
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
კიეზბანი

№ 2 (83), 2020

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2020

UDC(უკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი № 2 (83), 2020

სარედაქციო საბჭო
ლელა ორიაშვილი
ნატო გენიური
ბიორგი ცხიტიშვილი

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

დაკაბადონება
ეკატერინე
ოქროპირიძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მამა პასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება 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) 2999411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies № 2 (83), 2020

Editorial Group

LELA OCHIAURI
NATO GENGIURI
GIORG TSKITISHVILI

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) 2999411 (240)

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

კინომცოდნეობა

პაატა იაქაშვილი

როგორ კინოსურათებს შეიძლება ეწოდოს თანამედროვე
ქართული “სააქტუარო კინო”? -----9

მაია ლევანიძე

“მცირეფილმიანობის” პერიოდის
მოკრძალებული ხიბლი -----20

მანანა ლეკბორაშვილი

კულტურათა დიალოგი “ცივი ომის” ფონზე -----26

ხელოვნებათმცოდნეობა

მზია მილაშვილი, ვალერი მჭედლიშვილი

თანამედროვეობის გამოჩენილი არქიტექტორების
ტოპ-ათეული -----37

ნათია წულუკიძე

პოსტკონსერვატუალური ეპოქის სერიული თვითმკვლელები -----52

სადოქტორო პროგრამა

მაია არჩვაძე

სპორტული თემა, როგორც მხატვრული
რეფლექსიის ობიექტი -----65

ნინო გელოვანი

ტელევიზიის სტრუქტურიდან სერიალის ფენომენამდე -----77

როსტომ კაჭახიძე

წიგნის შემკულობის ეროვნული ტრადიციების
შემოქმედებითი ნტერპრეტაციის საკითხი სევერიან
მაისაშვილის ილუსტრაციებში -----83

ეკა კონტრიძე

რეჟისორი ფორმალიზმის ბრალდებით -----94

გვანცა კუპრაშვილი

SOY CUBA (“მე – კუბა”), როგორც კუბელი
ქალის სიმბოლო -----104

დალი მესაბლიშვილი

მოზარდის სოციალიზაციისა და ემოციური განვითარების
ზოგიერთი ასპექტი -----111

ინგა მესხორაძე

ვროპულ-ქართული კულტურა – ორი ერთმანეთისგან
დამოუკიდებელი სანყისი -----117

ქეთევან ოჩიკიძე

“განკითხვის დღის” თემა ქართული და დასავლეთევროპული
ტაძრების საფასადო ქანდაკებაში -----125

თეა სხიერელი

თანამედროვე მედია ბაზარზე ბრენდული ჟურნალისტიკის
ეფექტიანობის განმაპირობებელი ძირითადი მიზეზები -----140

მანანა ხელაია

თოჯინის როლი და ფუნქცია კაცობრიობის
კულტურის ისტორიაში -----147

ზაქარია ჯორჯაძე – კულტურის ტრანსფორმაცია

საფრანგეთის დიდი რევოლუციისა და რუსეთის
ოქტომბრის რევოლუციის პარადიგმებში -----154

FILM STUDIES

Paata Iakashvili

WHICH CINEMA PICTURES MAY BE CALLED MODERN
GEORGIAN “AUTHOR’S CINEMA”? -----168

Maia Levanidze

A MODEST CHARM OF “MOVIE SHORTAGE” PERIOD -----168

Manana Lekborashvili

“DIALOGUE OF CULTURES” AGAINST THE BACKGROUND
OF THE COLD WAR -----169

ART STUDIES

Mzia Milashvili, Valeri Mchedlishvili

TOP 10 MODERN ARCHITECTS: -----170

Natia Tsulukidze

SERIAL SUICIDES OF THE POST CONCEPTUAL EPOCH -----170

PH.D PROGRAM

Maya Archvadze

SPORTS THEME AS AN OBJECT OF
ARTISTIC REFLECTION -----172

Nino Gelovani

FROM THE STRUCTURE OF TELEVISION TO THE
PHENOMENON OF SERIES -----172

Rostom Kachakhidze

SEVERIAN MAISASHVILI, THE CREATIVE INTERPRETATION
OF THE NATIONAL TRADITION OF THE BOOK -----173

Eka Kontridze

DIRECTOR ACCUSED OF FORMALISM -----174

Gvantsa Kuprashvili

“I AM CUBA”, AS A SYMBOL OF CUBAN WOMAN -----175

Dali Mesablishvili

SEVERAL ASPECTS OF TEENAGER’S SOCIALIZATION
AND EMOTIONAL DEVELOPMENT -----176

Inga Meskhoradze

INTENSITY OF GEORGIAN CULTURE -----177

Ketevan Ochkhikidze

„THE JUDGMENT DAY“ IN FACADE SCULPTURES OF
GEORGIAN AND WESTERN EUROPEAN TEMPLES -----178

Tea Skhiereli

THE MAIN REASONS FOR THE EFFECTIVENESS OF BRAND
JOURNALISM ON MODERN MEDIA MARKET -----179

Manana Khelaia

THE ROLE AND FUNCTION OF THE DOLL IN THE HISTORY
OF HUMAN CULTURE -----180

კინომცოდნეობა

პაატა იაქაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
როგორ კინოსურათებს შეიძლება ეწოდოს თანამედროვე

ქართული “საავტორო კინო”?

2018 წლის 3 დეკემბერს, თბილისის მე-19 საერთაშორისო კინოფესტივალის საზეიმო გახსნაზე, ტრადიციულად ითქვა, რომ ეს “საავტორო კინოს” ფესტივალია. ცნობილი გამოთქმა, “გამეორება ცოდნის დედაა”, ამ შემთხვევაში პასუხად არ გამოდგება. პრინციპული მნიშვნელობის კითხვის: განა ნებისმიერ კინონაწარმოებს ავტორი არ ჰყავს? – პასუხია: უავტორო ფილმი ხომ არ არსებობს. ასეთია მსოფლიოში დღემდე გადაღებული ყველა კინოსურათი, ცუდიცა და კარგიც. ამ შემთხვევაში საკითხავი ისაა, თუ რას ვგულისხმობთ ცნებაში “საავტორო კინო”.

იურიდიული თვალსაზრისით, ფილმის მფლობელი არის ის, ვინც მისი გადაღება ფინანსურად უზრუნველყო, ანუ დამოუკიდებელი პროდუსერიან კინოკომპანია, რომელსაც შეუძლია ცვლილებების შეტანა ფილმში. აი, მათ ეკუთვნით საავტორო უფლება. საქართველოში პირველი რესპუბლიკის დროს ეკრანებზე გამოსული ერთადერთი სახიობითი ფილმის – “ქრისტიანს” მფლობელი პირველი ქართველი პროდუსერი გერმანე გოგიტიძე გახლდათ. ჩვენში კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის არსებობის მთელი სამოცდაათი წლის მანძილზე კინოსურათი, იქნებოდა ის სახიობითი, მულტიპლიკაციური თუ დოკუმენტური, სახელმწიფოს საკუთრებას წარმოადგენდა.

იმ ქვეყნებში, სადაც არსებობს კინოვარსკვლავთა სისტემა, ხშირად ავტორად მიიჩნევენ მსახიობ-ვარსკვლავს, რომლის მონაწილეობაც განსაზღვრავს ფილმის ხასიათს და მაყურებლის მოზიდვის უპირობო გარანტიას წარმოადგენს.

გასული საუკუნის 50-იან წლებში “საავტორო კინოს” თეორიის მხარდამჭერმა ფრანგმა კინემატოგრაფისტებმა კინოსურათის ავტორად მიიჩნიეს დამდგმელი რეჟისორი – ის, ვისაც ახასიათებს მკვეთრად გამოვლენილი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რაც კარგად ჩანს კინოსურათის თემისა და ჟანრულ-სტილური ფორმის შერჩევისას, მაყურებელზე დიდ შთაბეჭდილებას რომ ახდენს. უხმო და ხმოვან კინოში ასეთი ნიჭის მქონე რეჟისორები მრავლად იყვნენ. სამაგალითოდ მოვიხმოთ დევიდ გრიფიტის, ჩარლი ჩაპლინის, ჟან დელიუკის, ფრიც ლანგის, ერის შტროგეიმის, რენე კლერის, ორსონ უელსის, ფედერიკო ფელინის, მიქელანჯელო ანტონიონის, ინგმარ ბერგმანის, ფრანსუა ტრიუფოს შემოქმედება და აქ ბუნებრივად

ჩნდება კითხვა: თუ დასახელებული რეჟისორები “საავტორო კინოს” კატეგორიას მიეკუთვნებიან, რატომ არ შეიძლება მათ გვერდით მოვიხსენიოთ ბასტერ კიტონი, სესილ დე მილი, ალექსანდრე კორდა, ჟან რენუარი, ჯონ ფორდი, ალფრედ ჰიჩკოკი, ვიტორიო დე სიკა და ბევრი სხვა შემოქმედი? – ცხადია, შესაძლებელია, რადგან მთავარი, რითაც შეიძლება განისაზღვროს ფილმის ავტორის მნიშვნელობა – შემოქმედს დავემატებ – არის სამყაროს მისეული ხედვა და პროფესიონალიზმი, რაც მაყურებელზე დიდ ემოციურ გავლენას ახდენს და საკმარია იმისათვის, ასეთი რეჟისორის ფილმს “საავტორო” ეწოდოს.

ცხადია, ვაცნობიერებ, რატომ შემოიტანეს განსაზღვრება “საავტორო კინო” ფრანგებმა. მათ სურდათ, ზოგი რეჟისორის შემოქმედება გაემიჯნათ კომერციული კინოსგან, სადაც ასევე ბევრი ნიჭიერი ხელოვანი მუშაობს; ისინი უპირობოდ იცავენ შემოქმედებით სტანდარტს, არიან განაფულები ჟანრული ფილმების შექმნაში, მაღალპროფესიონალურად იღებენ და მაყურებლის დიდ აუდიტორიასაც იზიდავენ. ესენი ქმნიან კინოპროდუქციის უმეტეს ნაწილს, მაგრამ მათ ფილმებს გასართობი დატვირთვა გააჩნიათ და თუ მათში ზნეობრივი, საზოგადოებრივი ან პოლიტიკური პრობლემებიც მოიაზრება, ჟანრული კანონებიდან გამომდინარე, ერთობზედაპირულადარისმოცემული დაარგაჩნიათისსოციალური უღერადობა, რაც “საავტორო კინოს”: მათში წამოყენებული და გააზრებულია პრობლემა, ჩანს გამოსახვის ფორმათა ძიება, სტერეოტიპების მსხვერვა, ღირებულებათა გადაფასება, სათანადოდ შერჩეული მსახიობები, ავტორთა სათქმელის ზოგადსაკაცობრიო ხასიათი. ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რაც ფილმში რეჟისორის ინდივიდუალობას წარმოაჩენს.

მიუხედავად ამისა, “საავტორო კინოს”, როგორც ცნების, განსაზღვრა მაინც არ არის ადვილი, რადგან ყველა ნიჭიერი რეჟისორის კინოსურათი, მიუხედავად თემატური, ჟანრული და სტილური განსხვავებისა, საავტოროა და, ამრიგად, “საავტორო კინოს” რეჟისორთა რაოდენობა იმაზე ბევრად მეტია, ვიდრე მოიხსენიებენ ხოლმე.

ასეთ ბუნდოვანებას ხელი არ შეუშლია გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ქართულ კინოში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსულ ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების მცირე ჯგუფისათვის, რომელთა ფილმები მიჩნეულია ქართულ “საავტორო კინოდ”. ამათგან ყველაზე შთამბეჭდავი კინოსურათების ავტორია ოთარ იოსელიანი.

ამ ახალგაზრდა რეჟისორების ინტერესის საგნად თავიდანვე იქცა თანამედროვე ქართული საზოგადოების ცხოვრების

ნიაღში არსებული ზნეობრივი პრობლემები. შეიქმნა რამდენიმე მაღალმხატვრული, გამოსახვის ფორმების ძიებით გამორჩეული, კინოსურათი; მათში “სოციალისტური ცხოვრების წესის” კრიტიკა მმართველი კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის მიერ დაშვებულ ფარგლებში იყო მოცემული, რაც ერთგვარი კინემატოგრაფიული “ფრონდერობის” (XVII საუკუნის საფრანგეთში გაჩენილი ეს ტერმინი მოზომილი პროტესტის სინონიმად გამოიყენება) საშუალებას იძლეოდა, რაც შემოქმედებითი თავისუფლების ილუზიას ქმნიდა პოსტსტალინურ საბჭოთა კავშირში; ცენზურა მაინც ფრთხილად იყო და თუ რეჟისორის სითამამე ზემოხსენებულ ფარგლებს გასცდებოდა, ფილმს თაროზე შემოდებდნენ და გაქირავებაში არ გაუშვებდნენ, ისე, როგორც ეს იმავე ოთარ იოსელიანის ფილმ-მლაპარ “აპრილის” შემთხვევაში მოხდა.

არაოფიციალური განსაზღვრებით, ზემოხსენებული მიმართულების ერთეული ფილმები “ქართულ საბჭოურ “არაკონიუნქტურულ კინოს” წარმოდგენდა და მომგებიანად გამოირჩეოდა კინოსტუდია “ქართული ფილმის” ძირითადი პროდუქციისაგან, რომელიც კონიუნქტურულიც იყო და საკმაოდ უნიჭოდ გადაღებულაც.

უნდა ითქვას, რომ კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის პირობებში, მიუხედავად ფილმების რეგულარულად გადაღებისა, შემოქმედებითი თავისუფლების უქონლობის გამო, ჟანრული კინო საქართველოში ნორმალურად ვერ ვითარდებოდა. რამდენიმე კომედიური და ტრაგიკომიკური, ასევე ორიოდ სათავგადასავლო კინოსურათი, ე.წ. “ქართული ვესტერნი”, საქმეს ვერ შევლოდა. ვერ განვითარდა კინოდეტექტივი, ვერც კინოფანტასტიკა და მელოდრამა. იყო ასევე თითო-ოროლაცდა კინომიუზიკლის შექმნისა, ეს იყო და ეს. სათანადო პირობები არ არსებობდა, ამიტომ ჩვენში ვერც ჟანრული კინო განვითარდა და ვერც კინოს ამ მიმართულების პროფესიონალები ჩამოყალიბდნენ. ამიტომ, გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ, როდესაც 1972 წლიდან საფუძველი ჩაეყარა ეროვნულ კინოსკოლას, იქ ყველაასათვის, – პედაგოგები იყვნენ თუ სტუდენტები, თეორეტიკოსები თუ პრაქტიკოსები, – “საავტორო კინო” პრიორიტეტული გახდა და იქცა იმ ორიენტირად, რომლისკენაც ყველა თავისი გზით ისწრაფოდა. მომავალი კინორეჟისორების პედაგოგებიც ქართული “საავტორო კინოს” წარმომადგენლები იყვნენ, ამის შედეგად ჩვენი კინოსკოლის სარეჟისორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულთა სტუდენტურ, სადებიუტო და შემდეგ პროფესიულ კინოსტუდიაში გადაღებულ ფილმებს დაუფარავად ეტყობოდათ “საავტორო კინოს” შექმნის პრეტენზია. აშკარა იყო ცდა, გავეოცებინეთ ამა თუ

იმ პრობლემის ეფექტურად წარმოჩენით – მაშინ, როცა ჟანრული კანონებიც კი არ იცოდნენ და პროფესიასაც სათანადოდ ვერ ფლობდნენ. ეს იყო შედეგი ცალმხრივად გამოვლენილი ინტერესისა, ამასთან, არც სწავლების მეთოდოლოგია იყო სრულყოფილი და სტუდენტები კინოკულტურის მონაპოვრებს საფუძვლიანად არ იცნობდნენ, ისევე, როგორც მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკურ ნიმუშებს. მათ არ იცოდნენ დრამატურგიის საფუძვლები, არადა, მოგვესწინებათ, როგორც ჟანრული კინოს, ასევე “საავტორო კინოს” დრამატურგიას მისთვის დამახასიათებელი კანონები აქვს და მათი ცოდნა კინორეჟისორისთვის აუცილებელია. არ ისწავლებოდა მსახიობთან მუშაობის ოსტატობა და წარმოდგენის დადგმის ხელოვნება. უბედურება ისიც იყო და არის, რომ კინორეჟისორის პროფესიის დაუფლებას ცდილობენ 17-18 წლის ახალგაზრდები, რომელთაც არანაირი ცხოვრებისეული და არც პროფესიული გამოცდილება გააჩნიათ; სიტუაციას ართულებს ისიც, რომ დროთა განმავლობაში კინო-ტელე ფაკულტეტზე შედაგოგებად მოვიდნენ ჩვენივე კურსდამთავრებულები, ანუ ისინი, ვისაც სრულფასოვანი პროფესიული განათლება არ მიუღიათ...

აი, ასეთი არასრულფასოვანი სწავლისასაც და კურსის დამთავრების შემდეგ კიდევ მეტად ადამიანებს უჩნდებათ დაუოკებელი სურვილი, იყვნენ “საავტორო კინოს!” რეჟისორები. ეს ახირება ქართულ კინოს დიდ თანხად დაუჯდა, მივიღეთ ათობით არაფრისმთქმელი ფილმი, რომლებშიც არ იყო რაიმე ღირებული პრობლემა, არ გააჩნდათ აქტუალობა, არც წარსულისა და თანამედროვეობის ობიექტური ხედვა. უკანასკნელი 40 წლის განმავლობაში ქართული კინო წავიდა გზით, რომელიც პარალელურიც კი არ იყო იმ გზისა, რომელსაც ქართველი ერი გადიოდა!.. ამ დროის განმავლობაში, რაოდენ სამწუხაროც არ უნდა იყოს, ახალგაზრდა ქართველი რეჟისორებისთვის შემოქმედებითი ორიენტირია იმ მრავალი კინოფესტივალის იდეოლოგიური დაკვეთა, სადაც მათ ფილმებს უჩვენებენ და არა ქართული საზოგადოების ცხოვრების წიაღში მიმდინარე პროცესები... ამიტომ არის, რომ მათ ფილმებს ჯერ სხვადასხვა ფესტივალებზე მოატარებენ, მიიღებენ მთავარ თუ მეორეხარისხოვან პრიზს და ამის შემდეგ აჩვენებენ საქართველოში. მოპოვებული პროზები ერთგვარი არგუმენტია, რომელმაც უნდა დაარწმუნოს ქართველი მაყურებელი, რახან კინოსურათი საზღვარგარეთ აღიარეს, კარგია და თქვენც უნდა აღიაროთ!.. თავისებური დამცავი სიგელია ეს პრიზები ქართულ კინოკრიტიკასთან მიმართებაში, რომ არ გავაკრიტიკოთ. კი, მაგრამ, თუ ფილმში წამოჭრილი თემა ახლოსაც არ დგას იმასთან, რაც

პრობლემური და, მაშასადამე, აქტუალურია ჩვენში, მაშინ როგორ უნდა მიიღოს ასეთი კინოსურათი ქართველმა მაყურებელმა და კრიტიკამ? რეჟისორები ამას არ კითხულობენ, მათთვის დამკვეთი და ანგარიშგასანევი ძალაა არა ქართველი მაყურებელი ან კინოკრიტიკა, არამედ კინოფესტივალების ჟიურის წევრები და ამიტომ აღმოჩნდა ქართულ ფილმებში ქართულ მასალაზე აგებული და ქართველი მსახიობების მიერ ნათამაშები უცხო ქვეყნების პრობლემები. არ არის გასაკვირი, რომ ამ ტენდენციის გამომხატველ კინოსურათებს ჩვენში მაყურებელი არ ჰყავს და კინოთეატრების მფლობელებსაც ერთი სული აქვთ, მალე მოხსნან ეკრანებიდან ასეთი უმაყურებლო და უშემოსავლო ფილმები.

ცხადია, თანამედროვე ქართულ კინოში აღნიშნული ტენდენციის საპირისპირო ფილმებსაც ქმნიან, თუმცა მეტად იშვიათად. ასეთია არჩილ ქავთარაძის პოლიტიკური დრამა “კომა”, ლევან კოლუაშვილის ტრაგიკომედია “შემთხვევითი პაემნები” და ამ კინოფესტივალზე ნაჩვენები გრიგოლ აბაშიძის სოციალური დრამა “მეგობრები”. თბილისის მე-19 საერთაშორისო კინოფესტივალზე სწორედ ეს უკანასკნელი ფილმი მომგონა და სამწუხაროა, რომ “მეგობრებს” არანაირი პრიზი არ მიუღია, მაშინ, როცა ნინო ჟუგანას აშკარად სუსტ, ყოველგვარი სოციალური პრობლემებისგან დაცლილ ფილმს, “აღლუმს”, მთავარი პრიზი მიანიჭეს.

განვიხილოთ ეს ორი, სხვადასხვა ტენდენციის გამომხატველი, ფილმი.

მაშ ასე: “აღლუმის” რეჟისორი, მართალია, თბილისში დაიბადა, მაგრამ 2011 წელს მოსკოვში დაამთავრა კინოსკოლა, კერძოდ, სერგეი გერასიმოვის სახელობის კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტი, კინორეჟისორ სერგეი სოლოვიოვის სახელისწილად; ამ კინოსურათში მუდავნდება რუსული კინოს ზოგიერთი ტენდენცია, ოღონდ თავიდან ამას არაფერი მიგვანიშნებს.

ფილმი იწყება მშრალ ხიდიდან, ყოფილი ორბელიანების კუნძულის იმ ადგილიდან, სადაც მხატვრები თავიანთი ნახატებითა და სუვენირებით ვაჭრობენ. აქ ხვდება ერთმანეთს სამი ძმაკაცი: მხატვარი, “ძველი ბიჭი” და მსახიობი. სამივე ხელმოცარულია ცხოვრებაში. მხატვარი ყანწებს და სხვა სუვენირებს ყიდის, მაგრამ იმის ფულიც არა აქვს, რომ ექსკურსიაზე მიმავალ შვილს მისცეს; და ბავშვს უშველა “ძველმა ბიჭმა”, რომელიც ახალი გამოსულია ციხიდან და ახლა ძველ მეგობარს მოაკითხა; შემდეგ მოდის მსახიობი, ჯერ ყანწს წაეტანება, შემდეგ მეგობრები სადღაც მიჰყავს. ითქვა, ბაქოშიო, ამას თითქმის მიგვანიშნებს გზაც, თვალუწვდენელი დაბლობიც, მაგრამ შემდეგ ვხვდებით, რომ ეს იმპროვიზებული მგზავრობა კონკრეტულ

მიზანს არის მოკლებული და უბრალოდ უგზო-უკვლოდ ხეტიალია. ფილმის გმირები ინტენტილურები არიან, რაც ნაკლებად შეეფერება მათ ასაკს... ეს კარგად გამოჩნდა ჯერ მგზავრობის დროს მონყობილი შესვენებისას, თეხბურთის თამაშისას და შემდეგ ვალის გამო, თუ, არ ვიცო, კიდევ რით განაწყენებული როკერების დანახვისას. მსახიობმა უპასუხისმგებლოდ მიატოვა თავისი ძმაცაცები, რომლებმაც გაპარული ამხანაგის სახელის დაცვა დააპირეს, რისთვისაც როკერებმა მაგრად სცემეს. ჩხუბის წინ მსახიობის თანმხლები მძღოლიც გაიპარა. ასე, რომ, საქმე გვაქვს ორმოცი თუ ორმოცდაათი წლის “ბიჭებთან”, ჯერ რომ ვერ დაკაცებულან. როკერებთან ჩხუბის შემდეგ მეგობრები გაბრაზებულები იყვნენ მსახიობზე, მაგრამ შერიგდნენ. მსახიობი ასევე უიღბლომეძავე ქალებს გადაეყარა და თავის მეგობრებს გააცნო. იწყება წვიმა, ყველანი მიტოვებულ ქოხში შევიდნენ, ცხვრები გამორევეს და მათი აღგილი დაიკავეს... მეძავეებთან ლაპარაკში გაატარეს ღამე, თუ რამე გაუჩნდათ ამ ქალებს და კაცებს, ის არარეალიზებულია. დილით გაიყოფიან. ძმაცაცები ქალაქისკენ მიმავალ ავტობუსში ავლენ, სადაც ვიღაც ქალი გულის გამანვრილებლად მღერის. უეცრად, თითქოს სიმღერამ შეაწუხაო, მსახიობი ავტობუსის კარზე მუშტების ბრახუნს ასტეხს. გაირკვევა, რომ იქვე რესტორანი ყოფილა და მის ღირექტორს იცნობდა და ამის იმედით საქეიფოდ შევლენ, იქეიფებენ და მოგონებებიც აეშლებათ, ერთად ყოფნამ რომ გაახსენათ. მალე გამოირკვევა, რომ მიუხედავად სახელის მსგავსებისა, რესტორნის ღირექტორი ის არ ყოფილა, ვინც ეგონა მსახიობს და ვის ხარჯზეც ქეიფს აპირებდნენ. ახლა ფულის გადახდა არ შეუძლიათ და გამოიპარებიან, მერე გარბიან. ამ სირბილ-სირბილში იპოდრომზე აღმოჩნდებიან, ალღუმის მონაწილეებს შორის. მსახიობი თავლაში შედის, იქ წაიქცევა და მოკვდება. ალღუმს ჩამოშორებული მისი მეგობრები, მხატვარი და “ძველი ბიჭი”, იპოდრომის ღობესთან დგანან და ელოდებიან.

ასეთია ფილმში ნაჩვენები ამბავი; როგორც ხედავთ, სათქმელი გაუგებარია, ძნელია, გაარკვიო, რა უნდოდათ, რისთვის გაისარჯნენ... დავიწყოთ სათაურით: ალღუმის მონაწილეები ფერად-ფერადი დროებით კინოსურათის ექსპოზიციაშივე ჩანან მშრალი ხიდის მიდამოებში, ოღონდ არც მამინ და არც შემდეგ არ არსებობს არავითარი დრამატურგიული კავშირი სამ, უაზროდ მოხეტიალე, მეგობარსა და ალღუმს შორის. როგორი არაფრისმთქმელიცაა სამეულის ხეტიალი, ასევე არაფრისმთქმელია ალღუმის ხასიათი, არ იცი, ვინ რას ზეიმობს და რატომ.

რუსულ კინოში გასული საუკუნის 90-იან წლებში დამკვიდრდა და მეტ-ნაკლები ინტენსივობით დღემდე გრძელდება გამოუვალ

მდგომარეობაში მყოფი კინოპერსონაჟების თემა, რომლებიც ბოლოს ანუ პერსპექტივაბსურდულ გარემოში რჩებიან, ანილუპებიან. რუსული ფილმებიდან გადმოტანილი ამ ტენდენციის შთაბეჭდილებას ახდენს მსახიობთან ანგარიშის გასწორების მსურველი როკერების ეპიზოდი, რადგან ტყავის სამოსში გამოწყობილი, მოტოციკლზე გადამჯდარი მოძალადეები ბევრი რუსული ფილმის ტიპური პერსონაჟები არიან, მაგრამ საერთო არაფერი აქვთ ქართულ რეალობასთან. იგივე ითქმის გაუცხოვების თემაზეც, რაც ევროპულ და ამერიკულ კინოში გასული საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს შემოვიდა და თითქმის ოცი წელი აქტუალური იყო. რუსულ კინოში ეს თემა გამოჩნდა და საკმაოდ ჭარბადაც იმავე 90-იან წლებში, ოღონდ უმეტესწილად პრობლემის სოციალური და ფსიქოლოგიური საფუძვლების წარმოდგენის გარეშე; ზუსტად ასეა “აღლუმშიც”. არაფერი მიგვანიშნებს, რამ გააუცხოვა ეს სამეული მათი გარემომცველი საზოგადოებისგან. კარგად რომ დაუკვირდე, მათ ბოლომდე ერთმანეთისაც არ ესმით. მათი ასეთი სულიერი განწყობის აუხსნელობა დრამატურგიული გაუმართაობის ბრალია (სცენარის ავტორი ირაკლი სამსონაძე) და ეს უდავოდ ფილმის მინუსია.

“აღლუმს” თავისი პროფესიული ნაკლოვანებებიც ეყოფოდა კრიტიკის საფუძვლად, მის ავტორებს არაკოლეგიალური რემარკით რომ არ დაემძიმებინათ მდგომარეობა: “აღლუმის” ერთი პერსონაჟი, მხატვარი, ამბობს, ქართული ფილმები არ მომწონს, აი, რელსებზე ვილაც გამოსირებული უაზროდ რომ დარბისო, რაც ამკარად ავტორთა პოზიციაა. არ ვიცი, რომელი კინოსურათი იგულისხმება, ერთი კი ფაქტია: როცა სამი შტერი პერსონაჟი უაზროდ დაგიდის ფილმში, სხვისი კრიტიკა, მეტი რომ არ ვთქვათ, უხერხულია.

მსახიობთა თამაში არაფრითაა გამორჩეული, – ისეთი პროფესიონალიც კი, როგორიც გოგა შიპინაშვილია (ქურდი), უფერულად გამოიყურება, რადგან დრამატურგია გასაქანს არ აძლევს, მისი პერსონაჟის ხასიათი სათანადოდ დამუშავებული არ არის, – ფილმის სახვითი გადაწყვეტაც საშუალოდ დამაკმაყოფილებელია.

აი, ასეთია ეს კინოსურათი და თბილისის მე-19 საერთაშორისო კინოფესტივალზე მის ჩვენებას შეუმჩნევლად უნდა ჩაეველო (თუ კრიტიკულ დამოკიდებულებას არ მივიღებთ მხედველობაში, რასაც ეს ფილმი იწვევს), არადა, დააჭილდოეს. არ ვიცი, რით იხელმძღვანელა კინოფესტივალის ჟიურიმ. ვფიქრობ, კონიუნქტურას ვერ დააღწიეს თავი. საქმე ისაა, რომ კინოფესტივალის შემდეგ თბილისში ჩატარდა ქალი რეჟისორებისადმი მიძღვნილი ევრიმაჟის სხდომა და, შესაძლებელია, ნინო ჟვანიას ფილმის ასეთ არაობიექტურ შეფასებას ამ მოვლენამაც წააშველა ხელი...

ის კინოსურათი კი, რომელიც ნამდვილად იმსახურებდა ჯილდოს, გახლავთ რეჟისორ გრიგოლ აბაშიძის მიერ საკუთარი სცენარით (თანაავტორი სოსო ბლიაძე) გადაღებული ფილმი “მეზობლები”, რომელიც თანამედროვე ქართული ყოფის დამაჯერებელ სურათს გვიხატავს, აქ ყოველგვარი პირობითობის გარეშეა ნაჩვენები თბილისური ცხოვრების ეპიზოდები. მოქმედება ვითარდება ერთ ტიპურ თბილისურ ეზოში; კვადრატული ნაგებობა, რომლის ჭიშკარსა და შიდა ეზოსაც ვხედავთ, თავის დროზე ერთ პირს ეკუთვნოდა, კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის დამყარების შემდეგ კი მრავალი ოჯახის კომუნალურ საცხოვრისად აქციეს. გამოხდა ხანი, მობინადრეებმა მეტ-ნაკლებად შეძლეს თავიანთი ბინების იზოლირება, მაგრამ მთლიანობაში ამ შენობისთვის არავის მიუხედავს ინტერესთა სხვადასხვაობის გამო. იმ დროს, როცა ფილმის მოქმედება ვითარდება, ეს სახლი, მოუვლელობის გამო, დაცხავებულია და ინგრევა. ჩვენი დღევანდელი ცხოვრების პირობებიდან გამომდინარე, რომელსაც ახასიათებს მასობრივი უმუშევრობა, საყოველთაო სიღატაკე, უპერსპექტივობა, ამ სახლის მობინადრეთა უმეტესობა სოციალურად პასიური, სხვისი ხელის შემყურე და მოიმედე გახდა. რეჟისორი მეტად საინტერესოდ ახასიათებს პერსონაჟებს როგორც ტიპაჟური, ისე ხასიათობრივი თვალსაზრისით. თითოეული მათგანი გარკვეულ ფსიქო-სოციალურ წრეს წარმოადგენს: ერთ მათგანს ოთხი ქალიშვილი ჰყავს, მათი შენახვა, ბუნებრივია, უჭირს, ამიტომ გოგონები ორ-ორი კვირით უპატრონო ბავშვთა სახლში დაჰყავს. ბავშვებს ძალიანაც არ უნდათ იქ ყოფნა, მაგრამ თავს ზევით ძალა არ არის. ასე ზრდის ეს კაცი შვილებს ორი კვირა თავის და ორი კვირა სახელმწიფოს ხარჯზე, მისი ცოლი კი მესხეთე ბავშვზეა ორსულად... თვითონ ეს კაცი უმუშევარია და არც ეძებს სამუშაოს, მთელი დღე ეზოში ზის, სხვის სიგარეტს ეწევა და სხვის მოტანილ ლუდს სვამს. მეორეც ასევე უსაქმურია, მისი ცოლი ნამცხვრების ცხობით არჩენს ოჯახს. მას სააბაზანოში ჭერი ჩამოენგრა და თავში აგურის ნატეხი მოხვდა. ახლა მთელი ოჯახი იძულებულია, მეზობლებთან მიიღონ შხაპი. მესამე, მარტოხელა კაცს, მევალებები მოუცვივდნენ, ცხვირ-პირი დაუმტვრიეს და ერთადერთი საყვარელი არსება, ძაღლი, წაართვეს. არის კიდევ ერთი, ეზოში ხელმრუდად მიჩნეული უსაქმური, საბერძნეთში წასული ცოლის ხარჯზე ცხოვრობს. ამ უქნარას კარის მეზობელია ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი. ამ კაცსაც ცოლი არჩენს. ამ ორ მეზობელს საერთო კედელი დაენგრა, ჩხუბობენ, თუ ვინ უნდა აღადგინოს. მალე ახალგაზრდა ცოლმა მიატოვა ქმარი, რადგან გაიგო, რომ მან ჩუმად დააგირავა მისი ბეჭედი, რომელიც ხელმრუდი მეზობლის მოპარული ეგონა. ეზოში ასევე ცხოვრობენ: ცოლ-ქმარი. – ამ კაცმაც უარი თქვა

სამსახურზე; დედა, რომელსაც ავადმყოფი შვილი ჰყავს; მოხუცი მამაკაცი, რომლის დიდ პაპასაც აუშენებია ეს სახლი, რითაც ძალიან ამაყოფს; ახალგაზრდა ბიზნესმენი, ისეთი ტიპის ადამიანი, საკუთარ ბიოგრაფიას თვითონ რომ ქმნის. ის ერთადერთი შეძლებული მობინადრეა და უსაქმური მეზობლები ლუდისა და სიგარეტის ფულს სთხოვენ...

ასეთია ის მიკროსაზოგადოება, ერთი თბილისური ეზოს მეზობლები რომ ქმნიან. ერთი ოჯახის გარდა, ყველა დეკლასირებული და ლუმპენიზებულია. ამ უმუშევარ და ვალებში ჩათვლულ ადამიანებს იმდენად დაკარგული აქვთ პიროვნული ღირსების გრძნობა, რომ არც პროტესტს აცხადებენ სამუშაოს უქონლობის გამო და არც უნდათ, რამე გააკეთონ, არ გააჩნიათ სოციალური პასუხისმგებლობა არც საკუთარი ოჯახისა და არც მეზობლების მიმართ. ასეთ რამეს თანამედროვე თბილისის უამრავ ეზოში ნახავთ და ეს არის ჩვენი ცხოვრების დრამა. პირველ რიგში სწორედ ამით, სოციალური სიმართლით მიიპყრო ჩემი ყურადღება სახიობითმა ფილმმა “მეზობლები”.

მეორე და არანაკლებ მნიშვნელოვანი ამ ეზოში გათამაშებული კონფლიქტის ხასიათია: მცხოვრებლების აზრით, მათი გადარჩენა მხოლოდ ინვესტორს შეუძლია და ისიც გამოჩნდება, ათას დოლარს იხდის კვადრატულ მეტრში. ეს კარგ წინადადებად მიაჩნიათ და მეტად გახარებულნი არიან... როცა მათ გაბრწყინებულ სახეებს უყურებ, ისმენ მათ მსჯელობას, რწმუნდები, თუ რამდენად ინტუიტიური არიან ეს ერთი შეხედვით სრულსაკოვანი ადამიანები, რომელთაც საკუთარი საცხოვრისის გარდა, გასაყიდი არაფერი აქვთ და ამას რომ ეღირსნენ, უსაზღვროდ გაბედნიერდნენ. ჩნდება კითხვა: როგორ დახარჯავენ ბინების გაყიდვით ნაშოვნ ფულს ეს ადამიანები, უკეთეს ბინებს შეიძენენ, თუ ფული შემოეჭმებათ და უფულოდ და უბინოდ დარჩებიან? ფილმის პერსონაჟების ცნობიერებიდან გამომდინარე, გაგიჭირდება, ამათი ბედნიერი მომავლისა დაიჭერო.

დაახლოებით ამასვე ფიქრობს ამ სახლის ახალგაზრდა ბიზნესმენი, რომელიც არ იზიარებს მეზობლების ალტაცებას. ის არ არის ფულით გაქსუებული სუბიექტი და მეზობლებს ზემოდან არ უყურებს, მათი გასაჭირი გულთან მიაქვს, თანუგრძნობს და ერთს სამუშაოც შესთავაზა, მაგრამ უარი მიიღო. საქმიანი ახალგაზრდისთვის მიუღებელია მეზობლების პასიური ყოფა. მისი დამოკიდებულება მეზობლების იმედებისადმი (“კარგი ინვესტორი”) ასეთია: თქვენგან განსხვავებით, მე ბინა გარემონტებული მაქვს, ამიტომ, სხვასავით ათას დოლარს კი არა, ორი ათასს ვითხოვო და მართალიცაა, რადგან ბინა მონყობილი აქვს და მეზობლების მსგავსად თავზე არ ენგრევა. ინვესტორისთვის მისი მოთხოვნა მიუღებელია, ეძვირება.

ამრიგად, გამოდის, რომ ახალგაზრდა ბიზნესმენი საერთო საქმეს აბრკოლებს და კონფლიქტი მეზობლებთან გარდუვალი ხდება. ერთ-ორ მათგანთან მუშტი-კრივი და მისი მანქანის დაზიანება არის მეზობლების მხრიდან მავნებლობის აქტი, რამაც დაგვანახა, რომ საქმე გვაქვს მარადიულ და ამავე დროს უალრესად აქტუალურ თემასთან – პიროვნების კონფლიქტი საზოგადოებასთან. ამ შემთხვევაში, როგორც ვნახეთ, ერთმანეთს უპირისპირდება, ერთი მხრივ, ახალი ტიპის მშრომელი და პატიოსანი, ქართველი ბიზნესმენი და მეორე მხრივ, გავირეშმაკებული უსაქმურების ჯგუფი; ბრბოს სძულს გამორჩეული, არაორდინარული ადამიანი. ფილმში მეტად მნიშვნელოვანი ამბავი ხდება: არ ჩანს, ვინ – პარტნიორი თუ კონკურენტები – საკუთარ სახლში კლავს ახალგაზრდა ბიზნესმენს. ამით ცხადდება, რომ ჩვენში ბიზნესის კეთება სარისკო საქმეა და თუ მოტყუებას, ხელის შემლას და გადაგდებას გადაურჩი, ბოლოს შეიძლება მაინც მოგკლან. არასტაბილური სახელმწიფოსათვის დამახასიათებელი ეს “კანონზომიერება” მაყურებლის თვალში კიდევ უფრო ამართლებს ახალგაზრდა ბიზნესმენის პიროვნულ პოზიციას ფინალში, მეზობლები მიიღებენ დაღუპული ახალგაზრდა ბიზნესმენის მეუღლის თანხმობას და ამის შემდეგ ქალი შვილთან ერთად იქაურობას მიატოვებს. ახლა მეზობელთა სანუკვარი ოცნების ახდენას ხელს არაფერი უშლის, მაგრამ მოულოდნელად შეზღუდული შესაძლებლობის ბიჭმა ტელევიზორიდან მოისმინა და მეზობლებსაც გააგებინა, რომ მათი ინვესტორი თაღლითი აღმოჩნდა და პოლიციამ დააპატიმრა.

დასასრულს ვხედავთ ეზოს. ადრე იქ მოთამაშე ორი ბიჭიდან ერთი, ახლა მარტო დარჩენილი, ზის და შესცქერის აქედან გადასული მეგობრის ფანჯარას. რა გამოვა მისგან, როცა გაიზრდება, რა გზას დაადგება, მეგობრის მამასავით ქმედუნარიანი იქნება თუ საკუთარი მამის მსგავსად სხვისი ხელის შემყურე...

კინოსურათში ნაჩვენები ამბავი იმდენად ტიპურია და ისე დამაჯერებლად არის გათამაშებული, რომ იშლება ზღვარი ეკრანულ ამბავსა და რეალობას შორის, გგონია, ჩვეულებრივი თბილისური ეზოს ყოველდღიური ცხოვრების მონაწილე იყო. ამასთანავე, ზუსტად ხვდები, რომ ამ ხალხის უბადრუკი ყოფის მიზეზი ის ცუდად ორგანიზებული სახელმწიფო ცხოვრებაა, რომელიც არ ქმნის ერის შინაგანი განვითარების პირობებს, ვერ უზრუნველყოფს მოსახლეობის სოციალურ გააქტიურებას, დასაქმებასა და სტაბილურ ცხოვრებას და აქცევს დაბეჩავებულ, პასიურ მასად, რომელიც უფრო ინსტინქტებით მოქმედებს, ვიდრე გონებით. ფილმი უდავოდ მძაფრი სოციალური კულდერალობისაა, რაც დამოუკიდებლობის

გამოცხადებიდან მოყოლებული, უცხოა ქართული კინოსათვის.

ყურადსაღებია ფილმის სახვითი გააზრება, კინოკამერა. ოპერატორი დეიან დიმენსკი ოსტატურად ასახავს ზემოხსენებულ სოციალურ სიმართლეს და ამ თვალსაზრისით მისი ნამუშევარი დრამატურგიულ დატვირთვას იძენს.

მსახიობთათამაშიმდენადსაინტერესოა,რამდენადაცბოლომდე ჩასწვდნენ სცენარის არსს და მეტყველი სახეებით დამაჯერებლად ქმნიან ძველი თბილისის მცხოვრებთა ფსიქო-სოციალურ ტიპებს, რაც მსახიობებისა და რეჟისორის ერთობლივი მუშაობის წარმატებული შედეგია. მსახიობთაგან გამოვყოფდი თორნიკე გოგრიჭიანს და თემურ ჭიჭინაძეს, მათი გარდასახვა სრულყოფილია და შედეგიც – დამაჯერებელი.

ერთი შენიშვნაც: ფილმში უხვად არის რუსული ბარბარიზმები და ბილწსიტყვაობა. იმ სოციალური ფენისათვის, კინოსურათში რომ არის ნაჩვენები, ეს გასაკვირი არ არის, თუმცა, უნდა ითქვას, ჩვენს საზოგადოებაში რუსული ბარბარიზმების გამოყენებამ მეტ-ნაკლებად იკლო; ხოლო ბილწსიტყვაობა ქართულ კინოში უკვე აღარ არის ცხოვრებისეული სინამდვილის ასახვის ერთ-ერთი საშუალება. ამდენად, კარგი იქნება, თუ ჩვენს ფილმებში ერთიცა და მეორეც მინიმალურად იქნება მოხმობილი.

თანამედროვე ქართულ კინოში საავტორო ფილმის შექმნის პრეტენზია ბევრს აქვს. რეალურად კი, როგორც მე-19 საერთაშორისო ფესტივალზე ვნახეთ, ასეთი კინოსურათები დიდი იშვიათობაა.

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

“მცირეფილმიანობის” პერიოდის მოკრძალებული ხიბლი

“სოციალისტური რეალიზმი” – ასე უწოდა სტალინმა მომავალ ხელოვნებას, რომლის მიზანიც იყო სტალინის კულტის შექმნა-დამკვიდრება და საბჭოთა მენტალობის ჩამოყალიბება.

საბჭოთა კულტურაში ბელადის ხელდასმით “სოცრეალიზმი” 1932 წლიდან მენისტრიმული ხდება. “სოცრეალიზმი” გვევლინება საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის ძირითად მეთოდად”[1], ანუ თავისუფლება ეზღუდება როგორც ხელოვანს, ისე კრიტიკას, რაც უკვე გულისხმობს ცენზურის გააქტიურებასა და მის მოქცევას იდეოლოგიურ ჩარჩოებში. “მხატვრისაგან (სოცრეალიზმი) მოითხოვს სინამდვილის დამატერებლად ასახვას, კონკრეტული ისტორიული ფაქტის რევოლუციურ კონტექსტში გააზრებას. მხატვრული გამოსახვის ფორმები უნდა ემსახუროდეს იდეოლოგიურ მოთხოვნებსა და მასების აღზრდას”[2].

საბჭოთა კინოს ისტორიას თუ გადავხედავთ 1925 წლიდან 1955 წლამდე ანუ ე.წ. “დათობამდე”, ვნახავთ, რომ რუსული ავანგარდი ანუ მონტაჟურ-პოეტური კინო (1925-1932) შესაძლოა ჩაითვალოს “სოცრეალიზმის” პირველ ეტაპად, ერთგვარ საფუძვლად. მისი განვითარების პიკად 1934-48-იანი წლები – “სტალინური კინო”, ხოლო 1949-1955-იანი წლები კი ამ მიმართულების მესამე ფაზად. მას შეიძლება “მცირეფილმიანობაც” ვუწოდოთ.

რუსული ავანგარდი (მონტაჟურ-პოეტური კინო), ისევე, როგორც “სოცრეალიზმი”, “შეპყრობილი” იყო “ახალი ადამიანის შექმნის” იდეით. ჯერ კიდევ 1925-1932 წლებში სერგეი ეიზენშტეინი, დიგა ვერტოვი, ვსევოლოდ პუდოვკინი, ლევ კულემოვი და სხვა ავანგარდისტები კინოენის შესაძლებლობის ძიებით, პრაქტიკული ექსპერიმენტებით ცდილობდნენ, “მუშტით ჩაეყენათ” ადამიანების გონებაში საბჭოთა იდეოლოგია. თუმცა, რა თქმა უნდა, საბჭოთა კინოში ამ ეტაპსა და “სოცრეალიზმის” კულტურას შორის არსებობდა მნიშვნელოვანი განსხვავება.

საბჭოთა ავანგარდისტები თავისუფლები იყვნენ ფორმისეულ ძიებებში, საავტორო პოზიციის გამოხატვაში, ხოლო “სოცრეალიზმი” იძლეოდა მზა რეცეპტებს, სადაც უკვე აღარ არსებობდა ავტორი,

რეჟისორი და მთელი აქცენტი მსახიობზე, გმირზე, თემატიკაზე გადადიოდა. “სოცრეალიზმის” ნამუშევრებში ეტაპობრივად ყალიბდებოდა პიროვნების კულტი, საბჭოთა მორალი და ცხოვრების წესი, სადაც მკაცრად იყო განსაზღვრული, რა იყო სწორი და რა არა.

მეორე ეტაპის “სოცრეალიზმისთვის” (სტალინური კინოსთვის) დამახასიათებელი ხდება შემდეგი ნიშნები:

ხალხურობა – ხელოვნება უნდა იყოს მასობრივი, აქედან გამომდინარე – მარტივი: მარტივი სიუჟეტი, მარტივი სახეები;

იდეოლოგიური – ჩვეულებრივი ადამიანები, ყოველდღიური საგმრო საქმეებით, რომელიც საჭირო გახლდათ მომავალი იდეალური სოციალისტური ქვეყნის მშენებლობისათვის. მნიშვნელოვანი იყო უფროსი, მზრუნველი ძმის (მამის) სახე, რომელიც სხვა რესპუბლიკებისთვის გულისხმობდა: რუსეთის დომინანტს და სტალინის კულტს;

კონკრეტული – მეტაფორული აზროვნებისგან გათავისუფლება და რეალობის ოპტიმისტური აღქმა, აღბეჭდვა. ისტორიის მატერიალისტური გაგება. სულიერს ჩაენაცვლა მატერიალური ღირებულებები (აქტიურად დაიწყო საზოგადოების დეჰუმანიზაციის პროცესის ერთ-ერთი ეტაპი).

1960-70-იანი წლების რუსული კინოკრიტიკა სოცრეალიზმს ხშირად “ოპტიმისტურ”, სურვილების ასრულების რეალიზმს უწოდებს. ეკრანებზე მასობრივად გაჩნდა ფილმები, სადაც ასახული იყო “სწორი ცხოვრების სტილი”, საავტორო ხელწერისა და პოზიციის გარეშე. კოლიზია და დილემა ფილმიდან ფილმში უცვლელად გადადიოდა. პერსონაჟებს უხდებოდათ არჩევანის გაკეთება ბედნიერებასა და ვალდებულებას შორის. მასის ჰეგემონიზაციის პროცესი, რომელიც შეინიშნებოდა 1920-იანი წლების ავანგარდისტულ კინოში, პიროვნების კულტმა ჩაანაცვლა. უკონფლიქტობის პერიოდის საბჭოთა კინოში არ შეიძლება ყოფილიყო უარყოფითი პერსონაჟი, კონფლიქტი შესაძლებელი იყო მხოლოდ დადებით და იდეალურ გმირს შორის.

“სოცრეალიზმის” სტილს განსაზღვრავდა რეალობა და თემატიკა, რომელიც გაუღწეოდა იყო საბჭოთა იდეოლოგიით. ფაქტობრივად, ეს მიმართულება არ უარყოფდა ფორმის ერთიანობას, რაც ზოგადად აუცილებელია სტილის შესაქმნელად. ფილმებში ჭარბად იყო ჰეროიკა, მონუმენტალიზმი, პათეტიკა, თვალშისაცემად ხელოვნური მოდელირებული განათება თეატრალური დეკორაციის, ნახატის ეფექტს ქმნიდა კადრში.

1934-48-იან წლებში ქართულ კინოშიც ჩნდება რამდენიმე ტიპური სოციალისტური რეალიზმის ფილმი, რომელთა დიფერენცირებაც მხოლოდ თემატიკით არის შესაძლებელი.

ფილმები საბჭოთა ყოფაზე – “ჟუჟუნას მზითვები” (რეჟ.: სიკო ფალავანდიშვილი), “ნარინჯის ველი” და “სამშობლო” (რეჟ.: ნიკოლოზ შენგელაია), “დიადი განთიადი” და “ფიცის” (რეჟ.: მიხეილ ჭიაურელი), “დარიკო” (რეჟ.: სიკო დოლიძე), “დაკარგული სამოთხე” და “ჯურღალის ფარი” (რეჟ.: დავით რონდელი), “ჭირვეული მეგობლები” (რეჟ.: შოთა მანაგაძე).

ისტორიული ფილმები – “არსენა”, “გიორგი სააკაძე” (რეჟ.: მიხეილ ჭიაურელი) “დავით გურამიშვილი” (რეჟ.: ნიკოლოზ სანიშვილი) და მუსიკალური ფილმი “ქეთო და კოტე” (რეჟ.: ვახტანგ ტაბლიაშვილი, როგორც ამ ჟანრის “ფუძემდებელი” ქართულ კინოში).

ფილმები, რომლებიც ქმნიდნენ იდეალური საბჭოთა ყოფის სურათებს, ქმნიდნენ პიროვნების კულტს და მკვეთრად აყალიბებდნენ “სწორად ცხოვრების” პრინციპებს და წესებს.

ამ პერიოდის ქართულ ფილმებში, გარდა ძირითადი თემების ერთიანობისა, მაინც შესაძლებელია ვისაუბროთ გარკვეულ ერთიან სტილისტურ მახასიათებლებზე, რომლებიც ვლინდება ვიზუალურ სტრუქტურასა და მსახიობის შესრულების მანერაში და ისინი მთლიანად იმეორებენ რუსული კინოესთეტიკის პრინციპებს.

ისტორიულ თემატიკაზე შექმნილი ფილმებისთვის დამახასიათებელი ხდება მასობრივი სცენების, პეროიკულ-მონუმენტური გარემოს და პათეტიკური, თეატრალიზებული მოძრაობისა და მეტყველების პრინციპი; თუმცა, ამ ფილმებში მაინც არის შენარჩუნებული ეროვნული კულტურისთვის დამახასიათებელი ნიშნები, რასაც, სამწუხაროდ, ვეღარ ვხვდებით საბჭოთა ყოფაზე შექმნილ ფილმებში. ამ კატეგორიის ნამუშევრებში აშკარად იკარგება როგორც ქართული ეროვნული ხასიათის, ასე ტრადიციული კულტურისა და ყოფის ელემენტები.

საბჭოთა კინოს ისტორიაში 1943-53-იანი წლები აღინიშნება ტერმინით “მცირეფილმიანობის პერიოდი”. ცნება პირველად გაჩნდა რუსულ პრესაში და, ვინაიდან, საბჭოთა კავშირში ცენტრალიზებული მართვის სისტემა არსებობდა, მექანიკურად გადაიტანეს სხვა რესპუბლიკების ხელოვნებაშიც. ფაქტობრივად, ის აღნიშნავდა არა რაიმე იდეოლოგიურ თუ ფორმისეულ ახალ ძიებებს, არამედ იმ პროცესს, რომელიც სტალინის გადანყვეტილებას მოჰყვა თან. ომის შემდგომ, ქვეყანაში არსებული ეკონომიკური კრიზისის ფონზე, მკვეთრად შეიზღუდა კინონარმოება. დღეს ეს ტერმინი ხშირად გამოიყენება მექანიკურად და სწორედ ამიტომ, ვფიქრობ, მიზანშეწონილია გადაიხედოს ამ ცნების მნიშვნელობა და ხელახლა განისაზღვროს “მცირეფილმიანობის” ეტაპი.

1946 წელს უკვე იწყება მმართველი ძალის მიერ “სოციალისტური რეალიზმის” მეორე ეტაპის კრიტიკა. ლაკირებული, სიმულაციური რეალობის ნაცვლად ჩნდება ახალი რეალიზმის შექმნის მოთხოვნა. 1949 წლიდან კი საბჭოთა და ქართულ კინოში იქმნება ფილმები, რომლებიც ფორმით, თემატიკით, სტილისტიკით განსხვავდება “სოცრეალიზმისგან”. ამიტომ, ვფიქრობ, სწორედ ამ ეტაპს შესაძლოა ვუწოდოთ “მცირეფილმიანობა”. პერიოდს, რომელიც ასევე ეწეოდა საბჭოთა რეალობის ასახვის ფონზე სოციალისტური იდეების პროპაგანდას, მაგრამ ისინი საუბრობდნენ ახალ პრობლემებზე, თემებზე. შეზღუდულად, თუმცა მაინც, აკრიტიკებენ საბჭოთა ელიტარული ფენისა და ნომენკლატურის ცხოვრების წესს.

“სოცრეალიზმიდან” ე.წ. “დათბობის” ხანაში ქართულ კინოში (1949-55 წწ.) შეიქმნა ისეთი ფილმები, როგორებიცაა ნიკოლოზ სანიშვილის “ბედნიერი შეხვედრა”, “გაზაფხული საკენში”, “ისინი ჩამოვდნენ მთიდან”, “აბეზარა”; კოტე მიქაბერიძის “მწვერვალთა დამპყრობლები” და “ცისკარა”; სიკო დოლიძის “ჭრიჭინა”; შოთა მანაგაძის “ქართული ბალეტის ოსტატები”; კონსტანტინე შიპინაშვილის “ორი ოკეანის საიდუმლოება”. სულ – 9 ფილმი. ამ ფილმების სტილისტიკამ ერთგვარი განვითარება ჰპოვა გარდატეხის პერიოდშიც და ჩამოყალიბდა, როგორც ერთ-ერთი ტენდენცია.

რა საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები არსებობდა “სოცრეალიზმის” მეორე და მესამე ეტაპებს შორის?

საერთო – სწორი საბჭოთა ცხოვრების სტილის პროპაგანდა, რეალისტური ელემენტებით ილუზორული სამყაროს შექმნის ტენდენცია იყო. თუ “სოცრეალიზმის” ფილმებში ჩნდებოდა შეგრძნება, რომ იქ, სადღაც, გვერდით რესპუბლიკაში, ქალაქში ან/და სოფელში არსებობდა სოციალისტური ქვეყნის აღმშენებლობისთვის თავგანწირული და ამით ბედნიერი საზოგადოება, გმირებით, რომლებისთვისაც საზოგადოებრივი კეთილდღეობა პირად გრძნობებსა და მოთხოვნებზე უპირატესი იყო, ანუ სამაგალითო ადამიანები და გარემო, 1950-იანი წლებიდან რეალისტურ ტენდენციებში ჩნდება – გარემოს რომანტიზების ტენდენცია. გამოსახულება იტვირთება ყოფის ამსახველი დეტალებით, უარყოფილია მოდელირებული განათება, კამერა მეტნაკლებად გადის დეკორაციებიდან და მეტი აქცენტი ბუნებრივ პირობებში გადაღებას ეთმობა.

სოცრეალიზმის ძირითადინარატივიუფროსუსტდება, რეალობაში ჩნდება განსხვავებული გმირები. სიუჟეტში – მელოდრამატული, კომიკური, იუმორისტული ელემენტების გაძლიერების ფონზე – გმირებს ჩამოშორდათ პათეტიკა, იდეოლოგიური ლოზუნგების

დეკლარირების ფუნქცია, ანუ, ისინი უფრო მინიერი გახდნენ. დადებითი თვისებების გვერდით, მათ შეიძინეს სხვა დამახასიათებელი ნიშნები: სიზარმაცე, ფუქსავატობა, მომხვეჭელობა, ბიუროკრატიზმი, მეღრვეობა და ა.შ. სიკო დოლიძის “ჭრიჭინაში”, მაგალითად, მთავარი გმირია უარყოფითი თვისებების მატარებელი, რომელსაც საზოგადოება ჯერ იუმორით აღიქვამს, ხოლო როცა ეს თვისებები სხვებისთვისაც ხდება პრობლემა, აქტიურად ერთვება და ეხმარება ჭრიჭინას ცხოვრების სწორი გზის არჩევაში. გამოსწორებული პერსონაჟისათვის საბოლოო ჯილდო დიდი სიყვარულია, პირადი ბედნიერება. ნიკოლოზ სანიშვილის “აბეზარა” საზოგადოების ბიუროკრატიულ-ნომენკლატურული ფენის მახინჯ, “არასწორ” ცხოვრების სტილს ამხელს. მისი “სწორი” მოქალაქეობრივი პოზიცია, სამართლიანი კრიტიკა ასევე ჯილდოვდება პირადი ბედნიერებით.

1949 წლიდან შექმნილ ფილმებში იდეოლოგიური მესიჯები აღარ უღერს გამაღიზიანებლად. მმართველ ძალას აღარ სჭირდება “კინორუპორი”, ვინაიდან არსებობს უანრული მახასიათებლები, რომლებიც უფრო მსუბუქად, შეუმჩნევლად აპარებს საზოგადოებას მმართველი ძალის მოთხოვნებს. მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო, ძირითადად, სიკო დოლიძის და ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმებში, კინოვარსკვლავის შექმნის ტენდენციაც. ლეილა აბაშიძის გმირი თავისი ანცი, ლალი, კეკლუცი ხასიათით მისაბამი ხდებოდა საზოგადოების ნებისმიერი ფენისთვის. “მცირეფილმიანობის” ამ პერიოდს ჰქონდა განსაკუთრებული ხიბლი, რომელიც დღესაც იპყრობს მაყურებელს თავისი სისადავით, მიამიტობით, კეთილგანწყობით. დღეს უკვე საბჭოთა მმართველი ძალის მიერ დიალოგებში ჩადებული იდეოლოგია აღიქმება, როგორც ირონია ამ დროის სწორხაზოვანი აზროვნების მიმართ.

“მცირეფილმიანობის” პერიოდის რეჟისორები მოღვაწეობას აგრძელებენ უკვე გარდატეხის პერიოდის კინოშიც. ისინი ინარჩუნებენ საკუთარ ხელწერას და სტილს და, იმავდროულად, ცდილობენ მხარი აუბან კინოში მოტანილ იმ სიახლეებს, რომელთაც ახალგაზრდა რეჟისორები ნეორეალისტური მიმართულების ამკარა ზეგავლენით ამკვიდრებენ.

1. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, 1934, с. 17). <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke7/ke7-0923.htm> (15/04/2020);
2. იქვე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Морозов А.И., Соцреализм и реализм, Изд. „Галарт“, М., 2007;
- Зоркая Н., История отечественного кино, XX век. Изд. „ Белый город“, М., 2014;
- Чегодаева М., Соцреализм. Мифы и реальность, Изд. „Зачаров“, 2003;
- Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, 1934, с. 17.
- <https://dc.lib.unc.edu/cdm/item/collection/rbr/?id=26561> (11/05/2020)

მანანა ლეკბორაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

კულტურათა დიალოგი “ცივი ომის” ფონზე

კოსმოსი, ციური სხეულები, შორეული პლანეტები და მათი საიდუმლო ყოველთვის იზიდავდა კაცობრიობის გონებას და აღვიძებდა ფანტაზიას. ეს ინტერესი კინემატოგრაფში მისი პირველი ნაბიჯებიდანვე აისახა – სამეცნიერო აღმოჩენების, ტექნოლოგიური მიღწევებისა და კინოტექნიკის განვითარების კვალდაკვალ, ავტორთა ფანტაზიაც სულ უფრო თვალწარმატებულ ვიზუალური ხატებით ცდილობდა მაყურებლის მიზიდვას, მისი ინტერესის დაკმაყოფილებას. ეს ინტერესი განსაკუთრებით მძაფრდება მე-20 საუკუნის 50-იანი წლების დასასრულს, როდესაც ცივი ომის გამოწვევებს კიდევ ერთი კომპონენტი ემატება – კოსმოსი.

1957 წლის ოქტომბერში საბჭოთა კავშირმა პირველი ხელოვნური თანამგზავრი “სპუტნიკ-1” გაუშვა კოსმოსში და ამით საფუძველი დაუდო ე.წ. კოსმოსურ რბოლას ამერიკასა და სსრკ-ს შორის – მეტოქეობას კოსმოსის ათვისების სფეროში.

ინტერესი დიდია, მაგრამ კოსმოსური ფილმების გადაღებას მაღალი ბიუჯეტი სჭირდება. როჯერ კორმანი, ექსპლუატაციის[1] ფილმების მეფე, რომელიც ცნობილი გახლდათ მახვილი ყნოსვით აქტუალურ და მომგებიან თემებზე და, ამასთან, ორიენტირებული იყო იათუ და სწრაფ წარმოებაზე, სხვა გამოსავალს პოულობს. ის საბჭოთა კავშირში ყიდულობს სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის სამ ფილმს კოსმოსის ათვისების თემაზე და გარკვეული ცვლილებების შემდეგ წარმატებით უშვებს ამერიკის ეკრანებზე. ამ საბჭოთა ფილმებს თუ ვნახავთ, გასაგები გახდება, რომ ამ სახით მისი ჩვენება ამერიკაში სრულიად წარმოუდგენელი იყო იდეოლოგიური განსხვავებების გამო. საინტერესოა თვალი მივაღწევნოთ, რა ტრანსფორმაციას განიცდის საბჭოთა მაღალბიუჯეტიანი “კოსმიური ოპერები” (როგორც მათ ამერიკელები უწოდებდნენ – Space Opera), ამერიკელი მაყურებლის გულებისკენ მიმავალ გზაზე და რა ხერხებით, რა ცვლილებების მეშვეობით გარდაიქმნებიან ისინი ამერიკულ მასობრივ სანახაობით პროდუქტად – B კატეგორიის ფილმებად.[2]

პირველი ფილმი, რომელიც როჯერ კორმანმა მოსკოვში შეიძინა, გახლავთ დოვჟუნკოს კინოსტუდიაში გადაღებული “ზეცა გვიხმობს” (Небо зовет, 1959, რეჟ.: ალექსანდ კობიჩი, მიხაილ კარიუკოვი). მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი სტალინის გარდაცვალების შემდეგ

არის გადაღებული, მასში სავსებითაა შენარჩუნებული სტალინური ეპოქის სიუჟეტური თუ იდეოლოგიური კლიშეები – დახუნძლულია მაღალფარდოვანი პროპაგანდისტული ტექსტებით და სიუჟეტურადაც ანტიამერიკული პროპაგანდის მკაფიო ნიმუშს წარმოადგენს.

სიუჟეტი მარსის ათვისების სფეროში საბჭოეთისა და ამერიკის დაპირისპირებაზეა აგებული. საბჭოთა კოსმონავტები, რა თქმა უნდა, მაღალ იდეალებს ემსახურებიან და კაცობრიობას უკვალავენ გზას აქამდე შეუცნობელისკენ; ამერიკელები კი მხოლოდ სენსაციასა და ფულის მოგებაზე (კერძოდ კი, ნაკვეთების გაყიდვა მარსზე) არიან ორიენტირებულები. სწორედ ამიტომ, მათთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია – დაასწრონ კონკურენტებს, პირველები აღმოჩნდნენ მარსზე და ამისთვის მზად არიან არახელსაყრელ მომენტში, ქურდულად გაფრინდნენ სასურველი პლანეტისკენ. როგორც მოსალოდნელი იყო, ისინი კატასტროფას განიცდიან და მზეზე დაცემის საფრთხის ქვეშ აღმოჩნდებიან. მათ მხსნელებად ისევ საბჭოელები მოველინებიან, რომლებიც ადამიანების სიცოცხლის გადასარჩენად კურსს ცვლიან და დიდი ხნის ოცნებაზე ამბობენ უარს. მიუხედავად აქტუალური თემისა, აშკარა იყო, რომ ფილმი ამერიკელი მაყურებლის მოწონებას ვერ დაიმსახურებდა. როგორც თავად კორმანი იხსენებს 2003 წლის ინტერვიუში, იგი თავიდანვე შეთანხმებია საბჭოთა წარმომადგენლებს, რომ ამოიღებდა ანტიამერიკულ პროპაგანდას, რაზეც პასუხად მიუგიათ, რომ – ეს მათთვის სრულიად გასაგები იქნებოდა.[3]

მიუხედავად ამისა, ფილმი განსაკუთრებით დიდი ჩარევების გარეშე უკვე 1960 წელს გამოდის ამერიკულ დრაივ-ინებში სახელწოდებით “ბრძოლა მზის მიღმა” (Battle beyond the Sun). ტიტრების მიხედვით, ფილმის რეჟისორად ვინმე თომას კოლჩარტი გვევლინება (Thomas Colchart), თუმცა დღეს უკვე საიდუმლო აღარ არის, რომ ფილმზე ახალგაზრდა, ჯერ კიდევ სტუდენტი ფრენსის ფორდ კოპოლა მუშაობდა. მთავარი ფილმის ჩარჩოს მეცვლა იყო, რის შედეგადაც მოიხსნა დაპირისპირება – საბჭოთა კავშირი-აშშ. თუ ორიგინალში მწერალი ფანტასტი, კოსმოსური კვლევების ინსტიტუტის დათვალიერების შემდეგ, ზემოაღწერილი სიუჟეტით წერს მოთხრობას, ამერიკულ ვარიანტში მოქმედება მომავალში – ატომური ომის შემდგომ პერიოდშია გადატანილი, როცა დედამიწა ორ: “ჩრდილოეთ” და “სამხრეთ” ზენაციონალურ კოალიციად არის დაყოფილი. ამასთან, ფილმის დუბლირებისას, დიალოგებიდან ამოღებულია საბჭოთა პროპაგანდა ან საბჭოთა პათეტიკა ჩანაცვლებულია ამერიკული პათეტიკით; ფილმის ტიტრებშიც, რეალური მსახიობების ნაცვლად, მათი გამხმოვანებლების გვარები

ჩაინერა და დამატებულ იქნა B კატეგორიის ფილმებისთვის მეტად დამახასიათებელი (თუმცა საბჭოთა ფილმის სტილისტიკისთვის სრულიად არაორგანული) კოსმოსური მონსტრების ბრძოლის სცენა, რომელიც კოსმონავტის დაღუპვის მიზეზი ხდება. დანარჩენი სახეებით მისაღები აღმოჩნდა ამერიკული აუდიტორიისთვის – ტიპური საბჭოთა პერსონაჟები გამჭოლი მზერით, ნებისყოფიანი გამოხედვით, თითქმის ქვაში ნაკვეთი სახეებით მარტივად იქცნენ ამერიკელებად ტიტრებში გვარების შეცვლით; უხერხულობა არ გამოუწვევია არც ასევე ტიპურ საბჭოთა ქალს, ამასთან, არცთუ ახალგაზრდას ფრენების მართვის მთავარ პულტთან. იმდროისთვის ასეთი სცენა ამერიკულ კინოში წარმოუდგენელი იყო. უფრო მეტიც, როგორც ჩანს, კითხვებს არ ბადებდა დედამიწაზე დაბრუნებული კოსმონავტების საზეიმო დახვედრის ეპიზოდში წითელყელსახვევიანი პიონერების გამოჩენაც კი.

ფილმის მთავარი ხიბლი და მთავარი “ანკესი”, რომელსაც მყარად ეკავა მაყურებლის ინტერესი, სხვა იყო – კოსმოსი და მისი ასახვა ეკრანზე, მაღალი დონის კომბინირებული გადაღებები (მაშინ ჯერ კიდევ არ არსებობდა ტერმინი “სპეცეფექტი”), რაც კორმანის დაბალბიუჯეტიანი, B-კატეგორიის ფილმების მწარმოებელი სტუდიისთვის სრულიად მიუწვდომელი გახლდათ. ამ “ანკესის” მთავარი შემოქმედი კი მხატვარი-ფანტასტი იური შვეცი[4] იყო. მისი ესკიზებით შექმნილი მარსის პეიზაჟები, ორბიტალური სადგურები, ხომალდები კოსმოსურ სივრცეში, სპეცეფექტები ღღესაც მთამგვქდავია.

საგულისხმოა, რომ იური შვეცის ესკიზებითვე არის შესრულებული მარსის პეიზაჟები და კოსმოსური სივრცე იმავე მიხაილ კარიუკოვისა და ოთარ კობერიძის თანაავტორობით გადაღებულ ფილმში – “ოცნების შესახვედრად” (1963), რომელიც ასევე როჯერ კორმანმა შეისყიდა.

ფილმის სიუჟეტი აქაც კოსმოსთან არის დაკავშირებული – პლანეტა ცენტურიონიდან დედამიწაზე გამოგზავნილი ხომალდი კატასტროფას განიცდის და მარსზე ჯდება. ხომალდის ეკიპაჟის გადასარჩენად დედამიწა (უფრო სწორად კი, საბჭოთა კავშირი) პლანეტათაშორის ხომალდს გზავნის. თუმცა ჟანრობრივად, ეს უფრო ლირიკული ფანტაზიაა. წამყვანი ხაზი სენტიმენტალური სიყვარულის ისტორია ხდება და ატმოსფეროს მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე ლოგიკურ სიუჟეტურ განვითარებას. ამ თვალსაზრისით, ფილმი სამოციანი წლების ტიპურ განწყობებს ასახავს – ახალგაზრდული სილალით ტკბობა, რომანტიზმი, მეგობრობის სულისკვეთების ხაზგასმა... ფილმი ტექნიკურად გაცილებით სრულყოფილია,

ვიდრე მხატვრულად და კორმანის სტუდია ამ არასრულყოფილების გამოსწორებას მაყურებლის გემოვნების მიხედვით შეეცადა.

რეჟისორი კურტის ჰერინგტონის რეალური იყენებისა ბჭოთა ფილმის ფუტურისტულ მასალას, ისევე, როგორც ზოგადად ვიზუალურ სტილს. შენარჩუნებულია კოსმოსური კვლევების ინსტიტუტის ექსტერიერი და ინტერიერი, კოსმოსთან დაკავშირებული ყველა კადრი და არა მხოლოდ ამ, არამედ ასევე ფილმიდან “ზეცა გვეძახის”, კერძოდ, ორბიტალური სადგურისა და კოსმოსური ხომალდის გაშვების კადრები; ფილმი ასევე იყენებს პირველწყაროს სიუჟეტის საწყის მოცემულობას, მაგრამ ცვლის მსახიობებს, მათ ურთიერთობებს და სულ სხვა მიმართულებით ავითარებს სიუჟეტურ ხაზს, რის შედეგადაც ვიღებთ საშინელებათა ფილმს – “სისხლის დედოფალი” (Queen of Blood, 1966) – ვამპირი უცხოპლანეტელი ქალით, რომელიც იღუპება, მაგრამ ახერხებს ხომალდზე დაბრუნებას თავისი კვერცხები. მიუხედავად კოსმონავთების დაუინებული მოთხოვნისა, კვერცხებს არ ანადგურებენ, არამედ მეცნიერებს გადასცემენ შესასწავლად.

განწყობებში გაფანტულმა სიუჟეტურმა ხაზმა სიმკვეთრე და სასვენსი შეიძინა. ლირიკულ-რომანტიკული სამეცნიერო ფანტასტიკა კი ჰორორად იქცა გაგრძელებების პერსპექტივით – ფილმის მთავარი გმირი, უცხოპლანეტელი დედოფლის როლის შემსრულებელი 1973 წელს 16-მილიმეტრიან/მოკლემეტრაჟიან კინოსურათს “კოსმიური ბიჭუნა” იღებს. თუმცა, რეჟისორ კურტის ჰერინგტონის აზრით, რიდლი სკოტის მთავრობების წყარო სწორედ “სისხლიანი დედოფალი” შეიძლება ყოფილიყო და სკოტის “უცხო” ძალიან ჰგავს მისი ფილმის “გაუმჯობესებულ, ძვირიან და კარგად დამუშავებულ ვერსიას”. [5]

მკვეთრი ჟანრობრივი განსხვავების გამო, თუმცა შედარება რთულია, მაგრამ მაინც შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა ფილმი ამერიკელი რეჟისორის ხელში უფრო კარგად აწყობილი და სამაყურებლო გახდა. რასაც ვერ ვიტყვით პაველ კლუშანცევის “ქარიშხლების პლანეტის” (1962) გადამუშავებით მიღებულ ფილმებზე. 2011 წელს ინგლისელი რეჟისორი და სცენარისტი ალექს კოქსი ამ ფაქტს “კინემატოგრაფიულ კანონზღაპრებს” უწოდებს. [6]

კლუშანცევის ფილმი იშვიათი გამოჩვენებისა, თუნდაც იმით, რომ მხატვრული ფილმი გადაღებულია “ლენინაუფილმში” – სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიაში. თავად კლუშანცევისთვისაც ის ერთადერთი მხატვრული ფილმი აღმოჩნდა (ძირითადად სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების ოპერატორი და შემდეგ რეჟისორი იყო). უკვე სცენარის დონეზე, რეჟისორს ბევრი პრობლემა შეექმნა, ბევრ დათმობაზე მოუწია წასვლა, ბევრი კლიმეს შეტანა

გახდა საჭირო, რათა მისთვის მთავარი – კოსმოსის, მისი ათვისების მისეული ხედვა – განეხორციელებინა.

“ქარიშხლების პლანეტა” სათავგადასავლო ფანტასტიკაა. სიუჟეტის მიხედვით, მარსი უკვე ათვისებულია დედამიწელების მიერ და ახლა სამი პლანეტათაშორისო ხომალდი ვენერასკენ მიემართება მთავარი კითხვით – რა და ვინ (!) ელოდებათ მათ იქ? ფრენისას ერთი ხომალდი მეტეორიტების გამო ილუპება. დიდი რისკის მიუხედავად, დარჩენილი ორივე ეკიპაჟი ჯდება ვენერაზე, ორბიტაზე კი მხოლოდ კოსმონავტ ქალს, მაშას ტოვებენ, რომლის მოვალეობაა – უზრუნველყოს კავშირი დედამიწასა და ვენერას შორის. ეკიპაჟები პლანეტის სხვადასხვა წერტილში აღმოჩნდებიან, რაც ავტორებს საშუალებას აძლევს, ორი დამოუკიდებელი სათავგადასავლო ხაზი განავითარონ. საბჭოთა კოსმონავტ რობოტ ჯონისა და მის შემქმნელ ამერიკელ მეცნიერისგან შემდგარ ჯგუფთან კავშირი წყდება. მეორე ეკიპაჟი კი პლანეტით მათ დასახმარებლად მიემურება.

იმდროინდელი ტექნიკური მიღწევების გათვალისწინებით, განცვიფრებას იწვევს ფილმის ავტორების მიერ შექნილი სამყარო – პლანეტის კლდოვანი რელიეფი უცნაური გიგანტური მცენარეებით, მათ შორის საცეცხებიანი კანიბალი ყვავილით; პტეროდაქტილები და ბრონტოზავრები, ვულკანის ამოფრქვევა, წყალქვეშ გადაღებები და საიდუმლოებით მოცული წყალქვეშა სამყარო, გონიერი არსებების მიერ შექმნილი კერპით, პლანეტის იდუმალი ხმოვანება, რომელიც თითქოს გონიერი არსებიდან, უფრო მეტიც – ერთ-ერთი პერსონაჟის ღრმა რწმენით – მშვენიერი ქალიშვილიდან უნდა მომდინარეობდეს.

ტექნიკური თვალსაზრისით, ზედმიწევნითი სიზუსტითაა შესრულებული კომბინირებული გადაღებები, პლანეტა და მისი გადაადგილება პლანეტის ზედაპირზე თუ წყალქვეშ, განსაკუთრებით კი – რობოტი ჯონი. დაუდასტურებელი წყაროებით, კუბრიკი და ლუკასი კლუშანცევის ფილმებს თავიანთი ინსპირაციის წყაროდ ასახელებდნენ და მართლაც, რობოტი ჯონის სიკვდილის მომენტში შეუძლებელია არ გაგახსენდეს რობოტი ჰელი “კოსმოსური ოდისეიდან”. [7] მაგრამ ის კი ფაქტია, რომ 1992 წელს, სპეციალურად კლუშანცევთან შესახვედრად, პეტერბურგში ჩამოვიდა ამერიკელი რეჟისორი და მემონტაჟე, ვიზუალური ეფექტების ოსკაროსანი სპეციალისტი – რობერტ სკოტაკი. იმხანად წიგნს წერდა ვიზუალური ეფექტების შესახებ და მისივე სიტყვებით, 50-მდე კითხვა გაუჩნდა რეჟისორთან მისი ფილმების ნახვის შემდეგ. შეხვედრის მერე ის ვრცელ სტატიას აქვეყნებს ჟურნალში “ამერიქან სინემატოგრაფერ”

(American Cinematographer), სადაც კლუშანცევს ფანტასტიკის ჯაღოქარს უწოდებს.[8]

მიუხედავად იმისა, რომ კარიუკოვის ფილმს “ზეცა გვიხმობს” და ამ კინოსურათს სულ სამი წელი აშორებს, მათ შორის განსხვავება უზარმაზარია: ფილმიც და პერსონაჟებიც გაცილებით თავისუფლები, ლაღები არიან, ბევრია იუმორი, რომანტიკა ბევრად ბუნებრივია. მიუხედავად სიუჟეტში ამერიკელის მონაწილეობისა, თითქმის არ არის იდეოლოგიური დაპირისპირების მომენტები, თუ ამაღ არ ჩავთვლით ცოცხალი ადამიანისა და რობოტის შესაძლებლობების დაპირისპირების სიტუაციას, რომელიც ასევე კომპრომისით მთავრდება. ავტორისთვის ეს თავგადასავალი ერთგვარი საბაბია – მაყურებელს გაუზიაროს კოსმოსში სიცოცხლისა და გონიერი არსებების შესაძლო არსებობის თუ წარმოშობის სხვადასხვა ვარიანტი.

ფინალი თითქოს კითხვებს არ ტოვებს – შემთხვევით ნაპოვნი უცნაური ფორმის ქვა ბოლო წუთში თავის საიდუმლოს ამხელს და მშვენიერი ქალის ქვაში ნაკვეთ სახედ წარმოგვიდგება. მაგრამ, იმავდროულად, ფინალი ღიაა – ხომალდი ორბიტაზე გადის და ეკიპაჟის მზერისთვის უკვე მიუწვდომელია ტბის ზედაპირზე არეკლილი თეთრებში გამოწყობილი და ზეცისკენ ხელაპყრობილი ქალის ფიგურა.

ფილმი სამშობლოში ცუდად მიიღო კრიტიკამ, თუმცა არა მაყურებელმა, რადგან ის სეზონის ჰიტად იქცა. ძალზე პოპულარული იყო საზღვარგარეთაც. გაიყიდა 28 ქვეყანაში. სწორედ ეს იყო მესამე ფილმი, რომელიც როჯერ კორმანმა შეიძინა. მისი მასალა მან ორი ფილმისთვის გამოიყენა.

პირველი კინოსურათი გახლავთ “მოგზაურობა პრეისტორიულ პლანეტაზე” (1965). თუმცა, ალბათ არასწორია ამ შემთხვევის “მასალის გამოყენებად” მოხსენიება. ფილმი პრაქტიკულად უცვლელად არის გადატანილი, თუ არ ჩავთვლით ტიტრების შეცვლას, დუბლირებას, რამდენიმე სცენის დამატებას ამერიკული კინოს ცნობილი ვარსკვლავის, ბეზილ რეთბონის მონაწილეობით და მამას როლის შემსრულებლის, კიუნა იგნატოვას ჩანაცვლებას უფრო საქმიანი ფეით ღომერგით (სავარაუდოდ, ფურცევას მსგავსად, ამერიკელებმაც ჩათვალეს, რომ “(საბჭოთა) კოსმონავტი ქალი არ უნდა ტიროდეს”).[9]

ალბათ ამიტომაც, კურტ ჰერინგტონს, რომელიც ამ ფილმის პარალელურად მუშაობდა “სისხლის დედოფალზე”, ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, საკუთარ ავტორობაზე პრეტენზია არც განუცხადებია და ტიტრებში ჯონ სებასტიანის სახით გვევლინება.

ავტორობის პრეტენზია არც მეორე ფილმის რეჟისორ პიტერ ბოგდანოვიჩს გამოუთქვამს (ტიტრებში ის ღერეკ თომასის სახელით არის წარმოდგენილი), მიუხედავად იმისა, რომ მის ნამუშევარში “მოგზაურობა პრესტორიული ქალების პლანეტაზე” (1968) პირველწყაროგაცილებით “შემოქმედებითად” არის გადაშეშებული და განერცობილი. თუმცა ამისთვის, ხუთ დღეში გადაღებული სულ ათნუთიანი უხმო მასალა აღმოჩნდა საკმარისი. უხმო იმიტომ, რომ კორმანს სიუჟეტში აბორიგენი ქალების დამატება მაშინ მოუვიდა თავში აზრად, როცა ფილმი უკვე დუბლირებული იყო. შესაბამისად, სიუჟეტის ასაწყობად საჭირო გახდა მთხრობელის დამატება. ძველი მასალისა და ახალი პერსონაჟების გათვალისწინებით, ფილმიდან ამოვარდა კოსმონავტი ქალი; სამაგიეროდ, გამოჩნდნენ მკერდსაცხე, ვიწრო ელასტიკურ შარვლებში გამოწყობილი ქერა ლამაზმანები მემი ვან დორენის[10] მოანას წინამძღოლობით, რომლებიც ვენერას მოსახლეობას წარმოადგენენ. ახალი სიუჟეტის მიხედვით, პტეროდაქტილთან შერკინებისას, კოსმონავტები მას კლავენ. პტეროდაქტილი კი აქაურ მცხოვრებთა კერაში ტერა აღმოჩნდება. ქალები ცდილობენ, თავიანთი ზებუნებრივი ძალის მეშვეობით შური იძიონ მომხდურებზე. ვულკანის ამოფრქვევა, თავსხმა წვიმა, წყლის აღიდება სწორედ მათ შურისძიებად არის წარმოჩენილი. მაგრამ კოსმონავტები ასწრებენ კოსმოსური ხომალდისთვის თავის შეფარებას და პლანეტიდან თავის დაღწევას. იმედგაცრუებული და რაკეტის ცაში აჭრით გაცოცხლებული ქალები კი ლავაში ჩაფლულ რობოტის სხეულს იპოვიან და ახალ კერპად აღიარებენ, რადგან ის მათ ტერაზე უფრო ძლევაგამოსილი აღმოჩნდა.

ფილმმა ახალი რედაქციით კვლავ სამაყურებლო პოტენციალის ამაღლების მიმართულებით იმუშავა და რუსი რეჟისორის საავტორო ხელწერის სრული ნიველირება მოახდინა. მთავარ სატყუარად კი, სექსუალურ ქალებთან ერთად, ეპოქის პრიორიტეტების გათვალისწინებით, კვლავ კოსმოსი დარჩა. საგულისხმოა, რომ ბოგდანოვიჩმა კლუშანცევის ნამუშევართან ერთად, უხვად გამოიყენა კოსმოსური მასალა ფილმიდან “ზეცა გვიხმობს” (უკვე მერამდენედ) – ხომალდის სტარტი, კოსმოსური ფრენების სამართავი ცენტრის კადრები, ორბიტალური სადგურის სცენები და სხვა.

განხილული საბჭოთა ფილმების “ამერიკული თავგადასავალი” მკაფიოდ გვიჩვენებს, რომ როჯერ კორმანის მიზანი არამც და არამც არ არის “ცივი ომის” პოლიტიკის კინემატოგრაფში გატარება. ის იღებს საბჭოთა პროპაგანდას ფილმებიდან, მაგრამ არ არის დაინტერესებული, ამის საპირისპიროდ დატვირთოს ისინი ამერიკული პროპაგანდით. მისი ერთადერთი მიზანი სამაყურებლო ფილმის

გაკეთებაა, რაც შეიძლება იაფად და რაც შეიძლება მეტი მოგებით. ამას ემსახურება კოსმოსის აქტუალური თემის ექსპლუატაციაც და მისი ამერიკული ბიზნესის ხერხებით გადამუშავებაც. მყვირალა დასახელება, მაყურებლის უკვდავი ინტერესის გათვალისწინება სექსის, უცნაური მონსტრების, სასპენსის მიმართ, რაც ასე დამახასიათებელია ამ კატეგორიის ფილმებისთვის, სწორედ ამას ემსახურება. ამის დასტურია სასპენსის მაქსიმალური გამოყენებით, ხშირად რეალურ სიუჟეტს დაცილებული თრეილერებიც. ყველა შემთხვევაში ნაშლილია ფილმებისთვის დამახასიათებელი საავტორო ხელწერა (ცუდი თუ კარგი, სხვა საკითხია), მუშაობა მიდის სიუჟეტის დინამიკურობის, აღქმადობის გაზრდაზე, ჟანრული კინოს კანონების გამძაფრებაზე.

შეიძლება ითქვას, რომ როჯერ კორმანი შეუდარებლად კარგად იცნობს თავის მაყურებელს და ყველაფერს აკეთებს, რომ მოხვდეს მისი ინტერესების ნაკადში; შედეგად კი მივიღეთ ასეთი საინტერესო “კულტურათა დიალოგი”, რომელმაც აშკარად გაამდიდრა ამერიკული კოსმოსური კინოეკრანი; ხოლო საბჭოთა კინოფანტასტიკას საშუალება მისცა, გამხდარიყო ისეთი ოსტატების ინსპირაცია, როგორებიც სტენლი კუბრიკი და ჯორჯ ლუკასია და ემაყა ამით.



კადრები ფილმიდან „ზეცა გვიხმობს“

1. ექსპლუატაციის ფილმი - Exploitation Im. ფილმების კატეგორია, უფრო ხშირად დაბალბიუჯეტის, რომელიც მიზანმიმართულია სწრაფი მოგებისა კენდამისთვის იყენებს თანამედროვეობისათვის აქტუალურ და მგრძნობიარე თემებს. ასეთი შეიძლება იყოს ნარკოტიკები, სექსუალური გადახრები, ქსენოფობია, ტერორიზმის თუ უცხოპლანეტელების

- შემოჯრის საფრთხე. როგორც წესი, ასეთი ტიპის ფილმები არ იკვლევს მოვლენის მიზეზებს და ფესვებს, უკეთეს შემთხვევაში მხოლოდ აკრიტიკებს მათ ან უბრალოდ ეწევა მათ ექსპლუატაციას.
2. B-კატეგორიის ფილმები _ B movies. ჰოლივუდის კლასიკურ პერიოდში დაბალბიუჯეტიანი, შედარებით მოკლე და ნაკლებად რეკლამირებადი ფილმები, რომლებიც კინოთეატრებში მთავარ, მაღალბიუჯეტიან ფილმთან წყვილში დემონსტრირდებოდა. მოგვიანებით, 50-იან წლებში, მათ მიაკუთვნებდნენ ნაკლებად პრესტიჟულ ჟანრებს (ვესტერნებს, იაფფასიან ჰორორებს და სამეცნიერო ფანტასტიკას). ხშირად გამოიყენება ექსპლუატაციის ფილმების სინონიმადაც.
 3. Yates, Steven., Invasion of the Mutant B-movie Producers: Roger Corman Interviewed about His Work in Europe, Kinoeye 3.1 (2003)- <http://www.kinoeye.org/03/01/yates01.php> (10/03/2020).
 4. იური შვეცი _ საბჭოთა კინომხატვარი (1902-1972). გაფორმებული აქვს 50-მდე მხატვრული ფილმი, მათ შორის არის კინოფილმი `გიორგი სააკაძე`. შვეცის ყველაზე წარმატებული ნამუშევრები გამოდგა ფილმი-ზღაპრები: ა. პტუშკოს `ახალი გულივერი` და `ოქროს გასაღები`. 1934 წელს დაიწყო პირველი საბჭოთა სამეცნიერო-ფანტასტიკის `კოსმიური რეისი` გადაღებები, რომელზეც მთავარი კონსულტანტი კ. ციოლკოვსკი იყო. მასთან შეხვედრამ უდიდესი გავლენა იქონია მხატვარზე, ამის შემდეგ კოსმოსი მის თემად იქცა.
 5. "Retrospective in Terror: An Interview with Curtis Harrington - April 2005". The Terror Trap.- <http://www.terrortrap.com/interviews/curtisharrington/> - (10/03/2020)
 6. Rockets from Russia: great Eastern Bloc science- ction lms - <https://www.theguardian.com/lm/2011/jun/30/russian-science- ction-sci- lms-b> - (10/03/2020)
 7. Ksenia Zubacheva. In a country far, far away... How did a lmmaker in the USSR inspire Hollywood blockbusters? Culture. Dec.21, 2017 <https://www.rbth.com/arts/327087-soviet-lmmaker-hollywood> - (10/03/2020)
 8. Barker, Lynn; Skotak, Robert Klushantsev: Russia's Wizard of Fantastika <https://www.questia.com/magazine/1P3-1253723241/klushantsev-russia-s-wizard-of-fantastika> - (10/03/2020),
 9. Харитонов Е., Космическая одиссея Павла Клушанцева. http://www.fandom.ru/about_fan/kino/_st03.htm - (10/03/2020).
 10. მემი ვან ღორენი _ მე-20 საუკუნის 50-60 წლების ამერიკელი მსახიობი, მომღერალი და მოდელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Roger Corman: Interviews edited by Constantine Nasr. 2011. USA. University Press of Mississippi
- Barker, Lynn; Skotak, Robert Klushantsev: Russia's Wizard of Fantastika <https://www.questia.com/magazine/1P3-1253723241/klushantsev-russia-s-wizard-of-fantastika> (10/05.2020)
- Cox, Alex. Rockets from Russia: great Eastern Bloc science-fiction films <https://www.theguardian.com/film/2011/jun/30/russian-science-fiction-sci-fi-films-bfi> (10/05.2020)
- Radynski, Oleksiy. The Corman Effect: A Give-and-take between Soviet and American Cold-war Science Fiction Film. Kyiv Mohyla Academy. 2009. <http://www.kinokultura.com/specials/9/radynski-corman.shtml> (10/05.2020)
- Retrospective in Terror: An Interview with Curtis Harrington - April 2005. The Terror Trap. <http://www.terrortrap.com/interviews/curtisharrington/> (10/05.2020)
- Yates, Steven "Invasion of the Mutant B-movie Producers: Roger Corman Interviewed about His Work in Europe, Kinoeye 3.1 (2003)- <http://www.kinoeye.org/03/01/yates01.php> (10/05.2020)
- Zubacheva, Ksenia. In a country far, far away... How did a filmmaker in the USSR inspire Hollywood blockbusters? Culture. Dec.21, 2017 <https://www.rbth.com/arts/327087-soviet-filmmaker-hollywood> (10/05.2020)
- Ломакина И. Золотые яблоки и проспект Гагарина на луне. У истоков космической живописи - http://www.fandom.ru/about_fan/lomakina_1.htm (10/05.2020)
- Харитонов Е. Космическая одиссея Павла Клушанцева - http://www.fandom.ru/about_fan/kino/_st03.htm (10/05.2020)

ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა თ ე ც ო დ ნ ე ო ბ ა

მზია მილაშვილი,
არქიტექტურის დოქტორი, სტუ-ს პროფესორი
ვალერი მჭედლიშვილი,
არქიტექტურის დოქტორი, სტუ-ს ასოცირებული პროფესორი

თანამედროვეობის გამოჩენილი არქიტექტორების ტოპ-ათეული

ქვეყნების კულტურული სახის ჩამოყალიბებას ბევრად განსაზღვრავს შემოქმედი ადამიანების ნიჭი და თავდაუზოგავი შრომა, მათ შორის არიან არქიტექტორებიც. წარმოგიდგენთ თანამედროვეობის ათი უდიდესი და ნოვატორი არქიტექტორის შემოქმედებას, რომელთა საერთაშორისო რეიტინგი მსოფლიო კულტურულ მემკვიდრეობაში შეტანილი წვლილით განისაზღვრა.

ფრენკ გერი (ფერემ ოუენ გოლდბერგი)

დაიბადა 1929 წელს, კანადაში, ქალაქ ტორონტოში. მის შემოქმედებას თეორიტიკოსები დეკონსტრუქტივიზმს მიაკუთვნებენ. ანტისემიტურმა დევნამ ფრენკის გვარის გამოცვლა დასაცხოვრებლად აშშ-ში გადასვლა განაპირობა. ჰარვარდის უნივერსიტეტში მან ქალაქმშენებლობა შეისწავლა.

ებრაული წარმოშობის ამერიკელი არქიტექტორის კარიერა აშშ-ის საპროექტო ფირმებში დაიწყო. შემდეგ, ერთი წლის განმავლობაში, საფრანგეთში, ანდრე რემონდის ხელმძღვანელობით მოღვაწეობდა. შტატებში დაბრუნებულმა ფრენკ გერმა საკუთარი ბიურო გახსნა, რომელიც მალაზიებისა და სავაჭრო ცენტრების ინტერიერებს აპროექტებდა. 1970 წელს მან წარმატებული სტუდია ფირმად გადააკეთა. 2002 წელს კომპანია მსოფლიოში წამყვან ფირმად იქცა, სადაც 200-ზე მეტი არქიტექტორი მუშაობდა.

ფრენკ გერი უჩვეულო არქიტექტორია. უფრო ზუსტად – “ანტი-არქიტექტორია” – რასაც ის უცილობლად უსვამს ხაზს. მისი ნამუშევრები საყოველთაოდ მიღებულ ნორმებს სცილდება და რეალობას თავდაყირა აყენებს. ის დეკონსტრუქტივიზმის მიმდევარია, ანგრევს ტრადიციულ ფორმებსა და არქიტექტურაზე ჩვეულ შეხედულებებს.

გერის ნამუშევრები – მისი ახირებული წარმოსახვა. ასეთი ახირებაა 1977-1979 წლებში სანტა-მონიკაში აშენებული საკუთარი სახლი, რომლის მშენებლობამ სკანდალი გამოიწვია. რესპექტაბელური სახლების მეპატრონე მეზობლებს სურდათ მისთვის ეჩივლათ. მეორადი მასალების ხელახლა გამოყენება და მცირებუჯეტიანი პროექტები დამახასიათებელი იყო გერის 1970-1980 წლების შემოქმედებისათვის.

1980-იანი წლების მეორე ნახევარი ფრენკ გერისათვის შემოქმედებითად ნაყოფიერი აღმოჩნდა. ბილბაოში მისი პროექტით დეკონსტრუქტივიზმის სტილით აშენებული გუგენჰეიმის მუზეუმისათვის 1989 წელს მას პრიტცკერის პრემია მიანიჭეს. როგორც ავტორი აღნიშნავს: “ამ შენობის უნესრიგო სიმრუდეების დანიშნულებაა დაიჭიროს სინათლე”. ხოლო არქიტექტორმა ფილიპ ჯონსმა მას “ჩვენი დროის უდიდესი შენობა” უწოდა.

გერის დეკონსტრუქტივიზმის იდეებს ყველა აღფრთოვანებით როდი ხვდებოდა. კრიტიკოსები დაუნდობლად ესხმოდნენ თავს მის ნამუშევრებს. ამტკიცებდნენ, რომ მათი გარეგნული სახე არ პასუხობს შენობის ფუნქციურ დანიშნულებას და არ ეწერება გარემომცველ გარემოში.

მათი კრიტიკის საპასუხოდ ცნობილია ესპანეთის ქალაქ ოვედოში გამართულ პრესკონფერენციაზე გერის სკანდალური უესტიკულარული პასუხი ჟურნალისტების შეკითხვაზე – “რას ეტყოდა იგი იმ კრიტიკოსებს, რომლებიც მის შემოქმედებას “პრეტენზიულს” უწოდებენ?”. გერიმ ღუმილით ასწია მარჯვენა ხელის შუა თითი, ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ კი განაცხადა: “ყმანვილებო, ნება მომეცით განვიმარტოთ, რომ შენობების 98 პროცენტი სრული “ქაქია”, ისინი გაკეთებულია დიზაინის, სტილის გრძნობისა და კაცობრიობის პატივისცემის გარეშე”.

გერი საკუთარ მოსაზრებას არქიტექტურაზე მკაცრად და უკომპრომისოდ განსაზღვრავს: “რაც შენდება, მხოლოდ მცირე ნაწილს შესაძლოა ეწოდოს ნამდვილი არქიტექტურა – ანუ არქიტექტურული, რომლის მიზანია ოპტიმისტური და ჰუმანური მეთოდებით შეიქმნას რამე მშვენიერი. შენობათა უმეტესობა აშენებულია უბრალოდ, როგორც ფულის ჩამოსარეცხი “ყუთები”, მათ არქიტექტურასთან არავითარი საერთო არ გააჩნიათ”.

ნორმან ფოსტერი

ინგლისელი არქიტექტორი ნორმან ფოსტერი 1935 წელს, უბრალო მუშის ოჯახში დაიბადა. რთული ფინანსური მდგომარეობის გამო, მან ვერ შეძლო სწავლის გაგრძელება და სახაზინო სამსახურში ჩადგა, რომლის დასრულების შემდგომ სამხედრო სამსახური ელოდა. ფოსტერი საცხოვრებელ, ქარხანასა და ავეჯის მაღაზიაშიც კი მუშაობდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ნორმან ფოსტერი არქიტექტურობაზე ადრული ასაკიდან ოცნებობდა, არქიტექტურაში იგი უცებ არ მოსულა. ოცდაერთი წლისა ქალაქმშენებლობისა და არქიტექტურის სასწავლებლად მანჩესტერის უნივერსიტეტში შედის. შემდეგ ორი

წელი იელის უნივერსიტეტში (აშშ) სწავლობს, სადაც ცნობილ არქიტექტორ რიჩარდ როჯერსს გაეცნო.

დიდ ბრიტანეთში დაბრუნებისას მათ დააარსეს სახელოსნო. სტილისტურად მათი შემოქმედება ძირითადად ჰაი-ტექის სტილს მიეკუთვნება. ეს სტილი, დეკონსტრუქტივიზმისაგან განსხვავებით, არ ანგრევს არქიტექტურის ტრადიციებს, მთავარი ნიშანი პრესტიჟულობა, ფუნქციონალურობა, რთული უბრალოება და თავისებური სილამაზეა. ჰაი-ტექს საფუძველი, მეცხრამეტე საუკუნეში, რუსმა არქიტექტორმა ვლადიმერ შუხოვმა ჩაყარა. იყენებს რა შუხოვის შექმნილ ბადისებურ გარსულ კონსტრუქციებს, ფოსტერი მას თავის “კუმირად” მიიჩნევს.

1967 წელს ნორმან ფოსტერმა საკუთარი ფირმა გახსნა და 1983 წლამდე ცნობილ ამერიკელ გამომგონებელსა და არქიტექტორ ბაკმინისტერ ფულერთან თანამშრომლობდა. მათი ერთობლივი მუშაობა ნაყოფიერი აღმოჩნდა. შეიქმნა რიგი ისეთი პროექტები, როგორიცაა 1971 წელს ოქსფორდში აშენებული სამუელ ბეკეტის სახელობის მინისქვეშა თეატრი.

ბრიტანელი არქიტექტორის განმასხვავებელ ნიშანს ბუნებისადმი მისი ფრთხილი დამოკიდებულება, მაქსიმალურად ეკოლოგიურობისაკენ სწრაფვა და ენერგოდამზოგავი სიახლეების გათვალისწინება წარმოადგენს.

ნორმან ფოსტერის პროექტებში შუქისა და ჰაერის ნაკადი თვით შენობების აგებულების საშუალებით რეგულირდება. მას უყვარს მინისა და ფოლადის გამოყენება და ცდილობს, მათი საშუალებით შექმნილი შენობები ორგანულად ენერგობოდეს გარემოში.

1999 წელს ფოსტერმა პრიტცკერის პრემია მიიღო ნამუშევრისათვის ცათამბჟენი სახელწოდებით “მერი-ეკს”, ამ შენობას “კიტრსაც” უწოდებენ.

არქიტექტორი სხვა მრავალი პრესტიჟული ჯილდოს მფლობელიცაა. 2002 წელს მას იაპონიის სამხატვრო ასოციაციამ საიმპერატორო პრემია მიანიჭა. ფოსტერს ბრიტანეთის დედოფლის მიერ ჯერ რაინდის ორდენი, შემდგომ კი ბარონის ტიტული მიენიჭა.

ზაჰა ჰადიდი

ერაყელი წარმომავლობის ბრიტანელი არქიტექტორი ზაჰა ჰადიდი 1950 წელს ბალდადში ინტელიგენტურ ოჯახში დაიბადა. მისი თქმით, უკვე 11 წლისამ გადაწყვიტა არქიტექტორი გამხდარიყო. იგი ჯერ ბეირუთში, ამერიკულ უნივერსიტეტში მათემატიკას სწავლობდა, ხოლო 1972 წელს სწავლა ლონდონის არქიტექტურულ ასოციაციაში დაიწყო, სადაც სამუდამოდ დარჩა კიდეც.

“პლანეტა საკუთარი ორბიტით” – ასე უწოდა ზაჰა ჰადიდს მისმა ყოფილმამასწავლებელმა, თანამედროვეობის ერთ-ერთმა უდიდესმა არქიტექტორმა რემ კოლხაასმა. სწორედ მისი ხელმძღვანელობით დაიწყო ზაჰამ თავისი კარიერა. თავდაპირველად შეკვეთები ძალიან მცირე იყო. კლიენტებს აფრთხილებდა ნოვატორი არქიტექტორის არასტანდარტული მიდგომები და მისი მრავალი გრანდიოზული პროექტი მხოლოდ ქალაქში რჩებოდა. ამიტომ იგი მხოლოდ ავეჯის, ინტერიერის, ფეხსაცმლისა და სამაგიდო ნივთების დიზაინით იყო დაკავებული.

ზაჰა ჰადიდი აგრძელებდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას არქიტექტურულ ასოციაციაში, მონაწილეობას იღებდა და იმარჯვებდა სხვადასხვა კონკურსში, თუმცა საკუთარი თამამი იდეების რეალურად განხორციელების საშუალება მას არ ეძლეოდა. პირველი მისი განხორციელებული პროექტი გერმანული კომპანიას “ვიტრა” სახანძრო ნაწილის შენობა გახლდათ.

არქიტექტორმა ფართო აღიარებას 1999 წელს მიაღწია, როცა მისი პროექტით ქალაქ ცინცინატიში (აშშ) თანამედროვე ხელოვნების ცენტრი აშენდა. ამ მომენტიდან ზაჰა საკუთარი ფანტასტიკური იდეების რეალურად განხორციელებას იწყებს.

ზაჰა ჰადიდი, როგორც დეკონსტრუქტივიზმის მიმდევარი, ცდილობს დაანგრის არქიტექტურაში დამკვიდრებული პრინციპები. მისი ამოყირავებული ცათამბჯენები, შენობების უჩვეულო გეომეტრია, მახვილი კუთხეები და მრუდე ხაზები – უნიკალურ და სრულიად არასტანდარტულ ხელწერას ქმნიან. თუმცა, სამყაროს რეალობის ცვლილებასთან ერთად, იცვლებოდა ზაჰას სტილიც – ის უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს გლუვ ხაზებს.

ზაჰას შემდგომი პერიოდის ნამუშევრები მთელ მსოფლიოში გავრცელებული და გამორჩეული აღიარება აქვთ მოპოვებული. მაგალითად, მის მიერ დაპროექტებული საავტომობილო კომპანია BMW-ს სათავე ოფისის შენობა, არქიტექტორთა ფედერალურმა პალატამ გერმანიაში წლის საუკეთესო შენობად მიიჩნია.

მასშტაბური პროექტების გარდა, ზაჰა ჰადიდი ქმნის ინსტალაციებს, ნახატებს, დეკორაციებს, ავეჯისა და სხვა მრავალი ნაკეთობის დიზაინს. მისი ნამუშევრები წარმოდგენილია ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში, ფრანკფურტში გერმანული არქიტექტურის მუზეუმში. იგი ლექციებსა და მასტერ-კლასებს უტარებდა მსოფლიოს ნამყარი არქიტექტურული სკოლების სტუდენტებს.

2004 წელს სანკტ-პეტერბურგში, ერმიტაჟის შენობაში შედგა არქიტექტორ ზაჰა ჰადიდის პრიტცკერის პრემიით დაჯილდოვების ცერემონია. 2005 წელს ჰადიდი საუკეთესო დიზაინერად აღიარეს

დიზაინის პირველი გამოფენის ფარგლებში. 2012 წელს მას, როგორც ქალი-კომანდორს, ბრიტანეთის იმპერიის ორდენი მიენიჭა.

ზაჰა ჰადიდი, უნიკალური, რევოლუციონერი არქიტექტორი და მრავალმხრივი შემოქმედი, 2016 წელს ფლორიდაში, ქალაქ მაიამიში, გულის შეტევით გარდაიცვალა. თუმცა, კაცობრიობას დარჩა მისი არა მხოლოდ განხორციელებული, არამედ სამომავლოდ ასაშენებელი ნაგებობების პროექტებიც.

ჟან ნუველი

ჟან ნუველი საფრანგეთში, ქ. ფიუმელში, დაიბადა 1945 წელს. უმაღლესი არქიტექტურული განათლება ბორდოს ნატიფი ხელოვნების სკოლაში მიიღო, შემდგომ სწავლა პარიზში განაგრძო.

1970 წელს დამწყებმა არქიტექტორმა თავისი პირველი სახელოსნო გახსნა და რამდენიმე კონკურსში მიიღო მონაწილეობა.

ჟან ნუველმა სახელი 1987 წელს არაბული სამყაროს ინსტიტუტის შენობის პროექტით გაითქვა. შენობა, 22 არაბული ქვეყნის პარტნიორობითა და საფრანგეთის პრეზიდენტ ფრანსუა მიტერანის ზედამხედველობით, პარიზში შენდებოდა. შენობის პროექტი უჩვეულო მანერითაა შესრულებული. პანელებით მოპირკეთებული ინსტიტუტის შენობის ფასადი განათების შესაბამისად იცვლის სახეს.

1991 წელს ნუველი საფრანგეთის არქიტექტურის ინსტიტუტის ვიცე-პრეზიდენტი გახდა, ხოლო 1993 წელს – ამერიკის არქიტექტურის ინსტიტუტის საპატიო წევრად აირჩიეს.

1994 წელს ჟან ნუველმა დააარსა “ჟან ნუველის ატელიე”, რომელიც მთელი მსოფლიოსათვის ქმნიდა პროექტებს. დღეისათვის მისი არქიტექტურული ბიურო საფრანგეთში ერთ-ერთი უმსხვილესია, სადაც 140-ზე მეტი თანამშრომელია. ბიუროს ფილიალები ლონდონში, კოპენჰაგენში, მინეაპოლისში, რომში, მადრიდსა და ბარსელონაში აქვს.

ნუველის ერთ-ერთ მთავარ ნაგებობას წარმოადგენს ქ. ლიონის საოპერო თეატრი. მნიშვნელოვანია ასევე შვეიცარიის ქალაქ ლუცერნის კულტურისა და კონგრესის ცენტრი. შენობა წყლის, სინათლისა და ბგერის ერთობლიობის ერთგვარი განხორციელებაა.

ჟან ნუველს არ გააჩნია ერთი კონკრეტული მიდგომა. ის თავის მეთოდს როგორც “ჰიპერარჩევითს” ისე განსაზღვრავს. ზრუნავს რა იმაზე, რომ შენობები გარემო ლანდშაფტს იდეალურად ეხამებოდეს, ის წინასწარ შეისწავლის იმ ქვეყნის კულტურულ ტრადიციებს, სადაც მომავალი შენობა უნდა აშენდეს. ითვალისწინებს დამკვეთისა და ადგილობრივი მოსახლეობის სურვილებს. ახორციელებს

საკუთარი პროექტის ადაპტირებას, ახლოს მდებარე შენობებთან შესაბამისობაში.

ნუველი არქიტექტურისადმი ფილოსოფიური მიდგომითაც გამოირჩევა. ჰარმონია – ის მთავარი ასპექტია, რომლითაც იგი პროექტების შექმნის დროს ხელმძღვანელობს. თავისი შემოქმედების კრედილს ასე განმარტავს: “ყოველ ჯერზე მე ვცდილობ ვიპოვო ის მარცვალი, რომელიც აკლია პაზლს + ესაა საჭირო შენობა საჭირო ადგილას”.

2006 წელს ქალაქ ბარსელონაში აგებული ცათამბჯენი-სათვის, სახელწოდებით “Torre Agbar” მან მიიღო პრემია “მალლივი მშენებლობისათვის”. ეს პრემია იმ პროექტისათვის მიენიჭა, რომლიც თავისი ესთეტიკური ღირებულებებით, ნოვაციებით, ტექნიკურ-ეკონომიური გადანაცვლებითა და არსებულ არქიტექტურულ გარემოსადმი ორგანული შერწყმით გამოირჩეოდა. ცათამბჯენის შენობა, ტექნიკური თვალსაზრისით, თანამედროვეა, ამასთან, იგი ჰარმონიულად ერწყმის ქალაქის ისტორიულ განაშენიანებას.

ჟან ნუველს ეკუთვნის ვენის ცენტრში მდებარე ძველი გაზგოლდერების რევიტალიზაციის პროექტი. სადაც, ძველი, გამოუსადეგარი სამრეწველო შენობები თანამედროვე მრავალფუნქციურ საცხოვრებელ კომპლექსად იქცა.

ნუველის ავტორობით აშენდა საცხოვრებელი კომპლექსი ქ. ნიმეში. შენობაში 120 ბინაა განთავსებული. მას ავტორმა “სახლი-ხომალდი” უწოდა. შენობა აგებულია იაფი მასალებით და სრულად პასუხობს კომფორტული საცხოვრებლის მოთხოვნებს.

ნუველის ავტორობით შესრულებული სხვა მრავალი ნამუშევარი თანამედროვე მსოფლიო არქიტექტურის საგანძურს წარმოადგენს. მათ შორისაა – პრაღაში აშენებული შენობა სახელწოდებით “ოქროს ანგელოზი”, სასტუმრო ქ. მადრიდში, საკონცერტო დარბაზი კოპენჰაგენში, თეატრი მინეაპოლისში და სხვა.

2008 წელს ჟან ნუველი არქიტექტურაში უმაღლესი პრიტცკერის პრემიის ლაურიატი გახდა.

სანტიაგო კალატრავა

არქიტექტორი სანტიაგო კალატრავა ესპანეთის ქალაქ ვალენსიაში 1951 წელს დაიბადა. თავდაპირველად, სამხატვრო სკოლაში, შემდეგ კი პოლიტექნიკური უნივერსიტეტის არქიტექტურის ფაკულტეტზე სწავლობდა. 1975 წელს კალატრავა საცხოვრებლად ციურისში გადადის, სადაც სწავლასთან ერთად მუშაობასაც იწყებს და ინჟინრის დიპლომსაც იღებს.

კალატრავამ შემოქმედებითი მოღვაწეობა რკინიგზის ვაგზლის

შენობებისა და ხიდების დაპროექტებით დაიწყო. რომელთაც ავტორს გამოჩენილი არქიტექტორისა და დიდი ხიდმშენებლის სახელიც მოუტანეს.

პირველი გამოცდილება მშობლიურ ქალაქ ვალენსიაში, 1986 წელს აგებული “9 ოქტომბრის” სახელობის ხიდის პროექტით მოიპოვა. 1987 წელს კი არქიტექტორთა საერთაშორისო კავშირის ავგუსტე პერარეტის სახელობის პრემია მიიღო.

დიდი საერთაშორისო აღიარება 1992 წელს, ბარსელონაში სატელეკომუნიკაციო კოშკის “მონჟუიკი” აგების შემდგომ მოვიდა. ნაგებობა ბარსელონაში საზაფხულო ოლიმპიადისათვის აშენდა. 135 მეტრის სიმაღლის კოშკი უზარმაზარ ათლეტს მოგვაგონებს, რომელსაც ხელში ოლიმპიური ჩირაღდანი უკავია. ამის შემდგომ დაკვეთებმა მნიშვნელოვნად იმატა. ბევრმა დამკვეთმა როცა ნახა, რამდენად ორიგინალურად იყო გადაწყვეტილი უბრალო სატელევიზიო კოშკის იერი, მოინდომა, რომ ამ განსაცვიფრებელი არქიტექტორის პროექტებით მათ ქვეყნებშიც ყოფილიყო აშენებული შენობები.

არქიტექტორ კალატრავას სახელმა ამერიკის ნაპირებსაც მიაღწია. აშშ-ში ის მილუოკის ხელოვნების მუზეუმის რეკონსტრუქციის პროექტზე მუშაობს.

ბუენოს-აირესში ფეხსავალი ხიდი აავი და მას “ქალების ხიდი” უწოდა, რადგან გარშემო მდებარე ყველა ქუჩა ქალის სახელს ატარებდა.

კალატრავას ცნობილი ნამუშევრებია – საგამოფენო და კონგრესის სასახლე ქ. ოვედოში, უჩვეულო ფორმის ვალენსიის ოპერის თეატრი და ვენეციაში აგებული კონსტიტუციის ხიდი.

ხშირად კალატრავას ტილის “ბიოტეკს” უწოდებენ. ალბათ იმიტომ, რომ იგი შთაგონებს ბუნებისაგან იღებს და თავისი ნაგებობების ვიზუალური ფორმებით ეკოლოგიურობისაკენ მიისწრაფვის. მის მიდგომებში ორგანულადაა შერწყმული ინჟინერია და არქიტექტურა. ნაგებობებში მისთვის მთავარია სკულპტურულობა, მესაძლოა იმიტომ, რომ სანტიავო სკულპტორიცაა. არქიტექტორი ყველა თავის პროექტს დიდი სიყვარულით ეპყრობა, იქნება ეს დიდებული შენობა თუ ავტობუსის გარაჟი. “პირველად უბრალო აივანი დავაპროექტე, მაგრამ ამას ისე ვაკეთებდი, თითქოს მთელ ხიდს ვაპროექტებდი”, – ამბობს არქიტექტორი.

2012 წელს ქ. სანკტ-პეტერბურგში, ერმიტაჟის დარბაზებში, გაიმართა გამოფენა სახელწოდებით “სანტიავო კალატრავა – მოძრაობის ძიებაში”, სადაც წარმოდგენილი იყო პროექტების მაკეტები, ქანდაკებები და აკვარელით ნამუშევრები.

კალატრავა, უჩვეულო და არაორდინალური ნამუშევრებით დამსახურებულად ითვლება თანამედროვეობის უდიდეს ნოვატორ არქიტექტორად.

მასიმილიანო ფუკსასი

წარმოშობით ლიტველი ფუკსასი რომში 1944 წელს დაიბადა. 1969 წელს დაამთავრა რომის ლა-საპიენცას უნივერსიტეტის არქიტექტურის ფაკულტეტი. თუმცა, მუშაობა გაცილებით ადრე დაიწყო. 1998 წელს არქიტექტორმა ჯერ პარიზში, ხოლო ოთხი წლის შემდეგ ვენაში გახსნა საკუთარი ბიურო.

მასიმილიანოს სურდა პოეტი, მხატვარი ან მსახიობი გამხდარიყო. არქიტექტურაში იგი თითქმის შემთხვევით მოხვდა, რადგან, როგორც თვითონ ამბობს – ყველა სხვა სასურველ სფეროში არც თუ კარგი მონაცემები მქონდაო.

1985 წლიდან იგი არქიტექტორ მეუღლე დორიანასთან ერთად მუშაობს. მასიმილიანოს ხშირად იწვევენ ლექციებისა და მასტერ კლასების ჩასატარებლად მსოფლიოს სხვადასხვა უნივერსიტეტში. ის ასევე აქვეყნებს სტატიებს არქიტექტურაზე.

მისი ნამუშევრებიდან ცნობილია ისეთი ობიექტები, როგორებიცაა ვენაში ცათამბჯენი – ტყუპები, საკონცერტო დარბაზი “ფენიტი” სტრასბურგში და ფერარის საგამოფენო კომპლექსი მილანში, რომელიც ევროპაში ერთ-ერთ მასშტაბურ შენობად ითვლება.

თვითონარქიტექტორიარცერთ თავისნამუშევარსარგამოარჩევს განსაკუთრებულად. “იმდენი რამე ავაშენე და დავაპროექტე, რომ არასამართლიანი იქნებოდა რომელიმე ერთის გამოჩენვა”, – ამბობს არქიტექტორი.

ფუკსასი დარწმუნებულია, რომ ნებისმიერი არქიტექტორი, პირველ რიგში, მხატვარი უნდა იყოს. ის თავის ნამუშევრებში არ ცდილობს თავს მოხვეუდეს ექსტრავაგანტურობას. მისი შენობები ადვილად საცნობი და საოცარია. როგორც თვითონ ამბობს, მისი მთავარი მიზანია – ადამიანებს “აჩუქოს ემოცია”.

მასიმილიანო ფუკსასის იტალიური სტუდიის ნამუშევარია თბილისში რიყეზე აშენებული კულტურული ცენტრის შენობა, რომელიც უზარმაზარ პერისკოპს წააგავს. პროექტის მთავარი არქიტექტორი დორიანა ფუკსასია. შენობა ორი ნაწილისაგან შედგება – მუსიკალური ცენტრისა და საგამოფენო პავილიონისაგან. შენობა აგებულია ფოლადის ბადისებური გარსით, რომელიც სპეციალური ე.წ. diagrid-ის ტექნოლოგიით კონსტრუირდება.

ფუკსასის ავტორობითაა აგებული სავაჭრო ცენტრ “მაიცალის” უჩვეულო ექსტერიერისა და ინტერიერის მქონე შენობა გერმანიაში.

თანამედროვეობის დიდ არქიტექტორს ეკუთვნის სიტყვები: “თუ ჩვენს არქიტექტურულ სტუდიაში ვინმე იკითხავს – რა ფორმის იქნება ჩვენი პროექტი? ჩვენ მას ადვილზევე მოვკლავთ, და თუ მოიძებნება ისეთი კრეატივი, რომელიც შეეცდება განსაზღვროს ჩვენი არქიტექტურული სტილი, მას ჩვენ ორჯერ მოვკლავთ!”.

და, მართლაც, ძნელად თუ ვინმე ითავებს განსაზღვროს ფუესკასისათვის დამახასიათებელი არქიტექტურული სტილი, რადგან ის თავის უნიკალური, ინდივიდუალური მანერით მუშაობს.

მასიმილიანო ფუესკასი არქიტექტურის სფეროში საფრანგეთის დიდი ეროვნული პრიზის მფლობელი და ნატიფი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ორდენის კომანდორია. იგი ვენეციის ბიენალეს დირექტორია, ამერიკის არქიტექტურის ინსტიტუტის საპატიო წევრია, ბერლინისა და ზალცბურგის დაგეგმარების კომისიის წევრი, და ბოლოს, ფუესკასი მომავლის არქიტექტორია.

არატა ისოძაკი

იაპონელი არქიტექტორი არატა ისოძაკი 1931 წელს კუნძულ კიუსიუზე დაიბადა, არქიტექტურას ტოკიოს უნივერსიტეტში გამოჩენილი იაპონელი არქიტექტორის, კენზო ტანგეს ხელმძღვანელობით სწავლობდა.

1963 წელს საკუთარი ფირმა გახსნა. თავდაპირველად მეტაბოლიზმის, შემდგომ კი – პოსტმოდერნისტულ სტილში განაგრძობს მუშაობას.

არქიტექტურაში ისოძაკის გზა ახალი ფორმების ძიებითა და ექსპერიმენტებით გამოირჩევა. მისმა იდეებმა გავლენა იქონიეს მეტაბოლისტებზე, კერძოდ თვით კენზო ტანგეს შემოქმედებაზეც კი. როგორც არქიტექტორი განმარტავს: ჩემი სტილი ელემენტების ხაზგასმული ექსპრესიულობითა და “მანერისმით” ხასიათდება.

1970-იანი წლებიდან, აუცრუვდა რა გული მეტაბოლიზმზე, არქიტექტორი პოსტმოდერნისტულ სტილზე გადავიდა. თავის შემოქმედებაში ის აქტიურად იყენებს ისტორიულ სტილებს, რომელთაც თავშეკავებული ირონიითა და ორგანულობით უხამებს ერთმანეთს. ამ პერიოდის ნაგებობებს შეიძლება მიეკუთვნოს კიტაკესიუს მუნიციპალური და იოტოს პრეფექტურის ბიბლიოთეკის შენობები.

იმავე 70-იანი წლებიდან არატა იღებს გადაწყვეტილებას – სახე შეუცვალოს საკუთარ სტილს; თავს ანებებს ირონიულობას და ოცნლიანიპრაქტიკისშემდეგ, სხვა ეტაპზე გადადის. მის შემოქმედებაში ახალი მიდგომის შტრიხები უკვე შეიმჩნევა 1970-იანი წლების ნაგებობებში. ამავე პერიოდში უახლოვდება პოსტმოდერნისტებს

– ჯეიმს სტერლინგს, ფრენკ გერისა და პიტერ აიზენმანს, მაგრამ მათგან განსხვავებით, იაპონელი არქიტექტორის შემოქმედებაზე გავლენას არ ახდენს რომელიმე კულტურის ტრადიციები. ის კლასიკურ ფორმებს თავისუფლად უხამებს უბრალო გეომეტრიულ მოცულობებს, თუმცა, იმავედროულად, მხედველობიდან არ უშვებს მთავარ იდეას, რომელიც ნაგებობას უდევს საფუძვლად და ითვალისწინებს გარემომცველ არქიტექტურულ გარემოს.

ინტერნაციონალიზმი – ესაა, რაც გამოარჩევს ისოძაკის სხვა იაპონელ შემოქმედთაგან. ის ასევე განსხვავდება დასავლელი კოლეგებისაგან, რომლებიც ცდილობენ, შენობები რომელიმე ნაციონალური სტილის შესაბამისად დააპროექტონ.

არქიტექტორმა საკუთარი აზრები და შეხედულებები გამოხატა 1985 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში “არქიტექტურა ირონიითა თუ მის გარეშე”.

გამოჩენილი ავსტრიელი არქიტექტორი ჰანს ჰოლლიანი არაბა ისოძაკიზე ამბობს: “ის არა მარტო მსოფლიოს ერთ-ერთი საუკეთესო არქიტექტორია, არამედ, გამოირჩევა იმით, რომ იგი გლობალური, მასშტაბური პროექტებია და თავისი შემოქმედებით ეკუთვნის როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ კულტურას”.

არქიტექტორის შემოქმედება აღიარებულია მრავალი პრემიითა და ჯილდოთი.

1966 და 1974 წლები – იაპონიის არქიტექტურის ინსტიტუტის პრემია;

1986 წელი – უძველესი, 1848 წელს დაარსებული ბრიტანეთის არქიტექტორთა სამეფო ინსტიტუტის პრემია და ოქროს მედალი.

1988 წელი – ამერიკის ნატიფი ხელოვნებისა და ლიტერატურის აკადემიის არნოლდ ვ. ბრიუნერის მემორიალური პრემია.

1992 წელი – ამერიკის არქიტექტურის ინსტიტუტის საპატიო პრემია.

1995 წელი – ვენეციის ბიენალეს მთავარი პრიზი.

2019 წელი – უმაღლესი არქიტექტურული პრიტცკერის პრემია.

ამ პრემიის ჟიურიმ განსაკუთრებით აღნიშნა ის ფაქტი, რომ, მიუხედავად ნამუშევრების დიდი რაოდენობისა, არქიტექტორი არასდროს მეორდება და საკუთარ შემოქმედებაში ყოველთვის ეძიებს რაღაც ახალს.

ჯგუფი “ასიმპტოტა”, არქიტექტორი ლიზ ანნ კუტიური

ლიზ ანნ კუტიური კანადაში, ქალაქ მონრეალში, 1959 წელს დაიბადა. 1983 წელს დაამთავრა კარლტონის უნივერსიტეტი, 1986 წელს – იელის უნივერსიტეტის არქიტექტურის სკოლა. 20-წელზე

მეტი ხნის წინ, კვიპროსელ კოლეგასთან, მამით არაბ და ღვთისმეტყველ კანონი რაშიდთან ერთად, დააარსა ჯგუფი “ასიმპტოტა”.

ფირმის სახელწოდება მათემატიკური ტერმინის ანალოგია, რაც აღნიშნავს ჰორიზონტალურ ხაზს, რომელიც უახლოვდება მრუდს, მაგრამ არასდროს კვეთს მას. არქიტექტორები ცდილობენ დაარღვიონ საზღვარი “ძველსა” და ახალ” არქიტექტურას შორის.

მიუხედავად იმისა, რომ ჯგუფში ორი არქიტექტორი მოღვაწეობს, სწორედ ლიზ ანნის გამოყოფაა უპრიანი, რადგან სწორედ მისგან მოდის ჯგუფისათვის იდეური შთაგონება. თუ საუბარი არქიტექტურას ეხება, შესაძლოა ითქვას, რომ ლიზ ანნის და ჰანი რაშიდს ერთი ხედვა აქვთ. მათ მიერ შექმნილი პროექტები ევროპაში, საქართველოში, სამხრეთ კორეაში, მალაიზიაში, არაბთა გაერთიანებულ ემირატებსა და აშშ-ში მათი მაღალი პროფესიონალიზმის დადასტურებაა.

1989 წელს პროექტმა – “ფოლადის ღრუბლები” კონკურსში – “დასავლეთ სანაპიროს კარიბჭე” – 200 მონაწილეს შორის პირველი ადგილი დაიკავა. ავტორთა ჩანაფიქრით, 500 მეტრის სიმაღლის ღეროვან სტრუქტურას უნდა გადაეხურა რვახაზიანი ავტობანი, კაფეებისა და ბუთიკებისკენ მიმავალი დაწნული ფეხსავალი გალერეა და ხიდები.

დანიის ქალაქ არუსისათვის განკუთვნილი უნივერსალური მულტიმედიური თეატრის პროექტი იმგვარად ფუტურისტული არ იყო, როგორც “ფოლადის ღრუბლები”, მაგრამ “ტრადიციული არქიტექტურის ორიენტაციის” მქონე პუბლიკა მაინც შოკში ჩააგდო. ავტორებმა 2800 კვ.მ ფართობის აფრისმაგვარი ტილო სიბრტყეებად დაანაწევრეს. ფაქტობრივად, ეს იყო ეკრანი, რომელზეც ფიქსირდებოდა შიგა სივრცე. სხვადასხვა სახის პროექციები, დაპროგრამებული რეჟიმით, თეატრის არსს აირეკლავენ.

ახალი საუკუნის არქიტექტორთა მთავარ ინტერესს მანქანურ ესთეტიკასა და ვირტუალურობას შორის ბალანსი წარმოადგენს. როგორც ცნობისმოყვარე მკვლევრები, ისინი მუდმივად აპირისპირდებიან ერთმანეთს “ხვალინდელსა” და “დღევანდულობას”, შემდეგ კი აკვირდებიან, თუ რა გამოვა აქედან. მშენებლობა მათ ესმარებათ ტექნოლოგიური შესაძლებლობების გამოყენებაში და ზოგჯერ მომავალშიც ახედდებიან. იმას, რითაც დღეისთვის ბიუროა დაკავებული, თავისუფლად შეიძლება “არახაზოვანი არქიტექტურა” ეწოდოს.

2002 წელს, გერმანიის ქალაქ კასელში, საერთაშორისო გამოფენაზე, ნიუ-იორკელი ავანგარდისტები რაშიდი და კუტიური, რაღაც უცნაურობით წარდგინენ, სახელწოდებით – “ფლუკს-სპეის”. არქიტექტორებმა მას არქიტექტურული ობიექტი დაარქვეს და

მნახველებმაც დაუჭერეს. ეს იყო ობიექტი, რომელიც “პლანეტის სამი უმსხვილესი ქალაქის სახისა და ბევრების სკანირებასა და სინთეზირებას ახდენდა”. შედეგად, გამოფენის დამთვალიერებლებს შეეძლოთ მეგაპოლისების სულიერ სამყაროს შეხებოდნენ.

არქიტექტურისა და დიზაინის სფეროში გავლენიანმა ჟურნალმა DDOMUS ეს რთული კონსტრუქცია შეაფასა – როგორც პირველი დიგიტალური (ციფრული) სკულპტურა და თვისობრივად ახალი მხატვრული არქიტექტურული ობიექტი. ამ ნიუ-იორკელი, ცოტა “გიჟი” არქიტექტორების შემოქმედებისადმი, ადამიანებს, შესაძლოა ნებისმიერი დამოკიდებულება ჰქონდეთ, თუმცა ფაქტია და ეჭვს არ იწვევს ის, რომ ჩვე წინაშეა ხელოვნება, რომელსაც ადვილად შეუძლია იქცეს მომგებიან ბიზნესად.

ბიურო “სნოხეტა”, ჰეტილ ტორსენი

ჰეტილ ტორსენი 1958 წელს სამხრეთ ნორვეგიაში, ქალაქ ფიუგესუნენში დაიბადა. სწავლობდა გრაფას ტექნიკურ უნივერსიტეტში. 1989 წელს, ტერალდ ლუნდევალოესა და კრეიგ დაიკერსთან ერთად, დააარსა არქიტექტურული ბიურო “სნოხეტა”, რომელსაც სახელწოდება ნორვეგიის ერთ-ერთი მაღალი მთის პატივსაცემად უწოდა.

არქიტექტურული ბიუროს დარსების იდეა ახალგაზრდებს 1987 წელს მოუვიდათ, რომლის მთავარი მიზანიც იყო – ერთმანეთისათვის შეეთავსებინათ არქიტექტურული ინტერიერისა და ლანდშაფტის დიზაინი. სტუდია განთავსებული იყო პაბის თავზე, რომელსაც Dovrehallen ერქვა, ხოლო “Dovre” ნორვეგიის მაღალმთიანი მხარეა, სადაც ყველაზე მაღალი მთა სწორედ “სნოხეტაა”.

ნორვეგიული ბიუროსათვის საერთაშორისო აღიარება 1989 წელს, ეკვიპტეში, ახალი ალექსანდრიის ბიბლიოთეკისათვის გამოცხადებულ კონკურსში გამარჯვების შემდგომ მოვიდა. ბიბლიოთეკის შენობის ფასადი იეროგლიფებითაა შემკული, რითაც ის ძველევგიპტურ პერგამენტს მოგვაგონებს.

ამჟამად კომპანიას ბიუროები აქვს ოსლოსა და ნიუ-იორკში. სადაც, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში ასაგები შენობების პროექტების შექმნაზე, 120-ზე მეტი არქიტექტორი და დიზაინერია დასაქმებული.

ჰეტულ ტორსენი აღნიშნავს, რომ მათი კომპანია ცხოვრობს როგორც დიდი ოჯახი, რომლის შიგნითაც კონკრეტული ფუნქციები არაა განაწილებული. მისი მეუღლე იორუნ სანნესი, როგორც მხატვარი, ასევე მონაწილეობს საპროექტო ბიუროს საქმიანობაში.

“სნოხეტას” განმასხვავებელი ნიშანია გარემომცველ

გარემოსთან უშუალო კავშირი, სადაც აქცენტი ყოველთვის ლანდშაფტის ზეგავლენასა და პეიზაჟის თავისებურებაზე კეთდება. ისინი იყენებენ დიდი არქიტექტორების – ფრენკ ლოიდ რაიტისა და ალვარ ალტოს დაპროექტების მეთოდებს, რომლებიც იდეალურად ახდენდნენ შენობათა გარემომცველ გარემოსთან ინტეგრირებას.

მასშტაბური ობიექტების პროექტებზე მუშაობის გარდა, არქიტექტურულ ბიუროს სახელი განთქმული აქვს საცხოვრებელი სახლების, საზოგადოებრივი კომპლექსებისა და საქალაქო გარემოს პროექტირებითაც.

2012 წლის აპრილში, მოსკოვში, შუსევის სახელობის არქიტექტურის მუზეუმში მოეწყო გამოფენა სახელწოდებით: “სნოხეტა – არქიტექტურა, ლანდშაფტი, ინტერიერი”. გამოფენაზე ნორვეგიელმა არქიტექტორებმა, ნამუშევრებთან ერთად, წარმოადგინეს თავიანთი წიგნი “სნოხეტას პროექტები”. წიგნის ყდა გაკეთებული იყო ქსოვილისაგან, სადაც სიმბოლურად, მქრქალად ეწერა სახელწოდება იმის ნიშნად, რომ არქიტექტურაც, როგორც თვით მისი შთამაგონებელი ბუნება, ანონიმური უნდა იყოს.

ფილიპ სტარკი

ფილიპ სტარკი 1949 წელს პარიზში, ავიაკონსტრუქტორის ოჯახში დაიბადა. დაამთავრა პარიზის ინტერიერისა და გარემოს დიზაინის კომანდოს უმაღლესი სკოლა. 1968 წელს დააარსა პირველი დიზაინერული საწარმო, რომელიც გასაბერ ობიექტებს აწარმოებდა. 1969 წლიდან ფილიპ სტარკი სახელგანთქმულ კუტიურიე პიერ კარდენთან არტ-დირექტორად იწყებს თანამშრომლობას.

ფილიპ სტარკი, დღეისათვის, უძვირესი მეგა-ბრენდია. მას ეკუთვნის არაჩვეულებრივი ინტერიერები ისეთ სასტუმროებში, როგორებიცაა ნიუ-იორკის Royalton და ლონდონის Sanderson. სტარკმა აქ შექმნა “ოსკაროსანი” ფილმის დეკორაციების მსგავსი გარემო.

არც თუ დიდი ხნის წინ, სტარკი დაკავებული იყო მოსკოვში პრემიუმ-კლასის საცხოვრებელი კომპლექსის, სახელწოდებით “Barkli Park” პროექტით. ამ პროექტს საფუძვლად ეკოლოგიურობისა და ერგონომიკის იდეა უდევს. კომპლექსი განთავსდება მოსკოვის ისტორიულ ნაწილში და ჩვეულებრივი ქალაქური პეიზაჟიდან მკვეთრად იქნება გამორჩეული.

ფილიპ სტარკს მოსკოვში უკვე აქვს რეალიზებული Baccarat-ის ბროლის მუზეუმის, ბუტიკისა და რესტორნის დიზაინი. უჩვეულო არტ-ობიექტის ინტერიერი აღაფრთოვანებს სიურრეალისტური გადანწყვით. ბროლის კიბის თავზე ბროლისავე ჭერია, საიდანაც

ყურძნის მტევნების მსგავსი ბროლის ჭალი ბრღელვიალებს. აქ ყოველივე ბრწყინავს, პრიალებს.

სტარკისავე შექმნილია პარიზის Baccarat-ის ინტერიერი, სადაც, როგორც ამბობენ, დიდ სიურრეალისტ მხატვარ სალვადორ დალის უყვარდა სტუმრობა.

ფილიპ სტარკის ერთ-ერთი ბოლოდროინდელი მნიშვნელოვანი ნამუშევარია პარიზში, რესტორან “კონგ”-ის ინტერიერი. ავტორმა იგი ლუდოვიკო XVI-ის ეპოქის მოტივებზე შექმნა. ეს ინტერიერი ერთ-ერთ საპატიო ადგილს იკავებს საფრანგეთის დედაქალაქის დიზაინერულ ღირსშესანიშნავ ნაგებობებს შორის.

იუმორის გრძნობა – სტარკის კიდევ ერთი აქცენტია. მისი ნივთები ტექნოლოგიური და საიმედოა, მაგრამ, ამავე დროს, საკუთარი, არცთუ მორჩილი ხასიათი აქვთ. დიზაინი და არქიტექტურა მისი დაუოკებელი შემოქმედებითი ენერგიის მხოლოდ შეხების წერტილია, ხოლო შთაგონების წყარო ყოველთვის ერთია – სიყვარული.

“ერთადერთი ნამდვილი სტილი – ეს თავისუფლებაა”, – ამბობს დიზაინერი და მუშაობისას ამ ფილოსოფიას არც არასდროს უხვევს. საკუთარი თავისუფლების ჩარჩოები მან დიდი ხნის წინ განსაზღვრა: “არ ითანამშრომლოს იარაღის, ძლიერი ალკოჰოლის და თამბაქოს მწარმოებლებთან, ასევე საეჭვო შემოსავლის წყაროების მქონე რელიგიის სფეროში დაკავებულ კომპანიებთან”.

ფილიპ სტარკი, The Sunday Times-ის ვერსიით – “ყველაზე პატივსაცემი დიზაინერია მსოფლიოში”.

გამოყენებული ინტერნეტ რესურსები:

- ТОП-10 выдающихся архитекторов современности – <http://1tmn.ru/ratings/world-ratings/top-10-vydayushhikhsya-arkhitektorov-sovreme-411654.html> (06/06/2020)
- Архитектор Арата Исодзакі – <http://barlette.ru/journal/article/425.html> (06/06/2020)
- Мастера Архитектуры. Крупнейшая В Мирае Подборка Работ Известных Архитекторов Кензо Танге – https://www.architime.ru/architects/a_kenzo_tange.htm (06/06/2020)
- Арата Исодзакі построил гигантский центр – https://www.admagazine.ru/arch/30987_arat-isodzaki-huge-center-for-conferences.php (06/06/2020)
- Интервью сАратой Исодзакі – https://www.admagazine.ru/arch/19406_intervyu-s-arata-isodzaki.php (06/06/2020)
- Престижные архитектурные премии – <http://sc-os.ru/architecture/1324-prestizhnye-arhitekturnye-premii.html> (06/06/2020)
- Главный узел культурной ткани – <http://archplatforma.ru/?act=2&tgid=944&stchng=2>
- <http://architime.ru/pictures/asymptote/2big.gif> (06/06/2020)

ნათია წულუკიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მონვეული პედაგოგი

პოსტკონცეფტუალური ეპოქის სერიული თვითმკვლელები

თანამედროვე ხელოვნები აღარ არიან ტრადიციული ტიპის შემოქმედები, ავტორები. ისინი იმ სახელოვნებო ნიმუშის ავტორები არიან, რომლებიც მათ ავტორობამდე არსებობდა და უკვე ჰყავდა სხვა ავტორი. მათი თითოეული ნაწარმოები კიდევ ერთი საჭარო სუიციდია, საკუთარი თავის, როგორც ავტორის თვითმკვლელობა. ისინი ავტორებად მხოლოდ მაყურებელთან ერთად, მასთან დიალოგში იბადებიან. ამ დიალოგში ჩასაბმელად კი მაყურებელი ღრმად უნდა იცნობდეს, ბოლომდე, ესმოდეს არსებული სახელოვნებო გამოცდილება. რათა პოსტკონცეფტუალური ეპოქის თვითმკვლელი ავტორები “გააცოცხლოს”, არსებობის საშუალება მისცეს თანამედროვე ხელოვნების სივრცეში. იდეური ან/და ფორმალისტური რეკრეაცია, აპროპრიაციონიზმი, რეფოტოგრაფირება მათი სამეტყველო ენის ძირითადი ხერხებია. თანამედროვე ხელოვნების დისკურსი, ერთი მხრივ, დამკვიდრებული არტპრინციპებისა და ნორმების უარყოფით, მეორე მხრივ კი – არსებული კულტურული მემკვიდრეობის სრულყოფილი გათვალისწინებით ყალიბდება.

ამგვარი მხატვრული ხერხებით პოსტკონცეფტუალისტი ფოტოგრაფები სრულიად შესანიშნავ ნამუშევრებს ქმნიან, საოცრად მომხიბვლელები არიან ამ გამეორებებით მოტანილი სიახლეებით. არქეოლოგიებივით ამოაქვთ მზის შუქზე წლებისა და საუკუნეების წინ შექმნილი შედეგები და გვახსენებენ, კიდევ ერთხელ გვჩაიან თვალს მათი ბრწინვალებით. ამასთანავე, მართლაც გამოცდილი არქეოლოგიებივით ზუსტად იციან, როგორ შეეხო, გააცოცხლონ, დაუბრუნონ სიცოცხლე არტეფაქტებს, როგორ მოგვიყვანონ საკუთარი სათქმელი მათი საშუალებით. თუმცა, ვფიქრობ, ყველაზე მომხიბვლელი მაინც მათი, როგორც ავტორების პოზიციია. ამგვარი აპროპრიაციებით, რეფოტოგრაფირებებით, რეკრეაციებით კონცეპტუალისტები თითქოს კიდევ ერთხელ აღიარებენ, რომ “ავტორი მოკვდა” და თვითონაც საჭაროდ და ყველას თვალწინ, იკლავენ თავს როგორც ავტორები. ამ სახელოვნებო სერიული სუიციდებით ავტორები, რომლებიც, ამასთანავე, აღარ არიან ავტორები, თითქოს განსაკუთრებულ თანაგრძნობას, თანადგომას, გაგებას მოითხოვენ

სპექტატორისაგან, რადგანაც “ავტორის სიკვდილის” შემდეგ მათი ხელოვნების როლის, დანიშნულების, ღირებულების განსაზღვრა სწორედ სპექტატორზეა დამოკიდებული – “მკითხველის დაბადება მხატვრის სიკვდილის ხარჯზე ხდება”. [1]

სუიციდის ყველაზე ეფექტური ფორმა მაინც იან ბოლტანსკის (1944წ.) აქვს შერჩეული. მას მთელი სიცოცხლე აქვს გაყიდული: ის 2010 წელს ავსტრალიელმა აზარტულმა მოთამაშემ და არტკოლექციონერმა შეიძინა. 4 კამერა 24 სთ-ის მანძილზე იღებს და გადასცემს ბოლტანსკის ცხოვრებას მოთამაშის კუთვნილ ერთ-ერთ გამოქვაბულში და ნებისმიერს შეუძლია უყუროს. “მე ჯერ არასდროს ნამიგია და 2018 წ-ს მოკვდებით”. შესაძლოა, მოთამაშემ მართლაც პირველად წაავო, ის ღელმდე იხდის ბოლტანსკის სიცოცხლეში და ცნობილი თამაში – “გარიგება ეშმაკთან” კვლავ გრძელდება.

“შეგიძლია მოყვე სიმართლე სიმართლეზე უფრო სარწმუნოდ”. “ჩემი ხელოვნება მინდა მუსიკას ჰგავდეს, ყველას შეეძლოს მისი დაკვრა”. [2] – ამ ფრაზებით ფრანგი ფოტოკონცეპტუალისტი კრისტიან ბოლტანსკი საოცრად ზუსტად ახასიათებს საკუთარ შემოქმედებას. იმ სიმართლის მოსაყოლად, რომელიც სიმართლეზე უფრო სარწმუნოა, ფოტოგრაფია ბოლტანსკისთვის მხოლოდ მედიუმი, საშუალებაა. მისი ფოტოგრაფიული ინსტალაციებისათვის ფოტოებს არც დგამს და არც იღებს, ხშირად საარქივო ფოტომასალას იყენებს, არჩევს ფოტოებს ღია ბარათებიდან, საოჯახო ფოტოალბომებიდან, პოლიციის ანგარიშებიდან, გაზეთებიდან... უკეთეს მათ ბეჭდურ მინაწერებს, ან არ უკეთებს და უბრალოდ სათაურებს არქმევს, აერთიანებს უზარმაზარ სერიებად (ჰოლოკოსტისადმი მიძღვნილი “ადამიანები” (1994) ბოლტანსკის მიერ სხვადასხვა წყაროში მოძიებული და რეფოტოგრაფირებული 1200 ფოტოპორტრეტისგან შედგება), წარადგენს დამოუკიდებლად... აკეთებს ყველაფერს იმ სიმართლის მოსაყოლად, რომელიც მისი იდეაა, და რომელიც სიმართლეზე უფრო სარწმუნოა.

“ჩემ მიერ გამოფენილი საგნები ჩემი პიროვნული მითოლოგიიდან მოდიან”, [3] – ებრაელ ოჯახში, მეორე მსოფლიო ომის დასასრულს დაბადებულ ბოლტანსკის ხშირად უყვებოდა დედა, როგორ მალავდა ორი წლის განმავლობაში სარდაფში მამას, თვითონ ბოლტანსკი კი 18 წლამდე არასოდეს გასულა ქუჩაში მარტო. ბოლტანსკისთვის ჰოლოკოსტის თემა მართლაც პიროვნული მითოლოგიაა. თუმცა, როგორც ამბობს – “ჰოლოკოსტის შემდეგ კიდევ უამრავი ჰოლოკოსტი იყო”. მისი მხიარული ებრაელი ბავშვების ფოტოები ერთდროულად გვიყვება მსხვერპლისა და დამნაშავეს შესახებ – ბოლტანსკი ერთი შავ-თეთრი, ნაპოვნი ფოტოდან დაკროპილი,

გადიდებისას გაბუნდოვნებული გამოსახულებით, ორივეს პორტრეტს ქმნის. თუმცა, არა კონკრეტული, არამედ კიდევ სხვა ჰოლოკოსტების, სამყაროში მუდმივად არსებული მსხვერპლისა და დამნაშავის, მუდმივი ცოდვის შესახებ.

ბოლტანსკი ფოტოში “მოდელები” ათ დამოუკიდებელ ფოტოს, ერთსა და იმავე ადგილას გადაღებული ბავშვების პორტრეტებს აერთიანებს. პირველს მიწერილი აქვს – “კრისტიან ბოლტანსკი 2 წლის” შემდეგ 3 წლის, 6, 7, 9... ბოლოს კი – “კრისტიან ბოლტანსკი 28 წლის”. რეალურად ბოლტანსკი მხოლოდ ამ უკანასკნელ ფოტოზეა გამოსახული, დანარჩენი ანეტ მესაჭერის მიერ ერთსა და იმავე დღეს, პარიზში, მონსურის პარკში გადაღებული სრულიად სხვადასხვა ბავშვის პორტრეტებია. აქ რეალური აღარც მოდელია, აღარც ავტორი და აღარც მინაწერი – რეალური მხოლოდ ბოლტანსკის მიერ საკუთარი ბავშვობის გახსენებაა. მან ფოტოებით მოგვითხრო, ვიზუალურად აღადგინა საკუთარი მემორი.

თუ ვერბალური თხრობა დასაშვებია და სარწმუნოა, მაშინ რატომ არ უნდა ვენდობოლტანსკის ვიზუალურ თხრობას? მისი “მოდელები” ფოტოსიტყვებია, მთავარი იდეის, ემოციის, განცდის – უხილავის გადმოცემაა, ხილულს კი ავტორი ამგვარად, შემთხვევით შერჩეული სხვა ავტორის მიერ გადაღებული სხვა ბავშვების ფოტოებით ხდის და დაკარგულ, ფოტოზე არასახულ ღროს სივრცეში აღადგენს.

იასუმასა მორიმურას ინსპირაცია კონკრეტული პერსონები არიან, ზოგჯერ რეალური – ფრიდა კალო, მერლინ მონრო, ჰიტლერი, ვან გოგი, დიურერი... ზოგჯერ კი მხოლოდ ხელოვნების სფეროდან ცნობილი – ჯოკონდა, გოგონა მარგალიტის საყურით, ინფანტა მარგარიტა... იაპონელი მამაკაცი ავტორი მკაფიოდ აზიური გარეგნობით თამამად და ერთნაირი წარმატებით აცოცხლებს სრულიად განსხვავებული გარეგნობისა და სქესის პერსონაჟებს. თან ერთმნიშვნელოვნად მიგითითებს და გახსენებს დიურერს, თან ამკარად ხედავ, რომ ეს არ არის დიურერი. მხოლოდ თხრობაა, გახსენებაა, მიძღვნაა, მემორის აღდგენაა დიურერის, როგორც ძვირფასი წამის. ამ ნიშნით მორიმურა ინარჩუნებს ფოტოგრაფიის მთავარ თვისებას – აფიქსირებს წამს, რომელიც იყო. “თითოეულ ჩვენგანში უამრავი “მე” არსებობს – ბოროტი, კეთილი, კაცი, ქალი, ცხოველი, მცენარეც კი. შესაძლოა ამას ვერც კი ვამჩნევთ”[4] – მიიჩნევს მორიმურა. საბოლოოდ, სხვისი გარეგნობის, ხასიათის იმიჯის მითვისებით მორიმურა მაინც ავტოპორტრეტებს ქმნის, მასში არსებული “უამრავი მე” – გამოფენას აწყობს. “უნდა გარდაიქმნე ხელოვნებად”[5] – აცხადებს მორიმურას ერთ-ერთი გამოფენის

კონცეფციაში წარმოსახვითი ენდი უორჰოლი. ისუმასა მორიმურა მართლაც ახერხებს გაქრეს, როგორც ერთი კონკრეტული ინდივიდი და ხელოვნებად გარდაიქმნას.

აპროპრიაციონიზმის კიდევ ერთი გამოვლინება – რეფოტოგრაფირება საკმაოდ გავრცელებული პოსტკონცეფტუალური ხერხია. მერი ლევინი (1947წ.) უბრალოდ პირდაპირ იღებს ვოლვერ ევანსის “ალაბამის ბამბის ფერმერის ცოლის” პორტრეტს და ყოველგვარი ცვლილების გარეშე გვთავაზობს ფოტოს ფოტორეპროდუქციას სათაურით – “ევანსის მიხედვით”. ამგვარი უშუალო, პირდაპირი ციტირებით ლევინი “აჯამებს პოსტმოდერნული ხელოვნების ძირითად დოგმებს – თვითმყოფადობის, ავთენტურობის, იდენტობის შესახებ”. [6]

აპროპრიაციულ ხელოვნებაში არტისტები “ითვისებენ” უკვე ძალიან ცნობილ, იდეურად და მხატვრულად სრულყოფილ ხელოვნების ნიმუშებს, და მათი გადათამაშებით, ხელახალი დადგმით მათ რეკონცეფტუალიზაციას ახდენენ. მათი ვიზუალური ლექსიკონი ძირითადად სწორედ ამ ძალიან ცნობილი, პოპულარული ხელოვნების ნიმუშებით შედგება. თითქოს ცდილობენ, მას კულტურისათვის გასაგებ ენაზე იმეტყველონ და ამგვარად გადმოსცენ საკუთარი სათქმელი. თუმცა, კონცეფცია, რომელიც, ფაქტობრივად, ძალიან მარტივი ხერხით – ცნობილი ნამუშევრის “ითვისებით” და რეინკარნაციით – არის შედგენილი, ყოველთვის რთული და მრავალმხრივია.

ფორმალისტურ აპროპრიაციონიზმთან ერთად ძალიან საინტერესოა კონცეპტუალური აპროპრიაციონიზმის ფორმაც – როდესაც პოსტკონცეფტუალური ფოტოგრაფიის წარმომადგენლები ცნობილისა ხელოვნების ნიმუშების იდეას ითვისებენ, ფორმას კი ცვლიან – ჯეფ ვოლს ფოტოში – “სურათი ქალისათვის” მანეს “ბარი ფოლი-ბერაჟერში” ფოტოგრაფიულ სტუდიაში აქვს გადმოტანილი, გრეგორი ქრიუდსონის ოფელია თანამედროვე ინტერიერში დაგუბებულ წყალში ასვენია. ორივე შემთხვევაში მოქმედება თანამედროვე გარემოშია გადმოტანილი, აბსოლუტურად შეცვლილია – გარემო, ანტურაჟი, კოსტუმები, პერსონაჟები აღარანაირად ჰგვანან ცნობილი ნიმუშების პერსონაჟებს, კომპოზიციური სტრუქტურაც მხოლოდ ნაწილობრივ არის შენარჩუნებული. მხოლოდ შინაარსი, იდეა დარჩა იგივე – ლამაზი ქალი კვლავ მონყენილი დგას და ელოდება, ოფელიამ კი ისევ თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე.

“მე აღარ შევქმნი მოსაწყენ ხელოვნებას” – გვპირდება ბალდესარი (1931) 1971 წელს ამ ხელნაწერი ფრაზით ავსებულ შავ-თეთრ პრინტში. 1960-იან წლებში შექმნილ ნახატებს წვავს, ფერფლით აცხობს ნამცხვრებს, ნამცხვრის რეცეპტს აძლევს მაყურებელს, ასევე

ყრის ურნაში, რომელსაც ნახატების დაბადებისა და გარდაცვალების წლებს “1953-1966” აწერს.

“კრემაციის პროექტის” შემდეგ ბალდესარი მართლაც აღარ ქმნის მოსაწყენ ხელოვნებას, ის ახალ გზას ადგება და ნაპოვნი ფოტოებისა და ტექსტების სინთეზით, ან მხოლოდ ტექსტებით, რაიმე გამოსახულების გარეშე ქმნის ნამუშევრებს. სერიაში “შეცდომა”, რომელშიც დამკვიდრებული შეხედულებების, კლიშეების შეცვლას გვთავაზობს – ყველა კომპოზიციური წესის დაცვით, სწორად გადაღებულ ფოტოს აწერს “შეცდომა”, რითიც მიგვანიშნებს, რომ სახელოვნებო სამყაროში არა წესების დაცვა, არამედ დარღვევა უფრო საინტერესო და მნიშვნელოვანია. ამავე სერიას ეკუთვნის სურათი-ტექსტები – “ორგანზომილებიანი ზედაპირი რაიმე არტიკულაციის გარეშე მკვდარი გამოცდილებაა”, “დავუშვათ, ეს სიმართლეა. და მერე რა?” თეთრი საშლელი წარწერით “შეცდომა” – ნაშლა და დავინყებაც შეცდომაა, რადგანაც “ამ ნახატის არსებობა უკვე არსებული ნახატების დამსახურებაა. ამ გადანყვეტილების თანახმად, თქვენ მუდმივად უნდა აღიაროთ უკვე არსებული აღმოჩენები. ამ პოზიციის მისაღწევად, წინა პერიოდების მხატვრობის იდეები ხელახლა უნდა გავიაზროთ, რათა გადავლახოთ ყოფილი ნამუშევრები. იმისათვის, რომ მოგეწონოთ ეს ნახატი, თქვენ უნდა გესმოდეთ ადრინდელი ნახატები. საბოლოოდ კი, ეს ნამუშევარი შეერწყმება არსებულ ცოდნას” (ნახატი კუბლერისთვის. 1968წ.)

ბალდესართან აღარც ფოტოებია “მოსაწყენი”, მათაც არატრადიციულად წარადგენს. 1990-2000-იან წლებში ნაპოვნი ფოტოებში თითქმის აღარაფერს ცვლის, უბრალოდ მკვეთრ ფერად წრიულ სტიკერებს აკრავს სახეზე, ადამიანები ფერადი ბუშტებივით მოძრაობენ. ან მთლიანად ცვლის სახეს და ადამიანებს კონტურულ ფერადოვან ლაქებად აქცევს, სხვადასხვა ცხვირითა და ყურებით ან უცხვიროდ, ან სახის ნაცვლად – საერთოდაც თეთრ სიყარიელეს ტოვებს. ბალდესარი აუქმებს ფოტოგრაფიის, როგორც სინამდვილის გადმოცემის ტრადიციულ ფორმას, დოკუმებს ახალი შეთავაზებებით – ნაპოვნი ფოტოებით, აპროპრიაციონიზმით, სურათი-ტექსტებით, ტრანსფორმირებული ფიგურებით... ცვლის. გამოსახულებით მოტანილი შინაარსის ნაცვლად, კონტექსტებით მოტანილ იდეებს გვთავაზობს. ამგვარი დამოკიდებულებით ბალდესარი რადიკალურად ცვლის ფოტოგრაფიის ესთეტიკას და ახალ შესაძლებლობებს სხნის.

ჰილარდი (1945) ერთსა და იმავე ფოტოს საერთოდაც სხვადასხვა ამბის მოსაყოლად იყენებს. “გარდაცვალების მიზეზი” ერთ სიბრტყე ერთი და იმავე ნეგატივიდან დაბეჭდილ ოთხ ფოტოს სხვადასხვა

კროპირებით წარადგენს – “დამტვრეული”, “დამხრჩვალ”, “დამწვარი”, “ჩამოვარდნილი”. ჰილიარდი ხედვის წერტილსაც კი არ ცვლის, მხოლოდ ფორმატის ცვლილებით და ერთსიტყვიანი სათაური-ტექსტებით ოთხივე ვერსიას მისაღებსა და საარწმუნოს ხდის – “დამტვრეულში” გვაძინებს გზის პირას გდია, “დამხრჩვალში” წყლის ნაპირი ჩნდება, “დამწვარში” – ცეცხლის ნაწილი, “ჩამოვარდნილში” – შენობის დეტალი. სიმართლე კი ერთ-ერთია ან არც-ერთი. თუმცა, აქ რეალობის დადგენა სულაც არ არის მთავარი. მთავარია, რომ ჰილიარდი აცლის ფოტოგრაფიას მთავარ ფოტოგრაფიულ თვისებას – აქ უკვე ფოტოგრაფია აღარ არის ვიზუალური დოკუმენტი, სამხილი, არამედ – იდეა იმის შესახებ, რომ ფაქტს ფორმატი, ხედვის წერტილი ცვლის, რომ ფოტოგრაფიაც სუბიექტური თვალთახედვის, თვალსაზრისის, ვერსიის გადმოცემის საშუალებაა. ჰილიარდი რამომხმონის ეფექტის[7] ფოტოგრაფიულ ვერსიას გასაოცარი ლაკონიზმით, ერთი შეხედვით, სრულიად უმნიშვნელო დეტალებითა და აქცენტებით ქმნის.

ზოგადად, ჰილიარდს ახასიათებს მინიმალისტური ენით საუბარი. დიპტიხებს – “ღრმა შავი”, “თეთრი ექსპანსია”, “ნაცრისფერი მოცულობა” – ზუსტად ერთი და იმავე კომპოზიციური განწყობებით ქმნის. I ნაწილზე – ფერადოვანი კვადრატები (ნეიტრალური თეთრი, შავი ან ნაცრისფერი) – ზუსტად გადმოსცემს ფერების სტრუქტურას, ხასიათს; II ნაწილზე – შესაბამის ფერადოვან გამაში გადანაცვლებილი მართკუთხედები (შავი, თეთრი, ნაცრისფერი) ოთხ სტიქიას (მიწა, წყალი, ცეცხლი, ჰაერი) უკავშირდება. თუმცა, მათზე დიპტიხის I ნაწილზე ნეიტრალურ კვადრატებზე მიწერილი ტექსტები: სივრცის სიღრმე, აუზის სიღრმე, დედამიწის სიღრმე, ცეცხლის სიღრმე ან ცის ექსპანსია, შემოდგომის ექსპანსია, კვამლის ექსპანსია, ქვიშის ექსპანსია, მიგვანიშნებენ. ჰილიარდის მინიმალიზმი ფორმის გამარტივებასა და არსის გართულებაში მდგომარეობს. გეომეტრიული ფიგურების იდენტური განწყობებით აგებული მარტივი კომპოზიციით ახერხებს უამრავი კითხვის, პრობლემის აკუმულირებას, საფიქრალის შეთავაზებას სპექტატორისთვის.

ამ კითხვებს სხვა ფოტოგრაფები სხვა ფორმით სვამენ – დიუსელდორფის სკოლის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული წარმომადგენელი ანდრეას გურსკი (1955წ.) ციფრული მანიპულაციების საშუალებით, გრანდიოზული ფორმატითა და შესანიშნავი ხარისხით ბეჭდავს სხვადასხვა ხედვის პანორამულ, ფსევდონატურალისტურ გამოსახულებებს და არაემოციური (deadpan) ფოტოგრაფიის სტილს აყალიბებს; ამავე სკოლის კიდევ ერთი ცნობილი წარმომადგენელი – თომას რუფი (1958წ.) სერიისთვის “პრესა + +” ძველი ცნობილი თუ

უცნობი პიროვნებების პორტრეტებს იმავე ფოტოების რევერსებით ასკანერებს და ციფრულად ამთლიანებს. საბოლოო ჯამში, ძალიან კარგ პორტრეტებთან ერთად – საფოსტო მარკების, სამახსოვრო წარწერების, ზოგჯერ გაურკვეველი ნომრების... დამატებით გაცილებით მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვანდის. პორტრეტების დათვალიერების პროცესის პარალელურად, რუფი პორტრეტების ნაკითხვის იდეას გვთავაზობს.

ჯენი ჰოლცერი (1950) მხოლოდ ტექსტებით ქმნის ნამუშევრებს. ხშირად საჯარო სივრცეში უზარმაზარ განათებულ ბილბორდებზე ათავსებს “ტრუიზმებს”[8]: “დამიცავი საკუთარი სურვილისაგან”, “საიდუმლო” მის საპირისპიროდ და გაგრძელებად კი წყალში ატივტივებული “თავისუფალ და ღია საზოგადოებაში”... და ამ თვითდესტრუქციული ნამუშევრებით ხელოვნების ნიმუშის სრულ დემატერიალიზაციას აღწევს.

ხელოვნებმა XX საუკუნის დასაწყისში განაცხადეს და მომდევნო ეტაპებზე მყარადაც დავარწმუნეს, რომ ვიზუალური ხელოვნება ფილოსოფიაა. საბოლოოდ, პოსტკონცეფტუალური ეპოქის “თვითმკვლევები” კიდევ ერთხელ ამტკიცებენ, რომ ხელოვნება აღარ არის მხოლოდ ფუნჯის, საღებავის, ფოტოაპარატის, კინოკამერის... კარგად და ოსტატურად გამოყენების ცოდნა. ხელოვნება XX საუკუნემდე თუ პასუხი იყო, XX საუკუნის შემდეგ თანამედროვე საკმაოდ მძიმე და რთული კონტექსტებით, კონცეფციებით დასმული ფილოსოფიური შეკითხვებია. თანამედროვე ყოფაში გამჭრალი “სიბრძნის სიყვარულია”, ყოფიერების, ცნობიერების, ღირებულებების, საზრისის მხოლოდ ძიებაა, ისტორიისა და ხელოვნების მიერ შემოთავაზებული ვერსიების კრიტიკული გააზრებაა. ამიტომაც “ეთამაშებიან” თანამედროვე ავტორები ისტორიულად გაცემულ პასუხებს ამდენს, ძირითადი ფილოსოფიური საკითხი – რა არის უფრო რეალური? – კი მათი კონცეპტუალური ძიებების მთავარი პრობლემაა, რომელიც ღია, უპასუხო შეკითხვად არის დარჩენილი.

უფრო რეალურისა და მნიშვნელოვანის ძიებას კი თანამედროვე ფოტოგრაფია, როგორც უკვე განვიხილეთ, სრულიად რადიკალურ გადანწყვეტილებებამდე მიჰყავს – ხელოვნების ნიმუშის დემატერიალიზაცია, რეფოტოგრაფირება, აპროპრიაციონიზმი, სურათი-ტექსტები, გამოსახულების სრული უგულებელყოფა, ემოციის იდეითა და კონცეფციით ჩანაცვლება, შემდეგ კი ორივეს, კონცეფციის და ემოციის უემოციო ფსევდონატურალიზმით ჩანაცვლება, რეალური სამყაროდან ციფრულ სამყაროში გადანაცვლება... ამ ძიებათა საფუძველზე შექმნილ ხელოვნების ნიმუშებს თანამედროვე კულტუროლოგიაში პოსტკონცეფტუალიზმად განსაზღვრავენ.

ეს ტერმინი პირველად სწორედ ჯონ ბალდესარის ნამუშევართან – “ჰაერში ოთხი ბურთის აგდება კვადრატის მისაღებად. საუკეთესო 36 მცდელობა” (1970) – მიმართებაში იქნა გამოყენებული და ძირითად ტენდენციებად სწორედ აპროპრიაციონიზმი და რეფოტოგრაფირება იქნა დეტერმინირებული. თუმცა, ისევე როგორც პოსტმოდერნი ან პოსტ პოსტმოდერნი არ არის კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობის აღმნიშვნელი ტერმინი და თანამედროვე ხელოვნებაში არსებული ტენდენციების აღსანიშნავად გამოიყენება, ასევე არც პოსტკონცეფტუალიზმის, როგორც მხატვრული მიმდინარეობის მახასიათებლები შეგვიძლია განვსაზღვროთ ზუსტად.

“პოსტკონცეფტუალიზმი თანამედროვე ხელოვნების შექმნის ისტორიულ-ონტოლოგიური გარემოა”. [9] ამდენად, თანამედროვე ფოტოგრაფიაც, და ზოგადად, ვიზუალური ხელოვნებაც თავისთავად შეგვიძლია მივიჩნიოთ პოსტკონცეფტუალიზმად, რამდენადაც ფოტოგრაფიაში ჩამოყალიბებული ტენდენციები სახასიათოა მთლიანად ვიზუალური ხელოვნებისათვის.

სრულიად ამკარაა, რომ ფოტოგრაფიული მითის დესაკრალიზაცია ფოტოკონცეფტუალიზმსა და კონცეფტუალურ ფოტოგრაფიაში დაიწყო. ამ მიმდინარეობებმა მყარად დაგვარწმუნეს, რომ ფოტოგრაფია აღარ არის ხელოვნება ფოტოაპარატისა და რეალობის ასახვის შესახებ. ფორმა, განათება, შუქ-ჩრდილი, კომპოზიცია, თვით ფოტოს გადაღება... მხატვრული ხერხების სრულყოფა... მათთვის მეორეხარისხოვან საკითხებს წარმოადგენს. მათ ხილულის, რეალობის მიღმა არსებული ეგზისტენციალური პრობლემებისა და საკითხების კვლევა, იდეის ვიზუალიზაცია აინტერესებთ. პოსტკონცეფტუალისტებმა, ავტორთან ერთად, ფოტოგრაფიაც მოკლეს. მოკლეს როგორც რეალობის ასახვის, დაფიქსირების საშუალება და რეალობის სიმულაციის საშუალებად გადააქციეს.

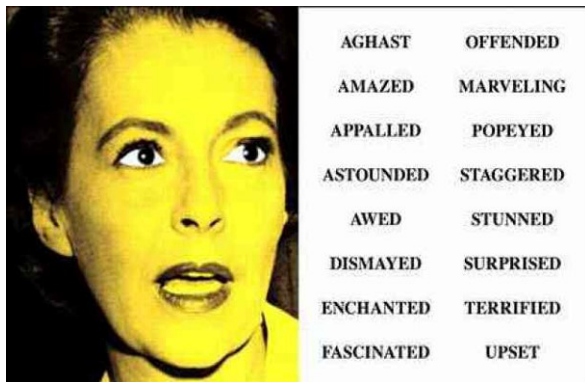
უცნაურია, მაგრამ ამ თვითმკვლელობებს ყველაზე პოზიტიური შედეგი აქვს:

აღდგენილი დროთა კავშირი – ხელოვნების შექმნისა და გაგებისათვის ხელოვნების ისტორიის ცოდნა და გააზრება უპირობო მოცემულობა ხდება,

აღამიანებს შორის აღდგენილი კავშირი – ამდენი გულისთვის ჯერ არავის მოუსმენია [10], ამდენი რიგითი ადამიანი არც ერთ ეპოქაში გამხდარა მუზეუმების ბინადარი.

აღდგენილი კავშირი მაყურებელთან – ავტორი, მაყურებლის იმედად იკლავს თავს, ის მხოლოდ მასთან დიალოგში შეიძლება დაიბადოს, მხოლოდ სპექტატორის ხარჯზე შედგება ავტორად.

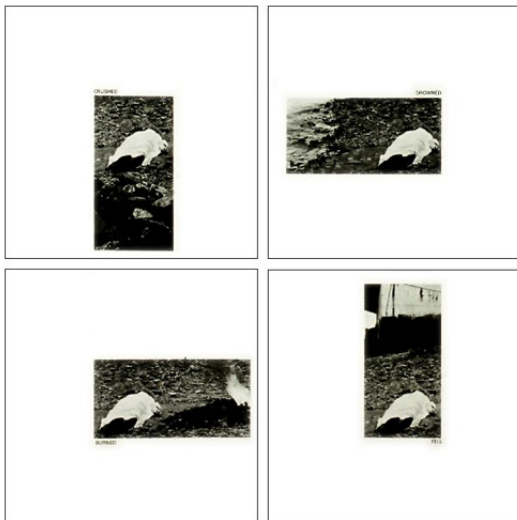
შესაბამისად კი, XXI საუკუნის ნიჰილისტური საზოგადოების წინაშე ჩადენილი ეს საავტორო სუიციდები არა ტრაგედია ან სისასტიკე, არამედ აღამიანებთან, ისტორიასთან მიმართებაში ყველაზე მშვიდობიანი და ჰუმანური აქტებია.



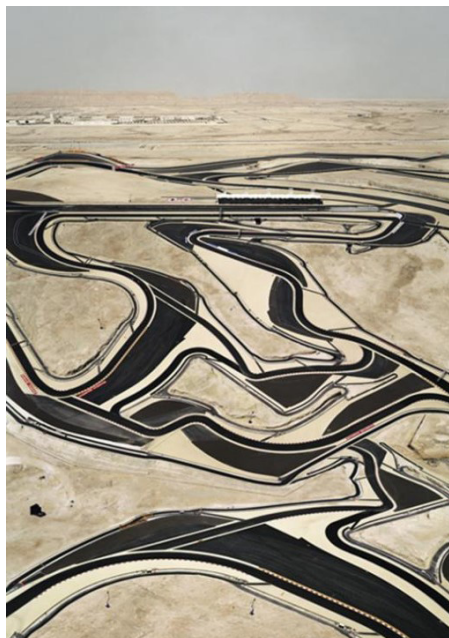
კრისტიან ბოლტანსკი



ჯონ ბალდესარი - ჯოცნა-პანიკა - 1984წ.



ჯონ ჰილიარდი - სიკვდილის მიზეზი - 1974წ.



ანდრეას გურსკი, ბაჰრეინი 1 - 2005წ.



იასუმასა მორიზურა - რექციეში, უსარულო ოცნება - ჩე_ 2007წ.



ტომას რუფი - პრესიდან

1. Barthes Roland; The Death of The Author <https://writing.upenn.edu/~taransky/Barthes.pdf> (02/06.2020)
2. It's The Idea That's Important": Christian Boltanski https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/christian-boltanski-phaidon-54886; (02/06.2020)
3. იქვე;
4. Вирон Элина; Ясумаса Моримура: фарс или искусство, пародия или психологизм? <http://www.rewizor.ru/museums-exhibitions/reviews/yasumasa-morimura-fars-ili-iskusstvo-parodiya-ili-psiologizm/> (02/06.2020)
5. იქვე;
6. Sherrie Levine: After All; Texts by K. Heymer, J. Heynen, and M. Kliege <https://davidzwirnerbooks.com/product/sherrie-levine-after-all;> (02/06.2020)
7. ცნება, რომელიც აკირა კუროსავას მიერ რიუნოსკე აკუტაგავას ნოველის “უსიერ ტყეში” მიხედვით გადაღებული ფილმის “რაშომონი” შედეგად დამკვიდრდა და გულისხმობს ადამიანების მიერ ერთი მოვლენის რადიკალურად განსხვავებულ აღქმას.
8. ჯენი ჰოლცერის ამ სერიის სახელწოდება;
9. Osborne Peter; Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/374986/mod_resource/content/1/osborne-peter--anywhere-or-not-at-all-philosophy-of-contemporary-art.pdf ; (02/06.2020)
10. კრისტიან ბოლტანსკი 2005 წ-ს იწყებს პროექტს - “გულების არქივი”, რომლის მიზანია ადამიანის მოდგმის გულისცემის ასახვა. იგი მთელი მსოფლიოდან აგროვებს გულისცემების ჩანაწერებს. 2010 წლიდან არქივი მოთავსებულია იაპონიის კუნძულ ტეშმაშე. ყველა გულისცემის ჩანაწერი ინვენტირებულია და მითითებულია მფლობელის ვინაობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Boltanski, Ch., "It's The Idea That's Important" - https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/christian-boltanski-phaidon-54886 (02/06.2020)
- Levine, Sh., After All; Texts by K. Heymer, J. Heynen, and M. Kliege -<https://davidzwirnerbooks.com/product/sherrie-levine-after-all> (02/06.2020)
- Peter, O., Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art-https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/374986/mod_resource/content/1/osborne-peter--anywhere-or-not-at-all-philosophy-of-contemporary-art.pdf (02/06.2020)
- Roland, B., The Death of The Author - <https://writing.upenn.edu/~taransky/Barthes.pdf> (02/06.2020)
- Элина, В., Ясумаса Моримура: фарс или искусство, пародия или психологизм? <http://www.rewizor.ru/museums-exhibitions/reviews/yasumasa-morimura-fars-ili-iskusstvo-parodiya-ili-psiologizm/> (02/06.2020)

სადოქტორო პროგრამა

მაია არჩვაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელები: პროფ. თინათინ ჭახუკიანი და
პროფ. რამაზ ხოტივარი

სპორტული თემა, როგორც მხატვრული რეფლექსიის ობიექტი

ნანა მჭედლიძის მხატვრული ფილმის “პირველი მერცხალი” მაგალითზე

“მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციისათვის საჭიროა სამი ძირითადი პირობა: 1. ობიექტი; 2. შუამავალი-ინერპრეტატორი; 3. საშემსრულებლო მოღვაწეობის პროდუქტი”.^[1]

გურენკოსამგანმარტებისმიხედვით, თემის ინტერპრეტაციისათვის საჭიროა სამი ფაზა:

1. თემის აღქმა (შესწავლა-დაკვირვება);
2. თემის მხატვრული გააზრება რეჟისორის მიერ;
3. კინემატოგრაფიული ნამუშევრის შექმნა.

მხატვრული ინტერპრეტაცია, ეს არის ორიგინალური ნაწარმოების, საკუთარი ვერსიის შექმნის პროცესი და შედეგი ან საწყისი (პირვანდელი) შემოქმედებითი ნაწარმოების სხვადასხვა ტრანსფორმაციისა ან საკუთარი მხატვრული ნაწარმოების შექმნისა არაშემოქმედებითი მოვლენის მხატვრული გააზრების შედეგად.

შემოქმედებითი პროცესი გამოხატვის მაქსიმალურად მარტივი ფორმისაკენ მიისწრაფვის, თუმცა ცხოვრების სიღრმისეულ ახსნას გულისხმობს. ზუსტად ეს არის შემოქმედისათვის ყველაზე საინტერესო და რთული – მოძებნოს მარტივი ხერხი იმისთვის, რომ სათქმელი სრულყოფილ მხატვრულ სახედ ჩამოაყალიბოს, იპოვოს მის მიერ აღქმულის გამოხატვის ზუსტი ფორმა.

“კინემატოგრაფში არ არსებობს გამოხატვის შეუძლებლობა ტექნიკური მიზეზის გამო, თუ თქვენ ზუსტად იცით, რისი თქმა გინდათ, მთლიანად აღიქვამთ თქვენი ფილმის თითოეულ უმცირეს ნაწილს”.

[2]

კინოში მთავარი, რა თქმა უნდა, ამხის მოყოლაა, მაგრამ კინოისტორიას თავისი შინაგანი ცხოვრება აქვს, რომელიც ლიტერატურისაგან განსხვავდება. კინოისტორია საინტერესოა არა მარტო სიუჟეტის გამო, არამედ იმიტ, თუ რა საშუალებებს ირჩევს რეჟისორი. “კინო ფლობს უნარს – აჩვენოს უხილავი... კინოს

ძალაუფლება მის უნარშია – შექმნას განსაკუთრებული სამყარო, ატმოსფერო, რომელშიც შეძლებს ჩაძირვას მაყურებელი”.[3]

მხატვრულისახეყალიბდებარეუისორისმსოფლმხედველობიდან და ის ძალზე ინდივიდუალურია. მხატვრული სახე რეუისორის გრძნობების გაგრძელებაა ფაქტში, მოვლენაში ან იმ თემაში, რომელზედაც ის ფიქრობს, რომელსაც კინემატოგრაფიული ენის საშუალებით ქმნის. კინორეუისორის მიზანია ახსნას თემის, მოვლენის, ფაქტის არსი რაღაც ხარისხით ან უკიდურესად მიუახლოვდეს მას. იპოვოს შესაძლებლობა თავის სათქმელსა და იმას შორის, თუ როგორ გააკეთოს ეს რაც შეიძლება უკეთესად კინემატოგრაფიული ენის საშუალებით. მხოლოდ ამ შემთხვევაში მიიღწევა საუკეთესო შედეგი – კარგი კინო.

როგორ ხდება თემის განზოგადება? როგორ ხდება თემა მხატვრული რეფლექსიის ობიექტი? განვიხილოთ ნანა მჭედლიძის მხატვრული ფილმის “პირველი მერცხალი” მაგალითზე.

ფილმის მთავარი თემაა ფეხსურთი. თუ შევთახმდებით, რომ სანახაობათა შორის პირველი არის კინო, სპორტის სახეობათა შორის პირველი ფეხსურთია. სპორტის სახეობებიდან ფეხსურთი თავისი “დრამატურგიით” ყველაზე ახლოს დგას კინემატოგრაფთან. ალბათ, ამიტომ კინემატოგრაფისტების დაინტერესება სპორტის ამ სახეობით ლოგიკურად და ხუნებისვად უნდა მივიჩნიოთ. ფეხსურთსაც და კინოსაც მრავალრიცხოვანი მაყურებელი ჰყავს. ორივეს დიდი გავლენა აქვს მაყურებელზე. ფეხსურთის თემის პუბლიცისტური და მხატვრული გააზრება კინემატოგრაფის საშუალებით დიდ მასშტაბს იძენს და შესაძლოა ხშირად ცვლის კიდეც ადამიანთა მსოფლმხედველობას.

ნანა მჭედლიძე ფილმში “პირველი მერცხალი” მოგვითხრობს პროვინციულ, ზღვისპირა ქალაქში საფეხსურთო გუნდის შექმნის ისტორიაზე. გვაჩვენებს ამ ქალაქის (ფოთი) ყოფას, გვაცნობს მის მცხოვრებთა ხასიათს და იმ ადამიანებს, რომლებიც თანამოქალაქეთაგან, ერთი, საერთო, ნიშნით გამოირჩევიან – ისინი პირად კეთილდღეობაზე უარს ამბობენ, მზად არიან, თავი განირონ იდეისათვის და ამ იდეით შეპყრობილნი ერთ გუნდად ყალიბდებიან. სხვადასხვა ხასიათის, ტემპერამენტის, სოციალური მდგომარეობის, ასაკის, მაგრამ ერთი იდეისათვის გაერთიანებული ადამიანები – გულუხრყვილონი, მიამიტნი, მოტყუებულნი, გამარჯვებულნი, დანუწეხულნი, დამარცხებულნი, შეყვარებულნი, გალანძლულნი, ზოგჯერ გულგატეხილნი, “მოცლილნი”, მეოცნებენი, ერთ გუნდად შეკრულნი, იდეისათვის შეთქმულნი. ერთი შეხედვით, ეს არის ამხავი ფეხსურთსა და მასზე შეყვარებულ ადამიანებზე, მაგრამ

ფილმში შექმნილი გარემო, პერსონაჟთა გარეგნობისა და შინაგანი სამყაროს შტრიხები, ხმოვანი რიგის დრამატურგია, მონტაჟური დაპირისპირებები, ზოგჯერ თანხვედრა ვიზუალურ და აუდიო რიგში, ზოგჯერ კონტრაპუნქტის პრინციპი, სამსახიობო ანსამბლი, ფილმის ვიზუალური მხარე, სულ სხვაგვარ შინაარსს იძენს და მაყურებელი ეკრანზე ქართველი ერის ხასიათის ნიშან-თვისების, კულტურის, ისტორიის ამხავეს ხედავს.

“მაყურებელი თავად მიხვდა ყველაფერს... მიხვდა, რომ კინორეჟისორ ქალს არ გადაუღია ფილმი საქართველოში – კერძოდ კი ფოთში – პირველი საფეხხურთო გუნდის შექმნის შესახებ, არც იმ შერეკილებსა თუ რომანტიკოსებზე, რომლებიც პირად კეთილდღეობაზე უარს ამბობენ და მზად არიან თავი განირონ “იდეისათვის”. ნანა მჭედლიძემ გადაიღო ფილმი საქართველოზე, რომელიც განგებამ ჩაკეტილ პროვინციად აქცია, მაგრამ ხალხს ღირსების გრძნობა არ დაუკარგა”.[4]

ფილმი იწყება გზით, რომელსაც ყმანვილი ხვიჩა (მსახიობი ვ.ნადარაია) სოფლიდან ქალაქში ჩამოჰყავს (შორი ხედიდან ახლოზე), გზა – ნარსულიდან ანწყოში. ახლო ხედზე ვხედავთ ხვიჩას სიხარულის გამომხატველ სახეს. ხედისა თუ თავგადასავლის საძეხნელად წამოსული ყმანვილი დაინახავს გიმნაზიელ გოგონას, ელენეს (მსახიობი ი.ნინიძე) და პირველად ნახავს თამაშს, რომელსაც “მარტო ფეხებით თამაშობენ” (ფრაზა ფილმიდან), ხელებით არა “ხელები რა ლელო კი არაა” (ფრაზა ფილმიდან) და შემდეგ პროვინციული გამხედაობით, სითამაშით თუ სიჭიქით სწორედ ხელებით იწყებს ამ თამაშის თამაშს (მეკარე) და “შოკში ვარდება” (ფრაზა ფილმიდან). შოკში ვარდება იასონის (მსახიობი დ.ახაშიძე) დარტყმული ხურთის სიძლიერისაგან, ფეხხურთისაგან. “შოკიდან გამოსული” (ფრაზა ფილმიდან), ექიმის ქალიშვილით “ჭკუიდან გადამდგარი” (ფრაზა ფილმიდან), გალიიდან ათავისუფლებს ჩიტებს, რომელთაგან “გუგული არც ერთი არ არის” (ფრაზა ფილმიდან), მაგრამ რა მნიშვნელობა აქვს, ჩიტია და ფრენა უნდა, ნავარდი და შემდგომ მთელი ფილმი ფრენა მიზნისაკენ, იდეისათვის თავგანწირვა და რხოლა სულისა, თუ შეიძლება ასე ითქვას.

ფილმის დასაწყისში ფეხხურთის ხმაურში შერეული გაურკვეველი ფრაზები თანდათან ლაგდება და აღსაქმელი ხდება. ფილმის ხმოვან სტრუქტურას თავისი თვითმყოფადი დრამატურგია გააჩნია, რომელიც ხშირ შემთხვევაში, თანხვედრაშია ფილმის ვიზუალურ რიგთან. ზოგჯერ ამძაფრებს ახლო ხედით მოცემულ კადრებს, ზოგჯერ კი კონტრაპუნქტის პრინციპით ხდება კადრისა თუ ეპიზოდის მხატვრული გააზრება. არაფერი ზედმეტი და არაფერი გადაჭარხებული, არანაირი

ტკბობა ლამაზი კადრებით (ზოგადად ვფიქრობთ, როდესაც ფილმი “დახუნძოლულია” ლამაზი კადრებით, რომლებიც ფერწერულ ტილოებს მოგვაგონებს, მაინც არ არის ფერწერული ტილოები, ეს მხოლოდ იმიტაციაა, რადგან, თუ “მოგვაგონებს”, ე.ი. ეს მხოლოდ რალაცის შთამბეჭდავის მოგონებაა, მიახლოება უკვე ნანახთან, განცდილთან. კინო კი, ვფიქრობთ, ახალი ასოციაციების გამომწვევი და მატარებელი უნდა იყოს).

სიმსუხუქე და სიფაქიზე, რომელიც ფილმს აფრენის საშუალებას აძლევს. “საჭიროა, რომ ფილმი აფრინდეს, გადაჭარხეულობა და თვალწარმეტაცობა ხელს უშლიან, რომ აფრინდეს”. [5] გამოსახულება, მონტაჟი, მსახიობთა თამაში, ხმა, ხმაური, მუსიკა, განათება ეს თითქმის ალქიმიის ძიებაა, რომელიც ხაღებს მაყურებლის მომწუსებელ ემოციას. ფილმის პირველ ეპიზოდებში ფეხსურთელები ფეხშიშველი თამაშობენ ფეხსურთის, საფეხსურთო კარი ორ ჯოხზე გამოხმული თოკით შემოისაზღვრება, შემდგომ ეპიზოდებში ფეხსურთელებს საფეხსურთო ფორმაც აცვიათ და ხუცებიც, კარი ჯერ თეთრი ძელებით იცვლება, შემდეგ – თეთრ-ლურჯით. ასევეა ხმა ფილმში, გაურკვეველი ფრაგმენტებიდან ხალხურ სიმღერამდე აღის.

ფეხსურთზე შეყვარებული ადამიანები ფეხსურთელთა დაუმარცხებელი გუნდის შექმნაზე ოცნებობენ, გუნდისთვის ორიგინალურ სახელს იგონებენ – რეჟისორი ახლო ხელით გვიჩვენებს ფილმის პერსონაჟებს. ზღვაში მხოლოდ მათი თავები ჩანს, ხურთებივით, ზღვაში მესული მოფიქრალი თავები. იხადება გუნდის სახელი “მერცხალი” და ისინი წამოიმართებიან, როგორც გმირები. მუსიკალური ფონის თანხლებით მიდიან ნაპირისაკენ, ხმელეთზე გამარჯვებისათვის, განხანილნი, მირონცხეხულნი, იდეისათვის მებრძოლი შეთქმულნი. მუსიკა ავსებს ყველაფერს და უფრო მეტად ზრდის გამოსახულების ღირებულებას. ფილმში გამოსახულება და ხმა არასოდეს ეცილება ერთმანეთს პირველობას, ისინი მუშაობენ რიგ-რიგობით ესტაფეტის პრინციპით.

ინყება თავგადასავალი ქართული ზღაპრისათვის ასე დამახასიათებელი, “იარა, იარა და გზაზე შემოხვდა”-ს მსგავსად. იასონი გზადაგზა აგროვებს გუნდის მოთამაშეებს (ისევ გზა, როგორც სიმბოლო სიცოცხლის, სიახლის, მომავლის იმედისა), რომლებსაც რეჟისორი ერთ გუნდად შეკრებილთ, უკვე ზღვის ნაპირზე მიმავალთ გვიჩვენებს – ზღვის ნაპირზე ჰორიზონტზე მიმავალი გემის ფონზე. ფილმის მსველობისას ფეხსურთელთა ეს გუნდი რამდენჯერმე კიდევ ჩნდება ზღვის ნაპირზე – წინ მიმავალი იასონი, გეანეული ხელით, რომელშიც ხურთი უჭირავს და ფეხსურთელები.

“ეკრანზე განუწყვეტლივ ჩნდება ზღვის ნაპირი, რომელზედაც

სურათის გმირები მიახიჯებენ, იქით ჰორიზონტზე, ცივილიზებული დასავლეთი მოიაზრება. ეს ხალხი დარწმუნებულია, რომ ევროპული სივრცის შემადგენელი ნაწილია, უფრო მეტიც ცდილობს “იმათათაც” დაუმტკიცოს ეს”. [6]...

ზღვის ნაპირზე, სილაზე იქმნება ახალი გუნდის სათამაშო ტაქტიკა (ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი (ხ. ხაიჭაძე) სილაზე ხატავს საფეხბურთო მოედანს და უხსნის მოთამაშეებს ფეხბურთის წესებს). რეჟისორის მიერ მოძენილი ამ კინემატოგრაფიული ფრაზის ქვეტექსტი კი ასე იკითხება: სილაზე დახატული ტაქტიკა ისეთივე არამყარია, როგორც ფეხბურთელთა სათამაშო დისციპლინა (როცა ხურთის მოგვრეებით აღტაცებული მეკარე მოედანს ტოვებს, დედასა და და-ძმებს მოეხვევა, ამ დროს კი მის კარში გოლი გადის). გნებავთ, სათამაშო კლასი (რაც ინგლისელებთან მატჩის დროს ცხადი ხდება). იქ ჰორიზონტს მიღმა კი ტაქტიკაც სხვაგვარად იწერება და თამაშიც სხვაგვარად იციან, რადგან ამის პირობებიც სხვაგვარია; მაგრამ მაინც, აქ უმთავრესი ერთია, დაუოკებელი სურვილი, მისწრაფება, როგორც რომის იმპერატორი მარკუს ავრელიუსი იტყობდა: “ყველა ადამიანის ფასი მისი მისწრაფებათა ფასით განისაზღვრება” და სწორედ ეს მისწრაფება, ქართველთა თავდაუზოგავი ლტოლვა მიზნისაკენ, გამარჯვებისაკენ, რეჟისორმა ფეხბურთის საშუალებით აჩვენა და მოუწოდა მაყურებელს. “ფილმში ნაამხოხიც სპორტული ისტორიის ჩარჩოს არღვევს და ერის თავგადასავლის ალეგორიად იქცევა”. [7]

როგორია გარემო, რომელშიც მეოცნებენი ცხოვრობენ? ნანა მჭედლიძემ შეძლო ხუნეზირივად დაეპირისპირებინა ერთმანეთისათვის ქართველთა ხასიათი, ნიჭი, მისწრაფება და სიტუაცია, რომელშიც ეს ნიჭი და მისწრაფება იხადება.

“პირველი მერცხლის” პატარა, ზღვისპირა დახა ძალიან ცდილობს, არ ჩამორჩეს დიდი ქალაქების კულტურულ ცხოვრებას. დახელები ამას იმით გამოხატავენ, რომ კახარე გაუხსნიათ, უცხოელი მუსიკოსები და მოცეკვავენი მოუწვევიათ. საღამოობით აქ სხედან, თითო ფინჯან ყავას შეეძქევიან და ოცნებას ეძლევიან. ყველას, მთელ ამ პატარა ქალაქს, ის უცხოელი მოცეკვავე ქალი უყვარს და კახარეში უფრო მისი ემხით დადიან, ვიდრე “მაღალ ცივილიზაციასთან” ნილნაყაროხის დასამტკიცებლად”. [8]

ფილმის პერსონაჟები ალალი, გულუხარყვილო, დიდსულოვანი ადამიანები არიან, მაგრამ რეჟისორის მიერ ხასიათები ისეა მოცემული, რომ არავითარი პათეტიკა და მცდელობა გაიდელეებისაკენ არ იგრძნობა.

“ქართველები აქ სულაც არ არიან გაიდელეებულები: სნობოხენ – პროვინციაში ცხოვრობენ, მაგრამ “ევროპელებად” მოაქვთ თავი,

კახარეს ხსნიან და ქალეხს ფრანგულად ამღერებენ... სნობოხენ – კოლოებით სავსე ქალაქში ცხოვრობენ, მაგრამ სურთ შექმნან ფეხსურთის გუნდი, რომელიც ევროპულ კლუხებს “დედას უტირებს”. [9]

ფეხსურთელები ზღვის ნაპირზე ვარჯიშობენ, ერთ-ერთ ფეხსურთელს მევალე მიაკითხავს, რომელსაც ეს “განწირული სულისკვეთება” სისულელედ მიაჩნია, თვით ფეხსურთელები კი, მოცლილყხად. როგორ გადანყვითა ეს ეპიზოდი რეჟისორმა კინემატოგრაფიულად? ნანა მჭედლიძემ ფეხსურთელი მევალის პირისპირ დიდხანს არ დატოვა, ისინი მოძრაობისას საუხრობენ, ფეხსურთელი, შეიძლება ითქვას, “აძევებს” მევალეს იმ სიფრციდან, რომელშიც ოცნებას მისცემია, მას უნდა “ჩამოიხერტყოს” ყოველგვარი მოვალეობები, რათა მიზანს მიუახლოვდეს, გარხის აუტანელი ყოფიერებიდან, რომელსაც მისთვის მნიშვნელობა დაუკარგავს. ხომ შეიძლება, ფილმის ეს ორი პერსონაჟი ერთმანეთის პირისპირ დიდხანს მდგარიყო, ესაუხრათ უფრო დინჯად და უფრო დიდხანს, შეთანხმებულიყვნენ ან ვერ შეთანხმებულიყვნენ და შემდეგ დახრუნებოდა ფეხსურთელი ვარჯიშს; მაგრამ ეპიზოდის ამგვარი გადანყვითა იქნებოდა მხოლოდ ინფორმაციული ხასიათის, რომ ადამიანს ვალი ჰქონია და მეტი არაფერი. რეჟისორმა, როგორც კლოდ შახროლი ამბობდა – ფილმი მთლიანობაში დაინახა. “საჭიროა ფილმის მთლიანობაში დანახვა”. [10] ამ ეპიზოდში უხრალე ფაქტი გადააქცია მხატვრულ სახედ, რომელიც მომდევნო ასეთ ფაქტებთან შეირწყა და ფილმის მხატვრული ქსოვილი ჩამოაყალიბა.

“მოცლილყხისთვის” ფეხსურთი ყველაფერია და როცა კახარეში შეკრებილები აღფრთოვანებით შეჰყურებენ მოცეკვავე ქალს, რომელსაც იასონი კალათით ყვავილეს მიუძღვნის (აქნანა მჭედლიძე და ლევან ჭელიძე ფიროსმანისა და მარგალიტას ნოველას ასხენებენ მაყურებელს), “- ესმერალდა ვადღეგრძელოთ”, – იტყვის გუნდის მეკარე-მიმტანი. – “არა, “მერცხალს” გაუმარჯოს”, – მტკიცედ ამბობს იასონი. ამ სიმტკიცის დადასტურება ფილმის მომდევნო ეპიზოდები. სენაკელებთან გამარჯვება. მოედანზე ჭირითით შემოვარდნილი სენაკელები თამამის დანყვამდე და თამამის ხოლოს შორ ხედზე თავდახრილი ცხენების მსვლელობა, გამარჯვების მოლოდინის და განცდილი მარცხის კინემატოგრაფიული გადანყვითის მაგალითია.

პორტში თურქებთან საუხარი, თურქებთან მატჩი, მოგვხული ფულის განაწილება (იგავის “გლახაკი და ქილაერხო” ნანა მჭედლიძის და ლევან ჭელიძის მხატვრული ინტერპრეტაცია) ქართული ხასიათის გამოვლენის შესანიშნავ ეპიზოდად უნდა ჩაითვალოს. “ფულზე არ ითამაშებენ”, “არ წააგებენ”, “ფულს არ ითხოვენ”, იტყვიან – “ჩვენი

მარგანეცი გააქვთ და ისევ ჩვენ გვაგინებენ”, მაგრამ იმუშავეხენ მტვிரთავეხად, მხოლოდ მიზნისთვის და იდეისთვის და გაიმარჯვეხენ კიდეც. მერე გაჭირვეხულსაც დაეხმარეხიან, ოცნეხის კოშკეხსაც ააგეხენ, წინააღმდეგობაც გაჩნდეხა და ისაა შიდა უთანხმოეხამ უნდა იფეთქოს, მაგრამ – “ფული ყალბია”, – ისმის ფრაზა და ისევ ერთად დგეხიან მომტყუეხლის, გარე მტრის წინააღმდეგ, რომელიც უკვე იმ სხვა ნაპირისაკენ მიდის. ამ ეპიზოდით ფილმის ავტორეხმა მარტივად და ნათლად დახატეს რა ქართული ხასიათის შტრიხეხი, აჩვენეს, როგორ იძარცვეხა ქვეყანა.

“კეთილშოხილეხა, გულუხრყვილოხა მოტყუეხული და გაცუკურაკეხულია. ან მოტყუეხული ან წაგეხული. ასეთია ამ ხალხის ხელი. თანდათან იკვეთეხა ერის იერხატი: ლატაკი და კეთილშოხილი, დიდხუნეხოვანი და მოტყუეხული, ამაყი და დამარცხეხული”.[11]

რეჟისორი ისევ ზღვის ნაპირზე მიმავალთ გვიჩვენეხს. მოტყუეხული, მაგრამ გამარჯვეხისთვის შემართული გუნდი, ისევ წინ იასონი, ზეანეული ხელით და ამ ზეანეული განწყოხიდან ყოფითი სინამდვილე – იასონისა და ფაცის (იასონის ცოლი A- მსახიოხი გ.დადიანი) საუხარი. გაქცევა ყოფიდან, იდეალისაკენ სწრაფეხა, ქართველი კაცის სიამაყე.

კახარე – უკანასკნელი მატერიალური ღირეხულებიხს მქონე ნივთის გაღეხა მომღერალი ქალისადმი. ქალისა და იასონის საუხარი სიყვარულზე, რომელიც იასონისათვის “საგმირო საქმეეხია”. იასონის მზაობა, მუხლის მოყრა, გნეხავთ მუზის, ოცნეხის, ნატვრის თუ იმედის წინაშე, ამ, ერთი მხრივ, ამაღელვეხელი დრამატურგიული ეპიზოდისათვის, რეჟისორი ნანა მჭედლიძე სულ სხვაგვარ გარემოს ქმნის და იასონის გულუხრყვილო გატაცეხას, ჭაოხის ფონზე, ხაყაყეხის ყიყინის თანხლებით გვიჩვენეხს. შემდეგ კი ამონტაჟეხს თვალახვეული მეკარის ხაგმვერ თამაშს გოგონეხთან, რომელსაც მოჰყვეხა კადრი – იასონი ჩაფიქრეხული დგას ხიდზე, რასაც ისევ ცვლის ხვიჩა და ელენე – ამერიკაზე გულუხრყვილო ოცნეხით. ამ ორი ეპიზოდის დაპირისპირეხით, ერთ შემთხვევაში – ხვიჩა და ელენე – რეჟისორი გვიჩვენეხს ყმანვილური ოცნეხეხის სიმყიფეს, თამაშის განწყოხას, მეორე შემთხვევაში – იასონი, მეოცნეხე გმირო არასათანადო გარემოში, შესაძლოა, ნანილოხრივ, “სულო ოხოლის” სახე-ხატად ჩაითვალოს.

ელენეს ხელის თხოვნის ეპიზოდი – მარცხისა და იმედის, მომავლის რწმენის, იმედის არდაკარგვის ეპიზოდი. – “მოვა დრო და ფეხხურთელეხს ხელის გულზე დაგვისვამენ და ისე გვატარეხენ”. – “როდის იქნეხა ეს?”, – ისმის ეკრანიდან. ფილმის გმირეხს კვლავ ზღვის ფონზე ვხედავთ.

წყალი – ადამიანთაყოფიერების ფუნდამენტური ელემენტი. წყალი ზღვაში – ყოფიერების მთავარი მამოძრავებელი ძალა, რომელიც თვით აღძრავს ფიქრებს სიცოცხლესა და სიკვდილზე. “როდის იქნებას” მოლოდინით დაღლილ, ნაწილობრივ უიმედობაში მყოფ ფეხხურთელთა გუნდი უცხე ფხიზლდება, ისევ ჟინით ერთიანდება, აღსდგება სახრძოლველად გაზეთ “ივერიაში” დაწერილი წერილით. “ფილმის კომედიური ატმოსფერო თანდათან იჟღინთება ტრაგიკული განწყობით. სულ უფრო და უფრო შემანუხეხელი ხდება კითხვა – რა ძალით არსებობს ეს ხალხი? ამ კითხვის პასუხად ფილმის ავტორები გვიჩვენებენ ფინალს”. [12]

პორტში ინგლისელებთან. საფეხხურთო მატჩი. ეს ეპიზოდი, შეიძლება ითქვას, ცალკე ფილმია – თავისი დასაწყისით, განვითარებით, კულმინაციით და ფინალით. ინგლისელი ფეხხურთელები – ხრიტანეთის სახელმწიფო ჰიმნით, ქართველები – ხალხური სიმღერით. ინგლისელები – საფეხხურთო ტაქტიკითა და ტექნიკით, ქართველები – მონდომებით, სურვილით, შინაგანი ნიჭით. თავით თამაში – ინგლისური ფეხხურთის მთავარი მახასიათებელი, ქართველთა გაოგნებული სახეები. ინგლისელები იგებენ, ქართველებს საშუალება ეძლევათ, ერთი საპასუხო გოლი მაინც გაიტანონ, ინგლისელთა მეკარე ტრავმას იღებს, იასონი ხურთს კარს ააყდენს და მეკარეს მიეშველება. “აქ იასონი ამჟღავნებს დამარცხებულის საოცარ დიდსულოვნებას და რაინდულ კეთილშობილებას, რაც ხუნეხრივია, ხევრად უფრო ძვირფასია, ვიდრე მატჩის მოგება”. [13]

წვიმა, რომელიც კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებს დაძახულ მომენტს და ქართველთა გამანადგურებელი მარცხი. დაღლილი, ქანცგანწყვეტილი, წვიმისა და ცრემლისაგან სველი სახეები და შორს მიმავალი გემი, ხრიტანეთის სახელმწიფო ჰიმნის ფონზე. გზა აწმყოდან მომავალში. ზღვის პირას, მიწის ნაგლეჯზე, მდგარი ქართველები, რომლებიც ჰორიზონტს გასცქერაან – გზა იმედისა და შველისა, მომავლისა. მგერა დასავლეთისაკენ, იმედი დასავლეთიდან, ასე აღიქმება რეჟისორის ხედვა ფილმის ფინალური კადრის მიხედვით, რაც, ცხადია, მის პოზიციად უნდა ჩაითვალოს. დამარცხებული ფეხხურთელები (ახლო ხედით) და გულიდან ამოხეთქილი, ფილტვების დახერვით ნამღერი ხალხური სიმღერა, როგორც რწმენის, მომავალი გამარჯვების და საკუთარი კულტურის თვითმყოფადობის ნიშნი.

ნ. მჭედლიძის ფილმში ხმა არასოდეს ეხმარება გამოსახულებას, გამოსახულება კი ხმას, მაგრამ აქ რალაც არის საჭირო – ვხედავთ ახლო ხედით ფეხხურთელთა სახეებს, რომლებიც გვნუსხავს და

რალაცას ველოდებით, რალაც კიდევ გვჭირდება. “ერთადერთი დაჟინებული თვალი ხადებს სმენის მოუთმენლობას, ერთადერთი სმენა ხადებს თვალის მოუთმენლობას. გამოვიყენოთ ეს მოუთმენლობა, კინემატოგრაფის ძალა, რომელიც მიმართავს ორ გრძნობას მოწესრიგებული წესით”.[14]

გამოსახულებისა და ხმის (სიმღერა) ასეთი თანხვედრა კიდევ უფრო ამძაფრებს და შთამბეჭდავს ხდის ფილმის ფინალს.

“თუ თქვენ საჭირო სახით გამოგლით ხმისა და გამოსახულების შერწყმა, მაშინ მთლიანი ხევრად უფრო ძლიერად გამოიყურება, ვიდრე ამ ორი კომპონენტის უხრალო ჯამი. გამოსახულება ეყრდნობა უამრავ ნაბ, პეროვან ელემენტს (სინათლე, კადრი, მსახიობთა თამაში და ა.შ.), მაგრამ ხმა-ხმაურები, ხმა-მუსიკა წარმოადგენს ფილმის ხორცს, მის ფიზიკურ სხეულს – ხმა სახლდება ფილმის ტერიტორიაზე, ეწყობა მასში, სახლის სინადარივით”.[15]

მართლაც, წარმოუდგენელია ახლო ხედზე ნაჩვენები ფილმის პერსონაჟთა სახეები სიმღერის გარეშე და თუ ფილმის სიმღერა ჩაგვსმის გამოსახულებისაგან დამოუკიდებლად, უთუოდ ამ პერსონაჟთა სახეები გიდგება თვალწინ.

“ეს არ არის სიმღერა, ეს უფრო გლოვია. თვალეხიდან მონანკარებს ცრემლები, სხეული უთრთით და უცახცახებთ, მაგრამ სიმღერას არ წყვეტენ, რამეთუ ეს სასიცოცხლო ენერგიის გამოვლენაა, სხვა ძალა მათ არა აქვთ, გაუტეხელ სულში უნდა პოვონ არსებობის საფუძველი”.[16]

ნანა მჭედლიძემ სპორტული თემის მხატვრული გააზრებით “სპორტული ამხავი ერის ისტორიული ცხოვრების ტრაგიკულ ალევორიად აქცია”.[17] რეჟისორი ფილმის პერსონაჟთა ღრმა ფსიქოლოგიურ პორტრეტებს არ ქმნის, ისინი საერთო განწყობის შესაქმნელად სჭირდება, მხოლოდ იასონის სახეში კრიხება ქართული ხასიათის მტრისები: სიამაყე, რაინდული კეთილშობილება, მიამიტობა, რომელიც პრიმიტიულობის ნაყოფი გგონია, მაგრამ ირკვევა, რომ სულიერი სისპეტაკე ყოფილა. მსახიობის (დ.ახაშიძე) პომპეზურ გარეგნობისა და შინაგანი სამყაროს ხაფხუფი გულუხარყილობის შეპირისპირება. იასონის გარშემო შეკრებილი ფეხხურთელები, მოედანზე შევარდნილი გახრამებული გულშემატკივარი, ხაფხუფი საფეხხურთო კარის უკანა ფონზე, “მონიკვინე ცოლები” იმდენად რეალური და დამაჯერებელია, რომ მაყურებელი ამ ისტორიის თანამონაწილე ხდება. ის იასონივით ოცნებობს, მას და მის ფეხხურთელებს თანაუგრძნობს. რეჟისორის მიერ მხატვრული სახის შესაქმნელად მოძებნილი კინოხერხი მაყურებლისათვის იმდენად შეუმჩნეველია, რომ ის იჯერებს ეკრანზე მომხდარის რეალობას.

“მხატვრული სახე მაყურებელში უნდა იწვევდეს, მხოლოდ რეალობის ასოციაციას”. [18] მაყურებელს მაინც სჭერა იასონის გუნდის, მიუხედავად იმისა, რომ ეკრანზე ხედავს – ინგლისელები სჯობიან ქართველებს, იცის – ინგლისი ფეხსურთის სამშობლოა. იქ, “ჰორიზონტს მიღმა”, ფეხსურთს უკეთ თამაშობენ, მოედანზე ხრიტანეთის სახელმწიფო ჰიმნს მღერიან, მხოლოდ წამიერად აგონდებს, რომ ქართველებს სახელმწიფო არა აქვთ, შესახამისად, არც ჰიმნი.

“ერთ მხარეს კარის წინ ინგლისელები ღებანან, მეორე მხარეს – “პირველი მერცხალი”. თითქოს განსაკუთრებული არაფერი ხდება, სადაც არის თამაში დაიწყება, მაგრამ უეცრად ინგლისელები იწყებენ სიმღერას. მღერიან ეროვნულ ჰიმნს. გუგუნებს ერის, ქვეყნის, სახელმწიფოს სადიდებელი. ვხედავთ იასონისა და მისი ხიჭების გაოგნებულ სახეებს. რა ხდება? ასეთი რამ მათ აქამდე არ ენახათ. რა უნდა იმღერონ პასუხად? არც სახელმწიფო აქვთ, არც ჰიმნი, არც არასოდეს ყოფილან ასეთ სიტუაციაში... ახლა საქმე მართო მოგება არ არის, მოწინააღმდეგეს უნდა დაუმტკიცო, რომ შენც ერი ხარ და არა შემთხვევით შეკრებილი ჯოგი, რომელოსაც ავად თუ კარგად ფეხსურთის თამაშიც უსწავლია. მეტოქის ჰიმნს პასუხი სჭირდება” [19] და ეკრანიდან ისმის ხალხური სიმღერა, მაყურებელი შვეხით ამოისუნთქებს – ჩვენ ხომ დიდი კულტურისა და შემართების ერი ვართ, ფენიქსივით ხევრატერ ფერფლიდან აღმდგარი, გადარჩენილი. ჰოდა, ახლაც ვითამაშებთ და მოვიგებთ. მიუხედავად იმისა, რომ მაყურებელი ხედავს, იასონის ხიჭები მიხვდნენ – მეტოქემ ისე მიიღო მათი სიმღერა, როგორც ნამდვილი, თუმცა მიხვდა, რომ ეს ჰიმნი არ არის. შენ არავინ ხარ, მაგრამ არ გაგრძნობინა. მაინც იმედიანადაა განწყობილი, მაინც სჭერა ქართული ნიჭის, მაინც გამარჯვების იმედი აქვს, რაც რეჟისორის მიგნებად უნდა ჩაითვალოს. მაგრამ დამარცხებულ, განწირულ, ტალახიან, ცრემლიან სახეებს როცა დაინახავს, შორს მიმავალი გემის კადრს რომ იხილავს, ხრიტანეთის სახელმწიფო ჰიმნის ფონზე, ცრემლით ნამღერ ხალხურ სიმღერას როცა მოისმენს, მხოლოდ მაშინ დარწმუნდება, რომ ამ ნიჭს და თავგანწირვას მოვლა სჭირდება, მფარველობა, სახელმწიფოდ შედგომა “იმისათვის, რომ ხალხისაგან გუნდი შედგეს, პროვინციელი შერეკილებისაგან სახელმწიფო, საჭიროა პრომა და იმის განცდა, რომ გამარჯვებას არავინ მოგართმევს... იმისათვის, რომ შენი ჰიმნი გქონდეს, ე.ი. შედგე როგორც გუნდი და როგორც სახელმწიფო, დამცირებაც უნდა აიტანო, შეურაცხყოფაც, ტალახში ამოსვრაც... აიტანო და იპრომო, აიტანო და იხრძოლო” [20] და ცრემლი მოადგება, რადგან მიხვდება, რომ რეჟისორმა უხრალოდ

ფეხხურთის თამაში, სპორტული თავგადასავალი კი არ შესთავაზა, მათ თავზე, მათ ქვეყანაზე ელაპარაკა, კინემატოგრაფიულ ენაზე. გამოსათხიზლებლად, მაყურებლის სკამიდან წამოსადგომად, ფეხზე დასადგომად.

“1988 წელს პომპიდუს ცენტრში გამართული პრემიერის შემდეგ ფრანგმა კრიტიკოსმა მარილინ ფელუსმა აღნიშნა, რომ “პირველი მერცხალი” უნიკალური შემთხვევაა კინოს ისტორიაში, როცა კინორეჟისორი ქალი თავისი გმირი მამაკაცებისაგან – და იქნეს, საერთოდ მამაკაცებისაგან – პირდაპირ მოითხოვს რაინდულ კეთილშობილებას, მეტ ამხიციას და გამარჯვების რწმენას”. [21]

[1] Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации, Новосибирск, “Наука”, 1982;

[2] Тарковский А. Запечатленное время 2008–2013 –<http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-2.html> (ხოლოს გადამოწმდა 13/05/2020);

[3] Дэвид Л., Режиссер – это хозяин, Искусство Кино, №1/ 1999 . <http://old.kinoart.ru/archive/2000/01/n1-article19>

[4] გვახარია გ., “პირველი მერცხალი – 30” – 10/01/2005 ინტერნეტ რესურსი www.radiotavisupleba.ge მოძიებულია 27/02/2019;

[5] ხორაშვილი მ., საუხრები კინორეჟისურაზე, ხრესონი რ. “შენიშვნები კინემატოგრაფის შესახებ”, ქრესტომათია, წიგნი II, გამომცემლობა “კენტავრი”, 2014. გვ. 103;

[6] გვახარია გ., “პირველი მერცხალი – 30”, ინტერნეტ რესურსი www.radiotavisupleba.ge მოძიებულია 27/02/2019 (ხოლოს გადამოწმდა 13/05/2020);

-
-
- [7] ხაქრაძე ა., “პირველი მერცხლის” ალევგორია, ალმანახი “კინო”, 1977, გვ. 115;
- [8] იქვე, გვ. 110;
- [9] გვახარია გ., “პირველი მერცხალი – 30”. ინტერნეტ რესურსი www.radiotavisupleba.ge მოძიებულია 27/02/2019;
- [10] Шаброль К. Время – деньги, Искусство Кино, № 8, 2003. <http://old.kinoart.ru/archive/2003/08/n8-article16>
- [11] ხაქრაძე ა., “პირველი მერცხლის” ალევგორია, ალმანახი “კინო”, 1977, გვ. 113;
- [12] იქვე, გვ. 114;
- [13] იქვე, გვ. 112;
- [14] ხრესონი რ., “შენიშვნები კინემატოგრაფის შესახებ”, მიხო ხორაშვილი, საუხრები კინორეჟისურაზე, ქრესტომათია, წიგნი II, გამომცემლობა “კენტავრი”, 2014, გვ. 96;
- [15] Линч Д., Режиссер – это хозяин, Искусство Кино, №1/ 1999. <http://old.kinoart.ru/archive/2000/01/n1-article19>
- [16] ხაქრაძე ა., “პირველი მერცხლის” ალევგორია, ალმანახი “კინო”, 1977, გვ. 114;
- [17] იქვე, გვ. 115;
- [18] Тарковский А. Запечатленное время 2008–2013- <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-2.html>
- [19] ხაქრაძე ა., “ირველი მერცხლის” ალევგორია, ალმანახი “კინო”, 1977, გვ. 112;
- [20] გვახარია გ., “პირველი მერცხალი – 30”. ინტერნეტ რესურსი www.radiotavisupleba.ge მოძიებულია 27/02/2019;
- [21] იქვე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გურენკო ე. გ., მხატვრული ინტერპრეტაციის პრობლემები, ფილოსოფიური ანალიზი, 1982;
 - ხაქრაძე ა., “პირველი მერცხლის” ალევგორია, ალმანახი “კინო”, 1977;
 - ხორაშვილი მ., საუხრები კინორეჟისურაზე, ქრესტომათია, წიგნი II, გამომცემლობა “კენტავრი”, 2014;
 - Шаброль К. “Время – деньги” „Искусство Кино“, 2003, № 8;
 - Линч Д., Режиссер – это хозяин.” Искусство Кино”, №1/ 1999.
 - გვახარია გ., “პირველი მერცხალი – 30”, 10/01/2005 ინტერნეტ რესურსი [radiotavisupleba.ge](http://www.radiotavisupleba.ge) მოძიებულია 27/02/2019; (ხოლოს გადამოწმდა 13/05/2020)
 - Тарковский А. Запечатленное время 2008–2013 –<http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-2.html> (ხოლოს გადამოწმდა 13/05/2020)
-
-

ნინო გელოვანი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ალექსანდრე ვახტანგოვი

ტელევიზიის სტრუქტურიდან სერიალის ფენომენამდე

ეკრანული ხელოვნება, თავისი არსებობის ისტორიის განმავლობაში, ყოველთვის ფასეულობათა სისტემას ასახავდა და მის ტრანსლირებას ახდენდა. ის გადმოსცემდა სოციალური ქცევის მოდელებს, ან უარყოფდა მათ, ან პირიქით – პროპაგანდას უწევდა. ჰუმანისტური საფუძვლების ბუნდოვანებამ კანონზომიერად გამოიწვია ყოფითი საკითხების ნიველირება: ადამიანსა და ღმერთზე, ადამიანსა და სამყაროზე, ადამიანსა და სახელმწიფოზე და ა.შ. აუცილებელი ხდება ფასეულობების მუდმივი განახლება, რადგან მედიასივრცის რეალობა პარადოქსულია და მუდმივად კითხვის ნიშანს სვამს კონკრეტული ფასეულობების ლეგიტიმურობის შესახებ (საინფორმაციო სექტორი, ტელევიზია და კინო სავსეა ძალადობით და საფრთხეებით). სერიალი განსაკუთრებით დამოკიდებულია სოციალურ მითოლოგიაზე, კერძოდ, მასში ასახვას პოულობს მოცემული ეტაპის კონკრეტული სტრატეგია. ამოსავალი წერტილი ადამიანი და სახელმწიფოა, რომელთა მნიშვნელობაც რთულია არ აღიარო. ადამიანისა (მისი სოციალური ქცევის) და სახელმწიფოს ურთიერთმიმართება ზოგადად საკანონმდებლო-სამართლებრივი სისტემით რეგულირდება, რასაც ფასეულობათა სისტემა ემატება. ამკარაა, რომ ეს ორი სფერო ერთმანეთს კვეთს, მაგრამ ერთმანეთს არ ემთხვევა, რაც ეფექტური ნარატივის შექმნას უწყობს ხელს (მაგალითად, ეკრანულ ხელოვნებაში).

აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში თხრობისა და ვიზუალური კომპონენტების კავშირი ყოველთვის საინტერესო იყო, რადგან არასდროს ჰქონია ერთმნიშვნელოვანი განმარტება. სატელევიზიო სერიალი, რომელიც ფორმალურად კინემატოგრაფთანაა დაკავშირებული, სპეციფიკურ ასპექტებს ითვალისწინებს, მათ შორის: ეთერში გასვლის რეგულარობას, მაყურებელთა ყურადღების შენარჩუნებას, სერიალის ხანგრძლივობას და ა.შ.

სხვა სატელევიზიო ფორმატებთან შედარებით, სერიალს რამდენიმე პრივილეგია აქვს. ესენია: განმეორებადობა, სიუჟეტის დაპროგრამება, მათ შორის, ხანგრძლივობა, რაც ხარისხობრივად სხვა დამოკიდებულებას აყალიბებს ტელეეკრანსა და მაყურებელს შორის. არც ერთ სხვა ფორმატს არ გააჩნია ისეთი მძლავრი

ზეგავლენა, როგორც სერიალს, რომელიც ნორმატიული ქცევის გარკვეულ ტიპებს კარნახობს, ამკვიდრებს სტილსა და ცხოვრების წესს. ყოველივე ეს სერიალს ესთეტიკური და მხატვრული კომუნიკაციის მნიშვნელოვან ელემენტად აქცევს.

კინემატოგრაფიისა და სატელევიზიო პროდუქციის ურთიერთობის შესახებ მასობრივი კულტურის ლატენტური (ფარული) რეალიზება ჯერ კიდევ 1960-იან წლებში გამოჰყო კანადელმა სოციოლოგმა და მედიის მკვლევარმა მარშალ მაკლიუენმა (Herbert Marshall McLuhan). ის აღნიშნავდა, რომ აზიის რეგიონის მაყურებლისათვის, რომელიც არ იცნობს ამერიკულ კულტურას, პოლივუდის მასობრივი კინოპროდუქცია საინტერესოა არა უანრობრივი კუთხით, სიუჟეტითა და გმირებით, არამედ „კულტურული ანთროპოლოგიის“ თვალსაზრისით. „პოლივუდის კინოს მეშვეობით აღმოსავლეთმა იხილა სამყარო, სადაც ყველას, ჩვეულებრივ ადამიანებსაც კი, ჰყავთ ავტომობილები, აქვთ ელექტროლუმენები და მაცივრები. შედეგად, აღმოსავლეთის ადამიანი საკუთარ თავს ახლა ჩვეულებრივ ადამიანად მიიჩნევს, რომელსაც წაართვეს მისი ელემენტარული, თანდაყოლილი უფლებები. ტელევიზიით თუ კინოფილმით მაყურებელს შეეძლო სამომხმარებლო კეთილდღეობა დაენახა“.[1] თუმცა აღმოსავლეთი ყოველთვის გვხიბლავდა თავისი უშუალობითა და ნატიფობით, თვითმყოფადი კულტურითა და არაორდინარული ტრადიციებით, რომელიც უცხოელებისთვის მიუწვდომლად ჩანდა. მაგალითად შეგვიძლია თურქეთი მოვიყვანოთ. ქვეყანა საერთო და პირადი შთაბეჭდილების შესაქმნელად ხარჯავს დიდ თანხებს და იღებს სერიალებს თურქეთის სხვადასხვა ქალაქის საინტერესო და ყოველდღიური ყოფითი ცხოვრებიდან აღებული ისტორიებზე.

ზემოაღნიშნული გარემოებების გამო და კიდევ იმიტომ, რომ ტელევიზია მაყურებელთან ხანგრძლივი და რეგულარული ურთიერთმედებისათვისაა შექმნილი, სერიალი თავზე მოხვეული პროპაგანდის საშუალებად წარმოგვიდგება, და ეს ყოველივე არა მხოლოდ პოლიტიკურ წყობას, არამედ მასობრივ კულტურასაც ეხება. მაგალითად, სერიალებისათვის საერთოა შეფარული რეკლამის ფენომენი, რომელსაც, კინოსაგან განსხვავებით, აქ დიდი ადგილი უჭირავს. ამავე დროს, სერიალისათვის, მისი რეგულარული სტრუქტურიდან გამომდინარე, პრინციპული მნიშვნელობა აქვს დისკურსისა და თხრობის ურთიერთმიმართებას, ანუ ესთეტიკურ, ვიზუალურ გადანაცვებასა და დრამატურგიულ სტრუქტურას შორის კავშირს, რაც გარკვეულ ფორმატში ჯდება. ამგვარი ფიქსაცია გარანტირებულად ინარჩუნებს და ტირაჟირებას უკეთებს თხრობის გარკვეულ სქემებს (ნარატივს). თუმცა, 2000-იანი წლებიდან

მოყოლებული, ჯერ ამერიკულ, შემდეგ კი ევროპულ სერიალში, გარკვეული ცვლილებები მიმდინარეობს. ციფრულ მაუწყებლობაზე გადასვლის შემდგომ კომერციულმა კაბელურმა ტელევიზიებმა პოზიციები გაიმყარეს, რამაც ამერიკელ მწარმოებლებს დიფერენცირებული მაყურებლისათვის სერიალების გადაღების შესაძლებლობა მისცა. მსხვილი მაუწყებელი კომპანიები (Home Box Of ce, Showtime, Fox Broadcasting Company, Net ix) სხირად კაბელური ტელევიზიების პაკეტებს ფლობენ და აქვთ დამატებითი სერვისების სისტემა. იმის მიხედვით, თუ რა აუდიტორიაზეა გათვლილი და რა პოლიტიკას ემსახურება მაუწყებლობა, მწარმოებელი საკუთარ შესაძლებლობებს ანანილებს გარკვეული სატელევიზიო პროდუქტის შესაქმნელად. მას შეუძლია სერიალის ჩვეულ სტილს გადაუხვიოს და მსახიობები „დამოუკიდებელი“ (საფესტივალო) კინოდან მოიწვიოს. ამგვარი პოლიტიკა არსებითად ამრავალფეროვნებს პროდუქციის ესთეტიკურ და დრამატურგიულ მხარეს.

2000 წლებიდან ამერიკასა და ევროპაში გაჩნდა ორიგინალური ესთეტიკური გადაწყვეტისა და თხრობის სტილის მქონე სერიალები: „ექიმი ჰაუსი“ (House M.D.), „გაქცევა“ (Prison Break), „24 საათი“ (24), „დექსტერი“ (Dexter), „ძვლები“ (Bones) და სხვ. ამ პროექტების უმრავლესობა ეკუთვნის „Fox“-ს, რაც მათ გარკვეულ თემატურ და სტილისტურ ერთიანობას განაპირობებს. თუმცა, სხვა კომპანიებიც დიდ როლს თამაშობენ ამ ტიპის სერიალების გავრცელებაში. ძირითად ინტერესს სერიალების ჟანრობრივი და ესთეტიკური ასპექტების ტრანსფორმაცია იწვევს.

„მოდერნიზაციის მდგომარეობაში“ მყოფი სერიალი განაგრძობს გარკვეული ნორმატიული შინაარსის ტრანსლირებას, ის საზოგადოების ფაქტობრივ მდგომარეობას, ანუ სოციალურ-კულტურულ კონტექსტს ასახავს. ამიტომ ტრადიციული თემებისა და ჟანრების ტექნიკურ რეალიზაციაში მიმდინარე ტენდენციების კვლევა თანამედროვე ეკრანულ ხელოვნებაში ადამიანის სტატუსის პრობლემის გააზრების საშუალებას იძლევა.

„ახალი სერიალის“ გამომსახველობით სისტემას დიდწილად განსაზღვრავს ჰუმანისტური ფაქტორი, რომელიც სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ. ცვლილებები, რომლებმაც პროექტების თვითღირებულება გაზარდეს და უფრო რეიტინგული გახადეს სერიალები, გმირის მეცვლილი ხასიათით აიხსნება, რამაც ნარატივის ტრანსფორმაცია, მათი იდეოლოგია, ანუ ქცევის ნორმები და ფასეულობები შეცვალა.

სერიალებმა დაძლიეს სატელევიზიო სივრცეში რაღაც დროით გაჩენილი რეალითი შოუების უპირატესობა. მედიის თეორეტიკოსებს

ეჩვენებოდათ, რომ პროფესიული პრესა თანდათან ქრებოდა, ხოლო რეალური შოუები იყო ტელევიზიის პოპულარიზაციის შესანიშნავი საშუალება დიდი დანახარჯების გარეშე.

დღეს კინორეჟისორები და სცენარისტები ხშირად უპირატესობას ანიჭებენ ტელევიზიას არა მხოლოდ ფინანსური ინტერესების გამო, არამედ იმიტომაც, რომ მათ უფრო მეტი თავისუფლება აქვთ „შვილობილის“ შექმნის პროცესში. ხარისხიანი ტელევიზია თავიდანვე ისწრაფვოდა საავტორო უფლებების დამკვიდრებისკენ. ავტორები გახდნენ შოუების პროდუსერები, რომლებიც ასევე იყვნენ იდეის ავტორებიც და სცენარისტებიც. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ცნობილი ჟურნალისტი, სცენარისტი და პროდუსერი – დევიდ საიმონი. იგი მუშაობდა რეპორტიორად Baltimor Sun-ში, სადაც ნარკორეალიზატორების მოსმენისა და გამოძიების საკითხებს აშუქებდა. საიმონი 2001 წელს მივიდა HBO-ში (Home Box's Office) ორიგინალური იდეებით. მან ჟურნალისტური გამოძიების სახით დაწერა პროექტი და წარუდგინა HBO-ს მმართველ კრის ალბრეხტს. სერიალი „მოსმენა“ იყო მკაფიო ანტიკაპიტალისტური გზავნილი. ავტორი ცდილობდა იმ ამერიკის ჩვენებას, რომელიც ხელისუფლებამ მიატოვა ბედის ანაბარად. ბალტიმორი იქცა დეპრესიულ ქალაქად. კონტინენტული ტექნოლოგიების განვითარებამ უშუშევრად დატოვა ადგილობრივი პორტის დოკერები. „მოსმენა“ ახდენდა ნოვატორული მიდგომის დემონსტრირებას არა მარტო დიდი სოციალური ეპოსის თემისა და ჟანრის თვალსაზრისით, არამედ ფორმის თვალსაზრისითაც. საიმონმა არ გააკეთა პირველი სეზონი კულმინაციურად, არამედ წყნარად ქმნიდა საკუთარ სამყაროს რამდენიმე სეზონის განმავლობაში. მთავარი მოვლენების განვითარება ხდება მე-3-4 სეზონში. საიმონი და მასთან მომუშავე სცენარისტები არ უმინდებოდნენ გმირების მოკვლას, ასევე ტელევიზიაში დააბრუნეს თვალსაზრისი იმის თაობაზე, რომ ნაწარმოებს უნდა ჰქონდეს დასაწყისი, დრამატურგიული განვითარება და კულმინაცია, რაც განსაკუთრებულ პროფესიონალიზმს მოითხოვს შემოქმედებითი გუნდის მხრიდან. სერიალი დასრულებული ნამუშევარია – პროდუქტი, რომელმაც ახალი სტანდარტი დაამკვიდრა სატელევიზიო სივრცეში – ეს გახლავთ ხუთსეზონიანი დრამა გამჭოლი სიუჟეტით. M

ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ „მოსმენამ“ განსაკუთრებული როლი ითამაშა არხის იმიჯის ჩამოყალიბებასა და ახალი სერიალების მოზიდვაშიც; მიუხედავად იმისა, რომ კომერციული თვალსაზრისით თავიდან ეს პროდუქტი წამგებიანი იყო არა მხოლოდ ჩვენების, ანუ

რეიტინგის მხრივ, არამედ მსოფლიო მასშტაბით მისი გაცილებების რაოდენობის, ანუ – კომერციული თვალსაზრისითაც.

ტელეინდუსტრიაში მომხდარი ცვლილებებისა და აქ დასმული აქცენტების გათვალისწინებით, რეიტინგული სერიალები, აღრინდელი ტელესერიალისგან განსხვავდებიან როგორც დრამატურგიული ხაზით, ასევე ვიზუალური გადანწყვეტით. ცალკეული ეპიზოდები ყოველთვის არ წარმოადგენენ დასრულებულ და ჩაკეტილ სტრუქტურულ ერთეულებს, როგორც ეს, მაგალითად, ტრადიციულ ტელესერიალებში იყო. ხშირად თავად ეპიზოდური სტრუქტურა ქმნის სერიალის გამჭოლი სიუჟეტის საყრდენს. მართალია, ამ შემთხვევაში ფართოვდება ჟანრობრივი პალიტრა, მაგრამ სუსტდება მელოდრამული მომენტი – აქცენტი გადადის გმირების ურთიერთობიდან სიუჟეტის აგებულებაზე, რათა ახალი პროდუქტი, რაც შეიძლება ნაკლებად ასოცირდებოდეს საპნის ოპერების მაკომპრომეტირებელ ჟანრთან. პერსონაჟთა ხასიათები და ურთიერთობები წარმოიშობა სიუჟეტიდან, და არა პირიქით – როგორც ეს საპნის ოპერას ახასიათებდა.

ახალი ტელესერიალების პოპულარიზაციით ტელეარხები თავიდანვე ფსონს ჩამოდიოდნენ იაფ პროდუქციაზე, მით უმეტეს, რომ ამგვარი მარკეტინგი ძალიან ზუსტად პასუხობდა დროის მოთხოვნებს, რაც მრავალარხიანი ტელევიზიის შექმნით იყო გამოწვეული. დღეისთვის აქცენტებმა გადაინაცვლეს ტელეპროგრამის საკულტო ხასიათის სასარგებლოდ. თუნდაც არამრავალრიცხოვანი, მაგრამ ერთგული და აქტიური აუდიტორია შეიძლება უფრო სასარგებლო იყოს, ვიდრე მრავალრიცხოვანი და გულგრილი აუდიტორია. მათზე დამატებითად აისახება პროგრამების კრაუდსორსინგი (Crowdsourcing) – პრაქტიკა, რომელიც გულისხმობს მაყურებელთა რეაქციის გათვალისწინებას სიუჟეტის განვითარებაზე. მაგალითად, შეიძლება მოვიყვანოთ კომპანია Net ix, რომელმაც დიდი გამოცდილება დააგროვა მაყურებელთა ჩვევების შესწავლით. მისი მთავარი ფსონია თანამედროვე მაყურებლის სერიალთან მიჯაჭვა, იგივე Binge-watching, როდესაც მაყურებელი ერთდროულად უყურებს რამდენიმე სერიას და მთლიან სეზონსაც კი. მაგალითად, პირველი სერიალის Orange Is the New Black (OITNB) ექვსივე სეზონი კომპანიამ ერთგული მაყურებლისთვის ხელმისაწვდომი გახადა მხოლოდ ერთი დღისთვის.

მაყურებელი სერიალს უყურებს როგორც მხატვრულ ფილმს, რომლის ქრონომეტრაჟი სტანდარტს სცდება. ყოველივე ამან გამოიწვია სატელევიზიო პირობითობაზე უარის თქმა.

დასასრულს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სატელევიზიო სერიალი

არის მაყურებლისათვის დრამატული თხზულების ეპიზოდური ნამუშევარი, რომელსაც აუდიტორია აღიქვამს „საშუალო ხედით“. ეს არის უწყვეტი დრამა თხრობის ღია ხასიათით – რამდენიმე განსხვავებული ისტორიით. დაძაბული ეპიზოდით დამთავრებული თითოეული სერია მაყურებელში იწვევს ინტერესს მომდევნო – ახალი სერიის სანახავად.

[1] Маклюэн М., Телевидение. Робкий гигант, Издательство «Искусство», 2001.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Mattel Jason, Genre and Television, University of Texas Press, 2004.
- Herbert Marshall McLuhan, Телевидение. Робкий гигант, Издательство «Искусство», 2001.
- Акопов А., Серил как национальная идея // Искусство кино. – М.: 2000.- № 2.
- Багиров Э., Очерки теории телевидения. – М.: Прогресс, 1977.
- Кушнарёва И., Как нас приучили к сериалам, Журнальный клуб Интелрос «Логос» №3, 2013.

როსტომ კაჭახიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. ირინე აბესაძე

**წიგნის შემკულობის ეროვნული ტრადიციების
შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის საკითხი სევერიან
მაისაშვილის ილუსტრაციებში**
(სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკების მაგალითზე)

ტექსტის მხატვრულ გაფორმებას ქართულ კულტურაში ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ეს პროცესი შუა საუკუნეებში იკიდებს ფეხს ისე, რომ თითქმის თანაბრად მნიშვნელოვანი ხდება საეკლესიო ხელოვნების წამყვან დარგებთან – ხუროთმოძღვრებასთან, კედლის მხატვრობასა და ჭედურობასთან ერთად. ქართული მინიატურა საკუთარ მხატვრულ იდენტობას აყალიბებს, ხდება თვითმყოფადი და მიუყვება ქართული მხატვრობის ეროვნულ ტრადიციებს. თუმცა არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ წიგნის დასურათება, სხვა დარგებთან შედარებით, უფრო მეტად კონკრეტული, შინაარსობრივად გაშლილი და სახვითად მრავალფეროვანია. ამგვარი თავისუფლება ხშირად ტექსტსაც შემოაქვს – მინიატურისტი ასურათებს მასალას და რაც უფრო გაშლილი და შინაარსობრივად ღრმაა ტექსტი, მით უფრო მრავალი დეტალით არის გამოსახულებაც გამდიდრებული. იმ უმდიდრეს ფონდებში, რომლებიც ღღემდა შემორჩენილი, ეს კომპონენტები თვალნათლივ შეგვიძლია დავინახოთ. აქ თითოეული ხელნაწერი წიგნი, თავისი შინაარსიდან (რომელთა უმეტესობა სასულიერო ხასიათისაა), მხატვრული გაფორმების ინდივიდუალიზმიდან, მწერალ-მწიგნობარ-მხატვარ-ოსტატთა შეთანხმებული თანამშრომლობიდან გამომდინარე, ცალკეულ ძეგლს წარმოადგენს. ის, რომ გვიან შუა საუკუნეებამდე შინაარსობრივი თვალსაზრისით, გადანერვილ წიგნთა უმრავლესობა საეკლესიო შინაარსის მატარებელია (ოთხთავი, ლოცვანი, ჟამნი, ფსალმუნნი, კრებული...), მათი შექმნის ადგილ მდებარეობიდან გამომდინარეობს.

სამწერლობო კერები ეკლესია-მონასტრებში ფუნქციონირებდა. ეს საქმიანობა მოგვიანებით დინასტიურ პროფესიად გვევლინება, რომელთა უმეტესობა სასულიერო პირები არიან და ერთგვარ სამეცნიერო საქმიანობითაც კავდებიან, რედაქტირებას უკეთებენ უიშვიათეს ნუსხებს, მრავალპირად წერენ და მათ მხატვრულ გაფორმებაზე ზრუნავენ.

დღემდე შემორჩენილ, საერო შინაარსის მქონე მოხატული ხელნაწერების ქრონოლოგიას თუ გავადევნებთ თვალს, მათი სიმრავლე გვიანი შუა საუკუნეებიდან შეინიშნება: „ვეფხისტყაოსნის“ მრავალი ნუსხა, „ამირან-დარეჯანიანი“, „ვისრამიანი“, „როსტომიანი“, სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონები და სხვ. ეს უკანასკნელი ნიშანდობლივია იმ თვალსაზრისით, რომ XVII საუკუნის ამ მნიშვნელოვანი საზოგადო მოღვაწის, სულხან-საბა ორბელიანის ნაშრომთაგან, ოთხი ძალიან ცნობილი ნაწარმოებია დღემდე შემორჩენილი: ლექსიკონი, „მოგზაურობა ევროპაში“, „შეგონება ყმაწვილთათვის“ და „სიბრძნე-სიცრუისა“.

სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკების კრებული „სიბრძნე-სიცრუისა“, შინაარსობრივი სტრუქტურით, გვიანი შუა საუკუნეების მინიატურისტთათვის ერთ-ერთი გამორჩეული უნდა ყოფილიყო, სიუჟეტური გამოსახულებების შექმნისა და თავისუფალი მხატვრული სტილის გამოვლენის შესაძლებლობის თვალსაზრისით. გასაკვირია, მაგრამ XVII-XVIII საუკუნეების კალიგრაფთა წრეში, სულხან-საბას მიერ შედგენილი „ლექსიკონი“ უფრო საინტერესო აღმოჩნდა, რადგან ლექსიკონის მრავალ ნუსხას ვხვდებით.

დედნისეული ტექსტის შემდეგ, ყველაზე ადრეულ ნუსხას წარმოადგენს სულხან-საბას თანამედროვე მოღვაწის, ანჩისხატის დეკანოზ ალექსი მესხიშვილის მიერ 1730 წელს გადანერგილი ლექსიკონი. აღსანიშნავია, რომ ეს შრომა მას დაკვეთით არ გაუწევია და არც ამის აუცილებლობის წინაშე დამდგარა; მეტიც, ავტორს უბრალოდ „ნაღვლისაგან შეპყრობილს“ გაუხალისებია თავი. ცნობლია, რომ ალექსი მესხიშვილი ფრიად განსწავლული მწიგნობარი, მრავალი წიგნის მწესხველი, გამმართავი და მომხატველი იყო. მისგან უბაძლოდ შესრულებული საბას ლექსიკონის სათაური ასოები მიბაძვისა და შთაგონების წყარო გამხდარა როგორც მესხიშვილთა კალიგრაფიული სკოლის წარმომადგენელთათვის, ისე შემდგომი თაობებისთვისაც.

„ჰოი, ტკბილო იესო, მაცხოვრე ფრიად ცოდვილი მწესხველი ამა წიგნისა (მომდევნო სიტყვა „ალექსი“ გადამლილია), ნაღველთაგან შეპყრობილ ვიყავ და მტერთაგან დასაკლავად მიცემულ და სასოწარკვეთილ ყოვლისა საქმისაგან, არამედ რაოდენ ძალ-მედვა, აღმადგინა უფალმან წყლული და გულ-კაეშანშემოყრილი ძლით უნდო ესე ვიმუშაკე. ფიქრითა და ნაღვლითა სრულ იქმნა ლექსიკონი ესე. რომელი დედანში ეწერა, მეც ის დავწერე. რომელიცა იხილოთ ამა წიგნსა გინა კეთილ, გინა ბოროტ, მე არცეთში შუა ვარ, ორიც, დასაწუნი გინა მოსაწონი, დედნისა არის, მე გადმოწერის მეტში არას შუა ვარ. ამისთვის დავუშერ, რამეთუ ნაღველისაგან მწარე უდებება

შემეცმნის და უღებების განმაქარვებლად ესე მოვიგონე, რათა არა მომეწყინოს ყოვლადვე შემწეობითა წმიდათა მამათა ჩვენთათა...”.

[1]

სულხან-საბას ლექსიკონების ნუსხა, გრძელდება მის მიერ მხედრულად გადანერგილი და მხატვრულად გაფორმებული ასომოყვანილობის ხაზით. როგორც აქ წარმოდგენილი ნიმუშებიც გვიჩვენებს ალექსის სახელი, ჩართულია აგრეთვე დიდ, სინგურით შესრულებულ და დეკორაციულად დამუშავებულ, სათაურ ასოებში – „ს“-სა და „ხ“-ში. (სურ.1 და სურ.2) ლექსიკონის სათაური ასოებისათვის გამოყენებულია წითელი საღებავი, რომელსაც ოდნავ მოყვითალო ფერი გადაჰყრავს და ქალაქის მოყვითალო ეტრატის ფერთან ერთგვარ ჰარმონიას ქმნის, რაც მეტად რბილი, ნაზი საღებავის მთაბეჭდილებას ტოვებს ლექსიკონის მთლიან ფურცელზე. სინაზეს კიდევ უფრო აძლიერებს გრაფიკული წესით, სადად შესრულებული ხვეულები.



ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი საშუალების (დამატებითი შავი კონტურის შემოღება, გრაფიკული შავი ხვეულის მაქსიმალური გამოყენება ხაზობრივი კონტურების სიმკვეთრით) გამოყენებით რამდენიმე განსხვავებული ასო ჩამოაყალიბა ტარასი მესხიშვილმა; მან, თავისი პაპის, ალექსი მესხიშვილის მიერ საბას ლექსიკონისათვის დახატული სათაური ასოები გამოიყენა „ქართული

მხატვრული ანბანის” შესადგენად, რომლითაც შემდგომში ასე ფართოდ და ოსტატურად ისარგებლა მხატვარმა, გრაფიკორმა გრიგოლ ტატიშვილმა.[2]

ალექსის მიერ გადანერგილი ლექსიკონი ერთადერთია (განსხვავებით შემდგომში გადანერგილ ლექსიკონთაგან), სადაც მხატვრულ გაფორმებას, თავსართ და საზედაო ასოებთან ერთად, უშუალოდ ტექსტის ავტორის – სულხან-საბა ორბელიანის გამოსახულება წარმოადგენს.

წიგნის თავფურცელზე, თვითონ ლექსიკონის ავტორია გამოსახული; მინიატურა ხელნაწერის ფონტის პისზეა წარმოდგენილი. ის მთლიანად ფარავს ვერტიკალურად წაგრძელებულ, მართკუთხა არეს. კომპოზიცია მოჩარჩოებულია. ჩარჩო ძირითადი ნაწილისგან ერთი მწვანე და ორი წითელი ზოლით გამოიყოფა. ფონი თეთრია, ქვემოთ მცენარეებით დაფარული. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში,

სამ მეოთხედში მდგომი, ბერის სამოსიანი მამაკაცია გამოსახული, წიგნით ხელში. ის მარჯვენა ზედა კუთხეში მოთავსებული ოლიგოტირის ტიპის ლვთისმშობლის ხატისკენაა შებრუნებული.

ბერს მარჯვენა ხელში ბატის ფრთა უჭირავს, ხოლო მარცხენაში – გადაშლილი წიგნი, რომელზეც წითლად წერია: “შენ მხოლოდ ხარ უკვდავი ყდ ძლიერო, რნ ეგ...”.

სვეტის ქვემოთ, ერთმანეთის მიყოლებით ორი მაგიდა დგას. მაგიდეზე სხვადასხვა, მახვილწვერიანი, ბასრი ხელსაწყოები აწყვია, მათ შორის ფარგალიც. ამ ნივთებთან ერთად ასტროლაბი დგას, მის გვერდით კი, სვეტის ფონზე, ყვავილებიანი ყავისფერი ლარნაკი, რომლის სხვადასხვაგვარი ყვავილებითაც მოჩითულია წვრილი კონტურით შემოხაზული, სწორკუთხა სვეტი.

ზემოთ, კუთხეებში ორიცის სეგმენტი გამოსახული. ორივე სეგმენტი ცისარტყელის მსგავსია – ამ “ცისარტყელებიდან” ცეცხლოვანი სხივები გამოდის, სხივებიდან კი ყურძნის მტევნების მსგავსი, რუხი ღრუბლები ეშვება. მარჯვენა სეგმენტის ღრუბლების ქულას ორად ყოფს სეგმენტიდან გამოშვებული ერთმკვრივად დაწყობილი მნათობთა გამოსახულებები, რომელთაგანაც ასევე ცეცხლის ენები გამოდის.

სულხან-საბას ამგვარ გამოსახულებას ვერც ერთ წყაროში ვერ ვხვდებით. ამ კუთხითაც ფრიად მნიშვნელოვანია ალექსის შემოქმედება, რადგან მან მომავალ თაობას შემოუნახა ისეთი გამოჩენილი მეცნიერის გამოსახულება, როგორიც სულხან-საბა ორბელიანი იყო. ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობის ისტორიაში, სიუჟეტური გამოსახულების თვალსაზრისით, ეს მინიატურა ერთადერთია, რაც სულხან-საბა ორბელიანის ნაწარმოებს უკავშირდება.

აქვე უნდა აღინიშნოს, პეტერბურგში, აღმოსავლეთმცოდნეობის ფონდში P3 ნომრით დაცული ხელნაწერი – „ქილილა და დამანა“, რომლის რედაქტირება ვახტანგ VI-ის ბრძანებით მომხდარა რამდენიმე რედაქტორის, კალიგრაფისა და მინიატურისტის მონაწილეობით, რომელთაგან თითქმის ყველას გამოსახულებაც შეტანილი ხელნაწერში ვახტანგ VI-ის წინაშე „მიძღვნა-მირთმევის“ სცენით; მათ შორის სულხან-საბა ორბელიანისა, რომელსაც დიდი შრომა გაუწევია წიგნის რედაქტირების საკითხში.

პეტერბურგში დაცული P3 ხელნაწერი „ქილილა და დამანა“ იგავ-არაკული ჟანრის ხელნაწერია. მისი მხატვრული გაფორმება იმ მხრივ არის მნიშვნელოვანი, რომ ეს ერთადერთია საერო ხელნაწერთა შორის, „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგ, რომელიც დასურათებულია სიუჟეტური გამოსახულებებით; მართალია, ეს

საქმე ვახტანგ VI-ის დამსახურებით არის სრულყოფილი, მაგრამ გასაკვირია ის, რომ მანამდე არ დაკავებულან საერო შინაარსის ხელნაწერების ასე ვრცლად დასურათების საკითხით ქართველ მინიატურისტთა წრეებში, ისინიც კი, რომლებიც ასე თავდაუზოგავად მოღვაწეობდნენ სასულიერო შინაარსის ხელნაწერების მხატვრულ გაფორმებაზე. სწორედ ამ კონტექსტით მნიშვნელოვანია უკვე XX საუკუნის სასტამბო მუშაობა, სადაც იწყება იგავ-არაკების მხატვრულ გაფორმებაზე ზრუნვა არა მარტო ესთეტიკურ-დეკორაციული თვალსაზრისით, არამედ მისი შინაარსობრივი და ტექსტუალური გასწორების კუთხითაც.

1938 წელს „სიბრძნე-სიცრუისა“ გამოიცა სოლომონ იორდანიშვილის რედაქციით. გამოცემაში, რომელსაც მისივე წინასიტყვაობა ახლავს თან, ავკითხულობთ: „სულხან-საბა ორბელიანის (1658-1725) წიგნი „სიბრძნე-სიცრუისა“ უკანასკნელად ამ ათი წლის წინათ გამოვიდა – ანუ 1928 წელსო.[3] რედაქტორ იორდანიშვილს მიზნად არ ჰქონია ტექსტის შემოწმება მანამდე არსებული ხელნაწერების საფუძველზე და საგულისხმოა, რომ შიგადაშიგ ახალი დასურათებით დაუბეჭდავს ჩვენამდის ტრადიციით მოღწეული „სიბრძნე-სიცრუისა“, ტექსტი რომელიც პირველად დ. ჩუბინოვმა გამოაქვეყნა 1859 წ. სანკტ-პეტერბურლს. „სიბრძნე-სიცრუისას“ სწორედ ეს გამოცემა წარმოადგენს საქართველოს სიძველეთსაცავებში არსებულ ხელნაწერებზე მუშაობის შედეგს. ვინაიდან სულხან-საბა ორბელიანის მიერ პირადად დაწერილი წიგნის დედანი, ჯერ-ჯერობით აღმოჩენილი არ არის, ტექსტისათვის ძირითადად გამოუყენებიათ ნიკოლოზ ჩაჩიკაშვილის მიერ 1778 წ. გადანერილი „სიბრძნე-სიცრუისას“ პირი. აღნიშნული პირი მოთავსებულია ხელნაწერთა კრებულ „შეხვეტილიანში“.[4]

იგავების დასათაურება და მათი აღრიცხვა, „სიბრძნე-სიცრუისას“ მანამდე ნაბეჭდ გამოცემებში რომ გვხვდებოდა, მხოლოდ და მხოლოდ რედაქტორების (დ. ჩუბინოვი, ნ. მთვარელიშვილი, გ. ლეონიძე და სხვ.) წვლილია, რადგან არსებულ ხელნაწერებში ასეთი რამ არსად გვხვდება. ამ რედაქციამ კი მათი აღრიცხვა შეცვალა და დასათაურება იგავებს არეებზე გაუკეთა.

წიგნი საბას მიერ დახატული პერსონაჟების მთლიან დიალოგს წარმოგვიდგენს. საგულისხმოა, რომ ხელნაწერებში ეს დიალოგები სინგურით წარწერილი სათაურებით არის დაყოფილი. წარწერებს თან გასდევს შესაბამისი საილუსტრაციო არაკი, რომელიც მიმანიშნებელია იმაზე, თუ რომელ მოსაუბრეთაგანს რომელი სიტყვა ეკუთვნის. ამგვარად, წინამდებარე გამოცემაშიც მოსაუბრის მაუწყებელი წარწერები სათანადოდ გამოყოფილია ძირითადი

ტექსტისგან. ზოგადად ტექსტი რომ მკითხველისთვის ადვილად აღსაქმელი ყოფილიყო, ძველ და ძნელად გასაგებ სიტყვებს ლექსიკონი დაურთეს. ხოლო სულხან-საბა ორბელიანის ცხოვრებისა და შემოქმედების გასათვალისწინებლად გამოცემას თან ერთვის გიორგი ლუონიძის კვლევა: „სულხან-საბა ორბელიანი და „სიბრძნე-სიცრუისა““.[5]

ამ სარედაქციო ჯგუფმა, როგორც ჩანს, იზრუნა „სიბრძნე-სიცრუისა“ ტექსტის დედანთან ყველაზე ახლოს მდგომი ხელნაწერის მიხედვით გასწორებაზე, რაც საკმაოდ შრომატევადი საქმეა; თუმცა, არც ის არის უყურადღებოდ დასატოვებელი, რომ აღნიშნული რედაქციის ილუსტრირება XX საუკუნის გამოჩენილი ილუსტრატორისთვის – სევერიან მაისაშვილისთვის მიუნიდათ.

სოლომონ იორდანიშვილის რედაქტირებული „სიბრძნე-სიცრუისა“ გამომცემლობა „სახელგამმა“ გამოსცა, რომლის ყდის გაფორმებაზე, ფორზაცა და ტიტულზე უზრუნია ლადო გრიგოლიას, ხოლო ილუსტრაციებზე – სევერიან მაისაშვილს. აქ მის მიერ შესრულებული, მაღალპოლიგრაფიული ხარისხით ნაბეჭდი ცხრა ილუსტრაციაა მოცემული. თუ აქვე მოვახდენთ ბატონი დიმიტრი თუმანიშვილის რჩევისა და ერთგვარი შეხედულების პარაფრაზირებას, რომლის მიხედვითაც, XX საუკუნის პირველი ნახევრიდან, წიგნის გრაფიკა ძალიან უხვად არის წარმოდგენილი, თუმცა კვლავ რჩება მძიმე საკითხად პოლიგრაფიის ხარისხი; ფაქტობრივად, დაბეჭდილი წიგნი დამისი დახატული დედანი იმდენად სხვაობს ხოლმე ერთმანეთისგან, რომ ზოგჯერ ჯობდა, საერთოდ არ დაბეჭდილიყო, იმდენად კარგავს ხარისხს, რომ დედანი სულ სხვა რამ გამოდის – უფერული, მოუწესრიგებელი... ეს თურმე არასწორად მოჭრის, განთავსების, ფერის დაკლების და ა.შ. ბრაღია. ან პირიქით, რაღაცა ყოფილა ფაქიზ ფერადოვნებაზე აგებული და იმისთანა აკივლა პოლიგრაფიამ, რომ შეგეშინდებოდა. სხვათაშორის მხატვრები ცდილობდნენ გაემარტივებინათ გამა, ნახატი, რათა მინიმალური სირთულე შექმნოდა ტექნიკას, თუმცა ხშირად გამოდიოდა საკმაოდ შემანუხებელი ხარისხობრივი სხვაობა...[6] – დავრწმუნდებით, რომ ამ მხრივ გამორჩეული სწორედ ეს რედაქცია გახლავთ.

1938 წელს გამოცემულ წიგნში ფერადოვანი კოლორიტი დედანთან მიმართებით ერთი-ერთშია წარმოდგენილი. სევერიან მაისაშვილის შესრულებული ილუსტრაციები იგავ-არაკების შინაარსობრივ სტრუქტურას მიუყვება. ჩანს, რომ მხატვარს ჯერ ტექსტი შეუსწავლია სათანადოდ და მხოლოდ შემდეგ დაუწყო მის მხატვრულ გაფორმებაზე ზრუნვა.

წიგნის გაფორმებისადმი ამგვარი მიდგომა ტრადიციულია და ამასთან – ერთმნიშვნელოვნად სპეციფიკურიც – ვგულისხმობ ერთგვარი თანამშრომლობას მინიატურისტსა და კალიგრაფს შორის. შეიძლება ითქვას, რომ აქ კარგად ჩანს სევერიან მაისაშვილის ინდივიდუალური დამოკიდებულება და მიდგომა ტექსტის ავტორთან – უშუალოდ სულხან-საბა ორბელიანთან.

მიუხედავად იმისა, რომ აბსოლუტურად განსხვავებულ ეპოქებში მოღვაწეობდნენ, სევერიან მაისაშვილის შემოქმედებაში ნათლად იგრძნობა XVII საუკუნის წიგნის შემკულობის ეროვნული ტრადიციების ღრმა ცოდნა. მხატვარი თითქმის ცდილობს – ტექსტი იმ მხატვრული მოტივების გამოყენებით გააფორმოს, რაც სულხან-საბა ორბელიანის ეპოქას ახასიათებდა; და შესაძლოა, სწორედ ამის გამო, მან არც აღმოსავლურ-ევროპული კულტურის ზეგავლენაზე თქვა უარი. წინამდებარე ვარაუდსა თუ გამოთქმულ აზრს კიდევ უფრო ამყარებს, ჩემი მხრიდან, მისი, როგორც ილუსტრატორის, შემოქმედების სიღრმისეული შესწავლა. მოგვსენებათ, სევერიან მაისაშვილს მრავალი ცნობილი მწერლის, მათ შორის – შიო მღვიმელის (ქუჩუკაშვილი), ვაჟა-ფშაველას, ალექსანდრე ყაზბეგის, იაკობ გოგებაშვილის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, გიორგი კაჭახიძისა და სხვათა პროზაული ნაწარმოებები აქვს დასურათებული, რომელთაგან თითქმის ყველა დაბეჭდილი და გამოქვეყნებულია. აღსანიშნავია, რომ იგი ასევე გახლდათ სხვადასხვა ჟურნალის მხატვრული გამფორმებელი.

ილუსტრაცია, სევერიან მაისაშვილისთვის, მწერლის მიერ განსახოვნებულის გარდასახვაა ხაზისა და ფერის ენაზე. ესაა შემოქმედება უკვე შექმნილის შესახებ, სადაც მხატვრული გაფორმება ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ძირითადი მოტივებისა და სახეების მხატვრულ ორეულად – მხატვრობისათვის ნიშანდობლივი გამომსახველობითი საშუალებებით წარმოჩინდება. თუმცა, წიგნის შემკულობის ეროვნული ტრადიციების ინტერპრეტაციის საკითხი, მის მრავალწლიან შემოქმედებაში, ყველაზე მეტი სიძლიერით, სწორედ იგავ-არაკებთან მიმართებისას იკვეთება; იმდენად სახიერად, რომ ავტორი ილუსტრაციების შესრულებისას, თითქმის საკუთარ ინდივიდუალიზმსაც კი თმობს. მაისაშვილის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი დენადი და პლასტიკური მხატვრული ხაზი აქ ხშირად ექცევა აღმოსავლური სტილისთვის დამახასიათებელ უკუპერსპექტივაში, ეროვნული მოტივები წინ არის წამოწეული ხუროთმოძღვრული ფორმების გამოყენებით, ტრადიციული სამოსით, ინტერიერის გაფორმების და მეორეხარისხოვანი მხატვრული დეტალების მარტივ, მაგრამ სადა, უხვ ორნამენტულ

დეკორში მოქცევით, რომელსაც ოსტატი ფონისა და მოჩარჩოების ფუნქციას უთავსებს.

ტრადიციასთან ამგვარი თანამშრომლობა საერთოდ არ ჩანს სევერიანის წინამორბედის და მისი მასწავლებლის – ლადო გუდიაშვილის მიერ „იგავ-არაკების“ გაფორმების მცდელობაში და არც თანამედროვე მხატვარ – მამია მალაზონიას მიერ შესრულებულ დასურათებაში ვლინდება. აღნიშნული მოსაზრება ჩვენი მხრიდან გამოიკვეთა ზემოხსენებულ მხატვართა შემოქმედების კომპარატივისტული და სტილისტური ანალიზის საფუძველზე. საინტერესოა, რომ ამ კუთხით საერთო და განმასხვავებელი მაგალითების მოყვანა შესაძლებელია მხოლოდ გუდიაშვილისა და მალაზონიას შემოქმედებას შორის, ხოლო მაისაშვილი ამ მხრივ ტრადიციასთან მიმართებაში – თვითმყოფადია, რაც ასე მკაფიოდ აღარ გამოვლენილა მისი შემოქმედების სხვა ეტაპებზე.

ამდენად, ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, შეიძლება ითქვას, რომ მაისაშვილის შემოქმედება სწორედ „ლიტერატურული მასალის“ მხატვრული სიმართლითა და ახალი სახემოსილებით განსახიერებას ემსახურება. ამის მისაღწევად კი, არამარტო შესაფერისი ტალანტი და ოსტატობაა საჭირო, არამედ მხატვრის მხრიდან თვით დასასურათებელი ლიტერატურული ნაწარმოების ღრმად შესწავლა და გათავისება. ამ ყოველივეს კი ემატება შემოქმედებითი ზომიერება და იმ აზრის სათანადოდ გათვალისწინება, რომ – ილუსტრაცია ლიტერატურული ტექსტისთვის დაახლოებით იგივეა, რაც მაგალითად, სათეატრო ხელოვნების მიმართება ზოგადად დრამატული ნაწარმოებისადმი.

ცხადია, ილუსტრაციის ეს ჟანრული თავისებურება ნაწილობრივადაც არ გამორიცხავს მხატვრის შემოქმედებით ინდივიდუალობას; პირიქით, ეს „საკუთარი სახე“ ლიტერატურული ნაწარმოების მოტივებისა და სახეების ნამდვილ არსს კი არ უპირისპირდება, არამედ უფრო სრულქმნილად, შთამბეჭდავად, დამაჯერებლად და ნათლად განასახივანებს მას.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს სევერიან მაისაშვილის დამსახურება საბჭოთა პერიოდის ქართული წიგნის განვითარებაში. მან შექმნა ჩვენი ქვეყნის როგორც ისტორიული წარსულის, ისე თანამედროვე ცხოვრებისა და პეიზაჟების ამსახველი მინიატურული კომპოზიციების მთელი სერია. მათი ძირითადი ნაწილი გამოირჩევა ფაქიზი გემოვნებით, კომპოზიციისა და კოლორიტის მახვილი გრძნობითა და ოსტატური შესრულებით. ასევე განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სევერიან მაისაშვილის ეტიუდების ციკლი. ამ მხრივ, იგი, უდავოდ, ერთ-ერთი პირველთაგანი მხატვარია იმ ქართველთა

შორის, რომლებიც საქართველოში ამ უანრის განვითარებას
ემსახურებოდნენ.



1. სულხან-საბა ორბელიანი



2. ინდოეთ მეფე და ვაზირი



3. ბერად გარი მელი



4. ქოსა და ყადი



5. აქლემი და ვირი



6. ვირი, ვეფხვი, მელი და მგელი



7. ორი მდიდარი 8. გრძნეული ცოლის პატრონი 9. ანჩხლი ცოლის პატრონი

სურათები აღებულია წიგნიდან: სულხან-საბა ორბელიანი, „სიბრძნე-სიცრუისა“,

სოლომონ იორდანიშვილის რედაქცია, გამომცემლობა სახელგამი, თბ., 1938 წ.

ილუსტრაციის ავტორი – სევერიან მაისაშვილი

-
-
- [1] ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ო-4748, სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონი, 1730, გვ. 199.
- [2] ქუთათელაძე ლ., “სულხან-საბა ორბელიანის მინიატურული პორტრეტი და მისი შემსრულებელი ალექსი მესხიშვილი”, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება”, #10, 1959, გვ. 17-18.
- [3] სულხან-საბა ორბელიანი, სიბრძნე სიცრუისა გიორგი ლეონიძის რედაქციით. გამომცემლობა „შრომა“, ტფილისი, 1928.
- [4] ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, A-858.
- [5] სულხან-საბა ორბელიანი, სიბრძნე-სიცრუისა, სოლომონ იორდანიშვილის რედაქცია, გამომცემლობა „სახელგამი“, 1938, გვ. 01-02.
- [6] ეს მოსაზრება გამოქვა დიმიტრი თუმანიშვილმა 2015 წელს ლექსიკონზე (პირადი არქივიდან – რ.კ.).

გამოყენებული ლიტერატურა:

- სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონი. 1730. დაცულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, ო-4748;
- სულხან-საბა ორბელიანი, სიბრძნე სიცრუისა, გიორგი ლეონიძის რედაქციით. გამომცემლობა „შრომა“, ტფილისი, 1928;
- სულხან-საბა ორბელიანი, სიბრძნე-სიცრუისა, სოლომონ იორდანიშვილის რედაქცია, გამომცემლობა „სახელგამი“, 1938;
- ქუთათელაძე ლ., “სულხან-საბა ორბელიანის მინიატურული პორტრეტი და მისი შემსრულებელი ალექსი მესხიშვილი”, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება”, #10, 1959.

ეკა კონტრიძე,
შოთა რუსთაველის სახელობის თაეტრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
კინომცოდნეობის განხრით
ხელმძღვანელი: ასოც. პროფ. ნანა დოლიძე

რეჟისორი ფორმალიზმის ბრალდებით

კოტე მიქაბერიძე – ამ ხელოვანის შემოქმედების შესახებ თითქოს ყველაფერი ვიცით, გვახსოვს და გვიყვარს... მსახიობი, კინორეჟისორი, შესანიშნავი მხატვარი, ერთ-ერთი საუკეთესო ქართული კინოშედეგის ავტორი და, მაინც, ყველაზე ტრაგიკული ბედის ადამიანი. მისი ბიოგრაფია ზუსტად ასახავს საბჭოთა ეპოქის “ატმოსფეროს” და იმ ათასობით ადამიანის ბედს, რომლებიც, მართალია, ფიზიკურად გადარჩნენ, მაგრამ მორალურმა წნეხმა სრულიად გაანადგურა. ის არ დაუპატიმრებიათ მაშინ, როდესაც სისტემის საწინააღმდეგო ფილმი “ჩემი ბებია” გადაიღო, “დიდი ტერორის” ეპოქასაც შემთხვევით გადაურჩა. ის დააპატიმრეს მაშინ, როდესაც ბრძოლისგან, ბევრჯერ დამარცხებისა და იმედგაცრუებისაგან დაღლილს, 60 წელს გადაცილებულს, უბრალოდ ნერვებმა უმტყუნა... დღეს, როდესაც შსს არქივთან და მუზეუმებთან წვდომა შესაძლებელია, მინდა, ზუსტი თანმიმდევრობით გავყვეთ მოვლენებს და გავიგოთ, როგორი გზა გაიარა მიქაბერიძემ საპატიმრომდე და მის შემდეგ. მაგრამ მოდიოთ, ყველაფერი თავიდან დავიწყოთ...

კოტე მიქაბერიძე ერთ-ერთი იყო მრავალ კინემატოგრაფისტთა შორის, რომელიც კინოში თეატრიდან მოვიდა და მოგვიანებით კი კინორეჟისურაში სცადა ბედი.[1] მისი პირველი ფილმი “ჩემი ბებია” (1929) ჩათვლირებული იყო როგორც სატირული კომედია. თუმცა აღმოჩნდა, რომ ის საბჭოთა იდეოლოგიის აბსურდულობას დასცინოდა... აჩვენებდა ბიუროკრატიულ სისტემას, რომელიც ვეღარ ფუნქციონირებდა და, ფაქტობრივად, მთელი საბჭოთა რეალობის პროტოტიპი იყო. გარდა ამისა, ფილმის სტილი, ფორმა და ესთეტიკა რადიკალურად განსხვავდება დანარჩენი საბჭოთა ფილმებისაგან. ფილმის განხილვაზე, სერგეი ტრეტიაკოვი ამბობდა კიდევ: “ექსცენტრიული კომედიის შექმნის მცდელობა, ეს საბჭოთა პირობებში ურთულესი ჟანრია, სატირა და პროკურატურა გვერდიგვერდაა”.[2]

1930 წელს სრკმ-ს (საქართველოს რევოლუციური კინემატოგრაფიის) მუშათა საერთო კრებაზე კინოსურათ “ჩემი

ბეზიას” განხილვის შედეგად მიიღო რეზოლუცია, რომლის მიხედვითაც: “პროტექციონიზმის, ბიუროკრატიზმის და მასთან ბრძოლის შესახებ თემები, უდავოდ აქტუალური თემებია, მაგრამ, სამწუხაროდ, კინოსურათში “ჩემი ბეზია” ამ თემების განვითარება ჩვენ ვერ ვიხილეთ. სურათმა პროტექციონიზმის არსი ვერ გამოავლინა, ვერ გაშალა მაყურებლის წინაშე თემა და დღევანდლობის ძირითადი ამოცანები ვერ გადანყვითა. რეჟისორს, გატაცებულს რა უმიზნო ფორმალიზმით, თავისი ნამუშევრის ტექნიკა მიჰყავს აბსოლუტურ უმიზნობამდე, დროდადრო კი მაგნებლობამდე, რაც გაუგებარია ფართო მუშა-მაყურებლისთვის.... (იქვე გრძელდება) სურათი “ჩემი ბეზია”, თავისი უზომო ფორმალიზმით, დეკადენტური ხასიათის ესთეტიკით, წარმოადგენს მუშათა კლასისთვის მტრულად განწყობილ სურათს. სრუმა ამ სახით მის გაქირავებაში გაშვებას დაუშვებლად მიიჩნევს და ხმას მის წინააღმდეგ აძლევს.[3]

ფორმალიზმი კი იმ დროს ყველაზე სამშობი ცოდვა იყო, რომელსაც არაერთი კინემატოგრაფისტის კარიერა შეეწირა. სწორედ ეს იყო ბრალდება, რომელიც ახალგაზრდა მიქაბერიძეს სისტემაში წაუყენა და ფილმის აკრძალვის მიზეზი გახდა. “ჩემი ბეზია” აღმოჩნდა მრავალი წარუმატებლობის დასაწყისი, დაბრკოლებათა უწყვეტი ჯაჭვის პირველი რგოლი....ამ ფილმს მოჰყვა ბევრი განუხორციელებელი, შეჩერებული, არდამტკიცებული, დამტკიცებული და მივიწყებული პროექტი.

არქივებში დაცული დოკუმენტაციიდან ირკვევა, რომ არსებობდა 8 დასრულებული ან უკვე დამტკიცებული სცენარი (ზოგიერთ მათგანზე მუშაობა უკვე დაწყებულიც იყო). მაგრამ მათი განხორციელება არ მოხერხდა. თემატურად მრავალფეროვან სცენარებს ერთი საერთო თვისება ახასიათებდათ – მთავარი პერსონაჟები არ ჰგავდნენ საბჭოთა სისტემისთვის დამახასიათებელ გმირებს, ისინი ბევრად უფრო ლაღი და გულწრფელები იყვნენ.

მასალებიდან ჩანს, რომ “ჩემი ბეზიას” გადაღებამდე ერთი წლით ადრე, კოტე მიქაბერიძეD გეგმავდა მუშაობას დოკუმენტურ ფილმზე სახელწოდებით – “როველი”. კინოსცენარის გეგმაში ვკითხულობთ, რომ გადაღება ძიგა ვერტოვის “კინო-თვალის” პრინციპების მიხედვით უნდა წარმართულიყო. ფილმში უნდა შესულიყო ფოქსტროტის მოცეკვავეების ფეხების კადრები, რომლებიც ყურძნის დანურვის პროცესში გლეხის ფეხების გამოსახულებასთან იქნებოდა დამონტაჟებული. ასევე გამოყენებული უნდა ყოფილიყო მულტიპლიკაციის ელემენტები. ამავე მასალიდან ირკვევა, რომ ფილმის მოსამზადებელი სამუშაოები დაწყებული იყო და იგეგმებოდა

1928 წლის ნოემბრის ბოლომდე გადაღებების დასრულება.[4] ეს მისი პირველი განუხორციელებელი პროექტია.

პირველი “შემოქმედებითი კრახის” შემდეგ, 1930 წელს, კოტე მიქაბერიძე დოკუმენტურ კულტურფილმს “რასაც დასთეს, იმასვე მოიმიკი” (აგრომინიმუმი) იღებს. სათაური თითქოს ირონიულად მიგვანიშნებს რეჟისორის შემოქმედებით არჩევანზე – “ჩემი ბებიას” შემდეგ გადაეღო ფილმი, რომელიც დაშვებული “შეცდომის” გამო, ერთგვარი “ბოდიში” იქნებოდა.

მიქაბერიძის მომდევნო პროექტი გახლავთ “როტე-ფანე”, რომელზეც მუშაობა მან 1930 წელს დაიწყო. მხოუხედავად იმისა, რომ ტექნიკურ-მოსამზადებელი სამუშაოები უკვე ჩატარებული იყო, მუშაობის გავრძელება ვერ მოხერხდა. მიქაბერიძის სახკინმრეწვში მიწერილი წერილიდან ირკვევა, რომ ფილმის ძირითადი ეპიზოდი, მისგან დამოუკიდებელი მიზეზის გამო, დროულად ვერ გადაიღეს. მიქაბერიძე ითხოვს ფილმზე მუშაობის დასასრულებლად სცენარის გადაკეთების უფლებას და 6 გადასაღები დღის დამატებას.[5] ფილმი 1932 წელს ლეო ესაკიამ გადაიღო და მას “შაქირი” დაარქვა.

იმავე 1930 წელს, გაზეთში “Рабочая Правда”, დაიბეჭდა ვინმე ივანოვის სტატია – “რეჟისორ მიქაბერიძის ახირებები”, სადაც ვკითხულობთ: “საჭიროა სახკინმრეწვის მმართველობა და სამხატვრო-პოლიტიკური საბჭო უფრო ფრთხილად მიუდგეს ისეთებს, როგორებიც მიქაბერიძეა. “ჩემი ბებიათი” მან აჩვენა, რომ შორსაა ჩვენი იდეოლოგიისაგან. სახკინმრეწვის ხელმძღვანელებმა ეს არ გაითვალისწინეს. უპასუხისმგებლობასა და დოყლაპიობას სახკინმრეწვის კედლებში და ბატონ მიქაბერიძეებს დროა ბოლო მოეღოს”.[6]

კოტე მიქაბერიძის ერთ-ერთ წერილში კი ვკითხულობთ: “ამჟამად ვიტანჯები მორალურადაც და მატერიალურადაც. დამადანაშაულა, რა ყველა მომაკვდინებელ ცოდვაში, წარმოებამ უცერემონიოდ მომაცილა მომავალ სამუშაოს და დამტოვა უსახსროდ. უშნო, უპასუხისმგებლო დევნა ჩემ მიმართ, წამოწყებული წარმოებაში ადმინისტრაციის მხრიდან, ჩემს მორალურ დეორგანიზაციას ინვევს და კლაჟს ჩემში ყოველგვარ შრომისუნარიანობას”.[7]

1932 წელს კოტე მიქაბერიძემ, როგორც იქნა, მოახერხა გადაეღო მხატვრული ფილმი “ჰასანი”. ფილმი იმაზე, თუ როგორ იხსნის შიმშილის პირას მისულ აჭარელ ოჯახს კოლექტიური შრომის განაწილება. სამწუხაროდ, “ჰასანის” შესახებ წერილობითი დოკუმენტები არცერთ არქივში არ არის დაცული.

1935-36 წლებში კოტე მიქაბერიძე იწყებს ახალ პროექტ “ქაჯეთზე” მუშაობას. შოთა რუსთაველის “ვეფხისტყაოსნის” ეკრანიზაციის ეს

პირველი და ერთადერთი მცდელობაა ქართული კინოს ისტორიაში. მიუხედავად იმისა, რომ მას მხოლოდ ერთადერთი – ქაჭეთის ციხის აღების – ეპიზოდი უნდა გადაეღო, პროექტი მაინც საკმაოდ ამბიციური იყო. სამწუხაროდ, ფილმზე მუშაობა პრობლემებით დაიწყო. რუსეთიდან გამოძახებულმა კომბინირებული გადაღებების სპეციალისტმა ივან ნიკიტჩენკომ არ შეასრულა დაკისრებული მოვალეობები და ფილმი ჩაშლის საფრთხის ქვეშ დააყენა. გარდა ამისა, “ქაჭეთი” მოთხოვნილი თანხის 75 %-ით დაათვინანსეს, რამაც მნიშვნელოვნად შეამცირა როგორც დეკორაციებთან და მასობრივ სცენების გადაღებასთან დაკავშირებული ხარჯები, ასევე ბატალური სცენები.

არსებობს სახკინმრეწვის სახგაერთიანების უფროსის ამბროსი თითბერიძის წერილი, სადაც ვკითხულობთ: “მოსამზადებელ სამუშაოებს დიდ ყურადღებას უთმობდა ქართული კინომატოგრაფის შემოქმედებითი მუშაების საუკეთესო მეგობარი, ქართველი და ამიერკავკასიელი ბოლშევიკების ხელმძღვანელი ამხ. ლავრენტი ბერია. ის არაერთხელ ნახულობდა ფილმის “ქაჭეთი” ყველა ნაწილს – სურათის ბოლო ჩაბარებამდე”. [8]

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ბერია, სტალინის მსგავსად, საკუთარ თავს კინემატოგრაფიაში კომპეტენტურ ადამიანად თვლიდა და წარმოიდგინეთ, როგორ აგრესიულად ჩაერეოდა ის ფილმის შექმნის პროცესში. ამ და კიდევ სხვა მრავალ მიზეზთა გამო, შემოქმედებით ჯგუფს არ მიეცა ჩანაფიქრის სრულად რეალიზების საშუალება. ფილმმა, სამწუხაროდ, დასახულ მიზანს ვერ მიაღწია. თუმცა სახკინმრეწვთან არსებული კინოფაბრიკის სხდომაზე ფილმ “ქაჭეთის” განხილვისას ამხანაგი ოსლანიანი ამბობდა: “თუკი ჩვენ შევადარებთ ფილმ “ნიბელუნგებს”, დავინახავთ, რომ ჩვენი სურათი ერთი ნაბიჯით წინაა და მომავალშიც ვაჩვენებთ, რომ კინოხელოვნების მხრივ, ოსტატობის მხრივ, უკვე დავენით და გავუსწართ საზღვარგარეთულ კინემატოგრაფიას”. [9]

კიდევ ერთი განუხორციელებელი პროექტი იყო “კაკო ყაჩაღი”, რომელიც მან სიკო დოლიძესთან ერთად დანერგა. სახელმწიფო არქივში დაცული წერილიდან ირკვევა, რომ 1937 წლის ოქტომბერში “კაკო ყაჩაღი” წარმოებაში ჩაუშვეს. დაკომპლექტებულია შემოქმედებითი ჯგუფი და დანყებულია ოპერატორ ფელიქს ვისოცკისთან მუშაობა. [10] მაგრამ, 1938 წლის დასაწყისში “კაკო ყაჩაღზე” მუშაობა შეწყდა ზემდგომი ორგანოების განკარგულების საფუძველზე. მიზეზად – “თანამედროვე სურათებზე გაზრდილი მოთხოვნილება” დასახელდა. ფილმის შეწყვეტის უფრო დეტალური მიზეზის ახსნა არ არის.

პირველი სატირული კომედიის – “ჩემი ბებიას” გადაღებიდან 10 წლის თავზე, 1939 წელს, მიქაბერიძე ოპტიმიზმით სავეს “საკოლმეურნეო კომედიას” იღებს. თუკი “ჩემ ბებიასში” მთავარი გმირი სისტემასთან დაპირისპირებული ადამიანია, “დაგვიანებულ სასიძოში” ყველა მოქმედი გმირი ჰარმონიაშია სისტემასთან. ფილმში საყოველთაო კეთილდღეობა კოლექტიურად, ერთობლივი ძალებით მიიღწევა. კოლექტივი და კოლექტიურობა სოფლის მოსახლეობის ცხოვრების ყველა ასპექტს მოიცავს. ფილმს ბოროტი გმირი საერთოდ არ ჰყავს და ყველა პერსონაჟი თავისებურად კეთილია. მიუხედავად ამისა, “დაგვიანებულ სასიძოს” ცენზურა მაინც შეეხო. მოსკოვმა ფილმიდან ამოიღო ეპიზოდი, სადაც სანდრო ბანაოხს. მიზეზი: “ფილმს უნდა მოსცილდეს შიშველი სხეულის ეს უმიზნო გამოყენება...” ასევე ამოაღებინეს ეპიზოდი, სადაც დედას შვილისთვის მინდორში სადილი მიაქვს. აქ კი მიზეზი: “მინდვრებზე კვების ორგანიზებაზე ეს ზრუნვა ახლა წყდება საკოლმეურნეო საველე ბანაკების შექმნის ფორმით, რითაც კოლმეურნეთა მომსახურება იქნება შესაძლებელი”. [11]

1941 წელს კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტმა მოკლემეტრაჟიანი ფილმის სცენარი ივანე პერესტიანს, პეტრე მორსკოის და ერმოლოვს (სახელი არ არის მითითებული) ერთობლივად შეუკვეთა. სცენარი ეძღვნებოდა მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისს. როგორც დოკუმენტებიდან ირკვევა, კოტე მიქაბერიძემ გადაიღო მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი “ფორპოსტი”. თუმცა, ფილმის ტიტრებში მხოლოდ პერესტიანი და მორსკოი არიან მითითებულნი. პერესტიანი თავის წიგნში იგონებს: “კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტმა სცენარი კარგად მიიღო და სასწრაფოდ ჩაუშვა წარმოებაში. მაგრამ მიუხედავად სცენარის სერიოზული დანიშნულებისა და ჩვენი პროტესტისა, გადაღება დაავალეს სტუდიის ერთ მსახიობს, რომელსაც რამდენჯერმე უკვე საკმაოდ წარუმატებლად მოესინჯა ძალები სარეჟისორო ასპარეზზე, რა მოტივებით ხელმძღვანელობდა სტუდიის დირექცია, ჩემთვის დღემდე უცნობი რჩება. ამ ქმედების გეგმა ძალიან რთულია. მაგრამ სწორედ ისე მოხდა, როგორც მე ვყვები. სურათი ჩავარდა და ჩვენ, მისმა ავტორებმა, წერილობით განვაცხადეთ, ტიტრებიდან საკუთარი სახელების ამოღება მოვითხოვეთ”. [12] პერესტიანი თავის ამ მოგონებაში, რეჟისორის გვარს არც კი ასახელებს, არადა, მიქაბერიძე მის ფილმებში ერთ-ერთი ძირითადი მსახიობი იყო.

სახელმწიფო არქივში ინახება განაცხადი კომედიური ფილმისათვის სამხედრო თემატიკაზე “ცხელი გული” (1944). “მთავარი გმირია არსენი – ჭკვიანი, გონიერი ადამიანი, რომელსაც ძალიან

უყვარს თავისი სამშობლო, თუმცა გარეგნულად და საქციელით ის არ ტოვებს აქამდე მიღებული გმირის შთაბეჭდილებას”. (იქვე გრძელდება) “მას უყვარს ბუნება, ყვავილები, ბავშვები, ბაძავს ცხოველების ხმებს და კარგად ისვრის მიზანში. ეს თვისებები ეხმარება მას ომში, ბრძოლის დროს”. [13] ფილმი ჩათვთრებული იყო როგორც სათავგადასავლო კომედია ომის თემატიკაზე. ეს სცენარიც მიქაბერიძის მომდევნო განუხორციელებელი პროექტია.

სახელმწიფო არქივში ინახება კოტე მიქაბერიძის 3 ლიტერატურული სცენარი მხატვრული ფილმი-ზღაპრისათვის “ნაცარქექია”. [14] სამივე მათგანი განხილვა-შესწორებას გადის, რის გამოც, სცენარი ჩვენ თვალწინ განიცდის ტრანსფორმაციას და ვხედავთ, თანდათან, როგორ იკარგება ამბის მთავარი ხიბლი – სიხალასე, გულუბრყვილობა და პოეტურობა... პირველ ვერსიაში ნაცარქექიას ვხედავთ როგორც რეალურ ადამიანს, რომელიც საყვარელ მეუღლესთან ერთად, ბედნიერად, მაგრამ სიღარიბეში ცხოვრობს. ერთხელაც კეთილდღეობის საძიებლად წასვლას გადაწყვეტს და დევების ზღაპრულ გარემოში ხვდება. ზღაპარში სხვადასხვა ჯადოსნური ნივთი და პერსონაჟებიც ჩანან, რომლებიც მხოლოდ ამდიდრებენ გარემოს. ნაცარქექია მთელ რიგ დაბრკოლებებს აწყდება, მაგრამ ყველას ეხმარება და, საბოლოოდ, ახალ მეგობრებს იძენს.

სცენარის მეორე და მესამე ვარიანტებში, რომლებშიც “გათვალისწინებულია შენიშვნები”, ნაცარქექია ერთი უქნარა კაცია, რომელსაც ცოლი სახლიდან გამოაგდებს და ისიც იწყებს უგზო-უკვლოდ ხეტიალს. შემდეგ ხვდება ბოროტ დევებს და ა.შ.. რაც ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია, ვფიქრობ, კოტე მიქაბერიძეს სურდა ამ ფილმით ერთხელ და სამუდამოდ გასცლოდა რეალობას და ისეთი ზღაპრული სამყაროსთვის შეეფარებინა თავი, სადაც მთავარი გმირი – მოხერხებული ნაცარქექია ყველა სიძნელიდან იოლად გამოვა და ამბავიც აუცილებლად კეთილად დასრულდება. “ნაცარქექია” პირველი ქართული კინო-ზღაპარი უნდა ყოფილიყო, სადაც კომბინირებული გადაღება უხვად იქნებოდა გამოყენებული. საბოლოოდ, რა მიზეზით შეჩერდა პროექტზე მუშაობა, დღეისათვის უცნობია, თუმცა ნაცარქექიას პერსონაჟმა წლების შემდეგ ისევ განიცადა სერიოზული ტრანსფორმაცია და მოგვიანებით იქცა ზღაპრულ პერსონაჟად სცენარში “ცისკარა” (რეჟ. სერგო ჭელიძე).

შემორჩენილია ასევე კინოსტუდიის დირექტორ ერასტი ხაჩიძის სახელზე მოსკოვიდან გაგზავნილი დეპეშა, რომლის თანახმად, 1945 წელს მოსკოვში მიქაბერიძის სცენარი “მანანას მოტაცება” დაამტკიცა. [15] ამ სცენართან დაკავშირებით, სხვა ინფორმაცია არ არსებობს.

სავარაუდოდ, ესეც მისი მომდევნო განუხორციელებელი პროექტი იყო.

1950 წელს კოტე მიქაბერიძე მულტიპლიკაციურ საამქროში გადაიყვანეს. ამ პერიოდში მან მულტიპლიკაციური ფილმებისათვის რამდენიმე სცენარი დაწერა. ერთ-ერთია 2-ნაწილიანი ფერადი ფილმისათვის “ბოროტი მელა”, [16] რომელიც არ განხორციელებულა, თუმცა მისი შინაარსი ძალიან ჰგავს გვიანდელი ქართული ანიმაციური სურათის, “ბულბულის იუბილეს” სიუჟეტს (რეჟ. გაბრიელ ლავრელაშვილი, 1978).

ერთადერთ რეალიზებული ანიმაციური ფილმია “ზურიკო და მარიკო” (1952), სადაც რეჟისორი კვლავ ზღაპრის თემას უტრიალებს. ფილმი გვიყვება, თუ როგორ სწავლობს პატარა ზურიკო მეზობელი მარიკოსაგან ცხოველებზე ზრუნვას. [17] სამწუხაროდ, ამ ფილმის ასლი არც ჩვენთან და არც მოსკოვის “გოსფილმოფონდის” ანიმაციის განყოფილებაში მოიძებნა.

კიდევ ერთი ძალიან საინტერესო სცენარი განუხორციელებელი ანიმაციური ფილმისთვის გახლავთ “წარმავალი ლანდები” [18], სადაც მოქმედება ზოოპარკში ხდებოდა. სცენარის მიხედვით, დამთვალიერებლები ცხოველები უნდა ყოფილიყვნენ, ხოლო გალიებში გამომწყვდეული არსებები – პირიქით, ადამიანები.

მოგვიანებით, კოტე მიქაბერიძე დაკითხვისას ასახელებს სცენარს სახელწოდებით “9 და 1”, რომლის გადაღებასაც ის უახლოეს მომავალში აპირებს. სამწუხაროდ, ამ პროექტის შესახებ ინფორმაცია არსად იძებნება. [19]

მისი ბოლო ნამუშევარია 10-წუთიანი დოკუმენტური ფილმი “ალბანეთის დელეგაცია საქართველოში”. ფილმი გადაღებულია კინოჟურნალ “საბჭოთა საქართველოსთვის” და ასახავს ალბანეთის კულტურის მოღვაწეების ვიზიტს.

მიქაბერიძის უკანასკნელი კინოპროექტი იყო სცენარი მხატვრული საბავშვო ფილმ-ზღაპრისთვის – “ცისკარა” (მისი განუხორციელებელი ფილმის – “ნაცარქექიას” მოტივებზე. რეჟ., სერგო ჭელიძე). ფილმი გამოსვლისთანავე, გაურკვეველი მიზეზების გამო, ეკრანიდან მოხსნეს... დაკითხვის ოქმიდან ირკვევა, რომ “ცისკარასთან” დაკავშირებულმა დაძაბულობამ მიქაბერიძის ჯანმრთელობაზე იმდენად იმოქმედა, რომ წერვილი ამლილობა დაეწყო, ლოგინად ჩავარდა და ანონიმური წერილები დაწერა. [20]

1956 წლის თებერვალში 60 წლის კოტე მიქაბერიძე დააკავეს. მიზეზი, ოთხი ანონიმური წერილის გაგზავნა იყო. ორი მათგანი პირადი ხასიათის: ერთში ავტორი კინოსტუდიის თანამშრომლის უღირს საცქიფს აპროტესტებდა, მეორე – მიხეილ ჭიაურელის სახელზე

იყო გაგზავნილი და უცნებურო სიტყვებით, უსამართლობაში სდებდა ბრალს. დანარჩენი ორი, ანტისაბჭოთა ხასიათის, დასათაურებული იყო ფსევდონიმით: “თავისუფალი საქართველოს ხმა”. ერთი გააგზავნა გაზეთ “კომუნისტის” რედაქციაში, ხოლო მეორე – დიმიტრი მჭედლიძესთან (მაშინდელი ოპერის თეატრის დირექტორი). ერთ-ერთ წერაში ვკითხულობთ: “რის საბჭოთა ხელისუფლება – ეს ხომ ნამდვილი იმპერიალისტური სახელმწიფოა, უფრო უარესი – ფაშისტური სახელმწიფოა! ხალხმა იცის ეს. გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს!”.[21]

საქართველოს სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტში (სუვი) გამართულ დაკითხვებზე მიქაბერიძე ამბობდა: “ვიმყოფებოდი რა, მე ვიტყოდი სეროიზულად ავად და წერვულად გაღიზიანებული, არასწორად გავიგე 1956 წლის მარტში თბილისში მომხდარი მასობრივი არეულობები, რასაც ახალგაზრდობას შორის გარკვეული მსხვერპლი მოჰყვა. ამას გარდა, ჩემზე მძიმე შთაბეჭდილება მოახდინა იმან, რომ 1937 წელს დააპატიმრეს ადამიანთა დიდი რაოდენობა, რომლებიც დღეს რეაბილიტირებულები არიან და გამოდის, რომ ისინი დაუშვასურებლად დასაჯეს. ამ ყველაფერმა ერთად ისე იმოქმედა ჩემზე, რომ წამაქება დამეწერა და შემედგინა მკვეთრად ანტისაბჭოთა ხასიათის ანონიმური წერილები”.[22]

1957 წლის 26 აპრილს საქართველოს სსრ უმაღლესმა სასამართლომ სისხლის სამართლის კოდექსის 58-10 მუხლის 1 ნაწილით, ანტისაბჭოთა საქმიანობისა და აგიტაციისთვის, კოტე მიქაბერიძეს 3 წლით თავისუფლების აღკვეთა მიუსაჯა. თავის ბოლო სიტყვაში, სასამართლო პროცესზე მან თქვა: “ამჟამად მე თქვენს წინაშე ვდგავარ ჩემი დანაშაულით, და თუ ეს აუცილებელია, დამეხმარეთ იმით, რომ მე მომეცეს საშუალება გამოვისყიდო ყოველივე ჩადენილი, ჩემი მუშაობით მშობლიური ხელოვნებისათვის”.[23]

რეჟისორი მორდოვეთის ავტონომიური რესპუბლიკის პრომა-გასწორების კოლონიაში გადაასახლეს, საიდანაც 1959 წელს დაბრუნდა. პატიმრობაგამოვლილს ფილმის გადაღების უფლებას არავენ მისცემდა, ამიტომ ადგილი სადუბლიაჟო საამქროში მიუჩინეს, იქ, სადაც პრობლემებს არავის შეუქმნიდა. წლები ჩუმად პრომაში გაატარა, არასდროს ახსენებდა “ფორმალიზმის გავლენით” გადაღებულ ფილმს და არც ახალი ფილმის გადაღების სურვილს ბედავდა.

კოტე მიქაბერიძე გენიალურ რეჟისორად სულ გვიან აღიარეს, მაშინ, როდესაც ის ცოცხალი აღარ იყო. ძნელი წარმოსადგენია, ერთმა ადამიანმა – ნიჭიერმა კაცმა, სავსემ იდეებით, ენერგიით, ენთუზიაზმით, გაუძლოს ამდენ დამარცხებას, ტყუილს, გაჭირვებას,

შეურაცხოფას, მძიმე სასჯელს დაბოლოს – სრულ მორჩილებას.

1973 წელს არკადი ხინთიბიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოზე სიტყვით გამოვიდა და ბოლო ფრაზა ასე დაასრულა: “მივაკითხოთ ხოლმე ერთმანეთს და ვკითხოთ მთელი შეგნებით – როგორ ხარ?”[24] მერე საღამო დასრულდა, შუქი აინთო და დარბაზი ყველამ დატოვა. სკამზე დარჩა მხოლოდ ერთი კაცი – კოტე მიქაბერიძე, რომელიც ეკრანის წინ ისევ ჩუმად გარდაცვლილიყო...[25]

[1] 1920-იანი წლებიდან ის ქართულ ფილმებში მთავარ და მეორეხარისხოვან როლებს თამაშობდა: “არსენა ჯორჯიაშვილი”, “ვინ არის დამნაშავე?”, “ხანუმა”, “ორი მონადირე”, “ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე”, “ბოშური სისხლი”, “დინა-ძაძუ”, “სურამის ციხე”, “გიორგი სააკაძე”, “ჯურღალის ფარი”, “ბედნიერი შეხვედრა”, “უკანასკნელი მასკარადი”, “აკაკის აკვანი”.

[2] ხელოვნების სასახლე. .ფ.1, საქ.1783, ხ.152. 1929 წელი.

[3] ეროვნული არქივი. ფ. 284, ა.1, საქ. 1709. 1930 წელი.

[4] ეროვნული არქივი. ფ. 52, ა .2, საქ. 49. 12.09. 1928 წელი.

-
-
- [5] ხელოვნების სასახლე. ფ.1, საქ.1873, ხ.9. 1930 წელი.
- [6] Рабочая Правда, 1930/11/25/, # 318, с. 3.
- [7] ხელოვნების სასახლე. ფ.1, საქ. 1783, ხ.11 . თბილისი, 1930 წლის 25 ნოემბერი.
- [8] ფრაგმენტი წერილიდან “ფილმ “ქაჯეთის” შექმნის შესახებ.” ხელოვნების სასახლე. ფ.1, საქ. 1783, ხ.177. უთარილო. ეს წერილი საბჭოთა გაზეთ “კინოს” ნომერში უნდა დაბეჭდილიყო.
- [9] ხელოვნების სასახლე. ფ. 1, საქ.1783, ხ.44. 2 ნომბერი, 1936 წელი.
- [10] ეროვნული არქივი, ფ. 297, ა 1, საქ. 1344, 1937 წელი, გვ. 102-112.
- [11] ხელოვნების სასახლე. ფ.1, საქ. 1783, ხ.54. კინემატოგრაფიის მთავარი სამმართველოს დასკვნა “დაგვიანებული სასიძოს” ლიტერატურულ სცენარზე, 1938 წელი
- [12] ღუმბაძე ს., ძანძავა ნ. კოტე მიქაბერიძე, გამომცემლობა “სა-გა” 2017 წ., ნაწყვეტი ი. პერესტიანის მოგონებებიდან “პერესტიანი ივანე”. “75 Лет Жизни в искусстве”, Москва, Искусство, 1962, გვ. 332.
- [13] ეროვნული არქივი. ფ.52, ა2, საქ. 48, 1944 წელი.
- [14] ეროვნული არქივი. ფ.52, ა. 2, საქ. 520; ფ.52, ა.2, საქ.521; ფ. 52, ა. 2. საქ.522.
- [15] ხელოვნების სასახლე. ფ.1, საქ.1783, ხ.379, 1945 წელი.
- [16] ეროვნული არქივი. ფ. 52, ა .2, საქ.960, 1950 წელი.
- [17] ეროვნული არქივი. ფ.52, ა.2, საქ.961, 1952 წელი.
- [18] ხელოვნების სასახლე. ფ.1, საქ.1783, ხ.277. 1965 წელი.
- [19] შს არქივი. ფ.6, სსს. 5702. 1957 წელი, გვ 19.
- [20] იქვე, გვ. 101.
- [21] იქვე, გვ. 178.
- [22] იქვე, გვ. 26.
- [23] იქვე, გვ. 16.
- [24] კვესელავა რ., “მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე”, თბილისი, გამომცემლობა “სა-გა.”, 2008. გვ. 121.
- [25] მ. კოკოჩაშვილის მოგონება <https://www.youtube.com/watch?v=4NTLJ99DgS4>

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ღუმბაძე ს., ნ. ძანძავა. კოტე მიქაბერიძე, თბილისი, გამომცემლობა “სა-გა”, 2017.
- კვესელავა რ., “მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე”, თბილისი, გამომცემლობა “სა-გა”, 2008.
- ეროვნული არქივი.
- შს არქივი.
- ხელოვნების სასახლის ფონდი.

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

SOY CUBA (“მე – კუბა”), როგორც კუბელი ქალის სიმბოლო

XX საუკუნის მეორე ნახევარში, მეორე მსოფლიო ომის დასრულებიდან სულ რაღაც რვა-ათ წელიწადში, ცივილიზებული სამყაროს ყურადღება მიიპყრო ამერიკის შეერთებული შტატების, „სამეზობლოში“ მდებარე კუნძულ კუბაზე მიმდინარე პროცესებმა.

კუბა კუნძულოვანი სახელმწიფოა კარიბის ზღვის აუზში. მისი დედაქალაქია – ჰავანა. 1842 წელს დღევანდელი კუნძულ კუბას ქრისტიანულ კოლონებშია დაფუძნდა და ესპანეთის სამეფოს საკუთრებად გამოაცხადა. კუბა ესპანეთის ტერიტორიად მიიჩნეოდა 1898 წლის ესპანეთ-ამერიკის ომამდე; 1902 წელს მან ამერიკისგან ფორმალური დამოუკიდებლობა მოიპოვა. 1953-1959 წლებში მოხდა კუბის რევოლუცია, რომელმაც ფულხენიო ბატისტას დიქტატურა დაამხო. რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ კუბელებმა ჩამოაყალიბეს ახალი მთავრობა ფიდელ კასტროს მეთაურობით. რაც იქ ხდებოდა, მრავალმხრივ იყო საინტერესო; სწორედ ამიტომ ევროპაცა და აზიაც გაფაცვიცხებით აღევნებდა თვალყურს კუბელების გააქტიურებას. ცხადია, მოვლენათა არსით დაინტერესებული იყო საბჭოთა კავშირიც, რომელიც თვითონვე ხელმძღვანელობდა პროცესს და, როგორც ყოველთვის, ამ შემთხვევიდან სათავესო სარგებელს ხელიდან არ უშვებდა. ვფიქრობ, ამან შეამზადა ნაყოფიერი ნიადაგი იმისთვის, რომ გაჩენილიყო იდეა – კუბის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისთვის კინემატოგრაფიული მასალაც შეექმნათ.

ფილმის გადასაღებად ორმა სახელმწიფომ გაიღო თანხა და 1964 წელს შეიქმნა კუბა-საბჭოთა კავშირის ერთობლივი ნაწარმოები – „მე – კუბა“ (სცენარის ავტორები: ევგენი ევტუშენკო და ენრიკე ფინელა ბარნეტი, რეჟისორი მიხეილ კალატოზიშვილი, ოპერატორი – სერგეი ურუსესკი). მუშავდება მასალა, რომელმაც უნდა გააცოცხლოს კუბის რევოლუციის წინა პერიოდი. ჩანაფიქრის მიხედვით, ფილმს ხაზი უნდა გაესვა კუბელთა თავისუფლებისმოყვარე სულზე და იმპერიალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლასა და შედეგზე. ეს ბრწყინვალე ისტორიაა კუბაზე, როგორც თავისუფლებისათვის მებრძოლ ქვეყანაზე. მასში კარგად არის ასახული კუბისა და კუბელების სოციალური

მდგომარეობა, მათი ცხოვრების წესი, ხასიათი და განწყობილება.

„მე-კუბა“ მრავალმხრივასაინტერესო. რეჟისორი ნაირფეროვან სიმბოლოებს იყენებს, რათა პოეზიის ენით მოგვითხროს კუბელ ხალხზე, რევოლუციაზე.

„მთელ ფილმს ხელისკამერით ვიღებდით. „ინფრა“ ფირზე გადაღებულ ეპიზოდებს პირდაპირ გადასაღებ მოედანზე ვამონტაჟებდით. ვიღებდით დიდ მონაკვეთებს. ეს არის მონტაჟი ჩვეულებრივი გაცებით, შედეგად კი ვიღებდით მასალის სულ სხვა აღქმას, თითქოს შენ ხდები ამ მოვლენის მონაწილე, ანუ ეს არის ის, რასაც ჰქვია „დასწრების ეფექტი“. პროფესიონალი მსახიობები არ გვყავს, კუბელები უმონყალოდ მუსიკალური ხალხია და კამერის წინ თავისუფლად უჭირავთ თავი“, [1] – წერს რეჟისორი.

გადამღები ჯგუფის წევრებმა შეძლეს ეჩვენებინათ რევოლუციამდელი და შემდგომი პერიოდის კუბა და კუბელთა პრობლემები; ფირზე ასახეს ფიცი, სექსუალური და გაღატაკებული ხალხის ყოფა-ცხოვრება, სადაც განსაკუთრებულად თვალშისაცემია ქალის ხვედრი ფორმალურად თავისუფალ, სინამდვილეში კი – კოლონიზებულ ქვეყანაში.

ნოველებთან დამაკავშირებელ ტექსტს არაჩვეულებრივი ტემბრისა და არტისტიზმის მქონე მსახიობი ქალი კითხულობს. ეს კომპონენტი, ვფიქრობ, ფილმის შემადგენელი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილია, რადგან პირველ პირში მოსაუბრე ქალის ხმა, საბოლოოდ ის ხერხია, რომლითაც რეჟისორმა მიზნობრივ ჩანაფიქრს შეასხა ხორცი. მთხრობელი ქვეყნის მეტათეორად იქცევა – კუბა, როგორც ქალი, გაუპატიურებული და დამცირებულია. პირველ პირში მოსაუბრე მთხრობელი კუბელი ქალების კრებითი სახე-სიმბოლოა, რომლებსაც არჩევანი არ აქვთ და ყოფას ეგუებიან. თითოეული მოქმედი პირი – ქალი თვითონ აღიქმება კუბად; მათი ცხოვრების წესი, მათი ტანჯვა, დამცირება, ეს არის კუბის ბედ-იღბალი: მისი ტრაგიკიზმით აღსავსე ყოფიერება.

ოთხ ნოველაში, რომლებიც სიუჟეტით არ არიან ერთმანეთზე დამოკიდებულნი, მოქმედება რევოლუციის ფონზე მიმდინარეობს.

პირველ ნოველაში მოთხრობილია ახალგაზრდა კუბელი გოგონა მარიას ცხოვრება. იგი იძულებულია, პროსტიტუციით ირჩინოს თავი, რათა საცხოვრებელი შეინარჩუნოს. მეორე ნოველა მოგვითხრობს გლეხზე, რომელიც გადაწვას თავის ბამბის პლანტაციას მას შემდეგ, რაც გაიგებს, რომ მიწა ამერიკული კორპორაციის ხელში უნდა გადავიდეს. მესამე ნოველა ეძღვნება ჰავანის უნივერსიტეტის სტუდენტებს, რომლებიც ფურცლებით ავრცელებენ ინფორმაციას ფიდელ კასტროს პარტიზანული დაჯგუფებების შესახებ და

პოლიციის მსხვერპლი ხდებიან. ბოლო ნოველა გლეხი მარიანას შესახებ მოგვითხრობს, რომელიც შვილის სიკვდილის შემდეგ იღებს გადაწყვეტილებას და უერთდება რევოლუციონერებს. ყველა როლს კუბელი მსახიობები ასრულებენ. ფილმში თითქმის ყველაფერი – კუბელების სიხარულიცა და გაჭირვებაც – შეულამაზებლადაა ნაჩვენები.

პირველი ნოველის მთავარი გმირი მარია საროსკიპოში ამერიკელებთან საურთიერთობოდ სახელ ბეტას ირჩევს. სცენარისტის მიერ გამოყენებული სახელიც მნიშვნელოვანი დატვირთვის მატარებელია. მარია, ანუ მარიამი. მას ყელზე ჯვარცმა ჰკიდია, რაც აშკარა ხაზგასმას, რომ გოგონასთვის საროსკიპო ჯვარცმაა და ამიტომაც იცვლის სახელს. შეყვარებულმა არ იცის მისი საქმიანობის შესახებ. აზრს ამყარებს მარიას სევდიანი მზერა და სასონარკვეთილების გამოხმატველი როკვა. მარია-ბეტას ირჩევს, სხვა მამაკაცებთან შედარებით, ერთი შეხედვით, თავმეკავებული ამერიკელი, რომელსაც ნაცნობი ეუბნება, რომ გოგონა „მისი ჯვარცმაა“, უფრო ზუტად, მისთვის საინტერესო უნდა იყოს სწორედ მკერდზე დავანებული ჯვარცმით. მალე ირკვევა, რომ კაცი ჯვარცმების კოლექციონერია, აინტერესებს ნებისმიერი ჯვარი თუ ნივთი, რომელზეც მაცხოვარია ჯვარცმული. გოგონასთან დროის გატარების შემდეგ უხვად იხდის მიღებული სიამოვნებისთვის და მარიას ჯვარცმის მიყიდვას სთხოვს, რისთვისაც თანხას არ იშურებს. ქალი უარით ისტუმრებს. შეიძლება ითქვას, რომ მარია, მართალია, საროსკიპოში მუშაობს, მაგრამ მასში ზნეობა არ მომკვდარა. ყურადღებას იპყრობს ისიც – სად და რა პირობებში უწევს გმირს ცხოვრება. მისი უბანი აბსოლუტურად არ ჰგავს იმ ადგილს, სადაც ქალი ამერიკელს ხვდება. რა თქმა უნდა, ქოხს არაფერი საერთო აქვს არც კაზინოსთან, არც მდიდართა სახლებთან და, მით უმეტეს, არც ამერიკელების სასტუმროებთან. მარიას სახლამდე მისასვლელად წუმპეების გავლით უნდა მიხვიდე. გამოდის, რომ არა მხოლოდ მარიაა წუმპეში, არამედ მისი დამქირავებელიც ტალახის „მკვიდრია“, თუნდაც – სულიერად.

ფილმში საინტერესოდ აისახა აზარტული თამაშების თემა. ამერიკელებისათვის აზარტული თამაშები ნიშნავდა კაზინოებს, რომლებმაც ფეხი კუბაში 1920 წლიდან, ტურისტების რაოდენობის ზრდასთან ერთად მოიკიდეს. ცხადია, ვიღაც ხსნიდა ამ დანესებულებებს, რადგან მათ წინააღმდეგობას არ უწევდა იმუამინდელი მოსახლეობა და ხელისუფლება. კაზინოები შემოსავლის წყარო იყო ღარიბი კუბელებისთვის, ამიტომ თავდაპირველად ამას არ ეწინააღმდეგებოდნენ.

ამერიკელი ხალხი კუბას აღიქვამდა, როგორც ცოდვების კუნძულს – აზარტული თამაშებით, მაფიოზებითა და პროსტიტუციით დაავადებულ საზოგადოებას. მონინავე ამერიკელ ინტელექტუალებზეც ეს მოსაზრება ირეკლებოდა. 1969 წელსაც კი, როდესაც კუბაში ვითარება შეიცვალა, სუზან ზონტაგი ჟურნალში *Ramparts* წერდა, რომ კუბა ძირითადად ცნობილია, როგორც „ცეკვის, მუსიკის, მეძავეების, სივარების, აბორტების, საკურორტო ცხოვრებისა და პორნოგრაფიული ფილმების ქვეყანა“.[2]

ფილმზე მუშაობა ორი წლის განმავლობაში გაგრძელდა და მისი დასრულების შემდეგ მოხდა ისე, როგორც არაერთხელ მომხდარა მიხეილ კალატოზიშვილის შემოქმედებით ცხოვრებაში: „მე – კუბა“ დაიწყო რუსეთში და, როგორი გასაკვირიც უნდა იყოს, არ მიიღეს კუბაშიც. შეგვიძლია ვივარაუდოთ მიზეზიც – ფაქტი იყო, კუბა საბჭოთა კავშირის „გემოვნების“ გავლენას განიცდიდა უკვე. სწორედ ამიტომაც ჩათვალეს, რომ ამერიკელი კაპიტალისტების ცხოვრება კუბაში ზედმეტად რომანტიზებულად იყო აღწერილი.

1964 წლის 5 აგვისტოს გაზეთმა „რევოლუციონმა“ (კუბა, ჰავანა. ესპანურიდან თარგმნა ს. ბელოუსევმა) გამოაქვეყნა სტატია – „ურუსევსკი ცეკვავს ტვისტს“ – მიხეილ კალატოზიშვილის „მე – კუბას“ შესახებ. წერილში საუბარია, რომ კუბელები დიდი ინტერესით ადევნებდნენ თვალს კუბა-საბჭოთა კავშირის ერთობლივ ნაწარმოებს „მე – კუბა“. ამ დროისთვის მიხეილ კალატოზიშვილს უკვე გადაღებული ჰქონდა ისეთი ფილმები, როგორებიცაა: „გაუგზავნელი წერილი“ და „მიფრინავენ წეროები“. კუბის შესახებ ფილმის გადაღების იდეა ალაფრთოვანებდა ყველას, რადგან მიაჩნდათ, რომ ასეთი გამოცდილების ადამიანს შეეძლო – განსაკუთრებული შედეგისთვის მიეღწია. თუმცა, ფილმის სანახავად შეკრებილმა კინოკრიტიკოსებმა იმედგაცრუება განიცადეს: სურათში ბევრი რამ იყო ურუსევსკისა და კალატოზიშვილისგან და ცოტა იყო თვით კუბა.

თვალი მივაღვენოთ, რატომ გადაიღეს ფილმი კუბაზე, კუბელი მსახიობების მონაწილეობით? (გამონაკლისს წარმოადგენდა ერთადერთი ჟან ბოზე, რეჟისორ გატის ფილმიდან „ახალი ქრისტოფორი“) – სვამს კითხვას ზემოხსენებული სტატიის ავტორი. კუბური თემა ამ ფილმში ანტილოკალური (ასახავს კუბურ სინამდვილეს უცხო ფსიქოლოგიით), ანტიკოსმოპოლიტურია, რადგან არ ასახავს არც ზოგადსაკაცობრიოსა და არც კერძოდ, კუბურს. ფილმში არის მცდელობა მხატვრული ხერხებით აისახოს რეალობა, მაგრამ ეს მიუღწეველი რჩება.

ფილმში არ არის გამოყენებული თანმიმდევრული სცენარი,

რადგან დაყოფილია ნოველებად, აქედან გამომდინარე, საჭირო იყო, თითოეულ ნოველაში სრულად ასახულიყო სათქმელი და რადგან ეს წესი დაცული არაა, ამიტომ კავშირი ნოველათა შორის სუსტია ან საერთოდ არ იგრძნობა. სიუჟეტური ხაზის ეს ნაკლი განსაკუთრებით ჩანს „ლას იავუას“ ბარის სცენაში.

სტატია ცხადყოფს, რომ ავტორი ცდილობს ფილმს მოუძებნოს ნაკლი, ამიტომ არის მისი მოსაზრებები ზედაპირული და თითქმის არაფრისმთქმელი. იგი, როგორც ჩანს, გაღიზიანებულია იმით, რაც, მისი აზრით, უხერხულად წარმოაჩენს კუბელთა ცხოვრების წესს. რა თქმა უნდა, არ სურს ისაუბროს კუბაში არსებულ საროსკიპოვებზე, მათში დასაქმებული ქალების ხვედრზე; არც იმაზე უნდა ყურადღების გამახვილება, რომ, ხშირ შემთხვევაში, მსგავს დაწესებულებაში გოგონების მუშაობა, მათი პირადი არჩევანია.

წერილის ავტორი თავს არიდებს იმასაც, რომ კაზინოები და მათგან მიღებული შემოსავალი, ფაქტობრივად, აცხოვრებდა კუბის მოსახლეობას. ალბათ, ძნელი იყო სიმართლისათვის თვალის გასწორება, თუმცა ეს კუბის ცხოვრების რეალობა იყო. მას, სავარაუდოდ, არც ის მოეწონა, რომ ამერიკელი მდიდრები მოძალადეები კი არ არიან, არამედ მათი კუბაში ყოფნით არსებობდა, ასე ვთქვათ, რესპუბლიკა კუბა.

მიმაჩნია, რომ ამ მიზეზებმა განაპირობეს ჟურნალისტიკა თუ კინომცოდნის კრიტიკული პათოსი მიხეილ კალატოზიშვილის და ურუსევსკის მიმართ. თუ, როგორც წერილშია ნათქვამი, ოპერატორი ურუსევსკი ტვისტის ცეკვის რიტმში იღებდა ფილმს, მაშინ მას მიღწეული შედეგისთვის, რომელშიც გადმოცემულია საცოდავი მოცეკვავე მულატის ცხოვრება, ბედს რომ დანებდა, კუბელებისგან მაღლობა ეთქმის და არა საყვედური. თუმცა, სტატიის მიხედვით, ფილმში ყველაფერი ცუდად არ არის. აღსანიშნავია მსახიობ ქალ რაკელ რეველეელტას ხმა; მსახიობების სერხიო კარილესა და სალვადორ ვუდის, ზოგიერთი, კარგად გადაღებული ეპიზოდი, ოპერატორული ნამუშევრის თვალსაზრისით. თვალსაჩინოა სცენები, რომლებშიც კუბისთვის დამახასიათებელი „ნათელია“ გადმოცემული. თუმცა, ზოგჯერ, სწორედ ეს სინათლე აფერმკრთალებს სინამდვილეს. დასკვნაში ავტორი აღნიშნავს: „ფოტოგრაფია ურუსევსკისა (რომელმაც დაივიწყა თავისი ძველი მიღწევები, მოიხიბლა ეპიკური ჰალუცინაციებით), გადატვირთულია პანორამებით, რომლებიც მეორდება და შეუჩერებელი მოძრაობით. ეს ყველაფერი გვაფიქრებინებს, რომ მას, თავისი კამერით, მოსწონს ტვისტის ცეკვა“.[3]

ფილმის მრავალი წელი ტაბუ ჰქონდა დადებული. ორივე მხარის მთავრობამ ჩათვალა, რომ კომუნისტური წყობის უპირატესობა სუსტად არის გადმოცემული. „მე – კუბაზე“ მუშაობა 1964 წელს დასრულდა, მაგრამ ის აიკრძალა და კალატომბივილის სიცოცხლეში თითქმის არავის უნახავს. მაყურებელთა უმრავლესობამ იგი მხოლოდ 40 წლის შემდეგ იხილა, რაც ფრენსის ფორდ კოპოლამ და მარტინ სკორსეზემ ღირსეულად შეაფასეს.

ქართველმა საზოგადოებამ „მე – კუბა“ პირველად, დიდ ეკრანზე, რეჟისორის 100 წლის იუბილეზე, კინოფესტივალ „პრომეთეზე“ ნახა.

ვფიქრობ, მოგვიანებით მისი მოწონების მიზეზად თუ მოტივად გადაიქცა თავდაპირველად მისი დაწინების მიზეზი, ანუ ზედმეტად რომანტიზებული, ამერიკელი კაპიტალისტების ცხოვრება, რევოლუციამდე კუბაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის ეს ნაწილი სულაც არ აკნინებდა კუბელებს იმით, რომ მათ ტერიტორიაზე ცხოვრობდნენ გაღალებული ამერიკელი მდიდრები.

კუბაში საბჭოთა კავშირის კულტურული გავლენის მკველევარ ჟაკლინ ლოსის მიხედვით, ფილმი გვანახებს კუბელებს, როგორც ფიცხ, სექსუალურ და გაღატაკებულ ხალხს, რომელთა ცივილიზებაა საჭირო. როგორი მტკივნეულიც უნდა იყოს ეს აღიარება, სავარაუდოდ, ფილმის შემქმნელ ჯგუფს ჰქონდა საამისოდ საჭირო მასალა და სათქმელიც სწორედ ამას დაეფუძნა.

სერგეი ურუსევსკის საკულტო კამერის მოძრაობები და გარემო, რომელიც ვიზუალურად ჰარმონიულად ერწყმის პერსონაჟების შინაგან სამყაროს, ერთ-ერთი გამორჩეული ფაქტორია, რამაც ფილმს უდავო წარმატება მოუტანა.

„მე – კუბა“, ფაქტობრივად, ზედროულ ფილმად შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგან, დროთა განმავლობაში, ისეთი რეჟისორების ინსპირაცია-მთავონების წყაროდ იქცა, როგორებიც არიან: პოლ თომას ანდერსონი, კვენტინ ტარანტინო, ჯუზეპე ტორნატორე, სპაიკ ლი და სხვანი.

ფილმის გადაღებიდან გარკვეული დროის შემდეგ მიხილ კალატომბივილი წერს: „Я хочу вам сказать две вещи, к этому кино можно относиться по-разному, но я думаю, что оно прекрасно по двум причинам: первое – оно совершенно не нуждается в словах, и так все ясно, совершенно ясно, а кино в общем для этого и придумано. Все понятно без слов. Второе – это кино делали уже пожилые люди. И это совершенно незаметно. Оно абсолютно молодое“.[4] დავეთანხმები მის აზრს, რომ მისი რეჟისორია უბერებელი ბუნების შემოქმედი.

-
-
- [1] თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, მიხეილ კალატოზიშვილის არქივი.
- [2] თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, მიხეილ კალატოზიშვილის არქივი. საქმე # 106.
- [3] იქვე.
- [4] „ორი რამ მინდა გითხრათ ამ ფილმთან დაკავშირებით, მის მიმართ შეიძლება სხვადასხვა დამოკიდებულება ჰქონდეთ, მაგრამ, მიმაჩნია, რომ ის მშვენიერია ორი მიზეზის გამო: პირველი – ის არ საჭიროებს სიტყვებს, ისედაც ყველაფერი ნათელია, სრულიად ნათელი, კინო კი საერთოდ სწორედ ამიტომაა შექმნილი. ყველაფერი სიტყვების გარეშეა გასაგები. მეორე – ამ კინოს ასაკოვანი ადამიანები ქმნიდნენ და ეს საერთოდ არ იგრძნობა, ის აბსოლუტურად ახალგაზრდულია“. კალატოზიშვილი ა., ჯაფარიძე ზ., კალატოზოვი მ., თბილისი. 2012 წ. გვ. 197. გამოცემა – საქართველოს, კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მხარდაჭერით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კალატოზიშვილი ა., ჯაფარიძე ზ., მიხეილ კალატოზოვი. თბილისი. 2012;
- თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, მიხეილ კალატოზიშვილის არქივი.

დალი მესაბლიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ასოც. პროფესორი მარინა ხარატიშვილი.

მოზარდის სოციალიზაციისა და ემოციური განვითარების ზოგიერთი ასპექტი

“ემოციური განათლებისა” და განვითარებისთვის საჭირო ზოგიერთი ასპექტის ინტეგრირება, ჩვენ მიერ შემუშავებულ მეთოდში, წარმოადგენს მოზარდის სოციალიზაციისა და ჰარმონიული განვითარების მიზნით წარმართულ სასწავლო-შემოქმედებით პროცესს. აღნიშნული პროცესი გულისხმობს, ერთი მხრივ, მსახიობის ოსტატობის ძირითადი ელემენტების და, მეორე მხრივ, ანალიტიკური აზროვნების, ემოციური ინტელექტისა და მორალური განვითარების ჭრილში ზოგიერთი სუბსტანცირებული ასპექტის თეატრალურ ეტიუდებსა და სავარჯიშოებში კოლაბორაციას. ამ კორელაციით შექმნილი შემოქმედებითი მოდელები ხელს უწყობენ მოზარდში იმგვარი უნარ-ჩვევების განვითარებას, როგორებიცაა – ასტერულობა, მეტაკოგნიცია, სოციალური კოგნიცია, რომელთა კონსონანსი განსაზღვრავს პიროვნების სოციალიზაციის ხარისხს. სოციალური თეორიების მიხედვით, თუკი ინდივიდმა აღნიშნული ასპექტების გარკვეული ნაწილი დაძლია, იგი თავის კულტურაში სოციალიზებულად მიიჩნევა. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი მეთოდი, როგორც სოციალიზაციისა და ჰარმონიული განვითარების გზა, მოზარდს ხელს უწყობს, აღიჭურვოს იმავე ცოდნითა და უნარ-ჩვევებით, რაც საზოგადოებაში თავის დასამკვიდრებლად, პოზიტიური მიზნების განსახორციელებლად და წარმატების მისაღწევად სჭირდება. ამ პროცესში, მოზარდს უვითარდება ობიექტური შეფასების უნარი, ეუფლება საზოგადოების ნორმების შემეცნებასა და თავისი ემოციურ-მორალური ქცევის მათთან შესაბამისობაში მოყვანას.

აღფრედ ადლერის თეორიის თანახმად, საზოგადოების ღირებულებათა და ნორმათა ფორმირება, სისტემაში შესვლა, პიროვნულ თვისებად გარდაქმნა-ჩამოყალიბება სწორედ ბავშვობაში ხდება.[1] ეს კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმაზე, რომ მნიშვნელოვანია, განათლების მიზანს ასევე წარმოადგენდეს ანალიტიკური აზროვნების, ემოციური ინტელექტისა და მორალური განვითარების ხელშეწყობა.

ანალიტიკური აზროვნება, რომელიც კრიტიკული აზროვნების სახელითაც არის ცნობილი, მეცნიერების განმარტებით, მაღალი დონის სააზროვნო უნარებს მიეკუთვნება. როგორც ტიმ ვან გელდერი

აღნიშნავს, ის კომპლექსური მოქმედებაა და თავის თავში აერთიანებს სხვადასხვა სირთულისა და დონის უნარ-ჩვევებს.[2]

ანალიტიკური აზროვნების ფორმის სპეციფიკასა და სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკას შორის შედარებას თუ მოვახდენთ, აღმოვაჩენთ, რომ მათ ბევრი საერთო ნიშანი გააჩნიათ, კერძოდ:

- ანალიტიკური აზროვნებისთვის დამახასიათებელია საკითხისადმი რაციონალური მიდგომა, რომლის პრინციპია მოვლენისა თუ ფაქტის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების დადგენა, შეფასება.

სათეატრო ხელოვნების ასპექტში, თეატრალური ანალიზის სპეციფიკა რეჟისორისაგან მოითხოვს პიესის გონივრულ, მიზანმიმართულ კვლევას, ანატომირებას, კითხვების უსასრულოდ დასმას, პასუხების გაცემას, მოვლენების შეგრძნებას, ლოგიკური კავშირების მოძებნას. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ თეატრალური ანალიზის პროცესში, რეჟისორული ექსპლიკაციის შექმნისას, ჩვენ ვხელმძღვანელობთ ანალიტიკური აზროვნების მნიშვნელოვანი ასპექტებით და რაციონალური მიდგომით ვცდილობთ საკუთარი შემოქმედებითი პოზიციის ჩამოყალიბებას.

- ანალიტიკური აზროვნების პროცესში, ზუსტად უნდა განისაზღვროს ამა თუ იმ ქმედების წინაპირობები, მოტივაცია, გარემო ფაქტორების გავლენა, რამაც განაპირობა ამა თუ იმ შეხედულების ჩამოყალიბება.

იგივე კონცეპტი, სამსახიობო ხელოვნებაში, მსახიობისათვის კონსტიტუციურ პარადიგმად გვევლინება. მხოლოდ ავტორის შემოქმედებაში ჩაღრმავების შედეგად ხდება მსახიობისათვის შესაძლებელი, ბოლომდე ჩანვდეს და მიაგნოს მოქმედი პირების ყოფაცქევის ჭეშმარიტად ლოგიკურ ხაზს, მათი ხასიათის ირგვლივ არსებულ კონფლიქტებს, მოცემულ ვითარებებს, ურთიერთობებს, რა დროსაც, მკაფიოდ უნდა განსაზღვროს და ჩამოაყალიბოს საკუთარი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პოზიციაც.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ საკითხის ანალიტიკური, სიღრმისეული გააზრება დიდწილად განაპირობებს სამსახიობო ხელოვნების კუთხით წარმართულ შემოქმედებით პროცესში ლოგიკურად გამართული, სწორი, ღირებულებითიმეხედულებების ჩამოყალიბებას.

- ანალიტიკური აზროვნების პროცესში, მოზარდს მოეთხოვება დაიცვას ეთიკური ნორმები და კეთილსინდისიერი დამოკიდებულებით მიუდგეს საკითხს, ერთმანეთისგან გამიჯნოს ობიექტური ვითარების ამსახველი ფაქტორები, პირადი სურვილები, მოტივები, სუბიექტური

დამოკიდებულებები. შეძლოსობიექტური, არგუმენტირებული მსჯელობის წარმართვა ემოციურობისა და ექსპრესიულობის გარეშე.

საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ აღნიშნული პროცესი შევათავსოთ როგორც ანალიტიკური აზროვნების ეთიკის ნორმა, რომელიც იდეურ შესაბამისობაში მოდის სამსახიობო ეთიკის ერთ-ერთ ნორმასთან: “იმისათვის, რომ დარეგულირდეს მრავალი შემოქმედის შრომა და შეუნარჩუნდეს თითოეულ მათგანს თავისუფლება, საჭიროა ზნეობრივი საწყისი, რომელიც უზრუნველყოფს სხვისი შემოქმედების პატივისცემას”. [3]

აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ანალიტიკური აზროვნებისა და სამსახიობო ეთიკის ნორმები კოლექტივში ურთიერთთანამშრომლობას არეგულირებენ, რაც მნიშვნელოვანია, რადგან ამგვარი მიდგომა ხელს უწყობს მუშაობის პროცესში შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნას და, თავის მხრივ, უზრუნველყოფს მოზარდში სოციალური ჩვევების ჩამოყალიბებისათვის ხელსაყრელ გარემოს. ორივეს სინთეზი კი ქმნის მორალური განვითარებისთვის მიზანშეწონილ შინაარსს, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს მოზარდში ემოციური ინტელექტის განვითარებასაც.

ახსნა და დასაბუთება

კოლბერგის აზრით, მოზარდის მორალური განვითარება წინ მიიწევს, როდესაც ის იწყებს ფიქრს იმის შესახებ, თუ როგორ აწყენინა, რა ტკივილი და ზიანი მიაყენა სხვას თავისი საქციელით. [4]

თეატრალურ ეტიუდებზე მუშაობისას, შემოქმედებით პროცესში, მოზარდს ვაწყებინებთ ფიქრს პერსონაჟების მორალურ მხარეზე, ვაანალიზებინებთ მოვლენებს, ამავე დროს, მისგან მოვითხოვთ შესაბამის ახსნასა და დასაბუთებას, რაც მოზარდის მორალური განვითარების პროცესს იმდენად პროგრესირებადსა და ეფექტურს ხდის, რომ მას ამ პროცესში უყალიბდება ისეთი სოციალური განცდა, როგორიცაა ემპათია. აღნიშნული პროცესი მსახიობის ოსტატობასა და ანალიტიკური აზროვნების სპეციფიკაზე იგება, ხელს უწყობს მოზარდში როგორც კრიტიკული აზროვნების უნარის ჩამოყალიბებას, ასევე ემოციური ინტელექტის განვითარებას.

მორალური საკითხები და დილემები

კოლბერგის აზრით, მოზარდის მორალური განვითარება წინ მიიწევს, როცა ის მორალური დილემების წინაშე აღმოჩნდება. [5]

თეატრალურ ეტიუდებში, ვერბალური თუ არავერბალური გზით

შექმნილი დილემები, რომლებსაც ასევე ეთიკურ პარადოქსებს ვუნოდებთ, საუკეთესო საშუალებაა იმისათვის, რომ განვსაზღვროთ, მორალური განვითარების რა დონეზე და რომელ ეტაპზე იმყოფება მოზარდი. ამიტომ, მნიშვნელოვანია, შემოქმედებით პროცესში ყურადღება მივაქციოთ არა მარტო იმას, თუ როგორ გადაწყვეტს იგი მორალურ დილემას, არამედ მის მსჯელობასა და არგუმენტებს იმის შესახებ, რატომ მიიღო ესა თუ ის კონკრეტული გადაწყვეტილება, რადგან ქცევის შეფასება ზნეობრივი თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროებს იმ ქცევის მოტივის შეფასებას, რომელიც საფუძვლად დაედო კონკრეტულ მოქმედებას.

თვითშეგნება

შემოქმედებით პროცესში, ასევე მნიშვნელოვანია, მოზარდი გავხსნათ და გავხადოთ მეტად თავდაჯერებული, რათა გამოვუმუშაოთ შინაგანი რწმენა იმისა, რომ როგორც ჰუმანურსა და ემპათიურ პიროვნებას, რეალურად შეუძლია სოციალურ-პოზიტიური მოქმედებების განხორციელება.

კონკრეტული მსჯელობა აჩვენებს, რომ სასწავლო-შემოქმედებით პროცესში, მსახიობის ოსტატობისა და ანალიტიკური აზროვნების ურთიერთკავშირის ინტენსია, მოზარდის სოციალური ზრდისა და კოგნიტური განვითარებისთვის, რელევანტურ პროცესს წარმოადგენს და მორალური განვითარების სუბსტანციად რაციონალიზდება.

მორალური განვითარება მოზარდის ზოგადი განვითარების მნიშვნელოვანი ნაწილია. მოზარდის შეხედულებანი და მორალური პრინციპები, მათი ქცევის განმსაზღვრელია, რომელთა ნორმალური განვითარების უმნიშვნელოვანესი და გადამწყვეტი ფაქტორი სოციალური გრძნობაა. სოციალური გრძნობის განვითარების ხარისხი, თავის მხრივ, განაპირობებს მორალური განვითარების დონეს, რაც საბოლოოდ ორგანულად უკავშირდება საზოგადოებრიობის კულტურის ძირითად ფენომენს – სახელმწიფოს.

ამგვარად, მსახიობის ოსტატობაში კონცენტრირებული ღირებულებითი ასპექტებით, ხელს ვუწყობთ მოზარდს, მორალური ქცევისადმი ჩამოუყალიბდეს პოზიტიური განწყობა, აუმაღლდეს მორალური ქცევის განხორციელების მოტივაცია, შესაბამისად – თვითშეგნების დონე, რაც მოზარდის აქტიური სოციალიზაციის პროცესს წარმოადგენს, ამასთანავე, ემოციური რეგულაციის პროცესსაც მოიცავს.

ემოციური რეგულაცია თვითრეგულაციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია და გულისხმობს იმის ცოდნას, თუ რა ემოციური განცდა გავგაჩნია მოცემულ მომენტში. იგი მოიცავს

ემოციების კონტროლის უნარსაც. ემოციური რეგულაცია გულისხმობს იმსტრატეგიებს, რომლებსაც ადამიანები იყენებენ ემოციური განცდების აღდევნაზე და დასარეგულირებლად. ეს მათ ეხმარება საკუთარი მიზნებისა და სურვილების განხორციელებაში. ემოციური რეგულაციის უნარი ემოციური ინტელექტის განმსაზღვრელია.

ემოციური ინტელექტი, როგორც საკუთარი, ასევე სხვისი გრძნობებისა თუ ემოციების რეგულირების, ამოცნობის, და მათი (გრძნობებისა და ემოციების, დ.მ.) აზროვნებისა და მოქმედების პროცესში გამოყენების უნარია.

ემოციური ინტელექტი, თავის მხრივ, ავითარებს ემოციურ კომპეტენციას, რომელიც ემოციის შემგუებლურ ბუნებას გულისხმობს. ფსიქოლოგი კაროლინ საარნიშიჩნევს, რომ ემოციური კომპეტენციის განვითარება, მოიცავს სოციალურ კონტექსტში გარკვეული უნარ-ჩვევების განვითარებას.[6]

თეატრალური ეტიუდები და სავარჯიშოები, მოზარდის “ემოციური განათლებისა” და განვითარების საუკეთესო საშუალებაა, რადგან ისინი წარმოადგენენ თამაშის გაცნობიერებულ, მიზანმიმართულ, სოციალური მოქმედების პროცესს. მათში აბსორბირდება თითქმის ყველა სახის ემოცია, შეიცავენ როგორც სენსორულ, ასევე მორტორულ, ასევე ფსიქიკური თამაშების კატეგორიებს, რომლებშიც ანალიტიკური, მორალური და ემოციური განვითარების ასპექტთა კორელაცია, როგორც ინტელექტუალურისა და ფსიქიკურის სინერგი, წარმოადგენს სამსახიობო ხელოვნების შემოქმედებით პლატფორმას. თეატრალური თამაშები, ისევე, როგორც ზოგადად თამაშები, ჩვენს შემთხვევაშიც დიფერენცირდებიან საზოგადოებრივ, ოჯახურ, მიბაძვით, ინტელექტუალურ და ა.შ. თამაშებად, “ხელს უწყობენ ახლად განვითარებული უნარების შენარჩუნებას და მუდმივად ახდენენ მათ განახლებას”. [7]

თამაში, როგორც “განვითარების ერთ-ერთი სტიმული” [8] და, ასევე, ჩვენს შემთხვევაში, როგორც – “ემოციური განათლებისა” და განვითარების საშუალება, განხილული და წარმოდგენილი გვაქვს თეატრალური ეტიუდებისა და სავარჯიშოების სახით.

-
-
- [1] ადლერი ა., ბავშვთა აღზრდა, გამომცემლობა “გეო”, თბილისი, 2014.
- [2] სამოქალაქო განვითარების ინსტიტუტი. “კრიტიკული და შემოქმედებითი აზროვნება, წარმოსახვითი განათლება”, თბილისი, 2012, გვ. 110-112.
- [3] Станиславский К.С., Статьи, речи, заметки, Дневники Воспоминания, ГИИ, 19586 Т.5, стр.423.
- [4] Lawrence K., T. Lickona, Moral Stages and moralization: The cognitive-developmental approach.” Holt, NY: Rinehart and Winston, 1976.
- [5] იქვე;
- [6] Saarni, C. The Development of Emotional Competence, The Guilford Press, NYC, 1999.
- [7] კულაპარედი ე., ბავშვის ფსიქოლოგია და ექსპერიმენტული პედაგოგიკა, გამ., “გეო”, თბილისი, 20166. გვ. 57.
- [8] იქვე, გვ. 56

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ალფრედ ადლერი, ბავშვთა აღზრდა, გამ.: “გეო”, თბილისი, 2014;
- ელუარდ კულაპარედი, ბავშვის ფსიქოლოგია და ექსპერიმენტული პედაგოგიკა, გამ.: “გეო”, თბილისი, 2016;
- მიხეილ თუმანიშვილი, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, გამ. “კენტავრი”, თბილისი, 2008;
- განვითარების ინსტიტუტი, კრიტიკული და შემოქმედებითი აზროვნება, წარმოსახვითი განათლება, თბილისი, 2012;
- Kohlberg Lawrence; T.Lickona, “Moral Stages and moralization: The cognitive-developmental approach.” Holt, NY: Rinehart and Winston, 1976;
- Carolyn Saarni, “The Development of Emotional Competence.” The Guilford Press, NYC, 199;
- Гобсс Томас, Избр. соч. в двух томах, Т.:1, Москва, 1964;
- Гоулман Дэниел, Эмоциональный интеллект, Москва, АСТ, 2008;
- Станиславский К.С., Статьи, речи, заметки, Дневники Воспоминания, Т.5, 1958.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის საშემსრულებლო-შემოქმედებითი
ხელოვნების (მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნება)
მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელები: ასოც. პროფ. მარინე (მაკა) ვასაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი დავით კობახიძე

ევროპულ-ქართული კულტურა – ორი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი სანყისი

წინამდებარე ნაშრომში მიმოვიხილავ და გავაანალიზებ, ევროპულ და ქართულ კულტურათა ურთიერთმიმართებისა და გავლენის საკითხებს. კვლევა წარიმართება შედარებითი მეთოდის საფუძველზე და, ამიტომაც, ბუნებრივია, რომ მათ შევისწავლით და წარმოვადგენთ სხვადასხვა რაკურსით. კვლევის მიზანია აღნიშნულ კონტექსტში წარმოვაჩინოთ სხვადასხვა კულტურათა უნიფიცირების ანალიზის შედეგები.

ხელოვნების ფენომენის კვლევისას არსებითია აღინიშნოს, რომ მისი განვითარება, არა მხოლოდ ჰომოტიური მოვლენების გავლენით ხდება, არამედ, შესაძლოა გარკვეულმა წინააღმდეგობრივმა გარემოებებმა განაპირობონ. “ადამიანმა შექმნა არამართო კულტურა, არამედ ისიც, რაც კულტურას ეწინააღმდეგება და განადგურებას უქადის მას”. [1] იქნებ ეს ლოგიკურიცაა, რადგან “წინააღმდეგობის უქონლობას მიყვარათ ჰომოგენიზაციისაკენ, რასაც მოჰყვება ენერგიისაგან დაცლა და ბოლოს სიკვდილი”; [2] ამიტომაც, კულტურის განვითარების სქემამ შესაძლოა კულტურის კრიზისის დროსაც იჩინოს თავი. გარკვეული დონის კრიზისები შესაძლოა კულტურათა განვითარების წინაპირობაც გახდეს და “კულტურის ერთ-ერთ ნიშნად იქნეს მიჩნეული”.

დოქტრინასა და პრაქტიკაში “კულტურის კვლევის ისტორია ორ განასერში შეიძლება წარმოვიდგინოთ. ერთია კულტურის შესახებ პრობები [...] და მეორე კულტურის შემსწავლელი მეცნიერებანი. [...] პრიმატი აქ გერმანელებს ეკუთვნით, თუმცა ინგლისელები ცდილობენ გერმანელებს არ ჩამორჩნენ, განსაკუთრებით თეორიაში, რაც მათ მიერ კულტურის ანთროპოლოგიის ინტენსიურ შესწავლაში აისახება.” [3]

ბრუკის თვალსაზრისით, ნებისმიერი კულტურა “წინამორბედი კულტურისგან იკვებება” და ყოველი შემდგომი სიახლე მყარად აგებულ წარსულზე მკვიდრობს. საუკეთესოს აღების შედეგად,

ქმნის ახალს – ეპოქის შესაფერისს, რაც ნიჭიერი შემოქმედის ხელში გამოწრთობით, ზოგჯერ უსწრებს კიდეც დროს და ამით დამსახურებულად კეკლუცობს. აქვს კიდეც საკეკლუცო, რადგან ნაღვანი სულიერი კულტურის გამდიდრებას “უხილავთან უშუალო კონტაქტის დამყარების სურვილთან”[4] ასოცირდება. და, ვითარცა გზები “რომშიმიმავალნი”, ყველა გზამიწკულტურის იდეალებისაკენ მიისწრაფვის, კულტურულობის იდეაში სხვადასხვა სფეროში გამოავლენს თავის შესაძლებლობებს, ვინაიდან არ არსებობს სფერო, სადაც კულტურულობის მარცვალი არ მკვიდრობდეს. შემდეგ, ეს მარცვალი ღვივდება და ქმნის ღირებულებას, რომელიც ხალხთა მახასიათებლადაც გვევლინება ხოლმე.

ქართული კულტურის გენეზისი ევროპულ კულტურასთან ასოცირდება. იმ გზის მიმოხილვა კი, რომელიც ქართულმა სათეატრო ხელოვნებამ გამოიარა და სიცოცხლის ენერგიით შეიმოსა – ქრისტიანული კულტურის წინარე, წარმართულში უნდა ვეძიოთ და თეატრალურ სანახაობათა სახელწოდებით ცნობილი “ბერიკაობისა” და “ყეენობის” მოკლე მიმოხილვით წარმოვაჩინოთ.

“ბერიკაობა” და “ყეენობა” თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეით გაჯერებული, მსახიობური მანერით გამოხატულისანახაობა გახლდათ. მასში ჩართული ადამიანებიდა ისინიც, ვისთვისაც ეს სანახაობა იქმნებოდა, ერთგვარშვებას პოულობდნენ თავისუფლებისათვის დასახული გზების ძიებისას. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ერთგვარი ემპათიის ჩანასახი – თეატრალურ მსვლელობაში ჩართულ პირთა მიერ, გამოვლენილი ერთმანეთის მიმართ და, ასევე ერთგვარი რიტუალი – საერთო პრობლემის მოსაგვარებლად, გზის დასახვის თარგიც კი, რადგან ცნობილია, რომ “სწორედ რიტუალებმა წარმოშვეს სპექტაკლის ორიგინალური ფორმა და მთლიანად [...] გრძნობათა ბუნება”. [5]

ქუჩის ამბებმა, დროთა განმავლობაში, მიწიდან შემალღებული ადგილისკენ – ფიცარნაგზე გადაინაცვლეს. გაჩნდა მისი უდიდებულესობა სცენა, რომელზე ბატონობაც სამსახიობო ნიჭის მქონე პირთათვის ერთგვარი იდეაფიქსია, რათა ის, რასაც მსახიობი სცენაზე ქმნის მოძრაობით, ჟესტებით, ემოციითა და ღუმილითაც კი, მაყურებელთან ადვილად თანაზიარი გახდეს. მსახიობმა და მაყურებელმა უნისონში უნდა იგრძნონ თეატრის ღიდი ძალა და განიცადონ კათარსისი სულიერი აღმაფრენის გარდასახვის, თუ სრულიად სხვა ადამიანად ჩამოყალიბების რთულ გზაზე, რისთვისაც მონოდებუღია თეატრი როგორც მთლიანობა, როგორც სანახაობა. ამ პროცესში ადამიანებმა უნდა შეძლონ, მიაღწიონ შეხედულებათა ჰარმონიზაციას; თუმცა, შესაძლოა წარმოიშვას ანტაგონიზმიც

კი, რაც, როგორც ხელოვნების, ასევე ადამიანის განვითარების თვალსაზრისით, ერთგვარმუხტს, მამოძრავებელ იმპულსსაც კი წარმოადგენს. მკვლევარი მარიკა მამაცაშვილისაზრით: “დღეს კვლავ შეგვიძლია ვისარგებლოთ ძველი ტერმინით “ტოტალური თეატრი”, თუ მას ხელახლა გავიაზრებთ. [...] მსახიობთა თამაში, დეკორაცია, განათება, მუსიკა. ეს ყოველივე არის თეატრალური ენის ფორმები, რისგანაც შემდგომში ყალიბდება სპექტაკლი”.[6]

ევროპული კულტურის წიაღში, სათეატრო ხელოვნების განვითარების ტენდენციების სწორად წარსამართად, ერთგვარი შეხედულებების შერწყმის შედეგად, შეიქმნა სკოლებად წოდებული გაერთიანებები. ეს სკოლები ძირითადად XIX საუკუნის ბოლო პერიოდის შენაძენია, სადაც იდეათა კონსოლიდაცია მოხდა. “ხელოვნებაში ბუნებრივ, თანდაყოლილ ნიჭთან ერთად მუდამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება წვრთნას, “სკოლას”.[7] ვინაიდან ეს სკოლები წვრთნასა და ხელოვნათა განვითარებას ემსახურებოდა, შეიძლება ითქვას, რომ “თვით უდიდესი ტალანტიც კი, თუ წვეთ-წვეთობით არ გამოიწრთოდა წრთობით არ დაიყურსა, ფუჭი განძია ოდენ”.[8] ამგვარი სკოლების თვალსაჩინო წარმომადგენელთაგან განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია: ეუი გროტოვსკი და პიტერ ბრუკი.

პოლონელი რეჟისორი ეუი გროტოვსკი თვლიდა, რომ “თეატრი თვითმესწავლისა და თვითგამორკვევის საშუალებაა, გზაა, გადარჩენის შესაძლებლობა”.[9] ხოლო იმისთვის, რომ თეატრი შედგეს, “მნიშვნელოვანია ფსიქიკური ხასიათის სავარჯიშოები, რომლებიც გულისხმობენ რეალური რეაქციებითა და ფსიქიკური იმპულსების წყალობით საკუთარი ცხოვრების გადამწყვეტ მომენტში რეალურ ქმნილებასთან დაბრუნებას. სხვაობა იმაშია, რომ ეს არის რეკონსტრუქცია არა “ცივი გონებით” არამედ ინტიმურ ასოციაციურ კანონებთან სიახლოვით. მისი ფორმირება ხდება არა ხატსურათებად, არამედ ფიზიკურ იმპულსებსა და რეაქციებში”.[10] ალბათ, რეაქციის გამოხატვის უდავო მაგალითად, გროტოვსკიმ მაყურებელსა და მსახიობებს შორის არსებული ფარდის ჩამოხსნა ივარაუდა, რაც აღასრულა კიდევ; თუმცა, მიჯნა რკინის კონსტრუქციით ჩაანაცვლა. მიუხედავად იმისა, რომ „ფარდა თეატრის მთელი სკოლისთვის უდიდესი სიმბოლო იყო – წითელი ფარდა რამჟა, ბავშვობის ხელახალი განცდა, სევდა და ჯადოქრობა ჰარმონიულად ერწყმოდა ერთმანეთს”.[11] ასეა თუ ისე, გროტოვსკიმ კონცეფციას მიაგნო და გაიმარჯვა კიდევ; გაიმარჯვა მიღწეული თავისუფლებით, ვინაიდან თვლიდა, რომ “მსახიობმა უნდა იპოვოს თავისი ინდივიდუალური იტრენინგი, რაც საშუალებას მიცემს მას შინაგანი

თუ სხვა წინააღმდეგობებისაგან მონახოს თავის თავში სხეულის თავისუფლების შეგრძნება და მისი გამომწვევი ფაქტორები, ან – მიაგნოს შინაგან წინააღმდეგობას”.[12]

მსახიობის “განაჩენს” უწოდებს ბრეხტი გმირის ტყავში გადასახლებას, რითაც იგი სტანისლავსკის მოდელის კლასიკურობის მოწინააღმდეგედ გვევლინება. და, რატომაც არა. მას აქვს მიზანი – გახადოს მაყურებელი თავისუფალი, რათა ამ უკანასკნელმა სიამოვნება მიიღოს სანახაობისგან, ანუ, თეატრისაგან. სიახლეების ძიებისას, ბრეხტი უშიშრად იყენებდა ნოვაციებს. იღვწოდა საზოგადოების გარდაქმნისათვის. “კრიტიკული დამოკიდებულება მდინარისადმი მისი კალაპოტის რეგულირებაში მდგომარეობს, ხეილისადმი მის მცნობაში. [...] ხოლო საზოგადოების მიმართ მის გარდაქმნაში”.[13]

ბრეხტი შეეცადა ადამიანს უნისონის წერტილის მოძიებაში დახმარებოდა, რადგან იცოდა – “იგი თეატრში მიღის იმისთვის, რათა შეძლოს წინააღმდეგობებით საფეხ სამყაროს ჰარმონიულზე გაცვლა”. ჰარმონიულობა ხომ სხეულთან თანაზიარობაა, მისი ფლობაა, მასზე გამარჯვება. სხეულის მოძრაობებს, მისი პლასტიკისა და პლასტიკურობის თანდაყოლილ შესაძლებლობებს რეალიზება ესაჭიროება. “სხეულით ვერ მოიტყუები, სხეულით ვერ მოატყუებ”.[14]

ქართულისკოლისწარმომადგენელ გურჯიევის თაყვანისმცემელი პიტერ ბრუკი თვლის, რომ ევროპულ სკოლებზე ძალიან დიდი გავლენა იქონია გურჯიევის მსოფლმხედველობამ. მაგრამ, ამაზე მოგვიანებით... ბრუკი დრამატურგთა დიფერენციაციისას, აღნიშნავს, რომ “ერთი დრამატურგი იკვლევს თავისი სულის ბნელ მხარეებს, ხოლო მეორე, ვისთვისაც ეს დახურული სფეროა, ცხოვრების გარეგან მხარეებზე ამახვილებს ყურადღებას”.[15] ეს გარეგანი მხარეები კი, ერთგვარი ტესტია შინაგანი და დაფარული ბუნების გამოვლენის, რომელსაც ადამიანი ვერსად გაექცევა, ვერ დაემალება. შემოქმედისთვის კი, ძიების ეს შედეგი, ეტალონია საპირწონე ნიმუშის შესაქმნელად. ვინაიდან, მან, როგორც მეცნიერმა უნდა ამოხსნას ამოცანა, რომელიც თეატრს მისცემს საშუალებას – იპოვოს გასაღები ადამიანის სულიერ წიაღში სამოგზაუროდ, მის არსში გასარკვევად. შედეგადად კი, ჩაახედოს ადამიანი საკუთარი სულის წიაღში.

სცენის შესახებ მსჯელობისას ბრუკი, მიიჩნევს, რომ სცენა არ არის მხოლოდ მოხერხებული ადგილი პოემების, მოთხრობების და ლექსების წასაკითხად. “თეატრი – არც სპილოს ძელისაგან აშენებული კოშკია. [რადგან] საგნის შერჩევა, მისი აღქმა საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც თეატრის ენაზე გამოხატული.” მოჰყავს რა

ბრუკის ციტატა მკვლევარ მარიკა მამაცაშვილს, იქვე სამართლიანად ასკვნის, რომ “ამიტომაც ითვლება იგი [ბრუკი] არამართოვანად, არამედ მეცნიერად და თეატრის მკვლევარად”. [16]

ყველაფერი მეტყველებს მისთვის დამახასიათებელ ენაზე. საშემსრულებლო ტექნიკა ხომ ენაა, ერთგვარი საკომუნიკაციო საშუალება. “ტექნიკა – ენაა, ენა კი საშუალებაა საკუთარი კონცეფციის გამოსახატად.” მართალია, დიდ შემოქმედებსაც განუცდიათ სხვათა გავლენა, მაგრამამ გავლენებს სრულებითაც არ შეუბოჭავთ მათი ნიჭიერება. პირიქით, მათი ინდივიდუალიზმი ეპოქის სამკაულად დატყობია დროს და თანამედროვეობას, მომავლის სახელმძღვანელოდაც ქცეულა. ასეა სტურუასთანაც. მისი პრინციპულობა და ნოვაციებით გაჯერებული ნიჭიერება ქმნის სრულიად ახალს და ახლებურ წარმოდგენას. მითუფრო ახლა, როცა, რატომღაც სამყარო წინააღმდეგია მაღალი ღირებულებით ხელოვნების გაჯერებისა. ამიტომაც, აქ და ახლა, გმირობის ტოლფასია ის, რაც სტურუას გაუკეთებია, მით უფრო საქართველოში, სადაც ყველაფერი იუველიერის საზომით იზომება. მიუხედავად ამისა, სტურუას სჯერა, რომ “ჩვენ მაინც იდეალისტები ვართ, გვჯერა, რომ სიკეთე იმარჯვებს ბოროტებაზე”. [17] სხვადასხვა გამომსახველობითი ხერხით, სიმბოლოებითა და მეტაფორებით ასახული ამბის ინტერპრეტატორი სტურუას თეატრალური დინამიკა მხოლოდ მისეულია. სტურუას რიჩარდი, ბეჭეებზე გადაცმული რუკით, თუ რუკიდან, როგორც ქვეყნიდან, ან, მონიდან ზემოთ ცისკენ აზიდვა, მინიშნებას იძლეოდა და დაუმორჩილებლობის, სამყაროს ერთგვარი რყევა, შეტყობინებაა შველაზე, რაც საზოგადო მოვლენების მიმართ პიროვნული ფაქტორის მნიშვნელოვან უპირატესობაზე მიუთითებს. “კოჭლი დროება – რიჩარდი – წარღვნით იმუქრება. ეს უნდა შეიტყოს მაყურებელმა და მიიღოს ზომები გადასარჩენად. ეს კარნახია, შემოქმედის მიერ ცეცხლით ნაწრთობი კარნახი, იქნებ განვენყოთ თანაგრძნობით დედამიწისადმი და სიყვარულით გადავარჩინოთ იგი წყვდიადში გაუჩინარებას, თორემ, მთელი სამეფოც რომ დაიდოს საპირწონედ, ერთი გადამრჩენელი ცხენიც, გასაქცევად, დასახმარებლად იქნებ ვერც მოიძებნოს”. [18]

მრავალ ავტორს აქვს გაანალიზებული და გამოკვლეული გურჯიევის დამოკიდებულება ადამიანის “სააზროვნო ცენტრების” საკითხთა გარშემო. ჩვენ, აქ, მხოლოდ იმ თემატურ ნიუანსს გავუსვამთ ხაზს, სადაც მოძრაობების არსია ახსნილი. ადამიანებზე მრავალწლიანი დაკვირვებების შედეგად, გურჯიევს მიაჩნდა, რომ მოძრაობები უმნიშვნელოვანესი და უმთავრესია, რადგან სწორედ მოძრაობები აღინერებიან და ამასთანავე, აბსოლუტურად

სუბიექტურნი არიან. “არსების სიმძიმის (ყოფიერების) ცენტრი არის ემოციონალური ცენტრი, პიროვნების სიმძიმის (ყოფიერების) ცენტრი არის სააზროვნო ცენტრი. [...] სხეული, არსი, პიროვნება – ერთი ცენტრის განვითარება, მეორე ცენტრზე არ არის დამოკიდებული და ერთის ცენტრი ვერ ისარგებლებს მეორის გამოცდილებით”.[19]

სხეულის მოძრაობების აქტუალობის პრობლემა თეატრის გარდა, კინოშიც აისახა. საუკუნეები გამოხდა, ვიდრე ძველბერძენთა და რომაელთა პანტომიმა, ეს “უსახური ბატის ჭუკი” “მშვენიერ გელად” გადაიქცეოდა. ვინ თუ არა ჩაპლინი, გამომსახველობითი ხელოვნების გურუ, ოთარ სეფიაშვილის აზრით, ისეთ საშუალებებს იყენებდა, როგორებიცაა “უბრალო ფიზიკური მონაცემები, რაც სისადავისა და ბუნებრივობის ეფექტს ქმნიდა, შეზავებულს ექსცენტრიკასთან, უფაქიზესი თვალშეუდგამი გადასვლები, ლირიკული განწყობილებიდან გროტესკზე, ყოფითი დრამიდან პირობით ბალეტზე. ჩაპლინის კინოში მსახიობებს ყველაფერი პლასტიკით უნდა გამოესახათ.”[20] ავტორი იქვე ასკვნის, რომ “მეტყველი ჟესტების დიდოსტატი, არტისტული ოსტატობის სკოლის გავლენითი ქცა უდიდეს შემოქმედად, ამიტომაც იყო ალბათ, რომ “სკოლები” და მიმართულებები, ერთმანეთს ექიმპეობდნენ, ყველა თავისად თვლიდა ჩაპლინს. [...] “ჩაპლინი დიდხანს ჯიუტად უარყოფდაკინოშიგახშიანებულ სიტყვას,იგი მუნჯი კინოს ტრფიალი იყო – იგი “რურიტანულ”,ანუარარსებულენაზგასრულებდა სიმღერა-პანტომიმას”.[21]

კვლევაში, კონფერენციის ფორმატიდან გამომდინარე, არაფერი გვითქვამსახალგაზრდარეჟისორის,დათათავაძისშესახებ,რომელიც განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს არავერბალური კომუნიკაციისა და სხვა გამომსახველობითი საშუალებების თანამედროვე თეატრში განხორციელების თვალსაზრისით. თავაძის თეატრალურ ექსპერიმენტებს მომავალში აუცილებლად გავაანალიზებთ, რადგან მისი შეხედულებები ზემოაღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ძალიან საინტერესო და მნიშვნელოვანია.

-
-
- [1] ბოჭორიშვილი ა., რა არის კულტურა?, წიგნთსაცავი. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1965, გვ. 10.
- [2] მამაცაშვილი მ., პიტერ ბრუკის რეჟისორული ძიებანი, სადოქტორო ნაშრომი. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2014, http://www.tafu.edu.ge/les/pdf/Disertacia/marika_mamacashvili_disertacia.pdf (05/04.2020)
- [3] თოდუა ე. კულტურის სოციოლოგია, თბ., გამომცემლობა “ნეკერი”, ელ. ვერსია, <https://www.qwelly.com/forum/topics/cnebebi-terminebi?groupUrl=sociology&> (30/04.2020)
- [4] Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003, с. 48.
- [5] მამაცაშვილი მ., მითი და რიტუალი პიტერ ბრუკთან, „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებები“ # 3 (52), 2012, საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., გამომცემლობა „კენტავრი“ გვ. 91-104. http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/le/dziebani/krebuli_3_%2852%29_2012.pdf (05/04.2020)
- [6] იქვე.
- [7] სეფიაშვილი ო., ჩარლი პატარა ადამიანი? არა, გმირი, თბ., 1991, გვ. 19.
- [8] ოთარ სეფიაშვილი, ჩარლი პატარა ადამიანი? არა, გმირი, თბ., 1991, გვ. 29.
- [9] Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М., «Артист. Режиссер. Театр» 2003, с. 60.
- [10] იქვე.
- [11] იქვე, გვ. 44.
- [12] იქვე.
- [13] ბრეხტი ბ., პატარა ორგანონი თეატრისათვის, თბ., 1982, გვ. 25.
- [14] იქვე.
- [15] მამაცაშვილი მ., მითი და რიტუალი პიტერ ბრუკთან, „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებები“, 3 (52), 2012, საქართველოს თეატრისა და კინოს
-
-

- სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., გამომცემლობა „კენტავერი“, http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/le/dziebani/krebuli_3_%2852%29_2012.pdf (05/04.2020)
- [16] მამაცაშვილი მ., მითი და რიტუალი პიტერ ბრუკთან, „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებები“, 3 (52), 2012, საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., გამომცემლობა „კენტავერი“, http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/le/dziebani/krebuli_3_%2852%29_2012.pdf (05/04.2020)
- [17] ვასაძე მ., თეატრ et Cetera-ს გასტროლები თბილისში. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გაზეთი „დურუჯი“ # 8 (75), 26 დეკემბერი, 2012 წელი. [http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/le/duruji/Duruji_8\(75\).pdf](http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/le/duruji/Duruji_8(75).pdf) (05/04/2020)
- [18] გურჯიევი გ. სიყვარულის ორი სახე, თარგმნა მერაბ ხერგიანმა, თბ., 1992; <https://dlscrib.com/downloadFile/587b638f6454a7514035c066> (30/04/2020)
- [19] იქვე.
- [20] სეფიაშვილი ო., დასახ. ნაშრ, გვ. 24.
- [21] იქვე, გვ. 85.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბოჭორიშვილი ა., რა არის კულტურა, თბ., 1965;
- ბრეხტი ბ., პატარა ორგანონი თეატრისათვის, თბ., 1982;
- გუჯიევი გ.სიყვარულის ორი სახე,თარგმნა მერაბ ხერგიანმა, თბ., 1992;
- დოლიძე ზ., უხმო კინო, სახელმძღვანელო სტუდენტებისთვის, გამომცემლობა “კენტავერი”, თბ., 2016;
- ვასაძე მ., რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, თბ., გამომცემლობა „კენტავერი“, 2016
- სეფიაშვილი ო., ჩარლი პატარა ადამიანი?, არა გმირი, თბ., 1991;
- Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. , «Артист. Режиссер. Театр» 2003;
- მამაცაშვილი მ., პიტერ ბრუკის რეჟისორული ძიებანი, სადოქტორო ნაშრომი. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2014, http://www.tafu.edu.ge/les/pdf/Disertacia/marika_mamacashvili_disertacia.pdf (05/04.2020)
- მამაცაშვილი მ., მითი და რიტუალი პიტერ ბრუკთან, სამეცნიერო შრომების კრებული “სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებები” # 3 (52), 2012, საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., გამომცემლობა „კენტავერი“, http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/le/dziebani/krebuli_3_%2852%29_2012.pdf (05/04.2020)

ქეთევან ოჩიკიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, ასისტენტი
ხელმძღვანელი: პროფესორი ნატო გენგიური

“განკითხვის დღის” თემა ქართული და დასავლეთევროპული ტაძრების საფასადო ქანდაკებაში

შუა საუკუნეების დასავლეთევროპული ტაძრების საფასადო ქანდაკებაში ერთ-ერთი წამყვანი თემაა “სამინელი სამსჯავრო”, იგივე “მეორედ მოსვლა”, რომელიც აღნიშნულ სკულპტურულ კომპოზიციებში ვრცელი, თხრობითი ხასიათის ქმნილობებია. “დღე განკითხვის” თემა ქართული რელიეფებისთვისაც არ არის უცხო, თუმცა, ჩვენთან მისი სხვაგვარი გააზრება ხდება. წინამდებარე ნაშრომის მთავარი საკითხი სწორედ ამ თემის გადანწყვეტის თავისებურებების შესწავლა, იკონოგრაფიული მახასიათებლების და შინაარსობრივი საკითხების წარმოჩენაა.

ქართულ რელიეფურ კვეთილობაში ესქატოლოგიურ თემატიკასთან იდეურ-შინაარსობრივად დაკავშირებული გამოსახულებები ადრექრისტიანული პერიოდიდანვე მკვიდრდება (ბრღაძორის და ხანდისის ქვაჯვარები, VI ს.). X-XI საუკუნეებში “განკითხვის დღის” თემატიკა ეკლესიათა საფასადო რელიეფურ კომპოზიციებში გვხვდება (ჯოისუბანი, X ს., სვეტიცხოველი და ნიკორწმინდა, XI ს.). მათ გარდა, რელიეფებს შორის, არიან ცალკეული ფიგურები, რომლებიც, თავის დროზე, მეორედ მოსვლის თემაზე შექმნილი კომპოზიციების ნაწილები იყვნენ და ჩვენამდე ფრაგმენტული სახით მოაღწიეს (რელიეფი არტაანიდან, X-XI სს). ესქატოლოგიასთან ამოვსებულ-შინაარსობრივად არის დაკავშირებული “განკითხვის დღის” იკონოგრაფიაში შემავალი “ვედრებაც”, რომელმაც თვითმყოფადი მნიშვნელობა შეიძინა და შუა საუკუნეების ქართულ მქანდაკებლობაში დამოუკიდებელი სკულპტურული კომპოზიციის სახითაც დამკვიდრდა (ოშკი, X ს.). ვედრების არსი, უკავშირდება საიქიო ცხოვრებაში შეწევნისა და სინანულის თემას, ასევე, უკანასკნელ სამსჯავროზე წარდგომის შიშს.

ქართულ ხუროთმოძღვრულ რელიეფში შემორჩენილი ესქატოლოგიური კომპოზიციების შექმნის ქრონოლოგიური ჩარჩო, ძირითადად, X-XI საუკუნეებს მოიცავს და ისტორიულად, ქრისტიანულ ხელოვნებაში “განკითხვის დღის” კომპოზიციის იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების პროცესს ემთხვევა. რელიეფურ

მქანდაკებლობაში რელიგიურ-მისტიკური თემატიკისადმი გამოვლენილი ასეთი ინტერესი, ვფიქრობთ, გარკვეულწილად, დაკავშირებული იყო ათასწლეულის შესრულებასთან ასოცირებული სამყაროს აღსრულების მოლოდინთან. ჩვენამდე მოღწეული ნიმუშების მიხედვით, ანალოგიური ხასიათის კომპოზიციების გაჩენა ერთდროულად ხდება ქართულ კედლის მხატვრობასა და რელიგიურ კვეთილობაში, თუმცა, ეს თემა მხოლოდ მონუმენტურ ფერწერაში განვითარდა “განკითხვის დღის” კომპოზიციის სახით, მქანდაკებლობაში კი, ძირითადად, სემანტიკურად დატვირთული ცალკეული სცენებით გაცხადდა.

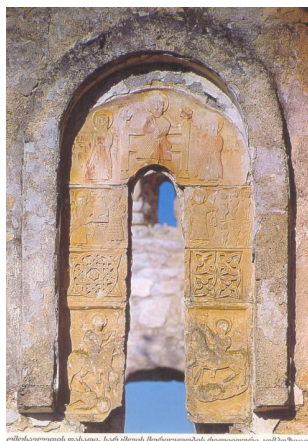
ქრონოლოგიურად, “განკითხვის დღეზე” მიმანიშნებელი ქართული რელიგიური ნიმუშები წინ უსწრებენ იმავე შინაარსის მქონე დასავლეთევროპულ კომპოზიციებს, რომლებმაც, მოგვიანებით, რომანული და გოთიკური ტაძრების ფასადების შესაბამისი გრანდიოზული მასშტაბები შეიძინეს. დასავლეთევროპული ტაძრების ფასადებზე, საფასადო რელიეფები თანდათანობით ქანდაკებამ ჩაანაცვლა და ის პლასტიკის ძირითადი სახე გახდა.

დასავლეთ ევროპაში, ათასწლეულის შესრულებამ და მასთან დაკავშირებულმა ქრისტეს მეორედ მოსვლის მოლოდინმა, არამც თუ გაანელა, არამედ, პირიქით, კიდევ უფრო გაზარდა ინტერესი ესქატოლოგიური თეორიების მიმართ. შედეგად, საფუძველი ჩაეყარა რომანული ტაძრის პორტალებზე უკანასკნელი მოვლენების, საბოლოო მსჯავრის, ჯოჯოხეთისა და სამოთხის ამსახველ ვრცელ სიუჟეტურ კომპოზიციებს, რომელთა განლაგების ადგილად აქაც დასავლეთ ფასადი იქცა. მოგვიანებით, გოთიკური ტაძრის პორტალებზე აპოკალიფსური ამბის თხრობა მხოლოდ გართულდა, განივრცო და მრავალფეროვანი სახეებით შეივსო, კომპოზიციური აგებულება და სიუჟეტის სიმძაფრე კი უცვლელი დარჩა.[1]

დასავლეთევროპული ტაძრების საშინელი სამსჯავროს იკონოგრაფიის საფუძველი იგივეა, რაც აღმოსავლეთქრისტიანულის. ბიბლიური ნივნების, წმინდა მამათა თხზულებებისა და აპოკრიფების ევროპულ ენებზე თარგმნამ, ამასთან, შუასაუკუნეების სპეციფიკურმა თეოლოგიურმა აზროვნებამ, არსებულმა წარმოდგენებმა კოსმოსის მოწყობაზე[2] და მის მამოძრავებელ ძალებზე, ფოლკლორულმა ნაკადმა კეთილი და ბოროტი ძალების არსებობაზე, ხელი შეუწყო, დასავლეთ ევროპაში, სიუჟეტის თავისებური რედაქციების ჩამოყალიბებას, გამოხატულს დემონური და პერსონიფიკირებული სახეებისადმი ინტერესში.

კედლის მხატვრობაში ბიზანტიური გავლენით შექმნილი “საშინელი სამსჯავროს” კომპოზიციები, მისთვის დამახასიათებელი

მრავალრეგისტრიანობით, თითქმის უცვლელად გადადის დასავლეთევროპული პორტალების ტიპპანებზე და აქ მკვიდრდება. საქართველოში, “განკითხვის დღის” სახით გამოვლენილი თემატიკა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ძირითადად, მონუმენტურ მხატვრობაში განვითარდა. შუა საუკუნეებში, ის ერთ-ერთ ფართოდ გავრცელებულ, მრავალპლანიან, მრავალკომპონენტიან კომპოზიციად გვევლინება და ეკლესიათა მოხატულობის პროგრამაში აუცილებლად იყო ჩართული. რომანული და გოთიკური პორტალების სკულპტურულ პროგრამებს მხოლოდ ქართული ფერწერული მაგალითები შეესატყვისება, რადგან, დასავლეთევროპულისაგან განსხვავებით, ქართული საფასადო ქანდაკება თხრობითობას მოკლებულია და სიმბოლურ ხასიათს ატარებს. დასავლეთევროპული “განკითხვის დღის” სკულპტურულ კომპოზიციებთან ერთად, ქართული მქანდაკებლობიდან შეგვიძლია გამოვყოთ ყველაზე ადრეული და ამასთან, ვრცელი რედაქციის მქონე, იკონოგრაფიულად და შინაარსობრივად ყველაზე სრულყოფილი ნიმუში – ჯოისუბნის ეკლესიის სარკმლის რელიეფი. სარკმლის საპირეს სამ რელიეფურ ფილაზე, რამდენიმე საკვანძო მომენტია გამოსახული – ქრისტეს მეორედ მოსვლა და მისი ტრიუმფალი, აპოკალიფსის მაცნე საყვირიანი ანგელოზი, სულის შეწყნარების თხოვნა და უკანასკნელ სამსჯავროსთან დაკავშირებული ფსიქოსტასია, იგივე სულთა აწონვა (სურ. 1).



სურ. 1. ჯოისუბნის სარკმლის რელიეფი. X ს.

წინამდებარე სტატიაში შევეცდებით გამოვარკვიოთ, რა სიუჟეტებისაგან შედგება რომანულ და გოთიკურ ტიპპანებზე

არსებული განკითხვის დღის თემა, როგორ იშლება კომპოზიციის ძირითადი აზრობრივი აქცენტები პორტალის მიმდებარე არეებზე, როგორია მათი მიმართება ქართულ მაგალითებთან და რა საერთო აქვთ ქართულ ანალოგებთან. პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს, ევროპული მაგალითების მრავალფეროვანი და თხრობითი ხასიათი. მათთვის უცხოა აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი თეოლოგიური იდეის ლაკონურად გადმოცემა, რომანულ და გოთიკურ პორტალებზე მოთხრობილი აპოკალიფსური ამბავი ყოვლისმომცველია, დეტალური, ვრცელი, დრამატული. მიუხედავად ამისა, სტატიაში ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ იმ ძირითად კომპოზიციურ ელემენტებზე, რომელთა გარეშეც დასავლეთევროპული ტაძრების ტიპმანებზე “განკითხვის დღე” წარმოუდგენელია.

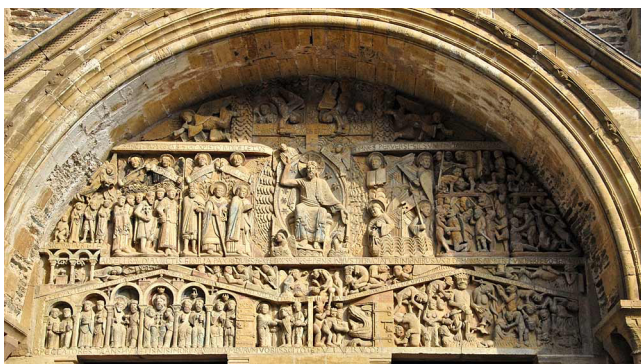
“განკითხვის დღის” თემის მასშტაბურობის გამო, კომპოზიცია ტაძრების პორტალების ტიპმანებიდან ხშირად მიმდებარე არეებზეც გადადის და მისი შემადგენელი სკულპტურული ფიგურები არქივოლტების, თალების, ფრიზების, კარიბჭის გვერდითა სვეტების ზედაპირებზე იკავებს ადგილს.

სკულპტურული ფიგურების განლაგებით, დასავლეთევროპული ტაძრების ტიპმანებზე, “სამინელი სამსჯავროს” კომპოზიცია რამდენიმე (ძირითადად, სამ) რეგისტრად იყოფა. ქართული კედლის მხატვრობის მაგალითების მსგავსად, სიუჟეტი მოკლე და ვრცელი რედაქციებით არის მოცემული. კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს ტახტზე მჯდომი ქრისტე მანდორლაში (რომანულ ტაძრებში – წმ. ლაზარეს კათედრალი (1130-1140 წწ.) ოტენში, რომლის ტიპმანიც 1132 წლით თარიღდება,[3] წმინდა ფოის ტაძარი (XII ს.) კონქში) – ანგელოზებთან, მახარებელთა სიმბოლოებთან ერთად, ან მის გარეშე (პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი (1163-1345 წწ.), ამიენის ღვთისმშობლის კათედრალი (XIII ს.). ქრისტე სხვადასხვაგვარად გამოისახება – ორივე მხარეს განჰყრობილი ან ზემოთ აღმართული ხელებით, მაკურთხეველი მარჯვენით, წიგნით ხელში და ა.შ. ხშირად, მაცხოვარი წარმოადგენს დეისუსის ნაწილს – ღვთისმშობლის, ნათლისმცემლის, ანგელოზების ფიგურებთან ერთად. პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის დასავლეთ ფასადის ტიპმანის ზედა რეგისტრში, მხოლოდ დეისუსის უჩვეულო რედაქციაა გამოქანდაკებული – ქრისტესთან მუხლმოდრეკილი ღვთისმშობლისა და ნათლისმცემლის წინ ანგელოზები დგანან სამსჯავლოებითა და დიდი ჯვრით ხელში (სურ. 2). ფერწერულ მაგალითებში გამოსახული ანგელოზთა დასები აქ არქივოლტის სკულპტურულ არშიებშია ჩაწერილი.



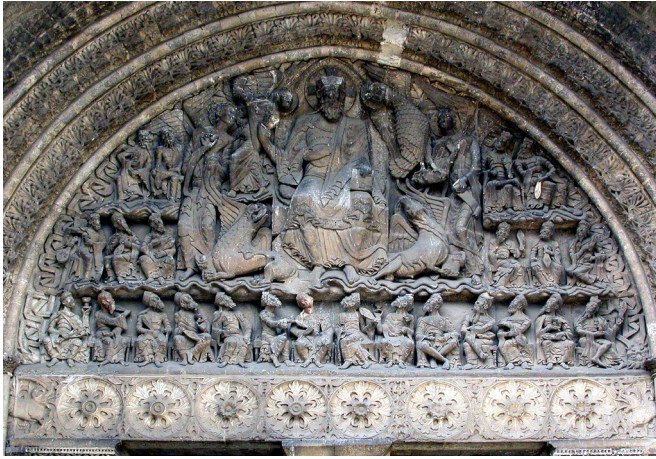
სურ. 2. პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის ტიმპანი. XII-XIV სს.

საინტერესოა, კონქის წმ. ფოის ტაძრის ტიმპანის (XI-XII სს.) აზრობრივი გადაწყვეტა. საფასადო სიბრტყეზე, პირობითად, ღვთის სამი განზომილებაა გამოყოფილი – წარსული, აწმყო და მომავალი [4]. ქრისტე, ცალი ხელით ზემოთ, მომავლისა და უკვდავებისკენ მიუთითებს, იქით, სადაც სამოთხეში ანგელოზების მიერ ამაღლებული ჯვარი და საყვირიანი ანგელოზები მოჩანან, მეორეთი ქვემოთ, წარსულისა და სიკვდილისაკენ – აქ სიკვდილისშემდგომი ცხოვრებაა გადმოცემული. მაცხოვარი წარსულსა და მომავალს შორის ერთგვარ ხიდად გვევლინება, რომლის გავლითაც სიკვდილისშემდგომი უკვდავების მოპოვების შესაძლებლობა იხსნება (სურ. 3).



სურ. 3. კონქის წმ. ფოის ტაძრის ტიმპანი. XI-XII სს.

რომანული და გოტიკური ტაძრების “საშინელი სამსჯავროს” უხვსიუყუეტიან ტიმპანებს შორის, ლაკონიზმით გამოირჩევა მუასაკის სააბატოს წმ. პეტრეს ტაძრის (XII ს. II ნახ.) კომპოზიცია, რომელიც იოანეს გამოცხადებიდან მისტიკური პასაჟით შემოიფარგლება (სურ. 4).



სურ. 4. მუასაკის წმ. პეტრეს ტაძრის ტიმპანი. XII ს. II ნახ.

ქრისტეს აქეთ-იქით თითო ანგელოზი და მახარებელთა სიმბოლოებია, ხოლო მსაჯულის მონუმენტური ფიგურის წინაშე აპოკალიფსის ოცდაოთხი გვირგვინოსანი უხუცესის[5] წარდგომას სამი რეგისტრი უჭირავს. მცენარეული ორნამენტით შემკული არქივოლტით შემოფარგლული ტიმპანი სამოთხის ასოციაციას იწვევს. იგივე თემა, შედარებით გავრცობილი რედაქციით, გრძელდება წმ. ტროფიმეს ტაძრის ტიმპანზე არლიში (XII-XV სს.). მახარებელთა სიმბოლოებს აქ მოციქულთა ფიგურები ემატებიან. უხუცესები, მათთან ერთად მართლებისა და ცოდვილების გამოსახულებანი, ტიმპანის ჰორიზონტალურ ფრიზში თავსდებიან. მარტრის კათედრალზე კი, აპოკალიფსის ოცდაოთხი უხუცესი ტიმპანის (1145-1155 წწ.) თაღშია განაწილებული. აქვეა მიცვალებულთა აღდგომა, აბრაამის წიაღი და სხვა სცენებიც[6]. ბამბერგის (გერმანია) გოტიკური ტაძრის (XII საუკუნის ბოლო) კარიბჭეზე, “განკითხვის დღის” მოკლე რედაქცია დეისუსს, მიცვალებულთა აღდგომას, მართლებისა და სატანის ფიგურებს შეიცავს. პორტალის გვერდებზე განლაგებულნი არიან მოციქულები და წინასწარმეტყველები, მენალარე ანგელოზი და

აბრაამის წიაღი (სურ. 5). მეორე რეგისტრში, ქრისტეს ფიგურის ორივე მხარეს სხვადასხვა თემა იშლება. უმეტესად, გვხვდება წმინდანთა რიგი და ცოდვილთა ყოფა, ასევე, სულთა ანონვის სცენები.



სურ. 5. ბამბერგის კათედრალის ტიმპანი. XII ს.

გემოხსენებული მაგალითების მიხედვით, “საშინელი სამსჯავროს” კომპოზიციურ აგებულებაში ორგვარი ტენდენცია იკვეთება: ქრისტეს ფიგურა რეგისტრების ცენტრშია მოთავსებული, წმინდანები და ცოდვილები მის ორივე მხარეს ნაწილდებიან; მეორე შემთხვევაში, იესოს ერთი რეგისტრი უჭირავს, მართლებისა და ცოდვილების, ჯოჯოხეთისა და სამოთხის ეპიზოდები კი ქვედა რეგისტრს მთლიანად იკავებენ. უკანასკნელ შემთხვევაში, ქრისტე-მსაჯულის ფიგურის ქვეშ, რეგისტრის ცენტრში, რომელიც, იმავდროულად, სამოთხისა და ჯოჯოხეთის სიმბოლური გზაგასაყარია, სულელების ანონვის სცენა იკავებს ადგილს. ქართული მონუმენტური მხატვრობის მსგავსად, ეშმაკუნების მიერ სასწორის დაწონვის მცდელობის მოტივი ევროპული ტაძრების საფასადო რელიეფებშიც აქტუალურია, სულთა ანონვის სცენა კი არაერთგვაროვნად გამოისახება. რომანულ და გოთიკურ პორტალებზე, ჯოჯოხეთის რელიეფის მსგავსად, სასწორი ხშირად ანგელოზს უჭირავს ხელში. ჩვეულებრივ, მართალი სული უფრო მძიმეა. მრავალფეროვანია სასწორის პინებზე “ასანონი” ფიგურების სახეები, ისინი შეიძლება იყვნენ მუხლმოდრეკილი, მლოცველი მართალი ან კრავი, საპირისპირო მხარეს კი, ეშმაკის სახიანი ცოდვილი, იგივე ტარტაროში.

მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტე-მსაჯულის რეგისტრში, მის სიახლოვეს მოთავსებული სულის ანონვის მომენტი, ხშირად ქრისტეს

მონუმენტური ფიგურის ფონზე მკვეთრად აღარ ჩანს და ხანდახან სხვა ფიგურათა სიმრავლეში იკარგება, აღნიშნული სცენა, საშინელი სამსჯავროს ფენომენთან დაკავშირებულ თავის არსობრივ, პირველხარისხოვან მნიშვნელობას მაინც ინარჩუნებს. არლის კათედრალზე, აღნიშნული თემა კარბჭის გარეთა დასავლეთ კედელს იკავებს და ტიმპანის კომპოზიციაში არ ეწერება; თუმცა, მის გარეშე, საშინელი სამსჯავრო დასრულებულ სახეს ვერ შეიძენდა.

იგივე ითქმის მენაღარე ანგელოზების თემაზეც – მათ გარეშე წარმოუდგენელია საშინელი სამსჯავრო. საყვირიანი ანგელოზების წარდგომა დასავლეთეფროპულ ტიმპანებზე განსხვავებულია. მათი ადგილი და რიცხვი არ არის შეზღუდული და ყველა რეგისტრში, თითქმის ყველა ეპიზოდში ვხედავთ: პორტალის თაღებში (წმ. ტროფიმეს ტაძარი არლიში), ზეცის სეგმენტში, ქრისტეს რეგისტრში ამალღების კომპოზიციის ანგელოზთა მსგავსად (სანტა მარია ლა რეალის რომანული ტაძარი სანგუესაში, ესპანეთი, XII ს.), სულების მწონავი ანგელოზის ორივე მხარეს (ამიენის კათედრალი, XIII ს.), სამოთხეში, ჯოჯოხეთში (ოტენი, ამიენი), მიცვალებულთა აღდგომის სცენებში (პარიზის ნოტრ-დამი) და ა.შ. ხშირად ისინი არ არიან მთავარანგელოზები, როგორც ჯოისუბანში და სხიერშია – გაბრიელი საყვირით – არამედ, რიგითი ანგელოზები არიან, მაცნენი უფლის მეორედ მოსვლისა, ნიკორწმინდისა (სურ. 6) და სვეტიცხოვლის ანგელოზთა მსგავსად.



სურ. 6. ნიკორწმინდა. მეორედ მოსვლის კომპოზიცია. XI ს.

საზოგადოდ, ანგელოზების თემას დიდი ადგილი უჭირავს სამსჯავროს სიუჟეტში. ტიმპანის თალებში მათი რამდენიმე რიგად განთავსება (პარიზის ნოტრ-დამი) მსაჯულის ტახტის უკან, ანგელოზთა დასების სიმრავლე აღიქმება, ქართული მხატვრობის ნიმუშების შესაბამისად. დასავლეთეუროპული ტაძრების ტიმპანებზე ანგელოზები გვევლინებიან ზეცისა და მიწის გამყოფ მიჯნად, ერთგვარ რეგისტრის ხაზად, ცეცხლოვანი მახვილებით ცოდვილების ჯოჯოხეთისაკენ გამრეკებად, მართლების სამოთხისაკენ გამცილებლებად და განვლილი ცხოვრების ჯილდოდ მათი გვირგვინით შემამკობლებად[7]. ზოგჯერ მათ უჭირავთ გრავნილები სათნოებათა სახელწოდებებით, თავად ხსნიან სარკოფაგებს მიცვალებულთა ამოსაყვანად (კონქის წმ. ფოის ტაძარი) და ა.შ.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს, ცის შეგრავენის აპოკალიფსური მოტივის ხორცშესხმა კონქის წმ. ფოის ტაძრის სკულპტურულ დეკორში. პორტალის არქივოლტის უკანასკნელი შრე გამოსახავს ერთიან გაშლილ პერგამენტს, რომლის უკანა მხრიდან ანგელოზები ინტერესით იჭვრიტებიან (მათ მხოლოდ თვალები ან სახე მოუჩანთ) ახალი სამყაროსა და “გადარჩენის ლიტურგიული პროცესის დანყებისათვის”[8] თვალის შესავლელად.

ევროპული ტაძრების პორტალებზე ხაზგასმულადაა წარმოდგენილი მიცვალებულთა აღდგომის მომენტიც. პარიზის ლვთისმშობლის ტაძრის ტიმპანზე საყვირის ხმაზე საფლავიდან წამოდგომის თემას მთელი რეგისტრი ეთმობა. გახსნილი სარკოფაგებიდან მოჩანან მეფეები და დედოფლები, სასულიერო პირები, მეომრები, უბრალო ადამიანები. ცოდვილები ადვილად იცნობიან მათ შორის – შიშვლებს, სინანულის და სასონარკვეთის ნიშნად, ჯოისუბნის კაცუნების მსგავსად, თავზე ხელები შემოუკრავთ (ამიენის პორტალის ტიმპანი). აღნიშნულ თემას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ამიენის, კონქის, ბამბერგის კათედრალებზეც და თითოეულ მათგანში ის განსხვავებულად არის გადანყვეტილი.

დასავლეთეუროპულ ტიმპანებზე, ყველაზე მრავალრიცხოვანი ჯოჯოხეთსა და ცოდვილთა დასჯის სცენებია. გასაოცარი მრავალფეროვნებით გადმოცემული პერსონაჟების, დემონების, ტარტაროზებისა და მათი იარაღების, დასჯის სახეების, სხვადასხვა უცნაური პასაჟის მონაცვლეობას ბოლო არ უჩანს და მოქანდაკეთა უმრეტ წარმოსახვაზე მეტყველებს. ასევე, მრავლად არიან წარმოდგენილი ცოდვილები, რომელთა ბრალი და სასჯელი დაკონკრეტებულია. მაგალითად, თვითმკვლელს ხანჯალი ყელთან მიუბჯენია, დემონი კი მისი თავიდან ტვინს წოვს, მუსიკოსს თავისი საქმიანობისთვის მწვალეხელი ეშმაკი პირიდან ენას

აცლის[9] და სხვ., ასეთი ეპიზოდი უამრავია. ჯოჯოხეთის წიაღი და ხახადაღებული მონსტრები მწუხარესახიანი ცოდვლების ფონზე მოჩანან. ერთმანეთზე შემოწყობილი ადამიანთა თავები, ქართული ფერწერული ნიმუშების მსგავსად, აქაც ჯოჯოხეთის განსხვავებულ სკნელებს აღნიშნავს. ცეცხლზე შემოღვებული კუპრის ქვაბი და მასთან ორკაპით ხელში მდგომი დემონიც არ არის უცხო რომანული და გოთიკური ტიმპანებისათვის. სწორედ ამ ფანტასმაგორიული სახეების გამოყენებაში ჩანს შუასაუკუნეობრივი ინტერესი ყოველივე მისტიკურისადმი, ირეალურისადმი და ასახავს იმდროინდელი ადამიანის დამოკიდებულებას სამყაროსადმი, გამოხატავს მისი შეცნობის სურვილს, გვაცნობს შუა საუკუნეების ადამიანის წარმოდგენებს ღვთიური და დემონური საწყისების შესახებ, მათში გამოხატულია ესქატოლოგიური შიში და მოლოდინი სამყაროს აღსასრულისა.

ევროპულ ტიმპანებზე, სამოთხის თემა, ბიზანტიურ და ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში გამოყენებული სცენებისაგან განსხვავებით, სრულიად სპეციფიკურად გამოისახება. მხატვრობაში დამკვიდრებული ფორმა აქ საერთოდ უგულებელყოფილია. ვფიქრობთ, სამოთხე, როგორც დაუსრულებელი ცხოვრების სიმბოლო, კარიბჭეზე, ქრისტეს რეგისტრის განზომილებებაშია ნაგულისხმევი და უკვდავების, მარადიულობის გაგებას ერწყმის. მისი არსებობა პორტალის თაღებზე, არქივოლტებსა და სვეტებზე უთვალავი ანგელოზის მოთავსებითა და მცენარეულორნამენტური საპირეებით არის გახსნილი (ოტენის კათედრალი, პარიზის ნოტრ-დამი, სანგუესას ეკლესია, შარტრის ტაძარი და სხვ.). ხვეული ორნამენტების სხვადასხვა ვარიაციით იხსნება სამოთხის იმიტაცია ჯოისუბნის რელიეფზეც. სამოთხის აღმნიშვნელი ცალკეული მომენტები ევროპული ტიმპანების სხვადასხვა რეგისტრში იჩენენ თავს – მართლების რიგი და მათი თანმხლები წმინდა პეტრე გასაღებით ხელში სამოთხის კართან დგას (ამიენის კათედრალი), ანგელოზი სამოთხის კართან ეგებება მართალთა ჯგუფს (წმ. ფოის ტაძარი). სამოთხის კართან არ არის ცეცხლოვანი ქერუბინი, შიგნით – კეთილგონიერი ავაზაკი და ღვთისმშობელი, ბიზანტიური და ქართული კედლის მხატვრობისაგან განსხვავებით.

დასავლეთევროპულ კათედრალებზე, სამოთხე აბრაამის წიაღის სიმბოლური კომპოზიციის სახით ვლინდება. მიუხედავად შინაარსობრივი მნიშვნელობისა, მამამთავარი აბრაამი, მართალთა სულებით კალთაში, მოკრძალებით თავსდება პორტალის სხვა სკულპტურებთან ერთად ამა თუ იმ ნაწილში (პარიზის ნოტრ-დამის (სურ. 7), არლის, შარტრის ტიმპანები), გამორჩეულად და

განცალკევებით კი, იშვიათად. თემის უჩვეულო გადანაცვლება, არლის ტაძრის პორტალზე, აბრაამთან ერთად, მისი შთამომავლების – ისააკისა და იაკობის მართალთა სულებით კალთაში გამოსახვა, სამოთხის ხეებს შორის, ძველი აღთქმის არაკანონიკური ტექსტის მიხედვით (4 მაკ. 13:17).[10] კომპოზიციის საფუძველი საღმრთო წერილიდან მოდის. რომაელთა მიმართ ეპისტოლეში, პავლე მოციქული ამბობს, რომ აბრაამი უფალმა ყოველი ჩვენგანის მამად დაადგინა (4:16) და ისიც მამობრივი მზრუნველობით იღებს შვილებს სამოთხეში, მისივე წიაღში. აღნიშნული პასაჟი ცოცხლდება წმ. ფოის ტაძრის ტიმპანზე – სამოთხეში მყოფი აბრაამი სიყვარულით გულში იხუტებს ბავშვების სახით წარმოდგენილ თავის “შთამომავალთ”.



სურ. 7. აბრაამის წიაღი. პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის ტიმპანი.

როგორც ვხედავთ, დასავლეთევროპული ტაძრების პორტალებზე გაშლილია სამინელ სამსჯავროსთან დაკავშირებული მრავალრიცხოვანი პერსონაჟები, თემები და სცენები. მათ შორის არის სიუჟეტი, რომელიც ეფუძნება მათეს სახარებისეულ იგავს გონიერი და უგუნური ქალწულების შესახებ. ესაა სიმბოლური გამოხატულება უფლის მეორედ მოსვლისა და მომავალი სამსჯავროსი.[11] იკონოგრაფიულად, ბრძენი და უგუნური ქალწულები ანთებული და ჩამქრალი ლამპრებით ხელში, ბედნიერი და სევდიანი სახეებით, სიხარულისა და მწუხარების აღმნიშვნელი ჟესტებით გამოისახებიან. ქალწულებს ზეითი სავსე, ცეცხმოკიდებული კანდელები მკერდის წინ უჭირავთ, ცარიელიკი დაუდევრად დაბლა დაუშვიათ. იგავის

იდეა მდგომარეობს ადამიანთა მიმართ მოწოდებაში, მზად შეხვდნენ მოახლოებულ სამსჯავროს, ბრძენი ქალწულები მორწმუნეებს განასახიერებენ, რომლებიც ქრისტეს სამოთხეში შეჰყავს, ურწმუნონი, იგივე უგუნური კი, გარეთ რჩებიან, მათ წინაშე იშობა ზეცის კარიბჭე. საშინელი სამსჯავროს მნიშვნელობის ხაზგასასმელად, ამ ესქატოლოგიური დატვირთვის მქონე იგავს ხშირად მიმართავენ შუა საუკუნეების ევროპელი მოქანდაკეები. ბაზელის ტაძრის ტიმპანი (XII ს., სურ. 8), სტრასბურგის კათედრალის სამხრეთ პორტალი (XI-XV სს.) და მავდებურგის ტაძრის “სამოთხის” (XIII-XVI სს.) პორტალები და სხვ. ზემოხსენებული იგავის პერსონაჟებს ეთმობათ.



სურ. 8. ბაზელის კათედრალი. გონიერი და უგუნური ქალწულები.

როგორც ვხედავთ, რომანული და გოთიკური ტაძრების ტიმპანებზე გამოსახული საშინელი სამსჯავრო ქართული მაგალითებისაგან განსხვავებულია. თემა, აქ, მონუმენტურობით ხასიათდება და თხრობითი ხასიათის, მრავალფეროვანი პერსონაჟებით გათამაშებულ უამრავ ციკლად იშლება. დეტალურ თხრობას თან ერთვის შუა საუკუნეების თეოლოგიურ-დოგმატური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი სიმბოლურ-ალეგორიული ნიშნები და სახეები, რომლებიც გამოხატავენ იმდროინდელი ადამიანის მიმართებას განკითხვის დღის თემისადმი და ზოგადად,

სამყაროსადმი. მხატვრული სახეების მრავალფეროვან გალერეაში უხვად არის გამოყენებული ხალხური, ფოლკლორული ნაკადიდან აღებული პერსონიფიკირებული, დემონური ნიმუშები, რომლებიც განსაკუთრებულ დრამატულ ელფერს სძენენ კომპოზიციას. ევროპულ მაგალითებში განსხვავებულად იქნა გააზრებული ზოგიერთი სცენაც (მაგ. სამოთხე).

შუა საუკუნეების ქართულ ქანდაკებაში ესქატოლოგიური წარმოდგენები მესაყვირე ანგელოზების, სამოთხის კარისა და მისი მცველი ანგელოზების, ვედრების გამოსახვით გაცხადდა. ასეთი ლაკონურობა უპირისპირდება დასავლეთევროპული ანალოგიების თხრობით ციკლებს. გარდა ამისა, ესქატოლოგიური შინაარსი, დასავლეთევროპული ტაძრების პორტალების კომპოზიციებთან შედარებით, მარტივ – ქრისტეს მეორედ მოსვლის კომპოზიციაშიც გამოვლინდა ნიკორწმინდის რელიეფებში. აღნიშნული კომპოზიცია განსხვავდება ჯოისუბნის “განკითხვის დღისაგან” და გამოხატავს ქრისტე-მსაჯულის თეოფანიურ გამოცხადებას, მფრინავ ანგელოზებთან ერთად. ნიკორწმინდის ტაძრის სამხრეთ ფასადის რელიეფზე, დიდებით მოსულ, აღსაყდრებულ ქრისტეს ანგელოზები მიაფრენენ, ორი მათგანი საყვირის ხმობით ამცნობს კაცობრიობას აპოკალიფსური მომენტის დადგომას. ნიკორწმინდაში, განკითხვა და მასთან დაკავშირებული შეწყალების თხოვნის მოტივი არ არის, მისი იდეა, მეორედ მოსვლის სახით, ესქატოლოგიური მომავალის პრეგნენტაციაა.

ამავე შინაარსით არიან დატვირთულნი სვეტიცხოველში, აღმოსავლეთ ფასადზე შემორჩენილი ანგელოზებიც. ისინი, სავარაუდოდ, არსობრივი მნიშვნელობით ტაძრის სიდიადესთან შესაბამისი კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილები იყვნენ, რომელიც, დღეს, ერთიანი ფორმით აღარ არსებობს. მისი პირვანდელი სახით აღდგენა საინტერესო სურათს იძლევა და ქრისტიანული დოგმატიკის ორიგინალურ მხატვრულ გადააზრებას უკავშირდება. [12] კომპოზიციური აგებულებით, სვეტიცხოვლის მენაღარე ანგელოზები ნიკორწმინდის მეორედ მოსვლის რელიეფთან კიდევ უფრო მეტ საერთოს ავლენენ, ორივე ერთად კი, ევროპული ტიმპანების კომპოზიციების ბირთვს, ცენტრალურ ნაწილს შეესაბამება. დასავლეთევროპულ ტიმპანებზე, ქრისტე-მსაჯულის ღვთაებრივი დიდებულებით წარმოჩენა, მისი ტრიუმფით მეორედ მოსვლა კაცობრიობის განსასჯელად, ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოვლის ფასადების თეოფანიური კომპოზიციების ანალოგიურია და ყველა მათგანს საერთო იდეა უდევს საფუძვლად.

დასავლეთეფეროპულ და ქართულ რელიეფებს შორის არსებული განსხვავებების მიუხედავად, მათში საერთო ტენდენციებიც შეინიშნება. პირველ რიგში, მსგავსება ჩანს იკონოგრაფიაში, კომპოზიციის აგებულებაში, ციური და მიწიერის რეგისტრების იერარქიულ დაქვემდებარებასა და სცენების შერჩევაში. ჯოისუნის მაგალითზე ეს არის სულეების აწონვისა და საყვირიანი ანგელოზის თემები, რომლებიც ყველაზე კარგად წარმოაჩენენ ესქატოლოგიურ შინაარსს და, აქედან გამომდინარე, ხელოვნებაში აპოკალიფსის აღმნიშვნელ სიმბოლოებად იქცნენ. საერთო კონტექსტშია გააზრებული დასავლეთეფეროპულ და ქართულ კომპოზიციებში ჩართული მცენარეული ორნამენტი და ორივე შემთხვევაში, ის სამოთხესთან ასოცირდება.

დასავლეთეფეროპული და ქართული “განკითხვის დღის” მსგავსი იკონოგრაფიის ძირითადი წყარო საერთო ქრისტიანული ლიტერატურა, ბიბლიური წიგნები და რელიგიური ხასიათის თხზულებებია, რომელთა გავრცელებასაც ხელს უწყობდა მწიგნობრული კერების, სკრიპტორიუმების არსებობა შუა საუკუნეებში. ზემოხსენებულმა თეოლოგიურმა ტექსტებმა დასავლეთეფეროპულ და აღმოსავლეთქრისტიანულ ხელოვნებაში თავისებური ინტერპრეტაცია ჰპოვეს და კომპოზიციის მხატვრული სახე და მისი იკონოგრაფიული პროგრამა განსაზღვრეს. აღნიშნული თავისებურებანი აპოკალიფსური მოვლენების მეტ-ნაკლებად განსხვავებულ მხატვრულ გააზრებაში გამოიხატა.

- [1] გოთიკური ტაძრების სკულპტურული პროგრამების შესახებ იხილეთ: Boerner B., *Sculptural programs, A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Edited by Rudolph Conrad, 2006, pp. 557-576.
- [2] Hughes R., *Heaven and Hell in Western Art*, New York, 1970, pp. 111-112.
- [3] Kingsley Porter A., *The Rise of Romanesque Sculpture*, *American Journal of Archeology*, vol. 22, N 4, 1918, p. 406.
- [4] Seguret P., *Conques Tympanum: Description and Interpretation of the First Judgement Tympanum* – <http://www.art-roman-conques.fr/english/step1.htm> – უკანასკნელადგადამოწმებულია 2.06.2020.
- [5] Williams J., *Geneva Illustrations with Apocalyptic Storieae and Analysis of the Images, Visions of the End in Medieval Spain*, 2017, pp. 168-171.
- [6] *Les Églises Romanes en France*, Paris, 1954, p. 48.
- [7] აღნიშნული სცენა აიხსნება პასაჟით იოანეს გამოცხადებიდან – “სიკვდილამდე ერთგული იყავი და მოგცემ შენ სიცოცხლის გვირგვინს” (გამოცხ. 2:10).

-
-
- [8] Seguret P., Conques Tympanum: Description and Interpretation of the First Judgement Tympanum – <http://www.art-roman-conques.fr/english/step1.htm> – უკანასკნელად გადამოწმებულია 2.06.2020.
- [9] Seguret P., Conques Tympanum: Description and Interpretation of the First Judgement Tympanum – <http://www.christianiconography.info/conques/tympanum.11er4.html> – უკანასკნელად გადამოწმებულია 2.06.2020.
- [10] Stoddard W. S., The Façade of Saint-Gilles-du-Gard: Its Influence on French Sculpture. Middletown, Conn: Wesleyan UP, 1973, <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/france/arles/sttrophime/judgment.html> – უკანასკნელად გადამოწმებულია 2.06.2020.
- [11] ივანის ასახვა ქართულ რელიეფებში არ არის ცნობილი, მაგრამ გვხვდება სომხეთის შუა საუკუნეების საფასადო რელიეფში.
- [12] ოჩიკიძე ქ., მოსაზრებები სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზთა რელიეფური გამოსახულებებისა და მათი თავდაპირველი ადგილის თაობაზე, ACADEMIA, 2017-2018. #6, გვ. 92-103.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ოჩიკიძე ქ., მოსაზრებები სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზთა რელიეფური გამოსახულებებისა და მათი თავდაპირველი ადგილის თაობაზე, ACADEMIA, #6, 2017-2018.
- Boerner B., Sculptural programs, A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe, Edited by Rudolph Conrad, 2006.
- Hughes R., Heaven and Hell in Western Art, New York, 1970.
- Kingsley Porter A., The Rise of Romanesque Sculpture, American Journal of Archeology, vol. 22, N 4, 1918.
- Les Églises Romanes en France, Paris, 1954.
- Seguret P., Conques Tympanum: Description and Interpretation of the First Judgement Tympanum – <http://www.art-roman-conques.fr/english/step1.htm>
- Stracke R., The West Tympanum at the Church of St. Foy in Conques <http://www.christianiconography.info/conques/tympanum.11er4.html>
- Stoddard W. S., The Façade of Saint-Gilles-du-Gard: Its Influence on French Sculpture. Middletown, Conn: Wesleyan UP, 1973 – <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/france/arles/sttrophime/judgment.html>
- Williams J., Geneva Illustrations with Apocalyptic Stories and Analysis of the Images, Visions of the End in Medieval Spain, Amsterdam University Press, 2017.

თეა სხიერელი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფ. გიორგი ჩართოლანი

თანამედროვე მედია ბაზარზე ბრენდული ჟურნალისტიკის ეფექტიანობის განმაპირობებელი ძირითადი მიზეზები

*ბრენდული ჟურნალისტიკა არის ბრენდის ობიექტური ქრონიკა,
მხარდაჭერილი მედიური არხებით.
კონტენტის ინიციატორი ბრენდია, მაგრამ ეს არა სარეკლამო,
არამედ მედიურ ბაზარზე კონკურენტუნარიანი ჟურნალისტური
პროდუქტია.*

კაილ მონსონი (Kyle Monson),
კრეატიული სააგენტოს JWT ექსპერტი.

თანამედროვე მულტიპლატფორმულ ეპოქაში ბრენდული ჟურნალისტიკა უმნიშვნელოვანესი საკომუნიკაციო ინსტრუმენტი და ტრადიციული მასმედიის ღირსეული კონკურენტი გახდა. ის სულ უფრო ეფექტიანად იყენებს მედიურ ხერხებს ბრენდის შეცნობის, მისდამი ლოიალურობის, ნდობის გაზრდისათვის.

გლობალურ მედიაბაზარზე სარეკლამო შემოსავლების შემცირების ფონზე, კორპორაციებს მეტი შესაძლებლობა უჩნდებათ გადაიბირონ უმაღლესი კვალიფიკაციის პროფესიონალი ჟურნალისტები, რედაქტორები და საუკეთესო მედიაპროდუქტი შექმნან. ახალ მედიაეპოქაში, რომელშიც კორპორაციებმა გამოცემლის ფუნქციაც შეითავსეს, ბრენდული ჟურნალისტიკის მთავარი კონკურენტული უპირატესობა სწორედ ადამიანური რესურსი გახდა.

ტერმინი ბრენდული ჟურნალისტიკა პირველად 2004 წელს გამოიყენა კომპანია McDonald's-ის მარკეტინგის დირექტორმა ლარი ლაიტმა (Larry Light) საერთაშორისო კონფერენციაზე Advertising Age, ახალი კამპანიის "I'm lovin' it" წარდგენის დროს. ეს კამპანია იყო ინოვაციური მარკეტინგული მიდგომა, რომელიც ძალიან ჰგავდა ტრადიციული მედიის საკომუნიკაციო მოდელს და მრავალფეროვანი შინაარსის მედიური პროდუქტით, განსხვავებული ინტერესების

მკითხველისთვის მუდმივად ახალი სასარგებლო ინფორმაციის მიწოდებას გულისხმობდა.

ბრენდული ჟურნალისტიკა მოიცავს არა მხოლოდ პერიოდულ ბეჭდურ გამოცემებს, არამედ კორპორაციულ აუდიო-ვიზუალურ მედიაპროდუქტს, კორპორაციულ ვებგვერდებს, კომპანიების მიერ შექმნილ თემატურ ინტერნეტპორტალებს, ოფიციალურ კორპორაციულ გვერდებს სოციალურ ქსელებში (Facebook, Instagram, Twitter, LinkedIn), ბრენდულ ტელევიზიებს, ტელეარხებს Youtube-ზე, აპლიკაციებს და სხვა მრავალ მედიურ ფორმატს, რომლებიც ემსახურება კონკრეტული ორგანიზაციის/კომპანიის ინტერესებს, იქმნება მათი ინიციატივით და რაც აძლიერებს კავშირს კომპანიებსა და მათ სამიზნე აუდიტორიას შორის.

ბრენდული მედია კორპორაციულ კომუნიკაციაში შეუცვლელ როლს ასრულებს. ამას მოწმობს როგორც ზოგადად მსოფლიოში, ისე საქართველოში მოქმედი ყველაზე წარმატებული კომპანიების მედიური საქმიანობის ანალიზი, რომლებმაც შეძლეს და თავიანთი კორპორაციული გამოცემები/აუდიო-ვიზუალური და ციფრული მედიური პროდუქტი აქციეს მნიშვნელოვან საკომუნიკაციო არხებად მომხმარებელთან ურთიერთობაში.

თანამედროვე სამყაროში საზოგადოებასთან ურთიერთობის სწრაფად ცვლად პროცესში ბრენდული მედია იძენს ახალ ფუნქციებს, როგორც მომხმარებელთა ლოიალურობის ზრდის მიზნით, ისე კომპანიების იმიჯის და საქმიანი რეპუტაციის ფორმირებისათვის; ეს პროცესი უკავშირდება კორპორაციებს შორის მომხმარებლის მოსაზიდად სულ უფრო მძაფრ კონკურენციას, კომუნიკაციის ახალი, უფრო ეფექტიანი ფორმების მუდმივ ძიებას.

ბრენდული ჟურნალისტიკა თავის თავში აერთიანებს ჟურნალისტიკას, საზოგადოებასთან ურთიერთობებს (PR) და კონტენტ-მარკეტინგს. კონტენტ-მარკეტინგი სტრატეგიული მარკეტინგული მიდგომაა, რომელიც ფოკუსირებულია შექმნას და გაავრცელოს ფასეული, რელევანტური და თანმიმდევრული კონტენტი გარკვეული სამიზნე ჯგუფების მოსაზიდად და შესანარჩუნებლად, გაუჩინოს კლიენტებს მოტივაცია, ისე იმოქმედონ, რომ კომპანიას მოგება გაეზარდოს.

კონტენტ-მარკეტინგი ორიგინალური კონტენტის შექმნის პრაქტიკაა, ბრენდული მედიის ფორმატი კი, ჟურნალისტური გამოცდილების გამოყენებით, მიზნობრივ აუდიტორიასთან ამ კონტენტის მითანის შესაძლებლობას ქმნის. აქედან გამომდინარე, ბრენდული მედიის მთავარი ამოცანაა ერთიანი ფასეულობების განსაზღვრა, კომპანიის ფილოსოფიის შექმნა და დამკვიდრება სამიზნე

აუდიტორიისათვის ინფორმაციის მიწოდების ალტერნატიული, ეფექტიანი ფორმების გამოყენებით.

ბრენდული მედია ფორმით ჟურნალისტური პროდუქტია. ის კომუნიკაციების, მარკეტინგული, სარეკლამო, საინფორმაციო, ტრადიციული ჟურნალისტიკისა და საზოგადოებასთან ურთიერთობების სფეროების ინსტრუმენტების გამოყენებით მიღებული მედიაპროდუქტია.

ბრენდული მედიის ფუნქციები, ერთი შეხედვით, მასმედიის ფუნქციების იდენტურია: საინფორმაციო, საკომუნიკაციო, რეკრეაციული, საორგანიზაციო, იდეოლოგიური, კულტურულ-საგანმანათლებლო, ანალიტიკური. თუმცა, მასობრივი კომუნიკაციის ტრადიციული საშუალებებისგან განსხვავებით, უფრო მეტად იხრება ინტეგრაციული და საიმიჯო ფუნქციების შესრულებისკენ.

კორპორაციული მედიის, იგივე ბრენდული ჟურნალისტიკის პროდუქტი არ არის დამოუკიდებელი, მიუკერძოებელი სარედაქციო ნამუშევარი. ის დამკვეთის, კომპანიის ინტერესს გამოხატავს, მაშინაც კი, როდესაც მის შექმნაზე პროფესიონალ ჟურნალისტთა და რედაქტორთა გუნდი მუშაობს; რა თქმა უნდა, ბრენდული მედიის მიერ წარმოებული პროდუქტის მიკერძოებული და სუბიექტური კონტენტი, არამც და არამც არ მოდის წინააღმდეგობაში საზოგადოების, ანუ იმ მომხმარებლის ინტერესებთან, ვისთვისაც ის იქმნება.

ბრენდული მედიისა და საზოგადოებასთან ურთიერთობის კავშირს რაც შეეხება, თავისი ფუნქციით, ბრენდული ჟურნალისტიკა PR-ის ეფექტიანი ინსტრუმენტია.

მკვლევრები ბრენდული ჟურნალისტიკის ოთხ მთავარ მოდელს გამოყოფენ: ბრენდის ცნობადობა (BRAND AWARENESS), დარგის სიახლეები (INDUSTRY NEWS), შექმნა და სპონსორობა (CREATE & SPONSOR), ლიდის გენერაცია (LEAD GENERATION).

BRAND AWARENESS – ამ მოდელზე დაფუძნებულ მედიაში ინფორმაცია ძირითადად კომპანიის შესახებაა. მაგალითად, კომპანია General Electric-ის ვებრესურსზე gereports 1], ქვეყნდება ინფორმაცია ინოვაციებისა და კომპანიაში დასაქმებულ ადამიანებზე. Reports-ის სტატიებს, ანალიზს ხშირად ციტირებენ, ზოგჯერ კი სრულადაც გადაბეჭდავენ პოპულარულ ბლოგებსა და ტრადიციულ მედიაში, რაც კომპანიის (General Electric) ცნობადობას ზრდის.

INDUSTRY NEWS – ეს მოდელი წინამორბედისაგან იმით განსხვავდება, რომ თემატიკა არა მხოლოდ კონკრეტულ ბრენდს, არამედ მთელ დარგს მოიცავს. ვიწრო სპეციალიზაციის ბიზნესებში, სადაც ბაზრის სიმცირის გამო, შუქლებელია დარგობრივი ტრადიციული მედიასაშუალების არსებობა, კომპანიები, რომლებიც

თავს დარგის ლიდერებად თვლიან, ხშირად ინდუსტრიაში მიმდინარე ტენდენციების, გამოწვევების შესახებ პუბლიკაციების შექმნის ვალდებულებას იღებენ (კომპანია Intel-ის ვებგვერდზე Intel Free Press[2] გამოქვეყნებულ პუბლიკაციებში დარგის ტენდენციების მიმოხილვაა წარმოდგენილი).

CREATE & SPONSOR – აუცილებელი არ არის შექმნა კონტენტი საკუთარ კომპანიაზე ან დარგზე, შესაძლოა კომპანიამ განსხვავებული ხედვა აირჩიოს და მისი მედია გახდეს საუკეთესო მასალების აგრეგატორი სპეციფიკური სამიზნე აუდიტორიისათვის (მაგალითად, გრაფიკული დიზაინის პროგრამების მწარმოებელი კომპანიის Adobe სასწავლო პლატფორმა[3] თავს უყრის სხვადასხვა რესურსიდან Wired, Mashable და Advertising Age სასარგებლო ინფორმაციას).

LEAD GENERATION – ლიდის მაგენერირებელი კონტენტი. ხშირად ეს არის ბლოგები კორპორაციულ საიტებზე. ეს გზა აირჩია, მაგალითად, ანალიტიკურმა სერვისმა HubSpot, რომელმაც შექმნა საინტერესო თემატური ბლოგები მარკეტინგზე, გაყიდვებზე, ვებ-დიზაინზე და სხვა.

ბრენდულ ჟურნალისტიკას, როგორც მარკეტინგული კომუნიკაციის ინსტრუმენტს, კომპანიები სულ უფრო ხშირად მიმართავენ, ბრენდმენეჯერები ბრენდ-რედაქტორებად იქცნენ და ტრადიციული რედაქციების მსგავსად, ყოველდღიურად თხზავენ ამბებს, ქმნიან საინტერესო კონტენტს, და თანმიმდევრულად ქმნიან ბრენდის დინამიკურ ისტორიას. სულ უფრო მეტ კომპანიაში იქმნება Brand Newsroom – ბრენდის ახალი ამბების განყოფილება, სადაც პროფესიონალ ჟურნალისტთა და რედაქტორთა გუნდი კონტენტის შექმნას და რეალურ დროში მომხმარებელთან უკუკავშირს უზრუნველყოფს. ახალი ამბების რედაქციები აქვთ ისეთ გლობალურ კომპანიებს, როგორებიცაა American Express, The North Face, Cisco, Best Western, Zipcar და სხვა.

ბრენდული ჟურნალისტიკის განვითარების წინაპირობა, ცხადია, იყო ციფრული სფეროს განვითარება, რამაც მასობრივი კომუნიკაციის ტრადიციულ საშუალებებს საინფორმაციო დღის წესრიგზე მონოპოლია დააკარგვინა. ბრენდული მედით კომპანიების დაინტერესებას განაპირობებს ისიც, რომ სარეკლამო კომუნიკაციის ტრადიციული ფორმები უკვე ისეთი ეფექტიანი აღარ არის, როგორც, ათი, ოცი წლის წინ. რეკლამირების ტრადიციული მეთოდები ნაკლებად ეფექტიანია ციფრულ მედიაშიც.

მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ ათი-თხუთმეტი წლის წინ საკუთარი მედიის ფლობა მხოლოდ მეგაბრენდების პრეროგატივა იყო, დღეს ბრენდული ჟურნალისტიკა მარკეტინგის სამყაროსთვის

ეგზოტიკურად აღარ გამოიყურება. თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიების, სოციალური ქსელების განვითარებამ ის ხელმისაწვდომი სტარტაპებისთვისაც კი გახადა.

ბრენდული მედიის პიონერი ლარი ლაიტი 2014 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში Brand journalism is a modern marketing imperative[4] აღნიშნავს, რომ დიალოგური მარკეტინგის ეპოქაში უკვე მოძველებულად და, ერთგვარ, “მარკეტინგულ ქედმაღლობად” ითვლება რეკლამის მეშვეობით კლიენტის გონების დაპყრობის მცდელობა. პერსონალიზებულ და მობილურ მედიაეპოქაში ბრენდებისათვის სულ უფრო ეფექტიანია კლიენტებთან ურთიერთობა სასარგებლო კონტენტის რეგულარული მიწოდებით. რეკლამა ინდუსტრიული ეპოქის ტექნოლოგიაა, კონტენტ-მარკეტინგი კი პოსტინდუსტრიული ეპოქის პირმშოა. პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებებში კონკურენცია მითების სფეროში ინაცვლებს, მითები და ემოციები კი კონტენტ-მარკეტინგში ამბის მოხრობელთა Storytelling მოღვაწეობის სფეროა.

ბრენდული ჟურნალისტიკის პრაქტიკოსი მკვლევრები – რობერტ მაკი და თომას ჯერეისი თავიანთ წიგნში “სიუჟეტის ეკონომიკა. მარკეტინგი ისტორიის მეშვეობით რეკლამისაგან გადამსწვლად სამყაროში”[5] განიხილავენ, თუ როგორ ცდილობენ ადამიანები, განდევნონ რეკლამა თავიანთი ცხოვრებიდან; ბეჭდური რეკლამის ორი ასწლეულის განმავლობაში შემუშავდა სარეკლამო ინფორმაციაზე დაფუძნებული მედიამოდელი, რომელიც საფუძვლად აიღო რადიომაც და ტელევიზიამაც.

XX საუკუნის 90-იან წლებში გაყიდვების სტიმულირებაზე სარეკლამო რგოლების გავლენამ მაქსიმუმ მიაღწია, რეკლამით გაჟღერებულმა ტელე და რადიოეთერმა შესაძლებლობები უკვე ამოწურა. რეკლამის ეფექტიანობამ იკლო; შესაძლოა, შორს არ იყოს ის დღევ, როცა კომუნიკაციის ყველა არხი, როგორც საზოგადოებრივი, ისე კომერციული, გასართობი, საინფორმაციო, მუსიკალური, სპორტული, საძიებო ქსელები, სოციალური ქსელები – მთლიანად გათავისუფლდებიან რეკლამისგან.

ბრენდული მედიის მნიშვნელობის გააზრების საუკეთესო მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ Red Bull Media House, ეს გახლავთ მულტიპლატფორმული მედიაპოლდინგი, რომელსაც 6 ჟურნალი, 3 ტელეარხი, 5 ინტერნეტმედია, მუსიკალური გამომცემლობა, ინტერნეტ რადიო და კინოსტუდია აქვს. უზარმაზარი სარეკლამო ბიუჯეტების გარდა, რასაც კომპანია Red Bull ბრენდინგსა და ტრადიციულ მედიაში რეკლამაზე ხარჯავს, მომხმარებელთან უშუალო კომუნიკაციისათვის შეიქმნა საკუთარი მედიაარხები,

რომელთა პროდუქცია უკვე აღარ არის პირდაპირი რეკლამა, PR ან ჟურნალისტიკა. აქ თვით ბრენდი იქცა რეკლამის მიმწოდებლად – თავად გახდა ის მედიაპროდუქტი, რაც აუდიტორიისთვის ახალი და საინტერესოა.

თანამედროვე ბრენდული ჟურნალისტიკა სულ უფრო მეტად ემსგავსება ხარისხიან ტრადიციულ ჟურნალისტიკას. ბრენდული მედია ხდება ობიექტური, სასარგებლო და საქმიანი. კონკურენცია აიძულებს კომპანიებს, იზრუნონ იმაზე, რომ მათი საკომუნიკაციო საშუალებები სერიოზულ მედიადალიქვან. ბრენდული ჟურნალისტიკა ერთგვარი მარათონია, რომელშიც გამარჯვებისთვის აუცილებელია იყო ობიექტური, იფიქრო როგორც მკითხველმა და წერო საქმიანად. მხოლოდ ეს ქმნის ნდობას, ერთადერთ შესაძლებლობას იყო უნიკალური და წარმატებული იმ ეპოქაში, სადაც ბრენდის ღიაობა და პატიოსნება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

ბრენდი ერთგვარი მენტალური კონსტრუქციაა, რომელიც ასოცირდება კონკრეტულ პროდუქტთან ან მწარმოებელ კომპანიასთან. ბრენდული ჟურნალისტიკის ამოცანა სწორედ ამ კონსტრუქციის შექმნა და მხარდაჭერაა. ბრენდული მედია მომხმარებელთან დიალოგის გამორჩეულად ეფექტიანი საკომუნიკაციო არხია, რომლის მეშვეობითაც კომპანია უწყვეტად ახდენს საკუთარი ფასეულობების ტრანსლირებას მიზნობრივი აუდიტორიისთვის.

-
-
- [1] Reports – <https://www.gereports.com>; (15/05/2020)
[2] Intel Free Press – <https://www.intelfreepress.com>; (15/05/2020)
[3] CMO by Adobe – <https://www.cmo.com>; (15/05/2020)
[4] Light Larry. How Brand Journalism Is Impacting Brand Management –<http://adage.com/article/guest-columnists/brand-journalism-a-modern-marketing-imperative/294206/> (უკანასკნელად გადამოწმდა – 05.05.2020);
[5] Robert McKee, Thomas Gerace. Storynomics: Story Driven Marketing in the Post-Advertising World. Twelve, 2018

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Andy B., Brand Journalism. Oxfordshire; Routledge, 2013;
- Корнев. М.С. Бренд-журналистика: старый-новый формат в медиа. Журналист, № 4, 2015 ;
- Полиит-Заниздра Т. А. Бренд-журналистика _ новое направление в маркетинге или в журналистике? Молодой ученый, №19, 2014;
- Thomas S., Lacour Greg. What is brand journalism, exactly, and is brand journalism the same thing as journalism?- <https://brandjournalists.com/social-media/what-is-brand-journalism/> (უკანასკნელად გადამოწმდა – 05.05.2020);
- Larry , How Brand Journalism Is Impacting Brand Management –<http://adage.com/article/guest-columnists/brand-journalism-a-modern-marketing-imperative/294206/> (უკანასკნელად გადამოწმდა – 05.05.2020);
- Erin , What Is Brand Journalism? – <http://community.copyright.com/what-is-brand-journalism/> (უკანასკნელად გადამოწმდა – 05.05.2020);
- Joe P., Can brand journalists still be journalists? Does it matter? <http://contentmarketinginstitute.com/2011/02/can-a-brand-journalist-still-be-a-journalist-does-it-matter/> (უკანასკნელად გადამოწმდა – 05.05.2020);
- Биргр. П.П., Бренд-журналистика может быть эффективной – http://slon.ru/business/brend_zhurnalistika_mozhet_byt_effektivnoy-462940.xhtml (უკანასკნელად გადამოწმდა – 05.05.2020);
- Мирошниченко А., Журналистика брендов – <http://os.colta.ru/media/projects/19888/details/21686/?expand> (უკანასკნელად გადამოწმდა – 05.05.2020).

მანანა ხელაია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი დავით
კობახიძე

თოჯინის როლი და ფუნქცია კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში

თოჯინა ოდითგანვე მიიჩნეოდა ადამიანის ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მეგზურად და თანამონაწილედ პირველყოფილი საზოგადოებიდან დღემდე. ის სხვადასხვა ერის სოციალურ-კულტურული, მსოფლმხედველობითი, ნაციონალური თავისებურებების გამომსახველი და იმ კულტურის, იმ ეთნოსის წარმომადგენელია, სადაც ის წარმოიშვა. მას გააჩნია იმ ხალხებისათვის დამახასიათებელი ქცევა, ხასიათი, ემოციები და გარეგნობაც კი. თოჯინა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ადამიანთან: ფიზიოლოგიურად, რადგან ადამიანის მსგავსი აგებულება და პროპორციები გაჩნია; ფსიქოლოგიურად, რადგან მისი უშუალო პარტნიორია ყოველგვარ ურთიერთობასა და თამაშში. მსოფლმხედველობითაც, რადგან რელიგიური ადამ-წესების, რიტუალების ერთ-ერთი ძირითადი მონაწილეა და ამავე დროს მას ადამიანის მთარეველისა და დამცველის ფუნქციაც აკისრია.

თოჯინა ადამიანის ოცნებების განხორციელების, მისივე მსგავსი სიმბოლური მოდელია. ადამიანი ცდილობს სამყაროში საკუთარი ადგილის დამკვიდრებას. ზებუნებრივ ძალებთან ჰარმონიულ თანაარსებობას, საკუთარი პიროვნების იდენტიფიცირებას.

თოჯინასაკრალურმნიშვნელობასიძენსადამიანისწარმოდგენაში სიკვდილისა და სიცოცხლის შესახებ. ის თითქოს ზღვარზე დგას და ბოლომდე არცერთ მათგანს მიეკუთვნება. მართალია, თოჯინა გარეგნულად ადამიანის მსგავსია, მაგრამ მაინც მკვდარი სხეულია, რომელსაც სული არ გააჩნია და მხოლოდ ადამიანის წარმოდგენაში ცოცხლობს. „თოჯინა – ეს გამოსახულებაა, საგანი, ადამიანის სხეულის ნაწილი, რომელზედაც გადადის ცოცხალი არსების თვისებები, როგორც ზებუნებრივი (ღვთაება, სული), ისევე რეალური (ადამიანი, ცხოველი)“.[1]

უძველეს თოჯინებად ითვლებიან ქვის ფიგურები, რომლებიც ჯერ კიდევ პალეოლითის ხანაში არსებობდნენ 24-22 ათასი წლის წინათ ჩვენს ერამდე. მეცნიერები მათ „პალეოლითის ვენერებს“ უწოდებენ. ყველაზე ცნობილი ვილენდორფის ვენერაა,

რომელიც 1908 წელს აღმოაჩინეს ავსტრიაში. ის კირქვისაგანაა გამოკვეთილი, 11 სანტიმეტრისაა და შეღებილია წითელი ფერით. ჰიპერტროფირებული მკერდი და მუცელი მიუთითებს, რომ ის ნაყოფიერების ქალღმერთი იყო. მას არ გააჩნია კიდურები, მაგრამ საოცრად ზუსტად შესრულებული ვარცხნილობითაა წარმოდგენილი. თმები შვიდ რგოლად აქვს შემოხვეული თავზე. „შვიდი“ როგორც ცნობილია, უძველესი დროიდან საკრალური დანიშნულების რიცხვია.[2]

უძველესი თოჯინები ნანახია ბავშვთა სამარხებში ძველი ეგვიპტის, შუამდინარეთის, საბერძნეთის, რომის ტერიტორიებზე. ძირითადად ისინი თიხისაგან და ხისაგან არის გამოთლილ-გამოძერწილი, მაგრამ გვხვდება მდიდრული სამარხები, სადაც თოჯინები ტერაკოტისაგან არის დამზადებული. არც ერთ მათგანს არ გააჩნია კიდურები, რადგან ძველი ადამიანის წარმოდგენის მიხედვით, მათ ვერ უნდა მოეხერხებინათ გაქცევა – არ უნდა მიეტოვებინათ პატრონი, რადგან თოჯინას გააჩნდა მფარველის ფუნქცია და დაკავშირებული იყო იმქვეყნიურ სამყაროსთან.

უძველესი დროიდან თოჯინა უზენაესი ღვთაების როლს ასრულებდა. ცეცხლოვანი მიწის მცხოვრებნი, პოლინეზიისა და მალაიზიის კუნძულების წარმომადგენლები, აფრიკის და ინდიელთა ტომების ხალხები თაყვანს სცემდნენ თიხისაგან, ხისაგან, ქვისაგან, ბრინჯაოსაგან გამოკვეთილ რიტუალურ თოჯინა-ტოტემს, რომელთაც განათავსებდნენ სპეციალურად აგებულ სამსხვერპლოში, საპატიო ადგილებზე. მათ ადამიანის ნაკვთების ნაცვლად, უფრო მოსახერხებელი ჰქონდათ, ხშირად ფრინველისა და ცხოველის გამოსახულებას წარმოადგენდნენ და ამ ტომის წმინდათაწმინდა არსებებად ითვლებოდნენ. მათთან მიახლოება მხოლოდ ქურუმს შეეძლო, ისიც მხოლოდ და მხოლოდ მის მიერ შესრულებული მსხვერპლმწენრვის შემდეგ. ასეთი თოჯინა-ტოტემის წინ იმართებოდა რელიგიური რიტუალი, რომელშიც მთელი ტომი იყო ჩართული. ხშირად ეს რიტუალი საბრძოლო ხასიათის ცეკვას წარმოადგენდა, რითაც ტომის წევრები ომში გამარჯვებას სთხოვდნენ თავიანთ მფარველ ღვთაებას. ხშირი იყო ბუნებრივი კატაკლიზმებისადმი მიძღვნილი (გვალვა, წყალდიდობადა ა. შ.) რიტუალები, სადაც უძველესი ადამიანები უზენაესი ღვთაებას მფარველობას შესთხოვდნენ.

ტოტემი-თოჯინა თანდათან უფრო მასშტაბური ზომის ხდება და უფრო და უფრო ემსგავსება ადამიანს. ანტიკურ ხანაში, უძველესი ცივილიზაციების – ძველი ეგვიპტის, საბერძნეთისა და რომის პერიოდში დიდი ზომის რიტუალური თოჯინა-ქანდაკეები ხისაგან ან ქვისაგან ითლებოდა, იღებებოდა და, გარკვეულწილად,

მექანიზებულიც იყო. მათ შეეძლოთ თავის დაკვრა, თვალების დახუჭვა-გახელა, კიდურების ამოძრავებაჲც კი. ასეთი თოჯინა-ქანდაკეებით ქერუმთა ამაღლა აწყობდა სხვადასხვა მსვლელობას. სპეციალურ ტახტრევანზე დაბრძანებული უზენაესი ღვთაება გამოჰყავდათ ტაძრიდან და იმ მიმართულებით ჩამოატარებდნენ, საითაც ეს ქანდაკება მიუთითებდა. ცნობები მათ შესახებ მოიძებნება ჰეროდოტესთან, ფსევდო-ლუკიანესთან, დიოდორე სიცილიელთან, არისტოტელესთან და სხვა. მაგალითად, ჰეროდოტე ერთ-ერთ ნაშრომში აღწერდა ეგვიპტურ ღვთაება ოსირისისადმი მიძღვნილ რიტუალს, სადაც მონაწილეობდნენ მექანიკური ფიგურები, რომლებიც ბუნების ძალებს განასახიერებდნენ. ფსევდო-ლუკიანე აღწერს ჰელიოპოლისის ტაძარში (ახლანდელი ჰამუკალე) ნანახ ოქროს ქანდაკებას, რომელიც წინასწარმეტყველებისას იწყებდა მოძრაობას და თუ ქერუმები დაუგვიანებდნენ შეკითხვის დასმას, ის ცახცახებდა და ოფლის წვეთებით ინამებოდა.[3]

ძველ საბერძნეთში განსაკუთრებულ პატივს მიაგებდნენ დედალოსს, როგორც პირველი მექანიკური ქანდაკების შემქმნელს. მან მოახერხა და კიდურები დააცილა სხეულს, ხოლო თვალის ჭრილს მისცა გამოკვეთილი ფორმა, რის შედეგადაც, ქანდაკების სახე უფრო მეტყველი გახდა, რადგან მას უკვე „შეეძლო ხედვა“.

ძველ რომში ქერუმები სხვადასხვა ხერხს მიმართავდნენ, რათა ხალხი დაერწმუნებინათ უზენაესი ღვთაების მარადიულ სიცოცხლესა და ქმედიუუნარიანობაში. მაგალითად, ტიტუს ლივიუსი აღწერს შემთხვევას, როდესაც ღმერთებმა ზურგი აქციეს შემოწირულობებს და ამით ძალიან შეაშინეს ხალხი. [4]

დიდი რიტუალური თოჯინა-ქანდაკეები გამოჰყავდათ რომში ტრიუმფალური მსვლელობის, ან არენაზე თამაშების დანწყების წინ. მდიდრულად მორთული ქანდაკების გვერდით ჩნდებოდნენ სხვადასხვა აფრიკული ვამპირების მსგავსი ქანდაკებები, რომელთაც გაიუს ლუცილიუსმა უწოდა „კბილალესილები“ (oxydjntes). მაგალითად, არსებობდა ე.წ. ურჩხული მანდუკი, რომელსაც ადამიანის თავი ჰქონდა და ხალხის წარმოდგენით ბავშვებს ყლაპავდა.[5]

მსგავსი რიტუალური მსვლელობები ქრისტიანული რელიგიის გავრცელების შემდეგაც ეწყობოდა იტალიაში, ესპანეთში, პორტუგალიასა და ბრაზილიაში. რომელიმე წმინდანის სახელზე იმართებოდა საზეიმო სვლა, სადაც ამ წმინდანის ქანდაკებას ჩამოატარებდნენ და მსვლელობის მონაწილე ადამიანები იქვე სწირავდნენ მას ყვავილებს, მონეტებს, სამკაულებსაც კი.

დანყებული საფრანგეთის რევოლუციიდან (1789 წელი), დიდმა

თოჯინებმა პოლიტიკური ხასიათი შეიძინეს, როდესაც ქუჩებში პროპაგანდისათვის მათი ლიდერის მსგავსი ფიგურები ჩამოათარეს. ეს პრაქტიკა თანამედროვე პოლიტიკურ მანიფესტაციებშიც მიღებული და საკმაოდ გავრცელებულია.

მექანიკური თოჯინების შექმნა უძველესი დროიდან ასოცირდებოდა ჯადოქრობასა და მაგიასთან, რადგან იმდროინდელი ეპოქის წარმომადგენლებს არ შეეძლოთ ამოეხსნათ და გაეცნობიერებინათ მექანიზმები და კონსტრუქცია, რომელთა შესაქმნელად საკმაო შრომა იყო განულები. მექანიზმებულმა თოჯინებმა ფართო გავრცელება ჰპოვეს XIII საუკუნის იაპონიაში. მაგ., მექანიკურ თოჯინა „კარაკური-ნინგიოს“ შექმნილი სიარული, ჩაის სმა, ისრების სროლა და ფოკუსების ჩვენებაც კი.

საფრანგეთის მეფე ლუდოვიკო XV-ის კარზე პიერ ჟაკე დროს მიერ შექმნილი თოჯინა-ავტომატები წერდნენ, ხატავდნენ, უკრავდნენ კლავესინზე. ევროპაში ცნობილი იყო ვაკანსონის მექანიკური თოჯინები, რომლებიც ცეკვავდნენ და მუზიციერდნენ.[6] თუმცა, მექანიზმებულ თოჯინებზე გაცილებით მეტი სახალხო პოპულარობა მოიპოვა და პრაქტიკულად ჩაანაცვლა თეატრალურმა თოჯინამ, რადგან ის უფრო სხარტი, მეტყველი და გამომსახველი გახლდათ. თეატრალური თოჯინა, იმავდროულად ლაპარაკობდა კიდეც და, ხშირ შემთხვევაში, უბრალო ხალხის გულის ნადებსა და წუხილს ახმოვანებდა.

ივცლებოდა მასალა, რისგანაც თოჯინა მზადდებოდა. XVII-XVIII საუკუნეში ევროპაში შემოიღეს ცვილის თოჯინები, რომლებსაც სხვადასხვა საღებავით აფერადებდნენ. XIX საუკუნეში ფართო გავრცელება ჰპოვეს ხისა და ქალაღდის – პაპიე-მამეთი დამზადებულმა თოჯინებმა. XIX საუკუნის 60-იან წლებში აშშ-ში, ნიუ-ჯერსის შტატში შეიქმნა ცელულოზი და მისგან დამზადებული თოჯინები პოპულარობით სარგებლობდნენ XX საუკუნის 50-იან წლებამდე. შემდგომ ისინი ჩაანაცვლეს მაღალტექნოლოგიურმა პლასტმასამ და ვინილმა. XX საუკუნის დასაწყისში გერმანელებმა კემმერმა და რეინჰარდტმა შექმნეს პირველი სახასიათო თოჯინა, რითაც საფუძველი ჩაუყარეს რეალისტური სახის თოჯინებს.

თავად ადამიანის დამოკიდებულება თოჯინის მიმართ განსაკუთრებულია. ყოველთვის შეიგრძნობა უცნაური კავშირი. თოჯინა და ადამიანი ავსებენ ერთმანეთს, წარმომადგენენ შეუთავსებლის შეთავსებადობას – ერთი მხრივ, ცოცხალი, მეორე მხრივ – უსულო მატერია, რომელსაც დამოუკიდებლად არსებობა არ შეუძლია და მხოლოდ ადამიანის ხელში, ადამიანთან ურთიერთობისას იძენს სიცოცხლეს. თოჯინასათვის „მოძრაობის უნარის მინიჭება, როგორც

სიცოცხლის ძირითადი ნიშნის, არ წარმოადგენს აუცილებლობას. მთავარია რწმენა, რომ მას გააჩნია საკუთარი შემეცნება, აზროვნება, ნება და გრძნობები”.[7]

უძველესი დროიდან ადამიანები თავად ქმნიდნენ თოჯინებს და მათ სხვადასხვა ფუნქციას ანიჭებდნენ: ავი თვალისაგან და ბოროტი სულისაგან დამცველის, ოჯახის მფარველის, ნაყოფიერების ძალის მომნიჭებლის, მეგობრის, მრჩეველის და სხვა. ამიტომ, არსებობს მოსაზრება, რომლის თანახმადაც - „თოჯინა წარმოადგენს ადამიანის მეტაფორას”.[8]

თოჯინას დაბადებიდანვე ჩუქნიდნენ პატარას და ის მისი მფარველი ხდებოდა. ძველად თოჯინებს არ უხატავდნენ სახეს, რადგან ფიქრობდნენ რომ ამგვარად ავი სული ვერ შეაღწევდა მათში და ვერც ზიანს მიაყენებდა მის პატრონს. თოჯინას ატანდნენ ქალს მზითევი. ასეთი თოჯინა ითვლებოდა ახალშექმნილი ოჯახის მფარველად და მას საგულდაგულოდ უვლიდნენ. თუ ოჯახის მთლიანობას რაიმე დაემუქრებოდა თოჯინას მაშინვე საპატიო ადგილს მიუჩენდნენ და მასთან მიახლოება ყველას ეკრძალებოდა. მცირე ზომის თოჯინებს ატანდნენ ომში მიმავალ მამაკაცებს. იგი ითვლებოდა მათ თილისმად და დამცველად. ყველა თოჯინა იყო უნიკალური, რაგან მზადდებოდა სპეციალურად კონკრეტული პიროვნებისათვის და, ხშირ შემთხვევაში, მისი პატრონი მთელი ცხოვრების განმავლობაში ინახავდა მას.

თოჯინას საგანმანათლებლო მისიაც ეკისრებოდა, რადგან თოჯინასთან ურთიერთობით სწავლობდნენ ბავშვები გარე სამყაროსთან ურთიერთობას. თოჯინები ჰქონდათ როგორც გოგონებს, ასევე ვაჟებს. ვაჟებში თოჯინებით თამაში აღძრავდა სხვებზე ზრუნვისა და პასუხისმგებლობის გრძნობას, უღვივებდა ინტერესსა და ცნობისმოყვარეობას, რაც შემდგომ, ცოდნის მიღებისაკენ სწრაფვას უწყობდა ხელს. თოჯინისა და გოგონას ურთიერთობა განსაკუთრებული იყო და დღემდე ასეთი რჩება. გოგონასათვის ის პირველი მეგობარი, მესაიდუმლე, მრჩეველია, მისი დარდისა და სიხარულის გამზიარებელი. თოჯინისა და გოგონას კავშირი ეფუძნება ეგზისტენციალურ ასაკობრივ კავშირს. თოჯინა მუდმივია, მისი გარეგნობა, სული და ფუნქცია არ იცვლება, გოგონა კი იზრდება, თუმცა სიყვარული თოჯინის მიმართ არ ქრება. მასთან თამაშით ის კვლავ ბრუნდება, თუნდაც მცირე ხნით, იმ განზომილებაში, სადაც ის და თოჯინა ტოლები იყვნენ. თოჯინა კი ისევ ისე უსმენს და ისე იქცევა, თითქოს გუშინ დაშორდნენ ერთმანეთს. თოჯინა ერთგვარი სარკეა, რომელიც ირეკლავს მისი პატრონის დამოკიდებულებასა და ქცევას.

XIX საუკუნის შუა წლებში ევროპაში გაჩნდა ახალი

ლიტერატურული ჟანრი, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარა ფრანგმა ლუიზა ოლნიმ (1810-1891) თავისი წიგნით „თოჯინის მემუარები“, რომელიც გამოვიდა საფრანგეთში 1839 წელს. მსგავსი შინაარსის წიგნები დაიბეჭდა გერმანიასა და ინგლისში. ყოველი წიგნის ავტორი თოჯინაა, და ყოველ წიგნში მისი თავგადასავალია მოთხრობილი. [9] ყოველი თავს გადახდენილი ამბავი – სხვადასხვა სოციალური ფენის ოჯახებში, სხვადასხვა ზნისა და ხასიათის ბავშვებთან – ცხოვრებისეულ გაკვეთილებს წარმოადგენს. მსგავსი ჟანრის წიგნები განსაკუთრებით გოგონებს ეხმარებოდა ყოფითი ცხოვრებისეული მოვლენების იოლად აღქმაში; თანატოლებთან და უფროსებთან ურთიერთობაში. თოჯინა, თითქოს ასწავლიდა მათ ქცევის წესებს, მანერებს, უყალიბებდა სტილსა და გემოვნებას, რადგან თავად ყველა სიტუაციაში დახვეწილი და კეთილშობილი რჩებოდა.

თოჯინა ადამიანში დაბადებიდანვე თამაშის სურვილს აღძრავს. სწორედ თამაშის მეშვეობით ყალიბდება ადამიანის ესთეტიკური აზროვნება და შეგრძნება, ფორმირდება მისი სულიერი სამყარო, რადგან „თოჯინის საიდუმლოებაში წვდომის დროს, ადამიანი მიისწრაფვის თვითშემეცნებისაკენ“.[10]

- 1] Ковычева Е. И., Кукла в диалоге культур, Ижевск, УдмуртУн-т, 2002, ст. 5
- [2]Альварадо Д., Куклы вудув магии и ритуале, Глава 2. Куклы и ритуальные изваяния: обзор, Перевод: Анна Блейз (с), ст.7 – <https://www.weavenworld.ru/books/C46/I483> (03/04/2020)
- [3] Шарль Маньен, История марионеток в европе с древнейших времен до наших дней , Артист. Режиссер. Театр, изд. «Канон-Плюс», Москва, 2017, ст. 24-25
- [4] იქვე, გვ. 27.
- [5] Шарль Маньен, История марионеток в европе с древнейших времен до наших дней, Артист. Режиссер.Театр, изд. «Канон-Плюс», Москва, 2017, ст. 28
- [6] იქვე, 47.
- [7]Ковычева Е. И. Кукла в диалоге культур, Ижевск, УдмуртУн-т, 2002, .ст. 5
- [8] Тереньтева И. Н., «Коммуникация как практика: коммуникативисткая интерпретация куклы и кукольного театра», Вестник НГТУ им. Р. Е. Алексеева, серия «Управление в социальных системах. коммуникативные технологий» N4. 2012, ст. 11.
- [9] Костюхина М. Записки куклы. Модное воспитание в литературе для девиц конца XVIII- начало XX века, Новое литературное обозрение. Москва, 2017, ст. 25.
- [10] Мальцева Т. Г. «Кукла, как образно-символическая форма в современной визуальной культуре», Гуманитарные и социальные науки, №6. 2011, ст. 116.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Ковычева Е.И., Кукла-диалогекультур, Ижевск, УдмуртУн-т, 2002;
- Маньен Ш., История марионеток в европе с древнейших времен до наших дней, Артист. Режисор. Театр, изд. «Канон-Плюс», Москва, 2017;
- Тереньтева И. Н., Коммуникация как практика: коммуникативистская интерпретация куклы и кукольного театра», Вестник НГТУ им. Р. Е. Алексеева, серия «Управление в социальных системах. коммуникативные технологий» N 2012;
- Костюхина М., Записки куклы. Модное воспитание в литературе для девиц конца XVIII- начало XX века, Новое литературное обозрение. Москва, 2017;
- Мальцева Т. Г., «Кукла, как образно-символическая форма в современной визуальной культуре», Гуманитарные и социальные науки, N 2011;
- Альварадо Д., Куклы-вуду-магии и ритуале, Глава 2. Куклы и ритуальные изваяния: обзор, Перевод: Анна Блейз (с) <https://www.weavenworld.ru/books/C46/I483> (03/04/2020).

ზაქარია ჯორჯაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელები: თინათინ ჭაბუკიანი, ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, რამაზ ხოტივარი, ემერიტუსი

კულტურის ტრანსფორმაცია საფრანგეთის დიდი რევოლუციისა და რუსეთის ოქტომბრის რევოლუციის პარადიგმებში

ბასტილიის აღებამდე რამდენიმე წლით ადრე ტრიანონში, სადაც მდებარეობდა საფრანგეთის დედოფლის მარია-ანტუანეტას სასახლე, დაიდგა მოყვარულთა სპექტაკლი ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინების“ მიხედვით. ეს იყო საფრანგეთში ერთადერთი ადგილი, სადაც შეიძლებოდა ამ პიესის ნახვა, რადგან სხვაგან ყველგან აკრძალული იყო ბომარშეს ნაწარმოები, როგორც რევოლუციური ჰამფლეტი. თავად ლუდოვიკო XVI ამბობდა: – „თუ მე ნებას დავრთავ დაიდგას ეს პიესა, მაშინ შემდეგი ნაბიჯით – უნდა დავანგრეო ბასტილია“. ბუნებრივია, ვერც წარმოიდგენდა, რომ სწორედ ეს მოხდებოდა. ტრიანონში თავად მარია-ანტუანეტამ და მისმა ქვეშევრდომებმა გაითამაშეს ეს პიესა და თავად შეიქნენ გამომხატველები საზოგადოებრივი და პოლიტიკური პროტესტისა, რაც რევოლუციური იდეით იყო შთაგონებული და არ უწყოდნენ, რომ ამით აახლოებდნენ რევოლუციას. 1789 წელს, როცა ჰერცოგმა ლიანკურმა მოახსენა ლუდოვიკო XVI-ს – საფრანგეთის მეფეს, რომ მას განუდგა საფრანგეთის გვარდია და ბასტილია აღებულია, გაოცებულმა მეფემ წამოიძახა – „ეს აჯანყება! – არა, თქვენო ბრწყინვალეზო, ეს აჯანყება არ არის, ეს რევოლუციაა, – უპასუხა ჰერცოგმა“.[1]

ასევე მოხდა რუსეთშიც. რევოლუციამდელმა რუსულმა ინტელიგენციამ, რომელიც აღფრთოვანებული იყო რევოლუციური იდეებით და თანაუგრძნობდა რევოლუციონერებს და პოლიტიკურ რეჟიმთან მებრძოლებს, საკუთარ თავზე იწვინა რევოლუცია მთელი თავისი შედეგებით.

ტერმინს – „რევოლუცია“ – თავიდან ასტროლოგიასა და ალქიმიაში იყენებდნენ. ის სამეცნიერო ენაში შემოიტანა ცნობილმა ასტრონომმა ნიკოლოზ კოპერნიკმა. ტერმინი ლათინური წარმოშობისაა – revolution – და აღნიშნავს შეცვლას, გარდაქმნას, გადატრიალებას პოლიტიკურ, სოციალურ და კულტურის

სფეროებში, ღრმა, ძირეულ ცვლილებებს და განვითარებას ბუნების, საზოგადოების, მეცნიერების, კულტურისა და წარმოების, წინა მდგომარეობიდან მკვეთრი გამოჯანსაღებით. აქედან წარმოიშვა განსაზღვრებები: ტექნიკური რევოლუცია, კულტურული რევოლუცია, მეცნიერული რევოლუცია და სხვა. გაჩნდა სპეციფიკური ტერმინი – სოციალური რევოლუცია. ტერმინი ორი ნაწილისგან შედგება – რევოლუცია, ანუ კვლავ განახლება, განვითარება და გულისხმობს დიალექტიკური განვითარების კონცეფციას – განვითარებას კარგისა უკეთესისკენ, რაოდენობრივის ხარისხოვნებაში გადასვლას.

ეს პროგრესისკენ მიმართული ძალაა, მოვლენაა, თუმცა პოლიტიკურ ჭრილში ეხება კლასთა ბრძოლის პრობლემას. იქმნება აუცილებლობა გაბატონებული კლასის დამარცხებისა რევოლუციური კლასით. „...ყოველი კლასი, რომელიც მიისწრაფვის გაბატონებისაკენ, ქმნის აუცილებელ პირობას ძველი საზოგადოებრივი ფორმაციის განადგურებისა და თავისი პოლიტიკური ძალაუფლების დამყარებისა“.[2]

ზოგჯერ „რევოლუციას“ უწოდებენ ამა თუ იმ სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენასაც, რომელსაც არ აქვს მკაცრად რევოლუციური ხასიათი, მაგალითად: სახელმწიფო გადატრიალება – „სახელოვანი რევოლუცია“ ინგლისში, პოლიტიკის მოდერნიზაცია – „თეთრი რევოლუცია“ ირანში, პოლიტიკური კამპანია – „დიდი პროლეტარული კულტურული რევოლუცია“ ჩინეთში, მშვიდობიანი გზით ხელისუფლების შეცვლა – „ვარდების რევოლუცია“ საქართველოში და სხვა.

„...ერთი კლასის საზოგადოებიდან მეორე კლასის საზოგადოებაში სახელმწიფო ხელისუფლების გადასვლა არის პირველი, მთავარი, ძირითადი ნიშანი რევოლუციისა, როგორც მეცნიერული, ასევე პრაქტიკულ-პოლიტიკური მნიშვნელობის მოვლენისა“.[3]

პოლიტიკურ ლექსიკონში პროლეტარული რევოლუცია ასეა განმარტებული: „პროლეტარული რევოლუცია არის სოციალისტური რევოლუცია. ეს რევოლუცია ყველა ქვეყანაში ერთბაშად არ წარმოიშვება, არამედ თანდათან იმარჯვებს ერთში ან რამდენიმე ქვეყანაში, რაც ინვესს ახალი საზოგადოების გაჩენას. პროლეტარული რევოლუციის ეპოქა დაიწყო სსრკ-ში პროლეტარული რევოლუციის გამარჯვებით, სადაც შენდება სოციალიზმი და დამთავრდება ასეთივე გამარჯვებით ბევრ სხვა ქვეყანაში და მთელ მსოფლიოში...“.[4] „რევოლუცია, ეს არის ბრძნული, ძნელი და რთული მეცნიერება“.[5] – წერდა ლენინი.

„რევოლუცია არის უდიდესი ექსპერიმენტი, რომელიც აღარბიებს და ამდიდრებს ადამიანს“.[6]

„...რევოლუციაში ხდება უფლის სამსჯავროს განხორციელება. რევოლუცია არის სენი, ის ადასტურებს იმას, რომ არ გამოიძებნა შემოქმედებითი ძალები საზოგადოების ფომირებისათვის და გაიმარჯვეს ინერციის ძალებმა...“.[7]

„რევოლუცია ირაციონალურია, არაფერი ისე არ ამახინჯებს ადამიანის ბუნებას, როგორც მანიაკალური იდეები“.[8] – წერს ცნობილი რუსი ფილოსოფოსი ნიკოლაი ბერდიაევი.

„რევოლუციას უნდა მოეტანა ახალი ცხოვრება ყოველთვის, მაგრამ სამყაროს ობიექტივირებული ბუნება ისეთია, რომ ახალში ყოველთვის შედის ყველაზე ცუდი ძველი. ეს არის ილუზია, რომ რევოლუცია წყვეტს კავშირს ძველთან, ის მხოლოდ ახალ სამოსელში გვევლინება. ძველი მონობა იცვლის სამოსს. რევოლუცია ფსიქოლოგიურად არის რეაქცია. რევოლუციის სიმართლე არის იმაში, რომ ის ანადგურებს ცრუ, დაფხავებულ წარსულს. რევოლუცია არის ძალისა და უფლების პარადოქსი. ძველი უფლება გადაიქცა აზროვნებაზე ძლადობად იმიტომ, რომ დაკარგა ძალა. რევოლუცია კეთდება ძლით და მას უნდა შექმნას ახალი უფლებები. რევოლუცია ვითარდებოდა ძლიან სწრაფად და მოკლე ხანში უდიდეს რეზულტატებამდე მივიდა. მისი სვლა უფრო ნელი და სრულყოფილი იქნებოდა, უამრავი მტერი რომ არ ჰყოლოდა. ყოველი დაბრკოლება მისთვის წარმატების საბაბი იყო“.[9]

“...Homo homini lupus est” („ადამიანი ადამიანისთვის მგელია“) [...] ადამიანს საკმარისი საფუძველი აქვს იმისთვის, რომ არაცნობიერში არსებული უპიროვნო ძალების ემინოდეს. ამ ძალების შესახებ ჩვენი ნეტარი გაუთვითცნობიერებლობა იმით აიხსნება, რომ ის ჩვენს პიროვნულ ქცევებში ჩვეულებრივ შემთხვევებში არასდროს ან თითქმის არასდროს ვლინდება, მაგრამ როგორც კი ადამიანები თავს ერთად მოიყრიან და ბრბოდ გადაიქცევიან, მაშინვე ბორკილებს აიხსნის კოლექტიური ადამიანი – თითოეულში მთვლემარე მხეცი თუ დემონი იქამდე არ იჩენს თავს, სანამ ადამიანი მასის ნაწილი არ გახდება. ადამიანი ბრბოში გაუცნობიერებლად მორალურად და ინტელექტუალურად ყველაზე დაბალ საფეხურზე ეშვება. ეს საფეხური ყოველთვის ცნობიერების ზღვარს ქვემოთაა და როგორც კი ბრბო მას გამოტყუებს და მის მხარდაჭერას ივრძნობს, მაშინვე თავს დაატყდება ცნობიერებას.

საბედისწერო შეკდომად მიმაჩნია, როცა ფსიქიკას ძლიან პიროვნულად მიიჩნევენ და მის ახსნას სწორედ ამ პოზიციიდან ცდილობენ, ამგვარი განმარტება მხოლოდ მაშინ თუ სვამოგვადდება,

როცა ინდივიდის ყოველდღიური საეჭიანობისა და ურთიერთობის ახსნას შევეცდებით, მაგრამ საკმარისია სულ მცირე დარღვევა, მეტ-ნაკლებად გაუთვალისწინებელი უცნაური შემთხვევა და ინსტინქტური ძალები მაშინვე იჩენს თავს, ძალები, რომელიც სრულიად მოულოდნელად, ახლებურად და უჩვეულოდ გამოვლინდება. ამგვარი განმარტება მხოლოდ მაშინ თუ¹ გამოვვადგება, როცა ინდივიდის ყოველდღიური საეჭიანობისა და ურთიერთობის ახსნას შევეცდებით, მაგრამ საკმარისია სულ მცირე დარღვევა, მეტ-ნაკლებად გაუთვალისწინებელი, უცნაური შემთხვევა და ინსტინქტური ძალებიც მაშინვე იჩენს თავს. ძალები, რომელიც სრულიად მოულოდნელად, ახლებურად და უჩვეულოდ გამოვლინდება. პიროვნული მოტივებით ასეთ შემთხვევებს უკვე ვეღარ ავხსნით, რადგან ეს უფრო პრიმიტიული მოვლენებია და მზის დაბნელებით გამოწვეულ პანიკას ჰგავს. ბოლშევიკური იდეების პანიკური ამონთხევა მხოლოდ პიროვნული მასის კომპლექსით ვეღარ აიხსნება”.^[10]

„ინდივიდუალიზმი, ანუ საეჭვო გამიჯვნა საზოგადოებისაგან ისეთივე უაზრობაა ჩვენს წარმოდგენაში, როგორც თვითმკვლელობა. ... პიროვნება მიჯაჭვულია საზოგადოებასთან იმ ჯაჭვებით, რომელიც პიროვნების ძირითადი გზიდან გადახვევის შემთხვევაში მზრუნველი, მეგობრული და მოსიყვარულე თვისებების მქონედან გადაიქცევა მკაცრ მსაჯულად. ეს ხდება მაშინ, როცა პიროვნებას თავში მოუვა უბედური იდეა აბსოლუტური თავისუფლებისა, მაგრამ, რასაკვირველია, ჩვენში ცოტა მოიძებნება ასეთი ვინმე, ამ მოჩვენებითი სისულელის მიმდევარი”.^[11]

საფრანგეთის დიდი რევოლუცია „ნამდვილ სასჯელად მოეწოდინა ფრანგ ერს მათი სინშინდების შემუსვრით, სამღვდელოების გილიოტინირებით და ა.შ. ... ამ რევოლუციის დროს დიდი სიმძაფრით განხორციელდა ე.წ. „დექრისტიანიზაცია“. კათოლიკური ტაძრების გაუქმება, მღვდლების გილიოტინირება, მათგან სუსტების გადასვლა რევოლუციის მხარეს და ა.შ., მაგრამ რუსეთის რევოლუციისაგან განსხვავებით, რომელიც ტოტალურმა ათეიზმმა მოიცვა, საფრანგეთში დამყარდა დეიზმის პირმშოს კულტი – პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში ჩატარდა რიტუალი. (მანამდე პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში შეიჭრნენ რევოლუციონერები, თავი მოკვეთეს წმინდანების ქანდაკებებს, დაწვეს წმინდანების წმინდა ნაწილები, ჩაამსხვრიეს ფერადი ვიტრაჟები და ა. შ.).^[12]

საბჭოთა კავშირში აქტიური და აგრესიული კომუნისტები ანგრევდნენ ტაძრებს, იჭერდნენ, ასახლებდნენ და ხვრეტდნენ სასულიერო პირებს, შეიქმნა ორგანიზაცია „მებრძოლ უღმერთოთა კავშირი“, დაიწყო მასობრივი რეპრესიები. 1922 წელს საქართველოს

პატრიარქი ამბროსი (ხელაია) ავგავნის მოწოდებას გენუის საერთაშორისო კონფერენციაზე. იგი დააპატიმრეს. მხრალად კონფერენციისადმი შემორანდუმის გაგზავნა, ეკლესია-მონასტრებში დაცული საგანძურის გადამალვა, საეკლესიო ქონების სააღრიცხვო წიგნების არასწორი წარმოება და სამხედრო ტაძრის კომკავშირისადმი გადაცემის პროცედურაში საპატრიარქოს წარმომადგენლის გამოუცხადებლობა წაუყენეს.

„როგორც ჩანს წინაპრებს ტკბილად მიაჩნდათ სამშობლოსა და სარწმუნოებისათვის ტანჯვის მიღება, აგრეთვე ჩემთვისაც ტკბილი იქნება ის სასჯელი, რომელსაც მომისჯის უზენაესი სასამართლო მშობლიური ეკლესიისა და ერის თავისუფლების დაცვის მიზნით ხმის ამოღებისათვის. ეს იქნება დავვირგვინება იმ ჯვარისა, რომელიც ჩემგან ნატვირთია და ვატარებ ჩემი ცხოვრების თითქმის ოცდაჩვიდმეტი წლის განმავლობაში“, – განაცხადა კათოლიკოს-პატრიარქმა სასამართლოს სხდომაზე. განაჩენი ითხოვდა სიკვდილით დასჯას, მაგრამ მხსოვანი ასაკის გამო (ასევე შეეშინდათ სახალხო მღელვარებისა) მას რვა წლით თავისუფლების აღკვეთა მიუსაჯეს, სასტიკი იზოლაციით და მთელი ქონების კონფისკაციით. როდესაც პატრიარქი ტოვებდა სასამართლო შენობას, სვანებოდ მონვეული კომკავშირელები მას კვერცხებს ესროდნენ. 1924 წლის ბოლოს გამოცემული ამნისტიით კათოლიკოსს სასჯელი მოუხსნეს.“
[13]

მსოფლიოში ხდებოდა დიდი კატაკლიზმები, ცვლილებები, გადანაცვლებები არა მარტო სოციალურ ჯგუფებში, საზოგადოებებში, ხალხებში – ზოგადად, არამედ ცვლილებები ხდებოდა მათ აზროვნებაში, ცნობიერებაში, გონებაში. ახალ წეს-წყობილებასთან ერთად ინერგებოდა ახალი ხედვა, იდეოლოგია, და ეს, ხშირად, არც ისე პროგრესული რამ იყო. „ჩვენ, ბოლშევიკები თავმდაბალი ხალხი ვართ, არა ვართ დამპყრობლები, მაგრამ მაინც ვფიქრობთ ჩვენი იდეებით დავიპყრათ მსოფლიო“, – წერდა ცნობილი საბჭოთა პოლიტიკოსი, მარქსიზმის იდეოლოგიის მიმდევარი მ. კალინინი.

კულტურა ლათინური სიტყვაა – cultura – და ნიშნავს აღზრდას, განათლებას, განვითარებას. 1950 წელს გამოცემულ პოლიტიკურ ლექსიკონში ტერმინ კულტურის განმარტებაში ჯერ ჩამოთვლილია მცენარეთა და ცხოველთა სახეობები და ჯიშები, შემდეგ ერთობლიობა მატერიალური და სულიერი მიღწევებისა, საზოგადოების ბრძოლა ბუნებასთან, – ე. ი. ტექნიკური პროგრესი, ცხოვრების ფორმები, ენა, მეცნიერება, ფილოსოფია, ხელოვნება, საზოგადოების და ადამიანის განვითარების ისტორიულად განსაზღვრული დონე, გამოხატული ცხოვრებასა და შემოქმედებაში, აგრეთვე მათ მიერ შექმნილი

მატერიალური და სულიერი ფასეულობების ერთობლიობა. საინტერესოა კიდევ ერთი განმარტება კულტურისა: კულტურის დონე განისაზღვრება საზოგადოების საწარმოო პოტენციალის განვითარების დონით. კულტურის ხასიათი დამოკიდებულია საზოგადოების კლასობრივ სტრუქტურაზე, მაგალითად: ბურჟუაზიული კულტურა, სოციალისტური კულტურა. ვინრო გაგებით კულტურაში იგულისხმება განათლება, აღზრდა.[14]

ამ განმარტებით კულტურა დახარისხებულია და შეიძლება შეესაბამებოდეს ამა თუ იმ ფორმაციას, საზოგადოების ფენებს, სახელმწიფო წყობილებას და ა.შ. თემის საგანია – განიცდის თუ არა, ზოგადად, კულტურა ცვლილებას საზოგადოების განვითარების პროცესში, პოლიტიკური წყობის ცვლილებების დროს, ფორმაციების კრიზისის პერიოდებში, როდესაც ახალი მოვლენების გამო ინგრევა, ნადგურდება ძველი დამოკიდებულებები და ფორმირდება ახალი. აქ იგულისხმება კლასობრივი ბრძოლაც, რომელსაც ახლავს ძალმომრეობითი მოქმედებანი, აჯანყებები, სამოქალაქო ომები, ბრძოლა ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად და სხვა პოლიტიკური კატაკლიზმები. ეს მოვლენები გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს ქვეყნის მატერიალურ და სულიერ ფასეულობებზე და ეპოქის დაღს ასვამს.

„...თუ სოციალიზმის დასამყარებლად საჭიროა კულტურის გარკვეული დონე, (თუმცა არავის შეუძლია თქვას, როგორია ეს განსაზღვრული კულტურული დონე, რადგან ის განსხვავებულია სხვადასხვა დასავლეთევროპულ სახელმწიფოებში), მაშინ რატომ არ შეგვიძლია რევოლუციური გზით დავამყაროთ ეს განსაზღვრული დონე და ამის შემდეგ უკვე მუშურ-კლესური ხელისუფლებით და საბჭოთა წყობილებით ვიაროთ სხვა ქვეყნების დასაწევად“,[15] – წერდა პროლეტარიატის ბელადი ლენინი. რევოლუციური იდეალების პროპაგანდისა და საბჭოთა „აღმშენებლობის“ სამსახურში ჩადვა კულტურისა და ხელოვნების ყველა დარგი – ლიტერატურა, კინემატოგრაფი, თეატრი, მხატვრობა, ქანდაკება, მუსიკა.

ბოლშევიკების ბელადი ლენინი წერდა: – „Appassionata“ – „ამაზე კარგი არაფერი ვიცი, მზად ვარ ვუსმინო ყოველდღე, არაჩვეულებრივი, არაადამიანური მუსიკა, მე ყოველთვის სიამაყით, შეიძლება მიამიტურად ვთქვარ, აი, როგორ სასწაულებს ახდენენ ადამიანები, მაგრამ ხშირად არ შემოიძლია მუსიკას ვუსმინო, ნერვებზე მოქმედებს, გინდება კეთილი სისუფილევების თქმა და ადამიანების მოფერება, თავზე ხელის გადასმა, რომლებიც ცხოვრობენ რა ჭუჭყიან ჯოჯოხეთში, ქმნიან ასეთ სილამაზეს, მაგრამ დღეს რომ ვილაცას

თავზე ხელი გადაუსვა – არ შეიძლება, შეიძლება ხელი მოგაჭამონ, და ამიტომ უნდა ურტყა თავში, ურტყა დაუნდობლად...”[16]

სსრკ-ში 1936 წლამდე აკრძალული იყო ნაძვის ხის დაღვმა ახალი წლის აღსანიშნავად. საბჭოთა ხელისუფლება თვლიდა, რომ თავად ნაძვის ხე, მისი მორთულობა, სათამაშოები, წნულები და გვირგვინები მშრომელ მასებს თვითმპყრობელობის იმ ჯაჭვებს გაახსენებდა, რომლითაც შებორკილი იყო რუსეთი რევოლუციამდე.

„საფრანგეთის დიდი რევოლუციის დროს ხელოვნება, თავისი სხვადასხვა დარგით, განსაკუთრებით კი, თეატრი მთელი თავისი შემართებით, გამძაფრებით, მრისხანებით და ბოძოქრობით გადაეშვა კლასობრივი ბრძოლის სტიქიაში. ორ მტრულ ბანაკად გაყოფილი საზოგადოების გამო, ხელოვნებაც მათთან ერთად იბრძოდა, იტანჯებოდა, გვიმოხდა. კლასობრივ ბრძოლაში ხელოვნება მძლავრი იარაღია კლასობრივი საზოგადოებისა, თუმცა მწერლები ძმები – პოეტები ირონიით იხსენიებენ მხატვარ ლუი დავიდს, რომელმაც ხელოვნების კომისიაში შეიყვანა მენაღეები, თერძები, მებაღეები, რევოლუციის კომისრები და სხვ.”[17]

ანალოგიურ მოვლენებს ჰქონდა ადგილი საბჭოთა კავშირშიც – კულტურის საკითხებს განაგებდნენ პარტიული მუშაკები, სუკ-ის ოფიციალური თანამშრომლები, ადმინისტრაციული ორგანოების მუშაკები. 80-იან წლებში მოსკოვში უდიდესი კინოსტუდია „გოსკინოს“ მთავარი რედაქტორი იყო ვინმე ბოგომოლოვი, რომელიც წარსულში ციმბირში პატიმართა ე. წ. „ლაგერების“ კომენდანტი იყო. პოლიტიკური და მხატვრული ღირებულებებით მიუღებელ, არასასურველ ფილმებზე მას ერთი და იგივე ფორმულირება ჰქონდა: – „ეს არ არის ჩვენი კინო, ეს არ არის ჩვენი ესთეტიკა“.

ლენინის სიტყვები: „ხელოვნების ყველა დარგს შორის ჩვენთვის უმნიშვნელოვანესია კინო”[18] – გახდა საბჭოთა კინოხელოვნების მთავარი ლოზუნგი. ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოღვაწენი აღმოჩნდნენ ახალი, პროლეტარული კინოს სამსახურში. „კინემატოგრაფი, ესაა მძლავრი აგიტატორი, ჩუმი პროპაგანდისტი, წიგნი გაუნათლებელთათვის”, – ასე განისაზღვრება ახალი ხელოვნების იდეოლოგიური ამოცანა 1919 წელს გამოცემულ კრებულში – „კინემატოგრაფი”. იქმნებოდა აგიტფილმები – ფილმი-ლოზუნგები, ფილმი-პლაკატები: „წითელარმიელო, ვინ არის შენი მტერი?” „ფრონტისკენ!”, „მშვიდობა ქოხებს – ომი სასახლეებს”, „მეცნიერებისა და მშრომელთა კავშირი”, „ნამგალი და ურო”. 1923 წელს კინორეჟისორმა ივ. პერესტიანმა გადაიღო „რევოლუციის პირველი ფილმი” – „წითელი ეშმაკუნები”, რომელსაც „პირველი საბჭოთა კინოშუქურა” უწოდეს. საბჭოთა ეკრანებზე გამოვიდა

კინოფილმები – „წითელ ფრონტზე“ (რეჟ. ლ. კულეშოვი, 1923), ს. ეიზენშტეინის „გაფიცვა“ (1924) და „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ (1926).

„დიდმა ფრანგულმა რევოლუციამ XVIII საუკუნეში შექმნა თავისი მწე-ჩვეულებანი, ტრადიციები, ღრამა, პოეზია, მუსიკა, ქანდაკება, ფერწერა, თავისი დღესასწაულები. რევოლუციამ დაამხო გეციური და მინიერი ღმერთები. მე-20 საუკუნის რევოლუცია ემნის თავის დღესასწაულებს, თავის ხელოვნებას, რომელიც იქნება უფრო მშვენიერი, უფრო ღიადი, ვიდრე იყო აქამდე არსებული, გავონილი, რამეთუ თვით ეს რევოლუცია არის მომტანი და წარმომშობი ყველაზე ღიადისა, ყველაზე აღმატებულისა, მშვენიერისა და საოცარისა.“[19]

1793 წელს საფრანგეთის რევოლუციურმა კონვენტმა გამოსცა დეკრეტი: „ყველა ის თეატრი, რომელშიც დაიდგმება პიესები, გამრყენელი სახალხო სულის და სამარცხვინო მონარქიული ცრურწმენების აღმდგენელი, – დაიხურება, თეატრის ღირეცეები დაპატიმრებულნი და დასჯილნი იქნებიან რევოლუციური კანონის მთელი სიმკაცრით“.[20]

ისტორია მეორდება, სსრკ-ის სივრცეშიც, დაახლოებით, იგივე მოხდება, ოლონდ სახელები და ფორმულირებები იქნება შეცვლილი, მეთოდები, ხერხები და იდეოლოგია კი, იდენტური. რუსი რევოლუციონერი, განათლების სახალხო კომისარი წერდა:

„ეჭვგარეშაა, რომ ყოველ ეპოქას უნდა ჰქონდეს თავისი თეატრი და ჩვენს, სოციალიზმში გარდამავალ, ღიად რევოლუციურ ეპოქას არ შეუძლია არ შექმნას თავისი თეატრი, რომელიც ასახავს მის განცდებს, ნაზრევს, ცდომილებებს, გამარჯვებებს. ...რუსეთში ჩვენ ღიდ მნიშვნელობას ვანიჭებთ პროპაგანდისტულ-საავიტაციო თეატრს – პოლიტიკურ თეატრს. ...და ჩვენ ახლა შემოქმედებითად ვმუშაობთ იმ საავიტაციო პიესების ნაკადზე, რომელსაც ქმნიან მუშებიც, წითელარმიელებიც, ახალგაზრდა ღრამატურგ-სპეციალისტებიც, მსახიობებიც და სხვები. უმეტეს შემთხვევაში ისინი სუსტია, მაგრამ ახლახანს ჩვენ მიერ შექმნილი „კომუნისტური ღრამატურგიის სახელოსნო“, რომელიც მთელ თავის ძალებს აწეთვენ მიმართავს, უკვე მშვენიერ შედეგებს იძლევა“.[21]

საბჭოთა სივრცეში შეიქმნა პროლეტკულტურის თეატრები, სადაც იდგმებოდა საავიტაციო-პოლიტიკური, სატირული სპექტაკლები, მაგალითად: რევოლუციონერი პოეტის, ვლ. მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფი“, „ბალლინჯო“, „აბანო“ და სხვა. საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებაში გაჩნდა ახალი ფორმა – მასობრივი ინსცენირებები ღია ცის ქვეშ. მათ შორის მნიშვნელოვანი იყო – „ღიადი რევოლუციის პანტომიმა“ (მოსკოვი, 1917), „III ინტერნაციონალის საქმიანობა“ (პეტროგრადი, 1919), „ზამთრის სასახლის აღება“ (პეტროგრადი,

1920), „შრომისა და კაპიტალის ორთაბრძოლა“ (ირკუტსკი, 1921). საქართველოში 1921 წელს საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის შენობაში დაარსდა აგიტსატირის თეატრი (რუსული და ქართული დასი). თეატრის რეპერტუარში შედიოდა რევოლუციური შინაარსის სააგიტაციო და სატირული ნაწარმოებები. 1928 წელს ჩამოყალიბდა მოძრავი სააგიტაციო სატირის თეატრი „წითელი სარკე“, ქუთაისში გარნიზონის წითელი არმიის სახლის შენობაში კი – სატირის თეატრი „წითელი ეშმაკუნები“.

„...საბჭოთა მაყურებელს სურს იხილოს სცენაზე თავისი წარმომადგენელი. ეს, უპირველეს ყოვლისა, დიდი ოპტიმიზტია, ახალი გმირი ხალხური ზღაპრისა, ცხოვრებაში განხორციელებულისა. ...ოპტიმიზმი, აი რა ნიშნის ქვეშ იზრდება ჩვენი დრამატურგია. დრამატურგმა უნდა გაიგოს, რომ ჩვენი საბჭოთა მაყურებელი – რთული და მრავალმხრივი არსებაა. ...საჭიროა გვჭეროდეს მასების ამოუწურავი შემოქმედებითი შესაძლებლობისა, როგორც სჭეროდა ლენინს, როგორც სჭერა სტალინს. საჭიროა დაეყრდნო შემოქმედებით სიბრძნეს მასობრივი საბჭოთა მაყურებლისა. ...სსრკ-ის ხელოვნებამ უნდა შეას ახალი ეპოქა მსოფლიო ხელოვნებაში. ეს ჩვენი ვალაა“.[22]

– ვინ იყო ეს ახალი გმირი? „ახალი ადამიანი“? 20-30 წლებში ეს ცნება იყო საზოგადო ყურადღების საგანი. როგორი უნდა ყოფილიყო იგი? *„...თავად ცნებას კომუნისტები ქრისტიანობას დაესესხენ. პავლე მოციქული რომაელთა მიმართ ეპისტოლეში (6.6) ამბობს: „ესე უნციო, რამეთუ ძელი იგი კაცი ჩვენი მის თანა ჭუარს ეცვა, რათა განესრდეს ხორცი იგი ცოდვისაჲ, რაითა არღარა ვჰმონებდეთ ჩვენ ცოდვასა“.*[23]

ქრისტიანობის თვალსაზრისით ქრისტეს ჯვარცმასთან ერთად უნდა „მოკვდეს“ „ძველი კაცი“, ცოდვილი ადამიანი და „დაიბადოს“ ახალი ადამიანი, მორწმუნე, აღმსარებელი იესოს მოძღვრებისა. ... ამის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მაშინ კომუნისტების „ახალი ადამიანი“ არის ის, ვინც მარქსიზმ-ლენინიზმს აღიარებს და მისი მიმდევარია“.

„ახალი ადამიანის“ ცნება ყველა რევოლუციის თანამდევია. არც დიდი ოქტომბრის რევოლუცია იყო გამონაკლისი. ძველის დაგმობა, დაკნინება, დამცრობა და ახლის გადიდება – აი, რევოლუციური განწყობის გამორჩეული პათოსი.

„ახალ ცხოვრების ამ შენებას ძმური სალაში ჩემი გვიანი, ახალ ცხოვრების მშვენიერებას შვენის ახალი ადამიანი“.[25]

...1791 წლიდან 1804 წლამდე ფრანგულ ფერწერულ ნამუშევრებში არ ჩანს არცერთი რელიგიური სიუჟეტის სურათი, მხოლოდ 1804 წელს – რესპუბლიკის უკანასკნელ წელს გამოჩნდა ნივარის „კათოლიკური ეკლესია სოფელში“, ასევე შატობრიანის მიერ დანწყებულ ლიტერატურაში გამოჩნდა პირველად მკაფიოდ და გარკვეულად რელიგიური განწყობა და სული. ...1799 წელს საფრანგეთში დაიდგა ხუთაქტიანი ოპერა „რევოლუცია ანუ რესპუბლიკის გამარჯვება“, თუმცა იმუამად უკვე აღარავის აინტერესებდა რესპუბლიკა და საზოგადოებრივი ინტერესები, ოდესღაც პოპულარული რევოლუციური გეიმები, რამეთუ რესპუბლიკის ღღეფები დათვლილი იყო, მოდიოდა ბონაპარტე“.[26]

„საფრანგეთის რევოლუციის პერიოდში გამომუშავდა რევოლუციური იდეოლოგიის სრული დომინანტი კულტურის ისეთ სფეროზე, როგორიც არის მხატვრობა, შეიქმნა ნამუშევრები რევოლუციურ თემატიკაზე, რევოლუციის ლიდერთა პორტრეტები, რომლებიც შემდეგ ნადგურდებოდა იმისდა მიხედვით, თუ რა ბედი ეწეოდა მათ პროტოტიპებს“.[27]

საბჭოთა სივრცეში ე.წ. სოცრეალიზმმა (სოციალისტურმა რეალიზმმა), რომელიც სამყაროსა და ადამიანის სოციალისტურ კონცეფციებს ემყარება, ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში განსაზღვრულ ჩარჩოებში მოაქცია შემოქმედი ადამიანები და აკრძალა ძალზე საინტერესო ავანგარდისტული მიმდინარეობები, რომლებიც რუსეთშიც და საქართველოშიც ვითარდებოდა. კომუნისტური იდეოლოგიის მძლავრ პროპაგანდას ეწეოდა სააგიტაციო პლაკატის ხელოვნება.

რევოლუციის სამსახურში ჩადგა ისეთი აბსტრაქტული ხელოვნებაც, როგორიც მუსიკაა. საფრანგეთის რევოლუციის ჰიმნი „მარსელიოზა“, რომელიც უმცროსმა ოფიცერმა რუჟე დე ლილმა შექმნა, მას შემდეგ საფრანგეთის ეროვნული ჰიმნად იქცა. რუსეთში შეიქმნა „ინტერნაციონალი“, როგორც კლასთა ბრძოლის ჰიმნი, მსოფლიოს ჩაგრულ ხალხთა ჰიმნი, რომელიც ათეული წლების განმავლობაში სსრკ-ის ჰიმნი იყო. ცალკეულ რესპუბლიკებს ჰქონდათ თავიანთი ჰიმნები, მაგრამ „ინტერნაციონალი“ ყველასთვის საერთო იყო. აიკრძალა საეკლესიო საგალობლები, მოგვიანებით ხალხური სიმღერის გუნდები მას შეფარვით „ქორალის“ სახელწოდებით ასრულებდნენ. ასევე აიკრძალა ჯაზი და სხვა ევროპული მუსიკალური მიმდინარეობები. საბჭოთა ხალხს ბელადების სადიდებელი, რევოლუციური, კოლექტივიზაციისადმი, ელექტრიფიკაციისადმი, ფაბრიკებისა და ქარხნების მშრომელებისა და საერთოდ, კომუნიზმის

„აღმშენებლებისადმი” მიძღვნილი სიმღერები უნდა ესმინათ და ემღერათ.

„პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პარტიული ლიტერატურის პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და განახორციელოს იგი, რაც შეიძლება სრული და მთლიანი სახით”, [28] – წერდა ლენინი.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის დადგენილებებს მწერლები ეხმაურებოდნენ, აგიტაციას უწევდნენ, მათი შინაარსის ხალხთან მიტანის ხერხებსა და ფორმებს ეძებდნენ. მწერალთა ნაწილმა უკრიტიკოდ მიიღო რევოლუცია, ისინი მხარს უჭერდნენ ახალ ხელისუფლებას და გარკვეულწილად თანამშრომლობდნენ ბოლშევიკებთან. რუსეთში ესენი იყვნენ: ვ. მაიაკოვსკი, მ. გორკი, ა. ბლოკი, ა. ბელი, ვ. ხლუბნიკოვი, ს. ესენინი, ი. ერენბურგი, მ. შოლოხოვი, ა. ტოლსტოი და სხვები. საქართველოში შეიქმნა ქართველ საბჭოთა მწერალთა სალიტერატურო დაჯგუფება, რომელიც გამოსცემდა ჟურნალს „პროლეტარული მწერლობა”, სადაც იბეჭდებოდა ქართული საბჭოთა მწერლობის აქტუალური საკითხები. ჟურნალის მიზანი იყო ინტერნაციონალური კავშირის განმტკიცება, საბჭოთა მწერლობის პრინციპების დაცვა. შემდეგ იგი გადაკეთდა მხატვრულ-ლიტერატურულ და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ჟურნალად – „საბჭოთა მწერლობა”.

მწერლების დამოკიდებულება ახალი რეალობისადმი ნათლად აისახება კომუნისტების ერთ-ერთი ლიდერისადმი – ლავრენტი ბერიასადმი გაგზავნილ მიმართვაში, რომელსაც ხელს აწერს საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის პრეზიდიუმი: „ჩვენ, საქართველოს საბჭოთა მწერლები, სიტყვას გაძლევთ ამხანაგო ლავრენტი, კიდევ უფრო გავაძლიერებთ რევოლუციურ სიფხიზლეს, კიდევ უფრო შევმჭიდროვდებით ლენინ-სტალინის დიადი დროშის ქვეშ და მთელ ნიჭსა და ენერგიას, მთელს ჩვენს სიცოცხლეს დაუღალავად მოვახმართ მას”. მწერლებს ევალებოდათ და ზოგჯერ იძულებულნიც იყვნენ დაენერათ რევოლუციური, სოციალისტური შრომის ამსახველი და საბჭოთა ბელადებისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებები, როგორებიცაა: ა. აბაშელის „ფოლადური”, შ. აფხაიძის „სტალინ”, ს. ეულის „ჩემი პატაკი პარტიას”, ი. მოსაშვილის „ბელადს”, კ. ლორთქიფანიძის „ძირს სიმინდის რესპუბლიკა”, ს. ჩიქოვანის „სიმღერა სტალინზე”, ს. შანშიაშვილის „იოსებ სტალინს”, ა. მაშაშვილის „სამშობლო ბელადისა”, კ. ჭიჭინაძის „სტალინისადმი”, ნ. მანიძის „სტალინის მზე” და სხვა.

1937 წელს მიხეილ ჯავახიშვილი წერდა: „დამდეგი წელიწადი უსათუოდ ნაყოფიერი უნდა გამოდგეს. განსაზღვრული მაქვს სამი მოთხრობა დავწერო: პირველი, მილიონერი კოლმეურნეობის

(ასურეთი) ცხოვრებიდან, მეორე, კოლხეთის ამოშრობილი ჭაობები უნდა ვნახო და ვცალო ეს უზარმაზარი საქმე მხატვრულად ავსახო, მესამე, ოქტომბრის ოცი წლის თავსაც ღირსეული ნაწარმოები უნდა ვუძღვნა”.[29]

ასე ცდილობდნენ ცნობილი ქართველი მწერლები, კულტურის მოღვაწეები ხარკი გადაეხადათ ახალი საბჭოთა ხელისუფლებისთვის. ათირმაცხად (დამტკიცება) ახალი ხელისუფლების ერთგულებისა ჩანდა პირუთენელი და გულწრფელი, როგორც მათი ნაწერებიდან და ნაწარმოებებიდან ჩანდა, თუმცა, იქნებ, ეს იყო კომპრომისი, შიში მათი და თავისიანების მოსალოდნელი უბედურების ასაცილებლად. „რევოლუციის შავი მუშები“ (ასე ეძახდნენ იმ წლებში ჩეკისტებს) ფიზიკობდნენ და მზად იყვნენ ყოველი ანტირევოლუციური გამოვლინება მკაცრად აღეკვეთათ.

„მე არ ვიტყვი რამე სხვას, სასწაულზე იმან თქვას,
ვინაც გადაურჩება ათას-ცხრაას-ოცდა-რვას.
მე ვიტყვი და აი რას, ეს ქვეყანა იმან ხრას,
ვინაც გადაურჩება ათას-ცხრაას-ოცდა-ცხრას”.[30]

ბერდიაევი წერდა: „...ჩვენ ვცხოვრობთ კულტურის არისტოკრატიული საწყისის წინააღმდეგ პლემბური ჯანყის ეპოქაში. ახალი ავტორიტარული ძალები კულტურის მიმართ აშკარა პლემბურ დამოკიდებულებას იჩენენ, რაც რაოდენობის თვისობრიობაზე მბრძანებლობას ნიშნავს. ავტორიტარიზმი ძალიან მძიმე მდგომარეობაში აყენებს კულტურის შემოქმედთა ფენას, კულტურულ ელიტას. ეს კულტურული ელიტა სასიკვდილო ავონიას განიცდის, მისი მორალური და მატერიალური მდგომარეობა სულ უფრო და უფრო აუტანელი ხდება. სოციალური დაკვეთა უპირველესად ტექნიკას, ეკონომიკას ეხება და არა იმას, რაც სულსა და სულიერებას უკავშირდება. სულიერი ენერგია გადაირთვება და იმისკენ მიემართება, რაც სრულიად არ ეკუთვნის სულიერების სფეროს. ინტელექტუალურ-კულტურული ელიტა სოციალურად სრულიად დაუცველია, მისი არსებობა მოკლებულია ყოველგვარ მატერიალურ ბაზას, ჰაერშია გამოკიდებული და ძალიან ხშირად ვრძნობს, რომ ის არავის სჭირდება”.[31]

-
-
- [1] Минье Ф., История Французской революции, С.-Петербург, 1906, с.172.
- [2] Маркс К., Энгелс Ф., Полное собрание сочинений, т.3, Москва, 1967, с. 32.
- [3] Ленин В. И., Полное собрание сочинений, т.31, Москва, 1961, с.133.
- [4] Политический словарь, Ленинград, 1928, с.460.
- [5] Ленин В. И., Полное собрание сочинений, т. 36, Москва, 1959, с.119.
- [6] Бердяев Н., О рабстве и свободе человека, Париж, 1939, с.112.
- [7] იქვე, с. 59.
- [8] იქვე, с.71.
- [9] Минье Ф., История Французской революции, С.-Петербург, 1906, с.72.
- [10] ჟენგი ვ., ფსიქოლოგია და რელიგია, თბილისი, 2013, გვ. 23.
- [11] Толстой А., Собрание сочинений, т.10, Москва, 1961, с.178.
- [12] რეხილაძე ვ., რა განსაცდელი ელის საქართველოს, გაზ. 24 საათი, N37, თბილისი, 2005.
- [13] გაზ. ლომისა, NN3, თბილისი, 2018.
- [14] Политический словарь, Ленинград, 1928, с.57.
- [15] Ленин В.И., Последние письма и статьи, Москва, 1980, с.38.
- [16] იქვე, с.139.
- [17] Пельше Р., Нравы и искусство Французской Революции, Петербург, 1919, с.51.
- [18] Болтянский Г., Ленин и кино, Москва, 1925, с.14.
- [19] Пельше Р., Нравы и искусство Французской Революции, Петербург, 1919, с.52.
- [20] იქვე, 1919, с.35.
- [21] Луначарский А., Театр и революции., Москва, 1924, с.11.
- [22] Толстой А., Собрание сочинений, т.10, Москва, 1961, с.275.
- [23] ახალი აღთქმად, თბილისი, 1995.
- [24] ბაქრაძე ავ., მწერლობის მოთვინიერება, თბილისი, 1990, გვ. 158.
- [25] ტაბიძე ტ., რიონი-პორტი, ჟურნ. ქართული მწერლობა, N5, 1928.
- [26] Пельше Р., Нравы и искусство Французской Революции, Петербург, 1919, с.41.
- [27] იქვე, с.17.
- [28] Ленин В. И., Полное собрание сочинений, т.36, Москва, 1959, с.137.
- [29] ჯავახიშვილი მ., თხზულებანი. თორმეტ ტომად, ტ.VI, თბილისი, 2007, გვ. 485.
- [30] ტაბიძე გ., თხზულებანი. თორმეტ ტომად, ტ.VIII, თბილისი, 1970, გვ. 287.
- [31] Бердяев Н., Дневник философа, Париж, 1926, с.137.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ახალი აღთქემაჲ, თბილისი, 1995.
- ბაქრაძე აკ., მწერლობის მოთვინიერება, თბილისი, 1990.
- იუნგი კ., ფსიქოლოგია და რელიგია, თბილისი, 2013.
- რცხილაძე ვ., რა განსაცდელი ელის საქართველოს, გამ. 24 საათი, N37, თბილისი, 2005.
- ტაბიძე გ., თხზულებანი. თორმეტ ტომად, ტ.VIII, თბილისი, 1970.
- ტაბიძე ტ., რიონი-პორტი, ჟურნ. ქართული მწერლობა, N5, 1928.
- ჯავახიშვილი მ., თხზულებანი. თორმეტ ტომად, ტ.VI, თბილისი, 2007.
- გამ. “ლომისა”, N3, თბილისი, 2018.
- Бердяев Н., Дневник философа, Париж, 1926.
- Бердяев Н., О рабстве и свободе человека, Париж, 1939.
- Болтянский Г., Ленин и кино, Москва, 1925.
- Ленин В. И., Полное собрание сочинении, т.31; 35; 36, Москва, 1959; 1961;1969,
- Луначарский А., Театр и революции., Москва, 1924.
- Маркс К. Энгелс Ф., Полное собрание сочинении, т.3, Москва, 1967.
- Минье Ф., История Французской революции, С.-Петербург, 1906.
- Пельше Р., Нравы и искусство Французской Революции, Петербург, 1919.
- Политический словарь, Ленинград, 1928.
- Толстой А., Собрание сочинений, т.10, Москва, 1961.

Paata Iakashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Specialist of cinema productions

PhD in Art Sciences

WHICH CINEMA PICTURES MAY BE CALLED MODERN GEORGIAN “AUTHOR’S CINEMA”?

The meaning of the notion “author’s cinema” has been analyzed in the present work, its principles on which this direction of cinema art is based: acutely revealed individuality, characteristics of viewing events, actuality of author’s story, professionalism.

The problems existing in such a popular “author’s cinema” among Georgian cinematographs are examined. Those reasons are promoted which conditioned the entire overwhelming abduction with “author’s cinema” and its deplorable consequences, which such mass has brought forward; because it is impossible that everyone can reveal with equal talent the skills necessary for this trend. Due to this multi pseudo “author’s films” have been created which made the creative crisis existing in modern Georgian cinema clear.

Two films are brought forward and analyzed in the work as an example: pseudo “author’s film” “Parade” and “neighbors” cinema picture which might be considered as an example of “author’s film.”

Maia Levanidze,

Doctor of Art studies, Associated professor

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

A MODEST CHARM OF “MOVIE SHORTAGE” PERIOD

Post second world war II period, time when Soviet countries tried to get back in normal rhythm of everyday life. In the beginning of 1950s Government decided to loosen the censorship control. Glorified, ideal heroes were replaced by ordinary humans with their weaknesses, mistakes, individual characteristics, so screen reality became slightly more real. However ideological restrictions and boundaries were implemented.

During the “movie shortage” period few movies were made, “Chrichina” by Siko Dolidze, “Abezara” by Nikoloz Sanishvili and other films, which despite having its ideological emphasizes, its form and genre structure, still attract attention of the Georgian spectators.

Main objective of this topic is to analyze specifics and features, genre-style searches of Georgian Cinema during “movie shortage” period.

Manana Lekborashvili,

Doctor of Art studies, Associated professor
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

“DIALOGUE OF CULTURES” AGAINST THE BACKGROUND OF THE COLD WAR

Ends of 1950s, Cold War. People living with the threat of a nuclear war. In 1957 was added one more component to cold War: In August 1957, the Soviets successfully launched the world’s first intercontinental ballistic missile and in October they launched the first Earth satellite, Sputnik 1. The launch of Sputnik inaugurated the Space Race – competition between two Cold War rivals, the Soviet Union and the United States for dominance in spaceflight capability.

Space exploration had become a subject of enormous interest among the population of both countries. Film industry quite intensely responded to this interest but genre demanded expensive special effects.

The legendary king of B-movies Roger Corman, known for his talent keeping his ear to the ground and an eye on the headlines, immediately answered this challenge in his manner – he bought the rights to three Soviet science fiction films, They were made with big budgets and tremendous special effects. So Corman had some additional footage shot for them, gave the films the brilliantly sensational new titles and released in America.

Soviet “The Sky Calls” (Nebo zavyot., 1959, directed by Mikhail Karzhukov and Aleksandr Kozyr) became “Battle Beyond the Sun” (1962, directed by Francis Ford Coppola as Thomas Colchart along with the two original Russian directors); American films “Voyage to the Prehistoric Planet” (1965, directed by Curtis Harrington) and “Voyage to the Planet of Prehistoric Women” (1968, directed by Peter Bogdanovich) – both recycled of “Planet of Storms” (Planeta bur, directed by Pavel Klushantsev, 1962); A Dream Come True (Mechte navstrechu, 1963, directed by Mikhail Karzhukov and Otar Koberidze) reworked for American audiences into “Queen of Blood”

(1966, directed by Curtis Harrington). The article examines of differences between Soviet and American films, tries to identify the motivations and the goals of film transformations, analyses results.

ART STUDIES

Mzia Milashvili,

Doctor of Architecture, Professor of GTU

Valeri Mchedlishvili,

Doctor of Architecture, Associate Professor of GTU

TOP 10 MODERN ARCHITECTS:

Formation of country's cultural appearance is strongly affected by activities of talented, hard-working people in different fields. Among them are exceptional, brilliant architects who contribute towards building country's diverse culture.

This report discusses the work of ten greatest modern architects, whose high global rating is achieved by huge contribution in creating world's architectural heritage, innovative approach and well-deserved recognition.

Natia Tsulukidze,

The Doctor of Arts,

PhD, invited Lecturer at

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

SERIAL SUICIDES OF THE POST CONCEPTUAL EPOCH

Contemporary artists are not creators, authors in the traditional sense of the word. They are authors of the art piece which existed before their authorship as created by other artists. Each of their composition is one more public suicide, murdering of a self as an author. They recreate themselves as authors only in a dialogue with spectators. But to have this dialogue, spectator should have profound knowledge and a thorough understanding of the given artistic experience. Only in this case will they be able to resuscitate serial suicider authors of the post conceptual epoch and give them a chance of existence in the contemporary art space.

Formalistic or/and ideological recreation, appropriation, rephotography are the main methods used by post conceptual authors. Discourse of the contemporary art is created through neglecting the existing art principals, norms and with a full consideration of existing cultural legacy.

Applying these artistic methods, post conceptual photographers Christian Boltanski, Yasumasa Morimura, John Baldessaari, John Hilliard and others create truly outstanding compositions. They are very attractive with such novelties created with repetition. They, like experienced archeologists, expose masterpieces, created years and centuries ago, to sunlight and remind us of their breathtaking beauty. They know exactly how to touch, revive, restore actual old artefacts, and how to tell their own stories through them. But the most attractive is their as authors position – through such appropriations, rephotographies, recreations they are confessing that ‘the author is dead’ and publicly, before everyone’s eyes committing suicide of themselves as authors.

With such artistic suicides, authors, which at the same time are not authors anymore, are almost asking for some special understanding, empathy and support from a spectator. After the “death of the author” determination of their role, and value of their art depends solely on a spectator as “the birth of the reader must be ransomed by the death of the Author”[10].

Along with killing the author, post conceptualists also killed photography as a means of expressing existing reality and transformed it into a means of creating a simulated reality.

It’s quite odd, but these suicides at the end have positive results: 1) they restore time link – to create and understand the art it is absolutely necessary to know and consider the whole history of art; 2) restore human link – no one has listened to so many hearts[10] before, in no epoch so many ordinary people have been museum patrons; 3) establish a link with a spectator – author is committing suicide fully trusting a spectator, as their rebirth is possible only through the dialogue, contact with a spectator.

Consequently, these creative suicides, committed in front of the contemporary nihilistic society are not tragedy or cruelty, but peaceful and human acts of expression towards humankind and history.

PH.D PROGRAM

Maya Archvadze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

PhD. Student of the Film directing direction

Heads of: Prof. Tinatin Chabukiani, Prof. Ramaz Khotivari

SPORTS THEME AS AN OBJECT OF ARTISTIC REFLECTION

On the example of the feature film directed by Nana Mchedlidze “First Swallow”

Feature film directed by Nana Mchedlidze “First Swallow” tells the story of the creation of the first football team in Georgia, but this film is not only about football. For the director, the story of the football team has become a tragic allegory of Georgian history. The story of the creation of a football team was an opportunity for the director to tell a completely different story.

The article discusses the problem of interpretation in the cinema. There will also be considered the artistic reflection of the sports theme.

Nino Gelovani,

The PhD student

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University.

Audio-visual art

FROM THE STRUCTURE OF TELEVISION TO THE PHENOMENON OF SERIES

In the audio-visual arts, researchers were always interested in the connection of narrative with the visual side. The interest arose due to the absence of an unequivocal definition. TV series, which have partial connection to the cinematography, take specific aspects into account. Some of them are regularity of broadcasting, attention of the viewers, duration of the series, etc.

Nothing has a stronger influence than a TV show. It gives an example of how you should lead your life, it sets the style. All of this helps the show to become a very important element of aesthetics and communication. The idea of latent influence of the mass culture on the cinematography and TV was introduced by Marshall McLuhan, back in the 1960s.

In the history of its existence, art that was shown through media and film has always broadcasted the existing system of values. It depicted the models of social behavior, sometimes going against them, sometimes promoting them.

TV Series, which are in the phase of modernization, continue to broadcast set normative content. It reflects on the actual state of society i.e. socio-cultural contexts. Thus, study of the traditional topics and genres in the frame of present tendencies, enables us to conceptualize the human status problem in the modern visual arts.

Rostom Kachakhidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Doctorate, Faculty of Art Science, Media and Management
Art Studies (Art Science – New Georgian Art)

**SEVERIAN MAISASHVILI, THE CREATIVE
INTERPRETATION OF THE NATIONAL TRADITION
OF THE BOOK**

(on the example of Sulkhan-Saba Orbeliani's parables)

The printed book, as the subject of independent study, is not long enough to attract the attention of scientists. The book was focused on the social and cultural values of the book, the people involved, the censorship, persecution and other issues involved. The issue of separate consideration is to connect the national traditions of the Book Creation to the twentieth century full of internal contradictions.

Severian Maisashvili's illustrations in the more elaborate artistic illustrations capture the individual's individuality, which is expressed in a consistent illustration of the content of the text. The "free" color combined with the color palette used by the old Georgian masters, which is characteristic for him and for the greater volume, makes the XX cc artist more original.

S. Among the many illustrations created by Maisashvili, it is worth mentioning the publication of Sulkhan-Saba Orbeliani's book of poetry of XVII cc, which, in turn, is the original feature of the first flow of artists of this important Georgian literary monument (together with Lado Gudiashvili and Mamia Malazonia). The solution is wrong.

With the content structure Sulkhan-Saba Orbeliani's collection of poems "Wisdom-Lies" should have been one of the distinguishing features of the late medieval miniature, in terms of the creation of subjective imagery and

the possibility of free artistic style, but for them, the dictionary “Sulkhan-Saba” It was more interesting.

In contrast to early editions, the XX c.’s stamp initiative was the complete text of “Wisdom-Lies “ and his artistic illustration with illustrations. In this report, the above mentioned creative interpretation will be discussed in relation to the national traditions of book excellence. In the report will be featured on the background of comparative analysis of the feature of this important monument of Georgian culture. Maisashvili’s creations are more closely linked to the traditions of the Georgian secular miniature art than the contemporary artists working on the same.

Eka Kontridze,
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University
PhD Student
Head of: Assoc. Prof. Nana Dolidze

DIRECTOR ACCUSED OF FORMALISM

What is victory and defeat for the artist? How to remain strong even when your life is filled with pain and frustration? How come that a hopeless struggle, repeated defeat, and harsh punishment proved to be much worthier after years, than a victory achieved through conformism?

Kote Mikaberidze- an actor, film director and artist... Apparently we know, remember and cherish everything about his works and life... Yet I suggest that we once again realize how difficult the path of his life really was. The first feature film of Mikaberidze- “My Grandmother”, a movie of different style and aesthetics, was conceived as a satirical film. It appeared, though, that it ridiculed the absurdity and bureaucracy of the Soviet ideology... The movie was accused of formalism and banned; its director “forgotten”. That’s how Kote Mikaberidze’s first “success” turned into the beginning of repeated failures... Foundation for a sequence of formidable and unbearable obstacles.

The literary and cinematic scripts of Kote Mikaberidze for feature and animated films are stored at the National Archives of Georgia. The records of script studies show that each spark of enthusiasm in the filmmaker’s life was followed by rejection and disappointment.

Four anonymous letters of Mikaberidze released under “the Voice of Free Georgia” title, stored in the Archive of the Ministry of Internal Affairs of Georgia, became the ground of his arrest. One of the letters, dated 1956,

ends with the following phrase: “what Soviet government? – This is a pure imperialistic state, even worth- a fascist state!”

How important is the confidence in one’s own ideas, even when others do not or cannot accept them? What brought the filmmaker to mental breakdown, and how did the “anti-Soviet propagandist” continue working after serving the term of his punishment?

Such was the reality of our past... Some opted for conformism, some remained silent, fearfully expecting brutal punishment to come any day, some considered silence as complicity in the crime and continued fighting regardless of the threat of physical or moral destruction, and some believed that suicide was the only correct way to keep the honor intact... Such was the epoch no one would hopefully ever want to bring back.

Gvantsa Kuprashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

PhD. Student of the cinema expertise direction

Head of: Prof. Lela Ochiauri

“I AM CUBA”, AS A SYMBOL OF CUBAN WOMAN

In the second half of 20th century, about 8-10 years after the end of the Second World War, the interest of the civilized world was attracted by the processes taking place on the “neighboring” island of the United States – Cuba. The situation there was interesting in many ways; therefore,

Europe and Asia both looked closely at the activity of the Cuban people, who love freedom. The Soviet Union had a natural interest in these processes, which, as always, tried to have benefit from this case. This created the basis for preparing the idea of not only to look at the Cuban

national liberation movement, but also creating cinematographic materials.

The shooting costs were covered by the two governments and in 1964 a joint production of Cuba and Soviet Union was created – the film “I am Cuba” (screenwriter – Yevgeny Evtushenko, director

– Mikheil Kalatozishvili, cameraman – Sergey Urusevsky). The director was able to show Cuba before and after the revolution and the problems of the Cuban people. The lifestyle of hot- tempered, sexy and impoverished people, especially the fate of women in a formal free, but truly colonized republic.

The most important component of the film is the voice of the narrator;

the text linking the novels to each other is read by the actress with a stunning voice and artistry. Thus the narrator becomes a metaphor of the country; Cuba, as a woman, is raped and dishonored. It is a symbol of Cuban women, who have no choice and they have to adapt to the brothel lifestyle. I think that the cross on the chest of Maria-Betta reinforces the main message

of the director: despite the fact that Maria is a prostitute, she is a crucified prostitute, who sells the flesh, but not the soul.

Thought of Mikheil Kalatozishvili exceeds the first target and represents more than what was initially defined.

Dali Mesablishvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

PhD. Student

Head of: Prof. Marina Kharatishvili

SEVERAL ASPECTS OF TEENAGER'S SOCIALIZATION AND EMOTIONAL DEVELOPMENT

The method brought in this paper implies on one hand to the main elements of theatrical skills, and on the other hand to the analytical thinking, emotional intellect and collaboration of several aspects of theatrical essays and excersises substantiated in moral development side, by correlation of which worked out creative models help teenager's socialization and harmonically developing process;

The specific collaboration of analytical thinking and theatrical specification in verbal material creates the opportunities for the connection between course and effect events of facts, research conduction, discussion on a pragmatic level, evaluation, reliance on strong argumentation and opportunities for complex behavior. Their correlation helps teenager form logical, correct and valuable views with intention of which we get relevant process of the social growth and cognitive development of a person;

In the collaboration of skill and analytical thinking it is important to concentrate on the contents of moral development, because the moral development is a process oriented on values and also is an important part of general development, in the frames of which they develop moral judgment and principles of a teenager which defines his actions. Their adequate development is the most important and crucial factor, the social feeling which in the end organically connects with society's main cultural phenomena – the state;

Creative process developed by us assists teenager's "emotional education" and development, which means forming of control of emotions in teenager. Also knowing teenager's emotional feelings at a given moment also covers the strategies that people use for regulating their feelings to the adequate levels. It assists them in achieving own goals successfully which is one of the main aspects of emotional control and defines emotional intellect that from its side defines teenager's socialization degree and level;

Theatrical essays and exercises are the best means for teenager's "emotional education", because they represent game's perceptive, purposeful and socially active process. It absorbs nearly every type of emotion which consist of sensor, motor and mental game categories in which correlation of analytical, moral and emotional development aspects as intellectual and mental synergy represents acting art's creative platform.

Inga Meskhoradze,

Performing – Creative Art, (Creative pedagogy)

"Acting Art Actor", "Intensification of Georgian Culture"

Head of: Prof. Davit Kobaxidze, Assoc. Prof. Marina Vasadze

INTENSITY OF GEORGIAN CULTURE

European culture – independent of each other. Discussing European culture to find rarities in relevant cultures.

The genesis of Greek and Roman cultures, their unity and differentiation as a means of dialogue between cultures.

The study of art reception and receptiveness of Georgian culture during integration into European culture.

Cultural Revolution of Georgian Theater and Harmonization of Sturua Theater with European Concept. Psychological access, conversion principles, breakthrough "alienation effect" with each other .Sturua – Interpreter and Assume Conceptualist.

European and Georgian maestro mute films, their "little happiness", Chaplin's filmmakers, who create and guide guidelines.

Expression as communications, means of expression, live contact activists with viewers, most democratic evaluator.

Conclusion – I believe that there is art for art. That Europe is this culture. The culture is hard work. It is a process of self-assimilation, which is an effort to assimilate the individual. That's why Europe's succession is inevitable. On the contrary, everyone must conquer himself.

**„THE JUDGMENT DAY“ IN FACADE SCULPTURES OF
GEORGIAN AND WESTERN EUROPEAN TEMPLES**

The facades of magnificent Romantic and Gothic temples, different from the Georgian ones, required relevant mobilization of decorative design and artistic motives, duly followed by the development of relief sculptures in Europe. Medieval interest in everything mysterious determined the creation of a variety of narrative sculptural cycles, including the „Judgment Day“ and the related events. The story of the Judgment Day in the embossed compositions of the Western European temples is multifaceted and multi-registered that cannot be said about the Georgian relief sculpture, including some of the examples of the Day of Judgment that are still preserved.

Extensive editions of „Judgment Day“ on the Western European temple portals can be compared to the examples of the medieval Georgian monumental mural paintings that contain various scenes of hell and paradise. Tympanums of the West European temples are often filled with the scenes of hell and the punishing of the sinners. While paradise, different from the examples of Georgian mural paintings (frescoes), is marked with the Abraham's bosom symbolic composition, mostly based on the canonical and non-canonical narrative texts of the Old Testament. Also, frequently, the portals of the temples are illustrated with the Gospel parable of the eschatological content, like sculptural groups consisting of ten wise and foolish virgins. This motive is confirmed in Eastern Christian art, but not in Georgian.

Similar and distinctive artistic tendencies are observed between reliefs of Georgian and Western temples in the „Day of Judgment“, which is primarily reflected in the structure and the composition of reliefs.

Tea Skhiereli,
Doctoral Program “Culture in Media”
PhD Candidate
Research Advisor: Prof. Giorgi Chartolani

THE MAIN REASONS FOR THE EFFECTIVENESS OF BRAND JOURNALISM ON MODERN MEDIA MARKET

Brand journalism has become an important communication tool and a worthy competitor of traditional mass media in the modern multiplatform epoch. It uses media tools more efficiently in order to increase brand awareness, loyalty, and credibility.

Against the background of declining advertising revenues on the global media market, corporations have more opportunities to headhunt high-class professional journalists, editors and create the best media products. In the new media epoch, where corporations combine the function of a publisher, the main competitive advantage of brand journalism is a human resource.

The term “Brand journalism” was first used in 2004 by Larry Light, the Marketing Director for the company of McDonald’s, during presenting the new campaign “I’m lovin’ it” at the International Conference “Advertising Age”. This campaign was an innovative marketing approach, which was very similar to the traditional model of media communication and meant providing a reader of different interests with constantly new content through a media product of diverse content.

Brand journalism includes not only periodicals, but also corporate audio-visual media products, corporate websites, thematic internet portals created by companies, corporate pages in social networks (Facebook, Instagram, Twitter, LinkedIn), TVs, TV channels on YouTube, as well as applications and many other media formats that serve the interests of specific organisations/companies, and are created on their own initiative, which strengthens the connection between companies and their target audience.

In the modern world, in the rapidly changing process of public relations, Brand Media is now acquiring a function as a way to increase the loyalty of customers, as well as build a company’s image and business reputation; this process is related to growing competition between corporations for attracting customers and continuous search for new, more effective forms of communication.

The brand is a kind of mental construction that is associated with a specific product or manufacturer. The task of brand journalism is the creation and support of this construction. Brand Media is an exceptionally effective

channel of communication with customers, through which the company constantly broadcasts its values to its targeted audience.

Manana Khelaia,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
PhD. Student
Head of. Prof. Davit Kobakhidze

THE ROLE AND FUNCTION OF THE DOLL IN THE HISTORY OF HUMAN CULTURE

The doll is an integral part of the culture of humanity. It has long been perceived as a human being's life and is closely related to him:

Physiologically, because he has a similar structure and proportion to human being; psychologically, because his immediate partner in every relationship and game in the world, as one of the main participants of the customs, rituals, and the function of the protector and the defender.

The doll takes the sacred significance of the death and life of a human being, but it does not belong to any of them.

It is true that the doll is like a human, but it is still a dead thing that has no soul.

The doll has a multifunctional work: Ontology – is a symbolic model of the socio-cultural, outlandish, nationalistic features of different people, a model of arrangement of the world, where the person tries to establish their place, harmonious coexistence with supernatural forces and the future life; Heb; Ritual – where the doll performs the role of the Supreme Deity, which manages the life of people on earth; Protective – The doll protects people from birth to death and protects it in any situation – whether it is natural cataclysms, a ghost or an accident; Didactic – gnosiological – By the puppet, from ancient times, the child is accustomed to Ann everyday environment, relationships. The game was shaped by the thinking of the child, the view, the skill and the ability to discern good. The doll stimulates curiosity in the child, curiosity, promotes the development and development of his creative skills. As a permanent companion of human life, a child from childhood gave him some knowledge that he would later extend himself throughout life.