს და კისრისტენით გაიქცევიან. სიზმარი მთავრდება და პირში თერმომეტრგაჩრილი ლუარსაბიც იღვიძებს.

მიხეილ ჭიაურელი უნიჭო ადამიანი არ ყოფილა, მაგრამ „ხაბარდას“ ნიჭიერად შექმნილ ფილმს ვერ უწოდებ, განსაკუთრებით ცეკვის ეპიზოდს. სურათის წარუმატებლობას რამდენიმე მიზეზი აქვს: პირველ რიგში, ავტორების უკიდურესი ტენდენციურობა და სწორხაზოვნება, პერსონაჟების კარგებად და ცუდებად დაყოფა, პლაკატურობა და, აქედან გამომდინარე, ფილმის დაუფარავი აგიტაციური ხასიათი, ეროვნული ღირებულებების უარყოფა, პატრიოტი ინტილიგენციისადმი დაუფარავად ცილისმწამებლური დამოკიდებულება – ყველაფერმა ამან წარმოაჩინა ავტორთა კლასობრივი ცნობიერების უკიდურესად პრიმიტიული ხასიათი და, საბოლოო ჯამში, ხელი შეუშალა ცეკვის ეპიზოდისათვის იმ მნიშვნელობის მინიჭებას, რასაც ისინი ისახავდნენ მიზნად, ანუ ინტელიგენციის „ცეკვით გამასხრება“ არ გამოვიდა, რადგან ეპიზოდი არ არის შთამბეჭდავი და ვერც ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს, შესაბამისად, არ გააჩნია ცეკვის ეპიზოდს დრამატურგიული დატვირთვა. ისე მოხდა, რომ 20-იანი წლების მეორე ნახევარის უხმო პერიოდის ქართული კინოს მეტად საინტერესო შემოქმედებით ტენდენციას მიხეილ ჭიაურელმა ფეხი ვერ აუწყო და უბრალოდ უნიჭო მიბაძვა გამოუვიდა...

1932 წელს გერმანიაში გამოცემულ წიგნში „კაუკაზიშე ნოველებ“ დაიბჭდა გრიგოლ რობაქიძის ნოველა „იმამი შამილი“, რომელშიც აღწერილია ექსტრემალურ სიტუაციაში მყოფი ადამიანების მიერ საკუთარი განწყობის ცეკვით გადმოცემის სცენა: ბრძოლისაგან არაქათ-გამოცლილ შამილის ნაიბები თანახმა არიან რუსებს ზავი დაუდონ. შამილი წინააღმდეგია. მისი ნაიბები საბრძოლო შემართებასა და ამისათვის საჭირო ენერგიას ცეკვით მოიპოვებენ და მზად არიან, ზავზე უარი თქვან... ცეკვამ გააურთიანა ისინი და ახლა თავგანწირვისათვის მზად არიან.

ამრიგად, XX საუკუნის 20-იანი წლების მეორე ნახევარში ქართულმა ლიტერატურამ და ხელოვნებამ შემოქმედებითი აზრის გამოხატვის ფორმის ძიებისას იპოვა ცეკვა (ქართულიც, არაქართულიც) და ერთი შემთხვევის გარდა, უაღრესად ნიჭიერად გამოიყენა, რადგან შატვრულად გამართული ეპიზოდები ემოციურად მოქმედებდა მკითხველსა და მაყურებელზე.

ეს იყო კარგი მიგნება ქართველი მწერლებისა და რეჟისორებისა — გამოეყენებინათ, როგორც ქართულ-ტრადიციული, ასევე მათთვის თანამედროვე დასავლეთური ქორეოგრაფია. ამან გაზარდა მათი თვალსაწიერი მასშტაბიცა და შემოქმედებითი ინტერესების დიპაზონი, შედეგად კი მივიღეთ ის, რომ ცეკვას ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დრამატურგიული დატვირთვა მიენიჭა.

იღვა ნატროშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ტელერეჟისურის
მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელობის პროფ. სანდრო გახტანგოვი

ინდივიდი, როგორც მასობრივი ინფორმაციის მომენტები, ზომიერები და გამავრცელებები

„თეოდაზ ჩეხი კახუებთ ტექნიკურიების ფორმისურას, „
ნოლო შეძლე ისინი...“
მაკლუკინი

შესავალი

თავის დროზე მაკლუკინმა ტელევიზიას უწინასწარმეტყველა, რომ იგი შეიწოვდა სამყაროს ყველა დროსა და სივრცეს. XXI საუკუნეს კი მეცნიერმა კომპიუტერული ტექნილოგიებისა და მულტიმედია საშუალებების ერა განჭვრიტა, სადაც ბიჭებმა და გოგონებმა, მოხუცებმა და ბავშვებმა, სრულიად ჰომოსაპიენსმა შეიწოვა სამყარო თავისი სივრცითი მოცულობით და დროით. მაკლუკინმა ესც განჭვრიტა. ჯერ კიდევ XX საუკუნის შუა წლებში მან იწინასწარმეტყველა დიადი შერწყმა ადამიანის ხელის – ღილაკიან, ტელევიზორის – თვალთან, კომპიუტერის – სხეულთან, ადამიანის – ქსელთან. მან გვაძლო ახალი რეალობის მოსვლა, სადაც არის ე. წ. „ვებსერფინგი“, „დაკლიკვა“, „წამიერი საპასუხო რეაქცია“, შეგრძნება როგორც საკუთარი თავის სხვებისთვის მიღწევადობის და ძნელად მოსახელთებელი მთლიანობის ნაწილად ყოფნის შეგრძნება, რადგანაც სამყარო, გარშემორტყმული ელექტრო სადგნებით ერთი დიდი ე.წ. „სოფლის“ ხელაა.¹

¹ М. Кузнецов, Философия Маршалла Маклюэна и коммуникативные стратегии Интернета, М., Институт философии РАН, <http://www.isn.ru/info/seminar-doc/Mclw.doc>

მაკლუენის მსოფლიშედველობის განსაკუთრებულობას წარმოადგენს ის გარემოება, რომ კომუნიკაციურ ტექნოლოგიებს განიხილავს, როგორც გადამზყვეტ ფაქტორს ამა თუ იმ სოციალური თუ ეკონომიკური სისტემის ჩამოყალიბების პროცესში. XXI საუკუნის ადამიანი თვითონ ქმნის თემებს, ავრცელებს იდეებს, ახდენს შეფასებებს, უზიარებს მთელ მსოფლიოს საკუთარ პოზიციას, იღებს უპევავშირს და პოულობს თანამოაზრებს ტრადიციული მედია საშუალებების (ტელევიზია, რადიო, ჰარესა) აღტერნატივად.

აუდიტორია, როგორც სოციალურ-კომუნიკაციური ერთობლიობა

სოციოლოგების, პოლიტოლოგებისა და ფიქოლოგების თანამედროვე კვლევებში ნაჩვენებია, რომ ფასეულობების პლურალიზმი ყალიბდება სწრაფად, ვიღრე ინტერესების პლურალიზმი.¹ თანამედროვე საქართველოს მაგალითზე შეიძლება დავრწმუნდეთ, რომ საზოგადოებას გარდამავალ პერიოდში უჭირს სტრუქტურულირება ინტერესების სხვადასხვაობის ფონზე, სოციალური ჯგუფები და ფენები ყალიბდება არასაკმარისად აქტიურად, საშუალო კლასი ითქვიფინა. არსებობს დიდი „გაფანტგა“ ფასეულობებისა, განწყობისა, თავს იჩენს ისეთი არარაციონალური მოტივების ბატონობა, რომლებიც წინააღმდეგობებს აჩენენ საზოგადოებრივი თანხმობის მიღწევის საქმეში.

საზოგადოებრივ თანხმობაში ხშირად იგულისხმება კონსესუსი – სრული თანხმობა. მოღვაწეობა საერთო წესების საფუძველზე და კომპრომისი, როგორც უნარი, მსხვერპლად გაიღოს ინტერესების ნაწილი, რათა მიღწეულ იქნეს თანხმობა უფრო არსებით ნაწილში. ამასთანავე ხაზგასმულია, რომ სრული თანხმობა, კონსესუსი და კომპრომისი გარდამავალ პერიოდში ძნელად მისაღწევა, უფრო ხშირად იგულისხმება სამართლებრივი თანხმობის მიღწევის საქმეში.

¹ Goldhaber, G.M., Organizational Communication (Dubuque, Iowa: W.C. Brown, 1974, 2nd Ed., 1979, 3rd Ed., 1983, 4th Ed., 1987, 5th Ed., 1990, 6th Ed., 1993, McGraw-Hill, New York, NY; 7th Ed., 2002, SUNY Press, Buffalo, NY; 8th Ed., 2003, Buffalo, NY).

ინტერესების მრავალფეროვნების გამო, არამედ მათი ჩამოუყალიბებლობის (მათ შორის პირადი, ნაციონალური, ტრადიციულ-კულტურული სახელმწიფო ინტერესების გაგების არარსებობის) გამო. პოლიტოლოგების კვლევებში აღნიშნულია, რომ ამ პირობებში საზოგადოების კონსესუსის ფუნქციას უფრო ხშირად თავის თავზე იღებს მედია, როგორც სოციალიზაციისა და სულიერი განვითარების ინსტიტუტი.¹ ოღონდ პრიბლება ის არის, თუ რამდენად სრულად და ადეკვატურად ასახავენ მშობლიური მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები დღესდღეობით პიროვნების თუ ცალკეული სოციალური ჯგუფების და სრული საზოგადოების ინტერესებს ან მიზნებს. ჩვენს რეალობაში რამდენად ადეკვატურად იღებს საზოგადოება მასმედიით გავრცელებულ ინფორმაციას და რა როლს თამაშობს ამ პროცესში სოციალური ქსელი? ასე მაგალითად, გახმაურებული ინციდენტი რეასთაველის გამზირზე პომოსექსუალების მსვლელობის შესახებ და აგრეთვე სოფელ ჭალაში მინარეთის დემონტაჟის ამბავი. ორივე შემთხვევაში მედია აბსოლუტურად ადეკვატური იყო შეფასებებში, თუმცა კერძო სოციოლოგიური კვლევების საფუძველზე სრულიად განსხვავებული იყო ქვეყნის მოსახლეობის 70%-ის აზრი, რაც ნათლად აისახა სოციალური ქსელების საშუალებით; დაპირისპირებასა თუ კამათში, რომელიც გაიმართა ვირტუალურ სივრცეში. ინდივიდების აქტიურმა ორმხრივმა ჩართულობამ სოციალური ქსელების მეშვეობით ხელი შეუწყო ზემოთ აღნიშნული კონსესუსის მიღწევას; თანხმობას იმაზე, რომ ძალადობა მიუღებელია.

თუმცა, ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ხვალ უკვე სხვა მიზეზით და სხვა ფორმით ადამიანების უმეტესი ნაწილი მეორე უმცირეს ან სულაც არა უმცირეს ნაწილს საკაროდ „მუშტიკრივით“ არ დაუპირისპირდება იმ მიზეზით, რომ „სიმართლე“ მის მხარეს არის. დღეს საზოგადებაში აქტუალური საკითხები პირველად ფილტრს სოციალურ ქსელებში გადის. აქვე ხდება პირველადი ადაპტირებული

¹ იხ.: დ. უზნაძე, განწყობის თეორიის მირითადი დებულებები, თბ., 2004

შეფასებების გამოვლენა, რომელიც შემდეგ სოციალური ქსელებიდან ვრცელდება საზოგადოებაში და ქმნის ამა თუ იმ განწყობას

არაერთი მაგალითის ჩამოთვლა შეგვიძლია, როცა სოციალურ ქსელში წარმოდგენილი ოფიციალური თუ არაოფიციალური ვიდეო, ფოტო თუ აუდიო მასალა გადამწყვეტ კრიტიკულ უმრავლესობას აყალიბებს საზოგადოებაში. მათი აზრები მოტივირებულია მიღებული ინფორმაციით და გაზიარებულია სოციუმში. სხვა თემაა მასალების ავთენტურობა, თუმცა აზვირთებული სოციალური ტალღა ამ ეჭვების ნიველირებას ახდენს, და მხოლოდ გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ დგება დღის წესრიგში მასალის სინამდვილე

მულტიმედია სივრცის განუსაზღვრელი შესაძლებლობების საკანონმდებლო „მარწუხებში“ მოქეცის ყველა ცდა უშედეგო აღმოჩნდა. საკარაულოდ, მომგალშიც პრობლემად დარჩება გარკვეული რეგულაციების შემოღება მულტიმედია სივრცეში არსებული ინფორმაციის სამართვად. სრული თავისუფლების განცდა სულ უფრო მეტ პოზიტიურ თუ ნეგატიურ იდეას წარმოქმნის და ინდივიდს არჩევანის თავისუფლებას ანიჭებს. დღეს ნებისმიერი ყველაზე თანამედროვე დაცვის სისტემით აღჭურვილი ინტერნეტ საიტიც კი ტექნოლოგიური პროგრესის პარალელურად „ჰაკერის“ მსხვერპლად იქცევა.

თავისუფალი მოქმედების სივრცე, შეუზღუდულავი წვდომა ნებისმიერი ინფორმაციის მოსაპოვებლად ქმნის იმის განწყობას, რომ მთელი სამყარო შენი მულტიმედია მოწყობილობის განკარგულებაშია. ნებისმიერ ქცევას, უზნაის მიხედვით, აუცილებლად წინ უსწრებს განწყობის აღმოცენება. იმისათვის რომ დაიბადოს ქცევა და შესაბამისად, ამ ქცევის ადეკვატური განწყობა, საჭიროა, არსებობდეს მოთხოვნილება (რომელსაც მომავალი ქცევის საშუალებით დავიკმაყოფილებთ) და სიტუაცია, რომელიც მოიცავს ამ მოთხოვნილების დაგმაყოფილების ფაქტორებს.¹ განწყობა არის ფსიქოფიზიკური მზაობის მდგომარეობა. შესაბამისი

¹ იხ.: დ. უზნაძე, განწყობის თეორიის ძირითადი დებულებები, თბ., 2004

განწყობის არსებობის გარეშე ადამიანი ვერაფერს გააკეთებდა, ყველა ფსიქიკურ პროცესს, ყველა ჩვენს ქცევას განწყობა ამოძრავებს და აძლევს მიმართულებას.¹

მულტიმედია სამყაროში განწყობის შექმნა პირდაპირ მიბმულია ჩართულობასთან და სიახლის პირველწყაროსთან. გახსნილი ინტერნეტ ვებგვერდი, კლავიატურა და ე.წ. „თაგვი“, ტექნიკური საშუალებაა იმისა, რომ მსოფლიო აქტუალური თემების (პოლიტიკა, ეკონომიკა, კულტურა, სპორტი და ა.შ.) უშუალო მონაწილე იყო. გყავდეს თანამოაზრები და ოპონენტები, ხოლო მათთან პოლემიკის გამართვის გზით შენს პოზიციას ამცირობდე მთელ სამყაროს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ XXI საუკუნის ინდივიდი, რომელიც ერთხელ განიკურნა მისი წარმოსახვითი პრობლემებისგან და მოუნახა საკუთარ როგორც პოზიტიურ ასევე აბსურდულ და ვანდალურ იდეებს და აზრებს გამზიარებლები თუ თანამოაზრები (მაგ., ბრეივიკის ისტორია), ახალი უტოპის პრეზენტატორად გვევლინება, სადაც კომუნიკატორიც, კომუნიკანტიც და გადამცემი არხიც ერთნაირად მნიშვნელოვანია.

XXI საუკუნეში ნებისმიერი ინდივიდი ჯიბით ატარებს საკუთარ უნიკალურ ინფორმაციას, რომლის მოშემარებელი და გამზიარებელი გლობალურ მულტიმედია სივრცეში აუცილებლად მოინახება. ამიტომ, კომუნიკაციის ტრადიციული მოდელი, რომელიც ადამიანის ტელევიზორთან, რადიოსთან თუ ბეჭდვით მედიასთან ურთიერთობას გულისხმობდა, სერიოზულ ტრანსფორმირებას განიცდის და ამკიდრებს სრულიად ახალ ურთიერთობებს პომოსაპირებებს შორის. შესაძლოა, რომ აღნიშნულ სიტუაციაში ყველაზე ზუსტი განმარტება ჰქონდეს მაკლუენის ცნობილ განსაზღვრებას global village – „გლობალური სოფლის“ შესახებ, რომელიც გულისხმობს ე.წ. „ქსელური ურთიერთობების“ ახალი სტანდარტების დამკიდრებას და მათი შესაძლებლობები, საშუალებები და მასშტაბი განუსაზღვრელია.

¹ იხ.: დ. უზნაძე, განწყობის თეორიის ძირითადი დებულებები, თბ., 2004

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დ. უზნაძე, განვითარების თეორიის ძირითადი დებულებები, თბ., 2004
- М. Кузнецов, Философия Маршалла Маклюэна и коммуникативные стратегии Интернета – М., Институт философии РАН, <http://www.isn.ru/info/seminar-doc/Mclw.doc>
- Lasswell H.D., Power and Personality, 1948
- Joseph T. Klapper, The Effects of Mass Communication. xviii, 302 pp. Free Press, 1960
- Goldhaber, G.M., Organizational Communication (Dubuque, Iowa: W.C. Brown, 1974, 2nd Ed., 1979, 3rd Ed., 1983, 4th Ed, 1987, 5th Ed., 1990, 6th Ed., 1993, McGraw-Hill, New York, NY; 7th Ed., 2002, SUNY Press, Buffalo, NY; 8th Ed., 2003,Buffalo, NY).

თინათინ ქორავა,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დრამის რეჟისურის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელები: პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,
პროფ. ვასილ კიკნაძე.

მხატვრული გაფორმების ფილმური განათების საკითხებისათვის

მხატვრული გაფორმების ტენდენციები განათების
სხვადასხვა საშუალებით გამოიხატება. XXI საუკუნე¹
დეკორაციის ნაკლებობითა და განათების აუცილებლობით
გამოიჩინება.

საერთო მხატვრული გაფორმება — კოსტიუმი,
დეკორაცია, ბუტაფორია და განათების კონცეფცია, შერწყმული
უნდა იყოს ქორეოგრაფიული ნაწარმოების იდეურ-თემატურ
ქარგასთან. გმირის სახე, მუსიკა და მხატვრული გაფორმება
უნდა ქმნიდეს ერთ მთლიან ეფექტს, გამოხატავდეს საერთო
ემოციას. ქორეოგრაფმა მხატვარს ზუსტად უნდა გააცნოს:

1. ფატულა;
2. პერსონაჟთა ბიოგრაფია;
3. კოსტიუმის თავისებურება მოძრაობის
შესაბამისობაში;
4. ეპოქა, უანრი, ადგილმდებარეობა;
5. მიზანსცენური გეგმა.

მხატვრის ამოცანაა, შინაარსიდან გამომდინარე
შეარჩიოს და დაადგინოს, თუ რა გამოხატვის ხერხები უნდა
გამოიყენოს კონკრეტული იდეის რეალიზაციისთვის. მან უნდა
მოძებნოს თემას მისადაგებული სალაპარაკო ენა. მხატვარს
უნდა ჰქონდეს მრავალმხრივი აღქმის უნარი — ფერში, ხაზში,
პლასტიკაში, რიტმში, სახის მეტყველების გამოხატვაში. მან
უნდა შეძლოს კონკრეტულის განზოგადება და პირიქით.

მხატვრული გაფორმება მოიცავს ფართო სპექტრს

მაგალითად, ვიდეო ინსტალაციას. ამ ბოლო დროს ხშირად იყენებენ ამ ხერხს ამა თუ იმ ადგილმდებარეობის განსასაზღვრად, ატმოსფეროს შექმნისთვის, დროში მოგზაურობისთვის. ეს არის მხატვრული გაფორმების ერთ-ერთი თანამედროვე საშუალება მაშინ, როდესაც დეკორაციას არ ვიყენებთ. ამ შემთხვევაშიც დასაცავია ბალანსი. მაყურებლის თვალის მიმართულება უნდა გადანაწილდეს. ჩვენს შემთხვევაში პრიორიტეტი არის სცენური დაფიქტი და ვიდეო პროექციის საშუალებით უნდა ხდებოდეს მხოლოდ გარკვეული ინფორმაციისა თუ განწყობის გადაცემა.

შინაარსის მსგლელობისას ესა თუ ის დეტალი იძენს გარკვეულ დატვირთვას, რომელიც მის სასიათზე მეტყველებს და პირდაპირ მოქმედებს მაყურებლის ემოციურ აღქმაზე. ამისათვის მნიშვნელოვანია, მოხდეს მუსიკალური და ვიზუალური ეფექტების თანხვედრა.

ფერი, რეალურ სამყაროშიც სიმბოლური დატვირთვისაა და ამასთანავე ხასიათის განმსაზღვრელი. ის ადამიანის ფისიკოლოგიაზე ახდენს ზეგავლენას, პირდაპირ დაკავშირებულია მის ემოციურ ხაზთან. ფერს საკუთარი დატვირთვა გააჩნია და იგი ცვალებადია დროსა და კულტურაში. როდესაც ფერთა პალიტრას ჩვენი თვალი აღიქვამს, გვაქვს ორი შედეგი:

1. ფერის ფიზიკური ზემოქმედება. ხდება, როდესაც თვალი აღფრთოვანებულია ფერის სილამაზით და მისი თვისებებით. მაყურებელი იმგვარ კმაყოფილებას, სიხარულს განიცდის, როგორც გემრიელი საკვების დაგმოვნებისას. ანდა პირიქით, თვალი ღიზინდება. ეს შეგრძნებები ნელდება და ქრება როგორც ყინულზე თითის დადებისას. ყველა ეს შეგრძნება ფიზიკურია და დიდხანს არ გრძელდება. ისინი ასევე ზედაპირულია და მათ შემდეგ არ რჩება ხანგრძლივი შთაბეჭდილება.

ფერის ზედაპირული შთაბეჭდილება შესაძლებელია განვითარდეს განცდაში. ჩვეული და პირველად ხილული საგნის აღქმის შთაბეჭდილების განცდა სხვადასხვაგვარია. თუ ჩვენ ვხედავთ ამა თუ იმ საგანს პირველად, ის უფრო ღრმა

შთაბეჭდილებას ტოვებს. ასეა ბავშვი, რომლისთვისაც ყველა საგანი ახალია და ის დადი ინტერესით აღიქვამს ყოველივეს. აღქმას მოჰყვება დანიშნულება, შეძლევ განხორციელება და ინტენსიური ინტერესი ქრება.

ადამიანის სულიერი განვითარება აფართოებს მის აღქმის უნარებს. ასე იძნენ ისინი შინაგან ფასულობებს და უღერადობას. ასევეა ყველაფერი ფერთან. დაბალი სულიერების შეგრძნების დროს ფერი მხილოდ ზედაპირულ გავლენას ახდენს და მაღვევე ქრება, როდესაც გამღიზიანებელი აღარ არსებობს. თვალს იზიდავს ძლიერად ღია და თბილი ტონები. ყვითელ ფერს თვალი დიდხანს ვერ უძლებს, როგორც უური საყვირის მაღალ ბერას. ამ დროს თვალი ეძებს ლურჯ ან მწვანე ფერს, რათა დაისვეროს. ეს ელემენტარული მოქმედება გადადის ღრმა შთაბეჭდილებაში და შეძლევ ძლიერად მოქმედებს სულიერ განწყობაზე.

2. ფერის ფსიქოლოგიური ზემოქმედება. ამ შემთხვევაში ჩნდება საღებავის ფსიქიკური ზემოქმედება, რომელიც იწვევს სულიერ ვიბრაციას. ვინაიდან სული მჭიდროდაა დაკავშირებული სხეულთან და შესაძლებელია, ძლიერი განცდა ასოციაციის გზით იწვევდეს მეორეს, მის შესაბამისს. მაგალითად: წითელმა ფერმა შეიძლება გამოწვიოს სულიერი ვიბრაცია, ისეთივე, როგორსაც იწვევს ცეცხლი, იმდენად რამდენადაც წითელი ფერი ცეცხლის ფერია. თბილი წითელი – მოქმედებს როგორც აღმგზნები, იგი ასოცირდება სისხლთან და მტკიცნეულად მოქმედებს სულზე.

თვალი კავშირშია არა მარტო ფერთან, არამედ გრძნობების ყველა ორგანოსთან. ზოგიერთი ფერი თითქოს არათანაბარია, ხორკლიანი. იმ დროს, როცა ზოგიერთი ხავერდოვანი, ნაზია. სწორედ ფერების თბილი და ცივი ტონები ამ შეგრძნებებზეა აგებული.

საღებავების უღერადობა იმდენადაა ცნობილი, რომ ადვილად მოიქმენება ადამიანი, რომლიც გადმოსცემს მძაფრ უღერადობას, მაგ., – ყვითელი ფერი ფორტეპიანოს ბანის რეგისტრში. ვინც იცის ქრომოთერაპიის შესახებ, იმან ისიც იცის, რომ ფერადი

ფერი განსაკუთრებულად მოქმედებს ადამიანის სხეულზე. სხვადასხვა დაავადებების დროს ხშირად იყენებენ ფერის ძალას. წითელი აფორიაქებს გულს, ლურჯია შეიძლება გამოიწვიოს დროებითი პარალიზება, ასე რომ საღებავებს დიდი ძალა აქვს და შეუძლია ზემოქმედება ადამიანზე.

ამგვარად გარკვეულია, რომ ფერთა პარმონია შეიძლება დაეფუძნოს ადამიანის სულის მიზანშეწყობილ ვიბრაციას. მხატვრული კომპოზიციის განკარგულებაში არსებოს ორი სახე: ფერი და ფორმა. მხოლოდ ფორმას შეუძლია იყოს დამოკიდებული, როგორც საგნის ამსახველი (რეალური და არარეალური) ან როგორც სიბრტყეზე სივრცის აბსტრაქტული შეზღუდვა. ფერს არ შეუძლია და არ უშვებს უსაზღვრო გავრცობას. უკიდეგანო წითელი შეიძლება მხოლოდ იფიქრო ან სულიერად იოცნებო. როდესაც ჩვენ გვესმის სიტყვა „წითელი“, მას არ აქვს საზღვრები, ეს არის მხოლოდ შინაგანი ფიზიკური ჟღერადობა. თუ ჩვენ გვინდა მას მივცეთ მატერიალური ფორმა (როგორც მხატვრობაში) მაშინ:

1. ავარჩიოთ განსაზღვრული ტონი, ანუ დავახასიათოთ სუბიექტურად;
2. გამოყოთ სიბრტყეზე მისი არსებობა სხვა ფერისგან, რომელიც აუცილებლად იარსებებს მის გვერდით. ზუსტად მისი მეზობლობა შექმნის იმ ჟღერადობას, რასაც ფორმის და ფერის ურთიერთდამოკიდებულება ჰქვია.

ადვილი შესამნევია, რომ ყოველი ფორმა და ფერი ავსებს ერთმანეთს, ხაზს უსვამს რომელიმეს, ფორმას ან ფერს. მეორე მხრივ, იგულისხმება, რომ ფორმის და ფერის შეუსაბამობა არ უნდა განიხილებოდეს როგორც „არაპარმონიული“, პირიქით, ეს შეუსაბამობა სხინის ახალ შესაძლებლობას და პარმონიას. ფერის და ფორმის რაოდენობა უსასრულოა. ასევე უსასრულოა მათი კომბინაცია და იმავდროულად მოქმედება. ეს მასალა ამოუწურავია. ფორმა ვიწრო გაგებით სხვა არაფერია, გარდა იმისა, რომ ერთი სიბრტყე გამოყო მეორისგან. ასეთია მისი გარეგანი მახასიათებელი. როდესაც არსებობს გარეგანი,

მას ყოველთვის ახლავს შინაგანი – ძლიერი და სუსტი. ე.ი. ყოველ ფორმას აქვს შინაარსი, ანუ ფორმა არის შინაგანი შინაარსის გამოხატულება.

ფორმასთან დაკავშირებით მხატვრული კომპოზიცია ამოცანად იყენებს ორ საკითხს:

1. კომპოზიციის სრული სურათი;
2. ცალკეული ფორმების შექმნა, რომელიც მთლიანობაში ექვემდებარება საერთო კომპოზიციას.

აქ ცალკეული ფორმა შეიძლება ნაკლებად ჟღერადად გამოიყერებოდეს. ის, პირველ რიგში, ემსახურება დიდი კომპოზიციური ფორმის შექმნას და უნდა განიხილებოდეს როგორც მისი ელემენტი. ცალკეული ელემენტი არ უნდა ქმნიდეს გაუგებრობას. ეს პროცესი ხშირად ქაოტურად გვეჩვენება, რომელიც სამი ელემენტისაგან შედგება: ზემოქმედება ფერის, მისი ფორმის, ფორმისა და ფერის ზემოქმედება საგანზე.

და აი, საგნის ადგილზე დავაყენოთ მხატვარი, შემოქმედი, რომელსაც გააჩნია ამ 3 ელემენტის შეგრძნება. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მის მიზანმიმართულებებს. ამგვარად საგნის არჩევაც გამომდინარება შინაგანი აუცილებლობის პრინციპიდან. ამ შემთხვევაში მთავარი და ურთადერთი მოსამართლე არის გრძნობა.

ქორეგრაფიულ დადგმაში ფერით, როგორც ემოციის სიმბოლოთი, მისი სწორი და გონივრული გამოყენებით შეგვიძლია მივიღოთ უნიკალური შედეგი და პირიქით, გადაჭარბებული, შეუხამებელი ფერი უარყოფით დამუხტვას იწვევს.

გარკვეული ფერების სიმბოლიზმით შეგვიძლია ვიხელმძღვანელოთ და გავითვალისწინოთ სხვადასხვა დადგმაში.

თეორია – სიწმინდესთან, სისუფთავესთან, დადგითოთან ასოცირდება. მისი სცენაზე გამოყენება სიმკვეთრის, სივრცის გაშლის, გამოსხივების დატვირთვით შეგვიძლია.

შავი – მისტიკისა და ბოროტების სიმბოლოა, სევდისა და მწუხარების გამომხატველი. შესაბამისად, თეთრისგან

განსხვავებით, ემოცია მიაქვს შიგნით, სივრცეს აპატარავებს.

ლურჯი – ენერგიულ და ასევე ნებატიურ დატვირთვას ატარებს. მუქი ლურჯი დეპრესიასთან ასოცირდება, ხოლო ღია გრადაცია ცასთან, ზღვასთან, ანუ სიღრმისეული ფერია.

ყვითელი – ენერგიისა და სითბოს სიმბოლოა, გააჩნია გამოსხივება სიბრტყეზე და არის განშლადი პერიფერიებისკენ.

ყვაისფერი – ეს ფერი გარემოს უფრო კომფორტულს, თბილსა და მეგობრულს ხდის. როგორც ცისფერი და მწვანე, ეს ფერიც დედამიწის სიმბოლოა.

მწვანე – ასოცირდება ბუნებასთან, სიცოცხლესთან, დედამიწასთან. იგი ლურჯისა და ყვითელის დამუხრუჭების ადგილია.

წითელი – ძალაუფლება, ბრძოლა და ასევე სიყვარული. ეს არის ფერი, სადაც ორი საპირისპირო განცდა შეიძლება გამოავლინო – დადებითი და უარყოფითი. აუცილებელია მისი დოზირება ტემპორიტმის ემოციური დატვირთვისთვის. ეს ფერი საჭიროებს დელიკატურ მოქცევას. მისმა სიჭარბემ შესაძლებელია ვიზუალური ხარისხი დაწიოს.

ფერთა თანაფარდობა და ერთიანი გამა ქმნის საერთო განწყობას, რომელიც უნდა ესადაგებოდეს სიუჟეტს, უარს, პერსონაჟთა ხასიათს. ასე რომ, მხატვრულ გარემოს შეუძლია ადამიანის ფისიოლოგიური მდგომარეობა გადაიყვანოს სხვადასხვა სტადიაში.

თითოეული ქორეოგრაფ-რეჟისორისთვის, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მომავალი სპექტაკლის შეთხვის პროცესი სხვადასხვაგარად მიმდინარეობს. ეს დამოკიდებულია, ქორეოგრაფის ნიჭი, ტემპერამენტზე, საქმის ცოდნასა და განათლებაზე, ასევე სპექტაკლის თემაზე, შემოქმედებითი ჯგუფის შერჩევაზე და განხორციელების აღვილ-მდებარეობაზე. ქორეოგრაფ-რეჟისორს განსაზღვრული უნდა ჰქონდეს, თუ რას, რატომ და როგორ აკეთებს, შესაბამისად, შემოქმედებით ჯგუფთან მუშაობაც გაადვილდება. როდესაც ქორეოგრაფ-რეჟისორს ესმის მხატვრული გაფორმების

ფიქტოლოგიის საკითხები, საკუთარი მოტივაციით სწორ გზაზე დააყენებს მხატვარს. ისევე, როგორც ცხოვრებისეული მოვლენა ექვემდებარება რაღაც საერთო კანონზომიერებას, ასევე შემოქმედებითი პროცესიც ერთიან ლოგიკურ სქემაზეა დამოკიდებული, რომელიც დამდგმელს ეხმარება თანმიმდევრული ფიქრისა და ორგანიზებული ქმედებისთვის. ხელოვნება ხომ რეალური სამყაროს მხატვრული ანარეპლია და მაშასადამე – შემოქმედის დამოკიდებულებაც ინდივიდუალური.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Кандинский Василий, О духовном в искусстве, М., 1992
- დ. უძნაძე, განწყობის თეორიის ძირითადი ტენდენციები, თბ., 2004

ნანა ზუსკივაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის ოეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
შემოქმედებითი პედაგოგიკის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმაძღვანელი: პროფ. დავით კობახიძე

თეატრი და სამსახიობო ხელოვნება (მცირე ისტორიული ექსკურსი)

წერილის მიზანია, თუნდაც ზოგადი სახით, წარმოვადგინო ქართულ კულტურულ სახაზო მიმართულების სახურავის სახით, რომელიც სახურავის სახით მიმართულების დოქტორანტი, ხელმაძღვანელი: პროფ. დავით კობახიძე.

თეატრი და, ზოგადად, სათეატრო ხელოვნება ქართველთა სათავეანო სიყვარულის საგანი რომ არის, ეს ბევრჯერ თქმულა და დაწერილა კიდეც. ცნობილია ისიც, რომ სამსახიობო მხატვრული შემოქმედება პრეისტორიულია და მისი სათავეებიც იქვე, იმ შორეულ წარსულშია საძიებელი. ეს ასეა, რადგან სწორედ გარდასახვის სამსახიობო ხელოვნებით გადმოიცემა ხალხურ კულტურაში შემონახული რიტუალების ძირეული არსი.

მოდით, ამ კონტექსტში გავანალიზოთ რამდენიმე ხალხური რიტუალი, რომელიც ერის კოლექტიურმა ცნობიერმა შემოგვინახა. თუნდაც ბუნების ძალთა აღორძინებასთან დაკავშირებული ხალხური დღესასწაული – **ბერიკაობა**, რომელიც ჭეშმარიტად თეატრალური სანახაობაა: „მთავარ როლს“ აქ ხომ ბერიკა განასახიერებს, რომელიც ბუნების ამაღლობინებელი მამრობითი ღვთაების პერსონიფიკაციაა; იგი ჯერ უნდა მოიკლას, რომ კვლავ გაცოცხლდეს, დედოფლის გლოვისა და გამოტირების შემდგომ და ა.შ. და ა.შ. ეს საკმაოდ ვრცელი სიუჟეტური ქარგის მომცველი სანახაობა, მასში მონაწილეობა აუცილებლად მოითხოვს სამსახიობო ნიჭის თუნდაც მცირეოდენ გამოვლენას. რიტუალისთვის ბერიკები ხომ სხვადასხვა ზოომორფული ნიღბით საგანგებოდ

იმოსებიან, ხშირად სახესაც იმურავენ და ვინც მათ გარეგნულ იერზე ზრუნავს, მესხეთ-ჯავახეთში „მკაზმავებს“ ანუ ოქატრის ენით, იგივე გრიმიორებს უწოდებენ¹.

ნიშანდობლივია, რომ რიტუალის აღსრულებას, „მდარე შესრულების“ პირობებში, საფრთხე ემუქრება. იგი იმთავითვე მოითხოვს საშემსრულებლო ოსტატობასა და თავდადებას. მაგალითად, თუშები იმის მიხედვით წინასწარმეტყველებდნენ მომავლს, თუ როგორ სრულდებოდა მათი ორსართულიანი ფერხული – **ქორბელელა** და მისი თანმხლები სიმღერა: თუკი შეუწყობლად იძლერებდნენ, ცეკვისას აერეოდათ ფეხი, ვინმე ჩამოვარდებოდა მეორე, ზემდგომი რიგიდან და შესაბამისად, გუნდური ცეკვისა და სიმღერის წყობა დაირღვეოდა – თუშების ღრმა რწმენით, ეს ყველაფერი მოუსავლიანობას, საქონლის შემცირებასა და ავადმყოფობას მოასწავებდა, მაშინ როდესაც ქორბელელას მწყობრი შესრულება უხვი მოსავლის, საქონლის მატების, კეთილდღეობისა და ბედნიერების წინაპირობა იყო.²

ხალხურ რიტუალში პიროვნულ სამსახიობო-საშემსრულებლო ოსტატობას იმდენად ექცეოდა ყურადღება, რამდენადაც, თავად წარმოსახული ანთროპომორფული ღვთაების მიმიკასა თუ უესტს, რომელსაც, შესაძლოა ზემოქმედების ძალმოსილება პქონოდა სოციუმზე. მაგალითად, როცა ამინდის ღვთაება – **ლაზარეს მრევლი წვიმას სთხოვს, მას „მობრიალე თვალებით“ ამკობს: „ლაზარე მოდგა კარსა, აბრიალებს თვალსა...“ მეტაფორულად, აქ წვიმა ლაზარეს ცრემლია, რომელმაც უნდა მორწყას, დანამოს მთა-ბარი.³**

და კიდევ ერთი, სკანური საოჯახო რიტუალი – **ლიფანალი** გავისენოთ, რომლის დროსაც საკმაოდ თეატრალიზებული სახით, გარდაცვლილ ნათესავთა მიგებება-გამასპინძლება

¹ დ. ჯანელიძე, სახიობა, თბ., 1980, გვ. 11, 15

² В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство Грузинских племен, Тб., 1957, გვ. 56

³ ი. სურგულაძე, მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., 2003, გვ. 251

ხდებოდა ხოლმე.¹ რიტუალის აღსრულება მოითხოვდა „ოქროს შუალედის“ დაცვას, რათა ახლობელი სულები თავიანთ ნათესავებზე არ შემომწყრალიყვნენ და მათთვის სიკეთის სანაცვლოდ ზიანი არ მიეყნებინათ; ამიტომაც, ოჯახური თამაში და გართობა, თუმცა თეატრალიზებული იყო, მაგრამ მაინც, ამ შემთხვევაში, ზომიერების ჩარჩოში ექცეოდა. ეს რიტუალი ხომ ღვთაებრივ-საკრალური და მიწიერ-პრიფანული სამყაროების გამაერთიანებელია, რაც იმას გვაფიქრებინებს, რომ ხალხური თეატრი, როგორც ადამიანის სწრაფვა გარდასახვისკენ, თავდაპირველად, ღვთაებრივი შემეცნების, ჰარმონიისა და სრულყოფილების სურვილით უნდა ყოფილიყო განპირობებული.

მრავალთაგან ეს მცირეოდენი მაგალითიც ქმარა იმის დასახახად, რაოდნე ჭარბად იყო ჩვენს ხალხში გარდასახვა-განსახიერების სურვილი, რამდენად ბუნებრივი იყო მისთვის სანახაობის გამართვის, მასში მონაწილეობისა თუ დასწრების მოთხოვნილება. ამიტომაც სულ არ არის შემთხვევითი, რომ XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მუდამ ცდილობდნენ უკვე ევროპული ყაიდის თეატრის გამართვასაც და რომ არა უკიდურესად არახელსაყრელი პირობები, პროფესიული დასი, ალბათ, 1870-იან წლებამდე ბევრად აღრე გვეყოლებოდა.

ილია ჭავჭავაძე პირველია, ვინც გააზრა და სააშკარაოდ, საჯაროდ გააცხადა ის, თუ სცენას რა „საპატიო ადგილი უჭირავს ერის სულიერი ვითარებისა და თვითგაცნობიერების გაღვიძების საქმეში“.² და, რაც მთავარია ისიც, რომ თეატრი „ჩვენი ეროვნების საჯარო ნიშანია“.³

ილია თეატრს ორ უმთავრეს მოთხოვნას უყენებს: უპირველესად სცენის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ასახელებს – „ის უნდა მართლა განმწმენდელი იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ჭკუისა და გულის განმანათლებელი

¹ В. Бардавелиძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 162-164

² ილია ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, კრებული შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთო ნ. გურაბანიძემ, თბ., 1955, გვ. 239

³ იქვე გვ. 62

და მწვრთნელი¹, მეორე და არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი „ლგაწლი“ სცენისა, ქართული ენის შენარჩუნება და გადარჩენაა (გავიხსენოთ ილიასეული – „რა ენა წახდეს ერიც დაეცეს...“). ილია ქართული თეატრისადმი მიძღვნილ არაერთ წერილში საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას დედა-ენის გაღარიბებისა და ქართული ენის „წახდომის“ საკითხზე – მისთვის სცენა საზოგადოებისთვის მშობლიური ენის დაბრუნების უმთავრესი სარბიელია. იქვე იმასაც დასძენს, რომ თანამედროვე ქართველისთვის ლიტერატურული ენა აღარ არის ორგანული, მისთვის გაუცხოებულია. მოვლენათა ამგვარ პროცესში სცენის, თეატრის როლი, განსაკუთრებულია – „იგი უნდა (სცენა) იქმნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წამოდგეს მთელის თავისი მშვენებითა და სიმდიდრითა... დღეს ჩვენს ძრვომარეობაში სცენის მეტი სხვა ისეთი სახსარი არა აქვს რა ჩვენს ხალხს, რომ გონიერა, გული გაიხსნას და ენაც ავარჯიშოს საჯაროდ...“².

საგანგებოდ ილია იმასაც გვეუბნება, რომ თეატრის ზემოქმედება მაყურებელზე რამდენადმე თავისებურია – „ის ცხოველი სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭრუას და ამ თავისი თვისებით კაცის გუნებაზე უფრო მედგრად მოქმედებს“³. ამდენად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რაგვარი წარმოდგენები იმართება სცენაზე; არაერთგზის გვაფრთხილებს კიდეც, რომ სცენა „სალახანური „მშვენიერი ელენების“ (იგულისხმევა ოფენბახის ოპერეტა) მოედნათ არ უნდა გადავაქციოთ“⁴. თეატრს ზენობის ამაღლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია, თუ „წარმოსადგენად დანიშნული პიესები რიგიანი იქნება“⁵. თუ სცენაზე „მოწვეული უნდა

¹ ილია ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, კრებული შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთო ნ. გურაბანიძემ, თბ., 1955, გვ. 57

² ილია ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ..., გვ. 58

³ იქვე, გვ. 57

⁴ იქვე, გვ. 57

⁵ იქვე, გვ. 63

იყვნენ ისეთი დიდი მწერალნი, როგორიც შექსპირი, მოლიქი და მათი მრავალი მიმდევარი გამოჩენილი მწერალი, სცენა თავის დღეში არ დამდაბლდება ისე, რომ იგი შეიქმნას გულისა და ენის გამრყვნელად¹!

სპექტაკლ „დავიდარობის“ შეფასებისას ილია საგანგებო გულითადობით აღწერს მსახიობ მაკო საფაროვას ნიჭის და მოკრძალებით შენიშნავს – „სამწუხაროა ასეთი ნიჭი ამგვარ ფუჭ დადგმაზე რომ იხარჯება... სამ მოქმედებიზნ პიესაში ერთი გულში ჩასარჩენი, ერთი გულში დასაჭდევი არც სიტყვაა, არც მოძრაობა სულისა, არც ერთი სურათი, არც ერთი ხასიათი, რომ ღირებულიყო კაცის გული აეყოლებინა“, „საბედნიეროდ საბულვარო ცივილიზაციისგან ხელუხლებელი“ ქართველი მაყურებლისთვის ამ სპექტაკლში ასახული „ნამუსახდილობა ჯერ კიდევ საზიზღარია და არა გასართობა“².

ილია ქართველი თეატრისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ წერილში ივ. მაჩაბელსაც აკრიტიკებს იმის თაობაზე, რომ მოლიქის კომედიის („ეჭვით ავადმყოფი“) თარგმანში „ზრდილობის მოყვარე ქართველისთვის მეტად სათაკილო სიტყვას“ ხმარობს.

და თეატრის ხელოვანთ (დღევანდელ სათეატრო მოღვაწეთა საყურადღებოდ!) შეახსენებს – „ამისთანა სიტყვებს უნდა ერიდოთ სცენაზე“³.

მსახიობის მოუმზადებლობასა და მათ მიერ ტექსტის უცოდინარობას ილია საგანგებო საუბრის თემად მიიჩნევს; მაგალითად, ერთ-ერთ მსახიობს დიქციის (მას ენა ებმის და სიტყვებს ყლაპავსო) და მოძრაობას უწუნებს, რომელსაც „მიმიკად“ განსაზღვრავს და იმასაც აღნიშნავს – „ზედმეტი პათეთიკა მოძრაობისა მაყურებელს რომ აბნევს“⁴.

ჩვენივე სათეატრო თხზულებათა ნაკლოვანებაზე დაფიქრებული მწერალი სინანულით დასძენს: „თარგმნილი

¹ ილია ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ... გვ. 58

² იქვე, გვ. 83

³ იქვე, გვ. 60

⁴ იქვე, გვ. 67

ლიტერატურის თვალსაზრისით რეპერტუარი გაცილებით მდიდარია“.¹ ამავე წერილში რეპერტუარის არჩევანის მნიშვნელობასაც ეხება – „არჩეული თხზულება სულის მარგებელიც უნდა იყოს და ხორცისაც. რასაც ჩვენს რეპერტუარში არც ისე ხშირად ნახავთო“.² ილიას სიტყვით, თხზულებათა შერჩევისას მთარგმნელები უპირატესად იმით ხელმძღვანელობენ, რომ სპექტაკლი სასაცილო და გასართობი იყოს. ხშირად ასეთი სპექტაკლი უფრო „ბერიკობად“ გარდაიქმნება, რაც თეატრისთვის სრულებით მიუღებელია.³

გადმოქართულებული უცხოური პიესის ქართულ ზნე-ჩვეულებებთან შეუთავსებლობაზეც საუბრობს ილია, როცა ნიმუშად ფრანგი მწერლის, სარდუს – „გავიყარენით“ მოაქვს. მისი რჩევით, იქ სადაც ჩვენი ხასიათისგან, ზნე-ჩვეულებისგან განსხვავებული თვისებები ჩნდება – ის, რაც „ჩვენ არ შეგვევრება“, უმჯობესია ჩვენებულად გარდაიქმნას და „ცოტათ თუ ბევრად ჩვენის ცხოვრების ხატად შეიცვალოს“.⁴

დრამა ილიასთვის მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ჟანრია. ეს კარგად ჩანს მისი წერილიდან „ახალი დრამების გამო“ (1890 წ.), სადაც ავტორი ორ ახალ პიესას განიხილავს: ი. ლაზარიშვილის „მტარვალს“ და ა. ცაგარელის „ქართვლის დედას“: „დრამის შექმნა ერთობ ძნელი რამ არის, იმიტომ რომ დრამა სულისა და გულის ცენტრის ცხოვრებაა, სულისა და გულის დიდს ძვრაზეა ასაგებელი და ასაშენებელი. მეტის-მეტი მჭრელი, მეტის-მეტი შხილავი ნიჭი უნდა, ნათელი გონება, რომ კაცი მისწვდეს, შუქი რომ მოჰყინოს იმ საოცარს, იმ უცნაურს საიდუმლოებას, რომელსაც ადამიანის სულისა და გულის ძვრა ჰქვიან... ამიტომაც დრამის შექმნა ყველა პოეტურ თხზულებაზე გაცილებით ძნელია და ყველა მწერალი თუნდ-

¹ ილია ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ... გვ. 87

² იქვე, გვ. 88

³ იქვე, გვ. 92, 93

⁴ იქვე: გვ. 95

ნიჭიერიც ვერა პბედავს ხელი შეპმართოს“.¹ დრამის დამწერთ აფრთხილებს კიდეც იმ მხრივ, რომ – „გარეგანი სახე დრამისა ვერასდროს ვერ დაჰტარავს შინაგან ცარიელობას“. ხსენებულ სპექტაკლებში ილია იმ ადგილებზე მიგვითითებს, რომლებიც სიღრმით დრამის ფორმის შეუსაბამოა და უფრო გარეუნულ „პათეთიკაზეა“ აგებული.

დრამის განმასახიერებლად, სამსახიობო ხელოვნების ერთგვარ ეტალონად ილიასთვის ვასო აძაშიძის შემოქმედებაა: „...შენს მიერ ხორცშესხმულნი, სასცენო ტიპები, რომელთა მსგავსსაც მხოლოდ თვით ცხოვრება იძლევა და არა ავტორის კალამი, უკვდავად დარჩებიან. რადგანაც ცხოვრება და შენი სასცენო მოღვაწეობა, ბუნებრივი სინამდვილე და შენი ამ ცხოვრების ნიჭიერად დასურათება, ერთურთს არ ეწინააღმდეგებიან“.²

როგორც ჩანს, სათეატრო ხელოვნებაში ილიასთვის თავი და თავი, სინამდვილის ინტერპრეტატორ-გადმომცემი მსახიობია. იგია მისი ყურადღების ცენტრში. ცხადია, ამ ვითარებაში მსახიობის მიმართ მომთხოვნელობაც განსაკუთრებული იქნებოდა. და სწორედ ეს, მსახიობისადმი ეს განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჩნდება ვალერიან გუნიას თეატრისადმი მიძღვნილ წერილებში, რომლის განსაკუთრებული მნიშვნელოვნებაც ისაა, რომ თეატრი და მსახიობი ახლა უკვე მსახიობის თვალითაა დანახული.³

ვალერიან გუნია მისთვის ჩემული სიწრფელითა და პირდაპირობით საუბრობს მსახიობის, მისი სიტყვით, „აქტიორის“ როლსა და დანიშნულენაზე. ავტორი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ მხოლოდ ნიჭი მსახიობს სასცენო საქმეში

¹ ილია ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ...გვ. 120

² იქვე...გვ. 139

³ ვალერიან გუნია (1862-1938) – თეატრისა და კინოს მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი, თეატრის თვალსაჩინო ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი. სათეატრო ხელოვნების შესახებ მრავალი წერილისა და თეორიული ხასიათის სტატიების ავტორი, რომელთაგან განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ისტორიული ნარკევეი – ქართული თეატრი: 1879-1889

წარმატებას ვერ მოუტანს, რომ საჭიროა დაუღალავი შრომა და მეცადინეობა, რათა უბრალო მოთამაშე არტისტად ჩამოყალიბდეს. არტისტი ხომ „ხალხის მასწავლებელია და შესაბამისად, დიდი ცოდნაც მოეთხოვება“ – შენიშნავს ავტორი და იქვე ლესინგს იმოწმებს: „თეატრის საგანი რომ მხოლოდ ხალხის სიამოვნება ყოფილიყო, მაშინაც დაუშვებელი იქნებოდა რომ ასე ძნელი საქმე უსწავლელ პირისთვის მიენდოთ. საჭიროა, რომ ყველას ეხმოდეს თავისი მოვალეობა, რომ საზოგადოება და ხალხი ერწმუნოს მათ. სცენა უფრო დიდს და რთულს საგანს შეადგენს. უხეირო საქმის მოთავეებს შეუძლიათ სრულებით გააფუჭონ სცენა და მისი მაღალმნიშვნელობაც“. მეტიც, ვალერიან გუნისთვის „აქტიორი“ ის საზოგადო მოღვაწეა, ვისი ყოველი სიტყვა, მიხვრა-მოხვრა თუ გამომტეველება „ათასი კაცის“ გაფაციცებული ყურადღების საგანია და როგორც ამას შენიშნავს სანსონი – „მე რომ დამაფიქროს, აქტიორი ჯერ თავად უნდა დაფიქრდესო“, ანუ ყოველ ჭკვან სიტყვას აქტიორისას დიდი მნიშვნელობა აქვს, ისევე როგორც მისი გაუგარვიშებლობა და სიყალბე მაყურებელს შეუძლებელია რომ გამოეპაროს.¹

თეატრის როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში კარგად ჩანს ვალერიან გუნიას ამ სიტყვებში: „ქართულ მუდმივ სცენას, ბედმა წილად არგუნა ჩვენი საზოგადოების გამოფხიზლება და კიდევ ბევრი სხვა სიკეთის მოტანა ჩვენი ქვეყნისათვის, რისთვისაც ერი და ქვეყანა დიდი პატივისცემით და ღრმა სიყვარულით მოიგონებს მას“.² ახლად შედგენილი მუდმივი დასი, რომელიც 1879 წლის 5 სექტემბერს პირველ

¹ ვალერიან გუნია, ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, თბ., 1953, გვ. 175-176

² ოქვე: გვ. 4

წარმოდგენას მართავს,¹ ვალერიან გუნიასთვის ნიშნავს იმას, რომ ამ „საჯარო ტრიბუნის“ სახით, საიდანაც მისივე სიტყვით, „ღაღადებს სრული ჭეშმარიტება“ ქართველთ ცხოვრებაში ახალი ნაკადი და ცხოველი მოძრაობა ჩნდება.² ქართული თეატრი, როგორც ხალხის მაჯისცემისა და სულისკვეთების გადმომცემი საზოგადოებრივი ფასეულობა, ვალერიან გუნიასთვის ჭეშმარიტად ეროვნული კულტურის მონაბოგარია. ამ თვალთახედვით, კარგად დადგმული კარგი პიესა მისთვის ერისა და ქვეყნის წარმატებას მოასწავებს, მაშინ როცა უხეირო წარმოდგენა ხალხს გემოვნებას უფუჭებს და უსაგნო, შეიძლება ბილწ გასართობადაც იქცეს. სცენისალმი, ასეთი მკაცრი დამოკიდებულების პირობებში, ძალაუნებურად, კვლავ თავს იჩენს, აქტიორის პიროვნული ღირსება და პროფესიონალიზმი – მწერლის ღრმა ჩანაფიქრი და ემოცია მაყურებლამდე პირუთებნულად და დამაჯერებლად მიიტანოს: „სასცენო ხელოვნების განსაკუთრებული თვისება ის არის, რომ სხვა ხელოვნებაში არტისტებს რაიმე მასალა აქვთ ხელთ და იმ მასალისგან ჰქმნიან თავიანთ ხელოვნებას, ხოლო სასცენო არტისტი თვითონ, თავისთავად არის მასალა თავის სისხლ-ხორცით და გრძნობა-გონებით. ეს ცხოველი მასალა იმით არის ყურადსაღები, რომ ერთისა და იმავე დროს მასალაც არის და შემქმნელიც და ისიც მრავალმხრივი შემქმნელი... სასცენო ხელოვნება ანუ აქტიორის ხელოვნება ახორციელებს და ასახიერებს მწერლის ნაწარმოებს. ეს განხორციელება მარტო სიტყვიერი როდია, არამედ სისხლ-ხორცში შედედებულია. გამსჭვალვა და ჩაძრობა ადამიანის სულის

¹ წარმოდგენილი იყო კნ. ბარბარე ჯორჯაძის კომედია: „რას ვეძებდი და დარა ვიპოვე“. ამ საქმის მეთაურები იყვნენ დიმიტრი ყიფიანი, ვორეგი თუ-მანიშვილი, დავით ერისთავი, ნიკო ავალიშვილი, ოსებ ბაქრაძე, ალექსანდრე სარაჯიშვილი, ილია ჭავჭავაძე, მუდმივი დასის მსახობები: მ. საფაროვი, ნ. გაბუნია, ვ. აბაშიძე, ქ. ყიფიანი. აგრეთვე: კ. მესხი, ვ. ალექსი-მესხიშვილი, კორინთელი, ნ. ყიფიანი, თომაშვილი (შიშნიაშვილი), ა. მოხევე (ყაჩბეგი) და სხვანი.

² ვალერიან გუნია, ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, თბ., 1953, გვ. 5, 81

უღრმეს უფსკრულში, გამოცნობა მისი ხასიათისა, გამორკვევა მისი იღუმალი, თვალით შეუმჩნეველი სულის მოძრაობის მიზეზებისა და დახლართულ მდგომარეობათა, გრძნობა ოდნავ დასანახი გულის ცახცახისა, შეგნება სიტყვაში მიმაღული აზრისა და ყოველივე ამის განხორციელება დიდი საქმეა, დიდ ხელოვნებას და უფრო დიდ ნიჭისაც თხოულობს“¹.

სასცენო ხელოვნების რთულ საქმეში, ვალერიან გუნიასთვის არტისტის შრომა ორგვარია: ერთი წარმოდგენამდე და მეორე თავად წარმოდგენაში. პირველში არტისტი მასალას ამზადებს და მეორეში თვითონ მასალად იქცევა და მაყურებლის თვალწინ ათასფრად იშლება.² ნიჭი, პიროვნული თვისებები და სწორა-მეცადინეობით გამომუშავებული პროფესიონალიზმი მსახიობს ექმარება იქცეს იმ მსახიობ-პიროვნებად, ვინც სცენაზე საკუთარ პერსონაჟად გარდაქმნას სრული დამაჯერებლობით აღასრულებს; ასეთი თამაშის დროს, „პირადი მყოფლობა სრულებით დავიწყებული“ შეიძლება იყოს... თუმცა, იმავდროულად, მსახიობი უნდა „დარჩეს სასტიკი კრიტიკოსი თავის თავისა, მკაცრი მსაჯული საკუთარი თამაშობისა, რომელიც გონების თვალით შესცერის თავის თავს, რომ არაფერი წაახდიოს, არაფერი არ დააკლოს ან არ გადააჭარბოს“³.

სასცენო და სამსახიობო ხელოვნების ასეთი უზადო

¹ ვალერიან გუნია, ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, გვ. 83.

² იქვე, გვ. 84.

³ იქვე, გვ. 85. „აქტიორის ხელოვნება ემორჩილება ადამიანის ორ უმთავრეს თვისებას: კომედიაში ტემპერამენტს, ე.ი. შინაგან აგებულებას და ტრაგე-დიაში ვწებას და შთაბეჭდილებას. კომედიაში აქტიორის ტემპერამენტი ჰქმის ტიპს და ხასიათს, ტრაგედიაში კი საჭიროა ცნებათა ძლიერება და შთაბეჭდილება. ვწებათა ძალას და ტემპერამენტს კაცი ვერ შეიძენს, თუ ბუნებითვე არ აძაღია... აქტიორს უნდა ჰქონდეს მეტად ნაზი იმავე ღრის მეტად ძლიერი და ღრის მთაბეჭდილება, რიმზის წყალობით მას შევძლოს უკიდურეს მდგომარეობათა, დრამატულ და ტრაგიკულ გრძნობათა გამოსახვა, რათა მისი თამაშობა ღვიძლი და ბუნებრივი იყოს“. იქვე, გვ. 89-90.

გადმოცემის პირობებში, „ძალა და ძლიერება პიქსისა, მისი საოცარი ზეგავლენა მხოლოდ სცენის საშუალებით უნდა მოხდეს... რაც გინდა დიდი და მდიდარი ფანტაზიის პატრონი იყოს მკითხველი, მანც დრამის და კომედიის წაკითხვის დროს იმას ვერ წარმოიდგენს, რასაც მას სცენა და სასცენო ხელოვნება მისცემს“¹.

თეატრისა და ზოგადად, სათეატრო ხელოვნების როლის განსაკუთრებულობაზე საუბრისას, ვალერიან გუნია თითქოსდა აგრძელებს ილია ჭავჭავაძის მიერ წამოწყებულ მსჯელობას – ამ მხრივ, მათ შორის სრული თანხმიდებაა.

ვალერიან გუნიასთვის აშკარაა თეატრის როლისა და მნიშვნელობის თანდათანი ზრდა, ის, რომ დრამატულმა და სასცენო ხელოვნებამ ჩვენში ადვილად მოიდგა ფეხი და თეატრალურმა ხელოვნებამ ჭეშმარიტად ეროვნული ღირებულება შეიძინა, არა როგორც თავშესაქცევმა ადგილმა, არამედ როგორც „საერო სკოლამ და მასწავლებელმა“, რასაც მოსახლეობის ნაკლებად შეძლებული ნაწილისთვის თეატრში სიარულის ხელმისაწვდომობაც ხელს უწყობდა... თეატრი საზოგადოებისთვის ზნეობრივი კანონების სამსჯავროდაც იქცევა, სჯის ბოროტებას და სიკეთის აპოლოგეტიად გვევლინება... რითაც საზოგადოებას, ერთგვარად, ჭეშმარიტების ძიების სურვილსაც უდვიძებს.²

დღევანდელ დღეს, აგრესიული გლობალიზაციისა და ინფორმაციის სწრაფი გაცვლა-გამოცვლის პირობებში, თეატრის, როგორც იმ სახელონგობო დარგის მნიშვნელობა, რომელიც იმავდროულად საგანმანათლებლო წყაროცაა, ორმაგად ფსეულია. და მართლაც, ვალერიან გუნიას სიტყვით, „უთეატროდ ვის ეცოდინებოდა შექსპირი, შილერი, მოლიერი, გოთე, ბომარშე, ლოპე დე ვეგა, კალდერონი, რასინი, კორნელი, ლესინგი, გოგოლი და სხვა

¹ ვალერიან გუნია, ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, გვ. 82

² ვალერიან გუნია, ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, გვ. 91-92

გამოჩენილდრამატულ მწერალთა სახელი. მხოლოდ თეატრის წყალობით ვიცით გამოჩენილ ნიჭთა და გენიოსთა აზრები, მათი იდეალები, ზეობრივი ღტოლვილებანი და პატიოსანი და მაღალი სურვილი და განზრახულებანი, მრავალი ნიჭიერი არტისტების სწორხელოვნური და სრული თამაშობა, რაც ხალხის უმრავლესობისთვის დღეს გასაგები, თვალდასანახი და ადვილად შესაგნებია“¹.

დაკუბრუნდეთ დღევანდელობას და აღვნიშნოთ, რომ ამჟამად საზოგადოებაში გამეფებულმა მდარე ხარისხის პოპკულტურამ და ე.წ. შოუბიზნესმა, რომელმაც დაიპყრო ტელე-სიგრცე, ერთგარჯო, კარგი და ცუდი მსახიობის ნიველირება მოახდინა, მოამრავლა მიმბაძველი, რომლებიც საკუთარ თავს არტისტებს უწოდებენ. ამ მეტად სახიფათო ტენდენციამ შესაძლოა სერიოზული საფრთხე შეუქმნას სათეატრო-სასცენო ხელოვნებას, თუკი დროულად არ მოხდება ჭეშმარიტი შემოქმედის გამიჯვნა შემთხვევითი შემსრულებლისგან: „ყოველი ხელოვნება ხატებრივია, სურათებრივი, აქტიორის ხელოვნებაც მით უმეტესად. აქტიორი სულის შინაგანი მოძრაობით გვაგრძნობინებს მოქმედი პირის გულისთქმას და გარეგანი მოძრაობით გვიჩვენებს ამ გულისთქმათა სურათებს. მხოლოდ ასეთი შინაგანი და გარეგანი შეთანხმებული თამაშობით იგნებს მაყურებელი დრამატული და სასცენო ხელოვნების სიმშენიერებს. ხშირად ორიგინალურ პიესებში ზოგი მოთამაშე ისე ხელოვნურად ჰბაძავს ხოლმე ვინმეს, რომ პირდაპირ ცხოვრებიდან ამოღებულ კაცსა ჰგავს – ხშირად ამგვარ აქტიორზე ამბობენ: აი ეს არის ნიჭიერი აქტიორი, ნამდვილი არტისტი. თქმა არ უნდა, რომ ყოველ მიბაძვასაც ხერხი და უნარი უნდა, მაგრამ ეს ხერხი და მიბაძვის ხალისი ყოველ კაცს აქვს. ადამიანი მაგ შემთხვევაში მაიმუნსა ჰგავს და თვით ადამიანს ბუნებაში ბლობმად აქვს ხსენებული მაიმუნობა და მიბაძვა. ამიტომ, როცა კაცი ხედავს კარგ მიბაძველს, ამ მკვახედ რომ ვთქვათ, კარგ მაიმუნს, მაყურებელს ეს ახალისებს და დახელოვნებულ მაიმუნს ხან

¹ იქვე, გვ. 92, 93

ნიჭის უწოდებს და ხან გენიოსს, მაგრამ ეს ჩვენი აზრით, შეცდომაა და თან დიდი ცოდვაც. მიმბაძველობაში როდია დიდი აქტიორის ნიჭი, ყოველ კარგ მიმბაძველს რომ ნიჭიერი აქტიორი ვუწოდოთ, მაშინ ხომ ყველა აქტიორად უნდა ჩაგვეთვალა, რადგან მიბაძვა და მაიმუნობა ყველას ადვილყდ შეუძლია. მიბაძვას არც ნიჭი უნდა, არც ჰქოუა-გონება. ხოლო ნამდვილი არტისტისთვის პირველი საქმე ნიჭი და ჰქოუა-გონებაა, და მიმბაძველობის უნარი მხოლოდ ხელშემწყიბი გარემოებაა. სცენაზე თამაშობა თხოულობს დიდ შინაგან, სულიერ და გონიერ ძალობრებს.¹

თეატრი ერთგვარი ხიდია, რომლის მეშვეობით, ხალხისთვის მსოფლიო ფასეულობათა გადაცემა ხდება. ამ მხრივ, თეატრის მოვალეობაა, ეს ფასეულობანი ადვილად გასაგები და ხელმისაწვდომი გახადოს საზოგადოების ნებისმიერი ფერისთვის, იქნება ეს ინტელექტუალური თუ განსაკუთრებით ნაკლებგათვითცნობიერებული ფერა მოსახლეობისა: „ყველა ცხოველ-ნათელ ჰუმანურ აზრთა და განზრახულობათა საუნჯე, რომელითაც დღეს კაცობრიობა სარგებლობს და თავმომწონეობს, უთეატროდ, თვითიერ დრამატული ხელოვნებისა სრულიად გაუგებარი დარჩებოდა ხალხის უმთავრესი ნაწილისათვის, ე. ი. გაუნათლებელთათვის, მეტადრე მათოვის, რომელნიც მთელ სიცოცხლეს განუწყვეტელ ჯაფასა და დღიური სარჩო-საბადებლის ძებნაში ატარებენ. და, მაშასადამე, შეაღგენენ იმ უმრავლესობას, რომელსაც ეწოდება „ხალხი“. ვერც ერთი შესანიშნავი და გამოჩენილი წიგნი, ვერც ერთი უმჭევრესი სიტყვა საზოგადო მოღვაწისა ვერ მისცემდა ხალხს იმას, რასაც აძლევს მას თეატრი, რასაც აძლევს მას დრამატული და სასცენო ხელოვნება“.² მაგრამ, თუკი „თეატრი ჯეროვნად არ იქნება გამართული და სათავეში მცოდნე და პატიოსანი პირები არ იქნებიან დაყენებული, მაშინ როგორც სარგებლობის მოტანა შეიძლება, აგრეთვე ზიანიც და ვნებაც ადვილია. ამ

¹ ვალერიან გუნია, ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, გვ. 83, 84

² იქვე: გვ. 93, 94

შემთხვევაში ხალხს დიდი ზარალი ეძღვევა ზნეობრივად და გონიერივად... თეატრი საწამლავია ხალხისთვის, როდესაც ართობს, ანაზებს და უაღერსებს საზოგადოების სამარცვინო ზნეჩვეულებას. სცენა ამახინჯებს ხალხის გონიერას, აჩლუნგებს მის ჭკუის სიმახვილეს, როდესაც ცხოველნათელი აზრების მაგივრად გაისმის გაცვეთილი უსაგნო ობუნჯობა, მტერნარი სისულელე და თავმომწონე უკიცობის სხაპასხუპი¹.

ვაღერიან გუნია, მართალია, პირდაპირ არ აღნიშნავს, მაგრამ მის ნაზრევში გარკვევით ჩანს, თუ როგორი უნდა იყოს მისივე ნაოცებარი თანამედროვე თეატრი და მისი შემოქმედი აქტიორი – მსახიობი, პიროვნული თვისებებით გამორჩეული ინტელექტუალი, რომელსაც ძალუმს მაყურებლამდე ზუსტად და უტყუარად მიიტანს დრამატული ნაწარმოების დედააზრი.

სასცენო ხელოვნება, როგორც ცნობილია, სინთეზური შემოქმედების ნაყოფია და ამდენად, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის (სარეჟისორო იქნება ეს, სამსახიობო, სამუსიკო თუ სასცენო-სახოვანი) ერთმანეთთან შერწყმა-შერიგებას, მათ ჰარმონიულ თანხმიერებას გულისხმობს. სცენაზე გაშლილი ქარგა, დრამატურგიით ნაკარნაზევი, სიმფონიური მუსიკისამებრ, დირიჟორის უხილავი ჯოხით ერთიან პოლიფონიურ მოქმედებად უნდა გარდაისახოს, რაც, დამტანხმებით, არცუ იოლი მისაღწევია. ეს ასეა, რადგან ამ ჰარმონიულ მთლიანობაშიც ხომ აუცილებლად არსებობს სხვათაგან ინტესობით გამორჩეული წამყანი ფერი, ან იქნებ ასეც ითქვას – ის ცენტრალური ბგერა, რომლის გარშემო ჰარმონიის ყველა ბგერა იკრიბება... და საკითხავადაც ის ჩნდება მხილოდ, თუ ვინ წარმოგვიჩინს, ვისი მეშვეობით სახიერდება სპექტაკლის სახელმძღვანელო საზრისის მატარებელი, გამორჩეულად თავისებურების მქონე მირითადი მხატვრული იდეა: მსახიობის თუ რეჟისორის, რეჟისორის თუ მსახიობის, ან იქნებ ორივესი ერთად. თუნდაც მიახლოებითი პასუხი ამ და ამ სახის სხვადასხვაგვარ კითხვაზე ქართულ სცენაზე

¹ ვაღერიან გუნია, ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, გვ. 93

განხორციელებული სპექტაკლების განხილვით როდი იპოვება მხოლოდ, არამედ, და იქნებ უფრო უკეთაც, ამ წარმოდგენების შემქმნელთა თეორიული ნაზრევისა თუ მათსავე მემუარულ ლიტერატურაში.

(გაგრძელება იხილეთ შემდეგ ნომერში)

ნური ნალბანტოლლუ,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დრამის რეჟისურის დოქტორანტი,
ხელმაძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩავა

„კაცი ჭვავილით პირზი“ და „იდიოტი“ – ლიმინალური ფაზები

წინამდებარე ესსეში მოცემულია ლუიჯი პირანდელოს ორი პიესის – „კაცი ჭვავილით პირზი“ (1923) და „იდიოტი“ – მოკლე მიმოხილვა პიესის მთავარ კონფლიქტებთან ერთად. პიესების ინტერპრეტაციისას გაანალიზებულია ასევე მოქმედ პირთა ქცევები. შემდეგ, ეს ორი პიესა ხელახლაა ინტერპრეტირებული არნოლდ ვან გენეპის „ლიმინალური ფაზების“ საფუძველზე. ლიმინალური ფაზა მოცემულია გენეპის მიხედვით, ხოლო პიესაში არსებული გარემოებანი ხელახლაა გაანალიზებული ამ ახალი შეხედულების საფუძველზე მთავარი მოქმედი პირების გათვალისწინებით.

Nuri Nalbantoglu,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

PhD student

Supervisor: prof.Tamar Bokuchava

“THE MAN WITH THE FLOWER IN HIS MOUTH”, “THE IMBECILE” AND LIMINAL PHASES

In this essay, Luigi Pirandello’s plays “The Man with the Flower in His Mouth (1923)” and “The Imbecile (1922)” will be briefly examined. Afterwards, these two plays will be reviewed in terms of the “Liminal Phases” introduced by Arnold van Gennep.

“The Man with the Flower in His Mouth”

Luigi Pirandello’s one-act short play “The Man with the Flower in His Mouth” takes place at an all-night café, after midnight. There are two persons at the café. “The Man with the Flower in His Mouth” begins to talk with the “Customer” who is the other character of the play after a while. The Customer speaks of the troubles in which he has been due to his family’s never-ending demands all summer long. The Man with the Flower in His Mouth tells the Customer that he can easily overcome these troubles without occupying himself with them. After the Customer tells his story, he says that he has delivered all his packages to the checkroom. Thereupon, the Man with the Flower in His Mouth talks about the salesmen preparing the package. He describes the job they perform down to the last detail and says what he dreams about those receiving the packages are very important for him. Meanwhile, he sees a shadowy woman silhouette. She is the wife of the Man with the Flower in His Mouth. The Man with the Flower in His Mouth tells about their relationship of the recent period. He complains about his wife’s attitudes and that she coddles him. So, he describes his wife as a poor lady. The Customer cannot make sense of it. Thereupon, the Man with the Flower in His Mouth shows the Customer the sore in the corner of his mouth. This sore is the indicator of epithelioma which is the malignant disease caught by the Man with the Flower in His Mouth. He says that everything he has told about his wife results from this disease. He also adds that he has been dreaming just because he wants to estrange himself from his current condition for a split second. Finally, he puts into words his dreams about the

life that the Customer will experience in the following hours. In any moment of these dreams, he wants the Customer to pick a pinch of grass where he will go to. Because, he thinks that he will live for days equal to the number of grasses the Customer is to pick.

The play's main conflict is “maintaining life” versus “preparing for death”. It contains the main theme of death. While a young person almost never thinks about death, one more often remembers it as getting old. Although we are aware of the fact that we will die someday, we also believe in that it will occur in an extended period of time. We do not remember death in our daily life. However, the Man with the Flower in His Mouth knows that he will die “in the near future”. He is alienated from this thought by focusing on daily details and occupying himself with simple things. It is because of this that the Man with the Flower in His Mouth stares at fabrics and yarns in a showcase for hours and watches the customers and dreams of them. These thoughts keep him away from thinking of death. He puts himself in the shoes of others because he tries to be convinced that the “Ending of life is so meaningless and foolish that is of no significance” .

The Man's wife reminds him of death by crying all the time and wearing black because she feels so sorry for this situation. This is why the Man is angry with his wife. Seeing his wife means remembering death for him.

The Man lives very ambiguously, which is the terrible uncertainty of when death will come: “Pick a pinch of grass, count the grass, that is the number of days I'll live!” The man has two lives; inner world and physical world, the world we live in and our inner world; our dreams, thoughts, etc. There is a dilemma between these two worlds. Ayşe Selen describes it as follows:

Pirandello says in his review named “humor” written in 1908: ‘Everyone finds a mask within himself: an outer mask. There is however another mask which is inside of us. This inner mask is mostly against the outer mask. A person puts on a mask at any time either intentionally or unintentionally. It is the inner mask, that is, face, actually feeling sorrow. Outer mask is a social obligation and a mechanical, lifeless, static wall which is forced to respond to the outside world and to obey the habits of the external environment. Outer mask is vision, however inner mask, that is, face, is the face beyond the vision.’ Considering that Pirandello thinks that there are two kinds

of lives, it is quite natural that we have two different persons within ourselves. The real face under the mask, which is essence, scares and pleases one from time to time and disregards the principles and rules. Mask, that is, outer mask must obey the rules of external environment. The person under these inner and outer masks, being conscious of appearance and being, is able to see different faces of his personality.

The reason why the Man communicates with the Customer is to remove the silence. Silence causes thinking and thinking reminds him of death. That's why the Man tries to occupy his mind and "mouth". He wants to talk all the time, but it is unavoidable for him to forget about his disease due to the appearance of his wife. It is very difficult to tell about his disease. After talking about his disease, he drops the subject and moves away from there.

"The Imbecile"

This play; takes place in the house of Leopoldo Paroni, who is both the manager of the newspaper VedettaRepublica and the District Head of the Republican Party, in County Costanova. This house is also the administrative center of the newspaper. The Diseased Luca Fazio and the Paper Seller are waiting for talking with Paroni. An election was held eight months ago and instead of Cappadona (supporters of the king), the socialist Guido Mazzarini was elected the Member of Parliament with the votes received from the neighboring counties. Mazzarini ensures an inspector to be assigned to the municipality in order to take revenge on these counties. This irritates Paroni and the newspaper columnists and the public organized a demonstration. Just at the time that Paroni and the columnists attend this demonstration, they get the news that Lulu Pulino has committed suicide. This news makes Paroni angry because this death "did not work". He says; "I am sick, and will die tomorrow; there is a man, who is the black sheep of our country and a huge embarrassment for all of us, Guido Mazzarini! Well, I'll kill him first and then myself! That is what is to be done! –If one does not do so, he is a freaking imbecile!". Meanwhile, it is heard that the demonstration has ended. Everybody in the room notices the similarity between Luca Fazio, who is known to be sick and dying and Lulu Pulino, who has committed suicide. While everybody is leaving, Paroni and Luca stay there. Luca tells that he came from Rome, bought a gun with all of his money, and at the time of committing suicide, Guido Mazzari came and said "How come? You are really killing yourself?

Oh my God, Luca, I didn't know that you are such an imbecile! But if you really want to do it... I'll pay your travel cost... Immediately go to Costanova and first kill Leopoldo Paroni, for me."Even though he says "I don't want to be called imbecile like Pulino, so I'll kill you, he does not kill him and makes him write a humiliating letter instead. In the letter, he apologizes for calling Pulino imbecile and writes that he will never talk behind his back and he is the real imbecile. "They will find this letter on my corpse tomorrow"says Luca and leaves.

The main conflict of this play is "dying in silence & leaving a trace on earth". As is in the Man with the Flower in His Mouth, the main theme is "death". While the Man with the Flower in His Mouth tries to forget the thought of death, Luca seems to be able to cope with this thought. He tells about his disease in an even-tempered manner.

Pirandello creates ambiguity here: Did Luca really come to kill Paroni or did he make such a plan when hearing what was said after Pulino? The political dynamism at the background of the play suddenly becomes insignificant; thus, the life of a person becomes the center of the play, that is, the universe. Commenting roughly about the life/death of another person is not that easy when it comes to our own life/death.

"The Man with the Flower in His Mouth"and "The Imbecile" In Terms of

Liminal Phases

Much less am I or more?

Do I exist or not?

What am I?

Am I dream or real?

Am I runaway or nomad?

Am I nothing or crime?

Who am I?

CandanErçetin

(a Turkish populer song)

The Man with the Flower in His Mouth, his wife, Luca Fazio and Leopoldo Paroni are within the liminal phase pointed out by Van Gennep: "...It is this liminal phase where they are between and betwixt, in a transitional process, neither here nor there, in the midst of a journey from a social self to the other, left at a dangerous and risky position. However, new identities are born in the course of this liminal

phase, new information is engraved on the bodies of those passing through this phase.”

Luca Fazio could be a person who thinks about death quietly and has come to the newspaper office just for bidding farewell to his friends. But, the liminal phase, this transitional state, this condition between existing and non-existing caused him to act in a way that can never be expected from him, more precisely transformed him. Duties and responsibilities, rights and wrongs, worries...all of them can be put aside and a “new person”, a new judicial system can be formed. The fact that the Man with the Flower in His Mouth tries to forget his disease and on the other hand, he talks about his disease is related to this transitional process. He thinks of life for a moment and of death for the other moment. In this liminal phase, two extreme aspects of life come together.

Persons within the liminal phase of a ritual are neither the persons who were before nor the persons who will be after. They are between and betwixt in a transitional and transformational process.

Luca Fazio is alone with Paroni after sending everybody in the room. At that moment, the scene turns into a ritual. Luca, who is at the liminal phase gives its place to Paroni. Is Luca Fazio kidding him, or threatening to kill Paroni? Paroni is forced to question his previous thoughts & judgments. He can consider the “Case” from a totally different point of view. Fear of death pushes him to this phase.

Events and objects which are between and betwixt are symbols as well as having practical purposes. Wedding rings, coffins, academic dresses, crowns, etc. bear meanings more than their physical features refer to.

Luca’s gun is not only a killing machine anymore. It “instantly” puts a person in a liminal phase as well as serving for ending a life. Absolute thoughts could be interrogated; one can gain utterly different points of view. Then, Paroni, –by virtue of gun- is not the same person any more.

As indicated by Schechner; “The shorter the liminal phase between two lives is, the better it is.” The Man with the Flower in His Mouth is stuck in this phase. He has no chance to return back to the “Old”, and it is unclear when the “new” will begin. The man’s journey takes place in this ambiguity. That’s why he wants to talk without interruption, because he will not be able to talk after a while, he should

immediately tell all the sentences he would tell, immediately make all the jokes he would make and immediately have all the quarrels he would have with his wife during his lifetime, because he has very little time to live.

This situation shows parallelism with the wife of the Man with the Flower in His Mouth. With the death of her husband, she will experience a big change. While the man tries to cope with his disease by forgetting the thought of death, the woman started to mourn for her dying husband when she learnt about the disease. She wears black and cries all the time. The liminal phase both lasts too long and it is not known when it will end. This process can be likened to a “nightmare” for the woman. She lives in this world but merely suffers hell torture at the same time. It is not possible for her to get rid of this mood. The woman’s new identity will be created within this process. Will the absence of her husband make her stronger or will she totally break down?

The author chooses the period of late at night for his both plays because night is the end of a day and beginning of another. On the following morning, both the Man with the Flower in His Mouth and Luca Fazio could have been dead. The liminal phase will end with the death. If this process did not exist, Leopoldo Paroni would evaluate the death of Luca Fazio very differently, however this death bears different meanings for him now. Paroni has found a new identity. The wife of the Man with the Flower in His Mouth will have the thought of that “her husband is dead” instead of that he is dying and enter a new psychological process.

References

1. Pirandello, Luigi “The Man with the Flower in His Mouth (1923).
2. Pirandello, Luigi, “The Imbecile” (1922).
3. Schechner, Richard. Ritual, Play and Performance
4. Selen, Ayşe. Luigi Pirandello and A Practice on Structuralism (1988), Theatre Researches Journal– Issue:8 Ankara: AÜDTCF.
5. Turner, Victor. Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Assay in Comparative Symbology.

გამზე თანრივერმაში,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დრამის რეჟისურის დოქტორანტი,
ხელმაძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩავა

სემუელ ბეკეტის „ბედიერი დღევაზი“

სემუელ ბეკეტის „ბედნიერი დღები“ ძალიან ნაყოფიერი ტექსტია, რადგანაც იგი გაძლიერ ნაწარმოების სხვადასხვა შექედულებისა და კუთხით წაკითხვის საშუალებას. ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება, რასაც მისი წაკითხვისას იღებთ, არის გაურკვევლობის მდგომარეობა, რომელიც გასდევს მთელ პიესას. სწორედ ამის გამო გადავწყვეტი მისი განაალიზება ვიქტორ ტერნერის ლიმინალური მიდგომის საფუძველზე. პიესაში არის ორი მოქმედი პირი, როგორც ამბობენ, ცოლ-ქმარი. პიესის მოქმედება მიმდინარეობს უდაბნოს მსგავს ადგილას, სადაც ვინი, 50 წლის ასაკის ქალი, დამარტულია ყორლანში, მისი ქმარი, ვილი – კი ყორლანის უკანაა და თითქმის უხილავია. ვილი იშვიათად ესაუბრება და პასუხობს ვინის. მიუხედავად ამისა, ვინი გაუჩერებლად ლაპარაკობს. იგი არის ამ ქვეყნისა და იმქვეყნის ზღურბლზე როგორც ფიზიკურად, ასევე სულიერად. იგი ფიქრობს დაივიწყოს სიკედილზე ფიქრი, რისთვისაც ყოველდღიური წვრილმანებითა და სისულლებითაა დაკავებული. იგი არის ლიმინალურ ზღვარზე, რომელიც, როგორც ჩანს, არასდროს დასრულდება. ესსე გაძლიერ საშუალებას, განსაჯოთ ლიმინალობის მდგომარეობის ვიქტორ ტერნერისეულ გაგება ბეკეტის გმირ ვინიზე.

Gamze Tanrıvermis,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
PhD student
Supervisor: prof.Tamar Bokuchava

SAMUEL BECKETT'S "HAPPY DAYS" AND LIMINALITY OF "WINNIE"

*"Circle, sphere and round are all aspects of the self-contained, which is without beginning and end; in its prewordly perfection, it is prior to any process, eternal, for in its roundness there is no before and after, no time; and there is no above and no below, no space."*¹

Samuel Beckett's *Happy Days* is a work of art which is open to new readings and presents a great number of opportunities for a reviewer. For its taking place in a limbo which has no beginning and end, out of time and space with grotesque and animal-like characters, and especially the main character Winnie, who can said to be on the border of everything both spiritually and physically, in my opinion, it can easily be associated with and discussed under the concept of liminality first introduced by Arnold van Gennep and then taken up by Victor Turner in "*Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*". The liminal stage is defined as follows:

*"During the intervening phase of transition, called by van Gennep "margin" or "limen" (meaning "threshold" in Latin), the ritual subjects pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few (though sometimes these are most crucial) of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural states."*¹

¹ Turner, Victor. *Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*, p.5

Liminality is the quality of ambiguity or disorientation that occurs in the middle stage of rituals. During a ritual's liminal stage, participants "stand at the threshold" between their previous way of structuring their identity, time, or community, and a new way, which the ritual establishes. In this essay, the character Winnie in *Happy Days* will be discussed based on this liminal stage by ignoring the pre-liminal and post-liminal stages.

The play takes place in a bizarre dessert-like land which we cannot describe with reference to the real world. We can see the reflection of this unusual setting in the appearance of two characters of the play, who are said to be husband and wife; Winnie, a woman of about fifty, buried up to her waist in the first act and to her neck in the second act in a mound of earth; Willie, a man of about sixty, and Winnie's husband, is hidden behind Winnie's mound. Even though there are two characters on the stage, as if there is only Winnie. Willie is invisible except for some moments he is answering Winnie. During her monologue, Winnie tells about her childhood, dreams, fears amongst the broken pieces of her memory. Winnie has some belongings, one of which is a bag containing many different objects and helping her through the day. She sleeps and wakes up with a bell which controls her nights and days. In the second act, Winnie, who is buried further up to her neck into the mound of earth, can only move her eyes. In the last scene of the play Willie appears from behind the mound and makes an attempt towards Winnie but he fails and falls back. Then, Winnie sings her song, the 'Merry Widow' waltz. The play ends but gives an unfulfilled feeling. It ends while Winnie is looking down at Willie.

The main character of the two-act play *Happy Days*, Winnie, is grounded in the mound, which symbolizes that she is neither dead nor alive, just in an endless process between life and death. This waiting process between life and death is also the main motif in the absurd philosophy and in most of Beckett's plays. In philosophy, "the Absurd" refers to the conflict between (a) the human tendency to seek inherent value and meaning in life and (b) the human inability to find any. The Absurd arises out of the fundamental disharmony between the individual's search for meaning and the meaninglessness of the universe. As beings we look for meaning in a meaningless

world. Camus considers the absurdity in his *The Myth of Sisyphus* as a confrontation, an opposition, a conflict or a “divorce” between two ideals. Specifically, he defines the human condition as absurd, as the confrontation between man’s desire for significance, meaning and clarity on the one hand – and the silent, cold universe on the other. Beckett’s characters and in this play, especially Winnie tries to find a meaning for her life by talking meaninglessly and repeating the same actions every day (starting the day with the bell, brushing her teeth, inspecting her teeth, checking her gums, brushing her hair, etc.) without stopping on a land which can said to be nowhere and which resembles the silent, cold universe Camus describes. The meaninglessness applies to the space, as well. It is an infinite space which may point to infinite emptiness. It is external and outer space but lacks in any evidence of a coherent context. Talking and her great desire for living are her only weapons against meaninglessness:

WINNIE: *..Something says, Stop talking now, Winnie, for a minute, don’t squander all your words for the day, stop talking and do something for a change, will you?...¹*

WINNIE: *What now? Words fail. There are times when even they fail. Is that not so, Willie, that even words fail at times? What is one to do then until they come again? Brush and comb the hair if it has not been done, or trim the nails if they are in need of trimming. These things tide one over...²*

This search for meaning is a process with no beginning and ending with reference to the liminal stage of Turner. We do not know much about the past life of Winnie except for some clues. Winnie’s past, reduced to several and fractured nostalgic memories, seems to be too far away and sometimes too near and you cannot find a logical reason for that. She easily shifts between past, present and future in search

¹ Beckett, Samuel. Happy Days, p.31

² Ibid. p.25

for a more meaningful life. Winnie is buried in the mound as well as in the present, on the threshold between the dissatisfactions of past and the hopes of future.

WINNIE: ...*Golden you called it, that day,
when the last guest was gone (hand up in
gesture of raising a glass) – to your golden
... may it never ... (voice breaks) ... may it
never ... (Hand down. Head down. Pause.
Low) That day.(Pause.Do.)*¹

WINNIE: ...*Then, the bag, of course...
(her eyes on the left)...maybe it seems a bit
blurred....but the bag. (her eyes at the front,
looking at her buried hands) the ground, of
course, then the sky. (her eyes on the right)
the umbrella... you gave me that day...
(Pause)... that day...lake...bamboos. (eyes
at the front. Pause)*²

WINNIE: ...*cast you mind forward, cast
your mind forward, Winnie, to the time when
words must fail...*³

According to Turner, in liminality people “play” with the elements of the familiar and defamiliarize them. In many parts of the play, Winnie suddenly jumps into her memories and immediately comes back to the present. As in the following, she talks about her memories with Willie but then she forgets and defamiliarizes the familiar things:

WINNIE: ...*Golden you called it, that day, when the last
guest was gone (hand up in gesture of raising a glass) – to
your golden ... may it never ... (voice breaks) ... may it never
... (Hand down. Head down. Pause. Low) That day.(Pause.*

¹ Ibid. p.20

² Ibid. p.48

³ Ibid. p.40

*Do.) What day?*¹

Another example comes when she is talking about her getting closer with Willie:

WINNIE: ..*That day.*(Pause.)*The pink fizz.*(Pause.)*The flute glasses.**last guest gone.* (Pause.)*The last bumper with the bodies nearly touching.*(Pause.)*The look.* (Long pause.)
What day? (Long pause.) *What look?*²

Again according to Turner; “*The factors of culture are isolated, insofar as it is possible to do this with multivocal symbols (that is, with the aid of symbol-vehicles-sensorily perceptible forms) that are each susceptible not of a single but of many meanings*”³. So the defamiliarization mentioned above is also seen in the use of objects, that is, the new meanings she attributes to the objects around. For instance, the bag she uses during the play means more than a bag refers to. It is merely an inseparable part of her. As if all her life and world are inside that bag or trapped in the bag. Her world is reduced to the bag. The bag and what is inside the bag represent her memories, dreams, fears, hopes, desires, etc. She can never imagine a life without it which can be described as her life-jacket.

WNNIE: *There is of course the bag. Could I enumerate its contents? Could I, if some kindperson were to come along and ask, What have you got in that big black bag, Winnie? Give an exhaustive answer? No. The depths in particular, who knows what treasures. What comforts. Yes, there is the bag.....But something tells me, Do not overdo the bag, Winnie, make use of it of*

¹ Ibid.p.20

² Ibid. p.45

³ Turner, Victor. Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology, p.7

*course, let it help you... along when stuck,
by all means, but cast your mind forward,
cast your mind forward, Winnie, to the time
when words must fail – and do not overdo
the bag. Perhaps just one quick dip.¹*

She also has a revolver inside her bag. She talks with it sometimes and it can be interpreted as the embodiment of death, more precisely, the possibility of suicide. It enables her not to forget death and at the same time, gives her the power to struggle for living as death may come at any time. In the following, she talks about the heaviness of the revolver, but it is rather the heaviness of death and she is well aware of it:

WINNIE: (she weighs the revolver on her hand) Mistaken by its weight, you think that this will fall to the very last, even to the bottom....But no. Just the opposite. It is always on the top. Like Browning. (Pause)..... (revolver) You again! Oh I suppose it's a comfort to know you're there, but I'm tired of you...²

She increases the ambiguity not only through defamiliarization of the past and her memories but also her present situation and her identity.

WINNIE: Then ... now ... what difficulties here, for the mind. (Pause.) To have been always what I am – and so changed from what I was. (Pause.) I am the one, I say the one, then the other. (Pause.) Now the one, then the other. (Pause.) There is so little one can say, one says it all. (Pause.) All one can. (Pause.) And no truth in it anywhere...³

¹ Beckett, Samuel. Happy Days, p.28

² Ibid. p.29

³ Ibid. p.46

She proceeds with meaningless words, tells some bizarre stories and addresses to Willie who seems to be like a ghost, all of which helps her forget about the inevitable ending. Although she tells about her memories and past, we almost do not know anything about her. Everything is unclear. We even do not know since when and why she was buried. At her liminal stage, Winnie is within a waiting process which seems like to never end. She is trying to build up her own limbo by escaping from the threat of annihilation. But she never reaches the real state of existence. As there is no below and above, her journey seems to continue forever in a cyclic manner. This is the existentialist void as Kott states: “consciousness is a gap in existence, a bottomless pit”¹:

WINNIE: *But I must say more. (Pause.) Problem here.(Pause.) No, something must move, in the world, I can't any more. (Pause.) A zephyr.(Pause.) A breath.(Pause.) What are those immortal lines?(Pause.) It might be the eternal dark. (Pause.) Black night without end.(Pause.)²*

The timeless world, the free-stream of time, or eternity is the very stage of life which Winnie longs for³. She has an endless desire for living, even for reaching immortality. She is going to be swallowed up by time, though she wishes to be in the timeless roundness. She is tied to the ground and in a life-in-death situation, but at the same time, her desire and energy for living are so powerful that she thinks or dreamsof being able to be releasedfrom the ground and to fly into the sky. It is like something pulls her down to the ground, and another thing to the sky. She goes between exhaustion and survival both physically and spiritually:

¹ Kott, Jan. “A Note in Beckett’s Realism” in Lance Butler; ed. Critical Essays on Samuel Beckett. Aldershot: Scholar Press, 1993.

² Ibid. p.55

³ Inoue, Reiko. *The Mound of Sand in Happy Days: Tomb to Womb*. The Harp, Volume 14, 1999, p.62

WINNIE: *Yes, the feeling more and more
that if I were not held – (gesture) – in this
way, I would simply float up into the blue.
(Pause.) And that perhaps someday the earth
will yield and let me go, the pull is so great,
yes, crack all round me and let me out.*¹

In this direction, she is “out of time” which is referred to by Turner about the rites of passage of van Gennep in his essay on liminality as follows: “*There must be in addition a rite which changes the quality of time also, or constructs a new cultural realm which is defined as “out of time”, that is beyond or outside the time which measures secular processes and routines.*”² She is torn out of her finite world and is deprived of time, falling into timelessness, and of movement, she is immobile and static. Despite the absence of a time marker in the worldly sense, there exists a piercing bell which rings arbitrarily, and somehow acts as a determiner to define the segments of time. As the bell rings, it divides time into something finite. Time is indeed divided into two categories; infinite and finite.

But, although there is a bell to underscore the shifts from sleeping acts to waking up acts, these characters are still trapped in a frozen time since they are not really aware of the time of the day, and experience it accordingly³.

WINNIE: *The bell. (Pause.) It hurts like
a knife. (Pause.) A gauge. (Pause) One
cannot ignore it. (Pause.) How often ...
(Pause) ... I say how often I have said,
Ignore it, Winnie, ignore the bell, pay no
heed, just sleep and wake, sleep and wake,
as you please, open and close the eyes, as*

¹ Ibid. p.29

² Turner, Victor. Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology, p.5

³ Tan, Tijen. Existentialism and Samuel Beckett’s Two Plays: End Games and Happy Days, A Thesis Submitted to the Graduate Schoo of Social Sciences of Middle Technical University, November 2007, Ankara. p.64

*you please, or in the way you find most
helpful. (Pause.)¹*

As well as being between life and death, she is also between this world and the other world, or rather at purgatory. She sees the signs of an after-life or wants to believe in an eternal after-life. At some parts of the play, as if she suddenly opens a window to the other world. In this way, she wants to get rid of the heaviness of time and death of this world and to feel the lightness of immortality of the other world.

*WINNIE: What are those wonderful lines,
(wipes one eye) – woe woe is me – (wipes
the other) – to see what I see – (looks for
spectacles) – ah yes – (takes up spectacles)
– wouldn't miss it – (starts polishing
spectacles, breathing on lenses) – or would
I? – (Polishes) – holy light – (polishes) –
bob up out of dark – (polishes) – blaze of
hellish light...²*

*WINNIE: What are those immortal lines?
(Pause.) It might be the eternal dark.
(Pause.) Black night without end. (Pause.)
Just chance, I take it, happy chance...³*

In The Grove Centenary Edition Vol III Dramatic Works, Beckett described her as being “like a bird” and she makes every effort to rise above her predicament but she keeps getting pulled down. She never questions or explains why she finds herself in the predicament she is in- most of us never understand how we wind up in a rut, or stuck in the mud to use similar earthy metaphors— but her dream is that she will “simply float up into the blue. Winnie is a grotesque creature. In my opinion, she is the embodiment of a lonely lovebird whose wing is broken. Considering the following passage of Turner,

¹ Beckett, Samuel. Happy Days, p.40

² Ibid. p.8

³ Ibid. p.55

liminal Winnie resembles a novice whose human features are blurred and who can be characterized as an animal:

In many societies the liminal initiands are often considered to be dark, invisible, like a planet in eclipse or the moon between phases; they are stripped of names and clothing, smeared with the common earth, rendered indistinguishable from animals....The novices are, in fact, temporarily undefined, beyond the normative social structure. This weakens them, since they have no rights over others. But it also liberates them from structural obligations. It places them too in a close connection with asocial powers of life and death. Hence the frequent comparison of novices on the one hand with ghosts, gods, or ancestors, and on the other with animals or birds. They are dead to the social world, but alive to the asocial world.¹

She is totally asocial and maybe she and her husband Willie are the last creatures of the world. She is humanoid and animalistic at the same time. With reference to the passage above; she lives in an asocial world which is created by her in order to escape from the deteriorating power of the social world. In the concept of liminality, the “threshold” is protracted and becomes a “tunnel,” when the “liminal” becomes the “cunicular. In this play, Winnie makes a move from the real life and broadens the moment as much as she can do and creates her own “timeless” and “spaceless” tunnel which could also be described as an asocial world by traveling through her memories, desires, hopes, passions, etc... It is like taking a break from life. In this cunicular, she is in a life-in-death situation, an ambiguous state which is the breakthrough of chaos into cosmos, of disorder into order. The motif of “time” and “waiting for” recurrences in almost all plays of Beckett. This motif causes suffering and tragic lasting between life and death. The

¹ Turner, Victor. Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology, p.7

tragedy of Beckett's man and absurdity of his world is the inability to face the world deprived of delusions, the impossibility of integrating a finite and limited human life with the infinity of the universe, where he stays. It is unclear whether she achieves cosmos, which means immortality for her, in the end. The main concern of Winnie could be regarded as that of all humans in fact. Maybe, we are all at the liminal phase in this world, stuck between mortality and immortality, chaos and cosmos, if we assume our birth as the pre-liminal phase, separation from uterus and our death or re-birth as our post-liminal phase.

REFERENCES

1. Beckett, Samuel. *Happy Days*. De Yayınevi, İstanbul, 1965.
2. Beckett, S., *The Grove Centenary Edition Vol III Dramatic Works* (New York: Grove Press, 2006).
3. Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus*. Can Yayımları. İstanbul, 1997.
4. Inoue, Reiko. *The Mound of Sand in Happy Days: Tomb to Womb*. The Harp, Volume 14, 1999.
5. Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*, Bollingen Series.
6. Tan, Tijen. *Existentialism and Samuel Beckett's Two Plays: End Game and Happy Days*. A Thesis Submitted to the Graduate School of Social Sciences of Middle Technical University, November 2007.
7. Turner, Victor. *Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*.
8. Yüksel, Ayşegül. *The Theatre of Samuel Beckett*. Habitus Yayıncılık. İstanbul, 2012.

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

The doctor of Arts, associate professor

“GIORGI ERISTAVI’S THEATRE”

Summary

The letter “Giorgi Eristavi’s theatre” refers to the work of a public figure, writer and dramatist G. Eristavi in the I half of 19th century. The Georgian political and cultural situation in 30-ies of 19th century is discussed in the work. Tradition of arranging the typical family performances and literary evenings, which encouraged the translation of foreign plays and creation of original or remade ones. Prominent public figures and the society of theatre lovers gathered in salons. Especially, Manana Orbeliani’s salon was known, where was conceived the idea of establishing the Georgian Theatre.

A brief history about the creation of “Giorgi Eristavi’s Theatre” by the support of Georgian public figures together with him in the period of the Russian governance in Georgia and its colonial regime is described in the work. There is mentioned the governor Vorontsov who came from Russia to Georgia and his role in creation of the Georgian theatre and establishment of magazine “Tskiskari” is noted.

Manana Turiashvili,

Doctor of Arts

Lecturer of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

THE DRAMA OF PASSIONS

Summary

Determining the psycho-emotional models on the basis of dramaturgical analysis of G. Lessing's play "Emilia Galotti". Developing the tragical line of the play.

Lessing's "Emilia Golotti" staged by Thalheimer as using the new scenic methods based on perception of classical play. Strict displaying of author's plot frame by director. Issue of scenic adaptation of author's text. The director's narration with plastic outlines of scenic plots. Specific using of sound, silence and gesture.

Determining the psycho-emotional model of heroes of the film "In the mood for love" by the director Wong Kar Wai and using the musical phrase of this film in the play "Emilia Golotti" of the director M. Thalheimer. Issue of diversity and coincidence problems in film and play.

FILM STUDIES

Rusudan Kvaracelia,
Film Critic

METAPHORIC TENDENCIES IN CINEMATOGRAPHY OF 70-IES ON THE EXAMPLE OF OTAR IOSELIANI MOVIES

Summary

In the second half of 60-ies the art of cinematography managed to realistically evaluate rise and collapse of excited hopes. Fast frustration, which was related with change of State course of action, restoration of formatives cancelled by the policy of “warming”, confirmed the stability of obedience of time towards hypocrisy, its attitude, inner dependence or lack of freedom. This is the circumstance that requires a due attention of administration’s side, which is followed by strengthening of control and supervisions measures.

The list of the movies, which were not included into dictionaries or reference books of those years, had increased. If during the “warming” period such restrictions were expressed in a form of administrative or collegial-public restrictions, at the merger of the decades they turned to become legislative.

Typical for sixties - simplicity, transparency, organic nature of material, where acute problematic derive from documental reality, were step by step replaced by a more complex one that is “conspiracy”, and it is in this direction that political diagnosis and forecasts were made.

Otar Ioseliani in his movies of that time – “Once upon a time there was a singing blackbird” and “Pastorali” – tries to connect what is unconnected – metaphor of a fable, elevated philosophy and description of documentary being.

Documentary means in the movie exist not inasmuch as fixation of real life, however, aesthetics of documentalism is as well noticed in a very moderate plasticity of the movie.

The panorama of items, objects “inhabited in the shots” is perceived as a sight of an observer. However not a single detail exists in the movie without concrete address. Almost all the objects, be it

separately or in the context, represents a carrier of dramaturgy and philosophic- metaphoric meaning.

He is not making use of flashy, obvious “painting” metaphors. From a first glance absolutely simple stories, told with humour and sadness, by means of an original subject ending get the character of a novel, give general evaluation to human behaviour, discuss eternal truth.

Contrast collision of expressive and acoustic ranges creates a metaphor, the association of which goes down to disharmony and disconnection. the reality does not know any more how to solve this issue, how to revive, as it eventually had lost the very basis of unification – humanity. Abandonment became a symbol of the time, or rather wrong times.

The author’s viewpoint about the reality in a form of a document is not expressed only in its direct meaning. Variation matching of a document with the author’s metaphoric structure takes place. Implementation of the author’s idea emerges a construction, which somehow makes synthesis of a reflection, which is the first layer of life – cinematographic observation. Such combination of a document and a metaphor is applied with a pleasure not only by Ioseliani, but also by the entire cinematography of 60-80-ies cinematography.

MUSIC STUDIES

Gvantsa Gvinjilia,

V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, Associate Professor,
Doctor of Arts

PECULIARITIES OF SYMPHONY OF PSALMS BY IGOR STRAVINSKY

Summary

By his Symphony of Psalms, Igor Stravinsky laid the foundation for bold experiments in spiritual music genres composed in the United States; although this work was not composed in the United States, it prepared the peculiarities of American-period works: genre choice (genre-hybrids), non-standard composition of symphonic orchestra, aphoristic nature of music form, minimization of romantic feelings, highlighting charismatic content, merger of canonic of Orthodox and Catholic spiritual genres.

Simultaneously, Symphony of Psalms is a neoclassical work, which is characterized by connection of peculiarities of musical cultures of various nations and epochs, diversity of artistic models; especially interesting aspects are related to the issue of co-existence of “Roman” and “Russian”; although Stravinsky started to compose his psalms using ancient Slav texts, a strict spirit of European gothic art is also felt in this work. Such artistic position is a logical decision of the Russian composer, who continued his activities in Europe and the United States. Spiritual music of the Orthodox composer would be acceptable for European and American listeners only by means of such synthesis.

Using of psalms in the work opens up wide opportunities to the composer to use a lot of models or separate tendencies of Catholic and Orthodox genres. The work provides a retrospective overview of a historic way of Catholic and Protestant music from the middle-age choral (part 1) passing through Barocco protestant polyphonic epoch (part 2), modern theatrical French spiritual music (onager’s dramatic psalm, allegro in the final is meant), up to Rakhmaninov’s Orthodox spiritual music characters.

The Orthodox Russian chant has also passed through the evolution of spiritual music. In terms of its contents, the selected psalms reflect the essence of Christian liturgy, involving asking the God for pardon and forgiveness for sins, spiritual transformation as a result of sin forgiveness and praising the God.

CHOREOLOGY

Ekaterine Geliashvili,
Ethnochoreology,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
associate professor of Choreography direction

THE DANCE “KHORUMI” – HARMONIZATION MODEL OF THE UNIVERSE

Summary

In Georgian-folk choreography “Khorumi” is member of “Perkhisa” (Ritual dance) dance group. It was spread in Adjara, Guria and Shavshet-Imerkhevi.

The “Khorumi” is famous of variance. It has different forms not just in the districts, but in neighbor villages too.

With it's performing style and techniques the dance “Khorumi” is strongly determined. It includes Choreographic drawings of various ornamental shapes, like the straight single and double line forms, circular one, two and three-story form.

Through choreographic, ethnographic, historical and literary sources we have concluded: The Choreographic figure in the dance “Khorumi”: circular (solar, magic), multistory (universe model), straight line formation (the border between two universes in horizontal plane), structure and the determined lines of Georgian warriors present personification of harmonious universe, which counter the chaos. The character of this dance was expressed by the struggle with the unknown space, the chaos (double line), stimulated the unambiguous victory of kindness and the light, with the sacred space. With the idea of the space struggle, this dance is relative to “Murkvamoba”, “Kviria”, “Antigenoba” and other rituals composition, where we can see the same “Saperkhisos” shapes and pictures. All of these let us to discuss “Khorumi” not only as the dance dedicated to the sacred, but as a whole system too, which consist and harmonize the vital conditions of humanity – the struggle for the fertility, world order and the conception of time marching.

Naira Ghvedashvili,

Associate professor of Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**WAYS OF IMPROVING THE MONITORING OF THE
IMPLEMENTATION OF REGIONAL DEVELOPMENT
PROGRAMS OF TOURISM**

Summary

Information collected by monitoring on the condition of tourism in the region, is the basis for the further development of this field. Monitoring of development of tourism in the region, provide full information to regional governing bodies on the state of this field, on the ongoing processes and the social and ecological situations in it which was formed by the development of this field in region.

CULTUROLOGY

Lali Tservadze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

RENAISSANCE IN THOUGHTS OF THE XX CENTURY PHILOSOPHERS

Summary

There is a lot of literature about the culture and art of Italian Renaissance. None of the civilized countries' group of historians or art critics weren't left, who hasn't again and again appealed to extremely rich culture of Renaissance and hasn't conducted almost exhaustive research. However people are still aiming to apply for this highly interesting problems.

What is a renaissance? Eternal seeker of human nature and fruit of creativity of bottomless energy, Supremes' will or both together? Exhaustive answer to this question doesn't exist and neither can be existed. Usually, history puts the questions on which it rarely gives the answer. We tried to briefly form the basic principles characteristic for the epoch of renaissance. But even today talk about historical importance of renaissance and moralized charges are still going on in 21th century. Our goal is to find out the different authors' opinions about Renaissance.

Worked out view of Renaissance in 20th century as a particular type of culture was emerged in the work. Concept of revival arises different ideas. Ones agree with the idea of "Pluralism" another "towards having Hybrid form but unity, the talk is about the "synthesis", "Spiral" development and etc. It should be noted that there are interesting studies about individual representatives of renaissance culture but there is still dispute as a unified concept of culture.

Marina Kharatishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film georgian State University,
The doctor of Arts, associate professor

THOUGHTS ON JOURNALISM WITH NEW BOOK OF JOURNALISM IN THE HANDS

Summary

Represented book is a homogenous guide for the journalistic profession. There are compactly concentrated all major aspects. Themes are presented in the context of the historical development with the materials reflecting the international standards and Georgian reality. There are represented variety of topics in the book. Particularly, developmental stages of journalism in general and of course in Georgia; Attitude of media towards the journalism and society; Aspects of speech freedom (freedom of speech); Regulation and self-regulation of media; Journalism as a system; Visual Journalism(Photojournalism, Cinematography, Television), Broadcast Journalism, Print Journalism, New Media; Reflective forms of Journalistic: Informative, analytical investigative journalism; Public Relations (PR); Media sources and globalization; Economical methods of media and journalism as a profession.

The book is performed within an international project and has thirteen co-authors.

UNIVERSITYS Ph.D PROGRAM

Paata Iakashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

PhD student of Film Study direction

Supervisor: prof. Gogi Gvakharia

ISSUE OF GRANTING A DRAMATURGICAL SENSE TO THE DANCE IN A PERIOD OF SILENT CINEMA

Summary

Use of dance generally in the Georgian silent cinema in particular the importance of granting a dramaturgical sense to the dance during a search of expressing forms of authors' say in the second half of 20-ies and the result what was followed by is examined in the scientific work "Issue of granting a dramaturgical sense to the dance in a period of silent cinema". There are called up and analyzed films of that period such as "Eliso", "My grandma", "Real Caucasian" and "khabarda".

Granting a dramaturgical function to the dance in mentioned section of the time is noted in the work. Generally, it is characteristic for the Georgian culture, for example we can name the novel "Givi Shaduri" (Mikheil Javakhishvili), play "Anzor" (director, A. Akhmeteli), the novel "Imam Shamil" (Grigol Robakidze).

Ilia Natroshvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

PhD student of TV Directing

Supervisor, Sandro Vakhtangov

AN INDIVIDUAL AS A CONSUMER OF MASS MEDIA, CREATOR AND SPREADER

Summary

The modern multi-branching system of mass media (which is called mass media) determines a full-fledged relationship of the journalist and audience (readers, listeners, viewers). Such concepts as “mass communication means” and “Mass media means” are often identified with the notion – Journalism because journalist’s job is a direct contact with his readers, radio listeners or TV viewers. Learning objects are different at a various stages of mass-media development: American School (Lasselle, HD 1948) [3] made a great contribution to the learning conditions and content of an effective propagandistic impact and later by using Lasuell’s famous formula such as “who will notify, what will be informed, by which channels, to whom and with what effect” formed equalizing concept (K lapper, Zh.t. 1960) [4] of mass communication and the two-step communication theory on the basis of attitudes’ theory which means that ideas (information) is often spread through the mass-media to the leaders of public opinion, but from them to other less active followers – recipients. The main theoretical problem of mass-media is an understanding of relations between the mass-media and public. This problem has been overcome in 21st century by development of modern multimedia facilities. The modern forms of receiving information and use and transfer it offered alternative and much more effective, reliable and fast way of getting and transferring information at the beginning of this century, in particular:

“Me” – as a creator

“Me” – as a spreader

“Me” – as the recipient and appraiser.

Tinatin Koiava,

PhD student of Drama directing at Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University,
Supervisor: Giorgi Margvelashvili, Vasil Kiknadze

**FOR THE PSYCHOLOGY QUESTION OF ARTISTIC
DECORATION**

Summary

An important issue for choreographer-director is being aware of what, how and why he does. One of the important aspects for the staging part is to package work artistically. Due to the fact that the director-choreographer appears as a major creator and conductor, he should give right direction to each member of creative team. When he clearly understands every issue so he will have proper motivations and requirements with others. Packing the artwork is artist's masterful and creative work. Each creative team should synthetically consider the promptings of (choreographer – director) conductor. Contemporary choreographic performances are distinguished by the lack of scenery. Here, the accents are on color affect, it is expressed as a lighting and costume. We live in colors and the colors make us live. Therefore, if the master knows colors symbolic expression and their interaction, then their influence on viewer will be purposeful and worthwhile. Psychology of art decoration teaches us its form and content to unite them organically in a one whole tambour of composition.

Nana Khuskivadze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

PhD student of Creative Pedagogics

Supervisor: prof. Davit Kobakhidze

THEATRE AND ACTING ART

(A small historical review)

Summary

The purpose of the letter is to present the views and opinions of the theatre and in particular the art of acting, which was formed in different time of Georgian culture and thinking space. It is known that acting artistic creativity is prehistoric and its origins must be searched in the distant past. This is so, because preserved rituals core essence in the folk culture is transferred by the acting art of transformation. Performing arts is a product of synthetic creativity and therefore it implies the merge-reconciliation of different branches (whether it be directing, acting, music or stage-figurative) of art with each other and their confluence. Distinguished lead color exists in this harmonious unity or we may call it the central sound, around of which gathers all sound of harmonies and even for reading appears only one who performs and personifies the basic artistic idea of play carrying a manual essence and having peculiarities: Actor's or director's, director's or actor's or both together. Even an approximate answer to this question isn't found only by discussing the plays performed on the Georgian stage, but also it could be found into the theoretical analysis of creators of these plays or in their memoirs.

დაიმუშავდა სტამბაში „გენტაფრა“

საქართველოს შრომა რესთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40
