

დავით ბუხრიყიძე

ლამა ჩხარტიშვილი



საუბრაბი თანამედროვე ხელოვნებაზე

დავით ბუსრიკიძე
ლაშა ჩხარტიშვილი

საუბრები თანამედროვე ხელოვნებაზე

(ტრენინგის – თანამედროვე ხელოვნების სწავლება
ხელოვნების სკოლებში – მასალები)



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი
2013

გამოცემა მომზადდა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრის მიერ ტრენინგის - თანამედროვე ხელოვნების სწავლება ხელოვნების სკოლებში – პროექტის ფარგლებში თბილისის მერიის ფინანსური მხარდაჭერით. კრებულში შესულია ტრენინგის მასალები და რიდეები, რომელიც გამოყენებული იყო თბილისის ხელოვნების სკოლების მასწავლებელთათვის ტრენინგის მიმდინარეობისას. გამოცემა თანამედროვე და უახლესი ხელოვნების ერთგვარი კონსპექტია. ვფიქრობთ, კრებული ოდნავ მაინც შეავსებს ინფორმაციულ ვაკუუმს. მადლობას ვუხდით რიდეების ავტორებს, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან უახლესი ხელოვნების კვლევით.

კრებულს რიდეების სახით თან ერთვის სხვადასხვა ავტორთა სტატიები და გამოკვლევები უახლესი ხელოვნების საკითხებზე, რომლებიც გამოქვეყნებულია სხვადასხვა სამეცნიერო ჟურნალებში სხვადასხვა დროს.

კრებული დახმარებას გაუწევს საჯარო და ხელოვნების სკოლების მასწავლებლებს და თანამედროვე ხელოვნებით (მუსიკა, თეატრი, კინო) დაინტერესებულ ფართო მკითხველს.

გამოცემა ეძღვნება ცნობილი ქართველი თეატრმცოდნის ნათელა ურუშაძის ნათელ სსოვნას.

რედაქტორი: **მაკა ვასაძე**

რეცენზენტები: **გიორგი ცქიტიშვილი, შოთა მალლაკელიძე**

ტექნიკური უზრუნველყოფა: **ეკატერინე ოქროპირიძე**

გარეკანის დიზაინის იდეა: **ელენე ბაბაკიშვილი**

კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

ავტორები მადლობას უხდიან თბილისის მერიის სოციალური მომსახურებისა და კულტურის საქალაქო სამსახურის კულტურის განყოფილების უფროსს ბატონ შოთა მალლაკელიძეს და ამავე სამსახურის თანამშრომლებს წიგნის გამოცემაში გაწეული დახმარების, კონსულტაციებისა და წიგნის მომზადების პროცესში შექმნილი კომფორტული ატმოსფეროსთვის.

© დავით ბუხრიკიძე, ლაშა ჩხარტიშვილი

© Davit Bukhrikidze, Lasha Chkhartishvili

© თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრი

© Modern Georgian Theatre Research Center

ISBN 978-9941-9352-1-3

**დავით ბუხრიკიძის ტრენინგი თანამედროვე
ვიზუალურ ხელოვნებაში**

კინემატოგრაფი	7
ქართული კინო	25
ობერის შესახებ	32
სხეულის ძიებაში, თანამედროვე ცეკვის თეატრი - დაკარგული უბიწოებისა და მიულწეველი თავისუფლების მოსაზღვრე ტერიტორია	45
ისტორიული კონტექსტი	45
დიდი და პატარა ჩიტები	48
ცეკვის ფესტივალი, როგორც თვითგამოხატვის ახალი საშუალება	52
PINA, რომელიც არ იწონება	55
მიუწვდომელი ცეკვის ანარეკლები	59
საშა ვალცი - უფრო მეტი, ვიდრე ვალსი	61
ზიარება სიცარიელეში	64
ობერა, როგორც ტელესანახაობა, ვერდის „რიგოლეტო“ ნინო სურგულაძის თანხლებით	66
მტკივიზარ, კარმენ!	68

**ლაშა ჩხარტიშვილის ტრენინგი თანამედროვე
სათეატრო ხელოვნებაში**

საუბრები თანამედროვე თეატრზე	71
თეატრის სახეობები	84
გლობალიზაცია და მისი გავლენა სათეატრო კულტურაში დღეს	99
თბილისი საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ქრონიკები	118
ღმერთების დაცემა	123
ქორწილი	127
კუნფუს გამოცხადება - ცხრა გრაგნილი	129
უძრავი მოგზაურები	131
სად იწყება თანამედროვე თეატრი	133

რიდერები

სახვითი ხელოვნება

ნ. სილაგაძე, ნ. მაჭარაშვილი	
XX საუკუნის ხელოვნება	138
ავანგარდი და მისი ძირითადი მიმართულებები	140
ფოვიზმი	141
ექსპრესიონიზმი	143
კუბიზმი	144
აბსტრაქციონიზმი	146
„მეტაფიზიკური“ ფერწერა, დადაიზმი და სიურრეალიზმი	146
XX საუკუნის ქანდაკება	148
XX საუკუნის არქიტექტურა	151
ვლ. ასათიანი	
კუბიზმი	155

მუსიკა

ირინე ებრაელიძე

პოპ-მუსიკის წარმოშობისა და განვითარების ისტორია	
ჯაზის აფრიკული და ევროპული ფესვები	157
ბლუზი, რეგთაიმი, კლასიკური	161
კომერციული ჯაზი	167
1940-1950-იანი წლების აშშ-ს პოპ-მუსიკა	169
1940-1950-იანი წლების საფრანგეთისა და იტალიის პოპ-მუსიკა	171
1960-იანი წლების დასაწყისის აშშ-ს პოპ-მუსიკა	173
ბრიტანეთის პოპ-მუსიკა. ჯგუფი „The Beatles“	136
მსოფლიო პოპ-მუსიკა 1960-იანი წლების მიწურულს	180
1970-იანი წლების მსოფლიო პოპ-მუსიკა	182
1980-იანი წლების მსოფლიო პოპ-მუსიკა	183
1990-იანი წლების მსოფლიო პოპ-მუსიკა	185
მსოფლიო პოპ-მუსიკა XXI საუკუნის დასაწყისში	186

**როკ-მუსიკის სტილების ისტორიული მიმოხილვა; როკის წინამორბედი
ჟანრები დიდ ბრიტანეთსა და ამერიკაში**

ფოლკ-როკი; ქანთრი-როკი	194
ბლუზ-როკი	196
ფსიქოდელიური როკი	199
ჰარდ-როკი	202
არტ-პროგრესივ როკი	205
პანკ-როკი	208
პოსტ-პროგრესივი (ალტერნატიული) როკი, პროგ-როკი	210
ჰარდ-ენდ ჰევი როკი; ჰევი მეტალ როკი	213
ახალი ტალღის როკი	215
თრემ მეტალ როკი; ჰევი ჰიპ-ჰოპ როკი	216
ალტერნატიული ჰევი როკი; პოსტ-პანკ როკი	217
თანამედროვე როკი	218

სათეატრო სელოვნება

ნინო ლიპარტიანი	
პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნების ზოგიერთი საკითხი	220
მიხეილ მესტიერიშვილი	
თეატრი კიბერ-სამყაროში	226
თიკო ქოიავა	
XXI საუკუნის თეატრალური ხელოვნების არავერბალური სათეატრო ტენდენციებიირჟი კილიანის თანამედროვე ბალეტი	241
ირაკლი გოგია	
რუდოლფ ლაბანის „იკოსადრი“	
და მისი მნიშვნელობა სათეატრო პედაგოგიკაში	248
თამარ კიკნაველიძე	
გაფრთხილება იმას, ვისაც ეპატაჟი აშინებს!	255

კინოს ელოვნება

ირა დემეტრაძე	
თანამედროვე კინოპროცესის	
კულტურულ-მითოლოგიური არქეტიპები	267
რუსუან პაპუნაშვილი	
ალმოდოვარი და მისი ჰომოპერსონაჟები	275
მაკა დოლიძე	
რაინერ ვერნერ ფასბინდერი - სოციალური ფრესკა ფაშისტური	
მოზაიკით	280

მეთოდობა

ნათუნა მელაძე	
ზელოვნების სწავლების თანამედროვე	
მეთოდების ძირითადი საკითხები	286
საძიებელი	295

დავით ბუხრიკიძის ტრენინგი თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებაში

კინემატოგრაფი

თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნება წარმოდგენელია კინემატოგრაფის გარეშე, რომელიც დაკავშირებულია მეცნიერების, ტექნიკის, ფოტოგრაფიისა და ტექნოლოგიის განვითარებასთან, ამიტომ კინოს ხშირად მეოცე საუკუნის ხელოვნებას უწოდებენ. მას თითქმის 120 - წლიანი ისტორია აქვს. ათვლის წერტილად ისტორიკოსები 1895 წლის 28 დეკემბერს მიიჩნევენ, როცა პარიზში, კაპუცინების ბულვარზე, ძმებმა ოგიუსტ და ლუი ლუმიერებმა უჩვენეს თავიანთი პირველი ფილმი „მატარებლის შემოსვლა“.

ტერმინი კინემატოგრაფი წარმოდგება ბერძნული სიტყვებისგან. „კინეოს“ მოძრაობას ნიშნავს, ხოლო „გრაფოს“ - წერას, ხატვას; ანუ მოძრავ გამოსახულებას. შემდგომში ამ ტერმინმა ფრანგულ ენაზეც განიცადა ტრანსფორმაცია და მოძრავ გამოსახულებას „სინემატოგრაფი“ ეწოდა. კინემატოგრაფის წარმოშობა, პირველ რიგში, დაკავშირებულია ფოტოგრაფიასთან, რაშიც უდიდესი როლი ეკუთვნოდათ ფიზიკოსებსა და გამომგონებლებს - თომას ედისონსა და მაიკლ ფარადეის. პირველად სწორედ მათ აქციეს ფოტოგამოსახულება „მოძრავ კადრებად“.

კლასიკური კინემატოგრაფი იმით განსხვავდებოდა მოძრავი კადრებისგან, რომ ეს იყო სპეციალურ ფირზე ალბეჭდილი გამოსახულება. რომელიც ვერცხლის შერევით მზადდებოდა. ამ ფირის სპეციალურ აპარატში ჩადების შემდეგ კი მიიღებოდა გამოსახულების პროექცია ეკრანზე. კინემატოგრაფის ისტორია დაკავშირებული იყო და არის ტექნიკის განვითარებასთან და იმ ტექნიკურ ცვლილებებთან, რომელთაც მეცნიერები სთავაზობდნენ კაცობრიობას. ცხადია, ეს სიახლეები აისახებოდა კინემატოგრაფიის, როგორც ხელოვნების განვითარებაზეც.

თავიდან კინო უხმო იყო და მუნჯური კინოს პერიოდი გრძელდებოდა 1895 წლიდან 1922 წლამდე, ვიდრე გერმანიაში,

ბერლინში პირველად არ უჩვენეს ხმოვანი გამოსახულება. ერთი წლის შემდეგ პოლივუდში პირველი, მთლიანად განმთავრებული ფილმი „ზღვის მსხვერპლი“ უჩვენეს. უკვე 1930 წელს კი ევროპაში გამოვიდა და უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა ავსტრიელი რეჟისორის, იოზეფ ფონ შტენბერგის ფილმი „ცისფერი ანგელოზი“, რომელშიც მთავარ როლს მარლენ დიტრიხი ასრულებდა. იგი კინოს ისტორიაში შვიდა როგორც ერთ-ერთი პირველი, სრულყოფილად განმთავრებული ფილმი.

„დიადი მუნჯი“ - ასე მალაღფარდოვნად უწოდებდნენ პირველ ეტაპზე კინემატოგრაფს, რომლის განვითარებაში განსაკუთრებული როლი შეასრულა რეჟისორის პროფესიამ. ეს იყო ადამიანი, ვინც საკუთარ თავზე იღებდა არა მხოლოდ გადაღების ორგანიზებას, არამედ ხშირად თავად ეჭირა ხელში კინოაპარატი და ფირზე გამოსახულებას იღებდა. ისეთი პროფესიები, როგორებიც იყო ოპერატორი, სცენარისტი, რეჟისორი, მსახიობი, ცალკე არ არსებობდა და ძალიან ხშირად სწორედ ის ადამიანები იდგნენ კამერის წინ და თამაშობდნენ, რომლებიც თავად მონაწილეობდნენ ფილმის გადაღებასა და ორგანიზებაში. ასეთები იყვნენ მაგალითად, დიდი კომიკოსები - მაქს ლინდერი და ჩარლი ჩაპლინი. ისინი თავად იგონებდნენ და წერდნენ რა და როგორ უნდა გადაეღოთ. თუმცა თანდათან, კინოენის დახვეწასთან ერთად, რეჟისორის გარდა სხვა პროფესიებიც გაჩნდა,

კინორეჟისორის პროფესიის აღმოცენება დაკავშირებულია რამდენიმე ცნობილი კინოხელოვანის სახელთან: მაგალითად, ლუი ფეიადთან (ფრანგი რეჟისორი, სცენარისტი და ვოდევილების ავტორი), ჟორჟ მელიესთან (ფრანგი ილუზიონისტი, რეჟისორი, სპეცეფექტების გამომგონებელი), მაქს ლინდერთან (ბრიტანული წარმოშობის ფრანგი რეჟისორი, კომიკოსი მსახიობი), დევიდ უორკ გრიფიტთან (ამერიკელი რეჟისორი, პროდიუსერი, სცენარისტი, მსახიობი), ჩარლი ჩაპლინთან (ბრიტანელი კომიკოსი, რეჟისორი, სცენარისტი, კომპოზიტორი)....

ამ ადამიანთა შრომამ და ნიჭმა კინემატოგრაფი ჭეშმარიტ ხელოვნებად აქცია. პირველ ეტაპზე (1900 - 1905 წლები) ყველაზე მეტ ფილმს საფრანგეთში იღებდნენ. დაახლოებით 100 ფილმიდან, რომელთაც ევროპაში აწარმოებდნენ, 80 საფრანგეთის კუთვნილება იყო. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ინტერესი გაცილებით

დიდი იყო და მეორეც, საფრანგეთი კინემატოგრაფიის სამშობლოა და კინოწარმოების პირველ ეტაპზე, სხვა ევროპულ ქვეყნებთან შედარებით, მას გარკვეული ტექნოლოგიური უპირატესობა ჰქონდა.

საფრანგეთში დაარსდა პირველი სპეციალური შენობები, ანუ კინოთეატრები, სადაც ფილმებს შესაბამისი კინო-ტექნოლოგიის მცოდნე ადამიანები უჩვენებდნენ. ასე გაჩნდა პირველი კინოთეატრები და შემდეგ უკვე კინოდარბაზების მთელი ქსელი, რომელიც შემდგომში კიდევ უფრო გაფართოვდა და კომერციულად წარმატებული გახდა. სწორედ ასეთ კინოთეატრების ქსელს განეკუთვნებოდა „აპოლო“, რომელიც მალე მთელ ევროპას მოედო. კაკასიაში, კერძოდ თბილისში, პირველი კინოთეატრი „აპოლო“ 1906 წელს გაიხსნა და დიდი წარმატებითაც სარგებლობდა მაცურებელთა შორის. სხვათა შორის, ათასგვარი სოციალური თუ პოლიტიკური კატაკლიზმების მიუხედავად, ავად თუ კარგად, შენობა დღესაც კინოთეატრის სტატუსს ინარჩუნებს.

პირველ ეტაპზე კინო უფრო სანახაობად აღიქმებოდა და ფილმის სცენარები ძირითადად უკავშირდებოდა სასაცილო ეპიზოდებს (ე. წ. გეგებს, როგორც მათ დღეს უწოდებენ). თითქმის აუცილებელი იყო ისეთი მოულოდნელი, ექსცენტრიული ან გონებაშაზვილური სცენების მოფიქრება, რომლებშიც ფილმის გმირი დაეცემოდა, წაიბორძიკებდა, რაიმე ნივთი დაეცემოდა, ან პერსონაჟები ერთმანეთს მოულოდნელად შეეტაკებოდნენ... ერთი სიტყვით, ფილმში ისეთი მოულოდნელ სიტუაცია უნდა შექმნილიყო, როდესაც კომიკური ეფექტი პერსონაჟსა და გარემოს შორის გარდაუვალი განდებოდა.

წარმატებულმა პატარა, კომიკურმა ფილმებმა (განსაკუთრებით მაქს ლინდერისა და ჩაპლინის მონაწილეობით) მეტწილად განაპირობა კინოკომედიის ჟანრის სწრაფი პოპულარობა. ერთდროულად კინოენის განვითარებამ და სოციალურმა მოთხოვნამ, კინემატოგრაფი გართობის ინდუსტრიასთან დაახლოვა. უნდა ითქვას, რომ ახალი ხელოვნების, კინემატოგრაფიის „სიყრმის ხანა“ ემთხვევა ავანგარდულ პროცესებს მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში, მხატვრობაში, მუსიკასა და ხელოვნების სხვა დარგებში, თუმცა კინო ასევე დაკავშირებულია პირველ მსოფლიო ომით გამოწვეულ კრიზისთან. და ეს კარგად ჩანს ორი დიდი

რეჟისორის - დევიდ უორკ გრიფიტიისა და ოდნავ მოგვიანებით, სერგეი ეიზენშტეინის შემოქმედებაში. 1895 წლიდან 1915 წლამდე პერიოდი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც კინემატოგრაფის აღმავლობისა და განვითარების, ისე კრიზისის ხანად.

პირველი კომერციული წარმატებები დაკავშირებულია მაქს ლინდერთან, რომელმაც პირველად შემოგვთავაზა სერიალის მსგავსი, ათ-თხუთმეტწუთიანი ფილმები. მაგალითად, „მაქსი საცოლეს ეძებს“, „მაქსი ცოლს ირთავს“, „მაქსი და ექიმი ქალი“, „მაქსი და ტორეადორი“, „მაქსი მიდის ვარშავაში“, „მაქსი ბრუნდება“... ეს იყო მცდელობა - კომიკური ამბავი, რომელიც ერთ სერიაში ხდებოდა, მეორეშიც გაგრძელებულიყო და მაყურებელს სხვა ფილმების მოლოდინიც ჰქონოდა. გადა ამისა, პერსონაჟები გადადიოდნენ ერთი ფილმიდან მეორეში. მაქს ლინდერის ფილმები ასევე დაკავშირებულია თეატრალურ ტრადიციასთან, ვოდევითთან, მიუზიკ-პოლთან.

თუმცა უხმო კინოს და ასევე, კინოს ისტორიის ყველაზე გამორჩეული პერსონა და დიდოსტატი მაინც ჩარლი ჩაპლინია. ის არის კინოხელოვანებაში ყველაზე ცნობილი და ყველაზე უფრო პოპულარული ადამიანი (თუ ვენდობით ევროპისა და ამერიკის კინოინსტიტუტების მიერ ჩატარებულ გამოკითხვას). კომედიური ნიღბი, რომელიც მან შექმნა პატარა მაწანწალას სახით, არის ღრმად სოციალური და ჰუმანისტური. შეიძლება ითქვას, რომ ჩაპლინმა კინემატოგრაფს პირველმა მიანიჭა უდიდესი სოციალური ფუნქცია. მისი პერსონაჟი იყო არამარტო ძალიან სასაცილო, მოუხერხებელი, არამედ სოციალურ ფსკერზე მცხოვრები, დაუცველი და ძალიან მგრძნობიარე. ჩაპლინის გენიალობა სწორედ იმაშია, რომ „ჩარლი-მაწანწალაში“, ანუ პატარა ადამიანში მან დაინახა მთელი სამყაროს მიკროკოსმოსი და დაანახა კაცბრიობას, რა ფასეულია ნებისმიერი ადამიანის სიცოცხლე.

ჩარლი ჩაპლინი ლონდონში დაიბადა 1889 წელს. მისი მშობლები ასევე მსახიობები იყვნენ. თავიდანვე, 6 წლის ასაკში პატარა ჩარლი უკვე სცენაზე გამოდიოდა. გამრჯე, ნიჭიერ და შრომისმოყვარე ჩარლის 10 წლის ასაკში მუდმივი სამსახური შესთავაზეს თეატრში, მაშინ, როცა მას არანაირი თეატრალური განათლება არ ჰქონდა. ის გამოდიოდა თეატრისა და მიუზიკ-

ჰოლის დარბაზებში, სადაც ხალხი სამუშაოს შემდეგ იკრიბებოდა და გართობა სურდა. ჩარლი სხვადასხვა სკეტჩშიც მონაწილეობდა და სწორედ მაშინ გამოკრთა პატარა მაწანწალას ხატი; სწორედ ლონდონის სცენებზე გამოსვლისას ისწავლა, როგორ გაეცინებინა მაყურებელი; როგორ დაცემულიყო, როგორ წამომდგარიყო...

ნიჭიერი ყმაწვილი შემდგომში ამერიკაში მიემგზავრება, სადაც ლოს-ანჯელესში პოლივუდი ის-ის იყო „ოცნების ფაბრიკად“ ყალიბდებოდა. ჯერ კიდევ არსებობდნენ პატარა-პატარა კინოსტუდიები, რომლებიც კარგად მიხვდნენ, რომ ჩარლი ჩაპლინის ფილმები კარგი შემოსავლის წყარო გახდებოდა. პროფესიულმა სტუდიებმა დაიწყეს კომიკოსების, მსახიობების, რეჟისორების ევროპიდან ჩამოყვანა. ბევრი ევროპელი რეჟისორი და მსახიობი: ჩარლი ჩაპლინი, გრეტა გარბო, მარლენ დიტრიხი, ერნსტ ლუბიჩი, იოზეფ ფონ შტენბერგი და სხვები ჩადიოდნენ ჰოლივუდში, სადაც მათ ძალიან კარგ პირობებს სთავაზობდნენ. 1919 წელს სტუდია „იუნაიტედ არტისტმა“ ყველაზე ცნობილ კინოვარსკვლავებთან მერი პიფორდთან, დუგლას ფერბენქსთან და რეჟისორ დევიდ უორკ გრიფიტთან ერთად, ჩაპლინს ყველაზე სარფიანი კონტრაქტი გაუფორმა. ასე, რომ ჩარლი ერთ-ერთი ყველაზე ძვირადანაზღაურებადი მსახიობი გახდა ჰოლივუდში, რომელსაც სტაბილური და დიდი შემოსავალი ჰქონდა. თუმცა ბევრად უფრო დიდი შემოსავალი მოჰქონდა ჰოლივუდისათვის.

სიმართლე უნდა ითქვას, რომ ბევრი რამ ჩაპლინმა მაქს ლინდერის სქემისაგან გადმოიღო. მაქს ლინდერსაც ჰქონდა ხელჯოხნი, ეხურა ცილინდრი, ეცვა სპეციალური ფრაკი... მაგრამ ჩაპლინმა გროტესკულად აქცია მაქსის საშუალო ფენის ბურჟუა და მისი ჩაცმულობა. ჩარლის სპეციალურად ეცვა დიდი ფეხსაცმელი, ასევე ფრაკი, რომელიც არანორმალურად დიდი იყო მის სიმაღლესთან შედარებით. ეჭირა სასაცილო ტროსტი და ეცვა ძალზე განიერი შარვალი. სწორედ ამ გარეგნული ნიშნებით, ანუ კომიკური ნიღბით გაიცნო და დაიმახსოვრა მაყურებელმა ჩაპლინი და ეს სასაცილო, შლაპიან-ქუდიანი კაცი კინემატოგრაფიული სამყაროს სიმბოლოდ იქცა. მისი ფილმები: „ბიჭუნა“, „პარიზელი ქალი“, „ოქროს ციებ-ცხელება“, „ცირკი“, „დიდი ქალაქის ჩირაღდნები“, „ახალი დროება“, „დიდი დიქტატორი“, „მეფე ნიუ-იორკში“ სამუდამოდ დამკვიდრდა კინოს ისტორიაში.

1940 წელს, მეორე მსოფლიო ომის დაწყებიდან ძალიან ძალე, ჩაპლინმა გადაიღო გამორჩეული მასშტაბის სატირული ფილმი „დიდი დიქტატორი“, რომელიც არ მოეწონა არც ჰიტლერს და არც სტალინს. ეს იყო აშკარა პოლიტიკური ჟესტი ჩაპლინის მხრიდან, რადგან ამ ფილმით მან დასცინა ყველა დროის დიქტატორსა და მოძალადეს. როდესაც ჩაპლინი „დიდ დიქტატორს“ იღებდა, დიდი დაპირისპირება არსებობდა ორ მტრულ ბანაკს - საბჭოთა კავშირსა და ფაშისტურ გერმანიას შორის. ჩაპლინმა თავის ფილმში თითქოს ორივე დიქტატორი გააერთიანა და როდესაც ევროპაში ჩავიდა, უდიდესი წარმატება ჰქონდა ხალხში. განსაკუთრებით მემარცხენეები უჭერდნენ მხარს და ცხადია, ესეც გასაგები იყო. ჩაპლინი მხოლოდ დიდი ხნის შემდეგ, 1957 წელს ჩავიდა ამერიკაში, სადაც აჩვენა თავისი ფილმი „მეფე ნიუ-იორკში“. ის უკვე ასაკოვანია, 70 წელს მიტანებული და სამყაროსთან ჭიდილში დაღლილიც. უნდა აღინიშნოს, რომ თავის ბოლო ფილმში „გრაფინია ჰონკონგიდან“ (1967) ჩაპლინმა გადაიღო პოპულარობის ზენიტში მყოფი სოფი ლორენი. ჩარლი ჩაპლინი შვეიცარიაში, 1977 წელს გარდაიცვალა, თუმცა ბედმა მას სიკვდილის შემდეგაც გამოცდა მოუწყო - როცა მისი საფლავი გაძარცვეს.

ჩაპლინი უდიდესი მოვლენაა კინოს ისტორიაში და მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან ბევრი კაშკაშა ვარსკვლავი არსებობდა მის სიცოცხლეშიც და მის შემდეგაც, მსგავსი დიდებისთვის მაინც არავის და არასდროს მიუღწევია. ასევე გამორჩეული ვარსკვლავია გრეტა გარბო, რომელიც თანაბრად მნიშვნელოვანია როგორც მუნჯური, ასევე ხმოვანი კინემატოგრაფის ისტორიაში. გარბოს ფენომენი იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ მან პირველმა დაამკვიდრა კინემატოგრაფის ისტორიაში იდუმალი და მიუწვდომელი ვარსკვლავის სახე. ცხადია, მანამდეც იყვნენ ვარსკვლავები, მაგრამ გარბო მათგან მაინც განსაკუთრებული მოვლენაა.

გარბოს ნამდვილი სახელია გრეტა ლოვისა გუსტაფსონი. დაიბადა სტოკჰოლმში 1905 წელს. მისი პროფესიული კარიერა დაკავშირებულია თეატრთან. 20-იან წლებში სწავლობდა სტოკჰოლმის სამეფო დრამატულ სკოლაში და ასევე მონაწილეობდა სპექტაკლებში. ცნობილმა რეჟისორმა,

პროდიუსერმა და პედაგოგმა მორიც სტილერმა, რომელთანაც გარბოს გარკვეული რომანტიკული ურთიერთობებიც ჰქონდა, ურჩია ჰოლივუდში წასულიყო. გარბოს პირველმა ფილმებმა ჰოლივუდში („ემმაკი და სხეული“ და „სიყვარული“) დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა კინოკომპანია „მეტრო გოლდვენ მაიერის“ დამფუძნებელზე, ლუის მაიერზე და მას ჩაპლინის მსგავსად ძალიან სარფიანი კონტრაქტი გაუფორმა.

გარბომ ითამაშა, ალბათ, ყველა საოცნებო ქალის როლი - მაგალითად, ანა კარენინა ორჯერ. ასევე ალექსანდრ დიუმას ცნობილი დრამის მიხედვით გადაღებულ ფილმში „ქალი კამელიებით“ (რეჟისორი ჯინ კიუკორი). ამას დაუმატოთ „დედოფალი ქრისტინა“, „მარია ვალევსკა“, „ანა კრისტი“, „მატა ჰარი“, „ნინოჩკა“... მონაწილეობდა 30-მდე ფილმში. მისი ბოლო ფილმი აღმოჩნდა 1941 წელს გადაღებული „ორსახოვანი ქალი“ (რეჟისორი ჯონ კიუკორი), რომელშიც გარბომ პირველად ითამაშა კომედიური როლი. პრესამ და კრიტიკამ მისი ნამუშევარი არ მიიღო.

ფილმი კინოგაქირავებაში წარუმატებელი აღმოჩნდა და ამის შემდეგ გარბომ საერთოდ უარი თქვა კინოში გადაღებაზე. მან 36 წლის ასაკში, დიდების ზენიტში მყოფმა დატოვა კინო, რაც უნიკალური შემთხვევაა კინოს ისტორიაში. როგორც აღმოჩნდა, საბოლოოდ გარბომ სწორი გადაწყვეტილება მიიღო, რადგან მარად ახალგაზრდა დარჩა მაყურებლის მეხსიერებაში. ვარსკვლავები ხომ ძალიან მძიმედ განიცდიან ხოლმე საკუთარ შემოქმედებით დასასრულსა და სიბერეს.

რამოდენიმე დიდმა რეჟისორმა მას კინოში დაბრუნება შესთავაზა, მათ შორის გარბოს დიდმა თანამემამულემ, ინგრმან ბერგმანმაც. თუმცა საბოლოოდ მან მაინც უარი თქვა და ლეგენდად დარჩენა ამჯობინა.

მეორე მსოფლიო ომამდე, ევროპაში განსაკუთრებული მნიშვნელობას იძენს გერმანული და ფრანგული კინემატოგრაფი. ევროპული კინო იმით განსხვავდებოდა ამერიკულისგან, რომ უფრო მეტად იყო აქცენტირებული სოციალურ და პოლიტიკურ მოვლენაზე. მსახიობები უფრო რეჟისორის სათქმელსა და იდეას გამოხატავდნენ. შესაბამისად, მეტი მნიშვნელობა და დატვირთვა ენიჭებოდა რეჟისორის პიროვნებას, მის მსოფლმხედველობას,

ესთეტიკურ შეხედულებას. ამერიკულ კინოში მნიშვნელობა კომერციულ შემოსავალს ენიჭებოდა და ის აუცილებლად ეყრდნობოდა ვარსკვლავების ნიჭიერებასა, თუ პოპულარობას.

20-იან წლებში გერმანული კინემატოგრაფში ფეხს იკიდებს ექსპრესიონიზმი, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ევროპულ კინოზე და ზოგადად, ევროპულ ხელოვნებაზე. ექსპრესიონიზმი (ლათინური სიტყვიდან „გამომსახველობა“) განსაკუთრებულ მოვლენებსა და ადამიანებს აღწერდა უკიდურესად დაძაბულ, ხშირად კრიმინალურ და ემოციურ მდგომარეობაში. მოკლედ, ექსპრესიონიზმი ადამიანის ფსიქიკური ბუნების „ბნელი ლაქების“ აღწერას უფრო ემსახურებოდა და უკიდურესი ფორმის გამომსახველობაც სწორედ ამიტომ დასჭირდა.

კინოექსპრესიონიზმის ყველაზე საინტერესო წარმომადგენლები არიან - რობერტ ვინე („ექიმ კალიგარის კაბინეტი“), ფრიდრიჰ მურნაუ („ნოსფერატუ: საშინელებათა სიმფონია“, „უკანასკნელი ადამიანი“), ფრიც ლანგი („დაღლილი სიკვდილი“, „მეტროპოლისი“), პაულ ვეგენერი („გოლემი“).

ექსპრესიონიზმმა გარკვეულწილად საფუძველი ჩაუყარა საშინელებათა ფილმების გადაღების ტრადიციას და შემთხვევითი სულაც არ არის, რომ სწორედ ამ პერიოდში იშვა მურნაუს ფილმი „ნოსფერატუ“. შემდგომში დრაკულას სახე არაერთხელ იყო ექსპლუატირებული კინემატოგრაფის მიერ და დრაკულას სახის მითოლოგია სწორედ ფრიდრიჰ მურნაუდან მოდის. ისევე როგორც, ფრიც ლანგი, რომელიც გერმანული კინოს ისტორიაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი რეჟისორია. გერმანულმა კინოექსპრესიონიზმმა დიდი დალი დაამჩნია თანამედროვე გერმანულ კინოს.

გერმანული კინოს პარალელურად, 20-30-იან წლებში საფრანგეთში, დიდი ლიტერატურისა და მხატვრობის ქვეყანაში, ახალი რეჟისორების მთელი პლეადა გაჩნდა. პირველ რიგში ეს უკავშირდებოდა ავანგარდულ პოეზიას, ლიტერატურას. ასევე კლასიკურ ლიტერატურას - მაგალითად, ბალზაკის, მოპასანის, დოდეს, ზოლას ნაწარმოებებს.

ისეთი რეჟისორები როგორებიც არიან მარსელ კარნე, ჟან ვიგო, რენე კლერი, ჟან რეანუარი და სხვები, ასახავდნენ ახალი თაობის სათქმელს. კარნეს პოეტური „ნისლიანი სანაპირო“ (მიშელ მორგანისა და ჟან გაბენის მონაწილეობით), ჟან

ვიგოს ანარქისტული „ატალანტა“ და „ნული ყოფაქცევაში“, ჟან რენუარის „დიდი ილუზია“ და „თამაშის წესები“, მარსელ კარნეს ავანგარდული „ანტრაქტის“ გამომსახველობა მართლაც ცვლიდა ძველ და დრომოჭმულ კინემატოგრაფიულ ფორმებს. მათმა შემოქმედებამ დიდი კვალი დატოვა კინემატოგრაფიის ისტორიაში. ამის მაგალითია ჟან რენუარის „დიდი ილუზია“. ფილმში მთავარ როლს ჟან გაბენი ასრულებს და პირველი მსოფლიო ომის თემას ეძღვნება. ჟან გაბენი, გასტონ მოდო, მიშელ მორგანი, მარია კაზარესი - მსახიობები, რომლებსაც იმ დროს ფრანგულ ფილმებში იღებდნენ, მალე მთელს ევროპაში პოპულარულები გახდნენ.

მეორე მსოფლიო ომმა კინემატოგრაფიის განვითარება საკმარისად შეაფერხა და მისი კრიზისიც განაპირობა. იმ დროს, მსოფლიო ნაციზმს ებრძოდა და შესაბამისად, ევროპაში მცირე რაოდენობით ფილმებს იღებდნენ. გადაღების შანსი მხოლოდ ჰოლივუდში იყო, სადაც ბევრი ევროპელი მსახიობი და რეჟისორი წავიდა. მათ შორის იყო, მაგალითად, ჟან რენუარი, რომელმაც თავისი შესანიშნავი ფილმი „მდინარე“ ამერიკაში გადაიღო. თანაც ევროპელ რეჟისორებს ნაციზმთან ღია დაპირისპირება უფრო ამერიკის კონტინენტთან შეეძლოთ, სადაც ინფორმაციის მიღებისა და გავრცელების მეტი საშუალება არსებობდა. განსაკუთრებით გამოირჩეოდა მარლენ დიტრიხი, რომელიც ძალიან აქტიური იყო და ხშირად ამერიკელი ჯარისკაცების ბაზებზე კონცერტებსაც კი მართავდა. მას განუწყვეტლივ აჩვენებდნენ ანტიმილიტარისტულ კინოქრონიკებში და ამაში გარკვეულწილად ბედის ირონიაც იყო. გერმანელი მარლენ დიტრიხი ნაციისტების წინააღმდეგ გამოდიოდა. თუმცა, ეს განაპირობა არა პოლიტიკურმა კონიუნქტურამ, არამედ მსახიობის მსოფლმხედველობამაც.

აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ საბჭოთა კინემატოგრაფი. უპირველეს ყოვლისა, რუსული ავანგარდი, რომელიც ფრანგული ავანგარდის პარალელურად, 20-იანი წლებიდან იმკვიდრებს თავს: სერგეი ეიზენშტეინი, ლევ კულეშოვი, ალექსანდრე დოვჟენკო, ვსევოლოდ პუდოვკინი, დიგა ვერტოვი....

საბჭოთა კინემატოგრაფიის განსაკუთრებული და ყველაზე მნიშვნელოვანი პერსონა სერგეი ეიზენშტეინია, რომლის შემოქმედება 20-30-იანი წლების მსოფლიო კინემატოგრაფიის

ყველაზე საინტერესო მოვლენა არის. მისი ფილმი „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ – ჩაპლინის, ფელინის, კუროსავას, ბერგმანის გვერდით, ყველა დროის 100 საუკეთესო ფილმშია შესული. დიდი რეჟისორის - ეიზენშტეინის ფილმს „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ საფუძვლად დაედო 1905 წელს, მეფის რუსეთის დროს გემზე მომხდარი ამბოხი, რომელიც მეზღვაურებმა მოაწყვეს. აღსანიშნავია, რომ ფილმი გადაღებულია ოდესაში და ეიზენშტეინს გამოყენებული აქვს ცნობილი გიგანტური კიბე, რომელზეც სიუჟეტის მიხედვით საბავშვო ეტლი დიდი ხნის განმავლობაში მოგორავს. ეს ეპიზოდი დაახლოებით ათი წუთის განმავლობაში გრძელდება და ხვდებით, რომ ეიზენშტეინი მართლაც ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორია კინოს ისტორიაში, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა კინომონტაჟის განვითარებაში.

კინოხელოვნება დაკავშირებულია სამ უმთავრეს პრინციპთან. ეს არის ხედი (შორი ან ახლო), რაკურსი (გადაღების წერტილი) და მონტაჟი (ორი კადრის კავშირი ან დაპირისპირება). სერგეი ეიზენშტეინს კინოენის განვითარებაში განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის. მას მუდმივი პრობლემები ჰქონდა საბჭოთა ხელისუფლებასთან და ცხადია, სტალინთანაც; თუმცა არაერთხელ შეეცადა ეს დაპირისპირება მისთვის სასარგებლოდ გამოეყენებინა. 30-იან წლებში გადაღებული „ბეჟას მდელი“ (ტურგენევის მოთხრობის მიხედვით) ერთგვარი შერიგების მცდელობა იყო ხელისუფლებასთან, თუმცა ბოლომდე ეს მაინც ვერ მოახერხა. მეორე მსოფლიო ომის დროს სტალინის უშუალო დაკვეთით გადაიღო ისტორიული ფილმი „ივანე მრისხანე“ (ორ ნაწილად), რომელშიც მთავარ როლს ალექსანდრ ჩერკასოვი თამაშობდა. ფაქტობრივად ეს დაგვიანებული გამოძახილი იყო დიქტატორზე და პარალელები სტალინთან იოლად იკითხებოდა. სტალინს პირველი ნაწილი მოეწონა, რისთვისაც რეჟისორმა სახელმწიფო, ანუ სტალინური პრემია მიიღო. ფილმის მეორე ნაწილი კი, სადაც ივანე მრისხანე უარყოფითად იყო გამოყვანილი, სტალინმა არ მოიწონა და გააკრიტიკა. ეიზენშტეინმა ვერ მოასწრო მესამე ნაწილის გადაღება, სადაც უკვე „გამოსწორებული“ და მონანიე მეფე უნდა გამოეყვანა. (ის 1948 წელს გარდაიცვალა).

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, კინომ, როგორც პროპაგანდის საშუალებამ, უფრო დიდი მნიშვნელობა შეიძინა. 50-იან წლებში,

როცა უკვე დასრულდა კლასიკური კინონის ჩამოყალიბება, იწყება ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება. ბევრი რამ დაკავშირებულია ასევე ამერიკული კინოს ტრადიციებსა და განვითარებასთან. შეიძლება ითქვას, რომ ამერიკულმა კინომ 50-იან წლებში დიდი ადგილი დაუთმო ომებით დაღლილი გმირის თემას. ამერიკულ კინოში ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს გმირს, რომელიც ყოველთვის პოზიტიურია. ის არ უნდა იყოს რეფლექსიით დამძიმებული, დაეჭვებული და, რაც მთავარია, არ უნდა დამარცხდეს. სწორედ ეს განასხვავებს ამერიკულ კინოს ევროპულისაგან.

ფრანც კაპრას, ჰოვარდ ჰოუქსის, ჯონ ჰუსტონის, უილიამ უილერის და სხვა რეჟისორების ფილმებში განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ხდება პროტესტის თემა, რომელიც დაკავშირებულია ადამიანის მეამბოხე სულთან. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ევროპულ კინემატოგრაფში კი - იტალიური ნეორეალიზმი, რომელიც უკავშირდება მატერიალურ და სულიერ კრიზისს. სიდუხჭირე, დანგრეული და განადგურებული ევროპა, ადამიანის ურწმუნობა... ამ დანგრეული ევროპის სამხრეთში, იტალიაში, მწიფდებოდა იდეა, რომ ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებს აესახათ რეალობა ისეთი, როგორც ის არის. „ნეორეალიზმი“, როგორც კინოხელოვნების მიმართულია ახალი, სასტიკი რეალობისგან იკვებებოდა და ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებს სწორედ მისი ასახვა აინტერესებდათ.

მეორე მსოფლიო ომის ბოლოს გამოჩნდება ნეორეალისტ-რეჟისორთა მთავარი „დამრტყმელი ძალა“ - ჩეხარე ძავატინი, პიეტრო ჯერმი, ვიტორიო დე სიკა, რობერტო როსელინი, ალბერტო ლატუადა. მოგვიანებით ფედერიკო ფელინი და მიქელანჯელო ანტონიონი, რომლებმაც შექმნეს ახალი კინონა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რობერტო როსელინის შემოქმედება და მისი ფილმები. მათ შორის: „რომი ღია ქალაქია“, 1945 წელს გადაღებული, რომელშიც დიდი მსახიობი ანა მანიანი გაიბრწყინებს.

ნეორეალიზმმა დიდი გავლენა იქონია მთელ ევროპულ კინემატოგრაფზე. მისი გამოძახილი ცხადად იგრძნობა ქართულ კინემატოგრაფიაშიც. პირდაპირ უნდა ვთქვათ, რომ თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯა“, ისევე როგორც,

მოგვიანებით გადაღებული „სხვისი შვილები“ ნეორეალიზმის ერთგვარი, ქართული გამოძახილია.

50-60-იანი წლების ამერიკულ კინემატოგრაფში მიუზიკლების მოზღვავენება. თუმცა მიუზიკლი ამერიკაში ყოველთვის პოპულარულია, მიუზიკლი ხომ ჭეშმარიტად ამერიკული ჟანრია! მაგალითად, სტენლი დონენი 50-იან წლებში იღებს სახელგანთქმულ მოძღვრალს, ჯინ კელის მიუზიკლში „სიმღერები წვიმაში“, ჯონ კიუკორი - ჯუდი გარლანდს მიუზიკლში „ვარსკვლავი დაიბადა“, ხოლო ფრედ ცინემანი „ოკლაჰომაში“ - შირლი ჯონსსა და როდ სტაიგერს. 60-იანი წლებში მართლაც ჰიტად იქცა სტენლი დონენის მიუზიკლები - „ვესტსაიდის ისტორია“ (ლენონარდ ბერნსტაინის ამავე სახელწოდების მიუზიკლის მიხედვით, რომელიც ბროდვეიზე იდგმებოდა) და „მუსიკის ჰანგები“ (ჯუდი ენდრიუსი მთავარ როლში). შედარებით უფრო გვიან კი ეკრანზე გამოვიდა რეი სტარკის „სასაცილო გოგონა“ ბარბარა სტრაიზანდის მონაწილეობით.

აღსანიშნავია, ბობ ფოსის შედეგრი - მიუზიკლი „კაბარე“, რომელმაც ცხრა „ოსკარი“ დაიმსახურა (გადაღებულია 1972 წ.) ფილმმა უდიდესი წარმატება მოუტანა მთავარი როლის შემსრულებელს, ლაიზა მინელის, ვინსენტე მინელისა და ჯუდი გარლანდის ქალიშვილს. მინელის მამა რეჟისორი იყო, დედა - ცნობილი მოძღვრალი, საკმაოდ ახალგაზრდა გარდაიცვალა.

მნიშვნელოვანია ბილი უაილდერის ფილმებიც, რომლებმაც დიდი გავლენა მოახდინეს ამერიკული კინემატოგრაფის შემდგომ განვითარებაზე. რასაკვირველია, პირველ რიგში გვახსენდება მისი მიუზიკლი „ზოგიერთს უფრო ცხელი უყვარს“ (ჯეკ ლემონის, ტონი კერტისისა და მერილინ მონროს მონაწილეობით). უნდა ითქვას, რომ პოლიეუდმა სამყაროს სხვა სტანდარტი შესთავაზა, როცა ვარსკვლავები ყოველთვის შესანიშნავ აქტიორულ და ვოკალურ ფორმაში უნდა იყვნენ.

60-იან წლებში, ევროპულ კინოში, მნიშვნელოვანი ხდება გაუცხოებისა და ეგზისტენციალიზმის თემა. ეკონომიკური პრობლემები, რომლებიც ომისშემდგომ ევროპაში არსებობდა და რომელიც ნეორეალიზმმა ასახა, თითქოს წარსულს ჩაბარდა. სოციუმში ახალი საზოგადოების და პიროვნების, მარტოობისა და ურთიერთობის პრობლემები გაჩნდა. ეს განსაკუთრებით

კარგად ჩანს ფელინის, ბერგმანის, ანტონიონისა და ბუნუელის შემოქმედებაში.

ფედერიკო ფელინი 50-იანი წლების ბოლოს იღებს საოცარ, დაუვიწყარ ფილმებს - „გზა“ და „კაბირიას ღამეები“ ჯულიეტა მახინას მონაწილეობით. შეიძლება ითქვას, რომ ორივე ფილმი შედეგია, რომელმაც ძალიან ღრმა კვალი დატოვა კინოს ისტორიაში. ფელინის რამდენჯერმე გადაეცა „ოსკარი“ საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისათვის. 60-იან წლებში იგი იტალიური ბირჟუაზიის „ტკბილ ცხოვრებას“ და მის შინაგან კრიზისს ასახავს. მოგვიანებით ფილმში „8 1/2“ ფელინიმ თითქოს საკუთარი ავტობიოგრაფიული შექმნა. კრიტიკოსები წერენ, რომ ფილმში აისახა რეჟისორის შინაგანი კრიზისი. მან რეჟისორის კრიზისი შეინიღნა დაინახა. ფელინი იღებს იგავს რეჟისორზე, რომელიც კრიზისშია და არ იცის, როგორ დაასრულოს, რა მოუხერხოს ახალ ფილმს. მთავარ რეჟისორის როლს, მარჩელო მასტროიანი ასრულებს. ფილმის ფინალში მის წარმოსახვაში მსახიობები ერთიანდებიან და ქმნიან ერთგვარ საცირკო არენას, სივცეს, წრეს, სადაც ყველა პერსონაჟი იყრის თავს.

დიდი რეჟისორები - ლუკინო ვისკონტი, მიქელანჯელო ანტონიონი და ფედერიკო ფელინი, შეიძლება ითქვას, რომ 60-70-იანი წლების იტალიური კინემატოგრაფიის ერთგვარ ლანდშაფტს ქმნიან. ლუკინო ვისკონტი წარმოშობით არისტოკრატია და თავის ფილმებში დიდ ტრადიციებს, საზოგადოების არქეტაიპებს, არისტოკრატის წარსულსა და შეცდომებს ასახავს.

* * *

ვისკონტის ადრეული ფილმებიდან აღსანიშნავია სოციალური თემატიკით გამორჩეული „ყველაზე ღამაზი“ და „როკო და მისი ძმები“. შედარებით გვიანდელი ფილმებიდან „ოჯახის პორტრეტი ინტერიერში“, „სიკვდილი ვენეციაში“ და „უდანამაულო“ რეჟიოსრი კულტურისა და საზოგადოების მტკივნეულ, ფსიქოლოგიურ პრობლემებსაც უღრმავდება და ქმნის ლიტერატურის, მუსიკის, ფერწერისა და დიდი მსახიობური ოსტატობის ნაზავს. რაც შეეხება მიქელანჯელო ანტონიონის შემოქმედებას, ის ასახავს ადამიანის აბსოლუტურ გაუცხოებას საკუთარ თავთან და

გარემოსთან. ეს განსაკუთრებით კარგად იგრძნობა ტრილოგიაში „თავგადასავალი“, „დაბნელება“ და „ღამე“, სადაც მონაწილეობს მონიკა ვიტი - მისი ფილმების ყველაზე გამორჩეული მსახიობი და 60-იანი წლების ევროპული კინოს ვარსკვლავი.

60-70-იანი წლების ამერიკული კინო წინა პერიოდთან შედარებით უფრო სოციალურია და პოლიტიკურიც. ამ მხრივ აღსანიშნავია სტივენ სპილბერგის, სტენლი კრამერის და სტენლი კუბრიკის შემოქმედება. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს პიროვნების თავისუფლების თემა. 60-იან წლებში კუბრიკი იღებს ისტორიულ ფილმს „სპარტაკი“. მოგვიანებით „ბარი ლინდონსა“ და „შექანიკურ ფორთოხალს“, რომელიც კარგად აჩვენებს პიროვნების თავისუფლებისა და საზოგადოებაში გამეფებული ძალადობის დაპირისპირებას. და ეს შეიძლება დამანგრეველიც აღმოჩნდეს როგორც საზოგადოების, ისე პიროვნებისათვის. კუბრიკის შემოქმედებას ერთგვარად აჯამებს მისი ბოლო ფილმი „ფართოდ დახუჭული თვალები“, რომელიც გენიალური უცნაურობით თუ სისადავით აერთებს კომერციულ და საავტორო კინოს.

ცალკე უნდა აღინიშნოს დიდი შვედი რეჟისორის, ინგმარ ბერგმანის შემოქმედება. ის მართლაც გამორჩეული პიროვნებაა კინემატოგრაფის ისტორიაში. ბერგმანი პასტორის ოჯახში დაიბადა და ამიტომ რელიგიამ მის მსოფლმხედველობაზე მის შემოქმედებაში დიდ ადგილს იკავებს ადამიანის, რწმენის, პიროვნების მარტოობისა და ურთიერთობის დეფიციტის თემა. ეს გასაგებიცაა, რადგან სამხრეთ ქვეყნების კულტურისგან განსხვავებით, სკანდინავიულ კულტურაში პიროვნების თავისუფლებისა და ეგზოტენციის პრობლემა ყოველთვის მნიშვნელოვანია. ამიტომაც მარტოობის თემამ განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა ისეთი რეჟისორების შემოქმედებაში, როგორებიც არიან კარლ თეოდორ ღრეიერი და ინგმარ ბერგმანი.

ბერგმანის ადრეული პერიოდის ფილმმა „მარწყვის მღელო“ (1957) კინემატოგრაფის განვითარებაში დიდი როლი ითამაშა. მთავარ როლს ამ ფილმში უხუცესი რეჟისორი ვიქტორ შოსტრომი თამაშობს. ბერგმანი სვამს ეგზისტენციალურ კითხვებს - რა ემართება ადამიანს სიცოცხლის ბოლოს? როგორ აჯამებს ის თავის განვლილ ცხოვრებას და როგორ უყურებს საერთოდ

სამყაროს? ასევე ფილმში მონაწილეობენ იმხანად ახალგაზრდა მსახიობები: ჰარიეტ ანდერსონი, ინგრიტ ტულინი, გუნარ ბიორსტრანი - მსახიობები, რომლებიც შემდგომში მუდმივად თანამშრომლობდნენ რეჟისორთან.

ასევე მნიშვნელოვანია 60 – იან წლებში გადაღებული ფილმები: „პერსონა“, „სიჩუმე“, „ზიარება“, „მგლის საათი“... ბერგმანი ასახავს 60–იანი წლების შვედურ საზოგადოებას, სადაც ყოფითი პრობლემები აღარ არსებობს, სამაგიეროდ, მნიშვნელოვანია საკუთარ თავთან მარტო დარჩენილი ადამიანი. ბერგმანი თეატრშიც დიდი წარმატებით მუშაობდა და სტოკჰოლმის სამეფო თეატრში დგამდა სპექტაკლებს. მათ შორის „ლონჟუანი“. „ჰამლეტი“, „მოჩვენებების სონატა“, „მეფე ლირი“. ასევე გადაღებული ფილმი ოპერა „ჯადოსნური ფლეიტა“. ბერგმანის შემოქმედებაზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა დიდი შვედი დრამატურგის, ავგუსტ სტრინდბერგის შემოქმედებამ. მართალია მას არ განუხორციელებია პიესების ეკრანიზაცია, მაგრამ მის ფილმებში თავს იყრის ტექსტები და ციტატები სტრინდბერგის შემოქმედებიდან.

80–იან წლებში გადაღებული ფილმი “ფანი და ალექსანდრე“ ბერგმანის შემოქმედების გარკვეული შეჯამებაა, თავისი ურიცხვი პერსონაჟით, რომელთაგან ყველას ინდივიდუალური ხასიათი აქვს. უნდა ითქვას რომ ბერგმანის ფილმების ოპერატორია სვენ ნიუკვისტი, რომელთან ერთადაც მან 30 ფილმი გადაიღო. ასევე შეიძლება ითქვას რომ ბერგმანმა დიდი გავლენა მოახდინა მომდევნო თაობის ევროპელ რეჟისორებზე, განსაკუთრებით გერმანულ კინემატოგრაფზე. ბერგმანი ადამიანის ფსიქოლოგიის საუკეთესო მცოდნეა და კინემატოგრაფიის ისტორიაში იშვიათია ისეთი რეჟისორი, რომელიც ადამიანის ფსიქიკას ასეთი სიფაქიზითა და სიღრმისმეობით ჩასწვდეს, ხოლო მისი ამოუცნობი ბუნება ეკრანზე გადაიტანოს.

რაც შეეხება “ახალ გერმანულ“ კინოს, ის 60–იან წლებამდე ერთგვარ ლეთარგიულ მდგომარეობაში იმყოფებოდა. მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ გერმანია თითქმის განადგურებული იყო და მხოლოდ “მარშალის გემის“ განხორციელების შემდეგ მიაღწია განვითარების გარკვეულ დონეს.

სამოციანი წლებიდან იწყება ახალ გერმანული კინოს აღორძინება. ეს დაკავშირებულია რამდენიმე ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებასთან. კერძოდ რაინერ ვერნერ ფასბინერის, მარგარეტ ფონ ტროტას, ვერნერ ჰერცოგის ფილმებთან. ისინი ეხებიან ახალ თემებსა და სათქმელს, რათა დაკომპლექსებულმა ახალმა თაობამ არა მარტო „მამების“ ცოდვები იტვიროს, არმედ ამ ცოდვების გამომწეურებაც მოახერხოს. ფასბინდერის ფილმებმა - „შიში ნთქავს სულს“, „კატცერმასერი“, „ჭირის ღმერთები“, მარია ბრაუნის ქორწინება“ და ა.შ. დიდი გავლენა მოახდინეს ახალი გერმანული კინოს განვითარებაზე, ასევე ლიტერატურასა და თეატრზე.

სარულიად გამორჩეულია ვერნერ ჰერცოგის მხატვრული და დოკუმენტური ფილმები. განსაკუთრებით „ვოციკი“, რომელიც გეორგ ბიუნენერის პიესის ეკრანიზაციაა. სრულიად სხვაგვარია მარგარეტ ფონ ტროტას ფილმები, რომლებმაც გამაფრებულად ასახა 70-იანი წლების დასავლეთ გერმანიის პოლიტიკური სიტუაცია, რომელიც უკავშირდება ტერორიზმის პრობლემას.

ჯერ კიდევ 60-იანი წლების ბოლოს გერმანიაში პოპულარული გახდა მემარცხენე იდეები. ახალგაზრდები (ორგანიზაცია „როტე არმიე ფრაქციონ“ – „წითელი არმიის ფრაქცია“) ფიქრობდნენ, რომ კაპიტალისტური საზოგადოება უნდა დაინგრეს და აშენდეს სოციალიზმი. ცხადია, ეს უტოპიური იდეები იყო. ისინი წერდნენ მანიფესტებს, ხოლო შემდეგ მანიფესტებიდან ძალადობრივ მოქმედებაზე გადავიდნენ. თავს ესხმოდნენ სხვადასხვა სახელმწიფო დაწესებულებას, ბანკებს, პოლიციას. სპეციალურად ქმნიდნენ ძალადობის პრეცედენტებს. ხშირ შემთხვევაში მათ დიდ ზარალს აყენებდნენ სახელმწიფოს.

70-იან წლებში ორგანიზაციის წევრები დაიჭირეს და დასაჯეს. ამის შესახებ გერმანელმა რეჟისორებმა ერთად გადაიღეს მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი „გერმანია შემოდგომით“, რომელშიც ასახულია 70-იანი წლების გერმანული საზოგადოება; გაანალიზებულია მიზეზები, რატომ მივიდა ტერორისტულ აქტებამდე ქვეყანა.

80-იანი წლებში გერმანიაში უკვე ახალი თაობის რეჟისორები გამოჩნდნენ. ამის მაგალითია ვიმ ვენდერსი, რომელიც არამხოლოდ შესანიშნავი მხატვრული („ცა ბერლინის თავზე“ და „ალისა

ქალაქებში“), არამედ დოკუმენტური ფილმების ავტორიცაა. სწორედ მან გადაიღო დოკუმენტური ფილმი დიდი ქორეოგრაფის, პინა ბაუშის შესახებ.

აღმოსავლეთ-ევროპულ კინემატოგრაფიაში ასევე საინტერესო პროცესები მიმდინარეობს. ცხადია, ტრადიციის გათვალისწინებით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია პოლონური, უნგრული და ჩეხური. კინემატოგრაფი, რომელიც შედარებით ნაკლებად არის ცნობილი კინომანებისთვის.

პოლონეთი თავიდანვე დიდი თეატრალური და კინემატოგრაფიული. ტრადიციებით გამოირჩეოდა. კინოს მოყვარულებს ყოველთვის ემახსოვრებათ რეჟისორ ანჯეი ვაიდას ლეგენდარული ფილმები - „ფერფლი და ალმასი“ და „არხი“, რომლებმაც გაკუთრებული წარმატება მოუტანა მსახიობ ზბიგნევ ციბულსკის. ის 60-იანი წლების ყველაზე პოპულარული კინომსახიობი იყო პოლონეთში, რომელმაც დიდი გავლენა მოხდინა ახალგაზრდა თაობასა და კინემატოგრაფის განვითარებაზე. ასევე შეგვიძლია დავასახელოთ ქშიშტოფ ზანუსის ფილმები. ის კათოლიკე იყო და რელიგიური თემა მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანია. ასევე უნდა აღინიშნოს ეჟი კავალეროვიჩის ისტორიული ჟანრის ფილმებიც. რაც შეეხება უნგრულ კინოს, მასზე დიდი გავლენა მოახდინა 50-იანი წლების ბოლოს განვითარებულმა მოვლენებმა. როცა საბჭოთა ტანკებმა ბუდაპეშტი დაიკავეს. უნგრეთის დემოკრატიული ხელისუფლება დაამხეს, რასაც დიდი რეზონანსი ჰქონდა მომდევნო თაობებში. პროტესტი ამგავრი ძალადობის წინააღმდეგ ყოველთვის არსებობდა, რაც აისახა კიდევ უნგრულ კინოში. ამის გამოხატულებაა იშტვან საბოსა და ზოლტან ფაბრის ფილმები. ისინი ასევე ასახავენ 60-80-იანი წლების უნგრულ საზოგადოებაში გაფეთქებულ განწყობებს.

იშტვან საბოს შემოქმედებაში მნიშვნელოვანია არტისტის, ხელოვანისა და საზოგადოების ურთიერთობის თემა. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა ფილმი „მეფისტო“, რომელშიც მთავარ როლს ცნობილი გერმანელი მსახიობი კლაუს მარია ბრაუნდაუერი თამაშობს. რა საფასურს იხდის ხელოვანი თუ არტისტი, როცა გარიგებაში შედის ხელისუფლებასთან? რატომ ხდება მისი მორჩილი და არის თუ არა „ტკბილი ცხოვრება“ და

კომფორტი თავისუფლების საფასური? ამ კითხვებს ბრანდაუერის გმირი - ნაცისტების მიერ წახალისებული და ხელდასმული მსახიობი არ სვამს? თუმცა ის მაინც მარცხდება. საბოს ფილმი ერთგვარი ტესტია თუ როგორ შეიძლება ხელოვანი იქცეს კომფორმისტად.

60-70-იან ჩეხურ კინემატოგრაფში უმნიშვნელოვანესია რეჟისორების - ირჟი მენცელისა და ვერა ხიტილოვას შემოქმება, რომლებიც ქმნიან სრულიად გამორჩეულ, აბსურდული კომედიის ტრადიციებს. თუმცა მათი ფილმები სათავეს იღებს აბსურდული თეატრის ტრადიციებიდან. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მენცელის „მეხანძრეები“ და ხიტილოვას „ზიზილები“. უნდა გავიხსენოთ მილოშ ფორმანიც, რომლის შემოქმედების პირველი ეტაპი სწორედ 60-იანი წლების პრადას უკავშირდება. მისმა ფილმები დიდი პოპულარობით სარგებლობდა 60-70-იან წლებში.

მოგვიანებით ის ამერიკაში, ემიგრაციაში წავიდა და რამდენიმე შესანიშნავი ფილმი გადაიღო. მათ შორის ნამდვილი შედეგური „ვილაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“ (კენ კიზის ცნობილი რომანის მიხედვით; მთავარ როლში ჯეკ ნიკოლსონი). სხვათა შორის, ამ ფილმში კრიტიკოსები აშკარა პოლიტიკურ ქვეტექტებსა და სოციალისტური რეჟიმების განაჩენსაც ხედავდნენ. უდიდესი რეზინანსი ჰქონდა 80-იან წლებში გადაღებულ ფილმს, „ამადეუსი“, რომელიც ფორმანმა პიტერ შეფერის პიესის მიხედვით გადაიღო და მას „ოსკარები“ და აღიარება მოუტანა. თუმცა მოგვიანებით მისი ფილმები უფრო კომერციული გახდა.

მეოცე საუკუნის გასაყარზე ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად შეიძლება ჩავთვალოთ ფრანგი რეჟისორის, ჟან პიერ ჟენეს „ამელი“, რომელიც 2000 წელს გამოვიდა და რომელმაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა დახვეწილი ირონიით, იუმორით გაზავებული პოეზიით და ათასჯერ გადაღებული პარიზის მოულოდნელი იმიჯით. ფილმში მთავარი როლი შეასრულა ოდრი ტატუმ, რომელიც შემდეგ 21-ე საუკუნის ფრანგული კინოს სახე გახდა.

ქართული კინო

ცალკე განვიხილავთ ქართული კინოს ისტორიას, მის განვითარების გზებს, რეჟისორებს, რა გზა განვლო ქართულმა კინომ და როგორ უკავშირდება ის თანამედროვეობას.

ქართული კინოს ისტორია ვასილ ამაშუკელის მიერ 1912 წელს გადაღებული ფილმით, „აკაკი წერეთლის მოგზაურება რაჭა-ლეჩხუმში“ იწყება, სადაც დიდი მგოსანი მთელი თავისი მითოლოგიური სიდიადით წარმოგვიდგება. დიდი ხნის განმავლობაში ითვლებოდა, რომ ეს არის ხელოვანზე გადაღებული ყველაზე სრულფასოვანი და გრძელი ფილმი. კინოს განვითარების პირველ ეტაპზე ასეთი ფილმები საერთოდ არ არსებობდა, მაგრამ საქართველოში მწერლებისა და პოეტებისადმი ყოველთვის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდათ. ხშირად მათ ღვთის რჩეულებსაც უწოდებდნენ.

პირველი საზაფხულო კინოთეატრი მუშტაიდის ბაღში იყო, სადაც მუნჯური ფილმების ჩვენება ეწყობოდა. კინოსეანსებმა თავიდანვე ცხადყო, რომ ახალი ხელოვნების, კინემატოგრაფის მიმართ დიდი ინტერესი არსებობდა. სწორედ ამის დასტურია 1912 წელს გადაღებული ვასილ ამაშუკელის ფილმიც, რომელიც ჩვენთვის დღემდე საამაყო კინემატოგრაფიულ მანიფესტად რჩება.

პირველი ქართული მხატვრული ფილმი თეატრისა და კინოს რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ გადაიღო. ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის, „ქრისტინეს“ ეკრანიზაცია 1915 წლით თარიღდება. „ქრისტინეს“ შემდეგ ქართულ კინემატოგრაფში უდიდესი როლი შეასრულეს მიხეილ კალატოზიშვილის, კოტე მიქაბერიძის, ნიკოლოზ შენგელაიას, კოტე მარჯანიშვილის ფილმებმა. ფაქტობრივად ეს იყო რეჟისორთა თაობა, რომელმაც ქართული კინო შექმნა. კინემატოგრაფიული ენის ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთეს“, ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისოს“, კოტე მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალს“, კოტე მიქაბერიძის ფილმს „ჩემი ბებია“, რომელიც 30-იან წლებში ფორმალიზმის მიზეზით აკრძალეს და მისი ნახვა ეკრანზე შეუძლებელი იყო.

„ჯიმ შვანთეს“ კინემატოგრაფულ თხრობასა და მონტაჟს,

განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური ზემოქმედება ჰქონდა მაყურებელზე. კინოს უკვე ჰყავდა მონტაჟისა და მსხვილი ხედის დიდოსტატები - გრიფიტი და ეიზენშტეინი. ამჯერად კი ახლებურმა კინემატოგრაფულმა ენერგიამ გააცოცხლა ეკრანი, რომელზეც სრულად აისახა სვანეთის სილამაზეც და დოკუმენტური სიმკაცრეც.

ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“ (1928 წ.), ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობის მიხედვითაა გადაღებული. ფილმში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს საოცარი ტემპი და მონტაჟი. და დღეს, როცა „ელისოს“, „ჯიმ შვანთეს“, ან თუნდაც „ჩემი ბებიის“ კადრებს ვუყურებთ, ვაცნობიერებთ, რომ ჩვენი კინემატოგრაფის პირველი ნაბიჯები დაკავშირებულია მსოფლიო კინემატოგრაფულ პროცესებთან.

„ელისოში“, სახეების გარდა, მაყურებელს შეუძლია გარემოსაც დააკვირდეს. მაგალითად, როგორ მოძრაობენ ადამიანები, რა აცვიათ, სად ცხოვრობენ. ფაქტობრივად, კინემატოგრაფი, გარდა მხატვრული გამონაგონისა, გარკვეულ დოკუმენტურ და ისტორიულ რეალობას აღწერს. მაგალითად, ისტორიული მასალებით ჩვენ შეგვიძლია ერთგვარი წარმოდგენა შეგვექმნას მიხეილ ჭიაურელის ფილმზე „არსენა“, რომელიც ასევე სოციალურ მანიფესტად იქცა.

თუმცა, ყოველგვარ არტისტულ თუ სოციალურ მანიფესტზე მალეა დგას ნატო ვაჩნაძე, რომელიც ძალიან მალე გახდა ქართული კინოს ნამდვილი ვარსკვლავი. „ქრისტინე“, „გიული“, „მამის მკვლელი“, „სამი სიცოცხლე“, „ვინ არის დამნაშავე“... კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით ყველა ერთნაირი მნიშვნელობის არ იყო, მაგრამ ვარსკვლავის არსებობა უკვე კინოს პოპულარობას განაპირობებდა.

სპარტაკ ბალაშვილის არსენა (ფილმში „არსენა“) იქცა ამბოხებული გმირის მითოლოგიურ სახედ. ის არ იყო პროფესიონალი მსახიობი, რეჟისორმა ქუჩაში შეამჩნია და მიხვდა, რომ ამ ბრგე ადამიანში დიდი ეკრანული ქარიზმა იმალებოდა. მიხეილ ჭიაურელი კარგი მოქანდაკე იყო და შესანიშნავად გრძნობდა პლასტიკას. სწორედ ასეთი ადამიანებით იქმნებოდა კინემატოგრაფი, როგორც სინთეზური ხელოვნება. ის ეყრდნობა ლიტერატურას, მხატვრობას, არქიტექტურას, ვიზუალურ ხელოვნებას.

30-იან წლებში საბჭოთა იდეოლოგიის გავლენა სულ უფრო მძლავრად იგრძნობოდა. თავისუფალი მანევრირების საშუალება რეჟისორებს ნაკლებად რჩებოდათ. 1936 წელს, კონსტიტუციის მიღების შემდეგ დასმენებისა და დაჭერების მთელი სერია დაიწყო. ადამიანები ხშირად უმიზეზოდ ქრებოდნენ სახლებიდან. ამიტომ ძნელია 30-იან წლების შემოქმედებით თავისუფლებაზე საუბარი.

რეჟისორები კომედიებს ან უმტკივნეულო დრამატულ-თეატრალურ ფორმებს ირჩევდნენ. ასეთთა შორის იყო დავით რონდელის კომედია „დაკარგული სამოთხე“, რომელშიც გასული საუკუნის თავად-აზნაურთა ფუქსავატი ცხოვრებაა აღწერილი. თუმცა ალაგ-ალაგ სატირის სიმძაფრეც იგრძნობა. ამის მიუხედავად, ფილმი დიდი წარმატებით სარგებლობდა მაყურებელთა შორის.

მოგვიანებით, მსოფლიო ომის დროს, გამოდის ვახტანგ ტაბლიაშვილის ფილმი-მიუზიკლი „ქეთო და კოტე“, რომელშიც ქართველ მსახიობთა მთელი თანავასკვლავი მონაწილეობს – 12 წლის ლეილა აბაშიძით დაწყებული, ელისაბედ ჩერქეზიშვილითა და ცეცილია წუწუნავათი დამთავრებული. ვიქტორ დოლიძის პოპულარული ოპერის ეკრანიზაცია რალაციით კავკასიურ ჰოლივუდურ ფილმს ჰგავდა, რადგან ყველაფერი – კოსტიუმები, მხატვრობა, მუსიკა, მსახიობები საოცარ სანახაობას ქმნიდა. ამ ფილმმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჰოლივუდზეც, სადაც ფილმი უჩვენეს. ეს არც იყო გასაკვირი, რადგან ფილმში ყველაფერი ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს. აღსანიშნავია ვახტანგ ტაბლიაშვილის რეჟისურა, რომელიც თეატრიდან იღებს სათავეს.

30-იან წლებში მარჯანიშვილი იღებს „კომუნარის ჩიბუხს“, ვერიკო ანჯაფარაძისა და უშანგი ჩხეიძის მონაწილეობით. აქაც, თეატრის გავლენა და ტრადიცია ძალიან დიდია, რადგან მარჯანიშვილი თეატრის უდიდესი რეჟისორი იყო და შთაგონებას სწორედ თეატრიდან იღებდა. ფილმი ძირითადად პავილიონშია გადაღებული. ცენზურისა და იდეოლოგიის გამო, რეჟისორები როგორც ცდილობდნენ, რომ მხატვრული ფორმა და იდეოლოგია შინაარსობრივად ერთმანეთისთვის მოერგოთ.

40-50-იან წლებში ქართულ კინოში მცირე რაოდენობის ფილმებს იღებენ. ეს დაკავშირებულია მეორე მსოფლიო ომთან.

ამ დროის ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა ფილმი „გიორგი სააკაძე“, რომელიც მიხეილ ჭიაურელმა 1942 წელს გადაიღო. ფილმს, ისე როგორც სერგეი ეიზენშტეინის „ივანე მრისხანეს“, ძალიან დიდი იდეოლოგიური დატვირთვა ჰქონდა. შეიძლება ითქვას, რომ სტალინმა პირდაპირ შეუკვეთა რეჟისორს, გადაეღო ფილმი ძლიერ, სამართლიან, წინააღმდეგობით სავსე, მაგრამ პოზიტიურ გმირზე ორაზროვანი დამოკიდებულების მიუხედავად სააკაძის პერსონის მიმართ, რომელიც დღემდე გრძელდება.

ისტორიული დისკურსი – ვინ არის სააკაძე, მოღალატე თუ გმირი, დღესაც გრძელდება და შეიძლება ითქვას, რომ სტალინის იმდროინდელ, კარგად აწონილ, იდეოლოგიურ გადაწყვეტილებას ერთი მიზანი ჰქონდა – როგორმე გაემყარებინა მითი, რომ გიორგი სააკაძე გმირი იყო, რადგან ომის დროს საზოგადოებას სჭირდებოდა კონსოლიდაცია გმირის ირგვლივ. სტალინის მესიჯი კარგად გაიგო მიხეილ ჭიაურელმა და სწორედ ისეთი ფილმი გადაიღო, როგორიც სტალინს სურდა. „გიორგი სააკაძე“ სტალინს პირადად აჩვენეს, მოგვიანებით კი – ფრონტზე ჯარისკაცებს, მათი ბრძოლის უნარიანობის და შემართების განსამტკიცებლად. ფილმში უამრავი ცნობილი მსახიობი თამაშობს: აკაკი ხორავა, ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ვასაძე. სერგო ზაქარიაძე კი გარდასახვის განსაცვიფრებელ ხარისხს აღწევს შადიმანის როლში.

სტალინის სიკვდლის შემდეგ კინო თითქოს გათავისუფლდა მარწუხებისგან, თუმცა არც ახალი რეალობა აღმოჩნდა სასურველი და თავისუფალი კინოხელოვნების განვითარებისათვის.

1954 წელს რეზო ჩხეიძე და თენგიზ აბულაძე ერთობლივად იღებენ ფილმს „მაგდანას ლურჯა“, რომელიც 1955 წელს კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმების კონკურსზე მთავარი პრიზით – „ოქროს პალმის რტოთი“ დაჯილდოვდა. ეს ქართული კინოს ძალიან დიდი წარმატება იყო. ამ ფილმმა გარკვეული საფუძველი ჩაუყარა კინოს აღმავლობასა და აღორძინებას. ახალგაზრდა და პოპულარული მსახიობი დუდუხანა წეროძე მთავარ როლს თამაშობდა. ფილმში ასევე მონაწილეობდა აკაკი კვანტალიანი და პატარა მსახიობები – ნანი ჩიქვინიძე და მიხო ბორაშვილი.

„მაგდანას ლურჯა“ ეყრდნობოდა ლიტერატურულ

პიველწყაროს, რაც გარკვეული ტრადიციაა ქართულ კინოში. ეკატერინე გაბაშვილის სოციალური მოთხრობა ზუსტად მოერგო რეჟისორთა სათქმელს. მიუხედავად იმისა, რომ მთავარი აქცენტები და დროც შეცვლილია, ფილმი უაღრესად თანამედროვე გამოვიდა. იმხანად პოპულარულმა ნეორეალიზმმა დრამატული პედალირებით გარკვეული ასახვა ჰპოვა ფილმის ფინალზე. „მაგდანას ლურჯაში“ კომპოზიტორმა არჩილ კერესელიძემ შესანიშნავი მუსიკალურ-დრამატული თემები შექმნა.

რეზო ჩხეიძემ შემდგომში გადაიღო ფილმი „ჩვენი ეზო“, სადაც სრულიად ახალგაზრდა გიორგი შენგელაია და სოფიკო ჭიაურელი მონაწილეობენ, ხოლო თენგიზ აბულაძემ – „სხვისი შვილები“ და „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. მოგვიანებით კი ტრილოგია („ვედრება“ „ნატვის ხე“ და „მონანიება“), თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანი მის შემოქმედებაში მაინც „მონანიებაა“, რომელიც ერთგვარად აჯამებდა მთელ საბჭოთა კინოს.

ფილმმა კანის კინოფესტივალზე ჟიურის დიდი პრიზი დაიმსახურა. ჟიურის თავმჯდომარე ცნობილი ფრანგი მსახიობი ივ მონტანი იყო, რომელიც გამოირჩეოდა ანტისაბჭოური განწყობით.

რეზო ჩხეიძემ „ჩვენი ეზოს“ შემდეგ გადაიღო „ჯარისკაცის მამა“, რომელმაც მსოფლიო აღიარება მოუტანა. ფილმმა გაუძლო დროს და ეს ყველაზე კარგი შეფასებაა. 2013 წ. „ჯარისკაცის მამა“ გააფერადეს კიდევ და აპირებენ გადაიღონ რუსეთში.

60-იანი წლების ქათულ კინემატოგრაფიულ ლანდშაფტს ელდარ და გიორგი შენგელაიები, ლანა ლოლობერიძე, მერაბ კოკონაშვილი, თემურ ბაბლუანი, ალქსანდრე რეზვიაშვილი ქმნიან. ეს პერიოდი გამოირჩევა საავტორო კინოს გამოცოცხლებით.

ლანა ლოლობერიძის „მე ვხედავ მზეს“ ნოდარ დუმბაძის ცნობილი რომანის ეკრანიზაციაა. რეჟისორები ცდილობენ, მხატვრული ნაწარმოები კინოეკრანზე თანამედროვეობასთან შესაბამისად ასახონ. მაგალითად, რეზო გაბრიადისა და ელდარ შენგელაიას ტანდემი „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ საფირმო იუმორის ნიშანია. ფილმი შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც მეტაფორა ფუჭად დაკარგულ დროსა და ხელოვანზე, რომელიც ბედის ირონიით სასაფლაოზე ძეგლებს ღვამს, თუმცა მის ეზოში მდგარი მარმარილოს ქვა დიდ ხელოვნებაზე მეოცნების მეტაფორაა.

გიორგი შენგელაიას რამდენიმე კარგად ნაკეთი არტ-ჰაუზის ფილმი აქვს გადაღებული. მათ შორის „ფიროსმანი“ განსაკუთრებულია, საუკეთესოა სხვადასხვა დროს მხატვრებზე გადაღებულ ფილმებს შორის. მთავარ როლს ავთო ვარაზი ასრულებს.

გამორჩეულია ოთარ იოსელიანის შემოქმედება. იგი დღემდე ყველაზე მნიშვნელოვან რეჟისორად რჩება 60-იანელთა თაობაში და არა მხოლოდ. იოსელიანმა დაამთავრა მოსკოვის უნივერსიტეტის მექანიკა-მათემატიკის ფაკულტეტი; სწავლობდა კონსერვატორიაში და შემდეგ კი გადაწყვიტა დაემთავრებინა მოსკოვის საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტი. მისი პედაგოგი დიდი რეჟისორი, ალექსანდრ დოვჟენკოა, თუმცა ყველაზე დიდი გავლენა მასზე მაინც ფრანგულმა კინომ იქონია. ეს იგრძნობა ყველაფერში – მხატვრულ ქსოვილში, იუმორში, კადრიერებაში, სცენარში, ამბის ორიგინალურ გადმოცემაში. ალბათ, შემთხვევითი არ არის, რომ ფრანგული კინოს კლასიკოსად აღიარეს. ყველა დროის საუკეთესო კინორეჟისორებს შორის ოთარ იოსელიანი ყოველთვის შედის ასეულში. საშუალო და ახლო ხედი მისი კინოენის დამახასიათებელი ნიშანია. სხვა რეჟისორებისაგან განსხვავებით, არ წყალობს პროფესიონალ მსახიობებს. მიაჩნია, რომ პროფესიონალი მსახიობი „მასალას აფუჭებს“. ურჩევნია გადაიღოს ადამიანები, რომლებიც არაფრით არ არიან გამორჩეულები.

მათემატიკა და მუსიკა დიდ გავლენას ახდენს ოთარ იოსელიანის მსოფლმხედველობაზე. მას ზუსტად აქვს კადრი გათვლილი და სხვა რეჟისორებისგან განსხვავებით, ნაკლებად მიმართავს იმპროვიზაციას. მისი ფილმები სავსეა პოეზიით და უცნაური იუმორით. იოსელიანს მიაჩნია, რომ კინემატოგრაფში უმთავრესია გამოსახულება და არა სიტყვა. ამიტომ, ფილმი რეჟისორმა უხმო კინოს გამომსახველობითი პრინციპით უნდა გადაიღოს.

60-70-იან წლებში იოსელიანი იღებს ტრილოგიას – „გიორგობისთვე“, „იყო შაშვი მგალობელი“ და „პასტორალი“. საკავშირო კინოსტუდიასთან კონფლიქტის შემდეგ საფრანგეთში მიემგზავრება. „მთვარის ფავორიტები“ – იოსელიანის პირველი ფრანგული ფილმია, რომელსაც ეკრანზე გამოსვლისთანავე დიდი

წარმატება ხვდა წილად. რამდენიმე ფილმი გადაიღო საფრანგეთსა და იტალიაში. ბერლინის სართაშორისო კინოფესტივალზე, საკონკურსო პროგრამაში წარმოდგენილ ფილმს „ორშაბათ დილით“ კრიტიკოსთა პრიზი – ფიპრესი და ჟიურის დიდი პრიზი გადაეცა.

60-იანელთა დიდი თაობის რეჟისორთა ფონზე, ალექსანდრე რეზვიაშვილის შესახებ ნაკლებად წერენ, თუმცა მისი ფილმები ყოველთვის კრიტიკოსთა ყურადღების ცენტრშია. საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში, საოპერატორო ხელოვნებას დაეუფლა. მოგვიანებით კი დაამთავრა სარეჟისორო ფაკულტეტი. მისი პირველი ფილმი „ნუცა“, მიხეილ ჯავახიშვილის ნოველის მიხედვით არის გადაღებული. მთავარ როლს მარინა ჯანაშია თამაშობს. ამ პატარა, 10-წუთიან შავ-თეთრ ფილმში უკვე იგრძნობა რეჟისორის ხელწერა, მისთვის დამახასიათებელი კინოენის თავისებურებანი. 70-80-იან წლებში რეზვიაშვილი იღებს ფილმებს: „გზა შინისაკენ“, „საფეხური“ და „მიახლოება“.

ქართული კინო წარმოუდგენელია მიხეილ კობახიძის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების გარეშე. მიუხედავად იმისა, რომ ორმოცი წლის განმავლობაში გადაღებული აქვს მხოლოდ ოთხი ფილმი, პირველი – „ქორწილი“ (1964) დღემდე მიულწეველ ნიმუშად რჩება ქართული მოკლემეტრაჟიანი კინოს ისტორიაში. მისი ცნობილი ფილმები – „ქოლგა“ და „მუსიკოსები“, ხშირად აღფრთოვანებისა და დისკუსიის საგანად ქცეულა. სწორედ „მუსიკოსების“ ეკრანზე გამოსვლის შემდეგ აუკრძალეს მას ფილმის გადაღება, რასაც თან დაერთო პირადი დრამა. 80-იან წლებში საფრანგეთში წავიდა და საცხოვრებლად დარჩა. თითქმის 30-წლიანი დუმილი დაარღვია 2003 წელს გადაღებული ფილმით „და ქარი წავგიღებს“. აქაც, წინამორბედი ფილმების მსგავსად, მნიშვნელოვანია: გამოსახულება, კადრის გამომსახველობა, დახვეწილობა, მუნჯური კინოსთვის დამახასიათებელი ესთეტიკა. რეჟისორის სათქმელი უხმოდ ეტევა კადრებში. მიხეილ კობახიძის ყველა ფილმი, ძველიც და ახალიც, მიულწეველ და სეკდიან ბელნიერებაზეა.

ოპერის შესახებ

საოპერო ხელოვნება დაკავშირებულია თეატრალური წარმოდგენის მხატვრულ-დრამატულ ფორმასთან, რომელშიც მოქმედება სიმღერით, მუსიკითა და აკომპანემენტით სრულდება. სიტყვა ოპერა (Opera) ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს თხზულებას, ნაწარმოებს. ოპერა სინთეზური ჟანრია და აერთიანებს მუსიკას, დრამატურგიას, მხატვრობისა და ქორეოგრაფიის ელემენტებს. ოპერის საორკესტრო შესავალს ჰქვია უვერტიურა, ოპერის ტექსტს – ლიბრეტო. ოპერაში გვხვდება მელოდიას მოკლებული სიტყვიერი ტექსტი, რომელსაც ეწოდება რეჩიტატივი. ოპერის მომღერალი საკუთარ გრძნობებს გადმოგვცემს არიით. ორი მომღერლის მღერას ჰქვია დუეტი, სამისას – ტრიო, ოთხისას – კვარტეტი და ა.შ.

საოპერო ნაწარმოები პირველად შესრულდა ფლორენციაში 1597 წელს, ეს იყო იაკოპო პერის ოპერა (1561 – 1633) „დაფნე“, რომელსაც მალე „ვერიდიკეც“ მოჰყვა (1600). საოპერო ხელოვნება, პირველ რიგში, უკავშირდება იტალიაში აღორძინების ხანის კულტურას და ეს არის ყველაზე მდიდარი, ნაყოფიერი და ბრწყინვალე ხანა ევროპული კულტურის ისტორიაში. ამდენი შემოქმედი ერთად – მხატვრები, მუსიკოსები, კომპოზიტორები, პოეტები, მოქანდაკეები, მწერლები არსად და არასდროს ყოფილა. იმდროინდელი იტალია მთლიანად ხელოვნების სულით იყო გაჯერებული და სწორედ ამ არტ-კონტექსტმა განაპირობა ოპერის წარმოშობა.

ოპერის წარმოშობა დაკავშირებულია ანტიკურ ტრადიციასა და ლირასთან. ძველ საბერძნეთში პოეტები სწორედ ლირაზე ამღერებდნენ თავიანთ ლექსებს. ამგვარი ფორმა მოლაში შემოვიდა აღორძინების ხანის იტალიაშიც, რადგან სწორედ ანტიკური საბერძნეთი იყო მისაბადი იმ დროის ხელოვანთათვის. ანტიკური ტრაგედიის სიუჟეტები ასახულია იტალიელი მხატვრების, მწერლებისა და მუსიკოსების შემოქმედებაში და ამდენად, ოპერის ჟანრის დაბადება განაპირობა ანტიკური კულტურის ტრადიციებმა, კერძოდ ანტიკურმა პოეზიამ, ტრაგედიამ და ლირაზე დამღერებულმა ლექსებმა.

ოპერის განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვით აღორძინების

ხანის მწერლებსა და პოეტებს, რომლებიც ოპერისთვის წერდნენ ლიბრეტოს. ხშირად ლიბრეტისტები არ იყვნენ სახელგანთქმული მწერლები თუ პოეტები, და მართლაც, თუ ოპერის ისტორიას გადავხედავთ, ლიბრეტისტები, გარკვეული გამოწვევის გარდა (ვთქვათ, მოცარტის, ვერდის და რიჰარდ შტრაუსის ოპერების ლიბრეტოს ავტორები), არ ყოფილან ცნობილი დრამატურგები ან პოეტები.

ოპერები იწერებოდა ანტიკურ სიუჟეტზე, რომელიც არისტოკრატთა და ხელოვანთა დიდმა ნაწილმა იცოდა. ოპერა მათთვის ახალი შთაგონების წყაროც იყო და მოდური გასართობიც. თუმცა უნდა ითქვას, რომ არისტოკრატთა და ხელოვანთა ვიწრო წრეში დაბადებული საოპერო ხელოვნება მასობრივად ხელმისაწვდომი მაინც არ იყო, რადგან არ სცილდებოდა გარკვეულ არტისტულ და ელიტარულ ჩარჩოებს.

იმდროინდელ იტალიაში ოპერებს წერდნენ უკვე სახელოვანი კომპოზიტორები - კლაუდიო მონტევერდი, ანტონიო ვივალდი, დომენიკო სკარლატი... ანტიკური სიუჟეტის გარდა ოპერაში მნიშვნელოვანი გახდა შესავალი (უვერტიურა) და მოქმედების აღმნიშვნელი სცენებიც, რომელსაც დივერტისმენტი ეწოდა. მოგვიანებით მას დაემატა საბალეტო და პანტომიმის სცენებიც. ოპერის სტრუქტურაში კომპოზიტორები ცდილობდნენ იმდროინდელი ხელოვნების ახალი მიმდინარეობებიც მოექციათ, რაც პროგრესული მოვლენა იყო.

საოპერო ხელოვნებაში თანდათან ქალთა და მამაკაცთა ხმებიც დაიყო. ქალის ხმა — კონტრალტო, მეცო-სოპრანო, სოპრანო (რომელიც ასევე იყოფა დრამატულ და ლირიკულ სოპრანოდ) და მამაკაცის ხმა — ბანი, ბას-ბარიტონი და ტენორი (რომელიც იყოფა ლირიკულ და დრამატულ ტენორად). ასევე გამოიყოფა სპეციფიკური ხმა კონტრ-ტენორი. საინტერესოა, რომ კონტრ-ტენორის პარტია წამყვანი იყო და თითქმის ყველა ოპერაში, თითქმის ყველა ცნობილი კომპოზიტორი — მონტევერდი, ვივალდი, პერსელი, ჰენდელი, რამო, ლული — მთავარ პარტიას სწორედ მას უძღვნიდნენ, მოგვიანებით კონტრ-ტენორები ჩაანაცვლეს მეცო-სოპრანოებმა, რადგან მათი ხმის დიაპაზონი ერთმანეთს ემთხვეოდა.

დროთა განმავლობაში მნიშვნელოვნად იცვლებოდა ორკესტრის

როლიც, რომელმაც თანდათან, მუსიკალური აკომპანემენტიდან სრულყოფილი, დამოუკიდებელი ფორმა მიიღო. ორკესტრი არა მხოლოდ ვოკალის „დამატება“ ხდება, არამედ მისი „თანავტორი“. გარდა ამისა, ორკესტრს თანდათან ემატებოდა ინსტრუმენტები და შესაბამისად, უფრო თვალსაჩინო ხდებოდა დამოუკიდებლად მუსიკის როლი. ასწლეულების შემდეგ ოპერის ორკესტრმა მიიღო დღევანდელი, ჩამოყალიბებული და სრულყოფილი სახე – სიმფონიური ორკესტრის.

ოპერის, სრულყოფილი შესრულებისა და აღქმისათვის აუცილებელია ისეთ შენობაში მოსმენა, სადაც აკუსტიკური თავისებურებები გათვალისწინებული იქნება. ამისათვის იტალიაში და შემდეგ უკვე სხვა ევროპულ ქვეყნებში სპეციალური შენობები იქმნება. ვენეციაში, ფლორენციასა და ნეაპოლში იგებოდა სპეციალური, ულამაზესი არქიტექტურისა და ფორმის შენობები, სადაც, ფაქტობრივად, მთელი მაღალი საზოგადოება იყრიდა თავს. რასაკვირველია, ეს უკავშირდება ევროპაში დრამატული თეატრების მშენებლობის ტრადიციასაც, რადგან საოპერო ბაროკოს განვითარება და იმდროინდელი დრამატული თეატრის – კლასიციზმის ხანა, თითქმის ერთმანეთს ემთხვევა.

მაღე ოპერა პოპულარული და მოდური ხდება მთელ ევროპაში. XVII საუკუნის დასაწყისში საოპერო ნაწარმოები უკვე იქმნება გერმანიაში – ჰენრიხ შტუცი წერს პირველ ოპერას „დაფნე“ და საფრანგეთში – სადაც კამბერი ქმნის პასტორალებს, რომელიც მწვემსების ცხოვრების იდილიურ სიუჟეტებზეა აგებული. ოპერა პოპულარული ხდება ინგლისშიც, ბაროკოს ეპოქის ნამდვილ შედეგს ქმნის ჰენრი პერსელი („დილო და ენეა“).

ოპერის განვითარებას ევროპაში ხელი შეუწყო ეროვნულ-მუსიკალური კულტურის განვითარებამაც. მაგალითად, ესპანეთში სამეფო კარზე, აღმოცენდა ოპერა „სარსუელა“, რომელშიც გათვალისწინებულია ეროვნული ტრადიციები. გერმანიაში და ავსტრიაში აღმოცენდა სპეციფიკური საოპერო ჟანრი „ზინგშპილი“, ე. წ. „სიმღერა თამაშით“. სხვათა შორის, „ზინგშპილის“ ტრადიციებით ოპერებს მოცარტიც წერდა („მოტაცება სერალიდან“ და „ჯადოსნური ფლეიტა“ სწორედ ზინგშპილს განეკუთვნება).

საფრანგეთში აღმოცენდა ოპერისა და ბალეტის ერთგვარი

სინთეზი, რომელსაც „ოპერა-ბალეტს“ უწოდებდნენ (Opera-ballet). ასეთი სტილის ოპერებს ქმნიდნენ ლუდოვიკო XIV-ის კარზე მოღვაწე კომპოზიტორები – ლული, კუპერენი და რამო. მათ შემოქმედებაში ყველაფერი გადაჯაჭვულია და ყველაფერი ერთმანეთს უკავშირდება: მუსიკა, ოპერა, ცეკვა, თეატრი... ქვეყნის სოციალური და კულტურის პოლიტიკასაც კი. ლუი XIV-ის სასახლეში წახალისებული იყო სიმღერა, ცეკვა, ზემებები და გართობა. ხშირად იმართებოდა ოპერა-ბალეტის სპექტაკლები, მეჯლისები და სანახაობები, რომლებშიც თავად მეფეც მონაწილეობდა. სწორედ ამ სიუჟეტზე გადაიღო ფილმი ბელგეილმა რეჟისორმა ჟერარ კორბიემ („მეფე ცეკვავს“).

ლუი XIV არამარტო ხელოვნების დიდი მოყვარული და მხარდამჭერი იყო (ის მოლიერსა და ლულის დიდი ხნის განმავლობაში ეხმარებოდა და ფაქტობრივად, სასახლის კარზე აცხორებდა), არამედ თავადაც ხშირად ცეკვავდა სოლო პარტიებს. ამას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან აბსოლუტიზმის ხანაში მონარქის იდეების მხარდაჭერა ღმერთის მხარდაჭერასაც ნიშნავდა.

XVIII საუკუნეში, კლასიციზმის ეპოქაში, ოპერის ფუნქცია და როლი მნიშვნელოვნად იცვლება. ის უფრო სანახაობითი და პომპეზური ხდება. ამ ეპოქის კომპოზიტორები ძირითადად ანტიკურ სიუჟეტებზე წერენ ოპერებს. ერთ-ერთი მათგანია გეორგ-ფრიდრიხ ჰენდელი (1685 – 1759), რომელიც გერმანიაში, ჰალეში დაიბადა, თუმცა მისი შემოქმედება დაკავშირებულია ლონდონთან, სადაც ცხორების უდიდესი ნაწილი გაატარა.

მისი შემოქმედება მოიცავს 40-ზე მეტ ოპერას და თითქმის სამ ათეულ ორატორიას. ასევე საეკლესიო ქორალებს, საორღანო კონცერტებს, გასართობი სახის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს. მის ნაწარმოებებს შორის უმნიშვნელოვანესია სასულიერო ჟანრის ორატორია „მესია“. ოპერისგან განსხვავებით, ორატორია დრამატული სიუჟეტის მქონე მუსიკალური ნაწარმოებია, რომელიც დაწერილია გუნდის, სოლისტ-მომღერლებისა და ორკესტრისათვის. ამავე დროს განკუთვნილია მხოლოდ საკონცერტო შესრულებისათვის. ჰენდელი თავისი დროის ერთ-ერთი უდიდესი კომპოზიტორია, რომლის შემოქმედება იმდროინდელი მუსიკის თითქმის ყველა ჟანრს მოიცავს.

ჰენდელის ოპერები კარგა ხის განმავლობაში ნაკლებად, ან თითქმის არ სრულდებოდა საოპერო სცენებზე. მხოლოდ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო მისი პოპულარიზაცია. თავის დროზე უსამართლოდ დავიწყებული მისი ოპერები – „რადამისტო“, „არიოდანტე“, „როდელინდა“, „იულიუს კეისარი“, „საული“ ნაირგვარი ინტერპრეტაციით იდგმება მსოფლიო საოპერო სცენებზე. ზოგჯერ ავანგარდულად და ტრადიციულად, უფრო იშვიათად ავთენტურად და ყველაზე ხშირად ტექნოლოგიური სიახლეების გათვალისწინებით.

2013 წლის გაზაფხულზე „მეტროპოლიტენ ოპერამ“ დაუვიწყარი სანახაობა შესთავაზა ოპერის მოყვარულებს. ჰენდელის „იულიუს კეისარი“ პირდაპირი რეპორტაჟით გადაიკეცა მთელ მსოფლიოში. მაყურებელს არა მხოლოდ ტელევიზიით, არამედ კინოთეატრების უზარმაზარ ეკრანზეც შეეძლოთ ფორმატისა და ბგერის ხარისხის შეგრძნება. ბრიტანელი რეჟისორის, დევიდ მაკვიკარის დადგმა კი დახვეწილი ირონიით და შესანიშნავი სოლისტებით – სოპრანო ნატალი დესი (კლეოპატრა) და გენიალური კონტრ-ტენორი დევიდ დენიელსი (იულიუს კეისარი) – გამოირჩეოდა. სადირიჟორო პულთთან ბაროკოს მუსიკის შესანიშნავი მცოდნე ჰარი ბიკეტი იდგა.

მელომანები კლასიციზმის სრულყოფილებას და ამაღლებულ ტრაგიზმს აუცილებლად იგრძნობენ ქრისტოფ ვილიბალდ გლუკის (1714 -1787) ოპერების მოსმენისას. ავსტრიელი კომპოზიტორი, რომელმაც ლამის მთელი ცხოვრება საფრანგეთში გაატარა, თითქმის ასამდე ოპერის ავტორია. ისინი დღესაც ხშირად იდგმება: „ორფეოსი და ერიდიკე“, „ალცესტა“, „იფიგენია ავლიდში“, „არმიდა“.

გასული საუკუნის 60-იან წლებში, ლეგენდარული მარია კალასის შესრულებით გლუკის ოპერები განსაკუთრებულად პოპულარული გახდა. მომღერალმა ალცესტას, ორფეოსისა და იფიგენიას არები რამდენჯერმე შეასრულა საკონცერტო ესტრადაზე და ჩანაწერებიც გამოსცა (ჰარიზის რადიოს ორკესტრს ნიკოლა რეშენიე დირიჟორობდა). გლუკის ყველაზე პოპულარული ოპერა მაინც „ორფეოსი და ერიდიკე“, რომლის მელოდიას ლამის ყველა დაწყებით მუსიკალურ სკოლაში ასწავლიან. სამი-ოთხი წლის წინ „ორფეოსი“ სახელოვანმა რეჟისორმა რობერტ

ვილსონმა პარიზის „გრანდ ოპერაში“ დადგა.

შესანიშნავ იტალიელ კომპოზიტორს, ანტონიო სალიერის (1750 – 1825) ნამდვილად არ გაუმართლა, მიუხედავად იმისა, რომ ავსტრიის სამეფო კარის კაპელდინერი იყო. რა საშინელი ცოდვები აჰკიდეს ჯერ პოეტმა ალექსანდრ პუშკინმა და შემდეგ, დრამატურგმა პიტერ შაფერმა! მერე რეჟისორმა მილოშ ფორმანმაც არ დააკლო ფილმში „ამადეუსი“, სადაც უნიჭო, შურიანი და ქურდი გამოიყვანა. არადა, მოცარტისთვის მართლა არაფერი დაუშვებია. უბრალოდ, კონკურენტები იყვნენ და მათი ოპერები ვენაში პარალელურად იდგმებოდა. სალიერი გაწონასწორებული, მშვიდი და მუყაითი კარიერისტი იყო, თან ტკბილეულის მოყვარული, იჯდა და თხზავდა ოპერებს. სულ ორმოცამდე ოპერა დაწერა, რამდენიმე დღესაც იდგმება – „ღანაე“, „ფალსტაფი“ და განსაკუთრებით, „ალიარებული ევროპა“, რომელიც „ლა სკალაში“ ორიოდე წლის წინ განხორციელდა (მთავარ პარტიას ჩეჩილია ბარტოლი მღეროდა, საღირიჟორო პულტთან – რიკარდო მუტი).

ბედის ირონიით, ანტონიო სალიერიდან მაინც ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტამდე მოვიდვართ (1756 – 1791). ისინი თანამედროვეები იყვნენ და მუსიკის ქალაქში – ვენაში ცხოვრობდნენ. ალბათ, ზშირადაც ხვდებოდნენ ერთმანეთს.

მოცარტი ერთ-ერთი უდიდესი კომპოზიტორია მუსიკის ისტორიაში. მისი შემოქმედებაც და ბიოგრაფიაც ერთდროულად გენიოსი ბიჭუნას თავგადასავალსა და ტრაგიკული ბედის ხელოვანის ცხოვრებას ირეკლავს: ვუნდერკინდი, რომელიც ევროპელი მონარქების გასართობად უკრავდა და „ღონ ჯოვანის“, „ფიგაროს ქორწინებისა“ და „რეკვიემის“ ავტორი, რომელიც საერთო სასაფლაოზე დაკრძალეს! მისი მუსიკა შეიძლება განვიხილოთ როგორც გიგანტური ნახტომი, გასხვივოსნება, აღმაფრენა, მუდმივი წინსვლა და განვითარება. მოცარტის შემოქმედება იშვიათი გამონაკლისია, რომელიც თანაბრად იტევს საორკესტრო, საფორტეპიანო, კამერულ. საგუნდო და საოპერო მუსიკას. სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებთან ერთად, ის ქმნიდა გენიალურ ოპერებს.

ორი დიდი კომპოზიტორი – ჯუზეპე ვერდი და რიჰარდ ვაგნერი მაინც საოპერო კომპოზიტორებად დარჩნენ მუსიკის

ისტორიაში; ბეთჰოვენი, შუბერტი, შუმანი, ბრამსი – კამერული, ინსტრუმენტული და სიმფონიური მუსიკის დიდოსტატებად, ხოლო შოპენი, ლისტის და რახმანინოვი – ფორტეპიანოს ჯადოქრებად. მოცარტი ყველაფერში თანაბრად გენიალურია. მისი გენიალობა ისაა, რომ მან, პრინციპში, შეძლო შეუძლებელი ჰარმონიის მოძებნა ადამიანის ვოკალურ შესაძლებლობასა და ინსტრუმენტულ, სიმფონიურ გამომსახველობას შორის. ეს იდეალური ჰარმონია მის შემოქმედებაშიც ნათლად აისახა. მოცარტის ოპერებში სიმფონიურ ორკესტრსა და ადამიანის ხმას შორის კავშირი აგებულია მათ მთლიანობზე, ანუ ფსიქოლოგიური ტერმინით რომ ვთქვათ – მუსიკალურ „გემტალტზე“.

იტალიური საოპერო ტრადიციისგან განსხვავებით, სადაც ორკესტრი „მისდევს“ ხმას, მოცარტის ოპერებში – ხმა ემორჩილება ორკესტრის მთლიანობას. მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით, მოცარტის ოპერები მსუბუქი შესასრულებელია, სინამდვილეში, ეს ძალიან რთულია. მომღერალს იდეალური დისციპლინა მოეთხოვება; ანუ მოცარტის ოპერების შემსრულებლებს ლამის ინსტრუმენტის ხმა უნდა ჰქონდეთ, ორკესტრს რომ გაჰყვინ. ასევე ურთულესია მოცარტის ოპერებიდან არიების შესრულება. მაგალითად, კონსტანცას არია ოპერიდან „მოტაცება სერალიდან“, ან ელექტრას არია „იდომენეოში“. როცა მოცარტს ხშირად და ბევრს მოუხმენთ, მივხვდებით, რა რთულია და დიდი მნიშვნელობა აქვს ორკესტრის, ინსტრუმენტისა და ვოკალისტის სრულ ჰარმონიას და დისციპლინას. ეს მხოლოდ მოსასმენადაა ლამაზი, მაცდური და იოლი მისი ოპერები, სინამდვილეში ისინი მკაცრ დისციპლინასა და გასაგებ სიზუსტეს ემორჩილება.

მოცარტის ოპერებს ბევრს და გამალებით დგამენ როგორც სცენებზე, ისე ექსპერიმენტულ სივრცეშიც. არასოდეს დამავიწყდება, მაგალითად, ბერლინის მეტროში შესრულებული „ჯადონსური ფლეიტა“, რომელიც, ცხადია, ტურისტების მოსაზიდად დაიდგა და საოპერო კიჩის მოყვარულებზე იყო გათვლილი. ასეც მოხდა; პროექტს კარგი რეკლამა ჰქონდა და ორგანიზატორებს დამატებითი სპექტაკლების დანიშვნა მოუწიათ; რამაც მხოლოდ გაზარდა ტურისტებისა და მელომანების ინტერესი.

მოცარტის ოპერებს დგამენ როგორც ავანგარდისტი რეჟისორები (იოსი ვაილერი, ვილი დეკერი, ანდრეას

კრევენსბურგი), ისე კლასიკოსები (მაგალითად, პატრის შეროს „მოტაცება სერალიდან“ ექს-ან-პროვანსის საოპერო ფესტივალზე, ან მიხაელ ჰანეკეს „დონ ჯოვანი“ პარიზის „ოპერა გარნიეში“). იღებენ ფილმებს ცნობილი კინორეჟისორები: ინგმარ ბერგმანის „ჯადოსნური ფლეიტა“, ჯოზეფ ლოუზის „დონ ჯოვანი“, მილოშ ფორმანის „ამადეუსი“.

„დონ ჯოვანი“ მოცარტის შემოქმედების მწვერვალია. ლამის მითოლოგიურ ლოველასა და ავანტურისტში ის თითქოს თავს უყრის ადამიანის როგორც დადებით, ასევე უარყოფით მხარეებს. თავგადასავლების მოყვარული დონ ჯოვანი სინამდვილეში მეამბოხე ადამიანია. ის მზად არის, ჯოჯოხეთში გაჰყვეს კომანდორს, მაგრამ თავისუფლება და ღირსება არ დათმოს. ამ ოპერის ინტერპრეტატორები, ფსიქოლოგები თუ კრიტიკოსები (მათ შორის დრამატურგი პიტერ შეფერი, „ამადეუსის“ ავტორი) აღნიშნავენ, რომ კომანდორის ქანდაკებით შემოყვანით ოპერის ფინალში, მოცარტმა გარდაცვლილი მამა გააცოცხლა, რომელიც შეიღეს ჯოჯოხეთში ეპატიყება. მოცარტი ამ ოპერას „რეკვიემის“ პარალელურად წერდა და „დონ ჯოვანის“ ფინალი თითქოს „რეკვიემის“ დო-მინორული ტონალობის გამოძახილია; თითქოს მიწისქვეშეთიდან ამოსული ეს ხმები და კომანდორის ბანი ერთდება! ანუ მოცარტი არამხოლოდ მამის აჩრდილს ებრძოდა, არამედ „რეკვიემში“ გაცოცხლებულ სიკვდილსაც.

მოცარტის სიკვდილიდან როსინის ბავშვობამდე ორიოდე ნაბიჯია. ჯოაკინო როსინი (1792 – 1868) პეზაროში, მუსიკოსთა ოჯახში დაიბადა. მამამისი ჯუზე ორკესტრში ვალტორნაზე უკრავდა, ხოლო დედა ანა – მომღერალი იყო. მუსიკალური განათლება ადრეული ასაკიდან მიიღო, 6 წლის ასაკში მამის ორკესტრში სამკუთხედზე უკრავდა. მალე ბოლონიის ცნობილ კაპელმეისტერთან დაიწყო სწავლა და რვა წლის უკვე წამყვან პარტიებს ასრულებდა ბოლონიის საეკლესიო გუნდში. როგორც მომღერალმა მალე ისეთი პოპულარობა მოიხვეჭა, რომ იტალიის ყველაზე ცნობილი მომღერლის მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ. მაგრამ ბედმა ისე ინება, რომ თავად კი არ ემღერა, სხვები აემღერებინა – როსინი ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული საოპერო კომპოზიტორი გახდა.

15 წლის ასაკში როსინიმ პატარა კომიკური ოპერების

შექმნით გაითქვა სახელი და სიცოცხლის ბოლომდე უამრავი ოპერა დაწერა, მათ შორის ყველაზე ცნობილია: „სევილიელი დალაქი“, „ქურდი კაჭკაჭი“, „კონკია“, „იტალიელი ალჟირში“, „სემირამიდა“, „მოგზაურობა რეიმსში“, „ვილჰელმ ტელი“.

როსინი კომიკური ოპერის, ანუ იტალიურად „ოპერა ბუფას“ ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია ეს ჟანრი იტალიაში XVIII საუკუნის დასაწყისში, ნეაპოლში ჩამოყალიბდა, შემდეგ კი მისი პოპულარობა რომსა და მილანშიც გავრცელდა. ჯოვანი პაიზელოსთან და დომენიკო ჩიმაროზასთან ერთად, ჯოაკინო როსინი ამ ჟანრის ფუძემდებელი და რეფორმატორია; თუმცა როსინის დაწერილი აქვს აგრეთვე რამდენიმე გმირულ-პეროიკული შინაარსის ოპერა (opera-seria).

როსინიმ გადატრიალება მოახდინა ვოკალის და რეჩიტატივის გასაოცარი შერწყმის თვალსაზრისით. მის ოპერებში ხმის ტექნიკა დომინანტურია და ხშირ შემთხვევაში მაყურებელი არაჩვეულებრივი ვოკალური ეფექტების მოწმეა. როსინი დიდ მოთხოვნებს უყენებდა ვოკალისტებს, რომლის შესრულება ძალიან ძნელია. ოპერის მოყვარულთ მაინც ყველაზე კარგად ახსოვთ „სევილიელი დალაქი“, რომელიც როსინის ყველაზე პოპულარულ ოპერად რჩება. თუმცა რეჟისორებმა რამდენიმე საოცარი დადგმა დაგვიტოვეს. მათ შორის, „მოგზაურობა რეიმსში“ და „კონკია“, რომელიც შესანიშნავი ფრანგი რეჟისორის, ჟან-პიერ პონელის ინტერპრეტაციით ახსოვს მსმენელს.

იტალიურმა ოპერამ არამხოლოდ უძვირფასესი ბაროკოს მუსიკა და კომიკური ოპერა დაგვიტოვა, არამედ ისეთი მოვლენაც, როგორიცაა ბელკანტო, ანუ „ლამაზად მღერა“. სწორედ ამგვარი სიმღერის „ტექნოლოგიით“ გამოირჩევა ვინჩენცო ბელინისა (1801 – 1835) და გაეტანო დონიცეტის (1797 – 1848) შემოქმედება. ორივე კომპოზიტორი ულამაზეს ოპერებს წერდა; ორივე ნაადრევად გარდაიცვალა. არის რაღაც მისტიკისა და რეალობის მწარე ნაზავი ამ პარალელში. მელომანებისთვის ბელინი პირველ რიგში „ნორმასთან“ და მარია კალასის შესრულებით, იმ საოცარ არიასთან ასოცირდება, ჩასტა დივა რომ ჰქვია. ბელინიმ სულ 34 წელი იცოცხლა და 11 ოპერის დაწერა მოასწრო. მათ შორისაა: „პურიტანები“, „სომნამბულა“, „კაპულეტები და მონტეგები“... და მაინც, როცა ვინჩენცო ბელინის სახელს ახსენებენ, კალასის

საოცარ ხმას და ულამაზეს მღერას, კანტილენას გულისხმობენ.

დონიცეტიმ უფრო მეტი მოასწრო, თუმცა ისიც ახალგაზრდა გარდაიცვალა. ამ კომპოზიტორის საეიზიტო ბარათზე მელომანები ალბათ, მიაწერდნენ: „ლუჩია დი ლამერმური“, „ანა ბოლენა“, ან სულაც „დონ პასკუალე“. აქაც უნებლიეთ კალასის აჩრდილი გვახსენდება. უფრო ნატიფად და საოპეროდ განსწავლულები კი ლუკინო ვისკონტის გაიხსენებენ, რომელმაც სწორედ მარია კალასისთვის დადგა „ლა სკალაში“ დონიცეტის „ანა ბოლენა“. თანამედროვეებს სხვა საოპერო დივებიც გაახსენდებათ – ჯოან საზერლენდი ოპერაში „მარია სტიუარდი“ და გენიალური ედიტა გრუბეროვა „ლუკრეცია ბორჯაში“, რომელიც მიუნჰენის „შტატსოპერაში“ დაიდგა.

არანაკლებ ლამაზად მღერიან ჯუზეპე ვერდის ოპერებშიც, ცხადია, თუ მაღალი კლასის მომღერლები ასრულებენ არიებს... დიდი კომპოზიტორები წერდნენ ოპერებს, მაგრამ ვერდი მაინც სხვა რამეს გულისხმობს. სრულიად უცნობს ადამიანს ნებისმიერი ოპერის გახსენება რომ სთხოვოთ, დიდი შანსია „რიგოლეტო“, „ტრუბადური“ ან „ტრავიატა“ დაასახელოს. იმიტომ, რომ ვერდი ნიშნავს ოპერას! ვერდის „ოპერის შექსპირსაც“ კი უწოდებენ, რადგან მუსიკის ენაზე ზუსტი და ფსიქოლოგიურად უტყუარი სახეები შექმნა. რეალურადაც, შექსპირის „მაკბეტი“, „ოტელო“ და „ფალსტაფი“ ვერდიმ მუსიკით გააცოცხლა. შემთხვევითი არ არის, რომ დრამატული სპექტაკლის მსგავსად, ვერდის ოპერებში ყველას თავისი ხასიათი, ანუ არია აქვს. და, ეს, ყველა რეფორმაზე მეტს ნიშნავს.

ზუსტად ორასი წლის წინ, 1813 წელს დაიბადა ორი გენიოსი – ჯუზეპე ვერდი და რიჰარდ ვაგნერი. რაღაცნაირად ბედმა ინება, რომ ამ ორი კომპოზიტორის მთელი შემოქმედება და ცხოვრებაც ერთმანეთთან გადაჯაჭვულიყო. დიალექტიკის კანონი დაპირისპირებულთა ერთიანობას გულისხმობს და ვერდი-ვაგნერის უცნაური, იდუმალი კავშირი და ანტირიტმაც სწორედ ამ კანონის გამოხატულებაა. ისინი ოპერის ჭირვეულმა ესთეტიკამ დააპირისპირა ერთმანეთს, მათი მიმდევრებიც, „ვერდიანელები“ და „ვაგნერიანელები“ ერთმანეთს ებრძოდნენ. ამ ორი დიდი კომპოზიტორის შემოქმედებითი დაპირისპირება მთლიანობაში მეცხრამეტე საუკუნის საოპერო ხელოვნების ნამდვილ სურათს გვიხატავს.

ვერდის მუსიკალურ ხელოვნებას მილანში ეზიარა. ვაგნერისგან განსხვავებით, რომელიც გერმანულ მითოლოგიაში და ფოლკლორში ეძებდა პირველწყაროს თავისი მუსიკალური შედეგებით, ვერდისთვის მნიშვნელოვანი ხდება დრამატურგია. „ტრაავიატაში“ ის ეყრდნობა დიუმა-შვილის პიესას „ქალი კამელიებით“; ოპერა „ლუიზა მილერი“ – შილერის „ვერაგობა და სიყვარულს“; გარსია გუტიერესის ნაკლებად ცნობილი პიესა საფუძვლად დაედო „ტრუბადურს“; ვიქტორ ჰიუგოს დრამა „მეფე ერთობა“ – „რიგოლეტოს“.

თავისთავად ცხადია, „მაკბეტს“ პირდაპირ შექსპირთან მოვყავართ. სხვათა შორის, ვერდიმ ამ ოპერის ორი რელაქცია შექმნა. შექსპირის პიესის მიხედვით კიდევ ერთი ოპერა – „ოტელო“ დაწერა, ხოლო მისი შემოქმედებისა და ცხოვრების ფინალი „ფალსტაფს“ უკავშირდება. ვერდი 81 წლის იყო, როდესაც ოპერა „ფალსტაფი“ შექმნა. ის მოესწრო მეოცე საუკუნის დადგომასაც და 1901 წლის 27 იანვარს გარდაიცვალა. ვერდის შემოქმედება განუწყვეტლივ განიცდიდა ტრანსფორმაციას. ზემოთ ჩამოთვლილი ოპერების გარდა, აღსანიშნავია: „ბალ მასკარადი“ „სიმონ ბოკანერგა“, „აიდა“, „ოტელო“, ასევე „რეკვიემი“, რომელიც ისტორიაში შევიდა, როგორც ყველაზე დიდი ფორმატის, ეკლესიაში ტრადიციულად გარდაცვლილების სულის მოსახსენიებელი მსახურების მუსიკალურ-თეატრალიზებული ნაწარმოები.

ვერდის ოპერების მრავალრიცხოვანი თანამედროვე ინტერპრეტაციებიდან აღსანიშნავია გერმანელი რეჟისორის, ვილი დეკერის „ტრაავიატა“ ზალცბურგის საოპერო ფესტივალზე, 2009 წელს. მთავარ პარტიებს მღერიან ანა ნეტრებლო და როლანდო ვილაზონი. ვილი დეკერი სცენოგრაფიას გიგანტური საათის გადაადგილებას უკავშირებს. ალბათ, ეს არის მინიმალისტური რეჟისურის რეაბილიტაციის მცდელობა, ტენდეცია და, ფაქტობრივად დრამატულ-ვოკალური საწყისი.

ვაგნერი შეძლებული ოჯახის შვილი იყო, მას მფარველობას ბავარიის მეფე, ლუდვიგი უწევდა. განსხვავებით ვერდისაგან (რომელსაც შვილი და მეუღლე გარდაეცვალა), ვაგნერმა უდრტვინველად იცხოვრა და კარგი შემოსავალიც ჰქონდა. ვაგნერის შემოქმედებაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია

ტეტრალოგია „ნიბელუნგების ბეჭედი“ („რაინის ოქრო“, „ვალკირია“, „ზიგფრიდი“ და „ღმერთების დაისი“). სხვა კომპოზიტორებისგან განსხვავებით, ვაგნერი საკუთარ ოპერებს „სინთეზური ხელოვნების“ კონტექსტში მოიაზრებდა. ცდილობდა შეექმნა მუსიკის, ვოკალისა და დრამატურგიის მთლიანობა. მისი ოცნება იყო, საოპერო ნაწარმოები ერთიან, უწყვეტ მუსიკად ექცია.

2013 წელს ევროპასა და მთელ მსოფლიოში ვაგნერისა და ვერდის დაბადების 200 წელი აღნიშნეს და შესაბამისად, უამრავი კონცერტი და საოპერო წარმოდგენაც გაიმართა, თუმცა საქართველოში ამგვარი დღესასწაულისა და ზეიმის ატმოსფერო ნაკლებად იგრძნობა.

XIX საუკუნის საოპერო ხელოვნებაზე საუბრისას, ცხადია, ჟორჟ ბიზეს შემოქმედებას ვერ ავცდებით. საოპერო მარგალიტი, სახელად „კარმენი“, რომელიც მან კაცობრიობას დაუტოვა, იმდენად ძვირფასი აღმოჩნდა, რომ დღესაც ბევრი საოპერო თეატრი მისით საზრდობს. ჟორჟ ბიზე 38 წლის ასაკში გარდაიცვალა და ამ ხნის განმავლობაში მან რამდენიმე ოპერა დაწერა. პარიზის ოპერა „კომიკისთვის“ „კარმენში“ დიალოგები და სალაპარაკო ტესტი უხვადაა, თუმცა არსებობს მეორე, გაცილებით უფრო კომპაქტური და ცოცხალი რედაქციაც, რომელსაც ჩვენი საოპერო თეატრები მიმართავენ. „კარმენის“ პრემიერა 1875 წელს გაიმართა და წარუმატებელი გამოდგა, ბიზე ფაქიზი ფსიქიკის ადამიანი იყო ვერ გადაიტანა მძაფრი, უსამართლო კრიტიკა. ის პრემიერიდან ორ წელში გარდაიცვალა.

ცნობილმა იტალიელმა რეჟისორმა ფრანჩესკო როზიმ ფილმი-ოპერა „კარმენი“ 1983 წელს გადაიღო. კარმენის როლს ოპერეტის მომღერალი, ჯულია მიგენეს-ჯონსონი ასრულებდა. რეჟისორმა მსგავსი გადაწყვეტილება იმით ახსნა, რომ ფილმში სურდა არაკადემიურად ნამღერი არიები გამოეყენებინა.

მეოცე საუკუნემ ახალი თემები, ახალი დრამატურგია და ქარიშხალი შემოიტანა საოპერო ხელოვნებაში. იტალიური ლიტერატურის გავლენით შეიქმნა „ვერისიმი“ (ჯაკომო პუჩინის, პიეტრო მასკანისა და რუჯერო ლეონკავალოს სოციალურ თემაზე შექმნილი ოპერები), რომელიც უფრო „საოპერო ნეორეალიზმს“ ჰგავდა. მართალია, „ვერისტიმა“ კომპოზიტორებმა ბურჟუაზიული

საოპერო ტრადიციები შეარყიეს, მაგრამ ბოლომდე მაინც ვერ მოიპოვეს პუბლიკისა და კრიტიკის მხარდაჭერა.

გერმანული ექსპრესიონიზმის ყველაზე გამორჩეული კომპოზიტორი რიჰარდ შტრაუსი (1864 – 1949) მეოცე საუკუნეში რამდენიმე ოპერას ქმნის: „სალომე“, „ელექტრა“, „ინტერმეცო“, „ქალი ჩრდილის გარეშე“... შეიძლება ითქვას, რომ რიჰარდ შტრაუსი ვაგნერის შემოქმედებითი პრინციპების გამგრძელებელია. მისი ოპერების უწყვეტი საორკესტრო და ვოკალური დინება ექსტაზში აგდებს მსმენელს. ახალ ოპერებში სულ უფრო მძლავრად შემოიჭრება ბგერითი დისონანსი, რაც ასევე მნიშვნელოვანი სიახლეა. რიჰარდ შტრაუსი თავისი ოპერების სიუჟეტად ავსტრიელი მწერლის და დრამატურგის – ჰიუგო ფონ ჰოფმანსტალის პიესებს იყენებდა. გამონაკლისი მხოლოდ ოპერა „სალომეა“ – ოსკარ უაილდის პიესაა.

მუსიკის კრიტიკოსები მეოცე საუკუნის საოპერო შედეგებად აღიარებენ დიმიტრი შოსტაკოვიჩის მიერ გასული საუკუნის 30-იან წლებში შექმნილ ოპერებს – „ცხვირს“ (გოგოლის მოთხრობის მიხედვით) და „მცენის მაზრის ლედი მაკბეტს“ (ლესკოვის მოთხრობის მიხედვით). შეიძლება აგრეთვე გავიხსენოთ სერგეი პროკოფიევის „ომი და მშვიდობა“ (ტოლსტოის რომანის მიხედვით) და „ცეცხლოვანი ანგელოზი“. პროკოფიევის ეს ოპერა 80-იან წლებში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში რეჟისორმა გურამ მელივამ დადგა.

მეოცე საუკუნეში საოპერო ხელოვნებამ სრულიად სხვა გეზი და მიმართულება აიღო, რამაც ის პარადოქსამდე, ანუ საკუთარი თავის უარყოფამდე მიიყვანა. ერთი მხრივ, ოპერა ღოდეკაფონისა და ატონალური მუსიკის ლაბირინთებში „გადაიჩეხა“ (არნოლდ შონბერგის „მოსე და არონი“), ხოლო მეორე მხრივ, ენდრიუ ლოიდ ვებერის ყურისა და თვალისთვის საამო მიუზიკლებში („იესო ქრისტე – სუპერვარსკვლავი“ „კატები“, „ოპერის ფანტომი“) და ა. შ.

გერშვინის შემოქმედება შეიძლება მხოლოდ გარდამავალ ეტაპად მივიჩნიოთ კლასიკურ საოპერო ფორმასა და მიუზიკლს შორის, რასაკვირველია, ჯაზისა და მიუზიკლის ტრადიციების გათვალისწინებით.

სხეულის ძიებაში
თანამედროვე ცეკვის თეატრი – დაკარგული უბიწოებისა და
მიუღწეველი თავისუფლების მოსაზღვრე ტერიტორია

მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი ქორეოგრაფის – პინა ბაუშის ფრაზა: „მე არ მაინტერესებს, როგორ მოძრაობენ ადამიანები, მე მაინტერესებს, რა ამოძრავებთ მათ“, დიდი ხანია, თანამედროვე ქორეოგრაფიის მთავარ პოსტულატად იქცა. ტექნიკური სიახლეებისადმი საზოგადოების ლამის ავადმყოფური ლტოლვა ხელოვნებასაც დაახლოებით იმავე მოთხოვნებს უყენებს, რაც ინოვაციისადმი გარკვეულ მორჩილებაში გამოიხატება. არადა, ისტორიული თვალსაზრისით, სოციალური კომფორტი და ხელოვნება ანტირითმაა. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა თანამედროვე ცეკვის თეატრში, რომელიც, ნონკომფორმისტების საერთო საცხოვრებელს თუ არა, უკიდურეს შემთხვევაში, სიახლითა და აკვიატებული იდეებით „შეპყრობილ“ ქორეოგრაფთა საგიჟეთს ჰგავს. მაგრამ შემოქმედებითი სიგიჟე არტისტების, ძირითადი თუ არა, თანამდევე მისიაა...

გალაკტიონის ნაცნობი სტრიქონი - „სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“ – შეიძლება განვიხილოთ როგორც მათი თავისუფლების, ისე ამბიციებისა და შეხედულებების განსამტკიცებელი დევიზი. მზარდი და მულტიკულტურული შემოტევის ფონზე თანამედროვე ცეკვის ადებტები (უფრო კონკრეტულად – ქორეოგრაფები, რეჟისორები, მოცეკვავეები) სიახლეს სწორედ იქ ეძებენ, სადაც ერთი შეხედვით ყველაზე ნაკლებად იგულისხმებთ: სინუმეში, რიტუალში, ეკრანზე, ფოტოზე, ცირკში, ეროტიკაში, ახალ ტექნოლოგიებში... თანამედროვე ცეკვამ, რომელსაც დასავლეთში, დიდი ხანია, Contemporary dance-ს უწოდებენ, აკადემიურ თეატრს იმდენი რამ წაართვა, რამდენსაც საკუთარი, ახალი და ჯერ კიდევ დამაბნეველი სტატუსის განსაზღვრას მოახმარდა.

ისტორიული კონტექსტი

რადგან ყველაფერი ახალი კარგად დავიწყებული ძველია, შეგვიძლია ისტორიის შავ-ბნელი ლანდებიდან ექსპერიმენტულად

მანათობელი სახელები გამოვიხმოთ: ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში ექსპერიმენტული ჟინითა თუ ჯინით შეპყრობილმა ავსტრიელმა მსახიობმა, მხატვარმა, მეორეხარისხოვანი რეჟისორმა მოცეკვავემ და ქორეოგრაფმა, რუდოლფ ფონ ლაბანმა ერთი შეხედვით წარმოუდგენელი ავანტიურა განიზრახა - კლასიკური ბალეტისათვის ნამუსი ფაქიზად, მაგრამ საჯაროდ აეხადა.

ვენისა და ბერლინის მოდურ და ალტერნატიულ კლუბებში (დაახლოებით ისეთი, „კიტ-კეტ კლუბს“ რომ ასახავს ბობ ფოსი „კაბარეში“), თავგანისმცემლთა მცირე ჯგუფთან ერთად. იგი უცნაური იმპროვიზაციითა და ექსპერიმენტებით ცდილობს კლასიკური ცეკვის კულტის დამსხვრევას. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ცეკვის ძირითადი ვექტორი სწორედ „გადაგვარებულმა ავსტრიელმა არისტოკრატმა“ (როგორც თანამედროვეებმა უწოდეს პრესაში) - რუდოლფ ფონ ლაბანმა განსაზღვრა; მაგრამ არც პლასტიკის ჯადოქრების - გერმანელი მარი ვიგმანისა და ამერიკელი მართა გრეჰემის სახელების დავიწყება შეიძლება. თუმცა, ამ ორი ქალბატონის შესახებ - ოდნავ ქვემოთ.

მეოცე საუკუნის 20-30 წლებში გაცვეთილ პუნტებსა და ქათქათა „პაჩკებს“ სხეულის სრული თავისუფლება და საუკუნეებიდან ამოზრდილი რიტუალური ცეკვა უპირისპირდება. ახალი დროის დრამატულ ცვლილებებს კი რუდოლფ ფონ ლაბანი ჯერ დაწერილ „თანამედროვე ცეკვის მანიფესტში“, შემდეგ კი სასცენო შემოქმედებაში ასახავს. პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ ევროპაში კაბარეს კულტურის შემოჭრა ცეკვის ლანდშაფტს მთლიანად ცვლის. უკვე ფენშიშველა ცეკვავს ლეგენდარული მოცეკვავე აისიდორა დუნკანი, უცნაური ამერიკელი ქალბატონი რუთ სენ-დენი დასაყრდენს აღმოსავლურ რიტუალსა და ცეკვებში ეძებს, ხოლო რითმო-პლასტიკური სკოლის შემქმნელი, ფრანგი თეორეტიკოსი ემილ ჟაკ-დალკროზი მოსწავლეებს სიჩუმის „მოსმენისა“ და მუსიკის გარეშე ცეკვისკენ მოუწოდებს. და ეს, მეოცე საუკუნის ბოლოს თანამედროვე ქორეოგრაფიაში კონტრაპუნქტის ნიშნად იქცა.

თავიდან ეს რეალობისადმი უთანასწორო დაპირისპირებას ჰგავდა, რადგან კლასიკური ბალეტის მითი ჯერ კიდევ მძლავრი და სიცოცხლისუნარიანი იყო. რევოლუციამდელი რუსეთიდან

გამოქცეული ვაცლავ ნიჟინსკისა და ანა პავლოვას სახელები ევროპელ თაყვანისმცემლებში, იდუმალების გარდა, რაღაც აუხსნელ მოწიწებასა და დისიდენტურ თანაგრძნობას აღძრავდა. და მაინც, „ახალი ცეკვის“ ვირუსმა ევროპაში შეაღწია და შედეგად გამოიღო. ყველაზე სწრაფად გერმანიაში გაიხარა, სადაც ექსპრესიონისტული თეატრი და კინო იოლად ამკვიდრებდა, თუ იტანდა ნებისმიერ სახელოვნებო სიახლეს.

ფონ ლაბანის ერთგულმა მოსწავლეებმა – კურტ იოსმა და მარი ვიგმანმა, რომლებიც დისიდენტებივით იტანდნენ ესთეტიკურ დევნასა და დამცირებას, მოგვიანებით თავად მოახდინეს ნამდვილი ქორეო-რევოლუცია. 30-იან წლებში კიოლნში, მათ მიერ დაარსებულ, დღეს უკვე ისტორიულ „ფოლკვანგის“ სკოლაში კაბარესა და დრამატული თეატრის პროფესიონალი მსახიობები ფიზიკური და მუსიკალური მომზადების შესანიშნავ სკოლას გადიოდნენ... და, რაც მთავარია, ეპოქის შესატყვის ავანგარდულ დამლას ამყავდ ატარებდნენ. მართალია, კურტ იოსი, მარი ვიგმანი და „მთელი მისი ამფსონები“ - ანუ „ფოლკვანგის“ სკოლაში გაწვრთნილი მოცეკვავეები, ნაციზმმა „ჩასარეცხებად“ მალევე გამოაცხადა და ქვეყნიდან გარეკა (ან საკუთარ სამსახურში ჩაიყენა), მაგრამ ჯინი ბოთლიდან უკვე გამოშვებული იყო. კურტ იოსის ლეგენდარული სპექტაკლი „მწვანე მაგიდა“ და მარი ვიგმანის აბსტრაქტული „რიტმოპლასტიკური ექსპერიმენტი“ დღევანდელი გადასახედიდან ნამდვილად ისტორიული მნიშვნელობისაა.

ცხადია, ნაციზმურმა იდეოლოგიამ „თავხედურ“ ექსპერიმენტებს მალევე ბოლო მოუღო. თუმცა ცნობილია, რომ ნაციზმები და თავად ჰიტლერი ზშირად ტკბებოდნენ ჰარმონიული, შიშველი სხეულების ცქერით მრავალრიცხოვან აღლუმებზე თუ ცოცხალი სკულპტურების გამოფენებზე, რასაც ადასტურებს ლენი რიფენშტალის ცნობილი დოკუმენტური ფილმებიც. ყველაზე არსებითი, რაც „ფოლკვანგის“ სკოლამ მოახერხა, ეს იყო თანამედროვე ცეკვის თეატრისა და „ახალი სხეულის“ ესთეტიკის ჩამოყალიბება, რომელიც მეოცე საუკუნის 70-იან წლებში ისევ აღორძინდა. ხოლო თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი ქორეოგრაფის, პინა ბაუმის წარმოდგენებში ცეკვის თეატრი სრულიად ორიგინალურ, სოციალურ და მულტიკულტურულ ფორმას ღებულობს.

როცა გოეთეს გერმანული კულტურის ინსტიტუტმა თბილისში დაახლოებით ორი წლის წინ „ფოლკვანგის“ სკოლისა და კურსთ იოსის სპექტაკლების ამსახველი ვიდეოჩვენება მოაწყო, თვით ქორეოგრაფიაში გათვითცნობიერებულ პუბლიკასაც კი გაუჭირდა ჯერ კიდევ უცნობ, ისტორიულად მოუთელავ „ქორეოგრაფიულ ხატებთან“ დაახლოება. ყოველ შემთხვევაში, ასობით დაკონსერვებულ „ჟიზელსა“ თუ „ბაიადერაზე“ გაზრდილ საზოგადოებას იმ ჩვენებიდან გაუცხოების შთაბეჭდილება ნამდვილად დარჩა.

თავის დროზე პინა ბაუშის საკულტო სპექტაკლით – „კაფე მიულერი“ მონიბლულმა კინორეჟისორმა პედრო ალმოდოვარმა გერმანელი ქალბატონის ქორეოგრაფია თავისებურად უკვდავო ფილმში „ესაუბრე მას“, რომლის მთავარი პერსონაჟები სწორედ „კაფე მიულერის“ წარმოდგენაზე ხვდებიან ერთმანეთს.

დიდი და პატარა ჩიტები

პინა ბაუშის სპექტაკლები და სოციალურ-კულტურული განზომილება ცარიელ ადგილას არ აღმოცენებულა. მას ზურგს გერმანული ექსპრესიონისტული ცეკვის ტრადიცია და ზემოხსენებული „ფოლკვანგმულე“ უმაგრებდა, რომელიც, ბანალურად რომ ვთქვათ, თანამედროვე გერმანული ცეკვის სამჭედლოა. ცნობილი ქორეოგრაფ-რეჟისორები: იოჰან კრესნიკი, სუსან ლინკი და პინა ბაუში თანამედროვე გერმანული კულტურის ისეთივე მნიშვნელოვანი ნაწილია, როგორც, ვთქვათ, ჩვენში „სუხიშვილები“, ოღონდ ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავებით: მათ არ სტანჯავთ ესოდენ მნიშვნელოვანი, დამთრგუნველი და ტრადიციული ხალხური ცეკვის არქეტიპები, როგორც – ჩვენებურებს. ისე კი, სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემებით შემოქმედებითად „შეწუხებული“ არც ფოლკლორისტები მინახავს და არც ქორეოგრაფები.

შესაძლოა იმიტომ, რომ თანამედროვე ცეკვის თეატრი აუცილებლად გულისხმობს აქტიურ სოციალურობას (როგორც, მაგალითად, კლასიკოს პინა ბაუშისა და შედარებით ახალგაზრდა ქორეოგრაფ საშა ვალცის წარმოდგენებში), ან უფრო იშვიათად – პოლიტიკურ განზომილებას (იოჰან კრესნიკის გენიალური

პერფორმანსები „სამოთხის ბაღი“ და „ფრიდა კალო, სიცოცხლე და სიკვდილი“). არც ის არის შემთხვევითი, რომ თანამედროვე ცეკვის თეატრის პუბლიკას ძირითადად ინტელექტუალები, თანამედროვე ხელოვნებით დაინტერესებულები და მემარცხენეები შეადგენენ.

40-50-იან წლებში ამერიკაში „მოდერნ დანსის“ ნამდვილი კულტია, რომლის სათავეებთან მედგრად დგანან რიტუალური ცეკვის დედამთავარი მარტა გრეპემი და ჯაზით მრავალგანზომილებიანი, შაკანინიანი ალვინ ეილი. „სხეული არასოდეს იტყუება“ - მარტა გრეპემის ეს აფორიზმი შეიძლება მისი შემოქმედების ძირითად კრელოდ განვიხილოთ. ქორეოგრაფი, რომელმაც ლამის მთელი მეოცე საუკუნე იცხოვრა, კრიტიკოსების აზრით, ფემინისტური ქორეოგრაფიისა და რიტუალური ქორეოდრამის ერთ-ერთი დამაარსებელია. ყველაზე ცნობილი ოპუსები: „გულის გამოქვაბული“ (1947), „ლამის მოგზაურობა“ (1949), „ფედრა“ (1961), შეიძლება საეტაპოდ მოვიჩინოთ ექსპერიმენტული ქორეოგრაფიისა და ფიზიკური თეატრის განვითარებაში. მარი ვიგმანთან ერთად მართა გრეპემმა შეცვალა წარმოდგენა ქალ ქორეოგრაფზე, რომელთა როლი ადრე მხოლოდ მოკრძალებული სოლოთი შემოიფარგლებოდა.

მაღონა, რომელიც თავის დროზე მარტა გრეპემის სახელგანთქმულ ქორეოგრაფიულ სტუდიაში სწავლობდა, ასე აღწერს თავის მოგონებებში ლეგენდარულ ქორეოგრაფთან შეხვედრას: „როდესაც საკლასო ოთახიდან გამოვვარდი, დერეფანში პირველად შევეჩხე ამ უცნაურ არსებას. სკოლაში მკაცრი, სპარტანული რეჟიმის გამო, აკრძალული გვქონდა დირექციასთან ახლო ურთიერთობა, მაგრამ იმ წუთას ცარიელ დერეფანში, სადაც მარტო მე და ეს გაყინული, წვრილნიკაბიანი, ფაიფურის ქანდაკება ვიყავით, ვგრძენი, რომ ნამდვილად მომწესხველი იყო. ჩემი ენაწყლიანობა და თავხედობა სადღაც გაქრა, ენა დამება და მის ცნობისმოყვარე გამომეტყველებას ესლა შევაგებე, — „ტუალეტში მივიღვარ“. მან თითქოს გამიღიმა, რომელშიც უფრო მეტად ზიზღი თუ ქედმაღლობა იგრძნობოდა და მითხრა - „ჰო, ჯობს, არ ჩაიფსა და კარგად იცეკვო, ვიდრე პირიქით“.

ჯაზმა, პოლივუდმა და მიუზიკლმა, ცხადია, დიდი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ამერიკული ცეკვის განვითარებაზე.

ლევენდარული მოცეკვავე, ქორეოგრაფი და რეჟისორი ბობ ფოსი ბროდვეიზე დადგმული მიუზიკლებით - „მშენიერი ჩარეტი“ და „კაბარე“ (მოგვიანებით ამავე სახელწოდების ფილმები) 50-60-იანი წლების საკულტო პერსონად იქცა. თუმცა, არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა შემდეგ ეტაპზე მერს კენინჰემის, პოლ ტეილორის, კაროლინ კარლსონის, უილიამ ფორსაიტის, ტრიშა ბრაუნის შემოქმედებას, რომელთა გავლენა თანამედროვე ცეკვის თეატრზე უდიდესია.

არანაკლებ საინტერესოა ქორეოგრაფიის ისტორია იაპონიაში მეოცე საუკუნის 60-იან წლებში. ფილოსოფოსმა და პუბლიცისტმა ტუსუმი სიძიკატამ და პროფესიით ბოტანიკოსმა მინ ტანაკამ ამერიკული მოდერნ დანსი, ევროპული ავანგარდი და ტრადიციული იაპონური თეატრის ელემენტები უცნაური სითამამით შეაჯვარეს. მიღებული ცეკვის ახალი სახეობა - „ბუტო“ მედიტაციურ-ფილოსოფიური მოძრაობებისა და სხეულის ფლობის უმაღლეს ხელოვნებად აქციეს. მოცეკვავე გათავისუფლებული იყო ქორეოგრაფიის დიქტატიზაციისა და მისთვის მისაღწევ ფარგლებში შექმნილ სხეულის შესაძლებლობები სრულად წარმოეჩინა.

არასოდეს დამავიწყდება პირველი შეხება თუ შეხვედრა „ბუტოსთან“, ვენის თანამედროვე ცეკვის ფესტივალზე „იმპულსტანცი“. 70 წლის კარლოტა იკედა (პირველი თაობის „ბუტოისტი“, რომელიც, დიდი ხანია, პარიზში ცხოვრობს და „ბუტოს“ მითის ცოცხალი ნაწილია) ცეკვადა დაახლოებით 35-წუთიან სოლოს სტრავენსკის „კურთხეულ გაზაფხულში“. ეს თითქოს წარმოუდგენელია, მაგრამ უკვე ცხოვრებაგავლილი, ფეხშიშველა ქალი საოცარი უშუალობით და ექსპრესიით ასახიერებდა ქალწულს, რომელმაც არ იცის განაყოფიერების „გემო“. მაგრამ არსებითი სწორედ ისაა, რომ სწორედ ქალური გამოცდილება ანიჭებს მას ერთგვარ უპირატესობას – ზუსტად იცის, სად და როგორ მოგვატყუოს, რათა დავეუკეროთ და ვიგრძნოთ.

„ბუტოს“ შემქმნელებიც და დღეს უკვე თანამედროვე ცეკვის თეატრის ავტორ-ქორეოგრაფებიც (ეს, პრაქტიკულად, ქორეოგრაფიულ რეჟისურას უდრის) მოცეკვავის სხეულს ფილოსოფიურ ჭრილში განიხილავენ და მას, როგორც ცარიელ ჭურჭელს, ისე აღიქვამენ. მნიშვნელობა არ აქვს, ამ ჭურჭელს

რითი აავსებ – სხვისი ცხოვრების აჩრდილებით თუ გამხმარი ბალახის ნაყენით. სხეულის პროპორციები, დახვეწილობა და ასაკი ასევე კარგავს მნიშვნელობას. განვლილი წლები ხაზს უსვამს სიბრძნეს და არა უძლურებას. და როცა შემოხსენებული, ლეგენდარული მოცეკვავე კარლოტა იკედა „კუთხეულ გაზაფხულში“ ქალიშვილის პარტიას ასე გულწრფელად ცეკვავს, ეს, პირველ რიგში, მაყურებელზე სულიერ შემოქმედებას ნიშნავს და არა ირონიულ დისტანციას პუბლიკასა და შემსრულებელს შორის.

80-90-იან წლებიდან, ანუ ახალი ტექნოლოგიების ბუმიდან მოყოლებული, „ბებერ კონტინენტზე“ ხელოვნებისადმი დამოკიდებულება იცვლება და განვითარების სრულიად ახალი ეტაპი იწყება. შესაბამისად, იცვლება თანამედროვე ცეკვისადმი მიდგომა. ცალკე მსჯელობის საგანია „ფიზიკური თეატრის“ „მახლებური აღქმა (უკვე დამკვიდრებული ეს ტერმინი ზშირად უფრო ზუსტია, ვიდრე „თანამედროვე ცეკვის თეატრი“). ახალი დროის ლიდერები - ბელგიაში იან ფაბრი, ანა-ტერეზა დე კეერსმაკერი; პოლანდიაში ჰას ვან მანენი, ირჟი კილიანი; საფრანგეთში დომინიკ ბაგუე, კარინ საპორტა, ფილიპ დეკოუფლე, ანჟელენ პრელჟოკაჟი; გერმანიაში – სუზან ლინკი, საშა ვალცი, იოჰან კრესნიკი – ცვლიან არა მხოლოდ ქორეოგრაფიულ შინაარსებსა და ლანდშაფტს, არამედ პოსტმოდერნისტული ირონიით უბრუნდებიან სხეულის პირობითობებისგან გათავისუფლების, დამიწებისა თუ დემითოლოგიის თემას. შემთხვევითი არ არის, რომ ახალი დროის ერთ-ერთი ლიდერის, გერმანელი ქორეოგრაფის საშა ვალცის სპექტაკლებს პირდაპირ ასე ეწოდება – Körper (გერმანულად „სხეული“) ან NoBody („არასხეული“).

სახელებით გადატვირთულ ამ ფონზეც კი განსაკუთრებულად აღსანიშნავია შვედი ქორეოგრაფისა და რეჟისორის – მატს ეკის შემოქმედება, რომელიც თანამედროვე ევროპულ ქორეოგრაფიაში განსაკუთრებული მოვლენაა. თავის მუზასა და მეუღლესთან - ანა ლაგუნასთან ერთად მატს ეკი ქმნის კომპაქტურად ზუსტ, მკვეთრად თანამედროვე და ირონიულ-ფსიქოანალიტიკურ სპექტაკლებს. დაწყებული კლასიკური რეპერტუარით („ჟიზელი“, „გედის ტბა“, „კარმენი“, „დონ-ჟუანი“) და დამთავრებული ესპერიმენტული ოპუსებით (“Smoke~, „აპარტამენტი“, „ხელობრივი“), იგი

ქმნის დეფორმირებულ სამყაროს, სადაც კლასიკური ბალეტიდან ნაცნობი ფაქიზი განცდებისა და რომანტიკული ილუზიების ადგილი არ რჩება. სამაგიეროდ, დიდი დოზითაა შენარჩუნებული ირონია, როგორც იარაღი საბალეტო კლიშეებისა და სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ. ეს ყველაფერი მოწოდებულია ძალდაუტანებელი სიმსუბუქით, „ტენილი“ პლასტიკითა და ამბისადმი შენარჩუნებული დისტანციით.

ზოგადად, დღევანდელი ქორეოგრაფია ნაწილობრივ მაინც გამოხატავს თანამედროვე ფიზიკური თეატრის შესაძლებლობებს და ცეკვის თეატრის ირონიულ-აპოკალიფსურ კონტექსტს; ექსპერიმენტებით ნატანჯი სხეულის ბრწყინვალეობასა და სილატაკეს; დაკარგულ უბიწოებას და მიუღწეველ თავისუფლებას; რეფლექსიას და ირონიას... და რადგან ევროპაში ქორეოგრაფიული ექსპერიმენტები უზვად დაგროვდა, თანამედროვე ცეკვისადმი მიძღვნილი სპეციალური ფესტივალების ჩატარების აუცილებლობა (არა მხოლოდ პუბლიკისთვის) გარდუვალი გახდა.

ცეკვის ფესტივალი, როგორც თვითგამოხატვის ახალი საშუალება

80-90-იან წლებში ტერმინმა „თანამედროვე ცეკვა“ კონკრეტულ შინაარსთან ერთად, ცოტა არ იყოს, მისტიკური მნიშვნელობა შეიძინა. ახალი თაობის ევრო-ამერიკელ ქორეოგრაფებს, რომელთა მხოლოდ ჩამონათვალი რამდენიმე თაბახს დაიტევს, ამბიცია გაუჩნდათ თავიანთი შინაზარდი, ლაბორატორიული ოპუსები მაყურებელთა გაცილებით ფართო წრისთვის გაეცნოთ. თუმცა ამისთვის მათ კანონიზებული სივრცე (ანუ ფესტივალები), არცთუ ცოტა ფული და თანამოაზრეთა მხარდაჭერა სჭირდებოდათ. უკვე დაგროვილი გამოცდილება და ექსპერიმენტები ერთდროულად ახალისებდა დამწყებთ და გამოცდილებს, რომ მათი დროული თავგანწირვა „ცუდად“ მაინც არ ჩაივლიდა... და, პრინციპში, ასეც მოხდა. ამას დაუმატეთ თანამედროვე მხატვრობის, დიზაინისა და პერფორმანსის გავლენა ცეკვის თეატრზე, რომელიც გამომსახველობაში, ორიგინალურ სივრცით გადაწყვეტასა და სხეულისადმი ირონიულ დამოკიდებულებაში აისახა.

ათვისებულ და უკვე ტრადიციულ ავინიონისა და ედინბურგის თეატრალურ ფესტივალებს, უკვე კარგა ხანია, შეემატა მონპელიეს, ლიონისა თუ ვენის სპეციალიზებული, თანამედროვე ცეკვისადმი მიძღვნილი ფესტივალები, რომლებიც სულ უფრო მზარდი პოპულარობით სარგებლობენ მაყურებელთა შორის. უკვე ცეკვით შეპყრობილთა სექტაც გამოიკვეთა, რომელიც მხოლოდ ამგვარ ფესტივალს ირჩევს და არა დრამატული თეატრების ფესტივალს. სხვათა შორის, კრიტიკოსების მოაზრებითაც, თანამედროვე თეატრში ყველაზე საინტერესო ამბები ხდება და ნაირგვარ პროვოკაციასაც სწორედ ცეკვის თეატრში წააწყდებით. ამის მაჩვენებელია, მაგალითად, თანამედროვე ცეკვის ფესტივალი „იმპულსტანცი“, რომელიც 80-იანი წლებიდან მოყოლებული ვენაში ყოველი წლის ივლისში იმართება. ხოლო ქალაქში, სადაც კლასიკური მუსიკისა და ვალსის კულტია, ალბათ თავად მიხვდებით, რომ თანამედროვე როკვა მხოლოდ დაცინვად აღიქმება. თუმცა, როგორც ჩანს, ორგანიზატორებმა ეს თავიდანვე იციან და ვენის კლასიკურ-ფილარმონიულ გარემოსა და თანამედროვე ცეკვის სივრცეს შორის არჩევანის საშუალებას ტოვებენ.

თავის დროზე სამხრეთ საფრანგეთის ისტორიულ, ლამაზ ქალაქ მონპელიეში ქორეოგრაფიული ფესტივალის დაარსება (სწორედ 80-იანი წლების დასაწყისში) შესანიშნავი მოცეკვავისა და ქორეოგრაფის, დომინიკ ბაგუეს სახელს უკავშირდება. სამწუხაროდ, ნაადრევად გარდაიცვალა, თუმცა ერთდროულად მადლიერმა თუ გესლიანმა კრიტიკამ მას თანამედროვე ქორეოგრაფიის „პატარა პრინცი“ უწოდა. დაახლოებით ამავე პერიოდში აღმოცენდა ლიონის „თანამედროვე ცეკვის ბიენალე“, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა საფრანგეთის იმდროინდელი კულტურის მინისტრისა და თანამედროვე ცეკვის თაყვანისმცემლის, ჟაკ ლანგის სახელს უკავშირდება. თანამედროვე ცეკვას დიდად სწყალობდნენ ბერლინშიც, სადაც ყოველი წლის ზამთარში ჰებელის სახელობის თეატრში ე. წ. ტანცვინტერი, ანუ თანამედროვე ცეკვის თეატრის „ზამთრის სადამოები“ იმართებოდა.

რაც შეეხება კლასიკურ ვენას, ქალაქში, სადაც მოცარტისა და ვალსის კულტი სახიფათო ზღვარს აღწევს, ქალაქის კულტურის პოლიტიკის მთავარმა მრჩეველმა და მენეჯერმა კარლ რეგენსბურგერმა თანამოაზრესა და ქორეოგრაფ ისმაელ ივოსთან

ერთად 1984 წელს დააარსა ფესტივალი „იმპულსტანცი“, რომელიც ევროპაში ალბათ ყველაზე საინტერესოა მიდგომითა და სიახლისადმი ლტოლვით. იმ დროიდან მოყოლებული ისინი ყოველ წელს ეპატიჟებიან ყველაზე თავზე ხელაღებულ, თანამედროვე, პროვოკატორ ქორეოგრაფებს ფანტაზიის სრული რეალიზაციისთვის.

კარგი მარკეტინგის წყალობით, „იმპულსტანცი“ თანდათან ტურისტულ-კულტურული ვენის განუყოფელ ნაწილად იქცა. ყოველი წლის ივლისში, როცა ვენაში ტურისტების მოზღვაგებაა, „ბურგთეატრის“ წინ დამონტაჟებულ სპეციალურ ეკრანზე, შთამბეჭდავად „ამეცყველებული“ სხეულები მოუწოდებენ მათ, არ გამოტოვონ მატილდა მონიეს, მეგ სტიუარტის, აკრამ ხანის, ტრიშა ბრაუნის, იან ფაბრის, მარი შონარის, ემიო გრეკოს და სხვათა წარმოდგენები. როგორც ფესტივალის მონაწილე, არაერთხელ ვყოფილვარ მოწმე, პრეს-ცენტრში როგორი სიამაყით აცხადებდნენ – რეკლამა შედეგანია და პუბლიკის დიდ ნაწილს სწორედ ტურისტები შეადგენენო. სხვა საქმეა, რამდენად ესმის, ან რატომ მოსწონს ვენის სანახაობას დახარბებულ ტურისტს დაახლოებით ორი საათის განმავლობაში თანამედროვე ქორეოგრაფიის ენაზე მოთხრობილი სხეულებრივი თავგადასავლები.

ორგანიზატორთა მიერ აშკარად წახალისებულ ექსპერიმენტებსა და აუცილებელ ქორეოგრაფიულ სიჭრელეს ემატება მრავალრიცხოვანი დისკუსიები, შეხვედრები და ვორკშოპი. და ეს ყველაფერი – თითქმის ერთი თვის განმავლობაში. შენარჩუნებულია გეოგრაფიული პოლიტკორექტულობაც – იდუმალი აღმოსავლეთი და ტრადიციული დასავლეთი, აუცილებელი ამერიკა და სულიერი იაპონია, ეგზოტიკური აფრიკა და ბოლომდე აუთოვისებელი პოსტსოციალისტური სივრცე. არცთუ იშვიათია კო-პროდუქციული წარმოდგენები, როგორც, მაგალითად, ცნობილი ქორეოგრაფისა და მოცეკვავის, ბრიტანელი ინდოელის, აკრამ ხანისა და ჩინეთის ნაციონალური ბალეტის ერთობლივი პროექტები.

სხეულები თანამედროვე ცეკვის თეატრში ყველაფერს გამოხატავენ სამთვლიანი ვალსის, კლასიკურ „პას“ თუ „ბატმანს“ გარდა, ხოლო ნაირგვარი ჯურისა და ესთეტიკის გამოძახებელი

ქორეოგრაფები სხეულის მოცემულობას ახალ განზომილებასა თუ კოორდინატთა სისტემაში განიხილავს. როგორც ჩანს, ინტერნეტის ეპოქამ და მულტიმედია კულტურამ უკვე დეფორმირებული კლასიკური ხატები (ნაირგვარი ჟიზელები, სილფიდები და პრინცები), საგანგებო ფეხგარჯილობა და კლასიკური პლასტიკა სანიშნოდ მოინელა. მიზანდასახული ხელიგნობის დრო და სოციალურ-სექსუალური რევოლუციების ქორეოგრაფიული გამოდახილიც მალე წარსულს ჩაბარდება... ჩვენთან კი ეს დრო არც დაწყებულია.

„ახლა ქორეოგრაფები სიჩუმის გაცოცხლებით, ყალბი ტრანსფორმაციით, ობიექტების გასულიერების პრეტენზიით და სხეულისადმი საშინელი მოპყრობით არიან დაკავებული“, - წერდა ერთ-ერთი კრიტიკოსი ვენის არტ-ჟურნალში, ფესტივალ „იმპულსტანცის“ შესახებ. თუმცა, ვიდრე სხეულს „საშინლად“ მოვეპყრობით, ალბათ გაცილებით მარტივ და კინემატოგრაფიული ასოციაციებით დატვირთულ კითხვაზე პასუხის გაცემა მოგვიწევს, - „რა საჭიროა სხეული, თუ მას ქორეოგრაფიამდე არ მოგყავართ“?

თანამედროვე ცეკვის ფესტივალის ორგანიზატორებს კი დღემდე უხდებათ იმის გარკვევა, დარჩა თუ არა თეატრში ჯერ კიდევ აუთვისებელი ქორეოგრაფიული სივრცე; ან სად გადის ბედკრული დრამისა და თავისუფლებით გათავხედებული ცეკვის თეატრის საზღვრები. და რაც მთავარია, არის თუ არა ოკუპირებული ქორეოგრაფიის მოსაზღვრე ტერიტორია მეზობელი არტ-განზომილებების (დიზაინი, ფოტო, ვიდეო, ინსტალაცია, პერფორმანსი, კომპიუტერული ტექნოლოგია) მიერ ბოლომდე ოკუპირებული.

PINA, რომელიც არ იწონება

მაიკლ ჯექსონის სიკვდილით გამოწვეული ვნებათაღელვის შემდეგ ძნელია, ვინმე კიდევ გააკვიროვო მოკრძალებული ნეკროლოგებით, თუმცა როგორც პოეტი ამბობს, „ყველას თავისი აქვს სახსოვარი“. ჩვენი „მცირემეტრაჟიანი“ კომენტარი ვუპერტალში 68 წლის ასაკში მოულოდნელად გარდაცვლილ, დიდ გერმანელ ქორეოგრაფს, პინა ბაუმს ეძღვნება. ონკოლოგიური

დიაგნოზი, რომელიც მას ექიმებმა გარდაცვალებამდე სულ რაღაც ერთი კვირის წინ დაუსვეს, კატასტროფული სისწრაფით დადასტურდა. 30 ივნისს, სალამოს იგი მშობლიურ ვუპერტალის თეატრს (სადაც თითქმის 35 წელი ქორეოგრაფიულ ექსპერიმენტებს უძღვნა), კოლეგებს და მეგობრებს გამოეთხოვა.

თუ ოდესღაც ნებით მოხვდით, ან ვთქვათ, ჩემნაირმა ქორეო-მანიაკებმა ძალით „შეგათრიეს“ თანამედროვე ცეკვის უზნეოდ თვალისმომჭრელ ლაბირინთში (სავარაუდოდ, იქ ცოტა ხანს მაინც დაჰყოფდით), აუცილებლად გეცოდინებათ ეს უცნაური ქორეოგრაფი ქალი – პინა ბაუში. მაღალი, თხელი, უფრო ზუსტად, სიფრიფანა, უცნაურად მომზირალი, დიდი შუბლით, მწვანე თვალებით, უკან გადაწეული შეკრული თმებითა და წარმოუდგენლად ნერვიული, პლასტიკური ხელებით. იგი, დიდი ხანია, თანამედროვე ცეკვის სიმბოლოდ იქცა. კრიტიკოსთა თქმით, პინა ბაუშმა თანამედროვეთა ცნობიერებაში გააფერმკრთალა, ან ჩაანაცვლა ლეგენდარული ამერიკელი ქორეოგრაფის მართა გრეჰემის სახე. იმ განსხვავებით, რომ მართა გრეჰემმა ლამის საუკუნე იცოცხლა, ხოლო პინა ბაუშმა მხოლოდ სამოცდარვა.

მან არა მარტო შეცვალა თანამედროვე ცეკვის თეატრის ლანდშაფტი, არამედ სრულიად მოულოდნელი პერსპექტივის შესაძლებლობაც დასახა. ცნობა მისი გარდაცვალების შესახებ იმდენად მოულოდნელი იყო, რომ მოსკოვში, ჩეხოვის მერვე საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის გაოგნებულმა დირექციამ (სადაც 14-15 ივლისს უნდა წარმოედგინათ პინა ბაუშის ლეგენდარული სპექტაკლი „შვიდი მომაკვინებელი ცოდვა“), საგანგებო პრესკონფერენციაც კი მოიწვია. მაგრამ, მოგეხსენებათ, სიკვდილი თვით ყველაზე კარგად დაგეგმილ და ძვირადღირებულ ღონისძიებებსაც არ ცნობს...

პინა ბაუში (უფრო ზუსტად, ფილიპინა ბაუში) 1940 წელს, სამხრეთ გერმანიაში, ქალაქ ზოლინგენში დაიბადა. 50-იანი წლებიდან ცნობილ ესენში, „ფოლკვანგის“ ცნობილ სკოლაში სწავლობდა, რომელიც თავის დროზე გერმანული ექსპრესიონისტული ცეკვის დამაარსებელმა და თეორეტიკოსმა კურტ იოსმა შექმნა. ნიჭიერი მოსწავლე მაშინვე შენიშნეს და მოდერნიზმის უკეთ ასათვისებლად ნიუ-იორკს აფრინეს. რამდენიმე წელი ბაუშმა ჯუღიარდის ხელოვნების სკოლაში გაატარა,

რომლის დამთავრების შემდეგაც ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენის სცენაზეც გამოდიოდა. მაგრამ დიდი ქორეოგრაფებით - ალვინ ეილითა და ენტონი ტიუდორით, ამერიკული ჯაზითა და 60-იან წლებში მოღერი „ლივინგ თეატრით“ „მოწამლულმა“ სულ სხვა გზა აირჩია.

70-იანი წლების დასაწყისში პინა ბაუში გერმანიაში ბრუნდება და ნაცრისფერ, არაფრით გამორჩეულ და სამრეწველო ქალაქ ვუპერტალში ცეკვის თეატრს აფუძნებს, რომელიც მალე არა მარტო გერმანული, არამედ ზოგადად, თანამედროვე ცეკვის თეატრის სიმბოლოდაც იქცა.

„პინა ბაუშმა რაღაც განსაცვიფრებელი მოახდინა: ცეკვის აკადემიურ ფორმებს, გახევებულ და მომაბეზრებელ კლასიკურ ჟესტებს სოციალური და მეამბოხე სული შთაბერა“ – ეს ბალეტის კრიტიკოსთა შეფასებაა. სწორედ ვუპერტალში 1975 წელს დაიდგა ზემოხსენებული სპექტაკლი „შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვა“ ბერტოლდ ბრეხტის ტექსტისა და კურტ ვაილის მუსიკის მიხედვით. ერთი მხრივ, პატარა ადამიანის უმწეო და სასაცილო ამბოხი და მეორე მხრივ – სოციალური სისტემის მუდმივი მზადყოფნა, გაუსწორდეს სწორედ სუსტსა და დაუცველს (განსაკუთრებით კი ქალებს), შემდგომში მისი სპექტაკლების მთავარი თემა გახდა.

იგორ სტრავინსკის მუსიკით შთაგონებულ „კურთხეულ გაზაფხულში“ ფეხშიშველა ქალები, უბრალო ჩითის კაბებით, საგანგებოდ დაყრილ მიწაზე ყოველგვარი კლასიკური თუ ნეოკლასიკური ნორმების დაცვის გარეშე ცეკვავენ. ეროტიკულად მღელვარე სხეულებს უცნაური, სასაცილო და ამავე დროს მეამბოხე ელფერი ჰქონდათ. თუმცა ეს არც კაცებისადმი სიძულვილს ნიშნავდა და არც ფსიქოლოგიურ ან გენდერულ ნიადაგზე აღმოცენებულ შურისძიებას.

1978 წელს პინა ბაუში დგამს სახელგანთქმულ სპექტაკლს „კაფე მიულერი“, რომელიც, ცნობილი კრიტიკოსების აზრით, ზოგადად თანამედროვე ცეკვის თეატრის სიმბოლოდ იქცა.

...რომელიდაც რიგით კაფეში მორცხვი, დაბნეული კაცები და მთვარეულებივით მოძრავი ქალები ურთიერთობას არკვევენ. დროდადრო ეს პაროდიული ცეკვა დუელში გადადის, რომლითაც მოხიბლულმა პედრო აღმოდოვარმა სპექტაკლის

ფრაგმენტი თავის ფილმში, „ესაუბრე მას“, გამოიყენა. თავად პინა ბაუში კი ჯერალდინა ჩაპლინის პერსონაჟის „დახმარებით“, რეჟისორისათვის სიუჟეტის ერთ-ერთ მთავარ ღერძად იქცა.

თავის დროზე ფედერიკო ფელინიმ ფილმში „და მიცურავს გემი“ პინა ბაუში მიიპატიჟა ბრმა პრინცესას როლში, რომელიც ჭადრაკს თამაშობს და რომელსაც სახეზე გამოუცნობი ღიმილი დასთამაშებს.

მის სპექტაკლებში მტანჯველი სექსუალური კომპლექსები გაბათილებულია ირონიული სცენური ნიშნებითა და მეტაფორებით. მაგალითად, ნაშომილები ზებრებივით ზანტი ქალები საღამოს კაბებში ნიანგის ფიტულებით „მოპირკეთებულ“ ინტერიერში როკავენ; ხოლო ზედმეტად ნერვიული კაცები ერთსა და იმავე მოძრაობას ვიუტად იმეორებენ (სპექტაკლი „კონტაქტჰოფი“). მართალია, კრიტიკოსები მას ზოგჯერ ფემინისტსაც უწოდებდნენ, მაგრამ კოლეგა-კინორეჟისორებისაგან განსხვავებით, იგი ქორეოგრაფ-მამაკაცებს ბევრად მოკრძალებულად აღიქვამდა.

ქორეოგრაფი ყოველთვის ისწრაფვის სოციალურის, პოლიტიკურისა და ესთეტიკურის სინთეზისაკენ, ხოლო მის წარმოდგენებში ქორეოგრაფია მხოლოდ დამაკავშირებელი რგოლია სცენურ ფორმასა და პუბლიცისტურობას შორის. თანამედროვე ცეკვის ლაბორინთებში 30-წლიანი „ხეტილის“ შემდეგ აღმოაჩინა ახალი სამყარო – ეს იყო სპექტაკლების ციკლი „ქალაქების დღიურები, რომლებმაც ჩვენს გულში კვალი დატოვა“. მისი დახვეწილი, სტილიზებული, პოლიტიკურ-სოციალური წარმოდგენების შემდეგ „ქალაქების დღიურები“ უფრო ინტერნაციონალურ ცეკვა-თამაშობებს ჰგავდა. ფემინისტური შეუპოვრობა შემწყნარებლურმა ლირიკულობამ შეცვალა, ხოლო გერმანული ექსპრესიონისტული ცეკვის ტრადიცია - სხვადასხვა ეთნოგრაფიული ცეკვების თავისებურებებმა.

ბოლოდროინდელი ინტერნაციონალური წარმოდგენები („მაზურკა ფოგო“, „პალერმო, პალერმო“, „ნეფესი“, „ბამბუკის ბლუზი“, „ფანჯრების მწმენდავი“), რომლებიც მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქს ეძღვნება, სავსეა ერთი შეხედვით შეუთავსებელი და მოულოდნელი ფსიქოლოგიური დეტალებით. იმპროვიზებული დასის წევრები – ბრაზილიელები, ინდოელები, პორტუგალიელები, ფრანგები თუ ფინელები - იმედების მსხვერვისა

თუ გაცოცხლების შთამბეჭდავ სურათებს ხატავენ. თუმცა იგი არ ცდილობდა სხვადასხვა ცეკვის ტექნიკის იმიტირებას, პირიქით – თითქოს ყველაფერს აღნობდა და ასხამდა საკუთარ ქორეოგრაფიულ ყალიბში, რის გამოც, მაყურებელს ერთდროულად მოულოდნელობის და ნაცნობობის განცდა ეუფლებოდა.

სპექტაკლებს ამთლიანებს პინა ბაუმის სცენოგრაფისა და თანამოაზრის, პეტერ პაბსტის გენიალური დეკორაციები და ზუსტი კონცეფცია. გერმანელი ქორეოგრაფის სიკვდილის შემდეგ მისი გავლენა თეატრალურ სამყაროზე გაცილებით დიდია, ვიდრე ცალკე აღებული რაიმე კონკრეტული მოვლენა ან თუნდაც მასშტაბური თეატრალური მიმდინარეობა.

პინა ბაუმს მინიჭებული ჰქონდა ქორეოგრაფიაში ყველაზე პრესტიჟული, ვაცლავ ნიჟინსკის სახელობის პრემია; აგრეთვე, ევროპის ყველაზე პრესტიჟული თეატრალური ჯილდო – „ევროპა თეატრს“. იაპონიაში კი სპეციალური პრემია, რომელსაც ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში გაწეული დიდი დამსახურებისათვის ანიჭებენ.

2009 წლის სექტემბრიდან, ცნობილ გერმანელ რეჟისორს, ვიმ ვენდერსს უნდა დაეწყო ფილმის გადაღებები სახელწოდებით „პინა“, მაგრამ ნაადრევმა სიკვდილმა ყველაფერს წერტილი დაუსვა. პინა ბაუმის შესახებ წერდნენ: „მან შექმნა ყველაზე დამანგრეველი და ყველაზე ლირიკული სანახაობა, რაც ოდესმე გერმანულ საცეკვაო სცენას უნახავს და ჩვენ გულისტკივილით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ მისი სიკვდილით გაწყდა უკანასკნელი ჯაჭვი, რომელიც დიდ გერმანულ ექსპრესიონისტულ ცეკვასა და თანამედროვე თეატრს აკავშირებდა“.

მიუწვდომელი ცეკვის ანარეკლები

ევროპის სახლის პროექტი – „ერთი და მრავალსახოვანი ევროპა მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეების ბალეტის ფონზე“, ქორეომანებისთვის ლამის მშობლიურ და კულტურულ მოვლენად იქცა. ცეკვის საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილი პროგრამის ფარგლებში, რომელიც 29 აპრილს აღინიშნება, ფილოსოფოსმა და ჟურნალისტმა, ხათუნა მზარელუამ თანამედროვე ცეკვის მცირე ანალიზის ფონზე ცნობილი ქორეოგრაფების – შვედი

მატს ეკის, შვეიცარიელი ჟილ ჟობენის, ესპანელი ლა რიბოსა და ფრანგი ანჟელენ პრელჟოკაჟის ბალეტის ვიდეო-ფრაგმენტები წარმოადგინა. კერძოდ, პრელჟოკაჟის – Les Noces (1989), ლა რიბოს – Panoramix (2003), Jobenis – Spider Galaxies (2011) და ეკის – Appartement (2000).

ასეთ სალამოებზე ყველაფერი შეიძლება მოხდეს, გვამხნევენ სალამოს ავტორი და ჟურნალისტი: „რუსი კომპოზიტორი იგორ სტრავინსკი სენეგალელ მოქანდაკე უსმან სუსთან ერთად ესთეტიზმის ამბებზე ბჭობდეს, ქართველი ხელოვანი დავით კაკაბაძე ჩვენთვის უცნობ შვეიცარიელ მხატვარს, ფერდინანდ ჰოდლერს შეხვდეს, ესპანელი მოცეკვავისა და ქორეოგრაფის, ანტონიო გადესის აჩრდილი კი არ გვასვენებდეს; თითქოს გვასხენებდეს, რომ ლექცია-ჩვენებების მთავარი გმირი გახლავთ მისი უდიდებულესობა ცეკვა!“

თუმცა წარმოდგენილი საბალეტო ფრაგმენტები ჭრელი და ძალიან განსხვავებულია, ის მაინც შეიძლება გამოდგეს თანამედროვე ევროპული ქორეოგრაფიის დეგუსტაციად: საგანგებოდ ირონიული და თითქმის დამცინავი მატს ეკი, სხეულების „ექსპერიმენტებით“ შეპყრობილი ჟობენი, ვიდეოთი და ტექნოლოგიით შთაგონებული ლა რიბო და ნეოკლასიკითა თუ სექსუალური ქვეტექსტებით გატაცებული პრელჟოკაჟი... მგონი, ეს უკვე საკმარისია თანამედროვე ცეკვის „ნათელისა“ და „ბნელი“ მხარეების წარმოსაჩენად.

ვის შეიძლება გამოეგონებინა ცეკვის საერთაშორისო დღე, თუ არა ფრანგებს?! ეს დღე იუნესკოს გადაწყვეტილებით 1982 წლიდან აღინიშნება; ცნობილი ქორეოგრაფის, ჟან-ჟორჟ ნოვერის დაბადების დღის (1727 წლის 29 აპრილი) აღსანიშნავად. ნოვერს „ბალეტის მამას“ უწოდებენ და ალბათ, სამართლიანადაც. იგი 1745-1757 წლებში პარიზისა და ლონდონის ყველაზე ცნობილ სცენებზე ცეკვავდა, ხოლო მოგვიანებით ქორეოგრაფის ამპლუაში წარსდგა პუბლიკის წინაშე.

ნოვერმა პირველმა თქვა უარი დივერტისმენტსა თუ საკონცერტო ნომრებზე და ბალეტი დრამატული შინაარსით შეავსო. მცირე ფორმებს ერთგვარად გავრცობილი, ვრცელი სიუჟეტი დაურთო და ბალეტი ფაქტობრივად დამოუკიდებელ სპექტაკლად აქცია. რაც მთავარია, მან შექმნა ქმედებით გაჯერებული

ცეკვა, სადაც განცდები პანტომიმით, ცეკვითა და მოძრაობებით იყო გადმოცემული. გარდა 80-მდე დადგმული წარმოდგენისა, ნოვერმა პირველი თეორიული და ქორეოგრაფიული ტრაქტატიც დაუტოვა კაცობრიობას – „წერილები ცეკვებსა და ბალეტზე“, სადაც დაწვრილებითაა აღწერილი ქორეოგრაფიის უმთავრესი პრინციპები და განზოგადებულია დაგროვილი გამოცდილება.

უცნაურია, რომ ისეთი დიდი ქორეოგრაფიული ტრადიციების ქვეყანაში, როგორც საქართველოა, ცეკვის საერთაშორისო დღე ფართოდ არასოდეს აღუნიშნავთ. მიუხედავად იმისა, რომ ბათუმსა და ქუთაისში ზარ-ზეიმით გაიხსნა ოპერისა და ბალეტის განახლებული თეატრები, რამე ქორეოგრაფიულად დასამახსოვრებელი, ან თანამედროვე არ მომხდარა. მხოლოდ 27 აპრილს, თბილისის საკონცერტო დარბაზში გაიხსნა ქორეოგრაფიული პოსტსოციალისტური შეპირებულმა „ანარეკლებმა“. ისიც მაღამ ანანიაშვილის საპატივცემულოდ.

საშა ვალცი - უფრო მეტი, ვიდრე ვალცი

ზოგადად, თეატრის ადვოკატი, ფესტივალის ორგანიზატორები თუ პროდიუსერები სულ უფრო ემსგავსებიან კორპორატიულ წვეულებებზე დაპატიჟებულ სანიმუშო სტუმრებს, ხელოვნებაში გარკვეულ პოლიტიკოსებს, ლირიკულ და ირონიულ ბანკირებს, ან საკუთარი ახალი ტექნოლოგიებით მოხიბლულ ინჟინრებს. მაგრამ თანამედროვე ქორეოგრაფებს ეს არ ენება. ისინი ჯერ კიდევ მოურჯულელებელ ხელოვანთა „ჯიმს“ განეკუთვნებიან. რალაცნაირად, ჩუმად, თავისთვისაც და ხელოვნებისთვისაც ერთნაირად იტანჯებიან და თითქმის არასოდეს მოსწონთ, რასაც აკეთებენ. ყოველ შემთხვევაში, გარედან ასე ჩანს.

„ფესტივალჰაუზის“ სცენაზე ქორეოგრაფთა ინტერნაციონალური ოთხეული ერთმანეთის მიყოლებით წარმოადგენს სპექტაკლებს. პირველ რიგში, გამოჩენილი გერმანელი ქორეოგრაფი-ქალბატონი საშა ვალცი უნდა აღვნიშნოთ, რომლის სპექტაკლი „ჩონტინუ“ ნამდვილად მოვლენაა. ასევე, საინტერესოა ალბანური წარმოშობის ფრანგი ქორეოგრაფის, ანჟელენ პრელჟოკაჟის „ათასი წლის შემდეგ, ანუ აპოკალიპსისი“, რომელიც მოსკოვის დიდი თეატრისა და საკუთრივ, პრელჟოკაჟის

დასის ერთობლივი პროექტია და ეძღვნება რუსეთის კულტურის წელს საფრანგეთში.

პრესა განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს მაროკოელი წარმოშობის ბელგიელი ქორეოგრაფის, სიდი ლარბი შერკაუის ახალ ოპუსს „ბიბლია“ (სიტყვები), რომლის პროდიუსერებს ლამის დაბეკებული აქვთ მომავალ წელს თითქმის ყველა ცნობილი თეატრალური ფესტივალი. ნიუ-იორკში მცხოვრები, ტაივანელი ქორეოგრაფი შენ წიე კი იგორ სტრავენსკის მრავალტანჯულ და ქორეოგრაფებისთვის საყვარელ „კურთხეულ გაზაფხულს“ ასკეტიზმით და განსაკუთრებული გამომსახველობითი ფორმით წარმოადგენს.

ფესტივალს კი დაასრულებს გერმანული თეატრის სახელოვანი რეჟისორი, კლასიკოსად აღიარებული პეტერ შტაინი. ის „ეკვენი ონეგინს“ მსახიობების „დახმარებით“ წაიკითხავს! დიას, წაიკითხავს, რადგან ეს ჟანრი გერმანიაში უაღრესად პოპულარულია. კარგად მახსოვს, როგორ კითხულობდნენ გერმანული თეატრის სახელოვანი მსახიობები – მარტინ ვუდეკე და მარტინა გედეკი თომას მანის რომანს ერთ-ერთ ასეთ ფესტივალზე. და მაინც, რატომ პეტერ შტაინი და რატომ „ონეგინი“, ეს ფესტივალის ორგანიზატორების მისამართით გამოთქმული ყველაზე ხშირი და პასუხგაუცემელი შეკითხვაა.

„ლეგენდარული პინა ბაუშის შემდეგ ყველაფერი სადღაც გაქრა, ახალი სახელები კი მისმა აჩრდილმა დაფარა“, – წერს „ფრანკფურტერ ალგემაინეს“ მიმომხილველი. მისი სიკვდილის შემდეგ დაცარიელებული ტახტის „კანონიერ მემკვიდრედ“ სწორედ საშა ვალცს მიიჩნევენ, რომლის სპექტაკლი „ჩონტინუ“ გვაბრუნებს ექსპრესიონისტული ცეკვის ტრადიციებთან. კერძოდ, ბაუშის ადრეულ ოპუსებთან. ის განსაკუთრებით ჰგავს 70-იან წლებში დადგმულ „კურთხეულ გაზაფხულს“, რომლის სკულპტურული გამომსახველობა, ჯგუფური პორტრეტები, მოძრაობის ელემენტები და დრამატული რიტმი უდავოდ შთააგონებდა საშა ვალცს ახალ იდეებსაც. კრიტიკოსები უფრო შორსაც მიდიან და მარი ვიგმანს, 30-იანი წლების ექსპრესიონისტული ცეკვის ტრადიციას და ლეგენდარულ მართა გრეჰემსაც კი იხსენებენ. თუმცა, ეს უკვე მეტიმეტად გვეჩვენება.

„ჩონტინუ“ პროფესიონალურად შესანიშნავად „ნაკეთი“ და

თითქმის გრანდიოზული სანახაობაა, რომელშიც 24 მოცეკვავე ცდილობს, დავიწყებული ქორეოგრაფიის ჟანრი გაახსენოს მაყურებელს. სპექტაკლში არის ანტრაქტივი, რაც თანამედროვე ცეკვის თეატრში იშვიათობაა. ის უკვე შეაფასა ავინიონის საფესტივალო პუბლიკამ და ციურიპის „შაუშპილჰაიზის“ პრეტენზიულმა მაყურებელმა. ქორეოგრაფიულ მონახაზსა და კომპოზიციაშიც იკითხება საშა ვალცის მთავარი ამოცანა – ადამიანის სხეულს რაღაც კოლექტიურად მღელვარე „ფილტვები“ და სულიერება ჩაუდგას. სწორედ ამით გაძლიერებული თუ გახალისებული ადამიანები ჯგუფებად გროვდებიან და ერთმანეთს აწყდებიან, ეჯახებიან, უპირისპირდებიან. დახლოებით ისე, როგორც მართა გრეპემის კლასიკურ წარმოდგენებში...

კარგად ნაწრთობი სხეულებისგან შედგენილი ჯგუფი, ანუ „კოლექტიური სხეული“, დროა დრო, წონასწორობას კარგავს. მერე გამოფხიზლდება, სიჩქარეს და ენერგიას იკრებს და განდგომილ თუ კოლექტივის მოწყვეტილ სხეულს ქარიშხალივით ატყდება თავს. ცხადია, რომ არა მოცეკვავეთა შესანიშნავი ტექნიკა, ან საშა ვალცის ირონია მასისა და ინდივიდის ყბადალებული, რევოლუციური დაპირისპირების მიმართ, ეს პათეტიკური და ოღნავ ძველმოდურიც იქნებოდა. ცეკვის ისტორიასთან ამგვარი დიალოგითა თუ დისტანციით ქორეოგრაფი ახერხებს დრამატული სიმძიმის შენარჩუნებას (რაც, გარკვეულწილად, იანის ქსენაკისის და ედგარ ვარეზეს მუსიკის დამსახურებაა), ხოლო გარკვეული ირონიული დამოკიდებულებით სხეულების – მოცეკვავეების მიმართ, ინარჩუნებს სიმსუბუქესაც. და ეს კონტრასტი საოცრად ზუსტი და გამოზომილია.

რასაკვირველია, ციტატები პინა ბაუშიდან, ან მართა გრეპემის რიტუალური წარმოდგენებიდან არც უბრალო კოპირებაა და არც აშკარა ირონია წარსულისადმი. ეს ტიპური პოსტმოდერნული მიდგომაა, როცა ისტორიული წარმოდგენები, ხატები ან პოზები უნდა დაშალო და დაანაწევრო, რათა მერე ახალი ააწყო. საშა ვალცი ამის გაკეთებას სხვადასხვა დროს განსხვავებული გზებით ცდილობდა. მაგალითად, ოღნავ მკაცრი ესთეტიკით დადგმულ „ცვაილანდში“, ან ბრუტალურ-ეროტიკულ სპექტაკლში „სხეული“. მაგრამ ყოველთვის იყო რაღაც, რაც გაგრძელების შანსს, ანუ დაუსრულებლობას გულისხმობდა.

ამჯერად ამ წესს იცავს სპექტაკლში „ჩონტინუ“, რომელიც საშა ვალცმა მკაცრი და რიტუალური „მედეასა“ და ოდნავ ბრუტალური „ზაილანდის“ შემდეგ დადგა. ამჯერად მღელვარე, პათეტიკური სხეულების ამბოხს და კონფლიქტს იკვლევს. და ეს ბევრად უფრო საინტერესოა, ვიდრე სხეულთა სავარჯიშოები ან წარმოუდგენელი მალაყები.

როგორც ერთი კრიტიკოსი წერს, „საშა ვალცი, ყოველთვის მეტია, ვიდრე უბრალოდ ვალსი“.

ზიარება სიცარიელეში

თუ პინა ბაუმის შემდეგ რომელიმე ქორეოგრაფი ქალბატონის შემოქმედებაზე შეიძლება ვისაუბროთ, ერთ-ერთი პირველი სახელოვანი კაროლინ კარლსონია – თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამორჩეული ამერიკელი ხელოვანი, რომლის დევიზია „ფიქრი სხეულით“ და რომელმაც ვენეციაში, ცეკვის ბიენალეზე „ოქროს ლომი“, ხოლო მოსკოვში, „ბენუა დე ლა დანსის“ პრესტიჟული ქორეოგრაფიული პრიზი დაიმსახურა.

სკანდინავიური წარმოშობის ქორეოგრაფი თავის დროზე იუტას შტატში კლასიკურ ცეკვასა და ქორეოგრაფიას სწავლობდა. პარიზის ოპერის დირექტორმა როლფ ლიბერმანმა დიდი ძალისხმევის შემდეგ დაარწმუნა, ევროპაში გადასულიყო და 1974 წლიდან კარლსონი „ოპერა დე პარიზ“ საბალეტო დასს ხელმძღვანელობს.

70-80-იანი წლების ევროპული მოდერნ-დანსი მან არა მარტო ქორეოგრაფიული და ჯაზური იმპროვიზაციით გაამდიდრა, არამედ განახლების შთამაგონებელი იმპულსიც შესძინა. 90-იან წლებში ქორეოგრაფმა პარიზი დატოვა და თანამედროვე ცეკვის სიახლეების ასათვისებლად იაპონიასა და ჩინეთში გაემგზავრა. უკვე 21-ე საუკუნეში საფრანგეში დაბრუნდა და პა-დე-კალეს დეპარტამენტში, რუბეს ცეკვის თეატრს ჩაუდგა სათავეში.

რუსთაველის თეატრში გამართული სპექტაკლით „პატარა ისტორიები“, ქართველ მაყურებელს პირველად მიეცა საშუალება, მისი შემოქმედება ენახა. „ლი“ (2007) და „მანდალა“ (2010) – ასე ეწოდება ორ შესანიშნავ, ღრმა და საინტერესო კამერულ ისტორიას. პირველი, დაახლოებით, ნახევარ საათს გრძელდება

და მასში კინაცუ კოსაკატანი და იუტა ნატაკა მონაწილეობენ; მუსიკის ავტორია ფილიპ კარპინსკი. „მანდალა“ კი, დაახლოებით, 40-წუთიანი წარმოდგენაა, რომელიც საფრანგეთში 2010 წლის ერთ-ერთ საუკეთესო „მცირემეტრაჟიან“ ქორეოგრაფიულ სპექტაკლად აღიარეს. სოლოს კაროლინ კარლსონის ასისტენტი და მოსწავლე სარა ორსელი ცეკვავს, ხოლო მუსიკის ავტორია მაიკლ გორდონი.

კარლსონის ქორეოგრაფიის მნიშვნელობაზე თეატრში მისულმა მაყურებელმა ბევრი არაფერი იცოდა. ამას რუსთაველის თეატრის ნახევრად ცარიელი პარტერიც მოწმობდა, რომელსაც დამცინავ რიტმად გასდევდა სატელევიზიო-სარეკლამო კამპანიის არარსებობა. მოცეკვავეთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათი ენერგია დარბაზის სიცარიელეს ენერგიულად უპირისპირდებოდა და ავსებდა. ქალური და მამაკაცური საწყისი, სინაზე და ენერგია, „ინისა“ და „იანის“ დაპირისპირება სოლმარი ორთაბრძოლების ნატივ ხელოვნებას უფრო მოგაგონებდათ. წითელი, აღმოსავლური ხმალი კი სპექტაკლში ერთდროულად მისტიკურ და საბრძოლო განწყობას ქმნიდა.

„მანდალაში“ სარა ორსელის კარგი ფეხგასმა და არცთუ ნატიფი ხელგაშლა სცენური სივრცის ათვისების პარალელურად ხდებოდა. სამწუხაროდ, მოცეკვავის მიერ მზარდ და გაშმაგებულ ტემპში შემოვლილი ორი კონცენტრული წრე – დიდი და პატარა, კარგი ქორეოგრაფიის ხილულ, მაგრამ შეუმჩნეველ ანარეკლებად გაიფანტა. პირველ რიგში იმიტომ, რომ ორსელი გაცილებით ხისტი მოცეკვავე-შეგირდია. მისი სხეულის პროპორციები თუ პლასტიკური მონაცემები 68 წლის მასწავლებლის, კაროლინ კარლსონის უნატიფეს და ფანტასტიკური გამომსახველობის ხელეებს აშკარად ჩამოუვარდება.

რა სამწუხაროა, რომ ჩვენს მაყურებელს არასოდეს უნახავს თავად კარლსონი სცენაზე. თუნდაც მისი „ლედი ბლუ“ – თანამედროვე ქორეოგრაფიის შედეგრი.

ოპერა, როგორც ტელესანახაობა ვერდის „რიგოლეტო“ ნინო სურგულაძის თანხლებით

4 და 5 სექტემბერს „ვეროვიზიამ“ და ჰოი, საოცრებავ, „რუსთავი 2“-მა მართლაც უცნაური სადამო აჩუქეს მუსიკის მოყვარულებს. ქართული ტელეკომპანიები არასოდეს გადასცემდნენ „ოპერა-ლაივს“ (მაგალითად, გასულ წელს, როცა დეკემბერში „ლა სკალას“ სეზონი „კარმენით“ გაიხსნა, სადაც მთავარ პარტიას ანიტა რაჭველიშვილი მღეროდა, სიუჟეტი ტელეეთერით მხოლოდ მეორე დღეს გავიდა), განსხვავებით სპორტული და კინო-სანახაობებისგან, მაგრამ სექტემბრის „რიგოლეტოს“ პირდაპირი ეთერი იტალიის ქალაქ მანტოვადან ნამდვილად დიდხანს ემანსოვრებათ მელომანებს.

ეს არის ცნობილი იტალიელი პროდიუსერის, ანდრეა ანდერმანის მორიგი ესთეტიკური „ახირება“, რომელიც პუბლიკის ოპერასთან ახალი ტექნოლოგიებით და უჩვეულო ფორმით დაახლოებას ემსახურება. გემოვნებიანი მელომანი და გამოცდილი პროდიუსერი უკვე რამდენიმე წელია, პოპულარული სერიალით „ივეთელევისიონ ილმს“, ცდილობს, მაყურებელი თუ მსმენელი უშუალოდ ოპერის მოქმედების ეპიცენტრში გადაიყვანოს; ანუ ოპერისგან სატელევიზიო სანახაობა შექმნას.

უკვე განხორციელდა ამგვარი „ლაივ-საოპერო“ პროექტები – „ტრაავიატა“, „ტოსკა“ და „ბოჰემა“. რადგან ვერდის „რიგოლეტოს“ მოქმედება XVI საუკუნის მანტოვაში მიმდინარეობს, პუბლიკას ამ ფილმით შეუძლია, ქალაქის შუასაუკუნოვანი არქიტექტურით, დარბაზებით, ატმოსფეროთი და „ცოცხალი“ დეკორაციით დატკბეს. ოპერა ორი დღის განმავლობაში 128 ქვეყანაში გადაიცემოდა და მათ შორის საქართველოშიც.

„ვეროვიზიის“ რეპორტაჟი და ჩართვა ამ სატელევიზიო პროექტში, ალბათ ახალგაზრდა და უკვე საკმაოდ წარმატებული მეცო-სოპრანოს, ნინო სურგულაძის სახელს უკავშირდება, იგი „რიგოლეტოში“ მადალენას ეპიზოდურ როლს ასრულებს. მიუხედავად ამისა, ტოტალურ ვარსკვლავურ გარემოში ეს ფრიად საპატიო ამბავია, თუნდაც იმიტომ, რომ რიგოლეტოს პარტიას „ხმადაბოხებული“, სახელოვანი პლასიდო დომინგო ასრულებს, რომელმაც ჰერცოგის უღარდელი, ურთულესი და ქარაფშუტა

პარტია კუზიან და კომპლექსებით დახუნძლული მასხარის ტრაგიკულ პარტიაზე გაცვალა; ანუ ტენორის პარტიიდან ბარიტონზე გადავიდა.

სხვა საკითხია ხმის ცვლილების შემდეგ ტემბრი და ხარისხი. პლუს ასაკოვანი, მუდამ ქარიზმატული რუჯერო რაიმონდი (გავიხსენოთ თუნდაც სახელოვანი ბრიტანელის, ჯოზეფ ლოუზის „ღონ ჯოვანი“ და ესპანელი რეჟისორის ფრანჩესკო როზის „კარმენი“), რომელიც ბანდიტ და კაცისმკვლელ სპარაფუჩილეს მღერის და ამომავალი ვარსკვლავი – იტალიელი ტენორი ჯანფრანკო მონტრე, რომლისთვის მანტოვას ჰერცოგი შესანიშნავი არტისტული რეკლამაა. თუმცა, არც თითქმის უცნობი ლირიკული სოპრანოს, იულია ნოვიკოვას დავიწყება შეიძლება, რომლის ქერათმიანი და ნაზად გაწეწილი ჯილდა ამ პარტიის საუკეთესო შემსრულებლის, შეუდარებელი ედიტა გრუბეროვას ფერმკრთალი ემანაციაა.

სარეკლამოდ მჟღერი სახელები ამით არ ამოიწურება.

„რიგოლეტოს“ რეჟისორია მარკო ბელოკიო, შესანიშნავი კინორეჟისორი და თავის დროზე, 60-70-იან წლებში იტალიურ კინოში ნამდვილი მეამბოხე. უცნაურ შუქწერას და კამერის მოძრაობას სახელოვანი ოპერატორი, „ოსკაროსანი“ ვიტორიო სტორარო ოსტატობით უძღვება. ხოლო უხილავ სადირიჟორო პულტს ზუბინ მეტა ისეთი ვნებით, სიმსუყით და დრამატიზმით განაგებს, თითქოს ბრამსის ან ბეთჰოვენის სიმფონიებს დირიჟორობს.

და მაინც, ანდერმანის ამ პროექტში არის რაღაც ხელოვნური და სამუზეუმო, რაც ხელს გიშლით პერსონაჟებთან მომღერლების იდენტიფიცირებაში. ისევე როგორც დამღვლია კამერის გაუთავებელი მოძრაობა, რაც მუსიკის კონცენტრაციაში ნამდვილად არ გეხმარებათ. ვერდის მუსიკის დრამატიზმი და მოქმედების შინაგანი დინამიკა აშკარად აღემატება თვალსაჩინო და ცუდად ნაქარგ დეკორაციულობას...

სადაც „რიგოლეტოს“ კინოს რითმაზეა საუბარი, თვალსაჩინო მაგალითად მაინც ფრანგი რეჟისორის, ჟან-პიერ პონელის 80-იან წლებში გადაღებული „რიგოლეტო“ უნდა მივიჩნიოთ (ლუჩანო პავაროტისა და ედიტა გრუბეროვას მონაწილეობით). თავისი გამომსახველობით, გემოვნებითა და მონტაჟით მისი „რიგოლეტო“ ნამდვილი კინოა და არა – სამუზეუმო-სატელევიზიო სანახაობა.

„მტკივნეულ, კარმენ“!

2009 წლის 7 დეკემბერი, მილანი. წმინდა ამბროზიოს დღეს „ლა სკალას“ სეზონს ორ საოპერო ვარსკვლავთან – იონას კაუფმანთან (დონ ხოზე) და ერვინ შრიოტთან (ესკამილიო) ერთად, 25 წლის ქართველი მომღერალი ანიტა რაჭველიშვილი (კარმენი) ხსნის. მელომანებისა და ოპერის მოყვარულთათვის თბილისის კონსერვატორიის კურსდამთავრებულის, ჯერ კიდევ უცნობი მეცო-სოპრანოს დებიუტი, რასაკვირველია, დაუვიწყარია.

ტელეარხ „არტეზე“ თუ გერმანული რადიოთი გადმოცემულ „კარმენს“ მაშინ პირველად ჰყავდა ესოდენ ფართო აუდიტორია. ემა დანტეს სკანდალური დადგმის მიუხედავად (ღირიჟორი სახელოვანი დანიელ ბარენბოიმი), მკაცრ კრიტიკოსთა აღიარება სრულიად დამსახურებული იყო. წარმატებას „ლა სკალას“ სცენაზე მსოფლიოს საუკეთესო საოპერო თეატრებში (ნიუ-იორკის „მეტროპოლიტენ ოპერა“, ბერლინის „შტატსოპერა“, მიუნჰენის ნაციონალური ოპერა, პალერმოს „კომუნალე“) დებიუტი და რამდენიმე წლით განსაზღვრული კონტრაქტები მოჰყვა.

ძლიერი, გაწონასწორებული და მსუყე ხმა, რომელიც ყველა რეგისტრში თანაბრად ჟღერს; ფართო დიაპაზონი, მოწესრიგებული სუნთქვა და ყოველგვარი დაძაბულობის გარეშე აღებული მაღალი და დაბალი ნოტები – ეს ის ტექნიკური „პარამეტრებია“, რომელთა ერთობლიობა ანიტა რაჭველიშვილის ვოკალურ პორტრეტს ქმნის. „მგრძნობიარე, ძლიერი, ემოციური“ – უცხოური პრესის ამ შეფასების გადამოწმება მშობლიურ ქალაქში მელომანებს რუსთაველის თეატრის დიდ დარბაზში შეეძლოთ.

2010 წლის გაზაფხულზე, კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზში „მცირე მოთელვის“ შემდეგ, მომღერლის პირველი სოლო კონცერტი მშობლიურ ქალაქში გარკვეული აჟიოტაჟის მიზეზიც გახდა. იმდენად, რომ რუსთაველის თეატრის შესასვლელთან დაცვის პოლიცია „არასანდო ან საეჭვო“ გარეგნობის მამაკაცებს საგულდაგულოდ ამოწმებდა. მათ შორის თქვენი მონა-მორჩილიც მოხვდა. კარში მდგომმა უცნაურად ჩაცმულმა პოლიციელმა გვერდით გამიხმო და რაღაც საიდუმლო

და თითქმის გამაფრთხილებელი ხმით მითხრა:

- ბიჭო, დანა ხომ არ გიდევეს ჯიბეში?

თუმცა გაოცება მაშინ გაქრა, როცა შევიტყვე, რომ კონცერტს ვანო მერაბიშვილიც უნდა დასწრებოდა. რომელსაც თურმე ძალიან უყვარს ოპერა; ან, უბრალოდ, ანიტა რაჭველიშვილის თაყვანისმცემელია. ამდენად, პოლიციის ფხიზელი და სათანადო მზაობა შინაგან საქმეთა მინისტრის მოსვლამდე ლამის ხილულად იგრძნობოდა. თეატრის ერთ-ერთ ლოჟაში კი თავად ანიტა რაჭველიშვილის იტალიელი მეუღლე იჯდა, რომელიც სპეციალურად სოლო კონცერტისთვის ჩამოვიდა თბილისში.

სალამო ოდნავ უცნაური და მუსიკალურად არათანაბარი გამოვიდა. უცნაური იმიტომ, რომ ევგენი მიქელაძის სახელობის ორკესტრის დირიჟორმა, ნიკა მემანიშვილმა კონფერანსიეს როლიც შეითავსა და ყოველი საკონცერტო ნომრის შესრულების წინ რაღაც ამბავს გრძლად და მრავალმნიშვნელოვნად ყვებოდა. გარდა ამისა, კონცერტზე მასნეს, ბიზეს, დელიბისა და სენ-სანსის ცნობილ საოპერო არიებთან ერთად, რატომღაც ახალგაზრდა კომპოზიტორის, თამარ სალუქვაძის საშუალო დონის რომანსები და საკონცერტო არია „ავად ვარ შენით“ შესრულდა, რამაც სრულიად შეცვალა კონცერტის კონცეფცია და მასშტაბი.

თამარ სალუქვაძემ თბილისის კონსერვატორია კომპოზიციის განხრით დაამთავრა, მოგვიანებით კი სტაჟირება მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის კონსერვატორიაში გაიარა. არის კომპოზიტორთა კავშირის წევრი და 2008 წელს ეროვნული კონკურსის „პატრინოტის“ გამარჯვებული სიმღერისათვის „ჩემო საქართველო“... ნიკა მემანიშვილმა განმარტა, რომ მისი მუსიკის შესრულება ანიტა რაჭველიშვილის მოთხოვნა იყო, რომელიც გადატვირთული გრაფიკის მიუხედავად, „მხოლოდ იმ შემთხვევაში გამართავდა სოლო კონცერტს თბილისში, თუ მისი მეგობრის, თამარ სალუქვაძის ნაწარმოებებსაც შეასრულებდა“. ასე რომ, შარლოტას ვნებიან და დრამატულ არიას ჟიულ მასნეს „ვერტერიდან“, წინ უძღოდა ქართული რომანსი „ო, მადლსა შენსა“ და რუსული - „Гаснут красные крылья заката“.

კონცერტი კი დირიჟორ ნიკა მემანიშვილის პედაგოგის (მისივე თქმით), კომპოზიტორ ბიძინა კვერნაძის „ცეკვა-ფანტაზიის“ შესრულებით დაიწყო, რომელშიც ევგენი მიქელაძის სახელობის

ორკესტრს არც ცეკვისადმი განსაკუთრებული ვნება ეტყობოდა და არც გამორჩეული ფანტაზია.

შარლოტას არიას ოპერიდან „ვერტერი“ ხარისხიანი ვოკალი „ამაგრება“ და არა ეჭვნარევი ვნება და რთული ფსიქოლოგიური ნიუნსები, რომლებიც ახალგაზრდა მომღერლისთვის ჯერ ნაადრევია. დალილას არია სენს-სანსის ყველაზე ვნებიან პერსონაჟს გვიხატავდა, რომლის ტემპერამენტი ახლოა მომღერლის ფსიქოტიპთან და ალბათ, რამდენიმე წელიწადში ამ პარტიასაც ვიხილავთ საოპერო სცენებზე.

ვიდრე ანიტა რაჭველიშვილი ლეო დელიბის ცნობილ „ყვავილების დუეტს“ შეასრულებდა სოპრანო ირინა ბორიოსოვასთან ერთად (ისინი კონსერვატორიაში თანაკურსელები იყვნენ), ორკესტრმა მანუელ დე ფალიას ფინალური საცეკვაო ეპიზოდი დაუკრა საბალეტო სიუიტიდან „სამკუთხა ქუდი“. ცოტა არ იყოს გაუგებარია, რატომ გამოირჩეოდა შინაგანად მხურვალე და ექსპრესიული მუსიკა ასეთი ნელი ტემპითა და უვნებო აკადემიზმით?!

გასაგებია, რომ კონცერტის ფინალი „კარმენს“ დაეთმო. ჯერ შესავალი და შემდეგ „სეგიდილია“, რომელიც ასევე შენელებული იყო. ორკესტრის ხმა დროდადრო საერთოდ არ ისმოდა, რაც თეატრის აკუსტიკით უნდა აიხსნას; ხოლო ორად გაყოფილი გუნდის ხმა მარჯვენა და მარცხენა ლოჟებიდან საყვირიდან და ტრომბონებიდან წამოსულ ბგერას უფრო წააგავდა. თუმცა მთავარი მაინც ანიტას ხმაა – ძლიერი, მომწუსხველი და „მწიფე გულაბივით გემრიელი“ (არ ვუკარგავ ამ მეტაფორას ჩემს ერთ კოლეგას), რომელიც ნამდვილად გვაგრძნობინებდა, რომ საოპერო კარსკვლავი უკვე დაიბადა...

ახლახან, „მეტროპოლიტენში“ ბრწყინვალედ შესრულებული კარმენის შემდეგ, ანიტასთვის სპეციალურად დგამენ როსინის ოპერას „იტალიელი ქალი ალჟირში“, რომლის პრემიერა 2012 წელს გაიმართება. და ვიდრე როსინის ურთულეს კანტილენას შეეჭიდება, დოჩანაშვილის ფრაზით დავასრულებ: „მტკივნისარ, კარმენ!“

ლავა ჩხარტიშვილის ტრენინგი თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაში

საუბრები თანამედროვე თეატრზე

თანამედროვე თეატრზე საუბრისას, ყველა რატომღაც ახალს და განსხვავებულს გულისხმობს. პროცესები კი, რომლებიც ამ სფეროში მიმდინარეობს, არის თავისთავად რაღაც ხელახლა და ახლებურად გადაამუშავებული, მაგრამ, როგორც ცნობილი ფრაზაა, მკერევემა რომ უთხრა დედოფალ მარია ანტუანეტას – ყველაფერი ახალი არის კარგად დავიწყებული ძველიო, სწორედ ასეა თეატრშიც. იმას, რასაც ვუყურებთ დღეს, შორეულ წარსულში აქვს ფესვები, იმდენად შორეულში, რომ დღევანდლობას ისტორიულ არქეტიპებთან ათასწლეულები, საუკუნეები აშორებს.

თანამედროვე თეატრზე საუბრისას უნდა გვახსოვდეს, რომ გვერდს ვერ ავუვლით ვერც უძველეს თეატრს (როცა თეატრალურ ფორმას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა სპექტაკლის სახე) და ვერც მე-20 საუკუნის თეატრს, რადგან პროცესები რომლებიც დღეს ხდება, დაიწყო გაცილებით ადრე, მე-20 საუკუნის 50-60-იან წლებში.

დღეს ცივილიზაციის აკვანი დასავლეთ ევროპაა, რომლის ფესვებიც შორეულ აღმოსავლეთში უნდა ვეძიოთ. სწორედ მნიშვნელოვანი ცივილიზაციები ჯერ აღმოსავლეთში შეიქმნა, რაც შემდეგ საფუძვლად დაედო დასავლეთ ევროპის კულტურას (ანტიკურ კულტურას). ანტიკური კულტურა ეფუძნება შუმერულ, ჩინურ, შუამდინარულ ცივილიზაციებს.

დღეს, როცა ვადევნებთ თვალს თანამედროვე სათეატრო ფორმებს და პროცესებს, ვრწმუნდებით, რომ ევროპულმა კულტურამ, ძველი აღმოსავლეთის სათეატრო ფორმის აღორძინება და ახლებური გადაამუშავება დაიწყო.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პროცესი, რომელმაც თავი იჩინა 21-ე საუკუნის ხელოვნებაში და განსაკუთრებით თეატრში – არის მისი მიბრუნება რიტუალთან. აქტუალური გახდა რელიგიისა და თეატრის მჭიდრო ურთიერთკავშირი. გლობალიზაციის პირობებში კულტურა, ხელოვნება და მათ შორის თეატრიც, მიუბრუნდა პირველსაწყისებს, ანუ იმ პროცესებს, რითიც დაიწყო თეატრმა

– გარკვეული ზეგავლენის მოხდენას (ადამიანის ემოციური დამუხტვა, სულიერი სიმშვიდის მოპოვებაში დახმარება და სხვა). ეს მიზანი აქვს ნებისმიერ რელიგიურ რიტუალსაც. ძალიან ძნელია დავადგინოთ, თეატრი წარმოიშვა პირველად, თუ რელიგია (ანუ რელიგიური რიტუალი). რიტუალი თავისთავად შეიცავს გარკვეულ თეატრალურობას, ის ერთგვარი სათეატრო ფორმაა. ღვთისმსახური, რომელიც ხელმძღვანელობს რიტუალს, ან აღავლენს ლოცვას, იცმევს სპეციალურ კოსტიუმს, სამალავიდან (მაგალითად – საკურთხევილიდან, თეატრში – კულისებიდან) გამოდის მასის (მაყურებლის) წინაშე და მოქმედებს მისთვის განსაზღვრულ არენაზე (სცენაზე). გარკვეული კანონიკის და წინასწარ მომზადებული ტექსტის (დრამატურგიის) საფუძველზე იწყებს თამაშს (აღავლენს რელიგიურ რიტუალს, ჩვეულებრივ სასაუბრო ინტონაციისაგან განსხვავებულად წარმოთქვამს ტექსტს, რეჩიტატივის სახით). ამ შემთხვევაში ღვთისმსახური ერთგვარი მსახიობია. რიტუალი, ისე როგორც თეატრი, ცნობს კოსტიუმს (განსაკუთრებულ, საგანგებო ტანისამოსს), გრიმს და მასთან დაკავშირებულ ატრიბუტ-აქსესუარებს, რეკვიზიტებს, რომელთაც იყენებს ღვთისმსახურიც და მსახიობიც. ამის მაგალითია ერთ-ერთი ყველაზე ძველი ბალის ბარაქის რიტუალი. ეს რიტუალი თავისი ფორმით და შინაარსით არის ერთგვარი სპექტაკლი – პროტოკონისტი, მასობრივი სცენებით, კონტრასტით, ტემპორიტმით, სცენური კომპოზიციით, სინქრონიზაციით, მუსიკალურ-ხმოვანი რიგით, ვერბალური ნაწილით, ანუ ტექსტით. რელიგიურ რიტუალსა და სათეატრო ფორმას შორის ამდენი მსგავსება და კავშირი გვაძლევს საფუძველს, ვისაუბროთ მათ მჭიდრო ურთიერთკავშირზე. ისინი ისე „იპარავენ“ ერთმანეთისგან გამომსახველობით ხერხებს, რომ ძნელი დასადგენია, რომელია მათ შორის პირველი „ქურდი“.

ღიღი ბრძოლა ჰქონდა ეკლესიას თეატრთან, მაგრამ ხშირად ეკლესია მას თავისი იდეების პროპაგანდისტთვისაც იყენებდა. შეიქმნა საეკლესიო სათეატრო ჟანრები, მსახიობები თამაშობდნენ სცენებს ბიბლიიდან ან ახალი აღთქმიდან, რაც ქრისტიანული რელიგიის პოპულარიზაციას უწყობდა ხელს. საერთოდ, რელიგიური რიტუალისა და თეატრის ერთობლიობის თეორიას ღიღი წინააღმდეგობა ჰქონდა ორთოდოქსი ქრისტიანებისაგან. ისინი

ამბობდნენ, რომ არავითარი კავშირი არა აქვს თეატრს ეკლესიასთან. თეატრს ისინი ტაძრად მიიჩნევდნენ. წინააღმდეგობა ეკლესიასა და თეატრს შორის ძველ ქართულ ტექსტებშიც გვხვდება. რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების ოქმში (დადგენილებაში) წერია, რომ „დარბეულ იქნას სახლი სათამაშოი“, ანუ, თეატრი. იმ პერიოდში, საქართველოში – თეატრალური წარმოდგენები აკრძალული იყო. მაგრამ ევროპაში ოდნავ განსხვავებული, შედარებით ლიბერალური პროცესები ვითარდებოდა. ქრისტიანული რელიგიის ლიდერებმა მათი მოძღვრების ფართო მასებში გასავრცელებლად მოიფიქრეს ახალი თეატრალური ფორმები. გაჩნდა ახალი ჟანრები: მორალიტე, მირაკლე, რომელთაც დიდაქტიკური, აღმზრდელობითი ხასიათი ჰქონდა. რელიგიურ თემაზე შექმნილი სპექტაკლებით უწევდნენ პოპულარიზაციას ფართო მასებში. ეკლესიებთან, ტაძრებთან შედარებით, თეატრალიზებულ სანახაობებზე ბევრად მეტი ხალხი იყრიდა თავს. ევროპაში გაცილებით პროგრესული იყო თეატრისადმი დამოკიდებულება. სამწუხაროდ, ეს გამოცდილება ქართველებმა ვერ გამოიყენეს, რადგან წარმართული კულტურა ქართულმა ეკლესიამ მთლიანად გაანადგურა, ბერძნებისგან განსხვავებით, ჩვენ ვერაფერი ვერ შევინარჩუნეთ. ქართული მითოლოგიური სისტემის აღდგენა სწორედ ამ მიზეზით ჭირს, ჩვენამდე მოღწეულია მხოლოდ მითიური თქმულებების და სისტემის ნამსხვრევები, სახეცვლილი სახით შენარჩუნებულია (ძალიან მცირე) რიტუალური დანიშნულების სათეატრო სანახაობანი. ამ მოსაზრებას ზურაბ კიკნაძის კვლევებიც ადასტურებს.

დღეს, ჩვენს თანამედროვეობაში ეკლესიის დამოკიდებულება თეატრისადმი რადიკალურად შეიცვალა. ახლა სასულიერო პირები თავადაც ესწრებიან სპექტაკლებს. შეიქმნა პრეცედენტი, როცა სპექტაკლი საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის ლოცვა-კურთხევით დაიდგა. მაგალითად, ასეთი სპექტაკლი იყო თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში ქეთი დოლიძის „სერობა“, რომელსაც საგანმანათლებლო მნიშვნელობა ჰქონდა და პროპაგანდას უწევდა ქრისტიანულ რელიგიას. მისტიკური სპექტაკლი ზეგალენას ახდენდა მაყურებელზე. რეჟისორმა მოახერხა ატმოსფეროს შექმნა. მიუხედავად პატრიარქის ლოცვა-კურთხევისა, ამ სპექტაკლის წინააღმდეგ იმართებოდა საპროტესტო აქციები, რომელთაც „მართლამდიდებელ მშობელთა

კავშირი“ ხელმძღვანელობდა. მსგავსი უგუნური აქციები დღესაც ხშირად ეწეობა, რომელთაც საზოგადოება ბრმად უჭერს მხარს, ჩაუხედავად პრობლემასა და რეალურ ვითარებაში.

კინომსახიობთა თეატრთან ქეთი დოლიძის სპექტაკლზე „სერობა“ მისულ მაყურებელს, „მართმადიდებელ მშობელთა კავშირის“ აქტივისტები თეატრში შესვლას უკრძალავდნენ – თუ სპექტაკლს დავესწრებოდით, დიდ ცოდვას ჩავიდენდით. საეჭვო იმიჯის ახალგაზრდა ბიჭები გზას უღობავდნენ მაყურებელს და თაბახის ფურცლებზე დაბეჭდილ ტექსტს აჩეხებდნენ ხელში – სანამ სპექტაკლი დაიწყება, გადახედეთ და უკან გამობრუნდებითო. აი, რა ეწერა ამ ტექსტში: „ძვირფასო თანამემამულენო დაიწყო ახალი ტალღა ღვთისმშობლობისა, ეკლესიის, მისი სწავლების, წმინდანების შეურაცხყოფისა და პროფანაციისა, ახალ უკვე თეატრის სცენებზე“... თეატრში შემსვლელ მაყურებელთა ხელში ძალადობით აღმოჩენილი ქადაგება ამით არ მთავრდება, უბრალოდ მის ციტირებას აზრი არა აქვს, რადგანაც მსოფლიო საეკლესიო კრებების: კართაგენის, კონსტანტინეპოლის და ლაოდიკიის ოქმების ამონარიდებია დაბეჭდილი და დაინტერესებულ მკითხველს ისედაც შეუძლია დაწვრილებით გაეცნოს მათ. ერთს კი დავსძენ: ზემოთ აღნიშნული საეკლესიო კრებები ათეულ საუკუნეზე მეტი ხნის წინ ჩატარდა, მაშინ, როცა ეკლესია დევნიდა თეატრს. მკითხველს შუასაუკუნეების ევროპულ-ქართული თეატრის და ეკლესიის ისტორიის ორ ფაქტს გავახსენებ: ევროპაში წარმოიშვა რელიგიური თეატრის ახალი ჟანრი – მისტერია, რომელშიც მთავარი მოქმედი პირები – წმინდანები იყვნენ, ხოლო სიუჟეტი წმინდანთა ცხოვრება. ამ ფორმით შეეცადა ეკლესია ქრისტიანობის გამყარებას საზოგადოებაში, რწმენის გაღრმავებას და თეატრმაც საგანმანათლებლო ფუნქცია იკისრა. იგივე პროცესები, ოღონდ ოდნავ მოგვიანებით, დავით IV აღმაშენებლის მეფობის დროს, ქართულ თეატრშიც მიმდინარეობდა. სწორედ რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების ოქმშია მოხსენებული „სახლი სათამაშო“, რომელიც თურმე ღვთის მიმართ ადამიანთა რწმენას ამყარებდა.

წარმოდგენის დაწყებამდე აღელვებული მაყურებელი სპექტაკლმა დაამშვიდა და დააფიქრა, არა მხოლოდ, საკუთარ ცოდვებზე, არამედ ზოგადად სამყაროზე, ადამიანთა სისუსტეზე და ღვთის მიმართ ჭეშმარიტი სიყვარულის ძლიერებაზე. თეატრის

ფოიეში პროგრამაში ჩანართის სახით ქეთი დოლიძის განმარტება მოგვაწოდეს: „მაშინ, როდესაც მთელი საქართველო უწმინდესისა და უნეტარესის ჯანმრთელობაზე ლოცულობს, უხერხულია ასეთი აქციების ჩატარება და საპატრიარქოს სახელით მოქმედება. ჩვენი თეატრი მუდამ იყო ზნეობრივი პრინციპების ერთგული, გთხოვთ, ნუ აპყვებით პროვოკაციას, ვინაიდან სპექტაკლი უწმინდესისა და უნეტარესის ლოცვა-კურთხევით დაიდგა“. დარბაზში საკმეველის სურნელი ტრიალებდა, რომელსაც შეყავდი მისტიკურ გარემოში.

სათნახვერის განმავლობაში სუნთქვაშეკრული მაყურებელი გულმოდგინედ უსმენდა ქრისტეს ჯვარცმიდან აღდგომამდე მოციქულებში დატრიალებულ ამბავს. პირველად ერნესტ ბრილის ერთმოქმედებიანი დრამა „სერობა“ (მთარგმნელი ჯემალ ჭვლიძე). ქეთი დოლიძემ კინომსახიობთა თეატრში 1997 წელს დადგა. პრემიერიდან რამდენიმე სპექტაკლის თამაშის შემდეგ „სერობა“ მოიხსნა რეპერტუარიდან, მთავარი როლის შემსრულებელის რამაზ იოსელიანის თეატრიდან წასვლის შემდეგ. და მას შემდეგ, როცა რეჟისორიც და მსახიობიც თეატრში დაბრუნდნენ სპექტაკლი აღადგინეს. იგი მიემდგნა საქართველოს პატრიარქოს, უწმინდესისა და უნეტარესის ილია II აღსაყდრების 30 წლისთავს. რეჟისორსა და მსახიობებზე ამ ფაქტორმა დადებითად იმოქმედა. ისინი კიდევ უფრო გააძლიერა, ერთ მუშტად შეკრა. რეჟისორმა ქეთი დოლიძემ და მხატვარმა იური გეგეშიძემ, მეტი ინტიმურობისა და კამერულობის შექმნის მიზნით, მაყურებელთა დარბაზი და სცენა გააერთიანეს. სპექტაკლი ფორმის თვალსაზრისითაც გამორჩეული იყო. რეჟისორმა დაარღვია ტრადიციული, კლასიკური გარემო, მაყურებელი სამი კუთხით განათავსა, დარბაზის შუაგულში კი მიმდინარეობდა ძირითადი მოქმედება. სპექტაკლში მოთხრობილია მოკლე ეპიზოდი სახარებიდან – ქრისტეს ჯვარცმიდან მის აღდგომამდე პერიოდი. ცენტრში თომა – რამაზ იოსელიანი იდგა. სწორედ ის განსაზღვრავდა სპექტაკლის მთლიან დინამიკას. რეჟისორმა მიზანსცენები მძივებივით ააწყო და, დიდი მხატვრული სირთულეების მიუხედავად, წარმატებით გაართვა თავი. მხატვრული სირთულე გამოიხატება თუნდაც იმაში, რომ პიესის ტექსტი თეთრ ლექსს წარმოადგენს. სპექტაკლი არ ჰგავს პოეზიის, ან თუნდაც ლიტერატურულ საღამოს. იგი ქმედითია და

მსახიობთა გარკვეული ნაწილის მეშვეობით ყურებადი. ნებისმიერი გრძელი მონოლოგების, თუნდაც საინტერესო ტექსტის მოსმენა თანამედროვე მაყურებელს საკმაოდ უჭირს, ამიტომ მსახიობებს ხშირ შემთხვევაში დიდი ძალისხმევა უწევთ მაყურებლის „დასაჭერად“. ბევრი ნიჭიერი არტისტი დამარცხებულა მსგავს შემთხვევაში მაყურებელთან „ბრძოლაში“, მაგრამ ოსტატებს ძალუბთ მოუსმინოს მათ ნებისმიერი სოციალური კატეგორიის მაყურებელმა. ამ მსახიობებიდან უპირველესად გამოვყოფ მზია არაბულს (მაგდალინელი), რამაზ იოსელიანს (თომა) და მალხაზ აბულაძეს (პეტრე). მართალია, სპექტაკლში მონაწილე სხვა მსახიობებს – იმედა არაბულს, გია აბესალაშვილს, იოანე ხუციშვილს, გუგა კახიანს, დენ ხლიბოვს, გია ბურჯანაძეს, რევაზ თავართქილაძეს დიდი ტექსტუალური დატვირთვა არა აქვთ, მაგრამ ისინი მაინც, ბოლომდე ვერ ახერხებენ თავიანთი გმირების ხასიათების დახატვას, ამთვან, ჩემი აზრით, მხოლოდ გუგა კახიანი (იოანე) ახერხებს მკრთალად, მაგრამ მაინც გვაჩვენოს იოანეს ხასიათი და დამოკიდებულება სხვა პერსონაჟებისადმი. ერთიან მსახიობთა ანსამბლში, რომელიც, ძალთა არათანაბრობის მიუხედავად, ნამდვილად არსებობს, უცხო ნაწილაკს ჰგავს გია ბურჯანაძის გმირი. შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ მსახიობი სპექტაკლის საერთო ამაღლებული, მისტიკური, თეატრალური სტილისაგან ამოვარდნილია და ყოფით პერსონაჟს ქმნის. ამ „ამაღლებულ“, თეატრალურ სტილს, რომელსაც მსახიობები მზია არაბული და რამაზ იოსელიანი გვთავაზობენ, არ აკლიათ უბრალოება, ადამიანურობა. მათ ზეაწეულ, ერთი შეხედვით მხატვრულ კითხვას, სრულიადაც არ აკლია ადამიანური სითბო და თეატრალურობა. მზია არაბულს და რამაზ იოსელიანს ერთიან არტისტულ ანსამბლში ლიდერის პოზიცია უჭირავთ. ისინი წარმართავენ სპექტაკლს. უჩვეულოა და საოცრად ამაღლებული ფინალური სცენა, როცა ქრისტეს მოწაფეები მაგიდას ლოცვით მიუსხდებიან და სწრაფი შუქით სწორედ ის ადგილი განათდება, სადაც მაცხოვარი იჯდა, ის ერთხელ უკვე დაბრუნდა და დაბრუნდება კვლავაც!

საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა ილია II კომენტარიც კი გააკეთა ქეთი ღოლიძის სპექტაკლზე: „მე ძალიან მიჭირს თქმა, ისეთი დიდი შთაბეჭდილებით ვარ, რაღაც საოცრებაა.

ვფიქრობ, რომ ჩვენი თანამედროვეობის საოცრებაა ეს დადგმა. ეს არის ზეიმი რწმენის და სიყვარულის და ძალიან კარგად ჩანს ქართული ხასიათი. ქართველებზე უკეთ ვერავინ შეასრულებდა ამ დადგმას. წარუშლელი შთაბეჭდილებები მაქვს. მართლაც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ცრემლს ვერ ვიკავებდი. ძალიან ღვთაებრივია და ამავე დროს ძალიან ადამიანური. კავშირი ადამიანსა და ღმერთს შორის. ვფიქრობ, სწორია, რომ მაცხოვარი არ ჩანს, ეს არის შესანიშნავად ნაპოვნი. ეს ბოლო კადრი, როცა განათდება მისი სავარძელი. ეს იმაზე ძლიერია, ვიდრე ის გამოჩენილიყო, არ შეიძლებოდა მისი გამოჩენა, მაგრამ ამავე დროს იგრძნობოდა, რომ ის ჩვენთანაა“.

* * *

რიუტუალს საფუძვლად უდევს გარკვეული მითი. როდესაც მითზე ვსაუბრობთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ მითი არ უნდა აღვიქვათ როგორც ზღაპარი, ლეგენდა, არარეალური მოვლენა. დღეს უკვე სხვა თეორია არსებობს, რომელიც გაზიარებული აჰუმანიტარულ მეცნიერებაში. ეს გახლავთ მირჩა ელიადეს უნიკალური ნაშრომი „მითის ასპექტები“, რომელიც ქართულ ენაზეც გამოიცა. მირჩა ელიადე ამტკიცებს, რომ მითები არის სინამდვილე. მითი არის რეალობა, რომელიც ძალიან შორეულ წარსულში დაიკარგა და ზღაპრის სახით, ზეპირი საშუალებებით არის შემორჩენილი. მირჩა ელიადე ორ ლიტერატურულ წყაროს – ბიბლიურ თქმულებებს და ანტიკურ ლიტერატურას უდებს საფუძვლად თავის თეორიას. ისტორიული ფაქტებით, პარალელური შედარებების მეთოდით ასაბუთებს მითების რეალობას. ის ამტკიცებს, რომ ყველაფერი, რაც მითებში გვხვდება, შეესაბამება სიმართლეს და არაფერია გამოგონილი. გახსოვთ, ალბათ, ჰაინრიხ შლიმანის მიერ ტროას აღმოჩენის ისტორია. მისი ერთადერთი სახელმძღვანელო მსატკრული ნაწარმოები – ჰომეროსის „ილიადა“ იყო. მან დაამტკიცა, რომ ეს ყველაფერი არსებობდა და „ილიადაში“ მოთხრობილი ისტორია ნამდვილი ამბავია. თანამედროვე თეატრში მითები ცოცხლდება, ჩვენი დროის თეატრი ინტენსიურად მიუბრუნდა მითურ სიუჟეტებს, ანუ ზდება უძველესი რეალური ამბების, ისტორიების, თემების ახლებური გადამუშავება.

ინტენსიურად იდგმება არავერბალური წარმოდგენები. გლობალიზაციის პირობებში ეს პროცესი არ უნდა გვიკვირდეს, პირიქით, ლოგიკურიც არის. მოქმედებაზე ორიენტირებული სპექტაკლების დადგმის ძირითადი მოტივი მათი ფართო საზოგადოებისთვის ხელმისაწვდომობით არის განპირობებული. უძველესი ხანის სათეატრო ფორმებში ტექსტს მინიმალური დატვირთვა ჰქონდა, ზოგჯერ ვერბალური ნაწილი შინაარსის მატარებელიც არ იყო, ისე როგორც რიტუალში, გაუგებარია ტექსტის სემანტიკა... შემდეგ ეტაპზე ასეთი მიდგომა ტექსტის გაჩენამ ჩაანაცვლა, სადაც პრიორიტეტული სიტყვა გახდა, რომელიც იქცა დრამატურგიად – უმაღლეს პოეზიად. საუკუნეების განმავლობაში დრამატურგია პროზაული ტექსტი გახდა, ხოლო 21-ე საუკუნეში – ტექსტი თეატრისთვის. დრამატურგია, როგორც უმაღლესი პოეზია, უკვე კარგა ხანია გადასულია დრამატული ტექსტის ფორმატში და ის საწყის ეტაპს უბრუნდება. მე-16 საუკუნეში, როცა პირველი საბალეტო სპექტაკლები გაჩნდა, პროზაული ტექსტი, ანუ ვერბალური ნაწილი სპექტაკლიდან გაქრა. ის ცეკვამ, სხეულის ენამ ჩაანაცვლა. გაჩნდა ალტერნატიული საკომუნიკაციო ენა თეატრში.

თანამედროვე თეატრში მნიშვნელოვანია გლობალიზაციის პროცესი. მაგალითად, საქართველოში დადგმული სპექტაკლი გასაგები, საინტერესო, ახლობელი და აქტუალური უნდა იყოს ნებისმიერი მაყურებლისთვის, რა ენაზეც არ უნდა საუბრობდეს ის და რა განსხვავებული ტრადიციებიც არ უნდა ჰქონდეს მას. ენობრივი ბარიერი ხელს არ უნდა უშლიდეს სპექტაკლის აღქმას. მე-20 საუკუნეში თეატრმა დაიწყო ამ პრობლემის მოგვარება და მიმართა არავერბალურ თეატრალურ ფორმებს, რომლებიც არისტოტელესეული თეატრალური ფორმის პარალელურად არსებობდა და არსებობს დღემდე. თეატრი მუდმივად ცდილობდა განვითარებას. გლობალიზაციის პირობებში თეატრის გადარჩენის ერთ-ერთი ფორმა და ხერხი -- ამბის თხრობაა პლასტიკის, ცეკვის, მოძრაობის, ქმედების ენით. თანამედროვე თეატრი ალტერნატიული უსიტყვო ენით ცდილობს თქვას ის, რისი გადმოცემაც უნდა. მაყურებელთან ამგვარი კომუნიკაციის ფორმა დიდ (ემოციურ) ზეგავლენას ახდენს საზოგადოებაზე.

ზოგადად საზღვრები ევროპულ თეატრში გაცილებით

გახსნილია და ევროპულ თეატრებს საზღვრის გადაკვეთა არც აბრკოლებს. ის იოლად ამყარებს კომუნიკაციას სრულიად კონტინენტის მაყურებელთან. მსახიობები საუბრობენ და თამაშობენ როლებს ერთდროულად რამდენიმე ენაზე, რამდენიმე ადგილას და სივრცეში. ბუნებრივია, არავერბალურ წარმოდგენას არ სჭირდება ენა, პანტონიმის თეატრი ამის უძველესი (რომაული წარმოშობის) კარგი მაგალითია და მისი საკომუნიკაციო ხერხი ყველასათვის გასაგებია. ქართულ თეატრს კომუნიკაციის პრობლემა ეროვნულ, თუ უცხოელ მაყურებელთან არასდროს შექმნია. უცხოელი ექსპერტები (კრიტიკოსები) ყოველთვის უსვამენ ხაზს ერთ გარემოებას, რომ მათთვის, მიუხედავად ენობრივი ბარიერისა სპექტაკლებში ყველაფერი ნათელი და გასაგებია. ქართულ სპექტაკლებში ძალზედ მწვენილოვანია ქმედება, იმდენად ძლიერი და მკვეთრი, რომ ქართველი მსახიობების თითოეული ქმედება (მიმიკა, ჟესტიკულაცია, ინტონაცია, შეფასებები დიალოგისა და მონოლოგების დროს) გასაგებია ყველასთვის, ქართული სპექტაკლების უმრავლესობაში თითოეული სიტყვა არის ქმედითი.

* * *

რიტუალმა შვა თეატრი – მოსაზრების, თეორიის უამრავი დასაბუთებული გამოკვლევა არსებობს. დღეს უკვე აღარავინ კამათობს იმაზე, რომ რიტუალიდან წარმოიშვა თეატრი და ის, როგორც მხატვრული ფორმა თუ მოვლენა. პირდაპირ კავშირშია რელიგიურ ფესვებთან. მთავარი კომპონენტები რიტუალსა და თეატრში არის პლასტიკა, ტექსტი, მუსიკალურ-ხმოვანი რიგი და ა. შ. შემდეგ დაემატა სიტყვა, ანუ ვერბალური ნაწილი, რომელიც იქცა ტექსტებად, ხოლო ტექსტმა შვა დრამატურგია, მაღალი მხატვრული ხარისხის ტექსტის კომბინაცია დიალოგებითა და მონოლოგებით, სიუჟეტითა და სიუჟეტის კანონიკური განვითარებით.

დღეს თეატრის მცოდნეები თანამედროვე სათეატრო ტექსტებთან მიმართებაში ტერმინს – დრამატურგია აღარ იყენებენ, რადგან თანამედროვე სათეატრო ტექსტი სცილდება ტერმინის – დრამატურგია კლასიკურ მნიშვნელობას. დრამატურგია

შეიძლება ვუწოდოთ, მაგალითად, შექსპირის, მოლიერის, შოუს და სხვათა ნაწარმოებებს. თუმცა დღეს იშვიათად იქმნება დრამატურგია. თანამედროვე დრამატურგი, ანუ მწერალი, რომელიც ქმნის ტექსტებს თეატრისთვის, ითვალისწინებს სულ სხვა გარემოებებს, ის რეჟისორისგან დამოუკიდებლად აღარ ქმნის თავის ტექსტს, ითვალისწინებს მომავალი სპექტაკლის მუსიკალურ, ქორეოგრაფიულ „ჭრას“. ამ პრინციპით მიღებული შედეგი ნაკლებად არის დრამატურგია კლასიკური გაგებით. ის უკვე ტექსტია თეატრისთვის. კლასიკური დრამატურგია კი არ არის მხოლოდ ტექსტი თეატრისთვის, ის დამოუკიდებელი მხატვრული, ლიტერატურული ნაწარმოებია, რომელიც იკითხება, როგორც რომანი, ან სხვა ჟანრის ნაწარმოები. კრიტიკოსებში ინტენსიურად მიდის დავა, გამიჯნონ თუ არა ერთმანეთისგან დრამატურგია და სათეატრო ტექსტი. მაგალითად, ლაშა ბულაძე თავის პიესებზე ამბობს, რომ ის წერს ტექსტებს თეატრისთვის და მისი ნაწარმოებები არ არის კლასიკური გაგებით დრამატურგია. რადიკალურად განსხვავებული მოსაზრება აქვს მწერალ-დრამატურგს ირაკლი სამსონაძეს. ის ამბობს, რომ არანაირ ტექსტს არ წერს მხოლოდ თეატრისთვის, არამედ ქმნის დრამატურგიას, რომელიც ერთდროულად ითვალისწინებს მკითხველს და მაყურებელს. ჩვენში დრამატურგიას პროცენტულად ძალიან დაბალი მკითხველი ჰყავს, ვინაიდან ლიტერატურის სპეციფიკური ჟანრია და მისი მკითხველის არეალი, მხოლოდ სათეატრო წრით შემოიფარგლება.

დრამატურგია არის დასრულებული ლიტერატურული ნაწარმოები, განკუთვნილი თეატრისთვის, რომელსაც აქვს შეკრული ფორმა და მხატვრული ღირებულება, როგორც ლიტერატურის პროდუქტს. პიესა თეატრში გათამაშების გარეშეც არის მხატვრული ნაწარმოები. მაგალითად, სოფოკლეს, ესქილეს, რასინის, შექსპირის და სხვათა დრამატურგიული ნაწარმოებები წასაკითხადაც ძალიან სასიამოვნოა. განსხვავებით თანამედროვე სათეატრო ტექსტებისაგან. თანამედროვე დრამატურგები რეჟისორთან ერთად მუშაობენ. მათთან კონსულტაციით ქმნიან ახალ ტექსტებს კონკრეტული სპექტაკლისათვის. წარსულში დრამატურგები ისხდნენ სახლში და წერდნენ პიესებს, შემდეგ დაწერილი პიესა მიჰქონდათ თეატრში. დღეს კი შეიცვალა

მუშაობის სტილი. თითქმის ყველა რეჟისორი მუშაობს თანამედროვე დრამატურგთან, ის უკვეთავს დრამატურგს, თუ რა სიუჟეტი სჭირდება სცენაზე გასაცოცხლებლად. ფაქტობრივად, ტექსტს თეატრისთვის წერენ ერთად. ამის მაგალითია გიორგი თავაძისა და ირაკლი სამსონაძის, დავით საყვარელიძისა და ლაშა ბუღაძის, დათა თავაძისა და დავით გაბუნias წარმატებული თანამშრომლობა. მსგავსი თანამშრომლობის პრეცედენტი ქართულ თეატრში მეოცე საუკუნის დასაწყისში გვხვდება. კოტე მარჯანიშვილი თანამშრომლობდა პოლიკარპე კაკაბაძესთან, სანდრო ახმეტელი – შალვა დადიანთან, ხოლო ორივე რეჟისორი – გრიგოლ რობაქიძესთან. საბჭოთა პერიოდშიც იყო მსგავსი თანამშრომლობის შემთხვევა, როდესაც გიგა ლორთქიფანიძემ და ნოდარ დუმბაძემ ითანამშრომლეს და დაწერეს ერთად „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. პირველად აფიშაზე სასცენო ვერსიის ავტორად ეწერა ნოდარ დუმბაძე, გიგა ლორთქიფანიძე. რა თქმა უნდა, შემდეგში ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებად დარჩა, მაგრამ გიგა ლორთქიფანიძე უშუალოდ იღებდა მონაწილეობას ამ პროცესში. რეჟისორის ჩარევა ტექსტში თვითმიზანი სულაც არ გახლავთ, ეს არის აუცილებელი პროცესი, რათა ტექსტი გახდეს ქმედითი, სიტყვამ შეიძინოს მოქმედების დატვირთვა. ცალკე აღებული ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოები ძალიან კარგი მოთხრობაა, მაგრამ თეატრისთვის ამ ფორმით უვარგისია, თუ არ მოხდა მისი გააიესება. სწორედ ამ პროცესშია რეჟისორი ჩართული ავტორთან ერთად. იყო ასეთი ფაქტი ქართულ თეატრში, როცა კონსტანტინე გამსახურდიას სურდა „მთვარის მოტაცება“ დადგმულიყო მარჯანიშვილის თეატრში. ავტორი საერთოდ არ იცნობდა თეატრის სპეციფიკას და მისი მოთხოვნა მოკლებული იყო ობიექტურ რეალობას, რადგან მას რემარკაში ერთ-ერთ პერსონაჟზე ეწერა, რომ ცხენს შემოაგელვებდა სცენაზე. რა თქმა უნდა, მაშინდელი თეატრისთვის ეს წარმოუდგენელი იყო. კარგი ლიტერატურული ტექსტი არ ნიშნავს, რომ ის თეატრშიც კარგად იმუშაებს, თუ არ მოხდა მისი გარდაქმნა თეატრალურ ტექსტად. არაჩვეულებრივი მწერალია გურამ დოჩანაშვილი, ხოლო როგორც დრამატურგი – სუსტი. მისი პიესა „ხორუმი ქართული ცეკვა“ „არაერთხელ დაიდგა სცენაზე, მაგრამ წარუმატებლად. წასაკითხად კარგია, ის სულაც არ ნიშნავს რომ თეატრისთვისაც

კარგი ტექსტი იქნება დასადგმელად. მხატვრული ტექსტი სცენიდან კარგად არ ისმის. დიალოგები თუ მონოლოგი უნდა გადაკეთდეს სიტყვაქმდითად, წინააღმდეგ შემთხვევაში, სცენაზე დადგმისთვის ნაწარმოები თავიდანვე განწირულია მარცხისთვის. შესაბამისად, მწერალი-დრამატურგი კარგად უნდა იცნობდეს თეატრსა და მის სპეციფიკას.

დრამატურგებიდან, რომლებიც კარგად იცნობენ თეატრის სპეციფიკასა და ამავდროულად ქმნიან მაღალ მხატვრულ ლიტერატურას, საუკეთესო მაგალითია შექსპირი. ცნობილია, რომ ის იყო მსახიობიც და რეჟისორიც, რომელიც თავად წერდა პიესებს, მისი ანალოგი ჩვენში (არამასშტაბურად) გიორგი ერისთავია. მათი გამოცდილება და ცოდნა ამ სფეროში ძალიან დიდი იყო. შესაბამისად, მათ ჰქონდათ წარმატებაც. მაგალითად, გავისხენოთ „მეფე ლირი“. ამ პიესაში, როდესაც კორდელია გადის სცენიდან, შემოდის მასხარა, რომლის სქესი არ არის დადგენილი. არ წერია ნაწარმოებში, მასხარა ქალია თუ მამაკაცი. შესაბამისად, როდესაც მასხარა უჩინარდება, ქრება პიესიდან, არავინ იცის, რა ემართება მას და უცებ ისევ ჩნდება კორდელია. ეს იყო წმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით გაკეთებული პასაჟი, ვინაიდან ამ როლს თამაშობდა ერთი მსახიობი. დრამატურგი, ამ შემთხვევაში, პროფესიონალურად ახერხებს ტექნიკურად სწორად ააწყოს სიუჟეტი, შესაბამისად, მან კარგად იცის თეატრი. პროფესიონალმა დრამატურგმა ასევე იცის, რომ ვრცელი მონოლოგის შემდეგ პერსონაჟი (იგულისხმება მსახიობი) უნდა შეასვენოს. სამწუხაროდ, თანამედროვე რეალობაში ვხვდებით ისეთ დრამატურგთა პიესებს, სადაც არ არის გათვალისწინებული თეატრის სპეციფიკა, რეჟისორებს უხდებათ პიესის სცენების „გაკრეჭა“, შემცირება, რასაც ავტორების მხრიდან პროტესტი მოჰყვება. სწორედ ამიტომ არის, რომ რეჟისორთა უმრავლესობა იშვითად მიმართავს თანამედროვე დრამატურგის პიესას დასადგმელად.

დაუბრუნდეთ განსხვავებას დრამატურგისა და თეატრისთვის დაწერილ ტექსტს შორის. ტექსტი თეატრისთვის იწერება რეჟისორის მონაწილეობით, როცა დრამატურგი ეპიზოდებს აწყობს რეჟისორის მიერ წინასწარ გათვლილი, დაგეგმილი მიზანსცენების მიხედვით. მასხენდება ერთი ასეთი შემთხვევა: ახალგაზრდა რეჟისორმა ირაკლი გოგიამ შესთავაზა თანამშრომლობა

დრამატურგიაში სრულიად გამოუცდელ ახალგაზრდა მწერალ ერეკლე დეისაძეს – დაეწერა პიესა გარკვეულ სიუჟეტზე დაყრდნობით. ერეკლე დეისაძის პიესა სახელმწოდებით „Face fuck“ არ დადგმულა, მაგრამ გამოცემულია. თუ წაიკითხავთ, დარწმუნდებით, რომ ცალკე აღებული ეს ნაწარმოები არ აკმაყოფილებს დრამატურგიის არც ერთ კრიტერიუმს სტრუქტურის თვალსაზრისით, მაგრამ თითოეული ეპიზოდი გამიზნულად იწერებოდა სცენაზე გათამაშებისთვის. პიესა იწყება მთავარი პერსონაჟების ვრცელი მონოლოგებით, იმდენად ვრცელი, რომ მკითხველს უჩნდება სამართლიანი ეჭვი, როგორ შეიძლება ის განხორციელდეს სცენაზე, მაგრამ რეჟისორს ჰქონდა მოფიქრებული ფორმა, რომლითაც ვრცელი მონოლოგი იქნებოდა სპექტაკლის ორგანული და გამართული ნაწილი. იგივე ხდება ლაშა ბულაძის შემთხვევაშიც, რომელიც ხშირად იღებს შეკვეთებს რეჟისორებისგან. მაგალითად, „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ დადგმული გიორგი თავაძის მიერ ჯერ სამეფო უბნის, ხოლო შემდეგ ბათუმის თეატრში, იგივე „სულიერი არსებები“, რომელიც დღემდე რუსთაველის თეატრის რეპერტუარშია. რეჟისორ გიორგი თავაძეს სურდა, ფაუსტის თემაზე შექმნილიყო თანამედროვე დრამატურგიული ნაწარმოები, ოღონდ ის უნდა ყოფილიყო ქართულ რეალობას მორგებული. ასე დაიწერა „ნუგზარი და მეფისტოფელი“. ნუგზარი მთავარი გმირია და მას ეცხადება მეფისტოფელი. ქართველი ნუგზარი ერთი თანამედროვე, ხელმოცარული, სასოწარკვეთილი, „დაკარგული თაობის“ წარმომადგენელია. 40-დან 50 წლამდე ქართველი მამაკაცი, რომელმაც ვერაფრის შექმნა ვერ მოასწრო და ხელი ჩაიქნია მიზნების შესრულებაზე. შესაბამისად, უსაქმურად დარჩენილმა, არ იცის, როგორ გაირთოს თავი, მისი ცხოვრება ერთფეროვანი და მოსაწყენია, დატვირთული სოციალური პრობლემებით. ეს არის დღევანდელ რეალობაზე დაწერილი პიესა.

კიდევ ერთი დეტალი თანამედროვე თეატრზე საუბრისას: ხშირად ხდება ორი ცნების – არტისტიკისა და მსახიობის ერთმანეთში აღრევა. არტისტი გაცილებით ფართო ცნებაა და ჩვენ ამ ცნებაში ვგულისხმობთ კომპოზიტორს, მხატვარს, პიანისტს, მსახიობს, რეჟისორს, ქორეოგრაფს... ხოლო მსახიობი არის ის, ვინც თამაშობს გარკვეულ როლს. ეს არის დრამატული

თეატრის მსახიობი, პანტონიმის თეატრის მსახიობი, ბალეტის მსახიობი და საოპერო მომღერალი, რომელიც ასრულებს ამა თუ იმ პარტიას. ცნებას მსახიობი უფრო კონკრეტული და ვიწრო სემანტიკა აქვს.

თეატრის სახეობები

დღეს საკმაოდ პოპულარული გახდა და აღორძინდა თეატრის ის სახეობები, რომლებიც თეატრის წარმოშობის პირველივე საფეხურზე არსებობდა. ასეთია, მაგალითად, დღეს მოდური უძველესი ჩრდილების თეატრი. ხშირად მიმართავენ ამ ჟანრს რეჟისორები, ხშირად გვხვდება ჩრდილების ტექნიკა დრამატულ სპექტაკლებში. ჩრდილების ხელოვნება უძველესია და მისი სამშობლო არის ჩინეთი. საქართველოშიც არის ჩრდილების თეატრი, სახელწოდებით. „ბუდრუგანა გაგრა“, დევნილი თეატრი აფხაზეთიდან, რომელიც რუსთაველის თეატრმა შეიფარა და იქ თამაშობს სპექტაკლებს. ამ თეატრის ხელმძღვანელი დაარსების დღიდან გელა კანდელაკია. დღეს სათეატრო ხელოვნებაში წამყვანი თეატრალური ფორმაა – მოძრაობის თეატრი, პირდაპირ რიტუალთან, სხეულის გამომსახველობით ენასთან დაკავშირებული ჟანრია. მოძრაობის თეატრიც არსებობს საქართველოში, რომელსაც უკვე დამოუკიდებელი შენობაც აქვს მუშტაიდის ბაღში. თეატრს მისივე დამაარსებელი კახა ბაკურაძე ხელმძღვანელობს. პოპულარული ჟანრია ცეკვის თეატრი. ამ მიმართულებით საქართველოშიც მუშაობენ, მაგრამ თეატრის ეს სახეობა თანმიმდევრულად ვერ ვითარდება. ცეკვის თეატრს პროფესიით ქორეოგრაფი და რეჟისორი კოტე ფურცელაძე ხელმძღვანელობს. ახალაღორძინებული ჟანრების პარალელურად თანაარსებობს ტრადიციული, კლასიკური დრამატული თეატრის ფორმა, რომელიც აერთიანებს და თავის თავში იტევს ყველა ჟანრს (მულტიმედიას, მოძრაობას, ჩრდილებს, თოჯინებს). ევროპაში არსებობს საგნების თეატრიც, ჩვენთან კი თითების თეატრი, რომელსაც დაარსების დღიდანვე ბესო კუპრეიშვილი უდგას სათავეში. დღემდე არ კარგავს პოპულარობას კლასიკური საოპერო და საბალეტო ჟანრი, რომელიც წარმოშობის პანტონიმის ჟანრი. შედარებით ახალი ჟანრია ვერბატიმი, რომელთა ნიმუშები

უკვე შეიქმნა ქართულ თეატრში.

ვერბატიმი არის ახალი ჟანრი, რომლის ტექსტი ეფუძნება დოკუმენტურ მასალებს. სწორედ ეს დოკუმენტური ჩანაწერები, ფაქტები, ინტერვიუები რეალურ პერსონაჟებთან არის სპექტაკლის უმთავრესი წყარო. ვერბატიმის მაგალითი ქართულ თეატრშიც გვაქვს. საქართველოში ბრიტანეთის საბჭოს ინიციატივით და ბრიტანეთის ნაციონალური თეატრის მონაწილეობით რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე განხორციელდა ამელი ბლაითის სპექტაკლი „გვავართ ჩვენ ახლა ლტოლვილებს?!“. რეჟისორი ბრიტანეთიდან ბრიტანეთის საბჭოს მოწვევით ჩამოვიდა, სპექტაკლში მონაწილეობდნენ რუსთაველის თეატრის მსახიობები. ამ სპექტაკლს დიდი წარმატება ჰქონდა არა მხოლოდ თბილისში, არამედ ედინბურგშიც. როგორ შეიქმნა ეს ნაწარმოები?! რეჟისორი თავად ჩავიდა წეროვანში და შეხვდა რუსეთ-საქართველოს 2008 წლის ომის დროს იძულებით გადაადგილებულ პირებს, გაესაუბრა, გაეცნო მათ ყოფას და ჩაიწერა ყველა დიალოგი. სწორედ ეს ჩანაწერები გააცოცხლეს რუსთაველის თეატრის მსახიობებთან.

ვერბატიმი არის მთლიანად რეალურ ფაქტებსა და დოკუმენტურ ტექსტებზე დაფუძნებული წარმოდგენა. ამ ჟანრში რეჟისორები ცდილობენ მაყურებელი დატოვონ შიშველი რეალობის ანაბარა და არ შეაღამაზონ ისტორიები მხატვრულობით, რათა არ დაიკარგოს დოკუმენტურობის მთავარი პრინციპი. რეჟისორი ამ შემთხვევაში კომპოზიციურად კრავს ეპიზოდებს, ისტორიებს, დიალოგებს...

ამელი ბლაითმა ჩაწერა წეროვანის რამდენიმე ათეული ტიპაჟი, გაეცნო მათ ომისშემდგომ ცხოვრებას, გაიგო მათი ფიქრებისა და მიზნების შესახებ, დაადგინა, რა სწყინთ, რა უხარიათ, რით არიან კმაყოფილები და რით უკმაყოფილო. ჩაწერილი მასალა სპექტაკლის წარმოდგენის დროს ყურსასმენების საშუალებით ესმოდათ მსახიობებს და იმავე ინტონაციით, პაუზებით, ხმის ტემპრით ცდილობდნენ მსახიობები რეალური პერსონაჟების გაცოცხლებას. პროექტი საინტერესო აღმოჩნდა თავად მსახიობებისთვისაც, რადგან მათ ექსპრომტად, სცენაზევე უწევდათ იმიტირება იმ პერსონაჟების, რომელთა ხმა მათ ყურში ესმოდათ. მსახიობი ინტონაციითა და ხმით ახდენდა ახალი გმირის მხატვრული

სახის შექმნას. მუშაობის ასეთი სტილი უცხო და ახალი იყო ქართველი მსახიობებისთვის, ეს არ იყო ერთადერთი პროექტი, რომელიც ბრიტანეთის საბჭომ საქართველოში განახორციელა. პროექტი საინტერესო აღმოჩნდა თავად მაყურებლისთვისაც.

ვერბატიმის ჟანრში ქართულ თეატრში კიდევ ერთი კარგი სპექტაკლი განხორციელდა, რომელიც თავისი მხატვრული დონით, რეჟისორული და სცენოგრაფიული გადაწყვეტით (დათა თავაძე), ტექსტების სიმძაფრით (დავით გაბუნია), სამსახიობო ანსამბლით (იაკო ჭილაია, სალომე მაისაშვილი, მადლა ლებანიძე, ნატუკა კახიძე, კატო კალატოზიშვილი) არ ჩამოუვარდება ამ ჟანრში ევროპაში განხორციელებულ სპექტაკლებს. ეს არის სპექტაკლი ქალებზე, მათდამი ძალადობაზე, მათ შინაგან მდგომარეობაზე ომის დროს და ომის შემდეგ, მათ განცდებზე, მისწრაფებებზე, ტკივილსა და ოცნებებზე. სამეფო უბნის თეატრში ახალგაზრდების ჯგუფის მიერ დადგმული სპექტაკლი მნიშვნელოვნად ეხმარება თანამედროვე მსოფლიოს აქტუალურ პრობლემებს. როცა ამ სპექტაკლის სტილისტიკაზე ვსაუბრობთ, უნდა ავღნიშნოთ, რომ დათა თავაძის სპექტაკლი საუკეთესო ნიმუშია პოსტ პოსტმოდერნიზმის თეატრის, სადაც აღრეულია ჟანრები, რადგან ვერბატიმის გარდა, წარმოდგენა ფიზიკური თეატრისკენაც იხრება. სტილისტიკის თვალსაზრისით „ტროელი ქალები“ საკვლევად ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნამუშევარია თანამედროვე ქართულ თეატრში.

დრამატურგმა დათო გაბუნია რეჟისორთან და მსახიობებთან ერთად იმუშავა ტექსტზე. ბევრი მათგანი რეალურ მონათხრობზე და ისტორიებზეა დაფუძნებული, ნაწილი კი – ევრიპიდეს „ტროელ ქალებზე“. ომგამომვლილი ქალი-პერსონაჟები ემოციურად, დრამატულად, ზოგჯერ კი შესაშური სისადავით გვიამბობენ ქალთა მიმართ ძალადობის ფაქტებზე, სხვადასხვა ეპოქაში გამოვლილი ომების საშინელებებზე, ომების დროს ქალის როლსა თუ ქალებზე განხორციელებულ ძალადობაზე. მიუხედავად იმისა, რომ გაბუნიასა და მისი თანაგუნდელების ტექსტი ჩვენი ეპოქის რეალური ადამიანების მონათხრობებს ეფუძნება, სპექტაკლში ევრიპიდეს ტექსტის ნაწილიც არის გამოყენებული, სინტაქსურ-სტილისტური თვალსაზრისით მათ შორის რადიკალური სხვაობა არ იგრძნობა. სწორედ ეს არის დრამატურგის ოსტატობა –

კლასიკური და თანამედროვე ტექსტის ერთ სტილისტიკაში მოქცევა. რეჟისორიც თხრობის (ქართული თეატრისთვის მიუჩვენებელ და იშვიათ) უცნაურ ფორმას გვთავაზობს. უცნაურობა კი მიზანსცენათა კონტრასტული აწყობის პრინციპში ვლინდება, რომელშიც საინტერესოა არა მხოლოდ შინაარსი, არამედ ფორმაც (პარალელური ტექსტი და ქმედება). სპექტაკლის მთავარი გმირები ახალგაზრდა ქალები არიან, რომლებიც ომმა მოცელილ ყვავილებს დაამსგავსა, ამ მხატვრულ შედარებას სპექტაკლში ვხვდებით. სასოწარკვეთის მიუხედავად, სპექტაკლის გმირები, ჩვენი თანამედროვენი, მაინც ოპტიმისტებად რჩებიან და არც ირონიაზე ამბობენ უარს მონოლოგებში.

დათა თავადის ახალ სპექტაკლში ახალგაზრდა ქალ-მსახიობთა ნამდვილი ანსამბლია, რთულია მათ მიერ შექმნილი მხატვრული სახეებიდან რომელიმეს გამოირჩევა, თუმცა ამ კონკრეტულ სპექტაკლში თითოეულ მათგანს მისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალურობა აქვს. შეუდარებელი სიმარტივით და ბუნებრივობით გამოირჩევა მაგდა ლებანიძე, ხასიათის სიმტკიცითა და შინაგანი ძლიერებით – კატო კალატოზიშვილი, ღრმა მგრძნობელობით – ქეთა შათირიშვილი და ნატუკა კახიძე, სიხისტით და შინაგანი ტრამვის შეფარული ჩვენებით – სალომე მაისაშვილი. თითოეული პერსონაჟი ჩვენ წინ დგას, როგორც გმირი ქალი, რომელიც ომის მსხვერპლია, გლოვობს, მაგრამ მაინც თამაშობს, გაურბის მძიმე მოგონებებს და სათქმელს თითქოს შეგნებულად წელავს. განმანსხვავებელიგამომსახველობითი საშუალებების გარდა მათ ბევრი რამ აერთიანებთ. სპექტაკლის თითოეულ მონაწილეს შეუძლია კარგად და სწორად სიმღერა, თავისუფლად მოძრაობა, მკაფიოდ მეტყველება, აზროვნება... თითოეული პერსონაჟის მონოლოგი განზოგადებას ექვემდებარება, შესაბამისად, ტექსტი პოლიტიკურ კონტექსტს იძენს, ამის გამო პირადულის ჩარჩოს სცილდება და საყოველთაო ხდება. სამეფო უბნის თეატრის სცენიდან სცენაზევე განლაგებულ მაყურებელს ჩვენი თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებზე ხმამაღლა, მკვეთრად, გასაგებად და საკუთარ თავთან ჩასაღრმავებლად გვესაუბრებიან.

სამეფო უბნის თეატრის სპექტაკლები გამოირჩევა დრამატული ტექსტების განსაკუთრებული არჩევითობით. ამ თეატრში

ხორციელდება ის პიესები, რომლებიც არასდროს დადგმულა ქართულ სცენაზე და ამავედროულად არის აქტუალურიც და თანამედროვეც. შემოქმედებითი ჯგუფი არასდროს ცდება პიესის არჩევანში, რომელიც მომავალი სპექტაკლის წარმატების საწინდარს ამყარებს. ისინი ზუსტად არჩევენ იმ დრამატურგიას, რომელიც მასში დასმული პრობლემით არის აქტუალური და ახლო ჩვენს თანამედროვე ყოფასთან. სამეფო უბნის თეატრში ვერ ნახავთ სპექტაკლებს, რომელთაც ნაფტალინის სურნელი ასდის. აქ მუდამ ცდილობენ შემოგთავაზონ რაღაც ახალი, განსხვავებული, საინტერესო... გაგვიზიარონ ევროპული თეატრის არც თუ ისე შორეული წარსულის მიღწევები, გააცნონ ქართველ მაყურებელს ის ექსპერიმენტები, რომლებმაც განვითარება ჰპოვა თანამედროვე დასავლურ თეატრში.

* * *

ზმირად სვამენ კითხვებს პრესაში – საით მიდის თეატრი. ცალასახა პასუხის გაცემა ძალიან ძნელია. ხორციელდება ათასგვარი ფორმის, სტილის, ჟანრის სპექტაკლები. მათგან ბევრი წარუმატებელი მცდელობაა, ბევრიც წარმატებული. თუმცა ამ დაუსრულებელ და მუდმივად ცვალებად ძიებებში სპექტაკლების ორი ძირითადი შტოა – ვერბალური და არავერბალური. გლობალიზაციის დაჩქარებული პროცესის ფონზე არავერბალურ წარმოდგენებს უფრო ფართო მაყურებელი ჰყავს და ის ხელმისაწვდომია ყველასათვის. უძველეს ხანაშიც, როდესაც თეატრი ჩამოყალიბების სტადიაში იყო და მისი ფორმირების პროცესი მიმდინარეობდა ვერბალური ნაწილი იყო უმნიშვნელო, ხოლო მომდევნო ეტაპზე ტექსტს უმთავრესი როლი დაეკისრა და ფაქტობრივად სცენიდან განიღვენა არავერბალური მოტივები. ახლა უკუპროცესია. ახლა, სიტყვას ებრძვის თანამედროვე თეატრი, თუმცა ამ ბრძოლას აზრი არ აქვს, რადგან ტექსტზე დაფუძნებული თეატრი ისევე მნიშვნელოვანია და საჭირო, როგორც არავერბალური თეატრალური დადგმები სხვადასხვა ჟანრში. არავერბალურ წარმოდგენებშიც კი მთლიანად როდი ქრება ტექსტი, უბრალოდ მათი ფუნქცია მცირდება და მათ მოკლე ტექსტური შეტყობინების ფუნქცია რჩება. მაქსიმალურად

მცირდება სპექტაკლების ქრონომეტრაჟიც. შექსპირის 4-5 აქტიანი პიესები ერთ ან ორ აქტიან სპექტაკლებად იდგმება. თანამედროვე თეატრში რეჟისორები არანაკლებ ფიქრობენ ქრონომეტრაჟზე, რათა მოკლე დროში მოახერხონ თქვან ის, რაც აქვთ ჩაფიქრებული. თანამედროვე მაყურებელს აღარ აქვს დიდი დრო, საათები... ამის მიუხედავად, თეატრმა არ შეცვალა თავისი ფუნქცია. მას დღესაც შერჩა ზნეობრივ-აღმზრდელობითი, საგანმანათლებლო, პოლიტიკური, გასართობი, კათარზისის განმაცდველი ფუნქცია. დღეს თეატრი დასვენებისა და გართობის კერასთან ერთად, ადამიანის უკეთ ქცევის, კათარზისის განმაცდველი ადგილიც არის. თანამედროვე თეატრის ფუნქცია, მაყურებლის გართობასთან და სიხარულის მინიჭებასთან ერთად, არის ესაუბროს იმ პრობლემებზე, რომელიც მას ახლა, ამჟამად აწუხებს და აღელვებს. საბჭოთა პერიოდში თეატრი იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი და საჭირო ინსტრუმენტი, ტრიბუნა სახელმწიფოსთვის. მძიმე იყო მაშინ თეატრის ხვედრი, არსებობდა ცენზურა და ის მაყურებელს მეტაფორის ენით ესაუბრებოდა. ცენზურისგან გათავისუფლებული ქართული თეატრი ინერციით აგრძელებდა მეტაფორული ენით ურთიერთობას მაყურებელთან, როცა შეეძლო პირდაპირ, შენიღბვის გარეშე ეთქვა ის, რაც აწუხებდა.

ახალ რეალობაში იდეოლოგიური ცენზურა ფინანსურმა ცენზურამ ჩაანაცვლა. დადგი რაზეც და რამდენიც გინდა, აკრიტიკე ვინც და რამდენჯერაც გინდა, მაგრამ კრიტიკის ობიექტისგან ვეღარ მიიღებ დაფინანსებას. თუმცა ქართულ რეალობაში იყო იშვიათი გამონაკლისიც. მაგალითად, გოგი ქავთარაძის სპექტაკლი „ხალხის მტერი“, რომელიც მან თბილისის მერიის დაფინანსებით დადგა თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში.

საკამათო არ არის, რომ პოლიტიკურ-სოციალური ატმოსფერო და საზოგადოებრივი ცხოვრება პირდაპირ ასახვას ჰპოვებს სცენაზე. თეატრალური ხელოვნება არასდროსაა მოწყვეტილი დროს, კონკრეტული სპექტაკლი იქმნება კონკრეტულ დროში და ცოცხლობს კონკრეტული დროის ფარგლებში მანამ, სანამ თეატრალური ნაწარმოების თემატიკა აქტუალურია საზოგადოებისათვის. საბჭოთა პერიოდში თეატრი ესთეტიკური ტკობის ტაძართან ერთად პოლიტიკური ტრიბუნა და იდეოლოგიის

საუკეთესო მანქანა იყო. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ პოსტ საბჭოთა ქვეყნის თეატრები გახდნენ დამოუკიდებელი, თავისუფალი სახელმწიფოს თეატრები, თუმცა საბჭოთა კავშირის დაშლამ შოკში ჩააგდო თეატრის მოღვაწეები და ამ დიდმა პოლიტიკურმა მოვლენამ სრული ქაოსი და დაბნეულობა გამოიწვია მათ შორის. რთული გახდა იმ აქტუალური თემის და თეატრალური ენის მოძებნა, რომელიც დაინტერესებდა, აღაგზნებდა და მიიზიდავდა მაყურებელს. ამის მიზეზი, პირველ ყოვლისა, იდეოლოგიური ცენზურის გაქრობა გახდა. რეჟისორები დგამდნენ სპექტაკლებს თემებზე, რომლებიც არც მათ აღელვებდათ და არც მაყურებელს. ამ პერიოდში უმნიშვნელოვანესი იყო ავთო ვარსიმაშვილის სპექტაკლი „კომედიანტები“ (ოსბორნის „კომედიანტების“ მიხედვით), რომელიც აფხაზეთის ომის თემას ეხმიანებოდა და დიდხანს დარჩა თავისუფალი თეატრის რეპერტუარში. სპექტაკლში ერთი ქართული ოჯახის მაგალითზე მოთხრობილი იყო მთელი ქართული საზოგადოების განწყობა და მდგომარეობა აფხაზეთის ომის დროს და ომის შემდეგ. სპექტაკლის მოქმედი გმირები მაყურებელში თანაგრძნობას, სიყვარულს და სინანულს იწვევდნენ.

საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების (1991) შემდეგ თბილისში გაიხსნა თავისუფალი და დამოუკიდებელი სათეატრო სივრცეები: „თავისუფალი თეატრი“, „სამეფო უბნის თეატრი“, „თეატრალური სარდაფი“ და სხვა. „თავისუფალმა თეატრმა“ თავიდანვე პოლიტიკური თეატრის ნიშა დაიკავა. და მისმა დამაარსებელმა ავთო ვარსიმაშვილმა ამ თეატრში დადგა სპექტაკლი – აქცია „პროვოკაცია“ (პიესის ავტორი და რეჟისორი ავთო ვარსიმაშვილი, 2002). თავისუფალი თეატრი მთავრობის სასახლის წინ მდებარეობდა, სადაც პრეზიდენტის რეზიდენციაც იყო განთავსებული. სპექტაკლში მსახიობები უცენზურო სიტყვებით ლანძღავდნენ მთავრობას და პრეზიდენტს, ასევე თამამად და რადიკალურად აკრიტიკებდნენ მას. ეს იყო ცენზურისგან გათავისუფლებული ქართული თეატრის აგრესიული რეაქცია, ერთგვარი მეორე უკიდურესობა. სპექტაკლი, სკანდალური ხასიათის მიუხედავად, არ აკრძალულა და არც რაიმე ზომები გაუტარებია ხელისუფლებას თეატრის და სპექტაკლის წინააღმდეგ. მაშინვე ვერც ვაცნობიერებდით, რომ ვარსიმაშვილის „პროვოკაცია“ პირველი

ქართული ვერბატიმის პრინციპით დადგმული სპექტაკლი იყო, რომელშიც ტექსტის ავტორები რეჟისორთან ერთად მსახიობები იყვნენ. პოსტსაბჭოთა ქართულმა თეატრმა ინტენსიურად დაიწყო მისთვის ახალი ფორმების ძიება, „კბილი მოუსინჯა“ ახალ სტილებს, მიმდინარეობებს, რომლებსაც პოლიტიკური ფაქტორის გამო გვერდი აურა საბჭოთა პერიოდში, თუმცა ეს ძიებები არ იყო თანმიმდევრული და მან ვერ გაამართლა, უფრო სწორად, თანამზრახველები მასობრივად ვერც მაყურებელში მოიპოვა და ვერც თავად თეატრის მოღვაწეებში.

საბჭოთა კავშირის დაშლას დაემთხვა თეატრში ახალი თაობის რეჟისორების მოსვლა საზოგადოებრივ ასპარეზზე, თუმცა პოსტ საბჭოთა ქართულ თეატრში კლიმატს მაინც უფროსი თაობის რეჟისორები ქმნიდნენ (მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე). უფროს თაობაში ლიდერის პოზიცია კი რობერტ სტურუას ეჭირა. მისი ესთეტიკის გავლენა ზოგადად ქართულ თეატრზე დღემდე მძლავრია და ეს პროცესი ინერციით ალბათ კიდევ დიდხანს გაგრძელდება.

რობერტ სტურუას სათეატრო სტილისტიკის გავლენით მნიშვნელოვანი იყო მისი უშუალო მოწაფის, ბათუმის თეატრის იმჟამინდელი სამხატვრო ხელმძღვანელის გიორგი თავაძის სპექტაკლი „საღამოს ბაღში, როგორც ფერად სიზმარში“ (ირაკლი სამსონაძის პიესის მიხედვით, რომელიც დრამატურგმა უშუალოდ ბათუმის თეატრისთვის რეჟისორის შეკვეთით დაწერა). სპექტაკლში გიორგი თავაძე თანამედროვეობას, ანუ ნეობოლშევიზმს, ალევორიული ენით ხატავდა და პარალელს ბოლშევიზმთან ავლებდა, თუმცა სპექტაკლმა მაშინ ფართო მასშტაბით ვერ გაიჟღერა. ამის მიზეზი ის იყო, რომ ეიფორიაში მყოფ მოქალაქეთა სრულ უმრავლესობას, რომელმაც პრეზიდენტი აბსოლუტური უპირატესობით აირჩია, მხედველობის მიღმა დარჩა, რეალურად შეეფასებინა ახალი ხელისუფლების შექმნადილები.

2003-2011 წლებში იდგმებოდა სპექტაკლები, რომლებშიც რეჟისორები მკაცრად აკრიტიკებდნენ ხელისუფლებას. პოლიტიკური სპექტაკლების ციკლს განსაკუთრებული აჟიოტაჟი ან აკრძალვა მთავრობის მხრიდან არ მოჰყოლია, როგორცაც საბჭოთა თეატრი იყო ჩვეული. იმდენად გულგრილი აღმოჩნდა ხელისუფლება თეატრალური ხელოვნების მიმართ, რომ ის

არანაირ გამოწვევას არ იღებდა. თანამედროვე ხელისუფლებისთვის, განსხვავებით საბჭოთა ხელისუფლებისაგან, თეატრი აღარ წარმოადგენს საფრთხეს, ის ტელევიზიამ ჩაანაცვლა.

სტურუამ ზუსტად ჩაავლო ხელისუფლების ქმედებათა იმ დეტალებს, რომელიც კრიტიკის საშუალებას იძლეოდა. მისი ბოლო პერიოდის დადგმები სწორედ ამ მიმართულებით გამოხატვდა სათქმელს. პირველმა სტურუამ დაიწყო საუბარი მოსალოდნელ შიშზე სპექტაკლში „ჭალას ჩიტი მომკვდარიყო“. სპექტაკლში კარგადაა ნაჩვენები, თუ ერთ დროს სათაყვანებელმა და სალოცავმა ფრაზამ – „გაუმარჯოს თავისუფლებას“ როგორ დაკარგა ფასი, უფრო მეტიც, ეს ფრაზა სასაცილო და საქილიკოც კი გამხდარა, თანაც მათთვის, ვინც ამ რწმენით გაიზარდა და სწორედ თავისუფლების მოპოვებისთვის ეწამა. სტურუას სპექტაკლში, ისე როგორც რეალობაში, ავტორიტეტების მსხვერვის ეპოქა უკვე დგას.

შენიღებულმა ფინანსურმა ცენზურამ წარმოშვა ერთგვარი თვითცენზურა, რომლის ნიშნები, ერთი მხრივ, გამოვლინდა პატრიოტული თემატიკის, ხოლო, მეორე მხრივ, რუსეთ-საქართველოს 2008 წლის ომისადმი მიძღვნილ სპექტაკლებში. პატრიოტულ თემაზე შექმნილი სპექტაკლები განხორციელდა რუსთაველის თეატრში (ოთარ ჭილაძის „წათეს წითელი წაღები“, რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე), ქუთაისის მესხიშვილის თეატრში (ნინო სადღობელაშვილის „ბამბაზიის სამოთხე“, რეჟისორი გიორგი სიხარულიძე), რუსთავის თეატრში (მანანა დოიაშვილის „ღიად დარჩენილი საფლავები“, არჩილ სულაკაურის მოთხრობების მიხედვით, რეჟისორი გეგა ქურციკიძე). ამ პროცესს ოდნავ მოგვიანებით შეურთდა მარჯანიშვილის თეატრი, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ლევან წულაძემ მაყურებელს გურამ ქართველიშვილის დრამა „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ შესთავაზა. აღნიშნული დადგმა ისტორიული ჟანრის სპექტაკლებს შორის ყველაზე წარმატებული აღმოჩნდა. სპექტაკლი რამდენიმე წლის განმავლობაში ანშლაგებით მიმდინარეობდა. რა იყო ამის მიზეზი? პირველ ყოვლისა, მაყურებელს მოენატრა ისტორიულ თემაზე დადგმული სპექტაკლები, გარდა ამისა, სპექტაკლმა ცხადყო, რომ ქართველ მაყურებელს ადელვებს და უზომოდ უყვარს თავისი სამშობლო. ამავედროულად ისტორიული ქრონიკა

მაყურებელს მიეწოდებოდა თეატრალური ფორმით და დიდი ემოციის თანხლებით, რომელიც დიდ გავლენას ახდენდა ყველაზე ნიჰილისტ მაყურებელზეც კი.

პატრიოტული თემატიკის პარალელურად 2008 წლის ომის შემდეგ ქართულმა თეატრმა ოდნავ მოგვიანებით, მაგრამ მაინც უპასუხა რუსეთის აგრესიას. ომის თემაზე შექმნილი სპექტაკლები არა იმდენად კონიუნქტურა და თვითცენზურის გამოხატულება იყო, რამდენადაც გულწრფელი რეაქცია რუსეთის აგრესიაზე. ომის თემაზე შექმნილი სპექტაკლებიდან თანამედროვე ქართულ თეატრში ყველაზე გამორჩეული დადგმა გიორგი თავაძის ბათუმის თეატრში განხორციელებული სპექტაკლი – „ბანანისა და კომშის პუდინგი კონიაკითა და რომით“ იყო. კომიკურ იგავზე დრამატურგ ირაკლი სამსონაძესთან ერთად რეჟისორი გიორგი თავაძეც მუშაობდა. პიესა სწორედ ბათუმის თეატრის დასისთვის დაიწერა (აღნიშნული პიესა სახელწოდებით „დაბოლილი მთვარე“ იმავე რეჟისორმა განახორციელა მიერ რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე). გიორგი თავაძის ახალი სპექტაკლი „ბანანისა და კომშის პუდინგი კონიაკითა და რომით“ საქართველოსა და ქართველებზე, მის ისტორიულ ეპიზოდებზე და ქართველთა ხასიათის ყველა მანკიერ, თუ მნიშვნელოვან თვისებებზე მოგვითხრობს, ის ეტაპობრივად ხატავს რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის მთელ ისტორიას. წარმოდგენაში ერთი ტიპური ქართული ოჯახის ისტორიის ფონზე გათამაშებულია საქართველოს უახლოესი წარსული ომამდე, ომიანობის ჟამს და ომის შემდეგ... სპექტაკლში ხაზგასმულია რუსეთის „პათოლოგიური“ სიყვარული საქართველოსადმი. რეჟისორი ირონიით გვახსენებს წარსულს და მიგვითითებს ჩვენს თანამედროვეობაში დაშვებულ შეცდომებზეც. მნიშვნელოვანი იყო, რომ 26 მაისს, საქართველოს დამოუკიდებლობის დღეს სპექტაკლი წარმოდგენილი იყო კიშინოვში, რუსული დრამატული თეატრის სცენაზე, ეჟენ იონესკოს ბიენალეს ფარგლებში. გიორგი თავაძე ალევორიულ, მხატვრულ სამოსელში გახვეულ სიმართლეს და ჩვენი ცხოვრების რეალურ სურათს ნათლად და მოუხრებლად განშლის. რეჟისორი ხან ალევორიულად, ხანაც მეტაფორულად, ხან კი პლაკატური სიზუსტით ხატავს რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის მნიშვნელოვან და ყველაზე დასაფიქრებელ დეტალებს.

პოსტსაბჭოთა ქართულ თეატრში ადგილი ჰქონდა „საზოგადოებრივი ცენზურის“ გამოვლინებებსაც. ტერმინში ვგულისხმობ, როცა საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ცდილობს გალაშქრებას სპექტაკლის წინააღმდეგ. არასამთავრობო ორგანიზაცია „მართლმადიდებელ მშობელთა კავშირი“, რომელიც რელიგიური ფანატიზმით შეპყრობილი ადამიანებისაგან შედგება, ხშირად ებრძოდა რელიგიურ თემატიკაზე დადგმულ სპექტაკლებს და აქციებითა და მანიფესტაციებით მოითხოვდა სპექტაკლის აკრძალვას. მაგალითად, „საზოგადოებრივი ცენზურის“ გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს რობერტ სტურუას სპექტაკლის „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“ (რუსთაველის თეატრი) და ქეთი დოლიძის სპექტაკლის „სერობა“ (კონომსახიობთა თეატრი) წინააღმდეგ გამართული აქციები მისი აკრძალვის მოთხოვნით. ამ აქციებმა გავლენა ვერ იქონია სპექტაკლის სიცოცხლისუნარიანობაზე.

გარკვეული ცენზურა თავისი სხვადასხვა გამოვლინებითა და განშტოებით (იდეოლოგიური, ფინანსური, თვითცენზურა) ყოველთვის იარსებებს, მთავარია, როგორ გამოიყენებს მას თეატრი და არა პირიქით. სწორედ ცენზურასა და თეატრს შორის იდეალური ურთიერთობის მაგალითია გადმოცემული ლევან წულაძის სპექტაკლში „ჟოლო“ (თანამედროვე იაპონელი დრამატურგის კოკი მიტანის პიესის „სიცილის აკადემია“ მიხედვით). ამ სპექტაკლის მთავარი გმირი ცენზურაა, რომელიც ბუდობს ორი მოქმედი პერსონაჟის სულში. ხელოვანს გამოძუშავებული თვითცენზურის გრძნობა აქვს, ხოლო ცენზორს ხისტი, ურყევი ხასიათი. სპექტაკლში იკვეთება ჩვენი რეალობისთვის დამახასიათებელი ნიუანსები, ახლად დანიშნული ცენზორი (ანუ ზემდგომი ორგანო, რომელიც კულტურის სფეროს კურირებს), რომელიც აცხადებს, რომ არ დადის თეატრში, არ აინტერესებს მწერლობა, რომ ამ სფეროში შემთხვევით მოხდა, უფრო მეტიც, თავად ცენზორს ცენზურა უსარგებლო რამ ჰგონია. მსგავს სიტუაციაში ქართველი რეჟისორების და თეატრის ხელმძღვანელების უმრავლესობა აღმოჩენილა. შეიძლება მკითხველმა იფიქროს, XXI საუკუნეში რაღა დროს ცენზურააო, მაგრამ ლევან წულაძის სპექტაკლი სწორედ რომ აქტუალურ პრობლემას ეხმიანება და მისი გადაჭრის გზასაც გვთავაზობს. სპექტაკლის მთავარი გმირის

ნოს მსგავსი ცენზორები, რომელსაც ოსტატურად ასრულებს ნატო მურვანიძე, სამწუხაროდ, იშვიათად მოიძებნება ქართულ სინამდვილეში. მით უმეტეს, იმის ფონზე, როცა 2010 წელს ახალციხის თეატრში დაფიქსირდა სპექტაკლის რეპერტუარიდან მოხსნის მცდელობა. ოთარ ქათამაძის „აივანში“ (რეჟისორი გიორგი შალუტაშვილი) გაკრიტიკებულია მუნიციპალიტეტი და მათი თანამშრომლების უვიცობა. თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრმა ადგილობრივ ხელისუფლებას სპექტაკლის გადასარჩენად საგანგებო წერილი მისწერა, რომლითაც რეგიონის ხელისუფლებას აიძულა სპექტაკლის რეპერტუარში დატოვება.

ლევან წულაძე კი თავისი სპექტაკლით თეატრისა და ცენზურის ურთიერთობის იდეალურ ვარიანტს გვიჩვენებს, როცა ცენზორი თავად ენთება ხელოვნებით, „იწამლება თეატრით“ და ხელოვანის შემოქმედების მთავარი სტიმულატორ-გენერატორი ხდება. ცენზორი იყვარებს მწერლობასაც და თეატრსაც. ასეთი ცენზორის პროფესიონალიზმი, პასუხისმგებლობის მაღალი შეგრძნება და გარეგნულად ხისტი ხასიათი აქცევს მას ხელოვანების მეგობრად და არა მტრად. კარგმა ცენზორმა ლევან წულაძის სპექტაკლში დადებითად განსაზღვრა კიდევ შემოქმედებითი პროცესი, ტენდენციები, რომელიც, პირველ ყოვლისა, ეროვნული ინტერესების გარდა, ხელოვანის სრულყოფასაც ემსახურება. ეს თემა ჩვენი თანამედროვეობისათვის დროული, მნიშვნელოვანი და აქტუალური პრობლემაა, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი პოსტსაბჭოთა სივრცე თითქოს თავისუფალ, დამოუკიდებელ და დემოკრატიულ სახელმწიფოში ცხოვრობს.

* * *

ათიათასამდე მაყურებელს იტყვედა ანტიკური თეატრონები. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლზე მისულ მაყურებელს ესმოდა ტექსტი. მსახიობის მაღალი საშემსრულებლო ტექნიკისა და ნაგებობის სპეციფიკის გამო ეს რთული, მაგრამ მისაღწევი იყო. ანტიკურ საბერძნეთში მსახიობები ძალიან ბევრს ემზადებოდნენ, მუშაობდნენ და ამაზე უამრავი ფილმი არსებობს, რომელიც რეკონსტრუქციას წარმოადგენს მსახიობის სავარჯიშოების ანტიკურ თეატრში. მსახიობი ხმას და წარმოთქმულ სიტყვას

ავონებდა მთის წვერზე განლაგებულ მაყურებელს და დღეს თუნდაც მცირე, კამერულ დარბაზებში მსახიობის საუბარი არ გვესმის, გვესაუბრება სცენიდან და ვერ ვიგებთ, რისი თქმა სურს. არ გვესმის ტექსტი, ვერ გვაგონებს, ვერ ლაპარაკობს გამართულად სცენიდან და შესაბამისად, ეს კულტურა დაკარგულია, რომელიც ძალიან მაღალ დონეზე გვქონდა. პრობლემა არამარტო ქართული თეატრისთვის არის აქტუალური, არამედ ევროპული თეატრისთვისაც.

თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა და ის იყენებს ხელოვნების ყველა დარგს. აქ მნიშვნელოვანია ალენიშნოთ, როცა შეიქმნა კინოხელოვნება, ყველა საუბრობდა, რომ თეატრი აუცილებლად დაკარგავდა აქტუალობას, რომ თეატრმა ამოწურა თავისი თავი და მას ჩაანაცვლებდა ახალი ხელოვნება კინო. მაგრამ თეატრმა მიმართა გადარჩენის საუკეთესო ხერხს, თვითონ გამოიყენა კინოხერხები და საშუალებები, როგორც ერთ-ერთი გამომსახველობითი კომპონენტი. ასეთი რეჟისორი ერთ-ერთი პირველი ერვინ პისკატორია, რომელმაც მე-20 საუკუნის ათიანი წლების დასაწყისში მიმართა კინოხერხების გამოყენებას, ხოლო 1928 წელს კოტე მარჯანიშვილმა გამოიყენა პროექცია სპექტაკლში „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, რითაც გაიხსნა ქუთაის-ბათუმის თეატრი, რომელიც დღეს მარჯანიშვილის თეატრის სახელით არის ცნობილი. შესაბამისად, ეკრანი და კინოხერხები თეატრის ნაწილი გახდა. ტელევიზიის ელემენტებსაც იყენებს თეატრი. გაჩნდა კომპიუტერი და ინტერნეტი, თეატრმა მაშინვე მიმართა თვითგადარჩენის ინსტინქტს. ტექნიკური პროგრესი მან მთლიანად აითვისა და თავის სამსახურში ჩააყენა. ასე გაჩნდა მულტიმედიაური ჟანრი, რომელიც რადიკალურად განსხვავებული ჟანრია თეატრის სხვა ჟანრებისაგან, ის თანამედროვე თეატრში ძალიან აქტუალური და პოპულარულია. ჩვენი თეატრები, სამწუხაროდ, ჯერჯერობით არ არის მზად ესეთი პროექტების განსახორციელებლად. ერთადერთი რუსთაველის თეატრია, რომელიც ტექნიკურად გამართულია და იძლევა ამის საშუალებას. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენში არ იდგმება მულტიმედიაური ხერხებით სპექტაკლები. ქართველი რეჟისორები ძალიან ხშირად მიმართავენ ამ ხერხს და აქტიურად იყენებენ თავიანთ სპექტაკლებში, იმდენად ხშირად, რომ უკვე ანიმაცია და

მულტიმედია, ეკრანის გამოყენება ერთგვარ სტერეოტიპად იქცა.

მულტიმედიაური და ფიზიკური თეატრის კარგ მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოდ ბრიტანული კომპანია – თეატრი გეკო, რომელიც თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე იყო წარმოდგენილი. თანამედროვე თეატრისთვის დამახასიათებელია ჟანრების აღრევა. ძალიან ძნელია დაადგინო საზღვარი სპექტაკლებში ჟანრებს შორის. ჟანრიდან ჟანრში გადასვლით ხასიათდება არა მხოლოდ არავერბალური წარმოდგენები, არამედ ტრადიციული ფორმის ვერბალური წარმოდგენები. მაგალითად, გიორგი თავაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“, კომედიაა და უცებ იქცევა ტრაგედიად, ასევე დავით დოიაშვილის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. შექსპირის კომედია ფინალში ნამდვილ დრამად იქცევა.

მასშტაბურობით გამორჩეოდა მეტროპოლიტენის ოპერაში დადგმული „ნიბელუნგების ბეჭედი“, რობერ ლეპაჟის დადგმით. სპექტაკლში უნიკალური მონუმენტური დეკორაციაა, ზედმიწევნით დინამიკური და ცოცხალი. ტექნიკურ პროგრესთან ერთად ლეპაჟი სპექტაკლებში სათეატრო ტრადიციების ერთგულია. ჩვენ გვქონდა ბედნიერება მისი ერთ-ერთი ნამუშევარი „მთვარის შორი მხარე“ გვენახა თბილისში, რუსთაველის თეატრში თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ფარგლებში. საერთოდ, ლეპაჟის სპექტაკლების გადაადგილება ბევრ სირთულესთან არის დაკავშირებული. ამიტომაც ის იშვიათად დადის გასტროლებზე. ლეპაჟი ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქალაქებიდან მოსკოვში ერთხელ არის ნამყოფი 2000 წელს სპექტაკლით „მთვარის შორი მხარე“.

ლეპაჟის სპექტაკლების ტექნიკური პარტიტურის სირთულის მიუხედავად, რეჟისორი აქცენტს ეფექტებზე კი არ აკეთებს, არამედ მისი სპექტაკლის მთავარი მამოძრავებელი ღერძი ოსტატო-მსახიობია ვერბალური და არავერბალური ნაწილით.

რობერტ ლეპაჟის შედევრად აღიარებულ სპექტაკლში სარკისებურად აირეკლა ერთი მეოცნებე, მიზანდასახული კაცის განვლილი ცხოვრება. მსახიობ ივ ჟაკის პარტნიორი სცენაზე სხვადასხვა უსულო საგანი და ანიმაციაა. მისი მონოლოგები ფორმით დიალოგის პრინციპზეა აწყობილი. იშვიათად გვევლინება ის მთხრობელად. მსახიობი მაღალ არტისტულ რესურსთან ერთად

ავლენს ფიზიკურ მომზადებას. აქვს სიზუსტის განსაკუთრებული გრძნობა, რადგან მოქმედების მათემატიკურ სიზუსტეს ლეპაჟის სპექტაკლში მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი დატვირთვა აქვს. ლეპაჟის სპექტაკლები გაკვეთილია თუ, როგორ უნდა შეერწყას იდეას, რეჟისორულ ხედვას და მსახიობს გამომსახველობითი საშუალებები – მულტიმედიაური ხერხების მრავალფეროვნება (ეკრანის მრავალფუნქციური გამოყენება, Live-ში შექმნილი გამოსახულება, დოკუმენტური კადრების, თუ სპექტაკლისთვის საგანგებოდ შექმნილი ანიმაცია), მუსიკალურ-ხმოვანი რიგი, გამოსახულება, თოჯინური პლანი, „ადამიანი-თოჯინა“, დახვეწილი მხატვრული განათების სისტემა, სცენური სივრცის და გარემოს ინტენსიური შეუმჩნეველი ცვლა. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თეატრალური ეფექტის მიუხედავად, რომელიც დაუვიწყარ, ფერადოვან, მისტიკურ და შთამბეჭდავ საანახაობას ქმნის, მაყურებლის გაცეხებას ივ ჟაკის გარდასახვის უნარი იწვევს. კიდევ ერთხელ თავისი ოსტატობით ადასტურებს, რომ მსახიობი თეატრში უპირველესია. 135 წუთის განმავლობაში ივ ჟაკი მხოლოდ 5-8 წამით გადის სცენიდან. მთელი ამ დროის განმავლობაში მსახიობი დატვირთულია, ის მუშაობს ჩვენთვის გულწრფელად, ყოველგვარი პირობითობის გარეშე და გვთავაზობს არა ერთ არტისტულ ტრიუქს.

სპექტაკლში, რომელიც ერთდროულად შემეცნებითიცაა (ისტორია-გეოგრაფიის შესანიშნავ გაკვეთილადაც შეიძლება ჩაითვალოს) და საანახაობითიც, ვხვდებით ეტიუდების პრინციპზე აგებულ ეპიზოდებს (ვარჯიშის სცენა), დახვეწილ, კომპოზიციურად გამართულ მიზანსცენებს, არავერბალურ ნაწილს, რომელსაც ლოგიკურად ავსებს სპექტაკლის დიდი ვერბალური ნაწილი. ლეპაჟის ამ თანამედროვე სპექტაკლში უხვადაა გამოყენებული უძველესი თეატრალური ხერხები და ფორმები, რომელთა მოდერნიზაციასაც ლეპაჟი ამ სპექტაკლში უმაღლეს მხატვრულ ხარისხში აღწევს. კიდევ ერთი, თითქოს შეუმჩნეველი დეტალი. სპექტაკლის სცენოგრაფია, რომლის ავტორიც ლეპაჟის ასისტენტი მარიე-კლაუდე პელეტიერია, მთავარი მოქმედი გმირის განწყობილებისა და წარმოსახვის შესაბამისად იცვლება. სცენოგრაფიაში ამ მომენტის ასახვა ერთ-ერთი ის მიზეზთაგანია, რის გამოც წარმოდგენა ჩვენი დროის შედეგად აღიარეს.

ლუპაჟის სპექტაკლი ადამიანის პოეტურ ოცნებებსა და წარმოსახვაზე მოგვითხრობს და იმ წრეზე, რომელზედაც სინამდვილეში ის ტრიალებდა. ჰგონია, რომ მუდმივ აღმოჩენებშია. აღმოჩენების შედეგად კი ირკვევა, რომ ადამიანი, მარტოობის მიუხედავად, არასდროსაა მარტო. ნებისმიერი ოცნება ხდება, მაგრამ თავისებურად.

* * *

ხელოვნების დარგთაგან თეატრი ყველაზე გამორჩულია, იმიტომ რომ ის არსებობს კონკრეტულ დროში და არის ყველაზე თანამედროვე. ის იბადება „ფარდის გახსნისთანავე“ და კვდება „ფარდის დახურვისთანავე“. თეატრი ვერც წინ უსწრებს დროს და ვერც უკან ჩამორჩება. თუმცა არსებობს თეატრალური წინასწარმეტყველებები. მაგალითად, რობერტ სტურუამ იწინასწარმეტყველა საბჭოთა კავშირის დაშლა სპექტაკლში „მეფე ლირი“, აჩვენა, როგორ ინგრევა ტირანიაზე დაფუძნებული სახელმწიფო. 1987 წელს შედგა პრემიერა. 1991 წელს კი საქართველომ დამოუკიდებლობა გამოაცხადა. თანამედროვე თეატრი იქცა ცოდნის შენახვისა და გადაცემის საშუალებად. იგი ერთგვარი მედიატორია და არქივიც, რომელიც ინახავს გარკვეულ მეხსიერებას. თანამედროვე სამყაროში თეატრი მნიშვნელოვანია იმის გამო, რომ ის ერთადერთია, რომელსაც გარე ვინჩესტერზე ვერ ჩაწერ, ის არსებობს მხოლოდ ცოცხლად. თეატრი დარჩა მაყურებლისა და მსახიობის კომუნიკაციის ერთგვარი ფორმად, თეატრი არის ადგილი კოლექტიური თანაგანცდისთვის, აქ ცოცხალი ემოციაა და ეს არის კულტურათა დიალოგის პროცესი. ორ კულტურას შორის ხდება ინფორმაციის გაცვლა. ერთ მხარეს სცენაზე დგანან, მეორე მხარეს კი სხედან პარტერში.

გლობალიზაცია და მისი გავლენა სათეატრო კულტურაზე

ენა მთავარი საკომუნიკაციო საშუალებაა. თეატრი ეძებს უნივერსალურ ენას, რომელიც არ არის დაკავშირებული მხოლოდ ვერბალთან. აუცილებელია ყველასათვის ხელმისაწვდომობა და საზღვრების მოშლა.

რის სანახავად მივდივართ თეატრში? რა კრიტერიუმებს უნდა აკმაყოფილებდეს თანამედროვე თეატრი? ხშირად ისმება ეს კითხვები.

21-ე საუკუნეში გაჩნდა ახალი რეალობა, რომელსაც მესამე რეალობას უწოდებენ. ეს ციფრული სამყაროა. თეატრშიც დაიბადა მესამე, ახალი რეალობა – სამყაროს განვითარება ტექნიკურ გარემოცვაში, კიბერ სივრცე.

გლობალიზაციის ეპოქაში შეუძლებელია იცხოვრო ცალკე, ეს ერთი და დიდი ოჯახია. ოჯახი, რომლის წევრები ხასიათდებიან განსხვავებული თვისებებით, განსხვავებული კულტურებით, განსხვავებული ფიქრებით – მაგრამ მაინც ერთი დიდი ოჯახია.

ახლა დადგა დრო ახალი ტექნოლოგიების (არა მხოლოდ ტექნიკური), მულტიმედიის და ციფრული სივრცის. იმ ეპოქის გარემოცვაში, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ, საჭიროა შესაბამისი რიტმი, მოქმედება, მოძრაობა. თეატრში ყოველთვის დარჩება აქტუალური: თემა, ადამიანური პრობლემები. თემები, რომლებიც ამაღელვებელი და ახლობელი იქნება ადამიანთა მოდემისთვის.

მომავლის თეატრი არ არის დრამატურგიის თეატრი, ეს იქნება თეატრი თეატრალური ტექსტით, ან ტექსტებით, რომელიც უშუალოდ შექმნილია კონკრეტული სპექტაკლისთვის. თანამედროვე თეატრში ტექსტი გადაიქცა, როგორც მოკლე შეტყობინება. მთავარია გრძნობა, მოქმედება, მოძრაობა და უნივერსალური მსახიობი (რომელსაც ყველაფერი შეუძლია).

დღეს, როგორც არასდროს, თეატრისთვის აუცილებელია საუბარი ერთ თეატრალურ ენაზე, ამ პროცესში კი მთავარი ადამიანი-მსახიობია, როგორც კომუნიკაციის უნივერსალური საშუალება თეატრსა და მაყურებელს შორის, მედიატორია, აზრებისა და გრძნობების გადაცემის უნიკალური საშუალება. მსახიობზე მაღლა არაფერი დგას.

მსახიობი საშუალებას საუბრისა ხალხებს შორის. მოვიდა დრო, რადიკალურად შეიცვალოს სამყარო. თეატრიც ეძებს ხერხებს განვითარებისათვის. ეს მოხდება არა ახალი საშუალებებით, არამედ იმით, რასაც იყენებდა ის საუკუნეების განმავლობაში. თეატრი დაიბადა რიტუალებში და ის აუცილებლად მიუბრუნდება მას.

თეატრში გაჩნდა თემები და პრობლემები, რომლებიც

ნაკარნახევია ახალი დროებით. აქტუალური გახდა ლირიკული თემები, ადამიანის არარეალიზებული, მეხსიერებაში დაღეჭილი ზრახვები, ოცნებები, მისწრაფებები. კომუნიკაციის და გაუცხოების პრობლემებმაც წამოიწია წინა პლანზე, ისე როგორც არარეალიზებულმა მისწრაფებებმა. ამ საკითხებზე ევროპაში ხშირად იდგება სპექტაკლები. ქართულ თეატრში მსგავსი თემები ტაბუდებულია, ქართული თეატრი მაინც თავს არიდებს მსგავს პრობლემებზე საუბარს. ამ მხრივ დიდი როლი ითამაშა სამეფო უბნის თეატრის მიერ მოწყობილმა ფესტივალმა „არდიფესტმა“, რომელიც სულ სამჯერ გაიმართა. ახალ ვირტუალურ რეალობაში ადამიანის ადგილზე იყო ახალგაზრდა რეჟისორის პაატა ციკოლიას სპექტაკლი „Skype მე“, რომელშიც ვირტუალურად დაკავშირებული ადამიანების ურთიერთობის ერთი ეპიზოდი იყო გათამაშებული. ვირტუალურ სივრცეში ადამიანების კომუნიკაცია ერთ-ერთი აქტუალური თემა დასავლეთ ევროპის თეატრშიც. თანამედროვე თეატრი გვერდს ვერ უვლის საზოგადოებისგან (მეგობრები, ოჯახის წევრები, ამხანაგები, კოლეგები) გარიდებული, საკუთარ თავში ჩაკეტილი, გაუცხოებული, არარეალიზებული ადამიანების ბედს. ასეთი ადამიანი ვერ ახერხებს საკუთარი ფიქრების, მისწრაფებების, ვნებებისა და სურვილების გაზიარებას, უჩნდება კომპლექსები და ის იძულებულია საკუთარი ფიქრები გაუზიაროს ვირტუალურ მეგობარს, რომელსაც არ იცნობს რეალურ ცხოვრებაში და ზედაპირული წარმოდგენა აქვს მასზე, მაგრამ მხოლოდ მასთან არის გულწრფელი, გულახდილი და თავისუფალი. ამ პრობლემას ეძღვნება ლაშა ბუღაძის რადიო პიესა „ნავიგატორი“, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად ბრიტანეთში.

სულ სხვა რანგში ავიდა თანამედროვე თეატრში ქალის, როგორც მამაკაცის თანასწორი სქესის წარმომადგენლის როლი. თითქოს საწყის მდგომარეობას უბრუნდება მატრიარქატი. ფემინისტურმა მოძრაობებმა, გენდერის დაბალანსების პრობლემებმა თავისი გამოძახილი თეატრშიც ჰპოვა. ქალი გახდა საზოგადოებრივად აქტიური და აქტუალური. სწორედ ამ პრობლემაზე დადგა გოგი მარგველაშვილმა სპექტაკლი „ჯულიეტა და რომეო“, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ მიხედვით. რეჟისორმა შეცვალა სათაური და მას „ჯულიეტა და

რომეო“ უწოდა. გოგი მარგველაშვილის სპექტაკლში ჯულიეტა იყო მთავარი ფიგურა და წამყვანი ძალა. ჯულიეტას როლს ია სუხიტაშვილი თამაშობდა, სწორედ ამ სპექტაკლში დაიბადა ის როგორც პერსპექტული, საინტერესო მომავლის მცოდნე მსახიობი. რომეო სპექტაკლში რადიკალურად პასიური იყო. ეს სპექტაკლი იყო თანამედროვე სამყაროში არსებული აქტუალური პრობლემის გამოძახილი. მარგველაშვილის „ჯულიეტა და რომეო“ ერთ-ერთი საუკეთესო ინტერპრეტაციაა შექსპირის ტრაგედიის, რომელიც თანამედროვე სპექტაკლის ყველა კრიტერიუმს აკმაყოფილებდა კონცეფციითა და ფორმით.

* * *

21-ე საუკუნის ხელოვნებაში ძალიან აქტუალური და პოპულარულია რამდენიმე თემა. გამოკვეთილი თემაა აგრესია. ყოველდღიურ ცხოვრებაში ადამიანები ხდებიან აგრესიის გამოხატულების მსხვერპლი. ის, რაც გარე სამყაროში ხდება, ამდენი ომი, ეთნიკური დაპირისპირებები, კონფლიქტები რელიგიურ და სექსუალურ უმცირესობებს შორის, ასახვას ჰპოვებს თეატრშიც. ხშირია ქსენოფობიის გამოვლინებაც. აი, ბრიტანეთში, მარგარეტ ტეტჩერის გარდაცვალებას ოვაციით და სინარულის მანიფესტაციით შეხვდა მოსახლეობის დიდი ნაწილი. რატომ? იმიტომ, რომ მისი მმართველობის დროს ბევრი ესპანელი და პოლონელი გადმოვიდა საცხოვრებლად და სამუშაოდ ბრიტანეთში, რამაც მკვიდრი მოსახლეობის გულისწყრომა გამოიწვია. კონფლიქტის კერები დღემდე ჩაუქრობელია ევროპის სხვადასხვა ქვეყანასა და ქალაქში განსხვავებული კანის ფერის ადამიანებს შორის. ეს პრობლემა ჩვენშიც აქტუალურია და უკვე იჩინა თავი. თბილისშიც დაფიქსირდა მსგავსი კონფლიქტის ფაქტები. მსოფლიოში აქტუალურია რელიგიურ საფუძველზე დაწყებული და დღემდე დაუსრულებელი კონფლიქტების კასკადი. სწორედ ამ დაპირისპირებებმა გააჩინა ადამიანებში აგრესია. ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოების ცენტრში ადამიანია. დღეს კი – აგრესიული ადამიანი.

დიდი წინააღმდეგობები ჰქონდა (და მაინც აქვს) სექსუალურ უმცირესობასაც ევროპაში და დღეს ამ პრობლემის საბოლოოდ

დაძლევის ცდილობს ევროპა, ჩვენში კი სიძულვილი განსხვავებული ადამიანების მიმართ პიკს აღწევს. არც ისე შორეულ წარსულში, სულ რაღაც ათი წლის წინ დიდი წინების ქვეშ ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ სექსუალური უმცირესობები პოლონეთში, ევროკავშირის წევრ ქვეყანაში. სივრცეში, სადაც მეოცე საუკუნეში ათობით პროგრესული მოაზროვნე ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. მათ რადიკალურად შეცვალეს ევროპის ხალხთა აზროვნება. ეს პრობლემა პოლონური თეატრში ფართოდ აისახა. მაია კლენივსკა – პოლონური თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი წარმომადგენელია და რომელიც თავისი სპექტაკლებით მუდმივად ებრძვის ძალადობას და აგრესიას, უმცირესობებისა და განსხვავებულების დამცველად გვევლინება. მის სპექტაკლში „მაკბეტი“ (შექსპირის ტრაგედიის მიხედვით), რომელიც 2003 წელს დაიდგა, კუდიანები ტრანსვისვიტები არიან. როცა მას ჰკითხეს, რატომ ტრანსვისვიტები – უპასუხა, რომ პოლონეთში იმდენად დიდი იყო საზოგადოების აგრესია მათ მიმართ, რომ მათი სპექტაკლში გამოყვანით ის დაუპირისპირდა ამ სიძულვილს და შეეცადა, სხვა მხრიდან, უფრო დადებით პერსონაჟებად წარმოეჩინა ისინი. ასეთი რთული პროცესი მიმდინარეობდა ცივილურ საზოგადოებაში და ნუ გვიკვირს რადიკალური ხასიათით გამორჩეული ქართველის აგრესიულობა. მენტალობასთან ბრძოლა და ტრადიციების მსხვერვა ყველაზე რთული, მაგრამ დაძლევადი პროცესია. ერთია კანონი, ხოლო მეორე მოქალაქის დამოკიდებულება კანონის მიმართ, რომელიც ერთგვარად ეწინააღმდეგება მენტალობას, დოგმებს, მაგრამ არა ტრადიციებს და საერთოდ, ალბათ, უნდა გვანსოვდეს, რომ სექსუალური უმცირესობების წარმომადგენლების არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის მიმდევრებად მოხსენიება არასწორია. განსხვავებულები არსებობდნენ ყველა დროში და ეპოქაში. მათ არსებობას საკმაოდ დიდი წარსული და ტრადიცია აქვს. მათ შორის, საქართველოშიც. ყველასთვის ცნობილია, რომ განსხვავებულ სექსუალურ მისწრაფებებს ნებისმიერი რელიგია კრძალავდა, ისე როგორც ეკლესია – თეატრს. დიდი ბრძოლა გამოუცხადა ეკლესიამ ქართულ თეატრსაც შუა საუკუნეებში.

საბჭოთა პერიოდში სექსუალური უმცირესობების თემა ტაბუირებული იყო, დღეს ღიაა, მაგრამ ქართული თეატრი

თამამად ამ თემაზე საუბარს ერიდება, რადგან ქართულ საზოგადოებაში ჯერ კიდევ მძლავრია ჰომოფობიური მენტალობა. პირველი ქართული სპექტაკლი, რომელიც განსხვავებული ორიენტაციის ადამიანებზე მოგვითხრობდა, ლევან წულადის მიერ “თეატრალური სარდაფი რუსთაველზე“ დადგმული რაღფ კნივის “ET CETERA“ იყო. სპექტაკლში საზოგადოებისთვის საყვარელი მსახიობები – დუტა სხირტლაძე, კასა აბუაშვილი (კაბუ) და ბესო ბარათაშვილი მონაწილეობდნენ. მართალია, სპექტაკლი ჰომოფობიის წინააღმდეგ ბრძოლის გამოვლინებად არ შეიძლება ჩაითვალოს, მაგრამ რეჟისორის და მსახიობების მიერ ამბის თხრობის არჩეული გზა (იუმორი) მომგებიანი აღმოჩნდა თეატრისთვის. სპექტაკლი მოგვითხრობდა სამი გეის ცხოვრებაზე. რეჟისორი და მსახიობები კი არ დასცინოდნენ გმირებს, არამედ მიზნად დაესახათ განსხვავებული ადამიანების ცხოვრება, რაც აგრესიას იწვევდა მაყურებელში და არც ზიზღს.

სპექტაკლი რამდენიმე წლის განმავლობაში იყო „თეატრალური სარდაფის“ მოქმედ რეპერტუარში და სულ აწმლავებით მიდიოდა. მაყურებლის ამგვარი ინტერესი სპექტაკლისადმი მხოლოდ ჟანრით (კომედიით) არ ყოფილა განპირობებული როგორც ჩანს, საზოგადოებისთვის ეს თემა საინტერესო და აქტუალური გამოდგა, რადგან სცენაზე გათამაშებული ისტორია სპექტაკლზე უამრავ დამსწრეთა ისტორიას ჰგავდა.

მართალია სპექტაკლის მთავარი მიზანი ჰომოფობიაზე იერიშის მიტანა არ ყოფილა, მაგრამ ლევან წულაძე ქართულ თეატრში პირველი აღმოჩნდა, ვინც შეეცადა ამ საკითხისადმი საზოგადოების დამოკიდებულების შეცვლას. განსხვავებულ ადამიანებს ვხვდებით გიორგი თავაძის თითქმის ყველა სპექტაკლში. 2005 წელს მის მიერ რუსთავის თეატრში დადგმული ლაშა ბულადის პიესა „თეატრის“ პერსონაჟი კოკო, რომელსაც რუსთაველის თეატრის მსახიობი ბესო ზანგური ასრულებდა, პირდაპირ უცხადებდა ოჯახს, რომ გეია. თუ არ ვცდები, ლაშა ბულაძე იყო პირველი, ვინც ქართულ დრამატურგიაში გეი პერსონაჟი შემოიყვანა. აღსანიშნავია, რომ ბულადის პერსონაჟი ევროპიდან დაბრუნებული ქართველი იყო, რომელიც განუმარტავს მშობლიურ ქართველებს, რომ ასე ცხოვრობს და ბედნიერია. რეჟისორი გიორგი თავაძე ამ სპექტაკლში გეი პერსონაჟის გამოსახატად

მიმართავდა იუმორნარეც ირონიას. ბესო ზანგურის პერსონაჟი არ გამოირჩეოდა მანერულობით, პირიქით, ის ჭეშმარიტ ქართველ რაინდს, ბრვე ვაჟკაცს უფრო მოგაგონებდათ, ვიდრე „ჩია ბიჭს“. მიუხედავად იმისა, რომ გიორგი თავაძის სპექტაკლში ბესო ზანგურის განცხადება „მე გეი ვარ“ ტაშის გრიალში ინთქმებოდა, პერსონაჟი ტრაგიკულობას არ კარგავდა და ლირიკული ხაზი კოკოს პერსონაჟს ბოლომდე მიჰყვებოდა. ლაშა ბუღაძის კომედია “თეატრი“ ქუთაისის თეატრში თორნიკე მარჯანიშვილმაც განახორციელა. კოკოს როლს ახალგაზრდა მსახიობი აბელ სოსელია ასრულებდა. ამ თემაზე დადგმული სპექტაკლები როდი გამოირჩეოდნენ მაღალმხატვრული ხარისხით, მაგრამ მათ ჰქონდათ მნიშვნელოვანი ეფექტი საზოგადოების მენტალობის შესაცვლელად, სპექტაკლები ლიბერალიზმს, ჰუმანურობას და ადამიანების მიმართ სიყვარულს ქადაგებდა და არ ნერგავდა სიძულვილს განსხვავებულების მიმართ.

საბჭოთა კავშირში ამ მხრივ ყველაზე თამამი და ერთ-ერთი პირველი მედროშე რუსი რეჟისორი რომან ვიკტიუკი აღმოჩნდა, რომელმაც დადგა ნიკოლაი კალიადას პიესა „შურდული“. პიესა 1989 წელს დაიწერა და იმავე წელს დაიდგა პეტერბურგის სახელმწიფო თეატრში. მას შემდეგ უმცირესობების თემაზე უამრავი სპექტაკლი შეიქმნა რუსეთშიც და დასავლეთ ევროპაშიც.

ძალიან მნიშვნელოვანი მოვლენაა თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაში მეთიუ ბორნი. ბრიტანელი ქორეოგრაფი და რეჟისორი. ბიორნმა კლასიკური საბალეტო განათლება მიიღო, მაგრამ შემოქმედებით ანგრევდა კლასიკური საბალეტო ტრადიციებს, გამოსახვის ფორმებს და სტილისტიკას. მისი სპექტაკლები ქორეოგრაფიული და დრამატული თეატრის ერთობლიობას წარმოადგენს. მას განხორციელებული აქვს თითქმის ყველა კლასიკური ბალეტი, თუმცა ინტერპრეტაციები ძალიან შორს არის ლიბრეტოს ტრადიციულ გააზრებასთან. იგი ნამდვილი რეჟისორ-ინტერპრეტატორია. ყველაზე სკანდალური დადგმა ჩაიკოვსკის ბალეტი „გედების ტბაა“, რომლითაც ავტორი ერთსქესიანი სიყვარულის თემას შეეხო. მეთიუ ბიორნიმ განსაკუთრებული კვლევა ჩაატარა ჩაიკოვსკის ამ ბალეტის პირველწყაროს სიუჟეტის გარშემო. ყველასთვის ცნობილი, მაგრამ ტაბუირებული იყო მისი ურთიერთობა საკუთარ ძმისშვილთან. ბიორნის აზრით,

სპექტაკლის ახლებური ინტერპრეციით ბალეტი პირვანდელ სიუჟეტს დაუბრუნდა. გარდა ამისა, ბიორნის სურდა სპექტაკლით გამოხმაურებოდა ბრიტანეთის სამეფო ოჯახის გაუხმაურებელ თემებს და ეჩვენებინა რეალობა, რომელზედაც მითქმა-მოთქმას დასრულების პირი არ უჩანდა. პრინც ჩარლზთან დაკავშირებული სკანდალი კარგად აისახა ბიორნის სპექტაკლში. ამავდროულად, სპექტაკლში წარმოჩენილი იყო ბრიტანეთის სამეფო ტახტის წინააღმდეგ წამოწყებული ბრძოლები ბრიტანეთის მთავრობის (მინისტრთა კაბინეტის) მიერ. მეთიუ ბიორნი კიდევ უფრო შორს მიდის და ის პრინცის მეტამორფოზის მიზეზებსაც გვიჩვენებს – ძალადობა, ინდივიდუალური მისწრაფებების შეზღუდვა, ადამიანის ჩარჩოებში მოქცევა, ფსიქოლოგიური ტერორი ის მიზეზებია, რის გამოც პრინცი გედისკენ მიისწრაფვის, რომელთანაც ყველაზე დაცულად და კომფორტულად გრძნობს თავს. მას პრობლემები აქვს ადამიანებთან – დედასთან, შეყვარებულთან, საზოგადოებასთან. სწორედ ეს ხდება მისი კარჩაკეტილობის მიზეზი. ბიორნის სპექტაკლი კლასიკური ნაწარმოების ახლებური ინტერპრეციის ერთ-ერთი საუკეთეს მაგალითია, რომელშიც რეჟისორის ჩანაფიქრის ახლებური განხორციელება თვითმიზანი კი არ არის, არამედ ლოგიკას მყარად დაფუძნებული იდეები.

* * *

თანამედროვე თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური თემა, აგრესიისა და ძალადობის პრობლემებთან ერთად, ადამიანის მარტოსულობა და კარჩაკეტილობით გამოწვეული კომპლექსებია. კომუნიკაციის სერიოზული პრობლემაა, ვირტუალურ სამყაროში ადამიანი კიდევ უფრო ჩაიკეტა თავის თავში და მისთვის პრობლემას წარმოადგენს რეალური ურთიერთობა. ადამიანმა შინაგანი თავისუფლებაც დაკარგა რეალობაში, ვირტუალურ სამყაროში კი ის ყველაზე თავისუფალია. ამ პრობლემაზე ევროპული თეატრი ღიად ალაპარაკდა და სცენაზე წარმოაჩინა ორ სამყაროს: ვირტუალურს და მისგან რადიკალურად განსხვავებულ რეალურს. ლიტვურ-ამერიკული კოპროდუქცია „ID“ სწორედ იდენტობის დაკარგვის პრობლემას ეხება. ჩვენში კი რატომღაც ერიდებიან ამ თემებზე საუბარს. ქართულ თანამედროვე თეატრს

ურჩევნია აპრობირებულ, მარადიულ თემებზე ისაუბროს, ვიდრე არსებულ რეალობაზე. ერთადერთი თამამი ტრიბუნა სამეფო უბნის თეატრის 25-წუთიანი სპექტაკლების ფესტივალი „არდი ფესტი“ იყო, სადაც ახალგაზრდები ღიად საუბრობდნენ იმ პრობლემებსადა თემებზე, რომლებიც მათ თაობას აწუხებდა.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების ბოლოს თამამი და დროული განაცხადი იყო ნინო ბასილიას სპექტაკლი „სექსუალური რევოლუცია“ განხორციელებული თეატრალურ სარდაფში რუსთაველზე. ეს იყო პირველი შემთხვევა, სადაც თამამად და ღიად ლაპარაკობდნენ ქალები იმ მტკივნეულ საკითხებზე, რომლებიც დღემდე რჩება ქართული ოჯახების პრობლემად. სპექტაკლი არ იყო მხატვრული მოვლენა, არ გამოირჩეოდა განსაკუთრებული მიზნისცნებით, არტისტული ანსამბლით და კონცეპტუალური სცენოგრაფიითა და გადაწყვეტით. ეს გახლდათ მცდელობა ღიად ესაუბრათ სცენიდან წყვილებს შორის დაგროვილ კომუნიკაციის, სექსუალური შეუთავსებლობის, კომუნიკაციის გაწყვეტისა და გულწრფელობის დეფიციტის შესახებ ორ ახლობელ ადამიანს შორის. სპექტაკლის პერსონაჟი ქალები ღიად საუბრობდნენ, რომ ვერ რეალიზდებოდნენ, როგორც ქალები, მიუხედავად იმისა, რომ მათ ჰყავდათ ქმრები.

ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ სპექტაკლი „შემეხე“ განხორციელებული რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე. (რეჟისორი ალექსანდრე ზელდანი).

რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე ბრიტანეთის ნაციონალური თეატრის, ბრიტანეთის საბჭოსა და „იდიოტების კომპანიის“ მიერ განხორციელებულმა პროექტმა „შემეხე“ საზოგადოების გარკვეული ნაწილის პროტესტი გამოიწვია. სამწუხარო და დასანანი ის არის, რომ უწყინარ ექსპერიმენტულ პროექტს, ოპონენტების მიერ, სულ სხვა, არასწორი და ლოგიკას მოკლებული ინტერპრეტაცია მიეცა „დამოუკიდებელ და ზეპარტიულ“ (ასე თავად უწოდებს თავს ერთ-ერთი პერიოდული გამოცემა) პრესაში. უფრო მეტიც, სრულიად აპოლიტიკური წარმოდგენა პოლიტიკურ პროცესებსაც უსაფუძვლოდ მიაბეს და ამ იდეის ტირაჟირებაშიც ზემოთ ნახსენებმა „ზეპარტიულმა“ გაზეთმა დიდი წვლილი შეიტანა. ამკარაა, რომ ჩვენი საზოგადოების ერთი ნაწილი პროფესიონალიზმის სიმწირეს განიცდის და არ

შეუძლია ხელოვნების მოვლენის ადეკვატური შეფასება.

სპექტაკლის შეფასებებში რესპონდენტები ლანძღვავენ (ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით) ახალგაზრდა ბრიტანელი რეჟისორის ალექსანდრე ზელდინის თეატრალურ ექსპერიმენტს (წარმოდგენის ერთ ეპიზოდში მსახიობი ლუკ კლარკი პროტესტის ნიშნად შიშვლდება და ის სრულიად დედიშობილად რჩება მაყურებლის წინაშე). რა თქმა უნდა, მათ სრული უფლება ჰქონდათ, არ მიიღონ მსგავსი ექსპერიმენტები, მაგრამ არ ჰქონდათ უფლება ფაქტის არასწორი ინტერპრეტაციისა.

ასეთი შემთხვევა ქართული სათეატრო საზოგადოებისთვის უცხო არ არის. მანამდეც გმობდნენ სტურუას „რიჩარდ III“-ს, სცენაზე ლედი ანას „გაუპატიურებას“ და აპროტესტებდნენ „კავკასიური ცარცის წრეში“ გია ფერადის სიშიშვლეს ბანაობის სცენაში. ვისაც არ ახსოვს, შეუძლია ნახოს იმდროინდელი პრესა, რომელიც რუსთაველის თეატრის მუზეუმშია დაცული. ასევე გმობდნენ და სატელევიზო სასამართლოებს უწყობდნენ თემურ ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნების“ დადგმის და ნანა ფაჩუაშვილის გაშიშვლების გამო... დიმიტრი ალექსიძემ 1964 წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე ბერტოლდ ბრეხტის „სამეროშიანი ოპერა“ დადგა, სასტიკად გააკრიტიკეს რუსთაველის თეატრი, ალექსიძემ რუსთაველის სცენაზე ბოზების გამოყვანა როგორ გაბედაო... დაუნდობელი კრიტიკა მაშინ ქალი მსახიობების ხალვათად ჩაცმულობამ გამოიწვია... სულ არ გაუშიშვლებია მიხეილ თუმანიშვილს „ჭინჭრაქაში“ არც ერთი მსახიობი, მაგრამ რეჟისორს იმის გამო დაესხნ თავს, რომ აკადემიურ სცენაზე ზღაპარს რა უნდაო და საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი სერგო ზაქარიაძე დევის როლს რომ ასრულებს, ეს როგორ შეიძლებაო... ვინ დააკანონა ხელოვნების ჩარჩოები? ვის აქვს უფლება, შეზღუდოს ნებისმიერი რეჟისორის ნებისმიერი ექსპერიმენტი, თუ მას კანონი სრულ იდეურ თავისუფლებას ანიჭებს? რა გვჭირს? რატომ ვუშვებთ იმავე შეცდომებს? რატომ ვდგავართ მენტორის პოსტამენტზე? რატომ ვაიძულებთ სხვებს თავს მოვახვიოთ საკუთარი აზრი? რით ველარ შეველიეთ ცხოვრების კომუნისტურ მოდელებს? რატომ გვაქვს ცნზურის ნოსტალგია? რატომ გგონიათ, რომ მხოლოდ თქვენეული შეფასებებია სრული ჭეშმარიტება? რატომ ვაყენებთ შეურაცხყოფას ჩვენს კოლეგებს?

რატომ გავიძახით – ავაშენოთ თავისუფალი, დემოკრატიული სამოქალაქო საზოგადოებაო, როცა პირდაპირ ვებრძვიოთ ამ ფასეულობებს?

ექვსი ახალგაზრდას, რომლებსაც თინეიჯერობის ასაკი გავლილი აქვთ, ჩაკეტულ სივრცეში ღებრესია მოეძალბათ და მათი ასაკისთვის შეუფერებელი ბავშვური თამაშებით ირთობენ თავს. ისინი იხსენებენ ბავშობასაც. ცხოვრების აღქმა კი ბავშვობისას განცდილ სექსუალური ფანტაზიების გაცნობიერებით იწყება. „შემეხეს“ გმირები კი უკვე ზრდასრულ ასაკში (ისინი 20-23 წლისანი არიან) ცდილობენ გაიზარონ „ბავშვური თამაშები“. ყველაზე რთულ და უსიამოვნო პროცესს ახალგაზრდებისთვის განვლილი გზის გახსენება წარმოადგენს, რაც ადამიანში ჩაბუდებული მრავალი კომპლექსის მიზეზი ხდება. სპექტაკლის მთავარი ღირსება, სიშიშვლე ან აკადემიური თეატრის ექსპერიმენტული სცენისთვის თამაში, მხატვრულად იმიტირებული სცენები კი არ წარმოადგენს, არამედ ზუსტად შერჩეული პრობლემური თემა, რომელიც გვაძლევს იმის საშუალებასაც, რომ თავადაც დავიწყოთ საკუთარ ბავშვობაში გადახდენილ მსგავს ისტორიებზე ფიქრი. სწორედ ამ მიზნით შეიქმნა ეს სპექტაკლიც. სპექტაკლი სწორედაც რომ 18 წლამდე ასაკის თანამედროვე ქართველმა მოზარდებმა უნდა ნახონ, ვინაიდან მათ მოუწევთ იმავე გზის გავლა და მსგავს სექსუალურ თამაშებთან შეხება. სამწუხაროდ, ასეთი კუთხით სპექტაკლისთვის ჩვენს ზემოხსენებულ რესპონდენტებს არ შეუხედავთ, ვისთვისაც უშუალო პროფესიული მოვალეობაა მყურებლის სწორი და ზუსტი ინფორმირებულობა. მათთვის ყველაზე დასამახსოვრებელი და მტკივნეული ახალგაზრდების წამოჭრილი პრობლემები კი არ გახდა საინტერესო, სამსჯელო, თუნდაც საკამათო თემა, არამედ ლუკ კლარკის გმირის პროსტესტის გამოხატვის ფორმა, სადაც ის რამდენიმე წამით საცვალს იხდის.

სიშიშვლის გამოხატვა ხელოვნებაში 21-ე საუკუნის შემოქმედთა მისწრაფება რომ არ არის, ყველასთვის აღიარებული ჭეშმარიტებაა, მხოლოდ ჩვენთვის, „უდიდესი კულტურის ქვეყნისთვის“ არის მიუღებელი. სინამდვილეში კი, ასეთი აზროვნების წყალობით ყველაზე უკულტუროებად და პროვინციალებად ვრჩებით. ნუთუ 21-ე საუკუნეში უნდა სჭირდებოდეს განმარტება ვინმეს, რომ

სიშიშველე სათეატრო ხელოვნებაში ერთგვარი მეტაფორაცაა და პროტესტის გამოხატვის ფორმაც... სიშიშველე სემიოტიკურ ნიშანთა ერთობლიობაცაა, მაგრამ ჩვენ ამ ცოდნაზე როგორც ჩანს, ხელი არ მიგვიწვდება. მუდამ ევროპისკენ ვისწრაფვით და ყველაფერ ევროპულს ვგმობთ. უფრო მეტიც, არც კი ვინტერესდებით იქ მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესებით და ჩვენსავე დამყაყებულ ნაჭუჭში ჯდომას ვამჯობინებთ!

თეატრი ყველაზე თანამედროვე ხელოვნებაა. სპექტაკლი მხოლოდ კონკრეტულ მომენტში ასახავს ეპოქის რეალობას, იმ ეპოქას, რომელთანაც თვალის გასწორებაც კი არ გვინდა. ამიტომაცაა, რომ მუდმივად ვთვალთმაქცობთ, ჩვენსავე ძირგამომპალ ნაჭუჭში ვიკეტებით და ვებრძვით ყოველგვარ ახალს და განსხვავებულს.

* * *

თანამედროვე თეატრში ძალზე მიღებული ხერხია შერეული პლანის სპექტაკლების დადგმა. მაგალითად, თოჯინებისა და ცოცხალი მსახიობების თანაარსებობა სცენაზე განსაკუთრებულ ეფექტს ახდენს მაყურებელზე. შერეული პლანის სპექტაკლები ინტენსიურად იდგმება ევროპულ თეატრში. თოჯინებისა და საგნების სამყაროში საინტერესო ძიებები აქვს ფრანგ ფილიპ ჟანტს, რეჟისორსა და მხატვარს, რომელიც თავის სპექტაკლებში აცოცხლებს საგნებსა და თოჯინებს ცოცხალი ადამიანების-მსახიობების თანხლებით. ქართველ მაყურებელს საშუალება ჰქონდა ენახა მისი კომპანიის რამდენიმე სპექტაკლი თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე. ამ მიმართულებით საქართველოში მუშაობს ბესო კუპრეიშვილი და ლევან წულაძე.

ლევან წულაძის ძიებები თოჯინების სამყაროში ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში დაიწყო, როცა მან თეატრალურ სარდაფში რუსთაველზე გოეთეს „ფაუსტი“ დადგა. მცირე მარიონეტებს დრამატული თეატრის მსახიობები ახმოვანებდნენ. შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრის სხვენში ჩეხოვის „ქალი ძაღლით“ შესთავაზა მაყურებელს, სადაც მსახიობებს პარტნიორობას თოჯინები უწევდნენ. ამ მიმართულებით ძიებებს ლევან წულაძე საერთაშორისო პროექტებში აგრძელებს.

ერთ-ერთი ასეთი წარმატებული კობროდუქცია იყო „კაპიტან კორელის მანდოლინა“. ლევან წულაძის სპექტაკლი ცოცხალი შესრულების და თოჯინური წარმოდგენის ერთ-ერთ საუკეთესო სინთეზის მაგალითს წარმოადგენს. თოჯინებისა და რელური პერსონაჟების მონაცვლეობა სცენაზე ლოგიკურია და ბუნებრივი. ეს ხერხი რეჟისორმა მანამდეც გამოიყენა თავის სხვა სპექტაკლებში, თუმცა რეჟისორ ლევან წულაძეს ცოცხალი ადამიანისა და თოჯინის სინთეზის ასეთი მაღალ ხარისხისთვის აქამდე არ მიუღწევია. სპექტაკლის სცენური ვერსიის ავტორები არიან ლუი ბერნიე და მაიკ მარანი, თოჯინები ტრადიციულად ლევან წულაძესთან ნინო ნამიჭვიშვილმა შექმნა, სპექტაკლისთვის მუსიკა ვახტანგ კახიძემ დაწერა, ხოლო ქორეოგრაფიული გადაწყვეტა გაა მარლანას ეკუთვნის. სპექტაკლში მოქმედება მეორე მსოფლიო ომის დროს ვითარდება. დაპირისპირებული ერების შვილებს ერთმანეთი უყვარდებათ. აქაც იკვრება სიყვარულის ცნობილი სამკუთხედი. ტრივიალური და სენტიმენტალური ისტორია ლევან წულაძემ საინტერესოდ, ამავდროულად დამანტრივებლად და დრამატულადაც კი გვიამბო. რეჟისორმა ინგლისურენოვან მსახიობებთან ერთად მოახერხა სიყვარულით გაჯერებული ისტორიის სისადავით გადმოცემა. სპექტაკლში ერთ-ერთ მთავარ როლს ნატუნა კახიძე ასრულებს. ახალგაზრდა მსახიობი გარდა იმისა, რომ ინგლისურად ასრულებს როლს, ავლენს შემოქმედებითი პოტენციალის ფართო მასშტაბებს, მისი გარდასახვა არის დამაჯერებელი, უშუალო და სიფაქიზით გამორჩეული.

საინტერესო სპექტაკლი იყო ბესო კუპრეიშვილის „ჩემი ჰამლეტი“, სადაც მსახიობი ქეთი ცხაკაია ერთადერთი ცოცხალი ადამიანია სცენაზე და მისი პარტნიორები კი გასულიერებული თოჯინები არიან. ამ სპექტაკლის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ხელოვნების ისეთ ნაწარმოებთან, რომელიც სიამოვნების გარდა სხვა შეგრძნებებსაც გვგრის, მაგალითად, გაცოცხლებას და აღტაცებას. რით არის მიღწეული სასურველი შედეგი, რამაც ჩვენი გაცოცხება გამოიწვია? ეს არ არის იაფფასიანი ინტრიგა ან ავანტურა, როცა თითების თეატრი „ჰამლეტს“ გთავაზობს. არც ის, რომ ჰამლეტს ქალი მსახიობი ასრულებს, (ჰამლეტი შესრულებული აქვს სარა ბერნარს, და ეს ტენდენცია ქართულ თეატრშიც იკიდებს ფეხს.

მაგ. ჰიტლერი ნატა მურვანიძემ შეასრულა). ამ გარემოებებიდან გამომდინარე, წინასწარ ემზადები უცხო ფორმასთან შესახვედრად და იცი, რომ სრულ და ტრადიციულ შექსპირისეულ ვერსიას არ უნდა ელოდო (მით უმეტეს, სპექტაკლს „ჩემი ჰამლეტი“ ჰქვია) სპექტაკლზე წასვლამდე აუცილებლად გაგიეღვებს თავში აზრი – აი, მსახიობი ისე გათამამდა წარმატებებით, რომ ჰამლეტის შესრულებაც მოინდომაო, არადა, სპექტაკლზე მისული გზა და გზა რწმუნდები, რომ შენი პროგნოზები სულაც არ მართლდება. სპექტაკლის დასრულების შემდეგ კი, უკვე იწყებ გაანალიზებას, როგორ მივიდნენ რეჟისორი და ერთი მოლაპარაკე მსახიობი (სპექტაკლში ქეთი ცხაკაიას გარდა ხუთი მეთოჯინე თამაშობს) იმ ფორმამდე, რომელიც ასე ლოგიკურად ერწყმის სპექტაკლის შინაარსსაც და პათოსსაც.

კულუარებში უკვე არსებობდა აზრი, რომ ბესო კუპრეიშვილი და მის მიერ შექმნილი თითების თეატრი ვეღარ ვითარდებოდა. იმასაც ამბობდნენ, რომ ერთ მიგნებულ ადგილას დარჩა, ვეღარ მოძებნა გამომსახველობითი ხერხები და გაიყინა. მაგრამ თითების თეატრის ახალმა პროექტმა გამოთქმული ვარაუდები გაუფერმკრთალა სკეპტიკურად განწყობილ თეატრალებს თუ რიგით მაყურებელს. ასაკობრივი ზღვარის მიუხედავად, კუპრეიშვილმა ქეთი ცხაკაიასთან ერთად უცნაური და სასიამოვნო სიურპრიზი მოუქმნა.

თითების თეატრის „ჰამლეტი“ არ არის სპექტაკლი შექსპირის ამავე სახელწოდების ტრაგედიის მოტივებზე, ეს ის ორიგინალური პიესაა, რომელსაც ეცნობა მკითხველი და მაყურებელი, ოღონდ კუპრეიშვილისეული პროლოგ-ეპილოგის თანხლებით. სწორედ ეს ორი ნაწილი ამართლებს ქეთი ცხაკაიას გაჰამლეტებას და არა მარტო, ამასთანავე მსახიობი, არც მეტი, არც ნაკლები, სპექტაკლში კიდევ ცხრა პერსონაჟს განასახიერებს.

რეჟისორი თამაშის მრავალშროვან ხერხს გვთავაზობს: თეატრში თეატრის გათამაშების უკვე ტრივიალურ ფორმას, (თეატრის დამლაგებელი, კულისები და მასთან დაკავშირებული პატარა ამბები), ერთი მსახიობის მიერ გათამაშებულ-გაცოცხლებული და გახმოვანებული პერსონაჟების კასკადს..

„ჰამლეტის“ ათასგვარი ინტერპრეტაცია არსებობს. ამ ინტერპრეტაციის საშუალებას შექსპირი იძლევა. დრამატურგს

ზშირად გადაურჩენია კიდევ სუსტი რეჟისორები. ამიტომაც, „ჰამლეტისადმი“ განსხვავებულ მიდგომას ყოველთვის ელის მაყურებელი, მთავარია, ამ ინტერპრეტაციას გამართლებული მოტივაცია გააჩნდეს. კი, ბატონო, იყოს ქალი ჰამლეტი, მთავარია არ დაგრჩეს შეგრძნება, რომ ეს ნაბიჯი რეჟისორმა მხოლოდ ორიგინალობისათვის გადადგა. რაკი ამ საკითხზე ჩამოვარდა სიტყვა, დავსძენ, რომ ცხაკაის შესრულება ამართლებს სპექტაკლის გადაწყვეტასაც და რეჟისორის ჩანაფიქრსაც. დანიის პრინცისთვის სქესობრივი მოტივის წაშლა არ მასხნდება «ჰამლეტის» არც ერთი თეატრალური თუ კინო ვერსია, სადაც რომელიმე ეპიზოდი კომიკურ ელფერს ატარებდეს. კუპრეიშვილის ვერსიაში კი იუმორსაც ვხვდებით და რამდენიმე ეპიზოდში გულიანად ვიცინით კიდევ. იუმორის მატარებელია გროტესკული პოლონიუსის პერსონაჟი. პოლონიუსის თოჯინა ცხაკაის გახმოვანებით ღიმილს ჰგვრის მაყურებელს. ასევე „სათაგურის“ სცენა. მსახიობები ამჯერად, სხვათაშორის ლოგიკურადაც, თავუნები არიან, რომლებიც ბუნებრივია თავიანთ ენაზე ლაპარაკობენ. თავგების ენა დარბაზში მსხდომი მაყურებლისთვისაც გასაგებია და ღიმილის მომგვრელიც. იუმორისტული ნაკადი კუპრეიშვილის „ჰამლეტში“ ზუსტად გათვლილი დოზითაა, ისე რომ სპექტაკლის საერთო განწყობილებიდან მაყურებელს არ „აგდებს“. კომიკურ-ტრაგიკული მოტივები სპექტაკლში ისე ენაცვლებიან ერთმანეთს, რომ დრამატურგიულ ქსოვილს არ არღვევ.

შექსპირის პიესების განხორციელების დიდი ტრადიცია არსებობს. მაგალითისთვის ქართულ სცენაზე განხორციელებული „ჰამლეტების“ სერიაც კმარა, მაგრამ ბესო კუპრეიშვილის „ჰამლეტი“ ყველასგან განსხვავებული და გამორჩეულია. სპექტაკლის განსაკუთრებულობა არა მხოლოდ ფორმაში გამოიხატება, არამედ იმაშიც, რომ რეჟისორმა ერთ მსახიობ ქალთან ერთად შეძლო სრული სახით მოეჭანა შექსპირის ის იდეები, რაც ასე აქტუალურია დღესაც. არც ერთი საკვანძო ეპიზოდი არ დარჩენილა კუპრეიშვილის სპექტაკლის მიღმა. ამიტომაც, არ არის დარღვეული არც შემოთავაზებული კონცეფცია და არც სიუჟეტი, მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეული ეპიზოდები რეჟისორმა გადაანაცვლა სპექტაკლში. ისე როგორც, „ყოფნა-არყოფნის“ ცნობილი მონოლოგი აღმოჩნდა ფინალში, მაშინ, როცა

ისედაც მარტოსული ჰამლეტი სრულიად მარტო რჩება ოფელიას დაკრძალვის ცერემონიალის შემყურე. სპექტაკლის ცქერისას მთლიანად მიყვები სიუჟეტს და ჩართული ხარ მასში. თვალის მოდუნება-მოტყუებას ვახტანგ ქორიძის მიერ შექმნილი თოჯინები და მეთოჯინეების: თეონა მაღალაშვილის, ელენე ფირცხალავას, ზაალ კაკაბაძის, გიორგი მებაღიშვილის და თავად ვახტანგ ქორიძის ოსტატობის წყალობით ახერხებენ. ერთმნიშვნელოვნად განსაკუთრებულია ქეთი ცხაკაიას მსახიობური ნამუშევარი. მისი ჰამლეტი ერთი შეხედვით უსქესოა, მაგრამ ყველაფერი მიანც ისეა, როგორც პიესაში. მსახიობი არ ცდილობს ითამაშოს მამაკაცი, ან ხაზგასმულად ქალი. ჰამლეტი-მამაკაცის თამაშის შემთხვევაში მისი გმირი სასაცილო და გროტესკული იქნებოდა, რითაც საბოლოოდ დაასამარებდა გადაწყვეტის ორიგინალობის იდეას. მან შეძლო მოეძებნა რთულად მოსახელთებელი უჩინარი ოქროს შუალედი. მთელი სპექტაკლის მანძილზე ქეთი ცხაკაია მის გმირებთან ერთად ბეწვის ზიდზე გადის ისე, რომ არ კარგავს უშულობას, კონტაქტს მაყურებელთან, საკუთარ თავთან და მის მიერ განზორციელებულ გმირებთან. ისინი ერთმანეთის მიყოლებით ენაცვლებან ერთმანეთს ეპიზოდების სახით კამერულ სივრცეში. მსახიობმა სხვადასხვა პერსონაჟებისთვის მოძებნა ცხრა ერთმანეთისგან განსხვავებული ფერი. ქეთი ცხაკაიას ერთი სპექტაკლის პერსონაჟთა გალერეაში ზოგიერთი პერსონაჟი ზღაპრის გმირსაც ჰგავს (პოლონიუსი, მესაფლავე), მათ შორის მულტიპლიკაციურს (ვილდერსტერნი, როზენკრანცი) ზოგს კი გროტესკისა და ირონიულობის იერიც დაჰკრავს (კლავდიუსი, გერტრუდა), ზოგიერთს რეალისტურ – დრამატულ პერსონაჟადაც ხატავს (ოფელია, ლაერტი).

და ბოლოს, ქეთი ცხაკაიას მეათე და უმთავრესი გმირი – ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით – თეატრის დამლაგებელია, რომელმაც გაითამაშა მთელი სპექტაკლი. საფინალო სცენაში, როცა მის მიერ „ჩადენილ“ ქმედებას აანალიზებს, ერთი ფრაზით აფასებს: „მე იმითან რა მოსატანი ვარ...“ (გულისხმობს პროფესიონალ მსახიობებს ვინც „ჰამლეტს“ თამაშობს) არადა, ქეთი ცხაკაიას დამლაგებელი ამ შეფასებაში გულწრფელია, ის არ გვეკეკლუცება იმ პრინციპით „მე ეს შევქმელი, დაე, სხვამ უკეთესად გააკეთოს...“, მაგრამ ზედმეტად მკაცრია თავისი

თავის შეფასებისას. სწორედ ამ ცხოვრებისგან დაგლახაკებულმა და მრავალ ტკივილგადატანილმა ქალმა წარმატებით გაართვა თავი იმას, რასაც სხვები ვერ აკეთებენ. ეს შეფასება ეკუთვნის როგორც მსახიობს, ისე პერსონაჟს. უფრო კონკრეტულად კი, ქეთი ცხაკაიამ ერთ საათიან სპექტაკლში შეძლო 9+1 როლის სხვადასხვა ხერხით, თვისებითა და ხასიათით განხორციელება, მაშინ, როცა ჩვენს თანამედროვეობაში მსახიობები სპექტაკლში მასზე დაკისრებულ ერთ როლსაც კი ვერ ასახიერებენ საკადრისად. ქეთი ცხაკაიამ კი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი, რადიკალურად განსხვავებული ხასიათები დახატა. თანაც პარტნიორების გარეშე, როცა რეპლიკასაც კი არავინ აწვდის. მისი უშუალო პარტნიორები უსულო ნივთები თოჯინები არიან, რომლებიც იმდენად გასულიერებული არსებები ხდებიან, რომ ამ ზღვარს მთლიანად შლიან. თოჯინები თამაშობენ მაშინაც კი, როცა არ მოძრაობენ. სრულიად სტატიკურ მიზანსცენებშიც კი ისინი თითქოს სუნთქავენ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ე.წ. „თეატრის სცენა“, როცა მეფე და დედოფალი თოჯინები სულგანაბლები მისჩერებიან გათამაშებულ წარმოდგენას. ილუზია იქმნება, რომ თოჯინები მიმიკით გამოხატავენ დამოკიდებულებას წარმოდგენის მიმართ. ამ ჰარმონიის მიღწევა კი მხოლოდ მაღალი პროფესიონალიზმის წყალობით შეიძლება. ქეთი ცხაკაია თან მარტოა სცენაზე, თანაც გასულიერებულ თოჯინებთან ერთად, რომლებიც პირობით პარტნიორობას უწევენ მსახიობს.

თოჯინებისა და მსახიობების სცენაზე ლოგიკური თანაარსებობის უნიკალური მაგალითია ბრიტანეთის ნაციონალური თეატრის პროექტი „მეომარი ცხენი“. სპექტაკლი, რომელიც მილიონობით მაყურებელმა ნახა უკვე, მაგრამ დღესაც გადაჭვდილ დარბაზში აჩვენებენ. ორი ცხენის უზარმაზარი კონსტრუქცია სპექტაკლის უმნიშვნელოვანესი პერსონაჟია, რომელსაც ხუთი მსახიობი აცოცხლებს ისე, რომ ნამდვილ ცხენში ვერ განასხვავებ. მეომარი ცხენის გულისამაჩუყებელი ისტორია მაყურებელს არ ტოვებს გულგრილს. ეს სპექტაკლი მაღალი პროფესიონალიზმის საუკეთესო ნიმუშიცაა, გარდა იმისა, რომ შერეული ჟანრის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო და დახვეწილი მაგალითია. სპექტაკლი ერთი შეხედვით ტრადიციული სათეატრო ხერხებით, მეთოდებითა და პრინციპებით არის დადგმული, თუმცა ავტორები

არ ერიდებიან თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებას, სპექტაკლში მულტიმედიაური ნაკადიც გვხვდება, სცენის სიღრმეში ეკრანზე ომის ამსახველი სტატიკური ხედები იშლება.

* * *

დღეს ძალიან აქტუალურია შეზღუდული შესაძლებლობების პირთა ჩართვა თეატრალურ წარმოდგენებში. ერთ-ერთი წარმატებული კომპანიაა „DV8“, რომელიც ამ მიმართულებით წარმატებით მუშაობს. მათ არა ერთი მნიშვნელოვანი პროექტი განახორციელეს. ეს კომპანია ფიზიკური თეატრის ჟანრში მუშაობს. მნიშვნელოვანი თეატრალური კომპანიაა ბრიტანული „კონდაკო“, რომლის პროდუქციაც ბრიტანეთის საბჭოს საქართველოში ძალისხმევით ქართველმა მაყურებელმაც ნახა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. საერთოდ, ბრიტანეთის საბჭო საქართველოში ცდილობს ქართველ მაყურებელს და სათეატრო წრეებს გააცნოს ბრიტანეთის გამოცდილება. ამ კომპანიამ აჩვენა წარმოდგენები შეზღუდული შესაძლებლობების პირთა მონაწილეობით, რომელთა გამორჩევა დასის სხვა წევრებისაგან იოლი არ იყო. არ ვიქნები მართალი, თუკი ვიტყვი, შეზღუდული შესაძლებლობები არ არსებობს - მეთქი. როგორ არ არსებობს, არსებობს! მაგალითად, მე არ შემიძლია ცეკვა, არც სიმღერა, მსახიობობაც არ გამომიდის. ამიტომ, ჩემს შესაძლებლობებში შეზღუდული ვარ. სამაგიეროდ, შესანიშნავად გამოსდის ცეკვა რიკ როჯერს, რომელიც ინვალიდის სავარძელში ზის და ენი ჰანაუერს, რომელსაც ცალი ხელი პროტეზის აქვს. ისინი იმდენად მაღალპროფესიულ დონეზე ცეკვავენ, რომ ბევრ პროფესიონალ მოცეკვავესაც კი შეშურდება.

სამი ნოველის “Set and Reset / Reset“ (ქორეოგრაფი ტრიშა ბრაუნი), „ეტოდები დო მაჟორში“ (ქორეოგრაფი ხავიერ დე ფრუტოსი), „ნაკლული ქარიშხალი“ (ქორეოგრაფი ვენდი ჰიუსტონი) წარმოდგენით ბრიტანეთის საბჭომ საქართველოში და მარჯანიშვილის თეატრმა ნამდვილი სიურპრიზი მოუწყო ვიწრო თეატრალურ სამყაროს. ვიწრო-თქო, იმიტომ ვთქვი, რომ სამწუხაროდ, არავერბალურ თეატრს ნაკლებად წყალობს ჩვენი მაყურებელი. არადა, პლასტიკის ენას ხომ ყველაზე

მეტად შეუძლია ემოციის და გრძნობების გადმოცემა. თანაც უნდა ვაღიაროთ, რომ არ ვართ განებივრებული ამგვარი ტიპის და ხარისხის წარმოდგენებით, თუ არ ჩავთვლით თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალს, რომელზედაც ისრაელიდან წარმოდგინეს მსგავსი ტიპის სპექტაკლი „მოხუცი ცოლების ზღაპარი“ (მიკლატ ჯგუფი, 2009).

ქორეოგრაფიული კომპანია CanDoCo (<http://www.candoco.co.uk>) არის თანამედროვე ცეკვის ლიდერი შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე მოცეკვავეებისთვის. სელესტ დანდეკერი და ადამ ბენჯამენი არიან CanDoCo -ს დამაარსებლები (1991). მათ უზარმაზარი ნაბიჯი გადადგეს სრულიად უცნობ სფეროში, რითაც დაამტკიცეს, რომ შეზღუდული შესაძლებლობები არ არის და არც უნდა ჩაითვალოს ნაკლად. დღესაც ჩან ოჩო აგრძელებს ქორეოგრაფიული მიმართულებისათვის სახის ცვლას, ვინაიდან ქმნის გაბედულ სპექტაკლებს, რომელთაც საფუძვლად უდევთ მრავალფეროვნება და შეუზღუდავ შესაძლებლობას უქმნის მოცეკვავეებს კარიერის ყველა ეტაპზე.

ბრიტანელმა მოცეკვავეებმა სრულიად თავისუფალი, ჰაეროვანი მოძრაობებით გაჯერებული სპექტაკლი შემოგვთავაზეს. მასში გაერთიანებულია თანამედროვე ცეკვის მეთოდები და კრეატიული ქორეოგრაფიული დავალებები, რომელთა საშუალებით მონაწილეები იკვლევენ იდეებს და ქმნიან საკუთარ მოძრაობებს. ეს მოძრაობები კი ვირტუოზულად დახვეწილი და მსუბუქია, თუმცა ტექნიკის საშუალებით საკმაოდ რთული. ფაქტობრივ ეს იყო სიურეალიზმი ცეკვაში.

ინვალიდის ეტლში მოცეკვავე მსახიობი ქართველი მაყურებლისთვის უცხო არ არის, რადგან გასულ თეატრალურ სეზონში არჩილ სოლოლაშვილმა კოტე ფურცელაძის ქორეოგრაფიულ სპექტაკლში „კარმენი“ იცეკვა ინვალიდის ეტლით. პრინციპული განსხვავება ის იყო, რომ შეზღუდული შესაძლებლობების პირმა იცეკვა ინვალიდის ეტლით, თანაც ისე, რომ ის სპექტაკლის სიუჟეტის ორგანულ ნაწილად გერქვენებოდა.

მესამე ნოველაში „ნაკლული ქარიშხალი“ (შექსპირის მოტივებზე) გაჩნდა ვერბალური ნაწილიც, სადაც მსახიობებმა განგვიმარტეს რას, რატომ და როგორ წარმოდგენდნენ. მესამე

ნოველის სახელიც სიმბოლოურია და მეტაფორული. სტილიზებული კოსტიუმები, ჩაჰინე იარგონიანის მხატვრული განათება და ლაურა ანდერსონის მუსიკა წარმოდგენას მრავალფეროვანს და საინტერესოს ხდიდა.

თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ქრონიკები

თბილისის პირველმა საერთაშორისო თეატრალურმა ფესტივალმა (2007 წელს) აჩვენა, რომ ქართული თეატრი სულაც არ არის ჩამორჩენილი ევროპულ თეატრთან შედარებით. თუმცა ჩვენი თეატრის მოღვაწეებს მაინც სჭირდებათ თეატრალური აზროვნების, მენტალიტეტის შესცვლა ახალი გამომსახველობითი ხერხების მოსაძებნად და აღმოსაჩენად. ცვლილებების განხორციელება კი მუდმივად აუცილებელია და საჭირო. ფესტივალმა აჩვენა, რომ თეატრი გლობალიზაციის და ტექნიკური პროგრესის პირობებში კი არ კარგავს თავის პოზიციებს, არამედ პირიქით, მაქსიმალურად თავის სასარგებლოდ იყენებს ტექნიკური პროგრესის მიღწევებს და ეძებს ახალ ფორმებს თავისი აქტუალურობის და აუცილებლობის ფენომენის შესანარჩუნებლად.

* * *

აღსანიშნავია და ხაზგასასმელია უცხოელი მსახიობების მაღალი ფიზიკური მომზადება, ნიჭიერება, ოსტატობა, მეტყველების კულტურა, ვოკალური და ქორეოგრაფიული მონაცემები. ფესტივალმა აჩვენა, რომ თითქმის არ არსებობს ნიჭიერი და ნაკლებად ნიჭიერი მსახიობი. ეპიზოდური როლების შემსრულებლებიც ისეთივე მაღალ მხატვრულ ხარისხში წარმოჩინდნენ თბილისელი მაყურებლის წინაშე, როგორც მთავარი როლის შემსრულებლები. მათი სამსახიობო ოსტატობის ხარისხი ცალსახად თანაბარია და მაღალი.

ჩვენშიც მოიპოვება ოცი-ოცდაათი ახალგაზრდა მსახიობი, რომლებიც თანაბრად ფლობენ სამსახიობო ოსტატობას, მაღალ ვოკალურ და ქორეოგრაფიულ მონაცემებს, რომ აღარაფერი

ვთქვით ფიზიკურ მომზადებაზე. თუნდაც, სამსახიობო აღზრდის პრობლემების გამოსაკვეთად მნიშვნელოვანი იყო თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ჩატარება. იქნებ გაჩნდეს სტიმული და მეტი ინტერესი თანამედროვე ევროპული მეთოდოლოგიის დანერგვისა ჩვენს სამსახიობო, თუ სარეჟისორო უმაღლეს სკოლებში, თეატრებში, სტუდიებში, თუ თეატრალურ ლაბორატორიებში. დარწმუნებული ვარ, თეატრალური უნივერსიტეტის პედაგოგებსა და სტუდენტებს ფესტივალმა შეუქმნა მოტივაცია შრომის უფრო მეტი სრულყოფისათვის.

როგორც წიგნის მალაზიაში არ დაგხვდება დახლზე ყველა კარგი წიგნი, ისე თეატრალურ ფესტივალზეც ვერ იქნებოდა წარმოდგენილი ბოლო დროის ყველა თეატრალური შედეგრი. ფესტივალის ორგანიზატორების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ სწორად შეარჩიეს რეპერტუარი. ფესტივალის საერთო მხატვრული დონის სიმაღლე ორიგინალურმა, საინტერესო და უბრალოდ რომ ვთქვათ, კარგმა სპექტაკლებმა განსაზღვრეს. ფესტივალის ორგანიზატორების დამსახურებაა ჟანრობრივად მრავალფეროვანი პროგრამა თეატრის ნებისმიერი გემოვნების მოყვარულისთვის. მაყურებელს საშუალება ჰქონდა ენახა წმინდა ვერბალური და ტიპიური არავერბალური წარმოდგენები. შესაბამისად, სამი კვირის განმავლობაში მონაცვლეობის პრინციპით ენახეთ დრამატული, თოჯინური, ცეკვის, მოძრაობის, პანტომიმის თეატრების ნამუშევრები. ფესტივალმა სრული სურათი შექმნა მსოფლიოში მიმდინარე თეატრალურ პროცესებზე.

* * *

ოსკარას კორშუნოვასის „რომეო და ჯულიეტა“ იმდენად საინტერესო და მიმზიდველი აღმოჩნდა, რომ მომდევნო საფესტივალო პროგრამის მიმართ დადებითად განგვაწყო. გმირები ნამდვილად შექსპირისეული იყვნენ, მაგრამ რეჟისორმა ისინი თანამედროვეობაში, რეალურ გარემო-სიტუაციაში ჩაასახლა. ამ გარემოს კი არც კონკრეტული დრო აქვს და არც გეოგრაფიული საზღვრები. ადგილი, სადაც მიდის მოქმედება ძველი საცხოვია. შესაბამისად პრობლემაც ძველია, მაგრამ დღესაც აქტუალური, ისე როგორც პურის, ან პიცის (ამას რა მნიშვნელობა აქვს)

საცხოზი. ორი, პირობითად გაყოფილი სამყარო ერთფეროვანი და იდენტურია, თითქმის ზუსტი ასლი ერთურთის, ოღონდ მოძველებული, ჟანგმოკიდებული, მოშლილი, გასულ საუკუნეში ჩარჩენილი და თითქოს საბჭოურიც კი. სწორედ, ეს საცხოზია მოედანიც, სასახლეც, აკლდამაც, ქუჩაც, ტაძარიც და აივანიც. მაყურებელი კი უპრეტენზიოდ მიჰყვება კორშუნოვასის მიერ შემოთავაზებულ „ტყუილებს“ და არავითარი დისკომფორტი არ ექმნება.

სპექტაკლის დაწყებიდან რამდენიმე წუთი სცენაზე თითქოს არაფერი ხდება, გაყინული სახეები, ერთმანეთისგან ძნელად გამოსარჩევი პერსონაჟთა ტიპაჟები. ერთის მხრივ, ეს რეჟისორის ერთგვარ უმნიშვნელო ხერხად გერვენება, მაგრამ ფაქტია რომ საექსპოზიო ნაწილის და სპექტაკლის იდეური გადაწყვეტის უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ნაწილია. ერთ დროს მთლიანი, უწყინარი, მშვიდი საზოგადოება (მსახიობები საექსპოზიციო ნაწილში სცენაზე სწორ ხაზზე დგანან) უცებ გაიხლიჩება (მონტაჟებად და კაპულეტებად) და სამკვდრო-სასიცოცხლო შეჯიბრში გამოიწვევენ ერთმანეთს.

კორშუნოვასის სპექტაკლი საესეა ირონიით, იუმორით, ყველა პერსონაჟი არატრადიციულია, მთლიანობაში სპექტაკლი აგებულია ეტიუდების პრინციპით. ყველა ეპიზოდი დასრულებული მინი სპექტაკლია, მოკლე შინაარსით, განვითარებით და კულმინაციით. რეჟისორი იყენებს აქამდე აპრობირებულ ყველა ხერხს - კონტაქტს მაყურებელთან (დარბაზთან), დიალოგებს, ეტიუდებს, უსიტყვო მიზანსცენებს, თითქოს მივიწყებულ და მოძველებულ ე. წ. „ვირუბკას“, მაგრამ ფაქტია, რომ კორშუნოვასთან ეს ყველაფერი ახლებურად არის წარმოდგენილი.

შესაშურად კარგად მუშაობენ კორშუნოვასის მსახიობები, განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ: ეგლე მიკულიონიტე (ძიძა), დანიუს კაზლაუსკასი (მერკუციო), არვიდას დაფსისი (ლორენცო) და სულ ბოლოს (ან საერთოდ არ) რასა სამჟოლიტე (ჯულიეტა), გიედრიუს სავიჩკასი (რომეო). სპექტაკლში ისე როგორც ბოლო პერიოდის იმავე ტრაგედიის დადგმებში ჯულიეტა უფრო აქტიური და მებრძოლი გოგონაა, უფრო ინციატივიანი, ვიდრე ფლეგმა რომეო. თუმცა კორშუნოვასთან გაჩნდა ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი ჯულიეტას მხატვრულ სახის ინტერპრეტაციაში – ეს

მისი უბრალოება და მიწიერებაა. სპექტაკლმა სრული ანშლავით ჩაიარა. სინქრონისთვის, რომელიც სცენაზე მომხდართან მუდმივი აცდენის რეჟიმში მუშაობდა, მაყურებელს ყურადღება არც მიუქცევია.

* * *

კლიპას ვიზუალური თეატრის სპექტაკლი „ობსერვატორია“ სწორედ ფორმის თვალსაზრისით იყო ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ფესტივალის საერთაშორისო პროგრამაში, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრის დიდ სცენაზე ორი საღამოს განმავლობაში წარმოადგინეს. მაყურებელმა თავიდანვე იცოდა, რომ ამ სპექტაკლში განსაკუთრებულ სიუჟეტს, იდეებს და კონცეფციებს ვერ აღმოაჩენდა. ის განსხვავებული, თუ გნებავთ უჩვეულო თეატრალური ფორმის გამო უნდა ენახათ. სპექტაკლი მხოლოდ ორიგინალური სცენოგრაფიული გადაწყვეტით და ტექნიკურად საინტერესოდ გადაწყვეტილი რამდენიმე მიზანსცენით გამოირჩეოდა, რომელმაც მაყურებელზე გარკვეული ეფექტი მოახდინა ვიზუალური თვალსაზრისით. „ობსერვატორია“ ისრაელიდან ყველაზე მეტად ქართველ თეატრის მხატვრებს დააინტერესებდათ, რათა კიდევ ერთხელ დარწმუნებულიყვნენ, თუ რაოდენ უკიდევანო შესაძლებლობები აქვს ფანტაზიას თეატრში. იდიტ ჰერმანის დადგმაში (მხატვრები იდიტ ჰერმანი, დმიტრი ტიულპანოვი, ორიტ ბერგმანი, დანიელ ბლანგა გუბაი) სულ თერთმეტი მსახიობი მონაწილეობდა, თავად რეჟისორიც და ორივე მხატვარი. ჩვენ მხოლოდ რეჟისორის და ერთი მხატვრის სახე ვიხილეთ, რადგან მათი სრული უმრავლესობა გარეული მაიმუნის შავ კოსტიუმებში გამოწყობილები დაშრიალებდნენ მაყურებლის თავზე. ძლიერი, დრამატული, ზოგჯერ შემაწუნებელი მუსიკის თანხლებით აგრესიულად განწყობილი უცნაური ცხოველ-ფრინველები, შავი სახეებით, შავი საშოსით მოუსვენრად და ენერგიულად ჭრიდნენ ჩვენს თვალს, შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრის დიდი სცენაც დაატრიალეს და ცოტა ხნით მათ მიერ შექმნილ ვიზუალურ სივრცეში გაგვასეირნეს. წარმოდგენის ეს ეპიზოდი ნამდვილად შეიცავდა მედიტაციის მისტიკურ ნიშნებს, ან ჰიპერტონიკით შეპყრობილებს მოეჩვენებოდათ ასე. მეტაფორულ-წარმოსახვითი ვუნდლებიდან მაყურებელი

ჯერ ასევე წარმოსახვით ჩანჩქერის პირას აღმოჩნდა და ამ ხედით ტკებოდა, ხოლო შემდეგ ოკეანის ფსკერზე დაშვებული ადევნებდა თვალს წყლის ზემოთ მოცურავე ნავს. წარმოდგენა მხოლოდ ერთ საათს გაგრძელდა, მოცემული დრო საკმარისი აღმოჩნდა წარმოსახვით სამყაროში მოგზაურობისთვის. არ ვიცი სპექტაკლიდან გამოსულმა მაყურებელმა ნანახით რა დასკვნა გააკეთა, მაგრამ ზემოთ აღნიშნული ორი მიზანსცენა მას ნამდვილად დაამახსოვრდება. ოკეანის ქვეშ ქართველ მაყურებელს მგონი არ უმოგზაურია, მაგრამ სცენის სარკიდან დაშვებული ბუტაფორული, მაგრამ დინამიური, მოჩუხჩუხე ჩანჩქერი სცენაზე 1998 წელს აჩვენა რეჟისორმა ეთერ თავართქილაძემ სპექტაკლში გიორგი ნახუცრიშვილის „ნაცარქექია“...

* * *

არანაკლებ საინტერესო და აქტუალურ პრობლემებზე შექმნილი სპექტაკლი იყო „იდენტიფიკაცია“, იგივე „ID“, რომელიც დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ჯგუფი ოპერომანიას და ჯგუფ „KLIUDZIAU“-ს ერთობლივი ნაშუქვარია. სპექტაკლი ლიტვის, ამერიკის შეერთებული შტატების, დიდი ბრიტანეთის, ნორვეგიის და ბელგიის კოპროდუქციაა. დამოუკიდებელი ჯგუფი „ოპერომანია“ უკვე ავტორია არა ერთი თანამედროვე ოპერის, სპექტაკლსაც „იდენტიფიკაცია“ ავტორები ოპერად მოიხსენიებენ. „თანამედროვე ოპერა“ მათი გაგებით ცოცხალი მუსიკის (არ აქვს მნიშვნელობა თანამედროვე იქნება ის, თუ კლასიკური), ქორეოგრაფიის, ტექსტის და თანამედროვე ტექნოლოგიების სინთეზია სცენაზე. სპექტაკლის თემა თანამედროვე ადამიანია, მთავარი პრობლემა ადამიანის ხვედრია, ვირტუალურ სამყაროში და მიზანი კი თანამედროვე ახალგაზრდის ვირტუალური ცხოვრების ტრაგიკული ფინალის ჩვენება მსოფლიოსთვის. ახალგაზრდების ოპერა სახელწოდებით „იდენტიფიკაცია“ სვამს ჩვენი დროის მსოფლიოს ყველაზე მნიშვნელოვან პრობლემას და გვიჩვენებს ამ პრობლემით გამოწვეულ სავალალო შედეგს. რეჟისორი იანა როსი ახალგაზრდა ლიტველი გოგონა ირკას (მსახიობი ირინა ლავრინოვიჩი) ვირტუალური და რეალური ცხოვრების ერთ ეპიზოდს ხატავს. ლიტველი გოგონა „სკაიპის“ საშუალებით ბრიტანელ ჯორჯს (ჯორჯ ჰოლოვეი) გაიცნობს. ირკას ის

თავდავიწყებით შეუყვარდება და მასთან შეხვედრას ლამობს. გოგონას მასთან ვირტუალური სექსიც კი აქვს, მაგრამ შეხვედბა თუ არა ის ჯვორჯს რეალურ ცხოვრებაში, მანაც უცნობი რჩება, რადგან რეჟისორი შეგნებულად შლის ზღვარს წარმოსახვასა და ნამდვილ რეალობას, ვირტუალურ და რეალურ სამყაროებს შორის. ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი სპექტაკლის სცენოგრაფიული სივრცე მხატვარი სიმონა ბიეკშიაიტესის მიერ. სცენას „ნოუთბუქი“ წარმოადგენს. კომპიუტერის კლავიშებზე მიმდინარეობს მოქმედება, ნაწილი მოქმედებისა კი მის ეკრანზე, რომელიც მუდმივად იცვლება ვიზუალური რიგით. ვიდეონისტალაციების ავტორი მიკოლას ბუდრაიტიცია. „იდენტიფიკაციაში“ ტექნიკის ჭარბი გამოყენება სპექტაკლის უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი გამომსახველობითი ხერხია, თითოეული ინსტალაცია პირდაპირ კავშირშია სპექტაკლის გარკვეულ მიზანსცენებთან, სიუჟეტთან და პრობლემასთან. ასევე აღსანიშნავია მულტიმედიური ხერხის კიდევ ერთი ფორმა, რომელსაც ლიტვური კოპროდუქციის ავტორები იყენებენ. სცენის ეკრანზე კონკრეტული მაყურებელი შემოდის. რეჟისორის ასისტენტი ამ რეალურ კადრებს პირდაპირ „LIVE“ ში უშვებს სცენის ეკრანზე და ამით მაყურებელს მოქმედების მონაწილედ აქცევს, აფიქსირებს მის დამოკიდებულებას სცენაზე მომხდართან შესაბამისობაში. სასიხარულოა, რომ მსგავს ხერხს 2009 წლიდან იყენებდა ქართული თეატრი, კერძოდ, ირაკლი გოგია ზუგდიდის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლში „აუშვიცი“. „იდენტიფიკაციის“ ქართული ვერსია თბილისში „არდიფესტის“ პირველ წელს (2008 წელი) ვნახეთ. პაატა ციკოლიამ სპექტაკლში „Skype მე“ (პიესის ავტორი თავად იყო) ორი საწინააღმდეგო სქესის ახალგაზრდა რეალურ და ვირტუალურ სამყაროს შორის მოაქცია. ფინალი ქართულ ვერსიაშიც დრამატული და ტრაგიკული იყო, ისე როგორც ლიტველთა წარმოდგენაში.

ღმერთების დაცემა

2012 წელს ფესტივალის ნამდვილი (თეატრალურ-პოლიტიკური) მოვლენა მაია კლერვესკას განხმარებული სპექტაკლი „ღმერთების დაცემა“ იყო. პოლონელი რეჟისორი ქალი მაია კლერვესკა კარგა ხანია ცნობილია თეატრის მოყვარული

საერთაშორისო საზოგადოებისთვის. მისი მიზანი მსოფლიო კლასიკური დრამატურგიის თანამედროვე სცენური ხერხებითა და მსოფლმხედველობით განხორციელებაა თანამედროვე პოლონური თეატრის სცენაზე. რეჟისორი ვარშავაში, იან კოხანოვსკის სახელობის თეატრ ოპოლემში მოღვაწეობს, რომელიც ახალგაზრდა შემოქმედთა თავშეყრისა და დისკუსიების ადგილად იქცა. მაია კლენევესკას დადგმული სპექტაკლები, მისი სცენური ინტერპრეტაციები სითამამით გამოირჩევა და შესაბამისად, ისინი საზოგადოების ყურადღების ცენტრში ექცევა. ამიტომაც არის, რომ მისი სპექტაკლები პროფესიული განხილვების და დისკუსიის საგანი ხდება. მას უკვე წარმატებით აქვს დადგმული და განხორციელებული პროექტები კლასიციისტური და ანტიკური დრამატურგიიდან. „ღმერთების დაცემა“ ლუკინო ვისკონტის სკანდალური ფილმის „ღმერთების დაცემის“ თეატრალურ ვერსიას წარმოადგენს. პიესის ავტორები ენრიკო მედიოლი, ლუკინო ვისკონტი და ნიკოლა ბადალუცო არიან. სპექტაკლს პოლონეთში აზრთა სხვადასხვაობა მოჰყვა, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ კლენევესკამ კინემატოგრაფიის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფილმის სცენური ინტერპრეტაცია შექმნა, არამედ სპექტაკლის თემატიკის, პრობლემათა დასმის და გადმოცემის გამოც. ქართველ მაყურებელშიც, როგორც მოსალოდნელი იყო, სპექტაკლმა სხვადასხვა რეაქცია გამოიწვია. ერთი მხრივ, სპექტაკლის მიუღებლობა გამოწვეული იყო მხოლოდ რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული მხატვრული ფორმით და ხედვით, მეორე მხრივ ძალადობრივი აქტების სცენაზე ნატურალიზმამდე დასული სცენების ჩვენების გამო. „ღმერთების დაცემის“ წარმოდგენა დაემთხვა საქართველოს ციხეებში წამების ამსახველი კადრების ჩვენების ფაქტს, რამაც შეძრა სრულიად ქართული საზოგადოება. პოლონურმა თეატრმა ოპოლემ კი ძალადობა სცენაზე მყისიერად დაემო და თითქოს დაგვემძილად, დატრიალებული სკანდალის მეორე დღეს აჩვენა გრიბოედოვის თეატრის სცენაზე. თეატრი და რეალობა ერთმანეთში აირია, მაყურებელთა ნაწილმა ვედარ გაუძლო სცენაზე გათამაშებული წამების ამსახველი ეპიზოდების ჩვენებას და დარბაზი დატოვა. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ისედაც დათრგუნული მაყურებელი „ღმერთების დაცემაში“ კიდევ უფრო შეადრწუნა და დაანარცხა მიწაზე.

მაია კლერვესკას სპექტაკლი ნამდვილი თეატრალური და საზოგადოებრივი მოვლენა იყო. საზოგადოებრივი იმიტომ, რომ ის დაეხმარა ქართულ საზოგადოებას ჩვენს რეალობაში მომხდარი საზარელი ფაქტების გაანალიზებაში. სპექტაკლში დასმულია ის საკითხები, რომლებიც ასე აღელვებს ყველა დროის და ერის მაყურებელს: რა იწვევს ძალადობას, როგორი დასასრული აქვს მას, სად იწყება ადამიანის შინაგანი თავისუფლება, როგორ და რა მიზეზებით ილახება ადამიანის პიროვნული ღირსება და თავისუფლება. ყველა ამ კითხვას პასუხი მაია კლერვესკამ თავის მონუმენტურ, ვაგნერის მსგავს დრამა-ოპერაში „ღმერთების დაცემა“ გასცა პასუხი.

უზარმაზარი თეატრალური სივრცე, რომელიც ჩაკეტილი სივრცის ასოციაციას ბადებს, მაქსიმალურად განტვირთულია ყოველგვარი ზედმეტობისაგან. სცენაზე მხოლოდ ერთი გრძელი მაგიდა და სკამები დგას (სცენოგრაფი კატარჟინა ნორკოვსკაია). ამ უზარმაზარ სივრცეს მსახიობების – ზოფია ბელევიჩის, ალექსანდრა ცვენის, არლეტა ლოს-პლაემევესკას და იუდიტა პარადზინსკას თამაში ავსებს. სპექტაკლში 18 მსახიობი მონაწილეობს.

ოჯახი ბიძია იოქიმის დაბადების დღეს ზეიმობს, თუმცა ეს ზეიმი სულაც არ გამოხატავს საზეიმო განწყობას, დამაბულობა და სულის ზუთვა თითოეული ოჯახის წევრს ეტყობა. სპექტაკლის პირველი ეპიზოდიდან იწყება დისკუსია თემებზე – კაცობრიობა, ძალაუფლება, ოჯახი და ის მექანიზმები, რამაც განაპირობა თითოეული გმირის ქმედებები. ადამიანში ღრმად ჩაბუდებულ-გაბატონებული ნარციციზმი დიდ საფრთხეს წარმოადგენდა ყოველთვის. ლიდერთა, თუ „ამა ქვეყნის ძლიერთა“ მთავარ პრობლემას კაცობრიობის ისტორიის განმავლობაში სწორედ საკუთარი თავით ტრფობა წარმოადგენდა. ეს პრობლემა ჩვენს თანამედროვეობაშიც დგას. სამწუხაროდ, მასხარა, კარის კეთილი კრიტიკოსი ამ სივრცეში არ ჩანს.

კლერვესკას მსახიობები ხმისგამაძლიერებლების თანხლებით გვესაუბრებიან სცენიდან. მონუმენტური და განტვირთული სივრცე, რომელშიც მსახიობები გეომეტრიული ჰარმონიით არიან განლაგებული, პარტერში კინოთეატრის ეფექტს აღწევს. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ფილმს უყურებ. კლერვესკა არც

ცდილობს ვისკონტის ფილმის ახლებური ინტერპრეტაციის შექმნას, ის ფილმის თეატრალურ ვერსიას გვთავაზობს. ამიტომაც კინოს ხერხები და ეფექტები კიდევ უფრო აახლოებს მას ვისკონტის ფილმთან. ამას მოწმობს რეალისტური თამაშის მანერა და ნატურალიზმამდე დასული ძალადობის ამსახველი მიზანსცენები.

არა ძალადობას, უზნებობას, ადამიანზე ფსიქოლოგიურ და ფიზიკურ ზეწოლას – კლერევესკას სპექტაკლის მთავარი სლოგანია. სპექტაკლში ზედმეტი კეკლუცობის და შელამაზების (მხატვრული ხერხებით) გარეშე ნაჩვენებია, რა შედეგი მოაქვს გათავზედებულ და გადიდგულებულ ადამიანებს, მათში გაბატონებულ ძალაუფლების გრძნობას; როგორ ებრძვის ის პიროვნულ ინდივიდუალიზმს და ადამიანის აზრის გამოხატვის თავისუფლებას, როგორ ცდილობს ძალაუფლების მფლობელმა ბოლომდე იბატონოს ადამიანზე, მოახდინოს მასზე ფსიქოლოგიური და ფიზიკური ზეწოლა და ბოლომდე მართოს ის. სპექტაკლში ზახგასმულია ისიც, რომ ძალმომრეობა, როგორც ასეთი მოვლენა, არა ქვეცნობიერში დაბადებული რეაქციაა, არამედ გამიზნული, გაცნობიერებული ხერხი ადამიანებზე საკუთარი სურვილების, მისწრაფებების და გრძნობების განსახორციელებლად. რეჟისორი ასევე ხაზს უსვამს იმას, რომ მოძალადის ფსიქიკა დარღვეული და დანგრეულია. ძალაუფლება თესავს შიშს და ის კატასტროფულ გარყვნილებაში გადადის... ძალაუფლების უკიდურესი აღზევება ბადებს ძალმომრეობას, თესავს შიშს საზოგადოებაში და გზას უხსნის, არა მხოლოდ ტოტალიტარიზმს, არამედ დესპოტიზმს.

კლერევესკას სპექტაკლი მასშტაბით პირადად ჩემთვის დრამატული ოპერაა, რომელიც გაჯერებულია ლამაზი და მასიური სცენებით (თეთრი ბურთების სცენა ბავშვებით). სპექტაკლის დასრულების შემდეგ, ფესტივალის ერთგულ მაყურებელს შთაბეჭდილება შეექმნა, რომ „ღმერთების დაცემა“ წინასწარმეტყველთა საბჭომ შეარჩია. ისე დაემთხვა პოლონელთა სპექტაკლის პრობლემათა თემატიკა თანამედროვე ქართულ ცხოვრებას, რომ ძნელი იყო იმის გარჩევა, სად იყო ზღვარი თეატრსა და ჩვენს რეალურ ცხოვრებას შორის.

ქორწილი

რუსი რეჟისორის ვლადიმერ პანკოვის მიერ, ანტონ ჩეხოვის მოთხრობის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი „ქორწილი“, ერთ-ერთი საინტერესო ნამუშევარია სტილისტიკის მიხედვით. ბელორუსულ ენაზე პიესას „Вячере“ ჰქვია, რაც გართობას, ჩვენებურად კი „ტაშ-ფანდურს“ ნიშნავს. ბელორუსულ ენაში ქორწილი დღესასწაულს შეესატყვევება. ტრაგი-კომედია მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ქართულად გათამაშდა. ახლავე მოგახსენებთ, რასაც ვგულისხმობ „ქართულად გათამაშებაში“: რუსული და ბელორუსიული თეატრი სტილითა და ესთეტიკით, ხერხების ერთობლიობით ჰგვანან ერთმანეთს. ჩრდილოელი ტემპრამენტისთვის დამახასიათებელია მეტი ფსიქოლოგიზმი და ყოფითობა. პანკოვი კი თავის სპექტაკლებში, ისე როგორც ჩეხოვის „ქორწილში“, რადიკალურად ამბობს უარს ტრადიციულ, თითქმის ნაციონალურ თეატრალურ სტილზე და გამომსახველობით ხერხებზე. მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობები მიმართულია ფორმის და იდეის განსხვავებულ სინთეზზე, რასაც სპექტაკლის ბგერით-ხმოვანი სტრუქტურა ემატება. პანკოვის სპექტაკლებში მსახიობები მიკროფონებით საუბრობენ, მღერიან და მათი დიალოგები რეჩიტატივს მოგაგონებთ, რაც ერთი მხრივ, აუცხოებს მაყურებლს პერსონაჟებთან, ხოლო მეორე მხრივ, უფრო მისტიურს ხდის სცენაზე გათამაშებულ ტრაგიკომიკურ ისტორიას.

რუსული კლასიკისადმი რუსი რეჟისორის საკმაოდ თამამი მიდგომა ნამდვილი სიურპრიზი იყო მაყურებლისათვის. მით უმეტეს, იმ სივრცეში, სადაც ტრადიციებს ხელოვნურად, თუ გულწრფელად პატივს სცემენ და ყოველგვარ ექსპერიმენტს სკვატიკურად უყურებენ. ბელორუსიელთა „ქორწილი“ ის სპექტაკლია, რომელიც მაქსიმალურად გათავისუფლებულია იდეოლოგიურ-ესთეტიკური ტრადიციულობისაგან. რეჟისორი ამ სპექტაკლშიც არ ღალატობს თავის ხელწერას და სტილს – ტექსტი მის სპექტაკლში ჟღერს როგორც სიმფონია.

პანკოვი მასიური სცენის დიდოსტატადაც გვევლინება. „ქორწილში“ მასობრივი სცენები, რომლებიც შორიდან ადამიანების ქაოსურ მოძრაობას მოგაგონებთ, ახმეტელის სპექტაკლებთან ბადებს ასოციაციებს. წარმოგიდგენიათ სკაში მობზუილე

ფუტკრები? ამ „კოსმოსის“ მსგავსი ქაოსური ჰარმონიაა მიღწეული სპექტაკლის მასობრივ სცენებში, სადაც არც ერთი მსახიობი-პერსონაჟი „უსაქმურად“ არ დგას სცენაზე. რაც ყველაზე მთავარია, სპექტაკლში მალალ დონეზეა წარმოდგენილი მსახიობთა ანსამბლურობა. კიდევ ერთი დეტალი, რომელიც ასოციაციებს აღძრავს ქართული თეატრის მნიშვნელოვან წარსულთან. ეს თემურ ჩხეიძის უმნიშვნელოვანესი სპექტაკლი „გუმინდელნია“ (დადგმული რუსთაველის თეატრში), არა მხოლოდ კონცეფციით, არამედ სცენურ-სივრცითი გადაწყვეტითაც. მოქმედება პანკოვის სპექტაკლში, თემურ ჩხეიძის „გუმინდელნის“ მსგავსად, მაგიდის ირგვლივ მიმდინარეობს, რომელსაც მეტაფორული დანიშნულება აქვს.

პანკოვის ესთეტიკა კარგა ხანია მოშორდა „ჩრდილოურ ტემპერამენტს“, თანაც ისე, რომ რეჟისორი არ კარგავს ავტორის ატმოსფეროს, პერსონაჟთა ხასიათებს, ტიპაჟებს. მართალია, ისინი განზოგადებული მხატვრული სახეებია, მაგრამ მაინც რუსი პერსონაჟები არიან. „ჩრდილოურ ტემპერამენტთან“ გამოთხოვებამ ვლადიმერ პანკოვს თვალსაწიერი და ინდივიდუალურად მოქმედების არეალი გაუფართოვა.

საინტერესო ტიპაჟებს და ხასიათებს ქმნიან მსახიობები. სცენაზე სხვადასხვა თაობის მსახიობი დგას და მათი თამაშის სტილი და მანერა ერთ, პანკოვისეულ შემოთავაზებულ ხერხებშია მოქცეული. მათ შორის, 70 წელს გადაცილებული ზინაიდა ზუბკობა. მსახიობი კარგ ფორმაშია, როგორც ფიზიკური, ასევე შემოქმედებითი ენერჯის თვალსაზრისით. მნიშვნელოვანია, რომ ირონიულობა, არა მარტო სპექტაკლს, არამედ მსახიობის შესრულებაშიც იგრძნობა.

ვლადიმერ პანკოვის სპექტაკლში ახალი თითქოს არაფერია, ყველაფერი ის, რაც ამ სპექტაკლში არის, ქართულმა საბჭოთა ნოვაგანგარდმა უკვე გაიარა, მაგრამ ამ ესთეტიკის ანსამბლურობამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე.

ვლადიმერ პანკოვი არ მალავს ე.წ. „თეატრის მეურნეობას“, სცენის მოწყობილობას და კულისების უჯრედებს, ის ამით ხაზს უსვამს იმას, ყველაფერი რაც სცენაზე ხდება – თეატრია. ამ სცენურ სივრცეში ის ყოველთვის პირობითად ორ საზოგადოებას უპირისპირებს ერთმანეთს. ის ყოველთვის ავლებს საზღვარს ორ

ცივილიზაციას შორის. „ქორწილში“ ერთმანეთს საბერძნეთი – უძველესი ცივილიზაციის აკვანი და დიდი რუსეთი უპირისპირდება ერთმანეთს.

მოულოდნელი იყო რუსი რეჟისორი პანკოვისაგან ამ დოზით ირონიისა და თვითირონიის შეგრძნება, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ რუსმა რეჟისორმა სპექტაკლი ბელორუსიაში. (სადაც უკვე მეთვრამეტე წელია არც ისე დემოკრატი პრეზიდენტი ლუკაშენკოა) და ისიც ნაციონალურ, ქვეყნის მთავარ თეატრალურ მოედანზე განახორციელა. პანკოვის ირონია ვლინდება არა მხოლოდ პერსონაჟების, არამედ დრამატურგის მიმართაც. ამის გამო პანკოვისეული გადაწყვეტა აახლოვებს მას დავით კლდიაშვილის თეატრალურ სამყაროსთან. სევდანარევი იუმორი, მოქმედებების სიჭარბე და შემოთავაზებული მუსიკალური ატმოსფეროს (არიებისა და არიეტების) ერთობლიობა კიდევ უფრო აცილებს რეჟისორს ტრადიციულ რუსულ თეატრთან. კიდევ ერთი დეტალი, რაც გამოარჩევს პანკოვს სხვა მისი თაობის რეჟისორებისაგან: მის სპექტაკლებში ყოველთვის ცოცხალი მუსიკა ჟღერს.

ბელორუსიული თეატრის იანკა კუპალას სახელობის სახელმწიფო ეროვნული თეატრის სპექტაკლი ნამდვილი სასიამოვნო სიურპრიზი იყო ქართველი მაყურებლისთვის.

კუნფუს გამოცხადება – ცრა გრაგნილი

„სუხიშვილების ბალეტის“ ჩინური ვერსია შემოგვთავაზა ლუი ჟენმა პეკინიდან. „პოლი მენეჯმენტ ჯგუფში“ ოცდაათამდე მსახიობია გაერთიანებული, მათ შორის, ყველაზე ახალგაზრდა თორმეტი წლისაა, რომელიც ნამდვილ საოცრებებს ახდენს სცენაზე. დასის ფიზიკური მომზადების დონე მაყურებელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. წარმოდგენაში ცეკვის ენით მოთხრობილი და ახსნილია კუნფუს ცხრა გრაგნილის ფილოსოფია, რომელიც გაერთიანებულია მედიტაციურ წარმოდგენაში „კუნფუს გამოცხადება – 9 გრაგნილი“. შესაბამისად სპექტაკლი ცხრა ნაწილისაგან შედგება, რომელიც ევოლუციურად ვითარდება და კულმინაციას ფინალში აღწევს. წარმოდგენის იდეა მაყურებლის კათარზისია.

მთლიანად არავერბალურ წარმოდგენას წინ კუნფუს ფილოსოფიური მოძღვრების მოკლე ტექსტური შეტყობინების მსგავსი პარაგრაფები უძღვის. მაგალითად, სპექტაკლის დაწყებამდე გვაწვდიან ინფორმაციას, რომ „სულიერ უბედურებაზე დიდი უბედურება არ არსებობს. წარმოდგენის მსვლელობისას მშვიდ და უსაფრთხო გარემოში მოხვდებით, ეს არის მედიტაცია, რომელსაც სიხარული მოაქვს. მედიტაცია კი სიბრძნის თავმოყრაა“.

პირველი ნაწილი განწმენდაა, კათარზისი, მეორე სუტრა, ანუ სიბრძნის მოტანა პლასტიკის ერთ მაყურებლამდე. მსახიობები ცეკვის საშუალებით, ლამაზი კომპოზიციებით კუნფუს მოძღვრების ფილოსოფიურ მხარეს განასახიერებენ. კუნფუს მესამე გრაგნილში „შრომისმოყვარეობა“ მოთხრობილია ადამიანის გარეგნობის შესახებ, რომელიც ყოველთვის გასცემს ადამიანის გულს. მეოთხე ნაწილში ადამიანის სულის შესახებ გვიყვებიან. სპექტაკლის ავტორთა მოსაზრებით, ადამიანის სული მთის წვერიდან ზღვამდე ისე წმინდაა, როგორც კრისტალი. ამ სიწმინდის შენარჩუნება კი ბუნების მოფრთხილების შედეგად არის მოღწევადი. მეხუთე ნაწილში – მოსმენა, მოგზაურობის მთელი სიკეთეა ახსნილი. ჩინელების თქმით, მოგზაურობა მედიტაციის ნაწილია, რომელიც ეხმარება ადამიანს ტანჯვისგან განთავისუფლებაში.

კოსმიური სივრცე და მიწიერი მოვლენები ურთიერთქმედებაშია ადამიანის ბუნებასთან. სწორედ ამის შესახებ გვიამბობენ მსახიობები შემდგომ გრაგნილებში.

კუნფუს მსახიობები ისე სწრაფად მოძრაობენ სცენაზე, რომ მაყურებელს მათთვის თვალის მიდევნება უჭირს. საერთოდ, ამ დასის ტექნიკური მომზადება (მსახიობების და სცენის დეკორატორ-მემონტაჟეების) ქების ღირსია და ის სამაგალითოც არის ქართული თეატრისთვის, მით უმეტეს, იმის ფონზე, როცა ჩვენს თეატრებში დეკორაციის დადგმა-ალაგებას რამდენიმე საათს ანდომებენ ქართველი სცენის დეკორატორ-მემონტაჟეები.

ჩინური წარმოდგენა „კუნფუს გამოცხადება“ მოდერნისტული წარმოდგენაა, რომელიც მხოლოდ ჩინურ ტრადიციულ ცეკვას როდი გვიჩვენებს, არამედ სპექტაკლში აერთიანებს ჩინური ცეკვის ტრადიციის და ევროპული თეატრის მნიშვნელოვან ძიებებს ამ დარგში. ეს კარგად ჩანს არა მხოლოდ კომპოზიციებში, არამედ მუსიკალურ გაფორმებასა და მოდერნისტულ კოსტიუმებშიც. ამ

სპექტაკლში საინტერესოა ფერთა (ძირითადად კოსტიუმების) სიმბოლოების გააზრებაც. თეთრისა და შავის ჭიდილის გარდა, წარმოდგენაში იჭრება მწვანე, ლურჯი, ყვითელი და წითელი ფერები. ფერთა სიმბოლიკა კოსტიუმებში და ქორეოგრაფიულ მონახაზებში იოლად იკითხება.

სპექტაკლი კვლავ შეგონებებით სრულდება: იზრუნეთ საკუთარ სულიერებაზე, გამიჯნეთ საკუთარი თავი შინაგანი ტრფობისაგან, იყავით კეთილი საკუთარი თავის მიმართ, პატივი ეცით მას, აგრესია, რომელიც შენშია დაბუდებული, შემოქმედებად აქციე. სპექტაკლის საფინალო მეცხრე გრაგნილი სამოთხეა. მოცეკვავეები სცენაზე მართლაც სამოთხის მსგავს სილამაზეს ხატავენ, რომელიც დიდ ეფექტს ახდენს მაყურებელზე. თითოეული მოძრაობა დახვეწილია და სტილიზებული, რაც კიდევ უფრო სწევს დასის მომზადების ავტორიტეტს და პასუხისმგებლობას, როგორც ჩანს, მოძღვრება, რომელშიც ჩვენ ტიტრების წყალობით გავერკვეთ, სპექტაკლის მონაწილე ყოველ მსახიობს კარგად შესწავლილი და გათავისებულიც აქვს.

უძრავი მოგზაურები

არანაკლები შთაბეჭდილება მოახდინა ქართველი მაყურებლისთვის უკვე ცნობილმა ფილიპ ჟანტის თეატრმა საფრანგეთიდან. ისინი სპექტაკლით „უძრავი მოგზაურები“ გვეწვივნენ. ფილ ჟანტის დასი ერთ-ერთი გამორჩეული თეატრალური ჯგუფია ევროპაში, რომელიც თოჯინური თეატრის დრამატულ თეატრთან (და ცოცხალ მსახიობთან) სინთეზს გვიჩვენებს. ბუნებრივია, თეატრალური ხელოვნების ეს ფორმა ახალი არ არის, მაგრამ მათ წარმოდგენაში ადამიანი-მსახიობის და თოჯინა-მსახიობის ურთიერთკავშირი უმაღლეს ესთეტიკურ და ტექნიკურ დონეზეა მიღწეული. ამ მხრივ საინტერესო ძიებები მიმდინარეობს ქართულ თეატრში. ლევან წულაძის ექსპერიმენტები სპექტაკლებში „ქალი ძაღლით“ და „კაპიტან კორელის მანდოლინა“ გამოვლინდა, სადაც თოჯინა პერსონაჟის და მსახიობის ურთიერთ თანამშრომლობა და პარტნიორობა მაღალ პროფესიულ დონეს აღწევს.

ბუნებრივია, ფილიპ ჟანტის სპექტაკლშიც მეტაფორული და

ალეგორიული სახელწოდებით „უძრავი მოგზაურები“ თითოეული მიზანსცენა დახვეწილი და ტექნიკურად გამართულია, მაგრამ სპექტაკლში, რომელიც 90 წუთის განმავლობაში მიმდინარეობს. რეჟისორი, ამჯერადაც, არ ღალატობს თავის პრინციპებს და მას ცალკეული ეტიუდების სახით გვთავაზობს. ცალკეული ეპიზოდები და მოვლენები დასრულებულ, დამოუკიდებელ ამბებს წარმოადგენს, რომლებიც ხარისხობრივად თეატრალური ხელოვნების ნამდვილი შედეგებია, მაგრამ მათი ერთობლიობა არღვევს სპექტაკლის მთლიანობას და ღლის მაყურებელს. ფილიპ ჟანტს აქვს უსაზღვრო ფანტაზია და გამომგონებლობის უშრეტო უნარი (ყოველ შემთხვევაში, ამ ორი სპექტაკლის მაგალითზე ეს კარგად ჩანს). მისი მსახიობები კი მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობით, გარდასახვის უნართა და კარგი ფიზიკური მომზადებით გამოირჩევიან.

სპექტაკლის პერსონაჟები მოგზაურები არიან, რომლებიც უნებლიეთ, თავიანთი სურვილის მიუხედავად, მოგზაურობენ კონტინენტიდან კონტინენტზე. ამ მოგზაურობის ინიციატორი კი ბუნებრივი კლიმატი და ბუნებაა, ოკეანეში შემთხვევით ჩავარდნილები მოგზაურობის შემდეგ უდაბნოში აღმოჩნდებიან, გზად კი მათ უამრავი თავგადასავლი ხვდებათ, რომელიც შთამბეჭდავი თეატრალური საშუალებებით არის გადმოცემული სცენიდან პარტერში. ერთადერთი, რაც ამ პატარ-პატარა სიუჟეტებს აერთიანებს. სპექტაკლის სათაურია – „უძრავი მოგზაურები“. თვალშისაცემია სპექტაკლის ის ეპიზოდები, როცა ცალკეული საგნები და ნივთები ცოცხლებიან და მათ რამდენიმე ფუნქცია ენიჭებათ. სპექტაკლში კარგად ჩანს რეჟისორის მულტიპლიკაციური აზროვნება, ფილიპ ჟანტის სპექტაკლი ნამდვილი მულტიპლიკაციური ფილმია, შესრულებული თეატრში. აზრის გამოსახვის და სიუჟეტის გადმოცემის ხერხები თეატრალურთან ერთად წმინდა მულტიპლიკაციურია. ამის მიღწევა თეატრში თუნდაც ტექნიკურადაა რთული. მსახიობები სცენაზე ნამდვილ სასწაულებს ახდენენ, რომლებიც მაყურებლის აღფრთოვანებას და გაცოცხლებას იწვევს. თუნდაც ის ეპიზოდი, როცა მოგზაურები ოკეანეში არიან, ანდა ის მომენტები, როცა ისინი უდაბნოში აღმოცნდებიან, ჩვენ თვალწინ უდაბნოს ლანდშაფტი იხსნება, რომელიც, მართალია, პირობითია, თუმცა მაქსიმალურად

მიახლოებულია ნამდვილს, სცენაზე გაცოცხლებული უდაბნოს პეიზაჟი მაკეტია, რომელიც მაყურებლისთვის შეუქმნევლად ჩნდება სცენაზე.

ფილიპ ჟანტის არ აკლია იუმორის და ირონიის გრძნობა. მას არც დეტალებზე მუშაობა ეზარება მსახიობებთან, რადგან ისინი მისი არტისტები, თანაბარ მომზადებას ავლენენ პლასტიკაში, ვოკალში, თოჯინის ტარებაში, გარდასახვის უნარში...

ფილიპ ჟანტის კომპანიის მეორედ სტუმრობა ნამდვილი მოვლენაა თეატრალურ სფეროში, ეს ის დასია, რომელსაც მომდევნო რამდენიმე წლის ტურნე დაგეგმილი აქვს. იმედია, მის სხვა ახალ ნამუშევრებსაც იხილავს ქართველი მაყურებელი.

სად იწყება თანამედროვე თეატრი

თანამედროვე, უახლესი პერიოდის ხელოვნებაში შეფასებები, ჟანრები, სტილისტიკა პირობითობაშია მოქცეული. „თანამედროვე ხელოვნება“ – ამ ტერმინის განმარტებაც კი ძალიან პირობითია. რას ვუწოდებთ თანამედროვე ხელოვნებას? სად არის ზღვარი? რა პრინციპით ადგენენ ხელოვნებათმცოდნეები ქრონოლოგიას? დადგენილია და ვიცით, როდის იწყება და მთავრდება ანტიკური ხელოვნება, რომელ პერიოდს ვუწოდებთ რენესანსს. როდის და სად დგება კლასიციზმის ხანა. აი, თანამედროვე ხელოვნების ქრონოლოგიის დადგენაზე კი ვერ შეთანხმდნენ მკვლევრები. ზოგიერთი მკვლევარი თანამედროვე ხელოვნებაში მოიაზრებს მეოცე საუკუნის ხელოვნებას. მაგალითად, ლონდონის თანამედროვე ხელოვნების გალერეაში „TATE MODERN“ გამოფენილია მე-20 საუკუნის ნიმუშები. მოდერნისტული, იგივე თანამედროვე ხელოვნება, აერთიანებს მე-20 საუკუნის ყველა ჟანრს და მიმდინარეობას, ბოლო პერიოდის ხელოვნებას პოსტმოდერნი უწოდეს და გასაგებია, რომ მასში მოდერნის შემდგომი ხელოვნება იგულისხმება. გაჩნდა ახალი ტერმინიც – პოსტ პოსტმოდერნი. ერთადერთი, რაზეც მკვლევრები შეთანხმდნენ – ეს არის უახლესი ხელოვნების განსაზღვრება. მასში იგულისხმება სულ ახლახანს, ან მაქსიმუმ 50 წლის წინ შექმნილი ხელოვნება. ბუნებრივია, ტერმინი პირობითია და მცოცავია დროსა და სივრცეში. შესაბამისად, თანამედროვე

თეატრში მოიაზრება ბოლო ორმოცდაათ წლეულში შექმნილი ნიმუშები. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი. თავად ცნება თეატრი – გაცილებით ფართოა და ვიდრე მას წარმოიდგენე პრაქტიკულად, რადგან სათეატრო ხელოვნება გულისხმობს და აერთიანებს – თავად დრამატულ ხელოვნებას, ოპერას, ცირკს, ცეკვას და სხვა სათეატრო სახეობებს (თოჯინების, პანტომიმის, ჩრდილების, თითების, საგნების თეატრებს).

საქართველოში კი, რატომღაც მიაჩნიათ, რომ საოპერო სპექტაკლზე რეცენზიები მუსიკათმცოდნეებმა უნდა წერონ, ისე როგორც საბალეტო (და მასთან მომიჯნავე დარგების) წარმოდგენებზე – ცეკვის სპეციალისტებმა, რაც არასწორია და შეუსაბამო, რადგან მუსიკათმცოდნემ შეიძლება შეაფასოს ორკესტრის, გუნდისა და სოლისტების შესრულება, მაგრამ მას გაუჭირდება ზოგადად სპექტაკლის საერთო შეფასება, არადა ,საოპერო და საბალეტო წარმოდგენა სპექტაკლია, დეკორაციით, რეჟისურით და სხვა ატრიბუტიკით.

* * *

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი თანამედროვე ხელოვნებისთვის ჟანრების აღრევაა. ზღვარი ჟანრებს შორის მთლიანად წაშლილია და მათი გამორჩევა მკვლევრებისთვისაც კი დიდ თავსატეხს წარმოადგენს. ერთმანეთში მონაცვლეობს ტრადიციული ჟანრებიც კი. მაგალითად, თანამედროვე თეატრში ვხვდებით სპექტაკლებს, რომლებიც დასაწყისში აშკარად კომედიაა, ხოლო სიუჟეტის განვითარებისას ის დრამაში, ან ტრაგედიაში გადადის. მაგალითად, შორს რომ არ წავიდე, დავით დოიაშვილის სპექტაკლი შექსპირის „შუა ზაფხულის ღამის სიზმარიც“ კმარა. კომედიაში რეჟისორმა სავსებით სამართლიანად და ლოგიკურად მოძებნა დრამატული მოტივები და მისეული ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. თანამედროვე თეატრი ებრძვის დაგროვილ შტამპებს და მისგან გათავისუფლება დადებითი მოვლენაა, თუ ის ლოგიკაზე დაფუძნებული მოტივით არის გამართლებული და განპირობებული.

მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეების ხელოვნების სწავლების დროს ძალიან მნიშვნელოვანია სიფრთხილით მოვეკიდოთ ახლებური ნაწარმოებების კრიტიკა-გაანალიზებას. მნიშვნელოვანია გავანალიზოთ და დარწმუნებული ვიყოთ, რამდენად სწორად შერჩეული მეთოდით განვიხილავთ ამა თუ იმ ნაწარმოებს. თუ მოდერნისტულ, ექსპერიმენტულ, ავანგარდულ სპექტალს ტრადიციული მეთოდებით განვიხილავთ, ისე როგორც კლასიკურ ნაწარმოებს (სადაც მკაცრად დაცულია მოქმედების, დროის და ადგილის ერთიანობა, ან სიუჟეტის განვითარების კლასიკური მოდელი - საქსპოზიციო ნაწილით, კვანძის შეკვრით, კულმინაციით, კვანძის გახსნითა და ფინალით), ჩვენი ანალიზი იქნება მცდარი. ამავდროულად, ყოველთვის გვახსოვდეს, სპექტაკლი შევაფასოთ არა იმ მეთოდით – თუ როგორ დავღვამდით მას ჩვენ, არამედ როგორ დადგა ის რეჟისორმა. მუდმივად უნდა გვახსოვდეს, რომ თუ თანამედროვე ხელოვნების ნაწარმოების იდეა ვერ გავიგეთ, ეს ცალსახად არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ ხელოვნების უსუსურ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე. მთავარი ინდიკატორი ამ შემთხვევაში გამოწვეული ემოციაა. ხელოვნების ნაწარმოებმა აუცილებლად უნდა გამოიწვიოს რაღაც ემოცია, მან ან უნდა მოგვხიბლოს, აგვაღელვოს, ან უნდა გაგვაღიზიანოს და გაგვაბრაზოს. მცდარია მეთოდი, თუ სპექტაკლს იმის გამო დავიწუნებთ, რომ მას არ აქვს ერთიანი სიუჟეტური ხაზი, სპექტაკლი პირდაპირი გაგებით, კლასიკური ხერხებით არ გვიყვება გარკვეულ ამბავს. უსიუჟეტო სპექტაკლები ლირიკას, ან ნოველას ჰგავს, სადაც ადამიანების გრძნობები, ან მისი ცხოვრების ერთი, კონკრეტული, მცირე მონაკვეთია მოთხრობილი. თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების ნაწარმოებმა ემოციასთან ერთად გარკვეული გავლენა უნდა მოახდინოს ჩვენზე: დაგვაფიქროს, რაღაც შეცვალოს ჩვენს მსოფლმხედველობაში, ან ცხოვრების სტილში, ადამიანებს შორის ურთიერთობაში. ხელოვნების ნაწარმოების მიზანი სწორედ გარკვეული ზეგავლენის მოხდენაა, ის ერთგვარი რელიგიაა, რომელიც თავისი მოძღვრების ჩვენს თავზე მოხვევას პირდაპირ, ან ირიბად, ოღონდ განსხვავებული ხერხითა და მეთოდოლოგიით ცდილობს. ერთი კარგი სპექტაკლი ერთ რელიგიურ რიტუალს უტოლდება, როგორც ფორმით, ისე შინაარსით.

* * *

დღეს თანამედროვე ტექნიკური პროგრესის პირობებში თეატრი ცდილობს მაქსიმალურად აითვისოს ყველა მიღწევა, კომპიუტერული, ციფრული, ვირტუალური რეალობის სივრცეში თეატრი გვერდს ვერ აუვლის მას. ტექნიკური მიღწევების გამოყენება თეატრში ძირითადად მულტიმედიურ ჟანრში გამოიხატება. მულტიმედიური ჟანრი სათავეს ერვინ პისკატორის სპექტაკლებში იღებს. განათების და ეკრანის გამოყენება, კინო ხერხების ერთობლიობა თავს სწორედ პისკატორის სპექტაკლებში იყრის. იგივე მეთოდი კოტე მარჯანიშვილმა 1928 წელს გამოიყენა. იმავე ხერხს იყენებდა მიხეილ თუმანიშვილი, მოგვიანებით მულტიმედიამ უფრო ფართო დატვირთვა შეიძინა დავით დოიაშვილის სპექტაკლებში. დღეს ამ ხერხს მიმართავს ქართველი რეჟისორების უმრავლესობა. ტექნიკურის პროგრესის სხვადასხვა ეტაპზე იხვეწებოდა მულტიმედიური ჟანრი და უფრო ფართო მასშტაბს და ფუნქციას იძენდა. მულტიმედიური ჟანრი პირდაპირ კავშირშია სათეატრო მხატვრობასთან. ანიმაციას მულტიმედიურ ჟანრში გადამწყვეტი დატვირთვა აქვს. ანიმაციის ტოტალური გამოყენების საუკეთესო მაგალითი ბრიტანული კომპანია „1927“-ის სპექტაკლია სახელწოდებით „ბავშვები და ძაღლები მოედნენ ქუჩას“, რომელიც ბრიტანეთის საბჭოს საქართველოში მხარდაჭერით აჩვენეს თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე.

* * *

თანამედროვე თეატრი წარმოუდგენელია დახვეწილი ვიზუალის გარეშე. რეჟისორის კონცეფციასა და მსახიობის ოსტატობას კიდევ უფრო წარმოაჩენს სპექტაკლის სცენოგრაფია. ხშირია შემთხვევა, როცა მხატვარი ხდება რეჟისორი. ამ შემთხვევაში მხატვრის ხელვა ეტყობა მათ სპექტაკლებს. თანამედროვე თეატრში ასეთი მაგალითი რუსი რეჟისორი დიმიტრი კრიმოვია, რომელთანაც ვიზუალი უმნიშვნელოვანესია. მისი სპექტაკლები ეტიუდებს ჰგავს... კრიმოვის სპექტაკლების ერთგვარი რეტროსპექტივა გაიმართა თუმანიშვილის სახელობის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალზე „საჩუქარი“. ამ სპექტაკლებმა კიდევ უფრო

ცხადყო მხატვრის როლი და უპირატესი ფუნქცია თანამედროვე თეატრში.

თეატრი გარდამავალ ეპოქაშია. თითოეული ინიციატივა ერთგვარი ექსპერიმენტია, როცა ახალი პროექტი რეჟისორისთვის (ტოტალური რეჟისურის ხანა ინერციით დღემდე გრძელდება) ექსპერიმენტის ფუნქციას კარგავს, იქვე იკარგება და კვდება განვითარების პერსპექტივა. სანამ ეს იდეა იარსებებს, თეატრი მუდმივ განვითარების პროცესში იქნება.

რიდერები

სახვითი ხელოვნება

ნ. სილაგაძე, ნ. მაჭარაშვილი

XX საუკუნის ხელოვნება

XX საუკუნის გარიჟრაჟზე კაცობრიობამ თითქმის ყველა ჟეშმარიტება გადააფასა. პოლიტიკური და სოციალური ცვლილებების მოთხოვნილებამ გამოიწვია მემარცხენე პარტიების შექმნა, რომლებიც ემუქრებოდნენ არსებულ წეს-წყობილებას (ამ მუქარის ზორცშესმის ერთ-ერთი მაგალითი 1917 წლის რუსეთის რევოლუციაა). გარდა ამისა, XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის პირველ ათწლეულებს მრავალი მეცნიერულ-ტექნიკური მიღწევა უკავშირდება: ატომის შესწავლა, ფარდობითობის თეორიის შექმნა, სამხრეთ პოლუსის დაპყრობა, ტელეგრაფის, პირველი საფრენი აპარატის გამოგონება და სხვა. ათწლეული, რომელიც წინ უძღოდა პირველ მსოფლიო ომს, ძალზე დაყოფილი აღმოჩნდა სახვითი ხელოვნების ისტორიაში. შეუძლებელია ამ პერიოდის ხელოვნების მიმდინარეობის მთელი მრავალფეროვნების ერთ ცნებაში დატევა. მხატვრები აცნობიერებდნენ, რომ დგებოდა ახალი საუკუნე და მიისწრაფოდნენ იქითკენ, რომ უფრო თანამედროვენი და ორიგინალურები ყოფილიყვნენ. ცვლილება მამოძრავებელ ძალად გადაიქცა, განახლება – განმსაზღვრელ მიზნად. ზოგიერთი მხატვარი უკანა რიცხვითაც კი ათარიღებდა თავის ნაწარმოებებს, რომ უფრო პროგრესული, ორიგინალური გამოჩენილიყო.

პირველი მსოფლიო ომი ნამდვილი კატასტროფა იყო ევროპისთვის ეკონომიკური, პოლიტიკური, კულტურული და სოციალური თვალსაზრისით. მრავალი ქვეყანა ინფლაციის მორევში აღმოჩნდა ჩაძირული. ეს განსაკუთრებით ეხებოდა გერმანიას, რომელსაც უზარმაზარი რეპარაციები უნდა გადაეხა და პირველი

მსოფლიო ომის დროს სხვა ქვეყნებისთვის მიყენებული ზარალის ასანაზღაურებლად. ინფლაცია წარმოადგენდა მეორე მსოფლიო ომის ერთ-ერთ წინამძღვარსაც. ფინანსურად და მორალურად დაუძღვრებული ევროპის ნაცვლად მსოფლიო არენაზე წამყვან ძალად გადაიქცა ამერიკის შეერთებული შტატები. ამერიკული ეკონომიკა პრაქტიკულად არ დაზარალებულა ომის დროს და მის დამთავრებისთანავე უპრეცედენტო ძლიერებას მიაღწია. 1917 წლის რუსული რევოლუციისა და ნიკოლოზ მეორის დახვრეტის შემდეგ ევროპამ კარგად გააცნობიერა საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი მოწყობის პრინციპების მერყეობა. სოციალისტური, ინტერნაციონალური პარტიებისა და მოძრაობის საპირისპიროდ წარმოიშვა უკიდურესად მემარჯვენე ნაციონალისტური დაჯგუფებები, რომლებიც სულ უფრო აგრესიულ და საშიშ ხასიათს იღებდა.

მეორე მსოფლიო ომმა კიდევ უფრო დაასუსტა ევროპა ფიზიკურად, ეკონომიკურად და პოლიტიკურად. მან საბოლოოდ დაკარგა მსოფლიო ანერაზე წამყვანი ადგილი, რომელიც საფუძვლიანად შეირყა ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ. „მოდის კანონმდებლად“ საბოლოოდ იქცა ამერიკის შეერთებული შტატები. ჟენევის ერთა ლიგა, რომელმაც არ გაამართლა მასზე დამყარებული იმედები, შეიცვალა გაერთიანებული ერების ორგანიზაციით, რომლის რეზიდენცია ნიუ-იორკში განლაგდა. დაიშხვრა დიდი კოლონიზატორული იმპერიები – დამოუკიდებლობა მოიპოვა ინგლისის, საფრანგეთის, ბელგიის, ჰოლანდიისა და იტალიის თითქმის ყველა კოლონიამ აფრიკასა და აზიაში. აღმოსავლეთ ევროპაში, სადაც საბჭოთა არმიის ნაწილები იყო განლაგებული შეიქმნა სატელიტი სახელმწიფოები. ორი ზე სახემწიფოს – აშშ-ს და საბჭოთა კავშირის – მზარდმა უთანხმოებამ საბოლოოდ მიიყვანა მსოფლიო „ცივ ომამდე“, რომლის ერთ-ერთი ყველაზე ხელშესახები სიმბოლო ბერლინის კედელი გახდა.

მეორე მსოფლიო ომმა უდიდესი ცვლილებები გამოიწვია კულტურის სფეროშიც. ევროპული ინტელექტუალების დიდი ნაწილი რევოლუციამ და ნაცისტების დევნამ აიძულა ემიგრაციაში წასულიყო ამერიკის შეერთებულ შტატებში. აინშტაინის, შონბერგის, სტრავენსკის, თომას მანის, ბარტოკის მაგალითს მალე

მიბაძა ფერმწერების, მოქანდაკეებისა და არქიტექტორების დიდმა ჯგუფმა, რომლებიც ავანგარდის მიმართულების წარმომადგენლები იყვნენ. ჰიტლერის მიერ ბაუჰაუზის დახურვის შემდეგ (1933) ატლანტის ოკენე გადასერეს ვალტერ გროპიუსმა, მის ვანდეროემ, ლასლო მოჰოიტი-ნადმა. საფრანგეთის კაბიტულაციის (1940) შემდეგ ფერნან ნეჟე, მარკ შაგანი, რენე მაგრიტი, პიტ მონდრიანი, მარკ ენსტი, ივტანგი იძულებულები გახდნენ მიებაძათ მათი მაგალითებისთვის.

ავანგარდი და მისი ძირითადი მიმართულებები

მე-20 საუკუნეში ხელოვნების განვითარების გზები ბევრად უფრო მრავალსახოვანი იყო, ვიდრე წინა საუკუნეებში. რეალისტური ხელოვნების გვერდით, რომელსაც არასდროს შეუწყვეტია არსებობა, წარმოიშვა ახალი ხელოვნება, რომელიც მართალია მიისწრაფოდა სამყაროს რეალისტური ასახვისაკენ, მაგრამ თავის მთავარ მიზნად მხატვრის გრძნობებისა და განწყობილებების გამოხატვას მიიჩნევდა. ამგვარ ხელოვნებას საფუძველი ჯერ კიდევ პოსტ-იმპრესიონისტებმა ჩაუყარეს.

XX საუკუნის ხელოვნება არ წარმოადგენს ერთიან მოვლენას. იგი შედგება მთელი რიგი დინებებისაგან, რომლებიც ერთმანეთისგან განსხვავება თავიანთი მიზნებისა და გამომსახველობითი საშუალებებით, რის შედეგადაც ხშირად სრულიად საპირისპირო ხასიათი აქვთ. საუკუნის დასაწყისის ხელოვნებას მოდერნიზმს უწოდებენ, მის ყველაზე შემტევ მიმართულებებს კი ავანგარდის ცნებაში აერთიანებენ. ამ რთული სტილისტური კონგლომერატისთვის დამახასიათებელია სხვადასხვა მიმართულების მხატვრების დაჯგუფებების არსებობა. იმავედროულად არსებობენ ისეთი მხატვრებიც, რომლებიც თავიანთი ცხოვრების მანძილზე რამდენჯერმე იცვლიდნენ მიმართულებას და სხვადასხვა გაერთიანებას ემხრობოდნენ.

ავანგარდმა, რომელმაც უარყო ძველი, ჩვეული ტრადიციები, წამოსწია მრავალი პრობლემა და ცხარე დისკუსიები გამოიწვია. მას ერთგული დამცველებიც და პრინციპული მოწინააღმდეგეებიც ჰყავდა. ყველაზე დიდ კამათს იწვევდა საქმის ტექნიკური მხარე, რადგან ავანგარდი ხშირად უარს ამბობდა ძველი ხელოვნებისათვის

მნიშვნელოვან ისეთ ამოცანებზე, როგორებიცაა: გამოსახულების გულდასმით შესრულება, ფერების ტრადიციული შეხამება, ნახატის სიზუსტე, მისწრაფება სინატიფისა ან გარეგნული სილამაზისკენ და ა.შ.

ავანგარდის წარმომადგენლების ერთ-ერთ ძირითად მისწრაფებას მხატვრის ინდივიდუალობის გამოკვეთა წარმოადგენდა. ამითაა ნაკარნახები ახლებური გამომსახველობითი საშუალებებისა და ახალი მასალების მუდმივი ძიების პროცესი, რადგან მანამდე არნახულისა და რაღაც სრულიად ახლის შექმნა წარმატების მნიშვნელოვან პირობას წარმოადგენდა.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში ყველაზე დიდი ცვლილებები ფერწერაში განხორციელდა. ამ ცვლილებების მიხედვით განარჩევენ ავანგარდის ძირითად მიმართულებებს. ჟურნალების, რეპროდუქციათა ალბომების, კინოს, ტელევიზიისა და საერთაშორისო გამოფენების წყალობით ახალი მიმართულებები მალევე ხდებოდა ფართოდ ცნობილი, რაც პროფესიონალთა წრეში იწვევდა სხვა, კიდევ უფრო ახლის შექმნის სურვილს. ავანგარდში კალიდოსკოპური სისწრაფით ხდებოდა ცვლილებები, მაგრამ ამავე დროს, მას სხვადასხვა ქვეყანაში არაერთგვაროვანი სახე ჰქონდა. ამას ხელს უწყობდა მხატვრების თავმოყრა მსხვილ კულტურულ ცენტრებში. დიდი ხნის განმავლობაში ავანგარდის ცენტრი იყო პარიზში, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კი მას დაემატა ნიუ-იორკი და ლონდონი.

ფოვიზმი

XX საუკუნის ავანგარდული ხელოვნების პირველ მიმდინარეობად ფოვიზმია მიჩნეული. 1901 წელს პარიზში ვინსენტ ვან გოგის სიკვდილის შემდეგ ჩატარდა მისი ნამუშევრების პირველი გამოფენა. მხატვრის პალიტრის კაშკაშა ფერებმა ბიძგი მისცა ფრანგული ხელოვნების ახალი მიმართულების გაჩენას. ახალგაზრდა მხატვრების ჯგუფმა ანრი მატისის მეთაურობით დაიწყო კაშკაშა, სუფთა, მჟღერი ფერების, მსხვილი მონასმების, ტილოზე მიმობნეული დეკორატიული ფერთა ლაქებისა და დეფორმირებული გამარტივებული ფორმების გამოყენება. წერის ამგვარი მანერა და ფერის ინტერპრეტაცია მაყურებლისათვის

იმდენად უცხო და უჩვეულო იყო, რომ ამ დაჯგუფების მხატვრებს ფოვისტები შეარქვეს (ფრანგ. სიტყვიდან fauve – ველური „მტაცებელი“. აქედან წარმოდგა სახელწოდება „ფოვიზმი“). ფოვისტების მიზანს არ წარმოადგენდა გარემომცველი სამყაროს ზუსტად ასახვა, მათ სურდათ თვალსაჩინო გაეხადათ ისეთი ცნებები, რომელთა თვალთ დანახვა შეუძლებელია: მაგალითად, ის გრძნობები და განწყობა, რომლებიც აღეძვრება მხატვარს ბუნების ჭვრეტისას. გამოხატვის მთავარ საშუალებად ფოვისტებმა ფერი აირჩიეს.

ფერთა სიმდიდრით განსაკუთრებით გამოირჩევა ანდრე ღერენის (1880-1954) და მორის ვლამინკის (1876-1958) ფერწერა. მათ სურათებზე ხშირად ვხედავთ წითელ ფოთლებს, ყვითელ მდინარეებს, მწვანე ქვაფენილს. ფოვისტებთან ერთად გარკვეული დროის განმავლობაში გამოდიოდა ჟორჟ რუო (1871-1958). თავის სურათებში იგი ასახავდა დიდი ქალაქის სილატაკესა და გარყვნილებას და სწამდა, რომ ამით შეძლებდა ბოროტების აღმოფხვრას. რუოს ნამუშევრები ძალზე თავისებური სტილით გამოირჩევა, მისი სურათების მკვეთრი ტონები ისე ბრჭყვინავს, როგორც შუა საუკუნეების ვიტრაჟები: აქ თავს იჩენს მხატვრის ახალგაზრდობის პერიოდის გამოცდილება, როდესაც რუო ვიტრაჟების აღდგენაზე მუშაობდა.

ფოვისტების აღიარებული ლიდერი ანრი მატისი (1869-1954) შემდგომში გამოჩენილი მოღვაწე და მშვიდობისათვის მებრძოლი გახდა. მატისი ამბობდა: „მე მსურს, რომ დაღლილმა, დატანჯულმა, დაქანცულმა მაყურებელმა ჩემი სურათების მეშვეობით სიმშვიდე ჰპოვოს“. ერთი შეხედვით, მისი ნამუშევრები ჩანანატს წააგავს, სურათის ზედაპირი დაფარულია ერთგვაროვანი ფერადი ლაქებით, მაგრამ თუკი ყურადღებით დავაკვირდებით მატისის სურათებს, ჩვენთვის გასაგები იქნება მათი ღრმა, გააზრებული გადაწყვეტა, სინატიფე, ადამიანური სითბო. მატისის ნამუშევრებში მშვიდი გარემოა ასახული: ქალები, რომლებიც კითხულობენ, უკრავენ ან ღრმა ფიქრებს მისცემიან; ნატურმორტები და პეიზაჟები. მატისი ხშირად იმეორებდა ერთსა და იმავე მოტივებს: მწვანე, ხარიხებიან დარაბებს, რომელთა ზოლიანი ჩრდილი იატაკზე ეცემა, აივნების ორნამენტიან ცხაურებს, პარკში მდგარ მწვანე ხეებსა და სხვა.

მრავალხმრივი ნიჭით დაჯილდოებული მატისის შესაძლებლობებმა თავი იჩინა არამართო ფერწერაში, არამედ ხელოვნების სხვა დარგებშიც: ინტერიერისა და წიგნის გაფორმებაში, ქანდაკებაში და სხვა.

ექსპრესიონიზმი

ექსპრესიონიზმი ავანგარდის ერთ-ერთ მიმართულებას წარმოადგენდა. ეს იყო ხელოვნება, რომლის მიზანს მხატვრის სულიერი მდგომარეობის, მისი განცდებისა და განწყობის გამოხატვა შეადგენს (მიუხედავად იმისა, რომ მისი სახელწოდება მომდინარეობს ფრანგული სიტყვიდან “expression“, რაც „გამოხატვას“ ნიშნავს, პირველად ეს ტერმინი გერმანიაში იქნა გამოყენებული). ეს ტერმინი უმეტესწილად გერმანულ ხელოვნებასთან მიმართებით გამოიყენება, რადგან სწორედ ამ ქვეყანაში გავრცელდა ექსპრესიონიზმი ყველაზე ფართოდ.

გერმანელმა ექსპრესიონიზმმა, შესაძლოა, მყურებელზე დამთრგუნველი შთაბეჭდილება მოახდინოს. იგი XX საუკუნის დასაწყისში ჩაისახა, იმ დროს, როდესაც საფრანგეთში ფოვიზმი გავრცელდა. ფოვისტებისგან განსხვავებით, გერმანელი ექსპრესიონისტების მიზანს არ წარმოადგენდა სილამაზის ასახვა. გერმანულ ხელოვნებას სხვა ეპოქებში ყურადღების გამახვილება შინაარსზე, თხრობითობა და შედარებით ნაკლები ინტერესი ნაწარმოების გარეგნული სილამაზის მიმართ. ექსპრესიონისტებისთვის სურათი მხოლოდ საშუალება იყო, რომლითაც ისინი ცდილობდნენ საზოგადოება არსებულ პრობლემებზე დაეფიქრებინათ. თუმცა იმ ეპოქის გერმანიის პრობლემების გადაჭრა ხელოვნების ზემოქმედების ძალით შეუძლებელი იყო – ამიტომ ექსპრესიონისტების ნამუშევრებში ხშირია დათრგუნულობა, გულგატეხილობა. გრძნობების გადმოსაცემად ექსპრესიონისტები იყენებდნენ კაშკაშა, მყვირალა ფერებს, ან, პირიქით, პირქუშ, ჭუჭყიან ტონებს, მშფოთვარე და თითქოს გაუწაფავ მონასმებს, გამარტივებულ, ხშირად შეგნებულად დამახინჯებულ ფორმებს.

საუკუნის დასაწყისში გერმანელმა ექსპრესიონისტებმა შექმნეს რამდენიმე გაერთიანება, ისეთები, როგორებიცაა “Die

Brucke“ (ხიდი), “Der Blaue Reiter“ ლურჯი მხედარი), “Der Sturm“ (ქარიშხალი). მათ შეუერთდნენ მხატვრებიც, რომლებიც არ წარმოადგენდნენ ექსპრესიონისტულ მოძრაობას, აგრეთვე უცხოელი, მათ შორის, რუსი მხატვრებიც, მაგალითად, ვასილ კანდინსკი, რომელიც ჯგუფ “Die Brucke“ ის ლიდერი გახდა. ამ დაჯგუფებებში შემაჯავლი გერმანელი მხატვრებიდან განსაკუთრებით ცნობილი არიან: ერნსტ ლუდვიგ კირხნერი (1880-1938), ემილ ნოლდე (1867-1956), ნორვეგიელი ედვარდ მუნკი (1863-1944) და ავსტრიელი ოსკარ კოკოშკა (1886-1980).

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ექსპრესიონისტების მხატვრობაში განსაკუთრებული სიმძაფრით გაისმა საზოგადოების კრიტიკის ნოტა. ოტო დიქსის (1891-1969) სურათებზე ასახულია ომის საშინელებანი, ნანახითა და განცდილით შეშინებული ხალხი, დაჭრილები, ხეობები და სხვა. ექსპრესიონისტების პერსონაჟები ხანდახან იმდენად მახინჯები და სახედაკარგულნი არიან, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მხატვრებს, უბრალოდ, სძულდათ ადამიანები.

ამ მიმართულების მხატვრები ბევრს მუშაობდნენ გრაფიკაში. ექსპრესიონიზმთან ახლოს დგას აგრეთვე გრაფიკის და ქანდაკების წარმომადგენლის კეტე კოლვიცკის (1867-1945) შთაბეჭდავი ნამუშევრები.

ექსპრესიონიზმს, როგორც მიმართულებას მხატვრობაში, ბოლო მოუღეს 1933 წელს გერმანიის სათავეში მოსულმა ნაცისტებმა. ჰიტლერმა მთელი ავანგარდი „დეგენერაციულ ხელოვნებად“ შერაცხა, რომელიც უნდა განადგურებულიყო.

კუბიზმი

XX საუკუნის პირველ ათწლეულში ჩამოყალიბდა ავანგარდის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი, სიცოცხლისუნარიანი და თავისებური მიმდინარეობა – კუბიზმი. მისი განვითარება 1960-იან წლებამდე გრძელდებოდა. მიღებულია აზრი, რომ რენესანსის შემდეგ ყველაზე რევოლუციური გადატრიალება ხელოვნების ისტორიაში სწორედ კუბიზმმა მოახდინა. მისმა ფუძემდებელმა, დიდმა ესპანელმა მხატვარმა პაბლო პიკასომ (1881-1973), რომელიც პარიზში ცხოვრობდა, 1907 წელს გამოფინა

თავისი სახელგანთქმული ტილო „ავინიონელი ქალწულები“ – ეს სურათი კუბიზმის მანიფესტი გახდა. კუბისტები თავიანთ წინამორბედად პოლ სეზანს ასახელებდნენ: მართლაც, სწორედ სეზანის შემოქმედებაში ჩაისახა პირველად საგანთა წარმოჩენა გამარტივებული, გეომეტრიული ფორმების სახით, მათი სიმყარის, მატერიალურობის განსაკუთრებული ხაზგასმა, უარის თქმა დეტალების გადმოცემაზე და სხვა. პარიზში მოწყობილმა სეზანის გამოფენებმა ბიძგი მისცა კუბიზმის განვითარებას.

კუბიზმის ფუძემდებლების – პიკასოსა და ჟორჟ ბრაკის – შემოქმედებაში ნათლად გამოიკვეთა ამ მიმდინარეობის ძირითადი ტენდენცია: მხატვრები რეალურ სამყაროს კი არ ასახავდნენ, არამედ ახალ რეალობას ქმნიდნენ, რომელიც ფიზიკის, ოპტიკის ან რაიმე სხვა კანონებს კი არა, მხოლოდ ხელოვნების კანონებს ემორჩილებოდა. ისინი თითქოს შლიდნენ საგნებს სხვადასხვა გეომეტრიულ ფორმებად – კუბებად, პრიზმებად, ცილინდრებად – და თავიდან აწყობდნენ მათ; ცდილობდნენ, ერთი საგანი სხვადასხვა რაკურსით წარმოედგინათ (მაგ. ადამიანი შეიძლება ერთდროულად ანფასშიც დაეხატათ და პროფილშიც); უარს ამბობდნენ ჰაეროვანი სივრცის, პერსპექტივის, საერთოდ „სივრცის“ გადმოცემაზე და სხვა, მათი მთავარი გამომსახველობითი საშუალება ხაზები და კუთხოვანი სიბრტყეები იყო. კოლორიტს დაქვემდებარებული მნიშვნელობა ჰქონდა – კუბისტური ნამუშევრები ძირითადად არამკვეთრ, მქრქალ მომწვანო, მოყავისფრო, ნაცრისფერ ტონებშია გადაწყვეტილი. მათი თემატიკაც საკმაოდ შეზღუდული იყო – კუბისტები ძირითადად ადამიანებს და უბრალო საგნებს – მაგიდებს, სკამებს, ჭურჭელს – ხატავდნენ, ხშირად ასახავდნენ აგრეთვე მუსიკალურ ინსტრუმენტებს – გიტარას და ვიოლინოს. პოპულარული იყო მათში აგრეთვე კოლაჟის ტექნიკა – კუბისტურ კოლაჟებში ხშირად ვხედავთ გაზეთების ნახევებს, მუყაოს კოლოფებს, ქსოვილს და ა. შ.

კუბისტური პრინციპი – გამოესახათ მხოლოდ გეომეტრიული ფიგურები – ყველაზე უფრო სუფთა სახით ფერნან ლეჟეს (1881-1955) შემოქმედებაში აისახა.

ყველაზე ცნობილი კუბისტი პაბლო პიკასო თითქმის 70 წელი მოღვაწეობდა როგორც ფერმწერი, გრაფიკოსი, სცენოგრაფი, დეკორატორი, მოქანდაკე, კერამიკოსი, მონუმენტალისტი. პიკასოს

მძლავრი ტალანტი, საოცარი ინდივიდუალობა, შემოქმედებითი ენერჯია მრავალ მიმართულებაში გამოვლინდა.

აბსტრაქციონიზმი

1909-1919 წლებში ე. წ. მხატვართა ახალმა გაერთიანებამ მიუნხენში რამდენიმე გამოფენა მოაწყო, რომელთა მსვლელობისას გაერთიანების თავმჯდომარემ, ცნობილმა რუსმა მხატვარმა ვასილ კანდინსკიმ (1886-1944), შეაჯერა რა ავანგარდის სხვადასხვა მიმართულების პრინციპები, ახალი ესთეტიკური კონცეფციები ჩამოაყალიბა, რომელთა საფუძველზეც შემდგომ, 1911 წელს, ჯგუფი „ლურჯი მხედარი“ შეიქმნა: ემოციათა ექსპრესიონისტულ აფეთქებას ახალმა მიმდინარეობამ პირველქმნილი ინსტინქტები – ინტუიციური საწყისი დაუპირისპირა, რომლის საშუალებითაც ხდებოდა რეალობის არსის ჩაწვდომა. 1908 წელს ვასილ კანდინსკიმ პირველად განაცხადა, რომ „საგანი ფერწერისათვის მავნებელია“. რამდენიმე წლის შემდეგ მან პირველი აბსტრაქტული სურათი შექმნა, სადაც მნახველი ვერ ამოიცნობდა ვერც ერთ რეალურად არსებულ საგანს: „უსაგნო“ სურათი აბსტრაქტული ფერადოვანი ლაქების, ხაზების ერთობლიობა იყო. კანდინსკის თქმით, „რაც უფრო საშინელი ხდება რეალობა, მით უფრო აბსტრაქტული ხდება ხელოვნება“. აბსტრაქტული ხელოვნება მრავალ ასოციაციას ბადებს – ხშირად მას მუსიკასაც ადარებენ. რეალობის ასახვის სურვილი უკანა პლანზე გადადის, ფორმალური ძიებები კი საკუთრივ მხატვრის მიერ შექმნილ სივრცეში ხორციელდება, რომელშიც არ არსებობს არც პერსპექტივის კანონები, არც სამი განზომილება, არც კომპოზიციების აგების საუკუნეების მანძილზე დამკვიდრებული პრინციპები და ა.შ.

„მეტაფიზიკური“ ფერწერა, დადაიზმი და სიურრეალიზმი

სიზმრისეული ხილვები, ფანტასტიკური სიუჟეტები, „შეცვლილი“ რეალობა, სინამდვილის „მიღმა“ არსებული იდუმალი სამყაროს სურათები, არარსებული საგნები და მოვლენები – ყოველივე ეს XX საუკუნის პირველ ნახევარში ჩამოყალიბებული **მეტაფიზიკური** და **სიურრეალისტური** მიმდინარეობის და

ფერწერის თემატიკაა. მარაფიზიკურმა ფერწერამ იმთავითვე დაიმკვირდა ადგილი ავანგარდის ხელოვნებაში.

მეტაფიზიკური ფერწერა იტალიაში ჩამოყალიბდა I მსოფლიო ომის წლებში. მას საფუძველი ჯორჯო დე კირიკოს (1888-1978) შემოქმედებამ ჩაუყარა. დე კირიკოს სურათებში სიმშვიდე და სტატიკურობა სუფევს. მისი საყვარელი თემაა ქალაქი ზაფხულის ცხელ დღეს; ცარიელი ქუჩები, კაშკაშა განათება, მკვეთრი ჩრდილები. ამ არარსებულ ქალაქში მხატვარი თითქოს იდუმალ, რეალობის მიღმა სამყაროს გამოვლინებას ეძებს. იგი უხეშ, პრიმიტიულ ფორმებს, მკაფიო ფერებს იყენებს და მარტივი, უბრალო, მაგრამ მარადიული ფორმების იდეალს ამკვიდრებს.

არავინ იცის, რას აღნიშნავს ზურსტად უცნაური სიტყვა – „დადა“. უფრო სწორად, ეს სიტყვა არაფერს არ აღნიშნავს – ასევე განმარტავდნენ თავისი მიმდინარეობის არსს დადაისტები: „**დადაიზმი** არაფერს არ წარმოადგენს“. ამ და სხვა მსგავსი უცნაური განცხადებების გამო დადაისტების გამოფენები თითქმის ყოველთვის სკანდალით მთავრდებოდა.

მართლაც, I მსოფლიო ომმა სრულიად შეცვალა ყველა წარმოდგენის შესახებ. კულტურა უძღური იყო ამ კატასტროფული მოვლენების წინაშე, რომლებიც საოცარი სისწრაფით ვითარდებოდა ევროპაში, ამიტომ დადაისტებმა პროტესტის თავისებური ხერხი აირჩიეს: ისინი მთელ სამყაროს დასცინოდნენ, მისი უაზრობის დემონსტრირებას ახდენდნენ. დადაისტები, ფერწერის გარდა, აპლიკაციის, ფოტომონტაჟის, კოლაჟის ტექნიკასაც მიმართავდნენ.

დადაისტების გამოფენებზე ნამუშევრების გარდა სხვადასხვა წარმოდგენის დემონსტრირება ხდებოდა – მაგალითად, ერთ-ერთ გამოფენაზე მხატვარმა მაყურებლებს ნაჯახი შესთავაზა, რათა დაემტკვრიათ ის ნამუშევრები, რომლებიც არ მოეწონებოდათ. დარბაზში აკვარიუმი იდგა, რომელშიც მალეობარა ეგლო და ხის ხელი დაცურავდა და სხვ.

მეტაფიზიკური ფერწერის და დადაიზმის განვითარება ხანმოკლე აღმოჩნდა, თუმცა მალე მათი ზოგიერთი პრინციპი ახალი მიმდინარეობის – **სიურრეალიზმის** – წიაღში აღორძინდა. ამ მიმდინარეობის ლიდერები – პოეტები გიომო აპოლინერი და ანდრე ბრეტონი – აღფრთოვანებულები იყვნენ დე კირიკოს

ნამუშევრებით, რომლებიც მათ 1911 წელს პარიზში გამოფენაზე ნახეს, 1924 წელს კი ანდრე ბრეტონმა თავისი ცნობილი „სიურრეალიზმის მანიფესტი“ გამოაქვეყნა. სადაც ნათქვამი იყო, რომ რეალობის შეცნობა გონების ძალით კი არა, სწორედ ინტუიციითაა შესაძლებელი და რომ მთავარია ადამიანის ქვეცნობიერი, და არა ცნობიერი სამყარო. სიურრეალისტებმა, გაიზიარეს დიდი ავსტრიელი ფსიქოლოგის ზიგმუნდ ფროიდის თეორიები არაცნობიერი ფსიქიკის, სიზმრების, თავისუფალი ასოციაციების მნიშვნელობაზე. მათ თანახმად, ადამიანს შეიძლება რაიმე ამოსავალი სიტყვიდან, სიზმრისეული ხილვიდან თავისუფალი ასოციაციების წარმოქმნის გზით ქაოტურად მოუვიდეს თავში სხვადასხვა ცნება – სწორედ ასე იბადება სიურრეალისტური მხატვრული სახე.

XX საუკუნის ქანდაკება

ყველა ეპოქაში ქანდაკების ნიმუშების უდიდესი რაოდენობა (უმეტესად ეს მრგვალ ქანაკებას ეხება) ადამიანს, უფრო იშვიათად კი – ცხოველს წარმოგვიდგენს, რაც განპირობებულია ქანდაკების, როგორც სახვითი ხელოვნების დარგის სპეციფიკით: ძალზე ძნელია ქვაში, ხეში ან ლითონში გამოისახოს რაღაც ისეთი, რისი შეხებაც შეუძლებელია. ამისდა მიუხედავად, XX საუკუნეში შეეცადნენ გაეფართოებინათ ქანდაკების თემატური ფარგლები, გამოეყენებინათ ფორმები, რომლებიც არაფერს გამოხატავს და მაინც ზემოქმედებს ადამიანებზე თავისი ჰარმონიული მოხაზულობის ან გამომსახველობითი ძალის მეშვეობით. XX საუკუნის ქანდაკების იერსახეზე გავლენა იქონია აგრეთვე გარესამყაროსა და ადამიანის ცხოვრების წესში მომხდარმა ცვლილებებმა. ასე მაგალითად, სადა და სწორხაზოვანი თანამედროვე შენობები ითხოვდნენ განზოგადებული ფორმის ქანდაკებებს. ფეხით მოსიარულეს ან ეტლში მჯდომ ადამიანს დიდი დრო ჰქონდა შენობების შემამკობელი ქანდაკებების ან მონუმენტის დეტალების დასათვალიერებლად. თანამედროვე ქანდაკებები კი, როგორც წესი, დიდი ზომისაა და უბრალო, განზოგადებული ფორმები აქვს. ამგვარად, ისინი შესამჩნევი და აღქმადია, იმ ადამიანებისთვისაც კი, რომლებიც მათ ავტომატობილით

ჩაუქროლებენ.

XX საუკუნეში ქანდაკების განვითარებამ ძირითადად, ფერწერისაგან დამოუკიდებლად მიმდინარეობდა და მათში გაცილებით რთულია ცალკეული მიმართულებების განსაზღვრა, ამდენად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ცალკეული ოსტატების შემოქმედებას, რომელთა უდიდესი ნაწილი პარიზში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. ამ მრავალფეროვან, ჭრელ ოჯახში ერთ პოლუსს ქმნიან ოსტატები, რომლებმაც შეინარჩუნეს ერთგულება რეალისტური, მხატვრული ტრადიციისადმი. ესენი არიან ფრანგი არისტიდ მაიოლი (1861-1944) თავისი შიშველი, გლესურად კუნთმაგარი ქალების ფიგურებით. მისი თანამემამულე ემილ ანტუან ბურდელი (1861-1929) – მკაფიოდ აგებული, დრამატიზმით აღსავსე ნამუშევრების ავტორი. მეორე პოლუსზე ვხედავთ მოქანდაკეებს, რომლებიც ძალზე განზოგადებულ, წმინდა აბსტრაქტულ ნამუშევრებს ქმნიან.

„რეალისტ“ ოსტატებთან შედარებით ახლოს იდგა გერმანელი მოქანდაკის ერნს ბარლახის (1870-1938) შემოქმედება, რომელიც დეფორმირებულ ფიგურებს ქმნიდა მეტი გამომსახველობითობის, ემოციური ჟღერადობის მისაღწევად. მისი ამაღლევებული, ღრმად ტრადიციული სახეები ომის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტის გამოხატულება იყო.

ადამიანის სხეულის ფორმები შთააგონებდა XX საუკუნის ისეთ ცნობილ მოქანდაკეს, როგორც იყო ინგლისელი ჰენრი მური (1898-1986), თუმცა კი იგი ძლიერ ამარტივებდა ამ ფორმებს, რადგან პლასტიკის „საწყის ფორმულამდე“ დაყვანას ესწრაფვოდა. მურის ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელია ხვრელები ფიგურებში. იგი ხშირად აქანდაკებდა გვერდზე მწოლიარე და იდაყვზე დაყრდნობილ ქალებს. ერთ-ერთი ასეთი, მონუმენტური და მძიმე ფორმების მქონე, ფიგურა პარიზში, ოუნესკოს შენობის წინ დგას.

იტალიელებმა მარინო მარინიმ და ჯაკომო მანსუმ II მსოფლიო ომის შემდეგ დაიწყეს ადამიანის ნატიფი, მეტყველი ფიგურების შექმნა. მარინის საყვარელი თემაა ცხენი და მხედარი, საყვარელი მასალა კი – ორიგინალურად დამუშავებული ზედაპირის მქონე ლითონი. გარდასული დროის საოცარი არომატი იგრძნობა მანკუს ჰარმონიულად აგებულ ნამუშევრებში – რენესანსის ოსტატების

მსგავსად, მას შექმნილი აქვს რელიეფით შემკული, ბრინჯაოსგან ჩამოსხმული ეკლესიის კარები, მათ შორის რომის წმ. პეტრეს ტაძრისთვის.

შეიქმნილი მოქანდაკე, ალბერტო ჯაკომეტი (1901-1966) პარიზში მუშაობდა და ძირითადად ადამიანების ფიგურებს ქმნიდა. მისი ნამუშევრები ძალზე სუსტი აგებულების, მარტოხელა და დათრგუნულ არსებებს წარმოგვიდგენს.

მრავალი ოსტატი თავის შემოქმედებაში შეგნებულად უარყოფდა რეალურ ფორმებს. ამგვარი დისტანცირება რეალობისგან შეიმჩნევა პარიზში მცხოვრები რუმინელი მოქანდაკის, კონსტანტინ ბრანკუზის (1876-1957) ქანდაკებებში, რომელთა ლაკონიური ფორმები მხოლოდ მოგვაგონებს ადამიანის ფიგურის, გაფრენილი ჩიტის ან თევზის სილუეტს.

XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში შეიქმნა აგრეთვე კუბისტური მოქანდაკეების ჯგუფი, რომლებიც თავიანთ ნამუშევრებს კუბებისგან და სხვა გეომეტრიული ფიგურებისგან აგებდნენ. ისინი იყვნენ პირველები, რომელთაც უარი თქვეს მთლიანი, მონოლითური ქვის ლოდების გამოყენებაზე, ერთიან შეკრულ ფორმებზე. ასე მაგალითად, კუბისტები ლითონის ღეროებით აღნიშნავდნენ ფიგურების კონტურებს და ცარიელს ტოვებდნენ შიდა სივრცეს, რაც ძალზე წააგავდა ჰაერში ხატვას. საოცარია, მაგრამ ადამიანის თვალი ასეთ ლითონის კონტურით შემოსაზღვრულ სივრცეს ქანდაკების ძირითად ნაწილად აღიქვამს. კუბისტური მოქანდაკეებიდან ყველაზე ცნობილი არიან: ანრი ლორანი (1885-1954) და ლიტვაში დაბადებული ჟაკ ლიპსიცი (1891-1973). 1910-იანი წლების მოსკოვში ყველაზე განსაკვირებელი მცდელობები განახორციელეს ნაუმ გაბომ (1890-1977) და ანტონ პევზნერმა (1886-1962). ლითონისაგან და სხვადასხვა გამჭვირვალე მასალისაგან ისინი ქმნიდნენ არნახულ მოწყობილობებს, რომლებიც ზოგჯერ მანქანებს მოგვაგონებს, მაგრამ არავითარი ფუნქცია არ გააჩნიათ. გამჭვირვალე ლარტყებისაგან ისინი რელიეფურ „პორტრეტებს“ აქანდაკებდნენ. მათ შემოქმედებას მოვიანებით მრავალი მიმდევარი გამოუჩნდა.

ქანდაკების შექმნის ტექნოლოგიაში საუკუნის დასაწყისში განხორციელებული ცდებიდან განსაკუთრებულად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ლითონის საჭრების

შედულება. მოგვიანებით შედულებიდან დარჩენილ ნაწიბურებს ხელუხლებლად ტოვებდნენ იმ მიზნით, რომ ფიგურის ზედაპირი უფრო მრავალფეროვანი გაეხადათ. ამ ნოვატორულ მანერაში ხშირად მუშაობდა ოსიპ ცადკინი (1890-1967). განსაკუთრებით ცნობილია მისი ნამუშევარი „დანგრეული ქალაქი“. ესაა ფიგურა ცისკენ აწვდილი, გადატეხილი ხელებითა და ამოჭრილი გულით, რომელიც მეორე მსოფლიო ომისდროინდელ საშინელებებს მოგვაგონებს.

საუკუნის დასაწყისში არაერთხელ შეეცადნენ მოძრავი ფიგურების შექმნასაც. ქანდაკებები მოძრაობაში მოჰყავდათ ან ხელით, ან მოტორის მეშვეობით, მაგრამ, როგორც წესი, ყველა მათგანი საკმაოდ მოუქნელი იყო. სრულებით ახლებურად მიუდგა ამ ე. წ. „მობილების“ შექმნას ამერიკელი ალექსანდრ კოლდერი (1898-1976). მისი კომპოზიციები, შექმნილი მავთულისაგან და წვრილი ლითონის ფირფიტებისაგან, ერთ წერტილშია ჩამოკიდებული და ქარის დაბერვისთანავე იწყებს მოძრაობას. კოლდერის პირველი ცნობილი „მობილი“ – „ვერცხლისწყლის წყარო“ მოძრავ შადრევანს წარმოადგენდა, საიდანაც წყლის ნაცვლად ვერცხლისწყალი გადმოედინებოდა. 1937 წელს ეს ქანდაკება, რომელიც სინამდვილეში ვერცხლისწყლის რეკლამას წარმოადგენდა, პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე გამოფინეს. მოგვიანებით „მობილები“ უფრო მრავალფეროვანი გახდა: მაგალითად, ზოგიერთი მათგანი თვითონვე იმტვრევა ნაწილებად, გამოსცემს ხმებს, სხვები კი მრავალფეროვანი სხივებითაა განათებული. ამგვარი კომპოზიციის წინ დახურული შუშის ეკრანის მოთავსების დროს წარმოიქმნება ფერადი, მოძრავი აბსტრაქტული სურათები, რაც ხელოვნების სხვადასხვა დარგის აღრევის მაგალითს გვაძლევს.

XX საუკუნის არქიტექტურა

XX საუკუნის არქიტექტურაში მშენებლობის სრულიად ახალი პრინციპები და ახალი სამშენებლო მასალები გამოიყენება. თანამედროვე არქიტექტურის წინამძღვრებს უკვე XIX საუკუნეში ვხვდებით, თუმცაღა ეს ნიმუშები განეკუთვნება საინჟინრო ნაგებობებს, რომლებიც იმ დროს საერთოდ არ ითვლებოდა

ხელოვნებად, ესენია სარკინიგზო სადგურები, საგამოფენო პავილიონები, სამრეწველო შენობები, ფოლადის ხიდები და სხვა. სხვადასხვა დეტალისგან შემდგარი ლითონის კონსტრუქციები ამ ნაგებობების კარკასს წარმოადგენს. მათი გამოყენება ვრცელი შიდა სათავსების მშენებლობის საშუალებას იძლევა. მაგალითად, 1851 წელს ლონდონის საერთაშორისო გამოფენისთვის აიგო „ბროლის სასახლე“, რომელიც თითქმის მთლიანად რკინისა და შუშისგან იყო გაკეთებული. მათში ჩაეტია ის უზარმაზარი ხეებიც, რომლებიც ამ ნაგებობისათვის გამოყოფილ ნაკვეთზე იზრდებოდა. მოულოდნელობებით იყო აღსავსე 1889 წლის პარიზის მსოფლიო გამოფენაც. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო 300 მ-ს სიმაღლის ეიფელის კოშკი, რომელიც მისი შემქმნელის სახელს ატარებს და მანქანების პავილიონი – 420 მ-ის სიგრძის ნაგებობა, რომელიც მინისა და ფოლადის თაღებისგანაა გაკეთებული და ფორმით გიგანტურ, გადაბრუნებულ ნავს მოგვაგონებს. ძველი სამშენებლო მასალის, მაგალითად, ქვის გამოყენებით შეუძლებელი იქნებოდა მსგავსი ნაგებობის შექმნა.

არქიტექტურაში სულ მალე პირველობა მოიპოვა ამერიკის შეერთებულმა შტატებმა, სადაც XIX საუკუნის ბოლოს პირველი ცათამბჯენი აშენდა. ფოლადის კარკასის მქონე ცათამბჯენს უბრალო და პრაქტიკული ფორმები ჰქონდა. გარდა ამისა, ცათამბჯენების მეშვეობით გადაიჭრა კიდევ ერთი ამოცანა: მაქსიმალურად დიდი შენობების აგება შედარებით პატარა ფართობის ნაკვეთზე, რადგან ქალაქის ცენტრში მიწა ძალიან ძვირი ღირდა.

ახალი არქიტექტურის ტექნიკურ საფუძველს რკინაბეტონის კონსტრუქციების გამოყენება წარმოადგენდა. შენობების დაპროექტების ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად გადაიქცა მათი ფუნქციურობა – ანუ რამდენად შეესაბამებოდა ფორმა შენობის დანიშნულებას. აქედან წარმოდგება ამ არქიტექტურის სახელწოდება ფუნქციონალიზმი. უკვე შენობების გარეგნულ იერსახეში უნდა ასახულიყო მათი დანიშნულება, შინაარსი, უმნიშვნელოვანესი შიდა სათავსოების განაწილება კი. ფუნქციონალისტური ნაგებობები ხშირად უბრალო, შეუღამაზებელი კუბებისა და სხვა გეომეტრიული ფიგურების კომბინაციებს მოგვაგონებს. ფუნქციონალიზმის ძირითადი იდეა

მოკლედ ამგვარად შეიძლება გამოიხატოს: რაც მიზანშეწონილია, ის ლამაზიცაა.

ფუნქციონალიზმის ნამდვილ ცენტრად იქცა 1919 წელს გერმანიაში დაარსებული სამხატვრო სკოლა ბაუჰაუზი. სკოლა შეიქმნა არქიტექტურისა და სამრეწველო ნაწარმის მხატვრული გაფორმების სწავლების მიზნით, მაგრამ იგი მალევე გადაიქცა მნიშვნელოვან სამხატვრო ცენტრად, სადაც წაიშალა ზღვარი ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს შორის. სკოლის დამაარსებელი გამოჩენილი არქიტექტორი ვალტერ გროპიუსი (1883-1969) იყო. მისივე დაპროექტებული იყო თავად ბაუჰაუზის შენობაც, რომელიც ფუნქციონალიზმის ერთ-ერთ ყველაზე ნათელ ნიმუშს წარმოადგენდა. ამ სკოლაში ასწავლიდნენ ცნობილი მხატვრები ვასილ კანდინსკი და პოლ კლევ. 1933 წელს ბაუჰაუზი ნაცისტებმა გააუქმეს. მასთან დაკავშირებულ სპეციალისტთა უმეტესობა იძულებული გახდა დაეტოვებინა გერმანია, მათი ძირითადი ნაწილი საცხოვრებლად აშშ-ში გადავიდა, სადაც დიდი წვლილი შეიტანეს ამ ქვეყნის არქიტექტურის განვითარებაში.

მსოფლიო აღიარება მოიპოვა შვეიცარიული წარმოშობის ფრანკმა არქიტექტორმა და თეორიტიკოსმა შარლ-ედუარდ ჟანერემ (1887-1965), რომელიც ცნობილი იყო ლე კორბუზიეს ფსევდონიმით. ლე კორბუზიე ფუნქციონალიზმის პრინციპების მიმდევარი იყო, მაგრამ, ამავე დროს, იგი მიისწრაფოდა იქითკენ, რომ ხაზი გაესვა გეომეტრიული ფორმებისა და თანამედროვე კონსტრუქციების სილამაზისათვის. იგი ხშირად იყენებდა შუშის მთლიან ზოლებს, რომლებიც ლენტისებურად იყო გადაჭიმული ფასადის მთელ სიგანეზე, ან ღია გასასვლელებს რკინაბეტონის ბურჯებს შორის, რომლებსაც შენობა ეყრდნობა.

XX საუკუნეში, ფუნქციონალიზმის გარდა, არსებობდა სხვა არქიტექტურული სტილებიც. არაფუნქციონალური არქიტექტურის ერთ-ერთ დამფუძნებლად ითვლება ამერიკელი ფრენკ ლლოიდ რაიტი (1869-1959), რომელიც თავის მოღვაწეობას ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ბოლოს შეუდგა და ერთი ოჯახისათვის განკუთვნილი მრავალი საცხოვრებელი სახლი ააშენა. ამ სახლებს არარეგულარული ფორმა აქვთ, თუმცა შიდა სივრცეზე ოსტატურადაა ორგანიზებული, რათა ყველა ოთახში საკმარისი რაოდენობით იყოს შუქი და ჰაერი. სახლები კარგად ერწყმის

ლანდშაფტს (ერთი მათგანი პირდაპირ ჩანჩქერის თავზეა აგებული). რაიტი ნაგებობას ადარებდა ცოცხალ ორგანიზმს, რომლის დაბადებაში მონაწილეობას ღებულობს გარემო პირობები, კლიმატი, რელიეფი და სხვა. რაიტის გვიანდელი ნამუშევრებიდან ყველაზე ორიგინალურია გუგენჰაიმის მუზეუმი ნიუ-იორკში სპირალის ფორმის საგამოფენო დარბაზით.

XX საუკუნის შუახანებში მიმდინარე მშენებლობებისთვის ძალზე დამახასიათებელია საშუაოების მექანიზაციის მაღალი ხარისხი, მზა დეტალებისა და ახალი მასალების (ალუმინის, პლასტმასის, აკრეთვე გარედან დაბინდული, შიგნიდან კი გამჭვირვალე შუშის კედლების) ფართო გამოყენება, ფერის მზარდმა მნიშვნელობამ და სხვ. საინჟინრო ცოდნის გაფართოებამ შესაძლებელი გახადა ისეთი თამამი გადაწყვეტების განხორციელება, როგორებიცაა ფოლადის ტროსებზე ან ბეტონის გისოსებზე დაკიდული გადახურვები, უზარმაზარი საგამოფენო თუ სპორტული დარბაზების ან სტადიონების თავზე აღმართული ბეტონის გუმბათები. ამის მაგალითს წარმოადგენს ჩრდილოეთ იტალიაში 1950-60-იან წლებში აღმართული ნაგებობები, სადაც მუშაობდა ბეტონის ცნობილი სპეციალისტი, ინჟინერი პიერ ლუიჯი ნერვი (1891-1979). მან დააპროექტა რომის ოლიმპიური სპორტული დარბაზის გიგანტური ბეტონის გუმბათი, რომლის სისქე სულ რაღაც 2,5 სმ-ს შეადგენს. ძალზე ნოვატორულია ბრაზილიის უდაბნოში აშენებული ახალი დედაქალაქის არქიტექტურა, რომლის შექმნაში დიდი წვლილი მიუძღვის გამოჩენილ არქიტექტორს ოსკარ ნიმეირს. მაღალ შეფასებას იმსახურებს სკანდინავიის ქვეყნების არქიტექტორთა, განსაკუთრებით კი ფინელი ალვატ აალტოს (1898-1976) ნამუშევრები. მისთვის დამახასიათებელი ხის, აკურის, სპილენძისა და სხვა ტრადიციული მასალების არატრადიციული გამოყენება.

XX საუკუნეში შეიცვალა აგრეთვე ქალაქების დაგეგმარების პრინციპები. სიანხლეს წარმოადგენდა საცხოვრებელი სახლების უფრო თავისუფალი განლაგება, ბუნებრივი გარემოს ხელუხლებლად დატოვება, მიკრორაიონებში თავმოყრა ყველაფერი იმისა, რაც აუცილებელია ყოველდღიური ცხოვრებისათვის (ანუ ქალაქის დეცენტრალიზაცია). ესენია: სავაჭრო ცენტრები, ფეხით მოსიარულეთათვის განკუთვნილი ქუჩები, ჩქაროსნული

ავტომაგისტრალები, რომლებიც გამოცალკევებულია ჩვეულებრივი მოძრაობისთვის განკუთვნილი ქუჩებისგან; საცხოვრებელი სახლებისგან მოშორებით აშენებული სამრეწველო ნაგებობები და ა.შ.

ვლ. ასათიანი

კუბიზმი

მეოცე საუკუნის პირველი მეოთხედის ავანგარდულ მხატვრულ მიმდინარეობათა შორის აღსანიშნავია „კუბიზმი“ (წარმოდგება ბერძნული სიტყვისაგან kubos, რაც ექვსი კვადრატით შემოსაზღვრულ სხეულს ნიშნავს), რომელიც საფრანგეთში ჩაისახა და მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა სახვითი, გამოყენებითი ხელოვნებისა და არქიტექტურის განვითარებაზე. მისი თეორეტიკოსები იყვნენ ფრანგი მწერლები – ა. მეტცენჟე და ა. გლეზი, პოეტი გიომ აპოლინერი, ხოლო პირველ საპროგრამო ნამუშევრად პაბლო პიკასოს ცნობილი ფერწერული ტილო „ავინიონელი ქალიშვილები“ ითვლება. კუბიზმმა უარი თქვა ფერწერაში სიუჟეტურ მიდგომაზე და წმინდა ფორმალურ ამოცანათა დამუშავება დაისახა მიზნად, კერძოდ ობიექტების ერთმანეთის გადაკვეთი და გამსჭვალავი სიბრტყეების სახით გამოსახვას ესწრაფვოდა, რომელიც კუბისტთა აზრით მათი ფორმის ზოგად წყობას, ფარულ სტრუქტურას გამოავლენდა. ასეთი ნახატები ვერტიკალურ, ჰორიზონტალურ და დიაგონალური ღერძების ირგვლივ გაერთიანებულ გეომეტრიულ სხეულთა – ოთხკუთხედების, სამკუთხედების, ნახევარ რკალების დახმარებით აიგებოდა. ობიექტი ერთდროულად რამდენიმე ხედვის წერტილიდან აისახებოდა, როგორც გეომეტრიულ ფორმათა კომბინაცია, ანუ ჩანდა მისი ფასადიც და გვერდებიც, ზოგჯერ ზურგიც, სიბრტყეთა ზემონახსენებ გამსჭვალვის წყალობით, როცა ფერწერულად მოცემული ფიგურები ნახევრადგამჭვირვალედ გამოისახებოდნენ. კუბისტები ესწრაფოდნენ სუბიექტური შინაარსისგან, განცდებისგან, სიმპათია-ანტიპათიისაგან განწმენდილი ობიექტების გამოხატვას და ფერწერულ მოცულობათა გეომეტრიზაციით არა მარტო საგნის გარე სახე გადმოეცათ, არამედ მასზე „ნამდვილი ცოდნის“ ილუზიაც შეექმნათ. გეომეტრიზირებული ობიექტების

განზოგადოებულ-განყენებული ხასიათის ხაზგასასმელად, თავისი განვითარების მეორე ეტაპზე, კუბისტებს თავის ნაწარმოებებში ხშირადრეალური, უტილიტარული ნივთები შემოჰქონდათ – ღილები, ტრამპაის ბილეთები, გაზეთები, რკინა-კავეული და სხვ. ამით მათ კოლაჟის ხელოვნებას დაუდეს სათავე (კოლაჟი წარმოდგება ფრანგული სიტყვისაგან, რომელიც მიწებებს ნიშნავს და ფაქტურით განსხვავებული მასალის გარკვეულ საფუძველზე მიწებებს, განსხვავებულ მასალათა სახვით სინთეზს ნიშნავს, თავისი განვითარების დასასრულს, ოციანი წლების მიწურულს კუბისტების „პალიტრა“, ანუ მათი სურათების კოლორიტი – ფერები უფრო ღია დაკონტრასტული ხდება, ხოლო გამოსახულებანი უფრო აბსტრაგირებული, სიბრტყობრივი და დეკორატიული, ამით კუბიზმმა მის მომდევნო მხატვრულ მიმდინარეობებს ჩაუყარა საფუძველი. კუბიზმმა თავისი გამარტივებული გეომეტრიზირებული ფორმებით მე-20 საუკუნის ფუნქციონალურ, სტანდარტიზირებულ, ქალაქურ არქიტექტურას ჩაუყარა გარკვეული საფუძველი და არქიტექტურაში კონსტრუქტიულობის, ტექნიციზმის სულით გამსჭვალული არქიტექტონიკის დამკვიდრებას შეუწყობელი. მე-19 საუკუნის დასასრულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის მოდერნის სტილის ესთეტიკურად გამძაფრებული, დინამიკური, რკალური, გემოვნებითი გადაძებულობით კაზმული ფორმების ნაცვლად დამკვიდრება დაიწყო სადა, მარტივ გეომეტრიულ სხეულთა კომბინაციებით მომართულმა შენობებმა, რომელთა არქიტექტონიკა პარალელური და ვერტიკალური ღერძებისგადაკვეთას ეფუძნებოდა. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ ამ დროს შემოქმედებით არენაზე გამოდიან არქიტექტორები ფ. ლ. რაიტი, ლე კორბუზიე – ფუნქციონალიზმისა დაკონსტრუქტივიზმის ეს უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლები, აგრეთვე ფუნქციონალურიარქიტექტურის უმნიშვნელოვანესი სკოლები, ჰოლანდიური „დე სტილი“, გერმანული „ბაუხაუზი“, ადრე – საბჭოური „კონსტრუქტივიზმი“ და სხვ. კუბიზმს, როგორც ესთეტიკურ მოძრაობას, ფონს უქმნიდა დაძაბული იდეოლოგიური პოლემიკა. მას უარყოფითად აფასებდნენ მარქსისტები გ. პლენანოვის თაოსნობით, მაგრამ ამავე დროს მისი ესთეტიკის გავლენა მკაფიოდ შეიგრძნობოდა ოციანი წლების საბჭოურ ხელოვნებაში. საინტერესო ინტერპრეტაციას

ანიჭებდა კუბიზმს გამოჩენილი რუსი, რევოლუციის შემდეგ საფრანგეთში ემიგრაციაში მცხოვრები იდეალისტი ფილოსოფოსი ნიკოლაი ბერდიაევი, რომელიც მასში ტრადიციული ფერწერის კრიზისის ფონზე „ფიზიკური მატერიალური ხორციელობიდან სხვა უმაღლეს სფეროში“ გასვლის გზასხედავდა.

კუბიზმის ესთეტიკური იდეები, ზერეულ მაინც, არა მარტო მისთანადროულ ფილოსოფიურ მოძღვრებებს, არამედ ანტიკურ ფილოსოფიასაც ეხმიანებოდა. ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ პლატონი ყველა ობიექტის, მათშორის სუბსტანციის (სუბსტანცია – პირველსაწყისი მატერია) მიღმა, უფრო სწორად, მის საფუძველში გარკვეულ გეომეტრიულ სხეულს ხედავდა – ტეტრაედრი, ანუ პირამიდა – ცეცხლი; ოქტაედრი, ანუ ორი პირამიდა ბრტყელი ძირით ერთმანეთზე მიდგმული – ჰაერი; იკოსაედრი, ანუ მრავალწახნაგა სხეული – წყალი; კუბი – მიწა და ა. შ. კუბისტები თავის შემოქმედებას რევოლუციურად მიიჩნევდნენ არა მარტოხელოვნების სფეროში, არამედ საერთოდ რეალობის, საგანთა ბუნების შეცნობის, მათი არსისა და აგებულების წვდომის საქმეში, ამავე დროს ისინიმთლიანად არ უარყოფდნენ მათი უშუალო წინამორბედი ხელოვნების ტრადიციას, რადგან ითვლებოდა, რომ ეს გზა ჯერ კიდევ პოლ სეზანის მხატვრობაში გაცხადდა და სამომავლოდ დაისახა. გამოჩენილ მხატვართა – პაბლო პიკასოს, ჟორჟ ბრაკის, ფერნან ლეჟეს, მორის დიუშანის, ხუან გრისისა და სხვ. გარდა, კუბიზმის განვითარებაში, მისიპარიზში ყოფნის პერიოდში გარკვეული წვლილი შეიტანა დავით კაკაბაძემ.

ირინე ებრალიძე

პოპ-მუსიკის წარმოშობისა და განვითარების ისტორია

ჯაზის აფრიკული და ევროპული ფესვები

პოპულარულმა მუსიკამ ადამიანის ცხოვრებაში გაჩენისთანავე ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დაიმკვიდრა, ხოლო დღეს ის ჩვენი ყოველდღიური ყოფის განუყოფელი ნაწილია.

ისე როგორც ნებისმიერ სხვა მოვლენას, პოპულარულ მუსიკას გააჩნია განვითარების საკუთარი თვითმყოფადი ისტორია, რომლის საწყისებს XX საუკუნის დიდებულ ხელოვნებაში – ჯაზში ვპოულობთ. აქედან გამომდინარე, საჭიროა გარკვეულწილად ჯაზის წარმოშობაზე ვისაუბროთ, რათა შემდგომში შევისწავლოთ პოპულარული მუსიკის განვითარება. აღსანიშნავია, რომ პოპულარულ მუსიკას ევროპაში ბევრად უფრო ძირძველი ფესვები გააჩნია, მაგრამ ამერიკის მუსიკალურმა ხელოვნებამ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა მსოფლიო საესტრადო ხელოვნებაზე და თანამედროვე პოპ-მუსიკის კულტურა იმდენად ასიმილირებულია, რომ ძნელია მისი განსხვავება ეროვნული საკუთვნოს მიხედვით.

ჯაზის არსის შემეცნება ნებისმიერი ადამიანისთვის განსაკუთრებულად ძნელია, ვინაიდან ამ მუსიკას საფუძვლად უდევს მძლავრი ემოციური ბირთვი, რომლის ახსნა მეტყველების საშუალებებით შეუძლებელია. გასაცხადია, რომ პროფესიონალ ჯაზმენების უმრავლესობას კარგად ესმის, თუ რას აკეთებენ შესრულების დროს, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში ამას ვერ ხსნიან. ჯაზური მუსიკის ანალიზი ხშირად გარკვეულ სირთულეებს აწყდება, იმის გამოც, რომ მკვლევართა უმრავლესობა ევროპული კლასიკური მუსიკის მაგალითებზეა აღზრდილი და ამ პრიზმის მეშვეობით დანახული ჯაზის აზრობრივი მნიშვნელობა გარკვეულწილად მახინჯდება.

მსოფლიო ისტორიიდან ცნობილია, რომ აშშ-ს ტერიტორიაზე მდებარე ყველა პლანტაციასზე ზანგი მონები მუშაობდნენ. აქედან გამომდინარე გასაგებია ის ფაქტიც, რომ ჯაზს ღრმა აფრიკული ფესვები გააჩნია. პირველყოვლისა ეს ეხება რიტმს, ვინაიდან რიტმი ჯაზური მუსიკის ერთ-ერთი წამყვანი ელემენტია.

აფრიკულ ზანგების ტომებში უძველესი დროიდან არსებობდა (და დღესაც არსებობს) სხვადასხვა ზომის დოლებისგან შემდგარი ორკესტრები. დიდი ზომის დოლებს „მამა“ ეწოდებათ, ხოლო პატარა ზომის დოლებს – „დედა“. ამგვარი, ძალზე თავისებური ორკესტრები ტრადიციულ, შთამომავლობით გადმოცემულ რიტმებს ასრულებენ და სხვადასხვა სარიტუალო ცეკვას აფორმებდნენ. ორკესტრის შესრულება აიგებოდა როგორც *იმპროვიზაცია*. გარკვეულ რიტმულ თემაზე, ამ თემას კი სთავაზობდა სოლისტი, რომელმაც წინაპრებისგან იცოდა ამა თუ იმ რიტუალისთვის საჭირო

რიტმული მონახაზები. ორკესტრის წევრთა იმპროვიზირების დროს ძირითად რიტმთან ერთად ჟღერდა მრავალი დამხმარე რიტმული ნახატი და მათი ერთდროული შეხამების შედეგად ე. წ. *პოლირიტმია* (მრავალი რიტმის ერთდროული შერწყმა) იქმნებოდა. აფრიკული ხელოვნების რიტმების გადაჯვარედინების შეუდარებელი ხელოვნება დაელო საფუძვლად ჯაზს.

გარდა რიტმის საოცარი შეგრძნებისა, აფრიკელ ზანგებს განსხვავებული ვოკალური მონაცემებიც გააჩნდათ. აფრიკულ ვოკალურ სტილს თავისებურებების მთელი რიგი ახასიათებს, რომელთაც შემდგომში აქტიურად, როგორც ჯაზში, ისე პოპ-მუსიკაში იყენებენ.

- ვოკალურ, სასიმღერო ფორმებს უმეტეს შემთხვევაში ე. წ. **რესპონსორული** (კითხვა-პასუხის) პრინციპი უღვევს საფუძვლად.
- ხმის ჟღერადობის არაზუსტი, უხეში ტემბრისკენ მისწრაფება. შემდგომში ჯაზის მუსიკოსებმა ასეთ „ჭუჭყიან“ ბგერებს Dirty Tones უწოდეს.
- მუსიკალური მასალის გარკვეული მონაკვეთის ხანგრძლივი გამეორების ტენდენცია.

რა თქმა უნდა, ყველა ეს თვისება, მისალწევი მიზნებიდან და შემოქმედებითი მოთხოვნებიდან გამომდინარე, ტრანსფორმირებას განიცდიდა.

იმპროვიზირების თანდაყოლილი ნიჭი და უმდიდრესი რიტმული მემკვიდრეობა ჩამოიტანეს ზანგებმა ამერიკაში. მათ საკუთარი ენა (სადაც გამოთქმის ინტონაციას დიდი მნიშვნელობა აქვს), ვინაიდან იგი სიტყვის მნიშვნელობას ცვლის, საყოფაცხოვრებო და თვითმყოფადი კულტურული ტრადიციები გააჩნდათ, მაგრამ ამერიკის კონტინენტზე მათ ახალი პირობებისაღმდეგ ადაპტაციის გავლა მოუწიათ, რის შედეგადაც კაცობრიობამ აფრიკული და ევროპული კულტურების შერწყმა მიიღო.

ამერიკაში ზანგი მონა გათენებიდან დაღამებამდე მძიმედ შრომობდა, ბუნებრივია, რომ ისინი ამ შრომას სიმღერით იმსუბუქებდნენ. შრომის სიმღერები, ანუ ე. წ. “Work Songs“, ყოველთვის დაკავშირებული იყო მუშაობის პროცესთან და ამიტომაც ტექსტობრივ რითმაში და მუსიკალურ რიტმში შრომის სხვადასხვა სახეობა აღიბეჭდებოდა. შინაარსობრივად კი შრომის

სიმღერების უმრავლესობა სამშობლოს ნოსტალგიას, მონის მძიმე მღვდომარეობას ასახავდა. შრომის სიმღერები აიგებოდა *რესპონსორული* პრინციპით, სადაც სოლისტი შეასრულებდა გარკვეულ ფრაზას (კითხვა), ხოლო გუნდი მას პასუხობდა მომღვენო ფრაზით.

ამერიკელ ზანგ მონათა ცხოვრების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მხარეა რელიგია. უმეტეს შემთხვევაში ზანგებს ევროპის ქვეყნებიდან, კერძოდ კი ინგლისიდან ჩასული პროტესტანტი მღვდელი-მისიონერები აქცევენ ხოლმე რწმენაში. პროტესტანტული ეკლესიის წირვის ერთ-ერთი განუყოფელი ნაწილია რელიგიური ჰიმნების მრევლის მიერ გუნდში შესრულება. მღვდლები აღნიშნული ჰიმნების შესასრულებლად საყოველთაოდ ცნობილ ინგლისურ (ან ფრანგულ, ან ესპანურ, გააჩნია, თუ ვისი კოლონია იყო ამერიკის ესა თუ ის ტერიტორია) ხალხურ საერო სიმღერების მელოდიებს იყენებდნენ. საეკლესიო წირვებზე დასწრების დროს ზანგებმა დროის საკმაოდ მოკლე პერიოდში შეისწავლეს პროტესტანტული საგალობლების საკმაოდ პრიმიტიული მოტივები და თანდათანობით გაამდიდრეს ჯერ რიტმულად, შემდეგ კი საკუთარი მუსიკალური კულტურის გამომსახველობის სხვადასხვა ხერხის საშუალებითაც. ამ ზანგრძლივი პროცესის შედეგად დაიბადა ამერიკელი ზანგების მუსიკალური ხელოვნების შეუდარებელი, ძალზე თავისებური ჟანრი “Spiritual”, რომელიც ჯაზის ერთ-ერთ პირველ წყაროდ ითვლება. ეს ჟანრი მრავალხმიანია, სადაც თითოეულ ხმას დამოუკიდებელი რიტმული ნახატი გააჩნია, რაც *პოლირიტმის* ქმნის, ხოლო მელოდიურ-ჰარმონიული ფუძე ნასესხებია ევროპული წარმოშობის პროტესტანტული ჰიმნებიდან. ასეთმა არაორდინალურმა შერწყმამ განაპირობა Spiritual-ის უნიკალობა.

დროთა განმავლობაში როდესაც აშშ-ში მონობის ხანა ილეოდა, ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქსა და სოფელში ზანგები საკუთარ ეკლესიებს ხსნიდნენ, სადაც მღვდელიც და მრევლიც მოსახლეობის შავკანიანი წარმომადგენლები იყვნენ. სწორედ ამგვარ ეკლესიებში წარმოიშვა არანაკლებ მნიშვნელოვანი ჟანრი ზანგური რელიგიური სიმღერა ანუ “Gospel Song“. თუ ეს Spiritual-ის წარმოშობა ფოლკლორულია, ოსპელ შონგის

ტექსტებსაც და მუსიკასაც უკვე პროფესიონალი მუსიკოსები ქმნიდნენ. განსხვავება ამ ორ სასულიერო მუსიკალურ ჟანრს შორის კიდევ იმაშია, რომ ospel-ი რესპონსორულ პრინციპზეა აგებული (სოლისტი – კითხვა, გუნდი – პასუხი), სოლისტი შესრულების დროს დიდი თავისუფლებით სარგებლობს და მისი პარტია მეტად იმპროვიზირებულია, გარდა ამისა, შპირიტუალ-ი სრულდება თანხლების გარეშე, ხოლო ospel-ს საკმაოდ მდიდარი საკრავიერი თანხლება გააჩნია.

ისევე, როგორც ევროპის ქვეყნებში, ამერიკის საერო ცხოვრებაში საცეკვაო მუსიკას წამყვანი ადგილი ეკავა, რადგანაც XVIII საუკუნეში ცეკვა საზოგადოების ფაქტობრივად ერთადერთ გასართობს წარმოადგენდა. ამერიკელი ზანგები, ბუნებრივი ნიჭიერებიდან გამოძინარე ნელ-ნელა ეუფლებოდნენ სხვადასხვა საკრავებზე დაკვრას, რაც მათი პატრონების წახალისებასაც კი იწვევდა, რადგანაც შესაძლებლობას აძლევდათ საკუთარი ანსამბლის თანხლებით ჩაეტარებინათ წვეულებები. ამგვარი ანსამბლის შემადგენლობაში მეტწილად იყო დასარტყამი საკრავები, ფლეიტა, საყვირი, ვიოლინო. სწორედ ასეთი ანსამბლებია თანამედროვე „Countre music“ სტილის წინაპარი.

ზემოთ განხილულმა ჟანრებმა ნიადაგი მოუშზადეს ახალ მუსიკალურ ფორმას, რომელიც XX საუკუნის განმავლობაში დიდ ზეგავლენას ახდენს მსოფლიო პოპულარული მუსიკის განვითარებაზე და დღესაც, XXI საუკუნის დასაწყისში ასევე საინტერესო და სასიამოვნო მოსასმენია. ამ უნიკალურ მოვლენას „Blues“ ეწოდება.

შემსრულებლები: Mahalia Jacson, Bessie Smith, “Mephis Jug Band“.

ბლუზი, რეგთაიმი, კლასიკური

ბლუზის, როგორც ჟანრის აღმოცენებისა და განვითარების შესახებ საუბარი ძალზე რთულია, ფაქტობრივად, შეუძლებელია კიდევ. ვინაიდან მუსიკის ამ სახეობის პირველი ბგერითი ჩანაწერები მხოლოდ XX საუკუნის 20-იან წლებში შესრულდა, როდესაც ამერიკელ შავკანიანთა მუსიკალური ხელოვნების ეს უნიკალური სახე უკვე ჩამოყალიბებული იყო, თუ სად, როგორ,

როდის დაიბადა ბლუზი არავითარი ცნობები არ არსებობს, ამიტომაც ამ თემაზე საუბრისას შეიძლება მხოლოდ სავარაუდო ვერსიების გამოთვლა.

ძნელია იმის მტკიცება, თუ რომელი წინამორბედი ჟანრი უდევს საფუძვლად ბლუზს. ალბათ სამართლიანი იქნება აღვნიშნოთ, რომ ბლუზის ფესვები ამერიკელი ზანგების საერთო მუსიკალურ ტრადიციებშია, რომლებმაც საფუძველი ჩაუტარა სპირიტუელსაც, შრომის სიმღერებსაც და მრავალ სხვა ჟანრსაც. რა თქმა უნდა, ამ ჟანრებს და ბლუზს ბევრი რამე საერთო გააჩნიათ, მაგრამ უფრო მეტი თვისებებით ბლუზი გამოირჩევა მათგან. ასე, მაგალითად, ბლუზში, როგორც სპირიტუელში გამოყენებულია პოლირიტმია; ბლუზს ახასიათებს ე. წ. “Off-pitch“ (სიზუსტეს აცდენილი) ინტონირება, რომლის ერთ-ერთი გამოვლინებაა შრომის სიმღერებში ხშირად შემხვედრი ინტონირება, რომლის ერთ-ერთი გამოვლინებაა შრომის სიმღერებში ხშირად შემხვედრი “Dirty Tone“-ები; ბლუზების ტექსტები, მსგავსად შრომის სიმღერებისა, უმეტეს შემთხვევაში ნალვლიან, ნოსტალგიურ ან უმძიმეს ყოფასთან დაკავშირებულ თემატიკას ეყრდნობიან და ა. შ. დროთა განმავლობაში ბლუზის თემატიკას სასიყვარულო ელემენტი დაემატა და, საბოლოო ჯამში, ყველა დანარჩენი თემა ბლუზის ტექსტებიდან განდევნა.

ერთი სიტყვით, ბლუზის ჟანრი XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში ჩამოყალიბების პროცესში იმყოფებოდა, ხოლო თავისი საბოლოო სახე XX საუკუნის 10-იან წლებში მიიღო,

პირველ რიგში, აღსანიშნავია ბლუზის პოეტური და მუსიკალური სტრუქტურა. ბლუზის პოეტური ტექსტის სტროფი სამი თანაბარი ნაწილისგან შედგება, სადაც თითო ნაწილი ლექსის ერთ სტრიქონს წარმოადგენს. როგორც წესი, პირველი და მეორე სტრიქონი იდენტურია, ხოლო სტროფის დამაბოლოებელი მესამე სტრიქონი შემაჯამებელი ინფორმაციის მატარებელია. მაგალითად:

Everybody knows me moanin’
Everybody knows me moanin’
But I’m moanin’ cause I lost my little baby!

ბუნებრივია, რომ ბლუზის მუსიკალური ფორმა აგებულია პოეტური ფორმის გათვალისწინებით და ამიტომაც სამ მუსიკალურ წინადადებას შეიცავს.

აღსანიშნავია ბლუზის უნიკალური დამახასიათებელი თვისება – განსაკუთრებული მელოდიკა. ევროპულ მუსიკალურ ხელოვნებაში ცნობილია შვიდსაფეხურიანი დიატონური ბგერათრივები, რომლებსაც ხალხურ კილოებს უწოდებენ, რადგანაც ისინი ევროპელი ხალხის ფოლკლორიდან არიან ცნობილი. არსებობის დაწყებისთანავე ბლუზი ეყრდნობა ზანგური ხალხური მუსიკის ბგერათრივს, რომელშიც განსაკუთრებული მნიშვნელობა “Off-pitch“ ტონების განსხვავებულ ნაირსახეობას, ე. წ. “Blue Tones“ (ნაღვლიანი, ან ბლუზის ბგერები) ენიჭება.

დიდი ხნის განმავლობაში არსებობდა მცდარი აზრი, რომ ბლუზის ბგერები მხოლოდ დიატონური ბგერათრივის საფეხურების ამალგება ან დადაბლებაა. სინამდვილეში კი ბლუზის ტონები – დამოუკიდებელი ბგერებია, რომლებსაც ტემპერირებულ წყობაში არ გააჩნიათ მკაფიოდ ფიქსირებული სიმაღლე, როგორც ეს დიატონურ კილოში ხდება, და ამიტომ მათ Off-pitch ტონები, ანუ სიზუსტეს აცილებული ბგერები უწოდეს, რადგანაც ბლუზის ბგერები ტემპერირებულ წყობაზე მიჩვეული ადამიანის ყურისათვის მართლაც რომ „უსუფთაოდ“ ჟღერს.

აღსანიშნავია, რომ თუკი კლასიკურ მუსიკაში გამოყენებდად ხალხურ კილოებს სწავლობენ როგორც აღმავალი, ისე დაღმავალი მიმართულებით, ბლუზის კილოს მხოლოდ დაღმავალი მიმართულებით სწავლობენ. ეს განპირობებულია იმით, რომ ბლუზში მუსიკალური გამომსახველობის კულმინაცია ემთხვევა ფრაზის დასაწყისს და მუსიკალური აზრის შემდგომი განვითარება დაღმავალი მიმართულებით მიმდინარეობს.

მრავალი მუსიკალური მაგალითის ანალიზის შედეგად შესაძლებელი გახდა ბლუზის ეროპული მუსიკისათვის ჩვეული ფორმებისგან განმასხვავებელი, დამახასიათებელი თვისებების განზოგადოება.

- ბლუზის ფორმა ყოველთვის სამ თანაბარ წინადადებას შეიცავს;
- ბლუზის მელოდიური ფუძეა ბლუზის კილო, მისთვის დამახასიათებელი ბლუზის ბგერებით;
- ბლუზის მელოდია მეტწილად დაღმავალი მიმართულებით ვითარდება;
- ბლუზის მელოდია ხშირად რომელიმე ბლუზის ბგერით იწყება;
- ბლუზის მელოდიური განვითარება კულმინაციით იწყება.

აღსანიშნავია, რომ თავდაპირველად ბლუზი როგორც სასიმღერო ჟანრი ჩამოყალიბდა, ხოლო შემდგომში უკვე საკრავიერ სფეროში გადაინაცვლა და ელექტრონული საკრავების შექმნის შემდეგ გადაიზარდა სტილში, რომელსაც დღეს ვიცნობთ “Rhythm;Blues“-ის სახელით.

ზანგთა ფოლკლორის ამ „პაწაწინა“ ჟანრს მუსიკოსები კვლავ და კვლავ უბრუნდებიან აი უკვე 100 წელზე მეტი ხნის განმავლობაში და იგი მუსიკალური აღმაფრენის დაუშრეტელ წყაროდ იქცა.

აღრინდელი ჯაზის კიდევ ერთ, არანაკლებ მნიშვნელოვან წყაროდ ითვლება ზანგური მუსიკის საკრავიერი ჟანრი, რომელსაც “Ragtime~ ეწოდება. ტერმინი “Ragtime“ („გაგლეჯილი დრო“) პირველად გვხვდება 1893 წელს გამოქვეყნებული ფრედ სტოუნის პიესის სათაურში “My Ragtime Baby“.

რეგთაიმში, თავისი არსით, საფორტეფიანო მუსიკაა, თუმცა მას ხშირად სხვა საკრავებზეც, ანსამბლებსა თუ ორკესტრის შემადგენლობითაც ასრულებენ.

XIX საუკუნის მიწურულს მუსიკოსთა ერთი ჯგუფი ქმნიდა მუსიკას ე. წ. რეგ-სტილში (“Rag“ – ინგლისურად ნაგლეჯს ნიშნავს). ამ სტილში შექმნილ ნაწარმოებს აგებულების საკმაოდ მკაცრი ფორმა გააჩნდა. ასე, მაგალითად ერთი მუსიკალური თემა პერიოდულად მეორდება, ხოლო ამ გარემოებებს შორის თავსდებოდა იმპროვიზირებულ-ვარირებული მასალა. სწორედ თემისა და იმპროვიზირებულის მასალის შერწყმა ქმნიდა „რეგს“, ხოლო რამდენიმე რეგის მონაცველობა – თავად მუსიკალურ ნაწარმოებს.

რეგ-სტილს შესრულების დამახასიათებელი თვისებებიც გააჩნია. ასე, მაგალითად, მარჯვენა ხელში გამუდმებით ჟღერს მკაფიო რიტმი აგებული „ბანი-აკორდის“ მონაცველობაზე სადაც ბანი აკორდისგან ერთი ან ორი ოქტავითაა მოშორებული, ვინაიდან მარცხენა ხელის ამგვარი მოძრაობა ფართო ნაბიჯებს მოგვაკონებს, დაკვრის ამგვარ მანერას “Stride“ უწოდეს. ამავე დროს მარჯვენა ხელში რიტმულად რთული, სინკოპირებული მელოდიური ნახატი ჟღერს.

სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობია პირველი რეგ-თაიმის ავტორის სახელი, სამაგიეროდ საყოველთაოდ ცნობილია Scott

Joplin და მისი ნაწარმოებები სახელწოდებით “The Entertainer“ და “Maple Leaf Rag“.

ძველი ამერიკული ლეგენდის თანახმად, ჯაზი ახალ ორლეანში დაიბადა, მისისიპიზე მოცურავე ბორბლებიანი გემების მეშვეობით მიაღწია მეფვისს, სენტ-ლუის და ბოლოს ჩიკაგოს. ამ ძველი ლეგენდის უამრავი დამადასტურებელი ფაქტი არსებობს. პირველყოვლისა აღსანიშნავია იმ პერიოდში მოღვაწე მუსიკოსების მოგონებები, რომლებიც ერთხმად აღიარებენ, რომ ახალ ორლეანში იკვრებოდა საოცრად წარმოებული გრამჩანაწერები, რომლებზეც აღბეჭდილია ახალი ორლეანის მუსიკოსთა ექსპერიმენტები. და საერთოდ მხიარული, ხმაურიანი, ჭრელი ახალი ორლეანი განსაკუთრებული მუსიკალობით გამოირჩეოდა და უეჭველად ჯაზის აკვნად ითვლებოდა. XX საუკუნის დასაწყისში ახალ ორლეანში ჟღერდა სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის მუსიკა – ბლუზი, რეგ-თაიმი, მარში, სპირიტუელები, საერო სიმღერები, საოპერო არიების სხვადასხვაგვარი პოპური და ა. შ. ზანგი მუსიკოსები ევროპული ჟანრის ნაწარმოების შესრულებისას, კაზმავენენ მას მათი მუსიკისთვის დამახასიათებელი რიტმულ-მელოდიური თვისებებით, ხოლო საკუთარ ჟანრებს ამდიდრებდნენ ევროპული ჰარმონიის საშუალებებით, თანდათანობით ეს ორი ფაქტობრივად საპირისპირო მიმართულება – ევროპეიზირებული აფრიკული და აფრიკანიზირებული ევროპული მუსიკა აირია ერთმანეთში იმისათვის, რომ დაბადებულიყო ხელოვნება, რომელსაც შემდგომში JAZZ უწოდეს და რომელმაც გაარღვია ახალი ორლეანის საზღვრები და მთელ მსოფლიოში გავრცელდა.

აღსანიშნავია რამდენიმე მომენტი, რომელიც ადრინდელ ჯაზს ახასიათებს.

- ჯაზი ჭეშმარიტად კოლექტიური ხელოვნებაა, რომელშიც მუსიკოსთა ჯგუფი იღებს მონაწილეობას. ამ მუსიკის შემსრულებლებს “Jazzman“-ები უწოდეს.
- ანსამბლური შესრულების მათგანიზებულ საწყისს მდგრადი, რეგულარულ, რიტმული პულსაცია წარმოადგენდა, რომელსაც “Ground-Beat“ ეწოდება.
- იმდროინდელ ჯაზურ კომპოზიციებს საფუძვლად ელო პოლირიტმის ხელოვნება, სადაც თითოეულ საკრავს მიჰყავდა საკუთარი მელოდიურ-რიტმული ხაზი, ხოლო

ყველა საკრავის ერთდროული ჟღერადობა ქმნიდა საოცრად საინტერესო ფაქტურას.

- ჯაზმენები, სასულე საკრავებზე დაკვრის დროს, იყენებდნენ სხვადასხვა ეფექტს, რომლების გამოყენებას კლასიკურ მუსიკაში აკრძალულია, მაგალითად ფრაზების ბოლოს ვიბრატო “Growl“ – ეფექტები (“Growl – ინგლისურად ბრღვანა).
- ახალი ორლენის იმდროინდელი ანსამბლის შემადგენლობა ამგვარი იყო: კორნეტი, ტრომბონი, ვალტორნის ტიპის ერთ-ორი საკრავი, კლარნეტი, ფლეიტა – პიკოლო, ბარაბანი, კონტრაბასი ან ტუბა.

აშშ-ში მშრალი კანონის მიღების შედეგად XX საუკუნის 10-იანი წლების მიწურულს მთელ ქვეყანაში უამრავი გასართობი დაწესებულება დაიკეტა. ახალი ორლენიც გამონაკლისს არ წარმოადგენდა, ვინაიდან მუსიკოსები ძირითადად ამგვარ დაწესებულებებში მუშაობდნენ, ფაქტობრივ ისინი უშუშვერად რჩებოდნენ და სამუშაო ადგილების პოვნის მიზნით ტოვებენ სამშობლო ქალაქს და გადადიან სხვა ქალაქებში. მდინარე მისისიპი საკმაოდ აქტიური ნავიგაციით გამოირჩეოდა. მასზე მოცურავე ბორბლებიანი გემების მფლობელები ახალი ორლენის მუსიკოსებს ქირაობდნენ მგზავრების გართობის მიზნით, ამიტომაც ამბები ახალი ორლენის მუსიკოსების შესრულების ახალი სტილის შესახებ ნელ-ნელა ვრცელდებოდა მისისიპის სანაპირო ქალაქებში. მუსიკოსები რჩებოდნენ მეფისში, შემდეგ გადადიოდნენ სენტ-ლუიზში და ბოლოს ჩიკაგოშიც ჩააღწიეს. ჭეშმარიტად, XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან იწყება ჯაზის ხელოვნების გავრცელება მთელ ამერიკაში. აუცილებლად აღსანიშნავია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელმაც ხელი შეუწყო ჯაზის გავრცელებას ევროპაში. 1917 წელს ნიუ-იორკში გამოიცა პირველი ჯაზის აღმბეჭდავი გრამ-ფირფიტა, რომელზეც ამ ქალაქში მოღვაწე ჯგუფი სახელწოდებით “Original Dixieland Jazz Band“ ასრულებდა ამ შესანიშნავ მუსიკას. ყველაზე გასაოცარია ის ფაქტი, რომ ჯგუფის ყველა წევრი თეთრკანიანი იყო. გარდა ამისა, 1919 წელს ორკესტრი ლონდონსა და პარიზს ეწვია, სადაც ევროპელებს გააცნო მუსიკის ეს ახალი მიმდინარეობა. ჯაზის განვითარების ისტორიაში პერიოდს XX

საუკუნის დასაწყისიდან 30-იანი წლების დასაწყისამდე უწოდეს **კლასიკური ჯაზის** პერიოდი.

აღსანიშნავია, რომ კლასიკური ჯაზის შემსრულებლები არ იყენებდნენ საქსოფონს, რომელიც დღეს, ფაქტობრივ ჯაზის სიმბოლოდ იქცა და მხოლოდ 1920-იანი წლების მიწურულს ჯაზის შეუდარებელმა ოსტატმა სიდნეი ბეშემ შეცვალა კლარნეტი სოპრანო-საქსოფონით, შემდეგ კი ალტ-საქსოფონით და ამით გზა დაულოცა ამ საკრავს ჯაზში.

შემსრულებლები:

ბლუზი: “Blind“, Lemmon Jefferson, Ledbelly, Big Bill Broonzy, Roosevelt Sykes, OPTIS Rush, Big Joe Turner, Big MaMa Thornton, BB King.

კლასიკური ჯაზი: “Original Dixieland Jazz Band~, Sidney Bechet, “Creol Jazz Band~, Joseph “King~ Oliver, Jelly Roll Morton, Kidd Ory, Bix Beiderback, Louis Armstrong.

კომერციული ჯაზი

როგორც უკვე აღინიშნებოდა, ამერიკაში მნიშვნელოვან ადგილს საცეკვაო მუსიკა იკავებდა, რადგანაც ახალგაზრდობის ძირითად გართობას წარმოადგენდა. 1910 წლამდე პოპულარულ სამეჯლისო ცეკვებად ევროპული წარმოშობის ვალსი, პოლკა, კოტილიონი ითვლებოდა, რომლებიც მოცეკვავეებისგან გარკვეულ ოსტატობას ითხოვდა. გასაკვირი არ არის, რომ ცეკვის ბუნებრივი ნიჭი ყველას არ გააჩნდა, ამიტომაც სშირად ახალგაზრდები საერთო ცეკვებში მონაწილეობას ვერ იღებდნენ, ხოლო მათი მშობლები სშირად მასწავლებლებსაც უყვანდნენ შვილებს ამ ურთულესი ცეკვების შესასწავლად.

რეგთაიმის, შემდგომში კი ჯაზის გაჩენასთან ერთად ევროპული სამეჯლისო ცეკვები თანდათანობით შეცვალა განსხვავებულმა, ამერიკაში დაბადებულმა ცეკვებმა – ფოქსტროტი, რეგი, „დათუნია გრიზლი“, ჩარლსტონი, ქუიქსტეპი და მრავალი სხვა, რომლებიც მოძრაობების სიმარტივით გამოირჩეოდნენ. ამიტომაც ცეკვა ამერიკელთა ეროვნულ გატაცებად იქცა. ყველგან იხსნებოდა ე. წ. “Dancing“-ები, სხვადასხვაგვარი საცეკვაო დარბაზები, უფრომძეტიც, რესტორნის მფლობელები თავის მუსიკოსებს

საცეკვაო მელოდიების შესრულებას ავალბდნენ, რადგანაც მსურველებს რესტორანშიც შეეძლოთ შესვლა, რაც მანამდე აკრძალული იყო.

ცეკვებით გატაცებამ გამოიწვია გრამჩამწერი ფირმების მოღვაწეობის გააქტიურება, ვინაიდან ფირფიტების მოსმენა სახლშიც შეიძლებოდა. ხმის ჩამწერი ინდუსტრიის ასეთმა მძლავრმა განვითარებამ არა მხოლოდ ხელი შეუწყო კლასიკური ჯაზის წარმომადგენლების მრავალრიცხოვანი ჩანაწერების გამოცემას, არამედ საფუძველი ჩაუყარა ისეთ უმნიშვნელოვანეს დარგს, როგორიცაა პოპ-მუსიკის კულტურა და დღევანდელი ე. წ. “Show Business“-ი.

აღსანიშნავია, რომ იმ პერიოდში, ჭეშმარიტი ჯაზის შემსრულებლებთან ერთად ასპარეზზე გამოდიან ისეთი მუსიკოსებიც, რომლებიც ჯაზის უფრო დემოკრატიულ, გამარტივებულ ვარიანტს სთავაზობენ მსმენელებს. ეს ფაქტობრივ იყო ჩვეულებრივი საცეკვაო მუსიკა, ან პოპულარული სასიმღერო მელოდიების საცეკვაო ვერსიები, მაგრამ ამავედროულად გაჟღერებული ჯაზის ზოგიერთი ზედაპირულ-ეფექტური ელემენტებით (მკაფიო “Ground Beat“-ი “Growl“- ეფექტები, სასულე საკრავებზე სურდინით დაკვრა და ა.შ.).

ამგვარ „გამარტივებულ“ ჯაზს მრავალი ორკესტრი ასრულებდა მთელ ამერიკაში. ორკესტრების ზოგიერთმა ხელმძღვანელმა კი გარკვეული ადგილი დაიკავა პოპ-მუსიკის განვითარების ისტორიაში. მუსიკოსთა ამ კატეგორიას მიეკუთვნება Jean Goldkette, ორკესტრის მენეჯერი დეტროითიდან. გარდა ამისა, რომ ვოლდკეტი კარგი მუსიკოსი და ბიზნესმენი იყო, იგი ხშირად სამუშაო ადგილებით უზრუნველყოფდა ჭეშმარიტ ჯაზმენებს და ამით ხელს უწყობდა მათი ხელოვნების და საერთოდ ჯაზის განვითარებას. მაგრამ პოპ-მუსიკის ფუძემდებლად მიანც აულ Whitmani ითვლება, რომლის ორკესტრიც უსაზღვრო პოპულარობით სარგებლობდა ამერიკაში. პოლ უაიტმენის ორკესტრი მონაწილეობდა უამრავ რადიო-მოუში, სხვადასხვა ღონისძიებებში, კონცერტებში. ფაქტობრივ უაიტმენმა ორკესტრის მოღვაწეობა კომერციულ ბიზნესს დაუკავშირა, დიდ წარმატებას მიაღწია ამ ასპარეზზე და უდიდესი როლი ითამაშა საესტრადო ხელოვნების განვითარებაში. სწორედ პოლ უაიტმენის ორკესტრის

პერიოდიდან საესტრადო ხელოვნებას უწოდეს „Commercial Jazz~ (კომერციული ჯაზი). აღსანიშნავია რომ, მიუხედავად ორკესტრის მკაფიოდ კომერციული მიდრეკილებისა, ყველაფერი, რაც მათი შესრულებით ჟღერდა უდიდესი გემოვნებით, ოსტატობით, მაღალი დონით გამოირჩეოდა. პოლ უაიტმენის ორკესტრის მთავარი დამსახურება იმაშია, რომ მან ნიადაგი მოუშადა საესტრადო მუსიკის ერთ-ერთ ნაირსახეობას, რომელიც მომდევნო წლებში დამოუკიდებლად ვითარდებოდა, საკუთარ მწვერვალებს აღწევდა და დღემდე არსებობს. მას დღეს Pop-music-ს უწოდებენ და იგი მსოფლიო ხალხთა ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია.

შემსურებლები: Paul Whiteman, Jean Goldkette, Chick Webb, Glenn Miller, Jimmie Dorsey, Tommy Dorsey, Jimmie Lansford, Russ Morgan, Artie Shaw Orchestras.

1940-1950-იანი წლების აშშ-ს პოპ-მუსიკა

აღსანიშნავია, რომ მოცემულ პერიოდში აშშ-ს პოპულარული მუსიკა ჯერ კიდევ ჯაზს ეყრდნობა, თუმცა გასართობი ინდუსტრიის ბიზნესზე ჯაზისთვის დამახასიათებელი თვისებების მხოლოდ გარკვეულწილად მორგების აშკარა ტენდენცია შეიმჩნეოდა. შეიძლება ითქვას, რომ „კომერციული“ ჯაზის მიმდინარეობაში კომერციამ წამყვანი ადგილი დაიკავა. ამას ხელს უწყობდა ადამიანების გართობისადმი, კერძოდ კი ცეკვისადმი დიდი სიყვარული, განსაკუთრებით ახალი სტილის ცეკვების პირობებში, როდესაც ჩახუტებული პარტნიორები ერთად ირხეოდნენ, ქანაობდნენ. ამიტომაც სხვადასხვა შემადგენლობის ორკესტრები არამხოლოდ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს ასრულებდნენ, არამედ იწვევდნენ მომღერლებს და მათ თანხლებას უწყევდნენ. სწორედ ამ პერიოდში ხდება ჯაზის ხელოვნებისა და პოპ-მუსიკის თანდათანობითი გაშიჯნვა.

თუკი ჯაზისთვის უდიდეს მნიშვნელობას იმპროვიზაცია იძენს და როგორც შემდეგი, მელოდიურ-ჰარმონიული ენის გართულებას ჰქონდა ადგილი, პოპ-მუსიკა პირიქით გამარტივებისაკენ ისწრაფოდა. თუკი ჯაზის მუსიკოსები 1940-იანი წლების მიწურულს ფაქტიურად დიდ ორკესტრებზე უარს ამბობდნენ და საკუთარ ექსპერიმენტებს უფრო კამერული შემადგენლობის

ანსამბლებში ახორციელებდნენ პოპ-მუსიკოსები კვლავაც ორკესტრებისა, მრავალხმიანობის და სანახაობრიობისაკენ იხრებოდნენ. გარდა ამისა, აღნიშნულ პერიოდში თანდათანობით ჩამოყალიბდა პოპ-მუსიკის ის ძირითადი თვისებები, რომლებმაც მუსიკალური ხელოვნების ამ უდავოდ მნიშვნელოვან სახეობას დამოუკიდებელი არსებობის ნიადაგი მოუშნადა:

- პირველყოვლისა აღსანიშნავია სიმღერების ე. წ. „რეფრენული“ ანუ „კუპლეტური“ ფორმის დამკვიდრება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ფორმას აშკარად ჯაზური ფესვები აქვს, კერძოდ კი შრომის, სიმღერებისა და გოსპელისათვის დამახასიათებელი რესპონსორული ტექნიკა უღევს საფუძვლად. კუპლეტურ ფორმას უფრო მეტი სიმარტივე, დემოკრატიულობა ახასიათებდა. და მართლაც, „კუპლეთი-მისამღერის“ ფორმა ძალზე ადვილია აღსაქმელად. მითუმეტეს, რომ მელოდიურ-ჰარმონიული ფუძე მეორდება, ხოლო მისამღერის მელოდია მარტივად დასამახსოვრებელი იყო, რასაც ტექსტის გამეორებაც უწყობდა ხელს;
- პოპ-მუსიკის შემსრულებლები ჯაზმენებისგან განსხვავებით, ვოკალურ იმპროვიზაციაზე უარს ამბობდნენ, თუკი ნაწარმოებში იმპროვიზაცია იყო შენარჩუნებული, მას ძირითადად საკრავიერი სახე ჰქონდა და იგი მოცულობით პატარა იყო. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ინსტრუმენტული იმპროვიზაციული მონაკვეთები პოპ-სიმღერების ინსტრუმენტული ჩანარების პროტოტიპია.
- სიმღერების თემატიკა ძირითადად სასიყვარულოა, საკმაოდ დახვეწილ ტექსტებში გადმოცემული იყო სხვადასხვა სასიყვარულო პერიპეტეიები, თანაც თუკი მისამღერების პოეტური მასალა მეორდებოდა, კუპლეტებში აღიბეჭდებოდა გრძნობების განვითარება.
- განსაკუთრებულ განხილვას იმსახურებს სიმღერის ტექნიკაც. თუკი ჯაზის შემსრულებლები სიმღერის თავისუფალ მანერას იყენებდნენ, პოპ-სიმღერები ვოკალს დიდ ყურადღებას აქცევდნენ. ისინი კლასიკური ვოკალის გაკვეთილებს იღებდნენ, მუშაობდნენ ბგერის სისუფთავისა და სიზუსტეზე, მაგრამ სიმღერის საოპერო სტილს მეტწილად არ იყენებდნენ, რადგანაც მათ ხმებს სიმძლავრე არ ყოფნიდა და არც

შესასრულებელი მასალა არ ითხოვდა ამას. ფაქტობრივ აღნიშნულ პერიოდში პოპ-მომღერლების საშემსრულებლო მანერა შეიძლება დავახასიათოთ როგორც კლასიკური დამუშავებული საესტრადო ხმის ჟღერადობა;

- გასართობი ინდუსტრია სწრაფად ვითარდება, თანდათანობით ყალიბდება ის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც დღესაც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კომერციული თვალსაზრისით. საუბარია ხმის ჩამწერი სტუდიების, რადიოს და 1940-იანი წლების მიწურულს ტელევიზიის მოღვაწეობაზე. ასე მაგალითად, ჩაწერილ სიმღერას ჯერ სხვადასხვა რადიო-გადაცემებში გააჟღერებდნენ, შემდეგ რომელიმე ტელეგადაცემაში გაუშვებდნენ, ხოლო შემდეგ კი გასაყიდად დადებდნენ მაღაზიებში – გზა, რომლითაც დღესაც სარგებლობენ და რომელიც გაყიდვისგან მიღებულ მოგებას საოცრად ზრდიდა;
- გარდა ამისა, აღნიშნულ პერიოდში იბადება ზოგიერთი ტერმინი, რომლითაც დღესაც ვსარგებლობთ. მაგალითად „Show, რომელიც თავდაპირველად არა სანახაობრივ, არამედ ტექსტუალური წარმოდგენის დატვირთვის ატარებდა, ხოლო ტელევიზიის განვითარებასთან ერთად გაიზარდა შოუს სანახაობრივი დატვირთვაც; „Single“ – ასე უწოდებდნენ მაშინ და ახლაც იმ ჩაწერილ სიმღერას, რომელსაც ატრიალებდნენ კარგი გაყიდვის მიზნით და ასე შემდეგ.

1940-1950-იანი წლები ჭეშმარიტად პოპ-მუსიკის ჯაზისგან დამოუკიდებელ განშტოებად ჩამოყალიბების წლებია. ჯაზმა მოუმზადა მას რა ნიადაგი, გააგრძელა საკუთარი განვითარების გზა.

შემსრულებლები: Ella Fitzgerald, Bing Crosby, Nat “King~ Cole, Frank Sinatra, Doris Day, Jimmie Rushing, Mario Lanza.

1940-1950-იანი წლების საფრანგეთისა და იტალიის პოპ-მუსიკა

ევროპაში პოპულარულ მუსიკას მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები ჰქონდა. ამ საერო სამუსიკო მიმართულების ფესვები შუა საუკუნეების ტრუბადურებისა და მენესტრელების

(მოხეტიალე მუსიკოსები) შემოქმედებაშია. საფრანგეთში შუა საუკუნეების პოპულარული მუსიკა წარმოდგენილია „chass“ (შას) და „chanson“ (შანსონ) ჟანრებით, რომლებიც ძირითადად სხვადასხვა პერიოდის თანამედროვე საყოფაცხოვრებო და სასიყვარულო თემატიკას ეყრდნობოდა, ხოლო იტალიაში – მადრიგალებით, საოპერო არიებით და საერო ჟანრებით „caccia~ (კაჩია) და „cancona italiana~ (კანცონა იტალიანა), რომლებშიც, გარდა სასიყვარულო ლექსების სიჭარბისა, დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ე. წ. „Belcanto~ (ულამაზესი ნამღერი) საშემსრულებლო ტექნიკას.

XX საუკუნის 40-50-იან წლებში მოღვაწეობდა მუსიკოსთა მთელი ჯგუფი, რომლებსაც სავსებით სამართლიანად შეიძლება ფრანგული პოპ-მუსიკის ჩამომყალიბებლები ვუწოდოთ. აღსანიშნავია, რომ საფრანგეთში კაფეების კულტურა იყო მაღალ დონეზე განვითარებული. კაფეში ნიშნავდნენ საქმიან შეხვედრებს და სატრფიალო პაემნებს, კაფეში მოდიოდნენ სასაუბროდ, დასასვენებლად და გასართობად. საფრანგეთის კაფეები – ეს განსაკუთრებული სუბსტანციაა, ერთდროულად კამერული და საზოგადოებრივი. რა თქმა უნდა სასიამოვნო მოსასმენი მუსიკალური თანხლებაც საფრანგეთის კაფეების განუყოფელი ნაწილი იყო. აღნიშნულ პერიოდში კაფეების ციკქნა სცენები ფრანგული შანსონის შემსრულებლების ერთგვარ „საექსპერიმენტო ლაბორატორიებად“ იქცნენ. თუკი შანსონის ძველებურ ფორმებს ლალი მელოდირ-ჰარმონიული მიმოქცევები, სასიამოვნო პოეტური ტექსტები ელო საფუძვლად, XX საუკუნის მეორე ნახევარში შანსონი უკვე სერიოზულ დატვირთვას იძენს. თითოეული სიმღერა – მინი-სპექტაკლია, რომელშიც მოცემულია ადამიანური განცდების სრული სპექტრი. მეტწილად ეს გახლავთ სასიყვარულო, ზნეობრივი ან პოლიტიკური ტრაგედია. ხანდახან სიყვარულში აღმაფრენა, იშვიათად იუმორისტული ჩანახატი. შანსონების შესრულების მანერაც სათანადოა – მომღერალი არამხოლოდ ასრულებს მელოდიას, არამედ სიმღერის მთავარი გმირის ცხოვრებით ცხოვრობს, ვიზუალურად აფორმებს ტექსტის ძირითად დეტალებს, გრძნობათა მთელ სიმდიდრეს განიცდის და ყველაფერი მსმენელამდე მოაქვს. მომღერალი – სიმღერის ნერვიული ღერძია, რომელიც ხშირად დაძაბულობის უკიდურეს

ფორმებს იძენს. ასევე აღსანიშნავია, რომ II მსოფლიო ომამდე ევროპელი მომღერლები სცენაზე თითქმის უმოძრავად იდგნენ, ხოლო ომის შემდეგ ფრანგებმა სცენაზე ჟესტის მხატვრული მნიშვნელობა აღმოაჩინეს და ამის შემდეგ მსოფლიო პოპ-მომღერლები აქტიურად იყენებენ ყოველგვარ მოძრაობებს. შანსონის შემსრულებლები მეტწილად სიმღერის ავტორებიც იყვნენ ანუ ე.წ. „საავტორო სიმღერა“ ფრანგი შანსონიების მოგონილია. დღეს ამით უკვე აღარავის გააკვირვებ, მაშინ კი ეს აღფრთოვანებას იწვევდა.

რაც შეეხება იტალიას, იტალიური კანცონა უფრო ვოკალური მელოდიის სილამაზეს და ჰარმონიის კონსონანტურ ჟღერადობას ეყრდნობა. იტალიელი მსმენელი შემსრულებლის ვოკალურ მონაცემებს აფასებს, ითხოვს მისგან ძველი მელოდიებისა და საოპერო არიების ცოდნას. გარდა ამისა, სწორედ იტალიაში ჩამოყალიბდა სხვადასხვაგვარი კონკურსების და ფესტივალების ტრადიცია, როდესაც მთელი ქვეყანა მიჯაჭვული იყო რადიო-სიმღერებს (ტელევიზიის განვითარების შემდეგ კი ტელესიმღერებს) და საყვარელ მომღერალს გულშემატკივრობდა.

შემსრულებლები: Edit Piaf, Yves Montand, Gilbert Beko, Jacques Brel, Charles Aznavour, Salvatore Adamo, Michael Legrand, Claudio Villa, Domenico Modugno, Marino Marini, Robertino Loretti.

1960-იანი წლების დასაწყისის აშშ-ს პოპ-მუსიკა

ჯერ კიდევ 1940-1950-იან წლებში ამერიკელი ზანგების აშშ-ს სხვადასხვა ქალაქის გეტოებში კონცენტრაციისა და ყოფაცხოვრების ურბანიზაციის შედეგად ამერიკული პოპ-კულტურის პირობებში ყალიბდება ახალი ჟანრი – ე. წ. “Rhythm & Blues”. ამ ჟანრის დაბადების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორად ქანთრი-ბლუზის შემსრულებელთა სოფლებიდან, პლანტაციებიდან, ფერმებიდან დიდ ქალაქებში გადმოსახლება ითვლება. ფაქტიურად ბლუზმა გადმონაცვლა სოფლის მშვიდი მიდამოებიდან დიდი ქალაქის ხმაურიან ბარებში, დენსინგებსა და კლუბებში. ელექტრო საკრავებისა და სხვადასხვა ელექტრო აპარატურის გავრცელებამ გამოიწვია საშემსრულებლო ხერხების შეცვლაც. ასე, მაგალითად ელექტრო-ენერგიით გაძლიერებულმა საკრავებმა ოთხკაციან

ანსამბლს მისცა საშუალება ტრადიციულ დიდ ორკესტრთან შედარებით უფრო მძლავრი ჟღერადობისა. გარდა ამისა, საქმის ამგვარი ვითარება გასართობი დაწესებულებების მფლობელებს სახსრების ეკონომიის საშუალებას აძლევდა და მატერიალური თვალსაზრისით უფრო ხელსაყრელი იყო, ამიტომ “R&B~–მა ამ პერიოდში საკმაოდ მყარი პოზიცია დაიკავა. თავდაპირველად “R&B~–ს ქანთრი-ბლუზისგან მხოლოდ ელექტრო-საკრავი ანსხვავებდა, მაგრამ თანდათანობით ეს ჟანრი კომერციალიზაციას განიცდის, იხრება პოპ-მუსიკის პრინციპებისაკენ და კარგავს ბლუზისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ მნიშვნელობას. სულ მალე ამ ჟანრით თეთრკანიანები დაინტერესდნენ და გააგრძელეს მისი შემდგომი კომერციალიზაცია.

1950-იანი წლების მიწურულს თეთრკანიანი ახალგაზრდობა უფრო და უფრო ხშირად აწყობდა რადიომიმღებებს ზანგთა რადიოსადგურების ტალღებზე, რათა “R&B~–ისთვის მოესმინათ. ახალგაზრდობის ასეთი ინტერესი შეამჩნია ქალაქ კლივლენდის ერთ-ერთი რადიო-სადგურის წამყვანმა ალან ფრიდმა და გადაწყვიტა ახალი პროექტი შეექმნა საეთეროდ, სადაც გაუღერდებოდა არამხოლოდ ზანგების მიერ შესრულებული “R&B~–ები, არამედ ყველა სიახლე, რომელიც მის საფუძველზე აღმოცენდებოდა. ფრედი რადიო გადაცემებში ფსევდონიმით “Moondog~ გამოდიოდა, ხოლო გადაცემას მუნდოგ Rock-and-Roll ფართი დაარქვა. სწორედ ამ გადაცემის სათაურმა მისცა დასახელება ახალ, თეთრკანიანთა მიერ შექმნილ მიმდინარეობას, ხოლო ალან ფრიდი Rock-and-Roll-ის ნათლიად და აქტიურ პროპაგანდისტად ითვლება.

როკ-ენ-როლის პიონერად სამართლიანად ითვლება მომღერალი და გიტარისტი ბილ ჰეილი, რომელმაც ამ ახალი სტილის პირველი სინგლები “Rockett 88~, “Crazy Moon Crazy~ ჩაწერა, ოყო მხატვრულ ფილმში “Blackboard Jungle~ აუღერებული, ბილ ჰეილის და მისი ჯგუფის “The comets~ მიერ შესრულებული სიმღერა “Rock Around The Clock~ დღესაც როკ-ენ-როლის ჰიმნად ითვლება. ბილ ჰეილის დამსახურება ასევე იმაშია, რომ მან პირველად გააცნო როკ-ენ-როლი ევროპას.

როკ-ენ-როლის მეფედ მსოფლიო სხვა მომღერალს აღიარებს – ელვის პრესლის, რომელიც არც კი ოცნებობდა მომღერლის

კარიერაზე. კურიოზულმა შემთხვევამ მიიყვანა იგი ხმის ჩამწერ სტუდიაში “Sun~, სადაც მისი ხმით მოხიბლულმა პროდიუსერმა სემ ფილიპსმა შესთავაზა თანამშრომლობა.

აღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდში ჩნდება ტერმინი „პით“, იწყება რადიოსადგურების მიერ სხვადასხვა ტიპის გამოკითხვების ე. წ. პიტ-აღლუმების ჩატარება, რაც შემსრულებლების, სიმღერების და მათი ავტორების პოპულარობის დონის შეფასების საშუალებებს იძლეოდა. გარდა ამისა, ამ მოვლენებს კომერციული ელფერიც ჰქონდა, რადგანაც გასართობი ინდუსტრიის დარგების მუშაკებს მოვების მოპოვების საუკეთესო შანსს აძლევდა.

როკ-ენ-როლი “R&B~გან განსხვავებით ენერგიულსაგან საცეკვაო სიმღერას წარმოადგენს. როკ-ენ-როლის მოყვარული მოცეკვავეები არამხოლოდ საკმაოდ რთულ ილეთებს აკეთებდნენ ფეხებით, არამედ ხშირად პარტნიორებთან ერთად აკრობატულ ელემენტებსაც ურევდნენ ცეკვაში. როკ-ენ-როლი იმდენად პოპულარული იყო, რომ მიიპყრო შაკანანის შემსრულებლების ყურადღებაც და ამ ჟანრში მოღვაწე თეთრკანიან შემსრულებლებს შეემატა უაღრესად ნიჭიერი ზანგი-მუსიკოსების მთელი რიგი.

ძალიან მალე, როკ-ენ-როლის ციებ-ცხელება გავრცელდა არამხოლოდ ევროპაში, არამედ ამ პერიოდში საოცრად ჩაკეტილ საბჭოთა კავშირშიც კი.

როკ-ენ-როლის პარალელურად პოპ-მუსიკის სხვა ჟანრებიც აგრძელებენ განვითარებას 1960-იან წლებში. ბუნებრივია, რომ ყველა ამ დროისათვის ჩამოყალიბებულ ჟანრებსა და თვისებებს შემდგომში განვითარება მოჰყვა, მაგრამ აღსანიშნავი ისაა, რომ სწორედ 1960-იანი წლების მიწურულს ჩამოყალიბდა პოპ-ხელოვნების ერთ-ერთი საკმაოდ საინტერესო ჟანრი, რომელიც „Country Music“-ის (ხანდახან „Folk Rock“-საც უწოდებენ) სახელითაა ცნობილი. ამ მიმართულების სიმღერები გამოირჩევა სიმარტივით, გულწრფელობით, პოეტური თემატიკა საკმაოდ მრავალფეროვანია – მუშა კლასის თუ უმუშევრების, ემიგრანტებისა თუ იძულებით გადაადგილებულების, სტუდენტ-ახალგაზრდობისა თუ ბოჰემის პრობლემები. ამ სტილის სიმღერები ძირითადად აკუსტიკური გიტარის თანხლებით სრულდებოდა. ნებისმიერი პრობლემით გამოწვეული არც ერთი მიტინგი, დემონსტრაცია არ ტარდებოდა ქანთრი-მიუზიკის წარმომადგენლების გარეშე.

ვინაიდან ქანთრი-შემსრულებლების ძირითადი კონცერტირების ადგილი ნიუ-იორკის ერთ-ერთი უბანი Greenwich Village იყო, ამიტომაც ამ მიმდინარეობას ხანდახან „Greenwich Village“ მუსიკას უწოდებენ. ქანთრი-ხელოვნებამ იმდენად ორგანულად შეავსო საკუთარი ადგილი აშშ-ს პოპ-მუსიკის ფარგლებში, რომ ამ მიმდინარეობის შემსრულებლები ჰიტ-ალბუმებში არა მხოლოდ მონაწილეობდნენ, არამედ მაღალ ადგილებსაც იკავებდნენ ხოლმე.

გარდა ამისა, აღნიშნულ პერიოდში პოპ-მუსიკას შეემატა კიდევ ერთი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მიმართულება, რომელსაც „Soul Music“ უწოდეს, და რომელიც სპირიტუალებიდან და გოსპელ-სონგებიდან იღებს სათავეს. განვითარების საწყის ეტაპზე ამ მიმდინარეობის შემსრულებლები შავკანიანები იყვნენ, დღეს ამ სტილის მუსიკას თეთრკანიანი მომღერლებიც ასრულებენ.

შემსრულებლები: Bill Haley, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Chuck Berry, The Beach Boys, Cliff Richard, The Who, The Shadows, The Supremes, Aretha Franklin, Ray Charles, Bob Dylan, Simon and Garfunkel.

ბრიტანეთის პოპ-მუსიკა. ჯგუფი „The Beatles“

აღსანიშნავია, რომ ჯაზისა თუ პოპ-მუსიკის განვითარებაში უდიდეს როლს საზოგადოების, კერძოდ კი ახალგაზრდობის, სოციალური მდგომარეობა თამაშობს. როკ-ენ-როლის გაბატონებამდე დიდ ბრიტანეთში უამრავი ახალგაზრდული საზოგადოებრივი დაჯგუფება არსებობდა, რომელთა შორის გამოირჩეოდა ე. წ. „Teddy Boys“ („ოქროს“ ახალგაზრდობა, საზოგადოების უმაღლესი ფენის წარმომადგენელთა შვილები, ერთგვარი ახალგაზრდული ელიტა) და „Beat Boys“ (მაღალი ინტელექტის მქონე, სულიერი დახვეწის პრინციპების მატარებელი ახალგაზრდობა; ისინი შავ სვიტრებს, სპორტულ ფეხსაცმელს, ბერეტებს და მზის შავ სათვალეებს ატარებდნენ და საკმაოდ სერიოზულად იყვნენ გათქვეფილი შემოქმედებით ბოქშიში). ამ დაჯგუფებების წარმომადგენლებს შორის დიდი პოპულარობით სარგებლობდა როგორც ჯემარიტი ამერიკული ჯაზი, ისე წმინდა

ინგლისური მუსიკალური მიმართულება „Sciffle“, გულუბრყვილო, პრიმიტიული ხასიათის მუსიკა, რომელსაც იმპროვიზირებულ საკრავებზე ასრულებდნენ (მაგალითად, სარეცხის დაფა, დოქები, ცარიელი ჩემოდანი, ე. წ. კაზუ, ანუ სავარცხელი და პაპირუსის ქალაღი და ა. შ. ხანდახან აკუსტიკურ გიტარას ახმარდნენ). ბრიტანეთის ყველა სკოლას, კოლეჯს თუ ახალგაზრდა კლუბს საკუთარი „Sciff Band“-ი გააჩნდა. როდესაც როკ-ენ-როლი შემოიჭრა ევროპაში, სკიფლ-მიმდინარეობა ერთგვარ პროტესტს წარმოადგენდა, გამოდიოდა რა „უცხოური იდეების ძალმომრეობის“ წინააღმდეგ.

დროთა განმავლობაში გაირკვა, რომ როკ-ენ-როლმა ახალი პროფესიონალურ-საშემსრულებლო ჰორიზონტები გაუხსნა თავად სკიფლ-ბენდებს, რომლებიც თანდათანობით ართულებენ რეპერტუარს და ცვლიან გამოსაყენებად საკრავებს (მაგალითად, იყენებენ ბას და ელექტრო გიტარებს, დასარტყამ საკრავებს და ა. შ.).

სკიფლ-მიმართულების, როკ-ენ-როლისა და ტრადიციული ჯაზის საუკეთესო შერწყმის შედეგად მიღწეული წარმატებების აღიარებულ კერად ჭეშმარიტად ქალაქ-პორტ ლივერპულს თვლიან.

აღსანიშნავია, რომ სწორედ ლივერპულიდან დაიწყო როკ-ენ-როლის გავრცელება დიდ ბრიტანეთში, ვინაიდან იქაური კლუბების, ბარებისა და დენსინგების მფარველებმა დროზე შენიშნეს ამ ხელოვნებით ახალგაზრდების გატაცება და მასში გარკვეული კომერციული პერსპექტივა დაინახეს. როკ-ენ-როლის პროპაგანდის ცენტრი ლივერპულში კლუბი „Cavern“-ი გახლდათ, ხოლო პრესაში წამყვან ადგილს მუსიკალური გაზეთი „Mercury“-ი იკავებდა, რის გამოც შემდგომში ლივერპულის განუშეორებელი სტილის ყველა ჯგუფის ნამოღვაწარს „Mercury“-ის სახელი მიენიჭა.

1961 წელს აღნიშნულმა გაზეთმა გამოაქვეყნა მონაცემები 350 ბიტ-ჯგუფის მიხედვით ლივერპულის ყველაზე პოპულარულ ჯგუფად აღიარებული იყო ჯგუფი „The Beatles“. მაშინ წარმოუდგენელი იყო, რომ ეს ჯგუფი სულ მალე მთელს მსოფლიოს დაიპყრობს და მისი პოპულარობა არნახულ მწვერვალს მიაღწევს.

ამ პერიოდის „The Beatles“ – ლივერპულის Mercybeat-ის ტიპური წარმომადგენელია. ჯგუფის მონაწილეები სკოლაში სწავლის დროს სკიფ-ბენდებში უკრავდნენ, შემდეგ როკ-ენ-როლის პოპულარულ ამერიკელ მომღერლებს ბაძავდნენ, ასრულებდნენ სიმღერებს მათი რეპერტუარიდან. ჯგუფი ოთხი წევრისაგან შედგება – ჯონ ლენონი, პოლ მაკარტნი, ჯორჯ ჰარისონი და რინგო სტარი.

დროთა განმავლობაში ჯგუფის წევრთა ინტერესი სცილდება Mercybeat-ის სტილს, მითუმეტეს, რომ ჯგუფის მთავარი კომპოზიტორი ჯონ ლენონი ქანთრი-მიუზიკლის ერთ-ერთი ფუძემდებლის ბობ დილანის შემოქმედებით მოიხიბლა. მსგავსად დილანისა, მათი სიმღერის თემატიკა ამიერიდან ყოველდღიური ცხოვრების სირთულის, სილამაზისა და პრობლემების ამსახველია. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ მუსიკალურად ისინი მაინც ინგლისურ ფესვებს ეყრდნობიან, აშკარაა, რომ „ლივერპულის ოთხეულს“, როგორც მათ შემდგომში პრესამ უწოდა, საკუთარი, ყველასგან განსხვავებული სტილი გააჩნდა.

1963 წლიდან „The Beatles“ მსოფლიო აღიარებისა და სახელის მოხვეჭის ურთულეს გზას დაადგა. ეს წელი ორი სერიოზული ჩანაწერით აღინიშნება – „Please, Please Me“ და „With The Beatles“, მაგრამ ჯგუფის კარიერაში გარდატეხა ამავე წლის 13 ოქტომბერს მოხდა, როდესაც ლონდონის დარბაზიდან „Palladium“ სატელევიზიო გადაცემა „Sundaynight“-ი გავიდა ახალგაზრდა მუსიკოსების მონაწილეობით. მომდევნო კვირაში კი სამეფო ვარიეტეში ჩატარებული კონცერტი, რომელშიც „The Beatles“ გამოვიდნენ ეროვნული ტელევიზიით გადაიცა. ამ მოვლენეს ჯგუფის ცხოვრებაში ჭეშმარიტად გარდამტეხი მნიშვნელობა ჰქონდა. გარდა მსმენელისათვის შემოთავაზებული ახალი სიმღერებისა, ჯგუფი ახალი იმიჯით წარსდგა მაყურებლის წინაშე – ტყავის ქურთუკები, და შავი სვიტრები პიერ კარდენის, მკაცრ, ელეგანტურ კოსტუმებზე გაცვალებს, თმის ვარცხნილობაც შეიცვალეს და ქცევის მანერებიც, რითაც დიდი ბრიტანეთის მოსახლეობის გულები საბოლოოდ მოიგეს.

მომდევნო 1964 წელს ჯგუფმა კიდევ ორი ალბომი ჩაწერა – „A Hard Day’s Night“ და „Beatles for Sale“. ლივერპულელი ოთხეული ძალზედ ნაყოფიერად მუშაობს და 1965 წელსაც

ორ ალბომს უშვებს „Help“ და „Rubber Soul“, 1966 წელს – ალბომს „Revolver“. ამასთან ერთად „The Beatles“ ბევრს მოეზაურობს. უამრავ კონცერტს ატარებს და ნელ-ნელა მსოფლიო დონის ვარსკვლავად იქცევა. 1967 წელი ჯგუფის პოპულარობის მწვერვალია – მუსიკოსები საყვარელ საქმეს ემსახურებიან, მათ მიერ მსოფლიოში თაყვანისმცემლები ჰყავთ და, გარდა ამისა, საკონცერტო მოღვაწეობის და ჩაწერილი ალბომების წარმატებული გაყიდვების შედეგად მათი ფინანსური მდგომარეობაც საგრძნობლად გაუმჯობესდა.

აღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდისთვის ისინი უკვე საკუთარი სტილის დახვეწაზე ფიქრობენ, უფრო მეტ დროს ხმის ჩამწერ სტუდიაში მუშაობას უთმობენ, როგორც შედეგი, 1967 წელს გამოშვებული ალბომი – „Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band“ და „Magical Mystery Tour“ – საოცარი სიღრმით და შესრულების დიდი ოსტატობით გამოირჩევა. 1968 წელი ორი ბრწყინვალე ალბომით აღინიშნა – „Let It Be“ და „The Beatles“, რომელსაც ხშირად „White Album“-ს უწოდებენ. ორივე ნამუშევარი ჯგუფის საბოლოო სიმწიფეზე მეტყველებს. ეს სერიოზული, კარგად მოფიქრებული და არანაყოფიერი ქმნილებაა, სადაც ტექსტების პოეზია მაღალი დონით გამოირჩევა, ჰარმონია ღრმა და საკმაოდ რთულია და თითოეული მუსიკალური ფრაზა არა გასართობ, არამედ მაღალმხატვრულ დატვირთვას ატარებს, უკანასკნელი შედეგრი, ალბომი „Abby Road“, რომლითაც ჯგუფმა თაყვანისმცემლები დააჯილდოვა, 1969 წელს ჩაიწერა. ამის შემდეგ ჯგუფი „The Beatles“ სხვადასხვა სუბიექტურ-ობიექტური მიზეზების გამო დაიშალა, მაგრამ თითოეულმა წევრმა შემდგომში სოლო-კარიერა გააგრძელა.

დღევანდელი, XXI საუკუნის გადასახედიდან მკაფიოდ ჩანს, რომ „The Beatles“-ის პოპ-მუსიკაზე ზეგავლენა ძალზედ მნიშვნელოვანი და ღრმა იყო. ჯგუფმა როკ-ენ-როლიდან საკუთარ სერიოზულ და დახვეწილ სტილამდე ურთულესი გზა გაიარა, მკაფიო კვალი და უამრავი მიმდევარი დატოვა. გარდა ამისა ლივერპულელმა ოთხეულმა ნიადაგი მოუმზადა მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი უმძლავრესი განშტოების – როკის მრავალ ჟანრსა თუ სტილს. ასე, მაგალითად, პოლ მაკარტნის სიმღერების ნათელი მელოდინში და ბალადური მღერადობა საფუძვლად ე.

წ. „თეთრ როკს“ დაედო. ჯონ ლენონის სიმღერების ენერჯია და გამომსახველი მელოდიკა, რინგო სტარის მძვინვარე ბიტი – ჰარდ-როკის წყაროა, ჯორჯ ჰარისონის ინდური მუსიკის ელემენტებთან ექსპერიმენტები – ე. წ. „რაგა-როკის“ ფესვებია. ზოგიერთ კომპოზიციაში გამოყენებული სიმფონიური ორკესტრის სიმებიანი ჯგუფის ქლერადობის გამოძახილებს ჯაზ-როკის სიმფო-ჯაზში და „დისკო“ სტილებში ვპოულობთ.

ჯგუფი „The Beatles“ XX საუკუნის საოცრებად გვევლინება. მათ მუსიკაზე თაობები აღიზარდა, მათი სიმღერები დღესაც ყველა ასაკის მსმენელს აღელვებს.

მსოფლიო პოპ-მუსიკა 1960-იანი წლების მიწურულს

აღნიშნულ პერიოდში, როკ-ენ-როლით საყოველთაოდ გატაცებასთან ერთად, პოპულარული მისიკის სხვა ჟანრებიც ვითარდებიან.

აშშ-ში მოღვაწეობს მომღერალთა მთელი პლიადა, რომლებიც „კომერციული ჯაზის“ საუკეთესო ტრადიციებს აგრძელებენ, კერძოდ კი აქცევენ ყურადღებას სიმღერის ტექსტებს, მელოდიკო-ჰარმონიულ სიმდიდრეს, არანჟირების ხარისხს. გარდა ამისა, ჩნდება შემსრულებლის ვოკალური მონაცემებისადმი გარკვეული მოთხოვნილებები, რადგან ყველა ამ მომღერალს ტემბრალურად მდიდარი, მძლავრი ხმა გააჩნდა. აღსანიშნავია, რომ ამ სტილის წარმომადგენლების უმრავლესობა – თეთრკანიანია, რადგანაც ზანგი მუსიკოსები ამ პერიოდში უფრო ჯაზის დახვეწით იყვნენ დაკავებული.

ამ პერიოდში ჩნდება კიდევ ერთი ტერმინი, რომელსაც დღესაც იყენებენ შოუბიზნესის წარმომადგენლები – შემსრულებლის Image. როკ-ენ-როლის მომღერლებისგან განსხვავებით, აღნიშნული სტილის მომღერლები ყოველთვის სრულყოფილად იცმევდნენ, დიდ ყურადღებას თმის ვარცხნილობას და ქცევის მანერებს აქცევდნენ. რაც შეეხება თავად გართობის ინდუსტრიას, მისი მასშტაბები უფრო და უფრო ფართოვდება, რაც ხმის ჩამწერი აპარატურის, რადიო და ტელე-ტექნიკის განვითარებითაა გამოწვეული. იბადება უამრავი სხვადასხვაგვარი გადაცემები,

სადაც ამა თუ იმ მომღერალს უთმობდნენ ხოლმე დროს, მსმენელს ამზადებდნენ რა მისი ახალი სინგლის გამოშვებისთვის. აქედან გამომდინარე თუკი ძველად, ტელევიზიის ჩასახვის ეტაპზე, მომღერლის ვიზუალური მხარე არავის აღელვებდა, რადგანაც რადიოსა და ჩანაწერებში მხოლოდ მისი ხმა უღერდა, ამჟამად იმიჯს უკვე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. საინტერესოა, რომ იმ პერიოდის ამერიკაში პოპულარობის მოსახვეჭად საკმარისი იყო მუსიკალური ნიჭი, კარგი ვოკალური და ვიზუალური მონაცემები. ეს თვისებები – მომავალი წარმატების საწინდარი იყო ნებისმიერი ადამიანისთვის. გარდა ამისა, აშშ-ში ჯერ კიდევ 1940-იანი წლებიდან არსებობდა ე. წ. სააგენტოები, რომლებიც მუსიკოსების დასაქმებას ემსახურებოდნენ, ხოლო 1960-იანი წლების მიწურულს, ზოგიერთი ფხიანი აგენტი ახალგაზრდა მომღერალთან დებდა ხელშეკრულებას მათ მოღვაწეობაზე ექსკლუზიური უფლებების შესახებ, რაც როგორც მომღერლისთვის, ისე აგენტისთვის ძალზედ ხელსაყრელი და მომგებიანი იყო. ასე, მაგალითად, მომღერალი აღარ ზრუნავდა რეპერტუარზე, ალბომების მომზადება-ჩაწერის პრობლემებზე, იმიჯსა და საკონცერტო მოგზაურობების დაგეგმვაზე. რადიო და ტელეეგადაცემებში მონაწილეობაზე – ყველაფერ ამას მისი აგენტი უზრუნველყოფდა, ხოლო მომღერლის საზრუნავი მხოლოდ შესრულების ხარისხი და თავის თავზე მუშაობა იყო. ამის შედეგად პოპ-მუსიკის, როგორც გასართობი ინდუსტრიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარის დონე უაღრესად მაღალი იყო.

ევროპელი მომღერლები საკუთარი ქვეყნების მუსიკალური ხელოვნების ტრადიციებს ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ, მაგრამ აღნიშნული პერიოდისათვის უკვე შეიმჩნევა ამერიკული პოპ-მუსიკის მძლავრი ზეგავლენა. ყველაზე მეტად ეს ტენდენცია შეიმჩნეოდა ძალზე კონსერვატიულ დიდ ბრიტანეთში. ასე, მაგალითად, როკ-ენ-როლმა ინგლისში იმდენად დიდი აღიარება ჰპოვა, რომ იქმნებოდა როკ-ენ-როლის შემსრულებელი ჯგუფები, ასპარეზზე ცალკეული ამერიკელების მიმბაძველი შემსრულებლებიც გამოდიოდნენ.

შემსრულებლები: Tom Jones, Engelbert Humperdink, Pail Anka, Andy Williams, Barbara Streisand, Jackson Five, Cliff Richard, “The Shadows“, Adriano Celentano, Mina Mazzini, Gianni Morandi, Miteille Marthieu, Dalida, Joe Dassin.

1970-იანი წლების მსოფლიო პოპ-მუსიკა

1970-იანი წლები დედამიწის მოსახლეობის ცეკვისადმი სიყვარულის ახალი ტალღით აღინიშნა და მსოფლიოს ახალი პოპ-მიმდინარეობა შესთავაზა – “Disco“ ხელოვნება.

დისკო-სტილი საოცარი ენერგიულობით გამოირჩეოდა, ამ სტილში შექმნილ კომპოზიციებს შესრულებისა და არანჟირების ძალზე მაღალი დონე ახასიათებს. საინტერესოა, რომ დისკო-სტილის სიმღერების ხანგრძლივობა საკმაოდ დიდი იყო დიდი შესავლების (ე.წ. “Intro“) და დაბოლოებების (ე. წ. “Outro“) ხარჯზე. თავად სიმღერების მუსიკალური მასალა ტრადიციულად კუპლეტური ფორმების ჩარჩოებში იყო მოთავსებული მარტივი, ადვილად დასამახსოვრებელი მისამღერებით. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ამ სტილის სიმღერების იონსტრუმენტული თანხლების აქტიური მონაწილე სიმებიან საკრავთა ჯგუფი გახლდათ, რაც ამ ქმნილებებს განსაკუთრებულ ელფერს ანიჭებდა. გარდა ამისა, გამეორებადი, მოტორული საცეკვაო რიტმები სასიამოვნო მელოდიებთან და მარტივ ჰარმონიებთან შერწყმაში, მთლიანად კომპოზიციების საოცარი სიმსუბუქე ქმნიდა იმ განუმეორებელ სახეს, რომლითაც დისკო-სტილი პოპ-მუსიკის სხვა მიმდინარეობებისგან განსხვავდებოდა. აღსანიშნავია, რომ ამ დისკო-„როლაში“ ჩართული იყო არა მხოლოდ ამერიკა და ევროპა, არამედ იამაიკა და ავტრალიაც კი, სწორედ დისკო-სტილში დაულოცა გზა იმ პერიოდში ჩამოყალიბებულ და პოპულარულ ცეკვას, როგორცაა ე. წ. “Break Dance“-ი.

1970-იანი წლები პოპ-მუსიკის სტილების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ამ პერიოდში ჟღერს როგორც ახალი ტიპის, თანამედროვე სიმღერები, ისე პოპ-მუსიკის საუკეთესო ძველი ტრადიციების მატარებელი ქმნილებები, რომლებშიც ჯაზის, რიტმ-ენდ-ბლოუსის, როკის ზეგავლენა შეიმჩნევა.

აღნიშნულ პერიოდში ამერიკაში საფუძველი ჩაეყარა პოპ-მუსიკის ისეთ მნიშვნელოვან მიმდინარეობას, როგორცაა ე. წ. „Soul“-ი, რომელიც დღესაც აქტუალური და პოპულარულია. ამ სტილს ახასიათებს საკმაოდ რთული, დახვეწილი, ჰარმონიული ფუძე, საინტერესო ტექსტუალური გადაწყვეტილებები და, რაც მთავარია, განსაკუთრებული, „მოჩუქურთმებული“ ვოკალური პარტიები.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ გასართობი ინდუსტრიის განვითარებამ აღნიშნული პერიოდისათვის მრავალი საინტერესო რამ მოიტანა. ასე, მაგალითად, შემსრულებლები აქტიურად იყენებენ ე.წ. “Back Vocal“-ს, მათი სასცენო ატრიბუტიკით და სანახაობრივი მხარის გაძლიერებისაკენ, ზოგიერთი მომღერლის კონცერტები სანახაობრივი მხარის გაძლიერებისაკენ, ზოგიერთი მომღერლის კონცერტები სპექტაკლებად აღიქმენოდა. გარდა ამისა, ტელევიზიამ ფერები შეიძინა და სწორედ 1970-იან წლებში შეიმჩნევა მცდელობები სიმღერების სიუჟეტური გადაღებისა, რამაც თანამედროვე “Video Clip“-ების ხელოვნებას ჩაუყარა საფუძველი.

ასევე აღსანიშნავია, რომ 1970 წლებში მთელს მსოფლიოში დიდი პოპულარულობით დარგებლობს საესტრადო სიმღერის კონკურსი “Eurovision“, რომელიც 1955 წელს პირველად გავიდა ეთერში ევროპის ქვეყნებში და მას საფუძვლად დაედო იტალიის ძალზედ პოპულარული კონკურსი – სან-რემოს სასიმღერო ფესტივალი. აღსანიშნავია, რომ 1970-იანი წლების წარმომადგენელმა მრავალი შემსრულებელი პირველად ამ კონკურსში მონაწილეობით გამოიჩინა თავი და მასში გამარჯვებით იწყება მათი საყოველთაო პოპულარობა და აღიარება.

შემსრულებლები: “Bonney M“, “ABBA“, Donna Summer, “The Bee Gees“, “The Eagles“, “Earth, Wind & Fire“, “Chicago“, Roberta Flack, Stevie Wonder, “The Smokie“, Billy Joel, Janis Joplin, Diana Ross, Dionne Warwick, Gladys Knight, Elton John, “The Rolling Stones“, Olivia Newton-John, Toto Cutugno, Raffaella Carrà, Patricia Kaas.

1980-იანი წლების მსოფლიო პოპ-მუსიკა

1980-იანი წლები აღინიშნება მსოფლიოს ყოფა-ცხოვრებაში პოპ-მუსიკის მნიშვნელობის გაზრდით და ჟანრებისა და სტილების საოცარი მრავალფეროვნებით, მომღერლებს სტილისტური არჩევნის შესანიშნავი საშუალებები გააჩნიათ, გასართობი ინდუსტრია არნახული სიმძლავრით მუშაობს. იმართება სხვადასხვა შემსრულებლისა და ჯგუფის კონცერტები-მოუ, ისინი მთელს მსოფლიოში მოგზაურობენ, ვიდეო-კლიპების დამზადების კულტურა განსაკუთრებულ ხარისხში გადაიზარდა.

ასე, მაგალითად, ვიდეო-კლიპების დამზადებაზე უკვე გარკვეული დანიშნულების ჯგუფები მუშაობენ, რომლებიც რეჟისორებით, სცენარის ავტორებით, ოპერატორებით, ვიზაჟისტებით, დიზაინერ-სტილისტებით, მხატვრებით არიან დაკომპლექტებული. ფაქტობრივ, თითოეული მუსიკალური ვიდეო-კლიპი – ეს პატარა კინოფილმია და მისი დამზადება საკმაოდ დიდ ხარჯებთან იყო დაკავშირებული. სამაგიეროდ, კლიპების გადაღება საგრძნობლად ზრდიდა ამ სინგლების შემცველი გაყიდული დისკების (იმ პერიოდში ეს ვინილის დისკები გახლდათ) რაოდენობას.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თუ კი ამერიკული პოპ-მუსიკა ძირითადად სატრფიალლო ან საცეკვაო თემატიკით იყო შემოფარგლული, ევროპელები, კერძოდ კი დიდი ბრიტანეთის წარმომადგენლები, ცდილობდნენ შინაარსობრივად უფრო სერიოზული ნამუშევრები წარედგინათ.

1980-იანი წლების მეორე ნახევარი აღინიშნა პოპ-მუსიკის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სტილის დაბადებით, რომელსაც იმ დროს “Rap“-ი უწოდეს, ხოლო დღეს “Hip-Hop-ის სახელითაა ცნობილი. ბუნებრივია, რომ ამ სტილისათვის დამახასიათებელი ლექსის რიტმში წარმოთქმა ზანგი-შემსულებლების მონაპოვარია და მისი ფესვები უთუოდ აფრიკული დოლების ორკესტრების პოლირიტმიაშია, და, აქედან გამომდინარე, ეს საკმაოდ რთული და საინტერესო სტილია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ რების, ანუ ჰიპ-ჰოპის რითმებს სარჩულად უდევს მეტწილად საუკეთესო ხარისხის მუსიკალური ნაწარმოები (ხშირ შემთხვევაში თანამედროვე ჯაზური თემები).

1980-იანი წლების მნიშვნელოვან მოვლენად ითვლება ე. წ. “Music Television-ის” შემოკლებით “MTV“-ის დაარსება, რომელიც 1981 წლის აგვისტოში პირველად გავიდა ეთერში. ამ არხზე მთელი დღის განმავლობაში სხვადასხვა ამერიკელი შემსრულებლების ვიდეო-კლიპებს ატრიალებდნენ, პოპ-მუსიკის საინტერესო ახალ ამბებს ყვებოდნენ, სხვადასხვა ე. წ. “Chart“-ების რეზულტატებს აცხადებდნენ და ა. შ. გარდა ამისა, ამ არხმა საკუთარი პრემიაც კი დააწესა საუკეთესო ვიდეო-კლიპებისათვის დასაჯილდოებლად – “MTV Video Music Awards“. ასევე 1980-იანი წლები ხმის ჩამწერი ნაწარმის კონკურსის ე. წ. “Grammy Awards“-ის დიდი პოპულარობით აღინიშნა. მიუხედავად იმისა,

რომ ეს კონკურსი ჯერ კიდევ 1958 წელს ჩატარდა პირველად, აღნიშნულ პერიოდში მან უკვე მთელ მსოფლიოში მოიპოვა აღიარება.

შემსრულებლები: Michael Jackson, Madonna, Cher, Kim Wild, Gloria Estefan, Paula Abdul, Tina Turner, Kylie Minogue, “Duran Duran“, Sting, “The Police“, Lionel Richie, Cyndi Lauper, “A-Ha“, Phil Collins, George Michael, “The Wham“, “U2“, “Def Leppard“, “AC/DC“, “Culture Club“, Peter Gabriel, Eric Clapton, Kate Bush, Sinead O’Connor, Sade, “Run DMC“, Tupac, “MC Solaar“, Julio Iglesias, “Ricchi e Poveri“, Al Bano & Romina Power, Pupo.

1990-იანი წლების მსოფლიო პოპ-მუსიკა

1990-იან წლებში ამერიკული პოპ-მუსიკის სტილისტური ზეგავლენა მთელ მსოფლიოზე კიდევ უფრო გაიზარდა. საკმარისია აღვნიშნოთ, რომ მომღერლების უმეტესობა, ეროვნების მიუხედავად, ინგლისურენოვან ტექსტებზე გადავიდა, მხოლოდ ერთეულები ეროვნულ პოზიციებზე დარჩნენ (საინტერესოა, რომ მომღერალთა ამ რიგს ლათინო-მოლაპარაკე ქვეყნების წარმომადგენლები შეადგენდნენ).

რაც შეეხება ჟანრებსა და სტილებს, აქამდე წარმოდგენილი მიმართულებების მთელ სპექტრს ვხვდებით. განსაკუთრებული მოწონება მსმენელში “Soul“ სტილმა დაიმსახურა, ამიტომაც 1990-იანი წლები სოულ-მომღერლების სიმრავლით გამოირჩეოდა. თუკი ამ სტილის ჩამოყალიბების ეტაპზე ამ სახის მუსიკის შესრულება ძირითადად შავკანიანი მომღერლების პრიორიტეტი იყო, 1990-იან წლებში სოულს თეთრკანიანი მომღერლებიც ემხრობიან. გარდა ამისა, აღნიშნულ წლებში ამ სტილში მოღვაწეობენ არამხოლოდ სოლისტები, არამედ ჯგუფებიც, რამაც ამ სტილში მრავალხმიანობა შემოიტანა და ამით სოული სპირიტუელისა და გოსპელის ფესვებს დაუბრუნდა, თუმცაღა ახლებური, თანამედროვე ინტერპრეტაციით.

1990-იანი წლების სიახლედ შეიძლება ჩავთვალოთ ე. წ. “Dance-სტილის ჩამოყალიბება, რომელიც ახალგაზრდა ადამიანის, ცეკვისადმი დიდი სიყვარულის საფუძველზე აღმოცენდა. დისკო სტილისგან განსხვავებით, რომელიც არანჟირების სიმდიდრით

გამოირჩეოდა, დენსი ძალზე გულუბრყვილო მელოდიკო-ჰარმონიულ ფუძეზე და საკმაოდ მარტივ, მოტორულ, უცვლელ რიტმულ ნახატებზეა აგებული.

აღსანიშნავია, რომ ამ სტილის ჩამოყალიბებისთანავე პოპ-მუსიკალურ კულტურაში ე. წ. “Remix“-ების ეპოქა იწყება. რემიქსი გულისხმობს რომელიმე ტიპის ძველის თუ ახლის, პოპულარული მელოდიის ხელახალ ჩაწერას დენსის სტილში და მისი შემდგომი ხელახალი, როგორც საცეკვაო მუსიკის, პოპულარიზაციას. ამასთან ერთად, ბუნებრივია, იწყება ვიდეო-კლიპების ე. წ. “Remake“-ების ხანა. რადგანაც სიმღერების უმრავლესობას ჰქონდა უკვე საკუთარი კლიპი და მას ან გადააკეთებდნენ ხოლმე, ან თავიდან იღებდნენ.

საინტერესოა ასევე, რომ 1990-იანი წლების მიწურულს ჩნდება გარკვეული ინტერესი მხატვრული ფილმების ე. წ. “Soundtrack“-ების მიმართ. ასე, მაგალითად, რომელიმე ფილმისთვის შექმნილი და მასში გაჟღერებული სიმღერა იწყებს დამოუკიდებელ ცხოვრებას, მისთვის სშირად განსხვავებულ ვიდეო-კლიპსაც იღებენ.

ასევე აღსანიშნავია, რომ 1990-იანი წლების განმავლობაში იხსნება “MTV“-ს ფილიალი არხები მთელ ევროპაში. იბადება ახალი კონკურსები და ფესტივალები, იბეჭდება უამრავი პერიოდული გამოცემა, სადაც ქვეყნდება სხვადასხვაგვარი “Chart“-ების რეზულატები, რადიო-სადგურებიც დიდი სტილისტული მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან.

შემსრულებლები: Whitney Houston, Mariah Carey, Toni Braxton, “Destiny’s Child“, “Boys 2 Man“, “En Vogue“, MC Hammer, Michael Bolton, Bryan Adams, Alanis Morissette, Shania Twain, “Bon Jovi“, “Ace Of Base“, Celine Dion, “Aqua“, Sheryl Crow, “The Gipsy Things“, Modjo, Bjork, Eros Ramazzotti, Zucchero.

მსოფლიო პოპ-მუსიკა XXI საუკუნის დასაწყისში

XXI საუკუნის დასაწყისში პოპ-მუსიკის განვითარებაში რაიმე მნიშვნელოვანი ფაქტორები არ მომხდარა, თუკი არ ჩავთვლით ზოგიერთი მსოფლიო დონის ვარსკვლავის დამშვიდობებას მსმენელთან, მათ ადვილს ხომ წამიერად ახალბედა შემსრულებლები იკავებენ.

სტილისტურ-ჟანრობრივი მრავალფეროვნება კვლავაც ახასიათებს პოპ-მუსიკას, აღსანიშნავია, რომ დღეს მუსიკალური ამერიკა უკვე მთელ მსოფლიოში ბატონობს და XXI საუკუნის დასაწყისი ხასიათდება სრული მუსიკალური ასიმილაციით, რამაც, ბუნებრივია შემსრულებელთა შემოქმედებიდან ყოველგვარი ეროვნული ელემენტი აღმოფხრა.

შემსრულებლები: “Backstreet Boys“, “Spice Girls“, Britney Spears, Christina Aguilera, “Take That“, Jessica Simpson, Mandy Moore, “Steps“, “Savage Garden“, “Boyzone“, Ricky Martin, Jennifer Lopez, Thalia, Luis Miguel, Shakira, Enrique Iglesias, “ABBA-Teens“, Anastacia, Ciara, Nelly Furtado, Pussycat Dolls., “NSynk“, “US 5“, და მრავალი სხვა.

როკ-მუსიკის სტილების ისტორიული მიმოხილვა

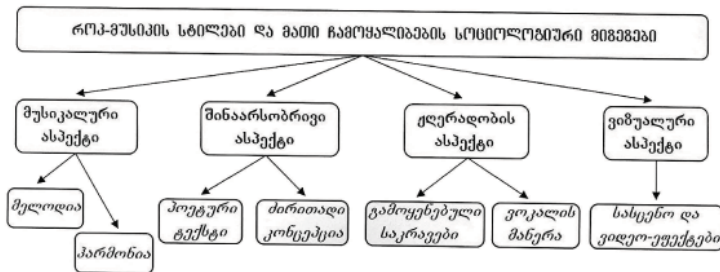
როკ-მუსიკის წარმოშობის, განვითარების და მთელ მსოფლიოში გავრცელების შესახებ უამრავი, ფართო მკითხველისთვის გათვლილი მასალა არსებობს, მათ შორის სხვადასხვა სახის ენციკლოპედიები, სტატიები პერიოდულ გამოცემებსა თუ ინტერნეტში, მრავალგვარი ნაშრომები. სამწუხაროდ, ეს მასალები ძირითადად შეიცავენ როკის მიმდინარეობების ისტორიული წარმოშობის, მათში მოღვაწე ჯგუფების ჩამოყალიბების და მოღვაწეობის თარიღების, დისკოგრაფიების, მათ მიერ მოპოვებული ჯილდოების შესახებ ინფორმაციას და სხვა ამგვარ საკითხებს იხილავენ. პრაქტიკულად ამ ნაშრომებში ვერ მოძებნით ამ მიმდინარეობების ან მუსიკოსების შემოქმედების სოციოლოგიურ თუ მუსიკალურ ასპექტზე დაყრდნობით ღრმა ანალიზის მცდელობას.

აქედან გამომდინარე, მოცემული კურსის მიზანია როკ-მუსიკის, როგორც XX საუკუნის უდიდესი მუსიკალური მოვლენის წარმოშობისა და ისტორიული განვითარების ანალიზი, რომელიც ნებისმიერი არაპროფესიონალი პიროვნებისთვის იქნება გასაგები. გარდა ამისა, როგორც თავად სათაურიდან ჩანს, კურსი არ ითვალისწინებს ჯგუფებისა თუ ცალკეული შემსრულებლების ბიოგრაფიულ-დისკოგრაფიულ მიმოხილვას, ვინაიდან, როგორც უკვე აღინიშნა, ეს ინფორმაცია დიდი რაოდენობით მოიპოვება. აღსანიშნავია, რომ როკ-მუსიკის სტილებად დაყოფა საკმაოდ

პირობითია, რადგანაც როკ-მუსიკოსების შემოქმედება ხშირ შემთხვევაში ერთი მიმართულებით არ შემოიფარგლება. ამიტომაც „როკ-მუსიკის სტილების ისტორიული მიმოხილვის“ კურსის შესწავლისას ტურადლება დაეთმობა მხოლოდ იმ საერთო ტენდენციებს, რომლებმაც მკაფიო კვალი დატოვეს როკ-მუსიკის განვითარების ისტორიაში.

ვინაიდან ეს კურსი განკუთვნილია სტუდენტთა იმ უმრავლესობისთვის, რომლებსაც მუსიკალური განათლება არ გააჩნიათ, ამიტომ შესავალი თავი დაეთმობა ზოგიერთ საკითხს, რომლის ცოდნაც დაგვეხმარება ნანახი და მსომენილი მასალის ანალიზის დროს.

პირველყოვლისა საჭიროა ჩამოაყალიფოდ როკ-მუსიკის სტილებისა და მათში მოღვაწე ჯგუფების თუ ცალკეული შემსრულებლების შეფასების გარკვეული კრიტერიუმები და ასპექტები. თითოეული მიმდინარეობის განხილვისას ჩვენ ვიხელმძღვანელებთ შეფასების მოცემული სქემით:



განვიხილოთ შეფასების ასპექტები, მათი შემადგენელი ელემენტები, რათა ვიცოდეთ, თუ რას გულისხმობს თითოეული მათგანი.

მუსიკალური ასპექტი. როგორც სქემაზე ვხედავთ შეფასების ამ ასპექტის განხილვისას მუსიკალური ხელოვნების ორი ძირითადი ელემენტი უნდა გავითვალისწინო – *მელოდია და ჰარმონია.*

მელოდია – როგორც ცნება საკმაოდ ადვილად აღიქმება, ვინაიდან ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოების ძირითად მისამღერს წარმოადგენს. მელოდია – გარკვეული სიმაღლის მუსიკალური ბგერების კომბინაციაა დროში გარკვეულ მონაკვეთში. აქედან გამომდინარე, სხვადასხვა სიმაღლის მუსიკალური

ბგერების რაც უფრო ნაკლები რაოდენობაა გამოყენებული მელოდიის შექმნისას, მით უფრო მარტივია თავად მელოდიური ნახატი და პირიქით, რაც უფრო მეტია განსხვავებული ბგერა და რაც უფრო ორიგინალურია მათი კომბინაცია, უფრო რთულია მელოდიური ნახატი. გარდა ამისა, მუსიკალური ბგერების კომბინაცია ითვალისწინებს მელოდიური ნახატის როგორც მღორე მოძრაობას და ამ შემთხვევაში მელოდია უფრო მღერადი და ადვილად დასამახსოვრებელია, ასევე ნახტომისეულ მოძრაობას და ამ შემთხვევაში მელოდია საკმაოდ რთულია, ან ერთ-ერთ-სამ ბგერაზე მოძრაობას და ამ შემთხვევაში მელოდია საკმაოდ პრიმიტიულია.

რამდენიმე მუსიკალური ბგერის ერთდროული ჟღერადობა ქმნის ბგერათა თანხმოვანებას, ანუ აკორდს. თავის მხრივ, აკორდების ბრუნვა ერთმანეთში, ქმნის **ჰარმონიას**. აღსანიშნავია, რომ ნებისმიერ მუსიკალურ ნაწარმოებს საფუძლად უღევს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი აკორდების მონაცვლეობა, ანუ საფუძვლად უღევს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი აკორდების მონაცვლეობა, ანუ ჰარმონია. რაც უფრო ნაკლებ რაოდენობის აკორდი ბრუნავს ნაწარმოებში, მით უფრო მარტივია მისი ჰარმონია ან პირიქით, რაც უფრო მეტი განსხვავებული აკორდია გამოყენებული ბრუნვაში, მით უფრო რთული და მდიდარია ჰარმონია.

ბუნებრივია, რომ როკთან მიმართებაში მელოდიური და ჰარმონიულია სიმარტივე არ ნიშნავს მუსიკის უხარისხობას, რადგანაც მუსიკალურ ხელოვნებაში მელოდიაც, ჰარმონიაც და გამომსახველობის სხვა ხერხებიც ყოველთვის ემსახურება ნაწარმოების ძირითადი შინაარსის, მასში ასახული ძირითადი იდეის საუკეთესო გადმოცემას.

ასევე მუსიკალურ ასპექტში უნდა განიხილოს როკ-მუსიკისთვის დამახასიათებელი იმპროვიზირება, რომელიც სხვადასხვა სახით თავს იჩენს კომპოზიციების უმრავლესობაში. იმპროვიზირება, თავისი აზრით, ნაწარმოების მელოდიკო-ჰარმონიულ მონაცემებზე დაყრდნობით შემსურლებლის საკუთარი აზრების გადმოცემას წარმოადგენს.

პოეტური ასპექტი. როკ მუსიკა, როგორც ხელოვნება, მეტწილად გამოხატავს პროტესტს რომელიმე მოვლენისა თუ მოქმედების

წინააღმდეგ, განსაკუთრებით პროტესტის მამოძრავებელი ძალა თავს იჩენს მუსიკის იმ მიმართულების განვითარების საწყისს ეტაპზე. ბუნებრივია, რომ ეს პროტესტი აისახება პოეტურ ტექსტში. თუ პოეტური ტექსტი მაღალმხატვრული ხარისხით გამოირჩევა, მაშინ მუსიკალური ასპექტის ელემენტები მეორეხარისხოვანია და აქ მხოლოდ არ უშლის, არამედ ეხმარება ტექსტში ასახული აზრის აღქმას. თუკი პოეტური ტექსტი საერთო არ გამოიყენება, რაც მუსიკალურ ასპექტს წინა პლანზე აყენებს. აქ, სათანადოდ, მელოდია-ჰარმონია რთული და მდიდარია და ნაწარმოების ძირითადი კონცეფციის გადმოცემას ემსახურება.

ჟღერადობის ასპექტი: მუსიკალური ბგერის დამახასიათებელ თვისებებს შორის არის ე. წ. ტემბრი, ანუ ბგერის ჟღერადობის შეუფერლობა, აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა ტემბრის მქონე სარწყავების შერწყმა ქმნის მუსიკის განუმეორებელ ელფერს. ვინაიდან როკ-მუსიკის შემსრულებლები, იშვიათი გამონაკლისით, იყენებენ ელექტრო-საკრავებს, აქ მიზანშეწონილია გავითვალისწინოთ სხვადასხვაგვარი ეფექტების და ტემბრების მრავალფეროვნება, რაც შემსრულებლებს საკუთარი, სხვებისგან განსხვავებული ჟღერადობის შექმნის ფართო საშუალებებს აძლევს.

რაც შეეხება ვოკალის მანერას, იგი როკ-მუსიკაში მეტწილად აგრესიულობით და დამახასიათებელი „ხრინწიანი“ ტემბრით გამოირჩევა. აქედან გამომდინარე როკ-ვოკალისტს ძალზედ ძლიერი ვოკალური მონაცემები უნდა ჰქონდეს, რათა ვოკალური მანერის სირთულეებს და დატვირთვას გაუძლოს.

ვიზუალური ასპექტი: როკ-მუსიკის წარმომადგენლები, განსაკუთრებით ამ მიმდინარეობის განვითარების საწყისს ეტაპზე, ხშირად მართავდნენ კონცერტებს. სატელევიზიო ხელოვნების დახვეწასთან ერთად იხვეწებოდა როკ-შემსრულებლების ვიდეომასალების ხარისხიც. აღსანიშნავია როკ-მუსიკის ვიზუალური მხარის პირდაპირი დამოკიდებულება ნაწარმოების შინაარსთან – ვიზუალური ეფექტები მაქსიმალურად აძლიერებენ მსმენელ-მაყურებლის მიერ ნაწარმოებში ასახული ძირითადი იდეის საუკეთესო აღქმას.

როკ-მუსიკის სტილების განხილვისას ჩვენ ვისარგებლებთ შეფასების ზემოხსენებული კრიტერიუმებით და ასპექტებით,

რათა მოვახდინოთ ამ ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და მომღვეწო განვითარების ანალიზი.

როგორც სქემიდან ჩანს, შეფასების ასპექტებში არ არის გათვალისწინებული მუსიკალური რიტმის მხარე, რადგანაც როკ-მუსიკის კომპოზიციების სრულ უმრავლესობას, ძალზე უმნიშვნელო გამონაკლისებით, საფუძვლად უდევს ე. წ. „Four Beat“-ი, ანუ ოთხწილადი რიტმული ნახატები. ზოგიერთ სტილში ეს ძირითადი „ბიტი“ არის რამდენადმე მოდიფიცირებული.

როკის წინამორბედი ჟანრები დიდ ბრიტანეთსა და ამერიკაში Surf Music. Garage Rock

1950-იან წლებში აშშ და მთელი მსოფლიო გატაცებული იყო როკ-ენ-როლით, ვინაიდან ამ ჟანრს მრავალი, ფართო მსმენელისთვის საკმაოდ მიმზიდველი თვისება ჰქონდა. ეს ეხება როგორც წმინდა მუსიკალურ ასპექტს – ადვილად დასამახსოვრებელი მელოდია, შედარებით მარტივი ჰარმონია, ისე შინაარსობრივ ასპექტსაც, რაც გამოიხატება სასიყვარულო ტექსტებსა და საცეკვაო რიტმებში. აღსანიშნავია, რომ როკ-ენ-როლი ყოველთვის ასოცირდება ახალგაზრდობასთან, რაც არ არის გასაკვირი მისი განსაკუთრებული ენერგეტიკიდან გამომდინარე.

ამ პერიოდში თითქმის ყველა ჯგუფი, როგორც აშშ-ში, ისე დიდ ბრიტანეთში, იწყებდა თავის მოღვაწეობას, როგორც როკ-ენ-როლის შემსრულებელი. მაგრამ დროთა განმავლობაში ზოგიერთი, პროგრესულად განწყობილი მუსიკოსი თუ ჯგუფი, ცდილობდა გაერთლევია როკ-ენ-როლის ჩარჩოები და მის საფუძველზე შეექმნა განსხვავებული სტილის მუსიკა. დიდი ბრიტანეთი, მიუხედავად ცხოვრების კონსერვატიული ტრადიციებისა, ყოველთვის უსწრებდა აშშ-ს ნოვატორული იდეების ჩამოყალიბებაში. 1950-იანი წლების მიწურულს ბრიტანელ მუსიკოსთა გარკვეულმა ნაწილმა შემოიტანა როკ-ენ-როლისგან განსხვავებული ელემენტები – ლირიული ბალადა და ეროვნულ ე. წ. „Sciffle“-ს ტრადიციებზე აგებული არაორდინალური კომპოზიციების კულტურა. ამ მოვლენებს **ადრინდელი ბრიტანული როკის (Early, British Rock)**

სახელი მიენიჭა და მათ მოუმზადეს ნიადაგი როკ-მუსიკის, როგორც მიმდინარეობის ჩამოყალიბებას. ამ მიმართულების წარმომადგენლები თავის შემოქმედებაში იყენებდნენ როგორც რიტმ-ენდ-ბლოუსის და როკ-ენ-როლის მუსიკალურ მიღწევებს, ისე საკუთარ, ეროვნულ ელემენტებს, რაც საკმაოდ მოულოდნელ ეფექტს იძლეოდა. მუსიკის ტემპები ვარირდება ნელი ბალადიდან სწრაფ ცეკვამდე. საკრავიერი თანხლება საკმაოდ მძიმეა, ვოკალში თანდათანობით ჩნდება როკისთვის დამახასიათებელი „ხრინწიანობა“, შემსრულებელთან ქცევა სცენაზე უფრო და უფრო ნერვიულ-აგრესიული ხდება. ადრინდელი ბრიტანული როკის მწვერვალი – ჯგუფების „The Beatles“ და „The Rolling Stones“ შემოქმედებაა.

ამავდროულად აშშ-ს ახალგაზრდობა ასევე იმყოფებოდა ახალი ტენდენციების ძიებაში, რის შედეგადაც მივიღეთ საინტერესო მიმდინარეობა, სადაც მუსიკის ტემპი საგრძნობლად შენეელდა, ინსტრუმენტული თანხლება დამძიმდა, ხოლო ვოკალური პარტია წამოიწია წინა პლანზე და ნაკლებად მღერადი გახდა. ვინაიდან, მუსიკოსები ამ მიმართულებით საკუთარ ექსპერიმენტებს მეტწილად მშობლების ავტოფარეხებში ატარებდნენ, მუსიკის ეს მიმართულება „ავტოფარების როკის“ (Garage rock) სახელითაა ცნობილი.

აღსანიშნავია ასევე აშშ-ში გავრცელებული კიდევ ერთი მიმდინარეობა, რომელმაც მსოფლიო როკ-მუსიკის ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი – ე. წ. „სიორფ მიუზიკ“ (Surf Music). ეს მიმართულება როკის საკრავიერი განშტოების წინამორბედია, რადგანაც მას არ გააჩნია ვოკალური პარტია. სიორფ-მუსიკოსები ძირითადად ასრულებდნენ საცეკვაო ხასიათის კომპოზიციებს, რომლებიც როკ-ენ-როლისგან განსხვავებით უფრო დიდი დაძაბულობით გამოირჩეოდნენ, ითხოვდნენ შემსრულებლისგან საკმაოდ მაღალ ტექნიკურ მომზადებას და ხშირად აზიური მუსიკისათვის დამახასიათებელ ელემენტებს შეიცავდნენ. გარდა ამისა ყველაზე დიდი ყურადღება ეთმობა სოლისტის იმპროვიზაციას.

ასევე აღსანიშნავია, რომ 1950-იანი წლების მიწურულს კალიფორნიის შტატში მოღვაწე ჯგუფების გარკვეული ნაწილი დიდ ყურადღებას სასიამოვნო ჟღერადობის მრავალხმიანობას

აქცევდა, რამაც მრავალხმიან როკს დაუდო საფუძველი. შემდგომში ამ ჯგუფების შემოქმედებას „კალიფორნიის ჟღერადობა“ (California sound) დაარქვა.

შეჯამებისას შესაძლებელია ჩამოვყალიბოთ ის საერთო ტენდენციები, რომლებიც ახასიათებს ზემოთგანხილულ სტილებს და ამზადებენ როკ-მუსიკის მნიშვნელოვანი სტილების ჩამოყალიბებას:

- **მუსიკალური ასპექტი** – მელოდია კარგავს „ტკბილ“ სასიამოვნო ელფერს, ჰარმონია რთულდება.
- **შინაარსობრივი ასპექტი** – პოეტური ტექსტი მეტწილად სასიყვარულო რჩება, მაგრამ თანდათანობით მძაფრდება ლირიზმიდან ტრაგიზმამდე.
- **ჟღერადობის ასპექტი** – როკის წინამორბედი მიმართულებებისთვის ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტია, რადგანაც სწორედ ამ მიმდინარეობებში ჩამოყალიბდა და დაიხვეწა როკ-ჯგუფის ტრადიციული შემადგენლობა – სამი ელექტრო გიტარა და დასარტყამი საკრავები; გარდა ამისა ვოკალის მანერამაც შეიძინა ის შეუდარებელი „ხრინწი“, რომლითაც ასე იზიბლება ახალგაზრდობა მრავალი ათწლეულის განმავლობაში.
- **ვიზუალური ასპექტი** – მეტწილად ამ ჯგუფების გამოსვლები ვიზუალურად არ იყო გაფორმებული, სცენაზე ტრადიციულად იყო განლაგებული საკრავები და შემსრულებლები: მხოლოდ „კალიფორნიის ჟღერადობის“ წარმომადგენლები ცდილობდნენ დადგმული მოძრაობებით გამოეცოცხლებინათ სცენის სტატიკურობა.

წარმომადგენლები:

ადრინდელი ბრიტანული როკი: Alexis Korner, The Kinks, The Pretty Things, The Animals, The Yardbirds, The Who, The Rolling Stones, The Beatles.

Garage Rock – The Kingsmen, The Trashmen, The Rivieras, Paul Revere & The Raiders, The Sonics, The Standells, New Colony Six.

Surf Music – Dick Dale, The Surfaris, The Beach Boys, Jan & Dean.

ფოლკ-როკი; ქანთრი-როკი Folk Rock; Country Rock

1960-იან წლებში აშშ-ში ყალიბდება მუსიკის ახალი მიმართულება, რომელიც დღეს ცნობილია „Folk Rock“-ის (ფოლკ-როკი), ხანდახან „Country Rock“-ის სახელწოდებით. როკ-მუსიკის ეს მიმდინარეობა ამერიკის ქალაქური სიმღერის კულტურული ტრადიციების ნიადაგზე აღმოცენდა. ტრადიციულ ქალაქურ სიმღერას ხშირ შემთხვევაში თავად ამ სიმღერების შემქმნელები ასრულებდნენ აკუსტიკური ვიტარის (ხშირად თვითონვე ტუჩის ჰარმონიკაზეც უკრავდნენ) ან ე. წ. „ჯაგ-ბენდების“ (Jug-Band, jug –თიხის ჯამი) თანხლებით, ამ სიმღერების მელოდიურ-ჰარმონიული მხარე სიმარტივით და გულწრფელობით გამოირჩეოდა, პოეტური ტექსტების თემატიკა ასახავდა უმუშევრობის, ემიგრაციის, გადასახლების, სამშობლოს მიმართ ნოსტალგიის, სტუდენტური ცხოვრების ან ბოჰემის (სხვადასხვა დარგში მოღვაწე თავისუფალი ხელოვანები) და სხვა ამდაგვარ პრობლემებს. თანდათანობით ე. წ. „სავტორო სიმღერის“ შემსრულებლებმა მყარი ადგილი დაიმკვიდრეს ამერიკის საზოგადოებრივ-სოციალურ ცხოვრებაში, რადგანაც შემსრულებლების დიდი მობილურობის (მომღერალი ვიტარით) და საჭირობოროტო საკითხების თემატიკის მქონე რეპერტუარის გამო მათ ხშირად პატიჟებდნენ სხვადასხვა სახის ღონისძიებებზე. 1960-იანი წლების მეორე ნახევარში, როდესაც მთელი მსოფლიო, განსაკუთრებით კი ამერიკა აქტიურად გამოხატავდა პროტესტს შეიარაღების, ნარკომანიის, უმუშევრობის, რასობრივი დისკრიმინაციის, სტუდენტთა და ქალთა უფლებების დარღვევის წინააღმდეგ სხვადასხვაგვარი მიტინგებისა, დემონსტრაციების, ფესტივალების, საყოველთაო გაფიცვების, სვლების სახით, ამ ღონისძიებების მონაწილე ყოველთვის იყვნენ ქალაქური სიმღერის ავტორ-შემსრულებლები, რომელთა ავტორობით არაერთი მოძრაობის ჰიმნია ცნობილი.

ღროთა განმავლობაში, 1960-იანი წლების მიწურულს ფოლკ-მომღერლები უფრო და უფრო როკისკენ იხრებიან, რაც ჰარმონიის და ვოკალის მანერის გამძაფრებაში აისახა. გარდა ამისა უფრო ხშირად იყენებენ სხვადასხვა სახის წმინდა ხალხურ საკრავებს,

და, რაც მთავარია, ელექტრო-გიტარებს, ფოლკ-როკის ზოგიერთი შემსრულებლის დიდი ზეგავლენა იგრძნობა როგორც აშშ-ს ისე დიდი ბრიტანეთის როკის მნიშვნელოვან წარმომადგენლებზე.

რაც შეეხება დიდ ბრიტანეთს, ფოლკ-როკი აქ ვითარდებოდა საკუთარ ხალხურ მუსიკაზე დაყრდნობით, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ფოლკ-ბალადებს და ბრიტანული ფოლკ-როკი ნაკლებად დემოკრატიულია, უფრო მძიმედ აღსაქმელი და კომპოზიციურად უფრო რთული, თემატიკა ძირითადად საყოფაცხოვრებო პრობლემებს ეხებოდა, თუმცა შეიმჩნეოდა ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების წინააღმდეგ პროტესტიც, თუმცა შედარებით შერბილებული, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ბრიტანულ ეროვნულ საკრავებს, რომლების დროთა განმავლობაში ელექტრონიზაციაც მოხდა.

განვიხილოთ ფოლკ-როკის სტილის ძირითადი თვისებები, რომლებმაც გარკვეულ წილად ნიადაგი მოუშადა როკ-ხელოვნების საერთო მოძღვენო განვითარებას:

- **მუსიკალური ასპექტი** – მელოდია და ჰარმონია ზომიერად მარტივი, ადვილად დასამახსოვრებელი და ამიტომ ძალზედ მისაღები ფართო აუდიტორიისთვის.
- **შინაარსობრივი ასპექტი** – ფოლკ-როკისთვის დამახასიათებელი დასაწყისში აკუსტიკური, შემდგომში კი ელექტრო-გიტარის თანხლება განამტკიცებს ელექტრო-გიტარის, როგორც როკ-ლიდერს პოზიციებს სხვა საკრავებთან შედარებით (როკ-მუსიკის განვითარების განმავლობაში შემუშავდა ისეთი ტერმინი, როგორცაა „Lead Guitar, – წამყვანი გიტარა, რომელსაც დღეს „Solo Guitar, უწოდებენ); გარდა ამისა, ტუჩის ჰარმონიკას ამ ჭეშმარიტად ამერიკული ქანთრი-მუსიკის სიმბოლოს, საკმაოდ ხშირად იყენებენ როკის სხვა სტილების წარმომადგენლებიც.
- **ვიზუალური ასპექტი** – ვიზუალურად ფოლკ-როკმენები ცდილობდნენ ე. წ. „სოფლის ბიჭუნას“ (Country Boy - ჯინსის შარვალი და ქურთუკი, უჯრედებიან პერანგები, ფერმერების ფართოფრთებიანი ქუდები და ჩექმა) ან „სოფლის გოგონას“ (Country Girl - იგივე ჩაცმულობა, რაც მამაკაცებს, ან თხელი ჭრელი კაბები, ყვავილებით მორთული გაშლილი ან ჩაწნული თმა) იმიჯის შექმნას, რაც მუსიკის აღქმის გამძლიერებელ,

სათანადო სასცენო განწყობილების შექმნის აშკარა მცდელობა იყო.

წარმომადგენლები:

აშშ: Woody Guthry (pioneer), Roger McGuinn, The birds, Simon & Garfunkel, The Mamas & The Papas, Robby Darin, The Band, Bob Dylan, Donovan, Joan Baez, Judy Collins, Crosby, Strills, Nash & Yound, Credence Clearwater Revival, Cat Stevens, Joni Mitchel.

დიდი ბრიტანეთი: Steeley Span, Lindis Farn, Pentagle, Alan Stirell.

ბლუზ-როკი Blues Rock

მიუხედავად იმისა, რომ ბლუზი – XX საუკუნის მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა, მოცემული კურსი არ ითვალისწინებს მისი, როგორც მუსიკალური ჟანრის დაწვრილებით შესწავლას. შევეხებით მხოლოდ იმ ელემენტებს, რომლებიც *ბლუზროკის* დამახასიათებელი თვისებების დადგენაში დაგვეხმარება.

განვიხილოთ ბლუზის პოეტური და მუსიკალური სტრუქტურა. ბლუზის პოეტური ტექსტის სტროფი სამი თანაბარი ნაწილისგან შედგება, სადაც თითო ნაწილი ლექსის ერთ სტრიქონს წარმოადგენს. როგორც წესი, პირველი და მეორე სტრიქონი იდენტურია, ხოლო სტროფის დამაბოლოებელი მესამე სტრიქონი შემაჯამებელი ინფორმაციის მატარებელია.

მაგალითად:

Everybody knows me moanin,

Everybody knows me moanin,

But I'm moanin, caude I lost my little baby!

ბუნებრივია, რომ ბლუზის მუსიკალური ფორმა აგებულია პოეტური ფორმის გათვალისწინებით და ამიტომაც სამ მუსიკალურ წინადადებას შეიცავს.

აღსანიშნავია ბლუზის უნიკალური დამახასიათებელი თვისება – განსაკუთრებული მელოდიკა, ევროპულ მუსიკალურ ხელოვნებაში ცნობილია შვიდსაფეხურიანი დიატონური ბგერათრივები, რომლებსაც ხალხურ კილოებს უწოდებენ, რადგანაც ისინი ევროპელი ხალხის ფოლკლორიდან არიან

ცნობილი. არსებობს დასაწყისიდანვე ბლუზი, ეყრდნობა ზანგური ხალხის მუსიკის ბგერათრივს, რომელშიც განსაკუთრებული მნიშვნელობა „Off-pitch“ („სიზუსტეს აცდენილი“) ტონების განსხვავებულ ნაირსახეობას ე. წ. „Blue Notes“ (ნაღვლიანი, ან ბლუზის ბგერები) ენიჭება.

დიდი ხნის განმავლობაში არსებობდა მცდარი აზრი, რომ ბლუზის ბგერები მხოლოდ დიატონური ბგერათრივის საფეხურების ამალგება ან დადაბლებაა. სინამდვილეში კი ბლუზის ტონები – დამოუკიდებელი ბგერების, რომლებსაც ტემპერირებულ წყობაში არ გააჩნიათ მკაფიოდ ფიქსირებული სიმაღლე, როგორც ეს დიატონურ კილოში ხდება, და ამიტომაც მათ „Off-pitch“ ტონები, ანუ სიზუსტეს აუცილებელი ბგერები უწოდეს, რადგანაც ბლუზის ბგერები ტემპერირებულ წყობაზე მიჩვეული ადამიანის ყურისათვის მართლაც რომ „უსუფთაოდ“ ჟღერს.

აღსანიშნავია, რომ ბლუზში მონაცვლეობის საკმაოდ მდგრადი, ჩამოყალიბებული ჰარმონიული სისტემა გააჩნია. ჰარმონიული სვლების მიხედვით არჩევენ ბლუზის შემდეგ სახეებს: არქაული, კლასიკური და თანამედროვე (ანუ მოდიფიცირებული). ბლუზ-როკის წარმომადგენლები ძირითადად კლასიკური ბლუზის ჰარმონიით სარგებლობენ მისი ჟღერადობის დიდი „დემოკრატიულობის“ გამო. განვიხილოთ კლასიკური ბლუზის ჰარმონიული ფუძე (აკორდებს დავარქმევთ იმ ბგერის სახელს, რომელზეც ეს თანხმონება აიგება):

დო – ფა – დო – დო

ფა – ფა – დო – დო

სოლ – ფა – დო – დო

როგორც ვხედავთ, კლასიკური ბლუზის ჰარმონია საკმაოდ მარტივია, იგი მხოლოდ სამ განსხვავებულ აკორდს შეიცავს, მაგრამ იმ აკორდების მოცემული კომბინაციისა და მელოდიაში გამოყენებული ბლუზის კილოს მეშვეობით იქმნება განუმეორებელი ჟღერადობა.

ბლუზი აღმოცენდა როგორც სასიმღერო ჟანრი. XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან საკრავიერ მუსიკად იქცა (Rhythm & Blues), – ხოლო 60-იანი წლებიდან მას ახალი განშტოება შეეძინა როკის სახით.

ბლუზ-როკის წარმომადგენლებმა გამოიყენეს ბლუზის

ფორმა და ჰარმონია, მაგრამ ბლუზმენებისა და რიტმ-ენდ-ბლუზის წარმომადგენლებისგან განსხვავებით გაამძაფრეს რიტმი, რომელიც როკისთვის დამახასიათებელ დამძიმებულ „Four Beat“-ს ეყრდნობა, და მელოდიური ნახატიც აგებისას მოსწყდნენ ბლუზის კილოს. გარდა ამისა საგრძნობლად გაიზარდა შემსრულებლის ტემპის სისწრაფეც.

განვიხილოთ ბლუზ-როკის ძირითადი თვისებები:

- **მუსიკალური ასპექტი** – ნაწარმოებების მელოდიკა და შემსრულებელთა იმპროვიზირება ფაქტობრივ „ბლუზის ბგერებს“ აღარ შეიცავს, მათ ნაცვლად გამოიყენება „მიმსგავსებული“ ამაღლებულ-დადაბლებული დიატონური საფეხურები; მუსიკალური ფორმა თუმცა სამნაწილიანობას ინარჩუნებს, მისი ნაწილები თანდათანობით კარგავენ ბლუზის ნაწილებისთვის დამახასიათებელ „სითანაბრეს“; ჰარმონია ეყრდნობა კლასიკური ბლუზის აკორდთა მონაცველობას.
- **შინაარსობრივი ასპექტი** – ბლუზი, ჯერ კიდევ განვითარების საწყის ეტაპზე, ყოველთვის შეიცავდა გარკვეულ პროტესტს რადგანაც ასახავდა ზანგი მონების მძიმე ყოფა-ცხოვრებას, ამიტომაც როკმენებისთვის ფართო „საპროტესტო“ ასპარეზს წარმოადგენდა, რომლის ამპლიტუდა საკმაოდ მასშტაბური იყო.
- **ჟღერადობის ასპექტი** – რიტმ-ენდ-ბლუზის ჩამოყალიბება ბლუზის ელექტროსაკრავებზე შესრულებასთანაა დაკავშირებული, ამიტომაც შემსრულებელთა ჯგუფების შემადგენლობა ისეთივეა, როგორც როკის სხვა სტილებში – ბასგიტარა, 2 ელექტრო-გიტარა, დასარტყამი საკრავები. იშვიათად, მაგრამ ემატება ხოლმე ელექტრო-კლავიშინი საკრავებიც, რაც მნიშვნელოვანია როკის სხვა სტილების ჩამოყალიბებისთვის. ბლუზ-როკის წარმომადგენლებმა ბლუზს შესძინეს ჟღერადობის მეტი სიმძლავრე, ელექტრო-გიტარის სხვადასხვა ეფექტებით გამოწვეული სიმძაფრე და უფრო ენერგიული, აგრესიული ვოკალის მანერა. აღსანიშნავია, რომ ბლუზ-როკის წარმომადგენლებმა დაიწყეს როკში ე. წ. „Bark Vocal“-ის გამოყენება, რითაც შემდგომში არაერთი როკ-სტილის მუსიკოსი ისარგებლებს.
- **ვიზუალური ასპექტი** – ვიზუალური მხარე როკის ამ

მიმართულებისთვის მეორესხისსოვანია, რადგანაც თავად მუსიკის გამომსახველობის მუხტი იმდენად დიდია, რომ რაიმე განსაკუთრებულ ვიზუალს არ ითხოვს.

ყველაფერი ზემოთ თქმული ძირითადად ეხება ბლუზ-როკის ამერიკულ განშტოებას. რაც შეეხება ამ მიმართულების ბრიტანელ წარმომადგენლებს, მათ ბლუზის ძირითადი მონაცემების შესწავლის შემდეგ იწყეს მისი „გაეროვნულება“, რის შედეგადაც კაცობრიობამ მიიღო ე. წ. „British Blues~ (ბრიტანული ბლუზი). ბრიტანული ბლუზის ჩამოყალიბების პროცესი ჯგუფების „The Rolling Stones“ და „The Beatles“ შემოქმედებაში დაიწყო. მომდევნო განვითარების შედეგად მივიღეთ ბლუზის უჩვეულო ფორმა, სადაც შენარჩუნებულია მხოლოდ ამერიკული ბლუზის მუსიკალური ფორმა, ხოლო მელოდიკო-ჰარმონიული ფუძე წმინდა ბრიტანულია. გარდა ამისა, ამერიკულ განშტოებასთან შედარებით ნაწარმოებების ტემპი შენელებულია. ფაქტობრივ, ბრიტანეთის ბლუზმა ნიადაგი მოუმზადა როკის ისეთ მნიშვნელოვან სტილებს, როგორებიცაა ფსიქოდელიური როკი, ჰანდ-როკი და სხვა.

წარმომადგენლები: The Cream, John Mayall Bluesbreakers, Ten Years After, The Steppenwolf, Rory Gallagher.

ფსიქოდელიური როკი Psychedelic Rock

1960-იანი წლების მეორე ნახევარში დიდი ბრიტანეთის როკ-მუსიკოსთა გარკვეული ჯგუფი სთავაზობს საზოგადოებას სხვა არსებული სტილებისგან შინაარსობრივად და მუსიკალურად განსხვავებულ მოვლენას, რომელმაც დროის მოკლე პერიოდში ახალგაზრდობის უსაზღვრო მოწონება, ხოლო მუსიკის კრიტიკოსების საოცრად უარყოფითი შეფასება გამოიწვია. როკ-მუსიკის ამ მიმდინარეობას თავდაპირველად კრიტიკოსებმა ირონიულად უწოდეს „ფსიქოდელიური როკი“, ხოლო დღეს ამ სახელწოდებაში ბევრად უფრო მეტი დევს, ვიდრე მხოლოდ ირონია.

დიდ საიდუმლოს არ წარმოადგენს ის ფაქტრი, რომ 1960-იანი წლები კაცობრიობის განვითარების ისტორიაში აღინიშნება, როგორც უამრავი პრობლემის შემცველი პერიოდი,

როდესაც ახალგაზრდობა ეძებდა ნებისმიერ თავშესაფარს ამ პრობლემებისგან, იქნებოდა ეს საპროტესტო მიტინგი თუ მყუდრო ოთახში მიღებული გამაბრუებელი ნარკოტიკული ნივთიერება, აგრესიული, გამომწვევი ქმედება („პიპი“-მოძრაობა) თუ ალკოჰოლის „ჩახუტებაში“ ნაპოვნი დადებითი სიმშვიდე. ახალგაზრდობა ეძებდა ახსნას იქ, სადაც მისი აზრით ეს ახსნა ეგულებოდა.

ცნობილია, რომ მუსიკით გატაცებული ადამიანები ძალზეც მგრძობიარენი არიან და უფრო მტკივნეულად რეაგირებენ სხვადასხვა სახის კატაკლიზმებზე, ვიდრე არასახელოვანი საზოგადეობა. ბუნებრივია, რომ როკ-მუსიკოსებსაც შეეხო ალკოჰოლით და ნარკოტიკებით გატაცების სენი. ცნობილია, რომ ადამიანის სულიერი მდგომარეობიდან გამომდინარე როგორც ნარკოტიკი, ისე ალკოჰოლი განსხვავებულ გავლენას ახდენს სხვადასხვა პიროვნებებზე. ზოგი აგრესულია, ზოგი პირიქით, დათრგუნული, ზოგს უღამაზესი ჰალუცინაცია ებადება, ზოგი კი შიშისგან გონებას კარგავს. ასეა თუ ისე, ყველაფერი ეს ადამიანის სულიერ დისკომფორტზე მეტყველებს, და რა თქმა უნდა, მხოლოდ ზიანს აყენებს მის ფსიქიურ და ფიზიკურ ჯანმრთელობას. მრავალი როკ-მუსიკოსი დროულად მიხვდა ამას და უსაზღვრო ნებისმყოფის ძალით საღ ცხვორებას დაუბრუნდა, მრავალმა კი თავი შესწირა ამ მავნებლობას. რაოდენ ცუდი და არასასიამოვნოა ეს ფაქტი, ისტორიას ვერ შევცვლით და ფაქტების ფალსიფიცირებას ვერ მოვახდენთ. მითუმეტეს, რომ როკ-მუსიკას საერთოდ არასახარბიელო რენომე აქვს ფართე საზოგადოებაში, რაც ძალიან სამწუხაროა ვინაიდან როკ-მუსიკის ძირითადი არსი და შინაარსობრივი მიზანი – ადამიანის თავისუფლებაა მოულოდნელი და უჩვეულო ჟღერადონის საწინდარი იყო. საიმპროვიზაციო მონაკვეთს, როგორც წესი ელექტრო-გიტარა ასრულებს, მაგრამ ზოგჯერ კლავიშინსაც ეკისრება, რაც მომგებიანად განასხვავებდა ამ სტილის წარმომადგენლებს სხვა მიმდინარეობის ჯგუფებისგან. აღსანიშნავია, ფსიქოდელიურ როკში მოღვაწე მომღერლისგან განსაკუთრებული ვოკალური მონაცემები არ მოითხოვება, რადგანაც კომპოზიციების განვითარება მღორეა და ტექსტი საკმაოდ მარტივ მისამღერს ეყრდნობა, აქ უფრო ფასობს ხმის ტემბრი (ფერი), ვიდრე სიმძლავრე. ფსიქოდელიური როკის

კომპოზიციებში ხშირია ბექ-ვოკალის გამოყენება, რომელსაც იყენებდნენ როგორც დამატებით ფერს ჟღერადობის საწინდარი იყო საიმპროვიზაციო მონაკვეთებს, როგორც წესი, ელექტრო-გიტარა ასრულებს, მაგრამ ზოგჯერ კლავიშთანაც ეკისრება, რაც მომგებიანად განსხვავებდა ამ სტილის წარმომადგენლებს სხვა მიმდინარეობების ჯგუფებისგან. აღსანიშნავია, რომ ფსიქოდელიურ როკში მოღვაწე მომღერლებისგან განსაკუთრებული ვოკალური მონაცემები არ მოითხოვება, რადგანაც კომპოზიციების განვითარება მდორეა და ტექსტი საკმაოდ მარტივ მინამღერს ეყრდნობა, აქ უფრო ფასობს ხმის ტემბრი (ფერი), ვიდრე სიმძლავრე. ფსიქოდელიური როკის კომპოზიციებში ხშირია ბექ-ვოკალის გამოყენება, რომელსაც იყენებდნენ როგორც დამატებით ფერს ჟღერადობის გასამდიდრებლად.

- **ვიზუალური ასპექტი** – თავად ფსიქოდელია იძლევა უდიდეს ბიძგს ვიზუალისკენ, ფსიქოდელიური როკის საუკეთესო წარმომადგენლების სასცენო გამოსვლები ჭეშმარიტი სანახაობაა. აღსანიშნავია, რომ განათების სხვადასხვა ეფექტების გამოყენების მეშვეობით მუსიკოსები კომპოზიციების ძირითადი იდეების მსმენელამდე მიწოდების უმაღლეს დონეს აღწევენ. მეტწილად ისინი განათების ფერებით ექსპერიმენტირებენ და შეიძლება ითქვას, სცენაზე ქმნიან ფერების დახვეწილ სიმფონიას.

ამერიკამ აიტაცა ბრიტანელების მიერ შემოთავაზებული იდეა და 1960-იანი წლების მიწურულს 1970-იანი წლების დასაწყისში ფსიქოდელიური როკის საკუთარ ვერსიას სთავაზობენ ახალგაზრდობას. ბრიტანელებისგან განსხვავებით კომპოზიციების ხანგრძლივობა შემცირდა, მუსიკალური იდეების განვითარება ნაკლებად მდორეა და უფრო ენერგიული, თუმცა ელექტრო-კლავიშთან საკრავები აქვთ გამოყენებული, უპირატესობას მაინც როკის ტრადიციულ შემადგელობას ანიჭებენ.

წარმომადგენლები:

დიდი ბრიტანეთი: Canned Heat, Velvet Underground, Pink Floyd (ფსიქოდელიური როკის ფუძემდებელი და მსოფლიო დონის მიუწვდომელი მწვერვალი)

აშშ: Big Brothers & The Holding Company, Country Joe & The Fish, Jefferson Airplane, Grateful Dead, The Doors (ამერიკული ფსიქოდელიური როკის „კლასიკოსი“)

ჰარდ-როკი Hard Rock

ფსიქოდელიური როკის ჩამოყალიბება-განვითარების პარალელურად, 1960-იანი წლების მეორე ნახევარში დიდ ბრიტანეთში ჩაისახა და განვითარდა როკ-მუსიკის კიდევ ერთი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი სტილი, რომელსაც ფოლკ-როკისა და ბლუზ-როკის ბრიტანული განშტოებების მიღწევები დაედო საფუძვლად და რომელიც საკმაოდ განსხვავდებოდა ფსიქოდელიური როკის სტილისტური მონაპოვრებისგან.

როგორც შეეფერება როკ-მუსიკას, ამ სტილის წარმომადგენლები ყველა არსებული პრობლემის წინააღმდეგ პროტესტს გამოხატავდნენ, მაგრამ მათი პროტესტის სახე განსხვავებული იყო. ასე, მაგალითად, თუ კი როკ-მუსიკის სხვა სტილების შემსრულებლები ფაქტიურად ფაქტების კონსტატაციას აწარმოებდნენ, იკავებდნენ რა ზედამხედველის პოზიციას, ამ სტილის წარმომადგენლები მსმენელს აქტიური ქმედებისკენ მოუწოდებდნენ და სთავაზობდნენ მოვლენებში უშუალო მონაწილეობას, რათა რეალურად შეეცვალათ სამყარო, ხშირად ამ სტილის მიმდევრებს და თავყვანისმცემლებს აგრესიულობაში ადანაშაულებდნენ, სინამდვილეში კი ეს არა აგრესიულობა, არამედ ახალგაზრდობის განუზომელი ენერჯის შადრევანი ჩქეფდა, შადრევანი, რომლის წყაროც უალრესად ჰუმანურია. უბრალოდ ის ხერხები, რომლებსაც ამ სტილის შემსრულებლები იყენებდნენ, ამ პერიოდის საშუალო საზოგადოებისთვის აუტანლად „ხმაურანი“, გაუგებარი და ამიტომაც მიუღებელი იყო. XXI საუკუნის პოზიციიდან ყველა ის მითქმა-მოთქმა, რომელიც მაშინ ამ სტილის ირგვლივ თარეშობდა სასაცილოდ გეჩვენება, რადგანაც ამ სტილში მოღვაწე მუსიკოს-შემსრულებლები ჭეშმარიტ მუსიკას ქმნიდნენ და მათ მიერ შესრულებული არაერთი კომპოზიცია დღესაც არ კარგავს აქტუალობას. ამ კომპოზიციების მოსმენით არაერთი თაობა აღზრდილი, მრავალი მათგანი დღესაც ჰიტებად ითვლება და რა არის ხელოვნების ნიმუშების შეფასების ყველაზე სერიოზული კრიტიკოსი, თუ არა დრო, რომლის გამოცდაც ამ კომპოზიციებმა ბწყინვალედ ჩააბარეს.

რა თქმა უნდა, ნებისმიერ წესს გამონაკლისი გააჩნია. ამ

სტილის წარმომადგენლებს შორის, მართალია მცირე რაოდენობით, მაგრამ ისეთებიც იყვნენ, (ძირითადად აშშ-ში), რომლებმაც რეალური ცხოვრების რეალურ პრობლემებს „სატანისტურ“ სარჩელს უდებდნენ, რითაც საზოგადოებას ამ სტილისადმი კიდევ უფრო უარყოფითად განაწყოდნენ.

ამ სტილს თავად მისმა შემსრულებლებმა „ჰარდ-როკი“ (ანუ, მძიმე როკი) უწოდეს, რასაც განაპირობებდა დამახასიათებელი თვისებების მთელი რივი:

- **მუსიკალური ასპექტი** – ჰარდ-როკის წარმომადგენლები ინარჩუნებდნენ ფოლკ-როკისთვის დამახასიათებელ ე. წ. „კუპლეტურ“ ფორმას (ძირითად მინამღერო-მისამღერი). კომპოზიციების საკმაოდ რთული, დიდი ენერგეტიკით დამუხტული მელოდიები იმდენად გამომსახველია, რომ ადვილად დასამახსოვრებელია. ჰარმონია შედარებით მარტივია, რადგანაც ძირითადი ასპექტი კეთდება მელოდიასა და საიმპროვიზაციო მონაკვეთებზე, თუმცა ეს იმპროვიზაციები სხვა სტილებთან შედარებით უფრო ხანმოკლეა. რაც შეეხება ჰარდ-როკის „სატანისტურ“ განშტოებას, მისი მუსიკალური მხარე უადრესად პრიმიტიულია და კომპოზიციები ძირითადად ერთი და იმავე მელოდიურ-ჰარმონიული ელემენტების ბრუნვაზეა აგებული.
- **შინაარსობრივი ასპექტი** – აღსანიშნავია, რომ ჰარდ-როკის კომპოზიციების პოეტური ტექსტები მუსიკის მსგავსად ენერგიული და მძაფრია, მათში გამოხატული პროტესტი არა პასიური, არამედ მოქმედია, ლექსების წყობა ლაკონური და ბასრია, ნაწარმოების მთელი იდეა გადმოცემულია მკვეთრი ფერებით, ყოველგვარი ნახევარტონების გარეშე, ტექსტის შინაარსი მოიცავს მოვლენების პირდაპირ, არაუვალირებულ მინიშნებებს და ამიტომ ძალზედ გამომსახველია. „სატანისტური“ განშტოების პოეტური ტექსტები მისტიკურ თემატიკაზეა აგებული და ძირითადად მსმენელის „შემინების“ მიზანს ემსახურება.
- **ჟღერადობის ასპექტი** – ჰარდ-როკის ჯგუფის შემადგენლობა ტრადიციულია, ხანდახან იყენებენ ელექტრო-კლავიშინ და ჩასაბერ საკრავებს. აღსანიშნავია დასარტყამი საკრავების როლის გაზრდა, რადგან როკის ე. წ. „დამძიმება“ ძირითადად

დასარტყამი საკრავების მკვეთრი „Four Beat“-ის ხარჯზე ხდება. გარდა ამისა, ჰარდ-როკში დასარტყამი არა მხოლოდ თანხლებაა, არამედ სოლო-საკრავია (კომპოზიციებში ხშირად დასარტყამზე სოლო-იმპროვიზაცია სრულდება). სწორედ ამ სტილის მიღწევად ითვლება როკ-მუსიკაში დასარტყამი საკრავების მნიშვნელობის ფაქტიურად გათანაბრება ელექტრო-გიტარასთან, როგორც წამყვან საკრავთან. ვოკალისტის როლი საგრძნობლად გაზრდილია, რადგან ითხოვს მის აქტიურ მონაწილეობას ნაწარმოების ენერგეტიკის გადმოცემაში, ამიტომაც მომღერალს არა მხოლოდ ტექნიკა, არამედ საკმაოდ ძლიერი ფიზიკური მომზადება მოეთხოვება. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად ამკარა „სიმძიმისა“ ჰარდ-როკის განთქმული ვოკალისტები ფაქტიურად არ იყენებენ „ხრინწებს“, მათი ხმები ულამაზესი ტემბრით გამოირჩევა.

- **ვიზუალური ასპექტი** – შეიძლება ითქვას, რომ ჰარდ-როკის წარმომადგენლები ნაკლებად ფიქრობდნენ სასცენო წარმოდგენებზე, რადგანაც თავად მუსიკის ენერგეტიკა იმდენად ძლიერი იყო, რომ არ საჭიროებდა დამატებითი გამომსახველობის ხერხების გამოყენებას. გამონაკლისს ამ შემთხვევაში „სატანისტური“ განშტოების მიმდევრები წარმოადგენდნენ, რადგანაც მუსიკისა და ტექსტების პრიმიტიულობა და ერთფეროვნება განაპირობებდა ნიღბების, გრიმის ხმარების, თეატრალიზებული წარმოდგენების აუცილებლობას. ამის მიზანი კვლავაც მსმენელ-მაცურებლის შეშინება იყო.

უნდა აღინიშნოს, რომ თავად ჰარდ-როკის წარმომადგენლებს შორის იყო ერთგვარი სტილისტური დაყოფა – ერთი მხრივ ჯგუფები, რომლების შემოქმედებაც დემოკრატიულ ფოლკს ეყრდნობოდა, ხოლო მეორე მხრივ დახვეწილ ბრიტანულ ბლიუზზე დაფუძნებული შემოქმედების ჯგუფები.

ბუნებრივია, რომ ჰარდ-როკს არც ამერიკამ აუარა გვერდი და ამ მიმართულებას კიდევ უფრო მეტი დემოკრატიულობა შესძინა.

წარმომადგენლები: Led Zeppelin (სტილის ფუძემდებელი; ჯგუფის შემოქმედება ბრიტანულ ბლუზზეა დაფუძნებული), Deep Purple (სტილის ფუძემდებელი), Grund Fun Railroad, Jimmy Hendrix, Free, Alice Cooper, Black Sabbath, Queen.

არტ-პროგრესივ როკი Art-Progressive Rock

XX საუკუნის 60-70-იანი წლების მიჯნაზე როკ-მუსიკა კიდევ ერთი სერიოზული მიმდინარეობით გამოდრდა. ამ პერიოდში როკში მრავალი პროფესიონალი მუსიკოსი მოღვაწეობდა, ადამიანები, რომლებმაც კლასიკური მუსიკალური განათლება მიიღეს და ამიტომაც კარგად იცოდნენ მუსიკის ჰარმონია, ნაწარმოების აგების სტრუქტურები და ფორმები, გააჩნდათ ღრმად განვითარებული საშემსრულებლო ტექნიკა. ფაქტობრივსწორედ ამ დროისთვის როკ-მუსიკა პროფესიულ ლიანდაგებზე დგება.

დროა დრო ე. წ. „არაკლასიკური“ მუსიკალური ხელოვნების წარმომადგენლები ცდილობდნენ დაეახლოვებინათ კლასიკური მუსიკისა და სხვა მიმდინარეობების მონაპოვრები. ასე, მაგალითად 1950-იან წლებში ჯაზმენ-მუსიკოსებმა გადაწყვიტეს ჯაზისა და კლასიკის გაერთიანება და ამ მცდელობას „მესამე მიმდინარეობა (Third Stream)“ შეარქვეს. მესამე იმიტომ, რომ მათი აზრით პირველი გახლდათ კლასიკური მუსიკა, მეორე – ჯაზი, ხოლო მათი სინთეზი – მესამე მიმდინარეობა. ამ ექსპერიმენტის მსვლელობისას დიდი სიმფონიური ორკესტრი ჯაზ-კვარტეტთან ერთად ასრულებდა სხვადასხვა კომპოზიციას, სადაც მუსიკალურად იყო შერწყმული როგორც კლასიკური მუსიკის, ისე ჯაზის ელემენტები.

კლასიკისა და როკის შეერთების მცდელობა როკ-მუსიკოსებსაც ჰქონდათ და ამაში, ბუნებრივია კვლავაც ბრიტანელებს ეკუთვნით პირველობა. ჯაზმენებისგან განსხვავებით, როკის წარმომადგენლები ახდენდნენ დიდი კომპოზიტორ-კლასიკოსების საყოველთაოდ ცნობილი ნაწარმოებების ციტირებას, მაგრამ უჩვეულო როკის ელემენტებით გაფერადებულ სტილში. აღსანიშნავია, რომ ამ ახალი სტილის შემსრულებელი როკ-მუსიკოსები ძალზეც ფრთხილად ეპყრობოდნენ მსოფლიო კულტურულ მემკვიდრეობას და არც ერთ ბეგრას არ ცვლიდნენ ნაწარმოების მელოდიასა თუ ჰარმონიაში. ვრცელ საიმპროვიზაციო მონაკვეთებს კი განსხვავებულ მასალაზე აგებდნენ, რომელიც ამავსდროულად ორგანულად ეხმაურებოდა კლასიკური ნაწარმოების მთავარ იდეას.

დროთა განმავლობაში ამ სტილის მიმდევრები სხვადასხვა მიზეზების გამო უარს ამბობენ კლასიკური მუსიკის მარგალიტების გამოყენებაზე, ქმნიან საკუთარ კომპოზიციებს, მაგრამ ამ სტილისთვის დამახასიათებელ თითქმის ყველა თვისებას ინარჩუნებენ.

ამ სტილს მრავალი სახელწოდებით ამკობდნენ, საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ის სახელწოდება, რომლითაც ეს სტილი დღესაც ცნობილი და რომელიც, ალბათ, ყველაზე კარგად გადმოსცემს მის სირთულეს და მრავალფეროვნებას – არტ-პროგრეს-როკი.

არტ-პროგრეს-როკი, იყენებს რა სხვა სტილების მიღწევებს, გამოირჩევა საკმაოდ განსხვავებული თვისებებით:

- **მუსიკალური ასპექტი** – ამ სტილში კლასიკური მუსიკის საუკეთესო ქმნილებების გამოყენება, ბუნებრივია განაპირობებს როგორც მელოდირ, ისე ჰარმონიულ სიმდიდრეს და სირთულეს. საინტერესოა ასევე კომპოზიციების ფორმა და მისი აგების პრინციპები. მსგავსად ფსიქოდელიური როკის კომპოზიციებისა, არტ-პროგრეს-როკის ნაწარმოებებიც საკმაოდ ხანგრძლივია და რთული, ხშირად ისინი რამდენიმე კონტრასტულ მონაკვეთს შეიცავენ, რომლებიც ამავდროულად მთავარ იდეას გადმოსცემენ. კომპოზიციის დასაწყისი ყოველთვის კლასიკური მუსიკის მაგალითია, რომლის ნაწილები შესაძლოა საიმპროვიზაციო მონაკვეთებშიც იჩინონ თავი. ხშირად კომპოზიციის დაბოლოებაც კლასიკური მაგალითის ელემენტებს შეიცავს. ყველაფერი ეს დიდი ოსტატობითაა არანჟირებული, რაც არტ-პროგრესივ-როკის კომპოზიციებს დახვეწილ სახეს ანიჭებს. მომდევნო განვითარების შედეგად როდესაც მუსიკოსები აღარ იყენებენ კლასიკური მუსიკის მემკვიდრეობას, მელოდისა და ჰარმონიის სირთულე, მუსიკალური ფორმის შეკრულობა და ტექნიკური ოსტატობა შენარჩუნებულია. არტ-პროგრესივ-როკის კომპოზიციების თემების მელოდირი ნახატი ნაკლებად ძლერადია, ძნელად დასამახსოვრებელი, მაგრამ უსაზღვროდ დახვეწილი და მომხიბლავი.
- **შინაარსობრივი ასპექტი** – გარეგნულად ამ სტილის კომპოზიციებში პროტესტი თითქოს და არ ჩანს, მაგრამ თუ უფრო ღრმად გამოვიკვლევთ მის არსს, დავინახავთ, რომ

ამ შემთხვევაში პროტესტი მკაფიო და ღიაა. იმ პერიოდში, როდესაც არტ-პროგრესივ-როკი ყალიბდებოდა, მსოფლიოს მუსიკის კრიტიკოსები საზოგადოებას თავს ახვევდნენ აზრს, რომ პოპ-მუსიკა, ჯაზი, როკი – მეორეხასიროსი ხელოვნებაა, ხოლო მასში მოღვაწე მუსიკოსები – ბელუკულმართი უქნარები, როკ-მუსიკოსებმა ეს მცდარი ცნება ფაქტიურად დაამარცხეს, რადგანაც თავისი ხელოვნებით დაამტკიცეს, რომ განათლებული როკმენი კლასიკასაც შესანიშნავად ფლობს, და როკშიც მის დამუშავებასაც ახერხებს, ხოლო კლასიკოსი-შემსრულებელი მხოლოდ თავის ნაჭუჭში ჩაკეტილია. დროთა განმავლობაში, როდესაც როკ-მუსიკამ სათანადო ადგილი დაიმკვირა მსოფლიო მუსიკალურ კულტურაში, ეს პროტესტი, ბუნებრივია, თავისთავად „განელდა“.

- **ელერადობის ასპექტი** – ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე არტ-პროგრესივ-როკის ჯგუფში წინა პლანზე ელექტრო-კლავისიანი საკრავი გამოდის. ეს ბუნებრივიცაა, რადგანაც კლასიკური ქმნილებების უმრავლესობა ან შექმნილია, ან გადაშუშავებულია ფორტეპიანოსთვის. გარდა ამისა, იმ პერიოდისათვის არსებული სხვადასხვაგვარი ეფექტების გამოყენებით, რამდენიმე საკრავზე ერთდროული დაკვრით შემსრულებელი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მსმენელზე. ბას-გიტარა და დასარტყამი საკრავები კომპოზიციის საერთო მუსიკალური ფაქტიურის უკიდურესად აქტიური მონაწილენი არიან. აღსანიშნავია, რომ ამ სტილის კომპოზიციებში ვოკალური პარტია ფაქტიურად დამხმარე ელემენტია, რადგანაც მუსიკა შინაარსობრივად საკრავიერია და ტექნიკურად ძალზეც დატვირთული, ხოლო ვოკალი ჩართულია საიმპროვიზაციო პროცესებში. მოგვიანებით ჯგუფების შემადგენლობა ტრადიციულს მიუახლოვდა, წინა პლანზე კვლავაც ელექტრო-გიტარა წამოიწია, ძირითადი აქცენტი კი ტემბრალური ეფექტების გამოყენებაზეა გაკეთებული.
- **ვიზუალური ასპექტი** – მსგავსად ფსიქოდელიური როკისა, არტ-პროგრესივ-როკის წარმომადგენლები აქტიურად იყენებენ განათების მრავალსფეროვან ეფექტებს და, გარდა ამისა, საკმაოდ ექსცენტრიულად იქცევიან სცენაზე, სერიოზული კლასიკოსების სერიოზული ქცევის საწინააღმდეგოდ.

არტ-პროგრესივ-როკი ამერიკაშიც გავრცელდა, მრავალი მეტამორფოზა განიცადა, მაგრამ დღესაც რჩება ელიტარულ სტილად როკ-მუსიკის ერთ-ერთ საოცრებად.

წარმომადგენლები: Emmerson, Lake&Parlmer (სტილის უუქმდებელი), King Crimson, Jethro Tull, Yes, Genesis.

პანკ-როკი Punk Rock

საუკუნის 70-იანი წლების მეორე ნახევარში საზოგადოებაში უკვე სხვა ტიპის პრობლემები ჩნდება, განსაკუთრებით ეს ეხება დიდი ბრიტანეთის სახელწიფოებრივ კონსერვატიულ აზროვნებას. საზოგადოების გაყოფა ფენებად, ფენებს შორის უხილავი კონფლიქტი, ადამიანების უფრო მაღალ ფენებში მოხვედრისკენ სწრაფვა, „მამებისა და შვილების“ მუდმივი კონფლიქტი, მშობლების სამსახურში დაკავებულობა და მოზარდების სიმარტოვე – ყველაფერი ეს იწვევდა ახალგაზრდობის „ამბოხს“, რადგანაც ახალგაზრდა პიროვნება, განსაკუთრებით ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი მოზარდი, ზრდასრულობისგან განსაკუთრებულ ყურადღებას ითხოვს. აშშ-შიც მსგავს პრობლემებს ჰქონდა ადგილი, მაგრამ ამერიკელი ხალხის ყველაზე დიდი ტრაგედია – რაც შეიძლება მეტი ფულის შოვნის გასაოცარი სურვილი იყო და არის დღესაც, რადგანაც ამერიკის საზოგადოება ყველაფერს საზღვრავს ფულის რაოდენობით და არა სულიერი და პიროვნული კრიტერიუმებით.

აღნიშნულ პერიოდში როკ-მუსიკის განვითარებაში უკვე არსებულ მიმდინარეობებთან პარალელურად ჩდება და ვითარდება ახალი სტილი, რომელიც მოზარდების პროტესტს საზოგადოებრივი გულგრილობის წინააღმდეგ ასახავს და დიდი თავაშვებულობით გამოირჩეოდა. საგულისხმოა როკ-მუსიკის ამ სტილის სახელწოდებაც „პანკ-როკი“, რომელიც ინგლისური „სლენგის“ მიხედვით „ცუდი ბიჭების“ შემოქმედებას განსაზღვრავდა (პუნკ – ინგლ. სლენგით ცუდი ყოფაქცევის, თავზე ხელაღებული ბიჭი). პანკ-როკის მიმდევართა ასაკიც სათანადოა, მოზარდები კვლავ ცდილობენ უფროსი თაობის ყურადღების მიპყრობას, ამჟამად როკ-მუსიკის მეშვეობით.

მიუხედავად ამკარა პრიმიტიულობისა, ამ სტილმა საკმაოდ ფართო აღიარება ჰპოვა მსოფლიოში და დროთა განმავლობაში სხვადასხვა მოდიფიცირება განიცადა:

- **მუსიკალური ასპექტი** – მელოდია უაღრესად პრიმიტიული, ნაკლებად გამომსახველი, ფაქტიურად რამდენიმე ბგერაზე აგებული მინამღერის მუდვიმი გამეორება. პანკ-როკის კომპოზიციები ძირითადად მოკლებულია ჰარმონიულ ბრუნვებს, რადგანაც იგი აკორდების მინიმალურ რაოდენობაზეა აგებული. შეიძლება ითქვას, რომ პანკ-როკის შემთხვევაში მუსიკა დამხმარე ელემენტია, გამომსახველობის სხვა ხერხებთან შედარებით. სტილის მომდევნო განვითარების შედეგად, როდესაც პანკ-როკის კომპოზიციების ტემპი შენელდა, მელოდიური მხარე მეტ-ნაკლებად გამდიდრდა, იგი უფრო მღერადი, ლირიულ–სასოწარკვეთილი გახდა, ხოლო ჰარმონია მაინც ღარიბია.
- **შინაარსობრივი ასპექტი** – პანკ-როკის კომპოზიციების უმრავლესობა ტექსტის რეჩიტატიული გადმოცემაა, ლექსის მუსიკალური გაფორმებაა.
- **ჟღერადობის ასპექტი** – ამ სტილში მოღვაწე ჯგუფების შემადგენლობა ტრადიციულია – 2 ელექტრო-გიტარა, ბას-გიტარა და დასარტყამი საკრავები, სადაც ელექტრო-გიტარას წამყვანი როლი ეკისრება. თავად მუსიკის ხასიათიდან გამომდინარე, პანკ-როკს მენები მეტ ყურადღებას ჟღერადობის სიმძლავრეს აქცევენ, ვიდრე შესრულების ტექნიკას. დროთა განმავლობაში თანხლების ჟღერადობა უფრო იხვეწება, თავს იჩენს სხვადასხვა ეფექტის გამოყენება, ასევე კლავიშიანი საკრავები ემატება ძირითად შემადგენლობას, ხოლო გიტარის ფრაზირება უფრო საზრიანი ხდება. ვოკალისტიც სასიმღერო მანერა, განსაკუთრებით განვითარების საწყის ეტაპზე, არ ჯდება არანაირ ჩარჩოებში, რადგანაც არც ტემბრი და არც ვოკალური ტექნიკით არ გამოირჩევა. ვოკალი პანკ-როკში – ქუჩის სასაუბრო მანერაა. მომდევნო განვითარების პროცესში ვოკალი უფრო „მოწესრიგებული“ ხდება, მასში მეტია სასიმღერო ელემენტი, ვიდრე ქუჩის საუბარი.
- **ვიზუალური ასპექტი** – აღმოცენებისთანავე პანკ-როკის შემსრულებლები ყურადღებას იპყრობენ ექსტრავაგანტური,

ხშირად გამოიწვევი სასცენო საქციელით. მათი ჩაცმულობაც, თმის შეფერილობაც და ვარცხნილობაც (სხვადასხვა მოულოდნელი ფერების თმა, ხანდახან მრავალფეროვანი თმა ე. წ. „იროკეზები“-ს ვარცხნილობა პანკების მიერაა შემოღებული და ა.შ.), ქცევის და სიმღერის მანერაც – საზოგადოებისთვის გამაღიზიანებელია, და ამიტომაც ყურადღების ცენტრში მოსაქცევიან, რაც ფაქტიურად პანკ-როკერების მიზანს წარმოადგენს. გააკეთე ის, რაც საზოგადოებისთვის მიუღებელია, მოიქეცი ისე, როგორც საშუალო მოქალაქე არ იქცევა, ნებისმიერი ხერხით დაიმსახურე ფართე მასების ყურადღება – ეს პანკების კრეაია. დროთა განმავლობაში, როდესაც ამ სტილის ძირითადი მამოძრავებელი პროტესტი მეტ-ნაკლებად განელდა, როდესაც ვიდეო-ხელოვნება განვითარდა, პანკ-როკის ექსტრავაგანტურობამ ვიდეო-კლიპების სფეროში გადაინაცვლა. თუ კი გავითვალისწინებთ, რომ მუსიკის თვალსაზრისითაც სტილმა საგრძნობი ცვლილება განიცადა უკეთესობისკენ, ვიზუალური მხარე ძალზე მაღალ დონეზე ავიდა, რადგანაც ზოგიერთი ვიდეო-კლიპი, არტ-ვიდეო ხელოვნების ჭეშმარიტი შედეგია.

წარმომადგენლები: The Sex Pistols; The Ramones; The Big Ball; The Great White Idiots; The Clash; Patti Smith; Nirvana; The Radiohead.

პოსტ-პროგრესივი (ალტერნატიული) როკი, პროგ-როკი Post-Progressive (Alternative) Rock; Prog-Rock

1970-იანი წლების მიწურულს და 1980-იანი წლების პირველ ნახევარში როკ-მუსიკის განვითარების ისტორიასკიდევ ერთი მიმდინარეობა შეემატა. იგი ამ პერიოდისათვის უკვე არსებული პროგრესივ-როკის გონივრული გაგრძელებაა და ამიტომ მას პოსტ-პროგრესივ როკის სახელი დაერქვა (ხანდახან ამ მიმდინარეობას ალტერნატიულ როკსაც უწოდებენ, რათა ხაზი გაუსვან მის არასტანდარტულ სახეს).

იმისათვის, რომ გავივით პოსტ-პროგრესივ როკის არაორდინალურობა, საჭიროა ყურადღება გავამახვილოთ

მუსიკალური ხელოვნების ისეთ მნიშვნელოვან ელემენტზე, როგორცაა ნაწარმოების არანჟირება. მუსიკალური ნაწარმოების არანჟირება ძირითადად განსაზღვრავს კომპოზიციის მთავარი იდეის გადმოცემის ეფექტურობას და მუსიკის მსმენელზე ზემოქმედების სიმძლავრეს. ვინაიდან არანჟირების არსი მდგომარეობს საკრავიერი ანსამბლის შემადგებლობის, ნაწარმოების ფორმის, სოლირებული საკრავების დადგენაში, ნაწარმოების შესავლისა და დაბოლოების გადაწყვეტაში და რაც მთავარია, სწორედ არანჟირების ავტორი საზღვრავს თუ რომელი საკრავი რას დაუკრავს, ვოკალისტი რას იმღერებს და ა.შ. არანჟირება შეიძლება რეჟისურას შევადაროთ, იმ თვალსაზრისით, რომ არანჟირების მეშვეობით მუსიკაში ყველაფერი „დადგმულია“, ანუ კომპოზიცია შედგება წინასწარ გამოწერილი მუსიკალური პარტიებისგან სადაც თითოეული ბგერა, ტემპრი თუ ეფექტი წინასწარ გათვლილია. პოსტ-პროგრესივ როკის კომპოზიციები საოცარი შეკრულობით და არაორდინალურობით გამოირჩევიან არანჟირების მაღალი დონის ხარჯზე. არანჟირების, ანუ მუსიკალური „სპექტაკლის“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია ე. წ. რიფი – გარკვეული მუსიკალური ბრუნვა, რომელიც გარკვეული პერიოდულობით მეორდება და აქტიურად მონაწილეობს კომპოზიციის ფაქტურის შექმნაში. მუსიკაში არსებობს რიფის რამდენიმე სახე: მელიოდიური რიფი (გარკვეული მუსიკალური ფრაზის გამეორება), ჰარმონიული რიფი (აკორდების გარკვეული ბრუნვის გამეორება) და რიტმული რიფი (გარკვეული რიტმული ნახატივს გამეორება). პოსტ-პროგრესივ როკის კომპოზიციების არანჟირებაში რიფების ყველა აღნიშნული სახე აქტიურად გამოიყენება.

საინტერესოა, რომ პოსტ-პროგრესივ როკის წარმომადგენლები უარს ამბობენ იმპროვიზაციაზე, როგორც კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილზე და ფაქტიურად გადადიან პოპ-მუსიკისთვის დამახასიათებელი სასიმღერო ფორმის გამოყენებაზე.

- **მუსიკალური ასპექტი** – მსგავსად გვიანი პროგრესივ-როკისა პოსტ-პროგრესივ როკის მელიოდიკა უჩვეულო და მრავალფეროვანია, საკმაოდ რთულია აღსაქმელად და დასამახსოვრებლად, თუმცა ამის კომპენსირება ხდება კუპლეტური ფორმის ხარჯზე, რაც ამ კომპოზიციებს მეტ დემოკრატიულობას ანიჭებს, რაც შეეხება ჰარმონიას,

მიუხედავად ამისა, რომ ბრუნვებში მონაწილე აკორდების რაოდენობა არც თუ ისე დიდია, სამაგიეროდ თავად აკორდები არასტანდარტული აგებულებისაა, რაც ჰარმონიას ორიგინალურობას ანიჭებს.

- **შინაარსობრივი ასპექტი** – შინაარსობრივი სპექტრი პოსტ-პროგრესივ როკის ქმნილებებში საკმაოდ ფართოა, მაგრამ პოეტურ ტექსტებს არ ახასიათებს როკისთვის ჩვეული აგრესიული ენერგეტიკა. პოზიციის გამოხატვა ხდება უფრო რბილად და ეუალირებულად და პროტესტს ფაქტობრივად ასახავს, რაც XX საუკუნის 80-იანი წლების საერთო ტენდენციას წარმოადგენს.
- **ჟღერადობის ასპექტი** – ანსამბლში შემავალი საკრავების მრავალფეროვნებიდან გამომდინარე პოსტ-პროგრესივ როკის კომპოზიციები ჟღერადობის უდიდესი მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან, აღსანიშნავია, რომ როკის ტრადიციულ საკრავებთან ერთად პოსტ-პროგრესივ როკის შემსრულებლები უამრავ სხვა საკრავსაც იყენებენ (კლავიშინების ნაკრებიდან ჩასაბერი, ხალხური და უჩვეულო ელექტრონული საკრავების ჩათვლით). ვოკალი ტემბრალურად ტბილი და დახვეწილია, მომღერლისათვის საკმაოდ დიდი ტექნიკური მომზადებაა საჭირო, რადგანაც მელოდიურად მათი პარტია ურთულესია. ხშირად იყენებენ ბექ-ვოკალს, ხანდახან ფაქტურით.
- **ვიზუალური ასპექტი** – განსაკუთრებულ ვიზუალურ ეფექტებს პოსტ-პროგრესივ როკის წარმომადგენლები არ იყენებენ, რადგანაც კომპოზიციები მუსიკალურად საკმაოდ გადატვირთულია, ვიდეო-კლიბებში პრევალირებს „არტ“ – მიმართულება.

1990-იანი წლების მიწურულს 2000-იან წლებში პოსტ-პროგრესივ როკმა მოდიფიცირება განიცადა და ორგანულად გადაიზარდა ე. წ. პროგ-როკში (ხშირად მსმენელს ეს ორი მიმდინარეობა ერევა ერთმანეთში და „პოსტ-პროგრესივს“ უწოდებს ან „პროგს“, ეს შეცდომაა, მიუხედავად ამკარა მონათესავე თვისებებისა, პროგ-როკი მაინც განსხვავდება მისი წინამორბედი მიმდინარეობისგან თვისებების მთელი რიგით).

აღსანიშნავია, რომ ეს პერიოდი საყოველთაო „კომპიუტერიზაციის“ ნიშნითაა ცნობილი. ვირტუალურმა სამყარომ

ნელ-ნელა დაიძინა კაცობრიობა – ვირტუალური ურთიერთობები, ვირტუალური სიყვარული, ვირტუალური წიგნები, ვირტუალური ბუნება, ვირტუალური ომები, ქალაქები და საბოლოო ჯამში – ვირტუალური სულიერება. ასეთ გარემოცვის თავზე შემოხვევა აზიანებს ადამიანის ფსიქიკას, ანგრევს მის სულიერ სამყაროს, ართმევს მას თანამედროვეობის აღქმის, არჩევანის თავისუფლებას, გრძნობების გამოხატვის კუთვნილ უფლებას, რაც ადრე თუ გვიან შინაგან პროტესტს იწვევს. სწორედ ამ პროტესტს გამოთქვამენ მიუწოდებენ და ამ იდეის გამოსახატავად იყენებენ ყველა წინამორბედი მიმდინარეობის მიღწევებს.

წარმომადგენლები:

პოსტ-პროგრესივ როკი: The Smiths; Marillion; The Cure; Level 42

პროგ-როკი: The Magneta; The Tagent; The Porcupine Tree.

ჰარდ-ენდ ჰევი როკი; ჰევი მეტალ როკი Hard & Heavy Rock; Heavy Metal Rock

ეს ორივე მიმდინარეობა 1980-იანი წლების მიწურულს – 1990-იანი წლების დასაწყისში ჰარდ-როკის საუკეთესო ტრადიციებზე აღმოცენდა, თუმცა მათ შორის გარკვეული სხვაობა არსებობს. საერთო ტენდენცია, რომელიც ორივე მიმდინარეობას აერთიანებს – სხვადასხვა ელექტრონული ეფექტების ხარჯზე საერთო ჟღერადობის კიდევ უფრო დამძიმება და საუნდის სიმძლავრის გაზრდაა, რაც თავად ამ მიმდინარეობების სახელწოდებაშიცაა ასახული:

- **მუსიკალური ასპექტი** – ჰარდ-როკისთვის დამახასიათებელი გამოკვეთილი მელოდია, რთული, მაგრამ მაინც უაღრესად დემოკრატიული, საკმაოდ მარტივი, მაგრამ გამომსახველი ჰარმონია ორივე მიმართულებისთვისაა დამახასიათებელი. განსხვავება მათ შორის იმაშია, რომ ჰარდ ენდ ჰევი როკის კომპოზიციების წყარო – ბრიტანული ბლუზია, მითუმეტეს, რომ ამ სტილში წშირად ვხვდებით ჯგუფის „Led Zeppelin“ საუკეთესო ტრადიციების დაცვით შესრულებულ როკ-ბალადებს, ხოლო ჰევი მეტალის – გარკვეულწილად ფოლკი, რომელმაც დაკარგა ჩვეული და ნაწილობრივ პრიმიტივიზმში გადაიზარდა. აღსანიშნავია, რომ ორივე სტილს ახასიათებს

კომპოზიციების კუბლეტური ფორმით აგება და ელექტრო-გიტარის საიმპროვიზაციო სოლო-მონაკვეთების ხაზგასმა.

- **შინაარსობრივი ასპექტი** – ძირითადად ყველა კომპოზიციები აგებულია პოეტურ ტექსტებზე, რომლების თემატიკა ადამიანებს შორის ურთიერთობოსიდა და მათი გრძნობების მრავალფეროვან სპექტრს შეიცავს, თუმცა თავს იჩენს მისტიკური ტექსტებიც, განსაკუთრებით ე. წ. „სატანისტური“ განმტლების მიმდევრებთან.
- **ჟღერადობის ასპექტი** – ჯგუფების შემადგენლობა ტრადიციულია, საერთო ჟღერადობა გაძლიერებული და დამძიმებული დასარტყამი საკრავების დანადგარების გამდიდრების და ელექტრო-საკრავების ეფექტების უზარმაზარი რაოდენობის ხარჯზე. ვოკალისგან, ისევე როგორც ჰარდ-როკში, დიიდ გამძლეობა, ტექნიკა და ძლიერი მონაცემები მოეთხოვება.
- **ვიზუალური ასპექტი** – ჯგუფების კონცერტები, ჰარდ-როკის წარმოდგენებთან შედარებით საუკეთესო განათებითაა გაფორმებული, რაც მუსიკის აღქმას ეხმარება. გარდა ამისა, ვიდეო-ხელოვნების განვითარების ხარჯზე კლიპების შინაარსობრივი და ვიზუალური ხარისხი მეტად გაზრდილია.

როგორც ანალიზიდან ჩანს, მუსიკალურ-შინაარსობრივი თვალსაზრისით როკ-მუსიკის ამ სტილებს ახალი არაფერი შემოუთავაზებია. ძირითადი აქცენტი ჟღერადობის მრავალფეროვნების გაძლიერებაზე და ვიზუალური გაფორმების ორიგინალობაზე კეთდება.

წარმომადგენლები:

ჰარდ ენდ ჰევი როკი: The Kiss; The Rainbow; Ozzy Osborne; The Whitesnake; Van Hallen; Aerosmith; Def Leppard; Scorpions.

ჰევი მეტალ როკი : Samson; Saxon; Venom; Diamond Head; Angel Witch; Accept; Judas Priest; Motley Crue; Iron Maden; Motorhead; Metallica ; Gun's N Rose;

ახალი ტალღის როკი New Wave Rock

1980-იან წლებში მსოფლიო მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი მძლავრი მიმდინარეობის – პოპ-მუსიკის – სხვა მიმდინარეობებზე ძლიერი ზეგავლენა იგრძნობა. სწორედამ პერიოდში იწყება პოპ-მუსიკის, ჯაზის და როკის ურთიერთასიმილაციის და გამდიდრების პროცესი, რაც გარდაუვალი იყო. რადგანაც ეს სამივე მიმდინარეობა უფრო და უფრო უახლოვდებოდა ერთმანეთს.

1980-იანი წლების მიწურულს სხვადასხვა როკ-მუსიკოსებმა, პოპ-მუსიკის და ჯაზის მიღწევების გამოყენებით, შექმნეს როკ-მუსიკის ახალი მიმართულება, რომელსაც ახალი ტალღის როკი (New Wave Rock) უწოდეს. ეს მიმართულება მართლაც რომ ახალი, როკისთვის საკმაოდ უჩვეულო იყო, რადგანაც ყოველგვარ პროტესტს მოკლებულია და გარკვეულ წილად ლირიზმითაა განმსჭვალული. გარდა ამისა, ახალი ტალღის როკის მუსიკის საცეკვაო ხასიათის სიმღერებთან აახლოვებს. მთლიანობაში შეიძლება ითქვას, რომ ახალი ტალღის როკი აღმოცენდა პოსტ-პროგრესი: როკის, პოპ-მუსიკის და ჯაზის მიღწევების საფუძველზე.

- **მუსიკალური ასპექტი** – მელოდია საკმაოდ რთული, თუმცა კომპოზიციების აგება კუპლეტური ფორმით ხდება. ჰარმონია შედარებით მარტივი, მაგრამ მსგავსად პოსტ-პროგრესივ როკისა, უჩვეულო აკორდებისგან შედგება. აღსანიშნავია, რომ ახალი ტალღის როკის კომპოზიციების ნაწილი აიგება რომელიმე მელოდიური მინამღერის გამეორებაზე სხვადასხვა ჰარმონიული სხეულების ფონზე, რითაც მრავალფეროვნების ეფექტს აღწევენ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კომპოზიციებში ფართოდ გამოიყენება სხვადასხვაგვარი რიფები.

- **შინაარსობრივი ასპექტი** – კომპოზიციების თემატიკა ძირითადად ადამიანის გრძნობებთანაა დაკავშირებული, მაგრამ მოქმედება მდორედ ვითარდება და პროტესტს არ შეიცავს.

- **ჟღერადობის ასპექტი** – ჟღერადობაშიც ახალი ტალღის როკის კომპოზიციები მსგავსია პოსტ-პროგრესივ როკის, სადაც არანჟირებას და საკრავების ტემბრალურ შერწყმას ეთმობა უდიდესი ადგილი. პოპ-მუსიკიდან შემოღებულია თანხლებაში

სიმებიანი საკრავების გამოყენება. ვოკალი საკმაოდ რბილი, ტექნიკურად ძლიერი, იშვიათად როკისტოვის დამახასიათებელი „ხრინწებით“.

• **ვიზუალური ასპექტი** – ვიზუალური მხარე არანაკლებად მნიშვნელოვანია ამ სტილის შემსრულებლებისთვის. სასცენო წარმოდგენები ფორმდება განათების ყველანაირი ეფექტებით. რაც შეეხება ვიდეო-კლიპებს, აქ სრული სტილისტური თავისუფლებაა, მაგრამ უფრო ხშირად აქცენტი მუსიკის რიფების და ძირითადი ფაქტურის ვიზუალურ-კადრობრივ ხაზგასმაზეა გაკეთებული.

საინტერესოა, რომ ახალი ტალღის როკის ჩამოყალიბებამდე როკ-მუსიკა მამაკაცების პრეროგატივას წარმოადგენდა, მხოლოდ პროგ-როკის მიმდევარ თანამედროვე ჯგუფებში ჩნდებიან ვოკალისტი ქალბატონები, ახალი ტალღის როკში ქალბატონები უფრო თამამად იკავებენ ვოკალისტ-ლიდერის პოზიციებს, რაც უთუოდ პოპ-მუსიკის ზეგავლენად გვევლინება. როკში ახალი ტალღა შემოიჭრა, რომელიც მიუხედავად სხვადასხვა მიმდინარეობის ზეგავლენისა, მაინც როკად რჩება, რის საფუძველსაც მდგრადი „Four Beat“-ი და კომპოზიციების შინაარსობრივ-მუსიკალური სიღრმე იძლევა.

წარმომადგენლები: Talk Taqlk; Ultravox; The Pretenders; Blondie; The Police; Duran Duran; Eurythmics; Simple Minds; U2.

თრეს მეტალ როკი; ჰევი ჰიპ-ჰოპ როკი Trash Metal Rock; Heavy Hip-Hop Rock

თრემ მეტალ როკი ფაქტობრივ ჰევი მეტალ როკის მიმდინარეობის უფრო თანამედროვე გაგრძელებაა, განსხვავება ამ სტილებს შორის კიდევ უფრო მეტი პრიმიტივიზმისკენ გადასვლაში მდგომარეობს. ფაქტიურად შეფასების ყველა ის ასპექტი, რომლითაც ჰევი მეტალ როკი განვითარებით ესადაგება თრემ მეტალ როკს, თუკი ყველაფერს გარდა ვიზუალური ეფექტებისა და დასარტყამი დანადგარის კიდევ უფრო მეტად დამძიმებისა, მეტ სიმართივეს და პრიმიტიულობას დაუვმატებთ.

როგორ უკვე აღინიშნა, 1990-იანი წლებიდან იწყება (და დღესაც გრძელდება) მუსიკის სხვადასხვა მიმდინარეობის ერთგვარი ასიმილაცია. აქედან გამომდინარე გასაკვირი არაა

ჰარდ ენდ ჰევი როკის და ჰიპ-ჰოპ სუბკულტურების გაერთიანება, რამაც როკ-მუსიკის საკმაოდ ორიგინალური სტილის წარმოშობა განაპირობა – ჰევი ჰიპ-ჰოპ როკი. ჰიპ-ჰოპერების შესრულების უჩვეულო, აჟღერებული ჰარდ ენდ ჰევი როკის თანხლების ფონზე დიდი გამომსახველობით გამოირჩევა და ამ სტილმა ძალიან მალე საკუთარი ადგილი დაიმკვიდრა როგორც როკ-მუსიკის, ისე მსოფლიო გასართობი ხელოვნების განვითარების ისტორიაში. აღსანიშნავია, რომ ჰევი ჰიპ-ჰოპ სტილს გააჩნია, როგორც ჰარდ ენდ ჰევის, ისე ჰიპ-ჰოპის ყველა დამახასიათებელი მუსიკალური ზეუალური ატრიბუტიკა.

წარმომადგენლები:

თრემ მეთალ როკი – Overkill; Slayer; AC\DC; Megadeth

ჰევი ჰიპ-ჰოპ როკი – Limp Bizkits; Rage Against The Machine (RATM); Korn

ალტერნატიული ჰევი როკი; პოსტ-პანკ როკი Alternative Heavy Rock; Post-Punk Rock

2000–იან წლებში მუსიკის სტილებს შორის საზღვრები იმდენად ირღვევა, რომ დღეს ე. წ. გასართობ-მუსიკალურ მიმდინარეობებს მეტწილად „მსოფლიო მუსიკას“ (World Music) უწოდებენ. სხვადასხვაგვარი მუსიკალური ის გამოყენება კომპოზიციების შექმნისას განსაკუთრებით საიმპროვიზაციო მონაკვეთებში – ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია, რომლითაც ჯაზმა და მსოფლიოს ფოლკლორმა მუსიკის სხვა მიმდინარეობები გაამდიდრა. ასეთი სახის მუსიკას ხშირად მოდალურს უწოდებენ (ინგლისურად კილო – Mode, ხოლო კილოებრივი მუსიკა – Modal Music)

როკ-მუსიკოსები აქამდე ძირითადად ტრადიციულ მაჟორ-მინორის კილოებრივ სისტემაში ქმნიდნენ კომპოზიციებს. ხანდახან ამდიდრებდნენ მუსიკალურ ფაქტიურად ბლუზის კილოს გამოყენებით. ხოლო 2000–იანი წლებიდან მოდალური მუსიკის ელემენტები თავს იჩენენ როკშიც, განსაკუთრებულ და ძალზე თვითმყოფად სტილში, რომელსაც ალტერნატიული ჰევი როკი (Alternative Heavy Rock) ეწოდება. როგორც სახელწოდებიდან ჩანს, ამ სტილს საფუძვლად ჰარდ ენდ ჰევი როკი უდევს, ყველა

მისი მიღწევის გამოყენებით, მაგრამ მოდალური ელემენტებით გაფერადებული. გარდა ამისა, ალტერნატიულ ჰევი როკში ვოკალისტის როლია გაზრდილი იმდენად, რომ ხშირ შემთხვევაში მას იმპროვიზაციის შესრულებაც კი ეკისრება.

პოსტ-პანკ როკი ყველა იმ ტრადიციას აგრძელებს, რომელიც ჩამოყალიბდა პანკ-როკის სტილში, მაგრამ თანამედროვე სტილების ასიმილაციის შედეგად ოდნავ სცდება ადრინდელ პრიმიტივიზმს. პოსტ-პანკ როკი ასაკობრივად კვლავაც სხვა დანარჩენ სტილებთან შედარებით „მოზარდია“, კვლავაც გამაღიზიანებლად ხმაურიანი და გამომწვევია, კვლავაც ახალგაზრდა პიროვნება თავისებურად უფროსი თაობის ყურადღებას. მაგრამ XXI საუკუნის პირველ ათწლეულში ამ პროტესტს ამ „მიუღებელ“ საქციელს, ამ მოთხოვნებს მუსიკალური თვალსაზრისით ჩვეული სიმძლავრე მოაკლდა, კომპოზიციების ტემპიც შედარებით შენელდა.

წარმომადგენლები:

ალტერნატიული ჰევი როკი: Stone Temple Pilot; Pearl Jam; Faith No More; Living Colour.

პოსტ-პანკ როკი: The Hives; Editors; Interpol; UK Subs.

თანამედროვე როკი Contemporary Rock

როკ-მუსიკის ზემოთ ხსენებული სტილებიდან დღეს შედარებით გამოკვეთილად ინარჩუნებს ძირითად თვისებებს ჰევი მეტალ როკი. ამ სტილში მრავალმა ახალმა ჯგუფმა იჩინა თავი, რომლებმაც ამ სტილისთვის დამახასიათებელი ყველა გამომსახველი თვისება შეინარჩუნა და გარდა ამისა, გაამდიდრა იგი მოღარული მუსიკის ელემენტებისთვის.

ასევე აგრძელებს არსებობას პანკ-როკის და პოსტ-პანკ როკის გამგრძელებელი სტილი, რომელმა თანამედროვე პოპ-მუსიკის ერთ-ერთი მიმდინარეობა, კერძოდ კი ე.წ. დენსი (Dance Music) შეითვისა და ჩვეული მელოდიურ-ჰარმონიული პრივიტივიზმი რეპის მიღწევებით გაამდიდრა. ამ სტილს ამჟამად დენს-პანკ როკი (Dance-Punk Rock) ეწოდება.

ასევე აღსანიშნავია როკის წმინდა თანამედროვე გამოვლინება – ე. წ. ელექტრონული როკი (Electronic Rock), რომელსაც

საფუძვლად პოსტ-პროგრესივ როკი დაედო, მაგრამ კომპიუტერული ეფექტებით გამდიდრებულია სტილის როგორც მუსიკალური, ისე ვიზუალური მხარე.

საერთოდ შეიძლება ითქვას, რომ დღეს როკ-მუსიკის სფეროში სრული თავისუფლება სუფევს, ყველა არსებული სტილი მიმდევარი ჯგუფები მოღვაწეობენ, ზოგი მსოფლიო შემოქმედებით სტანდარტებს აკმაყოფილებს, ზოგი მათგანის შესრულების დონე ამ სტანდარტებს ვერ აკმაყოფილებს. მსმენელმა თვითონ უნდა გააკეთოს არჩევანი თუ რას მოუსმინოს, მითუმეტეს, რომ დღეს სტილებთა თუ შემსრულებელების არჩევანი ძალზედ მრავალფეროვანია.

წარმომადგენლები:

თანამედროვე ჰევი მეტალ როკი – Suicidal Tendencies; Dirty Imbeciles (D.R.I); Shadows Fall; The Darkness; Manowar; Stormtroopers of Death (S.O.D)

დენს-პანკ როკი – The Liars; The Rapture; The Killers

ელექტრონული როკი – The Prodigy; Pendulum; Nine Inch Nails; Ratatat

სათმატრო ხელოვნება

ნინო ლიპარტიანი

პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნების ზოგიერთი საკითხი

პოსტმოდერნიზმის პატრიარქად უმბერტო ეკოს მოიაზრებენ. პირველად, ხელოვნების პოსტმოდერნისტული გააზრება შემოგთავაზა. ნაშრომის მთავარი თემა იყო: როგორ რეაგირებს ხელოვნება XX საუკუნის ცვლილებებსა და თანამედროვე ცხოვრების თავისებურებებზე. საუბარია არა ბრმა და დამღუპველ ქაოსზე, არამედ „ნაყოფიერ არეულობაზე“, რომლის პოზიტიურობა თანამედროვე კულტურამ გამოავლინა.¹

უმბერტო ეკოს აზრით, იმისათვის, რომ ნაწარმოები იყოს თანამედროვე, აუცილებელია გახსნილი იყოს თავისი დამოკიდებულებით სამყაროს მიმართ. ხელოვნება აღარ არის შეზღუდული. თავისუფალი ხელოვნების ნიმუში მკითხველს და მაყურებელს აძლევს სრულ თავისუფლებას შეიქმნას სამყაროს თავისი მოდელი. თანამედროვე ხელოვნება შეიძლება ჩაითვალოს პროგრესულად, რადგან ცდილობს დაიხსნას თავი ფსიქოლოგიური და კულტურული ჩვევების ჩარჩოებიდან.² ხელოვნება ცდილობს მაყურებელს სამყაროს შესახებ ახალი წარმოდგენა ჩამოუყალიბოს. დაამსხვრიოს აზროვნების სტერეოტიპები და ხელი შეუწყოს ინდივიდის გამოვლენას. ამ კუთხით, თანამედროვე ხელოვნება ადამიანის შესაძლებლობებისა და თვითგამოვლენის აღმზრდელადაც გვევლინება.

უმბერტო ეკო აღნიშნავს, რომ ტექსტი მრავალი მნიშვნელობის მატარებელია, მაგრამ აქედან არც ერთი მათგანი არ შეიძლება იყოს დომინანტური. ტექსტი მხოლოდ საშუალებას აძლევს მკითხველს, თვითონ მოახდინოს მისი აქტუალიზაცია, რომელიც დამოკიდებულია მკითხველის ინტერპრეტაციულ

¹ უმბერტო ეკო. თანამედროვე ესთეტიკის განვითარების პრობლემები, თარგმანების და რეფერატების კრებული, 1976 გვ. 22.

² იქვე. გვ. 23.

სტრატეგიაზე.¹ ეს იდეები ეკომ წარმოგვიდგინა რომანში „ვარდის სახელი“, რომელიც პოსტმოდერნისტული რომანის კლასიკური მაგალითი განდა.

ავტორები წიგნისა „ანტი-ოიდიპოსი“ ჟღერებენ და ფ.გვატარი განიხილავენ ხელოვნების აპოთეოზს, როგორც ლიბიდოს ენერჯის წვას. ხელოვნება ხელოვნებისთვის – ამაში ხედავენ ისინი უმაღლეს ფორმას. ისინი გვთავაზობენ ფსიქოანალიზისაგან განსხვავებული კვლევის ახალ მეთოდს – შიზოანალიზს. განსაკუთრებულ აქცენტს დელები თეატრალურ ხელოვნებაზე აკეთებს. იტალიელ დრამატურგთან, რეჟისორთან და მსახიობთან კარმელონესთან ერთად წერს წიგნს „გადაკვეთა“,² რომელიც ეძღვნება თეატრალური ხელოვნების შიზოანალიზს. დელები გვთავაზობს გავთავისუფლდეთ ტექსტის დესპოტიზმისგან, რეჟისორის ავტორიტარიზმისგან, მსახიობის ნარცისიზმისგან და შევქმნათ ახალი თეატრალური ფორმები, – „თეატრი არც წარმოდგენის, არც წარმოსახვის“, – განცალკევებული, მაყურებლისგან ბარიერით გამოყოფილი. ნიმუშად ის ანტონენ არტოს,რობერტ ვილსონისდა ეჟი გროტოვსკის თეატრს და „ლივინგ თეატრს“ გვთავაზობს. თეატრის ადამიანი, დელების აზრით, არ არის არც დრამატურგი, არც მსახიობი და არც რეჟისორი. ეს არის ქირურგი, ოპერატორი, რომელიც აკათებს ამპუტაციას, ოპერაციას, თავისი შიზოიდური ინტერესების რეალიზებას.³

ტრადიციული ხელოვნების ყველა სფერო თავისებურად რეაგირებს პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაზე. თეატრალური ავანგარდი მოდერნისტულ ეტაპზე თავის წინამორბედ ტრადიციულ თეატრთან ოპოზიციაში განვითარდა, რაც თავისთავად ტრადიციული სტერეოტიპული ფორმების დამსხვრევის აუცილებლობას იწვევდა. პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე გაჩნდა მთავარი თვისება – თამაში აზრთან, რამაც გამოიწვია აუცილებლობა ჩამოყალიბებულიყო თეატრის ახალი ენა. თეატრი აღარ წარმოადგენდა ადგილს, სადაც

¹ უმბერტო ეკო. „ვარდის სახელი“, გამომცემლობა „დიოგენე“, თბილისი, 2011.

² ჟ. დელიოზი; ფ. გვატარი. პოსტმოდერნისტული ეპოქის ფილოსოფია, თბილისი, 1996, გვ. 6-31.

³ ჟ. დელიოზი; ფ. გვატარი. რა არის ფილოსოფია?, თბილისი, 1998.

გაიჟღერებდა გარკვეული აზრი. აქ ხდებოდა აზრის ადგილზევე ფორმულირება. მოხდა თეატრალურ ხელოვნებაზე შეხედულების ფუნდამენტალური ცვლა.

თეატრის ერთ-ერთი გავლენიანი თეორეტიკოსი პატრის პავი თანამედროვე თეატრალური ავანგარდის ორ ტიპს გამოჰყოფს. აზრის სივრცობრივი წარმოჩენის თეატრი, რაც დაკავშირებულია კლასიკურ ტრადიციასთან და „რადიკალური“ თეატრი, სადაც მთავარია დრო, რიტმი და ხმა.¹ განსხვავება მათ შორის ხილვადობასა და სმენადობაში, კომუნიკაციასა და კაკაფონიაშია. „რადიკალურ“ თეატრში მაყურებელი არა მარტო აღიქვამს ინფორმაციას, არამედ მონაწილეობს შემოქმედებით აქტში, აზრის დაბადების პროცესში. პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაში ხელოვნებასა და აზრს შორის ქრება ერთმნიშვნელოვანი დამოკიდებულება: ეს არის თამაშის ხერხი. აქცენტი – აზრის ფორმულირებაზე, – კეთდება ადგილზე. საზღვარი ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის, მაყურებელსა და მსახიობს შორის საკმაოდ მოძრავი ხდება. მრავალმნიშვნელოვანია აღქმის მთავარი პირობაც, რაც მაყურებელს ინტერპრეტაციის თავისუფლებასა და შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ გახდომის საშუალებას აძლევს.

სასცენო ხელოვნებაში პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელი თვისებაა კავშირი ტრადიციასთან. თუ მოდერნისტულ პერიოდში იყო მიდრეკილება სიახლეებისკენ, ამჯერად, ცდილობენ დაიცვან ყველანაირი ტრადიციის ბალანსი. ყოველმხრივი აკრძალვა განიხილება როგორც უკანონობა. ტრადიციებთან შეხება გამოიხატება თამაშის ხერხით. თეატრი აღარ განიხილება წარმოდგენისა და წარმოსახვის საშუალებად. ის კარგავს თავის ტრადიციულ ამოცანას. როლან ბარტი ამ ფენომენს ესთეტიკური ნიშნის „დეზინტეგრაციას“ ან „გამოფიტვას“ უწოდებდა, ამით ხაზს უსვამდა თამაშის ხერხის არასერიოზულობას. თავის დროზე ბარტი ამტკიცებდა, რომ სიმბოლოს სისტემას, რომელიც დასავლური სამყაროსთვის ისევ აქტუალურია, უნდა ჩამოერთვას მრავალსაუკუნოვანი პრივილეგიები. ის გვთავაზობს დრამას საცდელ პოლიგონად,

¹ Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., ГИТИС. 1992

სადაც შესაძლებელი იქნება პოეტური ცდების ჩატარება.¹

მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ თეატრებს შორის ფუნდამენტური განსხვავება, ს. ისაევის აზრით, იმაშია, რომ პირველი აგებულია დენოტაციის, ხოლო მეორე კონოტაციის საფუძველზე. პირველ შემთხვევაში გამოხატვის უმაღლესი ესთეტიკური ფორმა არის მეტაფორა, ხოლო მეორე შემთხვევაში – მეტონიმია, როცა აღსანიშნავი და აღმნიშვნელი არ იკვეთება, მისი განზომილება ვირტუალურია.²

ჟ. ფ. ლიოტარი თეატრალური ხელოვნების ცვლილებებთან დაკავშირებით წერს „ენერგიულ თეატრის“ შესახებ, რომელსაც იგი განმარტავს, როგორც თეატრს, სადაც არ იგრძნობა „დრამატურგის“, ასევე დამდგმელის, როგორც დომინანტის, ქორეოგრაფისა და მხატვრის ძალა.³

ბერნარდლორტი „განთავისუფლებულ წარმოდგენაში“ საუბრობს თეატრზე, რომელიც განთავისუფლებულია უახლოესი წარსულის რეჟისორული ტირანიისგან და მიდის დასკვნამდე: „შესაძლებელია დადგა დრო „აქტიორულ თეატრთან“ დაბრუნებისა, მაგრამ არა იმისთვის, რომ უარვეყოთ რეჟისორის მნიშვნელობა და ამ უკანასკნელის როლი წარმოდგენაში, არამედ იმისთვის, რომ გავაძლიეროთ მასში სხვა კომპონენტების მნიშვნელობა, (კერძოდ მსახიობის).⁴ რეჟისორი კარგავს სუვერენულ ხელისუფლებას, მაგრამ ეს „აქტიორულ თეატრთან“ დაბრუნებას სულაც არ ნიშნავს.

პოსტმოდერნისტული სიტუაციის მხატვრებს სურთ მაქსიმალურად მოხსნან „ავტორის ზეწოლა“ და ამისთვის მთელ რიგ ახალ ხერხებს იყენებენ: ნეიტრალურ წერილს, გახსნილი ნაწარმოებსა და ა. შ. მათ სურთ, რომ ტოტალურობას ასცდნენ,

¹ Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., Прогресс. 1986.

² ს. ისაევი // როგორც ყოველთვის ავანგარდზე; ფრანგული თეატრალური ავანგარდი. 1992.

³ Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Вып.4.

⁴ И. Ильин. Постмодернизм. Словарь терминов. // ТЕАТРАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО СОЗНАНИЯ И ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕОРИИ ТЕАТРА

– შესაძლებლობა მისცენ მკითხველსა თუ მაყურებელს თავად დაასრულონ ტექსტის კითხვა. ამ ორიენტაციის მხატვრები ფიქრობენ, რომ ხელოვნების სამყაროში ყველაფერი უკვე შექმნილია, აღმოჩენილია ყველანაირი მხატვრული ფორმა და ამიტომ მათ არაფერი დარჩენიათ, გარდა იმისა, რომ უკვე აღმოჩენილი გარკვეული კომბინაციებით გაიმეორონ. მხატვარი ეფექტს ავტორის ჩამოშორებით, გარკვეული დისტანციის დემონსტრაციით ახდენს. ეს თავისებური გამოწვევაა, პროტესტი ხელოვნების ერთფეროვნების წინააღმდეგ მიმართული.

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი ცენტრალური თემაა სიკვდილთან თამაში. სწორედ სიკვდილის თემა თამაშობს მნიშვნელოვან როლს მარისა ბლანშოს შემოქმედებაში,¹ სადაც ის მოცემულია მეტაფიზიკური ინტერპრეტაციით, როგორც არარსებობის უსახური სტიქია, როგორც მეტაფორა, რომელიც საზღვრის იდეის წარმოდგენაში გვეხმარება ნიცშე წერდა: „აუტანელია, როცა ავტორი მუდმივად გვახსენებს, რომ ეს მისი ნაწარმოებია“.² ბლანშოს აზრით: „ხელოვნებისათვის სასურველია არ არსებობდეს არანაირი პიროვნული „მე“. ეს არის არა ავტორის სულიერი მდგომარეობა, არამედ თანამედროვე მხატვრული კულტურის აუცილებლობა. შემდგომში ამ მოვლენას ნაწარმოებში „ავტორის სიკვდილის სახელი დაერქვა.“³ ბლანშოს „ავტორის სიკვდილი გაგებული აქვს, როგორც მხატვრული შემოქმედების არსი. ის გამოთქვამს აზრს, რომ შემოქმედება, – ეს არის პროცესი, სადაც საკუთარი ყოფიერების განცდა იკარგება. ეს არის „მეტაფიზიკური თვითმკვლელობა“, მხატვარმა განაჩენი გამოუტანა თავის თავს. ის წყვეტს კავშირს ნორმალურ სამყაროსთან. იზოლირებას უკეთებს თავს სამყაროსგან იმისთვის, რომ შექმნას და მოკვდეს ბედნიერი. ბლანშო თვლის, რომ „დაკამაყოფილებული სიკვდილი» არის ჯილდო ხელოვნებისთვის. ნიცშეს აზრით, „მოაზროვნე» და „შემოქმედი“ საუკეთესო „მე“ არის, რომელიც ჩამალულია თავის ნაწარმოებში და განიცდის სიამოვნებას იმისგან, რომ

¹ Колесников А.С. Постмодернизм Мориса Бланшо // Проблемы интеграции философских культур в свете компаративистского подхода. 1995 С. 16–22

² Ницше Ф. Злая мудрость // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. М., Мысль. 1990. Т. 1.

³ Бланшо М. Смерть как возможность // Вопросы литературы, 1994. Вып. 3. С. 194.

მისი სული და სხეული ნელ-ნელა იწრთობა და ირღვევა დროში.“ ამავე დროს, მისი წიგნი „ცხოვრობს, როგორც არსება გაბრწყინებული გონიერებით და სულიერებით.“¹

ბლანშოს აზრით, არსებობს მხატვრული შემოქმედების გართულების სიტუაცია, როცა ხედავ აზრის სიმარტივეს და ფიზიკურად უძლური ხარ ის აზრით გადმოსცე. მაგალითად მას არტოს შემოქმედების ის პერიოდი მოჰყავს, როდესაც ამ უკანასკნელს თავისი აზრების მართვა აღარ შეეძლო. სწორედ ეს მიიჩნია ბლანშომ არტოს სიკვდილის მიზეზად.

სიკვდილისა და შემოქმედების ერთიანობა ყველაზე მიმზიდველი ლიტერატურის ხელოვნებისთვის გახდა. თავის ნაშრომში ბლანშო გამოხატავს აზრს, რომ ხელოვნებაში ავტორი თავისი ენის პატრონი არ არის. ის მხოლოდ ემორჩილება ენას და ამ პროცესში თავად მთლიანად წაშლილია. „...მე ვმლი თავს ენაში. ერთდორულად ვარ და არც ვარ ენის პატრონი.“²

ხელოვნების ისტორიას პროტესტის ძალიან ბევრი ფორმა ახსოვს. პოსტმოდერნიზმი გეთავაზობს პროტესტს სამყაროს აღქმის რაციონალური ფორმების, ტრადიციების წინააღმდეგ. ადამიანი უსუსურია დაგროვილი კულტურული ფასეულობების წინაშე. დაგროვილმა ტექსტებმა აქტუალობა დაკარგეს და მუზეუმის საცავში გადაინაცვლეს. თამაშის ხერხითა და ირონიით ხელოვნება ცდილობს შენიღბოს ადამიანის დღევანდელი არსებობის ტრაგიზმი და კატასტროფა.

სახეზეა თანამედროვე ხელოვნების უკიდურესი სპონტანურობა, თუმცა, ის მაინც ემორჩილება მხატვრული პროცესის ლოგიკას. თანამედროვე ხელოვნების ბევრი მოვლენა ლაბორატორიის როლს ასრულებს. თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება კი ექსპერიმენტია.

¹ ფ. ნიცშე „ადამიანური, ერთობადამიანური“, 1879.

² Бланшо М. Смерть как возможность // Вопросы литературы, 1994. Вып. 3. С. 197.

მიხეილ მესტიერიშვილი

თეატრი კიბერ-სამყაროში

საუკუნეების მიჯნაზე მყოფმა თეატრმა თავის წარსულად საკუთარი გამოცდილება და ისეთი მომავალი დაადასტურა, რომელმაც მთლიანად შეცვალა ან უარყო მთელი კულტურული მონაპოვარი. ფიქრობდნენ, რომ საინტერესო ძიებებს წინააღმდეგობებით სავსე გზაც თან დაერთვებოდა და ასეც მოხდა. ქვის ნაგებობიდან ტაძრის, შემდეგ – უბრალო ხის ფიცარნაგამდე, ჭრაქით განათებულ პანორამებამდე, ურმით მოხეტიალე ადამიანების საერთო იდეამდე, თუ ზეთის განათებიდან ახალ ელექტრონიკაციამდე. დღევანდელი, თანამედროვე თეატრის სახე მაყურებლისა თუ მკვლევრისათვის წარმოადგენს უკვე, როგორც მხატვრულ მთლიანობას, ასევე საკვლევ ობიექტს; თავად შექმნილი ნაწარმოები განაპირობებს აღმქმელისა და აღსაქმელის როლთა განაწილებას, როგორც როლების ასევე პოზიციებისა და სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართებას. თუკი მანამდე თეატრის სტანდარტული სახე იყო დაკანონებული: მაყურებელი პარტერში და მსახიობი სცენაზე, – ამ უკანასკნელმა კუთვნილი ადგილი დატოვა: ხან მაყურებელთა დარბაზში გადაინაცვლა, ხანაც შექმნილი საზღვრების გარეთ სცადა გასვლა. მოკლედ, ძალიან ბევრი ექსპერიმენტი ჩატარდა იმისათვის, თუ სად უფრო „კომფორტული“ იქნებოდა ორივე მათგანისთვის განკუთვნილი დროის მიმდინარეობისას დაბინავება და ა. შ. ხელოვანთა მთელი თაობა ჩაება რიგი საკითხების საექსპერიმენტო ობიექტად გადასაქცევად, რამაც უამრავი „იზმი“, უამრავი „პოსტ...“ წარმოშვა. ადგილთა გეოგრაფიულ გადაინაცვლებას სივრცეში დღეს ველარავინ მოჰყავს გაოცებაში, რადგან თანამედროვე ადამიანი სულ უფრო მეტი ექსტრემისაკენ, მეტი „ხიფათისადმი», მეტი მოულოდულობებისადმი ისწრაფვის, რაც ერთ-ერთ ძირითად კონცეპტს წარმოადგენს თანამედროვე ხელოვნებაში კათარზისის განსაცდელად. რეჟისორებისა თუ დრამატურგების საკვლევი ობიექტი უკვე ადამინის ცნობიერების დაფარული შრეებია და მათ გამოსახატავად ახალი რაკურსით განსაცდელი თუ აღსაქმელი საშუალებები იკავებენ მნიშვნელოვან

ადგილს. „საგნები», აქ უკვე უბრალოდ კი არ არსებობენ, არამედ განსაზღვრულ კონსტრუქციას ამუშავებენ და აწარმოებენ ისევე, როგორც წარმოდგენის, ვერბალური და ვიზუალური ნაწილი. თანამედროვე თეატრის ახლად აღმოჩენილ თვისებებს უკვე მეცნიერება ჩაუღრმავდა ისევე, როგორც მეცნიერებას ჩაუღრმავდა თეატრი. ერთი შეხედვით, სრულიად განსხვავებული სახე მიიღო ხელოვნების ამ დარგმა და სრულიად სხვა პოზიციები განაღვა თანამედროვე სამყაროს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. „ახალი მედიის» დაბადებამ მთლიანად შეცვალა ადამიანის აზროვნება.

თანამედროვე სამყაროს სწრაფ განვითარებას თან სდევს ხელოვნების ყველა დარგის სწრაფი წინსვლაც, რომელიც მუდმივ ძიებასა და თვალყურის დევნას, დაკვირვებას მოითხოვს.

მის გარეშე წარმოუდგენელია მკვლევრისა თუ ხელოვნის ადეკვატური რეაქცია მსოფლიოს თანამედროვე ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებზე, სრული წარმოდგენა იქონიოს ძირეულ მიზეზებზე, რომლებიც გამოძახილია ამა თუ იმ ფაქტებისა. გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან დღემდე ბევრი რამ შეიცვალა თეატრალურ ხელოვნებაში. შიშობდნენ, რომ კინოს, ტელევიზიის დაბადება თეატრს გაანადგურებდა, მაგრამ ასე არ მოხდა. ყოველმა მათგანმა თავისი ადგილი დაიკავა კულტურულ სივრცეში და თავისი თვითმყოფადობაც აჩვენა. თანამედროვე მედია საშუალებებმა განსაკუთრებულად იმოქმედა, როგორც ხელოვნების ყველა დარგზე, ასევე ადამიანების ცხოვრებაზეც. ფასეულობათა გადაფასებამ სრულიად ახალი ფორმები და სივრცეები შექმნა. თეატრი უკვე აღარ არის მხოლოდ ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი, დაკანონებული სივრცე, სადაც სცენაზე მსახიობები თამაშობენ და მაყურებელი კი პარტერიდან ადევნებს თვალს. თანამედროვე სამყარომ მოახერხა ამ დაკანონებული სივრცეებიდან გასვლა და შემდეგ ისევ უკან დაბრუნება ძალიან ბევრი საშუალებით. XX საუკუნის 20-იანი წლებში ერვინ პისკატორმა და „ბაუჰაუზის“ იმ დროისათვის რეაქტიულმა იდეებმა მთლიანად შეცვალეს მსგავსი მიდგომა თეატრისადმი, როგორც კონცეპტუალურ ასევე პრაქტიკულ დონეზე. ამაში კი უდიდესი დამსახურება კინოსა და თანამედროვე „კიბერ» საშუალებებს მიუძღვით.

ტერმინი „კიბერ“ და მთლიანად „კიბერანთროპოლოგია“

მოდის „კიბერსფეისის“ გამოგონების შემდეგ, რომელიც პირველად ნახსენები იყო სამეცნიერო გამოცემაში – ნოველა „ნეურომანსერ“, – ვილიამ გიბსონის ავტორობით, 1984 წელს. 40-ინი წლების ბოლოს მათემატიკოსმა ნორბერტ ვეინერმა პრეფიქსი „კიბერ“ გამოიგონა „კიბერნეტიკაზე“ დაყრდნობით, რომელიც ადამიანსა და მანქანას შორის ურთიერთობებს აღნიშნავს. ვეინერს თავში უტრილებდა ბერძნული სიტყვა „კიბერნეტეს“ (იგივე „მესაჭე“, „პილოტი“), რომელიც აღნიშნავს მანქანის მმართველს ან მაკონტროლებელს. დღეს პრეფიქსი „კიბერ“ ძირითადად კომპიუტერების და ინფორმაციული ტექნოლოგიების მიმართულებით გამოიყენება, ანუ როგორ ზემოქმედებენ ადამიანები მანქანებით და მანქანებზე. 50-იანი წლებიდან ანთროპოლოგებმა მეტი ყურადღებით დაიწყეს ტექნოლოგიების და მათი ზეგავლენის შესწავლა. ხელოვნებაში კი სულ უფრო მძლავრად შემოდის თანამედროვე გამომსახველობითი საშუალებები და ამის ნიადაგზე არა ერთი ექსპერიმენტი ჩატარდა. 1965 წელს ჯონ კეიჯი მერსი კანინკჰამის ცეკვის დასისთვის ქმნის „ვარიაციები VII-ს. მან დევიდ ტიუდორთან ერთად არჩევანი შეაჩერა ხმის გადამცემის ორ სისტემაზე. პირველი სისტემისათვის გამოგონებულ იქნა მოწყობილობა, რომლის მუშაობა ეფუძნებოდა სცენის განათებაზე ორიენტირებულ ფოტოელემენტებს. ამ სახით, ურთიერთზემოქმედი სხივების მიხედვით მოცეკვავეები გამოსცემდნენ ხმას. მეორე სისტემის შემთხვევაში სივრცის მთლიანი სისტემა ანტენების სერიას წარმოადგენდა. ხმა გაისმოდა ყოველ ჯერზე, როცა მოცეკვავე ანტენას 4 ფუტის და უფრო ნაკლებ მანძილზე მიუახლოვდებოდა. ხმის აქტივაცია ხდებოდა ათი ფოტოელემენტით, რომლებიც ჩართულნი იყვნენ მაგნიტოფონსა და მოკლეტალღოვან რადიომიმღებზე. მოცეკვავეების მოქმედება მიმდინარეობდა უკანა ხედის ფონზე, რომელზეც სტენ ვანდერბიკის ფილმები და ნამ ჯუნ პაიკის ვიდეო ნამუშევრები პროეცირდებოდა. „ვარიაციები V», რომელიც მომზადდა ჰამბურგის ტელევიზიისთვის, მოითხოვდა ფოტოელემენტებისა და ხუთფუტიანი ანტენების განლაგების ისეთ რიგს, რომ მიღებული ყოფილიყო საჭირო გახმოვანება.

დღემდე ბევრი თვლის, რომ თეატრი კარგავს თავის ნამდვილ სახეს, მაგრამ მე მიმაჩნია, რომ ეს ზედაპირული მიდგომა შორსაა ჭეშმარიტებისგან, რადგან ჯერ კიდევ შილერი ამბობდა, რომ “Der

Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt» („სრულყოფილია ადამიანი იქ, სადაც ის თამაშობს“). თუკი შილერის ამ მოსაზრებას ძირეულად მივუდგებით, მაშინ იმაშიც დავრწმუნდებით, რომ დღეს თანამედროვე მულტიმედიაური წარმოდგენისათვის საგულდაგულოდ შექმნილ სივრცეს ხანგრძლივი ტრადიცია გააჩნია.

დასავლური თეატრის კონცეფციის არსებობის განმავლობაში, ისტორიის კოლექტორის ერთ-ერთი პარამეტრი ხელშეუხებელი დარჩა, მიუხედავად ჩატარებული მრავალი რადიკალური ექპერიმენტებისა. არსებული პარამეტრი ფიზიკურ თანაარსებობას წარმოადგენდა „შემქმნელსა და მაყურებელ/დამკვირვებელს» შორის. ტელემატიკური და განსაკუთრებით ინტერნეტის, როგორც განსხვავებულ მედია ტექნოლოგიათა საშუალებების, განვითარებასთან ერთად, ახალი ტიპის თეატრი წარმოიშვა, რომელსაც სახელად „ტელემატიკური» ანუ დისტრიბუციურებული წარმოდგენები» დაერქვა. „ტელემატიკური» წარმოდგენები სივრცეში წარმოგვიდგენს „შემქმნელისა» და „დამკვირვებლის» ერთიანობას და „პროდუქტის» (სცენური სივრცის) რეალიზაციას სხვადასხვა მანძილზე არსებულ ადგილებზე, რომლებიც დამოკიდებულნი არიან აუდიენციის მრავალფეროვნებასა თუ რაოდენობაზე, პროექტის კონცეფციასა და ტიპზე. ადგილები სხვადასხვა დისტანციაზეა ლინკირებული ინტერნეტის საშუალებით, მაგალითად “Internet relay chat“¹ (ინტერნეტ ესტაფეტა) რომელიც ტექსტუალურ გარემოს წარმოადგენს დრამის წამოდგენებისათვის ან კიდევ “world wide web“² (მსოფლიო მასშტაბის ქსელი). მსგავსი წარმოდგენებისათვის სცენური სივრცის შექმნის ძირითად საშუალებებად ვიდეოკონფერენციის სისტემა ან ვებ-კამერები გვევლინება. ამ დროს კი სამგანზომილებიანი წარმოდგენა ორგანზომილებიანად გარდაისახება მონიტორის ეკრანსა თუ საპროექციო აპარატის გაშუქებაში. არსებულ მდომარეობას იმ თეზისამდე მივყავართ, რომ ინტერნეტ პერფორმანსები და მთლინად მულტიმედიაური ტიპის წარმოდგენები „კონკრეტული ადგილისათვის განსაზღვრულ ხელოვნებას“ და მისსავე თეორიას ეფუძნება.

პირველი ასეთი მიდგომა „ინტერნეტ პერფორმანსები“ XX საუკუნეში ჩამოყალიბდა, ერთი მხრივ საშემსრულებლო ხელოვნებასა და მეორე მხრივ, მედია ტექნოლოგიებს შორის ექსპერიმენტების

ჩატარების საფუძველზე. მეორე მიდგომა „კონკრეტული ადგილისათვის განკუთვნილი“ ხელოვნება, ტელემატიკური წარმოდგენებისადმი განცდის, შეგრძნებების ტრანსფორმაციის არსებობას აძლიერებს. ტრანსფორმაციის მეთოდზე დიდი გავლენა ინტერნეტის დისპოზიციურ ზემოქმედებასაც აქვს. ზოგადად, კონკრეტული ადგილისათვის დამახასიათებელი ხელოვნება განისაზღვრება ისე, როგორც განსაზღვრული გარემოსათვის განკუთვნილი სპეციალური ფორმა. მისი ისტორიული ფესვები კი 1960 წლების მინიმალისტურ ქანდაკებაში შეიძლება მოვიძიოთ. მკვლევრები მიდიან დასკვნამდე, რომ მინიმალიზმი სულ უფრო და უფრო იჭრება თეატრალურ და წარმოსახვით სამყაროში ეფემერულ და დროებითი მოქმედების არსებობისას. ბრიტანელი მკვლევარი ნიკ კაი აღნიშნავს, რომ „წარმოდგენაა ის, რაც დაგვანახებს და განსაზღვრავს ადგილს თავის დამახასიათებელ თვისებებთან ერთად. იგი წარმოსადგეია არა მარტო საკუთრივ იმ დროისათვის, რომლისთვისაც არის გამოყენებული არსებული მოდიფიკაციებით და კონკრეტული საქმიანობისათვის, არამედ ზოგადად ადგილისათვის დამახასიათებელი მრავალფეროვნებით.“ ამ თეორიული ასპექტიდან გამომდინარე, ინტერნეტი წამოდგენისათვის უკვე აუცილებელ და მთავარ კომპონენტსაც წარმოადგენს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი ტიპის წარმოდგენების არსებობა აძლიერებს სიცოცლხისუნარიან ელემენტებს, როგორც წარმოდგენისათვის, ასევე მათთვის, ვინც უნდა მიიღოს შექმნილი პროდუქტი. არსებული მოსაზრებების საფუძველზე, ფოკუსირებას ინტერნეტზე ვახდენთ, როგორც სპეციფიურ, კონკრეტულ ადგილზე, რომელიც ბიძგს აძლევს მოხდეს ერთიანობის შეგრძნება და შემდეგ, ევრეთ წოდებული, „კიბერ“-კათარზისი „შემქმნელ-მწარმოებელსა“ და „მაცურებელ-მიმღებ-დამკვირვებელს შორის», განისაზღვროს როგორი სტრუქტურაა და როგორ ხდება კომუნიკაცია სხვადასხვა დისტანციაზე არსებულ „გადამცემებს“ და „მიმღებებს“ შორის.

მიუხედავად ამ ყველაფრისა, ინტერნეტ პერფორმანსები მედია სპეციფიკით არ უნდა განიხილებოდეს, როგორც მართვადი ხელოვნების სფერო, ნოელ კაროლის არგუმენტის მიხედვით: „მედია სპეციფიკა არის მხოლოდ მნიშვნელოვანი სტრატეგია ახლად ჩამოყალიბებული ხელოვნების ფორმების დაარსების

ლეგიტიმაციისათვის“.⁴ ნოელ კაროლის ამ მოსაზრებაზე მკვლევარი ჯუღია გლენსერი აღნიშნავს, რომ „საშუალებების სპეციფიკის არგუმენტები მიმზიდველია საშუალებათა ტრანსფორმაციისათვის ხელოვნების ახალ სფეროში, რადგან იგი გვთავაზობს გზას, რომლის საშუალებითაც, ხელოვნების ამ მიმართულებას მიეცემა დამოუკიდებლობა და გამოეყო სხვა მიმდინარეობებს. კაროლი არ უარყოფს, რომ „მომავლის პერსპექტივის არსებობას შეუძლია იქონიოს დასაბუთებული შედეგი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ცდილობს თავი აარიდოს საშუალებათა აუცილებლობას“.⁵ ეს კი გულისხმობს შემდეგს:

„საშუალებებს, როგორც საჭიროებას შეგრძნებებისათვის, საშუალებების მიზანმიმართული გამოვლინებები გააჩნია. ეს არის საშუალებათა მოცულობა, რაც იმას გვკარნახობს, რა არის საჭირო და რა უნდა გაკეთდეს ამ საშუალებებით“⁶

კიბერ სამყარო, პარალელურად არსებობს მატერიალურ სამყაროსთან. ეს ორი სამყარო წარმოადგენს წყვილს, ზემოქმედებს ერთმანეთზე და ამით ერთმანეთის იდენტიფიკაციას ახდენს. „სამყარო არის ბიპოლარული ყველა მნიშვნელობით“⁷. ამ პროცესის შედეგს წარმოადგენს თვითგამოხატვა, რომელიც სიმბოლურად დაიწყო XX საუკუნეში „ფრანგული რევოლუციიდან“ და განვითარება ფილოსოფიაში ჰპოვა ფსიქოანალიზზე დაყრდნობით. თვითგამოხატვის მეორე ეტაპი უკვე თვითასახვას წარმოადგენს, რომელიც ეფუძნება ურთიერთობებს საკუთარ თავთან და გარემოსთან. ხელოვნების სხვა მიმართულებებისაგან განსხვავებით „ნეტ-არტმა“ „კიბერსფეროსზე“ დაყრდნობით ჩამოაყალიბა ახალი კანონები და ურთიერთობები. ეს ახალი კანონები და ურთიერთობები ემხრობა მემარცხენე ფლანგს,⁸ სადაც ხაზგასმულია თვითგარკვევის შეგრძნება პოსტჰეგელიანურ, პოსტფროიდულ, პოსტლაკანურ და უკვე მალე პოსტკიბერ მიმართულებით. ელექტრონულ ლანდშაფტში პოზიციები აღებულია მატერიალურ სამყაროში მიმდინარე პროცესების მიხედვით და პირიქით. ფსიქოანალიზის ფილოსოფია მიუთითებს, რომ ერთი მხრივ, ჩვენ ვცხოვრობთ წარმოსახვით სამყაროში, სადაც არამატერიალური გამოთვლების მიხედვით საგნები რეალურია, ის ბუნებში არ არსებობს და ყოველივე მატერიალურს მართავს, მეორე მხრივ კი, – ვირტუალურში,

რომელიც მატერიალური სამყაროს სიმულაკრუმს წარმოადგენს. ერთადერთი, რაც ჩვენ გაგვაჩნია არის, შეგრძნებები და ღრო, რომელიც წარმოსახვით სამყაროშიც რეალურია. გარდა ამისა, ეს კითხვები სტრუქტურული ანალიზის შესახებ, კომპლექსურობის არსებობის შესაბამის პოტენციალს გვაძლევს, რაც მნიშვნელოვან კონცეფციას წარმოადგენს ახალი მედიის მიმართულებით.

ჩემს ყურადღებას განსაკუთრებით თანამედროვე ცეკვა იპყრობს, რომელმაც გასული საუკუნიდან მოყოლებული ცეკვისა და თანამედროვე ტექნოლოგიების მნიშვნელოვანი სინთეზი შექმნა. თეატრი, ცეკვა და მთლიანად პერფორმანსის ხელოვნება ყოველთვის წარმოადგენდა ინტერდისციპლინურ, ანუ მულტიმედიურ ფორმებს. საუკუნეების მანძილზე ცეკვა მჭიდრო კავშირში იყო მუსიკასთან და მოიცავდა რეკვიზიტის ვიზუალურ ელემენტებს, კოსტიუმს და განათებას სივრცეში სხეულის გამომსახველობის გასაძლიერებლად. თეატრმა, მისი რიტუალური ძირებიდან კლასიკური გამომსახველობის გავლით, თანამედროვე ექსპერიმენტულ ფორმებამდე, ტრადიციულად წინ წამოწია ადამიანის ხმა და ტექსტი, ყველა ზემოთ ნახსენებ კომპონენტებთან ერთად. საუკუნეების მანძილზე, თეატრმა სწრაფად აღმოაჩინა და გამოიყენა ახალი ტექნოლოგიების დრამატული და ესთეტიკური პოტენციალი.

ციფრული პერფორმანსის ისტორიაში ტექნოლოგიების ადაპტაცია მუდმივად მიმდინარეობდა ესთეტიკური და სანახაობრივი ეფექტის, აგრეთვე ემოციური და მგრძნობელობითი ზემოქმედების მოსახდენად. ჯერ კიდევ 1889 წელს, ელექტრობის მიღებით ექსტრაორდინალური ექსპერიმენტების საინტერესო მაგალითს გვიჩვენებს მოცეკვავე ლოი ფულერი. აისედორა დუნკანის თანამედროვე ფულერი სცენაზე ფართო გამჭვირვალე კოსტიუმით, ნახევრად განათებული აირიანი ტანსაცმლით გამოდიოდა, ხელში კვერთხები ეკავა ხელების სიგრძის კიდევ უფრო გასაძლიერებლად. მსგავსი მაგალითი თანამედროვე ქორეოგრაფიის გამოვლინებას წარმოადგენდა და ახალი ტექნოლოგიების გამოყენებით იგი თავის ექსპერიმენტებს 1923 წლამდე ატარებდა. კინოპროექციების და განათების ეფექტების შერწყმით ახდენდა საკუთარი სხეულის გარდაქმნას მთლიან პერფორმანსად. აღსანიშნავია პერფორმანსი, სადაც მისი კოსტუმები რადიუმით ანათებდა. ფულერის

ნამუშევრები შეგვიძლია ჩავთვალოთ უეინ მაკგრეგორის ნამუშევრის „კობორგი“ (1995 წელი) ფუძედ, სადაც განათებული დეკორაციები მოცეკვავე სხეულის ფრაგმენტებს წარმოადგენდა, დეკორაციის განათების მონაცვლეობით, ერთი ნაწილის გაშუქებით მაშინ, როცა სხეულის მეორე ნაწილი ჩაბნელებული იყო, ადვილდებოდა სხვადასხვა ფორმის სხეულების მიღება. ამ სპექტაკლში, მაკგრეგორმა, როგორც ბრიტანული ციფრული ცეკვის ლიდერმა, ახალი ეფექტების მისაღებად გამოიყენა ძველი ტექნიკური საშუალებები, რამაც მაყურებელს ცეკვის ის ტექნოლოგიები გაახსენა, ამ დარგის „პიონერები“ რომ იყენებდნენ. მულტიმედიათი თეატრის ერთ-ერთ ძირითად სახეობად „ვებ-ცეკვები“ გვესახება, რომელიც განსხვავებული სპეციფიკით გამოირჩევა, როგორც მხატვრული კონცეფციით, ასევე ტექნოლოგიების გამოყენების თვალსაზრისითაც.

„ვებ ცეკვების“ საუკეთესო ნიმუშებს სარა მორისონის “Leaping into the net!” (ნახტომი ქსელში), ნიუ-იორკის “Cassandra project» (პროექტი „კასანდრა“) და ლაურა ნოტის “World wide simultaneous dance“ (მსოფლიო მასშტაბის სინქრონული ცეკვა) წარმოადგენს. ვფიქრობ, რომ ამ სამ პროექტს შეუძლია სამი განსხვავებული სტრუქტურის დემონსტრირება, რათა დაგვანახოს სხვადასხვა ინტერნეტ წარმოდგენების სცენოგრაფიული თავისებურებები.

სარა მორისონის “Leaping into the net!» (ნახტომი ქსელში) პირველი ინტერნეტის და ცეკვის გამოცდილებას წამოადგენს, რომლის შედეგიც ამ ორი კომპონენტის ერთობლიობით იქნა მიღებული. “Live physical performance“ (ცოცხლად შესრულებული წარმოდგენა) გაიმართა 1997 წლის 4 სექტემბერს, კლივლენდის სახალხო თეატრში. იმავე დღეს პარალელურად ხდებოდა გადაცემა “Live internet broadcast“ (პირდაპირი ეთერი ინტერნეტით). მთავარი იდეის მიხედვით “look what happens when art and technology come together» („რა მოხდება, როცა ხელოვნება და ტექნოლოგიები ერთიანდება“) ოთხმა ქორეოგრაფმა შეასრულა: within the order of chaos, (ქაოსის მწყობრში), “Sketches of Rodin and metamorphosis“, („მეტამორფოზები და როდენის ესკიზები“, რომელიც მომზადდა სუზან ედვარდის მიერ). სამი კლასიკური სცენოგრაფიული ფორმა, სცენური სივრცე, როგორც

მას პატრის პავი უწოდებს – დრამის და სათამაშო სივრცე (ანუ espace ludique - ფრანგ.) ერთდროულად იქნა გამოყენებული ტრადიციული სცენის პროსცენიუმზე დამსწრე მაყურებლისათვის. კლივლენდის მაყურებელთა გარდა, წარმოდგენა იწერებოდა და მთელი მსოფლიოს მასშტაბით ხდებოდა გადაცემა რეალური დროის მსვლელობაში. (ამ მიზნისათვის გამოყენებულ იქნა ახლად შექმნილი Real Player. კლივლენდის აუდიენციასთან ერთად, რომელიც წარმოდგენას ტრადიციულ ფორმაში უყურებდა, ონლაინ აუდიენცია წარმოდგენას დროის სხვაობით მორისონის ვებ გვერდზე იღებდა. ძირითადად რეალობა, რომელსაც ინტერნეტ წარმოდგენები ქმნის, ხასიათდება კომპიუტერის ინტერნეტ ქსელში ჩართვით და ტრადიციული თეატრის საშუალებებით, როგორც არის სივრცე და სხეული. ძირითადად კომპიუტერის და ინტერნეტის ან უფრო ზუსტად: კომპიუტერული ქსელი, შეიძლება გამოვიყენოთ, როგორც გადაცემის ალქმის, მიღების ინსტრუმენტად. ინსტრუმენტულ ან მედიის საშუალებით რეალობის ალქმის ფუნქციების პროცენტული მაჩვენებელი, შეიძლება დამოკიდებული იყოს საშუალებათა გამოყენების სპეციფიკაზე, როგორც შემქმნელზე, ასევე მაყურებელ-დამკვირვებელზე. საშუალებათა გამოყენებაზე დიდი ზეგავლენა აქვს პერფორმანსის სცენოგრაფიულ სტრუქტურას და ინტერაქტიულობას. ინტერაქტიულობის იდეა განიხილება პერფორმანსის და ახალ მედია საშუალებათა მიმართულებით. ენდი ლიპმანი ინტერაქტიულობას შემდგენაირად განსაზღვრავს: „ზოგადი მუდმივი მოქმედებები ორ მხარეს შორის რაიმე ობიექტურის მისაღწევად და არა მხოლოდ, გვაძლევს უამრავ საშუალებას, გადაიხედოს ინტერაქტიულობის დონე შემქმნელებსა და აუდიენციას შორის, ან მეორე მხრივ, მუდმივი ცვალებადობა განიცადოს (დახვეწის მიზნით) პერფორმანსების სტრუქტურაში“.⁹

მორისონის Leaping into the net!-ში (ნახტომი ქსელში), შემქმნელები და ონლაინ აუდიენცია ერთმანეთისაგან გაყოფილი იყო პერსონალური კომპიუტერის ეკრანით, რომლის დროსაც წარმოსახვითი ასახვის ფუნქციას კისრულობდა ვებ-ბროუზერი. ეს ერთგანზომილებიანი საკომუნიკაციო არხი არ გვაძლევს ინტერაქტიულობის საშუალებას არც ლიპმანის გაგებით და არც რამეზე რეაგირების შესაძლებლობით. ინტერნეტის, როგორც

ქორეოგრაფიული ნამუშევრის მოძრავი სურათების გადაცემის ტრანსმისიულ საშუალებად გამოყენებისას, Leaping into the net!-ის(ნახტომი ქსელში) სცენოგრაფიული სტრუქტურა შექმნილი იყო ტრადიციული ავანსცენური კონცეფციით, რომელიც პერფორმერებისა და აუდიენციის გამოყოფას გულისხმობს. ამ პირველი ვებ ცეკვის წარმოდგენის დროს, როდესაც Real Player (ნამდვილი საკრავი) და მსგავსი თანამედროვე ტექნოლოგია პირველად გამოიყენეს ევრო-ამერიკული თეატრის ისტორიაში, პერფორმანსი Leaping into the net!-ის (ნახტომი ქსელში) სცენოგრაფიული სტრუქტურა თავიდან იქნა გამოგონებული.

როგორც მკვლევრები აღნიშნავენ, მოცეკვავეებს სკეპტიკური განწყობა ჰქონდათ, რადგან ისინი საკუთარ სხეულს, როგორც „ინსტრუმენტს“ ისე აღიქვამდნენ (გაეკეთებინათ ნახტომი ადამიანური სხეულიდან ინტერნეტ ქსელის სხეულში), თავიანთი ცირკულაციური და ინტერაქტიული სისტემით. ქსელში გადაცემის გამოცდილება უფრო ხშირად აღიქმებოდა, როგორც უბრალოდ გადაცემის (მედია გადაცემის) არსებობა, ვიდრე მედია საშუალებებით ახალი ხელოვნების ჩამოყალიბების კვლევა.

სცენური სივრცის ლიკვიდაცია “The Cassandra Project“

(პროექტი „კასანდრა“)

მეორე, ასევე განმაურებული ვებ ცეკვის წარმოდგენა “The Cassandra Project» (პროექტი „კასანდრა“) შეიქმნა ნიუ-იორკის უნივერსიტეტში და წარმოადგენს გლობალური კულტურის გადაადგილების საერთაშორისო სწავლების მცდელობას (Navigation Global Culture - გლობალური კულტურის გადაადგილება). ამ პროექტს პროფესორი ჯონ ჯილბერტი, მუსიკალური კომპოზიციების პროგრამების რეჟისორი ხელმძღვანელობდა. ნიუ-იორკის უნივერსიტეტი, 1996). “The Cassandra Project“-ში (პროექტი „კასანდრა“) ჩართულები იყვნენ ასევე მუსიკოსები და პოეტები, რომელთა მოქმედება ხდებოდა ინტერნეტის საშუალებით. “The Cassandra Project“-ის(პროექტი „კასანდრა“) მრავალი ვერსია იქნა წარმოდენილი, იმ პარტნიორების ჩათვლით, რომლებიც სხვადასხვა ადგილებზე მოღვაწეობდნენ. “The Cassandra

Project»-ის (პროექტი „კასანდრა“) პირველი წარმოდგენა 1996 წელს გაიმართა კონფერენციული სისტემის CU-See Me-ის გამოყენებით. ეს გახლავთ კომპიუტერული ქსელი, რომელიც აკავშირებს პერფორმერებს რეალურ დროში სხვა პერფორმერებთან სხვადასხვა მანძილზე და წარმოდგენის დროს, ტექსტის, ცეკვის, მუსიკის იმპროვიზაციის მატერიალურობის განცდის საშუალებას გვაძლევს. ფიზიკური გარემო, სადაც პერფორმერები არიან განლაგებულნი, სპეციალურად არის აღჭურვილი მინიმუმ ერთი საპროექციო ეკრანით, კონტროლირებადი განათებით და ცარიელი ადგილით, დაახლოებით 3-5 მოცეკვავისთვის და საჭირო შემთხვევაში მუსიკოსებისათვის. ვიდეო კამერები თითქმის ყოველ კუთხეში არის განლაგებული რამეთუ ყველა რაკურსით მოხერხდეს გადაღება და მიღებული მასალის პროგრამა CU-See Me-ით გადაცემა. ასევე მონიტორის ეკრანზე მოცეკვავეებს საშუალება აქვთ დაინახონ სხვა პერფორმერები სხვადასხვა ადგილზე.“The Cassandra Project“-ის (პროექტი „კასანდრა“) სცენოგრაფიამ დააქინა სცენის სივრცე და დისტანციურ ადგილებზე განავრცო. მაყურებელი წარმოდგენილი იყო, როგორც ონლაინ ასევე ოფლაინ რეჟიმში. პერფორმანსის დროს, მაყურებელ/დამკვირვებელს შეეძლო მუდმივი კონტაქტი ჰქონოდა პერფორმერებთან ჩეთ რუმის მეშვეობით, მათ შეეძლოთ თავიანთი იდეები გამოეხატათ წარმოდგენასთან დაკავშირებით. მსგავსი ინტერაქტიულობა, კონცეფცია გვაძლევს საშუალებას საჭირო ცვლილებები განიცადოს პერფორმანსმა თავად წარმოდგენის პროცესში. მიუხედავად იმისა, რომ პერფორმანსი “Leaping into the net!“ (ნახტომი ქსელში) არ ეხება თეატრალური პროდუქციის ტრადიციულ როლს, “The Cassandra Project“ (პროექტი „კასანდრა“) ცდილობს არ გაწვივოს კავშირი პერფორმერებსა და მაყურებელს შორის, რათა დააფუძნოს კონცეფცია “Distributive choreography“ (დისტრიბუციული ქორეოგრაფია), როგორც მას მკვლევარი: ლისა ნაუგლი უწოდებდა. ამ შემთხვევაში, ქორეოგრაფიული ნამუშევრის დისტრიბუციული შესაძლებლობები გულისხმობს იმას, რომ ყველა მონაწილეს შეუძლია წამოაყენოს თავისი იდეა, ქორეოგრაფიული იმპროვიზაცია პერფორმანსის მიმდინარეობის დროს. იდეა, „დისტრიბუციული ქორეოგრაფია“ ახდენს თეატრალური პროდუქტის ტრადიციული როლის

კონფიგურაციის შეცვლას: ცეკვის დაგეგმილ მოძრაობებთან ერთად, ყველა მონაწილეს შეუძლია წვლილი შეიტანოს პერფორმანსის შექმნაში. მაყურებელი მთლიანადაა ჩართული სხვადასხვა დისტანციიდან და ერთგვარად აკონტროლებს პერფორმანსის განზომილებათა შექმნის პროცესს. ორივე ზემოქმედება: ქორეოგრაფების ტრადიციული როლის კონფიგურაციის შეცვლა და დამკვირვებლების ქორეოგრაფიის პროცესში ჩართულობა დამოკიდებულია ინტერნეტის შესაძლებლობებსა და მონაწილეთა არსებობაზე სხვადასხვა დისტანციაზე მოწყობილი ადგილებიდან.

მსოფლიო მასშტაბის სინქრონული ცეკვა ”World Wide Simultaneous Dance”

”World Wide Simultaneous Dance” (მსოფლიო მასშტაბის სინქრონული ცეკვა) პროექტი, განხორციელებული ლაურა ნოტის მიერ 1998 წელს. წარმოდგენა მოიცავდა ორ კომპონენტს: ცოცხლად შესრულებული ცეკვის პერფორმანსებს, რომელიც ერთი და იმავე დროს მსოფლიოს 12 ქვეყანაში მიმდინარეობდა და ინტერნეტ ვიდეო კონფერენცია, რომელიც ასევე მონაწილე აუდიტორიას საშუალებას აძლევდა ჩართულიყო ამ ღონისძიებაში.

ლაურა ნოტმა 60 სხვადასხვა მონაწილეს დაავალა ეცეკვათ იმ ადგილებზე, რომელთაც თავისი ადგილობრივი, კულტურული დატვირთვა ექნებოდა ცეკვის მოძრაობებით. ნოტს კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული, კონკრეტული ადგილისათვის განკუთვნილი ტრადიციული ხელოვნების როლი, ე. ი., თვით ხელოვანთა დამოკიდებულება მშობლიური კულტურული ადგილების მიმართ. სცენური სივრცეების გაფანტულობა და მათი ინდივიდუალურად კონტროლირება, ზრდის პროდუქტის კონფიგურაციის ცვლილების როლს, რაც “The Cassandra Project“-ში(პროექტი „კასანდრა“) იყო განხილული, ის სცენური სივრცეები, რომლებიც მიმოფენილი არის მსოფლიოს სხვადასხვა ადგილას, თავს ერთი მონიტორის ეკრანზე იყრის.

“World Wide Simultaneous Dance“ (მსოფლიო მასშტაბის სინქრონული ცეკვა) ინტერნეტს იყენებს, ცდილობს გლობალურ

სამყაროში გაფანტული მოცეკვავეებისა და აუდიენციის თავმოყრას ერთ ინტერნეტ პერფორმანსში. ჯერ ერთი ნოტი იმასთან ერთად, რომ იწვევს პერფორმერ-მონაწილეებს, რომელთათვისაც შესასრულებელი ცეკვის მოძრაობები დაკავშირებულია იმ ადგილის კულტურულ მნიშვნელობასთან, აგრეთვე წარმოგვიდგენს ინტერნეტ პერფორმანსის სხვადასხვა კრიტერიუმსაც. მაგალითად, ლაურა ნოტი და პამ რაფი ცეკვას “Do While Studio“-ში ბოსტონში ასრულებდნენ, პრაკრიტი კაშიაპი ნაციონალურ ცეკვას “Sarakella Chau dance“ (სარაკელა ჩაუს ცეკვა) მუम्ბაიში და ანდრეა ბაკერ დომენიჩი იმპროვიზაციას რომში, საკუთარ სამზარეულოში. ინტერნეტის, (როგორც გლობალური მოვლენა) მიხედვით, ჯეფრი შოუ განსაზღვრავს „ქსელის-მდგომარეობას“, როგორც „ჩვენი დროის შემთხვევას, შემთხვევითობასა და გართულებულ მდგომარეობას“¹⁰ ვებ-მსახიობი, როგორც ლაურა ნოტია, კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ნეტ-გარემოების დაპირისპირებას და მის გამოყენებას ესთეტიკურ კონტექსტში. ამასთან, “World Wide Simultaneous Dance” (მსოფლიო მასშტაბის სინქრონული ცეკვა) საშუალებას აძლევს კულტურასა და ცეკვაზე ადგილობრივ წარმოდგენებს, შევიდეს ინტერნეტში და აქედან გამომდინარე, წარმოადგინოს მისი ლოკალური მნიშვნელობები ინტერნეტის სპეციფიკაში.

სათეატრო მეცნიერება სტიმულირებას ინტერნეტ პერფორმანსების, პერფორმერებისა და მაყურებელთა საშუალებით განიცდის. ეს ძირითადად ზეგავლენას ახდენს და გვიჩვენებს, რომ თითოეული პროექტი ინდივიდუალური სცენოგრაფიული სტრუქტურით უნდა იქნას შესრულებული. სხვა ნეტ-არტ პროექტებისგან განსხვავებით, როგორც არის ინტერაქტიული ვებ ინსტალაციები, მისი შეზღუდული გამოყენების რანგით, ინტერნეტ პერფორმანსი ნეტ-არტში ახალ, ეფემერულ იდეას წარმოადგენს. ინტერნეტ პერფორმანსი დამთავრებასთან ერთად ქრება და იგივე პროექტის კვლავ წარმოება შეუძლებელი ხდება.

ტელემატიკური პერფორმანსები, პერფორმანსის გარემოს დანიშნულების განსაზღვრას ახდენენ ფიზიკური საშუალო მოდელისა და ტემპორალური სტრუქტურის მხრივ. გამოყენებული ტექნიკური საშუალებები (როგორც გამოსახვის სპეციფიკური ტექნოლოგიები) ცვლის რეალური სიანლოვის აუცილებლობას

პერფორმერებსა და მაყურებელს შორის და აგრეთვე ახდენს შემსრულებლის როლის ტრანსფორმაციას საშემსრულებლო ხელოვნებაში. დღემდე პერფორმერებსა და მაყურებელს შორის ფიზიკური კავშირი ერთ-ერთ ძირითად კრიტერიუმს წარმოადგენს თეატრისთვის, როგორც ისტორიულად ასევე კულტურულად. ინტერნეტ პერფორმანსები, რომელებიც აადვილებენ მაყურებელთა/ მონაწილეთა კომპეტენციას ახალი მედია საშუალებების გამოყენებით, კითხვის ქვეშ აყენებენ ზემოთხსენებულ აუცილებელ კრიტერიუმს. ტელემატიკური პერფორმანსები ცვლიან „ცოცხალი» მაყურებლის თანაარსებობის კონცეფციას, ინტერნეტს სცენის როლს ანიჭებენ, მისი ესთეტიკური თუ ტექნოლოგიური კომპონენტების გათვალისწინებით. ტელემატიკური სივრცე ინტერნეტ პერფორმანსებში შეიძლება დანახულ იქნას მეტაფორულად, როდესაც აქცენტირება საზოგადოების ძირითად დამახასიათებელ თვისებებზე ხდება. ინტერნეტ პერფორმანსები ხელოვნებს საშუალებას აძლევენ კრიტიკულად აღიქვან დღევანდელი კულტურული განლაგება. ერთი მხრივ, თეატრი საზოგადოების პროლექტს წარმოადგენს, მეორე მხრივ კი, საზოგადოების აღმშენებლობაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ინტერნეტ პერფორმანსი არ არის მხოლოდ თეატრალურ პროცესებში ახალი განზომილებების დამატება, იგი არის უნივერსალური როლის მქონე ტექნოლოგია.

ყოველთვის, მულტიმედიაური თეატრის თავისებურებაზე ფიქრისას ჩუან ძის ამბავი მახსენდება, პეპელა რომ ესიზმრა. მდგომარეობა, როცა გაურკვეველი გახდა პეპელას ესიზმრებოდა ჩუან-ძი, თუ ჩუან-ძის პეპელა. ისევე, როგორც მრავალგანზომილებიან სივრცეში ხდება, როცა სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართებაში ყოველგვარი საზღვარი მოშლილია. როცა ზღვარი „აქ» და „იქ», „მე» და „შენ» აღარ არსებობს, როცა რეალური არარეალურ მდგომარეობას განიცდის და ჩვენი ცნობიერების ფსკერზე რჩება მხოლოდ ერთად-ერთი, დრო. დრო, რომელიც „იყო და არა იყო რას» საზღვარზე მერყეობს ყოველთვის და ჩვენი გონების საზღვრებს მიჯნავს; დრო, რომელიც მხოლოდ მიედინება და მის ნაკვალევზე იკვეთება შთაბეჭდილებები.

1. www.internetrelaychat.com
2. www.worldwideweb.com

3. Nick Kaye: Site-specific art. Performance, place and documentation. London: Routledge, 2000 .
4. Noël Carroll: Theorizing the Moving Image. Cambridge: University of Cambridge Press, 1996.
5. Julia Glesner :Internet Performances as Site-Specific Art.
6. Noël Carroll: Theorizing the Moving Image. Cambridge: University of Cambridge Press, 1996.
7. Das Hamburg-project: abschied von der disziplinaren ordnung, MOSCOW-BERLIN. 1950-2000. CHRONIK, Nicolai, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2000, S. 155-158
8. Borut Savski : “Aesthetic Machines“ (essay.- 2001) <http://www.3via.org/html.php?htm=borut>
9. Quoted in Brand, Stewart: The Media Lab: Inventing the Future at MIT. New York: Viking 1987.
10. Jeffrey Shaw : `Radical Software`, in: Weibel, Peter & Timothy Druckrey (ed.):net_condition. Art and Global Media. Boston: MIT, 2001.

- Nick Kaye: Site-specific art. Performance, place and documentation. London: Routledge, 2000.
- Noël Carroll: Theorizing the Moving Image. Cambridge: University of Cambridge Press, 1996.
- Hans-Thies Lehmann : Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999
- Julia Glesner :Internet Performances as Site-Specific Art.
- Jeffrey Shaw : `Radical Software`, in: Weibel, Peter & Timothy Druckrey (ed.):net_condition. Art and Global Media. Boston: MIT, 2001

- ვერნერ ჰაიზენბერგი: ნაწილი და მთელი. თბილისი: განათლება, 1983.
- Leaping into the Net!, Sarah Morrison:
<http://www.MorrisonDance.com>
- Cassandra Project, NYU:
<http://pages.nyu.edu/~jg12/cass.html><http://www.nyu.edu/pages/ngc>
- World Wide Simultaneous Dance, Laura Knott:
<http://www.wwsd.org>
- ZKM: http://on1.zkm.de/netCondition.root/netcondition/start/language/default_e
- <http://www.zkm.de>

თიკო ქოიავა

XXI საუკუნის თეატრალური ხელოვნების არავერბალური სათეატრო ტენდენციები

სპექტაკლის ფორმა ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა დროთა განმავლობაში. ეპოქა, შემოქმედს აძლევდა იმპულსს, რათა მისთვის საინტერესო ისეთი ხელოვნების ნიმუში შეექმნა, რომელიც იქნებოდა აღიარებული და მოწონებული. სპექტაკლის სხვადასხვა ფორმა – დრამატული, მიუზიკლი, პანტომიმა, თუ როკოპერა სხვადასხვა დროს ჩამოყალიბდა და დღესაც აქტუალურია.

ბოლო პერიოდში, მსოფლიოში გაჩნდა წარმოდგენის ახალი მიმართულება - ქორეოგრაფიული სპექტაკლი. ეს მიმდინარეობა იმდენად სწრაფად გავრცელდა ამერიკასა თუ ევროპაში, რომ მსოფლიო კულტურის ერთ-ერთი მაგალითი გახდა. არავერბალური სპექტაკლის გამომსახველობითი საშუალებაა მოძრაობა, სადაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრულ გაფორმებას. იგი დადგმას აძლევს ესთეტიკურად სრულყოფილ ელფერს. დღეს, ხელოვნების ამ სპექტრს აზიასა თუ ევროპაში, უპირველესად კი ამერიკაში, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. არავერბალური მიმართულების დადგმები, ძველი საბჭოთა კავშირის ქვეყნებშიც კი აქტუალური გახდა.

საქართველოში, 2009 წლიდან არსებობს თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი, სადაც ქართველ მაცურებელს საშუალება ეძლევა ნახოს სხვადასხვა ქვეყნის წარმოდგენები და ასევე იხილოს ქართული პრემიერები, თუ უკვე კარგად ნაცნობი სპექტაკლები.

ამა წლის შემოდგომაზე, თბილისმა 18 ქვეყანას უმასპინძლა, სადაც რეპერტუარში მეტ წილად არავერბალური სპექტაკლები იყო წარმოდგენილი. მათ შორის გამოყოფ რამოდენიმეს.

„ობსერვატორია“

რეჟისორი – ოდიტ ჰერმანი;

მუსიკის ავტორები – დიმიტრი ტულპანოვი და ჯონ ტალი;

მხატვრები – ოდიტ ჰერმანი და დენიელ ბლანგა გუბაი;

მხატვარი-ფოტოგრაფი – დენიელ ამინსკი.

თეატრის დარბაზში შესვლისთანავე მაცურებელს უჩვეულო

გარემო ხვდება: პარტერი თავისუფალი და უცნაური კონსტრუქცია სცენაზე. სპექტაკლის ორიგინალურობაც იმაში მდგომარეობს, რომ მაყურებელი მსახიობისთვის განკუთვნილ ადგილს იკავებს და ხვდება მისტიკურ გარემოში. ყველაფერი შავ, უკიდევანოდ შავ ფერშია გადაწყვეტილი, სადაც ფერმკთლად განათებულია პედესტალზე მჯდომი მსახიობი. იგი მშვიდად, აუღელვებლად ემზადება. ყველაფერს შავად ღებავს.

და რისთვის ემზადება? ამ დროს ფართოვდება კედლები და ფეხზე მდგომი მაყურებელი ადგილს იკავებს უფრო გაშლილ სივრცეში, რბილ ბალიშებზე. მსახიობი, რომელიც შავად შეიმოსა, მოემზადა ჩრდილების გამოსამახებლად, რომლებიც დასარტყამი ინსტრუმენტის მკვეთრ, ხმაურიან ბგერებზე იწყებენ ქაოტურ მოძრაობას. გადაადგილდებიან მაყურებელში, ასრულებენ მკაცრ, ცხოველისებურ მოძრაობებს, რომელიც იწვევს ინტერესს და ამავდროულად შიშს. ისინი ყველგან არიან, იატაკზე, ჰაერში, შენს გარშემო. ტექნიკური საშუალებების მეშვეობით დაფრინავენ და ნამდვილად ეფექტურ სანახაობას ქმნიან.

ამ ქაოსს ცვლის ქალის ინტიმური ცეკვა, რომელიც ერთგვარი ჩანართია ქალისა და უმწეო კაცის ურთიერთობის გამომსახველობისთვის, სადაც ქალი ღომინანტია, ხოლო კაცი, ქალის მარიონეტი.

წარმოდგენის კულმინაცია ყველაზე ეფექტური სანახაობაა, რომელიც გვაძლევს საშუალებას, თავი წარმოვიდგინოთ წყლის ქვეშ და დავტკბეთ მოცურავე ნავისა და ადამიანის ვირტუოზული ქმედებით. იგი მართლაც რომ ერთ-ერთი საინტერესო რეჟისორული გადაწყვეტაა. წარმოდგენა გრძელდება 40 წუთი და შედგება რამოდენიმე მიზანსცენისაგან, რომელიც დამოუკიდებელია ერთმანეთისაგან და არ ატარებს ერთიან ლოგიკურ ჯაჭვს.

სპექტაკლი „ობსერვატორია“, წარმოადგენს განსხვავებულ სპექტაკლის ფორმას, რომელიც უცხოა ჩვენი მაყურებლისათვის. მოძრაობა, რომელიც ამ შემთხვევაში მთავარი გამომსახველობითი საშუალებაა, არ არის რაიმე რთული ელემენტებისგან შემდგარი, იგი სიტუაციისა და მსახიობის გრძნობიდან გამომდინარე პრიმიტიულ ქმედებას წარმოადგენს. თითქოსდა, მოძრაობის იმპროვიზაციაა. თავისუფალი და იმავდროულად ორგანიზებული, სჭარბობს პანტომიმა. მუსიკა, ის მთავარი ელემენტია, რომელიც

განწყობას გვაძლევს და გვკარნახობს მოძრაობას. მკვეთრი ბგერები, რომელიც ახლავს მიმალულ ჰარმონიას, სწორედ რომ სიტუაციური აღმოჩნდა. უნდება გარემოს და იძლევა შესაფერის განწყობას. ამ სპექტაკლის ყველაზე ძლიერი მხარე ეს არის მხატვრული გაფორმება, მისი ტექნიკური გადაწყვეტა, სადაც გვხვდება ლაზერული ეფექტები, დეკორაციის დინამიკაში მოყვანა და აკრობატული შესრულებისთვის ბევრი დაჭიმული თოკი.

წარმოდგენა სრულდება მოქმედების უკმარისობით, თითქოს და რაღაც დააკლდა. ვთქვათ რომ გვექონდა ჰაერი და არ გვეყო წყალი. სრული ჰარმონია ხომ კმაყოფილებაშია. და როგორ მიიღება ეს კმაყოფილება? ეს ის რთული ამოცანაა, რომელიც რეჟისორმა უნდა დასახოს და გათვალოს. ამ შემთხვევაში წარმოდგენა შეფუთულია ტექნიკური გადაწყვეტით, ვიზუალური ეფექტებით და აკლია ის მკვეთრი იდეურ-თემატური ხაზი, რომლითაც მაყურებელი ამოხსნიდა მისთვის საინტერესო გადაწყვეტებს. მოძრაობის, მუსიკის და ვიზუალური გამოსახულების სინთეზით ისრაელის დასმა მოახერხა, რომ მაყურებლისთვის შეექმნა აბსტრაქციის რამდენიმე წუთი, რომელიც თეატრალური მიმდინარეობის ერთ-ერთ ორიგინალურ მაგალითს წარმოადგენს.

სპექტაკლი „ჯალათი“ წარმოადგინა თეატრმა „დო“, რომელიც 1987 წელს დაარსდა, როგორც ცეკვის თეატრის ექსპერიმენტულ კომპანიად. თეატრი დო ითვლება ერთ-ერთ გავლენიან ჯგუფად, რომელიც პოსტკომუნისტური რუსეთიდან წამოვიდა და ერთ-ერთმა პირველმა შექმნა ექსპერიმენტალური თეატრი, სადაც ცეკვის ენას იყენებდა გამომსახველობით საშუალებად. ჯგუფი ამჟამად აახენში (გერმანია) მოღვაწეობს და აქტიურად იღებს მონაწილეობას მსოფლიოს სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალებში. უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლმა დაუვიწყარი შთაბეჭდილება მოახდინა თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზეც. სპექტაკლ „ჯალათის“ შემოქმედებით ჯგუფს შეადგენს რეჟისორი და ქორეოგრაფი – ევგენი კოზლოვი, თეატრის დიზაინი და მუსიკა ტომას ნიუმანის „პენ კვარტეტი“, მონაწილეობენ: ევგენი კოზლოვი, ალექსანდრე ბონდარევი, ირინა კოზლოვა, იულია ტოკარევა, ტანია ვილიამსი.

„ჯალათი“ თამაშია და ამავე დროს პერსონაჟიცაა. წარმოდგენაში ერთმანეთს ერწყმის აბსურდის თეატრისა და თანამედროვე ცეკვის

ელემენტები. სპექტაკლის დაწყებისთანავე მუსიკა შეფარულად გამზადებს, დაძაბულ ნოტებს მაყურებელი მოჰყავს უჩვეულო განწყობაზე. ამას ემატება ძალზედ ორიგინალური დეკორაცია, რომელიც მთლიანად გაზეთების საშუალებითაა აწყობილი.

სპექტაკლი აგებულია რამოდენიმე ეპიზოდზე და ყველას აერთიანებს ერთი ამოცანა – თამაში და მკვლევლობა. პერსონაჟები არიან მასხარები, რომლებიც სხვადასხვა ეპიზოდში, სხვადასხვა როლით წარმოსდგებიან. მასხარების გულუბრყვილო ხუმრობები გაჯერებულია შავი იუმორით. ძალზედ მომაჯადოვებელ, უცნაურ და კომიკურ ამბავს გადავყავართ სხვა განზომილებაში.

პიესაში სამი გმირი დაწყველილი სამეულია: ბრმა, ყრუ და მუნჯი. ისინი დაუსრულებელ თამაშს თამაშობენ – ვინ იქნება მსხვერპლი. პერსონაჟები გამუდმებით ცვლიან როლებს, დამინტრიგებლად იცვლება ხედვის არეალი. „ჯალათში“ ნაჩვენებია დანაშაულიც, სასამართლო პროცესიც და საჯაროდ სიკვდილის დასჯაც.

სპექტაკლში იდეალურად არის შერწყმული ყველა კომპონენტი: რეჟისურა, ქორეოგრაფია, მუსიკა, მხატვრული გადაწყვეტა და მსახიობთა მაღალპროფესიული საშემსრულებლო ოსტატობა. სპექტაკლი დადგმულია 5 შემსრულებელზე, რომლებსაც აქვთ კარგი მომზადება, როგორც ქორეოგრაფიული, ასევე სამსახიობო. ისინი მსუბუქად, მოქნილად, თვითდაჯერებულად წარმოაჩენენ როლს და მათი შესრულება მიმზიდველს ხდის მთლიან სანახაობას.

თავდაპირველად, მოქმედების დასაწყისში იატაკი გაზეთებითაა მოფენილი, რომელიც, შემდეგ სპექტაკლის მოქმედებიდან გამომდინარე ირევა. აღსანიშნავია ჭალი, რომელიც ასევე გაზეთებისგან არის დამზადებული. იგი სპექტაკლის განვითარების ერთ-ერთ მომენტში ეშვება და სივრცეში არსებულ ყუთს ემსგავსება, რომელშიც მსახიობია მოთავსებული.

ძალიან შთაბეჭდავი გადაწყვეტაა განათება, რომელიც წერტილოვანია და მსახიობები უშუალოდ იყენებენ, ამოძრავებენ, მათთან ერთად ცეკვავენ. ანუ აქ, განათება არ არის მხოლოდ განათებისთვის, არამედ წარმოადგენს უშუალო მოქმედების ნაწილს, რაც ხაზს უსვამს გონივრულ რეჟისორულ და ქორეოგრაფიულ მიგნებას. სცენაზე დაშვებულია სამი წერტილოვანი განათება,

თითქოს და ანათებს გადაშლილი წიგნი. გარემო შავია და ეს მსუბუქი ნათება, ძალიან იდუმალს ხდის მოქმედებას. აქცენტი ქორეოგრაფიაზეა, სადაც მოქანავე ლამპიონების შუქზე მოძრაობენ ლანდები. ამ ყველა კომპონენტის შერწყმით, სადაც განათება უშუალო მოქმედებაშია, ასევე შთამბეჭდავი სცენაა ორი გმირის მიერ ბანქოს თამაში, რომლებიც მაგიდასთან ოსტატური გადაადგილებისა და ერთი წერტილოვანი განათების გამოყენებით, ახდენენ გარემოს მისტიფიკაციას.

მუსიკა, იმდენად ბუნებრივად ერწყმის მოქმედებას და პირიქით, რომ მაყურებლის განწყობა ზუსტად შეესატყვისება მოცემულ გარემოებას. თითქოს და ნაცნობი მოტივები ერწყმიან ერთმანეთს, რომელსაც სრულიად ახალი ჰარმონია ცვლის. მოცემული რიტმი და მუსიკაზე დადებული ხმები, გადაგისვრის სიტუაციურ რეალობაში და გენძარება აღქმასა და შეგრძნებებში.

ვარდი (წმინდა გაზაფხული)

კორეის დასმა წარმოადგინა ორი აბსოლუტურად განსხვავებული სანახაობა – ვარდი და სხეულის კონცერტი. ერთმანეთისგან დამოუკიდებელმა სანახაობამ, არავერბალურ საშუალებითა და განათების ორიგინალურობით, შექმნა განსხვავებული გარემო.

რეჟისორი – სანგსუ ანი;

წარმოდგენაში გამოყენებულია – იგორ სტრავინსკის მუსიკა.

სპექტაკლი „ვარდი“ ტომის რიტმულ ცეკვაზე დაფუძნებული სანახაობაა. ყოველ ზაფხულს ტომის წევრები, მიწის თაყვანისცემის ნიშნად, რიტმულ ცეკვას ასრულებდნენ. ტრადიციის მიხედვით, ეს ახალგაზრდა ქალების ცეკვაა, ამ დროს უნდა აერჩიათ ერთ-ერთი მათგანი და დედამიწისთვის მსხვერპლად შეეწირათ, მაგრამ ამ შემთხვევაში მამაკაცები მოისურვებენ შეუერთდნენ ამ რიტუალს. მამაკაცების ჩართულობაზე, წინაპართა სულებისგან იღებენ ნებართვას და კაცებს წირავენ მსხვერპლად, რის შედეგად დედამიწა უფრო უხვმოსავლიანი ხდება. თეატრისთვის ეს წარმოდგენა არა მხოლოდ ქორეოგრაფიის მოდერნიზაციის წარმოსაჩინადაა მიმართული, არამედ პირველყოფილი საზოგადოების რწმენა-წარმოდგენების გასაცნობადაც, სადაც თვალნათლივ იკვეთება მამაკაცური ძალის ხიბლი.

წარმოდგენა Body Concerto აბსოლუტურად განსხვავდება

წინა სანახაობისგან, როგორც ჟანრობრივად, ასევე იდეურად.
რეჟისორი და ქორეოგრაფი – სანგზუ ანი;
მუსიკალური გაფორმება – კანგმინ ჯანგის.
სპექტაკლში ვხვდებით ნაცნობ მელოდიებს, როგორცაა –
მუსიკა ფილმიდან „შეუსრულებელი მისია“, „თაკე ფივე“.
“Body Concerto“ შვიდ პატარა ნაწარმოებზე დაფუძნებული
სხვადასხვა ხასიათის ცეკვაა. ქორეოგრაფი, სხეულის ერთ
გადმოგვცემს თავის ემოციურ მდგომარეობასა და 2010 წლის
კონკრეტულ ფაქტებს. დასი მოცეკვაეებისაგან შედგება,
რომლებსაც განსხვავებული ცეკვის სტილი აქვთ. აქ არის
წარმოდგენილი, როგორც ტრადიციული კორეული ცეკვის, ასევე
თანამედროვე მიმდინარეობის, ჩინური ტრადიციული ცეკვისა
და პოპ მომღერლებისათვის დადგმული ცეკვების სინთეზი.
მოცეკვაეებიც ძალზედ განსხვავებიან ერთმანეთისგან, ზოგი
დაბალი, ზოგი კი ძალიან მაღალია.

ქორეოგრაფი იყენებს ალტერნატიულ ჟანრებსაც,
როგორცაა: ელექტრომუსიკა, ჯაზი, ტელევიზიული მუსიკა,
კინომუსიკა, ასევე ბეთჰოვენის, ბარბერისა და შუმანის დიდებულ
ნაწარმოებებს.

ირჟი კილიანის თანამედროვე ბალეტი

ჯერ კიდევ, 2008 წელს, როდესაც ამ სპექტაკლის პრემიერა
შედგა, მაყურებელში აღტაცება, ოვაცია გამოიწვია იმან, თუ
როგორი ტრანსფორმაცია განიცადა ქართულმა ბალეტმა.
ოსტატურ, პროფესიონალურ შესრულებას მთლიანობაში მოჰყავდა
მეტად ორიგინალური რეპერტუარი. ეს ის ნაშრომია, რომელიც
ნამდვილად გაუძლებს დროსა და იქნება მუდამ აქტუალური.

წელს განმეორებით შედგა სპექტაკლი, – ბევრისთვის უკვე
ნაცნობი, მაგრამ ძალზედ საინტერესო, ბევრისთვის კი უცნობი
და გამაოგნებელი.

ირჟი კილიანის ავტორობით სამი, აბსოლუტურად
განსხვავებული ბალეტი დაიდგა, რომელთაც ერთმანეთთან სტილი
და ქორეოგრაფის მამულები ხელვა აკავშირებთ. მისი დადგმა
განსხვავდება, როგორც ემოციურად, ქორეოგრაფიული ლექსიკით,
ასევე განსაკუთრებული დამოკიდებულებით მუსიკის რიტმთან და

პარმონიასთან. სამივე ნაწილი დრამატურგიულად საინტერესოდ არის დალაგებული ისე რომ, პირველი ორი ნაწარმოები „Stepping Stones“ და „ალლინგ ნელს“ ერთ მოქმედებაში თამაშდება, ისეთ შთაბეჭდილებას იძლევა, რომ სპექტაკლი სტრუქტურულად მარტივიდან რთულისკენ ვითარდება. ეს არის ერთ ამოსუნთქვაში ნანახი შედეგრი, რომელსაც ავვირგვინებს აბსოლუტურად განსხვავებული მეორე მოქმედება, – ძალიან მოკლე და მრავლის მთქმელი „გერმანული ცეკვები“.

„Stepping Stones“ ბალეტი, კილიანის შემოქმედების იმ ხანას განეკუთვნება, რომელიც ანტიკური კულტურითა და განსაკუთრებით, ავსტრალიელი აბორიგენების ცხოვრებაზე მისი ხედვით გამოწვეულ ღრმა აღფრთოვანებას გამოხატავს. ქორეოგრაფის სიტყვებით “Stepping Stones“ ქორეოგრაფიული კვლევებია და კაცობრიობის მემკვიდრეობაზე მის პირად ხედვას წარმოადგენს.

სპექტაკლში გამოყენებულია – ჯორჯ კეიჯის საფორტეპიანო სონეტები – 5, 5, 11, 16 და ასევე პირველი და მეორე ინტერლუდია. ანტონ ვებერნის ექვსი ბაგატელი სიმებიანი კვარტეტისათვის თხზ. 9

- დადგმა – ნენსი ეუვერინკისა და კენ ოსოლასს;
- დეკორაციებისა და განათების მხატვარი – მაიკლ საიმონი;
- კოსტიუმების მხატვარი – ჯოუკ ვისერი.

ქორეოგრაფიული კომპოზიცია იწყება ასიმეტრიული განლაგებით და მთლიან კომპოზიციაში სშირად ვხვდებით მსგავს გადაწყვეტას, სადაც მოქმედება პირველ და მეორე პლანზე ერთდროულად, სხვადასხვა რიტმში და მოძრაობით ვითარდება. ერთადერთი რეკვიზიტი არის ქვა, რომელიც აკავშირებს ქალისა და მამაკაცის პარმონიულ თანაცხოვრებას. ბალეტში მონაწილეობს 4 წყვილი, რომელიც თანმიმდევრულად წარმოგვიდგენენ სხეულის პლასტიკის ხელოვნებას და ქვის გამოყენების ოსტატობას. ამ ყველაფერს მხატვრულად აფორმებს მარცხენა კუთხეში სამი, დიდი კატისებრი ცხოველი და მრგვალი ჭრილით, ზევით აღმართული პირამიდა, რომლის გადახრა-გადმოხრა შუქჩრდილებს აკეთებს.

- „ალლინგ ნელს“
- კომპოზიტორი – სტივ რიქი;
- დადგმა – ნენსი ეუვერინკისა და ბრიჯიტ მარტინის;

კოსტიუმების მხატვარი – იოიკა კაბორტი;

განათების ადაპტაცია – ქეეს თიებესი.

ეს არის, რაღაც გამაოგნებელი ბალები. რატომ? იმიტომ რომ, ის სრულდება მხოლოდ დასარტყამ ისტრუქციებზე. ირფი კილიანისთვის სტივ რიქის კომპოზიციის მომხიბვლელობა მის რიტმულ სტრუქტურაშია, განსაკუთრებით იმ სტილისტურ მექანიზმში, რომელსაც ფრაზირება ჰქვია. რიტმი და მოძრაობა იმდენად შერწყმულია, რომ ვერც კი განაცალკავებ. იმდენად ავსებს ერთმანეთს, რომ წარუდგენელია ეს რიტმი განსხვავებული ქორეოგრაფიით. აქ რვა სოლისტი გოგონა ცდილობს ერთმანეთს თავი მოაწონოს. როდესაც სოლისტი იწყებს ცეკვას, მამინ მასა შენელებული მოძრაობითა და ასიმეტრიული განლაგებით ამხნეებს შემსრულებელს. ხან წინ, ხან უკან, ხან მარჯვნივ და ხან კი მარცხნივ მოძრავ სოლისტს, ჰარმონიულად ერწყმის მასის არაორდინალური განლაგება. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს მხატვრული გადაწყვეტის მშვენიერება, რომელიც მხოლოდ განათებაში მდგომარეობს. ის კონკრეტიზაციას უკეთებს შემსრულებელს და ლოკალურს ხდის მოქმედებას. კომპოზიცია ისეა გადაწყვეტილი, რომ მთელი პერიოდის განმავლობაში რვავე შემსრულებელი იმყოფება სცენაზე და ასრულებს კარგად გათვლილ მოძრაობათა კომპლექსს.

„გერმანული ცეკვები“

სპექტაკლში გამოყენებულია – ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტის, ექვსი გერმანული ცეკვა.

დადგმა – პატრიკ დელკრუასი;

სცენოგრაფია და კოსტიუმები – ირფი კილიანის;

კოსტიუმების მხატვარ-შემსრულებელი – ნათია სირბილაძე;

მხატვარ-გამნათებელი იოიკა კაბორტი;

ორი საუკუნე გვაშორებს იმ დროს, როცა მოცარტმა „გერმანული ცეკვები“ დაწერა. ეს იყო ომების, რევოლუციებისა და სოციალური ცვლილებების ხანა.

ამ კომპოზიციის სანახაობითი მხარე მაყურებელში დიდი პოპულარობით სარგებლობს. ცეკვებში მხოლოდ პაროდია არ უნდა დაეინახოთ, მასში გადმოცემულ განწყობას სხვა ფასეულობათაგან მივყავართ.

ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის ფონზე სასაცილო სცენები ვითარდება. პერსონაჟების კოსტიუმი, გრიმი იმდენად შთაბეჭდავია, რომ ცეკვის დაწყებამდე უკვე დადებითი განწყობა იქმნება. დადგმაში მონაწილეობს 4 წყვილი და დამატებით ორი წყვილი, რომლების ქმნიან ცეკვებს შორის კომიკურ სიტუაციას. აი მაგალითად როგორც ამ ფოტოშია ასახული.

ისრაელის, გერმანიის, კორეისა და საქართველოს წარმოდგენებს აქტუალური თემატიკა ქონდათ. ფესტივალზე წარმოდგენილ, არავერბალური სპექტაკლებიდან გამოვარჩევდი ამ ოთხ სპექტაკლს.

თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი, საშუალებას გაძლევს, გახდე მსოფლიო კულტურის ნაწილი. ნახო განსხვავებული და აჩვენო საკუთარი ნაშრომი. თუმცა ძალზედ მნიშვნელოვანია, რომ არ დაირღვეს ბალანსი რეპერტუარის ჟანრობრიობაში. წელს ჭარბობდა ქორეოგრაფიული სპექტაკლები, ამიტომაც მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ ყველას ინტერესი.

ირაკლი გოგია

რუდოლფ ლაბანის „იკოსაედრი“ და მისი მნიშვნელობა სათეატრო პედაგოგიკაში

მე-19-ე საუკუნის მეორე ნახევარში რიტმის სტრუქტურის კვლევამ საფუძველი ჩაუყარა მე-20-ე საუკუნის დასაწყისში ცეკვის თეატრის ექსპერიმენტებსა და ჩამოყალიბებას. ფრანსუა დელსარტის მიერ მე-19-ე საუკუნის 50-იანი წლებში მსახიობის აღზრდის ახალი მიდგომები ერთ-ერთი საწყისი იყო ევროპული ახალი სათეატრო პროფესიული პედაგოგის. რიტმული სავარჯიშოებისა და რიტმული აზროვნების სათეატრო ტრანსფორმირება ორიენტირი ხდება იმდროინდელი რეფორმატორებისათვის.

დელსარტის შემდგომ ემილ ჟაკ დალკროზის პედაგოგიურმა სისტემამ და განსაკუთრებით მისმა ლიბერალურმა მიდგომებმა სტიმული მისცა კლასიკური სახელოვნებო ფორმებისადმი ახალ დამოკიდებულებებსა და ინიციატივებს. რიტმის სწავლების

დალკროზისეულმა შეხედულებებმა გავლენა იქონია, არა მარტო მუსიკალურ სამყაროსა და რიტმული ვარჯიშების პროფესიულ გააზრებაზე, არამედ თეატრალური ფორმებისა და არავერბალური თეატრის სტრუქტურულ ფორმირებაზე. ჰელერაუში დალკროზის ექსპერიმენტების შედეგი, შემდგომში კლასიკური ბალეტის ტრანსფორმირებისადმი გადადგმული ნაბიჯებია. სწორედ დალკროზის აფრიკულმა პერიოდმა განაპირობა ამ დარგის სპეციალისტთა დაინტერესება აღმოსავლური რიტმებითა და რიტუალებით. თეატრის ანთროპოლოგიური კვლევა და განსაკუთრებით სარიტუალო თეატრისაკენ მიბრუნება, მე-20-ე საუკუნის 10-იანი წლების ცეკვის ფორმირების საწყისია. „თუ მისაღწევი ხდება სხეულისა და სულის ერთობლიობა, ხორციელდება სიცოცხლის ძირითადი პრინციპი – აზროვნებისა და მოქმედების ერთდროულობა და თანმიმდევრულობა“. [Э.Жак-Далькроз, 2008: 58] – დალკროზის ეს სიტყვები მიმაჩნია, რომ ევროპული სათეატრო პედაგოგიკის მასტიმულირებელი გახდა.

ფრანსუა დელსარტის „გამომსახველობითი ტექნიკისა“ და დალკროზის “რიტმული აზროვნების“ პირდაპირი შედეგია კლასიკური ცეკვის მიდერნიზება ე. წ. ცეკვა-მოდერნის ჩამოყალიბება, რაც დღემდე ვითარდება სწორედ როგორც უშუალოდ სათეატრო ფანრი.

კლასიკური ბალეტის გარდაქმნამ წარმოშვა ცეკვის ახალი თავისებურებები:

1. ცეკვა მოდერნი
2. გამომსახველობითი ცეკვა
3. თავისუფალი ცეკვა
4. რიტმო-პლასტიური ცეკვა

მე-20-ე საუკუნის დასაწყისში სამ პიროვნებას უკავშირდება ცეკვის ფორმირება, გათავისუფლება, სისტემად ქცევა და თანამედროვე ხერხების ინტეგრირება, როგორც კლასიკურ ბალეტში, ასევე დრამატულ თეატრში. აისიდორა დუნკანის, მერი ვიგმანისა და რუდოლფ ფონ ლაბანის ინიციატივებმა დასაბამი მისცა ცეკვის თეატრის სტრუქტურულიზაციას.

„ყოველივე ხილული სამყაროში – მოძრაობაა“ – ლაბანმა ეს უკანასკნელ ინტერვიუში განაცხადა. ეს სიტყვები მისი სისტემის ერთგვარი ლოგიკური ქარგაა. მნიშვნელოვანია მისი კვლევები მოძრაობის სივრცის აღმოჩენაში. ლაბანმა სხეულის

მოძრაობის უნივერსალურობის დასამტკიცებლად მათემატიკური ანალიზის მეთოდი გამოიყენა, რითაც გარკვეული რეფორმირება მოახდინა სივრცის თეორიაში. ლაბანის აზრით სივრცე არ არის სიცარიელე, რომელიც უნდა შეივსოს. ლაბანი წერს, რომ: “სივრცე მატერიალური რეალობაა, რომლის გამოკვეთა და ფორმირება, შესაძლებელია არქიტექტონიკული მოძრაობებით“. ლაბანის მოსაზრებაა, რომ ცეკვას გამომსახველობას სძენს სივრცე და არა სხეული. მან დაადგინა, რომ მოძრაობებისაგან გათავისუფლებული სხეული უნდა ეძებდეს თვითმყოფად რიტმს და ივსებოდეს სივრცით. ასევე საინტერესოა ლაბანისეული კვლევები მცენარეთა და ცხოველთა მოძრაობებზე, რაც რა თქმა უნდა დაფუძნებულია რიტმის განვითარების აღმოსავლურ საწყისებზე. მცენარის მისწრაფება მზისკენ და აქედან გამომდინარე მოძრაობები, ტრანსფორმირებული რიტმის სისტემასთან – დალკროზის ჰელერაუს პერიოდის ერთ-ერთი სიმბოლოც გახლდათ. ლაბანის ცეკვის ანთროპოლოგიური კვლევა თანამედროვე ცეკვის თეატრის საფუძველია. თეატრალური ქმედების არსის გადმოცემა ცხოვრების არსის დადასტურებაა. ლაბანი წერს: „როცა ჩვენ ვმოძრაობთ – ცოცხალი სამყაროს ნაწილი ვართ“ [ოდგსონ 2001: 56]. მოძრაობის არსი ადამიანის ინდივიდუალიზმშია და წარმოშობილი სივრცე კოსმოსის ნაწილია. სივრცეში გადაადგილებული ღრუბლები, ვარსკვლავები, მზე, მთვარე – მოძრაობის არსის გამომხატველია. ლაბანის მოსაზრებით მოძრაობები ორ სახეობად იყოფა:

1. მოძრაობები, რომლებიც მოძრაობებით იმართებიან.
2. მოძრაობები, რომელთა მოქმედებაც შიგნიდან მომდინარეობს.

მისი აზრით, მათ შორის არსებობს კავშირი, რომლის აღმოჩენითაც შესაძლებელი გახდება ცხოვრების გაუმჯობესება.

ლაბანის თეორია და პრაქტიკა დაფუძნებულია სარიტუალო თეატრზე, რაც შემდგომში მასტიმულირებული გახდა, როგორც სათეატრო ფორმების ჩამოყალიბების, ასევე სათეატრო პედაგოგიკის განვითარების.

მსახიობის აღზრდის ევროპული გამოცდილება დაფუძნებულია, ძირითადად მსახიობის ფიზიკურ ფორმირებაზე და მასში გამომსახველობითი ტექნიკის ჩამოყალიბებაზე. ლაბანის სისტემის ადაპტაცია სათეატრო პედაგოგიკაში მამოძრავებელი გახდა ევროპული თეატრალური სკოლებისათვის. დღეს თანამედროვე

მსახიობისათვის წაყენებული მოთხოვნები საჭიროებს მის რიტმულ აღზრდას და ფიზიკურ მომზადებას.

თანამედროვე თეატრი ვიზუალური, თითქმის არავერბალური თეატრია, დრამატული თეატრის მკაფიო გამოყოფამ თეატრისაგან, უკეთ დაგვანახა ევროპული სათეატრო პედაგოგიკის გამოცდილებების საჭიროება.

დელსარტის, დალკროზისა და ლაბანის მნიშვნელობაზე საუბარი ევროპულ თეატრში, ეს ევროპული თეატრის სტრუქტურის ანალიზია, მაგრამ პოსტ-საბჭოთა სივრცეში და განსაკუთრებით ჩვენს ქვეყანაში მიმაჩნია, რომ უკვე აპრობირებული რუსული სათეატრო პედაგოგიკა ფორმირებას საჭიროებს, რადგან თანამედროვე თეატრს ქმნის თანამედროვე მსახიობი და შესაბამისად აღზრდის სისტემა.

თეატრალური ხელოვნების განვითარების ისტორიის ნებისმიერ ეტაპზე, ნებისმიერ ქვეყანაში, კრიზისიდან გამოსავლის ძიება ყოველთვის იყო სარიტუალო თეატრთან მიახლოება. მე-20-ე საუკუნის ცეკვის თეატრის ყველა მნიშვნელოვანი ექსპერიმენტი რიტუალების კვლევის შედეგია.

ლაბანის დაკვირვების საგანი, მოძრაობის ძალის და მისი მნიშვნელობის გაკვლევის აღმოჩენა იყო, რაც ეფუძნებოდა პირველყოფილი ტომების ცეკვების კვლევას, სადაც ადამიანები რიტუალების დროს სხვადასხვა მდგომარეობაში შედიოდნენ, ანუ მედიტირებდნენ. ასევე მისი კვლევის საგანი გახლდათ დერვიშების მოძრაობა, ბრუნვა, ტრიალი და გამოძინარე მდგომარეობა, მოქმედებისაგან მიღებული ძალა.

ლაბანის აზრით მსახიობის სხეული, არა მხოლოდ გამოხატვის ინსტრუმენტია, არმედ პარალელურად აღქმის. მისი აზრით მსახიობისათვის მნიშვნელოვანია, რომ სწორი მოძრაობის პროცესი ცვლის სხეულს, გონებასა და სულს; გონება და სული კი ზემოქმედებს სხეულზე და შესაბამისად – მოძრაობაზე. – ეს ორმხრივი პროცესია.

სათეატრო პედაგოგიკაში საინტერესოდ მიმაჩნია ლაბანის მიერ დადგენილი „სცენაზე მოქმედების ტრანსფორმაციის გამომწვევი ფაქტორების“ – მსახიობის აღზრდის პროცესში ადაპტირება.

ლაბანი მოქმედების გამომწვევ ფაქტორებს ორ ძირითად სახეობად ყოფს: გარე და შინაგანად მოდიფიცირებულ-მოტივირებულ მოძრაობებად. პარალელურად განიხილავს

ფიზიკურ, ფსიქოლოგიურ, მეტაბოლურ და ემოციურ კონტექსტში. გამოყოფს ასევე მოძრაობაზე მოქმედ ფაქტორებსაც: ეპოქა, სივრცე, ჩაცმულობა, სტატუსი, ასაკი, ცნობიერების მდგომარეობა, პიროვნების ხარისხი, ურთიერთობათა გარემომცველი ატმოსფერო, კლიმატი, სიტუაცია.

მოქმედებების ელემენტების ანალიზისას ლაბანთან იკვეთება ოთხი მომენტი:

1. სად ხდება მოქმედება?
2. როგორ ხდება?
3. როგორია მისი შეზღუდვა?
4. რატომ ხდება?

ამ ოთხი სამოქმედო პარამეტრის მიხედვით ლაბანი ახდენს მოძრაობის ანალიზს:

1. სივრცე, 2. დრო, 3. დინამიკა, 4. დინება

სათეატრო პედაგოგიკაში ასევე მნიშვნელოვანია მოქმედების ხარისხის ლაბანისეული გააზრება. მისი აზრით მოძრაობას გააჩნია ხარისხი ანუ ინტიმურობა, ძალადობა, სიმძიმე, სიმსუბუქე – გამომდინარე მასში ჩადებული ენერგიიდან და იმპულსებისგან.

ლაბანმა ასევე გამოყო რიტმის სამი ტიპი:

1. ჩვეულებრივი, 2. პერსონალური, 3. პროფესიული

რუდოლფ ლაბანის დაინტერესება მათემატიკით და კერძოდ პითაგორას აღმოჩენებით, აისახა მის ნაშრომში „ხორევესტიკა“, რომელიც მოძრაობის ფორმის ანალიზია. ლაბანის აზრით: „ადამიანის არქიტექტურა და მისი სივრცეში ტრაექტორიის კავშირის შესწავლა გააიოლებს ჰარმონიული მოდელის ძიებას, მხოლოდ ვერბალური აღწერისას ჰარმონიული ნიუანსები ხელიდან სხლტება“.

მუსიკალური და გეომეტრიული კონცეფციის შეკავშირებისას ლაბანმა დაადგინა “სივრცეში მოქმედების ჰარმონიის იდეა“. ადამიანის სივრცეში მოძრაობის აღსაწერად გამოიყენა კინესფერო. (კინესფერო არის სხეულის გარშემო სივრცე, საზღვრები განისაზღვრება მოძრაობის მაქსიმალური ამპლიტუდით) კინესფეროში დაამატა გეომეტრიული ფიგურები და აღმოჩნდა, რომ კუბი არის ის საჭირო გეომეტრიული ფორმა, რომელიც აიოლებს ადამიანის მოქმედების მიმართულებას, სიმაღლის სიღრმისა და სიგანის აღქმას. ლაბანმა მიაგნო ფორმულას, რომლის მეშვეობითაც სხვადასხვა ერისა და ტრადიციის

ადამიანთა მოძრაობის არსის ახსნა შესაძლებელი. ადამიანის მოძრაობის უმაღლესი წერტილების ფიქსირებით და ერთმანეთში შეერთებით მან მიიღო კრისტალის ფორმა – რომელსაც იკოსაედრი უწოდა. ლაბანი ამბობს: – „ადამიანი მიდრეკილია გაჰყვეს საკუთარ მოძრაობაში ხაზებს, რომელიც აერთებს კრისტალს ანუ იკოსაედრის 12 უმაღლეს წერტილს. მოძრაობის ამ ტრაექტორიის გავლით ადამიანი იღებს ჰარმონიულ მდგომარეობას. სხვა ტრაექტორიით ადამიანის მოძრაობა, მასში გამოიწვევს დისჰარმონიას“. იკოსაედრის საშუალებით დეტალურად აღიწერება მოძრაობის ორიენტაცია.

ქართულ სათეატრო პედაგოგიაში ევროპული გამოცდილებების დანერგვა, ევროპული თეატრისაკენ ინტეგრირების გზაა. მე-20-ე საუკუნის 10-20-იანი წლების ქართულ თეატრში არაერთი ექსპერიმენტი განხორციელდა. მაშინაც ზუსტად იმავე პრობლემების გადაჭრის გზებს ეძებდნენ, რაზედაც ახლა გვიწევს ფიქრი და კამათი, მაგრამ შემდგომში ერთპიროვნულმა რუსულმა სათეატრო პედაგოგიკამ სამწუხაროდ შეაჩერა ყველა ევროპული ტენდენცია და ინიციატივა, მაგრამ დღეს როცა 20 წელია საბჭოთა სივრცეში აღარ ვიმყოფებით, დროა მოვახდინოთ ევროპული გამოცდილებების ადაპტირება და თანამედროვე ქართული თეატრისათვის თანამედროვე მსახიობების აღზრდა, რაც ქართულ სათეატრო პედაგოგიაში დელსარტის, დალკროზის, ლაბანისა სხვათა სისტემათა დანერგვის შემდგომა შესაძლებელი.

ბიბლიოგრაფია:

1. John Hodgson - Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban.-Published in the U.S.A. and Canada in 2001 by Routledge 29 West 35 street New York, NY 10001
2. Jean Newlove - Laban for actors and dancers. First published in 1993 in the United Kingdom. Nick Hern Books.
3. Э.Жак-Далькроз- РИТМ. Москва. Класика. 2008.

თამარ კიკნაველიძე

გაფრთხილება იმას, ვისაც ეპატაჟი აშინებს! ის არამხოლოდ თავხედია, არამედ საშინლად ნიჭიერი!“

1995 წელს ლონდონის თეატრისთვის - „Sandler’s Wells“ დაიდგა წარმოდგენა, რომელმაც მსოფლიო აალაპარაკა. საქმე ხელოვნების დარგებს შორის ყველაზე კონსერვატორულს – ბალეტს შეეხო, საბალეტო წარმოდგენებში კი, ყველაზე ცნობილს, საყვარელსა და პოპულარულს - „გედების ტბას“. მის განხორციელებას სწორედ იმ ქორეოგრაფმა მოჰკიდა ხელი, რომლისთვისაც ხელშეუხებელი არაფერია - მისი სახელია მეთიუ ბორნი (Matthew Bourne). დღეს მხოლოდ ამ ქორეოგრაფის ბალეტების „ტიტრებში“ თუ აღმოაჩნებ მინიშნებას: „ბავშვებისთვის 12 წლამდე ნახვა აკრძალულია“.

მეთიუ ბორნის შემოქმედება გაფრთხილებაა მათთვის, ვისაც ეპატაჟი აშინებს. თუმცა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ბორნის „გედების ტბა“ გამოწვევაა და მეტი არაფერი. ის, უპირველესად, წარმოდგენაა, რომელმაც, მართალია, აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია, მაგრამ შეუძნეველი არავის დარჩენია. მან ორმოცამდე საერთაშორისო პრემია დაიმსახურა, მათ შორის, ლორენს ოლივიეს სახელობის (1996 წ.) და პრესტიჟული „ტონი“ (1999 წ.).

ამ დადგმასთან დაკავშირებით, უცხოეთის წამყვანი გაზეთები აღნიშნავდნენ, რომ მეთიუ ბორნმა შექმნა ის, რაც ჩაიკოვსკის უთუოდ მოეწონებოდა... მით უფრო, რომ კომპოზიტორის სამშობლოში ძლივს აღმოჩნდა ქორეოგრაფი, რომელიც ჩაიკოვსკის მუსიკას შესატყვის გამომსახველობით ფორმას მოუძებნა. ახლა ეს ძნელად წარმოსადგენია, მაგრამ იყო დრო, როდესაც მაყურებელი ამ ბალეტზე მხოლოდ მუსიკის მოსასმენად დადიოდა.

რატომ გამოიწვია „გედების ტბის“ ბორნისეულმა ინტერპრეტაციამ ასეთი აჟიოტაჟი და აღიარება ან რითი დაინტერესა მან თანამედროვე მაყურებელი? ამაზე მოგვიანებით. მანამდე კი, ისტორია, რომლის გარეშეც ამ ვარიანტის განხილვა და ანალიზი, ვფიქრობ, არასრული იქნებოდა.

ბორნისეული „გედების ტბის“ წარმატება კლასიკადქცეული

ნაწარმოების დამსახურება არ გახლავთ. მაგრამ რომ არა პეტრე ჩაიკოვსკის მუსიკა, რომელმაც ამ ქორეოგრაფზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა, მსოფლიო საბალეტო ხელოვნება ბევრს დაკარგავდა.

„გედების ტბის“ პრემიერა მოსკოვის სცენაზე 1877 წელს შედგა. ლიბრეტო მოცეკვავე ვასილ გელცერმა და დრამატურგმა ვლადიმის ბეგიჩევმა ხალხურ ზღაპრებში არსებული მოტივების გამოყენებით შექმნა. ის ტრაგიკული ფინალით გამოირჩეოდა. ახლა ვარაუდობენ, რომ ამ თემის გაცოცხლების ინიციატორი, შესაძლოა, სწორედ ჩაიკოვსკი ყოფილიყო, რომელმაც ბავშვებისთვის ერთაქტიანი ბალეტი „გედების ტბა“ ჯერ კიდევ 1871 წელს დაწერა.

თავდაპირველად მოსკოვის დიდ თეატრში არ აღმოჩნდა ქორეოგრაფი, რომელიც კომპოზიტორის მუსიკას „ამოიცნობდა“. ბალეტმეისტერ იულიუს რეგინგერის სცენური ვერსია იმდენად სუსტი აღმოჩნდა, რომ მაყურებელი მასზე მხოლოდ ჩაიკოვსკის მელოდიების მოსასმენად დადიოდა. კომპოზიტორის გარდაცვალებიდან ათი წლის თავზე კი, სასწაული მოხდა - ჩაიკოვსკის ხსოვნის საღამოზე პეტერბურგელმა ქორეოგრაფმა ლევ ივანოვმა „გედების ტბის“ მეორე აქტი პირველად აჩვენა, რომლის ნახვის შემდეგ მარიუს პეტიპამ მას ბალეტის სრულად განხორციელება შესთავაზა. აი, ასე დაიბადა პეტიპა-ივანოვის ცნობილი რედაქცია, რომელმაც დროს გაუძლო.

„გედების ტბის“ კლასიკური ვარიანტის სიუჟეტი ასეთია: ბოროტი ჯადოქარი როტბარტი პრინცესა ოდეტას გელად გადააქცევს. ოდეტას შველა კი, მხოლოდ იმას შეუძლია, ვინც მას გულით შეიყვარებს და მისდამი ერთგულების ფიცს დაიცავს. პრინცი ზიფერიდი ოდეტას ნადირობისას, ტბის სიახლოვეს, გედების გუნდში აღმოაჩენს და შეიყვარებს. ერთ დღეს დედოფალი, პრინცისთვის საცოლის შერჩევის მიზნით, სასახლეში ბალს გამართავს, სადაც ბოროტი ჯადოქარი ქალიშვილთან - ოდილიასთან ერთად გამოცხადდება. ეს უკანასკნელი იმდენად გავს ოდეტას, რომ ზიფერიდი მოტყუვდება, მაგრამ როდესაც ამას გააცნობიერებს, ტბასთან გაიქცევა, რათა ოდეტას პატიება სთხოვოს...

ამ მომენტამდე სიუჟეტი ყველგან, თითქმის, ერთნაირად ვითარდება ანუ ისე, როგორც ზემოთ აღვნიშნე. ამ მომენტის

შემდეგ კი, ფინალური სცენა ხან ჯადოქართან პრინცის შერკინებითა და ზიგფრიდის გამარჯვებით მთავრდება, ხანაც ტბაში შესული პრინცი, ბოროტი ძალის წყალობით, დიდ ღელვაში ხვდება, სადაც მის გადარჩენას ოდეტა ცდილობს და საბოლოოდ, ახერხებს კიდევ.

საბჭოთა პერიოდში ამ ბალეტის „happy end“-ით დაბოლოება გარდაუვალი იყო. ამ ტრადიციის დარღვევა ერთხელ იური გრიგორივიჩმა დიდ თეატრში სცადა, კერძოდ 1969 წელს მან დადგა „გედების ტბა“, რომელსაც ტრაგიკული ფინალი ჰქონდა. თუმცა, ეს ვარიანტი „ზემოდან“ მეტისმეტი ფილოსოფიურობისა და ტრაგიკულობის მიზეზით დაიწუნეს. ქორეოგრაფი იძულებული გახდა მასში „შესწორებები“ შეეტანა და ფინალი შეეცვალა. დადგამამ ამ სახით 1997 წლამდე იარსება, 2001 წელს კი, გრიგორივიჩმა ბალეტი აღადგინა და მას ტრაგიკული ფინალიც დაუბრუნა. ეს უკანასკნელი დიდი წარმატებით სარგებლობდა, რადგან მასში პეტიპა-ივანოვისა და გორკის დადგამათა საუკეთესო ელემენტები იყო გაერთიანებული.

აღექსანდრე გორკის ვარიანტს რაც შეეხება, მოსკოვის დიდი თეატრის ბალეტმეისტერი მას არაერთხელ მიუბრუნდა, უკანასკნელად - 1922 წელს და აღიარებაც მოიპოვა. თუმცა, ყველაზე რევოლუციურად ამ ბალეტის ისტორიაში პირველად ვლადიმირ ბერმაისტერის მიერ 1953 წელს სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მოსკოვის მუსიკალურ თეატრში დადგმული „გედების ტბა“ მონათლეს. იმ დროს, ალბათ, ვერავინ წარმოიდგენდა, რომ გამოჩნდებოდა ქორეოგრაფი, რომელიც შეცვლიდა და მას ახალ სიცოცხლეს შთაბერავდა.

ბეჭდური თუ ელექტრონული მედიის საშუალებით გაგრცელებულია ჩამონათვალი, რომელშიც „გედების ტბის“ გახმაურებული ვარიანტებია შესული. ამ ჩამონათვალში აუცილებლად მოიხსენიებენ ხოლმე მარინის თეატრში დადგმული „გედების ტბის“ ჩანაწერს, რომელიც „ბი-ბი-სი“-მ 2006 წელს გადაიღო (დადგმის დეკორაციებისა და კოსტუმების მხატვარია სოლიკო ვირსალაძე); მეორე ადგილი უჭირავს გრანდიოზულ შოუს, რომელიც ჩინელებმა ამ ბალეტის მეორე აქტის ადაჟიოსგან შექმნეს. აკრობატული ილეთების ოსტატურ შესრულებაზე აგებულ წარმოდგენას „აღმოსავლური გედების ტბა“ შეარქვეს. ჩინელებს

არც იაპონელები „ჩამორჩნენ“ - „გედების ტბა“ ანიმაციად ისე აქციეს, რომ მუსიკა შეინარჩუნეს, სიუჟეტი კი ოღნავ შეცვალეს - მასში ჯადოქარი კეთილია, ბოროტებით მხოლოდ მისი ქალიშვილი გამოირჩევა; მოდერნის სტილში გადაწყვეტილი მრავალი ვარიანტიდან მეთიუ ბორნს ბადალი არ ყავს.

დღეს კეთილსა და ბოროტს შორის დაპირისპირების ან სიყვარულის ძლევა მოსილების იმ ფორმით გადმოცემა, რომელიც „გედების ტბის“ ადრეულ ვერსიებში გვხვდება, ღიმილის მომგვრელია და ცხადია, აღარ ენშიანება იმ სათქმელს, რომელიც თანამედროვე ადამიანს აწუხებს. მეთიუ ბორნის გზავნილი დღევანდელი მთავის დროული აღმოჩნდა.

კრიტიკოსებს მიაჩნიათ, რომ ბორნის სპექტაკლები ბალეტებად (ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით) მხოლოდ იმიტომ არ აღიქმებიან, რომ მას კლასიკური ცეკვა, საბედნიეროდ, არასოდეს უსწავლიათ... აბა, როდის ან როგორ გახდა ის ქორეოგრაფი?

მეთიუ ბორნის შემოქმედებითი ცხოვრება იმ ადამიანის ისტორიას ასახავს, რომელიც, როგორც იტყვიან, საჭირო დროს საჭირო ადგილას აღმოჩნდა. ის საბალეტო ხელოვნებამ მოგვიანებით გაიტაცა. თუმცა, რომ არა მისი ცხოვრებისეული გამოცდილება, ასეთი დიდი წარმატებისთვის, იქნებ, ვერც მიეღწია.

ბრიტანელი ქორეოგრაფი, რეჟისორი და თეატრის „New Adventures“ ხელმძღვანელი, 1960 წელს, ლონდონში, კეთილდღეობით გამორჩეულ ოჯახში დაიბადა, რამაც მისი კომფორტული ბავშვობა უზრუნველყო. მასზე პირველი შთაბეჭდილება კინოფილმმა „მუსიკის ჰანგები“ მოახდინა, რომელიც 5 წლის ასაკში უნახავს. ამავე პერიოდში დაუწყო „კონკიას“ მოტივებზე აგებული მცირე საოჯახო წარმოდგენების მოწყობა.

ახალგაზრდობისას ბორნი ვარსკვლავების ნამდვილი „ფანი“ გახლდათ – მათ ავტოგრაფების მოსაპოვებლად სადარბაზოებთან ხვდებოდა და საბოლოოდ, შექმნა კოლექცია, რომელშიც ფრედ ასტორის ავტოგრაფსაც აღმოაჩინო. სხვათაშორის, ცნობილი სახეების „კულში დევნის“ ეს გამოცდილება მან „გედების ტბის“ ირონიით გაჯერებულ ერთ-ერთ სცენაში ასახა და ამით საკუთარ თავზეც გულიანად „გაიშაყირა“.

ერთხელ მან, ერთ-ერთ თეატრალურ სააგენტოში მუშაობისას, მებილეთესგან შეიტყო, რომ „ლაბან-ცენტრში“ ცეკვასთან ერთად ადმინისტრაციულ საქმიანობასაც ასწავლიდნენ. ამ სკოლაში ის 22 წლის ასაკში, ყოველგვარი მომზადების გარეშე ჩაირიცხა და ცეკვა სასწავლო დასში - „Transitions Company“ დაიწყო. 1986 წელს მან საკუთარი თეატრი შექმნა (თავდაპირველი სახელწოდებით „Adventures in Motion Pictures~), სადაც მოკლემეტრაჟიან ბალეტებს დგამდა. პირველი აღიარება მას ბალეტებმა „Town and Country“ და „Deadly Serious“ მოუტანა. ბორნის, როგორც ქორეოგრაფის, თამამი განაცხადი კი პეტრე ჩაიკოვსკის სახელს უკავშირდება - მან ჯერ „მაკნატუნა“ განახორციელა (1922 წ.), შემდეგ - „გედების ტბა“ (1995 წ.).

თანამედროვე ქორეოგრაფმა „გედების ტბა“ სრულიად გადაასხვაფერა, როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით. მაშინ, როდესაც მსოფლიომ სექსუალური რევოლუცია უკან ჩამოიტოვა და აღარაფერი გვაოცებს, ბორნმა კლასიკად ქცეული ბალეტის სიუჟეტი ისეთი მარტოსული და არარეალიზებული ადამიანის ისტორიაზე აავო, რომელიც თანაგრძნობასა და სიყვარულს საპირისპირო სქესის წარმომადგენელში კი არ აღმოაჩენს, არამედ მამაკაცში - ამ ბალეტს, მეორენაირად, „მამაკაცთა გედების ტბა“ შეარქვეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბორნისეულ ვარინტში გედების პარტიებს ქალების მაგივრად მამაკაცები ასრულებენ, ის „გედების პიკანტურ შოულ“ არ იქცა. ქორეოგრაფმა წარმოდგენას საინტერესო გადაწყვეტა მოუძებნა, იდეას გამოსახველობითი ფორმა მოარგო და ბალეტისა და დრამატული თეატრის სინთეზი დაისახა მიზნად. მისი დადგმა კინოფილმსაც მოგაგონებთ დაჩქარებული რიტმით, დინამიურობით, პაუზების მინიმალურად გამოყენებით, სცენების მონტაჟით... ამ წარმოდგენის ჩანაწერში კი, ოპერატორი იმდენად ზუსტად ასახავს სცენებსა თუ პერსონაჟებს, რომ შეუმჩნეველი არაფერი რჩება.

სინთეზური ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა თანამოაზრეების გარეშე წარმოაუდგენელია. ამ თვალსაზრისით, მეთიუ ბორნის „გედების ტბაში“ განსაკუთრებული წვლილი დეკორაციებისა და კოსტუმების მხატვარს - ლეზ ბრაზერსტონს (Lez Brotherston) მიუძღვის. სხვა ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, როგორც

აღნიშნავენ, ისტორიას არ ახსოვს გედების კოსტუმების მსგავსი რამ...

ლევ ბრაზერსტონის სცენოგრაფია ქორეოგრაფის სათქმელის შესატყვისია. მან სცენა ზედმეტი დეტალების გარეშე გააფორმა და ყველაფერს კონცეპტუალური დატვირთვა მისცა, იქნება ეს დეკორაცია, კოსტუმი, ფერი, ხაზი თუ ელემენტარული შტრიხიც კი, რომელიც განწყობის შესაქმნელად ან პერსონაჟთა ხასიათების გამოსავლენად არის გამოყენებული. მაგალითისთვის დიდი საწოლიც კმარა, რომელიც წარმოდგენის დასაწყისშივე ჩნდება, რამდენჯერმე ოსტატურად იცვლის ფორმას და ფინალურ სცენაშიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. სწორედ ამ საწოლზე ესიზმრება პრინცს გედი, რომელსაც სამეფო ტახტის მარტოსული მემკვიდრე გედების გუნდში აღმოაჩენს. პრინცის საბავშვო სიზმრებიდან მატერიალიზებული გედი ფროიდისეული კომპლექსების ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო გამოვლინებაა.

სექსუალური ორიენტაციის პრობლემა XX საუკუნეში აქტუალურია და რახან მეთიუ ბორნი თანამედროვე ავტორია, მასთან ეს ფაქტორი კონტექსტშია მოცემული. ქორეოგრაფმა აქ ხელშეუხებელი მხოლოდ ჩაიკოვსკის მუსიკა და ტრაგიკული ფინალი დატოვა, რითაც, თითქოს, პირველწყაროს დაუბრუნდა. ბოროტებაზე გამარჯვების ჰიმნს მეამბოხე ავტორმა საზოგადოებაში დამკვიდრებული ნორმებისგან გაქცევისა და პიროვნული თავისუფლების მოპოვების მცდელობა დაუპირისპირა.

ქორეოგრაფმა ჩაიკოვსკის უნივერსალური მუსიკა ახლებურად შეივრძნო და თანამედროვე სიუჟეტს მოარგო. მოქმედება XX საუკუნის მეორე ნახევარის ინგლისში გადაიტანა და სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტებით გაამდიდრა.

წარმოდგენა რამდენიმე ნაწილისგან შედგება, ესენია: 1. „სასახლე“ („The Palace“), 2. „ოპერის თეატრი“ („Opera House“), 3. „პრინცის კერძო საცხოვრებელი“ („The prince's private quarters“), 4. „ქალაქის პარკი“ („A City Park“), 5. „სამეფო ბალი“ („The Royall Ball“), 6. „პრინცის საწოლი ოთახი“ („The princes badroom“). თითოეული სცენა დასრულებული და ავტონომიურია. მათში შემოქმედებითი ჯგუფის შესაძლებლობები მაქსიმალურად წარმოჩენილია.

მოსაყოლად ბორნისეული „გედების ტბის“ სიუჟეტი

მარტივია: მთავარი პერსონაჟია პრინცი, რომელიც სამეფო კარზე იზრდება, მაგრამ საოცრად მარტოსულია, მოკლებული ყოველგვარ სითბოს და დედობრივ სიყვარულსაც კი. ის ყველა ცერემონიაში მექანიკურად მონაწილეობს. ერთხანს სიყვარულს მისთვის გამიზნულად შერჩეულ ქალშიც კი ეძებს, მაგრამ სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი თავის მოკვლას გადაწყვეტს და ამ მიზნით მიაშურებს ქალაქის პარკს, სადაც გედების გუნდში იმ გედს აღმოაჩენს, რომელიც სიზმრებშიც არ აძლევს მოსვენებას. თუმცა, პრინცის ბედნიერება ხანმოკლე აღმოჩნდება, რადგან გედები მათი გუნდის წარმომადგენელს დალატსა და ადამიანის სასარგებლოდ გაკეთებულ არჩევანს არ აპატიებენ და საბოლოოდ ორივე იღუპება. ამ ნაწარმოების მორალიც ის არის, რომ ფრინველთა გუნდი, ისევე როგორც ადამიანთა ბრბო, არასოდეს ინდობს იმას, ვინც მათ კანონებს არ ემორჩილება და განსხვავებულია, ვისაც სურს საზღვრები გაარღვიოს და გაექცეს უსიყვარულობასა და ფარისევლობას...

ეს მოკლედ. უფრო ვრცლად კი, მასში ბევრი რამ ხდება ისეთი, რაც სანახვად ღირს. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, წარმოდგენა საწოლის სცენით იწყება, რომელზეც მდიდრულ თეთრეულში გამოხვეული პრინცი - მას სკოტ ამბლერი (Scot Ambler) განასახიერებს - წევს და ძილში შფოთავს. მას ესიზმრება გედი, რომლის მიმართ გაჩენილი გრძნობაც მოსვენებას არ აძლევს. გამოღვიძებული საშველად დედას უხმობს. სცენაზე ამ დროს პირველად ჩნდება დედოფალი (ფიონა ზედვიკი), რომელიც სრულიად უძწეო, უსუსურ და ოდნავ ავადმყოფური გამომეტყველების შვილს სიცხეს უზომავს. თუმცა, მისდამი თბილი დამოკიდებულებით არ გამოირჩევა. ეს ქალი ახალგაზრდა ოფიცრებთან არშიყს საკუთარი ვაჟის თვალწინაც არ ერიდება... თუ „გედების ტბის“ ადრეულ ვერსიებში დედოფლისა და პრინცის ურთიერთობა ჯანსაღია (მაგალითად, სხვა დადგმებში დედოფალი მზრუნველი და მოსიყვარულეა), ბორნთან დედა-შვილის დამოკიდებულება სრულიად საპირისპირო შთაბეჭდილებას ტოვებს - დედოფალი აქ საკუთარ თავზე, გართობასა და გარდერობზე უფრო ზრუნავს, ვიდრე შვილზე. მიზანსცენებში ქორეოგრაფის შეხედულებები კარგად იკითხება. წარმოდგენის დასაწყისშივე ჩანს, რომ ბორნი დასცინის ინგლისურ რიტუალებს, კომპლექსებს

და ჩაცმის მანერასაც კი. მაგრამ მისი ირონიის მთელი ხიბლი იმაში მდგომარეობს, რომ ბორნი სარკაზმში არ გადადის. მას უყვარს თავისი პერსონაჟები.

კრიტიკოსები ყველაზე ხშირად ქორეოგრაფს იმაში ადანაშაულებენ, რომ მის ბალეტებში მსახიობები სცენაზე, თითქმის, მთელი წარმოდგენის განვამლობაში დადიანო... მათი ეს განაცხადი საფუძველს მოკლებული ნამდვილად არ გახლავთ და მაგალითისთვის, მოსამსახურეების მიერ პრინციის ჩაცმის სცენაც კმარა... მაგრამ, თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ მეთიუ ბორნი მიზნად ბალეტისა და სათეატრო ხელოვნების სინთეზს ისახავს, მაშინ ცხადი გახდება თუ რატომ არ მოითხოვს დასის წევრებისგან ისეთ შესრულებას, როგორითაც კლასიკური ბალეტის ბალერინები და ბალერონები გამოირჩევიან. ამასთან, თვალშისაცემია, რომ ეს წარმოდგენა საბალეტო „ტრიუკების“ წარმოსაჩენად არ შექმნილა. მისი სცენები თხრობითი, პერსონაჟები კი – საოცრად მეტყველია, გზიბლავს მათი ჟესტი და მიმიკა. ის იმდენად ოსტატურად აგებს მიზანსცენებს, რომ თეატრალურ რეჟისორსაც შეშურდება. მან ეს ბალეტი საინტერესოდ გააცოცხლა და არა მგონია სირთულით გამორჩეული ილეთების ნაკლებობამ გადაწონოს ის, რითაც ქორეოგრაფმა აღიარება მოიპოვა. როდესაც პრინციის საწოლი სამეფო გვირგვინით დამშვენებულ ტრიბუნად იქცევა, მოქმედება სასახლეში ვითარდება და ირონიით გაჯერებული სცენები ერთმანეთს დინამიურად ენაცვლება. ამასთან, აღსანიშნავია ისიც, რომ ქორეოგრაფი ამ ირონიას ცეკვებში კომიკური ელემენტების შეტანით კი არ აღწევს, არამედ მოქმედებათა რეალისტური ასახვით, რაც ერთგვარი თეატრალური ხერხია. ამის მაგალითია ტრიბუნასთან გათამაშებული სცენა, რომელშიც პერსონაჟები ზუსტად ისე იქცევიან, როგორც, ვთქვათ, ნებისმიერი სამეფო ოჯახის წევრი მოიქცეოდა - ყალბი ღიმილი, ხელის ქნევა, მელლების ჩამორიგება და მექანიკური, ეტიკეტს შესატყვისი მოქმედება.

პროფესიონალის ხელი და გემოვნება ნათელია. იგივე ითქმის სცენოგრაფზეც, რომლის მიერ შექმნილი დეკორაციები თუ კოსტუმები მიუხედავად იმისა, რომ საოცრად მდიდრული და პომპეზურია, უმეტესად მაინც ლოკალურ ფერებშია - მეწაბული, შავი, თეთრი, ლურჯი, გადაწყვეტილი და სისადავეს ინარჩუნებს.

ამ წარმოდგენამ მითქმა-მოთქმა, უპირველესად, სქესთა ბალანსის დარღვევის გამო გამოიწვია, აქ ხომ პრინციის რჩეული მამაკაცია. თუმცა, ამ ვერსიის ნახვისას მომეჩვენა, რომ პრინციისთვის, რომელიც მარტოსულია, სითბოს, თანაგრძნობისა და თანადგომის მოპოვება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე საპირისპირო სქესისადმი ლტოლვა. ბორნი, როგორც თანამედროვე ხელოვანი, უღრმავდება ადამიანის შინაგან სამყაროს და გაუბრუნებს ისეთ თემებს, როგორცაა ბოროტისა და კეთილის დაპირისპირება. მისთვის საინტერესოა საკუთარი თავისადმი და საზოგადოებისადმი გაუცხოების პრობლემა. ამ წარმოდგენით ის, თითქოს, გვეუბნება, რომ ასეთ სამყაროში თუ ადამიანი თანამოაზრესა და მის ნამდვილ გულშემატკივარს მოძებნის, მაშინ რა მნიშვნელობა აქვს რომელი სქესის წარმომადგენელი იქნება ის... მით უფრო მაშინ, როდესაც პრინცი ძალისხმევას არ იშურებს ურთიერთობა ააწყოს ქალთან, რომელიც გამომწვევად გამოიყურება და რომელსაც დედოფლის მარჯვენა ხელი, წარმოსადეგი ლაქია (ეს პერსონაჟი ერთ-ერთ აკადემიურ დადგმაში წარმოდგენილია როგორც მასხარა და არაერთ წამყვან პარტიას ასრულებს) მას განგებ „შეუცურებს“. სწორედ ამ ქალთან ერთად მიდის პრინცი ოპერაში. ეს სცენა ამ დადგმის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწილია.

თუ სხვა სცენებში მნიშვნელოვანი ადგილი პერსონაჟთა ხასიათების გამოკვეთას ეთმობა, ამ შემთხვევაში ქორეოგრაფის ირონია უსაზღვროა. თეატრში თეატრის ასახვის ხერხით, პაროდირებულია, თითქმის, იგივე წარმოდგენა. ჩანაწერში, ოპერატორის დახმარებით, ნამდვილ მაყურებელსაც გვიჩვენებენ, რომელიც ორმაგი წარმოდგენის მომსწრე ხდება. სამეფო კარის წარმომადგენლები, რამდენიმე თანმხლებ პირთან ერთად, ოპერის თეატრში მიდიან, რათა ნახონ ბალეტი, რომელიც ძალიან გავს კლასიკურ „გედების ტბას“ - პრინციის ნაცვლად არის მონადირე, რომელსაც პეპელა შეუყვარდება და მის გამო ურჩხულს დაუპირისპირდება. ამ სანახაობას სამეფო ოჯახის წევრები ბენუარდთან ადევნებენ თვალს. პრინციის მეგობარი გოგონა ოპერაში პირველად მოხვდა. შესაბამისად, მისი ქცევა დიდგვაროვნებში აღმვითებას, ხოლო მაყურებელში ღიმილს იწვევს. ცალკე თემა ის, თუ როგორ ახდენს მეთიუ ბორნი კლასიკური ცეკვის პაროდირებას პეპლებისა და მეტყვევს დახმარებით. ირონია

აქ, პერსონაჟთა ჩაცმულობასთან ერთად, მათი შესრულების მანერაშიც იკითხება. განსაკუთრებით დაუნდობელია ქორეოგრაფი პეპლის მთავარი როლის შემსრულებლისადმი, რომელიც მიწაზე გართხმული ცალი ხელის კანკალით კვდება...

მომეჩვენა, რომ წარმოდგენის ეს ნაწილი პირდაპირი პაროდიაა „გედების ტბაზე“ გადაღებული რუსული კინოფილმისა, სადაც დრამატული სცენები სწორედ ტყეში თამაშდება. ამ ჩანაწერის ნახვა ისეთივე ღიმილს იწვევს როგორც ბორნის მიერ ოსტატურად დადგმული პაროდია.

აღსანიშნავია, რომ „გედების ტბის“ კლასიკური დადგმის ორი პერსონაჟი მეთიუ ბორნის ვარიანტში ამოღებულია, ესენია: ბოროტი ჯადოქარი და მისი ქალიშვილი. ერთ-ერთ ვერსიაში, რომელიც გედების ცეკვის ქორეოგრაფიული მონახაზებით არის შთაბეჭდავი, ჯადოქარი დიდი ლურჯი ფრინველის სახითაა ნაჩვენები. ამ შემთხვევაში კი, ბოროტი ძალის გამოყენება და ჯადოქრობა მეთიუ ბორნს აღარ სჭირდება.

წარმოდგენის მესამე ნაწილში ნაჩვენებია საკუთარ საცხოვრებელში გამოკეტილი პრინცი, რომელიც სვამს, მაგრამ დედოფალი მას არ უთანაგრძნობს. შემდეგი მოქმედება პორტის პირა ბარში ვითარდება, სადაც გაშარყებულია ელვის პრესლის ჩაცმულობა, ვარცხნილობა, იმ დროს მოღური ცეკვების მოძრაობები და ცხოვრების სტილი. იქ პრინცი მის ნაცნობ გოგონასაც აღმოაჩენს, ნახავს, რომ ის ყველა მამაკაცისთვის ხელმისაწვდომია... შემდეგ ყველაფერზე ხელს ჩაიქნევს და თავის მოკვლის მიზნით მიაშურებს ქალაქის პარკს, სადაც გედების გუნდის წინამძღოლით მოიხიბლება.

ამ სცენაში მეთიუ ბორნი მისი ქორეოგრაფიული შესაძლებლობების მაქსიმუმს იყენებს. მას სცენაზე გამოყავს კარგი გარეგნობის, ათლეტური აღნაგობის, ტანზე საოცრად მორგებულ გედის კოსტუმებში გამოწყობილი მამაკაცები, რომლებიც სცენაზე კი არ დადიან, ცეკვავენ! მათი სხეული მოქნილი და მიმზიდველია. წარმოდგენაში განსაკუთრებულია გედის როლის შემსრულებელი ადამ კუპერი. მისი დუეტი პრინცთან მოცეკვავეების საშემსრულებლო ხელოვნებას წარმოაჩენს. ამ ორი პერსონაჟის დამოკიდებულება ემოციებს იწვევს. თუმცა, ბორნის ესთეტიკა სენტიმენტალიზმს ვერ იტანს და დრამატულ სცენებს

ოსტატურად ანაცვლებს პაროდიებით. ამის საუკეთესო ნიმუშია ხელებგადაჭდობილი გედების ცეკვის პაროდიული შესრულება.

სამეფო ბალის სცენაში ბორნი თვითირონიასაც მიმართავს - აქ ის სწორედ იმ ფანებსა თუ ჟურნალისტებს დასცინის, რომლებიც ვარსკვლავებს დარაჯობენ მათგან კომენტარისა თუ ავტოგრაფის მიღების სურვილით. მოქმედებებთან ერთად დეკორაციები იცვლება და წარმოდგენის ამ ნაწილში ყველაფერი დიდ დარბაზში თამაშდება, რომლის შუაგულშიც მოსჩანს ღია აივანი და მთვარე.

ქორეოგრაფის თქმით, მისი სპექტაკლი მარტოობაზეა, როდესაც ადამიანი მისთვის სულიერად ახლობელს მხოლოდ ძილში თუ ნახავს, როგორც ეს სპექტაკლში ხდება. თუმცა, აქ მთავარია არა იმდენად „რეალობა“ და „სიზმარი“, რამდენადაც „საიდუმლო“ და „გაცხადებული“. ალბათ, ამიტომ გააოცებს პრინცს, დედის ქარაფშუტულ ქცევაზე მეტად, სამეფო ბალზე გედის ორეულის, ფრაკში გამოწყობილი და ყველა ქალისთვის სასურველი მამაკაცის გამოჩენა. პრინცი მასზე ეჭვიანობს, ის კიდევ ყველასთან არშიყობს, დედოფალთანაც კი, რომელთან ალერსი მას ისე გამოიყვანს წყობიდან, რომ იარაღს გაისვრის. გასროლას მისი მეგობარი გოგო ეწირება, გედის ორეული კი უჩინარდება.

ბოლო სცენა, ისევე როგორც დასაწყისი, პრინცის საძინებელში ვითარდება. პრინცს კვლავ გედი, მასთან ცეკვა და ალერსი ესიზმრება. გამოღვიძებულს ექიმთა არმია ეხვევა თავს და ოპერაციას უკეთებს. მარტო დარჩენილ პრინცთან გედების გუნდი ჩნდება, რომელიც მის ჩაქოლვას ცდილობს, რასაც მათი წინამძღოლი ეწინააღმდეგება. პრინცის რჩეული ილუპება. პრინცი ამ ტრაგედიას ვერ უძლებს და ისიც კვდება. ისევე როგორც თითოეული მიზანსცენა, ფინალი სრულყოფილი და ემოციურია.

მეთიუ ბორნისთვის მნიშვნელოვანია კლასიკის ინტერპრეტაცია. თუმცა, მისი გადაწყვეტები, უპირველესად, დროის მიერაა გამართლებული. ამასთან დაკავშირებით შეგვიძლია გავიხსენოთ ერთი დეტალი: 1995 წელს, ამ ბალეტის ლონდონური პრემიერა ინგლისის სამეფო ოჯახის სკანდალს დაემთხვა. იმ დროს პრინცესა დიანა პრინც ჩარლზს ეყრებოდა, ჩარლზი კი არ მალავდა რომანს კამილა პარკერთან. ელიზავეტა მდუმარებას ამაყად ინარჩუნებდა.

ამ ფონზე ბორნის ბალეტი პროვოკაციულად გამოიყურებოდა. მით უფრო, რომ პრინცის როლის შემსრულებელი სკოტ ემბლერი ძალიან გავდა ჩარლზს, ქერათმიან მაცდუნებელ გელს კი, დიანასა და კამილას ადარებდნენ...

„მე გამოვიყენე ის, რაც ჩაიკოვსკის გულში ედო - რაღაც საგანგაშო, უცნაური, მომაჯადოებელი. მუსიკამ შემძრა. მაგრამ როდესაც ნამძვილ გელებს შევხედე, მომეჩვენა, რომ მათში მამაკაცური საწყისი მეტია, ვიდრე ქალური - ისინი ენერგიული არსებები არიან“, - აცხადებს ბორნი, რომლის „გელების ტბაც“, მიმჩნია, რომ ერთგვარი ეპატაჟია, და არა - კიჩი!

კინოს ელოვნება

ირა დემეტრაძე

თანამედროვე კინოპროცესის კულტურულ-მითოლოგიური არქეტიპები

პოსტ-პოსტმოდერნული ეპოქის კინემატოგრაფი რეალობის გააზრების ახალ აგლომერატებს გვთავაზობს. ბოლო წლებში კინემატოგრაფიული „ახალი ტალღების» ეთნო თუ სოციოპოლიტიკური პერიმეტრი მუდმივ დინამიკას ექვემდებარება. აღმოსავლური სამყაროსა თუ კინოს გაცხადებულ რევანშს ამერიკული დამოუკიდებელი კინო უწევდა ოპონირებას. ფრაგმენტირებული ევროპული ცნობიერება საკუთარი იდენტურობისა და თვითშემეცნების კრიზისთან ერთად კინოკულტურის არტიკულირებასაც გამოემშვიდობა. სკანდინავიური „დოგმა» მალევე კონიუნქტურულ ბრენდად გადაიქცა. ჩინური პოსტრევოლუციური კინორენესანსი ირანულმა კინოპოეზიამ ჩაანაცვლა. დღეს აღმოსავლეთევროპული პოსტსოციალისტური, პოსტტოტალიტარული ცნობიერება ისტორიული ტრავმებისა თუ დრამების სუბლიმირებას ე. წ. საფესტივალო კინოს მეშვეობით ახდენს. „ნავთობის ექსპორტის» ხარჯზე აღორძინებული რუსული კინოინდუსტრია ყბადაღებული შეუცნობელი რუსული სულის მოხელთებას საკუთარ „ინდივიდუალობაზე» მორგებულ ჟანრული კოდების მეშვეობით ახდენს. ამასთანავე არც „უფროსი ძმის» ჩვეულ რიტორიკას ივიწყებს, თანამედროვე კინოპროცესი /საკვანძო მოვლენები და ფილმები/ აყალიბებს სურათს, სადაც ნაციონალური მენტალური და კულტურული თავისებურებანი აშკარადაა წარმოჩენილი. ის, თუ პოეტიკის თავისებურებანი რამდენადაა განპირობებული ამა თუ იმ ერის ისტორიული მეხსიერებითა და გამოცდილებით, აშკარად იკვეთება თანამედროვე ევროპული კინოპროდუქციის მაგალითზე. ეს მით უფრო თვალშისაცემია ვინაიდან სულ რაღაც ათი წლის წინ ნაციონალური დომინანტები ევროპულ კინოში თითქმის არ არსებობდა (პოსტმოდერნული ესთეტიკის გავლენიდან გამომდინარე). გავისხენოთ თუნდაც 90-იანი წლების საკულტო გერმანული სურათი „გაიქეცი ლოლა,

გაიქეცი» (რეჟ. ტომ ტიკვერი). რეალობის ვარიაციულობა, რაც სიუჟეტის პირველ ელემენტს წარმოადგენდა, ვირტუალურ რეალობის შესაბამის რეპრეზენტაციის კოდს ითხოვდა. ზეპირობითი ეკრანული სივრცე კლიპური ესთეტიკის მანერაში იყო სტილიზებული, რაც, თავის მხრივ, ნაციონალურ დომინანტს გამორიცხავდა. ფესტივალზე ნაჩვენები კრის კრაუსის „ოთხი წუთი» (2006) ე. წ. გერმანული კომპლექსის სუბლიმაციის კიდევ ერთი ნიმუშია, „ახალი გერმანული კინოსა» და ნაციონალური ლიტერატურის გამოცდილებით გაშუალებული. ანუ, კიდევ ერთი მცდელობა ცნობილი ისტორიული მოვლენების, ნევროტული და დესტრუქციული ფსიქო-სექსუალური ფობიის პრიზმაში ასახვისა. უახლესი გერმანული კინოს *ჰეტრა ფონ კანტი* ქალთა სატუსალოს მუსიკის მასწავლებელია (საერთოდ მუსიკა, ამ შემთხვევაში შუმანი, გერმანელთა ნაციონალური იდენტურობის განმსაზღვრელი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. მუსიკაც ამ შემთხვევაში ღვთაებრივი მშვენიერების უკუმხარეს – დემონურ საწყისსაც მოიცავს), ხოლო თანამედროვე მარლენე ამჯერად არა მარიონეტი, ჰეტრას „საყვარელი» სათამაშო თოჯინა, არამედ დათრგუნული და შევიწროებული სულის ამბოხის უკიდურესი გამოვლინებაა. და თუ გერმანული კინოსათვის სახასიათო არქეტიპებს მივყვებით, შესაძლოა ფილმის მთავარი გმირები ძველი და ახალი გერმანიის ნიშან-ხატებიც იყვნენ. მამის (უფრო სწორად, მამინაცვლის) მიერ გაუპატიურებული ჯენი იმ ფორმაციის წარმომადგენელია, ვისაც სამარცხვინო წარსულის მძიმე მემკვიდრეობა ერგო. გერმანია არა ერთხელ ყოფილა „მეძავი» ქალი, ამ შემთხვევაში კი იგი „ტირანი მამის» (სისტემის) მიერაა „გაუპატიურებული». ნაციზმის თანატოლი მუსიკის მასწავლებელიც ერთადერთ სიყვარულს გესტაპოს სატუსალოში კარგავს (ასაკიდან გამოდინარე სისტემა მისი არა „ტირანი მამა», არამედ „დეპოტი მეუღლე», ამიტომაც „ჩამოიშორა» მეტოქე). მუსიკა კი ორთავე გმირისთვის ჭეშმარიტი ყოფნის (ეგზისტენციის) ერთადერთი საშუალებაა იმ სხვაობით, რომ კლასიკური ჟღერადობა „ზანგური» გამებითაა ჩანაცვლებული.

ერთგვარი კინორენესანსის განმაპირობებელი ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი არა ემპირიული, არამედ ფუნდამენტური – ონტოლოგიური ფაქტორებია. ეთნოჰიპერრეალიზმი და

სოციალური დისკურსის გააქტიურება, თავისებური „ნეონორეალიზმი“ ე. წ. „პირდაპირი კინოს« მანერაშია სტილიზებული. იმავდროულად ადამიანის პრობლემის, ეგზისტენციალური თემატიკის ინსპირირებას ახდენს. „შეულამაზებელი რეალობა«, თავის მხრივ მითოლოგიურ-ეპიკური პლასტიკითაა გამყარებული და უფრო გამომსახველობით რიგს განეკუთვნება, ვიდრე სუბსტანციურ, სიღრმისეულ განზომილებას. სწორედ ამიტომ მშრალი სოციოლოგია თუ აუტენტიზმი თვითემარ ელემენტად არ იქცევა და ყოფითი რეალიები ყოფიერების პრობლემების განზოგადებისკენ მიიღვვის. ჩაუშესკუს ეპოქა, კრიმინალური აბორტი მხოლოდ შტრიხია, მაკროფონის საილუსტრაციო მიკრო ისტორიაა.

თანამედროვე კინოს ერთ-ერთი მწვერვალი – ქრისტიან მუნჯუს „4 თვე, 3 კვირა და 2 დღე« – თავად ავტორის განსაზღვრებით, „რუმინული კომუნიზმის სუბიექტური ისტორიაა«.

ფილმის მოქმედება 1987 წელს ხდება და ოტილიასა (ანამარია მარინკა) და გაბიტას (ლაურა ვასილიუ) სტუდენტი დაქალების თანარსებობის ორ დღეს მოიცავს. ორი დღე, რომელიც მთელ ცხოვრებას უტოლდება. გამოცდილება, რომელიც გმირების კვალდაკვალ მაყურებლის იდენტურობაზე ახდენს ზეგავლენას (და შენც მრავლისმომსწრე და ირონიულ კრიტიკოსსაც) საკუთარი თავის შეცნობისკენ გიბიძგებს. საერთო საცხოვრებელი და სასტუმრო – ეს ორი ძირითადი სივრცეა, სადაც მიმდინარეობს ფილმის მოქმედება. ორივე გარემო (სივრცე) ნიშნობრივი იყო კომუნისტური უტოპიისკენ მიმავალი სიცილისტური ბანაკისათვის. საერთო საცხოვრებელი-კოლექტიური კომუნალურობის განსხეულება და სასტუმრო პრივატ-სივრცე (სოციალური პრივილეგიურობის ნიშნითაც ატრიბუტირებული) – ოღონდ ერთი საერთო მახასიათებლით: ოფიციალური რეგისტრაციის გარეშე საპირისპირო სქესის ადამიანების ერთად თანაცხოვრება დაუშვებლად ითვლებოდა. აქ ისევე, როგორც ფილმის მთავარ ინტრიგაში – კრიმინალურ აბორტში, რეჟიმისთვის დამახასიათებელი დათრგუნული სექსუალობის მოტივი იკვეთება. სივარეტი „კენტი« და ქალური ტუალეტის აქსესუარები – დეფიციტური საქონელი და მით უფრო სასურველი ისეთივე დროის ნიშანია, როგორც უცხოური რადიოსადგურების სინშირეების

ჩახშობა და, შესაძლოა, იმავე ნონკონფორმისტული სულის გამოხატულებადაც ჩაითვალოს. მიუხედავად დროის ნიშნებისა და ატმოსფეროს ზუსტი რეკონსტრუქციისა, ფილმის მთავარი ღირებულება ეგზისტენციალური პრობლემატიკის წამოწვევაში მდგომარეობს. ანამარია მარინკას გმირი (და ეს მსახიობი სავსებით დამსახურებულად დღეს მსოფლიო მასშტაბის მოვლენად იქცა) მეგობარს არასასურველი ფეხმძიმობისგან თავის დაღწევაში ეხმარება. ეს საკუთარი სხეულის და სულის მსხვერპლად გაღების ხარჯზე ხდება შესაძლებელი. რეალობა მუდმივ კომპრომისებსა თუ ხარკს მოითხოვს ადამიანისგან – იქნება ეს აბორტის თანხის საფასურად საკუთარი სხეულის გაღება თუ მოცილებული ნაყოფის ბუნკერში გასტუმრება. სწორედ ეს ცხოვრებისეული ინერცია არის ის, რასაც თითოეული ჩვენგანი ყოველ ფეხის ნაბიჯზე აკეთებს (ამა თუ იმ სახით) და რაც ჩვენს გარდაუვალ რეალობად იქცევა. ავტორის, რეჟისორის მთავარ დამსახურებად მისი გულწრფელი, ადამიანური პოზიცია მესახება ყოველგვარ დიდაქტიკასა და „მორალიზმს» მოკლებული. ჩვენ, ადამიანებს, არამც და არამც არ გვამცირებს ეს ნეგატიური, უარყოფითი ცხოვრებისეული გამოცდილება – უბრალოდ გვცვლის, შესაძლოა, სულიერადაც გვაუხეშებს, მაგრამ ეს გარდაუვალი და სავსებით ჩვეული რამაა.

ფინელი კოვბოი კვლავ გვაოცებს, თავისი შეფარული „ადამიანურობით» და „უამბიცო», მაგრამ დახვეწილი (ლაკონური) სტილით. ფრონტალური მიზანსცენები თუკი ევროპული კინოკრიტიკის მეტრს სერჟ ტუბიანას ფასბინდერს აგონებს, ჩემთვის ბრესონისა და ოძუს ხელწერასთან ასოცირდება. ხოლო ისევე, როგორც ფასბინდერთან აქაც „სიყვარული სიკვდილზე ცივია».

პოსტმოდერნული ეპოქის რეალებიდან გამომდინარე, კაურისმიაკის ფილმების ირონიული მოდუსი ემოციური ანესთეზიის, ეკრანული სივრცისგან დისტანცირების ეფექტს ეფუძნება. ის, რაც ბრესონისთვის „ეკრანებისგან» თავის დაღწევას, ანუ, ე. წ. „ელიმინაციას» გულისხმობს, კაურისმიაკისთან, არსობრივად, ფაქტობრივად, უცვლელი რჩება. სამსახიობო შესრულება, ისევე როგორც ბრესონთან, შინაგან თუ გარეგან სიცარიელეს (ანუ ინერტულობას) მოითხოვს. იმავე ბრესონისგან განსხვავებით კი,

არა ავტომატიზმს, არამედ მსახიობის სრულ დეზორიენტაციას, დაბნევას მოიაზრებს. აქვე სკანდინავიური მენტალურ-კულტურული თავისებურებანიც ვლინდება. ყოფიერების სიმსუბუქე ჩვეული ყოფის გაუსაძლისი სიცივითა თუ აუტანელი გამოუვალობის შეგრძნებითაა ჩანაცვლებული. „პროლეტარული მეტაფიზიკა» არა რეფლექსიის, არა პრიმიტიული სენტიმენტალობის, არამედ მძაფრი ემოციურ-ფიზიკური განცდის, ერთგვარი „კათარზისული შოკის» საფუძველი ხდება. დოსტოევსკისეული ვნებები (მთავარი გმირი მიშკინის სახესთან ერთგვარ მსგავსებას ბადებს, რაც კაურისმიაკის შემოქმედების ზოგადი ინტერტექსტუალური მიმართებიდან გამომდინარე აბსოლუტურად ბუნებრივია) ნეორეალისტურ მანერაშია მოწოდებული, მაგრამ რეალობის არა სოციოლოგიურ, არამედ ეგზისტენციურ განზომილებას ვგთავაზობს. ქალი (აქაც დოსტოევსკისეულ ანტინომიებთან მივიღვართ – ნასტასია ფილიპოვნა და აგლაია) მხოლოდ გაცხადებული, ხელშესახები მიზეზია, მთავარი გმირის სიკვდილისაკენ გაუცნობიერებელი (თუ გაცნობიერებული) ლტოლვისა. ყოფნა-არყოფნის დილემა იმთავითვე უფასურდება, როდესაც ყოფნა არყოფნის ტოლფასია.

რუსული სულის კიდევ ერთი ემანაცია „მარტივი საგნები» – ახალგაზრდა რეჟისორის ალექსეი პოპოგრეზსკის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმია. მრავალრიცხოვანი სერიალებითა თუ ნაციონალურ მენტალიტეტზე მორგებული ბლოკასტერებით (მათ შორის ჰეროიკული ეპოსის ამბიციების მქონე ერზაცები, მაგალითად „9 ასეული») ატრიბუტირებული ლუბოკის ტიპის რუსული სინამდვილე იდეოლოგიურ ანგაჟირებას ჩინებულად უსადაგებს საბაზრო კონიუნქტურას. იმპერიული (ანუ ტოტალიტარული) ინტენციების მატარებელი კულტურა საბჭოურ იდეოლოგიემებს უახლესი ტექნოლოგიებით გამყარებული „გლამურული» კინონის მეშვეობით წარმოაჩენს. თუკი კულტურა – ფასეულობათა სისტემაა, მათ კარგად აქვთ გაცნობიერებული, თუ რა ტიპის ფასეულობებია ამ შემთხვევაში „ღირებული». თუნდაც ავიღოთ თანამედროვე რუსული კინოს მეტრის, ნიკიტა მიხალკოვის, ახალი „საფესტივალო ჰიტი» – „12» (შეთავსებით რეჟისორი, როგორც ჭეშმარიტი რუსი „ინტელიგენტი», ე. წ. „პოჩვენნიკია» – თანამედროვე ტრანსკრიფციით – რეჟიმის აპოლოგეტი).

ჩეჩენ ყმაწვილს მამობილის, რუსი ოფიცრის, მკვლევლობაში

ადანაშაულებენ... კომუნისტური ფორმაციის ნიშანსვეტი სოციალური უთანასწორობა, უფრო მდაბალი, ცხოველური ინსტინქტით ნაციონალისტური ფობითა და რელიგიური შუღლითაა ჩანაცვლებული. დიდაქტიკური ფაბულა პოლიტკონიუნქტურის დემონსტრირების ფართო ასპარეზს იძლევა. მსაჯულთა სულიერი სტრიატიზი თუ წიაღსვლები „მორალური» გამარჯვებით სრულდება. და ობოლ ყმაწვილს (შესაძლოა, ერსაც) ახალი რუსი მამობილი გამოუჩნდება. ის, რომ სიდნი ლუმეტის პირველწყაროსგან განსხვავებით, მიხალკოვისეულ რიმიეკში სოციალური დისკურსი ნაციონალისტურითაა ჩანაცვლებული, აშკარაა. უდაოდ მისასაღებელია ის ფაქტი, რომ ეს „შედევრი» ოსკარის გარეშე დარჩა.

ალექსეი პოპოგრებსკი აბსოლუტურ წინააღმდეგობაში მოდის როგორც მენსტრიმთან, ასევე დომინანტურ იდეოლოგიებთან. სიმპტომატურია, რომ ფილმი პეტერბურგიდანაა, ჩემი აზრით, ის სწორედ რუსული სულიერი ტრადიციის ამ მიმართებას ემხრობა. უპიველესად, თვალშისაცემია ლაკონური, სადა სტილი შერბილებული რაკურსითა და ერთგვარად ნეიტრალური (მაგრამ არა ქრონიკალური) კამერის მუშაობის რეჟიმით. „შეუღამაზებელი» სინამდვილე ისეა ასახული, რომ აგრესიული ზემოქმედებისკენ არ იყოს მიმართული. ზედმიწევნით ნატურალისტური სცენები იმგვარადაა მოწოდებული, რომ ფიზიოლოგიურ შეგრძნებებს, თუნდაც ზიზღს არ აღძრავს მაყურებელში. მინიმალისტური სტილი, რაც ყოფითი დეტალების ერთობლიობას ეფუძნება, იმავდროულად ეგზისტენციურ (მეტაფიზიკურ) განზომილებასაც მოიცავს. გმირის შეუთავსებლობა რეალობასთან ბევრად უფრო ტრაგიკულია, ვიდრე ყოფითი შეჭირვება. ის უწინარესად საკუთარ თავთანაა გაუცხოებული და მერე გარემოსთან. რუსული მენტალობიდან გამომდინარე, მისთვის არსებითია არა რაიმე სოციალური ან სხვა როლური სტერეოტიპი, არამედ ის, თუ რას წარმოადგენს საკუთარ თავში. და ის, ვისთვისაც გარეგანი და შინაგანი ყოფნა დისონანსურია, იმთავითვე ახდენს მოცემული მოდელის საკუთარ თავზე პროეცირებას.

დავიდ ვოლაჰის ფილმი „მამაჩემი, ჩემი ღმერთი», ჩემი აზრით, უნიკალური მოვლენაა არა მხოლოდ ფესტივალისთვის, არამედ თანამედროვე კინოპროცესშიც. 37 წლის დავიდ ვოლაჰი

იერუსალიმის ერთ-ერთ ყველაზე ულტრაორთოდოქსურ ხარედიმთა თემში აღიზარდა. 25 წლის ასაკში გამოეყო რაბინ მამასა და 19 და-ძმას. რეჟისორის სეკულარული ცხოვრება უწინარესად ხელოვნებას უკავშირდება, რაც ფაქტობრივად სამყაროს ხელახალ შეცნობასთან იგივედება. ფილმიც გარკვეულწილად ავტობიოგრაფიულია, თანაც ძველ აღქმისეულ რემინისცენციებსაც მოიცავს. აბრაამისა და ისააკის ბიბლიური ისტორია ახლებურადაა ინტერპრეტირებული. მსხვერპლშეწირვა მეორდება – ლოცვას მიცემული მამის ბრალით შვილი იღუპება... მოვლენები ბავშვის ცნობიერების პრიზმაშია ასახული. სამყარო, მართალია, მამის თორისეული იგავებითაა (თუ დოგმებით) ატრიბუტირებული, მაგრამ რეალობაც გარკვეულ კითხვებს ბადებს: რატომ არა აქვთ სული ცხოველებს? ანდა იმავე უძღურებისა თუ სიკვდილის ხატთან შეჯახება. რეჟისორი არავითარ შემთხვევაში ირონიული სკეფსისის საფუძველს არ გვაძლევს (რაც ევროპული ცნობიერებისთვის ესოდენ სახასიათოა). სამყარო მისთვისაც ლოცვის, იმპერატივის და, რაც მთავარია, მამის (იმავე ღმერთის ხორციელი და სულიერი საწყისი გაიგივებულია) სახითაა წარმოდგენილი. ვოლაჰი საკუთარი სულიერი (რელიგიური) ტრადიციის შიგნით ინარჩუნებს დიალექტიკურ აზროვნებას. ის არ უარყოფს არც მამაღმერთს და არც ხორციელ მამას. თორის თანახმად მტრედი თუკი კარგი დედაა მობრუნდება და არ მიატოვებს საკუთარ პირმშოს. რეალობა არაერთგვაროვანია და ის მხოლოდ „კანონით» არ აიხსნება, თუნდაც ის ღვთაებრივი სიყვარულით იყოს ნაკარნახევი. მთავარი კი ისაა, რომ ფილმი საოცრად ინტიმურია და არა დიდაქტიკური, სადაც საზრისი და ემოცია ერთიმეორესთანაა შეზრდილი.

ბოლო ათწლეულების მანძილზე აღმოსავლურმა კინომ (ისევე, როგორც ცივილიზაციამ) ევროპას გარკვეული რევანშიწაუყენა. პოსტმოდერნული ეპოქის ფრაგმენტირებული დასავლური ცნობიერება დიდ კინოს უკვე აღარ ქმნის. აღმოსავლეთში, სადაც კულტურა გარკვეულწილად არქაულ მოდელებზეა ორიენტირებული, ერთგვარი მითოლოგიური ცნობიერებაა აქტუალური. ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, კინოს ბაზისურ მოდელს წარმოადგენს. ბერლინის ფესტივალის „ოქროს დათვის» მფლობელი „ტუიას ქორწინება» (რეჟ. ვან ჩუანანი)

ნეორეალიზმის ერთგვარი აღმოსავლური ვარიანტია. ეგზოტიკური ლანდშაფტი (ფილმი შიდა მონღოლეთშია გადაღებული, საიდანაც რეჟისორია წარმოშობით) მიწიერი ლირიკულობითა და ტრაგიზმითაა განზავებული. მელოდრამატული ინტონაციები ტრაგიკულის ზღვარს უახლოვდება. ჯანმრთელობა შერყეული ლამაზი ქალი ტუია ინვალიდი ქმრითა და წვრილშვილით ხელზე იძულებული ხდება, ახალი საბედო ეძიოს. მართალია, ერთი პირობით, ინვალიდი მეუღლეც მასთან უნდა დარჩეს. მსურველი მრავლადაა. ეს ეპიზოდები ლირიკული იუმორითაცაა შეფერილი. ხოლო რეალობა, ხეიბარი ქმრის სახით, ერთობ გადაულახავ წინააღმდეგობას ქმნის. ტუიას ყველაზე ერთგული მიჯნური მრავალი წინააღმდეგობის მიუხედავად საწაღელს აღწევს.

ფილმის ფინალში ეგზოტიკური ქორწილი განმარტოებული ტუიას გულამომჯდარი ტირილით სრულდება. საინტერესოა, რომ ლამაისტური ტრადიცია ბევრად უფრო ჰუმანური და ცივილურია. ფემინისტების საყურადღებოდ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ აქ ტუია არამც და არამც ტრადიციის მსხვერპლი არაა. მართალია, ქალის თვითგვემა კულტურულ-ისტორიული კონტექსტსაც მოიცავს. ის ერთდროულად ულტრაფემინისტიცაა და მსხვერპლიც, ხოლო ამ შემთხვევაში მოძალადე თავად რეალობაა – ინდუსტრიული ცივილიზაცია თუ სულაც ფიზიკური არსებობის (გადარჩენის) აუცილებლობა. თუმცა იქ, სადაც არსებობს კინო, ფუნდამენტური კულტურა და ხდება გარკვეული კულტურული იდეოლოგიის არტიკულირება, იქ ფიზიკური და სულიერი გადაგვარების საშიშროება არ დგას.

ნაცონალური მენტალობის აკუმულირება ზოგადსაკაცობრიო მითოლოგიის ეთნო თუ სოციალურ რეალიებზე მორგების ხარჯზე ხდება. საინტერესოა ასევე ის, რომ ტრადიციული კინემატოგრაფიული ქვეყნები აღარ აყალიბებენ საფესტივალო კლიმატს. პოსტმოდერნული მითი აღარაა აქტუალური.

ეპიკური სტილი რომანული სტრუქტურის ექსპლუატაციითაა განპირობებული. მახსენდება თომას მანისეული ზოლას შემოქმედების ინტერპრეტაცია, სადაც ნატურალიზმი უკიდურეს სიმბოლიზმად გარდაიქმნება. ალბათ, ეს განსაზღვრება ზუსტად გამოხატავს ახალ კინემატოგრაფიულ და, ზოგადად, კულტურული პარადიგმის თავისებურებას.

რუსუდან პაპუნაშვილი

აღმოდლოვარი და მისი ჰომოპერსონაჟები

პედრო აღმოდლოვარი თავის პირველ ფილმებს იღებს მაშინ, როდესაც ფრანკოს დიქტატორული რეჟიმი დამსობილია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ესპანურ საზოგადოებაში ბევრი ტაბუდადებული თემა არსებობს. ერთ-ერთი ასეთი თემაა ჰომოსექსუალიზმი, რომელსაც ხშირად ვხვდებით მის ფილმებში. ეს ფილმები გადაღებულია მისთვის ჩვეულ ნატურალისტურ მანერაში და არის ერთგვარი პროტესტი, მიმართული ესპანური ბურჟუაზიული საზოგადოებისკენ. ამ ფილმებს არაერთხელ გამოუწვევია სკანდალი. ერთ-ერთი ასეთი სკანდალის შემდეგ რეჟისორი შემდეგ კომენტარს აკეთებს: „ჩემი ფილმები სკანდალურია არა გამოსახულების, არამედ გულწრფელობის გამო. ხალხმა იცის, რომ ჰომოსექსუალიზმი არსებობს, რომ ორი მამაკაცი ერთად წვება, მაგრამ ხალხს აღიზიანებს ის ფაქტი, რომ ეს ნაჩვენებია ეკრანზე. ზოგადად სკანდალი ყოველთვის ვილაცის სუბიექტური ხედვაა. არიან კიდევ ჰომოფობები, ძირითადად მამაკაცები, რომლებიც ვერ უყურებენ სცენას, სადაც ორი კაცი ერთმანეთს ესიყვარულება. ისინი ამის თანამონაწილედ გრძნობენ თავს და ეს ხელს უშლით მათ მშვიდად უყურონ ამგვარ სანახაობას».¹

პედრო აღმოდლოვარის კინო არის თავისუფალი სამყაროს რეპრეზენტაცია. როგორც თავად ამბობს, ის ბოლომდე დატკბა დემოკრატით. მისი აზრით, XX საუკუნის ბოლოს შეხედულება ცხოვრებაზე, სიყვარულსა და ოჯახზე შეიცვალა და ამან თანამედროვე ადამიანი უფრო თავისუფალი, მაგრამ გაცილებით დეპრესიული გახადა. მისი პერსონაჟები დამძიმებულნი არიან შინაგანი კონფლიქტებით, სწორედ ეს, მათი მდგომარეობა, მოქმედებს მისი ფილმების სიუჟეტის შინაგან ლოგიკაზე. აღმოდლოვარის გმირები მუდმივი გარდაქმნის სიტუაციაში იმყოფებიან. ისინი იცვლიან გარეგნობას, პროფესიას და, რაც ყველაზე საინტერესოა, სქესს. ის ერთ-ერთი პირველია იმ რეჟისორებს შორის, რომელმაც სოციუმის ფსკერზე მყოფი ადამიანებისგან კლასიკური კინოსახეები შექმნა. ეს ხდება 70-80-იან წლებში, როდესაც ჰომოსექსუალიზმი ცოდვისა და დაავადების სინონიმად მოიაზრებოდა.

ჰომოსექსუალიზმი დღესაც კამათის საგანია. ზოგიერთი ფსიქოლოგი თვლის, რომ არ არსებობს თვალსაჩინო განსხვავება „გეებისა» და „ნატურალების» ფსიქიკას შორის და, თუკი „გეებში» რაიმე დარღვევა შეინიშნება, ეს გამოწვეულია მხოლოდ საზოგადოების ზეწოლით. ასევე ცნობილია ის ფაქტიც, რომ ჰომოსექსუალისტებში, მაგალითად, სუიციდის შემთხვევა უფრო ხშირია ვიდრე ჰეტეროსექსუალებში. აღმოდოვარს ფსიქოლოგებზე არანაკლებ ზედმიწევნით ჰყავს შესწავლილი ეს ადამიანები - სისუსტეებითა და პათოლოგიებით.

გავიხსენოთ ლოლა ფილმიდან „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ». ადამიანი სრულიად დარღვეული ფსიქიკით. რა შეიძლება ითქვას მამაკაცზე, რომელიც გარდაიქმნა ქალად, რომელსაც აქვს სილიკონის მკერდი და ამასთან, ის პროტესტს გამოთქვამს მეუღლის, მანუელას, ზედმეტად მოკლე ბოლოკაბაზე. ალბათ, მასში ჯერ კიდევ იგრძნობა მამაკაცური საწყისი. ცოლის გამომწვევი ჩაცმულობა ზომ, როგორც წესი, მამაკაცებს აღიზიანებთ. აი, ფილმის ფინალში კი უკვე ვხედავთ თითქმის „სრულფასოვან ქალს», რომელშიც დედობრივი ინსტინქტიც კი ილვიძებს. ალბათ, გვასსოვს სცენა, როდესაც მას შვილი, პატარა ესტებანი, უჭირავს. მისი ცრემლნარევი ღიმილი გვაგონებს იმ ქალის ემოციას, რომელიც ახლახანს დედა გახდა.

აგრადო კიდევ ერთი პერსონაჟია ამ ფილმიდან, რომელიც ბუნებისა და ბიოლოგიის წინააღმდეგ მიდის. ის იკეთებს პლასტიკურ ოპერაციებს, გარდაისახება ქალად და გადის პანელზე. ფილმში არ ჩანს, ის ამას გამორჩენის თუ სიამოვნების გამო აკეთებს. ამკარაა, რომ ქალის ტყავში აგრადო თავს უკეთ გრძნობს. აღმოდოვარის პერსონაჟებში იგრძნობა ბედისადმი შეუგუებლობა, შინაგანი დისჰარმონია, რომელიც მათ რადიკალური ცვლილებებისკენ უბიძგებს.

რაც არ უნდა ვილაპარაკოთ საზოგადოების ლოიალურობასა და ჰუმანურობაზე, ამკარაა მისი კრიტიკული დამიკიდებულება არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის ადამიანების მიმართ. საზოგადოების აზრი ფილმში „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ» რეპრეზენტირებულია როსას დედის სახით. გავიხსენოთ სცენა, სადაც ის ვერ ფარავს უკმაყოფილებას, შეიძლება ითქვას ზიზღს, როდესაც ლოლას უყურებს. მსგავს ნიუანსს ვხვდებით

„მაღალ ქუსლებში», სრულფასოვანი მამაკაცის, მანუელისა და ტრანსვესტიტი ლეტალის შელაპარაკების სცენაში: – „ლეტალი ქალის სახელია თუ კაცის?» – კითხულობს მანუელი ცინიკურად», – „გაჩნია, შენთვის მამაკაცი ვარ» – პასუხობს ლეტალი.

ძირითადად პედრო ალმოდოვარის ფილმების გმირები ან ქალები არიან, ან ისეთი მამაკაცები, რომლებსაც სურთ, გახდნენ ქალები. ჩვეულებრივი მამაკაცები მის შემოქმედებაში არასახარბიელო მდგომარეობაში წარმოჩნდებიან. აშკარაა მათი უსუსურობა სუსტი სქესის წინაშე. მაგალითად, იმავე კინოსურათში „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ» მხოლოდ ერთი მამაკაცია, როსას მამა და ისიც აუტიზმით დაავადებული, მეუღლეზე დამოკიდებული. „მთრთოლვარე სხეულში» მამაკაცთა სუსტი მხარეები განსაკუთრებითაა ხაზგასმული, მათი ყოველი ქმედება, თუნდაც აზრს მოკლებული, ნაკარნახევია სურვილით – რაიმე შეცვალონ ქალთან მიმართებაში და თუ, ალმოდოვარის მამაკაცი სჩადის ზნედაცემულ საქციელს, ის თითქმის ყოველთვის ქალის ხელით კვდება.

როდესაც ჰომოსექსუალებზე ვსაუბრობთ, თანაც ალმოდოვართან მიმართებაში, რა თქმა უნდა, მათში „ლესბოსელებიც» იგულისხმებიან. მამაკაცების მგავსად მათ შორისაც არის განსხვავება. შორს არ წავალ და ისევ ფილმიდან „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ» მოვიყვან ნინასა და უმას მაგალითს. უმა შეყვარებულია ნინაზე ისეთი სიყვარულით, როგორც მხოლოდ ასაკოვან ქალს შეუძლია. ის შეპყრობილია მისი ბოლომდე ფლობის სურვილით და ვერ იმეტებს მას როგორც ნარკოტიკებისთვის, ისევე სხვა მამაკაცისთვის. რაც მთავარია, ნინა უმასთვის არც მხოლოდ სექსუალური ლტოლვის ობიექტია და არც გულგატეხილი ქალის გადაწყვეტილება, არამედ ნამდვილი სიყვარულია. ნინა, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, არ არის „ჭეშმარიტი ლესბოსელი», ის უბრალოდ იკვებება იმ სითბოთი, რომელსაც მისთვის უმა გაიღებს. უფრო მეტიც, იგრძნობა, რომ მისთვის ჰომოსექსუალიზმი მიუღებელია, მაგრამ შინაგანი დისპარმონია აიძულებს მას, დაეწაფოს ყოველგვარ უგუნურებას. შეგვიძლია დავასკვნათ კიდევ, რომ უმა ფიზიოლოგიურად არის ჰომოსექსუალი, ნინა, კი – გადაწყვეტილებით.

ესპანელი რეჟისორის ფილმებში ყველაზე გამოკვეთილად „გეი»

პერსონაჟებს ვხვდებით კინოსურათებში „სურვილის კანონი«, „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ« და „ცუდი აღზრდა«. „სურვილის კანონი« და „ცუდი აღზრდა« ჰომოეროტიული კრიმინალური მელოდრამებია. პირველი პედრო ალმოდოვარმა გადაიღო 1987 წელს, მეორე – 2004 წელს, როდესაც უკვე შემოქმედებით სიმწიფეში იმყოფებოდა. ორივე კინოსურათმა, მიუხედავად 17 წლიანი ინტერვალისა, თითქმის ერთნაირი სკანდალი გამოიწვია საზოგადოებაში. ეს ორი ფილმი თავისი პერსონაჟების ხასიათითა და ბედისწერით ერთმანეთს ჰგავს, „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ« ზემოთ ჩამოთვლილი პერსონაჟებისგან (საუბარი მაქვს ჰომოსექსუალისტებზე) ძირითადად იმით განსხვავდებიან, რომ პავლო, ანტონიო, ენრიკე და იენასიო ჰომოსექსუალისტები არიან, მაგრამ ისინი მაინც რჩებიან მამაკაცებად, ამ სიტყვების სრული მნიშვნელობით. ლოლა და აგრადო კი შინაგანად ქალები არიან. მათი ქალობის სურვილი იმდენად დიდია, რომ ისინი მამაკაცის სხეულს ვერ ეგუებიან.

როდესაც ალმოდოვარი ამგვარ ფილმებს იღებს, ის არღებს მათში მხოლოდ სექსუალური უმცირესობის სოციალურად შეუგუებლობის პრობლემას ან მხოლოდ მათ შინაგან კონფლიქტებს, ის საინტერესო სიუჟეტური ხაზითა და სხვადასხვა პერიპეტით ტვირთავს თავის ფილმებს. მაგალითად, როდესაც ჩვენ ვუყურებთ „სურვილის კანონს«, არ ვფიქრობთ იმაზე, რამდენად ჩაგრულნი არიან მისი გმირები სოციალურად თუ ფიზიოლოგიურად. მასში ბევრი სხვა ნიუანსი იქცევა ყურადღებას: მკვლელობა, გმირების ურთიერთდამოკიდებულება თუ ფილმის დრამატურგია. მაყურებელიც, თავის მხრივ, იჭრება ამ გმირების სამყაროში და მათ განცდებს იზიარებს.

ერთმანეთზე შეყვარებული მამაკაცების გრძნობის გამოხატვის ფორმა იმხელა გავლენას ახდენს მაყურებელზე, რომ მათი არასახარბიელო სტატუსი საზოგადოებაში უკანა პლანზე გადადის. გავიხსენოთ პავლოს მიერ ზუანისთვის მიწერილი წერილი: „მე შენ მიყვარხარ და, ვგონებ, უშენოდ ჩემი ცხოვრება ცარიელი იქნება. მომიყევი ყველაფერი შენ შესახებ, მითხარი რა წიგნებს კითხულობ, რა ფილმებს უყურებ, რა მუსიკას უსმენ, მომიყევი ყველაფერი, ოღონდ ერთს გთხოვ, არ მითხრა, რომ ვინმე გაიცანი და ვინმე მოგეწონა, არ შემიძლია ცხოვრება შენ გარეშე. გალმერთებ!“

იგივე შეიძლება ვთქვათ სურათზე „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ«. არც ლოლა და არც აგრადო საზოგადოების აზრზე ფიქრით თავს არ იწუხებენ. აგრადოს სადაც ეამაყება კიდეც თავისი მდგომარეობა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის ვერ გაბედავდა ხალხის გართობის მიზნით დიდი აუდიტორიის წინ სიტყვით გამოსვლას, სადაც იგი დეტალურად ყვება ქალად გარდასახვისთვის გაკეთებული პლასტიკური ოპერაციების შესახებ. ან, გავიხსენოთ ლიფტის სცენა, სადაც ის მისთვის დამახასიათებელ ნახევრად ხუმრობით მანერაში უყვება უმას თავის მამაკაცურ წარსულზე, როცა სატვირთო მანქანის მძღოლი იყო. შეიძლება ამგვარი გამბედაობა შინაგანი პროტესტის გამოც ჩნდება, მაგრამ ფილმი შინაარსობრივად ისეა აგებული, რომ აგრადო და ლოლა მაყურებლისთვის საინტერესონი არიან, არა როგორც საზოგადოებას მორგებული, ან არ მორგებული ადამიანები, არამედ როგორც ინდივიდები, პიროვნებები თავიანთი შინაგანი სამყაროთი.

ხშირად პედრო ალმოდოვარის ფილმებს „გეი ფილმებს« უწოდებენ, რაზედაც თავად ალმოდოვარს არაერთხელ გამოუთქვამს პრეტენზია. ის თვლის, რომ თავის შემოქმედებაში საუბრობს უნივერსალურ გრძნობებზე, რომელიც დამახასიათებელია ნებისმიერი ორიენტაციის ადამიანისთვის.

1. იხ.: Nuria Bouza Vidal: The films of Pedro Almodovar, 1988

მაკა ლოლიძე

რაინერ ვერნერ ფასბინდერი - სოციალური ფრესკა ფაშისტური მოზაიკით

„თუ შენ აკეთებ შენთვის უმნიშვნელო სამუშაოს, მაშინ შეგიძლია იცხოვრო ათი-ოცი წლით უფრო დიდხანს, მაგრამ ეს დამწუხრებელი წლები იქნება. მე ვთვლი, რომ საჭიროა იცხოვრო სხვანაირად, უფრო ხანმოკლედ, მაგრამ გაშმაგებულად.»¹

ეს სიტყვები „უმამო თაობის» ერთ-ერთ თვალსაჩინო წარმომადგენელს ეკუთვნის. რომელსაც „ბავარიელ ხულიგანსაც» უწოდებდნენ. მას სურდა ყოფილიყო კინოში იგივე, რაც იყო შექსპირი თეატრში, მარქსი – პოლიტიკაში და ფროიდი – ფსიქოლოგიაში. ეს ამბიციური (კარგი გაგებით) ახალგაზრდა – რაინერ ვერნერ ფასბინდერი 1945 წლის 31 მაისს მოეკვინა ქვეყანას კურორტ ვორისპოფენში.

ზემოსხნებული რეჟისორი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც იგი ცდილობდა სკურპულოზურად ეკვლია და განეხილა ნაცისტური ფენომენი სოციალურ ჭრილში. ამ რაკურსით საყურადღებოა მის მიერ 1973 წელს გადაღებული ფილმი „შიში სულს ჭამს.» ფილმის მთავარი გმირი, მიუნხენის არც თუ ისე რესპექტაბელურ უბანში მცხოვრები შუახნის ქერივი ემი კაროვსკი, თვალშისაცემი ასაკობრივი და ეროვნული განსხვავებების მიუხედავად, ქორწინდება მაროკოელი ემიგრანტების თავშეყრის ადგილას გაცნობილ ალიზე.

ფილმში აისახა სტერეოტიპების გავლენა საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაზე. მაგ: ემისგან მეზობელი ქალები მოითხოვენ, რომ მან სადარბაზო ახლა კვირაში ორჯერ დაალავოს მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ მაროკოელის გადმოსვლამ სახლის ორმაგად დაბინძურება გამოიწვია. უბანში მდებარე სურსათის მაღაზიის მეპატრონეც უარყოფითად არის განწყობილი ალისადმი: მიუხედავად იმისა, რომ ალი თავისუფლად საუბრობს გერმანულად, გამყიდველი შეგნებულად ექცევა მას ისე, თითქოს არ ესმის მისი. სიუჟეტის განვითარების მანძილზე ფასბინდერი გვიჩვენებს გერმანული საზოგადოების თითქმის ყველა წარმომადგენლის დამოკიდებულებას ეროვნული, ნაციონალური ფენომენისადმი.

ნათლად ჩანს, რომ გერმანული საზოგადოების ცნობიერებაში

ჯერ კიდევ ცოცხალია რასისტული იდეები, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ მას აღარ აქვს სახელმწიფო პოლიტიკის, იდეოლოგიური დოქტრინის ფორმა. გმირთა სიტყვებში გამოკრთება ნოსტალგია ძველი გერმანული „წესრიგისადმი», როდესაც პოლიციელები გრძელ თმებს არ ატარებდნენ და, შესაბამისად, მოქალაქეთა შოვინისტური ახირებების მხარდამჭერებად გვევლინებოდნენ. პოლიციელთა გრძელი თმები აქ თავისუფალი, დემოკრატიული აზროვნების სიმბოლოდ უნდა იქნეს გაგებული. ახლო წარსული კვლავ გმირების აქტუალურ სივრცეში მოიაზრება და მათი ცნობიერების გარკვეულ დეტერმინირებას ახდენს.

ირგვლივ არსებული გარემო უცვლელია: ძველი შენობები, ძველი სადარბაზოები, ძველი კიბეები, ძველი შეხედულებები... გარემო ისე უცვლელია: ყოველ წამს ელოდები სადარბაზოს კიბეებზე ჭრაჭუნით მოსიარულე გესტაპოელის, თუ ესესელის ჩექმების გამოჩენას. ყველაფერს ეტყობა წარსულის კვალი, რომელიც გმირების ცხოვრებას წარმართავს. არის ერთი, არც თუ ისე თვალშისაცემი შტრიხი, რომლითაც ფასბინდერი აშკარად, არც ისე უმნიშვნელოზე, მიგვითითებს: სადარბაზოში მცხოვრები ერთ-ერთი ქალი მუდამ რკინის ცხაურს მიღმა მოჩანს. აშკარაა, რკინის ცხაურით რეჟისორი ამ ქალისა და მისი თანამოაზრეების ჩაკეტილ, შეზღუდულ შეხედულებათა სივრცეზე მიანიშნებს. ფასბინდერი შეუღამაზებლად, შესაძლოა შოკისმომგვრელი სიმართლით, გვიჩვენებს აღისადმი გერმანული საზოგადოების დამოკიდებულებას. ეპიზოდში, როცა წყვილი რესტორანში ღია ცის ქვეშ ზის, მომსახურე პერსონალი უსიტყვოდ, კუმტად, პირმოკუმული, მტრულად შესცქერის მათ. ანალოგიურ რეაქციას ვაწყდებით ქ-ნი კაროვსკის ოჯახურ შეხვედრაზე, სადაც იგი აღის წარუდგენს თავისიანებს. კამერა ახლო ხედით და შესამჩნევად ნელა გვიჩვენებს თითოეული წევრის სახეს. მათი ბრიყვული გამოძეტყველებისა და დასადგურებული სიჩუმის სინთეზით რეჟისორს სიცილამდე მივყავართ. რაინერი ემის ქალიშვილის – კრისტას მეუღლის როლს თამაშობს და სავარაუდოა, რომ იგი ამ ეპიზოდში თავისი გმირის რეაქციასაც დასცინის. ემის ვაჟიშვილი ბრუნო კი, რატომღაც, ტელევიზორისკენ მიმართავს თავის აგრესიას და წინლებით ამსხვრევს მას. იქნებ ტელევიზიის საშუალებით შეიქმნა ახალი, მანამდე უცხო ღირებულებებისა და შეხედულებების დამკვიდრების შესაძლებლობა, რამაც, თავის

მხრივ, ემისა და ალის ურთიერთობასაც შეუწყო ხელი.

რეჟისორმა ადამიანთა ურთიერთობაში ღრმა წვდომისა და ანალიზის უნარი გამოავლინა. გვიჩვენა მისი თანამედროვე გერმანული საზოგადოების ნიშანდობლივი თვისებები, კერძოდ, ბურჟუაზიული საზოგადოების მერკანტილიზმი. გავისხენოთ ვაჟიშვილის დაბრუნების ეპიზოდი, როდესაც ბრუნო ბოდიშს უხდის დედას და დამსხვრეული ტელევიზორის საფასურს იხდის. მაგრამ საბოლოო ჯამში ირკვევა, რომ იგი დახმარების სათხოვნელადაა მოსული (ბრუნოსა და მის მეუღლეს ემისთან შვილის დატოვება სჭირდებათ.) მსგავსად, იქცევიან მეზობელი ქალები სადარბაზოდან. ემის სარდაფის გამოყენების მიზნით, ისინი თანახმანი არიან მიიღონ ალი და აღფრთოვანდნენ მისი აღნაგობით. ფასბინდერი საზოგადოებას აჩვენებს, აფრთხილებს, რომ, ვითომდა, წარსულს ჩაბარებული რასიზმი, შესაძლოა ნებისმიერ დროს მობრუნდეს.

დღევანდელ ევროპაში ნეონაციზმი უკვე საკმაოდ გავრცელებული მოვლენაა. ფასბინდერის სოციალური ფრესკები უწინარესად სულიერ დეგრადაციაზეა ორიენტირებული. სწორედ სულიერი კრიზისი, ცნობიერების დესტრუქცია წარმოშობს სოციალურ თუ პოლიტიკურ კრიზისებს.

უცნაურ მეტამორფოზას განიცდის თავად ემი კაროვსკიც. სადარბაზოს დალაგებისას ჩნდება ახალი იუგოსლავიელი თანამშრომელი იოლანტა, რომელიც თავისი წარმომავლობის გამო დანარჩენებზე დაბალ ანაზღაურებას იღებს. და როცა ემასთან შეკრებას გადაწყვეტენ, უცხოელი თანამშრომლის დასწრება-არდასწრების საკითხს ერთი უბრალო ფრაზა წყვეტს: „მას სხვა ანგარიშით უხდიათ“. ემი კაროვსკი ალისთან ურთიერთობის გამო, სწორედ, იმავე სიტუაციაში გარიყეს, მაგრამ ემას ეს აშკარად არ ახსოვს. ორივე ეპიზოდს რეჟისორი განგებ ერთნაირად აგებს. გმირები ერთსა და იმავე ადგილზე სხედან. უბრალოდ, განსხვავება იმაშია, რომ ფილმის დასაწყისში სურათის მთავარი გმირი ქალია, დაზარალებული და მიტოვებული, ხოლო მეორე შემთხვევაში მის ადგილს „არაგერმანელი« თანამშრომელი იკავებს. ამ ორი ეპიზოდის მიზანმიმართული დამსგავსებით ფასბინდერი აშკარად ხაზს უსვამს, რომ მისთვის მიუღებელია ემის რეაქცია. იქნებ ამ სოციალური პრობლემატიკის მიღმა ფასბინდერის მუდმივი ტკივილის – სიმარტოვის, მიუსაფრობის თემის განჭვრეტაცაა

შესაძლებელი?!

რაინერს სასაცილოდ გამოჰყავს ემის შვილი კრისტა და მისი მეუღლე. რეჟისორი პირველივე კადრებში გვიჩვენებს ამ წყვილის ურთიერთსიძულვილსა და უპატივცემულობას. თუმცა მაროკოელი მამინაცვლის დანახვისას, პროტესტის ნიშნად, ხელკავით, შეხმატკბილებული წყვილივით ტოვებენ დედის სახლს. სასაცილო კი ის არის, რომ ცოლ-ქმარს, რომელიც ერთმანეთს ცემით ემუქრება, ნაცისტური სიძულვილი შეარიგებს და აერთიანებს. ფილმის დასრულებისას ჩნდება აზრი, რომ ქალბატონ კაროვსკის სიყვარულსა და ზრუნვას მაროკოელისადმი სტიმულს, ბიძგს აძლევს არა მარტო მისი ფიზიკური და სულიერი მარტოობა, არამედ გერმანიის, მამამისისა და საკუთარი ნაცისტური წარსულის პასუხისმგებლობის ტვირთი. ალბათ, შემთხვევითი არაა, რომ სიუჟეტის განვითარებისას, ერთ-ერთ დიალოგში აღისთან ემი ჰყვება მამამისისა და საკუთარი ფაშისტური წარსულის შესახებ. ვფიქრობ, სურათის მთავარი გმირი ქალის ქცევა (ზრუნვა აღიზე), ნაწილობრივ მაინც, წარსული ცოდვების გამოსყიდვის ქვეცნობიერ ცდად შეიძლება იქნეს აღქმული.

ქართულ პერიოდიკაში² ფასბინდერის შესახებ ვაწყდებით საინტერესო მოსაზრებას: „რაინერი ფიქრობდა, რომ რაც უფრო დადგმული, გაკეთებული და „ლამაზია» ფილმი, მით უფრო თავისუფალი და ნიდაბახდილია ის. მაყურებელს კი სიმართლის რცხვენია.» მართალია, რეჟისორის შეფასება, ყოველთვის, მეტად გულწრფელი და მისაღებია, მაგრამ არა ამ ფილმთან მიმართებაში. „შიში სულს ჭამს», მართლაც, თავისუფალი და ნიდაბახდილია ისე, რომ მაყურებელს მართლაც შერცხვენია იმ სიმართლისა, რასაც ფასბინდერი ამ სურათში გადმოგვცემს, მაგრამ ფილმი არც „ლამაზია» და არც „დადგმულის» შთაბეჭდილებას ტოვებს და სწორედ ამ გარემოებების წყალობითაა ალბათ, რომ ამ ისტორიისა ისე გვერა, თითქოს შენს ან მეზობელ სადარბაზოში მომხდარ ისტორიას თვალს ადევნებდე.

რეჟისორის შემოქმედებაში ამ ფილმის არსებობა გერმანულ კომპლექსთან ბრძოლის დასტურია. მან ერთ-ერთმა პირველმა, თამამად და აშკარად გამოიტანა სინათლეზე ეს პრობლემა, „იგი ერთდროულად გამოხატავდა პროტესტსაც და ნაციზმის დანაშაულსაც ინანიებდა. დანაშაულს ხალხისა, ვინც ემხრობოდა, მონაწილეობდა და თანაუგრძნობდა იდეას, რომლის საზარელი

გამომეტყველების დავიწყებას დასჭირდა ძალიან დიდი დრო»³

არაბული ანდაზა „შიში სულს ჭამს», რომელსაც ერთ-ერთ დიალოგში ემის ალი ეუბნება, ფილმის სათაურადაა გამოტანილი და ერთგვარ მოწოდების სახესაც იღებს: არ უნდა გემინოდეს შეცვალო ძველი შეხედულებები, მოიშორე წარსულის მძიმე ტვირთი და გაბედულად შეხვდე ახალს – მომავალს!

... და შეუძლებელია არ დაეთანხმო კინომცოდნე გოგი გვახარიას, როცა ის წერს: „ფასბინდერს, როგორც ჭეშმარიტ ხელოვანს გააზრებული ჰქონდა, რომ სწორედ ინფანტილიზმმა, ბედნიერი მომავლის, „რასის გასუფთავების» გულუბრყვილო რწმენამ უბიძგა გერმანულ ობივატელს „ეშმაკთან გარიგებაზე», რაც შემდეგ საშინელი ტრაგედიით დასრულდა. და ამ მხრივაც თანამედროვე გერმანიის „ბავშვობის» ცოდვების ავადმყოფური განცდა, ერთგვარი მაზოხიზმი, თვითგვემა გადამწყვეტი მოტივი გახდა ფასბინდერის შემოქმედებაში. გერმანიის ბედი არ ასვენებს როგორც პატიოსან ხელოვანსა და ჭეშმარიტ პატრიოტს.»⁴

ზემოთთქმულის კიდევ ერთი დასტურია რაინერის ერთ-ერთი ბოლო ფილმი, 1982 წელს გადაღებული სურათი – „ვერონიკა ფოსის სევდა», რომელიც დეტექტივის, მელოდრამისა და ანტიფაშისტური ფილმის საოცარ ნაზავს წარმოადგენს. მოქმედება ე. წ. „ადენაუერის ეპოქაში» (1955 წ.) ხდება.

ნარკომანიით შეპყრობილი მთავარი გმირი, მსახიობი ქალი ვერონიკა ფოსი ხდება დამოკიდებული საკუთარ ექიმზე. თავის მხრივ, ექიმი, მარიანა კაცი, იყენებს პაციენტის ავადმყოფურ მიდრეკილებას და მიჰყიდის მას ნარკოტიკებს. მიყიდვის ფორმა ასეთია: ქალი ქონებას ეტაპობრივად უანდერძებს ექიმს ნარკოტიკების სანაცვლოდ. ანდერძით მოცემული ქონება იწურება და ექიმი პაციენტს კლავს, თან ამას ისე აკეთებს, რომ ძნელი გასარკვევია ვერონიკა მოკლეს, თავი მოიკლა, თუ უბედურმა შემთხვევამ იმსხვერპლა იგი. არც გმირთა პროფესიები შეარჩია რეჟისორმა შემთხვევით. მართლაც, ვერონიკა ფოსი – წარმოდგენებისათვის, ალღუმებისათვის და ხალხთა მასების ჩვენებებისათვის არსებობს, მარიანა კაცი კი, მისი საწინააღმდეგო ტიპაჟია. ის ყველაფერს მალავს, რაც არის და არ არის დასამალი.

მისი პროფესიაც – ექიმი, რომელიც ადამიანებში საერთოდ კეთილშობილურ ასოციაციებს იწვევს, ფილმში მხოლოდ და მხოლოდ ანგარებით მკვლევლობის იარაღია.

ფილმის მთავარ გმირ ქალში აშკარად ჩაფიქრებული იყო „მესამე რაიხის» ვარსკვლავი სიბილა შმიტცი, რომელიც ასევე 1955 წელს ნარკოტიკებისაგან გარდაიცვალა. შემდეგ კი გაირკვა, რომ მისი მკვლელობა კერძო კლინიკის მფლობელმა, სიბილას ექიმმა ჩაიდინა, რომელიც, თავის დროს, საკონცენტრაციო ბანაკებში მსახურობდა ფაშისტებთან.

სიბილა შმიტცის ისტორიას რეჟისორის ბავშვობასთან მივყავართ: 1955 წელს ფასბინდერი ძალიან პატარა, დაახლოებით 9 წლისა იყო, და, როგორც ჩანს, მომხდარ ფაქტს მასზე უმოქმედია; მით უფრო, რომ რაინერის მამა, რომელსაც ბიჭი მთელი ცხოვრება ეძებდა, ასევე ექიმი იყო.

რეჟისორმა მომხდარი ფაქტი განაზოგადა და „ვერონიკა ფოსის სევდაში» გადმოსცა. ფილმის შავ-თეთრი პირობითობა ბარიერს ქმნის მაყურებელსა და კინოსურათის ატმოსფეროს შორის.

ექიმი მარიანა კაცი ნაციონალ-სოციალისტების განსხეულებაა თავისი დამხმარე ასისტენტითა და მისი მეგობრით. ვერონიკა გერმანულ ხალხს განასახიერებს „მესამე რაიხის» დროს, ხალხს, რომელიც ვერონიკას მსგავსად იღებდა „ნარკოტიკს». სწორედ ასეთ „ნარკოტიკად» შეიძლება იქნას აღქმული მეორე მსოფლიო ომის დროს ფაშისტების მიერ წარმოებული ნაცისტური საომარი ფილმების პროპაგანდა, რომლითაც მათ მოახერხეს მოსახლეობის გაბრუნება სწორედ ისე, როგორც სიბილა შმიტცს აბრუნებდა ნარკოტიკებით მისი ექიმი ისევე, როგორც მარიანა კაცი – ვერონიკას. მის შესაჩერებლად კი არც ვერმანელმა ხალხმა იღონა რამე, არც სიბილამ რეალობაში და არც ვერონიკამ – ფილმში, რადგან სამივენი გაბრუნებულნი იყვნენ: გერმანელები – პროპაგანდით, სიბილა და ვერონიკა – ნარკოტიკებით. ამ უღონობის შედეგად კი სამივენი თავისი ლოგიკური დასასრულისაკენ მიექანებოდნენ, მაგრამ ისინი დამნაშავენი იყვნენ, თუნდაც იმიტომ, რომ მათ უმოქმედობას შეეწირა უამრავი, სრულიად უბრალო, უდანაშაულო ადამიანის სიცოცხლე.

1. Краснова Г. `Кино ФРГ», Москва, `Искусство» 1987, с.142;
2. ჟურნალი: „ომეგა», 2003, №6 გვ. 14,;
3. იხ.: იქვე
4. გაზეთი: „თბილისი», 1987, 5 დეკემბერი.

მეთოდისა

ხათუნა მელაძე

ხელოვნების სწავლების თანამედროვე მეთოდის ძირითადი საკითხები

საზოგადოების განვითარების ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე მოზარდი თაობის აღზრდა-განათლებაზე, მათ ზნეობრივ-ესთეტიკურ, ფიზიკურ და სულიერ განვითარებაზე ზრუნვა მუდამ აქტუალური იყო.

ამ რთულ საქმეს ყველა დროში თუ ქვეყანაში სათანადო ყურადღებთმობოდა მოზარდთა აღზრდას, მათი სულის სწორად ჩამოყალიბების პრობლემებზე ჯერ კიდევ ანტიკური ხანის მოაზროვნეები მსჯელობდნენ.

საგულისხმოა ის, რომ რაც უფრო წინ მიიწევს ცივილიზაციის განვითარების ტემპი, მით უფრო ნელდება საზოგადოების დადებითი ზეგავლენა და საჭირო ხდება საგანგებოდ ორგანიზებული სააღმზრდელო გარემოს შექმნა. აღზრდა ადამიანის სპეციფიკური ნიშანია და იგი სოციალურ გარემოში ხორციელდება, მაგრამ ძირითადი სააღმზრდელო დაწესებულებებში სკოლაა, სადაც მოზარდის აღზრდა მისი განათლების ფონზე მიმდინარეობს. მართალია აღზრდა, სწავლა და განათლება სკოლაში ხორციელდება, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ოჯახის როლი გამოირიცხება. ოჯახმა ისევე, როგორც სკოლამ სისტემატურად უნდა იზრუნოს მოზარდის ნორმალურ ადამიანად ფორმირებისათვის, წინააღმდეგ შემთხვევაში ზოგჯერ აღფრთოვანებაში მოვყავართ ადამიანის განსწავლულობას, დიდ ცოდნას, მაგრამ გაოცებას და სრულ განიბლვას

იწვევს მისი აღზრდელობა. ასეთი შედეგი, რომ არ მივიღოთ ამისათვის უნდა ვიზრუნოთ მოზარდის ესთეტიკურ აღზრდაზე ადრეული ასაკიდან, თორემ გასულ საუკუნეს ფილოსოფოსთა დიდი ნაწილი ზნეობრივი კრიზისის საუკუნედ მიიჩნევს.

ესთეტიკური აღზრდა წარმოადგენს ადამიანის სულიერ სამყაროს, პოლიტიკურ რწმენას, ზნეობრივი პრინციპების ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას, განსაკუთრებით

მისი ზნეობრივი სახის ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას. ესთეტიკური მომენტი აღმზრდელობითი საქმიანობის ყველაფორმაში გამოიხატება, ხოლო მაშინ, როდესაც ყველა ეს ფორმათვალისწინებს და მოხერხებულად იყენებს ესთეტიკურ საშუალებებს ადამიანებს უვითარდებათ უნარი სწორად, ღრმად და ესთეტიკურად ფაქიზად შეაფასონ ყველაფერი, რაც მათ ცხოვრებაში ხვდებათ.

უვითარდებათ სიყვარული, მისწრაფება სილამაზისაკენ, მოთხოვნილება შექმნან „სილამაზის კანონების“ მიხედვით, სურვილი – გახადონადამიანის მთელი ცხოვრება ჭეშმარიტად მშვენიერი. ესთეტიკური აღზრდის მნიშვნელოვანი მხარეა აღზრდილი ადამიანი ხელოვნების საშუალებით, რადგან ხელოვნების ნაწარმოებში ხორცშესხმულია სამყაროსადმი ხელოვნების ესთეტიკური მიმართება.

ადამიანის ესთეტიკური აღზრდა ნიშნავს მასში მთელი სამყაროსადმიდა არა მარტო ხელოვნებისადმი ესთეტიკური მიმართების ჩამოყალიბებას. ეს მიმართება აღიზრდება არა მარტო ხელოვნებით, არამედ ადამიანის საქმიანობის ყველა ფორმით. თუ აღზრდის ყველა

სხვა ფორმისათვის ესთეტიკური საწყისის არსებობა სასურველია, ხელოვნებაში ესთეტიკური მომენტი აუცილებელია, რადგან თუხელოვნება ადამიანზე არ მოქმედებს ესთეტიკურად, მაშინ იგი კარგავს თავის ძალას. ამიტომ არის ხელოვნება ესთეტიკური აღზრდის უძლიერესი და უცვლელი საშუალება.

ხელოვნების აღმზრდელობით ფუნქციაზე დიდი ხნის წინათამაზვილებდნენ ყურადღებას ცნობილი ანტიკური ხანის მოაზროვნეებიდა ესთეტიკოსები, რენესანსის ეპოქის დიდი მხატვრები, დიდი რუსირევოლოუციონერ-დემოკრატები, ქართველი სამოციანელები და სხვები.¹ ისინი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ხელოვნებას, როგორც აღზრდის ერთ-ერთ უძლიერეს საშუალებას. ხელოვნების ნაწარმოებმა ადამიანს უნდა გაუღვიძოს კაცთმოყვარეობის, სიკეთის, ჰუმანურობის გრძნობა, ხელი შეეწყოს ადამიანის აღზრდას მაღალი იდეალებით. ხელოვნების სხვადასხვა სახე სხვადასხვაგვარად მონაწილეობს ადამიანის ესთეტიკურ აღზრდაში. არსებობენ ხელოვნების დარგები, რომელთა აღქმა მოითხოვს სპეციალურად ამისთვის დროის მოძებნას,

სურვილს, განწყობილებას. ასეთებია: ლიტერატურა, სასცენო ხელოვნება, კინოხელოვნება, ფერწერა, საკონცერტო მუსიკა. ისინი მოითხოვენ აბსოლუტურ ყურადღებას და ადამიანზე მოკლე დროის განმავლობაში ახდენენ ძლიერ იდეურ-ემოციურ ზემოქმედებას იდეურ-ემოციური ზემოქმედების ამ ძალითა და სიღრმით განისაზღვრება ხელოვნებათა აღნიშნული სახეების როლი ადამიანთა ესთეტიკურ აღზრდაში.

მრავალრიცხოვანი გამოკვლევები ადასტურებენ, რომ ადამიანები, რომელთაც² სპეციალური მხატვრული მომზადება არ გაუვლიათ, გამოირჩევიან განუვითარებელი ესთეტიკური გემოვნებით, უფრო ხშირადკი უგემოვნობის ტყვეობაში იმყოფებიან და ჯიუტად მიელტვიან ე.წ. მსუბუქი ჟანრის ნაწარმოებებს (რადგან ისინი არ მოითხოვენ გონებისდიდ ძალისხმევას), ზოგჯერ კი სულაც ვულგარულ, იაფფასიან, ანტიმხატვრულ ნაცოდვილარს ეტრფიან. დიდი ხელოვნება კი, რომლის ზეგავლენაც ასე აუცილებლად სჭირდება საზოგადოებასაც და პიროვნებასაც სპეციალური მხატვრული მომზადებისა და ღრმა ცოდნისგარეშე მიუწვდომელი რჩება ზოგიერთათვის. არადა რამდენი სიხარული დააკლდათ ადამიანებს იმის გამო, რომ არ არიან მზად ჩასწვდნენ დიდსერიოზულ ხელოვნებას. მეტიც, არც თუ იშვიათად ადამიანები სრულიად უსაფუძვლოდ თავად ნაწარმოებს ადანაშაულებენ, როცა ვერ გაიგეს დამისგან დადებითი ემოცია ვერ მიიღეს.

მრავალი ესთეტიკური ფილოსოფოსი და ხელოვნებათმცოდნე ამტკიცებს იმას, რომ მხატვრული აღზრდა აუცილებელია ადრეულასაკიდან და იგი სისტემატურ ხასიათს უნდა ატარებდეს, ვინაიდან ამამოცანას ვერ გადაჭრის ვერავითარი ერთჯერადი ღონისძიება, ვერც თავისთავად მეტად საინტერესო ლექციები ხელოვნებაზე. ასეთლექციებს შეუძლიათ აღძრან მსმენელის ყურადღება, ინტერესი, მაგრამმათ არ ძალუძთ შექმნან აუცილებელი წინამძღვრები თუნდაც მუსიკისან ფერწერის ღრმა გაგებისათვის.

მოზარდს ესთეტიკური იერსახის ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლიეკუთვნის სკოლას.³ სკოლამ უნდა გაულოს ფართოდ კარი მოზარდებს მშვენიერების სამყაროში შესასვლელად, უნდა ასწავლოს მათ ცხოვრებისაშენება „სილამაზის კანონებით“, უნდა მისცეს აუცილებელი, ელემენტარული ცოდნა მანინც ხელოვნების

შესახებ. სასურველი შედეგი მიიღწევა მაშინ, თუ ხელოვნების ანბანი სწორად მიეწოდება მოზარდს მისი განვითარების ცალკეულ საფეხურზე. მოზარდებს მიზნად უნდადაუესახოთ არა დიდი მოცულობის ცოდნის დაგროვება, არამედ მისიმობიებისა თუ მოპოვების უნარის გამომუშავება და რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, კონკრეტულ სიტუაციაში მისი გამოყენების ჩვევაშიგავარჯიშება.

სულ სხვაგვარად იჭრება მოზარდის ცხოვრებაში გამოყენებითიხელოვნება, არქიტექტურა, ფერწერა, ქანდაკების მონუმენტური ჟანრები. ისინი ე. წ. „ესთეტიკური გამოსხივებით» მთლიანად განსჭვალავენ მისი ცხოვრების ატმოსფეროს. გამოყენებითი ხელოვნება მოზარდის ცხოვრებაში შემოდის, როგორც ცხოვრებისეული პროცესის მონაწილე.

სულიერი ზემოქმედების ეს უწყვეტობა განსაზღვრავს მისგანსაკუთრებულ როლს მოზარდთა ესთეტიკურ აღზრდაში.

ხელოვნების ნაწარმოების წვდომა მოითხოვს პირველ რიგში ფსიქიკის აქტივობას, ამასთან უპირატესი როლი ეკისრება მისასოციაციურ მექანიზმს. ასოციაციები ის ხილია, რომლის გარეშეც ნაწარმოებში ავტორის მიერ ხორცშესხმული მხატვრული სახეებივერ გადავლენ მკითხველის, მსმენელის, მაყურებლის ცნობიერებაში. ამ ეფექტურობისთვის აუცილებელია: საგნობრივი ასოციაციები, ემოციური ასოციაციები, რომლებიც ქმნიან წარმოსახვას და ამავე დროს იწვევენ მკითხველის, მაყურებლის, მსმენელის ემოციურ რეაქციას. ყოველიმათგანი ადამიანის ცნობიერებაში ჩნდება ცხოვრებისეულ ასოციაციად.

გარდა ამისა არსებობს აგრეთვე მხატვრული ასოციაციებიც, რომლებიც ემოციებს და ემოციურ დამუხტულ წარმოსახვებს იწვევენ მხოლოდ გამოცდილ მაყურებელში, მკითხველში, მსმენელში, რომელთაც მხატვრული განათლება აქვთ მიღებული. მხატვრული და ცხოვრებისეული ასოციაცია მოქმედებს ერთობლივად, ურღვევი ურთიერთდაკავშირებით. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ყალიბდება ამ ასოციაციათა მყარი ფორმები, რომელთაც ითვისებენ ცალკეული ადამიანები ბავშობიდან მოყოლებული მთელი სიცოცხლის მანძილზე. აღქმის ეს ფსიქიკური მექანიზმი ხელოვნებას შესაძლებლობას უქმნის მიმართოს ყველა მაყურებელს, მსმენელს, მკითხველს ერთად და

თან დაამყაროს კავშირი ცალ-ცალკე, ღრმად შეიჭრას მათ შინაგან სამყაროში, მიანიჭოს ყოველ ადამიანს უდიდესი სიამოვნება, სიხარული, სულიერად აამაღლოს ისინი. მაგრამ ასოციაციების წინასწარიდაზებიერება შეუძლებელია. ისინი იქმნებიან მხოლოდ პრაქტიკით –ზოგადით, ცხოვრებისეულით, სპეციალური და მხატვრული. აქედანდასკვნა, რომ მხატვრული მომზადება შეუძლებელია ხელოვნებასთან ცოცხალი ურთიერთობის გარეშე. ხელოვნება უნდა იქცეს მთავარ იარაღად ხელოვნებასთან ზიარებაში, მაგრამ მისი გამოყენება ამ როლშიიოლი საქმე როდია, იგი მიიღწევა მხატვრული განათლებითა დასწავლებით. ამას ძირითადად მხატვრული აღზრდა ახორციელებს, სწორედ იგი იყენებს ფართოდ ხელოვნების განსაკუთრებულ შესაძლებლობებს, აღსაზრდელთა ფსიქიკაში მხატვრული ასოციაციების ჩამოყალიბებისათვის, ენმარება მათ ხელოვნების მეშვეობით შეითვისონხელოვნების ენა.

გამოკვლევებმა ხელოვნების აღქმის სფეროში დაადგინეს ამპროცესის წარმართველი ფსიქიკურ განწყობილებათა უდიდესი მნიშვნელობა.⁴ ეს არის საერთო განწყობა ხელოვნებისადმი, კერძოხასიათის განწყობა ხელოვნების გარკვეული სახისა და ჟანრისადმი, აგრეთვე მოცემული ავტორისა და კონკრეტული ნაწარმოებისადმი.

განწყობები, საერთოდ პრაქტიკულ ცხოვრებაში იქმნება, რაც შეეხებაესთეტიკურ განწყობებს (ხელოვნებაში) ხელოვნებისადმი, მათიშესაძლებლობა ხელოვნებასთან მორიგი შეხვედრის მოლოდინში, თუმცა როგორც ვიცით, ხელოვნებას ჭეშმარიტი ტკბობა და სულიერი აღმაფრენა მოაქვს მხოლოდ მათთვის, ვინც ღრმად სწვდება ნაწარმოებს,

ე. ი. ფლობს მის ენას, თანაშემოქმედებითი აქტივობის სათანადოუნარს და ა. შ. აღსანიშნავია, რომ „გარეგანი“ განწყობა უშუალოდ უკავშირდება ესთეტიკურ გემოვნებას. გემოვნებას ვერაინ ვგასწავლის, მისი მოქმედება დაკავშირებულია ფსიქიკის ემოციური მექანიზმის მუშაობასთან, რის გამოც შეიძლება მხოლოდ აღზრდა გემოვნებისა, აღმზრდელად კი ისევ შეიძლება გამოვიყენოთ თვით ხელოვნების სპეციალურად ორგანიზებული საშუალებებით წარმართული ზემოქმედება.⁵ ბრძოლას უკუგემოვნებასთან და ზრუნვას დახვეწილი გემოვნებისაღზრდისათვის, ჭეშმარიტი

ხელოვნებისაკენ მისწრაფებას, რასაც დიდროლი ენიჭება ახალი ადამიანის ჩამოყალიბების საქმეში, ამჟამადსრულიად სამართლიანად განიხილავენ როგორც თანამედროვე იდეოლოგიური ბრძოლის ერთ-ერთ ფორმას.⁶ როგორც ავლნიშნეთ, პიროვნების აღზრდა და ჰარმონიული

განვითარება, რაც სასკოლო განათლების ძირითად მიზანს წარმოადგენს, შეუძლებელია ხელოვნებასთან მისი ზიარების გარეშე. ხელოვნების სხვადასხვა დარგის შესწავლა აღქმასა და გრძნობას აფაქიზებს, წარმოსახვის უნარს, შემოქმედებით მიდგომას და კრიტიკულ აზროვნებას ავითარებს, რის გარეშეც წარმოუდგენელია ადამიანის ნებისმიერისაქმიანობა.

პიროვნების აღზრდა-განვითარებისათვის აუცილებელი შრომითი საქმიანობა ახალ საგანმანათლებლო სისტემაში ხელოვნების სწავლებასთან არის ინტეგრირებული. ამ ინტეგრირების საფუძველს სახვითი ხელოვნების სწავლებაში გამოყენებით – დეკორატიული ხელოვნების ელემენტების ჩართვა წარმოადგენს.⁷

ხელოვნების სწავლება შრომით საქმიანობასთან ერთად ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის ყველა საფეხურზე გათვალისწინებული და ამ სწავლების მიზანი იმაში მდგომარეობს, რომ მოხდეს მოსწავლეთა ჩაბმა შემოქმედებით და საინტერპრეტაციო საქმიანობაში. სწორედ ამ გზით მათთვის მშვენიერების განცდის დაწარმოსახვის უნარის განვითარებაა შესაძლებელი.⁸ თანამედროვე ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლა რეფორმებისა და გარდაქმნების უმნიშვნელოვანეს ეტაპზე გავიდა. იცვლება მისი სტრუქტურა, მუშაობის ორგანიზაცია და შინაარსი. ეპოქამ განსაკუთრებული მოთხოვნები დააყენა საგანმანათლებლო პროცესის გარდაქმნის მიმართულებით, რადგან ფორმალური თვალსაზრისით, თითქოსდა კარგად ორგანიზებული ტრადიციული საგანმანათლებლო სისტემა დროის მოთხოვნებიდან საკმაოდ დაშორებული გამოდგა.

პედაგოგიკის მეცნიერებაში დღემდე მოქმედი თეორიები და მათი შესატყვისი პრაქტიკა მეტ-ნაკლები სისრულით, მხარს უჭერდა დაუპირატესობას ანიჭებდა ე. წ. პედაგოგიურ მოდელს, რომლის მიხედვითაც სწავლების პროცესის წამყვანი და ერთადერთი სუბიექტი არის პედაგოგი.⁹ იგი განსაზღვრავს,

გეგმავს და აყალიბებს მთელ იმ პროცესს, რომლის მიზანსაც სწავლება, სწავლა და საერთოდ აღზრდა განათლებულობის შექმნა, გარკვეული პროფესიის დაუფლება წარმოადგენს. ძველი ბერძნული ტრადიციითაც პედაგოგი ესაა ადამიანი, ვინც მოსწავლეს გზას უჩვენებს და ცხოვრებისეულ ლაბირინთებიდან თავის დაღწევის ჩვევებს აძლევს. ეს იმიტომ ხდება, რომ მოზარდი ჯერ პატარაა, უცოდინარია, უსუსურია, გამოცდილების არმქონეა და ამიტომ პედაგოგმა ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ უნდა დააძლევინოს მას სირთულეები, შეუვსოს დანაკლისი. მოზარდი ამ დროს ვერ შეეწინააღმდეგება, ვერ შეაფასებს, ვერ განსჯის, ვერ აირჩევს მასზე ზემოქმედების ფორმებს. მან უნდა მიიღოს რასაც სთავაზობენ, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი მოჰყვება საზოგადოებრივი სანქციების ზემოქმედების ზონაში და დაისჯება კიდევ. ისტორიული გამოცდილების ანალიზი ადასტურებს, რომ პედაგოგიური საქმიანობის ეს ტიპი პროდუქტიულია.¹⁰ იგი უზრუნველყოფს განათლებას, ცოდნის შექმნას, ღირებულებითი ორიენტაციების ჩამოყალიბებას და ა. შ. ამასთან, მას აქვს სერიოზული ნაკლოვანებებიც, რაც უპირველესად იმაში გამოიხატება, რომ თავისი არსით იგი ავტორიტარულია, არ სცნობს ან უფრო სწორად, სანახევროდ აღიარებს მოზარდის პიროვნების უფლებებს, ემყარება დიქტატს, მბრძანებლობას, იმპერატიულ მითითებებს, რაც, უძეტეს შემთხვევაში

საპირისპირო რეაქციებს იწვევს. კერძოდ, მოზარდი თანდათანობით ეთიშება მომქანცველ სასწავლო შრომას, იწყება პროფესიული აქცენტების ნაადრევი გამოვლენა სხვა სასწავლო დისციპლინების ხარჯზე, ადგილი აქვს პროტესტის სხვადასხვა ფორმებს და ა. შ. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ სწავლების ორგანიზაციის ეს ტიპიანუ პედაგოგიური მოდელი, განსაკუთრებით ეფექტურია ავტორიტარული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წყობის პირობებში, ე. ი. იქ, სადაც დიქტატი, პოლიტიკური სისტემის ბატონობა წამყვანია, გაფეტიშებულია, ხოლო პიროვნების ღირებულებითი სამყაროს უფლებრივი მდგომარეობა

მეორადი და დაქვემდებარებულია იდეოლოგიურ ამოცანებთან მიმართებაში.

საკმარისია საზოგადოებაში დემოკრატიული ცვლილების

ეპოქა დადგეს, რეალური გარდაქმნები დაიწყო, რომ სწავლების ორგანიზაციის ავტორიტარული პედაგოგიური მოდელი, მყისიერად ინგრევა, იგი უმაღლარეფექტური ხდება. ზუსტად ამ მოვლენის დადასტურებაა თანამედროვე ზოგადსაგანმანათლებლო ქართული სისტემა, რომელიც სამწუხაროდ, თითქმის ამოვარდა დროის კონტექსტიდან. იგი არსებითად, ველარაფერს აძლევს მოზარდს, ან, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ ნაწილობრივ ეხმარება მისი პროფესიული ზრდის საქმეს. ყოველივე ამის გამო, დრომ დააყენა კონკრეტული მოთხოვნა - სწავლების ორგანიზაციის ტრადიციულ ფორმას უნდა ჩაენაცვლოს ახალი დროისათვის უფრომეტად შესაფერისი მოდელი ან მოდელები. ამ კონტექსტში კი, უპირველეს ყოვლისა, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მოსწავლის პიროვნებაზე ორიენტირებული სასწავლო საქმიანობა და მისი შესაძლებლობები. სწავლების ორგანიზაციის ახალ მოდელში მოზარდი განიხილება, როგორც სასწავლო პროცესის სუბიექტი,¹¹ რომლის მისწრაფებებია პიროვნული ტენდენციები, სოციალური გარემოს ფაქტორებთან ერთად განსაზღვრავს კიდევაც საგანმანათლებლო აქტივობის შინაარსს.

ასეთ სიტუაციაში, პედაგოგის ფუნქციაა ხელი შეუწყოს სასწავლო აქტივობის პროვოცირებას, ინტერესის აღძვრას, მიზნისაკენ სვლის მრავალვარიანტული საქმეების მოფიქრება-რეალიზებას. პედაგოგი ეხმარება მოზარდს დაეუფლოს ცოდნის მოპოვების გზა-საშუალებებს, ისწავლოს სწავლა, საჭირო ინფორმაციის მოპოვება, გარემოს ცვლად პირობებთან შეგუება, სოციუმას მოთხოვნებზე დროული რეაგირება და ა.შ.

ტრადიციული პედაგოგიური მოქმედების პირობებში მოზარდს ცოდნამიწოდება იმ აზრით და რწმენით, რომ მას იგი მომავალში უსათუოდ გამოადგება. ამასთან მიჩნეულია, რომ რაც უფრო მრავალმხრივი, მოცულობითი და მრავალფეროვანი იქნება ეს ცოდნა, მით უფრო სასარგებლოა იგი, როგორც საკუთრივ მოზარდისათვის, ასევე საზოგადოებისათვის. ამისგან განსხვავებით მოზარდზე ორიენტირებული პედაგოგიური აზრი მიიჩნევს, რომ ყოველთვის და ყველა სიტუაციაში, თანაც მთელი ცხოვრების მანძილზე გამოსაყენებელ ცოდნას, ვერცკერავინ მოგცემს და ვერც ვერავინ აითვისებს. ამიტომ, საჭიროამიზნად დავისახოთ არა დიდი მოცულობის ცოდნის დაგროვება, არამედ

მისი მოძიებისა, თუ მოპოვების უნარის გამომუშავება და კონკრეტულ სიტუაციაში მისი გამოყენების ჩვევაში გავარჯიშება.

1. იხ.: დ. უზნაძე. შრომები. ტ.V, თბილისი, 1967
2. იქვე;
3. იხ.: თ. ალავეძე. სამეცნიერო სრომების კრებული, თბილისი, 2005
4. იხ.: დ. უზნაძე. შრომები. ტ.V, თბილისი, 1967
5. იქვე;
6. იხ.: თ. ალავეძე. სამეცნიერო სრომების კრებული, თბილისი, 2005
7. იქვე;
8. იქვე;
9. იქვე;
10. ნ. ვასაძე. პედაგოგიკა. თბილისი, 2000
11. იქვე;

საძიებელი

- აბაშიძე ლეილა 27
აბუაშვილი კახა 103
აბულაძე მალხაზ 76
აბულაძე თენგიზ 17, 18, 28, 29
აინშტაინი ალბერ 140
ალექსიძე დიმიტრი 108
ალმადოვარი პედრო 48, 57,
276, 278, 279, 280
ალტოს ალვატ 155
ამაშუკელი ვასილ 25
ამბლერი სკოტ 262
ამინისკი დენიელ 242
ანდერსონი ჰარიეტ 21
ანდერსონი ლაურა 118
ანჯაფარიძე ვერიკო 27, 28
ანტერმანი ანდრეა 66
ანტონიონი მიქელანჯელო 17,
19, 20
ანტუანეტა მარია 71
აპოლინერი გიიომ 148
აპოლინერი პოტიევიომ 156
არაბული იმედა 76
არაბული მზია 75
არტო არტონენ 226
ასტორი ფრედ 259
ასმეტელი სანდრო 81

ბაბლუანი თემურ 29
ბადალუცო ნიკოლა 125
ბაგუე დომინიკ 51, 53
ბაკურაძე კახა 84
ბალაშვილი სპარტაკ 26
ბარათაშვილი ბესო 103
ბარკოტი 140
ბარლაზი ერნს 150

ბარტო როლან 223
ბარტოლი ჩეჩილია 37
ბასილია ნინო 106
ბაუმი ფილინა 56
ბაუმი პინა 23, 45, 47, 48, 55,
56, 57, 58, 59, 62, 63, 64
ბეგიჩევი ვლადიმი 257
ბელევიჩი ზოფია 126
ბელინი ვინჩენცო 40, 41
ბენჯამენი ადამ 117
ბერდიაევი ნიკოლაი 158
ბერგმანი ინგმარ 12, 16, 19, 20,
21, 39
ბერგმანი ორიტ 122
ბერმაისტერი ვლადიმირ 258
ბერნარი სარა 111
ბერნიე ლუი 111
ბერსტაინი ლეონარდ 18
ბეტა ზუშინ 67
ბეთჰოვენი 38
ბიკშიაიტესი მიკოლა 124
ბიკეტი ჰარი 36
ბიორსტრანი გუნარ 21
ბიუნენერი გეორგ 22
ბიზე ჟორჟ 43
ბლაითი ალექი 85
ბლანშო მარისა 225, 226
ბლაზერსტონი ლეზ 260, 261
ბონდარევი ალექსანდრე 244
ბორაშვილი მიხო 28
ბორნი მეთიუ 105, 106, 256,
259, 260, 261, 262, 263, 264,
265, 266, 267
ბრაკი ჟორჟ 146, 158
ბრამსი 38

ბრანკუზი კონსტანტინ 150
 ბრაუნდაუერი მარია კლაუ 23, 24
 ბრაუნი ტრიშა 50, 54
 ბრეტონი ანდრე 148, 149
 ბრეხტი ბერტოლდ 57
 ბრილი ერნესტ 75
 ბუდრაიტიხია მიკოლა 124
 ბუნუელი 19
 ბულაძე ლაშა 80, 81, 83, 101, 104
 ბურდელი ანტუან 150
 ბურჯანაძე გია 76

გაბაშვილი ეკატერინე 29
 გაბენი ჟან 14, 15,
 გაბო ნაუმ 151
 გაბრიაძე რეზო 29
 გაბუნია დავით 81, 86
 გადესი ანტონიო 60
 გამსახურდია კონსტანტინე 81
 გარბო გრეტა 11, 12,
 გეგეშიძე იური 75
 გერცელი ვასილ 257
 გერშვინი 44
 გლეზი ა. 156
 გლუკი ვილიბალდ 36
 გოეთე იოჰან ვოლფგანგ 48, 110
 გოგია ირაკლი 83, 124
 გოგოლი ნიკოლა 44
 გორკი ალექსანდრე 258
 გრებეროვა ედიტა 67
 გრეჰემი მართა 45, 49, 56, 62
 გრეკო ემილ 54
 გრიფიტი დევიდ 8, 10, 27
 გრიგორივიჩი იური 258
 გრისისა სუან 158

გროპიუსი ვალტერ 141, 154
 გრუბეროვა ედიტა 41
 გუბაი ბლანგა დანიელ 122, 242
 გუსტაფონი გრეტა ლოვისა 12
 გუტიერესი გარსია 42
 გვატარი ფ. 222

დადიანი შალვა 81
 დაფსისი არვიდას 121
 დალკროზი ჟაკ 45, 251, 252, 253
 დანდეკერი სელესტ 117
 დავით IV აღმაშენებელი 74
 დეისაძე ერეკლე 83
 დეკერი ვილი 39, 42
 დეკუფლე ფილიპ 51
 დელეზი ფ. 222
 დელიბი ლეო 70
 დელკრუასი პატრიკ 249
 დელსარტი 251, 253
 დენიელსი დევიდ 36
 დერენი ანდრე 143
 დესი ნატალი 36
 დესიკა ვიტორიო 17
 დიქსი ოტო 145
 დიტრიხი მარლენ 8, 11, 15
 დიუმა ალექსანდრე 12, 42
 დიუმანი მორის 158
 დოჩანაშვილი 70, 81
 დოიაშვილი დავით 97, 118, 136, 137
 დოიაშვილი მანანა 92
 დოლიძე ქეთი 73, 74, 75, 77, 94
 დოლიძე ვიქტორი 27
 დონენი სტელნი 18
 დონიცეტი გაეტანო 40, 41

დორტი ერნარდ 224
დოსტოევსკი თეოდორ 272
დოკუმენტი ალექსანდრე 15, 30
დუმბაძე ნოდარი 81
დუნკანი აისედორა 45

ედისონი თომა 7
ედვარდი სუზან 234
ეილი ალვინ 49, 57
ეიზენშტეინი 10, 15, 16, 26, 28
ეკი მატს 51, 52, 60
ეკო უმბერტო 221, 222,
ელიადე მირჩა 77
ენსტი მარკ 141
ესქილე 80
ეუკერინსკი ნენსი 248, 249
ევრიპიდე 86

ვაგნერი რიჰარდ 37, 38, 42, 43,
44
ვაიდა ანჯეი 23
ვაილერი იოსი 39
ვაილი კურტ 57
ვალცი საშა 48, 51, 53, 61, 63,
64
ვან გოგი ვინსენტ 142
ვანდერბიკი სტენ 229
ვაიკი ნამ
ჯუნ 229
ვარაზი ავთო 30
ვარეზე ედვარ 63
ვარსიმაშვილი ავთანდილ 89
ვასაძე აკაკი 28
ვასილიუ ლაურა 270
ვანსაძე ნატო 26
ვებერი ანტონ 248
ვებერი ენდრიუ ლოიდ 44
ვეგენერი პაულ 14

ვენდერსი ვიმ 22, 59
ვერდი ჯუზეპე 37, 41, 42
ვერტოვი ძიგა 15
ვიგმანი მარი 46, 47, 49, 62
ვიგო ჟან 14, 15
ვიკტიუკი რომან 105
ვილაზონი ლოლანდო 42
ვილიამსი თანია 244
ვილსონი რობერტ 37
ვინე ლობერტ 14
ვირსალაძე სოლიკო 258
ვისერი ჯოუკ 248
ვისკონტი ლუკინო 19, 41, 125
ვივალდი ნტონიო 33
ვლამინსკი მორის 143
ვოლაჰი დავით 273
ვუდეკი მარტინა 62

ზანგუერი ბესო 104
ზანუსი ქშიშტოვ 23
ზაქარიაძე სერგო 28, 108
ზედვიკი ფიონა 262
ზუბკოვა ზინაიდა 129

თატუ ოდრი 24
თავართქილაძე ეთერ 123
თავართქილაძე რეზო 76
თავაძე დათა 81, 86, 87
თავაძე გიორგი 81, 83, 91, 93,
97, 104
თიებესი ქეეს 249
თუმანიშვილი მიხეილ 91, 108

იარგონინი ჩაპონე 118
იკელა კარლოტა 51
ილია II 73, 75, 76
იონესკო ეჟენ 93

იოსელიანი ოთარ 30, 31
იოსელიანი რამაზ 75, 76
იოსი კურტ 47, 48, 56
ისაევი 224
ივანოვი ლევ 257
ივო ისმაილ 54

კაბორტი იოპ 249
კაკაბაძე დავით 60, 158
კაკაბაძე პოლიკარპე 81
კაკაბაძე ზაალ 114
კალასი მარია 40, 41
კალატოზიშვილი კატო 86, 87
კალატოზიშვილი მიხეილ 25
კალიადა ნიკოლაი 105
კანდელაკი გელა 84
კანდინსკი ვასილ 145, 147
კანინჰემი 229
კაპრა ფრანც 17
კარლსონი კაროლინ 50, 64, 65
კარნე მარსელ 14, 15
კაროლი ნოელ 232
კაუფმანი იონას 68
კავალეროვიჩი ეუი 23
კახიანი გუგა 76
კახიძე ნატუკა 86, 87
კახიძე ვახტანგ 111
კაზარესი მარია 15
კაზლაუსკასი დანიუს 121
კეერსმაიკერი ანა-ტერეზა 51
კეიჯი ჯორჯ 248
კელი ჯინ 18
კენინჰემი მერს 50
კიკნაძე ზურაბ 73
კილიანი ირუი 51, 247, 248, 249
კირიკო დე ჯორჯო 148
კირხნერი ერნსტ ლუდვიგ 145

კიუკორი ჯინ 12
კიუკორი ჯონ 18
კიზი კენ 24
კლარკი ლუკ 107, 109
კლდიაშვილი დავით 130
კლემენტე მარია 102, 124, 126, 127
კლერი რენე 14
კობახიძე მიხეილ 31
კოკონაშვილი მერაბ 29
კოლდერი ალექსანდრ 152
კოლვიციკი კეტე 145
კორბიე ყურარ 35
კორბიზიე 154
კორშუნოვასი ოსკარას 120, 121
კოსაკატი კინაცუ 65
კონანოვსკი იან 125
კოზლოვა ირინა 244
კოზლოვი ევგენი 244
კრამერი სტენლი 20
კრაუსი კრის 269
კრებენსბურგი ანდრეას 39
კრესნიკი იოჰან 48, 51
კრიმოვი დიმიტრი 138
კუბრიკი სტენლი 20
კულეშოვი ლევ 15
კუპერი ადამ 265
კუპერინი 35
კუპრეიშვილი ბესო 85, 111, 112, 113
კუროსავა 16
კვანტალიანი აკაკი 28
კვერნაძე ბიძინა 69
ლაბანი ფ. 45, 47, 250, 252, 253, 254, 255
ლაგუნა ანა 51

ლანგი ფრინც 14
 ლარბი სადი 62
 ლატუადა ალბერტო 17
 ლავრინოვიჩი ირინე 123
 ლებანიძე მაგდა 86, 87
 ლეჟე ფერნან 146, 158
 ლენონი ჯონ 179, 181
 ლეონკავალო რუჯერო 43
 ლეპაჟი რობერ 97, 98
 ლესკოვი 44
 ლიბერმანი 64
 ლინდერი მაქს 8, 9, 10, 11
 ლინკი სუზან 48, 51
 ლიოტარი ჟ.პ. 224
 ლიპმანი ენდი 235
 ლიპშიცი ჟაკ 151
 ლისტი 38
 ლორანი ანრი 151
 ლორთქიფანიძე გიგა 81, 92
 ლოს-პლაგაშეკა არლეტა 126
 ლოუზი ჯოზეფ 39, 67
 ლუბინი ერნსტ 11
 ლუი XIV 35
 ლული 35
 ლუმიერები 7

 მაგრიტი რენე 141
 მაიერი ლუის 12
 მაიოლი არისტიდ 150
 მაკარტნი პოლ 179, 181
 მაკგრეგორი უეინ 234
 მანენი ჰანს 51
 მანი თომას 62, 140, 141
 მანსუ ჯაკომო 150
 მასტროიანი მარელო 19
 მალალაშვილი თეონა 114
 მარანი მაიკ 111

 მარგველაშვილი გიორგი 101
 მარინი მარინო 150
 მარინკა ანა-მარია 270
 მარჯანიშვილი კოტე 25, 81, 96, 137
 მარჯანიშვილი თორნიკე 104
 მარლანია გია 11
 მარტინი ბრიჯიტ 249
 მასკანი პიეტრო 43
 მათისი ანრი 142, 143
 მაზინა ჯულიეტა 19
 მებალიშვილი გიორგი 114
 მედიოლი ენრიკო 125
 მელიე ჟორჟ 8
 მენცელი ირჟი 24
 მერაბიშვილი ვანო 68
 მერენბოიმი დანიელ 68
 მერსი ჯონ კეიჯი 229
 მეტცენჟე ა. 156
 მიკულოინტიე ეგლე 121
 მინელი ლაიზა 18
 მინელი ვინსენტე 18
 მიქაბერიძე კოტე 25
 მიქელაძე ევგენი 69, 70
 მიტანი კოკი 94
 მიხალკოვი ნიკიტა 272
 მოცარტი ვოლფგან ამადეუს 33, 34, 37, 38, 39, 53, 249
 მოდო გასტონ 15
 მოლიერი ჟან ბატისტ 35, 80
 მონდრიანი პიტრ 141
 მონიე მიტილდა 54
 მონრო მერლინ 18
 მონტანი ივ 29
 მონტევერდი კლაუდიო 33
 მონტრე ჯანფრანკო 67
 მორგანი მიშელ 14, 15

მორისონი სარა 234, 235
მორისოვა ირინა 70
მუნჯუ ქრისტინა 270
მუნკი ედვარდ 145
მური ჰენრი 150
მურნაუ ფრიდრიჰ 13, 14
მურვანიძე ნატა 112
მუტი რიკარდო 37

ნამიჭეიშვილი ნინო 111
ნატაკა იუტა 65
ნახუცრიშვილი გიორგი 123
ნეჟე ფერნან 141
ნემიროვიჩ-დანჩენკო 258
ნერვი პიერ-ლიჯი 155
ნეტრებლო ანა 42
ნიცშე ფრ. 225
ნიჟინსკი ვაცლავ 46
ნიკოლსონი ჯეკ 24
ნინოშვილი ეგნატე 25
ნიუკვისტი სვენ 21
ნიუმანი ტომას 244
ნორკოვსკაია კატარჟინა 126
ნოტი ლაურა 234, 238, 239
ნოვერინი ჟან-ჟორჟ 60
ნოვიკოვა იულია 67

ოჩო ჩან 117
ოლივიეს ლორენს 256
ორსელი სარა 65
ოსოლას კენ 248

პაიზელო ჯოვანი 40
პანკოვი ვლადიმერ 128, 129, 130
პარადზინსკას იუდიტა 126
პავროტი ლუჩანო 67
პავი პატრის 223, 235

პავლოვა ანა 46
პერი იაკობ 32
პერსელი ჰენრი 34
პეტიპა მარიუს 257, 258
პეკუნერი ანტონ 151
პიკასო პაბლო 145, 146, 156, 158
პიგორდი მერი 11
პისკატორი ერვინ 96, 137, 228
პლენხანოვი 157
პონელი ჟან-პიერ 40, 67
პოპოგრეგსკი ალექსეი 273
პოსოხოვი იური 61
პრელჟოკაჟი ანჟელენ 51, 60, 61, 62
პრესლი ელვის 176
პროჯიფიევი 44
პუჩინი ჯაკომო 43
პუდლოკინი ვსევოლოდ 15
პუშკინი ალექსანდრე 37

ჟაკი ივ 98
ჟანტი ფილიპ 110, 132, 133, 134
ჟანერე შარლ-ედუარდ 154
ჟენე ჟან პიერ 24
ჟენმა ლუი 130
ჟობენი ჟინ 60

რაფი პამ 239
რაიტი ფრენკ 154
რაიტი ლე კორბუზიე 157
რამო 35
რასინი 80
რაჭველიშვილი ანიტა 66, 68, 69, 70
რასმანინოვი 38
რეგინგერი იულიუს 257

რენუარი ჟან 14, 15
რეშენიე ნიკოლა 36
რეხვიაშვილი ალექსანდრე 29, 31
რიბოსა ლა 60
რიფენშტალი ლენი 47
რიჟი სტივ 249
რობაჟიძე გრიგოლ 81
როჯერი რიკ 116
რონდელი დავით 27
ლოლობერიძე ლანა 29
როსელინი ლობერტო 17
როსინი ჯოაკინო 40, 70
როზი ფრანჩესკო 43, 67
რუო ჟორჟ 143

საბო იშტვან 23
სადლობელაშვილი ნინო 92
საიმონ მაიკლ 248
სალიერი ანტონიო 37
სალუქვაძე თამარ 69
სამსონაძე ირაკლი 80, 81, 93
სამულოლიტე რასა 121
სანგსუ ანი 246, 247
სანსი სენს 70
საპორტა კარინ 51
სავიჩკასი გუდრიუს 121
საყვარელიძე დავით 81
საზერლენდი ჯოან 41
სენ-დენი რუსტ 45
სირბილაძე ნათია 249
სიხარულიძე გიორგი 92
სკარლატი დომენიკო 33
სოფოკლე 80
სოლოლაშვილი არჩილ 117
სპილბერგი სტივენ 20
სტაგიერ როდი 18
სტალინი 16, 28

სტარი რინგო 179
სტილერი მორის 12
სტინდბერგი ავგუსტ 21
სტიუარტი მეგ 54
სტორატო ვიტორიო 67
სტრაფინსკი იგორ 50, 57, 62, 140, 246
სტურუა რობერტ 91, 94, 99, 108, 109, 118
სუ უსმან 60
სურგულაძე ნინო 66
სუხიტაშვილი ია 101
სხირტლაძე დუტა 103

ტაბიძე გალაკტიონი 45
ტაბლიაშვილი ვახტანგ 27
ტალი ჯონ 242
ტეჩერი მარგარეტ 102
ტეილორი პოლ 50
ტიუდორი ენტონი 57
ტიულპანოვი მიტრი 122
ტოკარევა იულია 244
ტოლსტოი ლევ 44
ტროტა მარგარეტ 22
ტულინი ინგრიტ 21
ტულპანოვი დიმიტრი 242
ტიკვერი ტომ 269
ტურგენევი ივან 16

უაილდი ოსკარ 44
უიალერი უილიამ 17

ფაბრი იან 51, 54
ფაბრი ზალტან 23
ფაჩუაშვილი ნანა 108
ფალია მანუელ 70
ფარადეის მაიკლი 7

ფასბინდერი ვერნერ 22, 281,
283, 284
ფეიდი ლუი 8
ფელინე ფედერიკო 16, 17, 19,
58
ფერაძე ვია 108
ფერბენქი ლუგლას 11
ფირცხალაგა ელენე 114
ფორმანი მილოშ 37, 39
ფორსაიტი უილიამ 50
ფოსი ბობ 18, 45, 50
ფრიდი ალან 175
ფროიდი ზიგმუნდ 149
ფრუტორი დე ზავიერ 116
ფულერი ლოი 233
ფურცელაძე კოტე 84, 117

ქართველიშვილი გურამ 92
ქათამაძე ოთარ 94
ქავთარაძე გოგი 89
ქორიძე ვახტანგ 114
ქურციკიძე გეგა 92

ყაზბეგი ალექსანდრე 26

შაფერი პიტერ 37
შაგანი მარკ 141
შალუტაშვილი გიორგი 94
შეფერი პიტერ 24, 39
შენგელაია ელდარ 29
შენგელაია გიორგი 29, 30
შენგელაია ნიკოლოზ 25, 26
შექსპირი უილიამ 42, 80, 82,
101, 103, 112, 118, 136
შერო პატრის 39
შილერი ფრიდერის 42, 230
შლიმანი ჰაინრიხ 77

შონარი მარი 54
შონბერგი არნოლდ 44, 140
შოპენი 38
შოსტაკოვიჩი დიმიტრი 44
შოუ ბერნარ 80
შრიოტი რვინ 68
შტაინი პიტერ 62
შტენბერგი ფიონ იოზეფ 8, 11
შტრაუსი რიჰარდ 33, 44
შტუცი ჰენრიხ 34
შუბერტი 38
შუმანი 38, 269

ჩაიკოვსკი პეტრე 105, 257, 260,
267
ჩაპლინი ჩარლზ 8, 9, 10, 11,
12, 16
ჩაპლინი ჯერალდინა 53აბსტი
პიტერ 58
ჩერკასოვი ალექსანდრე 16
ჩერქეზიშვილი ელისაბედ 27
ჩეხოვი ანტონ 56, 110, 128
ჩიკოლია პაატა 101, 124
ჩიმაროზა დომენიკო 40
ჩიქვინიძე ნანი 28
ჩუანანი ვან 274
ჩხეიძე რეზო 17, 18, 28, 29
ჩხეიძე თემურ 91
ჩხეიძე უშანგი 27

ცადკინი ოსიპ 152
ციბულსკი ზბიგნეე 23
ცინემანი ფრედ 18
ცვენი ალექსანდრა 126
ცხაკაია ქეთი 111, 112, 113, 114,
115
ძავატინი ჩეზარე 17

წეროძე დედუხანა 28
 წიე შენ 62
 წულაძე ლევან 92, 94, 95, 103,
 104, 110, 111, 133
 წუწუნავა ცეცილია 27
 წუწუნავა ალექსანდრე 25

ჭელიძე ჯემალ 75
 ჭიაურელი მიხეილ 26, 28
 ჭიაურელი სოფიკო 29
 ჭილაია იაკო 86, 87
 ჭილაძე ოთარ 92

ხანი აკრამ 54
 ხარისონი ჯორჯ 179, 181
 ხიტელოვა ვერა 24
 ხლიბოვი დენ 76
 ხორავა აკაკი 28
 ხუციშვილი იოანე 76

ჯაკომეტი ალბერტო 151
 ჯანაშია მარინა 31
 ჯანგი კანგმინ 247
 ჯავახიშვილი მიხეილ 31
 ჯეკსონი მაიკლ 55
 ჯერმი პიეტრო 17
 ჯილბერტი ჯონ 236
 ჯონსი შირლი 18

ჰანაუერი ენი 116
 ჰანეკე მიხაელ 39
 ჰელი ბილი 175, 176
 ჰენდელი გეორგ-ფრიდრიხ 35, 36
 ჰერცოგი ვერნერ 22
 ჰერმანი იდიტ 122, 242
 ჰიტლერი ადოლფ 47, 141, 145
 ჰიუგო ვიქტორ 42

ჰიუქსი ჰოვარდ 17
 ჰიუსტონი ვენდი 116
 ჰოდლერი ერდინანდ 60
 ჰოფმანსტალი ჰუგო ფონ 44
 ჰოლოვეი ჯორჯ 123
 ჰომეროსი 77
 ჰუსტონი ჯონ 17



ISBN 978-9941-9352-1-3



9 789941 935213

Modern Concept
Theatre Research Center

