
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
პიებანი**

№ 3 (80), 2019

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კინტავრი“
თბილისი – 2019

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

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

სახელობნებო მეცნიერებათა ძიებანი № 3 (80), 2019

**სარედაქციო საბჭო
მაკა გასაძე
მაია ლევანიძე
ეპატერინე კიპარე
ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იავაზილი**

**დაკაბადონება
ეპატერინე
ოქროპირიძე**

**გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მაკა გასაძე**

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

**კრებულის სტამბური გაძიცემა
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 № 3 (80), 2019

Editorial Group

MAKA VASADZE
MAIA LEVANIDZE
EKATERINE KIKNADZE

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

თეატრმარკნობა

მარა კიქნაძე

კომუნისტური აარტიის მითითებები საბჭოთა თეატრებს (40-იანი წლები) ნაწილი პირველი	11
ლაშა ჩხარტიშვილი მოგარისებრ სორიაზის და მასზე ცხოვრების ასახვის თავისებურებები უახლეს სათეატრო ხელოვნებაში	24
თამარ ცაგარელი დრამატურგიის ინტერპერატაცია 30ზუალურ ენაზე	33

კინომარკნობა

დავით გუჯაბიძე

ოპერაპური პერსავეტივების ცვალებადობა „3D“ – სტერეო (სტერეოკინო) სივრცეში და მისი გამოყენების პერსავეტივა მხატვრული გადაღებების მიზნით	41
--	----

მართული კინო – 110

მანანა ლევაბორაშვილი

ცხოვრებისეული და მხატვრული სიმართლე ქართველ სამოციანელთა შემოქმედებაში	53
ლელა ოჩიაური „ჯიმ შვანიე“ და „ბუბა“ – პარალელები	62
გიორგი რამძე ქართული კინოპრიზის საფყისებითან	72

უნივერსიტეტის საღოეტორო კრიტიკა

მარიამ იაშვილი

ანტიკური სისასტიკის არქეტიკები ჰაინრ მიულერიან I ნაწილი	83
--	----

მერი მაცაბერიძე	
იგნორირებული უდანაშაულობის პრეზუმცია,	
აოლიტიკური ტერორის მსხვერპლი –	
მხატვარი პეტრე რცხვლი	
(სარქივო დოკუმენტების საფუძველზე) II ნაწილი100	
რეგიზ შატაკაშვილი	
ცროიდის ფილმის და იუნის ანალიზური	
ფილმის გავლენა ტეხნიკი უზრიამსის	
შემოქმედებაში113	
ნიკოლოზ წულიკძე	
თავისუფალი თეატრის	
სოციალურ-აოლიტიკური ასამატები126	

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze

COMMUNIST PARTY INSTRUCTIONS TO
SOVIET THEATERS (40s)139

Lasha Chkhartishvili

FEATURES OF ASPIRATION TO THE MOON AND
DEPICTION OF LIFE ON IT IN THE
RECENT THEATRE PERFORMANCES

(On the example of Robert Lepage's "The Far Side of the Moon"
and Claus Guth's "La Boheme" performances)140

Tamar Tsagareli

INTERPRETATION OF DRAMATURGY IN
VISUAL LANGUAGE141

FILM STUDIES

Davit Gujabidze

VARIABILITY OF OPTICAL PERSPECTIVES IN „3D“ STEREO
(STEREOSCOPIC CINEMA) ENVIRONMENT AND THEIR
POSSIBLE USES FOR ART SHOOTING142

GEORGIAN FILM 110

Manana Lekborashvili

TRUTH OF LIFE AND TRUTH OF ART IN WORKS OF
GEORGIAN FILMMAKERS OF THE 1960-IES143

Lela Ochiauri

“JIM SHVANTE” AND “BUBA” – PARALLELS144

Giorgi Razmadze

THE BASICS OF GEORGIAN FILM CRITICISM145

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Mariam Iashvili

ARCHETYPES OF THE ANTIQUE CRUELTY -
PHILOCTETES'S MODEL146

Meri Matsaberidze	
IGNORED PRESUMPTION OF INNOCENCE, A VICTIM OF POLITICAL TERROR, ARTIST PETRE OTSKHELI (based on archival documents)	147
Revaz Shatakidzeli	
THE INFLUENCE OF FREUD'S PSYCHOANALYSIS AND JUNG'S ANALYTICAL PSYCHOLOGY ON TENNEESEE WILLIAMS'S PLAYWRITING	148
Nikoloz Tsulukidze	
SOCIAL POLITICAL ASPECTS OF LIBERTY THEATRE	149

თეატრმცოდნეობა

მაია კიკნაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

პრამუნისატური პარტიის მითითებები საბჭოთა თეატრებს (40-იანი წლები)

(წერილი პირველი)

საბჭოთა კავშირის არსებობის განმავლობაში ხელოვანსა და სახელმწიფოს შორის გარკვეული ურთიერთობები ჩამოყალიბდა, რაც სხვადასხვა წელს განსხვავდებული თვისებებით ხასიათდებოდა (ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდა 20-იანი, 40-იანი, 50-იანი წლები და ა. შ.).

XX საუკუნის 30-40-იანი წლები ერთ-ერთი უმძიმესი პერიოდი იყო საბჭოთა კავშირში. ქვეყანაში შეში და რეპრესიები მძვინვარებდა, ამას დაერთო მეორე მსოფლიო ომი, შიმშილი, ეკონომიკური გაჭირვება. ომში გამარჯვებული, მორალურად წელგამართული საბჭოთა მთავრობა საბჭოთა ხალხებს ბეჭდიერი მომავლის იმედს უნერგავდა, რწმენას უძლიერებდა, პატრიოტიზმის სულიკვეთებით მსჭვალავდა. კომუნისტური პარტია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა პროპაგანდისტული მუშაობის გააქტიურებას (ამისთვის სპეციალური სამსახურები არსებობდა), პარტიული თუ კომგავშირული შეკრებებიც ამ მიზანს ემსახურებოდა. ქვეყანაში ყველაზე კარგად იცოდა, რომ პარტიისა და სტალინის ერთგულება სამშობლოს ერთგულებას ნიშნავდა. ქვეყნის ეკონომიკური თუ სოციალური წინსვლა სტალინის წარმატებას გულისხმობდა, რაც ყოველ ხელოვანს თავის შემოქმედებაში უნდა გამოხსატა. დანგრეული ქვეყნის აშენების გარდა, პარტია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა საბჭოთა კულტურის წარმოჩენას. მთავრობა და პირადად ამს. სტალინი ყურადღებას აქცევდა ხელოვნებისა და მეცნიერების განვითარებას, როგორც პროპაგანდის (სტალინური ხუთწლების) შემადგენლ ნაწილს. თუმცა, კომუნიზმის წინსვლისაკენ მიმავალ გზაზე სტალინს ყველაფერი არ მოსწონდა... ქვეყანაში დაიწყო იდეოლოგიური სფეროს გამკაცრება, ეს პირველ რიგში შეეხო ლიტერატურას და ხელოვნებას. გამკაცრება ნიშნავდა წესების

შემოღებას, მის გაკონტროლებას, ცენზურას. ამ „წესებს“ მთავრობა დოკუმენტის სახით აქვეყნებდა. 1946 წელს, თითქმის ერთი თვის მანძილზე მოსკოვში, ცენტრალურმა კომიტეტმა, სახელოვნებო წრეებისთვის 3 დადგენილება გამოსცა: 1946 წლის 14 აგვისტოს დადგენილება „ურნალების „ზეზდასა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ“, 26 აგვისტოს დადგენილება „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების შესახებ“ და 4 სექტემბრის დადგენილება „კინოფილმ „დიდი ცხოვრების“ შესახებ“.

სამივე დადგენილება უქნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო საბჭოთა კულტურის ისტორიაში. მათში კარგად წარმოჩინდა ეპოქის სულიკვეთება, პარტიული მოთხოვნები, ცენტრის გემოვნება, მათი მუშაობის სტილი და ბრძოლა „უიდეო“ ხელოვნების წინააღმდეგ. „უიდეო“ ნიმუშები „შავ სიაში“ იყო წარმოდგენილი, ასეთი მაგალითები საბჭოთა კავშირში მრავლად არსებობდა. ამ სიაში ხვდებოდა, „იდეოლოგიურად გაუმართავი“ ლიტერატურული ნაწარმოებები, სპექტაკლები, ფილმები. ამ სიაში მოხვდა კინოფილმი „დიდი ცხოვრებაც“, მეორე სერია (რეჟ. ლ. ლუკოვი, სცენარის ავტორი პ. ნილინი), რომლის შესახებაც გამოიცა აღნიშული დადგენილება¹. ფილმი პარტიულმა ნომენკლატურამ შეაფასა როგორც „იდეურ-პლიტიკური მანკიერება“. პარტიას არ მოსწონდა, მასში წარმოდგენილი დონბასის აღსაღენად დაწყებული სამუშაოების მხოლოდ ერთი ეპიზოდის წარმოჩენა, ვინაიდან არ ჩანდა დონეცის არხში მთავრობის მიერ გაწეული მასშტაბური სამუშაოების განხორციელება. პარტიისთვის ყოვლად მიუღებელი იყო ფილმში წინა პლანზე გადმოტანილი საყოფაცხოვრებო თემებისა და პირადი განცდების პრიმიტიული წარმოსახვა. ასეთი სიუჟეტის გამო, პარტიამ ფილმის სახელწოდება „დიდი ცხოვრება“ დაიწუნა, სათაური „გაისმოდა დამცირავად საბჭოთა სინამდვილის მიმართ, რომელიც „ყალბ შთაბეჭდილებას უქნიდა მაყურებელს საბჭოთა მრეწველობის განვითარებაზე, მუშათა ინიციატივებსა და მთავრობის მხრიდან მათ მხარდაჭერაზე. „ფილმი „დიდი ცხოვრება“ ჩამორჩენილობას, უკულტურობის, უმეცრებას პქადაგებდა... ყალბად, დამახინჯებულად გამოხატავდა საბჭოთა ადამიანებს... მუშები და ინჟინერები ჩამორჩენილი და ნაკლებად კულტურული ადამიანები იყვნენ...“ – კითხულობთ დებულებაში. ფილმი ისეთ ზნე-ჩერებულებას

¹ Журнал “Большевик”, N16, 1946.

მიაწერდა საბჭოთა ადამიანებს, რაც სრულიად არ ახასიათებდათ თურმე ჩვენს საზოგადოებას. მაგალითად შახტის განთავისუფლებისათვის ბრძოლაში დაჭრილი წითელარმიელები დატოვებულნი იყვნენ ბრძოლის ველზე სრულიად დაუხმარებულად; დაჭრილ მებრძოლთა გვერდით ჩავლილი მეშახტის ცოლი სრულ გულგრილობას იჩენდა მათ მიმართ, ფილმში აბუჩად იყო აგდებული დონბასში ჩასული მუშა ქალები, რომლებიც ჰუჭყიან ბარაკში შეასახელეს და სხვა. ამის გარდა, გააკრიტიკეს ფილმის მხატვრული ღირებულება, გარკვეული ეპოზოდები, სიძლვერის ტექსტი, რომელიც „უხამსი მელნიქოლით იყო გამსჭვალული,“ მაგრამ მთავარი იყო, რომ დაიწუნეს ფილმის იდეოლოგია, რის გამოც მისი ეკრანზე გამოშვება აკრძალეს.

საბჭოთა პერიოდის ამ ეტაპზე ხელოვნების ყველა დარგში, საბჭოთა ადამიანის ასახვა გარკვეულ სტერეოტიპებს მოითხოვდა (ეს ეხებოდა ძირითადად მთავარ გმირებს, მუშებს, კომკავშირლებს, პარტიული თანამდებობის პირებს, სოფლის მუშაკებს). საბჭოთა ადამიანი ყოველთვის კულტურული, ზნეობრივი, გულისხმიერი, მშრომელი ადამიანი უნდა ყოფილიყო; ყველას უნდა გაეგო, თუ როგორი მონდომებით იღვწოდა ქვეყნის წინსვლისა და განვითარებისათვის. სწორედ ასეთი ადამიანების წარმოჩენა იყო საჭირო. დადგებითი, შეუძლიარი გმირები ქმნიდნენ ილუზიებს, ხდებოდნენ მისაბამი. ეს იყო დროის მოთხოვნა, სახელმწიფოს დაკვეთა, ხოლო მისი შესრულება – ხელოვანის ვალდებულება (პარტიამ სხვა ფილმებიც დაიწუნა – „ივანე მრისხანე“, მეორე სერია (რეჟ. ს. ეიზენშტეინი), „ადმირალი ნახიმოვი“ (რეჟ. ვ. პუდოვკინი), „უბრალო ადამიანები“ (რეჟისორები: გ. კოზინცევი და ლ. ტრაუბერგი) და მათ „უხეირო და მცდარი“ ფილმები უწოდა).

საბჭოთა კავშირში, თანამედროვე საბჭოთა ცხოვრების ამსახველი ნაწარმოებების (პიესა, ფილმი, სპექტაკლი და ა.შ.) შეფასება, ყოველთვის გარკვეული სპეციფიკით ხასიათდებოდა. სპეციფიკა მდგომარეობდა შეფასების კრიტერიუმის ერთგვაროვნებაში. მოსაწონი ნაწარმოები ყოველთვის „იდეურად გამართული“ უნდა ყოფილიყო, თუნდაც ნაკლებად მაღალმხატვრული. „იდეურად გაუმართავი“ ნაწარმოებები, რაც უნდა მაღალმხატვრული ყოფილიყო, მიუღებელი რჩებოდა. ეს საბჭოეთში იცოდა ყველა ხელოვანმა, მაგრამ ზოგიერთი მათგანი დინების საწინააღმდეგოდ მიცურავდა, რის გამოც პარტია გარკვეულ ზომებს იღებდა. ამის მაგალითებია დასახელებული

დებულებებშიც, რომელთა გამოქვეყნებამაც ცხარე კამათი გამოიწვია. თითქოს გასაკვირი არც იყო, ცეკას უამრავი დადგენილებისა და ბრძანებების ფონზე, ასეთი დოკუმენტების გამოჩენა, მაგრამ რეზონანსი მართლაც რომ დიდი იყო (ამაზე მიუთითებს არაერთი საგაზეთო სტატია, სტენოგრაფიული ჩანაწერი).

საკავშირო ცენტრალურმა კომიტეტმა 14 აგვისტოს გამოსცა დადგენილება უურნალების „ზეზდა“ და „ლენინგრადი“ შესახებ¹. დოკუმენტში მცაცრად იყო დაგმობილი აღნიშნული უურნალების პოზიცია, მხატვრული გემოვნება, პოლიტიკური ხედება, რის გამოც მათი მუშაობა არადამატა ყოფილებლად შეფასდა. პარტიას არ მოსწონდა უურნალებში დაბეჭდილი მხატვრული ლიტერატურა, ზოშჩენკოსა და ახმატოვას შემოქმედება. განსაკუთრებით, კრიტიკის თავდასხმის ობიექტი გახდა საბავშვო მოთხოვნა „მაბიუნის თავგადასავალი“, რომელსაც საბჭოთა ყოფაცხოვრებაზე დაწერილი უხამსი პასკვილი, ხოლო თავად ზოშჩენკოს „ლიტერატურის ნაბირალა“ ეწოდა. პარტიისთვის მიუღებელი იყო მწერლის „უშინაარსო, უიდეო აპოლიტიკური“ ნაწარმოებები, რითაც ის განხრას „გზა-კვალს უხნევდა ახალგაზრდობას და სწამლავდა მის შეგნებას..“. ზოშჩენკო საბჭოთა ადამიანებს „ცილისმწამებლურად წარმოგვიდგენს პრიმიტიულ, ნაკლებად დაულტურულ, რეგვენ, ობივატელური გემოვნებისა და ზნეჩვეულების ადამიანებად“ – ვკითხულობთ დებულებაში. დებულებაში ამხილეს და გააცამტვერეს ზოშჩენკოს მოღვაწეობა, კრიტიკა არ აქმარეს, დასაჯეს, მწერალთა კავშირიდან გარიცხეს, ულუკმაპუროდ დატოვეს (პურის ბარათს არ აძლევდნენ). ზოშჩენკოს მსგავსად, არც ანა ახმატოვა დაანდეს. განიხილეს და დაიწუნეს მისი ლექსები. დაწუნების მიზეზი კი ასე ახსნეს: მისი ლექსები „პესიმიზმისა და დაცემულობის სულისკვეთებით გაუღენილი გამოხატავდნენ ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული ქსოვებობის და დეკადენტობის – „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ – პოზიციებს.“ საბჭოთა კავშირში სოცერეალიზმის პირობებში, არათუ მიუღებელი იყო ახმატოვას პოზია, არამედ საშიშიც, რადვან „ზიანს აყენებდა ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეს, რის გამოც, შეუწყნარებელი იყო საბჭოთა ლიტერატურაში.“ ახმატოვას, ზოშჩენკოსა და სხვა „მცდარი ლიტერატურის“ (დასახელებული სხვა ნაწარმოებებიც: „შემთხვევა ბერლინის თავზე“, „საგუშაგოზე“, „გედების ტბა“ და

¹ Газ. „Правда“, 1946/21, VIII.

სხვა) გამოქვეყნების გამო, ცენტრალურმა კომიტეტმა უურნალების საქმიანობას „პოლიტიკური შეცდომა“ უწოდა. რედაქტორებს (საიანოვი, ლიხარევი), როგორც ჩანს, არ სურდათ ზოშჩენკოსა და ახმატოვასთან მეგობრული ურთიერთობების გაფუჭება, „რასაც მსხვერპლად შესწირეს სახელმწიფოსა და ხალხის ინტერესები. მათ დაივიწყეს ლენინიზმის ის დებულება, რომ „რ შეიძლება აპოლიტიკურნი იყვნენ, რომ უურნალები წარმოადგენენ საბჭოთა სახელმწიფოს მძღვანელებას საბჭოთა ადამიანების და ... ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეში“ – ვკითხულობთ დებულებაში.

უურნალების არასწორი საქმიანობა გარკვეულ წილად დაბრალდა მწერალთა კავშირის გამგეობას და თავმჯდომარე ტიხონოვს, რომელთაც თავის დროზე არანაირი ზომები მიიღეს, არ იბრძოლეს ახმატოვასა და ზოშჩენკოს მსგავს „არასაბჭოთა მწერლების საბჭოთა ლიტერატურაზე მავნე გავლენის წინააღმდეგ.“ ამის შემდეგ ცკ-მა უურნალებს განაჩენი გამოუტანა. დაადგინა, რომ უურნალ „ლენინგრადის“ გამოცემა უნდა შეწყვეტილიყო, ხოლო მისი ძალები თავმოყრილი უნდა ყოფილიყო უურნალ „ზვეზდას“ გარშემო. უურნალის იდეური მხარის გასაკონტროლებლად საჭირო გახდა შექმნილიყო სარედაქციო კოლეგია, რომელსაც უხელმძღვანელებდა მთავარი რედაქტორი ამს. ეკოლინი (ის ამავე დროს იყო ცკ-ის პროპაგანდის სამმართველოს უფროსის მოადგილე). დებულება იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ მაღვე ჩატარდა ლენინგრადის აქტივის, ლენინგრადის მწერალთა კავშირის კრება. გამოქვეყნდა არაერთი წერილი, გაკეთდა არაერთი მოხსენება, ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით რეზონანსული გახდა უდანოვის მოხსენება¹, რომელიც ასევე ქართულად ითარგმნა და რამდენიმე გაზეოში („კომუნისტი“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, „ლიტერატურა და ხელოვნება“ და სხვა) გამოქვეყნდა. წყობილებიდან გამოსული ჟდანოვი წერდა: „განა შეიძლება მორალური და პოლიტიკური დაცემის უფრო დაბალ საფეხურზე დასვლა და როგორ შეუძლიათ ლენინგრადელებმა მოითმინონ უურნალების ფურცლებზე ასეთი საბაგლობა და სიბილწე“ – ასეთი სულისკვეთება გაიზიარა საბჭოეთში ბევრმა ხელოვანმა. აღნიშნული დოკუმენტი თბილისშიც ყურადღების ცენტრში მოექცა, ვინაიდან საკავშირო იყო და ყველას ეხებოდა. სპეციალურად მოეწყო შეკრებები, ჩატარდა სხდომები,

¹ იხ.: უურნალი „მნათობა“, 1946, № 9-10.

სადაც ხაზგასმით აღინიშნა, რომ საქართველოს მწერლობას არ ჰყავდა „ზოშჩენკოსა და ბურუჟაზიულ-დეკადენტური სულისკვეთების სალონურ-არისტორატიული ახმატოვასნაირი პოეტები“ და სხვა. ცხარე კამათი დიდხანს გაგრძელდა და სულ რაღაც 2კვირაში, მსჯელობის საგანი კიდევ ერთი დადგენილება გახდა. ამჯერად დოკუმენტი თეატრალურ ხელოვნებას ეხებოდა.

იდეოლოგიურ სფეროს გაჯანსაღების პროცესში, მთავრობამ დიდი ყურადღება მიაქცა თეატრს, როგორც საბჭოთა პროპაგანდის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან იარაღს. პარტიამ ზუსტად იცოდა, როგორი უნდა ყოფილიყო საბჭოთა თეატრალური ცხოვრება, რომელი თეატრების არსებობა იყო საჭირო, რა სპექტაკლები უნდა დადგმულიყო და რამდენჯერ უნდა ეთამაშათ სეზონში, რა თემები უნდა ყოფილიყო სცენაზე წარმოდგენილი, ვინ უნდა ყოფილიყო სამხატვრო ხელმძღვანელი, როგორი იქნებოდა ბილეთის ფასი. პარტიამ ისიც იცოდა, რა უნდა მოსწონებოდა საბჭოთა მაყურებელს და ა.შ. ერთი სიტყვით, სახელმწიფო წყვეტდა ყველაფერს და განსაზღვრავდა თეატრის იდეოლოგიას, რაც, პირველ რიგში, რეპერტუარში აისახებოდა. ამასთან დაკავშირებით, ცენტრალურმა კომიტეტმა შეიმუშავა საკავშირო დოკუმენტი სათაურით „1946 წლის 26 აგვისტოს დადგენილება დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ.“

დადგენილება პირველ რიგში ეხებოდა თეატრებში არსებული არასწორი სარეპერტუარო პოლიტიკის შეცვლას და მის გაუმჯობესებას, სხვადასხვა ტიპის ხარვეზების გამოსწორებას. დადგენილება განსაზღვრავდა საბჭოთა თეატრალური ცხოვრების რიტმს, მის ხასიათს, შინაარსს, შემოქმედებითი მუშაობის სტილს. არსებული დოკუმენტი, რომელიც უკმაყოფილებას გამოხატავდა მოსკოვის, უკრაინის წამყვანი თეატრების მიმართ და მათ გაჯანსაღებაზე ზრუნავდა, შემდგომში გახდება სამოქმედო პროგრამა თითოეული საბჭოთა თეატრისათვის. ამ დღიდან ყველა თეატრი ვალდებულებას იღებდა დაცვა აღნიშნული დოკუმენტით გათვალისწინებული დირექტივები. აქ წამოჭრილი ყველა საკითხი (რა ნიშნის მიხედვით იწუნებდა პარტია ამა თუ იმ პიესას, რა მოეთხოვებოდა რეჟისორებს, დრამატურგებს, თეატრალურ კრიტიკოსებს) განხილული და პასუხგაცემულია.

დოკუმენტში, პირველ რიგში აისახა წამყვანი თეატრების რეპერტუარის მთავარი ნაკლი – არასწორად შერჩეული დრამატურგია.

პარტიას არ მოსწონდა, რომ სცენიდან განიღევნა თანამედროვე თემებზე დაწერილი საბჭოთა ავტორების პიესები. მაგ., მხატვი 20 სპექტაკლიდან, თანამედროვე საბჭოთა ცხოვრებაზე დაიდგა 3 სპექტაკლი, მცირე თეატრშიც ასევე 20-დან – 3, მოსკოვის საბჭოს სახელობის თეატრში 9-დან – 2, ვახტანგოვის თეატრში 10-დან – 2, კამერულ თეატრში 11-დან – 3, ლენინგრადის პუშკინის სახ.თეატრში 10-დან – 2, კიევის ფრანკოს სახ.დრამატულ თეატრში 11-დან – 2, სვერდლოვსკის დრამატულ თეატრში 17-დან – 5 სპექტაკლია საბჭოთა თემატიკაზე. იმ დროს, როცა მთელი ქვეყნის მასშტაბით მიღიოდა გამუდმებული იდეოლოგიური პროპაგანდა ქვეყნის წინსვლასა და განვითარებაზე, წამყვანი თეატრები არ იყვნენ აქტიურად ჩართული ამ პროპაგანდაში. საბჭოთა თემატიკაზე შექმნილი სპექტაკლები სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი იყო პარტიისათვის, სწორედ ამ სპექტაკლებში უნდა ეჩვენებინათ მთავრობის მზრუნველი ხელი, საბჭოთა ადამიანების ბეჭდიერი მომავლი.

რეპერტუარის „არანორმალურ მდგომარეობას“ აუარესებდა ის პიესებიც, რომლებიც, მართალია, თანამედროვე თემებს ეხებოდა, მაგრამ იყო „სუსტი და უიდეო“ (მაგ.: მმები ტურების „დაბადების დღე“, „საგანგებო კანონი“, ა. გლადკოვის „ახალწლის ღამე“, რიბაკის და საგრძნობის „თვითმფრინავი იგვიანებს ერთი დღით“, რახმანოვის და რისის „სარკმელი ტყეში“, პოგონინის „მწავე ქალი“, ვოლოპიანოვის და ლაპტევის „იძულებითი ძირსდაშვება“ და სხვა). ამ პიესების მთავარი ნაკლი ის იყო, რომ საბჭოთა ადამიანები, პიესის ავტორებს გამოყვანილი ჰყავდათ „მახინჯ-კარიკატურული ფორმით, პრიმიტიულ და მცირეკულტურულებად, ობივატელური გემოვნებისა და ზნე-ჩვეულების ადამიანებად“, ხოლო მათ ფონზე უარყოფითი პერსონაჟები ნაჩვენები იყვნენ, როგორც „ძლიერი, ნებისყოფიანი და მოხერხებული ადამიანები“. ამას ემატებოდა ისიც, რომ მოვლენები წარმოდგენილი იყო „არარეალურად და ყალბად“, რაც საბოლოოდ ქმნიდა დამახინჯებულ წარმოდგენას საბჭოთა ცხოვრებაზე. პრობლემა კიდევ ის იყო, რომ თეატრები უპასუხისმგებლოდ ეკიდებოდნენ საბჭოთა ცხოვრებაზე შექმნილ პიესებს და მათ დადგმას მეორეხარისხოვან რეჟისორებს ანდობდნენ, ათამაშებდნენ სუსტ და გამოუცდელ მსახიობებს, სათანადო ყურადღებას არ აქცევდნენ სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას, რის გამოც სპექტაკლები „უფერული და ნაკლებადმხატვრული“ გამოდიოდა. რუსეთსა და

მთელ კავშირში უამრავი სპექტაკლი იდგმებოდა და, მათ შორის, ბევრი, მხატვრული თვალსაზრისით, საკმაოდ დაბალი გემოვნების, მაგრამ მათ შესახებ საკავშირო ღოკუმენტებს არ ქმნიდნენ; პარტიას უფრო მეტად ადარდებდა საბჭოთა თემაზე დაწერილი პიესების ბედი, მათი მხატვრული ღირებულება. სწორედ „იდეოლოგიურად გამართულ“ სპექტაკლებს უნდა ეჩვენებინა საბჭოთა მთავრობის წინსვლა, მისი ზრუნვა და პასუხისმგებლობა საბჭოთა ხალხების წინაშე. მაგრამ თეატრები არ იდგნენ მოწოდების სიმაღლეზე, პარტიის აზრით, „ისინი არ წარმოადგენდნენ კულტურის, მოწინავე საბჭოთა იდეოლოგიისა და მორალის დანერგვის კერას“, ასეთი თეატრების არსებობას ცენტრალური კომიტეტი ვერ შეეგუებოდა.

დებულებაში დიდი ადგილი დაეთმო ხელოვნების საქმეთა კომიტეტის მუშაობას, რომელიც პარტიის მხრიდან უარყოფიდად შეფასდა. „კომიტეტის“ ფუნქცია თეატრებში მიმდინარე პროცესების არა მარტო დაკირვება, არამედ ამ პროცესებში აქტიური მონაწილეობა იყო. სწორედ მისი მეთვალყურეობით ხდებოდა რეპერტუარის შედგენა, სამხატვრო ხელმძღვანელის დანიშვნა-მოხსნა, სპექტაკლის გადადება და სხვა. ამდენად ეს ორგანიზაცია პასუხისმგებელი იყო თეატრებში შექმნილ მდგომარეობაზე. ხელოვნების საქმეთა კომიტეტი კი ამ დროს ხელს არ უშლიდა, თეატრებს რეპერტუარში შეეტანათ „საზღვარგარეთულ ბურჟუაზიულ დრამატურგთა პიესები, რომლებიც ბურჟუაზიულ შეხდულებას და მორალს ჰქადაგებდა“. ხელოვნების საქმეთა კომიტეტის ასეთ საქმიანობას პარტიამ „პოლიტიკური შეცდომა“ უწოდა. „კომიტეტის“ ნებართვით გამოიცა თანამედროვე ინგლისელი და ამერიკელი დრამატურგების ერთმოქმედებინი კრებული, „ნიმუში მდარეხარისხოვანი და უხამსი დრამატურგიისა“, მოგვიანებით კი თეატრებს უცხოური პიესები დაუგზავნა (მორისონის „მისტერ პარკირის მეგლელობა“, პინეროსის „სახითვათო ასაკი“, ლაბიშისა და დელაკურის „ბაქიბუქი“, მოგემის „წრე“ და „პენელოპი“, ბერნარის „ჩემი კაფე“ და სხვა). ამ პიესების დადგმა მთავრობის მიერ აღიმებოდა, როგორც „რეაქციული ბურჟუაზიული იდეოლოგიისა და მორალის პროპაგანდა, საბჭოთა ადამიანის შეგნების მოწამეობის მცდელობა, კაპიტალიზმის გადმონაშთების გაცოცხლება შეგნებასა და ყოფაცხოვრებაში“.

დებულებაში განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა საბჭოთა დრამატურგებს, რომლებიც განზე იდგნენ თანამედროვეობის

ძირითადი საკითხებისაგან. ისინი არ აკვირდებოდნენ თანამედროვე ცხოვრებას და არ იცნობდნენ ხალხის მოთხოვნილებებს. სწორედ ამის გამო, მათ არ შესწევდათ უნარი გადმოეცათ „საბჭოთა ადამიანის საუკეთესო მხარეები“. დებულება დრამატურგებს მოუწოდებდა, რომ აღეზარდათ მშრომელი მასები, ყოფილიყვნენ „აქტიური პროპაგანდისტები საბჭოთა სახელმწიფოს პოლიტიკის.“ დრამატურგთა კრიტიკა მწერალთა კავშირის გამგეობას უნდა გაეთვალისწინებინა (მწერალთა კავშირში არსებობდა დრამატურგთა სექცია), რომელმაც ვერ წარმართა მათი შემოქმედება, არ იძრძილა „უხაშობისა და ხალტურის“ წინააღმდეგ.

ცენტრალური კომიტეტის ყურადღების ცენტრში სათეატრო კრიტიკაც მოეკცა. „რეპერტუარის არადამაკაყოფილებელი მდგომარეობა იმითაც აიხსნება, რომ არ არის პრინციპული ბოლშევიკური კრიტიკა“ – წერია დოკუმენტში. ცენტრალური კომიტეტის აზრით, კრიტიკა სათეატრო ხელოვნების ერთერთი მნიშვნელოვანი სფერო იყო, რომელსაც შესწევდა უნარი – გავლენა მოეხდინა რეპერტუარის შექმნასა და განახლებაზე. მაგრამ თავად კრიტიკას გააჩნდა პრობლემები: ჯერ ერთი, კრიტიკოსები ცოტას ბეჭდავდნენ, მეორეც ის, რომ „ისინი ხელმძღვანელობდნენ არა საბჭოთა დრამატურგისა და თეატრალური ხელოვნების იდეური და მხატვრული განვითარების ინტერესებით, ე. ი. არა სახელმწიფოს და ხალხის ინტერესებით, არამედ ჯგუფური, მეგობრული, პირადული ინტერესებით“. ცენტრალურ კომიტეტს, როგორც ჩანს, აწუხებდა ის ფაქტი, რომ გაზეთები „პრავდა“, „იზვესტია“, „კომსომოლსკაია პრავდა“, „ტრუდი“ ვერ აფასებდა თეატრალური დადგმების აღმზრდელობით მნიშვნელობას და ხელოვნების საკითხებს მცირე ადგილს უთმობდა. ამ მხრივ, არც სახელოვნებო პრესის (ჟურ. „თეატრი“, გაზეთი „სოვეტსკოე ისკუსტვო“) მუშაობა იყო დამაკმაყოფილებელი, ვინაიდან ისინიც „კერძო ინტერესების ტყვეობაში იყვნენ“, რაც საბოლოოდ ხელს უშლიდა ბოლშევიკური კრიტიკის განვითარებას.

ცენტრალური კომიტეტის დებულება არ იყო მხოლოდ თავდასხმა თეატრებზე, პარტია „ეხმარებოდა“ ხელოვნების დარგებს შეცდომების გასწორებასა და დარგის შემდგომ განვითარებაში, ხელს უწყობდა და სამოქმედო გზებს უსახავდა. აღნიშნული დებულებაც იყო ნიმუში, სამოქმედო გეგმა, რეპერტუარის გამოსწორების სამომავლო პროგრამა.

დებულებაში წარმოდგენილი ყველა საკითხის განხილვის შემდეგ, ცქ-მა დაადგინა, რომ:

1. ხელოვნების საქმეთა კომიტეტის თავმდომარეს უნდა აღმოუფხვრა ამ დადგენილებაში მითითებული სერიოზული ნაკლოვანები და შეცდომები;
2. დრამატურგებს უნდა შეექმნათ სრულფასოვანი ნაწარმოებები საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრების, საბჭოთა ადამიანის შესახებ. დრამატურგებს და თეატრებს უნდა ეჩვენებინათ ქვეყნის წინსვლა და ამავე დროს გამოიქახათ აღამიანების ხასიათის საკუთხევსო თვისებები. სწორედ დრამატურგებს და რეჟისორებს უნდა მიეღოთ მონაწილეობა საბჭოთა ადამიანების აღზრდაში. მათ ისე უნდა აღეზარდათ ახალგაზრდობა, რომ ისინი ყოფილიყვნენ „მხნე, ხალისიანი, სამშობლოს ერთგული“;
3. ყოველწლიურად, თეატრში 2-3 ახალი სპექტაკლი უნდა დადგმულიყო. სპექტაკლები უნდა ყოფილიყო „იდეურად და მხატვრულად გამართული“. სპექტაკლები უნდა დაედგათ საკუთხევსო რეჟისორებს, ნიჭიერი მსახიობების მონაწილეობით და მაღალ ხარისხიანი გაფორმებით;
4. რეპერტუარიდან უნდა ამოეღოთ „უიდეო, და ნაკლებად მხატვრული პიესები“, ხელოვნების საქმეთა კომიტეტს კი არ უნდა გამოკვარვოდა „მცდარი, უაზრო, უიდეო, მდარე ნაწარმოებები“
5. ყურადღება უნდა მიქცეოდა სათეატრო კრიტიკას. წამყვან და რაიონულ ჟურნალ-გაზეთებს ხშირად უნდა დაებეჭდათ თეატრალური რეცენზიები;
6. როგორც ცნობლია, იმ პერიოდში პიესებს ბევრ ორგანიზაციაში ამოწმებდნენ. პიესებს განიხილავდნენ ხელოვნების საქმეთა ადგილობრივი სამმართველოს მუშაკები, ხელოვნების საქმეთა რესპუბლიკური კომიტეტი, რეპერტუარის მთავარი კომიტეტი, ხელოვნების საქმეთა კომიტეტის მთავარი თეატრალური სამმართველო, კომიტეტის სამსატვრო საბჭო, თეატრების ხელმძღვანელები, რედაქციებისა და გამომცემლობის მუშაკები. ცნოტრალურ კომიტეტს მიაჩნდა, რომ ესეთი გადანაწილება გარკვეულ დაბრკოლებას უქმნიდა „პიესების სწრაფ გასვლას სცენაზე“, ამიტომ მოითხოვდა, „მინიმუმამდე ყოფილიყო შემცირებული ამ ინსტანციების რაოდენობა“;
7. თეატრებში უნდა გაძლიერებულიყო არსებული სამსატვრო საბჭოების მუშაობა. სხდომებზე უნდა განხილულიყო ახალი

- პიესები და დადგმები, რაც შემდგომ უნდა გამოქვეყნებულიყო გაზეთ „სოვეტსკოე ისკუსტვოში“;
8. უნდა მოეწყოთ საკავშირო კონკურსი საუკეთესო საბჭოთა პიესაზე;
9. ავტონომიური რესპუბლიკების თეატრებს, „რომლების გატაცებულნი იყვნენ შორეული წარსულის თემებით“ (ისტორიული პიესების მოქარბებული დადგმა არ მოსწონდა პარტიას), უნდა შეეტანათ რეპერტუარში თანამედროვე პიესები. საბჭოთა დრამატურგების საუკეთესო პიესები კი უნდა ეთარგმნათ;
10. ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს და მწერალთა კავშირს დაევალა, ერთად ჩატარებინათ დრამატურგთა და თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეთა თათბირი რეპერტუარის საკითხესა და დრამატურგებისა და თეატრების ერთობლივ შემოქმედებით მუშაობაზე;
- აღნიშნული დოკუმენტის გამოქვეყნებას მოსკოვსა და თბილისშიც დღიდი გამოხმაურება მოჰყვა. ცენტრალური კომიტეტის ბრძანებას შესრულება სჭირდებოდა. მოსკოვში ჩატარდა თეატრის მუშაკთა და დრამატურგთა თათბირი. აღნიშნულ დოკუმენტს მიეძღვნა 1946 წლის 7 სექტემბრის საქართველოს საბჭოთა მწერლების მესამე ყრილობა, ყრილობაზე ხაზგასმით ითქვა, აგვისტოში მიღებული დოკუმენტების მნიშვნელობის შესახებ, სტალინის ინიციატივასა და მის მზრუნველობაზე ლიტერატურის მიმართ.
- „ჩვენი პარტიის ეს ორი დოკუმენტი (იგულისხმება 14 და 26 აგვისტოს დადგენილებები, რომელთა შესახებაც ხშირად ერთდროულად მიღიოდა ხოლმე შველობა – მ. კ.) წარმოადგენდა საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომში განვითარების საბრძოლო პროგრამას; ისინი გვრაზმავნ და გვაიარალებნ საბჭოთა მწერლობისათვის უცხო და მავნე უიდების, აპოლიტიკურობის, სინამდვილის გაყალბების, ფორმალისტური ოიბაზობის, ზერელობისა და მხატვრული ხარისხის დაქვეითების წინააღმდეგ საბრძოლველოდ“¹.
- ასე შეფასდა დოკუმენტების მნიშვნელობა, მისი ადგილი და როლი საბჭოთა კულტურის ისტორიაში. ასეთი შეფასება გაიზიარა სახელოვნებო წრეებმა, მწერლებმა, რეჟისორებმა, მსახიობებმა.

თბილისში, 7 ოქტომბერს ჩატარდა დრამატურგთა სექციის სხდომა. დრამატურგთა სექციის თავმჯდომარე ივაკელმა აღნიშნა:

¹ გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1946, 15 სექტემბერი.

„ამჟამად ჩვენს წინაშე სდგას უდიდესი ამოცანა: შევქმნათ ღრმა იდეური და მხატვრულად მაღალხარისხოვანი პიესები. თეატრები ჩვენზე დიდ იმედებს ამყარებენ. მოვალენი ვართ გავამართოლოთ ეს იმედები, დროა ჩვენი თეატრების სცენაზე გამოჩინდენ ნამდვილი საბჭოთა ადამიანები“¹. კამათში სიტყვით გამოვიდნენ მ.ჯაფარიძე, ვდარასელი, ვ.პატარაა, კ.გალაძე, შ.რადინი და სხვები. 11 ოქტომბერს ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტში შედგა მეცნიერებათა აკადემიის კრება, რომელიც დოკუმენტების განხილვას მიეძღვნა – „ეს დოკუმენტები ღრმად უნდა შეისწავლოს ყოველმა ჩვენთაგანმა, მათი საპროგრამო პრინციპებით უნდა ვისარგებლოთ ჩვენს ყოველდღიურ ლიტერატურულ მეცნიერულ მუშაობაში“².

თბილის არც სხვა ქალაქები ჩამორჩნენ, აზრის გამოთქმა თითქმის სავალდებულო იყო, სულისკვეთებაც ერთნაირი. ყველამ აღიარა, რომ თეატრებში შეცდომები იყო დაშვებული. ქუთაისში 26 სექტემბერს ჩატარდა მწერალთა საქალაქო კრება, 20 ოქტომბერს – აჭარის მწერალთა და ხელოვნების მუშაკთა საერთო კრება, სადაც ისაუბრეს 26 აგვისტოს დადგენილებასა და ბათუმის თეატრის მუშაობაზე. მსახიობმა დ.ჯაფარიძემ აღნიშნა: „თეატრის შეცდომები გამოწვეულია უმთავრესად სუსტი პიესებით. ზოგიერთი სათეატრო რეცენზენტი ვერ ეხმარება თეატრს დადგმის სწორ შეფასებაში და მაყურებელს დადგმის სწორად გაგებაში“³.

აფხაზეთისა და ოსეთის ავტონომიური რესპუბლიკებშიც სასწრაფოდ მოიწვიეს მწერალთა კავშირის სხდომები.⁴ განიხილეს ორივე დოკუმენტი. შეაქეს სტალინი და მისი დამსახურება მეცნიერებისა და კულტურის განვითარებაში გაწეული დახმარებისთვის.

როგორც ვხედავთ, აღნიშნულმა დოკუმენტებმა დააფიქრა პარტიული ნომენკლატურა, სახელოვნებო წრეები და დოკუმენტები საქვეყნო განხილვის საგნად აქციეს. ყველამ კარგად იცოდა, რას ნიშნავდა ცენტრალური კომიტეტის დავალება. 3 ოქტომბერს ხელოვნების მუშაკთა სახლში მინისტრთა საბჭოსთან არსებულმა ხელოვნების სამმართველომ მოიწვია თეატრების ხელმძღვანელები, დრამატურგები, კრიტიკოსები. „პარტია და მთავრობა მოუწოდებდა ხელოვნების მუშაკებს რათა შეექმნათ სტალინური ეპოქის შესაფერი

¹ გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1946, 20 ოქტომბერი.

² იქვე.

³ იქვე.

⁴ სახელმწიფო არქივი-მწერალთა კავშირის ფონდი 1062, 1063.

მაღალიდეური და მაღალმხატვრული სპექტაკლები¹ – ასეთი იყო საბოლოო დასკვნა.

26 აგვისტოს დადგენილებაში მითითებული მოთხოვნები უნდა შესრულებულიყო მწერალთა კავშირისა და ხელოვნების საქმეთა სამართველოს (კომიტეტის თავჯდომარე – ამხ. ხრაპჩენკო) მეთვალყურეობითა და დაზმარებით, რომელსაც შემდგომ კვლავ ცენტრალური კომიტეტი გააკონტროლებდა. დებულებას კანონის ძალა პქნიდა და მისი შესრულება სავალდებულო იყო. დებულება იყო ამავე დროს ისტორიული დოკუმენტიც, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა 40-იანი წლების საბჭოთა კავშირის თეატრალურ ცხოვრებაში, მათ შორის საქართველოში.

გავა 5 წელი და დებულებაზე კვლავ განახლდება მსჯელობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ურნალი „მნათობი“, № 9-10, 1946;
- გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1946, 15 სექტემბერი;
- გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1946, 20 ოქტომბერი;
- გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1946, 11 ოქტომბერი;
- სახელმწიფო არქივი-მწერალთა კავშირის ფონდი 1062, 1063;
- Журнал “Большевик”, N16, 1946;
- Газ.“Правда“, 1946/21, VIII.

¹ გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1946, 11 ოქტომბერი

ლაშა ჩხარტიშვილი,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

მთვარისან სტრაზის და გასზე ცხოვრების ასახვის თავისებურებები უახლეს სათვატრო ხელოვნებაში*

(რობერტ ლეპაჟის „მთვარის შორი მხარე“ და კლაუს გუთის
„ბოჰემა“ სპექტაკლების მაგალითზე)

ციური სხეულები კაცობრიობის განვითარების ყველა უტაპზე იტაცებდა ადამიანს. შესაბამისად, ამ ინტერესს ხელოვნება სხვადასხვა ეპოქაში სათანადოდ ასახავდა. აღმოსავლური თუ დასავლური მითების სიუჟეტთა უმრავლესობა სწორედ ციურ სხეულებზეა შექმნილი, რომლებსაც ადამიანი ზან სახვითი ხელოვნების გზით, ხანაც ლიტერატურული ინსტრუმენტებით გადმოსცემდა. განსაკუთრებული ინტერესი ციურ მნათობთა მიმართ, ხელოვანებში მას შემდეგ გაიზარდა, რაც მეცნიერება განვითარდა და კაცობრიობამ უფრო მეტი შეიტყო პლანეტების, მთვარის, ვარსკვლავების შესახებ. ტექნიკურმა პროგრესმა კი ხელოვანთა წინაშე, განსაკუთრებით თეატრსა და კინოში, უფრო მეტი შესაძლებლობა გააჩინა, რათა პროგრესული გამომსახველობით საშუალებებით, ხელოვანებს შეექმნათ საოცნებო წარმოდგენები და გადაეღოთ ფილმები, რომლებსაც, თუნდაც ნახევარი საუკუნის წინ, კერ განახორციელებდნენ.

XXI საუკუნის თეატრი უახლესი თეატრია, ათასი შესაძლებლობით, ფორმითა და იდეებით. ხელოვნება, მათ შორის, თეატრი, უფრო მიუახლოვდა მეცნიერებას, კვლევას. რობერტ ლეპაჟი კი ჩვენი დროის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ოსტატია, რომელიც მეცნიერების სიახლეებისა და ახალი გამოცდილების თეატრში დანერგვის გზით, ავითარებს არა მხოლოდ საოცატრო ხელოვნებას, არამედ ადამიანის გონებას, უგროვებს მას ინტელექტს, აწვდის ახალ ინფორმაციას და ამოგზაურებს „მთვარის შორ მხარეში“ და ადამიანთა სულებში ერთდროულად.

* მოხსენება წაკითხულია თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ამერიკისმცოდნეობის XX საერთაშორისო კონფერენციაზე, 2019 წლის მაისში.

გამოჩენილმა კანადულმა რეჟისორმა, რობერტ ლეპაჟმა, კოსმიური წარმოდგენა „მთვარის შორი მხარეში“ 2000 წელს განახორციელა. სპექტაკლი მისივე დაარსებული თეატრალური კომპანიის „EX MACHINA“ (საფრანგეთი, კანადა) პროდუქციაა.

„EX MACHINA“ არის მულტი-დისკიპლინარული დასი, რომელიც მსახიობებს, მწერლებს, რეჟისორებს, ტექნიკურ პერსონალს, ოპერის მომღერლებს, თოვლინების თეატრის მსახიობებს, კომპიუტერული გრაფიკის დიზაინერებს, ვიდეო არტისტებსა და მუსიკოსებს აერთიანებს. შემოქმედებითი ჯგუფი მიიჩნევს, რომ „საშემსრულებლო ხელოვნება – ცეკვა, მუსიკა, სიმღერა აუცილებლად უნდა შეერწყას კინემატოგრაფიას, ვიდეო ხელოვნებას, მულტიმედიას. მათი რწმენით – უნდა გაიმართოს შეხვედრები დრამატურგებსა და მეცნიერებს, სცენოგრაფებსა და არქიტექტორებს, კვებეკის მსახიობებსა და დანარჩენი სამყაროს მსახიობებს შორის. მათ სჯერათ, რომ ამ ურთიერთობების შემდეგ, ნამდვილად ჩამოყალიბდება ხელოვნების ახალი ფორმები. თეატრი მიისტრაფის ახალი გამოწვევებისაკენ მუდმივად. მისი მიზანია გახდეს ერთგვარი ლაბორატორია, თეატრის ახალი ფორმების ინკუბატორი, რომელიც თანამედროვე მაყურებელს სწორებ ამ ახალი საუკუნის ენაზე დაელაპარაკება“¹. სწორებ ასეთი პროდუქტია რობერტ ლეპაჟის სპექტაკლი „მთვარის შორი მხარე“, რომელშიც მხოლოდ ერთი მსახიობი მონაწილეობს.

წარმოდგენის მთავარი გმირი ფილიპია (მსახიობი ივ ჟაკი (Yves Jacques). მისი ისტორია ეპიკურია, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მან დაკარგა დედა, მოუწია ერთადერთ ახლობელთან – პატარა ძმასთან განშორება. „სამყაროს საიდუმლო ცოდნა კი აიძულებს ყველაზე გაძელებებს ცაში იყერონ და იფიქრონ. დროსა და ადგილს ფილიპისათვის მნიშვნელობა არა აქვს, მთვარია, რომ სამყაროსა და ამ სამყაროში ადამიანის ადგილის მნიშვნელობაზე იფიქროს“². ფილიპი მთვარის იმ მხარეში მოგზაურობაზე ოცნებობს, რომელიც დედამიწიდან არ ჩანს და მას ამერიკელი მეცნიერები ჯერ მთვარის „მახინჯ მხარეს“, ხოლო მოგვიანებით „შორ მხარეს“ უწოდებენ. გამბედაობა და სამყაროს შეცნობის დაუცხრომელი სურვილი – აი, რა ამოძრავებს მარტოდ დარჩენილ ფილიპს.

¹ თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის კატალოგი, თბ., 2013. გვ. 10.

² იქვე, გვ. 11.

სპექტაკლში ფილიპს, როგორც რიგით დედამიწელს, სურს, მეცნიერების მსგავსად, გაიგოს – არის თუ არა ადამიანი მარტო? არსებობს თუ არა სიცოცხლე სხვა პლანეტებზე, მათ შორის, მთვარეზე? ამოუცნობ და ჯერ შეუსწავლელ, მაგიურ სამყაროში სამოგზაუროდ გადაჰყავს მაყურებელი რობერტ ლეპაჟს. სპექტაკლზე კრიტიკოსმა მარკ ლეირენ-იანგმა (Mark Leiren-Young) გამოაქვეყნა სტატია სათაურით „ლეპაჟი ბერძირია, რომ თვითონ დედამიწაზე რჩება, მაყურებელს კი მთვარეზე უშვებს“. ავტორი წერს: „სახოგაღოებას ლეპაჟი უშიშარ რეჟისორად ჰყავს წარმოდგენილი, მაგრამ ყველა გააოცა სატელეფონო ინტერვიუში მისმა ნათქვამმა – იგი სხვა კოსმოსურ სივრცეში არასდროს გაფრინდებოდა, რადგან, შესაბამისი გაბედულება არ ჰყოფნის. „აი, ასეთი ქათამი ვარ“ – თქვა მან. ვფიქრობ, ამასაც დიდი გამბედაობა სჭირდება“.¹ რობერტ ლეპაჟს შესაძლოა, არ სურდეს ნამდვილი კოსმონავტობა, მაგრამ ის თავისი ნაწარმოების გმირს – ფილიპს ამოგზაურებს მთვარეზე. ფილიპის როლს სპექტაკლში თავდაპირველად თავად რეჟისორი ასრულებდა, 2007 წლიდან კი ეს როლი მან ივ ჟაკს გადაულოცა.

სპექტაკლის მთავარი და ერთადერთი გმირი ფილიპი გატაცებულია კოსმოსით, მას სურს მთვარეზე გაფრენა, სულიერ სიმარტოვეს განიცდის და განმარტოვებით ცხოვრობს. ფილიპი შემთხვევით მოისმენს ერთ-ერთ ახალ ამბავს ტელევიზით, რომ ადამიანები კოსმოსში დაშიფრული ინფორმაციის გაგზავნას აპირებენ დედამიწაზე ცხოვრების შესახებ. ცხადდება კონკურსი საუკეთესო ვიდეომასალის შექმნაზე. კონკურსში გამარჯვებული ვიდეო კი კოსმოსში გაიგზავნება. ფილიპი საკუთარი ცხოვრების მაგალითზე იწყებს ფილმის გადაღებას, რომელიც ადამიანის სულიერ მარტოობასა და ფიზიკურ ტკივილზე ჰყვება. სპექტაკლში ფილიპის პირადი ისტორია (კონფლიქტი უმცროს ძმასთან) ოსტატურადაა გადახლართული „ცივი ომის“ პერიოდში საბჭოთა კავშირისა და ამერიკის შეერთებულ შტატებს შორის არსებულ პაექრობასთან, რაც კოსმოსის შესწავლა-ათვისების შეჯიბრში გამოიხატებოდა. მთავარი გმირი საკუთარ თავს ძმის ძახინჯ ნაწილს უწოდებს, როგორც ამერიკელები უწოდებენ მთვარის შორ მხარეს, იმ ადგილს, რომელსაც დედამიწიდან ვერ ვხედავთ. საბჭოთა კავშირის

¹ Leiren-Young Mark, LEPAGE HAPPY TO STAY ON EARTH WHILE HE TAKES AUDIENCES TO THE MOON The Vancouver Sun, October 31, 2012.

კოსმონავტებმა კი მთვარის ამ ნაწილზე ფოტოებიც კი გადაიღეს. ამ პარალელზე საუბრობდა თეატრის კრიტიკოსი მანანა ტურიაშვილი, როცა წერდა: „ფილიათი გარე სამყაროს ძირითადად ტელეფონით უკავშირდება და სპექტაკლში ეს სატელეფონო დიალოგი ისეა აწყობილი, რომ მხოლოდ ფილიპის პასუხებიდან ხვდებით უჩინარი მოსაუბრის პიროვნებას. მმები ძალიან გვანან ერთმანეთს. ანდრე არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის მამაკაცია და ოუ ჩავთვლით, რომ მთვარე დედამიწას აირეკლავს, მაშინ შეიძლება პარალელიც მოვნახოთ ფილიპისა და ანდრეს უცნაურ მსგავსებაში. ანდრე თითქოს ფილიპის მეორე მხარეა და მმების განხეთქილება უფრო ფილიპის საკუთარ თავთან კონფლიქტს ჰგავს. სარკის მიერ არეკლილი ადამიანი რეჟისორის კვლევის სავანა“.¹

სპექტაკლზე, რომელიც 2013 წელს თბილისში, რუსთაველის თეატრში, საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ფარგლებში აჩვენეს, თეატრის კრიტიკოსი მაკა ვასაძე წერს: „სპექტაკლში გამოყენებულია, ერთი შეხედვით, უბრალო, მაგრამ სინამდვილეში ძალიან რთული ტექნიკური აღჭურვილობა. აქ ერთმანეთს ერწყმის მაღალტექნიკულობიური სტილი და ლეპაჟის, „ბავშვური“ ფანტაზია. გასაოცარია ყოფითიდან კოსმიურ განზომილებაში გადასვლის ტექნიკური თუ გამომსახველობითი მიგნებები“.² რობერტ ლეპაჟის შედევრად აღიარებულ სპექტაკლში „მთვარის შორი მხარე“ სარკისებურად აირეკლა ერთი მეოცნებე, მიზანდასახული კაცის განვლილი მთელი ცხოვრება. მსახიობი ივ უაკის პარტიიორი სცენაზე სხვადასხვა უსულო საგანსა და ანიმაციასთან ერთად თავადაა, ამიტომ მოქმედების მათებატიკურ სიზუსტეს ლეპაჟის სპექტაკლში მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი დატვირთვა აქვს. სწორედ ამაზე მიუთითებდა კრიტიკოსი მაკა ვასძე, როცა წერდა: „მონოსპექტაკლში ლეპაჟი სხვა პერსონაჟის, თანამოსაუბრის თუ ოპონენტის ყოფნის ეფექტს ქმნის. სინამდვილეში, ამ სხვას მაყურებელი ვერ ხდავს, უკეთეს შემთხვევაში, ესმის მხოლოდ ტელეფონით გაცემული პასუხები. ლეპაჟის რეჟისურაში ყველაფერი ერთმანეთთან არის დაკავშირებული და ერთმანეთში იხლართება. სარეცხი მანქანის სახურავი უცებ გარდაიქმნება კოსმოსური

¹ ტურიაშვილი მ. ეს სანუკვარი უწონადობა, ფურნ. „ჩენი მწერლობა“, № 3. 2014. გვ. 56.

² ვასაძე მ., საფესტივალო ჩანაწერები, ფურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, № 5-6. 2013. გვ. 70.

ხომალდის ილუმინატორად, საუთოო მაგიდა ხან – ველოსიპედად, ხან – სავარჯიშო ტრენაჟორად, ხან – კოსმონავტების საწვრთნელ ცენტრიფუგად და ა.შ.¹.¹ ლეპაჟის ამდაგვარი ფოკუსები ტექნიკურ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. ამიტომაც, მათი გადაადგილება ჭირს და მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში მოგზაურობს საერთაშორისო ფესტივალებზე. ტექნიკურად ურთულესი სპექტაკლების შემთხვევაში მათი ოდისეა კიდევ უფრო რთულდება, რათა გადადგილებისას არ დაიკარგოს არც ერთი ნიუანსი, რომელიც მთლიანობაში ქმნის იმ წარმოდგენას, როგორიც ის არის - პოეტური, ზღაპრული, შთამბეჭდავი.

ლეპაჟის სპექტაკლები გაკვეთილია იმაზე, თუ როგორ უნდა შეერწყას იდეას, რეჟისორულ ხედვას და მსახიობს გამომსახველობითი საშუალებები - მულტიმედიური ხერხების მრავალფეროვნება (ეკრანის მრავალფუნქციური გამოყენება, Live-ში შექმნილი გამოსახულება, დოკუმენტური კადრების თუ სპექტაკლისთვის საგანგებოდ შექმნილი ანიმაცია), მუსიკალურ-ხმოვანი რიგი, გამოსახულება, თოჯინური პლანი, „ადამიანი-თოჯინა“, დახვეწილი მხატვრული განათების სისტემა, სცენური სივრცის და გარემოს ინტენსიური შეუმჩნეველი ცვლა. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თეატრალური ეფექტის მიუხედავად, რომლებიც დაუკიციარ, ფერადოვან, მისტიკურ და შთამბეჭდავ სანახობას ქმნიან, მაყურებლის გაოცებას ივ ჟაკის გარდასახვის უნარი იწვევს და ის კიდევ ერთხელ თავისი ოსტატობით ადასტურებს, რომ მსახიობია თეატრში უპირველესი. ლეპაჟის სპექტაკლი ადამიანის პოეტურ ოცნებებსა და წარმოსახვაზე, ასევე იმ წრეზე მოგვითხრობს, რომელზედაც სინამდვილეში ის ტრიალებს. თავად დარწმუნებულია, რომ მუდმივ აღმოჩენებშია. ამ აღმოჩენების შედეგად ირკვევა, რომ ადამიანი, მარტოობის მიუხედავად, არასძროსაა მარტო. ნებისმიერი ოცნება ხდება, მაგრამ ხდება – თავისებურად.

თეატრის ისტორიაში აქამდე ინტერპრეტაციით განახორციელა კლაუს გუთიმ პუჩინის ცნობილი

სრულიად განსხვავებული გერმანელმა რეჟისორმა „ბოჭემა“ დადგმა

¹ ვასაძე მ., საფესტივალო ჩანაწერები, ფურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, № 5-6. 2013, გვ. 70.

პარიზის ნაციონალური ოპერა ბასტილიის სცენაზე.¹ ეს ოპერა განსაკუთრებულად უყვართ ფრანგებს, რადგანაც მოქმედება პარიზში მიმდინარეობს. კლაუს გუთმა კი ოპერისა და, ზოგადად, ხელოვნების მოყვარულ მსოფლიო საზოგადოებას განსაკუთრებული სიურპრიზი მოუმზადა. სპექტაკლში მოქმედება ჯერ კოსმოსური ხომალდის კაფსულაში, ხოლო შემდეგ, არც მეტი, არც ნაკლები, მთვარეზე გადაიტანა. პუჩინის XIX საუკუნის პერსონაჟები XXI საუკუნეში და უცნაურ გარემოში აღმოჩნდნენ.

რეჟისორის ამ დაგეგმილ პროგრაციას სკანდალის გარეშე არ ჩაუვლია. უამრავი ოპერის კრიტიკოსი და თანამედროვე ოეტრის მკვლევარი გამოხხმაურა დადგმას, რომლის პრემიერაც „ბასტილიის ოპერაში“ 2017 წლის ბოლოს გაიმართა. ნაწილი კატეგორიულად აკრიტიკებდა რეჟისორის ოპერაში მოქმედების ადგილის შეცვლას, ნაწილს მოსწონდა სპექტაკლის ვიზუალის უფექტური გადაწყვეტა, ნაწილი კი დადგმას მსოფლიო საოპერო ხელოვნების წარმატებად და წინ გადადგმულ პროგრესულ ნაბიჯად მიიჩნევდა. კრიტიკოსმა, მრავალი თეორიული შრომისა და წიგნის ავტორმა პაულ კურიტცმა კატეგორიულად არ მიიღო სპექტაკლი და კლაუს გუთს „პუჩინის დამასაფლავებელი“ უწოდა.

„გერმანელმა რეჟისორმა პუჩინის სიუკუტი დამარხა მთვარის სქელი საფარისა ქვეშ და კოსმოსური ხომალდის კარადებში. ახალ დადგმას არაფერი აქვს საერთო XIX საუკუნის პარიზის ბოპექმასთან. მხოლოდ სიმბოლოებით საუბროს რეჟისორი რუდოლფოს ცხოვრებაზე... მის ცხედარს ხომალდის მიმტანები აკრობატული ილეთებით დაატარებენ... ეს წარმოდგენა ნამდვილი უსამართლობა მომღერლების და პირველ რიგში, პუჩინის ხსოვნის წინაშე“,² – წერდა კრიტიკოსი თავის ბლოგზე.

კლაუს გუთმა დამარხა პუჩინის პარიზული ბოპექტური სამყარო, ახლა რუდოლფოს ისტორიაში სიმბოლოებად მოჩანს მისი სამყარო, როგორც ძველი აჩრდილი. კოსმონავტი რუდოლფო შეეწირა მისიას, ხოლო მიმი სიცივისგან გაიყინა. „სონია იანჩევას მიმიდ

¹ მანამდე, 2015 წელს, აღვის პერმანენტმა ჰერმანესმა ჰერმანორ ბერლინიზის ოპერის „ფაუსტის გაკიცხვა“ მოქმედება მარსზე გადაიტანა. სპექტაკლი პარიზის ოპერის თეატრში დაიდგა.

² Paul Kurutz, PARIS OPERA'S LA BOHEME: LOST IN SPACE <https://paulkurutz.com/2017/12/paris-operas-la-boheme-lost-in-space/> (ბოლოს გადამოწმდა 08/10/2019).

ოცნება აისრულა, მაგრამ კლაუს გუთმა განიცადა კოსმოსური კრახი¹. ასე შეაფასა „Financial Times“-ში კრიტიკოსმა შირლი აფთორპმა (Shirley Apthorp) კლაუს გუთის ახალი ნამუშევარი. კრიტიკოსი თვლიდა, რომ მოქმედების კოსმოსურ ხომალდზე გადატანას საერთოდ არ ამართლებდა თავად ოპერა და მისი ორიგინალი სიუჟეტი. სპექტაკლს ამ გადაწყვეტას ის „ახირებას“ უწოდებს და აღნიშნავს, რომ გერმანელი რეჟისორის ეს ჩანაფიქრი დაკავშირებულია კინორეჟისორების: ანდრე ტარკოვსკის, სტენლი კუბრიკის და ლარს კონ ტრიერის შემოქმედებათა გავლენასთან.

სინამდვილეში, კლაუს გუთის რეჟისურა პუჩინის „ბოჭემაში“ ერთგვარი გადაძახილია კინოხელოვნების შესაძლებლობებთან, რომლის სხვა მასშტაბში წარმოდგენა საოპერო ხელოვნებაში სწორედ რომ რეჟისორის მიზანი იყო. ამაგდროულად, მას სურდა ოპერის გმირები ისეთ გაორებულ სამყაროში მოექცია, როგორადაც თავად არიან. რეჟისორის განხორციელებული იდეა – „ბოჭემის“ გმირების კოსმოსში გამგზავრება – თავად ოპერის სიუჟეტის ღრმად გაანალიზების საფუძველს ეყრდნობა. რეჟისორმა აიძულა მსმენელი, ხელახლა და ახალი თვალით მოესმინათ პუჩინის მუსიკა, რომელიც გმირებს გამოუვალ მდგომარეობაში, ჩაკეტილ სივრცეში აქცევს, როგორც თავად ოპერაში. რეჟისორის ამ ხედვას იწონებს კრიტიკოსი ისტინ ვენი (Justine Nguyen). სპექტაკლის მომოხილვაში იგი წერდა: „გმირები კლაუსტროფობით დაავადებული არიან, კოსმოსურ ექსპედიციაში მოგზაურობა, დიდი და გულწრფელი სურვილის მიუხედავად, ყველას არ შეუძლია, ეკიპაჟის წევრების გადარჩენის შანსი მცირეა და გარემო სულ უფრო უიმდო“².

სპექტაკლის გმირები გადარჩენისთვის იპრეგიან, მათ ცხოვრებაში ყველაზე რთული მომენტები უდგათ, მანიაკალური ენერგია სჭირდებათ, რათა შეაჩერონ უიმედობის განცდა. სიტუაცია კიდევ უფრო მძაფრდება, როცა გმირები ბონოიტის ცხედარს უყურებენ კოსმოსურ ხომალდზე. გმირები ხომალდიდან მთვარეზე გადაიან, მაგრამ მიმი ვეღარ უძლებს მთვარის სიცივეს და ის იყინება. სპექტაკლში მიმის ავადმყოფობა ფეტიშიზმამდეა დასული, უფრო მეტად არის გარღმავებული და მისი სიყვარულიც რედოლფოს

¹ Apthorp Shirley, A storm of boos for La Bohème at the Paris Opera, “Financial Times”, DECEMBER 4, 2017.

² Nguyen Justine, Despite its out-of-this-world setting, this production of *La Bohème* remains human and grounded. “limelight”, January 22, 2018.

მიმართ უფრო გულწრფელია. მიმი აღმერთებს მის ყოფილ, ახლა უკვე გარდაცვლილ სიყვარულს – რუდოლფოს. სპექტაკლში რუდოლპო ასტრონავტია, რომელმაც თავისთან წაიყვანა მიმი.

პუჩინის ოპერები აქამდე შორს იყო ასტრაქციისაგან. მის ოპერებში თითოეული დეტალი გათვლილია. კლაუს გუთმა კი მოქმედებს კოსმოსში გადატანით გაფართოვა ოპერის არეალი და მასშტაბი. გმირების ცხოვრებაც ახალ, მიუჩვეველ სივრცეში ჰალუცინაციის ფონზე მიძინარეობს. რეჟისორმა ოპერის მოქმედების ადგილის მთვარის ლანდშაფტში გადატანით ხაზი გაუსვა არა მხოლოდ ადამიანების სიყვარულის ძალას, არამედ კოსმოსური მისის ტრაგიკულ ბედისწერას. წარსულის რეკონსტრუქციამ ორივე სამყაროში განუვითარებელი ტრაგედია გამოიწვია. სპექტაკლში თითქმის აღარ დარჩა რომანტიკა და გმირთა გრძნობები.

ერთ-ერთ ინტერვიუში კლაუს გუთმა განაცხადა: „მე უნდა გავანადგურო ეს ძველი წაბლი. ლიბრეტოს პირველივე ხაზის წაკითხვიდან ვფიქრობდი, რომ მასში არის ბევრი წერტილი, მე ვეძებ სამყაროს ამ წერტილების მიღმა“¹ და ეს სამყარო მან ორ სივრცეში: კოსმოსურ კაფსულაში და მთვარეზე აღმოაჩინა. რეჟისორის ამ ჩანაფიქრს მხარი დაუჭირა მუსიკის კრიტიკოსმა ნიკ ჰამონდმა (Nick Hammond), რომელმაც შეაქო არა მხოლოდ რადიკალიზმით გამორჩეული საოპერო რეჟისურა, არამედ დამდგმელი ჯგუფი და მასში მონაწილე არტისტები, რომლებმაც ურთულეს, თითქმის განუხორციელებელ, შეუძლებელ ტექნიკურ ამოცანებს გაართვეს თავი. „კონსერვატორი პუბლიკისთვის აუცილებელია ასეთი შემოლაწუნება, რომელიც აცოცხლებს აუდიტორიას, იწვევს კამათს და ცხარე დისკუსიას, ეს სჭირდება ხელოვნების განვითარებას. კლაუს გუთმა კი ჩვენ წინაშე, პუზინის მუსიკაზე დაყრდნობით, შექმნა ცივი, ჩაკტილი და უეანგბადო სამყარო, ისეთი, როგორიც ახლა გვაქვს“².

კლაუს გუთმას სპექტაკლი უახლესი საოპერო რეჟისურის საუკეთესო მონაპოვარია, ხოლო ეტიენ პლუსის (Étienne Pluss) სცენოგრაფია ავლენს არა მხოლოდ ადამიანის ფანტაზიის

¹ LA BOHÈME, “Tragic Love in a Frosty Setting”, December 6, 2017, By Nick Hammond: <https://www.parisupdate.com/la-boheme-2/> (ბოლოს გადამოწმდა 08/10/2019).

² Hammond Nick, „LA BOHÈME - Tragic Love in a Frosty Setting, Paris Update“, December 6, 2017.

უსაზღვროებას, არამედ თანამედროვე ტექნოლოგიების ათვისებას სათეატრო ხელოვნებაში, რომელიც მონუმენტური მხატვრული ტილოს ეფექტს ქმნის.

უახლესი მსოფლიო ოეატრი ტექნიკურ პროგრესთან ერთად ვითარდება. ოეატრში აისახება მეცნიერული სიახლეები და მიღწევები. ოეატრი ეძებს ამბებს, ხანაც მზარულს და ხანაც ტრაგიკულს, ის ქმნის ცხოვრების სარკეს. ის არ ღალატობს ტრადიციას, ქმნის ახალს და ავითარებს ძველს. მომავლის თეატრში კი, არა მხოლოდ მთვარის იღუზია შეიქმნება სცენაზე, არამედ, შესაძლოა თავად ციური სხეულები იქნეს გამოყენებული სპექტაკლის სათამაშო სივრცედ. ვინ იცის?!

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვასაძე მ., საფესტივალო ჩანაწერები, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, № 5-6, 2013;
- თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის კატალოგი, თბ., 2013;
- ტურიაშვილი მ. ეს სანუკვარი უწონადობა, ჟურნ. „ჩვენი მწერლობა“, № 3. 2014;
- Apthorp Shirley, A storm of boos for La Bohème at the Paris Opera, „Financial Times“, DECEMBER 4, 2017;
- LA BOHÈME, “Tragic Love in a Frosty Setting”, December 6, 2017, By Nick Hammond: <https://www.parisupdate.com/la-boheme-2/> (ბოლოს გადამოწმდა 08/10/2019);
- Hammond Nick, „LA BOHÈME - Tragic Love in a Frosty Setting, Paris Update“, December 6, 2017;
- Leiren-Young Mark, LEPAGE HAPPY TO STAY ON EARTH WHILE HE TAKES AUDIENCES TO THE MOON The Vancouver Sun, October 31, 2012;
- Nguyen Justine, Despite its out-of-this-world setting, this production of La Bohème remains human and grounded. „limelight“, January 22, 2018;
- Paul Kurutz, PARIS OPERA’S LA BOHEME: LOST IN SPACE <https://paulkuritz.com/2017/12/paris-operas-la-boheme-lost-in-space/> (ბოლოს გადამოწმდა 08/10/2019).

თამარ ცაგარელი,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

დრამატურგის ინტერპრეტაცია ვიზუალურ მეაზე

ტერმინი „სინკრეტიზმი“ ბერძნული სიტყვაა და შერწყმულად არსებობას, დაუნაწევრებლობას ნიშნავს. თეატრალურ ხელოვნებაში ეს ტერმინი ხშირად გამოიყენება, რადგანაც, როგორც მკითხველისთვის ცნობილია, იგი მოიცავს, როგორც ვერბალურ აქტს, ასევე ვიზუალურ, გამომსახულობით ფორმებს, რაც თავისთავად გულისხმობს, როგორც მსახიობის ფიზიკურ მოძრაობას, ასევე სცენოგრაფია/მხატვრობას, მუსიკალურ გაფორმებას და განათებას, მისი შუქჩრდილებით.

რა არის დღეს ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემა თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაში? ვფიქრობ, ყველაზე მწვავე პრობლემა შემოქმედებითი ჯგუფის დამოკიდებულებაა ნაწარმოებების მიმართ. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ, სამწუხაროდ, პროფესიულ თეატრებშიც, ხშირად შეხვდებით ამ პრობლემიდან გამომდინარე უზუსტობასა თუ ძირითადი თემიდან „აცდენას“.

ის რომ დრამატურგის პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი ვერანაირად იქცევა მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენად თუკი მასში არ იქნა ამოკითხული თანამედროვე შინაარსი, აქვთ მარტინ კორნელი დაც დღეს აღარავინ კამათობს.

უკანასკნელი წლების განმავლობაში თეატრალური ხელოვნების ფორმები გართულდა, რაც გარკვეულ წილად განაპირობა სწრაფად განვითარებადი თანამედროვე ტექნოლოგიების აქტიურმა გამოყენებამ სცენაზე. მაგრამ ულტრა თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით შექმნილი ყველაზე თამამი გარეუნული ფორმის სპექტაკლიც კი, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, არაფერს წარმოადგენს თუკი მასში არ დგვს სათქმელი. მაყურებელი ადრე თუ გვიან მაინც დაინახავს, იგრძნობს სანახაობის შინაგან სიცარიელეს.

განსაკუთრებით სახიფათოა კლასიკური ნაწარმოების ტექსტის მიმართ (ტექსტთან) თავხედური დამოკიდებულება. სიტყვა კაცობრიობის ყველაზე დიდი მონაბოგარია, და დღეს კი, მისი

მდგომარეობა ზოგადად თანამედროვე თეატრში გაუფასურებულია. აქ არ ვგულისხმობ სიტყვას, მხოლოდ და მხოლოდ, როგორც ვერბალურ აქტს, აქ მნიშვნელოვანია სიტყვის/სიტყვებს მიღმა არსებული ფორმა/შინაარსი, რომელიც ვიზუალური ქმედებითაც შესაძლებელია გადმოიცეს.

პიესის ახლებური თანამედროვე გააზრებისა და კონცეპტუალური გადაწყვეტის ავტორი მხოლოდ დამდგმელი ჯგუფი არ არის. მასთან ერთად, ამ პროცესში, მაყურებელიც უშუალო მონაწილეა. შემოქმედებითმა ჯგუფმა მხოლოდ მისთვის საინტერესო და ძალიან ხშირად, მხოლოდ მისთვისვე გასაგებ ენაზე და ფორმით კი არ უნდა დადგას სპექტაკლი, არამედ, უნდა აღმოაჩინოს (და არა თვითონ შეთხხას) ის, თუ რა აწუხებს დღევანდელ მაყურებელს, რისი ნახვა აინტერესებს, რა თემებზე სურს საუბარი. შემდეგ კი, კარგად გაიაზროს რომელ დრამატუგიულ მასალაში დევს სათქმელი და რა როგორ ფორმაში მოაქციოს ეს სათქმელი.

ჩვენთვის ძალიან მნიშვნელოვანია, გავერკვეთ უძველესი ადამიანის ცნობიერებაში და ვისაუბროთ იმ ძირითად ფორმებზე, რომლებიც პრაქტიკულად ადამიანის ცნობიერებას აყალიბებენ. პირველ რიგში, ეს გახლავთ მისი კავშირი ბუნებასთან, რადგანაც ბუნებასთან კავშირის შედეგად ჩნდება არა მხოლოდ პირველი ფორმები, არამედ ბუნებასთან კავშირის შედეგად ყალიბდება მისი ცნობიერება, ყალიბდება ამ შემთხვევაში მითოლოგია, რიტუალი, ყველაფერი ის, რაც ჩვენ გამოკვლეული გვაქვს. აქ არსებითა თეატრთან დაკავშირებული სხვადასხვა თეორია გავიხსენოთ: პირველ რიგში, ეს გახლავთ ის ორი სკოლა, რომლებიც, ძირითადად, იკვლევენ სარიტუალო ფორმებს, მითოლოგიას და რაც პრინციპულ განსხვავებას გვაძლევს, ისევე როგორც საერთოდ ცივილიზაციის ისტორიაში ორი მიდგომის პირველადიბის აღიარება. ერთი სკოლა აღიარებს, რომ ჯერ იყო რიტუალი და მერე შეიქმნა მითი; ხოლო მეორე იხრება მითისკენ, რის საფუძველზეც შეიქმნა რიტუალი. ყოველ შემთხვევაში, ეს ჩვენ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ისე, რომ – თუ იქმნება რიტუალი, მითი არის რიტუალის ჩანაწერი და თუ იქმნება მითი, მაშინ რიტუალი არის უკვე მითის მსატვრული გამოსახვა. საკამათოა, თუმცა, სხვადასხვა დროში, სხვადასხვა პოზიცია შეიძლება შევინარჩუნოთ, რადგანაც არსებობს შუალედური დამოკიდებულება, როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ სინკრეტიზმზე. როდესაც ჩვენ ერთდროულად ამ ორი

წყაროს ერთიანობას ვაღიარებთ, ვამბობთ რომ მითი და რიტუალი ურთიერთშემავსებელი ფორმებია. თუმცა უნდა ვივარაუდოთ, ამ შემთხვევაში, ჩვენ თუ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას დავეყრდნობით, სადაც საუბარია, რომ – პირველი იყო სიტყვა, მაშინ რასაკვირველია, პირველი უნდა ყოფილიყო მითი; მაგრამ, თუ ჩვენ გავიხსნებთ, რა დიდი დრო დასჭირდა ცივილიზაციას მეტყველების შესაქმნელად, მაშინ ვნახავთ, რომ ის გაცილებით ადრე იწყებს მოძრაობას, ვიდრე საუბარს; ამიტომაც, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პლასტიკაში გამოხატული მისი ცნობიერება გაცილებით ძველია, რასაც ანთროპოლოგიური განხილვით ვასკნით – პლასტიკა გაცილებით ძველია, ვიდრე მეტყველება. გავიხსენოთ ჩვენამდე მოღწეული უძველესი რელიგიური ფორმები, სადაც ე.წ. ლოცვები გადმოცემული იყო საცეკვაო ფორმებით ანუ ეს გახლავთ რიტუალები შესრულებული პლასტიკის ენით. წმინდა თეატრალური ფორმები, ქრონოლოგიურად, გახლავთ: ეგვიპტური, ინდური და შემდეგ ჩინური რიტუალი – ინდივიდუალური გამომსახველობითი ვიზუალით. სწორედ, ამ ისტორიულ ფაქტებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვივარაუდოთ – როდესაც ჩვენ ვამბობთ: ყველაზე ძველი ლოცვის ფორმა, ესაა ცეკვა, აქ იგულისხმება რომ – პლასტიკა უფრო ძველი ენა იყო, ვიდრე ვერბალური გამოხატულება. ადამიანისა და ბუნების ურთიერთოვავშირში ძალიან მნიშვნელოვანი ხდება მიბაძვა, ანუ – ადამიანი ბაძავს ბუნებას. გავიხსენოთ არისტოტელე, როდესაც ის წერდა რომ, თეატრი – ესაა ადგილი, სადაც ხდება ადამიანის მხრიდან მიბაძვა, ეს არის ცხოვრების მიბაძვა; მაგრამ, თუ განვაზოგადებთ საერთოდ ადამიანის არსებობის წესს, ეს არის ბუნების მიბაძვა. ძველ ბერძნი ფილოსოფოსის მოსაზრებაზე დაყრდნობით, ჩვენ შეგვიძლია წარმოვსახოთ ისეთი ციკლი, რომ სამყარო, როგორც კოსმოსი, ისე წარმოდგება და კოსმოსი – ეს არის ჰარმონია; ანუ, თუ სიტყვასიტყვით ვთარგმნით, ჰარმონია ნიშნავს გარკვეული კანონზომიერებების ნაკრებს; ანუ ეს ის სამყარო, ის კოსმოსია, რომელიც არსებობს. კოსმოსის განსხვავდებას წარმოადგენს ბუნება, ანუ კოსმოსი თავისი კანონზომიერებების საშუალებით ქმნის ბუნებას. ამ შემთხვევაში ბუნება ბაძავს მას და თავისთავში ატარებს სამყაროს კანონზომიერებას. თუ ჩვენ ამ ყოველივეს განვიხილავთ ფილოსოფიური მიღომით, ორი სამყაროს ურთიერთშეხება წარმოგვიდგება: ერთი მიკრო, ხოლო მეორე – მაკრო

სამყარო, ორი უსასრულობით. ადამიანი კი, წარმოადგენს სამყაროს ერთ-ერთ მიკრო მოღვალს და ის პროცესები, რაც მის შიგნით მიმდინარეობს, იდენტურია იმ პროცესებისა, რაც მაკრო სამყაროში ხდება; ამიტომაც, ის ქმნის ხელოვნებას, ის უბრუნდება ბუნებას და ასხეულებს მას, იმ, ვთქვათ კანონზომიერებების საშუალებით, რომელთაც აცნობიერებს და ამ შემთხვევაში ჩვენ ვსაუბრობთ, რომ ადამიანი ბაძავს ბუნებას და ხელოვნებაში მას გადმოაქვს ეს კანონზომიერებები. ხოლო, ამის კვლევის საუკეთესო საშუალებას სწორედ ანთრიპოლოგია წარმოადგენს, მთო უმეტეს, როცა ჩვენ ვიკვლევთ იმ ფორმებს, იმ ძირითად ელემენტებს, რომლებიც კიდევ ერთხელ გვაძლევს იმ კავშირს, იმ გზას, რასაც მიბაძვის კენ მიყვავართ. თეატრი კი, ამ შემთხვევაში, წარმოადგენს ხელოვნების იმ ფორმას, რომელიც საუკეთესოდ აერთიანებს ყველა ამ კანონზომიერებას ხელოვნების სხვადასხვა ფორმაში გაფანტულს.

თანამედროვე სადადგმო ფორმის მიგნება (პრობლემა) მეტად მნიშვნელოვანია დრამატურგიაზე მუშაობის დროს; თუმცა ამ მიზნის მიღწევა არ უნდა ხდებოდეს პიესის ჟანრის, შინაარსისა და, მთლიანად, დრამატურგიული სტრუქტურის თავდაყირა დაყრენების ფასად, რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელი გახდა თანამედროვე რეჟისორებისათვის. მათი მხრიდან ტოტალური ხასიათი მიღო პიესის შინაარსის სპექტაკლის დღეისათვის მოღურ გარეგნულ ფორმაში „ჩატენვის“ მცდელობაში.

განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ჩვენ მივმართავთ მრავალი წლის და ხშირად საუკენების წინ შექმნილ დრამატურგიას, ბუნებრივია, მისი სცენური გადაწყვეტისათვის, დღეს არსებული საშუალებები უნდა იქნეს გამოყენებული და არა იმ დროინდელი, როდესაც პიესა იწერებოდა. კლასიკური დრამატურგია ყოველ ახალ თაობასთან ურთიერთობის მეტად რთულ და ხშირად მტკიცნეულ პროცესს გადის. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ეპოქასთან ერთად, მისთვის დამახასიათებელი ესთეტიკური კატეგორიებიც ქრება. კლასიკური დრამატურგიის ძალაც სწორედ იმაშია, რომ მისი ინტერპრეტირების ულევ შესაძლებლობას იძლევა, და ყოველი ახალი ეპოქის თაობები მასში თავისი დროის შესატყვისს აღმოაჩენენ. ამავე დროს, ყოვლად დაუშვებელია, როდესაც რეჟისორი ცდილობს ჩადოს სპექტაკლში ის აზრობრივი დატვირთვა, რაც ავტორს არ გააჩნია თავის ნაწარმოებში.

ჭეშმრიტი ხელოვანი, როგორც წესი, ყოველთვის უსწრებს თავის დროს. ამის საუკეთესო მაგალითია შექსპირი, რომლის პიესებიც იმდენად თანამედროვეა დღეს, რომ ზოგჯერ წინასწარმეტყველის დაწერილ ტექსტებს უფრო ჰგავს, რომლებიც მარტივად შეიძლება სხეულის ენითაც გადმოიცეს. მაგრამ, ამ შემთხვევაშიც არ უნდა დაიკარგოს დრამატურგი და მისი მსოფლშედველობა.

როდესაც რეჟისორი იწყებს კლასიკური პიესის განხორციელებას, უნდა ახსოვდეს, რომ დგამს დღევანდელ დღეზე წარსულში დაწერილ პიესას! აյ თანაბრად მნიშვნელოვნია დროის ორივე კოორდინატი.

გერმანელი თეატრის მკვლევარ ჰანს-თის ლემანის მიხედვით, სათეატრო პერიოდიზაცია ამგვარია:

- პრედრამატული / დასაბამიდან რასინამდე/
- დრამატული / რასინიდან მოყოლებული/
- პოსტდრამატული / რობერტ ვილსონის ოპერებიდან მოყოლებული¹

შეუძლებელია სპექტაკლის ღირსებებზე საუბარი მხოლოდ მისი ფორმიდან გამომდინარე, მისი შიგთავსის გაუთვალისწინებლად. სპექტაკლის მხატვრული სახე მხოლოდ პიესის ავტორის მთავარი იდეასთან ერთიანობაში უნდა განიხილებოდეს. ყველანაირი ფორმა შტამპად იქცევა თუ სპექტაკლს არ გააჩნია მკაფიოდ განსაზღვრული იდეური ჩანაფიქრი და მხატვრული გადაწყვეტა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Hans-Thies Lehmann, Postdramatic theatre, London and New York, 2006.

¹ Hans-Thies Lehmann, Postdramatic theatre, London and New York, 2006, p. 34

კინოაცოდეობა

დავით გუჯაბიძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი**

ოპტიკური პერსპექტივების ცვალვადობა „3D“ – სტერეო (სტერეოკინო) სივრცეში და მისი გამოყენების პერსპექტივა მხატვრული გადაღებების მიზნით

ამ მოვლენას პირველად დიდი ხნის წინ ტელევიზიით დავაკვირდი, მაგრამ მასზე ექსპერიმენტული დაკვირვების ჩატარების საშუალება, მხოლოდ 30 წლის შემდეგ მომეცა. ეს მოვლენა გარკვეულ სივრცეში იმ ოპტიკური კანონების ცვლილებაა, რომლებზეც დამოკიდებულია ფოტო, კინო და სატელევიზიო გამოსახულების არსებობა.

ფერწერული პერსპექტივის ძირითადი კანონები, რომელთა მიხედვითაც ადამიანი სურათს აღიქვამს, ცხადად ვლინდება კინემატოგრაფიაშიც. ხაზოვანი და ტონალური პერსპექტივა ოპტიკური ხერხების ის ძირითადი „რარალია“, რომელიც პრინციპულად ქმნის მოცულობით სიღრმეს ორგანზომილებიან სიბრტყეზე – იქნება ეს კინოეკრანი, ფრესკის კედელი თუ აკვარელის ქაღალდი. ეს კანონები ადამიანის მიერ გარემოს ხედვა-აღქმის პრინციპებს ემყარება და სინათლის გავრცელების, არეკვლისა და გარდატეხის კანონებით აიხსნება. ამ კანონების მიხედვით, თანაზომადი საგნებიდან უფრო ახლოს მდებარენი სურათზე უფრო დიდი ზომებით აისახებიან, ხოლო შორს მდებარენი – უფრო მცირე ზომებით. ფერწერაში ამ კანონებს, ცხადია, იცავენ, თუმცა არც თუ ორთოდოქსალური სიმტკიცით. გამორჩეული ხედვის ქმნება ფერწერები, პირიქით, ხშირად მითაც არიან ცნობილნი, რომ პერსპექტივის კანონებს საკმაოდ თავისუფლად ეპყრობიან.

ხაზოვანი პერსპექტივა, ორგანზომილებიან სიბრტყეზე მოცულობის ეფექტის შესაქმნელად, იმდენად მძლავრი ინსტრუმენტი აღმოჩნდა, რომ მხატვრების ნაწილი (განსაკუთრებით ადრეული რენესანსის პერიოდში) მეორე უკიდურესობამდე მივიდა – მათ მიერ დახატულ სურათებზე პერზაფები სახაზავით შესრულებულ სქემებს უფრო ჰგავს, ვიდრე ფერწერას (მაგ., მაზარი).

მხატვრობის განვითარების მოძღვვნო ეტაპებზე ფერწერა ნელ-



ნელა გათავისუფლდა ხაზოვანი პერსპექტივის „დიქტატისგან“. ფერწერაში სულ უფრო მეტად იყავებს ადგილს აქსონომეტრია და უკუპერსპექტივის ელემენტები, რომლებიც ბიზანტიური მხატვრობისგან განსხვავებით, არ ღომინირებენ, მაგრამ ხაზოვან პერსპექტივასთან ერთად, ერთგვარ ურთიერთოგარდამავალ ერთიანობას ქმნიან – ადამიანის ხედვა-აღქმის პრინციპებთან მისაახლოებლად.

პერსპექტივის მიმართ თავისუფალი დამოკიდებულება, ხედვის წერტილებისა და მასშტაბების ურთიერთშეთავსების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნიმუშია ალბრეხტ ალტდორფერის



„ალექსანდრე მაკედონელის ბრძოლა დარიოსთან“ (1529წ.). ამ ფერწერულ სურათში, რომლის ზომებიც 158X120 სმ-ია ერთ სიბრტყეზე დიდი ოსტატობითაა შერწყმული სხვადასხვა ხედვის წერტილები და მასშტაბები. ჩვენ თვალწინაა ზეფაროკუთხით ხანი „ობიექტივით“ დანახული პერზაჟი (მორკალული პორტრეტით და ერთდროულად განთავსებული მზითა და მთვარით – ცაზე) და „ტელეობიექტივით დანახული“ პორტრეტებით (დარიოსი, დარიოსის ცოლები, ალექსანდრე, რაინდები და ა.შ.).

სურათის თთოეული მონაკვეთი, სხვადასხვა „ოპტიკური დერძი“, სხვადასხვა ხედვის კუთხე და მასშტაბები ჰარმონიულად, უწყვეტად და შეუმნევლად გადადან ერთმანეთში. ეს ერთგვარი „კინემატიკური ფრაზის“ ფერწერული ვარიანტია, რომელიც სხვადასხვა ხედვის კუთხისა და მასშტაბების ობიექტივებით „დანახული“ კადრებითაა აგებული. ამგვარ შერწყმას, გარკვეული მიახლოებით, კორელაცია



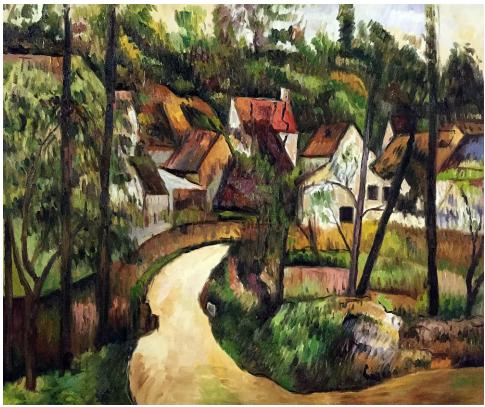
შეიძლება ვუწოდოთ, რამდენადაც ეს მათემატიკური ტერმინი ორი (ან რამდენიმე) სხვადასხვა მახასიათებლის კავშირს ნიშნავს, როცა ერთ-ერთის (ან რამდენიმე) სიდიდის ცვლილებას თან ახლავს მეორე (ან რამდენიმე) სიდიდის შეთანხმებული სისტემატური ცვლილება.

აღტდორფერის შემოქმედებაში ოპტიკური მანძილების კორელაცია კიდევ რამდენიმე სურათში გვხვდება: მაგალითად, „წმინდა ფლორიანის სიკვდილი“ (წმინდა ფლორიანი მდინარეში გადააგდეს, რის შემდეგაც მდინარის წყალმა სამკურნალო თვისებები შეიძნა). პეიზაჟსა და ხილზე შეკრებილი ადამიანების მასშტაბებს შორის ფარდობა აშკარად განსხვავებულია ადამიანის ხედვა-აღქმისათვის ჩვეული პროპორციებისგან.

იმპრესიონისტულმა მხატვრობამ კიდევ უფრო მეტი სითამამით გადააბიჯა პერსპექტივების კანონებს. კერძოდ, პოლ სეზანის სურათებში იმდენად აშკარად აისახა უკუპერსპექტივის კორელაცია (შერწყმა) აქსონომეტრიასთან, რომ მხატვარს თვალის ბაღურის დაავადებაც კი დასწამეს კრიტიკოსებმა.¹

სეზანის პერცეპციული პერსპექტივით დანახული ახლომდებარე საგნები თითქოს ფართოკუთხითანი ობიექტივითაა დანახული, შორსმდებარენი კი – ტელეობიექტივით; ამ ორი აღქმის გაერთიანება

¹ იხ.: პოლ სეზანი, „მოსახვევი“ 1870, ბოსტონის ხელოვნების მუზეუმი.



კი უმტკივნეულოდ ხდება ერთ სასურათე სიბრტყეზე.

თუ თვალი-ტვინის ხედვა-აღქმის სისტემის მოქმედებას გავაანალიზებთ, ამის მიზეზი ნათელი გახდება: ადამიანის თვალის ფსკერზე არსებობს ე.წ. „მკვეთრი გამოსახულების“ ღრმული („ყვითელი ღრმული“),

რომელზეც „ფოკუსი სწორდება“. ეს ზონა საყურადღებო საგნის ახლომდებარე სივრცის მხოლოდ ნაწილს მოიცავს და როდესაც მზერა ინტერესის საგანს „შემოუჩებენს“, ტვინს მხოლოდ ამის შემდეგ ექმნება მასზე, როგორც ერთიან ნივთზე (ან ზედაპირზე) კრებითი წარმოდგენა; შორსმდებარე საგნები კი, თვალის პერსპექტივის (დახლოებით=40 მმ. ობიექტივისა) სრულად ეტევა „ყითელი ღრმულის“ ფართობში. ამიტომ, ახლო ხედის აღქმისას, თვალი-ტვინის აღქმის სისტემა ახლომდებარე საგნებს, მათ ოპტიკურ ზომებთან შედარებით, შემცირებულად „ხედავს“ შორსმდებარე საგნების შედარებით „სწორი“ პერსპექტივით აღქმის ფონზე. ამრიგად, გამოდის, რომ თვალი-ტვინის აღქმის სისტემა გარემოს სურათს სხვადასხვა თპტიკური პერსპექტივების ნაკრების სახით ქმნის, და არა ერთი რომელიმე „ობიექტური“ ოპტიკური პერსპექტივის მიხედვით. ის შატვრები, რომლებისთვისაც ხაზოვანი პერსპექტივის კანონები მხოლოდ ინსტრუმენტი იყო და არა დოგმა, აღქმის ამ ფენომენს შატვრული მიზნებისთვის იყენებდნენ, და ამას აკეთებდა არა მარტო სეზანი, არამედ სრულად და მხოლოდ ინტუიციაზე დაყრდნობილი ფიროსმანიც, რომელიც ზღვაში გასულ გემს და ნაპირზე მოძრავ მატარებელს ხაზოვანი პერსპექტივისათვის მოუღებელი პროპორციებით ხატავს („ღამე ბათუმის პორტში“).

ოპტიკური მანძილების კორელაცია სასურათე სიბრტყეზე მხოლოდ ტრადიციული ფერწერის თვისებად შეგვეძლო განგვეხილა, მაგრამ, როგორც ირკვევა, არც ოპტიკური ფერწერისთვისაა შეუძლებელი ერთ კადრში სხვადასხვა მასშტაბის ერთმანეთში შეუმჩნევლად

გადასვლით შერწყმა. კერძოდ, უკუპერსპექტივის მოვლენის დაკვირვება შეიძლება ზეძლიერი გადიდების ტელეობიექტივებით სურათის დაკვირვებისას. ამ სურათებში ობიექტივისაგან შორს მდებარე საგნები უფრო მოზრდილად გამოიყურებიან, ვიდრე მის წინ განლაგებული თანაზომადი საგნები. ეს უჩვეულოა ტრადიციული ფერწერისა და ფოტოგრაფიისათვის, რომლისთვისაც ახლომდებარე საგნების ზომები უპირობოდ უფრო დიდი ზომისანი უნდა ჩანდნენ, ვიდრე მის უკან მდებარენი. ასეთ ეფექტს მხატვრობაში უკუპერსპექტივას უწოდებენ.



უკუპერსპექტივა ხაზოვანი პერსპექტივის სახეა, რომელშიც საგნები წარმოჩნდებან ზრდადად, მაყურებლისგან დაშორების შესაბამისად, კლასიკური ხაზოვანი პერსპექტივისგან განსხვავებით. პერსპექტივის ეს სახე გამოიყენებოდა უპირატესად შუა საუკუნეების ევროპულ, უპირატესად მართლმადიდებლური აღმსარებლობის (ბიზანტიურ, რუსულ, ქართულ...) საეკლესიო და წიგნის მხატვრობაში. ხელოვნებათმცოდნებით ლიტერატურაში ეს ეფექტი, როგორც ძირითადად დაზგური და მონუმენტური ფერწერის მხატვრული ხერხი, ისეა აღწერილი, მაგრამ მის გამოვლინებაზე ოპტიკურ მხატვრობაში ჯერჯერობით ვერანაირ კვლევას ვერ მივაგენით.

უკუპერსპექტივის მოვლენა, როგორც ირკვევა, ოპტიკურ სივრცეშიც ხდება, ოღონდ ისეთ ზონაში, რომელიც მხატვრულ და დოკუმენტურ კინოში ძალიან იშვიათად გამოიყენება. უკუპერსპექტივა



შესამჩნევი ხდება ზემდლავრი გადიდების (20-მაგი და მეტი) ობიექტივების გამოყენებისას. კომერციული და სამაუწყებლო კინოტელე აპარატურის ბაზარზე ამგვარი ობიექტივების მოხმარების არეალი შედარებით შეზღუდულია, რაკიდა ისინი ძალზე იშვიათად გამოიყენება, მირითადად სამეცნიერო და დოკუმენტურ კინოში – განსაკუთრებულად შორსმდებარე თბიექტების გადაღებისას ტელესკოპური ოპტიკით.

მეორე მხრივ კი, როგორც ვხედავთ, უკუპერსპექტივის მოვლენა მხოლოდ ფერწერის „მონოპოლია“ არ ყოფილა და გარკვეული პირობების დაცვისას, ეს უფექტი თავს ფოტო და კინოგადაღებისასაც იჩნის, ხოლო კომერციული და სამაუწყებლო გადამდები ტექნიკის არსენალში დიდი გადიდების ობიექტივების ჩართვით, სულ უფრო ხშირად აღმოჩნდება ეკრანებზე. ამის მოლლობის გვაძლევს შემდეგი ფაქტი, რითაც უკუპერსპექტივის უფექტზე პრაქტიკული დაკვირვების საშუალება ერთი სპეციფიკური გადაღების შედეგად მოგვეცა: 2017 წ. თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში შესრულდა ჯუზეპე ვერდის „აიდა“, რომელიც ფრანკო ძეფირელის დადგმული სპექტაკლის ანალოგით იყო შესრულებული.

ამ სპექტაკლის გადასაღებად სტერეოსკოპული გადაღების ჯგუფმა რამდენიმე სტერეო-დანადგარით გადაიღო რამდენიმე სტერეო-გადამდები წყვილი. ერთ-ერთი მათგანი ფრონტალურად იღებდა სცენას ე.წ. „სამთავრობო ლოჟის“ მიმდებარე წერტილიდან. ამ წერტილიდან მოქმედების გადასაღებად საჭირო იყო მაქსიმალური გადიდება, დარბაზის გვერდებში მდგარი დაიგონალური მიმართულების გადამდები კამერებისგან განსხვავებით. გადაღებისას საჭირო გახდა



მომღერლებზე ძალიან დიდი მიახლოება, რისთვისაც კამერების ტრანსფორმაციის შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოყენება შეიქმნა საჭირო. ჩვენს შემთხვევაში ეს შესაძლებლობა 20-ჯერად გადიდებას არ აღემატებოდა და დიდი ალბათობით, უფრო დიდი გადიდების ობიექტივების გამოყენებისას, საფიქრებელია, რომ ეს ეფექტი უფრო თვალსაჩინო იქნებოდა.

იღუსტრირებისათვის მოვიტანთ ამონარიდ სტოპ-კადრებს საოპერო სპექტაკლის ჩანაწერიდან (20-მაგი გადიდების ობიექტივით), რომელშიც ცხადად იკითხება პროპორციების ჩვეულისგან განსხვავებული შეფარდება წინა და უკანა პლანებზე განსხვავებულ ობიექტებს შორის (დააკვირდით ზომების შეფარდებას ორ ცენტრალური ფიგურასა და სეფექალის ლამის მოზარდის „ნამცეცა“ ზომის სახეს სურათის მარცხენა ნაწილში).

მოცემულ ფოტოებზე აშკარად შეიმჩნევა ის შეუსაბამობა ჩვეულ აღქმასთან, რაც მთელი კინოფრაგმენტების ნახვისას, უწყვეტად ხდება გმირის მოძრაობისას – სცენის სიღრმიდან შედარებით წინა ლოკაციაზე უწყვეტი გადმოადგილებისას.

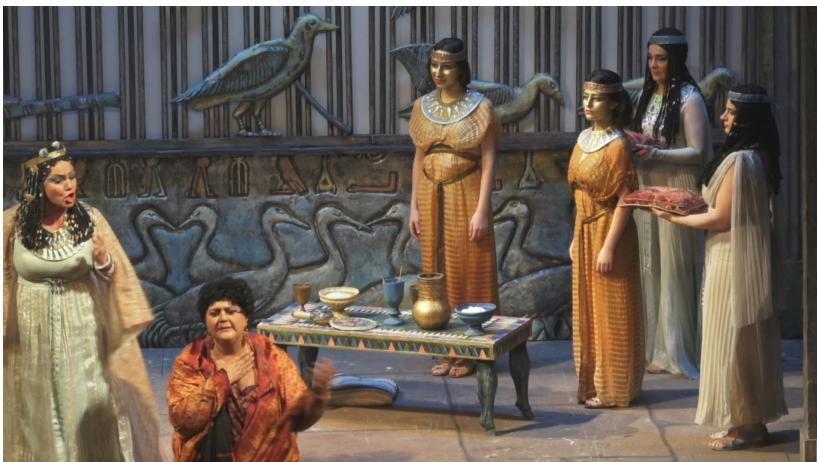
მკითხველს ვთავაზობთ დაკვირვებით შეადაროს ზემოხსენებული „ნამცეცა“ სეფექალის ზომა აიდას პარტიის შემსრულებლის პროპორციებს მომდევნო ფოტოზე. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ აიდას გამოსახულება ფოტოშოთითა დაპატარავებული და ისეა ჩასმული საერთო სურათში... უფრო მეტიც, დააკვირდით აიდასა და ამნერისის პარტიების შემსრულებლების მასშტაბებს ამავე სურათზე. როგორც ვხედავთ, ამნერისის გამოსახულების ზომები არაბუნებრივად დიდია თანაზომად აიდასაზე. საერთოდაც, ცხოვრებაში ორივე ეს

მომღერალი ქალბატონი თანაზომანი არიან.

წარმოდგენილ ფოტოებზე სავსებით შესამჩნევია ერთ სურათში სხვადასხვა ოპტიკური მანძილების თანაარსებობა, მაგრამ ეს გაცილებით თვალშისაცემია ვიდეოკადრში, სადაც მოქმედებაა დაფიქსირებული: სცენის უკანა პლანზე მოძრავი გმირის ზომები, უახლოვდება რა წინა პლანზე მდგარი პარტნიორს, თვალდაოვალ მცირდება ზომებში (რომელსაც, გადაადგილების დაწყებისას სულ მცირე – 20%-თ აღემატებოდა), რაც უფრო მეტია ობიექტივების გადილება, ოპტიკური მანძილების (მასშტაბების) ერთმანეთში უწყვეტი გადასვლის (კორელაციის) ეფექტი უფრო ცხადად გამოიხატება,

კიდევ უფრო თვალშისაცემად, კორელაციის ეფექტი „3D სტერეო“ ფორმატში გადაღებისას აღიქმება: ჩვენ თვალწინ – სცენის სიღრმისკენ (ან სიღრმიდან) მოძრავი ფიგურა ერთობ შესამჩნევად და უწყვეტად იზრდება (ან მცირდება) ზომებში. აქ უკვე ისმის ლოგიკური კითხვა: რა ხდება „3D სტერეო“ გადაღებებისას ისეთი, რომ ორგანზომილებიან სიბრტყეზე დაკირვებული ცქერისას შენიშვნული კინემატოგრაფიული ეფექტი თვალისა და გონებისათვის უჩვეულო ოპტიკური სურათის სახით მძაფრად აღიქმება?

ამ კითხვაზე პასუხი 3D სტერეოსკოპული გადაღებებისა და აღწარმოების პრინციპებში გვეგულება. რამდენადაც სტერეოსკოპული სურათის აღმა (როგორც სათვალიანი, ისე უსათვალო ტექნოლოგიებში), დაფუქნებულია ორი გამოსახულებისგან შემდგარი სტერეოწყვილის სინქრონულ დანახვაზე თითოეული თვალის მიერ,



დღიდ ალბათობით სავარაუდოა, რომ თთოეული თვალის მიერ ცალ-ცალკე აღქმული მარჯვენა და მარცხენა სურათები, უფრო მკვეთრად მოქმედებს ადამიანის აღქმის ფინექიაზე, ვიდრე ერთიანი კომპოზიტურ-ორგანზომილებიანი სურათი. ის ფსიქოლოგიური მექანიზმები კი, რომლებიც სტერეოგამოსახულების აღქმისას მუშაობენ, ჯერ კიდევ შესასწავლია. ჯერჯერობით კი, როგორ შეგვიძლია განვიზილოთ ეს ეფექტი? ერთი მხრივ, ეს შეიძლება განხილული იყოს, როგორც ოპტიკური „წუნა“ და ამავე დროს – კინოებაში აქამდე გამოუყენებელი შესაძლებლობა, რომელიც „3D“ სტერეოსკოპულმა გადაღებამ გახადა თვალსაჩინო.

აკადემიკოსი რაუშენბახი, ადამიანის ხედვა-აღქმის პროცესზე დაკვირვებისას, მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ, მზერის ბიფორულური მექანიზმის, მზერის დაკვირვების წერტილის მუდმივი მოძრაობისა და სურათის ქვეცნობირად აგების უნარის გამო, ადამიანი ახლომდებარე საგნებს უკუპერსპექტივაში აღიქვამს, საშუალოდ-შორ ხედებს – აქსონომეტრიულ პერსპექტივაში და ძალიან შორ საგნებს – პირდაპირი ხაზოვანი პერსპექტივით.

ჩვენ მიერ დაკვირვების ობიექტად შემდგარი ეფექტიც, უპირველეს ყოვლისა, უკუპერსპექტივის მოვლენას გვახსენებს. ოპტიკურ მხატვრობაში (ფოტოგრაფია, კინო, ტელევიზია) ეს მოვლენა იმდენად იშვიათია, რომ მასზე, როგორც მხატვრულ ინსტრუმენტზე, საერთოდ არ საუბრობენ. როგორც უკვე ვთქვით, ეს მოვლენა განსაკუთრებით დიდი გადიდების ობიექტივების შემთხვევაშია დაკვირვებადი, ხოლო სურათი – იმდენად უჩვეულოა, რომ მას მხატვრულ კინემატოგრაფში შეიძლება ვერც კი შეხედეთ, რამდენადაც მხატვრულ კინოში ყველა კადრი წინასწარ ჯერ იხატება, მერე კი ხდება მისი მრავალგზის რეპეტიცია და ობიექტივებიც უშეტესად, გაცილებით მოკლე ფოკუსური მანძილების ნაკრებიდან აირჩევა ხოლმე. მაგრამ, როგორც უკვე ვთქვით, ეს ეფექტი თავს იჩენს დოკუმენტური და სატელევიზიო რეპორტაჟული გადაღებისას, როცა შორ მანძილზე განთავსებული საგნების გადაღებაა საჭირო.

ცხადია, უკუპერსპექტივის მოვლენის გამოყენება მხატვრული ფილმების გადაღებისასაც შეიძლება, როგორც მოიქცა, მაგალითად, ლევან პაატაშვილი, რეზო ესაძის ფილმის „წისქვილი ქალაქის გარეუბანში“ გადაღებისას (სადაც მან ბიფორულური ლინზები გამოიყენა). მაგრამ ამ ექსპერიმენტს საფუძვლად შესაბამისი

დრამატურგია ედო და ვიზუალის ფორმა სცენარის შინაარსთან და რეჟისორულ გადაწყვეტასთან არათუ წინააღმდეგობაში არ მოსულა, არამედ იმდენად ბუნებრივად შეერწყა, რომ მაყურებლისთვის ამ ეფექტის ტექნიკური „სამზარეულო“ პრაქტიკულად შეუმჩნეველია. ნებისმიერ შემთხვევაში, ეს მოვლენა არსებობს, თვალნათლივ ხდება და მისმა კვლევამ ბევრ საინტერესო შედეგამდე შეიძლება მიგვიყვანოს.

ამოყენებული ლიტერატურა:

- Леван Паатшвили, Полвека у стены Леонардо, М., 2006
- Перспектива и её виды в изобразительном искусстве: <https://babyps.livejournal.com/406486.html>
- <https://www.facebook.com/zaza.lomidze.39/videos/2492070750910541/>

പാരമ്പര്യം – 110

მანანა ლეკბორაშვილი,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ცხოვრებისეული და მათგან გამოყენების სიმართლე ეპიზოდ სამოციანელთა შემოქმედებაში

ისტორიის ნებით რუსეთთან ერთიანი ბეჭით შეკრული საქართველო იძულებული იყო, მასთან ერთად გაევლო პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების ყველა ეტაპი. მაგრამ თუკი პოლიტიკურ ცხოვრებაში სინქრონულობა თითქმის აბსოლუტური იყო, კულტურულმა სფერომ მაინც შეძლო გარკვეული ავტონომიურობის შენარჩუნება.

კულტურის სფეროში საბჭოთა იდეოლოგიის საყვარელი ფორმულა: „ეროვნული – ფორმით, სოციალისტური – შინაარსით“ უფრო სურვილების სფეროდან იყო, ვიდრე რეალობიდან გამომდინარე. ასევე დიდი გაჭირვებით თუ შეიძლება მივუსადაგოთ ეს ფორმულა 60-იანი წლების ქართულ კინოს, განსაკუთრებით, ე.წ. პირველი ეშელონის ფილმებს.

მარქსისტ იდეოლოგებს არ სურდათ ელიარებინათ, რომ მხატვრული ნაწარმოების როგორც შინაარსი, ისე ფორმა მჭიდროდ არის დაკავშირებული არა მხოლოდ არსებულ პოლიტიკურ და სოციალურ მდგომარეობასთან, არამედ ერის ისტორიულ გამოცდილებასთან, მის ფესვებთან, ტრადიციებთან, ეროვნულ წასიათთან. ქართული კინემატოგრაფი ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენდა.

სტალინის გარდაცვალებამ ქართველი კინემატოგრაფებისთვისაც გამოაღო თავისუფლების ქარი და მათაც ამ საქმაოდ ვიწრო ნაპრალის გამოყენება არ დააყოვნეს. 1954 წლიდან იწყება ქართული კინოს გამოცემულება და სწრაფი აღმაგლობა. მაგრამ ეს სისწრაფე ძირითადად საწარმოო მხარეს ეხებოდა, გაცილებით რთული იყო შემოქმედებითი დანაკარგების აღდგენა.

ქართველ კინემატოგრაფისტთა უფროსი თაობისთვის მნელი აღმოჩნდა ახალ რელსებზე გადასვლის პროცესი. თუმცა უკონფიდენციული პრინციპიდან ცხოვრებისეული პრობლემებისკენ მკვეთრი შემობრუნება შესამჩნევი იყო, მაგრამ, როგორც წესი,

პრობლემების ძიებას ჯერ კიდევ სიფრთხილის ელფერი დაპკრავდა, ძიების სფეროც მეტწილად ყოველდღიურობით შემოიფარგლებოდა და გადაჭრაც მეტისმეტად ზედაპირული და სწორხაზოვანი იყო. ქართულ კინემატოგრაფს აშკარად სჭირდებოდა ახალგაზრდა სისხლის ინექცია. და ახალგაზრდობამაც არ დაახანა. 1955 წელს ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობის „მაგდანას ლურჯა“ მოკრძალებული ეკრანიზაციით ქართულ კინოში ახალი ეტაპი იწყება.

რეზო ჩხეიძისა და თენგიზ აბულაძის ეს ფილმი მნელია მიაკუთხო საკამათოთა რიცხვს, ძნელია დაინახო მასში ნოვატორობის პრეტენზია. მისთვის არ არის დამახასიათებელი ახალგაზრდობისთვის ჩვეული მებრძოლი სული, აგრესიულობა, უარყოფის მუხტი. მაგრამ უპრეტენზიობის მიუხედავად, ის აშკარად ამსხვრევდა წინა წლებში დამკვიდრებულ სტერეოტიპებს.

თემატური თვალსაზრისით, „მაგდანას ლურჯა“ გამოდის სტალინური ეპოქის მიერ კინემატოგრაფისთვის შემოსაზღვრული ჩარჩოებიდან – ფილმის მთავარი პერსონაჟია არა გმირი, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, არამედ, უბრალო გლეხის ქალი, მისი ბავშვები; ყურადღების ცენტრშია არა გლობალური მოვლები, არამედ – ყოველდღიური ყოფა თავისი წვრილმანი ფუსტუსითა და ადგმიანური საზრუნვავით (თუმცა ამის უფლების მოსაპოვებლად, ავტორები ჯერ კიდევ იძულებულნი არიან, წარსულის მასალას მიმართონ).

ახალგაზრდა რეჟისორები, დამკვიდრებული ტრადიციისგან განსხვავებით, ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობებზე, დრამატულ მომენტებზე თვალს არ ხუჭავნ. ფილმის თემატიკიდან და დრამატურგიდან გამომდინარეობს იმ დროისთვის ჯერ კიდევ უჩვეულო სტილისტიკაც – ყურადღება ფაქტურის, ყოფითი დეტალების მიმართ, ზედმეტი მასშტაბურობისა და ზედაპირული სილამაზის უარყოფა, უპირატესობის ნატურისთვის მინიჭება, კომპოზიციური სისაძავე.

დღევანდელი მაყურებლისთვის შეიძლება გაუგებარიც კი იყოს, როთ დაიმსახურა ასეთი ყურადღება „მაგდანას ლურჯაშ“. თანამედროვე თვალთანედვიდან ბევრი კადრი შესაძლოა ზედმეტად პათეტიკურიც მოჩანდეს, ბევრი ეპიზოდი – მეტისმეტად თეატრალურად. ძნელი ხდება სიახლის ფენომენის აღქმაც – კინოპროცესი ვითარდება, ახალგავალული ბილიკი მაღლე გატკეპნილ შარაგზად იქცევა და ეს სავსებით ბუნებრივია. მაგრამ საკმარისია, ფილმი შევადაროთ

მის წინამორბედებს, ყველაფერი თავის ადგილზე დგება – მკეთრი შემობრუნება აშკარაა. ამ შემობრუნების ავტორები, ახალგაზრდა რეჟისორები – რეზო ჩხიძე და თენგიზ აბულაძე თავისი ასაკობრივი, ბიოგრაფიული, შემოქმედებითი მონაცემების მიხედვით, საბჭოთა კინემატოგრაფში მიღებული ტერმინოლოგით ზუსტად ეწერებიან გრაფაში „ტიპური სამოციანელი“, მაგრამ სულ რამდენმე წლის შემდეგ, სწორედ სამოციანების დასაწყისში ქართულ კინოში გამოჩნდა ახალგაზრდა რეჟისორთა მძლავრი თანხვდომა. ესენი იყვნენ: ოთარ იოსელიანი, ელდარ და გიორგი შენგელაიძი, მერაბ კოკოჩაშვილი, მიხეილ კობახიძე, ლანა ლოლობერიძე, თამაზ მელიავა, ქართლოს ხოტივარი, გელა კანდელაკი... ეს თაობა ომისა და ომისშემდგომი მძიმე წლების ატმოსფეროში იზრდებოდა; 30-იანი წლების რეპრესიები მათ ცხოვრებაში ბუნდოვანი და წყვეტილი ბავშვური მოვონებების, უფროსების დუმილისა და მათ თვალებში ჩაბუდებული შიშის სახით შევიდა. მათთვის ომმა ვერ მოასწრო ქცეულიყო გმირობის ასპარეზად, ვერ აღზარდა მათში გამარჯვებულთათვის ბუნებრივი სიამაყის გრძნობა. ის მათ ბავშვურ გონებაში უფრო ზურგის დუხშირი ყოფის ხატით დარჩა, უფრო სტიქიურ უბედურებად, ვიდრე სახალხო ომად. ამ თვალსაზრისით (და აქედან გამომდინარე, მთელი კომპლექსით), ისინი რუსი სამოციანელების მეორე თაობას უახლოვდებიან. მით უფრო, რომ მოსკოვის კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტშიც ერთად სწავლობდნენ, ერთად ისუნთქავდნენ მოსკოვური „ოტტეპელის“ ჰაერს, ხარბად იქვერდნენ „რკინის ფარდის“ მიღმიდან შემოღწეულ დასავლეთის მსუბუქ ნიავს. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ქართველი სტუდენტები აქტიურად ეწავებოდნენ რუსული და დასავლური კულტურის წყაროებს, ძველის ახლით გამოძევება არ ხდებოდა. კავშირი ფესტივალი, ქართულ კულტურასთან, მის ისტორიასთან და ტრადიციებთან უფრო სიღრმისეული და განმსაზღვრელი იყო.

არცთუ უმნიშვნელო ფაქტორი გახლდათ მცირერიცხოვანი, დაპყრობილი ერის შვილობა. ამან მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა ქართველი სამოციანელების მსოფლშეგრძნება, როგორც ფართო გაგებით, ისე კონკრეტულ სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებთან მიმართებაში. ისინი სრულდად მოკლებული იყვნენ იმ რევოლუციურ რომანტიზმს, რომელიც ასე დამახასიათებელია მათი რუსი თანატოლებისთვის. ლენინური ნორმების აღდგენა მათთვის ცარიელი

სიტყვები იყო. ეს არც არის გასაკვირი: ოქტომბრის რევოლუციას, სამოქალაქო ომს ისინი სხვის ისტორიად აღიქვამდნენ, ხოლო საკუთარი – თავისუფლების ხანძოელე გაელვება და საქართველოს განმეორებითი ანექსია, ამჯერად უკვე საბჭოთა რუსეთის მიერ, „ნებაყოფლობითი მიერთების“ სახით – ტაბუირებული იყო. აქედან მოდის უფრო ფხიზელი დამოკიდებულება სისტემის მიმართ, ამ სისტემაში საკუთარი მდგომარეობის მიმართ, ნაკლები ილუზიები, ნაკლები ნდობა ოფიციონის მიმართ.

უნდობლობას აღრმავებდა 1956 წლის მარტის მოვლენებიც. უიარაღო მოქალაქეების, ძირითადად ახალგაზრდობის მასობრივი დახვრეტა კიდევ ერთი დასტური იყო, რომ ახალ ხელისუფლებას „პიროვნების კულტში“ სწორედ პიროვნება არ აწყობდა, ხოლო მისი აღქმული კურსის შეცვლას არსებითად არავინ აპირებდა.

ქართველი სამოციანელებისთვის ნათელი იყო – შეღათები დღოებითი მოვლენა; საჭიროა მომენტით სარგებლობა, ზედმეტ ჭირვეულობაზე უარის თქმა, ნებადართულის სრულად გამოყენება და მინიმალური შესაძლებლობების ფარგლებში მაქსიმუმის გაკეთება. მაგრამ ქართველ და რუს სამოციანელებსაც ერთი რამ აერთიანებდათ – საერთო „მოწინააღმდეგ“: ისინი უარყოფინებ კინოს, რომელიც მათ უშუალო მემკვიდრეობით ერგოთ: ოპერულ-ჰუროიკულ, ლაკირებულ კინემატოგრაფის. უარყოფდა ყველა, თუმცა თითოეული სხვადასხვანაირად, თავისებურად – ტექნიკამენტის, ხასიათის, ნიჭის, სულიერი თუ ცხოვრებისეული გამოცდილების შესაბამისად, ხოლო ამ მაჩვენებლებით, ქართველი ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების თაობა საკმარის ჭრელი აღმოჩნდა.

ამჯერად საერთო ნიშნებიდან ერთ-ერთის გამოყოფას შევეცადე.

„სიმართლე“ – აი, სიტყვა, რომელიც სამოციანელოთა გამონათქვამებში ყველაზე ხშირად გვხვდება. თითქოსდა, რა არის ამაში ახალი. არსებობის ორმოცი წლის განმავლობაში საბჭოთა კულტურამ და საბჭოთა იდეოლოგიამ საქმარისად გაცვიოს ეს სიტყვა. ყოველი გამოსვლა, მოხსენება, დადგენილება კულტურის სფეროში, სიმართლის მოთხოვნითა და მისადმი ერთგულების ფიციით იყო აჭრელებული და ეს ცნება საბჭოთა ხელოვნების ბაზისური მეოდის, სოციალისტური რეალიზმის განსაზღვრებაშიც არის ჩადებული.

საბჭოთა მწერალთა კავშირის წესდებაში ჩაწერილია: „სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის ძირითად მეთოდს წარმოადგენს, შემოქმედისგან მოითხოვს სინამდვილის მართალ, ისტორიულად კონკრეტულ ასახვას მისი ისტორიული განვითარების პროცესში, ამასთან სიამდვილის მხატვრული ასახვის სიმართლე და ისტორიული კონკრეტულობა უნდა შეესატყვისებოდეს შშრომელთა სოციალისტური სულით აღზრდისა და იდეური გარდაქმნის ამოცანას“¹.

დამეთანხმებით, მნელია ერთმანეთს შეუთავსო სიმართლე, სინამდვილის მართალი ასახვა და სამყაროს მოცემული მოდელით გადაკეთების მკაფიოდ დასმული ამოცანა. როგორც ანდრეი სინაიავსკი აღნიშნავს: „სოციალისტური რეალიზმი ამოსავალ წერტილად ისახავს იდეალურ ნიმუშს, რომელსაც იგი რეალურ სინამდვილეს უსწორებს. ჩვენი მოთხოვნა, „მართლად ავსახოთ ცხოვრება მის რევოლუციურ განვითარებაში“, სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა სიმართლის ასახვას იდეალურ ფერებში, რეალობის იდეალურ ინტერპრეტაციას, არსებულის აღწერას, როგორიც ის უნდა იყოს და არა – როგორიც ის არის. ჩვენ ცხოვრებას ავსახავთ ისეთს, როგორიც ჩვენ გვინდა რომ იყოს და როგორიც ის ვალდებულია გახდეს, მარქსიზმის ლოგიკის მიხედვით. ამიტომ უფრო გონივრული იქნებოდა სოციალისტური რეალიზმისთვის სოციალისტური კლასიციზმი გვეწოდებინა“².

ბუნებრივია, ქართველი სამოციანელები ასეთ სიმართლეს არ გულისხმობდნენ. პირიქით. თუმცა დეკლარატიულად ისინი ოფიციალური კულტურისა და მისი მეთოდის ჩარჩოებში რჩებოდნენ. არსებითად, სწორედ ეს მეთოდი, მისგან გამომდინარე პრინციპები და შეზღუდვები იყო მათი პარგვლი მტერი. კერძოდ, ისინი უარს აცხადებდნენ ფსევდომასტებურობაზე, უკონფლიქტობაზე, ცხოვრების შელამაზების ტენდენციებზე, წინასწარ მოცემულ იდეოლოგიურ სქემებზე, რომელიც მემკვიდრეობით ერგოთ 40-50-იანი წლების კინემატოგრაფისგან. მაგრამ ეს უფრო მოძრაობა იყო სიტყვა „სიმართლისთვის“ – მისი პარგვლყოფილი მნიშვნელობის

¹ ტექსტი მოყვანილია ა. სინაიავსკის წერილის „რა არის სოციალისტური რეალიზმი“ მიხედვით – „კინო“, 1984, №4, გვ. 22.

² სინაიავსკი ა.., კრებული „სოცრეალიზმი: გუშინ, დღეს, ხვალ“. ციტატა მოყვანილია გაზეთ „СКИФ“-ის მიხედვით, 1989. ექსტრა ნომერი.

დაბრუნების მიზნით, მისთვის იდეოლოგიური დანაშრევების შემოცლისთვის, ხელოვნების უფლებისთვის – აესახა ჭეშმარიტი პრობლემები და კონფლიქტები, ჭეშმარიტი ადამიანური ქმედებები და გრძნობები; უფრო მეტიც – არა ბუნებისგან გადაწერა, არა გარჯოში მისი ზუსტი ასლის გადაღებაში, არამედ მოვლენის არსები წვდომა და ბუნების მაგალითის მიხედვით, მაგრამ უკვე ხელოვნების კანონების კარნახით, ახალი, საკუთარი რეალობის შექმნა.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ქართველი სამოციანელები გამოიდიონენ ხელოვნების ავტონომიურობის, ხელოვნების შინაგანი კანონებით მუშაობის უფლების დასაცავად (საბჭოთა სამოციანელების საერთო პათოსია) და ეს სულაც არ ნიშნავდა დაბრუნებას დევიზთან – „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“. სამოციანელებს ესმოდათ, რომ, საბოლოო ჯამში, ხელოვნება სწორედ საზოგადოების კეთილდღეობას ემსახურება, მაგრამ უფრო სიღრმისეული გაგებით, არა ისე სწორსაზოვნად და პრიმიტიულად, როგორც საბჭოთა იდეოლოგიის მამამთავრებს სურდათ წარმოედგინათ.

სამოციანელები უპირისპირდებოდნენ მათ, ვისაც „საზოგადოების სახელით გამოსვლისას, სურს თავისი საზოგადოების მოთხოვნილებანი ან იდეალები შემოქმედების წესების რანგში აიყვანოს, წესების, რომლებიც თავად ნაწარმოების შექმნის პროცესში მოქმედებენ. ამ თვალსაზრისით, აღებული დევიზი „ხელოვნება ხალხისათვის“ უდავოდ იგნორირებას უკეთებს საერთოდ ხელოვნების სამყაროს, შემოქმედებითი ონტელექტურის ღირებულებებს, ფაქტს, რომ შემოქმედი არის შემოქმედი“.¹ მაგრამ ყოველივე ეს კადრს მიღმა იყო.

ქართველი სამოციანელები გაურბოდნენ მანიფესტებს, ხმამაღალ დეკლარაციებს. სიტყვით ისინი სოციალიზმის ერთგულ ადეპტებად გვევლინებოდნენ, ყოველ შემთხვევაში, ღონეს არ იშურებდნენ, რომ ასეთად წარმდგარიყვნენ საზოგადოების წინაშე. საკუთარ ფილმებზე საუბრისას, ცდილობდნენ, ოფიციალური კურსისთვის არ გადაეხვიათ, საუბროდნენ „ერთფეროვნებისა და სქემატიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაზე“, „ადამიანის ჩევნებაზე მისი შრომითი, საზოგადოებრივი და პირადი ცხოვრების ერთობლიობაში“, „საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრების მართალი ასახვის“ მცდელობაზე. მაგრამ საბჭოთა სინამდვილის მართალი ასახვა, სამყაროს საკუთარი ხედვის

¹ Маритен, Ж., Ответственность художника//Самосознание европейской культуры XX века, Москва. Прогресс, 1991, с. 184.

ადეკვატურად, საკმაოდ რთული, ხშირად კი, შეუძლებელიც იყო. შეიძლება ამიტომაც მიმართავენ ქართველი რეჟისორები ასე ხშირად (განსაკუთრებით, შემოქმედებითი გზის დასაწყისში) ღლიტერატურულ კლასიკას. ძირითადად, ეს იყო მოკლემეტრაჟიანი ფილმები, ფილმინოველები.

მერაბ კოკიჩაშვილი იღებს „ხმელ წიფელს“, ვაჟა-ფშაველას მიხედვით და „მიხას“, მიხელ ჯავახიშვილის მიხედვით; ჯავახიშვილისვე მოთხრობის მიხედვით, ელდარ შენგელაია იღებს „ჯილდოს“; გიორგი შენგელაია აკეთებს დავით კლდიაშვილის „მიქელას“ ეკრანიზაციას. ლანა ლოლობერიძე იღებს „თავადის ქალი მაიას“, ლეო ქიაჩელის მიხედვით...

აქ, პრობლემურ ნიადაგზე, რეჟისორებს უფრო თავისუფალი სუნთქვის საშუალება ეძლეოდათ. აქ ეძღვდნენ და პოულობრნენ მართალ ხასიათებსა და მართალ სიტუაციებს. ამასთან, წარსული გარკვეულწილად დამცავი ფარის როლსაც ასრულებდა – რბილდებოდა მორალისტობის მოთხოვნები, ხასიათების სქემატიზაციის აუცილებლობა იდეოლოგიური შტამპების შესაბამისად, მით უმეტეს, რომ ეს ფილმები არ იყო ისტორიული ჟანრის – მათთვის, როგორც ცნობილია, კიდევ სხვა წესები და ჩარჩოები იყო დაკანონებული, თუმცა 60-იანი წლებისთვის, მეტ-ნაკლებად, გაფართოებული და შეცვლილი. კლასიკა იყო წუთიერი აქტუალობისგან გაქცევის საშუალება.

ეს ფილმები მოგვითხრობდნენ პრობლემებზე, რომლებიც დაბადებიდან თან სდევს კაცობრიობას, დროისა და სივრცის მოუხედავად. ბუნებრივია, ფილმებში არსებობდა სოციალური ფონი, მაგრამ სწორედ ფონი, რომელიც სიუჟეტის პერიფერიაზე იყო განთავსებული, ხოლო ცენტრში კი ადამიანი იდგა.

ქართველი რეჟისორები ღლიტერატურულ კლასიკას მიმართავდნენ არა მხოლოდ შემოქმედებითი თავისუფლების მოპოვების მიზნით, მიზეზები უფრო ღრმა იყო. ეროვნულ ფესვებთან, ეროვნულ ნიადაგთან დაბრუნება სამოციანი წლების საერთო ნიშანი იყო. მაგრამ თუ რესეთისთვის, როგორც ამას ლევ ანინსკი თვლის, საკუთარი ისტორიისკენ შემობრუნების წერტილად 1966 წელი იქცა, ქართველი კინემატოგრაფისტებისათვის ეს საწყისი შემოქმედებითი იმპულსი იყო. ასევე არსებობს განსხვავებები ამ წრის პრობლემების

დასმასა და გადაწყვეტაშიც. რუსეთისთვის აქტუალური იყო „ნიადაგი – უნიადაგობის საპირისპიროდ“, „დრამა ინდივიდისა, რომელსაც ნიადაგი ფეხქვეშ ეცლება“ (ა. ტარკოვსკის შემოქმედება), „რუსული კლასიკა მომენტის პუბლიცისტურობის საპირისპიროდ; კლასიკა, როგორც ჰარმონიის, სილამაზის, სტაბილურობის, თანაბარზომიერების სამყარო“¹.

საქართველოში აქტუალურია იმ ძაფების ძიება, რომლებიც წარსულს თანამედროვეობასთან აკავშირებენ; მნიშვნელოვნია ჩვენს თანამედროვეობაში, თანამედროვე ხასიათებში წინაპართა ცოცხალი ტრადიციების კვალის აღმოჩენა.

ახალგაზრდა შემოქმედთათვის ქართული ლიტერატურისადმი ინტერესი თავისებური მანიფესტი იყო. ამით ისინი ერთგულებას უცხადებდნენ ქართული კინემატოგრაფის საუკეთესო ტრადიციებს, რომლებიც ასევე ქართული ლიტერატურის მძლავრ მხრებზე, მის ჰუმანურ ფასეულობებზე დაყრდნობით იწყებდა თავის გზას. ისინი მრავალსაუკუნოვანი ქართული კულტურის მემკვიდრეებად აღიქვამდნენ თავს – ერთიანი ჯაჭვის რგოლად (რომელიც ლამის იყო, გაწყდა 40-იან წლებში) და ქართული კინემატოგრაფის ერთიანი შემოქმედებითი ხაზის გამგრძელებლებად, ხაზის, რომელიც გადის აღექსანდრე წუწუნავას „ქრისტინეზე“, კოტე მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალზე“, ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისოზე“, დავით როხდელის „დაკარგულ სამოთხეზე“.

ქართველი სამოციანელების ღირებულებების სკალაზე ფესვებსა და ტრადიციებს მაღალი საფეხური ეკავათ, იმდენად მაღალი, რომ ზოგჯერ კინოსურათი შხატვრული სიმართლის საზღვრებს მიღმა გაჰყავდათ. ასე მოხდა „ოთორი ქარაგანის“ (რეჟისორები: ელდარ შენგელაია, თამაზ მელიავა) შემთხვევებში, როცა ახალგაზრდა კაცს ლტოლვა ახალი გზების, ცხოვრების ახალი წესის შეცნობისკენ ავტორებმა ღალატად ჩაუთვალეს, უარყოფითი თვისებებით შეამკეს და საბოლოოდ, მონანიებამდე მიიყვანეს. ამგვარ საფრთხეს გვერდი აუარა „დიდმა მწვანე ველმა“ (რეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი) და თანამედროვე ცხოვრების მოთხოვნებისა და ტრადიციების ჭიდილი მძაფრ, პასუხგაუცემელ კითხვად დატოვა. აქვე შეიძლება დავასახელოთ ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვე“, რომლის

¹ Анинский Л. А. Шестидесятники и мы: кинематограф, ставший и не ставший историей. — М.: ВТПО Киноцентр, 1991, с. 200.

პროლოგში რეჟისორმა, ტრადიციული შრომის სურათების მეშვეობით სულ სხვა განზომილებაში გადაიყვანა ერთი შეხედვით წმინდა „საწარმო“ ფილმი.

მოდის 70-იანები – დაშვებულის ფარგლები ვიწროვდება. სიმართლის თქმის სურვილი სამოციანელებს კიდევ უფრო აშორებს ოფიციოზის მონიშნულ გზას და მხატვრული სიმართლის ძიებაში რეალისტური ასახვის ფორმები თითქოს გამოუსაღევარი ხდებდა. შემოქმედების ავტონომიურ სამყაროში გამუდმებული ჩარევას გარედან შემოქმედებითი აზრი მიჰყავდა გამოხატის სულ უფრო მეტად პირობითი ფორმებისკენ, „პირობითი“ თემებისკენ და პარაბოლური ხერხებისკენ. იბადება ქართული კინოიგავი. მის ფარგლებში ქართველი რეჟისორები აქტიურად ამუშავებენ ცხოვრებისეულ მასალას და მისი ხედვის საკუთარ კონცეფციას, საკუთარ მხატვრულ სიმართლეს გვთავაზობენ, რადგან სწორედ ცხოვრებისეული სიმართლიდან და მეტიც, თანამედროვე სინამდვილიდან არის ამოზრდილი ფილმების: „ლონდრე“, „შერეკილები“, „იყო შაშვი მგალობელი“, „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, „ცისფერი მოები“ და სხვათა სამყარო.

ერთი შეხედვით, პარადოქსად მოჩანს, მაგრამ სწორედ ეკრანული პირობითობის გაზრდილი დოზა ეხმარებოდა რეჟისორებს შეენარჩუნებინათ მართალი ხელოვნება, ეხმარათ ის ფარად სინამდვილისმაგვარი სიცრუის წინააღმდეგ, რეალიზმის ნიღაბს შეფარებული სიყალბის წინააღმდეგ, აესახათ და გაეანალიზებინათ თანამედროვეობის უმწვავესი პრობლემები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ანდრე სინავსკი, გრებული „სოცრეალიზმი: გუშინ, დღეს, ხვალ“, გაზეთი „СКИФ“, 1989, ექსტრა ნომერი;
- Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы: кинематограф, ставший и не ставший историей. — М.: ВТПО Киноцентр, 1991;
- Синявский А., Что такое социалистический реализм, Альманах „Кино, 1984, №4;
- Маритен, Ж., Ответственность художника//Самосознание европейской культуры XX века, Москва. Прогресс, 1991.

ლელა ოჩიაური,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

„ჯიგ შვათი“ და „ბუბა“ – პარალელები

დღეს, XXI საუკუნეში, არსად ტარდება საქართველოს, ქართული კულტურის, ქართული კინოს დღეები, რეტროსპექტივები თუ ფორუმები, პროგრამაში ორი ქართული დოკუმენტური ფილმი რომ არ იყოს ჩასმული და ტრიუმფით ნაჩვენები. არადა, სულ ცოტა ხნის წინ, მათგან ერთი განსაკუთრებით, არათუ დიდ დარბაზებსა თუ მრავალრიცხოვან აუდიტორიას, თანაც ქვეყნის საზღვრებს გარეთ გატანილი, ნანახი არავის ჰქონდა. მხოლოდ არსებობა იყო ცნობილი. ეგაა და ეგ. არც მეორის გზა იყო წინააღმდეგობებისა და ბარიერების გარეშე. თუმცა ის, ასე თუ ისე, მაინც არსებობდა. უფრო სწორად, აკრძალული იყო და შემდეგ დაბრუნდა.

ავტორების ბედიც ჰგავდა და თან განსხვავდებოდა, უკავშირდებოდა და თან სერიოზულად განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან. ერთი (დევნის, აკრძალვების, ტერორის მიუხედავად) მაინც ახერხებდა ფეხზე მყარად დგომას, კინოში ყოფნასა და წარმატებულ კარიერულ და შემოქმედებით ცხოვრებას, იყო თბილისის კინოსტუდიის დირექტორიც, სსრკ კინემატოგრაფიის მინისტრის მოადგილეც, ფილმწარმოების მთავარი კომიტეტის ხელმძღვნელიც, ავტორიტეტიც ჰქონდა და პატივსაც სცემდნენ. ერთი მეორეზე უკეთეს ფილმებს იღებდა. „ნაცენობის“ მიუხედავად, რაც რუსეთში ძალიან არ უყვართ, მოსკოვში ცხოვრობდა და აქტიურად საქმიანობდა. წარმატებული „ნაცენი“. ოჯახიც ჰყავდა. შვილებიც. შვილიშვილებიც. ცხოვრობდა, როგორც შეეძლოთ ეცხოვრათ თავისუფალ და ნიჭიერ ადამიანებს საბჭოთა კავშირში. მეორემ 10 წელი „გულაგში“ გაატარა, უმძიმეს პირობებში. აღარავინ ჰყავდა, მხოლოდ პატარა, ნათესავებთან იძულებით დატოვებული შვილი. 10 წელი – შორს. შვილის გარეშე. ყველას გარეშე. სახლის, ოჯახის გარეშე. უმძიმეს პირობებში, ბანაკის ბარაკებში. ფიზიკურად შრომობდა. როგორც ძალიან ბევრი, სტალინური რეპრესიების დროს. გადასახლებაში. იყო, მარტო. შემდეგ დაბრუნდა. ოღონდ, აღარასოდეს კინოში.

სხვადასხვა დროსა და მიზეზით, გვარი ორივემ შეიცვალა.

ერთი ქმრის გვარზე გადავიდა, იმ ქმრის (რომელიც შემდეგ აღარ იყო ქმარი), ვის გამოც გადაასახლეს ციმბირში. მეორემ მთლიანად ქართული „შინაარსის“ გვარს რუსული ულერადობა შესძინა. ასე უფრო „მშვიდად“ იქნებოდა. რუსეთში, სადაც საქართველოდან იძულებით წასვლა მოუწია. ფაქტობრივად, ემიგრაციაში. „გადასახლებაში“. „ადგილობრივი“ ტერორისგან თავდასაღწევად. კინოსგან 7-წლიანი იზოლირების შემდეგ, როგორც ფორმალისტი და საბჭოთა იდეოლოგიის, საბჭოთა ხელოვანისთვის შეუფერებელი საქმიანობისა და აზროვნების გამო.

ერთი 70 წლისა გარდაიცვალა. მეორე – 64-ის.

ნუცა – ნინო – ნუციშვილი – ღოლობერიძე (1902/3 – 1966).

მიხეილ კალატოზიშვილი – მიხაილ კალატოზოვი (1903 – 1973). მისტერ კინემატო-გრაფი, როგორც უწოდებდნენ.

მიხეილ კალატოზიშვილი 26-27 წლის იყო, „ჯიმ შვანთე“ რომ გადაიღო. ნუცა ღოლობერიძე, „ბუბას“ გადაღებისას, 27-28-ის.

„25-26 წლის გოგოსთვის ახლაც ძნელია კინოწარმოებაში დამკვიდრება და მაშინ რამდენად რთული უნდა ყოფილიყო კაცების სრულ გარემოცვაში მუშაობა. 1928 წლის ივნისში შედგენილ სახკინმრეწვის თანამშრომელთა სიაში ის ერთადერთი ქალია და შემთხვევითი არაა მხეჭდავის შეცდომა – ღოლობერიძე ნინო ბართლომეს ჟე (!)“¹.

26 წლის მიხეილ კალატოზიშვილმა მთლიანად ქართული კინემატოგრაფი შექმნა. კინოენა გამოიგონა და ეროვნული კულტურის ტრადიციებს, წესჩერებულებებს კინოულერადობა მიანიჭა.

„ჯიმ შვანთე“ სვანეთში გადაღებული და ცენზურისგან დახურული მხატვრული „უსინათლოს“ მასალის მიხედვით ააწყო (როგორც, მანამდე, „მათი სამეფო“ დაამონტაჟა მენშევიკების პერიოდის საქართველოს ქრონიკის გამოყენებით). დოკუმენტური-სადადგმო ფილმი-შედევრი.

ორივე ფილმზე („მათი სამეფო“ – 1928 და „ჯიმ შვანთე“ – 1929) ნუცა ღოლობერიძე მიხეილ კალატოზიშვილთან ასისტენტად მუშაობდა და კინოგადაღებას სწავლობდა.

„ფაქტის, როგორც რეალური მოვლენის მხატვრული გააზრება,

¹ ბაქრაძე ლ., ნუცა ღოლობერიძე (1902-1966) – პირველი ქართველი რეჟისორი ქალი, „კინო“ – „ცხელი შოკოლადი“, 2007, №5, გვ. 157.

სახვითი სისტემის დრამატურგიული სიმკეთრით გამოყენება (ამ მხრივ რაკურსის, განათების, როგორც გამომსახველი ხერხების სრული გადააზრება), შეიძაკადრული დინამიკა, კადრში განწყობილების განსაკუთრებული უღერა, ასევე კადრში გარემოს სივრცობრივი აღქმა და კიდევ ბევრი რამ, და ყველაფრის საფუძვლად მხოლოდ სიმართლე – ამ, რა იყო მიხეილ კალატოზიშვილის შემოქმედების ამოსაცალი წერტილი, რამაც მიიყვანა ის კინემატოგრაფში, რამაც დაახსლოვა იფი ასეთივე სულისკვეთებით მოსულ ხელოვანებთან ნიკოლოზ შენგელაისთან, დავით კაკაბაძესთან და რამაც შექმნა მისი, წმინდად კალატოზიშვილისეული თხრობის ორიგინალური კონცეფცია¹!

„კულტურფილმი“ „ბუბა“ ნუცა (ნინო) ღოღობერიძის (ხუციშვილი) დოკუმენტური ფილმია, რომელსაც ასევე ეპუთვნის პირველი საბჭოთა მხატვრული კინოსურათი „უჟმური“ (1934), გერმანისტ, საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორ ლაშა ბაქრაძის კვლევით (რომელმაც არქივში აღმოაჩინა „ბუბა“, გადაღებიდან 80 წლის შემდეგ) – „სახკინმრეწვის“ ერთადერთ ქალ თანამშრომელს.

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

¹ ოკუჯავა ე., დავით კაკაბაძე თვატრსა და კინოში, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის 2008 წლის პროგრამა, თბილისი, 2008, გვ. 127

და საგანმანათლებლო მიზნები ერთმანეთს გადაეჯაჭვა“¹

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

„ცნობილია, რომ XX საუკუნის 20-30-იანი წლების მიჯნაზე საქონთა კინოში ახალი ცხოვრების პოზიტიური სივრცეების საჩვენებლად კინემატოგრაფისტები მიმართავდნენ ასახვის ისეთ ხერხს, როგორიცაა ძველი და ახალი ცხოვრების შეპირისპირებული ჩვენება და ამის საფუძველზე ცდილობდნენ რეალური სინამდვილის ახსნას. მხატვრული ასახვის ეს მეთოდი ერთნაირად პოპულარული იყო დოკუმენტურ და მხატვრულ კინოში. მიხეილ კალატოზიშვილისა და დებიუტანტი რეჟისორის ნინო ღოღობერიძის დოკუმენტური ფილმი „მათი სამეფო („18-28“), გადაღებული 1928 წელს, დავით კაკაბაძის მხატვრობით, ამ შემოქმედებითი ტენდენციის ნიმუშია. ამის თაობაზე თვით მიხეილ კალატოზიშვილი მოგვიანებით იგონებდა, რომ მტკვრის პირას მან იპოვა ფირი, რომელიც აღმოჩნდა მენშევიკების ღროს გადაღებული კინოქრონიკა („მაკდონალდის ჩამოსვლა საქართველოში“). სწორედ ეს ნაპოვნი ფირი დაუპირისპირეს მან და ნინო ღოღობერიძემ თანამედროვე საქართველოს ყოფით სინამდვილეს. „მაშინ, – წერდა მ. კალატოზიშვილი „მემარცხენე“ ხელოვანთა უურნალში, H_2SO_4 (1927 წ.) – ძალიან გატაცებული ვიყავი ობიექტის უჩვეულო წერტილიდან გადაღებით. აპარატით სულ თავდაყირა ვიდეები, სად არ ვძვრებოდი, რომ კადრის საინტერესო კომპოზიციისათვის მიმეგნო“².

ხელოვნებაში, მარადიულ პრობლემებით ერთად, ყოველთვის არსებობს კონკრეტული დროისთვის, ერთსოფის, თუნდაც თაობისთვის მახასიათებელი ნიშნები და მთავარი მათი „სწორად“ გამოიყენებაა და გააზრება, რაც ზოგჯერ სამართებლის პირზე სიარულს მოითხოვს. თუნდაც, „აპარატით სულ თავდაყირა დგომას“ ან ბველი ქრონიკის ახლებურად აქცერებას, თუნდაც ახალ სახელმწიფოში

¹ ძანძავა ნ., კულტურფილმი: უნრი და იდეოლოგია, 24 ოქტომბერი, 2012, <http://mastsavlebeli.ge/?action=news&npid=560> (ბოლოს გადამოწმდა 10/12/2019).

² ოკუჯავა ე., დავით კაკაბაძე თეატრსა და კინოში, თბილისი, 2008, გვ. 127.

ახალი ქვეტექსტებითა თუ პლაკატური განაცხადებით დატვირთვას, მეწმევიკური გადატრიალებიდან 10 წლისთავზე.

სწორედ ასეთი თანამშრომლობის შედეგი იყო, რომ, როგორც დამოუკიდებელი რეჟისორი, ნუცა ღოღობერიძე აშკარად განიცდის როგორც ეპოქის, XX საუკუნის 20-იანი წლების იდეოლოგიის, ასევე კინოტენდენციების გავლენას. თუმცა, გავლენისა და ინსპირაციის მთავარი წყარო მაინც „ჯიმ შვანთე“ და მასში მოქცეული, კინოაზროვნების ძირითადი მიმართულებები იყო.

„ბუბას“ (გადაღებულია 1930 წელს, ნუცა ღოღობერიძისგვე სცენარით, მხატვარია დავით კაკაბაძე, ოპერატორი – სერგო ზაბოზლავევი, მონაწილეობენ – ქუთაისის თეატრის მსახიობი პეტრე ჭიჭინაძე და რაჭის სოფელ ღების მცხოვრებლები) მსგავსება „ჯინ შვანთესთან“ ბუნებრივი და გასაგებია. კინოენა მხოლოდ მაშინ ყალიბდებოდა და რეჟისორები ამ კინოენის ძიებების, ექსპერიმენტების, სახეების – სხვადასხვა ხარისხითა და ფორმით – არსებულ გამოცდილებას აშკარად ორგანულად იყენებდნენ. („ბუბას“, რომლის ისტორიაც რაჭასა და სოფელ ღების (კონკრეტულად, ისე – სრული განზოგადებით) გარშემო ტრიალებს, ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის საკითხებს მოიცავს, მძიმე სოციალურ თუ გეოგრაფიულ პირობებში, თემაც ახლოა „ჯიმ შვანთესთან“, რომელშიც ამბავი სვანეთში ვითარდება და ანალოგიურ ისტორიას მოიცავს).

„ბუბა“ 5-ნაწილიანი დოკუმენტურ-სადადგმო ფილმია, რომელშიც თხრობა თავისებური ფორმითაა განვითარებული – რაჭის ბუნებითა და რეალობით ტურისტი ტებება, რომელიც აქეთ-იქით მიღი-მოდის, მთის წყაროს წყლით ბუნების სადღეგრძელოს სვამს და მოსახლეობის ცხოვრებას ეცნობა. მისი „შთაბეჭდილებები“ სააგიტაციო ელფერის ტიტრების მონაცემებითაა „გახმოვანებული“, რომელსაც სადღაც მიჩქმალული ირონია დაკრავთ და ამავე დროს, პოლიტკორექტულია, რადგან მთავარ სათქმელს ატარებენ.

„...ნუცა ღოღობერიძის დოკუმენტური ფილმი მხატვრული ფილმისათვის დამახასიათებელ სიუჟეტურ მონაცემსაც მოიცავდა. იგი მაყურებელს მოუთხრობდა სამაჩაბლოს და ზემო რაჭის სოფელების ყოფა-ცხოვრებაზე. ჩანაფიქრი, რომელიც ეგზოტიკის მიღმა, უგზოობას და სხვა გაჭირვებას ამხელდა, გადმოცემული იყო სადადგმო ელემენტებით. კერძოდ, ფილმში მთხობელის

ფუნქციას წარმართავდა მოქმედი პირი – ტურისტი, რომელიც აღტაცებული იყო ბუნებით, რაჭის მყინვარებით, უცხო პეზაჟებით. აქ საინტერესოა აღინიშნოს ერთი რამ, კერძოდ: რევოლუციიდან ცამეტი წლის შემდეგ, საბჭოთა ხელისუფლების ხოტბის პერიოდის გადადგვალ, გაუღერდა მნიშვნელოვანი სათქმელი ადამიანის ფიზიკური თუ სოციალური ყოფის აუტანელი პირობების შესახებ. კონკრეტულად „ბუბას“ მაგალითზე ნ. ღოლობერიძის მიზანი იყო, რომ მაყურებლისათვის ეჩვენებანა გარეგნული სილამაზის მიღმა არსებული ცხოვრების მტკიცნეული სიმართლე და ამისათვის იყენებდა ტურისტის მოგზაურობას, რომელსაც უპირისპირდება სინამდვილე: „უზრობა, მიწათმოქმედებისათვის აუტანელი გეოგრაფიული კლიმატური პირობები, ქალების და ბავშვების მძიმე სამუშაოები, რომელიც ასრულებდნენ შინაურსა და მინდვრის სამუშაოს. მთავარი კინოგადაღებები წარმოებდა სოფელ ღებში, 2100 მეტრის სიმაღლეზე“¹.

ფილმის მხატვარმა დავით კაკაბაძემ, ისევე, როგორც „ჯიშ შვანთეს“ შემთხვევაში, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა „ბუბას“ პლასტიკურ-მხატვრული სახის გადაწყვეტა. აქაც, რეჟისორი, მხატვარსა და ოპერატორთან ერთად იყენებს მონტაჟურ-პოეტური კინოს პრინციპებს (რომელიც იმდორინდელ ქართულ თუ ევროპულ-ამერიკულ კინოში ახალი აღმოჩნილი და დამკვიდრებული იყო), მნიშვნელოვან აქცენტს აკეთებს ფილმის პლასტიკურ გადაწყვეტაზე. რაკურსები, ხედების და გადაღების წერტილების, მონტაჟური წყობის მონაცემება, სპეციფიკური განათება, ამბის თხრობის მანერა, პორტრეტები – ტიპუსები, ეთნოგრაფიული ეტიუდები, წაფენები, დიაგნონალური კადრები – ერთი სიტკით, აქ ყველა მხატვრული ელემენტია, რომლებიც კინემატოგრაფიული სტრუქტურის შესაქნელად „გამოიყენება“.

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

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

¹ ოკუჯავა ე., „დავით კაკაბაძე თეატრსა და კინოში“, თბილისი, 2008, გვ. 165.

სააგიტაციო ფილმს „წარმოადგენს, რომელიც, ერთი მხრივ, მაყურებელს აცნობს რაჭას, მის ბუნებას, სამკურნალო წყლებს და მეორე მხრივ, იმ მძიმე ყოფას, რომელშიც სოფელ ღების, ზოგადად რაჭის, ზოგადად მთიანი რეგიონებისა და კიდევ უფრო ზოგადად ძველი საქართველოს მძიმე ცხოვრებას ასახავს.

ამ, სოციალურად და ფიზიკურად რთულ ცხოვრებას, ძველს – ახლით – ახალი საქართველო ცვლის და თუ მანამდე გლეხები, სოფლის მცხოვრებლები დიდიან-პატარიანად იძულებული იყვნენ მუხლისაუმჯობელად ეშრომათ, ბაგშვებს, ჩვილობის ასაკიდან გამოვიდოდნენ თუ არა, მაშინვე შრომა უნდა დაეწყოთ, დღებს შვილებისთვის არ ეცალათ, რადგან მუშაობით იყვნენ დაკავებულნი, მამები ქედს იქთ შეშის საჭრელად, დიდი ხნით, მიღიოდნენ, რომ სარჩო ეშროვათ, მათი სოფლის ნათესებს კი მეწყერი აჩანაგებდა, ახალმა საქართველომ ახალი ცხოვრება მოუტანა ადამიანებს!!! ბუნება მოთვინიერდა, აშენდა ჰესები, კაშხალები, კურორტები, სანატორიუმები, მშრომელები კომფორტულ პირობებში საგურუებით დასვენებასა და სამკურნალო წყლების სბას შეუდგნენ და გაჭირვება დაივიწყეს. მათმა შვილებმა კი, შრომის, ჭინჭრის კრევის, ხელების დასუსტვის, დედებზე ოცნებისა და მამების მონატრების ნაცვლად, გართობის უფლება მოიპოვეს, მხიარულად დროსტარების, ცეკვა-თამაშისა და სიცილის – ტირილის ნაცვლად.

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

იგივე ქვეტექსტი უდევს მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯინ შვანთესაც“, იმ განსხვავებით, რომ ახალი სახელმწიფოს მოტანილი ახალი, ბედნიერი და ლალი ცხოვრება, სტიქიისა და ბუნების დამორჩილება, ფილმის ორგანულ ნაწილში არაა მოქცეული. ის მხოლოდ ფინალშია, ალბათ, უფრო ზუსტი ვიქნები, თუ ვიტყვი, პოსტ სკრიპტუმში.

ბულლოზერები და ტრაქტორები გამაღებით მუშაობენ, ჭრიან და ანგრევენ კლდეს და სვანეთისკენ გზა გაჰყავთ. და მაინც, იდეოლოგიის, ცენზურისთვის გაღებული ხარკის მიუხედავად, თვით ასეთი პროპაგანდისტული (თანაც, ფეიკი, ეპიზოდი – იმ

პერიოდში, როდესაც ფილმის მოქმედება ზღება და როდესაც, რა დროშიც ის მთავრდება, სვანეთში გზა გაყვანილი არ იყო და არც გაჰყავდათ) დატვირთვის მოუხედავად, ეს სცენა, გადაღების სხვადასხვა რაკურსის, ხედების მონაცემებისა და რიტუალი, პოეტური მონტაჟის წყალობით, მხატვრული გამონაგონისა და სახეების, კინოაზროვნების უსაზღვრო ფანტაზიის პროდუქტად რჩება. როგორც ფილმი მთლიანობაში.

ნუცა ღოლობერიძე ამ მხრივაც – როგორც რეჟისორი – თავისი ეპოქის მსხვერპლი იყო და უნდა დამორჩილებოდა „ბედის ძალას“, რომელსაც შემაკავებელი ჯებირები არ გააჩნდა. ერთადერთი გამოსავალის გარდა – იდეურ კაბალას, XX საუკუნის 30-იანი წლების პირველ წლებამდე, მხატვრული ამოცანების, წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხების, პლასტიკური თუ შემოქმედებითად ესთეტიზებული ხელოვნების ნიმუშებით, ხერხებით აზროვნება და დაპირისპირება. „ბუბა“ სწორედ ამგვარი დაპირისპირებისა და შემოქმედებითი ძიებების ნიმუშია.

ნუცა ღოლობერიძეს შემოქმედებიდან სამი ფილმი და ექვსი მოთხრობა დარჩა. მოთხრობების ეს კრებული – „ბედინერების მატარებელი“ ლანა ღოლობერიძის, წინათქმით, 2001 წლის მიწურულს გამოსცა გამომცემლობა „ინტელექტმა“. 2018 წელს, საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს პროგრამით, სხვა ქართულ ფილმებთან ერთად, საქართველოში დაბრუნდა ნუცა ღოლობერიძის, საზოგადოებისთვის, 30-იანი წლებიდან აკრძალული და უცნობი კინოსურათი „უშმური“ (1934).

მასთან ერთად დაბრუნდა მიხეილ კალატოზიშვილის (რომლის მექვიდრეობა, ნუცა ღოლობერიძისთან შედარებით, უფრო მდიდარია. 14 მხატვრული და დიკუმენტური ფილმი, წიგნები, ალბომები, კვლევები და სტატიები მის შესახებ, კანის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“ – „მიფრინავენ წეროებისთვის“ – ერთადერთ საბჭოთა და უკვე პოსტისაბჭოთა ფილმს; „ოქროს გლობუსი“ – პირველი საბჭოთა-დასავლეთევროპული კოპროდუქციისთვის „წითელი კარავი“ და სხვა) ასევე აკრძალული, ავანგარდული „ლურსმანი ჩექმაში“ (1931), რომელმაც უკვე მოასწრო საქართველოს საზღვრებს გარეთ გასვლა და მსოფლიო კინოსაზოგადოების გაოცება.

„აღიარებული შედევრების – „მიფრინავენ წეროები“ (1957) და

„მე – კუბა“ (1964), ქართველმა რეჟისორმა მიხეილ კალატოზოვმა განამტკიცა თავისი საერთაშორისო რეპუტაცია თავისი გასაოცარი ფილმით „ჯიმ შვანთე“ (1930), ესაა ეთნოგრაფიული კინოს პირველი ნიმუში... ცნობილ კონსტრუქტივისტ მწერალ სერგეი ტრეტიაკოვის მიხედვით. ფილმი მუშაობს როგორც კლასიკური აგიტპრომი, რომელიც კომუნისტური პროგრესს ფასეულობას ირეკლას და ამასთან წარმოდგება, როგორც შეუძლებელი ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობაში. კალატოზიშვილი ერთმანეთს უნაცვლებს სოფლის მაცხოვრებელთა ექსტრემალურ იმპრესიონისტულ ახლო ხედებსა და კლდეების შთამბეჭდავ გამოსახულებას... „მარილი სვანეთს“, როგორც გზის გამკვალავი, მნიშვნელოვან აღვილს იყავებს მსოფლიო კინემატოგრაფის ახალი კინონების შემქმნელთა და დამამკვიდრებელთა შორის“.¹

„ფორმალიზმი“ – ეს იყო ბრალდება, რომელსაც მიხეილ კალატოზიშვილს განუწყვეტლივ უენებდნენ ხოლმე. ამ ბრალდებით მოიხსნა ეკრანებიდან კალატოზიშვილის 60-იან წლებში გადაღებული ფილმები – „გაუგზავნელი წერილები“ და „მე – კუბა“. სწორედ ასეთი ბრალდებით გამოუცხადეს ბრძოლა მიხეილ კალატოზიშვილის „ქართულ“ შედევრს – „ჯიმ შვანთეს“, რასაც 30-იან წლებში ახალი ფილმის – „ლურსმანი ჩექმაში“ აკრძალვა მოჰყვა. უფრო მეტიც, კალატოზიშვილი, რომელიც 1936 წელს თბილისის კინოსტუდიას ხელმძღვანელობდა, ცოტა ხნით დააპატიმრეს კიდეც. თუმცა, რეჟისორმა თავს უშველა და მოსკოვში გადაიხვეწა. ეს ამბავი დღემდე ბნელითაა მოცული“.²

ყველაფერი ეს – ფილმებიც – მათი თემატიკა, მხატვრული მიგნებები, კინოენის ძიების მომაჯადოებელი პროცესი და მიღწევები; ნუცა ღოღობერიძის მოთხოვნებში აღწერილი ამბები „გულაგიდან“, დახურული, აკრძალული და დაგვიანებით დაბრუნებული კინოსურათები, მათი ავტორის ბედიც და ისიც, რაც შიდა ისტორიებს გარს ახვევია, არა მარტო კონკრეტული ხელოვანების, რომელთა ბედიცა და შემოქმედებითი ცხოვრებაც XX საუკუნის

¹ Film: Sol Svanetii (Salt for Svanetia, Harvard Art Museums, 32 Quincy Street , Cambridge MA Sunday, October 1, 2017, <https://wzww.harvardartmuseums.org/visit/calendar/film-sol-svanetii-salt-for-svanetia> (ბოლოს გადამოწმდა 10/12/2019)

² გვახარია გ., მიხეილ კალატოზიშვილი – 100, რადიო „თავისუფლება“, ოქტომბერი, 06, 2003, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1531243.html> (ბოლოს გადამოწმდა 10/12/2019)

30-იანი წლების დასაწყისში, საბჭოთა სახელმწიფოს ინტენსიური მშენებლობის პირველ ათწლეულში გადაიჯაჭვა, ჩვენი ქვეყნის ისტორიაა, რომელიც წარსულიდან თავს მუდამ გვახსეხებს და თან ბევრ გამაფრთხილებელ ნიშანს იძლევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ოკუჯავა ე., დავით გაგაბაძე თეატრსა და კინოში, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის 2008 წლის პროგრამა, თბილისი, 2008;
- ბაქრაძე ლ., ნუცა ღოლობერიძე (1902-1966) – პირველი ქართველი რეჟისორი ქალი, „კინო“ – „ცხელი შოკოლადი“, 2007, №5;
- გვასარია გ., მიხეილ კალატოზიშვილი – 100, რადიო „თავისუფლება“, ოქტომბერი, 06, 2003, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1531243.html>
- ძანავა ნ., კულტურფილმი: უანრი და იდეოლოგია, 24 ოქტომბერი, 2012, <http://mastsavlebeli.ge/?action=news&npid=560>
- Film: Sol Svanetii (Salt for Svanetia), October 1, 2017 - <https://www.harvardartmuseums.org/visit/calendar/film-sol-svanetii-salt-for-svanetia>

გიორგი რაზმაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

ქართული კინოპრიზიკის საჭყისებთან

საქართველო იმ იშვიათი ქვეყნების რიცხვს მიეკუთვნება, სადაც კინო ჩასახვიდან მაღლევე დამკვიდრდა. გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ იუწყებოდა, რომ 1896 წლის 16 ნოემბერს,¹ თბილისში, სათავადაზნაურო თეატრში, პირველად უჩვენეს მმები ლუმიერების ფილმები. განსხვავებულ ცნობას ვაწყდებით თიფლისკий ლისტოკში („ტიფლისსკი ლისტოკ“), რომელიც პირველ კინოჩვენებას 1897 წლის 3 მაისით ათარიღებს².

კინო, იმის მიუხედავად, რომ ყველაზე ახალგაზრდა ხელოვნებაა სხვა სახელოვნებო დარგებთან შედარებით, მისი პირველი წლები ბუნდოვანებითა და ორაზროვნებით არის მოცული. ის იმ ეპოქის შვილია, რომელშიც ყველაფერი ზედმიწევნით აღინუსხებოდა. თუმცა პასუხაუცემელია კითხვა, თუ ვისი დამსახურებაა „მომრავი ცოცხალი სურათის“ (თიფლისკий ლისტოკ) გაჩენა: მმები ლუმიერების (The Lumière brothers), თომას ედისონის (Thomas Edison, 1847-1931), ლეონ ბულის (Léon Bouly, 1872-1932) თუ ლუი ლე პრინცის (Louis Le Prince, 1841-1890). ან იქნებ, სულაც, ედვარდ მაიბრიჯს (Eadweard Muybridge, 1830-1904) უნდა მივაწერდეთ კინოს ფუძემდებლობას – საკითხი, კინომცოდნეობაში ახალ თაობის მოსვლასთან ერთად, ყოველ ჯერზე აქტიურდება.

ამ თემაზე მოსაზრებებს ქართველი კინომცოდნებიც გამოთქვამენ³. კინომ, როგორც აღნიშნე, საქართველოში გამოვონებისთანავე შემოაბიჯა. კინემატოგრაფზე ჯერ მცირედ და შემდგომ, გაცილებით მნიშვნელოვან ცნობებს, რეცენზიებსა და მოსაზრებებს ადგილობრივი პრესა აქვთვებდა. მაშინდელ პერიოდიკაში თეორიული ქვლევებიც მიმდინარეობდა. სწორედ ამ გარემოებამ განსაზღვრა ქართული კინოს მომავალიც – ის, რომ სკოლად ჩამოყალიბდა და მსოფლიოს

¹ ცნობის ფურცელი, 1896, 16 ნოემბერი, №28, გვ. 2.

² თიფლისკий ლისტოკ, 1897, სუბიტო, 3 მაი, #102, ს. 1.

³ კალანდარიშვილი ლ., ლეგბორაშვილი, მ. და ლევანიძე, მ. კინოკრიტიკა და თეორია: ფილმის ანალიზის საფუძვლები, წიგნი I, თბილისი: „ჯენტავრი“, 2016, გვ. 60-93.

რამდენიმე უმნიშვნელოვანების კინემატოგრაფისტი და გამორჩეული ფილმი შესძინა. ამავე პერიოდში შეიქმნა პირველი მანიფესტები კინოს შესახებ, რომელებიც ავანგარდულ უურნალ H_2SO_4 -ში¹ ქვეყნდებოდა.

კინოთეატრებში ახალი ფილმების გამოსვლისა და სხვა სახის სარეკლამო განცხადებებს უწვდო ვპოულოთ XX საუკუნის დასაწყისის პრესაში. ამ მხრივ გამოირჩეოდა „თეატრი და ცხოვრება“,² რომელიც კინოს საგრძნობლად დიდ ყურადღებას უთმობდა. უურნალმა დიდი როლი ითამაშა არა მხოლოდ თეატრისა თუ ლიტერატურის ისტორიაში, არამედ, მის პუბლიკაციებზე დაყრდნობით, კინოს მკვლევრებმა ქართული მუნჯი კინოს წარსულის აღდგენაც შეძლეს.

უურნალის „თეატრი და ცხოვრება“ კინოს მიმართულებით საქმიანობის საჩვენებლად შეგვიძლია გავიხსენოთ საინფორმაციო კამპანია და რეცენზიები, რომლებიც ეძღვნებოდა კოტე მარჯანიშვილის პირველ ფილმს „ქარიშხლის წინ“ (1924). აღსანიშნავია, რომ ამ უკანასკნელს ჩვენამდე არ მოუღწევია და რომ არა „თეატრი და ცხოვრება“, საერთოდ დავიწყებას მიეცემოდა.

¹ 1922 წლის 20 ოქტომბერს, კონსერვატორის შენობაში დაარსდა პირველი ფუტურისტული მოძრაობა. მათ გამოსცეს მანიფესტი „საქართველო-ფუნქის“. მოგვანებით, 1924 წელს ამავე ჯგუფმა დაარასა პირველი ფუტურისტული უურნალი H_2SO_4 . აღნიშნული უურნალის მხოლოდ ერთი ნომერი გამოიცა, რომელიც 25 მაისით არის დათარიღებული. შემდგომში ისნი უშვებდნენ აღმანას „ლიტერატურა და სხას“ (1924-1925). ეს უურნალი შემძეგ გაზიად გადაკეთდა და 1926 წლის ჩათვლით, გამოიცემდა. უკვე 1927 წელს, ქართველმა ფუტურისტებმა უურნალ „მებარტექნიობას“ ჩაუყარს საფუძველი, რომლის მხოლოდ ორი ნომერი გამოიცა. საბჭოთა კავშირში მალევე აიკრძალა ავტონომიური შემოქმედებითი გაერთიანებები, რამაც გამოიწვია მათი მოძრაობის საბოლოოდ დაშლა. თავად უურნალის სახლოწოდება H_2SO_4 ქმარში გოგირდმჟავას აღნიშნავს. უურნალის დამუშავებლების აზრით, ქართული მოძღვებული პოზია, ანუ კულტურა უნდა გამჭერდილიყო ახალი ტიპის ხელოვნებით, ისე, როგორც მჟავები წვავენ და ასუვთავებენ საგნებს.

² უურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ პირველი ქართული პროფესიული უურნალია. ის 1910 წლიდან გამოიცემა. უურნალის დამარსებლი და პირველი რედაქტორი იყო მწერალი და დრამატურგი იოსებ იძედაშვილი (1876-1952). „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა ხელოვნების თთოქმის ყველა დარგზე, მათ შორის, კინოზეც. არსებობის პირველ წლებში უურნალმა გამოცემა მრავალჯერ შეწყვიტა და განაახლა. 2014 წლიდან უურნალის გამოცემას საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო აფინანსებს. ბოლო პერიოდში „თეატრი და ცხოვრება“ ორ თვეში ერთხელ გამოდიოდა. 2017 წლიდან უურნალს სახელი გადაარქევს და „თეატრი“ ეწოდა. გამოდის სამ თვეში ერთხელ.

„როგორც გადმოგვცეს, – წერს – ი (ს ო)-ს ფსევდონიმით, იოსებ იმედაშვილი, – სურათი ფრიად საინტერესოა შინაარსით და ასრულებით – ტეხნიკურად. შმავნივრად დასურათებულია“¹ (აქ და სხვაგან, საგაზეოთ ციტატების სტილი დაცულია – გ. რ.).

ფრონტის „ქარიშხლის წინ“ გარშემო გამართული სარეკლამო კამპანია ვრცელი და ანალიტიკური რეცენზიით დასრულდა, რომლის ავტორიც კვლავ იოსებ იმედაშვილი იყო. გთავაზობთ ამონარიდს წერილიდან, რომელიც უაღრესად მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინებითაც, რომ ავტორმა საკმაოდ ზუსტად შეძლო ეპოქისა და იმ დროს საბჭოთა ხელოვნებაში არსებული ტენდენციის არსში ჩაწერდნენ – 1920-იანი წლების კინემატოგრაფში კოლექტიური გმირის გაჩენის შესახებ: „განკერძოებულ პიროვნებათ, თითოეულ გმირს ნუ ეძებთ... აქ გმირი ხალხის მთლიანი ნებისყოფაა, სულისკვეთება, ხოლო თითოეული პიროვნება ამ სულისკვეთების გამომსატველი“.²

„თეატრი და ცხოვრება“ უნდა მივიჩნიოთ ქართული კინოცოდნების აკვნად, იმით, რომ კინემატოგრაფს, სხვა გამოცემებისგან განსხვავებით, შედარებით დიდი ყურადღება დაუთმო და რაც მთავარია – ამას სისტემური ხასიათი ჰქონდა. ტექსტები, რომლებიც კინოს შესახებ იბეჭდებოდა, დღეს მხოლოდ ისტორიული ღირებულების მატარებლები არიან და მათზე დიდხანს გაჩერება არ იქნება გამართლებული. თუმცა „თეატრი და ცხოვრებას“ კოდევ ერთი ისტორიული მოვლენა უკავშირდება.

ურნალმა გაიოზ იმედაშვილს,³ რომელიც კათეს პელის

¹ იმედაშვილი, ი (ს ო), ახალი კინო-სურათი, თეატრი და ცხოვრება, 1924, №19, გვ. 13.

² იმედაშვილი, ი, ქართული კინო, თეატრი და ცხოვრება, 1925, №5, გვ. 6.

³ გაიოზ იმედაშვილი (1906-2005) – „თეატრისა და ცხოვრების“ დამარსებელ იოსებ იმედაშვილის შვილი, წერდა ამავე უურნალში. 1924 წელს, ანტიძოლშევაგური შეხედულებების გამო, მცირე ხნით დააპატიმრეს, ასევე გარიცხეს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასპირანტურიდან, რომლის დამთავრებაც მოგვანებით, 1929 წელს შეძლო. იგი ერთ-ერთი პირველი რუსთველოლოგი იყო. რაც შეეხება პირველ პროფესიას, ერთი ვერსიით, სწორედ მისი მკაცრი რეცენზიის გამო, 1926 წელს, სერგო ორჯონიძისმებ მიიღო უურნალის „თეატრისა და ცხოვრება“ დასურვის გადაწყვეტილება. წერილი ეხებოდა ნატალია აზიანის პიესას „დეზერტირკა“, რომელიც 1925 წელს, რესთაველის თეატრში კოტე მარჯანიშვილმა დადგა. ამის შესახებ ცნობებს კობა იმედაშვილი იძლევა. აღნიშნული ინფორმაციის სხვა წყაროებში გადამოწმება ვერ ხერხდება.

ფსევდონიმით წერდა, უბიძგა გამხდარიყო პირველი ქართველი კინოკრიტიკოსი.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „თეატრი და ცხოვრება“ კინოზე 1910 წლიდან იწყებს წერას. თავიდან, უურნალი მოკლე ცნობებს აქვეყნებდა, მაგალითად, იმის შესახებ, თუ როგორ სურდა ვინმე იტალიელს თბილისის გარეუბანში სპეციალური კინოთეატრ-სტუდიის აგება,¹ რასაც მალევე მოყვა შედარებით ანალიტიკური წერილებიც.

კინემატოგრაფის შესახებ პირველი სერიოზული სტატიის ავტორი იოსებ იმედაშვილი იყო. კინოში იმაზე მეტი პოტენციალი დაინახა, ვიღრე მისი თანამედროვეები ხედავდნენ. უურნალის სარედაქციო სტატიაში ის არ ეთანხმებოდა მოსაზრებას, რომ კინო მხოლოდ ტექნიკური გამოგონება იყო და ქართველებს მოუწოდებდა მისით, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგით დაინტერესებას. ის ამბობდა, რომ „სინემატოგრაფ-კინემატოგრაფია მთელი მოწინავე კაცობრიობის სული დაიფლო და ხელოვნების ასპარეზზე თვალსაჩინო ადგილიც დაიჭირა“.²

ქართულ კინოს ისტორიაში ამ სიტვების ავტორს ნამდვილად ეკუთვნის გამორჩეული ადგილი, თუმცა ის მაინც არ უნდა მივიჩნიოთ პირველ კინოკრიტიკოსად. გაიოზ იმედაშვილისგან განსხვავებით, მისთვის კინო სპეციალიზაციის ძირითად სფეროს არ წარმოადგენდა.

ოდითგანვე, პირველ კრიტიკოსად კარლო გოგოძეს³ თვლიდნენ, რაც ისტორიულ სინამდვილეს არ შესაბამება და აღნიშნული

¹ ამის შესახებ ცნობებს იძლევა კინოდოკუმენტალისტი გურამ უვანია, რომელთა გადამოწმებაც ვერ მოხერხდა. იხ. უვანია, გ. ამაგდარი, კინო, №8, გვ. 89-90.

² იმედაშვილი, ი. ცხოვრება წინ გვიწვევს, თეატრი და ცხოვრება, 1915, №21, გვ. 1.

³ კარლო გოგოძე (1909-1977) – სცენარისტი და კინოსცენიკი. ასწავლიდა კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ არსებულ სამსახიობო სკოლაში (სკოლა დაარსდა „სახელმწიფოს“ ბაზაზე, 1922 წელს, 1953 წელს „ქართული ფილმი“ ეწოდა). ავტორია ქართული კინოს ისტორიის შესახებ დაწერილი პირველი წიგნის – „ნარკვენები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან“ (1950). აქტიურად აქვეყნებდა წერილებს უურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“. 1935 წელს, მოსკოვში დაამთავრო საკავშირო კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტის სასცენარო ფაკულტეტი. 1971 წელს დაარსა კინომუზეუმი, რომელიც დღის საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმს შემადგენლობაშა. ავტორია რამდენიმე ფილმის სცენარის, მათ შორის: „დაკარგული სამოთხე“ (1937), „დაგვანებული სასიმო“ (1939), „ქაჯანა“ (1941), „მაგდანას ლურჯა“ (1955) და სხვ.

აუცილებლად უნდა გადაისინჯოს. ამისთვის კი, ნათელი უნდა მოეფინოს კაიუს პელის ვინაობას. როგორც ჩემთვის არის ცნობილი, ამ მისტიურიკაციის უკან მყოფი ადამიანის ბიოგრაფიის დადგენა ჯერ არავის უცდია და ეს პირველი მცდელობა იქნება.

კაიუს პელის პიროვნების დადგენისას გამოვიყენე ყველა ხელმისაწვდომი წყარო, რომლებმაც გაიოზ იმედაშვილამდე მიმიყვანეს. ფსევდონიმთა ლექსიკონი (სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით) კაიუს პელის ფსევდონიმის მატარებლად გაიოზ იმედაშვილს ასახელებს,¹ ამავე ცნობას ადასტურებს გალაკტიონის პირადი ჩანაწერებიც.² თუმცა გაიოზ იმედაშვილის შესახებ არსებულ არც ერთ მონაცემში (იქნება ეს ბიბლიოგრაფიული ლექსიკონი, უნივერსალური ენციკლოპედიური ლექსიკონი, ვიკიპედია თუ სხვა რესურსი) არ მოიპოვება ცნობა, რომ ის ერთ დროს „თეატრი და ცხოვრებაში“ წერდა. მას მოიხსენიებენ, როგორც ფილოლოგსა და რუსთველოლოგს. კაიუს პელის ფსევდონიმის გარშემო არსებულ გაუგებრობას საბოლოოდ ნათელს ერთი ინტერვიუ ჰქონდა.

საქმე ეხება გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაბეჭდილ ინტერვიუს, სათაურით: „იოსებ იმედაშვილის დაბადების 125 წლისთვის“³. ინტერვიუ ჩამოერთვა „თეატრი და ცხოვრების“ დამფუძნებელ ოსებ იმედაშვილის შვილიშვილს, მწერალ კობა იმედაშვილს. მან გაიხსენა მამამისისა და ბიძის, გაიოზ იმედაშვილის საქმიანობა ბაბუამისის უურნალში. ამრიგად, რამდენიმე დამოუკიდებელ წყაროზე დაყრდნობით, დგინდება კაიუს პელის ზუსტი ვინაობა.

ფსევდონიმებით წერდა იოსებ იმედაშვილიც, თუმცა გაიოზისგან განსხვავებით, ის ერთდორულად რამდენიმეს იყენებდა. ამის მიზეზი შესაძლოა „თეატრი და ცხოვრებაში“, არსებული კრიზისით გამოწვეული, ავტორების ნაკლებობის ერთგვარი შენიდბვა იყო. თუმცა ეს კრიზისი, რომელიც საბჭოთა ხელსუფლებასთან იმედაშვილების არც თუ ისე შეხმატებილებულმა ურთიერთობებმა გამოიწვიეს (ხელისუფლებამ იოსებ იმედაშვილი დააპატიმრა და უურნალიც რამდენჯერმე დახურა, ზოგიერთი ნომერი კი აკრძალა), არ აისახებოდა მასალების ინტელექტუალურ დონეზე. მაგალითად,

¹ ფსევდონიმების ლექსიკონი – <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=2&t=9625>.

² გალაკტიონ ტაბიძის ჩანაწერები – <http://www.galaktion.ge/?page=Diaries&year=1958&p=1&id=4753>.

³ <http://www.opentext.org.ge/index.php?m=57&y=2002&art=10037>.

წერილში „მოლაპარაკე კინო-ფილმა და თეატრის ბედი“, იოსებ იმედაშვილი განიხილავს იმ დროისთვის ჯერ კიდევ ექსპერიმენტულ მცდელობას კინოში ხმის მოსვლის თაობაზე. შეგახსენებთ, პირველ ხმოვან ფილმად 1927 წელს გადაღებული „ჯაზის მოძღვრალი“ (The Jazz Singer, რეჟისორი ალან კროსლენდი/Alan Crosland,) მიჩნეული (თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ექსპერიმენტს, რომლებიც მას წინ უსწრებდა).

იოსებ იმედაშვილმა „ჯაზის მოძღვრალის“ ეკრანებზე გამოსვლამდე სამი წლით ადრე იწინასწარმეტყველა, მაშინ ჯერ კიდევ ინოვაციური და მუნჯი კინოს თითქმის ყველა დიდი კლასიკონის მიერ უარყოფილი ტექნიკური მიღწევა (მაგალითად, ჩარლი ჩაპლინი სიცოცხლის ბოლომდე ცდილობდა ხმაზე უარის თქმას ან მინიმალურად იყენებდა). წერილში ავტორი ცდილობს განსაზღვროს, თუ რას შეიძლება უმზადებდეს ეს სიახლე როგორც კინემატოგრაფს, ასევე თეატრს.

„კინო გადაიქცა ყველაზე უფრო გავრცელებულ სანახაობათ და თეატრს თანდათან აცლის პოზიციას პოზიციაზე, რაღა იქნება ხვალ, როდესაც ახმაურდება კინოს დარბაზი და ეკრანიდან გაისმის მსახიობის მკვეთრი ხმა და დამატებობელი სიმღერა?“¹ – აღნიშნავს იოსებ იმედაშვილი.

კინოს ბუნებაზე კიდევ უფრო ღრმა და საინტერესო ანალიტიკურ მსჯელობას ვაწყდებით გაითხ იმედაშვილთან. ერთგან ის წერს: „მუსებედავად იმისა, რომ კინო მოვიდა ისე როგორც ამბოხი თეატრის სიმძიმისა და არა დინამიურობის წინააღმდეგ, მაინც ასანიშნია, რომ კინო იშვა თეატრის ძველ მობალ ნაშთებზე და ეხლა შესდგა ძიებისა და შემოქმედების გზაზე“.

კაიუს პელი კინოს „თვალის თეატრს“ უწოდებს და იქვე აგრძელებს: „იგი (კინო – გ. რ.) არის ხელოფნება უდიდესი მოძრაობის და სიჩქარის. გარდა იმისა, რომ იგი ელასტიურია და მაყურებლის ხელოვნების გაგების დამატაყოფილებელი, იგი სჭრის მეტად კარდინალურ საკითხს, რომელიც თანამედროვე კულტურის პირველ ამოცანას წარმოადგენს. ეს არის დროის ეკონომიკის პრინციპის დაცვა“.²

¹ იმედაშვილი ი., (ი სო) მოლაპარაკე კინო-ფილმა და თეატრის ბედი, თეატრი და ცხოვრება, 1924, №20, გვ. 6.

² იმედაშვილი გ., (კაიუს პელი), ქართული კინოსთვის, თეატრი და ცხოვრება, 1926, №16, გვ. 9-10.

გაიოზ იმედაშვილის ამ წერილს ქართულ კინომცოდნეობაში საპროგრამო მნიშვნელობა აქვს. ის გამორჩეულია ცენტურის ისტორიისთვისაც. სტატიაში გამოთქმული თეორიული აზრები კინოს ბუნებისა და მისი გაჩენის წინაპირობებზე, არ განიხილება საბჭოთა იდეოლოგის, მარქსისა თუ ლენინის მოსაზრებების ჭრილში (რაც მალე სავალდებულო გახდება); მეორეც – კაიუს პელი მიმოიხილავს დასავლურ კინემატოგრაფს, ძირითად ევროპულ კინოსკოლებს, მათ მხატვრულ თავისებურებებს, უპირატესობებს.

„ყველაზე უწინ ჩარლი (საუბარია ჩარლი ჩაპლინზე – გ. რ.) კინოს უახლოვდება როგორც არტისტი პრაქტიკი და იდეოლოგი. მოსპობა სიტყვისა და მოძრაობის ამეტყველება – პირველი დებულებაა მისთვის. ჩარლიმ ქათამი უნდა მოიპაროს. მაგრამ იგი სპობს სიტყვას: ჩარლი ფეხებით ამბობს, რომ იგი მიღის ქათმის მოსაპარავად, რომელიც გემრიელია“¹ – ეს ადგილი ახალგაზრდა ქართული კინომცოდნეობის მწვევალად უნდა მივიჩნიოთ. წერის მანერით, შეფასების სიზუსტითა და კინოს ნიუანსების გრძნობის თვალსაზრისით.

გაიოზ იმედაშვილის ეს და სხვა წერილები არაფრით ჩამოუვარდებოდნენ ფრანგულ და ამერიკული ინტელექტუალურ კრიტიკას.

კინოთეორიისა და კრიტიკის თავისუფალ განვითარებას დიდი ხნის სიცოცხლეს არ ეწერა. სტალინმა ჯერ „რკინის ფარდა“ დაუშვა, რაც გარესამყაროსთან კომუნიკაციის გაწყვეტას გულისხმობდა, შემდგომ კი დაიწყო ცენტურის აპარატის გამართვა, რასაც რეპრესიები, საჩვენებელი სასამართლოები და „დიდი ტერორი“ მოჰყვა – ყველაფერი ის, რამაც უზრუნველყო „კრიტიკისების მოთვინიერება“².

¹ იმედაშვილი გ., (კაიუს პელი), ქართული კინოსთვის, თეატრი და ცხოვრება, 1926, №16, გვ. 10.

² შდრ. ბაქრაძე ა., მწერლობის მოთვინიერება, თბილისი: „სარანგი“, 1990, 226.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაქრაძე ა., მწერლობის მოთვინიერება, თბილისი, „სარანგი“, 1990;
- კალანდარიშვილი ლ., ლეპტორაშვილი მ., ლევანიძე მ., კინოკრიტიკა და თეორია: ფილმის ანალიზის საფუძვლები, წიგნი I, თბილისი, „კინტავრი“, 2016;
- იმედაშვილი გ., (კაიუს პელი), ქართული კინოსთვის, „თეატრი და ცხოვრება“, 1926, №16;
- იმედაშვილი ი., (ი სო), მოლაპარაკე კინო-ფილმა და თეატრის ბედი, „თეატრი და ცხოვრება“, 1924, №20;
- იმედაშვილი ი., (ი სო), აზალი კინო-სურათი, თეატრი და ცხოვრება, 1924, №19;
- იმედაშვილი ი., ქართული კინო, „თეატრი და ცხოვრება“, 1925, №5
- იმედაშვილი ი., ცხოვრება წინ გვიწვევს, „თეატრი და ცოხვრება“, 1915, №21;
- შვანია გ., ამაგდარი, კინო, №8;
- „ცნობის ფურცელი“, 1896, 16 ნოემბერი, №28;
- *Тифлисский Листок*, 1897, суббота, 3 мая, #102.

უნივერსიტეტის სადოკუმენტო პროგრამა¹

¹ აგტორთა სტილი დაცულია

მარიამ დაშვილი,
ზელმძღვანელი – პროფ. თამარ ბოკუჩავა,
ასოც. პროფ. მაკა ვასაძე

ანტიპური სისასტიკის არქეტიკები ჰაინრ მიულერიან

ის, რასაც ადამიანი ახლა აკეთებს, მანამდეც გაკეთებულა. მისი სიცოცხლე იმ ქმრებების მუდმივი ვანმეორებების უწყვეტი ჯაჭვა, რომელსაც მანამდე სხვები სხადომნენ.

მირჩა ულავდე „მარალიული დაბრუნების მთავარი“¹

მთები ჩვენი კოლუქტიური გამოცდილების უძველესი ფორმულირებებია.

უფრო მეტიც, რაღაც ადამიანური ღირებულებები საუკუნეების განმვლობაში არ შეცვლილი, ისინი ღირესაც აქტუალური არიან.

ადამიანის, როგორც ახტროპოლოგის ობიექტის, განვითარება, ამოსლუტურად მინისალურია და ამიტომაცა, რომ ეს მოდელები კვლავ სიმართლეს ამბობენ.

მიულერი, 1985. ინტერვიუ ოლივერ არტოლანთან²

ფილოქტეტესის მითოლოგიური მოდელი

ფილოქტეტესი პირველი მითოლოგიური მოდელია, რომლითაც მიულერი, როგორც დრამატურგი, დაინტერესდა.³ ჯერ კიდევ ბრეხტის „დიდაქტიკური“ პიესების გავლენით დაწერილი ტექსტი, რომელიც 1958–1964 წლებით თარიღდება, უკრნალში „Sinn und Form“ 1965 წელს გამოქვენდა, ხოლო პირველად 1968 წელს, მიუნხენის რეზიდენც-თეატრის სცენაზე განხორციელდა.⁴ დრამატურგის განცხადებით, პიესის წერის პერიოდში მას ყველაზე მეტად ისეთი საკითხები აინტერესებდა, რომლებიც, სტალინის პირვენებასთან დაკავშირებულ იღუზიებს იდეოლოგიურ ჩიხში შეიფანდა.⁵

¹ იხ.: ელიადე მ., „მარადიული დაბრუნების მითი“, თბ., გამომცემლობა „ალეფი“ 2016.

² Müller H., Gesammelte Irrtümer I: Interviews und Gespräche:, Frankfurt a. M., Verl. der Autoren, 1986, s. 149.

³ მიულერს ამ მითოან მანამდეც პქონდა შეხება. 1950 წელს მან ჯერ კიდევ სიჭაბუკეში დაწერა ლექსი „ფილოქტეტესი“.

⁴ ბერლინელმა მაურებელმა სცენაზე ფილოქტეტესი მხოლოდ 1974 წელს იხილა.

⁵ Мюллер Х., Проза, Драмы, Эссе, Диалоги, Перевод В. Колязина, Мю, 2012, с. 493.

ტოტალიტარული სისტემა, რომელშიც დრამატურგს ცხოვრება და მოღვაწეობა უხდებოდა, გამუდმებით უწევდა აგიტაციას პარტიულ და სახელმწიფოებრივ ერთგულებას. სწორედ ამიტომ, საჭირო იყო „ოქროს შუალედის“ პოვნა, რომელიც დრამატურგს ამ მკაცრად ორგანიზებულ, იერარქიულ სტრუქტურაში არსებობას გაუადგილებდა და ამასთან, მოქალაქეობრივი მრწამსის გამოხატვასაც შეაძლებინებდა. ამ საკითხთან დაკავშირებით, მიულერი წერდა: როდესაც დღის წერიგში დგას კლასობრივი საზოგადოების განადგურება, საინტერესოა ამ კოლიზიის ახლებურად აღქმა. ეს მნიშვნელოვანია ისევე, როგორც ინტერპრეტაცია იმ კოლექტიური გამოცდილებისა, რაც ჩადებულია ძველ ტექსტებში.¹

ავტორმა პიესას პროლოგი წაუმდგვარა და წარმოდგენა ჯამბაზის ნილაბში გამომწყვდებული ფილოქტეტესის მონოლოგით დაიწყო:

ქალბატონებო და ბატონებო
ჩვენ წარვიძევებით ღრმა წარსულისკენ
იმ დროში, როცა ერთი ადამიანი მეორეს მტრობდა
ხოცვა-ულეტა – ჩვეულებრივი მოვლენა,
ცხოვრება კი – უდიდესი საფრთხე იყო
ჩვენ ვაღიარებთ, რომ ამ საბჯისწერო და ფატალურ ამბებს,
რასაც ჩვენ სცენაზე წარმოვიდგენთ – მორალთან არაფერი აქვს
საერთო

ჩვენ არც ცხოვრებისთვის საჭირო რჩევებს ვიძლოვთ
და ამიტომ, ვისაც არ ვსურთ დარჩენა, ჩვენ ვირჩევთ –
დაგვტოვოთ, სანამ დროა

(დარბაზში შემოსასვლელი კარი იღება)

ჩვენ ვაგაფრთხილეთ.

(დარბაზის კარი იხურება. ჯამბაზი იხსნის ნილაბს, მსახიობს თავის ქალის გრიძი უკეთოა)

არაფერთა სასაცილო იმაში, რასაც ახლა ჩვენ ერთმანეთის მიმართ ჩავდივართ.

(თარგმანი – ჩემია)

პიესის პროლოგი რამდენიმე ასპექტით არის ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვანი. ერთი მხრივ, თვალშისაცემია ტექსტის გამოშველობითი ფორმა: როცა ავტორი თავიდანვე გვთავაზობს

¹ სოფიკლე, ფილოქტეტესი, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და განმარტებანი დაურთო ნანა ტონიამ. გამოცემლობა „ლოგოსი“, თბ., 2017, გვ. 19.

მისი თეატრის თამაშის წესებს და ამასთან, ბრეხტის დიდაქტიკური პიესების გავლენაზე გვაფიქრებინებს; ხოლო მეორე მხრივ, ყურადღებას იპყობს მონოლოგის შინაარსი, რომელიც მიგვანიშნებს ავტორის დამოკიდებულებაზე მითის თანამედროვე ინტერპრეტაციასთან. სწორედ პროლოგის საშუალებით ვრწმუნდებით, რომ მიუღერი იძულებული იყო ერთდღოულად ეფიქრა როგორც „ფილოსოფიური მოაზროვნის ლოგიკით“ ისე, „სახელმწიფო აპარატის“ პოზიციიდან გამომდინარე¹. სწორედ ამ მიზნით, მან გამოიყენა ანიტკური მითი და მასზე დაყრდნობით, საკუთარი მითოლოგიური მოდელი შექმნა; გასული საუკუნის 60-70-იანი წლების გერმანიაში გაბატონებული იდეოლოგიის თავისებურებებზე სასაუბროდ მიუღერმა სოფოკლეს მიერ გადამუშავებული ფილოკტეტესის მითის მოდელი გამოიყენა.

აღსანიშნავია, რომ პროლოგის შემდეგომ, პიესის პასაჟები მიუღერათან არა თანამედროვე დროსა და სივრცეში, არამედ, უძველეს ეპოქაში კუნძულ ლემნოსზე ვითარდება. მისი სიუჟეტიც ჩვენამდე მოღწეული სოფოკლეს „ფილოკტეტესის“ ტექსტს ეხმანება და თითქოს ზედმიწევნით მიჰყება ბერძნულ ტრაგედიას. ერთი სიტყვით, შეიძლება ითქვას, რომ პიესა თანამედროვე გერმანულ ენაზე დაწერილი ადაპტირებული თარგმანია და ავტორიც ფილოკტეტესის მითის ფაბულას არ ღალატობს. თუმცა, ჰაინერ მიუღერი სწორედ ამ ადაპტირებული თარგმანის დამუშავებით ასლის სახეშეცვლილ ვარიანტს გვათავაზობს. ტექსტის გაცნობისთანავე თვალშისაცემია სოფოკლესულ ქოროსა და ზოგიერთ სხვა პერსონაჟზე უარის თქმა. გერმანელი დრამატურგი ეყრდნობა რა ბერძნული ტრაგედიის პერსონაჟთა ტიპაჟების თავისებურებებს, თანამედროვე ეპოქაში მათ ქცევებზე ფოკუსირდება.

მეოცე საუკუნის „ფილოკტეტესის“ სამივე პერსონაჟმა: ფილოკტეტესმა, ოდისევისმა და ნეოპტოლემოსმა კარგად იციან მათ არქაულ ტიპაჟებში ჩადგებული კოდები. სწორედ ამიტომ, სხვა ეპოქის ენაში „გაცოცხლებულები“ უკვე რაციონალურად და გააზრებულადაც კი მიყვებიან წინასწარ დაწერილ „როლურ თამაშებს“, დავალებებს, რომელთაც უახლესი ისტორია, სისტემა და მისი წარმომადგენელი კარნახობს. ვფიქრობ, ამის გამოა, რომ მთელი პიესის განმავლობაში,

¹ Texte Von/Zu Heiner Müller, Philoktet (2005) <https://www.internationale-heiner-mueller-gesellschaft.de/archiv/texte/2005/auswahl-bitte-praezisieren-philoktet> ბოლოს გადამოწმდა 28/09/2019.

ჰაინერ მიულერის პერსონაჟების ქმედებები მათსავე არქაული და ისტორიული არქეტიპების მოდელებს ამართლებენ.

საინტერესოა, რომ ჰაინერ მიულერს სწორედ ფილოქტეტესის მოდელზე მუშაობამ აპოვნინა ის შემოქმედებითი მიღობა, ის ხელწერა, რომელიც ძალიან მაღვევე ერთგვარი „სავიზიტო ბარათი“ გახდება მთელი გერმანიის ტერიტორიაზე „სამოგზაუროდ“. ამ სავიზიტო ბარათით ავტორს შესაძლებლობა მიეცა სცენაზე ეჩვენებინა პროცესი – თუ რა ემართებოდა ადამიანის სხეულს, რომელიც სახელმწიფო აპარატის ლოგიკას „დიადი და საერთო მიზნების გამო“ ემორჩილებოდა;¹ ეჩვენებინა მითოლოგის მოდელში შენიღბული პოზიციაც – რომელიც ფილოქტეტესის ტექსტის საშუალებით, მმართველობით სისტემებს ოსტატურად ამსელდა (შეგვიძლია ასევე გავიხსენოთ ცნობილი პარაბოლა მოხარშული ბაყაყის შესახებ, რომელზედაც მიულერი კლუგესთან ინტერვიუში საუბრობს); სამაგიეროდ, მითოლოგიური მოდელი, იმის საშუალებას იძლეოდა, რომ ავტორს, სათეატრო ენის მეშვეობით ლიად ესაუბრა ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა სახელმწიფო სტრუქტურასა და პიროვნებას შორის არსებული დამოკიდებულება. ხმამაღლა ელაპარაკა იმაზეც, თუ რა ემართებოდა არა ცალკე აღებულ „ბოროტებას“, არამედ ამ ბოროტების მიღმა მდგომ ცალკეულ პირს... ეჩვენებინა, თუ რა პროცესს გადიოდა ადამიანი, ინდივიდი, რომელიც საკუთარი გადაწყვეტილების შედევად „მომთმენ პოზიციაში“ იმყოფებოდა; საჯაროდ ემხილა ისეთი მდგომარეობა, ისეთი საბედისწრო არჩევანი, რომლესაც ტოტალიტარულ ეპოქაში, არა თავად ადამიანი, არამედ „სახელმწიფო უსფრთხოების აპარატი“ უზრუნველყოფდა, რადგან ამ არჩევანზე ხომ სწორედ ეს აპარატი იყო პასუხისმგებელი. ადამიანი, ზოგადად, თითქოს თავისთავად აღმოჩნდა არქაულ ღროში, როდესაც საკუთარი გადაწყვეტილება, უმეტეს შემთხვევაში, ბედისწერასა და ღმერთების ნება–სურვილზე იყო დამოკიდებული, ოღონდ მეოცე საუკუნეში უზენაესი ნება ტოტალიტარულმა სისტემამ და მათმა ლიდერებმა ჩაანაცვლეს.

მიულერისთვის ასეთი მკაცრად გაწერილი ცენზურის პირობებში ცხოვრებაც თამაში იყო. ეს გახლდათ მისი ბრძოლის ერთგვარი აზარტი, რომელშიც დემონსტრირებული იყო დამოკიდებულება

¹ Texte Von/Zu Heiner Müller, Philoktet(2005) <https://www.internationale-heiner-mueller-gesellschaft.de/mueller-material/texte-von-zu-mueller/2005-auswahl-bitte-praezisieren-philoktet> ბოლოს გადმოწმდა 28/09/2019.

არსებული სისტემის მიმართ. დიქტატურა დრამატურგისთვის დემოკრატიაზე უფრო მეტად აუცილებელი პირობაათ – ხშირად იმეორებს მიულერი ინტერვიუებში.

საბჭოთა სოციალიზმის ეპოქის სტრუქტურული ანალიზის განხორციელება კი, დრამატურგმა თეატრში ბერძნებისთვის დამახასიათებელი კრიტიკულ-ანალიტიკური აზროვნების ახლებური რეცეზციით სცადა და მას ეს გამოუვიდა კიდეც: „ანტიკური სისახტიების არქეტიპის“ ფილოქტეტესის მოდელი მან ბრეხტის ეპიკური „სასწავლო-დიდაქტიკური“ თეატრის ესთეტიკურ ფორმებს მოარგო და სწორედ ამიტომ „ფილოქტეტესის“ ტექსტი იმდროინდელი გერმანიის მთელ ტერიტორიაზე უპირობოდ მომგებიანი აღმოჩნდა. „ეს (იგულისხმება ფილოქტეტესი) სრულყოფილი ტრაგედიაა, რომელსაც აქვთ სრულყოფილი სტრუქტურა და დაწერილია ასევე სრულყოფილი ენით“ – ამ სიტყვებით ეხმაურება ჰიტერ ჰაკსი თავის კოლეგას და თანამოაზრეს უურნალში: „ზინ უნდ ფორმ“ გამოქვენებული პიესის წაკითხვის შემდეგ.¹

2017 წელს თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტმა ანტიკური ლიტერატურისა და ბერძნული მითოლოგის მკვლევრის, ნანა ტონიას ბერძნული ენიდან ქართულად თარგმნილი „ფილოქტეტესი“ გამოისცა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მთარგმნელი ერთდროულად გვევლინება წინასიტყვაობის ავტორადაც და რაც მთავარია, შესავალი სიტყვა – „ისტორიაში არსებული სამი ფუნდამენტური ხასიათი“ – თავიდან ბოლომდე ეთმობა ჰაინერ მიულერის იმავე სახელწოდების პიესის ანალიზს. თარგმნის წინასიტყვაობის სათაური სწორედ ჰაინერ მიულერის სიტყვების პერიორაზირებაა.

ქართველი მეცნიერი და ბერძნული მითოლოგიის მკვლევარი, რისმაგ გორდეზიანი სოფოკლეს „ფილოქტეტესი“ უმსხვერპლოს უწოდებს და წერს „ეს ტრაგედია, იმითაც არის ყურადღების ღირსი, რომ იგი სოფოკლეს ჩვენამდე მოღწეული ერთადერთი პიესაა, რომელშიც ქალი საერთოდ არ მონაწილეობს. ტრაგედია გამოიყენებს უკვე ჰომეროსისთვის კარგად ცნობილ ლეგენდას აქაველი გმირის ფილოქტეტესის შესახებ“².

¹ Мюллер Х., Проза, Драмы, Эссе, Диалоги, Перевод В. Колязина, Москва, 2012, с. 494.

² გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა, მერიე გამოცემა, ლოგოსი, თბ. 2009, გვ. 376.

თუმცა, ჩვენი პკლევისთვის, „ფილოქტეტესი“ იმ მხრივაც საინტერესოა, რომ იგი სოფოკლეს ერთადერთი ტრაგედია, სადაც ავტორს არ ჰყავს გამოყვანილი არც ერთი პროტაგონისტი და სამივე პერსონაჟი თანაბრად ინაწილებს მთავარ როლს. პროფ. რ. გორდეზიანი ამასთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ: „პუნქტულზე ეულად და ვერაგულად დატოვებული ფილოქტეტესი წარმოგვიდგება თავისი შელახული ღირსების უკომპრომისო დამცველად და საზოგადოებრივ ინტერესებზე მაღლა თავისი პირადი, სავსებით სამართლიანი განაწყენების დამყენებლად. [...] თუმცა, სახელწოდების მიხედვით, მისი ცენტრალური გმირი ფილოქტეტესია, არსებითად პირსაში ამ ფუნქციას ნეოპტოლემოსი ასერულებს. [...] ოდისევის ტრაგედიაში არ წარმოადგენს მაცდუნებელ ბოროტ ძალას, იგი არსებითად, მოქმედებს პრინციპით: მიზანი (თუკი იგი თავისთავად კეთილშობილური და თანამომეთათვის სასარგებლოა) ამართლებს საშუალებას (თუნდაც იგი საოცრად არაეთიკური და სულაც ვერაგული იყოს ცალკეული პიროვნების მიმართ). ოდისევის აქვს არა მარტო უნარი, იმოქმედოს ამ პრიციპით, არამედ ძალაც, სიტყვით დაარწმუნოს სავსებით სხვა ფსიქის მქონე ადამიანი თავის სისწორეში¹.“

სოფოკლეს პიესა ჩვ. წ. აღ. 409 წლის გაზაფხულზე, დიონისეს ფესტივალზე წარმოადგინეს და ტრაგედია „ფილოქტეტესი“ პირველი ადგილის მფლობელი გახდა. თუმცა ათენელი მაყურებელისთვის ეს მითი უკვე კარგად ცნობილი იყო, რადგან წყაროების მიხედვით, იგი სხვადასხვა ავტორის ინტერპრეტაციით დაიდგა. ლიტერატურაში ფილოქტეტესს ვწვდებით პომეროსონაც, თუმცა პიესების სახით, ჩვენამდე მხოლოდ სოფოკლეს ტრაგედიამ მოაღწია. დრამატურგი მაშინ 85 წლის იყო. ათენში გათამაშებული წარმოდგენის თარიღს, ზოგიერთი მგლევარი სპარტელების წინააღმდეგ მიმართული ტროას ომის 22-ე წლისთავსაც ამთხვევს. თუმცა პროფ. ნანა ჭონია წარმოდგენის თარიღთან დაკავშირებით წერს, რომ იმ ხანებში: „ათენში ბევრი რამ შეიცვალა. „დიდი ორმოცდაათწლეული“ მიიღია და დაიწყო სამოქალაო ომი. წარსულში დარჩა ის პეროიკული იდეალები, რომლებიც კეთილშობილებას ანიჭებდნენ სოფოკლეს გმირებს. პელოპონესის ომმა შეცვალა ადამიანური ბუნება, რაც

¹ გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა, მეორე გამოცემა, ლოგოსი, თბ. 2009, გვ. 379.

შეუმჩნეველი არ დარჩენია ხანდაზმულ დრამატურგს და მან ცნობილ მითში ფილოქტეტესის შესახებ ადამიანური კეთილშობილების თემა წამოსწია წინ“.¹ ამ საკითხთან კაეშირში პროფ. რისმაგ გორდეზიანი ხაზს უსვამს სოფოკლეს მიერ დასმულ მნიშვნელოვან აქცენტებს. იგი წერს, რომ დრამატურგმა „ძირითადი ყურადღება გმირის ტრაგეოს ჩვენებაზე კი არ გადაიტანა, არამედ საკუთარი პოზიციის გამოხატვაზე ჩვ. წ. ა. მეხუთე საუკუნის მეორე ნახევრის საბერძნეთში მიმიდნარე დისკუსიის ზოგიერთ მორალურ-დიდაქტიკურ თეზისთან დაკავშირდებოთ. ამისთვის მან შეარჩია სამი ხასათის ურთიერთშეპირისპირების პრინციპი, ოდისევსის, ფილოქტეტესის და ნეოპოლომოსის“.²

საინტერესოა, რომ ჰაინერ მიულერის ამ პიესის დაწერის თარიღიც (1958-1964 წწ.), მკვლევართა აზრით, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის გერმანიის ისტორიულ ფაქტთან – „კედლის აშენების“ მომდვენო პერიოდთან ასოცირდება.³ სოფოკლეს „ფილოქტეტესის“ პერსონაჟების მიმართ მიულერის ინტერესს იმ პოლიტიკურ მოვლენებს უკავშირებენ, რომლებთანაც ავტორს ყოველდღიურად უწევდა შეხება. ეს აზრი, რა თქმა უნდა, სრული ჭეშმარიტებაა, რადგანაც ისტორიულ ნარატივთან მკვეთრად გამოხატული განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰაინერ მიულერს არც არასოდეს დაუმაღავს. მიულერისთვის იდეოლოგია მითოლოგიური მოდელებისადმი მისი ინტერესის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია. ესაა ასევე პასუხი იმაზეც, თუ რატომაა იგი შეპყრობილი მითოლოგიით, და როგორ იყენებს ფილოქტეტესის მითს, როგორც „ანტიკური სისასტიკის არექტიპს“, თანამედროვე დიქტატურის თუ ტოტალიტარული მმართველობის ასახსნელად.

პროფ. ნანა ტონია, სოფოკლეს ტრაგედიის პერსონაჟებზე მსჯელობისას წერს, რომ „ტრაგედიაში სამი გმირია და სამივე თავისებურად მართალი: ფილოქტეტესი – თავისი სიძულვით მათდამი, ვინც იგი ასე გაიმეტა; ოდისევსი – პასუხისმგებლობის გრძნობით

¹ სოფოკლე, ფილოქტეტესი, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და განმარტებანი დაურთოთ ნანა ტონიამ. გამოიცემლობა „ლოგოსი“, თბ., 2017

² გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპიქის ეპი, ლირიკა, დრამა, მეორე გამოცემა, გამომცემლობა „ლოგოსი, თბ., 2009, გვ. 377.

³ Texte Von/Zu Heiner Müller, Philoktet (2005) <https://www.internationale-heiner-mueller-gesellschaft.de/archiv/texte/2005/auswahl-bitte-praezisieren-philoktet> ბოლოს გადამოწმდა 28/09/2019.

აქაველთა მთელი ლაშქრის წინაშე; ნეოპტოლემოსი – მცდელობით, შეინარჩუნოს ბუნებით მომადლებული კეთილშობილება“.¹ მკვლევრის აზრით, ბერძნულ „ტრაგედიაში ყველაფერი კეთილად მთავრდება, სისხლი არ იღვრება, არავინ კვდება და ღმერთებისაგან არც არავინ განიწირება. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ წარმოდგენილი პრობლემა არ არის ტრაგიკული“². აქედან გამომდინარე, საფიქრებელია, რომ ამ ისტორიული ფუნქციით აღჭურვილი პერსონაჟების ტრაგედია სწორედ მათი „სიმართლიდან“ გამომდინარეობს. ერთმანეთისგან განსხვავებული ხასიათისა და მრწვანელის მატარებელი პერსონაჟებიდან სამივე გმირი ორთავე ავტორთან ბოლომდე იბრძვის საკუთარი სამართლიანობის დასაცავად. გავიჩენოთ, რომ სოფოკლესთან სიუჟეტის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ფილოქტეტესი საკუთარ ჯანმრთელობას საზოგადოების ინტერესს წირავს. პაინერ მიულერი „ფილოქტეტესის“ მითის ძირითად ფაბულას ეყრდნობა, ამუშავებს ტექსტს და სოფოკლეს მიერ შემოთავაზებული „ანალიტიკურ-კათარტიკული“ კონცეფციის ძირითად ხაზთან კვეთავს, ოღონდ „კათარზის“ მე-20 საუკუში მოღვაწე დრამატურგი ბრეხტისული „გაუცხოების“ ეფექტით ცვლის.

ფილოქტეტესის პერსონაჟი, ისევე როგორ სოფოკლესთან, მიულერთანაც განზოგადებული ფიგურა და გარემოებების მსხვერპილია. თუმცა იმ განსხვავებით, რომ თანამედროვე სამყაროში მას მთის თხემზე აღმართული ძველი მეგობარი პერაკლე მხსნელად აღარ ევლინება. მეოცე საუკუნის პირმშო უმწიკვლო ნეოპტოლემოსის ხელით ფიზიკურად და სულიერად სახელმწიფო ინტერესების გამო ნადგურდება. მიულერთან ფინალში ფილოქტეტესის სხეული ლიკვიდერებულია სიქველითა და ღირსების გრძნობით სახელმოზვეჭილი აქილევსის ძის მიერ.

ნეოპტოლემოსის პერსონაჟი კი მიულერთან დიქტატორის მსხვერპლის როლს ირგებს და სწორედ ამიტომ, მიულერი ამ კეთილშობილებით გამორჩეულ პერსონაჟს „უბიწო მკვლელს“ ეძახის. რაც შეეხება ოდისეის, მიულერთან იგი დიქტატურას განასახიერებს – იგი უმოწყალო და ვერაგი სახელმწიფო მოღვაწეა, რომელსაც მხოლოდ პოლიტიკური ინტერესები ამოძრავებს და მზადაა

¹ სოფოკლე, ფილოქტეტესი, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და განმარტებანი დაურთო ნანა ტონიამ. გამოცემლობა „ლოგოსი“, თბ., 2017, გვ. 15.

² იქვე.

გზიდან ჩამოიცილოს ყველა, ვინც კი მის მსოფლმხედველობას არ იზიარებს.

„ანტიკური სისასტიკის არქეტიპი“, რომელიც „ფილოქტეტესი-მოდელის“ იდეურ-ანალიტიკურ ქარგას განსაზღვარვს, წინა რიგში წამოსწევს ანტიკური და თანამედროვე ისტორიული ასპექტების ციკლურობის საკითხსაც. სწორედ ამიტომ, მიუღერთან ეს არქეტიპი უძველესი ქმედებების ე. წ. სტერეოტიპებსაც აყალიბებს და დრამატურგიული ინტერპრეტაციის საშუალებით, თანამედროვე მაყურებელს „კოლექტიური გამოცდილებების“ გაანალიზებისკენ უბიძგებს.

მითოსური აზროვნება, როგორც კაცობრიობის განვითარების უძველეს ეტაპზე გამოვლენილი სისტემა და ამ სისტემის, როგორც მითების ერთობლიობის ციკლურობის გარდაუვალი პროცესი — მიუღერთან განსაკუთრებულ დატვირთავს იძნეს. დრმატურგისთვის „ისტორიაში არის სამი ფუნდამენტური როლი: როლი ცაიერი სახელმწიფოებრივი კაცისა, როლი უბიწო მეცნიერისა და როლი მსხვერპლისა, რომელიც ისტორიის ნაწილია და რომელიც თამაშობს კიდეც ამ ისტორიაში თავის როლს“.¹

მიუღერმა ამ უძველესი მითის ინტერპრეტაცია ზემოხსენებული სამი ისტორიული ფიგურის სამკუთხედში გააერთიანა და მათი „გამართლებული“ ქმედებები ფილოქტეტესის თანამედროვე მოდელს მოარგო. დრამატურგმა ჯერ კიდევ ძვ.წ. მეხუთე საუკუნის საბერძნეთში დაწყებული „ანალიტიკურ-კათარტიკულ“ კონცეფციაში გაშლილი საკითხები თანამედროვე მაყურებლიოსთვის გასაგებ, ეპიკურ-თეატრულურ ფორმაში გამოსახა. გდრის მაყურებლიოსთვის კი ყველაზე ნაცნობი გამოშახველობითი ხერხი ბრეხტისეული ოეატრის მოდელი გახლდათ. თუმცა, მიუნხენური პრემიერის შემდეგ, ჰინერ მიუღერს მაინც მოუწია პიესის „წაკითხვასთან“ დაკავშირებით, საკუთარი პოზიციის გამოკვეთა. იმავე 1968 წლის ურნალში „თეატრ პოითე“ ქვეყნდება მიუღერის წერილი „სამი საკითხი „ფილოქტეტესზე“,² სადაც ავტორი კონკრეტულ მითითებებს იძლევა სადადგმო ელემენტებზე და რაც მთავარია საუბრობს „მითოლოგიური

¹ Müller H., Gedichte und Material/H. Müller. – Rostok: Universität, 1997, იხ.: სოფოკლე, ფილოქტეტესი, ქველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და განმარტებანი ღაუროთ ნანა ტონიაშ, გვ. 18.

² Müller H., Drei Punkte zu Philoktet (Brief an den Regisseur der Uraufführung Hans. Lietzau), in: Theater heute 9, 1968.

მოდელების“ დანიშნულებაზე დრამატურგიაში. მიულერი ამ ესეში საკუთარი ხედვის, საკუთარი მითოსური აზროვნების ასე ვთქვათ, ახსნა-განმარტებით კონცეპტსაც გვთავაზობს. ტექსტში, რომელიც თან ერთვის მუინხენის რეზიდენცის თეატრის პროგრამას („ფილოქტეტესი“, 1968 წ. რეჟ. ჰანს ლიცაუ/Hans Lietzau/), ვკითხულობთ:

1. სიუჟეტი არის მოდელი და არა ისტორია (ამბავი, ნარატივი). იქ უნდა აისახოს ქცევები და არა მათი მნიშვნელობები. თითოეული ქმედება ციტირებს სხვა, იმავე ან მსგავს ისტორიულ მოვლენას, რადგანაც ის ფილოქტეტესი-მოდელის მიხედვით ხდება ან მომავალში მოხდება. [...] ციტატის თანამდევი უნდა იყოს ასევე ერთიდაგივე ისტორიული მოვლენების განმეორებადობის პრინციპი. მხოლოდ იმ შემთხვევაში როდესაც შესაძლებელი გახდება მოდელის შეცვლა, შევძლებთ ისტორიდან რაიმეს სწავლას.

2. ფილოქტეტესის მოდელი განისაზღვრება მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოდგენილი საზოგადეობის კლასობრივი სტრუქტურით. მიულერს მაგალითისთვის მოჰყავს არმია, როგორც მხედართმთავრის ფუნქციის მატარებელი. დრამატურგის აზრით, ესაა სწორედ ისეთი დამოკიდებულება, რომელიც დიალქტიკის გავლენისგან მხოლოდ ოდეოლოგიის საშუალებით გათავისუფლდება. იდეოლოგიაზე უარის თქმა კი მხოლოდ ცვლილებების (ინვერსია) გზითა შესაძლებელი. მიულერი აქვთ ახსენებს საკუთრების ფორმას, მაგალითად იარაღს, საშუალებას, როგორც ამ საკუთრების ფორმის გამოხატულებას. მისი აზრით იარაღი ამ შემთხვევაში მოქმედების ელემნტია და არა რეკვიზიტი.

3. პროცესი, დრამატურგის აზრით, გარდაუვალია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც სისტემა არაა დაყენებული კითხვის ნიშნის ქვეშ. კომიზმი პროვოკირებს დისკუსიას სისტემის გამომწვევ მიზეზებზე. მხოლოდ ჯამბაზი აყენებს ცირკს კითხვის ნიშნის ქვეშ. ფილოქტეტესი, ოდისევსი, ნეოპტოლემოსი – ესაა სამი ჯამბაზი, რომლებიც საკუთარი მსოფლმხედველობის გლადიატორები არიან (მიულერი, 1968).¹

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ვხედევათ, რომ ჰაინრი მიულერი ჯერ კიდევ მისი შემოქმედების აღრეული პერიოდიდანვე ავლენს მკვეთრ დამოკიდებულებას საკუთარი ტექსტების გააზრებასთან

¹ Müller H., Drei Punkte zu Philoktet (Brief an den Regisseur der Uraufführung Hans. Lietzau), in: Theater heute 9, 1968.

დაკავშირებით და თუ შეიძლება ითქვას, მაცრად გაწერილი თამაშებრივი წესებით „ურთიერთობს“ ნებისმიერ კომუნიკატორთან, ვისაც კი მისურა სამყაროში შესვლა და მოგზაურობა გადაუწყვეტია. ეს წესები თანაბრად ვრცელდება როგორც მკითხველზე, ისე პიესის დამდგმელსა თუ სპექტაკლის მაყურებელზეც კი, რომელიც „დიდაქტიკური“ წარმოდგენის გავლენის ქვეშ თავისდაუნებურად მოექცეოდა სპექტაკლის მსვლელობისას. მოგვიანებით აღიარებს, რომ ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი ეტაპი მან ორი დიქტატურის პირობებში გაატარა, რამაც უზარმაზარი კვალი დატოვა ავტორის შემოქმედებაზე.

მითოლოგიური მოდელი, პიესის ავტორისთვის აღმოჩნდა ის სწორად მიგნებული დრამატურგიული ხერხი, რომელიც მას საჭირო და აუცილებელი კითხვების დასმის საშუალებას ცენტურის შემთხვევაშიც კი აძლვდა. ასე იყო თუ ისე, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, ე.წ. დათბობის პრიორში, პაინურ მიულერი იმ ერთეულ შემოქმედთა ნუსხაში აღმოჩნდა, რომლის მსოფლმხედველობა და იდეოლოგია გახლებილი გერმანიის ნებისმიერ ტერიტორიაზე არაფორმალურად, მაგრამ მაინც – თანაბრად იყო აღიარებული იმდროინდელი ხელასუფლების მხრიდან.¹

ამდენად, ბერტოლტ ბრეხტის ცნობილი „დიდაქტიკური პიესების“ დრამატურგიული მოდელი და სოფოკლესული „მორალურ–დიდაქტიკური“ ტრაგედიის კონცეფცია ურთიერთდაკავშირებული მიულერის მიერ არაერთმნიშვნელოვანი დასკვნებისკენ გვიბიძგებს:

1) ისტორიული ნარატივის პარალელები ავტორს საშუალებას აძლევდა ემუშავა მითის ინტერპრეტაციაზე და ეფიქრა თანამედროვე თეატრის გამომსახველობითი ფორმების განახლებაზე;

2) ბრეხტის ეპიკური დრამის ნორმების გამოყენება „დამწყები“

¹ გერმანელი მწერალ ანა ზეგერსის (Anna Seghers) მოთხოვნის მახვდვთ დაწერილი პიესის Die Umsiedlerin სცენურ ვერსიას (1961 წ.) მბაფრი კრიტიკა მოჰყვა და ჰ. მიულერი მწერალთა კავშირიდან გარიცხეს. შედეგად დრამატურგის ტექსტები გარკვეული წლების განმავლობაში გერმანიის დემოკრატიული რესაბლინიკს ტერიტორიაზე იკრძალებოდა და მიულერს სხვადასხვა ფსევდონიმის მოფაქტება უხდებოდა. მიუხდავად ამისა, ბენო ბესინი (წარმოშობით შვეიცარიული რეჟისორი, რომელიც გდრ-ში მოღვაწეობდა), ჰ. მიულერს „ოიდიპოს ტირანის“ (სოფოკლეს მიხვდვით) თარგმანს უკვეთავს და ბერლინის გერმანული თეატრის სცენაზე 1967 წელს ახორციელებს. სოფოკლეს ტრაგედიის მიხედვით დაწერილი „ფილოქტეტესის“ სცენური (ჩასწორებული) ინტერპრეტაცია ბერლინელმა მაყურებელმა მხოლოდ მოგვიანებით – 1974 წელს „გერმანული თეატრის“ სცენაზე შეძლო.

ხელოვნისთვის საკმაოდ „მომგებიანი“ იყო როგორც აღმქმელისთვის, ისე ხელისუფლებისთვის იდეოლოგიური თვალსაზრისით.

ჰაინრ მიულერს ეპიკური თეატრის დიდაქტიკურ მოტივებზე აგებულმა „ფილოქტეტესის-მოდელმა“ სახელმწიფოებრივი ცენტურის მიერ წლების წინ „გადაკეტილი“ გზა ფაქტორბრივად გაუხსნა, ხოლო მითოლოგიური აზროვნების გამოყენებამ ხელი შეუწყო გდრის ცენტურის მიერ დაწესებული აკრძალვების, მათ შორის „კრიტიკულ-ანალიტიკური აზროვნების“ შენიდბვაში.

ჰერაკლეს მითოლოგიური მოდელი

კიდევ ერთი მითოლოგიური სახე, რომლითაც ჰაინრ მიულერი ფილოქტეტესის პარალელურად ინტერსდება არის ჰერაკლე.¹ თუმცა, ფილოქტეტესისგან განსხვავდით, დრამატურგი ამ არქაულ გმირს თავისი ცხოვრების განმავლობაში სხვადასხვა დროს იხმობს და სხვა დანარჩენ მითოლოგიურ სახეთა მსგავსად, არაერთმნიშვნელოვნად ამუშავებს, ურთიერთგანსხვავებული ფორმისა და სახის სტრუქტურაში სვამს. საბოლოოდ ამ მასალების გაცნობისას ვღებულობთ ე. წ. ჰერაკლეს მიულერისეულ მოდელს, სადაც გაერთიანებულია დრამატურგი პიესა „ჰერაკლეს 5“ (1964 წ.), პიოზაული ჩანართები „პრომეთეს გათავისუფლება“, „ჰერაკლე 2 ანუ ჰიდრა“ – პიესაში „ცემენტი“ (1972) და ევრიპიდეს მიხედვით ადაპტირებული თარგმანი – „ჰერაკლე 13“, რომელსაც გამომცემული ლირიკად მოიხსენიებენ.

ბერძნულ მითოლოგიაში ჰერაკლე ღვთაებრივი გმირია, რომლის საოცარი თავგადასავლების შესახებაც უძებელესი თქმულებადან ვიგებთ. საუკუნეების განმავლობაში ეს ათლეტური აღნაგობის ჭაბუკი ფიზიკური მშვენიერებისა და არაადამიანური სიძლიერის განსახიერებად იყო მიჩნეული. მითის თანახმად, ჰერაკლე უძლეველი ღმერთის, ზევსის შეილი გახლდათ, რომელიც დედამისს, – მოკვდავ ალკმენეს მაშინ ჩაესახა, როდესაც მისი მეუღლე ამფიტრიონი (შეძღვომში – ჰერაკლეს მამომიბილი) საბრძოლველად იყო წასული.²

ჰერაკლეს მითოლოგიური სახე წარმოუდგენელია უზენაესი

¹ პიესები „ჰერაკლე“ და „ფილოქტეტესი“ მიულერმა ერთდროულდ გამოაქვეყნა 1966 წელს.

² ვრცლად იხ.: ბერძნული მითების სამყარო, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, თხრობა და კომეტარები ნანა ჭონიასი, პროგრამა „ლოგოსი“, 2003.

ქალღმერთის, ზევსის დისა და, იმავდროულად, მისივე ცოლის ჰერას – გარეშე. ზევსი ხშირად დალატობდა მეუღლეს და ალბათ, სწორედ ამიტომ, ჰერას მუდამ ეჭვიან და მზაკვარ ქალღმერთად მოიხსენიებენ ხოლმე. ბერძნულ მითოლოგიაში განსაკუთრებული სიშმაგით, ჰერა სწორედ მაშინ გამოირჩევა, როცა საქმე ზევსის შვილებს და ახალ-ახალ რჩეულებს ეხება. ამ მხრივ, ქალღმერთისთვის გამონაკლისი არც ზევსის ვაჟიშვილი – ჰერაკლე აღმოჩნდა. უფრო მეტიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჰერაკლეს ბავშვობის, მისი აღზრდისა და ჭაბუკის საბრძოლო გმირობების ისტორიების გაცნობისას, შეუძლებელია ყურადღების მიღმა დაგრჩეს ჰერას სურვილების, მზაკვრული გეგმებისა და ზევსისგან დამოუკიდებლად განზრაზული „ჩარევების“ არაერთი პრეცენდენცია. „ქალღმერთ ჰერამ საზარელი სენი შეპყარა ზევსის რჩეულ ძეს: გონება წარტაცა და სიგიურ მოუვლინა“ – ვკითხულობთ „ბერძნული მითების სამყაროში“. თუმცა, საგულისხმოა, რომ ჰერა ის ქალღმერთია, რომელიც ყველა ვერსიის თანახმად, მცირე ხნით, მაგრამ, მაინც ჰერაკლეს ძიძად მოიხსენიება. ამიტომ თებეღლები მას ჰერას ძედ მიიჩნევდნენ... ზოგიერი გადმოცემის თანახმად, ჰერაკლეს სწორედ ჰერასგან მიენიჭა კაცთა შორის უკვდავი დიდება...¹ ზოგიერთი იმასაც ამტკიცებს, რომ სახელი „ჰერაკლე“ ნიშნავს: „ჰერას წყალობით განდიდებულს“. თუმცა, ასე იყო თუ ისე, არავინ დავობს იმ ფაქტზე, რომ სწორედ ჰერას მონღომებას – ჰერაკლეს „შეშლილობას“ შეეწირა ჰერაკლეს ცოლი და სამი (ზოგან ოთხი, ეჭვის და ზოგიერთი წყაროს მიხედვით, რვაც კი) მცირეწლოვანი შვილი. საგულისხმოა, რომ ჰერაკლეს ცნობილი გმირობების ციკლი ამ საზარელი ფაქტის განხორციელების ნიადაგზე, მომავალში „უკვდავი გმირის“ მონანიების ფაზის შემდგომ იწყება.

ნანა ტონას ინფორმაციით: „ჰერაკლეს თავგადასავალი, რომელიც მიეკინის ეპოქიდან უნდა იღებდეს დასაბამს, ანტიკური ხანის მწერალთა საყვარელ თემად იქცა. მას კარგად იცნობდა ჰომეროსი, აგრეთვე „ჰერაკლეს ფარის“ ავტორი (ჰესიოდეს წრე); ყურადღებას იყრობს ძვ. წ. VI საუკუნის ეპიკური პოემა „ექალიის აღება“ (ავტორი უცნობია) და პისანდროს როდოსელის „ჰერაკლე“. ჰერაკლეს მითებს ხშირად მიმართავდნენ ლირიკოსები, განსაკუთრებით კი ბერძნული ტრაგედიის წარმომადგენლები – სოფოკლე („ტრაქესიკელი ქალები“

¹ ბერძნული მითების სამყარო, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, თხრობა და კომენტარები ნანა ტონიასი, პროგრამა „ლოგოსი“ 2003, გვ. 192-193.

და ევრიპიდე („ჰერაკლე“, „ალკესტისი“) კომედიოგრაფოსქბი (ეპიქარმოსი, რინტონი, სოფრონი, არისტოფანე)... ჰერაკლეს წარმოადგნედნენ როგორც კომიკურ ჰერსონაჟს, მსუნავსა და უბრალოდ კუნთმაგარ მოჩხუბარს... ჰერაკლეს კულტი ფართოდ იყო გავრცელებული მთელ ბერძნულ სამყაროში. მას მსხვერპლს სწირავდნენ როგორც ღმერთსაც და როგორც გმირსაც. ჰერაკლე ითვლებოდა სიჯანსაღის, ათლეტიზმისა და სპორტულ სანახაობათა მფარველად¹.

ზემოაღნიშნულ წყაროზე დაყრდნობით, როგორც დავინახეთ, დრამატურგიული ლიტერატურის სახით, ელინური ეპოქის ხანაში, ცალკე აღებულ, უშუალოდ ამ გმირზე დაწერილ ტექსტს, მხოლოდ ევრიპიდესთან ვხვდებით, პიესაში – „ჰერაკლე“.² თუმცა ევრიპიდეს უკვე მანამდე აქვს დაწერილი პიესა „ჰერაკლიდები“, ტრაგედია, რომელიც ძვ.წ. 430–427 წლებში დადგმულა და მოგვითხრობს ძლევამოსილი გმირის შთამომავალთა ბედზე ჰერაკლეს გარდაცვალების შემდგომ. რისმაგ გორდეზიანთან კვითხულობთ, რომ ევრიპიდეს ტრაგედიაში „ჰერაკლე“, რომელიც შესაძლოა ძვ. წ. 421–415 წლებს შორის იყოს შექმნილი, „ჰერაკლეს თავგადასავალის რამდენიმე ეპიზოდი ერთ დრამატულ ორგანიზმად არის გამოთლიანებული“.²

ტექსტი პროლოგით იწყება. დრამატურგმა ჰერაკლეს მამობილის, ამფიტრიონის მონოლოგის საშუალებით, მოკლედ გადმოგვცა საქვეყნოდ ცნობილი ოჯახის პრეისტორია. მონათხრობიდან ვიგბთ, რომ ჰერაკლე ზევსისა და ჰერას კანონიერი შვილის, ევრისთევსის დავალებით ჰადესში იმყოფებოდა, სადაც იმდენხანს მოუწია გაჩერება, რომ მთელ თებეს მკვდარი ჰგონია. ჰერაკლეს ცოლად ჰყავს ქალაქის მმართველის კრეონის ქალიშვილი მეგარა და სამი მცირეწლოგანი შვილი. მოხუცი ამფიტრიონი წუხს, რადგან მის ოჯახს უბედურება ელის: სახელმწიფო ვითარება დაძაბაულია, კრეონი მოკლულია და ახალ მმართველ ლიკოსს კი მისი და ჰერაკლეს ცოლ-შვილის სასახლეში ამოხოცვა განუზრახავს. ტრაგედიაში ვითარება მას შემდეგ იძახება, როდესაც უეცრად ჰადესიდან დაბრუნებული ჰერაკლე გამოჩნდება და ლიკოსსა და მის აღმალასაც სასახლეშივე ამოულტს.

¹ ბერძნული მითიბის სამყარო, ასპარეზზე გამოდიან გმრები, თხრიბა და კომენტარები ნანი ტონიასი, პროგრამა „ლოგოსი“ 2003, გვ. 195.

² გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა, მეორე გამოცემა, გამომცემლობა „ლოგოსი“, თბილისი, 2009, გვ. 412.

„ევიპიდეს ამ ტრაგედიაში, – ვკითხულობთ გორდეზიანთან, – კონკრეტულ სიტუაციათა, განწყობილებათა სული მუფლებს. ერთმანეთს ცვლიან: ჰერაკლეს ოჯახის უიმედო მდგომარეობა სასტიკი ლიკოსის წინაშე და გმირის დაბრუნება, სიხარული, ლიკოსზე შურისიგება, ოჯახზე მზრუნველი, შვილების მოყვარული ჰერაკლე და სიგიურ გონებადაბინდული ულმობელი მკვლელი საკუთარი ცოლ-შვილისა; თავის თავში დარწმუნებული უძლევლი გმირი და მთლად გატეხილი, ცხოვრებაზე ხელჩაქნეული დამაშავე; შიში, ძრწოლა და სიხარული, გამარჯვება; საშინელი დანაშაულის შემდეგ ცხოვრების აზრის დაკარგვა და მეგობრის (თესევსის – მ. ი.) გამხნევების შემდეგ, კვლავ ცხოვრების ფერულში დაბრუნება“.¹

ნანა ტონია წიგნში „ბერძნული მითების სამყარო – ასპარეზზე გამოდიან გმირები“, – კომენტარებში აღნიშნავს, რომ „ჰერაკლე თითქოს ატარებს ჰერას სახელს საკუთარ სახელში, თუმცა ბოლომდე მის დევნას განიცდის“. ესეც მისი სახის ერთ-ერთი პარადოქსიაო – წერს ბერძნული მითოლოგიის ქართველი მკვლევარი და იქვე ასკვნის, რომ „ეს წინააღმდეგობებიბით აღსავსე გმირი კიდევ ერთი თვალსაზრისით იქცევს უურადღებას: იგი პროტოტიპია, ერთი მხრივ, იმ მმართველისა, რომლის ძალასაც დვთაებრივი ნება ადამიანთათვის სიკეთის მისანიჭებლად წარმართავს, მეორე მხრივ, იმ ჩვეულებრივი ადამინისა, რომელსაც შეუძლია იოცნებოს, იშრომოს, იტანჯოს და ამ გზით უკვდავებას ეზიაროს. ჰერაკლემ დაძლია სიკვდილის შიში“.²

სიკვდილის დაძლევის შიშსა და, ზოგადად, გარდაცვალების მეტაფორას ჰაინრ მიულერის მითოლოგიურ ტექსტებში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა. ჰერაკლეს მოდელის ჩამოყალიბების შემთხვევაშიც იგივე ვითარებაა: სიკვდილისა და ხელმეორედ დაბადების – იგივე „ახალ ადამიანად“ გარდასახვის პრობლემა 1960-70-იანი წლების გდრ-ში მოღვაწე ავტორთან უფრო მეტი სიმბაფრით შემოდის, რასაც, ჩემი აზრით, რა თქმა უნდა, თავისი ლოგიკური ახსნა-განმარტებებიც აქვს. დავიწყოთ იქვდან, რომ ჰერაკლე, მედეას მსგავსად, შვილების მკვლელი მშრობელია.

¹ გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა, მეორე გამოცემა, გამომცემლობა „ლოგოსი“, თბილის, 2009, გვ. 413.

² ბერძნული მითების სამყარო, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, თხრობა და კომენტარები ნანა ტონიასი, პროგრამა „ლოგოსი“ 2003, გვ. 220.

განსხვავებით მედეასგან, ჰერაკლეს ამ საქციოლს ათენელები ერთმნიშვნელოვნად მის დროებით „შეშლილობას“ აწერდნენ და, საკარულოდ, თანაუგრძნობდნენ მას. ევრიპიდეს მიხედვით, გონმოსული ჰერაკლე ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იტანჯება და ერთი პირობა, თვითმკვლელობასაც კი გეგმავს. „სიცოცხლის გაგრძელების სურვილი აღარ აქვს. სურს ზღვაში გადახტომა, ან ხმლის გულში ჩაცემა, რომ სახელგატეხილის ცხოვრებას თავი აარიდოს. სიკვდილი მისთვის სასჯელია ჩადენილი დანაშაულისთვის. საკუთარ თავს უწმინდურს უწოდებს და რცხვენია საკუთარი ქმედების.“ – წერს ფილოლოგის დოქტორი ნინო დიანოსაშვილი.¹ ცხადია, რომ ჰერაკლე ტრაგიკული პერსონაჟია, იმდენად ტრაგიკული, რომ ერთი ტრაგიკული მდგომარეობდან მეორეში გადადის, ხელმეორედ იბადება: ჩადენილი საქციელის გამო, ჰერაკლეს მონანიების ფაზა ეწყება და სწორედ საკუთარი ცოლ-შვილის მკვლელობის შემდგომ განვითარებულ მოვლენებთან იკვეთება გმირად გახდომის მოტივაცია. ჰერაკლეს ხელახალი დაბადების პროცესი მისი გმირული საქმების მრავალნაწილიან (უმეტეს შემთხვევაში 12) ციკლს უკავშირდება. რაც შეეხება ჰერაკლეს დანარჩენ თავგადასავლებს და მის აპოთეოზს, რომლის ისტორიაც² მისსავე წარსულში, კერძოდ კი – ჰიდრასთან და მის ერთგულ მეგობარ ფილოტეტეტესის სახელთან გვაბრუნებს, იმდენად არის ჩვენთვის საინტერესო, რამდენადაც ჰერაკლეს ერთი მხრივ „ზეცად ამაღლების“, ხოლო მეორე მხრივ მისი ფიზიკური „აღსასრულის“ თქმულებას პირდაპირ მიყვავართ ჰაინერ მიუღების „არქაული სისასტიკის არქეტიპების“ მითოლოგიურ მოდელებთან.

(გაგრძელება იხილეთ შემდეგ ნომერში)

¹ იხ.: დიანოსაშვილი ნ., შეშლილობის ფენომენი ევრიპიდეს ტრაგედიებში. ფილოლოგის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპავებლად წარმოუდგენილი დისერტაცია. სამეცნიერო ხელმძღვანელი პროფ. ქეთევან ნადარეიშვილი, ივანე ჯავახიშვილის სახელის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, კლასიკური ფოლოლოგია და სიმველეთმცვენეობა, თბ., 2016 (პდფ ვერსია) გვ. 168–214 http://press.tsu.ge/data/image_db_innova/Disertaciebi/nino_dianosashvili.pdf ბოლოს გადამოწმდა 28/09/2019.

² ბერძნული მითების სამყარო, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, თხრობა და კომენტარები ნანა ტრინიასი, პროგრამა „ლოგოსი“ 2003, გვ. 119–123.

გამოყენებული ლურტარურა:

- ბერძნული მითების სამყარო, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, თხრობა და კომენტარები ნანა ტონიასი, პროგრამა „ლოგოს“, 2003;
- გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოქის, ლირიკა, დრამა, მეორე გამოცემა, ლოგოსი, თბ. 2009;
- ელიადე მ., „მარადიული დაბრუნების მითი“, თბ., გამომცემლობა „ალეფი“ 2016;
- სოფოკლე, ფილოქტეტესი, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და განმარტებანი დაურთო ნანა ტონიამ. გამომცემლობა „ლოგოს“, თბ., 2017;
- Müller H., Gesammelte Irrtümer I: Interviews und Gespräche;, Frankfurt a. M. ,Verl. der Autoren, 1986;
- Müller H., Drei Punkte zu Philoktet (Brief an den Regisseur der Uraufführung Hans. Lietzau), in: Theater heute 9, 1968;
- Мюллер Х., Проза, Драмы, Эссе, Диалоги, Перевод В. Колязина, М., 2012;
- Texte Von/Zu Heiner Müller, Philoktet (2005) https://www.internationale_heiner_mueller_gesellschaft.de/archiv/texte/2005/auswahl_bitte_praezisieren_philoktet ბოლოს გადამოწმდა 28/09/2019;
- დაანოსაშვილი ნ., შემლილობის ფენომენი ევრიპიდეს ტრაგედიებში. ფილოლოგის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოფდგენილი დისერტაცია. სამეცნიერო ხელმძღვანელი პროფ. ქეთევან ნადარეიშვილი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, კლასიკური ფოლოლოგია და სიძველეთმცონება, თბ., 2016 (პდფ ვერსა) http://press.tsu.ge/data/image_db_innova/Disertaciebi/nino_dianosashvili.pdf ბოლოს გადამოწმდა 28/09/2019.

მერი მაცაბერიძე,
ხელმძღვანელი – პროფ. ირინა აბესაძე

**იგნორირებული უდანაშაულობის არაზუმებია,
აოლითიკური ტერორის მსხვერპლი –
მხატვარი პატრე რობერტი
(საარქივო დოკუმენტების საფუძველზე)**

II ნაწილი

(დასაწყისი №2 (79) 2019)

პეტრე ოცხელი, როგორც უკვე ცნობილია,¹ ცხოვრების უკანასკნელ, საბედისწერო წელს ჯუზეპე ვერდის „რიგოლეტოს“ დადგმისთვის გამოცხადებულ კონკურსში გაიმარჯვებს, კონკურსზე წარდგენილი ერთადერთი დეკორაციის ესკიზით (ესკიზის ასლი, სოლიკო ვირსალაძის შესრულებით, ინახება მხატვრის დის ოჯახში). სამწუხაოდ, მისი განხორციელება მხატვარს, დაპატიმრების გამო, აღარ დასცალდა, დაპატიმრების შემდეგ კი, ყველა გეგმიური სპექტაკლი, რომლებიც პეტრე ოცხელის სცენოგრაფიით უნდა დადგმულიყო, აღარ განხორციელებულა.

თეატრის მხატვარი კარლო კუპულაძე მემუარებში² იგონებს მოსკოვის დიდ თეატრში მუშაობის პერიოდს და აღწერს პეტრესთან შეხვედრის ეპიზოდს: „სამხატვრო თეატრის წინ შემხვდა სტუდენტობის დროინდელი ჩემი უფროსი მეგობარი შემდგომში თეატრის შესანიშნავი მხატვარი, პეტრე ოცხელი, რატომდაც დეპრესიული განწყობილებით... (იგი იმსანად მოსკოვის მცირე თეატრში მხატვრულად აფორმებდა რამოდენიმე სპექტაკლს). მან მომიყვა, რომ სწორედ გუშინ იქნა რეპრესირებული მცირე

¹ კრებულში „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, N-2 (79), 2019 გამოქვეყნდა ნაშრომის I-ნაწილი სათაურით „პეტრე ოცხელის მოღვაწეობის ბოლო 1936-1937 წლის თეატრალური სეზონი, ეპისტოლური მემკვიდრეობის მიხედვით“, რომელიც პეტრე ოცხელის ცხოვრება-შემოქმედების მოსკოვურ პერიოდს აღწერდა. თემამ, ლოგიკური გაგრძელება მოითხოვა. რათა დასრულებულიყო მხატვრის სიცოცხლის უკანასკნელი მოვლენები.

² კარლო კუპულაძის მემუარები „ბილიკები დიდ გზაზე“, N-7367; თეატრის, მუსიკის, კონცარტების მეზეუმი, ბიბლიოთეკისა და რარიტეტულ გამოცემათა ფონდი გვ. 68.

თეატრის დირექტორი სერგო ამაღლობელი.¹ პეტრემ შემომთავაზა იქვე თეატრის წინ მდებარე „მსახიობის კაფეში“ შევსულიყავით, და მეც სიამოგნებით დავთანხმდი ჩემს უფროს კოლეგას, რომელთანაც საუბარი, და მით უმეტეს მსჯელობა, ხელოვნების საკითხებზე ყოველთვის (ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში, თბილისის სამსატვრო აკადემიაში სწავლების დროს) საინტერესო იყო.² (სტილი დაცულია — მ. მ.)

ამ შეხვედრიდან სამ თვეში, 1937 წლის 21 სექტემბერს, ერთდროულად აპატიმრებენ პეტრე ოცხელს, მცირე თეატრის რეჟისორ ვახტანგ აბაშიძეს³ და თეატრალურ მოღვაწე გიორგი უორდანიას.⁴ გამოძიება გაგრძელდება ორი თვე. სამივეს დაადანაშაულებენ სერგო ამაღლობელის ხელმძღვანელობით, „საქართველოს ნაციონალური ცენტრის“ კონტრრევოლუციურ-ტერორისტული ორგანიზაციის შექმნა-საქმიანობაში.

დაკითხვა თითოვკერ გაიმართა. სამივე დაკავებული პირი ჩვენებაში უარყოფს ბრალდებას. ნათქვამია, რომ არავითარ კონტრრევოლუციურ-ტერორისტულ ორგანიზაციაში მონაწილეობა არ მიუღიათ. ურთიერთშეხვედრის დროს პოლიტიკაზე არ საუბრობდნენ და ერთმანეთთან მხოლოდ ხელოვნებასთან და თეატრალურ საკითხებთან დაკავშირებულ თემებს განიხილავდნენ. თავს დამნაშავედ არ სცნობენ. რაც შეეხება, „ქართული ნაციონალისტური ცენტრის“ ორგანიზატორს და ამ ცენტრის კონტრრევოლუციურ-ტერორისტულ ორგანიზაციის გარდამქმნელ, ბრალდებულ სერგო ამაღლობელის დაკითხვის ოქმს, იგი ამბობს: „პოლიტიკურ საკითხებზე საუბარი არ გვქონა. ოცხელს ვთვლიდი აპოლიტიკურ ადამიანად“, იმავეს ამბობს რეჟისორ ვახტანგ აბაშიძეზეც.⁵

¹ სერგო ამაღლობელი (1898-1938) დაპატიმრებამდე მუშაობდა მოსკოვის მცირე თეატრის ფილიალში — ზემეტჩინოს საკოლმურნეო თეატრის რეჟისორად.

² კარლო გუგულაძის მემუარები „ბილიკები დიდ გზაზე“, N-7367; თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმი, ბაბლიონითეკისა და რარიტეტულ გამოცემათა ფონდი გვ. 68.

³ აბაშიძე ვახტანგ (1897-1937). დაპატიმრებამდე მუშაობდა მოსკოვის მცირე თეატრის ფილიალში — ზემეტჩინოს საკოლმურნეო თეატრის რეჟისორად.

⁴ უორდანია გიორგი (1885-1937). დაპატიმრებამდე მუშაობდა მოსკოვის მცირე თეატრის ფილიალში — ზემეტჩინოს საკოლმურნეო თეატრის დირექტორის მოადგილედ.

⁵ კიგნაძე ვასილ, წამებული რაინდები (თეატრი სუკის არქივში), გამომცემლობა „ქართული თეატრი“, თბილისი, 1992, გვ. 71, 105-106.

1937 წლის 2 დეკემბერს უდანაშაულობის პრეზუმციის სრული იგნორირებით, სასამართლო პროცესის გარეშე, „ტროიკა“ სამივეს გამოუტანს სასჯელის უმაღლეს ზომას – დახვრეტას, ქონების კონფისკაციით. სასიკვდილო განაჩენი სისრულეში მოყვანეს იმ დღესვე. არცერთმა ბრალდებულმა თავი დამნაშავედ არ სცნო.¹ მათი დახვრეტის ამავთ ოჯახის წევრებს არ შეატყობინეს.

„ტრიუმფის დახვრეტის ოქთის:

„ოქთი № 56 საქ. სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარატის სამუშაოს სსხლობის.

2 დეკემბერი 1937 წ.

ოცხელი ტეტრე გრიგოლის ძე, დაბ. 1907 წ. ქართველი, ყოფილ კაჭართა წრიდან, დაკატიმრებამზე თეატრალური მუშაკი. ოცხელს კავშირი პეტერბა საზღვარგარეთის ერთ, საელჩოსთან, რომელიც საბჭოთა კავშირში დაზურვით კონტრუკულუციურ მუშაობას აწარმოებდა.

ბრალდო კინგა საქართველოს ნაციონალური ცენტრისა და მოსკოვის მცირე თეატრის დარეუქტორის ს.ი. ამაღლობელის დავაღებით შექმნალ კონტრუკულუციურ-ტერორისტულ თრვანი ზაციაში მონაწილეობა. დადანაშაულებულია საქ. სსრ სისხლის სამართლის 58/8, 58/10 და 58/11 მუხლებით. თავი დამნაშავედ არ სცნო. მხილებულია მოწმეთა ჩერებებით.

მომხსენებელი – ატაშენი.

სამუშაოს შემადგენლობა: თავმჯდომარე – სერვო გოგლიძე წევრები – შალვა წერეთელი, ილარიონ ტალანაძე, ანდრე მოროზოვი.

დაადგინეს: ოცხელი ტეტრე გრიგოლის ძე, დაბ. 1907 წ. დაზევრისტოს, პარადი ქანგა კონფისკირებულ იქნეს“.

1941 წლის 24 მაისს პეტრე ოცხელის მამა გრიგოლ იცხელი „მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადს“ სტალინს კრემლში სწერდა, რომ „1939 წლის 1 თებერვალს წერილი მიგწერე პროკურორს, განეხილათ ჩემი შვილის საქმე, მაგრამ მიპასუხეს, რომ მას „მისჯილი აქვს 10 წლი შორეულ გადასახლებაში...“ [...] ასევე 1940

¹ 1989 წელს ცნობილმა თეატრმცოდნე, პროფესორმა ვასილ კიკნაძემ და ხელოვნებათმცოდნების დოქტორმა გუბაზ მეგრელიძემ შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივში რეპრესირებულ ხელოვანთა პირად საქმეებზე მუშაობის უფლება მოიპოვეს. მათ პირველდება ფრაგმენტულად გამოაქვეყნეს რეპრესირებულ თეატრალურ მოღვაწეთა, მათ შორის, პეტრე ოცხელის დახვრეტის ოქმი.

წელს ვატანგ აბაშიძის დამ ლავრენტი ბერიას მიმართა თხოვნით
განეხილათ მისი ძმის საკითხი. განიხილეს, მაგრამ აცნობეს, რომ
განაჩენი ძალაში არის დატოვებული“¹

სამივე დაპატიმრებული, გასამართლების გარეშე, 1937 წლის
2 დეკემბერს დაიხვრიტა. ვინაიდან ხელოვნებათმცოდნებისთვის,
კრიტიკოსებისთვის, მუზეუმის თანამშრომლებისა და, ზოგადად,
მკვლევრებისთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თითოეულ ისტორიულ
წყაროს, გთავაზობთ სრულად საქართველოს შინაგან საქმეთა
სამინისტროს არქივში მოძიებულ პეტრე ოცხელის დაკითხვის
ოქმს. აღნიშნული დოკუმენტის მნიშვნელობას კიდევ უფრო ზრდის
ის ფაქტი, რომ, როგორც ცნობილია, საქართველოს სამოქალაქო
ომის დროს „1991-1992 წწ. სეკ-ის ადმინისტრაციულ შენობას
ხანძარი გაუჩნდა. ხანძრის შედეგად განადგურდა 210 000² საარქივო
ერთეული“, მათ შორის დაიწვა პეტრე ოცხელის დაკითხვის ოქმის
ორიგინალიც.³ ამდენად, ვაქვეყნებ საქართველოს სსრ შინაგან საქმეთა
სახალხო კომისარიატის სახელმწიფო უშიშროების სამმართველოს
დაკითხვის ოქმის სრულ ვარიანტს – ჩემეული თარგმანით და
შესაბამისი კომენტარებით. აქვე, უნდა ითქვას, რომ ბრალდებულ
პეტრე ოცხელის დაკითხვა შედგა დაპატიმრებიდან 2 თვის შემდგომ.
დაპატიმრებ 21 სექტემბერს, ხოლო დაკითხეს 27 ნოემბერს. მეტი
დაკითხვა არ ჩატარებულა.

ა.ს.ფ.ს.რ⁴

შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატი.

**სახელმწიფო უშიშროების სამმართველო დაკითხვის ოქმი, საქმე
40, 1937 წ. ნოემბერი, 27.**

1. გვარი – ოცხელი.
2. სახელი და მამის სახელი – პეტრე გრიგოლის ძე.
3. დაბადების თარიღი – 1907 წელი.
4. დაბადების აღვილი ქ. ქუთაისი.

¹ კინამე ვ., „წმებული რაინდები“ (თეატრი-სუკის არქივში). გამომცემლობა „ქართული თეატრი“. თბილისი. 1992 წ. გვ. 13,18-19,66.

² საქართველოს სსრ სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტის არქივი <https://police.ge/ge/useful-information/shss-arqivi?sub=428>

³ დაკითხვის რესულენტანი იქმის ასლი გადმომცა ხელოვნებათმცოდნე გუბაზ მეგრელიძემ, გამოქვეყნების უფლებით.

⁴ ა.ს.ფ.ს.რ – ამიერკავკასიის საბჭოთა ფედერაციული სოციალისტური რესპუბლიკა.

-
-
5. სუპერინტენდენტი აღვილი - ქ. მოსკოვი, ოვარიოვის ქუჩა 1/12 ბინა 19.
 6. ეროვნება და მოქადაქება - ქართველი, სსრკ მოქადაქე.
 7. პასპორტი - გაცემულია მოსკოვის რაიონული მილიციას მე-9 განყოფილობაში 1 / IX - 37. 555657.
 8. საქმიანობა - თვალის მსატეარი, ბილი დროს მუშაობდა სტანისტიულის სახელმისამართში თვალის თვალიში.
 9. სოციალური წარმომავლობა - ყოფილი ვაჭრებიდან.
 10. სოციალური ძაღლობრივია - მოსამასტერი ა. რევოლუციამდე სწავლობდა მოსკოვში, რეალურ სასწავლებელში. ბ. რევოლუციის შემდეგ - მოსკოვში და 1919 წლის მერე - თბილისში.
 11. ოჯახის შემადგენლობა - მამა - გრიგორი პეტრეს ძე - 76 წლის ქათაიშში [...] და - ნინა გრიგორის ასული - 32 წლის, ცხოვრობს საბურთალოს [...]
 12. [...]
 13. განათლება - დაუმოავრებელი უძალენი.
 14. პარტიულობა - უპარტიო.
 15. რა რეპრესიებს ექვემდებარებოდა: ნასამართლებობა, დასატიმრება და ა. შ. - მისი სიტყვებით - არ ყოფილა რეპრესიებული ა. რევოლუციამდე - არა; ბ. რევოლუციის შემდეგ - არა.
 16. რა ჯილდობი აქვს მიღებული საბჭოთა ხელისუფლების დროს - არა აქვს“.

პეტრე ოცხელის 7-გვერდიანი დაკითხვის ოქმის ასლში ჩანს, რომ მას დაპატიმრებამდე რამდენიმე წლით ადრე უთვალთვალებდნენ. აქტის დასაწყისში ჩამოთვლილია 20-პუნქტიანი ანგეტური მონაცემები. ანგეტური მონაცემების მე-15-16 პუნქტებში აღნიშნული ჯილდო - თითქოს დეტალი, მიუთითებს იმაზე, რომ ოცხელს არ სწყალობდნენ, რადგან, მის შემოქმედებაში არ ვლინდებოდა ბოლშევიკური იდეოლოგის განდიდება. არსებობს ფართოდ გავრცელებული მოსაზრება, თითქოს პეტრე ოცხელის სცენოგრაფიულმა ესკიზებმა სპექტაკლისთვის „დიდება“, მისი სიკვდილის შემდეგ, 1939 წელს ლონდონში გამართულ საბჭოთა სცენოგრაფების გამოფენაზე, მხატვრის გვარის დაუსახელებლად მიიღო ოქროს მედალი. თუმცა, საკითხის კვლევამ აჩვენა, რომ 1939 წელს ლონდონში გამოფენა არ გამართულა. ეს ინფორმაცია არცერთ წყაროში (არც რუსეთში და არც ინგლისში) არ დასტურდება. ჩემი აზრით, დეზინფორმაცია გამოიწვია იმ ფაქტმა, რომ 1939 წელს, ლირსების ორდენით

დაჯილდოვდა პიესა „დიდების“ ავტორი ვიქტორ გუსევი და არა რეპრესირებული მხატვარი პეტრე ოცხელი.

17. განთავისუფლებულია სამსედრო ვალდებულებიდან ავადმყოფობის გამო – ხერხემლის ძვლის ტუბერკულიოზი TBC - 3.45.

მხატვარს უვითარდება კუზი. გასაგები ხდება რატომ წუხდნენ მისი ახლობლები, როცა ამბობდნენ, რომ „პეტრა“ მძიმე ავადმყოფობამ შეიძყრო და ტკივილებისგან ძლიერ დადიოდაო.

ანკეტური მონაცემების შევსების შემდეგ იწყება დაკითხვის ჩანაწერი:

კოსევა – თქვენ მრავალი გვდებათ, რომ ირიცხებოდით კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში. ვაგვაცით კოსევაზე არსებოთი ჰასუნი.

ჰასუნი – კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში არ ვირიცხებოდი.

კოსევა – კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში მონაწილეობის გამო თქვენ მხილებული ხართ მოწმეთა ჩევნებებით! მოვაცით ჩევნება თქვენი კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში მუშაობის შესახებ.

ჰასუნი – კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში არ ვირიცხებოდი და კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში არ ვმუშაობდი.

შემდეგ უსვამენ კითხვებს, რა ურთიერთობაში იყო სერგო ამაღლობელთან, ვახტანგ აბაშიძესთან, გიორგი უორდანიასთან, გიორგი ყურულოვთან¹ და გაურკვეველი უცხოური საელჩოს წარმომადგენელთან.

კოსევა: მოგვახსენეთ თქვენი კავშირის შესახებ სერგო ამაღლობელთან?

ჰასუნი: სერგო ამაღლობელი მე ვაკიცანი მოსკოვში 1930 წელს მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლების დროს. ჩემი ნაცნობობის განძვლებაში მე მას სამკერ შეეხვდი მის ძინაში. ურთხელ 1936 წელს და ორჯერ 1937 წელს.

კოსევა: რა საუბრები გქონდათ პოლიტიკურ თემებზე სერგო ამაღლობელთან?

ჰასუნი: ამაღლობელთან პოლიტიკურ თემებზე საუბრი არასოდეს ძრონა, მხოლოდ თეატრალური პარტიის და დაფინანსის შესახებ ვმიჯვლობდით.

¹ გიორგი ყურულაშვილი (1897-1936) საქ. სირ ადგილობრივი მრეწველობის სახალხო კომისარი. რეპრესირებული მსახიობ ხათუნა ჭიჭინაძის მეუღლე. [https://ru.openlist.wiki/Курулов_Георгий_Давидович_\(1893\).](https://ru.openlist.wiki/Курулов_Георгий_Давидович_(1893).)

კოსტა: მოგვიყენოთ თქვენი კავშირის შესახებ უცხოელუბთან მოსკოვში.

პასუხი: უცხოელუბთან არავთარი კავშირი არ მქონა.

კოსტა: ვამოძიებისთვის ცნობილია, რომ თქვენ კავშირი გქონდათ ერთი უცხოური წარმომადგენლობის თანამშრომელთან. მოგვიყით ჩვენება ამ კავშირის შესახებ.

პასუხი: უცხოური ორგანიზაციის თანამშრომელუბთან ურთიერთობა ასევე არ მქონა.

კოსტა: 1931 წლის შემდეგ რამდენჯერ იყვით და რამდენ წანს ცხოვრობდით მოსკოვში? დაასახელეთ თვე და წელი.

პასუხი: 1931 წლის შემდეგ მოსკოვში 1934 წლის დეკემბერში ჩამოვადო. დაკავეთ ერთი თვე ანუ 1935 წლის ასენაძე.

კოსტა: მოსკოვში სად და გისთან ცხოვრობდით მაშინ?

პასუხი: უცხოურობდი ჩემ ძმისთან - ლეონ ვრიფოლის ძესთან. ზეკაპეკის გასახლელები 5/11 ბ. ნ; ჩემი ძმა მაშინ მუშაობდა „მოსახლილიცრაფტრესტში“ კლუბქრომექანიკოსად.

კოსტა: ცხოვრობდით რა ძმისთან, იყვით თუ არა ძმისთან ჩაწერილი?

პასუხი: ზუსტად კერ გეტეფით, ძმრამ ძაბილი, რომ ჩაწერილი ვიყავი.

კოსტა: მოგვიყით ჩვენება თქვენი კავშირის შესახებ ვიორგი გურულოვთან

პასუხი: გურულოვს ვიცნობ ჯერ კიდევ 1928 წლიდან. ვავიცანი მარჯანოვის ხელმძღვანელობით ჭუთაისის თეატრის გასტროლუბის დროს ოპერის თეატრში.

კოსტა: მოგვიყით ჩვენება გურულოვთან თქვენი შეხვედრუბის შესახებ.

პასუხი: ჩემი შეხვედრუბის შესახებ გურულოვთან გაუცადებ შემდეგს: პირადად რამდენჯერმე ვარ ძმისთან ბინაზე ნამყოფი საღამოს გახშამზე თუ წევულებაზე. 1937 წელს მოსკოვში შევხვდი სერვი ამაღლობელის ბინაზე სანდაცხა ძას მარჯანივის თეატრშიც ვხვდებოდი.

კოსტა: გქონდათ გურულოვთან საუბრები რაიმე პოლიტიკურ თემებზე?

პასუხი: პოლიტიკურ თემებზე გურულოვთან საუბრები არ მქონა.

კოთხვა: მოახსენეთ გამოძიებას ვორვი ურთხანთასთან და
ვახტანგ აბაშიძესთან თქვენი კავშირის შესახებ.

ჰასუხი: ურთხანთა გავიცანი 1936 წელს ზემოქმინში, როცა
იქ სამუშაოდ ჩაჯდო. იქ უცხვე მუშაობა აბაშიძე, რომელსაც მე
ვიცნობდი 1928 წლიდან მარჯვანოვის თეატრში მუშაობის დაწყებამდე.
აბაშიძესთან მეტობა კარვი ურთიერთობა. აბაშიძემ მე მოსკოვში
მიმიწვია მცირე თეატრის ფილიალში.

კოთხვა – ვისთან ერთად გამოიძინავ უკავშირი თბილისიდან
მოსკოვში?

კითხვა ეხება 1936 წელს, როდესაც პეტრე ოცხელი მოსკოვში
სერვო ამაღლობელისა და ვახტანგ აბაშიძის მიწვევით ჩადის მცირე
თეატრის ფილიალში ზემოქმინში სამუშაოდ (მ. მ.)

ჰასუხი – გამოიძინავ დღეს მე შევიტყვე, რომ მოსკოვში
მოემზავრება მარჯვანოვის თეატრის მსახიობი ქალი ვერიკო
ანჯაფარიძე. ჩვენ მოვხვდით სხვადასვა კავონებში, მაგრამ გზაში
მოვიწვეთ ერთ კუკეში. მოსკოვში იგი დაბინავდა თავის დასთან.

კოთხვა – ხვდებოდთ თუ არა მოსკოვში ვერიკო ანჯაფარიძეს
და სად იყავთ მასთან ერთად. მოვკეცით ზუსტი ჩვენება.

ჰასუხი – ვიყავთ მასთან მისი დღის სახლში 3-4 ჯერ. ერთხელ
ვიყავთ თეატრში, მუტი არსად.

კოთხვა – ანდრიათ თუ არა ვ. ანჯაფარიძეს რომელიმე
სასტუმროში.

ჰასუხი – ასეთ რამეს ვერ ვისხენებ.

კოთხვა – გამოძიებისთვის ცნობილია, რომ 1934 წლის დეკემბერში
თქვენ იყავთ სასტუმრო „მეტროპოლიში“, მოვალეობით ჩვენება ვინ
მოინახულეთ იქ (ე. ი. ეკითხებიან სამი წლის წინანდელ ამბავს
– მ. მ.).

ჰასუხი – ანდა მასიურდება, რომ ვიყავთ გოფოლექტის ძაღის
დირექტორთან ტარუმოვთან.¹ სულ რაღაც 15 წუთით. იქნან
გამოვედით ერთად და სად დავშორდთ, აღარ მასიონებ.

კოთხვა – მოვკეცით ჩვენება, კიდე ვის შეხვდით სასტუმროში.

ჰასუხი – სასტუმროს ხომერში ტარუმოვის გარდა, არავისთან არ
ვყოფილვარ. მნიშვნელოვან ეკითხოვთ კინორეჟისორ მიხეილ ჭავჭავაძისთან ერთად. რესტორანში ვიყავთ

¹ ტიგრან ტარუმოვი (1895-1937) დახვრეტამდე, გოფილექტის ბაღის დირექტორი.
მისი მეუღლეც გადაასახლეს.

ჩეგნ თრი. როცა იქმდან გამოვლილით, შევნებით ჩემ ძმას ღუროს, მას მეცობართან ერთად, რომლის გვარიც არ მახსოვს.

წავითხე, ჩაწერილია ჩემი სიტყვების მიხვდით, სწორია: რცხვი

დაკითხეს: სახელმწიფო უშიშროების მე-3 განყოფილების უფროსის თანაშემწევ, უფ. ლეიტენანტმა /ოსპოვი//¹

სახელმწიფო უშიშროების მე-2 განყოფილების ოპერატურებულის თანაშემწევ სერგანტი /სატანიეს/.

ოქმილან გარკვევით ჩანს, რომ ოცხელს დაპატიმრებამდე ჯერ კიდევ სამი წლით ადრე უთვალოვალებდნენ. შესაძლებელია, უფრო ადრეც. მიზეზი, საკარაულოდ, კოტე მარჯანიშვილთან უნდა იყოს დაკავშირებული, რადგან, როგორც მოგეხსენებათ, 1930 წელს ქვეყნაში პოლიტიკური რადიკალურად შეიცვალა.

„XX ს-ის ოციან წლებში სტალინს საკაოდ ძლიერი შიდა ოპოზიცია ჰყავდა. ამის პარალელურად, ქვეყნის ინტელიგენციაც, თითქოს შეთანხმებულად ემიგრაციასთან ერთად, ეწინააღმდეგებოდა სტალინის პოლიტიკურ კურსს. მოწინააღმდეგები მას საკავშირო კომუნისტურ პარტიაშიც ჰყავდა, როგორც უმაღლეს საკანონმდებლო, ასევე, აღმასრულებელ ხელისუფლებაში, სამხედრო და დიპლომატიურ წრეებშიც. ეს იყო მის მოღვაწეობაში ყველაზე კრიზისული პერიოდი. 1930-იან წლებში იგი ხელისუფლების დაკარგვის რეალური საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა. პოზიციების გასამყარებლად „საბჭოთა დიადი ქვეყნის“ ბელადი მიმართავს რეპრესიებს. ეს შეეხბა ყველას, ვისშიც კი ოდნავ საფრთხეს ხედავდნენ სტალინი და მისი ნდობით აღჭურვილი ლავრენტი ბერია“.²

1931 წელს მარჯანიშვილი მოსკოვის კორშის რუსულ დრამატულ თეატრში თავის სადადგმო ჯგუფთან – პეტრე ოცხელთან, კომპოზიტორ თამარ გახვახიშვილთან და რეჟ. ლევე ღლივე ღლღლობერიძესთან ერთად დგამს იბსენის პიესას – „მშენებელი სოლნესი“. სპექტაკლს დიდი წარმატება აქვს. განსაკუთრებულ

¹ ოსპოვი ლაზარი (1903-1938) დახვრთებეს 1938. დახვრეტამდე, სახელმწიფო უშიშროების მე-3 განყოფილების უფროსი.

² თამარ ბელქანიას სადოქტორო ნაშრომი „ინფორმაციით კულტურის კონსტრუირების მცდელობა სოციალისტურ რეალიზმში და უახლესი დრო“, (საქართველოს შინაგან საქმიანი სამინისტროს არქივის მიხდვით, საქ.შსს-ს გვ.57. არქივი. III, ფ. 6.ს 49, გვ. 125 საქ. შსს-ს არქივი. II, 299986, ტ. 3, გვ. 1397, 1555 (ლიდა გასვანის საქმე).

ინტერესს იწვევს ოცხელის სცენოგრაფია. მარჯანიშვილი თავისი შემოქმედების ზენიტში იმყოფება, მაგრამ, კრემლს არ უკვარს გამოჩენილი და აღიარებული მოღვაწენი (მათ კარგად ას სოვთ 1918 წელი, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი კიევის თეატრების კომისარად დანიშნეს). პირველი, რაც მარჯანიშვილმა დადგა კიევში, „სოლოვეცოვის“ თეატრში, რევოლუციური პათოსით გაჟღენთილი, არნახული ჰეროიკული სანახაობა ლოპე დე ვეგას „ფუენტე ოვეხუნა“ იყო. მარჯანიშვილი მსახიობებს უუბნებოდა „მე მჭირდება, რომ მას შეძლება, რაც მსახიობები დაიძერებიან რამპისკნ, მაყურებლები დაიძრან ფრონტზე“¹ (ცნობილია, რომ ფრონტიდან მოსული წითელარმიელები დარბაზიდან ისევ ფრონტზე მიდიოდნენ. სპექტაკლი ორმოცი საღამოს განმავლობაში ზედიზედ გაიმართა). იმავე სპექტაკლით, 1922 წელს იწყებს იგი საქართველოშიც მოღვაწეობას. ფაქტობრივად, „ფუენტე ოვეხუნა“ რეჟისორს საბედისწერო დადგმად ექცა, რაც გაცხადდება კიდევ მოგვიანებით – 1934 წელს რუსთაველის თეატრის 10 წლისთავისადმი გამოცემულ კრებულში. გუგული ბუხნიკაშვილი წერს, რომ კრებულში შესულია გრიგოლ მუშიშვილის ვრცელი სტატია – „რომელშიც კოტე მარჯანიშვილის მიმართ, ცოტა არ იყოს პოლოვკაციული ბრალდებაა წამოყენებული – თითქოს ის სპექტაკლით „ფუენტე ოვეხუნა – ცხვრის წყარო“ ანტისაბჭოთა ზრახვებს უწყობდა ხელს“.²

მარჯანიშვილის ქარიზმა – მასებზე ზემოქმედების უნარი – ბოლშევიკებისთვის გარკვეულ საფრთხეს წარმოადგენს. საჭიროა მისი მოტეხვა, ფისიქოლოგიური „დამუშავება“. 1931 წელს დააპატიმრებენ რუსეთში მოღვაწე, კოტე მარჯანიშვილის გმიზრდელ უფროს დას – თამარს. სამონასტრო სახელით სქემ-იღუმენია ფამარი (1869–1936). ბრალდებად საქართველოს 1924 წლის აგვისტოს აჯანყების მოთავეებთან კავშირს წაუყენებენ და მოსკოვის ბუტირკის ცახეში ჩასვამენ. მარჯანიშვილისთვის ეს დიდი დარტყმა იყო. ორი წლის განმავლობაში ყოველ ღონეს ხმარობდა მის გასათავისუფლებლად, მაგრამ უშედეგოდ.

1932 წელს მარჯანიშვილის თეატრში ისე, როგორც რუსთაველის თეატრში, დაიწყო „იდეური გარდაქმნისთვის სამზადისი“.

¹ Юренева В., Записки Актрисы, М. 1946, гг. 172.

² ბუხნიკაშვილი გ., წერილები თეატრზე, გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი, 1964 წ., გვ. 190.

მარჯანიშვილს „ამუშავებდნენ“ ისე, როგორც სანდრო ახმეტელის. რაპპელები („რაპი“ რუსეთის პროლეტარ მწერალთა ასოციაციის ფილიალი საქართველოში – მ.მ.) უტევდნენ თეატრს. ვასილ კიკაძე წერს, რომ სუკის არქივებში დაფიქსირებულია მათი ბრალდებები.

„კოტე მარჯანიშვილი არის ბურუჟუაზოული ესთეტი, ქართველ დრამატურგებს ექცევა დაუშვებლად, ანგარიშს არ უწევს პარტორგანიზაციას, თეატრში ფლანგავს სახელმწიფო ფულს, ვერ დევნის თეატრიდან წვრილ ბურუჟუაზოულ ტრადიციებს, მარჯანიშვილის თეატრში გაბატონებულია დაჯგუფებები. 1932 წელს დაიბეჭდა მარჯანიშვილის „დანაშაულებრივი საქმიანობის“ მამხილებელი სტატია. ასე შემზადდა ნიადაგი კოტე მარჯანიშვილის წინააღმდეგ“.¹

ნათელია, რომ ჩეკისტები უთვალთვალებდნენ არა მარტო მარჯანიშვილს, არამედ მასთან დაახლოებულ შემოქმედ პირებსაც, მათ შორის – პეტრე ოცხელსაც.

კოტე მარჯანიშვილი მოულოდნელად გარდაიცვალა 1933 წლის 17 აპრილს, დამით, მოსკოვში, როცა მანქანით ბრუნდებოდა. ოფიციალური ვერსიით – ლუნაჩარსკის ოჯახიდან, არაოფიციალური ვერსიით – სტალინისგან, დის განთავისუფლებასთან დაკავშირებული უარით (ალექსანდრე შალუტაშვილის ზეპირი გადმოცემით). „მარჯანიშვილის გარდაცვალებამდე გამოვიდა დადგენილება, რომელიც ყველა შემოქმედებით ორგანიზაციას დაეგზაგნა. სოციალისტური რეალიზმი უკვე მოთხოვნაა და ერთადერთი დაშვებული სტილი. უმკაცრესი ცენზურა გამეფდა თეატრებშიც. რეპერტუარებში აიკრძალა ყველაფერი, რაც პატრიოტულ, ეროვნულ ნიშნებს შეიცავდა“.²

ცხნზურა შეეხო პეტრე ოცხელსაც. ამ პერიოდში იგი განიცდის როგორც სულიერ, ისე ფიზიკურ მეტამორფოზას. დაავადება უმწვავდება. ხერხემალი მტკიცნეულ დეფორმაციას განიცდის, კვლავ ორთოპედიული კორსეტით უწევს სიარული. მარჯანიშვილის გარდაცვალებამდე სულ ერთი თვით ადრე ოცხელი მას მოსკოვში წერილს უგზავნის, სადაც სულიერ განცდებს უმხელს. კოტე

¹ ბელქაბია თ., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 18, 57.

² Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917-1953. Под ред. А.Н.Яковлева. Сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. М., Международный фонд “Демократия”, 1999.

მარჯანიშვილი საპასუხო წერილში¹, პეტრეს ანუგეშებს. წერს, რომ
ახალი გზებისა და ხერხების დაუფლებას მას ცხოვრება თავად
უკარნახებს და ამაռა მისი შიში, რომ ძალდატანების გამო ძველი
ტრადიციების არტახებში მოუწევს დარჩენა, რასაც შემდეგში
შეეწირება მისი ფანტაზია და პრინციპებიც კი.

გთავაზობთ ამონარიდს ამ წერილიდან, რომელიც ანდერძივით
ქლერს: „ჩემი პეტრე, ბეჭმა უდიდესი ნიჭით დაგაჯილოოვა და
შენ მის წინაშე კალმი ხარ. შენ ჯერ იძულებ ძალიან ანალოგაზრდა
ხარ და სიკედილზე არ ფიქრობ. სულელური სიტყვა სიკედილი.
სიკედილი არ არსებობს. ის, რასაც დატოვებ შენს შეძლევ, ურთიგვარი
გამარჯვებაა იმაზე, რასაც ეწოდება სიკედილი, ანუ სრული დავიწყება.
... როგორაა შენი ჯანმრთელობა? იცოდე, რომ შენი ჯანმრთელობა
ჩემი ერთ-ერთი ქრონიკული განსაკუდელია... შენი კ.მარჯანიშვილი
1933 წლის 24 თებერვალი“².

„სრული დავიწყება“, რა თქმა უნდა, არ უწერია პეტრე ოცხელს.
მან, ისევე როგორც მარჯანიშვილმა, გაიმარჯვა სიკვდილზე!
ორივესთვის დამახასიათებელი უტყუარი შემოქმედებითი ალლო
უკვდავი აღმოჩნდა. რაც დრო გადის, მით უფრო ფასდება მათი
შემოქმედება. პეტრე ოცხელის მიერ 1920-30-იან წლებში შექმნილი
სცენოგრაფიული მსატვრობა კი დღესაც, XXI საუკუნეში, ისეთივე
თანამედროვეა, როგორიც გასული საუკუნის დასაწყისში.

¹ Письмо К.А., Марджанова к художнику П.Г. Оцхели, жур. «Театр» №7, М., 1965., стр.104-105.

² იქვე-

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კიბაძე ვ., „წამებული რაინდები“ (თეატრი – სუკის არქივში). გამომცემლობა „ქართული თეატრი“. თბილისი, 1992;
- მეგრელიძე გ., „უდანაშაულო მსხვერპლი“. ქურ. „თეატრი და ცხოვრება“, N2, 1993;
- მაცხერიძე მ., „პეტრე ოცხელის ბიოგრაფიის უცნობი დეტალები (საარქივო, მემუარული მასალების საფუძველზე), სამეცნიერო ჟურნალი, „არქეომცოდნეობა, წყაროთმცოდნეობა, სიძველეთმცოდნეობა – ტენდენციები და თანამედროვე გამოწვევები“, თბილისი, 2017;
- ოცხელი პ., წერილები. არჩილ ჩხარტიშვილის არქივი. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახ. მუზეუმი. ხელნაწერთა ფონდი;
- საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივის მიხდვით საქ. შსს-ს არქივი. III, ფ. 6, ს 49, გვ. 125 საქ. შსს-ს არქივი. II, 299986, ტ. 3, გვ. 1397, 1555 (ლიდა გასვანის საქმე);
- Власть и художественная интелигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953. Под ред. А.Н. Яковлева. Сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999;
- Письмо К.А. Марджанова к художнику П.Г. Оцхели, жур. «Театр» №7, 1965;
- ბელქანია თამარი სადოქტორო ნაშრომი „ინფორმაციით კულტურის კონსტრუირების მდგრალობა სოც. რეალიზმში „ვეფხისტებისნის“ 1941 წლის გამოცემის მიხედვით. <https://drive.google.com/file/d/1CggmZICLiRS8B8ZRAS9Txkz6joOz4MTJ/view>
- საქართველოს სსრ სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტის არქივი <https://police.ge/ge/useful-information/shss-arqivi?sub=428>
- Проект “Сталинские списки из Грузии”, первая электронная база данных о жертвах сталинских репрессий. [Сталинские_списки_из_Грузии https://ru.openlist.wiki/?fbclid=IwAR03xcwgvtFTG5fYGjusv24fdkBpIcmWBZf7InfoFRJZSsmOPSQbo-ZKX5Q](https://ru.openlist.wiki/?fbclid=IwAR03xcwgvtFTG5fYGjusv24fdkBpIcmWBZf7InfoFRJZSsmOPSQbo-ZKX5Q)

რევაზ შატაგიშვილი,

ხელმძღვანელი – ასოც. პროფ. მარინა ზარატიშვილი

ფროიდის ფსიქოანალიზისა და იუნგის ანალიზური ფსიქოლოგიის გავლენა ტენესი უილიამსის შემოქმედების

ტენესი უილიამსის შემოქმედების მკვლევართა ნაწილის აზრით, დრამატურგი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ტრადიციის განმავითარებელია; ნაწილის აზრით კი, უილიამსმა მოღვაწეობა დაიწყო ფსიქოლოგიურ, ჩეხოვურ დრამაში და შემდეგ გაიტაცა ფროიდიზმა და მისი გავლენის ქვეშ მოექცა. თავად უილიამსი არც ფროიდის გავლენას უარყოფდა და არც ჩეხოვისას; პირიქით, ამბობდა კიდევ: „მე გადაეწყვიტე, რომ მე როგორც მწერალს, დამეხმარება ფსიქოანალიზი...“¹.

ჩემის აზრით, ჩეხოვისა და ფროიდის (ასევე კარლ გუსტავ იუნგის) გავლენა ნიშანდობლივია უილიამსის დრამატურგიისთვის და ამდენად, მნიშვნელოვანიც მისი პიესების სრულყოფილად აღსაქმელად.

უილიამსის დრამატურგიის მკვლევრის, ელგა გლუმოვა-გლუხარევას მტკიცებით, ჯერ კიდევ პიესაში „ტრამვაი სახელად სურვილი“, ბლანშის სახეში შეინიშნებოდა ფროიდისტული ტენდენციები. მისი მტკიცებით, თვით დასათაურება – „ტრამვაი სახელად „სურვილი“, პირდაპირ მიუთითებს ქვეცნობიერინსტინქტებზე. თუმცა, მისივე აზრით, ეს დრამა ჯერაც გასაყარზეა, რომლიც შემდეგაც უილიამსს უფრო და უფრო მეტად იტაცებს ფსიქოანალიტიკური ძიებები. სიუჟეტური კონფლიქტები, მოქმედების განვითარება, პერსონაჟთა ხასიათები მთლიანად სექსუალური მიზეზებით აიხსნება. მკვლევარის აზრით, თეორიულ შეხედულებებს დრამატურგი ანალოგიურ საფუძვლებზე აგებს და ამის საილუსტრაციოდ იშველიებს უილიამსის განაცხადს: „ადამიანებს შორის განსხვავება დამოკიდებულია არა სიმდიდრეზე და სიღარიბეზე, არა კეთილ და ბოროტ ქცევებზე, არამედ იმაზე, განიცადა თუ არა ადამიანმა სიამოვნება სიყვარულისგან თუ მას ეს არასოდეს განუცდია“².

გლუმოვა-გლუხარევა უილიამსის გვიანდელი შემოქმედებითი კრიზისის მიზეზად სწორედ ფროიდიზმით გატაცებას მიიჩნევდა და

¹ Williams T., Sweet Bird Of Youth, N.Y., 1959. p. XI.

² იქვე, p. 54.

აცხადებდა, რომ ძნელად თუ იპოვიდა ვინმე ფროიდიზმით ასეთი გატაცების მეორე მაგალითს, როგორც იყო გატაცებული უილიამსი. ამ მკვლავარის შენიშვნებს იმიტომ ვიშველიებ, რომ იგი კარგად გამოხატავს კრიტიკოსთა ნაწილის მოსაზრებებს.

ბევრი კრიტიკოსი მიიჩნევდა, რომ მისი პიესები ზედმეტად გადატვირთულია სექსთა და ძალადობით; ამის გამო გმობდნენ კიდეც მას, ეჭვი ეპარებოდათ მისი, როგორც მწერლის, გულწრფელობაში, მიაჩნდათ, რომ სენსაციურობისკენ ისწრაფვიდა იგი და ნიჭის კომერციას უქცევდებარებდა. პიესის – „ტრამპაი სახელად „სურვილი“ შეფასებისას მკვლევარებს არ დანანებიათ ურთიერთგამომრიცხავი ტერმინები, უილიამსში ხან ნატურალისტს ხედავდნენ, ხან რეალისტს, ხან ექსპრესიონისტს თუ მოდერნისტს, ხან კი ყველაფერს ერთად, რაც ფროიდიზმის საფუძველზეა აგებულიო. თუმცა ყველა უძლური იყო, უფრო სწორად, ყველა აღიარებდა, რომ უილიამსს შესწევდა შეუდარებელი უნარი ფსიქოლოგიური წვდომისა და ამ ფსიქოლოგიური მასალისთვის სცენური სიცოცხლის მინიჭებისა.

რიგი მკვლევრები გაცილებით ღრმად აანალიზებდნენ უილიამსის შემოქმედებას და გაცილებით მეტს ხედავდნენ ეროტიკული მოტივებით გატაცებაში.

„ცხადია, ასეთ გადაჭარბებულ ყურადღებაში ეროტიკული მოტივებისადმი არის რაღაც ფროიდის თეორიიდანაც, ასევე სურვილი პუბლიკის ეპატირებისა, მაგრამ არა მგონია ეს იყოს მთავარი. მიწიერი „ბუნებრივი“ სიყვარულის კულტი მწერლისთვის წარმოადგენს რომანტიკული პროტესტის თავისებურ საშუალებას, პროტესტისა არაბუნებრივია ადამანური ურთიერთობების წინააღმდეგ ფულის საზოგადოებაში, ეგოიზმის წინააღმდეგ, უსულგულობისა და დაუნდობლობის წინააღმდეგ. ერთ-ერთი ონტერვიუს დროს უილიამსს უთხრეს: „სიყვარული ხომ არ ქმნის სიცოცხლის მთელ სრულფასოვნებას?!“, რაზეც დრამატურგმა უპასუხა: „მე მინდა ვთქვა – სიყვარული ჯობს საქმიან ურთიერთობებს“!¹ სიყვარული, უფრო სწორად ვნება, სხეულებრივი, სექსულური ურთიერთობა უილიამსისთვის არის საშუალება – მარტობის დამლევის.

„პირადი გრძნობები – ესაა საკანში ეულად დატყვევებული ერთი სულის გაძახილი მეორე დატყვევებული სულისადმი. ამ

¹ История Американской Литературы, Под ред. проф. Н. И. Самохвалова, Часть 2., М., 1971, с., 274.

ტყვეობაში იმყოფება თთოეული მთელი ცხოვრების მანძილზე¹. – წერდა უილიამსი პიესის – „კატა თუნუქის გახურებულ სახურავზე“ წინასიტყვაობაში.¹

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უილიამსის შემოქმედების მკვლევართა ნაწილი პირდაპირ მოუთითებს ფროიდის მოძღვრების (მათი თქმით „საუკუნის სენის“) გავლენაზე, მაგრამ იგივე მკვლევრები, რატომძაც, დუმილს ამჯობინებებს და არაფერს ამბობენ იუნგის ანალიზური ფსიქოლოგიის გავლენის შესახებ, მაშინ როცა, უილიამსის შემოქმედებაში, ფროიდის მოძღვრების გავლენასთან ერთად, აშკარად შენიშნება იუნგის მოძღვრების გავლენაც. მეტიც, უილიამსის შემოქმედება ახლოს დგას ხელოვნების იუნგისეულ გაგებასთან. ამდენად, საფუძველს მოკლებულად მიმაჩნია უილიამსის ფროიდის ბრძან მიმღევრად დასახვა – მისი შემოქმედების ნებისმიერ ეტაპზე. ამგვარი დასკვნები ეფუძნება როგორც ფროიდის მოძღვრების ზედაპირულ ცოდნა-წარმოდგრძნას, ასევე თავად უილიამსის შემოქმედების ზედაპირულ ანალიზს.

ჩემი აზრით, უილიამსი ფროიდის მოძღვრების ბრძან მიმღევარი კი არ არის, არამედ სიღრმისეულად იცნობს ამ მოძღვრებას, ისევე როგორც იუნგის მოძღვრებას და ამ ცოდნას უქვემდებარებს თავის შემოქმედებით მიზნებს. სწორედ ამიტომ, ის წინააღმდეგობანი, რაც რეალურად არსებობს ფროიდისა და იუნგის მოძღვრებებს შორის, მასთან ერთგვარ ჰარმონიაშია. ჩემი აზრით, უილიამსი მათთან კი არ მართავს პოლემიკას, არამედ მათ ცოდნას ინსტრუმენტად იყენებს.

თავად ის მტკიცება, რომ უილიამსის ფროიდით გატაცება იწყება „ტრამვაიდან“ და ფროიდიზმის ნიშნები არ შეინიშნება „მინის სამხეცეში“, რბილად რომ ვთქვათ, ღიმილისმომგერელია ორი მნიშვნელოვანი გარემოების გამო: თუკი უილიამსის უკვე ემჩნევა ფროიდის გავლენა „ტრამვაიში“, რანაირად ასერხებდა იგი ამ გავლენიდან თავის დაღწევას „მინის სამხეცეის“ შექმნისას? თავად მწერალი აღნიშნავს, რომ „ტრამვაიზე“ მუშაობდა სამ წელიწადზე მეტხანს. რაც მინიმუმ იძახე მიუთითებს, რომ პრაქტიკულად ერთ პერიოდში უწევდა მუშაობა „ტრამვაიზეც“ და „მინის სამხეცეზეც“... მეორე და მთავარი გარემოება ისაა, რომ თავად „მინის სამხეცეის“ ტექსტების ანალიზიდან ირკვევა ფროიდის მოძღვრების გავლენა.

პიესაში თვალნათლივ ჩანს, რომ ტომს თიდიპოსის კომპლექსი

¹ Williams T., Cat On A Hot Tin Roof, N.Y. , 1956 p. 7.

აქვს, ლაურას – ელექტრას კომპლექსი. ბავშვები მამამ 16 წლის წინ მიატოვა. პირსთ, ლაურა 24 წლის ხდება და 2 წლით უფროსია ტომზე, ანუ როდესაც მამა წავიდა, ლაურა 7-8 წლის იყო, ტომი 5-6 წლის.

„ცხოვრების დროის როლის თაობაზე შეგვიძლია საკმაოდ დარწმუნებულად ვთქვათ, რომ ნევროზები მხოლოდ პირველი ბავშვების დროს (6 წლამდე) შეიძინება, თუმცა მისი სიმპტომები შეიძლება მხოლოდ უფრო მოგვიანებით გამოვლინდეს... გვაინდელი ნევროტული დაგვადება ყველა შემთხვევაში უკავშირდება ბავშვობის დროის დასაწყისს“¹.

ფროიდი ნევროზებს დათრგუნვილ სექსუალურობას უკავშირებდა და ნევროზის გულად სწორედ ოიდიანოსის კომპლექსს აცხადებდა. „ნევროზის სიმპტომები, შეგვეძლო გვეთქვა, მუდამაა ან შენაცვლებითი დაკმაყოფილება რომელიღაც სექსუალური სწრაფვისა, ან ცდა მათი დათრგუნვისა“².

თუ გავითვალისწინებთ ლაურას მოკრძალებულობასა და დელიკატურობას, შევამჩნევთ, რომ ამ დელიკატურობის კვალობაზე, მის რეპლიკებში გაისმის საყვედლურები დედის მიმართ. ამასთან, თუ ტომი დიზიანდება მაშინ, როცა ამანდა მამის ქბას იწყებს, ლაურა ცდილობს, შეაწყვეტინოს დედას საუბარი მაშინ, როდესაც იგი მამის ძაგებას იწყებს.

როგორც ფროიდი მიუთითებს, ძალზე დიდია რიცხვი იმ ქალების, რომლებიც გვიან დრომდე ნაზ დამოკიდებულებაში არიან მამა-ობიექტთან, თუმცა, მისივე მტკიცებით, ქალებისთვის ელექტრას კომპლექსი ნაკლებ საზიანოა, ვიდრე ვაჟებისთვის – ოიდიანოსის კომპლექსი. ამის მიზანად, ფროიდი იმას ასახელებს, რომ თუკი ქალი ქალური ოიდიანოსის განწყობაში რჩება, შემდეგ ის მუედლედ ირჩევს მამის თვისებების მქონე მამაკაცს და ალიარებს მის ავტორიტეტს.

ფაქტია, რომ ლაურას მამის თვისებების მქონე ჯიმი იზიდავს. მამის თვისებების მქონე ჯიმი იზიდავს... თავად ტომსაც. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ამგვარი დასკრებისკენ არ წავუყვანივარ თავად დრამატურგის სექსუალურ ორიენტაციას. ამ დასკვნისკენ მიბიძგა თავად პიესამ, გმირთა დამოკიდებულების ხასიათმა. წლების შემდეგ ტომი გაუხუნარი აღტაცებით საუბრობს ჯიმზე,

¹ ფროიდი ზ., ფსიქოანალიზი, თბ., გამომცემლობა „სიახლე“, 1995, გვ. 528.

² იქვე, გვ. 529.

მის წარმოსადეგობაზე, მუდამ მოწესრიგებულობაზე, სილალეზე, მის კეთილ დამოკიდებულებაზე, წარმატებებზე, რაც მის ძალასა და ენერგიას უკავშირდებოდა (კალათბურთი, „კი არ დადიოდა დაქროდა“...).

ტომს არ აქვს დაძლეული ოიდიპოსის კომპლექსი; პირიქით, მის შემთხვევაში ბევრად რთულად არის საქმე. როგორც ფრონდი ამბობს, ყველა ვაჟიშვილს მისჯილი აქვს ოიდიპოსის კომპლექსის გადატანა, მაგრამ რიგ შემთხვევებში ეს მარტივად წარიმართება, უმეტეს შემთხვევაში კი – რთულად.

ოიდიპოსის კომპლექსისას (მარტივი შემთხვევის დროს), უწინდელი მამასთან იდენტიფიცირება მტრულ ელფერს იძენს, ამბივალენტური ხდება – ჩანს მამასთან იდენტიფიცირებაც და სურვილიც – მოიშორს მამა, რათა მას შეენაცვლოს დედასთან. ოიდიპოსის კომპლექსის დამსხვრევის, დაძლევის შემდეგ კი უნდა უარიყოს დედა-ობიექტის დამუხტვა, „მის ადგილზე შეიძლება აღმოცენდეს ან დედასთან იდენტიფიცირება, ანდა მამის იდენტიფიცირების გაძლიერება. უკანასკნელ გამოსავალს ნორმალურად ვთვლით. ის დედისადმი ნაზ დამოკიდებულებას გარკვეულწილად გვინარჩუნებს. ოიდიპოსის კომპლექსის მოსპობით ბიჭის მამაკაცური ხასიათი განმტკიცდება“¹.

მაგრამ ფრონდისაც თქმით, არის შემთხვევები, როდესაც ბისექსუალობა ერევა ოიდიპოსის კომპლექსის ხვედრში: „ბიჭის აქვს არა მხოლოდ ამბივალენტური განწყობა მამისადმი და ნაზი ობიექტის არჩევა დედისადმი, არამედ ის იქცევა ასევე ერთდროულად გოგოსავით, აჩვენებს ნაზ ქალურ განწყობას მამისადმი და მის შესატყვის ეჭვიან – მტრულ დამოკიდებულებას დედის მიმართ...“². თავად ფრონდი წერს, რომ ბისექსუალობის შეჭრა ოიდიპოსის კომპლექსში ართულებს როგორც ობიექტის არჩევისა და იდენტიფიცირების მიმართების განჭვრეტას, ისე მის გასაგებად აღწერას.

„მინის სამხეცეში“ კარგად ვხედავთ ტომის ურთიერთსაწინააღმდეგო დამოკიდებულებებს. ერთი მხრივ: მას ახასიათებს მეტოქეობა მამასთან (გაქცეულ მამასთან), ის მაინც ვერ ენაცვლება მას, ვერ იშორებს მას თავიდან, ასევე იდენტიფიცირება ხდება მაინც მასთან, რაც გამოიხატება არა მხოლოდ მის აღიარებაში („მამაჩქმს ვგავარ“), არამედ ქმედებებში. მეორე მხრივ: ტომს ახასიათებს ნაზი

¹ ფრონდი ზ., ფსიქოანალიზი, თბ., გამომცემლობა „სიახლე“, გვ. 147.

² იქვე, გვ. 148.

დამოკიდებულება დედის მიმართ, მიჯაჭვულობა მასზე და ამასთან ერთად, კონფლიქტური დამოკიდებულება მასთან.

„როდესაც მასთან ძლიერი, როგორც ვამბობთ, ქალური კომპონენტია, ეს კომპონენტი მამაკაცურის შემცირების ხარჯზე ძლიერდება; ის აღმოჩნდება მამის მიმართ პასიურ განწყობაში, რასაც ის დედას მიაწერს. წარმოსახვაში ის თუმცა ჯერ კიდევ დედასთანაა, მაგრამ ასევე იმავდროულად და ალბათ უპირატესად დედასთანაა იდენტიფიცირებული. აღნიშნული ადრეული ონანიზმის ფანტაზიების ყლორტები და გარდაქმნის პროდუქტები ცდილობენ შეაღწიონ მის გვიანდელ მე-ში და მონაწილეობენ მისი ხასიათის ჩამოყალიბებაში. მისი ქალურობის ასეთი მოთხოვნისგან დამოუკიდებლად შიში მამის წინაშე და სიძულვილი მის მიმართ ძლიერდება. ბიჭის მამაკაცურობისგან უკან დახევა თითქოსდა ჩანს მამისადმი დაუმორჩილებლობაში, რომელიც მისი ადამიანური საზოგადოების მოგვიანო ქცევაში იძულებით შეიძინება. დედასთან ეროტიული ფიქსირების ნარჩენი ხშირად განაპირობებს მასზე ძლიერ მიჯაჭვულობას, რომელიც მოგვიანებით გრძელდება როგორც თვინიერი დამოკიდებულება ქალის მიმართ“.¹

ის ფაქტი, რომ მამა სახლიდან წასულია, მიტოვებული პყვს შვილები, ტომისთვის ერთგვარად ქმნის მისდამი სიძულვილის ალიბს. საკუთარ თავთანაც და გარშემომყოფებთანაც მას გამართლება აქვს – სძულს მამა, რომელმაც მიატოვა ოჯახი; ისევე როგორც ლაურას, ენატრება მამა, რომელიც მის ადრეულ უზრუნველ ბავშვობასთან ასოცირდება... ფრონდის მოძღვრება გვეხმარება ღრმად ჩავწვდეთ მათ განცდებს. ის ფაქტი, რომ მამამ ოჯახი მიატოვა, ტომს ჩანაცვლებისკენ უბიძებს – მამის ადგილზე იგი ანაცვლებს თვისებებით მსგავსს – ჯიმს. თუმცა ეს ფაქტი, ისევე როგორც პერვერსიულობა, მისი ცნობიერებისთვის ჯერაც უცხოა, მას ჯერაც არ აქვს გაცნობიერებული, რომ მამაკაცები იზიდავს, ან ჯერაც ვერ ხვდება, რატომ ილტვის მათკენ, თუნდაც ფლოტისკენ, სადაც თავმოყრილი არიან ძლიერი მამაკაცები...

იუნგი წერდა, რომ პოეტის მიერ გამოყენებული და დამუშავებული მასალის მიხედვით, შეიძლება გავარკვიოთ პოეტის ურთიერთობა მშობლებთან, მაგრამ ამით შეუძლებელია გავიგოთ პოეტის პოეზია.

ამ შემთხვევაში, „მინის სამხეცით“, მართლაც შეგვიძლია გავიგოთ

¹ ფრონდი ზ., ფსიქოანალიზი, თბ., გამომცემლობა „სიახლე“, გვ. 536.

უილამსის ურთიერთობა მშობლებთან, უფრო სწორად კი, სწორედ მისი მშობლებთან ურთიერთობით ჩვენი დაშვებები გადავამოწმოთ. მას მართლაც ამ ტიპის ურთიერთობები ჰქონდა მშობლებთან: ბოლომდე იყო დედაზე მიჯაჭვული, ცუდი ურთიერთობა ჰქონდა მამასთან და ა.შ. ხოლო ის მოსაზრება, რომ ტომი ჯერაც ვერ ხვდება, რა ხდება მის თავს, შეგვიძლია გავამყაროთ უგუქცევით – თავად უილამსმა საკმაოდ გვიან დაიწყო სექსუალური ცხოვრება. „27 წლამდე მასტურბაციასაც კი არ ვეწეოდი, იყო მხოლოდ სპონტანური ორგაზმები და ეროტიკული სიზმრები“!¹ – განუცხადა მწერალმა „პლეიბოის“.

ფროიდის გავლენები ცხადად ჩანს არა მხოლოდ ტომისა და ლაურას, თვით ამანდას ხასიათშიც, მისი ნევროზული მდგომარეობაც აიხსნება მისივე დათრგუნვილი სექსუალური სურვილებით, არარეალიზებულობით, ლიბიდარული ენერგიის სუბლიმაცია ვლინდება როგორც შვილების მიმართ გადამეტებულ მზრუნველობაში, ისე მის გაუთავებელ, დაუსრულებელ მოგონებებში, ქოთქოთში გარდამავალ ენერგიულობაში და ა.შ. „მხოლოდ ვაჟიშვილთან დამოკიდებულება აძლევს დედას შეუზღუდავ დაქმაყოფილებას; ესაა საერთოდ სრულყოფილი, ადამიანურ დამოკიდებულებათაგან, ამბივალენტობისგან ყველაზე უფრო თავისუფალი მიმართება. დედას შეუძლია ვაჟიშვილზე გადაიტანოს პატივმოყვარეობა, რომელიც თვითონ უნდა დაეთრგუნა და მისგან ელოდოს ყველაფრის დაკმაყოფილებას, რაც მასშია დარჩენილი თავისი მამაკაცური კომპლექსებისგან“².

„მინის სამხეცეში“ ასევე ცხადად ჩანს ის კონფლიქტი, რაც ხდება პიროვნების სტრუქტურაში „მე“-ს, ზე-, მეს“, „იგი“-ს შორის.

ფაქტია, რომ ფროიდის გავლენა შეიძნევა და თან ცხადად – „მინის სამხეცეშიც“; მაგრამ მხოლოდ ამ ასპექტით „მინის სამხეცის“ განხილვა, ისევე როგორც უილამსის დანარჩენი პიესებისა, რბილად რომ კონკრეტულია. კი, ლაურასა და ტომს აქვთ ოიდიპონისის კომპლექსი, მათი და ამანდას ნევროზული მდგომარებაც და შინაგანი მძაფრი კონფლიქტებიც განპირობებულია დათრგუნვილი სექსუალურობით, მაგრამ ვგონებ გარკვეულწილად. რა ვუყოთ იმ

¹ «Творчество – Это Тоже Исповедальня», Выдержки из интервью Т. Уильямса журналу «Плейбой», 1973 г. <http://indbooks.in/mirror7.ru/?p=373847> უკანასწერლად გადამოწმდა 10.10.2019.

² ფროიდი ზ., ფსიქოანალიზი, თბ., გამომცემლობა „სიახლე“, გვ. 421.

ფაქტს, რომ ამ პიესაში, ისევე როგორც სხვა პიესებში, იკვეთება სხვა მიზეზებიც? სწორედ ეს მაფიქრებინებს, რომ უილიამსი თავისი მოწოდებით უფრო იუნგიანელია, ვიდრე ფრონდისტი.

იუნგი არ იზიარებდა ფრონდის უაპელაციო განცხადებას, რომ ნევროზი მხოლოდ დათრგუნვილი სექსუალურობით იყო გამოწვეული. იუნგი არ გამორიცხავდა ნევროზის გამომწვევი მიზეზებიდნ დათრგუნვილ სექსუალურობას, მაგრამ არ მიაჩნდა, რომ მხოლოდ ამით იყო განპირობებული. იუნგმა გააფართოვა „ლიბიდოს“ ცნების მნიშვნელობა, მას სხვაგვარი ინტერპრეტაცია მისცა. ლიბიდოს განიხილავდა როგორც ფსიქიკურ ენერგიას, რომელიც განსაზღვრავს ადამიანის სულში მიმდინარე ფსიქიკური პროცესების ინტენსივობას და აუცილებელი არაა, რომ იგი მხოლოდ სექსუალური ენერგიით იყოს განპირობებული.

იუნგი მიიჩნევდა, რომ ყველას აქვს დედისა და მამის კომპლექსი, ყველასთვის ცნობილია სექსი და ამის გამო ყველა განიცდის ერთსა და იმავე ტიპობრივ ადამიანურ სიძნეებს. იუნგისთვის მიუღებელია ფრონდის არაცნობიერის გაგება – მისი ზედმეტი სექსუალობის გამო, მაგრამ იზიარებს არაცნობიერი ფსიქიკური პროცესების ფრონდისეულ გაგებას. „უფრო ზუსტად, მისთვის ფრონდისეული არაცნობიერის შინაარსია მიუღებელი, რადგან ფრონდს მთელი ადამიანური მოქმედება დაჰყავს ბიოლოგიურ მემკვიდრეობით განპირობებულ არაცნობიერ ინსტინქტებზე.“ იუნგთან კი ადამიანის ინსტინქტებს იმდენად ბიოლოგიური ბუნება არ აქვთ, რამდენადაც სიმბოლური. სიმბოლო თავად ფსიქიკის შემადგენლი ნაწილია, ხოლო არაცნობიერი გამოიმუშავებს გარკვეულ იდეებს, რომლებსაც სიმბოლური ხასიათი აქვს და ადამიანის ყველა წარმოდგენის საფუძველია“.¹

ეს იდეები ფსიქიკის ფორმალური ელემენტებია, რომელსაც იუნგი „არქეტიპებს“ უწოდებს. „იუნგის „არქეტიპები“ ადამიანის უღრმესი დანალექია, რომელიც არა მხოლოდ ინდივიდის, არამედ ადამიანური მოდგმის არსებობისთვის ბრძოლის ათასწლეულების გამოცდილების შედეგად დაგროვდა“.²

თუ ფრონდის არაცნობიერი ცალკეული ადამიანის ფსიქიკის ძირითადი ელემენტი იყო, იუნგმა ორი სახის არაცნობიერი გამოყო:

¹ ცერცვაძე ლ., ფანტაზიის მნიშვნელობა ფსიქოანალიზურ თეორიებში, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2007, გვ. 50.

² ისევე, გვ. 51.

პირადული – პერსონალური და კოლექტიური (სადაც ინახება ყველა „არექტიპი“).

„პირველსახე ან არექტიპი არის ფიგურა, იქნება ეს დემონის, ადამიანის თუ პროცესისა, რომელიც ისტორიის მსვლელობისას მუდმივად ახლდება და იქ აღმოცენდება, სადაც თავისუფლად მოქმედებს შემოქმედებითი ფანტაზია“¹.

იუნგთან პერსონალური არაცნობიერი მოიცავს ყოველივე იმას, რაც პირადი გამოცდილების საფუძველზეა მოპოვებული, ის, რაც ცნობიერში იყო, მაგრამ დაკარგა თავისი ცნობიერი ხასიათი დავიწყების ან დათრგუნვის გამო; კოლექტიური არაცნობიერი აერთიანებს იმას, რაც პირადი გამოცდილებით კი არაა მოპოვებული, ტვინის სტრუქტურითაა გადმოცემული – ბიოლოგიური ასოციაციები, რომელთა მოტივები და სახეები შესაძლოა ნებისმიერ საუკუნესა და ნებისმიერ ქვეყანაში კვლავ წარმოიქმნას ისტორიული ტრადიციისა და მიგრაციის გარეშე. კოლექტიური არაცნობიერის მემკვიდრეობითი მონაცემების ფაქტობრივ შხარეს რელიგიური წარმოიდგენები გამოხატავს და წარმოადგენს მითოლოგიური სახეების ცენტრს, კოლექტიური იდეების დაფარულ შინაარსს. მითოლოგიური კავშირები, რელიგიური დამოკიდებულება, იუნგის აზრით, ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების უმნიშვნელოვანები ელემენტებია.

იუნგის თეორია დამყარებულია არაცნობიერი ფსიქიკურის ფრონტისეულ გაგებაზე, მაგრამ იგი ფსიქიკის დონეების უფრო მკაცრ დიფერენციერებას ახდენს. თავის თეორიაში შემოაქვს ცნებები, რომლებიც ახასიათებს პიროვნების ახლებურ ხედვას. გამოყოფს – „პერსონას“, „ჩრდილს“, „ანიმას“, „ანიმუსს“, „თვითობას“ და სხვა. „კოლექტიური არაცნობიერისა და „თვითობის“ მეშვეობით შესაძლებელი ხდება პიროვნების სოციალიზაციის პროცესის განხილვა. ამგვარად, იუნგის არაცნობიერი თავის თავში მოიცავს სოციალურ მიმწოდებას, რითაც აშკარად ქმიჯნება ფრონტის მიერ არაცნობიერის გაგებას“².

იუნგის აზრით, მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც სიმბოლოებს წარმოადგენს, საზრდოობს არა პოეტის პირადი არაცნობიერით, არამედ არაცნობიერი მითოლოგიის სფეროთი, რომლის პირველყოფილი სახეები არის კაცობრიობის ზოგადი მემკვიდრეობის – კოლექტიური არაცნობიერი.

¹ Юнг К. Г., Нойманн Э., психоанализ и искусство, Рефл-Бук, Ваклер, 1998, с. 26.

² ცერცვაძე ლ., ფანტაზიის მნიშვნელობა ფსიქოანალიზურ თეორიებში, გამოცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2007, გვ. 53.

იუნგის აზრით, არქეტიპის ზემოქმედება ძლიერია იმიტომ, რომ მასში უფრო ძლიერი ხმა ლაპარაკობს, ვიდრე ინდივიდუალური. ის ხიბლავს და ატყვევებს ადამიანს და ამავე დროს წარმოქმნის იდეას, რომელიც გვაკავშირებს წარსულთან, ადამიანის ბედს აკავშირებს კაცობრიობის ბედთან და ჩვენში კეთილშობილ ძალებს აღვიძებს. სწორედ ამაში ხედავს იუნგი ხელოვნების უდიდეს საიდუმლოს და მოქმედების უნარს. შემოქმედებითი პროცესი ხასიათდება არქეტიპული სახის არაცნობიერი აქტივობით, რასაც მოჰყვება ამ სახის დამუშავება და გაფორმება ნაწარმოებში. „როცა ასეთ სახეს ფორმას აძლევს, მხატვარი გვითარებინის მას აწმყოს ენაზე, რაც საშუალებას გვაძლევს, ვიპოვოთ გზა უკან, რომელიც ცხოვრების თავდაპირველ საწყისთან მიგვიყვანს“.¹

იუნგის აზრით, არსებულით დაუკმაყოფილებლობას, შემოქმედი უკან, არაცნობიერში იმ პირველყოფილ სახესთან მიჰყავს, რომელსაც ყველაზე მეტად ძალუს აწმყოს შეუსაბამობისა და ცალმხრივობის კომპენსაცია. „მოიძიებს რა ამ სახეს, მას ამოწევს არაცნობიერი სიღრმიდან, რათა შეუსაბამოს ცნობიერ ღირებულებებს და ისე გარდაქმნას, რომ იგი აღიქმებოდეს თანამედროვეთა გონებით, მათი გონების შესაბამისად“.²

იუნგის ღრმა რწმენა – რომ შემოქმედი სარგებლობს უნივერსალური არქეტიპებით, რომლებიც თავისი ბუნებით კოლექტიური არაცნობიერის სახეებია და ზეინდივიდუალურ ხასიათს ატარებს – ნათლად დასტურდება სწორედ ტენესი უილიამსის შემოქმედებაში. არა იმიტომ, რომ ტომი ახსენებს კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპს, არამედ იმიტომ, რომ პიესაში მკაფიოდ შეიგრძნობა როგორც მითის მოტივი – ორჯერს არქეტიპის სახით, ასევე ქრისტეს სიმბოლო, დედის არქეტიპი, ქალწულის არქეტიპი...

თუმცა, თავად მოხსენიებაც – კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპზე საცხებითაც არ გახლავთ რაიმე დოზით ირონიული მინიშნება. პირიქით, ეს უფრო მინიშნებაა, რომ ბიჭის ხატება არქეტიპივით მუდამ მათთან – მათში იყო, მინიშნება მის მნიშვნელობაზე. ბიჭი, რომელიც მათ უნდა სწვეოდა, არ იყო

¹ Юнг К. Г., Архетип и символ, М., 1991, Ренессанс, с. 28.

² ცერცეაძე ლ., ფანტაზიის მნიშვნელობა ფსიქოანალიზურ თეორიებში, გამომცემლობა „კნტაგრი“, თბ., 2007, გვ. 62.

უბრალოდ სასიძო, მას მხსნელის მისიას აკისრებდნენ. და მოდის კიდევ მხსნელის – ორჯევსის თანამედროვე ვარიაცია.

აღსანიშნავია, რომ უილიამსის სისუსტე-გატაცება სიმბოლოებით ბევრად უფრო ეხმანება სიმბოლოთა იუნგისეულ გაგებას, ვიდრე ფრონდისეულს.

იუნგის გაგებით, ის, რასაც სიმბოლოს ვუწოდებთ, არის ტერმინი ან გამოხატვა, რომელიც შეიძლება ცნობილი იყოს ყოველდღიურობაში, მაგრამ თავის ჩვეულებრივ აზრთან ერთად მას აქვს დამატებითი სპეციფიკური მნიშვნელობა და გულისხმობს რაღაც არანათელს, უცნობს და დაფარულს. სიტყვა ან გამოსახულება სიმბოლურია, თუ ის გულისხმობს უფრო მეტს, ვიდრე მისი სახიერი გამოსახულება; მას აქვს არაცნობიერი ასპექტი, რომელიც ყოველთვის ზუსტად არ არის განსაზღვრული და მისი ახსნა შეუძლებელია. „სიმბოლოს განხილვას მივყართ იმ სფეროში, რომელიც საღი აზრის მიღმა ძევს“¹.

ჩემი აზრით, ზოგადად ადამიანის და მით უფრო უილიამსის გმირების (მით უმეტეს ტომის, ამანდას, ლაურას, ჯიმის თუ ბლანშისა და სტენლის) საქციელის ახსნა მხოლოდ სექსუალური ინსტინქტებით, ვერგაგება უილიამსის. გაუფასურება, დაკინიხებაა დრამის – მითი გამოშეიგნაა ტრანსცედენტული, ეგზისტენციური პლასტებისგან. ვერდანახვაა იმ ტკივილებისა და განცდების, რასაც გმირები განიცდიან გაუხეშებულ სამყაროში. მით უფრო, რომ თავად დრამატურგი მთელი თავისი შემოქმედება ეძებდა ადამიანს არაადამიანურ სამყაროში.

პიესაში „ზაჟული და კვამლი“ ჯონი განმარტავს, რომ ადამიანი შედება სამი სფეროსგან – ტგინისგან, კუჭისა და სექსისგან (რაც გვახსენებს ფრონდის ლტოლვათა ჯაუფებს – შიმშილი და სიყვარული – „მე ლტოლვები“ და „სექსუალური ლტოლვები“). უილიამსის დრამატურგიის მკვლევრის, ბორის სმირნოვის ოქმით, იდეალში ეს სამი სფერო ჰარმონიაში უნდა იყოს. „თვალში გცემა, რომ ამ ხისტ, ულმობელ დაყოფაში არ ფიგურირებს კიდევ ერთი ელემენტი – სული, სიმბოლიზებული გმირის სახელით – აღმა. რაციონალიზმი ან გაშიშვლებული ბიოლოგია ფიზიოლოგიასთან შეხამდით – აი, რა წარმოადგენს ალტერნატივას უილიამსის

¹ ცერცებაძე ლ., ფანტაზიის მნიშვნელობა ფსიქოანალიზურ თეორიებში, გამოცემლობა „კნტავრი“, თბ., 2007, გვ. 70.

პერსონაჟებისათვის. ადამიანში იმარჯვებს ხან რაციონალური, ხან კი ფიზიოლოგიური-მხეცური საწყისი. მესამე ვარიანტი არ განიხილება, სწორედ ეს მესამე ენაღვლება, ენატრება უილიამსს“¹.

უილიამსის შემოქმედების მკვდევარი ზლობინი „ტატუირებული ვარდზე“ საუბრისას აღნიშნავს, რომ უილიამსი, თანამედროვე სამყაროს ქაოსში, პიროვნების დაწყევლილი მარტოობის დაძლევის, არაადამიანურობისა და გულგრილობის ბორკილების მსხვრევის თითქმის ერთადერთ საშუალებას ფიზიკურ სიახლოვეში ხედავს და ადამიანური ურთიერთობის ყველა სიმრავლე დრამატურგთან ორთა შორის კავშირით იცვლება. „სიყვარული“ და „სიცოცხლე“ უილიამსის ლექსიკონში სინონიმებია.

და ბოლოს: როდესაც „პლეიბოის“ კორესპონდენტმა უილიამსს პკითხა: – თქვენ გჯერათ, რომ საბოლოო ჯამში ადამიანი თავისი ფალოსის ძახილს მიჰყვება?

„არა მგონაა, ბიჭუნა. ვიმედოვნებ, რომ ის თავისი გულის ძახილს მიჰყვება, თავისი დამფრთხალი გულის ძახილს“² – უპასუხა უილიამსმა.

¹ Смирнов Б. А., Театр США XX Века, Ленинград. 1976. с. 177.

² «Творчество - Это Тоже Исповедальня», Выдержки из интервью Т. Уильямса журналу «Плейбой», 1973 г. <http://indbooks.in/mirror7.ru/?p=373847> უკანასკნელად გადამოწმდა 10.10.2019.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- იუნგი პ.გ., „ფსიქოლოგია და ალქიმია“, თბილისი, „ლიოგენე“, 2005; ზიგმუნდ ფრონტი, „ფსიქოანალიზი“, თბილისი, „სიახლე“, 1995;
- ცერცაძე ლ., „ფინტაზის მნიშვნელობა ფსიქოანალიზურ თეორიებში“, თბილისი, „კენტავრი“, 2007;
- Глумова-глухарева Э.. ЗАПАДНЫЙ ТЕАТР СЕГОДНИА. Москва. «ИСКУССТВО». 1966;
- ИСТОРИЯ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. (Под ред. проф. Н. И. САМОХВАЛОВА). Часть 2. Москва. «Просвещение», 1971;
- Смирнов Б. А., ТЕАТР США XX ВЕКА Ленинград, 1976;
- Юнг К. Г. Нойманн Э. психоанализ и искусство. Рефл-бук, Ваклер, 1998;
- Юнг К. Г., Архетип и символ, Москва. 1991;
- Williams T., "SWEET BIRD OF YOUTH", N.Y., 1959;
- Williams T., "CAT ON A HOT TIN ROOF", N.Y., 1956;
- ტენესი უილამსის მიერ ჟურნალ „პლეიბოისთვის“ 1973 წელს
მიცემული ინტერვიუ. <http://indbooks.in/mirror7.ru/?p=373847>
უკანასკნელად გადმოწმდა 10.10.2019.

ნიკოლოზ წულიკიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი – პროფ. გიორგი ცქიტიშვილი

თავისუფალი თეატრის სრულიალურ-კოლიტიკური ასამთანები

„პროვოკაცია“, ალბათ ერთადერთი სპექტაკლია, სადაც მაყურებლისათვის პარტერში ჯდომა მოსახერხებული, გნებავთ „პრესტიული“ არ არის, პირიქით – სახითაორა. თქვენ აქ ან ქაფიანი წყლით გაგწუწვენ, ან კომბოსტოს, ბროწეულის ან საზამთროს ნარჩენებს გადაგაყრიან თავზე, ან ხელიდან საათს მოგხსნან და თვალწინ უროთი დაგიჩეჩევავენ, ერთი სიტყვით კარგ დღეს არ დაგყრიან.“¹

ამგვარი სანახაობანი (ამ სიტყვას აბსოლუტურად შეგნებულად მიგმართავ, ვინაიდან თეატრალური წარმოდგენა ამას არ ჰქვია!) უცხოეთში კარგა ზანია ჩვეულებრივი მოვლენაა. მათი მიზანი ბევრი რამ შეიძლება იყოს, კერძოდ: მაყურებლის მუდმივ დამაბულ, სტრესულ მდგომარეობაში ყოფნა, მისი აშკარა დამცირება, გამოფხილება და ა.შ.

რეჟისორი ავთანდილ ვარსიმაშვილი, არც 2002 წელს დადგმულ ამ სანახაობაში ღალატობდა საკუთარ თავს. დიახ, ეს გახლდათ ნამდვილი პროვოკაცია; ერთგვარი, სოციალურ-პოლიტიკური აქცია მიმართული საქართველოში არსებული იმუსამინდელი უმბიმესი ვითარების (გაფირვება, შიმშილი, უშუქობა, უგაზობა, დაკარგული ტერიტორიები...) წინააღმდეგ; თქვენ წარმოიდგინეთ, შევარდნაძის ხელისუფლების წინააღმდეგ!... და, ამ აქციას ერთობლივად ატარებდნენ რეჟისორი და მსახიობები (რამაზ იოსელიანი, ნიკო გომელაური, სლავა ნათელაძე) ... ეს გახლდათ „თეატრის მსახურთა“ საპროტესტო აქცია იმ „ძალური ცხოვრების“ გამო, რომელიც მათ იმუსამინდელ საქართველოში ჰქონდათ. ამასთან, ეს იყო მაყურებლის წინააღმდეგაც მიმართული აგრესია. ჩვენ, თითქოს გვეუბნებოდნენ, თუ ასეთ ყოფაში არსებობას იტანთ, მაშინ მეტის ღირსი ხართ!... ამიტომ, სცენიდან ჩვენკენ მოდიოდა ნაგავი, აქაფებული წყალი და სიტყვიერი შეურაცხყოფა.

¹ გაზეთი „ხალი გაზეთი“, 5-12.11.2002, გვ. 11.

„ავთო ვარსიმაშვილის პოლიტიკურ-სოციალურ-კულტურული ხელოვნების მონაწილე, ხელისუფლებასა და დღევანდელ მიმმე ყოფაზე გამწყრალი მსახიობები ჯავრის მაყურებელზე იყრიან. პირველ რიგში იმით, რომ ნაცრისფერ რეალობას გამოქცეულ პუბლიკას არ აძლევენ, რაღაც ამაღლებულთან ზიარების საშუალებას, რომ რაიმე რომანტიკული ისტორიით თავი მოიტყონ, პრობლემები დაივიწყონ. სპექტაკლი ყველასთვის ტრაგი-კომიკული მსჯავრის საღამოდ იქცევა. ანგარიშსწორების ადგილად, სადაც ყველას პასუხს თხოვენ – ხელისუფლებასაც, ხალხსაც და საკუთარ თავსაც“¹ აქ ოდნავ ესთეტიზმის ადგილიც კი აღარ არის!... სცენაც და დარბაზიც ერთიანად გაწუწულ-გალუპპული, ნაგავში თავიდან ფეხებამდე ამოსვრილ-ამოთუთხნულია!... სტრიპტიზიორი ქალის პარალელურად, ქაფში ამოგანგლული მსახიობებიც შიშვლდებიან... თითქოს, დასამალიც არაფერია... აღარც სირცხვილის მძაფრი გრძნობა არსებობს... რეჟისორი ამ სანახაობით უკიდურესი პროტესტის გრძნობას საჯაროდ გამოხატავდა!

შემდეგი სპექტაკლი, რომელზედაც ყურადღების გამახვილება მსურს, არის „ტელე-მისტერია“.

„...თანამედროვე სპექტაკლია, სადაც დღევანდელი სატკივარია წარმოდგენილი. შესამჩნევადაა გამოხატული ის, თუ როგორი არაკომუნიკაბელური გახდნენ ადამიანები, როგორ დაშორა ისინი ერთმანეთს პროპაგანდამ, ტელევიზიამ. მათ პარალელული ურთიერთობები აქვთ, კონტაქტი აღარ აქვთ, ყველაფერი დაშლილია. ერთმანეთის აღარ ესმით. ...დიდი ტკივილით, დიდი სევდითა და იუმორითაა ნათქვამი ჩვენი სატკივარი. ერთი ოჯახის ამბავია, მაგრამ სრულიად განზოგადებულია...“²

ერთი შეხედვით, თითქოს არაფერი განსაკუთრებული არ ხდებოდა. ჩვენ თვალწინ ერთი ჩვეულებრივი, ტიპური ქართული ოჯახის (ა. ვარსიმაშვილმა პიესა გადმოაქართულა) ოდნავ უტრირებული ყოველდღიურობა, მათი ერთფეროვანი ყოფა გახლდათ ნაჩვენები. თუმცა ყოველივე ეს იმდენად ნაცნობა, ახლობელი იყო, რომ ძალზე იოლად ზოგადდებოდა და ჩვენს იმუამინდელ მდგომარეობას უტყუარად გვიჩვენებდა. ადამიანებს „...უკეთ ურთიერთობის სურვილიც აღარ

¹ გაზეთი „ხალი გაზეთი“, 5-12, 11, 2002, გვ. 11.

² ოჩიაური ლ., დღეს თავისუფალ თეტრში, თავისუფალი ხალხი შეიკრიბა, გაზ. „რეზონანსი“, 221, 1-7 ანგარი, 2004, გვ. 5.

აქვთ. ურთიერთობები ზედაპირულია და მიუხედავად იმისა, რომ ერთ ჭერქვეშ ცხოვრობენ, ეს მხოლოდ ერთ სივრცეში ზოგადი არსებობაა, რადგან მათი ყურადღება მხოლოდ ტელევიზორის ყუთს და იმ სანახაობას დაუპყრია, რასაც ის გადმოსცემს.

ტელევიზორი, ამ შემთხვევაში, გათიშვლობის, განცალკევების, არაკომუნიკაბელობის გამომსატველი მეტაფორაა, რის გარეშეც მოვლენები ვთარდება, უმნიშვნელო, ყოველდღიური, ყოფითი, რომლის ფონზე ადამიანები ვეღარ აღიქმებნ იმ მთავარს, რაც მდგმურის სახით ევლინებათ, რადგან ყველაფერი გაუფასურებულია და მათ სასწაულის აღარ სჯერათ“.¹

თთქოსდა, სცენაზე მყოფ, გათიშვლ, გაუცხოვებულ, სახედაკარგულ ადამიანებს გამოსაფხიზლებლად, ამ ქვეწად დასაბრუნებლად, ჭეშმარიტი ფასეულობების თავიდან აღსაქმელად, მდგმურის სახით მაცხოვარი მოევლინებათ!... არადა, ერთი შეხედვით, ისინი ერთმანეთისათვის უახლოესი ადამიანები არიან. ნიკო (ნიკო გომელაური), მისი მეუღლე ნინო (ნინო ბურდული), მათი შვილები ეკა (ეკა ნიჟარაძე), გოგა (გოგა ბარბაქაძე) და ვასიკო (ვასიკო ბახტაძე); აქვეა ვასიკოს ცოლი, ქეთი (ქეთი ჩხეიძე), მეზობელი სლავა (სლავა ნათენაძე). სწორედ ამ ადამიანებს ევლინება მდგმური (რამაზ ოსელიანი), მაგრამ ამ საქმიდან არაფერი გამოდის. ყოველივე ამაო და უშედეგოა. ტელეისტერიით შეპყრობილ ადამიანებს აღარც სასწაულის სჯერათ; მათ არც რწმენა აქვთ შერჩნილი. „ამიტომ ტოვებს მათ სტუმარი, რადგან მის აქ ყოფნას აზრი უკვე აღარ აქვს. რადგან „ტელემისტერია“ სრულ ისტერიად გადაიქცა საზოგადოებისათვის, სრულ კატასტროფად, რადგან არაფერია იმაზე შემაძრწუნებელი, როგორც რწმენის, ურთიერთობისა და ადამიანური სახის დაკარგვა“.²

ალექსანდრე ვამპილოვის პიესა „იხვებზე ნადირობის“ მიხედვით, რეჟისორმა გიორგი შალუტაშვილმა სპექტაკლი „მონადირე“ ჯერ საქართველოს მოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში დადგა. წარმოდგენამ სპეციალისტებისა და მაყურებლის დიდი ინტერესი გამოიწვია. ამიტომ, ა. ვარსიმაშვილმა გ. შალუტაშვილის სპექტაკლი თავისი თეატრის სცენაზე გადაატანინა. სხვათა შორის, მოგვიანებით ამგვარი ფაქტი არაერთხელ მომხდარა

¹ ოჩაური ლ., დღეს თავისუფალ თეატრში, თავისუფალი ხალხი შეიკრიბა, გაზ. „რეზონანსი“, 221 1-7 ანგარი, 2004, გვ. 5.

² იქვე.

თავისუფალ თეატრში. ვფიქრობ, ესეც იმის ნათელი დადასტურებაა, თუ როგორ მენჯერულ ალღოს ფლობს ა. ვარსიმაშვილი. ის მუდამ მზადაა თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტიდან თავის თეატრში გადაიტანოს ყველა წარმატებული პროექტი; და ასეთ დროს, სულაც არ აქვს მნიშვნელობა, ეს მთლიან წარმოდგენას ეხება თუ ცალკეულ მსახიობს ან რეჟისორს.

„თავისუფალ თეატრში ადამიანის თავისუფლებაზე (შესაძლოა, პირიქით, მის არსებობაზე და მისკენ სწრაფვაზე), კიდევ ერთი სკექტაკლი დაიდგა“¹. ამ ჩვენს ზედმეტად (მე ვიტყოდი) პოლარულად პოლიტიზირებულ საზოგადოებაში, სადაც ყველამ (განურჩევლად ასაკისა, სქესისა, განათლებისა, სოციალური მდგომარეობისა და ა.შ.) ყველაფერი ზედმიწვნით, უტყუარად იცის, 2004 წელს თბილისის თავისუფალი თეატრის სცენიდან, უეცრად, მოულოდნელად სულ სხვა თემაზე გაგვიძართეს დიალოგი. თთქმოს, ეს ყოველივე აბსოლუტურად ალგიკური გახსლდათ!... ქვეყანაში, რომელშიც სულ რაღაც 4 თვის წინ ეწ. „ვარდების რევოლუცია“ მოხდა, რის შედეგადაც არსებული მთავრობა დაემხო, დაიდგა სპექტაკლი, რომელშიც პოლიტიკის ნიშანწყალიც კი არ იყო!... წარმოდგენა იმ მარადიულ ფასეულობებზე ჩაგვაფიქრებდა, რომელთა გარეშეც ყოვლად წარმოუდგენელია ჯანსაღი, სრულფასოვანი საზოგადოების არსებობა.

„....უფროთხილდი, ჩვეულებრივს სიწმინდეს არ გადახვიდე, თორებ თეატრის მნიშვნელობას ხელს შეუშლი. თეატრის აზრი უწინაც ეს ყოფილა და დღესაც ის არის, რომ ბუნებას სარკედ გაუხდეს, საონოებას მისა სახის-მეტყველება აჩვენოს, ბიწიერებას მისი უმსგავსოება, დროებასა და ხალხს, მათი ვითარება და ნაკვალევი, თუ ეს დანიშნულება ვერ შეასრულა, ან თუ გადაამეტა, იქნება რეგვენები გააცინოს, მაგრამ გაგებულს ადამიანს კი შეაწუხებს და ერთის გაგებულის შეხედულება უნდა გერჩიოს მთელის თეატრისას...“² – ასე განუმარტავს თეატრის მისიას აქტიორებს დანიის უფლისწული. უილიამ შექსპირმა, როგორც მკვლევრები ვარაუდობენ, ეს სიტყვები დაახლოებით 1600-1601 წერს დაწერა და თავისი შესედულება, თუ გნებავთ, პოზიცია გამოხატა. მას შემდეგ ასეულობით წელი გავიდა,

¹ ოჩიაური ლ., ყველა მონადირემ იცის..., გაზ. „რეზონანსი“, 1 აპრილი, 2004, გვ. 9.

² შექსპირი უ., ტრაგედიები, ტომი II, თბ., 1954, გვ. 119.

მაგრამ თანამედროვე თეატრს სხვა დანიშნულება (მიუხედავად აზრთა სხვადასხვაობისა), მე ვფიქრობ არა აქვს. ამდენად, აქტუალობის, თანადროულობის საფარქეეშ, ყოველთვის არსებობს იმის საშიშროება, რომ ჭეშმარიტი მხატვრული ღირებულების არმქონე სპექტაკლმა, რაღაც მომენტში შეიძლება შეცდომაში შეიყვანოს მაყურებელი და მათ რიგებში გარკვეული აღიარებაც მოიპოვოს. თუმცა ეს დროებით, შემთხვევით მოვლენად მიმაჩნია. ისტორია, დროთა განმავლობაში მაინც კუთვნილ ადგილს მიუჩნის ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებს და მოუხედავად მცდელობისა, ნამდვილ ღირებულებებს ფსევდო ფასეულობით, აქტუალურობის საფარქეეშ მიმალული კონიუნქტურით ვერ ჩაანაცვლებს!...

„...მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება, რომ არსებობს თავისუფლების კიდევ ერთი ფორმა (თუ გამოვლინება), როდესაც არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს, პოლიტიკურ კლიმატს, სოციალურ და ეკონომიკურ რეალობას და მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რა აღელვებს ადამიანს, რა აწუხებს მას, როგორ ცხოვრობს ან როგორ უნდა იცხოვროს, რაზე ოცნებობს და რას იღებს პასუხად, ყველადროსა და ეპოქაში“.¹

თავის დროზე (XX საუკუნის 60-70-80-იანი წლები), დრამატურგ ალექსანდრ ვამპილოვის პიესები მაშინდელ საბჭოთა კავშირში უდიდეს ინტერესს იწვევდა. სწორედ მისი ერთ-ერთი პიესა „ისვებზე ნადირობა“ დაედო საფუძვლად რეჟისორ გ. შალუტაშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლს „მონადირე“. წარმოდგენის მთავარი გმირი გახლდათ ზილოვი (ბაჩო ჩაჩიბაია); საბჭოთა სინამდვილეში არსებული ერთი რიგითი ახალგაზრდა კაცი. „ზილოვს, თითქოს ყველაფერი აქვს და ფიზიკურად არც მარტო, ჰყავს ცოლი, საყვარელი ქალი (რომელსაც სინანულის გარეშე ჯერ უფროსს და მერე მეგობარს გადაულიცავს), შეძლევ გატაცების ახალი ობიექტი უჩნდება. ჰყავს მეგობრები, რომლებთანაც ერთად სვამს, დროს ატარებს. აქვს სამსახური, ახალი ბინა, მაგრამ მისთვის ეს საკმარისი არაა, რადგან სინამდვილეში, მის ირგვლივ არაფერია და არც ყოფილა არასდროს“.²

რეჟისორი, მსახიობთან ერთად, მარტოსული ადამიანის გაუსაძლის ტრაგედიას წარმოადგენდა. ზილოვი, თითქოს ერთი შეხედვით, თავისი ცხოვრებით უზომოდ კმაყოფილი უნდა იყოს,

¹ ოჩაური ლ., ყველა მონადირეშ იცის..., გაზ. „რეზონანსი“, 1 აპრილი, 2004, გვ. 9.

² იქვე.

მაგრამ რეალურად ეს ასე არ არის. მართალია, მის ირგვლივ უამრავი ხალხი ტრიალებს, თუმცა მათ შორის არავინაა ნამდვილი ახლობელი, მეგობარი; საკმარისია ოდნავ ექსტრემალური, კრიტიკული ვითარება შეიქმნას და ყველა უგანებს, უღალატებს; ოთხი წელია მიყრუებულ, შორეულ სოფელში მცხოვრები მოხუცი მამა არ უნახავს; ემზადება წასასვლელად, მის სანახვად... მოხუცი ისე წავა ამ ქვეყნიდან, შეილის ნახვას ვერ ეღირსება; ცოლი, ალბათ ერთადერთი ქალი, რომელიც მართლა უყვარს, სხვასთან წავა, მისი გაუთავებელი ღალატით, მარადოული უფრადღებობითა და მუდმივი გულგრილობით თავმობეზრებული... „...მაგრამ დანაკარგების ეს პროცესი დიდი ხანია არსებობს და ზილოვის სულიერი სიმარტვიდან იწყება. სამყაროსთან შეუთავსებლობისა და ცხოვრებასთან ვერ შეგუების ბრალია“.¹

რაც ყველაზე მთავარია, ბ. ჩახიძისას განსახიერებული ზილოვი ცრუ, მოჩენებით, თვალის ასახვევად ყალბ ურთიერთობებს, ფარისევლობას უცხადებს ბრძოლას. თან ეს აბსოლუტურად გაუცნობიერებლად ხდება. გ. შალუტაშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლის გმირი ინტუციით მოქმედებს და ბოლომდე არც კი იცის რა სურს!... „...ესაა სპექტაკლი ადამიანის შინაგან თავისუფლებაზე, რომელსაც ზილოვი ესწრაფის და რომლისთვისაც ვერ მიუღწევია, რადგან გაქცევა საკუთარი საპყრობილებან შეუძლებელია...“² მაყურებელიც საკუთარი ფანტაზიის, წარმოსახვის მეოხებით „ამთავრებდა“ სპექტაკლს, რომელიც ღიად ტოვებდა უმთავრეს კითხვას – ხვალ როგორ გააგრძელებს მთავარი მოქმედი პირი ცხოვრებასა და არსებობას?!

„...ჩვენი მთავარი ამოცანაა, ველაპარაკოთ მაყურებელს იმაზე, რაც მას აწესებს, ჩვენთან არ იდგმება სპექტაკლები, რომელიც მხოლოდ ზოგადსაკაცობრიო თემებს ეხება ან უბრალოდ კლასიკური პიესის ინტერპრეტაციაა. ჩვენ ვსაუბრობთ ყოველდღიურ სატკივარზე, ამიტომ ჩვენი თეატრი დღიდან დაარსებისა არის აპოლიტიკური“³. პერიოდულად, სხვადასხვა დროს მიცემული ინტერვიუს მეშვეობით გვახსენებდა ამ პოსტულატს თეატრის ხელმძღვანელი. მე ვფიქრობ, ამასაც ჰქონდა თავისი სუბიექტური და ობიექტური მიზეზები.

¹ ოჩაური ლ.. ყველა მონადირემ იცის..., გაზ. „რეზონანსი“, 1 აპრილი, 2004, გვ. 9.

² იქვე.

³ გელოვანი ე., ავთანდილ ვარსიმაშვილი: ქართული პოლიტიკა აბსოლუტური სტრიპტიზია, ჟურ. „გზა“, 5-11 ივნისი, 2003, 23 (156), გვ. 8.

ნაშრომის ამ მონაცემთამდე შევეცადე თავისუფალ თეატრში დადგმული რამდენიმე სპექტაკლის სათქმელზე მესაუბრა და შეძლებისდაგვარად ამომებსნა, გამეშიფრა, გამეანალიზებინა ის უმთავრესი სატკივრი, რისი მაყურებლისათვის გასაზიარებლადაც, ჩემი აზრით, ეს წარმოდგენები დაიღვა. ბუნებრივია, ჩემი თვალთახედვის არეალში ყველა მათგანი ვერ მოზღდა. ეს შეუძლებელიცა, ერთი შხრივ, საკვალიფიკაციო ნაშრომის მოცულობის გამო; მეორე მიზეზი კი ისაა, რომ ამ თეატრში დადგმული ყველა სპექტაკლი არ გამოიჩინება აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიციათა თუ მკაფიოდ გამოკვეთილი სოციალურ-პოლიტიკური აქცენტებით. „...სადაც არის მცდელობა იმისა, რომ რომ აქ იყოს თავისუფალი თეატრალური ფორმა, ჩატარდეს ექსპრომენტები თავისუფალი თეატრალური ფორმის ძიებაზე, შეიქმნას სპექტაკლები პიროვნების თავისუფლებაზე. ვფიქრობ, ამ თეატრმა საკმაოდ გაბედული ნაბიჯები გადადგა ამ თვალსაზრისით. რაც შეეხება საერთოდ თავისუფლებას, პიროვნების თავისუფლებას, მე ვიტყოდი, რომ რაღაც მომენტში ჩვენი თეატრი გარკვეული დოზით პოლიტიკურ თეატრადაც მოგვევლინა; მხედველობაში მაქვს პერიოდი, როცა ერთმანეთის მიყოლებით დაიღვა „კომენდიანტები“, „ჯინსების თაობა“, „პროვოკაცია“ და იგივე „ტელე-მ-ისტერია“. მათ მიგაკუთვნებდი პოლიტიკური სპექტაკლების რიცხვს, სადაც ჩვენ პირდაპირ ვლაპარაკობდით იმაზე, რაც აწუხებს ჩვენს დღევანდელ საზოგადოებას. ამ სპექტაკლებში ჩვენ არა მარტო პოლიტიკურ თემებს ვეხებოდით, არამედ გვარებსაც კი ვასახელებდით. „პროვოკაციაში“ უკვე გვარებით და სახელებით მივუთითებდით ადამიანებზე, რომლებიც ჩვენი საზოგადოების უარყოფით მოვლენებთან ასოცირდებათ. და ეს გარკვეულწილად ნიშანდობლივია – პრაქტიკულად ყველანი, ვისაც ჩვენ „პროვოკაციაში“ ცუდად მოგაზსნიებდით, ვარდების რევოლუციის შემდეგ ხელისუფლებაში აღარ მოსულან. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ჩვენც მიგვიძლვის პატარა წვლილი“¹.

როგორც ვხედავთ, თეატრის დამარსებელი და ხელმძღვანელი საკმაოდ ხმამაღალ, თამაბ, გაბედულ განაცხადს აკეთებს. თუმცა, უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოებაც, რომ „ვარდების რევოლუცია“ სულ რამდენიმე თვის მომხდარია; ყველა რაღაც ახლის მოლოდინშია, მათ შორის თეატრალური საზოგადოებაც. თავად ა. ვარსიმაშვილს

¹ ცხომელიძე მ., თავისუფალი თეატრი: ახალი პრინციპები, ახალი ურთიერთობები, ქურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2, 2004, გვ. 37-39.

გულწრფელად სჯერა, რომ საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებში თბილისის თავისუფალი თეატრიც აქტიურადაა ჩართული. ამას გარდა, თეატრის ხელმძღვანელი ამაყობს იმ ჩვენი ქვეყნისთვის ინოვაციური მეთოდით, რომელიც საქართველოში იმსანად აღბათ მართლაც „ახალი ხილი“ გახლდათ. „...როგორც გიოზარით, რაღაც პერიოდში ჩვენ გავხდით პოლიტიკური თეატრი, რაც მაყურებლისათვის აქტუალური და საჭირო იყო და მესამეც, ის რომ ჩვენი მაყურებელი მიეჩვია იმას, რომ თუ ჩვენს თეატრში ექსპერიმენტია, ეს არის ღირებული თეატრალური ექსპერიმენტი და არა შემთხვევითი, ყოველივე ამის საფუძველია, ის რომ ჩვენ საკმაოდ ორგანიზებულად ვმუშაობთ. რას ვგულისხმობ ამაში? ვგულისხმობ ისეთ თანამედროვე მენეჯმენტს, რომელსაც დღეს საქართველოში, აღბათ მარტო ჩვენ ვიყენებთ. ეს არის სატელევიზიო რეკლამა, რადიორეკლამა, პრესა, საზოგადოებასთან მუშაობა, ჩვენი ინტენსიური გასვლითი სპექტაკლები... სპექტაკლების შემდეგ ვწვდებით მაყურებელს, ვსაუბრობთ თეატრზე, ჩვენს, მათ გასაჭიროზე, ერთმანეთის აზრებს ვიზიარებთ. ვფიქრობ ესეც თეატრის მისიაა. სწორედ ეს არის თანამედროვე თეატრის მენეჯმენტი, უამისოდ დღეს პრაქტიკულად ძალიან ძნელი იქნება მუშაობა...“¹ (115)

საერთოდ მე ვფიქრობ, თავისი არსებობის პირველ ეტაპზე რეჟისორი ა. ვარსიმაშვილის ქმნილება, თბილისის თავისუფალი თეატრი, ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე, იმ დროინდელ ქართულ სინამდვილეში მართლაც უჩვეულო თეატრი გახლდათ. ეს სიახლე თუ ინოვაცია გამოიხატებოდა თუნდაც მის საორგანიზაციო-სტრუქტურულ და საფინანსო-ეკონომიკურ სფეროში. როგორც კერძო (არა სახელმწიფო) თეატრი, ის ბიუჯეტიდან არ ფინანსდებოდა. თავისუფალ თეატრს თავად უნდა მოეპოვებინა არსებობისათვის აუცილებელი თანხა (შემოქმედებითი და ტექნიკური პერსონალის შრომის ანაზღაურება, სადადგმო ხარჯი, კომუნალური გადასახადებისათვის აუცილებელი სახსრები). თეატრში მოქმედებდა შემდევი პრინციპი: ყოველ სპექტაკლზე გაყიდული ბილეთებიდან შემოსული თანხა იყოფოდა ორ თანაბარ ნაწილად. ერთი ნახევარი რჩებოდა თეატრს, მეორე კი დამდგმელ ჯგუფს. იყო დრო (როდესაც ლარის კურსი საკმაოდ სტაბილური და მყარი

¹ ცხომელიძე მ., თავისუფალი თეატრი: ახალი პრინციპები, ახალი ურთიერთობები, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2, 2004, გვ. 40-41.

იყო), მსგავსი შემოსავალი თეატრსაც ინახავდა და მიღებული ანაზღაურებით ქმაყოფილს ტოვებდა დრამატურგებს, რეჟისორებს, მსახიობებს, მხატვრებს, კომპოზიტორებს, ქორეოგრაფებს... თუმცა, დღეს, თეატრის დაარსებიდან 18 წლის გასვლის შემდეგ, ვითარება რადიკალურადა შეცვლილი. შეიძლება მოვლენებს წინ ვუსწრებ, მაგრამ მგონაა, რომ 2019 წელს, 2001 წლისაგან განსხვავებით, თავისი პირმშოს, თბილისის თავისუფალი თეატრის, შენახვა ძლიერ უჭირს ა. ვარსიძმაშვილს; გამოსავალის ძიებაში, დარწმუნებული ვარ, ის შეცდება საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროსა და ქალაქ თბილისის მერიას მიმართოს; სახელმწიფო ბიუჯეტიდან მთლიანი თუ არა, ნაწილობრივი დაფინანსება მოითხოვოს; თუმცა, ასეთ შემთხვევაში, თუ საკითხი დადებითად გადაწყდა, თეატრი დამოუკიდებლობას, თავისუფლებას დაკარგავს, სახელმწიფო ან მუნიციპალურ სტატუსს მიიღებს... მაგრამ, მოდიო ამჯერად, ამ საკითხზე აქ შევწყვიტოთ საუბარი, რადგან ჩვენი კვლევის საგანს ნამდგილად არ წარმოადგენს. ამ თეატრს (ყოველ შემთხვევაში დაარსებიდან პირველ ათწლეულში) უდავოდ გააჩნდა მკაფიოდ გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიცია, რაც აისახებოდა სცენაზე დადგმული წარმოდგენების სათქმელში.

„...ჩემი სპექტაკლის გამარჯვება განაპირობა არა მარტო ესთეტიკური მხარის წარმოჩენამ, არამედ იმან, რაც მისი მეშვეობით ვთქვი... მხოლოდ თეატრალური ესთეტიზმი ვერ განაპირობებს სპექტაკლის გამარჯვებას. იგი, შეიძლება, მხოლოდ კრიტიკოსებსა და თეატრმცოდნებს მოეწონოთ, მაგრამ მასა არ მიიღებს სპექტაკლს, თუ იგი მაყურებელს არ „მოხვდა“ იმ ნერვში, რაც მას აწუხებს. „პამლეტში“ და „კომედიანტებში“ სწორედ ამ გაშიშვლებულ ნერვს შევეხე და ხალხს გავახსენე ის სატეატრო, რაც ამ წლების განმავლობაში სტკიოდა“¹.

სწორედ ამ თეატრის სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლების სათქმელმა, მათში გაცხადებულმა სატეატრო, თანამედროვე ქართულ საზოგადოებაში არსებულ პრობლემებზე დაუფარავმა საუბარმა, დაარსების დღიდან თავისი საკუთარი, ერთგული მაყურებელი მოუპოვა ამ თეატრს. ეს აქსიომა, რომელიც ყველასათვისაა ცნობილი და ამიტომ არგუმენტირებული მტკიცებულება-დასაბუთება ამ წყალგაუვალ ფაქტს არ სჭირდება.

¹ ვეპუა ი., კვანძის შეკვრა თავისუფალ თეატრში, გაზ. „ახალი 7 დღე“, 14, 6-12, 4, 2001, გვ. 10.

„თეატრი შოუ-ბიზნესის ნაწილია. მას, როგორც ესტრადას სჭირდება ფრომოუშენი, ოღონდ თეატრი ესტრადაზე უფრო მაღლა დგას იქიდან გამომდინარე, რომ იდეებს ქადაგებს დარბაზში. თეატრში წარმოთქმული სიტყვა კი უფრო ძლიერია, ვიდრე სიძლერა. თეატრალურ ბაზარზე დამკვიდრება არ არის ადვილი, მით უმტეს მაშინ როდესაც არსებობს უამრავი ტელევიზია, თეატრი... თეატრს დღეს საგანმანათლებლო კი არა, სულ სხვა ფუნქცია ენიჭება. მან უნდა გააკეთილშობილოს ადამიანები. თეატრიდან გამოსული მაყურებელი რამდენიმე საათის განმავლობაში მაინც იმაზე უკთესი ხდება, ვიდრე შესვლამდე იყო. მაყურებლის გაკეთილშობილება ინსტინქტურად, ქვეშეცნეულად ხდება“¹.

ამ ინტერვიუდანაც ნათლად ჩანს, რომ კათარსისის არსებობის არა თუ სჯერა ა. ვარსიმაშვილს, არამედ სწორედ სულიერი განწმენდა, ამაღლება მიაჩნია მას თეატრის დანიშნულებად; ანუ სცენაზე ხილულმა ისე ძლიერ უნდა იმოქმედოს ადამიანებზე, ერთდროულად მის აზროვნებასა და განცდებზე, რომ მასში გაკეთილშობილების სურვილი დაბადოს, გააჩინოს. „...თუმცა მაყურებლის რეაქცია აქც ისეთივეა, როგორც „კომედიანტებზე“ - ხმამაღალი სიცილი სპექტაკლის დასაწყისში და ცრემლები ფინალში, რაც იმას ნიშნავს, რომ ავთო ვარსიმაშვილი კვლავაც „კათარსიზის“ თეატრის ერთგული რჩება. მან კვლავაც კარგად იცის, რაზე და, რაც მთავარია, როგორ შეიძლება თანამედროვე ქართველი მაყურებლის „აგდება“...“²

სპექტაკლის დასაწყისში, სცენაზე დადგმული ტელევიზორის ეკრანზე ჩნდებოდა ა. ვარსიმაშვილი, რომელიც ჩვენ, მაყურებელთა დარბაზში მყოფთ, განგვიმარტავდა იმას, რომ – რასაც ახლა ვიზილავთ, ძალიან შორსაა ნამდვილი თეატრალური წარმოდგენისაგან და არც კი აქვს ამის პრეტენზია. „ეს სპექტაკლი, შეიძლება პუბლიცისტურ-პოლიტიკურად მოგნათლოთ, სადაც ტრადიციულ დრამატურგიულ კანონებსა და სქემებს ამაოდ დავუწყებთ ძებნას... მართლაც თავისებური სპექტაკლია, საიდანაც თეატრში მისულ მაყურებელს ბევრი მოულოდნელობა, საშიშროება, ზოგჯერ შოკი, მსუბუქი ნერვული სტრესები, ბევრი სახალისო სიტუაცია, ბევრი სიცილი, გართობა და ა.შ. ელის, მაგრამ ეს ყველაფერი, თუ

¹ ლემონჯავა ე., ავთო ვარსიმაშვილი: „რეჟისორები მექავებს ვემსგავსებით“, გაზ. „ახალი ეპოქა“, 10, 3, 2002, გვ. 11.

² გვასარია გ., „ტელემისტერია“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14,1, 2004, გვ. 32.

მხიარულ დროსტარებას გამოვრიცხავთ, პირდაპირ მიმართულია ხელისუფლებისაკენ...“.¹ აი, კიდევ ერთი პარადოქსი თავისუფალი თეატრის დამარსებლისაგან. მან სანახაობა „პროვოკაცია“ ჯერ კიდევ წინა, შევარდნაძის ხელისუფლების დროს დადგა. ეს კი უკვე „პროვოკაცია“ ორია, ანუ ბრძოლა გრძელდება. არადა, უკვე მომხდარია ე. წ. „ვარდების რევოლუცია“, მთავრობა შეიცვალა... თუმცა, ა. ვარსიმაშვილი აცხადებს, რომ ახალი მთავრობის არსებობის დროსაც, საზოგადოება ფხიზლად უნდა იყოს და უკომპრომისოდ ებრძოლოს ყველა სახის მანქიერებას. ისევე, როგორც წინამორბედში, ამ სანახაობაშიც სამი მსახიობი (ნ. გომელაური, რ. იოსელიანი, ს. ნათენაძე) მონაწილეობდა (სტრიპტიზის მოცეკვავე გოგონასთან ერთად). მაყურებელი კვლავ ვეხსა „ცელოფინის“ ქვეშ აფარებდა თავს, რათა სცენიდან წამოსული წყლისაგან, ვეხა უროთი გაჟყლეტილი ვაშლის წვენისა და ნამცეკვებისაგან, სარეცხი მანქანიდან გამოშვებული წყლის ჭავლისაგან, რომელსაც თან საპნისა და სარეცხი ფხვნილის ქაფი ბლომად ახლდა, თავი დაეცვა...

ქაფისაგან ერთნაირად თავიდან-ფეხებამდე დასველებული და ბუმბულში ამოგანგლული სამი მსახიობი, ნახევრად შიშველი, სტრიპტიზის მოცეკვავის ირგვლივ, წრეზე ქართული ცეკვის ილეთების შესრულებით მოძრაობდა... „...პერსონაჟების მონოლოგები თუ დიალოგები, ასევე ხელისუფლების წარმომადგენლების, მინისტრებისა და პარლამენტებისკენაა მიმართული და მათ, რბილად რომ ვთქვათ, გვარიანი ეპითეტებით ამკობენ, რაღაც ისინი ქვეყანაზე, ადამიანებზე არ ზრუნავენ“.² როგორც პირველი „პროვოკაცია“, ეს მეორე, ანუ მისი გაგრძელება, გახლდათ ერთგვარი საჯარო, სანახაობითი ღოზუნგი, პლაკატი, მანიფესტი. ბუნებრივია, ის ძალზე შორს იდგა თეატრალური წარმოდგენის არსისაგან და უფრო პუბლიცისტიკის ნაირსახეობას განკუთხენებოდა. არ შემიძლია შეუმჩნეველი დავტოვო კიდევ ერთი დეტალი – „პროვოკაცია 2“ ბევრად უფრო შერბილებულ, ერთგვარ „დაშაქრულ“ აგრესიას შეიცავდა. ვინაიდან, წინა ხელისუფლება, ისევე როგორც ფართო საზოგადოებას, ამ სანახაობის დამდგმელ ჯგუფსაც, რომ იტყვიან „ყელში ჰყავდა ამოსული!...“. „ვარდების რევოლუციის“ ბელადების

¹ ოჩიაური ლ., დღეს, თავისუფალ თეატრში, თავისუფალი ხალხი შეიკრიბა, გაზ. „რეზონანსი“, 221, 1-7, 1, 2004, გვ. 5.

² იქვე.

მიმართ ახალმომხდარ მოვლენათა ცხელ კვალზე, უდავოდ არსებობდა გარკვეული სიმპათია და უკეთესი მომავალის რწმენა... ამიტომ, რეჟისორი მსახიობებთან ერთად, ამჯერად ისეთი დაუწდობელი ნადვილად არ იყო, როგორც პირველ შემთხვევაში.

შემდეგი სპექტაკლი, რომლის თაობაზეც აუცილებლად მსურს რამდენიმე სიტყვის თქმა, არის გეორგ ბიუპნერის „ვოიცეკი“, რომელიც თავისუფალი თეატრის სცენაზე რეჟისორმა ანდრო ენუქიძემ დადგა. შეიძლება ვინმეს პარადოქსულად მოეჩვენოს და ჩემს ერთგვარ ახირება-ამოჩენებად ჩათვალოს ამგვარი არჩევანი. მართალია, ზემოაღნიშნული წარმოდგენა, ერთი შეხედვით, არაფრითაა გამორჩეული. თეატრის არსებობის განმავლობაში, რეპერტუარში მასზე უფრო წარმატებული დადგმები ჰქონია. არც მაყურებელი ილტვოდა „მაინცდამაინც კისრისტებით“ ამ სპექტაკლზე. მიუხედავად ამისა, ვისაც ეს წარმოდგენა უნახავს, იმედი მაქვს დამტანნება, რომ ის ზუსტად გამოხატავდა თბილისის თავისუფალი თეატრის მრწამსის, პოზიციას... „არიან ადამიანები, რომელთა არსებობა ადამიანების გარკვეულ ნაწილს სრულიად არ აინტერესებს. არიან ისეთებიც, რომელთა ყოფნა-არყოფნა რაღაც ნაწილს კი არა, არ აღელვებს მთლიანად, საზოგადოებას“!¹

ეს გახლდათ წარმოდგენა, რომელიც ყბადაღებულ, ე. წ. „პატარა ადამიანს“, მის ამქვეყნად არსებობას ეხებოდა. ასეთები თითქოს შეუმჩნევლად ცხოვრობენ თავიანთ პატარა სოროებში; მათ ვერ ხედავენ, ვერ ამჩნევენ; ისინი საზოგადოებისათვის, თითქოს არც კი არსებობენ; მათ შეიძლება სხვებმა უდიერად ფეხიც კი დაადგან, გადათელონ, გადაუარონ; თან ისე, სინდისი რომ არ შეაწუხებთ; ვინაიდან, ვოიცეკისა და მისი ცოლის, მარიასნაირები იმ სხვებისათვის, რჩეულთათვის უმნიშვნელო არსებები, მწერები არიან. „...არამეონია, რომ სპექტაკლში არ იყოს პირდაპირი რეპლიკები, რომლებიც დღვევანდელობას ეხმიანება. რა თქმა უნდა არის... ვთვლი, რომ თუ დღეს საქართველოში სამი მილიონი ადამიანი ცხოვრობს, აქედან ორი მილიონც ხრაასი ათასი ვოიცეკია“².

¹ ბარბაქაძე ჯ., არა მგონია, ამ სპექტაკლში პირდაპირი რეპლიკები არ იყოს; გაზ. „ახალი თაობა“, 57, 05.03.2004, გვ. 11.

² გაზეთი „ახალი თაობა“, 57, 05.03.2004.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- შექსპირი უ., ტრაგედიები, ტომი II, თბ., 1954;
- გელოვანი ე., ავთანდილ ვარსიმაშვილი: „ქართული პოლიტიკა აბსოლუტური სტრიპტიზია, ჟურ. „გზა“, 5-11 ივნისი, 23 (156) 2003;
- ცხომელიძე მ., თავისუფალი თეატრი: ახალი პრინციპები, ახალი ურთიერთობები, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“ № 2, 2004;
- ბარბაქაძე ჯ., არა მგონია, ამ სპექტაკლში პირდაპირი რეპლიკები არ იუნს; გაზ. „ახალი თაობა“, 57, 05.03.2004;
- გვახარია გ., „ტელემისტერია“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14, 1, 2004;
- ვეგუა ო., კვანძის შეკვრა თავისუფალ თეატრში, გაზ. „ახალი 7 დღე“, 14, 6-12, 4, 2001;
- ლეონიგავა ე., ავთო ვარსიმაშვილი: „რეჟისორები მეძავებს ვემსგავსებით“, გაზ. „ახალი ეპოქა“, 10, 3, 2002;
- ოჩიაური ლ., დღეს თავისუფალ თეატრში, თავისუფალი ხალხი შეიკრიბა, გაზ. „რეზონანსი“, 221, 1-7 იანვარი, 2004;
- ოჩიაური ლ., ყველა მონადირემ იცის..., გაზ. „რეზონანსი“, 1 აპრილი, 2004;
- „ახალი გაზეთი“, 5-12, 11, 2002.

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze,

Doctor of Arts

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Associate Professor

COMMUNIST PARTY INSTRUCTIONS TO SOVIET THEATERS (40s)

Summary

Certain relations were established between artist and state during the existence of Soviet Union.

30-40s of the 20th century were one of the hardest years in Soviet Union. Fear and repressions were raging in the country. To that was added the Second World War, starvation, poor social condition. Soviet government the winner of war used to instill belief of happy future to its population.

Stalin used to pay major attention to strengthening propaganda in the country. The part of this propaganda included culture and art. He intensified control in the field of ideology. First of all it related to literature and art. He introduced new documents for them, in order to have operated theaters, cinemas, writers and editors in accordance to aforesaid.

In 1946 within a month were published 3 resolutions (resolution related to motion picture “Great Life”, repertoire of theaters, Russian magazines “ZVEZDA” (Star) and “LENINGRAD”— in all three documents were criticized activities of theatre). Government required not to publish anti-Soviet writings, display, or stage modern Soviet life, Soviet population, who had to be workaholic, kind and morally-good.

Communist government was agitated that theaters did not stage actual soviet reality, dramatists did not write about agriculture, industrial development, winner heroes and advance of soviet country. It became necessary to make changes to the repertoire of theaters and due to this reason Central Committee of Soviet Union passed a resolution „about repertoires of drama theaters and measures on its improvement“ under that all of the theaters of Soviet Union had to be active. It was program document of theaters. In the document was emphasized those deficiencies existed in the repertoire of theaters. All of the remarks had to be redressed by theaters, they had to have close relation with dramatists, and had to be created highly artistic plays and performances reflecting soviet life. Experienced producers

had to stage performances, talented actors had to participate in them in order to more impress spectator by reflecting soviet reality on the stage. Pursuant to the document was not prohibited staging of classical plays, but state ordered to reflect modern soviet life on the stage.

Document was reviewed even in Georgia. At the theaters were discussed issues on mistakes and planned the ways of improvement.

Lasha Chkhartishvili,
Doctor of Arts, Theatre Study,
Theatre and Film Georgia State University
Associate Professor

**FEATURES OF ASPIRATION TO THE MOON
AND DEPICTION OF LIFE ON IT IN THE
RECENT THEATRE PERFORMANCES**

(On the example of Robert Lepage's "The Far Side of the Moon"
and Claus Guth's "La Boheme" performances)

Summary

The author in his research discusses the world-famous stage director's, Robert Lepage and Claus Guth's two scandalous performances, which subsequently were accepted as masterpieces. Robert Lepage performed "The Far Side of The Moon" in Quebec, Canada in the theatre company Ex Machina (2000) he established himself, and original new version of Giacomo Puccini's opera "La Boheme" was staged in Paris Opera Bastille by Claus Guth (2017). The main and only hero of Robert Lepage performance – Philip, dreams of being an astronaut, and aims to travel to the Moon. Despite many attempts, his dream never comes true, but in his imagination, he's already living on a far side of the moon (the invisible from the Earth, unseen and unexplored). "The Far Side of the Moon" is a play of one actor, both dreamer and single-minded person, who achieves the goal at least in his dreams. Stage design represents the imagination of Philip - a spaceship that travels to the Moon. This is his dream come true.

Heroes of Claus Guth's performance move from the central district of Paris to the Moon, however, love ends tragically. The main character of the opera is unable to endure low temperature of the Moon and freezes. In addition, through of Puccini's opera, stage director showed the tragic finale of the space mission, desperate people who live in a sterile world without love.

The reception of this staging at the Paris Opera differed. Conservative opera critics sharply criticized the director, but some of the critics called Claus Guth staging “cosmic” and “attractive” one.

Lasha Chkhartishvili’s paper is to discuss these two recent performances in the context of socio-political and cultural processes.

Tamar Tsagareli,

Theatre critic, PhD, Associate Professor
of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

INTERPRETATION OF DRAMATURGY IN VISUAL LANGUAGE

Summary

It is very difficult to avoid reiteration, citation and sometimes more banal conclusions when one reflects on the general theatre art.

At any case the performance arranged according to the play of dramaturgy will not become an important art occasion if there will not be read modern essence. It is an axiom on which nobody is arguing today. According to the German professor Hans-Thies Lehmann: the periodization of the theater can be divided into three periods: Pre dramatic’, that Racine’s plays are undoubtedly dramatic theatre, and that Wilson’s “operas”

During the last years the forms of theatre art became more difficult. To some extent it is caused by using of rapidly developed modern theatre technologies on the stage, but from the point of art view even the most bold performance of the exterior form arranged using the ultramodern technologies doesn’t represent anything if there is not included something valuable. The audience sooner or later will see, feel the inner emptiness of the show.

It is impossible to talk about the merit of the performance based only on its form without regard for its content. The artistic character of the performance should be only discussed together with author’s main idea. Any form will become stamp if the performance doesn’t have clearly defined ideal idea and artistic solution.

It is very important to find (problem) modern staging form during the working on dramaturgy, although achievement of this aim should not be done by putting the genre, contents, and totally dramaturgical structure of the play upside down. Mentioned became especially characteristic for the young generation stage directors. The effort of the play’s essence “stuffing” into

today's fashionable appearance received the total character from their side.

As a rule true artist always is ahead to his/her time. The best example of it is Sheakpeare, whose plays are as modern today that sometimes they look like the texts written by prophet.

When a stage director starts staging of the play, he/she should remember that he/she is staging the play about today, written in the past! Here both coordinates of time are equally important.

FILM STUDIES

Davit Gujabadze,

Doctor of Arts

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Associate Professor

VARIABILITY OF OPTICAL PERSPECTIVES IN „3D“ STEREO (STEREOSCOPIC CINEMA) ENVIRONMENT AND THEIR POSSIBLE USES FOR ART SHOOTING

Summary

It is common to violate the laws of linear perspective in paintings. Specialists attribute this to the artist's personal view. Such "violations" can be found in medieval painting (Albrecht Altdorfer) where objects on the foreground and back are shown in different perspectives; The "mixing" of perspectives is particularly common with the Impressionists (Cézanne), as well as in other artistic movements (Pirosmani).

As it turns out, deviating from the laws of geometrical optics is not the sole prerogative of painting: in photography and cinema, especially with use of high-magnification television lenses, objects in the foreground may appear smaller in size than the same sized bodies behind them. This event has not been properly researched, probably because high magnification is associated with quite specific - rare practice of photo and film shooting.

That is exactly what synchronous shooting of 3D-stereo-space content turned out to be: the visual side of the opera performance shot for passive polarized glasses, which required a particularly long distance shooting, appeared that the volumetric footage portrays an unusual picture, namely the actors closer to the stage appear smaller than those who stand behind them.

Since the described effect cannot explicitly be perceived by single-camera shooting, it is likely that when perceiving visual content, the information captured separately by each eye is perceived more strongly in the process of “constructing” visual image.

The scientific explanation of this event requires additional in-depth research.

GEORGIAN FILM 110

Manana Lekborashvili,

Doctor of Arts

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Associate Professor

TRUTH OF LIFE AND TRUTH OF ART IN WORKS OF GEORGIAN FILMMAKERS OF THE 1960-IES

In 1995, with a modest adaptation of the novel “Magdana’s Lurja” by Ekaterina Gabashvili, a new era in Georgian cinema history began. Together with Rezo Chkheidze and Tengiz Abuladze, a new generation of filmmakers enters the Georgian cinematography: Merab Kokochashvili, Eldar and Giorgi Shengelaia, Lana Gogoberidze, Otar Ioseliani, Mikeil Kobakhidze, Tamaz Meliava and others.

The article highlights one of the features, characteristic to films of this generation: the “truth”, the word that was most frequently cited by directors, the representatives of the 1960-ies. This word was not alien to Soviet culture; even in defining the basic model of the Soviet art - “Socrealism”, it was used as a determinant. However, Georgian artists did not imply such a truth. On the contrary. Although they declaratively remained within the frames of the official culture and its method, their enemy number one was this very method.

They fought for returning the word its original meaning, for the right to create following the internal laws of creativity, for the right to reflect genuine problems and conflicts, genuine feelings. Even more, they did not want just to copy nature but to in-depth understand the essence of it and construct new, creative reality.

However, it was difficult and often impossible to reflect Soviet reality truthfully and in accordance with one’s own vision. Maybe, therefore

directors so often, especially in the beginning of their career, turned to the classic Georgian literature.

With the onset of the 1970-ies, the frame of the permitted narrowed even further. In search of artistic truth, realistic forms of reflection became inadequate. Permanent outside control of creative process forced the authors towards metaphorical ways of representing life, to the method of parabola. Thus, Georgian cinematographic parable was born. Paradoxically, this rejection of realism helped the filmmakers make true art, using it as a shield against the falsehood, wearing a mask of reality.

Lela Ochiauri,

Doctor of Arts

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Professor

“JIM SHVANTE” AND “BUBA” – PARALLELS

Summary

The very first Georgian women film-maker Nutsa Ghoghoberidze (1902-1966) made the first fiction film in the Soviet Union. It happened in 1934 and the name of the film was “Fever” (Uzhmuri). Nutsa’s life (same as the life of other Soviet artists) and the destiny of her films were really dramatic. One of her films BUBA (1930) was returned home only 82 years later. Someone incidentally discovered it in one of the archives in 2012. “Fever” – more, then 85 years. The reason is that Nutsa Ghoghoberidze had undergone repressions and in 1937 she was exiled to Siberia. As a result, the art and any other information on so called “Enemies of people and motherland” were tabooed. The film BUBA did not contradict the ideas of Social Realism, though. On the contrary, it served to express the above-mentioned ideas. BUBA is a documentary-fiction film of specific direction called Cultural Films. Nothing helped Nutsa Ghoghoberidze though, and the young female director was exiled to Siberia anyway.

Mikhail Kalatozishvili was a filmmaker, whose films were banned under Stalin. In his “Salt for Svanetia” (1930 - “Jim Shvante”) - could have been standard-issue propaganda about how a remote area full of tribal and religious-superstitious traditions is taken under the Soviet Union’s wing. Filmed around the village in Georgia, the film abounds with dramatic lighting

and exciting camera angles. However authentic it may seem in its portrayal of the Svans' daily lives, much of it was in fact staged, and its ethnographic credentials have been questioned.

Giorgi Razmadze,

Doctor of Arts

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Invited Teacher

THE BASICS OF GEORGIAN FILM CRITICISM

Summary

- The first statements about cinema were written in Georgian papers as soon as the Lumiere brothers have held first screenings;
- Except for advertizing statements, for example, the magazine “Theatri da ckhovreba” (Theatre and life) published analytical articles about cinema during the 1910th. This magazine became a birthplace for Georgian film criticism;
- According to widespread opinion, Karlo Gogodze considered as a first Georgian film critic (1909-1977). This point needs to be reconsidered. Researching of Georgian periodical history and in particular magazine “Teatri da cxovreba” spotlighted new names, who had worked as a film critics much earlier than Gogodze. There where Gaioz Imedashvili and Josef Imedashvili.
- Articles by Gaioz and Josef Imedashvili were been written before the Soviet Union was established and also in a time when Soviet censorship was looking for at its shape. Above mentioned circumstances granted both more or less freedom. This is a reason why their works became one of the first examples of profound analytical articles in Georgian criticism history. Gaioz and Josef Imedashvili spotlighted the issues which were actual for the western thinkers. But this way of newborn Georgian film criticism was changed by Stalin and his policy through coming down Iron Curtain.

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Mariam Iashvili,

PhD Student

Head of: Prof. Tamar Bokuchava, Asoc. Prof. Marine (Maka) Vasadze

ARCHETYPES OF THE ANTIQUE CRUELTY - PHILOCTETES'S MODEL

Summary

Philoctetes is one of the first mythological models, which is processed by Heiner Müller in 1958-1964 in the form of a theatrical text. According to the dramaturg's announcement, during the period of his work upon this play, he was the most interested in such issues that would bring the illusions connected with the personality of Stalin into an ideological deadlock. In Müller's opinion, when the demolition of the class society stands in the agenda of the day, it is interesting to perceive this collision in a novel way. This is important to the same extent as the interpretation of the collective experience that is stored in the ancient texts

Müller has united his interpretation of this ancient myth into the triangle of three historic figures – Philoctetes-Odysseus-Neoptolemus – and have matched their “justifying” actions to the modern mythological model of Philoctetes. The dramaturg has expressed the issues that started yet in the ancient Greece and evolved into the “analytical-cathartical” concept into the epic-theatrical form that is comprehensible for the modern spectator.

Interrelations of the dramatic concept of Brecht's “didactic plays” and Sophocles's “moral-didactic” tragedies in reference with the Philoctetes's model, suggests me to make equivocal conclusions:

- parallels of the historical narrative enabled the author to work on the interpretation on the myths and, at the same time, to think on the importance of the renewal of the expressive forms in the German theatre.
- The use of the norms of Brecht's epic dramas was “profitable” both for the perceiver as well as for the government in terms of the ideological point of view.
- The “Philoctetes-model,” built upon the didactic motifs of the epic theater, has enabled Müller to “overpaint” signs of the method prohibited by the censorship of GDR, “critical-analytical thinking”:

-
-
- The work upon the mythological model has, to a certain extent, supported the author to “open his way” for his activities in the German theatrical space that was “shut off” for years.

Meri Matsaberidze,
PhD student
Head of: Prof. Irina Abesadze

**IGNORED PRESUMPTION OF INNOCENCE, A VICTIM OF
POLITICAL TERROR, ARTIST PETRE OTSKHELI**
(based on archival documents)
The II part

Summary

Petre Otskheli was a Georgian modernist set and costume designer employed in the theatres of Georgia and Moscow (the latter for a short period of time). He was sentenced to death and shot during Joseph Stalin’s “the Great Purge” at the age of 30. Despite Otskheli’s short life, his scenographic constructivism had a lasting influence on the Georgian set design.

Nearly 100 years have passed since 1917 October socialist revolution. Today, the act of “building a communist country” looks even more horrifying and cruel. Creation of a new socialist country had its toll on lives of numerous unduly repressed persons. The first wave of repressions in 1921-1924 sacrificed lives of individuals who found the new regime unacceptable. These were church servants, intelligentsia, and military elite. They were followed by scientific elite and art workers.

Arrests, exiles, executions by shooting squad of these innocent people have culminated in 1937. Stalinist repressions took away life an artist and scenographer of Petre Otskheli—one of figures, together with a producer Kote Marjanishvili, who played a decisive role in revival of the Georgian theatre.

This work includes Otskheli’s questioning and shooting protocols as well as first time published epistolary extracts of Otskheli. Here, the artist describes last year of his life and activities in Russia. The work also examines 7 pages long interrogation protocol of Otskheli that makes it clear that he was watched few years before his arrest. In my opinion Otskheli came under radar because of Kote Marjanishvili and after the death of the latter because of his relations with Sergo Amaglobeli (director Moscow “Maly Theatre”) – labeled as “criminal activities”.

On 21 September 1937 there were simultaneous arrests of Petre Otskheli, a producer Vakhtang Abashidze and a figure in the sphere of theater Giorgi Zhordania. Two month long investigation was carried out by lieutenants Atashian and Satanovski. All three were accused of creating non-existent counter-revolutionary terrorist organization under Sergo Amaglobeli. Each were only once questioned by "Troika". All testimonies deny any connection with the Trotskyist organization and plead not guilty. As for the founder of the non-existent counter-revolutionary terrorist organization – Sergo Amaglobeli in his interrogation act he stated that "we did not discuss any political issues, I considered Otskheli as an apolitical person."

On 2 December 1937 the Troika ruled the highest measure of punishment for all three accused – shooting with the confiscation of property. The verdict was implemented the same day.

Revaz Shatakishvili,
PhD student
Head of: Asoc. Prof. Marina Kharatishvili

THE INFLUENCE OF FREUD'S PSYCHOANALYSIS AND JUNG'S ANALYTICAL PSYCHOLOGY ON TENNESSEE WILLIAMS'S PLAYWRITING

Summary

The presented work examines the influence of Freud's psychoanalysis and Jung's analytical psychology on Tennessee Williams's playwriting work. A number of scholars of Williams's work consider the playwriting a developer of socio-psychological tradition, with some scholars arguing that Williams, who began his career in psychological Chekhov drama, was subsequently addicted to Freudism and completely influenced by it, which ultimately led to the crisis in his playwriting works. The objective of this work is to review the viewpoints about the writer. Such conclusions, as considering Tennessee Williams a blind follower of Freud, are based on superficial knowledge of Freud's theory as well as superficial analysis of Williams' own work. The influence of Jung is also evident in Williams's work, along with the influence of Freud's theory. Moreover, the playwright's works are close to the Jungian understanding of art. Likewise Williams's weakness and fascination with symbols are much more akin to the Jungian understanding of symbols than Freudianism. The present work has developed and source-endorsed the

opinion that Tennessee Williams is not a blind follower of Freud's theory, but he is deeply aware of this as well as Jung's theory and subjects his artistic purposes to this knowledge. That is why the contradictions, which actually exist between Freud's and Jung's theories, are in harmony in Williams' playwriting. Williams does not have an argument with them, but rather uses their knowledge as an instrument in his own dramaturgy.

Nikoloz Tsulukidze,
PhD student
Head of: Prof. Giorgi Tskitishvili

SOCIAL POLITICAL ASPECTS OF LIBERTY THEATRE EQTEBI

Summary

“Provocation” is probably the only play where it is not convenient for the audience to sit in the parterre, on the contrary - it is dangerous.

You can be sprinkled here with foamy water, or cabbage, pomegranate and watermelon leftovers can be throwed in your head, or your watch can be crushed by hummer in front of you, shortly you will not find yourself in a good situation.

This kind of shows (It can't be called theatrical performance) has been time a common occurrence abroad. They can have different purposes: hold viewer in a stressful situation constantly, humiliate them for awakening etc. Director Avtandil Varsimashvili did not betray himself in this show that was setted in 2002. Yes, this was a real provocation, kind of social-political action directed against the toughest situation in Georgia at that time (hardship, hunger, blackness, lost territories ...).

My work/document is dedicated to discussing the social and political accents of this play.

დაიბეჭდა სტამბაში „პენტაგრი“

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