



საქართველოს
განათლების
მინისტრის
გამგზავნი

სახელოვნებო მეცნიერებათა კიბეანი №4 (33), 2007
Research in Art Sciences Nr4 (33), 2007

769
2007

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film University

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
University

სახელოვნებო მეცნიერებათა კიებანი
№4 (33), 2007

RESEARCH IN ART SCIENCES
№4(33), 2007



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2007

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (33), 2007

სარედაქციო საბჭო

გიორგი

ცჰიტიშვილი

ნინო მხეიძე

იური მღებრიშვილი

გამომცემლობის

რედაქტორი

ნერონ აბულაძე

გარეკანის დიზაინერი

ლევან დადიანი

დამკაბდონებელი

ლაშა ჩხენკელი

კორექტორი

მანანა გოშაძე

ოპერატორი

ნანა მსიტაშვილი

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

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრებს.

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

ტელ/ფაქსი: +995(32) 936 408

E-Mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

შინაარსი

თეატრმცოდნეობა

ლაშა ჩხარტიშვილი „მეფე ლირი“
ვალერიან გუნიას ინტერპრეტაციით ----- 8

ნმრონ აბულაძე სიმბოლისტურ ექსპრესიონისტული ძიებები
XX საუკუნის 10-იანი წლების ქართულ დრამატურგიაში
მისტიკური საწყისები...
(სანდრო შანშიაშვილი, კონსტანტინე გამსახურდია) ----- 14

მაია კიკნაძე სპარსული თოჯინური
თეატრის სახეობები ----- 30

გულიკო მამულაშვილი რელიგიურ-სარწმუნოებრივი
სახიობა „შაკ-ნამეს“ მიხედვით (ტექსტოლოგიური
შესაბამისობა და სხვაობა) ----- 37

კინომცოდნეობა

ირინა კუჭუხიძე ქართული კინოს ძირითადი
ტენდენციები გასული საუკუნის 70-80-იანი წლების
მიჯნაზე ----- 50

ლელა ოჩიაური რუსულ სამკუთხედში,
როგორც ხაფანგში ----- 73

ოლიკო ჟღენტი ფილმი „300“ – ჰეროიკული
ფანტაზია თანამედროვე გეოპოლიტიკურ კონტექსტში ----- 86

თინათინ ჭავჭავაძე მონტაჟის სტრუქტურული
დანიშნულება
თავი I.
მონტაჟის რაობა ----- 98

ბიორგი ღვალაქმ „გიული“ ----- 111

კულტურული

ნანა კეკელიძე-ღამბაშიძე კრიტიკული რეალიზმი
ინგლისურ ლიტერატურაში ----- 117

შემოქმედებითი უსიძლობია

მანანა მაჩაბელი ინფორმაცია განსჯისათვის
ნაწილი II ----- 122

სავტორო მონაცემები ----- 129

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Lasha Chkhartishvili "FOR KING LEAR" SCENE INTERPRETATION'S FIRST ATTEMPT" -----	143
---	-----

MUSIKSTUDIES

Nathia Dekanosidze The opera of B. Kvernadze (Story origins, libretto, musical score) -----	144
--	-----

FILM STUDIES

David Gujabadze HAND CAMERA – TECHNOLOGY OR SPECIAL LANGUAGE OF CINEMA? -----	146
--	-----

Maia Levanidze CHARACTERISTICS OF EXPRESSION STRUCTURE IN GEORGIAN FILM OF 80S AND 90S. -----	147
--	-----

Oliko Jgenti "GENRE-STYLISTIC CHARACTERISTICS OF FILM COMICS AND MASS CULTURE" -----	148
---	-----

Tea Kashakashvili FRENCH CINEMA Mute period (1895-1929) -----	149
---	-----

Giorgi Gvaladze NATO VACHNADZE – IN "THREE LIVES" BY IVANE PERESTIAN -----	150
---	-----

ART PHILOSOPHY

Ira Demetradze NATIONALISTIC TRAGEDY -----	151
--	-----

MEDIA STUDIES

Nana dolidze CHARACTERISTICS OF GEORGIAN TELEVISION REALM -----	152
--	-----

CULTURAL STUDIES

Suliko /Lamara/ Kirvalidze CULTURE OF ANCIENT GREECE ----- 153

Badri Tskhadadze CERTAIN GEORGIAN ETHNOGRAPHIC
TERMS CREATED FROM SOUND SYMBOLISM ----- 153

CREATIVE PSYCHOLOGY

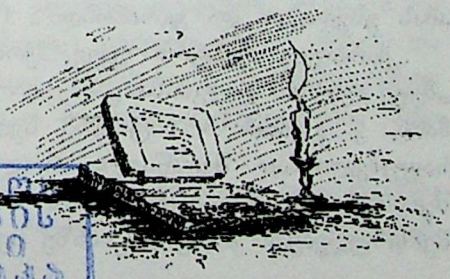
Manana Machabeli INFORMATION FOR DISCUSSION ----- 154

Rusudan Mirtskhulava ON PSYCHOLOGICAL POSSIBILITIES OF TRANS-
FORMATION (From psychological role to stage role) ----- 155

თეატრმსოღნობა

23166

საქართველო
პარლამენტის
ბიბლიოთეკა



„მეფე ლირი“ ვალერიან გუნიას ინტერპრეტაციით

ქართული თეატრში შექსპირის „მეფე ლირის“ პირველი (1883 წ.) პრემიერიდან 29 წლის შემდეგ ამ პიესის კიდევ ერთი სცენური ინტერპრეტაცია შეიქმნა. 1912 წელს ვ. გუნიამ განიზრახა თავის ბენეფისზე სწორედ ლირის როლის შესრულება. მის დღიურში ვკითხულობთ: „ჩემი გადაწყვეტილება „ლირის“ დადგმაზე აცინებს და ბევრს ატირებს, მე ისე ვიქცევი, თითქოს, ეს არის ახლა შევუდექი როლის შესწავლას. ის კი არ იცინა ამ სულელებმა, რომ აგერ თვეზე მეტია, რაც მთელი ლიტერატურა გადავიკითხე, ყველა, მაგრამ გუნია არ გამოვა ასეთ როლში დიდი ერუდიციისა და მომზადების გარეშე“ (1; გვ.38-39). ვ. გუნიამ „მეფე ლირზე“ მუშაობა 1877 წელს დაიწყო, მასზე ფიქრსა და მომზადებას 35 წელი მონადობა, ყოველ შემთხვევაში ეს დრო დასჭირდა მას საბოლოო გადაწყვეტილების მიღებამდე – ლირის როლში წარმდგარიყო ფართო მაყურებლის წინაშე. გუნიას ბენეფისი „მეფე ლირში“ შედგა 1912 წლის 20 დეკემბერს. ამჯერად სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი იყო ვ. შალიკაშვილი. წარმოდგენის შემდეგ შინ დაბრუნებულ ვ. გუნიას დღიურში ჩაუწერია: „როგორც კი დავიწყე სპექტაკლი, პირველ გამოსვლაზე აკანკალდი, ტაშის ცემამ უფრო დამაზიანა, ვატყობდი, ხმით რომ ვთრთი და ვშიშობ, თუმცა გადავლახე. ფაქტი იყო, რომ ჩემმა ლირმა ყველა დაინტერესა, ხოლო სცენა კორდელისთან შეხვედრის, ჩემის აზრით, იყო ყველაზე ამაღლებული და ტრაგიკული ფინალური სცენა, რომელიც ბრწყინვალედ ჩატარდა. დამსწრეები განიცდიდნენ ჩემთან ერთად, ამას ვხედავდი და ვგრძნობდი“. (2)

ქართულ თეატრს უკვე ჰქონდა მეტ-ნაკლები გამოცდილება „მეფე ლირის“ დადგმისა. გამოცდილების გათვალისწინებამ, როგორც ჩანს, ვ. გუნიას პოზიტიური შედეგი მოუტანა. მან არა მარტო საფუძვლიანად შეისწავლა როლი, არამედ გაითვალისწინა ის შენიშვნები, რაც კრიტიკის მიერ ლირის როლის პირველ შემსრულებელ კოტე ყიფიანზე იყო გამოთქმული.

ვ. გუნიას ლირზე პრესაში ერთმანეთის გამოძრიცხავი წერილები იბეჭდებოდა. პოლემიკა პერიოდიკაში ამ საკითხზე ჩვენთვის გაცილებით საინტერესოა, რადგან „ის, რაც ბადებს კამათს, ყოველთვის იწვევს დაუსრულებელ ინტერესს“ (გოეთე).

ვ. შალიკაშვილის სპექტაკლი სტილისტურად არ განსხვავდებოდა წინა „მეფე ლირისაგან“. სიახლე ვ. გუნიას „ლირში“ თვისობრივად ახალ მხატვრულ ხარისხში გაცხადდა. ამ დადგმაში გმირის მისწრაფებები და ზრახვები უფრო მკვეთრად გამოიკვეთა. ძირითადი მიზანი – შექსპირის ტრაგედიით ჩვენში ეროვნულ – მოქალაქეობრივი სულის გაღვივება – ყველასათვის ნათელი გახდა. დიმიტრი ჯანელიძის აზრით, „ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეურები განსაკუთრებით ცდილობდნენ გაეღვიძებინათ ხალხში პატრიოტული გრძნობები, სამშობლოსადმი სიყვარული და თავდადება, დაენერგათ ეროვნული ერთიანობის შეგრძნება და სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლა“ (3; გვ.19) რამდენად უცნაურადაც არ უნდა უღერდეს, ქართული ეროვნული სულის მასტიმულირებელ ფაქტორს ვ. გუნია შექსპირის „ლირში“ ხედავდა. სწორედ ამან განაპირობა ლირის ახლებური გააზრება და აჩვენა საზოგადოებას, რა შედეგი მოაქვს ქვეყნის დანაწევრებას, ატომებად დაშლას, ძმათა შორის შურსა და ბოღმას, ღალატს, „საკუთარი თავის ვერ უფლობას“. ამიტომაც ვ. გუნიათ თავისი ლირის მოქმედების ტრაექტორია ამ პრობლემატიკაზე აავგო. მისი ლირი იყო გაცილებით ჰეროიკული, მტკიცე, ამადლებული. თუ კ. ყიფიანი გვიჩვენებდა ლირის სულში დატრიალებულ ტრაგედიას, ვ. გუნიას ლირი ჰეროიკისკენ იხრებოდა. კ. ყიფიანის პესიმიზმის საპირისპიროდ ვ. გუნიას ლირი ტრაგიკულ შეურიგებლობის ოპტიმისტურ პასაჟებს შეიცავდა, რაც სრულიად ენშიანებოდა მაშინდელი საქართველოს საზოგადოების ნელ-ნელა გამოფხიზლებულ ეროვნულ გრძნობებს. ეს აზრი განმიმტკიცა გუნიას ფოტომაც ლირის როლში. (ინახება თეატრის, მუსიკის და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში), სადაც გრძელი თეორი თმითა და წვერით დანაოჭებული სახითა და მრისხანე გამომეტყველებით უბრალო ტანისამოსით, რომელსაც მეფური აღჭურვილობა აქა-იქა შემორჩენია.

გუნიასეული ლირის ეს თვისება ნიშანდობლივია დღევანდელი ქართული საზოგადოებისათვისაც, რომელსაც ავერ უკვე საუკუნის

მანძილზე ვერ მოუხერხებია გამოლიანება, გაერთიანება, რაც ერთიანი სახელმწიფოს ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი საყრდენია. იქნებ, ამიტომაც კიდევ არაერთი ლირის მომსწრე იქნება ქართული თეატრი.

პრესა ამ დიდებული მსახიობის წარმატებაში სხვა მხარეებსაც ხედავს. „საოცრად ხავერდოვანი ხმა, მშვენიერი გარეგნობა, ტემპერამენტი და როლის იშვიათი გააზრება ისეთ გამარჯვებას ანიჭებდა მსახიობს, რომ დღესაც იმისთანა ლირი ქართულ სცენაზე სხვა არ უნახავს“ (4; გვ. 119), – წერდა ალ. ბურთიკაშვილი. იმავეს ადასტურებს ერეკლე ქარელიშვილი: „გუნია საშუალოზე ცოტა მაღალი იყო. ყურადღებას იქცევდა მოხდენილი და ჩამოსხმული ტანით, გულში ჩამწვდომი სასიამოვნო ხავერდოვანი ხმით. იგი ფიზიკური მშვენიერებით მაყურებელს ხიბლავდა, მაგრამ სცენაზე აქცენტს თავის ფიზიკურ მონაცემებზე არ აკეთებდა, მუდამ ისწრაფვოდა, ზომიერება დაეცვა და გამირის შინაგანი ბუნება გადმოეცა“ (5; გვ. 47). ბუნებით მომადლებულმა ნიჭმა, შრომისმოყვარეობამ და წიგნიერებამ განსაზღვრა გუნია – მსახიობის წარმატება სცენაზე. გაზეთი „კავკაზი“ სხვა დეტალებზეც ამახვილებს ყურადღებას: „კოსტიუმები და დეკორაციები ბრწყინვალე იყო. მსახიობი გუნია შესანიშნავი მეფე ლირია, ტანადობა და ძლიერი ხმა, ამასთან კარგი გრიმიც ეხმარებოდა მსახიობს გამკლავებოდა რთულ ამოცანას. განსაკუთრებით კარგად გამოუვიდა კორდელიასთან ბოლო შეხვედრის სცენა. მაყურებელმა ცრემლები ვერ შეიმაგრა“ (5; გვ. 47). გუნიას ლირი კიდევ დიდხანს ახსოვდა მაყურებელს. შალვა დადიანი რამდენიმე წლის შემდეგ დაწერს: „ბევრს ამჟამადაც ახსოვს და ბევრს გაუგონია გუნიას შესრულებულ მეფე ლირზე, რომელიც უსათუოდ გამოირჩეოდა მის შემოქმედებაში. აქ შემიძლია იმის თქმაც, რომ ლირში ის ჯობდა ამ როლის პირველ შემსრულებელს ქართულ სცენაზე“ (6; გვ. 257), რა ფაქტორით სჯობდა ვ. გუნიას ლირი კ. ყიფიანისას? ნუთუ მხოლოდ „ხმით, გარეგნობით, ლირის ღრმა მოფიქრებით, დიდებულების იერით და სულიერი ახოვანებითაც“ (6; გვ. 275), – როგორც ამას ე. ქარელიშვილი ამბობს? ცხადია, რომ არა!

ირაკვევა, რომ „მეფე ლირი“ ექვსი სეზონის მანძილზე „მიდიოდა“ და ყოველთვის გამორჩეული ადგილი ეკავა რეპერტუარში. ეს კი სრულიად უჩვეულო რეკორდული მოვლენა გახლდათ.

აღფრთოვანებული რეცენზიების კასკადი არ წყდებოდა. გაზეთ „Кавказ“-ში ვკითხულობთ: „გუნია მკვლევარად მოლოდინს გადააჭარბა ლირის როლის მგრძობიარე და აზრიანი განსახიერებით მან სრულიად ღირსეულად დაიმსახურა მაცურებელთა ხანგრძლივი ტაშის ცემა. იგი საუცხოო ლირი იყო“ (7).

„მეფე ლირში“ გუნია იმდენად მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია, რომ სრული უფლება ჰქონდა ჩაეწერა თავის დღიურში: „ესეც, ასე – ეს მეორე კლასიკური როლია, რომელშიც არა მგონია, კონკურენტი მალე გამოძიჩნდეს. ჩემი ოტელიო და მეფე ლირი – ეს ხომ ძალზედ დიდი მონაპოვარია?“ (8);

ამ წარმატების უმთავრესი მიზეზი ის იყო, რომ მან ლირი თავის თანამედროვე ჩვეულებრივ მოკვდავ ადამიანად აქცია, მან აჩვენა, რომ „ლირის მიერ ნათქვამი ყოველი სიტყვა მკვეთრი, მჭრელი, ამაყი და უტეხი იყო, ვით თვითონ მეხი, ბუნება. განსაკუთრებით კარგი იყო გუნია იმ ადგილებში, სადაც მისი დამარცხება აშკარაა, მაგრამ იგი მაინც არ დრკება და წყევლითა და კრულვით უღადრავს გულს თავის მტრებს. სტიქიის წინააღმდეგ თვითონვე იწვევს, ამ ადგილებში მშვენიერი, ძლიერი, ფოლადის ენა აშკარაა და მას. გუნია იყო ქართველი, ამაყი და რაინდული თვისებების ლირი“ (9; გვ. 5) საქებარი რეცენზიების ფონზე კრიტიკული შენიშვნებიც ისმოდა. ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ დაიბეჭდა ვ. გუნიას შემდეგი ფრაზები: „პიესას აკლდა მომზადება, თითქოს, გაფრცქვნილი ვენახიაო. მთლიანი სული, აღფრთოვანება არ ახლდა, ვინც ღირსეულნი აღმასრულებელნი უნდა ყოფილიყვნენ, ნაკისრ როლების, ისინიც კი შიგადაშიგ თუ გამოაშუქებდნენ. ჩანს, დრო და ადგილი ვერ უწყობდა ხელს პიესის შეთანხმებულ მომზადებას, დიდებული ხუმარა გაქრა, დაიკარგა. პიესაც თითქოს შეკრებილ – დაკაწრული იყო“ (10; გვ. 15), „სახალხო გაზეთში“ კი ვკითხულობთ: „გუნია საკუთარი ენით ლაპარაკობდა, მას სულიერი ხაზტეხილების გადმოსაცემად საკმაო ძალა არ შესწევს. ამიტომ ლირი მეფე არ იყო და მეფეს ლირად ვერ ვსცნობდით, რადგან მისი სიღრმის ძლიერება, რომელსაც ნახევრად აჩენს ძლიერი მეფის პიროვნება, მან სულ ერთიანად გადაშალა და ყველა მოქმედებაში ამგვარი იყო, „ზერელე“ რომელსაც ზნეობის თვისებანი აკლდა“ (11; გვ. 5). ბუნებრივია, ურთიერთგამომრიცხავი შეფასებები ეჭვის ქვეშ დგება, თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ გუნიას

ნათქვამს, ადვილი მისახვედრია ამ ანონიმური სტატიების ავტორები, სწორედ ისინი იყვნენ.

რაც შეეხება როლების განაწილებას: ლირი – ვ. გუნია, ენდუნდი – ალ. იმედაშვილი, ედგარი – ი. ზარდალაშვილი, გლიოსტერი – ვ. გამყრელიძე, კორნივალი – პლ. კორიშელი, კენტი – მ. იმხნელი, კორდელია – ნ. დავითაშვილი, ოსვალდი – მ. სარაული.

ემოციური ზეგავლენის მქონე პრესაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ თეატრმცოდნეობაში გუნიასეულ ლირს დადებითი შეფასება ხვდა წილად. თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე მიიჩნევს: „გუნიას აქტიორული მიღწევები მისი შემოქმედებითი ცხოვრების ამ მონაკვეთში უფრო პრინციპულ-შემოქმედებითი ხასიათისაა, ვიდრე აღტაცებული მყურებლის ტაშის წყალობით გახმაურებული“. უნდა ვივარაუდოთ რომ ვ. გუნიას სპექტაკლი გამოირჩეოდა სცენოგრაფიის არა მარტო მხატვრულ-ტექნიკური მიგნებითაც. სცენაზე იდგა მონუმენტური რეალობით აღბეჭდილი დეკორაცია, ხოლო სიღრმეში, უკანა ფონზე, „ნელ-ნელა ამოდიოდა მთვარე“. რეჟისორი ვ. შალიკაშვილის და თავად ვ. გუნიას სპექტაკლს მუსიკალური ექსპლიკაციაც დეტალურად ჰქონდა გააზრებული. მაგ., „VIII სურათისთვის – ტკბილი და ჩუმი მუსიკა. ფინალისთვის – სამგლოვიარო მარში და ფარდა ნელ-ნელა“ (12; № 6) გუნიას ეს ფრაზა საგულისხმოა, ვინაიდან აშკარად მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ფარდის გახსნა-დახურვა „მხოლოდ ტექნიკური საშუალება არაა რეჟისორისათვის, არამედ გარკვეული და გააზრებული ფინალისათვის აუცილებელი მნიშვნელობის გამომხატველია“ (13; გვ. 157).

ილია ჭავჭავაძის მიზანი ქართულ თეატრის სცენაზე ეხილა „ნამდვილი შექსპირი“ – აღსრულდა. შექსპირის დადგმებს ხომ სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა სასცენო ხელოვნების განვითარებაში, მან დადებითი როლი შეასრულა არა ერთი მსახიობის გამოვლენასა და ჭეშმარიტ სცენის ოსტატად ჩამოყალიბებაში. „პირველ შექსპირული ცდების კეთილისმყოფელი გავლენა ქართული პროფესიული თეატრის ცხოვრებაზე იმაში მდგომარეობს, რომ მათ ახალი შემოქმედებითი სივრცეები გახსნეს თეატრის წინაშე, ახალი ამოცანები დაუსახეს მას, რომელთა გადაჭრა ქართველი მსახიობებისაგან მოითხოვდა შემოქმედებითი ძალისა და ენერჯის

მაქსიმალურ ხარჯვას, მისი სიღრმისეული წვდომის უნარს მთელი თავისი მრავალნიშნადობით“ (14; გვ. 57). ამასთანავე კ. ყიფიანმა და ვ. გუნიაშვილმა შექმნეს შექსპირის პიესებისადმი მიძღვომის, მისი გმირების სცენური სივრცის ერთგვარი ტრადიცია და, თითქოს, შექსპირული ხასიათების სცენაზე გაცოცხლების რეცეპტიც შემოგვთავაზეს. შემდგომი თაობები სწორედ მათ განვლილ შემოქმედებით გზაზე დაყრდნობით ქმნიდნენ თავიანთ ახალს – ეს კი სავსებით კანონზომიერი პროცესია.

შექსპირის „მეფე ლირის“ დადგმების წელთა სიშორე მეტყველებს პიესის აბსოლუტურ სირთულეზე, იგი თავიდანვე ერთგვარ საჯილდაო ქვად იქცა ქართულ თეატრში რეჟისორებისა და მსახიობებისათვის. გუნიაშვილს ლირი კი იმ პერიოდის თეატრის ღვიძლი და ორგანული ნაწარმოებია, რომლებიც ნასაზრდოები იყო თავისი დროის იდეებით, შეხედულებებით, მსოფლმხედველობით...

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვ. გუნია, „ფიქრნი და შენიშვნანი“, თბ., 1940.
2. „Кавказ“, 1926, №290
3. დ. ჯანელიძე, ვ. გუნია, თბ., 1953.
4. აღ. ბურთიკაშვილი, რაინდი უშიშარი და გულმართალი, თბ., 1965.
5. ე. ქარილიშვილი, თეატრალური სილუეტები, თბ., 1972.
6. შ. დადიანი, თხზულებანი, ტ. 5.
7. „Кавказ“, 1912, №291.
8. „Кавказская реч“, 1912, ?292.
9. გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 1912, №782.
10. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1916, №17.
11. გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 1912, 23 დეკემბერი.
12. ნ. ურუშაძე, ვალერიან გუნია, თბ., 1987.
13. საქართველოს თეატრისა და კინოს მუზეუმი, ფონდის 123, საქმე 13, №6.
14. პ. ურუშაძე, შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1986, №4.

**სიგოლისტურ ექსპრესიონისტული კიმეზები
XX საუკუნის 10-იანი წლების ქართულ
დრამატურგიაში**

მისტიკური საწყისები...

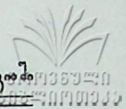
(სანდრო შანშიაშვილი, კონსტანტინე გამსახურდია)

XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისის ევროპის კულტურული ცხოვრება გამოირჩევა მრავალწახნაგოვანი და წინააღმდეგობრივი მხატვრული მიმდინარეობებით, რომლებიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული ურთულეს ისტორიულ პროცესებთან. მკვეთრმა ეპოქალურ – სოციალურ-პოლიტიკურმა ცვლილებებმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს ამ პერიოდის მხატვრულ აზროვნებაზე, რაც არაერთგვაროვნად გამოვლინდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ერთი მხრივ სოციალურ ძალთა მკვეთრი დაპირისპირების შედეგად წარმოშობილმა მწვავე პროცესებმა, ხოლო, მეორე მხრივ, იმპერიალური ამბიციებით წარმოებულმა სისხლისმღვრელმა ომებმა მსოფლიოს არაერთი ქვეყანა მოიცვა... – „XIX საუკუნეში ეკონომიკურად ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულმა მსოფლიოს სხვადასხვა სახელმწიფომ უპირატესი ყურადღება თავის იმ ინტერესებს მიაქცია, რითაც იგი სხვებს უპირისპირდებოდა. საკაცობრიო ერთიანობის იდეა, რომელიც მსოფლიო რელიგიებიდან და ფილოსოფიიდან დიდი ხანით იყო ცნობილი, თვითეულს მხოლოდ საკუთარი ჰეგემონიით წარმოედგინა. ამგვარი მსოფლმხედველობა XX საუკუნემ მემკვიდრეობით მიიღო. მისი შედეგი იყო როგორც პირველი, ისე მეორე მსოფლიო ომი“¹. ამ მოვლენების შესაბამისი გამოძახილია ის კულტურული ფასეულობები, რომლებიც უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც შედეგი ამ დიდი სოციალური ძვრებისა. აშკარაა, რომ არსებული რეალობის წინააღმდეგ ბრძოლა გახდა ხელოვნების ძირითადი ტენდენცია. დაიმსხვრა რომანტიკული იდეალები. სასტიკი, მასობრივი „ორგანიზებულობით“ დათრგუნული, ხშირად დაკარგული ინდივიდის თავისუფლება, მხატვრული ასახვის ერთ-ერთ მთავარ იდეად იკვეთება. ამასთანავე ხელოვნება, გარდა სინამდვილის მხატვრული ასახვისა,

მძაფრად ილაშქრებდა თანადროული სოციალური ყოფის წინააღმდეგ. ცხადია, რომ ამ დროის კულტურაში მიმდინარე სიახლეთა ძიების პროცესები მჭიდროდ იყო დაკავშირებული უაღრესად რთულ და წინააღმდეგობრივ სოციალურ-პოლიტიკურ ფონთან. მართალია, ტრადიცია მწვავე რეალური სინამდვილის, მისი ავკარგიანობის ჩვენებისა ღრმად იყო ფესვგადგმული მსოფლიო კულტურის ისტორიაში, მაგრამ პოზიციური განსხვავება ადრინდელ ტენდენციებთან მკვეთრად შეინიშნებოდა. თუკი რომანტიზმი ინდივიდუალურ „მე“-ს ჩაუღრმავდა და ნატურალიზმი სინამდვილის „ბუნებრივი“ გააზრებით შემოიფარგლა, ჩასახვასა და განვითარებას პოვებენ მიმდინარეობები თუ მხატვრული მიმართულებები, რომლებიც მხატვრული ასახვის აუცილებელ პირობად განსხვავებულ ფორმას, სიმბოლოს ან შინაგან ექსპრესიულ გამომსახველობას მიიჩნევენ. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ამ პერიოდში არაერთი მხატვრული მიმდინარეობა ერთმანეთის პარალელურად განაგრძობდა არსებობას, რომლებსაც აერთიანებდათ ისტორიული ფონი, თუმცა ასევე ერთმანეთს მკვეთრად უპირისპირდებოდნენ როგორც თეორიული, ისე ესთეტიკური თვალსაზრისითაც. ჩვენთვის ამ კუთხით განსაკუთრებით საინტერესოა სიმბოლიზმი და ექსპრესიონიზმი. ამ მიმდინარეობებმა დიდი გამოძახილი პოვეს იმ დროის ხელოვნებისა და ლიტერატურის სხვადასხვა დარგში მთელს ევროპაში, თუმცა მათი წარმოშობის ადგილად კონკრეტულად საფრანგეთი და გერმანია ითვლება. მათი კვალი აშკარაა ქართულ ხელოვნებაში. დღემდე არ წყდება კამათი ამ მიმდინარეობათა ზეგავლენის ხარისხზე და მნიშვნელობაზე ქართული ხელოვნების განვითარებაში. იმ პერიოდის პროფესიული შეფასებები არაერთგვაროვანია. კრიტიკოსთა ერთი ნაწილის აზრს – სიმბოლიზმისა და ექსპრესიონიზმის, როგორც ხელოვნებაში ვიწრო სტილისტური თუ „ფორმალისტური“ მიმდინარეობების შესახებ, უპირისპირდება მოსაზრებები, რომლებიც მათ მაღალმხატვრული ესთეტიკური ღირებულებების პოზიციებიდან აფასებენ და აღიარებენ ქართული სიმბოლიზმისა და ექსპრესიონიზმის ფაქტებს. ამის დამადასტურებელ არგუმენტებს შორის განსაკუთრებით ძლიერი იყო „ათიანელთა“ პოზიცია ეროვნული ნიადაგის არსებობის შესახებ. მაგრამ 30-იანი წლების შემდგომ პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე საბჭოური რეჟიმის

პერიოდში ამ საკითხზე მსჯელობა ტაბუირებული აღმოჩნდა. აღნიშნული მიმდინარეობების განვითარების ხაზი XX საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოს წყდება. ეს განაპირობა საქართველოში ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვამ და გასაბჭოების ურთულესმა პროცესმა, რადგან ამ მიმდინარეობათა ქვეტექსტები საბჭოთა იდეოლოგიისათვის „შეუსაბამო“ იყო. ექსპრესიონიზმისა და სიმბოლიზმის ირგვლივ კვლევა განახლდა 70-იანი წლებიდან, ხოლო ობიექტური მსჯელობის შესაძლებლობა მხოლოდ 90-იანი წლების ბოლოს ჩნდება.

ექსპრესიონიზმი ხელოვნებაში გამოხატავდა იმ განწყობილებებს, რომლებიც საზოგადოებაში თავს იჩენდა იმპერიალისტური ომების გამანადგურებელი შედეგების პარალელურად და უფრო მძაფრდებოდა ბურჟუაზიული საზოგადოების რღვევასთან ერთად. ამ საკითხთან მიმართებაში უმთავრეს პრობლემას წარმოადგენს ის, რომ თვით ექსპრესიონიზმი, როგორც მხატვრულ ესთეტიკური მიმართულება, არ ემყარებოდა რაიმე ერთიან მოდელს და მისი აღქმა არაერთგვაროვანი იყო როგორც ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, ისე ერთი დარგის სხვადასხვა წარმომადგენლებთანაც. მათი მჭიდრო ურთიერთ კავშირი უპირველესად იდეური ერთიანობით იყო განპირობებული, მაგრამ თითოეული შემოქმედის ინდივიდუალობის შესაბამისად ამ იდეის გამოხატვისა და განხორციელების გზები სტილისტური თუ თემატური სხვადასხვაობით ხასიათდებოდა. თუმცა ექსპრესიონიზმის გაგება, როგორც მხატვრული გამოხატვის ცალკეული სტილისა, არამართებულია. ის უნდა განვიხილოთ, როგორც სოციალური და კულტურული მოვლენა, რომლის სამშობლოდაც გერმანია ითვლება. სწორედ გერმანული „სოციალური ნიადაგია“ ის საფუძველი, რამაც დასაბამი მისცა ამ მიმართულებას – „როგორც ტონუსი განცდისა“ ექსპრესიონიზმი უთუოდ ახალია გერმანიაში, ომში დამარცხებულად თავს არ გრძნობს მილიტარული მხრითაც კი. აქ არის უდიდესი ტრაგიკული ნება და ჰეროიკული შეხვედრა ბედისა. მაგრამ დამარცხებაში რომ თავის თავი იგრძნო შინაგან დაუმარცხებლად ეს კათარზისია ნამდვილი. აქ არის მოცემული ყოველი კუნთის დაჭიმვა. აქ არის დაწურვა უკანასკნელი, აქ არის წვა საშინელი, აქ არის ლოდინით ავისილობა. ცხადია: „აქ ბუდობს ნამდვილი ექსტაზი დიდი ხილვისათვის და ცნაურისათვის. ეს



ტონუსია, ექსპრესიონიზმის ხერხემალი.² გ. რობაქიძის ამ ციტატიდან სრულად იხატება იმ დროის გერმანული საზოგადოების მწვავე მდგომარეობა, კლასობრივი დიფერენცირება, გამოწვეული ომით, რომელმაც მარცხი განიცადა.

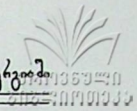
თუ ექსპრესიონიზმი საწყისში გერმანული მოვლენა გახლდათ, ხოლო სიმბოლიზმი ფრანგული, ქართულ სინამდვილეში მოხდა მათი ლოგიკური შერწყმა. ეს განსაკუთრებით ეხება ქართულ თეატრსა და დრამატურგიას. ნიშანდობლივია, რომ ამ პერიოდის დრამატურგთა ძირითადმა ბირთვმა (ს. შანშიაშვილი, გ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია) განათლება გერმანიაში მიიღო და, შესაბამისად, საკმაოდ კარგად იცნობდნენ ექსპრესიონისტიკული თეატრის არსს. საქართველოში კი ძალზე განვითარებული სიმბოლისტიკური პოეზია დახვდათ. ამან განაპირობა ეს საინტერესო სიმბიოზი, რომელიც მოიხსენება სიმბოლისტიკურ-ექსპრესიონისტიკული დრამატურგიის სახით. თეატრში ამ ტიპის დრამატურგიას გზა გაუხსნეს ისეთმა ნოვატორმა რეჟისორებმა, როგორებიც იყვნენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. ისინი ამის აუცილებლობას დროის მოთხოვნასთან ერთად მიმდინარეობათა დამკვიდრების, სათეატრო ლექსიკისა თუ გამომსახველობითი ხერხების განვითარებაში ხედავდნენ. დროის მოთხოვნილებები, რთული პოლიტიკური კრიზისები და ცხოვრების ცვალებადობები ბუნებრივია, რომ თეატრისაგან შესაბამის რეაქციას მოითხოვდა.. „კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელს მიაჩნდათ, რომ ექსპრესიონისტიკულ დრამატურგიას შეეძლო, გარკვეული სამსახური გაეწია თეატრისათვის. ექსპრესიონისტიკული პიესები იდგმებოდა ყველგან და ქართული თეატრიც მიეძალა მას. თეატრის მესვეურები ფიქრობდნენ, რომ ექსპრესიონიზმი მეტ თანადროულობას მისცემდა თეატრს, რადგან იმ ხანად ჯერ კიდევ არ იყო ახალი საბჭოთა დრამატურგია. ერთგვარი გარდამავალი საფეხურის როლი უნდა შეესრულებინა ექსპრესიონისტიკულ პიესებს.“³ ეს ასეც მოხდა. მნიშვნელოვანია სიმბოლისტიკურ ექსპრესიონისტიკული დრამატურგიის წვლილი ქართული სათეატრო ესთეტიკის გარდაქმნასა და განვითარებაში.

როგორც ვეროპელი, აგრეთვე ქართველი სიმბოლისტი და ექსპრესიონისტი დრამატურგების შემოქმედებაზე საუბრისას მნიშვნელოვანწილად გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ მათი

საქართველოს
პარლამენტის
სტრუქტურული
ბიბლიოთეკა

ნაწარმოებები, მიუხედავად საერთო ესთეტიკური პრინციპებისა, მკვეთრად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან ფორმის, სტრუქტურისა თუ იდეურ-თემატური მხარის თვალსაზრისით. მათი ანალიზისას ვრწმუნდებით, რომ ისინი სიმბოლისტურ-ექსპრესიონისტული თეატრის არსის გაცნობიერებისას თავიანთ ნაწარმოებებში ამ მიმდინარეობებიდან სხვადასხვა საწყის ავითარებენ. მაგალითისათვის, პოლიკარპე კაკაბაძის შემოქმედებაში გამოიკვეთა სიმბოლიზმისა და ექსპრესიონიზმის ერთგვარი სიმბიოზი, სანდრო შანშიაშვილმა და კონსტანტინე გამსახურდიამ ძირითადი ყურადღება მისტიკური საწყისების წარმოჩენისაკენ მიმართეს, ხოლო გრიგოლ რობაქიძე უფრო ესთეტიკურ პრობლემატიკას ჩაუღრმავდა. რასაკვირველია, მათი შემოქმედება ამასთანავე სხვა ასპექტებსაც გამოხატავდა, მაგრამ არსებითად განმსაზღვრელი მაინც ზემოთ აღნიშნული საწყისების განვითარება იყო. იმის გარკვევა, თუ ამ მხატვრული მიმდინარეობებისათვის დამახასიათებელი სხვადასხვა ტენდენციის რა და რა დოზით გამოვლენა ხდებოდა თითოეული მათგანის შემთხვევაში, გაცილებით ვრცელ და ანალიტიკურ შრომას მოითხოვს.

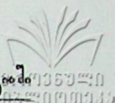
XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ დრამატურგიაში სანდრო შანშიაშვილის სახით კიდევ ერთი ახალი სახე იკვეთება, თუმცა არანაკლები აღნიშვნის ღირსია მისი პოეზია და მთარგმნელობითი საქმიანობა. ფაქტია, რომ გერმანიაში განათლებული მწერალი ღრმად ჩასწვდა იმ პერიოდისათვის ფართოდ გავრცელებულ სიმბოლისტურ ექსპრესიონისტულ მხატვრულ მიმდინარეობებს, მის ესთეტიკურ არსს, რაც არაერთხელ გამოვლინდა მის შემოქმედებაში. პირველი ნიშნები ჩნდება ადრეული პერიოდის პოეზიაში, რამაც იგი მჭიდროდ დააკავშირა „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფს. ტიცინ ტაბიძე უურნალ „ცისფერყანწელების“ პირველ ნომერში გამოქვეყნებულ წერილში აღნიშნავდა, რომ – „სანდრო შანშიაშვილმა უკვე ნახა თავისი საქმე. ცალკე წერილში მე შევეხები მის ახლანდელ შემოქმედებას. აქ ჩემს თავს ნებას ვაძლევ, მის წარსულს შევეხო. მისი პირველი გამოსვლა და სიმბოლისტად მონათვლა მაშინ მოხდა, როცა ის ერთი ხელით თარგმნიდა ნენდსონის და რადგაუზის იაფ რომანსებს, მეორეთი – მეტერლინკს, კ. ბალმონტს, ედგარ პოს. როგორ აბამდა ის ამ შეუდარებელ წერილებს ერთმანეთს? ეს სეკრეტია, და თუ გინდა სასწაულიც. მე ეს თარგმანები ახლაც მახსოვს. აქედანაც



შეიძლება დანახვა მგოსნის დიდი ნიჭისა.⁴ ამდენად, „ცისფერყანწელები“ ჯერ კიდევ შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ადრეულ ეტაპზე ამჩნევდნენ ს. შანშიაშვილის ნიჭს და მას სიმბოლისტად ნათლავენ. ამ წერილში ტ. ტაბიძე წარსულის შემოქმედებაზე ამახვილებს ყურადღებას, ხოლო ჟურნალი 1916 წელს გამოიცა. აქედან გამომდინარე ცხადია, რომ სანდრო შანშიაშვილის შემოქმედება ევოლიციური გზით ვითარდებოდა და საწყისი ეტაპიც სწორედ მთარგმნელობით მოღვაწეობას და პოეტურ ქმნილებებს უკავშირდება, ანუ ჯერ კიდევ არ არის შექმნილი ის პიესები, სადაც მთელი სისრულით გაცხადდა სიმბოლისტურ-ექსპრესიონისტული მიმდინარეობების ძირეული ასპექტები. თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ამ პიესების მიმართ საზოგადოების აზრი არაერთგვაროვანი იყო. მსგავსი დრამატურგიული ფორმა, სტრუქტურა და იდეურ-თემატური მხარე, რომელიც ნაკლებად იზიარებდა რეალისტურ დრამის პრინციპებს, ყველასათვის მისაღები არ იყო. თუმცა იმ პერიოდის ქართული თეატრის მესვეურებმა მყისვე იგრძნეს ს. შანშიაშვილის დრამატურგიის გამაახლებლური ძალა და აქტიურად დაუთმეს სცენა. ამათგან უპირველესად აღსანიშნავია „ბერლო ზმანისა“ ახმეტელისეული დადგმა, რომელიც ქართულ თეატრში სიმბოლისტურ-ექსპრესიონისტული დრამატურგიის სცენური ინტერპრეტაციის პირველ მერცხლად მიიჩნევა. ამ სპექტაკლს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სანდრო ახმეტელის შემოქმედებით ბიოგრაფიაშიც. არანაკლებ საინტერესო იყო ს. შანშიაშვილის სხვა პიესების სცენური ვერსიები, რომლებიც ამ მიმდინარეობათა უშუალო გავლენით იყო შექმნილი. სიმბოლისტურ-ექსპრესიონისტულ საწყისს მეტ-ნაკლებად ემყარება პიესები: „მეფე მგოსანი“, „ლატავრა“ (ეს პიესა ზაქარია ფალიაშვილის უკანასკნელი ოპერას ლიბრეტოს დაედო საფუძვლად), მაგრამ ამჯერად განსაკუთრებულ ყურადღებას „ბერლო ზმანისაზე“ გავამახვილებთ, რადგან შეჯამდა ს. შანშიაშვილის ექსპრესიონისტული „მოდური ძიებები“, მეორე მხრივ, ახმეტელისეული დადგმა ქართულ თეატრმცოდნეობაში საეტაპო მნიშვნელობის მოვლენად არის აღიარებული.

სწრაფვა რეალურიდან ირეალურ სამყაროსაკენ, თავის დაღწევა ნატურალისტური სიზუსტის ტყვეობიდან და მისტიკური პრინციპების განვითარება იყო ევროპული სიმბოლისტურ –

ექსპრესიონისტული დრამატურგიის ერთ-ერთი ძირეული ასპექტი, რომლითაც იგი რეალისტური დრამის თეორიულ საფუძვლებს დაუპირისპირდა. სანდრო შანშიაშვილის ინტერესები ძირითადად მისტიკური საწყისებისკენაა მიმართული. სწორედ ეს ასპექტი განსაზღვრავს ამ პიესათა იდეურ მიმართულებებს. ამის ნათელი დადასტურებაა „ბერდო ზმანია“, სადაც მოქმედება მიწიერისა და ზეციურის ზღვარზე მიმდინარეობს, ხოლო პერსონაჟთა შორის გვხვდება სახე-სიმბოლოები (დედამიწის სული, ბედი, ცეცხლი, გრივალი, შური, სიკვდილი). მთავარი მოქმედი პირი ბერდო ზმანია დედამიწის სულის, დე-დიას ვაჟია, რომელიც თავისთავში ორი საწყისის მატარებელია. ბერდო – მიწიურ, ხოლო ზმანია – ზეციურ საწყისს აღნიშნავს. საკუთარ თავთან კონფლიქტის, მიწიერისა და ზეციურის დაპირისპირებისას ბერდო და ზმანია ცალ-ცალკე პერსონაჟებად იქცევიან და ამით უფრო ნათლად წარმოაჩენენ ერთ არსებაში მოქცეული ორი საწყისის მძაფრ ჭიდილს ანუ როდესაც ადამიანის მიწიერი საწყისი ცხოველურ ინსტინქტებს ექვემდებარება, მყისვე აქტიურდება ზმანია, როგორც სწრაფვა ზეციურისაკენ. ცისია ბერდო ზმანიას „შორეული მიზანია“ იგი ყოველდღიურად ჩნდება მიწისა და ზეცის გამყოფ ზღვართან, თავისკენ იხმობს ბერდო ზმანიას, მაგრამ მიახლოებისას უჩინარდება და ამით კიდევ უფრო ამძაფრებს მისდამი ლტოლვას, ბერდო ზმანია დასახმარებლად თავის მეგობარს ბედიას, ანუ ბედისწერას, უხმობს. შვილის დაკარგვის საშიშროებას გრძნობს დე-დია, რომელიც ამაოდ ცდილობს ღვთიური საწყისის ჩახშობას... იგი ბერდო ზმანიას, ბედიასთან შეხვედრას უკრძალავს, მცველებად ცეცხლი და გრივალიც კი მიუჩინა, მაგრამ ადამიანში იმდენად ძლიერია ლტოლვა საოცნებო მიზნისაკენ, რომ ანგრევს ყოველგვარ ზღუდეს, თუმცა ფესვებით მაინც მიწასაა მიჯაჭვული. ბერდო ზმანიამ საბოლოოდ გადაწყვიტა, მიწას გასცლოდა და შორეულ მიზანს როგორც ხელშეუხებ ლანდს გამოსდევნებოდა. დე-დიამ საკუთარ კალთას დაშორებულ შვილს ბუნების ძალნი დაადევნა, რათა ოდესმე მაინც დაიბრუნოს იგი, – შიმშილ – წყურვილი, მტრობა, შური, ქარი, გრივალი, ცეცხლი, სნეულება, ელვა, სეტყვა ამხედრებულან ბერდო ზმანიას წინააღმდეგ. ბედია დედამიწის სულს დრო და ჟამის აუცილებლობასაც ახსენებს, რადგან ბედისწერის წიგნში ასე წერია:

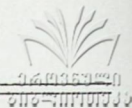


– „იმ დრომდე გვყავდეს,
ვიდრე შენს ბოროტ ძალებს იგი გაუმკლავდება,
და მოკლედ: ვიდრე ბერდო შენი არ მოხუცდება,
რისთვისაც უკვე მას სახელად ბერდო დაერქვა!
ხოლო ზმანია – ოცნებისათვის!
მაგრამ ეს ყველა არაფერი? იგი მონახავს
შენის ბუნების წინააღმდეგ საშუალებებს,
ცოტად თუ ბევრად შენსა ძალებს დაიმორჩილებს.
აი, რას გირჩევ: შენ გყავს უფრო ძლიერი

და მას სახელად, ვკონებ უნდა სიკვდილი ერქვას!⁵ დე-დასათვის
სწორედ სიკვდილი რჩება ერთადერთ ძალად, რომელიც შვილს
კვლავ მიწას დაუბრუნებს. ბედის დახმარებით ბერდო ზმანია
განაგრძობს ცისიას ძებნას. აქედან უკვე იწყება ერთ არსებაში
მოქცეული ორი საწყისის მკვეთრი დაპირისპირება... ჩნდება
მარადიული არჩევნის ზღვარი, მაგრამ ამ შემთხვევაში ბედი
განსაზღვრავს ყოველივეს. იგი ადამიანზე ბატონობს და მისდამი
ქვეშევრდომობას მოითხოვს. ბერდო-ზმანიაც ემორჩილება ბედისწერის
ნებას და ცისიას სახებას ერთ-ერთ გოგონაში ხედავს, რომელსაც
ცოლად შეირთავს. ამდენად მან ვერ გაუძლო ყოფით ცდუნებას
და უარი თქვა დიადი მიზნის მიღწევაზე.

მესამე მოქმედებაში ბერდო ზმანიას გლეხის სახით ვეცნობით,
რომელსაც ბერდია ბატონობს. ბერდო დასტირის თავის ზვედრს,
რადგან სამოთხისა და ნეტარების ნაცვლად ცხოვრებისეული სიმწარე
იგემა. ცისიას საოცნებო ხატს მიწიერი ორეული ტურფა ჩაენაცვლა,
მაგრამ არ მოხდა მათი იდენტიფიკაცია – ოცნება ოცნებად დარჩა.
ბერდო ზმანიაზე მხოლოდ ბედია, ანუ ირეალური ძალა, არ ბატონობს.
მას მიწიერი მჩაგვრელიც ყავს ბატონის სახით, რომლის ცოლის
მოახლეც მისი ტურფაა, თუმცა რეალურად ეს ბატონი ბედის
განკაცებული სახეა. ამას გრძნობს ბერდო და მასში თანდათან
იღვიძებს ახალი გრძნობა – შური, რომელიც თავისკენ უბიძგებს
მას. ბერდო იყენებს ბედიას ცოლის ლტოლვას მისდამი და მისი
საშუალებით გადაწყვეტს ბატონის მოკვლას.

ამ მომენტიდან საკუთარ თავს გამოეყოფა ზმანია და
ეწინააღმდეგება ბერდოს, როგორც სინდისი. ამდენად ერთ არსებაში
დაბუდებული ორი საწყისი, ორ დამოუკიდებელ პერსონალურად



ყალიბდება. მაგრამ ჩასაფრებული ბედისწერა განაგრძობს თავის ზემოქმედებას და ახლა უკვე მეფის სახით გამოჩნდება.

მეოთხე მოქმედებაში მებატონე ბერდოს სასახლეს და კარისკაცებს ვხვდებით. აქვეა შურიც. აქ უკვე ადამიანთა მოდგმაში სამუდამოდ დაიბუდა განდიდების მანიამ... ზეციურ საწყისს მოცილებული ადამიანი საბოლოოდ ექვემდებარება მხეცურ ინსტიქტებს და ექცევა განდიდების მანიალურ კლანჭებში... ურჩ ბატონს მეფე-ბედია თავად ეახლება, რათა სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანოს, მაგრამ ბერდო მასაც მოტყუებით კლავს და იკავებს მის ადგილს.

ბოლო მოქმედებაში კი უკვე მეფე-ბერდო მოხუცებულია. მან მიაღწია ამქვეყნიურ ბატონობას და ახლა მზადაა დათმოს ტახტი, გვირგვინი თუ განძი, რათა უკვდავებას მიაღწიოს. ამ მიზნით ტაძრის აგებასაც ფიქრობს, მაგრამ იცის, რომ დრო და ჟამი ადრე თუ გვიან ამ ტაძარსაც გაანადგურებს. უკვდავი მხოლოდ სახელი რჩება. ბერდო კვლავ სიჭაბუკისკენ ილტვის, რათა დაუბრუნდეს ზეციურ საწყისს. მან მიაღწია სოფლის დიდებას, თუმცა ცხოვრების დასასრულს სახელის ნაცვლად მისი სახელა შემორჩა, ანუ, მიზანი მაინც მიუწვდომელი დარჩა.

ბოლოსდაბოლოს, ასრულებდა დე-დიას წადილი. სიკვდილი ბერდოს მომხიბლავი ქალის სახით გამოეცხადა და საბოლოოდ დააბრუნა იქ, საიდანაც სცადა გაქცევა...

„ქვეყნად დასრულდა ყოფნა ერთი მრავალთაგანის.

რამდენი იყო მისი მსგავსი ბერდო ზმანია,

ზრუნვით და ზრახვით მისწრაფებით გზააბნეული!

...მაგრამ შავ მიწას უდროო დროს მოუთხოვია

ერთი შებერვით ის გამქრალა, როგორც სიზმარი,

და ნასახიც კი მის ყოფნისგან არ დარჩენილა“

ლიტერატურული თვალსაზრისით პიესის სტილისტიკა დრამატული პოეზიის ხაზით ვითარდება. დიდი რეზონანსი გამოიწვია „ბერდო ზმანია“. მიზეზი იმისა მრავალგვარი იყო დაწყებული თვითნაწარმოებისა სიმბოლისტური ხასიათიდან დამთავრებული იმ თეატრალური ატმოსფეროთი, რომელშიც ეს სპექტაკლი წარმოიქმნა“⁶. ბუნებრივია, რომ სიმბოლისტურ-ექსპრენიოსტული ხასიათის დრამატურგია შესაბამის გამომსახველობით საშუალებებს

მოითხოვდა როგორც ტექნიკური, ასევე მსახიობთა შესრულების თვალსაზრისით. სპექტაკლი ამსხვრევდა თეატრალურ შტამებს, ქმნიდა რეალურ წინამძღვრებს ახალი და უფრო ღრმა თეატრალური ძიებებისათვის. აზრთა სხვადასხვაობის მიზეზი საბოლოოდ აკაკი ვასაძემ განსაზღვრა, რომელიც წერს, რომ „ეს პიესა მაშინ უჩვეულო ფორმით დაწერილი მოგვეჩვენა. ვერ მივხვდით, რომ საქმე გვექონდა პირველ ექსპრესიონისტულ დრამასთან ქართულ ლიტერატურაში. მიუხედავად ზოგიერთების უნდობლობისა, პიესის ავტორმა და სანდრო ახმეტელმა გაამართლა ახალგაზრდობის იმედი. მისმა დებიუტმა წარმატებით ჩაიარა“.⁷ კრიტიკა არაერთგვაროვანი იყო. სპექტაკლსაც და პიესასაც მომხრეებიც ჰყავდა და მოწინააღმდეგეებიც.

სტატიებს შორის ხშირად ვხვდებით სამართლიან შენიშვნებსაც, რომლებიც ძირითად ფორმას და იდეის შეუსაბამობას მიანიშნებენ. გრიგოლ რობაქიძის აზრით, „სანდრო შანშიაშვილი ძიებაშია მუდამ... „ბერდო ზმანა“ ლიტერატურული ცდაა უფრო, ვიდრე დასრულებული ესთეტიკური სხეული. იგი არ არის ფილოსოფიური დაფიქრება, დრამატურგული ფორმით გახსნილი...“⁸ დაახლოებით პიესის მიმართ იმავე აზრს გამოხატავს სანდრო ახმეტელიც... „უკვდავი პრობლემები ყოფნა-არყოფნისა და კოსმიურ ძალთა სრბოლა, რომელშიაც ადამიანი თავისი განსაზღვრული ბუნებით იძიებს ბედნიერებას და სიცოცხლის აზრს, ავტორის მიერ ძლეული ვერ არის. პიესის დასაწყისში ღრმად არის დასმული ძირითადი საკითხები, მშობელი დედა, დედამიწას მოსხლეტილი ადამიანი, ჭექა-ქუხილისა და ბუნების ძალთა ბობოქრობაში შობილი შვილი მიწისა, თავიდანვე ატარებს ორ საწყისს – ამქვეყნიურსა და ზეციურს. ზეციური მხარე ადამიანის ბუნებისა თავისკენ იზიდავს მიწის შვილს, მაგრამ თანდაყოლილი თვისებანი მიწიერებისა და ბედი, რომელიც ბევრნაირ სახეს აძლევს ადამიანის სიცოცხლეს, სიკვდილის სახით საზღვარს უდებს მის მისწრაფებას ზეციური ქვეყნისაკენ – აქ ორი მომენტია ერთმანეთში არეული, ორი ფილოსოფიური დამოკიდებული თემა“.

მიუხედავად ზემოაღნიშნული ნაკლოვანებისა, დიდა სპექტაკლისა და ამდენად პიესის წვლილი ახალი სათეატრო ესთეტიკის დამკვიდრებისათვის ბრძოლის გარდამავალ პერიოდში, ხოლო სანდრო შანშიაშვილის შემოქმედებამ სიმბოლისტურ-ექსპრესიონისტული მიმდინარეობების კიდევ ერთი ასპექტი გამოკვეთა ქართულ

დრამატურგიასა და პოეტურ ხელოვნებაში.

მსგავსად სანდრო შანშიაშვილისა კონსტანტინე გამსახურდიაც ის მწერალი იყო, რომელმაც განათლება გერმანიაში მიიღო და რომლის თვალწინაც აღმოცენდა და განვითარებას განაგრძობდა სიმბოლისტურ-ექსპრესიონისტული მიმდინარეობები. ამიტომაც ამ მხატვრულ მიმდინარეობათა ერთგვარი გავლენა მის შემოქმედებაშიც გამოიხატა, თუმცა ნათელია, რომ კონსტანტინე გამსახურდიას ინტერესი შემდგომში ისტორიული ჟანრის თხზულებებში გაცხადდა. მანამდე კი, გასული საუკუნის დასაწყისში ის კიდევ ერთი მედროშე იყო, რომელიც გრძნობდა ევროპული სიმბოლიზმისა და ექსპრესიონიზმის ქართულ ნიადაგზე დანერგვის აუცილებლობასა და ამ მიზნით მის მიერვე დაარსებული ჟურნალ „ილიონში“ არაერთ წერილს აქვეყნებდა. ამ ჟურნალში დაიბეჭდა კონსტანტინე გამსახურდიას პიესა „გარსი მარადი“, რომელიც სიმბოლისტურ-ექსპრესიონისტულ სტილში და ამ მხატვრულ მიმართულებათა ესთეტიკური პრინციპების გათვალისწინებითაა შექმნილი. სამწუხაროდ, გარდა საგაზეთო წერილებისა მხოლოდ და მხოლოდ ამ პიესით ამოიწურა კონსტანტინე გამსახურდიას ამ ხასიათის დრამატურგიული ნიმუში, თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ პიესა ინტერესსაა მოკლებული... პირიქით, იგი დაბეჭდვის დღიდან მოექცა საზოგადოების ყურადღების ცენტრში და, შეიძლება ითქვას, რომ დღემდე არ დაუკარგავს აქტუალობა. კონსტანტინე გამსახურდიას კარგად ესმოდა იმ პერიოდის სათეატრო ესთეტიკის გარდაქმნის აუცილებლობა და მისი სულდგმულობა თანამედროვეობის სულისკვეთებით. ამასთან დაკავშირებით კიბა აბაშიძე წერდა, რომ „პიესაში ავტორი მიმართავს იმ საშუალებებს, რომლებიც უსათუოდ დამახასიათებელი არიან ამ მხრივ: „მუსიკა, პლასტიკა, სინათლის ეფექტები დრამატულ ნაწარმოებში სანახაობას აძლიერებენ, შინაარსს აფაქიზებენ, სურათს აცხოველებენ“. აქვე აგრძელებს, რომ „გარსი მარადიდან იწყება ახალი მიჯნა, როცა დრამა ზურგს აქცევს ქართული ყოფა – ცხოვრების მიტოვებასა და ახალ სიტყვას ზომ ახალი ფორმა უნდა.“⁹ უპირველესად კონსტანტინე გამსახურდია ექსპრესიონიზმის არსს იაზრებს, როგორც ფუნქციონობას ახალი რელიგიის, ახალი ეთოსისა და ახალი ჰუმანიზმისათვის... ექსპრესიონისტების უახლოესმა ლიტერატურულმა თაობამ სწორედ

შეიგნო ევროპული კრიზისის მთავარი მიზეზი. მითოსს მოკლებული დრო უნდა დაძლეული იქნას, ამიტომაც ექსპრესიონიზმი არ არის ლიტერატურული სტილის საკითხი. იგი უპირატესად ახალი რელიგიისათვის ფუნქციონირებს.

ახალი ეთოსი.

ახალი ჰუმანურობა,

ახალი ადამიანი ისმის სცენიდან, პოეზიიდან, კათედრიდან. „მოიტათ ახალი ადამიანი“ გაისმის ფრინც ფონ ურუჰის უკანასკნელ ტრაგედიაში, „ვარდების ბალნარი“ ზეცის დვირები უნდა გაიხსნას, დინამიკით უნდა ავაფეთქოთ ძველი მიწა და ძველი იდეალები. ჩამოდის ციდან თაობა ახალი. ტრაგედიის გმირი დიტრიხი ჰამლეტის ტკივილებითაა სნეული“¹⁰. ახალი ტიპის ადამიანის წარმოქმნის აუცილებლობის იდეა ნაყოფია ექსპრესიონისტული ნააზრებისა, რომელიც კ. გამსახურდიამ ნათლად გამოკვეთა თავის პიესაში, მაგრამ ავტორი მსგავსად სანდრო შანშიაშვილისა ძირითადად ყურადღებას მისტიკური საწყისების წარმოჩენისაკენ მიმართავს და ამ „მისტიკურ საბურველში“ ავითარებს მთავარ იდეას, ახალი ადამიანისა, რომელიც ცდილობს საბოლოო სიმართლის გაგებასა და ამ მიზნით კიდევ ერთხელ გაივლის მრავალთაგან განვლილ გზას, ხოლო დასასრულს კი ნაწილი რჩება უსაზღვრობისა.

ამ შემთხვევაში პიესის მოქმედი პერსონაჟები სახე – სიმბოლოების სახით არიან წარმოდგენილნი – „მგზავრი, ბნელი, ნათელი, მისანი, მონაპირენი, მათი სულები და სხვა“. სიმბოლოურია პიესის სათაურიც „გარსი მარადი“, როგორც სამყაროს მარადიული გარსი, რომელიც დროთა მდინარების მიუხედავად მაინც არსებობს და მის ზღვარს ვერავინ გადავა. ავტორი არ აკონკრეტებს მოქმედების დროსა და ამდენად აქ წამოჭრილი პრობლემების მარადიულ არსებობაზე მიგვანიშნებს. პროლოგში დაღუპულთა ნაპირია წარმოდგენილი, სადაც მგზავრსა და მენაპირეებს ვეცნობით, მგზავრს ქვის ლოდზე სძინავს, ხოლო სიღრმეში ხის ჯვარია აღმართული. თუკი ბიბლიურ პარალელს მოვიშველიებთ, ნათელი გახდება ავტორის სიმბოლოური ჩანაფიქრი – ამქვეყნად მეორედ შობისა. მართლაც, ამ მგზავრმა, როგორც მენაპირეები ხსნიან, ნახა სისხლიანი ცისკრები, მთა განწმენდისა, სინათლე უფსკრულებათა, სიღატაკე სათნობათა და ასევე მეორედ შობილი იხილავს ჯვარცმულის მეორეჯერ

ჯვარცმას. მენაპირეთა საუბრის დროს მგზავრი იღვიძებს და ხედავს შავ პანტომს, რომელიც თურმე მუდამ აქ იყო. ეს ხომ ბნელია, რომელსაც შემეცნება აქვს და სიყვარული აკლია... იგი უსაზღვროა და უგარსო. მგზავრს შეკითხვაზე, თუ სად არის ახლა მენაპირენი პასუხობენ, რომ ეს უსაზღვროების ნაპირია, სადაც მილიონებმა გაიარეს და შეუერთდნენ ისევ და ისევ უსაზღვროებას. მგზავრს საკუთარი თავის პოვნა სურს და ადამიანების მოსაძებნად მიემართება, რათა უთხრას უკანასკნელი სიმართლე, რომ მათი ღმერთი მოკვდა. მათ ოქროებს წონა დაეკარგა, მათი თავისუფლება საპრობილემში ფასდება. მათი უბიწოება — საროსკიპოში, მათი გონიერება — საგიჟეთში, მაგრამ გზად მისანი ამას არ ურჩევს, რადგან ადამიანების სიმართლეს ვერ ზიდავენ. სიმართლეს ვერც ქვეყანა აიტანს. სიმართლე რომ გაიგონ, ქალაქებს ხანძრებს დაულოცავენ. დაწვავენ თეატრებს, ბიბლიოთეკებს. ციხეებს, საროსკიპოებსა და საგიჟეთს გააღებენ. მისანმა იცის, რომ ადამიანებთან უნდა მიხვიდე თანასწორი, რადგან სხვა შემთხვევაში „ჯვარცმა“ არ ავცდება. მისანის შემდეგ მგზავრი ნათელს იხილავს და მასთან ერთად ვარსკვლავთა რეგიონს მიაღწევს. აქ სიცივეა, რადგან ეს შემეცნების მწვერვალია, მაგრამ ბნელი აქაც იმყოფება. ის ხომ „ნათელზე ადრე იყო და მის შემდეგაც იქნება... ამ მწვერვალზე გაძლება ძნელია. ეს მხოლოდ იმათ ძალუთ, ვინც შეძლეს ზორცის დაძლევა. იმის გამო, რომ ადამიანებს უკანასკნელი სიმართლე უთხრა, მგზავრი მწვერვალის შემდეგ ქვესკნელის წიაღში მოხვდება.

მეხუთე მოქმედებაში უკვე შვების წალკოტს ვეცნობით, სადაც ხელში ჩირადან ანთებული ადამიანთა ჯგუფები გვხვდებიან. ისინი ხმამაღალი პათოსით აცხადებენ, რომ დაწვავენ ქარხნებსა და დაზვებს, რადგან მათ მიწა უხმობს... ამ დროს ამოდის დიადი მზეც. აქ კ. გამსახურდია ხაზს უსვამს ექსპრესიონისტული დრამატურგიის კიდევ ერთ ასპექტს, რომელიც საყოველთაო ტექნიკიზაციის ბატონობის წინააღმდეგაა მიმართული.

ეპილოგში მგზავრი ისევ იმ უსაზღვროების ნაპირზეა, საიდანაც მენაპირეებს გაექცა... იგი კვლავ შეერწყა უსაზღვროებას, ოღონდ მეორე — მზრიდან. პიესის დასასრულს გაისმის მენაპირეთა შეძახილები, რომლებიც გამოხატავენ მთავარ იდეას:

— „პირველი ჯგუფი: ყველა დაშრება, ყველა გაქრება,



გზას გადასცდება სატურნი, მარსი,
 მეორე ჯგუფი: მოკვდება ღმერთი, მოკვდება ჭია, და შეიცვლება
 უაზრო ფარსი.

მესამე ჯგუფი: მზედალეული დღეების ტრიალს წაუვა ფერი
 და შინაარსი.

მეოთხე ჯგუფი: გარდაუვალი დარჩება მხოლოდ მარადი გარსი,
 გარსი მარადი“.

ამდენად პიესა გაჯერებულია სამყაროს ტრაგიკული განცდით, მსოფლიოს ამაოებით გამოწვეული მარადისობის გრძნობით. მგზავრი ესწრაფვის შემოუაროს უსაზღვროებას, შეიცნოს ის, რაც შეუცნობელია და ამ გზით ეზიაროს მარადისობას. — „უკანასკნელი სიმართლე მეორედ შობის რწმენაშია“! აი, დევიზი კონსტანტინე გამსახურდიას პიესისა... მისტიკოსების სისუსტე და, თუ გნებავთ ბედნიერება, სწორედ ამ რწმენაშია“¹¹

სიმბოლიზმისა და ექსპრესიონიზმის განვითარების ხაზი გასული საუკუნის ოციან წლებში წყდება. ამ ფაქტის გამომწვევი მიზეზები არაერთგვაროვანია. თეორეტიკოსები განსხვავებულ მოსაზრებებს გამოთქვამენ ამ საკითხების ირგვლივ, სადაც ხშირ შემთხვევაში სიმბოლიზმი და ექსპრესიონიზმი განიხილება, როგორც ვიწრო, კარჩაკეტილი და ინდივიდუალურ-ფორმალისტური გამოვლინებები ხელოვნებაში... — „მათმა გზებამ, რომელიც დაიბადა შებოჭილი ინდივიდუალურის წინააღმდეგ ამბოხით, გაიქროლა ბობოქარი მოწოდებებით და ჩაჩუმდა, იმიტომ, რომ არ იკვებებოდა გარე სამყაროდან, იმიტომ რომ ინდივიდუალობა, რომელიც არსებობს თავის თავში, ადრე თუ გვიან ფიტავს საკუთარ სასიცოცხლო ძალებს. ექსპრესიონისტებმა წარმოშვეს ნიჭიერი დრამატურგები, მაგრამ ხანგრძლივ და მყარ ადგილს მსოფლიო რეპერტუარში ისინი, ალბათ, ვერასდროს დაიმკვიდრებენ, რადგან მათი რევოლუციური გზება არ გარდაიქმნება თვით ცხოვრების თანმიმდევრული ბრძოლის სისტემად და დარჩა მხოლოდ მეამბოხის ალტკინება“¹² როგორც შესავალში აღვნიშნეთ, საქართველოში ამ საკითხების ირგვლივ მსჯელობა წლების განმავლობაში ტაბუირებული იყო, რადგან საბჭოთა იდეოლოგიისათვის მიუღებელი დარჩა ამ მხატვრული მიმდინარეობათა ესთეტიკური პრინციპები. ასევე ამ პერიოდის პროფესიული შეფასებები სიმბოლიზმის და ექსპრესიონიზმის

განვითარების ხაზის შეწყვეტას სავსებით კანონზომიერად მიიჩნევს. მათი აზრით, ასეთ ბედს გაიზიარებს ყველა ის იდეურ – მხატვრული მიმართულება, რომელიც გამოეთიშება თავისი დროის მამოძრავებელ კლასებს.

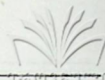
მსგავს „ბრალდებებს“ გვერდი ვერ აუარეს ენციკლოპედიებისა და პროფესიული ლექსიკონების საავტორო ჯგუფებმა, მათ შორის – ბევრმა ცნობილმა მკვლევარმაც. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, უკვე დღევანდელი გადასახედიდან თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლიზმისა და ექსპრესიონიზმის ესთეტიკურმა პრინციპებმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს მსოფლიო კულტურის განვითარებაში.

საქართველოში სიმბოლიზმისა და ექსპრესიონიზმის გავლენა მკვეთრი რეფორმატორული როლი შეასრულა პოეტური აზროვნებისა თუ სათეატრო ესთეტიკის არსობრივ გარდაქმნაში „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული ჯგუფის წარმომადგენლებმა მნიშვნელოვან წილად განსაზღვრეს ქართული ლექსის განახლება და მისი პროფესიული კულტურის ამაღლება. მათ შემოქმედებაში მკვეთრად შეინიშნება რთული მეტაფორული წყობა, ტევადი მხატვრული ხედვის არე... ფრაზების დახვეწილობა, სინატიფე და რაფინირება. „ქართული ლიტერატურის ისტორიაში დრომ დაადასტურა „ცისფერყანწელთა“ მოღვაწეობის უდიდესი დამსახურება თვისობრივად ახლებური პოეტური აზროვნების დამკვიდრების საქმეში, რაც დიდი ხნის მანძილზე უსამართლოდ იყო ტაბუდადებული“¹³. ქართველი მწერლების გარკვეულმა ნაწილმა, რომლებმაც ექსპრესიონისტული ესთეტიკის პრინციპების გათვალისწინებით შექმნეს თავიანთი დრამატურგიული ნაწარმოებები, განაპირობეს სცენურ საშუალებათა განახლება და თანამედროვე ფორმების ძიება. ეს ეხება როგორც აქტიორულ შესრულებას, ასევე რეჟისურასა და სცენოგრაფიას. ექსპრესიონისტულმა დიალოგმა – მოკლე სხარტმა მოკვეთილმა ფრაზებმა აქტიორული ტექნიკის განახლებისათვის მოამზადეს ნიადაგი. პიესის რიტმი, ექსპრესია, რეჟისურის დამახასიათებელი ტემპი, თითოეული ეპიზოდის მიკროდრამატურგია და სიტუაციის დამაბული ხასიათი მოითხოვდა ასევე მკვეთრ ჟესტს, მკვეთრ მოძრაობას, დინამიკურობას, რიტმის ხაზგასმას. ასევე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მასისა და პიროვნების, კოლექტივისა და

ინდივიდის მასშტაბურ გააზრებას. აქვე აღსანიშნავია, რომ გასული საუკუნის 60-იანელ რეჟისორთა ძიებები, სცენისა და პარტერის გაერთიანების, რამპის მოშლისა იუ მხატვრული ასახვის ახლებური ფორმების თვალსაზრისით ეხმიანებოდა ექსპრესიონისტული თეატრის ესთეტიკას. ასევე ეგზისტენციალური ფილოსოფიის არაერთი პოსტულატი შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც შედეგი ექსპრესიონისტული ნააზრებისა.

შენიშვნები:

1. გურამ თევზაძე, „XX საუკუნის ფილოსოფიის ისტორია“, თბილისი, 2002 წ., გვ. 3.
2. გრიგოლ რობაქიძე, „ექსპრესიონიზმი“, ჟურ. „თეატრალური მოამბე“, 1987 წ., №4, გვ. 97.
3. ნოდარ გურბანიძე, „რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი“, გამომცემლობა „ხედლოვნება“, 1981 წ., გვ. 83.
4. ტ. ტაბიძე, „ცისფერი ყანწები“, ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, 1916, №1-2, გვ. 30-31.
5. სანდრო შანშიაშვილი, თხზულებანი, ტომი III, დრამატული პოემები, თბილისი, „მერანი“, 1987 წ., გვ. 74,116.
6. ვ. კიკნაძე, „ქართული თეატრის ისტორია“, ტომი I, ტბილისი, 2001 წ., გვ.477.
7. ვ. კიკნაძე, „ქართული თეატრის ისტორია“, ტომი I, ტბილისი, 2001 წ., გვ.472.
8. ვ. კიკნაძე, „ქართული თეატრის ისტორია“, ტომი I, ტბილისი, 2001 წ.
9. კიტა აბაშიძე, „გარსი მარადი“, ჟურნალი „ილიონი“, 1923 წ., №4 გვ., 49.
10. კ. გამსახურდია, „ახალი ევროპა“, 1928 წ., გვ. 28.
11. კიტა აბაშიძე, „გარსი მარადი“, ჟურნალი „ილიონი“, 1923 წ., №4 გვ. 90.
12. П.С. Коган - Очерки по Истории занадно - свроейского театра АКАДЕМИА Москва - Ленинград 1934. с. 257, 258, 259.
13. ვ. ყავლაშვილი, „ცისფერყანწელები“, ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, 1916, №1-2 გვ. 4.



სპარსული თოჯინური თმატრის სახეობები

სპარსული თეატრალური სანახაობები დიდი სიჭრელითა და მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა. ერთმანეთის გვერდით არსებობდა და ვითარდებოდა რელიგიური და საკარნავალო წარმოდგენები. მაგ. ტრაგიკული მისტერიის „ტაზიეს“ მიღმა, რომელიც გლოვის, ასკეტური ცხოვრების, ცოდვების მონანიებისა და დაღუპულ იმამთა დატირების გამომხატველი იყო, იმართებოდა იმამთა მტრების დაცინვისა და სატირული სცენების შემცველი კომიკური „ტაზიე“ და საცირკო, სამოედნო ბალაგანური სანახაობები მასხარების, ლუტების, სკომოროხებისა და ბეზიგრიადების (მოხეტიალე ცირკის მსახიობები) მონაწილეობით.

ხალხურ სანახაობათა შორის მნიშვნელოვანი ადგილი თოჯინურ წარმოდგენებსაც ეჭირათ, რაც მთლიანობაში სპარსული თეატრალური კულტურის გამომხატველი და შემადგენელი ნაწილი გახლდათ. ცნობილია, რომ სასანიდ ბახრამ გურეს დროს (420-438) ინდოეთიდან ირანში 6000 ციგანი სკომოროხი ჩაიყვანა, რომელთა შორის მეთოჯინეებიც იყვნენ. ამის შესახებ ნიზამი განჯელი თავის პოემაში „შვიდი მზეთუნახავი“ აღნიშნავდა:

«Шесть тысяч ловких мастеров
Музыкантов, плясунов и кукольников
Созвал он из разных городов,
И всюду им велел ходить
Чтоб, куда бы они ни направились
Сами веселились и веселили людей ».

თოჯინური წარმოდგენების თუ ქუჩის გამოსვლების პოპულარობა პირველ რიგში, იმით იყო განპირობებული, რომ მწვავე სატირული შინაარსის შემცველი და ამავე დროს სასაცილო სანახაობები ადამიანს ათავისუფლებდა არა შინაგანი ცენზურისაგან, და შიშისაგან ხელისუფალთა მიმართ.

თოჯინის გამოყენება ფართოდ იყო გავრცელებული თითქმის ყველა ქუჩის სანახაობაში ისლამის გავრცელებამდე და შემდეგაც.

მაგ., დღესასწაულში „ჯადოქრის მკვლელობა“, რომელიც იანვარში აღინიშნებოდა, ტახტზე დასმული თიხის ან ცომისაგან გამოძერწილი თოჯინა მთავარ როლს თამაშობდა. სატირული მისტიერიის წარმოდგენის დროს ომარის ჩურჩულს, რომელიც შიიტ იმამთა მტერს განასახიერებდა, ვისი ბრძანებითაც, როგორც ამბობენ, მოკლულ იქნა ალი და მისი ოჯახი, ააღებადი (თივა, ნაჭერი) ნივთისაგან კეთდებოდა, ხოლო თავი კვახისაგან და ამ სანახაობებს თოკუნური წარმოდგენების მსგავსად უხამსი, უწმაწური ზუმრობები და შესაბამისად მაყურებელთა სიცილი და შემახილები ახლდა თან.

მოხარამის დღესასწაულიც თოჯინების მონაწილეობის გარეშე წარმოუდგენელი იყო. დასტეს (კუნდი, რაზმი) მსვლელობა დილის 7 საათზე იწყებოდა და ის წმინდა იმამის, ალიას, და მისი ვაჟების, ხოსეინისა და ხასანის, დატირების სცენებს შეიცავდა. ამ დროს ქუჩაში თავმოკვეთილი ფიგურები ეყარა, ხოლო ხის ან პაპიე მაშიესაგან დამზადებული თავები „არაბ მეომრებს“ ეჭირათ ხელში.

მოყვანილი მაგალითებიდან ნათლად ჩანს, რომ ქუჩის სანახაობები – იქნებოდა ეს გლოვის თუ კომედიური ხასიათისა, თოჯინების გამოყენების გარეშე არ ტარდებოდა და ის ყველგან მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენდა.

სპარსული თოჯინური თეატრის შესახებ ცნობებს ჯერ კიდევ 11-12 საუკუნეში ვხვდებით, ცნობილი პოეტების: ნიზამის, ხაყანის, ათარის, საფიხის შემოქმედებაში ომარ ხაიამის ერთ-ერთ რობაიაში კვითხულობთ:

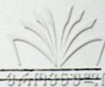
«Мы послушанные куклы в руках у творца!

Это сказано мною не ради словца.

Нас по сцене всевишний на питочках водит.

И пихает в сундук, доведя до конца.»

პოეტი აქ რამდენიმე საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის თოჯინური წარმოდგენის შესახებ. რობაიაში ის სკივრს, სცენას მოიხსენიებს და მასთან ერთად თოჯინური სახეობაზეც მიგვანიშნებს. თოჯინა ლიტერატურაში სშირად ადამიანთანაა შედარებული, რომელიც ზემოდან შემოქმედის მიერ იმართება, მაგრამ ამ შემთხვევაში საყურადღებო ჩვენთვის თოჯინის აღწერაა და არა მისი სიმბოლური ან მეტამორფული გააზრება. ნიზამი განჯელი მე-11 საუკუნეში ცხოვრობდა და მან უკვე იცოდა ან სავარაუდოა,



რომ თავად სადმე ენახა ძაფით სამართავი თოჯინური წარმოდგენა და შემდეგ პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით გამოეყენებინა.

სპარსული თოჯინური თეატრის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე რამდენიმე სახეობის თოჯინური წარმოდგენები არსებობდა: ჩრდილების, მარიონეტებისა და ხელზე ჩამოსაცმელი, ანუ, მას როგორც ევროპიელი სპეციალისტები უწოდებდნენ, გინიოლის ტიპის. ზუსტი ფაქტები და დრო მათი შექმნისა და განვითარების შესახებ ნაკლებადაა ცნობილი და ზოგჯერ სავარაუდო მოსაზრებებზეა დამყარებული, რაც პირველ რიგში თოჯინური დრამატურგიის და შრომების სიმწირითაა განპირობებული. ამდენად, ამ მხრივ ძალზე მნიშვნელოვანია მე-15 საუკუნის ცნობილი სპარსი სუფი მწერლის ჰუსეინ ვოიზ ჰაშიფის (გარდაიცვალა 1504წ) ტრაქტატი „სულთანის გულუხვობის შესახებ“, სადაც სპეციალური თავია მიძღვნილი მეთოჯინეების - „განმარტება მეთოჯინებს“. ნაშრომში ჰაშიფი თოჯინური სანახაობის ორ სახეობაზე, მათი მოწყობის წესსა და კონსტრუქციასზე, შესრულების მანერასა და მეთოჯინის ოსტატობაზე საუბრობს. „თუ გკითხავენ, რას წარმოადგენს თოჯინური თეატრის განსაკუთრებულობა, უპასუხე, ჰეიმე (კარავი) და პიშ ბანდი (სკივრი). ჰეიმეს წარმოდგენა შესაძლოა დღისით, პიშ ბანდით კი - საღამოს. დღის წარმოდგენაზე თოჯინა მოძრაობაში ხელების საშუალებით მოდის, ღამის წარმოდგენაში კი - თოკებით.“

ტრაქტატში ჰაშიფი ახსენებს სიტყვას პეიალბახი (მოჩვენებათა წარმოდგენა). თუმცა არ საუბრობს ჩრდილების თეატრის არსებობაზე, რომელიც პოეტ ასადი ტუსელის პოემა - ს - „გერმასფ-ნამეს“ მიხედვით მე-11 საუკუნეში უკვე არსებობდა.

«Он подобен искуснику, придумывающему забавы,
Который умеет на занавеси показывать видения»⁴.

ზოგადი ცნობების მიხედვით

ჩრდილების თეატრის-პეიალბახის წარმოდგენები

ჩვეულებრივ საყავის წინ იმართებოდა, მომცრო ფიცარნაგზე, სადაც დამაგრებული იყო თეთრი ტილოთი გადაჭიმული ეკრანი, რომელსაც უკანა მხრიდან შუქი ანათებდა. მეთოჯინეს თოჯინა ტროსების მეშვეობით მოჰყავდა მოძრაობაში, რომლის სიდიდე 30 სმ იდან 70 სმ. მდე იყო. პიესები დაწერილი იყო გარითმული პროზით და მას წამლერებით კითხულობდნენ, ხშირად რომელიმე ინსტრუმენტის

აკომპანიმენტის თანხლებით. ძნელია თქმა, თუ რა სახის სიუჟეტები იყო წარმოდგენილი ეკრანზე, მაგრამ თუ ჩრდილების თეატრის მთავარი თოჯინის, კაჩელ პეხლეკანის (კაცალ პაპლაწან)⁵ თვისებების მიხედვით ვიმსჯელებთ, წარმოდგენა კომედიურ-სატირული ხასიათისა უნდა ყოფილიყო, უწმაწური სიტყვებით გაჯერებული.

ჩრდილების თეატრის შედარებით პრიმიტიული ფორმა მოჩვენებათა ფანარი (ფანუს – ი – ლაყალ) ჯერ კიდევ XI-XII საუკუნეებში იხსენიება. ომარ ხაიამი თავის ერთ-ერთ რომაიაში სამყაროს ჯადოსნურ ფანარს, ხოლო ადამიანის ცხოვრებას მიწაზე დახატულ სურათს აღარებს.

«Этот мир – эти горы, долины, моря

Как волшебный фонарь. Словно лампа – заря

Жизнь твоя – на стекло нанесенный рисунок

Неподвижно застывший внутри фонаря».⁶

ანუს – ი – აყალ ისეთ ფანარს წარმოადგენს, რომლის შიგნით ლამპრის ირგვლივ მიმაგრებული ქაღალდისაგან გამოჭრილი ფიგურები ცხელი ჰაერის მეშვეობით მოძრაობენ და შედეგად ფანარის მინაზე აირეკლებიან.

მარიონეტების თეატრი და მისი მოწყობის წესი:

მარიონეტების, ანუ ჰეიმეშაპაზის (ჰეიმე-კარავი, ბაზი-თამაში) წარმოდგენები კარავში იმართებოდა, რომლის სიმაღლე 170 სმ, ხოლო სიგრძე 190 სმ. იყო. კარავის სიღრმეში 80 სმ. იანი სიმაღლის მუქი ფერის ეკრანი იდებოდა. მარიონეტი ხისგან, ფაიფურის ან მოგვიანებით პაპიე-მაშიესგან მზადდებოდა. მათი სიმაღლე 20-35 სმ იყო და მას თავად მეთოჯინე ქმნიდა. თოჯინა ზემოდან იმართებოდა ძაფების (თოკების) მეშვეობით (თოკი თავსა და მხრებზე ჰქონდა მიბმული, რომელიც თავის მხრივ მიმაგრებული იყო მომცრო ჯოხზე და ის მეთოჯინეს ეკავა) მარიონეტების წარმოდგენები ღამით იმართებოდა ხელოვნურ განათებაზე, თოკები რომ შეუმჩნეველი ყოფილიყო. ეკრანის უკან თოჯინებით სავსე დიდი ყუთი იდგა, რომელსაც მაცურებელი ვერ ხედავდა და საიდანაც თოჯინა გამოდიოდა (თოჯინის რაოდენობა 70, 80-მდე აღწევდა). ეკრანის წინ იატაკი თეთრი ნაჭრით იყო დაფარული, სადაც მოქმედება თამაშდებოდა. მსახიობი სულ ორი იყო. ერთი, რომელიც კარავში იჯდა და თოჯინას ახმოვანებდა, მეორე, რომელიც კარავთან იდგა

და დროდადრო მოქმედებაში ერთვებოდა.

წარმოდგენას მუსიკალური გაფორმებაც ჰქონდა მეზარაზნის, მევიოლინისა და კასტანიედების თანხლებით. რომანებს (ტასნიფები) ორივე მსახიობი მღეროდა, მაგრამ – მის მხოლოდ შესავალ ნაწილს.

ტექნიკური თვალსაზრისით სპექტაკლის ყველაზე დამუშავებული ნაწილი, თოჯინათა ცეკვები და აკრობატული ნომრები გახლდათ.

სპექტაკლის ენა, ასევე, როგორც დამახასიათებელი იყო თოჯინური წარმოდგენებისათვის გამოირჩეოდა კალამბურითა და უხამსი, უწმაწური სიტყვებით.

პეიმეშაბაზის ჩვენება იმდენად პოპულარული იყო, რომ ის ხშირად კერძო სახლებში იმართებოდა, ვინაიდან თოჯინათა წარმოდგენები ყოველთვის აქტუალური იყო და მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქვეყნის პოლიტიკურ მდგომარეობასთან. მაგ, სეფედიტა ეპოქაში, როცა ირანულ-თურქული ურთიერთობა მტრულ ხასიათს ატარებდა მარიონეტების წარმოდგენებიც ანტითურქულ განწყობილებას გამოხატავდა.

თოჯინური სანახაობის სატირული და მამხილებლური პათოსი კარგად ჩანს შემდეგი ისტორიიდანაც⁷, რომელიც სპარსულ წყაროებშია მოთხრობილი. ჩინგის ხანის მემკვიდრის უდეგი ხანის სასახლეში ჩინელი მეთოჯინეების მიერ ნაჩვენები იქნა, თუ რა სასტიკად ექცეოდნენ მონღოლთა დამპყრობლები დამორჩილებულ მუსულმანებს. მეთოჯინეებს სურდათ გადმოეცათ განწყობა აღელვებული ირანელი მოსახლეობისა. პიესის მკაცრად გამოხატულმა სატირულმა ხასიათმა ხანის რისხვა გამოიწვია, რის გამოც მან წარმოდგენის შეწყვეტა და მეთოჯინეების ქვეყნიდან გაძევება ბრძანა.

პეიმეშაბაზის წარმოდგენებს ხშირად „შაჰ სელიმიც“ ერქვა, რადგან მარიონეტების თეატრი ამ პიესას წარმოადგენდა. სავარაუდოა, რომ ეს იყო სატირა თურქეთის სულთან სელიმისა, რომელმაც ირანელები 1514 წ. დაამარცხა. პიესა, რომელიც ცნობილმა ირანისტმა გალუნოვმა 1927 წ. თეირანში ყოფნის დროს ჩაიწერა,⁸ დრამატურგიული თვალსაზრისით ძალზე მარტივი და პრიმიტიულია. პიესაში პაროდირებულია შაჰ აფხალის (ზოგჯერ შაჰ სელიმის სახელი იცვლებოდა) სასახლე და მისი თანმხლები პირები.

სპექტაკლში მონაწილეობას იღებდა მეთოჯინე ლუთი შეკარა ალი, რომლის სიმღერითაც იწყებოდა წარმოდგენა. მსახიობი კარავთან

იღვა, ყველა გამომსვლელს ერთითა და იმავე სიტყვებით ესალმებოდა და მის ვინაობას კითხულობდა, იქნებოდა ეს შაჰის მთავარსარდალი, მაიორი, ყარაული თუ სხვა და მათ შაჰის მოსვლამდე წესრიგის დაცვას სთხოვდა.

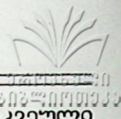
მალე შაჰის მობრძანებასაც ამცნობდნენ მაყურებელს, რომელიც მხლებლებითურთ მანქანით შემობრძანდებოდა (აქვე უნდა ითქვას, რომ რეკვიზიტი და აქსესუარები სხვადასხვა ეპოქა იცვლებოდა) მძლოლი გასამრჯელოს ითხოვდა მაყურებლისაგან და მიიღებდა რა მას, კარავში შედიოდა, ცოტა ხანში კვლავ ბრუნდებოდა ჯერ ინგლისის, შემდეგ რუსეთის ელჩთან ერთად.

ცხადდებოდა 10 წუთიანი ანტრაქტი, მაგრამ მაყურებელი არ იშლებოდა, რადგან სცენაზე ქუჩის მოცეკვავეები გამოდიოდნენ, რომლებიც ორკესტრისა და მეთოჯინეთა სიმღერის თანხლებით ცეკვავდნენ. მალე სცენაზე სასიძო და საპატარძლო ჩნდებოდნენ, რომელთაც წესით წარმოდგენილ სიუჟეტთან არანაირი კავშირი არ უნდა ჰქონოდათ, მაგრამ თოჯინურ სპექტაკლებში ერთი სიუჟეტიდან (სცენიდან) მეორეზე არალოგიკური გადასვლები ჩვეულებრივი ამბავი იყო და მას მაყურებელი დიდი ინტერესით უცქერდა.

სიძე-პატარძლის დაქორწინების შემდეგ, მალე, ბავშვის დაბადების ამბავსაც ამცნობდნენ საზოგადოებას. ამ დროს წარმოდგენა წყდებოდა, ვინაიდან ბებიასი და დედასი ითხოვდა ოჯახის მასპინძლისაგან ახალშობილისთვის ჭიპლარის მოჭრის აღსანიშნავად. ფულის აკრეფის სცენა. ერთ-ერთი საინტერესო და აუცილებელი მომენტიც კი იყო, როცა წარმოდგენაში მნიშვნელოვანი ამბავი ხდებოდა. სცენაზე კვლავ ქუჩის მოცეკვავეები ჩნდებოდნენ აკრობატებისა და ჟონგლიორების თანხლებით. შემდეგ კი – დემონი, რომელიც თოჯინებს იჭერდა და სცენიდან გაჰყავდა. წარმოდგენა ისევ მეთოჯინის სიმღერით (წამღერებით) მთავრდება.

ასეთი მარტივი, ზოგჯერ უაზრო ეპიზოდებისაგან შემდგარი პიესებით, რომელიც ამავე დროს გაჯერებული იყო სახუმარო, უწმაწური გამოსვლებით, – თავს ირთობდა ადგილობრივი მოსახლეობა, რომელთა სიყვარულიც თოჯინური სანახაობების მიმართ განსაკუთრებული იყო.

მიუხედავად პიესის პრიმიტიულობისა, მასში აისახებოდა ქვეყნის



ყოველდღიური ყოფითი თუ ფოლკლორული ელემენტები. გარკვეული ტრადიციები, როგორცაა: ქორწილი, ბავშვის დაბადებასთან დაკავშირებული ცერემონიალი (მაგ, ბავშვის დაბადებიდან მე-7 დღეს, რათა ახალშობილი გაემხიარულებინათ, მასთან ქუჩის არტისტებს იწვევდნენ. ბებიას, რომელიც ჭიპლარს აჭრის ბავშვს განსაკუთრებულ ჯილდოს იმსახურებს და ა. შ.).

თოჯინური სანახაობის პოპულარობამ განაპირობა ის, რომ ირანში სახალხო დრამის მსახიობებს შორის, მეთოჯინეებს (ორივე ტიპის მარიონეტების, ხელჩამოსაცმელი). მეზღაპრეებთან და მეფოკუსეებთან ერთად „მაღალი რანგის“ ფენას მიაკუთვნებდნენ.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Дж. Дорри – Персидская сатирическая проза, М. 1977, ст. 13.
2. Омар Хайам – Рубайат, М, 1972, ст. 23.
3. Иран т. II, Ленинград, 1928, ст. 52.
4. Јur. «Советская этнография», 1936, №4 – 5. ст. 56.
5. Iranische Literaturgeschichte von Jan Rupka Leipzig, 1959, გვ. 534.
6. Омар Хайам, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 28.
7. ჟურ. «Советская этнография», 1936, №4 – 5. ст. 56.
Иран, т. III, Ленинград, 1929, ст. 5.

რელიგიურ-სარწმუნოებრივი სახიობა
„შაჰ-ნამეს“ მიხედვით
(ტექსტოლოგიური შესაბამისობა და სხვაობა)

ეპიკური პოეზიის შედეგის, ფირდოუსის „შაჰ-ნამეს“, ქართული ვერსიები უაღრესად საინტერესო მასალას შეიცავს ქრისტიანულ სარწმუნოებასთან დაკავშირებულ ცნებებზე და კონტექსტებზე, რომელიც, ბუნებრივია, განსხვავებებს გვაძლევს დედანთან. ამ მიზნით შევისწავლეთ ზოგიერთი მიკროკონტექსტის მიმართება სპარსულ ტექსტთან, მაგალითად:

„აღაპი უყუეს აფთიონს კვლმწიფურითა წესითა,
ეფისკოპოზი აწვიეს ქრისტიანობისა წესითა“. ტ. I, 52

ეს ადგილი „შაჰ-ნამეში“ საერთოდ არ არის; იგი ქართულ ვერსიებში მთარგმნელის ჩამატებულია. სპარსულ დედანში შესაბამის ადგილას წერია: „... გაიქცა, რომ გაიგო მისი ქმრის ამბავი ფრანგისმა, მივიდა იმ მდელოზე, იქ მოთქვამდა და ღვრიდა სისხლის ცრემლებს „ჯოგის პატრონის“ წინაშე“, ხოლო მერე უთხრა, რომ მან ძროხა ბარმაიეს უნდა გააზრდევინოს თავისი ჩვილი ბავშვი და ა. შ...

და ა. შ. ტ. I, 58, 120-130, ქართ. ტ. I, 53 (სპარსული დედნის მითითებისას გვერდი სადაც არ წერია, იგულისხმება მუხლი. გამოცემა იხ. ბიბლიოგრაფიაში).

„შაჰ-ნამეს“ ქართული ვერსიები, ფაქტობრივად, დამოუკიდებელი ნაწარმოებია. მასში დედანთან შედარებით ბევრი რამ არის შეცვლილი, გადასმული, ჩამატებული, თუმცა უკიდურესად არის დაცული ძირითადი სიუჟეტური ხაზი, გმირთა ძირითადი ბედი, აგრეთვე - ფირდოუსისეული პათოსი და ა. შ., მაგრამ იმავდროულად ქართველ ავტორთა გემოვნებით ხდება დეტალებისა და ლიტერატურული სამოსლის არანჭირება. მაგალითად, ავიღოთ ასეთი ადგილი: „წაიკითხეს, წიგნს ეწერა ქართული და სიტყუა ესა“. ტ. ი. 172, სპარსულში (ტ. I, გვ. 83, 70-75) საერთოდ არ არის, ზეპირი მოკითხვაა. თავისთავად ცხადია, გამორიცხულია „ქართული წერილი“.

ამგვარად, შესაბამისი მცირე კონტექსტების პოვნა სპარსულ დედანში არც თუ ადვილი საქმეა. ჩვენ დავძებნეთ ზოგიერთი

ქრისტიანიზმთან დაახლოებული ან დაზუსტებული შესაბამისი ადგილები სპარსულ ორიგინალში. მიღებული საერთო სურათი დაახლოებით ჰგავს სპარსულ-ქართული „ვისორამინის“/„ვისრამინის“ ტექსტთა მიმართებას, იმგვარად, როგორც ეს წარმოჩენილი აქვთ ალ. გვახარიას და მ. თოდუას (გვახარია-თოდუა). ასე მაგალითად:

„ერთი კაცი, ღვთის მოსავი, იყო გვარი ფრიდონისა, მას სახელად უმი ერქვა, გონიერი, მქმნელი ჭკვისა, იგ უდაბნოს ილოცვიდა, ვით წესია მონოზნისა“. ტ. II, 4901

„უმსა უთხრა: „ღვთისა კაცო, რას საქმესა შეგისწრივარ! ერთი ბერი, ღვთის მოსავი, სალოცავად აქა ვზვიარ:

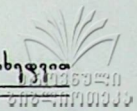
ჩემი გვარი არვინ იცის, – დაკარგული ღარიბი ვარ.

აპას სული ამომივა, – ასრე რივად შეგიკვივარ!“ ტ. II, 4905

სპარსულ დედანში ზემოთ მოტანილ ტერმინებს შეესაბამება: პარასტას'გაჰი კარდე პას'მინეჰუს' „საკერპეს თაყვანისცემა“, „ჯვალოჩაცმული,

ანუ დერვიში“. ტ. V, 1967, გვ. 366-374, მუხლი 2220.

„შაჰ-ნამეს“ სპარსულ ტექსტში ძველი ირანული რელიგიის ღვთისმოსავი ქართულ თარგმანში იქცევა ქრისტიან ღვთისმოსავად. ეს ბუნებრივი მხატვრულ-კულტუროლოგიური გარდასახვა გააზრებულია ცნებებისა და ტერმინების წარმოჩენის გზით. ასე, მაგ., „დერვიში“ ხშირად შეესატყვისება ქართულ „ბერს“ და „მონაზონს“. დერვიშიც მეუდაბნოეა, ან მოსიარულე ბერი, ოღონდ ძველი ირანელი (შდრ. აგრეთვე – შემდგომი, ისლამისდროინდელი სუფი, სუფი დერვიში, დერვიშიზმი, დერვიშობა, აღმოსავლური მისტიციზმი საზოგადოდ; იხ. კრიშაკი, შაჰი, ჯაველიძე, პრიგარინა და სხვ.). ქართულ ვერსიებში „დერვიში“ („დავრიში“, „დავრიშობა“, „დავრიშიანი“; იხ. ძველი „ჩარდავრიშიანი“) გაიაზრება ქრიატიან ბერ-მონაზვნად, ბერ-მონაზვნობად. ტერმინოლოგიურად ეს აისახება იმაში, რომ იხმარება არა ლექსემა „დერვიში“, რომელიც ქართულ მწერლობაში თავისთავად ცნობილ ლექსიკურ ერთეულს წარმოადგენს, არამედ მაინცდამაინც „ბერი“, „მონოზონი“, „უდაბნოს ლოცვა“. სპარსულში ქართულ „ლოცვას“ თაყვანისცემა „ფარასთიდან“ შეესაბამება. ლოცვა კი ქრისტიანული ტერმინია. ბუნებრივია, მათ შორის შინაარსობლივად, რიტუალურად არის გარკვეული სხვაობა, მაგრამ ქართული ვერსიების ავტორები იმდენად აქართულებენ,

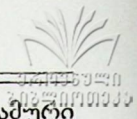


“აქრისტიანებენ“ ტექსტს, რომ მასში დახატულ კულტუროლოგიურ სივრცე-სამყაროს და ამ დიადი ქმნილების გმირთა ცხოვრებას მშობლიურად იაზრებენ და ასევე ააზრებინებენ მკითხველს. ამის შედეგად კონკრეტული ისტორიული სხვაობაც უკან იხევს. ახლა შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტოლოგიურად, ანუ მთარგმნელობითი ხელოვნების თვალსაზრისით, ეს ყოველივე დიდი სითამამეა. თანამედროვე თარგმანებში იშვიათია ამგვარი შემოქმედებითი სილალის ნიმუშები – ორიგინალისადმი მიდგომა ჩვეულებრივად მკაცრია.

სპარსულ დედანში „აქა ხელმწიფის ქაიხოსროსაგან სალოცავად შესვლას“ მთელი თავი აქვს დათმობილი (გვ. 272-278). ფოკუსშია მოქცეული ერთდროულად სპარსული და ქრისტიანული სამყაროს შემაღგენელი ელემენტები.

ქრისტიანიზმების დანერგვას ქართულ „შაჰ-ნამეში“ უთუოდ შეუწყობდა ხელს თავად ძველი ირანული, ისლამამდელი რელიგია, რომელიც აისახება ფირდოუსის პოემაში. ეს რელიგია ზოროასტრიზმი მიმართული იყო ერთი ღმერთის იდეისკენ. უფრო დაზუსტებით, – იგი დუალისტური იყო, მაგრამ კეთილი საწყისი საბოლოო ჯამში ბოროტზე უფრო ძლიერად გაიაზრებოდა. სიკეთის, სინათლისა და სიბრძნის ღვთაება აჰურამაზდა (ჰორმოზი, ჰორმუზი, ორმუზდი, ოჰრმაზდი, ორმუზი; შდრ. ქართული არმაზი) ძლევს სიბოროტის, სიბნელის, სიმახინჯის ღემონურ არსებას, აჰრიმანს (არიმანს), რომელიც უპირისპირდება მას (იხ. ბოისი, დრეზდენი, ჩხეიძე, მეიტარჩიანი და სხვ.). ამდენად, ზოროასტრიზმის თანახმად, ზორციელდება პრინციპი „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გლძელია“. ძველი ირანული რელიგიური დუალიზმი კარგად ესადაგება კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირებისა და სიკეთის გამარჯვების ქრისტიანულ იდეებს. ამ მხრივ ლექსიკურ-სემანტიკურად „შაჰ-ნამეს“ ტექსტის „გაქრისტიანებას“ არანაირი სიძნელე არ შეხვდებოდა. ფაქტია, რომ ქართველმა ავტორებმა განახორციელეს „შაჰ-ნამეს“ ამგვარი ტექსტოლოგიური ინტერპრეტაცია, მიუხედავად დროითი სხვაობისა და ამ ორ რელიგიასა და შესაბამის ეპოქებს შორის. თუნდაც განვიხილოთ ტერმინოლოგიურად ღმერთისა და სატანის ცნებები:

ბოროტი საწყისის სახელი – „არიმანი“, „აჰრიმანი“ – ზოგჯერ ასევე გადმოდის ქართულში. სპარსულ ორიგინალში ფირდოუსის



მიერ სატანის აღსანიშნავად უფრო გვიანდელი სახელი, ისლამური „იბლისი“ იხმარება, რომელიც აგრეთვე გვხვდება ქართულ კერსებში. მაგრამ ძირითადად გამოიყენება ქრისტიანული ტერმინი — „ეშმაკი“. მაგალითად:

„ზააქ რა ქნა, არ გესმია, ეშმაკს მიჰყვა თავის ნებით“. ტ. I, 102.

ღმერთის აღმნიშვნელ სპარსულ ლექსემებს ქართულში შეესაბამება „ღმერთი“, „ქვეყნის შემქმნელი“. რაც შეეხება „სამოთხეს“ და „ჯოჯოხეთს“, საიქოს ასეთი დაყოფა ძველი ირანელისთვის ისევეა ცნობილი, როგორც ქრისტიანისთვის. ამ სიტყვების გადმოტანა არ ქმნის არავითარ სიძნელეს თუნდაც დეტალებში განსხვავებული წარმოდგენების იდენტიფიკაციისას: სპარსულ ტექსტში ნახსენები სამოთხე და ჯოჯოხეთი წარმოქმნის ძველი ირანული რელიგიის შესაბამის წარმოდგენებს, ხოლო ქართულ „შაჰ-ნამეში“ შესაბამისი ლექსემები ასოცირებული შეიძლება იყოს საკუთრივ ქრისტიანულ სამოთხესა და ჯოჯოხეთთან და შესაძლოა, ასეც იკითხებოდა ქართველი მკითხველის მიერ.

ქართული ლექსემა „ღარიბი“ ჭარბი (სპარსული) „დერვიშის“ სინონიმია. ერთ-ერთი რედაქციით იმავე შინაარსს გადმოცემს სიტყვა „ძალვით“. (სპ. ტ. V, გვ. 368, 2243). სიტყვა „ფარვით“ სემანტიკურად უდრის ბერობას. სპარსული „ქვაბში მჯდომი“ აგრეთვე იმასვე აღნიშნავს, რასაც ქართული „მონოზონი“. ამიტომაც მთარგმნელი ლაღად იყენებს ქრისტიანულ ცნებებს.

ც’უ ხაჰი ზე მან მან კიყამ დარ ჯეჰან
ნეს’ასტ’ე ბედინ ქარ ბა ანდუჰან. ტ. V, 368, 2245

„რა გინდა ჩემგან, ვინ ვარ ამ ქვეყნად, მჯდომი ამ გამოქვაბულში „სეკლით“, სხვა რედაქციით — „ფარვით,“ ანუ „ბერად“. ეს კი სავესებით ჯდება ქრისტიანული წარმოდგენების ჩარჩოში.

ქრისტიანული ზნეობის გამომსახტველია შეგონება „სხვისას ნუ ეცილებიო“. ტ. I, 102.

„ზააქის ციხე ქალაქი ფრიდოსსა დარჩა ნებითა.

მან ღმერთი არ მოიგონა, არც ლოცვით არცა ქებითა,

ღმერთი შერისხდა წყეულსა ჯერ ზეცით, მერმე ქუეყნითა,

ჯოჯოხეთს ყოფნა ირჩია, თვითან, თავისის ნებითა“. და ა. შ.

ტ. I, 103.



„ღმერთის შერისხვა“, „წყევლი“, „ჯოჯოხეთი“ და ა. შ. სავსებით ქრისტიანულ ტრადიციაში არსებული ცნებებია. იმავდროულად ამ სიტყვების შინაარსი ძველი ირანული რელიგიისთვისაც მისაღები და გასაგებია. ზემოხსენებულ სპარსულ გამოცემაში ამ სტროფების შესატყვისი არ არის, მაგრამ სქოლიოში მითითებულია, რომ სხვა რედაქციებში არის ეს ზნეობრივი შეგონებანი. (Л - добавлено нравоучительное заключение – 15, ნნ, 1, 4, 6, -доб. нравоучительное заключение -15. Б - перевод нравоучительного заключения отсутствует (изд. Ал. Бундари); Предисловие -Бертельс СС5 - 22 и от комиссий). სპარსულ რედაქციებთან შეჯერებისას ჩანს ქართული „შაჰ-ნამეს“ ტექსტის უდიდესი მნიშვნელობა. საშურია ამგვარი სამუშაოს განხორციელება. მოყვანილ ნიმუშში სახეზეა შეგონების არჩევითობა: ქართველი ავტორი იყენებს შეგონებას, შეიძლება, ქრისტიანული შინაარსის მისაცემადაც, თუმცაღა თავად აღმოსავლური სამწერლობო ტრადიციაც შეგონებათა გამოყენების მაღალი ხარისხით ხასიათდებოდა. მაინც აღსანიშნავია რამდენიმე ვარიანტის შემთხვევაში შეგონების არჩევის ფაქტი. ეს დამატება - შეგონება სპარსული „შაჰნამეს“ მოცემულ გამოცემაში არ არის (სპ. ტ. I, გვ. 252, ბეითი 17 ან 15). ეს ადგილები, აღ. ბერტელსისა და საგამომცემლო კომისიების თქმით, არის „უძველესი“ („Старейшие рукописи “Шах-Наме“, стр. 22)(„შაჰ-ნამე“, გვ. 22). შეიძლება ითქვას, ზუსტი თარგმანი იშვიათია, ორიგინალის აზრი კი ყველგან ღრმად და ზედმიწევნითაა გადმოცემული. ამ თვალსაზრისით შემოწმებულია სახიობასთან დაკავშირებული შემდეგი კონტექსტები: ტ. I, 71 (შდრ. 1, 69, 315), ტ. I, 172 (ტ. I, გვ. 70-75), ტ. II, 4905 (ტ. V, 366-374, 2220), ტ. II, 5366 (ტ. VI, 153, 287-290), ტ. II, 5357 (ტ. VI, 134, 1002-1003), ტ. II, 23 (ტ. II, 578); ქართ. ტ. II, 5366 (სპ. ტ. VI, გვ. 153, ბბ. 287-290), ტ. II, 5291 (ტ. VI, 122, ბ. 829), ტ. II, 5357 (ტ. VI, 134, ბ. ბ. 1002-1003), ტ. I, 2318 (ტ. II, 107, ბ. 578), ტ. I, 103 (ტ. I. გვ. 58, ზოჰაქი), ტ. I, 52 (ტ. I, 58), ტ. II, 5207 (ტ. V, 74, 138-139), ტ. II, 5199, 5200 (ტ. VI, 72-73), ტ. I, 71 (ტ. I. 69, 315), ტ. I, 1587 (ტ. I, 230, 1395-1405), ტ. II, 4905, 4901 (ტ. V, 366-367, 2220 და სხვა...), ტ. I, 172 (ტ. I, გვ. 83, ბ. ბ. 70-75). სათითაოდ ყველაზე აქ ვერ შევჩერდებით. მოვიყვანო რამდენიმე ნიმუშს.

ზინ რაჰე ზეს'ტ ბეგარდ ო ბეგარს აზ ხოდაყე ბეჰეს'ტ
 „უთხარი მას, რომ ამ მახინჯი გზისაგან გადაღექ და გეშინოდეს
 სამოთხის ღმერთის“. ტ. VII, გვ. 72-73, 105-125.

„სამოთხის ღმერთი“ სიტყვასიტყვითი თარგმანია: ესაა ნათელი
 და კეთილი ირანული უზენაესი ღვთაების ერთ-ერთი ეპითეტი და
 ქართველი ავტორი არ თვლის საჭიროდ ამ შემთხვევაში მის
 ჩანაცვლებას სხვა გამონათქვამით. ეს ეპითეტი უცხოლ ვერ
 ჩაითვლება ვერც ქრისტიანული წარმოდგენებისათვის და სავსებით
 მისაღებია ჩვეულებრივი, „გაქართულებული“ წაკითხვისთვისაც. თავი
 მხრივ, „მახინჯი“, „სიმახინჯე

„ძველ ირანულ რელიგიაში ავი სულის, აჰრიმანის, და ჯოჯოხეთის
 ეპითეტებში შედის; აგრეთვე „გონჯი“, „სიგონჯე“. ზოროასტრული
 ჯოჯოხეთი ბნელია, ცივი, გონჯი და მყრალი.

„ჯოჯოხეთის მსგავსი იყო, მიხუდეს ღიდსა სიბნელესა“. ტ. I,
 2318,

ბეკარდარე დუზახ ყეკი ქარ ღიდ, ტანე დივ აზ ტარიკი
 ნაჰადიდ

ჯოჯოხეთის მსგავსი ერთი გამოქვაბული იხილა, დევის სხეული
 სიბნელის გამო ვერ დაინახა.

სპ. ტ. II, გვ. 107, 578.

სიბნელე როგორც უარყოფითი, ბოროტი ძალა, უთუოდ გასაგებია
 ქრისტიანი მკითხველისთვის, თუმცა ქრისტიანული ჯოჯოხეთი
 ძირითადად ცეცხლოვანი გეჰენით სასიათდება. ამ ნიმუშში სიბნელე
 ჯოჯოხეთის უცილობელი ნიშანია. ამგვარი ეპითეტების სისტემა
 კარგადაა ასახული ქართულ ვერსიებში. შესაბამისად სილამაზე
 და სინათლე სამოთხისა და კეთილი საწყისის ეპითეტებია.
 განვიხილოთ კიდევ რამდენიმე კონტექსტი ზარდუშტის (ზართოშტის,
 ზარათუშტრას) ეპიზოდებიდან:

„ბერი კაცი მატყუებლად გამიჩენილა ავია,

სამოთხის და ჯოჯოხეთის ამბავი მოუტანია;

მის გზასა რად მიჰყოლხარ, გული რად მოგიცდენია,

რომ ჳელმწიფე ტახტსა დასვა რჯულწმინდად მამა შენია“.

ტ. II. 5207

სპ. ტ. II, გვ. 138-139

აღწერილია ზარდუშტის – ზარათუშტრას შესვლა სამოთხეშიც

და ჯოჯოხეთშიც, ავი სულის აპრიმანის ზილვა, მისი ღმერთის მიერ გამოგზავნა ცისაგან. იხსენიება სპარსულში „ცა“, „ქვეყნის ღმერთი“, „ღმერთის ზილვა სამოთხეში“, „აპრიმანი ჯოჯოხეთში“ და იქ, სამოთხეში, დაწერილი „წმინდა წიგნი“. ამ შემთხვევაშიც ძველი ირანული ზოგი ტერმინი ემთხვევა ქრისტიანულს. ქართულში ნათქვამს შეესაბამება შემდეგი სტროფები: ტ. II, 5199-5200. რელიგიურ-სარწმუნოებრივი თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ზარღუშტის ეპიზოდი. „გაგვივია, რომ ცუდ გზაზე დამდგარხარ, დღე ნათელი დაგვიბნელე“, მოსულა ერთი ბერიკაცი, ხალხის, დიდებულთა მატყუარა, შენი გული აუვსია შიშითა და ძრწოლით, „სიტყვა უთქვამს მას ჯოჯოხეთისა და სამოთხის შესახებ, შენ გულში ღზინი ვერ დაუთესია“. შენ ის მიგიღია და მისი რწმენა, მოგიკაზმავს მისი გზა და მისი წესი“. (ქართული, ტ. II. 5207). სპ. ბეყამად ყეკი პირე მეჰტარფარიბ, სოხან გოფტას' აზ ღუზახ ო აზ ბეჰეს'ტ

სპ. მუხლები-ბეითები-ტ. II, 137-140.

„საკერპონი დააქცივენ, აშენებდი საცეცხლესა“. ტ. II. 5291
ამ ეპიზოდში ასახულია რელიგიის რეფორმატორის გამოჩენისა და მოღვაწეობის წინააღმდეგობრივი გზა.

ქართულ თარგმანში ტერმინოლოგიურად კარგად აისახება ზარღუშტის მომხრეთა თუ მოწინააღმდეგეთა პოზიციები, შეხედულებები, წარმოდგენები.

სპ. აზ ან საჰრჰა ბოტპარასტან ბეკას, პას ატას'კადე კონ დარ ანჯა ბეჰას'

იმ ქალაქებიდან კერპთაყვანისმცემლები გაიყვანე.

შემდეგ ცეცხლის სახლი (ტადარი) ააგე.

სპ. ტ. VI, გვ. 122, ბეითი 829.

ამ შემთხვევაში ქართული და სპარსული ტექსტის სრულ შესატყვისობასთან გვაქვს საქმე. ბეით 829-ში კი არის: „მოაქციე ყველა შენ რელიგიას (რწმენას)“. შემდეგი მისრა ქართულში არ გვაქვს: მოაქციე რელიგიისკენ. სპ. ბედინ ანდარ არ.

სპ. ბეგიტი სად ატას'კადე (აზარკადე) ნოუ კონამ

ტ. VI. გვ. 153, 287-290.

ქართ. „ათასს საცეცხლესა სახლსა სალოცავად ავაშენებ“. ტ. II, 5366.

სარწმუნოებასთან დაკავშირებულ ტერმინთა და გამოთქმათა ნუსხა (სია) ასე გამოიყურება: ყუზდან-ღმერთი, ბექეს;ტ-სამოთხე, ღუზან-ჯოჯონეთი, ფარასტიდან-ლოცვა, ყაზდანპარასტ-მლოცველი, პარასტანდე-თაყვანისმცემელი, პარასტას'გაპი კარდე - „საკერპეს თაყვანისცემა“, პარასტას'გაპი-საკერპე, სალოცავი, დარვის'დერვიში, პარპიზკარ-ასკეტი, აპრიმან, ებლის-ემმაკი, იბლისი, პას'მინე პუს'- „ჯვალოჩაქმული“, ანუ დერვიში, ნიკი-სიკეთე, ნიკ-კეთილი (ქართული „მოწყალე, მოსამართლე“), ნაპაკ-უწმინდური, უკეთური, (ქართულში აგრეთვე გვაქვს სიტყვა „მოცდენა“), ბიდადგარ ბუღ-უსამართლო იყო, ღურ აზ ს'ადი-მოშორებული ღზინს (ქართ. „რჯულწმინდა“, „რჯული“, „წმინდა“; მაგ., იხ. ტ. II, 5207), ღურ აზ გორუპ - „მოშორებული ხალხს“ (მაგ., იხ. ტ. V, გვ. 370, 2269).

ბოლო ორი ნიშნის მსგავსი გამოთქმები გვხვდება ისეთ კონტექსტებში, სადაც ქართულ ვერსიებში ლაპარაკია “მუღაბნოეზე”. ყველა ეს რელიგიურ ქმედებასთან დაკავშირებული გამოთქმები ნათლად გვიჩვენებს იმ ფართო შესაძლებლობებს, რომელსაც აძლევს სპარსული ორიგინალი ქართველ ავტორებს „შაჰნამეს“ ტექსტის გადასაქართულებლად, ანუ, საქრისტიანოსთვის დამახასიათებელი რელიგიური წარმოდგენების, ასოციაციების შესაქმნელად. „ჯვალო“ არის ბერის, მონაზვნის, სპარსული ფარასთანდას (პარასტანდე) ატრიბუტი. ამ მხრივაც ირანულსა და ქრისტიანულ რეალიებს შორის ბევრი რამ საერთოა, რაც თარგმანში ადვილი გადმოსატანია. მაგალითად, ზევით ლაპარაკი გვქონდა თეთრი სამოსის, თეთრი ფერის ხშირ კავშირზე ლოცვის სიტუაციასთან. ესეც, შეიძლება ითქვას, ორივე სამყაროსთვისა გამოსადევი. „ღმერთი“, „თაყვანისცემა“, „ტადარი“, „საკერპე“, „სალოცავი“, „ღვთისთაყვანისმცემელი“, „ლოცვა“, „ქება“, „ჯოჯონეთი“, „სამოთხე“, „ღმერთის რისხვა“, „წყეული“, „ზეცა“, „ქუეყანა“, „სხვა ქეყანა“ (საიქიო), ზეცისა და ქვეყნის დაპირისპირება, ასკეტი, „გონიერი“, „ბრძენი“, „ჯვალოში ჩაცმული“, „ერს მოშორებული“, „გობნება“, „ქვაბი“, „გამოქვაბული“ და სხვა ასეთი ცნებები ადვილად პოულობს ქართულ ქრისტიანულ შესატყვისს ლოცვის, ბერ-მონაზვნების (ასკეტების) ჩვევათა აღწერისას, გმირთა ლოცვის აღწერისას, ღმერთისადმი მიმართულ მონოლოგებში თუ ამ მიმართვის ავტორისეულ გადმოცემაში, დალოცვა-დასაჩუქრებისას და მისთ. ამასთანავე, დერვიშები ხშირად ესწრებიან ღზინსაც

(გამეფებას, ქორწილს). ისინი ხშირად შეიძლება მაცურებლებიც იყვნენ და შემსრულებლებიც (მსახიობობის და მოხეტიალე დერვიშიზმის

ცნებები ზოგ კონტექსტში საერთოდ ემთხვევა ერთმანეთს. ასეთია, მაგ., დერვიშის „ბრუნვა“ („შპს-ნამე“, „რუსულდანიანი“). ეს შესადარებელია სუფისტურ ტრადიციასთან: ცნობილია სუფისტების ბრუნვა, ტრიალი, ანუ მისტიკური ცეკვა. გასაკრვევია, ქართულ ვერსიებში „ბრუნვა“ რა ხასიათის ცეკვას აღნიშნავს: ნამდვილ მისტიკურ როკვა-ცეკვაზეა ლაპარაკი თუ წმინდა თეატრალურ-სანახაობრივ მოძრაობებზე. მაგრამ საბოლოო ჯამში ორსავე შემთხვევაში სახიობასთან გვაქვს საქმე. საინტერესოა, რომ დერვიშთა და სუფისტთა ცეკვა აღბეჭდილია სხვადასხვა დროის და სკოლის აღმოსავლურ მინიატურებში (იხ., მაგ. Восточная миниатюра, 30: მოცეკვავე დიდი სპარსელი სუფი პოეტი ჯალალედდინ რუმი - იგივე მოლანა).

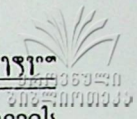
აღსანიშნავია ზნეობრივი შეგონებანი, ზნეობრივი ცნებები და იდეალები, რაც შეესაბამება ქრისტიანულს. მაგ.: „განძი, მაღალი სასახლე არას არგებს შენს ტანს, სიტყვას აფასებდა მარგალიტზე მეტად, უფრო ძვირფასად მიაჩნდა, სამართლითა და გულუხვობით მოიპოვა მან ეს სიკეთე“ „შენც სამართალი და გულუხვობა ჰქმენ“ ფერეიდუნივითა, „შენ, ჰო, რომელიც ეძებ ქვეყანას, ისე ჰქმენ, რომ სიმართლით ისობოლო, „სხვა ქვეყანას წავიდა ზოჰაქი, ჩაჰბარდა, დარდისა და სევდის გარდა არაფერი თან არ წაუღია“ (შდრ. ქართულში: „ჯოჯოხეთში წავიდა“). „მოდი, ჩვენც ნუ მივცემთ ქვეყანას ავს, ვეცადოთ, ყოველთვის სიკეთე ვთესოთ. არ არის კეთილი და ბოროტი თანაბარი. სჯობს, რომ სიკეთე დარჩეს ხსოვნაში“ (იხ. ტ. I. 58). სიკეთისა და ბოროტის, კეთილისა და ავი საქმის, საზღაურისა და ჯილდოს, სამართლისა და უსამართლობის და სხვა ზნეობრივ კატეგორიათა დაპირისპირებას აქვს ადგილი.

ამ „შეგონებაში“ და სხვა ამგვარ კონტექსტებში შეინიშნება თვალსაჩინო პარალელი რუსთაველის მსოფლმხედველობასთან. კერძოდ: „კეთილი და ბოროტი“ არათანაბარია – კეთილი საბოლოოდ სძლევს ბოროტებას; სამართალი უსამართლობაზე უფრო ღირსეულია და სხვა მისთ. (შდრ. ჩამატება კრიტიკული სპარსული ტექსტის – სქოლიო, ტ. I, გვ. 58 და სხვ.). თუ რელიგია დაკონკრეტებულია (კერპი, ცეცხლი), ასევეა ქართულ ტექსტშიც და კულტთა

დაპირისპირებაც მკვეთრად დაცულია. გააჩნია, ვინ წარმოთქვამს და მოქმედებს: ზარდუშტის (ზარათუშტრას) მიმდევრები თუ მოწინააღმდეგენი (შდრ. სპ. ბოთ, ბოთფარასთ, ათაშ, ათაშფარასთ, ფარასთაშგაჰ, აზარქაღე, ათაშქაღე და ა. შ. ჟჟ „კერპი“, „კერპთთაყვანისმცემელი“, „ცეცხელი“, „ცეცხლთაყვანისმცემელი“, „სალოცავი“, „ცეცხლის სახლი“ (აქ შდრ. „არტომანი“ “შუშანიკის წამებიდან“). ასეთ კონტექსტებში აისახება ძველი მაზდეიზმისა და განახლებული, რეფორმისტული ზოროასტრიზმის დაპირისპირება (იხ. ბოისი და სხვ.). რაც შეეხება ტექსტოლოგიური შესაბამისობის სიზუსტის ხარისხს, განვიხილოთ მაგალითისთვის შემდეგი მცირე კონტექსტები:

სპ. ბეგოფტას' ბედუ გოფტანი პანდრა (სპ. ტ. I, 130-131, №№ 12, 15). სპარსულში იკითხება: „ფრანგისმა მისცა მას ბავშვი, უთხრა „სათქმელი დარიგება“ (გოფტანი პანდრა); ქართულში კი გვაქვს: „წყალობა ბევრი უქადაგაო“. ამის მერე გვხვდება ქრისტიანიზმები: „აღაპი“, „მონოზნების“ დასაჩუქრება, „ჟამისწირვა“, „ეპისკოპოზის წვევა“ (ტ. I, 52, 53). თუ ვივარაუდებთ, რომ ლოცვის მომენტი სპარს. „სათქმელი დარიგებიდან“, ქართულში ჩანაცვლებულია „წყალობით“, აქედან ადვილია გადასვლა „ქრისტიანული წესის აგებაზე“ და ამასთან „საბოძერის გაცემაზე“. თავად წესის აგების ეკვივალენტი არ ჩანს არც ერთ სპარსულ რედაქციაში. ეს ქართულ ვერსიაში ჩამატებული ქრისტიანიზმის აშკარა ნიშნულია. ასეთი სხვაობები თუ ქრისტიანიზმის ნიშნულები სხვაც არის.

ამრიგად, მთარგმნელი ზედმიწევნით კარგად იცნობს რა მთელს დედანს, ახერხებს თავის ნებისაებრ გადასვას ზოგიერთ ანალოგიურ კონტექსტში გამოყენებული ბეითები, მსგავსი გამოთქმები და სხვა ქართულ „შაჰ-ნამეში“ ზოგან რამეა ჩამატებული, ზოგან ტექსტი ძირითადად მისდევს ქრისტიანულ ლექსიკას, ზოგანაც ძველი ირანული სარწმუნოების აღმნიშვნელი ტერმინები იოლად იტყვევა ქართულ შესატყვისებში ქრისტიანიზმებად. თითქმის არსად გვაქვს, რასაც ჰქვია „ზუსტი თარგმანი“, არსი კი კველგან ზედმიწევნით დაცულია. გარდა ამისა, ზოგან აშკარა მიდრეკილებას იჩენს ავტორი „უძველესი“ რედაქციებისაკენ. ეს უკანასკნელი ქართულ ვერსიებთან ერთიანდება ძირითადი (წამყვანი) აკადემიურად მიჩნეული და გამოცემული კრიტიკული ტექსტის საპირისპიროდ. ტექსტოლოგიური

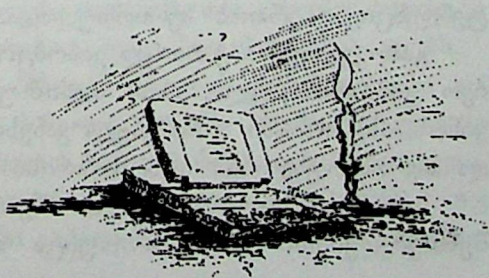


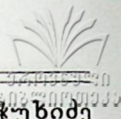
ურთიერთმიმართებების სურათი აშკარად იწვევს საგანგებო კვლევის ინტერესს, მაგრამ ამჟამად ამ საკითხის შესწავლა ჩვენი ამოცანა როდია. ეს სპეციალურ ღრმა კვლევა-ძიებას მოითხოვს. ასეთი შეპირისპირებები გვესახება დღესდღეობით მხოლოდ სარწმუნოებასთან დაკავშირებული ტერმინების შემცველი ფრაგმენტების მაგალითზე. სპარსულ და ქართულ ტერმინებს შორის ლექსიკურ-სემანტიკურად ბევრი რამ საერთოა: ტერმინების, ცნებების, გამოთქმების, ტექსტის, გაბმული მონაკვეთების შესაბამისობა. იმავედროულად სწორედ რელიგიური სხვაობით, კერძოდ, ქრისტიანიზმებითა განპირობებული ზოგი აშკარა განსხვავება „შაჰ-ნამეს“ ტექსტის სპარსულ ორიგინალსა და მის ქართულ ვერსიებს შორის. აშკარა ქრისტიანიზმებისა და თამამი ქართველიზმების ფუნქცია ნათელია. ეს არის „შაჰ-ნამეს“ გათავისება; ფირდოუსის პოემაში ასახული სამყაროს დაახლოება ქართულ, ქრისტიანულ სამყაროსთან, მთარგმნელ-ავტორთათვის და მკითხველთათვისაც გასაგებ და მშობლიურ გარემოსთან. მაშასადამე, მთარგმნელი თუ მთარგმნელები ამას შეგნებულად აკეთებენ, რითაც დიდ მთარგმნელობით უნარს ავლენენ. მათი ოსტატობა ამ მხრივ, ჩვენი აზრით, მაღალ შეფასებას იმსახურებს. ქართველ ავტორთა კეთილშობილურ ლიტერატურულ ჩანაფიქრს ის გარემოებაც ჰმატებს ღირებულებას, რომ ისინი თავისუფალნი იყვნენ თავის შემოქმედებაშიც და მხატვრულ არჩევანშიც, „შაჰ-ნამეს“ ქართული თარგმანები არ წარმოადგენს, რამდენადაც ცნობილია, არანაირი საგანგებო შეკვეთისა თუ დავალების შედეგს, არამედ იმ ეპოქის განათლებულ ქართველ მწიგნობართა ნება-სურვილისა და სიყვარულით შესრულებული შემოქმედებითი ნაშრომის ნაყოფია. შემოქმედებითი მუშისგან ხელდასმა და სამწერლობო ენთუზიაზმი საგრძნობია ქართული ვერსიების ყოველ სტროფში თუ აბზაცში. ფაქტია, რომ ქართული „შაჰ-ნამეს“ ტექსტები ორიგინალის შესაბამისი გრძნობებითა და განცდებითა გამსჭვალული და დატვირთულია უტყუარი ბუნებრივი ემოციებით. ხოლო სპარსული ტექსტის გაქართულება-გაქრისტიანებაც ამ მნიშვნელოვანი ლიტერატურული პროექტის შემადგენელ კომპონენტებად გვეკვლინება. მასთან, ეს გათავისებაც იმდენად ზომიერი დოზებითაა მოცემული, რომ არავითარ შეუსაბამობას და გაუგებრობას არ იწვევს, უაზრობაში და ნონსენსში არ გადადის. შიგადაშიგ მარგალიტებივით ჩასმულ-

გაბნეული ეს გათავისების ნიშნუები თავისებურ სითბოს და გასაგებ კოლორიტს აგრძნობინებენ ქართველ მკითხველს, რომელსაც იმავდროულად არ ავიწყდება, რომ მოქმედება ისლამამდელ ირანში ხდება. ირანული რეალიები და მშობლიური ელემენტები ოსტატურადაა შერწყმული ლექსიკურ, ტერმინოლოგიურ სისტემაში. ასეთი შერწყმით მიიღწევა უცხო კულტუროლოგიური სამყაროს დაახლოებისა და გათავისების, მშობლიურად აღქმის ეფექტი. ეს ეფექტი რომ შუა საუკუნეების ქართულ განათლებულ საზოგადოებაში და შემდგომ მისი გავლენით ხალხშიც საკმაოდ ძლიერი იყო, ამას თუნდაც „შაჰ-ნამეს“ გმირთა სახელების ქართულ გვარ-სახელებში დღემდე თვალსაჩინო, ღრმად და მკვიდრად ფესვგადგმა მოწმობს, რაც საყოველთაოდაა ცნობილი და აღიარებული. ისინი აღბეჭდილია სამარადისოდ ყველაზე პოპულარულ ქართულ სახელებში და ფართოდ გავრცელებულ ქართულ გვარებში. ცხადია, რომ ჩვენი ქვეყნის სულიერებისა და კულტურული მემკვიდრეობის გამდიდრება მსოფლიოს ერთ-ერთი უდიდესი ცივილიზაციის მონაპოვარ პოეტურ ღირებულებებთან და ფასეულობებთან ზიარების გზით ამ შემთხვევაში ქართული „შაჰ-ნამეს“ ავტორთა დამსახურებაა.

ზემოთქმულთან კავშირში მით უფრო საინტერესოა, რომ თავად ფირდოუსი ძველ ირანულ რელიგიურ სახიობას არსად არ აძლევდა „ისლამიზმების“ ელფერს. პირიქით, როგორც ცნობილია, ფირდოუსის თავისი პოემის დაწერისას ჰქონდა სრულიად საპირისპირო ტენდენცია (იხ. რიბკა, გვ. 527-538; კრიმსკი, 1975, გვ. 277-568; გვახარია-კაციტაძე; კობიძე, 1975, 140-202 და სხვ.). ქართული ვერსიების ავტორები კი, სადაც ეს შესაძლებელია, რელიგიურ სახიობას „ქრისტიანიზმების“ ხასიათს აძლევენ. ასეთია ქართულ-სპარსული „შაჰ-ნამეს“ ტექსტის წმინდა ტექსტოლოგიური შედარებისას სარწმუნოებასთან დაკავშირებული ტერმინების განაწილების სურათი. ქართველ მთარგმნელებს სრულიად თავისუფლად შეეძლოთ, უცვლელად დაეტოვებინათ, ვთქვათ, წმინდა ზოროასტრული რეალიები იქ, სადაც სინამდვილეში ქრისტიანიზმები გვაქვს. კონტექსტი და ლექსიკური მთარგმნელობითი მასალა იძლეოდა ამის საშუალებას. მაგრამ გარკვეულ შემთხვევებში ქართველმა ავტორებმა დასაშვებად ჩათვალეს ქრისტიანული ცნებების გამოყენება და გაცნობიერებულად გააკეთეს სწორედ ამგვარი არჩევანი.

კინოფსუქოლოგია





ქართული კინოს პირითადი ტენდენციები გასული საუკუნის 70-80-იანი წლების მიჯნაზე

კარგა ხანია, ხელოვნების ისტორიკოსებმა და, კერძოდ, კინოისტორიკოსებმა დაადგინეს ქრონოლოგიური ჩარჩოები — ათწლეულები, რომლებიც საზღვრავენ კინოხელოვნების განვითარების ეტაპებს. ამგვარი პერიოდიზაცია რამდენადმე პირობითია, მაგრამ მაინც თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჯერჯერობით ის მაინც შეესატყვისება კინოს განვითარების რეალურ ეტაპებს: ყველა მნიშვნელოვანი გარდატეხა, ძირითადი ტენდენციების ცვლა ასე თუ ისე თავსდება ზემოაღნიშნულ ჩარჩოებში.

წინამდებარე ნარკვევის მიზანი ქართული კინოხელოვნების ისტორიული მიმოხილვა კი არა არის, არამედ ცდაა იმ მხატვრული ტენდენციების გამოვლენისა, რომლებიც ქართულ კინოში 70-80-იანი წლების მიჯნაზე გამოიკვეთა.

ხელოვნების განვითარების პროცესი უწყვეტი ნაკადია და მისი კვლევის დროს ამა თუ იმ ეტაპის სრული იზოლირება ბევრ რამეს გაუგებარს ხდის, სინათლეს კი არ ჰყენს სურათს, არამედ პირიქით, აბუნდოვნებს.

ამიტომ ჩვენ თითქმის ყოველთვის გვიხდება წინამორბედი პერიოდების გახსენება, მათ თავისებურებათა დაზუსტება, დროის დისტანციიდან შეფასებებში გარკვეული კორექტივების შეტანა და ახლო წარსულთან მიმართებაში ჩვენ მიერ გასაანალიზებელი ეტაპის ნიშან-თვისებათა დადგენა.

საბედნიეროდ, 60-70-იანი წლების ქართული კინო, მისი ძირეული ტენდენციები ერთობ სერიოზულადაა

გამოკვლეული ქართულ კინომცოდნეობაში. ეს, ალბათ, იმითაც იყო განპირობებული, რომ აღნიშნული ათწლეულები ქართული კინოს ისტორიაში უმნიშვნელოვანესი ეტაპი იყო მისი სიმწიფისა და თვითმყოფადობის თვალსაზრისით.

საოცრად ფართო ნაკადით შემოედინა ამ პერიოდში ახალი შემოქმედებითი ძალები. თუმცა ისევე, როგორც ნებისმიერ

ხელოვნებაში, აქაც ქართული კინოს ტენდენციათა და სპეციფიკურ თავისებურებათა ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენას ახდენდა არა ნებისმიერი, თუნდაც ნიჭიერი ხელოვანი, არამედ უპირველესად ის ავტორები, რომლებმაც ქართული კინემატოგრაფიული აზროვნება არსებითად გაამდიდრეს, რომლებმაც შეძლეს ეკრანზე თვითმყოფადი, მხატვრულად ღირებული საკუთარი კინოსამყარო შეექმნათ.

50-იანი წლების დასასრულს და 60-იანი წლების დასაწყისში ქართულ კინოში იწყებენ მოღვაწეობას რეჟისორები: რევაზ ჩხეიძე, და თენგიზ აბულაძე, ელდარ და გიორგი შენგელაიები, მიხეილ კობახიძე, ოთარ იოსელიანი, მერაბ კოკოჩაშვილი, ლანა ლოლობერიძე... დრამატურგები – რევაზ გაბრიაძე, ერლომ ახვლედიანი, ამირან ჭიჭინაძე..., რომლებმაც განსაზღვრეს ქართული კინოს მიღწევები და საერთაშორისო ასპარეზზე მისი წარმატებები.

70-იანი წლებისათვის ჩვენი კინემატოგრაფი კიდევ რამდენიმე ახალი თაობის რეჟისორით შეივსო: ალექსანდრე რეხვიაშვილი, ირაკლი კვირიკაძე, გელა კანდელაკი, რამაზ ხოტივაური, სოსო ჩხაიძე, დიმიტრი ბათიაშვილი.

70-80-იანი წლების მიჯნაზე გამოცდილ ქართველ კინოსტატთა რაზმს შეუერთდნენ და თვითდამკვიდრების გზას დაადგინენ ახალგაზრდა თაობის რეჟისორები – შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულები.

ალბათ, საჭირო არ არის იმის მტკიცება, რომ ზოგადად ხელოვნების განვითარების შინაგანი კანონზომიერებებისა და ობიექტური დეტერმინანტების გარდა, კინემატოგრაფის ახალ ტენდენციათა ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთ გადამწყვეტ როლს სწორედ ახალი შემოქმედებითი ძალების შემოდინება თამაშობს, რადგან ყოველი ახალი თაობა ხელოვნებაში არა მარტო ახალი მსოფლშეგრძნებით, ახალი იდეებითა და სინამდვილის ახლებური ხედვით მოდის, არამედ ფორმალური ძიებებისა თუ კინონის სფეროში ექსპერიმენტირების თვალსაზრისით მეტი სითამამე ახასიათებს.

ძნელია იმის თქმა, რომ 70-იანი წლების დასასრულისა და 80-იანი წლების დასაწყისის ქართულ კინოში რაიმე გარკვეული და ესთეტიკურად ჩამოყალიბებული ახალი ტენდენციები გამოიკვეთა. იმ დროს ადვილი არ იყო პროგნოზირება, იმის თქმა, თუ მრავალგვაროვან პროდუქციაში გამჟღავნებული ახალი თემატური,

ჟანრული თუ სტილისტური ნიშნებიდან რომლის განვითარება გამოიღებდა შედეგს ფორმითა და აზრით დასრულებულ მხატვრული ნაწარმოებების სახით.

თამამად მხოლოდ ერთის თქმა შეიძლება: ქართული კინო აღნიშნულ ეტაპზე ერთგვარი გარდატეხის ვითარებაში იმყოფებოდა, განვითარების ახალი გზების ძიების პროცესში იყო. ეყრდნობოდა რა განვლილი პერიოდების ტრადიციებს, აღნიშნულ წლებში მწიფდებოდა გარკვეული ტიპის შემოქმედებითი აზროვნების მიმართ, მოღვაწეობდნენ ინდივიდები, რომლებიც საკუთარ შინაგან კანონზომიერებათა თანახმად ვითარდებოდნენ, იყო აგრეთვე სხვადასხვა სახის გამონაკლისები. ერთი სიტყვით, ძნელია მისვლა ისეთ განზოგადებამდე რომელიც ამ პერიოდის ქართული კინოპროცესის ყველა ასპექტს მოიცავდა, მით უფრო, რომ ხელოვნება საერთოდ ძნელად ეგუება მკაცრ სისტემატიზაციას. ამიტომაც გამოკვლევის პროცესში გამოკვეთილ მხატვრულ ძიებათა ერთობლიობანი ანდა ტენდენციები, ალბათ, მაინც მიახლოებითი იქნება. მიუხედავად ამისა, შევეცდები გავიაზრო აღნიშნული ეტაპის ქართული კინოს განვითარების თავისებურებანი, გამოვკვეთო ახალი თემატური, კონცეფციური თუ ჟანრულ-სტილისტური ტენდენციების ზოგიერთი ნიშანი.

წინასწარვე მინდა აღვნიშნო, რომ ანალიზისას უპირატესი ყურადღება დაეთმობა მხოლოდ ზოგიერთი კინემატოგრაფისტის შემოქმედებასა და ცალკეულ ნაწარმოებებს, რადგან ეს სავესებით საკმარისია იმისათვის, რათა ჩვენთვის საინტერესო პრობლემათა წრე მოვნიშნოთ.

60-იანი წლებისა და 70-იანის დასაწყისის ქართულ კინოში შეინიშნებოდა უფრო ინტენსიური განვითარება იმ მიმართულებისა რომელიც ეყრდნობა ლირიკულ-რომანტიკული განზოგადების ფორმებს. წამყვან რეჟისორთა პოეტიკურ სისტემებში ობიექტური სამყარო მკვეთრად იყო შეფერილი ლირიკული ემოციით.

აღვნიშნავ რა სხვადასხვა ტენდენციის განვითარებაში ერთგვარი წონასწორობის დარღვევას, ამით იმის თქმა არ მინდა, თითქოს აღნიშნული პერიოდის ეროვნულ კინოში არ იყო მრავალფეროვნება თემატიკისა თუ ესთეტიკურ პოზიციათა თვალსაზრისით, რომ არ იყო სერიოზული მიღწევები, ვთქვათ, მეორე მიმართულებით, რომელიც

ეფუძნება მოვლენებისა და ხასიათების განვითარების შედარებით ობიექტურ ლოგიკას, ანალიტიკურობას, სოციალურ და ფსიქოლოგიურ დეტერმინირებას. ამის ნათელი და შესანიშნავი მაგალითია, თუნდაც, ოთარ

იოსელიანის შემოქმედება – რეჟისორისა, რომლის მსოფლშეგრძნებისათვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული სიმძაფრე. მისი ყურადღება მიმართულია ჩვენი დროის ყველაზე უფრო სიღრმისეული, მნიშვნელოვანი სულიერი და ზნეობრივი პროცესებისა და პრობლემებისაკენ.

60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან საქართველოში სხვაზე უფრო ნათლად სწორედ ოთარ იოსელიანმა შეძლო გამოეხატა თანამედროვე ინტელიგენტის ინტერესები, აზროვანწყობილებანი, აქტუალურ პრობლემათა ნიშნები, ემოციური იმპულსები. მრავალი რეჟისორის სწრაფვა „პოეზიისა“ და „პროზის“ სინთეზისაკენ, ო. იოსელიანის შემოქმედებაში განხორციელდა თავისებურად, ნათლად, სრულად და თვითმყოფად. ანალიტიკური აზროვნების სიღრმე, ხასიათთა ძერწვისას მიუკერძოებლობა, გამომსახველობითი საშუალებების სიმკაცრე და სისადავე – ყველა ეს ნიშანი მისი შემოქმედებისა არამც თუ უარჰყოფს სამყაროს სუბიექტურ ხედვასა თუ პოეტურ სტიქიას, არამედ, პირიქით, ავლენს მათ ახალ ხარისხში – „შინაგანი პოეზიის“ სახით, რომელიც თვით პროზაულ რეალობაშია აღმოჩენილი. მიუხედავად იმისა, რომ ო. იოსელიანის შემოქმედება მკვეთრად ინდივიდუალურია, ის მაინც დიდ გავლენას ახდენდა ქართულ კინოზე, ხელს უწყობდა ახალ ტენდენციათა ჩამოყალიბებას, რომლებმაც უკვე რამდენადმე იჩინეს თავი 70-იანი წლების დასასრულსა და 80-იან წლებში.

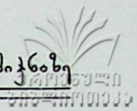
და მაინც, 60-იანი და 70-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართულ კინოში ძნელი არ არის დავინახოთ განსაკუთრებული მიდრეკილება გამოხატვის პოეტური ფორმებისადმი, ლირიზმისადმი, მაქსიმალურად ტევადი, განზოგადებული სახეების შექმნის ხერხებისადმი, კერძოდ, იგავის ფორმისადმი... და თუ ამ წლებში ბევრი საუკეთესო ფილმის მხატვრულ სახეში ლირიკული, შეფასებითი მომენტები სჭარბობდა ანალიტიკურსა და ფსიქოლოგიურს, მაშინ 70-იანი წლების დასასრულისათვის სულ უფრო აქტიურად იწყებს გამოვლენას იდეურ-კონცეფციური ტენდენცია, რომელიც მოწმობს

ავტორთა სწრაფვას შეიცნონ თანამედროვე სინამდვილის რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესები, გაიაზრონ საზოგადოებრივი განვითარების თანმდევი პრობლემები. სულ უფრო ხშირად ჩნდებოდა ეკრანზე ფილმები, სადაც თანამედროვე ადამიანის სახე-ხასიათი დგას ცენტრში.

თანამედროვე ხელოვნებაში ძნელი არ არის შემჩნევა ტენდენციისა სინთეზისაკენ. ხშირად მნიშვნელოვანი ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში ჰარმონიულადაა შეკავშირებული სხვადასხვაგვარი ხერხები, სხვადასხვა ინტონაცია... და მაინც, თუნდაც ამ თვალსაზრისით ყველაზე რთულ ნაწარმოებშიც კი, ყოველთვის შეიძლება იმ სტილური თუ ჟანრული დომინანტის აღმოჩენა, რაც მთელ ამ სტრუქტურას აყალიბებს, უზრუნველყოფს ნაწარმოების მხატვრულ ერთიანობასა და მთლიანობას, მიუხედავად მისი შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების სიმრავლისა.

ამგვარად, ლაპარაკია ხელოვნების ტიპოლოგიის პრობლემაზე, რომელიც რთულია, ვინაიდან თავის საუკეთესო ვარიანტებში უნდა გამოდიოდეს იმ პოსტულატიდან, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მრავალშრიანი სტრუქტურაა, რომელიც ვერ მოთავსდება ერთმნიშვნელოვან ტიპოლოგიურ ბადეში; ხოლო, მეორე მხრივ, განსაკუთრებულია, რადგან ის ნაწარმოების მიმართ ავთენტიკური არ არის. ამიტომაც ამგვარი კვლევის მასალად კინომცოდნურ ლიტერატურაში (ასე იქნება წინამდებარე ნაშრომშიც), ხშირად იმ ფილმების გვერდით, რომელთა მხატვრული ღირებულება ეჭვმიუტანელია, ვხვდებით აგრეთვე ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც ან არასრულყოფილია, ან დაბალი მხატვრული ღირებულებისაა, მაგრამ აშკარად გამოხატავენ გარკვეულ ტენდენციებს.

ფილმებში: „ქვიშანი დარჩებიან“ (რეჟ. გ. შენგელაია, 1977 წ.), „თუმი მეცხვარე“ (რეჟ. ს. ჩხაიძე, 1977 წ.), „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ (რეჟ. ლ. ლოღობერიძე, 1978 წ.), „მშობლიური ჩემო მიწა“ (რეჟ. რ. ჩხეიძე, 1980წ.), „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (რეჟ. მ. კოკოჩაშვილი, 1981 წ.) და სხვებში განსხვავებულ მასალაზე და თვისობრივად განსხვავებული მხატვრული დამაჯერებლობით იჩინა თავი ტენდენციამ თანამედროვე ადამიანის ხასიათის კვლევისადმი, ამ ხასიათის, როგორც გარკვეულ სოციალურ ფუნქციათა სტრუქტურის განხილვისადმი. მათში დიდი მნიშვნელობა



მიენიჭა ადამიანის არსებობის გარემოს, რომელიც წარმოგვიდგა არა როგორც ფონი, არამედ როგორც ხასიათთან რთულ ურთიერთქმედებაში მყოფი ცხოვრების არეალი. ამგვარი კონცეფციური ტენდენცია, ცხადია, ითხოვს შესაბამის ჟანრულ, სტილურ და კომპოზიციურ გადაწყვეტას. ალბათ, ამიტომაც არაერთ ფილმში ცხადად გამოვლინდა „წარმოსახვითი“ სტილისტიკის სტრუქტურული უპირატესობანი, ეპიკური და

დრამატული ჟანრების ელემენტები. თუმცა ძნელი არ არის მათში აღმოჩენა სხვა, ქართული კინოსათვის უკვე ტრადიციული თვისებებისაც – პოეტური აზროვნებისა და ლირიზმის, იუმორისა და ირონიის...

აღნიშნული ტენდენციის რეალიზაცია განსაკუთრებულად, თავისებურად, სრულად და ძალიან საინტერესოდ განხორციელდა სამსერიიან ტელეფილმში „თუმი მეცხვარე“. ავტორებმა სცადეს მხატვრულად გაეაზრებინათ და ეკრანზე წარმოესახათ ცხოვრების რეალური პლასტი, დოკუმენტური ხერხებით შეექმნათ ფილმის მხატვრული სახე, ცოცხალი და კონკრეტული ხასიათები ფართო განზოგადებამდე აეყვანათ.

ფილმის გარეგანი შრე თანმიმდევრულად და მასალისადმი უდიდესი ნდობით აფიქსირებს ყოველდღიურ სინამდვილეს იმ ადამიანებისა, რომლებიც, ერთი შეხედვით, მხოლოდ მატერიალური ცხოვრებით არიან დაკავებულნი. ისინი, თითქოს, პროზაულ გმირებად წარმოგვიდგებიან და ამასთანავე ფილმი ბადებს პოეტურობის, ლირიზმის მწვავე შეგრძნებას, რადგან აქ, ერთი მხრივ, ძლიერია ჩვეულებრივის პოეტიზაცია, ხელთუქმნელი ბუნების გასულიერების მცდელობა, ხოლო, მეორე მხრივ, ეს შეგრძნება ფილმის დინებასთან ერთად მძაფრდება პერსონაჟთა შინაგანი სიმდიდრის თანდათანობითი გახსნით. ამრიგად, „თუმი მეცხვარეში“ რეჟისორის პოეტური ღელვა, ლირიკული საწყისი, მართალია, კონსტრუქციის მთავარ საყრდენს არ წარმოადგენს, მაგრამ პროზაულ ქსოვილთან ძალზე ორგანულად არის შერწყმული. თუმი მეცხვარეთა ყოფა-ცხოვრების ამსახველი კინომასალა ყოველგვარი ნაკეთობისა და პროგრამულობის გარეშე გადაიტკევა პეროიკულ კინოეპოპეად ზოგადად მშრომელი ადამიანის შესახებ.

ქართული კინოს არაერთმა გამოცდილმა ოსტატმა, უკვე

ჩამოყალიბებული ინდივიდუალობის რეჟისომა 80-იანი წლების დასაწყისში ახალი მხატვრული საღებავები შეიძინა. რეჟისორმა ჩხეიძემ და ლანა ლოლობერიძემ თავის ფილმებში „მშობლიურ ჩემო მიწავ“, „დღეს ღამე უთენებია“ ეპოსისაკენ მიიღრმინეს. ერთ შემთხვევაში („მშობ-ლიურ ჩემო მიწავ“) ავტორი ცდილობს შექმნას გმირული ეპოსი თანამედროვე თემაზე. ფილმი „დღეს ღამე უთენებია“ კი პოეტური ეპოსის შექმნის ცდაა. ალბათ, სწორედ აქედან დაიბადა ხასიათების განზოგადების იმგვარი ფორმები, რომლებიც მხატვრულ სახეს რაიმე მორალურ თუ იდეალურ არსთან გააიგივებენ. ამ ფილმების გმირები ისტორიულად და სოციალურადაც სავსებით დეტერმინირებულნი არიან, მაგრამ ამასთანავე „თუ შეიძლება ასე ითქვას, „გაწმენდილნი“ ხასიათის იმ ასპექტებისა და ნიუანსებისაგან, რომელნიც გაართულებდნენ ავტორების სიმპათიებისა თუ ანტიპათიების, მათი იდეოლოგიური თვალთახედვის ნათელ და მკაფიო გამოხატვას. ჩვენ წინაშეა ხასიათები, რომლებშიც ავტორთა ნებით აქცენტირებულია რომელიმე ძირითადი ნიშან-თვისება, გამოყოფილი განმსაზღვრელი, საყრდენი ელემენტები, რომელთა კონცენტრირებით ავტორები, თითქოს, აშიშვლებენ თავის პოზიციას, საკუთარ პათოსს.

ფილმში „მშობლიურ ჩემო მიწავ“ წარმმართველი, უპირატესი როლი ენიჭება ავტორის პათოსს. რეჟისორი, უნდა ვიფიქროთ, კარგი მიზნით არის ანთებული, მაღალი იდეალებით ხელმძღვანელობს და ჩვენც გვემის, თუ რა მიზანს ისახავდა იგი. ავტორს სურდა შეექმნა სანიმუშო ორგანიზატორის (პარტიული მუშაკის), უფრო მეტიც, თანამედროვე დადებითი გმირის მოდელი. ამ გზაზე ავტორები (სცენარის ავტორი ს. ჟღენტი) თავისი გმირის – გიორგი თორელის, შესაცნობად ჩვენ მხოლოდ მის საზოგადოებრივ, სახელმწიფოებრივ მოღვაწეობას გვთავაზობენ. მას ააცილეს კერძო, კონკრეტული ადამიანისთვის დამახასიათებელი ვნებები. მხოლოდ ვხვდებით, რომ ის რამდენადმე რთულ ურთიერთობაში იმყოფება საკუთარ ცოლთან. ეს ურთიერთობა კი, რომელსაც შეეძლო მაყურებლისთვის ბევრი რამ გაერკვია თორელის შინაგანი ბუნების შესახებ, ბუნდოვანია. ასევე ზედაპირულია მისი დამოკიდებულება დედასთან და შვილთან. ცოტა არ იყოს, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ეს პერსონაჟები ძალდატანებით, „თვითონ შემოიჭრნენ“ ფილმში. სულ მოკლე დროში გიორგი თორელი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავდაყირა აყენებს



რაიონის ცხოვრებას. მის, როგორც რაიკომის მდივნის, გზაზე მრავალი სირთულე, მწვავე შეჯახებებია... თუმცა არ არის არცერთი სიტუაცია, რომელიც თორელის სრული – რეალური და მორალური გამარჯვებით არ დაგვირგვინებულებოდა.

სახეების აგება პოლარულობის პრინციპით, როდესაც კარგი წარმოგვიდგება ერთობ ხაზგასმული სახით, ხოლო ცუდი – ლამის არსებობის უფლებას მოკლებული, ერთის მხრივ, ხელს უწყობს ფილმის შემქმნელთა პოზიციის უპირობო და ნათელ გამოხატვას, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ფილმის მხატვრულ და აგრეთვე სტრუქტურულ სისუსტეზე მეტყველებს. რეჟისორმა და სცენარის ავტორმა თითქოს, უკრიტიკოდ გამოიყენეს წარსულის, გარდასულ დროთა ეპოსის შემქმნელთა სტილისტიკა. თითქოს იგნორირება გაუკეთეს იმ მნიშვნელოვან მომენტს, რომ ქმნიდნენ თანამედროვე ეპიკური ტიპის ფილმს, რაც, ცხადია, არ იძლევა კლასიკური ეპოსისათვის დამახასიათებელი ეფექტური თავგადასავლების საბაბს. რამდენადმე ხელოვნური დრამატურგიული კონსტრუქცია ფილმისა და აგრეთვე არაადეკვატურობა გმირის მიმართ მომეტებულ ემოციურობასა და გარემო – პირობების შერჩევასა და კონსტრუირებაში, კონფლიქტურ სიტუაციებსა და მათ ზედმიწევნით რაციონალურ გადაწყვეტას შორის, იწვევს მხატვრული სტრუქტურის წონასწორობის დარღვევას, მით უმეტეს, რომ ფილმი, ვიმეორებ, მოწოდებულია ასახოს, ჩაწვდეს და გახსნას თანამედროვე სინამდვილის ურთულესი მოვლენები და პროცესები.

ამგვარად, რევაზ ჩხეიძე კვლავ რომანტიკული სულისკვეთების რეჟისორად რჩება, რომლის მთავარი მხატვრული ამოცანა ყოველთვის იყო რეალურად არსებულის გარდასახვა თავისი იდეალის თანახმად. რაც შეეხება მეორე ფაქტორს, რომელსაც მის ფილმებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს – პათოსს, როგორც მოვლენებისა და ხასიათების შეფასებას, როგორც ხელოვანის მსოფლმხედველობის გახსნილ, ღია გამოხატვას, რ. ჩხეიძის შემოქმედებაში ის ჯერჯერობით მყარ და უცვლელ პოზიციებს ინარჩუნებს.

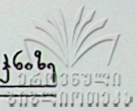
კიდევ უფრო გლობალურ მიზანს ისახავდნენ ფილმის „დღეს ღამე უთენებია“ ავტორები (სცენარის ავტორები: ზ. არსენიშვილი, ლ. ლოლობერიძე, რეჟ. ლ. ლოლობერიძე, 1983 წ.). მათ სურდათ

შექმნათ სახე ქართველი ქალისა, რომელშიც აირეკლებოდა თვით ქართველი ხალხის, როგორც ერის, ბედი და ამგვარად ეს პერსონაჟი უნდა ქცეულიყო ერის სიმბოლოდ. მიზანი, უდავოდ, ურთულესია და გასაკვირიც არ არის, რომ ის, შეიძლება ითქვას, მიუღწეველი დარჩა.

ფილმი, რომელშიც ნაჩვენებია ერთი გმირის ცხოვრება ახალგაზრდობიდან ღრმა მოხუცებულობამდე, ფაქტობრივად ერთი გმირის ბედის აღწერა კი არ არის, არამედ ცხოვრების აზრის ძიებას წარმოადგენს. ავტორები აუჩქარებლად გვიზიარებენ იმ აზრს, რომელიც მათ ცხოვრების შესახებ ჩამოუყალიბდათ. ფილმის გმირის, ევას, სახე (მხედველობაში მაქვს არა იმდენად მსახიობური განსახიერება, არამედ მისი დრამატურგიული გადაწყვეტა, ყველა იმ მხატვრული ხერხის ერთობლიობა, რაც ქმნის გმირის არსებობის სოციალურ და პოეტურ არეს), ვფიქრობ, მოკლებულია სიმბოლოს მასშტაბს, მის მრავალგანზომილებიანობას „განზოგადების მოცულობასა და ტევადობას. სამწუხაროდ, ეს სახე ერის ცხოვრების, ერის ბედის ამრეკლავ ლინზად ვერ იქცა. სწორედ ამ მხატვრული სახის ცოცხალმა ქსოვილმა და არა ავტორთა მიერ მასში მოქცეულმა იდეამ, სქემამ ვერ შეძლო, თავის თავში კონცენტრირება მოეხდინა ხალხის ვეება სოციალური და სულიერი გამოცდილებისა.

თამამი ცდა, რომლის შედეგად უნდა შექმნილიყო ისეთი განზოგადების და სიძლიერის მხატვრული სახე, რომელიც ფეხზე მყარად დადგებოდა და ახალ, ავტორისგან დამოუკიდებელ, თავის საკუთარ სიცოცხლეს პოვებდა, კეთილად ვერ დასრულდა. ამრიგად, ქართულ კინოში მოცემულ ეტაპზე ახალი ეპოსის შექმნის მცდელობა ეჭვმიუტანელი წარმატებით არ დაგვირგვინებულა.

თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე ფილმში „დიდი მწვანე ველი“ (1968 წ.), რეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი შეეხო თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანეს ზნეობრივ პრობლემებს, გამოავლინა ცხოვრებაში და ხასიათებში დრამატული წვდომის იშვიათი უნარი. მ. კოკოჩაშვილი, ერთი მხრივ, დღესაც ისევე, როგორც ადრე, ეძებს თანამედროვე გმირს, ანუ რეალობაში არსებულ აქტიურ პიროვნებას, რომელსაც თავისი მრწამსის თუ უნებური, გულუბრყვილო, თანდაყოლილი საცხოვრებო პოზიციის შენარჩუნება დრამატული კოლიზიების ფონზე უხდება. ერთი სიტყვით, სადაც



პიროვნებაა, იქ ყოველთვის ამა თუ იმ სიმძაფრის დრამაც არის და ამ მხრივ მ. კოკოჩაშვილი თავისი თემის ერთგული რჩება. რეჟისორის ბოლო ფილმში „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (1981 წ.) თავი იჩინა ამ თითქოსდა მუდმივი საავტორო თემის წარმოჩენის ახალმა რაკურსმა.

ფილმის გმირი – საშუალო ასაკის დახვეწილი ინტელიგენტი, არქეოლოგი, შესანიშნავი პროფესიონალი და მცოდნე ეროვნული კულტურისა, თავისი საქმის ფანატიკურად ერთგული ადამიანია. ის არა მარტო გარემომცველ სამყაროს უპირისპირდება და ცდილობს, რეალობად აქციოს თავისი ნაოცნებარი, არამედ ძალაუნებურად ჩათრეული აღმოჩნდება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იდეურ-კონცეფციურ დავაში საერთოდ ზნეობის შესახებ თავის უმცროს კოლეგასთან, უახლოეს და, რაც მთავარია, ყველაზე ერთგულ თანამშრომელთან. ახალგაზრდა არქეოლოგ ქალიშვილს, ალბათ, ასაკის გამო (უფრო სწორად კი იმიტომ, რომ სხვა თაობის წარმომადგენელია) რადიკალურად განსხვავებული აზრი აქვს ცხოვრებაზე, საკუთარი პოზიციის დამკვიდრების პრინციპებზე. ამის გამო ის ეჭვის ქვეშ აყენებს გმირის ზნეობრივ კოდექსს და ფილმი ფაქტობრივად, თაობათა შორის განხეთქილებისა და ამავე დროს ერთიანობის დიალექტიკური ბუნების ამსახველ ნაწარმოებად იქცევა. ვფიქრობ, სწორედ ამ თვალსაზრისითაა „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ ყურადსაღები და მნიშვნელოვანი, რადგან ახალი თემის შემოქმეტიანია ქართულ კინოში.

60-70-იანი წლების ქართული კინოს ზოგიერთი ნიშანდობლივი ტენდენციის ყველაზე ნათელი და სრულყოფილი გამოვლენის თვალსაზრისით ყურადსაღებია რეჟისორ ელდარ შენგელაიას შემოქმედებითი გზა.

„არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“ ამ ხელოვნის შემოქმედება აღნიშნულია მკვეთრად ინდივიდუალური იდეურ-მხატვრული მიზანსწრაფულობით. მის ნაწარმოებებში ასახული მოვლენებისა და ხასიათებისადმი ავტორის დამოკიდებულების აქტიურ ძალად იკვეთება კომედიური პარადოქსი, რომელსაც ძალუძს დააახლოვოს წინააღმდეგობანი, სიცილის ფორმა – ერთდროულად უარყოფელი და თანამგრძობი, მზიარული და სევდიანი... ეს შეხამება, ეს ამბივალენტურობა, ე. ი. ერთდროული შეთავსება სასაცილოსი და

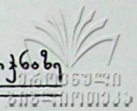
დრამატულის, ალოგიკურის და აზრით გაჯერებულის – ელდარ შენგელაიას ფილმების დომინანტი ხდება.

არ დალატობს რა თავისი რეჟისორული სტილის ძირითად პრინციპებს, მისთვის დამახასიათებელ და უკვე ტრადიციულ კომპლექსს მხატვრული ხერხებისა, ფილმში „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (სც. ავტორი რ. ჭეიშვილი, ოპ. ლ. პაატაშვილი, 1983 წ.) ელ. შენგელაია მაინც ავლენს კინოაზროვნების ახალ ელემენტებს, თხრობის რამდენადმე ახალ ინტონაციას ამჟღავნებს. აქ ავტორი, განსხვავებით წინა ფილმებისგან, ქმნის უფრო მკაცრ და მოწესრიგებულ კონსტრუქციულ მოდელს, რომელიც მოწოდებულია, რაც შეიძლება მკაფიოდ გამოხატოს ასახული მოვლენის არსი, ავტორთა მსოფლალქმა და ორიენტაცია.

ფილმში „ცისფერი მთები“ რეჟისორი იაზრებს და კომედიის ენით „საუბრობს“ თანამედროვე ცხოვრებაზე, საზოგადოდ, ადამიანის ყოფიერების მნიშვნელოვან სოციალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე. გვიხატავს რა რომელიდაც შემოქმედებითი დაწესებულების ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ატმოსფეროს, ელ. შენგელაია იშვიათი ჩაწვდომით, სიღრმით და ამასთანავე სიღალით ხსნის ჩვენ წინაშე ისეთ პრობლემებს, როგორცაა, ადამიანის ბედისადმი გულგრილობა, გარეგნული აქტივობითა და ფუსფუსით შენიღბული შინაგანი, სულიერი ამორფულობა, ადამიანების ერთმანეთისაგან გათიშვა...

ასახული მოვლენის (ერთი შეხედვით, სასაცილოსი, მაგრამ არსებითად სახიფათოსა და დრამატულის) წარმოსაჩენად რეჟისორი ერთმანეთთან ორგანულად აკავშირებს სხვადასხვა საღებავს, იყენებს განსხვავებულ ინტონაციებს – იუმორისტულს და ირონიულს, რომლებიც მოვლენისა და ხასიათების შეფასებით კატეგორიებს წარმოადგენენ. ამასთანავე „ცისფერ მთებში“ თავი იჩინა რეჟისორისათვის ახალმა მხატვრულმა ხერხებმაც – ფარსისა და სარკაზმის ელემენტებმა.

თითოეული პერსონაჟი დახატულია მსუბუქი, რბილი იუმორით, ზოლო ორგანიზაცია, რომელშიც ისინი მოღვაწეობენ, ანუ, მოდელი საზოგადოებისა, ხასიათდება როგორც უაზრო, აბსურდული, ყოველგვარ ზნეობრივ და ჭეშმანურ შინაარსს მოკლებული უსულგულო მექანიზმი. რეჟისორი არ ცდილობს, მძაფრი საღებავებით დახატოს ეს მექანიზმი, მაგრამ დასკვნა მის შესახებ – ე. ი. ის, რომ ავტორები ამ ერთობას

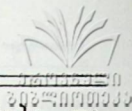


აზროს მოკლებულ მანქანად თვლიან, რომ მისი არსებობის წესს უაზრობად მიიჩნევენ და, რაც მთავარია, დინჯად, თითქოსდა, ობიექტურად ჩვენც გვარწმუნებენ ამ მექანიზმის უაზრობაში – აი, ყოველივე ეს სავესებით ნათელს ხდის ავტორთა შეურიგებელ დამოკიდებულებას ამ მოვლენისადმი და თვით ეს დამოკიდებულება უკვე თავისთავად შეიცავს სარკაზმს. აქ არ ისმის სარკასტული სიცილი, მაგრამ, ალბათ, მხოლოდ იმიტომ, რომ რეჟისორი არ აძლევს თავს სიცილის უფლებას. სარკასტული სიცილიც კი, როგორც ჩანს, უფრო მსუბუქი ხერხი იქნებოდა მოვლენის წარმოსაჩენად. ავტორი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სარკასტულად ღუმს და ეს ძალზე ორიგინალურ სატირულ ხერხად გამოიყურება. ერთი სიტყვით, აქ საქმე გვაქვს მსუბუქი იუმორისა და თავისებური სარკაზმის ნაერთთან, რომელიც შვა ელდარ შენგელაიას დამოკიდებულებამ პერსონაჟებისადმი და ამ პერსონაჟთა ერთობისადმი, როგორც სოციო-კულტურული მოდელისადმი. მსუბუქი იუმორით დახატული, ერთი შეხედვით, სავსებით სიმპათიური პერსონაჟები, როგორც გადაიქცევიან სოციალურ ერთობად, სოციალურ მექანიზმად, კარგავენ უცოდველობას და სახიფათო ზნეობრივი ცოდვის მატარებელნი ხდებიან.

რეჟისორს, მაგალითად, გამოყენებული აქვს ასეთი ხერხი: ერთი წლის განმავლობაში, ოთხი დროის შემობრუნების მანძილზე, ვერ მოხერხდა თანამშრომლების მიერ განსახილველი ნაწარმოების წაკითხვა, ხოლო

ორგანიზაციის ხელმძღვანელს ის ტაქსში დარჩა. ეს უკიდურესი სიმძაფრით შექმნილი ანეკდოტია, რომელიც, ცხადია, შეიცავს ჭეშმარიტებას, ანუ ჭეშმარიტების სიმბოლოა. ავტორის სტილური თუ ჟანრული თავისებურება

კი იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ანეკდოტს გეთავაზობს როგორც ფაქტს, ვინაიდან გამონაგონი უფრო ეფექტურად გამოხატავს სინამდვილეს. შემოთავაზებული ხერხი თავისთავად ამჟღავნებს იმ სარკაზმს, რომელსაც ავტორი ნიღბავს, მაგრამ თავიდან ბოლომდე ინარჩუნებს. ერთი სიტყვით, ფილმი შენიღბულ სატირას წარმოადგენს და ეს შენიღბვა მხოლოდ იმიტომაა საჭირო, რომ ის უფრო მძაფრი გახდეს, უფრო დამაჯერებელი იყოს. სატირა გამძაფრებულაა, სარკასტულია მაშინ, როცა რეჟისორი, ერთი შეხედვით, რბილ ტონებს ხმარობს მძაფრი სურათის დასახატავად. ამაში ყველაზე აშკარად

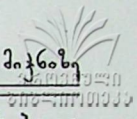


გამოვლინდა ამ ფილმის ჟანრულ-სტილური თავისებურება და, მეორე მხრივ, ქართულ კინოში კომედიური ფილმის ერთგვარად ახლებური მოდიფიკაცია შეიქმნა. აღარაფერი რომ ვთქვათ იმაზე, რომ აზრის სიღრმით, ფორმისა და რეჟისორული ოსტატობის დახვეწილობით ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები“ კიდევ ერთი თვალსაჩინო მიღწევა იყო ქართული კინოსი, მისი დაუშრეტელი შესაძლებლობების შესანიშნავი საბუთი.

თავის ცნობილ ნაშრომში „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუასაუკუნეების და რენესანსის ხალხური კულტურა“ მიხეილ ბახტინი წერდა: „სიცილს აქვს ღრმა მსოფლმჭვრეტელობითი მნიშვნელობა. ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი ფორმა სიმართლისა სამყაროზე მის მთლიანობაში, ისტორიაზე, ადამიანზე. ეს არის სამყაროს შესახებ განსაკუთრებული უნივერსალური თვალსაზრისი, რომელიც სამყაროს სხვაგვარად ხედავს, მაგრამ არანაკლებ (თუ მეტად არა) არსებითად, ვიდრე სერიოზულობა... რომელიღაც ძალზე არსებითი მხარეები სამყაროსი მხოლოდ სიცილისთვისაა მისაწვდომი“.*

კარგადაა ცნობილი ქართული კინოს მიღწევები კომედიურ ჟანრში და აგრეთვე სიცილის სხვადასხვა ფორმის სიუჟე არაკომედიური ჟანრის ნაწარმოებებში. საუკეთესო ფილმები, რომლებშიც სიცილი მთავარ მარგანიზებელ საწყისად გვევლინება („ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“, „ქვევრი“, „რეკორდი“, „სერენადა“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერეკილები“, „პირველი მერცხალი“, „ქალაქი ანარა“, „ერთი ნახვით შეყვარება“ და სხვ.) ადასტურებენ რა ზემოთქმულს, სიცილს იყენებენ არა მარტო როგორც აზრის, ამა თუ იმ მოვლენის შინაგანი ბუნებისა და მისი წინააღმდეგობებით აღსაყვარებ არსის გამოხატვის საშუალებას, არამედ როგორც ესთეტიკური შეფასების და მხატვრული განზოგადების გარკვეულ ფორმასაც.

უნდა ითქვას, რომ 70-იანი წლების დამლევისათვის კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ გადაღებულია არაერთი ფილმი, რომელიც არამც თუ არ აღრმავეებს და ავითარებს ქართული კინოს მიღწევებს კომედიის ჟანრში, არამედ, პირიქით, ხშირად კომიკურს უაზრო სიცილით ცვლის, რადგან სიცილი აქ მოვლენის, აზრის გამოხატვას კი არ ემსახურება ან შეფასებითი კატეგორია კი არ არის, არამედ



მხოლოდ გასართობი ხერხია, რითაც კინოდება მისი არსებითი ესთეტიკური ფუნქცია. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი გამოცდილი ოსტატი, რჩება რა ერთგული თავისი ჟანრული მიდრეკილებებისა, განაგრძობს ქართული კინოკომედიის განვითარებას და მისი ახალი მოდიფიკაციების ძიებას.

ერთ-ერთი ასეთი ავტორია ირაკლი კვირიკაძე, რომლის ფილმი „მოცურავე“ (1981 წ.) და აგრეთვე მისი სასცენარო მოღვაწეობა გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ახალი ნიშნები მის შემოქმედებაში გარკვეულწილად ქართულ კინოში ახალი სტილური მიმართულების დანერგვადაც მივიჩნით.

ი. კვირიკაძე მისმა შემოქმედებითმა ინტერესებმა თანდათანობით მიიყვანა „რეტროს“, როგორც სტილის დამკვიდრებამდე ქართულ კინოში. რეტრო „მოცურავეში“ რაიმე დამხმარე კომპონენტად, სტილისტურ პასაჟად კი არ გვევლინება, არამედ თავისთავად არსებული სრულფასოვანი ესთეტიკური სამყაროა. ფაქტობრივად, ავტორი თხზავს წარსულს, იყენებს მის წმინდა რეტროსპექტიულ ნიშნებს, მაგრამ კი არ ასახავს წარსულს, არამედ ცდილობს შექმნას წარსულის პოეტური ეკვივალენტი. სწორედ ეს ესთეტიკური თავისებურება აქცევს ი. კვირიკაძის ფილმს გარკვეულ მიმდინარეობად ქართულ კინოში.

ამგვარი მიდრეკილების გამოვლენისა და ხორცშესხმის საბაბი, შესაძლოა, რეტროს სტილში გადაღებული არაერთი საზღვარგარეთული ფილმი იყო. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ირაკლი კვირიკაძემ წმინდა ინდივიდუალური სახე მოუნახა კინემატოგრაფიში უკვე საკმაოდ მყარად დამკვიდრებულ სტილისტიკას. მისი ფილმის შექმნის საბაბი შესაძლოა მართლაც არის წარსული და ამ წარსულის გამოსახატავად რეტრო – როგორც სტილი, მაგრამ ამ დროს ავტორი გვთავაზობს პოეტურ გამონაგონს, რომელშიც განცხადებულია არა ნოსტალგია წარსულისადმი ან წარსულის ხელოვნების პაროდირების სურვილი, არამედ რეტროს სტილში გადაწყვეტილი გამოსახულების მეშვეობით ძველი ნივთების, ტანისამოსის, ფოტოსურათების, ანეკდოტური სიუჟეტების გამოყენებით საკუთარი პოეტური სამყაროს შექმნის მცდელობა.

70-იან წლებში (წინამორბედ ათწლეულთან შედარებით) ქართველ კინემატოგრაფისტთა მხატვრულ აზროვნებაში უფრო

მეტად იჩინა თავი ინტერესმა ისტორიზმისადმი. თუ რითი იყო ეს განპირობებული, დამოუკიდებელი კვლევის თემაა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ გამძაფრებული ინტერესი ისტორიისადმი, ერის ცხოვრების ტრადიციებისადმი ერთ-ერთი გზაა თვითშემეცნების, თანამედროვეობის გაგებისა. ეს კი პასუხობს ღრმა სულიერ-შემოქმედებით მოთხოვნილებებს ხელოვნებისა, რომელიც (თუკი ის ჭეშმარიტია) მუდამ სვამს ცხოვრების საარსებო კითხვებს. აღნიშნული ტენდენციის წარმოშობა კანონზომიერი იყო თვით კინოს მხატვრული განვითარების ლოგიკის თვალსაზრისითაც.

60-იანი წლები ნიშანდობლივი იყო ერთი უმთავრესი თავისებურებით, რომელიც, რომ განვაზოგადოთ, შეიძლება გამოვხატოთ სიტყვით – ჰუმანიზმი. მართლაც, ამ პერიოდის კინო ავლენს საოცარ სიკეთეს, შემწყნარებლობას ადამიანური სისუსტეებისადმი (ეს ხშირად ჩვენთვის დამახასიათებელი თავისებური იუმორით გამოიხატებოდა), თანაგრძნობას ე. წ. „პატარა“, „ჩვეულებრივი“ ადამიანისადმი... ამ ტენდენციის ნიშნით შეიქმნა არაერთი მაღალი რანგის ნაწარმოები.

70-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართულ კინოში ჩნდება რამდენადმე განსხვავებული ტონი. თითქოს, კი კინემატოგრაფისტები გრძნობენ, რომ ჰუმანიზმი და სიკეთე სულაც არ გამორიცხავს სინამდვილის კანონზომიერებათა შეცნობას, კონფლიქტებისა და მტკივნეული პრობლემების წარმოჩენას. ამ რთულ გზაზე ერთ-ერთ აქცენტად სწორედ ისტორიული ლოგიკის, წინააღმდეგობების, ბრძოლისა და მამაცობის, გმირობის თემები შეიძლება შემოვიდეს. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ და სხვა მიზეზთა გამო 70-80-იანი წლების მიჯნაზე ქართულ კინოში აშკარად ინტენსიური ხდება ერის ისტორიის გააზრება, გარდასულ ეპოქათა მასალის გამოყენება.

ახალგაზრდა რეჟისორები გაერთიანება „დებიუტში“ იღებენ მოკლემეტრაჟიან ფილმებს ისტორიულ თემებზე („სერაფიტა“, „ყამი მოქცევისა“, „ფარნავაზი“), დაიღვა სრულმეტრაჟიანი ფილმი „დიმიტრი მეორე“ (რეჟისორი რ. ხოტივარი, 1982 წ.). ეს ფილმები, ცხადია, განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ რაღაც საერთო ნიშანი მაინც შეიმჩნევა – არცერთი მათგანი არ წარმოადგენს ისტორიული სინამდვილის ზუსტი, ზედმიწევნითი აღდგენის ცდას.

ავტორები ცდილობენ გვაზიარონ საკუთარ კონცეფციებს

ხალხისა და პიროვნების, ძალაუფლებისა და ეროვნული თავისუფლების, ეროვნული თვითშეგნების შესახებ ისტორიული მასალის, უფრო ზუსტად რომ ვთქვა, ისტორიული სიუჟეტის მეშვეობით. მეტწილად ავტორთა სუბიექტური პოზიცია, ჩემი აზრით, ზედმეტად სუბიექტურია, რის გამოც ფილმის შემოქმედების ძალა სუსტდება, რადგან ისტორიის გააზრებისას გადაჭარბებულ სუბიექტურობას ხშირად ავტორი იდეურ სქემატიზმამდე მიჰყავს. ასე მაგალითად, „დიმიტრი მეორის“ გმირი – მეფე დიმიტრი, საკმაოდ დასცილდა ამ მეფის ტრადიციულ, ლეგენდარულ სახეს. ეს თავისთავად, რა თქმა უნდა, ნაკლი არ არის, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ავტორის აქტიურობამ სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო. და აი, რატომ: მეფე დიმიტრის ფენომენი ხალხის შეგნებაში შემონახული იქნა ერთგვარი „ეფექტური“ მოულოდნელობის გამო. არავინ ელოდა განცხრომაში მცხოვრები მეფისაგან თავგანწირვას, ამის გამო მისმა თავდადება, როგორც ჩანს, საარაკო იერი შეიძინა და ამ თავდადების მოულოდნელობამ ხალხზე შემოქმედებაც ძალზე გაზარდა. ვფიქრობ, ასეთია ბუნება კონკრეტულად დიმიტრის მარტვილობისა.

რეჟისორი რ. ხოტივარი შეეცადა, რამდენადმე სხვაგვარად გადმოეცა ამ მეფის მოწამეობის ამბავი. ფილმის გმირი იმდენად აქტიურია, ისეა გატაცებული ძლიერ დამპყრობელთან ფარული ბრძოლით, რომ მისი აღსასრული მიანელებს იმ მოულოდნელ ეფექტს, რომელიც ხალხის შემეცნებაშია შემონახული და დიმიტრის მარტვილობას ახლავს თან.

ისტორიული თემების აქტიური შემოქმედებითი გააზრება საკვებით მართებულია და მისასაღებელიც, თუმცა ამ ძალისხმევას გარკვეულწილად თანამედროვე გააზრება, ხედვა და პოზიცია უნდა აძლევდეს ენერჯის.

თანამედროვე პოზიცია კი, უპირველესად, მიიღწევა მაშინ, როცა ავტორები არ ცდილობენ ტრადიციული შეხედულებების პასიურ ილუსტრირებას. უნდა ვაღიაროთ, რომ ისტორიული თემების წინ წამოწევის ტენდენცია აღნიშნულ პერიოდში რაიმე არსებითი წარმატებით არ დაგვირგვინებულა.

თანამედროვე ქართული კინოს განვითარების პროცესში, მის სპეციფიკურ თავისებურებათა ჩამოყალიბებაში სხვათა გვერდით, 70-იანი წლებიდან მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ერთი

ავტონომიური და საკმაოდ თვითმყოფადი სამყარო – ეს არის ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინოსამყარო. ის, თითქოს, განცალკევებით დგას ქართულ კინოხელოვნებაში.

წარსულში პროფესიით ოპერატორმა ა. რეხვიაშვილმა 70-იანი წლების დასასრულს და 80-იანი წლების დასაწყისში (ორი მოკლემეტრაჟიანი დებიუტის შემდეგ) როგორც რეჟისორმა გადაიღო ფილმები „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“ და „გზა შინისაკენ“. მაყურებლის წინაშე წარდგა სავსებით ჩამოყალიბებული ოსტატი – მკვეთრად ინდივიდუალური კინოაზროვნებით, ყველასაგან განსხვავებული ესთეტიკით და პრობლემათა სფეროთი. ა. რეხვიაშვილის ფილმები იმდენად კინოში არსებული ტენდენციების ათვისებისა და განვითარების ნაყოფი კი არ არის, არამედ თვით ავტორის პიროვნული და პროფესიული არსის, ფიზიონომიის შედეგია.

ერთი მხრივ, ა. რეხვიაშვილი მხატვარია – ფორმით დაინტერესებული ოსტატი, რაც, ალბათ, განაპირობა იმ გზამ, რომლითაც ის კინოში მოვიდა, მეორე მხრივ, ა. რეხვიაშვილი კინოს (განსაკუთრებით ქართული კინოს) მიდრეკილებას იგავური ფორმისადმი იყენებს საკუთარი ნააზრევის, ინტელექტუალური ოპერაციების რეალიზაციისთვის. იგავი ამ რეჟისორის ხელში კარგავს თავის ხალხურ-დემოკრატიულ ბუნებას, რამდენადაც ისხდება იარაღი ავტორის უაღრესად სპეციფიკური კონცეფციებისა და ასევე სპეციფიკური ესთეტიკური ეკრანული რეალობის შესაქმნელად.

სიცოცხლე და სიკვდილი, ამაღლება და დაცემა, ცინიზმი და სულიერი სისპეტაკე, დალატი და ერთგულება, შემგუებლობა და შინაგანი სიმართლე, შიში და უბედურებაში სულიერი საყრდენის ძიება... აი, ის მარადიული თემები, რომლებიც ალექსანდრე რეხვიაშვილის შემოქმედებაში მუდმივი გააზრების ობიექტს წარმოადგენენ.

ტიპური მხატვრული მანერა, მკვეთრი შემოქმედებითი თავისებურება უპირველესად იმით გამოიხატება, რომ ა. რეხვიაშვილის ფილმებში, რომლებიც უპირატესად იგავური განზოგადების პრინციპებზეა აგებული, ეს უცვლელი, მარადიული თემები და კატეგორიები, მაქსიმალურად „გაწმენდილი“ ყოფით-რეალური ნიშნებისაგან, მოცემულია არა სტატიკურად, არა ილუსტრაციულად, არამედ მუდმივ მოძრაობაში, დინამიკაში და ამდენად წარმოადგენენ

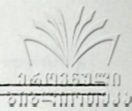
მარადიული თემებისა და პრობლემების წმინდა კინემატოგრაფიული გააზრების პროდუქტს.

რეჟისორის ფილმების თავისებური კონსტრუქცია, შეიძლება ითქვას, ახალია ქართული კინოსათვის: მოტივების უჩვეულო შერჩევა და დაკავშირება, რომელიც ნაწილის გამოყოფა და სხვათა დაჩრდილვა, გამოუთქმელი მოტივების ზემოქმედება, აზრის ამოხსნის აუცილებლობა... ერთი სიტყვით, ა. რეხვიაშვილის ფილმების მეტაფორული, პოეტური წყობა ფრიად განსხვავდება ქართული კინოს უკვე ტრადიციული პოეტურობისაგან. ავტორი მაყურებლისგან, თითქოს, აღქმის სხვა თვისებებს ითხოვს – ასოციაციური კავშირების შეფასებას, მოცემულ პოეტურ და ინტელექტუალურ არეში ჩართვას, დაჩრდილული ნაწილების გაშიფვრას, მეორე პლანის აქტიური აღქმისათვის ინტელექტუალურ თუ სულიერ მზაობას.

იგავის ფორმისადმი ქართული კინოს მიდრეკილება ჯერ კიდევ 60-იან წლებში თავისებურად გამოვლინდა და ამ ფორმის საკმაოდ მწყობრი მოდიფიკაცია შემოგვთავაზა, რომლის განმსაზღვრელი თავისებურება იმაში მდგომარეობდა, რომ აქ იგავის ტრადიციულ ფორმასთან უხვად იყო შერწყმული სხვა ჟანრებისა და მხატვრულ სისტემათა ელემენტები. 60-70-იანი წლების არაერთ ფილმში იგავი წარმოგვიდგება არა როგორც ჩაკეტილი სტრუქტურა, არამედ – შეფერილი ლირიზმით, სიცილის სხვადასხვა ფორმათა ელემენტებით, ყოფითი დეტალებით. განსხვავებით ამ ტენდენციისაგან, რომელიც მეტნაკლებად უცვლელი იყო ძირითად პრინციპებთან მიმართებაში, ა. რეხვიაშვილი მიმართავს უფრო ასკეტურ გამომსახველობას, უფრო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „წმინდა“ ფორმას იგავისა, აგებულს ინტელექტუალური და ემოციური საწყისების ერთგვარ ნაერთზე, სადაც კონსტრუქციის საყრდენ ძალად მაინც ინტელექტუალური საწყისი რჩება.

საკვლევ პერიოდში მოღვაწეობას განაგრძობს ქართული კინოხელოვნების ერთ-ერთი წამყვანი რეჟისორი გიორგი შენგელაია, რომლის ძიებათა სფერო, სხვა რეჟისორებისაგან განსხვავებით, უფრო ფართო ტერიტორიას მოიცავს, მისი ინტერესები საოცრად განსხვავებულ თემატურ, ჟანრულ თუ სტილურ ჩარჩოებს ეფუძნება.

გ. შენგელაიას შემოქმედებითი გზა, ვგონებ, ყველაზე მეტად რთულად, წინააღმდეგობრივად და არათანაბრად ვითარდებოდა. ერთი



შენედვით შეიძლება კიდევაც მოგვეჩვენოს, რომ რეჟისორი არათანმიმდევრულია, თითქოს, ქაოტურადაც კი მოქმედებს როგორც თემატიკის არჩევის თვალსაზრისით, ისე ჟანრულ-სტილური ძიებების მხრივ. მიუხედავად ამისა, საკმაოდ მრავალგვაროვან და ხარისხით განსხვავებულ ფილმებში შეიძლება აღმოვაჩინოთ (თუკი უფრო მიჯრით დავაკვირდებით) რეჟისორის შემოქმედებითი თავისებურების ერთი მეტად ყურადსაღები ნიშანი.

შესაძლოა, ამან პარადოქსულად გაიჟღეროს, მაგრამ გ. შენგელაია თავის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან სურათებში („ფიროსმანი“, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“) აგრძელებს „ალავერდობით“ დაწყებულ გზას. ეს არის ერთობ დიდი ყურადღება დოკუმენტისადმი, ე. ი. ზედმიწევნითი შესწავლა, გათვითცნობიერება ეპოქის სულის, ცხოვრებისეული მასალის, გარემოს, ატმოსფეროსი, ერთი სიტყვით, ყოველივე იმის, რამაც ეკრანული ხმოვან-გამოსახულებრივი განსახიერება უნდა პოვოს მის მხატვრულ ქმნილებაში.

„ალავერდობისაგან“ განსხვავებით, სადაც თვით ცხოვრებისეული პლასტიკი, უშუალო დაკვირვებანი წარმოადგენდნენ იმ დოკუმენტურ მასალას, რომლის საფუძველზე აკონსტრუირებდა გ. შენგელაია თავის ეკრანულ ხატებას და გამომსახველობით სტილისტიკაში ე. წ. „დოკუმენტალიზმის“ ესთეტიკის ერთგული რჩებოდა, ფილმი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ თავისი სულისკვეთებით და სტილური პარამეტრებითაც უფრო ახლოს დგას „ფიროსმანთან“. აქ გასული საუკუნის 10-იანი წლების სინამდვილე წარმოგვიდგება, როგორც ამ შფოთვიანი ეპოქის რეკონსტრუირებული, მხატვრულად აღდგენილი და სტილიზებული რეალობა.

მოგზაურობას, როგორც დროის მსვლელობასა და ცხოვრების შეცნობას, როგორც გამოცდას და საზრისის ძიებას – ავტორი იყენებს პირდაპირი მნიშვნელობითაც და მეტაფორულადაც, რათა ჩვენთან ერთად ეძიოს და გვაზიაროს იმ მარადიულ ღირებულებებს, რომელთა წყალობით კაცი თავისი ცხოვრების რთულ გზაზე არ დაკარგავს საკუთარ თავს, რადგან ადამიანური ღირსების გრძნობა, ტრადიციების პატივისცემა და საკუთარი და ნიშნულების გაცნობიერების წადილი თან ახლავს „მოგზაურობის“, ე. ი., ცხოვრების გზის მანძილზე. ვფიქრობ, აქაც ისევე, როგორც „ფიროსმანში“,



რეტროსპექტიული სტილიზაცია ფილმის ესთეტიკის ორგანიზაციის ძირითად პრინციპს წარმოადგენს. მაგრამ თუკი საზოგადოდ რეტროსპექტივიზმი გულისხმობს აზროვნებას ძველი ხელოვნების ფორმებით („ფიროსმანის“ შემთხვევაში მხატვრულ პირველსახეს თვით ფიროსმანის ფერწერა წარმოადგენდა), მაშინ „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ სახოვანი სტრუქტურა ბევრწილად იქმნება ასახული ეპოქის მრავალგვარი დოკუმენტების ზედმიწევნითი შესწავლის შედეგად. უნდა ვიფიქროთ, რომ გარემოს მოხაზვაში, ინტერიერების თუ პეიზაჟების შექმნაში, კოსტუმების, სხვადასხვა აქსესუარის, ქცევის თუ მეტყველებით დისკურსის მოძებნაში, სოციალურ თუ ფსიქოლოგიურ ტიპაჟთა შერჩევაში რეჟისორს წარსულის ნაირგვარი დოკუმენტების (ლიტერატურული, ისტორიული, ფერწერული, ფოტო-კიდოკუმენტა...) დრმა ცოდნა უწყობდა ხელს. ყოველივე ეს ბადებს არა მარტო მაქსიმალური უტყუარობის შეგრძნებას, არამედ ქმნის ფილმის საოცარ ფერწერულ ქსოვილს, რომელსაც ძალუძს, ესთეტიკური ხერხებით გამოხატოს ბევრად უფრო მეტი (როგორც განწყობილების, ისე ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს სიზუსტის თვალსაზრისით), ვიდრე ხასიათების თუ ცალკეული ეპიზოდების წმინდა დრამატურგიულმა სვლებმა.

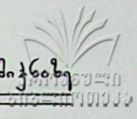
ქართული კინო თავისი არსებობის მანძილზე ნაყოფიერ ძიებებს აწარმოებს კინოგმირების სახეთა შექმნის მიმართულებით. გმირის ცნება მხატვრულ შემოქმედებაში ერთმნიშვნელოვანი(მით უმეტეს ტერეოტიპული) და უცვლელი კატეგორია არ არის. ხელოვნებაში, მართალია, არცერთი ჭეშმარიტი მიღწევა არ იკარგება, მის ესთეტიკურ არსენალში სამუდამოდ რჩება, მაგრამ ყოველ დროს მოაქვს ახალი შინაარსი, ახალი დისკურსები, ახალი მხატვრული საშუალებები და ახალი სტრუქტურები. განვითარების ეს ლოგიკა, ნაკარნახევი თვით ცხოვრების ცვალებადი ხასიათით, ცხადია, სულაც არ გამორიცხავს დღევანდელ ხელოვნებაში ტრადიციული დრამატურგიისა თუ გმირის არსებობას. მაგრამ ცხოვრების სრული, მრავალმხრივი, მრავალფეროვანი და, რაც მთავარია, მართალი წარმოსახვისათვის ხელოვნება ყოველთვის ეძიებდა ახალ მოდელებს, არ იფარგლებოდა გმირის განსახიერების უკვე მიღწეული ფორმებით. გმირულსა და არაგმირულს შორის, განსაკუთრებულსა და რიგითს შორის ხშირად ცხოვრებაშიც და მით უფრო ხელოვნებაში ძნელია

მკვეთრი ზღვარის გავლება. ამიტომაცაა, რომ ხელოვნების ბუნებრივი მდგომარეობა შემოქმედებითი ძიების ინტენსივობაა.

თანამედროვე ქართულ კინოხელოვნებაში გმირის სახემ შესამჩნევი ცვლილებები განიცადა. შეიცვალა ადამიანის პრობლემათა სფერო, ახალმა დრომ ახალი კითხვები დასვა... ხელოვნების გმირი კი სწორედ ის არის, ვინც თავისი დროის პრობლემების გამოძახატველია. დრამატურგიულად ის შეიძლება სხვადასხვაგვარად იყოს კონსტრუირებული და მხატვრულად გადაწყვეტილი... ერთი სიტყვით, ხელოვნებაში ადამიანის ხასიათის აგების მრავალი გზა არსებობს და, მე ვფიქრობ, ქართული კინო 80-იანი წლების პირველ ნახევარში ამ მიმართულებით ყურადსაღები ძიების პროცესში იმყოფებოდა.

ამ ძიების უპირველესი ნიშანი და შედეგი არის ის, რომ ქართული კინოს გმირი უფრო მრავალფეროვანი გახდა. კინემატოგრაფისტებმა ისეთ ცხოვრებისეულ ხასიათებსა და ტიპებს მიმართეს, რომლებიც მანამდე უცხო იყო ჩვენი ეკრანისათვის. მეორე ნიშანი – ხასიათის გახსნისადმი მეტი ყურადღება და დაინტერესებაა. როგორც ცნობილია, „გმირი“ და „ხასიათი“ იდენტური ცნებები არ არის. ხასიათი გმირის ის კონკრეტული, მრავალპლას ტიანი შინაარსია, რომელიც ამა თუ იმ გმირს ნაწარმოების სხვა დანარჩენ მონაწილეებისაგან მკვეთრად განასხვავებს. სწორედ ხასიათია ის შინაგანი ღერძი, რომელიც გმირის ცხოვრებას, მის საქციელსა და მოქმედებას, ადამიანებთან ურთიერთობის სტილს, მანერას და სხვა მრავალ თვისებას განსაზღვრავს. ამ თვალსაზრისით 70-80-იანი წლების მიჯნაზე, ვფიქრობ, რამდენიმე საინტერესო ექსპერიმენტი ჩატარდა და ზოგ შემთხვევაში შედეგიც საყურადღებო იყო.

„არასერიოზული კაცი“ (სცენარის ავტორი ერ. ახვლედიანი, 1980 წ.) რეჟისორ დიმიტრი ბათიაშვილის პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმია. მისი მნიშვნელობა იმდროინდელ კინოპროცესში ორი მთავარი ასპექტით იკვეთება: ქართულ კინემატოგრაფში დაიბადა სრულიად ახალი პერსონაჟი, შემოვიდა ახალი თემა, ცხოვრების ისეთი შრე, რომელიც მანამდე ხელუხლებელი იყო ქართულ კინოში (ალარაფერს ვამბობ მთლიანად საბჭოთა კინოზე!). მეორე მხრივ, ფილმმა ისეთ ხარისხში გაუკეთა დემონსტრირება ავტორის შინაგან სამყაროს, აგრეთვე მის ესთეტიკურ ბუნებას, რომ უფრო ნათელი



გახდა რეჟისორის ადრინდელი ფილმების თავისებურება, რომელიც, ვფიქრობ, ბოლომდე აღქმული არ გვქონდა, რადგან ისინი სათანადო სიძლიერითა და ხარისხით ვერ ხსნიდნენ ავტორის მხატვრულ სამყაროს და ადამიანურ თუ მოქალაქეობრივ ბუნებას.

იმ დროისათვის ხელოვნებამ უკვე შენიშნა ერთი სოციალური კოლიზია: გარკვეულმა ნაწილმა პრაგმატულად განწყობილი ადამიანებისა იმდენად აულო ალლო არსებულ სოციალურ ყოფას, რომ ცხოვრების იერარქიულ კიბეზე მაქსიმალურად საპატიო საფეხურზე ასვლა და დამკვიდრება მოახერხა. ასეთი კონფორმისტ-კარიერისტის ტიპის ფონზე და მის საწინააღმდეგოდ წარმოიშვა პატიოსანი, კეთილშობილი ადამიანის სახე, რომელიც ერთგვარად ჩრდილში რჩება, არ ერევა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, სოციალურად მაქსიმალურ პასიურობას იჩენს. ამგვარ ორიენტაციას და ცხოვრებისადმი მიმართებას ადამიანი, როგორც წესი, პიროვნულ დრამამდე მიჰყავს.

ასეთი კონფლიქტური სქემა, თვით მოვლენა, როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში, განსხვავებული ფორმით ვლინდება და გამოიხატება – ან უფრო მსუბუქად, სოციალურად ნაკლებად სახიფათოდ, ანდა ფრიად სერიოზულად, ზოგჯერ კი მძაფრი სახით წარმოგვიდგება. „არასერიოზული კაცის“ გმირი ნიკო ლოთობამდე დაეცა და ამის გამო მისი ბედი განსაკუთრებით რთულდება და საზოგადოებასთან დაპირისპირება მძაფრდება. ფილმში იმდენად მკაფიოდაა გახსნილი ამგვარი სოციალური მოვლენის ამბივალენტური ხასიათი, რომ პრობლემა უფრო მნიშვნელოვანი, არასწორხაზოვანი ხდება, იწვევს რა ჩვენში ერთდროულად პროტესტსა და თანაგრძნობას. თვითონ რეჟისორმა დ. ბათიაშვილმა თავის გმირს (ისევე როგორც მომდევნო ფილმის „ფრაგმენტები ქალაქური ცხოვრებიდან“ პერსონაჟებს) „გზააბნეული“ შეარქვა. ეს განსაზღვრება, რომელიც მისი შემდგომი ფილმის ქვესათაურად დგას, გამოხატავს არა უბრალოდ კრიტიკულ დამოკიდებულებას თავისი გმირების მიმართ, არამედ მის ტკივილსა და თანაგანცდას. პატიოსანი, კეთილი, განათლებული ადამიანები ცხოვრების მიღმა რჩებიან, თავს ვერ იცავენ სხვისი გავლენისაგან, ვერ მოუხერხებიათ თავისი შესაძლებლობების რეალიზაცია, თვითდამკვიდრება... ამიტომ მათი სიკეთე ხშირად ძვირად უჯდება იმათ, ვინც მათ გარშემოა. მართალია, ფილმში ნათლად ჩანს

ადამიანისადმი რეჟისორის ჰუმანისტური თანაგრძნობა, მაგრამ ეს სულაც არ გადადის პიროვნების პოეტიზაციაში. „არასერიოზული კაცი“ რაიმე სტილისტური სიახლის შემომტანი კი არ იყო 80-იანი წლების ქართულ კინოში, არამედ ამკვიდრებდა ახალ ხასიათსა და ახალ კონფლიქტურ სქემას. ავტორს აღმოაჩნდა სამყაროსაკენ გახსნილი საკუთარი ფანჯარა, მან ყოფა დაგვანახა ისეთი რაკურსით, რომელიც მანამდე ჩვენი კინოსათვის უცნობი იყო.

გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან საქართველოში ფუნქციონირებდა მხატვრული ფილმების მწარმოებელი ორი კინოსტუდია – „ქართული ფილმი“ და „ტელეფილმების სტუდია“. ამ ორი კინოფაბრიკის პროდუქცია რაიმე ნიშნით მკვეთრად განსხვავებული არ იყო. სატელევიზიო ფილმები (როგორც კარგი, ისე უვარგისი) არსებითად ჩვეულებრივ კინოფილმებს წარმოადგენდნენ და მათი სპეციფიკური გამოყოფისათვის საერთო კინოპროდუქციიდან არავითარი საფუძველი არ არსებობდა (ზემოთ აღნიშნული „არასერიოზული კაცი“ სწორედ ტელეფილმების სტუდიაში შეიქმნა). 80-იანი წლების დასწყისში საერთო ეროვნული კინოპროდუქციიდან გაცილებით უფრო მკვეთრად გამოიყოფოდა „ქართულ ფილმში“ არსებული შემოქმედებითი გაერთიანება „დებიუტი“ და აქ შექმნილი ნაწარმოებები. უფრო ზუსტად რომ ვთქვა – ახალი თაობის რეჟისორთა ფილმები.

(გაგრძელება იქნება)

გამოყენებული ლიტერატურა:

* Бахтин м. творчество франсуа равле и народная культура средневековья и ренессанса. м.,1965. с.527

რუსულ სამკუთხედში, როგორც ხაზანგში

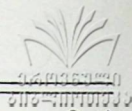
კინორეჟისორმა ალექო ცაბაძემ კიდევ ერთხელ, მისთვის ჩვეული დიდხნიანი პაუზის შემდეგ, კამანადგურებელი „ლაქისა“ და „ლამისცეკვის“ მსგავსად, საზოგადოებას კიდევ ერთი „დარტყმა“ მიაყენა, როდესაც გადაიღო ფილმი „რუსული სამკუთხედი“ და საზოგადოებას საკუთარი არსებობა, კიდევ ერთხელ, აქტიურად შეახსენა.

ფილმი დამოუკიდებელ კინოსტუდია „რემკაშია“ გადაღებული და უნდა ითქვას, რომ მისი წარმატება მნიშვნელოვნად პროდიუსერებმა განსაზღვრეს, ცხადია, შემოქმედებით ჯგუფთან ერთად. ოპერატორები არიან: არჩილ ახვლედიანი და გიორგი ბერიძე, მხატვრები – კოტე ჯაფარიძე და გოგი ტატიშვილი, კომპოზიტორი – ვახტანგ კახიძე; მთავარ როლებს ასრულებენ: არტიომ ტკაჩენკო, კონსტანტინე ხაბენსკი, პიოტრ მირონოვი; რილებს – მიხეილ ჟონინი, ოსტაპ სტუპკა, ანატოლი ბარჩუკი, ოლეკ პრიმოგენოვი, ოლეგ დოლინი, ინა ბელიკოვა, მიროსლავ ბილოგინი, რამილ საბიტოვი და სხვ.

ესაა პირველი შემთხვევა დამოუკიდებელი საქართველოს ისტორიაში, როდესაც ქართული ფილმი რუსეთის (საერთოდ, უცხოურ) კინოგაქირავებაში დაიდგა და, შეიძლება ითქვას, ახალი ბაზრის მოსინჯვის, ახალი გზის გაკვალვის პირველი მცდელობა, თუნდაც ეროვნული კინემატოგრაფის მომავალი სტრატეგიის განსასაზღვრად.

„რუსული სამკუთხედით“ ბოლო სამ წელში უკვე მეორედ განხორციელდა დამოუკიდებელი საპროდიუსერო პროექტი, რომლის ავტორი, ინიციატორი და გენერალური პროდიუსერი ლევან კორინთელია, რომელმაც უკვე მეორედ შეკრიბა თანამოაზრეთა გუნდი, გენერალურ პროდიუსერ არჩილ გელოვანისა და თანაპროდიუსერ გუკა რჩეულიშვილის შემადგენლობით და საქართველოში კინოწარმოების ახალი ფორმის დამკვიდრების პროცესი გააგრძელა.

ლევან კორინთელისა და პროდიუსერთა ჯგუფის (გენერალური პროდიუსერი გიორგი ხარაბაძე, თანაპროდიუსერები: გუკა



რჩეულიშვილი, ნიკა ბერიძე, გიორგი რურუა, გოჩა ყანჩაველი, თემურ უგულავა) მიერ განხორციელებული პირველი ამგვარი პროექტი ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ იყო, აკა მორჩილაძის მოთხოვნის მიხედვით, კინოსტუდიების: „რემკა“ და „ისი“ პროდუქცია. „ყარაბაღი“ (რომელიც რამდენიმე საერთაშორისო ფესტივალის პრიზების მფლობელი გახდა) იყო პირველი ქართული ფილმი, რომელიც უცხოურმა კომპანიამ სადისტრიბუციოდ აიღო. „რუსული სამკუთხედის“ გადაღებას, თავისთავად ფილმის შექმნის გარდა, კომერციული მიზანიც უდევს საფუძვლად და უცხოეთის (ამ შემთხვევაში, რუსეთის) გაქირავებაში ქართული კინონაწარმოების (ზოგადად) ადგილის დამკვიდრებას და ამ ნაბიჯის თანმხვდენ პროცესებში ჩართვასაც გულისხმობს. საამისოდ კი მსოფლიო კინოში აპრობირებული ერთ-ერთი ხერხი ფილმში კინოვარსკვლავების მიწვევაა, რაც „სამკუთხედში“ კონსტანტინ ხაბენსკის, პიოტრ მირონოვის, ბოგდან სტუპკას და არტიომ ტკაჩენკოს პერსონებში აისახა. დანარჩენზე კი, ოპერატორებმა: არჩილ ახვლედიანმა და გიორგი ბერიძემ, მხატვრებმა გოგი ტატიშვილმა და კოტე ჯაფარიძემ, კომპოზიტორმა ვახტანგ კახიძემ და სცენარის ავტორმა და რეჟისორმა ალექო ცაბაძემ იზრუნეს.

ამ ფილმით ქართული „ახალი კინოტალღის“ წარმომადგენელმა, საავტორო კინოს ცნობილმა ოსტატმა მოულოდნელი სვლა გააკეთა და მისთვის სრულიად უცხო მხატვრული ხერხი გამოიყენა, რისთვისაც ახალ „ამპლუას“ მიმართა. თუმცა, თანამედროვე ტექნოლოგიები შერწყმული „კლასიკურ“ კინოხერხებთან, ერთგვარი ხარკი კომერციული, სამაყურებლო, ჟანრული კინოსკენ მოქცეული „თრილერის“ სოუსში, მოვლენათა დეტექტიური ხაზით განვითარება მხოლოდ სათქმელის გამოხატვის, თხრობის ფორმაა. ვუწოდოთ, „მეინსტრმი“. მთავარი ისაა, რაც ამ ფორმაშია მოქცეული, რაც ფასადს მიღმა დევს, რისთვისაც რეჟისორი დაძაბულ სიუჟეტს იყენებს (საკმაოდ ჩახლართულსა და მოვლენებით აღსავსეს) — ამბავი, რომელიც ფილმის გმირებს თავს გადახდათ და რამაც მათი ცხოვრება ორად გახლიჩა, დაამაზინჯა. ტრაგედია, რომელმაც ისინი მკვლევლობამდე მიიყვანა და შეუბრალებელ შურისმაძიებლებად აქცია.

სათქმელი, რაც ალექო ცაბაძეს სურს, ადამიანებს უთხრას, რაც ალღელებდა მაშინ, როდესაც სცენარს წერდა და როდესაც

მისი მიხედვით ფილმს იღებდა. სწორედ აქ, ამ ზღვარზე მთავრდება ერთი ხაზი და მეორე და ძირითადი იწყება.

ალეკო ცაბაძე თავისი ფილმების სცენარის ავტორიცაა და როგორც ყოველთვის ეს სცენარები, ამბები, რომლებსაც იგი მოგვითხრობს, სიუჟეტი, რომელზეც იგი თხრობას აგებს და მოვლენები, რომლებსაც სიუჟეტის გავითარებისთვის იყენებს, ყოველთვის არაორდინარული, ქმედითი და აქტიურად დატვირთულია. ყოველთვის აქვს მიზიდულობის ძალა და დატყვევების უნარი. მოვლენები „რუსულ სამკუთხედში“ თანამედროვე რუსეთში ვითარდება, ჩეჩნეთის ომის შემდგომ; რაც ხდება, ჩეჩნეთის ომის მონაწილეთა თავს გადახდენილი ამბავია, იმ საზოგადოების, რომელმაც ეს ომი დაუშვა ან მასში მონაწილეობა მიიღო.

ფილმში მაყურებლის თვალწინ რამდენიმე მკვლელობა ხდება და სიუჟეტიც ამ მკვლელობათა გამოძიებისა და ახალ-ახალი მსხვერპლის გაჩენის პარალელურად შემზარავ (ვიზუალურ და სულიერ) ტრაგედიაში გადადის და თანდათან მის არსში, მის მიზეზებში მტანჯველი მოგზაურობა იწყება.

დიდი ქალაქი ყოველდღიური ერთფეროვანი ცხოვრებით ცხოვრობს, მაგრამ ერთ დღეს ეს მოჩვენებითი მყუდროება რღვევას იწყებს. იარაღის სამიზნე დაჟინებით მოძრაობს და რამდენიმე აუცდენელი გასროლა სიჩუმეს აკრთობს. წვიმიან ღამით მორიგ მსხვერპლს ვიღაც უსინათლო ხელჯოხის ბასრი პირით გმირავს და სიბნელეში უჩინარდება. ასე თანდათანობით ვითარდება მოვლენები. გამოძიება, იწყება. პოლიციისთვის აშკარაა - მკვლელი ორია. ორივე, თითქოს აშკარად მოქმედებს (ყოველ შემთხვევაში, მაყურებლისთვის) და კვალს ტოვებს, რომელსაც საგამოძიებო ჯგუფი ახალგაზრდა პრაქტიკანტის კოლია ვორონცოვის (არტიომ ტკაჩენკო) მონაწილეობით ფეხდაფეხ სდევს. ყოველი ახალი მკვლელობა დანაშაულის ახალ-ახალ დეტალს ხდის ფარდას. დაფარული, თითქოს, არაფერია, მკვლელობის ნამდვილი მიზეზის გარდა. მაგრამ მთავარი სწორედ ესაა - დანაშაულის მოტივის საიდუმლო. დეტექტივი „კლასიკურ“ შეფერილობას კარგავს და დრამაში გადადის.

რალაც ფეთქდება და კვლავ იცვლება დრო და შესაბამისად მოქმედების ადგილი, დღევანდელ რუსეთს 10 წლის წინანდელი ჩეჩნეთი ცვლის, სადაც და როგორც ყველაფერი დაიწყო და მოხდა,

როდესაც ერთ-ერთი პერსონაჟის, დენის მალცევის (კონსტანტინე ხაბენსკი), ძმას თვალები დასთხარეს და როდესაც ჩეჩენი ბავშვების რუსული ენის მასწავლებლის, ალიოშინის (პიოტრ მირონოვი), ფეხშიძემ ცოლი რუსების მიერ გროზნოს დაბომბვას შეეწირა. მან ისლამი მიიღო და თავისუფლებისთვის მებრძოლ ჩეჩნებს შეუერთდა; სიკვდილსა და ტყვეობას გადარჩენილი მალცევი, თავადაც სახიზარი, უსინათლო ძმაზე ზრუნვას ისახავს მიზნად მას შემდეგ, რაც, ალბათ, ორივემ აღუთქვა თავიანთ ღმერთებს, რომ შურს იძიებდა და ეს დროც ღვება. ფილმში რამდენიმე ხაზია, რომელიც, თითქოს, დამოუკიდებლად ვითარდება, მაგრამ საბოლოოდ ერთ წერტილში იყრის თავს. ან უმჯობესი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ყველაფერი ერთი წერტილიდან, ერთი სამიზნედან იწყება, იშლება და კვლავ იკვრება.

ჯერ კიდევ ცოტა ხნის წინ ეს ადამიანები მშვიდობიანად ცხოვრობდნენ, ჩვეულებრივად უყვარდათ და, ალბათ, ასევე ჩვეულებრივად სძულდათ, მაგრამ ომმა, რომლის ნებაყოფილებითი თუ უნებლიე მონაწილეები ისინი გახდნენ, ყველაფერი რადიკალურად შეცვალა. მათთვის დაღამდა. მოქმედება „რუსულ სამკუთხედში“ ძირითადად ღამე ხდება, როგორც მალცევისა და ალიოშინის სულებში.

დაბომბილი ქალაქები წყვდიადში იძირება, მაგრამ შორეული სროლის ექო მაინც აღწევს დიდ და არამყუდრო, უსახურ ქალაქამდე (რომლის მსგავსი ამქვეყნად ბევრია), სადაც ბედისწერამ თავი ყველას მოუყარა: ყოფილ ჯალათებს და მათ მსხვერპლს, რომლებიც ჯალათებად თვითონ ქცეულან.

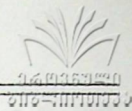
სწორედ აქ, ხმაურიან ხალხმრავალ ქუჩებში, ახალი „ომი“ ჩაღდება, რომელსაც წინ (ისევე, როგორც ნამდვილ ომს) უკვე ვერაინ აღუდგება, რადგან მრისხანების მარცვლები უკვე ჩაყრილია, აღვივებულია შორეული ჩეჩნეთის მიწაში, სადაც რუსული ენის მასწავლებელმა რუსული ვერტმფრენების მიერ დაბომბვის დროს დაღუპული ცოლი და დაუბადებელი შვილი, ნიშნობის ბეჭედი და ჯვარი ჩამარხა, წარსულის კარი ჩარაზა „ბოვეიკების“ ბანაკში, სადაც მალცევი ძმასთან ერთად ტყვეობაში აღმოჩნდა, სადაც გამეჩხერებული ტყის პირას ახალგაზრდა კაცს შურისძიებით გასასტიკებულმა თავისიანმა თვალები დაუშანთა და არც მისი და

არც მისი ძმის მუდარა არ შეისმინა.

რეალურად, ეს ისტორია იქ იწყება, ათასობით კილომეტრის მოშორებით, და გრძელდება წლების შემდეგ, როგორც შემზარავი დანაშაულისთვის მოვლენილი სასჯელი მის ყველა მთავარ მონაწილეს უბრუნდება. მათ, ვინც მომავალი დაკარგეს, ანგარიშსწორება დაისახეს მიზნად. მარტოსული მსხვერპლი მარტოხელა ჯალათად იქცა, რადგან ამ ორს მეტი აღარაფერი დარჩენიათ შურისძიების გარდა, ერთს – ფეხშიძემ ცოლისა და დაუბადებელი შვილის, მეორეს – უსინათლო ძმის გამო, რომელთაც შეეძლოთ ეცხოვრათ და ბედნიერები ყოფილიყვნენ, თუნდაც ქვეყანაში, რომელსაც ეშმაკნი დაეპატრონენ.

ფილმში იმ ადამიანების პიროვნული ტრაგედია იშლება, ვინც ომის ჯოჯოხეთი გამოიარა და ვისი ომისშემდგომი ცხოვრებაც ჯოჯოხეთად იქცა. ისინიც, სასოწარკვეთილნი და მიუსაფარნი, ბრძოლას აგრძელებენ, მაშინ, წლების შემდეგ, როდესაც, თითქოს, ყველაფერი უკანაა და, თითქოს, მშვიდობა მყარდება. სამყარო თითქოს დაცარიელდა და, თითქოს, ამქვეყნად აღარავინ დარჩა ორი შურისმაძიებლის გარდა. ეს მათი სულიერი სიცარიელეა მტრულად განწყობილი ადამიანების გარემოცვაში, საზოგადოებაში, რომელმაც ისინი, როგორც ათასობით მათი მსგავსი, გაწირა. და მაშინ, როდესაც კვლავ მოხდება მათი შეხვედრა მტრებთან, დრამის სხვა მონაწილეებთან და ერთმანეთს, ისინი ომს იწყებენ, ახალ ომს, რადგან რაიმეს შეცვლა უკვე აღარ შეუძლიათ. სხვა გზა აღარ დარჩენიათ. ეს ომი შურისმაძიებლების ბრძოლაა მთელი სამყაროს წინააღმდეგ, რომელიც მათ უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე გაგრძელდება.

„ჯოჯოხეთია, როდესაც სიყვარული აღარ შეგიძლია“, – წერდა დოსტოევსკი, ვის წიგნსაც „ეშმაკნი“, ერთადერთ რელიკვიას წარსულიდან ფილმის მთავარი გმირი, თან ატარებს და საიდანაც ციტატებს შინაგანი მონოლოგით წარმოთქვამს. რაც ადამიანებს ომის დროს გადახდათ, სამუდამოდ მიჯნავს ბედნიერ წარსულს ბნელით მოსილი აწმყოსგან და გაურკვეველი, არარსებული მომავლისგან. შეიძლება წარსული აწმყოზე უფრო რეალურია, რადგან იქ დასრულდა ერთი და ნათელი და დაიწყო მეორე – ბურუსში ცხოვრება. დრო უკან ბრუნდება და მტკივნეულ მოგონებებს აღძრავს. მოგონებები, თითქოს, ნისლიდან ამოდიან. მოგონებები,



რომლებსაც ფერები არ გახუნებიათ.

როდესაც ასე ხდება, ადამიანები იძულებული ხდებიან, კიდევ ერთხელ აისხან იარაღი და წავიდნენ იქით, გადასერონ ხსოვნის უსასრულო სივრცეები წარსულსა და აწმყოს შორის, სამყაროში, რომელმაც რეალური საზღვრები და კონტურები დაკარგა. ალექო ცაბაძე თავისუფლად ეპყრობა დროსა და მანძილს. ომია. აფეთქებები ქალაქებს ანგრევს. ამ ნგრევას ადამიანების სიცოცხლე ეწირება. ირგვლივ შიში, სიცარიელე, ქაოსია. ომში ყველას თავისი მიზანი და გზა აქვს, თავისი არჩევანი თუ ბედისწერა. ფილმში ორი სამოქმედო არეა, ორი „ზონა“, ორი ძირითადი სამყარო (ასეთი „განაწილება“ საერთოდ ახასიათებს ალექო ცაბაძის ფილმებს): ჩეჩნეთი (რომელიც ორივეს გამოვლილი აქვს, ოღონდ სხვადასხვანაირად, სხვადასხვა მხარეს) და რუსეთი, სადაც ორივე ერთნაირ პირობებში და ერთი მიზნით ცხოვრობს, სადაც სამუდამოდ გადაჯაჭვული (როგორც ათასობით მათი მსგავსის, არა მხოლოდ, ვთქვათ, რუსეთში, ჩეჩნეთსა თუ საქართველოში, არამედ ყველგან, იქ, სადაც ომი იყო ან ომია) ორივეს ბედი დასასრულისკენ თავბრუდამხვევი სისწრაფით მიექანება. როგორც ყოველთვის, ალექო ცაბაძე მოქმედების ადგილად ირჩევს არა კონკრეტულ, თუმცა ამავე დროს ძალიან კონკრეტულ ადგილებსა და ეპოქას – ჩეჩნეთი, გროზნო, რუსეთი, მოსკოვი, მეოცე საუკუნის 90-იანი წლები და 21-ე საუკუნის დასაწყისი – რუსეთის მიერ ჩეჩნეთის წინააღმდეგ წარმოებული დამპყრობლური (ვინ იცის, მერამდენედ და რამდენ ხანს) ომი... თუმცა, მისი ჩეჩნეთიც, რუსეთიც ისევე, როგორც მისი საქართველო (წინამორბედ ფილმებში), იმდენად განზოგადებულადაა წარმოდგენილი, რომ სცილდება კონკრეტული ქალაქის, კონკრეტული სახლის, ქუჩის, კონკრეტული ადამიანის ისტორიას (როგორი კონკრეტულიც უნდა იყოს ის), რადგან მთავარი ის მარადიული საკითხებია, რაც რეჟისორს მუდამ ალელვებდა და ალელვებს – ძალადობა, ომი, უიმედობა, სამყაროში გამეფებული სიავე, რაც ადამიანებს, იმ ახალგაზრდებს, ვისაც უნდოდა და შეეძლო ნორმალურად ეცხოვრა (ან, საერთოდ, ეცხოვრა) ყველაფერი დაუმახინჯა და ნორმალური არსებობის სიყვარულის უფლება წაართვა და შურისმაძიებლად აქცია.

მაღლცივი და ალიოშინი ერთმანეთის საპირისპიროდ მიდიან და

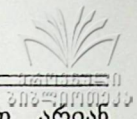
ორივე ერთად – ყველას წინააღმდეგ. მათი გზა უკვე მშვიდობიანობის ჟამს, ერთხელ კიდევ უნდა გადაიკვეთოს, რადგან ბედისწერამ ოდესღაც უკვე შეაზვედრა ისინი და სამუდამოდ ერთმანეთს დაუკავშირა. სამკუთხედი შეიკრა, რომელშიც ადამიანები, როგორც ხაფანგში, არიან მოქცეული და წასასვლელი არსაით აქვთ, გაურკვეველი მიმართულებით გადაებული ხიდის გარდა.

ამ სამყაროში ყველგან სულისშემზრთველი, პირქუში გარემოა გამოუვალობის, სევდის, ტკივილის შეგრძნებას რომ იწვევს. ზოგჯერ რეჟისორი ქრონიკის „სიზუსტით“ აგებს მოვლენებს, რაც ჩეჩნეთში მოხდა, აკეთებს მხატვრული, დადგმული კადრების, როგორც ქრონიკის, იმიტაციას (კინო კინოში), ზოგჯერ პირდაპირ წასულში, ანუ, ჩეჩნეთის ომის ამსახველი რეტროსპექტული ეპიზოდები შემოაქვს, რომლებიც „რეალური, თანამედროვე სცენებით იცვლება. ეს ჩანაცვლება დროს ამთლიანებს და ჩარჩოებს უკარგავს, რადგან წარსული ისევე მყარად არსებობს ამ ადამიანების ცხოვრებაში, როგორც აწმყო. ისინი ერთმანეთისგან განუყოფელია და, შეიძლება ითქვას, წარსული ბევრად უფრო რეალურია, რადგან ალიოშინსა და მალცევს მომავალი უკვე აღარ აქვთ.

„რუსული სამკუთხედის“ სტრუქტურა (ისევე, როგორც საერთოდაა დამახასიათებელი ალეკო ცაბაძის შემოქმედებისთვის) ძალიან ჰგავს მისი პერსონაჟების ცხოვრებას, მათ სულიერ და ფიზიკურ მდგომარეობას, არეულ, გაუწონასწორებელ, მღელვარებითა და ტკივილით გამსჭვალულ ყოფას, მისი ანარეკლს წარმოადგენს, რასაც იდეალურად აწყობილი, დამონტაჟებული, დინამიკაში გადაწყვეტილი ფილმის მხატვრული ქსოვილი აწესრიგებს.

„რუსულ სამკუთხედში“ გაუდაბურებულ სამყაროში მცხოვრებთ ადამიანებს სულებში უმცირესი კუნძულებიც კი აღარ დარჩათ, რომლებსაც ღმერთი შენარჩუნებული აქვთ, რომლებიც ჯერ კიდევ არ ჩაძირულან ცხოველურ მდგომარეობაში, რომლებიც გადარჩენას ცდილობენ. ამ ფილმის პერსონაჟებმა საბოლოოდ დაკარგეს რწმენა, იმედი, დაკარგეს ღმერთი, სიცოცხლის ინტერესი და ახლა შურისძიების გარდა აღარაფერი ამოძრავებთ.

შურისძიება არავის უხარია, მაგრამ ალიოშინსა და მალცევს მეტი აღარაფერი დარჩენიათ, სიძულვილი და სამაგიეროს გადახდის სურვილი ყველაფერს ფარავს, ყველაფერს, რისგანაც ცხოვრება



შედგება, მაგრამ რომლისგანაც ისინი ომის ფარდით არიან გამიჯნული; იმ გრძნობებსაც ჯობნის, რომელსაც ჯერ კიდევ ატარებენ – მალცევი ძმისა და ლოგინად ჩავარდნილი დედის, ალიოშინი – შვილის, მალცევი ახლად შექმნილი მეგობრის – კოლია ვორონცოვის მიმართ...

ამ სამკუთხედში, ბედის განგებით მოხვედრილი ახალგაზრდა გამოძიებელი, სამართლიანობისა და დანაშაულების წინააღმდეგ მებრძოლო იდეალისტი კოლია ვორონცოვი გარემოებათა მსხვერპლი მშვიდობიანობის ჟამს ხდება, აცნობიერებს (აღბათ, ბოლომდე არა) მოვლენათა ნამდვილ არსს. თუმცა ძნელია მშვიდობა უწოდო მდგომარეობას, როდესაც სადღაც ომი კვლავ გრძელდება და შორეული ჩიჩნეთიდან სროლის ხმა, თითქოს, კვლავ აღწევს და სამყაროს ეფინება, მაგრამ უკვე ყველაფერი მომხდარია და შეცვლა აღარავის აღარაფრის შეუძლია. ასეთ დროს შეცდომის დაშვება ადვილია.

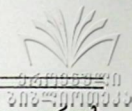
ფილმის გმირების ცხოვრება მძიმეა იმიტომ, რომ სამყაროში ბევრი ჭკუჭყი, უზნეობა და ბოროტებაა. ადამიანებს ადამიანური სახე დაუკარგავთ, სული დასცარიელებიათ, ჯალათებად ქცეულან, ერთმანეთის ჯალათებად, რადგან ვიღაცის პოლიტიკურმა მიზნებმა თუ ინტერესებმა, მათ, მათ ახლობლებს ოდესღაც ცხოვრება დაუძახნჯა (ფიზიკურადაც და სულიერადაც) თუ წაართვა, როგორც გროზნო თუ ჩიჩნეთის სხვა ქალაქები, ნანგრევებად აქცია, მშვიდობიანი არსებობის ყველა გზა მოუჭრა. ისინიც დამარცხდნენ. ისინი აქეთ-იქით აწყდებიან, მრავალი წელი, ყოველ დღე, ერთ განცდას ატარებენ. ერთი მიზანი ამოძრავეთ. მათ იმედი აღარაფრის აქეთ. ყველაფერი წარსულში დარჩა. უკან ომია. წინ უგზობა. მათი პიროვნული მარცხი იმედგაცრუებიდან, მიღებული ტრავმებიდან, ურწმუნოებიდან, უსიყვარულობიდან, უპერსპექტივობიდან გამომდინარეობს და შეუწყნარებლობაში გადაიზრდება. ის აჩენს ბზარებს (აღბათ – უფრო ნაპრალებს) ახალგაზრდების სულებში, რადგან ძალადობას, გულგრილობას, უსიყვარულობას სხვა შედეგი არც შეიძლება ჰქონდეს. ძალადობა ძალადობას იწვევს, სიძულვილი - სიძულვილს, მაგრამ სისასტიკეც და დაუნდობლობაც ისევე, როგორც სიყვარული და შემწყნარებლობა ჩვეულებრივი ადამიანური თვისებებია მაშინ, როდესაც ცხოვრება ჯოჯოხეთად იქცევა, როდესაც ადამიანებს



სიყვარული აღარ შეუძლიათ, რადგან მათ ამის უფლება წაართვეს. მათი ცხოვრება ორადაა გაყოფილი – ომამდე და მის შემდეგ, რუსულ მარყუჟში მოქცევამდე, ისევე, როგორც ათასობით სხვა ადამიანის, რომლის ეროვნებასაც ამ შემთხვევაში უკვე მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან ალექო ცაბაძის ფილმის გმირებმა გამანადგურებელი დარტყმები არა მხოლოდ უცხოებისგან, არამედ თავისიანებისგან მიიღეს; მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს ძალადობას, ძალაუფლების უაზრო სურვილს და სისასტიკეს; მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რა ემართებათ ადამიანებს, როდესაც მათ თავისუფლებას (პირადს თუ მისი ქვეყნის) საფრთხე ეშუქრება და მათაც, ვინც მათ თავისუფლებას, საკუთარი თუ სხვისი სურვილით, მარყუჟში აქცევს; მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ვიღაც უხეშად ერევა სხვის ცხოვრებაში, სხვის არჩევანში და მათ ფიზიკურად თუ სულიერად ასახიჩრებს.

რეალური „საომარი მოქმედებები“ უკვე ადამიანების შიგნით ინაცვლებს, ქართველები მათ სულებში ტყდება და შემდეგ კვლავ გარეთ გამოდის, რადგან ისინი ომს უკვე მთელ სამყაროს უცხადებენ, რადგან იმ ტვირთის ტარება, რომელიც მათი სურვილის წინააღმდეგ, საბედისწეროდ დაეკისრათ, მოსვენებას არ აძლევთ. ამჯერად უკვე ისინი იღებენ გადაწყვეტილებას, ისინი დგამენ ნაბიჯს „მთავარ ბრძოლაში“, რადგან პატიება აღარ შეუძლიათ. შეიძლება მათთვის მშვიდობა უფრო მძიმეა, ვიდრე – ომი, რომელმაც მის მონაწილეებს ტკივილისა და კოშმარების მეტი არაფერი მოუტანა; შეიძლება მშვიდობა, მართლაც, ბევრად სასტიკია, რადგან ის შემზარავი ომის გამოძახილია, რომელიც მათმა თანამემამულეებმა გმირი ჩეჩენი ხალხის წინააღმდეგ წამოიწყეს, არა უსაგნო ექო, არამედ კიდევ უფრო სასტიკი ანგარიშსწორების რეალური საფუძველი, რაც ადამიანების ბედნიერებას არ ანიჭებს, მით უმეტეს, რომ მსხვერპლ შეწირვის რიტუალი, რომელსაც ისინი მეთოდურად ახორციელებენ, საბოლოო ჯამში, როგორც მოსალოდნელი იყო, მათივე თვითშეწირვის აქტში გადაიზრდება.

როდესაც ომი იწყება, ის შეიძლება აღარასოდეს დამთავრდეს და განსაკუთრებით მათთვის, ვისი გზებიც ერთხელ უკვე გადაიკვეთა, ვისშიც სიკეთე და სიყვარული სიძულვილმა და მრისხანებამ შეცვალა და ვინც სასოწარკვეთაში ჩავარდა. ვინც ძვირფას დანაკარგებთან



ერთად სრულფასოვანი ცხოვრების „უფლება“ დაკარგა. ასეთ დროს ძალადობა ძალადობას ბადებს, სიძულვილი – სიძულვილს. ამ გამანადგურებელი გრძნობებისგან თავდაღწევა უკვე შეუძლებელია. შურისძიების გრძნობა ყველაფერს ჯიშის და ფარავს, სიკეთესაც, რომელსაც ეს ადამიანები ჯერ კიდევ ატარებენ, გაუნელებელ სიყვარულს ცოცხლებისა და, ალბათ, უფრო მეტად გარდაცვლილების მიმართ, საკუთარი წარსულის მიმართ, რასაც სასოწარკვეთილი ეჭიდებიან და რაც აძლებინებთ, რათა არ შეიშალონ... მაგრამ, როგორც კი ერთხელ იტყვი უარს, გადააბიჯებ ზღვარს, რომელიც ომამდელ წარსულს ომისშემდგომი ცხოვრებისგან მიჯნავს, სვლას იქითკენ იწყებ, სადაც არაფერია, რადგან სხვა გზა არ დაგიტოვეს. როდესაც ასე ხდება, ზოგჯერ შენინიც მტრად იქცევა და შემდეგ ბედისწერა მათ ერთმანეთისა და დასასრულისკენ მიაცილებს. ბოლო კი ერთია – ადამიანს არ აქვს უფლება მსაჯულად იქცეს და ისინი, მარტოსული შურისმაძიებლები, სახიჩარნი და სულნაიარევი, კიდევ ერთ ალყაში ექცევიან, როგორც ცხოველები, რომლებსაც მონადირეები საფარიდან ერეკებიან. ქვეყანა კი ახალ ომს, ახალ მსხვერპლს, ახალ სისხლს მოითხოვს. ეს ომი არასოდეს დასრულდება და ახალ განსაცდელს უმზადებს უკვე სხვა, 18-20 წლის თავგადაპარსული ბიჭებს, რომლებიც მწყობრი ნაბიჯით კვეთენ ქუჩას და მათ არავენ აჩერებთ.

სადაც ჩქინეთში, ავღანეთსა თუ ერაყში, იქნებ, სადმე სხვაგან, კვლავ ვიდაცას მოუწევს იმავე ხვედრის გაზიარება, რაც „რუსული სამკუთხედის“ გმირებმა გაიზიარეს. აქ არ შეიძლება დაივიწყოთ სიუჟეტი. ჩაუღრმავდით მას და იფიქრეთ. სანამ ისევ იქნება ომი, რომელიც ყველაფერს სპობს და ანგრევს, რომელსაც ათასობით ადამიანი ეწირება, ყოველთვის იქნება წარსულის უკან დაბრუნებისა და ახალი ტრაგედიის, ახალი შურისმაძიებლების გაჩენის, ახალი დანაშაულის ჩადენის, ახალი მსხვერპლის საშიშროებაც იქნება. ფილმის თითოეული ეპიზოდი ავტორის ვნებებითა და აქტიური პოზიციით არის დამუხტული. ეს ემოცია არ არის ერთგვაროვანი და თანაბარი, ზოგჯერ იგი მკვეთრი, შეუბრალებელი და ძლიერად ამოხეთქილია, ზოგჯერ შეფარული, თავშეკავებული, თბილი და მყარი, გაწონასწორებული. სათქმელი ზოგჯერ პირდაპირია, ზღვარგაუვლები, ზოგჯერ – მკაფიოდ გამოკვეთილი, დახვეწილი

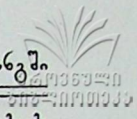
და უმცირესი ნიუანსებით აწყობილი ან უხეში, შემადრწუნებელი. „რუსულ სამკუთხედში“, ჟანრობრივად მსგავსი ფილმებისგან განსხვავებით, უკვე აღარ არიან „გმირი-ინდივიდუალისტები“, რომლებიც ამქვეყნად სამართლიანობისა და სხვა ადამიანის გათელილი უფლებების აღდგენას ისახავდნენ მიზნად. მათ სხვა მიზნები ამოძრავებთ. მათი სწრაფვა ყოველგვარ „მაღალ“ იდეას მოკლებულია და არასტანდარტულია. სქემის ჩარჩოს სცილდება. ალექო ცაბაძე სტერეოტიპებს აქაც არღვევს, თავისებურად იყენებს ციტატებს და არქექტიპების პოსტმოდერნულ ნგრევას მიმართავს. თუმცა ამ ნგრევას პირდაპირი „მატერიალური“ კავშირი არა აქვს იმ განადგურებასთან, რომელსაც მის ფილმში ომი იწვევს.

„რუსულ სამკუთხედში“ იმდენად არსებითი არც საომარი მოქმედებები (რომლებიც „ქრონიკალურადაა“ დადგმული და ფირზე აღბეჭდილი), არც ქალაქების ფიზიკური ნგრევაა და ათასობით ადამიანის სიკვდილია (ეს სიუჟეტური ხაზები და მხატვრულ მეტაფორად ქცეული რეალობაა), არამედ შინაგანი სამყაროს დასახიჩრება, რასაც ეს მსხვერპლი იწვევს; ერთ დღეს ჩვენ ყველა დავიხოცებით, მაგრამ სანამ ხარ, ყველაზე შემზარავი რწმენისა და იმედის, სიცოცხლის წყურვილის დაკარგვა, სიმართლვე და სასოწარკვეთაა. ესაა იმ ადამიანების ტრაგედიაა, ვისაც ეს (თუ სხვა) ომი შეეხო და ყველაფერი წაართვა. ადამიანების, ვისმა სამშობლომ ეს ომი აწარმოვა უდანაშაულო ხალხის (ვისი ბრალიც მხოლოდ ისაა, რომ თავისუფალ ქვეყანაში სურს იცხოვროს) წინააღმდეგ და რომელმაც არც საკუთარი შვილები დაინდო.

ალექო ცაბაძის ფილმი სათქმელის პირდაპირობით, შეუფარაობითა და მხატვრული გამომსახველობის მრავალშრიანობით, მეტაფორულ სისტემათა თავისებური სტრუქტურითა და მოვლენათა განვითარების გამჭვირვალობით ხასიათდება და იმ რთულ, წინააღმდეგობებით აღსავსე სამყაროში გვიწევს მეგზურობას, რომელსაც ომგადატანილი საზოგადოების სულიერი სამყარო ჰქვია. „რუსულ სამკუთხედში“ ბევრ რამეს ვერ ამოხსნი. ბევრი რამ პირდაპირი და უხეშად ნათქვამია, შესაძლოა – ზედმეტად უხეშადაც კი – სასტიკი, განგებ გაძლიერებული, გამახვილებული აქცენტები, ჩამუქებული ტონები, სიმკაცრე, სისასტიკე, დაუნდობლობა გამომსახველი ხერხების სიმკაცრეს, სისასტიკესა და დაუნდობლობას ერწყმის და მაყურებლის

ემოციებზე ზემოქმედებისკენაა მიმართული. დამთრგუნველი და მოურიდებელი. რეჟისორი არანაირ ილუზიას არ გვიტოვებს. დღეს ამისი დრო უკვე აღარაა. შენ – მაყურებელი, პირველივე კადრებიდან, მთელი ფილმის განმავლობაში იმ ტემპო-რიტმიდან, თხრობის იმ ილუმინაციას და ნერვიულ მანერაში, ადამიანების ბედის სიღრმისეული აღქმიდან გამოძინარე ექსპრესიები ეკრანს და გრძნობ, მოვლენათა თავბრუსმომხვევ დინებასა თუ მონაცვლეობასთან ერთად, როგორ ექცევი მარყუჟში, რომელიც ალექსო ცაბაძემ გესროლა.

ბევრი საერთოს მიუხედავად, „რუსული სამკუთხედი“ ალექსო ცაბაძის წინამორბედი ფილმებისგან მნიშვნელოვნად განსხვავდება, თუმცა ჟანრის სპეციფიკის, ვთქვათ, კომერციულ მიზან-ინტერესებისა თუ საბაზრო მოთხოვნების გათვალისწინების მიუხედავად, მის ფარგლებს მნიშვნელოვნად სცილდება და ბევრად მეტია, ვიდრე დეტექტიური სიუჟეტი, რომელიც საგონებელში აგდებს ყველას – ფილმის გმირებსაც და მაყურებელსაც. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ეს მხოლოდ ფორმაა, სათქმელის გამოსახატავად (იქნებ, მართლაც, მაყურებლის მისაზიდად) გამიზნული, რადგან მისი სარეჟისორო, მხატვრული გადაწყვეტა და ხარისხი (მუსიკალური რიგის, ბრწყინვალე საოპერატორო ნამუშევრისა თუ სამსახიობო შესრულების ჩათვლით), ვინ იცის, მერამდენედ, სერიოზულად გაფიქრებს იმაზე, რომ კომერციული კინოც კი შეიძლება მაღალმხატვრული იყოს. გააჩნია, ვინ გადაიღებს. ამ ფილმს ალექსო ცაბაძე იღებს და იგი ბევრად უფრო საშიშ გზას გადის, ვინაიდან საავტორო კინოს რეჟისორი კომერციული კინორეჟისორის თვისებებს ითავსებს. ერთი მხრივ, ეს ხარკია დროის მოთხოვნების მიმართ. – მეორე მხრივ, იგი თავს ვერ აღწევს საკუთარ „მარყუჟს“ – საკუთარ შემოქმედებით ინდივიდუალობას, ხელწერას, სტილს, საკუთარ ბუნებას. „რუსული სამკუთხედი“ არაა რუსული ფილმი (მიუხედავად იმისა, რომ ის რუსულ ენაზე მიმდინარეობს, მოქმედება ძირითადად რუსეთში ხდება და რუსული თმის, რუსული საზოგადოების შესახებ მოგვითხრობს) და როგორი განზოგადებულებაც უნდა იყოს პრობლემა, რომელსაც ის წამოჭრის, ფილმი, ალბათ, არანაკლებ გასაგები და მტკივნეული უნდა იყოს ქართველი მაყურებლისთვისაც, რომელმაც ნახა, რა არის ომი, რა არის ნგრევა, ტერიტორიებისა და სიცოცხლის დაკარგვა და სულიერი განადგურება.



ალეკო ცაბაძე კვლავ „ალეკო ცაბაძედ“ რჩება, მაღალი კლასის პროფესიონალად და კვლავ აგრძელებს იმ გზას, რომელიც მაშინ დაიწყო, როდესაც სამყაროს (საქართველოს), ადამიანებს (რეუისორს) ჯერ კიდევ სხვანაირი ცხოვრება ჰქონდათ; ბევრად უფრო ადრე, ვიდრე იქნებოდა ომი აფხაზეთში ან ვიდრე ჩეჩნეთის ომი იჩქერიას და ათასობით ადამიანის ცხოვრებას დაანგრევდა, მაგრამ ცაბაძე უკვე მაშინ საუბრობდა იმ პრობლემებზე, რომლებსაც „რუსულ სამკუთხედში“ წარმოადგენს, მათზე, რაც მუდამ აღელვებდა. ამჯერად მან კიდევ ერთხელ მიიღო შანსი, ესაუბრა პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის შესახებ, საზოგადოებისგან, ხელისუფლებისგან განწირული, გარიყული, მარტოსული ადამიანების სამყარო ეჩვენებინა და იმის შანსიც მიეცა, რომ თავი ახალ ამპლუაში გამოეცადა. არ ვიცი, როგორი იქნება „რუსული სამკუთხედის“ კომერციული წარმატება, როგორ მიღებს მას რუსი, ჩეჩენი, სხვა უცხოელი და, პირველ რიგში, ქართველი მაყურებელი, მაგრამ ფილმი, რომელიც ალეკო ცაბაძემ შექმნა, ყურადღებას ნამდვილად იმსახურებს და ღირს სანახავად. ის იმსახურებს უფრო მეტს, ვიდრე ყურადღებას, ვინაიდან, არც მეტი, არც ნაკლები, ძალიან კარგი კინოა.

ფილმი „300“ – ჰეროიკული ფანტაზია თანამედროვე გეოპოლიტიკურ კონტექსტში

XX საუკუნის 80-იანი წლების დასასრულს კინოკრიტიკისთვის რთული აღმოჩნდა იმის პროგნოზირება, თუ რა მიმართულებით განვითარდებოდა ჰეროიკული ფანტაზიის ჟანრი. აღნიშნავდნენ, რომ ამ ჟანრის „მომავალი“ ბევრად იქნებოდა დამოკიდებული ამერიკის შიდაპოლიტიკურ ვითარებაზე.¹

თანამედროვე ჰეროიკულ ფილმ-ფანტაზიებში პლანეტის მტრებთან შეტაკება უკვე ძველმოდურ, გაცვეთილ ხერხად იქცა, მაშინ, როცა ადგილი აქვს მსოფლიო გეოპოლიტიკური ვითარების მკვეთრ სახეცვლილებას, შესაბამისად, ძირითადი აქცენტები გადატანილია ძველბერძნულ მითებზე, უძველეს, არქაულ ისტორიებზე. ამგვარი ფოკუსირება უპირველესად თანამედროვე ამერიკის სამხედრო პოლიტიკის თავისებურებით აიხსნება. ამის არგუმენტაციისთვის საკმარისია განვიხილოთ უკანასკნელი პერიოდის ერთ-ერთი პოპულარული კინოკომიქსი „300“ (2006 წ.), რომელიც პოლიტიკური აგიტაციის ფარულ მექანიზმს შეიცავს. ეს მიაბიძგური და გასართობი ჟანრის ფილმი, თითქოს, არ შეიძლება იქცეს სერიოზული კრიტიკისა და განსჯის საგნად, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ფილმი „300“ ეროვნული შუღლისა და საერთაშორისო დაპირისპირების, კონფრონტაციის მიზეზი გახდა.

ფილმი „300“ (რეჟ. ჟაკ სნაიდერი) ფრენკ მილერის ამავე სახელწოდების კომიქსების მიხედვით შეიქმნა და 2007 წლის რეიტინგული შეფასებების მიხედვით ბოლო პერიოდის ყველაზე შემოსავლიან, ძვირადღირებულ პროდუქციად აღიარეს. კრიტიკოსთა მოსაზრებებით, ფეერული კომიქსების ეკრანიზაცია წარმოადგენს ორსაათიან ეპიკურ, სისხლიან დრამას, რომლის ანალოგი კინოს ისტორიამ არ იცის. რატომ მიიჩნიეს ფილმი „300“ ჰოლივუდის ყველაზე გრანდიოზულ კინოატრაქციონად?

ფილმ „300“-ის ჟანრი, ე. წ. ძველბერძნული სლეშერი, ნაკლებად მიეკუთვნება ტრადიციულ, კლასიკურ კინოს. ეს გრანდიოზული კინოფრესკა, ბატალური სანახაობა მხოლოდ ფორმალურად ეყრდნობა

ლიტერატურულ პირველწყაროს – ჰეროდოტეს „ისტორიებს“, სინამდვილეში ისტორია აბსოლუტურად იგნორირებულია ფილმის ავტორთა მიერ. თუკი ამერიკულ ფილმ-კოლოსში „ტროა“ (2004) ისტორიული კონტექსტი მეტ-ნაკლებად დაცულია, აქ მთლიანად დარღვეულია.

ფილმი „300“-ში ფორმალურად არის დაცული ისტორიული დრო და მოვლენები. ჰეროდოტეს მიხედვით, ჩვ. წ. ა. 480 წელს მამაცი სპარტელების მცირე რაზმმა სპარსელთა ურიცხვ ჯარს საბერძნეთის დაპყრობის უფლება არ მისცა და რიცხობრივი უპირატესობით გამორჩეულ მტერს უზარმაზარი დარტყმა მიაყენა. იდენტური სიუჟეტია ასახული რუდოლფ მატეს ფილმში „300 სპარტელი“ (1962), თუმცა კინოკომიქსის ავტორებმა ჰოლივუდის ერთ დროს აღიარებულ კინოჰიტს განზრახ აუარეს გვერდი, მათ მხოლოდ პოპულარული კომიქს „300“ – ის (ნახატით გადმოცემული სიუჟეტის) იმიტაცია მოახდინეს. არ ჩამოვთვლით, თუ რა მაღალ ტექნოლოგიური ხერხები და საშუალებები გამოიყენეს ავტორებმა გრანდიოზოული ფილმი – ფენტეზის შესაქმნელად, რომელიც კინემატოგრაფიისა და ანიმაციის ურთულეს კომბინაციას წარმოადგენს. მხოლოდ ცისფერი ეკრანების მხატვრული გაფორმებისთვის 1500 ვიზუალური ეფექტი იყო გამოყენებული.

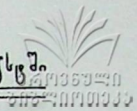
ამგვარად, კომიქსში ფერთა ტექნიკური მანიპულირების სრული აფიშირება მოხდა. ფილმში უკიდურესად გაძლიერებულია შუქ-ჩრდილის კონტრასტი, ემოციური განწყობის გაძლიერების მიზნით ზოგიერთი ეპიზოდი ხელოვნურად გაფერადებულია, სისხლის ჩანჩქერების გადმოსაცემად გამოყენებულია უახლესი კომპიუტერული პროგრამები. რთული სპეცეფექტების წარმოებაში ათეულობით კომპანია იყო ჩართული. ანიმაციური ხერხით გადმოიკა ხელოვნური ღრუბლები, ცხოველები. ამის მიზეზია, რომ პერსონაჟთა თამაში მექანიზირებულია – უსულო, უემოციო, ხოლო ზედმეტად პათოსური და აბსტრაქტული ტექსტები სამშობლოს სიყვარულისკენ და გმირობისკენ გამოძწევე მოწოდებად იქცა, მაგალითად, ფრაზა: „ეს სპარტაა!!!“, რომელსაც სპარტელი მეფე ლეონიდე აგრესიული აღტკინებით გაიძახის, „ინტერნეტ-მემოდ“ იქცა. ნიშანდობლივია, რომ ფილმის რეჟისორი ზეკ სნაიდერი პროფესიით მუსიკალური ვიდეოკლიპების რეჟისორია, ამიტომ ფილმის გამომსახველობითი

სტრუქტურა უფრო კლიპურია, გლამურული და ნაკლებად ემორჩილება კლასიკური, ტრადიციული კინოს კანონებს.

კომიქსის სიუჟეტის კინოსთან შერწყმა აპრობირებული, დამახასიათებელი ხერხი იყო კინემატოგრაფის განვითარების საწყის ეტაპზე. საგაზეთო თუ საჟურნალო კომიქსები საფუძვლად დაედო პირველ პოპულარულ კინოსიუჟეტებს (ძმები ლიუმერების მინიატურული ფილმი „გაწუწული მებაღე“). აღსანიშნავია, რომ კინოკომიქსს „არ მოეთხოვება“ სიუჟეტის სირთულე, ამდენად, ის მოკლებულია ფსიქოლოგიურ ნიუანსებს. მასში დომინირებს მხოლოდ სტილი, რომელიც თავისთავად განსაზღვრავს კომიქსების შინაარსს, ხოლო თავად სიუჟეტი „ზედმეტია“, მეორეხარისხოვანი ან ხაზგასმით პრიმიტიული.

2000 წლის ნიუ-იორკის ცნობილი ტერაქტის შემდეგ ამერიკულ კინოში მიზანდასახულად გაურბოდნენ ძალადობის დემონსტრირებას. ამ მხრივ კინოკომიქსი საუკეთესო საშუალება აღმოჩნდა ძალადობის, აგრესიის შესანიღბავად. კომიქსი, რომელიც კინემატოგრაფის სერიოზულ „ფენომენად“ არ განიხილება, ამასთანავე ფარული პროპაგანდის იდეას შეიცავს. სწორედ მილიტარისტული პოლიტიკის სულისკვეთებით არის გაჟღერებული ამერიკული ფილმი „300“.

აღსანიშნავია, რომ ფილმის ეკრანებზე გამოსვლა დაემთხვა ერაციის პოლიტიკური კრიზისის ირგვლივ წარმოქმნილ მწვავე დებატებს, ამგვარი დებატების კონტექსტში უნდა განვიხილოთ ფილმი „300“. მედია სივრცეს მიჯაჭვული მაყურებლისთვის ცნობილია, რომ „ცუდი“ პოლიტიკოსები დაჟინებით მოითხოვენ ჯარების გამოყვანას ერაყიდან (ოპოზიციის გარდა, ამერიკის სამხედრო პოლიტიკას ამერიკაში მასობრივ მიტინგებზეც აპროტესტებენ), მაგრამ კრიზისულ სიტუაციას ისევ ქვეყნის რჩეული საჯარისო ქვედანაყოფები შველის. მართალია, ჯარისკაცები ბრძოლის ველზე იღუპებიან, მაგრამ ისინი იცავენ დასავლურ ღირებულებებს და ამერიკული დემოკრატიის იმიჯს. ფილმს „300“ იდეოლოგიურად უნდა განემტკიცებინა ამერიკის პრეზიდენტის სამხედრო პოლიტიკის სტრატეგიული გეგმები. რეაქციამ არ დააყოვნა და ფილმი „300“ მწვავედ გააპროტესტა ირანმა, რომლის სახელმწიფოებრივი პოზიცია დიპლომატიურმა კორპუსებმაც „გაახმოვანეს“: „ეს ფილმი უარყოფს დიდი ცივილიზაციის ღირებულებას და მიმართულია ირანის



წინააღმდეგ“, – გადმოსცა ერთ-ერთმა ცნობილმა სააგენტომ. გავრცელდა აზრი, რომ ფილმი „300“ ისტორიის ფალსიფიცირებას წარმოადგენს, რადგან „ყოველგვარი ნეგატიური გამოვლინებები, ყოველგვარი ბოროტება სპარსეთის მეფეს მიეწერება, ეს სახელმწიფოთა შორის კონფრონტაციას და ომს იწვევს“, – აცხადებდა ირანის ხელისუფლება. სნაიდერის კინოკომიქსის საპასუხოდ ირანში შეიქმნა სამეცნიერო დოკუმენტური ფილმი „პერსეპოლისის დიდება“, რომელშიც ნაჩვენები იყო ბერძნულ-სპარსული ცივილიზაციის მეცნიერული და კულტურული მიღწევები. ამგვარი იყო ირანის პასუხი ამერიკულ კომიქსზე, რომელიც, ირანელ მეცნიერთა აზრით, წარმოადგენდა უხემ მცდელობას, სპარსეთი აქციოს ბოროტების და მორალური გახრწნის კერად: „ეს არის ანტიირანული, აგრეთვე ირანის წინააღმდეგ მიმართული ფილმი“, – მიიჩნევდნენ ოპონენტები. ფილმში „300“ ერთმანეთს ორი სხვადასხვა ტომის ხალხი კი არ უპირისპირდება, არამედ ორი აბსტაქტული, განყენებული ძალა – ნახევრად ღმერთები და დემონები, ანუ – ცუდები და კარგები. მიუხედავად ამისა, ირანმა ფილმი მაინც ერთგვარ გამოწვევად მიიღო და ამის საფუძველს ფილმის ესთეტიკური და იდეოლოგიური ანალიზი იძლეოდა. მართალია, ფილმში სიკეთე-ბოროტების გრადაცია და ეთნიკური ელემენტი „შერბილებულია“, მაგრამ ფილმი ძლიერ ეფექტურ პოტენციალს შეიცავს, რაც ტოტალიტარული ეპოქის ფილმებისთვის იყო დამახასიათებელი, მაგალითად, ტროელი მეომრების ტორსები ხაზგასმულად სკულპტურულია და ესთეტიზირებული, რაც ლენი ლიფენშტალის დოკუმენტურ ფილმ – ნაცისტური პროპაგანდის ნიმუშს – „ოლიმპიადას“ მოგვაგონებს. ქსერქსეს პერსონაჟი კი ადმოსავლური ტირანის კარიკატურული შარჟია – გრანდიოზული დეკორაციებისგან აგებულ პიედესტალზე როკის მომღერლის მსგავსი ტრანსვეტიისტი (მეტალის ატრიბუტიკით უხვად ასხმული) სექსუალური უმცირესობის განზოგადებულ სახე-სიმბოლოს უფრო წარმოადგენს. ისტორიული რეალიებისგან თავისუფალ კომიქსში ქსერქსეს პერსონაჟის შექმნისას სრულებითაც არ იყო გათვალისწინებული მისი იკონოგრაფიული გამოსახულება, რაც უძველესი ცივილიზაციის ხელოვნებას შემორჩა – მკაცრი, მონუმენტური სახე და გრძელი დაღარული წვერი. ფსევდოისტორიული კინოკომიქსი „300“

ტრადიციულ იკონოგრაფიას არ ცნობს. ფაქტია, რომ რეჟისორის წინაშე არ იდგა ისტორიული სიმართლის ასახვის ამოცანა – ფრენკ მილერის კომიქსი „300“-ის აბსტრაქტული ფორმულები ვირტუოზული სტილისტური მანიპულირებით გადავიდა ეკრანზე და ბრუტალურ ესთეტიკას მიესადაგა.

ფილმში „300“ გაშარჟებული აღმოსავლური სამყარო, ანუ აზიური კულტურა, რომელიც აღმოსავლური რელიგიის – ბუდისტური ფილოსოფიის და „ტირაჟირებული“ მაგიის ელემენტების სრულ ნახავს წარმოადგენს და გროტესკის, პაროდის ფორმით არის მაყურებლისთვის მიწოდებული. სპარსელი ჯარისკაცები (ბოროტები) მუსლიმან თაღიბებს და ტერორისტებს მოგვაგონებენ, ამის მიზეზია, რომ ფილმი „300“ ირანმა შეაფასა, როგორც კულტურის აგრესია, მასებზე ფსიქოლოგიური მანიპულირების იარაღი, ისტორიული წარსულის შეურაცხყოფა.

ფილმი ასევე მრავლად შეიცავს პოლიტიკურ გზავნილებს: ამერიკელ სუპერგმირს – სპარტელთა მეფე ლეონიდეს ოპოზიცია ჰყავს ხელისუფლებაში, ოპოზიცია კი, როგორც ყოველთვის კორუმპირებულია, ფლიდი და ხალხი „არასწორი“ გზით მიჰყავს, ასევე კორუმპირებული არიან „კარგი“ მეფის წინააღმდეგ მოქმედი ქურუმები და ღმერთებიც. ლეონიდე მოუწოდებს სპარტელებს, არ დაემორჩილონ ღმერთებს, არამედ ჩვეულებრივ ადამიანებს ერწმუნონ – ასეთია ფილმის სიუჟეტური ხაზი. ოპოზიცია მეფე ლეონიდეს მოუწოდებს შეწყვიტოს ომი, რადგან სპარტა ვერ გაუძლებს მასიურ, მასშტაბურ სამხედრო ოპერაციას. „სპარტა გაუძლებს და ეს იქნება დიადი ომი!“ – აგრესიულად პასუხობს ლეონიდე და გადამწყვეტი ბრძოლისთვის ემზადება.

ცუდი, ანუ უარყოფითი, გმირების (სპარსელები და მეფის ოპოზიცია) დასახატად პოლიფუდმა ფრანკეშტეინის ესთეტიკას მიმართა, ხოლო სპარტელების, ანუ სუპერგმირების, იდეალიზებისთვის – ლენი რიფენშტალის ფილმების ესთეტიკას დაესესხა: ძლიერი, ათლეტური აღნაგობის სპარტელი მეომრები ანტიკურ ღმერთებს ჰგვანან, განსაკუთრებით, სპარსელების კარიკატურული, გროტესკული ფიგურების ფონზე. ისევე, როგორც ჰეროიკულ-პატრიოტული სულისკვეთებით გაუღენთილ რიფენშტალის ფილმებში, ამერიკულ კინოკომიქსში ხდება მაყურებლის ყურადღების მაქსიმალური

კონცენტრაცია და მანიპულირება, მამაკაცური საწყისის ხაზგასმა, ფიზიკური სიძლიერის კულტის წარმოჩენა (ძლიერ სხეულში ძლიერი სული), თუმცა ანიმაციის „გაკინემატოგრაფება“ რობოტებად, უსულო არსებებად აქცევს კომიქსის პერსონაჟებს.

ფილმი გეოპოლიტიკური გაშიფვრის საშუალებასაც იძლევა – ცივილიზაციათა შეტაკება თანამედროვე გლობალური პროცესების მეტაფორად აღიქმება: აღმოსავლეთი ძველი, მაგრამ აგრესიული ცივილიზაციის სიმბოლოა, ხოლო სპარტა ახალგაზრდა კონტინენტის – ამერიკის, ხელისუფალმა უნდა დაიცვას დემოკრატიული ფასეულობები და სამყარო გლობალური კატასტროფებისგან, ტერორიზმის საფრთხისგან და დაპყრობისგან იხსნას. ფილმში სპარტელები დასავლურ სამყაროს წარმოადგენენ, სპარსელები გარეშე, უცხო ძალებს – იმიგრანტებს: „ჩვენ ცოტანი ვართ, მაგრამ ჩვენ შევაჩერებთ აზიურ ურდოებს,“ – ასე დეკლარირებენ სპარტელი სუპერგმირები.

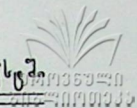
მნიშვნელოვანია, რომ ბატალური სცენების ძლიერი კასკადის მიუხედავად, ფილმში ვერ ნახავთ ადამიანურ ტანჯვას, განცდებს, ვერც გრძნობებს... თვით უმძიმეს ბატალურ სცენებშიც კი არ არის ნაჩვენები დაჭრილი სპარტელის ტანჯვა, როგორც „პროცესი“, ფილმში მხოლოდ ტანჯვის შედეგია ნაჩვენები. მანეკენი პერსონაჟებისთვის ტანჯვა არაბუნებრივი იქნებოდა, ისინი მხოლოდ ტანჯვის ნიღბებს „ირგებენ“.

ისევე, როგორც ნაცისტურ ფილმებში ხაზგასმული იყო არიული რასის რჩეულობისა და ჯანსაღი ფიზიკური ძალის იდეა, ასევე ფილმი „300“ შეიცავს რჩეული, ახალი რასის, მესიანიზმის იდეას (ამერიკული მითი რჩეული ერის იდეას ეფუძნება, რაც ძველი აღქმიდან არის ნასესხები). სპარტელები ბავშვებს ადრეული ასაკიდან აწრთობდნენ ომისთვის, სუსტებს და ავადმყოფებს ხოცავდნენ, ომი მათთვის უმაღლესი დანიშნულებაა, ცხოვრების უმაღლესი საზრისი. ისევე, როგორც ოთხი წლის ასაკიდან გერმანელები ფიურერის ჯარისკაცებად ზრდიდნენ შვილებს, ასევე სპარტელებიც საკუთარ ბავშვებს შვიდი წლის ასაკიდან მშობელს ამორებენ და ომისთვის, ქვეყნის დასაცავად წვრთნიან. ასეთია ფილმ „300“-ის მილიტარისტული პროპაგანდის ფარული არსი. ტელემედიის სივრცეში ჩართული მაყურებელი ფილმიდან ადვილად ამოიცნობს

თანამედროვე ამერიკის პოლიტიკურ რეალიებს, როცა ოპოზიცია მეფე ლეონიდეს უცხადებს, რომ სპარსეთთან ომი დამღუპველია ქვეყნისთვის, რომ მეფე „იდეალისტია“ და რომ ქვეყანაში არსებული პრობლემა საბოლოოდ კონსულმა უნდა გადაწყვიტოს (კონსულიც განყენებული პერსონაჟია, მას ეკრანზე ვერ ვხედავთ). ძლიერი, ათლეტური აღნაგობის მეფე-ლიდერისგან განსხვავებით ოპოზიცია ხაზგასმით უსუსურია, უმწეო და ძირითადად გამოფიტული, მიხრწნილი მოხუცებისგან, სუსტი და უუნარო ორატორებისგან შედგება. ფილმში მილიტარისტული პროპაგანდა იმდენად ძლიერი და ყოვლისმომცველია, რომ სუპერმენებს დრო არ რჩებათ პირადი გრძნობებისთვის, სიყვარულისთვის (ესეც კომიქსის ხერხია, განსხვავებით კლასიკური ამერიკული ჟანრის ფილმებისგან). ფილმში „300“ სამხედრო მოვალეობა პირადულზე მაღლა დგას (ნაციისტური კინოპროპაგანდის იდეა). სპარტელისთვის მეომრობა უპირველესი მოვალეობა კი არა, ერთადერთი პროფესიაა, ამიტომაც უარს აცხადებენ, საომრად წაიყვანონ სხვა პროფესიის ადამიანები, რადგან სპარტელი მეომრად არის დაბადებული, სხვა პროფესიის ადამიანი კი უსარგებლოა ომისთვის (მილიტარისტული იდეა). ომი სუპერგმირის ძირითადი პროფესიაა, ხოლო ოჯახური მოვალეობა ნაკლებად მნიშვნელოვანია.

კიდევ ერთი პოლიტიკური მესიჯი: მეფე ლეონიდეს ცოლი – დედოფალი – გადამწყვეტ როლს თამაშობს პოლიტიკურ დებატებში, აქტიურად ერევა მეფის საქმიანობაში, ქმარს კარნახობს, თუ როგორ იმოქმედოს ოპონენტებთან მიმართებაში. ცოლისგან ბევრი რამ ისწავლა ლეონიდემ, ცოლი ბრძოლისკენ მოუხმობს, ამხნევებს მეფეს, არწმუნებს, რომ ხალხი – მთელი შპარტა, მის მხარეზეა და რომ იგი არ უნდა შეუშინდეს სპარსეთთან ომს. (ნიშანდობლივია, რომ ფილმის რუსულ თარგმანში სიტყვა სპარსეთი არ არის ნათარგმნი).

საკონსულოს წინაშე სიტყვით გამოსული დედოფალი თეთრ სვეტებიან დარბაზში დგას (ვაშინგტონის თეთრ სახლთან ასოციაცია) და მტკიცედ აცხადებს, რომ ის საკონსულოში მივიდა არა როგორც დედოფალი, არამედ – როგორც დედა, ცოლი, მეუღლე და უბრალო სპარტელი ქალი: „ბატონო ჯენტლმენებო, ჩვენ უნდა ვიზრუნოთ ჩვენს შვილებზე, კანონი შემოვიღოთ მუდმივ ჯარზე, თუკი ლეონიდეს მოკლავენ, სპარტა ქაოსში ჩაიძირება,“ – ასეთია დედოფლის მიმართვა, რომელსაც, ცხადია, „ცუდი“ და „სუსტი“



ოპოზიცია ეურჩება, საბოლოოდ, ძალაუფლების მოყვარე, კორუმპირებულ ოპოზიციას თავად დედოფალი გაუსწორდება და ამისთვის მას არავინ მოსთხოვს პასუხს, რადგან მილიტარიზმის იდეა ყველა კანონზე მაღლაა.

ფილმში მკაცრად არის დაცულია ბალანსირების პრინციპი – ერთ სიბრტყეში მოიაზრება სიკეთე და ბოროტება – წონასწორობა არ ირღვევა. ბოროტება და სიკეთე პირობითი, განყენებული ცნებებია, „სიკეთის“ უპირატესობა დროებითია, ხანმოკლე. დაპირისპირება არც ერთი ძალის გადაწონით არ სრულდება, რადგან „შერკინება“ ბუფონადურია, შოუ სანახაობით აფიშირებული. კომიქსი სერიულობას, გაგრძელებას ექვემდებარება, ამიტომ სიკეთის გამარჯვება არასდროს არის „აფიშირებული“, ამგვარად, „ჰეფფი ენდის“ სქემა დარღვეულია.

ფაშიზმის ესთეტიკური კანონების მიხედვით მშვენიერია და ამაღლებული ის, რაც გრანდიოზული, მასშტაბური და მასიურია. შესაბამისად, ლენი რიფენშტალის ფილმებში ხაზგასმული იყო მარშირებულ ჯარისკაცთა მოძრაობის სინატიფე და დახვეწილობა, სამხედრო მუსიკის ძლიერი რიტმი, ომი რომანტიკაა და ფერწერულად სანახაობრივი მოვლენა, ხოლო ფიურერის რიგითი ჯარისკაცი გამორჩეულ, მესიანურ როლს ასრულებს მსოფლიო ისტორიაში.

ამგვარად, ნაცისტური ფილმების მსგავსად, ამერიკულ კინოკომიქსში კონსტრუირებულია იდეა ბედნიერ, თავისუფალ ქვეყანაზე, რომლისთვისაც თავი უნდა გაწირონ სპარტას რიგითმა მეომრებმა, მეფე – ბელადის თავდადებულმა ჯარისკაცებმა. ადვილად შევნიშნავთ, რომ უკანასკნელი პერიოდის ამერიკულ ბლოქბასტერებში („ალექსანდრე“, „ტროა“, „300“) ომი ზედმეტად ფეტიშირებულია და რომანტიზირებული. ნაცისტური ფილმების ანალოგიურად, ამ ფილმ-კოლოსებში რაინდი – სუპერმენების მილიტარისტული პათოსი კეთილშობილი, რაინდული საქციელითაა მოტივირებული.

კინოკომიქს „300“-ის მსგავსად ნაცისტური კინოს შედეგრში „განთიადი“ (რეჟ. გუსტავ ულიცკი) ფიურერისთვის სიკვდილი წმინდა მოვალეობა და უმაღლესი ნეტარებაა. ჯარისკაცები ერთმანეთს ეცილებიან სიკვდილში – უკლებლივ ყველა ესწრაფვის, თავი გაწიროს ფიურერისთვის. დასაღუპავად განწირული სამხედრო ეკიპაჟი ერთხმად აცხადებს: „ან ყველა, ან არავინ!“ ეკიპაჟის რაინდობით აღტაცებული კაპიტანი შესძახებს: „ჩვენ, გერმანელებმა,

შეიძლება ცუდად ვიცით, თუ როგორ ვიცხოვროთ, მაგრამ სიკვდილი – ფანტასტიკური შეგვიძლია“. ასეთივე პათოსითაა გაუღენთილი ფილმი „300“ – სპარტელები ერთმანეთს ეცილებიან სიკვდილში, ისინი სიცოცხლეს არაფრად აგდებენ, ბრძოლის სცენებში მათი სასიკვდილო როკვა დახვეწილი პლასტიკის და ქორეოგრაფიის უბადლო ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ნაცისტურ ფილმებში ომი იმდენად კულტივირებულია, რომ ჯარისკაცის პირადი კეთილდღეობის მოტივი კატეგორიულად გამორიცხულია, არიელები ოჯახურ ბედნიერებას, პირად სიყვარულს ანაცვალებენ საკუთარ სამშობლოს, მათ მტკიცედ, ურყევად უნდა შეასრულონ ბელადი-მესიის წინაშე დაკისრებული ისტორიული მისია. ანალოგიურია კინოკომიქსის გმირების – სპარტელების, მოქმედება: მეფე ლეონიდეს დროც არ აქვს, რომ საყვარელ მეუღლეს გამოემშვიდობოს, ამ შემთხვევაში ყოველგვარი სენტიმენტალიზმი დაუშვებელია, რადგან ჯარისკაცს ომი უნძობს. კინოკომიქსისგან განსხვავებით კლასიკურ ამერიკულ ფილმ-მელოდრამებში ომის მიზეზით ერთმანეთს იძულებით დაშორებული ადამიანების ბედი გულს უჩუყებდა მაყურებელს („კასაბლანკა“, „ნადირობა ირმებზე“).

ნაციზმის პერიოდის კინემატოგრაფი თვალსაჩინო მაგალითია, თუ როგორ ზემოქმედებდა ხელისუფლება მასკულტურაზე: ... თანამედროვე მასობრივი კულტურა ფსიქოლოგიური კონტროლის ისეთ საშუალებად იქცა, რომლის შესახებ ოცნებაც წარმოუდგენელი იყო. განმეორებადობა, ერთიდაიგივეობა, კულტურის ყოვლის-მომცველობა ავტომატურ რეაქციას და ინდივიდუალური წინააღმდეგობის შესუსტებას იწვევს“.³ გერმანულ კინოში ძირითადი იდეა – ბელადის, რასის იდეა იყო. კინოკომიქსებშიც ხაზგასმულია სუპერმენის რჩეულობის იდეა, კინოკომიქსში „300“ გაჩნდა წინამძღოლი, რომელიც იდენტიფიცირებულია ხალხთან, მასასთან.

ზიგფრიდ კრაკაუერი ნაშრომში „გერმანული კინოფსიქოლოგიის ისტორია“ კინემატოგრაფს განიხილავს, როგორც კოლექტიური არაცნობიერის პროეცირებას, ერის მოთხოვნების კომპენსირებას. ავტორს მხედველობაში აქვს ომის შემდგომი ექსპრესიონიზმი, ე. წ. საშინელებათა ჟანრის ნიმუშები.

XX საუკუნის 30-40-იან წლებში გერმანიის ნაციონალ-სოციალიზმი არ იყო ორიენტირებული ელიტურ საზოგადოებაზე



(ისევე, როგორც ამერიკული კინო). ამ მოძრაობის ძირითადი მიზანი მასების დაპყრობა-დაუფლება იყო. პოლივეუდის ინდუსტრიაც მსგავს რელიგიურ მომენტს შეიცავს: მასები საჭიროებენ მხსნელს, მესიას, სწორედ მესიანური სულისკვეთებითაა გაჟღერებული უკანასკნელი პერიოდის ყველაზე გრანდიოზული და მასშტაბური კინოკომიქსი „300“, რომელიც იმის მიმანიშნებელია, რომ ამერიკული სამხედრო პროპაგანდა კონცენტრირებულ და ტოტალურ ხასიათს ატარებს.

პროპაგანდული მანქანის მექანიზმი ყველაზე მძლავრად ამუშავდა ნაცისტური პერიოდის უკანასკნელ ფილმში „კოლბერგი“ (1943, რეჟ. ფეიტ ჰარლანი). ფილმი გებელსის პირადი დავალებით შეიქმნა და მასზე იმ პერიოდისთვის საარაკო თანხები დაიხარჯა, გასათვალისწინებელია, რომ თანამედროვე სპეცეფექტებს და კომპიუტერული ტექნიკის რესურსებს მოკლებულ გერმანულ კინოს მწირი, პრიმიტიული ტექნიკური საშუალებები გააჩნდა იმ პერიოდში. თანამედროვე ამერიკული კინოინდუსტრიისგან და სპეცეფექტებისგან განსხვავებით, გერმანელი რეჟისორის განკარგულებაში იყო უზარმაზარი არმია და კოლოსალური თანხები, რომლის ხარჯზე დამზადდა 10.000 კოსტიუმი, მზადყოფნაში მოყვანეს 6 000 ცხენი, მარილით დატვირთული მატარებლის შემადგენლობები, რომლებიც თოვლიანი პეიზაჟებისთვის იყო მობილიზებული. ფილმი 1945 წელს დასრულდა, როცა მოკავშირეთა მიერ ალყაშემორტყმულ ქალაქში გერმანელი ჯარისკაცებს თვითმფრინავიდან უყრიდნენ ფილმის კოლოფებს. ნაცისტურმა პროპაგანდამ გარკვეული შედეგი გამოიღო – ფილმმა უზარმაზარი ფსიქოლოგიური ზემოქმედება მოახდინა გერმანელ ჯარისკაცებზე: დამარცხების მიუხედავად, ფილმი გმირული თავგანწირვის მაგალითად იქცა. ისევე, როგორც გერმანელი ობივატელისთვის, ამერიკელი მასისთვის საჭირო გახდა მითებით, იდეებით „კვება“.

ისევე, როგორც ლენი რიფენშტალის „ნების ტრიუმფი“, კინოკომიქსი „300“ წარმოადგენს გრანდიოზულ ფრესკას, სადაც ხელისუფლების პროპაგანდისტული და სამხედრო იდეები პლასტიკურად არის ხორცშესხმული, იმ განსხვავებით, რომ რიფენშტალის ფილმები რეალური სინამდვილის, დოკუმენტალიზმის პრინციპზე იყო აგებული და არც ერთი ეპიზოდი არ იყო წინასწარ დადგმული, მხატვრულად გაფორმებული და ინსცენირებული (ამას

თავად რიფენშტალიც აღიარებდა), ფილმში „300“. პირიქით, ყველა ვიზუალური ელემენტი ტექნიკურ საშუალებებს და კომპიუტერულ თამაშს და ავტორთა ფანტაზიებს ემორჩილება.

თავის დროზე ფრანსუა ტრიუფო აღტაცებით წერდა ორსონ უელსის ფილმ-შედეგზე „მოქალაქე კეინი“. ტრიუფო აღნიშნავდა, რომ ამერიკელმა რეჟისორმა მოურიდელად დაარღვია კინემატოგრაფიის „კანონები“, მათ შორის – ოპტიკურიც: სპეცეფექტების დახმარებით უელსმა (ერთიმეორის წარმატებით) თავისი ფილმის პლასტიკა ამერიკული კომიქსის დონემდე აიყვანა. უსაზღვრო პლასტიკური საშუალებები რეჟისორის ფანტაზიას დაემორჩილა და ნოვატორული პრინციპებით გაამდიდრა ამერიკული კინო. ვიზუალური სტილიზირების ამგვარ ხერხს ტრიუფო ნამდვილ სასწაულად მიიჩნევდა, რაც მურნაუს „უკანასკნელი ადამიანის“ შემდეგ არავის მოსვლია თავში. კინოპლასტიკის ვირტუოზებად ტრიუფო მოიხსენიებს მუნჯი კინოს დიდოსტატებს: მურნაუს, ლანგს, დრეიერს, ჰიჩკოკს, ეიზენშტეინს. ორსონ უელსს კი ხმოვანი კინოს ერთადერთ დიდ ვიზიონერად მიიჩნევს და წერს: „კეინის“ პირველივე კადრიდან შეიძლება ვიცნოთ უელსის სტილი, მისი ვიზუალური მანერა უნიკალურია და უბადლო“ და კიდევ ერთი აღმოჩენა ტრიუფოსი: თავის დროზე ფილმი სასწაულებრივად ძვირადღირებულ ფილმ-კოლოსად ითვლებოდა, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ფილმი მხოლოდ „ნაწილებად არის აკინძული“ და იმ შემთხვევითი მასალებით „შეკეთებული“, რომელზეც იმ მომენტში რეჟისორს ხელი მიუწვდებოდა, თვით სტატიტების რაოდენობაც კი ფილმში შეზღუდულია. ტრიუფოს აზრით, „კეინი“ უეჭველად მწირი ფილმი გამოვიდოდა, ყოველ შემთხვევაში, „ჩვეულებრივი“ ფილმი, რომ არა სტუდიის სამონტაჟო მაგიდა და ხმოვანი გამომსახველობითი ხერხების მდიდარი არსენალი. ტრიუფოს ეს აღმოჩენა მრავლისმეტყველია და კიდევ ერთხელ დაგვაფიქრებს, თუ რა საჭიროა ურთულესი სპეცეფექტების და ტექნიკური საშუალებების კასკადის დემონსტრირება, თუკი იდეა და სიუჟეტი უმარტივეს და პრიმიტიულ ღონეზე რჩება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Тело оборотня, или бремя запретной сексуальности. Об истории и эстетике кинокомикса, Дмитрий Голынкин-Вольфсон, № 3 за 2003 «Искусство Кино».
2. კინემატოგრაფი, ნაციზმი, პროპაგანდა, ი. ხანიუტინი, „კინოვედეჟესსკიე ზაპისკი“, №2, 1988 (რუსულ ენაზე).
3. ა. ანდრეევი, „ფილმები – კომიქსებიდან პერიოდულ ფანტაზიამდე“, ჟურნალი „კინოვედეჟესსკიე ზაპისკი“, №2, 1988 (რუსულ ენაზე).

მონტაჟის სტრუქტურული დანიშნულება

თავი I.

მონტაჟის რაობა

მოცე საუკუნე დაიწყო როგორც კინოს საუკუნე და დამთავრდა ტელევიზიის აღიარებით, წერდა, — რენე კლერი. დღესდღეობით ტელევიზია კომუნიკაციური მნიშვნელობით აღემატება მასობრივი ინფორმაციის ყველა საშუალებას და, იმავდროულად, გვეკვლინება კულტურისა და შემოქმედების ახალ სფეროდ, სამყაროს ესთეტიკური ათვისების ახალ საშუალებად. როგორც ცნობილია, მასობრივი კომუნიკაციის ყოველი ახალი ტექნოლოგია, რომელიც მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის პროცესში წარმოიქმნება (ბეჭდვითი სიტყვა, რადიო, კინო, ტელევიზია და ა. შ.) ახლებურ მიმართულებას აძლევს ადამიანის აღქმას, რასაც თან სდევს ცოდნის ფორმირების მოდელის შეცვლა მთელი კაცობრიობის დონეზე. ცნობილი თეორეტიკოსი მ. მაკლუენი წერს: „ტელევიზია, ბეჭდვითი სიტყვისაგან განსხვავებით, მიმართავს აღქმის ხუთიდან სამ მოდალობას (მხედველობას, სმენას და კინესტეტიკას) და შეუძლია გამოიწვიოს კომუნიკაციურ პროცესში მაყურებლის უშუალო ჩართვის ეფექტი. მასვე შეუძლია აქციოს ადამიანი ერთიანი მსოფლიოს წარმომადგენლად, რადგან თავად ეს მსოფლიო სახელმწიფოებისა და სხვადასხვა გაერთიანების „კალეიდოსკოპიდან“ თანდათან გარდაიქმნება „გლობალურ სოფლად.“¹

მიუხედავად იმისა, რომ ტელევიზიის შესაძლებლობები უსაზღვროა, იგი უახლესი ტექნოგენური კულტურის ნაყოფია — მეცნიერების, ტექნიკისა და ხელოვნების სინთეზს ემყარება და მისი შემდგომი განვითარება უკავშირდება კომპიუტერული ტექნოლოგიის განვითარებას, ტელევიზიას უარი არ უთქვამს სანახაობითი ფორმების ისტორიულ ვარიანტებზე, პირიქით, მან ორგანულად შეითვისა თეატრის, კინოს, ლიტერატურის, მუსიკალური ჟანრების, სახვითი ხელოვნების (დიზაინი, გრაფიკა) მნიშვნელოვანი ელემენტები. თუმცა აქვე უნდა აღენიშნოთ, რომ უმთავრესი კავშირი

ტელევიზიას მაინც კინოსთან აქვს. კინოსა და ტელევიზიას საერთო აქვთ საეკრანო ენა, რომელიც თავისი არსით ორბუნებოვანია. იგი შედგება მოძრავი გამოსახულებების რიგისა და სიტყვიერი კომპონენტებისაგან, აქედან გამომდინარე, მისი ორბუნებოვანება ხმოვან-გამოსახულებითია, ანუ აუდიოვიზუალურია, და საეკრანო ენის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული გამოსახვის საშუალება მონტაჟია.

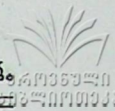
სტუდენტმა – მომავალმა რეჟისორმა, სწორად უნდა შეაფასოს მონტაჟის როლი, აუცილებელია ისინი გავარკვიოთ მონტაჟის ესთეტიკურ შესაძლებლობებში. ათეული წლების მანძილზე იცვლება მონტაჟის გამოყენების მეთოდები და საზღვრები, მაგრამ უცვლელი რჩება მისი იდეურ-მხატვრული ამოცანები. მონტაჟს კინოში საფუძველი ჩაუყარა გრიფიტმა, მოგვიანებით კი ს. ეიზენშტეინმა, უზარმაზარი პრაქტიკისა და გამოცდილების საფუძველზე შექმნა მონტაჟის თეორია. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მონტაჟი არამც და არამც არ არის კინემატოგრაფიის აღმოჩენა; დიდი რუსი რეჟისორი და თეორეტიკოსი ვ. პუდოვკინი ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 60-იან წლებში წერდა: „მონტაჟის ბუნება დამახასიათებელია ხელოვნების ყველა დარგისთვის, მაგრამ კინემატოგრაფიაში მან შეიძინა უფრო სრულყოფილი ფორმები და გარდაუვალია მისი შემდგომი განვითარება.“² მე ვფიქრობ, რომ კინემატოგრაფიაში მონტაჟის არსი თვალნათლივ გამოჩნდა და შეიმეცნეს. მონტაჟი კონტექსტის ხელოვნებაა, იმედროულად, ეს თანაფარდობაა თანმიმდევრობისა და ერთიანობისა. მონტაჟი მეთოდია, რომელსაც საკუთარი სემანტიკა გააჩნია ლიტერატურაში, ფერწერაში, თეატრსა და საეკრანო ხელოვნებაში. მონტაჟი არჩევანია, გააზრებაა, განზოგადება, რომელიც ახასიათებს ხელოვნების ყველა დარგს. ჟან რენუარი უსაფუძვლოდ არ გვთავაზობდა, რომ სიტყვა მონტაჟის ნაცვლად გვეხმარა სიტყვა „არევა“, ე. რენუარის აზრით, „არევა“ უფრო ზუსტია და მის უკან დგას დამოკიდებულება, გააზრება და უფრო ზუსტად განსაზღვრავს მონტაჟის საფუძველს, მაგრამ ეს მოსაზრება მოსაზრებად დარჩა და დღესდღეობით მსოფლიოს პრაქტიკასა და თეორიაში საყოველთაოდ დამკვიდრდა ტერმინი „მონტაჟი“. ხელოვნების ყველა დარგში, რომელიც ვითარდება დროში და სადაც ადგილი აქვს მოვლენების მონაცვლეობას ან მოვლენებისა

და მოქმედებების შეპირისპირებას, შეუძლებელია არ შეეჯახო მონტაჟის პრინციპს, მონტაჟური ორგანიზაციის პრინციპს – განალაგოს მასალა და შინაარსი დროში. თუმცა ძიებანი მონტაჟის დარგში ფართოდ, მრავალფეროვნად, სხვადასხვანაირად მიმდინარეობდა ხელოვნების დარგებს შორის (ფერწერა, ლიტერატურა, კინო, თეატრი).

სანამ სტუდენტებს საეკრანო ენის მონტაჟზე ვესაუბრები, აუცილებელია და საჭიროა საუბარი ზოგადად მონტაჟზე და მის რაობაზე ხელოვნების სხვა დარგებში, ვინაიდან მონტაჟის საფუძვლებზე ჯერ კიდევ არისტოტელე წერდა „პოეტიკაში“; ის არ ხმარობდა ცნებას „მონტაჟი“, მაგრამ არსით სწორედ მონტაჟზე საუბრობდა: „ყველაზე მნიშვნელოვანია მოქმედებათა საერთო ქარგა... მშენიერი – სულდგმული არსება თუ უსულო საგანი – გარკვეული ნაწილებისგან არის შემდგარი, ამიტომ ის არა მარტო მკაცრი წესრიგით უნდა აერთიანებდეს ამ ნაწილებს, არამედ გარკვეულ სიდიდესაც უნდა წარმოადგენდეს... ფაბულაშიც მოქმედების ნაწილები ისე უნდა ერწყმოდეს ერთმანეთს, რომ ერთ-ერთი მათგანის გადაადგილება ან ამოღება მთელის ცვლილებასა და გადასხვაფერებას უნდა იწვევდეს, ხოლო ის, რისი მიმატება ან გამოკლება არაფერს ცვლის, მთელის ორგანულ ნაწილად არ ჩაითვლება.“³

არისტოტელე ამ შემთხვევაში დრამატურგიაზე საუბრობს, ის გვასწავლის, თუ რა პირობების დაცვაა საჭირო იმისათვის, რომ შეითხზას მოქმედების საერთო ქარგა; რომ ფაბულაში არც ერთი ნაწილი არ უნდა იყოს ზედმეტი. სპექტაკლი სცენაზე მიმდინარეობს მაქსიმუმ 4 საათი. პიესაში კი მოცემულია ადამიანთა ცხოვრების ისტორია, რომლებიც რეალურად 50-100 წელი ცოცხლობენ, ხოლო პიესაში ეს რეალური დრო შემჭიდროებულია, შეკვეცილია, ე. ი, ადამიანთა ცხოვრებიდან ამოღებულია ყველაზე საინტერესო მომენტები, ეპიზოდები, მიმდინარეობს არჩეულ მოვლენათა რიგის სასურველი თანმიმდევრობით დალაგება, დაწყობა, ანუ დამონტაჟება. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მონტაჟი ამ შემთხვევაშიც რეალობის გააზრების, მისი ავტორისეული ინტერპრეტაციის საშუალებაა.

სტუდენტებს განუმარტავ, რომ მონტაჟი იწყება დრამატურგიაში, სცენარის შექმნისას, ამიტომაც სწავლების პირველ ეტაპზე იმისათვის, რომ სტუდენტები ნათლად გავარკვიო სცენარის დრამატურგიის



საფუძვლებში, შემდეგ მეთოდს მივმართავ: თვალსაჩინოებისთვის ვიღებ კლასიკას, კერძოდ, მცირე ზომის მოთხრობას, რომელიც ყველასათვის ცნობილია – ვაჟა-ფშაველას „ამოდის, ნათდება“; ნაწარმოების თემა დაუნდობლობაა. განვსაზღვრავთ ექსპოზიციას და ვარკვევთ, საიდან იწყება ამბავი; კვანძი იკვრება, როდესაც მგელი გამოჩნდება. მომდევნო ეპიზოდებში საერთო მტრის, მგლის, გამოჩენისას ძალები ერთიანდებიან და მგელს მოიგერიებენ, ეს უკვე პერიპეტიაა, ხოლო მისი განვითარების უმაღლესი წერტილი, კულმინაცია, კი ის მომენტი, როდესაც საერთო მტრის გაგდების შემდეგ პირისპირ დარჩენილი მგლები ერთმანეთს დაუნდობლად დაერევიან... აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კლასიკურ ნაწარმოებში, რაგინდ მცირე ზომისაც არ უნდა იყოს, კომპოზიციის ყველა ელემენტი და არც ერთი დეტალი არ არის ზედმეტი.

ამ მაგალითის შემდეგ სტუდენტებმა უნდა შეთხზან სცენარები თემებზე: შიში, პირველი სიყვარული, მათხოვარი, თბილისი დღეს და ა. შ. ეს ის თემებია, რომლებიც მათთვის ახლობელია. ამ დავალების შესრულების დროს მთავარი აქცენტი გადატანილია იმაზე, რომ მათ მიერ შეთხზულ სცენარებში ნათლად უნდა ჩანდეს კომპოზიციის ყველა ელემენტი. ასეთი დავალებების შესრულებისას სტუდენტები თანდათან ოსტატდებიან, ერკვევიან, თუ სად არის სუსტი სცენარი და რატომ, რა ნაწილია მექანიკური, მიმონტაჟებული და რომ მისი ამოღებით სცენარში, ფაქტობრივად, არაფერი შეიცვლება...

სისტემატიური მუშაობის პროცესში სტუდენტები აცნობიერებენ, შემდეგ კი თანდათან ჩვევად ექცევათ მათ მიერ შეთხზულ სცენარებში ზუსტი დრამატურგიის აგება. ამასთანავე განვუმარტავ, რომ სპეციალისტებმა დიდი ხანია შეამჩნიეს და აღნიშნეს, რომ მონტაჟი თავისი არსით ორსახოვანია; თეორეტიკოსი ნ. უტილოვა თავის წიგნში: „მონტაჟი, როგორც მხატვრული გამომსახველობის საშუალება“, წერს: „მონტაჟი, ერთი მხრივ, ესაა მხატვრული აზროვნების ფორმა, რომლის ძირითადი გამოხატულებაა მოქმედების გარკვეული მომენტების გამოყოფა და პერსონაჟთა ხასიათების განვითარება, მეორე მხრივ, მონტაჟი ასრულებს წმინდა ფუნქციურ დანიშნულებას – იგი ტექნიკური ხერხების ერთობლიობაა, რომელთა დახმარებითაც არათუ ერთ მთლიანობად ერთიანდება რაღაც მოქმედების ორი განცალკევებული მონაკვეთი, არამედ იქმნება

მომხდარის ნამდვილობის ილუზიაც დროსა და სივრცეში.“⁴

სწავლების ამ ეტაპზე მე ყურადღებას ვამახვილებ სცენარის დრამატურგიაზე, შემდეგ ეტაპზე განვიხილავ მონტაჟს ლიტერატურულ ნაწარმოებებში, სადაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კონტექსტს და სიტყვების სისტემას. მეცნიერები ვარაუდობენ, რომ ტექსტში სიტყვების შეჯახებისას მწერალი, თითქოსდა, აღმოაჩენს მათში ახალ მნიშვნელობას, მათი მეშვეობით ჩაისახება ახალი რაკურსი მოვლენებსა თუ ხასიათებში. როდის არის სიტყვა მკითხველისათვის ზუსტი სამიზნე? მხოლოდ მაშინ, როდესაც მწერალი შეარჩევს საჭირო სიტყვებს და, ამასთანავე, გაითვალისწინებს, თუ როგორ ურთიერთმოქმედებენ ეს არჩეული სიტყვები ერთმანეთზე. მაშინ იბადება ახალი დამოუკიდებელი აზრი, რომელიც მჟღავნდება ერთიანი მხატვრული ტექსტის სისტემის კონტექსტში და წარმოაჩენს ავტორის აზროვნების ინდივიდუალობას. ამაზე შესანიშნავად წერს ა. ტოლსტოი: „დავუშვათ, თქვენ გაქვთ ხუთი სიტყვა და მათი შეერთებით შეგიძლიათ შეადგინოთ ფრაზა, რომელიც გასაგები იქნება და გადმოსცემს თქვენს აზრს, მაგრამ მწერალი ირჩევს იმ მომენტისათვის მოცემულ საგანთან მიმართებაში სიტყვათა იმ ერთადერთ წყობას, რომელიც მკითხველზე ახდენს განსაკუთრებულ ზემოქმედებას, მაშინ მკითხველი ხედავს, გრძნობს, ე. ი, აღიქვამს მხატვრულად.“⁵ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა უბრალოდ სიტყვების შერჩევასა და ურთიერთმოქმედებასთან, არამედ, ე. წ. ლიტერატურულ მონტაჟთან. მწერალი ეძებს ერთადერთ, შეუცვლელ, საჭირო სიტყვებს, მათი ურთიერთმოქმედებით, შეჯახებით კი ჩნდება აბსოლუტურად ახალი სახე.

ლიტერატურაში უხსოვარი დროიდან იყენებენ შეჯახების ხერხს, როდესაც აზრობრივად კონტრასტული სიტყვის შეერთებისას იბადება ახალი სახე, ამის მაგალითები მრავლადაა: ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“, ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“, ესენინის „სევდიანი სიხარული“ და ა. შ. პრინციპი — შეპირისპირება, შეჯახება, მხატვრული გამოხატვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფორმაა, რომელიც ხელოვნების ყველა დარგში გამოიყენება, მათ შორის — კინოხელოვნებაშიც (კადრების შეჯახება, შეპირისპირება). აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ს. ეიზენშტეინი და მ. რომი კინომონტაჟის ბუნების ანალიზისას ხშირად მიმართავენ ლიტერატურის გამოცდილებას.



საინტერესოა ერთი მაგალითი, რომელიც მოჰყავს ს. ეიზენშტეინს გი დე მოპასანის რომანიდან „ლაშაზი მეგობარი“, კერძოდ, ჟორჟ დიუბუას მოლოდინის სცენა. სცენა ასეა აღწერილი: სადღაც შორს თორმეტმა ჩამოჰკრა, შემდეგ – კიდევ ერთხელ ახლოს, ბოლოს კი – ისევ ძალიან შორს... როდესაც უკანასკნელად ჩამოჰკრეს, მან გაიფიქრა: ის აღარ მოვა...“ ს. ეიზენშტეინი წერს: „ეს მაგალითი შეიძლება გამოვიყენოთ მონტაჟის დახვეწილ წერილობით ნიმუშად: აქ „თორმეტი საათი“, მოცემულია კადრების მთელი სერიით: „სადღაც“, „შორს“, „ახლოს“, „ძალიან შორს“... საათის გუგუნის ალებულია სხვადასხვა მანძილიდან, სხვადასხვა კადრით: საერთო, საშუალო, კიდევ უფრო საერთო...“⁶

ამ მაგალითის შემდეგ სტუდენტებს ეძლევა საშინაო დავალება – მოძებნონ მსოფლიოს კლასიკურ ნაწარმოებებში ისეთი ეპიზოდები, სადაც ამავე გადმოცემულია მონტაჟურად, ამასთანავე, განსაზღვრონ ამ პერიოდის დანიშნულება მთელ ნაწარმოებში და მიზანმიმართულად შეადგინონ კადრირება (კადრის მასშტაბი, გადაღების წერტილები). ასეთი დავალებები სასარგებლოა მომავალი რეჟისორის მონტაჟური აზროვნებისა და ხედვის განვითარებისათვის, რაც მთავარია, ამ დროს მათ გამოუმუშავდებათ უნარი, ზუსტად განსაზღვრონ, ლიტერატურული ნაწარმოები ექვემდებარება თუ არა საეკრანო ენაზე გადატანას.

სწავლების შემდეგ ეტაპზე განვიხილავ მონტაჟის ორგანიზაციის პრინციპს ფერწერაში; მოვიხელოებ ს. ეიზენშტეინს, იგი აღნიშნავდა: „კადრი სულაც არ არის მონტაჟის ელემენტი, კადრი მონტაჟის უჯრედია.“⁷ ამ აზრის გასაგებად, დიდი მნიშვნელობა აქვს მის ნაშრომს ფერწერაზე, სადაც იგი ეძებს „მონტაჟურობას“ მთლიანი გამოსახულების სივრცობრივ პერსპექტივაში. ნაშრომში „კლასიკური ფერწერა და მონტაჟი“, ეიზენშტეინი წერდა: „მე არაერთხელ მითქვამს, რომ მონტაჟი არა მხოლოდ მოვლენათა თანმიმდევრობაა, არამედ მოვლენათა ერთდროულობაც. აღქმულის ცნობიერებაში ფრაგმენტი ედება ფრაგმენტს... ფერთა კონტრასტის მოხაზულობის ზომებიც მარტივი ფიზიკური მოძრაობის, ურთულესი შინაგანი სულიერი მოძრაობის გამოხატვისას, ჩვენ საქმე გვაქვს მეტაფორულ, სახიერ, შეპირისპირებულ მონტაჟთან... ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილი იძლევა დინამიკურ ბიძგებს, შეგრძნებებს, რომლებიც საბოლოო ჯამში ქმნიან

მოდრაობას, დინამიკის ასოციაციებს ფერწერულ ტილოში...“⁸

ს. ეიზენშტეინის მაგალითისთვის განხილული აქვს ვ. სეროვის ცნობილი ფერწერული ტილო „ერმოლოვას პორტრეტი“. პორტრეტზე შავ კაბაში გამოწყობილი მსახიობი ქალია აღბეჭდილი სარკის ფონზე, თუმცა პორტრეტს ჰკვეთს რამდენიმე ხაზი: იატაკისა და კედლის საზღვარი; იატაკი მუქია, კედელი ღია ფერის, ამიტომაც მათი საზღვარი კონტრასტულია და იქმნება ხაზი, მომდევნო ხაზი ისევ კედელზეა, ანუ, კედლის ქვედა და ზედა ნაწილები ოდნავ განსხვავებულია ფერში, რის გამოც იკვეთება მეორე ხაზი, სწორედ ამ ხაზის წყალობით მსახიობის მთლიანი გამოსახულება, თითქოსდა, წელს ქვევით იჭრება, ამას მოსდევს სარკე თავისი ჩარჩოთი, ეს ხაზი ქალის ფიგურას თითქოს, წელამდე ჭრის, შემდეგ ჩნდება მეოთხე ხაზი, აქ უკვე სარკეში არეკლილია ჭერის ფრაგმენტი და მსახიობი ქალის თავი ჩანს. თუ ამ პირობითობას მივყვებით და პორტრეტს ნაწილებად დავყოფთ, ამ ფერწერულ ტილოზე აღმოვაჩინოთ ოთხ ხაზს, თუმცა, ეს ხაზები პორტრეტს კი არ ჭრიან, არამედ ერწყმიან, რასაკვირველია – აზრობრივად, ქვეცნობიერად ჩვენ განვავარძობთ ფიგურის კვეთას სხვადასხვა წერტილებიდან და, იმაგდროულად, მთელ სილუეტს ვყოფთ სხვადასხვა ნაწილად. ამ თვალსაზრისით ეს ხაზები, თითქოსდა – კადრების მასშტაბების ფუნქციას ასრულებენ. პირობითად – №1 კადრში ფიგურა მოცემულია მთლიანობაში, ანუ „საერთო ხედში“, აქ ნაჩვენებია მსახიობის კაბის ქობა, თანაც ისეთი რაკურსით, ეჭვგარეშეა, რომ ეს საერთო ხედი ნამდვილად ზედა წერტილიდანაა გადაღებული. №2 კადრი – აქ ქალის გამოსახულება მოცემულია მუხლებიანად, ის დგას კედელთან, სადაც მიმაგრებულია სარკე. გადაღების თვალსაზრისით, ეს არის დიდი საშუალო ხედი და გადაღებულია პირდაპირ. კადრი №3 – აქ ჩვენ ვხედავთ ერმოლოვას სხეულის ზედა ნაწილს, ამ შემთხვევაში სარკე მოქმედებს როგორც რეალური სივრცე. ეს ტიპიური და კარგად ნაცნობი შემთხვევაა კინოპრაქტიკაში, როდესაც იქმნება პირობითი სივრცობრივი წარმოდგენა და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ამ შემთხვევაში მსახიობის სხეული ამ „კადრში“, თითქოსდა, „გადაღებულია“ რამდენადმე ქვედა წერტილიდან, რადგან ქალის კეფის უკან მოჩანს ჭერის ფრაგმენტი; კადრი №4 – აქ ჩანს მსახიობი ქალის სახე



ჭერის ფონზე, თანაც ისეთი კუთხით, რომ გადაღების თვალსაზრისით ეს ფრაგმენტი ქვედა წერტილიდანაა გადაღებული.

ს. ეიზენშტეინი ამ მაგალითის შემდეგ ასკვნის: თუ წარმოვიდგენთ მონტაჟურად ამ №1, №2, №3 და №4 კადრებს, მაშინ აღმოვაჩინოთ, რომ, გადაღების წერტილების ცვალებადობის გარდა, კადრების მასშტაბები თანდათან მსხვილდება (საერთო, დიდი საშუალო, საშუალო და ახლო) და თვალი აღწერს ფიგურას და მოძრაობს 180°-ით, რის გამოც ფიგურა, რომელიც აღებულია ოთხი სხვადასხვა კუთხიდან, სწორედ ამ ოთხი სხვადასხვა კუთხის შეერთებისას იძლევა მოძრაობის შეგრძნებას, დინამიკას, ე. I, სტატიკაში მოცემულია დინამიკა. როგორც ვხედავთ, მხატვრის მიერ პორტრეტში მოცემულია ოთხი ხედი, ეს ოთხივე ხედი, ერთი მხრივ, არსებობს როგორც დამოუკიდებელი ნაწილები, თუმცა იმავდროულად, წარმოადგენს ერთ განუყოფელ, ორგანულ მთლიანობას. ს. ეიზენშტეინი წერდა: „კომპოზიციის ეს ხერხი, რომელიც აირჩია სეროვმა, განსაკუთრებულია, არ არის ისეთი, როგორც სხვებს აქვთ. ამიტომაც, კომპოზიციის მონტაჟის პრინციპი აქ ღრმად, ორიგინალური და ინდივიდუალური.“

ამ მაგალითის შემდეგ ყურადღებას ვამახვილებ ისევ ტელევიზიაზე, კერძოდ, საინფორმაციო პროგრამებზე, სადაც აქცენტი კეთდება გამომსვლელებზე, ანუ, როგორც ჟურნალისტიკის თეორიაში უწოდებენ, „მოლაპარაკე თავებზე“, რასაკვირველია, საინფორმაციო გამოშვებებში, განსაკუთრებით სიუჟეტების მომზადებისას, უძრავლეს შემთხვევაში არავინ ზრუნავს გამომსვლელებზე, ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ გამომსვლელის უკანა ფონს, სადაც უნდა იყოს სიღრმე, სივრცე, პერსპექტივა. ტელევიზიის პროგრამა მოზაიკური ბუნებისაა, მით უფრო, დღევანდელი ტელევიზია უამრავი სემენტისაგან შედგება: სარეკლამო რგოლები, მუსიკალური კლიპები და არხის შეფუთვა, სწორედაც რომ ახალი ტექნოლოგიებით არის გაჯერებული და, მით უფრო, ასეთ ბადეში განთავსებული საინფორმაციო სიუჟეტები ერთგვარად ამოვარდნილია, რადგან არ არის გათვლილი გამომსვლელის უკანა ფონი, კადრს არა აქვს სიღრმე, ბრტყელია და უსიცოცხლო. იმ მიზნით, რომ სატელევიზიო გადაცემებში მომავალმა რეჟისორმა გადალაზოს ამდგვარი პრობლემები, სტუდენტებს გავაცნობ ვ. სეროვის „ერმილოვის პორტრეტის“ ეიზენშტეინისეულ ანალიზს, შემდეგ კი ვთხოვ მოძებნონ მსოფლიო

ფერწერის ოსტატების ნამუშევრებში, განსაკუთრებით კი პორტრეტებში, ანალოგიური ვარიანტები და, იმავედროულად, „პირობითად“ დაყონ კადრებად, განსაზღვრონ კადრის მასშტაბები და გადაღების წერტილები. ეს მათ გამოუმუშავებს ჩვევას, ეძებონ დინამიკა სტატიკაში, შექმნან „მოლაპარაკე თავებს“ მიღმა აზრით დატვირთული სივრცე, სიღრმე ან თუნდაც პერსპექტივის ილუზია სხვადასხვა ხერხით (ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა გ. თარგამაძის პოზები „დროებაში“).

მონტაჟის პრინციპი, როგორც ვხედავთ, ყველაზე სტატიკურ ხელოვნებაშიც, ფერწერაშიც, კი არსებობს და, რასაკვირველია, მონტაჟი, როგორც მეთოდი, გარკვეული თვალსაზრისით ხელმისაწვდომია თეატრისათვისაც. აი, რას წერს ცნობილი თეატრის რეჟისორი გ. ტოვსტონოგოვი: „მონტაჟი? გარკვეული თვალსაზრისით მონტაჟი თეატრისთვისაც ხელმისაწვდომია. მიზანსცენების შეცვლით, სინათლის გადართვით ერთი ობიექტიდან მეორეზე, სხვადასხვა ადგილის, სხვადასხვა ადამიანის, სხვადასხვა მოქმედების ცვალებადი და ერთდროული ჩვენებით თეატრშიც თითქოსდა, „ვამონტაჟებთ“ მაყურებლის აღქმას.“¹⁰

ამ აზრის განსაზღვრებად, მაგალითისთვის ვიხსენებ გ. ნახუცრიშვილის „ჰინჭრაქას“, რომლის დადგმა განვახორციელე გ. ერისთავის სახელმწიფო თეატრში 2006 წელს (ეს სპექტაკლი სტუდენტებს ნანახი ჰქონდათ). ვსაუბრობ, რომ სპექტაკლში გამოყენებული იყო ავანსცენა, სცენა და სცენის უკან – პანორამა, რომელზედაც აღმართული იყო უზარმაზარი მუხა. მოქმედებები მიმდინარეობდა: სცენაზე, ავანსცენაზე, ხან კი მუხის ტოტებში მოწყობილ ფრინველების ბუდეებში. მაგრამ იყო შემთხვევები, როდესაც მოქმედებები ხან ორ, ხანდახან კი სცენის სამივე ნაწილში ერთდროულად მიმდინარეობდა, თუმცა – სწორედაც მონტაჟის პრინციპით, ეს მოქმედებები გარკვეული აქცენტების წყალობით ერთმანეთს ხელს კი არ უშლიდნენ, პირიქით, ლოგიკურად გადადიოდნენ და იქნებოდა მოქმედების უწყვეტობა, დინამიკა. მაგალითად, ეპიზოდი „ყველის დაცინცვლა“ იწყებოდა სიბნელეში, ამონათებული იყო მხოლოდ ბუს ბუდე, სადაც ყვავი შეყვარებულ ბუსთან მიდის და დიდი ყველის ნაჭერი მიაქვს, გახარებული ყვავის ჩხავილზე ავანსცენაზე მდგარ ხის ტოტებში თავს გამოყოფს მელაკულა,



რომელსაც გაანათებს „პისტოლეტი“, ამ დროს მაყურებლის ყურადღება განათების საშუალებით მოქმედების ორ ობიექტზე ნაწილდება, შემდეგ მელაკუდა მოხერხებულად, მალვით მიიწვევს მუხის ძირისკენ, განათება ასევე ფრთხილად მიჰყვება მის ნაბიჯებს, მაგრამ, როგორც კი მელაკუდა ყვავს გამოეცნაურება, შეაქებს, უძღერებს, განათების ორი წყარო ერთიანდება, რადგან ამ დროს მოქმედების ერთი ობიექტია, ორივე პერსონაჟი იქნება გამოკვეთილი მანამდე, სანამ მელაკუდა შეასრულებს თავის ამოცანას, ყველს ხელში ჩაიგდებს, მაგრამ როგორც კი მოტყუებული ყვავი გამწვარებული ჩხავილით ტოვებს არე-მარეს, მასთან ერთად ქრება, ანუ, ჩაბნელდება ბუდე, ხოლო ყურადღება, განათებით, გადატანილი იქნება გახარებულ მელაკუდაზე.

სტუდენტებს ვუხსნი, რომ ამ შემთხვევაში განათების გადანაცვლებით, ვახერხებდი მაყურებლის კონცენტრირებას, მაყურებლის აღქმის მონტაჟს კონკრეტულად იმ მოვლენაზე, რომელიც საჭირო იყო, რომ ხაზგასმულიყო. შემდეგ განვიხილავ მეორე ეპიზოდს – „ჯადოსნური ნივთების გამოცდა“. სცენაზე და ავანსცენაზე სიბნელეა, ისმის ჭოტის ხმა... თანდათან ამოდის მთვარე, მისი სხივების ფონზე იკვეთება ბუ, რომელიც ბუდეში დადის უზარმაზარი საბრძოლო შუბით, დარაჯობს კიდობანს... იწყება წვიმა, იმავდროულად, სცენის სიღრმიდან ისმის ჭინჭრაქას და მზიას ხმები... ისინი თანდათან გვიახლოვდებიან, შორიდან ვხედავთ ჭრაქის სინათლეს, რომლის ნათებაც თანდათან მატულობს... როდესაც მზია და ჭინჭრაქა ავანსცენაზე გამოვლენ, განათდება. პარალელურად თანდათან ბნელდება ბუს ბუდე... ავანსცენაზე ჭინჭრაქა და მზია იწყებენ ნივთების გამოცდას, ამ დროს ისმის ხვრინვა... ჭინჭრაქა და მზია ეძებენ მძინარეს, აიხედავენ და ისევ განათდება ბუდე, სადაც ჩამომჯდარა ბუ და შუბით ხელში ხვრინავს...

თუ პირველ ეპიზოდში მაყურებლის ყურადღების კონცენტრირება ხდებოდა განათების საშუალებით, ამ შემთხვევაში მაყურებლის ყურადღებას მიზანდასახულად ვაკონტროლებთ და წარვმართავთ ჩვენი სათქმელის ხაზგასასმელად ხმისა და განათების მეშვეობით. ეს სწორედ თეატრალური „მონტაჟის“ ერთ-ერთი სახეობაა, რომელზედაც საუბრობდა გ. ტოვსტონოგოვი – ცნობილი რეჟისორი, დრამატურგი და თეატრის რეფორმატორი.

ეპიკური თეატრის ფუძემდებელი ბ. ბრეჰტი თვლიდა, რომ საკუთარი თვალსაზრისის არჩევა სასცენო ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს ნაწილს შეადგენდა. არჩევა, რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში მონტაჟთან ასოცირდება; თავის თეორიულ ნაშრომში – „პატარა ორგანონი თეატრისათვის“, იგი წერდა: „ფაბულის კომენტირება და მისი განსახიერება გაუცხოების შესაბამისი მეთოდების გამოყენებით თეატრის უმთავრეს ამოცანას შეადგენს... ჩვენებას, ზოგად შესტს თან უნდა სდევდეს მუსიკალური მიმართვები, რომელიც ხაზს გაუსვამს გამოსაკვეთს, მთავარს, თუმცა, მსახიობებმა თამაში არ უნდა გადაზარდონ სიმღერაში (მუსიკა მოქმედების კომენტატორი უნდა იყოს), რაშიც უკეთ დაგვეხმარება ზოგიერთი თეატრალური საშუალება: განათება, ცვლა, ტიტრები... თეატრი, რომელიც შესტზე აფუძნებს ყოველივეს, გვერდს ვერ აუვლის ქორეოგრაფიას, ხოლო პანტომიმური მიგნებები ძლიერ ეხმარება ფაბულას.“¹¹ ამის მაგალითად ბ. ბრეჰტს მოჰყავს „კაკასიური ცარცის წრე“. უფრო ზუსტად, გრუშეს ეპიზოდი, სადაც ცივი, მონოტონური სიმღერა თავის სიტყვებში იმეორებს სცენაზე წარმოდგენილი პანტომიმის შინაარსს – მოახლე ქალის მიერ ბავშვის გადარჩენა – ხაზს უსვამს იმ დროის საშინელებას, როცა დედობა თვითმკვლელურ სისუსტეში შეიძლება გადაიზარდოს. ვფიქრობ, რომ ბ. ბრეჰტი ამ შემთხვევაში პანტომიმისა და სიმღერის გამოყენებით გამოყოფდა მთავარს და მაყურებლის ყურადღებას წარმართავდა, ამონტაჟებდა თავისი სათქმელის გამოსახატავად.

თეატრი ორი ათას ხუთასზე მეტი წლისაა, მისი გამომსახველი საშუალებები: სცენური ფიცარნაგი, მსახიობი, მოძრაობა, პაუზა, სიტყვა, სინათლე, მუსიკა, რიტმი და ა. შ, ბოლოს და ბოლოს, ამოუწურავი არ არის. თეატრის სიცოცხლისუნარიანობა დამოკიდებულია ერთ მთავარ პირობაზე – მარადი მოძრაობა, მოქმედება, ცხოვრებაში ახალი ამბების, გამოსახვის ახალი საშუალებების მუდმივი ძიება. თანამედროვე მაყურებლის ცოდნამ გაზარდა ფანტაზიის შესაძლებლობები... თანამედროვე ტექნოლოგიებმა კი – მათი განხორციელების საშუალება. ამის მაგალითად შეიძლება გამოვლენო მსოფლიო ოლიმპიადების გახსნისა და დახურვის ცერემონიები, 2007 წლის ევროვიზიის კონკურსის დახურვის ფინალური სცენა – შოუ... ამიტომ, თანამედროვე თეატრიც მოითხოვს



ახალ-ახალი გამომსახველი საშუალებების ძებნას. ამის შემდეგ სტრუქტურებს ვთხოვ შეთხზან ეტიუდები (სადაც თავადაც მონაწილეობენ, როგორც მსახიობები), ისე გამოიყენონ განათება, ხმაური, მიზანსცენები, რომ მათი „მონტაჟით“ მაყურებლის ყურადღებას მისცენ ზუსტი მიმართულება.

ჩემი აზრით, ამ შესავალი ნაწილის შემდეგ სტრუქტურებისთვის უფრო ნათელი გახდება მონტაჟის რაობა, მისი დანიშნულება; თეორიული და პრაქტიკული სამუშაოების შემდეგ თავადაც დარწმუნდებიან, რომ მონტაჟი არის მეთოდი, რომელსაც სხვადასხვა დარგში სხვადასხვანაირი ხერხით იყენებენ. მხოლოდ ამის მერე გადავდივართ შემდეგ თავზე: „მონტაჟი კინემატოგრაფიაში“, სადაც ამ მეთოდმა ყველაზე უკეთ გამოამჟღავნა თავისი შესაძლებლობების მაქსიმუმი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მ. მაკლუენი, „საშუალება არის შეტყობინება“, ტელე-ჟურნალისტიკის საკითხები, VI, 2003 წ., გვ. 165.
2. Пудовкин В., Избранные статьи, М., “Искусство”, 1955, с. 116.
3. არისტოტელე, „პოეტიკა“, საბჭოთა ხელოვნება, 1976, №12, თავი VIII, გვ. 86.
4. Утилова Н., Монтаж как средство художественной выразительности, М., 1998. с. 10-11.
5. Ждан В., Введение в эстетику фильма, Москва, Издательство “Искусство”, 1972 г., с. 31.
6. Эйзенштейн С. М., Избранные статьи, М., “Искусство”, 1956, с. 260-261.
7. Эйзенштейн С. М., Избранные статьи, М., “Искусство”, 1956, с. 189.
8. Эйзенштейн С. М., Класическая живопись и монтаж, wignidan - Вопросы кино искусство, №7, М., Издательство Академии наук СССР, 1963, с. 253.
9. Эйзенштейн С. М., Класическая живопись и монтаж, wignidan _ Вопросы кино искусство, №7, М., Издательство Академии наук СССР, 1963, стр. 261.
10. გ. ტოვსტონოგოვი, „რეჟისორის პროფესია“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბ., 1975, გვ. 128.
11. ბ. ბრეჰტი, „პატარა ორგანონი თეატრისათვის“, ხელოვნება, თბ., 1982, გვ. 60, 61, 62.

„გიული“

ფილმები: „ვინ არის დამნაშავე“ და „ნათელა“ ამთავრებს ქართულ საბჭოთა კინემატოგრაფიის პირველ ეტაპს. ამ პერიოდად შექმნილ ნამუშევრებში ჰპოვებენ ჩანასახს ის ძირითადი ფაქტორები, რომლებიც შემდგომი განვითარების ძირითად სტიმულს წარმოადგენენ. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში მეტი ხვედრითი წილი კლასიკურ – ლიტერატურული ნაწარმოებით შექმნილი ფილმები წარმოადგენდნენ და ადგილი ჰქონდა როგორც იდეურ, ისე მხატვრული სახის ჩავარდნებს, მაინც ეს მონაკვეთი ჩვენი ეროვნული კინოს განვითარების პირველ, საიმედო ნაბიჯებად აღინიშნება.

შეიქმნა გარდატეხის აუცილებელი საჭიროება. ქართულ კინოს უნდა აეხსნა სინამდვილე, გამოემუშავებინა ახალი მეთოდები, შეექმნა საკუთარი დრამატურგია – საჭირო გახდა ახალი ტიპის რეჟისურა, რომელსაც მთლიანობაში უნდა განესაზღვრა მომავლის ბედი. დაიწყო ნამდვილი გარდატეხა და ამ დროს გამოვიდა ფართო შემოქმედებით ასპარეზზე ახალგაზრდა თაობა, რომელთაც სრულიად ახალ ეტაპს დაუდეს სათავე. იგრძნობოდა სახელმწიფო მხარდაჭერაც. ქვეყნის სოციალისტური ინდუსტრიალიზაციის პერიოდში კინოწარმოება მძლავრ ტექნიკურ შეიარაღებას მოითხოვდა. ტექნიკური ბაზა, რომელიც ისედაც მწირი იყო, კვლავ პასუხობდა მზარდ მოთხოვნებს და გადახალისებას საჭიროებდა.

დიდი რაოდენობით ფილმების საწარმოებლად საჭირო იყო ახალი, მძლავრი კინოატელიე, სადაც ყოველგვარი პირობები შეიქმნებოდა იმისათვის, რათა ერთდროულად მრავალ გადამღებ ჯგუფს ემოდვაწა. 1926 წელს კინომრეწველობის სააქციო საზოგადოების გამგეობამ მოიწვია თათბირი და გადაწყდა ახალი კინოატელიეს აშენება, სასკინმრეწვის პავილიონების რეკონსტრუქცია, რომელიც მომდევნო წლებშიც გაგრძელდა და შედარებით კეთილმოეწყო გადასაღები მოედნები, ელექტროსამქრო, სახელოსნოები და საგრიმიროები. ამასთან, შეძენილ იქნა როგორც გადამღები, ისე გამნათებელი აპარატურა.

ამ სიახლეების ფონზე ცვლილებებია ნატო ვაჩნაძის როგორც

შემოქმედებით, ისე პირად ცხოვრებაშიც და ერთიც და მეორეც კინორეჟისორ ნიკოლოზ შენგელაიას უკავშირდება. მათ გაცნობას წინ ნატოს წუწუნის უძლოდა: „რაც უფრო იზრდებოდა ჩემი სახელი და ჩემი რეკლამა, მით უფრო ხშირად ჩავაგონებდი საკუთარ თავს, რომ უნდა დავძლიო ჩემი ეს პოპულარობა და ჭეშმარიტი, ღრმა, სერიოზული მსახიობი გავხდე... საწყენია, რომ ჩემ მიერ შესრულებული როლები ერთფეროვანია: მე მიხდება პასიური ქართველი ქალის როლის შესრულება, შეიძლება იმიტომ, რომ ეს ცხოვრებაშიც ასეა – ახალი ქართველი ქალის ტიპი მხოლოდ ახლა იბადება. ჩემი ნატურა: შევასრულო მხიარული, აქტიური ქართველი ქალის როლი, შეიძლება ჩემი ახალი სახე დაეინახო“.¹

სწორედ ასეთ ვითარებაში ნიკოლოზ შენგელაიამ თავისი დის ოჯახში გაიცნო ნატო ვაჩნაძე და რამდენიმე თვეში დაქორწინდა კიდევ მასზე. თუმცა ქორწინებას რეჟისორის შემოქმედებით დებიუტზე „გიულიზე“ მუშაობის დაწყება უძლოდა.

1926 წელს სახკინმრეწვის ხელმძღვანელობამ დამწყებ კინემატოგრაფისტებს ნიკოლოზ შენგელაიასა და ლეო პუშს ერთობლივი ფილმის დადგმა შესთავაზა. ყველაფერი კოჯრის მშვიდი საღამოდან დაიწყო. სწორედ აქ რეჟისორმა თავის მეგობარს, იმხანად კინოოპერატორს, შემდგომში კი საბჭოთა კინოს გამორჩეულ რეჟისორ მიხეილ კალატოზიშვილს გაანდო მომავალი ფილმის გადაღების სურვილი და იმავდროულად სურათის ოპერატორობაზე დაითანხმა იგი. მეგობრები ე. წ. ლეფელები იყვნენ და მემარცხენეობის იდეოლოგიას ავითარებდნენ, ხოლო შიო არაგვისპირელის მოთხრობა ამ მიმდინარეობისგან დიამეტრალურად განსხვავდებოდა. პორველწყარო ძველ ყოფასა და მელიორამატულ სიყვარულს ასახავდა. მიხეილ კალატოზიშვილმა სცენარის თანაავტორობაც შეითავსა და სულ მოკლე ხანში გადაღებასაც შეუდგნენ.

სწორედ ახალგაზრდული სულსწრაფობის ბრალი იყო დრამატურგიული დაუხვეწაობა და არაბუნებრიობა. დებიუტანტმა რეჟისორმა მთავარ როლზე ნატო ვაჩნაძე მიიწვია, თუმცა სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ ცოტა ხნით ადრე მათ კამათი მოუვიდათ კოტე მარჯანიშვილის ერთ-ერთ ფილმთან (“ქარიშხლის წინ”) დაკავშირებით. ამ ფილმზე ნიკოლოზ შენგელაია რეჟისორის ასისტენტი იყო და მომაკალი მეუღლეების კამათი

იმით დამთავრდა, რომ ნ. შენგელაიამ ალუთქვა კინოვარსკვლავს: ჩემს ფილმში არასოდეს გადავიღებთო...

ასე რომ, ნიკოლოზ შენგელაიამ მალე გადაიფიქრა ეს თავისი „მტკიცე“ გადაწყვეტილება და თავის კინორეჟისორულ დებიუტში მთავარი როლი (გიული) სწორედ ნატო ვანნაძეს ანდო, მაგრამ აქ ერთმა წინააღმდეგობამ იჩინა თავი. „სახკინმრეწვის“ ძველი რეჟისორები მსახიობებს ურჩევდნენ თავისი ვარსკვლავური სტატუსი დამწყებ რეჟისორთან მუშაობით არ შეებღალა. ნატო ყოყმანობდა. მაშინ საქმეში კოტე მარჯანიშვილი ჩაერია. მან სტრომ რეკომენდაცია გაუწია ახალბედა რეჟისორს და ნატოს უმაღლესი დათანხმება ურჩია. მალე გადაღებებსაც შეუდგნენ და მთელი შემოქმედებითი ჯგუფი ბოლნისს გაემგზავრა.

შიო არაგვისპირელის „გიულის“ არჩევანი შენგელაიასთვის არ იყო შემთხვევითი. იგი იცნობდა და პატივს სცემდა ამ მწერლის შემოქმედებას. დამწყები კინორეჟისორისათვის აქტუალური იყო მწერლის სათქმელი – რელიგიურ მანერა გადმონაშთების ტყვეობაში მყოფი პიროვნებების სულიერი განვითარება...

უპრიანია გავისხენოთ მოთხრობის სიუჟეტი: „ბორჩალოელ გლეხ ქურუკის ჰყავს ლამაზი ქალიშვილი გიული, რომელსაც თავდავიწყებით უყვარს ახალგაზრდა მოჯამაგირე ქრისტიანი მიტრო. მამის სიკვდილის შემდეგ თავის სურვილის საწინააღმდეგოდ გიულის მიათხოვენ მასზე ბევრად უფროს, მაგრამ მდიდარ მეზობელ ალის. ღირსებაშელახული

გიული ვერ ახერხებს მისგან თავის დაღწევას. მას თანაუგრძნობს სატრფო მიტრო და ალის ვაჟის ქერბალაის დახმარებით მოიტაცებს გიულის, მაგრამ ალი გაქცეულებს გამოედევნება და თოფით განგმირავს ქალს.“²

როგორც ვხედავთ, მოთხრობის სოციალურ-რელიგიური დაპირისპირება, მუსლიმანი ქალიშვილის, გიულის, მოჯამაგირე მიტროსი და მდიდარი ალის, თვალის ერთი გადავლებითაც სტოვებს საინტერესო კინემატოგრაფიული ადეკვატის შექმნის შესაძლებლობას.

ქართულ კინოში ახალი თაობის მოსვლა იმითაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ მათ ბრძოლა გააჩაღეს აქამდე არსებული და გაბატონებული შტამების წინააღმდეგ. ამას თავისი სუბიექტური და ზოგჯერ, სამწუხაროდ, ობიექტური მიზეზებიც ჰქონდა.

აღმოსავლეთის ყოფითი რომანტიკით, ფსევდო ეგზოტიკით, მოქმედ პერსონაჟთა სახიფათო თავგადასავლებითა და სასიყვარულო ინტრიგებით ზედმეტად დაინტერესებული შემოქმედნი წლების განმავლობაში ამკვიდრებდნენ აღმოსავლურ თემატიკას, მაგრამ, სამწუხაროდ, ვერ სწვდებოდნენ ამა თუ იმ ქმნილების სოციალურ, რელიგიურ თუ თვითმყოფად არსს. ახალგაზრდა ხელოვანი (ცხადია, აქ მხოლოდ კინემატოგრაფისტები როდი იგულისხმება) დიდი ბრძოლა უხდებოდათ ადამიანებთან, რომლებიც ამ შტამპებს ამკვიდრებდნენ თავიანთი ნაწარმოებებით. სწორედ ასეთ დამკვიდრებულ ტრადიციებს გამოუცხადა ბრძოლა ნიკოლოზ შენგელაიამ და მისმა თანამოაზრეებმა კინემატოგრაფიული გამოსახვის ძველი ხერხების დანგრევით, ახლებური ხედვითა და ორიენტაციით, თითოეული დეტალის დამუშავებით, მაგრამ კინოფილმში „გიული“ ყოველივე ეს ჯერ კიდევ მთლიან მხატვრულ-აზრობრივ ერთობლიობაში არ იყო მოყვანილი და სურათი ლიტერატურული პირველწყაროს გარეგან მოქმედების ამსახველ ილუსტრაციად იქცა. აქამდე არსებული ეკრანიზაციების მსგავსად ლიტერატურული პირველწყაროს კომფლიქტი გიულისა და მიტროს შეუძლებელ ქორწინებამდეა დაყვანილი. შიო არაგვისპირელმა მოთხრობის კომპოზიცია ისე ააწყო, რომ რელიგიური ცრურწმენები არაბუნებრივ წინააღმდეგობებს უქმნიდნენ ერების თანაცხოვრებას. „გიულიში“ ეს მთავარი კონფლიქტი ჯეროვნად გადაშუშავებული არ არის და ფართო სოციალური პრობლემა ვიწრო ოჯახურ დრამად იქცა.

ყოველივე ზემოთქმულის ფონზე ჩვენთვის უმთავრესად, რა თქმა უნდა, საინტერესოა ნატო ვაჩნაძის მიერ გიულის სახის გადაწყვეტა. მსახიობს არ უნდა დაუკარგოთ, რომ იგი ეცადა, განსხვავებული ხერხებით დაეხატა ტრაგიკული ახალგაზრდა ქალის სახე. მისი გიული არ არის განსაკუთრებით მებრძოლი, მაგრამ მას შესწევს მტკიცე ნებისყოფა და საკუთარი მეობის დაცვის ძალა. ნატო ვაჩნაძის გმირი ილუპება, მაგრამ ილუპება არა როგორც ბედის მორჩილი, უღონო ქალი, არამედ როგორც ძველი ჩვევებისა და წესების წინააღმდეგ შეურიგებელი ადამიანი. პატრიარქული მუსლიმანი ქალიშვილის სახეს სიამაყის და ადამიანური ღირსების შეგნება აღვივებს. ნატო ვაჩნაძის გიულიში იგრძნობა, თუ როგორ არ ემორჩილება იგი დადგენილ კანონებს. ჩვენ თვალწინ გიულის

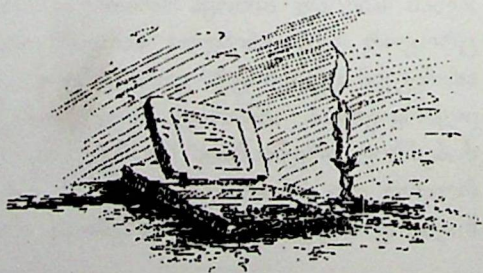
ხასიათი ევოლუციას განიცდის და თვითშეგნებაც მალღდება.

მიუხედავად ამისა, დღევანდელი გადასახედიდან არ შეიძლება ითქვას, რომ ნატო ვაჩნადემ ეს როლი მალღ დონეზე შეასრულა. ნატოს გიული არც ნენოა („არსენა ყაჩაღი“), არც ფატი („ვინ არის დამნაშავე?“) და არც ნუნუ („მამის მკვლელი“), მაგრამ ძალიან ბერი რამ უთუოდ გვაგონებს ადრე შესრულებულს. სახის ჩამოყალიბებისას ვერ გამოძებნა ის ფერები, რომელიც როლს გახდიდა უფრო დამაჯერებელს, მაგრამ ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ნამუშევარში ბერი რამ ისეთიც იყო, რამაც შემდგომში განვითარება და განმტკიცება პოვა მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

გიულიში თავს იჩენს ადამიანური ღირსების ჩანასახები და ამ გმირის დამორჩილება ხასიათის სიმტკიცის გამო უკვე ძნელია. ნატო ვაჩნადემ სწორედ ამ გამოვლინებებს უსვამდა ხაზს. ფილმმაც და მასში მსახიობის თამაშმა მაყურებელი ორად გაყო. ზოგი მიესალმა სურათის გამოჩენას, ზოგმაც ჩათვალა, რომ ამ როლით ახალი არაფერი თქმულა. ფაქტი ფაქტად რჩება, როლზე მუშაობის პროცესი უაღრესად საინტერესო იყო. ნატოს ერთხელაც მიეცა შესაძლებლობა გადაესინჯა თავისი შესაძლებლობები და სწორი დასკვნები გამოეტანა.

„გიული“ პირველი, მაგრამ ფრიად გაბედული ნაბიჯი იყო ახალგაზრდა შემოქმედებითი კოლექტივის მიერ დამოუკიდებელი მუშაობის დასაწყებად. ნიკოლოზ შენგელაიასა და ლეო პუშის დებიუტი მეტწილად შემოქმედებით წინსვლად მიიჩნეის, ის ხელოვნების ამ დარგში რეჟისორის პრაქტიკული ცოდნის მიღების საშუალებად ჩათვალეს და გზა დაულოცოს შემდგომი წარმატების მოლოდინში.

კულტურული



კრიტიკული რეალიზმი ინგლისურ ლიტერატურაში

XIX საუკუნის 30-40-იანი წლები კრიტიკული რეალიზმის აყვავების ხანაა ინგლისურ ლიტერატურაში. ეს პერიოდი ემთხვევა ჩარტისტული მოძრაობის აღმავლობას. სწორედ ამ წლებმა აჩუქა ინგლისურ ლიტერატურას ისეთი შესანიშნავი მწერლები, როგორებიც იყვნენ: ჩარლზ დიკენსი, უილიამ თეკერეი, დები ბრონტეები და ელისაბედ გასკელი. ინგლისის ისტორიაში ეს ეპოქა დაძაბული იდეოლოგიური ბრძოლის ეპოქაა და იმისათვის, რომ ჩაეწვდეთ კრიტიკული რეალიზმის წარმოშობისა და დამკვიდრების ფენომენს, აუცილებელია გავიხსენოთ იმ დროინდელი ინგლისის სოციალური და პოლიტიკური ატმოსფერო. XVIII საუკუნის ბოლოს მომხდარმა საწარმოო გადატრიალებამ მძლავრი ბიძგი მისცა ქვეყანაში კაპიტალიზმის განვითარებას.

XIX საუკუნის ინგლისი კაპიტალისტური ქვეყნის კლასიკური ნიმუშია, საერთაშორისო არენაზე მას მყარი მდგომარეობა აქვს, ფართოვდება ინგლისის კოლონიების რიცხვი, იზრდება გასაღების ბაზარი, ამ ფონზე 30-იანი წლების შუა პერიოდში ქვეყანაში ჩარტისტული მოძრაობა ჩაისახა. 40-იანი წლების მეორე ნახევარში სარბიელზე ჩარტისტი პოეტები გამოვიდნენ, მათი პოეზია დიდი სოციალური სიღრმით გამოირჩეოდა.

1848 წლის რევოლუციის წინა წლებში შეიქმნა ინგლისური კრიტიკული რეალიზმის ისეთი შედეგები, როგორცაა: თეკერეის „ამაოების ბაზარი“, შარლოტა ბრონტეს „ჯეინ ეარი“ და „შირლი“, ელიზაბედ გასკელის „მერი ბარტონი“ და ბოლოს, 1848 წელს დაამთავრა თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო რომანი „დონბი და ვაჟიშვილი“ ჩარლზ დიკენსმა. ეს რომანები ინგლისური ლიტერატურის კლასიკად იქცა.

თუმცა ინგლისელი რეალისტი მწერლები უშუალოდ არ მონაწილეობდნენ მუშათა მოძრაობაში, არ ემხრობოდნენ ბრძოლის რევოლუციურ მეთოდებს, ისინი სულიერად მაინც ახლო იყვნენ ინგლისურ პროლეტარიატთან, მთელ ინგლისელ ხალხთან. ინგლისელი

რეალისტი მწერლების შემოქმედება დამაბული იდეოლოგიური ბრძოლის გარემოში ვითარდებოდა. მათ ნაწარმოებში მრავალმხრივი ასახვა პოვა მათმა თანადროულმა საზოგადოებამ, ამ საზოგადოების ტიპიურმა წარმომადგენლებმა და მათმა ცხოვრებამ. ისინი აკრიტიკებდნენ და დასცინოდნენ არამართო ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული ფენების წარმომადგენლებს, არამედ — ხელისუფლების მიერ თავსმოხვეულ კანონთა სისტემასაც.

ინგლისელმა რეალისტმა მწერლებმა ასახეს მათი საზოგადოების პრობლემა — ეპოქური მნიშვნელოვანი კონფლიქტი. კონფლიქტი პროლეტარიატსა და ბურჟუაზიას შორის. მათი რომანები მკვეთრად გამოხატული ანტიბურჟუაზიული შეფერადებისაა. ბურჟუაზიულ ზნეობას და შრომის მოყვარეობა დაუპირისპირეს. განსაკუთრებით მარჯველ ამას უდიდესი ჰუმანიستي მწერლებისათვის დამახასიათებელი დემოკრატიზმი.

მაგრამ ინგლისელი რეალისტი მწერლები შორს დგანან ისტორიული განვითარების კანონზომიერების შეცნობისაგან, ისინი აღწერენ ხალხის სწრაფვას უკეთესი ცხოვრებისაკენ, მაგრამ ვერ მიუთითებენ გზებსა და ხერხებს ამის მისაღწევად. ისინი კომპრომისის მომხრენი არიან. ძალიან ხშირად მათ ნაწერებში კონფლიქტები კომპრომისის გზით გვარდება, მაგრამ ეს ბედნიერი დასასრული არარეალურია. ცხოვრების ასეთი უტოპიური ხედვა რომანტიზმის ელემენტებით ამდიდრებს რეალისტი მწერლების ნაწარმოებებს. ჯენ ეარისა და ხიტკლიფის რომანტიკული ჰათოსი შელისა და ბაირონის გმირების მეამბოხე სულს ეხმაურება.

რეალისტებსა და რომანტიკოსებს ერთმანეთთან ჰუმანიზმი და თავისუფლებისკენ სწრაფვა აახლოებთ. XIX საუკუნის ინგლისურ ლიტერატურაში ბრწყინვალე წარმატებას აღწევს რომანი. პროზის ამ ჟანრმა სტაბილურობა პოპულარობა მოიპოვა, რეალისტი მწერლების რომანებში ხალხის ტანჯვა და სიღარიბეა აღწერილი. ეს აღარ არის „ბებერი, კეთილი ინგლისი“, ეს მდიდრების და ღარიბების კონტრასტული ქვეყანაა, ფართოვდება რომანის გეოგრაფიული საზღვრები, ჩნდებიან ახალი გმირები. XIX საუკუნის ინგლისური რეალისტური რომანის ფორმები მრავალფეროვანია. საზოგადოების ყოფაცხოვრების აღწერა ეპიკური მასშტაბურობით ხდება.



1848 წლის შემდეგ კრიტიკული რეალიზმის ისტორიაში ახალი პერიოდი იწყება. ეს მის ერთ-ერთ წამყვან ჟანრს – რომანსაც ეხება. 50-იანი, 60-იანი წლებში ინგლისი განვითარების ახალ ფაზაში შედის. მუშათა მოძრაობის ჩახშობის შემდეგ ბურჟუაზიამ თავისი პოზიციები გაამყარა. ბურჟუაზიულ ისტორიოგრაფიაში XIX საუკუნის მეორე ნახევარი „ვიქტორიანულ ოქროს ხანად“ არის მიჩნეული. ამ პერიოდის ინგლისში კლასობრივი ბრძოლაა გაჩაღებული, მაგრამ მუშათა მოძრაობაში განხეთქილება ხდება. ზოგიერთი არაკეთილსინდისიერი მწერალი თავისებურად გამოეხმაურა ამ მოვლენას. მაგალითად, კოლონიზმა და რიღმა გასართობი, სენსაციური რომანები გამოაქვეყნეს და მკითხველის ყურადღება სხვა, ნაკლებად აქტუალურ მოვლენებზე გადაიტანეს. ტროლოპი გვერდს უვლის მწვავე პრობლემებს და ბურჟუაზიის მშვიდი ცხოვრების აღწერას, ხოლო ტენისონი აყვავებულ ვიქტორიანულ ინგლისს უძღერს.

ინგლისური კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკა პოზიტივიზმის გავლენას განიცდის. თეკერეის 50-იან წლებში შექმნილი რომანები ახლოსაც ვერ მივლენ მის „ამაოების ბაზართან“, შარლოტა და ემილია ბრონტეების შედევრები 40-იანი წლების ბოლოს შეიქმნა და მხოლოდ დიკენსს არ უღალატია თავისი პრინციპებისათვის და განუხრელად წინ მიიწედა.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ინგლისის რეალისტური რომანი ახალ შტრიხებს იძენს. მათში მეტად ჩანს რომანტიკული და ლირიკული საწყისი. მეტი ყურადღება ეთმობა გმირების სულიერ ცხოვრებას, მათ ფსიქოლოგიას, ამ პერიოდის რომანტიკოსები განსაკუთრებული ინტერესით ეკიდებიან პრობლემის ეთიკურ ასპექტს. ეს გამოჩნდა ჯ. ელიოტის, ხოლო შემდგომში მერედითის და ბატლერის რომანებშიც. XIX საუკუნის 30-იანი – 40-იანი წლების მუშათა მოძრაობის არნახულმა აღმავლობამ ძლიერი ბიძგი მისცა ჩარტისტული ლიტერატურის წარმოშობას და განვითარებას.

XIX საუკუნის ინგლისმა განვითარების უმაღლეს ეტაპს მიაღწია. მეტისმეტად ცხადი გახდა დაპირისპირება პროლეტარიატსა და ბურჟუაზიას შორის. თავისი შედგენილობით ჩარტისტული მოძრაობა არაერთგვაროვანი იყო, მან განვითარების რამდენიმე ეტაპი განვლო, ხოლო 1848 წლის შემდეგ ნელ – ნელა ჩაინავლა.

ამ მოძრაობის ფონზე ინგლისურ ლიტერატურაში გამოჩნდნენ

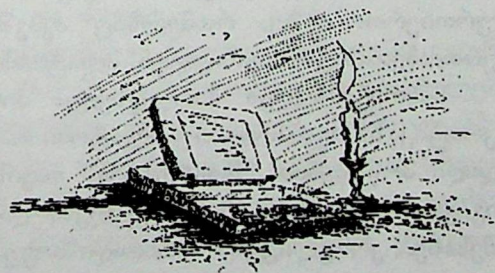
ე. წ. ჩარტიზმის „თანმდევ“ პოეტები, როგორებიც იყვნენ: ელისაბედ ბარეტ-ბრაუნინგი, თომას ჰუდი, ებნეზერ ელიოტი და სხვები. მათ შორის თავისი ნიჭით და თვითმყოფადებით ყველასგან გამოირჩეოდა თომას ჰუდი, მის პოეზიას ინგლისის ფარგლებს გარეთაც იცნობდნენ. ჩარტისტული ლიტერატურა XVIII საუკუნის დასასრულს დემოკრატიული ლიტერატურის ტრადიციებს აგრძელებს და XIX საუკუნის რეალისტური ხელოვნების კალაპოტში ვითარდება. ის გამოირჩევა ჟანრების სიუხვით და მრავალფეროვნებით. ჩარტისტულ ლიტერატურაში გვხვდება ეპიკური და ლირიკული პოეზია, სატირა, ჰიმნი, რომანი და პუბლიცისტიკა. ჩარტისტული ლიტერატურის განვითარების ადრეულ ეტაპზე პოპულარობით მხოლოდ პუბლიცისტიკა სარგებლობდა, თუმცა დიდი ისტორიულ-მხატვრული და ლიტერატურული ღირებულება გააჩნდა ჩარტისტულ პოეზიასაც. ჩარტისტული აღმავლობის მოძრაობის წლებში მან მასობრივი ხასიათი მიიღო. ჩარტისტებში ცოტანი თუ იყვნენ პროფესიონალი პოეტები. საუკეთესონი მათ შორის იყვნენ ჯონსი, უილიამ ლინტონი, ჟერალდ მასი.

ინგლისის დემოკრატიულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ჩარტისტულ კრიტიკას. მას დიდი როლი მოუძღვის ეროვნული ლიტერატურის განვითარებაში. ჩარტისტი კრიტიკოსები ინგლისის პროლეტარული ესთეტიკის ფუძემდებლად გვევლინებიან. მათ თავიანთი წვლილი შეიტანეს ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში, მკვეთრად ილაშქრებდნენ რა ხელოვნების და რეალობის დაპირისპირების წინააღმდეგ.

გასული საუკუნის ლიტერატურის შეფასებისას ჩარტისტი კრიტიკოსები განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ შექსპირისა და რაბლეს, მილტონისა და ბერნის, ბაირონისა და შელის შემოქმედებას. მათ აღაფრთოვანებდა ამ მწერლების ოპტიმიზმი და სიცოცხლის სიყვარული, პროტესტის ძალა და ბრძოლის ჩაუქრობელი უინი. ჩარტისტულ გაზეთებში ხშირად იბეჭდებოდა ბაირონისა და შელის ლექსები. ჩარტისტი კრიტიკოსები მაღალ შეფასებას აძლევდნენ დიკენსისა და თეკერეის რეალისტურ რომანებსაც.

ჩარტისტი მწერლებისა და კრიტიკოსების მოღვაწეობამ წარუშლელი კვალი დატოვა ინგლისის დემოკრატიული კულტურის ისტორიაში.

შეერთებული ფსიქოლოგია



ინფორმაცია განსჯისათვის

II ნაწილი

არისტოტელეს სწავლება აღზრდის შესახებ – სჭვრეტდა რა საკუთარ თავთან მოთამაშე კოსმოსს, აგებულს ტრაგიკულ საფუძველზე და მაინც მარადიულს და კეთილშობილს, ბერძენი საკუთარ ცხოვრებასაც ამ კოსმოსის წაბადებით ქმნიდა თავისი სკულპტურული გაფორმებითა და დახვეწილობით. ის უშიშარ და კეთილშობილ აპოლოს მსგავს ქანდაკს ქმნიდა და ცდილობდა ძველი ბერძენი უკვდავი ღმერთების მსგავსი პიროვნების ჩამოსხმას. ამრიგად, ესთეტიკური აღზრდა აღმზრდელობით სისტემაში პირველობდა. აღზრდა სულისა და ხორცისა იმ აუცილებელი მისწრაფებებით, ოლიმპზე დასახლებული ღმერთები რომ ხასიათდებოდნენ.

ვისაც ახსოვს ვატიკანის კედლის მოხატულობა, არასოდეს დაავიწყდება ის ფრესკა, რომელზედაც „ათენის სკოლა“ გამოხატული. ფრესკის ჭვრეტისას ყურადღება ფოკუსირდება ცენტრალურ ჯგუფზე, პლატონი და მისი მოსწავლე არისტოტელე რომ აღუბეჭდავს რაფაელს. მასწავლებელს ხელი ზეცისკენ აღუმართავს, თითქოს, იხმობს მოსწავლეს „სახელმწიფოს“ მმართველთა გზაზე სავალად. მასწავლებელს განრღებული მოწაფე კი, ხელის მოძრაობით დედამიწას ათითებს და ამ შესტით, თითქოს, გვთავაზობს, უარი ვთქვათ მეტაფიზიკურ სინატიფებზე და ჩვენ ირგვლივ არსებული სამყაროს წვდომა დავიწყეთ.

ამ ფრესკაზე გამოსახულ სახეებში მითითებულია იმ ურთიერთობებზე, რომელნიც აკავშირებდნენ და ამავე დროს ერთმანეთისაგან თიშავდნენ პლატონსა და არისტოტელეს.

არისტოტელეს მსოფლხედვა პირველ რიგში პლატონიზმის კრიტიკაზე იგება. და თუ პლატონი თავის დიალოგებში ყოველთვის დიდი მოწიწებით მოიხსენიებს თავის მასწავლებელს, სოკრატეს, იგივე არ ითქმის არისტოტელესა და პლატონის ურთიერთობათა შესახებ. კონფლიქტის ძირითადი საფუძველია პლატონის მოძღვრება

იდეათა შესახებ, თუმცა, საბოლოოდ, ვერც არისტოტელე იტყვის უარს ამ მოძღვრებაზე.

არისტოტელეს პედაგოგიკის ფსიქოლოგიური წანამძღვრები – არისტოტელე განიხილავს ადამიანს, როგორც სულის, ფუნქციურად განსხვავებული ელემენტების მთლიანობას. მცენარეული სული, რომლის ფუნქციაცაა კვება და გამრავლება, ცხოველური სული – შეგრძნებებითა და გრძნობებით და ბოლოს, გონი, როგორც წმინდა, უნივერსალური და უკვდავი საწყისი. უკვდავება არისტოტელესათვის არ წარმოადგენს პლატონისეულ ინდივიდუალურ უკვდავებას, არამედ სიკვდილის შემდეგ სამყაროს სულთან შერწყმის აქტია.

არისტოტელეს პედაგოგიური სისტემის ეთიკური წანამძღვრები – არისტოტელეს მიხედვით, ადამიანის მიზანია იცხოვროს სულიერი ენერჯის გონიერი ხარჯვითა და გონიერი მოქმედებით, ხოლო კარგი ადამიანის დანიშნულებაა ამ მოქმედების კარგად და ლამაზად შესრულება. „ყოველი ქმედება მაშინაა მშვენიერი, როდესაც იგი სათნობასთანაა შეთანხმებული“ (6). არისტოტელეს ეთიკური ნორმები კლასობრივ და უნივერსალურ ხასიათს ატარებენ.

„პოლიტიკაში“ არისტოტელე მსჯელობს ბედნიერების არსზე. მისი თვალთახედვით, ადამიანის ცხოვრება შრომად და დასვენებად, ომისა და მშვიდობის პერიოდებად განიყოფება, ხოლო ადამიანის ქმედება კი აუცილებლობას, სასარგებლოსა და მშვენიერების ჭვრეტას შორის ნაწილდება. მისთვის ნეტარება გართობა როდია. უწყვეტი მოქმედება აღემატება ადამიანის ძალებს. მას უთუოდ დასვენება ესაჭიროება. მაგრამ თავისთავად დასვენება მიზანი როდია, რადგანაც იგი ადამიანის მოქმედებისათვის არსებობს. მოქმედების არსია სამყაროს საფუძველთა წვდომა. სწორედ ამიტომაცაა, ამ მოაზროვნის თვალთახედვით, რომ ფილოსოფია ასეთ საოცარ სიამოვნებას ანიჭებს ადამიანს თავისი სიწმინდითა და ძალით.

პლატონის მსგავსად, არისტოტელე ჩვილთა აღზრდაში ჯერ მოძრაობას და შემდეგ თამაშს ანიჭებს მნიშვნელობას. არისტოტელეს თვალთახედვით, ოჯახი სახელმწიფოს ერთეულს წარმოადგენს, ამიტომაც შვიდი წლის ასაკამდე არისტოტელე ბავშვის აღზრდას ოჯახს აკისრებს, თუმცა სახელმწიფო აქტიურად ერევა საოჯახო აღზრდაშიც. შვიდი წლიდან მოყოლებული, მოზარდთა სწავლა-

აღზრდის საქმეს სახელმწიფო მთლიანად თავის თავზე იღებს. ამ მოაზროვნისათვის, თუ მომავალი თაობის აღზრდასა და სწავლებას სახელმწიფოს მხრიდან სათანადო ყურადღება არ ექცევა, დაზარალებული თავად ქვეყანა რჩება.

დაწყებითი განათლება 4 საგნის სწავლებას გულისხმობს: გიმნასტიკა, გრამატიკა, მუსიკა და ხატვა. ამ საგანთა მონაცვლეობის საკითხს არისტოტელე საკუთარი ფსიქოლოგიისა და ეთიკის საფუძველზე წყვეტს. თუკი ცნობიერება ერთიანია და გონიერება მისი შემადგენელი ნაწილია, რომელსაც ევალება წმინდა თეორიული მოქმედება, გონიერების განვითარება, სწავლა-აღზრდის პროცესში თანდათანობით უნდა ხდებოდეს, ამასთან, ეს განვითარება ღიდად არის დამოკიდებული პრაქტიკულ ქმედებაზე, ნებისყოფის განვითარებაზე.

საკითხი იმის თაობაზე, თუ რას ენიჭება პრიორიტეტი სწავლა-აღზრდის დასაწყის ეტაპზე, გონის განვითარებასა თუ უნარ-ჩვევათა აღზრდას, არისტოტელეს მიერ ცალსახად წყდება: ეს ორი ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს. სხეულის განვითარება – დახვეწა წინ უნდა უსწრებდეს სულის განვითარებას, ხოლო სხეულებრივ დახვეწას უშუალოდ უნდა მოსდევდეს უნარ-ჩვევათა შემუშავება, რათა მათ, თავის მხრივ, საფუძველი შეუქმნან გონის განვითარება-დახვეწას.

ადამიანური ბუნების უმთავრესი ნიშანია სათნოება. მას რომ მიადწიო, სწავლა-აღზრდის გრძელი გზა გასავლელი. მხოლოდ აღზრდილი და ნასწავლი ადამიანი მიისწრაფვის სრულყოფილებისაკენ. სრულყოფილების მისაღწევად ადამიანმა უარი უნდა თქვას ყოველგვარ ზედმეტობებზე, გადაჭარბებულ სიამეზე, რადგან სრულყოფილებად მხოლოდ ის მოიაზრება, რასაც ვერც ვერაფერს დააკლებ და ვერც ვერაფერს მიუმატებ.

არისტოტელე სწავლებაში წერა-კითხვის თუ ხატვის მნიშვნელობის საკითხის განხილვისას დაასკვნის, რომ ამ საგნებს უტილიტარული მნიშვნელობა გააჩნია. სრულყოფილი, მაღალი სულიერი თვისებების მატარებელი ადამიანი მარტო სასარგებლოს არ მიელტვის და ამიტომაც ამ საგანთა სწავლება მხოლოდ საფეხურია და წინაპირობა სხვა ცოდნათა ათვისების გზაზე.

მუსიკას როგორც საერთოდ ადამიანის ცხოვრებაში, ისე საკუთრივ

სწავლა-აღზრდის საქმეში არისტოტელე საპატიო ადგილს უთმობს. რამდენადაც მუდმივი მოქმედება ადამიანის ძალებს აღემატება, მოქმედება უცილობრივ ჩანაცვლებულ უნდა იქნას დასვენებით. დასვენება კი არისტოტელესათვის, ისე, როგორც ნებისმიერი ძველბერძენისათვის წარმოუდგენელია მუსიკის გარეშე. მუსიკა, მისი ღრმა რწმენით, ადამიანის მორალურ თვისებებზე მოქმედებს. რიტმი და მელოდია რეალობასთან ძლიერ მიახლოებული ადამიანური ვნებების ასახვაა. მუსიკის მოსმენისას იცვლება ადამიანური განწყობანი. როგორც ვხედავთ, მუსიკის გავლენა მისთვის სიღრმულია, ადამიანის შინაგან სამყაროში შეღწევადი. მუსიკა სიამოვნების მომნიჭებელიცაა. ადამიანი კი უკეთ იმ მოქმედებას ასრულებს, რომელიც სიამოვნებას ჰკვრის. ნებისმიერი სწავლება თუ შემეცნება წარმატებულია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ეს პროცესი სიამოვნებასა და სიხარულს ერწყმის.

რაც შეეხება აღზრდის საქმეში თეატრის მნიშვნელობას, არისტოტელეს დასაშვებად მიაჩნია მხოლოდ სწავლა-აღზრდის გარკვეული ეტაპის გავლის შემდეგ ახალგაზრდების დასწრება სათეატრო წარმოდგენებზე, რადგანაც მხოლოდ ამ შემთხვევაში ისინი თეატრის მეშვეობით გავლენისაგან დაცულნი აღმოჩნდებიან.

ამერიკული განათლების სისტემა — თუ არ ჩავთვლით ამერიკული ელიტარული განათლების სისტემას, საერთო, სახელმწიფო განათლებას ამერიკული ცივილიზაციის საბედისწერო კომპლექსი — ერისიხტონის კომპლექსი — უდევს საფუძვლად, რომლის წარმოშობა ბიზნესცივილიზაციის გაბატონებამ და ამ ნიადაგზე ცხოვრებისადმი მომხმარებლური დამოკიდებულების ჩამოყალიბებამ განაპირობა. როგორც პროდიუსერი და ტელეპროგრამების წამყვანი ა. გორდონი ცდილობს რა ამერიკული ცხოვრების არსის წვდომას, წერს: „გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ამერიკაში არ არსებობს განათლების სისტემა. ამერიკელები ბნელი და შეზღუდული ერია. რა უცნაურადაც არ უნდა ჟღერდეს, ამერიკელებს ეს ნაკლად არ მიაჩნიათ, პირიქით, ამ „თვითმყოფადობის“ კულტივირებას ახდენენ. სამწუხაროა არა ის ფაქტი, რომ სიცოცხლის პოეზია პროზად იქცა, არამედ ის, რომ პროზა სარეკლამო განცხადებად გარდაიქმნა. საწყისი ამ გარდაქმნისა სამწუთიანი ბლოკ-რეკლამებია, შემდეგ ყვითელი პრესა, რომელსაც გაცილებით მეტი მკითხველი ჰყავს,

ვიდრე სერიოზულ გამოცემებს და ა. შ.“ (7).

ამერიკული განათლების სისუსტეს განაპირობებს ამერიკული ბიზნეს-ცივილიზაცია, რომელიც ყოველგვარ კულტურულ ფესვებსა მოკლებულია. ამერიკული ცივილიზაცია პრაგმატულ ფილოსოფიას აღიარებს და აფასებს მართოდენ საქმოსნობას, გაწაფულობას, კონკრეტული შედეგის მყისიერ მიღწევაზე ორიენტაციას, მატერიალურ კეთილდღეობას, როგორც ამერიკული მენტალიტეტის წამყვან თვისებას. ქვეყანაში ყოველთვის მაღალ შეფასებას იმსახურებდა გამოყენებითი ცოდნა, ხოლო იმათ, ვინც ფუნდამენტური კვლევით იყო დაკავებული, „კვერცხთავიანებს“ უწოდებდნენ. პრაგმატულმა ფილოსოფიამ იმდენად ღრმად მოიცვა საზოგადოებრივი ცნობიერება, რომ სწორედ მან განსაზღვრა საერთო განათლების იდეაც: „განათლება, ცხოვრებასთან შესაგუებლად“. უმრავლეს ამერიკულ სკოლებში X–XII კლასების მოსწავლეთათვის აუცილებელი საგნებია: მშობლიური ენა, საზოგადოებრივი დისციპლინები (უფრო ხშირად ამერიკის ისტორია და მოქალაქეთამცოდნეობა) და ფიზ. აღზრდა. მართალია, სკოლები მოსწავლეებს ასარჩევად დაახლოებით 100-150 სასწავლო პროგრამას სთავაზობენ, მაგრამ უმეტესი საგნები გამოყენებით ხასიათს ატარებს. მაგ.: მომზადების მათემატიკა, საოჯახო ეკონომიკა, მანქანის ტარება, სახლის პირობებში ავადმყოფის მოვლა და სხვა. კარნეგის საგანმანათლებლო ფონდის კომისიის თავმჯდომარის, ე. ბოიერის, განცხადებით, ამერიკული სკოლების კურსდამთავრებულების მხოლოდ 25% იღებს სრულფასოვან ზოგად განათლებას.

ამერიკული განათლების სისტემაზე ნეგატიურ გავლენას თავად ამერიკული ცხოვრების თავისებურებანი ახდენენ: ინდივიდუალიზმი, კომერციალიზაცია, გაუსტხოება და ერისისტონის საბედისწერო კომპლექსის სხვა მახასიათებლები. კითხვაზე, თანამედროვე სკოლებში უმთავრესი რა ხელისშემშლელი ფაქტორები არსებობს, ამერიკელები ასახელებენ (1980 – 40%), (1991 – 57%) – „დისციპლინის მორყევას“ და „მოსწავლეთა ნარკომანიას“. კარნეგის საბჭოს მონაცემებით, მოზარდების 60% ალკოჰოლს მოიხმარს, ხოლო 30% ნარკომანია.

უმაღლეს სასწავლებელთა მასიდან, განცალკევებით დგას პრივილეგირებული და პრესტიჟული სასწავლებლები. როგორც

წესი, ამ სასწავლებლებს გააჩნიათ მაღალგანვითარებული მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, იღებენ დიდ შემოწირულებებს, დაწესებულია ძალზე მაღალი სასწავლო გადასახადი და მხოლოდ ამ სასწავლებლებში მიმდინარეობს სამეცნიერო კვლევები. მათ რიცხვშია: ჰარვარდის, იელის, პრინსტონის და კოლუმბიის უნივერსიტეტები.

ბიზნეს-ცივილიზაციის განვითარება საზოგადოების გათიშულობას აღრმავებს. ინდივიდები ტექნოლოგიური საბაზრო ეკონომიკის მონებად იქცევიან. გამორიცხულია ისეთ ადამიანურ ფასეულობათა დახვეწა, როგორიცაა, ადამიანის სული. „ჰუმანისტური განათლება ელიტის პრივილეგია ხდება. უმრავლესობა კი ცხოვრებაში „ცოცხალი ინსტრუმენტების“ როლის შესასრულებლად უნდა განისწავლოს.“ (8).

ბოლოტქმა

ჩვენ მიერ განხილულ იქნა სწავლა-აღზრდის უამრავ თეორიათა შორის მხოლოდ ხუთი. ერთი სტატიის ფარგლებში წარმოუდგენელია ყველა იმ უამრავ მოსაზრებათა გაშუქება, რაც საუკუნეების განმავლობაში ამ პრობლემის გარშემოა დაგროვილი. ჩემი მიზანი იყო, ერთი ქვეყნის, ამერიკის მაგალითზე მეჩვენებინა, თუ თანამედროვე სამყაროში, ელიტური სამყაროსაგან განსხვავებით, როგორ მიიჩქმალა თავისუფალი მოქალაქის აღზრდის პრობლემა და ის უბედურებანი, რამაც მოიცვა მთელი სამყარო, სწორედ ამ ვითარებითაა განპირობებული.

ჩემი კვლევის მიმართულების (ფსიქოლოგიური მექანიზმების მოქმედების თავისებურებათა ბუნება სათეატრო ხელოვნებაში) დროებით დათმობა და პედაგოგიკის საკითხებისადმი ინტერესის მიპყრობა გამოწვეულია ძირითადად ორი მიზეზით: ჩვენ სასწავლო დაწესებულება ვართ და პირველ რიგში კარგი პედაგოგები და კარგი აღმზრდელები უნდა ვიყოთ (პედაგოგთა ვიწრო პროფესიონალიზმზე არაა საუბარი). ჩვენ სტუდენტებისათვის ვარსებობთ. სამწუხაროდ, საქართველოში, სადაც აღზრდა-განათლების პრობლემებზე წერდნენ სულხან-საბა, გურამიშვილი, ილია, გოგებაშვილი და უწყვეტი რიგი ამ პრობლემით გულანთებული

ეროვნული მოღვაწეებისა, ამ ბოლო დროს აღზრდის პრობლემა თავის კვლევის საგნად არავის გაუხდია. ინერგება ჩვენს სინამდვილესთან მხოლოდ ექსპერიმენტის ფორმით მისადაგების მცდელობა, ანუ, სხვისგან ნასესხები სწავლების მოდელები. მომავალი თაობის აღზრდა კი ქვეყნის ინტერესების მიღმა რჩება... ძალიანაც სამწუხაროა ეს ფაქტი!

გამოყენებული ლიტერატურა:

Аристотель. Большая этика. с. 127. История эстетики. Москва. 1962. Изд. Академии художеств.

Шлезенгер А. М. Цикли амероиканской истории. Москва. 1992. <http://historic.ru/books/item/foo/sj/z0000004/st.shtml/> 3.9

დასახელებული წყარო. 3.10

საავტორო მონაცემები

ლამა ჩხარტიშვილი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრის, კინოს, მედიის, მენეჯმენტის და ტრადიციული ხელოვნების სასწავლო-სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, თეატრმცოდნე, დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. მისი სადიპლომო ნაშრომი იყო „მეფე ლილის სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემა ქართულ თეატრში XX საუკუნის 50-იან წლებამდე“; მუშაობს თეატრის ისტორიასა და კრიტიკაში. არის 3 წიგნის „ბათუმის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ისტორია“, „ბათუმის ტიკინების თეატრი“, „კრიტიკული ეტიუდები“, 10-მდე სამეცნიერო ნაშრომის და 200-მდე რეცენზიის ავტორი, 2004 წლის საუკეთესო სტუდენტი-თეატრმცოდნე, 2005 წლის საუკეთესო თეატრალური რეცენზიის ავტორი, 2006 წელს მოიპოვა პრეზიდენტის გრანტი და სტიპენდია, მოღვაწეობს შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ფაკულტეტზე თეატრის ისტორიის მასწავლებლად.

ტელ: +995(55) 630 155

E-Mail: lashachkhartishvili@yahoo.com

ნერონ აბულაძე

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრის, კინოს, მედიის, მენეჯმენტის და ტრადიციული ხელოვნების სასწავლო-სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, თეატრმცოდნე, დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. მისი სადიპლომო ნაშრომი იყო „სიმბოლისტურ ექსპრესიონისტული ძიებები XX საუკუნის 10-იანი წლების ქართულ დრამატურგიაში“; მუშაობს თეატრის ისტორია, თეორიასა და კრიტიკაში. არის 5 მდე სამეცნიერო ნაშრომის და 150 მდე რეცენზიის ავტორი, 2005 წლის საუკეთესო თეატრმცოდნე. მოღვაწეობს შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ფაკულტეტზე საზღვარგარეთის თეატრის ისტორიის მასწავლებლად...

მაია კიკნაძე

1989 წელს დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი თეატრმცოდნეობის განხრით.

1992 წლიდან მუშაობს ამავე უნივერსიტეტში და უძღვება სემინარს თეატრის კრიტიკაში. კითხულობს ლექციებს ქართულ თეატრზე. სადისერტაციო თეზისი: “ექსპრესიონიზმი ქართულ თეატრში”.

არის ასისტენტ პროფესორი.

ამჟამად მუშაობს მარიონეტების თეატრის ისტორიაზე.

აქვს გამოქვეყნებული ორმოცდაათი ნაშრომი უურნალ-გაზეთებში.

ტელ: +995(99) 729 521

გულიკო მამულაშვილი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევით ცენტრის წამყვანი მეცნიერ-მუშაკი. ამავე უნივერსიტეტში კითხულობს კექციების კურს ადმოსავლეთის ქვეყნების თეატრის ისტორიაში.

დამთავრებული აქვს თსუ-ის ადმოსავლეთმცოდნეობის ფაკულტეტი სპარსული ენისა და ლიტერატურის სპეციალობით და შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტი.

სტაჟირება გაიარა თეირანის უნივერსიტეტში.

სამეცნიერო კვლევის ძირითადი მიმართულებაა სპარსული თეატრალური ხელოვნება, კულტურა და მისი ტრანსფორმაცია ქართულ ნიადაგზე. ასევე მუშაობს ინდოეთის, ჩინეთის, იაპონიის და სხვა უძველესი, უნიკალური თეატრებისა და კულტურის ისტორიის და დღევანდლობის პრობლემებზე. გამოქვეყნებული აქვს 40 სამეცნიერო შრომა. ამჟამად მუშაობს წიგნზე „ადმოსავლეთის ქვეყნების თეატრის ისტორია“.

მეცნიერთა ჯგუფთან ერთად მუშაობს გრანტით დაფინანსებულ პროექტზე „თეატრალურ ტერმინთა ენციკლოპედია“.

ტელ: +995(32) 318 292

ირინა კუჭუხიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სრული პროფესორი. გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან ეწევა კვლევით და პედაგოგიურ მუშაობას. გამოქვეყნებული აქვს მრავალი წერილი როგორც ზოგადად ქართული კინოს განვითარების, ისე ცალკეული პერსონალების შემოქმედების მხატვრულ-ესთეტიკური თავისებურებების შესახებ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის კინოს სექტორზე (რომელსაც წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა) შექმნილი აქვს არაერთი შრომა კინოს თეორიის საკითხებზე.

ლელა ოჩიაური

კინომცოდნე. ფილოსოფიის დოქტორი. შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს უნივერსიტეტის სრული პროფესორი.

დამთავრებული აქვს თბილისის სამხატვრო აკადემიის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტი. გაიარა სტაჟირება მოსკოვის კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში, ირინა შილოვას ხელმძღვანელობით.

1982 წლიდან მუშაობს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, კინოს სამეცნიერო-კვლევით სექტორში (მის გაუქმებამდე) და პარალელურად, ამავე წლიდან დღემდე კითხულობს ლექციებს – კინოს თეორიასა და კრიტიკაში, კინოს ისტორიასა და ჟურნალისტიკაში.

1990 წლიდან 2003 წლის ჩათვალთ, იყო გადაცემა „ტელე-სინე-ვიდეოს“ ჯერ ავტორი და წამყვანი, შემდეგ კონსულტანტი. 1999 წლიდან დღემდე ბათუმის უნივერსიტეტის მიწვეული პედაგოგია. 1996 წლიდან დღემდე გაზეთის „რეზონანსის“ კულტურის რედაქტორი და მიმომხილველია. თანამშრომლობს ჟურნალებთან „კრიტიკა“, „ჩვენი მწერლობა“, „სახელები“, „ამარტა“, „ფოკუსი“, „ლაინი“.

2005 წელს დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე – „პოეტური ტენდენციები 60-70-იანი წლების ქართულ კინოში“.

სამეცნიერო კვლევის ძირითადი საკითხებია – 60-80-იანი წლების ქართული და ევროპული კინო, უახლესი კინოპროცესები, მითოლოგიური ასპექტები და ეროვნულის ცნება კულტურაში და სხვა.

ოლიგო ჟღენტი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი.

დამთავრა ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტი.

მუშაობს ამავე უნივერსიტეტში ხელოვნებათმცოდნეობისა და სოციოლოგიის ფაკულტეტზე.

ლექციებს კითხულობს ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტზე.

ამჟამად მუშაობს თემაზე: „1920-ანი წლების ქართული კინოს თეორიული პრობლემები“.

ტელ: +995(99) 271 815

ელ-ფოსტა: olga-zhgenti@mail.ru

თინათინ ჭაბუკიანი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი დრამის რეჟისორის სპეციალობით.

ამჟამად მუშაობს თემაზე: „საბავშვო ტელემაუწყებლობის საზოგადოებრივი დანიშნულება და ესთეტიკური თავისებურებანი“ (ქართული ტელეპროექტების მიხედვით).

ტელ: +995(32) 994 700

გიორგი ღვალაძე

კინომცოდნე, მაძიებელი, დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი. ამავე ინსტიტუტში (შემდგომ უნივერსიტეტში) კითხულობდა ლექციებს ქართული და მსოფლიო კინოს ისტორიაში. იკვლევს ქართული კინოს ისტორიას. კერძოდ, ქართული კინოსამსახობო სკოლის საწყისებს. ამავე თემას ეხება მისი დისერტაცია „ნატო ვაჩნაძე-ქართული სამსახობო სკოლის ფუძემდებელი“.

გამოქვეყნებული აქვს ათამდე სამეცნიერო სტატია.

ტელ: +995(32) 594 186; +995(93) 390 622

E-mail: gioteo68@mail.ru

ნანა კეკელიძე-ღამბაშიძე

დაამთავრა თსუ დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტი სპეციალობით მთარგმნელი, ინგლისური ენისა და ლიტერატურის პედაგოგი ფილოლოგი.

მუშაობდა თბილისის №10 საკონსტრუქციო ბიუროს მთარგმნელად, საქართველოს სახელმწიფო წიგნის პალატის უფროს ბიბლიოთეკარად, იყო თბილისის №55 საშ. სკოლის ინგლისური ენის პედაგოგი, ექვთიმე თაყაიშვილის სახ. ხელოვნების და კულტურის უნივერსიტეტის ინგლისური ენის პედაგოგი, ამჟამად არის თბილისის შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ინგლისური ენის პედაგოგი.

გამოქვეყნებული აქვს ორი სამეცნიერო ნაშრომი კრიტიკული რეალიზმი ინგლისურ ლიტერატურაში.

ტელ: +995(32) 220 474; +995(55) 367 720

მანანა მაჩაბელი

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი.

დაამთავრა ამავე უნივერსიტეტის სამსახსობო ფაკულტეტი და ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის ფაკულტეტი.

მის მიერ ბოლო 40 წლის განმავლობაში გამოქვეყნებული შრომები იყო თეორიული თუ ექსპერიმენტული მუშაობა სათეატრო ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობებში, განხილული ისეთ ფსიქოლოგიურ ჭრილში, როგორც არის ეპათია, იყო შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დ. ჯანელიძის თეორიისა და კვლევითი ცენტრის მეცნიერ თანამშრომელი. ამჟამად დაინტერესებულია სერგეი ეიზენშტეინის შემოქმედების მაგალითზე გამოიკვლიოს ფსიქოლოგიისა და რეჟლექსოლოგიის – უმაღლესი ნერვული მოქმედების – განვრცობის თავისებურებები.
ტელ: +995(32) 995 427

THEATRE STUDIES

Lasha Chkhartishvili

Summery

The work by Lasha Chkhartishvili "King Lear" with interpretation by Valerian Gunia is a sort of continuation of the cycle "Interpretation of King Lear in Georgian Theatre". The work examines the second effort of staging "King Lear" on Georgian stage with new theatre crew. The author concludes, that besides the historical value of V. Shalikashvili's and V. Gunia's staging of "King Lear" has a great artistic value to it. The author views this staging not only as influential for all the successive staging of the play but also influential for the development of the tragedy as a genre in Georgian theatre. On basis of historical papers, private journals and periodicals concludes that Gunia's "King Lear" is the product of ideas, views and world outlook of the Georgian theatre of the first half of the twentieth century.

ABOUT AUTHOR

A scientific worker at the study-scientific research Institute of Theatre, Film, Media, Management and traditional arts of Shota Rustaveli Theatre and Film University Theatre historian. Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University with a major in Theatre Studies. His diploma work was titled "The problem of King Lear's scenic interpretation in Georgian Theatre until the 1950s". Works in theatre history and criticism. Is the author of three books: "History of Batumi Opera and Ballet Theatre", "Tikini Theatre of Batumi", "Critical Sketches". Is the author of about 10 scientific works and 200 articles. The best student theatre historian of 2004. The author of the best theatre article of 2005. In 2006 gained a Presidential grant and a scholarship. Works at Shota Rustaveli Theatre and Film University's department of arts as a teacher of theatre history.

E-mail: lashachkharrishvili@yhoo.com

Tel: +995(55) 630 155

Summery

Neron Abuladze's work "Symbolic expressionistic search in Georgian playwriting of 1900s" examines the processes of innovative search in Georgian playwriting and theatre of the early 1900s. In particular the author puts emphasis on the influence of the German Expressionism and French Symbolism as well as their importance in Georgian playwriting and theatre. The author concludes that the esthetical principles of Symbolism and Expressionism have greatly contributed to the development of world culture. In Georgia the influence of these movements has played a major role in basic transformation of poetical thinking and theatre esthetics. The group of "Tsisperkancelebi" poets has determined to a great extent the update of Georgian verse and improvement of its professional culture. From the author's point of view a certain part of Georgian writers and in particular Sandro Shanshiashvili and Constantine Gamsakhurdia, who having created their plays according to the esthetical principles of expressionism have predetermined the update of stage means and search for contemporary forms. This concerns not only acting but also directing and stage design.

ABOUT AUTHOR

Science-worker of Shota Rustaveli Theatre and Film University's Drama, Film, Media, Management and Traditional Arts Learning Center, theatre historian. Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University's Faculty of Theatre History. His Diploma work was called "Symbolic expressionistic search in Georgian playwriting of 1900s". Works in theatre history, theory and criticism. Is the author of about 5 scientific works and 150 articles. The best theatre historian of 2005. Works as a teacher of foreign theatre history on Shota Rustaveli Theatre and Film University's Faculty of the Arts.

Maia Kiknadze

Summery

In the letter "Kinds of Persian Puppet Theatre", there are narrated varieties of Persian folk performance, (religious – mystical, carnival booth) and street performances using a puppet as a main hero.

There are discussed kinds of puppet theatre, as (Hayal-bazi) north theatre, its primitive form Fanus – i - hayal (ghosts' lantern) and (Heime chab bazi) – or puppet theatre. There are described the rules of their arrangement, their structure, construction of puppets (operated by strings) time and place of the performances. (The performances were held in tents in the evenings. Heime – means a tent).

There is discussed a play "Shah Apkhali", which was distinguished by its primitiveness and easiness.

The play was so constructed that some episodes even weren't logically connected to each other. During the performance (play) interval, there were dances by participation of acrobats and jugglers.

Despite primitiveness of the play, there were shown the everyday and folkloristic elements. Some traditions (for example a ceremony connected to the child birth, wedding and etc.).

Generally puppet theatre along with other folk performances was expression and part of Persian theatrical culture.

ABOUT AUTHOR

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University with major in theatre studies in the year of 1989.

From 1992 works at the same University and guides the seminar of theatre criticism. Lectures on Georgian theatre history.

Dissertation thesis: "Expressionism in Georgian theatre".

Is an Assistant Professor.

Currently works on the puppet theatre history.

Published 50 works in newspaper-magazines.

Tel: +995(99) 729 521

Guliko Mamulashvili

Summary

Guliko Mamulashvili's work "Religious variety according to Shah-name" examines the Georgian versions of the epic masterpiece of "Shah-name" by Pirdous. From the author's point of view the above mentioned versions contain quite a rich material on Christian concepts and contexts, that differ from the original. Thus the work reviews the connection of certain micro contexts with the Persian text. On basis of a number of examples, the author states that the Georgian versions of "Shach-name" are independent works themselves. They differ from the original by a number of changes although the storyline, the fate of the characters and the Pirdousian pathos are maintained at large. At the end of the work, the author concludes that the difference between the Georgian versions and the Persian original is due to Christian influence of the versions. The function of Christian and Georgian influences is clear. This is the reinterpretation of "Shah-name"; it brings the world described in the poem closer to Georgian, Christian world, to the reality that is understandable and native to the translator as well as the reader.

ABOUT AUTHOR

Leading science-worker of Shota Rustaveli Theatre and Film University's Dimitri Janelidze research center. Reads course of lectures at the same university in theatre history of oriental countries.

GulikoMamulashvili has graduated from Tbilisi State University's faculty of Oriental Studies with major in Persian language and literature. She has also graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Has done her fellowship at the University of Tehran.

The main direction of her research is Persian theatre art, culture and its transformation on Georgian basis. She also works on history of ancient and unique theatres, culture and contemporary problems of India, China, Japan and others.

Has published 40 scientific works. Currently works on the book "Theatre History of Oriental countries".

With the group of researchers works on a project "Encyclopedia of theatre terminology".

Tel: +995 (32) 31 82 92

FILM STUDIES

Irina Kuchukhidze

Summery

The article "Major Trends in Georgian Cinematography in 70s-80s of the Past Century" does not provide historical overview of Georgian cinema arts: rather it is an attempt of revealing of the art and conceptive trends, which were represented in the said period. The process of development of fine arts is a continuous process and therefore, for better understanding of current day of Georgian cinematography, reviewing of the past periods, more accurate determination of their features, making some corrections from the current point of view would be very useful.

In 70s and 80s, producers of new generation, joined the experienced masters of cinema and commenced their way of self-assertion – the graduates of Shota Rustaveli Theatre and Film University, bringing truly new vision, new problems and heroes into Georgian cinema, together with some formal features.

At the said stage Georgian cinema was at a certain turning-point, seeking new ways for development. Relying on the traditions of the past periods, in the studied period some types of creative ideas and moods emerged, there were working well-formed and recognized individuals, who developed in accordance with their internal features, there were also various types of exceptions.

ABOUT AUTHOR

Doctor of Arts, Full Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film University. Since 70s of the past century she is engaged in the research work and pedagogical practice. She has published numerous articles as on development of Georgian cinema in general, also artistic and esthetic features of some personalities. At the Cinema Sector of the Scientific-Research Center of the University (this center operated under her leadership for many years) she has written numerous scientific works on the issues of theory of cinema.

Lela Ochiauri

Summery

Representative of Georgian “New Wave” cinema, a famous film director Aleko Tsabadze has made an unexpected move and by shooting “Russian Triangle” has tried out his creative forces in a totally new way. Although a certain contribution to a commercial, genre movie is only in the form of a narrative the main issue still remains the story of the main characters which separated their lives into two. The tragedy which led them to murder transforming them into ruthless avengers.

This time the hero-individualists that are characteristic to commercial cinema and are striving for revival of universal justice and violated human rights are absent in “Russian Triangle”. Heroes of Tsabadze’s movie have different objectives. By destroying the stereotypes and making the use of citations director undertakes the post modern destruction of archetypes. Although this destruction does not have a direct “material” link to the destruction caused by the war in the movie. Even the physical destruction of the cities or the death of thousands of people (storyline and artistic metaphor of reality in itself) is not essential for “Russian Triangle”. Essential is the deterioration of inner world which is caused by these casualties; Death is meaningless – one day we will all die, but as long as you exist, the most devastating is the loss of hope, faith and the will to live in face of loneliness and desperation. This is the tragedy of the people touched by this war and the tragedy of those, whose country led this war against innocent people and did not even spare its own children. “It is devastating, when you are unable to love” wrote Feodor Dostoevsky. His novel “The Possessed“ is carried by the movie’s hero like the only relic and cites the parts from it in a form of an inner monologue. Experience gained from the war ultimately separates the happy past from the dark present making these people put on the arms ones more and face uncertain and nonexistent future in a world which lost its real boundaries and outlines.

Aleko Tsabadze’s “Russian Triangle” is characterized with directness of message and multilayered artistic expression, specific structure of a metaphor system and transparency of action. It guides us through the complex and paradoxical world in a post-war society and warns us that in the times when the war still exists there will always be a way back to the past and a threat of a new tragedy, of a new revenge, a new crime and a new victim.

ABOUT AUTHOR

Film Historian, PhD. in Philosophy. A full professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Graduated from Tbilisi State Academy of the Arts with major in Art History. Has done her fellowship at Moscow Research Institute of Film History and Theory under guidance of Irina Shilova. From 1982 on worked at Shota Rustaveli Theatre and Film University's film research sector (before it has been closed down) and at the same time from 1982 up to the present day reads a course of lectures in film theory and criticism, film history and journalism. From 1990 to 2003 the author and a host of a TV program "Tele-Cine-Video" and afterwards its consultant. From 1999 is the visiting professor of Batumi University. From 1996 up to the present day is the culture editor and correspondent of the newspaper "Rezonansi". Collaborates with the magazines "Criticism", "Our Literature", "Names", "Amarta", "Focus" and "Line".

In 2005 has held a dissertation on the topic "Poetical tendencies in the Georgian film of the sixties and seventies".

Main issues of her scientific research are: Georgian and European cinema of the sixties and eighties, cinematographic processes, mythological aspects and national concept in culture and many more.

Oliko Jgenti

Summery

On basis of research done by film scholars and researchers the article examines the ideological- political aspects of heroic fantasy genre and comic strips. Fictional "reality" of the comic strips and the esthetics of the video start to emerge in cinematography and the synthesis of animation with cinema effects takes place. As a result of this the movie genre transforms and the drama components of traditional, classic cinematography like storyline and hero disappear. On basis of this the article examines American heroic fantasy "300", which is based on popular comic strips. Moral victory of superman in the movie is based on abstract humanist rhetoric and pseudo pathos. Evil is fictional. The contrast between the kind, humanist and evil powers is not balanced. Against the background of harsh world geopolitical changes, the emphasis is put on ancient myths and archaic stories. This is mainly explained by contemporary international politics of America and propaganda. The movie "300" contains a powerful effective ideological potential, which connects this popular and blockbuster comic strip to the movies of totalitarian era.

ABOUT AUTHOR

Assistant Professor at Shota Rustaveli University of Theatre and Film. Graduated from Tbilisi I. Javakhishvili State University faculty of Art History.

Works at Shota Rustaveli University of Theatre and Film faculty of Art History and Sociology. Also lectures at Batumi State University faculty of Art History.

Currently works on: "Theoretical problems of 1920s' Georgian film history".

Tel: +995(99)271 815

Tinatin Chabukiani

STRUCTURAL CONSISTENCY OF EDITING

CHAPTER 1. EDITING AS SUCH

Summery

Character of editing is characteristic to all fields of art. Editing is a method, which has its own semantics in literature, painting, theatre and on screen, where it has acquired its most perfect forms. Technical revolution in cinema and television has changed the means and not the esthetical functions of the editing itself.

On one hand editing is a technical tool, a specific system combining certain shots in a sense of content, sound, image and rhythm. On the other hand editing is means of expressing creative form and idea. Editing helps organize space and time on screen and what is most important it helps organize attention of the spectators.

In my work, I tried to state how I am planning to teach my students the art of editing. Methodology is based on the experience of the famous film directors, theoreticians, my twenty-five year practical experience as a director on TV and theatre as well as my teaching experience at Theatre University.

The work consists of three parts:

Chapter 1 – Editing as such;

Chapter 2 – Editing – Means of artistic expression

Chapter 3 – Theory of contemporary editing on screen.

ABOUT AUTHOR

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University
Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University with major in drama directing.

Tinatin Chabukiani currently works on thesis: “Public designation and esthetical peculiarities of children’s’ broadcast (in accordance with Georgian TV projects)

Tel: +995(32)994 700

“GIULI”

Changes in both the artistic and personal life of the primary Georgian movie star Nato Vachnadze in 1926 are associated with Nikoloz Shengelaia's name. In this very year, management of the cinema studio offered the beginners at cinematography Nikoloz Shengelaia and Leo Push to produce a joint film, which was called “Giuli” pursuant to Shio Aragvispireli's story. Nato Vachnadze was invited to play Giuli's role in the movie.

For the beginner cinematographers, the most crucial was the writer's motto - intellectual development of those people being in captivity of the wicked religious remnants.

The role of Giuli played by Nato Vachnadze is very interesting. She tried to depict a tragic young woman's face in different ways. Giuli's character portrayed by Vachnadze is not a fighter by nature, though has a firm will and strength to protect her dignity.

Giuli dies, though she dies not as a weak, fate-obedient woman, but a woman struggling against old habits and traditions.

ABOUT AUTHOR

Film historian, researcher, graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University and State Film Institute with major in film studies. He read lectures in the field of Georgian and world film history in Shota Rustaveli Theatre and Film University (afterwards in the University). He is researching the history of Georgian film and specifically the origins of Georgian film actors' school. His dissertation “Nato Vachnadze as the originator of Georgian film actors' school” refers to the same topic.

Has published about one thousand scientific articles.

Tel: +995(32) 594 186; +995(93) 390 622

E-mail: gioteo68@mail.ru

Nana Kekelidze-gambashidze

Summery

The aim of the given article is to analyze a very important period of English literature. Namely the critical realism. This period belongs to the late 30-s of the XIX century. It had its logical continuation – the chartist movement.

We served the aim to give an unenlightened reader an idea of a main point of critical realism.

We hope our modest attempt will prove itself.

ნანა კეკელიძე-ღამბაშიძე

დაამთავრა თსუ დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტი სპეციალობით მთარგმნელი, ინგლისური ენისა და ლიტერატურის პედაგოგი ფილოლოგი.

მუშაობდა თბილისის №10 საკონსტრუქციო ბიუროს მთარგმნელად, საქართველოს სახელმწიფო წიგნის პალატის უფროს ბიბლიოგრაფად, იყო თბილისის №55 საშ. სკოლის ინგლისური ენის პედაგოგი, ევთიძე თაყაიშვილის სახ. ზელოვნების და კულტურის უნივერსიტეტის ინგლისური ენის პედაგოგი, ამჟამად არის თბილისის შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ინგლისური ენის პედაგოგი.

გამოქვეყნებული აქვს ორი სამეცნიერო ნაშრომი კრიტიკული რეალიზმი ინგლისურ ლიტერატურაში.

ტელ: +995(32) 220 474; +995(55) 367 720

CREATIVE PSYCHOLOGY

Manana Machabeli

INFORMATION FOR DISCUSSION

Summery

The mind and soul of a child and an adult is too sensitive and the good and the bad is easily reflected in it. This is the reason why the environment leaves a deep trace in their consciousness. Surrounding environment and ethical norms of the society are essential to the formation of a child as a citizen.

Study of theoretical problems of pedagogical science is unthinkable without historical context. Every historical period in the development of humankind always set aims and goals characteristic for viewing certain stages of society's development. For instance: In issues of bringing up an adult various priorities were put forth in various historical time periods such as physical strength, courage, obedience, earthly pleasures an many more. Replacing of these goals were determined by the type of requirements set forth to citizens and existing consciousness Thus the essence of bringing up and education is a social event by nature.

To make it clear I am reviewing various requirements from the point of view of education and bringing up. 1. Ilia Chavchavadze. 2. Sparta. 3. Plato. 4. Aristotle. 5. Contemporary American school.

ABOUT AUTHOR

Research-worker of D. Janelidze's theory and research center of Theatre and Film University.

Ph. D. in Art History.

Graduated from the same university's faculty of drama and I. Javakhishvili University's faculty of psychology.

Her publications for over forty years have examined theoretical and practical approach in the various fields of theatre arts from the psychological viewpoint of empathy.

Her current interest is research of psychology and reflexology - superlative neural activity expansion characteristics based on Sergei Eisenstein's works.

Tel: +995(32)995 427

დაიბეჭდა შ.პ.ს. „მეცნიერებათა“ სტამბაში
აღმაშენებლის გამზ. №40

ISSN 1512-4215

2110/3

