

769
2005 №6

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი
ძიებანი №6 (25), 2005



საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი
კიებანი №6(25), 2005

The Georgian State University of Theatre and Film

**THEATRE AND FILM STUDY
WORKS №6 (25), 2005**

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი №6 (25), 2005

რედაქტორი
ნათელა არველაძე

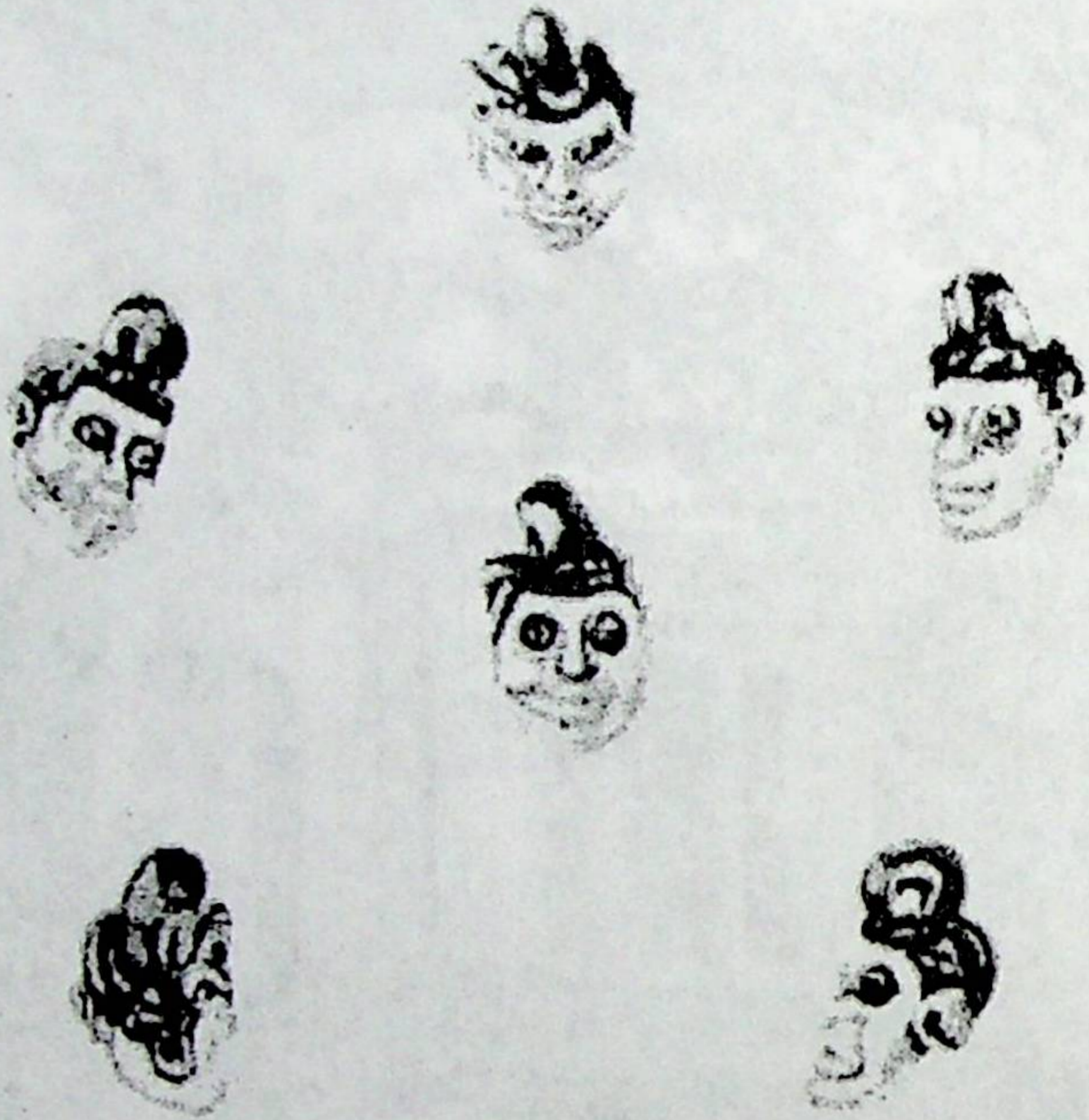
კრებულისათვის მოწოდებულ მასალას თან
უნდა ახლდეს სათანადოდ მომზადებული
მეცნიერული აპარატურა, ერთვოდეს
მონაცემები ავტორის სამეცნიერო
კვალიფიკაციის თაობაზე და ორი
სპეციალისტის რეცენზია.

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება
თეატრისა და კინოხელოვნების
საერთაშორისო ინსტიტუტებს.

ტექნიკური რედაქტორი
მარია იაშვილი

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0108, თბილისი, რუსთაველის გამზირი
№10, საქართველოს შოთა რუსთაველის
სახელობის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ტელ: (995 32) 936 408,
ფაქსი: (995 32) 983 079





თეატრმცოდნეობითი
კიეზანი

პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“
და მამია მაღაზონიას
სცენოგრაფიული ინტერპრეტაცია

მამია მაღაზონიამ დრამატულ თუ საოპერო თეატრში მრავალი სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა, შემოიტანა ძალზე საინტერესო სცენოგრაფიული სიახლეები, მაგრამ „კახაბერის ხმლის“ სცენოგრაფია საეტაპოა, როგორც ქართულ დეკორატიულ ხელოვნებაში, ასევე პირადად მამია მაღაზონიას შემოქმედებაში. აღსანიშნავია, რომ გიგა ლორთქიფანიძის ეს სპექტაკლი ასევე საეტაპოდ შეიძლება მივიჩნიოთ მთელ ქართულ რეპერტუარში. ცნობილია, რომ კომედია „კახაბერის ხმლის“ პირველი ვარიანტების (კომედიის თავდაპირველი სახელწოდება იყო „ბახტრიონი“, შემდგომ „დავით მერვე“) დადგმა განზრახული ჰქონდათ კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელს. სანდრო ახმეტელმა პიესის რეპეტიციებიც კი დაიწყო, მაგრამ შემდგომ მუშაობა მასზე აღარ გაუგრძელებია. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე იგი ამბობდა – „ჩვენ გვზიბლავს პოლიკარპე კაკაბაძის „ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს. პრობლემა პიესისა ღრმია და პრინციპული. აქ განსაკუთრებით დიდი იქნება მხატვრის როლი. მან უნდა შექმნას ახალი სტილი და სახე განსხვავებული იმისაგან, რომელიც აქამდე იყო თეატრში“. სანდრო ახმეტელის რეპეტიციების ჩანაწერები გამოქვეყნდა გვიან, 70-იან წლებში და ბუნებრივია, არც რეჟისორი და არც მხატვარი 1965 წელს არ იცნობდნენ ახმეტელის ამ გამონათქვამს, სადაც განსაკუთრებულადაა ხაზგასმული მხატვრის მნიშვნელობა „ახალი სტილისა და სახის“ შექმნაში. სწორედ ასეთი „ახალი სტილი და სახე“ შექმნა მამია მაღაზონიამ ამ სპექტაკლში, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად თბილისში და მოსკოვში გასტროლების დროს, როცა ცნობილმა შექსპიროლოგმა და დრამის თეორიის ისტორიკოსმა ალექსანდრე ანიქსტმა პიე-

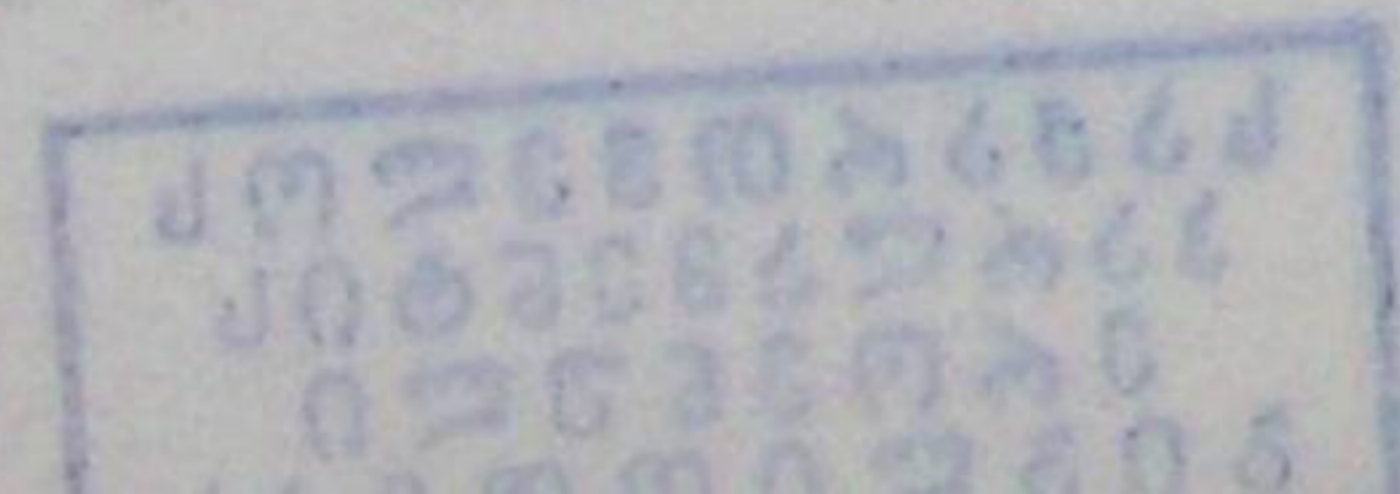
ს ა შ ა რ თ ვ ე ლ ო ს
პ ა რ ლ ა მ ე ნ ტ ი ს
ე რ ო ვ ნ უ ლ ი
ბ ი ბ ლ ი ო ტ ო ე კ ა



სასა და დადგმას შექსპირული სიძლიერის და გაქანების ნაწარმოები უწოდა. იმისათვის, რომ უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ ამ სპექტაკლის მნიშვნელობა, უნდა გავითვალისწინოთ დროისა და იმდროინდელი თეატრის რეპერტუარის კონტექსტი.

ეს იყო დრო, როცა საქართველოში გამეფებულ უზნეობაზე, მოჩვენებით პატრიოტიზმზე, ცხოვრების სიამებით ტკბობაზე, საყოველთაო ძლიქვნელობაზე, ფარისევლობაზე და სიცრუეზე კრიტიკულ აზრს ვერ, ან არ გამოსთქვამდი. ისე ღრმად გვეძინა ყურთბალიშზე, ისე გვეცლებოდა ხელიდან სამშობლო, რომ ამაზე არავინ ნალვლობდა იშვიათი გამონაკლისის გარდა, არავის სურდა სიტყვა დაედრა ჩვენს ნაკლოვანებებზე. ყველა ჰედონისტური ნირვანით იყო თითქოს შეპყრობილი. გიგა ლორთქიფანიძე აღმოჩნდა ერთ-ერთი იმ უმცირესობათაგან, ვინც პოლიკარპე კაკაბაძის მხატვრულ-მეტაფორული სამყაროს წარმოსახვით, სიმართლე უთხრა თავის ხალხს.

„კახაბერის ხმალი“ ერთ-ერთი ყველაზე გროტესკული პიესაა მთელ ქართულ დრამატურგიაში. ეს გროტესკი არა მხოლოდ პიესის ფორმაშია გამოვლენილი პოლიკარპე კაკაბაძის მიერ, არამედ პიესის მთელს შინაარსში ძვეს. გიგა ლორთქიფანიძემ და მამია მაღაზონიამ ღრმად გაიაზრეს ნაწარმოების ფილოსოფიური სიღრმე, მისი ტრაგიკომიკური ხასიათი, მრავალპლანიანობა, ალეგორიულობა და მეტაფორული ბუნება. მსოფლიო დრამატურგიაში ეს არის, ალბათ, ერთ-ერთი ძლიერი კომედია, რომელიც ტრაგიკულ ამბავს ასახავს. ეს „შეუსაბამობა“ წარმოქმნის ჭეშმარიტ კომიზმს, სადაც, პირობითობა ერთ-ერთი ძლიერი ელემენტია. პიესის გმირები (გოსტაბაში, ლიპარიტე, შოშკობა) ქართული ფოლკლორიდან, ლეგენდებიდან (თავად კახაბერის ხმალის ამბავი ლეგენდაა, ხოლო ხმალი ამ პიესაში - სიმბოლო) ამოზრდილები არიან (ნაცარქექია, ქოსატყუილა, მარადიული არშიყი, როსტომ ბრძენი, კახაბერის სახით მოხატული გუდა, რომელსაც ხალხი ნამდვილ კახაბერად მიიჩნევს). ისინი ნიღბებს ატარებენ, სინამდვილეში კი სულ სხვანი არიან. ასეთი რთული პიესისათვის საჭირო იყო ძალზე მკვეთრი და პირობოთი ფორმის პოვნა, რათა თეატრალური თამაშის მეშვე-



ობით მაყურებელს გაეგო პიესის ყველა ნიუანსი. და „უცნაურობანი“ ასეთად რეჟისორმა აირჩია ბერიკების თეატრის ფორმა. ქართულ თეატრში „კახაბერის ხმალი“ იყო პირველი სპექტაკლი, რომელიც მთლიანად ბერიკების სანახაობის პრინციპს დაეფუძნა. ეს იყო პირველი სპექტაკლი, სადაც გამოყენებული იქნა „თეატრში თეატრის“ პრინციპი (რასაც ბრეხტის ესთეტიკაში წამყვანი ადგილი უჭირავს – როგორც „გაუცხოების ეფექტის“ ელემენტს). ამ მხატვრული ჩანაფიქრის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ხორცშემსხმელი მხატვარი მამია მაღაზონია აღმოჩნდა.

იმ მიზნით, რომ რეჟისორს გაემართლებინა ბერიკების შემოყვანა, მან პოლიკარპე კაკაბაძეს სპექტაკლისათვის სპეციალური პროლოგის დაწერა სთხოვა. პროლოგში დასის ხელმძღვანელი მიმართავს მსახიობებს: „მაშ, ჩემო დასო, მიწიერ ცოდვა-მადლის კანონს ნუ გადაუხვევ ხელოვნებაში“... ამ ფრაზის დამთავრებისთანავე სცენაზე ხმაურით, ყვირლით, სიმღერით, ცეკვით შემოცვივდებოდნენ ნიღბოსანი მსახიობები და შემოაგორებდნენ უზარმაზარ ურემს (აქაც ბერიკები ისხდნენ) და იწყებოდა მოქმედება. მამია მაღაზონიამ ამ ბერიკებისათვის უამრავი ნიღაბი შექმნა – აქ იყო ცნობილი „ტახბერიკა“, „მგელბერიკა“, „დათვბერიკა“, აგრეთვე ადამიანის სახის გროტესკულად გამოსახული ნიღბები. ნიღბების ეს „პარადი“ და ურემი უმაღლეს მიახვედრებდა მაყურებელს, რომ სცენაზე მოხეტიალე თეატრის დასია, რომელიც ამ წუთს გაითამაშებს – როგორც პროლოგი იტყობინებოდა – წარსულის სცენებს. ამგვარად, სპექტაკლის ავტორები მიგვანიშნებდნენ იმ იმპროვიზაციულ საწყისზე, რომელიც ნიღბებთან ერთად, ბერიკების თეატრის საფუძველი იყო (მსგავსად იტალიური „კომედია დელ'არტესი“). პროლოგის ამალღებულ – პათეტიკური სტილი (თან ხაზგასმული, უტრირებული მსახიობების მიერ) და ნიღბების მხიარულ-მოსულელო-მოჩერჩეტო გამომეტყველება დასაწყისშივე ქმნიდა კომიკურ ატმოსფეროს.

მთავარი, მაინც სპექტაკლის ფარდა და ნახატებიან „ჩარჩოში“ ჩასმული სცენა იყო. ეს იყო ერთგვარი სახეობრივი გამოხატულება, სახეობრივი ასოციაციები შუასაუკუნეების არქიტექტურული თუ

კედლის მხატვრობის თემებზე. აქ მაღაზონიას არ აინტერესებს მოქმედების ლოკალური ადგილი, კონკრეტული საგნები – ყველაფერი განზოგადოებულია ან ლაკონურადაა მინიშნებული. ხაზგასმული პირობითობა უკავშირდებოდა ქართული სამოედნო თეატრის ტრადიციებს. ფარდა-პანო მრავალსიუჟეტია, თითოეული ცალ-ცალკეა, როგორც სიუჟეტურად, ასევე ფერწერულად. ეს მრავალფეროვანი, სტილიზებული ფრაგმენტებია ქართული ცხოვრებისა. აქ ვხედავთ (ვმსჯელობ ფარდის ესკიზების მიხედვით. ავტ.) ჯვარზე თავდაყირა გაკრულ კაცს, მას ორივე მხრიდან გრძელ, წითელ კაბაში შემოსილი ჯალათები მისდგომიან, რომელთაც ზოლიან ტანსაცმელში გამოწყობილი, ანგელოზისფრთიანი, ბრტყელთავიანი პერსონაჟები გადმოსცქერიან. ზევით, თვით ფარდაზე, ლურჯი ფარდა იკვეთება, აქ თეთრ ცხენზე, თეთრ სამოსში გამოწყობილი დიდგვაროვანი მონადირე რაღაცას მისდევს, მის უკან დიდი თეთრი მტრედი, რომელსაც არწივის ნისკარტი აქვს, მშვიდად მიფრინავს. ჟანრულ სცენებს (მჭედლები, მეგუთნენი, მწიგნობარნი, მუსიკოსი) ენაცვლება. კიდევში მოხატული დეკორატიული დეტალები: თითქოს მხატვრობაში გაუწაფავი ხელით გამოყვანილია ორი ეკლესია, ერთის წინ ირემია გამოსახული, მეორეზე – ძაღლი. იქვეა ორი კაცი, რომელთა შავი წვერი შავზოლიან ტანსაცმელს შეზრდია, ისინი ჩვენი ეკლესიების კედლებზე გამოსახული ქტიტორების პოზაში დგანან და ხელში ეკლესიის მაკეტის ნაცვლად ყანწები უპყრიათ შემოტრიალებულ ხელის მტევნებში (როგორც ფიროსმანის მოქეიფეებს). ვიმეორებ, თითქოს ამ პანოს სიუჟეტიან ფრაგმენტებს ერთმანეთთან არავითარი კავშირი არა აქვთ, მაგრამ აერთიანებთ გულუბრყვილო, „ნაივური“ სტილი, ბავშვური გულუბრყვილობით შესრულებული სტილიზებული პოზები, მთავარი ისაა, რომ ეს ფარდა – ერთის შეხედვით, ასე შორს მდგარი პიესის სიუჟეტისაგან, კამერტონი იყო სპექტაკლის არსის „აჟღერებისათვის“, მხატვარი თითქოს აიძულებდა მაყურებელს ისეთნაირად აღექვა სპექტაკლის სამყარო, როგორც თავად ხედავდა ამას. ამდენად, იგი იყო სპექტაკლის ორგანული ნაწილი – „მთელის“ განმსაზღვრელი. ცალკე რომ განვიხილოთ



ეს ფარდა (ესკიზი), გაგვაოცებს ფერის ნატიფი გრძნობა, ნახატის მკვეთრი ექსპრესიულობა, რომელიც ქართულ შუასაუკუნეების ხელოვნებას თანამედროვე ჟღერადობას და სცენურ ხასიათს ანიჭებს.

სპექტაკლში მეტაფორულ-სიმბოლური აზრის მატარებელი იყო საგნები, რომლებიც „მოთამაშე პერსონაჟებად“ („საგანი – მოთამაშე პერსონაჟი“ – ვიქტორ ბერიოზკინის ტერმინია) გადაიქცეოდნენ. მაგ.: ბერიკების ურემი – რომელიც ბერიკების მოხეტიალე დასის აუცილებელი ატრიბუტია – ხან მთავარი გმირის – გოსტაბაშის ქოხად გადაიქცეოდა, ხან სამეფო მოძრავ ტახტრევნად (როცა გულქანა მიჰყავთ ბახტანგ ხანთან), ხან ბახტანგ ხანის „სასახლედ“, ხან კი სახრჩობელის ეშაფოტად. ეს ურემი სხვა მნიშვნელობის მატარებელიცაა – იგი განასახიერებდა არქექტიპულ მეტაფორას.

როგორც სათანადო სამეცნიერო ლიტერატურიდანაა ცნობილი, ძველი ხალხების ყოფა-ცხოვრებაში ურემი არა მარტო წმინდა უტილიტარული დანიშნულებისათვის გამოიყენებოდა, არამედ აქტიურად „მონაწილეობდა“ სანახაობით, ყოფით-სარიტუალო მსვლელობებში თუ კარნავალებში. უფრო მეტიც, ურემი, საზიდარი, საკრალური, ზოგჯერ კოსმოგონიური აზრის შემცველი იყო. მაგ.: ფრანგების საახალწლო დღესასწაულებში, რომლებიც სასწაულ-მოქმედი ვარსკვლავის სადიდებლად იმართებოდა, ურემზე კოცონს ანთებდნენ, ურემს მასში შებმული რამოდენიმე წყვილი ჯორი მიაგორებდა. ქუჩებში საზეიმოდ მორთულ ამ ურემს ანთებული ჩირაღდნებით, ხალხის პროცესია მოსდევდა. ასევე მზიური ცეცხლის უკანასკნელ მოდიფიკაციას – სანთლებს, შობის აღსანიშნავ დღესასწაულების დროს, რიტუალურ სასანთლეებში, ანდა რიტუალში მონაწილე მეფე-პერსონაჟის გვირგვინში ანთებდნენ. შემდეგ ეს რიტუალური ცეცხლი ურემზე გადაჰქონდათ და სოფლის ორღობეებსა თუ ქალაქის ქუჩებში დაატარებდნენ.

ფრაიდენბერგი თავის გამოკვლევაში გვიჩვენებს ამა თუ იმ საგნის პირველად სემანტიკურ მნიშვნელობას და ცხადჰყოფს, რომ ადამიანი ხშირად საგანში ამა თუ იმ მეტაფიზიკურ აზრსაც აქსოვს.



ქართველი ბერიკებიც ურძით მოგზურობენ სოფლიდან სოფლად და სავარაუდოა, რომ მას პირდაპირ „ჩართავდნენ“ ხოლმე თავიანთ თეატრალიზებულ სანახაობაში. სხვადასხვა სიტუაციაში იყენებდნენ მის სიბრტყეს, მის ჩარდახში იკეთებდნენ ნიღბებს, წვერ-ულვაშს სიძინდის ტაროს ფუჩჩით, სახეზე ითხუპნიდნენ ღვინის თხლეს... წარმოდგენის მსვლელობისას დაშლილ ურძის ნაწილებს მრავალნაირი დანიშნულებით იყენებდნენ, მაგალითად, ურძის თვალი (ბორბალი) მზის უძველესი სიმბოლიკის გამომხატველ ხატად „გარდაიქმნებოდა“. სწორედ ასეთი სემანტიკურ-მეტაფორული აზრით იყო დატვირთული ურძი მამია მაღაზონიას სცენოგრაფიაში. ესეც ერთგვარად მიანიშნებდა იმ სიღრმისეულ შრეებზე, საიდანაც პერსონაჟი-არქეტიპები წარმოიშვნენ, მაგ.: ქოსატყუილა(ლიპარიტი), ნაცარქექია(გოსტაბაში), ორმოში ანუ „ქვესკნელში“ გამომწყვდეული კახაბერი. მეფის ქალწულად მიჩნეული გულქანას გამგზავრება მხიარულ, გროტესკულ კარნავალს ემსგავსებოდა და ამ რიტუალის უმთავრესი, ფუნდამენტური ელემენტი ძველი ქართული ურძი იყო (კახაბერის იერსახით მოხატულ გულაზე და კახაბერის ხმლის შესახებ უკვე ვთქვით). ქმედით როლს ასრულებდა აგრეთვე მოწნული გოდორი, რომელიც ქოსატყუილა ლიპარიტისათვის და გოსტაბაშისათვის „ლამაზი დედლების ამ ტურასათვის“ – „ცხრაკლიტულ“ ციხედ გადაიქცეოდა და იქიდან თავის დახსნა მხოლოდ მზაკვრული ხერხით იყო შესაძლებელი.

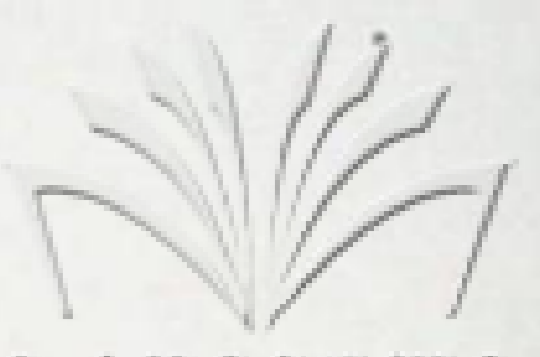
ეს „სიბრტყობრივი“ სცენოგრაფია ზედმიწევნით მისადაგებული აღმოჩნდა სპექტაკლში ბერიკების მიერ გათამაშებულ ისტორიაში, რადგან მსახიობ-ბერიკებს მუშაითობისათვის სჭირდებოდათ დიდი სივრცე და თავის ნიღბებიანად ორგანულად „ეწერებოდნენ“ სცენის პორტალის თვზე და გვერდებზე დაშვებული ფარდების მრავალფიგურიან გამოსახულებებში.

მამია მაღაზონიას ადრინდელი ნამუშევარიც რუსთაველის თეატრში (ბლაჟეკის „მესამე სურვილი“) ასევე ფერწერულ, „სიბრტყობრივ“ სცენოგრაფიით იყო გადაწყვეტილი. აქ რობერტ სტურუა ოსტატუტად იყენებდა მამია მაღაზონიას მართლაც ფეიერვერკულ ფარდას. იგი იყო სავსე იუმორით, ფერებით, ზეცი-

ური და მიწიერი სამყაროს კონტურებით. ზღაპრული და ამავდროს, კონკრეტული ქალაქის თავზე წამომდგარ ღრუბლებზე შემოსკუპებული ჯადოქარი, რომელსაც თითქოს დროებით მიუტოვებია ეს მიწა, ზევით „აფრენილა“, რათა იქიდან ჩვენთვის მხიარულად და ეშმაკურად ჩაეკრა თვალი. იქვე ღრუბლებზე ეწყო ჯადოქარის ქოლგა, სათვალე და ქუდი. იგი ყოველთვის მზადაა ჩამოფრინდეს ქალაქში თავისი ღვთაებრივი ატრიბუტებით. სცენის ფარდაზე გამოხატულ ყოფით-ჟანრული და ზღაპრულ-ირეალური მომენტების ეს ბრწყინვალე სიმბიოზი მხოლოდ ზოგიერთ სცენაში იყო განსხეულებული, ფარდაზე გამოსახული სამყარო თავისი მრავალფეროვნებით და იუმორით, სრულად ვერ „გადადიოდა სცენაზე“.

ფარნაოზ ლაპიაშვილი აღნიშნავდა: „ძალიან მიძნელდება თქმა, სად უფრო მომწონს ძალაზონია – თეატრსა თუ გრაფიკაში, საერთოდ, ვიტყვოდი, რომ თეატრში მომწონს მისი სიბრტყობრივი სურათები, რაც ასე იშვიათია ახლა სცენოგრაფიაში. ეს ის აზროვნებაა, რომელიც აგრე რიგად სჭირდება თეატრს.“

მხატვრულ-დეკორატიული „სიბრტყობრივი“ სცენოგრაფია მამია ძალაზონიასათვის არ არის სპექტაკლის სახე-ხატის შექმნის ერთადერთი გზა, იგი წარმატებით მიმართავს სცენურ კონსტრუქციებს, მოცულობით დეკორაციებს. მაგალითად, რობერტ სტურუას ძალზე გახმაურებულ და მძაფრი დისკუსიების გამომწვევ სპექტაკლ „ხანუმაში“, მან ააგო ძალზე საინტერესო და პლასტიკური დეკორაციები, რომელსაც საფუძვლად დაუდო ქართული აივნის, მკვეთრად სტილიზებული, უაღრესად „თეატრალიზებული“ არქიტექტონიკა. ეს ერთგვარად ვანოფ ანტიაშვილის სახლისა უზარმაზარი აივანიც იყო და თავისებური სცენაც, სადაც შესაძლებელი იყო მრავალი ეპიზოდი გათამაშებულიყო („სცენა სცენაზე“). „სივრცის გამახვილებულმა გრძნობამ – წერს ხელოვნებათმცოდნე ნანა გეტაშვილი – და სპეციფიკური არქიტექტურის ცოდნამ შეაძლებინა მხატვარს დაენახა რუსთაველის სახელობის თეატრში, 1968 წელს, დადგმული სპექტაკლ „ხანუმა“ გაფორმების ახალი შესაძლებლობა. ძალაზონია გრაფიკოსის ძალას გრძნობს და პირველქმნილ ვარიანტში მხიარული აპლიკაციებით გაცოცხლებულ



დეკორაციებს სიბრტყეზე წყვეტს. ოსტატის ვირტუოზულობა სცენაზე შეიძლებოდა მომქანცველ ფორმალურ მომენტად ქცეულიყო, რომ იუმორის მისეული გრძნობა მაყურებელს მთელი სპექტაკლის გამსჭვალავი ბრწყინვალე კომედიურობის და ელვარე მზაკვრობის ატმოსფეროში არ ძირავდეს. მოგვიანებით იგი გაფორმების დიაპეტრალურად საპირისპირო გზას დაადგა: დეკორაციებს უკვე მთლიანად არქიტექტურულ-მოცულობითი \ხაზი ჩემია, ავტ.\ ხასიათი აქვთ და წარმოდგენენ პირობით, საერთო კონსტრუქციით ნახევარწრიულ ნაგებობას დეტალებში, რომელიც ასოციაციით ძველი თბილისის არქიტექტურის ხასიათს უკავშირდება. შესაძლებელია შეხვიდეთ მასში, შეიძლება ყოველი მხრიდან განჭვრიტოთ იგი და ყოველივე ეს აქტიორული მიზანსცენების უმკვეთრესი აგების საშუალებას იძლევა”.⁴

მაგრამ დავუბრუნდეთ მის შედეგს, „კახაბერის ხმლის“, სცენოგრაფიას, რომელმაც მრავალმხრივ განსაზღვრა მისი ისეთი მნიშვნელოვანი, ვიტყვდი საეტაპო ნამუშევრები, როგორცაა „შუშანიკის წამების“, „ცხოვრების წიგნის“ თემებზე შექმნილი ბრწყინვალე ფურცლები.

ერთ-ერთ ინტერვიუში, შეკითხვაზე – „რა იყო თავდაპირველად, თეატრი თუ გრაფიკა?“ იგი პასუხობდა: „გაუღენთილი ვარ თეატრით და თეატრალური ვარ ჩემს გამოვლინებაში“ და მართლაც, თითქმის მის ყველა ნამუშევარში იგრძნობა ეს თანდაყოლილი თეატრალობა. მთელ მის შემოქმედებას, დაწყებული სცენოგრაფიიდან დამთავრებული გრაფიკული ფურცლებით, პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ „ცხოვრების წიგნი“ იმდენად მრავალფეროვანი, „მრავალსამყაროიანია“ თითოეული მათგანი.

მამია მალაზონიასეულ მიდრეკილებებზე ამსახველი სამყაროს გათეატრალიზების ტენდენციის შესახებ საინტერესო აზრი აქვს გამოთქმული ხელოვნებათმცოდნე ანდრიაძეს: „ვეფხისტყაოსანი“ თავგადასავლები დიდრონ სივრცულ ველებზე, ლანდშაფტებში თუ მოედნებზე ხდება. ოღონდ, ეს ლანდშაფტებიც წარმოდგენისათვის კონსტრუირებული ფიცარნაგებია, დეკორაციებია, ფონებია, რითაც ხაზი ესმება იმ პირობით გარემოს, სადაც ხდება პროტაგონისტთა



კონკრეტული თავგადასავალი“? /ხაზი ჩემია. ავტ./, ამიტომ ხომ არ უმზერს მხატვარი რუსთაველისეულ ცთომილებებს მაღალი ჰორიზონტიდან, როგორც თავგადასავლებს და თვალგადასავლებ ადგილებს? ეს ერთი. მეორე: ის, რასაც მაღაზონია ასურათებს, იმ მდგომარეობის შესახებ კი არ მეტყველებს, რაც ხდება პერსონაჟთა „შიგნით“, ანუ ყბადღებულ „სულში“, არამედ იმის შესახებ, რაც მათ გარშემო ხდება. მხატვარს ყოველივე გარეთ აქვს გამოტანილი, ყველაფერი ექსტერიორიზებულია, ანდა, მე ვიტყვოდი, ექს-ინტერიორიზებული. მხატვარი ბავშვთა ნახატებივით „ხსნის“ მეოთხე კედელს და ასე გვახედებს ექს-ინტერიერებში“.⁶

მართალია, „კახაბერის ხმალი“ კომედიაა, მაგრამ იმდენად ფართოა მისი მასშტაბი, ისე მჭიდროდ არის დასახელებული მისი სამყარო უამრავი თვითმყოფადი ხასიათით, რომლებიც ფათერაკებით, კოლიზიებით სავსე გზებზე დადიან, რომ იგი მოიცავს საქართველოს ყოფა-ცხოვრების, ადამიანთა ღალატის, ბრძოლების უზოგადოეს სურათებს. ამდენად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს კომედია ეპიური ხასიათის ნაწარმოებია.

სწორედ ეპიური ხასიათისაა მამია მაღაზონიას სცენოგრაფია ამ სპექტაკლში. მხატვარი არსად არ ჩქარობს. იგი თითქოს პოლიკარპე კაკაბაძესთან ერთად გვიხატავს წარსულის სურათებს, ადამიანთა ცხოვრების მრავალფეროვნებას. მამია მაღაზონიას სცენოგრაფია ინარჩუნებს თავის დამოუკიდებლობას, ანუ იგი არ არის „გამოყენებითი“ ამ ცნების ვიწრო გაგებით და თავისი არსით უკავშირდება და აღრმავებს სცენურ მოქმედებას. სცენოგრაფიაში მთელი ისტორიაა მოთხრობილი. აქ არის ადამიანთა ტანჯვა და სიხარული. სისასტიკე და ღმობიერება. აგერ მჭედლები რკინას ჰკვერავენ გრდემლზე, აქეთ ფეხმორთხმული ჟამთააღმწერელი პატარა მაგიდაზე გაშლილ წიგნში რაღაცას ინიშნავს (როსტომ ბრძენია?), შეშინებული ირემი უკან იმზირება და მისი ლამაზი სილუეტი უძველესი ქაძრების ბალთებზე გამოსახულ ირემს მიაგავს. ეს სიმულტანური სურათი, სადაც შეიძლება ერთდროულად მზეც ბრწყინავდეს და მთვარეც ანათებდეს, სადაც შეიძლება ბავშვი იბადებოდეს და იქვე ვიღაც ავაზაკს ძელზე აკრავდნენ, თავისი, მხოლოდ მისთვის

არსებულ კანონებით შეიძლება რომ არსებობდეს. ეს არის რაღაც გრანდიოზული, შუასაუკუნეების წარმოდგენა, რომელიც სხვადასხვა რაკურსიდან არის დანახული. ეს არის, თითქოს და მხატვრის ხსოვნაში ჩარჩენილი დიადი კულტურის გამოშუქება, ხელახლა აღორძინება ყველაფრისა, რაც კი მის მხატვრულ მეხსიერებას აღუბეჭდავს. მთელი თავისი განწყობილებით სცენოგრაფია მიჰყვება სპექტაკლის მოქმედებას, როგორც მეორე ხმა პირველს ქართული ფოლკლორის პოლიფონიაში. აქ არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს ადრეული შუასაუკუნეების ქართული ტაძრების ბარელიეფები. სწორედ ამ ხატოვან „ჩარჩოებით“ განცალკევებულ („ჩარჩოს“ მოვალეობას ასრულებენ ფრაგმენტებს შემოვლებული ხაზები) სურათების ერთიანობაში იყო განზოგადოებული სპექტაკლის არსი, გადმოცემული მშვენიერების, ბუნებრივების ტრიუმფის შრომის სიმბოლოები. დეკორაციის კონსტრუქციული ელემენტი – ურემი, თითქოს და სწორედ ამ პანოდან იყო გადმოსული ისე შეესაბამებოდა ნახატის კოლორიტს და ამ ნახატზე გამოსახული საგნის კონტურებს. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ბავშვის გულუბრყვილობით და ბრძენის თვალებით აღქმული ეს ქვეყანა, შემდგომ პანოზე „გასცენიურდა“. ცნობილი მოქანდაკე ელგუჯა ამაშუკელი მამია მაღაზონიას იმ მხატვართა რიცხვს მიაკუთვნებს, რომელთა ბუნება, სული ნასაზრდოებია მშობლიური მიწის და მზის მაღლით. ასეთი მხატვრების შინაგანი სამყაროს თვითგამოხატვის იმპულსია არა უბრალო ენთუზიაზმი, არამედ ნაფიქრ-ნააზრევის ხორცშესხმის შინაგანი მოთხოვნილება. მოქანდაკის აზრით, მამია მაღაზონიას ნამუშევრებს აერთიანებს ფაქიზი გემოვნება, ღრმა ემოციურობა და ჭეშმარიტი ესთეტიზმი.

„მათში ყოველთვის იგრძნობა ოსტატის ხელი, მხატვრის გამჭრიახე თვალი, გრძნობათა სიმართლე, წარმოსახვის სიმდიდრე, თანამედროვე გონით ტაქტს დამორჩილებული მხატვრული აზროვნება, ყოველგვარი „იზმებისაგან“ დაშორებული ნიჭის ცოცხალი ფიქსაცია. დახვეწილია და პლასტიკურად ნარნარია მისი ხაზი, მთლიანია და ჰარმონიული კომპოზიციური სტრუქტურები. არასოდეს არ დალატობს მამია მაღაზონიას ზომიერება ფორმის განზოგადოების, სტილიზებისა თუ მხატვრული ჰიპერბოლისას. იგი თავისუფლად



და გაბედულად ფლობს ფერწერისა და გრაფიკის ტექნიკას, დიდი ოსტატობით იყენებს კიდევ მას თავის ჩანაფიქრთა გათვალსაზრისით, რომლებიც ორიგინალურ ინდივიდუალურ მსოფლშეგნებაზეა დამოკიდებული.

„კახაბერის ხმალის“ გაფორმების კომპოზიციური სტრუქტურები იმითაცაა საყურადღებო, რომ ყოველი მათგანი შეიცავს არა მარტო თეატრალურ ელემენტებს, არამედ წარმოადგენს „სცენას“ თავისი მიზანსეცენებით, პერსონაჟთა განლაგებით და პლასტიკით. აქ არის „ამბავი“, არიან პერსონაჟები, რომლებიც ჩართულნი არიან რიტუალურ ქმედებებში. „სპექტაკლის ცალკეული სცენა მიგვანიშნებს დასაწყისსა და დასასრულზე, დაბადებასა და გარდაცვალებაზე, დაუსრულებელ ცხოვრებაზე.“⁷

მამია მაღაზონიას „სცენური“ სამყარო არა მარტო სტილიზებულია, არამედ რიტუალურიცაა, რაც სათავეს უთუოდ ძველი ტაძრების მონატულობაში იღებს. მას ათვისებული აქვს არა მხოლოდ დიდი ფრესკების მხატვართა გამოცდილება, არამედ მინიატურების ოსტატების, ქვაზე კვეთის ხელოვნების, ორნამენტების შემქმნელთა საიდუმლოებანი. „მაღაზონიას დეკორაცია თითქოს პეიზაჟია მსახიობისა და მაყურებლის ცხოვრებისა, რომელიც მოითხოვს გამოცნობას და არა განმარტებას. მხატვარი თეატრალურ სცენას წარმოგვიდგენს ფურცლად, სუფთა ფურცლად, რომელზეც შეიძლება გადაშალო შენი სამყარო, რომელიც გრძნობების მხრივ საკმაოდ სხვადასხვაგვარია. არა მარტო რიტუალური, ეპიკური, როგორც „აბესალომ და ეთერში“, არამედ ჰაეროვანი, ნაზი, როგორც „დავით მერვე“-ში (იგივე „კახაბერის ხმალი“ ავტ.). მაღაზონიას ხელოვნებაში ისტორიის ცოცხალი გრძნობა ერწყმის პლასტიკის ენის ემოციურობის თანამედროვე და მოქნილ გაგებას“.⁸

მამია მაღაზონიას „კახაბერის ხმალის“ სცენოგაფია იმდენად მაღალმხატვრული და ყოვლისმომცველი მნიშვნელობისაა, რომ იგი საშუალებას იძლევა ვიმსჯელოთ მხატვრის შემოქმედების მომდევნო ეტაპებზეც კი, რადგან ბევრი მისის ნაწარმოები შთაგონებულია ამ სცენოგრაფიით. მან თავისი ხანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედების მანძილზე ორმოცდაათზე მეტი სპექტაკლი გააფორ-

მა დრამატიულსა და საოპერო თეატრების სცენაზე, ბევრი ორიგინალური იდეა და სიახლე შემოიტანა ქართულ სცენოგრაფიაში. უმუშავია ისეთ განსხვავებული სტილის რეჟისორებთან, როგორებიც იყვნენ და არიან დიმიტრი ალექსიძე, არჩილ ჩხარტიშვილი, რობერტ სტურუა, მედეა კუჭუხიძე, გაიოზ ჟორდანიას, მაგრამ, მაინც, ჩემი აზრით, „კახაბერის ხმალი“, რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძესთან ერთობლივად განხორციელებული, მისი სცენოგრაფიის გვირგვინია, არა მხოლოდ რეჟისორის კონცეფციის სრულყოფილი გახსნის თვალსაზრისით, არამედ სტილისა და ფორმის სიახლით, თავისთავადი მხატვრული ღირსებებით.

1. იხ.: სანდრო ახმეტელი. ტ. II. თბ., 1972. 2. ნოდარ გურაბანიძე. რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997, გვ. 11-12. 3. იხ.: გაზეთი კომუნისტი. 22.11.1981. 4. იხ.: ჟურნალი ცისკარი. №12, 1997. 5. журнал Детская литература. №6. М., 1982. 6. იხ.: ჟურნალი არილი. №11, 1982. 7. იხ.: მამია მალაზონია. 26 ფაქსიმალური გამოცემის კომპლექტი, თბ., 1982. 8. იხ.: ჟურნალი თეატრალური მოამბე. 31, 1978.



**“THE SWORD OF KAKHABERI” BY POLIKARPE
KAKABADZE AND MAMIA
MALAZONIA’S SCENERY ELEMENTS**

“The Sword of Kakhaberi” by P. Kakabadze was the first play staged in the Georgian theatre (directed by G. Lordkipanidze) where Mamia Malazonia introduced the scenery elements from the “Theatre of Berica’s” – masks and improvisations, as principle means of desing in the most sumptuous manner imaginable. The focal idea of “ theatre in the theatre” allows for attaning Bertold Brecht’s effect of “alienation”. M. Malazonia’s scenography for “The Sword of Kakhaberi” fully reflected director’s concepts and ideas.

The director and stage desinger were highlighting the fiction character of the plot from the very beginning of the plei, through amplification of theatrical imagnigation. It was inspired performance through combination of “real” and “fancy” happening on the threshold of the “true” and “false” worlds.

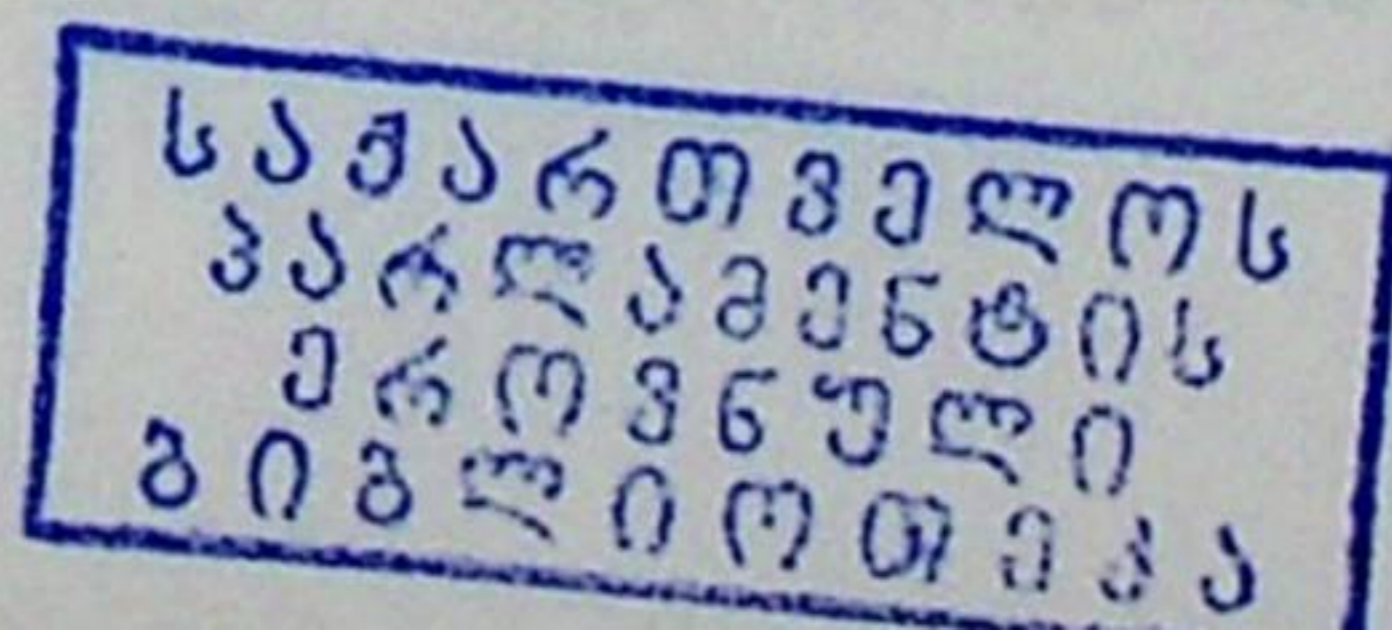
It was the whole scenographie world of M. Malazonia that was represented not onli by emanation of “The Sword of Kakhaberi” but by the reminiscences of overall “historic” reality so typical to theatrical interpretation of P. Kakabadze.

The focal scenographic principle of the pley in a theatrical setting along with interpretation of historical and cultural background.

რეცენზენტები:

მერაბ გეგია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

გია ცქიტიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.

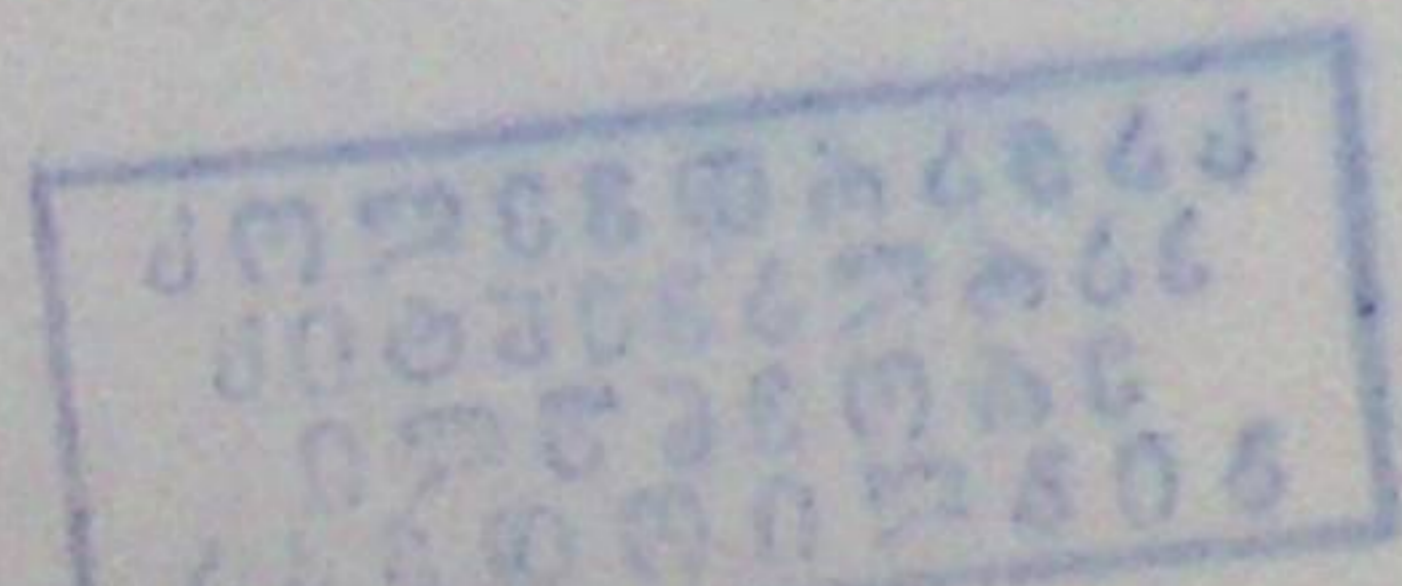




ჰაინერ მიულერის „ჰამლეტმაშინას“ ინტერპრეტაციისათვის

ძრავალფეროვანი სტილითა და ურთიერთგანსხვავებული ფორმებით დატვირთულ სათეატრო სივრცეში, სადაც თანამედროვეობის ასახვის ძირითადი პრობლემები, როგორც წესი, სახელმწიფოს ძლიერი პოლიტიკური პოტენციალისა და სათეატრო ხელმძღვანელობის გამოკვეთილი ესთეტიკური ჭრილის ურთიერთშეთანხმებების ფონზე, მთელი XX საუკუნის განმავლობაში ვითარდებოდა, უკვე რამოდენიმე ათწლეულია, რაც ევროპის წამყვანი ინტელექტუალების მიერ, მსოფლიო კულტურათა დიალოგისა და განსაკუთრებით კი, ზოგად ინტერნაციონალურ (საერთაშორისო) კონტექსტში მოიაზრება ხოლმე.

გერმანია, რომელიც თითქმის მთელი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ერთის მხრივ, – სახელმწიფო იმპერიალიზმის ძლევამოსილობის იდეითა და გამძაფრებული ნაციონალურ-რასობრივი სიმბოლიკის ნიშნით, ხოლო მეორეს მხრივ, – მარქსისტული სოციალიზმის ელემენტებითა და კომუნისტური იდეოლოგიის პროპაგანდით იყო შეპყრობილი, სადაც კულტურა, განსაკუთრებით კი – თეატრი, ორივე შემთხვევაში „უზენაესი“ დიქტატორების „სოციალურ დაკვეთას“, და პარალელურად, – „მასობრივი კლასების“ შიდა მოძრაობებს პირნათლად ემსახურებოდა, შეიძლება ითქვას, რომ თავისთავად აღმოჩნდა პოლიტიკური და კულტურული ავანგარდის ტყვეობაში. მაშინ, როდესაც თეატრის ძირითადი პრინციპების საფუძვლად ღიად იყო აღიარებული „პოლიტიკური ინსტრუმენტის“ ფუნქცია, ხოლო „სოციალისტური რეალიზმი“ ხელოვნების ფორმა-დოქტრინას განსაზღვრავდა, ამავე პერიოდში შექმნილი „ხელოვნების ნიმუშები“ იმ დროინდელი კრიტიკოსების თქმით, – თვით სახელმწიფოებრივი მემკვიდრეობის „საუკეთესო ეტალონებს“ უნდა გატოლებოდა.¹ აქედან გამომდინარე თამამად



შეიძლება ითქვას, რომ სათეატრო სივრცე გახლდათ პირველი ცოცხალი ლაბორატორია ორად გახლეჩილი და ლამის „მოსისხლე მტრებად“ ქცეული გერმანელი ხალხის სულისკვეთების გამოსახატავად. სხვათა შორის აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც თეატრის ისტორიიდან გაირკვა, არც ის ფაქტი ყოფილა შემთხვევითი, როცა 1989 წლის შემოდგომის „გადატრიალებაზე“ თეატრალური საზოგადოება მთელი თავისი შემაღვენლობით აღმოჩნდა ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური და „მასიური“ თანამონაწილე ფართომაშტაბიან მომიტინგეებს შორის.²

ჰაინერ მიულერი, რომელიც თავად გახლდათ ერთ-ერთი „ლიდერი“, და ამავე დროს, ერთ-ერთი საუკეთესო ორატორიც, — ღია ტრიბუნაზე გამომსვლელთა შორის, „ბერლინალერ ანსამბლის“ წევრთა დახმარებით და მათი უშუალო მონაწილეობით, სწორედ იმავე პერიოდში, ზუსტად იმავე დღეებში მუშაობს 1977 წელს მის მიერვე დაწერილი პიესის „ჰამლეტმაშინას“ სასცენო დადგმის სტრუქტურაზე და დგამს კიდევ შვიდსაათნახევრიანი წარმოდგენის ალბათ ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ ვარიანტს, რომელიც ავტორის თქმით სწორედ იმდენივე ხანს უნდა გაგრძელებულიყო სცენაზე — თეატრის შენობაში, რამდენი დროც ქუჩაში გამართულ „ლონისძიებას“ ჰქონდა დათმობილი.³

თეატრალური სივრცე, რომელიც თანამედროვე ეპოქაში უკვე „კიბერნეტიკულ მანქანად“ (როლან ბარტი) იყო აღიარებული, ვფიქრობ, ადვილად იტანდა, უფრო მეტიც, არაჩვეულებრივად ითავისებდა კლასიკური დრამის თანამედროვედ ადაპტირებული სათაურის ამგვარ ფორმას, რომელიც აგრეთვე, მთლიანობაში, თავად რეჟისორის სათეატრო კონცეპციის ძირითადი დებულების განსაზღვრებასაც ესადაგებოდა. მიულერის დრამები, რომლებსაც თავად ავტორი „თარგმნილი და გადაკეთებული მასალების „Factory“-ს (წარმოების ქარხანა) უწოდებდა, იმ „ფაბრიკული“ „მანქანების“ ხერხემალს წარმოადგენდნენ, რომელთა აწყობაც მიულერის აზრით, ნებისმიერ დროს, ნებისმიერ შემთხვევაში იქნებოდა შესაძლებელი. ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს გახლდათ ისეთი „საწარმოო პროცესი“, სადაც „ახალი ადამიანების ჩართვა (ჩათრევა)“ ყველაზე აუცილებელ ფაქ-



ტორს წარმოადგენდა.⁴ ამდენად, ამგვარი „კიბერნეტიკული ბილობა“, რომელიც ამავედროულად ფლობდა ზღვა ინფორმაციას მთელი საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილ, თუ თანამედროვე სამყაროში მიმდინარე, უძველესი პროცესების შესახებ, და რომელიც, ავტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ – ამ „აჩქარებულ, აწყვეტილ დროში“ შეიძლება ითქვას, რომ „ახალი მედიის“ (იგულისხმება როგორც ტელევიზია, ისე კომპიუტერი) ყველაზე საშიში კონკურენტის როლის თამაშს თამამად განაგრძობდა ინტელექტუალური საზოგადოების წინაშე, მთელი თავისი მონდომებით ცდილობდა ახალი და საინტერესო ამპლუაში წარმოდგენილი გამომსახველობითი ფორმების ძიებას.

საგულისხმოა, რომ ბერტოლტ ბრეხტი ერთ-ერთი პირველი რეჟისორი აღმოჩნდა გერმანიაში, რომელმაც სათეატრო სიმბოლოებში განვრცობილი „საინფორმაციო წყაროები“ (იგულისხმება დეკორაცია, კოსტიუმი, განათება, ჟესტი, მიმიკა და ა.შ.) ადამიანის ცნობიერებაში წარმოსახულ ნიშნებს, მათ გამომსახველობით ფორმებს დაუკავშირა და ამით, ინტელექტუალური (ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით) და ეპიკური დრამის გერმანული – „გონიერი“ (გონისძიერი) ვარიანტი შესთავაზა მარად ცნობისმოყვარე მაყურებელს. როგორც მოგეხსენებათ, თითოეული გამომსახველობითი აქტი ბრეხტისეულ თეატრში ინფორმაციულად ნაცნობ, აზრობრივად მდიდარ და ამავედროულად, ქვეცნობიერად ნათელ ასოციაციებს ბადებდა ნებისმიერი „დონის“ შემფასებელთა თვალში, მიუხედავად იმისა, რომ სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლის სპეციფიური მხარე თავად არასოდეს ცდილობდა „საყოველთაო“ კითხვებზე პასუხების გაცემას, რამეთუ სანახაობის შემდგომ სახლში დაბრუნებული „ახალი (განახლებული) ადამიანის“ გონება ხომ, ამ სამყაროში მოარული პრობლემების გადაჭრის საუკეთესო სპეციალისტიც უნდა ყოფილიყო. ამ შემთხვევაში, სათეატრო ნიშნებითა და ესთეტიკური სიმბოლოებით განვრცობილი სპექტაკლის მატერიალური ფორმა – „სამყაროს მოდელის“ სახით, იმის საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ მოდერნული თეატრალური ნაწარმოების აზრი, მეორე მსოფლიო ომის დროინდელ გერმანიაში, უკვე



„სიმბოლიზირებული მნიშვნელის“ (როლან ბარტი) ინტელექტუალურ ფაქტორს განსაზღვრავდა და ამდენად, შემფასებლის მხრიდანაც, ყოველმხრივ თავისუფალი და გარკვეული პოზიციის ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს, რაც პრინციპში, ჩემის აზრით, ბრეხტის ყველაზე სასურველი მიზნის ნათელი და საუკეთესო გამოხატულება გახლდათ.

საინტერესოა, რომ პოლიტიკური თეატრის ტრადიციულ ფორმებსა და ბრეხტის სათეატრო პრინციპებს შეჩვეული ჰაინერ მიულერი, კრიტიკოსებისადმი მიცემულ ინტერვიუებში, რა თქმა უნდა ხშირად მოიხსენიებს თავისი საყვარელი მასწავლებლის უდიდეს დამსახურებას გერმანული თეატრის წინაშე, თავადაც მშვენივრად იცის, რომ საკუთარი თეატრის ძირითადი სპეციფიკური მხარესწორედ „ეპიკური დრამის“ ღრმა ფესვებიდან მომდინარეობს, მაგრამ ამასთან, შიგადაშიგ, მაინც თავისებურად, საკუთარი თვალთახედვიდან გამომდინარე უსვამს ხაზს მის ერთგულ დამოკიდებულებას დიდი დრამატურგის წინაშე: – „ღალატის ტოლფასია ბრეხტის გამოყენება მისი კრიტიკის გარეშე“⁵, ასკვნის ე.წ. „შავი თეატრის“ მეპატრონე რეჟისორი და თავის ცნობილ სათეატრო კონცეფციასაც შემდეგნაირად აყალიბებს: „ადამიანებს იმდენად ბევრი რამ უნდა გადმოუღაგო, რომ ვერ მიხვდნენ, რა ჩაიცვან პირველად, (...) ამჟამად საჭიროა, შეძლებისდაგვარად უამრავი წერტილის ერთდროულად დასმა, ისე რომ ხალხი არჩევანის საშიშროების წინაშე აღმოჩნდეს...“⁶ ამდენად, „ჰამლეტმაშინას“ რვასაათიანმა „სათეატრო მარათონმა“, რომელიც, შეიძლება ითქვას, რომ გერმანიისთვის ყველაზე ქაოტურ და პოლიტიკურად დაძაბულ პერიოდში, ყველაზე დაბნეული მაყურებლებისთვის იქნა წარმოდგენილი, სწორედ თავისი მრავლისმეტყველი და ორაზროვანი სპეციფიკიდან გამომდინარე, მდიდარი და შოკისმომგვრელი გამომსახველობითი ფორმების ეფექტების წყალობით, და რაღა თქმა უნდა, ძველი და ახალი დროისა და სივრცის გამთლიანების საშუალებით მოახერხა მაშინდელი გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში არნახული „ბუმის“ მოხდენა ისე, რომ 1989 წლიდან მოყოლებული, ჰაინერ მიულერი ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ რეჟისორად იქნა აღიარებული.⁷



რამდენადაც, ჩვენთვის პრაქტიკულად შეუძლებელი აღმოჩნდა ზემოთაღნიშნული სპექტაკლის ვიზუალური მასალის უზრუნველყოფა და ხელთ აღმოგვაჩნდა იმ პერიოდში გამოცემული ინტერვიუების რამოდენიმე ჩანაწერი და ამ საკითხებთან დაკავშირებული მწირი სალიტერატურო მასალა, ამდენად უფლებაც არ გვაქვს თავად ვიმსჯელოთ განხორციელებული სპექტაკლის მიღწევების „გარეშე“ ფაქტორებზე, ჩვენ მხოლოდ შევეცდებით გავაკეთოთ პიესის ტექსტუალური ნაწილის ანალიზი და აქედან გამომდინარე ვისაუბროთ კიდევ დრამატურგის მიერ მიგნებული და დამკვიდრებული გამომსახველობითი მხარეების (ფორმების) ირგვლივ არსებულ პრობლემებზე.

„ჰამლეტმაშინა“ XX საუკუნის იმ ნაწარმოებთა რიგს განეკუთვნება, რომელიც განსაკუთრებულ მიდგომასა და აბსოლუტურად განსხვავებული „წაკითხვის“, გაგების ხერხებს მოთხოვს „ინტელექტუალურად შემზადებული“ აღმქმელის მხრიდან. როგორც მოგეხსენებათ, მიხეილ ბახტინი თანამედროვე ეპოქაში, ერთ-ერთი ცნობილი მკვლევარი გახლდათ, რომელმაც ფილოსოფიაში დააყენა საკითხი ტექსტის ანალიზისა და მისი წაკითხვის პრობლემების ირგვლივ, სადაც დაასკვნა, რომ, თუ ტექსტის გაანალიზება უფრო ფართე გაგებით (ფართე ცნებით) მოხდება, როდესაც, ეს უკანასკნელი ერთმანეთთან დაკავშირებული „ნიშნების“ ერთობლივ კომპლექსს წარმოადგენს, მაშინ ნათელი გახდება, რომ ხელოვნებათმცოდნეობაც (მათ შორის თეატრმცოდნეობაც /ხაზი ჩემია/), როგორც ყველა ჰუმანიტარულ მეცნიერებას, საქმე აქვს ტექსტის ანალიზთან, როგორც კვლევისა და აზროვნების ისეთ ფორმასთან, რომელიც, თავიდანვე ითვალისწინებს აწ უკვე დამკვიდრებული და ამავე დროს, საყოველთაოდ გაგებული საკუთარი „ენის“ (ანუ დაშიფრულ ნიშანთა) აუცილებელ არსებობას.⁸ ამდენად, ბახტინი შეიძლება ითქვას, რომ თავისთავად აყალიბებს მხატვრული ნაწარმოების, როგორც გარკვეულად ჩამოყალიბებული აზრობრივი სისტემის წაკითხვის, მისი გაანალიზებისა და გაშიფრვის შესასაბამის კანონმდებლობას, რომელიც, ოდნავ მოგვიანებით, პოსტმოდერნულ ეპოქაში უკვე სემიოტიკისა და ტექსტის ფილოსოფიის პრინციპების ერთ-ერთ ამოსავალ წერტილადაც კი წარმოისახება.



სემიოტიკა XX საუკუნის ინტერდისციპლინარული მეცნიერების სპეციფიკური მიმართულებაა, რომელიც „ნიშნობრივ“ სისტემას (შესაბამისად ნაწარმოების გამომსახველობით „ენას“) განსაზღვრავს და გამოიყენება როგორც კულტურულ-ლოგიური და ვირტუალური რეალობის გამოსახატავად.⁹ ინტერდისციპლინარული კვლევის ყველაზე პოპულარული მეთოდის – სემიოტიკის – ერთ-ერთი ცნობილი მკვლევარი როლან ბარტი თავის თეორიაში პრინციპულად აყენებს საკითხს გამომსახველობითი ნიშნების, როგორც ერთგვარი „გამონათქვამების“ (დისკურსის), „ენობრივი“ ფორმების გამოყენების შემსწავლელ პრობლემატიკაზე და თვლის, რომ რაც უფრო სპეციფიურია ამა თუ იმ სისტემის აღმნიშვნელი ფორმა, მით უფრო ექვემდებარება იგი ისტორიულ ანალიზს და ამდენად, შეისწავლის კიდევ იდეების გაფორმების „ხელოვნებას...“, რომელსაც თანამედროვე ეპოქაში ყველაზე უკეთ მითოლოგია ახერხებს.¹⁰

ჰაინერ მიულერი ნაწარმოების („ჰამლეტმაშინას“) დასაწყისშივე მიგვანიშნებს მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთ შედეგრად აღიარებული პიესის – შექსპირის „ჰამლეტის“ ადაპტირებული „თარგმანის“ ანუ „გადაკეთებული მასალის“ ავტორის-სეულ ვარიანტზე და ამასთან, საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ამგვარი სახელწოდების ფიქსირებით, დრამატურგი თავიდანვე ცდილობს განსაზღვროს მომავალი სპექტაკლის მხატვრულ-იდუური მხარეების ძირითადი ფაქტორები. „ჰამლეტმაშინა“, როგორც ერთგვარი აზრობრივ ნიშანთა და ასოციაციურ ნაკადთა სისტემების „გაფორმებული გამონათქვამი“, უკვე თავისთავად ითვალისწინებს მიულერისეულ დამოკიდებულებას საუკუნეების მანძილზე დაგროვილი ისტორიული გამოცდილებების, წმინდა სამეცნიერო წყაროების შესაძლო გამოყენების, თუ სამყაროში მიმდინარე გლობალური პროცესების გარადაუვალობის შესახებ და რაც მთავარია, აგრეთვე, პირდაპირ ეხმიანება ავტორის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ სათეატრო კონცეფციას, რომლის თანახმადაც თეატრი (როგორც გამომსახველ სიმბოლოებში განვრცობილი ნიშნების კომუნიკაციური სისტემა (როლანდ ბარტი. /ხაზი ჩემია/) თავად არის უწყვეტი (ისტორიული) პროცესის მთავარი შემადგენელი ნაწილი. ხოლო,



INTERPRETATION OF HAINER MUILER'S "HAMLETMASHINA"

In the "Hamletmashina" Hainer Miuler is set a rumour one of the knownest conception, whose according theatre spreading marks' communication system as in the represent symbols (Roland Bart. The line is mine) itself is mainly component of the continuous.

Hainer Muler's work's headline is signal us in the world art's history one of the confessionaly play – Shakspeare "Hamlet's" adaptation "translation", or on the author's variant of "remade material" and with this, it give us remedy to think, that such fix of tis headline, dramatist from the beginning tried defined future show's artistic – trye to the idea of the sides mainly factor.

In the history of the memory information stream and "archives" material "to appear" on the obvious put by during century, which realizeing by means of in the play by the player a role of Hamlet,. In the dead University of the philosophic chair museum (I'll be said, in the library), it is nothing, if it os modern adaptation variant, is not it? It is already "bare" all history past dressed in the "mythological model" and terrible know about rebel beginning against power of the father – history, which of the end it birthes selfforeign, selfirony and selfdestruction in the political and culture at the parsing of the reality imprisoned in the vanguard arrest.

რეცენზენტები:

მიხეილ კალანდარიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ლევან ხეთაგური
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



სცენის მოღვაწეთა როლი ქართული ენის დასაცავად რეაქციის პერიოდში

1891 წლის 1 მარტს „ნაროდოვოლცების“ მიერ რუსეთის იმპერატორ ალექსანდრე II-ის მკვლელობას მოჰყვა პოლიტიკური რეაქცია არარუსი ხალხის წინააღმდეგ. საქართველოს ცაზე შავი ღრუბელი ჩამოწვა, ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყანა განსაცდელის წინაშე დადგა. ცარიზმმა იერიში მიიტანა ქართველი ხალხის განათლებაზე, კულტურასა და სულიერ ღირებულებაზე, საფრთხის წინაშე დააყენა ქართული ენა, იგი ქართულ სკოლებში არასავალდებულოდ გამოაცხადდა. საშიშროება შეექმნა ქართულ თეატრს – სულიერ ტაძრის სიმბოლოს. ქართული ენის გადასარჩენად ფეხზე დადგა ქართველი ინტელიგენცია, ქართული მართმადიდებლური ეკლესია, ქართული სცენა. სცენა თავისუფლებისათვის ბრძოლის ტრიბუნა გახდა. მან შეახსენა ქართველ ხალხს ჩვენი თავის ჩვენადვე ყუდნება.

პოლიტიკური რეაქციის კურსი გახდა ქართველი ერის სრული ასიმილაცია, მათი ვინაობის მოსპობა. რეაქციის წინამძღოლი დონდუკოვ-კორსაკოვი ეგზარხოს პავლესთან და კავკასიის სასწავლო ოლქის მზრუნველ იანკოვსკისთან ერთად შეუდგა ქართული ენის ამოძირკვას. მათ გააფრთხილეს ქართველი მშობლები, რომ შვილებისათვის ქართული ენა ოჯახში ესწავლებინათ, რადგან ქართული ენა ცარიზმმა სასწავლო გეგმიდან ამოიღო.¹

რეაქციონერები შეეცადნენ ერთმანეთისაგან გაეთიშათ ქართული ტომები, რათა მათში ადვილად მოენახათ დასაყრდენი მათივე ნაწილების ასიმილაციისათვის. ისინი ფიქრობენ, რომ სამეგრელოსა და აფხაზეთის ერთმანეთისაგან მოწყვეტით გაიადვილებდნენ ქართული ეროვნული კულტურის წინააღმდეგ ბრძოლას. იანკოვსკის ბრძანებით მეგრელი და აფხაზი ბავშვები ქართული ენის აქცევით პირდაპირ უნდა შესდგომოდნენ რუსული ენის სწავლებას. ცხადია, რომ ამ გზით ცარიზმი ბრძოლას უცხადებდა ქართუ-



ლი ენის ტრადიციას სამეგრელოსა და აფხაზეთში. მეგრელებსა და აფხაზებს აცხადებდა ცალკე ერებად, სწევებდა მათ ქართული ეროვნული მკერდიდან, ამსხვრევდა მათ კულტურულ ერთიანობას. ასეთსავე პოლიტიკას მიმართავდა ცარიზმი სვანების მიმართაც. ცარიზმმა თავისი გესლი თავს მუსლიმანურ ქართველებსაც დაატეხა. დაიწყო მათი დარწმუნება, რომ ისინი ეროვნებით თურქები იყვნენ, მაშინ, როდესაც მოწინავე ქართველი საზოგადოება, მიუხედავად რასობრივი მიმართულებისა, დიდ პატივს მიაგებდნენ მუსლიმან და ქრისტიანული ქართველების ეროვნულ ერთობას.

დიდი ილია რუსეთის ომის (1877-1878) შეფასებისას აღნიშნავდა: „არ გვაშინებს ჩვენ ის გარემოება, რომ ჩვენს ძმებს ოსმალოს საქართველოში მცხოვრებთა, დღეს მაჰმადიანის სარწმუნოება უჭირავთ, ოღონდ მოვიდეს კვლავ ის ბედნიერი დღე, რომ ჩვენ ერთმანეთს კიდევ შევუერთდეთ, ერთმანეთი ვიძმობთ და ქართველი, ჩვენდა სასიქადულოდ კვლავ დაუმტკიცებს ქვეყანასა, რომ იგი არ ერჩის ადამიანის სინდისს და დიდი ხნის განშორებულს ძმას ძმურადვე შეითვისებს. თავის პატიოსანს და ღმობიერს გულზედ ძმურადვე მიიყრდნობს, თვალში სიხარულის ცრემლმორეული ქართველი და ნუთუ ძმისათვის საჭიროა, რომ სიხარულის ცრემლის უწინარეს, ჯერ ჩვენი სისხლი დაიღვაროს, ნუთუ ქართველი უკუ-დრკება და თავს არ შესწირავს მას, რისთვისაც ორი ათასი წელიწადი თავი უწირავთ ჩვენთა დიდებულთა მამა-პაპათა...“²

მიუხედავად დიდი დევნისა, რასაც ქართველი ინტელიგენცია, ქართული სცენისმოღვაწენი განიცდიდნენ აუტანელი ცენზურის პირობებში, სცენის მოღვაწენი გახდნენ რეაქციის წინააღმდეგ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ერთ-ერთი მძლავრი დასაყრდენი. ქართული კულტურის შესანიშნავი მოღვაწენი სცენისა და პრესის ფურცლებიდან გაბედულ წინააღმდეგობას უწევდნენ იანოვსკისა და მის დამქაშებს ქართული ენის გადასარჩენად. ქართული თეატრის, ქართული პრესის მშვენიერებამ სერგეი მესხმა იანოვსკის ღია წერილით განუცხადა: „ორი ათასი წელიწადია, რაც ჩვენი ხალხი ისტორიული ცხოვრებით ცხოვრობს, ორი ათასი წელიწად-

დია, რაც თითქმის დაუწყნარებლად, მოუსვენრად იბრძვის თავისი დედამიწის, სარწმუნოებისა, ენისა და ერობის დასაცავად. თითო მტკაველი თავისი სამშობლო მიწისა, ყოველი მცნება ქრისტეს სწავლისა, ყოველი ლექსი თავისი სამშობლო ენისა ათას, ზე ათას თავის საუკეთესო შვილად უღირს. ამ ორი ათასი წლის განმავლობაში ქართველ ხალხს ერთ ხელში მიწის სამუშაო იარაღი ეჭირა, მეორე ხელში შინა და გარეშე მტრის მოსაგერიებლად იარაღი. მუდამ დღე, მუდამ წამს ქართველი კაცის ფიქრი იმაზე იყო, რომ ვინმე იმის ქვეყანას, იმის შვილს, ენასა და ერობას არ შეჰხებოდა.

თქვენ არ გესმით, ჩვენს უმაღლეს მთავრობას კარგად არ ესმის ამ ყველა ხალხისათვის ძვირფასი საუნჯის მნიშვნელობა... და თქვენ გნებავთ ახლა, რომ უეცრად მოსპოთ ხალხის ენა და უცხო ენაზე აგვალაპარაკოთ და თქვენ გნებავთ, ერთი თვალის დახამხამებაში ხალხმა დაივიწყოს ის, რაც ორი ათასი წლის განმავლობაში სისხლის ღვრითა და ტანჯვა-წამებით შეუძენია და ძვირფას საუნჯედ გადმოუცია თავის შთამომავლობისათვის.

და თქვენ გნებავთ, რომ ამგვარ ხალხმა, ერთის სიტყვით მიატოვოს თავისი გვარტომობა?... ვათავებთ სურვილით, რომ შემდეგში უსაფუძვლო ცილისწამება ქართველ ხალხს აღარ გაგვეგონოს“.³

ცენზურამ ენის შესახებ აღაშფოთა ილია ჭავჭავაძე: „გულში რომ ჩავიხედო, თითქოს ზღვააო ისე დუღს და გადმოდის ბაღდაში და ბოღმა ყოველდღიური ბოროტებისა, მაგრამ რას იზამ, ამასთან პაპანაქებაში, როცა მზე უწყალოდ გვწვავს და ჰსდაგავს ქვეყნიერებას, რასაკვირველია, რომ გამხმარი ენა გამხმარ სასას მიეკვრას, სიტყვას ფრთა მოეკვეთოს, ძალ-ღონე წაერთვას, კბილი მოეჭრას“...⁴

ილია ჭავჭავაძისა და სერგეი მესხის აღშფოთებას ხმა შეუერთა დიმიტრი ყიფიანმა. რომელიც აღშფოთებული მიმართავდა იანკოვსკის: „ქართველობა ჰკმეთ, ქართული ენა დაივიწყეთო, მე გეტყვით: როგორც სამათემატიკო ჭეშმარიტება, ისეთი არის ჭეშმარიტებაცა, რომ საქართველოს ხალხზე უფრო ერთგული ტახტისა მთელს რუსეთში სხვა ხალხი არ ასხია. თქვენ თუ იცით, ესა – ჩვენმა სათაყვანებელმა ერთ მთავარმა კარგათ უწყის და მისმა უზესთაეს-



მა მმართველობაშიც კარგად იცის. ასე ვართ ქართველები და ასე ვიქცევით, მანამდისი ჩვენი ხალხოსნობა დაცული გვექნება. და ხალხოსნობა რომ გამქრალია, ენა იმისი აღარარის. მერე რა ენისას ამბობენ კაცობრიობის მგმობელნი, უნდა გაჰქრესო, იმ ენისას, რომელსაც ლაპარაკობნენ ვახტანგ გორგასალი, დავით აღმაშენებელი, თამარ მნათობი, რომელზედაც ქრისტიანობას გვიქადაგებდნენ ნინო მოციქულთა სწორი და ათცამეტნი სირიელნი მამანი, რომელზეც სწერდნენ პოეტნი, როგორც შოთა რუსთაველი, ფილოსოფოსნი, როგორც პეტრიწი, სჯულმდებელი, როგორც ვახტანგი, რომელსაც სულ აქვს ანბანი უმარტივესი და უბუნებითესი ყველათა ანბანთაგან... ახლა მიხვდით თუ ვერა, რასაც თქვენი ქადაგება მოასწავებს ჩინგიზ ხანმა, ლანგ ხანმა, თემურმა, შაჰ-აბაზმა, ნადირშამ ვერ შემუსრეს ჩვენი ხალხოსნობა და თქვენ გინდათ შემუსროთ, როდესაც ჩვენ ჩვენის კეთილის ნებით, სიყვარულითა და სასოებით მივენდეთ რუსეთს, რომლის გარსშეუწერელი ერთგულება შეურყევლად გაქვთ გულში დანერგილი?!

არა, ბატონებო, (...) იანოვსკის ათასწილ უჯობს ისევ ამ აზრის შემუსვრა მოახერხოს. თუ ეს აზრი არ შეიმუსრა, იანოვსკი კი არა შემცოდავი იქნება ორგვარად“.⁵

იანოვსკი შეეცადა თავის მართლებას, მან გაზეთ „კავკაზში“ მოათავსა ღია წერილი, სადაც უარყოფდა, რომ ქართული ენის საწინააღმდეგო ბრალდება მას არ შეხებოდა. მან დაფარა ქართული ენის საწინააღმდეგოდ გალაშქრების ბრალდება, რითაც ილია ჭავჭავაძის აღშფოთება გამოიწვია და დაასაბუთა ქართული ენის მნიშვნელობა პირველდაწყებითი ცოდნისათვის.

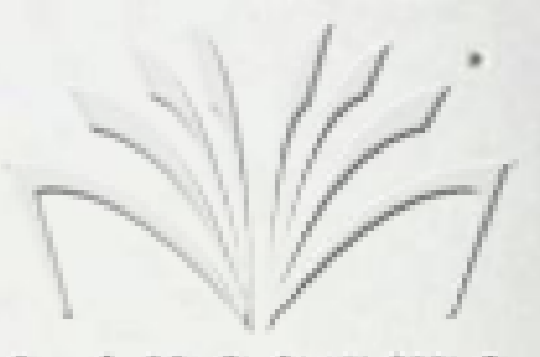
1885 წელს საქართველოში ჩამოვიდა კავკასიის ყოფილი მეფის ნაცვალის დიდი მთავარი მიხეილ ნიკოლოზის ძე. დიმიტრი ყიფიანმა მეფის ნაცვალს შეატყობინა იმ საშინელი დევნისა და ეროვნული ჩაგვრის შესახებ, რომელსაც განიცდიდა ქართველი ხალხი დონდუკოვ-კორსაკოვის მმართველობის მხრიდან. მაგრამ დიმიტრი ყიფიანმა მარცხი განიცადა, თუმცა მის ბრძოლას რუსიფიკატორების წინააღმდეგ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლისათვის.



ქართული ენის დასაცავად ქართულ სცენასთან ერთად დიდი როლი ითამაშა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ, რომელმაც საქართველოს განაპირა რაიონებში გახსნა ქართული სკოლები და დაიწყო ქართული ლიტერატურისა და ძეგლების გამოცემა. წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ ჩაშალა რეაქციონერების გეგმა განედევნათ ქართული ენა სამეგრელო-აფხაზეთ-სვანეთიდან. ცარიზმის შეტევები ქართული კულტურისა და ენის წინააღმდეგ კიდევ უფრო აძლიერებს და ცხოველყოფელ ძალას ჰმატებს ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლას. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის აზვირთების უამს ქართულმა თეატრმა მაყურებელს უჩვენა (1882 წლის 20 იანვარი) დავით ერისთავის „სამშობლო“. მეფის ბიუროკრატია აქტიურად გაილაშქრა ქართველების ეროვნული მეობის, მისი კულტურისა და ხელოვნების წინააღმდეგ. ცარიზმი შესძრა ხიმშიაშვილის გაბედულმა წინააღმდეგობამ შაჰის საჩუქარზე: „ჩემი ხმალი ამჯობინებს ჩემს გულში გადატრიალებას, ვიდრე მტერს ემსახურებოდესო... მე და ჩემი ხმალი ქართველები გახლავართ, შაჰო!“

სამშობლოსათვის თავგანწირვა სასწაულებრივად დაეუფლა სპექტაკლის მაყურებელთ. მაყურებელმა მუხლი მოიდრიკა ეროვნული დროშის წინაშე, დაიცვა ის როგორც ერის პატიოსნება, ერის ღირსება.

ქართული ეროვნული კულტურის მკაფიო გამოხატულება იყო 1886 წელს თბილისის სასულიერო სემინარიის მოწაფის იოსებ ლალიაშვილის მიერ სემინარიის რექტორის – უდიდესი რეაქციონერის ჩუდეცკის მკვლელობა, რომლის დაკრძალვა ცარიზმმა დიდმპყრობელური ნაციონალიზმის დემონსტრაციად გადააქცია. ჩუდეცკის მკვლელობა ცარიზმმა გამოიყენა ქართველი ხალხის წინააღმდეგ ახალი შეტევებისათვის. ცარიზმმა ლალიაშვილის მოქმედება მიიჩნია რუსეთის წინააღმდეგ ქართველი ხალხის დაპირისპირებად. ეგზარხოსმა პავლემ დასწყევლა ქართველი ერი: „წყეული იყოს ის ხალხი, რომელმაც შენი მკვლელობა წარმოშვაო“. ამ ფაქტით უკიდურესობამდე შეურაცხყოფილმა ქართველმა საზოგადოებამ ცარიზმის წინააღმდეგ დიდი აღშფოთება გამოხატა. დიმიტრი ყიფიანმა ეგზარხოს პავლეს წერილი მისწერა: „თქვენო აღმატებულებავ, მიიღეთ მწყემსმთავრის



მოწყალეობა და შეძინდეთ ჩემი დიდი შეცოდება, თუ გატაცებული დაუჯერებელი ხმებით ვსცოდავ თქვენს წინაშე, მაგრამ ამბობენ, რომ თქვენ დასწყევლეთ ის ქვეყანა, რომელშიც თქვენ მოწოდებული ხართ სამწყსოდ, და რომელიც ამის გამო მარტოოდენ სიყვარულს და მოწყალეობას მოელის თქვენგან ქრისტეს მსახურისა და წარმომადგენლისაგან. იგივე ხმები არ კმაყოფილდებიან თქვენი შეურაცხყოფით, იმასაც ამბობენ, ვითომ თქვენ განზრახვა გქონდეთ ბოდიში მოიხადოთ სამწყსოს წინაშე იმ უცოდვილეს სიტყვების გამო, რომელიც ვითომ, თუ ეს მართალია, თქვენი ღირსების გადარჩენა მხოლოდ შეიძლება იმით, რომ შემჩვენებელი დაუყოვნებლივ განიდევნოს შეჩვენებული ქვეყნიდან. ამას მოგახსენებთ წრფელი გულით თქვენი სამწყსოს ერთი წევრი, რომელსაც უნდა აიცილოს ქვეყნის რაიმე ახალი შეცოდება.“⁶

ცენზურამ ეგზარხოსის მიერ წარმოთქმული სიტყვა სრულად არ დაბეჭდა, რადგან ოფიციალური დადასტურება იმისა, რაც ზეპირად ითქვა, ნიშნავდა იმას, რომ ეგზარხოსს დაეტოვებინა სამსახური. ცარიზმის გავლენიანმა მოხელეებმა დიმიტრი ყიფიანი მთავრობისათვის საშიშ პიროვნებად მიიჩნიეს და სამშობლოდან განდევნეს. სტავროპოლში გამგზავრებისას დიმიტრი ყიფიანმა თავის გამცილებელ აკაკი წერეთელს გულისტკივილით უთხრა: „ამით დავიწყე და ამით ვამთავრებო“. ამ სიტყვებით დიმიტრი ყიფიანს მხედველობაში ჰქონდა 1832 წლის შეთქმულება, როდესაც იგი, როგორც შეთქმულების მონაწილე გადაასახლეს ვოლოგდაში. გადასახლებაში მყოფი დიმიტრი ყოველთვის ქართველი ერის ინტერესების დამცველი იყო, თუმცა ერთ პერიოდში მას მიაჩნდა, რომ ქართველი ერის ინტერესების შეგუება რუსეთთან, სავსებით შესაძლებელი იყო, რადგან ღრმად სწამდა, რომ ხელმწიფე-იმპერატორი დაიცავდა მის ქვეშემდგომ საქართველოს უფლებებს, გულწრფელად სჯეროდა, რომ ის დევნა, რომელსაც თავისი სამშობლო რუსეთისაგან განიცდიდა, მეფის ადგილობრივი მთავრობის – კავკასიის უმაღლესი ადმინისტრაციის მოქმედება იყო მხოლოდ, და რომელიც, სრულიად ეწინააღმდეგებოდა რუსეთის ხელისუფლების მიზნებს საქართველოს მიმართ. ბოლოს მიხვდა, თუ როგორი მცდარი აღმოჩნდა მისი აზრი რუსეთთან საქართველოს ინტერესების შეგუებისა.



1887 წლის 26 ოქტომბერს გადასახლებაში მყოფი დიმიტრი ყიფიანი ცარიზმის მოხელეებმა მოჰკლეს. იგი დიდი პატივით ჩამოასვენა მაღლიერმა ქართველმა ერმა და მთაწმინდის მიწას მიაბარა. მისი დაკრძალვა მრისხანე ეროვნულ-საპროტესტო დემონსტრაციად იქცა ცარიზმის წინააღმდეგ.

80-იანი წლების ცარიზმის პოლიტიკურმა რეაქციამ ხელი შეუწყო საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის აღმავლობას. ერის ინტერესებისათვის, ქართული ენის დაცვისა და გადარჩენისათვის ბრძოლაში აქტიურად ჩაება ქართული სცენაც, რომელმაც ეროვნული მოძრაობის აბოხოქრებულ დღეებში სპექტაკლ „სამშობლოს“ წარმოდგენით ქართველ მაყურებელს გააცნო დიდი დამპყრობლის მრისხანე შაჰ-აბაზის წინააღმდეგ ქართველი ხალხის გმირული ეპიზოდები. აღშფოთებულმა ცარიზმმა კვლავ განაახლა რეპრესიები. მთავრობა შეაშინა ქართველების სამშობლოსადმი მოწამეობრივად აღსრულებამ და ქრისტიანული სარწმუნოებისადმი თავდადებას ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლაში, რამეთუ რეაქციის სუსხმა ვერ შესძლო შეეჩერებინა საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, ქართული კულტურის აღმავლობა და ქართული ენის დაცვა. სცენის ოსტატებმა რეაქციის მძიმე პერიოდში ხელი შეუწყვეს საქართველოს მთლიანობის დაცვას, აამაღლეს ქართველი კაცის ეროვნული ღირსება, და ამით ფასდაუდებელი წვლილი დასდეს ეროვნული მოძრაობის განვითარებას: ბრძოლის ველზე დასცეს იანოვსკები, კატკოვები, კორსაკოვები და გადაარჩინეს ქართველი ერის უძვირფასესი განძი – ქართული ენა.

1. იხ.: საქართველოს ცენტრალური საისტორიო არქივი, канцелария, Главноначальствующего гражданской частью на Кавказе, фонд 12 (001). Д. 457. 2. იხ.: გაზეთი ივერია, 1877, №3. 3. იხ.: დროება, 1880, №254. 4. იხ.: ივერია, 1885, №6. 5. იხ.: დროება, 1880, №262. 6. იხ.: საქართველოს ცენტრალური საისტორიო არქივი, фонд 12 (001), Д. 457. ფურც. 30.



Suliko (Lamara) Kirvalidze

THE ROLE OF THE STAGE WORKERS BY DEFEND GEORGIAN LANGUAGE IN THE REACTION PERIOD

Russian tsarism took assault against Georgian culture as soon as they occupied Georgia. There were begun struggle to wipe out Georgian provinces by one another.

They tried to separate from motherland Svaneti, Megrelia and Aphkazia.

The workers of the Georgian theatre gave everybody chaser answer, who tried to oppress Georgian language and to destroy wholeness of Georgia.

In the struggle against the tsarism more polische National-liberation movement powers, who defended Georgian National purity – Georgian language together with the culture workers.

რეცენზენტები:

ალექსანდრე დაუშვილი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი.

ჟანა თოიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი



„გაუცხოების ეფექტი“ და ემპათია

საინტერესოა გავარკვიოთ, მოქმედებს თუ არა ემპათიის გრძნობა ისეთი მიმართულების სათეატრო მოდელებში, რომელიც მაინცა და მაინც არისტოტელური, ანუ მიმეზისის თეატრის ტრადიციულ პრინციპებს არ აღიარებს და იშვიათად იყენებს გარდასახვისა და ფსიქოლოგიური ჩაღრმავების საშემსრულებლო ხერხებს. ამისათვის, ამ სტატიის ფარგლებში, ჩვენ მოკლედ მიმოვიხილავთ ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ცნობილ ფორმას ამგვარი თეატრისა და შევეცდებით გავარკვიოთ, რა მიმართულებაშია ემპათია ანტიილუზიური თეატრის სამსახიობო, საშემსრულებლო ხელოვნებასთან.

XX საუკუნეში ერთ-ერთი ასეთი თეატრი იყო ბერტოლტ ბრეხტის „ეპიკური თეატრი“, რომელიც მთლიანად ეფუძნება „გაუცხოების ეფექტის“ ხერხის გამოყენების თეატრალურ წესს.

რას წარმოადგენს თავად „გაუცხოება“?

სოციალური გარემო ადამიანის არსებობის აუცილებელი პირობაა. თავის მხრივ, სოციალური სფერო წარმოადგენს სოციალური ინსტიტუტებისა და სოციალურ ურთიერთობათა ერთობლიობას, ამათ გარეშე საზოგადოება კულტურულ საზოგადოებად ვერ ჩამოყალიბდებოდა და დარჩებოდა ურდოდ, ბრბოდ, რომელშიაც ვერასოდეს ვერ გამოიკვეთებოდა კულტურის ვერც ერთი კომპონენტი.

კულტურული გარემო, თავის მხრივ, წარმოადგენს ადამიანისა და საზოგადოების მიერ მატერიალიზებულ საგანთა ერთობლიობას. ბუნებრივი გარემო, მხოლოდ გარეგანი ფაქტორია, რომელშიც იშლება საზოგადოებრივი ცხოვრება. კულტურული გარემო კი საზოგადოების იმანენტური პირობაა, რადგანაც იგი მთლიანად ადამიანის მიერაა შექმნილი. ამავე დროს, კულტურული გარემო ან ცივილიზაცია წარმოადგენს გაუცხოების რეზულტატს. რას ნიშნავს გაუცხოება? ადამიანი ქმნის რა საგანს, იარაღს, მხატვრულ ნაწარმოებს, ავითარებს ამა თუ იმ კონცეფციას, იდეას, დოქტრინას, გარკვეულ მოძენტში ასრულებს შექმნის პროცესს და ამ მზა პროდუქტს იშორებს.



ამასთან ერთად მნიშვნელობა არა აქვს ამ მზა პროდუქტს თავისთვის იტოვებს თუ სხვას გადასცემს. სხვაზე გადაცემულ, მისგან მოშორებულ საგანს ინდივიდი უმზერს უკვე როგორც ისეთ საგანს, რომელსაც მოპოვებული აქვს დამოუკიდებელი არსებობა, საკუთარი ყოფა. ეს საგანი ინდივიდის დაქვემდებარებიდან გავიდა და მისთვის „უცხო“ გახდა. თავად ტერმინი „გაუცხოება“ ჰეგელის ფილოსოფიაში იღებს სათავეს და ნიშნავს – „უცხოდ აქციოს“. რადგანაც ადამიანი მთელი თავისი არსებობის მანძილზე ყოველთვის რაღაცას „აუცხოებს“, ამდენად, შესაძლებელია ადამიანის, როგორც ორი საწყისის გამაერთიანებელი არსების განხილვა: როგორც „მე“ და როგორც „ჩემი სხვა“, როგორც „ალტერ ეგო“. ერთის მხრივ, როგორც ინდივიდუუმი, რომელიც ქმნის საგნებს და როგორც „მეორე მე“, რომელიც უკვე განხორციელებულია თავის ნაწარმოებში და რომლისგანაც შეუძლებელია მისი მოწყვეტა. გაუცხოების რაობის შესახებ ძალიან ბევრი რამ დაწერილა. მთელი თანამედროვე არაარისტოტელური თეატრის უმთავრესი კონცეფციები გაუცხოების ეფექტთანაა დაკავშირებული.

პრაქტიკულ თეატრალურ მოღვაწეობაში თუ საკუთრივ თეორიულ გამოკვლევებში ეს ტერმინი „გაუცხოების ეფექტი“, როგორც უკვე ავლნიშნეთ, XX საუკუნის თეატრალური კულტურის ისეთმა დიდმა რეფორმატორმა შემოიტანა, როგორიც იყო ბერტოლტ ბრეხტი. მან მთელი თავისი შეგნებული სიცოცხლე და შემოქმედება მიუძღვნა იმასთან ბრძოლას, რაც სულიერად ასახიჩრებს და სპობს პიროვნებას. ფაშიზმის მძვინვარებას იგი უპირისპირდებოდა თანმიმდევრული ბრძოლით და ამ ბრძოლის იარაღი მის მიერ შექმნილი თეატრი იყო. რეჟისორისა და მოაზროვნის წინაშე წამოჭრილ კითხვაზე, შეუძლია თუ არა თეატრს ასახოს „გაუცხოების მდგომარეობაში“ ჩავარდნილ ადამიანთა სამყარო? – ბრეხტი პასუხობს: „თეატრს შეუძლია ასახოს ჩვენი თანამედროვე სამყარო, ოღონდ იმ შემთხვევაში, თუ თეატრი ამ სამყაროს უდგება იმ კუთხით, რომელიც შესძლებს ამ სამყაროს შეცვლას“!

სამყაროს შესაცვლელად მოწოდებული თეატრისათვის იგი ქმნის არაარისტოტელური თეატრის ნიმუშს და თვლის, რომ ასე-



თი ხასიათის თეატრი და დრამატურგია მაყურებლისაგან მოითხოვს სრულიად სპეციფიკურ დამოკიდებულებას, ისეთს, როდესაც მაყურებელი სცენაზე გაშლილ მოვლენათა მხოლოდ პასიურ მჭვრეტელად კი არ რჩება, არამედ გადაიქცევა ამ მოვლენათა შემსწავლელ ინდივიდად, რომელიც მის წინ გათამაშებული მდგომარეობების წვდომას, ამ მოვლენათა სხვა მოვლენებთან შეპირისპირებას ანხორციელებს და ისე აგებს სცენაზე მათი მიმდინარეობის პროცესს. ყველაფერი ეს მას ესაჭიროება იმ მიზნისათვის, რათა შესძლოს საკუთარი მოქმედებების საფუძვლიანი შემოწმება. სწორედ ამიტომაც მაყურებელს აღარა აქვს შესაძლებლობა საკუთარი თავი სტიქიურად გააიგივოს სცენურ სახესთან და პერსონაჟის მიერ განცდილი ვნებები გაითავისოს.

უარყოფს რა მაყურებლისა და პერსონაჟის ტრადიციულ ურთიერთმიმართებას, ბერტოლტ ბრეხტი მსჯელობს „კათარზის“ რაობის შესახებ და თვლის, რომ კათარზისი არისტოტელური თეატრის განუყოფელი ნაწილია.

„არისტოტელური თეატრი“ აგებულია „არისტოტელურ დრამატურგიაზე“, რომელიც თავის მხრივ, ბრეხტისათვის არის ისეთი დრამატურგია, რომელიც აკმაყოფილებს არისტოტელეს „პოეტიკაში“ განსაზღვრული ტრაგედიის პრინციპებს. ბრეხტისათვის განსაკუთრებით დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვს იმას, რასაც არისტოტელე ტრაგედიის მიზნად სახავს, სახელდობრ – კათარზისს, მაყურებლის განწმენდას შიშისა და თანაგრძნობისაგან, შიშისა და თანაგრძნობის აღმძვრელი მოქმედების მიბაძვის გზით. ამრიგად, შენიშნავს ბერტოლტ ბრეხტი: „განწმენდა შედეგია განსაზღვრული ფსიქიკური აქტისა, მაყურებლის „გაიგივებისა“ მოქმედ პირთან“.² ბრეხტი კატეგორიულად წინააღმდეგია იმისა, რომ ტრაგედიის ზემოქმედების სფერო განისაზღვროს მხოლოდ შიშისა და თანაგრძნობის სფეროთი. ასეთი შეზღუდვების დროს ბრეხტის თვალთახედვით, მსახიობები მხატვრულ სახეს ბაძავენ, ხოლო მაყურებელი – მსახიობებს. გამოდის, რომ მაყურებელი მხატვრულ ნაწარმოებს აღიქვამს ამგვარად: მაყურებელი თავის თავს აიგივებს მსახიობთან, ხოლო მისი მეშვეობით – პიესის პერსონაჟთან. რადგანაც



ცხოვრებისა და საზოგადოებრივ ურთიერთობათა განვითარებისათვის ერთად იცვლება ადამიანიც, იცვლება მისი ფსიქიკა, სულიერი წყობა, ამიტომაც თუ ძველ ბერძნებთან მაყურებლის ნაწარმოების გმირთან გაიგივების გარკვეული ფორმა კანონზომიერად შეიძლება ჩავთვალოთ და ამდენად კათარზისი გავამართლოთ, ჩვენს დროში, ბრეხტის თვალთახედვით, ეს ყოველად დაუშვებელია: „სრულიად თავისუფალი, კრიტიკული, წმინდა მიწიერი სიძნელეების დაძლევისაკენ მიმართული მაყურებლის ქმედება არ არის ბაზისი კათარზისისათვის“.³

ბრეხტისათვის მიუღებელია მტკიცებულება იმის თაობაზე, რომ „თუ არ ვაღიარებთ კათარზისს და ამდენად „გაიგივების“ ობიექტურ შესაძლებლობას, ამით ადამიანს ვაცილებთ ემოციებს, განცდისა და სიამოვნების საფუძველს“.⁴ ბრეხტისათვის ემოციების გამოვლენის ფორმა ყოველთვის ისტორიული, განსაზღვრული და განპირობებულია. ემოცია არ შეიძლება იყოს ზოგადად ადამიანური. ემოცია დროის გარეშე არ არსებობს. ბრეხტის განმარტებით, ახალმა თეატრალურმა სისტემამ უნდა შეცვალოს ემოციების საზოგადოებრივი ფუნქცია და განდევნოს ის ემოციები, რომლებიც მხოლოდ გაბატონებული კლასის ინტერესებს შეესაბამება. მას სურს მაყურებელს ისეთი დამოკიდებულება აღუძრას, რომელიც გაცნობიერებული საზოგადოებრივი ინტერესის საფუძველზე წარმოშობს გრძნობებსა და ემოციებს. ბრეხტის ეს მოსაზრებანი ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს იგი აბსოლუტურად უარყოფს არისტოტელურ დრამატურგიას. მისი წერილი „არისტოტელური დრამატურგიის ზეგავლენა“ მოწმობს, რომ მაყურებელზე უშუალო და პირდაპირი ზეგავლენის უნარი, რომელსაც იყენებს არისტოტელური დრამატურგია, შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას კონკრეტულ-ისტორიული ვითარების მიხედვით. ასეთი არისტოტელური ნიშნითაა აღბეჭდილი ბრეხტის პიესა „ქალბატონ კარარას თოფები“.

არისტოტელურ დრამატურგიას ბრეხტი „ეპიკურ“ პიესას მიაკუთვნებს. ეპიკური დრამატურგია, ეპიკური თეატრალური საშუალებანი და მსახიობის თამაშის „ეპიკური“ ხელოვნება ძველი



სისტემაა, რომლის მოწოდებაც უზრუნველყოს მეცნიერული საყუარის მაყურებლის ინტელექტზე ზემოქმედებით მისი აღზრდა იმ მიზნით, რომ ადამიანმა საკუთარ ძალებში რწმენის მოპოვებით იბრძოლოს უკეთესი საზოგადოებრივი ცხოვრების დასამკვიდრებლად. ამ თეატრალური მოაზროვნისა და პრაქტიკოსის აზრით, თეატრი მეცნიერული ანალიზისა და ფილოსოფიური განხილვის გარეშე ვერ ჩასწვდება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს.

„ეპიკური“ თეატრის ცნება, როგორც თავად ბრეხტი განმარტავს, თავიდანვე ბევრს წინააღმდეგობრივად ეჩვენებოდა და ამის მიზეზი, მისი აზრით, ისევ არისტოტელეა, რომელიც ერთმანეთისაგან ძირეულად განასხვავებდა ეპიკურ და დრამატულ ფორმებს. მაგრამ გერმანელი მოაზროვნესათვის, როგორც განსხვავებაც არ უნდა იყოს მათ შორის, ძველთაგანვე „ეპიკურ“ ნაწარმოებში არსებობდა „დრამატული საწყისი“ და პირიქით, დრამატულ ნაწარმოებში გვხვდებოდა „ეპიკური საწყისი“. პირველის მაგალითად იგი ასახელებს ჰომეროსის პოემებს, მეორისათვის კი იგი იშველიებს გოეთეს „ფაუსტსა“ და ბაირონის „მანფრედს“. ეს მოსაზრებანი ბრეხტს გამოთქმული აქვს ვრცელ თეორიულ ნაშრომში, რომლის სახელწოდებაცაა „სიამოვნების თეატრი თუ სასწავლო თეატრი“. ამ ნაშრომის მეორე ნაწილში მან ჩამოაყალიბა „ეპიკური თეატრის“ ძირითადი ნიშნები. ეპიკურ თეატრში, მისი აზრით, ბევრად არის გაფართოებული როგორც თეატრის შესაძლებლობანი, ასევე მოქმედების არე. მხატვრულ ფანტაზიასთან ერთად მეტყველებს დოკუმენტური მასალა. სპექტაკლში გამოყენებული ეკრანი და კინომონტაჟის ხელოვნება აკონკრეტებს იმ მოვლენებსა და ფაქტებს, რომელთა მხატვრული განხორციელებაც სცენაზე ხდება. საჭიროების შემთხვევაში ავტორი, მთხრობელი ან ქორო მოქმედების ცალკეულ დეტალებს განმარტავს. ეპიკურმა თეატრმა მთავარი პრობლემა – ადამიანის პრობლემა, მაყურებელს სწავლების ფორმით უნდა მიაწოდოს, მაგრამ ეს სწავლება გართობის ხასიათს უნდა ატარებდეს, უნდა იტაცებდეს მაყურებელს და მას საბრძოლველად აღაგზნებდეს. ბრეხტი გვთავაზობს მაყურებლისათვის ხელოვნების ნიმუშის



მიწოდების ისეთ ახალ ფორმას, რომელიც სცენაზე გათამაშებული მოვლენის მიმართ მაყურებლის კრიტიკულ მიმართებას წარმოშობს. ამისათვის, კი ბრეხტის სიტყვებით, საჭიროა „მოვლენები და ამბები მაყურებელს მიაწოდო უპირველეს ყოვლისა, მათ საკვირველებასა და უცნაურობაში და ისინი ისე უნდა წარმოადგინო, რომ ნაცნობიდან შეცნობილნი გახდნენ“.⁵ ამრიგად, დაასკვნის გერმანელი ნოვატორი, რომ თეატრალური ხელოვნება ეთხოვება განვითარების იმ საფეხურს, როდესაც იგი სამყაროს ახსნას ცდილობდა და აღის ახალ საფეხურზე და მიზნად სამყაროს შეცვლას ისახავს.

ახალი თეატრის ესთეტიკა მსახიობისაგან მოითხოვს მხატვრული ჩვენების იმ მანერას, რომელიც კარდინალურად უპირისპირდება „გაიგივების“ თეატრალურ წესს და რომელიც „გაუცხოების ეფექტის“ პრინციპზე აიგება. „გაუცხოების ეფექტის“ შესახებ მოსაზრებანი გაერთიანებულნი არიან ბრეჰტის თეორიულ ნაშრომში სათაურით – „თეატრალური ხელოვნების ახალი ტექნიკა“. ბრეჰტის განმარტებით, „მოვლენის ან ხასიათის გაუცხოება უბრალოდ ნიშნავს იმას, რომ ამ მოვლენასა და ხასიათს უნდა ჩამოშორდეს ის, რაც თავისთავად გასაგები, ნაცნობი და სარწმუნოა და მათ შეხედო ცნობისმოყვარეობით და გაკვირვებით“.⁶ თუ ეს ასე მოხდა, მაშინ ნაცნობი საგანი გარდაიქმნება განსაკუთრებულ, შესამჩნევ მოულოდნელ საგნად. ეს ხდება იმისათვის, რომ ნაცნობი საგანი შეცნობილი გახდეს. ამისათვის საჭიროა საგნის გამოტანა შეუმჩნეველი სფეროდან.

„გაუცხოების ეფექტის“ გამოყენებით მსახიობმა უნდა დაარღვიოს ნაცნობი მოვლენის მიმართ გამომუშავებული წარმოდგენა. ბრეჰტს მცდარად მიაჩნია შეხედულება, რომლის თანახმადაც ნაცნობი საგანი ახსნას არ მოითხოვს. მართალია, რეჟისორი მიიჩნევს, რომ „გაუცხოების ტექნიკა“ საშუალებას აძლევს ავტორს არ დაუშვას „გარდასახვის აქტი“, მაგრამ იქვე მიუთითებს, რომ მსახიობს არ ეგების ბოლომდე თქვას უარი გარდასახვის ხერხზე. ის იყენებს მას მხოლოდ იმ ხარისხით, რამდენადაც ნებისმიერი ადამიანი, რომელიც მოკლებულია სამსახიობო მონაცემებს გამოიყენებდა ამ ხერხებს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ყოველდღიურობაში გათა-

მაშებულ ასეთ მომენტებს ბრეხტი „ქუჩის სცენას“ უწოდებდა. როდესაც ჩვეულებრივი ადამიანი „ქუჩის სცენას“ გაითამაშებს, იგი მაყურებელს თავს არ ახვევს ილუზიას, მაგრამ გარკვეულწილად გარდაისახება იმ ადამიანად, რომელსაც აჩვენებს, რადგან ითვისებს და წარმოადგენს იმ ადამიანის ქცევებს.

ბერტოლტ ბრეხტი მსახიობის თამაშს განიხილავს სოციალურ-კრიტიკულ ჭრილში, რომელიც „ახასიათებს რა პერსონაჟებს, გამოყოფს იმ მახასიათებლებს, რომელთაც გააჩნიათ საზოგადოებრივი ინტერესი. ამ ხერხით მისი თამაში მასსა და მაყურებელს შორის კოლოქვიუმის ხასიათს იძენს და მაყურებელს უფლებას ანიჭებს საკუთარი კლასობრივი პოზიციიდან გაამართლოს ან უარყოს საზოგადოებაში გამეფებული წესები.“⁷

მსახიობის თამაშის ახალი ტექნიკა მოითხოვს მსახიობისაგან როლისადმი ახლებურ მიდგომას. მსახიობი ისე უნდა კითხულობდეს როლს, რომ ინარჩუნებდეს მის მიმართ გაკვირვების გრძნობას და უნდა გააჩნდეს მასთან შეკამათების სურვილი ე.ი. ბევრი რამ პერსონაჟის ქცევაში მას არ მოსწონს და შესაძლებლად მიაჩნია, რომ პერსონაჟმა სხვა ქცევა განახორციელოს. მსახიობისათვის თავისი პერსონაჟი არ უნდა იყოს რაღაც განსაზღვრული და წინასწარ მოცემული რამ. მისი პერსონაჟი შესაძლებელია ყოფილიყო ვიღაცა „სხვა“. ამავე დროს, „გაუცხოების ეფექტის“ განხორციელებისას მსახიობის თამაშში უნდა აისახოს მისი გმირის ქცევისა და მოქმედების ალტერნატიული შესაძლებლობა. მაყურებელი უნდა ხედავდეს, რომ მსახიობი სცენიდან მას სთავაზობს, გმირის ქცევის მხოლოდ ერთ-ერთ ვარიანტს და მაყურებელს საშუალება ეძლევა, აირჩიოს მხატვრულ სახეში წამოჭრილი ან გარდატეხილი პრობლემების გადაწყვეტის გზა.

საინტერესოა გავარკვიოთ, ბრეხტის თეატრალურ ესთეტიკაში გამოვლენილი თავისებურებანი, მსახიობის „გაუცხოების მეთოდი“ და მხატვრული სახისადმი დამოკიდებულების დემონსტრირება – რა ურთიერთკავშირშია ემპათიის გრძნობასთან და ხომ არ გამოირიცხავს იგი მას? ამდენად, საინტერესო უნდა იყოს ფსიქოლოგ ბარტლეტ-ლენარდის მიერ ემპათიკურ რეაგირებაში გამოყოფილი



ემპათიის იმ ფაზის განსაზღვრა, რომელსაც მკვლევარი ემპათიური ურთიერთობათა დამყარების ფაზას უწოდებს. მისი აზრით, ეს ფაზა მოიცავს არა მარტო პაციენტის ემოციებთან ერთ ტალღაზე აწყობას, არამედ ამ ფაზაში პრიორიტეტულ ადგილს იკავებს იმ გრძნობათა და იდეათა გაცნობიერება, რომელიც ფსიქოთერაპევტს პაციენტის მიმართ უჩნდება. ფსიქოთერაპევტი ახდებს კლიენტის შინაგან გამოცდილებათა შესახებ გაჩენილ ჰიპოთეზათა გენერირებას. ამ ჰიპოთეზების ბაზას წარმოადგენს პაციენტისაგან წამოსული ვერბალურ თუ არავერბალურ შეტყობინებათა შინაგანი რეფერენტების შეპირისპირებათა სერია. ამ რეფერენტებში გაერთიანებულნი არიან როგორც პაციენტის მსგავსი განცდანი, აგრეთვე ის ცოდნა, რომელიც ფსიქოთერაპევტმა დააგროვა, როგორც საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილებით, ისე მთელი იმ თეორიული ცოდნით, რომელიც მიღებული ჰქონდა წიგნების კითხვით, კინოფილმებისა და სპექტაკლების თუ ხელოვნების სხვა ნიმუშთა გაცნობითა და გააზრებით და ა.შ. ეს შინაგანი რეფერენტები მოქმედებენ როგორც შინაგანი რესურსები და საშუალებას აძლევენ მას პაციენტის ფენომენოლოგიურ სამყაროსთან მიახლოებისა. კოგნიტური დამუშავებისა და ინტუიტიური არჩევანის ბაზაზე ხდება ურთიერთობის იმ გზის არჩევა, რომელიც ფსიქოთერაპევტს მოცემულ მომენტში ყველაზე სწორ, დროულ და მისაღებ ფორმად მიაჩნია. ემპათია ბარტლერ-ლენარდისათვის არის სხვისი სულიერი ცხოვრების ტრანსფორმაციის ცოდნა. როგორც ვხედავთ, ემპათიური რეაქცია კომპლექსური ამოცანაა, რომელიც მოიცავს არა მარტო კომუნიკაციის, არამედ კონცეპტუალიზაციის ცოდნის ფლობას.⁸

ყოველივე ზემოთქმული ემპათიის თვისების შესახებ, ვფიქრობთ, ზუსტად ესადაგება ბრეჰტის „გაუცხოების ეფექტის“ ფარგლებში მსახიობის მიერ მხატვრული სახის განხორციელების თავისებურებებს. „გაუცხოების ეფექტის“ მეთოდის გამოყენებისას მსახიობი აცნობიერებს პერსონაჟის როგორც განცდებს, ასევე იმ იდეებს, რომელნიც პერსონაჟის ქცევებსა და მოქმედებებს აპირობებენ. მათზე დაყრდნობით ხდება მსახიობის მიერ ჰიპოთეზების შე-



მუშავება, რომელნიც, თავის მხრივ, აახლოვებენ მას მხატვრული სახის ფენომენოლოგიურ სამყაროსთან. კოგნიტური დამუშავების შემდეგ, მსახიობისათვის ნათელი ხდება, თუ რა სახის ქცევების განხორციელებაა პერსონაჟისაგან მოსალოდნელი, ე.ი. რა სახის სულიერ თუ ქცევით ტრანსფორმირებას უნდა ველოდოთ პერსონაჟისაგან. მაშასადამე, აქტიორის მიერ გამოყენებული „გაუცხოება“ პერსონაჟთან ბევრად უფრო სრულყოფილად გამოვლინდება, თუ მას ექნება შემუშავებული გარკვეული კონცეფცია. ყოველივე ამას კი, როგორც დავინახეთ, აპირობებს ემპათიისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებანი.

1. Брехт Б. О театре, Сборник статей, М., 1960, с.69. 2. Брехт Б. Театр, Пьесы, статьи, высказывания. В пяти томах. 5/2. 1965. с. 102-103. 3. ზურაბ ჭარხალაშვილი. ბერტოლ ბრეჰტის ეპიკური დრამა და თეატრი. თბ., 1986. გვ.190. 4. იქვე. გვ. 190. 5. იქვე. გვ. 191. 6. იქვე. გვ. 191. 7. Брехт Б. О театре. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 6-7. 8. Ягниок К. Природа Эмпатии и её роль в психотерапии. [http: /lib. Ru/И/ Psy. Ru./](http://lib. Ru/И/ Psy. Ru/)



“INFOREIGN EFFECT” AND EMPHATIA

I had examined meaning of the emphatia's feeling by the relative with the theatre actorycal art for the example of Bertolt Brecht's "epic theatre", which as we know, all foundation "inforeign effect's" artfulness application of the yheatrical order in this article. I had examined being selfterm "Inforeign", which take origin in the philosophy of Hegel.

At the same in the, there examined by psycho-therapyer Bartlet-lanardi's separately this phasa of the relation emphatia, which gets not only acquaintance of the "Others" person's emotion and idea, but by this phasa's run there getting to work out distinct hypothesis and conceptyalize by towards "others" person's phenomenaly universe. By my eyesight, exactly this sigh-nature prefers among aesthetics of Brecht active actor's distance by the use "inforeign effect's" theatrical artfulness.

Inf actors would have work out mainly conception of the artistic phenomenaly face, it would be easy to understand from the personage possible spiritual or act tranpormation.

რეცენზენტები:

ნათელა არველაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

გულიკო ჯავაშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი



სიმონ ვირსალაძე და სპექტაკლი „ქვის ყვავილი“

თეატრალურ – დეკორაციულ ხელოვნებაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენს სიმონ ვირსალაძე, მის მრავალრიცხოვანი ნამუშევრებიდან ამჯერად ყურადღებას სერგეი პროკოფიევის ბალეტ „ქვის ყვავილზე“ შევაჩერებთ, რომელიც შექმნილია 1957 წელს. ამავე წელს ვირსალაძე უკავშირდება ბალეტ-მეისტერ იური გრიგოროვიჩს, რომელთან ერთადაც ქმნის მსოფლიო მნიშვნელობის ნაწარმოებებს. მათი პირველი ერთობლივი ნამუშევარი კი ბალეტი „ქვის ყვავილია“, საიდანაც იწყება მხატვრისა და ქორეოგრაფის შემოქმედებითი ტრიუმფი. სპექტაკლის მთლიანი გადაწყვეტა განისაზღვრება მალაქიტის ზარდახშის გამოხატულებით, რომელიც მხატვრის მიერ საკმაოდ სახარბიელოდ იყო ნაპოვნი.

„მალაქიტის ზარდახშა“ – სახელწოდებაა ბაჟოვის ერთ-ერთი მოთხრობისა, რომელიც ასევე ბალეტის ლიბრეტოს საფუძველს წარმოადგენს.

სპექტაკლში მოქმედებათა მიმდინარეობა ურალში ვითარდება, ხოლო სცენაზე მალაქიტის ზარდახშის გამოსახულება მოგვაგონებს ბალეტის ლიტერატურულ პირველწყაროს. მას იმწამსვე შევყავართ მხატვრული ურალის ხეობის ატმოსფეროსა და პოეზიაში, რომელშიც შექმნილია ქვის ნამუშევრები.

სპექტაკლის თითოეული სურათი იწყება და თითქმის ყოველი მათგანი მთავრდება მალაქიტის ზარდახშის შიგნით. საცეკვაო მოქმედება იზრდება და იღვრება მისგან, ამიტომაც ყველაფერი მოქმედი გვეჩვენება მალაქიტის ზარდახშის სასწაულად. იგი ჯადოსნური სკივრია, რომელშიც ინახება ურალის ზღაპრები, თქმულებები. ეს კი ორგანულად ერწყმის ერთ მთლიანობაში წარმოდგენილი სპექტაკლის რეალურ და ფანტასტიურ სცენებს.

მალაქიტის ზარდახშის გამოსახულება უკანა პლანზე სივრცულ ორგანიზებას უკეთებს სცენურ მოქმედებას. დეკორაცია მთლიან



სცენას ტოვებს თავისუფალს ცეკვისათვის. ამასთან ერთად იგი ორგანიზებულად ერწყმის სპექტაკლის ქორეოგრაფიულ „სხეულს“ და აღწევს სპეციალური ხერხების მთლიან სისტემას, პირველ რიგში კი მალაქიტის ზარდახშის უკანა დეკორაციების შიგნით, რომლებიც გამომხატველად განსაზღვრავენ ადგილისა და დროის მოქმედებას. მეორე ის არის, რომ ეს გამოსახულება განაზოგადებს კოსტიუმთა ფერთა გამას, რომლებიც თავის მხრივ იზრდებიან და ავსებენ დეკორაციათა ფერთა მშენებლობას. მესამე შემთხვევაში კი, დეკორაციები სივრცულად კეტავენ საცეკვაო კომპოზიციას, და მათ პერსპექტიულად აკავშირებენ. ამით კი გვექმნება ერთიანი ნასკვის შთაბეჭდილება.

ასეთნაირად გამოხატული მალაქიტის ზარდახშა წარმოგვიდგება არა მარტო როგორც ფონი, არამედ როგორც „მონაწილე“ მოქმედებისა, როგორც მისი განუყოფელი ნაწილი. იგი გამოიყენება სპექტაკლში სამი სახით: დახურული; გაღებული და შემდგომ გამოტანილი წინა კედლით.

დახურული სახით ჩვენ მას ვხედავთ სპექტაკლის დასაწყისსა და დასასრულში. ასევე სურათებს შორის ინტერმედიების დროს, რაც უზრუნველყოფს მოქმედების შეუწყვეტელობას.

მალაქიტის ზარდახშის კონსტრუქციული წინა კედელი წარმოადგენს ჩარჩოს, რომელზედაც არის აღნიშნული ტლანქი წარწერები. შესაძლებელი ხდება ამ კედელთან გამოიყოს მოქმედების ცალკეული ეპიზოდები. მაგ.: სპექტაკლის დასაწყისში დანილას შრომა, მაგრამ წარმოდგენისას მალაქიტის ზარდახშა ძირითადად ღია მდგომარეობაში წარმოგვიდგება, აწეული უკანა კედლით, რომელშიც ჩანს გამომსახველობითი დეკორაციები თითოეული და ცალკეული სურათებისა, პეიზაჟებისა (ურალის სამი სახეობა); ინტერიერისა (დანილას ქოხი); მოედნისა (ბაზრობა); მიწისქვეშა სამეფოსი (ქვის ყვავილი); ეს გამომსახველობითი დეკორაციები მთლიანად სიბრტყულ გადაწყვეტაშია და ემსახურებიან მოქმედების ფონს.

უკანა კედლის შიგნითა მხარე მოგვაგონებს მალაქიტის ზარდახშის დეკორატიულ პანოს, რომელსაც გააჩნია საინტერესო თავისებურებანი.



ვირსალაძესთან უკანა კედლის გამოსახველობითი სიბრტყე იკითხება მოცულობითი – სივრცული ელემენტებით. ეს არ არის პანო ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით, მაგრამ არც პერსპექტიული კედელია სუფთა სახით. გამოსახულებები თითოეული სურათისა გამოიყურებიან როგორც ერთიანი, დაფუძნებულნი სიბრტყულ – დეკორაციულად გამოხატულ ფონში. მაგრამ ამასთან ერთად შერჩეული პერსპექტივის წყალობით შესაძლებელი ხდება მისი სივრცულ-მოცულობითი აღქმა. ამიტომ ასეთი გამოსახულება ორგანული ხდება და წინ არ უდგება მხატვრულ არსს.

„ქვის ყვავილში“ ვირსალაძის დეკორაციები იძენენ სტილიზაციის შტრიხებს. ისინი იწვევენ ფერწერულ ასოციაციას: ქვები, მსახურები, შელამაზებული დეკორატიული ტაბაკები და ლანგრები. მხატვარი აქ არ უზიარდება არც ერთ კონკრეტულ ხალხურ ჟანრს, არამედ გამოდის ხასიათისა და სულის საერთო სტილიდან, ამასთან ერთად მხატვრის საგნობრივი გამომსახველობა ზუსტია და მოკლებულია რომელიმე განზრახულ დეფორმაციას. ამიტომ ეს გამოსახულებანი ერთი მხრივ გვაძლევენ გარკვეული, განსაზღვრული ადგილის მოქმედების გამოსახულებას და ასევე თვით მოქმედების ემოციურ ხასიათს. მეორე მხრივ კი, მოკლებულნი არიან ნატურალიზმს და ყოფითობას, ეს კი ზუსტად შეეფერება ქორეოგრაფიული ხელოვნების სპეციფიკას, რომელიც ბუნებით რეალისტურია, მაგრამ დაყრდნობილია საყოფაცხოვრებო ენაზე.

ვირსალაძის დეკორაციები ყოველთვის ემოციურია. ისინი უბრალოდ არ აღნიშნავენ ადგილის მოქმედებას, არამედ ატარებენ გამომსახველობით ხასიათს.

სპექტაკლში „ქვის ყვავილი“, ნათელი და მშვენიერი ურალის პეიზაჟი დადგმის დასაწყისსა და დასასრულში წარმოჩნდება, რომლის თავისებური, გამომხატველობითი აკომპანიმენტები დანილასა და კატერინას გამოსახულებებია. ასევე სხვა ხასიათს იძენს ურალის პეიზაჟი იმ სცენებში, სადაც ბატონობს სპილენძის მთების მეპატრონე. იგი მოცულია ბნელით, იდუმალებით, რომელსაც მხოლოდ მთვარის მკრთალი ყვითელი შუქი ანათებს და კვლავ სხვაგვარი პეიზაჟი სცენაზე: მოწყენილი კატერინა დაკარგულ დანილაზე



ფიქრობს. ამ ეპიზოდში მოცემულია ურალი ზამთრით, ნაცრისფერ – თეთრი ფონით. გაყინულ ნაძვებზე დევს მწვანე ჩრდილები, ხოლო ცის სიღრმიდან გამოსჭვივის სისხლისფერ – წითელი მთვარე. ეს პეიზაჟი სპექტაკლში როგორც გამომსახველ – ემოციური, ასევე საგნობრივ – გამომხატველია. მას მკვეთრი გამოსახულებითი მნიშვნელობა აქვს, ასევე დიდი მნიშვნელობა აქვთ სპექტაკლში სხვა სურათებსაც, მიუხედავად მათი ძუნწი გამომსახველობითი საშუალებებისა. მაგალითად, წარმოდგენაში დანილას ქოხი უბრალოა და მორიდებული, როგორც თვითონ. მიწისქვეშა სამეფო ცივია და ეკლიანი, როგორც მისი დიასახლისი. ხოლო რაც შეეხება ბაზრობის სცენას, იგი ჭრელია და საზეიმო, ტემპერამენტული და ცხოვრებისმოყვარე. სპექტაკლის ასეთნაირი გამომსახველობითი გადაწყვეტის გამოხატულება, შეერთებულია საცეკვაო – ქორეოგრაფიულ მოქმედებასთან, უპირველეს ყოვლისა კი თავისი შემადგენლობით. მოქმედების ამ ფორმით შერწყმა არ შემოიფარგლება მხოლოდ სივრცულ – კომპოზიციური განსაკუთრებულობით, არამედ მასში ასევე აღინიშნება და ძლიერდება კოლორიტი.

„ქვის ყვავილში“ ფერთა გადაწყვეტა ჭეშმარიტად მშვენიერია. მხატვრის მსუბუქი, დახვეწილი გემოვნება ყველაზე მეტად გამოიხატება კოლორიტულ სფეროში. ვირსალაძისათვის გადაჭარბებული არ იქნებოდა, თუ ვუწოდებდით კოლორიტულ ფერთა ჯადოქარს.

ვირსალაძის დეკორაციებში ფერი გამოიყენება ძუნწად, მაგრამ ყოველთვის გამომსახველი და გამოხატულებით ზუსტია. გაფორმებათა ელფერი კი ყოველთვის ლამაზია და გვაძლევს კოლორიტული გადაწყვეტის თავისებური სისტემის სასწაულად მშვენიერ შეთავსებას, რომელშიც არ იგრძნობა არავითარი სქემატიზმი.

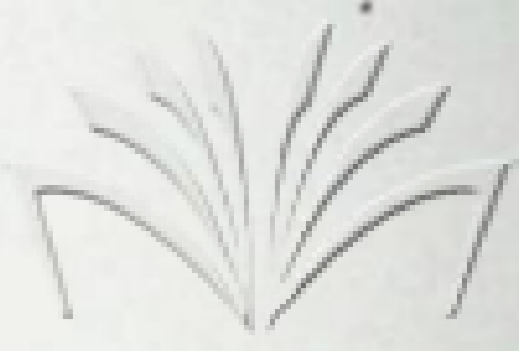
მხატვრის შემოქმედებაში ძალიან დიდია, ძირითადად შემოქმედის სამ აქრომატულ ფერთა გამას იყენებს, ესენია: შავი, თეთრი და ნაცრისფერი. მათი მნიშვნელობა შემოქმედის ნამუშევრებში ფართო და მდიდარია. მათ შორის ხშირ შემთხვევაში ერთს ენიჭება წამყვანი როლი. ერთი დომინირებს დანარჩენ სამს შორის, ან კიდევ სამივე თანაბრად გამოიყენება.

სპექტაკლში „ქვის ყვავილი“, აქრომატულ ფერთა როლი ძალიან დიდია, მათ შორის ბატონობს შავი ფერი. შავი ფერისაა სცენის ჩაცმულობაც. ამავე ფერითაა გამოსახული მალაქიტის ზარდახშის „უზორები“. მიწისქვეშა სამეფოს ქვები, ასევე სპილენძის მთების მეპატრონის ფიგურა. ამ ფერით არის მოხაზული ხეებისა და კლდეების კონტურები. ასევე შავს ვხედავთ ციგნების კოსტიუმებზე, რაც შეეხება ნაცრისფერს, იგი გვხვდება ხეთა ტანზე, ბიჭების სამოსზე, სკომოროხებზე. ასევე ნაცრისფერი ფეხსაცმელი აცვია დანილას, თეთრი ფერი სპექტაკლში დომინირებს გაყინულ პეიზაჟში, კატერინას და მისი მეგობარი გოგონების კოსტიუმებზე.

საერთოდ, აქრომატული ფერთა გამა რთულია, ვიდრე ყველა სხვა ფერი. ისინი გვაწვდიან გამომსახველობათა გამჭოლ ელფერს. ასევე ემოციურად უფრო ერთტონიანი არიან. ამიტომ არის რომ განსაკუთრებული ოსტატობით გვევლინება ვირსალაძის მიერ შექმნილი მრავალგამომხატველი ელფერი, რომელსაც იგი ავსებს შინაგანი ემოციური სიცოცხლით.

სპექტაკლ „ქვის ყვავილში“, ეს განსაკუთრებით ეხება შავ ფერს. შეიძლება ითქვას, რომ აქ ვირსალაძე იყენებს არა შავ ფერს, არამედ შავ ფერებს. მისი შავი ძალიან მრავალმხრივია და თითოეულ შემთხვევაში სხვადასხვაგვარი საგნობრივი მნიშვნელობა ენიჭება. მხატვრის შავი ფერი ინდივიდუალურია და ცოცხლობს მხატვრული სიცოცხლით. მათში ასევე თითქოსდა იგრძნობა რაღაცა ხალხური და ეროვნული ქართული გრაფიკიდან, მაგრამ გამოხატულებითი შინაარსი სპექტაკლისა, სუფთა რუსულია, გამომდინარე ურალის უტყუარობიდან. ამ სპექტაკლში განმსაზღვრავი ფერთა გამა, რომელიც თითქმის აქრომატულ ფერებს ეწყობა, აყალიბებს მასთან ერთად კოლორიტულ მთლიანობას, აქედან გამომდინარე ჩნდება მწვანე ფერი, იისფერი, წითელი, დამატებითი მნიშვნელობა ეძლევათ ყვითელ და ცისფერ ელემენტებს – როგორც შტრიხებს. ისინი აქ მოცემულნი არიან ძალიან პატარა მნიშვნელობით.

ვირსალაძესთან მწვანე ფერი საკმაოდ იშვიათია. ამ ფერითაა გადმოცემული მალაქიტის ზარდახშა, მალაქიტის ქვები, ასევე დანილას მალაქიტის ლარნაკი, სპილენძის მთების მეპატრონე. ძუნწი



მწვანითაა წარმოდგენილი პეიზაჟური ფონი. იგი სპექტაკლს წყვეტლად ახლავს თან, მაგრამ მასში გამოირჩევა უფრო ნათელი და მუქი, ყრუ და კაშკაშა წითელი ელფერი. რაც შეეხება იისფერ – ლილისფერს, მას ჩვენ ვხედავთ სევერიანის კოსტიუმზე, ასევე კატერინას სამოსის ნაწილზე, ქვის სამეფოში, ქვებზე და ბაზრობის ზოგიერთი კოსტიუმის ელემენტებში. წითელ ფერი კი ბატონობს ბაზრობის სცენებში და ისევ და ისევ ჩნდება ზამთრის პეიზაჟებზე.

სპექტაკლში ძირითად ფერთა გამას ავსებს ბიჭების პერანგების ყვითელი ფერი. ასევე ყვითელი მთვარე და ვერხლისფესერ – ოქროსფერი ქვები მიწისქვეშა სამეფოში. რაც შეეხება ცისფერ ფერს, იგი დომინირებს დანილას შარვალზე, კატერინას კაბის ნაწილზე.

მთლიანობაში სპექტაკლში დამუშავებული მოფიქრებული კოლორიტული სისტემაა, რომელიც დაკავშირებულია გამოსახულების საგნობრივ შემადგენლობასთან, გმირთა ხასიათის გამოვლენასთან, სპექტაკლის ემოციურ – გამომსახველ ატმოსფეროსთან. ისინი სპექტაკლში ივსებიან კოსტიუმებისა და დეკორაციების შეხამებით. ვირსალაძის ნოვატორობა „ქვის ყვავილში“ გამოჩნდა საბალეტო, საცეკვაო კოსტიუმების პრობლემის გადაწყვეტით, რომელიც უპირველესად ვლინდება მათი გაფორმების, კომპოზიციისა და სამოსის გამოხატვით. რეალური პერსონაჟების კოსტიუმები ძირითადადში ატარებენ საყოფაცხოვრებო ტანსაცმლის თავისებურებას, მაგრამ ისინი მსუბუქდებიან და ნაწილობრივ სტილიზირებულნი ხდებიან ცეკვის მოთხოვნებთან შეთანხმებით. ასე რომ კატერინას კაბას და მისი თანმხლები გოგონების სამოსს ერწყმის სარაფნისა და საბალეტო მოსასხამების შტრიხები. რაც შეეხება დანილასა და სპექტაკლში მოცეკვავე ბიჭებს, ისინი ჩაცმულნი არიან მსუბუქ პერანგებსა და შარვლებში. ასევე მათ აცვიათ რბილი ფეხსაცმელი. ხოლო სპექტაკლში ფანტასტიკურ პერსონაჟებს, ვირსალაძე და გრიგოროვიჩი მოსავენ თავისებური საცეკვაო უნიფორმებით, ისინი შელამაზებულნი არიან საგნობრივ – გამომხატველი კონკრეტულობით. ამიტომ მათი საცეკვაო ელემენტები ერწყმის გამომსახველობით ხასიათს.

სპექტაკლში „ქვის ყვავილი“, ნათლად გამოჩნდა ვირსალაძის, როგორც ადრეული, ასევე გვიანი შემოქმედების თავისებური თვისებები. მის ნამუშევრებს ახასიათებთ დინამიურ ფერთა კავშირი კოსტიუმებთან, დეკორაციებთან, განსაკუთრებულობით იგი წარმოგვიდგება მიწისქვეშა სამეფოსა და ბაზრობის სცენებში. კოსტიუმთა ფერი იგივეა, რაც დეკორაციებისა. ისინი ავრცობენ დეკორაციათა ფერწერულ თემას. კოსტიუმები კი ერწყმიან კოლორიტს, როგორც ერთიან მთლიანს, მაგრამ დეკორაციები სტატიკურია, კოსტიუმები ცეკვის წყალობით კი განუწყვეტელ მოძრაობაშია. ისინი დინამიზირებულნი ხდებიან ზუსტად ამ გამომსახველური გადაწყვეტილებით. კოლორიტული სისტემა ხდება მოძრავი, მხატვარი მუშაობას იწყებს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ უპასუხოს ქორეოგრაფიულ ამოცანებს, არამედ იმიტომაც, რომ შეუთანხმდეს მუსიკის სიმფონიას. მაღალი საცეკვაო სიმფონიზმის გამოხატულება ჰპოვა ამ სპექტაკლში ბაზრობის სურათმა. იგი გახდა მისი კოლორისტული კულმინაცია, თავისებური ფერწერული ცენტრი. მუსიკა, დრამატურგია, ქორეოგრაფია და ფერწერა აქ ერთმანეთს ერწყმიან როგორც ერთი მხატვრული მთლიანობა, რომელიც ფლობს მკვეთრ გამოსახვასა და დიდ ერთიან აზრს. ეს სპექტაკლი 1958 წელს დაჯილდოებულ იქნა ვერცხლის მედლით ბრიუსელში.

1. ნათელა ელიაშვილი. ქართული დეკორაციული ხელოვნების ჩასახვის სათავეებთან, თბ., №8, 1979. 2. კიტი მაჩაბელი. სოლიჯო ვირსალაძე, თბ., №11, 1984. 3. გ. ალიბეგაშვილი. ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნება. თეატრალურ დეკორაციული ხელოვნება, თბ., 1973. 4. იხ. :В. Ванслов. Симон Вирсаладзе, М., 1970.



SIMON VIRSALADZE AND SPECTACLE “STONE FLOWER”

Simon Virsaladze is an outstanding Georgian theatrical painter and decorator. He served musical theater for a century and his work was recognized worldwide and made an unerasable impression on the history of decorative art. He dedicated his life to the development of Georgian balet and national choreography. An important role in his life belongs to choreographer Y. Grigorovich. Their collaborative work is known worldwide. From 1957 S. Virsaladze joins “Bolshoy Theatre” choreographer in chief Y. Grigorovich. Their first work is Prokofiev’s ballet “Stone Flower”. Later 12 great ballets were shown on the stage of Bolshoy Theatre were also very successful worldwide. Grigorovich and Virsaladze were able to make a difference in musical choreography and drama. Their recreation widened the limits of ballet. Credits belong to S. Virsaladze for decoration of opera and drama theater performances. He also created sketches for films. S. Virsaladze worked for 50 years with N. Ramishvili and I. Sukhishvili as an artist of Republican folk dance group. His costumes highly profited the group as the “Georgian National Ballet”. It is clearly seen in every one of his artist numbers the creativity and good knowledge of ballet, that S. Virsaladze’s art is very important not only for Georgia, but also worldwide.

რეცენზენტები:

ნოდარ გურაბანიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ვასილ კიკნაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.



საესტრადო ხელოვნების მხატვრული თავისებურებანი

ესტრადა და ცირკი სასცენო ხელოვნების ორი მონათესავე დარგია, რომელიც ხალხის წიაღიდან არის გამოსული, რათა ნათლად და მრავალფეროვნად ასახოს ყველაფერი მშვენიერი, რითაც მდიდარია ხალხის სულიერი სამყარო, შეიძლება სწორედ ამიტომ არის დღეს ეს ორი სახეობა ასეთი პოპულარული და ამიტომ აქვთ მათ მოპოვებული საყოველთაო აღიარება.

ესტრადა [ფრანგ. Estrade] ნიშნავს: „1. ამაღლებულ ადგილს, სცენას მსახიობებისა, მუსიკოსებისა და სხვათ გამოსასვლელად მაყურებელთა, მსმენელთა წინაშე. 2. ე.წ. მცირე ფორმების ხელოვნებას, რომლის ძირითადი სახეა სხვადასხვა ნომრისაგან შედგენილი კონცერტი“¹

საესტრადო ხელოვნება შედგება ხუთი ჟანრისაგან: სალაპარაკო, ვოკალური, ქორეოგრაფიული, ინსტრუმენტული, ორგინალური.

სალაპარაკო ჟანრია: მხატვრული კითხვა, ფელეტონი, რეპრიზა, იუმორესკა, სკეჩი, მინიატურა.

ვოკალური ჟანრია: სოლო სიმღერა, ვოკალური ანსამბლი, დუეტი, ტრიო, კვარტეტი, სექსტეტი, ოქტეტი, ხალხური სიმღერა, საგუნდო კუპლეტები.

ქორეოგრაფიული ჟანრია: ხალხური, სახუმარო, სოლო, ჯგუფური, სახასიათო წყვილური ცეკვები.

ინსტრუმენტული ჟანრია: ქართულ ხალხურ საკრავთა ორკესტრი, საესტრადო ორკესტრი, ჯაზი, სოლო შემსრულებელი მუსიკალურ ინსტრუმენტზე.

ორგინალური ანუ საცირკო ჟანრია: ილუზია, ჟონგლიორობა, კლოუნადა, მანიპულატორი...

ჟანრი [ფრანგ. Genre] ნიშნავს სახეობას, გვარს, ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ქვედანაყოფს, მხატვრული ნაწარმოების ტიპს, მუსიკაში შესრულების ფორმებს: საგუნდო, ვოკალურ, ანსამბლურ, საორკესტრო და ა.შ.²

რაში გამოიხატება საესტრადო ხელოვნების თავისებურება? როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ საესტრადო ხელოვნება მცირე ფორმის ხელოვნებაა, ე.ი. თითოეული ნაწარმოები, რომელიც სრულდება ესტრადაზე ნებისმიერ ჟანრში თავისი დროით, შესრულების მეტრაჟით მცირეა, მაგრამ მცირე ფორმა ისე არ უნდა გავიგოთ, როგორც რაღაც უაზრო, დაქუცმაცებული, არაფრის მთქმელი თემატიკა. ავტორს, რომელიც მცირე ფორმით გვაწვდის ლიტერატურულ ნაწარმოებს, მასში ჩადებული აქვს ის არსებითი მარცვალი, რაზეც აგებულია ნაწარმოები. მცირე ფორმაში იგულისხმება მხოლოდ დროის მონაკვეთი, რომელიც სიძნელეს უქმნის ესტრადის მსახიობს იმ მხრივ, რომ მსახიობმა მცირე დროში უნდა მოახერხოს ოსტატურად გადმოსცეს სათქმელი, ღრმა შინაარსიანი ამბავი. სწორედ ეს ძუნწი რეგლამენტი ართულებს საესტრადო დრამატურგიის შექმნას. დიდი ექსპოზიციების უარყოფა, ეფექტური მდგომარეობის შექმნა, კონფლიქტების სიმწვავე ახასიათებს საესტრადო დრამატურგიას.

საესტრადო დრამატურგიაში შედის: ერთ აქტიანი პიესები, ვოდევილები, მინიატურები, სკეტჩები ინტერმედიები, პაროდები, სახუმარო კუპლეტები, კომედიები...

ამგვარად, ესტრადის დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს სცენის სისადავე, შესრულებული ნაწარმოების ფორმის სისხარტე, ეს საშუალებას აძლევს მსახიობს გამოვიდეს ესტრადაზე ყოველგვარი დეკორაციების და დამხმარე საგნების გარეშე.

ვასო გოძიაშვილს ერთ-ერთ საუბარში უთქვამს: „ძალიან მიყვარს ესტრადა. თეატრში მსახიობს ბევრი რამ ეხმარება ერთგვარი „სრული შთაბეჭდილების“ შესაქმნელად: გრიმი, დეკორაციები, კოსტიუმები, განათება. ესტრადაზე ეს არაფერი არ არის, ფრაკის ამარა დგებარ მაყურებლის წინაშე. ამ პირობებში ათასჯერ უფრო ძნელია ტაშის დამსახურება, ვიდრე თეატრში“.³

ესტრადისთვის დამახასიათებელია მრავალჟანროულობა. საესტრადო და საცირკო ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრი ძველი ისტორიული წარსულიდან იღებს სათავეს, განსაკუთრებით ხალხური შემოქმედებიდან, ძირითადად მუსიკის, ცეკვის და ხალხური შემოქმედებიდან, ძირითადად მუსიკის, ცეკვის და სიტყვის სახით.



ესტრადაზე ხშირად საცირკო ხელოვნების ჟანრების გადმოტანა ხდება, რომელიც აუცილებლად მოითხოვს: 1. მნემოტექნიკას; 2. ჟონგლიორობას და აკრობატიკას; 3. კლოუნადას; 4. ილუზიურ ნომერს.

ყოველად დაუშვებელია ცირკიდან ესტრადაზე ისეთი ნომრის გადმოტანა როგორც არის საცხენოსნო ჟანრი, გაწვრთნილი მტაცებელი ცხოველების გამოსვლა, საჰაერო აკრობატიკა. ამის მიზეზი მდგომარეობს ცხოველების მაყურებელთან ურთიერთობის საშიშროებაში და საესტრადო სცენის სიმცირეში (საჰაერო აკრობატიკა, საცხენოსნო ჟანრი).

ესტრადის მსახიობმა უნდა გაითვალისწინოს საკონცერტო პროგრამის შინაარსი და შეარჩიოს ისეთი ნომერი, რომელიც შეესაბამება კონცერტის თემატიკას და მაყურებლის მიერ აღიქმება ერთ მთლიანობაში გააზრებული ნაწარმოები.

განვიხილოთ საცირკო ხელოვნების მხატვრული თავისებურებანი. ცირკი [ლათინ. *cirkus*] ნიშნავს წრეს, მრგვალ შენობას, რომლის შუაშიც მოთავსებულია მოედანი მსახიობთა გამოსვლებისათვის, ხოლო მოედნის გარშემო ამფითეატრად განლაგებული ადგილებია მაყურებლისათვის.⁴

ცირკისათვის, პირველ რიგში, დამახასიათებელია მისი სცენა, ე.წ. მანეჟი. მანეჟი ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს ცხენების საწვრთნელ მოედანს. ეს მრგვალი მოედანი დიამეტრით 13 მეტრია. მანეჟის გარს ერტყმის დაახლოებით 41 მეტრის სიგრძის ბარიერი. მანეჟის ეს ნაწილი ხშირად გამოიყენება მსახიობების მიერ. მათ აგრეთვე, გამოყენებული აქვთ მანეჟისა და მაყურებელთა დარბაზის მალლა მთელი სივრცე, ამფითეატრი. მხედველობაში გვაქვს საჰაერო ტანვარჯიში და აკრობატიკა. სწორედ სფერულობა, მომრგვალებული სცენა-მანეჟი დამახასიათებელია ცირკისათვის.

ესტრადის მსგავსად, ცირკიც მრავალჟანრული ხელოვნებაა. ბევრი ჟანრი წარმოიშვა ჯერ კიდევ შორეულ წარსულში, ჩაისახა შრომის პროცესში. შემდეგ ისინი გადაიზარდნენ სხვადასხვა თამაშობებში, შეჯიბრებებში და განვითარდნენ.



საცირკო ჟანრებია: აკრობატიკა, ტანვარჯიში, ეკვილიბრი, ჟონგლიორობა, კლოუნადა, ცხოველთა წვრთვნა, ილუზიონიზმი.⁵ ყველა ამ ჟანრს აქვს ერთი განსაკუთრებული თავისებურება: გამომსახველობით ფორმაში დემონსტრირება გაუკეთოს იმ წუთსავე წარმოქმნილ წინააღმდეგობას და ეს წინააღმდეგობა გადალახოს მაყურებლის წინაშე. ცირკის მსახიობს მოეთხოვება სპორტული განათლება, სიზუსტე, დაკვირვებულობა, რთული მოქმედების შესრულებისას მსახიობმა უნდა გვიჩვენოს მხატვრული აზროვნების უნარი ტექნიკურ მხარესთან ერთად. ცირკის მსახიობმა უნდა შექმნას მამაცი და ძლიერი ნებისყოფის ადამიანის სახე.

როგორც საესტრადო და საცირკო ჟანრები იყოფა სხვადასხვა სახეობად, ასევე აკრობატიკაში განასხვავებენ პარტერულ და საჰაერო აკრობატიკას. პარტერული აკრობატიკა თავისთავად იყოფა: სოლო და ჯგუფური ხტომები ტრამპლინიდან ან ბატუტზე, მისაგდებ ფიცარებზე და ა.შ. მძლეოსანთა აკრობატიკა, ცხენოსანთა, პლასტიკური აკრობატიკა. აკრობატიკა შეიცავს 32 სახეობას, რომელთა ჩამოთვლაც შორს წაგვიყვანს.

ამბობენ, ცირკი უდიდესი სიზუსტის ხელოვნებაა. აქ არაფერი კეთდება მიახლოებით. ცირკის მსახიობი შეიძლება შევადაროთ გმირს, იმიტომ, რომ მას უხდება ურთულესი ილეთების შესრულება. შედეგის მისაღწევად კოლოსალური შრომაა საჭირო. ჩვენი დროის გამოჩენილი ჟონგლიორი ა. კისი ამბობდა, რომ იგი არანაკლებ ხუთ საათს მუშაობს დღეში⁶.

ამგვარად, ესტრადა და ცირკი მრავალფეროვანი ხელოვნებაა, სრულიად განსხვავებული და მონათესავე თავისი სპეციფიკით.

კონცერტი [ლათ. conserte] ნიშნავს: ვეჯიბრები, ვოკალური ნაწარმოებების, საესტრადო, ქორეოგრაფიული, დრამატული და სხვა ნომრების საჯარო შესრულებას გარკვეული პროგრამის მიხედვით.⁷

საესტრადო და საცირკო წარმოდგენებს აქვთ თავისი რეჟისურა და მხატვრობა, საესტრადო სპექტაკლის რეჟისორმა უნდა გაითვალისწინოს ესტრადის ნიშან-თვისებები, სწორად განსაზღვროს და გაიზიაროს საკონცერტო ნომრების თანმიმდევრობის პრინციპი, ზუსტად ჩაწვდეს საკონცერტო თემატიკის არსს, კონცერტის იდეურ-



მხატვრული გადაწყვეტის დროს. მხატვარმა რეჟისორთან შეთანხმებით უნდა შექმნას სცენის მხატვრული მაკეტი. კონცერტის შინაარსის და ფორმის გათვალისწინებით, სწორად და ზუსტად შეარჩიოს ფერთა გამა, რომელიც უნდა მიუსადაგოს სცენის განათებას, ასევე უნდა შეარჩიოს მსახიობთა ჩაცმულობა ფერის, სტილის გათვალისწინებით.

საესტრადო ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი შემადგენელი ნაწილია მუსიკა. იგი დიდ როლს თამაშობს სალაპარაკო ჟანრის განვითარებაში და ესტრადის მსახიობს ხელს უწყობს დეკლამაციური მასალის სრულყოფილად წარმოჩენაში. მაგალითად: ვასო გოძიაშვილის საესტრადო რეპერტუარისათვის მუსიკას ქმნიდნენ არჩილ კერესელიძე, ვასილ შავერზაშვილი, რევაზ ლალიძე და სხვები.

ვოკალურ და ინსტრუმენტულ ჟანრში მოღვაწე მსახიობებს მოეთხოვებათ მუსიკალური განათლება, რათა კონცერტში მათი მონაწილეობის მიღება იყოს მაყურებლისთვის წარმატებულიც და სასიამოვნოც. ეს კი, პროფესიული მუსიკალური ცოდნით მიიღწევა. დღევანდელ ჩვენს ესტრადას უგემოვნობის, დაბალი მუსიკალური განათლების, სამწუხაროდ, გაუნათლებლობის დადი აზის. რაც საყურადღებოა და სერიოზული პრობლემაა მომავალი თაობის მუსიკალურ, საესტრადო-სამსახიობო აღზრდაში.

ესტრადას დიდი შესაძლებლობები აქვს: ის შეიძლება გაიმართოს ყველგან და ყოველთვის. ამისათვის კი სულ პატარა მიზეზია საჭირო. საესტრადო სცენები ეწყობა ქუჩის ნებისმიერ ადგილას, რასაც სახელდახელო სცენებს უწოდებენ.

საყურადღებოა ცნობილ რუსი ფილოსოფოსის მოისეი კაგანის აზრი მსახიობის ხელოვნების თავისებურების შესახებ, რომელშიც განსაზღვრულია თეატრის, ესტრადის, ცირკის მსახიობთა შემოქმედების ნაირგვარობა.

„სამსახიობო ხელოვნება თუ აქტიორული ხელოვნების მოთხოვნებმა ლიტერატურაში დრამატურგიის სპეციფიკური ფორმის წარმოშობა გამოიწვია, სწორედ დრამატურგია აიძულებს მსახიობს პიესის ამა თუ იმ პერსონაჟად გარდაისახოს და მსახიობ-პერსონაჟების გუნდს დაუკავშირდეს. ასე იქცა სამსახიობო ხე-



ლოვნება „მეორად“, საშემსრულებლო ხელოვნებად, რომელიც შემოქმედების ჯგუფურ, დასურ, და არა ინდივიდუალურ ფორმაში ხორციელდება.

სრულიად ნათელია მსახიობის შემოქმედების თავისებურება მუსიკალურ თეატრში, ქორეოგრაფიულ თეატრში, ცირკსა და ესტრადაზე. მაგალითად, კომიკოსი მსახიობის თამაში დრამატულ თეატრში, ოპერაში, ცირკში (კლოუნადა) და ესტრადაზე (კონფერანსიე) ოთხი განსხვავებული გვარის აქტიორული ხელოვნებაა“.

1. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. თბ., 1964. გვ. 139.
2. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. თბ., 2005, გვ. 676.
3. ვასო გოძიაშვილის პირადი არქივი.
4. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. თბ., 1964. გვ. 41.
5. И. Дмитриев. Советский цирк. М., 1963, с. 65.
6. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. თბ., 1964, გვ. 216.
7. И. Дмитриев. Советский цирк, М., 1963, с. 262-267.
8. მიხეილ კაგანი. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა, თბ., 1984, გვ. 289.



ESTRADE SKILL'S ARTISTIC PECULIARITY

In this article there are taking big place of the estrade skill's artistic peculiarity, to show this union, which characters to the estrade and circus art's. I established as far as possible theirs characteristic sign-nature, which sometimes before the eyes, sometimes imperceptible for this two related stagy art's branch.

At this time there find out theirs place between theatric art's branches. There show the way of these branch's born and development. There examine multitude genre of Georgian estrade and circus.

There research diversity of the actorical art's by the point of view of the theatre, estrade and circus.

To raise level of the modern Georgian estrade there make caustic problem in this article.

რეცენზენტები:

ჟანა თოიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

გიორგი ცქიტიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



არტურ მილერის „მძიმე განსაცდელის“ /საღამოს პროცესი/ სადაღბომო გეგმა - სარეჟისორო მესკლიკაცია

/ისტორიულ-დოკუმენტური მასალის დართვით/

1. შესავალი
 - ა / არტურ მილერი - დრამატურგი, შემოქმედი
 - ბ / „მძიმე განსაცდელის“ შექმნის წინაპირობები
2. „კუდიანებზე ნადირობა“
3. ისტორიული ვერსია - რა მოხდა საღამომში 1692 წელს?!
4. პიესის საექსპლიკაციო შესავალი
5. თეატრალური ანალიზი
6. განხორციელება
7. ეპილოგი

1. შესავალი

ა/ არტურ მილერი - დრამატურგი, შემოქმედი
 ამერიკელი დრამატურგი არტურ მილერი დაიბადა 1915 წლის 17 ოქტომბერს, ქალაქ ნიუ-იორკში, ებრაელი მეწარმის ოჯახში.

მან 1938 წელს მიჩიგანის უნივერსიტეტი დაამთავრა. მილერის პირველივე პიესამ „კაცი, რომელსაც ყოველთვის უმართლებდა“ /1944 წელი/ და რომანმა „ფოკუსი“ /1945 წელი/ შემოქმედის მხატვრული ინტერესები განსაზღვრეს.





მისი შემდგომი პიესები: „ჩემი ყველა შვილია“ /1947/, „მივოიაჟერის სიკვდილი“ /1949/, „ხედი ხიდიდან“ /1955/, „მოგონებანი ორ ორშაბათზე“ /1955/, „ეს მოხდა ვიშში“ /1964/, „ფასი“ /1967/, „სამყაროს შექმნა და სხვა ამბები“ /1972/ და სხვა გამორჩეული პოპულარობით სარგებლობდნენ მაყურებელში. მილერის პიესები თარგმნილია მსოფლიოს მრავალ ენაზე. ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებისადმი, რომლითაც დახუნძლულია მისი შემოქმედება, ხელოვანთა მუდმივი ინტერესი არცაა გასაკვირი, მით უფრო მაშინ როდესაც საქმე დიდ დრამატურგსა და მის შემოქმედებას შეეხება.

1965-1971 წლებში არტურ მილერი პენ-კლუბის პრეზიდენტი იყო.

„მძიმე განსაცდელი“ /1952-53/ არტურ მილერის ერთ-ერთი ყველაზე გახმაურებული, პოპულარული და თუ გნებავთ – სკანდალური ნაწარმოებია. ამ პიესას ხშირად „სეილემის /სალემის/ პროცესის“ ან „სეილემელი კუდიანების“ სახელწოდებით ახორციელებდნენ სცენაზე. ქართული თეატრი მრავალჯერ დაინტერესდა ამ ნაწარმოებით...

რობერტ სტურუას /რუსთაველის თეატრი 1965 წელი/ და თემურ ჩხეიძის /მარჯანიშვილის თეატრი 1994 წელი/ დადგმებში მონაწილეობდნენ სერგო ზაქარიაძე, ედიშერ მაღალაშვილი, ნოდარ მგალობლიშვილი, ლეილა აბაშიძე, ზინა კვერენჩილაძე, იზა გიგოშვილი, გურამ საღარაძე, მზია მაღლაკელიძე, ბადრი კობახიძე, გივი ჩუგუაშვილი, ეკატერინე ვაჩნაძე, ნინო კობერიძე, ნანა ჩიქვინიძე, მარლენ ეგუტია, დავით დვალიშვილი, ნატა მურვანიძე, ნინაკა გელაშვილი, ეკა ჩხეიძე, თემურ კილაძე...

არაერთხელ დააინტერესა ამ ნაწარმოებმა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მსახიობის ოსტატობის კათედრა. /არსებობს ალექსანდრე მიქელაძის, გიზო ჟორდანიას, გიორგი შალუტაშვილისა და დიმიტრი ხვთისიაშვილის დადგმები/ პიესა მომავალ მსახიობთა დაოსტატებისთვისაც ძალიან კარგი მასალაა.

1994 წელს პოლივუდში გადაიღეს მხატვრული ფილმი – „მძიმე განსაცდელი“, ცნობილი მსახიობების უაინონა რაიდერის

/აბიგაილი/, დენიელ დე ლუისის /პროქტორი/, ჯოან ალენის /ელი-
ზაბეტ პროქტორი/ და პოლ სკოფილდის /დენფორტი/ მონაწილე-
ობით; ფილმის რეჟისორი – ნიკოლას ჰიტნერი გახლდათ, ხოლო
ფილმისათვის სცენარი თავად არტურ მილერმა შექმნა.

ეს, ამ პიესის მიხედვით შექმნილ ყველაზე წარმატებულ ფილ-
მად ჩაითვალა, მანამდე კი, 1957, 1959, 1967 და 1980 წლებში
ამერიკის სხვადასხვა კინოსტუდიამ ოთხჯერ გადაიღო „სეილემის
პროცესი“. ერთ-ერთის /1959 წლის ვერსია/ სცენარის ავტორი
მილერთან ერთად გახლდათ ჟან პოლ სარტრი.

ბ / „მძიმე განსაცდელის“ შექმნის წინაპირობები

XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან ამერიკის შეერთებულ შტატებში
სტალინის ინიციატივით დაზვერვის სამსახურის საქმიანობა გააქ-
ტიურდა. 20-იან წლებში ამერიკაში აგორებული კომუნისტური
მოძრაობა ჩაახშეს, იყო მასობრივი დაპატიმრებები და ისინი, ვინც
რეპრესიებს გადაურჩნენ იატაკქვეშეთში აგრძელებდნენ თავიანთ
საქმიანობას. ამერიკა ომის წინა წლებში სტალინისათვის საკ-
მაოდ სერიოზულ საფრთხეს წარმოადგენდა და ერთ-ერთი მიზეზი
დაზვერვის გააქტიურებისა ესეც იყო. პოლიტიკურმა ზეწოლამ
1934 წელს რუზველტს გადააწყვეტინა ეცნო საბჭოთა კავშირი, ამ
ფაქტმა ამერიკელი მემარცხენეების გააქტიურება გამოიწვია.

1939 წელს ნაციონალური ელიტის 300-მდე წარმომადგენელ-
მა ა.შ.შ-ში გაავრცელა ერთობლივი მიმართვა, სადაც აცხადებდნენ,
რომ ვერანაირ ტოტალიტარიზმს საბჭოთა კავშირში ვერ ხედავენ,
რომ ეს ყველაფერი მონაჭორია და რომ ჰიტლერის აგრესიის
წინააღმდეგ მხოლოდ ამ ძალას ხედავდნენ. არც ჰიტლერთან დადე-
ბულ აქტს, არც ფინეთზე აგრესიას და არც მთელი აღმოსავლეთ
ევროპის დაპყრობას დაბრმავებულ მემარცხენეებზე არ უმოქმედია.
დროთა განმავლობაში ნათელი გახდა, რომ ამერიკელი კომუნისტე-
ბის იატაკქვეშა ბიურო მოსკოველ რეზიდენტთა ფილიალი იყო.
თუმცა ეს ყველაფერი მოგვიანებით გაირკვა...



ერთ-ერთი ცნობილი აგენტი ჯეიკობ გოლოსი, რუსი ბოლშევიკი აღმოჩნდა, რომელიც რევოლუციის წლებში გაიქცა პეტერბურგიდან. 1930 წლიდან კი იგი სახელმწიფოს პოლიტსამმართველოს აგენტი გახდა. გოლოსის საყვარელი ელიზაბეტ ბენტლი, ტრადიციული და მდიდარი ამერიკული ოჯახიდან გახლდათ, თუმცა გოლოსმა მისი გადაბირება მოახერხა და საყვარელსაც პოლიტსამმართველოზე ამუშავებდა. გოლოსის ჯგუფში მუშაობდა რადიოინჟინერი კომუნისტი, რომელსაც შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატმა კოდურ სახელად ჯერ „ანტენა“, ხოლო შემდგომ „ლიბერალი“ დაარქვა. ამ კაცმა მშვენივრად იცოდა, ვინ იყო მისი ხელმძღვანელი და რომ ის მხოლოდ ამერიკელ კომუნისტებზე არ მუშაობდა. იგი ანუ ჯულიუს როზენბერგი უშუალოდ რეზიდენტმა სემიონოვმა მოამზადა. მისი საშუალებით საბჭოთა კავშირი არკვევდა, საიდუმლო ინფორმაციებს, ამერიკაში დაწყებული ბირთვული იარაღის შექმნაზე. ისეთი ცნობილი მეცნიერები, როგორებიც იყვნენ ფერმი და ოპენჰაიმერი, ვერ გადმოიბირეს... სამაგიეროდ, ორი წლის შემდეგ, საბჭოთა კავშირზე „ამუშავდა“ ცნობილი ინგლისელი დოქტორი კლაუს ფუქსი. იგი მოსკოვს აწვდიდა ყოველგვარ ინფორმაციას, ამერიკული ატომური ბომბის შექმნის უმნიშვნელო დეტალებზეც კი.

ამ დროისათვის, როზენბერგი რეზიდენტთა დიდ ჯგუფს ხელმძღვანელობდა, თუმცა ამერიკის ფედერალურმა ბიურომ მასზე ეჭვი აიღო და ქარხნიდან დაითხოვეს. ამ სიგნალმა ცოტათი შეაშფოთა მოსკოვი და დროებით მას რეზიდენტის საქმიანობა აუკრძალა კიდევ. უფუნქციოდ დარჩენილი როზენბერგი, რომელიც სხვა ქარხანაში მოეწყო, ვერ მიხვდა, მისი საიდუმლო ქარხნიდან მოშორების მიზეზს.

თუმცა მალე ყველაფერი გაირკვა. როზენბერგს შეატყობინეს, რომ მთელი აგენტურა ამერიკის ფედერალურ ბიუროში ჩაუშვა ყოფილმა აგენტმა, ელიზაბეტ ბენტლიმ, რომელსაც საყვარლის /გოლოსის/ გარდაცვალების შემდეგ, აღარ მოუნდა მოსკოვთან თანამშრომლობა. მას დაემატა ისიც, რომ სენატში რესპუბლიკელებმა გაიმარჯვეს და გადავიდნენ შეტევაზე. ეს იყო 1946 წელი. კონგრესმა შექმნა „ანტი-ამერიკულ მოქმედებათა გამომკვლევითი კომისია“.

დაიწყო სრული განუკითხაობა. მრავალი უდანაშაულო ადამიანი უსამართლოდ ისჯებოდა. კომისიის პირველი შეცდომა ნაციონალურ ელიტაზე გალაშქრება იყო. ისინი თვლიდნენ, რომ ჰოლივუდის კომუნისტთა დასაყრდენი იყო და რომ მათი პროდუქციის

1948 წელი. შვიონთა სასამართლო პროცესი



მაღალი შემოსავლებით ფინანსდებოდა ამერიკული კომუნისტური მოძრაობა.

1950 წელს სენატორად აირჩიეს ჯოზეფ მაკარტი. ამ ეპოქას „მაკარტიზმის“ ეპოქას უწოდებდნენ, თუმცა სენატორი მხოლოდ კარიკატურულ სიმბოლოდ აღიქმებოდა. ოთხი წლის განმავლობაში მაკარტი

გამოდინდა სრულიად დაუსაბუთებელი განცხადებებით, ბრალს სდებდა სრულიად უდანაშაულო ადამიანებს კომუნისტებთან ალიანსში, მოითხოვდა ასობით და ათასობით მათ სანიმუშოდ დასჯას.

ცნობილმა კინორეჟისორმა ელია კაზანმა კუდიანებზე ნადირობაშერქმეულ მოძრაობაზე განაცხადა, რომ ეს აბსურდია, კუდიანები ხომ არ არსებობენო... თუმცა შერისხულთა რიგებში მარტო კაზანი არ აღმოჩნდა. ჭკეყნიდან გააძევეს ბერტოლტ ბრეხტი, ჩარლი ჩაპლინი, პოლ რობსონი... თავად არტურ მილერი განიცდიდა დევნასა და შევიწროვებას. ორასამდე ხელოვანი მაკარტიმ „ამხილა“, სრულიად დაუსაბუთებლად, კომუნისტებთან ალიანსში. „კუდიანებზე ნადირობამ“ სულ უფრო და უფრო ფართო მასშტაბები მიიღო.

მაკარტი ნელ-ნელა ეშხში შედიოდა. საწინააღმდეგო აზრის მქონეებს, ერთი და იმავე ბრალდებას უყენებდა. მის სამიზნედ ჯერ ამერიკული ჯარი იქცა, შემდეგ ეკლესიასაც გადაწვდა. ისტორიულ ფრაზად აღიარეს ცნობილი იურისტის ჯოზეფ უელშის რეპლიკა „ნუთუ სინდისის ნატამალი აღარ შეგრჩათ, სერ!“

მთელ ამ ბაკქანალიას პრეზიდენტმა დუაიტ ეიზენჰაუერმა 1954 წელს დაუსვა წერტილი. მან ჯერ მაკარტი გაათავისუფლა, შემდეგ კი კომისიის საქმიანობა შეაჩერა. ნაციონალური ელიტის

ყველა წარმომადგენელს ბრალდებები მოუხსნეს, თუმცა კიდევ დიდხანს ინახებოდა „კუდიანების“ საქმეები არქივებში გრიფით – „საიდუმლო“.

40-50-იანი წლების ამერიკულმა „კუდიანებზე ნადირობამ“ არტურ მილერს გაახსენა სამი საუკუნის წინ, მასაჩუსეტსის კოლონიის, ქალაქ სალემში შემდგარი სამარცხვინო პროცესი. „მძიმე განსაცდელი“ კონკრეტულ ისტორიულ ფაქტს ემყარება. პერსონაჟები რეალური ადამიანები იყვნენ, რომელთაც საკუთარ თავზე იწვნიეს „კუდიანებზე ნადირობის“ სამასი წლის წინანდელი აგორებული ტალღა.

2. „კუდიანებზე ნადირობა“

საგენდერო /გენდერული/ ტერმინების ლექსიკონის განმარტებით - „კუდიანებზე ნადირობა“ – არის XVI-XVII საუკუნეების ევროპაში ბრძოლა ჯადოქრობასთან, სავარაუდო /ეჭვმიტანილი/ კუდიანების კოცონზე დაწვით. გადატანითი მნიშვნელობით კი – მტრის, დამნაშავის ძებნა ან გამოძებნა. თვითონ კუდიანებზე ნადირობის პროცესი, დაწყებული, ზოგიერთი მონაცემით XIV საუკუნეში, ზოგიერთით კი – XV საუკუნის გერმანიაში, მჭიდროდაა დაკავშირებული თვით ჯადოქრობის განსაზღვრასთან. ადრეულ ქრისტიანობაში ჯადოქრობა ითვლებოდა სიყალბედ, რადგან, როგორც სასულიერო პირნი ქადაგებდნენ, მხოლოდ უზენაესს /ღმერთს/ შეუძლია იყოს ყოვლისმქმნელი და სხვას არავის არ ძალუძს შეარყიოს მისი ძალაუფლება. თუმცა, მომდევნო საუკუნეებში ვრცელდებოდა ჯადოქრობის რწმენა. ამას სხვადასხვა მიზეზი ჰქონდა, მაგრამ წარმართველი ამ მიზეზებში მაინც წარმართთა ბრძოლა იყო ქრისტიანობასთან.

XIII საუკუნიდან დაიწყო ფორმირება იმ მოსაზრებამ, რომ ჯადოქრობა შესაძლოა საღმრთო ძალაუფლებისათვის ბრძოლასაც წარმოადგენდეს. ჯადოქრობა შობილია სატანის მიერ და კუდიანი კაცები და ქალები ეშმაკთან არიან შეკრულნი და ასრულებენ მის დავალებებს.



კათოლიციზმის საერთო კრიზისის დროს, მწვალებლობათა /ერესების/ გავრცელებასთან და რეფორმაციასთან დაკავშირებით, XV-XVI საუკუნეების ევროპაში ფართოდ გავრცელდა რწმენა კუდიანების არსებობისა. იმდროინდელი თეოლოგებისა და მეცნიერთა აზრით, კუდიანები და ჯადოქრები იყვნენ „საზარელი ადამიანები, და თანაც უპირატესად ქალთა სქესის წარმომადგენელი, რომელთაც კავშირი შეჰქმნეს ეშმაკთან, რათა მისი დახმარებით, სხვადასხვაგვარი ჯადოქრული საშუალების გამოყენებით, მიაყენოს ყოველგვარი ზიანი ადამიანთა სიცოცხლეს, ქონებას, პირუტყვს, ნარგავებს და ბაღებს. ადამიანები, რომელნიც მონაწილეობდნენ ეშმაკის თავმჯდომარეობით მოწყობილ კუდიანთა ღამის შაბათებში /თემობაში, შეკრებაში/, იყვნენ ეშმაკნი ადამიანის სხეულის სახით წარმოდგენილნი, რომლებიც მხოლოდ სატანას სცემდნენ პატივს. იესო ქრისტეს, ეკლესიას და სხვა რელიგიურ საიდუმლოებებს, კუდიანები მკვეთრად უარყოფდნენ და ლანძღავდნენ. ამბობდნენ, რომ იმ სატანურ შეკრებებზე და თავიანთი მავნებლური საქმიანობის სხვა ადგილებში, ეშმაკის დახმარებით ჰაერში დიდი სისწრაფით, თავის თავსა და ეშმაკს შორის უგახრწნილესი ფორმით ამყარებდნენ სქესობრივ კავშირს და ქმნიდნენ დიდ მწვალებლურ /ერეტიკულ/ სექტას. და ბოლოს, ეს ის ხალხია, რომელსაც ადვილად შეეძლოთ გარდაქმნილიყვნენ ცხოველებად: კატად, მგლად, თაგვად... და შემდეგ ამ სახით გამოცხადებულყვნენ ადამიანთა წინაშე“. კონკრეტულად ამ განმარტებას იძლევა იოზეფ ჰაზენი, გერმანიაში ჯადოქრობის ისტორიის კვლევის კლასიკოსი /შვერპოფი/.

მწვალებლების /ერეტიკოსების/ ადრე გამართულმა სასამართლო პროცესებმა შეძლეს შეექმნათ იურიდიული ბაზა კუდიანების დევნისათვის და მოემზადებინათ საზოგადოებრივი აზრიც ამისათვის.

კუდიანების დევნის ათვლის წერტილად შეიძლება მივუთითოთ ბაზელის საეკლესიო კრება /1440 წელი/ და პაპი ფელიქს V-ს პონტიფიკატი, რომელიც მხარს უჭერდა ინკვიზიციას კუდი-

ანების წინააღმდეგ. მაშინათვე გაჩნდა პრაქტიკული თხზულებანი კუდიანებისა და ჯადოქრობის შესახებ. მაგალითად: მარტენ ლე ფრანკის /ჰაპ ფელიქს V-ს მდივანი/, იოჰანეს ნიდერის /ბაზელის საორდენო ეკლესიის წინამძღვარი/, კლოდ ტოლოზანის /რომის იმპერიის უზენაესი მოსამართლე/ და ბოლოს ჰაინრიხ ინსტიტორისის /დომინიკელი ბერი, ინკვიზიციის ერთგული მსახური/ თხზულებები. ხალხში განსაკუთრებული პოპულარობით ამ უკანასკნელის „კუდიანთა ურო“ სარგებლობდა. გავრცელებულია აზრი, რომ სწორედ ამ ნაწარმოებმა დაუდო საფუძველი კუდიანთა ფართომასშტაბიან დევნის დასაწყისს, მაგრამ თანამედროვე მეცნიერთა აზრით, ამ თხზულების შეფასება გადამეტებული და გაზვიადებულია.

XV საუკუნის ბოლოსათვის პროცესების რიცხვი შემცირდა, ხოლო XVI საუკუნის პირველ ნახევარში, კუდიანების დევნის მხოლოდ თითო-ორი შემთხვევა დაფიქსირდა. საერთოდაც სასამართლო პროცესები კუდიანების წინააღმდეგ ტალღებად წარმოიშობოდნენ, რომელთაგანაც ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო პერიოდი 1477-დან 1486 წლამდე. ეს ტალღები მჭიდროდაა დაკავშირებული კრიზისულ მოვლენებთან. /ფასების ზრდა, შიმშილი, ჭირის ეპიდემია/, თუმცა გერმანიაში აგორებული ტალღა 1550-1590 წლებში, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც კრიზისთა დაძლევის ერთ-ერთ ასპექტად. იქ განიდევნენ ადამიანები, რომლებიც შეეცადნენ გაეზრდოლათ ეკლესიის ზნეობრივი განწმენდისათვის და დაუპირისპირდნენ „მორალური სიწმინდის ქომაგთ“. შემდეგი ტალღა მოდის 1630 წელს, შემდეგ 50-60-იან წლებში და XVII საუკუნის ბოლო ტალღა 80-90-იან წლებში მძვინვარებს. ამ პერიოდში მსხვერპლთა საერთო რაოდენობას რამდენიმე ათასიდან მილიონებამდე ითვლიან. ამ რაოდენობის განსაზღვრა წყაროთა უზუსტობისა და საერთოდაც სიმწირის გამო თითქმის შეუძლებელია. მაგალითად, ელვანგენში, პატარა გერმანულ სათავადოში მხოლოდ 1611-1618 წლებში 400-ზე მეტი ადამიანი დასაჯეს. 1692 წელს მასაჩუსეტსის შტატში გამართულ სალემის პროცესზე წარადგინეს



156 ბრალდება, 30 მიიჩნის დამნაშავედ, ამათგან 14 ქალი და 5 მამაკაცი ჩამოახრჩვეს.

ამგვარ სასამართლოებზე მსჯავრდებულები ძირითადად ქალები იყვნენ. ამ ფაქტს მეცნიერები უკავშირებენ გენდერულ კონფლიქტთა არსებით როლს ამ პროცესებზე. ამ კონფლიქტის ერთ-ერთ მიზეზად თვლიან ქრისტიანული ქალთმობულების /დიაცთმობულების/ ხანგრძლივ ისტორიას, რომელიც კონცენტრირებული სახით გამოიხატა კუდიანის /ალქაჯის, ჯადოქრის/ სტერეოტიპში. ქალის განზოგადოებული სახე, რომელიც ამ ბრალდებების ქვეშ მოექცა, იყო შემდეგი: უპირველეს ყოვლისა, ესენი იყვნენ „მცოდნე ქალები“ – ექიმბაშები, მკითხავეები, ბებიაქალები, რომლებიც თავიანთი „მაგიური“ ცოდნისთვის იღვევებოდნენ, თუმცა ასეთები ბრალდებულთა უმცირესობას წარმოადგენდნენ. საერთოდაც, სხვადასხვა ქვეყანაში კუდიანთა „აღმოჩენების“ სხვადასხვაგვარი ვერსიები „მუშავდებოდა“.

გერმანიისთვის კუდიანის ზოგადი ტიპი ასეთი იყო – აუცილებლად გაუთხოვარი, ქვრივი ან ქმარს გაცილებული, ორმოცდაათ წელს გადაცილებული ქალი... ხშირად „კუდიანები“ იყვნენ ნონკონფორმისტები – განსხვავებულნი საერთო ცხოვრების მიღებული წესებისაგან. ახალ ინგლისშიც /დღევანდელი ამერიკა/ კუდიანებს ძირითადად „წარმოადგენდნენ“ საშუალო ასაკის შინაბერები, ან ქალები, რომლებიც კარჩაკეტილ ცხოვრებას ეწეოდნენ.

მეორე პრობლემას წარმოადგენდა მბრალდებულთა და ბრალდებულთა შორის თანაფარდობის შეფარდების შესწავლა. თუ კუდიანად კაცს მიიჩნევდნენ, მის მიმართ მაინც უფრო შემწყნარებლური იყო სასამართლო. ამასაც ხსნიან იმით, რომ მოსამართლეები მამაკაცები იყვნენ, და თავიანთი სქესის წარმომადგენლებს უფრო სწყალობდნენ. თუმცა ეს სტერეოტიპები დრო და დრო იმსხვრეოდა, განსაკუთრებით მაშინ, თუ პროცესი პოლიტიკურ დატვირთვას იძენდა. საფრანგეთის მარშალი ჟილ-დე რესი, ჟანა დ'არკთან თანამშრომლობისათვის დაატუსაღეს, მაგრამ გაასამართლეს, როგორც კუდიანი და დაწვეს. იყო დაპირისპირების მეორე ტალღაც, რომელსაც სოციალურს უწოდებდნენ, ანუ „მდიდრები ღარიბების წინააღმდეგ“.

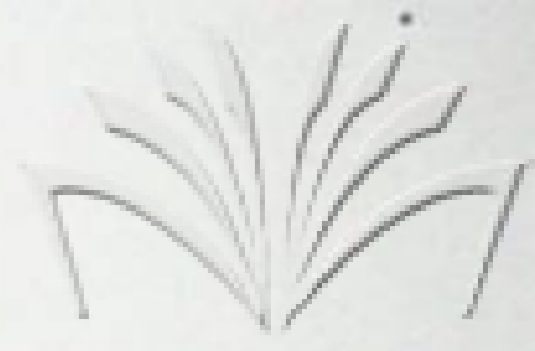
ანდა პირიქით. ან კიდევ „ქალები მამაკაცთა წინააღმდეგ“ და პირიქით. თუმცა ანალიზის შედეგად მკვლევარნი მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ პროცესების ნამდვილი მიზეზი შეიძლება ყოფილიყო: ბავშვთა და ოჯახის სხვა წევრთა ინტერესების დაცვა; უთანხმოებანი ქორწინებისა და ქონების მემკვიდრეობის დროს, პაექრობა სოციალურ-საოჯახო სფეროში და სხვა ამგვარი ამბები.

გერმანელი ისტორიკოსი ვალცი თვლის, რომ ჯადოქრობაში ეჭვის მიტანის გაჩენის მთავარ წინამძღვრად „ჯამის მუდმივობის პრინციპი“ ითვლებოდა, რომლის თანახმადაც რაიმე ქონების გაჩენა მეზობლების მიერ, ერთ ინდივიდუმში ან ოჯახში აიხსნება ყოველთვის, როგორც მათი საკუთარი შეძლების შემცირებად. ეს პრინციპი ერთგვარი ბაზა იყო მუდმივი კონკურენციისათვის, ყოველისმომცველი შურისა და სიძულვილისათვის, რომელნიც, თავის მხრივ ქმნიდნენ ნიადაგს მოწინააღმდეგის ჯადოქრობაში დასადასაშაულებლად. კუდიანების პროცესები სოციალური განმუხტვის საშუალებად იქცეოდნენ. თუმცა, პირად საკითხებზე აგორებული კონფლიქტებიც არ წარმოადგენდა იშვიათობას.

1692 წლის სალემის პროცესზე ათასგვარი ვერსია და „ისტორიული“ ცნობა არსებობს, მათ შორის ურთიერთგამომრიცხავიც. მაგალითად, მსხვერპლთა რაოდენობაში ბევრ ცნობაში მხოლოდ იმათ მიუთითებენ, რომლებიც ჩამოახრჩვეს და არა იმათაც, რომლებიც პროცესის მიმდინარეობისას სხვადასხვა მიზეზით დაიღუპნენ – ზოგი წამებით მოკვდა, ზოგს კი გული გაუსკდა. ერთი ფაქტი კი, ყველა ცნობაში უცვლელია, რომ პროცესი შედგა პირადი შურისძიების მოტივით.

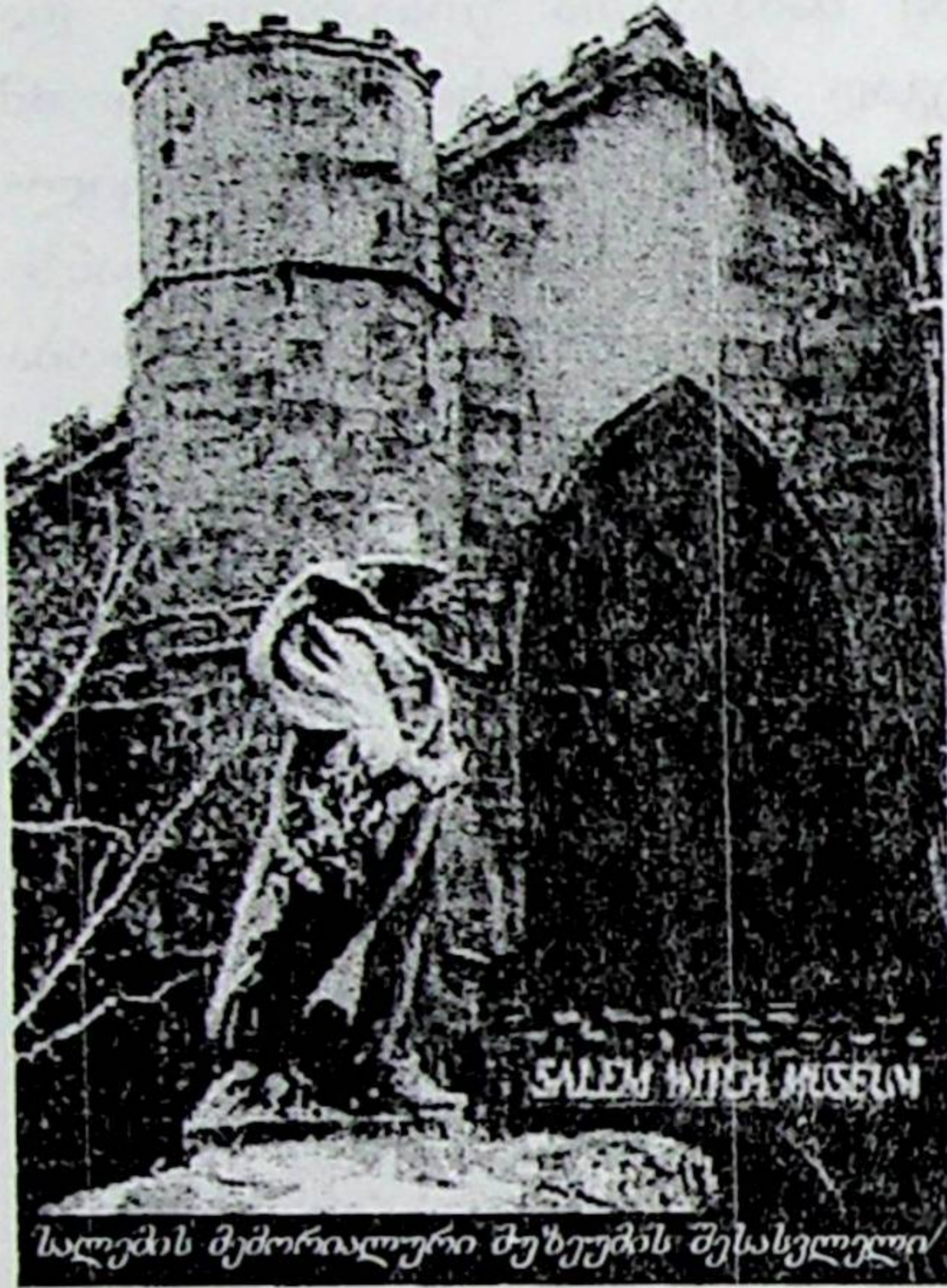
3. ისტორიული ვერსია – რა მოხდა სალემში 1692 წელს?!

/ვერსია, რომელიც დღეს ინახება ქალაქ სალემის მსხვერპლთა მემორიალურ მუზეუმში და სავარაუდოდ, რომელიც თავად არტურ მილერმაც გამოიყენა თავისი პიესისათვის „მძიმე განსაცდელი“/



მოვლენათა ქრონოლოგიური
განვითარება:

1692 წელი. 20 იანვარი:
ცხრა წლის ბეტი პერისი და მისი
ბიძაშვილი აბიგაილ უილიამსი
უცნაურად იქცეოდნენ. დროდადრო
ყვიროდნენ, კონვულსიებში ვარდე-
ბოდნენ. რამოდენიმე დღის შემდეგ
ასეთი ქცევა შეენიშნებოდათ სა-
ლემში მცხოვრებ რამოდენიმე გოგ-
ონასაც. /იგივე წყარო წერს, რომ
ადგილობრივი ძღვდლის, სამუელ
პერისის ოჯახში, შინამოსამსახ-
ურედ ჰყავდათ კარიბის ზღვის
კუნძულ ბარბადოსიდან ჩამოყვანი-
ლი ქალი, სახელად ტიტუბა. პუ-
რიტანული წეს-ჩვეულებანი ყველა



ტიპის გართობას კრძალავდა. მოზარდი გოგონები კი, ვერ ეგუე-
ბოდნენ ასეთ მოწყენილობას. ერთ საღამოს ტიტუბამ მათ კარიბის
ზღვის კუნძულების მცხოვრებთა წეს-ჩვეულებებზე უამბო; შემდეგ
კი, გოგონების თხოვნით, მათ გარკვეული რიტუალიც შეასრულეს,
ამ რიტუალს შემთხვევით თავად სამუელ პერისიც შეესწრო და
სწორედ იმ დღიდან შეიცვალნენ მისი შვილი და ძმისშვილი./

თებერვლის მეორე ნახევარი: გოგონების საქციელს ექიმებ-
მა სამედიცინო გამართლება ვერ მოუნახეს და დაასკვნეს, რომ
ისინი ალბათ სატანის კლანჭებში არიანო! სამუელ პერისი ბევერ-
ლეიდან იწვევს მის უწმინდესობას ჯონ ჰეილის, რომელსაც უნდა
დაედგინა ჭეშმარიტება „კუდიანთა აღმოსაჩენად“. იგი ჩამოდის და
სატანისტთა გამოსააშკარავებლად ქერის ნამცხვარს აცხობს, რომელ-
საც ეჭვმიტანილთა შარდს მოასხამს. ამას სატანაშეპყრობილთა
აღიარებითი ჩვენების მისაღწევად აკეთებდა, ანუ თუ მსხვერპლი
აღიარებდა მის კავშირს ეშმაკთან, ის განიწმინდებოდა და აქედან
გამომდინარე დასჯასაც ასცდებოდა. წნეხი, რომელიც გაიარეს



გოგონებმა, მათთვის საკმარისი აღმოჩნდა, რათა საკუთარი გადარჩენის მოტივით, დაესახელებინათ ადამიანები, და რაც უფრო მეტს დაასახელებდნენ კუდიანად, მით მეტად განიწმინდებოდნენ ისინი.

29 თებერვალი: კუდიანობაზე ეჭვიტანილებად დააპატიმრეს ტიტუბა, სარა ჰუდი და სარა ოსბორნი. ტიტუბა მიხვდა შექმნილი ვითარების აბსურდს, სასწრაფოდ აღიარა სატანასთან შეკვრა და „გაამხილა“, რომ სატანა მას ძაღლის სახით ეცხადებოდა. /დასჯილ ადამიანთა გვერდით ორი ძაღლის ეკიდა სალემის სახრჩობელებზე/

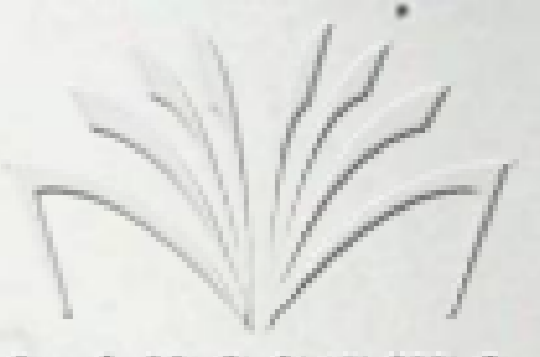
1 მარტი: მოსამართლეებმა ჯონ ჰოტორნმა და ჯონათან კორვინმა დაიწყეს საქმის გამოძიება სალემის სამლოცველო სახლში. სასამართლოს წინაშე წარსდგნენ „გამოაშკარავებული“ სატანისტები – ტიტუბა, სარა ჰუდი და სარა ოსბორნი, რომლებმაც ეტყობა თავის გადარჩენის მიზნით, სულ უფრო მეტი და მეტი ადამიანი ამხილეს „სატანასთან კავშირში“. ტიტუბა მისი არაქრისტიანული წარსულის გამო გამოირჩეოდა./



რებეკას დაკითხვის ეპიზოდი. /სალემის მემორიალური მუზეუმი/

12 მარტი: მართა კორი დაადანაშაულეს ჯადოქრობაში.

19 მარტი: რებეკა ნერსი დაკითხეს როგორც ეშმაკი.



21-24 მარტი: მართა კორისა და რებეკა ნერსის საქმეების გამოძიებას შეუდგნენ ჰოტორნი და კორვინი.

28 მარტი: ელიზაბეტ პროქტორი დააპატიმრეს, როგორც კუდიანი.

3 აპრილი: მერი ისტი – რებეკა ნერსის და დაადანაშაულეს ჯადოქრობაში.

11 აპრილი: ელიზაბეტ პროქტორისა და მერი ისტის საქმის გამოძიებას ჰოტორნთან და კორვინთან ერთად შეუდგნენ გუბერნატორის მოადგილე ტომას დენფორტი და კაპიტანი სამუელ სივოლი.

19 აპრილი: იძიებდნენ აბიგაილის ჰობსის, ჯაილს კორის, მერი უორენისა და ბრიჯიტ ბიშოპის საქმეებს. მხოლოდ აბიგაილმა აღიარა „სატანასთან კავშირი“

22 აპრილი: ჰოტორნმა და კორვინმა თითქმის მთელი სოფელი დაკითხეს.

2 მაისი: შემდეგი სხდომა სოფლელთა გამოსააშკარავებლად.

4 მაისი: დააპატიმრეს ჯორჯ ბაროუზი.

9 მაისი: ბაროუზი დაკითხეს მოსამართლეებმა.

10 მაისი: დაიკითხნენ ჯორჯ ჯეკობსი და მისი შვილიშვილი მარგარეტი, რომელმაც ბაბუამისიც და ჯორჯ ბაროუზიც ეშმაკთან კავშირში ამხილა. ამავე დღეს ბოსტონის ციხეში ვარდაიცვალა სარა ოსბორნი.

14 მაისი: ინგლისიდან მოვიდა ცნობა, რომ ახალ ინგლისში / ამერიკის მაშინდელი სახელი/ ახალი გუბერნატორი დაინიშნა – უილიამ ფიპსი.

18 მაისი: მერი ისტი გაათავისუფლეს ციხიდან, თუმცა მბრალდებელთა პროტესტის გათვალისწინებით მალევე უკან შეაბრუნეს.

27 მაისი: გუბერნატორ ფიპსის ბრძანებით ვიცე-გუბერნატორ დენფორტთან ერთად, ჰოტორნისა და კორვინის გარდა შვიდი მოსამართლე დაუნიშნეს პროცესს, რათა დაეჩქარებინათ განაჩენთა გამოტანა. ესენი იყვნენ: უილიამ სთოუთონი, ნათანიელ სანტოლსტენი, ბართლომე გიდნეი, სამუელ სივოლი, ვაით სტილი ვინსროპი, ჯონ რიჩარდსი და პიტერ სერჯანტი.

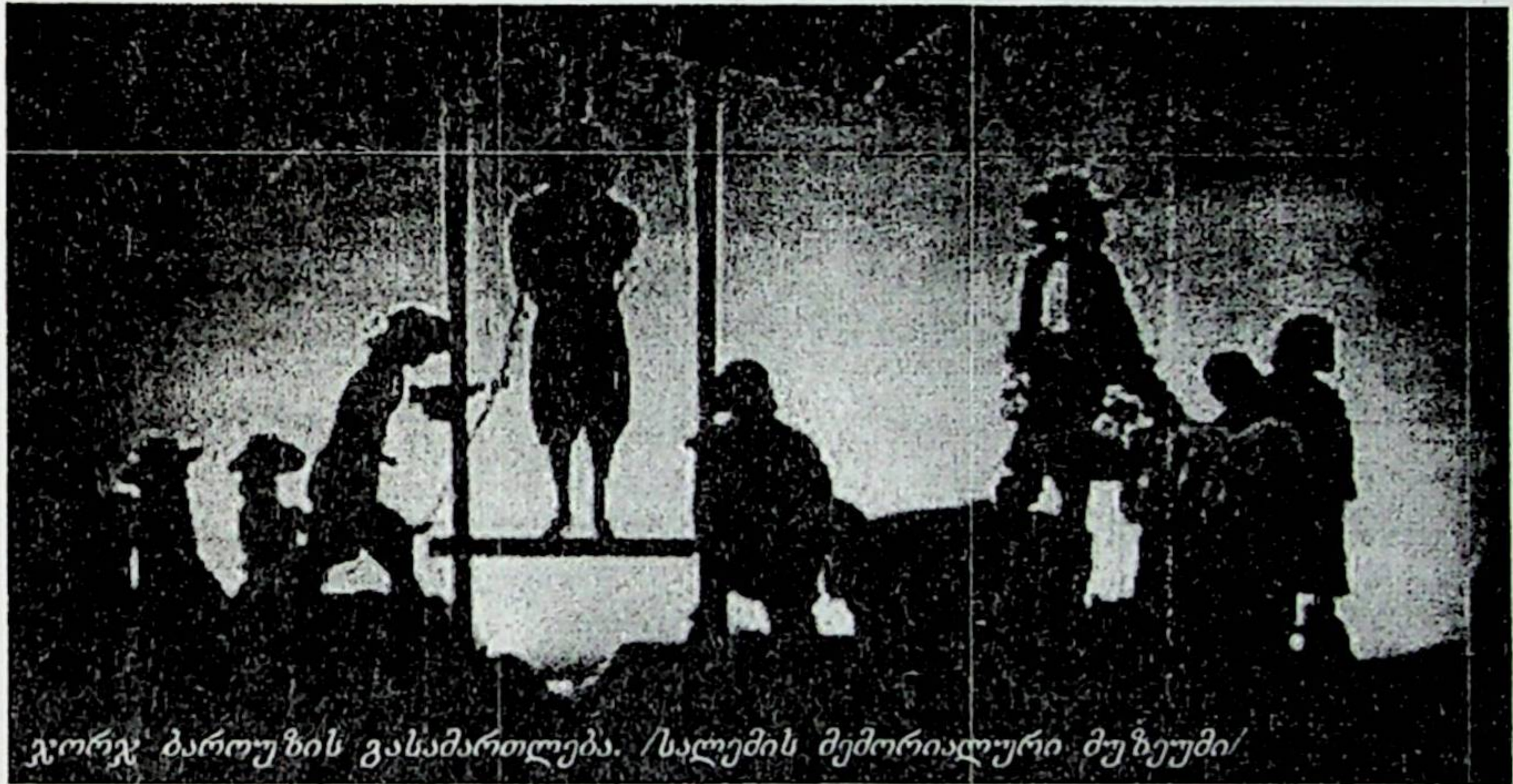


31 მაისი: დაკითხეს მართა კარიერი, ჯონ ელდენი, ვილმარ რედი, ელიზაბეტ ჰოუ და ფილიპ ენგლიში.

2 ივნისი: ბრიჯიტ ბიშოპს პირველს მიესაჯა ჩამოხრჩობა. პროტესტის ნიშნად ნათანიელ სანტოლსტენი ტოვებს პროცესს.

10 ივნისი: ჩამოახრჩვეს ბრიჯიტ ბიშოპი.

29-30 ივნისი: რებეკა ნერსი, სიუზან მარტინი, სარა უაილდსი, სარა ჰუდი და ელიზაბეტ ჰოუ გაასამართლეს კუდიანობის ბრალდებით.



ჯორჯ ბაროუზის გასამართლება. /საღუმის მემორიალური მუზეუმი/

19 ივლისი: რებეკა ნერსი, სიუზან მარტინი, სარა ვილდესი, სარა ჰუდი და ელიზაბეტ ჰოუ ჩამოახრჩვეს.

2-ნ აგვისტო: გაასამართლეს ჯორჯ ჯეკობსი, მართა კარიერი, ჯორჯ ბაროუზი, ჯონ და ელიზაბეტ პროქტორები და ჯორჯ ვილარდი.

19 აგვისტო: ჯორჯ ჯეკობსი, მართა კარიერი, ჯორჯ ბაროუზი, ჯონ პროქტორი და ჯორჯ ვილარდი ჩამოახრჩვეს.

9 სექტემბერი: გაასამართლეს მართა კორი, მერი ისტი, ელის პარკერი, ენ პუდეტორი, დორკას ჰოარი და მერი ბრედბერი.

17 სექტემბერი: გაასამართლეს მარგარეტ სკოტი, სამუელ ვარდველი, მერი პარკერი, აბიგაილ ფოლკნერი, რებეკა იმსი, მერი ლეისი, ენ ფოსტერი და აბიგაილ ჰობსი.

19 სექტემბერი: წამებისაგან გარდაიცვალა ჯაილს კორი.



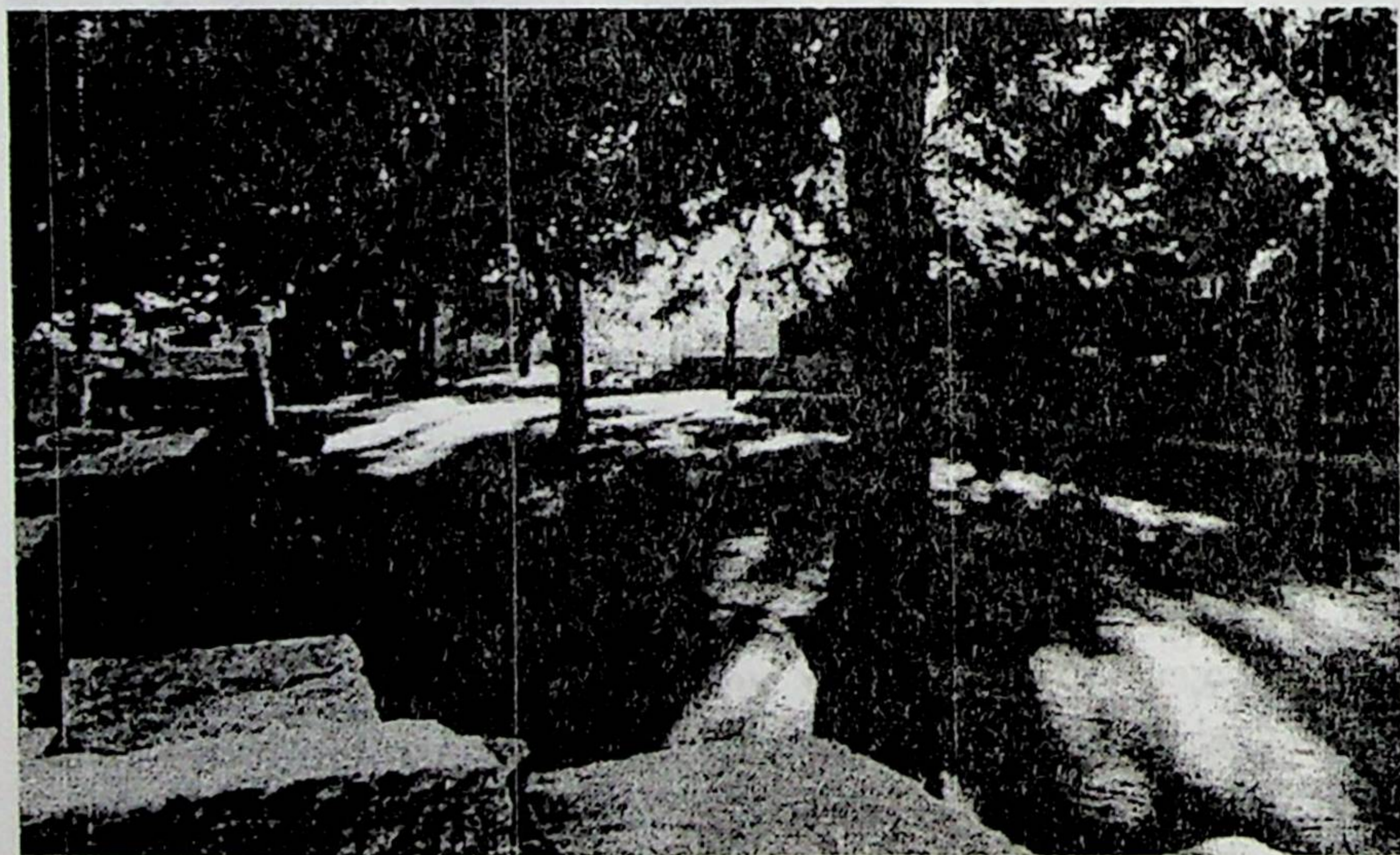
21 სექტემბერი: ღორკას ჰოარმა „აღიარა“ რომ ის კუდიანია, ამიტომ სიკვდილს გადარჩა და ბოსტონის ციხეში გადაიყვანეს.

22 სექტემბერი: მართა კორი, მარგარეტ სკოტ, მერი ისტაი, ელის პარკერი, ენ პუდეტორი, ვილმოტ რედი, სემუელ ვარდველი და მერი პარკერი ჩამოახრჩვეს.

8 ოქტომბერი: 20 ადამიანის წამების შემდეგ, სალემის „კუდიანების ნადირობაზე“ ტომას ბრეტლიმ კრიტიკული წერილი დაწერა.

29 ოქტომბერი: გუბერნატორმა ფიპსმა შეაჩერა სალემის სასამართლოს მუშაობა.

1693 წელი, 25 ნოემბერი: მიელი კოლონიის სასამართლომ მიიღო გადაწყვეტილება უზენაესი სასამართლოს შექმნის შესახებ, რათა ბოლომდე მიეყვანა ყველა საქმე, რომელიც 1693 წლის მაისში აღმოჩენილ „კუდიანებს“ შეეხებოდათ. თუქცა ამჯერად, აღარავინ არ გაუსამართლებიათ.



სალემის მემორიალური სასაფლაოს შესასვლელი, სადაც 1692 წლის 10 ივნისს, 19 ივლისს, 19 აგვისტოს, 19 და 22



სექტემბერს დაღუპულების მემორიალური საფლავებია, ზოგიერთ
მათგანზე ეპიტაფიებიცაა ამოტვიფრული
საბრალდებო დასკვნები:

10 ივნისი, 1692

ბრიჯიტ ბიშოპი „მე არა ვარ კუდიანი. მე უდანაშაუ-
ლო ვარ. მე არაფერი მსმენია მათ შესახებ.“

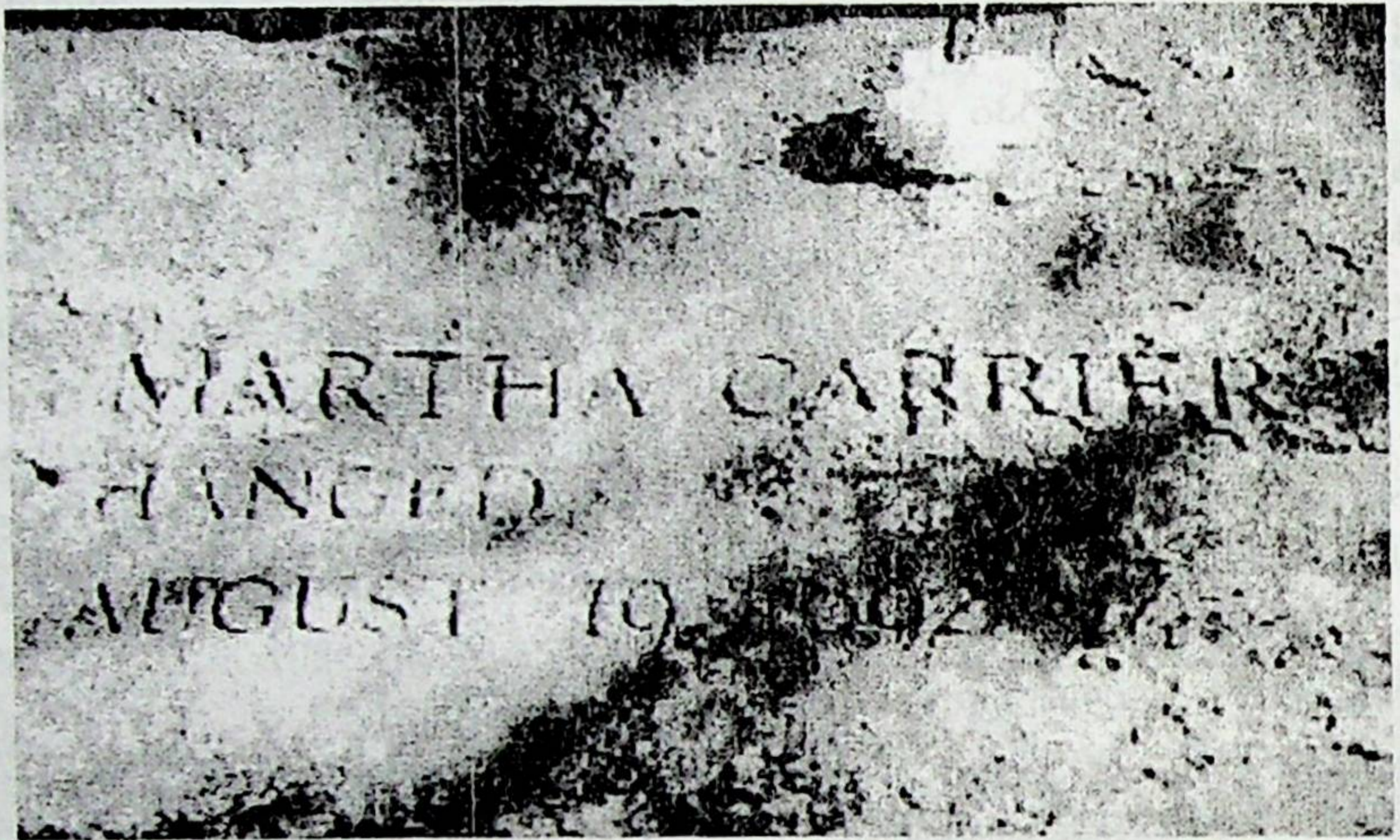
ბრიჯიტ ბიშოპი – ბევრლი რიდზე ჰქონდა ტავერნა, რომელიც
საეჭვო რეპუტაციით სარგებლობდა. იგი იქ გართობის უფლებას
აძლევდა ახალგაზრდებს. მეზობლებმა შეამჩნიეს, რომ ის ხშირად
კლიენტს სამსახურებრივი დროის დასრულების შემდეგაც ტოვებ-
და ტავერნაში. მას მდიდრული, თასმებით შეკრული ტანისამოსი
უყვარდა, ეს კი სალემის პურიტანელ მაცხოვრებლებს აღიზიანებ-
და. მამაკაცებთან ფლირტაობდა, რაც სალემელი ქალები გაღიზ-
იანებას იწვევდა. ბევრ ქალს აეჭვიანებდა სოფელში. ძალიან მწარე
ენა ჰქონდა, ამის გამო ბევრი ჰყავდა გადაკიდებული. საკუთარ
ეზოში ახარებდა სხვადასხვაგვარ ბალახებს, რომლითაც მკურ-
ნალობდა ხალხს და ექიმბაშის სახელიც ჰქონდა გავარდნილი.
სავარაუდოდ დაბადებულია XVII საუკუნის 50-იან წლებში. დაა-
პატიმრეს 1692 წლის 2 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 10 ივნისს.



ჯორჯ ბაროუზი – სოფელ სალამის თემის საბჭოს ხე-
ლმძღვანელობდა 1680-1683 წლებში. იგი ღვთის სახელით თხ-
ოვდა სასამართლოს ადამიანთა შეწყალებას, რაზეც თავადაც
დაადანაშაულეს ჯადოქრობაში, რაზეც ბაროუზმა განაცხადა, რომ



ეშმაკი ღმერთის სახელით ვერ ილაპარაკებსო. ეს განცხადებას
სატანისეულად ჩაუთვალეს და დააპატიმრეს 1692 წლის 2
აგვისტოს. 42 წლის. ჩამოახრჩვეს 19 აგვისტოს.



მართა კარიერი: „...მე გამანაწყენეს. ეს –
სამარცხვინოა. თქვენ წინ უნდა აღუდგეთ ამ ადამიანთა ცინიზმს.“

მართა კარიერი – ერთ-ერთმა ბრალმძებელმა მერი ლეისიმ,
სასამართლოზე ხელი დაადო მას, რომ თითქოს იგი აიძულებდა კავში-
რი დაემყარებინა ეშმაკთან. მისმა შვიდი წლის გოგონამაც დედის
საწინააღმდეგო ჩვენება მისცა. მას ადანაშაულებდნენ ჯადოქრობის
ღრმა ცოდნისთვისაც. სავარაუდოდ 40-იან წლებში დაიბადა. დააპა-
ტიმრეს 1692 წლის 2 აგვისტოს, ჩამოახრჩვეს 19 აგვისტოს.



ჯაილს კორი –...მეტი ტვირთი!!!

ჯაილს კორი – უბრალო, გაუნათლებელი ფერმერი. არ შედიოდა თემში, აქედან გამომდინარე არ სცნობდა თემის კანონებს, ამის გამო, ბევრი მტერი გაიჩინა. სასამართლოზე დაინტერესებამ მიიყვანა, შემდეგ უცებ დააპატიმრეს. სასამართლოსთვის ჩვენების მიცემაზე უარი განაცხადა. ამბობდა, რომ მისი დაკითხვის უფლება არ ჰქონდათ, რომ მას შეეძლო დუმის უფლება გამოეყენებინა. 80 წლის მოხუცი, ჩვენების მისაღებად სასტიკად აწამეს. მძიმე ქვებს ადებდნენ გულზე, რათა გაუსაძლისი ტკივილით მაინც გამოეტეხათ. 19 სექტემბერს, ერთ-ერთი რიგითი წამებისას, ქვების ქვეშ გაისრისა და გარდაიცვალა.



მარტა კორი: „ყველა ჩემს წინააღმდეგ ხართ?...”

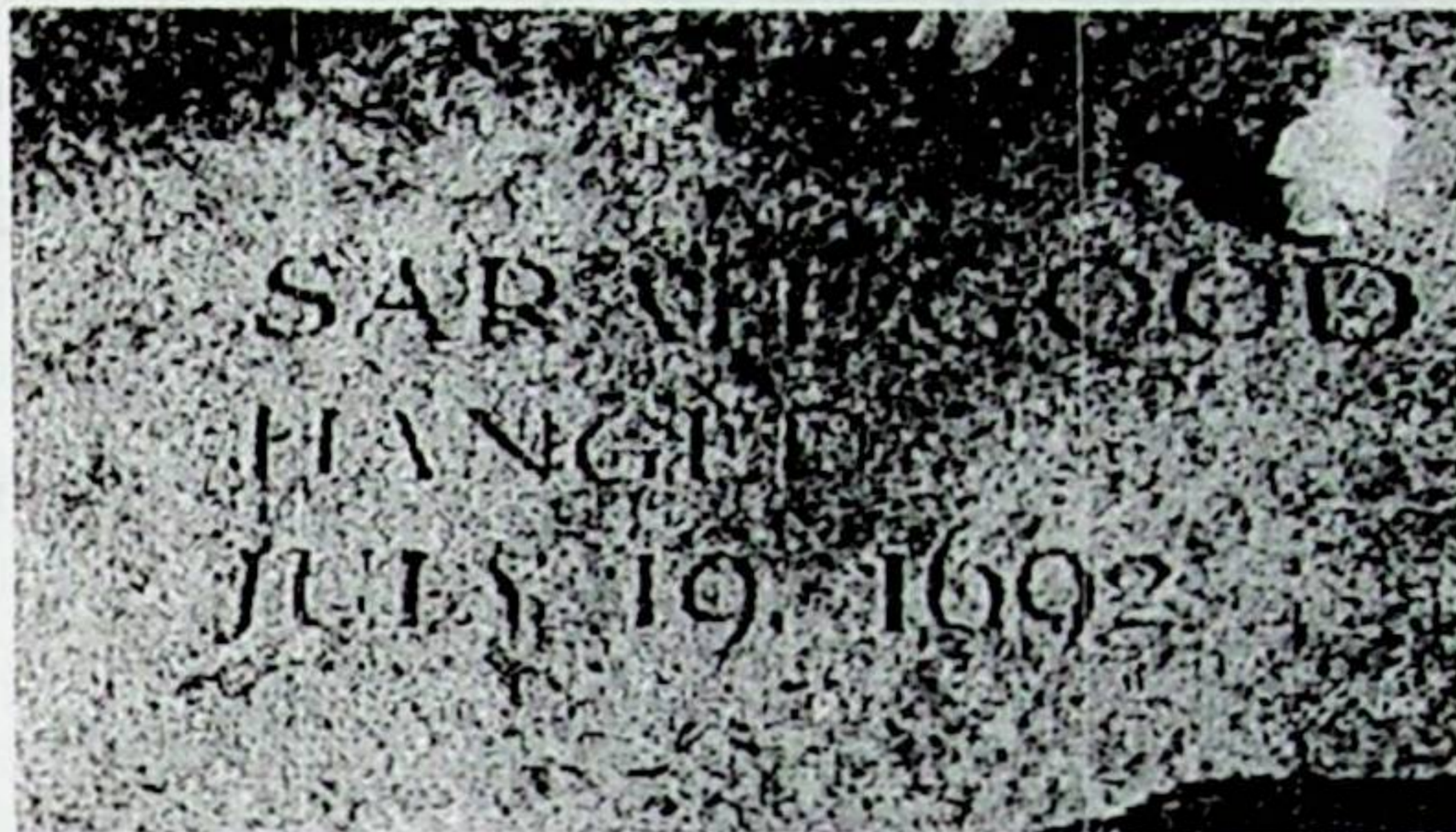


მართა კორი – ჯაილსის მეუღლე. გოგონების მონათხრობი სასაცილოდ არ ჰყოფნიდა, არ სჯეროდა ასეთი სისულელეების. ამაზე საჯაროდაც განაცხადა. სანაცვლოდ, გოგონებმა პირადად დასდეს ბრალი კუდიანებთან კავშირში. მას კარგი რეპუტაცია ჰქონდა და ხელისუფლებას არ უნდოდა მისი დაპატიმრება. როდესაც ჩვენებას აძლევდა, განაცხადა რომ ევანგელისტი იყო, ამით უნებლიედ დაუპირისპირდა მისი ქმრის გამონათქვამს, მისი რელიგიურობის შესახებ, როდესაც ჯაილსმა პირად საუბარში ჰეილთან გაიხსენა მათი ქორწინების ზოგიერთი დეტაილი. ასაკი უცნობია. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.



მერი ისტი „თუ ეს შესაძლებელია, რომ მოხდეს, უდანაშაულო სისხლი მაინც არ დაღვაროთ! მე ამ ცოდვისგან თავისუფალი ვარ.“

მერი ისტი – რებეკა ნერსის და. მთელ სოფელში იცნობნენ, როგორც წმინდა ქალს. წინასწარი ძიებისას მიცემული ჩვენება იმდენად გულწრფელი იყო, რომ მოსამართლე პროტორმა დარბაზიდანაც გაათავისუფლა, თუმცა გოგონების მიერ მის საწინააღმდეგოდ აგორებულ ტალღას უკვე ვეღარ გადაურჩა. იგი ბოლო წუთამდე ითხოვდა, არ დაეღვარათ უდანაშაულო ადამიანთა სისხლი, მაგრამ უშედეგოდ. იყო დაახლოვებით 45-50 წლის, მეორედ დააპატიმრეს 6 სექტემბერს. ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.



სარა ჰუდი – უსახლკარო. მისი ქმარი, რასაც იშოვიდა ყველა სამუშაოს თანხმდებოდა, ოჯახის წევრებიც თან დაჰყავდა. ცხოვრობდნენ იმ სახლის ფარდულებში, სადაც მუშაობდნენ. რაღაც პერიოდში სამუშაო აღარ ჰქონდათ, სარამ ფერმერებს სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოებისათვის მიწა სთხოვა. ბევრს არ უყვარდა იგი, იმიტომ რომ ყველას ფულს თხოვდა და თუ არ ასესხებდნენ სარა მათ ლანძღავდა. ამბობდნენ, რომ იგი დაავადებული იყო ყვავილით, და საერთოდაც ცოტა ხნით ადრე საღებში გავრცელებული ყვავილის ეპიდემია მისი ბრალი იყო. მისმა ქმარმა უილიამ ჰუდმა სასამართლოზე სარას საწინააღმდეგო ჩვენება მისცა. მან განაცხადა, რომ იგი ჯადოქარიყო, რომ ყოველივე კარგის და სასიკეთოს მოწინააღმდეგეო. სავარაუდოდ დაიბადა 30-იან წლებში. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 19 ივლისს.



ელიზაბეტ ჰოუ: „ამ უკანასკნელ წუთებში, მხოლოდ ერთი რამ ვიცო! ღმერთმა იცის, რომ მე უდანაშაულო ვარ...“



ელიზაბეტ ჰოუ – იგი მეზობლებმა დაადანაშაულეს ჯადოქრობაში და თან განაცხადეს, რომ მას კარგა ხნით ადრე ეტყობოდა სატანის მსახურება, ვიდრე სოფელში „კუდიანებზე ნადირობა“ დაიწყებოდა. ძირითადი ბრალდება მის წინააღმდეგ მეზობლების საქონლის ჯერ დაავადება და შემდეგ დახოცვა იყო. ასაკი – 55 წელი. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 19 ივლისს.



ჯორჯ ჯეკობსი: „მე არაფერი ჩამიდენია, ცრუ ბრალდებებს მიყენებთ...“

ჯორჯ ჯეკობსი – მასაც მეზობლებმა უჩივლეს. თავდაპირველად ჯორჯი თავის დაპატიმრებას იუმორით უყურებდა, პროცესზე გაიხუმრებდა კიდევ. მისმა შვილიშვილმა განაცხადა, რომ ის ჯადოქარია, თუმცა მერე კი უარყო, მაგრამ უკვე ძალიან გვიან იყო. ასაკი 76 წელი. დააპატიმრეს 2 აგვისტოს, ჩამოახრჩვეს 19 აგვისტოს. ოჯახური ტრადიციის თანახმად, იგი სიკვდილმისჯილის სამარიდან საკუთარ ფერმაში გადაასვენეს დენვერსსპორტში.



სიუზან მარტინი: „რა კავშირი მაქვს მე კუდიანებთან?!“

სიუზან მარტინი – მას ბრალად დასდეს კუდიანობა, იმის გამო, რომ ერთხელ მეგობართან მისულს აღმოუჩინეს, რომ ფეხსაცმელი არ ჰქონდა დასვრილი – ესე იგი მოფრინდაო, ანუ ალქა-

ჯიანო. ამას გარდა, მარტინს ხშირად ჰქონია უთანხმოება ოჯახში, ჩხუბობდაო თავის ქმარ-შვილთან. ასაკი დაახლოვებით 40 წელი. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 19 ივლისს.



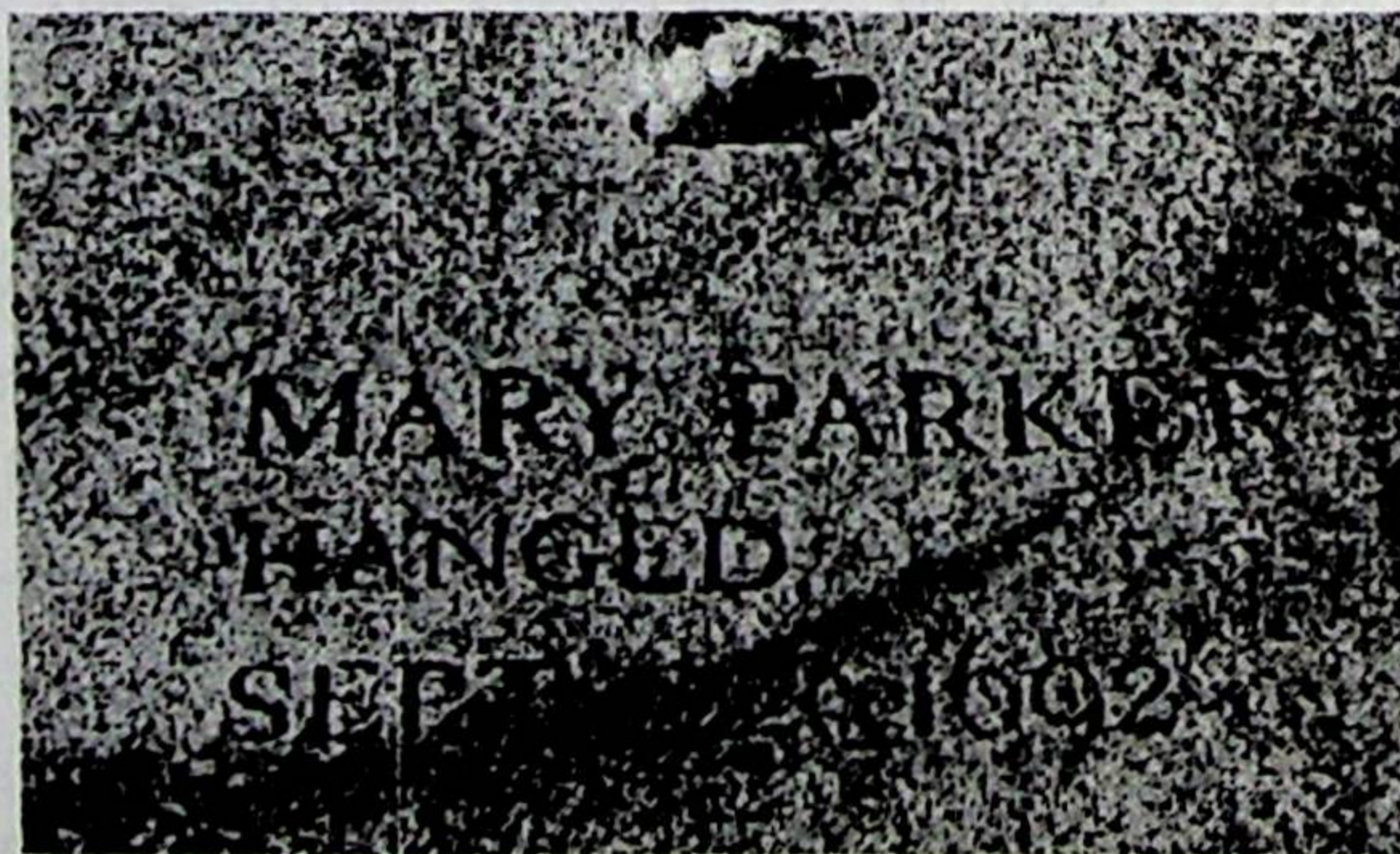
რებეკა ნერსი: „ღმერთო, მიშველე! ეს სიცრუეა... მე უდანაშაულო ვარ... თუმცა, ახლა ჩემი სიცოცხლე თქვენს ხელშია..“

რებეკა ნერსი – გამოირჩეოდა განსაკუთრებული ეკლესიურობით. გაზარდა 8 შვილი, ბევრს შურდა, სოფელში მისი ავტორიტეტის, ქონებისაც. მას 300 ჰექტარამდე მიწა, საკუთარი ფერმა და ლამაზი სახლი ჰქონდა. 39 მეზობელმა დაწერა მის შეწყალებაზე. დაპატიმრებისას, მოხუცებულობისგან მას ყურს აკლდა, ამიტომ ზოგჯერ არაადექვატურად პასუხობდა შეკითხვებზე. თავდაპირველად ის უდანაშაულოდ გამოაცხადეს, თუმცა კოლეჯიამ მისი საქმე ხელახლა განიხილა და განაჩენიც შეცვალა. 70 წლის. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 19 ივლისს. ოჯახმა მისი გვამი მოიპარა და რებეკა საგვარეულო სასაფლაოზე დამარხეს.

სარა ოსბორნი – ბოლო ერთი წლის განმავლობაში კვირა დღეობითაც კი ვერ ახერხებდა ეკლესიაში სიარულს. თავდაპირველად ითქვა, რომ ამის მიზეზი ავადმყოფობა იყო. შემდეგ სხვა ბრალდება ამოუტივტივეს, თითქოს მეორედ გათხოვილი სარა, პირველ ქმარს ქონებაზე ედავებოდა. ასაკი დაახლოვებით 60 წლის. დაიღუპა 1692 წლის მაისში ბოსტონის ციხეში.



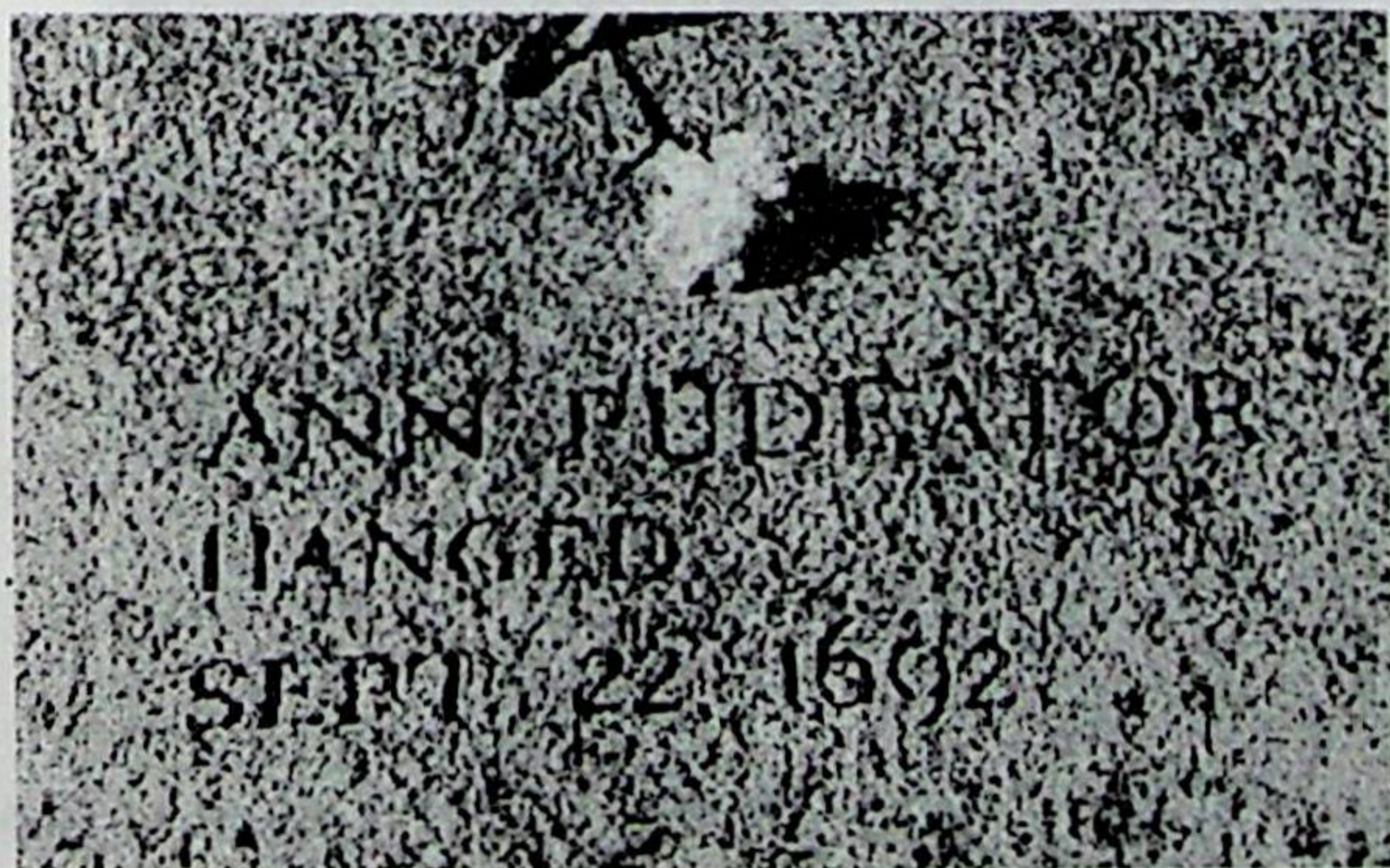
ელის პარკერი— მისი ქმარი იყო მეზღვაური. მის წინააღმდეგაც ამ პროცესისათვის დამახასიათებელი ბრალდებები წარადგინეს. „აგზავნიდა ცხოველებს, მტერზე გასალაშქრად“, „ვინმესთან სტუმრობისას, მასპინძელი აუად ხდებოდა“... ასაკი უცნობია. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.



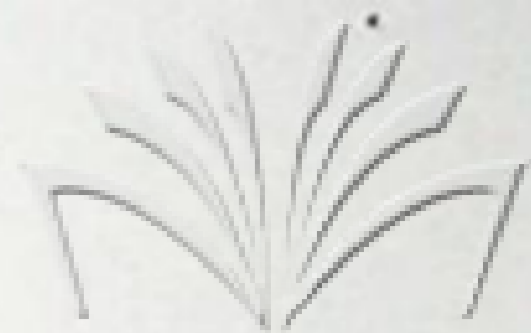
მერი პარკერი – 35-40 წლისა. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.



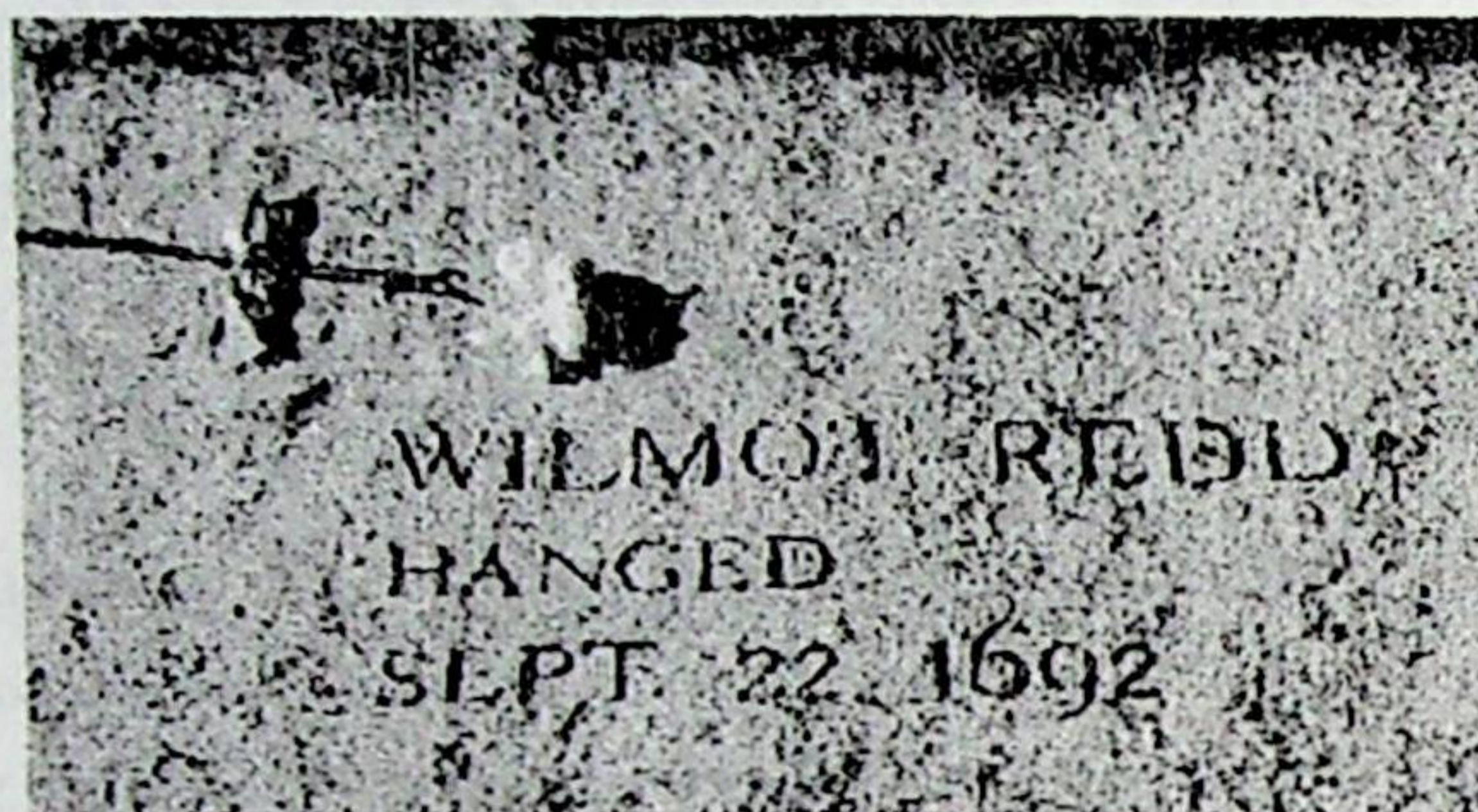
ჯონ პროქტორი – წარმატებული და მდიდარი ფერმერი. იგი საერთო ისტერიის წინააღმდეგ გამოვიდა. როდესაც მის მოსამსახურეს მერი უორენს აუკრძალა პროცესზე წასვლა და ცემით დაემუქრა, მერი გამოუტყდა რომ მალე მის ცოლსაც მოაკითხავდნენ. მართლაც მალე ელიზაბეტ პროქტორი დააპატიმრეს. ცოლის დასახსნელად მისული პროქტორი პროცესზევე დააპატიმრეს და ეშმაკთან კავშირში დაადანაშაულეს. მის გამოსახსნელად მრავალმა გავლენიანმა პიროვნებამ დაწერა თხოვნა სასამართლოს წინაშე, თუმცა დენფორტმა განაჩენი უცვლელი დატოვა. დააპატიმრეს 2 აგვისტოს, ჩამოახრჩვეს 19 აგვისტოს.



ენ პუდეტორი – ქვრივი. გოგონებმა იგი ქმრი და კიდევ ორი საღებელი ქალბატონის სიკვდილში დაადანაშაულეს. ერთ-ერთმა დააპატიმრებულმა თავის გადასარჩენად ენი ჯადოქრობაში დაადანაშაულა, თითქოს ამით თავად განიწმინდა, ამის გამო პუდეტორმა



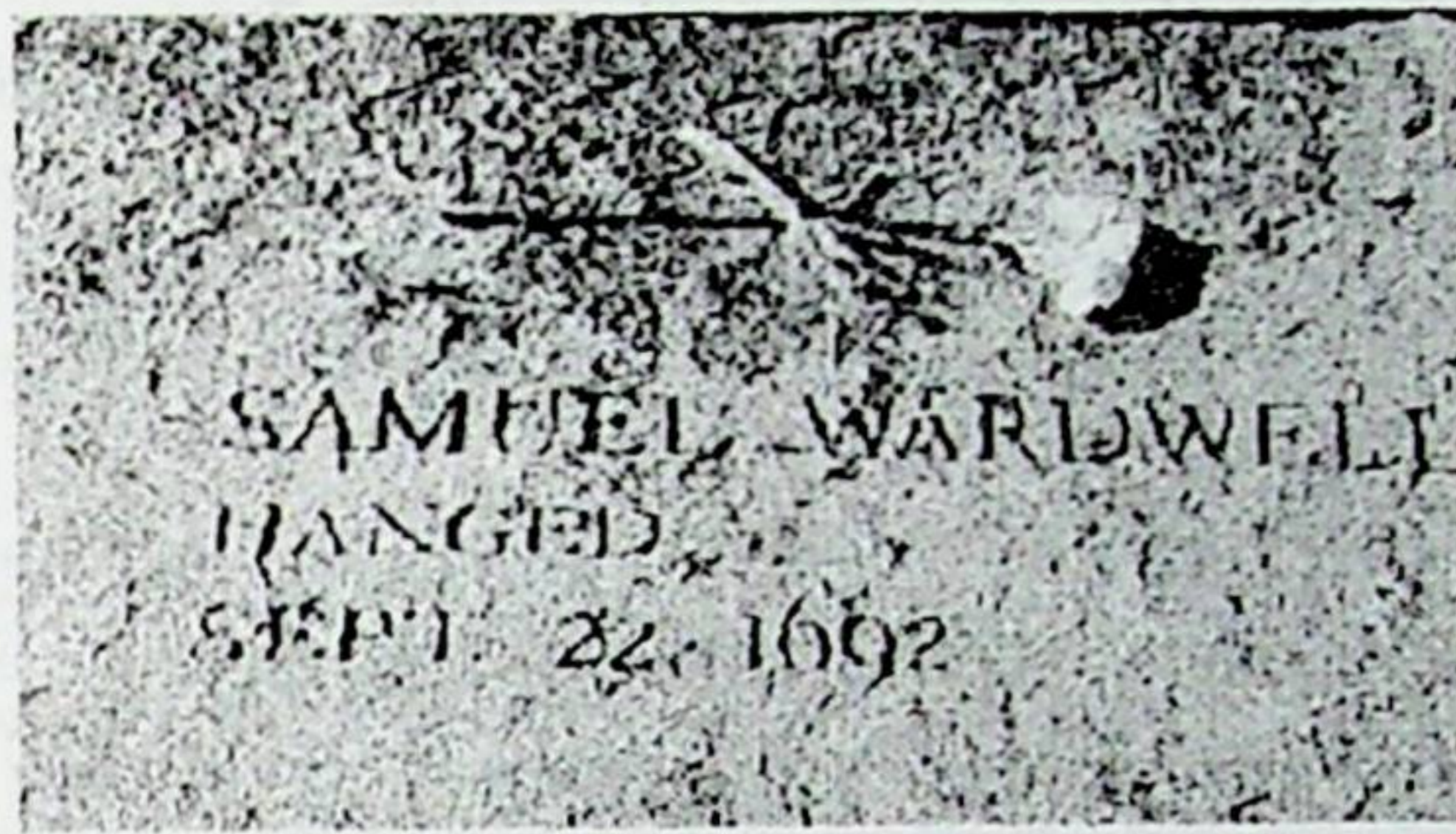
სიტყვიერი შეურაცხყოფა მიაყენა მოსამართლეებს. 35-38 წლის დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.



ვილმოტ რეიდი – ქალაქის სატანად შეურაცხეს. ერთ ქალბატონს წაჩხუბებია, რომელიც სახალხოდ დასწყევლაო. მალე ის ქალბატონი ავად გამხდარა. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.



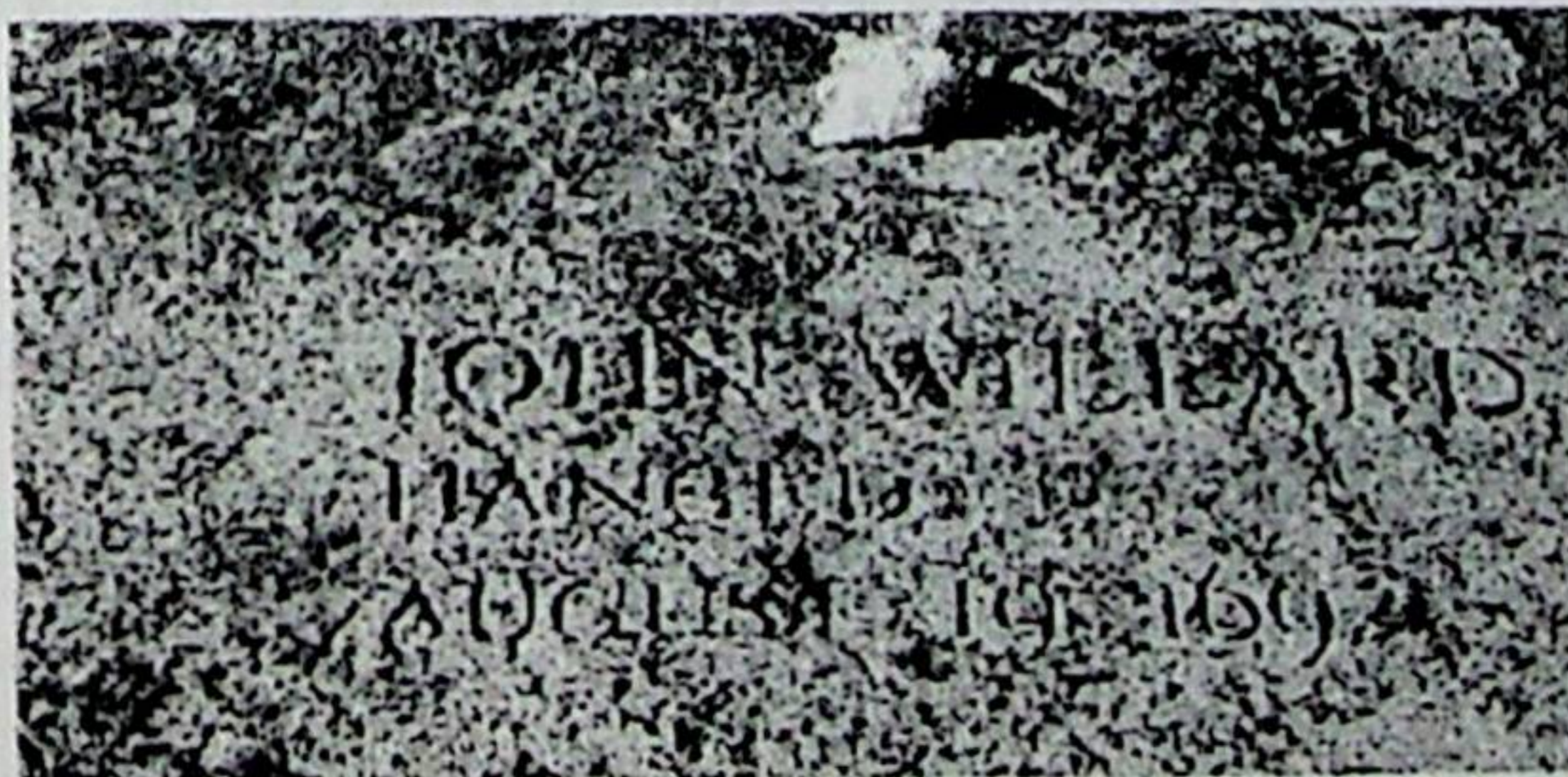
მარგარეტ სკოტი – ასაკი გაურკვეველია. დააპატიმრეს 6 სექტემბერს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.



სამუელ ვარდველი – სასამართლო პროცესზე მან დაადასტურა, რომ იყო ჯადოქარი, თუმცა სხვა კუდიანების მხილები-სათვის აწამეს და მაშინ საკუთარი ჯადოქრობაც უარყო. ასაკი უცნობია. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 22 სექტემბერს.



სარა უაილდესი – ისიც მეზობლის საჩივრის მსხვერპლი გახდა. მისი ქმარი კონსტებლი იყო და იმ მეზობლის შვილი დაუპატიმრებია... 35-40 წლისა. დააპატიმრეს 28 ივნისს, ჩამოახრჩვეს 19 ივლისს.





ჯონ ვილარდი – კონსტებლი იყო. თვლიდა რომ დასასჯელები სწორედ ბრალმდებელი გოგონები იყვნენ. გოგონებმა ეს არ აპატიეს, ცოლის ნათესავები გადაიბირეს, მათ კი თავის მხრივ, ჩვენებაში ჯადოქრად გამოაცხადეს. 37 წლის. დააპატიმრეს 2 აგვისტოს, ჩამოახრჩვეს 19 აგვისტოს.

ტიტუბა – მღვდელ პერისის შინამოსამსახურე. წარმოშობით კარიბის ზღვის კუნძულ ბარბადოსიდან. ტიტუბას ადანაშაულებენ მთელი ამ ისტერიის პირველივე დღიდან, რომ მან თავისი წარმართული რელიგიით მოაჯადოვა გოგონები. იგი მაშინვე გამოტყდა, რომ ეშმაკთან იყო შეკრული და ახლა განიწმინდა, ამიტომ ის მხოლოდ დააპატიმრეს და ბოსტონის ციხეში გადააგზავნეს.

დორკას ჰუდი – სარას ოთხი წლის გოგონა. მან დაადანაშაულა დედა, იმაში რომ სახლში სამი სახის ჯადოს ინახავდა – ორ ყვითელ ფრინველს და შავ ნაჭერს.

/დასასრული შემდეგ ნომერში/

1. არტურ მილერი. მძიმე განსაცდელი, თარგმანი ქეთევან ლორთქიფანიძისა. 2. თინათინ ჰაინე. ესკიზები სპექტაკლისათვის „მძიმე განსაცდელი.“ 3. ლილი იოსელიანი. კრებული. 2002. 4. მარიანა შატერნიკოვა. საიდან წარმოიშვა მაკარტიზმი, თბ., 1985, გვ. 54. 5. იხ.: გენდერული ტერმინების ლექსიკონი. თბ., 1998. 6. ინტერვიუ არტურ მილერთან. გაზ.: ლიტერატურული საქართველო, 2001. 7. www.province.ru/publishing/index-izdanie.html. 8. www.salemweb.com. 9. www.salemweb.com/memorial/. 10. www.salemweb.com/memorial/stonesintro.shtml. 11. www.witchdungeon.com/tchars.htm. 12. www.witchdungeon.com/tbios.htm.

Dimitry Khvtisiashvili

ARTHUR MILLER'S THE CRUCIBLE'S (THE TRIAL OF SALEM) PLAN- EXPLICATION

Arthur Miller's play The Crucible (1953) is known to Georgian theatergoers as The Trial of Salem. To most theater critics the play is the best dramatic composition of the 20th century.

Stage-director and professor Dimitry Khvtisiashvili has presented a literature and director's analysis i.e. director's plan-explication of the play.

The first part of the composition (which consist of introduction and chapters I, II and III) narrates a biography of a midern American playwright Artur Miller. When one analyzes chronology of Miller's plays directed in Georgia, she can easily note that as everywhere in the world the Crucible is the most popular play in Georgia.

Through literature analysis of thr play, Director Dimitry Khvtisiashvili describes what was happening in the United States in the 1950th during so-called "McCarthyism epoch". Similarities with the events surrouding the 1692 witch trials of Salem, Massachusetts is enormous the author presents historical facts of what really happened in Salem as well as specific examples of a "witch hunting" to explain the general tendency of that epoch. He also explains why the play is still so relevant today.

რეცენზენტები:

ლილი იოსელიანი
საქართველოს სახალხო არტისტი,
პროფესორი.

ნათელა არველაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.



„მთების გული“ – ახალი მთავრის დასაწყისი ქართულ ბალეტში

1941 წლის 22 ნოემბერს თეატრალური თბილისი ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში პრემიერას ელოდა: სამი წლის წინ დადგმული „მზეჭაბუკისაგან“ განსხვავებით, ახალ პრემიერას „მთების გული“ ერქვა. სადირიჟორო პულტთან კი, ევგენი მიქელაძის ნაცვლად ოდისეი დიმიტრიადი იდგა, მანიუეს პარტია ლილი ჩიკვაძის ნაცვლად ლილი გვარამიძეს უნდა შეესრულებინა. სხვაფრივ თითქოს ყველაფერი იგივე დარჩენილიყო – კომპოზიტორიც, მხატვარიც და რაც მთავარია ბალეტმაისტერი და მთავარი პარტიის შემსრულებელი ვახტანგ ჭაბუკიანი. მხოლოდ ვითარება იყო რადიკალურად შეცვლილი: 1983 წელს სპეციალურად მოსკოვური დეკადისათვის დადგმული „მზეჭაბუკი“ მოულოდნელად მოიხსნა. ოფიციალური ვერსიით დასის „არაპროფესიონალიზმის“ გამო. ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედების მკვლევარი ვერა კრასოვსკაია იმასაც კი აცხადებს, – მაშინ თბილისში საბალეტო დასი საერთოდ არ არსებობდა.¹ ვახტანგ ჭაბუკიანი კი იგონებს: სპექტაკლის ცალკეულ სცენებში 150 კაცამდე მონაწილეობდა. ცხადია, არაგულწრფელი იქნებოდა გვემტკიცებინა, თითქოს თბილისური დასი თავისი პროფესიონალიზმით მოსკოვისა თუ ლენინგრადის დასებს არაფრით ჩამოუვარდებოდა, მაგრამ რადგანც თვით ჭაბუკიანმა, რომელიც განსაკუთრებულის სიმკაცრითა და მომთხონელობით იყო ცნობილი, შესაძლებლად მიიჩნია სპექტაკლის მაყურებლის სამსჯავროზე გატანა. და იგი მაინც მოხსნეს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მიზეზი სხვაგანაა მოსაძიებელი. ასეთი პატარა მიზეზი შეიძლება რამოდენიმე ყოფილიყო, თეატრშიცა ინტრიგები, „მზეჭაბუკის“ არასაკმარისად „რევოლუციური“ ლიბრეტო, სხვა მიზეზიც არანაკლებ საგულისხმო უნდა იყოს.

შეიქმნა ჭეშმარიტად ეროვნული სპექტაკლი, მაგრამ არა მთავარი მოსკოვისა და ლენინგრადის საბალეტო სცენებზე, არამედ

ეროვნულ სცენაზე – ეს კი საბჭოთა იდეოლოგიების თვალთახედვით მართლაც დაუშვებელი იყო. ბოლოს და ბოლოს, ეს ის დროა, როცა ეროვნულ ტანსაცმელში, კერძოდ, ჩოხიანი კაცის სცენაზე გამოსვლა – ლამის გამანთავისუფლებელი აჯანყებისაკენ მოწოდებად, ხოლო, სიტყვა „ეროვნული“ კი ლამის ფაშისტურად აღიქმებოდა. ამას შეეწირა სანდრო ახმეტელი და თითქმის მთელი რუსთაველის თეატრის დასი.

სწორედ ის სანდრო ახმეტელი, რომელიც ასე აღფრთოვანებული იყო ვახტანგ ჭაბუკიანის თბილისური გასტროლების შემდეგ, 1935 წელს, და აცხადებდა: „ჯერ კიდევ სრულიად ნორჩი ჭაბუკიანის ხელოვნება ბრწყინავდა ლენინგრადში. ჭაბუკიანი მკაცრმა და „ჭირვეულმა“ თბილისელმა მაყურებელმა ტაშის ქარიშხალში გაახვიეს, მაშასადამე, მისთვის მსოფლიოს ყველა თეატრის კარი ღიაა. ვახტანგ ჭაბუკიანი მსოფლიო მოვლენაა საბალეტო ხელოვნებაში. ამას ვაცხადებ ყველას გასაგონად, მთელი გულით, მთელი ჩემი შეგნებით ღრმად მწამს, რომ ოდნავადაც არ ვცდები, ვინც არ უნდა შემედავოს, მე მაინც ვიტყვი: ჭაბუკიანი ეროვნულ სიამაყედ, ბედნიერებად მოგვევლინა. მე ბურანში ვარ, სიზმარში მგონია თავი, ჩემს სიხარულსა და აღტაცებას საზღვარი არა აქვს მას შემდეგ, რაც ჭაბუკიანის არტისტული ვირტუოზობა ვიხილე. მას უდიდესი, გენიალური არტისტის მომავალი აქვს ქართული ეროვნული კულტურის საამაყოდ“.² დიდი ხელოვანისათვის დამახასიათებელი შიშველი ნერვით გრძნობს სანდრო ახმეტელი თავის მომავალ ტრაგიკულ ბედს, გრძნობს, რომ ტოტალიტარული უფსკრული, რომელსაც მის წინ დაუღია ხახა, არ აპატიებს არც საკუთარი ღირსების, არც ეროვნული ღირსების შეგრძნებას, არც კიდევ სამშობლოს სიყვარულს, და რაღა თქმა უნდა, არც იმ სპექტაკლის დადგმას, რომელსაც „ყაჩაღები“ და „ინტერანოსი“ ერქვა ერთდროულად. მას სურს ვინმეს ისეთს, ვისაც ტალანტით თავის ჯუფრად მიიჩნევს, მემკვიდრეობით გადასცეს, ანდერძად დაუტოვოს სამშობლოსათვის თუნდაც ხელოვნებაში თავდადების იდეალი. ამდენჯერ გამეორებული სიტყვა „ეროვნული“ ჩაუბეჭდოს სულსა და გონებაში, აქციოს მისი შემოქმედების აღმად, თითქოს ცდილობს ხალხსაც, მაყურებელ-

საც განსაკუთრებულად შეაყვაროს ვახტანგ ჭაბუკიანი, დაანახოს იგი განსაკუთრებული, მისთვის სასურველი პატრიოტული კუთხით. და, აი, 1938 წელს სანდრო ახმეტელი აღარ არის, ჭაბუკიანი კი ასრულებს მის ანდერძს და დგამს პირველ ქართულ ბალეტს. ბალეტმაისტერმა სცენაზე გამოიყვანა არა მხოლოდ ქართულ ტანსაცმელში გამოწყობილი გმირები, არამედ მან ქართულ საცეკვაო ტრადიციებზე დაყრდნობით დადგა ვაჟკაცთა ცეკვები, ფორმები, ილეთები, შინაარსი და კოსტუმებიც კი. პირველ რიგში მან კლასიკური ბალეტისათვის დამახასიათებელი მეტად არავაჟკაციური მოცეკვავე პარტნიორი, ქართული ქორეოგრაფიული ფოლკორისათვის დამახასიათებელ მოცეკვავე გმირად აქცია და არა მხოლოდ ქართულ ბალეტებში და ეროვნულ სცენაზე. ჭაბუკიანი ამკვიდრებდა ბალეტში მამაკაცთა ცეკვის დამოუკიდებელ, აქტიურ საწყისს და სავსებით ათავისუფლებდა მას ყოველგვარი დაქვემდებარებისაგან. სწორედ ეს მამაკაციური აქტიური საწყისი განსაზღვრავდა ამ ცეკვის ქმედით ბუნებას. სწორედ რომ ქმედითს – დრამატულ ბუნებას და განა მარტო კერძოდ მამაკაცის ცეკვისას, არამედ საერთოდ ნაციონალურისას, რადგანაც ეროვნული ფოლკლორის ფორმებს, ილეთებს, შინაარსსა თუ კოსტუმებს იგი სპექტაკლის ფოლკლორულ-კოლორიტულ ილუსტრაციებად კი არ იყენებდა, არამედ ცეკვის არსად აქცევდა. ის მონუმენტური რომანტიზმი, კეთილშობილური ჰეროიზმი, რაინდული სისადავე შერწყმული ცეცხლოვან სისხარტესთან, რაც ქართული ცეკვის ორგანულ საფუძველს შეადგენს, კლასიკურ ბალეტს ისე მიუსადაგა, რომ არც ერთს არაფერი მოაკლო, ილეთები ერთმანეთს დაუახლოვა, ოსტატურად გამოიყენა ეროვნული ცეკვის ფორმებიცა და სტრუქტურაც – სოლო, დუეტი, ტრიო თუ დიდი ანსამბლური ფორმები, ლირიკული, სალალობო, საფერხულო თუ მისტერიალურ-სამწყობრო ცეკვები, ასე გასინჯეთ, დივერტისმენტის – შეჯიბრის ელემენტები.

ასე რომ, არ სცდებოდა ქართული თეატრის რაინდი სანდრო ახმეტელი, როცა ქართული საბალეტო თეატრის ბედს მზეჭაბუკად მოვლენილი ვახტანგ ჭაბუკიანს აბარებდა. მერე რა, თუ 1938 წელს სპექტაკლი მოიხსნა, მთავარია, რომ მან სათავე დაუდო



დიდ ეროვნულ მოვლენას, იმედი ჩაუსახა საბალეტო დასსა და მაყურებელს. ვახტანგ ჭაბუკიანი ქართველი მაყურებლის კუძირი შეიქმნა არა იმიტომ, რომ იგი თავბრუდამხვევი სისწრაფით ტრიალებდა ცალ ფეხზე „დონ კიხოტში“, ბაზილის ვარიაციასა და გრან-პაში, ანდა თითქმის დაფრინავდა სცენის გარშემო „კორსარში“, თეატრალურმა საქართველომ მასში დაინახა ეროვნული გმირი, ზღაპრული მზეჭაბუკი, რომელსაც უნდა გაეღვიძებინა, აღედგინა ქართველში მიძინებული თუ ჩაკლული სული, რაზედაც ასე ოცნებობდნენ ქართველი მოღვაწენი.

1941 წლის ნოემბერი კი უკვე სულ სხვა დროა. მათ, ვინც ასეთი სისასტიკით ებრძოდნენ ყოველივე ეროვნულს, ეხლათ გაახსენდათ, რომ „დიადი სოციალისტური სამშობლოს“ გარდა, პატარა და ნამდვილი სამშობლოც არსებობდა, რომ თავისუფლებისათვის საუკუნეების მანძილზე სიცოცხლეს სწირავდნენ მისი შვილები, რადაც, სრულიად გაუგებარი პროლეტარული სულის გარდა არსებობს ეროვნული და პიროვნული ღირსების შეგრძნებისა და არც მის დასაცავად დაუშურებიათ ადამიანებს სიცოცხლე. ასე სჭირდებათ იმ ქვეყნის მესვეურთ, რომელსაც საბჭოთა კავშირი ერქვა და რომელთაც სურთ, ქვეყნის უდიდეს ხელოვანთა შემოქმედებით გააღვიძონ პატრიოტიზმი და პიროვნული ღირსების შეგრძნება მათში, ვისშიაც ასეთი დაუნდობლობით ცდილობდნენ ყოველივე ადამიანურის ჩაკვლას, შიშისა და ურთიერთდაუნდობლობის ჩანერგვას. ეს ხელოვანებიც ფრთაშესხმულნი, და აღვსილნი ახალი, თავისუფლების შეგრძნებით თავისა და მაყურებლის სასარგებლოდ იყენებენ ახალ, ურთულეს ომის ვითარებას, ომმა თითქოს თავის ქარცეცხლში ჩაადნო, დაამსხვრია (თუნდაც დროებით მაინც) ტოტალიტარიზმის ბორკილები.

პრემიერა შესდგა და „მთების გული“ იქცა ქართული ბალეტის მანიფესტად. საბალეტო ლიბრეტოები, როგორც წესი, დიდი მხატვრული ღირსებით არ გამოირჩევიან, ამ მხრივ არც „მთების გული“ იყო გამონაკლისი, მაგრამ ის გულუბრყვილო ამბავი, თუ როგორ შეუყვარდათ ერთმანეთი თავადის ასულ მანიუესა და უბრალო მონადირე ჯარჯის, როგორ ააჯანყა ჯარჯიმ ხალხი თავისი



სატრფოს მამის წინააღმდეგ და შეეწირა ამ ბრძოლას ქალი, ისეთი მწყობრი, სახიერი და რომანტიკულად ამაღლებული საცეკვაო ენით იქნა მოთხრობილი, რომ მაშინვე დაიპყრო მაყურებელი. თუკი ლიბრეტო ვერ იდგა სათანადო სიმაღლეზე, ამას ვერ ვიტყვით ბალანჩივაძის მუსიკაზე. ეს ბალეტი გამოირჩევა თავისი მუსიკალური თვისებებით. მუსიკალურ პარტიათა ცალკეული მომენტები სულისშემძვრელ შთაბეჭდილებას ახდენენ. განსაკუთრებით ეს ფინალურ სცენას ეხება. მუსიკა იპყრობს მსმენელს თავისი მკაცრი კეთილშობილებით. ამ მუსიკაში არაფერია დაწვრილმანებული. იგი გაჯერებულია მაღალი პოეზიით შთაგონებული სერიოზული პათოსით. მუსიკაში და აქედან გამომდინარე ქორეოგრაფიაში საერთოდ არ იგრძნობა დამტკბარი სენტიმენტალიზმი. სპექტაკლის ორივე მთავარი შემადგენელი-მუსიკაც და ქორეოგრაფიაც ვაჟკაცური და გმირულია.

ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვანი – როგორც პიროვნება და შემოქმედი – თავისი თანამედროვეობის ხორცშესხმული სიმბოლოა. ის რასაც ხელოვანი ხედავს ან გვიამბობს თავის თანამედროვეობაზე ზუსტად შეიცავს დროის ელემენტებს, მაგრამ ასევე მხატვრისათვის დამახასიათებელი, უაღრესად ინდივიდუალური ხატოვანია ეს ლექსიკა.

სპექტაკლის შემქნელები – კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე და ქორეოგრაფი ვახტანგ ჭაბუკიანი, რომ ჭეშმარიტი ხელოვანები არიან ეს დრომ დაამტკიცა. დროის ლექსიკური გამოსახულება, ძალიან ხშირად იმხანად ოჩოფეხებზე შემდგარი პათეტიკა იყო. ვახტანგ ჭაბუკიანი პათეტიკას არ გაურბის, მაგრამ მისი პათეტიკა დიდებულად სადაა, მის გვერდით ასევე დიდებულად სადა პოეტურობა და ლირიკა იკავებს ადგილს.

თეატრს მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური ბარიერი უნდა გადაელახა. მაყურებელს უნდა მიეღო ქართულ კაბიანი და ჩიხტიკოპით თავდახურული ქართველი ქალიშვილები, რომლებსაც კლასიკური ილეთებს უნდა შეესრულებინათ, ქართული ცეკვისაგან განსხვავებით, ჰერში შემხტარიყვნენ, ფეხი თუ ხელი მაღლა შეემართათ, არა მხოლოდ კოჭი, არამედ მთელი ფეხიც კი გამოსჩენოდათ საცეკვაო ილეთის შესრულებისას. სპექტაკლის საერთო წარმატება დიდად

განაპირობა მხატვარმა სიმონ ვირსლაძემ. მას ბალეტზე მუშაობის საკითხში გამოცდილება ჯერ კიდევ არ გააჩნდა, მაგრამ „მთების გულში“ უკვე გამოჩნდა, თუ როგორ ზუსტად ესმოდა მას ბალეტის გაფორმების თავისებურებანი, ყოველი მისი კოსტიუმი, დეტალი, ატრიბუტი არაჩვეულებრივად მრავლისმთქმელი, ლაკონური და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მოხერხებული იყო. იგი ბალეტ-მაისტერთან ეძებდა და პოულობდა წარმოდგენის იერსახეს. როგორღაც ახერხებდა ურთიერთშეერწყვა გადაწყვეტის მონუმენტალური თეატრალურობა და ლაკონური უბრალოება. მხატვარმა ქართული მძიმე ფარჩის, ოქრომკერდით მოქარგული ყურთმაჯებიანი კაბა შეცვალა ქათქათა თეთრი მუსლინით, ოდნავ დაამოკლა კალთა და მკლავზე მოარგო თხელი სახელო. მრავალფა კაბის კალთამ თითქოს ღრუბლის საბურველში გახვია მანიჟე და მისი მეგობრები, ქართველი ქალის კლდემაძმოსილება არ დაუკარგა, ხოლო პუანტებმა კიდევ უფრო აამაღლა, კანტილენური გახადა ქალთა ცეკვა.

ჯარჯისა და მანიჟეს პირველ ღირიულ დუეტში მხატვარმა ბალერინას სურა დააჭერინა ხელში და ამ ყოფითმა ნივთმა სრულიად მოულოდნელი მხატვრული ჟღერადობა შეიძინა. მანიჟე თითქოს უკვდავების წყლით უვსებდა ჯარჯის ამ თიხის ჭურჭელს, რასაც ცეკვა-სიტყვით ვერ უმხელდა, თავის ქალურ კდემას დამორჩილებული, სურის წყლით უდასტურებდა. ვახტანგ ჭაბუკიანმა ამ პირველივე დუეტით თვალნათელი გახადა, თუ რას ეძებდა იგი ქართულ ბალეტში. ეს დუეტი ბალეტის ენით ამეტყველებული ცეკვა „ქართული“ იყო. აქ ვაჟი თავს ევლება ქალს, თითქოს თავისი ფართოდ გაშლილი მხარ-ბეჭით იცავს ნიაკის ოდნავ წამოქროლვისაგანაც კი, თვალეში შესციცინებს, ხელის ოდნავ მიკარებასაც კი ვერ უბედავს, მორიდებულად გვერდზე გამდგარი შესცქერის მის ცეკვას და უხმოდ აყოლებს მუსიკას ტაშს. ამავე დროს შეფარულად, მაგრამ მაინც უჩვენებს თავის სიჩაუქეს, მოჩილობას და მაინც, ბოლოს, ცეკვის ვნებას აყოლილი ყოველი მხრიდან ჩასცქერის სახეში, გასაქანს არ აძლევს, ცდილობს მონუსხოს და მის სახეში ამოიკითხოს ქალის გულისნადები, ერთი თბილი გამოხედვა მაინც გამოსტყუოს მას. ქალი თავის მხრივ ღირსეული კდემამოსილებით



ადვილი, კვლევად ყელმოღრებული, მაგრამ თვალდახრილი ცეკვის იგი სიყვარულის უსიტყვო თმენის ცეკვადი განსახიერებაა. მხოლოდ ერთი წუთით მაინც, ვაჟივით ცეკვის ვნებას აყლილი, ტრიალებს იგი მის წინაშე, თითქოს გრძნობათა ღელვის მორევში მოხკედრილი, მაგრამ ვაჟის ოდნავ მეტი ჩაძიებით შემკრთალი, ხელის მტეკნით ცდილობს დაიფაროს სახე. თითქოს იმისთვის, რათა სახემ არ გასცეს მისი საფიქრალი. აი, ესეც ერთმანეთისადმი კრძალვა, ვაჟის რაინდული მოწიწება და ქალის კლემა, რაც ქართული საცეკვაო ღუეტის არსს შეადგენს, დაუდო ქორეოგრაფმა საფუძვლად პირველ ადაჟიოს. კლასიკური ადაჟიო თავისას მოითხოვს და ჯარჯი ჰაერშიც აიტაცებდა მანიჟეს, წელზე ნაზად ხელმოჭდობილი ატრიალებდა, მისი ამადლების ისეთი სურვილით აღტაცებული, რომ ეს მიკარება ხორციელად არც კი აღიქმებოდა. თუ პირველ ღუეტში პირველი გამხელილი სიყვარულის ნათელი ღირიულობა კონტურულად იყო მოხაზული, მეორეში სასიყვარულო თემა თავის სრულყოფილ განვითარებას ჰპოვებდა, უფრო ღრმავდებოდა. ქალი კვლავაც ხელის მტეკნით იფარავდა სახეს, რათა ვაჟის მზერისათვის აერიდებინა თვალები. არაბესკის პოზაში მდგარ მანიჟეს ჯარჯი ისეთნაირად ატრიალებდა წრეზე, თითქოს ცდილობდა მისთვის თვალებში ჩაეხედა და ქალი კი უძალიანდებოდა. არადა, წამის წინ გრძელი ნახტომებით მოფრინავდა მისკენ, მიეკრობოდა მკერდზე და თავისივე სითამამით შეძრული თავბრუდამხვევად ტრიალებდა. ქალის სითამამით გულმოცემული ჯარჯიც ეამბორებოდა ქალს და შემდეგ უკვე გასაფრენად მომზადებულს ჰაერშივე იჭერდა, რათა ბავშვივით აღტაცებული „იავნანას“ მოტივით დაემშვიდებინა და სამუდამოდაც დამშვიდობებოდა. იქვე, კლასიკურ ვარიაციაში სიხალისით უჩვენებდა მთელ თავის ძალღონეს, ლამის ფრენის უნარს. მთელი ვარიაცია შესდგებოდა მაღალ ხტომებზე, სწრაფ ტრიალზე ჰაერსა და მიწაზე. ამ ცეკვით იგი შორდებოდა კიდევ მანიჟეს და იხმობდა თავის ძმადნაფიცებს, იხმობდა ბრძოლისაკენ, თავისუფლების, ღირსების დაცვისათვის, თავდადებისაკენ. ადვილი წარმოსადგენია, თუ რა შთაბეჭდილებას ახდენდა ჭაბუკიანის ეს მოწოდება მაყურებელზე. მას ისე, როგორც სხვას არავის, შესწევდა უნარი ჰაერში



დაეფიქსირებინა მოძრაობა, ისე ეტრიალა ერთ ადგილზე ანდა სცენის გარშემო, რომ შეექმნა შთაბეჭდილება, თითქოს ერთი კი არა, რამოდენიმე კაცი ცეკვავდა. ჯარჯი გამოიხმობდა თავის თანამებრძოლებს და აქედანვე იწყებდა სახელგანთქმულ ხორუმს და ასე, ხორუმის სვლით შედიოდნენ ისინი სასახლეში. ნამდვილი ხორუმის პირველი ნაწილი – დაზვერვა, მტრის პოვნა და პირველი ხმლის მოკიდება, თითქოს გზაში უნდა მომხდარიყო ხოლო მეორე ნაწილი – გადამწყვეტი ბრძოლა – თავადის სასახლეში გრძელდებოდა. ასეთი მასიური სცენა (მარში) იმ დროს მეტად მიღებული იყო. გავიხსენოთ, თუნდაც სანკილოტების მარში „პარიზის აღიდან“, მაგრამ აქ, იგი ისეთი ცეკვადი, სახიერი არ ყოფილა – იყო მასში პათეტიკაც, ბრძოლის ჟინიც, მაგრამ ეს, მაინც იყო სვლა მიწაზე. ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ დადგმული ხორუმი კი მტერს თითქოს ციდან აცხრებოდა თავზე. სიმონ ვირსალაძის მიერ აშენებული კლდის ქიმიდან მართლაც არწივივით გადმოფრინდებოდა მთიულურ მოკლევალტიან ტალავარში ლამაზად გამოკვართული ჯარჯი და მას მიჰყვებოდნენ შავჩოხიანი ვაჟკაცები. ნელა, ხორუმის რიტმში ეწყობოდნენ ისინი ფერხულში, ჯერ ადგილზე მოინაცვლებდნენ ფეხს, შემდეგ კი თანდათან მზარდი სისწრაფით იწყებდნენ ცეკვას–ბრძოლას, ეს ცეკვა–ბრძოლა ასრულებდა კიდევ ბალეტს და ისე ავსებდა თავისი შემტევი პათოსით სცენას, რომ აღარაფრისათვის აღარ ტოვებდა იქ ადგილს. აღარ იყო გლოვა, დარდი, მანიჟესთან განშორების სიმწარე.

მხოლოდ გამარჯვების ცეკვა!

„მთების გული“ დიდ გამარჯვებად იქცა, რადგანაც ვახტანგ ჭაბუკიანმა ხალხური ცეკვის ყალბ, მოოქროვილ კავკასიას კი არ გაუკეთა სცენაზე კოპირება, არამედ გამოიყვანა ქართული ადამიანი, ქართული ხასიათის, მართალი, ძლიერი, მოყვარული, სიყვარულის მიმცემი და რაც მთავარია, პიროვნული ღირსების შეგრძნებით აღსავსე. სწორედ ისეთი, როგორიც მაყურებელს სურდა ეხილა: ქართველი გმირი, რომელსაც ელოდა და რომელიც დაღუპული ეგონა.

„მთების გულით“ იწყება ახალი ეტაპი ქართული ბალეტის ცხოვრებაში. ჭაბუკიანმა ერთ-ერთმა პირველმა შესძლო საბალეტო სპექტაკლში ქორეოპორტრეტების, ქორეომონოლოგების შექმნა. ასეთი

პორტრეტების შესაქმნელად აუცილებელი იყო საუკუნოვან საბალეტო შტამებსა და „კანონებზე“ უარის თქმა, და ამაჯდროულად ძველი, კარგი ტრადიციების მხატვრულად გადაფასება – ახალი მახასიათებლების შესაქმნელი საცეკვაო ხერხების მოძიება თუ თავიდან შეთხზვა.²

„მთების გულით“, ჯერ კიდევ ლენინგრადის, შემდეგ კი თბილისის საბალეტო სცენაზე შეასხა ხორცი ჭაბუკიანმა თავის სანუკვარ ოცნებას – ვაჟკაცური ცეკვის იდეალს, მით უფრო, რომ ქართული ცეკვისა და კლასიკური ქორეოგრაფიის ბედნიერი ურთიერთშერწყმა ამის საშუალებას იძლეოდა. ჭაბუკიანი დაუპირისპირდა და თავისი ცეკვით სამუდამოდ დაამარცხა სახელგანთქმული კრეტონი, რომელიც ჯერ კიდევ II საუკუნეში ეკამათებოდა ლიკინუსს და ამტკიცებდა, რომ ცეკვა თავმოსაჭრელი და საზიზღარი სანახაობაა და არა მხოლოდ ის კაცები არიან ქარაფშუტა ქლაჩუნები, ვინც ცეკვავს, არამედ ისინიც, ვინც ამ სანახაობას მოწონებით უყურებს.³ ჭაბუკიანმა პირველმა შექმნა ნაციონალური ბალეტი, საბალეტო სცენაზე გამოიტანა ქართული ეროვნული პრობლემატიკა, ცეკვა აქცია სიტყვად, და არა სიტყვა ცეკვად. თუ ჭაბუკიანის ეპოქამდე ხალხური სარიტუალო თუ საყოფაცხოვრებო ცეკვები მხოლოდ სიუჟეტის შესაბამის მომენტში იდგმებოდა, „მთების გულში“, „გორდასა“ და „ლაურენსიაში“, გუნდებმა, ფოლკლორულმა ცეკვებმა სულ სხვა მნიშვნელობა შეიძინეს. კლასიკური ბალეტის არსებობის მანძილზე მხატვარს სრულიად გამოკვეთილი როლი ენიჭებოდა. მას უნდა შეექმნა საცეკვაოდ მოსახერხებელი კოსტიუმები მთავარ გმირებისათვის, ძირითადად კი ე.წ. „პაჩკები“ ან „ტიტონები“, ისტორიულ–ყოფითი სამოსი კორდებალეტისა და მიმანსისტვის და მორიგი ზღაპრულ–მითოლოგიური დეკორაცია, რომელიც სპექტაკლიდან – სპექტაკლში გადადიოდა თითქმის უცვლელად. ჭაბუკიანი – ვირსალაძის ერთობლივ სპექტაკლში კი სცენოგრაფია თანაავტორის როლში მოგვევლინა.

1. В. Красовская. Вахтанг Чабукиани. М., 1956. с. 63-66. 2. Ю. Слонимексий. Сердце Гор. М., 1968. с. 34. 3. О. Лукиан. Собр. Соч. 1 – 2 т. М., Ст.49-50.



THE BEGINNING NEW STAGE IN THE GEORGIAN BALLET – “MOUNTAIN HEART”

In the 1941 year's 22 November theatrical Tbilisi waited premiere in the Opera and Ballet's theatre by Zakaria Paliashvili.

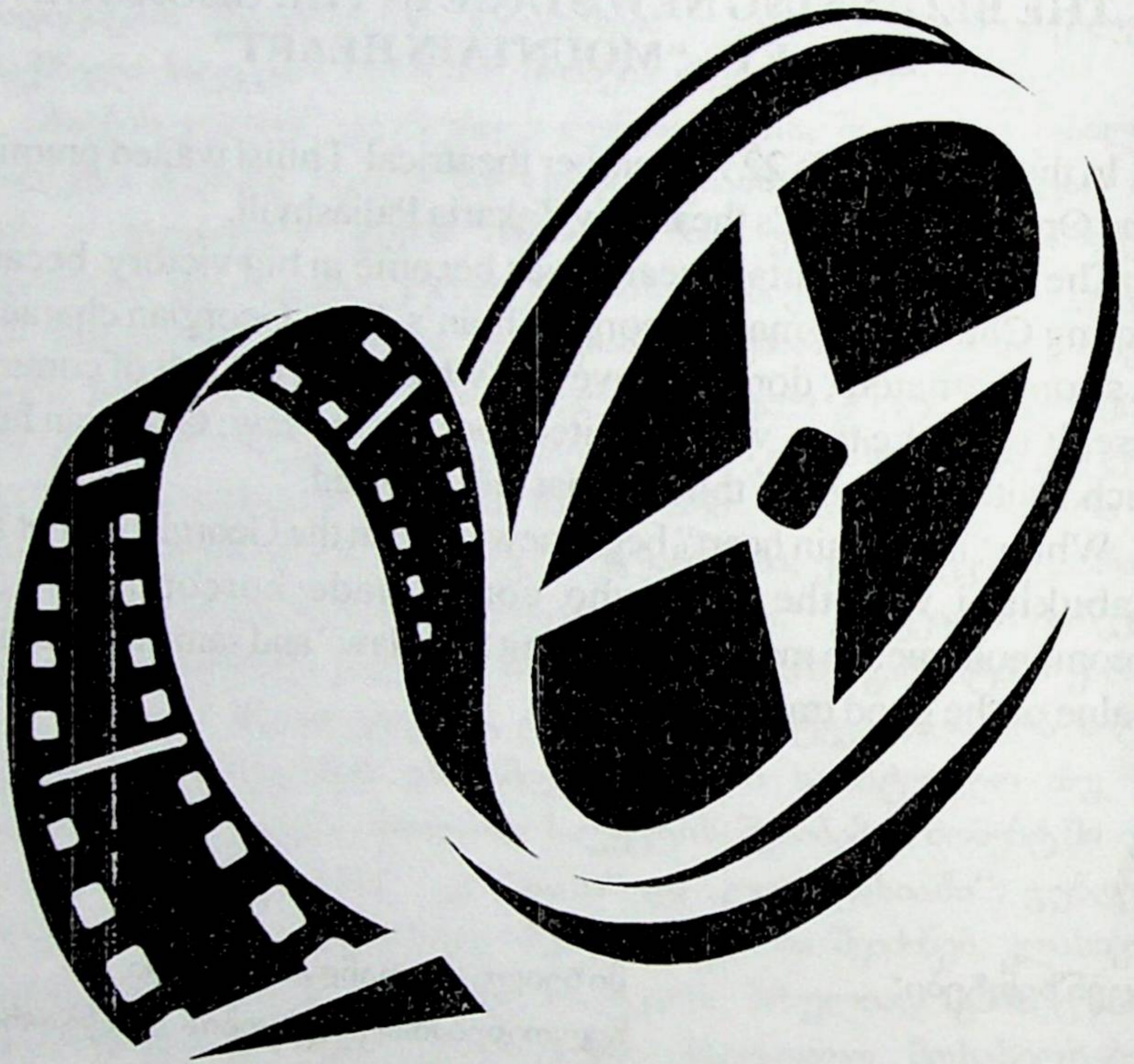
The ballet “Mountain heart” was became in big victory, because Vaxtang Chabukiani made Georgian man's face, Georgian character, tru, strong, amateur, donor of love and which is main, full of common sense. It was like that, which waited spectator to saw: Georgian hero, which waited and which thought that He was died.

Whith “Mountain heart” begin new stage in the Georgian ballet life. Chabukiani was the first who could made koreoportrait and koreomonologue. To made such portrait and “law” and same time, artistic revalue of the good tradition.

რეცენზენტები:

მიხეილ კალანდარიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

მანანა გეგეჭკორი
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



კინოფსიქოლოგიაში
კინეზიკა

20-იანი წლები - მხატვრული სახის
ტრანსფორმაცია
(კრეპიტი გმირი და ლიდერები)

მხატვრული კინო ურთულესი სტრუქტურაა. იგი მოიცავს რეალობის უამრავ ასპექტს და ამასთან ერთად არ წარმოადგენს ობიექტურ სინამდვილეს, რადგან მხატვრულ განზოგადებას და აღქმას საჭიროებს. ხანდახან კამათობენ იმაზე, თუ პროზაულ და პოეტურ კინემატოგრაფიაში რა უნდა დომინირებდეს. ითვლება, რომ პროზაული კინო არა მხოლოდ ფორმით, არამედ არსითაც და აქედან გამომდინარე, გმირის საშუალებითაც მთლიანად ობიექტურ სინამდვილეს ექვემდებარება, ხოლო პოეტური კინო პირიქით, სუბიექტურ განცდებსა და გრძნობებს ანიჭებს პრივილეგიას. იგივე შეიძლება ითქვას ამ ორი განსხვავებული კატეგორიის კინემატოგრაფიულ გმირებზეც, თუმცა, როგორც შემდგომში გაირკვა, ამ თვალსაზრისითაც ხდება ჟანრებისა და ფორმების აღრევასთან ერთად ახალი მხატვრული სახის თვისებათა ტრანსფორმირება. ყოველივე ეს არ ეხება მხოლოდ მამაკაცი გმირის ტრანსფორმირების პროცესს. საინტერესოა, რა ცვლილებებს განიცდიან ქალი პერსონაჟები და რა შეიძლება მოეწოდოს ეკრანს წამყვანი გმირის სახედ. მაგალითად მიხეილ კალატოზიშვილის კინოშედეგში „ჯიმ შვანთე“ (1929) ფილმის ცენტრალურ მხატვრულ სახედ მთის მკაცრი ბუნებაა გამოყენებული, ამავე რეჟისორის ფილმში „მე-კუბა!“ (1966) მთავარ მონაწილედ ცოცხალი მასალა მოძრავ გამოსახულებად იქცა.

ლიტერატურაში ანალოგიურ ასოციაციას იწვევს ვაჟა ფშაველას შემოქმედება. როგორც ლიტერატურის თეორეტიკოსები ამტკიცებენ: „პოეტი უსულო ბუნების განპიროვნებას, ადამიანისდაგვარად წარმოსახვას ახდენს... ვაჟამ შესანიშნავად იცის, რომ ერთადერთი არსება, რომელიც ფიქრობს და მას საამისო საშუალებაც გააჩნია – ადამიანია, და რომ ადამიანის ტვინი და ფიქრი ერთმანეთისაგან განუყოფელია. მიუხედავად ამისა, მთებიც ჩააფიქრა, ხოლო



ნისლზე ფიქრის ნიშანი გადაიტანა. მთების, ნისლისა და ფიქრის ამ დაკავშირებით, პოეტმა უმშვენიერესი მხატვრული სახე შექმნა.“

კინემატოგრაფში ჩვენ ყველაზე ხშირად შევიგრძნობთ და აღვიქვამთ ინდივიდუალიზებულ მხატვრულ სახეს, ანუ ცალკეული მაგალითები, რომლებიც მოვიხსენიე, გარკვეულ გამონაკლისებს ექვემდებარება, თუმცა, სამივე მათგანი შესანიშნავი მხატვრული სახე და ნოვატორული მიგნებაა. გმირების ტრანსფორმირების პროცესზე მრავალი მიზეზი მოქმედებს: გარემო ზოგადად, მაყურებლის გემოვნება და მოდური ტენდენცია, დაპყრობილი ქვეყნის სინდრომი, კანის ფერით თუ რელიგიური შეუწყნარებლობით გამოწვეული ისტერია, ომი – ნებისმიერი თავისებურებითა და მასშტაბით, ქვეყნის სათავეში მყოფი დიქტატორები, პოლიტიკური ქვედა თუ ზედა დინებები, ტექნოლოგიური ძვრები და პროცესები, რომელიმე ერისა თუ ნაციის სურვილი ათწლეულებში ერთხელ მაინც იპოვოს „მხსნელი“ – იდეალური გმირი, უგმირობის კომპლექსი და სხვა.

გმირები სახეს იცვლიან, ანუ ტრანსფორმირდებიან დროსა და ქვეყანაში არსებული ყველა ამ მიზეზთა გათვალისწინებით. დარამდენადაც რადიკალურად უნდა ჟღერდეს ეს მოსაზრება, დომინანტ როლს მაინც ერის ხასიათში, გენეტიკაში არსებული, ან შექმნილი თვისებები განაპირობებს. თუმცა, კინოს ისტორიაში არსებობს და იარსებებს გმირის განზოგადებული ტიპი, რომელიც მთელი თავისი არსით მსოფლიოში არსებული ფასეულობების შენარჩუნებისათვის იბრძვის და მისი მიკროსამყარო, მხოლოდ პირობითი მოდელია, ამიტომ, ეს მცირე გამონაკლისები ეროვნული ხასიათის ნიშნით გამოკვლევებს არ ექვემდებარება.

ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნებს შორის საქართველო ერთ-ერთი იყო, სადაც მუდმივად გაისმოდა მოწოდებანი ეკრანული გმირის არსებობის აუცილებლობის შესახებ. იგულისხმება მებრძოლი, აქტიური გმირი. იურენევი თავის წიგნში „საბჭოთა კინოხელოვნების ნოვატორობა“ წერს, რომ ნიკოლოზ შენგელაია, მიხეილ კალატოზიშვილი, ივანე პერესტიანი და მრავალი ქართველი კინოხელოვანი ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ამკვიდრებდა ეკრანზე ახალი ადამიანის სახეს. მას მუდმივად ბრძოლა უხდებოდა, და



მიუხედავად სოცრეალიზმის მოთხოვნებისა, ქართული კინოს ეს კატეგორიულობა, კარგა ხანს იყო ძალაში. მაგ.: კოტე მიქაბერიძის ფილმი „ჩემი ბებია“ (1929), მართალია ექსპრესიონიზმის მძლავრ გავლენას განიცდის, აქაც კი ვხვდებით მებრძოლ გმირს-მუშას (მსახ. აკაკი ხორავა). შეიძლება ეს როლი ეპიზოდურია, მაგრამ ძალიან დიდ დრამატურგიულ დატვირთავს ატარებს, რადგან ეკრანზე მისი გამოჩენის შემდეგ იცვლება ფილმის ფორმა, ანუ, თუ აქამდე ფილმი საკმაოდ ძლიერ ექსპრესიონისტულ ხასიათს ატარებდა, ხორავას გმირის გამოჩენისთანავე კარგავს ყველაფრის ირონიზირების ტენდენციას და მუშის თვალით დანახული სამყარო ხდება არა ირონიზირებული და გროტესკული, არამედ პირდაპირ პასუხობს სოცრეალიზმის იდეოლოგიურ მოთხოვნებს და მკვეთრ ზღვარს ავლებს „დადებითსა“ და „უარყოფითს“ შორის.

ივანე პერესტიანის „სამი სიცოცხლე“ (1925) და „არსენ ჯორჯიაშვილი“ (1921), ნიკოლოზ შენგელაიას „ოცდაექვსი კომისარი“ (1933), კოტე მარჯანიშვილის „ქარიშხლის წინ“ (1925) – თითქოს ეს ფილმები არავითარ ჟანრობრივ კავშირში არ არიან ერთმანეთთან და გმირიც სხვადასხვა სოციალურ ტიპს განეკუთვნება. მაგ.: „სამ სიცოცხლეში“ გმირები განსხვავებული სოციალური ფენითაა წარმოდგენილი: გლეხები, აზნაურები, რევოლუციონერები და ა.შ. თავად არსენ ჯორჯიაშვილი – ეროვნული გმირია, ხოლო კომისრები – რევოლუციის იდეას შეწირულთა კრებითი სახე, და მაინც, მიუხედავად ამისა, ლიდერის, მებრძოლის ფენომენი უკვე მკვეთრად იკვეთება ქართული კინოს ისტორიულ საწყისებში. ბუნებრივია, ეს პროცესი მჭიდრო კავშირშია ზოგადად საბჭოთა სინამდვილესთან. დოვჟენკო, პუდოვკინი, კულეშოვი, ეიზენშტეინი – ყოველი მათგანი გამოყოფდა ლიდერის სახეს და ახალ სინამდვილეს უკავშირებდა მას. პუდოვკინის „დედა“ (1920), ეიზენშტეინის „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ (1925), დოვჟენკოს „მიწა“ (1930) სხვადასხვაგვარად ხსნიდნენ ლიდერის სახეს. სხვათაშორის ყოველთვის აღინიშნებოდა ისიც, რომ ქართული კინო ცდილობდა დაეკავშირებინა ისტორიისთვის გმირის ფენომენი. „არსენ ჯორჯიაშვილი“ და „ელისო“ (1928) ამის ნათელი დადასტურებაა, თუმცა მაინც ხდებოდა

გმირის განზოგადება, ანუ პერსონაჟის გამოგონება (ელისო – ისტორიული სინამდვილის ფონზე), ვინაიდან ნებისმიერი მკვეთრი მინიშნება საბჭოთა კინოხელოვნებას ე.წ. „საფრთხეს“ უქმნიდა. მოგვიანებით, ყოველივე ამან, ხელი შეუწყო ქართულ კინოში მეტაფორულ-იგავური ჟანრის ჩამოყალიბებას ყოველისმომცველი ტენდენციის სახით.

დროსთან ერთად ქართულმა კინომ მატერიალური ჩაკარდებიც იწვნია, ისე, როგორც ეს „მცირეფილმიანობის“ დროს ხდებოდა და მიუხედავად ამისა, „გიორგი სააკაძე“ (რეჟ. მიხეილ ჭიაურელი, 1942-43) და „ჯურღაის ფარი“ (რეჟისორები რონდელი, დოლიძე, 1944), – დაუფარავი პლაკატური ჰეროიკით განმსჭვალული ფილმები უამრავ მაყურებელს იძენენ. ეს უკვე დროისა და ვითარების შესაბამისად ხდება. საინტერესოა, რა ფორმით ვითარდებოდა გმირის ტრანსფორმაცია 20-იანი წლებიდან და იმთავითვე, რა გარეგნული ნიშანთვისებებით გამოირჩეოდნენ ისტორიულ რეალობაში არსებული თუ ამ სახეებთან მიახლოებული გმირები. ისინი, რა თქმა უნდა, გარეგნული მიმზიდველობის ნიშანს ატარებენ, თუმცა ეს მიმზიდველობა დროსთან მიმართებაში ცვალებადია. 20-იანი წლების სახალხო გმირები: არსენ ჯორჯიაშვილი, ვაჟა, კომუნარი „კომუნარის ჩიბუხიდან“, მოგვიანებით კი გიორგი სააკაძე. ეს არასრული ჩამონათვალი უკვე გვიქმნის წარმოდგენას სახალხო გმირის სტერეოტიპზე, რომლის „უდრეკობაც“ უკვე მისი გარეგნობით უნდა ჩანდეს, ამასთან ერთად, მათ არ ახასიათებთ ადამიანური სისუსტეები და თუ ისინი მაინც შეიმჩნევა, სასწორი ყოველთვის საქვეყნო ინტერესების მხარეს უნდა გადაიხაროს. სიყვარულიც უსიტყვოდ ემორჩილება ამ კანონებს (შენგელაიას „ელისო“). რაც შეეხება გიორგი სააკაძეს, იგი იტყულებულია ლიტერატურული, ისტორიული და კინემატოგრაფიული სინამდვილიდან გამომდინარე დათრგუნოს შთამომავლობის მიმართ არსებული ბუნებრივი ინსტიქტიც კი. (ეს არ გახლავთ მხოლოდ ქართული კინოს ნიშანი. ოდნავ „სუსტი“ გმირები ამერიკულ კინოშიც კი, მხოლოდ 50-იანი წლების ბოლოს გამოჩნდნენ).

არსებობს მოსაზრება, რომ გიორგი სააკაძის ეკრანული გმირი მიხეილ ჭიაურელმა გარკვეული იდენტიფიცირებით გააცოცხლა.



საქმე იმაშია, რომ საბჭოთა კავშირის მაშინდელი ლიდერი-სტალინი იგივე ისტორიულ ნაბიჯს დგამს და იძულებულია თავისი ვაჟიშვილის სიცოცხლე შესწიროს საკუთარ უკომპრომისობას. ეს მოსაზრება არ გახლავთ არგუმენტს მოკლებული, თუ ორივე ისტორიულ მოვლენას გავითვალისწინებთ, მაგრამ ის კი საკამათოა, თუ რამდენად აღიქვამდა ფილმის ავტორი რუსებს მტრად.

მეორე, არანაკლებ საინტერესო სახეა ვაჟია, ნიკოლოზ შენგელაიას ფილმიდან „ელისო“. ის ეროვნული დაუმორჩილებლობის, ვაჟკაცობის სიმბოლო და კრებითი სახეა, ანუ მისი გმირი კრებითი გმირია, რადგან არც ერთი ისტორიული მებრძოლის კონკრეტულ სახელს არ ატარებს და „ხალხიდან გამოსულ“ ვაჟკაცს მუდმივად შეიძლება ანალოგია მოვუძებნოთ. შემდგომი პერიოდის ქართულ კინემატოგრაფში ამ ტიპის გმირმა უფრო განიცადა სახეცვლილება და ის უფრო ხშირად ჩნდება ეკრანზე, ვიდრე ისტორიული პიროვნება (გამონაკლისია რევაზ ჩხეიძის „მაია წყნეთელი“). მაგ.: თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ (1908), სადაც ავტორი პირდაპირ გვაწვდის ამ მინიშნებებს ვარლამ არავიძის პიროვნების შესახებ – ე.ი. ის ერთგვარი ტრანსფორმირებაა დროში, უარყოფითი გმირია, მაგრამ კრებითი.

ფილმში „ელისო“, არამხოლოდ ვაჟია, არამედ თავად ელისოც (კირა ანდრონიკაშვილი) თავისი ხალხისადმი ერთგულებით და სიყვარულით განმსჭვალული გმირია. ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როდესაც მორალური ლიდერობა ეკრანზე ქალს ერგო წილად. მოგვიანებით, რევაზ ჩხეიძის „მაია წყნეთელში“, კიდევ ერთხელ ვნახავთ ქალს – ისტორიულ გმირს, თუმცა ამჯერად თავდადებულსაც და გრძნობებით შეპყრობილსაც. მიუხედავად იმისა, რომ მაია წყნეთელი რეალურად არსებული გმირია, რეჟისორმა მასში გააერთიანა სამშობლოსათვის თავგანწირულ გმირ ქალთა ბედ-იღბალი. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს ფილმი უკანასკნელი ცდაა ქალი-ლიდერის ეკრანული გაცოცხლებისა. რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, მტკიცება, რომ ქალი-გმირის არ არსებობა ეკრანზე ქართული მენტალიტეტის შედეგია, არავითარ საფუძველს არ ეყრდნობა. შესანიშნავ და პროგრესულ დასავლურ კინემატოგრაფში ჟანა დარკის

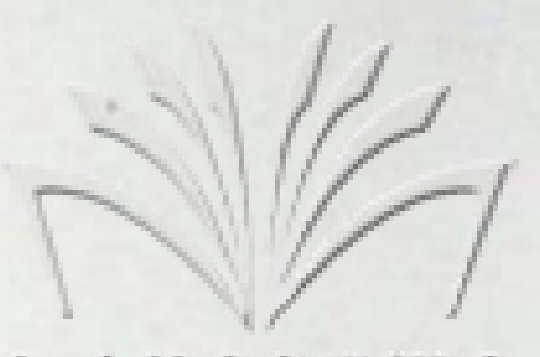
გამოკლებით, რომელიც პერსონიფიცირებულია, თითქმის ვერსად ვხვდებით ქალი-გმირის განსაკუთრებით კრებით სახეს. ამერიკული კინოს 80-იან წლებში გაიღვეს ე.წ. ემანსიპირებული ქალი-გმირების რამდენიმე საინტერესო კინო-პერსონა მაგ.: ფილმში „ტელმა და ლუიზა“ მთავარი გმირები (სიუზან სარანდონი და ჯინა დევისი) ეწირებიან სოციალურ და პირად პრობლემებს – ისინი გაურბიან მამაკაცის დომინანტს და იღუპებიან, რაც თავისთავად საინტერესოა და გმირისთვის დოგმა არავის დაუწესებია, – სამშობლოს უნდა შეეწიროს თუ თვითდამკვიდრებისათვის ბრძოლას, მაგრამ ფემინისტთა უბედობაზე აქცენტირება, ცოტა არ იყოს ხაზგასმულის და კომიკურის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მიუხედავად ფილმის ტრაგიკული დასასრულისა. აგრეთვე, გამონაკლისების რიცხვშია რობერტო როსელინის „რომი ღია ქალაქია“ (1945). ანა მანიანის გმირი ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი კრებითი სახეა კინოს ისტორიისთვის, ვიდრე რომელიმე სხვა. მაგრამ აღსანიშნავია ისიც, რომ ნეორეალიზმმა, როგორც მიმდინარეობამ, თავად ისტორიულ-სოციალურმა სინამდვილემ, განაპირობა იმ პერიოდის იტალიისათვის ყველაფრით ნაცნობი და ახლობელი სახის შექმნა. მით უფრო, რომ ანა მანიანის გმირს პრეტენზია არა აქვს გმირობაზე, რჩება „უსახელო გმირად“ და მოზღვაკებული ემოციაც ახასიათებს, რაც შეიძლება პირობითად, სისუსტეშიც ჩავუთვალოთ.

მაია წყნეთელი, ელისო, ტელმა და ლუიზა, მარია – გმირ-ქალთა ურთიერთგანსხვავებული ტიპები (ქვეყნები, ისტორიული სინამდვილე, გარეგნული მონაცემები, ქალთა ფსიქოლოგიური ტიპები და ის გარემოებები, რომლებიც მათ გმირად ჩამოყალიბებას განაპირობებს) სხვადასხვა დროს მოევლინენ ეკრანს და გარკვეულ იშვიათობას წარმოადგენენ, თუმცა თუ ისტორიას მივუბრუნდებით, მცირე საინტერესო გადახვევის მიზეზის აღმოჩენაც შეიძლება: მარლენ დიტრიხი, გრეტა გარბო – მსახიობი ქალები, რომელთა ეკრანსმილმა ცხოვრება მაყურებელმა რეალურად აღიქვა და ისინი სიცოცხლეშივე „ღმერთქალებად“ აქცია. ამ შემთხვევაში თავად მსახიობებმა შეძლეს შეექმნათ გმირის იმიჯი, და დღევანდელი გადმოსახედიდანაც რჩებიან რომანტიულ და პასიურ ქალთა თითქმის ყველაზე ცნო-

ბილ ტიპებად. სამწუხაროდ, ეს ის მცირერიცხოვანი სიაა, რომელიც პირველი გახსენებისთანავე მოაგონდება რიგით მაყურებელს, მაშინ, როდესაც მამაკაცი გმირის იდეა დომინირებს ყველა ეპოქაში და ნებისმიერი ქვეყნის ეკრანზე.

როგორც ჩანს, ეს ყველაფერი მაინც ქალის ისტორიულ სტატუსთან და მასზე გავრცელებულ სტერეოტიპულ წარმოდგენებთან არის დაკავშირებული. და რაც მთავარია, თანამედროვე უცხოური კომერციული კინოს მიერ შექმნილი „ახალი ქალი“ ცეცხლსასროლი იარაღით ან პოლიციელის ფორმით კარგს ვერაფერს გვეტყვის, საკმაოდ მოკლებულია ბუნებრიობას და არავითარ ტრანსფორმაციას არ ექვემდებარება. უკეთესი იქნება, თუ ვაღიარებთ, რომ ისინი არანაირ აზრობრივ დატვირთვას არ ექვემდებარებიან და შესაბამისად, გმირის სტატუსსაც არ ატარებენ.

1. იხ.: კრებული. ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები. თბ. 1986.



HERO'S TRANSPORMATION OF THE 20-th YEARS (PLURAL HERO AND LIDERS)

There are exposure distinct tendencies in the cinematography's process of the hero's transpormation.

The hero's transpormation was very influence of the real in the 20-th years. Films, such as:

"Three lives," "Arsen Jorjiashvili", "26 commissars", " In front of the storm", "Giorgi Saakadze"- which heroes belong different social types and at the time are subordination to show different aesthetic-artistic faces. It may be say same on the women types (for example: Niko Shengelaiias' "Eliso"). There were unproportional development process of the evolution heroines in the Georgian and Western film, there were activeted influence, such as mentality thinking, as creative-dramatic tendencies in the cinematography of the 20-th years.

On the tendencies in the development process, there were changed from the romantic and pasivity hero to the open protest. To consider some parallels between heroines to Georgian film and West film's analogous hero and tendencies. This aspect just gets particular meaning in the investigate process.

რეცენზენტები:

ზვიად დოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

მაია ლევანიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



სიორან კირკეგორის „შიში და ცაცაცაი“ და
მისი რელიგიური ფილოსოფია, როგორც
ანდრეი ტარკოვსკის ფილმების შინაგანი
სამყაროს
კონსტრუირების მრთბვარი მოდელი

მოდერნისტული ტექსტების სემანტიკა და ეინტაქსისი (როგორც პრეფერენციების სისტემის) მიმართულია გარკვეული აპერცეფციული მასის მატარებელი მაყურებლისკენ. სუბიექტური რეალობა თავისი რთული მოდუსით, არაა მიმართული აქტიური ზეგავლენა მოახდინოს ტექსტის მიღმიერი სივრცის კონსტრუირებაზე. ანდრეი ტარკოვსკის საავტორო მითოლოგია არ მიესადაგება ეპოქის დომინანტურ სოციალურ მითს და აქედან გამომდინარე, არ ახდენს ყოველდღიურობის სფეროს რეგულირებას. შემოქმედი სარგებლობს რა ემპირიული სინამდვილის ელემენტებით, როგორც ენის ერთეულებით, თვისობრივად ახლებურად გარდაქმნის მათ და ისე გვთავაზობს თავის შემოქმედებაში. ავტორი, როგორც ე.წ. „რუსული იდეის“ მქადაგებელი, უპირისპირდება რა თავისი თანამედროვეობის ფასეულობათა სისტემას, მიზნად ისახავს მაყურებლის სულიერ გარდასახვას. კულტურის აგენტი, ღებულობს რა რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ კომუნიკაციურ სისტემას, ერთგვარი ემოციური განწყობის შემდგომ „მეორე სვლით“ წვდება ნაწარმოების შინაგან არსს, მეტაფიზიკური აზრის მუდამ გარდამავალ ნიუანსებს.

ანდრეი ტარკოვსკის კინოსტილისტიკა განსაკუთრებულ ფილმიურ ფორმაზეა ორიენტირებული, რომელსაც ჟილ დელიოზი „ლირიულ აბსტრაქციად“ იხსენიებს, ხოლო აბატი ეფრი და პოლ შრედერი „ტრასცენდენტურ სტილს“ უწოდებენ. ვალტერ ბენიამინი აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ტექნიკური რეპროდუქციების ეპოქაში კარგავს თავის სპეციფიურ აურას. ამ მხრივ, რობერ ბრესონისა და იმავე ანდრეი ტარკოვსკის შემოქმედება წარმოადგენს გამონაკლისს. ისინი თავიანთ ფილმებში ახდენენ



იმგვარი მხატვრული სივრცის კონსტრუირებას, რაც „გრძნობითი გამოცდილების“ ფარგლებს სცილდება. ე.ი. ტრანსცენდენტური, იმქვეყნიური სივრცის მოდელია. დროსა და სივრცის ქრონოტოპი ანდრეი ტარკოვსკის მეტაფილმებში რეალობის მოდულის ვარიაციულობით ხასიათდება. XX საუკუნის პოეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი – შესაძლო სამყაროთა სემანტიკა, მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს ტექსტის მხატვრულ სტრუქტურას. ბინარული ოპოზიცია, სიზმარი, რეალობა რეჟისორის ბოლო ფილმებში კარგავს მკვეთრად გამიჯნულ სემანტიკურ ზღვარს. სიმბოლური (სიზმრები, „გაცოცხლებული ბუნება“) და კულტურული (ინტერტექსტი) კოდის იერარქია ტექსტის შიგნით, ქმნის ზე-რეალობას, რომელიც ყალიბდება „მცირე ინტენსივობის“ შეგრძნებებისაგან და თავის მხრივ, ქმნის ფილმის აზრობრივ ველსა და მეტაფიზიკურ კონტექსტს.

„ტრანსცენდენტური სტილი“, როგორც „რეპრეზენტაციის უნივერსალური ფორმა“ რეალიზდება „საერთო სტილისტიკაში, რომლის მეშვეობითაც ფილმში ტრანსცენდენტური რეფლექსიის რეპრეზენტირება ხდება“. ესაა რეალობის სტილიზაციის განსაკუთრებული ხერხი, კინოგამომსახველობის ელემენტების ელიმინირების (ნაწილობრივ მაინც) გზით. აბატ უფროსს მოჰყავს ლიტურგიის მეტაფორა, რიტუალისა, რომელიც მოწოდებულია ტრანსცენდენტულის მატერიალური გამოსახვით ადამიანი რეალობის სხვა განზომილებაში გადაიყვანოს.

სტაზისის მეშვეობით ხდება „ახალი სივრცის“ რეპრეზენტირება (any space whatever). გამხმარი ხე „მსხვერპლთშეწირვაში“ ან „ხუტორის“ სახე რომანულ თაღებს შუა მოქცეული („ნოსტალგია“) არის სწორედ სტაზიზი, სადაც რეალური და ირეალური, სულიერი და ფიზიკური საწყისი თანაარსებობს, როგორც ერთგვარი ტრანსცენდენტური რიგის გამოხატულება.

მიშელ ფუკოს თქმით, უგუნურობასთან მიმართებაში ჩანს საზოგადოების ცივილიზებულობა, ე.ი. უგუნურობის, როგორც ფსიქიური არამდგრადობის პრობლემა განსაზღვრავს კულტურული ცნობიერების დონეს. მასში მიშელ ფუკო ხედავს იმ ჭეშმარიტებას,



რაც მიუწვდომელია გონისათვის. „უგონობის რეალობა“, მისი თქმით, არის ის „ელემენტი, რის წიაღშიც სამყარო თავის ჭეშმარიტ საზრისს უკავშირდება“.² ანდრეი ტარკოვსკის გმირები, რჩეულობის ნიშნით დაღდასმულნი, უგუნურები არიან, რომელთათვისაც ხილული ხდება ყოფიერების ჭეშმარიტი საზრისი. სტალკერი უარს ამბობს ყოველივე ზედმიწევნით ადამიანურზე, გულს უგდება „ყოფიერების ძახილს“ და მისი ჭეშმარიტი თანამონაწილე ხდება. მისი ქმედებები არ ჯდება ადამიანური ქცევის მიღებულ ნორმებში. თავის თანამგზავრებთან ერთად გადის ზონის გამოცდას და თავის სულის სიღრმეში სიცარიელეს ხედავს; მგზავრები (სტალკერი, მწერალი და პროფესორი – (აქ ამოქმედებულია სიორენ კირკეგორისეული სქემა: ესთეტიკოსი, ეთიკოსი და რწმენის რაინდი) ვერ ბედავენ ოთახის ზღურბლზე გადასვლას, უფრთხიან რა საკუთარი ქვეცნობიერის მატერიალიზაციას. სტალკერი კვლავ დაბრუნდება ზონაში, თუმც, ეს საფრთხეს უქმნის მის სიცოცხლეს და განაგდება რა ყველა იმ ფასეულობას, რაც ვერ უძლებს ზონის გამოცდას, ისევ „ყოფიერების ძახილს“ მიუგდება ყურს. აქ აშკარაა ზღვარი „არაჭეშმარიტ“ და „ჭეშმარიტ“ ყოფნას შორის.

უგუნურების პრობლემა ადაპტაციის, ინდივიდის სოციალიზაციის სირთულეებს უკავშირდება. ანდრეი ტარკოვსკის გმირების სოციალური გაუცხოება თავის ტვინის თავდაცვითი მექანიზმის რეაგირებაა „ეგზისტენციური შფოთვით“ გამოწვეული. დომენიკო („ნოსტალგია“) საკუთარი ოჯახის იზოლირებას ცდილობს, რათა დაიცვას ისინი მოსალოდნელი კატასტროფისაგან. ალექსანდრე („მსხვერპლთშეწირვა“) უარს ამბობს სცენურ მოღვაწეობაზე, რაც სოციალური განდევნილობის ტოლფასია. „რეალობასთან კონფლიქტი პათოლოგიურ ინდივიდში გაუსაძლისი ამბივალენტობის შინაგან გამოცდილებას ბადებს“ (ფუკო). ფსიქიურად შეშლილი ალექსანდრე სასწრაფო დახმარების ეტლს მიჰყავს. აქ აშკარაა ინტერტექსტუალური მიმართება მიშკინის სახესთან, აგრეთვე „რწმენის რაინდთან“ – ქრისტეს პროტოტიპთან.

ანდრეი ტარკოვსკი ფიოდორ დოსტოევსკის რომანის ეკრანიზაციის პროექტს არაერთგზის უბრუნდებოდა. „ადამიანის ჰარ-



მონიულობა არის არა განყენებული ცნება, არამედ ამოცანა — ზოგადობისა და აგრეთვე ხელოვნების რეალური მიზანი³ — წერდა იგი. რემინისცენციები და ალუზიები ფიოდორ დოსტოევსკის რომანებიდან ხშირად გვხვდება ანდრეი ტარკოვსკის ფილმებში. აქ არაა საუბარი გავლენის თაობაზე. მიხეილ იამპოლსკი თავის ფუნდამენტალურ ნაშრომში „თირესის მეხსიერება ინტერტექსტუალობა და კინემატოგრაფი“ ეყრდნობა რა, ვლადიმერ ჟირმუნსკის მონოგრაფიას „პუშკინი და ბაირონი“, ამბობს, რომ პუშკინის ტექსტები პროექტის დამოუკიდებელი განვითარების შედეგია, რომელიც არ ექვემდებარება გავლენის კატეგორიებში განხილვას. გავლენის სფერო მკვლევარის შესაძლებლობათა მიღმა მდებარეობს. პიროვნებათა ურთიერთზეგავლენა ანალიზს არ ექვემდებარება, ანალიტიკური ინსტრუმენტარიების უქონლობის გამო და მკვლევარი, მხოლოდ ცალკეული საერთო ფორმალისტურ—კომპოზიციური სტრუქტურების გამოვლენით შემოისაზღვრება.⁴ ჩვენც ასევე ვიზიარებთ მოცემულ მეთოდოლოგიურ მიდგომას.

ალექსანდრეს სახის ლიტერატურულ ტრადიციასთან ტრანს-დიალოგურ მიმართებას მიხეილ ბულგაკოვის ივანე ბეზდომნისთან მივყავართ. ეს უკანასკნელი კი რუსული ლიტერატურის არქეტიპულ სახეს — ჩაცკის ეხმიანება. აქედან გამომდინარე, სულიერი აშლილობის თემა ესადაგება არა მხოლოდ საუკუნის ფილოსოფიურ ინტენციებს, არამედ რუსულ ლიტერატურულ ტრადიციასაც.

მიშელ ფუკოს მიერ შემოთავაზებულ კონცეფციაში, ჩვენ ვხედავთ სამყაროსა და ადამიანური ბუნების არსის ახსნის მცდელობას ფსიქიკის ირაციონალური სფეროდან გამომდინარე. ეს ნიშნავს რაციონალურ—კაუზალური დეტერმინირების უარყოფას, რაც სამყაროს პოზიტივისტურ—მატერიალისტური სურათის უგულვებელყოფას უკავშირდება. სარუპი შენიშნავდა, რომ მიშელ ფუკო ახდენს უგუნურობის რომანტიზაციას, აკავშირებს რა მასთან თავისუფლებას. უპირველესად აქ საუბარია ნიცშეანურ მორალური არჩევანის თავისუფლებაზე. ანდრეი ტარკოვსკის გმირები, ასევე, არ ექვემდებარებიან რაციონალური აზროვნების კონსტრუქტებს და უარყოფენ „არაჭეშმარიტ ყოფნას“. როგორც სნაუტი („სოლიარისი“)

ამბობს: „ჩვენ დავკარგეთ კოსმიურის შეგრძნება, არქაული ადამიანისათვის ის უფრო ორგანული იყო, ისინი არ კითხულობდნენ „რატომ?“, „რისთვის?“, გავიხსენოთ თუნდაც მითი სიზიფეზე“. ჩვენ მივაღექით მსხვერპლთშეწირვის აქტის მორალურ-ეთიკურ მხარეს. ღმერთმა იელოვამ უბრძანა აბრაამს, ებრაელთა წინამძღოლს: „გამოდი შენი ქვეყნიეთიდან მამაშენის სახლითგან, და მიდი იმ ქვეყანას, რომელსაც გიჩვენებ შენ და გაგამრავლებ შენ.“⁵ მართლმორწმუნე ემორჩილება ღვთის ნებას. იოანე ღვთისმეტყველი წერს: „შეხვედნე როგორ იყო თავიდანვე მართლმორწმუნე დაჩვეული, უხილავი ერჩია ხილულს და მომავალი იმას, რაც ხელთ ეპყრა“.⁶ ინდივიდუალურ-ადამიანურ ფასეულობებზე (სახლი, ოჯახი, სამშობლო) უარის თქმა, უფრო მაღალი მატერიების სანაცვლოდ, თან სდევს მთელი ცივილიზებული კაცობრიობის ისტორიასა და ევროპული კულტურული ცნობიერების ფორმირების პროცესს. ანდრეი ტარკოვსკი, როგორც დასავლური ჰუმანიტარული ტრადიციების მემკვიდრე, ცდილობს ინდივიდუალური ეგზისტენციის იზოლირების გადალახვას და იმგვარი ფასეულობათა სისტემის ინსტიტუციონალიზაციას, სადაც ტრადიციული დაყოფა „სუბიექტური“ და „ობიექტური“ სამყაროსი სახეცვლილებას განიცდის. გორჩაკოვი („ნოსტალგია“) ქვეცნობიერად ყმა კომპოზიტორის – სისნოვსკის ბედს იზიარებს. ის მოშორებულია სამშობლოს, მოყვრებს და საბოლოოდ მიწიერ არსებობასაც თმობს, რათა „ჭეშმარიტ ყოფნას“ ეზიაროს. მოაზროვნე ოკეანე, კრისს („სოლიარისი“) გარდაცვლილ მუღლესთან შეხვედრის საშუალებას აძლევს, რის შედეგადაც გმირი ხვდება საკუთარი სიღრმისეული არსის მატერიალიზაციის აუცილებლობას. ახალ პირობებში ყოფნა ძალზედ რთულია გმირისათვის, მაგრამ შეძლებს რა გადალახოს „ობიექტური“ ყოფნის კაუზალურ-დეტერმინისტული კანონები, იგი „მყიფე კოსმოსის“ წინაშე „მეტაფიზიკური“ დანაშაულის პასუხისმგებლობას თავის თავზე იღებს.

„რუსული ფილოსოფიის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანი – წერს იგორ ევლამპიევი – სლავიანოფილებიდან მოყოლებული, ვლადიმირ სოლოვიოვითა და მისი მიმდევრებით დამთავრებული, იყო მტკიცე-



ბა იმისა, რომ საზოგადოებრივი განვითარება უცილობლივ უნდა მივიდეს პიროვნების გარიყულობის გადალახვამდე. სულიერი ურთიერთკავშირებით ხარისხში გამსჭვალული ელემენტების აბსოლუტურ ღვთაებრივ ზეერთობაში შესვლით, უნდა იქნეს მიღწეული პიროვნებისა და მთლიანად სამყაროს იმგვარი მდგომარეობა, სადაც დაიძლევა ადამიანური ინდივიდუალობის შეზღუდულობა“.⁷ ამ შემთხვევაში ადამიანი უარს ამბობს ეგოისტურ ინტენციებსა და მიწიერ კეთილდღეობაზე და ღვთის სახესა და ხატებას უბრუნდება. ღმერთი ლოცავს აბრაამს და აღუთქვავს მას მრავალ საუნჯეს: მრავალრიცხოვან მოდგმას, კეთილდღეობას. ყველა ეს ღმერთის დანაპირები ასრულდა აბრაამისა და მისი შთამომავლებისათვის, როგორც ხორციელის (ებრაელები), ასევე სულიერთათვის (ქრისტიანები). ანდრეი ტარკოვსკის გმირები ეპისტემოლოგიურ გაურკვევლობის სიტუაციაში არიან და სიორენ კირკეგორის აბრაამის მსგავსად აკეთებენ არჩევანს, რომელიც საღი აზრის მიღმა დევს. ალექსანდრეს და დომენიგოს მხატვრულ სახეებს, აბრაამის, რწმენის რაინდის პარაბოლასთან მივყავართ. სიორენ კირკეგორი, ანდრეი ტარკოვსკის მსგავსად, თავის რელიგიურ მრწამსს არ უკავშირებს საეკლესიო დოგმების აღსრულებას, პირიქით, უარს ამბობს ეკლესიაში სიარულზე და შემოაქვს ეგზისტენციის ცნება, რაც ადამიანის მიერ სამყაროში ყოფნის შინაგან განცდას გულისხმობს. ეგზისტენციის წვდომა ადამიანის მიერ არჩევანის განხორციელების აუცილებლობას მოითხოვს. ტრაგიკული გმირი თავად იღებს პასუხისმგებლობას საკუთარ არჩევანზე და მისი პოზიცია არაა განპირობებული გარემო ფაქტორებით. ადამიანის ცნობიერების სპეციფიკური დეტერმინაცია ჰაიდეგერისეული მან-ის მხრიდან მთლიანად უგულებელყოფილია.

ვალერი პოდოროგა თავის ფუნდამენტალურ ნაშრომში „გამონათქვამი და აზრი“ სიორენ კირკეგორის „შიშისა და ცახცახის“ კომუნიკაციურ სტრატეგიას იკვლევს, რომელიც კითხვის პროცესში ხორციელდება, – მე არა მხოლოდ ვკითხულობ ტექსტს, არამედ თავად ვხდები „წაკითხული“.⁸ აქ მოტანილია სქემა, რომელსაც მორის მერლოპონტი „საკუთარ-თავში-შეხებას“ უწოდებს. წიგნის



კითხვისას ჩვენ ვექვემდებარებით ავტორის ფილოსოფიური წერის მანერას, კითხვის დროს სხვისი გამოცდილების გაზიარება ხდება და მაშასადამე მე ვხდები მისი ნაწილი. ანუ ხორციელდება ე.წ. ინტიმიზაციის პროცესი – ინდივიდის აქტუალურ სივრცეში იჭრება „უცხო ცნობიერება“, რომელიც თავის მხრივ ზემოქმედებს სუბიექტის ცნობიერებაზე. იდენტურობა, როგორც კომუნიკაციური რიტმის განსხეულება, ზემოქმედებს მკითხველის სუბიექტურობის ტრანსფორმაციაზე შემდეგი ფორმულის შესაბამისად: მე ვარ იგივე, ვინაიდან მე ვარ სხვა. ვალერი პოდროგას აზრით „შიში და ცახცახი“ საჭიროა იქნეს გაანალიზებული, როგორც რწმენის პრაქტიკული ექსპერიმენტი. წიგნის მთელი კომუნიკაციური სტრატეგია მიმართულია დეობიექტივიზირებული ცნობიერების ეგზისტენციური ქმედებისთვის მზადყოფნაზე. ე.ი. რათა მკითხველმა აბრაამის – რწმენის რაინდის მსგავსად განიცადოს, ბიბლიური ისტორიის მთელი საშინელება – „პირადი“ ეგზისტენციური სიკვდილი და ახალი დაბადება. ეთიკურ-რელიგიურ სფეროში აქცენტი კეთდება მოვლენის არა შინაარსობრივ (რა?) ასპექტზე, არამედ ფორმაზე (როგორ?).⁹

ანდრეი ტარკოვსკის ფილმებში აქცენტი კეთდება აგრეთვე ფორმალურ მხარეზეც. „ტრანსცენდენტური სტილის“ თავისებურებებიდან გამომდინარე მაყურებლის ინდივიდუალური ბიოლოგიური რითმი ემთხვევა კინემატოგრაფიული თხრობის ტემპორიტმს, რაც ხელს უწყობს რეციპიენტის სუბიექტურობის დაბადებას. მხატვრული ტექსტი გავლენას ახდენს არა ინტერსუბიექტური რეალობის კონსტრუირებაზე, არამედ ინდივიდის სულიერ გარდატეხასა და ფორმირებაზე. კულტურის აგენტი იმყოფება ცნობიერების ცვლილების მდგომარეობაში. ამ შემთხვევაში, ლაპარაკი ცნობიერების ცვლილების პრიმიტიულ ფორმებზე კი არაა, არამედ სუბიექტივიზმის საზღვრების გაფართოებაზე. როცა გმირი „სარკეში“ კითხულობს პუშკინის „წერილს ჩადაევისადმი“, მაშინ რუსეთის ბედის თაობაზე მსჯელობა, მისივე ეგზისტენციის შემადგენელ ნაწილად გადაიქცევა და მაყურებელსაც ეუფლება იმის შეგრძნება, რომ თვითონაც, რაღაც მნიშვნელოვანის თანამონაწილე



ხდება. ანდრეი ტარკოვსკის გმირები, ავტორის ნებით, გამუდმებით ტოტალური ინტიმიზაციის სიტუაციაში იმყოფებიან. ტიპოგრაფიის ეპიზოდი იმავე „სარკეში“ ამის კიდევ ერთი მაგალითია.

სიორენ კირკეგორის აბრაამი „მოტყუებითაა შეყვანილი ჭეშმარიტებაში“, უბრუნდება რა საკუთარ მე-ს როგორც სხვა, იგი „აბსურდის ძალით განიცდის რწმენის სტაზისს“. მაქს ბუბრი ამბობს: „არაფერი არ არსებობს ღვთაებრივი მე-ს გარდა, რის გარეშე არცერთი კონკრეტული შენ არ შედგება. მე არის მხოლოდ ღვთაებრივ შენ-ში ჩაძირული ცნობიერების უეცარი გამობრწყინება. ღმერთთან, როგორც შენ-თან სიახლოვე, ტრანსცენდენტურ მოვლენად ქცეული, კომუნიკაციური გამოცდილებიდან გამორიცხავს სუბიექტივიზმს“.¹⁰

ანალოგიურად ხდება მხატვრული სივრცის კონსტრუირება ანდრეი ტარკოვსკისთან. მისი გმირების მე-ს ტრანსფორმირება შენ-ში მაქსიმალური შესვლით ხორციელდება, რაც ზოგჯერ, გაუცხოების პათოლოგიურ ფორმას იღებს. ისინი ხდებიან ზე-სუბიექტები საკუთარი მე-ს ტრანსცენდენტური გარანტიების მოპოვების გზით, რაც „ყოფიერებაში მაქსიმალურ მონაწილეობას“ ნიშნავს. ღვთის სიტყვამ – „მოჰკიდე ხელი შენს შვილს, შენს მხოლოდშობილს, რომელიც გიყვარს, ისააკ, და წადი მორიას მხარეში. იქ შესწირე აღსავლენ მსხვერპლად ერთ მთაზე, რომელსაც გიჩვენებენ“ – მთლიანად შეცვალა აბრაამის ცხოვრება. როდესაც იგი ამბობს „აქა, ვარ“...¹¹ ის ჯერ კიდევ ფლობს საკუთარ სხეულს, ჰყავს ოჯახი, აქვს ქონება. მაგრამ, მან უნდა დათმოს საკუთარი გარეგანი ყოფა სამყაროში: ემორჩილება რა იგი, ღვთის ნებას, მისი სხეული გადაიქცევა ხორცად. „კომუნიკაციური მახვილი (რაც ბაღებს რწმენის ეგზალტაციას), რომელიც სმენის მეშვეობით აღწევს აბრაამის ხორცში, არის ნესტარი, რომელიც თრგუნავს ხორცს და იმავდროულად პირველად აღმოაჩენს მას. ნესტარი ესობა სულს, სხეულის გარეგანი ფენის გავლით და მხოლოდ, ღვთის ნების აღსრულების გზით, შესაძლოა მისგან განთავისუფლება“.¹² სიორენ კირკეგორი ამ ეპიზოდს უკავშირებს პავლე მოციქულის წერილს კორინთელთა მიმართ. რწმენის პროტორელიგიური საფუძვლის

განცდა ღმერთთან პირდაპირი, შუამავლების გარეშე, კომუნიკაციის დროს ხდება. ანდრეი ტარკოვსკის გმირები ალექსანდრე, დომენიკო ყურს უგდებენ „ყოფიერების ძახილს“ და უარს ამბობენ თავიანთ ფიზიკურ ყოფნაზე. პირველი ცეცხლს უკიდებს სახლს, ხოლო მეორე კი, საკუთარ სხეულს – სულის ტაძარს. ესეც თავისებური ნიშანია სხეულის ხორცად გადაქცევისა. მსხვერპლთშეწირვის აქტი არის ნესტარის გამოწოვა ხორციდან „ყოფიერების ძახილის“ თანახმად.

ანდრეი ტარკოვსკის ფილმების კომპოზიციური წყობა აერთიანებს მოვლენის გამოსახვის ორ ხედს: 1) ნარატიული მოვლენის ქრონოლოგიურ-შინაარსობრივი ნიშნების ერთობლიობა. 2) იმანენტური, მოვლენის ტიპოლოგია, როგორც ერთგვარი მეტაფიზიკური მოგზაურობა სხეულის მიღმა. სწორედ ეს მეორე ხედი შეადგენს ნაწარმოების შინაგან ძარღვს, და ქმნის ტექსტის გამოუთქმელ კონტექსტს.

სიორენ კირკეგორის მიერ ბიბლიური ისტორიის დიალექტურ-ლირიული ინტერპრეტაცია ერთგვარ კომპოზიციურ სტრატეგიას ეყრდნობა. ნაწარმოები იყოფა ორ ნაწილად: 1) **Stimmung**, მოვლენის ბუნებიდან გამომდინარე შესაბამისი ემოციური განწყობის შექმნა. 2) **Problemata**, აბრაამის ქცევის ეთუკური არგუმენტირების მცდელობა. მესამე უხილავი ხედი, კი არის ე.წ. Pathos. ვალერი პოდლოროგას აზრით, ნაწარმოების კომუნიკაციური და კომპოზიციური სტრუქტურა ემთხვევა ერთმანეთს. კომუნიკაციის პროცესში მკითხველი გადის კირკეგორისეულ სამ სტადიას – ესთეტიკურს, ეთიკურსა და რელიგიურს. „პირველი ორი სტადია – წერს ვალერი პოდლოროგა – ფილტრებია, რომლის პრიზმაში გადის მკითხველთა მასა, და მხოლოდ ერთი მათგანი ღებულობს არჩევანის გაკეთების საშუალებას. იგი თვისობრივად ახალ სტადიაში შედის და შესაბამისად ბიბლიური ისტორიის მთელი საშინელების გავლის გზით, განიცდის პირად ეგზისტენციურ სიკვდილსა და ახალ დაბადებას სიორენ კირკეგორის თანახმად, ეგზისტენციური მოვლენა არის ვნება, რისი გადმოცემაც პირდაპირი კომუნიკაციის მეშვეობით შეუძლებელია. იგი ირჩევს ორმაგი

რეფლექსიის (doppelreflektierten Mitteilung), ანუ არაპირდაპირი კომუნიკაციის სტრატეგიას. შინაარსი არ დაიყვანება გამოსახვის ფორმამდე, მაგრამ გულისხმობს საერთო კომპოზიციურ მთლიანობას. მკითხველი უნდა იყოს მომზადებული, რათა განიცადოს ეგზისტენციური მოვლენა და მოექცეს სიორენ კირკეგორისეულ სფეროებს შორის. კომუნიკაციური სტრატეგია, რომელიც ატარებს ლინეარულ-წყვეტილ კასკადურ ხასიათს, ერთი სფეროდან მეორეში გადასვლის საშუალებას იძლევა და კითხვის დროს „ჩვენ გავდივართ გზას საკუთარი თავის წიაღისკენ“.¹³

ინტერპრეტაცია, წინ უძღვის და ბადებს ინტერპრეტაციის საგანს. აქ მთავარი ხდება არა ტექსტის „თარგმანი“, არამედ თავიდან დაბადების სურვილი. ამგვარი მიდგომა ბიბლიური ტექსტისადმი ახასიათებს სიორენ კირკეგორს. თუკი ინტერპრეტატორი ცდილობს ბიბლიური ტექსტის „შინაგანი საზრისის“ წარმოჩენას, ის ხელს უწყობს სხვადასხვა ეკლესიური იდეოლოგიის არტიკულირებას. რწმენა აღარ მოიაზრება, როგორც რელიგიური აქტი, ანუ ვნება. მსგავსი მიდგომა ავტორის აზრით, ბიბლიური ტექსტის პროფანაციას ნიშნავს.

ანდრეი ტარკოვსკი – „მქადაგებელი“ მსხვერპლის გაღების გზით თვითსრულყოფისაკენ მოგვიწოდებს. შემოქმედი, როდესაც იყენებს ციტატებს ბიბლიური წყაროებიდან, რელიგიურ სიმბოლოებსა თუ სეკურალიზირებულ პლასტიკურ რემინისცენციებს, მას აინტერესებს არა მათი დოგმატური მნიშვნელობა, არამედ მათი პოლისემანტური მიმართება. ე.ი. ავტორი ახდენს არა ტექსტის „პროფანაციას“, არამედ მის ახლებურ წარმოჩენას. „ანდრეი ტარკოვსკი“ – მოდერნისტი „სხვისი სიტყვით, როგორც თავისით“ (ახმატოვა) ისე სარგებლობს. სხვისი კი შემოქმედის ლექსიკონში „საკუთარ სხვისად“ (ჰეგელი) გადაიქცევა. აქედან გამომდინარე მის მიერ არჩეული მხატვრული კოდის პოლისემანტური მიმართება აღმოსავლურ რელიგიასა და ფილოსოფიასაც მოიცავს, კერძოდ – ბუდიზმს.

„მათ ხომ არაფრის არ სწამთ!“ – გვეუბნება სტალკერი თავის თანამგზავრებზე. სტალკერის სახე შემოქმედის მსოფლმხედველობის გარდატეხას იწვევს. საკვირველია, გმირის რწმენის ძალა ანუ



„აბსურდის ძალით რწმენის სტაზისი“, მისი ქალიშვილის ტელეკინეტიკური შესაძლებლობანი თუ მეუღლის, მოყვარული ცოლის უბრალო, ადამიანური რწმენა. მონანიების თემა, ჯერ კიდევ „სოლიარისში“ დაწყებული, აქაც გაუღერდება. სტაკლერი რწმენის რაინდია. აბრაამის მსგავსად გადის კირკეგორისეულ სფეროებს ჭეშმარიტი რწმენის მისაღწევად. იგი ჩადის დანაშაულს (ზონაში სიარული არა მხოლოდ სახიფათო, აკრძალულიცაა). ლიტერატურულ პირველწყაროს თუ მივმართავთ (ძმები სტრუგაცკების „პიკნიკი გარეუბანში“) გმირი მსჯავრდებულები იყო წარსულში (დისიდენტური მოძრაობის ერთგვარი ალეგორია). რჩეულობა ანდრეი ტარკოვსკის ლექსიკონში, არა ნორმატიული ფსიქიკის ადამიანს გეულსხმობს და მისი შეუთავსებლობა რეალობასთან, სწორედ ამ ნიშნით ხდება. სტალკერი გარშემომყოფთა აღქმაში ნეტარი და შეურაცხადია (გარკვეულწილად მეუღლის თვალშიც). მისი საქციელი, ისევე როგორც აბრაამისა, ეთიკურ ზღვარს სცდება. მისი რწმენა სცილდება ზნეობრივ იმპერატივს და გმირის თავდადებაც, რწმენის რაინდის ძალას იღებს. „ფორმალური თვალსაზრისით სამეცნიერო-ფანტასტიკურ რელიგიურობის გარეგან ნიშნებს მოკლებულ ფილმებში, – წერს გრიგორი პომერანცი – ტარკოვსკი ყველაზე მეტად მიუახლოვდა შინაგანი ნათების მისტიურ გრძნობას, საიდანაც მომდინარეობს ყველა რელიგია, და რაც არ ნიშნავს ფორმალურ რელიგიას – არაა რიტუალი, დოგმა, მითი, ხატი, და არის ის, რაზეც ამერიკელი პოეტი სტივენსონი ამბობს: „ჩვენ გვწამს რწმენის გარეშე, რწმენის მიღმიერ მხარეს“.¹⁴

ფორმალისტური თვალსაზრისით ნაკლებად სრულყოფილი ანდრეი ტარკოვსკის „უცხოური“ ფილმები, აშკარა მისიონერულ ხასიათს ღებულობენ. „წმინდა რუსული მენტალობის მატარებელი“ რეჟისორი, „ნოსტალგიასა“ და „მსხვერპლთშეწირვაში“. იმ ადამიანის სახის ტრანსპონირებას, „ვისთვისაც აუცილებელია სწორედ მსოფლიო ბედნიერება, რათა დაკმაყოფილდეს, ნაკლებს იგი არ შეურიგდება“ (დოსტოევსკი), ახალ კულტურულ-ეთნოგრაფიულ ნიადაგზე ახდენს. ეგზისტირებული ინდივიდი (აბრაამი, გორჩაკოვი-დომენიკო, ალექსანდრე-ოტო) თავისუფლდება ყველაფერ



ამქვეყნიურისგან. „არსებობს კი აბსოლუტური ვალი ღვთის წინაშე?“
– კითხულობს სიორენ კირკეგორი. რწმენის პროტორელიგიური
საფუძველი შეუცნობელია, პარადოქსალური. მისი რაციონალიზა-
ცია არ ხდება „ვინაიდან რწმენის აქტის გონით წვდომის შეუძლე-
ბლობა არის მისი მოვლენად ქცევის საშუალება“ (პოდოროგა).
მოვლენა, რომელშიაც შეყვანილია აბრაამი არის არარაობა. ვალერი
პოდოროგა ისეთ გამოვლინებებს, როგორიცაა მეტყველების წართ-
მევა, მიმიკა, აბრაამის აუხსნელი ჟესტიკულირება მსხვერპლთშეწირვის
დროს მიაკუთვნებს რიგს, რომლის რაციონალიზაცია და ყოფით
ენაზე გამოსახვაც შეუძლებელია. გორჩაკოვისა და ალექსანდრეს
ქმედება, აგრეთვე, ყოფითი ცნობიერების მიღმიერი მოვლენებია. ორივე
შემთხვევაში გამორიცხულია მსხვერპლთშეწირვის აქტის ეთიკური
გამართლება. სიორენ კირკეგორი ცდილობს გაერკვეს რელიგიური
გამოცდილების ბუნებაში, რომელიც არაპირდაპირი კომუნიკაციის
მეშვეობით გამოისახება. „თუკი მას, რასაც კირკეგორი აკეთებს
შეიძლება დაერქვას ეგზისტენციალური კინემატოგრაფი, მაშინ ეს
გამოუსახავის კინემატოგრაფი იქნება“ (პოდოროგა). ანდრეი ტარკ-
ოვსკის ფილმების სტილისტური სტრატეგია აგრეთვე მიმართუ-
ლია მოვლენის იმანენტური, ტრანსცენდენტური მხარის გამოვლენისაკ-
ენ. აბსურდი, სიორენ კირკეგორისთვის, ღვთაებრივი სიტყვის წვ-
დომის საშუალებაა, ხოლო ანდრეი ტარკოვსკის გმირებისათვის –
მსხვერპლის გაღების ფასად თვით სრულყოფილების გზა.



1. Пол Шредер. Трансцендентальный стиль в кино. Одзу, Брессон, Дрейер, Киноведческие записки, № 32.
2. Илья Ильин. Постмодернизм, Словарь терминов, М., А2001. с.18.
3. Андрей Тарковский, Александр Мишарин. Заявка на сценарий художественного фильма по роману Достоевского "Идиот", Киноведческие записки, № 11, с.172.
4. Михаил Ямпольский. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф, М., 1993.
5. ბიბლია. საქართველოს საკატორქო, თბ., 1989, თავი 12; ლექსი 1.
6. Толковая библия. Т. 1. С. Институт перевода библии. 1987. с. 96.
7. Игорь Евлампиев. Андрей Тарковский и новая философия человека, Вопросы философии, № 12, 1996, с. 52.
8. Валерий Подорога. Выражение и смысл, М., 1996.
9. Валерий Подорога. იქვე.
10. Макс Бубер. Два образа веры, М., 1994.
11. ბიბლია. საქართველოს საკატორქო, თბ., 1989, თავი 22; ლექსი 2.
12. Валерий Подорога. იქვე, გვ. 63.
13. Валерий Подорога. იქვე.
14. Григорий Померанц. В поисках внутреннего круга. Киноведческие записки № 14. с. 69.



**CEREN K'ERKEGOR'S RELIGIOUS PHILOSOPHY
AND HIS PARABOLA AS A
MODEL OF DESIGNING FOR ANDREI TARKOVSKY'S
FILM**

Ceren K'erkegor's Religious philosophy and his on Abraham could be used as a model of designing for Andrei Tarkovsky's films world. It should be noted that not only the subjects and motives are same, but communicative activity of texts and composition activity of texts and composition structure are also identical. While modeling art reality, the subjective conversation of Tarkovsky's heroes are performed though entering into the divine "YOU" and thus getting the form of pathologic alienation. Single individuals are becoming supreme subjects through obtaining transcendence guarantee if own "I" and this fact supposes "highest possible participation in being".

რეცენზენტები:

ზვიად დოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ელენე როგოჟინა
ფილოსოფიის მეცნიერებათა კანდიდატი,
დოცენტი.



სიკვდილი, როგორც სიცოცხლის არჩევანი ალექსანდრო ამენაბარის ფილმში „შიდა ზღვა“

საბჭოთა იდეოლოგიის მომხრე ხელოვნების მკვლევართა უმრავლესობა კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა, რომელიმე ცალკეული ერის ეროვნულ ხასიათში ისტორიულად ჩამოყალიბებული ისეთი თვისებების არსებობას, რომლებიც მის მიდრეკილებებსა და სამყაროს აღქმის უნარს განსაზღვრავენ.¹ მაგრამ როდესაც საუბარია ესპანეთზე, ქვეყანაზე, რომლის ისტორიული განვითარების გზა, მხოლოდ ეროვნული ხასიათის სიმტკიცეზეა დამოკიდებული და სადაც, ეროვნულობის შეგრძნება რელიგიას უტოლდება, წარმოუდგენელია ესპანური კულტურის თავისებურებათა ახსნა, სწორედ ამ სპეციფური, განსაკუთრებული თვისებების, მიდრეკილებების და მათი წარმომშობი მიზეზების გარეშე.

თითქმის ხუთი საუკუნე გაგრძელებული, „რეკონკისტის“ ანუ მავრების მიერ დატაცებული მიწების უკან დაბრუნების დროიდან მოყოლებული, ესპანელებისათვის ეროვნულობის შეგრძნება არსებობასთან, სუნთქვასთან იყო გაიგივებული. სიკვდილი კი არასოდეს აღიქმებოდა იმხელა ტრაგედიად, როგორც ღირსებაშელახული ცხოვრება. რანდებისა თუ იდალგოების სიამაყე და თავმოყვარეობა ხშირად ამპარტავნებამდე დადიოდა, თავისებური ღირსების კოდექსი კი მშვიდ გაწონასწორებულ ცხოვრებასა და სახელოვან სიკვდილს შორის არჩევანს, ყოველთვის ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ აკეთებდა.

საღვადორ დალი თავის სამშობლოს – ორ ფერს: წითელსა და შავს ადარებდა, სადაც პირველი სისხლისფერია, მეორე – სიკვდილის,² მაგრამ ეს აგრეთვე, კორიდის ფერებიცაა – ესპანელების იმ მთავარი ეროვნული გასართობის, როდესაც ათასობით მაყურებელი სულგანაბული ადევნებს თვალყურს ყვითელი ქვიშით დაფარულ ცირკის არენაზე გამართულ სიკვდილთან თამაშს და



მატადორს „ოლე“-ს შეძახილით ამხნეებს ხარის ალესიანების ყოველი მოგერიებისას. ამ მაყურებელთა უმრავლესობას არ ადარდებს, ან სანახაობით გატაცებულთ აღარ ახსოვს, რომ ადამიანი, რომელსაც წამის წინ ტაშს უკრავდა შეიძლება დაიღუპოს და რომ, ხარი თითქმის ყველა შემთხვევაში განწირულია. მათთვის მთავარია, სიკვდილის სცენა, რაც შეიძლება ღირსეულად, ლამაზად გათამაშდეს და ეს, სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ რომელიმე ესპანელს კაცთმოყვარეობა ან სიბრალულის გრძნობა აკლია. უბრალოდ სიკვდილი ამ ხალხისათვის დასასრული კი არ არის, არამედ პირიქით – იგი მომავალი სიცოცხლის მტკიცებულებაა.

ალეხანდრო ამენაბარის ფილმის „შიდა ზღვა“-ს გმირი რამონ სამპედრო არც მატადორი ყოფილა და არც რაიმე საზოგადოებრივი მოძრაობის წამოწყება სურდა. ის უბრალო გალისიელი მეზღვაური იყო, რომლის ერთადერთ სურვილსა და მიზანს ღირსეული სიკვდილი წარმოადგენდა.

ალეხანდრო ამენაბარი მიუხედავად თავისი ასაკისა (ის მხოლოდ 33 წლისაა), პედრო აღმადოვარის შემდეგ, ალბათ თანამედროვეობის ყველაზე ცნობილი და წარმატებული ესპანელი რეჟისორია, რომლის მეოთხე სრულმეტრაჟიანი ფილმი „შიდა ზღვა“ ოსკარითა და ვენეციის ოქროს ლომით აღინიშნა. მისი ფილმების თემატიკა და სტილი მნიშვნელოვნად განსხვავდება ტრადიციული ესპანური კინოსაგან. შეიძლება ამის ერთ-ერთი მიზეზი ისიც იყოს, რომ ამენაბარი ნახევრად ჩილეელია და მისი ოჯახი ქვეყნის ხელისუფლებაში პინოჩეტის მოსვლის შემდეგ იძულებული იყო დაეტოვებინა სამშობლო და ესპანეთისთვის შეეფარებინა თავი. უცხო ქვეყანასა და გარემოში მოხვედრა საკმაოდ მტკივნეული აღმოჩნდა მომავალი რეჟისორისათვის, როგორც თავად იხსენებს, მან თითქმის ერთი წლით საერთოდ შეწყვიტა ლაპარაკი და ქუჩაში თამაშისას თავს ყოველთვის მარტოხელად, გარიყულად გრძნობდა, რადგან ბავშვებთან კომუნიკაცია არ შეუძლო.³ შეიძლება, სწორედ ეს ბავშვობის დროინდელი განცდა იყოს ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ამენაბარის ფილმების გმირთა უმრავლესობა გულჩათხრობილი მარტოხელაა,



რომელთაც საკუთარი სამყარო აქვთ, სადაც ყველაფერი მხოლოდ მათთვის ცნობილი წესებისა და შეხედულების მიხედვით ვითარდება.

ასეთია ახალგაზრდა რეჟისორის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმის „თეზისი“, რომელიც ესპანურ კინოსთვის უჩვეულო ტრილერის ჟანრს მიეკუთვნება. სამოყვარულო ფილმებში გადაღებული გმირები მადრიდის უნივერსიტეტის კათედრას ამოფარებული პროფესორები და სტუდენტები არიან, რომელთა ნამდვილი სისხლი იღვრება: ისინი მსხვერპლს რეალურად აწამებენ და კლავენ. ამენაბარის მეორე ფილმის „გაახილე თვალები“-ს გმირი კი, უამრავ ფულს გადაიხდის იმისათვის, რომ გაშორდეს მისთვის აუტანელ, მტკივნეულ რეალურ სამყაროს და მუდმივად არარსებულ, მისთვის ხელსაყრელ სიზმარში დარჩეს, რადგან გამოღვიძება მისთვის სიკვდილზე უარესია. მაგრამ, ყველაზე ჯიუტი და საკუთარ სიმართლეში დარწმუნებული, ამენაბარის მესამე სურათის – „სხვები“-ს გმირია, რომლის როლიც შესანიშნავად შეასრულა ჰოლივუდის ვარსკვლავმა ნიკოლ კიდმანმა. ამ სისხლგამყინავ საშინელებათა ფილმში, მუდმივად ნისლში გახვეულ სასახლეში, ბავშვებთან და რამოდენიმე მოსამსახურესთან ერთად მცხოვრები ქალი აღმოაჩენს, რომ სინამდვილეში ის უკვე გარდაცვლილია, მაგრამ არაფრით არ სურს ამ ფაქტთან შეგუება. საერთოდ, „სხვები“ უამრავი უცნაურობებით არის აღსავსე, თუნდაც ის, რომ მასში ერთი სიტყვაც კი არ ჟღერს ესპანურად და მიუხედავად ამისა, ის მაინც ესპანურ სურათად ითვლება.

ასეთი შინაარსის ფილმების შემდეგ სრული მოულოდნელობა იყო ალექსანდრო ამენაბარისაგან „შიდა ზღვის“ გადაღება, სადაც არ არის არც ფანტასტიკური სიუჟეტი და არც საშინელებათა ფილმებისთვის დამახასიათებელი დაძაბული მოლოდინი. „შიდა ზღვა“ რეალურად არსებული პიროვნების, რამონ სამპედროს შესახებაა, რომელიც 25 წლის ასაკში კლდიდან გადახტომისას მიღებული ხერხემლის ტრამვის შემდეგ, თითქმის ოცდაათი წელი იყო ლოგინს მიჯაჭვული.

რამონ სამპედრო დიდხანს იბრძოდა იმისათვის, რომ ღირსეულად სიკვდილის უფლება მოეპოვებინა, თავადაც ამბობდა, რომ: „სიცოცხლე



ეს უფლებაა და არა მოვალეობა, რომელიც მაიძულებს მოვითმინო ეს მტანჯველი მდგომარეობა 29 წლის, 4 თვის და რამოდენიმე დრის განმავლობაში“.⁴ მართლაც, არ შეიძლება აიძულო ადამიანი, მისი სურვილის საწინააღმდეგოდ იცოცხლოს, მხოლოდ იმიტომ, რომ ამას საზოგადოებრივი მორალი მოითხოვს.

ევტანაზიის შესახებ დავა უკვე დიდი ხანია მიმდინარეობს, ანუ რამდენად ეთიკურია მძიმე, უკურნებელი ავადმყოფობისათვის სიკვდილის უფლების მიცემა. უმრავლესობის, განსაკუთრებით კი ეკლესიის აზრით – სიცოცხლეზე ნებაყოფლობით უარის თქმა თვითმკვლელობის ცოდვის ტოლფასია, ის, კი ვინც ავადმყოფობს ამაში დაეხმარება მკვლელი გამოდის. მაგრამ, ძნელია უწოდო სიცოცხლე ისეთ ყოფას, როდესაც ელემენტარული, ყველაზე უბრალო ადამიანური მოთხოვნების დაკმაყოფილებაც კი არ შეგიძლია სხვისი დახმარების გარეშე, როცა ყველაზე ინტიმურ მომენტებშიც კი ვერ რჩები საკუთარ თავთან, ახლობლები ძალაუხეზურად, შენი ავადმყოფს ტყვეებად ქცეულან და იძულებულნი არიან საკუთარ ცხოვრებაზე თქვან უარი.

თუმცა, ევტანაზიის ნებადართულობისათვის ბრძოლა, არც თავად რამონ სამპედროს მიზანს წარმოადგენდა და მითიმეტეს, არც მასზე ფილმის შემქმნელებისა. ეს უბრალოდ ამბავია ერთ გაბედულ ადამიანზე, რომელმაც შეძლო საზოგადოებრივი შეხედულებების წინააღმდეგ წასულიყო და ეყო ვაჟკაცობა უარი ეთქვა ყველაზე ძვირფასზე – სიცოცხლეზე, როგორც თავად რამონი ამბობდა „სიკვდილი არის ის, რაზეც დუმილს ვამჯობინებთ და როდესაც ვინმე სახალხოდ აცხადებს „მინდა სიკვდილი“. ეს ეშმაკის მოხმობასავით ჟღერს. თითქოს, რაღაც ლიმიტი გვაქვს დადებული ადამიანად ყოფნაზე, რომლის მთავარი გამომხატველი სიკვდილია და მის საწინააღმდეგოდ გვინდა უფრო ახალგაზრდები, ლამაზები და დაცულნი ვიყოთ“.⁵

ფილმის ერთ-ერთ მთავარ ღირსებას რამონის როლის შემსრულებელი ხავიერ ბარდემი წარმოადგენს. მსახიობი, რომელიც ყოველთვის ესპანური კულტურის ერთ-ერთი მთავარი გმირის, ნამდვილი მამრის – მაჩოს განსახიერება იყო, ახალგაზრდა და ჯან-

ღონით სავსე, საოცარი გულწრფელობითა და დამაჯერებლობით ასრულებს ლოგინს მიჯაჭვული ორმოცდაათ წელს გადაცილებული პარალიზებული ადამიანის როლს. ძალიან მწირი, ძუნწი გამომსახველობითი ხერხებით ამენაბარმა შეძლო გადმოეცა დაპირისპირება რამონის შინაგან სამყაროსა და მის გარშემო არსებულ იმ სივრცეს შორის, რომელიც მისთვის სულ უფრო აუტანელი ხდება.

ფილმის მოქმედება ესპანეთის ჩრდილოეთ პროვინციაში – გალისიაში, პატრიარქალურ სოფელში ვითარდება, სადაც თითქმის ყოველთვის ცუდი ამინდია და წვიმს. იმ ოთახის ფანჯრიდან კი, რომელიც რამონის მუდმივ ადგილსამყოფელად იქცევა, მხოლოდ მთები ჩანს და არ ჩანს ზღვა, რომელმაც ერთის მხრივ მას, როგორც მეზღვაურს ყველაფერი მისცა და მეორე მხრივ, წაართვა მთავარი – მოძრაობის, იგივე სიცოცხლის უნარი. მზე მხოლოდ რამონის მოგონებებსა და ოცნებებში ანათებს, როდესაც ის ივიწყებს თავის უძღურებას, ასწორებს დაკრუნხულ ხელ-ფეხს, გვერდზე სწევს ლოგინს, განარბენს აკეთებს ფანჯარასთან და მიფრინავს, რომ გადაუფრინოს მთებს, მიუახლოვდეს მონატრებულ ზღვას და ყვითელი ქვიშით დაფარულ სანაპიროზე მიმავალ სასურველ ქალს დაეწიოს.

რამონ სამპედროს არასოდეს სურდა გმირობა. ის ალბათ, უფრო მაქსიმალისტი იყო, რომელსაც არ სურდა სანახევროდ არსებობა. რამონი სიკვდილს თავისი ადამიანური ღირსების შესანარჩუნებლად ირჩევს, რადგან ასეთი სიცოცხლე მას, როგორც ადამიანს შეურაცხყოფს. ის ინვალიდის სავარძელზეც კი, უარს აცხადებს, რადგან ამ მოწყობილობას ნამდვილი ცხოვრების დაცინვად აღიქვამს. მაგრამ, მიუხედავად საკუთარი ტრაგედიისა, რამონ სამპედრომ შეძლო არ გაბორეტებულიყო და ადამიანებისადმი სიყვარული შეენარჩუნებინა. მის შიგნით დაგროვილ გრძნობათა ზღვას ის ლექსებად აქცევდა, რომლებიც მეგობრების დახმარებით კრებულად გამოსცა, სახელწოდებით „წერილები ჯოჯოხეთიდან“. მისი სარეცელი ბევრისთვის ერთგვარ სააღმსარებლოდ იქცევა, სადაც შეუძლიათ მოვიდნენ და საკუთარი პრობლემების შესახებ მოუთხრონ. იმისათვის, რომ საზოგადოებისათვის თავისი ხმა მიეწვდინა,



ეს პარალიზებული ადამიანი გამოდიოდა ტელევიზიით და საკუთარი უძლური, ატროფირებული სხეულით დემონსტრირებას ახდენდა.

ფილმის მსვლელობისას იმდენად იხიბლები ამ მუდმივად მომღიმარი, მხნე, ხუმარა ადამიანით, რომ რაღაც მომენტში გავიწყდება კიდევ, რომ ის სიკვდილის უფლებისათვის იბრძვის და თითქოს მისი თანამოაზრეც კი ხდება. ალბათ შემთხვევითი არ იყო, რომ ვენეციის ფესტივალზე ფილმის პრემიერის შემდეგ მაყურებელმა ოვაცია მოაწყო, მაგრამ იგი ტაშს უკრავდა არა სიკვდილს, არამედ ადამიანის თავისუფალ ნებას, რომელიც სანახევროდ არსებობას ნამდვილ სიცოცხლეს ამჯობინებს. თავად ალექსანდრო ამენაბარმა კი თავისი პოზიცია შემდეგნაირად გამოხატა: „ჩემი კინო პასუხს არ იძლევა, ის კითხვებს სვამს.“

1. А. Смирнов. Испанское Средновекогое Литература, Лен., 1989, с.42.
2. სალვადორ დალი. ერთი გენიოსის დღიური, 1999, გვ.56.
3. [www. Alejandroamenabar. com](http://www.Alejandroamenabar.com).
4. R. Sampedro. Las cartas del infierno. Espania, Mad. 1992.
5. www. Elemante. com.
6. იხ.: Журнал Искусство кино. 2005. №1.



DEATH, AS A CHOISE OF LIFE BY THE FILM ALEXANDRO AMENABAR

From the period of Reconsita, national perception for Spanish people was identical of their existence, but death never was as much tragedy as disgrace life. Exprection of national character partly performance Korida, whose mainly task is struggle with death and its defeat, which represent in Spanish culture.

The film “Inner Sea”, by young, but already very known and successfully Spanish producer Alexandro Amenabar, touches by modern society problematical subject-Evtanazia or go away from life by voluntary. His hero is a realy person Ramon Sampedro, which was paralytic 30 years after ungrounded which he took in youth. All this time this man fought for to get death power sake and to prove for society, that it has not idea to live in half.

This film does not stop straightly problem of Evtanazia, which do not producer’s purpose, but he defends power of the human’s freedom choise, which does not live only for, that society moral demand from him this.

რეცენზენტები:

ნათია ამირეჯიბი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ოლღა თაბუკაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
პროფესორი.



გზა კინოსაკენ (მიხეილ ჭიაურელი)

თავის დროზე, მასზედ ბევრი თქმულა და ბევრიც დაწერილა. მაგრამ, ეს იყო მაშინ. დღეს კი, სამწუხაროდ, ის და მისი თაობის ადამიანები დროთა ფურცლებს თითქოს იმავე ეპოქაში დაუტოვებიათ, რომელშიც აღმოცენდნენ, განვითარდნენ და აღზევება ჰპოვეს მათი ძრავალმხრივი შემოქმედებით. ამიტომ, ჩვენი მოვალეობაა მომავალ თაობას განუმარტოთ და ხშირად, შევახსენოთ მათი სახელის მნიშვნელობა, რომ ჩვენი წარსული, სწორედ ასეთმა ადამიანებმა მოიტანეს დღემდე, რომ მათ ხელში აღორძინდა ჩვენი კულტურული მემკვიდრეობა.

წარმოდგენილი ნაშრომი ეძღვნება მიხეილ ჭიაურელს, რომელიც იყო პროფესიონალი მსახიობი, თეატრის გამოჩენილი რეჟისორი, ნიჭიერი მხატვარ-მოქანდაკე, ცნობილი ტკბილმომღერალი, მუსკომედიის თეატრის შემქმნელი, ქართული ხალხური შემოქმედების შესანიშნავი მცოდნე და სახელმობხვეჭილი კინორეჟისორი.

ძნელია, მიხეილ ჭიაურელის ღვაწლისა და ამაგის განსაზღვრა ხელოვნების ამა თუ იმ სამყაროში. უმჯობესია მის სიტყვებს დავეთანხმოთ, რომ ის მოვიდა ამქვეყნად „როგორც მხატვარი – სიკეთისათვის, სიხარულისათვის, წარსულისა და აწმყოს წარმოსადგენად.“¹ როგორც უდიდესი რეჟისორი სერგეი ეიზენშტეინი აღნიშნავდა თეატრსა და კინოში მის მიერ გამოძერწილი სახეები „შექმნილნი არიან უხნესი და მარად ჭაბუკი, ბრძენი და მხიარული საქართველოს გმირი ხალხის სიხარულისა და მწუხარებისაგან, სიმწრისა და გამარჯვებისაგან.“²

მიხეილ ჭიაურელი ქართული კინოს ისტორიის შექმნის უშუალო მონაწილეა. მასთან ერთად ვითარდებოდა და იხვეწებოდა პირველი ქართული ფილმები. მისი სახელი სამართლიანადაა მოხსენიებული არა მარტო ქართველი, არამედ უცხოელი კინოკორიფეების გვერდით. ახლის ძიების დაუოკებელი სურვილით შეპყრო-

ბილი დიდოსტატი – სულით ხორცამდე შემოქმედი იყო. ხელოვნებისადმი განსაკუთრებული სიყვარული და ნიჭი მასში მშობლებმა ბავშვობიდანვე აღმოაჩინეს. ამიტომ, შეძლებისდაგვარად ცდილობდნენ მისი ყოველი მისწრაფების დაკმაყოფილებას. ალბათ, იშვიათია ისეთი ხელოვანი, რომელიც ისე სრულყოფილად ფლობდეს სახვით, მუსიკალურ, თეატრალურ და კინოხელოვნებას, როგორც მიხეილ ჭიაურელია. თუმცა კი აღსანიშნავია, რომ თითქმის არც ერთ მათგანში სპეციალური პროფესიული განათლება არ მიუღია, როგორც ჩანს, იგი ღვთისგან მომადლებული ნიჭით იყო დაჯილდოებული.

მიხეილ ჭიაურელის ბავშვობის ერთ-ერთი ძლიერი გატაცება, რომელსაც თავისი ცხოვრების საკმაოდ ვრცელი მონაკვეთი მიუძღვნა, თეატრი იყო. პირველად რვა წლის ასაკში შეიგრძნო თეატრალური სივრცის ჯადოსნური ატმოსფეროს მომხიბვლელობა, მაშინ როცა რუსული „არტისტული საზოგადოების თეატრში“ ქართული დასის მიერ დადგმული უილიამ შექსპირის „ჰამლეტი“ იხილა. მთავარი როლის შემსრულებელი ლადო მესხიშვილი იმდენად შთამბეჭდავი იყო, რომ გადაწყვიტა თავადაც განესახიერებინა ეს როლი. თანატოლებთან ერთად ეზოში დადგა პატარა წარმოდგენა, „ყოფნა არ ყოფნა“ – იმეორებდა ჰამლეტის სიტყვებს და თანხის ხმლით ფარიკაობდა. მოგვიანებით კი, სოფელ დილომში მომხდარმა ერთმა ფაქტმა, საბოლოოდ განსაზღვრა, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედებითი მოღვაწეობის მრწამსი. ამ ამბავს ასე მოგვითხრობს ლევან ასათიანი გაზეთში გამოქვეყნებულ წერილში „შემოქმედების დიდ გზაზე“: „ერთ დილას ქალაქიდან სოფელში ამოვიდა სცენის მოყვარეთა პატარა დასი, რომელიც ხუთიოდე პირტიტველა ყმაწვილისაგან შესდგებოდა, მათ მეთაურობდა მკვირცხლი და სხარტად მოლაპარაკე ყმაწვილი კაცი, რომელსაც ამხანაგები სოსოს ეძახდნენ. წარმოდგენას თითქმის მთელი სოფელი დაესწრო, განსაკუთრებით ახალგაზრდობა. გლეხის გოგო-ბიჭები დიდის ინტერესით უყურებდნენ ამ ახლად მოვლენილი აქტიორების თამაშს, მით უმეტეს, რომ ეს იყო პირველი თეატრალური წარმოდგენა, რომელიც ოდესმე ენახა არა მარტო სოფლის ახალ-



გაზრდობას, არამედ მრავლის მომსწრე ბერიკაცებსაც.“³ ეს დღე, სამუდამოდ დარჩა ორი ადამიანის მეხსიერებაში – იოსებ გრიშაშვილის, რომელიც წარმოდგენის ერთ-ერთი მონაწილე იყო და მიხეილ ჭიაურელის, რომლის ცხოვრებაშიც ეს დღე გადამწყვეტი აღმოჩნდა. პირველდაწყებითი განათლების მიღების შემდეგ ჭიაურელი მშობლებმა თბილისის სახელოსნო სასწავლებელში შეიყვანეს. ამ პერიოდში იგი ხშირი სტუმარი იყო სახალხო თეატრისა – ავჭალის აუდიტორიში. წარმოდგენის ფასი ხელსაყრელი იყო, ერთი შაურიდან ათ შაურამდე და მომავალი მსახიობიც ყველა წარმოდგენას ესწრებოდა. ამ სპექტაკლებიდან მისთვის ყველაზე სამახსოვრო აქვსენტი ცაგარელის „რაც გინახავს ველარ ნახავ“ აღმოჩნდა.

1909 წლის 29 დეკემბერს მიხეილ ჭიაურელი მონაწილეობას იღებს სახალხო სახლის მიერ გამართულ წარმოდგენაში. ასეთი საღამო-წარმოდგენები ყოველწლიურად იმართებოდა სასწავლებლის სცენისმოყვარე კურსდამთავრებულთა მიერ. წარმოდგენა რუსულ-ქართული იყო. ქართულად აჩვენეს ერთმოქმედებიანი ვოდევილი „ახირებულია“. ეს პატარა სპექტაკლი მოამზადა მსახიობმა იოსებ ივანიძემ, რომელიც ფაქტიურად ჭიაურელის პირველ რეჟისორად ითვლება. 15 წლის ჭაბუკმა ვოდევილში შეასრულა მოხუცი აკაკი იევის როლი, რომელსაც ახალგაზრდა ქალი უნდა შეერთო ცოლად. როლი საკმაოდ რთული იყო და მის უკეთ გასათავისებლად აკაკი აკაკიევის სურათი დაუხატავს. პირველი შეფასება საკმაოდ მაღალი იყო. ნიჭიერ მსახიობს მაყურებლის დიდი ყურადღება დაუმსახურებია. ალბათ პირველი ემოციები, მაყურებლიდან წამოსული დადებითი მუხტი ერთგვარი სტიმული იყო იმისათვის, რომ მომავალში თავადაც დაედგა მრავალი პიესა ქართულ სცენაზე და განესახიერებინა შინაგანი სიმართლითა და უშუალოდით გამოხატული სამოცამდე როლი.

სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, მიხეილ ჭიაურელმა მუშაობა დაიწყო იაროლოვის მექანიკურ ქარხანაში ზეინკლად. პარალელურად კი ჩაეწერა ქართული სახალხო წარმოდგენების გამმართველი წრის წევრად. „ხელოვნებისადმი სიყვარულმა თბილისის სახ-

აღზო სახლში მიმიყვანა“ – ამბობს იგი ერთ-ერთ რადიო გადაცემაში – „აქ ჩავები სცენის მოყვარეთა წრეში, გავეცანი გენიალური დრამატურგების ძოლიერის, შილერის, გოგოლის, ჭავჭავაძის, ყაზბეგის, ნინოშვილის, კლდიაშვილის ნაწარმოებებს. მე მარტო კი არ გავეცანი, არამედ განვასახიერებდი კიდევ მათ მიერ შექმნილ სახეებს. საღამოს სპექტაკლის გმირთა ცხოვრებით ვცხოვრობდი, დღისით სახელოსნო სასწავლებელში დავდიოდი, ვმუშაობდი ზეინკლად, მაგრამ მთელის ჩემის არსებით ვოცნებობდი, რომ ოდესმე დრამატული მსახიობი გამოვიდოდი ან მომღერალი ვიქნებოდი, ან მხატვარი, ან მოქანდაკე.“⁴

სახალხო სახლი იყო დაწესებულება, სადაც მუშაობდნენ ქართული, რუსული, ოსური, სომხური და სხვა თეატრები. იგი 1893 წელს შეიქმნა, როდესაც თბილისის სახელოსნო სასწავლებლის მოსწავლეებმა: თევდორაშვილმა, იმედაშვილმა, თუშმალიშვილმა, ჯაბაურმა და სხვებმა თბილისში ავჭალის ქუჩაზე, ავჭალის აუდიტორიად წოდებულ პატარა შენობაში სახალხო თეატრი ჩამოაყალიბეს, რომელიც ძირითადად მუშა ხალხისთვის იყო გამიზნული. წესდებაში, რომელიც თეატრის კოლექტივმა დაამტკიცა, აღნიშნული იყო, რომ მუშა სცენისმოყვარეთა ამხანაგობა შეიქმნა: „ხალხის ცხოვრებიდან აღებული პიესების დასადგმელად. ამხანაგობის წევრებად მიიღებიან მხოლოდ მუშა-ხელოსნები და წარმოდგენებს მხოლოდ საკუთარი ძალღონით დგამენ“⁵ – წერს გრიგოლ ბუხნიკაშვილი.

აქ, ასევე ხშირად იმართებოდა კონცერტები, ლიტერატურული საღამოები და ლიტერატურული გასამართლებები. ქართული წრის ხელმძღვანელად 1911 წლიდან 1914 წლამდე მუშაობდა ალექსანდრე წუწუნავა, რომელიც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სარეჟისორო სასწავლებლის კურსდამთავრებული იყო და ცდილობდა ქართულ სცენაზეც დაენერგა ამ თეატრის ნოვატორული სასცენო პრინციპები. მიხეილ ჭიაურელი სასცენო ხელოვნებაში თავის ძირითად მასწავლებლად ყოველთვის წუწუნავას მიიჩნევდა. სწორედ მისი მეშვეობით შეისწავლა პერსონაჟზე მუშაობა, როგორც გარეგნული მხარის, ასევე შინაგანი ფსიქოლოგიური განცდის საფუძ-



ველზე. სახელმძოხვეჭილი ახალგაზრდა მსახიობი სახალხო სკოლის სცენაზე ოთხი სათეატრო სეზონის მანძილზე თამაშობდა. თავდაპირველად 16 წლის ყმაწვილი, მხოლოდ მოზარდთა როლებს ასრულებდა, შემდეგ უკვე განასახიერა დრამატული გმირების სახეებიც მოზარდთა როლებიდან. მათ შორის აღსანიშნავია სოსიკო – ტრიფონ რამიშვილის „მეზობლებში“, გიმნაზიელი გიორგი – ნიკოლოზ შიუკაშვილის დრამაში „სიმახინჯე“, გოგია – პოლიო ირეთელის ინსცენირებაში „ქრისტინე“. ჭიაურელის მიერ ამ როლების კარგად შესრულების განმსაზღვრელი ფაქტორი გულწრფელობა და უშუალოება იყო, რასაც ყველაზე მეტად აფასებდა მაყურებელიც და კრიტიკოსთა მხარეც. „ქრისტინეში“ – დიდი გრძნობით გამოხატა გოგიას განცდა – აღნიშნავს ბუხნიკაშვილი „ისე გულწრფელად დაიტირა დედის უსულო გვამი, რომ დარბაზში ბევრგან ქვითინი გაისმა“.⁶

შემდეგ იყო ილუას როლი აქვსენტი ცაგარელის პიესაში „რაც გინახავს ველარ ნახავ“, ამ კომედიასთან ჭიაურელის შეხება არც პირველი იყო და არც უკანასკნელი, ეს სპექტაკლი იყო მისთვის, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ ყველაზე სამახსოვრო ყმაწვილობაში ნახაზი წარმოდგენებიდან, შემდეგ თავადაც შეასრულებს ამავე პიესიდან რამოდენიმე როლს სხვადასხვა თეატრის სცენაზე და განახორციელებს ორიგინალური ფორმის დადგმას მუშათა თეატრში. ხოლო, უკვე საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორი 1965 წელს იღებს ფილმად, რაც ჩვენი აზრით, ერთ-ერთ ნათელ წერტილად გვევლინება მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

მოზარდთა როლების შესრულების შემდეგ ჭიაურელი განასახიერებს ვლეს ვანოს გელევანიშვილის დრამაში „მსხვერპლი“, მან შექმნა ცარიზმის რეაქციის პერიოდში სოფლისთვის თავგანწირული უბრალო, მშვიდი, შინაგანად კეთილშობილი ადამიანის სახე. დრამატულ გმირებს კომედიური როლები ენაცვლება. მსახიობმა თავისი ხალასი იუმორი არ დაიშურა ზაქარიას შესრულებისას ცაგარელის „მათიკო“-ში. აღსანიშნავია აგრეთვე ვაჭარ-ხელოსანთა როლები. მისთვის საზოგადოების ამ ნაწილთა ცხოვრება ბავშვობიდან ნაცნობი იყო, ამიტომ არამც თუ გაჭირვებია როლების გათავისება, პირიქით თავისი ბუნე-



ბრივი თამაშით წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა თითოეულ მაყურებელზე. მიხეილ ჭიაურელმა შეასრულა: აკოფას როლი აქვსენტი ცაგარელის „ხანუმა“-ში, ავეტიკა – „რაც გინახავს ველარ ნახავ“-ში, ტიგრანა – რამიშვილის დრამაში „შემლილნი“, რომელიც წუწუნავამ დადგა. გარდა, ზემოთ აღნიშნული როლებისა მიხეილ ჭიაურელმა 1910–1914 წლებში შეასრულა შემდეგი როლები: ყყყი პრაპორშიკი მსუბუქაშვილი – ვალერიან გუნიას ვოდევილში „დედის ერთა“, ბეგლარი – გიორგი ერისთავის „დავა“-ში, მოურავი – აქვსენტი ცაგარელის კომედიაში – „რაც გინახავს ველარ ნახავ“, ენაბორძიკი სტუდენტი ბლოსიანი ლეონიდ ანდრეევის დრამაში სტუდენტთა ცხოვრებიდან „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, დობჩინსკი – გოგოლის „რევიზორში“, არსენა – ყაზბეგის „არსენა“-ში, ერეკლეს როლი სუბათაშვილ–იუჟინის „ლალატში“.

მიხეილ ჭიაურელი სახალხო სახლში მოღვაწეობის პარალელურად, ხშირად იღებდა მონაწილეობას მშობლიურ სოფელ დილოში გამართულ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებში. 1912 წლის ზაფხულში ითამაშა აკოფას როლი აქვსენტი ცაგარელის „ხანუმა“-ში, სადაც ხანუმას მისი და ნატალია ასრულებდა. ჭიაურელმა ასევე განასახიერა გიჟუა – ცაგარელის „რაც გინახავს ველარ ნახავ“-ში და არასენა – ყაზბეგის „არსენა“-ში. როგორც ცნობილია, დიღმელ გლეხებს ყველაზე მეტად სწორედ ის სპექტაკლი მოსწონდათ, რომელიც მათთვის ახლობელი იყო და გარკვეულწილად მათ წინაპართა ცხოვრებას ასახავდა. ეს, რა თქმა უნდა, „რაც გინახავს ველარ ნახავ“ გახლდათ.

ამ პერიოდში ჭიაურელი იაროლოვის ქარხანაში მუშაობას თავს ანებებს და თბილისის სამხატვრო სასწავლებელში განაგრძობს სწავლას.

მხატვრობა და ქანდაკება – ეს იყო უკვე ცნობილი მსახიობის ერთ-ერთი ძლიერი გატაცება, თუმცა კი მის მიღწევებს ამ სფეროში გატაცება აღარ ეთქმის. ჯერ კიდევ სახელოსნო სასწავლებელში სწავლის დროს გამოამჟღავნა ხატვისა და ძერწვის ნიჭი, რომელიც მისივე თქმით, მაშინ გაულვივდა, როდესაც ძველი ჟურნალებიდან ამოჭრიდა ხოლმე გამოჩენილი მხატვრების რეპინის, კრანსკოის,



დომიეს, მანეს და სხვების სურათებს. ჭიაურელმა მალე გაითქვა სახელი, როგორც მოქანდაკემ. 1915 წელს ჯერ კიდევ დამწყებ მოქანდაკეს კოტე მესხის ბიუსტი შეუკვეთეს. გასამრჯელოდ კი იმ დროისათვის საკმაოდ სოლიდური თანხა 50 მანეთი გადაუხადეს. ამის შემდეგ საკმაოდ ცნობილმა სკულპტორმა შექმნა ქანდაკებათა მთელი სერია, რომლებიც ამშვენებდნენ თბილისის მრავალ იმ დროინდელ სკვერსა თუ ბაღს.

გასაოცარია და აღსანიშნავი მიხეილ ჭიაურელის მართლაც და დაუღალავი შრომისმოყვარეობა და ხელოვნების თითოეული დარგის დაუფლების სურვილი. იგი არასდროს კმაყოფილდებოდა, მხოლოდ ერთ სფეროში მიღწეული წარმატებით და მუდმივი ძიებისა და შესაბამისად, შემოქმედებითი აღმასვლის პროცესში იმყოფებოდა.

1914 წლის ქართული სცენის მოყვარეთა პირველი ყრილობის ჩატარების შემდეგ თბილისის დრამატული თეატრის რეჟისორებად მიწვეულნი იყვნენ ალექსანდრე წუწუნავა და მიხეილ ქორელი. მათ ნაწილობრივ შეცვალეს დასის შემადგენლობაც. ახალგაზრდებისაგან დაკომპლექტებულ ჯგუფში პირველ რიგში მიხეილ ჭიაურელი მიიღეს.

სამწუხაროდ, თეატრი მცირე ხანს ფუნქციონირებდა. საკუთარ სცენაზე დასმა, მხოლოდ ერთი სპექტაკლის წარმოდგენა მოასწრო. 1914 წლის 21 სექტემბრის სეზონი გაიხსნა იოსებ გედევანიშვილის რევოლუციური დრამით „მსხვერპლი“ (რეჟ. ა. წუწუნავა). მეორე სპექტაკლის მიხეილ ქორელის მიერ დადგმული „ქვის მთელის“ პრემიერა 26 სექტემბერს იყო დანიშნული, მაგრამ მოულოდნელად გაჩენილმა ხანძარმა გაანადგურა თეატრის შენობა. ამის მიუხედავად, ქართული დასი სხვადასხვა სათეატრო შენობებში განაგრძობდა წარმოდგენების გამართვას. მიხეილ ჭიაურელმა რამოდენიმე დადგმაში მიიღო მონაწილეობა. მათ შორის ენგელის პიესაში „ზღასთან“, შეასრულა ჰენრიხოს როლი; ანდრეევის პიესაში „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“ ითამაშა „ბლოხინი“; შილერის „ყაჩაღებში“ — დანიელი; შიუკაშვილის დრამაში „სიმახინჯე“ — გიმნაზიელი; ასევე გასტონის როლი ალექსანდრე დიუმას (მამა) „მარგარიტა გოტიე“-ში და სხვა.

1916 წლისათვის დრამატულმა თეატრმა მუშაობა თითქმის შეწყვიტა. ამის უპირველესი მიზეზი შენობის არქონა იყო. ჭიაურე-



ლი კვლავ სახალხო სახლს დაუბრუნდა, თუმცა შშობლიურ კერასთან კავშირი არც მანამდე გაუწყვეტია. ამ პერიოდში მან კიდევ ერთხელ გააოცა საზოგადოება თავისი ნიჭით. მას შეეძლო, როგორც ხმით, ასევე გარეგნობით (გრიძის საშუალებით) დამსგავსებოდა ცნობილ საზოგადო მოღვაწეებს. განსაკუთრებით აღნიშნავდნენ სალამო-კონცერტებზე მის მიერ იმიტირებულ სიმღერებს. ერთ-ერთ კონცერტზე საოპერო თეატრში შეასრულა რომანსი „სამდურავი“. ბუხნიკაშვილი ასე იხსენებს კონცერტის სალამოს „მაყურებლები ტაშის გრიალით შეხვდნენ სცენაზე გამოსულ ცნობილ მომღერალ ვანო სარაჯიშვილს. მან იმღერა რომანსი „სამდურავი“ იოსებ გრიშაშვილის ტექსტზე, არავინ დაეჭვებულა რომ ჩვენს წინ ნამდვილად სარაჯიშვილი არ იყო და გაოცებული დავრჩით, როდესაც რომანსის დამთავრების შემდეგ სცენაზე გამოვიდა მეორე, ეხლა უკვე ნამდვილი სარაჯიშვილი და ხუმრობით მიმართა ჭიაურელს: კაცო, მიხეილ დამაცადე მე თვითონ ვიმღერო!... იგრიალა ტაშმა, ატყდა სიცილი, თურმე პირველად, რომ გამოვიდა ის მიხეილ ჭიაურელი იყო, მაგრამ ისეთი შესანიშნავი გრიძი გაეკეთებინა, ისე ოსტატურად ბაძავდა გარეგნობით და ხმით სარაჯიშვილს, რომ ძნელად თუ გაარჩევდით.“⁷

მიხეილ ჭიაურელის მოღვაწეობის ერთი მონაკვეთი თბილისში ამით სრულდება. 1917 წლის თებერვლის რევოლუციის შემდეგ რეჟისორი მიხეილ ქორელი ქუთაისის დრამატულ თეატრში იქნა მიწვეული. მის ახლად შედგენილ დასში ჭიაურელიც ირიცხებოდა. მან პირველივე სპექტაკლში (შიუკაშვილის „სულელი“) მთავარი როლი შეასრულა. ამის შემდეგ ორი სეზონის მანძილზე წარმატებულად ქმნიდა მთავარ როლებს და დადებით შეფასებას იმსახურებდა. აღსანიშნავია სოსიკო – შალვა დადიანის დრამაში „შენი ჭირიმე“; ლუარსაბ მეფე – სანდრო შანშიაშვილის პიესაში „უგვირგვინო მეფენი“; კიდევ ერთხელ აქვსენტი ცაგარელის კომედიაში „რაც გინახავს ველარ ნახავ“ – ავეტიკა და „ხანუმაში“ – აკოფა; შემდეგ იყო გორგასლანის როლი შალვა დადიანის „გუშინდელნი“; სოსიკო – გედევანიშვილის დრამაში „გამცემი“ და ასე შემდეგ.

ქუთაისში მოღვაწეობის დროს ჭიაურელი ცნობილი იყო არა მხოლოდ როგორც მსახიობი, ასევე თვითმოქმედი წრის ხელმძღვ-



ანელიც. ამ პერიოდში რეჟისრობდა ქუთაისის გიმნაზიის მოწაფეთა დრამატულ წრეს.

1978 წელს საფრანგეთიდან თბილისში ბრუნდება გიორგი ჯაბადარი და ქართული დრამატული საზოგადოების დავალებით სასცენო ხელოვნების სტუდიას აარსებს. მან თავი მოუყარა როგორც საზოგადოებისათვის ცნობილ, ასევე სრულიად უცნობ ახალგაზრდებს. მათ შორის იყვნენ მიხეილ ჭიაურელი, რომელიც ამ დროისათვის ქუთაისში უკვე აღიარებული მსახიობი იყო და ვერიკო ანჯაფარიძე, მას კი თბილისში ჯერ არავინ იცნობდა (მოსკოვში იმყოფებოდა სასწალებლად). 1918 წლის 18 ნოემბერს თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე დასის პირველი სპექტაკლის პრემიერა შედგა. წარმოდგენილი იყო ეჟენ ბრიეს „სარწმუნოება“. პარტნიორობა ორ ამომავალ ვარსკვლავს ხვდა წილად: იაუმა— ვერიკო ანჯაფარიძე იყო, ხოლო სათნი— მიხეილ ჭიაურელი. ამ სპექტაკლმა რადიკალურად შეცვალა ორივე მათგანის ბედი. სცენაზე შემდგარი სასიყვარულო რომანი რეალურ ცხოვრებაში ჯვრისწერით დაგვირგვინდა.

1920 წლიდან ჭიაურელი მსახიობად მუშაობს თბილისის დრამატულ დასში, სადაც ძირითადად მაყურებლისათვის ნაცნობ როლებს ასრულებს: შალვა დადიანის კომედიაში „გუშინდელნი“ — გორგასლანი, სანდრო შანშიაშვილის დრამაში „უგვირგვინო მეფენი“ — ლუარსაბ მეფე და მრავალი სხვა.

ჭიაურელის მიერ გაწეული ღვაწლი ქართულ თეატრში მხოლოდ რეჟისორობითა და მსახიობობით არ შემოიფარგლება. აღსანიშნავია, რომ მისი უშუალო მონაწილეობით შეიქმნა და ჩამოყალიბდა რამოდენიმე თეატრალური კერა თბილისში, რამაც ჩვენი აზრით ხელი შეუწყო ქართული თეატრის ჟანრულ მრავალფეროვნებას და აღორძინებას.

1921 წლის აპრილში სამოღვაწეო ასპარეზზე წარსდგა ახალი სტილის თეატრი, რომელიც რუსული მინიატურის თეატრის „ელამი ჯიმის“ ნაცვლად დაარსდა. ეს იყო რუსული რევოლუციური თეატრი „სატირ-აგიტი“. აქ ასევე გაიხსნა სომხური და ქართული სექტორებიც. ქართული დასი პირველ რიგში შესანიშნავი სამსახიობო ანსამბლით გამოირჩეოდა. მიწვეულ იქნენ ელი



საბედ ჩერქეზიშვილი, ტასო აბაშიძე, თამარ ჭავჭავაძე, ვალერიან გუნია, იუზა ზარდალიშვილი და სხვები. ქართული სპექტაკლის პრემიერა ოთხ მაისს გაიმართა. ნაჩვენები იყო მიხეილ ჭიაურელის რეჟისორობით მომზადებული პროგრამა—მინიატურები „ოქროს კერპი“, „სასაფლაო“ და სხვა. როგორც ამ პერიოდის ჟურნალ-გაზეთები იუწყებიან, ქართული წარმოდგენა უკანასკნელად 6 ივლისს გაიმართა და ამის შემდეგ თეატრი ლიკვიდირებულ იქნა.

1922–24 წლებში ჭიაურელი დროებით მოწყვეტილი იყო ქართულ სცენას, თუმცა კი, მხოლოდ სცენას და არა ხელოვნებას. როგორც ცნობილია, იგი არის მრავალი სკულპტურული ნამუშევრის ავტორი. 1922 წელს 2 წლით მივლინებული იყო გერმანიაში, კერძოდ დრეზდენის ხელოვნების აკადემიაში, სადაც ქანდაკების ხელოვნებას ეუფლებოდა პროფესორ ვერნერთან აკადემიის ატელიეში. გერმანიიდან დაბრუნებული ხელოვანი რეჟისორად მიიწვიეს პროლეტკულტის წითელ თეატრში, სადაც დადგა შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“. ერთი წლის შემდეგ 1926 წელს წითელი თეატრის ნაცვლად შეიქმნა ახალი მუშათა თეატრი, რომლის ხელმძღვანელად მიხეილ ქორელი დაინიშნა. სხვა რეჟისორებთან ერთად სპექტაკლებს ჭიაურელიც რეჟისორობდა. მისი ერთ-ერთი პირველი დადგმა მუშათა თეატრის სცენაზე იყო საზოგადოებისათვის კარგად ნაცნობი კომედია „რაც გინახავს ველარ ნახავ“, თუმცა კი ამჟამად, სრულიად სხვა სტილში წარმოდგენილი.

1927 წელს მუშათა თეატრის მთავარ რეჟისორად მიხეილ ჭიაურელი დაინიშნა. მისი დიდი ძალისხმევით შედგად თეატრმა არა მხოლოდ განაგრძო არსებობა, არამედ თამამად იდგა სხვა წამყვანი თეატრების გვერდით და მაყურებლის მუდმივ ოვაციებს იმსახურებდა. ამის უპირველესი მიზეზი ნიჭიერი ახალგაზრდებისაგან შედგენილი დასი და მათ მიერ გამოხატული თანადროული იდეების დემონსტრირება იყო. იმდროინდელი პრესა განსაკუთრებული ინტერესით შეხვდა დადგმას „ვინც ყველაზე სულელია“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი). პიესის ავტორი იყო გერმანელი მემარცხენე მწერალი კარლ ვიტფოგელი. გაზეთი „მუშა“ წერდა „რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი ჩვენი აზრით სწორად მიუდგა პიესის სცენურ გაფორმებას. პიესა დადგმულია,



როგორც ზღაპარი ალეგორიულ-სიმბოლურ ფორმებში. ვიტყვოკულ-საც პიესა ამ განხრით აქვს დაწერილი და მისი რეალურ პირობებში გადმოტანა შეუძლებელი იყო. პიესა თავისუფლად, უბრალოდ და მხატვრულადაა დადგმული და კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს“.⁸

როგორც ცნობილია, ჭიაურელმა მუშათა თეატრის ძირითადი შემადგენლობა კოტე მარჯანიშვილის მიერ ქუთაისში ახალ გახსნილ თეატრს გადაულოცა, ხოლო თვითონ „კოპთეატრში“ განაგრძო მოღვაწეობა, სადაც მუშათა თეატრში მუშაობის პარალელურად 2 წლის მანძილზე რეჟისორობდა დუდე ძნელაძესთან ერთად. „კოპთეატრი“ იყო მუსიკალურ-დრამატული თვითმოქმედი წრე, რომლის ძირითადი მონაწილენი იყვნენ „მუშკოპის“ თანამშრომლები. ეს თეატრი იმით გამოირჩეოდა სხვებისაგან, რომ აქ სიტყვა, მუსიკა და ქორეოგრაფია ჰარმონიულად ერწყმოდა ერთმანეთს. ჭიაურელმა პერსპექტიული ძალები მოიზიდა და პირველივე წლებიდანვე შეძლო საკმაოდ მნიშვნელოვანი სპექტაკლების შექმნა. 1926-1927 წლებში მისი ხელმძღვანელობით წრემ მოამზადა მაისურაძის მუსიკალური სცენა „ტიკინები“, ორმოქმედიანი კომედია „მუშკოპისა და ბოეცის ქორწინება“, „კინტოების ინტერმედია“, რეჟისორს დიდ დახმარებას უწევდა თვით დრამატურგიც. მომდევნო წლებიც ნაყოფიერი აღმოჩნდა თეატრისათვის. გარდა მიხეილ ჭიაურელისა სამსახიობო დასს რეჟისორობდნენ გალაკტიონ რობაქიძე და დუდე ძნელაძე. ძირითადად იდგმებოდა მაისურაძის, შარაბიძის, ფოცხვერაშვილის, ქორქიას და სხვათა პიესები. ხოლო სპექტაკლებს მუსიკალურად აფორმებდნენ კომპოზიტორები: ცაგარეიშვილი, შარაბიძე და მაჭავარიანი. 1932 წელს „კოპთეატრი“ საქართველოს თვითმოქმედი მხატვრული კოლექტივების II რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე სპექტაკლებისათვის სიკოფალავანდიშვილის „საიქიო“ და გალაკტიონ რობაქიძის „დანგალა“ დაჯილდოვდა ოლიმპიადის დროშით და ფულადი პრემიით.

1934 წელს „კოპთეატრს“ ეწოდა პროფსაბჭოს მუსიკალური სატირის მოძრავი თეატრი. ამ სცენაზე 1934-1938 წლებში მთავარმა რეჟისორმა განახორციელა რამოდენიმე პიესის დადგმა: ფალავანდიშვილის „თავი სიზმარში მგონია“, მოლიერის „სკაპენის



ონები“, პუშკინის „ბატონიშვილი-გლეხის ქალი“, დადიანის „პერწყლიდან“, ორლანოსის ოპერეტა „მასკოტ“ („ნატვრის თვალი“). 1938 წლიდან კი თეატრმა მიიღო მუსიკალური კომედიის სახელწოდება. მუსკომედიის თეატრში ჭიაურელმა მხოლოდ ერთი სპექტაკლი დადგა ლოპე დე ვეგას კომედია „თივა და ავი ძაღლი“ (ვლადიმერ კურტიდის მუსიკა).

ამით სრულდება ჭიაურელის თითქოს ხანმოკლე, მაგრამ მრავლისმომცველი მოღვაწეობა თეატრში. იგი მუსკომედიის თეატრს 1942 წლამდე ხელმძღვანელობს, თუმცა ახალს აღარაფერს ქმნის. 1929 წლიდან მიხეილ ჭიაურელი უკვე აქტიურადაა დაკავებული კინოხელოვნებით და ამოტომ ამის ფონზე ჩრდილში ექცევა მისი ღვაწლი თეატრისადმი. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს რომ, რომ არა თეატრი, რომ არა სახვითი ხელოვნება და მუსიკა იგი ვერ შექმნიდა თავის მონუმენტურ ფილმებს. მან ერთმანეთში გააერთიანა ხელოვნების თითოეული დარგიდან შეძენილი ცოდნა და შეძლო გადაეღო ისეთი კინონაწარმოებები, რომლებმაც საქვეყნო აღიარება მოუტანა XX საუკუნის 40-50-იან წლებში.

1. იხ.: მუსიკის, თეატრისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერების განყოფილება, ფონდი 1, საქმე 178 №37, ხ 20585\42; 20895\396. 2. იხ.: ვახტანგ გურგენიძის ოჯახის არქივი, მიხეილ ჭიაურელისადმი მიძღვნილ სიტყვაში მოყვანილი ციტატა. 3. გაზ.: ლიტერატურა და ხელოვნება.1948, №2. 4. რადიოში წარმოთქმული სიტყვა, 1960 წლის 28 დეკემბერი. იხ.: მუსიკის, თეატრის, და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერების განყოფილება. ფონდი 1, საქმე 178 №39. ხ20585\52. 20895\397. 5. გრიგოლ ბუხნიკაშვილი. ქართული თეატრის მსახიობი და რეჟისორი (მიხეილ ჭიაურელი), 1970, გვ.11. იხ.: მუსიკის, თეატრისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერების განყოფილება. ფონდი1. საქმე 178 №37, ხ20585\42, 20895\397. 6. იქვე. გვ.16. 7. იქვე გვ.40. 8. გაზ.: მუშა. 1928, 10 თებერვალი, გვ.8

THE WAY TOWARDS THE CINEMA (M. Chiaureli)

They were came from the different profession in Georgian film of 20-30-ies years. Cinema producer Mixeil Chiaureli had passed extensive and result way before cinema-art his successfully bigan from theatre. From actor from the "Circle Worker affectionater" he gradually became professional artist and experience producer. He fulfilled sixty roles on the Georgian theatre's different scene and realized a lot of original plays. After that was painting and statue, where he got many confession. So, there was music, which had place in his life. It denoten that they say, he was "Sweet Singer." Society of that time often heard romances from his fulfilled.

In the article "The way towards the cinema," readers have means to know live and creations' way of this man, whose films are very different, which is depicting in treatre's, music's and art's synthesis.

რეცენზენტები:

ნათია ამირეჯიბი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი

ოლღა თაბუკაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
პროფესორი.

მარქსულ-სოციალური საკითხი ქართულ კინოში

(კოტე მარჯანიშვილის ფილმის „სამანიშვილის
დედინაცვლის“ მიხედვით)

1926 წელს კოტე მარჯანიშვილი მიმართავს სერგო კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ეკრანიზაციას.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, კინო, როგორც მთავარი იდეოლოგიური იარაღი, „თავად-აზნაურობის დეგრადაციის ასახვას, გახრწნილი კლასის უსარგებლო გადმონაშთებთან ბრძოლას და მისი პარაზიტული ფსიქოლოგიის მხილებას მიმართავს. საჭირო იყო ამ ადამიანთა ჩართვა შრომით საქმიანობაში“¹, ანუ კლასობრივი გარდაქმნა მოითხოვდა ახალი ტიპის ადამიანის ჩამოყალიბებას და ახალ საზოგადოებრივ წყობასთან მის სოციალურ ადაპტირებას. „სამანიშვილის დედინაცვლის“ გმირები – თავად-აზნაურობის კლასის წარმომადგენლები, დაკარგული სოციალური მდგომარეობის მიუხედავად, მაინც ახერხებენ მოჩვენებითი კეთილდღეობის შენარჩუნებას, ისევე როგორც ყოფილი თავად-აზნაურობის ფენის წარმომადგენლები, გაჭირვების მიუხედავად, აღწევდნენ ეკონომიკურ თუ ფსიქოლოგიურ ადაპტირებას. სრულიად სხვა ვითარებაა საბჭოთა სინამდვილეში, სადაც, არათუ ახალ სოციალურ ყოფასთან შეთვისების პროცესი, არამედ „მაგნე კლასობრივი ელემენტების“ ლიკვიდირებაც ხდება. ახალ სოციალურ სისტემასთან შეგუება, მეტად მტკივნეული და რთული პროცესია 20-იანი წლების ინტელიგენციისთვის – მწერლობისთვის, რომლის ნაწილი, ისევე „წარსულის ტყვეობაში“ რჩება. კრიტიკოსთა შენიშვნით: „მარჯანიშვილი აძლიერებს ნაწარმოების მამხილებელ ტენდენციას, ამძაფრებს სოციალური კონფლიქტის ნიშნებს, რითაც ხაზს უსვამს მომაკვდავი კლასის პარაზიტულობას. რეჟისორს არ ეშინია თამამი გროტესკის. პირველად ხდება ნაციონალური ხასიათების გახსნა და ხალხურ ცხოვრებასთან დაახლოება. ეროვნულისა და



სოციალურის წინააღმდეგობა განსაზღვრავს მსახიობთა თავის
მანერას და კოლორიტული გარემოს თავისებურებას.”² ამგვარად,
ფილმი ჟანრობრივად შეფასდა, როგორც სოციალური სატირა,
რომლის საშუალებითაც მარჯანიშვილმა „თავადაზნაურული ფენა
საზოგადოების ხორცმეტად, ბოროტ ძალად, საზოგადოებრივი პრო-
გრესის შემაფერხებელ ფაქტორად გამოაცხადა.“³

კოტე მარჯანიშვილამდე, გაცილებით ადრე, ნაციონალური ხასი-
ათის გახსნას და ხალხურ ცხოვრებასთან დაახლოებას, პირველად
ალექსანდრე წუწუნავამ მიმართა ფილმში „ქრისტინე“, ხოლო აღნიშ-
ნული ტენდენცია განავითარა და მნიშვნელოვნად გააძლიერა ფილმში
„ვინ არის დამნაშავე“.

1925 წელს მარჯანიშვილი მწვავედ აყენებს „ნაციონალური
კულტურის“ საკითხს და ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად მიაჩნია „ძვე-
ლი ყოფის ჩვევების აღბეჭდვა. ქრება ძველი ტიპი, იცვლება ადათები,
იქმნება ახალი ყოფა-ცხოვრება და ძველი მალე წარსულს ჩა-
ბარდება. დღეს საჭიროა, რომ აღვებეჭდოთ ჩვენი სამშობლოს ყოვე-
ლი კუთხე, რომელიც ასე კოლორიტული და სხვადასხვაგვარია.
რამდენი ასეთი ძველი უბადლო ლეგენდა, ზღაპარი და მოთხრობა
გვაქვს, რომ მსგავსი სხვა ხალხებს არა აქვთ...“⁴

სწორედ, ძველი ქართული ყოფისა და ადათ-წესების, სოციალ-
ური კლასის გადაგვარების, კუთხური კოლორიტის გაქრობის შიშით
აიხსნება, 1926 წელს, მარჯანიშვილის მიერ კლდიაშვილის მოთხრო-
ბის ეკრანიზაციის მცდელობა. რეჟისორი გრძნობდა, რომ ახალ
ყოფაში ქრებოდა ძველი, გარდასული სოციალური ყოფის თავისე-
ბური ხიბლი, ნაციონალური კოლორიტი, სოციალური ნიშნები –
კომუნიკაციის „ენა“, უესტი, სპეციფიური იუმორი. თვით იმერელი
აზნაურის ტიპიური ეზო და სახლ-კარი ყოფითი დეტალებისა და
ნივთების გათამაშების, კინემატოგრაფიულად საინტერესო გააზრე-
ბის საშუალებას იძლეოდა და უსაზღვრო ფანტაზიის უნარს ანი-
ჭებდა სცენარისტსა /ნიკოლოზ შენგელაია/ და რეჟისორს.

ფილმში „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ერთის მხრივ პერსო-
ნაჟები ცდილობენ დაიცვან ეროვნული ღირსებისა და გვაროვნული
კეთილშობილების გამომხატველი ტრადიციული, სოციალური კა



ტეგორიები: ოჯახი, ტრადიციული ადამ-წესები; მამა-შვილს შორის იერარქიული ურთიერთობის ზღვარი და სოციალური პრესტიჟი; მეორეს მხრივ კი, ძველი სოციალური სისტემის რღვევისა და კლასობრივი გადაგვარების პირობებში, ცდილობენ შეინარჩუნონ ურთიერთობის ფორმა, მაგრამ ეკონომიკურ-მატერიალური კატასტროფის შიში, აიძულებს მათ ქედი მოუდრიკონ გაჭირვებას; სოციალური სისტემის მარწუხები თრგუნავს და აქვეითებს ეროვნულ ცნობიერებას. წინააღმდეგობა სოციალურსა და ეროვნულს შორის, შეუსაბამობა სოციალური ფუნქციებისა და ყოფის პერსონაჟთა ქცევასთან, მოქმედებასთან, აბსურდულ, ექსცენტრიკულ – ეკრანულ სანახაობად აქცევს იმერულ აზნაურთა ყოფა-ცხოვრებას, ზნე-ჩვეულებებს და მისწრაფებებს. ბეკინას გადაწყვეტილება ცოლის შერთვაზე პლატონისთვის შოკის მომგვრელი აღმოჩნდება, ოჯახური კონფლიქტი აბსურდულ დრამაში გადაიზრდება, პლატონის ოჯახში ყველაფერი თავდაყირა დგება: ჩამქრალ კერიაში, მოულოდნელად ცეცხლი აგიზგიზდება, კატა ხორცს მიაძლება, ძალლი კი – რძეს, ანუ ოჯახის ჩვეული დინების რიტმი ირღვევა. ფილმის ფინალში, როცა პერსონაჟთა ბობოქარი ტემპერამენტი და ემოციები ამოიწურება და დაცხრება, სამანიშვილების ოჯახური კერიაც ჩაქრება. მხატვრული დეტალი – ოჯახის გაპარტახების მიმანიშნებელი ხდება.

კოტე მარჯანიშვილი, ფუტურისტ კინოსცენარისტ ნიკოლოზ შენგელაიასთან ერთად, დადაისტური თამაშის ხერხებს მიმართავს. მოქმედებაში ჩაერთო სოფლის ყოფა, პეიზაჟები, სახასიათო გარემო, სადაც ნალია, საქათმე, შინაური ფრინველები, საქონელი პერსონაჟებთან ერთად აბსურდულ თამაშის მონაწილე ელემენტები ხდებიან.

ფილმის ფარულ ირონიას და გროტესკს აძლიერებს ალეგორიული შედარების ხერხები ცნობილ ლიტერატურულ თუ მითოლოგიურ გმირებთან: დონ-კიხოტისეული შემართებით დაადგება გზას ჯაგლაგ ცხენზე ამაყად მჯდარი, დედინაცვლის მაძიებელი პლატონ სამანიშვილი /აკაკი ხორავა/. დიონისებრი ატრიბუტიკითაა შემკული ვენახის შეწამვლის ეპიზოდში პლატონ სამანიშვი-



ლის სახე, რომელსაც თითქმის მთლიანად ფარავს ვაზის ფოთლები-
ისგან შეკრული უზარმაზარი გვირგვინი, რაც აზნაურის დიდებულ
პროფილს ძველ რომაულ იერს ანიჭებს. არისტოკრატიული გარეგ-
ნობის, ძველი გვარის ჩამომავალი პლატონი, მშვიდად ასრულებს
შავ სამუშაოს და მორჩილად ეგუება მატერიალურ სიდუხჭირეს.
ფილმის სცენარისტმა ნილოკოზ შენგელაიამ და მხატვარმა მიხ-
ეილ ჭიაურელმა რეჟისორთან ერთად გონებამახვილური დეტალებით
„გათამაშეს“ ყოფითი დრამა: ვენახში საქმიანად მოფუსფუსე აზნ-
აური – პლატონ სამანიშვილი, შემოდგომის მოლოდინშია, როგორმე
რომ გამოკვებოს თავისი წვრილი ცოლ-შვილი. მოსავლის მოიმედე
აზნაური, შინაყმის ფუნქციას თავად ასრულებს და გულმოდგინედ
წამლავს ვენახს. პლატონის თავს და რომაულ პროფილს/აკაკი
ხორავა/ უმშვენებს ვაზის ფოთლებისგან შეკრული უზარმაზარი
„გვირგვინი“ – ნაყოფიერებისა და მეღვინეობის ღმერთის, დიონის-
ეს განუყრელი ატრუბუტი (დიონისეს კულტი უკავშირდება
საქართველოში არსებულ მევენახეობა – მეღვინეობის უძველეს
ტრადიციებს). ამგვარი „დეტალების“ გათამაშების ხერხი, ფილმის
ავტორთა ფუტურისტული აზროვნების ნაყოფია.

სოციალურად დაკნინებული ადამიანი კარგავს გვაროვნულ
ღირსებას, ირღვევა მისი ბიოფსიქიკა, ეროვნული თვითმყოფადობის
განცდა, მას უნარი აღარ შესწევს ემსახუროს მაღალ, ეროვნულ
იდეალებს და „პაწია“, მატერიალური საზრუნავებით შემოზღუდულს,
ერთადერთ მიზნად, მხოლოდ საკუთარი „პაწია ბედნიერების“ შე-
ნარჩუნება დაუსახავს. „შემოდგომის აზნაურების“ თემა,
იდეოლოგიურად მისაღები იყო ქართული საბჭოთა კინოსთვის,
რადგან იმხილებოდა სოციალურად უსარგებლო, მორალურად დე-
გრადირებული კლასი. მაგრამ, მარჯანიშვილისეულ ეკრანიზაციაში,
ავტორისეულმა იუმორმა, თანაგრძნობამ მაინც დაძლია კლასო-
ბრივი სქემა და მამხილებელი სატირის ნაცვლად, ფილმმა ღრმა
ჰუმანური სულისკვეთება შეიძინა. კოტე მარჯანიშვილის მხატვრულ
ამოცანას წარმოადგენდა კინო ეკრანული საშუალებებით შექმნილ-
იყო უნიკალური, ცოცხალი კინოარქივი, სადაც ძველი ქართული
ყოფისა და ტრადიციების შეკრება-კოლექტირება მოხერხდებოდა.



რეჟისორმა შეინარჩუნა და დააფიქსირა გაქრობის ზღვარზე
სებული ის სიძველეები, რომლებიც განუმეორებელ კოლორიტს
სძენენ ქართულ ყოფას და რომელსაც, „ახალი სოციალური სისტე-
მების“ პირობებში, სრული წაშლა და გაქრობა ემუქრებოდა. ფილ-
მის ტრაგიკომიზმს აძლიერებს, სოციალური ინდივიდის – აზნაუ-
რის მარტოობა, გაქრობის შიში; მტრულ სოციალურ გარემოში, მას
თავი უნდა დაეცვა, არა მხოლოდ ახლად მოვლენილი მემკვიდრის
მოცილებობისგან, არამედ, იმ სოციალური კატაკლიზმებისგან, რომ-
ლებსაც ეწირებოდა ტრადიციული ადათ-წესები და ოჯახი. გაჭირვე-
ბულმა ყოფამ სულიერად დააძაბუნა და ერთმანეთისგან გათიშა,
განაკერძოვა ადამიანები, სოციალური ურთიერთობების რღვევამ კი
ადამიანთა შორის სოციალური და იერარქიული გაუცხოება გამ-
ოიწვია: აზნაურმა შინაყმის ფუნქციას შეასრულა, შვილი მამის
წინააღმდეგ ამხედრდა, ოჯახის მამამ პრესტიჟი და ძალაუფლება
დაკარგა, ხოლო ახალშობილი მემკვიდრე ოჯახის განყოფის, გაპარ-
ტახებისა და უბედურების მიზეზი შეიქმნა. ამდენად, სოციალურმა
კატასტროფამ საფრთხეს შეუქმნა ეროვნულ ცნობიერებას და
დანაწევრებით დაემუქრა მის მთლიანობას. სამანიშვილების ოჯახ-
ში ჩამოგდებული შუღლი და მტრობა, ხომ სწორედ სოციალურ
ნიადაგზე წარმოიქმნება და 20-იანი წლების ეროვნული კინო დრამის
პრობლემებს ეხმიანება.

შემთხვევითი არ არის, რომ რეჟისორმა „სამანიშვილის
დედინაცვლის“ სცენარი, ახალგაზრდა, ფუტურისტულად „მოაზროვნე“
პოეტს მიანდო, რამაც ფილმს ექსცენტრიული ხასიათი და ავან-
გარდული „სითავხედის“ ნიშნები შესძინა და რაც მთავარია, საშუ-
ალება მისცა რეჟისორს, რომ თეატრისგან განსხვავებული, გამომ-
სახველობითი ხერხები ჩაერთო კინოში. ქართველი ფუტურისტე
ბის მიერ 1924 წელს დაარსებულ ჟურნალში, „H₂S₄“, როგორც
ცნობილია, მეამბოხე ლიტერატურულმა დაჯგუფებამ ბრძოლა
გამოუცხადა თეატრს, რადგან სცენაზე გამეფებულ სიტყვას სიყალ-
ბედ აღიარებდნენ, ხოლო სიტყვით „დატვირთული“ თეატრალური
წარმოდგენების საპირისპიროდ, რეალური ცხოვრების ასახვას, „ყვე-
ლაზე ახალი, მასობრივი და დინამიური“ კინოხელოვნებით ჩანაცვ-



ლებას მოითხოვდნენ. რადგანაც ე.წ. კინოპოლოგეტა ფუტურისტული თეორიების გამოძახილს სწორედ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ წარმოადგენდა, ამიტომ გასაგები ხდება ძველი, ტრადიციული თეატრალური სკოლის ერთ-ერთი ლიდერის კოტე მარჯანიშვილისა და ავანგარდული დაჯგუფების აქტიური წევრის ნიკოლოზ შენგელაიას შემოქმედებითი თანამშრომლობის მიზანიც.

საგულისხმოა, რომ ფუტურისტებისთვის საგანი აღარ წარმოადგენს „მისტიკურ ფენომენს“ და უტილიტარულ ნივთად გარდაიქნება. ამდენად, დიონისეს ტრადიციული კულტიც (რაზეც მსახიობის ხაზგასმულად ბერძნული პროფილი და გვირგვინი მიანიშნებს) საქართველოში კარგავს ღვთაებრივ მნიშვნელობას და უტილიტარული მოხმარების დონეზე მოიაზრება. აუტანელი სიღარიბის გამო, ერთ დროს შეძლებული აზნაურ სამანიშვილის მემკვიდრე იძულებულია მიწაზე იშუშაოს და საკუთარი შრომით არჩინოს მრავალსულიანი ოჯახი, რომლის გაზრდაც, ანუ ერთი სულის მომატება და გამრავლება, ტრაგედიად შეიძლება ექცეს. ამით აიხსნება, ამ ეპიზოდის ფარული შარჟი, რაც გამოიხატება პლატონის დიონისესთან შედარებაში – გამრავლების, ღვინისა და ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირება, არსებული სოციალური პრობლემის აბსურდს წარმოაჩენს. სოციალურმა დისკომფორტმა პლატონი ოჯახური გამრავლების, სულიერის გაჩენის წინააღმდეგ თავანწირულ მებრძოლად აქცია. იგი მზადაა საკუთარი მშობელი მამაც გაწიროს, თუკი ძმის შეძენით, თავის ოჯახს მატერიალური საფრთხე დაემუქრება. ქართველი აზნაური კარგავს მთავარ დანიშნულებას: მაღალი, ეროვნული იდეალითვის თავგანწირვა, აღარ შეადგენს არისტოკრატის მთავარ დანიშნულებას და ღვთაებრივ მოვალეობას; დაირღვა ეროვნული და კლასობრივი მთლიანობის შეგრძნება. მატერიალურმა ამაოებამ, ანუ ყოფიერებამ განსაზღვრა აზნაურის უიდეალო, უმიზნო ცხოვრება. ქართველი ფუტურისტების განმარტებით, „ღვთაებრივი“ გადავიდა კომფორტში, დაიღუპა „რომანტიული“ სივრცეები: გაძვალტყავებულ ცხენზე ამხედრებული პლატონ სამანიშვილის გმირულ-პათეტიკური შემართება მხოლოდ უტილიტარული, პრაქტიკული მოსაზრებით – უშვილო დედინაცვ-

ლის მოძიების სურვილითაა განპირობებული და არა მაღალ იდეალებისკენ წრაფვით.

ფილმში ჩნდება, ქართველი ფუტურისტების საყვარელი პოეტისა და რევოლუციური პოეზიის მამამთავრის – მაიაკოვსკის ცოცხალი „ორეული“ საკმაოდ უცნაურ ამპლუაში: გოლიათური აღნაგობის იმერელი ბიჭი მაღაქია, თავისი პორტრეტული ნიშნებითა და ფიზიკური აღნაგობით, მსოფლიო მასშტაბის პოეტს მოგვაგონებს.

კოტე მარჯანიშვილსა და ნიკოლოზ შენგელაიას მაიაკოვსკთან შემოქმედებითი და მეგობრული ურთიერთობაც აკავშირებდათ. შენგელაიას პოეზიაში მაიაკოვსკის ფუტურისტული პოეზიის გავლენაც იგრძნობოდა. 1924 წელს, ფილმის გადაღების პერიოდში, როგორც ცნობილია, მაიაკოვსკი სტუმრად ეწვია თბილისს, და მარჯანიშვილთან პირადი საუბრები ჰქონდა, ფუტურისტული პოეზიის ერთ-ერთი ნიმუშის – „მისტერია ბუფის,“ მთაწმინდაზე, ღია ცის ქვეშ დადგმის თაობაზე. მართალია, ეს გრანდიოზული პროექტი არ განხორციელებულა, მაგრამ შემოქმედებითი ჩანაფიქრი, თავისთავად მიგვანიშნებს, მარჯანიშვილის ავანგარდული ხელოვნებით დაინტერესების ფაქტზე. შესაძლოა, მაიაკოვსკთან თბილისური შეხვედრები და ავანგარდის, ფუტურიზმის გარშემო არსებული დისკუსიები, თავის მხრივ აისახა ფილმზე „სამანიშვილის დედინაცვალი“. საქართველოში სტუმრის სტატუსით ჩამოსული სახელოვანი პოეტი მშობლიურ იმერეთს, მშობლიურ ადგილებს ეწვია. ქართული ყოფა, ეროვნული დიალექტიკისა და ლექსიკის თავისებურება, დიდ გავლენას ახდენდა მაიაკოვსკის პოეტური ინტონაციისა და თვითმყოფადობის ჩამოყალიბებაში. იმერული გარემო, სოციალური ტიპები, ხშირად აისახებოდა მის მოგონებებში და დიდი როლი ითამაშა მისი, როგორც პიროვნების სულიერ ფორმირებაში. სწორედ მისი ეს „ორგანული, ბიოლოგიური კავშირი“ ქართულ მიწასთან, გაითვალისწინეს ფილმის ავტორებმაც, როცა იმერული ყოფის ფონზე, პოეტის გარეგნობას მიმსგავსებული, მსახური ბიჭი – მაღაქიას ტიპაჟი შემოიყვანეს და ამ იუმორისტული დეტალით, ცნობილ პოეტთან შემოქმედებითი კავშირი მიანიშნეს. ბიჭი მაღაქია, თავისი გოლიათური აღნაგობით, თითქოს მაიაკოვსკის ორეულს წარმოადგენს. ამგვარი



ფუტურისტული „თავხედობა“ გამართლებულიც იყო, მითუმეტეს მაიაკოვსკი რუსულ კინოსთან აქტიურად თანამშრომლობდა, როგორც რომ, ექსპერიმენტატორი რეჟისორი და მსახიობი.

ფუტურისტები უარყოფდნენ სიტყვის „პრიმატს“ კინოში ანუ კინოს ათავისუფლებდნენ სიტყვისგან. ამიტომ, ფილმში „სამანიშვილი დედინაცვალი“ სოციალურად მეტყველია და ნიშნეული თვითოეული დეტალი, იმერული სოფლის ყოფითი, ყოველდღიური, უტილიტარული დანიშნულების ნივთები ე.წ. „აკრობატულ“ ნომრებშია ჩართული. მაყურებლისთვის საგანი კარგავს ჩვეულ არსს, გარესამყარო „თავდაყირა“ აღიქმება, ირღვევა საგანთა ურთიერთმომართების ჩვეული რიტმი და წყობა.

ფილმში ხაზგასმულია ქალური საწყისის უპირატესობა და აქტივობა მამაკაცურთან შედარებით, ანუ მატრიარქატი, გაცილებით დომინირებს პატრიარქატზე. ქვრივი ბეკინა სამანიშვილი დაჟინებით ესწრაფვის შეინარჩუნოს პატრიარქატის ღირსება და პრესტიჟი, შეინარჩუნოს ოჯახური იერარქია, ამით უფრო აიხსნება მისი ახირებული სურვილი ცოლის შერთვაზე. სასტიკმა სოციალურმა პირობებმა ოჯახში მამაკაცის ფუნქცია მნიშვნელოვნად დააკნინა, ამიტომ მის ფუნქციას ქალი ასრულებს. მაგ.: დედინაცვლის ძებნისას გზად მიმავალი პლატონი ხანში შესულ ქალებს წააწყდება, რომლებიც ღელეში გულმოდგინედ ცხვრის ფარას აბანავებენ და მწყემსავენ – მამაკაცის ფუნქცია ქალმა იტვირთა.

მემკვიდრის გაჩენის შიშით შეპყრობილი, ძილგატეხილი და აფორიაქებული პლატონი, უნებურად ბავშვის შარდიან ქოთანს წამოჰკრავს ფეხს და შეცბება. ეს ყოფითი, ნატურალისტური და „ხულიგნური“ დეტალი საბედისწერო ნიშანი ხდება და მომავალი მემკვიდრის გაჩენის შიშს უფრო ამძაფრებს... მოთხრობისგან განსხვავებით, რეჟისორმა ძველი ქართული რიტუალი – ქალის მოტაცების ეპიზოდი შეიყვანა ფილმში, რომელიც ჩაპლინისეული კომიზმით გონებამახვილურად გაითამაშეს ფილმის პერსონაჟებმა (ფუტურისტები აიდივლებდნენ ჩაპლინის ვირტუოზულ პლასტიკას). აბსურდს აძლიერებს ის მომენტიც, რომ მოტაცება, თვით ქალის ოჯახის ნება-სურვილითაა ინსპირირებული:



ეკონომიკური კრიზისის გამო, ოჯახი ვერ ახერხებს საპატარძლოს გამზითვებას და მოჩვენებითი „ჭირვეულობით“ შენიღბული, თვითონვე მონაწილეობს ქალის მოტაცებაში, რომლის რიტუალი, მთელი სოფლის დასანახად და გასაგონად ეწყობა: თოფების გრიალი, ოჯახის წევრთა კივილი და შეცხადება, მხოლოდ მოჩვენებითი სანახაობა – საცირკო ნომერია. რიტუალის ფორმალური ნიუანსები იმდენად პედანტურადაა მაყრების მიერ დაცული, რომ ზედმეტ სიჩქარესა და ფორიაქში, მოხუც პატარძალს მიწაზეც ანარცხებენ. სამანიშვილების ოჯახში შებიჯებისას, სადედინაცვლოს, როგორც პატარძალს, უმაღლ შაქრის ნატეხს მიაგებებენ ოჯახის წევრები, ესეც გონებაშეშლილი დეტალია, რომლის აბსურდი, განსაკუთრებით მაშინ ვლინდება, როცა მოგვიანებით, მაყურებელი ხედავს, „ტკბილ“ ოჯახში როგორ უმწარებენ ცხოვრებას ფეხმძიმე დედინაცვალს.

ამგვარად, ფუტურისტები უხეშად „ანგრევენ“ ტრადიციულ სიმბოლოებს და მეტაფორებს, რომლებიც ეროვნულ ადათ-წესებს და მამა-პაპისეული ოჯახის ინსტიტუტს უკავშირდება. კლასობრივი რღვევის შედეგად, ირღვევა და აბსურდულ ფორმას იძენს საზოგადოებრივი მორალიც, ირღვევა ქართული დედა-ბოდის კონსტრუქციული პრინციპიც: უპერსპექტივო მომავლის ფიქრით შეპყრობილი ცოლ-ქმარი სამანიშვილები კერიის შუაცეცხლს ჩაფიქრებულნი მისჩერებიან, რა ელოდება მათ მყუდრო კერას? „იდეას სიტყვის“, ცვლის „იდეა სიჩუმის“/ფუტურისტული განმარტება/. შუა კერა და დედა-ბოძი დაკავშირებულია დედის, სახლის მფარველის კულტთან. სამანიშვილების ოჯახს შინაურული მყუდროება დაერღვათ, შვილი – ძის ცნობიერებაში ოჯახის ბურჯი – მშობელი მამაა, რომელიც საკუთარი შვილის ოჯახური დაღუპვის მიზეზი ხდება. პატრიარქალური ოჯახი სამუდამოდ დაშლის პირას მივიდა. ახალშობილი მემკვიდრის გამო, პლატონი საკუთარ მამას აუმხედრდა, დაირღვა ტრადიციული იერარქიის პრინციპი. შესაბამისად, ირღვევა ნაციონალური ფორმის ტრადიციული აღქმის თავისებურებაც. მაგ.: ეროვნული კოსტიუმი – ჩოხის ზედმეტად უტრირებული ჭიქები და



პერსონაჟთა უზარამაზარი ბოხობები, გროტესკულ ფორმას იძენს ფუტურისტები უარყოფდნენ ტრადიციულ, ლიტერატურულ სიუჟეტს, უპირატესობას ანიჭებდნენ „იდიოტური სიუჟეტს“ და საცირკო სანახაობას. პლატონ სამანიშვილის ავანტიურული თავგადასავალიც საცირკო სანახაობრივ ელემენტებზეა აგებული: ფილმში უხვად გამოყენებული კომიკური ტრიუკები, გროტესკული პერსონაჟები ჩაცმის უტრირებული სტილით, აკრობატულ სიტუაციებში ერთვებიან.

1. იხ.: ცკ რკპ 18 ივნისი 1925. პარტიის პოლიტიკაზე მხატვრული ლიტერატურის დარგში, ჟურნ.: პარტია. 1925. № 25-26.
2. იხ.: კორა წრეთელი. ეკრანის სიჭაბუკე, ნარკვევები ქართული მუნჯი კინოს შესახებ, თბ., 1965.
3. იხ.: კოტე მარჯანიშვილი. მემუარები, თბ., ჯურნ.: ხელოვნება. 1947.
4. იხ.: ჟურნ.: H_2S_4 თბ., 1924.



NATIONAL AND SOCIAL ASPECT IN THE GEORGIAN FILM

(By the film of Kote Marjanishvili's "Samanishvili's step-
mither")

There are examine national and social aspect of the theatre and film, Kote Marjanishvili's "Samanishvili's step-mother" (S. Kldiashvili's novel).

After established Soviet Power, they are categorical demaning to show principality's destruction and fight of the remainder past. Because demanded of the new time, Marjanishvili, defference from theatre, creatory comprehend culture's valuables of the past and trying by means of film depict and defent old being, national colouring and custom-rules, all this, what revealed in new social case on the bound of the desappear and ruin. Author of the scinario's film, Nikoloz Shengelaia, was active member of a group Futurism, so that, his thinking of Futurism, mainly represented on the film, whose idea, performs old social structure's – decompose of the family. Samanishvili, demolish of the person's phycho-peculiarity and revolt against father. The magazine H2sO4 of the Georgian Futurism, whose active member was Nicoloz Shengelaia, announced such as organization of the fitgher with past tradition, before to creationed this film, early two years, this grouping renamed by official. But, there are a lot of elements of the existent Futurism and in spite of there are defending national colouring, being of provincial and peculiarity of ethnos. So, instead of social satire, there depicted deep humane sonorously and author's sympathize.

რეცენზენტები:

ზვიად დოლიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ლელა ოჩიაური

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



თემატურ-დრამატურგიული ნიშანთვისებები ქართულ კინემატოგრაფში (70-იანი წლები)

თემატიკამ და დრამატურგიამ 70-იან წლებში, შედარებით უფრო რთული ეტაპები უნდა გაიაროს იმისათვის, რათა ფილმის რეალიზება გახდეს შესაძლებელი. ალეგორია, იგავი – ჩვეული, მიღებული ხერხი ხდება. თუმცა, ამას თან ახლავს ჟანრობრივ-სტილური მრავალფეროვნება.

ის, თუ რისი თქმის სურვილი ამოძრავებდათ ქართველ კინემატოგრაფისტებს, როგორ მოახერხებდნენ ისინი სათქმელის გამოხატვას, უკვე თავისთავად იწვევდა 70-იანელთა შემოქმედებაში მინიშნებების, ალეგორიის ძიების სურვილს. გარდა იმისა, რომ კვლევით-სათვის საინტერესოა, 60-ანელთა თაობის წარმომადგენლების კინემატოგრაფში მოგვიანებით მოსული და ტელეფილმებში მოღვაწე რეჟისორების: ელდარ შენგელაიას, ალექსანდრე რეხვიაშვილის, თენგიზ აბულაძის, რეზო ჩხეიძის, მიხეილ კობახიძის, ირაკლი კვირიკაძის, ლანა ლოლობერიძის, გიორგი შენგელაიას, გელა კანდელაკის, ნოდარ მანაგაძის, მერაბ კოკოჩაშვილის, ოთარ იოსელიანის, სოსო ჩხაიძის, რეზო ესაძის, ნანა მჭედლიძის მიერ ამ პერიოდში გადაღებული ფილმების თემატური საფუძველი, არანაკლებ ყურადსაღებია ის, თუ რამდენად განაპირობებდა მათ სათქმელს ფსიქო-სოციალური ფაქტორი, რა ნიშნით ფიგურირებდა ყოველივე ეს 70-იანი წლების ქართულ ეკრანზე და როგორ აისახებოდა გმირების პორტრეტების შექმნისას. პროზაული და პოეტური (შკლოვსკისეული გაგებით) კინოს თავისებურებანი აქაც იჩენს თავს. 70-იან წლებში შედარებით ასაკოვანი, ე.წ. ტრადიციული ხელოვნების დარგებიც ცდილობენ ახალი მხატვრული სინთეზის დამკვიდრებას. პოეზია და პროზა ხშირად იყენებს ურთიერთდამახასიათებელ ელემენტებს. მხატვრობაში, კერძოდ ფერწერაში მოიხსენიებენ ლიტერატურის ზეგავლენას. თეატრს უკიდურეს ზღვრამდე დაჰყავს სცენიური

პირობითობა. სწორედ ამგვარი სინთეზის მოთხოვნილებაში საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ხელოვნებისა და ყოველდღიურობის ურთიერთობის ახალი პრინციპები, რაც თავის მხრივ თემატურ ტენდენციებში აისახა. 70-იანი წლების თემატიკა მრავალი ნიშნით ხასიათდება. იგი სოციალურ ხასიათსაც ატარებს, ისწრაფვის მოახდინოს ყოფითი რეალიზმისა და ალეგორიის სინთეზი, შეძლებისდაგვარად გვერდს უვლის იდეოლოგიას, კვლავ უბრუნდება მარადიულ ფასეულობებს. ამ პერიოდის დრამატურგიას სურს გვერდი აუაროს ისეთ „საშიშ“ მოვლენას, როგორც არის ლიტერატურული ნატურალიზმი.

ანდრე ბაზენი კინოს იდეალისტურ ფენომენს უწოდებდა, რადგან თავიდან დაიბადა კინოს იდეა და მხოლოდ შემდეგ გაჩნდა მისი რეალიზაციის მატერიალური საშუალებანი¹. ხელოვნების განვითარებას ხელს უწყობს ტექნიკური პროგრესიც, ადამიანის საზოგადოებრივი მოთხოვნები. თუმცა, ამა თუ იმ მხატვრული ეპოქის ფორმირებას ისიც განსაზღვრავს, რომ ყოველი იდეა მომდევნო ეტაპის საფუძვლად იქცევა ხოლმე.

70-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფს ნაკლებად ახასიათებს შეურიგებლობა. ეს აშკარა, თვალშისაცემი და საინტერესო თავისებურებაა. თუმცა, მეორეს მხრივ, მცდარი იქნება მოსაზრება იმის შესახებ, თითქოს იმჟამინდელი თემატიკა აბსოლუტურად თავისუფალია ამა თუ იმ საკითხზე ხელოვანის მკაფიოდ გამოხატული პოზიციის თამამად გამჟღავნებისა თუ აქტიურად გამოთქმული პროტესტისაგან.

ისტორია, საუკუნის მანძილზე მყარად ჩამოყალიბებული ადათ-წესები, ჩვევები, ქცევის მარეგულირებელი დაუწერელი კანონები, ეროვნული მენტალიტეტი, ხასიათის თავისებურებანი, ტემპერამენტი, თვითმყოფადი, სხვებისაგან განსხვავებული კულტურა ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს და სინთეზის სახით თავს 70-იანი წლების კინოთემატიკაში იჩენს. ეს კოლორიტული, მოზაიკასავით ნაირფერი სიმბიოზი მკაფიოდ მჟღავნდება ცალკეულ მინიშნებებში, ქვეტექსტებში. რეჟისორის, როგორც ხელოვანისა და მოქალაქის პოზიცია ნათლად იკვეთება ამ პერიოდის შემოქმედთა ერთი ნაწილის ნა-



მუშევრებში. აქედან იბადება ძირითად ასპექტში გარკვეულწილად მსგავსი პრობლემები, რომლებიც ერთი თაობის ხელოვანთათვის კვლევის ობიექტადაა ქცეული. საერთო სატკივარი, რომელიც მათ ფილმებშია გაცხადებული და რომლითაც სურთ მიმართონ მაყურებელს, ბუნებრივია, განსხვავდება ერთმანეთისაგან გამოყენებული გამომსახველობითი ხერხებით, მკაფიო, ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხელწერით, გამორჩეული თემატური თუ მხატვრული საშუალებებით.

XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართველ კინემატოგრაფისტებს აინტერესებთ ცოცხალი, რეალური ადამიანი და არა სქემატური, ყალბი პოეტიკით აღვსილი ე.წ. „დადებითი გმირი“². მათი კვლევის ობიექტია ჩვეულებრივი, ერთი შეხედვით სხვებისგან არაფრით გამორჩეული ადამიანი, მისი სულიერი სამყარო, მასში მიმდინარე შინაგანი ძვრები. ქართულ კინოში ამ პერიოდში მოღვაწე რეჟისორთა ფილმებში (თითქმის აბსოლუტურ უმრავლესობას ვგულისხმობთ), კვლავ ვხვდებით გამორჩეულობის შარავანდედით მოსილ უძლეველ გმირებს, ლამის ნიცშეს ზეკაცს რომ ჩამოჰგვანან და გმირულ-ჰეროიკული, რომანტიული ჟღერადობის სულისკვეთება რომ ახლავთ. ყოველივე ზემოაღნიშნულს უკვე კარგა ხანია ყავლი გასვლია, სიყალბისა და სიძველის სუნი დაკრავს თითქოს. 70-იანელთა ინტერესის სფერო ეთიკურ-ზნეობრივ პრობლემებს მოიცავს. მათ ე.წ. „პატარა ადამიანის“ სულის მოძრაობის სულ მცირე ნიუანსიც კი არ რჩებათ ყურადღების მიღმა. სკურპულოზურად იკვლევენ საკუთარი ფილმების გმირთა შინაგან სამყაროს და მაყურებელს, თითქოს გამადიდებელი შუშის ქვეშ, ნათლად წარმოუჩენენ ყოველივეს. ცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე დაშვებული კომპრომისი, რომელიც დროთა განმავლობაში კონფორმისტად აყალიბებს ადამიანს, იწვევს რა მისი ერთიანი, მთლიანი შინაგანი სამყაროს რღვევას. ამ პერიოდის ქართველ კინემატოგრაფისტთა ფილმებში ნათლად იკითხება ცხოვრების მიერ ყოველი ადამიანის წინაშე დასმული დილემა. ესაა არჩევნის პრობლემა, ანუ ან კომპრომისი, ან საკუთარი პოზიციის მტკიცე ერთგულება და აქედან გამომდინარე, – პიროვნებად ქცევა. ეგზისტენციალისტების მიერ მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ეს კლასიკური ფორმულირება, XX საუკუნის 70-



იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში, თავისებურებაა სტილიზებული-ტრანსფორმირებული. ძირითადი არსი უცვლელია, მაგრამ გამომსახველობითი ხერხები თუ საშუალებები უფრო მსუბუქია, მოვლენა ირონიული ღიმილითაა დანახული, ერთგვარი ტრადიციული იუმორითაა შეზავებული, თუმცა, ეს არაა მძაფრი სატირა ან გროტესკი. უფრო სევდიანი ღიმილის ნიღაბაფარებული ხელოვანის სათქმელი თუ პოზიციაა გამჟღავნებული. აქაც ტრადიციისა და თანამედროვეობის ერთგვარ სინთეზთან გვაქვს საქმე. ევროპული ეგზისტენციალიზმისა და დავით კლდიაშვილისეული ცრემლიანი სიცილის ორგანული ნაზავია თითქოს. ამიტომაცაა ასე მახლობელი ქართულ თეატრსა თუ კინოში ტრაგიკომედია ან ტრაგიფარსი. მიუხედავად სათქმელის სერიოზულობისა, იგი 70-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში მაინც მსუბუქადაა გამჟღავნებული. ამგვარი ფორმით გაცხადებული სატკივარი მაყურებელს არ თრგუნავს, არ ამძიმებს მის სულსა და გონებას, არამედ მის სახეზე ცრემლიან სიცილს ბადებს. ამასთან, მას განსჯისა თუ აზროვნებისაკენ ძალდაუტანებლად უბიძგებს. თითქოს, ხელოვნების ბერტოლტ ბრეხტისეული გენიალური ფორმულირებაა – გაართე და ასწავლე! – რეალიზებული.

XX საუკუნის 70-იანი წლების თემატიკა, არაიშვიათად ალეგორიის, იგავის, არაკის ფორმითაა ხორცშესხმული ქართულ კინემატოგრაფში. ეს, ერთი მხრივ, ოფიციალური ცენზურისაგან თავდაცვის საშუალებაა, მეორე მხრივ, კი საკუთარი სათქმელის უკეთ წარმოსაჩენადაა მოხმობილი და ბოლოს, მაყურებელს, ფართო საზოგადოებას აზროვნების მეტ არეალსაც უქმნის.

* * *

XX საუკუნის 70-იანი წლები ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპია ქართული კინემატოგრაფის განვითარების ისტორიაში. 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დაწყებულმა განახლების პროცესმა, 60-იან წლებში ნაყოფიერი, წარმატებული გაგრძელება ჰპოვა. ამ პერიოდში არაერთი მაღალმხატვრული ნაწარმოები შეიქმნა, რომლებმაც დამსახურებული აღიარება მოუტანეს ქართულ კინოს. ასპარეზზე გამოვიდა ხელოვანთა ახალი თაობა, რომელსაც ჰქონდა საკუთარი სათქმელი,



მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალური ხელწერა, მკაფიოდ გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიცია. 60-იანი წლების ქართულ კინოში თვისობრივი განახლება მოხდა. ეს ეხება, როგორც თემატურ, ისე სტილისტურ ტენდენციებს. მასში ასახვა ჰპოვა ეროვნულმა სატკივარმა, რომელიც ორგანულად თანაარსებობდა ზოგადსაკაცობრიო, ჰუმანისტურ იდეალებთან. კონკრეტული, ეროვნული პრობლემატიკა იმდენად იყო განზოგადებული, რომ ყველასათვის გასაგები, იოლად ამოსაცნობი ხდებოდა. ამ პროცესს ხელს უწყობდა ქართულ კინოში დამკვიდრებული პირობით-ალეგორიული თემატური აზროვნების პრინციპი. 60-იანი წლების ძიებებმა თუ მიგნებებმა ლოგიკური გაგრძელება ჰპოვა შემდეგ ათწლეულში. დაწყებული პროცესი ორგანულად განვითარდა და 70-იან წლებში თვისობრივად განსხვავებული შედეგი გამოიღო.

ყოველი ახალ ისტორიული პერიოდში კინო მხატვრულ-შემეცნებითი საშუალებების მობილიზებას ახდენს, აკვირდება რა სოციალურ-პოლიტიკური სინამდვილის ცვალებადობას. 70-იანი წლების თემატური ტენდენციები, სწორედ კინემატოგრაფისა და სინამდვილის ურთიერთობების ინტენსიურობით, მრავალგვარობითაა აღბეჭდილი. ისტორია და თანამედროვეობა, პიროვნება და საზოგადოება – აი, ამ თემების მრავალფეროვანი ვარიაციებით გამოირჩევა 70-იანი წლების ქართული კინო. მონუმენტალიზმი, რომელიც არა მხოლოდ ფორმაში, არამედ სტალინური ეპოქის თემატიკაშიაც ძალუმად იჩენდა ხოლმე თავს, უკვე აღარ არსებობს. მან 50-იანი წლების მეორე ნახევარში, შემდეგ 60-იან და 70-იან წლებში საბოლოოდ დაკარგა ფუნქცია. თუმცა, ჯერ კიდევ იდეოლოგიური წნეხის დაღითაა აღბეჭდილი ე.წ. საწარმოო თემაზე შექმნილი კონიუნქტურული ფილმები. მაგრამ, ამის პარალელურად, ისტორიისა და თანამედროვეობის ურთიერთქმედება, 30-40-იანი წლების პროდუქციასთან შედარებით, ნაკლებად პლაკატურია. თანდათან დაბლა იწევს პათეტიკის გრადუსიც.

70-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფის თემატურ ტენდენციებში ჭარბობს საზოგადოების ჯგუფური პორტრეტის სოციალურ-ფსიქოლოგიური ანალიზის, ადამიანის სულიერ სამყაროში მიმდინარე ძვრების, შინაგანი გარდატეხის, პიროვნების ფორმირების ეტაპ

ობრივი პროცესის სახიერი ჩვენების მცდელობა. ამ პერიოდის თითქმის ყველა, მეტ-ნაკლებად ღირებული ნაწარმოების უმთავრესი მიზანია თანამედროვე ადამიანის შინაგანი დრამატიზმის სხვადასხვა ჭრილში წარმოჩენა. თუმცა, ქართული საბჭოთა კინო ჯერ კიდევ არაა ცენზურისაგან აბსოლუტურად თავისუფალი. იდეოლოგიური დაკვეთა კვლავ არსებობს. იგი საბჭოთა კინოს აქტიურად კარნახობს ე.წ. აქტუალურ თემებს თუ მისთვის მისაღებ სიუჟეტურ ქარგას. ასეთ ნაწარმოებებში მოთხრობილია ადამიანის ცალკეული ეგოცენტრული თვისებების უეცარ გამოვლინებებზე, რაც ძირითადად ექსტრემალურ სიტუაციაში ხდება და კოლექტივის მიერ, ამგვარი შემთხვევის სრულფასოვან აღმოფხვრა-გაკონტროლებაზე. მაგრამ, უკვე არა ერთეულია ყურადღების ცენტრში, არამედ პრეცედენტიც, რაც განსხვავებული პოზიციიდან დანახული მოვლენის სხვაგვარად შეფასება-გაანალიზებას გულისხმობს. ეს უკვე სიახლეა, რომლის განვითარება თემატიკის ფორმირებას ახდენს. მშრალი, სქემატური იდეოლოგიური დასკვნა, კონიუნქტურული სიუჟეტური ქარგა, ახალ მხატვრულ ხარისხშია აყვანილი, გამოკვეთილია ნაწარმოების შემქმნელთა მოქალაქოებრივი თუ შემოქმედებითი პოზიცია. ფილმის ავტორები საკუთარი სათქმელით მიმართავენ მაყურებელს. ცდილობენ იმ სატკივარზე ჩააფიქრონ საზოგადოება, რომელიც თავად აწუხებთ. ემოციურ ზემოქმედებასთან ერთად, ისინი ადამიანებაში აზროვნების, ნანახის და განცდილის გაანალიზების სურვილს ბადებენ. ყოველივე ეს კი მათ ნაწარმოებებს ფილოსოფიურ ჟღერადობას სძენს. 70-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფი სწორედ ამ თვისებებითა თუ ღირსებებით გამოირჩევა.

ისტორია და თანამედროვეობა, დრო და დღევანდელი სინამდვილე – აი, ის თემატური ძიებების არეალი, რომელსაც ეფუძნება 70-იანი წლების მხატვრულ-დოკუმენტური ქართული კინო. პიროვნების დრამა ეპოქასთან, სინამდვილესთან, რეალობასთან მიმართებაში, მასთან მჭიდრო ურთიერთკავშირში თუ უკომპრომისო დაპირისპირებაში, ამ თემებს იკვლევენ იმდროინდელი ქართველი კინემატოგრაფისტები. მხატვრული დოკუმენტალიზმია ის ხერხი, სინთეზის ზოგადი ფორმა, რომლის მეშვეობითაც ხორციელდება თემატური მოტივების გაერთიანება. სიუჟეტური კლიშეების უარყოფის,



საკუთარი სათქმელის მაყურებლამდე თითქმის უდანაკარგოდ მიტანის (მიუხედავად ცენზურისა და იდეოლოგიური წნეხის არსებობისა) სურვილი, ცხოვრების წესის, მსოფლმხედველობის მსგავსება, მართლაც ერთმორწმუნე, თანამოაზრეთა გუნდად აყალიბებს იმ დროის ქართველ კინემატოგრაფისტებს. ყოველივე ეს კი ერთიან, მძლავრ, საიმედო საფუძველს ქმნის ქართულ კინოში ახალი მხატვრული თემების დამკვიდრებისათვის.

მიუხედავად ქართველ კინორეჟისორთა პიროვნული, შემოქმედებითი სხვაობისა, მათი ხელწერის, გამომსახველობითი საშუალებების განსხვავებისა, 70-იანელებს მაინც ჰქონდათ ის საერთო მხატვრული მიზნები და ამოცანები, რაც აერთიანებდა სხვადასხვა ადამიანს, ერთ, თანამოაზრეთა გუნდში. ცხოვრებისეულ მოვლენებს, ფაქტებს, თითოეული მათგანი თავისებურად იაზრებდა. ნანახი და განცდილი საკუთარ, ინდივიდუალურ აღქმა-გააზრებას ემორჩილებოდა. ეს რთული და ამავე დროს, საინტერესო პროცესია. მხატვრული აზრის ავტონომიურობა — საავტორო კინოს დამახასითებელი თავისებურებაა. ამ ნიშნითაა აღბეჭდილი 70-იანელთა შემოქმედება, იმ პერიოდის ქართული კინოს საუკეთესო სახეს რომ წარმოადგენს. ნაწარმოების ჟანრობრივი ფორმა სტილური გადაწყვეტა, მჭიდრო კავშირშია თემატიკასთან. შეიძლება თამამად ითქვას, გარკვეულწილად დამოკიდებულებაცაა მასზე და მის მიერ განპირობებულიც. სწორედ ხელოვნის სათქმელი, მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, რომელიც თემატიკაშია გაცხადებული, განსაზღვრავს ნაწარმოების ჟანრის, მის სტილისტურ თავისებურებას. შემოქმედი გარკვეულ ფორმაში, ყალიბში აქცევს საკუთარ სატკივარს, რათა შექმნას, შეთხზას ახალი მხატვრული სინამდვილე, რომელსაც აღსაქმელად მიაწვდის მაყურებელს. ამიტომ, თემატური და სტილისტური ტენდენციებზე მსჯელობისას, აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული მათი სრულფასოვანი თანაარსებობა. თუმცა, გადამწყვეტი, უმთავრესი როლი მაინც თემატიკას, პრობლემატიკას, ხელოვნის სათქმელს ენიჭება.

1. იხ.: А. Базен. Что такое кино?, М., 1972. 2. იხ.: В. Волкенштейн. Драматургия кино. М., 1977.



THEMATIC-DRAMATICAL CHARACTER'S MARKS IN GEORGIAN CINEMATOGRAPHY

In the XX century of the 70-th years there was born own position, wish to say and depict own theme and form's differently in the Georgian cinematography on this period's screen. Till here, there was born unknown artfulness to consolidation new artistic synthesis of the other art's branch aspire and often on conditional new limit.

Of the 70-th years there make influence on the thematic tendency, such as usually objective reasons from the nation's mentality, from its character's marks and from its life's rule and also wish to make new synthesis of the documentary-artistic and allegorical statement.

History and modernity, time and reality, drama of the person in relative with the epoch, reality and fact-this is a spectrum of the thematic searches in general, which as Aleksandre Rekviashvili, Soso Chkaidze, Eldar Shengelaia, Giorgi Shengelaia, Otar Ioseliani and others.

If 70-th years' thematic novelty generalizationed by theoretic, it hands anew see and find out negative process which exist in the Georgian film.

რეცენზენტები:

ნათია ამირეჯიბი.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ლელა ოჩიაური.

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი



ნატო ვაჩნაძე „მამის მკვლელები“

მსოფლიო კინოს „ვარსკვლავთა სისტემაში“ ნატო ვაჩნაძე საკმაოდ გვიან ამობრწყინდა. ეს სისტემა ჰოლივუდში ჩაისახა ჯერ კიდევ უხმო პერიოდის კინოში. მაშინაც და დღესაც კინო ვარსკვლავის უპირველესი დანიშნულება მაყურებლისთვის სულიერი საზრდოს მიწოდება იყო.

უცქერს რა მაყურებელი ამა თუ იმ ფილმს, ეცნობა მის მოქმედ პერსონაჟებს და მათთან ერთად განიცდის. იმავდროულად შემსრულებელთა შორის ცნობენ იმათ, ვინც უკვე მოიხვეჭა პოპულარობა და ამ სურათამდე სხვა ფილმშიაც უნახავთ. ამ დროს აღქმა გაორდება ხოლმე. გმირთა ხასიათები ან ერწყმიან, ან ეწინააღმდეგებიან ნაცნობი პერსონაჟების ინდივიდუალურ თავისებურებებს. ასე ყალიბდება პირადი დამოკიდებულება მაყურებელსა და მსახიობს შორის.

ეკრანის ვარსკვლავები მაყურებელში იწვევენ აღფრთოვანებას და უსიტყვო მორჩილებაში ჰყავთ ისინი. თანდათანობით მსახიობი ხდება შენი ახლობელი და სულ ცოტა ხანში ლამის შენი ოჯახის წევრი. სწორედ ამიტომაც ამ ვარსკვლავებზე მაყურებელი საუბრობს როგორც ახლო ნათესავზე ან კარის მეზობელზე. აინტერესებთ მათი ინტიმური ცხოვრება, გატაცებანი, მისწრაფებები და ზნე-ჩვეულებანი.

ყოველივე ამას მოჰყვება ამა თუ იმ სურათის რეკლამა, რაც საბოლოო ჯამში ბიზნესია. ხშირად გაიგონებ შეღავათიან გამონათქვამებს უხმო პერიოდის კინოს შესახებ, თითქოს იგი არასრულფასოვანი იყო უსიტყვობის გამო, მაგრამ ამ შემფასებლებს ავიწყდებათ, რომ ხმოვანების ტექნიკური შესაძლებლობის არქონის მიუხედავად „დიადი უხმო“ გასაგები იყო მილიონებისათვის სხვადასხვა კონტინენტებზე და განსხვავებული ტემპერამენტის ქვეყნებისათვის. თავისი უსიტყვო „მეტყველებით“ აღელვებდა და თანადასწრების ეფექტს უქმნიდა ხალხთა მასებს.

ზემოთ რეკლამასა და ბიზნესზე ვსაუბრობდით. ამთავითვე უნდა ვაღიაროთ, რომ ერთიც და მეორეც საერთო შემადგენელის მხოლოდ



ცალკეული, მაგრამ ძირითადი, განმსაზღვრელი ნაწილია. აუცილებელია, რომ ახლადშექმნილი ტიპაჟი, რომელიც პერსპექტივაში ვარსკვლავად უნდა გადაიქცეს, პასუხობდეს პუბლიკის მოთხოვნებს. ამ „ქმნილების“ წარმატებას ან წარუმატებლობას საზოგადოების სოციალური და ეკონომიკური საშუალებები განაპირობებს.

არავისთვის უცხო არ არის კინოვარსკვლავები კინოინდუსტრიას რომ ემსახურებიან, მაგრამ ვერანაირი ფინანსური წყაროები და რეკლამა ვერ შექმნის ვარსკვლავს, თუ იგი მილიონების მოთხოვნებს არ აკმაყოფილებს. საყოველთაოდ ცნობილია კინემატოგრაფის „მამის“ დევიდ უორკ გრიფიტის მოსაზრება ამ საკითხთან დაკავშირებით. მას მიაჩნდა, რომ ვარსკვლავად მხოლოდ მაშინ გადაიქცევი როდესაც მაყურებლის გულს დაიპყრობ.

ამგვარი ექსკურსი მსოფლიო „ვარსკვლავთა სისტემის“ ირგვლივ იმიტომ დაგვჭირდა, რომ იგი ჩვენი სტატიის თემატიკას ეხმიანება. ნატო ვაჩნაძე, ხომ დღემდე ითვლება ჩვენი ეროვნული კინოს ყველაზე დიდ და უპირველეს, კაშკაშა ვარსკვლავად. მისი ფენომენი შიშველ ნიადაგზე არ აღმოცენებულა, თუკი ახლადფეხადგმული სამამულო კინემატოგრაფში იგი რიგითაც და სიდიდითაც პირველგამყვანის ფუნქციას კისრულობდა, ჩვენი ეროვნული თეატრი უდიდესი მსახიობების დეფიციტს არასოდეს განიცდიდა.

ნატოს გამოჩენის მომენტისათვის ქართველი მაყურებელი განებივრებული იყო მაკო საფაროვას და მისი ქალიშვილის ტასო აბაშიძის ხელოვნებით. სხვადასხვა დროს ამ სფეროში უკვე ნათქვამი ჰქონდა თავისი სიტყვა: ნატო გაბუნიას თუ ნუცა ჩხეიძეს, ელისაბედ ჩერქეზიშვილს თუ ცეცილია წუწუნავას. თითოეული მათგანი იმ დონის ოსტატი გახლდათ თავისი საქმის, რომ ნებისმიერი, საქართველოზე დიდი და განვითარებული ქვეყნის სცენასა თუ ეკრანს დაამშვენებდა. მრავალსაუკუნოვანი კულტურის მქონე თეატრისა და ჩვენი კლასიკური ლიტერატურის გავლენა იმ გა დამწყვეტ ფაქტორად იქცა, რომელმაც უხმო პერიოდის ქართული კინემატოგრაფიის სახე განსაზღვრა, ხოლო მსახიობის ხელოვნების თავისებურებაში ქართული კინოს ეროვნული თავისებურებაც გამოიხატა.



პირველად მაყურებელმა ნატო ვაჩნაძე ამო ბეკ-ნაზაროვის სურათში „მამის მკვლელში“ იხილა. მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობი კინოში, პერესტიანის სურათში „არსენა ყაჩაღში“ სათამაშოდ მიიწვიეს, მოხდა ისე, რომ ამ ორ ფილმზე ფაქტობრივად ერთობლივად მიმდინარეობდა მუშაობა. ეკრანებზე პირველად „მამის მკვლელი“ გამოვიდა. ეს 1924 წლის მარტში მოხდა, ხოლო „არსენა ყაჩაღმა“ დღის სინათლე ერთი თვის შემდეგ ნახა.

შემდგომში სომხური კინოს ფუძემდებლისათვის ამო ბეკ-ნაზაროვისათვის ეს ფილმი სარეჟისორო დებიუტი იყო. რეჟისორი რევოლუციამდელი რუსული კინოს ცნობილი მსახიობი იყო, ვლადიმერ ბარსკის და ივანე პერესტიანის მსგავსათ. მას ორმოცზე მეტ სურათში ჰქონდა მიღებული მონაწილეობა. იგი ლადო მესხიშვილის წყალობით აღმოჩნდა საქართველოში სწორედ იმ დროს, როდესაც სულიერადაც და მატერიალურადაც ძალზედ უჭირდა.

ახლა სურათს დავუბრუნდეთ:

„ახალგაზრდა მოხევე იაგოს შეუყვარდება ნუნუ. ნუნუ ხანდაზმულ გირგოლასაც მოსწონს. გირგოლას კარგად გამოუყენებია ხელმწიფის სამსახურში თავისი თანამდებობა და, როგორც ამბობენ, ჩაფრად დაწინაურებულს, ყოველგვარი საქმის მოგვარება ძალუძს. მაგრამ, გირგოლას ცოლო ჰყავს და ნუნუს შერთვა არ შეუძლია; ამას გარდა, იცის, რომ ნუნუ იაგოს უყვარს. გირგოლას ჰყავს ხეიბარი, გონებაჩლუნგი ძმა ნინია, რომელსაც აგრეთვე უყვარს ნუნუ. „ყოვლისშემძლე“ გირგოლა ნუნუს ძალით დასწერს ჯვარს ნინიაზე, იაგოს კი სრულიად უმიზეზოდ დიამბეგს დააჭერინებს. გირგოლა სარგებლობს შემთხვევით და აუპატიურებს ნუნუს. შეურაცხყოფილი ქალი თავის დახრჩობას დააპირებს, მაგრამ იაგოს მეგობრები გადაარჩენენ და მამასთან გაიტაცებენ ძაუგში. საპატიმროდან გამოქცეული იაგო ჩამოდის სატრფოსთან შესახვედრად. ბოროტი გირგოლა, ჩაფრებთან ერთად, ალყას შემოარტყამს და ცეცხლს წაუკიდებს დუქანს, სადაც თავი მოუყრიათ იაგოს მეგობრებს. იაგო და მისი ამხანაგები ჩაფრებთან ბრძოლაში იღუპებიან. გირგოლა ქურდულად შეიპარება ნუნუს მამის სახლში, თავს გაუჩეხავს მოხუცს, მკვლელობას კი ნუნუს გადააბრალებს.



ნუნუს სამარცხვინო ბოძზე გააკრავენ და გააციმბირებენ. გატანჯული ქალი გადასახლებაში იღუპება. იაგოს ძმადნაფიცი კობა შურს იძიებს – სასიკვდილოდ დაჭრის გირგოლას და მის მფარველ დიამბეგს¹.

როგორც ავლნიშნეთ ფილმს საფუძველად დაედო ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების რომანი. ცხადია, ფილმი ვერ ღვას მისი ლიტერატურული პირველწყაროს მხატვრულ სიმაღლეზე. რეჟისორმა თავად დაწერა სცენარი, რომელშიც არ გაითვალისწინა ყაზბეგისეული პირველწყაროს ზოგიერთი მომენტი და დაამატა რამდენიმე ეპიზოდი, რაშიც ხაზი გაუსვა რუსეთის იმპერიაში ხალხთა სასტიკი ჩაგვრის არსებობას. ამის მიუხედავად ლიტერატურული კომპოზიცია სურათში შენარჩუნებულია. ბეკ-ნაზაროვმა სოციალური და პოლიტიკური უთანასწორობის ეპიზოდებით გააჯერა სურათი. უნდა აღინიშნოს, თუ შეიძლება ითქვას, „ჩართვები“ იმ დროისათვის სახასიათო იყო და ოციანი წლების რევოლუციურ განწყობას პასუხობდა. თვალშისაცემი იყო ზედაპირული, თვალისმომჭრელი სასეირო ეფექტებისადმი გამოდევნება.

ნატოს პარტნიორი იყო ჩვენი ოპერის მშვენიერება ვანო სარაჯიშვილი, რომლის სახეც ეკრანზე მხოლოდ ამ ფილმმა შემოგვინახა. გირგოლას აკაკი ვასაძე, ნინიას ნიკო გვარაძე, ნუნუს მამას კი შაქრო ბერიშვილი განასახიერებდა.

ცხადია, დამწყები მსახიობისთვის ძეგად ძნელი იყო ამ დახელოვნებულ სცენის მუშაკებთან თამაში, მაგრამ როლის ღრმა გაგებისა და ენერგიული მუშაობის საფუძველზე მან მოგვცა XIX საუკუნის რეაქციულ პირობებში დაჩაგრული და დამონებული, სრულიად უუფლებო ქალის სახე. პირველი გამოჩენისთანავე მომხიბლავი გარეგნობით, გულწრფელობით და ბუნებრიობით მოხიბლა მაყურებელი მსახიობმა.

დამაჯერებელი და გამოსარჩევი იყო სურათში საუცხოოდ გადაღებული მასობრივი სცენები. გასაკვირი არ არის, რომ ბეკ-ნაზაროვმა ცდუნებას ვერ გაუძლო და გაიტაცა საქართველოს ბუნებამ და ეთნოგრაფიამ. ახლა თავად რეჟისორს მოვუსმინოთ: „საქართველოს კინომრეწველობამ შექმნა თავისი კინომსახიობები, მათში პირველობა უსათუოდ ნატას ეკუთვნის. სწრედ ეს გმირი



არის ნატა ვაჩნაძე – ქართველი ქალის მთლიანი განსახიერება. უდიდესი დახმარება გამიწია ქართველმა მსახიობებმა. საერთო მოხაზულობაში ისინი თვით იძლეოდნენ იმ დეტალებს, რომელშიც ასე აცხოველებენ კინოს. საკვირველია ის, რომ ნატა ვაჩნაძე თითქმის ბავშვი, ის სულ ცხრამეტი წლის იყო, გრძნობდა თითოეულ ჟესტს და მიმოხვრას – მთიული ქალის დამახასიათებელს. ნატა ვაჩნაძე – ნუნუ ერთ-ერთი დამაჯერებელი ფიგურა არის „მამის მკვლელებში“. უნდა ავლნიშნო, რომ ამ ფილმის პოპულარობა, მთელი სამი წლის განმავლობაში, უმთავრესად, დამოკიდებულია ნატა ვაჩნაძისგან“².

ამ სურათმა მაშინდელი საკავშირო წარმოების საუკეთესო ფილმებს კონკურენცია გაუწია. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა იგი მოძმე ამიერკავკასიის რესპუბლიკებში. ამ აზრს თვალსაჩინოდ ადასტურებს ფილმის ეგზემპლიართა რაოდენობა. არსებობდა მისი 17 დუბლიკატი და 28 დღეში იგი 71684 ადამიანმა ნახა.

განსაკუთრებით უნდა შევჩერდეთ იმ შეფასებაზე, რითაც ნატო ვაჩნაძის გამოჩენას მიესალმა ტიციან ტაბიძე. ეს საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია. დიდი პროექტი და მსახიობი შემდგომში საუკეთესო მეგობრები გახდნენ: „კინოწარმოების განვითარებამ ჩვენში წარმოშვა კინოს არტისტებიც: პირველს, რომელმაც გაიმარჯვა ამ სეზონში და რომელსაც უმთავრესად უნდა მიეწეროს კინოსურათების გამარჯვებაც, არის ნატა ანდრონიკაშვილი-ვაჩნაძე. ეს სრულიად ახალგაზრდა და სწორედ კინოსათვის დაბადებული არტისტის გამოჩენა დამსახურებულად ჩაეთვლებათ კინოს ხელმძღვანელებს. თუ ასეთ ეფექტს იძლევა ჯერ კიდევ სცენას უჩვევი თითქმის ბავშვი, ჩვენ უნდა ველოდეთ, რომ მომავალში ნატა ანდრონიკაშვილი-ვაჩნაძე დიდ კინოს არტისტ ქალად დარჩება, თუ შესაძლებლობა ექნება თავისი ნიჭის განვითარებისა, შეიძლება ითქვას, რომ მას ელის მსოფლიო სახელი“³.

„მამის მკვლელების“ საკავშირო ეკრანზე დემონსტრირების შემდეგ ნატო ვაჩნაძის პოპულარობა საქართველოს ფარგლებს გასცდა, რასაც მოწმობს რუსულ პრესაში გამოქვეყნებული



სტატიები, რეკლამები და ინფორმაციები. ჟურნალ „სოვეტსკი კინო-რანის“ სიტყვებით, რომ ვთქვათ ტემპერამენტიანმა მსახიობმა, ამ ფილმით მან პირველხარისხოვანი კინომსახიობის გამოცდა ჩააბარა.

ბოლოს თვით ნატო ვაჩნაძეს მოვუსმინოთ:

„სამი თვის შემდეგ ორივე ფილმი მზად იყო და ყველა კინოთეატრში უჩვენებდნენ. პირველად გამოვიდა „მამის მკვლელი“, შემდეგ „არსენა ყაჩაღი“. ყველაფერი ეს ისე სწარაფად მოხდა, რომ თავბრუ დამესხა. კინოსურათები ჩემი მონაწილეობით, მთელ ქალაქში გაკრული აფიშები და პლაკატები, აუარებელი ხალხი კინოთეატრში – ეს ყველაფერი სიზმარი მეგონა“⁴.

აღფრთოვანებულმა პრესამ ეიფორიაში არ ჩააგდო მსახიობი, ცოტა ნაადრევი კი იყო ასეთი ხმამაღალი განცხადებები. ნატოს უკმარისობის გრძნობა შემოქმედებითი ძიებისაკენ ეწეოდა და მომავალი გამარჯვებისათვის ამზადებდა.

1. იხ.: ფილმოგრაფია. ქართული მხატვრული კინოსურათები (1916-1975), თბ., 1978. გვ.11. 2. ნატა ვაჩნაძე. კრებული, თბ., 1926, გვ.31-32. 3. ჟურნალი ხელოვნების დროშა. თბ., 1924, №12, გვ. 27-28. 4. ნატო ვაჩნაძე. მოგონებები და შეხვედრები, თბ., 1966, გვ.28.



NATO VACHNADZE IN THE “FATHER’S MURDERER”

Nato Vachnadze has shown up quite late in the “star system” of the world cinematography. Foundation was laid to this system yet during the period when movies were voiceless. Movie stars filled the spectators with admiration and kept them in silent obedience.

In the beginning of the road to her artistic career, Nato Vachnadze, the first movie star of our national cinematography, participated in the movie short by Amo Bek-Nazarov. The debut was a complete success. The picture is based on Aleksandre Kazbegi’s novel with the same title. Evidently, the movie is not as strong in the artistic point of view as its literature source, but Nato Vachnadze herself created the portrait, which will never be forgotten. As a result of deep understanding and energetic working, the actress played the role of a women, oppressed end enslaved in the reactive conditions of the 19th century. The actress charmed the spectators with her beautiful appearance, frankness and naturality (?) as soon as she appeared on the screens. The press did not put Nato Vachnadze in euphoria. Feeling of dissatisfaction pushed her in search of creation and prepared for future victores.

რეცენზენტები:

ზვიად დოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

თეო ხატიაშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



ძალადობის მხილვა 70-იანი წლების ამერიკულ კინემატოგრაფში

(„მექანიკური ფორთოხალისა“ და „ჩალის ძაღლების“
მიხედვით)

ადამიანმა თავისი არსებობის მანძილზე განვითარებისა და „მოაზროვნე ადამიანის“ სტატუსის დამკვიდრების მიუხედავად, მაინც ვერ შეძლო პირველყოფილი, ცხოველური ინსტინქტების დათმობა. საუკუნეების მანძილზე ვითარდებოდა საზოგადოებრივი, სოციალური თუ პოლიტიკური ვითარება, მაგრამ ადამიანის ქვეცნობიერი მანკიერი სურვილების განხორციელებისადმი ლტოლვას არასოდეს უკლია, შეიძლება ითქვას, იმატა კიდევ. ძალადობის გამოხატვის ფორმები და მისადმი გაუაზრებელი თუ გააზრებული მოთხოვნა არ იცვლებოდა, იცვლებოდა მხოლოდ მისადმი შეხედულება, ანუ რაც ადრე ძალადობად არ მიაჩნდათ და ჩვეულაბრივად აღიქვამდნენ, დღეისათვის ყოვლად დაუშვებელია. თუკი XVII საუკუნეში კომპრაჩიკოსების ამაზრზენი საქმიანობა სრულებით არ მიიჩნეოდა ამაზრზენად, ერთი საუკუნის შემდეგ მათი ქმედებები ყოვლად წარმოუდგენელი და მიუღებელი გახდა. ასე მოჭამა თავისი დრო სხვა „ლეგალურმა“ ძალადობამ, მაგალითად როგორცაა ინკვიზიცია და სიკვდილით დასჯის სხვა მრავალი ფორმა, რაზედაც ხალხი როგორც სპექტაკლის სანახავად ისე მიდიოდა და გარკვეულ სიამოვნებას განიცდიდა მისი ცქერით.

მაღლობა ღმერთს, დღეისათვის ადამიანის აზროვნება მივიდა იქამდე, რომ გააანალიზა წარსულის შეცდომები და ტაბუ დაადო ამგვარი ძალადობრივი ქმედებების აფიშირებასა და განხორციელებას. მართალია, ასეთი კანონები თანამედროვე ცივილიზაციამ შეძლებისდაგვარად ძირფესვიანად აღმოფხვრა, მაგრამ ადამიანის ფსიქიკამ ვერაფრით ვერ დათრგუნა მისადმი სწრაფვა. XX საუკუნის მეტად მტკინვეულმა მსოფლიო ომებმა ადამიანში უფრო გაამძაფრა აგრესიის გამოხატველი ინსტინქტები და მკვეთრად



ჩაიბეჭდა ცნობიერებაში ძალადობის გზით ძალაუფლების მოპოვების პრინციპები. ასე და ამგვარად, ძალადობა იქცა XX საუკუნის უდიდეს ტრაგედიადა. ინგლისელი ფილოსოფოსი ფრანსის ბეკონი აღნიშნავდა, რომ „ყოველგვარ ძალმომრეობით საზღვრებს ახალი ბოროტება მოსდევს“, ¹ რაც იმის დასტურია რომ ძალადობა კაცობრიობის დაუმარცხებელი მტერია.

განსაკუთრებით კაპიტალისტურ ქვეყნებში ძალადობის მძაფრმა გამოვლინებამ მრავალი მოაზროვნე, მეცნიერი თუ შემოქმედი დააფიქრა. ხელოვანთა ცნობიერებაში დიდი ადგილი დაიკავა ადამიანის ფსიქიკაში ამ გარდაუვალი სენის მიზეზების კვლევა-ძიებამ. ძალადობის თემა განსაკუთრებული სიზუსტითა და სიმძაფრით კინოხელოვნებაში გამოვლინდა. ამ მხრივ მკვეთრად გამოირჩეოდა ამერიკელ რეჟისორთა შემოქმედება, რომელთა „წყალობითაც“ „60-70-იანი წლების ამერიკულ კინემატოგრაფიაში „ძალადობის აპოთეოზმა“ ახალი ძალით იფეთქა.“ ²

კინემატოგრაფი, თავისი ხასიათიდან და სპეციფიკიდან გამომდინარე, ფლობს განსაკუთრებული გადმოცემისა და ზემოქმედების ისეთ უნარს, რომელსაც შეუძლია დაიპყროს რადიკალურად განსხვავებული, გონებრივად ჩამოყალიბებული და ჩამოუყალიბებელი მაყურებელი. მისი უკიდურეს რეალობასთან მიახლოებული ვიზუალური გამომსახველობითობა გახდა მასებში პოპულარიზაციის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი. ამიტომ, არცაა გასაკვირი, რომ ასეთი აქტუალური პრობლემის, როგორცაა აგრესიულობა და ძალადობა, კინემატოგრაფიულმა შესაძლებლობებმა ეკრანის მეშვეობით ყველაზე მძაფრად და შთამბეჭდავად გადმოსცა. ამერიკელი კინოკრიტიკოსი ვინსენტ კენბი 1972 წელს, თავის ერთ-ერთ სტატიაში აღნიშნავდა, რომ „საუბედუროდ თუ საბედნიეროდ, ასეა თუ ისე, ჩვენ კინემატოგრაფიული აფეთქების ეპიცენტრის ქვეშ აღმოვჩნდით, რომელსაც ახლა ეკრანებზე დაუჯერებელი დაწვრილებით უჩვენებენ. არც ისე დიდი ხნის წინ, კამერა გულშემატკივრობით თვალს არიდებდა იმას, თუ როგორ უნდა მომხდარიყო რაღაც საშინელება“ ³ მართლაც და, განსაკუთრებით 70-იანი წლების დასაწყისში, ამერიკელმა რეჟისორებმა მოურიდებლად ფარდა ახა-

დეს ყოველგვარ დანაშაულებრივ ქმედებებს. ამის ნათელი მაგალითია ამერიკელი რეჟისორების სტენლი კუბრიკის „მექანიკური ფორთოხალი“ (1971) და სემ პეკინპას „ჩალის ძაღლები“ (1971), რომლებშიც, განსაკუთრებული სტილისტური თავისებურებებითა და რეჟისორთა ვირტუოზული გამომსახველობითი ხერხების საშუალებით, სრული ნატურალიზმით აისახა ძალადობის მამხილებელი სცენები.

სტენლი კუბრიკის ფილმს „მექანიკურ ფორთოხალს“ საფუძვლად დაედო ენტონი ბერჯესის ამავე სახელწოდების 1961 წელს დაწერილი ნაწარმოები. მასში ავტორი ასახავს არც ისე შორეული მომავლის – 70-იანი წლების დასასრულსა და 80-იანი წლების დასაწყისის დეგრადირებულ ინგლისს, რომლის სახეშიც, არამხოლოდ ამ კონკრეტული ქვეყნის, არამედ მთელი კაცობრიობის საშინელ წინასწარმეტყველურ სურათს გვიხატავს. სტენლი კუბრიკმა მასზე დაყრდნობით თავის ფილმში ამოატივტივა ადამიანის ქვეცნობიერი ძალმომრეობითი ინსტინქტები და სრული „სიშიშვლით“ წარუდგინა მაყურებელს, რის გამოც კათოლიკური ეკლესიის გმობა დაიმსახურა. მიუხედავად ამისა, ფილმი, რომელიც განსაკუთრებული ნოვატორული სტილისტური გამომსახველობით ძალადობის, დაუნდობლობის, პოლიტიკური სიფლიდის მამხილებლად გვევლინება, ამერიკული კინემატოგრაფიის კლასიკურ ნიმუშად იქცა.

ფილმის პირველივე კადრები იწყება კუბრიკისეული დახვეწილი ნელი, შემპარავი ტემპით, რომლის ცენტრშიც მსხვილი ხედით კამერა აფიქსირებს მთავარი გმირის ალექსის (მალკოლმ მაკდაუელი) ძალადობის სურვილით შეპყრობილ სახეს. კამერა ნელ-ნელა შორდება მას და კადრში, მაყურებლის წინაშე იშლება ალექსის და მისი თანამზრახველების სრული პორტრეტი, რომლებიც ეროტიკული ქანდაკებებით შემკულ მაგიდებს მისხდომიან. რძის კაფეში სახელწოდებით „ძროხა“, ისინი მიირთმევენ რძეს. ალექსის თქმით, სწორედ ეს რძე ამზადებდა მათ ძალადობისათვის. მათ ერთადერთ საფიქრალს შეადგენს ის, თუ რა უნდა აკეთონ საღამოს და როგორ ძალმომრეობით გასართობებს მიმართონ. ფილმის ცენტრში დგას მოძალადე,

გონებრივად შეზღუდული ახალგაზრდა ალექსი, რომელიც თავის მეგობრებთან ერთად ძალადობას ხმარობს სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლების მიმართ. მათთვის არსებით მნიშვნელობას არც მოხუცი და არც ახალგაზრდა, არც ღარიბი და არც მდიდარი არ წარმოადგენს. მათ ქმედებებში აშკარად ვლინდება მათი გონებრივი მოუმწიფებლობა. მაგრამ კუბრიკი უფრო მეტ დანაშაულს არა ამ ჩამოუყალიბებელ ახალგაზრდებში, არამედ იმ პოლიტიკოსების სახეში ხედავს, რომლებიც თვითდამკვიდრებისა და საკუთარი რეპუტაციის ამალგების მიზნით, კეთილი ნიღბის ქვეშ ამოფარებულნი სისაძაგლეს სჩადიან.

დაუნდობელი მოძალადის ალექსის ფსიქიკურ არამდგრადობას რეჟისორი ამჟღავნებს ციხეში მოხვედრილი ალექსის სახით. იგი თვალთმაქცობს როგორც ციხის, ასევე ადგილობრივი მოძღვრის წინაშეც, მისი ნამდვილი სახე კი „ბიბლიის“ კითხვისას ვლინდება. ძალადობისა და სადიზმისაკენ სწრაფვა იმდენად დიდია, რომ იგი საღვთო წიგნის კითხვისას კეთილი ემოციებით კი არ იმუხტება, არამედ თავს რომელი ჯარისკაცის ადგილას წარმოიდგენს, რომელიც ჯვრის მზიდავ ქრისტეს დაუნდობლად შოლტავს. ალექსისეული ძალადობის ფანტაზია შეუზღუდავია.

სტენლი კუბრიკი ცინიზმითა და იუმორის გრძნობით ეკიდება ფილმის თითოეულ პერსონაჟს. კარგად ჩანს, რომ არც ისინი გამოირჩევიან განსაკუთრებული ჰუმანურობით, ყოველ მათგანშია რაღაც ფარული აგრესია, ბოროტება, რაც საზოგადოებაში ალექსის აგრესიულობის დოზით არ ვლინდება. ისინი შენიღბულნი ცდილობენ დამალონ თავიანთი ბიწიერი საწყისები და სიკეთისმთესველთა უკვდავი სახე შექმნან. რეჟისორის თქმით: „თუმცა, ამ საკითხში, უმრავლესობას არ შეუძლია გვერდი აუაროს ფარისევლობას, ყველა ჩვენთაგანს გვაჯადოებს ძალადობის სცენები. საბოლოოდ ადამიანი ხომ თავად – ყველაზე დაუნდობელი მკვლეელია, რომელსაც ოდესღაც უცხოვრია დედამიწაზე. ინტერესი, რომელსაც ძალადობისას განვიცდით, ნაწილობრივ იმით აიხსნება, რომ ქვეცნობიერად ჩვენ ცოტათი თუ განვსხვავდებით ჩვენი პირველყოფილი წინაპრებისაგან“.⁴ სწორედ ამიტომაც, კუბრიკი ფილმის თითქმის



ყველა გმირში აგრესიულობისა და ძალადობის გაუცნობიერებულ სურვილებს წარმოაჩენს. ამ მხრივ გამონაკლისს არც ე.წ. „ლუდო-ვიკოს“ კლინიკაში ექიმთა მკურნალობის ახალი მეთოდები წარმოადგენს. ისინი მოჩვენებითი მზრუნველობით, სინამდვილეში კი ძალმომრეობით, ებრძვიან ალექსის ისედაც შერყეულ ფსიქიკას, რითაც სრულ უუნარობამდე, უმოქმედობამდე და დაპროგრამებულ აზროვნებამდე მიჰყავთ. ექსპერიმენტატორებს ალექსი ერთი უკიდურესობიდან მეორე უკიდურესობაში გადაჰყავთ. მათი მიზანია არა ალექსის სრული განკურნება და მისი დარღვეული ფსიქიკის აღდგენა-გამოსწორება, არამედ გამოჯანსაღებული პაციენტის ილუზიის შექმნა. ისინი ყველანაირ ხერხს მიმართავენ, ოღონდ კი შინაგან საქმეთა მინისტრის, რომლის სურვილითაც ეს „ოპერაცია“ ხორციელდება, კმაყოფილება გამოიწვიონ. ეს უკანასკნელი კი, არა პაციენტისა და მომავალი ქვეყნის ბედით არის დაინტერესებული, არამედ ამ გზით პოლიტიკურ ინტრიგებში ჰუმანური სახელის დამკვიდრებას ცდილობს.

ექიმები, რომლებსაც ალექსში შეჰყავთ ნარკოტიკი, ქუთუთოებ-გადმოჭიმულ პაციენტს აიძულებენ სხვადასხვა სახის ძალადობის ამსახველ ფილმებს უყუროს. სხვადასხვა ძალმომრეობითი კადრების გვერდით ეკრანზე ჩნდება ჰიტლერის სახე, საკონცენტრაციო ბანაკი, რომელსაც ფონად გასდევს ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონია. კუბრიკი ამით ხაზს უსვამს ჰიტლერის შემადრწუნებელ დიქტატურას და ომის სისასტიკეს, რაშიც აშკარად ვლინდება ადამიანის დაუცხრომელი მისწრაფება ძალადობისკენ. ალექსისთვის ძალადობის ამსახველი სცენების ყურება უკვე აუტანელი ხდება, ხოლო მისთვის ოდესღაც სათაყვანებელი და ძალადობის შთაგონების წყარო – ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონია, რომელიც ყოველთვის გაისმოდა და გაისმის „როგორც რეაქციის თამამი გამოძახილი, როგორც შეხსენება იმის შესახებ, რომ მოწინავე იდეალები აგრძელებენ ცხოვრებას სოციალური ჩაგვრისა და ძალადობის უღიმღამო პერიოდშიც კი, და რომ ადამიანი – მებრძოლი არა მარტოობაში, არამედ ერთობლიობაში დაადგება თავისუფლების გზას“.³



სიმფონია, რომელიც კაცობრიობას მოუწოდებს ძმობის, სიყვარ-ლისა და თავისუფლებისაკენ, ალექსისთვის უკვე არა ძალადობის სურვილის აღმძვრელი, არამედ ექიმების მეთოდების წყალობით, თვითმკვლელობის შთაგონების წყარო ხდება. ჰუმანიზმით გამსჭვალული ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიის ასეთი კუთხით წარმოჩენა ფილმში, სრულებით არ გულისხმობს მის უარყოფით გავლენაზე, არამედ კუბრიკი ყურადღებას ამახვილებს არა ხელოვნების ნაწარმოების ზემოქმედებას აღმქმელზე, არამედ, პიროვნების ფსიქიკიდენ გამომდინარე, ნაწარმოების ინდივიდუალურ აღქმაზე მიგვანიშნებს. მსმენელი თუ მაყურებელი ხელოვნების ნიშუშში ხედავს იმას და მას აღიქვამს ისე, როგორც თავად მისი აზროვნება და გონებრივი არეალია მომართული.

სტენლი კუბრიკი ფილმის სიუჟეტს კინემატოგრაფიული გამომსახველობითი ხერხებით ამძაფრებს: წითელი და ლურჯი ფერების არაბუნებრივად მკვეთრი კონტრასტებით, სიმბოლოებით გაჯერებული დახვეწილი კადრის კომპოზიციით, ახლო ხედების სიმძაფრით (რითაც რეჟისორი პერსონაჟების ხასიათში და განწყობილებაში იჭრება), ფილმს მნიშვნე-ლოვან აზრობრივ დატვირთვასა და საინტერესო სტილისტური ფორმის ელფერს სძენს.

რეჟისორი მომავალი კულტურული ყოფის დამახასიათებელ თვისებას ფერწერის, არქიტექტურის, ქანდაკების, დიზაინისა და მუსიკის დემონსტრირებით გვიხატავს. ელექტრონული კომპოზიტორის უოლტერ კარლოსის მიერ კომპიუტერული დამუშავებით ფილმში გაჟღერებული ბეთჰოვენისა და როსინის ნაწარმოებები, ფილმის ვიზუალურ მხარეს წარმოუდგენელი შთამბეჭდაობით ავსებს. ეროტიზმით გამსჭვალული პოპ-არტისეული სურათები და ქანდაკებები ხაზს უსვამენ სექსის თავისუფლებას, რაშიც აშკარად იგრძნობა „სექსუალური რევოლუციის“ საზეიმო ატმოსფერო და ფროიდისტური ლიბიდონალური ენერჯისადმი დაუცხრომელი სწრაფვა.

მართალია, ფილმში არის წინასწარმეტყველური მხილება იმისა, თუ როგორი შემაძრწუნებელი ვითარების წინაშე შეიძლება დადგეს უახლოეს მომავალში კაცობრიობა, მაგრამ ფილმის ძირი-

თად არსს ადამიანის ფსიქოლოგიის წვდომა წარმოადგენს, რომლის მანკიერი სურვილების ხანხორციელების ძირითად მიზეზს ძალადობისადმი სწრაფვა განსაზღვრავს.

როდესაც, ფილმი 1972 წელს „ოსკარზე“ ოთხი ნომინაციით წარად-გინეს და „ოსკარი“ არ არგუნეს, უილიამ ფრიდკინმა, რომლის ფილმ-მაც „ფრანგი მოკავშირე“ საუკეთესო ფილმისა და საუკეთესო რეჟი-სურისათვის „ოსკარი“ მიიღო, ჟურნალისტებს განუცხადა, რომ, მისი აზრით, წლის საუკეთესო ამერიკელი კინორეჟისორია სტენლი კუბრიკი, და არა მხოლოდ იმ წლის, არამედ მთელი ეპოქის. მისი ასეთი თამამი განაცხადი ყოველგვარი კამათის გარეშე დასტურის ღირსია.

ძალადობის თემას ასევე მძაფრად შეეხო ამერიკელი რეჟისორი სემ პეკინპა თავის ფილმში „ჩალის ძაღლები“, სადაც იგნორირებულია ყოველგვარი სოციალურ-პოლიტიკური მოტივი და მხოლოდ ძალადობისა და აგრესიის მექანიზმის წვდომით ინტერესდება ავტორი. „ჩალის ძაღლებშიც“ ისევე როგორც „მექანიკურ ფორთოხალში“ აგრესიის ძლიერ გამოვლინებად ახალგაზრდათა „ბანდა“ გვევლინება. ერთი შეხედვით, ფილმის სიუჟეტური ქარგა ძალიან მარტივი და პრიმიტიულია, მაგრამ რეჟისორი პერსონაჟების ფსიქოლოგიის გახსნითა და მათი ძალა-ღობ-რივი ქმედებების მიზეზების ძიებით, ფილმს უფრო მეტ სიღრმესა და აზრობრივ დატვირთვას სძენს.

ფილმის მთავარი გმირი – ამერიკელი მათემატიკოსი დევიდი (დასტინ ჰოფმანი), თავის ახალგაზრდა ინგლისელ მეუღლესთან ემისთან (სუზენ ჯორჯი) ერთად, ამერიკიდან ინგლისის ერთ-ერთ პროვინციულ ქალაქში ჩადის. იქ მცხოვრები ემის ბავშვობის-დროინდელი მეგობარი ბიჭები მის ამერიკელ მეუღლეს ცინიზმითა და ირონიით ხვდებიან. ფილმის დაძაბული თხრობის სტილი მას შემდეგ იწყება, როდესაც დევიდი ამ ახალგაზრდებს თავისი გარაჟის შესაკეთებლად მუშებად დაიქირავებს. ყოველგვარ ჰუმანურობას მოკლებული მათი უტაქტო ქცევები ნათელყოფს მათ აღვირახსნილ მიზნებს და სწრაფვას ძალადობისაკენ, რასაც ვერ ვიტყვით მოაზროვნე ინტელექტუალ დევიდზე. მისი აგრესია ხომ სადღაც



კუნჭულშია მიძალული და „გამოღვიძებას“ ელოდება. ამ ფილმშიც ისევ როგორც „მექანიკურ ფორთოხალში“ თითოეულ გმირში ჩაბუდებულია ძალადობისადმი და აგრესიისადმი გაუცნობიერებელი სწრაფვა, რომელიც გარშემო გამაღიზიანებელი ფაქტორების შედეგად ვლინდება.

ფილმში უზნეონი აღმოჩნდებიან სრულიად ყველანი – გაგუდული გოგონა, ყმაწვილები, ენი და მთავარი გმირი. საკმაოდ საშიშია სწორედ ეს უკანასკნელი – სწორედ ეს, ინტელექტუალი „ჰუმანისტი“ მოაზროვნე, პეკინპას მტკიცებით, არის ყველაზე ველური ცხოველი, მკვლელი, რომელსაც უნარი შესწევს ჩაიდინოს წარმოუდგენელი უღმობელოება, რაც ერთის მხრივ ფილმის ლოგიკით სრულიად „კანონიერია“ და „გამართლებული“. დევიდი, რომელიც მოთ-მინებით იტანდა არამზადების ცინიზმს, შეურაცხყოფას, ბოლომდე ცდილობდა მათი უტაქტო საქციელის გამართლებას, საბოლოოდ ისინი მის ადამიანურობასა და თავმდაბლობას მეუღლის გაუპატიურებით პასუხობენ.

სემ პეკინპას ფილმში ქალი წარმოადგენს აგრესიის გამომწვევ ერთ-ერთ მთავარ მიზეზს. დევიდის მეუღლე და ფსიქიკურად შეშლილის მიერ გაგუდული გოგონა, თავიანთი გამაღიზიანებელი ქცევიდან გამომდინარე, ძალადობის მსხვერპლნი ხდებიან. რეჟისორი ყურადღებას ამახვილებს ქალის ბუნების იმ დამახასიათებელ ნიშანთვისებაზე ე.წ. იმ გამაღიზიანებელ „კეკლუცობაზე“, რაც მამაკაცის დაუცხრომელი ვნებებისა და აგრესიის გამომწვევი მიზეზი ხდება.

რეჟისორი გარკვეულ შედარებას გვთავაზობს ფსიქიკურად შეშლილი გენრი მაილსისა და გონებრივად ჯანსაღი გმირების ძალმომ-რეობით ქმედებებზე. დასკვნა ასეთი შეიძლება გამოვიტანოთ – ერთი და იგივე აგრესიის მატარებელნი არიან როგორც ჯანსაღი ფსიქიკის მქონე გმირები, ასევე ფსიქიკურად შერყეული გენრი მაილსი, რომლის გაუცნობიერებელი ძალადობრივი დანაშაული უფრო შეიძლება გავამართლოთ, ვიდრე გააზრებულად განხორციელებული ახალგაზრდების აგრესიული ქმედებები.

სემ პეკინპა ძალადობის ამსახველი ეპიზოდების სიმძაფრის გადმოსაცემად პარალელურ მონტაჟს მიმართავს, რითაც ორი სრული-

ად განსხვავებული კადრების ხშირი მონაცვლეობით მაყურებელზე ზემოქმედების ძლიერ ეფექტს აღწევს. ნიჭიერად გაკეთებული ფილმის კიზუალური მხარე, ფილმის თითოეულ კადრსა და ეპიზოდს მეტ აზრობრივ დატვირთვას სძენს. იმავდროულად რეჟისორი ფილმის იდეის უკეთ წარმოსაჩენად სიმბოლოებს მიმართავს. მაგალითად, გავიხსენოთ გიგანტური ხაფანგი, რომლის მსხვერპლიც ადამიანი ხდება და არა ცხოველი; რეჟისორი ამით გადაჭარბებულად აიგივებს ადამიანს ცხოველთან, რამეთუ, ისევე როგორც ცხოველს სჭირდება ხაფანგი, ასევე ადამიანსაც ესაჭიროება ცხოველური ინსტინქტების დასაოკებლად ამგვარი მახე.

სიმბოლურია ასევე თავად ფილმის სათაურიც, რომელიც უძველესი ჩინელი ფილოსოფოსის ლაო-ძის წიგნიდანაა აღებული, სადაც არის ასეთი ფრაზა: „ცასა და დედამიწას არ გააჩნია კაცთმოყვარეობა და ყველა არსებას ეპყრობა ისე, როგორც ჩაღის ძაღლებს“. ძველად ჩინეთში ერთ-ერთი რიტუალის ჩატარებისას ჩაღისაგან პრიმიტიულად გაკეთებულ ძაღლის ფიგურებს წვავდნენ. რეჟისორი ფილმის გმირებს პირუტყვებად წარმოგვიდგენს, რომლებსაც არ გააჩნიათ არანაირი კაცთმოყვარეობა და ერთმანეთს ისე ეპყრობიან, როგორც ჩაღის ძაღლებს. მისი ასეთი გადაჭარბებულად გამკილავი შეხედულება ადამიანურ არსებაზე, ცოტა არ იყოს მიუღებელია.

ფილმში არ არის არც სამართალი, არც კანონი. ბოლო ეპიზოდში, როდესაც დევიდის სახლს შემოსეული ავაზაკები კლავენ სრულიად უდანაშაულო მოსამართლეს, გაოგნებული დევიდი ხვდება, რომ ძაღადობას ძაღადობითვე თუ არ გაუსწორდი, მისი მსხვერპლი გახდება. მოსამართლის სიკვდილით კვდება სამართალიც. დევიდი ბოლო წუთამდე იცავს მის სახლში შეხიზნულ გენრი მაილსს, რომლის მოსაკლავადაც მოსული ბრბო მის ხელში ჩასაგდებად ყველანაირ უხამსობაზე მიდის. დევიდი, რომელიც თავის მეუღლეს ეუბნება, რომ იგი თავის სახლში ძაღადობას არ დაუშვებს, საბოლოოდ ხვდება, რომ ძაღადობის გარეშე თავს ვერ დაიცავს და ძალაუნებურად მასში აგრესია მთელი ძალით იფეთქებს. თუკი, დოსტოევსკის სიტყვებს დავესესხებით, რომ „ჰუმანურობა არის



მხოლოდ ჩვევა, ცივილიზაციის შედეგი. ის შეიძლება სავსებით გაქრეს“,⁷ ნათელყოფს მთავარი გმირის ასეთ მკვეთრ გარდასახვას.

ფილმი მთავრდება პესიმისტური სიტყვებით. როდესაც დევიდთან ერთად მანქანაში მყოფი გზაზე მიმავალი გენრი მაილსი ეუბნება, რომ მან არ იცის სახლისკენ მიმავალი გზა, დევიდი სევდიანი და თან გაურკვეველი აზრის შემცველი ღიმილით პასუხობს, რომ მანაც არ იცის. სახლისკენ მიმავალი გზა ღმერთამდე მიმავალ გზას გულისხმობს, რომელიც მათთვის მიუწვდომელი და შორეულია, რადგან მათი ცოდვით დამძიმებული სულებისათვის ღვთის სახლი ჯერ კიდევ საძებნელია.

1. Разум сердца. Мир нравственность в высказываниях и афоризмах, М., 1990, с.328.
2. ჟურნალი კინო, №2, 1988, გვ.95.
3. Сборник, На экране Америка, М., 1978, с.215.
4. Капралов Г. Человек и миф, М., 1984, с.148.
5. Конен В. История зарубежной музыки, М., 1972, с.97.
6. Капралов Г. Человек и миф, М., 1984, с.157.
7. Разум сердца, Мир нравственность в высказываниях и афоризмах, М., 1990, с.328

Ketevan Gongadze

**EXPOSURE OF VIOLENCE ACCORDING TO
S. KUBRIC'S "THE MECHANICAL ORANGE" AND
S. PEKINPA'S "THE STRAW DOG"**

The paper deals with objective depiction of violence in a civilized society in the works of such famous producers as Stanley Kubric and Sam Pekinpa. The author analyses the cinematographic masterpieces „The Mechanical Orange” (1971) and „The Straw Dogs” (1971) by the two producers, having similar views. The producers aimed at showing the secret subconscious aggressiveness of the human being, which takes different forms in society. They exposed the fluctuating psychology of the society of their time and the individual's reaction to the problem of overcoming aggressiveness.

The paper analyses the producers' idea against the background of stylistic peculiarities which make the two films a harmonious unity of idea and high artistic value.

The two American producers' films, „The Mechanical Orange” and „The Straw Dogs” will always remain in the history of cinematography as the most brilliant specimens of understanding the spirituality of the human society.

რეცენზენტები:

ზვიად ლოლიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

მაია ლევანიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



მუნჯი კინოდან ვირტუალურ რეალობამდე

კინოს ისტორია ყველამ ვიცით, მაგრამ მაინც გავიხსენებ იმ ძირითად მოვლენებს, რომლებიც გამოიარა ეკრანის ხელოვნებამ უკანასკნელი ასი წლის მანძილზე. უამისოდ გაუგებარი იქნებოდა კომპიუტერული ბუმი – რევოლუცია, რომელმაც არსებითად შეცვალა აუდიო-ვიზუალური საშუალებები, შექმნა მულტიმედია თავისი ვირტუალურ-ინტერაქტიული გარემოთი და თავისი უნიკალური შესაძლებლობებით.

ყველაფერი კი ასე დაიწყო. 1895 წელი, 28 დეკემბერი... პარიზი... კაპუცინების ბულვარზე, ბნელ დარბაზში, განათებულ ეკრანზე პირველად აჩვენეს მოძრავი „ცოცხალი ფოტოები“ – ეს იყო ძმები ლიუმერების აღმოჩენა. ამ მოვლენამ შეძრა მსოფლიო... ადამიანები მიაწყდნენ კინო დარბაზებს, ყველას უნდოდა საკუთარი თვალით ენახა საოცრება და მოხვედრილიყო „ილუზიაში“, სადაც მარტივი ტექნიკური ტრიუკებით კარგად ერთობოდნენ...

იმ დღეს დაიბადა მუნჯი კინო (1895–1929). ეს წლები კინოხელოვნებაში მუნჯი კინოს სახელითაა ცნობილი. სწორედ ამ დროს გაუმჯობესდა კინოაპარატურა, შეიქმნა კინოპროექტები, ფირის გასამჟღავნებელი მანქანები, ფილმების ასლების დასაბეჭდი აპარატურა, გაჩნდა სპეციალური შტატები: სცენარისტები, რეჟისორები, ოპერატორები, დამხმარე პერსონალი: გამნათებლები, გრიმიორები, ბუტაფორები და ა.შ.

პირველ ათწლეულში კინემატოგრაფმა აითვისა ხელოვნების სხვა დარგების გამოცდილება: ფოტოგრაფია, თეატრალური დადგმების ხერხები, კინოგადაღების ტექნიკის საფუძველი კი კომბინირებული გადაღება გახდა. მის ფუძემდებლად თვლიან ჟორჟ მელისას, რომელმაც 1897 წელს წარმოადგინა ფილმი ტრიუკებით. თავდაპირველად მისი ამოცანა იყო განეცვიფრებინა მაყურებელი. იგი წერდა: „გონივრულად გამოყენებული ტრიუკი, რომლის საშუალებითაც



„შეიძლება ზებუნებრივი წარმოსახვები, არარეალური მოვლენები აქცოდ
ხილულად, – უფლებას გაძლევს შექმნა ჭეშმარიტად მხატვრული
სანახაობა, რომელიც უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებს მათ, ვინც გრძნობს,
რომ ყველა ხელოვნება სწორედ ამ სანახაობის შესაქმნელად ერ-
თიანდება“.¹

მუნჯი კინოს ოსტატებმა: დევიდ გრიფიტიმ, ჟორჟ მელისამ,
სერგეი ეიზენშტეინმა, უამრავი ფილმი დაგვიტოვეს, თუმცა მსოფ-
ლიოს მარტო ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინის შედევრებიც ეყოფოდა:
„ჩემპიონი“, „ბიჭუნა“, „ოქროს ციებ-ცხელება“, „დიდი ქალაქის ჩირ-
აღდნები“, „ძალღური ცხოვრება“ და სხვა.

დრო კი მიდიოდა... კინემატოგრაფები, ფილმის გახმოვანები-
სათვის პირველ ნაბიჯებს დგამდნენ. ეს პროცესი საკმაოდ მტკივ-
ნეული იყო. გაჩნდა აზრთა სხვადასხვაობა, დავა, კამათი... თვით
მუნჯი ფილმის მეფე, ჩარლზ ჩაპლინიც კი კარგა ხანს ეჭვით
უყურებდა ამ მომენტს... ამის შესახებ საინტერესო მოსაზრება
აქვს ჟორჟ სადულს: „ჩაპლინმა ფართო საზოგადოების აზრის
გაგების მიზნით ლოს-ანჯელესის მრავალი კინოთეატრი შემოიარა,
გამოარკვია, რომ ბავშვებს, რომელთაც არასოდეს არ ენახათ მუნჯი
ფილმები, ვერ გაეგოთ, რატომ ელაპარაკებოდნენ ერთმანეთს მარ-
ტოლოდენ ჟესტებით, მის ფილმში „ახალი დროება“ და განაცხადა
თუ ესოდენ დიდხანს ვრჩებოდი მუნჯი კინოს ერთგულად, მხ-
ოლოდ იმიტომ, რომ მიმაჩნდა, თითქოს მარტოლოდენ ჟესტების ენა
იყო გასაგები ხალხისთვისო და განაცხადა, რომ მისი შემდეგი
ფილმი „მოლაპარაკე“ იქნებოდა“.²

XIX საუკუნის დასასრულს უკვე სერიოზული ექსპერიმენტე-
ბი ტარდებოდა ხმისა და გამოსახულების სინქრონიზაციი-
სათვის. 1920 წლებისთვის საბჭოთა კავშირისა, ა.შ.შ. და გერ-
მანიაში იქმნება ხმოვანი კინოს სისტემები. აი, რა მოსაზრება
აქვს ამის შესახებ ცნობილ რეჟისორს პუდოვკინს: „დარწმუ-
ნებული ვარ, რომ ხმოვანი კინო პოტენციურად მომავლის ხე-
ლოვნებაა. ეს არც საორკესტრო ნაწარმოებია, რომლის ცენ-
ტრში დგას მუსიკა და არც თეატრალური სპექტაკლი, სადაც
დომინირებს ფაქტორი – მსახიობი, – ფილმი ოპერასაც კი არ



ჰგავს. ეს არის სიტყვიერი, ვიზუალური და ფილოსოფიური ადგილის სხვადასხვა ელემენტების სინთეზი“.

დრო ისევ გადიოდა. შესაბამისად კი, კინემატოგრაფიის მოთხოვნებიც უფრო და უფრო იზრდებოდა, ამიტომ საჭირო და აუცილებელი იყო ტექნიკური საშუალებების გაუმჯობესება, დახვეწა, გარდაქმნა, რომ კინოენა უფრო მეტად მიახლოებოდა რეალობას. დადგა ეტაპი, როდესაც გაჩნდა „ფერი“. ფერი, როგორც ნებისმიერი სიახლე კინემატოგრაფში, ერთნაირი კმაყოფილებით არ აიტაცეს გამოჩენილმა რეჟისორებმა. ფედერიკო ფელინიმ კი თავისი განწყობილება ასე გამოხატა: „ჩემს ექსპერიმენტში მე ჯერ კიდევ შუა გზაზე ვიმყოფები. ფერი ძაღლებს, მაგრამ ბოლომდე ჯერ ვერ დავუფლეთ. მე უკვე ვგრძნობ, რომ იგი ჩემი ხედვითი შესაძლებლობების განუყოფელ ნაწილად იქცა. სულაც არ მსურს, რაღაც არ უნდა დამიჯდეს შავ-თეთრი გამის დამცველი გამოვიდე, – ეს უბრალოდ ჩვეულებაა და მეტი არაფერი“.³

1950 წლიდან კინემატოგრაფიაში ისევ დგება განვითარების ახალი ეტაპი, იზრდება ეკრანის ფორმატებისა და ეკრანული გამოსახულების ახალი სისტემები.

1941 წელს მოსკოვში შედგა პრემიერა „კომცერტი“. დარბაზში დაყენებული იყო სპეციალური განათების სისტემა, რის გამოც მაყურებელი ყოველგვარი ლორწოებისა და სათვალეების გარეშე უყურებდა გამოსახულებას. ეს იყო მსოფლიოში პირველი სტერეოფილმის ჩვენება სათვალეების გარეშე.

კინოსტუდიაში ისევ მიმდინარეობდა დაუღალავი ძიებები, თავისთავად ცხადია კინოეკრანის ევოლუცია დაკავშირებულია სამეცნიერო და ტექნიკურ აღმოჩენებთან, არა მარტო კინო – ტექნიკაში, არამედ ელექტრონიკაში – ტელევიზიაში, სადაც ხდება გამოსახულების მაგნიტური ჩაწერა. ეს პროცესი საოცრად დაჩქარდა მას შემდეგ, რაც ჩვენს ცხოვრებაში შემოიჭრა ტელევიზია. მან დაიპყრო ადამიანის ცხოვრების გარკვეული ნაწილი უპირველესად იმით, რომ მასებში ინფორმაციის მიწოდების ყველაზე ოპერატიულ და ეფექტურ საშუალებად იქცა. მან პოპულარობითა და მნიშვნელობით უკან მოიტოვა გაზეთი, რადიო და ბუნებრივია, კი-

ნოც. იგი იქცა შემეცნებითი და გასართობი პროგრამების მომზადების ძირითად წყაროდ, რამაც საბოლოოდ განსაზღვრა ტელევიზიის უდიდესი გავლენა ჩვენზე. ამას წინასწარ გრძნობდნენ კინოსოსტატები და ერთგვარი ნოსტალგიით განიცდიდნენ კინოს როლის დაქვეითებას, რადგან იცოდნენ, ადამიანის სულიერ და კულტურულ ცხოვრებაში ტელევიზია თავის სიტყვას იტყოდა.

ასეც მოხდა: ტელევიზიის დაბადება აუდიო – ვიზუალურ რევოლუციად მონათლეს.

მისეილ რომი წერდა: „თუ ჩვენ კინემატოგრაფს სინთეზურ ხელოვნებად მივიჩნევთ, მაშინ ტელევიზია უფრო მეტი ხასიათით მიეკუთვნება სინთეზურ ხელოვნებას. სწორედ ის არის კულტურის ყველა სფეროს პირმშო და სწორედ ტელევიზიის ტექნიკური განვითარება დაჩრდილავს მასში ხელოვნების შინაგან ზრდას“.⁴

ტელევიზიასთან ერთად გაჩნდა რეჟისორების ახალი თაობა, რომელსაც სწრაფად უნდა აეთვისებინა კომპიუტერული ტექნიკა მთელი თავისი უმდიდრესი შესაძლებლობებით, ამან კი ფართო შემოქმედებითი ასპარეზი გადაუშალა მათ. გააადვილა ტრიუკების გადაღება, ამოქმედდა შესანიშნავი სპეცეფექტები, შეიქმნა კომპიუტერული დეკორაციები, კომპიუტერული გრაფიკა, ანიმაცია, ხელოვნური გარემო და ხელოვნური გრიმები. კომპიუტერული ტექნიკა აითვისეს მხატვრებმა და ურთულეს მანიპულაციებს ამუშავებდნენ: რაც შეეხება რეჟისორს, იგი უცნაური დილემის წინაშე დადგა. უნდა შეესწავლა ეს ყველაფერი – ყოფილიყო ინჟინერიც, თანამედროვე ტექნოლოგიებისათვის ათასგვარი საშუალებების მცოდნეც და რა თქმა უნდა, რეჟისორიც. ასე გაჩნდა ახალი ცნება მულტიმედიის რეჟისორი. ტერმინი ინგლისურია და ნიშნავს ბევრის ერთიანობას.

გადაიღეს პირველი სამგანზომილებიანი ფილმი და მისი ავტორი უოლტ დისნეი გახლდათ. ეს იყო 1982 წელი კინემატოგრაფიის ყურადღება კი ასეთი ფილმისადმი მხოლოდ „იურიული პერიოდის პარკის“ გამოსვლის შემდეგ განახლდა, თანაც დიდი ინტერესით. ფილმ „ტიტანიკში“ დაამტკიცეს, რომ ანიმაციური გზით არა მარტო ფანტასტიკური მოდელების, არამედ დიდი რაოდენობით ადამიანთა ჯგუფების შექმნაც შეიძლებოდა.

სამგანზომილებიანი მოდელების გარდა დაიწყო მრავალფეროვანი ორგანზომილებიანი ეფექტების შერწყმა. თვალისთვის შეუმჩნეველი რეტუშირების წყალობით ფილმ „მატრიცას“ გმირები ბუნებრივად ჰაერში ჩამოკიდებულები ვნახეთ, ვუყურებთ საოცარ ორთაბრძოლებს ასევე ჰაერში და ეს გაკვირვებას აღარ იწვევს. უნიკალური კომპიუტერული გრაფიკის გამოყენებით ისევ გამოჩნდა „ვარსკვლავური ომები“ (ამ ფილმის პირველი ვარიანტი 20 წლის წინ გამოვიდა).

არარეალური უკვე იმდენად რეალური ხდება ეკრანზე, რომ ძალე მათი განსხვავება მაყურებელს გაუჭირდება.

ასე იქმნება ჩვენს თვალწინ ვირტუალური რეალობა. თანამედროვე ეკრანული ხელოვნების ერთ – ერთი თეორეტიკოსის გრომოვის განმარტებით – „კომპიუტერით შექმნილი ვირტუალური რეალობა ეს არის გრაფიკული, აკუსტიკური, პლასტიკური და სხვა თვისებების მქონე ინტერაქტიული ფენა, რომელშიც შეგიძლია შეაღწიო, შენს ნებაზე მართო, დააკვირდე მის ტრანსფორმაციას და ამავე დროს არ დაკარგო რეალური შეგრძნებები“.⁵

ვფიქრობ ტექნიკურმა პროგრესმა, ტექნიკურმა საშუალებებმა, ისე არ უნდა გაგვიტაცოს, რომ დაგვავიწყდეს ყველაზე მთავარი: „ცოცხალი ადამიანის როლი ტელე-ეკრანზე“. შვიდი წლის წინ საქართველოს ტელევიზიის I არხზე დავიწყე მუშაობა პროექტზე „ტელე-ზღაპარი“. შევეცადე ჩვენი მწირი ტექნიკური საშუალებებით ეკრანზე, თანამედროვე ბავშვის მოთხოვნების შესაბამისი ზღაპარი შემექმნა.

ზღაპარი თავისი ბუნებით იძლევა დიდი ფანტაზიის საშუალებას. ჩემს ზღაპარში, ერთი მსახიობი ხანდახან 7-8 როლს თამაშობდა. (ეს პროცესი მსახიობისთვის და ჩემთვის, როგორც რეჟისორისთვის, მეტად საინტერესო იყო). მაგალითისთვის შემიძლია ვისაუბრო ტელე-ზღაპარზე „კოკროჭინა“. ამ ზღაპარში მსახიობი რუსუდან ბოლქვაძე თამაშობდა ჯადოქარს და დედას, იყო ეპიზოდური სადაც ისინი საუბრობდნენ. ამ სცენას მე კომბინირებულად ვიღებდი. ცალკე დედას, ცალკე ჯადოქარს, დიალოგის აწყობა კი მონტაჟის დროს მიმდინარეობდა.

ეპისოდებს ვიღებდი ცარიელ სტუდიაში საინკრუსტაციო ფონზე, მაგრამ რეპეტიციებზე მსახიობებთან, ოპერატორთან ერთად წინასწარ ვსაზღვრავდი მსახიობის ყოველ მოძრაობას, ყოველ გადაგზულ ნაბიჯს, იმისთვის რომ შემდეგ მონტაჟზე, სასურველი ფონების შეყვანის დროს არ მომხდარიყო გაუგებრობა. (ფონები ამ ზღაპარში იყო ხან ბუნებრივი ტყე ნაკადულით, ხან ბუნებრივი ცა, ოღონდ ცაში მონავარდე კომპიუტერული ჩიტებით და ა.შ.) ეკრანის გამოსახულება რომ ყოფილიყო სამ განზომილებიანი გადაღების დროს, სტუდიაში დეკორაციის საჭირო დეტალებს ვალაგებდით კომპოზიციურად წინა პლანზე. იმისათვის რომ ზღაპარი დღევანდელი ბავშვებისთვის მისაღები ყოფილიყო, მასში პერსონაჟი „მჭადი“ კომპიუტერული გრაფიკის საშუალებით დავხატეთ, ვამოძრავეთ და გავახმოვანეთ, ასე რომ კომპიუტერული „მჭადი“ ზღაპარში ასევე კომბინირებული გადაღების საშუალებით რეალურ პერსონაჟებთან ურთიერთობს.

ვფიქრობ, ამ მწირი ტექნიკური საშუალებებით, მაინც მივიღე სასურველი შედეგი. ეს პროექტი დღემდე, ამჯერად საზოგადოებრივი ტელევიზიის II არხზე გადის ეთერში და უამრავი პატარა მაყურებელი ჰყავს. ჩემი აზრით, ყოველთვის მთავარი და ყველაზე მნიშვნელოვანი ეკრანზე „ცოცხალი“ ადამიანია და მას ვერასოდეს ვერ შეცვლის ვერანაირი ვირტუალური ადამიანი. ტექნიკური პროგრესი, ტექნიკური საშუალებები ყოველთვის უნდა ემსახურებოდეს ადამიანს. ცოცხალი ადამიანის გაქრობა ეკრანიდან, სიცოცხლის, სულიერების გაქრობას ნიშნავს.

1. Е. Теплец, История киноискусства 1895-1927г., М., 1968, с. 32. 2. ჟორჟ სადული. ჩარლის ცხოვრება. თბ., 1959, გვ. 162-163. 3. Ф. Феллини. Феллини, М., 1968, с. 243-244. 4. М.Ромм. Беседы о кино, М., 1964, с. 14. 5. Е. Громов, Н. Маньковская.. Постмодернизм: теория и практика, М., 2002.. с. 94.



FROM SILENT FILM TO VIRTUAL REALITY

Today modern men's intellectual possibilities is indefinite. Cinema industry arm with computer knowledge

Make a wonder on the screen. To embed process of the technological intimate and excessive with kaskads of the dizzy specieffect get us separate from the real time and consolidate us in the virtual universe. Before our eyes earth as though reformers in one big and monotonous country. Now, it is not necessary to see each other, to feel each other – alive relation replaced with virtual relation. So, there lost interest to the creative origin in the art. In front of the line there are person with technically thinker, which changed creator-producer.

This appearance make cinema universe in thinking. Now, they are trying gradualness reminding theoretical and practical experience of the fore generation, its dependence by human, to attain in human's spiritual world, but all others, get screen face by same author's fantasy and talent.

When everything almost achieve, when do not speak on that, if what colour, space, voice and picture would be on the screen, involuntarily appears question-mainly remained somewhere, did not it?-this by why began all this.

This is my article's purpose to ascertaining on the technical progress ford, what is for us move valuable, move important, what is more acting on the human's sense, on theirs universe, what could change all human's life. If I discuss about that, how to rule TV our being today, it cost probably to think about that.

რეკონსტრუქციები

ზვიად დოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

მაია ლევანიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

თეატრმცოდნეობითი ძიებანი.....	4
მანია გურაბანიძე. პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ და მამია მაღაზონიას სცენოგრაფიული ინტერპრეტაცია.....	5
მარიამ იაშვილი. ჰაინერ მიულერის „ჰამლეტმაშინას“ ინტერპრეტაციისათვის.....	18
სულიკო/ლამარა/ კირვალიძე. სცენის მოღვაწეთა როლი ქართული ენის დასაცავად რეაქციის პერიოდში.....	27
მანანა მაჩაბელი. „გაუცხოების ეფექტი“ და ემპათია.....	35
ქეთევან სახვაძე. სიმონ ვირსალაძე და სპექტაკლი და „ქვის ყვავილი“	45
დავით სოლომნიშვილი. საესტრადო ხელოვნების მხატვრული თავისებურებანი.....	53
დიმიტრი ხვთისიაშვილი. არტურ მილერის „მძიმე განსაცდელის“ /საღმების პროცესი/ სადადგმო გეგმა-სარეჟისორო ექსპლიკაცია.....	60
დოდო ხურცილაძე. „მთების გული“—ახალი ეტაპის დასაწყისი ქართულ ბალეტში.....	88
კინომცოდნეობითი ძიებანი.....	98
ნინო დეკანოსიძე. 20-იანი წლები – მხატვრული სახის ტრანსფორმაცია (კრებითი გმირი და ლიდერები).....	99 ✓
ირინე დემეტრაძე. სიორენ კირკეგორის „შიში და ცახცახი“ და მისი რელიგიური ფილოსოფია, როგორც ანდრეი ტარკოვსკის ფილმების შინაგანი სამყაროს კონსტრუირების ერთგვარი მოდელი.....	107
თამთა თურმანიძე. სიკვდილი, როგორც სიცოცხლის არჩევანი ალექსანდრო ამენაბარის ფილმში „შიდა ზღვა“.....	121
ანა მურაჩაშვილი. გზა კინოსაკენ(მიხეილ ჭიაურელი).....	128
ოლიკო უღენტაძე. ეროვნულ-სოციალური საკითხი ქართულ კინოში (კოტე მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ მიხედვით.....	141 ✓
ქეთევან ტრაპაიძე. თემატურ-დრამატურგიული ნიშანთვისებები ქართულ კინემატოგრაფში (70-იანი წლები).....	152
ბიორბი ღვალაძე. ნატო ვაჩნაძე „მამის მკვლელში“.....	160



ქეთევან ღონღაძე. ძალადობის მხილება 70-იანი წლების
ამერიკულ კინემატოგრაფში („მექანიკური ფორთოხლისა“ და „ჩაღის
ძაღლების“ მიხედვით).....167

თინათინ ჭაბუკიანი. მუნჯი კინოდან ვირტუალურ
რეალობამდე.....178

**კოგნიტიური უზრუნველყოფა
მარიამ ჩიხლაძისა**



დაიბეჭდა შ.პ.ს. „ენა და კულტურა“-ს სტამბაში
0162, თბილისი, ქ. ჩოლოყაშვილის გამზ., 45

n. 28/04.

ISSN 1512-2077