
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
პიებანი**

№ 2 (79), 2019

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კინტავრი“
თბილისი – 2019

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი**

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი № 2 (79), 2019

**სარედაქციო საბჭო
ნატო გენერალი
გიორგი ცეიტიშვილი
ლელა ოჩიაური**

**ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იავალი**

**დაკაბადონება
მკაფირინე
ოქროპირიძე**

**გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მაკა გასაძმე**

**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 გაძოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.**

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

**ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2999 411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge**

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies № 2 (79), 2019

Editorial Group

NATO GENGIURI
GEORGE TSKITISHVILI
LELA OCHIAURI

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

Head of Publishing

House

MAKA VASADZE

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

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

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999 411 (240)
Mob: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

მარა კიქნაძე	
გრიგოლ რობაჩაძის „ღოდება“	
რუსთაველის თეატრში	11

ხელოვნებათმცოდნეობა

ქეთევან ახობაძე	
როლანდ დუმბაძის სიკეთით აღსავსე სამყარო	
(წერილი მეორე)	27

უნივერსიტეტის

საღოძოფო პროგრამა

ხათუნა დამჩიძე	
რა არის „ცალყუა“	35
შზია მანვაჭაძე	
ოთიარ იოსელია კიონსამყაროს ხმოვანება	46
მერი მაცაბერიძე	
იგნორირებული უდანაშაულობის პრეზუმცია,	
პოლიტიკური ტერორის მსხვერპლი	
– მხატვარი პეტრე ოცხელი (ნაწილი I)	51
ანა მელიქიძე	
თანამედროვე საბავშვო ტელესივიზის ტედენციები	
ისტორიული მქასურის ჭრილში	62
ინგა მესხორაძე	
სსეულის მეა – გაცემობის გაცელის საშუალება	
(ნაწილი II)	75
ანა მირინაშვილი	
საბავშვო თეატრი	
(მოზარდ მაყურებელთა თეატრი), როგორც მეოცე	
საუკუნის ფეონოვი	88
ქეთევან ნოზაძე	
ვერაწერის გავლენა აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაზე	
XI სამეცნიერო კონფერენციის მასალები	94

2018 წლის საეფთხერო კოცეპტეციის

თავისუფალი სექციის მასალები

ნინო ჩერქეზიშვილი

აუგუსტო ბოადის ჩაგრულია თეატრი

კინომცოდნეობა113

ნინო ბეგაშვილი

ქართული კინო ახალი

გამოწვევების პირისაინ123

გეა ქონტრიძე

მრთი აგბის მრავალფეროვანი

იცტერპრეტაცია131

გვანცა კუპრაშვილი

შავ-თეთრი მის ეიღ ჭიაურელი137

გიორგი რაზმაძე

თეორია, პრატიკორია და პრატიკართლი

კნომცოდნების მომავალი147

გიორგი ლელუაძე

სამი ბატონის მსახ ური – ქართული კინოს პირვერი

სელოვებათმცოდნეობა163

შზია მილაშვილი

ვალერი მჭედლიშვილი

სამრეჭველო არქიტექტურა –

ტარსული, აზეყო და მომავალი173

სოფიო ჰაპინაშვილი

,„Nu“-ს შარი გულდა კალაპის შემოქმედებაში188

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze

- GRIGOL ROBAKIDZE'S "LONDA"
AT RUSTAVELI THEATRE 197

ART STUDIES

Ketevan Akhobadze

- THE WORLD OF ROLAND DUMBADZE,
FULL OF KINDNESS 198

UNIVERSITY'S PhD PROGRAM

Khatuna Damchidze

- "WHAT IS TSALKUA" 199

Mzia Manjavidze

- OTAR IOSSELIANI AND SOUND OF HIS FILMS 199

Meri Matsaberidze

- THE LAST THEATRICAL SEASON OF 1936-1937 IN PETRE
OTSKHELI'S CAREER

- (on the basis of epistolary heritage) 200

Ana Melikidze

- THE MODERN CHILDREN'S BROAD CASTING TENDENCIES
(In the context of historical excursions) 201

Inga Meskhoradze

- BODY LANGUAGE - THE MEANS OF EXCHANGING MOOD
(chapter 2) 202

Ana Mirianashvili

- THEATRE FOR YOUNG AUDIENCE - TWENTIETH-CENTURY
PHENOMENON 203

Ketevan Nozadze

- THE ARTICLE DISCUSSES THE ROLE OF COLOR
IN THE FILM IMAGE 204

**FREE SECTION MATERIALS OF
SCIENTIFIC CONFERENCE 2018**

THEATRE STUDIES

Nino Cherkezishvili

- THE THEATRE OF THE OPPRESSED 205
BY AUGUSTO BOAL

FILM STUDIES

Nino Begashvili

- GEORGIAN CINEMA AGAINST NEW CHALLENGES 206

Eka Kontridze

- MANY INTERPRETATIONS OF THE SAME STORY 207

Gvantsa Kuprashvili

- BLACK – WHITE TEETER CHIAURELI 208

Giorgi Razmadze

- THEORY, POST-THEORY AND POST-TRUTH THE
FUTURE OF FILM STUDIES 209

Giorgi Ghvaladze

- SERVING THREE MASTERS AT ONCE -
PIONEER OF GEORGIAN MOVIE 210

ART STUDIES

Mzia Milashvili

Valeri Mchedlishvili

- INDUSTRIAL ARCHITECTURE –
PAST, PRESENT AND FUTURE 212

Sopio Papinashvili

- “NU” GENRE IN CREATIVITY OF GULDA KALADZE 213

თეატრმცოდნეობა

მაია კიკნაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

გრიგოლ რობაქიძის „ლონდა“ რუსთაველის თეატრში

**მისტერია-დრამა „ლონდა“, თავისი სისახავითა და ორგესტრალური
ჯურადობით ისეთივე ზემოქმედებას ახდენს ქითხვების ტრაგედია.
ბერძნული ტრაგედია.
რუდოლფ კარმენი**

გრიგოლ რობაქიძემ დრამატული სიმფონია „ლონდა“ ზაფხულში
დაწერა. „სპარსეთი. ხამადანი. ზაფხული 1917. ხილვა. აზერბაიჯანი.
ყაზახი. 1919 შესრულება“!¹ „ლონდას“ დაწერის შთაგონების
წყაროდ, როგორც ჩანს, მისი სპარსეთში ყოფნა იქცა. რობაქიძე
წერდა: „1916 წელს, როგორც სამხედრო მოხელე სპარსეთში
მოვხვდი. ეს ჩემი ცხოვრების შემობრუნების წერტილი იყო.
მესოპოტამიის ზღურბლამდე მივაღწიე და მქონდა შეგრძნება, რომ
საუკუნეთა სვლაში სამშობლო ვიპოვე. ისტორიკოსები ვარაუდობენ,
რომ ქართველთა უძველესი პირველსამშობლო ქალდეა იყო. მიწის
შეგრძნება ჩემში ყოველთვის განსაკუთრებით იყო გამოხატული —
ის ირანის ზეგანზე რაღაც კოსმიურად იქცა. მზე აღარ იყო ჩემთვის
უბრალო ასტრონომიული მოვლენა...“

ირან-მესოპოტამიურ მიწაზე წამოიმართენ პირველსამყაროს
გოლიათური ფიგურები და სურათები. მთელი ჩემი არსებით
ვიგრძნი, რომ ჩემი პოეტური ფესვები აქ იყო. ამ დროს თავს დამეცა
ირანული კოსმიური სურათი: საშინელი გვალვა, მზის რისხვა... მზეს
სწყუროდა მსხვერპლი — ქალთა შორის უშველიერესი“?²

გრიგოლ რობაქიძის „ლონდას“ გამოჩენა ქართულ მწერლობაში
დიდ ღიტერატურულ მოვლენად მიიჩნიეს. მწერლის შემოქმედებაში
ეს ნაწარმოები დაკავშირებული იყო ქართული ეროვნული ფესვების
ძიებასთან შორეულ მითოსურ წარსულში. კერძოდ, მასში მზის
კულტის მნიშვნელობასთან. რობაქიძის აზრით, მზის მნიშვნელობა
გარკვეულად ვლინდება ქართულ ენაში. წერილში „მზის ხანა

¹ შურნ.: „პაგასიონი“, 1924, N 3-4.

² ჰოიზერმანი თ., ბედისწერის სიყვარული, თბ., 2006, გვ. 13.

ქართველთა“ ამის შესახებ წერდა: „საუბარში ჩვენ შეფიცვის თუ შეჯერებისას ვხმარობთ ასეთ თქმას: „ჩემმა მზემ“, „შენმა მზემ““. თითქო ყოველ ადამიანს თავისი საკუთარი მზე ჰქონდეს. „ვეფხისტყაოსანში“ ეს მზეთანაზიარობა პირდაპირ კოსმიურ ყალიბს იღებს¹:

მზე, რობაქიძის პიესის მიხედვით, წარმართულ დროში ულმობელ ღვთაებას წარმოადგენს და ადამიანის მსხვერპლს მოითხოვს. ის არის ქართველთა მარჩენალი და მისი მკაცრი მსაჯულიც. სწორედ ამიტომ, გამორჩეულ ადგილს იკავებს ქართულ ენასა და ლიტერატურაში. „ლონდას“ მოქმედება ძველ კოლხეთში ვითარდება. კოლხეთის ერთ-ერთ კუთხეში საშინელი ამბავი ხდება. ქვეყანა გვალვისაგან ნადგურდება. იწვის, იდაგება ყველაფერი, წყაროები შრება, ცოცხალი არსებები წყურვილით იხოცება, ხეხილი ხმება, „ბუზები ხელდებან და იგბინებიან, მტვრის კორიანტელი ღრუბლად იბურთება, იწვის მიწის ავარვარებული სხეული“... იტანჯვება ყოველი სულდგმული. სამთავროს მცხოვრები სალოცავთან შეკრებილი და „საიდუმლო ცხადებას ეღიან“. პიესაში გამოყვანილია შვიდკაციანი ქორო, რომელიც მზეს თხოვნით მიმართავს:

„მზეო მზეო -

ცხოველმყოფელო“

ძლიერო, სისხლიანო, მაგარო

უცნაურო საშინელო

შენელდი, დაპსცხრი.

და, მიეც შვებად

სისველე სინედლე მიწას!“²

მოდის მოშაირე ოთარი, რომელიც შეკრებილი ხალხისგან იგებს ახალ ამბავს. თურმე, დიდი ქურუმი, მესამე დღეა, რაც სალოცავშია, რათა გაიგოს, თუ რას მოასწავებს მათ თავზე დატეხილი უბედურება. ქურუმი წმინდა კაცია, სხეულზე არ ფიქრობს არასდროს, საჭმელად წმინდა ხების ცილებს ხმარობს, საზვარაკო ცხოველის თბილ სისხლს ხვრებს. სწორედ ასეთ კაცს შეიძლია შეიტყოს ღვთის სურვილიც.

„სალოცავში ნახეთქი ყოფილა ერთი,

რომლიდანაც შიშინი მოისმის იდუმალი.

¹ უკრნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, N5

² რობაქიძე გრ., კრებული, ტფ., 1926, ვე.

ქურუმი ყურს უგდებს შიშინს
მხურვალე ლოცვით
და ასე ტყობილობს ნებას ღვთისას...“¹

სხვებისაგან განსხვავებით, ოთარი არ არის შიშით შეპყრობილი. იგი ხელოვანია და იცის, რომ სიცოცხლე მზეა მწვავე და თუ სიცოცხლე გინდა, გვალვაც უნდა გიყვარდეს, რადგან დიდი მოვლენების დროს, მზე ცხარდება ხოლმე. მოშაირე ცდილობს „სიტყვის სიგრილით“, ანუ ლამაზი თქმულებით – მონადირისა და ტყის დედოფლის სასიყვარულო ისტორიის მოყოლით, შეუმსუბუქის ხალხს მძიმე მოლოდინის წუთები და აგრძნობინოს, „სიყვარული, რომ არ ყოფილიყო, სოფელი უდაბნო და ნაცარი იქნებოდა“. როცა ოთარ მოშაირე ყმაწვილი მონადირისა და ტყის დედოფლის სიყვარულის ტრაგიკულ ამბავს ყვება, შემოდის ლონდა, „ქალთა შორის ულამაზესი“. მას თმები შეკრული აქვს, ფეხზე ქალამნები აცვია, გამჭვირვალე თეთრი მოლით შემოსილა. ლონდას ვინაობის შესახებ ხალხმა დანამდვილებით არაფერი იცის, მხოლოდ თქმულებასავით დადის ხმები მისი წარმოშობის ირგვლივ. „ყმაწვილი ქალი ზღვას გამოურიყავს ნაპირზე სირნასავით“ (სწორედ ამიტომ უწოდა მას ვალერიან გაფრინდაშვილმა „ამორძალი და აფროდიტა“). ლონდა ერთ ოჯახს აუყვანია და გაუზრდია. ხალხში ჯადოსანს უწოდებენ, მისი დანახვით ვაჟები ხელდებიან. ერთი ყმაწვილი შეშლილა კიდეც, მეორე – მდინარეში გადაგარდნილა. მის მიმართ არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებაა. ქალებს არ უყვართ, ცოლებს ეშინიათ, მხოლოდ ბავშვებს უყვართ. ის ბატონიშვილი თამაზის შეყვარებულია. პიესის ერთი ცენტრალური თემაც ლონდასა და თამაზის ტრაგიკული სიყვარულის ამბავია.

ათასწლოვანი ცხრამუხის ტოტებში, რომელიც სალოცავს ფარავს, მოულოდნელად გველი გაისრიალებს. ატყდება კივილ-წივილი, ხალხის დამოკიდებულება გველისადმი მაინც განსაკუთრებულია. ზოგი უხამსს უწოდებს, ზოგი წმინდანს. მათი აზრით, უნდა შეკრიბონ წითელი გველის პერანგები და სალოცავს შემოახვიონ. ამ შემთხვევაში მზე დაცხრება. ოთარის თქმით კი, წითელი გველი მზის შვილია და თუ შეიყვარე, ცოდნის ჩუქება შეუძლია.

შეკრებილთა განწყობას სულ უფრო და უფრო ამბაფრებს ქადაგის წინასწარმეტყველება:

¹ რობაქაძე გრ., კრებული, ტფ., 1926, გვ.10

„ახლოვდება უამი იგი საშინელი.

შეირყევა მიწა და სიკვდილი მოიცავს ყოველს...

ხალხი აღდგება ხალხზე. ძმა-ძმაზე.

და დაიღვრება სისხლი ამდინარებული“¹.

ამ დროს შემოდის მთავარი, მისი ვაჟი, ბატონიშვილი თამაზი, მხედრები, ქალ-ვაჟნი. მათ შორისაა ლონდა. სამთავროს მმართველი ხალხს უყვება იმის შესახებ, თუ როგორ ყვაოდა ერთ დროს მისი ქვეყანა. ნოყიერ მიწაზე ყოველთვის უხვი მოსავალი მოდიოდა, ვაზის მტევნებით დატვირთული. წელს კი მზე უცნაურად გახელდა, ყველაფერი მოისპო, გვალვი ნაყოფი გაანადგურა. „სიცხით ირევა სულიერი და უსულონ“. ამ დროს, მთავარს ეახლება მოამბე, რომელიც ამცნობს ქვეყანაში მოშედარ უბედურებას: იწვის ტყე, ხორბალს ჭია გაუჩნდა, ქალს კუდიანი ბავშვი დაებადა, მეზობელი მთავარი საომრად მოდის, მაგრამ მთავარი დიდი ნებისყოფის მამაკაცია და მშვიდად ხვდება ამ ამბავს. დარწმუნებულია, რომ მისი მეომრები საკადრის პასუხს გასცემენ მტერს. მხოლოდ უძცროსი ვაჟის ნადირობისას მიღებული მძიმე ჭრილობის ამბავი მძაფრ ტკივილს იწვევს მასში, მაგრამ ამ ცნობასაც ვაუკაცურად ხვდება, რადგან იცის, რომ ყველაფერი ღვთის ნებაა.

სიტუაციის დრამატიზმს ზრდის ქურუმის ხელმეორედ გამოჩენა. მან უკვე იცის, თუ რას მოითხოვს ხალხისაგან, ცოდვის გამოსახსნელად დიდი სადღასაი-მზის ღვთაება. რობაქიძისთვის სადღასაი — მზის სინონიმია, მისი ნება საიდუმლოა და გამოუცნობი. მხოლოდ ქურუმმა, ღვთაების მსახურმა შექლო ამ საიდუმლოს გამოცნობა. მან ხალხს შეატყობინა საშინელი ამბავი, სადღასაი მოითხოვდა ადამიანის მსხვერპლად შეწირვას. ეს ინფორმაცია შეაშინებს ყველას, „ჩამოვარდება საშიშროება დუმილში“. მხოლოდ მოშაარე ოთარი წამოიყვარებს და დაუპირისპირება სადღასაის ნებას — „ადამიანის შეწირვა გადავარდა“, „ღმერთს არ სჭირდება სისხლი ადამიანის, ადამიანი თვითონ არის ღმერთი, რადგან ღმერთი ყოველივეა და ყოველი ღმერთია“. ოთარისთვის მნიშვნელობა არ აქვს, თუ ვინ არის მსხვერპლი, მისთვის იდეოლოგიურად მიუღებელია მსხვერპლშეწირვა. სხვა კუთხით უდგება ღმერთის ზიარების იდეას დიდი ქურუმი. მისი აზრით, „მხოლოდ თავის შეწირვით ძალუმს ადამიანს ზიარ იქმნეს უზენაესის“. ირკვევა, რომ

¹ რობაქიძე გრ., კრებული, ტფ., 1926, გვ. 23

მსხვერპლად დასახელებულია ქალი. აღსანიშნავია, რომ ქურუმი თავად არ ასახელებს მსხვერპლის სახელს, მხოლოდ მიუთითებს მის იდუმალ წარმოშობაზე, მაგრამ ხალხი ადვილად გამოიცნობს მის ვინაობას და შეჰვირებს: ლონდა! რემარკაში მითითებულია, რომ ამ დროს ლონდა ადგილიდან არ იძვრის, თამაზი კი „ავარდება დაკოდილი ნადირივით და შეჰვირებულის – შეუძლებელი!“. მაგრამ ღმერთისთვის შეუძლებელი არაფერია: „სადდასაი იღებს მხოლოდ რჩეულებს“. თამაზი ცდილობს გადაარჩინოს ლონდა, მისი განზრახვა, ოთარისგან განსხვავებით, პირადულია. მთავარი კი ამ დროს ქურუმის პოზიციას იცავს. მას არ შეუძლია დაპირისპირება, მისი ინტერესი უპირველესად მამულის გადაარჩენაა, ამიტომ შეახსენებს შვილს, მამაპაპათავაგან დადგენილ წესს და მოაგონებს მის რაინდულ საქიოელს. იმავდროულად, საყვედურობს შვილს მამულისადმი თავდადების აუცილებლობის დავიწყებას. თამაზი, როგორც მომავალი მემკვიდრე, მზად არის, თავი არ დაზოგოს მამულის გადაარჩენად, მაგრამ, ამავე დროს, უნდა გადაარჩინოს ლონდაც, რაც ყოვლად შეუძლებელია. მან არჩევანი უნდა გააკეთოს – ან მამული, ან სიყვრული. ამ დროს, ლონდა, რომელიც მშვიდად შეხვდა ქადაგის მოთხოვნას, მზად არის განგებას დაემორჩილოს და ქვეყნას შეეწიროს.

„მე არ ვიცი ვინ არის სადდასაი...“

მაგრამ მზად ვარ მაინც

აღვასრულო სიტყვა დიდი ქურუმის..“.

თამაზი ცდილობს, აზრი შეაცვლევინოს ლონდას, მაგრამ ლონდა ემორჩილება ბედისწერას.

„ღმერთისა და ხალხისთვის

ვიქნე მე მსხვერპლად შეწირული.

შენთვის და ჩემთვის

იყოს ჩემი შეწირვა უკანასკნელი ქორწილი...“¹

მოქმედებაში ჩაერთვება ქურუმი, რომელიც ბრძანებას გასცემს, მსხვერპლი მიიყვანონ კლდის პირას, გახადონ და მდინარეში გადააგდონ. აქ მდინარეც არ არის ჩვეულებრივი, იგი წმინდაა...

„ერთი კლდიდან გამოდის და მეორეში შედის.“

არავინ იცის მისი სათავე

და არც მისი შესართავი.

მდინარემ იცის მსხვერპლი მრავალი.

¹ რობაქაძე გრ., კრებული, ტფ., 1926, გვ. 37

იქ არის განსვენება უკანასწელი.

მის წიაღში იზრდება საზრდო სადღასაის.

მდინარის დენაში ვლინდება

ნაწილი უზენაესის,

ვთარცა კავშირი

წყალთა შორის გალხობილი.

აქ მატულობს საღვთო ძალა

ადამიანთა შეწირვით დაგროვილი.

დოდ არსე სადღასაი!“¹

ლონდასთვის წყალში გადაგდება, თითქოს, მისი ამქვეფნიური ცხოვრების ბურებრივი დასასრულია. ის წყალმა შვა და წყალში ჰქოვებს სამუდამო ფერიცვალებას მზის რჩეულისთვის წყალი მისი დაბადების და გარდაცვალების ადგილად იქცა.

პიესაში, მდინარეც მარადიულ წრებრუნვაშია ჩართული, ისე, როგორც სამყარო, რომელსაც „არც სათაური აქვს და არც დასასრული“. სწორედ აქ უნდა გადაისროლონ ლონდა, მაგრამ ლონდას სილამაზით დატყვევებულნი მსახურები ამას ვერ ახერხებენ – უახლოვდებან თუ არა მას, იქვე იკეცებიან. მაშინ მსხვერპლშეწირვას თავად ბატონიშვილი კისრულობს და, ლონდასთან ერთად, უფსკრულში იჩეხება. თავზარდაცემულ მამას ისლა დარჩენია თქვას – „შვილო?! მამულო?!“ და იკეცება.

პიესაში სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული თემაა. სიცოცხლის გაგრძელებაა სიკვდილი. თამაზი და ლონდა უფსკრულში გადაჩეხვით მარადიულ სიყვარულს ეზიარნენ. ამიტომ უუბნება ლონდა სიკვდილის წინ თამაზს:

„შენი ვიქწები თამაზ სიკვდილშიაც.

სიკვდილში გარდასულს სიყვარულს

ღმერთიებიც ვერ შეცვლიან,

ჩემი გული სავსე იქწება მხოლოდ შენით...“²

შეყვარებულთა თემა პიესაში ორ მონაკვეთში იშლება. ოთარ მოშაირეს მოყოლილი სასიყვარულო ისტორიაც და ლონდასა და თამაზის სიყვარულიც, ორივე შემთხვევა ტრაგიკულ ბედისწერასთან არის გადაჯაჭვული. პიესაში წარმოდგენილი მამულისადმი სიყვარულისა და პირადულისა და საზოგადოებრივის

¹ რობაქიძე გრ., კრებული, ტფ., 1926, გვ. 41

² გრიგოლ რობაქიძე, კრებული, ტფ. 1926, გვ. 39

ურთიერთმიმართება გამოხატავდა იმ პერიოდის ქართველთა სულიერ განწყობას. სერგი ჭილაძის აზრით, ეს იყო ძიება ძველი ქართული ეროვნული ძირებისა და ასე გაიდო ზიდი ილიას პატრიოტიზმსა და გრიგოლ რობაქიძის მოდერნისტულ-მითოლოგიურ ფენომენს – სამშობლოს შორის.¹

„ლონდა“ მზის ნატეხია და ისევ მზეს უბრუნდება, – აღნიშნავდა ვალერიან გაფრინდაშვილი. როგორც ჩანს, „მზის სიცხარით“ რობაქიძეს სურდა ქართველთა ტემპერამენტის ბუნება და, ამასთან დაკავშირებით, ქართული ოთატრის გარდაქმნის გეზიც აქვსნა. თეატრი „ქართული მზის“ სიმბოლურ სახედ უნდა ქცეულიყო.

მარჯანიშვილს და ახმეტელს რობაქიძის შემოქმედებაში ქართული ხასიათის და ეროვნული საწყისების ძიება იზიდავდათ. წერილში „შვილები მზისა და მისი ქურუმი“² მარჯანიშვილი რობაქიძეს „მზის ქურუმს“ უწოდებს, ხოლო „ლონდა“ არისო დაბრუნება მზესთან, ის არისო სიცოცხლე და სიხარული... მარჯანიშვილის აზრით, რობაქიძეს არ გადაუგდია ლონდა უფსერულისაკენ, არამედ „აისროლა მზეზე“.

მიუხედავად იმისა, რომ ლონდა და თამაზი უფსერულში იჩებდიან, მანც „ყველა შეყვარებულისთვის ისინი მზეზე არიან“.

„ლონდაში“ მარჯანიშვილი ხედავდა ახალ რიტმს, ახალ არქიტექტონიკას, ახალ განცდებს. მიუთითებდა რა პიესის სირთულეზე, აღნიშნავდა – „შევძლებ განა მეც ღირსეულად გადავჭრა ის ახალი ამოცანები, რომელთაც „ლონდა“ გვაგალებს. ვეჭვობ, მაგრამ არაფერი, თუ გადმოვარდები, ისევ სჯობს დიდი ცხენიდან გადმოვარდნა“.

როგორც წერილიდან ირკვევა, პიესას განსაკუთრებული ზემოქმედება მოუხდენია მარჯანიშვილზე. ამ ნაწარმოებმა რეჟისორი ჩახედა მითოსურ სამყაროში. „ქართული მზის“ სიმბოლური სახის ჩვენება „ლონდას“ ანიჭებდა გამორჩეულ მნიშვნელობას. თეატრის „მზიურობის“ იდეა შეადგენდა მარჯანიშვილის კონცეფციის ნაწილს – „ჩვენ გვექნება მზიური თეატრი“. ეს არის თქმული „ლონდასთან“ მიმართებაში.

რობაქიძის პიესები იმ დროს იდგმებოდა, როდესაც მას უკვე კარგად იცნობდნენ საზოგადოებაში. შემთხვევითი არ იყო, რომ პიესა „ლონდა“ პირველად წაიკითხეს „ცისფერყანწელებთა“ წრეში.

¹ გაზ. „კონკრეტისტი“, 1990, 6/II

² გაზ. „რუბიკონი“, 1923, N5

„ცისფერყანწელებისთვის“ რობაქიძე იყო სულიერი მამა, „კარდინალი“. ტიციან ტაბიძე იგონებდა: „1921 წელს, დეკემბრის 10, გრიგოლ რობაქიძემ ეს პიესა წაიკითხა „ცისფერყანწელებთან“ „ბარრიკადის“ რედაქციის ბინაზე, სასტუმრო „კავკავში“. პირველი დედანიც ამ პიესისა, რომელიც დაწერილია ფანქრით, აქამდე ჩემთან ინახება... ამ პიესაზე მე ვიცი, რომ გრიგოლ რობაქიძისთვის ის სანაცვალოა თავისი ბავშვის ალკასი. მისტერია იწერებოდა ყაზახში, სადაც იმ ზაფხულს გრიგოლ რობაქიძე წასული იყო დასასვენებლად“¹.

გრიგოლმა პიესა თავის გარდაცვლილი შეიღინა სსოფნას მიუძღვნა. (გრიგოლის პირველი მეუღლე ნინო დომენსკაია წასული იყო ბაქოში მშობლების მოსანახულებლად, თან ახლდა შვილიც, რომელიც ეპიდემიამ იმსხვერპლა. მას შემდეგ, რობაქიძეს სხვა შვილი არ ჰყოლია).

პიესა პირველად რუსულ სცენაზე დაიდგა. 1920 წლის 18 ოქტომბერს, გაზეთი „ბარრიკადი“ ქრონიკაში აცხადებდა: „ლონდას“ თარგმნის რუსულად პოეტი სერგი რაფალოვიჩი. პიესა შემდეგ დაიდგმება ერთ-ერთ თეატრში ტფილისში². პიესა მეორეჯერაც თბილისის რუსულ სცენაზე წარმოადგინეს. 1922 წლის 30 მარტს გამოქვეყნდა ცნობა „რევოლუციური მხატვრული თეატრი 31 მარტს პირველად თბილისში წარმოადგენს ახალ პიესას „ლონდა“. პიესას დგამს მარგარიტოვი³. მესამედ პიესა ქართულ სცენაზე დაიდგა. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში ინახება დოკუმენტი, საიდანაც ვიგებთ, რომ სპექტაკლზე წუწუნავას უნდა ემუშავა. განათლების კომიტეტის ხელოვნების განყოფილება, 1921 წლის 11 მაისს, თეატრის გამგეობას წერს: „გთხოვთ, რობაქიძის პიესა „ლონდა“ გადასცეთ რეჟისორ წუწუნავას სეზონის დამლევამდე დასადგმელად“. ერთი წლის შემდეგ, გაზ. „კომუნისტშიც“⁴ იგივე ინფორმაცია ჩნდება. „რუსთაველის აკადემიური დრამა ამზადებს დასაღმელად პიესას „ლონდას“... იწერება ახალი დეკორაცია და ამზადებს კოსტუმებს. პიესას დგამს ალ. წუწუნავა“. მაგრამ რამდენიმე ხანში, გაზეთიდან სულ სხვა ინფორმაციას ვიგებთ, რომ პიესას დგამს არა წუწუნავა, არამედ კოტე მარჯანიშვილი.⁴ თუ რა გადაწყვეტილება მიიღო წუწუნავამ, ან რა იყო მიზეზი იმისა, რომ პიესა არ დაიდგა,

¹ გაზ. „რუბაკონი“, 1923, N5

² გაზ. „თბილისი“, 1990, 5/XI

³ გაზ. „კომუნისტი“, 1922, 13/I

⁴ გაზ. „მუშა“, 1922, 30/XI

ამის შესახებ არაფერი ვიცით. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში „ლონდას“ შესახებ მხოლოდ 1922 წლის 2 ოქტომბერის ჩანაწერია, ისიც ძალიან მწირი ინფორმაციის შემცველი. კოტე მარჯანიშვილმა რეპეტიციები დეკემბერში დაიწყო, დასის მსახიობებთან ერთად, სკექტაკლში დააკავა სტუდიელებიც. დრამატურგიც აქტიურად იყო ჩაბმული მუშაობაში. ამის შესახებ, გაზეთი ტრიბუნა აღნიშნავდა: „ავტორმა პიესა შეავსო და მისი უახლოესი თანამშრომლობით ამზადებს მას რეჟისორი“.¹ ამ მოკლე ინფორმაციაში ერთმა ფრაზამ მიიქცა ყურადღება – „ავტორმა პიესა შეავსო“... თუ გავთხსენებთ ტიციან ტაბიძის ნათქვაში – „პირველი დედნი ჩემთან ინახება“ – შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ რობაქიძემ დასადგმელად პიესაში პატარა ცვლილებები შეიტანა, ანუ „შევსებული“ ვერსია წარმოადგინა. თუმცა, ეს მხოლოდ ვარაუდია, ვინაიდან არ გვაქვს საშუალება „პირველი დედნის“ შედარებისა „შევსებულ“ ვერსიასთან.

სკექტაკლის პრემიერა შედგა 1923 წლის 27 თებერვალს (რეჟისორი – კოტე მარჯანიშვილი, მხატვარი – ირაკლი გამრეკელი, კომპოზიტორი – თამარ ვახვახიშვილი). პრემიერამდე გენერალური რეპეტიცია გაიმართა. პალლო იაშვილი, რომელიც რეპეტიციას ესწრებოდა, მოგვიანებით იხსენებს: „მე ვნახე მარჯანიშვილი გენერალურ რეპეტიციაზე, ეს იყო ულმობელი. როდესაც ჩვენს წინაშე გაიმართა სკექტაკლი, მარჯანიშვილი არ მოჩანდა, მაგრამ ის იყო უხილავი და ყველგან მყოფი ღმერთი პიესის, ის იყო მბრძანებელი სადღასი, რომლის მაგიურ სახელს ყველა ემორჩილებოდა“.²

კოტე მარჯანიშვილისა და გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებითმა თანამშრომლობამ დიდი ინტერესი გამოიწვია. „ლონდას“ დადგმა იზიდავდა მაყურებელს, როგორც თავისი იდეური ჟღერალობით – საქართველოს ბენდიერებისთვის უცოდველი მსხვერპლის შეწირვა, ისე მისი უჩვეულო ფორმით. ყველას აინტერესებდა, თუ როგორ „მოუვლიდა“ რეჟისორი პიესის დადგმასთან დაკავშირებულ სიძნელებს. მაგალითად, პიესის შესავალის ვრცელ რემარკაში, რომელიც რეჟისორისთვის ორიენტირი უნდა ყოფილიყო, აღწერილია მონუმენტური სანახაობის სურათი: მთის მაღლობზე განლაგებული მცირეაზიური სტილით გამართული ქვის სალოცავი, რომელიც მოხატულია გრიფებით, გველებით, თევზფრინველებით, ყმათა და

¹ გაზ. „ტრიბუნა“, 1923, N404

² გაზ. „რუბიკონი“, 1923, N7, 11/III

ქალწულთა ორგიული პროცესებით. სალოცავს ფარავს ათასწლოვანი ცხრამუხა, ერთ მხარეს უფსკრულია, მეორე მხარეს თვალუწვდენელი ველები. ჭალებს სერავს დაკლებული მდინარე, დასიცხულია გარემო, მთავარი ფერია ყვითელი. თუ როგორ იყო სპექტაკლში დეკორაცია წარმოდგენილი, დღეს მნელი სათქმელია. მაგრამ, არსებობს ესკიზი, რაც მიუთითებს კუბისტურ კონსტრუქციულ დეკორაციებზე, მთების მედილურობასა და სტატიკურობაზე.

„ლონდას“ ესკიზში ნათლად იგრძნობა პიესის სული. წითელი და ყვითელი ფერების შესამება-შერწყმა დასიცხული ქვეფნის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კლდებს გვალვისაგან ნაპრალებიც კი გასჩენია, მხოლოდ აქა-იქ შემოტანილია მწვანე ფერი, რაც სიცოცხლის ნიშანწყალზე მიუთითებს. სპექტაკლშიც კარგად იგრძნობოდა „მზის სიცხარე“. ტიციან ტაბიძე წერილში „მისტერია ლონდა“¹ სპექტაკლის შესახებ თავისი მოსაზრების გადმოცემას სცენოგრაფიის აღწერით იწყებს: „გადაიხადა ფარდა და მოსხანს თვალის დამაბრმავებელი მზის ფონი. მხატვარ ირაკლი გამრეკელს, რომელიც ჯერ კიდევ ყრმაა არ დაუზოგავს თავი. ... თვალს სჭრის მზის ელვარება, საღებავების გადასავალი. ... ეს თითქოს მართლა ცხოვრებაა შეკქმნის მეორე დღეს“. მწერალი დავით კასრაძე კი აცხადებდა: „არასოდეს ძველ ქართულ თეატრში არ მენახა ასეთი შეთანხმება პიესის შინაარსისა და დეკორაციებისა“.² მკვლევარ ცისანა კუხიანიძის აზრით, „ლონდაში“ კონსტრუქცია შესამებულია აპსტრაქტულ, ნახატ ფონთან, რომელზედაც გამოსახულია კონსტრუქციის შესაბამისი გეომეტრიული ფორმები. ... რუსთაველის სახელობის თეატრის, და, საერთოდ, ქართული თეატრის ცხოვრებაში სრულიად ახალი მოვლენა იყო „ლონდას“ კუბისტური, კონსტრუქციული დეკორაცია“.

როგორც უკვე აღვნიშნე, სპექტაკლმა დიდი ინტერესი გამოიწვია. ის თეატრში მომხდარ რევოლუციად მოინათლა (ვ. გაფრინდაშვილი). „ლონდას“ წარმოდგენაზე თეატრში ნამდვილი დღესასწაული იყო, რომელსაც, ტიციან ტაბიძის თქმით, გადაჩვეული იყო ქართველი მაყურებელი.

„თითქოს განვებით, „ლონდა“ ელოდა მარჯანიშვილის დიდ ტემპერამენტს. ერთმანეთს შეხვდნენ ორი დიდი არტისტი, სიტყვის

¹ გაზ. „რუბიკონი“, 1924 N7,11/III

² კუხიანიძე ც., ირაკლი გამრეკელი, თბ., 1981, გვ.56

და რიტმის ორი დიდი მესაიდუმლე...¹ – წერდა შალვა აფხაძე. სპექტაკლზე რამდენიმე რეცენზია დაიწერა (ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, შალვა აფხაძე, ივანე გომართელი). ყველა აღნიშნავდა „ლონდას“ დადგის მნიშვნელობას.

სპექტაკლთან დაკავშირებით აზრი გამოთქვა თავად რობაქიძემაც. წერილში „ქართული დრამა 1923 წელი“, აღნიშნავდა – „რიტმული დენა პიესისა პირდაპირ საოცარი იყო. თამამად შეიძლება თქვას, რომ ასეთი გამართული რიტმულად ჯერ ქართულ სცენას სხვა პიესა არ უნახავს. იყო ნაკლიც, მასების უქონლობის მხრით“.

მასობრივი სცენების ნაკლებობაზე მიუთითებდნენ ტიციან ტაბიძე (მასობრივ სცენებს მეტი ყურადღება უნდა მიქცეოდა და სცენაზე მეტი ხალხი ყოფილიყო) და ივანე გომართელი, რომლის აზრით – სცენაზე არ იყო მასა, ხალხი. „უამისოდ კი „ლონდა“ ვერ გამოიწვევს განცდას, რადგან „ლონდა“ ხომ ხალხია, კოლექტივი, აյ იშლება კოლექტიური ტანკვა, კოლექტიური სულის კვთა, კოლექტიური სულის უდრეველობა“.²

როგორც რეცენზიებიდან ირკვევა, სპექტაკლში განსაკუთრებით გამორჩეული და შთამბეჭდავი ეპიზოდი ყოფილა მსხვერპლშეწირვის სცენა. ტ. ტაბიძე წერდა: „განუმეორებელია ის წამი, როცა ლონდა ქურუმის მოთხოვნით უნდა შეეწიროს მსხვერპლად“. ამ ცერემონიალს წინ უძღვის სვანური მზის ჰიმნი „ლილე“. ვალერიან გაფრინდაშვილის თქმით, „არის ერთი მომენტი, სადაც მარჯვანიშვილის რეჟისორული ფანტაზია და ინტელექტი გენიალურია: ეს ის მომენტია, როდესაც ლონდა მაღალი კიბით მიჰყავთ სასკელის ადგილისაკენ. თითქო ანგელოსებს მიჰყავთ ლონდა სამოთხის მაღალ ბაღებში. ... ლილეს სიმღერა, როდესაც ლონდას სანთლებით მიაცილებენ, არის მომენტი დაუვიწყარი და დიდი მშვენიერების. ... დონაური-ლონდა უთუოდ სტოკებს შთაბეჭდილებას თავისი თამაშით. ამ შემთხვევაში, ჩვენს წინ იყო ლონდა-ბაგში. ... დონაურმა შექმნა ლონდა ნაღვლიანი, ლონდა სამშობლოსთვის თავის აღმატებებული...“.³

გაფრინდაშვილის აღნიშნული წერილი მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ თავის შთაბეჭდილებას მსახიობთა შესრულების შესახებაც გვიზიარებს (მსახიობთა მუშაობის თაობაზე ინფორმაცია თითქმის არ გაგვაჩნია). დონაურის თამაშის გარდა, აღნიშნა სხვა მსახიობთა

¹ გაზ. „რუბიკონი“, 1923 N5

² გაზ. „რუბიკონი“, 1923, N 9

³ გაზ. „რუბიკონი“, 1923, N7, 11/III

(აკაკი ვასაძე – ოთარ მოშაირე, აკაკი ხორავა – მეფე, შალვა დამბაშიძე – ქურუმი, გიორგი დავითაშვილი – მეფის შვილი, ქადაგი – პლატონ კორიშელი, მოამბე – დავით ჩხეიძე, დედოფალი – ნ.ჯავახიშვილი) შესრულება. აკაკი ვასაძეს ყველაფერი ხელს უწყობდა: მოყვანილობა, ხმა, ცეცხლისმთვრევეველი თვალები, მისი ინტონაცია. ხორავას მჭვერტყებულები ხმა გამოარჩევდა სხვგბისგან, დავითაშვილის შესრულება განსაკუთრებით ენერგიული იყო. როდესაც მაღალ კიბეზე ადიოდა – აქ იბადებოდა წუთი ნამდვილი ტრაგედიას. მსახიობთა შესრულებაზე არსებითად იმავეს აღნიშნავს ტრიიან ტაბიძეც. ივანე გომართელის აზრით კი, მსახიობები „ძალიან კარგად იყვნენ მომზადებულნი. ასეთი მწყობრიანობა, ასეთი რითმი მე პირველად მინახავს ჩვენს სცენაზე“, მხოლოდ ქურუმის თამაშმა დაუტოვა უქმაყოფილების განცდა. მისი აზრით, ქურუმის „...ყოველი სიტყვა საშინელების ზარივით უნდა გაისმოდეს და ურუანტელსა ჰგვრიდეს მაყურებელს. მსახიობი ვერ მოერია თავის როლს და ალაგ-ალაგ კომიკური ელემენტები შეჰქონდა“. თუ რას გულისხმობდა რეცენზიის ავტორი „კომიკურ ელემენტებში“, ნამდვილად არ ვიცი.

კიდევ ერთი დეტალი, რამაც რეცენზენტების უკმაყოფილება გამოიწვია, ორკესტრის არარსებობა იყო. „ლილეს“ სიმღერა ორკესტრის გარეშე „ჰერგავს თავის ნახევარ სიღრაღეს“ (ტ. ტაბიძე), ორკესტრის გარეშე „ლონდას“ დადგმა შეუძლებელია (ი. გომართელი). მარჯანიშვილის გადაწყვეტაში, როგორც ჩანს, ხაზგასმული იყო სამშობლოსათვის თავგანწირვის აუცილებლობის იდეა. თამაზი, როდესაც რწმუნდება, რომ მსხვერპლშეწირვა სამშობლოს გადარჩენისთვის აუცილებელია, თავისი ხელით სწირავს ქალს და თავის თავსაც. ვალერიან გაფრინდაშვილი აღნიშნავდა, რომ მარჯანიშვილს, შესაძლოა, „უყურადღებოდ დარჩა ლონდა აფროდიტი, ლონდა ავხორცობის სიმბოლო“, მისი გააზრებით, ლონდა სამშობლოსთვის თავდადებულია.

როგორც აღნიშნე, რობაქიძის პიესა „ლონდა“, როგორც ლიტერატურული მოვლენა, რევოლუციად მოინათლა „მეტად მჭლე ქართულ დრამატურგიაში“ (შ.აფხაძე). სპექტაკლი „ლონდა“ მარჯანიშვილის შემოქმედებაში არ იყო საეტაპო, მაგრამ ხელოვანის ცხოვრებაში არის შემთხვევები, როცა ეწ. „მეორესარისხოვანი“ ნაწარმოები დიდ როლს ასრულებს შემოქმედის ბიოგრაფიაში. ვიქრობ, ამ შემთხვევაშიც ანალოგიურ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კუნიანიძე ც., ირაკლი გამრეკელი, თბ. 1981;
- რობაქიძე გრ., კრებული, ტფ., 1926;
- პოზერმანი თ., ბედისწერის სიყვარ გვ.9 ული, თბ., 2006;
- უურნ. „კავკასიონი“, 1924, N3-4;
- უურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, N5;
- გაზ. „კომუნისტი“, 1922, 13/I;
- გაზ. „კომუნისტი“, 1990, 6/II;
- გაზ. „თბილისი“, 1990, 5/XI;
- გაზ. „მუშა“, 1922, 30/XI;
- გაზ. „რუბიკონი“, 1923, N5;
- გაზ. „რუბიკონი“, 1923, N7, 11/III;
- გაზ. „რუბიკონი“, 1923, N 9.

ს ელოვნებათა მფოდერა

ქეთევან ახობაძე,
ხელოვნებათმცოდნე,
სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი (PhD)

როლად დუმბაძის სიპათით აღსავსე სამყარო

წერილი მეორე

წერილი პირველი იხ.: „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებები“,
№1 (78), 2019

ყველა ხელოვანი სამყაროს, მასში არსებულ საგანსა თუ მოვლენას საკუთარი მსოფლმხედველობის შესაძლებლობების ფარგლებში აღიქვამს და ეს მსოფლმხედველობა, ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან გამომდინარე, ცვალებადია.

მხატვარ როლად დუმბაძის შემოქმედებითი გზის დასაწყისი, ძირითადად, 1970-იანი წლების ბოლოს და 80-იან წლებს უკავშირდება. თბილისის სამხატვრო აკადემიის სამრეწველო გრაფიკის ფაკულტეტდამთავრებულმა, გარკვეული პერიოდი, საქართველოს ტელეკიზიაში იმუშავა. ბოლოს კი დაზური ფერწერის გზა აირჩია და დღემდე ამ მიმართულების ერთგული რჩება.

ჯერ კიდევ, XX საუკუნის 1970-იან წლებში, სსრკ-ის შემადგენელი ქვეყნების სახვით ხელოვნებაში ძირითად მიმართულებად თუმცა სოცრეალიზმი რჩება, სამაგიეროდ, ქანრულად – სპექტრი ძალიან ფართო და საინტერესოა. მაგრამ, უკვე იკვეთება ახალი ტენდენციებიც. თავისი განსაკუთრებული მახასიათებლებით. ახალი თაობის მოსკოვამ, რომელმაც სახოგადოებას ახალი ეტაპი შესთავაზა, თავადვე ამ ახალი ეტაპის სახე განსაზღვრა. შემოქმედთა ინდივიდუალურმა ჩაღრმავებამ სამყაროს შეცნობაში, მანამდე არსებული სახვითი ხელოვნების მახასიათებლების ერთიანობა აბსოლუტურად შეცვალა და, ახალებური ფსიქოლოგიური ხედვით, მათ შემოქმედებაში „სხვა დრო“ გამოჩნდა: ტრადიციული აზროვნების გვერდით, თემატურად მრავალფეროვანი და აზროვნების ახალი პლასტები გაჩნდა.

მხატვრის შემოქმედებაში ფილოსოფიური აზროვნება ბრუნდება. ტრადიციული აზროვნების გვერდით, იგი ეძებს რა ახალ-ახალ გამოშესხველ საშუალებას, დარგისმიერი (ფერწერა იქნება ეს თუ გრაფიკა და ა.შ.) ენით საკუთარი შთაბეჭდილებების, გამოცდილების გადმოსაცემად, ცდილობს – სხვადასხვა საშუალებით გამოხატოს

სათქმელი. შემოქმედებითი აზროვნების ამ ახალი პერიოდის ჩამოყალიბების პროცესმა, რასაკვირველია, ახალი ტანდენციები შემოგვთავაზა: მეტაფორული ასახვა, ალეგორია, სიმბოლოები, დეკორატიულობა და ორნამენტი, რთული კომპოზიციები მრავალი ელემენტით; როცა, ზოგჯერ, ერთ სიბრტყეში დამოუკიდებელი, რამდენიმე მინი-სიუჟეტი ჩნდება, ზოგჯერ კი პლანები ირევა, როცა წმინდა დაზგური მახასიათებლების დეკორატიულ საწყისთან შერწყმა ხდება; როგორც ადრე განიხილავდნენ, მთავარი გმირი და მეორეხარისხოვანი – უკვე არ არის განსაზღვრული და მრავალი სხვა.... თანაც, ამ ძიების პროცესში, საჭირო იყო: ეროვნული სტილის, ქართული სახის ახალი ხედვით გარდაქმნა-დამკვიდრება. ვინაიდან ჩვენი რესპონდენტი ფერმწერი როლანდ დუმბაძეა, მისი შემოქმედების უკეთ გააზრებისათვის, სახვით ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები რომ უკეთ აღვიძვათ, განსახილველად ავიღოთ დაზგური ფერწერა.

თანამედროვეობა, „ახლა და ამ წუთს ცხოვრება“ – შემოქმედისათვის მთავარი ამოსავალი ხდება. მონუმენტალიზმის „ილეთების“ დაზგურ ფერწერაში შეტანა, ფერით ფორმების „ამოყანა“, რელიგიური თემატიკის გაჩენა, რომელმაც, თავისთავად, ნახატს სილუეტურობა და სიბრტყობრივობა მიანიჭა, ზოგჯერ კი ფერადი ლაქები ფერადმა, ტონალურმა მოღულაციებმა ჩაანაცვლა. ნახატში, სტილიზაციას სხვადასხვა გამოსახვის საშუალება „ერევა“ და ეს კი განსაკუთრებულ ემოციურ, გამოსახველ ეფექტს ქმნის. ფერთა გამა მათი შერწყმა-შეერთების მიხედვით, რთულია... გარემო სამყაროს ემოციურ-სახეობრივი აღქმა, სოციუმთან ურთიერთობები, პირადი განცდები, პირადი ასოციაციები, ზოგადსაკაცობრიო და პირადი ღირებულებების ურთიერთდომოკიდებულება, სიუჟეტებში თემატურობა – მის შინაარსს სსნის. მხატვრების შემოქმედებას თუ დავაკვირდებით და შევაჯამებთ, 1970-80-იან წლებში მათ მიერ შექმნილ „მხატვრული პროდუქტის“ მახასიათებლებს, შეგვიძლია კარგად დავინახოთ: მხატვრული სახეების მკვეთრად გამოსახული ინდივიდუალიზაცია, ნატურის ღრმა კვლევა, კონკრეტული ცხოვრებისეული ფაქტების ასახვა, ნახატში მხატვრის ლირიკულ-დრამატული თხრობა იზრდება; მრავალფენოვანი ფერწერა, მხატვრული შემოქმედების სოციალური პირობითობა ნელ-ნელა მცირდება და ადგილი მხატვრის ინდივიდუალურ პოზიციას ეთმობა.

მართალია, სურათები საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესებს კვლავ აქტუალურად ასახავინ და არსებული ცხოვრებისეული პრობლემები წინ მოჰყავთ, მაგრამ ყველაფერი ეს – საკუთარი, ინდივიდუალური ვარიანტების, აზროვნების სახით გამოიხატება. ანუ, მათთან მანერულობაზე ფიქრი სამყაროს აღქმის, შეგრძნების პოზიციამ ჩაანაცვლა. ყველა ეს პროცესი, როლანდ დუმბაძის შემოქმედებით ცხოვრებაში სამაგალითოდ ვლინდება.

სოც-არტი, პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთი მიმართულება სწორედაც რომ 1970-იან წლებში ყალიბდება, როგორც ალტერნატიული კულტურა – იმდროინდელი სახელმწიფო იდეოლოგიის საწინააღმდეგოდ და, რუსეთის ანდერგრაუნდის (Underground, 1950-1990-იან წწ.) მიმართულების პარალელურად.

1970-იანი წლების ბოლოდან 1980-იან წლებში მხატვარი, შემოქმედი, „იდ დროის“ შვილია, შეიგრძნობს რა დროის ცვლილებებს და მის განწყობას, საკუთარი ხედვების შემოქმედებით პრიზმაში ატარებს და ისე ქმნის. როლანდ დუმბაძეს, როგორც მხატვარს, სწორედ რომ ამ „დროის ცვლილებებში“ მოუხდა ჩამოყალიბება.

საერთოდ, 1960-1980-იანი წლები, სახვითი ხელოვნების განვითარების გზაზე, ახალ ეტაპად მოიაზრება. თანმიმდევრულად, ნელ-ნელა, აზროვნებით, ექსპერიმენტებით „დახუნძლული“ მხატვრები გამოიდან ასპარეზზე, რომლებმაც სახვითი ხელოვნების შემდგომ განვითარებაზე დიდი გავლენა იქონიეს. მიიჩნევა, რომ მათი შემოქმედება – „სიმბოლოების ენა“ და „თეატრალური სანახაობითობა“, არტისტულობა და ვირტუოზულობა აღარ არის მოქცეული ცენზურის შეზღუდულ ჩარჩოებში. ზოგიერთი მხატვარი რეალისტური სკოლის პრინციპების ერთგული დარჩა, უმრავლესობამ კი თავი სხვა მიმართულებაში იპოვა. შემოქმედებაში, ახალი სახეებისა და გამოშასხველობითი საშუალებების შესაქმნელად, არსებულის თავიდან გაანალიზება, გადამუშავება იწყება, კონცეპტუალური აზროვნება, მხატვრულ-გამოშასხველობითი საშუალებების და იდეების სპექტრი იზრდება.

1980-იანი წლები საკმაოდ საინტერესოდ და არაერთგვაროვნად განვითარდა „საბჭოთა ქვეყნების“ ხელოვნებაში, შემოქმედთა ცხოვრებაში. საუკეთესო გამოვლინებების გვერდით, ამ პროცესს ნეგატიური მხარეც ახლდა. „პერესტროიკის“ დასაწყისში, შემოქმედის

მიერ მოპოვებულმა „თავისუფლებამ“ უამრავი მხატვარი სალონურ, კიჩის ხელოვნებამდე მიიყვანა, ნორკონფორმიზმი შეავიწროვა და ფსევდოვანგარდის ყალბ ვარიანტებამდე „დაიყვანა“... ამ მხატვრების უმთავრესი გზავნილი სოციუმთან არის: წინა თაობებს არაფრით არ დაემგვანოს... იწყება დროის ცვლილებებთან ადაპტაციისათვის „ბრძოლა“, გახსნილი საზღვრები... ახალი კავშირების დამყარების მცდელობა... ინდივიდუალური არჩევანი, „პატერნალიზმის“ გავლენიდან ნელ-ნელა განთავისუფლება... მიუხედავად ჩვენი ქვეყნის უახლეს ისტორიაში უმძიმესი 1990-იანი წლებისა, საფუძველი ქართული ხელოვნების განვითარების უახლეს ტენდენციებს მაინც ჩაეყარა.

1990-იანი წლებიდან ხელოვანთა მიგრაციის ტენდენცია კლინდება, თუმცა ეს მარტო ერთი თაობის, ასაკის შემოქმედები როდი არიან. ყალიბდება მათი ახლებური ხედვები, სამყაროს აღქმა უკვე – „დასავლეთში“... თანამედროვე დასავლეურ კულტურულ პროცესებთან შერწყმა და იმ კულტურულ გარემოში მისი, როგორც ხელოვანის განვითარება, აღიარება ხდება.

მხატვარი როლანდ დუმბაძეც ამ პროცესების ქარტებილში გადის თავის შემოქმედებით გზას – რუსეთში, გერმანიაში, საფრანგეთში, ესპანეთში... და ბოლოს, ისევ სამშობლოში დაბრუნება-დამკვიდრება...

სწრაფად ცვალებად სამყაროში საგამოფენო სივრცეც ცვალებადია. თანამედროვე პერიოდში, თავისი მაღალი შემოქმედებითი პოტენციალით, ძირითადად, ინტელექტუალურ პიროვნებაზეა მოთხოვნა. წინა პლანზე შემოქმედებითი პოტენციალის ის დონე გამოდის, რომელსაც შეუძლია უკევ განსხვავებულად, არასტანდარტულად იაზროვნოს. დგას „ინფორმაციის, ინტეგრაციის საუკუნე“, ახალი ტექნოლოგიების, ინტერნეტ-სივრცის საუკუნე. დრო – ახალი თანამედროვე ადამიანებით, რომლებიც მუდმივად მოძრაობენ, წინ მიდიან, ინფორმაციულობა ხელს უწყობს მათ, ხელოვნების საშუალებით ცხოვრების ყველა სფერო მოიცვან, გაიუმჯობესონ, შეცვალონ ცხოვრება თავიანთი ხელოვნებით და მიაღწიონ შემოქმედებით და პიროვნულ თავისუფლებას. ამის ნათელი მაგალითია როლანდ დუმბაძის მრავალეანრიანი და სხვადასხვა მიმართულებით (გრაფიკა, ხატწერა ფერწერა...) დატვირთული შემოქმედებაც: ნიჭის საშუალებით, მან ახალი შემოქმედებით-პროფესიონალური უნარ-

ჩვევების შეძენა შესანიშნავად შეძლო; შეძლო განვითარება, რომლის გარეშე შეუძლებელია დღეს იყო იმ დროის ხელოვნი, რომელ დროშიც ცხოვრობ, ურთიერთობ სოციუმთან, ოჯახთან, კოლეგებთან. ამ ურთიერთობათა ერთობლიობის ჩამოყალიბება კულტურათა შორის დიალოგის ახლებურ ფორმირებას იწვევს, ეხმარება შემოქმედს, მსოფლიო ბაზარზე კონკურენტუნარიანი გახდეს. როლანდ დუმბაძეს მოტივაციის ცნების წინა ხედზე წამოწევამ როგორც პიროვნების ისე, მხატვრის ახლებურ ჩამოყალიბებასა და გენერირებას შეუწყო ხელი. მხატვრის ნახატებში ქარგად ვლინდება მისწრაფება – გამოავლინოს საკუთარი შესაძლებლობების ახალი საზღვრები. ვიცით, რომ ეს როგორ პროცესია და ხანგრძლივი.

დღევანდვლი, XXI საუკუნის ხელოვნება, ეს ხომ თავისთავად, იმ ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების ასახვაცაა, სადაც ჩვენი ეპოქის განცდები, შეგრძებები, სურვილები ვლინდება... ეს ყველაფერი ძალიან კარგად ჩანს ნიჭიერო მხატვრების შემოქმედებაში და ამის ნათელი დადასტურებაა როლანდ დუმბაძის პერსონაჟთა სამყაროც. მსგავსად ეპოქისა, მისი შემოქმედებაც ადამიანის სულის, შეგრძებების გამოხატვის იდეითაა გაჯერებული. ამბობენ, რომ მშვენიერების შექმნა უფრო ადვილია, ვიდრე გაერკვიო, რა არის შენი მიზანი და მიხვიდე ამ მიზნამდე. მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია ყველაფერი ეს გადმოსცეს და მიიტანოს სოციუმამდე.

დღეს, ხელოვნებაში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების ანალიზი ძალიან გართულდა. მათი დიფერენციაციაა გართულებული, რადგანაც, ხშირად, მრავალი პარამეტრით ისინი ერთმანეთს ჰგავს. სოციოკულტურულ რეალობაში თავის დამკვიდრება იოლი როდია. თანამედროვე ხელოვნების სამეტყველო ენა მრავალფროვანია და განსხვავებულ მოდელებზეც დგას. საშიშროებაც დიდია – მიმბამველობა, ტენდენციურობა... მაგრამ ნიჭიერ ხელოვნების თვითანალიზი – საკუთარი როლის, შესაძლებლობების გააზრებაში ეხმარება.

ვფიქრობ, არავისთვის არის გასაკვირი, რომ, მიუხედავად იმისა, გლობალიზაცია თანამედროვე მოვლენაა, ისტორიული თვალსაზრისიდან თუ შევხდავთ, საქართველო ძველთაგანვე, ყოველთვის გლობალურ პროცესებში ჩართული იყო და ეს, ქართული საზოგადოების მუდმივად ჩამოყალიბება-განვითარების საფუძველი და შემდეგ საერთო სივრცეში ინტეგრაციის საშუალება

გახლდათ. ადამიანის თავისუფლება და მირითადი უფლებების მიღება, დემოკრატია და ა.შ. ყველაფერ ამაში ამოსავალი წერტილი კი კულტურაა.

ვიძედოვნებ, ქართული თანამედროვე მხატვრების შემოქმედება, რომელიც ქართული კულტურის ორგანული ნაწილია, დღესაც საკუთარ თავს წინ წამოსწევს და მას აქვს საშუალება, არ „გაითქვიფოს“ გლობალურ კულტურაში, არც იზოლაციაში მოხვდეს, რომელიც საერთაშორისო ინტერაციისათვის შემაფერხებელია, არამედ დიალოგის და ინტეგრაციის საშუალებით საკუთარი ადგილი დაიმკიდროს.

როლანდ დუმბაძის ნატიფი, დახვეწილი შემოქმედება, მხატვრის ოსტატობა, პლასტიკა, რომელიც ყველა ნახატში სრულყოფილია, რაოდენ სიმშვიდეს გვიქმნის. სიკეთით, სითბოთი და სიყვარულით გაჯერებულ მის სურათებში ყველაფერი ცოცხლობს, დაბალანსებულია, ბუნების, სამყაროს ნაწილია და შენც, მნახველი, თანამონაწილე ხდები და ემოციურად ივსები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Фрейд З. Художник и фантазирование.-М..1995:134;
- Юнг К.Г. Архетип и символ.-М.1991;
- Соловьев В. С. Смысл любви: Избранные произведения. М.: Современник, 1991.

როლანდ დუმბაძის ნამუშევრები, იხ:

- <https://www.tuttartpitturasculpturapoesiamusica.com/.../roland...>
- www.antonia.lv/ru/auktion/41/lot-111-roland-dumbadze-1948
- www.artvladis.com/roland/
- <https://www.pinterest.com/pin/336292297167306052/>
- www.artnet.com/artists/roland-dumbadze/

**უნივერსიტეტის
სადოკუმენტო პლატფორმა**

სათუნა დამჩიძე,

ქორეოლოგიის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ანანო სამსონაძე

რა არის „ცალყუა“

სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონა“, როგორც ვიცით, შეიცავს ქართული საცეკვაო შემოქმედებისათვის უმნიშვნელოვანეს ინფორმაციას, რომელიც ნაშრომში ცეკვების, ილეთების აღმნიშვნელი სხვადასხვა ტერმინის სახით არის დაცული და წარმოდგენილი. ერთ-ერთი, მათ შორის, არის „ცალყუა“, რომლის თავად საბასეულმა განმარტებამ ტერმინის რაობის შესახებ მანმადე არსებულ, დადგენილ ვერსიაში, ეჭვი გაგვიჩინა.

ცალყუა მობმული სამა,¹

ცალყუა მობმული სამა (სამაია).²

ასეთი სახითაა წარმოდგენილი სხვადასხვა წელს, სხვადასხვა რედაქციით გამოცემულ სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ტერმინის „ცალყუა“ განმარტებები. როგორც ვხედავთ, 1949 წელს, უფრო ძველ, ს. იორდანიშვილის რედაქციით გამოცემულ ვარიანტში ტერმინის ფრჩხილებში ჩასმული განმარტება „სამაიას“ სახით არ ახლავს. მეორე, 1966 წლის, ა. შანიძის და ილ. აბულაძის რედაქცია კი შეიცავს დამატებით განმარტებას. რამდენად სწორია ამ შემთხვევაში დამატებითი განმარტება, რა კავშირშია სამაიასთან ან რა საფუძველს ემყარება, ჩვენთვის უცნობია. თუმცა, ამჯერად ამ დეტალის გარკვევისგან თავს შევიკვებთ და მხოლოდ „ცალყუასთან“ დაკავშირებით ვისაუბრებთ.

1990 წელს გამოცემულ წიგნში „სახიობა“, რომელიც თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძის წერილების კრიბულს წარმოადგენს, განთავსებულია ოთხი წერილი სახელწოდებით – „სამაია“. წერილებში განხილულია ცეკვის „სამაია“ სემანტიკურ-ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა, მისი შინაარსობრივ-ფუნქციური არსი და დანიშნულება. დიმიტრი ჯანელიძე ტერმინს „ცალყუა“ მეოთხე

¹ ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციით და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გმირებულობა, თბილისი, 1949, გვ. 429.

² ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო,“ თბ., 1966, გვ. 330.

წერილში ეხება და ამბობს: „საბას ლექსიკონის ავტოგრაფიულ ნუსხაში იკითხება „ცალყუა-სამაია“, ე. ი, ძველი ქართულით „სამაიას“ ეწოდებოდა „ცალყუა“, მეორე წერილში ვივარაუდე, რომ „სამაიას“ ძველი სახელწოდება უნდა ყოფილიყო „ჯუნცული“ სამის აღმნიშვნელი. ამ სიტყვის ივ. ჯავახიშვილისეულ ეტიმოლოგიაზე დამყარებით (ყუნ-ორი, ცული, ცალი – ერთი, მთელი სიტყვა „ჯუნცული“ „სამის“ აღმნიშვნელად ჩაითვალა. „ჯუნცულთან“ შედარებით „ცალყუაში“ სიტყვის ნაწილაკები გადაადგილებულია: ჯერ, „ერთის“ აღმნიშვნელი „ცალ“ და შემდეგ „ორის“ აღმნიშვნელი „ჯუ(ნ)“, თანხმოვნის „ნ“ დაკარგვით და „ა“ ხმოვანის მიმატებით“.¹ როგორც ვხედავთ, დ. ჯანელიძე ლექსიკონის იმ ვერსიაზე დაყრდნობით საუბრობს, რომელსაც „სამაია“-ს დამატება ახლავს.

დიმიტრი ჯანელიძის მსჯელობიდან გამომდინარე, „ჯუნცულის“ ივ. ჯავახიშვილისეული განმარტება² – „ჯუ(ნ)“-ორისა და „ცულ“-„ცალ“ ერთის განსაზღვრით – ჩვენთვის მისაღებია. მაგრამ „ჯუნცულის“ მის მიერ „სამაიასთან“ დაკავშირება, მიუხედავად იმისა, რომ ვერსიას აქვს არსებობის უფლება, ვფიქრობ, გარკვეული სახის მუშაობას კიდევ საჭიროებს. „ცალყუასთან“ დაკავშირებული ინტერპრეტაცია კი არასწორად მიგვაჩნია და ვეცდებით ჩვენი არგუმენტაცია წარმოვადგინოთ.

სწორედ ამ ფრაზის – „ჯუნცულთან“ შედარებით „ცალყუაში“ სიტყვის ნაწილები გადაადგილებულია: ჯერ, „ერთის“ აღმნიშვნელი „ცალ“ და შემდეგ „ორის“ აღმნიშვნელი „ჯუ(ნ)“, თანხმოვნის „ნ“ დაკარგვით და „ა“ ხმოვნის მიმატებით – აზრის სისწორეში ეჭვი შევიტანეთ და მსჯელობის მართებულობაზე დავვიქრდით. გარდა ამისა, ივ. ჯავახიშვილი ტერმინის პირველ სახედ „ჯუცულს“ მოიაზრებს და აღნიშნავს, რომ „ნ“-ს გაჩენა გვიანდელი მოვლენაა ისევე, როგორც „წმიდა“ – „წმინდა“-სთან მიმართებით მოხდა. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სულხან-საბას ლექსიკონში ტერმინი „წმინდა“ „წმიდას“³ სახით არის წარმოდგენილი, „ნ“-ს

¹ ჯანელიძე დ., სახიობა, წერილების კრებული, წიგნი IV, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, თბ., 1990, გვ. 127.

² ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორიის შესავალი, წ. 2, ქართული და კავკა-სოური ენების თავდასირველი ბუნება და ნათესაობა, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, ტფილის, 1937, გვ. 261-424.

³ ობებელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კინა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდინიშვილის რედაციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949, გვ. 452.

გარეშე, ხოლო „ყუნცული“¹ „ნ“-სთან ერთად და არა „ყუცულის“ ფორმით.

საქმე ისაა, რომ სიტყვის ნაწილების გადანაცვლება-გადაადგილება სრულიად სხვა სურათს გამოსახავს და, შესაბამისად, ტერმინის აზრსა და შინაარსსაც ცვლის.

დაგშალოთ სიტყვა „ცალყუა“, რომელიც შედგება ორი ნაწილისგან – „ცალ“ და „ყუა“. ტერმინის სემანტიკური მნიშვნელობის გარკვევა თავად საბასული განმარტების – „მობმული სამა“ – გარკვევაში გვეხმარება. ჩვენი მიზანია, გავარკვიოთ, რას წარმოადგენს „მობმული სამა“ „ცალყუა“ და როგორი გამოსახულება უნდა ჰქონოდა მას.

ცალი ორის ტოლისაგან ერთი.²

ცალგნით ერთ კერძო.³

ქრძო (1. 9 დაბად.) ეწოდების ნივთთა და აგებულებათა და თითო სახეობათა არსებათასა და მისთანათა ნაკუკითებსა.

ქრძი (12. 14 იერემ.). წილი თუ არშივი.⁴

სულხან-საბა ამ განმარტებით ზუსტად გაღმოგვცემს სიტყვის – ცალ – მნიშვნელობას. ეს ნიშნავს, რომ საქმე გვაქვს ერთთან, რომ მას აკლია მეორე ნაწილი, რაც მას მთელად აქცევს. როდის გამბობთ ცალს, როდესაც ის რაღაცის ცალია, რაღაცის ნაწილია, სრული ნახევარი, რომელიც მეორის იდენტურია. შესაბამისად, ცალის არსებობისას მთელი არასრულია, დაუმთავრებელია, მას აკლია მეორე ცალი. ამიტომ, თუ ცალია, ეს ნიშნავს, რომ განცალკევებულია, განახევრებულია და რადგანაც ნახევარია, მას არ აქვს სრული სახე. ის არ აბბოს, რომ სამის, ოთხის, შვიდის ან ნებისმიერი სხვა რიცხვის ნაწილი ცალია, ცალი მხოლოდ ორის ნახევარია.

როდესაც სიტყვა „ცალი“ რიცხვით სახელს მოსდევს, ის ამ რიცხვის სახით არსებითი სახელის რაოდენობის აღმნიშვნელია, მაგ.: სამი ცალი (თხილი). ხოლო, როდესაც ბუნებაში წყვილად არსებულ საგნს უსწრებს წინ, ამ შემთხვევაში, აღნიშნული „ცალი“ არსებითი სახელის აღმნიშვნელი სიტყვის ნახევარის გულისხმობს, მაგ.: ცალი თვალი, ცალი ხელი ან „ცალყუას“ ფორმის გათვალისწინებით – ცალფეხა, ცალფურა და ა.შ.

¹ ობელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. ორბეგიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949.გვ. 404.

² იქვე, გვ. 429.

³ იქვე, გვ. 428.

⁴ იქვე, გვ. 165.

ყუა მას ვი ლის გნდე.

ყუა პურის კიდური.¹

გნდე გარეგანი კუთხე მახვილისა²

ის ფაქტი, ორმ „ყუ“ ორის აღმნიშვნელია, დასტურდება თავად ყუას აზრობრივი შემცველობით. აქედან გამომდინარე, „ცალფუაც“ ორი ყუის ერთი ნაწილი, ერთი ცალია. ყუა არის პურის გარე, კიდური, ნაწილი. მოგრძო, ქართულ პურის (შოთი – მოგრძე და მოსქე³, თუმცა არ მიგვითთებს პურის შესახებ, მხოლოდ ფორმას აღნიშვნავს. სავარაუდოდ, ფორმიდან გამომდინარე მიიღო დღევანდელმა შოთის პურმა ეს სახელწოდება. ლავაში – ბრტყელი და გრძელი პური⁴) სწორედ ასეთი ფორმა და ორი ყუა აქვს დღესაც. მახვილსაც ორი კიდე აქვს.

ივანე ჯავახიშვილი, ნაშრომში ქართველი ერის ისტორიის შესავალი, წ. 2, ქართული და კავკასიური ენების თავდაპირველი ბუნება და ნათესაობა, კარი მეოთხე – რიცხვითი სახელები, მთი წინანდელი და თავდაპირველი სახე, უგებულება და სხვადასხვა სისტემა, განახილულია ქართულ ენაში არსებული რიცხვითი სახელების მნიშვნელობა და, მათ შორის, რიცხვით სახელთან „ორი“, დაკავშირებული მოსაზრებები. რიცხვითი სახელი „ორი“ წარმოდგენილია ოდესალაც არსებული სახით – „ყუ“, სადაც მოგვიანებით დაემატა „ნ“, მიიღო „ყუნ“ გამოსახულება. ორის საფუძვლად და ძირად „ყუ“-ს მიჩნევა რამდენიმე ტერმინის, მათ შორის, ტერმინის „ყუნცული“ საფუძველზე არის განხილული. თუ „ყუ“ ძირი ორის გამომხატველია, ყუაც აზრობრივად ორის მნიშვნელობის შემცველი უნდა იყოს. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, ორმ „ცალფუა“-ს ნახევრი შოთის (სულხან-საბას მიხედვით, მოგრძე და მოსქე საგნის) ფორმა აქვს.

გადავიდეთ ტერმინის საბასულ ახსნაზე – მობმული სამა.

სამა როკვა შუშპარი,

სამა 0 სამენელი⁵ (წრე ნიშნავს უცხო სიტყვას, შემოსულს – ხ.დ.).

¹ იქვე, გვ. 404.

² ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი, ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 167.

³ ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. ოთრდენიშვილის რედაქციით და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949, გვ. 419.

⁴ იქვე, გვ. 178.

⁵ იქვე, გვ. 294.

სამა, სულხან-საბა ორბელიანთან, ცეკვის ზოგადი სახელწოდებაა. მეორე განმარტება კი არა ცეკვას, არამედ ადამიანის ორგანოს – ფურს აღნიშნავს.¹

განსახილველ ტერმინთაგან რჩება „მობმული“-ს მნიშვნელობა. ამ სიტყვის შინაარსი დიდად არ შეცვლილა მე-17 საუკუნიდან დღემდე, თუმცა სულხან-საბა კიდევ ერთ მინიშნებას გვძლევს მეტი სიცხადის შესატანად და ცეკვის ფორმის საბოლოო გააზრებისთვის:

ბანი არც თავია, არც ბოლოდ მოვალს სხუათა სიტყუათა ზედა; არც მიანი არს, არც ართრონი: ოდენ **ბა** არს: მოაბა, ჩააბა, გააბა და ეგე ვითარნი, სხუათა ნაქნართა ზედა.

აგრევე **ბი:** მოაბი, ჩააბი, გააბი, წააბი და ეგე ვითარნი.²

ბმა: დაბმა, მობმა, გამობმა, ჩამობმა, შემობმა.

ბმული ბმა ქმნილი.³

დაბმა თოკით დაბორკილება.⁴

მობმა მოიბასთან ნახე.⁵

მოიბა არს კაცმა თოკი თუ მისთანა მოიბას.

მობმაა სილთა გამოსვლა,

მობმაა ზურგად მოყვარუ, ანუ დიდი ვინმე მოიკიდოს,

მობმაა ბო, ანი ზვარაკი დათოკილი მოიყვანოს.⁶

მოკიდება ითქმის წურბელი, კოტრში რა კაცსა მოჰკიდო, ანუ ზურგსა რამ იტვირთო, ანუ ცეცხლი აღაგზნო, გინა მოყვარეთ მობმა.⁷

ბმისა და მობმის საბასული განმარტებებიდან ერთმა სიტყვამ მიიქცია ჩვენი ფურადება: ფრაზებში – „მობმაა ზურგად მოყვარუ, ანუ დიდი ვინმე მოიკიდოს,“ და „ზურგსა რამ იტვირთო“ –

¹ სასმენელი ფური (11. 18 იერ.) ფური (5. 9 ესაი.) სასმენელი; ფურად ითქმის ძგიდეცა. როგორც ვხედავთ, აქაც ფური, როგორც ორის – წყვილი ორგანოს სახელწოდება „ყუ“-ს სახით შემოვიდა საკვლევ სფეროში და სრულიად სხვა მხრით დაუკავშირდა სავარაუდო „სამაიას“. ამ მიმართულებას, როგორც აღვინწე, ამჯერად არ შევხები და მხოლოდ „ცალყუას“ განვიხილავ, სადაც ტერმინის ნაწილების გადადგილებამ გამოსახულება სრულიად შეცვალა.

² ობელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონ ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949, გვ. 42.

³ იქვე, გვ. 50.

⁴ იქვე, გვ. 84.

⁵ იქვე, გვ. 216.

⁶ იქვე, გვ. 218.

⁷ იქვე, გვ. 218.

საერთოა ზურგი. პრაქტიკული თვალსაზრისით, ზურგს უკან რაღაცის ან ვიღაცის წალებას, წაყვანას, გაძლოლას ქართულ ენაში მობმა-მოკიდება ჰქვია. ფერწულის დაბმა-ჩაბმაც ერთმანეთთან შემსრულებელთა მჭიდრო კავშირს, გარკვეული სახით „გადაბმას“ გულისხმობს.

აქედან გამომდინარე, „ცალყუასთან“ მიმართებით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მხოლოდ ერთ ნაწილს – ცალ ნაწილს აქვს ყუა, მხოლოდ ერთი ნაწილი აქვს ჩაგეტილი, მეორე ნაწილი კი ღია, სადაც არ არსებობს დასასრული და ნებისმიერი რაოდენობა შეიძლება „მოებას“ განუსაზღვრელად. ამიტომაც ჰქვია მას „ცალყუა“ და ყუის მხარეა მიმართულების მაჩვენებელიც.

ზურგსუკან მობმული სახის ფერხისები საქართველოს სხვადასხვა დიალექტშიც გვხვდება. ასე მაგ.: „წინმოძღვლა“ რაჭაში, „მელია ტელეფია“ სვანეთში, „ო, ჰო, ნანო“ აჭარაში და „ვაჰაჰა, ნანა“ ლაზეთში, „ლალიონი“ სამხრეთ საქართველოში და „იალის თამაში“ აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში. მათი ქორეოგრაფიული სტრუქტურა ე.წ. მწყობრის სახელწოდებითაა ცნობილი. ასეთსავე მწყობრს ვხედავთ ფილმში, რომელიც დავით ჯავრიშვილმა 1920-1930 წლებში სვანეთში გადაიღო. 1.29-1.30 წთ-ზე ფერწული მოძრაობს სწორედ ზურგმობმულ მდგომარეობაში.¹

„ცალყუასა“ და მასთან დაკავშირებული ტერმინების განსაზღვრამ არქეოლოგიური გათხრებით მოპოვებული, ქორეოგრაფიული ხელოვნებისთვის მეტად მნიშვნელოვანი, თვალსაჩინო ნიმუშებთან პარალელების გავლების საშუალება მოგვცა. მწყობრს ძვ. წ. II საუკუნით დათარიღებულ თრიალეთის ვერცხლის თასის ზედა იარუსზე ვხედავთ, სადაც ნიღბოსანი ფიგურები, ერთიან რიტმს დაქვემდებარებულნი, თანაბარი ნაბიჯით, წინ გადაადგილდებიან. მსგავს წყობას, ოთხი კაცისგან შემდგარი საფერხისო კომპოზიციის სახით ვხედავთ ძველი წელთაღრიცხვის I ათასწლეულის ნაბაღრევის ბრინჯაოს სარტყელზე, იმ განსხვავებით, რომ თითოეულ მონაცილეს წინმდგომის მხარზე უდევს ხელი. პროფილში გამოსახული ფიგურები ერთ რიტმში მოძრაობენ, რაზეც მათი თანაბარზომიერად წინ გადადგმული ნაბიჯი მეტყველებს.²

¹ „უცვევებული სვანეთი“ იხ.: Artareatv - <https://www.youtube.com/watch?v=KfuyUearfs>

² თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 13.

ნაბაღრევის ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული საფერხულო წყობა და დავით ჯავრიშვილის მიერ სვანეთში დაფიქსირებული ზემოაღნიშნული ფერხულის ფორმა ანალოგიურია. სწორედ ერთიან რიტმს დაქვემდებარებული სინქრონული მოძრაობა განაპირობებს სიმწყობრეს, რადგან რიტმის გარეშე ქმედება ასინქრონულია და ვერც მწყობრისათვის დამახსინათებელ სტრუქტურას გამოავლენს. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ საცეკვაო ხელოვნებასთან ასოცირებული რამდენიმე საბასული ტერმინი ლექსიკონში მუსიკასთან ასოცირდება და სწორედ მუსიკალური „გაწყობილებიდან“ გამომდინარე მოერგო საცეკვაო ლექსიკასასც.

მწყობრი (150, 4 ფსალმ.) შეწყობილი,

ნ. სამწყობრო,¹

სამწყობრო მუსიკათა გაწყობა,

სამწყობრო რაზმთა ადგილთა.²

წერივად გრძლად წყობით თითო.³

წყობა (14. 3 ზაქარ.) წყობა ლაშქრობის რაზმი;

გინა რიგიან რაც დაძვა;

გინა დაზავება და მისთანა.⁴

როგორც მოცემულობიდან ჩანს, საბა ამ სიტყვებს მისსავე საცეკვაო ტემინებს – სამა, როკვა, ფერხისა, ბუქნა და ა.შ. – არ უკავშირებს. მხოლოდ ფერხულთან დაკავშირებით ახსენებს წყობას, სადაც მის სიმრგვალეს უსვამს ხაზს:

ფერხული მრგვალთ(ა) წყობა

განუმარტავია.

ნ. ხორო; შდრ. ფერხისა.⁵

ფერხისა მრავალთ მობმით როკვა.

როკვა მობმითი მრავალთა. როკვა მობმით მრავალთაგან.

შდრ. ფერ ს ული.⁶

¹ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 553.

² ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონ ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949, გვ. 297.

³ იქვე, გვ. 451.

⁴ იქვე, გვ. 456.

⁵ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966, გვ. 190.

⁶ იქვე, გვ. 189.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ფერხისა-ფერხისული მრგვლად შეკრულ ფერხულს, მათ შორის, ორსართულიანსაც ჰქვია. აյ არ არის გამოკვეთილი მისი სწორხაზოვანი ან თუნდაც რკალისებრი-მომრგვალებული საფერხულო ფორმა.¹

რაჭაშიც ფერხულის ორი სახეობიდან ერთს ჰქვია ფერხისა ანუ ფერხული, რომელიც მრგვალი ფორმისაა, ხოლო მეორეს – წინმოძლოლა, რომელსაც მწყობრის ფორმა აქვს და წინამდლოლი მიუძღვის: „ჩაებმიან ზურგის მხრიდან ქამრებით ერთიმეორეს მიყოლებით სხვა კაცებზე“.²

იმისათვის, რომ მეტი სიცხადე შესულიყო საფერხულო ფორმების დეფინიციის თვალსაზრისით, ქართულ ქორეოლოგიაში ფერხული განისაზღვრა როგორც მრგვალი წყობის, ფერხისა კი სწორხაზოვანი – რკალის, მწკრივის ან მწყობრის ტიპის საფერხულო წყობა.

გარდა ზემოაღნიშნული თრიალეთის თასის ფრიზზე და ნაბაღრევის ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული „მწყობრისა“, „ცალყუა“ შეგვიძლია სამადლოს ქვევრზე გამოსახულ ფერხისას დავუკავშიროთ. სამადლოს ქვევრზე გამოსახული ხელიხელჩაკიდებული ათი მოცეკვავე მამაკაცის საფერხულო ქედების ქორეოგრაფიული ანალიზი შესრულებული აქვს ხელოვნებათმცოდნეობის ღოქტორს, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებულ პროფესორს, ქორეოგრაფ-ქორეოლოგ ანანო სამსონაძეს.

ანანო სამსონაძე ქვევრის ფრიზზე გამოსახულ ფერხისას განიხილავს სტრუქტურული ანალიზის – ცეკვის აგებულების (ცეკვის ნახაზისა და საცეკვაო ლექსიკის), ფუნქციური ანალიზის – ცეკვის დანიშნულებითი (საწესრეზულებო და საყოფაცხოვრებო) ხასიათის, შინაარსობრივი ანალიზის – ცეკვის თემატურ-სიუჟეტური სემანტიკის დადგნის გათვალისწინებით.³

¹ ჭინჭარაული ა., ბერძნული წარმომავლობის ერთი სიტყვა (ხორუმი) და მისგან ნაყარი ლექსემები ქართულში, სამეცნიერო შრომების კრებული, II, თბილისის ექვთიმე თავაძევილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2004, გვ. 183.

² Миндели Н., *Картвелские песни*, СМОМПК XIX, отд. II., Тифлис, 1894 г., стр.124.

³ სამსონაძე ა., სამადლოს ქვევრის ქორეოგრაფიული ანალიზი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძეგანი“, №3, 2017, გვ. 48.

სტრუქტურული ანალიზის მიხედვით, სამადლოს ქვევრზე გამოსახული სცენა ფერხისული ტიპისაა, სწორხაზოვანი, შეუკვრელი, რაზედაც, „ბოლო, მეათე მოცეკვავის მარჯვენა ხელი წელთან, დონჯის მდგომარეობა“,¹ მაინიშნებს.

ფუნქციურ-შინაარსობრივი ასპექტების განსაზღვრა, ქვევრის ფრიზებზე გამოსახული სცენების შედარების საფუძველზე გახდა შესაძლებელი. ავტორი ადგენს: „სამადლოს ქვევრის მოხატულობაში საცეკვაო სცენა – ბრძოლისა და ნადირობის სადიდებელი რიტუალური სწორხაზოვანი ფერხულია, რომელიც საბოლოო გამარჯვებისთვის ან საომარი ლაშქრობების სადიდებლად სრულდება“.²

მეორე არქეოლოგიური ძეგლის, სამადლოს ისარნას სახელწოდებით, ზედაპირი ასევე შეიცავს მეფერხულე ფიგურების გამოსახულებას. განსხვავებით სამადლოს ქვევრისგან, სადაც ფერხული 10 შემსრულებლისგან შედგება და საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით გადაადგილდება, სამადლოს ისარნაზე გამოსახულია ფერხულში ხელჩაბმული 4 შემსრულებელი, რომელიც საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით, მარცხნივ გადაადგილდება. სავარაუდოდ, აქაც გახსნილ, ფერხისას ტიპის ცეკვასთან გვაქვს საქმე, რადგან ფერხულის პირველი მონაწილის ხელი თავისუფალია და ზევით აწეული, ბოლო მოცეკვავის ხელიც თავისუფალია და დაბლაა ქვევანგილავის მდგომარეობაში. ოთხივე ფიგურა წინა და უკნა მხრიდან ჩაკეტილია ორნამენტული ჩარჩითი. ვფიქრობთ, მხატვარმა მხოლოდ 4 ფიგურის გამოსახვით ამ ციფრთან დაკავშირებული, ადრეუქრისტიანულ ხანაში არსებული, სიმბოლური, დაშიფრული აზრის გამოხატვა სცად. ამ მიმართულებით მსჯელობას აღარ განვავრცობთ, რადგან ამჯერად ჩვენი ინტერესის საგანს მხოლოდ საფერხულო წყობა წარმოადგენს. მიუწედავად იმისა, რომ წრიულ ჭურჭელზე მხატვარი მეფერხულეების ერთმანეთის ზურგსუკან გადაადგილებას გამოსახავს, მეფერხულეთ შორის დისტანცია და მტევნაჩაბმული მდგომარეობა გადაადგილებას ფრონტალურად ატრიალებს, ფიგურის პროფილური გამოსახვა სხვაგვარ სპეციფიკურ სამხატვრო ხერხებს საჭიროებს. თუმცა სამადლოს ქვევრისა და ისარნაზე, რამდენიმე ფიგურის ტორსი

¹ სამსონაძე ა., სამადლოს ქვევრის ქორევრაფიული ანალიზი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კონს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძებანი“, №3, 2017, გვ. 50.

² იქვე, გვ. 58.

გამოკვეთილლად, ხოლო ყოველი მათგანის ტერფები, სწორედაც რომ პროფილურ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს. ეს კი ნიშნავს, რომ ისინი ზურგსუკან მობმულნი, მეთაურის ხელმძღვანელობით წინ გადაადგილდებიან. ისარნას შემთხვევაში ჩამკეტის არარსებობა უსასრულოდ „მობმის“ საშუალებას იძლევა.

სამადლოს ისარნაზე გამოსახული საფერხულო წყობის ქორეგრაფიულ ანალიზზე იმუშავა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, პროფესორმა უჩა დვალიშვილმა.¹

ზემოთ წარმოდგენილი ანალიზის გათვალისწინებით, სამადლოს ქვევრისა და ისარნას სარტყელებზე გამოსახული მამაკაცთა ფერხისები „ცალყუასთვის“ დამახასიათებელი საცეკვაო არქიტექტონიკის ნიმუშებად შეგვიძლია განვიხილოთ. აქ ერთი სპეციფიკური დეტალი ისახება: როდესაც მობმა „მწყობრის“ ფორმის ფერხისაში ხელჩაბმით ხდება, შემსრულებლები ოდნავ მობრუნებულ მდგომარეობაში აღმოჩნდებიან, რაც „ზურგსუკან“ მოცეკვათა განლაგებას ცოტაოდენ ცვლის, თრიალეთის თასზე გამოსახული ფიგურების „მწყობრისგან“ განსხვავებით, სადაც „ხელმოუბმელ“ წყობასთან გვაქვს საქმე.

სულხან-საბასთან დაცული ტერმინების განხილვას უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებთ, რადგან ხშირ შემთხვევაში, თავად მისივე ტერმინები ხსნან ამა თუ იმ სიტყვის აზრობრივ მნიშვნელობას. აზრობრივი მნიშვნელობის გაგება კი ცეკვის ან იღეთის რაობის, მისი შინაარსობრივი თუ გამომსახველობითი სურათის აღდგენაში გვეხმარება.

ამგვარად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ყუნცულსა“ და „ცალყუას“ შორის მსგავსების დაშვება, მხოლოდ ტერმინთა შემადგენელი ნაწილების გადანაცვლებით და ერთი აზრობრივი მნიშვნელობის ქვეშ გაერთიანებით, სწორ სურათს არ იძლევა. განხილული ტერმინების საფუძველზე, „ცალყუა“ არის ფერხისა, რომლის მონაწილეები ერთმანეთს მისდევენ და მობმულნი არიან ზურგსუკან ერთი მეორეს მიყოლებით. „მობმულობის“ დაურღვევლობიდან გამომდინარე, მკლავების მდგომარეობა, ანუ „მობმის“ მეთოდი შესაძლოა ყოფილიყო უკან მდგომის წინ მდგომის მხრებზე ან წელზე განთავსება, რაიმე ნივთით (ქამარი) ერთმანეთს დაკავშირებული ან მტევნებაბმული.

¹ დვალიშვილი უ., სამადლოს მხატვული ჭურჭელი, გაზ. „საქართველოს ქორეგრაფია“, №5, 2011, გვ. 3.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010;
- ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949;
- ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი, ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965;
- ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966;
- ჯანელიძე ღ., სახიობა, წერილების კრებული, წიგნი IV, საქართველოს ოეატრის ძოლვაწერა კავშირი, თბ., 1990;
- ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორიის შესავალი, წ. 2, ქართული და ქავკასიური ენების თავდაპირველი ბუნება და ნათესაობა, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, ტფილისი, 1937;
- ჭინჭარაული ა., ბერძნული წარმომაგლობის ერთი სიტყვა (ხორუმი) და მისგან ნაყარი ლექსემები ქართულში, სამეცნიერო შრომების კრებული, II, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2004;
- სამსონაძე ა., სამადლოს ქვევრის ქორეოგრაფიული ანალიზი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, №3, 2017;
- დვალიშვილი უ., სამადლოს მოხატული ჭურჭელი, გაზ. „საქართველოს ქორეოგრაფია“, №5, 2011;
- Миндели Н., *Картвелские песни*, СМОМПК XIX, отд. II., Тифлис, 1894.

მზია მანჯავიძე,

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მიმართულების
დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა
დოქტორი ელისო ერისთავი

ოთარ იოსელიანის პილიაშვალოს ხმოვანება

საბჭოთა კავშირში ფორმისეული ნოვაციები თუ ახალი ენის ძიების ცდები მეტწილად ფორმალიზმად ინათლებოდა. ეს განსაკუთრებით ეხებოდა კინემატოგრაფს, როგორც ყველაზე მასობრივ ხელოვნებას, რომლის მიმართაც ცენტურა განსაკუთრებულ სიძეაცრეს იჩენდა. სწორედ ამ პერიოდში, ქართულ კინოში შემოაბიჯეს ისეთმა თავისთავადმა ავტორებმა, რომელთა შემოქმედება ძალზე ინდივიდუალური იყო. მათ სოცრეალიზმისთვის მიუღებელი თემები და პრობლემები პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ირონითა და იგავის ჟანრით წარმოადგინეს ფილმებში, რომლებშიც ადამიანი და ყოფიერების პრობლემები მხატვრული ინდივიდუალურობით, სრულიად განსხვავებული ხედვით ასახეს. ქართული კინემატოგრაფის ამ პლეადაში სრულიად განსხვავებულია ოთარ იოსელიანი, მკეთრად ინდივიდუალური აზროვნებისა და ხელწერის რეჟისორი.

ოთარ იოსელიანის ნოვაცია სინამდვილის უკომპრომისო და მკაცრ ანალიზშია, რასაც უპრეტენზიო კინოქრონიკის სტილისა და მხატვრული სახეების სამუალებით აკეთებს. მას, როგორც მორალისტ რეჟისორს, მაყურებელიც მოაზროვნე სჭირდება, რომელიც, მისივე თქმით, სამწუხაროდ, მეშჩანმა მაყურებელმა განდევნა.

იოსელიანის დრამატურგიულ სტრუქტურას აღნიშნება ძირითადი თავისებურებები, რომლებიც ანტონ ჩეხოვის ახალი დრამის სტრუქტურას ახასიათებს. ეს არის ადამიანთა ჩვენების ხერხი – თავი შეიკავოს შეფასებისა და განსჯისგან. მის ფილმებში უარყოფილა ინტრიგა, კონფლიქტი არატრადიციული სახითაა წარმოდგენილი. „მას სურს მაყურებელი ჭეშმარიტ შეცნობამდე მიიყვანოს, რისთვისაც ის მაქსიმალურად უბრალო კომპოზიციას სთავაზობს, ყოველგვარი თეატრალური ეფექტისგან თავისუფალს – როგორც ცხოვრების უშუალო მდინარეს“,¹ – ამბობს ირინა

¹ იხ.: კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, თბილისი, 2009.

კუჭუხიძე, რომელიც ოთარ იოსელიანის შემოქმედების საუკეთესო შემფასებელად მიმაჩნია.

დოკუმენტური სტილისტიკით თანამედროვე რეალობის ჩვენებისას, ოთარ იოსელიანის ფილმები სცილდება ყოველდღიურობას. ისინი ზოგადსაკაცობრივ ხასიათს იძენენ, რომელიც სავსეა პოეტურობით. ასეთია მისი როგორც ადრინდელი, ისე ფრანგული პერიოდის კინოსურათები: „აპრილი“, „იყო შაშვი მგალობელი“, „მთვარის ფავორიტები“, „პეპლებზე ნადირობა“, „ორშაბათი დილა“, „და იქნა ნათელი“, „შემოღომის ბალები“, „შვეიცარი, ხმელეთი“, „ზამთრის სიმღერა“ და სხვა. რეჟისორის ასეთი განსხვავებული კინოესთეტიკა განაპირობებს მისივე აუდიო-ვიზუალური სტრუქტურის განსხვავებულობასა და ოავისებურებას.

ოთარ იოსელიანის ფილმის ხმოვან პარტიტურაში მეტყველება და დიალოგები მინიმუმამდეა დაყვანილი. ხმაურთან თუ მუსიკასთან ერთად, ისინი თავისებურ კამერტონს წარმოადგენენ, რაც გამოსახულებასთან ერთობლიობაში ქმნის ნამდვილ კინოს. მისი კინოხმოვანება, ძირითადად, შიდაკადრულია, ხოლო მუსიკალური თვალთაზედვით – კამერული ტიპისაა. მის კინოში არასოდეს ჟღერს სიმფონიური პარტიტურა, ისევე, როგორც არასდროს ჩანს რომელიმე კინოვარსკვლავი (თავად რეჟისორის გარდა, რომელიც თავის „ფრანგულ“ ფილმებში დროდადრო პატარა ეპიზოდურ როლებს წარმატებით ასახიერებს).

იოსელიანი ნაკლებად მიმართავს მუსიკალური დრამატურგიის განვითარებას, სადაც მუსიკალურ მასალასთან დამოკიდებულებას განსხვავებული აქცენტების საფუძველზე ახდენს. ეს ყოველივე მხოლოდ და მხოლოდ ფილმის მთავარ კონცეფციას ემსახურება. მის ფილმებში აღსანიშნავია უამრავი აკუსტიკური მეტაფორა, რაც მუსიკისა და გამოსახულების შეპარისპირების გზითაა გამოხატული. მაგალითად, მარში (გერმანული წარმომავლობის), რომელიც თითქმის ყველა ფილმში ჟღერს და როგორც შიდაკადრული, ისე გარეადრული ფორმით სარკაზმის ან იუმორის ერთგვარ ინტონაციურ კოდად გვეკლინება. ასე უპირისპირებს რეჟისორი „და იქნა ნათელში“ სენეგალის ტომის ფოლკლორულ ხმოვანებას საორკესტრო მარშს, როგორც ტომის თავისთავადობის მიმართ გამოხატულ ანტაგონისტურ ძალას.

ფილმში „გიორგობისთვე“ ხმოვან მეტაფორას წარმოადგენს

რადიოთი გადმოცემული რუსულნოვანი საბჭოთა აგიტაციური გადაცემები, რომლებიც კონტრაპუნქტულად ჰდერენ გამოსახულებასთან სრულიად შეუსაბამო მომენტებში. რადიოს და მარშის ხმები წარმოადგენენ ისტორიული პერიოდის, საბჭოთა საქართველოში გამეფებული სიყალბისა და ასეთივე პათოსის ატმოსფეროს ხმოვან კოდს. აღსანიშნავია ასევე 60-იანი წლების თბილისის უნიკალური კოლოროტის შესაქმნელად გამოყენებული, იმ პერიოდის ქალაქური ფოლკლორის ხმოვანება, რომელიც ეპიზოდებს შორის ჟღერს. მეტაფორული კონცეფცია აქვს ფილმში „ოყო შაშვი მგალობელი“ ბახის პასიონიდან მოკლე ციტატას, როგორც მთავარი გმირის ჭეშმარიტი სულიერების გამომხატველ ხმოვან კოდს, და იმავე ფილმის ფინალში საათის წიკწიკის ხმოვანებასაც, როგორც დროის ულმობელი სვლის გამოხატულებას და ა.შ.

რეჟისორს განსაკუთრებული დამოკიდებულება აქვს ეროვნული ფოლკლორის მიმართ, რომელმაც სრულიად მოულოდნელად შეიძლება გაიყდეროს მისი „ფრანგული“ ფილმების რომელიმე ეპიზოდში, სადაც ქართული არც სიუჟეტია, არც გმირები. ეს შეიძლება იოსელიანის ძლიერ ნაციონალურ თვითშეგრძნებად და ნოსტრალგიად აღვიქვათ, მაგრამ, ზოგ შემთხვევაში, დრამატურგიული როლი აკისრია ფილმის ნარატივში. გავისქნოთ კინოსურათში „პეპლებზე ნადირობა“ მთავარი გმირის – მოხუცებული ქალის სიკვდილის სცენა, სადაც პატეფონიდან დები იშხნელების სიმღრა გვესმის. ამ ხმოვანი მესივჯით რეჟისორი მიგვანიშნებს მოხუცი ქალის გარდასულ სიყვარულზე ქართველი მამაკაცის მიმართ, რომელიც მას სიცოცხლის ბოლო წამებში ეცხადება (თავად რეჟისორი ასახიერებს). შეგავსი დატვირთვა აქვს ოთარ იოსელიანის ბოლო ფილმში „ზამთრის სიმღრა“ მუსიკალური რიგის – „გვიმღერია, კიდეც ვიმღერია“ – ხმოვანებასაც, რომელიც საფრანგეთში მყოფ უსახლკარო დევნილების ეროვნულობაზე მიგვანიშნებს. იმავე ფილმში რეჟისორი იყენებს ე.წ. უცნობ ომში (უცხოელი კინომცოდნების თვალთახედვით) მონაწილე ჯარისკაცების ეპიზოდის სცენას, როდესაც ნანგრევებში მდგარ პიანინოზე, „დამპყრობლები“ რუსულ სიმღრას ასრულებენ.

ხმოვანი მინიშნებით აკეთებს რეჟისორი კომენტარს 90-იანი წლების თბილისის ომზე ფილმში „ყაჩაღები“, სადაც ქუჩის შიდაკადრული ხმაურების (სროლის, აფეთქების) პარალელურად,

ფანჯრებიდან გვესმის სუფრული სიმღერის ხმები. მეტაფორული დატვირთვა აქვს ამავე ფილმის ფინალში გამოყენებულ სიმღერასაც „ზესტაფონო, გშორდები“. ესაა ერთ-ერთი დრამატურგიული პლასტი, ინტონაცია, რომლითაც რეჟისორი მაყურებელს საშობლოს ბედზე თავის ტკივილსა და ნოსტალგიურ განცდებს უზიარებს.

თთარ იოსელიანს „ფრანგული პერიოდის“ ფილმებისთვის კომპოზიტორად აგანგარდული მუსიკის მიმღევარი ნიკოლოზ ზურბაბიშვილი აურჩევია. მაგრამ ამ შემთხვევაში ქმნის სრულიად განსხვავებული ტიპის მუსიკას, რომელიც, მირითადად, ტიტრებში ან ეპიზოდების შუალედებში ჟღერს. ეს ხმოვანი ხერხი კლასიკური „გალსის“ ან თანამედროვე „რეგთამის“ სტილში გადაწყვეტილი მშვიდი მუსიკაა, რომელსაც ფილმში არანაირი ფსიქოლოგიური ან ემციური ჩაღრმავების მიზანი არა აქვს და სრულებით არ განაპირობებს მის დრამატურგიულ ღერძს. ისევე, როგორც რომანტიკული პერიოდის ტიპის საკვარტეტო მუსიკა, რომელიც ასევე კონტრაპუნქტულად – სრულიად უშფოთველი განწყობითა და განზოგადობულად ჟღერს ტიტრებში ან ეპიზოდის ფინალში. ამით რეჟისორი თითქოს გაურბის ფაქტების დრამატიზაციას, მაყურებლისთვის სუბიექტური განცდისა თუ დამოკიდებულების თავზე მოხვევას და აბსოლუტურ განყენებულ განწყობას სთავაზობს.

იოსელიანის კინოსურათებში აღსანიშნავია დუბლიაჟის თემა. რეჟისორი თავად გვევლინება დუბლიაჟის ხმის ავტორად. ის, მონოტონურად მშვიდი მეტყველებით ორგანულად ესადაგება ფილმების დრამატურგიულ თავისებურებასა და დინამიკას.

აქვე უნდა ითქვას ოთარ იოსელიანის კინოში ხმაურის როლის მნიშვნელობზეც, რომელიც რეჟისორს, მირითადად, ესთეტიკური ხედვისა და დრამატული შრის გასაძლიერებლად ესაჭიროება. ხმაურის მეშვეობით იგი ატმოსფეროს გადმოსაცემად საჭირო განწყობას ქმნის, რომელსაც ისეთივე მნიშვნელობა ენიჭება, როგორც გამოსახულებას, სიტყვასა და მუსიკას. ამისათვის ხმაურის უტრირებასაც მიმართავს. მაგალითად, ფილმში „შემოღვომის ბალები“ გამოყენებულია საპროტესტო დემონსტრაციაზე მისულ მეამბოხეთა ხმები, რომელიც „უსაქმური მინისტრის“ კაბინეტში „მყოფ“ მაყურებელს ქუჩიდან ჩაესმის. ამით რეჟისორი ოსტატურად ანაცვლებს უზარმაზარი დემონსტრაციის გამოსახულებას (როგორც ვიცით, მას ხშირად მწირი დაფინანსებით უხდება გადაღება).

ასეთივე ხერხით – უტრირებული ხმაურის ხმოვანებით გადმოსცემს ის ათიოდე ფრანგი დამცველის პროტესტს ფილმის ეპიზოდში („ზამთრის სიმღერა“), სადაც პოლიცია ბარაკებს უნგრევს ქართველ ლტოლვილებს. „რეჟისორის ყურადღება მიმართულია ჩვენი დროის ყველაზე უფრო სიღრმისეული, მნიშვნელოვანი სულიერი და ზნეობრივი პროცესებისა და პრობლემებისკენ“, – წერს ორინა კუჭუხიძე.¹

ოთარ იოსელიანის კინოხმოვანება, ფილმის ხმოვანი სტრუქტურის განსხვავებულად გააზრებისა და მიღობის თვალსაზრისით, გამორჩეულად ინდივიდუალურია. ის ჭეშმარიტად წარმოადგენს ავტორის დამოკიდებულებას სამყაროს, ადამიანების მიმართ, რომელიც ფილოსოფიურია – გაჯერებული იუმორით, ზოგ შემთხვევაში მწარე სარკაზმის და ორნიის სახეს რომ იღებს. რეჟისორი თითქმის უარს ამბობს მუსიკის ილუსტრაციულ ფუნქციაზე, ანიჭებს რა მას დრამატურგიულ ფუნქციას და რომლის მეშვეობითაც გამოხატავს როგორც საკუთარ კრედოს, ისე ცხოვრებისეულ პრინციპებს. მიუხედავად ამისა, იოსელიანის კინემატოგრაფია მუსიკალური ფენომენის მატარებელ ხელოვნებად არის მაჩვენებელი, რომლის თვისობრიობად მოაზრებული ესთეტიკური და მორალური მრწამსი წარმართავს მის კინოდრამატურგიას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თვალჭრელიძე ტ., მეტაფორა ფილმის სტრუქტურაში, კინოხელოვნების პრობლემები: ენა, სტრუქტურა, სოციოლოგია, თბ., გამომცემლობა „თსუ“, 1992;
- კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, თბილისი, 2009;
- უჭუხიძე ი., ოთარ იოსელიანის კინოპოეტიკის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ, ჟურნ. „საჭოთა ხელოვნება“, №2, 1982;
- ორვენიკიძე გ., თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციალოგიის შუქჩე, თბ., „ხელოვნება“, 1985.

¹ კუჭუხიძე ი., ოთარ იოსელიანის კინოპოეტიკის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ, ჟურნ. „საჭოთა ხელოვნება“, N2, 1982, გვ.49.

მერი მაცაბერიძე,

**ხელოვნებათმცოდნების მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ირინე აბესაძე**

**იგნორირებული უდანაშაულობის პრეზუმაცია,
პოლიტიკური ტერორის მსხვილადი –
მხატვარი პეტრე რცხვლი
ნაწილი I**

**პეტრე ოცხელის მოღვაწეობის ბოლო 1936-1937 თეატრალური სეზონი
(ეპისტოლური მემკვიდრეობის მიხედვით)**

მოდერნისტმა მხატვარმა პეტრე ოცხელმა უდიდესი როლი შეასრულა ქართული სცენოგრაფიის განვითარებაში, თუმცა კარგა ხნის განმავლობაში მხატვრის სახელი მიჩნეათებული იყო. საბჭოური ხელოვნებათმცოდნება და, კონკრეტულად, ქართული სახელოვნებო ისტორიოგრაფია, როგორც წესი, გვერდს უვლიდა 1930-იანი წლების რეპრესირებულთა მოღვაწეობას. ამასთან, პეტრე ოცხელის შემოქმედება განეკუთვნება იმ დროს, როდესაც მოდერნისტული ხელოვნება „ფორმალიზმად“ მოინათლა და საბჭოთა იდეოლოგიის მხრივ, შერისხულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ეს დამოკიდებულება უმაღ აისახა იმ მხატვრების შემოქმედების ნეგატიურ შეფასებაში, რომლებმაც მოდერნისტული ძიებების ზეგავლენა განიცადეს. მომდევნო რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში, მოდერნიზმის მიმართ დამოკიდებულება ერთმნიშვნელოვანად უარყოფითი რჩებოდა. მხოლოდ 1950-იან წლებში, როდესაც რეპრესირებულთა რეაბილიტაციის პროცესი დაიწყო და, ასევე, 1960-70-იან წლებში, შედარებით პოლიტიკური ლიბერალიზაციის პერიოდში, როდესაც გაიზარდა ინტერესი ზოგადად მოდერნისტული ხელოვნების მიმართ, საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნებაშიც აღნიშნული საკითხით დაინტერესებამ იჩინა თავი. სამეცნიერო ლიტერატურა შეივსო მთელი რიგი კვლევებით (ვ. ტურჩინი¹, დ.სარაბიანოვი²) და ცალკეული სტატიებით. ამ პერიოდის სამეცნიერო ნაშრომებში მოდერნიზმი

¹ Туричин В.С. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн. Вестник Московского университета. Серия истории. 1977. №6.

² Сарбаянов Д.В. К определению стиля модерн. Советское искусствоведение. 1978. Вып2. М., 1979.

გაანალიზებული იყო, როგორც მიმართულება, რომლის ცალკეულმა ეროვნულმა მოდიფიკაციებმა საბჭოურ სივრცეშიც საინტერესო გამოხატულება ჰქონა. ყოველივე აღნიშნულის შემდეგ კი, შეიძლება ითქვას, პეტრე ოცხელის შემოქმედების თავიდან აღმოჩენა გახდა შესაძლებელი.

პეტრე ოცხელის, როგორც წელოვანის მიმართ დამოკიდებულება განსაკუთრებით იცვლება 1963 წლიდან, როდესაც თბილისში, სახელმწიფო სამსატვრო გალერეაში, გაიმართა მისი პირველი პერსონალური გამოფენა. გამოფენა შემდგომ მხატვრის მშობლიურ ქალაქ ქუთაისში გაგრძელდა და უდიდესი ინტერესი გამოიწვია. იმ დროის საზოგადოებას კარგად ახსოვდა ქუთაისისა და ასევე, თბილისის დრამატული თეატრების სცენაზე, ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე აღიარებული ნიჭიერი შემოქმედის სცენოგრაფიით შექმნილი სპექტაკლები: „შალვა დადიანის „კაკალ გულში“ (1928), კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ (1929), პერსი ბიში შელის „ბერტრამი ჩერჩი“ (1930), კარლო კალაძის „ხატიჯე“ (1930), ნიკოლოზ პოგოდინის „ფოლადის პოემა“ (1931), ნათან ზარბის პიესა „ჯორი სტრიტ“ (1932), გერცელ ბაზოვის „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ (1932), უილიამ შექსპირის „ოტელო“ (1933), ერაისის „ჩვენ ხალხი“ (1934), ბენ ჯონსონის „ვოლპონე“ (1934), შალვა დადიანის „ჩატეხილი ზიდი“ (1935) და სხვ.

მხატვრის შემოქმედების ინსპირაციის მთავარ წყაროს ქართული თეატრის რეჟისორის, კოტე მარჯანიშვილის თეატრალური დადგმების ესთეტიკა განაპირობებდა. დღეს, შეიძლება ითქვას, რომ პეტრე ოცხელი, როგორც თეატრალური მხატვარი, პირველ რიგში, რეჟისორ ვახტანგ აბაშიძის¹ აღმოაჩენაა. მისი შემოქმედებითად აღზრდა კი ქართული თეატრის რეფორმატორის – კოტე მარჯანიშვილის დაშისაზურებაა. პეტრე ოცხელი კოტე მარჯანიშვილის სკოლის² თეატრალური მხატვარი იყო.

მხატვარი, სცენოგრაფი პეტრე ოცხელი, კოტე მარჯანიშვილთან ერთად, ქართული თეატრის მოდერნიზაციის საქმეში ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურა იყო. ორივე მათგანისათვის დამახასიათებელმა

¹ ვახტანგ აბაშიძე (1897-1937) – კ. მარჯანიშვილის თანარეჟისორი, 1936 წ. მცირე თეატრის ფილიალის რეჟისორი.

² მარჯანიშვილი კ. შემოქმედებითი მეტვეიდრეობა, კრებული ტ. 1, დიმიტრი ჯანელიძის შენიშვნები, ხელოვნება, თბილისი, 1972, გვ. 422.

ეპოქის ერთგვაროვანმა შეგრძნებამ, სწრაფვამ ექსპერიმენტულობისა
და სინთეზურობისკენ, შექმნა ოცხელი-მარჯანიშვილის დიდებული
ტანდემი. მათ სულ ხუთი თეატრალური სეზონი (1928-1933)
ითანამშრომლეს. კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ,
პეტრე ოცხელი კიდევ ორ თეატრალურ სეზონს გაატარებს
მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. ხოლო 1936 წლიდან,
რეჟისორ ვახტანგ აბაშიძის მიწვევით, მუშაობას იწყებს მოსკოვის
(ზემტჩინოს) მცირე თეატრის ფილიალში. ყველაფერი კი 1937
წელს დასრულდა, როდესაც პოლიტიკურ რეპრესიებს შეეწირა
30 წლის სრულიად უდანაშაულო ხელოვანი. წაუყენეს რამდენიმე
ცრუ ბრალდება: 1) უცხოური საელჩის აგნტობა; 2) სერგო
ამაღლობელის¹ მიერ მოსკოვში ჩამოყალიბებული „ქართველთა
ნაციონალური ცენტრის“ და 3) კონტრრევოლუციურ-ტერორისტული
ორგანიზაციის წევრობა; დააპატიმრეს მოსკოვში, დაკითხეს და
დახვრიტეს – თბილისში.

ცნობილია, რომ გამოჩენილ ადამიანთა წერილები მათი ცხოვრება-
შემოქმედების შესწავლისათვის, აუცილებელი დოკუმენტური
მასალის უმნიშვნელოვანების ნაწილს წარმოადგენს. თანამდეროვეთა
მოგონებებთან ერთად, ეს უკანასკნელი ძვირფასი წყაროა შემოქმედის
პიროვნული სახის ერთგვარი რეკონსტრუქციისთვის. ვინაიდან,
პეტრე ოცხელის ეპისტოლური მემკვიდრეობა ნაკლებადაა
ცნობილი და ამდენად, თითქმის შეუსწავლელიც, ვფიქრობ, ამ
მხრივ, მკვლევართათვის ფასდაუდებელია შემორჩენილი მასალის
გაანალიზება.

ჩვენამდე მოაღწია პეტრე ოცხელის მიერ მოსკოვიდან
გამოგზავნილმა პირადული ხასიათის რამდენიმე წერილმა, რომლებშიც
მხატვარი თავად აღწერს თავისი სიცოცხლის ბოლო თეატრალური
სეზონის (1936 -1937) საქმიანობას რეჟისორში. უნდა აღინიშნოს,
რომ ოცხელის წერილების თავისებურება მათ გულწრფელობასა და
უშუალობაშია. ამასთან, ტექსტებში ასახული აბბების გადმოცემის
სიცხადე კვეთავს მხატვრის ხასიათის ნიშნებს, გემოგნებასა და
პრინციპულ შეხედულებებს. წერილები მთელი რიგი წვრილმანებით
ავსებენ ჩვენს წარმოდგენას მხატვრის სახელოვნებო პროცესებში
მონაწილეობის შესახებ.

¹ ამაღლობელი სერგო (1998-1938) – ქრიტიკოსი, თეატრის მოღვაწე,
დააპატიმრებადე მოსკოვის მცირე თეატრის დირექტორი.

პეტრე ოცხელის საარქივო დოკუმენტებიდან, დღეისათვის ცნობილია მისი ორი ბეჭდური საჩივრის განცხადება.¹ დაწერილია ხელოვების მუშაკთა კავშირის ცენტრალური გამგეობის სახელზე, თხოვნით – გადაუხადოს ქ. თელავისა² (დადგმა „მილიონი ანტონიები“, რეუ. ვახტანგ აბაშიძე 1934) და ქ. ქუთაისის სახ. დრამატული („ვოლპონე“, რეუ. ვასილ ყუშიტაშვილი, 1934) თეატრების ადმინისტრაციამ მხატვრის მიერ შესრულებული სამუშაოს ასანაზღაურებელი, დაპირისტული ჰონორარი. გარდა აღნიშვნულისა, მხატვრის დის³ არქივში დაცულია პირადული სახის 5 წერილი. ეს უთარილო, პირადული წერილები გამოგზავნილია ქ. მოსკოვიდან⁴. ჩვენი დაკვირვებით, ისინი დაწერილი უნდა იყოს 1936-1937 წლებში. ადრესატები არიან მსახიობი მედეა ქორელი და მხატვრის და ნინო ოცხელი. სამი წერილის რუსულენოვანი ტექსტების ნაწილი, რომლებიც ამჟამად მისი დის ოჯახურ არქივში ინახება, კოტე ჯანდერმა გამოიქვენა⁵. ერთადერთი საქმიანი წერილი, რომელიც, ასევე, ოცხელების ოჯახურ არქივშია დაცული, თეა ურუშაძემ თარგმნა და გამოსცა მისივე ავტორობით დაბეჭდილ მონოგრაფიაში⁶. დანარჩენი, 3 ოცხელისეული წერილი და 3 ღია ბარათი, დაცულია თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახ. მუზეუმში.⁷ მხატვრის მიერ, მელნით ან ფანქრით, გაქრული ხელით დაწერილი ამ რუსულენოვანი წერილების მხოლოდ ფრაგმენტული ნაწილი საქართველოს ეროვნული არქივის სამეცნიერო ურნალში ჩემივე თარგმანით გამოვაქვეყნება.

¹ სეა, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, 1934 წლის მრომითი კონფლიქტები და სასამართლო საქმეები, განცხადებები, საქმე 1518, გვ.45-49.

² დადგმა „მილიონი ანტონიები“, რეუ. ვახტანგ აბაშიძე, 1934.

³ ნინო ოცხელის ოჯახური არქივი.

⁴ ნაშრომში გამოყენებული ციტატების რუსულიდან ქართულად თარგმანი ჩემია – გ.გ.

⁵ „Петре Оцхели“, каталог, автор концепции и текста Коте Джандиери, Москва, 2012, с.147-148.

⁶ ურუშაძე თ., „მუდამ თანამედროვე პეტრე ოცხელი“, შპს „გამომცემლობა გრიფონი“, თბილისი, 2011.

⁷ ხელნაწერთა ფონდი, არჩილ ჩხარტიშვილის არქივი, ადრესატი მედეა ქორელი.

⁸ მაცაბერიძე მ., „პეტრე ოცხელის ბიოგრაფიის უცნობი დეტალები“ (საარქივო, მემურული მასალების საფუძველზე), სამეცნიერო ურნალი, „არქივთმცოდნეობა, წყუროთმცოდნეობა, სიძველეთმცოდნეობა – ტენდენციები და თანამედროვე გამოწვევები“, თბილისი, 2017, გვ.153-170.

ამჯერად, შევეცდები, ერთი მხრივ, ზემოხსენებული წერილების განაღიზებით და მეორე მხრივ, პეტრე ოცხელის დაკითხვის ოქმის სრულად გამოქვეყნებით, წარმოვაჩინო მხატვრის სიცოცხლის ბოლო საბედისწერო წლის ერთგვარი ქრონიკა. აღნიშნულ წერილებში აკუმულირებულია მხატვრის როგორც შემოქმედებითი, ისე ავტობიოგრაფიული ინფორმაცია: გვიხატავენ რა ოცხელის ხასიათს, გვაცნობენ მხატვრის ინტერესებს, საზოგადოებრივ თუ პირად ურთიერთობებს. ფურცლებზე გადმოცემულია ხელოვანის ფიქრები ზოგადად შემოქმედების შესახებ და საკუთარი თავის მეტნაკლები დახასიათება. აქვე ამოიკითხავთ მხატვრის მიერ მეგობრულ სიყვარულში აღიარებებს, იმ სათუთ გრძნობას, რასაც პეტრე ოცხელი ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანთანაც¹ მიმართებში გამოხატავდა: „შეივი ვნახე აქ, ვაცილებდი. ბევრ რამეს მათბობდა საკმაოდ მიმეტები და მხარულსაც. მას ძალიან სწრაფად უცვლება კუნება და ამან ჩემზე მძიმე შთაბეჭდილება მოაწინა, რაღაც შემაშევოთულად არახორმალურმა. მაგრამ ღმმერთი იყოს მისი ძვარველი. მე ივი ძიებარს და ამიტომაც ვანვიცდი მის მდგომარეობას“². მხატვარი მზადა მისთვის უახლოეს ადამიანს, მედეა ქორელს ნებისმიერი ახირებული სურვილი აუსრულოს: „...მედეა, არასდროს მოვერიდოთ, ვამომზე ზავნეთ ფული. მე მუდამ მზად ვარ ვიყიდოთ ყველაფერი, რაც დაგჭირდებათ, სხვებისთვის, რასაკვირველია მე ამას არ ვაკეთებ, მაგრამ ჩემი დამტკიდებულება იქვენი რჯახის მისრთ ვაძლევთ თქვენ უფლებას მაყოფით მუდამ თქვენს ვანკარვულებაში. [...] შემატყობინეთ, რაც თქვენს სულსა და გულს ნებავს...“.

ამ ტექსტებში ვანფენილია მხატვრის ცხოვრება, აღსავსე ახლობლების სიყვარულით და მათზე ფიქრით. მი უ ხ ე დ ა ვ ა დ ხელმოკლე მატერიალური მდგომარეობისა, მოსკოვიდან საჩუქრებსაც აგზავნიდა: „...მედეირეა გივ ზავნი ჩემგან პატარა მოკრაბლებულ საჩუქრს (ფალას), მძედი ძაქს მოვეწონება. თამაზიკოს² კი რამდენიმე ყუთი სათამაშოებით (ამაში საოცრად ვამოუცდელი ვარ და ვარჩევდი ყველაფერს რაც შეიძლება დახვეწილს)“. ნინოს კი წერდა: „ფული ვაღავინახე იმ ნივთების შესაძნად, შენ რომ გჭირდება“.

¹ დავით მაჭავარიანი – ქორეოგრაფი, პეტრე ოცხელის და მედეა ქორელის ახლო მეგობარი.

² თამაზიკო – მედეა ქორელის შვილი თამაზ ჩხარტიშვილი.

მხატვრის მეგობრები ხშირად აღნიშნავდნენ პეტრეს ენაკვიმატ იუმორს.¹ ხელოვანის ეს თვისება წერილებშიც ისახება: მედეა ქორელს – „ამ ნაჭერმა ისე ძოშხიბლა ფაქტურით და ფერით, რომ არ შეძელო, არ ამჯო. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ თქვენი თმისა და სახის უწმაწურ ფერს“ (непрестойный цвет лица и волос). ან – „...კიდევ ერთი სპექტაკლი მორდოვის რესპუბლიკაში. გავეძგ ზავრე იქ „ოქანი დახოცილია“ (чтоб они сдохли). ასევე დია ბარათზე მინაწერი: „ვამპირულ ძეგლას პიკანტური პეტრე უცხვლისგან (Вампириной Медеи от пикантного Пети Оцхели). ან, „...რახა იქმს არჩილი,² ძოუძგ ზავრება? ძალიან გამეხარდება ასეთი შეფერილობის წითური რეჟისორის ნახეა. „ის, კვონებ, ურთადერთი წითური რეჟისორია“, ამაყეთ! ის ამასთანავე თქვენ გვეუთვნით“ (буду очень рад увидеть рыжего режиссёра «он кажется единственный режиссёр» такой расцветки. Гордитесь, он к тому же ваш!). ასევე, მხატვრის დის, ნინოსადმი გაგზავნილი წერილიდან – „ძირიფასო ნინჯა! თავდაპირველად უნდა დავადასტურო, რომ შეზე „საძველი“ (что болишей дряни), ადამიანი არსად შემხვედრია, თუატრებშიც კი. ამას გწერ ისე, ყოველი შემთხვევისათვის, რომ არ დავავიწყდეს“, და ა.შ.

თუმორთან ერთად, მხატვარს კეთილი რჩევა და გონივრული დარიგებაც ჰყვარებია. მედეას – „...თუ თქვენ ამ ნაჭრისგან შეიუქრავთ საღამოს კაბას, მაშინ მის გასაწყობად გარჩევთ ვაუკეთოთ შავი პონდარხატის ქამარი ქვემოთ ვანიერი ბოლოებით, თანაც ძალიან გრძელი და მტერი არაფერი გადავწყიტე, რომ თავად განგებამ შეაფერად ეს ნაჭერი მედეასთვის. ზურგი უნდა იყოს წელაძღვე ლამაზად ამოქრილი. ახლა ეს საშინლად მოდაშაა. საერთოდ, ახლა რაც ძეგლია სიშიშვლე, მით უფრო მოდურია. ვენდობი რა თქვენს გემოვნებას, გთხოვთ კაბა შეიკერით გრძელი, კოჭებაძე. ხორცისფერი წინდები შეღებეთ ამფერად და ჩაიცვით, რაც შეიძლება, მოღებული შავი ნატის ფეხსაცმელი. უკიდურეს შემთხვევაში, შევიძლიათ ჩაიცვათ ოქროსფერი ტყავის (კემოვნების ამბავი). ოღონდ უნდა იყოს ძალიან ამოღებული და ძალიან ძალალ სწორ ჭუსლზე“. როგორც ვხედავთ, ამ წერილშიც კი ნათლად იგრძნობა

¹ დაგით მაჭავარიანის მემუარები. თეატრის, მუსიკის, გინოსა და ქორეოგრაფიის მეზეუმის ხელნაწერთა ფონდი.

² თეატრის რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი, მედეა ქორელის მეუღლე.

ხელოვნის პროფესიონალიზმი და იმ დროის თანამედროვე მოდის ტენდენციებთან შეჯერებული უაღრესად დახვეწილი გემოვნება. რეკომენდაცია, რომელსაც მხატვარი ტანისამოსის დიზაინთან დაკავშირებით ამ წერილში იძლევა, ვფიქრობ, უდავოდ უნაკლოა. პროფესიული რჩევა-დარიგების მხრივ, საგულისხმოა ასევე მომდევნო ნაწყვეტიც სხვა წერილიდან, სადაც პეტრე ოცხელი კვლავ მედეა ქორელს მიმართავს – „...თქვენ რომ უთხატობით იტანჯებით, ეს ძალანაც გასავგბია, უპირობოდ, ეს დიდი ტრავედიაა და გერც ერთი ბავშვი გერ დაიცვებს მის აღილს. ბავშვს თავისი დანიშნულება აქვს, თეატრს კი თავისი. სწორედ ამიზომ, მედეა, დასაქმდით რაიმე საინტერესოთი. რატომ არ უდევბით რუსთაველის თუატრში. და, ის ცუდია, მავრამ სცენა და ფარდა ხომ აქვს. დანარჩენს კი მათურთხეთ. იფიქრეთ ამაზე. იქ ხომ ქალები საერთოდ არ ჰყავთ. დაივიწყეთ იმ თეატრის წარსული, რომელიც ჩემს თეატრს უკავშირდება...“.

თავისუფლებისმოყვარე მხატვარს სულს უხუთავდა ძალდატანების ყოველგვარი გამოვლინება, ვისგანაც არ უნდა ყოფილიყო ეს შეზღუდვა. მაგ., ერთ-ერთ წერილში აშკარად გაღიზიანებულია რუსთაველის თეატრის ადმინისტრაციის მოთხოვნაზე, რომ მუდმივად მასთან ითანამშრომლოს. დისადმი გაგზავნილ ბარათში ვკითხულობთ: „...საოცრად ვიღოანძლები რუსთაველის თეატრის გამო – არ მეშვებან. უნდათ, რომ მუდმივად მათთან ვიმუშაო. არ ვიცი, როვორ დამთავრდება ჩემი მიმოწერა, უკვე თავი მომაბეჭრეს“. საინტერესოა, რომ რუსთაველის თეატრისადმი თავის დამოკიდებულებას პეტრე ოცხელი არ უწევს მედეა ქორელს და მხოლოდ თავის განდობილ, ერთგულ უფროს დას, ნინოს ატყობინებს ახალი შეთავაზების შესახებ. დის მისამართით გაგზავნილ წერილებში განსაკუთრებულად გამოვლინდა მათი სიახლოეს, ურთიერთგაგება და დიდი სიყვარული. პეტრე ოცხელისთვის ნინო ყველაზე ახლობელი ადამიანია, რომელზეც მუდმა წუქს და ზრუნავს, აინტერესებს საკუთარი დედმამიშვილის პირადი ცხოვრების ყველა დეტალი: „...ნინა, როვორ ძირის შენი საქმეები კონსერვატორიაში? როდის ფიქრობ საქმეების დამთავრებას? გათხოვებას ხომ არ აპირებ?“ ან, „...ტუზი მესი ზმრა – კრძილი, ღია ფერის თმით, ამბობენ ძალიან

¹ გულისხმობს მედეა ქორელის ახალშეტნილ შვილს – თამაზ ჩხარტიშვილს.

² ტუზი – დავით მაჭავარიანი, ქორეოგრაფი.

ცუდი სიზმარიაო. ნინჯა, კელი წერილს დაწვრილებითი ცნობებით¹. ტექსტებში ამოვიკითხავთ ნოსტალგიურ მოტივებსაც. მაგალითად, თბილისში ჩამოსვლასთან დაკავშირებით პეტრეს დისთვის მიუწერია: „...მე ჩამოსვლას შევძლებ, რაც არ უნდა ტრავიკულად უდერდეს, მხოლოდ შეს ზამთრისთვის პირველსა და მეორე სეზონებს მოირის შეაღლებში“. მედეა ქორელს კი ბათუმში ყოფნით ბედიერი დღეების მონატრების შედეგად გამოწვეულ განცდებს უზიარებს. „...მშერს, ბათუმში რომ ხართ. მიყვარს ეს მომხიბლული მხარე! მორნა, რომ ეს ერთგური ქალაქია, სადაც ასე თავისუფლად ვსუნთქვდა და სადაც ცხოვრება მსურდა. თუ ტფილისში ვიქები, აუცილებლად ჩამოვალ ბათუმში რაძეებიმე დღით მაიც“². როგორც ჩანს, ეს სურვილი მხატვარს, მისი სიცოცხლის ბოლომდე, თან სდევდა.

ოცხელი გატაცებული და კმაყოფილია მოსკოვის სხვადასხვა თეატრში დაბაბული გრაფიკით: „...მართლია, სტანისლავსკიძე გამომიუწევს“, — წერს იგი მედეას, — „მავრამ მიუწერავად ამისა, ყველაფერი ეს ძალიან საინტერესოა. მთავრია, ვიყოლიო იგი ჩემს რეპერტუარში...“. ან — „...მოული ზაფხულის განბავლობაში არც ერთი მუქა ფერი. მოული ზაფხულისთვის მეყო იუმორის გრძნობა და ამას უნდა ვუძალოდე იმას, რომ შესაძლოა ცხოვრებაში პირველად მე სიხარული შევივრდენი ჩემი მუშაობისაგან (რასაკვირველია პროცესში). შენ ხომ ვების, რომ რომელიმე ერთ გრძნობას შეუძლოა ძალიან ბეჭრი გამოისყიდოს. და ასეთი სიხარული ძალიან ცოტაა“, — ვკითხულობთ ნინოსადმი მიწერილ ტექსტში. და ვგრძნობთ, რომ მოუხედავად წერილის, ერთი შეხედვით, ოპტიმისტური ხასიათისა, სტრიქონებს შორის როგორ თანდათან იკვეთება ძალავლის ვაზისტერციალური შიში, რაც, იმ დროს ქვეყანაში შექმნილი მიმდინარე რეპრესიების ფონზე (1936-1937 წლებში ადამიანთა დააპატიმრებამ, დახვრეტამ, გადასახლებამ კულმინაციას მიაღწია) სავსებით ბუნებრივია. საქართველოში დარჩებილი ოჯახის წევრების მიმართ დარღზე მეტყველებს ასევე ნინოსთან მიწერილი ტექსტიც: „...სიცორად კლეუპა, რადვან აქაძე არანაირი ცნობა არა მაქვს შენვან“³. წერილის ბოლოს, კვლავ — „კლეუპა, პუტია“. ეს უკვე ხელოვანის მხრიდან გამოხატული შიშია, რომელიც განსაკუთრებულად მძაფრდება მედეა ქორელთან გაგზავნილ

¹ მოსკოვის საოპერო-დრამატული თეატრის რეჟისორი — კონსტანტინე სტანისლავსკი

წერილში: „...უნდა ვთქვა, რომ საოცრად დაკიღალუ, არა იძღენად
მუშაობისაგან, რამდენადაც ზოგადად. მავრამ ამისაგან თავს ვერ
დაიძორებ, რაძენაც არ უნდა დაისკენო. ვულახდილად რომ ვთქვა,
მეშინა კიდეც დასკენების. უზომოდ ვტერდები და ვფარარავდები
ბუკვალურად ყოველ საათში...“.

ნათელია, რომ თავისუფლების მოყვარე წელოვანს სულ უფრო
მეტად ეზღუდება შემოქდებითი სივრცე, რაც ისეთი მკვეთრად
გამოხატული ინდივიდუალისტი მხატვრისთვის, როგორიც პეტრე
ოცხელი იყო, სრულიად მოუღებელი გახლდათ. წერილებში უკვე
მძაფრდება არსებული სასტიკი რეჟიმის მიმართ შინაგანი პროტესტის
გამოხატულება. საკუთარ დას: „...რაც შეეხება ჩემს ფორმაციაზე,
მე მას არ კურიროვ და არც არასდროს ვატყვი მასზე უარს (ჩვენს
შორის დარჩეხ). არ ვიტყვი უარს იმაზე, რაც დევს ჩემში, რაც
ხაზს უსკამს ჩემს ძეობას და რაც მცირედით მაინც ვანჭასხვავებს
სხვებისაგან, რაც ჩემთვისას დამახასიათებელი. სახაცილო იქმნებოდა
ამის უარყოფა“. ამ ტექსტებში ვერსად ამოიკითხავთ მხატვრის
განსჯას, ან გამოხატულ პოზიციას არსებული პოლიტიკის მიმართ.
და, ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ამ ფაქტობრივი ნიუანსით შეიძლება
კიდეც აიხსნას ოცხელის მიერ ძალაუფლებასთან კონფრონტაციის
საშიშროების სრული გააზრება. გარდა ამისა, მხატვარი იძღენად
დაკავებული გახლდათ ყოველდღიური საქმიანობით, რომ ახლობლები
პეტრეს სრულიად აპოლიტიკურ ადამიანად მიიჩნევდნენ.¹ „ახლახან
დაკბრუნდი დამის სამოწაფაუ სამუშაოებიდან. ვწერ ლოვინში, ვერც
ხელუბსა და ვერც ვეხებს ვერარ ვვრძონ“, – წერს ხელოვანი
ერთ-ერთ ბარათში ნინოს.

პეტრე ოცხელის მოსკოვური პერიოდის (და არა მხოლოდ)
გაცნობისას, პირველი გრძნობა, რომელიც ამა თუ იმ წერილის
კითხვისას გიყვრობთ, ესაა გაოცება – მხატვრის უდიდესი
შრომისუნარიანობისა და შემოქმედებითი ნაყოფიერების გამო.
„...ფრთხო დაკავებული კარ, სრულიად არ მაქს დრო. თუკი
სადმე რამე მაკეთუბის აღესძე, ყველაუფერმა ერთად წამოყო თავი
და ამიტომ ახლა ძალიან მიჰირს – ბახმაჩები (სტანისლავსკის

¹ კინაძე ვ., წამეული რაინდები. გამომცემლობა „ქართული თეატრი“, თბილისი,
1992. გვ. 71, 105-106.

თუატრი)¹, ფუქნტე (ძვირე)², მებაღის ძაღლი (ბებესთან)³, ნაჭის ხე ბაჟშებისათვის (ხალხური შემოქმედების თუატრი), კერავობა და სიყვარული (ზემეტჩინა)⁴ – ხედავ, რაძღებია. იმის დროც კი არა ძაჭვს, რომ მამას წერილი მოვწერო⁵ – დაიწუწუნა ერთხელ მან დისადმი მიწერილ ტექსტში. თუმცა, ახლობლებისადმი გაგზავნილ ტექსტებში შეგიძლიათ ამოიკითხოთ მხატვრის მიერ მორიდებული თვითკმაყოფილების ნოტებიც, რომლებიც აქა-იქ, სტრიქონებს შორის გამოსჭვივის. „ნანა, შენ გაინტერესებს „გერავობა“: მაშ ასე: ძალიან კარგი სპუქტაკლია, ტემპერამეტრიანი, გაჯერებული და, ამასთან, დახვეწილი. ძარითადად, კარგი გაფორმება და კოსტიუმებია. აბა რა უნდა მოვწერო ამის შესახებ. ყველაფერი, რაც ჩემს სამუშაოს შეეხება, ენთ ვერ აღწერ. შევიძლია ამაში უვაც კი არ შევეპაროს. თუ მე საკუთრ თავზე კამბობ, რომ ეს კარგა, მაშ, ეს ნამდვილად კარგა“... ჩანს, ოცხელი მოხიბლულია თეატრალურ სამყაროში მისი, როგორც მხატვრის აღიარებით, მოსწონს სცენაზე ბისზე გამოძახება და მისი მისამართით მაყურებელთა მქუხარე ტაშის მოსმენაც.თქვენ გაინტერესებთ, რას ვაკეთებ. აი რას: ძვირე თუატრში ვაკავორმე სპუქტაკლი „დიდება“⁵ იყო არნახული წარმატება, სცენაზე რამდენიმე გამომძახეს (არ ეტრამახობ, უბრალოდ, როგორც მუვობარს გულახდილად გწერ), შეძღვ, ძვირე თუატრის ფილიალში წარმატებით ვაკავორმე როი სპუქტაკლი. კიდევ ერთი სპუქტაკლი ძორილობის რესპუბლიკაში..., [...] და კიდევ ბებე თუმანოვის დრამისა და კომედიის თუატრში, მაგრამ არა მისი დადგმით. გამოვიდა სრულიად ძომხიბლული, მხიარული, საოპერო სპუქტაკლი კოლდონის „ურიოთული შემთხვევა“: ამჟამად კმუშაობ სტანისლავსკის საოპერო თუატრის დადგმაზე „რივოლიუტოზე“. (ამ სამუშაოზე ძოხუცმა⁷ მოვიწვია რაძღნიმე ახალგაზრდა

¹ ლევ სტეპანოვის ოპერა „დარვაზის ხეობა“, სტანისლავსკის საოპერო-დრამატული თეატრი.

² ლოპე დე ვიგა, „ცხვრის წყარო“ (ფუქნტე ოვეხუნა), სტანისლავსკის საოპერო-დრამატული თეატრი.

³ ლოპე დე ვიგა, „ძაღლი თივაზე“, სტანისლავსკის საოპერო-დრამატული თეატრი.

⁴ ფრიდრიხ შილერი, „ვერავობა და სიყვარული“, მცირე თუატრის ფილიალი.

⁵ ფერორ გუსევის პიესა „დიდება“, მცირე თუატრის ფილიალი.

⁶ ოსებ თუმანიშვილი – მსახიობი, რეჟისორი, 1934-1936 წწ. მოსკოვის ახალი თუატრის რეჟისორი, 1936 წ., ვლ. ნიმიროვჩ-დანჩენკოს მუსიკალური თუატრის რეჟისორი.

⁷ მოხუცმი იგულისხმება – მოსკოვის საოპერო-დრამატული თეატრის რეჟისორი კონსტანტინე სტანისლავსკი.

მხატვარი, შეძლევ ამოარჩევს). ოღონდ, გთხოვ, ნუ გამახმაურებ“. – ვკითხულობთ მედეა ქორელისადმი გამოგზავნილ წერილში.

დაბოლოს, ცონბილია, რომ ცხოვრების უკანასკნელ, საბედისწერო წელს, პეტრე ოცხელი ჯუზებე ვერდის „რიგოლეტოს“ დადგმისთვის გამოცხადებულ კონკურსში მართლაც რომ გაიმარჯვებს. გაიმარჯვებს კონკურსზე წარდგენილი ერთადერთი დეკორაციის ესკიზით. ოუმცა, მისი განხორციელება მხატვარს, სამწუხაროდ, აღარ დასცალდება. როგორც უკვე აღვნიშნე, 30 წლის ასაკში მას დააპატიმრებენ და დახვრეტას მიუსვიან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მარჯანიშვილი კ., შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, კრებული ტ. 1, დიმიტრი ჯანელიძის შენიშვნები, გვ. 422, ხელოვნება, თბილისი, 1972;
- მაცხადიძე მერი, „პეტრე ოცხელის ბიოგრაფიის უცნობი დეტალები (საარქივო, მემკვიდრეობის სამუშაოების საფუძველზე), სამეცნიერო ჟურნალი, „არქვთმცოდნეობა, წყაროთმცოდნეობა, სიძველეთმცოდნეობა ა-ტერნდციები და თანამედროვე გამოწვევები“, თბილისი, 2017;
- ოცხელი პეტრე, წერილები, არჩილ ჩხარტიშვილის არქივი, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახ. მუზეუმი. ხელნაწერთა ფონდი. სეა, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება. 1934 წლის შრომითი კონფლიქტები და სასამართლო საქმეები, განცხადებები, საქმე 1518;
- „Петре Оцхели“, каталог, автор концепции и текста Коте Джандиери, Москва, 2012;
- Сарабьянов Д.В. К определению стиля модерн. Советское искусствоведение. 1978. Вып 2., М., 1979;
- Турчин В.С. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн. Вестник Московского университета. Серия истории, №6. 1977.

ანა მელიქიძე,

ტელერეჟისურის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ალექსანდრე ვახტანგოვი

თაცამადოვა საბავშვო ტელესიმუნიცის ტელეცენტრი ისტორიული ექსპონატის ზრდაში

ტელევიზია დაბადების ათვლის წერტილიდანვე ფეხდაფეხ მიპყვება ეპოქალურ გამოწვევებს, თაობათა ცვალის, მათ გემოვნებას და ინტერესებს. ეს პროცესი ტექნიკური განვითარების იმ უწყვეტ წრეს გულისხმობს, რომელიც ყველაზე მეტად მასობრივი კომუნიკაციის ფორმებზე, განსაკუთრებით კი, ტელევიზიის სხვადასხვა დარგობრივ მიმართულებაზე აისახება.

ტექნიკურმა პროგრესმა თვისებრივად შეცვალა ტელეკომუნიკაციის, როგორც ცალკეული დარგის, მიმართ არსებული მიღებობა. თანდათან გამოიკვეთა გამოსახვის იმ საშუალებებისადმი ინტერესი, რომლებმაც მხარი აუბეს ტექნოლოგიურ მიღწევებს და ჩამოყალიბებს გადმოცემის ახალი ნოვატორული ფორმები. ძალიან მაღლე ტელევიზია გახდა ერთ-ერთი გავლენიანი ინდუსტრია მსოფლიოს მასშტაბით. სატელევიზიო მაუწყებლობა კი მასაზე ძლიერი მოქმედების იმ მექანიზმად ჩამოყალიბდა, რომელმაც შეძლო და გააერთიანა ყველა ასაკობრივი კატეგორია. საზოგადოება მიეჯაჭვა ტელეეკრანს, რომელიც, თავის მხრივ, თავიდანვე მომართული იყო სატელევიზიო სენტროს სხვადასახვა მიმართულების – სამაუწყებლო ბალების ეტაპობრივ განვითარებაზე. განვითარების ეტაპები არ შეხებია საბავშვო ტელეპროგრამებს და შემდგომ უკვე საბავშვო მაუწყებელს, რადგან ეს უკანასკნელი ტელევიზიის თვითონაბადი და ამასთან, ერთ-ერთი ყველაზე მომგებიანი მიმართულება აღმოჩნდა. მათი ჩამოყალიბება და განვითარება ერთმანეთის კვალდაკვალ მოხდა.

საბავშვო მაუწყებლობა, როგორც ასეთი, საბავშვო სატელევიზიო პროგრამებთან ერთად, სწორედ ტელევიზიის ასაკისაა. პირველი პერიოდი კი განსაკუთრებით საგულისხმოა.

1946-1947 წლებში, ამერიკასა და ბრიტანეთის სამაუწყებლო სივრცეში ერთმანეთის მიყოლებით ჩნდება საბავშვო პროგრამები, რომელთაც უკვე ჰქონდათ მრავალწლიანი რადიოპრაქტიკა.

მაგალითისთვის: ერთ-ერთი პირველი საბავშვო გადაცემა,

რომელიც ტელევიზიის ისტორიაშია შესული, გახლავთ „ბი ბი სის ბავშვთა საათი“ (The BBC'S Children's Hour). მის წინამორბედად ასახელებენ იმავე სახელწოდების რადიოგადაცემას, რომელიც ბრიტანეთში 1922 წლიდან გადიოდა. აქვე, აღსანიშნავია ფაქტი, რომ პირველად ბავშვთა რადიო 1924 წელს, სწორედ ბრიტანეთში შეიქმნა და ის მომართული იყო სკოლის ახალი ამბებისა და შემეცნებით-გასართობი პროგრამების გადაცემაზე („ბი ბი სის სკოლის რადიო“ BBC School radio).

1947-1957 წლებში ჩნდება პირველი ამერიკული საბავშვო გადაცემა სახელწოდებით – „ჟუკლა, ფრანი და ოლი“ (Kukla, Fran and Ollie). ამ სატელევიზიო საბავშვო წაროდგენას, რომელშიც თოვანიები მონაწილეობდნენ, იმ დროისთვის არნახული პოპულარობა ჰქონდა. ეს იყო პირველი დადგმა, წარმოდგენის სერიათა ციკლი, რომლის სახელწოდებაც მომავალში არა ერთი სათამაშოს შექნისა თუ საბავშვო გადაცემის ინსპირაციის წყარო გამსდარა.

იმავე პერიოდში ამერიკულ სატელევიზიო არხებთან – „ენ ბი სი“ და „ეი ბი სი“ აქტიურ თანამშრომლობას იწყებს „უოლტ დისნის“ უმსხვილესი საბავშვო კორპორაცია, მომავალში გიგანტი მწარმოებელი; პირველად სატელევიზიო არხებზე ჩნდება მიზნობრივ ჯგუფებზე გათვლილი საბავშვო რეკლამები; ამავე დროს, ცალკე მიმართულებად ყალიბდება ცნობილი კომიქსების კულტურა, რომელიც ამერიკულ ტელევიზიაში თავის პოპულარობის პიკს აღწევს და დღესაც საკმაოდ აქტუალურია.

მაგალითად, საოჯახო, საბავშვო კომიქსებზე აწყობილი „ბეჭმენის“ სერიათა ციკლი, პირველად 1966 წლიდან, არზე „ენ ბი სი“ გამოჩნდა. ამან ერთგვარ ამერიკულ ტრადიციად ჩამოაყალიბა ეწ. საოჯახო საღამოები, როდესაც დიდი თუ პატარა, საყვარელი კომიქსის გმირების გაცოცხლებას ტელევიზრანზე დღემდე ელოდება.

ხაზგასასმელია ის ფაქტიც, რომ დღესდღეობით, ტელესამაუწყებლო ბადები ჩვენ არა მხოლოდ – საბავშვო თემატურ გადაცემითა ციკლი ან სერიები გვაქვს, არამედ ის ცალკული საერთაშორისო საბავშვო არხებიც მოგვეპოვება, რომლებიც 1970-იანი წლების მიწურულს დაარსდა. მათ შორისაა, მაგალითად, ისეთი ტელესამაუწყებლო გიგანტები, როგორებიცაა „ფოქს ქიდსი“ (Fox kids), „ნიკელოდეონი“ (Nikelodeon), „დისქვერი ფემილი“ (Discovery Famil), „ეიჩ ბიო ფემილი“ (HBO Family) „ეი ბი სი

კიდს“ (ABC Kids). ამ ტელეარხების პროდუქციით უკვე წლებია მარაგდება როგორც სახელმწიფო – საზოგადოებრივი მაუწყებელი, ისე საქართველოში მოქმედი სხვა კომერციული ტელევიზიებიც.

საბავშვო სატელევიზიო გადაცემათა განხილვისას, დარგის სპეციალისტები, უპირველესად, აქცენტს მაინც, ზოგადად გადაცემის აგების სტრუქტურასა თუ ტექნიკური მხარის ანალიზზე აკეთებნ. ფაქტი იმით აიხსნება, რომ სატელევიზიო სტანდარტები და მისი ფორმატი, ნებისმიერი თემატიკის მიუხედავად, თავიდანვე გარკვეულ სამოქმედო სქემას კარნახობს ტელერეალისტიკას.

ურანგი ჟურნალისტი და ტელევიზიის პროდიუსერი ქ. ტევეგო წერს, რომ: „ტელევიზიის ისტორიაში იყო პერიოდი, როდესაც ტელემაუწყებლობა გამოყენებოდა როგორც მხოლოდ რეპროდუქტირების, ანუ მხოლოდ არსებული მოვლენების, გადმოცემის საშუალება. მაგრამ, როგორც კი ტელევიზიამ საკუთარი გადაცემების შექმნა დაიწყო, ამ პროდუქციად, ობიექტური მიზეზების გამო, პირდაპირი გადაცემები იქცნენ“¹!

საყურადღებოა ასევე ის ძირითადი მახასიათებლებიც, რომლებითაც იგება სატელევიზიო გადაცემა. ერთ-ერთია სტრუქტურული მხარის მოწესრიგება, რასაც წინ უსწრებს სასცენარო გეგმისა და ძირითადი ფაბულის მოსამზადებელი სამუშაოები. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საფრთხილო და სპეციფიკურ მიღვომებს მოითხოვს საბავშვო მაუწყებლების მისაღები ბადის შექმნის პროცესი.

საბავშვო გადაცემები მეტად მნიშვნელოვან კვლევით საფეხურებს გადიან, სანამ სამიზნო აუდიტორიამდე მივღენ. არსებობს არა ერთი მსხვილი ტელეკომპანიის მიერ შემუშავებული საერთაშორისო სტანდარტები, რომელთაც თითქმის ყველა საერთაშორისო ტელემაუწყებლობა ითვალისწინებს. სამწუხაროდ, გაურკვეველია, თუ სად და როდის იყო მათი შექუმავების პირველი მცდელობა, მაგრამ ნებისმიერი საერთაშორისო არხის ვებპლატფორმის (მაგალითად, BBC – „ბრიტანეთის სამაუწყებლო კორპორაცია“, Fox Children’s Network – „ფოქსის საბავშვო მაუწყებლობა“) ძიებისას, ამ მოდელს პირველივე გვერდებზე შეხვდებით.

ძირითადი მოთხოვნები გადაცემის შექმნისთვის საჭირო სტანდარტულ პროცედურებს ეხება:

¹ Тевено Ж., Защищая живую телевизию, Сборник „40 размышлений о телевизии”, Искусство, 1978.

1. თემატიკისა და შინაარსის ტესტირება, რომელიც შესაბამის ასაკობრივ ჯგუფზეა გათვლილი. 2. ფოკუს ჯგუფის აქტიური ჩართულობა გადაცემის საპილოტე ვერსიაზე მუშაობისას (ფოკუს ჯგუფებში, დარგის ს საეციალისტებთან ერთად, მიწვეული არიან ბავშვთა ფსიქოლოგებიც). 3. მოსალოდნელი შედეგების ანალიზი და, საბოლოოდ, 4. თანხმობა, რომ გადაცემა სტრუქტურულად გამართულია და უფლება აქვს მოაწესრიგოს ტექნიკური მხარე, რათა გახდეს სატელევიზიო წარმოების პროდუქტი.

შეგვისი პრაქტიკა მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ამა თუ იმ არხის სატელევიზიო გადაცემათა ხარისხს. წლების განმავლობაში დამკვიდრებული მოდელი კი საშუალებას აძლევს გადაცემას, მოიპოვოს საერთაშორისო პროდუქციად გახდომის უფლება და შესაბამისად, სხვა ქვეყნების ტელესივრცებიც იმოგზაუროს.

საბავშვო გადაცემებზე ან საბავშვო მაუწყებლებზე საუბრისას, გვერდს ვერ აუგვლით ასევე ზოგადად სატელევიზიო სტანდარტების გათვალისწინების საკითხს. მაგალითად, გადაცემის, როგორც ცალკეული მექანიზმის, აგების პროცესი – სცენარიდან დაწყებული სამონტაჟო მანიპულაციებით დამთავრებული. პრობლემა, პირველ რიგში, გულისხმობს გზას, რომელსაც სტანდარტულად გადის ნებისმიერი გადაცემა.

ჯერ კიდევ დიდი ხნის წინ დაიწერა, რომ – „სატელევიზიო სტუდია-პავილიონი, კამერები, მიკროფონი, განათების საშუალებანი – ყველაფერი ემსახურება იმას, რათა ტელეეკრანზე გამოჩნდეს გამოსახულება. ობიექტზე ან ადამიანზე მიმართული კამერის ობიექტივი აღიქვამს გამოსახულებას, რომელიც მასზე სინათლის დასხივების შედეგად მიღება და ელექტროიმპულსებად გარდაიქმნება, გადამცემის მეშვეობით გაივლის ეთერს, კვლავ ტელევიზორის (მიმღების) საშუალებით გამოსახულებად გარდაიქმნება და საბოლოოდ აისახება ტელეეკრანზე. პარალელურად, მიკროფონის საშუალებით ხდება ხმის ჩაწერა, რომელიც ასეთივე ფიზიკურ პროცესებს გადის: გადამცემი – რადიოსიგნალები ეთერში – მიმღები. სატელევიზიო გადაცემისას სტუდიაში მუშაობს რამდენიმე ტელეპამერა, რომლებიც იმართებიან სააპარატოდან. სატელევიზიო გადაცემის რეჟისორის ბრძანების შესაბამისად, ირთვება კამერა, რომელიც, სცენარის მიხედვით, იმ გამოსახულებაზეა მიმართული, რომლის გამოჩენაც ეკრანზეა საჭირო. ამ კამერების გარდა, ერთდროულად მუშაობს ჩანაწერი

სიუჟეტების კადრირება, რომლის მეშვეობით ხდება იმ კადრების დემონსტრირება, რომლებიც ამ გადაცემისთვისაა მომზადებული ან გადაღებული და დამონტაჟებული რეჟისორის ან ჟურნალისტის მიერ. ცხადია, თანამედროვე ტელე და ვიდეოტექნიკის მეშვეობით ეს პროცესი დაჩქარებულია, თუმცა პრინციპული სხვაობა შედარებით ძველი ჩაწერის პროცესთან, ამ პროცედურაში არაა¹.

წინასწარ შემუშავებული სტანდარტების ეს თანამიმდევრობა დღემდეა დაცული თანამედროვე ტელესივრცეშიც კი და განსაკუთრებით ეხება გადაცემებს, რომლებიც პავილიონებსა და სტუდიებში იწერება. მართალია, ტექნიკური საშუალებების გაუმჯობესებამ, პროცესი რაღაც დოზით გაამარტივა, თუმცა ჩაწერის თანამიმდევრული სისტემა დღემდე არ შეცვლილა. დაზენა მხოლოდ აპარატურული მექანიზმები – ქედების სწრაფი განხორციელების შესაძლებლობები, რამაც მნიშვნელოვნად დაზოგა დროის ფაქტორი. სატელევიზიო სივრცისთვის კი თანამედროვე ტექნოლოგიური მიღწევები, ყველაზე მეტად, მაინც დროის დაზოგვისა და ადამიანური შრომის შემცირების ხარჯზე ვლინდება.

ტექნოლოგიური სიახლეები მუდმივ თანხვედრაშია საკვლევი თემის აქტუალურობასთან და საინტერესო პარალელებს ავლებს ჩვენი ლოკალური სატელევიზიო მაუწყებლობის ფორმირებაზე. საინტერესოა, რა სპეციფიკის საბავშვო გადაცემები გვხვდება ქართულ ტელესივრცეში და რამდენად თანხვედრაშია ისინი თანამედროვე საერთაშორისო მიღებით.

საზოგადოებრვი მაუწყებელი 2016 წლის შემოდგომის სეზონს განახლებული პლატფორმით შეხვდა, სადაც საბავშვო გადაცემები ახალი სახით ვიზილეთ და საინტერესო პროექტებიც დაიძრა (ეს პროექტები დღემდეა საზოგადოებრივი მაუწყებლის ბადები). შემეცნებით-საგანმანათლებლო თემატიკის წინ წამოწევა ერთმნიშვნელოვნად მისაღებია. მაყურებლის განსაკუთრებული ინტერესი თავიდან ორმა გადაცემამ დაიმსახურა, ესენია: „ხარ თუ არა მეექვსე კლასელზე ჭკვიანი“ და „წიგნების თარო“. ორივე გადაცემა, ჯამურად, 11-დან 16-წლამდე ბავშვებსა და მოზარდებს აერთიანებს.

¹ Ковалевич Ежи. Третий элемент, Сборник „40 размышлений о телевизии“, Искусство, 1978, стр.158

გადაცემა „ხარ თუ არა მექქსე კლასელზე ჰყვიანი“ ე.წ. გეიმ შოუა (რომელიც ამერიკული კომპანიის Metro Goldwyn Mayer პროექტია. პროექტი დღემდე, მსოფლიოს 55 ქვეყანაში განხორციელდა და ყველგან დიდი პოპულარობა მოიპოვა), რომელშიც ყველაფერი სკოლასთან, სწავლასა და სკოლის პერიოდთან ასოცირდება. სტუდიაც საკლასო ოთახის პრინციპით არის მოწყობილი და თამაშიც სწორედ ერთი გაკვეთილის მოდელით მიმდინარეობს. სტუმარი ცდილობს გამოიცნოს კითხვები, რაშიც მექქსე კლასელები ეხმარებიან. თამაშით მოპოვებული თანხა გათვალისწინებულია საქველმოქმედო და საგანმანათლებლო მიზნებისთვის.

მეორე გადაცემა „წიგნების თარო“ – ქართული პროექტია და ანალოგი არ აქვს. გადაცემაში სასკოლო-საგანმანათლებლო პროცესებზე დადებითი ეფექტი მოახდინა და მასში მონაწილეობა მთელი საქართველოს მასშტაბით, ერთ-ერთ აზარტულ და საინტერესო მარათონად იქცა. „წიგნების თარო“ დღეს ყველაზე რეიტინგული ახალგაზრდული ლიტერატურული შოუა, რომელმაც სხვადასხვა გემოვნების მაყურებელი მეტად დროულ შემცნებით შეჯიბრში ჩართო.

2018 წლიდან, ქართულ სატელევიზიო სივრცეში ორიგინალური მუსიკალური პროექტი „რანინა“ გამოჩნდა, რომელიც გათვლილია 8-დან 14-წლამდე ასაკის მომღერალ მოზარდებზე და უკვე მეორე სეზონია, ერთ-ერთ პოპულარულ მუსიკალურ მარათონად იქცა.

შედარებით დაბალ ასაკობრივ ჯგუფებს რაც შეეხება, საზოგადოებრივი მაუწყებელი მასზე შაბათ-კვირას ზრუნავს, როცა, დილის საათებში, ქართულად გახმოვანებულ უცხოურ მულტიპლიკაციურ ფილმებს წარმოადგენს.

საერთაშორისო პრაქტიკის მაგალითზე, აუცილებელიც კია ჩატარდეს კვლევა, თუ რა სახის გადაცემის უნდა გაკეთდეს და რა ადგილის უნდა იკავებდეს ზოგადად საბავშვო თემატიკა ქართულ ტელესიმურცეში. დღეს მდგომარეობა არც თუ დამაკმაყოფილებელია. იმის მიუხედავად, რომ ქართულ ტელესივრცეში საბავშვო ტელეარხები „ენკი-ბენკი“ და „ბასტი-ბუბუ“ მოქმედებენ, აქ მხოლოდ გასართობ პროგრამებს, კლიპებსა და ანიმაციებს ვაწყდებით. ორივე არხის მიმართულება აშკარად კომერციულია, სადაც აქტიურად ტრიალებს საბავშვო სიმღერები და მდარე ხარისხის კომერციული ქართულენოვანი კლიპები.

ქართული საბავშვო მაუწყებლის მიმდინარე ტენდენციებზე საუბრისას, მუდმივად იბადება კითხვები – რა ფორმატის პროგრამების არსებობის საჭიროებაა ტელესივრცეში სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისა თუ სკოლის მოსწავლეებისთვის? რა დრო უნდა დაეთმოს საბავშვო პროგრამებს სატელევიზიო ბადეში? ეს კითხვები აქტუალურია როგორც ქართული, ასევე უცხოური საბავშვო მაუწყებლობისთვის.

დღეს ჩვენ თანამედროვე სამყაროსთვის დამახასიათებელ აქტარებულ რიტმზე ვსაუბრობთ და ტელემაუწყებლებთან დაკავშირებული პრობლემატიკაც, ძირითადად, დროის დაზოგვის სხვადასხვა მექანიზმისა და თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიების ურთიერთმიმართების საკითხებს ეხება. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ როგორც საკუთარი, ისე სხვა ქვეყნების ტელესივრცეში არსებული საბავშვო ტელეპროგრამების მაგალითები. ეს შედარება საშუალებას მოგვცემს, უკეთ დავინახოთ და გავანალიზოთ თანამედროვე რეალობის საერთო სურათი.

მაგალითისთვის, გავავლოთ პარალელი ზემოხსნებულ ქართულ და უცხოურ სატელევიზიო პროგრამებს შორის. დავიწყოთ ამერიკის შეერთებული შტატებიდან, რომელსაც, რაოდენობის მხრივ, საბავშვო არხების ყველაზე დიდი და მრავალფეროვანი არჩევანი აქვს. მათ შორის, ერთ-ერთი საინტერესო და რეიტინგული არხია „ქიდს ენდ თინს თი-ვი“, რომელიც 24-საათიანი მაუწყებლობით მუშაობს და საათობრივი დატვირთვის სქემაზეა აწყობილი. ეს მოდელი ძირულად გამოარჩევს მას სხვა ამერიკული საბავშვო არხებისგან.

„ქიდს ენდ თინს თი-ვი“ ყველა ასაკის ბავშვისთვის ამზადებს პროგრამებს, იქნება ეს სამეცნიერო, შემეცნებითი თუ სოციალურ თემატიკაზე აგებული ანიმაციური და თოვე შოუები. არხზე მიღის ჯანსაღი ცხოვრების წესის აქტორი პოპულარიზაცია. გვევდება როგორც სხვადასხვა მამოტივირებელი პროგრამა ჭარბწონიანი მოზარდებისთვის, ისე სხვაციალიზებული გადაცემები განსაკუთრებული საჭიროების ბავშვებისთვის.

ბრიტანეთში ყველაზე პოპულარული საბავშვო არხია „ბი ბი სი ქიდს“, რომელიც, ამერიკის მსგავსად, ყოველდღიურად, უწყვეტ 24-საათიან რეჟიმში მაუწყებლობს. აქაც, რასაკვირველია, ყველაფერი ბავშვებისთვისა გამიზნული და გათვლილია სხვადასხვა ასაკობრივ ჯგუფზე. ზემოხსნებული ფოკუს ჯგუფების ჩართულობის სქემა,

რაც მსოფლიოს მასშტაბით აყალიბებს საერთაშორისო სტანდარტებს, სწორედ აქედან იღებს სათავეს.

უპე აღვნიშნეთ, რომ სანამ რომელიმე საბავშვო გადაცემა სატელევიზიო სინათლეს იხილავს, ამ ჯგუფების აქტიური მუშაობით, მკაცრ, სტანდარტიზებულ პროცედურებს გადის. ამ მხრივ, ბრიტანული ტელემედის აკადემიური სარისხი სხვა არხებისგან გამორჩეულია. აქედან გამომდინარე, საბავშვო გადაცემათა ოქმატურ სელექციას, საჭიროებისა და აქტუალობის მხრივ, ყურადღება დიდი სიფრთხილით ეთმობა. არზე ყველაფერია, რაც ბავშვების ყურადღებასა და ინტერესს აკმაყოფილებს, მაგალითად, საბავშვო ახალი ამბები, შემეცნებით-გასართობი პროგრამები, დოკუმენტური და ანიმაციური ფილმები და სხვ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ დიდ ბრიტანეთში საბავშვო ტელეპროგრამების არჩევნი ნამდვილად დიდია: ქვეყანაში ოფიციალურად 30 საბავშვო არხი მოქმედებს.

საბავშვო არხები და სამაუწყებლო გადაცემები, ყოველივე ზემოთქმულის ფონზე, საქართველოში მეტად მწირი პოზიციებითაა წარმოდგენილი. რა თქმა უნდა, აქე, სადაც საკითხად შეიძლება წამოტივტივდეს ინტერნეტ რევოლუციის საკითხი, რადგან ინტერნეტ ვებპლატფორმებზე აქტიური წვდომა, მსოფლიო მასშტაბით, ბავშვებსაც აქვთ და, მოზარდების მსგავსად, ისინიც მარტივად პოულობენ გასართობ გვერდებს, თამაშებსა თუ გადაცემებს.

და აქე ისმის XXI საუკუნის ერთ-ერთი ცნობილი კითხვა – არსებობს თუ არა ტელევიზიის ინტერნეტით ჩანაცვლების ტოტალური საფრთხე? ეს კითხვა ბოლო ათწლეულების განმავლობაში ყველაზე აქტუალურია და თავისი არსით დილემის წინაშე გვაყენებს, რადგან თავიდანვე უპირისპირდება ნებისმიერი თემატიკის ტელეგადაცემისა თუ არხის არსებობის აუცილებლობის საკითხს. ამ მოცემულობას იმ აზრამდე მივყართ, რომ თანამედროვე ტექნოლოგიური გლობალიზაციის შედეგი მასობრივი კომუნიკაციის გზების „ახალ სიცოცხლეებში“ დევს; და რომ ეს მოცემულობა შეუქცევადი პროცესია, რადგან სახეცვლილებების მუდმივ რეზიმში მიმდინარეობს, რომელიც ყოველთვის ახლდება და, მაშინაც კი, როდესაც რაიმე საკითხზე დასკვნების გამოტანას ვცდილობთ, ადგილადაა შესაძლებელი მყისიერად და რადიკალურად შეიცვალოს გარემოება ტექნოლოგიურ სამყაროში.

ტელევიზია თვისებრივად ცოცხალი ორგანიზმია, რომელსაც განსაკუთრებული მიჯაჭვულობა ახასიათებს. ყველაზე ბანალური

აღქმითაც, მისი ყურება ერთგვარი ტრადიციაა, რომელიც ძირულად განსხვავდება ინტერნეტ სივრცის მოხმარებისგან. ტელევიზია მაყურებლისთვის ასცირდება მოლოდინთან და სიახლის მიღების წყურვილთან, რომელიც სავარძელში მოკალათებული კომფორტის ზღვარზე გადის.

„ტელევიზიაში გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი პრინციპი – აღქმის მთლიანი დრო. შესაძლოა, ასე თუ ისე, იგი სხვა ხელოვნებათა სისტემაშიც იკავებს გარკვეულ ადგილს, მაგრამ ტელევიზიაში განსაკუთრებით თვალსაჩინოა: არა მხოლოდ შესრულების თანადროულობა, არამედ თვით შინაარსის აღქმის რეალობასთან თანადროულობა. როგორი სინქრონულობითაც არ უნდა ხასიათდობოდეს კინოფილმი, სპექტაკლი თუ სხვა – ისინი უკვე წინასწარ განსაზღვრულები არიან და წარსულს მიეკუთვნებიან. ჩვენს საკუთარ ცხოვრებაში, საკუთარ დროში და ღირებულებებში შემოჭრილი ტელევიზია კი – ნაკლებად ზოგადი და დისტანციურია. ნაკლებადაა მიდრეკილი დასასრულისაკენ, უფრო პროცესუალურია, ვიდრე საბოლოოდ ფორმირებული“¹. ამ მიმართებით ტელევიზია დღევანდელ მსოფლიოშიც კი კომუნიკაციის ერთ-ერთი უძლიერესი მექანიზმია.

ტელევიზიის ზოგადი ფუნქცია იყო და არის საზოგადების დღოულად ინფორმირება. მის ინტერესებში აგრეთვე შედის ასევე საგნაზანათლებლო, შემცენებით-აღმზრდელობითი და გასათობი პროგრამების ფუნქციური მხარეები. შესაბამისად, ტელემაუწყებლობა მაყურებელს სთავაზობს მიმდინარე პროცესებზე პასუხების მოპოვების პირდაპირ თუ ირიბ გზებს. ხშირია შემთხვევები, როდესაც ინფორმაცია, რომელიც სხვადასხვა გადაცემისა თუ ახალი ამბების საშუალებით აუდიტორიამდე მიღის, არადამაჯერებელია. რთულად დასადგენია ასევე, რამდენად გადის ტელევიზიით გადაცემული ზოგიერთი ინფორმაცია ნამდვილი და უტყუარი წყაროს დადგენის გზებს.

უკვე არავინ უარყოფს იმ ფაქტსაც, რომ პოლიტიკურ და სოციალურ თემებს მკვეთრად ნეგატიური გავლენა აქვთ აუდიტორიაზე, რაც, ხშირად, მაყურებელში საერთო პროტესტის ფორმებსაც აყალიბებს.

¹ კალინდარიშვილი ლ., ეკრანული თხრობა თანამედროვე ქართულ ტელე-კინო ხელოვნებაში, საკანდიდატო დისერტაციის ავტორულევრატი, თბილისი, 2006 წ., გვ. 26.

რა თქმა უნდა, ამ სავალალო ტენდენციების ფონზე, ნეგატიური „მესიჯები“ გასართობ შოუ პროგრამებსა და საბავშვო გადაცემებსაც კი არ სცდება. ეს მაჩვენებლები, თითქმის ლოკალური ტელევიზიიბიდან დაწყებული, საერთაშორისო მაუწყებლობამდე გადაბმულ ჯაჭვებს ქმნიან.

დღეს, როდესაც თანამედროვე სამყარო ბავშვებს გასართობ ინდუსტრიას, უახლეს ტექნოლოგიურ მიღწევებს მუდმივ რეჟიმში სთავაზობს, პარალელურად, ახალგაზრდა თაობას აგრესის იშვიათი ფორმები უყალიბდება. ამ საკითხთან მიმართებაში ინტერნეტ რეალობაზე რომ აღარაფერი ვთავთ, მსგავს გადაცემებზე წვდომის შესაძლებლობა ბავშვებსა და მოზარდებს ტელეეკრანებიდანაც მარტივად აქვთ. ეს ყველაფერი კი ახალ ტექნოლოგიურ – ფერად გრაფიკულ ჩარჩოებში ექცევა და ადვილად შესამჩნევია, ერთი შეხედვით, უწყინარი აზარტული გადაცემა თუ საბრძოლო თემატიკაზე გადაღებული სხვადასხვა ფილმი როგორ ხვევს ბავშვებსა და მოზარდებს ნეგატიური გავლენის უზარმაზარ ლაბირინთში.

პრობლემას ვერც საერთაშორო სამეცნიერო ვებპლატფორმების აკტორები, პუბლიცისტები თუ მკვლევრები უვლიან გვერდს. ცალკე აბზაცი თუ თავი ეთმობა იმ საკითხების განხილვას, თუ რა სამაუწყებლო პროგრამებისა და გადაცემების არჩევანის წინაშე დგანან დღეს ბავშვები და რას სთავაზობენ მოზარდებს ტელეეკრანებიდან.

ამ კითხვას თავისებურად პასუხობენ ამერიკელი მკვლევრები და არა ერთი გამოცემის ავტორები, მათ შორის – ბარი გიუნტერი და ჯილ მაკლერი.

ისინი გამაურებულ წიგნში, სახელწოდებით – „ბავშვები და ტელევიზია“ – აღნიშნავენ, რომ: „ტელევიზია მაყურებელს ფანტასტიკურ სამყაროს სთავაზობს. ამით იმ რეალობას ანაცვლებს, რომლიდანაც ადამიანს გაქცევა სურს. იწება ეს ყოველდღიური პრობლემები თუ უბრალოდ დაბრკოლებები, რომლებსაც ადამიანი ყოველდღიურად აწყდება ცხოვრებაში. რეალობიდან ფანტაზიაში გაქცევის ფუნქცია კი ტელევიზიისთვის ყველაზე ხელსაყრელი მდგომარეობაა. მას ადვილად შეუძლია მართოს ბავშვები და მოზარდები, რაც მისი, როგორც გასართობი მიმართულების, ფუნქციონირებისთვის ერთ-ერთი ცენტრალური მექანიზმია. ტელევიზია გვაწვდის რესურსს – გადავიტანოთ ყოველდღიური რეალობა წარმოსახვის ალტერნატიულ სამყაროში. უფრო მეტიც, მაყურებელს შეუძლია ჯერ

წარმოსახვით გახდეს თავად იმ მოვლენების შემცვლელი, რომელსაც ამ წამს უყურებს, დაგეგმოს მათი განვითარების პერსპექტივები და შეძლება, უკვე რეალურად მოიყვანოს ისინი ქმედებაში, – მოახდინოს ცვლილებები, რომლებიც მას პრობლემების მოგვარებაში დაეხმარება. სატელევიზიო ფანტაზია აღიქმება, როგორც მასალა და ოცნება, რომელიც, შესაძლოა, რეალურად ასრულდეს კიდეც. ტელევიზია გვაწვდის დროებით იმედსა და შეგებას – ნაკლებად სასურველი ყოველდღიური რეალობიდან თავის დასაღწევად. იმ რეალობიდან, რომელსაც უმარავი ინდივიდი ებრძვის“¹.

ამდენად, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ბავშვებისა და მოზარდებისთვის განკუთხნილ თითოეულ გადაცემას უმნიშვნელოვანესი დატვირთვა აქვს და ადამიანზე გავლენის უდიდესი მასშტაბები გააჩნია.

ხშირად, სწორედ ამ მასშტაბებს ვერ თვლიან ტელევიზიის მესკეურები, რის შედეგადც აუდიტორიამდე მიდის არაჯანსაღი „პროდუქტი“, ხოლო რეგულაციები, ხშირად, არადროულია.

დღევანდელ სამყაროში, როდესაც ადამიანი ტექნოლოგიურად განვითარებულ გლობალურ სივრცეში ცხოვრობს, და ინფორმაციაც სინათლის სიჩქარით ვრცელდება, რეგულაციების მართვა და განსაკუთრებით, მათი დამკვიდრება უფრო და უფრო რთულდება.

ვუიქრობ, ამ ნიშნით, გასათვალისწინებელია დიდი ბრიტანეთის გამოცდილება: მაგ., „ბი ბი სი კიდს“-ი აკადემიურ ნიშას არასდროს ღალატობს, რადგან მუდმივად ზრუნავს საკუთარ მაყურებელზე. არხის ადმინისტრაცია თვლის, რომ არხს საზოგადოების ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილზე აქვს პასუხისმგებლობა აღებული და ამიტომ არასდროს გადაუხვევს მკაცრად განსაზღვრული კურსიდან.

დაბოლოს, როდესაც ასეთ მაგალითებზე ვსაუბროთ, ვგულისხმობთ, თუ რამდენად ნაყოფიერი და დროული ტერებია საჭირო ქართულ საბავშვო სამაუწყებლო სივრცის გასავითარებლად. მართალია, რამდენიმე საჭირო გადაცემათა ციკლის მზარდი პოპულარობა და მოთხოვნილება (საზოგადოებრივ მაუწყებელზე), დამაიმდებელ პროგნოზებს იძლევა, ეს ზოგადი მოცემულობისთვის არასაკმარისა.

¹ Gunter B, McAleer J.L, Children and Television; The One Eyed Monster? Paperback – October 1, 1990, page 23-24.

ამჟამად, ქართულ ტელევიზიას უამრავი მწვავე საკითხი უდგას დღის წესრიგში, თუმცა არანაკლებ თვალშისაცემია ვითარება, რომ ყველაზე საყურადღებო და საფრთხილო ნიშა, რასაც ქართული საბავშვო შემეცნებით-გასართობი ტელევიზია ჰქვია, დღეს, უბრალოდ, თავისუფალია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კალანდარიშვილი ლ., ეკრანული თხრობა თანამედროვე ქართულ ტელე-კინო ხელოვნებაში, საკანდიდატო დისერტაციის ავტორეფერატი, თბილის, 2006;
 - Adrian Furnham, Barrie Gunter, Children as Consumers: A Psychological Analysis of the Young People's Market (International Series in Social Psychology) 1st Edition on, 1998;
 - Barrie Gunter, Jill McAleer, Children & Television, 2nd Edition, 2005;
 - Barrie Gunter, Jill L. McAleer, Children and Television; The One Eyed Monster? Paperback – October 1, 1990;
 - Barrie Gunter, Jill McAleer, Brian Clifford, Children's Views About Television, 1991;
 - Barrie Gunter. Media Research Methods: Measuring Audiences, Reactions and Impact 1st Editionby, 1999;
 - Barrie Gunter. Television Versus the Internet: Will TV Prosper or Perish as the World Moves Online? (Chandos Internet), 2010-09-01;
 - Brian R. Clifford, Barrie Gunter, Television and Children: Program Evaluation, Comprehension, and Impact (Routledge Communication Series) 1st Edition by Hugh M. Culbertson (Editor), Jill L. McAleer (Editor), 1995;
 - David Bianculli, The Platinum Age of Television;
 - Harry Castelman, Walter J. Podrazik, Watching TV: Eight Decades of American Television, Third Edition (Television and Popular Culture), 2016;
 - Michael Rabiger, Developing Story Ideas: The Power and Purpose of Storytelling, 3rd Edition;
 - Michele Hilmes, The Television History Book, 2016,
 - Stuart Fischer, Kids' TV: The First Twenty-Five Years, 2014,
 - Тевено.Ж. Защищая живую телевизию, Сборник „40 размышлений о телевизии”, Искусство, 1978.
-
-

**გამოყენებული ქსრთული და საკრთაშორისო მაუწყებლების
ვებპლატფორმები:**

- <https://1tv.ge/>
- <http://www.bbckids.ca/>
- <https://www.fox.com/>
- <http://www.nickelodeon.ru/>
- <https://discoverykids.ph/>
- <http://www.abc.net.au/abcforkids/>
- <http://hboasia.com/Family/en-sg/>

ინგა მესხორაძე,

საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ზელოვნების მიმართულების
დოქტორანტი,
ხელმძღვანელები: ზელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოც. პროფ. მარინე (მაკა) ვასაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფ. დავით კობახიძე

სხეულის ენა – გაცემობის გაცვლის საშუალება (ნაწილი II)

(გაგრძელება, დასაწყისი იხ.: „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, N 1 (78), 2019)

„არავერბალურ კომუნიკაციაში, რომელსაც აქვს მიზანი და კულტურული საზღვრები“,¹ არსებითი მახასიათებელი კინესიკაა, ანუ მოძრაობა, რომელსაც მიეკუთვნება მხედველობითი კონტაქტი. მაგ.: „საგანთა სივრცითი თვისებების აღქმაში სხვადასხვა შეგრძნება მონაწილეობს, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი როლი მაინც მხედველობის შეგრძნებას მიუძღვის. სივრცის აღქმა ჩვეულებრივ, მოძრავი თვალის საშუალებით ხდება“.² სახის გამომეტყველება, ჟესტები და სხეულის მდგომარეობის ცვლილებები შესაძლოა დროთა განმავლობაში ტრანსფორმირდნენ და აუცილებელი მოტორული ქცევის სახით მოგვევლინონ. „როგორც მოტორული, ისე სენსორული ჩვევა კუნთების ან გრძნობის ორგანოების ჩვევა კი არაა, არამედ მთლიანი პიროვნების ჩვევაა, მათ ჩამოყალიბებაში მთლიანად პიროვნება იღებს მონაწილეობას“³ გამოშასხველობის სხვადასხვა საშუალების მეოხებით, მაგ., ჟესტების საშუალებით. საინტერესო აქ ის განაკვლევთ, რომ მოტორული ჩვევაც კი არ განიხილება, როგორც სპონტანური, ე.წ. გაუაზრებელი ქმედება. იგი „პიროვნების ჩვევაა“⁴, პიროვნება კი ნებისმიერ ქმედებას გონიერაში გააზრებული, თუნდაც ქვეცნობიერის დონეზე მომწიფებული აზრის შედევად ავითარებს; ამიტომ, არავერბალური ქმედებაც გონიერას დამორჩილებული, ინფორმატიული ქმედებაა, განწყობით გადმოცემული და აზრის

¹ მანაბელი მ., კომუნიკაციის თეორია, თბ., 2018, გვ. 27.

² ნორაგოძე ვლ., ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., 1967, გვ. 198.

³ იქვე, გვ. 94.

⁴ იქვე.

დამატებით გამაძლიერებულ კომპონენტად ტრანსფორმირებული.

უსტები ადამიანის ნათქვამის ილუსტრირებას ახდენენ, თუმცა, განსხვავებული კულტურები სხვაგვარად იყენებენ და აღიქამენ უსტებსა და მოძრაობებს. მაგ., სხვადასხვა კულტურაში ხელით შეხება სხვადასხვაგვარად აღიქმება – ზოგში კი – ნაკლებად მისაღები. შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ განცდათა ინტენსივობა, ურთიერთობათა მოდელურობა, კულტურათა ჯგუფური კუთვნილება სხვადასხვაგვარად განისახლვრება და მისი შეფასება მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევათა ანალიზითაა შესაძლებელი. თუმცა აქვე იმასაც შეიძლება გავუსვათ ხაზი, რომ ხელით შეხება ყოველთვის არაა პოზიტიური ურთიერთობების სიგნალის გამოხატულება. მაგ., ქართულ სივრცეში იგი მართლაც შეიძლება კეთილი, პოზიტიური ურთიერთობის ნიშანი იყოს, ხოლო იტალიელისათვის – სრულიადაც სხვა დამოკიდებულებას გამოხატავდეს. შესაძლოა, პირი ცდილობდეს ამ უსტიკულაციით თანამოსაუბრის შეზღუდვას.

არავერბალური კომუნიკაციის ძლიერი მხარე, ვფიქრობ, ადამიანის ხმაა – თავისი სიძლიერით, სიძალვით, ტემბრითა და ტემპით გამოხატული. სამოსი და სამოსის ელემენტებით განხორციელებული გზავნილები ადამიანზე საჭირო ინფორმაციის მოპოვების ასევე საუკეთესო საშუალებად მოიაზრება.

ადამიანთა შორის სხვადასხვა ხასიათის კომუნიკაცია, როგორიც ყოველთვის მიზანმიმართულია, როგორც უკვე დამკვიდრებული ქცევის წესი, გულისხმობს „დაუწერელ წესებსაც“, რომლებიც პირთა წინაშე, როგორც არჩევანი ისე ყალიბდება და გარკვეული კონტექსტის შექმნისა და გადაცემის საშუალებად გვევლინება. ეს კი – ფიუჩერსულ (სამომავლო) ურთიერთობებში თანამშრომლობას განაპირობებს. ინფორმაციის მიღებისათვის მზაობას ისეთი უნარები უყრის საფუძველს, როგორებიცაა: მოსმენა, ყურადღების მოკრება, ნათქვამის გაგება; ამასთან, ხარისხიანი კონტაქტისათვის, ისეთი მოცემულობების შექმნაა საჭირო, რათა დაბალის ემპათია და მომავალი ურთიერთობა მაქსიმალურად შედეგიანად დასრულდეს, გადაწყდეს მთავარი სათქმელი მონოლოგის, დიალოგის თუ პოლილოგის ფორმით ინტერაქციისას.

შესაძლოა, ვიმსჯელოთ ადამიანთა ურთიერთობების უკათ მოგვარების ყველა სხვა, დამატებით კომპონენტზე ვერბალურ

შესაძლებლობათა შეფასების კვალდაკვალ, თუმცა მაინც დაისგას კითხვა ამ დამატებით კომპონენტთა შეფასების შესახებ. პასუხი ცალსახაა, უდავოა – იგი მაქსიმალურად ცდილობს, მოაგვაროს კონფლიქტი ჯერ საკუთარ თავთან და, შემდეგ, გზავნილის მიმღებ სუბიექტთან, მაყურებელთან, უბრალოდ, კონტაქტში მყოფ პირთან, იმისთვის, რომ აჩვენოს საკუთარი უპირატესობა, როგორც პრეზენტატორმა. ამიტომ, იგივე პრეზენტატორი სიტყვას მოქმედებად აქცევს და ცდილობს, საკუთარი აზრის ჭეშმარიტებაში დაარწმუნოს მსმენელი თუ მაყურებელი. ეს შლეიფი იმდენად მტკიცეა, რომ ზოგჯერ ლოგოსზე აღმატებულად გამოიყურება. ყოველ შემთხვევაში, ფარულ აზრთა გადმოსაცემად, ქცევას სიტყვაზე მეტი ფუნქციური დატვირთვა აქვს.

საინტერესოა იმ საკითხის გაანალიზება, რომელიც იკვლევს ისეთ თემატიკას, როგორიცაა კავშირი სხეულის სხვადასხვა ნაწილის მდებარეობასა და თავის ტვინის მიერ მოწოდებულ ინფორმაციას შორის. რადგან ადამიანის ტვინი სხეულის სწორედ ის მნიშვნელოვანი ნაწილია, რომელიც სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის სრულყოფისათვის ნებისმიერ საშუალებას მიმართავს. იგი წინასწარ, განსაზღვრული სიზუსტით ალაგებს, აწესრიგებს, აანალიზებს და აფასებს, შემდეგ კი ამ ყველაფერს საკუთარი ველიდან სხვათა სამოქმედო ველში აგზავნის სარეალიზაციოდ. როგორც უზნაძე წერს: „სანამ ცოცხალი არსება რაიმეს ჩაიდენს, იგი უკვე მანამდეა ისე მოდიფიცირებული, რომ მან, სწორედ ეს ქცევა უნდა ჩაიდინოს“.¹ ამიტომ, ვერბალური კომუნიკაციისას, პრეზენტატორი ალაგებს რა აუდიტორიისათვის გადასაცემ აზრს, მისი სხეული იმ დამატებითი სიგნალებით აღინიშულვება, რომლებმაც მეტი ეფექტურობით უნდა გაამჟღვნოს კონკრეტული ინფორმაცია. ამიტომ, ალბათ, დროთა განმავლობაში, სხეულის ნაწილთა გრნვითარების კვალდაკვალ, იმ გარკვეულ მიზნობრიობასაც იძენენ, რომლებიც მათ, როგორც ბუნებრივ, ასევე დროით განპირობებულ საფრთხეთა დასაძლევად განაწყობს. მაგ., სხეულის ნაწილთაგან „ადამიანის ფეხები ორი ძირითადი მიზნით განვითარდა – პირველი, სწრაფად ემოძრავათ წინ საკვების მოსაპოვებლად და მეორე – საფრთხისაგან შორს გასაქცევად; რამდენადაც ადამიანის ტვინი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ამ

¹ უზნაძე დ., განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძლები. განწყობის თეორიის ძირითადი დებულებები, თბ., 2009, გვ. 280.

ორ მიზანთან – ვიმოძრაოთ იქით, სადაც გვსურს და მოვშორდეთ იმას, რაც არ გვსურს“.¹

დინამიკაში არა ერთი სახის გზაგნილის გადაცემისას ინფორმაციულობა მოძრაობასთან ერთად იცვლება და უფრო მდიდარი ხდება; თუმცა, საინტერესოა დაისგას საკოთხი, შესაძლებელია ოუ არა სტატიკურ მდგომარეობაში მყოფი პიროვნების მიერ ისეთი მოქმედების განხორციელება, რომელმაც ასევე შეიძლება დამატებითი, მაგრამ არსებითი ინფორმაცია გაგზავნოს მაყურებელთან. მაგ., გამოვლენილია დგომის ოთხი პოზიცია – ყურადღების, განზე გაშლილი ფეხები, ფეხები წინ და ფეხების გადაჯვარედნება. თითოეული მათგანი გარკვეული ინფორმაციის შემცველია. მაგ., ე.წ. ყურადღების პოზიცირებისას – „იგი ნევატიურ განწყობას გამოხატავს“.² გაშლილი ფეხები – უპირატესად მამაკაცური უესტია; წინ მიმართული ფეხები – შეუსაუკუნებებში ხშირად გამოხატავდა მაღალი სოციალური სტატუსის მქონე პირს; გადაჯვარედინებული ფეხები კი – თავდაცვითი განწყობის მაჩვენებელია.

„არავერბალური კომუნიკაციების სფეროში ჩატარებულმა კვლევებმა აჩვენა, რომ გულუბრუვილობაა ფიქრი არავერბალური კომბონენტების უნივერსალურობაზე“.³ სწორედაც უნივერსალურობის არქონა განაპირობებს ქცევათა მრავალფეროვნებას და ეს, ვფიქრობ, სხვადასხვა კულტურაში არსებული მოცემულობითა და მრავალფეროვნებითა განპირობებული; ვინაიდან, სხვადასხვა კულტურაში თავისთავადი, მულტიკულტურული ფენომენების არსებობის პირობებში ყურადსაღებია თითოეული კულტურის ისტორია, ტრადიცია და ქცევაში გამოხატული დინამიკა, რომელიც, შესაძლოა, სრულიადაც არ ემთხვეოდეს განსხვავებულ კულტურათა მოცემულობებს.

„არავერბალური ქცევის სოციალური ფუნქციის აღარების მიუხედავად, მისი შემადგენლობა არ შეიცავს მტკიცედ ჩამოყალიბებულ მნიშვნელობებს. მაგ., ღიმილი, როგორც არავერბალური ქმედება, რომელიც, უმრავლეს შემთხვევაში, განიხილება კმაყოფილების გამომსატველ მოქმედებად, მნიშვნელობას იცვლის სხვადასხვა

¹ პიზი ა., პიზი ბ., სხეულის ენა, თბ., 2016, გვ. 188.

² იქვე.

³ Лабунская В. А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание, Ростов на Дону, 1999 - <http://www.klex.ru/8th> (ბოლოს გადამოწმდა 22/05/2019)

კულტურაში ურთიერთქმედებისას. მაგ., ე.წ. „ამერიკული ღიმილი“ და „იაპონური ღიმილი“ ერთსა და იმავე სიტუაციაში, შესაძლოა, გამოხატვდეს ორ სრულიად განსხვავებულ განწყობას, დამოკიდებულებას“¹.

საგულისხმოა, აქვე ხაზი გაესვას პერცეფციის საკითხს – განცდებს, როგორც ობიექტური სინამდვილის სუბიექტზე ზემოქმედების შედეგად აღმოცენებულ აქტივობას, რომელიც სხვადასხვა მომენტში, შესაძლოა, სხვადასხვანაირად ტრანსფორმირდეს. ვინაიდან, ღიმილი ხომ მეორე ადამიანისთვის გაგზავნილი ინფორმაციაა – ნიშანი საფრთხის არარსებობის შესახებ. თანაც, ღიმილის შემთხვევაში ადამიანი დამატებით აგზავნის თხოვნას, პიროვნულ დონეზე მისი მიმღებლობის თაობაზე² ამ შემთხვევისათვის, საგულისხმოა აღან პიზის რჩევაც: „თქვენი სხეულის ენის რეპერტუარში მუდმივად უნდა იყოს ღიმილი, მაშინაც კი, როცა საამისო განწყობაზე არ ხართ“³. სწორედ ამიტომ გვასწავლიან სპეციალისტები, რომ თუ გვინდა წარმატებულნი ვიყოთ – ვისწავლოთ ღიმილი, თანაც აუცილებლად თვალებით!

არავერბალური კომუნიკაციების კვლევა არც ისე დიდი ხნის ფუფუნებაა. ამ საკითხის ირგვლივ, სოციუმის დიდი ინტერესის მიუხედავად, ის მდიდარ მასალას ვერ გვთავაზობს, რომელიც სიახლეებით, ნოვაციებით გაჯერებული კვლევების წარმოების საშუალებას მოგცემდა. თუმცა, „არავერბალური ინტერაქციის შესახებ ჩატარებული კვლევების შედეგებიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ამ შედეგებით დაინტერესებული არიან არამარტო პოლიტიკური წრები, არამედ ისეთი სტრუქტურებიც კი, როგორებიცაა – აღმზრდელობითი, განათლებისა და მენეჯმენტის ინსტიტუტები, სარეკლამო სააგენტოები. ჯგუფები მიზნად ისახავენ ისეთი პროგრამების შექმნას, რომლებიც ურთიერთობის სხვადასხვა

¹ Лабунская В. А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание, Ростов на Дону, 1999 - <http://www.klex.ru/8th> (ბოლოს გადამოწმდა 22/05.2019)

² მაჩაბელი მ., კომუნიკაციის თეორია, თბ., 2018, გვ. 66-69.

³ Лабунская В. А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание, Ростов на Дону, 1999 - <http://www.klex.ru/8th> (ბოლოს გადამოწმდა 22/05.2019)

ფორმის პროპაგანდას ეწევიან“¹. სოციალური ურთიერთობების ნებისმიერ დონეზე საჭირო ამ მოცემულობებს ბევრი რამის განსაზღვრა შეუძლიათ. გასათვალისწინებელია, რომ „ურთიერთობა გულისხმობს იმას, რომ ადამიანს გარკვეული მიზნები აქვს, მაშასადამე ნებისმიერი კომუნიკაცია, მიზანმიმართულია დამოუკიდებლად იმისგან, მიზანი გაცნობიერებულია თუ გაუცნობიერებელი“² და მიზანმიმართულია იმდენად, რამდენადაც ის, კონკრეტულ შემთხვევაში, ნებელობითი და არა მექანიკური აქტია. თუმცა, კინ იცის, შესაძლოა მოგვიანებით იგი ჩვევადაც ჩამოყალიბდეს. „ჩვევის განსაზღვრებაში მითითებული ნიშანი, რომ იგი შეგნებული მოქმედების ავტომატიზირებული კომპონენტია, სრულიადაც არ ნიშანას იმას, რომ ჩვევა მოქმედებდეს როგორც ავტომატი, როგორც მანქანა, მისი აღმოცენება და მომდინარეობა პიროვნების ნებელობის გარეშე ხდებოდეს“³.

გაცნობიერებული ქმედებისას, სავარაუდოა, რომ ურთიერთობის ყველა საშუალება, ყველა ინსტრუმენტი მეტი სიცხადითაა გაჯერებული და, შესაბამისად შეფუთული, რაღაც მიმართულია ეფექტური შედეგის მიღწევისაკენ. არასოდეს ღირს იაფვასიანი ეკონომის გაწევა ქცევის სტანდარტებით გამოხატულ მოქმედებასა და თუნდაც უმოქმედობაზე, რომელიც თავისთავად უკვე ქმედებაა, რაღაცის სათქმელად ოსტატურად მომარჯვებული. „კ. ლ. მორენის „როლთა თეორიის“ მიხედვით, ყოველი მოქმედება ინდივიდის თვითგამოხატვის ფორმაა. ადამიანი მოქმედი, აქტიური არსებაა, ის თვითშემეცნებასა და გარემოს შეცნობას მოქმედების საშუალებით ახდენს“⁴.

იმისათვის, რომ დამატებითი კომპონენტები, სხეულის ენით მიწოდებული ინფორმაცია, უფრო ეფექტური და შედეგიანი გახდეს, სუბიექტი არა მარტო გზავნის მას, არამედ ავლენს თავის ფარულ გზავნილებს უკეთესი შედეგის, გავლენის მოპოვების, თუ სხვა სუბიექტის წინაშე მეტი დამაჯერებლობის შექმნისათვის;

ფიზიონომიკა დასაბამს ძევლი ჩინეთიდან იღებს, რომელიც ასევე საუკეთესოდ გამოიყენებოდა პოლიტიკურ წრეებში. კერძოდ –

¹ Лабунская В. А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание, Ростов на Дону, 1999- <http://www.klex.ru/8th> (ბოლოს გადამოწმდა 22/05.2019)

² იქვე.

³ ნორაკიძე კლ., ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., გვ. 86, 1967.

⁴ მირცხულავა რ., ფსიქოლოგიური დრამიდან ფსიქოლორამდე, თბ., 2012, გვ. 64.

ფასდაუდებელ საგანმტროს წარმოადგენდა არჩევნების პროცესში და უდავოა, რომ თანამედროვეობისთვისაც ძალუშს ასეთივე სამსახურის გაწევა. ელექტრონატი მეტად ინფორმირებული გახდა – უცნობა არამარტო კონკრეტული კანდიდატის პროგრამას, არამედ აკვირდება თითოეულ დეტალს მის მოხსენებაში, მის პირველ თვისებებს, მის დაფარულ შხარებს, თვალს აღევნებს მართალისა და ტყუილის გრადაციას; შესაძლოა, როგორც პროფესიონალმა ვერ მოახდინოს „ტექსტის“ სათანადო წაკითხვა, თუმცა საყოველთაოდ ცნობილმა ფაქტებმა მასზე გარკვეული შთაბეჭდილება მოახდინოს. მისთვის იმდენად არაა სიმართლე საინტერესო, ვიდრე ის, იტყუება თუ არა მომხსენებელი. ტყუილის თქმა ხომ ერთგვარი ხელოვნებაა; ამასთან, დილან გლასს თუ ვერწმუნებით, ტყუილის ხელოვნება მთელ რიგ დინამიკურ პროცესებში აისახება და იძლევა ინფორმაციას კონკრეტული კაზუსის შესახებ, რათა ამბავი, რომელიც ინტერაქციისას გადმოიცემა, მეტი დამაჯერებლობით იქნას წარმოდგენილი.

განვიხილოთ შემთხვევა, როცა ადამიანი ტყუის და გავიგოთ, მის დინამიკაში რომელი განცდები იკვეთება. ასეთ შემთხვევაში სახასიათოა:

1. საკუთარი პოზიციის ხშირი ცვლა;
2. იცვლება სუნთქვა;
3. ძალიან წყნარად არიან;
4. იმეორებენ ფრაზებს;
5. ზედმეტად ბევრ ინფორმაციას იძლევიან;
6. ხელით ეხებიან პირს;
7. ინსტინქტურად იფარავენ სხეულის ნაწილს;
8. ამოძრავებენ ფეხებს;
9. უჭირთ საუბარი;
10. არაბუნებრივად ახამხამებენ თვალებს.

ამასთან, საგულისხმოა იმის ხაზგასმა, რომ ინტერაქციისას, პრეზენტატორი ცდილობს დაფაროს ის, რისი თქმაც არ სურს. ამიტომ იგი იყენებს არამარტო დეტალების ხელოვნებას, არამედ გამოშვაზელობის ისეთ საშუალებას, როგორიც პოზიცირებაა.

ადამიანზე დაკვირვების, მისი ექსპრესიის გაანალიზების ერთ-ერთი მყარი საშუალება მისი პოზიცირების განსაზღვრაა. თავის, მხრების, ტანის, ხელების, ფეხების – სხეულის სხვადასხვა ნაწილის მდგომარეობა განსაზღვრავს ე. წ. პოზას, ხოლო მათი

ჰარმონიული ურთიერთებავშირი აყალიბებს პოზის ბუნებრივ, ბოლომდე ჩამოყალიბებულ შესახედაობას. ამ კომპონენტების ცალკეულ ელემენტებად დაყოფა იწვევს მთლიანობის დარღვევას, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს პოზის ფენომენის გაქრობას. სხეულის ცალკეული ნაწილების პოზიცირების აღწერა მეტად მწირი ინფორმაციის შემცველია, თუმცა მოძრაობათა გაერთიანება და დროის დაფიქსირება გარკვეულ მონაკვეთში, საშუალებას იძლევა განისაზღვროს ამ ექსპრესიულობის ე.წ. „რეპერტუარი“. პოზიცირება განსაკუთრებული როლის შემსრულებელია მაშინ, როცა ადამიანი ცდილობს თავის თავსა და სხვებს შორის სოციალური და სოციალურ-ფსიქოლოგიური სტატუსების განსხვავებულობის ხაზგასმას.

როდესაც ადამიანი განზრახ მიიღებს რაიმე გრძნობის გამომხატველ პოზას და გრძნობას გაათამაშებს – მაგალითად, მწუხარების შესატყვის მიმიკას და სხეულის პოზას მიიღებს, მასში მართლაც შესაფერისი გრძნობა აღმოცენდება – შესაფერის გუნებაზე დადგება. შესაბამისად, ამ შემთხვევაში სათანადო იმპულსები დაიწყებენ ამოქმედებას და სხეულიც მზადყოფნაში იქნება, გაამჟღავნოს ის, რაზეც ტვინი უკვე მზაობას განიცდის.

პოზის სწორად გასაგებად აუცილებელია, არა მარტო კულტურული ტრადიციებისა და ასაკობრივი შეზღუდვების ცოდნა, არამედ, ამა თუ იმ პოზის გამოყენებისას სქესობრივი განსხვავება – თანამოსაუბრის რეაგირების ხერხები ქალისა და მამაკაცის შემთხვევაში. შემჩნეულია, რომ ემოციური დაძაბულობისას, როცა პარტნიორს არ ენდობიან, „ქალები ტნით წინ იხრებიან, ან ჯდომისას უკან საზურგისაკენ გადავარდებიან; იმავე სიტუაციაში კი მამაკაცები იღებენ „პოზას“ – ტანი სწორად უჭირავთ, ხელების მოძრაობის დიაპაზონი კი ძალიან მცირება“¹. რადგან „პოზა“ შეისწავლება, როგორც არავერბალური ინტერაქციის მნიშვნელოვანი კომპონენტი (მაგ., შესწავლის ზოგიერთი თავისებურების გათვალისწინებით), ის შესაძლოა განხილულ იქნას, როგორც ინდივიდუალური არავერბალური ქცევის ექსპრესიული ელემენტი. მაგ., მისალმებისას „თავის დახრა, კორპუსის წინ გადახრა და შემდეგ გასწორება; რაც უფრო დიდია კორპუსის გადახრის კუთხე, მით უფრო მეტი მოწიწება გამოიხატება ადრესატისადმი.

¹ Лабунская В. А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание, Ростов на Дону, 1999- <http://www.klex.ru/8th> (ბოლოს გადამოწმდა 22/05/2019).

ყოფილის, გაუბედაობის გამომხატველი პოზა კი, სკამის კუთხეში ჯდომაა, ოდნავ წინგადახრილ მდგომარეობაში. მთელს მსოფლიოში ერთნაირად აღიქმება დასკენების გამომხატველი პოზა – სკამზე (სავარძელში) ღრმად ჩაჯდომა საზურგებზე მიყრდნობით“¹.

არავერბალური კომუნიკაცია უნარია, რომელიც სწავლასა და გაგარჯიშებას ექვემდებარება, თუმცა არსებობს გარკვეული თანდაყოლილი მიღრეკილებები. „უნარი, ადამიანის ისეთი ინდივიდუალური თავისებურებაა, რომელიც წარმოადგენს მოქმედების ან მოქმედებათა შესრულების პირობას“². ამიტომ, როდესაც საქმე სხვადასხვა პირს ეხება, რომელთაც აშკარად კონკრეტული შესაძლებლობები და გარკვეული უნარი გააჩნიათ, მაშინ თამამად შეიძლება საუბარი იმაზე, რომ აღნიშნული პრობლემის მოგვარება ამ ადამიანებს ხელეწიფებათ. ვინაიდან, განსხვავებულ პირებს განსხვავებული უნარები გააჩნიათ და სხეულის ენის საკითხებიც მოტორული და სენსორული ნიშნებით – მოძრაობით გამოიხატება, გვაქვს უფლება აღვნიშნოთ, რომ „მოძრაობის უნარების მიხედვით, ადამიანთა განსხვავებულობის საფუძველი უმაღლესი ნერგული მოქმედების ტიპებში უნდა ვეძიოთ“³.

რაც შეეხება სქესთა შორის განსხვავებულობას, ცნობილია, რომ „მაგალითად, ქალები კაცებზე უკეთ ახერხებენ არავერბალური კომუნიკაციის გავებას და ასევე გამოყენებას. კომუნიკაციის არავერბალური ხერხების ფლობა ძალზე მომგებიანია, მასში გაწაფული ადამიანები უფრო წარმატებულნი არიან, ნაკლებად განიცდიან მარტოობას და დიდი პოპულარობით სარგებლობები“⁴.

კომუნიკაციის სხვა საშუალებების გარდა, არავერბალურ კომუნიკაციათა სისტემაში, მნიშვნელოვან საშუალებად პირადი სივრცის გამოყენება და გაანალიზება შეიძლება განვიხილოთ. ურთიერთობებში ჩართული სუბიექტები ცდილობენ შეასრულონ ან თავი შეიკავონ აღნიშნულ პარამეტრთა გამოყენებისაგან და „წაკითხვადი“ გახადონ თავიანთი დამოკიდებულება სხვა სუბიექტის

¹ Лабунская В. А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание, Ростов на Дону, 1999 - <http://www.klex.ru/8th> (ბოლოს გადამოწმდა 22/05/2019).

² ნორაკოძე ვ., ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., 1967, გვ. 466.

³ იქვე.

⁴ ინტერპერსონალური კომუნიკაცია. იხ.: თავი III - არავერბალური კომუნიკაცია - www.nplg.gov.ge (ბოლოს გადამოწმდა 11/04/2019).

მიმართ. ლიტერატურაში ცნობილია პირადი სივრცის გამოყენების საშუალებები და პირად ურთიერთობათა განსაზღვრის სამი დონე:

1. პარტნიორის არავერბალური ქცევის კინგსიკური სტრუქტურა, დისტანცია, პერსონალური სივრცე, პარტნიორთა ურთიერთგანლაგება და მეორე პარტნიორის არავერბალური კინგსიკური სტრუქტურა;

2. მეორე დონეს განსაზღვრავს აღქმის პროცესის ფსიქო-ფიზიოლოგიური მახასიათებლები;

3. მესამე დონე ჩნდება კულტურის გავლენით, ჩამოყალიბებული სივრცის გავლენით.¹ სხვადასხვა სიტუაციაში ეს ნორმები განისაზღვრება ოთხი დისტანციით:

a. ინტიმური დისტანცია;

b. პერსონალური დისტანცია;

c. სოციალური დისტანცია;

d. საზოგადოებრივი დისტანცია, რომელიც გამოიყენება სხვადასხვა აუდიტორიის წინაშე გამოსვლისას.²

ვუიქრობ, დაკვირვების მეთოდი საშუალებას მოგვცემს არავერბალური კომუნიკაციის განხორციელებისას და გაანალიზებისას იმ ამოცანების ამოხსნას დავუდოთ სათავე, რომელიც გვხვდება ამ სფეროში – მისი, ასე ვთქვათ, ახალგაზრდა ასაკის გამო, ჩვენს პრაქტიკაში ჯერ კიდევ სათანადოდ შეუსწავლელობის გამო.

როგორიც არ უნდა იყოს არავერბალური კომუნიკაციის როლი, დაალოგითა თუ პოლილოგით, თუდაც მონოლოგის ფორმით აუდიტორიის, თუ რომელიმე ერთეული პერსონის წინაშე წარმოდგენილი, საინტერესოა მისი ჩვევის კონტექსტში გაანალიზება. თუმცა, მანამდე საჭიროა მისი დეფინიცია: „ჩვევას უწოდებენ ვარჯიშის შედეგად შეძნილს, მეტად თუ ნაკლებად ავტომატიზირებულ მოქმედებას“. ამიტომ, სხეულის ენა და სხვა არავერბალური კომუნიკაციის საშუალებებიც, შესაბამისად, გარკვეულ წვრთნასა და გავარჯიშებას, დინამიკას მოითხოვს, „ვინაიდან სისტემატური გავარჯიშების გარეშე სათანადო ჩვევის შექმნა არ შეიძლება – ჩვევას გამომუშავება ესაჭიროება“.³ ვარჯიშის

¹ ამ დონეზე ე. ჰოლი აკეთებს სივრცითი ურთიერთობის დინამიკური პარამეტრების ანალიზს, მან აღწერა ორი ადამიანის ერთმანეთთან მიახლოების ნორმება.

² Лабунская В. А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание, Ростов на Дону, 1999 - <http://www.klex.ru/8th> (ბოლოს გადამოწმდა 22/05.2019).

³ ნათამე რ., ფსიქოლოგის მოკლე კურსი, თბ., 1976, გვ. 183.

შედეგად ეს მოქმედებები სრულდება ზუსტად, სწრაფად, ადვილად და მარტივად, თუმცა მოძრაობათა და გაცნობიერებათა გარეშე. „ანუ, მოქმედება, როცა ჩვევად იქცევა, უკვე ავტომატიზირებულ დონეზე ახორციელებს ამა თუ იმ მოქმედებას. ავტომატიზაციის შედეგად ასეთი მოქმედება, როგორც ჩვევა, აზროვნების პროცესს აღარ წარმოადგენს“¹.

ადამიანის ყოველდღიურ მოქმედებათა უდიდესი ნაწილი ჩვევის ხასით ატარებს. მართალია, ის უკვე სტატიკურადაა გაჯერებული პიროვნების ხასიათში და გამოხატულია დინამიკაში, მაგრამ წვრთნასა და სიახლეებს მაინც მოითხოვს, ვინაიდან „გაუმჯობესების განზრახვის გარეშე იგი სუსტ უფექტს იძლევა“². ამასთან, ხაზი უნდა გავუსვათ იმ გარემოებას, რომ ჩვევა მოძრაობათა უბრალო ჯაჭვი როდია, სიტუაციის შეცვლის შემთხვევაში ადამიანი იყენებს ჩვევას, როგორც მთელს, ცალკე მოძრაობათა გამოტოვებით, ანდა სხვა მოძრაობათა შენაცვლებით. „ცნობილი ფაქტია, მაგ., რომ მარჯვენა ხელის (ან ფეხის) ამოძრავება ხდება დიდი ტვინის მარცხენა ჰემისფეროდან, ხოლო მარცხენასი – მარჯვენა ჰემისფეროდან“³. ამიტომ, უკეთესი შედეგის დადგომისათვის წვრთნა და ვარჯვისა საჭირო, რომლის საფუძველზეც, შესაბამისად პოზიტიური შედეგის მიღებაა გარანტირებული.

საინტერესოა ასევე შევეხოთ ისეთ საკითხსაც, როგორიცაა თავად სუბიექტის მიერ საკუთარი მოძრაობების აღქმის პრობლემა. მოძრაობის დროს აღმოცენებული კინესთეტიკური შეგრძნებებიც განიცდებიან – პრეზენტატორის მხრიდან დიდ ყურადღებას და კონცენტრაციის დიდ უნარს მოითხოვნ იმისათვის, რომ გაუცნობიერებელმა მოქმედებამ ისეთი სახის ინფორმაცია არ გასცეს, არ გაამჟღავნოს, რომელთა გაცემაზეც ავტორს არც კი უფიქრია. ამასთან, პროფესიონალების რჩევის მიხედვით, დაუშვებელია შინაგანი კონფლიქტის საჯაროდ გამჟღავნება. არ შეიძლება უწესების აუდიტორიას პრეზენტატორის შინაგანი ღელვის თაობაზე. პირიქით, ინტერაქციისას ყველა კლასტერი ისე უნდა იქნას მოყვანილი დინამიკაში, რომ მაყურებელი თუ მსმენელი სიამოვნებით განეწყოს ინფორმაციის მისაღებად. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ თავდაჯერებული პრეზენტატორის მიერ

¹ ნათახე რ., ფსიქოლოგის მოკლე კურსი, თბ., 1976, გვ. 185.

² იქვე, გვ. 189.

³ იქვე, გვ. 196.

მიწოდებული მასალა უფრო ეფექტურად აღიქმება. ამიტომ, ასეთ შემთხვევებში სრულადაა შესაძლებელი ყველა დია და დაზურული ჟესტის გამოყენება აუდიტორის წინაშე ინფორმაციის ეფექტურად გადასაცემად და ეფექტური კომუნიკაციის მისაღწევად.

ინტერესმოკლებული როდია გაანალიზდეს ისეთი პრობლემატური საკითხი, როგორიცაა ვერბალურ და არავერბალურ ინფორმაციათა კოლაბორაციისა და ინტერესთა კონფლიქტის წარმოშობისა თუ დინამიკაში მათი მოქმედების საკითხი. ესაა პრეზენტატორის მიერ წარმოდგენილი საკითხის ანალიზი, თუ რამდენად ემთხვევა ინტერაქციის პროცესში წარმოდგენილი ვერბალური ინფორმაცია არავერბალური ინფორმაციის კლასტერებს. ხომ არ შეინიშნება ასიმეტრიულობა, რამდენად მაღალია მათი კონგრუენტულობის ხარისხი, ხომ არ უსწრებს რომელიმე მონაცემი ერთმანეთს, როთაც ინფორმაციის არასათანადოდ, არადროულად გაცემასთან გვეჩნება საქმე? ეს კი უდავოდ ბზარს გააჩენს ინტერაქციისას. ასეთი კაზუსებისაგან დაზღვევის მანდატების გაცემა რაციონალურ აზრს მოკლებულია, თუმცა ამგვარი პრეცედენტის პრევენცია ასეთ შემთხვევათა რაოდენობას, ვფიქრობთ, საგრძნობლად შეამცირებს.

განხილულ საკითხთა გარდა, საინტერესო იქნება ისეთი პრობლემატიკის განხილვა, როგორიცაა სამართლებრივ სფეროში დამაშვეთა მოტორიკის კვლევა, მხატვრულ ტილოებზე ასახული წარსულის კითხვა, თანამედროვე ფოტოსამყაროს შესწავლა, ინტერნეტსივრცეში განთავსებულ ფოტოებზე დაკვირვება, ბიზნესის სფეროში არსებული სასაქონლო ნიშნების, ბრენდების რეკლამის კვლევა.

და მაინც, თუკი ვერბალური კომუნიკაციის აუცილებლობიდან გამომდინარე გვიწევს ინტერაქცია, გამოცდილება გვკარნახობს, რომ ვერბალური კომუნიკაციისას თანამდროვე ურთიერთობების ყველაზე ძლიერი სიტყვებია: „აღმოჩენა, გარანტია, სიყვარული, გამოცდილი, შედეგები, გადარჩენა, ადვილი, ჯანმრთელობა, ფული, ახალი, უსაფრთხოება და ჩვენ“!¹ თუმცა, თუ კ. ლ. მორენის დავისესხებით – „მოქმედება კურნავს და არა სიტყვა“.

მოქმედება – ღია იქნება იგი თუ დაზურული, წინასწარ გააზრებული თუ რეფლექსური – შინაგანი სურვილების გამოხატვის უკეთესი საშუალებაა. წინამდებარე ნაშრომში შევეცადე სწორედ ეს

¹ პიზი ა., პიზი ბ., სხეულის ენა, თბ., 2016, გვ. 188.

საკითხი გამეანალიზებინა. ამასთან, საკითხის კვლევისას სულაც არაა უხერხული, ჩემი დამოკიდებულებების ტოლერანტობაზე მექსიკელა, რაც უპირობოდ თემის რეზისტენტობითაა გამოწვეული და მასზე მსჯელობას, სხვა საკითხებთან ერთად, იმედი მაქვს, კვლევის შემდგომ ნაწილში შემოგთავაზებთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- რევაზ ნათაძე, ფსიქოლოგის მოკლე კურსი, თბ., 1976.
- ვლადიმერ ნორაგიძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., 1967.
- ალან პიზი, ბარბარა პიზი, სხეულის ენა, თბ., 2016.
- დიმიტრი უზნაძე, განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები. განწყობის თეორიის მირითადი დებულებები, თბ., 2009.
- რუსუდან მირცხულავა, ფსიქოლოგიური დრამიდან ფსიქოდრამამდე, თბ., 2012.
- მანანა მაჩაბელი, კომუნიკაციის თეორია, თბ., 2018.
- ანგია ბოჭორიშვილი, ფსიქოლოგიის პრინციპული საკითხები, თბ., 1962.
- ეპატერინე ქურდაძე, არავერბალური კომუნიკაცია როგორც ნარატიული ფენომენი და როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრიბლება (ხელნაწერის უფლებით), ქუთაისი, 2004.
- ივანე სურგულაძე, საქართველოს სახელმწიფოსა და სამართლის ისტორია, თბ., 1952.
- Лабунская В. А., Невербальное поведение (социально-перцептивный подход), Ростов на Дону, 1986.
- Лабунская В. А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание, Ростов на Дону, 1999.
- ინტერპერსონალური კომუნიკაცია. იხ.: თავი III - არავერბალური კომუნიკაცია - www.nplg.gov.ge
- Лабунская В. А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание, Ростов на Дону, 1999 - <http://www.klex.ru/8th>

ანა მირიანაშვილი,

თეატრმცოდნების მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფესორი მაკა (მარინე) ვასაძე

საბავშვო (მოზარდ გაყურებელთა) თეატრი, როგორც მოცე საუკუნის ფერმენტი

„ჩემი აზრით, საბავშვო თეატრი მეოცე საუკუნის უდიდესი გამოგონებაა“ – წერდა მარკ ტევნი XX საუკუნის დასაწყისში და მართლაც, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში პროფესიული საბავშვო თეატრები თითქმის თანადოროულად აღმოცენდნენ – ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ევროპასა თუ რუსეთში, მოგვიანებით კი, უკვე საბჭოთა ქვეყნების სივრცეში. რასაკვირველია, ბავშვებისთვის წარმოდგენები მანამდეც იმართებოდა, ეს იყო, ძირითადად, ოჯახური ტიპის სპექტაკლები, რომლებსაც უფროსები მართავდნენ პატარებისთვის, უმეტესწილად თოჯინების ან მარიონეტების გამოყენებით. თუმცა, ამ შემთხვევაში, ჩვენი ინტერესის საგანს თოვლინების თეატრი არ წარმოადგენს, არამედ – პროფესიული დრამატული თეატრი საგანგებოდ ბავშვებისთვის. სხვადასხვა ქვეყანაში მსგავსი ტიპის თეატრებს სხვადასხვანაირად მოიხსენიებენ: საქართველოში, ისევე როგორც ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნებში – მოზარდ მაყურებელთა თეატრი (Театр Юного Зрителя), აშშ-სა და ევროპულ ქვეყნებში – თეატრი ბავშვებისთვის ან საბავშვო თეატრი (Theatre for young audiences; Theatre for children). პროფესიული საბავშვო თეატრის ჩამოყალიბებამდე არსებოდა ზოგადი ცნება – „მაყურებელი“, რომელშიც მხოლოდ ეწ. ზრდასრული პუბლიკა მოიაზრებოდა, XX საუკუნის დასაწყისში კი გაჩნდა ცნება „მოზარდი მაყურებელი“.

რაში მდგომარეობს საბავშვო თეატრის როლი დღეს? ეს შეკითხვა განსაკუთრებით მწვავედ დგას XXI საუკუნეში, ვინაიდან ხელოვნების და, მათ შორის, თეატრის ფუნქცია მნიშვნელოვნად გაიზარდა. სკოლასა და ოჯახთან ერთად, თეატრი დიდ როლს თამაშობს ახალი თაობის ჩამოყალიბების პროცესში.

საბავშვო თეატრებზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით გარკვეულ საკითხებს, რომლებზეც ამ სფეროში მომუშავე პროფესიონალები გამუდმებით კამათობენ. მაგალითად: სად გადის ზღვარი ხელოვნებასა

და თეატრის საგანმანათლებლო დანიშნულებას შორის? ვალდებულია თუ არა თანამედროვე თეატრი, დადგას მხოლოდ საგანმანათლებლო დატვირთვის მქონე წარმოდგენები? ასეთ შემთხვევაში ხელოვნება მეორე პლანზე გადადის? საბავშვო თეატრი – საგანმანათლებლო პროცესის ნაწილი თუ ცალკე მდგომი სახელოვნებო სტრუქტურა? როგორ უნდა განისაზღვროს საბავშვო თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა? უნდა ჩაერიონ თუ არა ამ პროცესში განათლების და კულტურის სამინისტროები (ანდა შესაბამისი სახელმწიფო უწყებანი)? რამდენად კარგად იცნობენ თეატრის მესვეურნი საკუთარ აუდიტორიას, იციან თუ არა მათ თანამედროვე ბავშვების და მოზარდების ინტერესების შესახებ? იცნობენ თუ არა რეჟისორები თანამედროვე საბავშვო ლიტერატურას (ისნი ხომ სულ მცირე 25-30 წლით უფროსები არიან იმ მაყურებელზე, ვისთვისაც წარმოდგენას ქმნიან)? რა ცვლილებები მოხდა საბავშვო თეატრების რეპერტუარში უკანასკნელი ასწლეულის განმავლობაში და რა ტენდენციებთან გადაქვს საქმე XXI საუკუნეში?

ცალკე განხილვის საკითხია თეატრში ინდივიდუალური და ჯგუფური სიარულის თემა – ვინ უნდა ატაროს ბავშვი თეატრში – სკოლამ თუ ოჯახმა? ვინ იღებს გადაწყვეტილებას ბავშვის ნაცვლად, უნდა დაესწროს იგი რომელიმე კონკრეტულ წარმოდგენას თუ არა? ეს ამ სფეროში არსებული ამოუწურავი შეკითხვების მხოლოდ მცირე ნაწილია. საინტერესოა, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში განხული საბავშვო თეატრები ძირითადად იდენტური პრობლემების წინაშე დგანან, მათი ფინანსური, მხატვრული, შემოქმედებითი, საორგანიზაციო თუ სხვა გარემოებათა მიუხედავად.

თთქმის არ არსებობს ქვეყანა, სადაც არ ფუნქციონირებს საბავშვო თეატრი, სადაც ბავშვები დიდი სიხარულით არ მიიჩქარიან წარმოდგენების სანახავად. ამგვარი თეატრი ყოველთვის განსაკუთხეულ რეჟიმში მუშაობს, ხშირად დღეში რამდენიმე წარმოდგენას მართავს და ასეულობით ბავშვს „მესახურება“ (მაგალითისთვის: თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში სამი სცენაა: დღიდ, მცირე და ექსპერიმენტული; დღის განმავლობაში ყოველ სცენაზე შეიძლება სამ-სამი სპექტაკლიც კი გაიმართოს).

ყველა თანხმდება, რომ საბავშვო თეატრი განსაკუთრებული მნიშვნელობის დაწესებულებაა და განსაკუთრებულ პირობებში უნდა იყოს სახელმწიფოს მხრიდან, თუმცა სულ თითზე ჩამოსათვლელია

ქვეყნები, სადაც ეს ოეალურად ხორციელდება. უმეტესწილად, სახელმწიფო და კერძო საბავშვო თეატრებს ფინანსური სუფსიდიტის მოსაპოვებლად დიდი ბრძოლა და, ხშირ შემთხვევაში, სხვა დრამატულ თეატრებთან კონკურენციაც კი უწევთ. როგორც წესი, ყველა მშობელი ცდილობს შვილს ყველაფერი საუკეთესო მისცეს – არ მოაკლოს ხარისხიანი სამოსი, სათამაშოები, წიგნები და საკვები, სუფთა ჰაერი, ეკოლოგიურად მაქსიმალურად სუფთა გარემო, მაღალი დონის განათლება; თუმცა, სამწუხაროდ, ზრდასრულთა უმეტესობა ალბათ არც დაფიქრებულა იმაზე, რომ ბავშვისა და მოზარდისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ჯანსაღი პროდუქტი და ძვირფასი ფეხსაცმელი, არამედ მაღალი ხარისხის სულიერი საზრდოც – ჩვენ შემთხვევაში, ხარისხიანი თეატრალური პროდუქტი – საგანგებოდ ბავშვებისთვის შექმნილი წარმოდგენა. მაშ, რატომ უწევს საბავშვო თეატრს მუდმივად ბრძოლა არსებობისთვის, რომ სათანადო, განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდროს სხვა პროფესიულ თეატრებს შორის?

საზოგადოებაში რატომღაც არსებობს გავრცელებული, მარგინალიზებული მოსაზრება, რომ საბავშვო თეატრი გარკვეულწილად „არასერიოზული“, „ნაკლებ პრესტიჟული“ შემოქმედებითი ორგანიზაციაა, რომ საბავშვო წარმოდგენის დადგმა სულაც არ არის ისეთი სირთულის მხატვრული ამოცანა, როგორც, მაგალითად, სხვა დრამატულ თეატრში ეწ. „საუფროსო“ სპექტაკლის შექმნა. საგულისხმოა, რომ ამგვარი დამოკიდებულება, პირველ ყოვლისა, გავრცელებულია თავად თეატრალურ წრეებში. საქართველოში სულ რამდენიმე რეჟისორს აქვს სურვილი დადგას წარმოდგენები საგანგებოდ ბავშვებისთვის ან რომელიმე კონკრეტული ასაკობრივი ჯგუფისთვის; საქმაოდ მცირეა იმ მსახიობთა რიცხვიც, ვისაც ჯეროვნად აქვს გააზრებული საკუთარი დანიშნულება თუნდაც თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში, უმეტესობა მათგანი მოზარდ მაყურებელთა თეატრს ერთგვარ „დროებით თავშესაფრაად“ აღიქვამს, სადაც „სერიოზული“ სამსახიობო კარიერის გაკეთება რეალურად ვერ წარმოუდგენიათ.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეჟისორისა და მსახიობის ფენომენი კიდევ ცალკე განხილვის საკითხია, რომელსაც მოგვიანებით შევეხტით. თუმცა, ეს არ გახლავთ ვიწროდ ქართული პრობლემა, მსგავს სირთულეს თითქმის ყველა საბავშვო (ხანდახან კი –

არა მხოლოდ საბავშვო) თეატრში შეხვდებით. მაგალითისთვის: კოპენჰაგენში, დანიის სამეფო თეატრის შესასვლელში გამოკრულია აბრა წარწერით: „არა მხოლოდ გართობისთვის!“ საზოგადოების ნაწილს ხშირად დრამატული თეატრის მიმართაც კი არასერიოზული დამოკიდებულება აქვს და ამ ფონზე საბავშვო თეატრების მიმართ ერთგვარი „აგდებული“ დამოკიდებულება არცაა გასაკვირი, მით უფრო, რომ პროფესიული საბავშვო თეატრის ისტორია ჯერ მხოლოდ ერთ საუკუნეს ითვლის და ამ ტიპის თეატრებს სათანადო პრესტიჟისა და აღიარების მოსაპოვებლად აღბათ კიდევ გარკვეული დრო და ბრძოლაც დასჭირდებათ. კიდევ დიდხანს არ მიეცება დავიწყებას ასეთი სულისკვეთების ფრაზები: აბა, რა გეგონათ, ეს ხომ საბავშვო თეატრია; სხვას რას ელოდით? ის ხომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობია, მეტს ვერ მოსთხოვ! საბავშვო თეატრში ექსპერიმენტების დრო და ადგილი არ არის... და მრავალი სხვა.

საბავშვო და საყმაწვილო თეატრების სფეროში ყველაზე დიდი და ავტორიტეტული ორგანიზაციაა ასიტეჟი,¹ რომელიც 1965 წელს დაფუძნდა და მიზნად ისახავს საბავშვო თეატრების ან მასთან დაკავშირებულ ორგანიზაციათა და ინდივიდუალურ პირთა გაერთიანებას. ასიტეჟში გაერთიანებულია 80-ზე მეტი ქვეყანა, მათ შორის საქართველოც (ნოდარ დუმბაძის სახელობის თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სახით), თუმცა ჯერჯერობით არ გვაქვს ასიტეჟის ქართული სექცია, რადგან ამის საჭიროება არ არსებობს – სამწუხაროდ, საქართველოში ძალიან ცოტა საბავშვო თეატრია, რომლებიც, მირითადად, სახელმწიფო დოტაციაზე ირიცხებიან (ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის გარდა, თბილისში ფუნქციონირებს სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი (რომელსაც საკუთარი შენობა არ გააჩნია), აგრეთვე არის მოზარდ მაყურებელთა და თოვლინების გაერთიანებული თეატრი ქალაქ ბათუმში, საქართველოს მასშტაბით ფუნქციონირებს კიდევ რამდენიმე კერძო თეატრი მცირერიცხოვანი დასით, რომლებიც სკოლებსა და საბავშვო ბაღებს საბონემენტო სისტემით ემსახურებიან).

¹ Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse - International Association of Theatre for Children and Youth - <http://www.assitej-international.org/en/> (ბოლოს გადამოწმდა 09/06/2019)

ყოველ სამ წელიწადში ერთხელ, რომელიმე წევრი ქვეყანა მასპინძლობს ასიტექის საერთაშორისო მსოფლიო კონგრესსა და ფესტივალს, სადაც საბავშვო თეატრების სფეროში მომუშავე პროფესიონალები თუ მოყვარულები იკრიბებიან; ორი კვირის განმავლობაში იმართება წარმოდგენები, ფორუმები, სემინარები, ვორქშოფები, ასევე შმართველთა საბჭოს შეხვედრები. ყოველწლიურად იბეჭდება – Year Book, სადაც თაგმოყრილია წერილები, კვლევები, რეცენზიები და ა.შ. ასიტექის სხვადასხვა ნაციონალური ცენტრებიდან. ამგარი ცენტრები საკმაოდ აქტიურად მუშაობენ თავიანთ ქვეყნებში, ორგანიზებას უწევენ ფესტივალებს, გამოსცემენ ჟურნალებს, აქვთ ინდივიდუალური ვებ-პლატფორმები, მუდმივად ჩართულები არიან ქვეყნის თეატრალურ ცხოვრებაში. ზოგიერთ ქვეყნაში (მაგალითად ესპანეთში) ასიტექის ადგილობრივი სექცია მხოლოდ მოხალისეების მეშვეობით ფუნქციონირებს, თუმცა არსებობს სხვაგვარი მოდელიც, მაგალითად, რუსეთში ეს არის სრულ განაკვეთზე მომუშავე თანამშრომლებით დაკომპლექტებული ორგანიზაცია, რომელიც სახელმწიფოსგან ფინანსდება. სხვა ევროპულ ქვეყნებში საბავშვო თეატრის სფეროს განვითარებას ასევე ხელს უწყობენ ადგილობრივი თეატრალური ინსტიტუციები (თეატრის ინსტიტუტი, თეატრის კვლევითი ცენტრები, სხვადასხვა პროფესიული გაერთიანებები და ა.შ.). ამერიკის შეერთებულ შტატებში საბავშვო თეატრების სფეროში ორი დღი როგორც საბავშვო მუშაობა – ასიტექის ადგილობრივი ცენტრი (TYA/USA) და „ამერიკის თეატრისა და განათლების ალიანსი“ (American Alliance for Theatre and Education).

შეიძლება უცნაურადაც კი უდერდეს, რომ ამდენი ძალისწმევის მიუხედავად, საბავშვო და საყმაწვილო თეატრების როლი და მნიშვნელობა მაინც არ არის სათანადო შეფასებული, საბავშვო თეატრი საქმაოდ გამოიკვლეველი სფეროა; თეატრის მკვლევრები, ფსიქოლოგები, სოციოლოგები თუ უშუალოდ ამ დარგში მომუშავე ხალხი პრობლემებს ნაკლებად უდრმავდებიან, საფუძვლიანი ანალიზი დღიდი იშვიათობაა. რასაკვირველია, არსებობენ კონკრეტულად ამ თემაზე მომუშავე სპეციალისტები, თუმცა საბავშვო თეატრების მასშტაბსა და რაოდენობასთან მიმართებაში მათი რიცხვი საქმაოდ მცირება. ჰაიფას უნივერსიტეტის პროფესორი, შიფრა შონბანი საბავშვო თეატრებისადმი კრიტიკოსთა ზერელე დამოკიდებულებას ხუმრობით „მძინარე მზეთუნახავის“ ზღაპარს ადარებს – „მძინარე

მზეთუნახავის მსგავსად, მკვლევარები ღრმა ძილს მისცემინ და არავინ იცის, როდის გაიღვიძებენ“.¹ საქართველოში მსგავსი კვლევები, ფაქტობრივად, არასდროს ჩატარებულა და ეს წერილიც იმ სადისერტაციო ნაშრომის მხოლოდ მცირე ნაწილია, რომელიც საბავშვო თეატრების დაარსებას, მათ განვითარებას და უახლეს ტენდენციებს შეეხება.

ამ ეტაპზე არ არსებობს საფუძვლიანი კვლევა, სადაც ამოვიკითხავთ, თუ რა გავლენას ახდენს თეატრალური ხელოვნება ამა თუ იმ ასაკის მოზარდზე, რა დოზით აგითარებს იგი ბავშვის ფსიქიკას, კრიტიკული და მხატვრული აზროვნების, ცხოვრების აღქმის უნარს. ჩვენ არ ვიცით, რამდენად ძლიერი გავლენა აქვს თეატრს მოზარდი მაყურებლით დაკომისლებული აუდიტორიის შემთხვევაში; არ არსებობს მეცნიერულად დადასტურებული აზრი იმის თაობაზე, რომ ბავშვი „აუცილებლად“ უნდა დაესწროს ან არ უნდა დაესწროს თეატრალურ წარმოდგენას ამა თუ იმ მიზეზის გამო. საბავშვო თეატრის სფეროში მომუშავე მკვლევრები, თეატრმცოდნები თუ თეატრის პრაქტიკოსები თანხმდებიან იმაზე, რომ ეს ჯერჯერობით „გაუკვალავი ტერიტორია“ მუდმივ ევოლუციას განიცდის, შესაძლოა, იმაზე უფრო სწრაფადაც კი ვთარდება, ვიდრე „საუფროს“ თეატრის სხვადასხვა ფორმა – სხვაგარად წარმოუდგენელია, ვინაიდან საბავშვო თეატრი ემსახურება ყველაზე სწრაფად მზარდ და ცვლად აუდიტორიას – ბავშვებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანა ღვინიაშვილი, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი; გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1956;
2. Negotiating Marginalization: TYA and the Schools; Roger L. Bedard; Youth Theatre Journal, Volume 17, 2003 – Issue 1;
3. Theatre, Youth, and Culture, A Critical and Historical Exploration; Manon van de Water, Palgrave Macmillan, 2012;
4. Theatre as a Medium for Children and Young People; Shifra Schonmann; Published by Springer, P.O. Box 17, 3300 AA Dordrecht, The Netherlands, 2006.

¹ Theatre as a Medium for Children and Young People; Shifra Schonmann; Published by Springer, P.O. Box 17, 3300 AA Dordrecht, The Netherlands, 2006, p.14

ქეთევან ნოზაძე,

**აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფესორი ალექსანდრე ვახტანგოვი**

ფერწერის გავლენა აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაზე

საოპერატორო ხელოვნებაში დიდ ყურადღებას მოითხოვს სივრცის სწორი აღქმა და ამ სივრცეში ფერისა და განათების ბუნებრივი განზოგადება. ფერს კინოში, პირველ რიგში, ესთეტიკური დატვირთვა აქვს, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ კინოხელოვანმა ფერი შეიძლება ძლიერ იარაღად გამოიყენოს დრამატურგიული ხაზის გასამძაფრებლად.

ფილმის შექმნის პროცესში ისტორიები, კინოსურათის შინაარსიდან და თემატიკიდან გამომდინარე, თავისთავად მრავალი ხერხით გადმოიცემა. როგორც წესი, ფერთა პალიტრას ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად, ერთობლივად იწჩევენ რეჟისორი, ოპერატორი, მხატვარი და კოსტუმების დიზაინერი.

ფერი უნდა შეესაბამებოდეს ფილმის დრამატურგიას და, თავიდანვე, ჩანაფიქრშივე იგეგმებოდეს მისი გამოყენების ინტენსივობა, შემდგომ კონტროლდებოდეს გადასაღებ მოედანზე, საბოლოოდ, ფერის კორექციის დროს სამონტაჟოში უნდა მუშავდებოდეს. როგორც ცნობილია, ხშირ შემთხვევაში, ფილმის სრულყოფილი სახე, სწორედ ფერის მართვის ეფექტურობაზეა დამოკიდებული.

ფერი კინოში თავდაპირველად მთლიანად იყო დამოკიდებული განათებაზე, მაგრამ, ღროთა განმავლობაში, დამოუკიდებელი მნიშვნელობა (არსი) შეიძინა.

ფილმის გამოშასხველობითი სტილისტიკა განუსაზღვრულია და დიდ სირთულეებთანა დაკავშირებული. პირველი გადაღებული კადრი მთელ მოძევონ გამოსახულებას ტონს უნარჩუნებს, ამის გამო ის, ოპერატორის მხრიდან, გარკვეულ მზადებას მოითხოვს და გადაღების წინა სამუშაო პროცესთანაა დაკავშირებული. საუკეთესო ვარიანტია, როდესაც ამოცანა უკვე დასახული, ჯგუფი – წინასწარ შეთანხმებული და ფილმის მიზანიც – ცხადია.

ფერი ყოველდღიურ ცხოვრებაში, შესაძლოა, არც თუ მნიშვნელოვანი იყოს. თვალს მხოლოდ მაშინ ხვდება, როდესაც

მისი საჭიროება აშკარაა. კინოში კი უფრო შესამჩნევია. როგორც ცნობილია, სინათლის ცვალებადობა ბუნებაში მოქმედებს განათებაზე, ის კი, თავის მხრივ, ფერს განაპირობებს. გარემოში ერთ ფერს მეორეში შეღწევა შეუძლია. ფერადოვნების საკითხებს როდესაც ვეზებით, აუცილებელია, დავიცათ გარეპეული ფერების ურთიერთდამოკიდებულება, და ის, თუ როგორ ეფექტს მოახდენს მაყურებელზე მათი ერთობლივად გამოყენება. მაგალითად, მოღილიანი ერთი ფერის მეორეში შეზავებისადა შეუმჩნეველი გადასვლებისთვის, უბრალოდ, რომელიმე ახალდატანილ საღებავს თეთრ ქაღალდს ადებდა.

კინო და ფერწერა, არსით, განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ საერთო გადაკეთაც ბევრი აქვთ. ხშირია კინოში განათების სხვადასხვა წყაროს გამოყენების ეფექტიც. ეს ფაქტი კი იმაზე მეტყველებს, რომ კინომ ბევრი აიღო ფერწერის, კერძოდ, აზის, იმპრესიონისტების, რენესანსისა და სხვა არაერთი მხატვრული მიმართულებისგან.

დღის განათების გამოყენების პირველი ონტერესი სწორედ ფერწერიდან მოდის. ბუნებრივი განათების ეფექტმა ფერად კინოში ბევრ საიდუმლოს ახალა ფარდა და ხელი შეწყო სიმარტივისა და ჩვენ ირგვლივ არსებული გარემოს ამსახველი სურათის რეალურ გადმოცემას – კარგად გამოჩნდა ის სიმსუბუქე, რომელსაც რეჟიმის გადალების დროს შექმნილი გრილი ჰაერისა და მიმავალი დღის შუქის ეფექტი ტოვებს კადრში.

ფერი ძნელად დასამორჩილებელია. ოპერატორების უმეტესობა ძირითად მოვალეობად მიიჩნევს, ესა თუ ის ფერი გამოსახულებაში უფრო დრეკადი და დამყოლი გახადოს. როგორც წესი, ფერწერაშიც კი, მხატვრობის დიდოსტატები ფერის არჩევისას საკმაოდ მწირი პალიტრით სარგებლობდნენ, რაც კინოში ჩვენ არც თუ ისე მართებულად მიგააჩნია.

მაგალითად, ბერგმანის ფილმებში ოპერატორი სენ ნიუკვისტი მშვენივრად იყენებს ექსპრესიონისტი ენსორის და მუნკის პალიტრას. ასევე, ფელინის ფერადი ფანტაზიის ფორმერკი, რომელიც ჯანი დი ვენანციო შექმნა ფილმში „ჯულიეტა და სულები“, ინსპირაციის წყარო ხდება ოპერატორ ვიტორიო სტორაროსთვის რამდენიმე ნამუშევარში.

ამგვარი გამოსახულება არა მარტო შთამბეჭდავია და მოულოდნელი, არამედ საინტერესოც. თუმცა ისეც ხდება, რომ

მხატვრულ ფილმებში ფერი ზედმეტად, გადაჭარბებით გამოიყენება, რაც, ზოგჯერ, მაყურებლის უკმაყოფილებას იწვევს.

ოპერატორების უმრავლესობა ზოგი მეტად, ზოგიც – ნაკლებად, ფლობს ვიზუალურ მეხსიერებას. მაყურებლისთვის ციტატა ფერწერული ტილოდან ყოველთვის შესამჩნევია. ეს თავისებური ხერხია და მისაღებიცაა. მაგრამ, თუ ერთ ფილმში სხვადასხვა სტილისა და ეპოქის, სხვადასხვა სკოლისა და მხატვრის ციტატებია თავმოყრილი და, ეს ყველაფერი – „ერთ დიდ ქვაბში იხარშება“ – მაშინ საქმე გვაქვს არა პროფესიონალიზმთან, არამედ დილეტანტიზმთან.

როგორც ცნობილი ქართველი ოპერატორი ლევან პაატაშვილი ამბობს: „ეკრანის და მაყურებლის მოტყუება გამორიცხულია. ჩვენ არ უნდა ვფიქრობდეთ ამა თუ იმ ოპერატორის ფერწერულ ნამუშევრებისადმი ლტოლვაზე, ჩვენ მოსულები ვართ იმისთვის, რომ მივიღოთ ესთეტიკური სიამოვნება და გავიღოთ ფილმის შინაარსი“!¹

ფერის გარდა, ასევე დიდ მნიშვნელობას იძენს ტონი, რომელსაც თვისება აქვს – მუდმივად იცვლებოდეს, იმის მიხედვით, თუ რა ოპტიკას ვიყენებთ ამა თუ იმ კადრის შექმნისას. ნაკლებინტენსიური ფერი – ტონალური, თვით ბუნებისგან ნაკარნახვი ფერთა ერთობაა. ტონი დამოკიდებულია ფერადი ლაქის ინტენსივობაზე კადრში და კიდევ სხვა ფაქტორებზე. რაც უფრო დიდია საგნებსა და კამერას შორის მანძილი, მათი განათების ინტენსიურობის მიხედვით, სულ უფრო და უფრო იკარგება ფერადოვნება, დეტალები და ფაქტურა, რომლებიც ამ საგნებს გაჩნიათ.

რაც შეეხება ფერწერას, აქ ფერთა ინტენსიური გამოყენება გაცილებით უფრო ბუნებრივ გარემოს ქმნის. ზოგჯერ ფერწერაში ფერთა გამა იმდენად ძლიერია, რომ ნამუშევრის ყურებისას სრული სიბნელის შეგრძნება გვრჩება. საინტერესოა ასევე, დამველებული და თბილი ფერებით გაედრენთილი ფერწერული ტილოების აღქმაც – არის მათში რაღაც სულისშემცვრელი, სრულყოფილი და ქრომატული. უდიდესი სიმდიდრე გამოსჭვივის ჩავარდნილ მუქ ფერებსა და გაფერმკრთალებულ ტონებში, სადაც კონტრასტი მიიღწევა არა ფერთა შერწყმით, არამედ ნათელი და მუქი ტონების შერევით.

¹ პაატაშვილი ლ., ნახევარი საუკუნე ლეონარდოს პედელთან. საოპერატორო პროფესიის გამოცდილებიდან, მოსკოვი, 2006, გვ. 58.

ლევან პატაშვილი თავის წიგნში ყვება იმაზე, თუ როგორ ფერთა გამას ისურვებდა ფილმის შესაქმნელად. ავტორი წერს: „ყოველთვის ვოცნებობდი ისეთ ფერთა გამაში ფილმის გადაღებას, რომელიც დაწყებულია და ჩალისფერიდან და დამთავრებულია მუქ ყავისფერ ტონებამდე; ასევე შავ და ყავისფერ ფერებს შევუთავსებდი იასმნისფერ, ნაცრისფერ და მუქ მწვანე ფერებსაც. იძედი მაქვს, ოდესმე მომეცება ასეთი ფილმის გადაღების საშუალება“¹.

ფერწერულ მანერაში გადაღებულ კინოსურათში ფერის მთელი საიდუმლო ნახევარტონებსა და შუქ-ჩრდილებშია ჩაღებული. მაგალითად, ლუის ბუნეულის ფილმში „ტრისტანა“ ოპერატორმა ხოსე აგუარომ ძირითად ფერებად სწორედ ასეთი – მოყავისფრო და ჩალისფერი, ღრმა და რბილი ჩრდილები გამოიყენა, რასაც და ნათელი, თითქმის დამაბრმავებულ სითეორებდე მისული ლაქები დაუპირისპირა.

აღსანიშნავია, ასევე ოპერატორ ნესტორ ალმენდროსის ისტორია, რომელიც ერთ რომერის ფილმის „კოლექციონერი ქალი“ გადაღების პროცესში შეემთხვა. ალმენდროს დიდი წინააღმდეგობა შეხვდა ლაბორატორიაში დასაქმებული ტექნიკოსის მხრიდან. ცნობილია, რომ იმსანად ახალგაზრდა და გამოუცდელი ოპერატორი ფერზე მუშაობის დროს სხვადასხვა ექსპერიმენტს მიმართავდა, რომლებსაც ლაბორატორიაში სერიოზულად არავინ აღიქვამდა. „კოლექციონერი ქალის“ სცენები, რომლებიც შებინდებისას იყო გადაღებული, ოპერატორს უპირატესად ნარინჯისფერ ტონში გადაწყვიტა... ლაბორატორიაში დასამუშავებლად მიტანილი ფილმის ნახვისას კი, ტექნიკოსმა ვერ გაიგო, რისი თქმა სურდა ამით შემოქმედს და მოისურვა – გამოესწორებინა ფერები და ამოედო სცენიდან ნარინჯისფერი ტონები, რადგან იმ დროის კინემატოგრაფში თბილი ფერები აღამანის სახის გამოსახულებაზე არ გამოიყენებოდა.

მართალია, ნესტორ ალმენდროსმა მექანიკოსს აზრი ვერ შეაცვლევინა, მაგრამ თავისი მაინც გაიტანა.

„ბრმად არ ენდოთ წესებს!“ – იტყვის გამოჩენილი ესპანელი ოპერატორი ერთ-ერთ ინტერვიუში და საკუთარ გამოცდილებასაც გაგვიზიარებს: რა თქმა, უნდა, ზოგჯერ, აუციელებლია გარკვეული წესების ცოდნა, მაგრამ მათი მონა არასდროს უნდა გახდე...

¹ პატაშვილი ლ., ნახევარი საუკუნე ლეონარდოს პედელთან. საოპერატორო პროფესიის გამოცდილებიდან, მოსკოვი, 2006, გვ. 61

საბოლოოდ, ყველა საკუთარ შეცდომებზე სწავლობს... ხოლო საუკეთესო გზა კინოხელოვანისთვის – ფილმების ყურებაა, რაც ბევრი სარგებლის მომცემია.¹

რაც შეეხება წესებს: სპეციალისტების მოსაზრებით, ფერის კანონები კინემატოგრაფში ჯერჯერობით ბოლომდე შესწავლილი არ არის. ამიტომ, ხშირად როგორც ფერის ბუნება, ისე მხის მაყურებელზე მოქმედების მექანიზმები, ბევრისთვის გაუგებარი რჩება.

თუმცა არსებობს, რენესანსის დროიდან მოყოლებული, არა ერთი წესი კომპოზიციასა და ფერზე, რომლებიც, აუცილებელია, ოპერატორმა ჯერ დაისწავლოს და მხოლოდ ამის შემდეგ – დაივიწყოს ისინი. მთავარია, მუშაობის პროცესში გამუდმებით არ იფიქროს მათზე, რათა არ მოისპონს ნატურალიზმი კინემატოგრაფიულ თხრობაში. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია ლეონარდოს ძიებები.

მაგალითად, „ადამიანის სახის შესახებ“ წერდა, რომ: „შავი ტანსაცმელი გამოსახულებაზე ადამიანის სხეულს უფრო თეთრად აჩენს, ვიდრე ეს სინამდვილეშია, თეთრი ტანსაცმელი კი იმავე სხეულს უფრო მუქად მოგვაჩვენებს; ყვითელი ტონის სამოსი ადამიანის სხეულს აჭრელებულად წარმოგვიჩენს, ხოლო წითლის შემთხვევაში – ადამიანის სხეული ფერმკრთალება“?²

ფერწერულ ნამუშევრებში გამოსახული ადამიანის ფიგურების ფორმისა და ფერის ტექნიკაზე არსებული წარმოდგენები, ცხადია, კაცობრიობის განვითარების ეტაპების შესაბამისად იცვლებოდა. კინოგამოსახულებაში კი ერთ-ერთი მთავარი და გადამწყვეტი ხაზი მაინც ადამიანის – მსახიობის სახეზე გადის, რომელიც ასევე გამუდმებით ცვალებადია. დღესდღეობით ვერც ერთი გრიძიორი ვერ გამოიყენებს ისეთ უნივერსალურ ტონს, რომელიც მსახიობის ინდივიდუალურობასა და მის სახეზე ასახულ ცხოვრებისეულ კვალს გადმოსცემს ზუსტ დეტალებში.

ეს სრულებით განსხვავებული და ინდივიდუალური ფერთა პალიტრაა და ალბათ, ამიტომაც იყო, რომ 90-იან წლებში ლარს ვონ ტრიერმა და, მასთან ერთად – მისმა შემოქმედებითმა ჯვუფმა, ფილმებში უარი თქვეს გრიძის გამოყენებაზე.

¹ Four Lessons in Cinematography from Nestor Almendros -<http://filmmakermagazine.com/75888-lessons-in-cinematography-from-nestor-almendros/#.WMlJkhh1-U> (ბოლოს გადამოწმდა - 16/04/2019)

² Fritjof Capr, The Scince of Leonardo: Inside the Mind of the Great Genius of the Renaissance, Publisher: Anchor; Reprint edition (December 2, 2008), p. 228

სწორედ ამ ჯგუფმა შექმნა სრულიად ახალი მიმართულება კინოში – „დოგმა 95“, რომელსაც მიმდევრები არაერთ ქვეყანაში ჰყავს. „დოგმა 95“-ის დამაარსებელი ლარს ვონ ტრიერი ჯგუფთან ერთად შემუშავებული 10 წესიდან ერთ-ერთს შემდეგნაირად ხსნის:

„რა თქმა უნდა, საბოლოო გადაწყვეტილება, მანც, ყოველთვის რეჟისორს ეკუთვნის. ის შეიძლება დაემორჩილოს შემოღებულ წესებს, ან უგულებელყოს ისინი. მაგალითად, თუ სცენაში ძალადობის გამოხატვა გვჭირდება, ესთეტიკურად შეღლამაზებულად ამას ვერ გაგაცემობთ. ამიტომაც ჩვენს ფილმებში გადაღებების მოვდანზე გრიმის დეპარტამენტი საერთოდ არ არსებობს და მსახიობის სახეც ნატურალურ ფერშია“.¹

ფერი კინოში

ტერმინი „ფერი“ კინოში, ისევე, როგორც ფერწერაში, უფრო ფართოდ უნდა გვესმოდეს, ვიდრე ცალკე აღებული საკვლევი საგანი. ფერი კინოში უნდა განვიხილოთ, როგორც ერთიანი, ფერთა ფართო სპექტრი: თავისი სინათლით, ჩრდილებით, ანარეკლებით, ათინათებით, სივრცითა და სიკაშკაშით. ფერს უნდა მივუდეთ, არა როგორც სინათლის სახომ ფიზიკურ ერთეულს, არამედ, როგორც ფერწერის ელემენტს, ანუ ფერთა წყობა კინოში იმავე პრინციპით უნდა ხდებოდეს, როგორც ფერწერაში. ე.ი. ის უნდა წარმოგვიდგეს, როგორც მხატვრის შემოქმედებით ცნობიერებაში გადამუშავებული სინამდვილის მოდელი. ამიტომაც, ამ მოდელის მახასიათებელ ელემენტებად შეიძლება გამოვიყენოთ ისეთი ცნებები, როგორებიცაა: კონტრასტი, ფერთა გამა, ჰარმონია და ა.შ.

მხატვარი მათ აღიქვამს, აგრცობს და წარმოგვიდგენს თავისი გრძნობითა და თვალთახედვით, ზოგჯერ გაუცნობიერებლადაც.

მაყურებელი კი კინოგამოსახულებას აფასებს არა კედელზე ჩამოკიდებული ნახატის შეფასების მეთოდით, რომელსაც შეუძლია უყუროს დროში შეუზღუდავად, არამედ ფანჯრიდან თვალთვალის პრინციპით დანახული ქუჩის სანახაობის მსგავსად.

ამ მიზეზით, მაყურებლის მხოლოდ მცირე ნაწილი თუ აქცევს ყურადღებას ფილმის გამოსახულებით მხარეს და კინოთეტრიდან გამოსული შემოიფარგლება საერთო ფრაზებით: „რა კარგი

¹ FAQ about DOGME 95 Films - www.Uffilmanalysisfourpbworks.com (ბოლოს გადამოწმდა - 16/04/2019)

ფერებია“, ან „რა ლამაზად გადაღებული ფილმია“, კრიტიკოსებიც კი ხშირად, ფილმის განხილვისას, ამახვილებენ ყურადღებას მხოლოდ: „ოსტატურად გადაღებულ პეიზაჟებზე“ და „შთამბეჭდავ პორტრეტებზე“.

იმის შემდეგ, რაც კინო მთლიანად ფერადი გახდა, ფერმა კინოში დიდი გამოშხატველობითი ფუნქცია შეიძინა და კინოგამოსახულებაში ფერის შეგნებულად მართვის საკითხი დადგა. დღევანდელი კინო და ტელეტექნიკა სრულიად იძლევა ამის საშუალებას, მაგრამ გამოსახულებაში ფერის მართვა რომ შევძლოთ, ამისთვის საჭიროა ფერწერაში დიდი ოსტატების, მაგალითად, ტიციანის, რემბრანდტის, ველასკესის, რუბენსისა და სხვათა გამოცდილება შევისწავლოთ და გადმოვიდოთ.

თუმცა, ბევრი ფიქრობს, რომ კინოში ფერთა გამა უნდა იყოს მეტად მარტივი და გასაგები. ასეთმა მიდგომამ კინოში დაამკვიდრა იაფფასიანი ეფექტები, ხშირია ასევე, ერთი რომელიმე ტონის დადება მთელ რიგ კადრებზე, ვითომ ფილმისთვის ამა თუ იმ ხასიათის შესაძენად, რაც ზოგჯერ კარგ ტონადაც კი ითვლება.

გიორგი რებერგი წერს: „ხელოვნებაში ზოგადად, მათ შორის, საოპერატორო ხელოვნებაშიც, არ არსებობს მზა რეცეპტები, ამავე დროს, არსებობს პრინციპები. ასობით ოპერატორი, ყველა გარკვეული შემთხვევისთვის, გარკვეულწილად გამომგონებელია და ასე გაგრძელდება ყოველთვის. და დარწმუნებული ვარ, რომ ეს უწყვეტი პროცესი საერთო მსოფლიო კულტურის განუყოფელი ნაწილია. ტექნოლოგიები დღეს სასწაულებს ახდენენ, მაგრამ ყველაზე სრულყოფილ აპარატურასაც კი არ შესწევს ძალა, ისე გადმოსცეს რეალობა, როგორც ეს ოპერატორს თავისი ინდივიდუალურობით და მონიტორით შეუძლია“.¹

დაუბრუნდეთ წარსულს. 1902 წელს ახალგაზრდა ბრიტანელმა ფოტოგრაფმა, ედვარდ ტერნერმა გამოიგონა ფერადი კინოს გადაღების პროცესი. მისი ტექნოლოგიით, კადრი აუცილებლად უნდა ყოფილიყო გადაღებული ერთ-ერთი ფილტრით – წითლით, მწვანით ან ლურჯით. ტერნერი მუშაობდა ფერადი ფოტოგრაფიის პიონერთან, ამერიკელ ფრედერიკ უუგენ ივესთან ერთად. სწორედ

¹ Вадим Абдрашитов, Всего одна жизнь. Перберг в воспоминаниях кинематографистов - <http://old.kinoart.ru/archive/2000/08/n8-article10> (ბოლოს გადამოწმდა - 16/04/2019)

მასთან მუშაობის პროცესმა აფიქრებინა ედვარდს ფერადი ფილტრების გამოყენება მოძრავ გამოსახულებაშიც.

2012 წელს ბრედფორდის მედისა და ტექნოლოგიების ეროვნული მედიამუზეუმის თანამშრომლებმა იპოვეს ედვარდ ტერნერის 1901-1902 წლით დათარიღებული ჩანაწერი, რომელზეც მისი სამი შვილი, მზესუმზირებით ხელში, ოქროს თევზის აკვარიუმის გარშემო თამაშობს, და ფირის კვლევას შეუდგნენ. კვლევამ რადიკალურად შეცვალა კინოში ფერის გამნის მანამდე არსებული ისტორია. 2012 წლამდე ფერადი ფირის ბეჭდვის პირველობა ეკუთვნოდა ტექნიკოლორის პროცესს (Technicolor film process), რომელსაც, ძირითადად, 1916 წლიდან ამერიკული კინოსტუდიები იყენებდნენ. ეს პროცესი საკმაოდ ძვირი ლირდა და სწორედ მის შექმნელებს მიიჩნევდნენ პიონერებად ფერადი კინოს ისტორიაში.¹

პირველი ფერადი ფილმის გადაღება საქართველოში ჯერ კიდევ 1922 წელს ცუადეს, მაგრამ მასში მხოლოდ წითელ-მწვანე გამა გამოიყენეს. მხოლოდ 1934 წელს შეიქმნა პირველი ფერადი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი. 1951 წლიდან თბილისის კინოსტუდიამ დაიწყო ფერადი ფილმების აქტიური წარმოება. 1954 წელს გადაიღეს პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი „ჭრიჭინა“. თავიდან ახალგაზრდა რეჟისორებს უჭირდათ ოპერატორების დათანხმება ფერადი კინოსურათის შექმნაზე, რადგან ასეთი ექსპერიმენტები იმ დროისთვის გამოცდილი ოპერატორებისთვის საკმაოდ დიდ გამოწვევად ითვლებოდა. მათი ნება რომ ყოფილიყო, შავ-თეთრ გამოსახულებას ალბათ არასდროს უღალატებდნენ, მაგრამ ფილმის წარმოება ფილმების ფერად ფირზე გადაღებას ითხოვდა.

ლევან პაატაშვილი წიგნში „ნახევარი საუკუნე ლეონარდოს ფრესკასთან“ იხსენებს თავისი პირველი ფერადი ფილმის „ოთვარინები იცინიან“ გადაღების პროცესს:

„გადაღების დღეც დადგა. უზარმაზარი პავილიონი, (თოვარინების ქარხანა), უძველესი კინოკამერა სახელწოდებით „მოსკოვი“, ფირი „დს-2“ და ასევე ოცნება ამ ყველაფრისებან „სასწაული შემექმნა“. რეჟისორმა მომცა სრული თავისუფლება და მეც ის გამოვიყენე, რათა ბოლომდე შემეცრძნო ჩემთვის ახალი სფერო – ფერის ხელოვნება. გარემო ხელს არ მიწყობდა. თოვარინების ჭრელი ფაბრიკის ფანჯრებიდან

¹ <https://www.britannica.com/topic/Technicolor> (ბოლოს გადამოწმდა - 09/06/2019)

ჩანდა მწვანეში ჩაფლული ქუჩა თავისი ფერად-ფერადი მაღაზის ვიტრინებით, ეს ყველაფერი ცოტა არ იყოს „ვულგარულ“ ფერს ქმნიდა, როგორ უნდა შექმეშსუბუქებინა ეს სიჭრელე? როგორ მიმეცა ერთნაირი ტონალობა ამ ყველაფრისთვის, ისე რომ არც ერთი ფერი არ გამხდარიყო მეტად დომინანტი. სწორედ აქ ფერადი ფილტრები მეტად გამომადგა. გამიმართლა, რომ ფერს პირველად სწორედ ამ სურათის გადაღებისას შევეჭიდე, გრანდიოზულ სურათზე ასე ფერში შეღწევას ნამდვილად ვერ მოვახერხებდი, სადაც ძირითადად წარმოების სირთულეები შემიშლიდა ხელს. მქონდა ექსპერიმენტების ჩატარების საშუალება, რომლებმაც ჩემი თეორია უფრო გაამტკიცა და პრაქტიკული ცოდნაც გაამდიდრა, მთავარია, რომ ჩემი იდეების განხორციელების საშუალება მომეცა¹.

სიახლემ კინოში გამოიწვია ის, რომ შავ-თეთრი კინემატოგრაფიული გამოსახულების ძირითადი საყრდენი – შუქ-ჩრდილი, პირველ ფერად ფილტრებში თითქმის უგულებელყოფილი იყო. ოპერატორებს ეშინოდათ, ფერთა ზუსტი გადმოცემა არ დაერღვიათ და შუქ-ჩრდილს აქტიურად აღარ იყენებდნენ, ეს კი გამოსახულებას აკარგვინებდა ფორმას, მოცულობასა და სიღრმეს. გაჩნდა საშიშროება, რომ ფერი კინოში შუქ-ჩრდილების უგულებელყოფას გამოიწვევდა და ეს მეტწილად ასეც იყო.

ლეონარდოს, ნაშრომში სახელწოდებით „წიგნი ხელოვნებაზე“, უწერია: „პირველი ნახატი, რომელიც შეიქმნა, შედგებოდა ერთადერთი ხაზისგან, რომელიც „მხატვარმა“ ადამიანის ჩრდილს გარშემო შემოარტყა, ამ ჩრდილს მზის სხივი ქმნიდა კლდეზე“².

გავიდა ხანი. ხერხი, რომლითაც გამოსახულება ჩრდილების გარეშე იქმნებოდა, წარუმატებელი გამოდგა და ოპერატორები ისევ დაუბრუნდნენ შუქ-ჩრდილს. გამოსახულებაც ისევ გაცოცხლდა ეკრანზე. ისევ გაჩნდა ნათელი ათინათები, რეფლექსები, და რაც მთავარია, ფერადმა გამოსახულებამ ბრტყელიდან ისევ მოცულობითობა და პლასტიკურობა დაიბრუნა.

1960 წელს გადაღებული, აღფრედ ჰიჩკოკის ფილმი „ფსიქო“ ყველა დროის ას საუკეთესო ფილმი შედის. გამოსახულება შავ-თეთრია. ერთ-ერთი ვერსიის მიხედვით, ჰიჩკოკმა ის მხოლოდ

¹ ლევან ჰატაშვილი, ნახევარი საუკუნე ლეონარდოს კვდელთან. საოპერატორო პროფესიის გამოცდლებიდან, მოსკოვი, 2006, გვ. 61

² Fritjof Capr, The Science of Leonardo: Inside the Mind of the Great Genius of the Renaissance, Publisher: Anchor; Reprint edition (December 2, 2008)

ბიუჯეტის სიმწირის (800 000 აშშ დოლარი) გამო გადაიღო შავთეთრ ფირზე. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თვითონ ჰიჩკოკი 1960 წლამდე არა ერთხელ მიმართავდა გამოსახულებაში ფერს და იმ მომენტისთვის, როდესაც მომხიბვლელ სერიულ მკვლელზე ფიქრობდა და ქმნიდა ყველა დროის საუკეთესო მისტიკურ თრილერს, ჰქონდა არჩევანი – კინოსურათი გადაღო ფერში ან შავ-თეთრში. თუმცა მისი არჩევანი მიზანმიმართული იყო, რადგან მაყურებლზე ზრუნავდა – სურდა ამით შეემსუბუქებინა ის შოკისმომგვრელი შთაბეჭდილება, რომელსაც ფილმის კულმინაციური სცენა გამოიწვევდა.

მკვლელობის ეპიზოდი და კადრი, როდესაც სისხლი სააბაზანოს წყლის ხერელში სპირალისებურად მიედინება, მიუხედავად იმისა, რომ შავ-თეთრ ფირზე იყო გადაღებული, ათასობით მაყურებელს მოსვერებას ხანგრძლივი დროით აკარგვინებდა. ამავე დროს, შავთეთრი გამოსახულებით, ჰიჩკოქმა ფილმის გოთიკურ და მისტიკურ აურას კიდევ უფრო მეტად გაუსვა ხაზი და ყველა დროის საუკეთესო საშინელებათა ფილმი შექმნა.

შავ-თეთრი ფილმის ფერადი ვარიანტის გადაღება კანის პალმის რტოს მფლობელ რეჟისორ გას ვან სენტის იდეა იყო და ფილმის მოდერნიზაციის ერთ-ერთ ძირითად მიზეზს წარმოადგენდა. ეს იყო ჰიჩკოკის ფილმების რიმეიქსის პირველი მცდელობა.

„მანამდე ამის გაკეთება არავის უფიქრია“ – თვლიდა ვას ვან სენტი. მისი აზრით, აუცილებელი იყო კლასიკური ნაწარმოების გამეორება, სამიზნე აუდიტორია კი ახალგაზრდა თაობა უნდა გამხდარიყო.

ფილმი ზუსტად იმავე სცენარით, კადრი კადრშია გადაღებული, მუსიკაც იგივე დარჩა და ტიტრებიც კი დაწყებისთანავე გვახვედრებს, თუ რომელი ნაწარმოებია ეკრანზე.

იმავე პერიოდში, ანუ 90-ანი წლების დასასრულს, როდესაც გან სვან სენტი მუშაობს ფილზე, ცნობილი რეჟისორები თავიანთ ნამუშევრებს სწორედ შავ-თეთრში წყვეტენ და საკმაოდ წარმატებულად. ესენია – 1993 წელს გადაღებული „შინდლერის სია“ და 1997 წელს, ვუდი ალენის შექმნილი „პოპულარობა“.

რეჟისორები ხშირად მიმართავნ რიმეიქებს, თვითონ ჰიჩკოკიც, გარკვეული პერიოდულობით, იღებდა თავისივე ფილმების ორეულებს.

თავიდან არავის გაკვირვებია, რომ თანამედროვე, იმედისმომცემი

რეჟისორი ყველა დროის ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევრის გამეორებას ცდილობდა. თუმცა გას ვან სენტის ვარიანტში არა იმდენად ფერის გამოყენება გახდა პრობლემა, რამდენადაც ის, თუ რა ფერებს იყენებდა შემოქმედებითი ჯგუფი.

გამოსახულებაში დომინირებს პასტელური ფერები – ვარდისფერი, ნარინჯისფერი, ჩალისფერი, მწვანე და თანაც, დიდი რაოდენობით. მათი ერთობლიობა საშინელებათა ფილმს რადიკალურად ცვლის. უდარღელ, სათავგადასავლო ზღაპრად გარდაქმნის.

ენ პეჩი (მარიონ კრეინის როლში) გამოქცევამდე, თავის სახლში მწვანე ლიფით დადის. შევადაროთ პიჩკოკის ვარიანტს. იქ მთავარ გმირს შავი აცვია. ფერის სიდან გაქცევის სცენაში თვალში გვხვდება ასევე სტაფილოსფერი კაბა, რომელიც მთავარ გმირს მოსავს და მას ეროტიკულობას სრულებით აკარგვნებს. პიჩკოკის ქალი გმირისგან განსხვავებით და ამავე დროს, კაბის ფერი – სიყალბის შეგრძნებას გვიტოვებს, რადგან ქალი, რომელსაც გადაწყვეტილი აქვს დანაშაულის ჩადენა, შეუმჩნევლად დარჩენასაც მოისურვებდა. ალბათ, ნაცრისფერს ან უფრო ღია ფერის ჩასაცმელს მოირგებდა, როგორც ეს პიჩკოკის გმირმა გააკეთა.

გამაღლითიანებელია ასევე ვარდისფერი სპორტული ქოლგა მანქანების გაჩერებაზე, სადაც პოლიციელი ქალს უთვალთვალებს, რადგან მის ქმედებებში ეჭვი შეეპარა. ღამე მანქანით მგზავრობისას კი, მაყურებლის მთელი ყურადღება არა მსახიობის ემოციასა და სახეზე, არამედ მის სტაფილოსფერ საყურეებზე ჩერდება და არანაირ მოლოდინს არ გვიქმნის. ხოლო იასამნისფერი ფონი, ღამის მგზავრობის დროს, სცენის მისტიკურობისგან შორსაა და წვიმიან ამინდში მშვიდი გასეირნების ეფექტს უფრო ჰგავს.

ვან სენტმა კინოსურათზე ოპერატორად კრისტოფერ დოილი, ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ოპერატორი მიიწვია. გადაღების პროცესის გახსნებისას, იგი ყურადღებას ამახვილებს ძირითად სირთულეებზე, რომლებიც ფერის კვლევის დროს შეექმნათ, კერძოდ – როგორ აღიქვამენ სხვადასხვა ერის წარმომადგენლები ფერებს.

„შავ-თეთრ ვარიანტში, იქამდე, სანამ მთავარი გმირი ფულს მოიპარავს, მას თეთრი ლიფი აცვია, ხოლო შემდგომ, უკვე – შავი. ეს, რა თქმა უნდა, ქრისტიანული სიმბოლიზმისთვის ბუნებრივი და დამახასიათებელია. ჩვენი მიზანი კი იყო, რომ ახალი

ხერხისთვის მიგვეგნო. მე აღმოსავლეთში ვცხოვრობ, სადაც თეთრი ფერი სიკვდილის ფერად ითვლება და არა სიწმინდის, როგორც, მაგალითად, დასავლეთში. ჩვენ მოგვიწია ფერის გამომსახველობის გადაფასება. ეს, თავისთავად, ძალიან საინტერესო პროცესი იყო. ბოლოს და ბოლოს, ავირჩიეთ ვარდისფერი – როგორც სიწმინდის, ხოლო მწვანე – როგორც ცოდვის სიმბოლო. არ ვარ დარწმუნებული, რომ ამ ფერებს რაიმე ღრმა დატვირთვა ჰქონდეს. თანაც საცვლების მაღაზიაში, მათი შეძენისას, მხოლოდ ეს ორი ფერი ჰქონდათ დარჩენილი და ჩვენც დიდხანს არ გვიფერია“!¹

ამდემად, თუ შავი გადაწყვეტილია ვარდისფერში, როგორც „ფსიქო 96-ის“ ვარიანტში მოხდა, მაშინ ეს, რა თქმა უნდა, არასწორ ემოციებს დაგვიტოვებს და მეტიც – მაყურებელი შეიძლება საერთოდ ვერ გაერკვეს რეჟისორის ხედვასა და ფილმის დრამატურგიაში.

გამოყენებული ღია ტონალური ფერების მთელი ეს ფერთა ნაკრები მაყურებელს განწყობას უცვლის და სერიოზულობას აკარგინებს დრამატურგიას. ამიტომაც „ფსიქო 96-ის“ შემთხვევაში, ფილმი უფრო არაკეთილსინდისიერად შესრულებულ საშინაო დავალებას დაემსგავსა და არა გენიალური ნაწარმოების ანალოგის შექმნის მცდელობას. რეჟისორისა და ოპერატორის დამოკიდებულება, ამ შემთხვევაში, ნაწარმოების აბუქად აგდებას უფრო ჰგავს, ვიდრე მძაფრსუჟეტიანი თრილერის გადაღების სურვილს.

კინოკრიტიკოსი როჯერ ებერტი ასე აფასებს რიმეიქს: „საინტერესო ისაა, როგორ ჰგავს ახალი ვერსია ძველს და, ამავე დროს, რამხელა უფსკრულია მათ შორის. თუ პიჩკოკის ფილმი ნანახი გაქვთ, კარგად გეცოდინებათ პერსონაჟები, დიალოგები, რაკურსები და სიურპრიზები, რომელსაც ფილმი ყურებისას გვიტოვებს. რიმეიქში კი ყველაზე მეტად სწორედ ამ მოულოდნელობების არარსებობა გვადარღვებს. ამიტომ, შემიძლია თამამად ვთქვა, რომ კინოს თეორიისთვის ეს არის საუკეთესო მაგალითი, რომ კადრი კადრში გადაღებული რიმეიქები სრული უაზრობაა“².

ამდენად, ფერი კინოში – საკმაოდ დინამიკური მოვლენაა. ის

¹ Профессия: кинооператор. Мастер-класс Кристофера Дойла из серии Film Craft - http://www.cinemotionlab.com/novosti/00391-professiya_kinooperator_masterklass_kristofera_doya/ (ბოლოს გადამოწმდა - 16/04/2019)

² Ebert R., Psycho - <http://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998> (ბოლოს გადამოწმდა - 18/04/2019)

თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს მუდმივად ცვალებად გარემოსა და დროში. ფერწერისგან განსხვავებით, ფერს კინოში უფრო მეტი გამომსახულობით შესაძლებლობები აქვს, რაღაც ჩვენ მას აღვიტვამთ არა სტატიკურ ძდომარეობაში, არამედ – მუდმივ მოძრაობაში.

ფერი კინოში – პლაზმაა, თხევადი მასა, რომელიც მუდმივად იცვლება. ამიტომაც, ფერადოვნებას კინოგამოსახულებაში ამა თუ იმ ფორმის, განათებისა და სივრცის ცვალებადობით ვღვდეულობთ. ფერი აღიძება, როგორც ვიბრაცია, მოძრაობა და სხოვანი ტალღების მსგავსია. თითოეული კადრი ეკრანზე მხოლოდ მისთვის განკუთვნილ დროში პროეცირდება. მაყურებელს კი ნაკლებად რჩება დრო გამოსახულების კვალიფიციური შეფასებისთვის, როგორც ამას, თუნდაც, ფერწერული ტილოს გარჩევისას, გააკეთებდა.

კინოსურათი ხომ ადამიანების დიდი ჯგუფის ერთობლივი მუშაობის შედეგია. ერთი მხრივ, მათ უნდა შექმნან საინტერესო ფილმი და თან, მასზე მუშაობის პროცესში ვერავინ ხვდება – თუ რა კონკრეტულ შედეგს გამოიღებს შრომა.

სხირად, ბევრი ადამიანის აზრი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ერთის. და, იმის ძიება, თუ როგორ უნდა გამოხატო, რაც ქაღალდზე უკვე არსებობს, მაგრამ ჯერ ვიზუალიზებული არაა – უდავოდ საინტერესოა.

საბოლოოდ, როდესაც პოულობ განსაკუთრებულ რაკურსს, კამერის მოძრაობას, განათებას ან კადრში ფერების განლაგებას, ეს დიდ აღმოჩენას ემსგავსება. თითქოს ყველაფერი ადრეც არსებობდა, მაგრამ მხოლოდ მაშინ ხდება ცხადი, როდესაც აღმოჩენა მხოლოდ შენ გეკუთვნის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ლევან პატაშვილი, ნახევარი საუკუნე ლეონარდოს კედელთან. საოპერატორო პროფესიის გამოცდილებიდან, მოსკოვი, 2006;
- Fritjof Capr, The Science of Leonardo: Inside the Mind of the Great Genius of the Renaissance, Publisher: Anchor; Reprint edition, December 2, 2008;
- FAQ about DOGME 95 Films - www.Uffilmanalysisfourpbworks.com
- Four Lessons in Cinematography from Nestor Almendros - <http://filmmakermagazine.com/75888-lessons-in-cinematography-from-nestor-almendros/#.WMIJkhhh1-U>
- Вадим Абдрашитов, Всего одна жизнь. Перберг в воспоминаниях кинематографистов - <http://old.kinoart.ru/archive/2000/08/n8-article10>
- Профессия: кинооператор. Мастер-класс Кристофера Дойла из серии Film Craft - http://www.cinemotionlab.com/novosti/00391-professiya_kinooperator_masterklass_kristofera_doyla/
- Roger Ebert, Psycho - <http://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998>

**2018 წლის სამეცნიერო კონფერენციის
თავმიუფალი სექციის მასალები**

တော်မြန်မာရွှေ

ნინო ჩერქეზიშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის მიმართულების
დოქტორანტი

ხელმძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩავა,
თანახელმძღვანელი: ასოც. პროფ. თამარ ცაგარელი?

აუგუსტო ბოლოის ჩაგრულთა თეატრი

„თეატრი – ეს არის ცოდნის ფორმა, მას შეუძლია და უნდა
იყოს საზოგადოების გარდაქმნის მეთოდი“¹ – თქვა ბრაზილიელმა
რეჟისორმა და პოლიტიკოსმა აუგუსტო ბოალიმ და ჩაგრულთა
თეატრი დააარსა.

ჩაგრულთა თეატრი მოიცავს თეატრალურ ფორმებსა და
მეთოდებს, რომელიც ბოალიმ 1970 წელს ბრაზილიაში, მოგვიანებით
კი ევროპაში, შეიმუშავა. რეჟისორზე ზემოქმედება წიგნის –
„ჩაგრულთა პედაგოგიკის“ – ავტორის, პაულო ფრეირის შრომებმა
მოახდინა.

ჩაგრულთა თეატრში აუდიტორია, რომელსაც ბოალიმ
მაყურებელ-შესხვამი უწოდა, ხდება აქტიური. ისინი იკვლევენ,
ანალიზებენ და გარდაქმნან იმ რეალობას, რომელშიც ცხოვრობენ.
ეს არატრადიციული თეატრი გამოიყენება იმისათვის, რომ ხელი
შეუწყოს ადამიანებს შორის დიალოგის დაწყებას და პრობლემების
დებატებით გადაჭრას.

სახელმწიფებრივი ჩაგრულთა თეატრი – იმ თეატრალური კვლევებისა
და ანალიზის შედეგად მოიფიქრა, რომელიც 1950-იან წლებში
განახორციელდა. ბოალი თეატრში ინტერაქტიული ტექნოლოგიების
გამოყენებით მუშაობდა. მისი მიზანი იყო სოციალურ სიტუაციაში
ადამიანის ცნობიერების ამაღლება. ჩაგრულთა თეატრის მეთოდიკას
წარმოადგენს ეწ. „ჩაგრულთა თეატრის ხე“, რომელიც აერთიანებს
პოლიტიკურ, საგანმანათლებლო და თერაპიულ თეატრს.

ჩაგრულთა თეატრის პოპულარობა ბოლო ათწლეულებში
საგრძნობლად იზრდება და მთელ მსოფლიოში გამოიყენება, მათ
შორის დაწესებულებებსა და ორგანიზაციებში ურთიერთობათა

¹ Augusto Boal, Games For Actors And Non-Actors, Preface to the first addition, London-New-York ახ.:– <https://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors....Augusto-Boal.pdf> (ბოლოს გადამოწმდა 08/04/2019)

დემოკრატიზაციის მიზნით. კერძოდ, იმ შემთხვევებში, როდესაც იქმნება კადრების ურთირთობების პრობლემა და საჭირო ხდება ვითარების ანალიზი და გამოსავლის მოძებნა.

ჩაგრულთა თეატრის დამაარსებელი – აუგუსტო ბოალი – დაიბადა რიო-დე-ჟანეიროში. მამამისი ხოსე აუგუსტო ბოალი იყო ეროვნებით პორტუგალიელი და მცხობელად მუშაობდა; დედა – ალბერტა პიანტო – დიასახლისი. ბოალი სწავლობდა ქიმიური ინჟინერიის ფაკულტეტზე რიო-დე-ჟანეიროს უნივერსიტეტში.

ბაგშობაში ბოალი მშებთან ერთად პაროდიებს დგამდა, მაგრამ თეატრალური კარიერის გაგრძელებაზე არ ფიქრობდა. თეატრით ის საუნივერსიტეტო განათლების დამთავრების შემდეგ დაინტერესდა და როგორც კი მიიღო მაგისტრის დიპლომი – 1952 წელს, მაშინვე გაემგზავრა ნიუ-იორკში, სადაც კოლეგბის უნივერსიტეტის დრამატურგიული ხელოვნების სკოლაში ჩააბარა.

მის პედაგოგებს შორის იყო ჯონ გასერნი – ტენეს უილიამსისა და არტურ მილერის პედაგოგი. სწორედ გასერნმა აზიარა ბოალი ბერტოლტ ბრეხტის და კონსტანტინე სტანისლავსკის თეორიებსა და პრაქტიკას. ასევე, სხვადასხვა თეატრალური ჯგუფების შემოქმედებას, მათ შორის „შავთა ექსპერიმენტური თეატრისას“. 1955 წელს ბოალი დგამს სტეფანეკლს ორი თავისი პიესის მიხედვით – „ცხენი და წმინდა“ და „სახლი ნაპირზე“.

1956 წელს, თეატრალური სკოლის დასრულების შემდეგ, ბოალი სამუშაოდ მიიწვიეს „თეატრ არენაში“, ქალაქ სან-პაულუში, რომელიც ბრაზილიის სამხრეთ-დასავლეთ მდებარეობს.

ბოალიმ დადგა სხვადასხვა პიესა, მათ შორის თეატრ არენას დამფუძნებლის ხოსე რენატოსი. აქვე დაიწყო მან თეატრალური ექსპერიმენტების კეთება. თეატრმა არენამ მალე საქვეყნოდ გაითქვა სახელი. ასეთი პოპულარობა აქამდე ბრაზილიის არც ერთ თეატრს არ ჰქონია. სტანისლავსკის სისტემა ბრაზილიელი მსახიობებისთვის არ იყო ცნობილი. ბოალიმ სტანისლავსკის მეთოდი სოციალური თეატრის საჭიროებებს მოარგო. მას რადიკალური მემარცხენე პოლიტიკური შეხედულებები ჰქონდა, რაც მაღიან პოპულარული იყო იმ წლებში.

თეატრ არენაში მუშაობისას ბოალიმ დადგა რამდენიმე კლასიკური დრამა. მან პიესები ბრაზილიის მძიმე სოციალურ-ეკონომიკური რეალობის გათვალისწინებით გადააკეთა. 1965 წელს მან მიიღო

სამხატვრო ასოციაციების კრიტიკოსების პრიზი სპექტაკლისთვის „ამბავი თაგვთა და კაცთა“. ეს არის 1962 წლის ნობელიანტი ამერიკელი მწერლის ჯონ სტეინბეკის იგავი სიღატაკის, გაჭირებების, დანაშაულის, მარტოობის, უიმედობისა და იმედის შესახებ, ორი ადამიანის მეგობრობასა და მათ საზიანო ოცნებებზე.

XX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში თეატრ არენას პოპულარობა მცირდება. ამ პრობლემის მოსაგვარებლად დირექტორი გადაწყვიტა, პიესები ბრაზილიელი დრამატურგებისთვის შეეკვეთა. სტრატეგია წარმატებული აღმოჩნდა. ბოალის გაუჩნდა აზრი, რომ თეატრ არენას სცენაზე დრამატურგების სემინარები გამართულიყო, რომელსაც ის უხელმძღვანელებდა. მისი იდეა წარმატებით განხორციელდა. თავის მეთოდს ბოალი სწავლებას უწოდებდა. მეთოდის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ადამიანებმა საკუთარი არსი გააცნობიერონ და რეალობა უკეთ დაინახონ. ეს პროექტი უამრავი ახალგაზრდა დრამატურგისთვის შემოქმედებით პლატფორმად გადაიცა. სემინარზე მრავალი წარმატებული სპექტაკლი დაიბადა. ასე შეიქმნა თეატრ არენას ახალი რეპერტუარი.

1964 წელს ბრაზილიაში მოეწყო სახელმწიფო გადატრიალება, რომელიც ბრაზილიის ელიტის მიერ იყო ორგანიზებული. მასში ჩართული იყვნენ ეკლესიისა და საშუალო კლასის წარმომადგენლები. გადატრიალებას მხარს უჭირდა აშშ-იც. ეს იყო ერთგვარი რეაქცია მემარცხენე კომუნისტური იდეების გავრცელებაზე. ბოალის პედაგოგიური მოღვაწეობა ეჭვის ქვეშ დადგა. მის თეატრალურ დებატებს ახალი რეჟიმი საფრთხედ აღიქამდა, რადგან რადიკალური მემარცხენე იდეებით გამოირჩეოდა. 1971 წელს, ის ქეჩიდნ გაიტაცეს, დააპატიმრეს, აწამეს და არგენტინაში გააძევეს, სადაც მან 5 წელი დაჰყო. ამ პერიოდში ბოალიმ ორი წელნაწერი წიგნი შექმნა – „ტორკვემადა“ და „ჩაგრულთა თეატრი“. ტორკვემადა 1971 წელს დაწერა და „დიდ ინკვიზიტორს“ ორმას დე ტორკვემადას „მიუძღვნა“, ციხეებში წამების სისტემური გამოყენების დამნერგავს. 1481-1498 წლებში ამ ესპანელი ინკვიზიტორის „მოღვწეობის“ შედეგად, დაწვეს 10000-ზე მეტი ადამიანი, 90000-ს წაართვეს ქონება, ხოლო 6 500 ესპანეთიდან გაიქცა.

1973 წელს ბოალიმ გამოსცა წიგნი „ჩაგრულთა თეატრი“, სადაც განავითარა თეატრალური მეთოდი, რომელიც დაფუძნებულია ბრაზილიელი პედაგოგის პაულო ფრეიერის ნაშრომზე „ჩაგრულთა პედაგოგიკა“.

„ჩაგრულთა ბრძოლა სამართლიანობისა და თავისუფლებისთვის, დაკარგული ადამიანობისთვის, პუმანიზაციისკენ სწრაფვას კიდევ უფრო აძლიერებს. დეპუმანიზაცია... არა მხოლოდ მათზე მოქმედებს ვისაც ადამიანობა წაართვეს, არამედ მათზეც, ვინც წაართვა“¹, – წერდა ფრეიერი თავის წიგნში.

ფრეიერის აზრით, როდესაც ადამიანი იჩაგრება, ადრე თუ გვიან ის თავის მჩაგრულებთან ბრძოლას იწყებს. ამ ბრძოლას რომ აზრი პქნდეს, ჩაგრულები, რომლებიც საკუთარი ადამიანური ლირსების აღდგნას ცდილობენ, თავად კი არ უნდა იქცნენ მჩაგრულთა მჩაგვრულებად, არამედ ორივე მხარემ ადამიანური სახისა და ლირსების აღდგნა უნდა სცადოს.

ასე რომ, ჩაგრულთა უდიდესი ჰუმანისტური და ისტორიული ამოცანა ასეთია: მათ უნდა გაათავისუფლონ არა მხოლოდ საკუთარი თავი, არამედ მჩაგვრულებიც. მჩაგვრულები, რომლებიც საკუთარი ძალაუფლების მეშვეობით ჩაგრავენ და ექსპლუატაციას უწევენ ჩაგრულებს. ისინი ვერ აცნობიერებენ საკუთარ თავს მჩაგვრულებად და ვერც იმას აცნობიერებენ, რომ მათაც გათავისუფლება სჭირდებათ. ჩაგვრის აღმოფხვრის ინიციატივა ჩაგრულებისგან უნდა წამოვიდეს.

პრობლემის სათავეს ბოალი თავისუფლების იმ შიშმი ხედავს, რომელიც ჩაგრულებს ასე აწუხებთ. შიშმი, რომელიც ჩაგრულებს მჩაგვრულის პოზიციის დაკავებისკენ ან ჩაგრულის როლთან შეგუებისკენ უბიძებს, ნამდვილად შესწავლის ღირსია. მჩაგვრულისა და ჩაგრულის ურთიერთობის ერთ-ერთი ძირითადი ელგებნტი დირექტივიდან ანუ პრესკრიფციიდან მოდის. ყოველი დირექტივა ასახავს ერთი ინდივიდის არჩევანის შეზღუდვას მეორის მიერ, ადამიანის ცნობიერების ისეთ ტრანსფორმაციას, რომ დირექტივის ავტორის ცნობიერებას შეეგუთ. ამგვარად, ჩაგრულის ქცევა მჩაგვრულის დირექტივებითაა განსაზღვრული. ბოალის ამოცანაა შეისწავლოს ეს სიტუაცია და თეატრში მისი ტრანსფორმაცია მოახდინოს.

პაულო ფრეიერი მიზნად ისახავდა საზოგადოების გარდაქმნას განათლების მეშვეობით. ამისთვის ფრეიერმა სპეციალური მეთოდი შექმნა. ფრეიერის კონცეფციიდან გამომდინარე, ჩაგრულები ვერ აძლენენ თავიანთი პრობლემის გაცნობიერებას და იდენტიფიკაციას.

¹ იხ.: ფრეიერი პ., ჩაგრულთა პედაგოგიკა, შპს „გლობუსი“, თბილისი, 2005

ამისთვის მათ გარეშე ადამიანის დახმარება სჭირდებათ. ასეთ დამხმარე პირს, რომელიც ჩავრულებთან კომუნიკაციაში შედის და მათ საკუთარი საჭიროებებისა და საწუხარის გაცნობიერებაში ეხმარება, ფრეიერმა ანიმატორი უწოდა. ანიმატორი ჩავრულებთან გამართული გასაუბრების საფუძველზე წამოჭრილი თემების იდენტიფიცირებას ახდენს, რათა განახორციელოს პედაგოგიკის ამოცანათა ადაპტირება ჩავრულთა სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებთან. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პედაგოგიკას „დიალოგური“ ჰქვია, ის მაინც რჩება „განათლებულთა“ მიერ დასმულ შეკითხვებს¹. ანიმატორმა უნდა შეიმუშაოს პედაგოგიური ინსტრუმენტები, გააანალიზოს მისი გუნდის მიღწეული „პროგრესი“. ამის საფუძველზე მან უნდა შექმნას მეთოდი და მოახდინოს მისი ორიენტირება მიზნობრივი ჯგუფის ცნობიერების თავისებურებაზე. ცხადია, ანიმატორი თვითონ სწავლობს ჩავრულთა ჯგუფთან კონტაქტის პროცესში და ამ ცოდნას ჩავრულებთან ურთიერთობის შემდეგი საფეხურისთვის იყენებს. საბოლოოდ, ანიმატორი მიზნობრივი ჯგუფს განათლებისა და თავისუფლების მიღწევის მეთოდს სთავაზობს. ჩავრულები ამ პროცესში ცნობიერების ისეთ დონეს აღწევენ, რომ თავად ხდებიან ანიმატორები.

მეთოდს, რომლითაც ანიმატორი მუშაობს, დალოგური განათლების მეთოდი ჰქვია, ანიმატორს კი – დალოგური განამათლებელი.

ბოალი თავის შეხედულებებს თეატრის შესახებ კარგად აყალიბებს წიგნში „თამაში მსახიობებისა და არა მსახიობებისა“, სადაც იგი წერს: სიტყვა „თეატრს“ მრავალი მნიშვნელობა აქვს, ზოგი ერთმანეთს ავსებს, ნაწილი კი ურთიერთგამომრიცხავია. თეატრი, პირველ რიგში, არის ადგილი, შენობა, სპეციალურად ჩაფიქრებული კონსტრუქცია სპექტაკლებისთვის, შოუებისთვის, თეატრალური წარმოდგენებისთვის. ის აერთიანებს მის შემადგენელ ყველა ელემენტს – დეკორაციას, განათებას, კოსტიუმებსა და სხვა და მათაც, ვინც იქ მუშაობს – ავტორებს, მსახიობებს, რეჟისორებსა და სხვებს.²

¹ იხ.: ფრეიერი პ., ჩავრულთა პედაგოგია, შპს „გლობუსი“, თბილისი, 2005

² Augusto Boal, Games For Actors And Non-Actors, Preface to the first addition, London-New-York იხ.: - <https://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors...Augusto-Boal.pdf> (ბოლოს გადამოწმდა 08/04/2019)

თეატრი ასევე შეიძლება იყოს ადგილი, სადაც ეწყობა მნიშვნელოვანი ღონისძიებები, თამაშდება ტრაგიკული ან კომიკური ამბები, სადაც ჩვენ გუცერთ კრიმინალურ ისტორიებს, ომებს, ჩვენს ვწებებს... რომლებსაც ჩვენ, როგორც პარალიზებული მაყურებლები, ვუფურებთ გარკვეული დისტანციიდან.

ჩვენ შეგვიძლია გამოყიდვნოთ სიტყვა „თეატრი“ დიდი საზოგადოებრივი მოვლენების კონტექსტშიც. მაგალითად, მეფის კორონაციის, ჯარის აღლუმის, საეკლესო წირვისა თუ მეჯლისის, გემის გაშვების ცერემონიალის დროს... ეს საზოგადოებრივი მოვლენები შეიძლება ასევე იყოს გამოხატული სიტყვით ადათ-წესები.

„თეატრი შეიძლება დავარქვათ ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების განმეორებად მოქმედებებს. ჩვენ გავითამაშებთ საუზმის პიესას, სამსახურში წასვლის სცენას, მუშაობის აქტს, ვახშმის ეპილოგს, ოჯახური საკვირაო სადილის ეპიკურ დრამას და სხვ. მსგავსად მსახიობებისა, რომლებიც ე.წ. **ლონგ რაზმ** მონაწილეობენ. ჩვენ ისევ და ისევ ერთსა და იმავე ფრაზებს ვეუბნებით ერთსა და იმავე ადამიანებს, ვასრულებთ ერთსა და იმავე მოძრაობებს, ერთსა და იმავე დროს და ასე დაუსრულებლად. ცხოვრება შეიძლება იქცეს მექანიკურ მოძრაობათა სერიად, რომლებიც მანქანის მოძრაობის მსგავსად ხისტია და უსიცოცხლო. ჩვენს ცხოვრებაში „ჩანერგილ“ ამ ტიპის თეატრს ჩვენ შეგვიძლია „პროფანთა რიტუალი“ დავარქვათ.

...მაგრამ უფრო არსებითი საზრისით, თეატრი ეს არის ადამიანთა უნარი – და არა ცხოველთა – თავის თავს მოქმედებაში ხედავდნენ. ადამიანებს შეუძლიათ დაინახონ თავისი თავი ზედგის პროცესში, შეუძლიათ იფიქრონ საკუთარ ემოციებზე, აღელვებდეთ თავისით ფიქრები. მათ შეუძლიათ დაინახონ თავისი თავი აქაც და წარმოიღვინონ იქაც. დაინახონ თავისი თავი დღეს და წარმოიღვინონ ხვალ¹.²

ჩაგრულთა თეატრის კონცეფციის ახსნისას ბოალი შუა-შუას შესახებ ჩინურ იგავს იშველიებს. მისი თქმით, იგავის ფაბულა

¹ long run – უმეტესად, ბროდვეის წარმატებული შოუ, რომელიც მრავალი წელია სცენაზე.

²Augusto Boal, Games For Actors And Non-Actors, Preface to the first addition, The fable of Xua-Xua, the prehuman woman who discovered theatre, London-New-York, pg.11. <https://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors...Augusto-Boal.pdf> (ბოლოს გადამწმდა 08/04/2019)

უძველესია და ქრისტესშობამდე ათი ათასი წლით თარიღდება! ის შუა-შუას ძალიან ლამაზ ამბავს მოგვითხრობს, პრიმიტიული ადამიანის შესახებ, ქალზე, რომელმაც ექსტრაორდინალური აღმოჩენა გააკეთა – მან თეატრი აღმოაჩინა. ძველი ფაბულის თანახმად, ეს აღმოჩენა სწორედ ქალმა და არა კაცმა გააკეთა. კაცებმა, უბრალოდ, მიითვისეს ეს არჩევულებრივი ხელოვნება და პერიოდულად, საუკუნეების განმავლობაში, ქალს მსახიობისა და მაყურებლის როლსაც კი აღარ აძლევდნენ. მეტიც, ზოგიერთ სოციუმში კაცებმა ქალების როლები მიითვისეს და მათ თვითონვე ასრულებდნენ. რეალური წვლილი, რომელიც მამაკაცებმა თეატრში შეიტანეს, ეს არის არქიტექტურა, დრამატურგია და საშემსრულებლო ხელოვნება.

ბოალი შუა-შუას ფაბულით ახალ ანთროპოლოგიურ „მითს“ გვთავაზობს. მისი მიზანია, დაგვანახოს თეატრის ჭეშმარიტი არსი. ამისათვის ის, ბრეხტის მსგავსად, იგავს მიმართავს.

ჩვენი დღვენანდელი მოხსენება უფრო საინფორმაციო ხასიათისაა და მიზნად ისახავს წარმოაჩინოს ჩაგრულთა თეატრის ავტორის, აუგუსტო ბოალის მსოფლმხედველობისა და საქმიანობის ზოგადი პროფილი. თუ ბოალის შემოქმედებას XX საუკუნის მოღვაწეთა კონტექსტში გადავხედავთ, ბევრ საერთოს ვიპოვით სრულიად საპირისპირო ხასიათისა და მსოფლმხედველობის ფიგურებთან – არტოსთან, ბრეხტთან, გროტოვსკისთან და რიტუალური თუ თერაპიული თეატრის ტრადიციასთან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- პაულო ფრეიერი, ჩაგრულთა პედაგოგიკა, შპს „გლობუსი“, თბილისი 2005;
- Augusto Boal, Theatre de l'opprome, Editions la Decouverts & Syrons, Paris 1996;
- Paul Dwyer, Though This Be Madness...? The Boal Method of Theatre and Therapy, Australia 2005;
- Augusto Boal, Games For Actors And Non-Actors, Preface to the first addition, London-New-York <https://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors...Augusto-Boal.pdf>

კინოაცოდეობა

ნინო ბეგაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის მიმართულების
დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: ასოც. პროფ. ნანა დოლიძე

ქართული კინო ახალი გამოწვევების პირისაინ

„არ არსებობს ბრესონი ბესონის გარეშე“. ეს ფრაზა ეკუთვნის კანის კინოფესტივალის ექსპერტსა და კომპანიის UniFrance წამყვან სპეციალისტს, ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების კინემატოგრაფის საკითხებში, უოლ შაპრონს. მისი თქმით: „კინემატოგრაფი მსოფლიოში ცნობილი რომ გახდეს, აუცილებელია, მან შეძლოს რაოდენობის შეთანხმება ხარისხთან. თუ ქვეყანა წელიწადში ორ ფილმს იღებს, მაშინაც კი, თუ ერთ-ერთი გენიალურია, შედეგი მაინც არ იქნება. ლუკ ბესონი – ეს რაოდენობაა, რობერ ბრესონი კი – ხარისხი და ერთად – ფრანგული კინო ანუ ნებისმიერი კინემატოგრაფისთვის მნიშვნელოვანია, რომ აკეთებდეს ფილმებს ყველანაირი მაყურებლისთვის“!¹

საინტერესოა, რა ხდება ამ მხრივ ქართულ კინოში?

ჩვენ ხშირად ვლაპარაკობთ ქართული კინოს ფენომენზე, რომელიც განუშეორებელია, გვაქვს აღიარებული შედევრები და ა. შ. თუმცა, ქართული კინო არასდროს ყოფილა კომერციულად მომგებიანი. მისი წარმატება ყოველთვის უკავშირდებოდა რამდენიმე სახელს, რამდენიმე საყოველთაოდ აღიარებულ რეჟისორს, რომელიც ქმნიდნენ საავტორო კინოს – გიორგი და ელდარ შენგელაიძე, ლანა ლოლობერიძე, ოთარ იოსელიანი, თენგიზ აბულაძე, ალექსანდრე რეხვიაშვილი და ა.შ.

ნანა დოლიძეს სტატიაში „კინოინდუსტრიის დაფინანსებისა და სახელმწიფო მხარდაჭერის მექანიზმების შესახებ“ მოჰყავს სტატიისტიკური მონაცემები, საიდანაც ნათლად ჩანს, რომ საქართველოში 1940-დან 1990 წლამდე, ანუ, 50 წლის განმავლობაში, გადაღებული 1000-ზე მეტი ფილმიდან, მხოლოდ 16 მოხვდა გაქირავების ლიდერთა წლის ოცეულში, საბჭოთა კავშირის

¹ Шапрон Ж., Я устал говорить русским: ребята, у вас нет гарантированного места в Каннах, <https://mediananny.com/intervju/2305065/> 30 05 2014 (ბოლოს გადამოწმდა 16/04/2019)

მასშტაბით.

„ქართული კინოს ფენომენი, არა მისმა კომერციულმა წარმატებამ, არამედ, განსაკუთრებულმა მხატვრულმა ღირებულებამ და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობამ შექმნა. ეს ესმოდა საბჭოთა ხელისუფლებას და კომერციულად „წამგებიანი“ საწარმო მოკავშირე რესპუბლიკების წყალობით ბალანსდებოდა“¹. – წერს ნანა დოლიძე.

საყოველთაოდ ცნობილი ქართული ფილმების ავტორები აოწლეულების განმავლობაში მხოლოდ შემოქმედებითი პრობლემებით იყვნენ დაკავებული და კომერციულ წარმატებაზე ნაკლებად ფიქრობდნენ, არც იმაზე, როგორ ეშოვათ გადასაღებად საჭირო თანხები. გარანტირებული დაფინანსების სისტემა სასათბურე პირობებს უქმნიდა. საბჭოთა რეჟისორს ფუფუნება ჰქონდა – მხოლოდ ხარისხსა და თვითგამოხატვაზე ეზრუნა. იმას, რომ კინორეჟისორი კონკურენტუნარიანიც უნდა იყოს, მათ არ ასწავლიდნენ.

დიდი რეჟისორი რეჟისორი და საყოველთაოდ აღიარებული ავტორიტეტი, ანდრეი ტარკოვსკი წერს: „ნამდვილ ხელოვნებას არ აღელვებს, როგორ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე... ძალიან საშიშია, იყო კომერციულად წარმატებული ფილმების რეჟისორი. რადგან, ასეთ შემთხვევაში, შენ უკვე აღარ ხარ დარწმუნებული, რომ ამბობ რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანს, რომ იმყოფები გარკვეულ სულიერ სიმაღლეზე“².

ტარკოვსკის შემთხვევაში, მართალია, ასეთი დამოკიდებულების შედეგი იყო ისეთი გენიალური ფილმები, როგორებიცაა „სტალკერი“, „მსხვერპლშეწირვა“, „ნოსტალგია“ და ა.შ., მაგრამ არც თუ ისე ნიჭიერი რეჟისორების შემთხვევაში, სიუჟეტის გაბუნდოვანება და ენის სირთულე თვითმიზანი ხდებოდა და იქმნებოდა უამრავი გაურკვეველი დანიშნულების ფილმი, რომლებსაც, გარდა იმისა, რომ მაყურებელი არ ჰყავდა (ასეთი ამოცანა მათ არც დაუსახავთ), არც მხატვრული ღირებულება გააჩნდა. რჩებოდა მხოლოდ პრეტენზია.

ეკროპასა და ამერიკაში, ამ დროს, კარგად აქვთ გაცნობიერებული კინოს ორბუნებოვნება – ის, რომ კინო არის ხელოვნება და ბიზნესი,

¹ დოლიძე ნ., კინონდესტრიის დაფინანსებისა და სახელმწიფო მხარდაჭერის მქანიზმების შესახებ, <http://www.gnfc.ge/25years-in/31#.We3TI0y8qHI.facebook>, 23 10 2017; (ბოლოს გადამოწმდა - 16/04/2019).

² Тарковский А., Лекции по кинорежиссуре, “Искусство кино”, М., N7, 1990, 109.

ერთსა და იმავე დროს. ცნობილი ამერიკელი სცენარისტი, რეჟისორი და კინოკრიტიკოსი, პოლ შრედერი (მარტინ სკორსეზეს ფილმების, „ტაქსის მძღოლი“ და „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“ სცენარების ავტორი), ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „ფილმის გადაღება მილიონობით დოლარი ღირს და მის სანახავად, მილიონები იხდიან მილიონებს. და თუ შენ არ გაქვს იდეა, რომლითაც დაინტერესდებინ მილიონები, ამ ბიზნესში შენი ადგილი არ არის. თუ მხოლოდ 20-30 ათასი ადამიანის დაინტერესება შეგიძლია, იყავი ნოველისტი – ასეთ შემთხვევაში კინო შენი მოწოდება არ არის“¹.

პოლ შრედერი და ანდრეი ტარკოვსკი ორ, ურთიერთსაწინააღმდეგო პოზიციას გამოხატავენ. ორივე მოსაზრება საკამათოა, თუმცა კარგად გადმოსცემს კინოსადმი დამოკიდებულების ხასიათს, კაპიტალისტურ ქვეყნებსა და საბჭოთა კავშირში.

საბჭოთა კავშირი დაინგრა და მასთან ერთად დასრულდა საბჭოთა კინოს სახელმწიფო დაფუძნანსების სისტემაც. ქართულმა კინომ, იმისთვის, რომ თანდათან შეეძინა მსოფლიო კინობაზრის მარათონში ჩასაბმელად აუცილებელი უნარები, რთული პერიოდი გაიარა. მართალია, მისი სავიზიტო ბარათი ისევ საავტორო და საფესტივალო კინოა, მაგრამ დღეს კინემატოგრაფისტები უფრო მეტს ფიქრობენ მაყურებელზე და უფრო იციან, როგორი აუდიტორიისთვის იღებენ ფილმებს.

ქართული ფილმის ტიტრებში, სიტყვა პროდუსერი, პირველად, გასული საუკუნის 90-იან წლებში გამოჩნდა. საბჭოთა პერიოდში, ასეთი პროფესია არ არსებობდა, არსებობდა ფილმის დირექტორი, რომელიც, ძირითადად, ფინანსებზე იყო პასუხისმგებელი, ფულს კი, სახელმწიფო იძლეოდა. თანამედროვე პროდუსერი, ე. წ. კრეატიული პროდუსერი, ფილმის დირექტორისგან იმით განსხვავდება, რომ ის ფილმში, იდეის ეტაპზეან ერთვება, როგორც რეჟისორის თანამოაზრე და მასთან ერთად ავითარებს პროექტს, სცენარიდან დაწყებული და ფილმის საფესტივალო თუ სადისტრიბუციო ცხოვრებით დამთავრებული. დღეს, ახალი თაობის ქართველი პროდუსერები ისეთი გამოწვევების წინაშე დგანან, როგორიც, ქართული კინოსთვის, აქამდე უცხო იყო.

ვლადიმერ კაჭარავა (რუსუდან ჭყონიას ფილმის, Keep Smiling,

¹ Шредер П., Не надо бояться тратить деньги, „Искусство кино“, М., №3, 1991, 152.

მარიამ ხაჭვანის „დედესა“ და სხვ. პროდუსერი) ამბობს, რომ ჯერ ახალგაზრდაა, მაგრამ უკვე გაცილებით მეტი აქვს გაკეთებული, ვიდრე ნებისმიერი თაობის კინემატოგრაფიისტების 90 პროცენტს ქართულ კინოში, იმიტომ, რომ მისი თაობა სულ სხვა რეალობაში ცხოვრობს და ეს რეალობა არც შეეძლება საბჭოთა პერიოდს, როცა ფილმის დაფინანსებაზეც, წარმოებაზეც, გაქირავებაზეც და რეკლამაზეც სახელმწიფო ზრუნავდა და რეჟისორები მხოლოდ შემოქმედებითი პრობლემებით იყვნენ დაგავებული. „ჩვენ ურთულეს ამოცანებს გასრულებთ, ვოწყოფებთ მუდმივ სტრუქტი, ვრისკავთ, არ გვიყინის დაფინანსება, სახელმწიფოსგან არ არის იმხელა მხარდაჭერა, როგორიც ადრე იყო. არსებობს მხოლოდ ერთი ფონდი და თუ პირველივე ფილმით წარმატებას არ მიაღწიე, მეორე შანსი შეიძლება აღარასოდეს მოგეცეს, იმიტომ, რომ დიდი კონკურენციაა და დაფინანსების მოპოვებისთვის მხოლოდ კარგი სცენარი საკმარისი არ არის, რადგან წარმატებული წინა ფილმის ავტორი ყოველთვის წინ დგას“¹.

საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის ერთი წლის მთლიანი დაფინანსება ერთი, საშუალობიუკეტიანი, ევროპული ფილმის ბიუჯეტის ტოლია. 2018 წელს ეს თანხა 6 631 500 ლარს შეადგენს. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ საქართველოს ბიუჯეტი (2018 წლის) 12 მილიარდ 403 მილიონი ლარია, კულტურის სამინისტროსი კი, 161 მილიონი, გამოდის, რომ კულტურის სფეროსთვის, წელიწადში, საქართველოს ბიუჯეტის, დაახლოებით, 1,3 პროცენტი იხარჯება. აქედან, კონკრეტულად კინოსფეროს დაფინანსებისთვის (თუ მონაცემბდ ავიღებთ კინოცენტრის დაფინანსებას, ანუ კინონდუსტრიის სახელმწიფო წლიურ მხარდაჭერას), კულტურის სამინისტრო ბიუჯეტის, დაახლოებით, 4 პროცენტს ხარჯავს. შესაბამისად, შეიძლება გავაკეთოთ ლოგიკური დასკვნა, რომ კინო ქვეყანაში პრიორიტეტი არ არის.

თუმცა, აქვე საინტერესოა გავიჩხენოთ, რომ კინოს დაფინანსების ფრანგულ მოდელში, რომლის ანალოგსაც საქართველოს კინოცენტრი წარმოადგენს, სახელმწიფოს მხრიდან, კინოს მხარდაჭერა, ერთი მხრივ, ტელესამაუწყებლო კომპანიებისთვის და მეორე მხრივ, გაყიდული ბილეთების რაოდენობაზე დაწესებული გადასახადებიდან ხორციელდება (ძირითადად!).

¹ კაჭარავა ვ... ინტერვიუ ჩავიწერ 2017 წლის თებერვალში.

2009 წლის მონაცემების თანახმად, ფრანგული კინოს მხარდაჭერის ფონდის ბიუჯეტში, სატელევიზიო გადასახადებიდან შემოსავლებმა თანხის საერთო ოდენობის 72 პროცენტი, ხოლო, გაყიდულ ბილეთებზე დაწესებული გადასახადიდან შემოსავლებმა ფონდის რესურსების 22,30 პროცენტი შეადგინა. გამოდის, რომ კინოს მხარდაჭერას საფრანგეთის სახელმწიფო კინოინდუსტრიის დაფინანსების დახვეწილი და გამართული მექანიზმის შექმნით ახორციელებს და არა პირდაპირი სუბსიდირებით.

კინოინდუსტრიის დაფინანსებაში ფრანგული ტელევიზიების მონაწილეობას უფრო დეტალურად თუ შევეხებით, ვნახავთ, რომ აქ საქმე კოლონსალურ თანხებსა და ჩვენი გადასახედიდან, დაუჯერებელი მოცულობის ინვესტიციებს ეხება. მოციყვან რამდენიმე მონაცემს, რომლებიც კომპანიამ UNIFRANCE 2009 წელს გამოაქვეყნა.¹

2008 წელს, ტელეკომპანიამ Canal+ ევროპული (მათ შორის, ფრანგული) ფილმების ჩვენების უფლების შესაძნად, წინასწარი ანაზღაურების სახით, 173,96 მლნ ევრო გადაიხადა. ეს თანხა 142 ფილმის წარმოებაზე დაიხარჯა.

ტელეარხი TPS Star ვალდებულია ევროპული ფილმების ჩვენების უფლების შესაძნად მიმართოს თავისი სახსრების 26 პროცენტი, აქედან, 22 პროცენტი – ფრანგულენოვანი ფილმებისთვის და არანაკლებ 60 პროცენტი – წინასწარი გადახდის სახით. 2008 წელს, TPS Star 53 ფილმის წარმოებაში მონაწილეობდა, არხის ინვესტიციების მოცულობა, მთლიანობაში, შეადგენს, საშუალოდ, 0, 44 მლნ ევროს ფილმზე.

2008 წელს, Cine Cinema-მ 16,79 მლნ ევროს მოცულობის ინვესტიციები მიმართა 97 ფილმზე. არხის საშუალო საინვესტიციო თანხა, ერთ ფილმზე, 182 100 ევროს შეადგენს.

2008 წელს Orange Cinema-მ 3 ფრანგული ფილმი შეიძინა 4,9 მლნ ევროდ. ამ სამიდან, ერთ-ერთის პირველი, ფასიანი ჩვენების უფლების შესაძნად, 4,5 მლნ ევრო, დანარჩენი ორის მეორე ჩვენების უფლებისთვის – 430 ათასი ევრო გადაიხადა.

უფასო არხების (TF1, France 2, France 3, M6 და Arte) საინვესტიციო თანხამ, 2008 წელს 102 61 მლნ ევრო შეადგინა. TF1-ის და M6-ის საშუალო ინვესტიცია, ერთ ფილმზე, 2 მლნ

¹ ассоциация UNIFRANCE, Французское кино сегодня, <http://www.profincinema.ru/questions-problems/articles/detail.php?ID=70087> 23. 10. 2009; (ბოლოს გადამოწმდა 16/04/2019)

ევროს აღწევს; France 2-ის და France 3-ის ერთობლივი შენატანი – დაახლოებით, 1 მლნ ევროს. Arte ფილმის დაფინანსებაში 0,31 მლნ ევროს მოცულობით მონაწილეობს, ამასთან, ის არ ექვემდებარება ფრანგულ იურისიდიქციას და კინოწარმოების მხარდაჭერის არანაირი გალდებულება არ აქვს. მხარდაჭერა ნებაყოფლობითია.

ევროპულ ქვეყნებში ტელევიზიებს კინოწარმოებაში მონაწილეობას კანონი ავალდებულებს და, გარდა ამისა, ზრუნავს, რომ სატელევიზიო ბადე ეროვნული კინოპროდუქციით იყოს გაჯერებული. საფრანგეთში სახელმწიფო ორგანოები ტელეკარხებისგან საეთერო ბადეში ევროპული ფილმების მინიმუმ 60 პროცენტის განთავსებას მოითხოვენ, აქედან, არანაკლებ, 40 პროცენტი – ფრანგული უნდა იყოს.

როგორც ვნახეთ, ფილმის ეთერში გასაშვებად, ევროპული ტელევიზიები ასიათასობით ევროს იხდიან, მაშინ, როცა საქართველოში ეს თანხა, საშუალოდ, 200-დან 400 ლარამდე მერყეობს.

ეროვნული კინოცენტრის კვლევაში ვკითხულობთ:

„1990 წლამდე გამოსული ფილმებისგან განსხვავებით, ახალი ფილმები არ არის ნაჩვენები ტელეეთერში, ამიტომ ფილმების პირველი საეთერო ჩვენებების უფლების გაყიდვა მწარმოებლებს 200-400 ლარად არ უღირთ. დასახელებული თანხის მიღება მწარმოებლებს შეურაცხმყოფელად მიაჩნიათ ძველ ფილმებშიც, მაგრამ ახალ ფილმებთან დაკავშირებით ფასი იმდენად დაბალია, რომ რესპონდენტების მნიშვნელოვანი ნაწილი საერთოდ არ განიხილავს ქართულ ტელეკარხებზე საკუთარი ფილმის განთავსების შესაძლებლობას. თავის მხრივ, ტელეკომპანიების წარმომადგენლები ახალი ქართული ფილმების მფლობელების მიერ მოთხოვნილ ფასს აფასებენ, როგორც მაღალს და არაკონკურენტულს ქართული ტელებაზრისთვის. ერთულ შემთხვევებში კი, ტელემაუწყებლები თვითონვე იკავებენ თავს ახალი ქართული ფილმის ეთერში განთავსებისგან, თუ იგი ფართო საზოგადოებისათვის ჯერ კიდევ უცნობი რეჟისორის/პროდიუსერის მიერ არის შექმნილი“¹.

¹ GNFC, კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, [http://www.gnfc.ge/uploads/files/Study%20of%20Current%20Situation%20in%20Georgian%20Cinematography_QL%20Analytic%20Report%20ACT%20\(GEO\)_gnfc.pdf](http://www.gnfc.ge/uploads/files/Study%20of%20Current%20Situation%20in%20Georgian%20Cinematography_QL%20Analytic%20Report%20ACT%20(GEO)_gnfc.pdf), თბილისი, 2009, ოქტომბერი. (ბოლოს გადამოწმდა 16/04/2019)

კინოინდუსტრიის დაფინანსებაზე ზრუნვა კომპლექსური საკითხია და მარტო ფილმწარმოების სუბსიდირებას არ გულისხმობს. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ინფრასტრუქტურის შექმნა, კინოთეატრების ქსელის გაფართოება და გაქირავების ხელშეწყობა, იმისთვის, რომ კინომ შეძლოს მაყურებლამდე მისვლა.

დღესდღეობით, საქართველოში, სიტუაცია ასეთია: ქვეყანაში სულ 7 კინოთეატრი მოქმედებს, რაც ძალიან ცოტაა იმისთვის, რომ ქართულმა კინომ ადგილობრივ ბაზარზე გააკეთოს გათვლა. 2016 წლის მონაცემებით, კინოთეატრების შემოსავალმა სულ 3 374 806 ევრო შეადგინა; მათ შორის, ქართული ფილმების ბოქს თვისი – 13 134 ევრო იყო, რაც საერთო შემოსავლის, დაახლოებით, 0,4 პროცენტია. შედარებისთვის, საფრანგეთში, ეროვნული ფილმების წილი, სხვადასხვა წელს 35-45 პროცენტიამდე მერყეობს, სამხრეთ კორეაში – 50 პროცენტზე მეტია, აშშ-ში – 92 პროცენტია, რუსეთშიც კი, ეს წილი 20 პროცენტამდე აღწევს. მიუხედავად ამისა, რუსეთში განგაში ატექსეს და ეროვნული კინოს გადასარჩენად, რუსულ ფილმებზე კვოტების დაწესება მოითხოვეს. ერთ-ერთი დეპუტატი 80-პროცენტიან კვოტასაც კი მოითხოვდა, მაგრამ საბოლოოდ, 2016 წლისთვის, 20-პროცენტიან კვოტაზე შეთანხმდნენ, რაც ნიშნავს, რომ ქვეყნის უმსხვილესი კინოთეატრებისთვის სავალდებულო გახდა, სეანსების 20 პროცენტი რუსული კინოსთვის დაეთმოთ.

რამდენად სწორია ასეთი ხელოვნური მექანიზმების შემოღება? ამაზე, აზრთა სხვადასხვაობა არ ხებობს. სამხრეთ კორეაში ეროვნული კინოს სტაბილურად მაღალი წილის არსებობას (50 პროცენტი) ექსპერტები სწორედ კვოტირებას უკავშირებენ, რაც, დიდი წანია, ქვეყანაში ეროვნული კინოს დაცვის ერთ-ერთ მთავარ მექანიზმს წარმოადგენს. თუმცა, უოლ შაპონმა, როცა აზრი ჰქითხეს რუსულ კინოპაზარზე კვოტების შეტანის თაობაზე, აღნიშნა, რომ კვოტები არც ერთ ევროპულ ქვეყანაში არ მოქმედებს და გარდა ამისა, იდეოლოგიურად არასწორია, როცა სისტემა დგას აკრძალვებზე – მაყურებლის მაგივრად არ უნდა გადაწყვიტო, რას უყუროს და რას არა. კვოტების აღტერნატივად შაპონი კანონმდებლებს სთავაზობდა – შეექმნათ სტამულირების სისტემა კინოთეატრებისთვის, რომლებიც რუსულ ფილმებს უჩვენებდნენ. „როდესაც კონკურენცია არათანაბარია, საჭიროა, შეექმნას სტამულირების მექანიზმები მათ სასარგებლოდ, ვისაც ნაკლები ფული აქვს, – ამბობს ის, – თუ გინდათ, რომ კინოს

ჰყავდეს მაყურებელი, გააკეთეთ კინო ყველასთვის და ოუ აკეთებთ კინოს რჩეულებისთვის, მაშინ უნდა დაეხმაროთ მათ, ვინც აჩვენებს კინოს რჩეულებისთვის“¹

ევროპაში, კომერციული კინოსგან არტ ჰაუსის დასაცავად, არა ერთი ფონდი და ორგანიზაციაა შექმნილი, რადგან კარგად აქვთ გაცნობიერებული, რომ საავტორო კინოს გადარჩენა მხოლოდ მაქსიმალური ხელშეწყობის პირობებშია შესაძლებელი. ასევე, ეროვნული კინოს დასაცავად, შექმნილია სტიმულირების სხვადასხვა მექანიზმი. ას მექანიზმების შესწავლა და ქართულ სინამდვილეში დანერგვა ჩვენი, ეროვნული კინოს დაცვის თვალსაზრისით, ვფიქრობ, მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვლადიმერ კაჭარავა. გამოუქვეყნებული ინტერვიუ. 2017 წლის ოქტომბერი
- Тарковский, Андрей. “Лекции по кинорежиссуре”, “Искусство кино”, М., N7, 1990;
- Шредер, Пол. „Не надо бояться тратить деньги“. „Искусство кино“. М., N3, 1991;
- დოლიძე, ნანა. „კინოინდუსტრიის დაფინანსებისა და სახელმწიფო მხარდაჭერის მექანიზმების შესახებ“ – <http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/31#.We3TI0y8qHI.facebook> (23/10/2017);
- GNFC „კინოინდუსტრიაში არსებული კითარების შესწავლა“ – [http://www.gnfc.ge/uploads/files/Study%20of%20Current%20Situation%20in%20Georgian%20Cinematography_QL%20Analytic%20Report%20ACT%20\(GEO\)_gnfc.pdf](http://www.gnfc.ge/uploads/files/Study%20of%20Current%20Situation%20in%20Georgian%20Cinematography_QL%20Analytic%20Report%20ACT%20(GEO)_gnfc.pdf) (თბილისი, 2009, ოქტომბერი);
- Ассоциация «UNIFRANCE». „Французское кино сегодня“ - <http://www.profincinema.ru/questions-problems/articles/detail.php?ID=70087> (23/10/2009);
- Шапрон, Жоэль. „Не запрещайте, а помогайте всем тем, кто показывает русское кино“ - <http://www.kinometro.ru/interview/show/name/zhoe-l-shapron-ne-zapreshhajte-a-pomogajte-vsem-tem-kto-pokazy> (03/05/2012).

¹Шапрон Ж., Не запрещайте, а помогайте всем тем, кто показывает русское кино, <http://www.kinometro.ru/interview/show/name/zhoe-l-shapron-ne-zapreshhajte-a-pomogajte-vsem-tem-kto-pokazy>, 03 05 2012 (ბოლოს გადამოწმდა 16/04/2019)

ეკა კონტრიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თაეტრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის
მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: ასოც. პროფ. ნანა დოლიძე

მრთი ამბის მრავალფეროვანი ინტერაქცია

კინემატოგრაფის გამოგონებამ უზარმაზარი გავლენა მოახდინა ადამიანების აზროვნების ფორმირებასა და მსოფლიო პროცესებზე. მას შემდეგ, რაც სტატიკურ კინოკადრს ამოძრავების საშუალება მიეცა, კადრთან ერთად ამოძრავდა დროის მონაკვეთიც. ადამიანებმა სულ სხვა კუთხით – ეკრანიდან აღიქვეს ის რეალობა, რის აღქმაც შეუიარაღებელი თვალით შეუძლებელი იყო. კინემატოგრაფი იქცა ცხოვრების სარკედ, ეკრანიდან დავინახეთ საკუთარი თავი, დავაკირდით ჩვენს ცხოვრებას, ემოციებს, აზრებს, სულიერ მდგომარეობას, ისტორიასა და მომავლის პერსპექტივას.

კინემატოგრაფი საზოგადოებისთვის დროის კოლექტიურ მეხსიერებად იქცა – ფირზე გადავიდა და მილიონობით ადამიანს უჩვენა ცხოვრების ყველა უმნიშვნელოვანესი მომენტი.

კინოს აქვს უნიკალური შესაძლებლობა – აკეთებს დროში პაუზებს და აკვირდება მოვლენებს. უმნიშვნელოვანეს ცხოვრებისეულ ეტაპებზე, თემებსა და ემოციებზე მიანიშნებს. გვაძლევს დაფიქრების, დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობას.

კინემატოგრაფის ინტერესის სფეროს ყოველთვის წარმოადგენდა საინტერესო ადამიანები, ლიდერები, დიქტატორები, პოლიტიკური მიმდინარეობები, იმპერიის შენებისა და ნგრევის რთული პროცესები. ამდენად, სხვადასხვა დროს კინო სხვადასხვა უანრში, მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციით გვიყებოდა თავისუფლების აუცილებლობისა და ომის სისასტიკის ამბავს. იყო დაუჯერებელი, ნამდვილი თუ მოგონილი ისტორიები, ნამდვილი თუ მოგონილი პერსონაჟები, სავსე ტკივილით, იმედგაცრუებით. იყო შემთხვევები, როდესაც კინო წინ უსწრებდა ისტორიულ მოვლენებს, გვაფრთხილებდა, გვაშინებდა ან გვაიმედებდა.

1940 წლის ოქტომბერში ამერიკის კინოექრანებზე გამოვიდა ჩარლი ჩაპლინის „დიდი დიქტატორი“, რომელმაც მსოფლიოს

მოსალოდნელი საშიშროების შესახებ აუწყა. ეს იყო კინოსატირა დიქტატურაზე, დიქტატორების უსაზღვრო ვწებებსა და ომის აბსურდულობაზე. ეს იყო ჰიტლერის ექრანიდან დაცინვის პირველი მცდელობა და მოსალოდნელი დიქტატურის განგაში.

კინო გულწრფელად გაიყვება, თუ როგორ იცვლება თანდათანობით სამყარო, როგორ იოლად ექცევა ხალხი ლიდერების გავლენის ქვეშ, როგორი დაუცველი და აგრესიული გახდა ადამიანი, როგორ იოლად იქცევა ერი მასად და როგორი მარტივია ამ დროს მისი მართვა, როგორი მძიმეა ბრძოლ ყოფნა – ხშირად სიკეთების ტოლფასიც კი.

თუ ისტორიას გადავხედავთ, დავრწმუნდებით, რომ ადამიანებმა თავისუფლებაზე ფიქრი მორეული წარსულიდან დაიწყეს. სწორედ ადამიანის თავისუფლებისთვის, მრწამისია და რელიგიური შეხედულებების თავისუფლად არჩევისთვის, თავისუფალი ფიქრისა და მოქმედებისთვის დაიღვარა ყველაზე ბევრი სისხლი. მიუხედავად ამისა, საზოგადოება დღემდე თავად იგონებს იდეოლოგიებს, თავადვე ირჩევს დიქტატორებს, რომლებსაც წლების შემდეგ თავადვე უსწორდება.

კინემატოგრაფისტები დღემდე სწავლობენ დიქტატორების პიროვნულ თვისებებს და ეკრანზე ქმნიან მათ საერთო პიროვნული. მომავალი დიქტატორი თავდაპირველად არის თავმდაბალი, ყალბი კეთილშობილური გრძნობებითა და ცრუ სენტიმეტრებით სავსე, რათა საზოგადოებაში ნდობა და ერთგულება დაიმსახუროს. ის ხმამაღლა ლაპარაკობს იდეალებზე, გმირობაზე, თავგანწირვაზე, ამტკიცებს, რომ სამყარო ცუდია და უნდა შეიცვალოს (თუმცა დიქტატურის დამყარების შემდეგ, ფიქრიც კი მის შეცვლაზე – ისჯება). კარგად თუ დავაკირდებით, დიქტატორის მიზნები ნაწილობრივ ბუნდოვანია. ეს იმისთვის, რომ ცვალებად პოლიტიკურ სიტუაციას იოლად მოერგოს. ხალხმა ზუსტად არ უნდა იცოდეს, რას აპირებს ლიდერი, მნიშვნელოვანი არ არის, კონკრეტულად რისთვის უნდა იბრძოლონ. მნიშვნელოვანია, რომ უნდა იმოქმედონ...

ზოგიერთი ლიდერი „კლასობრივ მტერს“ ებრძვის, ზოგიერთი – „რასობრივ მტერს“, ზოგის იდეოლოგია „ყველას თანასწორობაზე“ დაფუძნებული, ზოგის კი – „ერის განსაკუთრებულობასა“ და „მსოფლოს ბატონობაზე“.

ვარლამ არავიძის ზოგადი, სიმბოლური სახე ატარებს სხვადასხვა ეპოქის ტირანთა ნიშნებს. მაგალითად, მრგვალი პენსნე, პატარა

ულგაში, ცბიერი ღიმიღლი, სარგასტული საუბარი, არტისტული მიმიკები („მონანიება“ – თენგიზ აბულაძე 1986 წელი). თენგიზ აბულაძე ამ გმირით ხატავს აბსოლუტურ ბოროტებას, რომელის არსეს საყოველთაო უსამართლობა, ტირანია, ყველა დროისა და ეპოქის ბოროტების ნაირგვარობა წარმოადგენს.

ბელადი ხმირად თავს იქებს, თუ დასჭირდა, ცრულის კიდეც. არ ეხება ძალაუფლების თემას და ირწმუნება, რომ ისეთივე ადამიანია – როგორც მისი მომხრეები. მთავარია, შეძლოს ადამიანებით მანიპულირება – ამას ემსახურება საბოლოოდ ყველაფერი.

დიქტატორს შეუძლია თავი დმერთად ან მის წარმომადგენლად გამოაცხადოს, აქვს მოთხოვნილება – ყველა სურვილი აისრულოს. მაგალითად, სასურველი დღე სახელმწიფო დღესასწაულად აქციოს; ააშენოს ან დაანგრიოს, რაც უნდა და სადაც უნდა – თუნდაც, ქალაქები. წეროს და ჩასწოროს რომანები, ლექსები, პიესები. აღმართოს თავისი სახელობის ძეგლები და სასახლეები – იქცევა ისე, როგორც თვითონ სურს, საზღვარი მხოლოდ მის ფანტაზიაშია...

ახალგაზრდა ექიმი ნიკოლას გარიგანი შოტლანდიდან სამუშაოდ აფრიკაში – ეგზოტიკურ უგანდაში ჩადის. შემთხვევით, უგანდის პრეზიდენტი იდი ამინს ხვდება და მის სიმპათიას იმსახურებს და მისი პირადი ექიმი და მრჩეველი ხდება. ის აღფრთოვანებულია ამინის იუმორით, ქარიზმითა და გამბედაობით, მაგრამ მაღლე აღმოაჩენს, რომ, სინაძღვიდებში, ხალისიანი პრეზიდენტი სასტიკი მმართველი და სისხლიანი დიქტატორია („შოტლანდიის უკანასკნელი მეფე“ – კევინ მაკლონალდი 2006 წელი).

ძალაუფლების ხელში ჩაგდებას მომავალი დიქტატორი გადატრიალების ან რევოლუციის გზით ახერხებს (თუმცა, თანამედროვე დიქტატორები უკვე დემოკრატიის სახელით მოღიან და მაღლევე ცვლიან მართვის სტილს). სანამ ხელისუფლებაში მოვა, მოწინააღმდეგებიც ჰყავს. სამაგიეროდ, ხელისუფლებაში მოსვლის პირველ წლებში, იწყებს ოპოზიციის განადგურებას, დაშინებასა და მოსყიდვას. დიქტატორი სამუდამო მმართველობას აპირებს და გამორიცხავს შემცვლელის არსებობას. თითოეული მოქალაქე უნდა გრძნობდეს, რომ დიქტატორის გარეშე დაიღუპება, ის ერთადერთია, ვინც ქვეყანაზე ჭეშმარიტად ზრუნავს და მხოლოდ მან იცის – რა გზა არის ქვეყნისათვის საუკეთესო.

ერთი ბელადის გავლენის ქვეშ გაერთიანებული ადამიანები სრულიად კარგავენ საკუთარ აზრს, ნებას და ინსტიქტურად

მიჰყვებიან უკან. ადამიანებს მოთხოვნილებაც კი უჩნდებათ, ვიღაცამ მართოს, აიღოს პასუხისმგებლობა, უხელმძღვანელოს და გაუძღვეს მათ „ნათელი მომავლისაკენ“. ხალხი ხდება მორჩილი მასა, რომელიც თანხმდება – გახდეს მანაპულაციის უმოქმედო ობიექტი. ასეთ საზოგადოებაში სამყაროს რეალური აღქმა სუსტდება, ადამიანებს აერთიანებთ მხოლოდ იდეოლოგიის შიში, პარტიული ინტერესები ან პირადი კეთილდღეობა. მასის გონება ადვილად ხდება სიცრუის მსხვერპლი, ემორჩილება არსებულ კანონებს და მთლიანად უთანაგრძნობს რეჟიმს.

მასაში ადამიანებისათვის გაუგებარია საკუთარი „მე“-ს განცდა. გამორიცხულია დამოუკიდებელი ნაბიჯები და დამოუკიდებელი აზროვნება. მაგრამ თუკი ერთი რომელიმე მაინც არ ეთანხმება არსებულ რეჟიმს და არ სურს მონაწილეობა მიიღოს რაიმე ისეთ ქმედებაში, რომელიც ეწინააღმდეგება მის მორალსა და სინდისს – თუ გადაურჩა სადამსჯელო მანქანას, თანდათან გაირიყება და არასრულფასოვანი ცხოვრებისთვის განიწირება. ასეთი ადამიანების მიმართ სახელმწიფო აპარატი დაუნდობელი ხდება და მათ მოღალატებად აცხადებს. არაფერია დიქტატორისთვის უფრო შემზარავი, ვიდრე ადამიანის გამოთქმული, გვერდზე გადგომის – გათავისუფლების სურვილი. ფაქტობრივად, უკან დასახევი გზა განადგურებულია.

კინოს ისტორიას თუ გავიხსენებთ, კინემატოგრაფისტები ხშირად თავადვე ხვდებოდნენ ცენზურისა და კონიუნქტურის გავლენის ქვეშ. ფილმებით გვიყვებოდნენ ისეთ დაუჯერებელ ამბებსა და მდგომარეობაზე, რომლებიც ყველაზე ზუსტად გადმოგვცემენ დღეს იმ ეპოქის პირქეშ განწყობას. კინემატოგრაფის ხომ ჯადოსნური თვისება აქვს – ასახოს სიმართლე, ღრმად და სრულყოფილად დაგვანახოს ჩვენი სამყარო და მისი აღქმის განსაზღვრული და განუსაზღვრული შეგრძნებები. ამ ეპოქის კინემატოგრაფისტები ცდილობდნენ შეექმნათ ფილმები, როგორც მითები – სადაც დიადი ბელადის, დიადი გენისა და დიდი გამარჯვების შესახებ მოგვიყვებოდნენ. კინო გახდა მასებზე ზემოქმედების ყველაზე ეფექტური საშუალება და პოლიტიკური იდეების წყაროც.

მსოფლიო კინემატოგრაფი გვიყვება: როგორც წესი, დიქტატურა ყოველთვის კრახით მთავრდება, დასასრული ყველას ერთი აქვს – ნგრევა, ომი, უდანაშაულო მსხვერპლი, სიკვდილი... ავტორიტარიზმისა

და დიქტატურის დროს პროგრესი, სიმშეიდე და კეთილდღეობა – გამორიცხულია.

კინოერანი გვაფრთხილებს – თითოეული ჩვენგანის ცხოვრების მთავარი მიზანი უნდა იყოს თავისუფლება, თუმცა კარგად უნდა დავიხსომოთ, რომ ჩვენი თავისუფლება მთავრდება იქ, საიდანაც იწყება სხვის თავისუფლების ხელყოფა. გვიყვება, რომ ასეთი ცხოვრება კაცობრიობამ გაიარა, შეცდომებიც გაიაზრა და აღარ სურს კვლავ თავიდან დაიწყოს ძალადობრივი გზა, ბრძოლა, ტერორი, დათრგვილი ინდივიდი და გადაგვარუბული საზოგადოება... აღარ სურს სამყარო, რომელშიც არავინ გრძნობს თავს დაცულად. ადამიანების ბედნიერი ცხოვრებისთვის თავისუფლება აუცილებელია, არანაკლებ, ვიდრე კანონი და ქვეყნის მართვის გამართული სისტემა.

სამწუხაროდ, გზა სამართლიანობისა და თავისუფლების მოპოვებისთვის ხანგრძლივი და რთული პროცესი აღმოჩნდა. სამწუხაროდ, უსამართლობასთან ბრძოლა კინემატოგრაფსა თუ რეალურ სამყაროში დღეს ისევ აქტუალურია. დღესაც, XXI საუკუნის კინემატოგრაფს ისევ აღელვებს ისეთი თემები, როგორებიცაა გათავისუფლება დიქტატურისგან, გათავისუფლება პარტიული იდეოლოგიისგან, თავისუფლება კონფორმიზმისგან, მორალიზმისგან. სამართლიანი სასამართლოს უფლება, კერძო საკუთრების დაცვის უფლება, პირადი ცხოვრების დაცვის უფლება, განათლების მიღების უფლება, ღირსეულ პირობებში შრომის უფლება...

დენის განზელი ფილმში „ტალღა“ (2008) დაუჯერებელამბავს ყვება (ფილმს საფუძვლად უდევს რეალური ამბავი, რომელიც 1967 წელს, ამერიკაში, კალიფორნიის ერთ-ერთ სკოლაში მოხდა). გერმანიაში, ერთ-ერთი სკოლის ისტორიის მასწავლებელი, იმისთვის, რომ მოსწავლებმა კარგად გაიაზრონ მეორე მსოფლიო ომის სისატიკე, ბავშვებს ექსპერიმენტის ჩატარებას სთავაზობს. უფროსკლასელები ზუსტად ერთი კვირის განმავლობაში ტოტალიტარული სახელმწიფოს კანონებით ცხოვრებას იწყებენ. მეკაციი დისციპლინა, ერთმანეთის დაბეჭდება, კონტროლი, სადამსჯელო სისტემა და სხვაზე უპირატესობის ილუზია... ნაცისტური იდეოლოგიის მართვის სქემა საშიში სიზუსტით ცოცხლდება. მოსწავლეები საკუთარ მაგალითზე რწმუნდებიან, თუ როგორი მარტივია ადამიანებით მანიპულირება და საზოგადოების მორჩილ მასად გადაქცევა.

კინო საზოგადოებისათვის ხელოვნების ის დარგი გახდა, რომელმაც შეძლო ცხოვრება აესახა მრავალფეროვნად, ობიექტურად – ტყუილისა და ფარისის გარეშე. კინოს სამყარო გახდა მაყურებლის, ჩვენს დღევანდელობასა და მომავალს შორის მუდმივი, უწყვეტი კავშირის სამყარო. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ხანდახან არაფერს ნიშნავს წარსული ისტორიის სისხლიანი გაკვეთილები. დრო გადის, სამყარო იცვლება, იცვლება საზოგადოება, მაგრამ ბელადებს, დიქტატორებსა და მათ გულშემატკივრებს კიდევ დიდი ხნის სიცოცხლე უწერიათ. და როგორც ისევ კინოხელოვნება ამბობს – „უნაკლო სახელმწიფო წყობილების შექნა, ჯერ კიდევ მომავლის საქმეა“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გაბრიელ-გარსია მარკესი, „პატრიარქის შემოდგომა“, გამომცემლობა „სიესტა“, თბ., 2013;
 - მარიო ვარგას ლიოსა, „ვაცის ნადიმი“, გამომცემლობა „ინტელექტი“, თბ., 2016.
-
-

გვარი კუპრაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
კინომცოდნეობის განხრით
ხელმძღვანელი: პროფ. ლელა ოჩიაური

შავ-თეთრი მისამართი

რატომ შავ-თეთრი? ალბათ, დაგებადებათ კითხვა.

ჩემი და ჭიაურელის ცხოვრება, მოულოდნელად გადაიკვეთა. სამსახურებრივი საჭიროებისამებრ აღმოვჩნდი შშს-ს სამინისტროს არქივში. ჩავუჯექი დოკუმენტებსა და წერილებს, სრულიად სხვა ცნობილი რეჟისორის ცხოვრებისეულ ნიუანსებს ვსწავლობდი. მისი დაპატიმრების მიზეზი – ანონიმურ წერილებში აღწერილი ამბები, თითქოს, ამ რეჟისორის მიერ პარტიისა და ხელისუფლების დისკრედიტაციას ისახავდა მიზნად – „რუსეთუმე“ კინემატოგრაფისტებს ამხელდა.

რეჟისორისა და მისი თანამოღვაწეების შემოქმედებას შავი ჩრდილი გასდევდა. ჩრდილი, რომელიც მათ ნამოღვაწარს აფერმკრთალებდა, ზურგში ვერაგულად სცემდა ლახვარს. ვერავინ იცავდა თავს სახელმწიფოებრივი ძალადობის მანქანის წინაშე. განსაკუთრებით მტკიცებული იყო გავლენის სფეროების გადანაწილება ხელოვანთა შორის. ყოველთვის იმარჯვებდა ის, ვინც პოლიტიკური ნიშნით სხვათა მხილებას შეძლებდა.

ანონიმურ წერილებში, რომლებშიც მიხეილ ჭიაურელის სახელი გვხვდება, ამოვიკითხებ:

„სალამი და გამარჯობა, მიხეილ ჭიაურელო! თუ ჭკუა და გონება შეგრჩენია დროზე წადი, მოშორდი საქართველოს... შენ იმდენი ბოროტება ჩაიდინე ქართული კინოხელოვნების მიმართ, რომ შენი პატივისცემა შეუძლებელია... შენი წყალობით, ქართული კინოხელოვნება ჩაკვდა, დაიქსაქსა. ქართულ კინოხელოვნებას ჰყავდა მცირე ნაწილი, ეხლაც შერჩა შესანიშნავი კინომუშაკები, რომლებიც შენ არაფერში ჩამოგივარდებიან ოსტატობაში...“¹ (სტილი დაცულია).

¹ საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივი

თანამედროვეთა აზრი ორად გაიყო. გამოიკვეთნენ მტრები და მოყვარენი, მადლიერნი და უმაღურნი... ჩემი თვალსაწიერით, ქართული ეგოისტური დამოკიდებულება და მოძალებული შური ჭარბობდა. თუმცა, ორივე მხარის პოზიცია უნდა გავითვალისწინოთ. მე, როგორც რიგით მკვლევარი, სწორედ ამ ინტერესმა მიმდევანა მიხეოლ ჭიაურელამდე. დანარჩენს კი პარალელურად მივადევნოთ თვალი.

თვითონ ხელოვანი ასე აფასებდა საკუთარ თავს: „განგებამ მარგუნა ხელოვნების ზვარაკი ვყოფილიყავ, თურმე მსხვერპლად შეწირვა მძიმეცაა და ამასთანავე – უაღრესად სასიამოვნოც, როდესაც იცი, რისთვის დებ თავს. ვხატავდი, ვძერწავდი, ქართული თეატრის სცენაზე ვმუშაობდი, კინო კი, აღბათ, ჩემი ბედის წიგნში ეწერა“.

„ბედის წიგნი“ – ამგვარი შეფასება აღბათ სადავოა, თუმცა, ჭიაურელი რომ მისი ეპოქის ჭეშმარიტად გავლენიანი ფიგურა იყო და თან სდევდა ავი ბედისწერა, არავინ დავობს. შესაძლოა, ჩამოყალიბდა სტიგმა მის წინააღმდეგ. დაპირისპირება და მის ნიადაგზე წარმოშობილი დაჯგუფებები ხელოვანებს შორის უცხო არაა ქართული ისტორიისა და სამსჯავროსთვის.

შეს-ს არქივში დაცულ დოკუმენტებზე დაყრდნობით, შევეცდები მიხეილ ჭიაურელის პიროვნებასა და საქმიანობასთან დაკავშირებული მართალი და გამოგონილი ისტორიების გარჩევას: ქართველ რეჟისორებსა და საბჭოთა ხელისუფლებას შორის ურთიერთობისას მიხეილ ჭიაურელის როლის გამოკვეთას; მის მიმართ ქართველი კინემატოგრაფისტების საზოგადოების ნაწილის უარყოფითი დამოკიდებულებების ანალიზს.

საბჭოთა რეჟიმის პირობებში შემოქმედებითი საზოგადოების ნაწილი ვერ გვუძოდა მმართველი პარტიის დადგენილ ჩარჩოებს და ექტენდა თავისი შემოქმედების გზას, ნაწილი კი, რეჟიმის მომხრედ რჩებოდა და მთელი მათი შემოქმედება მიმართული იყო ხელისუფლების მხარდასაჭერად. სწორედ ასეთ პერსონად არის მიჩნეული მიხეილ ჭიაურელი: პიროვნება, პოლიტიკოსი – ხელოვანი, მოაზროვნე – ხელოვანი, მებრძოლი – ხელოვანი.

რა თქმა უნდა, შეუძლებელია, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების ისტორიის დეტალების სიზუსტით ასახვა, თუმცა, შევეცადე გამეშუქებინა ის ურთიერთობამომრიცხავი მოვლენები, რომელთა დიდი ნაწილი ფართო საზოგადოებისთვის დღემდე უცნობია.

ინფორმაციას „თეოტრ ჭიაურელზე“ ხელოვნების სასახლის ხელნაწერთა ფონდში დაცული, მიხეილ ჭიაურელის საარქივო მასალის ღოკუმენტები გვაწვდის. კერძოდ, წერილები და მოგონებები, ამონარიდები რეჟისორის შემოქმედებაზე. კვლევაში აქცენტი კეთვება სტალინისა და ქართველი ხელოვანის ტანდემზე; რჩეული რეჟისორის „მოსფილმში“ დაწინაურებასა და წარმატებულ კარიერაზე; წარმატების მიზეზებსა და სასტიკ მარცხზე.

კოლეგა-მეცნობრების დამოკიდებულებით, დღესაც, XXI საუკუნეში, მარტივად შეიძლება იმსჯელო ადამიანის პიროვნებაზე. აი, რას წერს სანდრო შანშიაშვილი პირად წერილებში ჭიაურელს, რაც ეჭვს იწვევს, რომ მასზე ნათქვამი მვირი ისტყვა უსაფუძვლო ბრალდებაა.

სანდრო შანშიაშვილის წერილი მიხეილ ჭიაურელისადმი „ვეფხისტყაოსნის“ კინოფილმზე მუშაობის დაწყების შესახებ:

მმაა მიხეილ,

მიიღე ჩემგან გულითადი სალამი! მოკითხვა! ამბობენ: მიშა ისე რიგად გაიზარდა, რომ ვეღარ ეტევა მოსკოვის ქუჩებშიო – მოკეთის გაზრდა დიდად სასიამოვნო და საამაყოა!“

აქვე, „ვეფხისტყაოსნის“ ლიბრეტოს შექმნასთან დაკავშირებით, წერს, რომ ეს არის სამინისტროს დაკვეთა, რომელიც უთუოდ უნდა შესრულდეს, სანამ კარგი არ გამოვა და დამკვეთს არ მოეწონება. ავტორი წერილს იმედინად ასრულებს:

„მიშა! მაშ ნუ დაიზარებ და მომწერე პასუხი, რომ მე დრო არ დავკარგო და ამათ მოლოდინში სხვა საქმეს არ მოვცდე... აბა შენ იცი, როგორ მალე გადაწყვეტ საქმეს. იყავ კარგად და მუდამ გამარჯვებული.

შენი სანდრო შანშიაშვილი!“¹

მეორე წერილში კი, შანშიაშვილი ჭიაურელს აცნობებს, ამბავს, რომ დაწერა პოემა, რომლის მთავარი გმირები სტალინი და ლავრენტი ბერია არიან. აღნიშნავს, რომ კარგი მასალა იქნებოდა კინოფილმის გადასაღებად. რაც ადასტურებს, რომ ჭიაურელს ახლო ურთიერთობა აქვს სტალინთან და ბერიასთან. ეს ხაზს უსვამს

¹ საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერთა და საარქივო ღოკუმენტთა ფონდი. მიხეილ ჭიაურელის არქივი. N1248

რეჟისორის იმდროინდელ გარკვეულ გავლენას. მას შეუძლია შექმნას ფილმი „იდეალზე“, „ლიდერზე“.

„პოემაში მოქმედებს ამხანაგი ლავრენტი ბერია. ხოლო ბელადის სახე, დასაწყისიდან დასასრულამდე, სულ თან სდევს პოემას. ვისაც კი გაგაცანი, ყველა აღტაცებულია, ხოლო იმ აღვილებზე, სადაც ბელადი და ბერია მოქმედებენ ვერაფერი უთქვამო. ამბობენ: ეგ თვითონ ბერიამ უნდა წაიკითხოს და სთქვას შეიძლება თუ არა ამისი გამოყვანა დალაპარაკება, ან ასე რიგად მოქმედებათ. აბა მე ბერიასთან სად მიმიწვდება ხელი, და მთ უმეტეს ბელადთან, ან განა ეხლა მისთვის სცალიანთ, რომ პოემა დევს უმოქმედოდ. კინოსთვის ძალიან შესაფერია მაგრამ მე შენ გიცდილი, ეგბ თბილისში ჩამოვიდეს მეტქი. თუ თბილისში არ ჩამოხვალ იმ პოემას გამოგიგზავნი და გაეცანი. გარწმუნებ კინოსთვის დიდებული რამ გამოვა“!

„ქართული ფილმის“ სტუდიაში რეჟისორის მოსკოველმა კოლეგებმა და ხელმძღვანელობამ სასინჯი ფირები „ფიცის“ გადაღების დაწყებისთანავე ნახეს. ჭიაურელს შესთავაზეს, რომ ფილმის გადაღება მოსკოვში „მოსფილმში“ დაემთავრებინა. სწორედ ამ სტუდიაში შეასხა მან ხორცი კინოსურათებს: „ბერლინის დაცემა“, „დაუკიწყარი 1919 წელი“ და სხვა. ამ პერიოდს რეჟისორი თვითონვე უწოდებს მეტად ნაყოფიერ მოღვაწეობის ხანას.

ჭიაურელს „მოსფილმის“ სტუდიაში მუშაობის დროსაც არ უდალატია თავისი ჯგუფისთვის. თან წაიყვანა ქართული მუდმივი ჯგუფის რამდენიმე წევრი და სურათის დირექტორი.

თბილისის სტუდიაში მიხეილ ჭიაურელის გარეშე ცხოვრება აღარ ჩქეფდა, რადგან დაკვეთები და შემოქმედებითი წვა შემცირდა. გადაწყვეტილებები გვიანდებოდა. ამას ნიკოლოზ სანიშვილი წერილობით ცხადყოფს.

„ძვირფასო ძმაო მიშა!

რაც, რომ წადი, იმის შემდეგ სულ რაღაც გამოურკვეველ მდგომარებაში ვიმყოფები. სტუდიაში რასაკვირველია სულ შეჩერდა სიცოცხლე... უშენობა სტუდიას ძალიან ემჩნევა ამიტომ რაც უფრო

¹ საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი. მიხეილ ჭიაურელის არქივი. N1312

მაღლე ჩამოხვალ მით უფრო კარგია საერთოდ სტუდიისთვის. ნუთუ არაფერი არ იქნება ახალი ჩვენს თავზე – შენი ჩამოსვლით, ნუთუ ისევ ტელებურად იქნება სტუდიის ბედილბალი?“¹

მეცნიერი დახმარებასაც სთხოვს. ამ თხოვნაში, პრაქტიკულად, ვედრებაში, სტუდიის ბედ-ილბლის თემა წარმოჩნდება. სტუდია უმოქმედოა, ელის ჭიშმარიტ შემოქმედსა და გავლენიან პირს, მიხეილ ჭიაურელს, რომ რაიმე სახის სამუშაო გამოჩნდეს. მიუცეს შესაძლებლობა შემოქმედებითი საქმიანობისთვის; ამგვარ მოლოდინში კი იწერება უმისამართო სცენარები უსახელო გმირებისთვის.

ისევ ნიკოლოზ სანიშვილისაგან:

„მიშა, ხომ არ დაგავიწყდი შენ რომ დამპირდი... შეიძლება მანდ იქნეს რაიმე კარგი თანამედროვე სცენარი. ძალიან გთხოვ თუ არავერი არ არის პერსპექტივისაში – გამომიძახე და მე თვითონ მოვძებნი რამეს და დავუკავშირდები ავტორს. თორებ მე ასე შეიძლება დიდისანს ვიყო – უმუშევარი. მე კი ეს არ შემიძლია. სულ მეშლება ნერვები, ამიტომ ძალიან გთხოვ, ცოტა ჩემზეც იფიქრო, მიუხედავად იმისა, რომ შენ ბევრი საქმები გაქვს“².

მიხეილ ჭიაურელის, როგორც კარგი მეგობრისა და ძლიერი შხარდამჭერის სახე ჩნდება სხვა წერილებშიც. აღსანიშნავია, რომ ყველასთვის ცნობილი ფილმის „ქეთო და კოტე“ შექმნას სწორედ მიხეილ ჭიაურელის „ბელადთან“ ურთიერთობა დაეხმარა.

შალვა გელევანიშვილი და ვახტანგ ტაბლიაშვილი მეცნიერი რეჟისორს „ქეთო და კოტეს“ სცენართან დაკავშირებით წერენ, რომ სცენარი, მისი შენიშვნების შეძლება, გადაკეთებულია და ვლადიმერ მაჭავარიანმა წაიღო მოსკოვში დასამტკიცებულად. თუ დრო ექნება, გადაათვალიეროს: „ახლა განსაკუთრებით, თქვენი დახმარება იქნება საჭირო, სცენარი ჯერ კიდევ მტკიცედ არ არის მიღებული მოსკოვის მიერ, ასეთ ორჭოფულ მდგომარეობაში მნელია შემოქმედებითი მუშაობის გაშლა. ამჟამად ჩვენი დიდი თხოვნაა დაგვეხმაროთ სცენარის დამტკიცების დაჩქარებაში“³.

¹ საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი. მიხეილ ჭიაურელის არქივი. N1295.

² იქვე.

³ საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი. მიხეილ ჭიაურელის არქივი. N1339.

ამის შემდეგ ფილმი გადაიღეს და უდიდესი წარმატებაც ხვდა წილად. ცხადია, რომ ჭიათურელმა მეგობრებს ეს თხოვნა შეუსრულა.

აქვე შემოგთავაზებთ მერაბ კოკოჩაშვილის მოგონებას მიხეილ ჭიათურელთან შეხვედრაზე. იგი სწავლის გასაგრძელებლად მოსკოვში ჩავიდა, რა თქმა უნდა, კონსულტაციისთვის ძალის მიშასთან მივიდა, რადგან კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში უნდოდა ჩაბარება, პატარ-პატარა ნოველები თუ სცენარები ყავისფეროფურცლებიან რვეულში ჰქონდა ჩაწერილი და ჩავენა. მათ შორის გულწრფელი სუბარი გაიმართა.

„შენ რა უნდა გადაიღო? – ისევ მკითხა.

– არ ვიცი, ძალა მიშა, მაგრამ ძალიან მინდა რეჟისორობა.

– თქვენ, ყველანი, სულელები ხართ! ელდარ შენგელაიაც სულელია! აქ კიდევ ერთი დაიარება – თამაზ მელიავა, ისიც სულელია! რა გინდათ, რა უნდა გააქოთოთ?!

– კარგი, ძალა მიშა, მაშინ წავალ, – ვუთხარი.

– არა, მოიცა ახლა ხუთ წუთში, ჩამოგითვლი იმას, რაც რეჟისორს აუცილებლად სჭირდება და მერე შენ თვითონ გადაწყვიტე, როგორ უნდა მოიქცე – მითხრა და ჩამოთვლა დაწყო:

– პირველი: რეჟისორს უნდა ჰქონდეს ტ-კი და, როგორც ჩანს, შენ ეს გაქვს, რადგან თბილისიდან აქ ჩამეჟორიე.

მეორე, რეჟისორს უნდა ჰქონდეს ზურგი...

– იცი რა არის ზურგი? – ჩამეკითხა.

თავი დავხარე, არაფერი ვუთხარი.

ძალა მიშა გვერდზე გაიწია და ძალა უკან გამოჩნდა სტალინის სურათი საბჭოთა ბელადის წარწერით – „ჩემს მიშას!“

– წავალ, რა, ძალა მიშა, – ვუთხარი დანაღვლიანებულმა. მივწვდი, ალარაფერს ჰქონდა აზრი.

– მოიცა, მოიცა, კაცო! კიდევ ხომ უნდა გითხრა?! მესამე იცი, რა არის? – არ მეშვებოდა.

– ნიჭი! აი, ნიჭი გაქვს თუ არა, ეს არ ვიცი, კი, იქ ფილმში რაღაც ისრებს ტეხდი, მაგრამ ეს ხომ არ არის ნიჭი?!

– კარგი წავალ, ისევ ვუთხარი და ჩემი რვეული ავიღე ხელში.

– მაიცა, მაიცა, კიდევ უნდა გითხრა, – შემაჩერა, – იცი, კიდევ რა არის საჭირო?

მოთმინება, მოთმინება, მოთმინება! – დამმოძღვრა ძია მიშამ. ასე დასრულდა ჩვენი შეხვედრა“¹.

მერაბ კოკოჩაშვილმა კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში გამოცდები ჩააბარა და მაღალი ქულებიც მიიღო, თუმცა გამოკრულ სიებში მისი გვარი არ აღმოჩნდა. კიდევ ერთი გასაუბრება ყოფილა საჭირო სამანდატო კომისიის წინაშე. მათ რამდენიმე შეკითხვა დაუსვეს მშობლების საქმიანობის შესახებ და გამოუშვეს.

„ამ გასაუბრებიდან მესამე დღეს ჩარიცხულთა სიაში ვიყავი, მაშინვე ვიფიქრე, რომ ეს ძია მიშას გარეშე ვერ მოხდებოდა. დღესაც დარწმუნებული ვარ, რომ ამაში სწორედ მისი ხელი ერია. მიუხედავად მაშინდელი ჩვენი შეხვედრის და ლაპარაკისა, სადაც ფაქტობრივად მასხრად ამიგდო, ძალიან მცირე შანსი მქონდა, რაღვან მამა რეპრესირებული მყავდა“².

ეს წერილი მიხეილ ჭიაურელის ალლოზე მიგვითითებს, ის არა მარტო საუკეთესო ხელოვანი, არამედ პიროვნებაც ყოფილა. იგი მარტივად ცნობდა ნიჭს ადამიანებში. რა უნდა გააჩნდეს უკეთესი პედაგოგეს?! ფაქტი, რომ მან, ახალგაზრდა კაცს არც კი შეატყობინა, რომ დაეხმარა, ცხადყოფს – მიხეილ ჭიაურელი, ოთარაანთ ქვრივისა არ იყოს, მაღლობისათვის არ ეხმარებოდა ამხანაგებს.

მერაბ კოკოჩაშვილთან საუბარში სწორედ ის რამდენიმე რეჟისორი გაახსენდა, რომელთა ფილმებიც ახალ სივრცეებს იკავებს და მსოფლიოს აჩვენებს პატარა ქვეყნის დიდ გემოვნებას, აღლოს, ნიჭს, ტრადიაციასა და ეროვნულ სიმდიდრეს.

მიხეილ ჭიაურელის ნაამბობიდან ცნობილია, რომ საბჭოთა ბელადთან წვეულებებზე ხშირად იყო მაპატიუებული. სიმღერა სტალინსაც უყვარდა და რეჟისორი მისთვის გიტარაზე უკრავდა. ერთხელ, საკმაოდ ბევრი დაულევია, საკიდიდან სტალინის ქუდი ჩამოუსწია, დაუხურავს და სახლში წასულა. მეორე დღეს უშიშროების თანამშრომლები დასდგომიან თავზე. ვერ მიმხვდარა, რა ხდებოდა, უგონა, იჭერდნენ. ამ შემთხვევიდან გამომდინარე კი, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აბსოლუტურად დაზღვეული არც მიხეილ ჭიაურელი იყო, რომ „მეგობარი“, ერთხელაც იქნებოდა, მასაც გაიმეტებდა.

¹ ქართული კულტურის ოქროს ფონდი. ტ. 2., „ცხოვრების ისტორიის დეტალები – მიხეილ ჭიაურელი“, გვ. 31-33

² იქვე.

სტალინზე ბევრ ამბავს იგონებდა. როცა საბჭოთა ბელადს მიშას ნახვა სურდა, კრემლიდან ტელეფონით ატყობინებდნენ და წასაყვანად მძღოლს უგზავნიდნენ.

მიხეილ ჭიაურელი რომ გარდაიცვალა, ვერიკო ანჯაფარიძე¹ ერთი საინტერესო ამბავი მოყვა: „თურმე მიშას ერთ დღეს ჩვეულებრივსამებრ დაურეკეს და რომ ჩავიდა, მანქანაში სტალინი დახვდა. გვიანი იყო, დაახლოებით პირველი საათი. სტალინი და მიშა მთელი დამე მოსკოვის ქუჩებში დადიოდნენ და საუბრობდნენ, მაგრამ კონკრეტულად რაზე ილაპარაკეს, არასოდეს არავისთვის უთქვაშის. საიდუმლო საულავში ჩაიტანა“!¹

არქივში ასევე ინახება მიხეილ ჭიაურელის, გარდაცვალების წინ, სტალინის შესახებ დაწერილი ბარათი. ამბობს, რომ ყველაზე ბედნიერი ადამიანი იყო, იმიტომ, რომ იცნობდა ბელადს, პატივს სცემდა და უყვარდა. გულისწყვეტით იბოდიშებს, რაც ვერ შეძლო და ვერ მოასწრო, საკადრისად ვერ აქო, საკადრისად ვერ შესახა ხოტბა ბელადს.

წერილი აგონიაშია დაწერილი, რთულად იკითხება, სიტყვები ხშირად მეორებია, მაგრამ ნათლად ჩანს ავტორის დამოკიდებულება სტალინის მიმართ. მხელი სათქმელია, რა არის ეს – შემოქმედის გულუბრყვილობა, თუ რწმენა, რომ ბელადი სახელმწიფოუბრივად მოაზროვნე ადამიანი იყო და სხვაგვარად არ შეძლო მოქცეულიყო.

მიხეილ ჭიაურელის გარშემო სულ მხიარულება იყო. ფანტასტიკური იუმორი ჰქონდა. სტალინის ძალიან სჯეროდა, ცნობილია, რომ ისიც ენდობოდა – კინგმატოგრაფიულ საკითხებში მხოლოდ მას შეძლო სტალინთან შეხუმრება. სტალინს ასე მოიხსენიებდა „Родной друг и учитель“². საკუთარ შემოქმედებაზე ნაკლებად საუბრობდა. საინტერესო ცხოვრება განვლო, წარმატებებითა და რთული პერიოდებით სავსე. მისი ცხოვრება მთელ ეპოქას მოიცავს.

სერგეი ეიზენშტეინი ასე ახასიათებდა: „ჭიაურელი, უპირველეს ყოვლისა, გვიყვარს და გვიყვარს იმიტომ, რომ მის ჩვევებსა და ქცევაში, სიმღერასა და საუბარში, ნაოცნებარსა თუ ხმამაღალ ფიქრებში ქლერს წარმტაცი და ხალისიანი საქართველო, თბილისის

¹ საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი. მიხეილ ჭიაურელის არქივი.

განუმეორებელი კოლორიტი, ლაღი და აზრთა სიცხოველე. აი, რა გვხიბლავს ამ ადამიანში“.

სოფიკო ჭიაურელი ხშირად ამბობდა: „მამაჩემი თავგადაკლული კომუნისტი იყო, მაგრამ, მგონია, რომ მისი ბუნების კაცისთვის ეს მაინც ნიღაბი იყო. მის მიღმა მოჩანდა დიდბუნებოვანი, ლაღი, თავისუფლების მოყვარე, დემოკრატი პიროვნება. მართალია, ღირსებით, თავმომწონედ ატარებდა საბჭოთა ეპოქის ყველა მაღალ ჯილდოს და პრემიას, მაგრამ მათ ორონითაც ეპყრობოდა“¹.

დღი რეჟისორს გამბედაობა არ აკლდა. სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, სვერდლოვსკში გადაასახლეს. იქიდან დაბრუნებულმა, გადაიღო ანიმაციური ფილმი იმაზე, თუ როგორ დამარხეს თავვებმა კატა. სავარაუდოდ, ჩანაფიქრში კატა სტალინი იყო, ხოლო ვირთხები ხრუშჩოვი და მისი დამქაშები. ეს, იმ დროისთვის, რასაკვირველია, დღიდ გამბედაობა იყო.

მიხეილ ჭიაურელმა ქართულ კინოში ბევრი გააკეთა, და, თუ რა საშუალებებით, – საზოგადოების განხილვის საგნად დარჩეს.

მისი, როგორც რეჟისორის, ერთი წერილი, გაგზავნილი სსრკის ცენტრალურ კომიტეტში, ხაზს უსვამს, რომ მთელი მისი შემოქმედება მიეძღვნა ქართველი და „დაიდი რუსი“ ხალხის მეგობრობას, შექმნა იოსებ სტალინის მხატვრული სახე, იყო მისი განსაკუთრებული მზრუნველობის ქვეშ და მთელი ცხოვრება მხოლოდ თავდაუზოგავი შრომით გალია. ბოლოს კი ჩამოართვეს ყველა რეგალია, გადაუკეტეს შემოქმედებითი განვითარების ყველა გზა და წარსულში პრემიებით არაერთგზის დაკილდოებული შემოქმედი, დარჩა პატივისა და სამსახურის გარეშე. ამ ფაქტს ნათელს ხდის ალექსანდრე ლილელოვის მისალოცი ბარათი:

„ძვირფასო მიშა!

ალბათ გაგიკირდებათ ჩემი წერილი, ჩვენ ხომ არ ვათამამებთ ერთმანეთს მიმოწერით. ეს გამოიწვია აი რამ. არ შემიძლია არ გამოვხატო ღრმა უკმაყოფილების გრძნობა, საბჭოთა საქართველოს 25 წლის იუბილესთან დაკავშირებით. თქვენ ამოგშალეს ჩვენი სამშობლოს კინოს შექმნისა და განვითარების ოთხ საუკუნოვანი ისტორიიდან. თქვენ, როგორც „სახკანმრეწვის“ გემის კაპიტანს,

¹ საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი. მიხეილ ჭიაურელის არქივი. N1243

მხოლოდ განსაკუთრებული დანაშაულის გამო შეიძლებოდა მოგქცეოდნენ ასე. როგორ შეიძლება დაევიწყებინათ და წაეშალათ თქვენი 25 წლის დამსახურებები, მუშაობის შედეგები სწორედ მაშინ, როცა უნდა დაეფასებინათ ეს ყოველივე.

ძვირფასო მიშა, არ გეგონოთ, რომ გეპირფერებით, გული სისხლით მექლინთება ამგვარი უსამართლობის შემხედვარეს.

ძვირფასო, იყავით ჯანმრთელი, გისურვებთ, კვლავ განაგრძოთ ასეთი წარმატებული მუშაობა, მსგავსად ამ 25 წლისა.

გაოცნით, თქვენი „შურა“ დიღმელოვი. 1946 წ.¹

რეჟისორი ზატავდა, ძერწავდა და იღებდა ცხოვრებას, როგორც მისგან ითხოვდნენ. თუმცა არც თუ იშვიათად, ფერადსა და ბრჭყვიალა ცხოვრებას შავ-თეთრი ცვლიდა, ისე, როგორც კინოში. წინააღმდეგობრივი ცხოვრების მიუხედავად, მიხეილ ჭიაურელის შემოქმედებამ დიდი კვალი დატოვა ქართული კულტურის ისტორაში.

„უკვე თუ მე ჩემ სამშობლოში არ მეღირსება სამუდამი ძილი დიდათ გთხოვთ, მიმაბაროთ ჩემს საყვარელ საქართველოს. ჩემი გული და ტვინი, რომელიც ცოცხლობს, მხოლოდ მისდამი სიყვარულით“, – მიხეილ ჭიაურელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი. მიხეილ ჭიაურელის არქივი;
- ქართული კულტურის ოქროს ფონდი. ტ. 2., „ცხოვრების ისტორიის დეტალები – მიხეილ ჭიაურელი“.

¹ საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი. მიხეილ ჭიაურელის არქივი. N1326

გიორგი რაზმაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თეორია, პოსტთეორია და პოსტსიმართლე

კინომცოდნეობის მომავალი

უკვე დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ კინომცოდნეობა მეთოდურ პოსტრევოლუციურ დროში იმყოფება. აკადემიურ სამყაროში მომხდარმა რადიკალურმა ცვლილებებმა კინოს შემსწავლელ მეცნიერებაზეც იქონიეს გავლენა, რასაც ახალი ტერმინების, ცნებებისა და მიმართულებების დამკვიდრება მოჰყვა. თუმცა, ბევრი კინოს თეორიას კვლავ ტრადიციული დაყოფის პრინციპით უდება, რომელიც საქმაოდ გამარტივებულ კონცეპტს ემყარება – კინოს განიხილავს ბაზენამდე და ბაზენის შეძლევ.

ოდითგანვე ითვლებოდა, რომ „კინოს მკვლევრებმა უნდა შეისწავლონ მისი [კინოს, გ.რ.] სოციოლოგიური (ფილმებში ნაჩვენები რასობრივი, ეთნიკური, რელიგიური და კლასობრივი საკითხები) და ასევე ფინანსურული მხარეები (მაგალითად, თუ როგორ გამოხატავს კინო ფარულ იდეებს გენდერისა და სექსუალურობის შესახებ)“¹. მაგრამ, როგორც უახლესი ისტორია გვასწავლის, კინომცოდნეობაში კვლევის ასეთი მიღვომები წარსულს ჩაბარდა, რადგან მის წინაშე სულ სხვა ამოცანები დადგა, რომლებიც ახლებურ გააზრებას საჭიროებენ.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავიხსენოთ კინომცოდნეობაში 1970-იან წლებამდე არსებული მდგომარეობა. დევიდ ბორდველი ამ პერიოდის აკადემიურ კინომცოდნეობას „სახელგატეხილ, სამარცხვინო დარგად“ (disreputable area)² მოიხსენიებს. ეს დაკავშირებული იყო კინომცოდნეობის კარჩაკეტილობასთან, რომელიც, ბორდველის სიტყვებით, გამოწვეული იყო სოციალური, ფილოსოფიური და პოლიტიკური თეორიებისგან მისი დისტანცირებით და ვიწროდ პროფილურ საზღვრებში გამოკეტვით. ბორდველი აღნიშნავს, რომ ანგლო-ამერიკული კინომცოდნეობა გადაარჩინა და მასში ახალი სული ჩაბერა, ერთი მხრივ, ფრანგულმა პოსტსტრუქტურალისტურმა

¹ Sikov, E. *Film Studies: An Introduction*, New York, NY: Columbia University Press, 2009, p. xi.

² Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996, p. 4.

სკოლამ და მეორე მხრივ, ამერიკული სოციოლოგიის საგრძნობმა გაძლიერებამ. ამ უკანასკნელმა თანამედროვე მეცნიერებაში წაახალისა ტრანსდისციპლინარული თეორიებისა და კვლევების შექმნა, ახალი დაკვირვებებისა და მოსაზრებების გაჩენის პროცესი, რაც, საბოლოოდ, აკადემიურ სამყაროში დიდი რევოლუციით აღინიშნა.

საქართველო ამ პროცესებს, ობიექტური მიზეზებით, ჩამოშორებული იყო. საბჭოთა კავშირის კოლაფსის შემდეგაც თანამედროვე სააზროვნო პროცესებთან ქართული მეცნიერების სათანადოდ ინტეგრაცია გამნელდა. კინომცოდნეობის შემთხვევაში, პროგრესულ მსოფლიოსა და საქართველოს შორის არსებული ნაპრალი კიდევ უფრო ღრმა აღმოჩნდა. დღემდე არ არის თარგმნილი კინოს თეორიიდან არც ერთი მნიშვნელოვანი ტექსტი თუ მონოგრაფია, არ იწერება მათ შესახებ საფუძვლიანი გამოკვლევებიც.

არსებობს რამდენიმე გამონაკლისი,¹ რაც, უფრო მეტად, წესს ადასტურებს, ვიდრე უარყოფს. მართალია, ეს ნაშრომები მკითხველს ქართულ ენაზე სთაგაზობენ თანამედროვე თეორიებსა და ტექსტებს, მანც ვერ ქმნიან კინომცოდნეობის კანონის მინიმუმსაც კი (ყველა წამყვან უნივერსიტეტს, სადაც კინოს თეორიას ასწავლიან, საკუთარი კანონი აქვს, თუმცა ყველა მათგანში აუცილებლად ვნახავთ ისეთ ავტორებს, რომორებიც არიან: კრაკაუერი, ბაზენი, ეიზენშტეინი, ბალაში, პაზოლინი, შრედერი და სხვ).

აღნიშნული პრობლემა, უპირველეს ყოვლისა, კინოთეორიის მიმართულებით მთარგმნელობითი სკოლის არარსებობას უკავშირდება. მეორეც, ზემოხსენებული კარჩაკეტილობა, ანუ ინტერდისციპლინარული კვლევების ნაკლებობა ზღუდავს თანამედროვე ქართველი მეცნიერის ძიებების არეალს, რაც, თავის მხრივ, მოგვაგონებს ბორდველის აღწერილ, 1970-იანი წლების დასაწყისში ანგლო-ამერიკულ კინომცოდნეობაში არსებულ მდგომარეობას.

დასავლური კინომცოდნეობა, იმის წყალობით, რომ სულ უფრო და უფრო გახსნილი ხდებოდა სოციალური და ფილოსოფიური თეორიების მიმართ, დღეს უკვე მოდერნული მეცნიერებების კვალდაკვალ მუშაობს ყველაზე აქტუალურ და საჭირბოროტო

¹ მაღლაკელიძე, დ. კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები, თბილისი, „კენტავრი“, 2013; სატაშვილი, თ. „ხალილი ტალღები: 50-60-იანი წლების დასავლურ კინოში“, თბილისი,, „იმდინას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2015; უერნალი „ჯენარიელი“, რომელიც კინოთეორიის თვალსაზრისით მნიშვნელოვან ტექსტებს თარგმნის და სხვ.

პრობლემებზე. ამავე დროს, კინოს თეორია, კინემატოგრაფი საიტერესო გახდა სხვა სამეცნიერო დარგებისთვისაც.

მაგალითად, სლოვენი ფილოსოფოსი **სლავოი ჟიუეკი** კინოს ისტორიას იკვლევს მარქსისტული და თეორიული ფსიქოანალიზის პერსპექტივიდან. მისი სტილისტიკა ძალიან ჰგავს ასევე მემარცხენე ყადის, ფრანგულტის სკოლის შემუშავებულ კრიტიკულ თეორიას¹, რომლის მიხედვითაც მიმდინარეობდა ტოტალიტარული სისტემების (კერძოდ, ფაშიზმის) დეკონსტრუქცია, მისი პოლიტიკური, სოციოლოგიური, კულტუროლოგიური და სახელოენებო შემადგენლის მარქსისტული პერსპექტივიდან დანახვა. ჟიუეკიც იდენტურად იქცევა, როდესაც ამა თუ იმ ფილმში ჩადებულ კოდსა თუ მნიშვნელობას თარგნის როგორც ფარულ დისკურსებსა და სააზროვნო მოცემულობებს.

ჟიუეკის კვლევის მეთოდიკა წარმოდგენილია ორ სპეციფიკურ დოკუმენტურ ესე ფილმში:² „გარყვნილის გზამკვლევი კინოში“ და „გარყვნილის გზამკვლევი იდეოლოგიაში“ (The Pervert's Guide to Cinema, 2006; The Pervert's Guide to Ideology, 2012, რეჟისორი სოფი ფაინსი).

ჟიუეკი ამბობს, რომ კინო პერვერსიული ხელოვნებაა. ის არ გვაძლევს, რაც გვსურს; ის გვკარანთობს, თუ როგორ უნდა გვინდოდეს („გარყვნილის გზამკვლევი კინოში“). მოსაზრებას კინოს ამ ფარული თვისების შესახებ ჟიუეკი ეტაპიბრივად განამტკიცებს კინემატოგრაფიდან სხვადასხვა მაგალითის მოყვანით. საბოლოოდ, მაყურებელი მიდის აზრამდე, რასაც ჟიუეკი „გარყვნილის გზამკვლევი იდეოლოგიის“ დასაწყისშივე გვაწვდის, რომ იდეოლოგიის მატერიალური ძალები ინდიგიდს აიძულებენ საგნებისა და ცნებების რეალური შინაარსის არ შემჩნევას, მისდამი სიბრძავის გამოვლენას. საიდუსტრიაციოდ, ჯონ კარპენტერის ფილმი „ისინი ცხოვრობენ“ (They Live, 1988) მოჰყავს.

ფილმის მთავარი გმირი უმუშევარი ჯონ ნადა (ჟიუეკი აღნიშნავს, რომ ნადა ესპანურად არაფერს ნიშნავს) მიტოვებულ

¹ პორკპაიმერი, მ., ადორნო, თ. განმანათლებლობის დიალექტიკა: ფილოსოფიური ფრაგმენტები, თბილისი, „საგა“, 2012, გვ. 454.

² ტერმინი პოლიტიკური ესე ფილმი ეკუთვნის კინოს გერმანულ მკვლევარ და რეჟისორ თომას ტოდეს, რომელიც, თავის მხრივ, ემყრებოდა ანდრე ბაზენის თეორიას „ფილმით დოკუმენტირებული ესეს“ შესახებ. ამ მოვლენის განმარტება მოცემულია ქართულ ენაზე გამოცემულ კრებულში: მარკერი, კ., ტოლე, თ., ფაროკი, ჰ. პოლიტიკური ესე ფილმი, თბილისი, „საგა“, 2015, გვ. 161.

სამღლოცველოში პოულობს მზის სათვალეს. იკეთებს მას და თითქმის საგნების რეალურ მნიშვნელობებს ხედავს. სათვალეში სამყარო შავთეთრია, ფულს, სარეკლამო განცხადებებსა და უურნალ-გაზეთებს კი აწერიათ: „მორჩილება“, „უყურეთ ტელევიზორს“, „იყიდეთ“ და მსგავსი სიტყვები.

უიუეკი კინოს განიხილავს, როგორც იდეოლოგიას, რომელსაც, როგორც ყველა სხვა დანარჩენ იდეოლოგიას, აქვს ფარული რეპრესიული სისტემა. მისი გამოაშკარავება ადვილი არაა, რადგან ფილმების ზედაპირზე არსებული ღია ტექსტი – კარპენტერის ფილმისა არ იყოს – ოსტატურად მაღავს რეალურ მნიშვნელობებს. უიუეკისთვის, მოვლენებისა და ფილმების არსში ჩაწვდომის საუკეთესო გზა – მარქსისტული და ფსიქოანალიტიკური პერსპექტივებია, რომელთა მიზანსაც, ოდითგანვე, სოციალურ სტრუქტურებში არსებული ფარული სისტემებისა და კოდების გამომზეურება წარმოადგენდა.

კინოში (ზელოვნებაში) იდეოლოგიის გამოაშკარავების სხვა მოდელს გვთავაზობს გერმანიაში ემიგრირებული ფილოსოფონი და ხელოვნების კრიტიკოსი ბორის გროისი, რომელიც გარკვეულწილად ავითარებს პოსტსტრუქტურალისტებისა და ფრანკფურტის სკოლის ტრადიციებს. თუმცა შემორაქვს რადიკალურად ახალი ხედვაც.

ხელოვნებას გროისი – „პროდუქტად და პოლიტიკური პროპაგანდის არალად“ ჰყოფს. მართალია, იდეოლოგიის ნიშნებს ის ორივეში პოულობს, მაგრამ მაინც მიიჩნევს, რომ „ხელოვნების აფირმატიული და კრიტიკული პოტენციალი ბევრად უფრო მძლავრად და პროდუქტიულად პოლიტიკაში მუდავნდება, ვიდრე ბაზარზე“¹.

გროისის შეხედულებები განსხვავდება უიუეკის მოსაზრებებისგან, რომელიც იდეოლოგიას განიხილავს როგორც – არა უბრალოდ ცრუცნობიერებას², რეალობის ილუზორულ რეპრეზენტაციას, არამედ, – უიუეკის აზრით, – თავად ეს რეალობაა უკვე იდეოლოგიური³.

¹ გროისი, ბ. ესეები, თბილისი, „ილას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2014, გვ. 25.

² ცნობა „ცრუცნობიერება“ (False Consciousness), მარქსიზმის მახედვით, კამოხატავს სოციალურ ურთიერთობებში იმ მოცემულობას, რომლის მეშვეობითაც ჩაგრულ კლასს, პროლეტარიატს მიეწოდება მცდარი წარმოდგენები ექსპლუატაციის, დაქვემდებარებისა და მათზე ბატონობის შესახებ, რომლის წყალობითაც, ინიღება ჩაგრა. ტერმინი ფრიდრიხ ენგელსს ეკვთვნის, თუმცა ამ მოვლენაზე ბევრს მსჯელობდა თავად კარლ მარქსიც.

³ Žižek, S. *The Sublime Object of Ideology*, (Second Edition), New York, NY: Verso, 1989, p. 15.

უიუკი იდეოლოგიებს სამ სახეობად ახარისხებს, თუმცა თითოეულის საფუძველში არაცნობიერს ათავსებს და მათ გარკვეული რიტუალების უბრალო კვლავწარმოების პროდუქტებად განიხილავს. კინოც, მისი აზრით, გარკვეული შინაარსის რეპროდუცირებადის ერთ-ერთი, ქმედითად ნიშანდობლივი გამოვლინებაა. გროისი კი იდეოლოგიას ობიექტ-პარადოქსის¹ ჭრილში განიხილავს და დასხენს, რომ ნებისმიერი იდეოლოგიური ხედვა მხოლოდ დაპირებაა – ხატი იმისა, რაც (აუცილებლად) იქნება².

გროისი უფრო შორს მიდის და ამატებს, რომ ხელოვნება აღარ აწარმოებს ხატებს, რადგან თავად გახდა ხატი³ ანუ იდეოლოგია. მაშასადამე, კინოც უნდა განვიხილოთ, როგორც ორმაგი ილუზია, შეიძლება ითქვას, სამმაგიც – რადგან: 1. ის გამოხატავს ტყუილ სამყაროს; 2. ტყუილი სამყარო გამოხატავს მატერიალური სამყაროს ილუზორულ ხატს; და ბოლოს, 3. ილუზია გადაიქცევა რეალობად გამოგონილ, ტყუილ სამყაროში. ეს ნიშნავს, რომ მედიუმი თავად გახდება მესიჯი⁴, საკუთარივე კონტენტიცა და ხატიც.

აქ ხდება უიუკისა და გროისის მოსაზრებების თანაკვეთა. ერთიც და მეორეც მივიღნენ აზრამდე, რომ რეალობა თავად არის იდეოლოგიური, ხელოვნება თავად არის ხატი. თუმცა, არ უნდა დაგვაკიწყდეს, რომ ორივე შეხედულების მიხედვით, ამ ფენომენების ფუძეში ილუზიაა მოთავსებული.

გროისი საუბრობს „მოძრაობის კინემატოგრაფიულ ილუზიაზე“⁵, რაც ჩადებულია კინოს არსში, რადგან ის მოძრაობას ეფუძნება და უძრავ მდგომარეობაში მყოფ მაყურებელს უქმნის, ერთი შეხედვით, დოკუმენტურ, მაგრამ მაინც ილუზორული მოძრაობის განცდას. გროისი საუბრობს ამ მოცემულობის მიმართ ამბობზეც, რომელიც თავად კინოს შიგნით, ობიექტ-პარადოქსის კვალდაგვალ, დგბი გაჩოვსკების „მატრიცაში“ (Matrix, 1999) განხორციელდა.

„ფილმის დასასრულს, – ამბობს გროისი, – პროტაგონისტი ნერი იძენს უნარს შეიცნოს ხილული რეალობა ერთ ციფრულ ფილმად;

¹ ტერმინი ობიექტ-პარადოქსი ექუთნის ბორის გროისს. მისი აზრით, თანამედროვე ხელოვნების ნიმუში შეიცავს შინაგან წინააღმდეგობებს, თეზისსა და ანტითეზისს, რომელთა შორის დამყრებული ბალანსი და მისი ხარისხი განსაზღვრავს ხელოვნების ნამუშის ავ-გარგარობას.

² გროისი ბ., ესეები, ობილისი, „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2014, გვ. 25.

³ იქვე, გვ. 31.

⁴ იქვე, გვ. 139.

⁵ იქვე, გვ. 71.

და სამყაროს ვიზუალური ზედაპირის მიღმა ხედავს განუწყვეტელ ნაკადს მოძრავი კოდისა... ეს მოძრაობა არ არის სიცოცხლით ან მატერიით, თუმცაც სულით აღძრული, ის უბრალოდ ციფრული კოდის უსიცოცხლო სვლაა, – შემდეგ აგრძელებს, – ნეო, რომელიც ეკრანზე იმისთვის ჩნდება, შეებრძოლოს სამყაროს მმართველ დემოურგსა და ბოროტ გენისს, სულის ძალაუფლებას კი არ უშედრდება, მატერიალური სამყაროს სახელით, არამედ მოგვიწოდებს აღვისდეთ მატერიალური სამყაროს ილუზიის წინააღმდეგ სიმულაციის კრიტიკის სახელით”¹. დაახლოებით იმავეს ამბობს ამ ეპიზოდზე ჟიურნალიც ფილმში „გარევნილის გზამკვლევი კინოში“.

ზემოხსნებული მიღომები, კუწოდოთ მათ კინოანალიზის თანამედროვე მეთოდები, ექიურებიან როლან ბარტის შემუშავებულ მეთოდიკას², რომლის მიხედვითაც, ის თანამედროვე (მას) კულტურის პოსტსტრუქტურალისტურ ანალიზს ახდენდა. უწინარეს ყოვლისა, ეს ეხება შიშებს, რომელმაც ჟაკ ლაკანისა და ბარტის გავლენით, კულტურული დეშიფრაციის ტრადიცია უმაღლეს წერტილამდე აიყვანა.

ამრიგად, კინომცოდნეობაში მეთოდური გადატრიალების შემდგომ დაისახა ახალი ოვალუწვდენებლი პორიზონტები. როგორც კი კინოთეორიისა და მისი კვლევის ეს უსაზღვრო შესაძლებლობები გამოიკვეთა, ატყვა ახალი მიღომების, თეორიებისა და მეთოდების შემუშავების ბუმი. 1970-იან წლებშივე გამოჩნდა უნივერსალური და ყოვლისმომცველი თეორიის საჭიროება, რომელიც ერთიანობაში მოიყვანდა კინოს მიერ აღბეჭდილ კონტექსტსა და მასში არსებულ ენიგმატურ ნიშნებს, იდეოლოგიებსა და მითოლოგიებს.

თანამედროვე კინოთეორიაში გარდამტეხი როლი „გრანდ თეორიაში“ (Grand Theory) ითამაშა, რომელმაც მოიცვა სოციალური მეცნიერებების თთქმის კველა სფერო, მათ შორის, ფსიქოანალიზიც კი. პირველად ეს ტერმინი ამერიკელმა სოციოლოგმა ჩარლს რაიტ მილსმა (C. Wright Mills) იხმარა 1959 წელს გამოცემულ ნაშრომში „სოციოლოგიური წარმოსახვა“.³ წიგნში ის აკრიტიკებდა თანამედროვე ამერიკულ სოციოლოგიას, ბრალს სდებდა, რომ აღნიშნული არ ფარავდა ცხოვრების აბსოლუტურად ყველა ასპექტს,

¹ გროის ბ., ესეები, თბილისი, „ილას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2014, გვ. 72.

² ბარტი, რ. მითოლოგიები, თბილისი: „აგორა“, 2015, 278.

³ Mills, C. W. *The Sociological Imagination* (reprinted), New York, NY: Oxford University Press, 2000, p. 25.

არ იკვლევდა მათ და მხოლოდ ვიწროდ პროფილურ ჩარჩოებში იყო მოქცეული¹.

მისას მთავარი მიგნება შეძლევშია: იგი ამტკიცებდა, რომ სოციოლოგის (და ვთქათ, ყველა სოციალური მეცნიერების) მთავარ ამოცანას იმ კავშირების დადგენა უნდა წარმოადგენდეს, რომლებიც ინდივიდის „მილიეს“² და უფრო ფართო სოციალურ სტრუქტურას მორის წარმოიქმნება.

დღეს უკვე რთულად წარმოსადგენია დრო, როდესაც მკვლევარს, რომელიმე სოციალურ ქცევასა თუ მოვლენაზე დაკვირვებისას, მხედველობაში არ ჰქონდა უფრო ფართო კონტექსტი, იქნება ეს ისტორია, ბიოგრაფიული ნიუანსები, პოლიტიკური ფონი თუ სხვ.

ამერიკულ სოციოლოგიაში გაჩენილი ეს რევოლუციური მიდგომა მალევე აიტაცეს კინოს მკვლევრებმაც, რომლებმაც თანდათან დაიწყეს კინოს, როგორც სოციალური ფენომენის, გააზრება და მაშასადამე, მისთვის მიღებისა თუ სხვათა მიღვომების მისადაგება.

მოძღვნო წლებში გრანდ თეორიის იდეური საზღვრები კიდევ უფრო გაფართოვდა და მასში, ასევე ამერიკელმა სოციოლოგმა ტოლკოტ პერსონსმა (Talcott Parsons) შემოიტანა ფსიქოანალიზის ნიშნები, ყურადღება ეთმობლივ რელიგიის როლსაც ინდივიდისა და სოციალური ჯგუფების ცხოვრებაში. ამას კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა მიღსი, თუმცა პროცესებს ველარაფერს უპირისპირებდა, რადგან 1980-იან წლებიდან გრანდ თეორიამ სულ უფრო და უფრო მეტი თეორიის შეთვისება დაიწყო. მათ შორის, ნიშანდობლივია მისი დაახლოება „სოციალური გეოგრაფიის“³ თეორიასთან, რამაც გრანდ თეორია ერთ-ერთ ყველაზე უნივერსალურ და ყოვლისმომცველ მიდგომად აქცია. მისით უკვე კინოს მკვლევრებიც დაინტერესდნენ.

კინოს თეორიაში, როგორც უკვე ვახსენე, სხვადასხვა სოციალური და ფილოსოფიური თეორიის მოღინება 1970-იანი წლებიდან დაიწყო. ამათგან ბორდველი ყველაზე მნიშვნელოვან ადგილს სწორედ გრანდ თეორიას აკუთვნებს და მას „ახალი კინოთეორიის“ ანუ „თუ

¹ Ibid, pp. 20-21.

² Milieu – სოციალური გარემო, სოციალური კონტექსტი. ეს ტერმინი გვხვდება, ძირითადად, ინგლისურენოვან სოციოლოგიურ ლიტერატურაში.

³ Social Geography – სოციალური თეორიის ნაწილი, კერძოდ, სოციოლოგიის ერთ-ერთი მიმართულების საზოგადოებრივი გეოგრაფიის ქვედარგი, რომელიც შეისწავლის სოციალურ ფენომენებს.

ქორთის“ (Tout Court – ეს აღნიშვნა გავრცელებულია დასავლურ აკადემიურ სივრცეებში) წინაპირობად განიხილავს.

ბორდველი გრანდ თეორიას შემდეგნაირად განმარტავს: „ალბათ, პირველი, რაც კინომცოდნებაში შეიძინა, იყო გრანდ თეორია (ლაკანისეული ფსიქონალიზის, სტრუქტურული სემიოტიკის, პოსტსტრუქტურალისტური ლიტერატურული ოთვრიისა და ალტიურენისეული მარქსიზმის გაერთიანება). აღნიშნული თეორია წამოაყენეს უპირობო ათვლის წერტილად კინოს ისეთი ფენომენების გაგებისთვის, როგორებიცაა: მაფურებლის ქცევა, ფოლმის ტექსტის კონსტრუქცია, კინოს სოციალური და პოლიტიკური ფუნქცია და კინოს ტექნოლოგიებისა და ინდუსტრიის განვითარება“.¹

პრაქტიკაში გრანდ თეორია შეგვიძლია შემდეგნაირად წარმოვიდგინოთ: მაგალითისთვის ავილოთ ანდრეი ზვიაგინცევის „არსიყვარული“ (Нелибоновъ, 2017). ამ ფილმს გრანდ თეორიის გარეშე ვერ გავიგებთ – როგორც წესი, ნებისმიერი მკვლევარი თუ კრიტიკოსი საქმიანობას ფილმის მთავარი გმირის/გმირების კერძო სოციალური გარემოს განსაზღვრით დაიწყებს, შემდეგ, შეეცდება ზოგადი კონტექსტის, ქვეყნისა თუ საზოგადოების სტრუქტურის დახასიათებასაც. ხაზგასმით აღნიშნავს ყველა მნიშვნელოვან მარკერს (ამ შემთხვევაში, ტოტალიტარული წარსულის, ავტოკრატული წყობის დღვევანდელ რუსელ საზოგადოებას, რომელიც, ზვიაგინცევის აზრით, ბრუტალური ძალაუფლების ღერძებზე დაფუძნებული) და გამოკვეთს მათ შორის კავშირებს. ამგვარი მიღვომის მიზანი იმ მექანიზმების ჩვენებაა, რომელთა მიხედვითაც, ისტორია აისახება ინდივიდზე და ამავე დროს, ინდივიდზე დაკავირვებით, შესაძლებელი ხდება ისტორიის ცარიელი ადგილების შევსება.

ბორდველმა თავადვე შემოგვთავაზა გრანდ თეორიის საკუთარი ვერსია, რომელიც წარმოდგენილია სუბიექტ-პოზიციურ თეორიაში (Subject-position Theory), ეს უკანასკნელი კი – ფუკოს დისკურსისა და სუბიექტივიზაციის თეორიებზე დაყრდნობით, მოიცავდა კინოში ენისა თუ სხვა ნებისმიერი სისტემის როლის (რაობის) განსაზღვრას².

¹ Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996, p. xiii.

² ოქსფორდის კინომცოდნების ლექსიკონის (2015) მხედვით, საგნობრივ-პოზიციური თეორია შემდეგნაირად განმარტება: აზრივნების ნაწილი, დაფუძნებული კულტურაში ენის როლის განსაზღვრის წინაპირობაზე, რომელიც იქმნება სუბიექტივიზმით.

მასში ძლიერად იგრძნობოდა კულტურალიზმის¹ გავლენაც, რაც 1990-იანი წლების დასავლურ აკადემიურ სამყაროში პოპულარული ტენდენციის გამოძახილს წარმოადგენდა, პოსტკოლონიალურ, ფემინისტურ, და ზოგადად, პოსტმოდერნულ თეორიებთან გრანდ თეორიის დაახლოების კვალდაკვალ.

ამასთან, ბორდველი, როგორც ნეოფორმალიზმის სკოლის წარმომადგენელი, რომელიც კულტურალიზმის იდეას ემსრობოდა, ანუ ხელოვნების ცენტრში ათავსებდა კულტურასა და არა იდეოლოგიას, წინააღმდეგობაში მოვიდა უიუეკის თეორიებთან იდეოლოგიის შესახებ. თუმცა ორივე მიმართულება, როგორც მანამდე გამოჩნდა, ძალიან ბევრ რამეში იკვეთებოდა და ერთიანდებოდა პოსტმოდერნიზმის ზოგადი ცნების (თეორიის) ქვეშ.

ამ უკანასკნელის პარადოქსულმა ბუნებამ და 9/11-ის ტრაგედიის შემდეგ არსებულმა მდგომარეობამ წარმოშვა ახალი თეორიების გაჩენის საჭიროება, რომელიც/რომლებიც დაასრულებდნენ ბევრს და საზოგადოებას აზროვნების/ქცევის ახალ მოდელებს შესთავაზებდნენ. კაცობრიობა იმდენად განსხვავებული რეალობის წინაშე აღმოჩნდა, რომ მრავალმა მოაზროვნებ პოსტთეორიის საჭიროებაზე დაიწყო ფიქრი, რასაც მაღლევე მოჰყვა პოსტსიმართლის ცნების გაჩენაც.

ტერმინი „პოსტთეორია“ პირველად ამერიკელმა ლიტარატურათმცოდნე კარენ ვინკლერმა (Karen Winkler) იხმარა, რომელმაც საგაზეთო წერილში, სათაურით: „მკვლევრები აღნიშნავენ პოსტთეორიის ერის დასაწყისს“, თავი მოუყარა იმ დროისთვის გამოჩენილი მეცნიერების მოსაზრებებს „თეორიის“, სხვა სიტყვებით, „მაღალი თეორიის“² სიკვდილის შესახებ.

¹ პოლონელ-ამერიკელ სოციოლოგ ფლორიან ზნანიეცკის (Florian Znaniecki) მიერ 1919 წლს შემოღებული ცნება წიგნში კულტურული რეალობა, რომლის მიხედვითაც, ადამიანი კი არ ქმნის კულტურას, არამედ კულტურა განსაზღვრავს ადამიანს. იგი არ მივინავდა ფიზიკურ სამყაროსა და კულტურას, ამიტომ ორივეს შექმნავლისას ამოსავალ წერტილად „კულტურულ ლინზებს“ მიიჩნევდა. ზნანიეცკის აზრით, ფიზიკური არტეფაქტები არაფერს განსაზღვრავენ, რადგან მათი მნიშვნელობა იმ შემთხვევაში ხდება ვალიდური, როცა კულტურა ამ არტეფაქტებში გარკვეულ საზრისებს ათავსებს. დასავლურ აკადემიურ წრეებში კულტურალიზმის პოპულარულობა 1990-იან წლებში მოდის.

² High Theory – იგულისხმება მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, აკადემიურ სამყაროში გავრცელებული, უპირველეს ყოვლისა, პოსტსტრუქტურალიზმის თეორია. სხვადასხვა ავტორი მასში ასევე გულისხმობს ფემინიზმს, კრიტიკულ თეორიას, მარქსიზმსა და აკადემიურ სფეროში არსებულ სხვა წამყვან დისციპლინებს.

ვინკლერი აღნიშნავს, რომ თეორიებმა (იზმებმა), რომლებიც გასული 30 წლის განმავლობაში განსაზღვრავდნენ ლიტერატურათმცოდნეობას, ამოწურეს საკუთარი თავი. მას მოჰყავს ცნობილი ფემინისტის, ფილოსოფოს ჯუდიტ ბატლერის სიტყვები, რომ „1970-იან წლებში ფემინიზმი სვამდა კითხვას, თუ რა ადგილი ეკვათ ქალებს ლიტერატურაში? მაგრამ არ უფიქრდებოდა იმს, თუ რა იგულისხმება თავად ამ სიტყვებში – ქალი ან ლიტერატურა?“¹

აზრის მართებულობა შეიძლება ეჭვეჭვეშ დავაყენოთ, თუმცა, ამჯერად, ეს არ შედის ნაშრომის ამოცანებში.

დავუბრუნდეთ თეორიის სიკვდილს, რომლის მიზეზადაც დროის კარდინალური და რეკორდულად სწრაფი ცვლილება სახელდება. თუმცა არსებობს განსხვავებული მოსახრებაც, რომელიც კინოს მკვლევარ გოგი გვახარიას ეკუთვნის: „თანამედროვე კინოს თეორეტიკოსების საყოველთაო გატაცებამ სტრუქტურალიზმის პრობლემებით, კინოს ენის მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურული, ლინგვისტური ასპექტით შესწავლით არა მარტო გააძლიერა პოსტმოდერნისტული ტენდენციები კინემატოგრაფში, არამედ საერთოდ უკან ჩამოიტოვა კინოს სპეციფიკური გამოშსახველობითი საშუალებების კვლევის პროცესიც. ყველაფერმა ამან გარკვეული დაღი დაასვა თანამედროვე კინოკრიტიკასაც, რომელიც არა მარტო ჩვენთან, საქართველოში, არამედ საფრანგეთშიც, შეერთებულ შტატებშიც ბოლო ხანებში მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურული მეთოდოლოგით მოქმედებს“.²

პოსტთეორიის საწყისად ვინკლერი ასახელებს ნაშრომს, რომელშიც, მისი აზრით, წარმოდგენილია მიდგომა, რომელიც საფუძვლად უდევს პოსტთეორიას. საუბარია გამოჩენილ შექსპიროლოგ და ლიტერატურის მკლევარ სტივენ გრინბლატის (Stephen Greenblatt) წიგნზე „საოცარი კუთხიილება“³:

მასში მსჯელობაა ისტორიულ კონტექსტში ტექსტის ჩასმის თავისებურებებზე. ვინკლერი აგრეთვე აღნიშნავს ცნობილი ამერიკელი ფილოსოფოსის და პოსტკოლონიაულრი კვლევების ფუძემდებელ

¹ Winkler, K. Scholars Mark the Beginning of the Age of “Post-Theory”, *The Chronicle of Higher Education*, 1993, October 13, p. A16.

² გახანიავ. შეხვილი ხედიროვორც გამოსახველობითი საშუალება. წყარო:<https://busrusi.wordpress.com/2009/05/11/gogi-gvakharia-4/> (ბოლოს გადამოწმდა 16/04/2019)

³ Greenblatt, S. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, 216.

გაიატრი სპივაკის (Gayatri Spivak) წიგნს „სხვა სამყაროებში: ესეები კულტურის პოლიტიკაზე“¹, რომელიც აერთიანებს ფემინიზმს, ნეომარქიზმსა და პოსტკოლონიალურ კრიტიკას². სინკრეტიზმის ეს გამოვლინება (და არა ტრანსდისციპლინულობის) შეიძლება ადრეული პოსტთეორიის პლაცებარმად ჩაითვალოს.

პოსტთეორიის პირველ აკადემიურ გააზრებას შოტლანდიელი ლიტერატურის თეორეტიკოსი **მარტინ მაქ्सილანი** (Martin McQuillan) გვთავაზობს ნაშრომში „თეორიის მხიარულება“³. იგი საუბარს თეორიის სიკვდილით იწყებს, რომ მსგავსი რამ ათასჯერ თქმულა, თუმცა არასდროს გამართლებულა. პოსტთეორიამ კი არ მოკლა და ჩაანაცვლა „თეორია“, არამედ მის გვერდით განაგრძო ცხოვრება, რადგან, — ამბობს მაქ्सილანი, — „პოსტთეორია არ არის უბრალოდ თეორია... ის სააზროვნო პროცესის მდგომარეობაა“⁴, ანუ სრულიად ახალი თეორიული სისტემა.

პოსტთეორიას მაქ्सილანი განიხილავს როგორც არაკონკრეტულ, მუდმივად ჯერ არშემდგარ, არაფორმამიცემულ იდეას. ამ აზრს გარკვეულწილად ეთანხმებიან დევიდ ბორდველი და ნოელ კეროლი, რომლებიც პოსტთეორიის შესახებ კინოთეორიის პერსპექტივიდან საუბრობნენ. კრებულში „პოსტთეორია აახლებს კინომცოდნეობას“ თავი მოუყარეს სხვადასხვა ავტორის ნააზრევს იმაზე, თუ საით მიღის და როგორ ვითარდება კინოს კვლევები და ზოგადად, თანამედროვე კინომცოდნეობა.

ბორდველი და კეროლი თანხმდებიან, რომ თეორიის, მაშასადამე, გრანდ თეორიის ხანა კინომცოდნეობაში დასრულდა⁵ და რა იქნება შემდეგ — არავინ იცის.

„პოსტთეორია აახლებს კინომცოდნეობას“ 2004 წელს დაიწერა. მისი გამოსვლიდან, დაახლოებით, 10 წლის შემდეგ კი, შესაძლებელი გახდა ეპოქის იდენტიფიკაციურება. მკვლევრები დროს, რომელშიც ამჟამად ვიმყოფებით, სიმართლისშემდგომ, სხვა სიტყვებით,

¹ Spivak, G. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York and London: Routledge, 1988, 309.

² Winkler, K. Scholars Mark the Beginning of the Age of “Post-Theory”, *The Chronicle of Higher Education*, 1993, October 13, p. A9.

³ McQuillan, M., et al. The Joy of Theory, in *Post-Theory: New Directions in Criticism* (eds. McQuillan, M.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, pp. ix-xx.

⁴ Ibid, p. xiv.

⁵ Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996, p. xiii.

პოსტსიმართლის ერას უწოდებენ. აქაც ნიშანდობლივია, რომ მას ჯერჯერობით არ ეწოდება თეორია, თუმცა უკვე შესაძლებელია იმ სპეციფიკური (ბინალური, ურთიერთსაპირისპირო) ნიშნების გამოყოფა, რომლებიც მას თეორიად აქცევენ.

კინემატოგრაფის მაგალითზე პოსტსიმართლის საუკეთესო განმარტებას ტარა ჯუდა (Tara Judah) იძლევა სტატიაში: „2014 წელი კინოში: დრო, როდესაც პოსტსიმართლები შევაბიჯეთ“.¹ მისი აზრით, სპაიკ ჯოუზმა ფილმში „მისი“ (Her, 2013) დაარღვია ფენომენოლოგის მთავარი პოსტულატი „საცნაური გამოსახულების“ შესახებ (Recognisable Image) იმით, რომ ფილმი შავი ფონით, არარათი დაიწყო, რასაც კადრსმიზმა ხმამ გარკვეული განზომილება, საზრისი მიანიჭა. ეს კი ჯუდას აზრით, ნიშნავს კინოში ახალი ფენომენის ახალი, „კინემატოგრაფიულ დამატებით დროის“ (extra-cinematic time) აღმოჩენას¹.

ამრიგად, მტკიცდება, რომ შეიძლება არსებობდეს, მინიმუმ, ორი დრო, ორი სამყარო, ორი პერსპექტივა, ორი სიმართლე და ა.შ. ეს აზრი ახალი არაა, თუმცა აქ ანგარიშგასაწევია კონტექსტი და ის სრულიად ახალი ნიუანსები, რომლებიც დამატებითი კინემატოგრაფიული დროის ცნების შემთხვებას მოჰყვება. თანამედროვე კინოში სულ უფრო თვალნათლივ იკვეთება პოსტსიმართლის სისტემის დამახასიათებელი ტენდენციები, როდესაც ერთ ფილმში რამდენიმე უანრია წარმოდგენილი და ხშირად მათ ერთმანეთთან შეხებაც კი არ აქვთ, დამოუკიდებლად არსებობენ და რიგ-რიგობით ცვლიან ერთმანეთს. აღნიშნული გარემოება კინოს უანრებისა და განსაზღვრებების დანაწევრულებულ, ცალ-ცალკე მყოფობას უქადის – ტრაგიკომედია იქცევა ტრაგედიად და კომედიად, რომელიმე საშინელებათა უანრის ფილმი კი – პორორის, კომედიისა და მელოდრამის უბრალო კომპილაციად.

პოსტსიმართლე აღწევს ცხოვრების თითქმის ყველა ასპექტში. მის ვულგარულ გამოვლინებად პოლიტიკაში მიიჩნევა ისეთი მოვლენა, როგორიც არის ეწ. ყალბი სიახლეები (Face News) და მისი ერთგვარი აპოლოგეტიკა – „ალტერნატიული ფაქტების“ (Alternative Facts) ცნება.

¹ Judah, T. 2014 In Film: The Year We Went Post-truth, *Overland*, 2014, 19 December. წყრო: <https://overland.org.au/2014/12/2014-in-film-the-year-we-went-post-truth/> (ბოლოს გადამოწმდა 16/04/2019)

ეს უკანასკნელი საჯარო დისკურსში პირველად ამერიკის პრეზიდენტ დონალდ ტრამპის უფროსმა მრჩეველმა კელი კონუეი (Kellyanne Conway) დაამკიდრა „ენ-ბი-სისთვის“ მიცემულ სატელევიზიო ინტერვიუში, რომელიც 2017 წლის 22 იანვრით არის დათარიღებული. იგი ცდილობდა თეორი სახლის იმუამინდელ პრეზიდენტ შორ სპაისერის მცდარი განცხადებების გამართლებას, რომელიც ამბობდა, რომ დონალდ ტრამპის ინაუგურაციას, ამერიკის ისტორიაში, ყველაზე მეტი ადამიანი ესწრებოდა. ეს განცხადება პასუხი იყო ფოტოებზე, რომლებზეც შედარებისთვის მოყვანილი იყო ერთი და იმავე წერტილიდან გადაღებული ბარაკ ობამასა (2009) და დონალ ტრამპის (2017) ინაუგურაციის ცერემონიები. ფოტოებზე აშკარად ჩანდა, რომ ტრამპის მიერ ფიცის დაღების დღეს კაპიტოლიუმის წინ გაცილებით ნაკლები ხალხი იყო შეკრებილი.

კონუეიმ, სპაიკ ჯოუნზის მსგავსად, უარყო ხილული, „საცნაური გამოსახულებები“ და დაუშვა მისი ალტერნატიული ვერსია, სადაც სიმართლე (ამ შემთხვევაში, სპაისერის განცხადება და მისი მოყვანილი არაფრით გამყარებული ციფრები) განისაზღვრება ნარატივით და არა ობიექტური ჭრებმარიტებით. ამ ვზით ხელოვნებამ პირდაპირ გადაინაცვლა პოლიტიკურ დისკურსში, რითიც დაარღვაა დისციპლინებს შორის არსებული ურთიერთგამაცალკეებელი საზღვრები. მისი რეალური მექანიზმები გამოჩნდა „ვაშინგტონ პოსტის“ ჩატარებულ კვლევაშიც, სადაც ტრამპის ამომრჩეველთა 15 პროცენტმა განაცხადა, რომ ტრამპის ინაუგურაციის ამსახველ ფოტოზე, რომელსაც აშკარად უფრო მცირერიცხოვანი პუბლიკა ესწრებოდა – უფრო მეტი ადამიანი იდგა, ვიდრე ობამას ინაუგურაციის ამსახველ ფოტოზე¹.

სიმართლე, ანუ რეალობის განსაზღვრა – დღეს გაცილებით უფრო გართულდა, ვიდრე ეს თუნდაც „თევზის“ დროს იყო, როდესაც ლაკანი და დერიდა, აგრეთვე სხვა ავტორები, ცდილობდნენ კონვენციური რეალობის სიღრმეში ჩაღწევასა და მისი რეალური ბუნების გაშიფრას. დღეს პრობლემატურია არა რეალობის სტრუქტურა, არამედ თავად რეალობა.

¹ The washingtonpost, წყარო: https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2017/01/25/we-asked-people-which-inaugurationcrowd-was-bigger-heres-what-they-said/?utm_term=.0db461cb12a3. (ბოლოს გადამოწმდა 16/04/2019)

ამრიგად, კინოს შემსწავლელი მეცნიერება ორმაგი გამოწვევის წინაშე დგას. ერთი მხრივ, მას მოუწევს რეალობის სხვადასხვა ვარიანტში გარკვევა, დალაგება და შემდგომ უკვე, მათი კომუნიკაციური მოდელების განსაზღვრა.

პოსტსიმართლის უნიკალურობა ხასიათდება შინაგანი სტრუქტურის, მიზეზ-შედეგობრივი სისტემისა და ობიექტურ რეალობასთან გარკვეული კავშირის არსებობით. თუმცა ეს არაფერს ცვლის, რადგან ის გამონაგონს, ილუზიასა თუ სიყალბეს შეიცავს ჩანასახშივე.

პოსტსიმართლე იბრძვის „სიმართლე“ გახდომისთვის, რისთვისაც არ ერთდება ობიექტური სიმართლის ეჭვქვეშ დაყრენებას. მისი არსებობა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი დასუსტდება ლეგიტიმაციის ყველა ტრადიციული ცენტრი (აკადემიური მეცნიერება, აკადემიური მასშედია, არასამთავრობო სექტორი და სხვ.).

პოლიტიკურ და სოციალურ დისკურსში პოსტსიმართლე ეფუძნება აზრს, რომ ყველა ჰემარიტება მცდარია, ამიტომ მასაც აქვს არსებობის უფლება.

კინემატოგრაფში კი პოსტსიმართლე ვლინდება ტელევიზიისა და სერიალების გაძლიერების ტენდენციაში, რომელიც ცდილობს კინოს იმიტირებას, მაგრამ ამავე დროს, ვერ და არ აღწევს თავს ცალსახად გასართობ (Entertainment) ფუნქციას.

პიტერ პომერანცევი წიგნში „არაფერია ნამდვილი და ყველაფერი დასაშვებია“,¹ საუბრობს კრემლის თანამედროვე იდეოლოგიისა და გეოპოლიტიკის სპეციფიკაზე, რომელიც მთლიანად ემყარება დასავლეური ღირებულებების სიკვდილზე აპელირებას, რაც, კრემლის იდეოლოგ ვლადისლავ სურკოვის აზრით², მათი სიმულაციებისა და ალტერნატივების გაჩენის საფუძველს ბადებს.

„თუ ღმერთი არ არსებობს, მაშინ ყველაფერი დასაშვებია“ – ფეოდორ ღოსტოვესკის „მებ კარამაზოვებში“ გამოთქმული ეს აზრი პოსტსიმართლის ეპოქის წანამდლვარი ხდება (თუმცა არ უნდა დაგვავიწყდეს ფრიდრიხ ნიცშეს შეგონებაც, რომელიც ინდივიდს ზნეობრივი ვალდებულებების შესრულებას სწორედ „ღმერთის

¹ პომერანცევი, პ. არაფერია ნამდვილი და ყველაფერი დასაშვებია: მოგზაურობა თანამედროვე რუსეთში, თბილისი: „რადარამი“, 2017, 279.

² იქვე გვ. 92.

სიკვდილის“ შემდეგ აკისრებს და არა მისი „არსებობის დროს“¹⁾.

რადგან კინ უშუალო კავშირშია რეალობის აღბეჭდვასთან, პოსტსიმართლის ეპოქა მისთვის სრულიად ახალი ტიპის გამოწვევების გაჩენას გულისხმობს. ეს კი, თავისთავად, მოთხოვნილებას ზრდის კინოს შემსწავლელ მეცნიერებაზეც. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ კინომცოდნეობისთვის საუკეთესო დრო სწორედ ახლა დგება. პოსტსიმართლის კვლევითი სამყარო კიდევ ერთხელ დარწმუნდება კინოს თეორიის მნიშვნელობასა და უნიკალურობაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარტი, რ. მითოლოგიები, თბილისი: „აგორა“, 2015, 278;
- გრიოსი, ბ. ესეები, თბილისი: „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2014, 170;
- მარკერი, კ., ტოდე, თ., ფაროკი, ჰ. პოლიტიკური ესეი ფილმი, თბილისი: „საგა“, 2015, 161;
- მადლაკელიძე, დ. კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები, თბილისი: „კენტავრი“, 2013, 160;
- ნიცშე, ფ. ესე იტყოდა ზარატუსტრა, თბილისი: გამომცემლობა Carpe diem, 2016, 488;
- პომერანცევი, ჰ. არაფერია ნამდვილი და ყველაფერი დასაშვებია: მოგზაურობა თანამედროვე რუსეთში, თბილისი: „რადარამი“, 2017, 279;
- ხატიაშვილი, თ. ახალი ტალღები: 50-60-იანი წლების დასავლურ კინოში, თბილისი: „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2015, 232;

¹⁾ შდრ. ნიცშე, ფ. ესე იტყოდა ზარატუსტრა, თბილისი: გამომცემლობა „Carpe diem“, 2016, 488; და მის სხვა ნაშრომებში.

- ჭორკვაიმერი, მ., ადორნო, თ. განმანათლებლობის დიალექტიკა: ფილოსოფიური ფრაგმენტები, თბილისი: „სა.გა“, 2012, 454;
- გვახარია, გ. მსვილი წელი, როგორც გამოსახველობით საშუალება. წყარო: <https://burusi.wordpress.com/2009/05/11/gogi-gvakharia-4/>;
- Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996, 582;
- Greenblatt, S. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, 216;
- McQuillan, M., et al. The Joy of Theory, in *Post-Theory: New Directions in Criticism* (eds. McQuillan, M.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, 220;
- Mills, C. W. *The Sociological Imagination* (reprinted), New York, NY: Oxford University Press, 2000, 25
- Sikov, E. *Film Studies: An Introduction*, New York, NY: Columbia University Press, 2009, 232;
- Pivak, G. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York and London: Routledge, 1988, 309.
- Winkler, K. Scholars Mark the Beginning of the Age of Post-Theory, *The Chronicle of Higher Education*, 1993, October 13, p. A9., A16-A17;
- Žižek, S. *The Sublime Object of Ideology*, (Second Edition), New York, NY: Verso, 1989, 272;
- Judah, T. 2014 In Film: The Year We Went Post-truth, *Overland*, 2014, 19 December. წყარო: <https://overland.org.au/2014/12/2014-in-film-the-year-we-went-post-truth/>;

გიორგი ღვალაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

სამი პატონის მსახური – ქართული კინოს აირონი

ალექსანდრე წუწუნავა განსაკუთრებულად გამორჩეული ფიგურაა ქართული კულტურის ისტორიაში. მას თანაბარი ღვაწლი მიუძღვის ქართული დრამატული თეატრის, ოპერისა და კინემატოგრაფიის წინაშე. ხელოვანი პირველი იყო, რომელიც თეატრის რეჟისორის ხელოვნებას დაუუფლა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიაში, სწავლის დასრულების შემდგომ სამშობლოში დაბრუნდა და იქა ქართული დრამატული თეატრის პირველ პროფესიონალ რეჟისორად. ამავე დროს, პერიოდულად ბაქოსა და რუსეთის სხვადასხვა დასთანაც თანამშრომლობდა, მოგვიანებით, ბეჭდა არჯუნა გამხდარიყო ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებელი. მეტიც, დამოუკიდებლობის გამოცხადებისთანავე, 1918 წლიდან გარდაცვალებამდე – 1955 წლამდე, ოპერისა და ბალეტის თეატრის დირექტორი, მთავარი რეჟისორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლდათ.

ხელოვნების ყველაზე ახალგაზრდა დარგით, კინემატოგრაფით, წუწუნავა მოსკოვიდან დაბრუნებისთანავე დაინტერესდა. 1909 წლის აგვისტოში რეჟისორი მიტროფანე კვალიაშვილი იღებს მხატვრულ-დოკუმენტურ ფილმს „ბერიკაბა-ყექნიას“, რომელშიც დამდგმელისა და ოპერატორის კონსულტანტად სწორედ ალექსანდრე წუწუნავა იყო. სამწუხაროდ, კინოსურათი დაკარგულია.

1916 წლს გადაწყდა პირველი ქართული მხატვრული ფილმის – „ქრისტინეს“ გადაღება, რომლის რეჟისორადაც ალექსანდრე წუწუნავა მოგვევლინა. ორი წლის შემდგომ, უკვე დამოუკიდებელი საქართველოს პირობებში, 1918 წელს, პირველი, წუწუნავასეული ვარიანტი ხელახლი რედაქცით გამოვიდა ეკრანებზე. ნამუშევარი, როგორც მხატვრული კინოს შექმნის პირველი ცდა, მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო იმდროინდელ ყოფაში, მაგრამ, ბუნებრივია, დაზღვული არ იყო ხარვეზებისგან.

1924 წლის ბოლოს, უკვე გასაბჭოებულ საქართველოში, ალექსანდრე წუწუნავა „სახინმრეწვში“ მიიწვიეს. უკვე აღვნიშნე, რომ რეჟისორი საოპერო თეატრში მუშაობდა. როგორც ირკვევა,

პარალელურად, რამდენიმე კინოპროექტი ჰქონდა გამზადებული, მაგრამ საბოლოოდ არჩევნი შეჩერდა ნინო ნაკაშიძის პოპულარულ პიესაზე – „ვინ არის დამნაშავე?“. აქედან ნათლად ჩანს, რომ წუწუნავასთვის, ზოგიერთი კოლეგისგან განსხვავებით, სულ ერთი არ იყო, რას გადაიღებდა – მას უფრო ეროვნული თემატიკა აინტერესებდა.

„ალ. წუწუნავას დაბრუნება კინოში იმიტომ იყო, უპირველეს ყოვლისა, მისასალმებელი, რომ მას ამ გადამწყვეტი ბრძოლის დაწყებად მამულიშვილური შემართებაც გაჩნდა და ნამდვილი ეკრანული მხატვრის ტალანტიც, რაც ასე დამაჯერებლად დაამტკიცა ქართული მხატვრული კინოს ნამდვილი რევოლუციური განთიადის პირველმა მერცხალმა – კინოფილმმა „ვინ არის დამნაშავე?“¹

ეს პიესა პოპულარული იყო საქართველოში. 1912 წლიდან, ბათუმში გამართული პრემიერის შემდეგ, XX საუკუნის პირველ ნახევრაში თითქმის არ არსებობდა არც ერთი ქართული თეატრი, რომ ის მაყურებლისთვის არ წარედგინა. ალექსანდრე წუწუნავასაც არაერთხელ დაუდგამს საქართველოს სხვადასხვა თეატრში, ფილმის გადაღების წინა პერიოდში კი, თბილისშიც დადგა.

ის, რომ „ვინ არის დამნაშავე?“ წარმატებით სარგებლობდა მაყურებელში, ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, სიუჟეტის სიმბაფრის, გარემოს დრამატული კონფლიქტებისა და დაპირისპირებების სიმწვავის, იდუურ-მხატვრული ღირსებებით იყო განპირობებული. მასში ჭეშმარიტად პრობლემატურ სიმაღლეზეა აყვანილი რევოლუციამდელი ქართველი გლეხი ქალის უმწეო მდგომარეობა. პიესის სათქმელი ორ მთავარ წინაპირობაზეა დაფუძნებული, ესაა ადამიანი და ოჯახი, ადამიანი და გარემომცველი სოციალური პირობები.

მაყურებელი თანაუგრძნობდა სიკოს, ფატისა და ბაბუას. ამასთანავე, კილავდა სალისეს და ბესიას. ეს დამოკიდებულება აშკარა იყო პიესის დემონსტრირებისას, მაგრამ ყველას ერთი კითხვა ჰქონდა, რამდენად შეინარჩუნებდა დრამატულ კოლიზიასა და სიმბაფრეს, ნაწარმოებში წამოჭრილ პრობლემებს რეჟისორი მისი ეკრანზე გადატანის დროს?

ნინო ნაკაშიძის პიესა დროის შესატყვისი აღმოჩნდა. მასში ხომ ასახული იყო ბურჟუაზიული ფსიქოლოგის შეჭრა სოფლად.

¹ დოლიძე გ., ქართული კინო გუშინ, დღეს. თბ., „ხელოვნება“, 1985, გვ. 102

გამდიდრების სურვილით დამუხტებული გურული გლეხობა ამერიკაში მიემგზავრებოდა. პიესის უმთავრეს ღირსებად ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა მიიჩნეოდა. მისი შხატვრული და იდეოლოგიური შხარე ძალაუნებურად ერწყმოდა ერთმანეთს და ამდენად, ზნეობრივი პრობლემა უკავშირდებოდა სოციალურ შხარეს. წუწუნავა ითვალისწინებს პიესის ამ სპეციფიკურ შხარეს და სოციალურ პრობლემას ეროვნული დრამის განზომილებაში წარმოაჩენს.

ფილმი „ვინ არის დამნაშავე?“ ქართულ კინემატოგრაფში პიესის ეკრანზაციის პირველი შემთხვევა იყო, თანაც, ვიქეორებ, ეს პიესა ფილმის დამდგმელ რეჟისორს არაერთხელ ჰქონდა განხორციელებული სცენაზე. ამდენად, ახლა, როგორც სცენარის ავტორმა და დამდგმელმა რეჟისორმა, გადაწყვიტა, პიესის სოციალურ პრობლემებთან ერთად, კიდევ უფრო გაემბატებინა პირველწყაროს ზნეობრივი ასპექტები და ამასთან, კინემატოგრაფის შესაძლებლობების გათვალისწინებით, მოქმედების არეალიც გაეფართოვებინა – უშუალოდ ე. წ. ნატურაზე ანუ ბუნებრივ გარემოში გადაეტანა. იგულისხმება ამერიკული ცირკის ეპიზოდები, რომელთა გათამაშება სცენური შეზღუდული პირობების გამო თეატრში შეუძლებელი იყო. განსაკუთრებული მუშაობა იყო ჩასატარებელი პიესის ტრადიციული დიალოგების ქმედით მოქმედებად გადასაკეთებლად და ა. შ. რათა მაყურებელისათვის სახიერად და არა მხოლოდ სიტყვის გამოყენებით ყოფილიყო გასაგები, თუ ვინ იყო დამნაშავე ამ ენით აუწერებ ტრაგედიაში.

ცხადია, დამნაშავეა დრო, ეპოქა, მმართველობითი სისტემა, რომელიც ამსხვრევს გლეხობის ზნეობრივ საფუძვლებს. ადამიანს კერძო საკუთრებისადმი ინსტინქტი უნდა ამოძრავებდეს და მატერიალურ დოკუმენტაციების უნდა ქმნიდეს, მაგრამ ყოველივე ამისკენ მისწრაფებამ და გამდიდრების სურვილმა მანიაკალური ფორმა არ უნდა მიიღოს.

ფილმის მთავარი მნიშვნელობა ისაა, რომ რეჟისორმა რეალურ ფონზე რეალური გარემო გამოიყნა, ნამდვილი ადამიანური დამოკიდებულებისა და კონფლიქტების ღერძზე კი გვიჩვენა ღრმა, აქცენტირებული პრობლემების არსი, კერძო მესაკუთრეობის სიყალე და მისი დაღუპვის გარდუვალობა.

„ჩვენთვის უცნობია უფრო შემაძრწუნებელი, უფრო ძლიერი ნაწარმოები, ვიდრე გლეხის ეს მართალი ამბავი. აქ სიუჟეტი მარტივია! ამასთან სურათი თავიდან ბოლომდე გამსჭვალულია

დეტალების მძლავრი რეალიზმი, მასში მოცემულია განვითარების უბადლო ხაზი, უზადოდ მოტივირებული კავშირი“.¹

ეს სათქმელი კი ერთი ოჯახის მაგალითზეა მოტანილი, მაგრამ მისი თხრობის სიმძაფრე იმდენად ტევადია, როგორც კლასიკურ ნაწარმოებს შეეფერება – ერთი ოჯახის სატკივარი განზოგადდა და მთელი ეპოქის სურათი დაიხატა. ეს არის ფილმის იდეური არსი, რაც მხატვრულსა და სოციალურ ჟღერადობას სტენს.

უძარიბესი გლეხი სიკო, რომელიც წელებზე ფეხს იდგამს და დღე და ღამე სულ შრომაშია, ბევრ, მისნაირ მდგომარებაში მყოფ, მეზობლის მსგავსად, მატერიალური მდგომარეობის გამოსასწორებლად, ამერიკაში მიემგზავრება, ცირკში „უაილდ ვესტის“ რიგით მოჯირითედ. სახლში ტოვებს ახალშერთულ ცოლს, ფატის, მუშამწოვარა ბავშვით, ფულის მოყვარე კაპას დედას – სალიხეს, ბრმა ბაბუასა და მეზობელ კულაკის შვილს – ბესიას.

იმ დროში ისევე, როგორც დღესაც, ყოფით სამოთხესთან გაიგივებულია ოცნების ქვეყანა – ამერიკა, რომელიც თამამად შეიძლება ითქვას, ფილმის ერთ-ერთი მოქმედი „პერსონაჟია“.

რეჟისორის წინაშე პრობლემამ მთელი სიცხადით იჩინა თავი. მას სუფთა კინემატოგრაფიული საშუალებებით უნდა შემოქმედებითად განევრცო მასობრივი მოქმედება, რის გამოც, ოჯახის ცალკე აღებულ ამბავს უკან უნდა გადაენაცვლა, წინ კი ხალხის ფაქტორი დამდგარიყო.

სიუჟეტის ამნაირი განვითარება, კინოს განუსაზღვრელი შესაძლებლობის გამო, დღის წესრიგში აყენებდა ამერიკული ცირკის საკმაოდ ტევადი ეპიზოდის გადაღებას. პიესასა და, შესბამისად, სპექტაკლში, თეატრალური სპეციფიკიდან გამომდინარე, ვერანაირად იქნებოდა ეპიზოდი, მაგრამ ფილმში ნამდვილად სასურველი გახლდათ. ამ მისის შესრულების მიზნით, ალექსანდრე წუწუნავა ეწვია მშობლიურ გურიას, სიკოს როლის შემსრულებელ კოტე მიქაელერიძესთან ერთად. სოფელ ლიხაურში კვიტაშვილების ოჯახის ესტუმრნენ. ამ ოჯახის ყველა წევრი ამერიკაში იყო ნამყოფი და უკეთეს კონსულტანტებს ცირკის ეპიზოდის ეკრანულ გადასაწყვეტად, კაცი ვერ ინატრებდა.

ცოლ-ქმარმა ძველი ზარდახშა გახსნა, საიდანაც გასტროლების ამსახველი ფოტო, აფიშა თუ სხვა სახის მასალები ამოალაგეს.

¹ Газ.: «Заря Востока», 1926, 7 марта, ст. 6

ნანახითა და მონათხრობით შეგულიანებულ ალექსანდრე წუწუნავას ისლა დარჩენოდა, მოსკოვიდან მასობრივი გადაღების გამოცდილების მქონე ოპერატორი ნ. ტიხონოვი მოეწვია და გადაღებისათვის მზადება დაეწყო.

მოსამზადებელი საქართველოს მეტი იყო. ახლანდელი, „ძველი“ კინოსტუდიის მიმდებარე ტერიტორიაზე უნდა აგებულიყო საგანგებოდ სამწრიანი ცირკი, რომლის სიგრძე იქნებოდა 300 საუკინეთო, სიგანე – 50; არენაზე უნდა გამოსულიყო 300 ცხენოსანი, შემდგარიყო კორდებალეტი და მთელი მონაწილეობი სათანადო კოსტიუმებში უნდა გამოწყობილიყვნენ. ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილი, უდიდესი ძალისხმევის ფასად, სრულებით არ ჩანდა დაუძლეველ პრობლემად, მაგრამ, სად უნდა ენახაო 2000 კაცი, რომლებიც სათანადოდ აგებული ცირკის მიპროვიჩებულ ტრიბუნებს შეასებდნენ, თანაც, ერთი პირობით, თუ ყველას ევროპული ტანისამოსი ეცმებოდა. ეს, ერთი შეხედვით, ფანტასტიკა იყო, მაგრამ არა მათვის, ვინც წუწუნავას მტკიცე ხასიათი და მიზანდასახულობა იცოდა. ცირკი ხუთ დღეში აშენდა, გურულებისა და კორდებალეტის ტანსაცმელი ერთ კვირაში შეიკრა და სხვადასხვა ხრიკით, 1925 წლის 10 მაისს, საგანგებოდ აგებულ ცირკს ექვსი ათასზე მეტი კაცი შეაშენდა, რომელთაგანაც, სათანადო შემოწმების შემდეგ, სამი ათასი შეგნით შეუშვეს, დანარჩენი ისეთ ადგილებზე დასხეს, რომ კადრში არ მოხვედრილიყება.

ტიხონოვის გარდა, კიდევ სამი ოპერატორი: ენგელსი, ზაბოზლავევი და პოლიკევიჩი სხვადასხვა ადგილზე განლაგდნენ და სულ მალე, გამალებით გაჩაღებულ ცირკს განსხვავებული წერტილებიდან იღებდნენ. დრო სწრაფად გაიპარა და საღამოს ყველაფერი დასასრულს მიუახლოვდა.

დღეს, თანამედროვე ტექნიკის პირობებში, როდესაც ჰოლივუდი თუ მოწინავე, განვითარებული ევროპელი სტუდიები თავს უფლებას აძლევენ, ათეულ ათასობით სტატისტი დააყენონ კადრში, „ვინ არის დამაშავეს?“ ასეთი მასშტაბები არავის გაუკვირდება, მაგრამ არ უნდა დაგვაგიწყდეს, რომ ყოველივე 1925 წელს მოხდა და თანაც, ერთ დღეში. ვინც კარგად იცნობს როგორც ქართული, ისე იმდროინდელი საკავშირო კინოს ისტორიას, დამეთანხმება, რომ ალექსანდრე წუწუნავასა და „სახკინმრეწვის“ გმირობა მართლაც აღსანიშნი იყო.

ბუნებრივია, ფილმის წარმატება ღირსეულად გადაღებულმა, მხოლოდ ამ ეპიზოდმა არ განაპირობა. წუწუნავას გმირებმა გაარღვიეს პიესაში არსებული შეზღუდულობა და სრულიად უცხო ეთნოსში და შესაბამის კულტურულ სივრცეში ჩაერთნენ. დაირღვა პიესის ყოფითი ჟანრის ჩარჩოები და ლიტერატურულმა ნაწარმოებმა ჟანრობრივი ტრანსფორმაცია განიცადა – ყოფითი დრამა კინოგასმა შეცვალა.

ფილმი ერთმანეთისგან გათიშველი, ორი საწინააღმდეგო პოლუსის – სოციალისტურისა და კაპიტალისტურის აბსოლუტურ იდენტურობას ამხელს: ადამიანი ბოროტად იყენებს საკუთრების უფლებას – მონოპოლისტი ბურჟუები თუ მუშა-პროლეტარები, ორივე სასტიკო და დაუნდობელია საკუთრებისთვის ბრძოლაში. რეჟისორი სოციალურ საფრთხეს ეროვნული ცნობიერების რღვევასა და გადაგვარებაში ხედავს და არა, ზოგიერთი გმირის „ბურჟუაზიულ მორალში“.

სწორედ XX საუკუნის უმთავრეს ეპოქალურ დილემას ესადაგება ფილმის პათოსი: მატერიალური კეთილდღეობისკენ მისწრაფება იმდენად მაცდურია, რომ სიკოს საბედისწერო არჩევანის წინაშე აყენებს – დაჰყევეს სალიზეს სურვილს და ამერიკას გაემგზავროს, თუ შეასრულოს ბაბუასა და ფატის თხოვნა – არ მიატოვოს ოჯახი, ახალშეძენილი ბავშვი და მამაპაპისეული კერა. ფილმშიც ხაზია გასტული იმაზე, რომ გამგზავრება განსაცდელს უმზადებს სიკოს. სწორედ ეს მიწიერი ფასეულობები უარყო სიკომ მატერიალური დოკუმენტის ანუ სოციალური კეთილდღეობის სანაცვლოდ.

„ვინ არის დამნაშავეში?“ კულტურულ და ისტორიულად დაშორებულ ამერიკელებს აოცებს ოკეანისგაღმა მკვიდრთა – ეროვნული კოსტიუმები, ხასიათის სიფიცხე და ექსტრაგაგანტურობა. ასევე ვერ მიმხვდარან, თუ საიდან აქვს ამ ხალხს მგზებარე ტემპერამენტი, ხალასი იუმორი და მოხდენილი მიხვრა-ძოხვრა.

ამერიკაში მოგზაურობისას, სიკო წარსელს იხსენებს და ეს მოგონება ცოცხალ კადრებად წარმოჩნდება გაშლილი, ღია ზღვის ფონზე. ახსენდება ბავშვობა და სიყრმე, მამა, ბაბუა, კერა. ქართველი მხედრებისაგან განსხვავებით, ამერიკელი კინოგმირები მხოლოდ ზღაპრულ, ბუტაფორიულ, ეგზოტიკურ სამყაროში არსებობენ.

„ვინ არის დამნაშავე?“ ქართულ კინოში საფუძველს უყრის სრულიად ახალ ჟანრს – საგმირო ეპოსს, რომელიც წუწუნავას შემდგომ ფილმში „ჯანყი გურიაში“ უფრო მეტად ვთარდება. „ფილმი

თავისი მაღალაქტიორული დონით განსაკუთრებულად გამოირჩევა იმ დროის საერთო პროდუქციიდან და არც არის გასაკვირი, რადგან ფილმის ავტორი მეტად გამოცდილი რეჟისორი გახლდათ“¹.

ფილმის იდეურ-მხატვრული კონცეფცია ამერიკულ მითთან აშკარა შესაბამისობაში ექცეოდა, ვინაიდან, თავისუფლების „სამოთხემ“ საბოლოოდ მაინც ვერ უზრუნველყო გასამდიდრებლად ჩასული სიკოს ბედნიერება. სამშობლოში დაბრუნებულ სიკოს შემზარავი რეალობა დაზვდა – სახლი გაყიდული, ოჯახი – დანგრეული. მატერიალური დოკუმენტის დაგროვებასა და ამქვეყნიური სამოთხის ოცნებას შეეწირა ქართველი ადამიანისთვის სულიერად ყველაზე მეტად ღირებული – ოჯახი, მოიშალა მამაპაპური კერა.

შეუძლებელია, საკუთარი ფესვების უარყოფით, ბედნიერი მომავალი მოიპოვო უფესვო წიაღში – ასეთია ფილმის ავტორთა ზნეობრივი პოზიცია. სიკოს ამერიკული ოჯახის იდილია და მატერიალური კომფორტი მხოლოდ ილუზია, რომელსაც შემზარავი რეალობა ანგრევს. გმირი შეშლილობამდე მიდის.

„ამერიკული ოცნების“ სიმბოლოს სიკოს ახალი ოდა-სახლი წარმოადგენს, რომელიც ძველი ნახევრადდანგრეული კერის ადგილას აშენდა, მაგრამ მიწის შურისძიება სასტიკია და დაუნდობელი. ოდის გადაწვა სიკოს ამბოხია. ის გაწილებულია და შედეგად, ცრუფასეულობები აღიარა.

ფილმის ტრაგიკული ფინალი – ცეცხლმოკიდებული ოდა-სახლი მიგანიშნებს, რომ დამნაშავე არ არის რომელიმე კონკრეტული გმირი ან სოციალურ-ეკონომიკური სისტემა, დამნაშავეა საბედისწერო ეპოქა – XX საუკუნე, რომელმაც ადამიანი მატერიალური იდეალებისა და ილუზიების მსახურად აქცია. გადამწვარი სახლი სიკოს პორტრეტს აშიშვლებს – მან უარყო მატერიალური კეთილდღეობა და სულიერი კათარისისის შედეგად დაუბრუნდა მამისეულ წიაღს. რეჟისორის ეს სათქმელი კინოსურათის უზარმაზარ გამარჯვებაზე მიუთითებდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დოლიძე გ., ქართული კინო გუშინ, დღეს, თბილისი, „ხელოვნება“, 1985;
- ნათა ამირევები, დროთა ეკრანი, თბილისი, ხელოვნება, 1990;
- გაზ.: «Заря Востока», 7 марта, 1926;

¹ იხ.: ნათა ამირევები, დროთა ეკრანი, თბილისი, ხელოვნება, 1990

ს ელოვნებათაცოდნეობა

მზა მილაშვილი,

არქიტექტურის დოქტორი, საქართველოს ტექნიკური
უნივერსიტეტის პროფესორი
ვალერი მჭედლიშვილი,

არქიტექტურის დოქტორი, საქართველოს ტექნიკური
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

სამრეწველო არქიტექტურა – ფარსული, აფეთქებული და მომავალი

სამრეწველო არქიტექტურა საწარმოო ობიექტების ფართო
სპექტრს მოიცავს. მის შემადგენლობაში შედიან ე.წ. მოცულობითი
ობიექტები – შენობა-ნაგებობები და მათი დაჯგუფებით შედგენილი
ე.წ. ტერიტორიული ობიექტები, რომლებიც თავისთავად, საწარმოო
კვანძებს, ზონებსა თუ რაიონებს ქმნიან და ხშირად, ქალაქების
მაფორმირებელ ერთ-ერთ ფაქტორადაც გვევლინებიან.

სამრეწველო არქიტექტურის ცნება, პირველ რიგში,
გულისხმობს, განსაზღვრული ტექნოლოგიური პროცესებისათვის
საჭირო, ფუნქციონალური ტიპოლოგიის შენობა-ნაგებობების
ფორმირებას. ამასთან, იგი ფართოდ გამოყენებადი გაგებაა და
საწარმოო პროცესებისათვის განკუთვნილი სივრცული გარემოს
იღენტიფიცირებას ახდენს.

მრეწველობისა და, მასთან ერთად, სამრეწველო არქიტექტურის
განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ისიც განაპირობებს, რომ ის
სახელმწიფოს ეკონომიკური მდგომარეობისა და მისი პოლიტიკური
უსაფრთხოების ხარისხის განმსაზღვრულ ერთ-ერთ ფაქტორს
წარმოადგენს.

მნიშვნელოვანია, რომ სამრეწველო არქიტექტურის ფორმირების
თეორიული ასპექტების შესახებ პირველი მონაცემები XVIII
საუკუნის ბოლო წლებით თარიღდება. ხოლო სამრეწველო
არქიტექტურის მეცნიერული გააზრება, სამშენებლო მასალების
შერჩევისა და კონსტრუირების თვალსაზრისით, XIX საუკუნეში
მოღვაწე ამერიკელი და ფრანგი მკლევრების – ჯ. ბოგარდუსის, დ.
ბაჯერის და ლ. რენაუდის სახელებთანაა დაკავშირებული.

სამრეწველო არქიტექტურის ისტორია – ეს ნებისმიერი
განვითარებული ქვეყნის ისტორიის შემადგენელი ნაწილია, რომელიც

ისტორიულ პროცესებზე სრული წარმოდგენის საშუალებას იძლევა. თუმცა, მისი მნიშვნელობის მიუხედავად, ადამიანებს იგი სამოქალაქო არქიტექტურაზე ნაკლებად აინტერესებთ. ეს შესაძლოა განპირობებული იყოს, ერთი მხრივ, სამრეწველო არქიტექტურის მატერიალური ფორმების არამდგრადობით (სხვადასხვა მიზეზით შენობა-ნაგებობები კარგავენ პირველდელ სახეს და უსახურ, მოცულობებად გადაიქცევიან) და, მეორე მხრივ, თავისი მკვეთრად გამოხატული უტილიტარობით. შედეგად, სამრეწველო შენობა-ნაგებობები საგნობრივ-სივრცულ გარემოსა და არქიტექტურულ იერარქიაში დაბალ პოზიციებს იკავებენ. ამასთან, ის თითქმის ყოველთვის დაბინძურებასთან, გამონაბოლქვთან და ეკოლოგიურ საფრთხეებთან ასოცირდება, რაც ასევე უწყობს ხელს მისაღმი პოტენციურ უინტერესობას, უყურადღებობასა და წევატიურ დამოკიდებულებას. მიუხედავად იმისა, თუ როგორ ეკიდებიან ადამიანები სამრეწველო არქიტექტურას, იგი უკვე სამას წელზე მეტია არსებობს. შესაბამისად ამ სფეროში საკმარ გამოცდილებაც დაგროვდა. იყო მისი აღმასვლის პერიოდი, რაც მრეწველობასთან დაკავშირებულ ყველაფრის ესთეტიზაციას და მისი „ყოვლისშემძლობის“¹ ბრძა რწმენას ეყრდნობოდა. იყო ასევე მისაღმი, როგორც „მეორესარისხოვანი არქიტექტურისადმი“ თავშეკავებული დამოკიდებულების პერიოდიც.

სამრეწველო არქიტექტურის ძირითად ამოცანას დიდი რაოდენობით მუშახელისა და მექანიზმებისათვის საჭირო პირობების შექმნა წარმოადგენს, რომლის გადაწყვეტის მთავარი პირობა სივრცის ფუნქციონალურობა და რაციონალურობაა. ამასთან, ფაბრიკა-ქარხნული გარემოს „მხატვრულობის“ აუცილებლობის შესახებ, დაგა დღემდე არ ცხრება. სწორედ ქარხნებზე წერდა დიეგო რივერა: „ისინი მსოფლიო საოცრებები არიან, რომლებიც შესაძლოა, ეგვაჟტის პირამიდებსა და რომაულ აქედუებს შევადაროთ“². ისინი გერმანელმა არქიტექტორმა კარლ შინკელმაც დაახასიათა, როგორც „...გიგანტური, კოლოსალური ზომის, მაგრამ ყოველგვარ არქიტექტურას მოკლებული ნაგებობები“.

აღსანიშნავია, რომ სამრეწველო არქიტექტურის მრავალპლანიანი სისტემები საშუალებას იძლევიან გამოვლინდეს მხოლოდ მისთვის

¹ Е. Морозова; Промышленная архитектура во времени и пространстве. Архитектура и строительство №7 (218) 2010.

² იქვე.

დამახასიათებელი თავისებურებები. გერძოდ, მისი არსებობის საწყისებიდან, იგი სხვადასხვა ქვეყანაში სრულიად ერთგვაროვნად, ერთი და იმავე კანონზომიერებებით ვითარდებოდა და ეს ხდებოდა არა იმდენად შიდა პროცესების, რამდენადაც განვითარების ზოგადი მექანიზმების ზეგავლენით. ამიტომაც, სხვადასხვა რეგიონის სამრეწველო არქიტექტურის ობიექტები ერთმანეთს ძალიან ჰგვანან და აღვილად საცნობარი არიან.

სამრეწველო არქიტექტურის ისტორიის შესწავლიდან გამომდინარე, შესაძლოა ითქვას, რომ იგი სათავსი, ჯერ კიდევ, ანტიკური საზოგადოებიდან იღებს, როცა მოხდა ადამიანის საცხოვრებელი სივრცის დიფერენცირება და სამრეწველო პროცესებისა და ხელსაჭმისათვის ცალკე გამოიყო შრომის ადგილი.

და მაინც, სამრეწველო არქიტექტურა ერთ-ერთი ახალგაზრდა სფეროა სამშენებლო პრაქტიკაში. ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს, თუ მისი გავითარების ისტორიას ტაძრების არქიტექტურის ისტორიას შევადარებთ.

სამრეწველო არქიტექტურის ისტორიაში, საწარმოო პროცესების შესაბამისად, მისი განვითარების სამი ძირითადი ეტაპი გამოიყოფა:

პირველი ეტაპი: 1790-1840 წლები. ამ პერიოდში ხდებოდა სრულიად ახალი ტიპის საწარმოო ობიექტების ფორმირება. ერთ სიბრტყეზე, პორიზონტალური სივრცითი სტრუქტურის პატარა, ერთსართულიანი საწარმოო შენობებს მრავალსართულიანი შენობები ენაცვლება. ამის მაგალითია საფეიქრო და სხვა დარგობრივ საწარმოთა შენობები.

პირველ ეტაპზე კონკრეტულად განისაზღვრა სამრეწველო სივრცის ორგანიზების ძირითადი პრინციპი: სამრეწველო ობიექტი წარმოებისათვის აუცილებელი მანქანა-მექანიზმების განსათავსებლად საჭირო სივრცითი მოცულობაა.

მეორე ეტაპი: XIX საუკუნის დასაწყისიდან XX საუკუნის დასაწყისამდე. ამ პერიოდში ფართოვდება საწარმოო ობიექტების არსებული ტიპები. საწარმოო შენობებს დაემატა ტექნიკური და სამომსახურებო ნაგებობები, რის შედეგადაც იქმნება საწარმოო ტერიტორიები და ზონები.

მეორე ეტაპზე იცვლება სამრეწველო სივრცის ორგანიზების პრინციპები. თუ ადრე სამრეწველო ობიექტი განიხილებოდა როგორც, მხოლოდ მექანიზმების განსათავსებლად საჭირო

სივრცით მოცულობა, ამჟამად იგი განიხილება როგორც, ერთი, კონკრეტული ტექნოლოგიური პროცესის განხორციელებისათვის საჭირო მოცულობა. ამ პერიოდში ხორციელდება სამრეწველო არქიტექტურაში გამომსახელი მხატვრული სახის დამკვიდრების პროცესიც.

მესამე ეტაპი: 1920-1980 წწ. ამ პერიოდში საბოლოო სახით ყალიბდება საწარმოო ობიექტის ე.წ. ტერიტორიული სტრუქტურის ტიპი.

მესამე ეტაპზე იცვლება სამრეწველო სივრცის ორგანიზების პრინციპიც. სამრეწველო ობიექტი, როგორც ერთი კონკრეტული ტექნოლოგიური პროცესისათვის საჭირო მოცულობა, ნებისმიერ პროცესისათვის გამოსაყენებელ სივრცით მოცულობად იქცა. ამ ეტაპზე, სამრეწველო არქიტექტურაში მკვიდრდება მხოლოდ მისი სახასიათო შტრიხები. შესაბამისად, სამრეწველო არქიტექტურა, ადგილობრივი პირობების, ტრადიციებისა და კულტურული ნიშან-თვისებების გავლენისაგან, დამოუკიდებელია.

აღსანიშნავია, რომ ნებისმიერ ქვეყანაში, სამრეწველო არქიტექტურის განვითარებას რიგი ისეთი კანონზომიერებები განაპირობებენ, როგორებიცა:

1. საწარმოო პროცესების ეფექტური განვითარება.

წარმოადგენდა რა, თავისი არსით, სამრეწველო არქიტექტურა „ნოვატორული“ პროცესების ამსახველ გარემოს, იგი ახალი კონსტრუქციების, ტექნიკური და ტექნოლოგიური სისტემების დამუშავებისა და აპრობირების ერთგვარ პოლიგონად იქცა.

2. სამრეწველო პროცესების ერთგვაროვნება. ერთსა

და იმავე ისტორიულ მონაკვეთში სამოქალაქო არქიტექტურა, სტილისტური მრავალფეროვნების მიუხედავად, სხვადასხვა ქვეყანაში, სამრეწველო არქიტექტურის ერთგვაროვნებას განაპირობებდა. სამრეწველო არქიტექტურამ ერთგვაროვნული ნიშნები საბოლოოდ 1920-1980-იან წლებში შეიძინა. ამ დროიდან იგი, ადგილობრივი პირობების, ტრადიციებისა თუ კულტურული გავლენისგან პრაქტიკულად დამოუკიდებლად იქმნებოდა.

„ისე გამოიყურება როგორც სამრეწველო“ – XX საუკუნეში მიღებული ეს ზოგადი განსაზღვრება, ერთი მხრივ, სამრეწველო არქიტექტურის, როგორც ცალკე, დამოუკიდებელი მიმართულების აღიარების ფაქტს ამყარებს, მეორე მხრივ კი,

იგი მისი მწირი მხატვრული გამომსახულობის იდენტიფიცირების დემონსტრირებაა.

3. სამრეწველო არქიტექტურის განვითარებას ღილერი ქვეყნები განსაზღვრავენ. სამრეწველო არქიტექტურის შესწავლით ვლინდება, რომ ღილერი ქვეყნების წარმოებაში განისაზღვრება ტიპოლოგიური, ფუნქციონალური და სხვა თავისებურებების ერთობლიობა.

სხვადასხვა პერიოდში ღილერები იცვლებიან და პოზიციებს თმობენ. თავდაპირველად, ღილერის პოზიციას დიდი ბრიტანეთი იკავებდა და სხვა ქვეყნები მის გავლენას განიცდიდნენ. XIX და XX საუკუნეები მას საფრანგეთი, აშშ და გერმანია შეუერთდა. შემდგომ პერიოდში ღილერის პოზიციებს აშშ, ნიდერლანდები, ბელგია და ავსტრია იკავებს.

4. სამრეწველო არქიტექტურის ევოლუციურ განვითარებას სამრეწველო ობიექტების სახეობათა და ტიპთა შეზღუდული რაოდენობა ახასიათებს. სამრეწველო არქიტექტურის განვითარების სამასწლიანი ისტორიის განმავლობაში, ტექნოლოგიური პროცესების მრავალფეროვნების მიუხედავად, სამრეწველო არქიტექტურა, სივრცობრივი და ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, მწირია. ამასთან, სამრეწველო ობიექტების ტიპთა ფორმირებაზე, მუდმივად შეინიშნება წარმოების დარგობრივი საკუთრების გავლენის შესუსტება.

5. სამრეწველო არქიტექტურის ფორმირების სივრცობრივ აგებულებაში მიღვომებისა და პრინციპების უნივერსალობა. სამრეწველო არქიტექტურის ფორმირების საერთო პრინციპს – საწარმოო პროცესების სტანდარტიზაცია და მასთან დაკავშირებული სივრცეთა უნიფიცირება წარმოადგენს. აღნიშნული კანონზომიერება განსაკუთრებით კარგად ვლინდება ისეთ საწარმოებში, როგორებიცაა ეწ. „რაციონალური ფაბრიკა“, „სტანდარტული შენობა“ და სხვა.

ზემოთ ხსენებული კანონზომიერებები სამრეწველო არქიტექტურაში საწარმოო სივრცეების განვითარებას, მათ სტრუქტურას, კონსტრუქციულ აგებულებას და მხატვრულ-არქიტექტურულ ხასიათს განსაზღვრავენ.

ჩვენ წარმოდგენაში ქარხნები და ფაბრიკები, როგორც სტერეოტიპი – ესაა მრუმე იერ-სახის შენობები, დიდი და მაღალი

მიღები, ჰუსკიანი ადგილები, სადაც საინტერესო არაფერია. თუმცა, წინა პერიოდებთან განსხვავებით, თანამედროვე სამრეწველო არქიტექტურამ მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა, რადიკალურად შეიცვალა და ერთ-ერთ ნოვატორულ სფეროდ იქცა, რომელიც არქიტექტურის სხვა სფეროებს მრავალი ახალი საშუალებით, ხერხითა და ფორმითაც ასაზრდოებს.

თანამედროვე ფაბრიკა-ქარხნების შენობები, თავიანთი რთული სტრუქტურითა და კონსტრუქციებით, სპეციალისტებისაგან ახლობურ და უჩვეულო გადაწყვეტებს მოითხოვენ და არქიტექტორ-დიზაინერებისათვის სერიოზულ გამოწვევებს წარმოადგენენ. მართალია, სამრეწველო არქიტექტურის საინტერესო ობიექტები გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე საზოგადოებრივი შენობები, მაგრამ ეს ტენდენციები უკვე გამოიკვეთა და საკუთარი საქმის პროფესიონალების ხელში ფაბრიკა-ქარხნებიც არქიტექტურულ შედევრებად იქცნენ.

თანამედროვე სამრეწველო არქიტექტურის რამდენიმე მაგალითი, საკუთარი არქიტექტურული სახითა და ტექნიკური გადაწყვეტით, სრულიად ცვლის ჩვენს წარმოდგენებს სამრეწველო არქიტექტურის შესახებ. მათ შორის, აღსანიშნავია შემდეგი ობიექტები:

1. ნაგავსაწვავი ქარხანა. ავსტრია, ვენა. თანამედროვე ენა წარმოუდგენელია ლეგენდარული არქიტექტორის, ფრიდენსრაის ჰუნდერტვასერის არქიტექტურული შედევრების გარეშე. მათ შორისაა ნაგავსაწვავი ქარხანა – Spitelau. ამ შენობის ნახვისას შეუძლებელია მისი რეალური დანიშნულების ამოცნობა. შენობა თავისი იერით საბავშვო ზღაპრულ კოშქს გვაგონებს. იგი ერთნაირად საინტერესოა, როგორც ექსტერიერში, ისე ინტერიერშიც, სადაც თანამედროვე ტექნოლოგიებისა და დიზაინერული გადაწყვეტის წყალობით, იდეალური სისუფთავე და კომფორტული გარემოა შექმნილი.

2. ქარხანა BMW. გერმანია, ლაიფციგი. მოდერნიზმი – ესაა მიმართულება, რომელზეც არქიტექტორები უარს არასდროს იტყვიან. არქიტექტორმა ზაჟა ადიდმაც მოდერნიზმის კონცეფცია გამოიყენა და ლაიპციგში მდებარე ავტოქარხნის შენობაც ამ პრინციპით დაპროექტა. ეს გასაგებიცაა, გამომდინარე იქიდან, რომ პროდუქციამ, რომელიც ამ ქარხნის კონვეირიდან ჩამოდის, ყველაზე თანამედროვე დიზაინით შეუძლია იამაყოს.

3. ნაგავსაწვავი ქარხანა. დანია, როსკილდი. დანიის

ქალაქ როსკილდში მდებარე უჩვეულო ფორმის ნაგავსაწვავი ქარხნის პროექტი არქიტექტორ ერიკ ვან ეგერატის ეკუთვნის. იგი წარმოებაში 2013 წელს გაუშვეს. შენობა თავისი ფორმით დიდ საოცენო ლაინერს მოგვაგონებს.

4. ქარხანა INOTERA, ტაივანი. ნახევარგამტარების ელემენტების მწარმოებელი კომპანიის შენობა. ამ ინტელექტუალური, მაღალტექნოლოგიური წარმოების ქარხნის შენობის იერ-სახეც ამტკიცებს მის მიმართულებას. პროექტი TEC DESIGN STUDIO-ს არქიტექტორებს ეკუთვნის.

5. ქარხანა Cristalchile, ჩილე. მინის მწარმოებელი ქარხნის შენობა აეროპორტის ტერმინალს გვაგონებს. აქ ყველგან ბუნებრივი განათება და ბევრი შუქია, რადგან Cristalchile მინის პროდუქციას აწარმოებს. ამ არქიტექტურული საოცრების ავტორი არქიტექტორი გილერმო ჰევიაა. ქარხნის ფუტურისტული შენობა პაეროვანი და მსუბუქია. გილერმო ჰევიასვე ეკუთვნის ჩილეში, კომპანია Olisur-ის ზეთისხილის ქარხანა.

6. ელექტროსადგური ვულკანი, ინგლისი. ვულკანი მიწისქვეშა წიაღში არსებული უსაზღვრო ენერგიის სიმბოლოა. ამიტომ ელექტროსადგურის შენობა სწორედ ვულკანის სახითაა ჩაფიქრებული, რომელიც ინგლისში ქ. სტოკტონ ონ ტისთან ახლოს უნდა აიგოს.

7. „მზიანი ველი“ ჩინეთი. ჩინეთში აშენდა ე.წ. „მზიანი ველი“. ესაა პატარა ქალაქი, სადაც თავმოყრილია მაღალტექნოლოგიური მრეწველობა. მათ შორის მსოფლიოში უდიდესი მზის „მზიანი“ ენერგიის მწარმოებელი საწარმო.

8. მილსაგლინავი ქარხანა „Высота-239“, რუსეთი, ჩელიაბინსკი. ეს უჩვეულო არქიტექტურის მილსაგლინავი ქარხანა ჩელიაბინსკში 2010 წელს ამოქმედდა. მისი ფართობი 14 საფეხბურთო მოედნის ტოლია. ის გარებნულად სავაჭრო ცენტრს უფრო წააგავს. პროექტი ამავე ქარხნის არქიტექტურულ ჯგუფსა და “E-პროგრამმა”-ს ჯგუფს ეკუთვნის. ესაა ე.წ. „თეთრი მეტალურგიის“ პროექტი, რომელიც წარმოების უმაღლეს ხარისხს, უსაფრთხოებას, თანამშრომელთა შესაბამის კვალიფიკაციასა და მაღალ საწარმოო კულტურას ეფუძნება.

9. მინერალური წყლების ქარხანა, ჩილე. არქიტექტორების – დანიელ ბებინისა და თომას სახტონის წინაშე

იდგა საკითხი, შეექმნათ პროექტი ადგილობრივი გარემოსა და ეკოლოგიური ნორმების დაცვით, სადაც მაქსიმალურად იქნებოდა გამოყენებული ბუნებრივი მასალები. შენობის მინის კრისტალების სახით გადაწყვეტამ გაზარდა ბუნებრივი განათების გამოყენების საშუალება. ყინულის კრისტალების მსგავსი ვიზუალი წყლისგანვეა ნაკარნახევი, რომელიც ბუნებაში არა შეოლოდ სითხის, არამედ ყინულის კრისტალების სახითაც გვხვდება.

როგორც ვხედავთ, თანამედროვე სამრეწველო არქიტექტურა, თავისი არსით, არანა კლებ პროგრესული და შემოქმედებითი მიმდინარეობაა, რადგან თავის თავში ასახავს მეცნიერების, ტექნიკის, ტექნოლოგიების და მშენებლობის სფეროში უმაღლეს მიღწევებს.

უცხოელი არქიტექტორები დიდ პატივად მიიჩნევენ სამრეწველო ობიექტების დაპროექტებას, რადგან ეს არა შეოლოდ კარგი ჰონორარია, არამედ იგი ფორმაწარმოქმნის უსაზღვრო შესაძლებლობებს იძლევა. ამჟამად, მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში, სულ უფრო ხშირად ვხვდებით სამრეწველო ობიექტებს, რომლებიც თავიანთი ორიგინალური არქიტექტურით ძირფესვიანად ცვლიან ადამიანის ნეგატიურ დამოკიდებულებას სამრეწველო ობიექტებისადმი.

ამრიგად, სამრეწველო არქიტექტურის განვითარების განვლილი ეტაპების, თავისებურებათა და კანონზომიერებათა შესწავლის საფუძველზე, შესაძლებელია ჩამოვაყალიბოთ ის ძირითადი ტენდენციები, რომლებიც, დიდი აღაბათობით, სამრეწველო არქიტექტურის სამომავლო განვითარების საფუძვლად იქნება მოაზრობული, კერძოდ:

1. სამრეწველო არქიტექტურის თანმიმდევრული და განუხრელი პოლარიზაცია, რაც საწარმოო ობიექტების ორ ძირითად ჯგუფად დაყოფაში მდგომარეობს:

- საწარმოო ობიექტები, რომელთა ფორმაწარმოქმნა და სტუქტურულ-სივრცობრივი ორგანიზება დამოკიდებულია წარმოების ტექნიკურ და მექანიკურ აღჭურვილობაზე.
- საწარმოო ობიექტები, რომლებიც, პირველ რიგში, ადამიანზე არიან ორიენტირებულნი.

საყურადღებოა, რომ სამრეწველო არქიტექტურის ფორმირების საფუძველს სწორედ ამ ორი ძირითადი მდგენელის – მანქანისა და ადამიანის ურთიერთობა და მათ შორის პარიტეტის მიღწევა წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, ხშირად საქმე გვაქვს მათ პერიოდულ

დომინირებასთან. შესაბამისად, სამრეწველო არქიტექტურა, და განსაკუთრებით მოცულობითი ობიექტები, ორი განსხვავებული მიმართულებით ვითარდება:

- შენობა – მოცულობა მანქანა მექანიზმებისათვის, ანუ შენობა – გარსი, სადაც პრიორიტეტულია პროცესები და მექანიზმები;
- შენობა – მოცულობა, რომელშიც პრიორიტეტულია ადამიანისათვის სათანადო გარემოს შექმნა.

2. სამრეწველო ობიექტების ტიპთა გაფრცელებაში პრიორიტეტების არარსებობა და ყველა ფორმის თანაბრად დაშვება. სამრეწველო არქიტექტურის ისტორიის ყველა წინა პერიოდი რომელიმე პრიორიტეტულ ტიპთა არსებობით გამოირჩევა. სამრეწველო არქიტექტურის ბოლოდროინდელი ტენდენცია კი სხვადასხვა პრიორიტეტის ინტეგრირებით ხასიათდება და ამ პრიორიტეტების პოლიფუნქციურობაში ვლინდება.

ინტეგრირებისა და პოლიფუნქციონირების ტენდენციების შემდგომი განვითარება იმაში მდგომარეობს, რომ სამრეწველო საწარმო დაკავშირებული უნდა იყოს არა მხოლოდ რომელიმე საწარმოო პროცესთან, არამედ ის მაქსიმალურად უნდა იყოს გახსნილი სხვადასხვა სახის საწარმოო პროცესებისადმი.

ზემოთ ხსენებული სამრეწველო არქიტექტურის კანონზომიერებები და ტენდენციები საშუალებას იძლევა, გამოვლინდეს და განისაზღვროს ის ძირითადი სამომავლო ამოცნები, რომელთაც საზოგადოების და ტექნოლოგიების განვითარება სამრეწველო არქიტექტურის წინაშე აყენებს:

- სამრეწველო არქიტექტურის ახალ ტექნოლოგიებთან და წარმოების ახალ პრინციპებთან ადაპტირება და შესაბამისი საწარმოო შენობების ტიპოლოგიის ახლებური ფორმირება;
- ძველი საწარმოო შენობების, ტერიტორიებისა და დარღვეული ლანდშაფტის ეკოლოგიური რეკონსტრუქცია;
- ყოფილი სამრეწველო შენობა-ნაგებობების რენოვაცია-რევიტალიზაცია და მათი ურბანულ ინფრასტრუქტურაში ადაპტირება.

დღეისათვის ერთ-ერთ აქტუალურ საკითხს სწორედ ყოფილი სამრეწველო შენობა-ნაგებობებისთვის მომავლის განსაზღვრა და ურბანულ სტრუქტურაში მათი სწორი ინტეგრაცია წარმოადგენს.

ყოფილი სამრეწველო შენობებისა და ტერიტორიების დეგრადაციას ისეთი ასპექტები განაპირობებს, როგორებიცაა – დეინდუსტრიალიზაცია, ინდუსტრიის სტაგნაცია ან მაღალი ტექნოლოგიების დანერგვა. დროთა განმავლობაში კი, ეს პროცესი თავისთვის იწვევს ძველი სამრეწველო შენობების არქიტექტურული ღირებულების დაკარგვას. გამომდინარე იქიდან, რომ ამჟამად, ყოფილი სამრეწველო შენობა-ნაგებობები სხვადასხვა ფიზიკურ, მორალურ და ეკოლოგიურ მდგომარეობაშია, და უარყოფით ზეგავლენას ახდენენ ურბანულ გარემოზე, მათი მომავლის განსაზღვრის საკითხი მრავალმხრივ პროცესიულ მიღეობას საჭიროებს. ისტორიულ-გულტურული, ურბანულ-არქიტექტურული, ეკოლოგიური და სხვა ასპექტების გათვალისწინების საფუძველზე, შესაძლებელი გახდება ყოფილი სამრეწველო შენობა-ნაგებობების პერსპექტიული ფუნქციის, სამომავლო გამოყენებისა და ქალაქის სტრუქტურაში მათი რეინტეგრაციის გზების განსაზღვრა. აღნიშნული საკითხის გადაწყვეტის კონტექსტში, ანგარიშგასაწვევ ფაქტორს წარმოადგენს საერთაშორისო საზოგადოების განვითარების ახალი ორიენტაცია, სადაც კონცეფციას: „ქალაქი წარმოებისათვის“ ახალი კონცეფცია: „ქალაქი ადამიანისათვის“ ჩაენაცვლა.

შესაბამისად, აუცილებელი ხდება ისეთი მიღებისა და უახლესი მეთოდების შემუშავება, რომელიც პოსტსამრეწველო ობიექტების ეფექტური რენოვაციის სცენარისკენ იქნებიან მიმართულნი.

პოსტსამრეწველო ობიექტების დეგრადაციის შეჩერების საკითხის გადაწყვეტა კომპლექსური პკლევის შედეგებს უნდა ეფუძნებოდეს. ამ მიზნით, სათანადოდ უნდა იყოს გამოყენებული პროგნოზირების თეორიული ბაზა იმის თაობაზე, თუ როგორი იქნება ძველი სამრეწველო ობიექტები ახალ სოციალურ-ეკონომიკურ პირობებში. აღსანიშნავია, რომ მსოფლიოს განვითარებულ ქვეყნებში, ოცდაათ წელზე მეტია ხორციელდება პოსტსამრეწველო ობიექტების რენოვაცია-რეინტეგრირების პროცესი. ამ მიმართებით საყურადღებოა, რომ დასავლეთის თანამედროვე, „პოსტინდუსტრიული“ საზოგადოება, ღირებულებების შეფასებაში კონსერვატიულია – პასუხისმგებლობით ეკიდება და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს წარსულის ძეგლებს. განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა ე.წ. „ძველი პროექტების“ შენარჩუნება-განახლების საკითხებს. ეს ტენდენცია ძველი სამრეწველო ობიექტებისადმი მიღებისიც ვლინდება.

საერთაშორისო პრაქტიკაში იკვეთება ძველი სამრეწველო შენობების რენოვაციის შემდეგი ძირითადი მიმართულებები:

1. საგამოფენო-სამუზეუმო და სახელოვნებო ცენტრები – ლონდონი – New Tate Gallery, პეკინში ყოფილი სამსედრო ქარხანა, რურის ოლქში ნახშირსაწარმო, მოსკოვის ღვინის ქარხანა და სხვ.

2. კულტურულ-ინდუსტრიული კლასტერები – ქ. შიფლდის კულტურულ-ინდუსტრიული კვარტალი, მოსკოვის დიზაინ-ქარხანა “Flacon”.

3. ბიზნეს-პარკები და ბიზნეს-კვარტლები – ქ. ლობის მანუფაქტურული ფაბრიკა Manufactura, მოსკოვში ყოფილი საკინდიტრო ფაბრიკა Красный Октябрь, საწარმოო კომპლექსი Аврора, ტყავის ქარხანა Дебреневский და სხვა.

4. მრავალფუნქციური საცხოვრებელი კომპლექსები – ქ. ვენის „გაზგოლდერები“, ქ. ჩელიაბინსკში – ელევატორი, ქ. მოსკოვის სარკინიგზო-დამხარისხებელი დეპო, საკონდიტრო ფაბრიკა, ქ. როტერდამში – ყოფილი საწყობი და სხვა.

5. ეკო-რევიტალიზაცია – აშშ., რივერ რუსის „ფორდის“ ქარხანა.

თბილისშიც, ისევე როგორც მსოფლიოს სხვა ქალაქებში, ქალაქის განვითარების შედეგად, მრავლადაა ცენტრალურ რაიონებში მოქცეული, ფუნქციადაკარგული სამრეწველო შენობა-ნაგებობები.

თბილისში სამრეწველო ობიექტების ფორმირების დინამიკის შესწავლამ გვიჩვენა, რომ ამჟამად სხვადასხვა ტიპის სამრეწველო ობიექტები ქალაქის მთელი ტერიტორიის 11,1%-სა და განაშენიანების 27,4%-ს იკავებს, რომელთა უდიდესი ნაწილი (80%) ფუნქციადაკარგული და დეგრადირებულია. კვლევის ფარგლებში, ჩვენ შევისწავლეთ მთაწმინდის, დიდუბის, ჩუღურეთის, ისნის, სამგორისა და ნაძალადევის რაიონებში არსებული 50-ზე მეტი ძველი სამრეწველო ობიექტი.

კვლევის შედეგების ანალიზის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა, თბილისში არსებული პოსტსამრეწველო ობიექტების გარკვეული ნიშნით კლასიფიკაცია, რის შემდგომაც მოვახდინეთ მათი შემდეგი სახით დაჯგუფება:

1. ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობის ობიექტები – ესაა ყოფილი „სამხედრო საწყობების“ შენობები ისნის რაიონში;

ყოფილი „თბილცენტრალის“ შენობები ჩუღურეთის რაიონში, ყოფილი „აბრეშუმის ფაბრიკა“ მთაწმინდის რაიონში.

2. განაშენიანების მაფორმირებელი ქალაქებებითი ობიექტები – ობიექტები, რომელთაც ქალაქებებითი თვალსაზრისით, რაიონისა და უნის განაშენიანების მაფორმირებელი ძირითადი მნიშვნელობა აქვთ. მაგ. ყოფილი „კრამიკული კომბინატის“ შენობა სამგროის რაიონში, ყოფილი „მაუდამბოლის“ ადმინისტრაციული შენობა დიდუბის რაიონში, ყოფილი „მაცივრების“ სასაწყობებები შენობები დიდუბის რაიონში.

3. საქალაქო გარემოსათვის არქიტექტურული სივრცით-კომპოზიციური მნიშვნელობის ობიექტები – ობიექტები, რომლებიც მიუხედავად ნაკლები ისტორიულ-კულტურული ღირებულებისა, თავიანთი არქიტექტურულ-კომპოზიციური გადაწყვეტით ორგანულად ერწყმიან ურბანულ გარემოს და მასზე არ ახდენენ ნეგატიურ გავლენას. მაგ., ყოფილი „მექანიკური ქარხნის“ შენობა დიდუბის რაიონში, ყოფილი „ელექტროძრავის“ და „მაცივრების სამქროს“ შენობები, ასევე დიდუბის რაიონში.

4. გარემოზე ნეგატიური ზემოქმედების მქონე პოსტსამრეწველო თბიექტები – ობიექტები, რომლებიც ურბანულ გარემოზე სხვადასხვა ხასიათის (ეკოლოგიური, ესთეტიკური, სოციალური და სხვა) ნეგატიურ ზემოქმედებას ახდენენ. მაგ. ყოფილი „კიროვის სახ. ვაგონშემქეთებელი ქარხნა“ ნაძალადევის რაიონში და სხვა.

განხორციელებული კვლევების შედეგების ანალიზმა გვიჩვენა, რომ:

- სხვადასხვა ისტორიული, კულტურული, არქიტექტურული და ქალაქებებითი ღირებულებების მქონე პოსტსამრეწველო ობიექტები ქალაქის უძრავი ქონების მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს;
- ასეთი ობიექტების უმრავლესობა დეგრადირებულია და გარემოზე მრავალმხრივ ნეგატიურ გავლენას ახდენს;
- ობიექტების ამჟამინდელი ექსპლუატაცია არამიზნობრივად, ქაოტურად, არარენტაბელურად ხორციელდება;
- უყურადღებითა და არასწორი ექსპლუატაციით ნადგურდება ეს მრავალმხრივ უნიკალური შენობა-ნაგებობები.

შედეგად, ქალაქი კარგავს ისტორიულ და კულტურული მეცნიერების მნიშვნელოვან მატერიალურ ნაწილს.

შესაბამისად, ვფიქრობთ, გადაუდებელ ამოცანას წარმოადგენს თბილისში არსებული ძევლი სამრეწველო შენობების გამოყენების საკითხის გადაწყვეტა. გამომდინარე იქიდან, რომ მათ, განახლების შემდგომ, უძრავი ქონების ბაზარზე ინვესტირების რეალური პერსპექტივები ექნებათ და ამასთან, ქალაქი შეინარჩუნებს ისტორიულ-კულტურული ღირებულების მქონე სამრეწველო არქიტექტურის ობიექტებს. მიზანშეწონილია, რომ ასეთი შენობების განახლებისა და ურბანულ სტრუქტურაში ინტეგრირების ერთ-ერთ ეფექტურ გზად მათი რენოვაცია იქნებს შერჩეული და არა – მათი ტერიტორიული რესურსის გამოყენების მიზნით – ამ შენობა-ნაგებობების სრული დემონტაჟი, რამაც, სამწუხაროდ, დღეს მასობივი სახე მიიღო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Морозова Е., Промышленная архитектура во времени и пространстве. Архитектура и строительство №7 (218) 2010;
- Бархин, М.Г. Динамизм архитектуры / М.Г. Бархин. – М.: Наука, 1991;
- Сазонов В.И. Не стиль, но гармония... плюс: + универсальный язык гармонии / В.И. Сазонов // Развитие региональных архитектурно-художественных школ в контексте историко-культурных традиций: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. тысячелетию Казани и 75-летию КГАСУ, Казань, 5–8 дек. 2005 г. / Казан. Гос. Арх.-стр. Ун-т; ред. колл. Е.М. Удлер (пред.) [и др.]. – Казань, 2005, Т. 1;
- Репин, Ю.Г. Интегрированные архитектурные комплексы: типологические основы интеграции объектов среды обитания в условиях крупнейшего города: автореф. дис. ... д-ра архитектуры: 18.00.02 / Ю.Г. Репин; Центр. науч.-исслед. и проект. ин-т типового и эксперим. проектирования жилища. – М., 1992. – 47 с.
- <http://bsc.by>
- <http://www.n24.by>
- <http://curated.ru>



igergel.livejournal.com

ნაგაესაწვავი ქარხანა. აგსტრია. ქ. ვენა.
არქიტექტორი ფრიდენსრაიხ ჰუნდერტვასერი



საავტომობილო ქარხანა BMW. გერმანია.
ქ. ლაიფციგი. არქიტექტორი ზაპა ჰადიდი



ნაგავსაწვავი ქარხანა, დანია. ქ. როსკილდი.
არქიტექტორი ერიკ ვან ეგერატი



ზეთისხილის გადამამუშავებელი ქარხანა. ჩილე.
არქიტექტორი გილერმო ჰევია

სოფიო პაპინაშვილი,

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ირინა აბესაძე**

,Nu"-ს ზარი გულდა კალაპის შემოქმედებაში

გულდა კალაძე (1932-1974) ახალგაზრდა გარდაიცვალა, მაგრამ ხანმოკლე დროში დატოვებული მისი მემკვიდრეობა საყურადღებო და საინტერესოა. იგი დაკრძალულია მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა დიდების პანთეონში. მისი შემოქმედების შესახებ ქართული პრესა და პუბლიცისტიკა ძალიან მწირ ინფორმაციას იძლევა. იგი არის მხატვარ-გრაფიკოსი, მუშაობდა წიგნის გაფორმებაზე და შესრულებული აქვს რელიეფური ნამუშევრებიც, თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანი მის შემოქმედებაში არის ქანდაკება. მან სულ რამდენიმე ფიგურა შექმნა, მაგრამ თითოეული მათგანი საინტერესოა კომპოზიციური გააზრების მხრივ. გასაკვირი არ არის, რომ იგი ქალის სხეულს და ხელოვნებას უმაღლესი ესთეტიზმით განჭერებს, რადგან ის მოქანდაკის და პოეტის (დედა – თამარ აბაკელია, მამა – კარლო კალაძე) ვაჟიშვილია და ამ სინთეზმა ოჯახის პატარა წევრშიც ღრმად გაიღვა ფესვი, რაზეც აღმოცენდა დედისეული მისწრაფება. მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის წლები პოლიტიკურად და ისტორიულად რთული პერიოდი გახლდათ. იგი II მსოფლიო ომის დროს სკოლის მოსწავლე იყო, რომლის დასრულების შემდეგ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში აგრძელებს სწავლას, 1951 წელს ქანდაკების ფაკულტეტზე აბარებს (სწავლას ასრულებს 1957 წელს) და საზოგადოების წინაშე წარსდგება სადიპლომო ნამუშევრით „ყურძნის მტევანი“.

ეს არის პერიოდი, როდესაც მთელ საბჭოთა კავშირის წევრ ქვეყნებსა და, მათ შორის, საქართველოში დამკვიდრებული იყო „სოციალისტური რეალიზმი“, რომელიც მოითხოვდა იდეოლოგიურად დატვირთულ პოლიტიკურ-საყოფაცხოვრებო თემატიკის ასახვას. ხელოვნების ნაწარმოები საზოგადოებისთვის აგიტაცია-პროპაგანდის როლში გამოიდიდა. 1930-იანი წლებიდან სახვით ხელოვნებასა და ლიტერატურაში დაწყებულმა პროცესებმა, რომლებიც

მთავრობისგან იყო ნაკარნახევი, უკუაგდო ყველა სხვა სტილი და მიმდინარეობა, რომელიც მოღერნისტულ ტენდენციებს ამკვიდრებდა. ლიქტატორული რეჟიმის პერიოდში, შესაბამისად, ყველას უწევდა დამორჩილებოდა პარტიის დადგენილებებს, რაც ოფიციალურად პარტიის ყრილობებზე ცხადდებოდა. ხელოვნების თემებს, ფორმას და შინაარსს სწორედ საბჭოური იდეოლოგია განსაზღვრავდა და ასე გაგრძელდა დიდხანს. თუმცა 1950-იანი წლებიდან ცვლილებების ხანა დაიწყო, რაც ბელადის გარდაცვალებით იყო განპირობებული. ცენზურა სუსტდება და ხელოვნებსაც ეძლევათ შესაძლებლობა, ინდივიდუალური ხედვები წარმოაჩინონ. უნდა აღინიშნოს ქართველი ხელოვნების 1950-იანები თაობის წარმომადგენლები, რომლებიც ახალ გზაზე გავიდნენ, შედარებით თავისუფალი მხატვრული მიღომები შეიმუშავეს და ახალი ესთეტიკა შემოიტანეს ქართულ ხელოვნებაში.

არქაული დროიდან მოყოლებული დღემდე „ნიუ“ მარადიული თემაა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში. საქართველოს შემთხვევაში კი, ადრეული ითიფალური ქანდაკებების აღმოჩენის შედეგად, სადაც ფალოსის კულტთან დაკავშირებით გამოსახულნი არიან შიშველი მამაკაცები, დასტურდება, რომ სიშიშვლის თემა იმ დროის ყველა ცივილიზაციაში, მათ შორის საქართველოშიც იყო გავრცელებული. თუმცა იყო ეპოქები და ქვეყნები, როცა ამ თემაშ უკან გადაინაცვლა: როგორც ცნობილია, რელიგიის გამო, ქრისტიანულ ქვეყნებში დაივიწყეს ხელოვნებაში მრგვალი ფორმების გამოსახვა, მათ შორის უარყვეს სიშიშვლეც. ასე იყო ძველ საქართველოშიც, თუმცა XIX საუკუნის ბოლოდან ვითარება იცვლება. XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან, ჩვენში ჩნდება სურვილი ხელოვნების მივიწყებული დარგის – მრგვალი ქანდაკების ათვისებისა და XX საუკუნის დასაწყისიდან უაკე ვწვდებით შიშველ გამოსახულებებს, უპირველესად იაკობ ნიკოლაძის, მოგვიანებით – ნინო წერტლის, გიორგი სესიაშვილის, ნიკოლოზ კანდელაკის შემოქმედებაში. მიუხედავად ამისა, იმდროინდელ ქართულ ქანდაკებაში „ნიუ“-ს უანრი, გარკვეული მიზეზების გამო,¹ დიდად მაინც არ გავრცელებულა. გულდასაწყვეტია, რომ ეს ნოვატორული ნაბიჯები, იმ დროის პოლიტიკური შეხედულებებიდან გამომდინარე, მიუღებელი

¹ ძირითად მიზეზად შეგვიძლია დავისახელოთ საზოგადოების დამოკიდებულება სარწმუნოებისადმი, პიროვნების იდეისადმი. ამგვარი ვითარების გამო საქართველოში მეტად განვითარდა პორტრეტის უანრი.

აღმოჩნდა და საქართველოს საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში შესვლის შემდეგ, მალევე ხელოვნურად შეწყდა. აქედან გამომდინარე, ნათელი ხდება, რომ მთუხედავად ხელისშემსლელი ფაქტორებისა, ქართული ქანდაკება ყოველთვის ცდილობდა თანამედროვეობაში მიმდინარე პროცესებისთვის ფეხის აბმას. ეს კი, გაპირობებული იყო აღმოსავლურ-დასავლურ ცივილიზაციათა გზაჯგარედიტზე მდგბარე ჩვენი ქვეყნის ერთიანი ეროვნული თვითშეგნებით, რომელშიც საკმაოდ ძლიერად აღინიშნება ევროპულ ღირებულებათა ნაკვალევი.

1950-60-იანი წლებიდან ქართულ ქნდაკებაში, ისევე როგორც ხელოვნების ყველა დარგში, აშკარა ცვლილებები შეინიშნება. ამ ნოვაციებს ვწვდებით გულდა კალაბის შემოქმედებაშიც: იგი საქართველოს კულტურით საზრდოობდა, მაგრამ ფორმას საზოგადოდ არსებული პლასტიკის განვითარების ევროპული ტენდენციების შესაბამისად წყვეტდა და მასში საკუთარ, განუმეორებელ დამოკიდებულებას და მიგნებებსაც აღწევდა. მის მიერ შექმნილ ქანდაკებათა ნაწილი საქართველოს ეროვნული მუზეუმის – შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში ინახება, ერთი მათგანი ეთნოგრაფიულ მუზეუმშია დაცული, რამდენიმე კი ქუთაისის დავით კაკაბაძის სახელობის სამხატვრო გალერეაში. მათ გარდა, ფიგურა „შემოდგომა“, რომელიც ქუთაისის „შრომის დიდების მემორიალის“ კომპლექსში იყო ჩართული (1981 წ.), ამ დროისთვის მოხსნილია და ისიც ქუთაისის დ. კაკაბაძის სახელობის სამხატვრო გალერეაში ინახება. რაც შეეხება, სამფიგურიან კომპოზიციას „სამაა“, რომელიც თავის დროზე, ბიჭვინთის სანაპიროზე დაიდგა, დღესდღეობით ჩვენთვის მოუწვდომელია, თუმცა მისი ესკიზი დაცულია შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში. გულდა კალაბის სადიპლომო თემად შერჩეული ნამუშევარი „ყურძნის მტევანი“ კი, მერაბ ბერძენიშვილის სახელობის კულტურის საერთაშორისო ცენტრ „მუზას“ ეზოს დღემდე ამშვენებს.

აღსანიშნავია, რომ შიშველი სხეულის ესთეტიზმით მრავალი ქართველი მოქანდაკე იყო დაინტერესებული. თუმცა 50-იანებთა თაობაში სწორედ გულდა კალაბეა, „ნიუს“ ჟანრს თავის შემოქმედებაში ფართო ადგილს რომ უთმობს. მისი ნამუშევრები, ძირითადად, შექმნილია 1950-60 და 70-იანი წლების შუა პერიოდამდე. ბოლო ნამუშევარია „გაზაფხული“ (1974 წ.), რომლის დასრულებაც მოქანდაკემ ვედარ მოასწრო. სანამ უშუალოდ გულდა კალაბის

შემოქმედებას შევეხებოდე, მოკლედ დაგახასიათებ 50-იანებოთა თაობის ქართველ მოქანდაკეთა (მათ რიცხვში გულდა კალაბის) ხელოვნების მკეყენავ არტერიებს. ქართველ ხელოვანთა ნამუშევრები ევროპული ქანდაკების გავლენებს განიცდის, მათგან ყველაზე გამოსარჩევია ანტონ ბურდელის და არისტიდ მაიოლის საქანდაკო მეთოდები, რასაც მაღვე, დაემატება განსაკუთრებული გატაცება პენრის მურის სკულპტურული მასის გაგების სპეციფიკით.

საქართველოში შიშველი ქანდაკება სრულდებოდა XX საუკუნის პირველ მეოთხედშიც, სანამ საბჭოთა ცენტურა შეუშლიდა მის განვითარებას ხელს. ხელისუფლების მხრიდან ხელოვნური ჩარევის შედეგად უარყოფილი უანრი 1960-იანი წლებიდან ხელახლა იძალება, რასაც ხელს სწორედ გულდა კალაბის პერსონაც უწყობს. ძველთაგანვე, „ნიუს“ გამოქანდაკების ობიექტი – ქალის ახალგაზრდული ქალწულობით მომხიბვლელი სილამაზე იყო. ქალწულობის ამგვარი დამახასიათებელი ნიშნები ქანდაკების სტრუქტურულ აგებაში ვლინდება, განსაკუთრებით მკერდის დამუშავებისას. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხშირ შემთხვევაში, პოზა, დგომის მანერა არ არის თავისუფალი. მაგალითად, ძველმარე ფიგურების ფეხები ყოველთვის ერთმანეთთან მჭიდროდაა მიდგმული იმ შემთხვევაშიც კი, თუ საყრდენი ერთ მხარესაა გადასული – ერთი ფეხი მოხრილია, მეორე კი – გაშლილი. ბუნებრიობიდან გამომდინარე (ადამიანის ფიზიოლოგიის გათვალისწინებით¹), ამგვარი დგომისას წვივებს შორის მცირეოდენი საპაერო ხვრელი უნდა არსებობდეს. გულდა კალაბის ერთ-ერთი ასეთი ფიგურაა „ყურძნის მტევნი“² (1957 წ.) ფიგურის ორივე ხელი, რომლებშიც ყურძნის მტევნი უჭირავს, თავის უკანა ნაწილისაკენ აქვს წაღებული. ფიგურის სხეული ფრონტალურად აღიქმება, ხოლო თავი – პროფილში. მზერა მიმართულია დაბლა, რითაც გვაიძულებს თავისი სხეულის აღქმას. კარგადაა გადმოცემული ახალაკვირტული

¹ ამ დეტალებზე ვამახვილებოთ ფურადლებას, რადგნ რეალისტური მანერით შესრულებული ფიგურისათვის უნდა იყოს მსგავსი თვისება გათვალისწინებული. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი, ეს გამოწვეულია ერთგვარი შებოჭილობით და ნაკლები თავისუფლებით.

² აღსანიშნავია ნამუშევართა სახელწოდებები „შემოდგომა“, „გაზაფხული“, „ახალგაზრდობა“... რაც, ერთი მხრივ, შიშველ ქანდაკებათა აღევორიულ, სიმბოლურ მნიშვნელობას მიუთითებს, ხოლო, მეორე მხრივ, საბჭოთა ცენტურის მოთხოვნებს ასრულებს, რაც სოციალურ თემას გამოკვეთდა.

მკერდის მიდამო¹, ქალის ხელების აწევისგან დაჭიმული კანის ფაქტურული დამუშავება. ამ ფიგურის ოთხკუთხა ფორმის საყრდენი ქვა სამსაფეხურიანი და დაბალია. გოგონა ეყრდნობა მარცხენა ფეხს, ხოლო მარჯვენა – შედარებით მოშვებული და მუხლშია მოხრილი. გულდა კალაძის სხვა ნამუშევრებშიც ანალოგიურ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე („შემოღვამა“, „გოგონა“, „რთველი“). აღნიშნული ნაწარმოებებისთვის კვლავ სახასიათოა ქალწულებრივი სიმწიფე და ბავშვური მზერა.

გულდა კალაძემ 1950-იანი წლების მიწურულს შექმნა ახალგაზრდა ქალის ფიგურა – „რთველი“ (1959 წ.), რომელსაც ლალი პოზა აქვს შერჩეული: მარცხენა ხელით თეძოს ეყრდნობა, ხოლო მარჯვენათი – ბეჭზე შემოდებულ კალათს იჭერს. ის სიმბოლურად წარმოადგენს ქალს, მუშაობის პროცესში. ყველასთვის ცნობილია, რომ „მომუშავე ქალები“, „კოლმეურნები“ და „გლეხები“ წამყვანი თემა იყო საბჭოთა ხელოვნებაში. ასეთ რეალობაში მოღვაწე ქართველ ხელოვანებს საკუთარი ნიჭის რეალიზების შესაძლებლობისთვის უწევდათ მსგავსი თემების ასახვა და ასე მოხდა გულდა კალაძის შემთხვევაშიც.

1950-იანი წლები ქართველი მოქანდაკის შემოქმედებაში ადრეული ეტაპია, როდესაც იგი სახასიათო მხატვრული ფორმის ძიების პროცესშია, 1960-იან წლებში იგი უკვე თავის ჩანაფიქრს შესატყვის პლასტიკურ ფორმას სმენს და მუდმივი ძიებებით აღსავს ეგანაგრძობს მოღვაწეობას. XX საუკუნის მეორე ნახევარში ქართულ ხელოვნებაში გაგრცელებული ტენდენცია, რაც არაკონკრეტიზაციას და მეტ განზოგადებულობას გულისხმობდა, გულდა კალაძის შემოქმედებაშიც ჩნდება, მის გამოქანდაკებულ ქალებს აქვთ ერთგვარი სტერეოტიპული სახეება. ეს ყველაზე კარგად შეიძჩნევა მრავალფიგურიან კომპოზიციაში „სამაია“ (1960 წ.). ამ შემთხვევაში, სამი, ერთნაირი გარეგნობის გოგონაა გამოსახული, თუმცა ხედვის სხვადასხვა წერტილებით, შეიძლება ითქვას, გამოსახულია ერთი ადამიანი მოძრაობის სამ სხვადასხვა რაკურსში. კომპოზიცია რიტმულია. საინტერესოდ და მწყობრადა სამივე ფიგურის

¹ საინტერესოა, რომ არქაულ ხელოვნებაში ქალის სიშიშვლის გამოსახვისას იდეალურად ლამაზ მხასიათებელს წარმოადგენდა პატარა მკერდი. აინელებასთვის კი სხეული შვერნიერებად ითვლებოდა 16 წლის ასაკმდე (იხ. Bonfante, L. *The nude as a costume in classical art*, American Journal of Archaeology, vol. 93, #4, 1989, გვ. 552).

მოძრაობა გადმოცემული. პირველი მათგანი სვლას მარცხნა ფეხით იწყებს¹, მეორე გოგონა მარცხნა ფეხით მისდევს რიტმულად და მარჯვენა ფეხის გადასადგმელად ემზადება. რაც შეეხება მესამე ფიგურას, მარცხნა ფეხის ქუსლი აქვს აწეული, ხოლო ფეხი – მუხლში მოხრილი. მათი მოძრაობის მომენტი ქანდაკებაში შეჩრებულია. მათი რიტმული განლაგება ბუნებრივობისკენ იხრება. ქალთა ამ პოზებში ჩანს მოქანდაკის დაკვირვება და ადამიანის მოძრაობის ბუნებრივად გადმოცემის სურვილი. ერთი შეხედვით, ფიგურათა საერთო მოყვანილობა, სიმაღლე, მოცულობა, სახთა გამომეტყველება, მათი ღიმილი და სხვა მნიშვნელოვანი დეტალები სამივე ფიგურისთვის საერთოა. ეს მეთოდი ქართულ ქანდაკებაში ნამდვილად სიახლე იყო. აქ გადმოცემული მოძრაობის იღუზია ერთგვარად „ქრონოფოტოგრაფიებსაც“ კი მოგვაგონებს, რაც ფოტოგრაფიულ რაკურსში, მოძრაობის შთაბეჭდილების გადმოცემასა და რიტმულ განმეორებადობაში გამოვლინდა. აუცილებლად უნდა გაესვას ხაზი იმას, რომ გულდა კალაბის ფიგურებს განსაკუთრებულად საინტერესო მზერა და ღიმილიანი გამომეტყველება აქვთ. მათ სახეზე აღიბეჭდება სათნოება, კეთილშობილება და „იღუმალი მზერა“, რაც ამ კომპოზიციაშიც საუკეთესოდაა წარმოჩენილი. ამით ხელოვანი თავის ცნობიერში არსებულ ქალის მშვენიერების კოლექტიურ, ზოგად სახეს გამოკვეთს.

საინტერესო იქნება, დასახელებული სამფიგურიანი სკულპტურული ჯგუფი ერთგვარად შევაპირისპირო რუსი მოქანდაკის, ვერა მუხინას ნამუშევართან „პური“ (1939 წ.). ეს სკულპტურული ჯგუფები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან შესრულების მანერით და სტილური თავისებურებებით. გულდა კალაბის ფიგურებს ნაზი გამომეტყველება აქვთ და მათში შემჩნევა სწორე ზემოთ დასახელებული ნიშან-

¹ მარცხნა ფეხის წინ გადმოდგმა და სვლის ამ ფეხით დაწყება უცხო არ ყოფილა ძველი ცივილიზაციების პლასტიკისთვის. თითქმის, ყველა ეგვიპტური ქანდაკება თავისი სტატიკური დაყნებით ოდნავ დაწინაურებულია მარცხნა ფეხით, რაც შეძლებ განმეორდა ძველ ბერძნულ ხელოვნებაშიც. საინტერესო კლევა არსებოს ამ საკოსთან დაკავშირებით. როგორც ირკვევა, ეპროპელი ჯარისკაცის სვლას მარცხნა ფეხით იწყებან, რაც მემკვიდრულად გადმოეცათ წინარე ხალხებისგან (Von Mach, E. *Greek Sculpture. Its spirit and it's principles*, Parkstone Press International, New York, USA);

თვისება – ახალდაქალიშვილებულის სხეულის¹ გამოსახვის სურვილი. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართულ ნიმუშს დინამიკა ახასიათებს, ხოლო ვერა მუხინას კომპოზიცია უფრო ჩატეტილი და სტატიკურია. ნიშანდობლივი სხვაობის მიუხედავად, მათ აერთიანებთ სოციალისტური თემა, რითაც მოქანდაკები სკულპტურაში, ერთგვარად, ხორცს ასხამენ მომუშავე ქალის სახეს².

1960 წელს გულდა კალაძემ თაბაშირში შეასრულა შიშველი ქალის სკულპტურა „განთიადი“. მოქანდაკის შემოქმედებაში ეს არის პირველი ნამუშევარი, რომელშიც ეროტიზმი ყველაზე მეტად გამოვლინდა. ფიგურა ოვალდახუჭულია. კუნთოვანი მასა დაჭიმულია, იკეთება სკულპტურული მასების გამოფიც ხაზები. ფიგურა მარჯვენა თემითი და ბარძაყის ნაწილით ეყრდნობა უსწორმასწორო ფორმის ქვას, რაც ქმნის შინაგან ენერგიას, სიმეტრიული ხაზიც ამ საყრდენ წერტილს წარმოადგენს. ცენტრული ხაზის ორივე მხარეს სხეულის სიმძიმე გათანაბრებულია. ქანდაკება საოცრად დახვეწილია, პოეტურობა და ესთეტიზმი მას დასამახსოვრებელს ხდის. სხეულის მოძრაობა საოცრად მიზიდველია, თითქოს განთიადს მშვიდი მუსიკის თანხლებით ეგებება, ხოლო მელოდის რიტმს მიუვება ქალის სხეულის მშვინიერი ფორმები. მხატვრული გადაწყვეტის მეთოდით ქანდაკება ახლოს დგას რუსი მოქანდაკე სერგეი კონენკოვის ნამუშევართან („სიზმარი“, 1913 წ.).

ქართველმა მოქანდაკემ 1971 წელს შეასრულა კომპოზიცია „ომის ტალღა“ და „ლედას“ ორი ვარიანტი – ერთი თაბაშირში, მეორე კი ქვაში. „ომის ტალღა“ თავისი ხასიათით, პრაქტიკულად, საპარკო ტიპის ქანდაკებაა, თუმცა ის სივრცეში არ ყოფილა რეალიზებული. წარმოდგენილია ქალი გრძელი თმით, რომელიც ტალღისებურად ადგილ-ადგილ არის ამოზრდილი ისე, რომ ფიგურის სხეულის საყრდენი ხდება. თემი და ბეჭები ეხება თმას, ხოლო წელის არეში ჰაერი თავისუფლად მოძრაობს, რისი საშუალებითაც იქმნება ე. წ. სივრცობრივი ხერელი. იგივე იდეა,

¹ აღსანიშნავია, რომ მთელ საბჭოთა პერიოდის ქანდაკებაში, მათ შორის ქართულ ქანდაკებაშიც, არსებობდა ქალიშვილის სიმბოლური გამოსახულება (რაც ანტიკური საბერძნეთიდან მომდინარეობს) – ახალგაზრდობის და სიჯანსაღის იდეის ხაზგასასმელად.

² ქართველი შემოქმედის ნამუშევარში იკითხება ნაციონალური იდენტობის მახასიათებლებიც – ყურძნის მტევნის და ქართული ცეკვის ეროვნულ ტრადიციებზე ხაზგასმის მცდელობით.

გრძელი თმის მთელ სხეულზე შემოყოლება მეორდება „ლედას“ ფიგურაშიც, რაც დეპორატიულობისადმი მის მიღრევილებას უსვამს ხაზს. აღსანიშნავია, რომ გულდა კალაბისთვის სხეული, რომელზეც მუშაობს, ყოველთვის მნიშვნელოვანი და მომხიბელელია.

„ლედას“ აღქმა ხდება პროფილურად. სახე მთლიანად მარჯვენა ბეჭისკენაა მობრუნებული, სხეულის ზედა ნაწილი მკვეთრად ფრონტალურია, ხოლო ქვედატანი პროფილში იკითხება. აქ კიდურები ჰიპერტროფირებულია და, შეიძლება ითქვას, ამ ახალი მხატვრული ფორმით ის გარდამაგალ ეტაპზე: 1970-იანი წლებიდან მოქანდაკე დაშორდა კონკრეტურაზაციას. მის შემოქმედებაში გამოვლენილი მიღრევილება განზოგადებულობისადმი¹ კიდევ ერთ „მწოლიარე ქალის“ (1972 წ.) სკულპტურაში იკვეთება. აქ გულდა კალაბე ცვლის ფაქტურის დამუშავების ტექნიკას, კერძოდ, ოუ მას 1950-60-იან წლებში ახასიათებდა ქნებაქებებისათვის გლუვი ზედაპირების შექმნა, 1970-იანი წლების დასაწყისში ცდილობს ერთგვარად დაუსრულებლობის შეგრძენება შემოიტანოს და, გარკვეულწილად, იმპრესიონიზმის მსგავსად, შუქჩრდილზე გათვლა გააკეთოს. ეს ნაწარმოები აღნიშნული პოზით გარკვეულ ასოციაციას იწვევს არისტიდ მაილოლის „მწოლიარე ქალის“ ფიგურასთანაც, თუმცა განსხვავდება შესრულების მანერით. აშკარაა, რომ ორივე მოქანდაკე ამ შემთხვევაში ძველი არქაული ბერძნული პლასტიკის სახეობრივი გადაწყვეტის „ტყველიაშია“.

მომდევნო ქანდაკება „გაზაფხული“ იმავე პერიოდს მიეკუთვნება (1974 წ.). მისი დასრულება მოქანდაკემ, აგადმყოფობის გამო, კელარ შეძლო, მაგრამ მისი ზედაპირი კარგად არის დამუშავებული: ფაქტურა რბილი და ნაზი სხეულის შთაბეჭდილებას გვიქმნის. სახე მშვიდი და გაწონასწორებულია, თითქოს გოგონა ნელი ნაბიჯით გადადგილდება. მარჯვენა ფეხი არის საყრდენი, ხოლო მარცხენა ორნავ მოხრილი და მიღგმული აქვს მეორე ფეხზე. ამ შემთხვევაშიც კლასიკური ბერძნული ქანდაკების მახასიათებლები ვლინდება.

განხილული ნაწარმოებები გვარწმუნებს, რომ გულდა კალაბე თავისი შემოქმედების განვითარების ყველა ეტაპზე სხვადასხვა მხატვრულ ხერხს ეუფლებოდა, იყო მუდმივ განახლებაში და, რაც მთავარია, იცნობდა როგორც ეპროპული, ისე რუსული ქანდაკების

¹ პირიბითობა და განზოგადება 50-იანელთა თაობის ქართველ ხელოვანთა ერთ-ერთ მთავარ ეთნიკურ მახასიათებელს წარმოადგნდა, რაც მათი შემოქმედების პოეტურ, ამაღლებულ რეგისტრში აღქმას უწყობდა ხელს.

ისტორიას. ერთი რამ ცხადია, ქართველ ხელოვანს ჰქონდა ძლიერი ესთეტიკური განცდა, გააჩნდა ეროვნული კულტურის სიყვარული და ამ კულტურათა ნაირგვარობის საოცარ სინთეზს წარმოაჩენდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ანდრიაძე დ., კალაძე გ., ქართული წიგნის ხელოვნება, თბილისი, 2013;
- ბერძენიშვილი მ., გულდა კალაძეს/მშვენიერება და სიმახინჯე, თბილისი, 2004;
- გულდა კალაძე: [მოქანდაკე. 1931-1974], ცისკარი, №9. 1974;
- გულდა კალაძე, მოქანდაკის განხენება, დროშა, თბილისი, №10, 1975;
- თაბუკაშვილი, ლ. გულდა კალაძე, საბჭოთა ხელოფება, №10, 1974;
- კალაძე გულდა. ნამუშევართა გამოფენა (1976, თბილისი) [კატალოგი გ. ჯაფარიძის წინასიტყვაობა], თბილისი, ხელოვნება, 1976;
- მაცბერიძე მ., მოქანდაკე გულდა კალაძე (1932.29.08-1974.15.08), კონფერენცია ძველი და ახალი ხელოვნების საკითხებზე – მექვიდრეობა და თანამედროვეობა, თბილისი, 2012;
- ცისკარიშვილი, თ. სიცოცხლე ხელოვანისა [გულდა კალაძე, ილუსტრირებული კატალოგი], თბილისი, ხლოვნება, 1976 წ., წიგნის სამყარო – 1977, №1, გვ. 4, რეცეზია;
- Bonfante, L. *The nude as a costume in classical art*, American Journal of Archaeology, vol. 93, # 4, 198;
- Clark, K. *The Nude - A Study in Ideal Form*, Princeton/Bollingen, Paperback Edition, 1984;
- Mouratidis, J. *Origin of nudity in greek athletics*, Journal of sport history, vol 12, #3, 1985.
- *Nude sculpture 5000 years*, Photographs by David Finn, Essay by Vicki Goldberg, Harry N. Abrams, INC., Publishers, 2000;
- Hammacher, A. H. *The evolution of Modern Sculpture, tradition and innovation*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York, 1975;
- Беридзе В, Езерская Н. *Искусство советской Грузии*, Советский художник, Москва, 1975.
- Гаузенштейн, В., *Нагота В искусстве*, Москва, 1914;
- Петрочук, О., *Аристид Майльоль*, искусство, Москва, 1977;

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Associated professor

GRIGOL ROBAKIDZE'S "LONDA" AT RUSTAVELI THEATRE

Summary

Grigol Robakidze wrote the play “Londa” in summer. Inspiration for writing the play appeared to be writer’s stay in Persia. He dedicated this play to his died daughter.

In Georgian literature “Londa” is considered as a great literary phenomenon. The writing was related to the search of Georgian national roots. The play takes place in ancient Colchis, where horrible stories take place. The country is sweltering. The ruler of principality is scared. He remembers that all the time his country had a great harvest, though now the sun heats everything. Here appears the priest, who notifies both ruler and people that deity of the sun – Saddas requires Londa to be sacrificed. Londa is famous for her beauty and nobody knows her origin. She is in love with Tamaz, sun of the ruler. Tamaz desires to save her from being sacrificed, though it is impossible. Londa obediently agrees with the order of priest, as she knows that it is fate. Preacher orders to throw her from the coast of rock, but when the servants draw nearer, becomes effected by her beauty. Then Tamaz takes Londa’s hand and together drive into an abyss. In February 27, 1923 was the opening night of performance at Rustaveli Theatre. Cooperation between stage director Kote Marjanishvili and writer Grigol Robakidze attracted public attention. The performance represented idea of devotion to the motherland. Young painter Irakli Gamrekeli decorated the performance, who made amazing decoration. The main color on the stage was the sun’s color. The stage of sacrifice was noteworthy to that refer all reviewers. Actors and actresses (Elene Donauri, Akaki Vasadze, Akaki Khorava and others) were well prepared. Performance “Londa” was not the first rate performance in the work of stage director, though so called minor writings often play important role in the creation of painter.

Ketevan Akhobadze,

Art critic, Doctor of Social Sciences (PhD)

**THE WORLD OF ROLAND DUMBADZE,
FULL OF KINDNESS**

Summary

The beginning of the creative path of Roland Dumbadze is mainly associated with the end of the 1970s and the 1980s. Having graduated from Tbilisi State Academy of Arts, Faculty of Industrial Graphics, he worked for a certain period at the Television of Georgia. Finally, he chose the path of easel painting, remaining loyal to this direction to the present day.

From the end of 1970s and in the 1980s a painter, creator is a child of “that time”, he perceives the changes and mood of the given period, and passes them through the prism of his own visions and creates his work in this way. The becoming of Roland Dumbadze as a painter occurred exactly in the conditions of “the changes of that time”.

The 1990s are marked with the tendency of migration of artists, and these were not creators of only one generation, one age. Their new visions and perception of the world are formed already “in the west”... they merge with their contemporary western cultural processes and are developed and recognized as artists in that cultural environment.

UNIVERSITY'S PhD PROGRAM

Khatuna Damchidze,

PhD student

Head of: Prof. Anano Samsomnadze

“WHAT IS TSALKUA”

Summary

In the letter “What is Tsalkua”, there is reviewed the term “Tsalkua” protected in the Vocabulary by Sulkhan –Saba Orbeliani – which is explained as “Binded up Sama”, semantic and etymological meaning. The term is decomposed in face of its compounding parts “single” and “end-piece of the bread”, where the single-one from two equal pieces, end-piece of the bread- the edge of the bread is composing the half shape of two end-pieces of the bread as of a long bread, we have to face the analogies of which in various dialects of Georgia. After the thorough studying of the term “Tsalkua”, parts and the terms “binded up Sama”- “Binding up” and “Sama” explained by Sulkhan –Saba Orbeliani himself, we were able to imagine the Architectonics of “Tsalkua”. It had to have an elongated, binded up the back orderly shape, where one –front side of the edge is closed, and the other –end is open, which can be “attached” by indefinite number of performers. Front, movement from the side of the “edge”, was supposedly giving it the direction of the leader.

Mzia Manjavidze,

PhD student

Head of: Prof. Eliso Eristavi

OTAR IOSSELIANI AND SOUND OF HIS FILMS

Summary

Otar Iosseliani's films stand out by their individuality throughout the Georgian cinematography of the 60's of the 20th century. His novelty represents a thorough analysis of reality done in an unpretentious newsreel-style using artistic metaphors.

Otar Iosseliani presents us his concepts which entail the juxtaposition of moral turpitudes of this world with moral values, expressed critically, but with an irony. Such approaches can be found in “Favorites of the moon”, “Chasing butterflies”, “Monday morning”, “And then there was light”, “Gardens in autumn”, „Farewell, home sweet home”, “Winter song”. The sounds of Iosseliani’s films have conceptual and dramaturgical functions. He uses March music to express sarcasm and humor. The director holds a special place for Georgian folk music, which he uses in unexpected ways within his “French” films. While the noises (nonmusical sounds) are deployed as means for enhancing esthetic and dramatic perceptions.

Finally, it should be mentioned that the soundtracks for credits of the “French” films, composed by Nikoloz Zurabishvili are not intended as a psychological and emotional deepening of the main dramaturgical messages of the films.

Meri Matsaberidze,
PhD student of Art history
Head of: Prof. Irine Abesadze

**THE LAST THEATRICAL SEASON OF 1936-1937 IN PETRE
OTSKHELI'S CAREER**
(on the basis of epistolary heritage)

Summary

The modernist artist Petre Otskheli had a tremendous impact on the development of the Georgian scenography, although for quite some time his name was subdued, since Soviet history of arts and namely Georgian art history, as a rule, avoided activities of the victims of political repressions of 1930.

Petre Otskheli's creative work belongs to a period of time when modernist art was named as “formalism” and condemned by Soviet ideology. This in turn resulted in negative criticism of art by those artists who were affected by modernist quests. For decades to come take on modernism was strictly negative. Only in 1950s , when the process of rehabilitation of the victims of political repressions began as well as in 1960s-1970s , the period of relative political liberalization, when the interest towards modernist art in general increased, the Soviet history of Art also took an interest with the latter. The

scientific literature was enriched with a number of researches and some articles that reviewed and analyzed Modernism as a trend, single national modifications of which have found interesting expressions in Soviet space as well. Given the above noted background, it can be said that re-discovery of Petre Otskheli's creative work became possible.

It is well established fact that letters are a must have and important part of materials for review and study of the biography, life and career of notorious people. Together with input from contemporaries these are precious source for reconstruction of the identity of the artist.

Since epistolary heritage of Petre Otskheli is less known and hence almost unstudied, analysis of existing material would, in my opinion, be priceless for the researchers.

Ana Melikidze,
PhD Student,
Head of: Prof. Aleksandre Vakhtangov

THE MODERN CHILDREN'S BROAD CASTING TENDENCIES

(In the context of historical excursions)

Summary

The purpose of the publication is to create imagination on the global and local trends of modern kid's television, which are discussed in the context of historical excursions, and what impacts the current multimedia processes on the children's broadcast space.

The role of children TV broadcasting in the formation of adults, in the conditions of the steps taken towards development and diversity of media and the progress of new technologies, Broadcasting has always played one of the most important roles in the system of social education of the generation of teenagers, which is possessed by Children Television Broadcasting in the process of socialization of younger generation, so the main emphasis will be made on the sensitive processes that are essential for creating the themes of children. the challenges which are faced by children's broadcast space, international and local scale.

Inga Meskhoradze,

PhD student

Head of: Doctor of Art Expertise Davit Kobakhidze,

Assoc. Prof. Maka Vasadze

BODY LANGUAGE - THE MEANS OF EXCHANGING MOOD (chapter 2)

Summary

The work tells the rules of established and purposeful behavior of individuals derived from their character and traditions. The topic is analyzed by the information provided by the brain and their connection with different parts of the body. As well as the universality of non-verbal components and the diversity of behavior inherent in their absence. History of culture, tradition and dynamics expressed in behavior. Feel like an activity resulting from impact on the subjects of objective reality.

In parallel to the verbal possibilities, additional components to resolve the relationships I will discuss. Every additional component is trying to resolve the conflict with himself and then with the entrant, the audience, the person in contact with the person to show their own advantage. It behaves in the behavior of the word and strives to persuade the viewer in view of the truth because the function has a more functional function than the word. The best way to express desire is to act. Because “the action cures and not the word”.

Non-verbal communication is the ability to learn and practice. The ability to give a promise to fulfill the action.

I think the method of observation gives me the opportunity to solve the tasks in the implementation of the non-verbal communicator and to understand the tasks that are found in this field - because of the young age because of our adequate knowledge.

Ana Mirianashvili,

PhD student

Head of: Assoc. Prof. Maka Vasadze

THEATRE FOR YOUNG AUDIENCE - TWENTIETH-CENTURY PHENOMENON

Summary

In the beginning of the XX century, Mark Twain proclaimed that “[it] is my conviction that children’s theatre is one of the very, very great inventions of the twentieth century”. Surely theatre for children and youth is a twentieth-century phenomenon; the evolution of Theatre for Young Audiences (TYA) proves that Twain’s opinion was very precise – in various countries theatres for children emerged almost simultaneously (in the first decades of XX century) and for the decades TYA became a strong, independent part of the world theatre and plays an important role in the theatrical life of every developed (or less developed) country.

The most important and authoritative organization in the field, Assitej - International (International Association of Theatre for Children and Youth), was established in 1965 with the aim to unite theatres, organizations, and individuals throughout the world dedicated to theatre for children and young people. Aligning itself with the 1989 United Nations’ Convention on the Rights of the Child (CRC), which affirms the right of children to leisure time and the enjoyment of arts and cultural activities, the organization is “dedicated to artistic, humanitarian, and educational efforts and no decision, action or statement of the Association shall be based on nationality, political conviction, cultural identity, ethnicity, or religion.” The membership of Assitej International consists of the national Assitej centers, which are located in 81 countries over 6 continents. Every three years, the Assitej International World Congress and Festival meets in locations around the world for almost two weeks of international TYA performances, forums, and seminars, as well as board and governance meetings. Although, despite these activities, nationally and internationally, the field of theatre for children and youth has been virtually ignored by theatre scholars and most of the theatre critics. Professional books, reviews and articles are rare, except in some specialized journals such as Youth Theatre Journal. Usually theatre histories or other books on theatre do not include much information or professional analysis about theatre for children and young people. Unfortunately it is not popular for theatre researches to work in this field; some of them consider TYA as a kind of “not serious” or “childish” in comparison with adult theatre; most of

editors openly state that they are simply not interested in critical essays on theatre for youth. Unfortunately it clearly shows the marginalized status of TYA.

We can ask ourselves a question – what is the role of youth theatre today? In XXI century the responsibility of theatre towards children's and youth audiences has significantly increased. Teachers and schools have tried to find a mechanisms and ways in which they can achieve an effective transfer of knowledge, skills, behavior and values with means beyond those of school, and theatre clearly seems to be one if the privileged places that can and usually already does play an important role in the formation of the wider picture or the world in the minds of children, and later in the minds of youngsters. But there are several questions; we have to foresee - Where is the line between art and educational resources? What is the relationship between imagination and learning? Is it necessary to make special performances for educational purposes? How should art remain even when complying with certain educational objectives? Is theatre entertainment or education? - And many more.

Ketevan Nozadze,

PhD student

Head of: Prof. Aleksandre Vakhtangov

THE ARTICLE DISCUSSES THE ROLE OF COLOR IN THE FILM IMAGE

Summary

We discuss the changes that introduction of color brought to the world cinema in general and Georgian cinema in particular.

In addition, we analyze the color, as an integral element of frame composition and modern dramaturgical structure.

We review the work of directors of photography experimenting with color.

Big influence of pictorial art on light and color in the film frame is also discussed in the article.

We compare Hitchcock's classic black and white film "Psycho" and its color remake by Gus Van Sant.

Based on these two films, we are trying to answer the question: whether applying color to Hitchcock's singular masterpiece "Psycho" was the main reason that determined the failure of Gus Van Sant's remake?

**FREE SECTION MATERIALS OF SCIENTIFIC
CONFERENCE 2018**

THEATRE STUDIES

Nino Cherkezishvili,

PhD student

Head of: Prof. Tamar Bokuchava, Assoc. Prof. Tamar Tsagareli

**THE THEATRE OF THE OPPRESSED
BY AUGUSTO BOAL**

Summary

1. Theater - This is the form of knowledge, which can and must be the method of transforming the society.” - said Brazilian Director and politician Augusto Boal and created the Theater of the Oppressed.
2. Greatest human and historic task of the oppressed is as follows: They have to free not only themselves, but oppressors as well. Oppressors that oppress and exploit the oppressed people through their power. They neither see themselves as oppressors nor acknowledge that they also need freedom. Oppressed must initiate the abolishment of oppression.
3. Methodology of Paolo Freire about political activation of target groups. Boal introduces Freire’s Methodology into theater practice. Boal presents the new term: “Spect-actors” and this creates the new form - “Theatrical Debates”, so called “Forum Theater”. He also brings “Joker” i.e. “Moderator” in theatrical act. Imagination of Boal stands on an idea, whereas any “Spect -actors” can be involved in theatrical play during the play, express his/her position about play issues, even changing the play course. Method of Boal (used in many countries of the world) aims to turn the audience into active participant of the play, providing improvement of people and their environment.
4. Presently, many theater companies work in Europe and USA following the method created by Boal. Here in the work, we will show you the fragments from the plays created by the students and fellows of Boal. Plays “Simple and Difficult” and “Screen Dependence” belongs to the theater under the name “Among the Youth” (ENTRÉES DE JEU), and “Discrimination” and “People’s Law of the Banks” belongs to the theater “NAJE” (abbreviation to Nous n’Abandonnerons Jamais l’Espoir) .

Nino Begashvili,
PhD student
Head of: Assoc. Prof. Nana Dolidze

GEORGIAN CINEMA AGAINST NEW CHALLENGES

Summary

“Breson does not exist without Beson”. This saying is by the expect of central and eastern Europe film in Cannes festival of cinema and the lead specialist of the company UniFrance - Joël Chapron. According to him, for a cinematographer to become famous worldwide, he or she has to balance quantity and quality. Luc Besson – this is quantity, Robert Bresson – quality and together French film. For any cinematographer, it is crucial to create cinema for all kinds of viewers.

It is curious, what is happening in Georgia in this way? Georgian film has been mostly associated with several names who have been creating classic films: Giorgi and elder Shengelaia, Lana Gogoberidze, Otar Ioseliani, Tengiz Abuladze etc. For decades, the most famous Georgian filmmakers have been focused on creative value rather than commercial success. On the other hand, modern cinematographers have faced very different challenges. Along with acquiring independence, they have found themselves in a very difficult position because they have not had relevant skills to compete on a globalscale.

What kind of help and resources are available in Georgia’s national center of Cinema? The only source is 2% of the funds that Georgian government assigns to culture development annually. Does it mean that cinema is not a priority in the country or is government not responsible for funding art at all? Whereas screening a movie costs other countries hundreds of thousands of dollars, in Georgia it is only 200-400 GEL. The percentage of national film in the income of movie theaters is extremely low – 0.4 percent. For contrast, in France it fluctuates around 35-45%, in south Korea – 50%, in USA – 92% and in Russia – 20%.

It in interesting what kinds of mechanisms exist in Europe for the protection of the national cinema?

Eka Kontridze,

PhD Student

Head of: Assoc. Prof. Nana Dolidze

MANY INTERPRETATIONS OF THE SAME STORY

Summary

In October 1940, Charlie Chaplin's Great Dictator – a movie that warned the world of a danger looming on the horizon - was shown in American cinemas. The movie was a cinematic satire about dictatorship, dictatorial strives and the absurdity of war.

In various times, a sole story about the brutality of war and the need of freedom was interpreted in many ways through different genres of the cinema.

These were unbelievable fiction and true stories and characters soaked with pain and disappointment... showing the hidden side of the world and emotions that many haven't experienced.

A stroll down a history lane will show that there were chiefs in every nation. But unfortunately, some nations still have them today. The time is passing by, changing both the world and society, yet chiefs, dictators and their devotees are long-lasting creatures that never fail to sprout in a country with the right conditions to respond the expectations.

Today the cinema continues to frankly tell us the story of step-by-step change of the world during the dictatorship; how a nation turns into an easily controllable mob - a condition tantamount to death.

Constant strife for power, thinking about losing power, and human freedom were highlighted in every cinematic era. Regrettably, these topics are just as urgent today.

The XXI century world has again revealed signs of dictatorship where fight for the freedom of speech becomes life-threatening.

Today it's possible to transform a political or religious movement into dictatorship.

Contemporary dictators are ascending to power under the guise of democracy. We are now living in a rapidly changing environment that sometimes pays no heed to the bloody lessons of the past.

And watching the cinematography of our times many years later, would the future society call our century peaceful?

Gvantsa Kuprashvili,

PhD student

Head of: Prof. Lela Ochiauri

BLACK – WHITE TEETER CHIAURELI

Summary

Under the regime of the soviet union, the part of the society, could not fall into the framework of the government and was looking it's creativity; part of the soviet union, and their work was directed to support the soviet government. This person belongs the personality of Mikheil Chiaureli – “Painter – Politican, Painter – Thinker, Painter – Fighter”. He was called the new soviet type, The Stalinist style producer.

Of course, it is impossible to reflect the details of his life and creativity, but in the work tried to outline the contradictory events, that are stil unknown to the public.

(The work includes the analysis of some of Mikheil Chiaureli’s archiral material, which is preserved in the museum of art palace, in particular the letters and memories of the producers creativity, focusing on Stalin’s and Georgian producers relations; which promotes the succesfull career in “mosfilm”; about reasons of success and brutal failure.

The work revires the black and white life of Mikheil Chiaureli. The important features.

Based on the documents preserved in the MIA archive, I will try to discern the truthful and inventive stories of Mikheil Chiaureli’s personality and activities.

Mikheil Chiaureli’s role in communicating between Georgian producers and Soviet authorities; analysis the negative attitude of a part of Georgian filmmakers to Mikheil Chiaureli.

This regime didn’t make effect to his personality; first of all to his roots and love of his homeland and family.

Mikheil Chiaureli: “ It is my rate to dedicate myself to the art. Which is very hard, but at the same time very pleasant when you know what you do. I painted, worked on the stage of Georgian theater, but films was probably the book of my rate.

He was painting, demanded taking films as he was, but not rare the colorful life was changed to black and white as it was in the cinemas.

Despite contradictory living. Mikheil Chiaureli’s work has left a great trace in the history of Georgian culture.

Giorgi Razmadze,

Ph.D. student

Head of: Prof. Lela Ochiauri

THEORY, POST-THEORY AND POST-TRUTH THE FUTURE OF FILM STUDIES

Summary

Currently film studies are in the pre-methodological revolution stage which first took place in the 1970s and for the second time in the 2000s. According to the American scholar of cinema Ed Sikov, film studies have to explore sociological and psychological issues of the movies. But this classic approach has lost its value as the new time has brought the new challenges.

Revolution in academic world was connected to the transfer of ideas of post-structuralism in different fields of the social sciences and in particular film studies. Also, it was the time when the American sociology started to develop important theories such as Grand Theory and Social Geography. This transmission had a magnificent impact on the film studies. As David Bordwell explained, Grand Theory, from the film studies perspective, means the union of the all popular theories (Lacanian psychoanalysis, Structuralist semiotics, Post-Structuralist literary theory, and variants of Althusserian Marxism).

Over time, the theory has experienced certain changes, modifications and additions. But finally, this method was determined as an indicator of relationships present between the personal milieu and a broader social structure. Bordwell had created his own cinematic theory based on the Grand Theory. It is called Subject-Position Theory, which includes determination of a role of a language and other systems in cinema.

These latter theories are referred to Frankfurt School's Critical Theory by which the totalitarian systems (in particular, fascism) has been deconstructing from the Marxist perspective of its political, sociological, cultural and artistic composition. The similar ways are used by the famous Slovenian philosopher Slavoj Žižek in his works about ideology and cinema (mass culture). He claims that ideological reality does not exist, because reality itself is ideological. Žižek explores cinema through the lenses of the Marxism and Psychoanalysis to decipher the hidden ideologies.

Art theorist Boris Groys goes further and adds that art does not produce images because it has become an image itself. The theory is converged of Žižek's opinions with Groys about illusory reality. This indicates that we are

entering a new era, where classical theories (High Theory) do not work. This is due to the lack of abilities of Theory to understand world after 9/11 tragedy and after the accelerated technological progress. Scholars announced the end of the theory, in other words – Post-theory.

Post-theory brings together the new academic studies and directions like the Post-colonialism and Culturalism. Also deconstruction, feminism, neo-Marxism and so on. But now even Post-theory has lost its significance given the challenges of the modern time. Film scholar Tara Judah determined the new era in film and cultural studies and also in politics, in general. She writes about the extra-cinematic time which provides a new dimension into films and makes several parallel models of the world (truth), existing side by side.

Example of an extra-cinematic time in cinema is Spike Jonze's *Her* (2013) (the opening scene). But in political life, Post-truth was revealed during and after the Donald Trump's presidential campaign and his inauguration, when Trump's senior adviser Kellyanne Conway mentioned a new definition like an Alternative Facts –similar phenomenon such as an extra-cinematic time.

Nowadays film studies are faced with very difficult challenges – scholars and critics are exploring this field. Firstly, they should explain the different realities and secondly, after diving into the heart of those realities' communication models. Because the cinema is directly related to recording of reality, this era predicts that cinematography and film studies will be more important and productive phenomena compared to other artistic or social areas.

Giorgi Ghvaladze,
The Doctor of Arts

SERVING THREE MASTERS AT ONCE - PIONEER OF GEORGIAN MOVIE

Summary

Aleksandre Tsutsunava is an exceptional figure in the history of Georgian culture. He also equally contributed to the Georgian dramatic theatre, opera and cinematography. The artist was the first one to master the art of the Film Director in Moscow Art Theatre Studio. After graduating, he returned back home and turned into the highest professional film director of Georgian dramatic theatre. Parallel to that, he also periodically cooperated with different

troupes of Baku and Russia. A bit later, the fate prepared to him to become the founder of Georgian opera directing. In the period of independence of Georgia, from 1918 until his death in 1955, he was the Director of Opera and Ballet Theatre, chief film and art director.

As soon as he returned from Moscow, Tsutsunava took interest in the newly originated field – cinematography. In August 1909, film director Mitrofane Kvalishvili was shooting a documentary movie “Berikaoba-Keenoba” (a masquerade reviving one of the most famous and oldest Georgian folk customs, also the satire against the foreign invaders of Georgia and the Russian tsarist bureaucracy), where Aleksandre Tsutsunava was an assistant to the film director and the camera man. Unfortunately, the movie was lost.

In 1916, it was decided to start the shooting of the first Georgian movie “Kristine” and Aleksandre Tsutsunava appeared to be the film director. Two years later, in 1918 when Georgia was already an independent country, the first version (redone edition) created by Tsutsunava came out on the screens. The movie, as a first attempt of creating a feature film, was an important event during that period, though of course had many gaps.

At the end of 1924, in the conditions of the already sovietised Georgia, Aleksandre Tsutsunava was invited to “Sakhkinmretsvi” (State Movie Industry). As already mentioned, at that time the film director worked in the opera theatre. It turns out that he also had several parallel projects prepared, though the final choice was made on the popular play of Nino Nakashidze “Who is guilty?”.

This play (author Nino Nakashidze) enjoyed big popularity in Georgia. Since its premier in Batumi in 1912, almost all Georgian theatres presented the play to the spectators. Aleksandre Tsutsunava himself had staged it in different theatres of Georgia multiple times, including Tbilisi during the pre-shooting period.

The movie “Who is Guilty” was the first case of screening in Georgian cinematography. So, this time, already as the screenplay author and staging director, Tsutsunava decided to intensify even deeper the moral aspects in addition to the social problems, enlarge the spectrum of actions considering cinematography and transform it into directly the so-called nature, i.e. naturality – meaning the episodes of the American circus playing which was impossible in the theatre due to the limitations of the scene.

It really needed to work hard on redoing the traditional dialogues into actions in order to enable audience to understand who was guilty in this indescribable tragedy not only by words but also artistically.

By this time, Georgian movie had already inherited narrative tone from national prose and conveyed the idea and contents of the production mostly

with inscriptions. Al. Tsutsunava was the one who laid foundation to the real acting technique in the Georgian cinematography. His principle was an extremely realistic manner of doing, sculpting the logical outlook and deep conceptualization of the character.

ART STUDIES

Mzia Milashvili,

Doctor of Architecture, Professor at Georgian Technical University

Valeri Mchedlishvili,

Doctor of Architecture, Associate Professor at Georgian Technical University

INDUSTRIAL ARCHITECTURE – PAST, PRESENT AND FUTURE

Summary

The city, as constantly renewable system, reflects historical processes of the development of society. For today, one of the most actual issues for cities is defining the future of former industrial buildings and their proper integration in urban structure.

The future cause of degradation of former industrial buildings and their territories can become deindustrialization, industrial stagnation or introduction of high technology in industry.

In the end of 20th century, the political-economic changes and deindustrialization of east Europe and Former Soviet countries accelerated the process of degradation of industrial buildings. As a result, many industrial buildings were left without basic function in urban context. By time, old industrial buildings also lost their architectural value. As a result of growth and development of Tbilisi, similarly to other cities in the world, the industrial buildings which were left without function appeared in central parts of the city. Many of those buildings have important historical, cultural or architectural meaning for the city and most of them used to represent the main urban element for forming the specific district.

At present old industrial buildings are in different physical, moral and ecological conditions and have negative impact on urban environment. Hence

it follows that defining the future of industrial architecture needs multilateral professional approach. As a result, on the basis of foreseeing historical-cultural, urban-architectural, ecological and other aspects, will be possible to define the perspective fuction of industrial buldings, their future utilization and reintegration into urban structure.

Sopio Papinashvili,
PhD student
Head of: Prof. Irina Abesadze

“NU” GENRE IN CREATIVITY OF GULDA KALADZE

Summary

Georgian Sculptor Gulda Kaladze was a member of the generation of 60'ies. He graduated Tbilisi State Academy of Arts (TSSA) in 1959 and for Diploma he presented nude woman Figure with the title “Grape clusters”. As a well known fact after 1950 in the Soviet Union (include in Georgia also) began one of the most important stage, which is called “Khrushchev Thaw”, because the censorship which was founded by the Regime of the Soviet Union and therefore censorship at that period was wicked and after the Death of Stalin began propaganda against the Cult of personality. And till that time it was forbidden to show nudity in the masterpieces and not only this particular theme was problem, also people (Artists, Writers) who were progressive thinkers were persecuted, but after 1950 Repressive mechanism became comparatively tolerate. This very situation helped to bring to life some kind of a “Revanchist” spirit and after 1960 began new artistic procceses in Georgian Art. These years were significant for Georgian Sculptures, because officially was established the most desirable genre of “Nu”.

Periodical publications gives a very scarce information about Gulda Kaladze. Instead of it, Gulda Kaladze had a great authority in the space of Georgian Art. The most important in his creative works was a round sculpture. We must note that we see a great space of a naked women's bodies portrayals.

In the report it will be showed an important characteristics of the sculptures of Gulda Kaladze. His sculptural speech language, those artistic searchings, which defines the idiosyncrasy of Georgian Plastic examples in the urban space. In spite of that Gulda Kaladze's artistic way was short, his activity left an important path in the developing process of the History of Georgian sculpture. Which it is seemed very especially in the field of “Nu” in Georgia.

დაიბეჭდა სტამბაში „პუნტაგრი“

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