

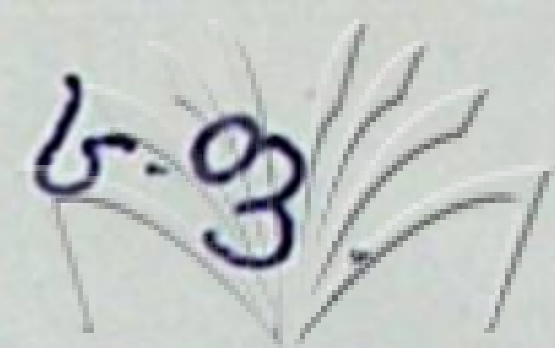


769
2007.

სახელოვნებო მეცნიერებათა კიბეანი №2 (31), 2007
Research in Art Sciences Nr2 (31), 2007

?





ქართული
ბიბლიოთეკა

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
University

სახელოვნებო მეცნიერებათა კიბეანი
№2 (31), 2007

RESEARCH IN ART SCIENCES
№2(31), 2007



გამომცემლობა „კონტაქტი“
თბილისი – 2007

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (31), 2007

სამეცნიერო საბჭო
მისილ
კალანდარიშვილი
ეთერ ოკუჯავა
ბადრი ცხადაძე

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

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრებს.

კორექტორი
მანანა ბოშაძე

გარეკანის დიზაინერი
ლევან დადიანი

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

დამკაბადონებელი
ლავა ჩხენკელი

ტელ/ფაქსი: +995(32) 936 408
E-Mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

შინაარსი

თეატრმცოდნეობა

- მანია გოშაძე სფინქსის „ტესტის“ ხახაში (ვარიაციები
მიოთოსურ მოტივებზე)
(გაგრძელება. დასაწყისი იხ. წინა ნომერში) ----- 8
- მანია კიკნაძე თურქული ჩრდილების თეატრი ყარაგოზი ----- 15
- ლაშა ჩხარტიშვილი „მეფე ლირის“ განუხორციელებელი
სცენური ინტერპრეტაციის საკითხისათვის
(კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედების მაგალითზე) ----- 24
- ეკა ცხადაძე გრიგოლ რობაქიძის დრამატული
სიმფონია „ლონდა“ და ლოტოსის ყვავილის სიმბოლიკა
„ლონდას“ შექმნის ისტორიისათვის ----- 31

კინომცოდნეობა

- ირა დემეტრაძე კინოს ისტორიოგრაფია და
შედევრის ტრადიცია ----- 42
- ნანა დოლიძე შიში, საგანი, ტექნოლოგია ----- 49
- ნინო ერემაძე ილმაზ გიუნეის
კინოენის თავისებურებანი ----- 57
- ვასტანო კუნცევ-გაბაშვილი ინდივიდის კულტი
და ნაციონალური ეპოსის პრობლემა გერმანულ
კინოხელოვნებაში (1930-1932) ----- 62
- ეთერ ოკუჯაძე მიხეილ კობახიძის შემოქმედების
დროსთან „თანადროულობის“ შესახებ ----- 72
- ოლიკო ჟღენტე მითი, ისტორიული ნარატივი კინოსა
და ლიტერატურაში ----- 79

მედიოლოგია

- მანანა ანასაშვილი მხატვრული აზროვნების
თავისებურებები სატელევიზიო ახალ ამბებში ----- 94
- ვაჟა ზუბაშვილი თანამედროვე საინფორმაციო სივრცესთან
ტელერეჟისორის მიმართების რამდენიმე ასპექტი ----- 103
- თინათინ ჭაბუკიანი ტელევიზიისა და მოზარდი
თაობის ურთიერთმიმართების რამდენიმე ასპექტი ----- 111

კულტუროლოგია

- ბადრი ცხადაძე ეთნოქოროგრაფიული ტერმინების
ბასტ (ბასტი-ბუბუ // გასტიბუბუ), ბახტ
წარმომავლობა-ურთიერთმიმართებისათვის ----- 120

კულტურის მენეჯმენტი

- იური მღებრიშვილი თანამედროვე ბაზრის კერძო
და საზოგადოებრივი სექტორების მენეჯმენტი ხელოვნებაში
და კულტურაში ----- 128

ხელოვნებათმცოდნეობა

- ეკატერინე კიკნაძე ისტორიული გარემო
და თანამედროვე ქართული ქანდაკება ----- 135
- ნათო გენგიური ხელოვნების ზოგიერთი ტერმინი
ძველი ქართული წერილობითი მასალის მიხედვით ----- 141
- საავტორო მონაცემები ----- 151

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Maia Goshadze "TEST" IN THE SPHINX GORGE ----- 157

Maia Kiknadze TURKISH SHADOW THEATRE "KARAGOZI" ----- 158

Lasha Chkhartishvili FOR KING LEAR'S INTERPRETATION
ISSUE BASED (On Kote Marjanishvily's creative work) ----- 159

Eka Tskhadadze GRIGOL ROBAKIDZE'S DRAMATIC SYMPHONY
"LONDA" AND SYMBOLIC OF THE FLOWER LOTUS ----- 160

FILM STUDIES

Ira Demetradze CINEMA HISTORIOGRAPHY AND TRADITION
OF THE CLASSICAL ----- 162

Nana Dolidze FEAR, OBJECT, TECHNOLOGY ----- 163

Nino Eremadze „YILMAZ GUNAY'S MOVIE LANGUAGE'S
CHARACTERISTICS" ----- 164

Vakhtang Kuntsev-Gabashvili INDIVIDUAL CULT AND
NATIONAL EPOS IN GERMAN CINEMA (1930-1932) ----- 165

Eter Okudjava TIME AND MIKHEIL KOBAKHIDZE'S
CREATIVE ABOUT "TIMELY" ----- 166

Oliko Jgenti MYTH AND HISTORICAL NARRATIVE IN
FILM AND LITERATURE ----- 167

MEDIA STUDIES

Manana Anasashvili TV NEWS IN THE
POSTMODERN WORLD ----- 168

Vaja Zubashvili SOME ASPECT OF MODERN INFORMATION
SPACE TOWARDS TV PRODUCER ----- 169

Tinatin Chabukiani SOME ASPECTS OF TV AND YOUTH
GENERATION INTERACTION ----- 170

25166

საქართველოს
 ლიბრარი
 ქართული
 ბიბლიოთეკა

CULTURAL STUDIES

Badri Tskhadaze FOR GENERATE-INTERACTION OF
THE ETHNOGRAPHICAL TERMS BAST
(BASTI-BUBU/GASTI BUBU) BAKHT ----- 171

CULTURAL MANAGEMENT

Iuri Mgebrishvili ARTS MANAGEMENT FOR PRIVATE
AND PUBLIC SECTORS OF CONTEMPORARY MARKET ----- 172

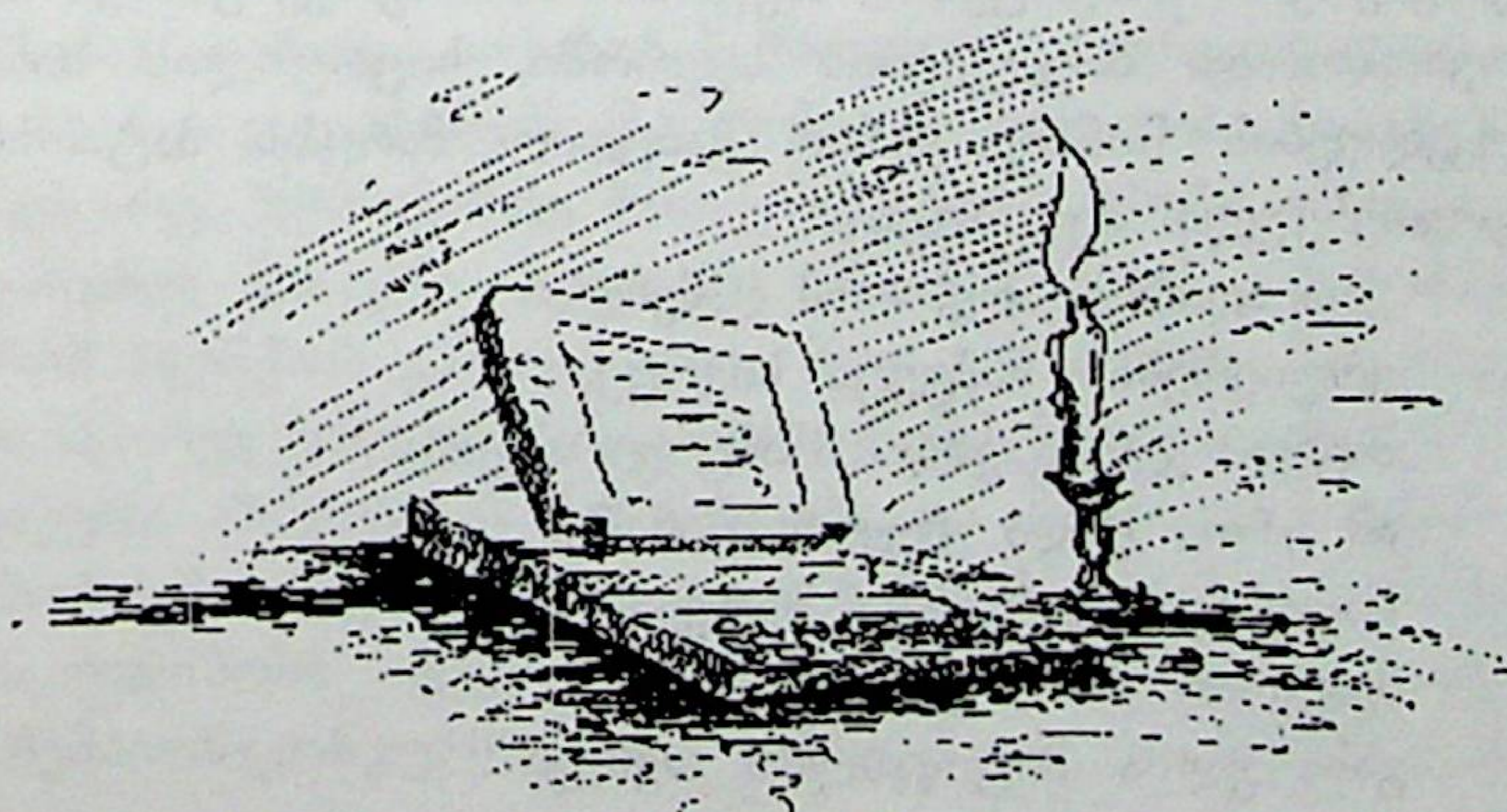
ART HISTORY

Eka Kiknadze HISTORIAN SURROUNDINGS AND
GEORGIAN SCULPTURE ----- 174

Nato Gengiuri SEVERAL ART TERMS ACCORDING TO
OLD GEORGIAN WRITTEN MATERIAL ----- 157



თეატრმცოდნეობა





სწინების „ტესტის“ ხახაში
(ვარიაციები მითოსურ მოტივებზე)

(გაგრძელება. დასაწყისი იხ. წინა ნომერში)

ყოველივე არსებულის მიზეზ-შედეგობრივი გაპირობებულობის ყოვლისმომცველობის ლოგიკით, მუდამ მისი წინმსწრები გარემოებების პირმშო-შედეგად ქცეული ადამიანი, საკუთარ თავთან მიმართებაში იმ „უმიზეზო“, უმიზნო, უსაზრისო არსებად, იმ პერიფერიულ სიცარიელედ გვევლინება, რომლის განუსაზღვრელ, მშობადასა და მასაზრდოებელ შთაგონების წყაროს, რომლის არსებისა და არსებობის მამოძრავებელ ღერძს მისი მიღმისეული რეალობა წარმოადგენს. მუდამ გარედან გაპირობებულ-შშობადი ადამიანი ზუსტად იმ ცნობილი აზრის, იმ რელიგიური ცნობიერებების გამომხატველი ჭეშმარიტების სრულ ანტითეზად გვევლინება, რომლის თანახმადაც, ღვთიური გარშემოწერილობის სივრცეში ცენტრი ყველგანაა, პერიფერია კი – არსაით.

გარედან გაპირობებულობით „ჩაუსახავ“, წინმსწრები გარემოებებითა თუ არსებული სინამდვილით განმსაზღვრელი თვითგაპირობებულობის, სწორედ საკუთარი არსისგანვე თვითმშობადი მოვლენების სივრცეში მიზეზობრივი მიმართებების ყოვლისმომცველობის იდეა კარგავს თავის ძლევაგამოსილებას, ყოვლისშემძლედ მიჩნეული მეცნიერული გონი კი – თავის უპირობო ავტორიტეტს.

სწორედ რაციონალურ-პრაგმატული ლოგიკისთვის მიუხელოებელი, ემპირიული სინამდვილის წარმართველი კანონებისთვის მიუწვდომელი ყოფიერების „სივრცეში“, საკუთარი არსისგანვე უმიზეზოდ და „უმაძოდ“ თვითმშობადი მოვლენების სფეროში, სიცოცხლის შინაგანი წყაროს უკვდავების წინაშე მარად განცდილ მარცხს პატიოსნად აღიარებს გოეთესეული მეფისტოც:

„რა აღარ ვცადე, რომ დამეძლია
ყოფიერების ნამცეცა სივრცე,
მაგრამ ვერ გავხდი მაინც ვერაფერს,
ამ ერთი ციდა ქვეყნის წინაშე,
სიცარიელის ყველა შეტევას
მედგრად რომ უძლებს,
გაბნეულია სიცოცხლის თესლი“!



მიზეზ-შედეგობრივი განპირობებულობის ჰარმონიულ „ფერხულში“¹ ჩაბმული გალაქტიკებისა და ვარსკვლავების პანორამით მონუსხული პედრო კალდერონისა თუ თომას მანის გმირთა მსგავსად ციდან მთვარის მოპოვებაზე მეოცნებე – ადამიანის არსებობის საზრისის გარეგანი და არა შინაგანი „ზეციდან“ (ანტიკურ მითოლოგიაში, ჰოსეიდონის საუფლოს ფსკერზე ბინადარ ნათელმხილველთა „ზეციურ“ სიღრმიდან) მოპოვებისკენ მსწრაფი, კამიუსეული კალიგულას მსგავსად პრაგმატული გონისა და ინტელექტის გამაკერპებლის ერთადერთ საარსებო სივრცეს – თვალსაჩინოება, მშობადობის ერთადერთ წყაროს კი – გარედან განპირობებულობა წარმოადგენს. ღმერთთან მოპაექრე გოეთესეული მეფისტოფელის თქმისა არ იყოს:

„მისი ხვედრია ზედაპირულ-სხეულებრივი
 მას მიჯაჭვული – მისით საზრდობს
 მას სხეულები გაუხდა თავის საყრდენად
 და მათგან იძენს იერ-სახესა და ცხოველ ძალას.“²

თვითშემეცნების იგნორირებადი ინტელექტის ცალმხრივობასა და ამ ცალმხრივობის გაცნობიერებამდე, ადამიანის გარდაუვლად თანამდევ სულიერი ინფანტილიზმის დაძლევის შეუძლებლობის მოტივი, უნივერსალური მასშტაბურობით წარმოჩინდება მითში ოიდიპოს მეფის შესახებ, – ოიდიპოსისა და მის მიერ დამარცხებული სფინქსის, გარკვეული თვალსაზრისით, ურთიერთამრეკლავ ორეულად ქცეული წყვილის სახით.

ანტიკური დრამის მკვლევრის ელენე თოფურიძის აზრით, იმ ცოდნას, რომლის მეშვეობითაც ოიდიპოსი თებზე გაბატონებული და ადამიანების მელაპავი სფინქსის გამოცანას გამოიცნობს, ცალსახად პრაგმატულ მიზნებზე ორიენ-ტირებულ, ადამიანის სულიერი განვითარების იგნორირებად ცოდნას წარმოად-გენს: „თავად სფინქსის გამოცანა (რას წარმოადგენს დილით ოთხ ფეხზე, შუადღეს ორზე, საღამოს კი სამზე მოსიარულე არსება) ადამიანის არსებობის მხოლოდ გარეგნულ ციკლსა და ფაქტობრივ მხარეს გულისხმობს (ბავშვობა, მოწიფულობა, სიბერე). არც გამოცანა და არც, შესაბამისად, მისი გამომცნობი პასუხი არაფერს გვაუწყებენ ადამიანის შინაგანი, სულიერი არსის შესახებ. ამიტომაც სავარაუდოა, რომ სფინქსის გამოცანაც და მისი გამომცნობი პასუხიც სოფოკლესთვის სწორედ ცრუ ცოდნის განსახიერებას წარმოადგენდნენ“.³ სწორედ ლოგიკური აზროვნების სისხარტისა და სიძლიერის უნარ-ჩვევების მომთხოვნი სფინქსისეული „ტესტის“ გამოცნობაში გამარჯვებული ოიდიპოსი იქცევა თებეს მმართველ „სუპერ-გონად“ აღიარებულ ჩემპიონ-კონკურსანტად. ემპირიული სინამდვილის



შეცნობისკენ მსწრაფი და ამავედროულად შინაგანი „სინამდვილის“ უგულვებელყოფელი, მხოლოდ გარეგანი მეტოქე-სფინქსის დამმარცხებელი ოიდიპოსი, „ამა სოფლის“ ლოგიკით, ბრძენკაც გმირად შეირაცხება. უზენაესი ჭეშმარიტების თანახმად კი, საკუთარი თავისთვისვე გამოუცნობ სფინქსად მქცეველი უმეცრების ტუსადად რჩება მანამ, სანამ ზედაპირზე „მოლივლივე“ მზერას სწორედ თვითდაბრმავეებით თვალახელვის სიმბოლურ აქტში „ზეციური“ სიღრმისკენ არ წარმართავს.

საგულისხმოა, რომ გეიას წიალიდან მშობადობისა და ემპირიული პირველშობადობის გეიასეულ წიაღშივე დაბრუნების, უზენაესი ჭეშმარიტების სხივს მოწყვეტილი, ცნობიერების დახშულ წრეზე ბრუნვის, ტრაგიკული გარდაუვალობის გამომხატველი გმირის ხვედრი, ზიგმუნდ ფროიდამდე მრავალი საუკუნით ადრე ჯერ კიდევ სოფოკლემ, შემდგომ კი მარკუს ავრელიუსმა პარადიგმად შერაცხეს – ადამიანის არსებობის მარადიული მოდელის უნივერსალურად წარმომჩენ მითად მიიჩნიეს.

ადამიანისადმი მიზეზ-შედევობრივი, ინდუქციურ-დედუქციური, ანალიტიკურ-ექსპერიმენტატორული მიმართების ცალსახად გამომხატველი მეცნიერული გონი ადამიანისვე შთანთქმელ სატუსალოდ გვევლინება ოიდიპოსის ხვედრის გროტესკულად პაროდირებად „მითოსურ“ ეპიზოდში პედრო ალმადოვარის ფილმიდან „ესაუბრე მას“. მუნჯი კინოს ესთეტიკით გადაღებულ ფილმში ფილმის გმირად თვალწარმტაცი მანდილოსნისა და ამავედროულად, მგზნებარე მეცნიერ-ექსპერიმენტატორის, ანპაროს, შეყვარებული ყმაწვილი, ალფრედო გვევლინება. ქიმიის ლაბორატორიაში დიეტოლოგიის დარგში რევოლუციურ ექსპერიმენტზე მომუშავე ანპაროს უყურადღებობით განაწყენებული ალფრედო ექსპანსიურად დაავლებს ხელს მიქსტურით სავსე, კოლბას და გამომწვევად შესვამს მგზნებარე ქიმიკოსისა და გულცივი შეყვარებულის სადღეგრძელოს. თავისივე ნებით მეცნიერული ექსპერიმენტის ობიექტად ქცეული ალფრედო ელვისებური სისწრაფით იწყებს დაპატარავებას მანამ, სანამ სულმთლად ცეროდენად არ იქცევა. შეწუხებული ანპარო ამაოდ იმტვრევს თავს „გაპაწაწუნებელი“ ალფრედოს „გამზრდელი“ ფორმულის გამოგონებაზე. მეცნიერული ექსპერიმენტის ბედკრული ობიექტი კი კვლავ თავის ერთობ ავტორიტარული დედის მშობლიურ კალთებს ერთობ მინიატურული სახით უბრუნდება. მაგრამ ალფრედოსგან დარჩენილი ნამცეცას დაბრუნების მსურველი ანპარო „დედა-ბატონთან“ სტუმრობისას თავისებურ ტროას ცხენად ქცეულ კალათაში მარჯვედ გადამალულ ცეროდენას გაიტაცებს. ბედნიერებისგან მოკუნტრუშე ალფრედო

კალათიდან მისთვის კიდევ უფრო გრანდიოზული ზომების ლოგინში ასეთივე „გრანდიოზულ“ შეყვარებულთან ერთად აღმოჩნდება. ფილმში მოვლენების აღქმის რაკურსი იცვლება და გარემომცველი სამყარო პაწაწუნა ალფრედოს თვალსაწიერიდან წარმოჩინდება: – კელელზე მკრთალად მოციმციმე ოვალური სარკე მთვარედ, „უშველებელი“ ზეწარი მთვარის შუქის ამრეკლავ ტბად, ჩაძინებული ანპარო კი ლამის ბინდბუნდში გახვეულ მთაბარიანი დედამიწის ქალღმერთად გვევლინება. თავისებურ ალპინისტად ქცეული პატარა ალფრედო კი, მძინარე მზეთუნახავის მთაგორიანი სხეულის დასალაშქრად აცოცდება და შეუპოვარი მიზანდასახულობით მიიწევს წინ კლდოვან გამოქვაბულად ქცეულ გეას წიაღისკენ. როდესაც ჩაძინებული ანპარო გვერდს მოიცვლის, მასთან შერწყმის სურვილით ანთებულ ნამცეცას „უნებურად“ თავის წიაღშივე სამუდამოდ გამოამწყვდევს – „გაპაწაწუნებულ“ ცეროდენას დაბადებამდელ მდგომარეობაში დაბრუნებულ ემბრიონად აქცევს.

ოიდიპოსის ხვედრის თავისებურად პაროდირებადი მითის გმირის შთანთქმელი არსება მრავალსახოვნად ტრანსფორმირებად არქექტიპულ პერსონაჟად წარმოგვიდგება; მთვარისეულ შუქში გახვეულ გეიად ქცეული მძინარე მზეთუნახავი და ამავედროულად საშიში დედის არქექტიპის ჩამნაცვლებელი, მეცნიერული გონის კულტივირების ასევე პაროდულად გამომხატველი ექსპერიმენტატორის პერსონა – პროგრესისკენ კაცობრიობის მესიანურად წარმართველი, მაგრამ არსებითად სხვადასხვა რჯულის ავტორიტარულ ლიდერთა მსგავსად სწორედ სულიერ ინფანტალიზმში „ჩარჩენილთა“ შთანთქმელი კულტის გამომხატველი პერსონა.

დედასთან შეზრდილი ემბრიონის მსგავსად გარემომცველ სამყაროსთან მიზეზ-შედეგობრივი განპირობებულობის თავისებურ, ფსიქიკური „ჭიპლარით“ მიჯაჭვული ადამიანი, მისგან დამოუკიდებლად აღმოცენებულსა და ამავედროულად მისივე არსებისა და არსებობის განმსაზღვრელ მიზეზთა მარადიულ პირმშოდ გვევლინება. მუდამ მისი წინმსწრები განპირობებულობის, მისი წინმსწრები რეალობისა და გარემომცველი პირობების ზემოქმედების მუდამ მორჩილი „შედეგი“ – ცხადია, „მიზეზობრივად“, მეცნიერულად, ლოგიკურად ახსნად, პროგნოზირებად, შექმენებად, მართვად, გამოთვლადსა და „აწონად-გაზომვად“? არსებად იქცევა, რის სიმბოლურ გამომხატველადაც კალდერონისეულ დრამაში ასტროლოგიურის სახით გამოვლენილი და ამავედროულად მსჯავრდებელი პროგნოზი, ალმადოვარისეულ ფილმში კი ადამიანის „გამაპაწაწუნებელი“ ცდისეული ექსპერიმენტი გვევლინება.



მრავალსახოვანი ანპაროს მსგავსად კალდერონისეული მამა-ბატონიც არა მხოლოდ კონკრეტული ქვეყნის მმართველად, არა მხოლოდ და არა იმდენად საკუთარი პირმშოს მოშიში მონარქიული აბსოლუტიზმის გამომხატველად, რამდენადაც ადამიანის შინაგან სულისმიერი არსის მაუზურპირებელი მსოფლალქმის გამომხატველად გვევლინება.

საგულისხმოა, რომ შემოქმედებითი სტიქიის ზემდგომ ინსტანციად მეცნიერული გონის მიმჩნევი თომას მანისეული ფაუსტუსის არა მხოლოდ მშობელ მამად, არამედ მშობად „მსოფლალქმადაც“ სწორედ მეცნიერ-ექსპერიმენტატორის იონათან ლევერკიუნის პერსონა წარმოგვიდგება. ქრონიკული შაკიკით დაავადებული ინტელექტუალისგან ადრიანს მემკვიდრეობით სწორედ სიცოცხლის ირაციონალური სტიქიის რაციონალურ წესრიგში გამახვევებელი, „შაკიკიანი“ ინტელექტი გაჰყვა. ბუნების მეცნიერებებით, ორგანული და არაორგანული ბუნების წარმართველ კანონთა უნივერსალობისა და იდენტურობის აღმოჩენა-კვლევის იდეებით შეპყრობილმა მეცნიერმა თავის პირმშოს ბავშვობიდანვე ჩაუნერგა აზრი კაუზალური ურთიერთგანპირობებულობის წესრიგის ყოვლისმომცველობისა და უზენაესობის შესახებ.

სფინქსის გამოცანის გამოცნობაში გამარჯვებული ოიდიპოსივით ზუსტი მეცნიერებების ღრმა დაუფლებით მთელ მსოფლიოში სახელგანთქმული ბასილიოს მსგავსად ურთულესი მათემატიკური ამოცანებისა თუ რებუსების გასაოცარი სისწრაფით ამომხსნელი ადრიანის პიროვნული და შემოქმედებითი გამოფიტვის მიზეზად სწორედ მისივე ცალმხრივად განვითარებული ანალიტიკური გონი – ყოველივე ირაციონალურის, განცდისმიერის, სტიქიურისგან გაუცხოებულ-დისტანცირებული, „ცივისისხლიანი“ რაციონალიზმი იქცევა.

შემთხვევითი არ არის, რომ აღსასრულის წინ თავის სახლში შეკრებილ ნაცნობ-მეგობართა წინაშე საჯარო აღსარებით გამოსვლისას, მძიმედ დასნეულებული ადრიანი მისი ჭეშმარიტი ავადმყოფობის მიზეზად ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიას ასახელებს. ადრიანის კრიტიკული პათოსი, ცხადია, არა ბეთჰოვენისა და მისი გენიალური ქმნილების, არამედ გონის საუკუნედ წოდებული იმ ეპოქალური სულისკვეთების, იდეების, ღირებულებების, იდეოლოგიის წინააღმდეგ იყო მიმართული, რომლის თავისებურ სიმბოლურ გამომხატველადაც ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონია იქცა. სწორედ მეცხრე სიმფონია შეირაცხა გონების არნახული კულტივირების იდეებით შეპყრობილი და პროგრესისკენ ერთობლივი, რევოლუციური ენთუზიაზმით მარშირებადი კაცობრიობის თავისებურ მადიდებელ ჰიმნად. ცხადია, ბეთჰოვენის სიმფონიას თავისთავად ისევე

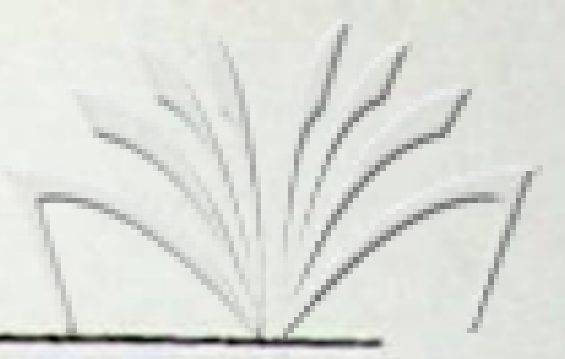
არ მიუძღვის ბრალი რაციონალიზმის კულტივირების სულისკვეთების გაღვივებაში, როგორც ფრიდრიხ ნიცშეს – ნაცისტური იდეოლოგიის შთაგონების წყაროდ აბსურდულ მონათვლაში.

თავისი სულიერი ხეობების გამომწვევ მიზეზებს კი ძალზედ გვიან სრული უმწეობა-გამოფიტვის მდგომარეობაში შეიცნობს, თომას მანის მიერ, რომანის სათაურშივე ფაუსტუსად შერაცხული კომპოზიტორი – სამყაროში ყოველივე არსებულისგან ადამიანის განმასხვავებელი, სწორედ სპეციფიკური ადამიანური თვისების – შემოქმედებითობის ირაციონალური სტიქიის ზემდგომ ინსტანციად პრაგმატულ-ანალიტიკური გონის მიმჩნევი ადრიან ლევერიკიუნი. თომას მანის რომანის გმირად ნიჭითა და ინტელექტით უხვად დაჯილდოვებული, მაგრამ ზეციურად მიჩნეული მექანიკის ყალიბში ადამიანის შინაგან-სულისმიერი არსების მომქცევი ემპირიული წესრიგის ლოგიკაზე მისი მიმჯაჭველ-ჯვარმცემელი მსოფლალქმის პირმშო – ბულგაკოვისეული პილადეს მსგავსად, ქრონიკული შაკიკით დაავადებული, არსებითად კი ყოფიერების მიღმისეული არსებობის, უსასრულო სიცარიელით დასნეულებული რაციონალისტი გვევლინება.

კომპოზიტორის მეგობრისა და ამავედროულად თავად ავტორისეული თვალთახედვის გამომხატველი მთხრობელის აზრით, ადრიანისთვის დამღუპველი აღმოჩნდა, ერთი მხრივ, მისი სრული გულგრილობა ადამიანის შინაგანი ცხოვრებისა და სამყაროსადმი, მეორე მხრივ, კი გასაოცარი მონუსხულობა კაუზალური ურთიერთგანპირობებულობის გამომხატველი კოსმოსით. დამღუპველი, დამასნეულებელი აღმოჩნდა უსასრულო ჰორიზონტებს მიჯაჭვული მისი მზერაც, რომლის შინაგანი ზეცისკენ წარმართვა, ანტიკური მითის გმირისგან განსხვავებით, თომას მანისეულმა ფაუსტუსმა ვერ შეძლო.

შინაგანის გარეგანით, ყოფიერებისეულის ემპირიულით ჩამნაცვლებელს მუდამ ზედაპირზე „მოტივტივე“ მზერა, მხოლოდ გარემომცველი რეალობის შესაცნობად, უსასრულო კოსმოსის „ასათვისებლად“ მიუმართავს. ალბათ, ამიტომაც ამბობდა დიდი ფრანგი მწერალი და მოაზროვნე ალბერ კამიუ, რომ მისთვის სულ ერთია დედამიწა ბრუნავს მზის გარშემო, თუ მზე ბრუნავს დედამიწის გარშემო. ერთადერთი, რაც, მისი თქმით, აღელვებს, ადამიანის არსებობის საზრისის პრობლემაა. ნებისმიერი ნაირსახეობის მექანიკის წესრიგისგან განსხვავებული არსებობის საზრისის შეცნობა კი აშკარად სცდება მეცნიერული გონის კომპეტენციის სფეროს.

მარადიული რაციონალისტის არქექტიპური სახის მრავალსახოვანი



ვარიაციები ხან ნატურალისტურ-პოზიტივისტურად შერაცხული მსოფლალქმის, ხან კი მეცნიერულ-ტექნიკურად წოდებული აზროვნების წესის აბსოლუტიზაციის პირმშოდ ან წინასწარ განმჭვრეტ გამომხატველად აღიქმებიან. არსებითად კი, მეცნიერული რაციონალიზმის აბსოლუტიზმი, უმეცარი ცოდნის ნაყოფით მარად ნასაზრდოები ადამიანის უძველეს და ამავედროულად გარდაუვალ შინაგან ხვედრად ქცეული მენტალობის გამომხატველად გვევლინება, რადგან, მართლაც, ბრძენკაცის თქმისა არ იყოს, „რაც ყოფილა, ის უკვე არის დიდი ხანია და რაც იქნება, ის უკვე იყო. არაფერია მზის ქვეშ ახალი“.⁴

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. იოჰან ვოლფგანგ გოეთე. ფაუსტი, თბილისი, 1987, გვ. 43.
2. იქვე, გვ. 48.
3. Е.Топуридзе. Человек в античной драме, Тбилиси, 1984, с. 84.
4. ეკლესიასტე. ძველი აღთქმა. საქართველოს საპატრიარქო, 1992, გვ. 587.



თურქული ჩრდილების თეატრი ყარაგოზი

თურქეთში ყარაგოზის თამაშობანი ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული თეატრალური სანახაობაა. არსებობს ვერსია, თითქოს ჩრდილების წარმოდგენა, სავარაუდოდ, ჩინეთიდან ეგვიპტის გავლით XVI საუკუნეში თურქეთში შევიდა¹. ამ აზრს იზიარებს უნგრელი ორიენტალისტი იგნას კუნოშიც, რომელიც ჩრდილების თეატრის ჩინურ წარმომავლობასა და ოსმალეთში მის გავრცელებაზე მიუთითებს.² XVII საუკუნის ცნობილი თურქი სწავლული და მოგზაური ევლია ჩელები თავის ნაშრომში „მოგზაურობის წიგნი“ – (seiahaT-name) ყარაგოზის აღმოცენებას მალააზიელ სელჯუკთა ეპოქას უკავშირებს. მისი წარმოშობის ტრადიციული ვერსია მიეკუთვნება ორხანას ეპოქას (1324-1362), ხოლო პირველი წერილობითი მოხსენება ყარაგოზის შესახებ დათარიღებულია 1490 წლით³.

ეგვიპტური ქრონიკების მიხედვით, თურქი ყარაგოზის სახელი ვეზირ კარაგუზას სახეშეცვლილი ვარიანტია, რომლის შესახებაც შექმნილმა ანეგდოტებმა კონსტანტინეპოლშიც მიაღწია და თურქული ჩრდილების თეატრის მთავარ პერსონაჟად აქცია⁴.

ეგვიპტიდან თურქეთში ჩრდილების თეატრის განვითარებაზე მიუთითებს შემდეგი ისტორიული ფაქტიც. 1517 წელს, როდესაც იაკუზ მრისხანე სულთან სელიმ I ეგვიპტე დაიპყრო და მამლუქი სულთანი თუმანბეი II ჩამოახრჩო მდინარე ნილოსზე, კუნძულ როდაზე არსებულ სასახლეში, ჩრდილების თეატრის მსახიობებმა თუმანბეის ჩამოხრჩობის სცენა წარმოადგინეს, კმაყოფილმა სულთანმა მსახიობები 80 ოქროს მონეტით დააჯილდოვა და უთხრა: „როცა ჩვენ სტამბულში წავალთ, თქვენც წამოდით, რათა ჩემი ვაჟი გაამხიარულოთ“⁵.

მიუხედავად აღნიშნულისა, სხვა ქვეყნებიდან (ჩინეთი, ეგვიპტე) თურქეთში ჩრდილების თეატრის გავრცელების შესახებ, ყარაგოზის თამაშობებს იმდენად ღრმად აქვს ფესვები გამჯდარი თურქეთში, რომ ის პირველ რიგში ნაციონალურ სანახაობადაა მიჩნეული.

ოსმანური ჩრდილების თეატრის მთავარი პერსონაჟების: ყარაგოზისა და ჰაჯივათის შესახებ არაერთი ლეგენდა შემოგვინახა ისტორიამ. ერთი ვერსიის მიხედვით, ისინი სასახლის კარის მსახურნი იყვნენ, რომელნიც სულთან ორხანემ სიკვდილით დასაჯა. ერთხელ, როდესაც სულთანმა მოიწვინა, შეიხმა კუშტერიმ (Küsteri) სულთნის გულის

გადასაყოლებლად და ამავე დროს მასში სინდისის ქენჯნის გამოსაწვევად თოჯინები შექმნა და წარმოდგენაც გამართა.

მეორე ლეგენდის თანახმად, ყარაგოზი იყო მშენებელი ან მჭედელი ქალაქ ბურსაში მეჩეთისა, ხოლო ჰაჯივათი მშენებელთა მეთვალყურე, რომლებიც ოინებითა და მახვილგონივრული ხუთუ: მრობებით მუშებს ართობდნენ და აფერხებდნენ მშენებლობას, რის გამოც განრისხებულმა სულთან ორხანემ მათი სიკვდილით დასჯა ბრძანა. ერთ დღეს, როცა მბრძანებელმა მოიწყინა, გაახსენდა, რომ თავის დროზე მშენებელი ინჟინერი ორ მხიარულ ბიჭზე უყვებოდა და თავის ფავორიტ შეიხ კუშტერის მიმართა: „სამწუხაროა, რომ ისინი აღარ გვყავს“⁶. მაშინ შეიხმა ყარაგოზისა და ჰაჯივათის ფიგურები დაამზადა.

ორივე თქმულების საფუძველზე დაყრდნობით, შეიხი კუშტერი სამართლიანადაა მიჩნეული ყარაგოზისა და ჰაჯივათის აღმომჩენად. სწორედ მისდამი პატივისცემით არის განპირობებული, წარმოდგენის დაწყებისას პროლოგში მეთოჯინეები მის სახელს ხოტბას რომ ასხამენ.

წინაპართა თაყვანისცემის ეპოქაში, როცა სულის გარდაქმნა ჩრდილად ეკრანზე გარდაცვლილის პატივისცემას გამოხატავდა, თურქებმა ამაზე უარი თქვეს და სანახაობაში ზნეობრივი ელემენტები შეიტანეს. ამდენად, გასაკვირი არ უნდა იყოს, როდესაც მას მორწმუნეები აწყობდნენ (მაგ., შეიხი კუშტერი). XVI საუკუნის მორწმუნე შეიხ შაზილისათვის კი ჩრდილების წარმოდგენები, ზნეობრივი აღზრდის თვალსაზრისით, უფრო სასარგებლო იყო, ვიდრე რელიგიური შინაარსის საუბრები.

ჩრდილების თეატრის წარმოდგენებს თავისი მოწყობის წესი, დრო და ადგილი გააჩნდა. მისი ჩატარება რამდენის დღეებში იყო შესაძლებელი (თუმცა იყო ადგილები კონსტანტინოპოლში, სადაც ის მთელი წელი იმართებოდა). საღამოობით 8-9 საათზე, როცა მზე ჩასული იყო და დღის მარხულობაც დამთავრებული, გართობას მოწყურებული მამაკაცები მათთვის საყვარელი ადგილისაკენ-საყავეებისაკენ მიეშურებოდნენ. სადაც ტევა არ იყო, რის გამოც ბავშვები (ვაჟები) იატაკზე განთავსდებოდნენ.

წარმოდგენის ნახვის მსურველ ქალბატონებს კი მხოლოდ სპეციალურად მათთვის მოწყობილ სახლში შეეძლოთ ენახათ სპექტაკლი, რომელიც დაახლოებით 3 საათი გრძელდებოდა და ის იმ ოთხი ძირითადი ნაწილისაგან შედგებოდა, რომლის გარეშეც „ყარაგოზის“ წარმოდგენები არ იმართებოდა. შესავალი⁷ ნაწილი (მუკადდიმე – mukaddime) ყოველთვის პუსიკის თანხლებით იწყებოდა. 2-3 კაცისაგან შემდგარი ორკესტრი „იარდაკი“ ფლეიტის, ბარაბნის, ზილის (დასარტყამი თეფშები) მეშვეობით ერთ-ერთი გმირის ჰაჯივათის წარმოთქმულ

ლექსს აკომპანიმენტს უკეთებდა. შესავალი სიმღერის შემდეგ მონატრებას გამოთქვამდა თავისი თანამგზავრის ყარაგოზის მიმართ, სცენაზე იხმობდა და მათ შორის ჩხუბიც იწყებოდა. მეორე ნაწილში მთავარ მოქმედ პირებს შორის დიალოგი (მუჰავერე – Muhavere) იმართებოდა, რასაც მოქმედების ძირითადი ნაწილი (ფასილი – Fasl) მოსდევდა, რომლის დროსაც მონათხრობი ამბავი ჩრდილებით გათამაშდებოდა. სპექტაკლი ლოგიკურად დასასრულით (ბითიშ – Bitis) მთავრდებოდა, სადაც ყარაგოზი მაყურებელს მომდევნო წარმოდგენის სათაურს ამცნობდა და ემშვიდობება.

სანახაობის გამართვის წესი ძალზე მარტივი იყო და დიდად არაფრით განსხვავდებოდა სხვა ქვეყნების ჩრდილების წარმოდგენებისაგან. კვამლით გაუღებელი შენობის ერთ-ერთ კუთხეში მაყურებლისათვის ყავა იხარშებოდა, ხოლო მეორე მხარეს, ასევე კუთხეში, სპეციალურად გამოყოფილ ადგილას, თეთრი ბატისტის ან აბრეშუმის ქსოვილისაგან გადაჭიმული ეკრანი იყო მოთავსებული. (ზოგჯერ გაქონილ ქალაქსაც ხმარობდნენ 1 მ. სიგრძისა და 80 სმ. სიგანის), რომელზედაც ზეითუნის ზეთისაგან განათებული ნათურა მკვეთრად არეკლავდა მოქმედ პირთა სახეებს. აქვე უნდა ითქვას, რომ ისლამის მიერ ადამიანებისა და ცხოველთა გამოსახულების აკრძალვამ არ შეაფერხა თოჯინების სახეთა მოხატვა. არც სელჩუკებს და არც ოსმალებს ყარაგოზის მხატვრობა არ მიუჩნევიათ რელიგიისათვის მიუღებლად, ამიტომაც ფიგურები საგულდაგულოდ მზადდებოდა კარდონის ან აქლემის გამჭვირვალე ტყავისაგან, იჭრებოდა და შემდეგ იღებებოდა. ვინაიდან თოჯინა გამჭვირვალე იყო, მისი ფერადოვნება ეკრანზე მეტ ელფერსა და ეფექტს ახდენდა. თოჯინების საშუალო სიმაღლე 20 სმ.-დან 30 სმ.-დე იყო (თუმცა ზოგჯერ 1 მ.-მდე აღწევდა) და ტანზე მიმაგრებული თხელი თოკების მეშვეობით ამოძრავდებოდა მეთოჯინე, რომლის ფუნქციაც თოჯინის გათამაშებასთან (ხშირად რამდენიმე) ერთად დეკორაციის გადაადგილება და ნათურის გასწორებაც იყო (მას ზოგჯერ დამხმარეც ჰყავდა).

როცა სცენაზე ჩხუბისა და სილის გაწნის ხმა ისმოდა (რაც ხშირი იყო) ამ დროს მეთოჯინეს ცალი ხელი თავისუფალი ჰქონდა და მას საკუთარ შუბლზე ან ლოყაზე ირტყამდა.

მეთოჯინე – ყარაგოზისი, დახელოვნებული იმპროვიზატორი, საუკეთესო ხმის პატრონი და ბაძვის ხელოვნებაში გაწაფული, საოცარ უნარს სწორედ მაშინ ავლენდა, როცა თითოეულ პერსონაჟს ხმას მორავებდა და მისთვის დამახასიათებელი დიალექტით იწყებდა საუბარს. ყარაგოზის წარმოდგენებისათვის, რომლის პერსონაჟებიც ისეთივე მრავალეროვანნი

99156

საქართველოს
კარლ ემენტი
მეცნიერებათა
ბიბლიოთეკა



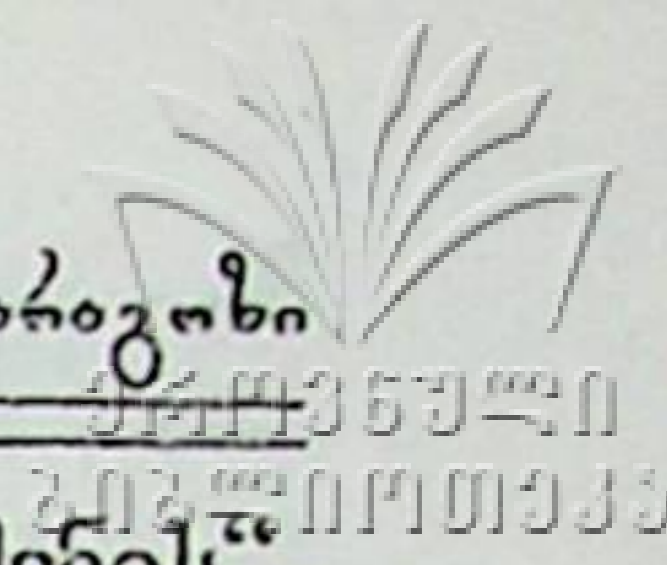
იყვნენ (ებრაელი, არაბი, ლაზი, ბერძენი და სხვა), როგორც მაშინდელი ჭრელი თურქული მოსახლეობა, ყველაზე მნიშვნელოვანი მეტყველებით მიბაძვა, გამოჯავრება, ენის გასატეხის სხაპასხუპით თქმა, გადაჭარბებული აქცენტით საუბარი, სხვისი აზრის დამახინჯება იყო. მაგ., ერთი ამბობს: „შენ წახვალ“, ყარაგოზს კი ესმის: „შენ ვირი ხარ“, რის შედეგადაც სიტყვათა თამაშს, ანუ მთავარს ვიღებთ, რაზედაც სპექტაკლის ძირითადი ნაწილი იყო აგებული და რომლის სწორად წარმართვაც მთლიანად მეთოჯინის ოსტატობასა და პროფესიონალიზმზე, ნიჭიერებასა და ზომიერების გრძნობაზე იყო დამყარებული.

თურქული ჩრდილების თეატრი ყარაგოზი (კარაგოზ), რომელსაც მთავარი გმირის ყარაგოზის სახელი ჰქვია, სიტყვათა სიტყვით შავ თვალებს ნიშნავს. (ვინაიდან თოჯინას დიდი შავი თვალი ჰქონდა და ის ყოველთვის პროფილში ჩნდებოდა). „ყარა“ – შავი ბიჭი, როგორც ამბობენ, ბოშას საყვარელი გამოთქმა უნდა ყოფილიყო. თურქეთშიც მას ხშირად ბოშად მიიჩნევენ და თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ აზიისა და ევროპის ქვეყნებშიც მეთოჯინეები ბოშები იყვნენ, ეს აზრი არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული.

ყარაგოზის ფიგურა ყოველთვის ფართო მომრგვალებული წვერითა და ასევე მომრგვალებული ჩაღმით ჩნდებოდა ეკრანზე, რომელიც ჩხუბის დროს ძვრებოდა და მელოტი თავი უჩნდებოდა. მის ტანსაცმელში წითელი ფერი ჭარბობდა, შარვალს კი ცისფერს ატარებდა. ძველად ფერების შერჩევასაც თავისი წესი გააჩნდა. მაგ.: წესი არ იყო, მწვანე ფერი დაეხურა იმას, ვინც ემირის ძე არ იყო, ასევე დაუშვებელი იყო მწვანე ფერით ქვედატანის შემოსვა, ვინაიდან მწვანე წმინდა ფერად მიიჩნეოდა. მაგრამ მოგვიანებით (XX საუკუნეში), როგორც ჩანს, ფერთა ასეთ გადანაწილებას დიდი ყურადღება არ მიექცა, ამიტომაც თურქული თეატრის მკვლევარმა ნურედინ სევინმა⁸ ყარაგოზის ტანზე მწვანე შარვლის გამოჩენა დიდ შეცდომად ჩათვალა.

რადგან უნებისყოფო, ზარმაცი და ამავე დროს მკვებარა ყარაგოზი ვერცერთ საქმეს თავს ვერ ართმევდა, ყოველთვის ჩხუბით ცდილობდა საკითხის გადაწყვეტას, ამიტომაც ბევრჯერ გაულახავთ, ქუჩაში გამოუგდიათ და დაუჭერიათ კიდეც. მაგრამ საზრიანმა ყარაგოზმა ყოველთვის კარგად იცოდა ოინების წყალობით თავის დაძვრენა, რაც მისი ხასიათის გამორჩეული თვისება გახლდათ. მისი ქცევები, ზოგჯერ უზნეოც, მაგრამ ყოველთვის კომიკური ელემენტების შემცველი, მაყურებელში სიცილსა და სიმპათიას მაინც იწვევდა.

გაუნათლებელ ყარაგოზს, რომელსაც სკოლაში არასოდეს უვლია,



ცუდად ესმოდა მისი განუყრელი თანამგზავრის, „სწავლული ბრძენის“, ჰაჯივათის (acivat). მაღალი წრიდან გამოსული ჰაჯივათი, რომელმაც მექა მოილოცა და მწვანე ფერსაც ატარებდა, ყარაგოზისაგან განსხვავებით, ზრდილობითა და კარგი მანერებით გამოირჩეოდა. მაგრამ, რადგან მისი სასაუბრო ენა მაღალფარდოვანი სპარსული და არაბული სიტყვებით იყო გაზავებული, რასაც მას ნაკლად უთვლიდნენ და თურქული ენისადმი უპატივცემულობას აბრალებდნენ, ყარაგოზის მუდმივი დაცინვის ობიექტი იყო. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ სელჩუკთა ეპოქაში, როცა ის პირველად ეკრანზე გამოჩნდა, სპარსული და არაბული ენების ცოდნა დიდ განათლებად მიიჩნეოდა და ყველა მწერალი და ინტელიგენტი ამ ენაზე საუბრობდა.

სანახაობის ხალხურობიდან გამომდინარე, უბრალო ენით საუბარი გაცილებით იზიდავდა ყარაგოზის მსგავსად თურქულ ენაზე მოსაუბრე მაყურებელს და ხალხის წიალიდან გამოსული გმირის პოპულარობაც დღითი დღე იზრდებოდა. ადვილი წარმოსადგენია, რა შეძახილებითა და ჟივილ-ხივილით ამხნევებდნენ ყარაგოზს, როცა ის მეგობრის, ჰაჯივათის ფრაზებს უესტებითა და მიმიკებით აფორმებდა.

ჰაჯივათი კი არ ბრაზობდა, არამედ მის მიმართ ხშირად გულმოწყალებასაც იჩენდა. ის მუდმივად შოულობდა მისთვის სამსახურს, მაშინაც კი, როცა ყარაგოზი მისგან მოგებული ფულის დამალვას ცდილობდა. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ზოგჯერ ჰაჯივათი ფულის შოვნის მიზნით თვითონ ითრევდა ყარაგოზს ოინებში. ასე მაგალითად, ტუზლუ-ბეიმ ჰაჯივათის ფული მისცა და სთხოვა მისთვის საცოლე მოეძებნა. ჰაჯივათმა ყარაგოზი წააქეზა: „შენ გარდაიქმნები ხანუმად – „საცოლედ“ და ეს ფანდი ჩვენ ბევრჯერ ფულს მოგვიტანს, ტუზლუსთვის კი გაკვეთილი იქნება, ასე რომ ყველანი კმაყოფილები დავრჩებით“,“ ყარაგოზი ქალად გარდაიქმნება, მის სანახავად მოსულ საქმროს ბევრ ფულს და საჩუქრებს სძალავს, ხოლო შეხდეგ ვუაღს იხსნის. მოყვანილი ეპიზოდის მსგავსად, თურქული ჩრდილების თეატრის პიესებისათვის სიუჟეტის სიმარტივე, არაორაზროვნება, პრიმიტიულობა და უბრალოება იყო დამახასიათებელი.

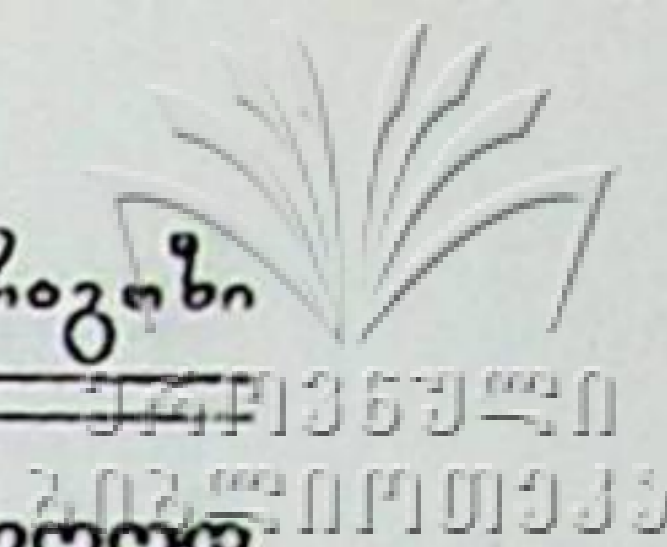
მათი შინაარსები თაობიდან თაობას (მამიდან ვაჟზე) ზეპირსიტყვიერებით გადაეცემოდა და საუკუნეების მანძილზე ინახებოდა. პიესები არ გამოირჩეოდა არც ლიტერატურულობით და ამბის მაღალმხატვრული დამუშავებით. თემატური თვალსაზრისითაც რეპერტუარში ყველაზე დიდ ადგილს სწორედ ის მარტივ სიუჟეტიანი წარმოდგენები იკავებდა, რომელშიც ჰაჯივათი ყარაგოზისათვის სამსახურს შოულობდა ან ის წარმოდგენები იყო პოპულარული, სადაც ყარაგოზის მიზეზით ჩხუბი ხდებოდა.

ადრეული წარმოდგენები სკაბრეზული და აღვირახსნილი ხუმრობებითაც გამოირჩეოდა, რაც, პირველ რიგში, იმით უნდა ყოფილიყო განპირობებული, რომ თოჯინას დიდი ფალოსი ჰქონდა. ქალების მოყვარული ყარაგოზი ორგიების მომწეობი და საროსკიპოს ხშირი სტუმარიც გახლდათ, პრიაპად გარდაქმნასაც ადვილად ახერხებდა და ყველას ფალიკური კულტისადმი თაყვანისცემისკენ მოუწოდებდა. მაგრამ ყველაზე სამხიარულო ის ეპიზოდები იყო, სადაც ის ფალოსს როგორც ჯოხს ისე ხმარობდა და მოწინააღმდეგესაც ადვილად იგერიებდა. ერთხელ ხილად გარდაქმნილ ყარაგოზზე გამკლელი მგზავრი გაოცებული კითხულობდა, თუ რა ჭოკი იყო აღმართული ხიდის შუა – მუხა თუ ფიჭვი?¹⁰ ხოლო როცა მასზე მექარავნები აქლემებსა და ცხენებს მაბამდნენ და მას აქეთ-იქით ათრევდნენ, გამწარებული ყარაგოზის ყვირილზე მხიარული მაყურებლის სიცილს დასასრული არ ჰქონდა. მაგრამ დროთა მანძილზე ფალიკური ელემენტებისაგან შექმნილი სიუჟეტები წარსულს ჩაბარდა და ფალოსის ნაცვლად მისი იარაღი ჯოხმა შეცვალა, რომელსაც თოჯინების თეატრის არაერთი პერსონაჟი მიმართავდა.

ჩრდილების თეატრის წარმატებას მიზეზი, უპირველესად, მის ხალხურობასა და კომიკურობაში იყო, რაც იმითაც იყო განპირობებული, რომ პიესები ანეკდოტურ სიტუაციებზე იყო აგებული, რომლებიც გარკვეული ადაპტაციის შემდეგ ფარსში გადაიზრდებოდა და რაც, თავის მხრივ, კომედიის განვითარებასაც უწყობდა ხელს. (მაგ., ანეკდოტი „მაღემსრბოლელი“, რომელიც მოლა ნასრედინის კრებულში შევიდა¹¹ წარმოდგენდა ფაბულას პიესისა „დიდი ქორწინება“).

ჩრდილების თეატრი ხალხურ ლეგენდებსა და თქმულებებსაც მიმართავდა. თაპირი და ზუპრეს, ლეილა და მეჯნუნის, ფერჰარდი და შორინის ტრაგიკულმა სიუჟეტებმა, რომლებმაც მთელ აღმოსავლეთში სახელი გაითქვა, ჩრდილების თეატრის რეპერტუარში სახეშეცვლილი ვერსიებით ვხვდებით. კომედიურ თემებზე ორიენტირებულ ყარაგოზის წარმოდგენებში სასიყვარულო დესთანების ჩვენებისას მეთოჯინეებმა პიესის ტრაგიკულ კოლიზიაზე უარი თქვეს და მასში კომიკური ხასიათი და ოპტიმისტური დასასრული შეიტანეს.

ჩრდილებისა და თოჯინების წარმოდგენები ყველა ქვეყანაში რომ დემოკრატიული იყო, ამაზე ისიც მეყტველებს, რომ მეთოჯინეების ხშირად სოციალურ თემებსა და ხელისუფალთა წინააღმდეგ სატირულ გამოსვლებსაც კი მიმართავდნენ. მაგ., „ყარაგოზის თეატრმა 1909 წელს წარმოადგინა აბ დულჰამიდ II ჩამოგდება ტახტიდან. 1911 წელს „ყარაგოზში“ აიკრძალა პოლიტიკური სანახაობანი¹².



მიუხედავად ყარაგოზის სპექტაკლების პრიმიტიულობისა, საბოლოოდ ეს პიესები ხალხის ცხოვრების ამსახველი იყო და მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ამა თუ იმ ქალაქის უბნის ცხოვრების წესთან და მორალთან. სიუჟეტები კი ტიპაჟთა გარკვეულ წრესთან და, პირველ რიგში, მთავარ გმირებთან და სხვა პერსონაჟებთანაც, რომელთაც თავიანთი რეპლიკა და ამპლუა გააჩნდათ. აქ ვხვდებით როგორც პათოლოგიურ პერსონაჟებს (ლოთი თურქი, მატყუარა დერვიში, ოპიუმის გამყიდველი და სხვა), ასევე სხვადასხვა პროფესიის წარმომადგენლებსაც, რომლებიც გარკვეულ ეროვნებებთან იყო დაკავშირებული (მაგ., ებრაელი – იუველიერი, სპარსი – ხალიჩების გამყიდველი, ბერძენი – მკურნალი და სხვა). ყველაფერი ეს კი თურქული ცხოვრების რეალურ სურათს ასახავდა და, რაც მთავარია, უბრალო ხალხის თვალთახედვიდან იყო განხილული.

ყარაგოზის თამაშობები არაბულ ქვეყნებშიც პოპულარობით სარგებლობდა და ის სახეშეცვლილი ვერსიებითა და სხვადასხვა სახელით ჩნდებოდა ეკრანზე. კარაგუზი ან გარაგუზი, ეგვიპტეში – არაგოზი, ლიბანში – კარაკუსი და სხვა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ყარაგოზის წარმოდგენები გავრცელდა ყველა იმ ქვეყანაში, სადაც ოსმალეთი ბატონობდა.

თურქოლოგი მ. ხარებავა დასაშვებად მიიჩნევს, რომ საქართველოში ბატონობის პერიოდში თურქებს ხალხური თეატრალური სანახაობა გაემართათ. „თანაც ყარაგოზის თეატრი მოხეტიალე დასისაგან შედგებოდა და შესაძლოა, ის ყველგან დაჰყვებოდა ოსმალურ ლაშქარს“¹³.

ყარაგოზის თამაშობანი რომ საქართველოში იმართებოდა, ამას იოსებ გრიშაშვილიც ადასტურებს, რომელიც შაითანბაზრის ყავახანებში თავად დასწრებია „მინიატურულ წარმოდგენებს“ და ყველაფერი აუწერია¹⁴. „ფარდის უკან დამალული ერთი კაცი, რომელიც ფიგურებს ამოძრავებდა... დამსწრეებს მოქმედი პირების თავგადასავალს მოუთხრობდა. ეს ერთი კაცი ლეგენდის გმირის ყარაგოზის სახელს ატარებდა, ყველა პერსონაჟის ნაცვლად თვითონ ლაპარაკობდა“. აქედან სრულიად ნათლად ჩანს, რომ ქართულმა ჩრდილების წარმოდგენლებმაც, თურქულის მსგავსად, ყარაგოზის თოჯინის მთავარი გმირის როლი დააკისრა. საინტერესოა, თუ რა შინაარსის წარმოდგენებს სთავაზობდა თეატრი ქართველ მაყურებელს მაშინ, როცა მთლიანად უცნობია თბილისში წარმოდგენილი „ყარაგოზის თეატრის“ რეპერტუარის თუნდაც მცირე ნუსხაც კი. ი. გრიშაშვილის ინფორმაცია ამ მხრივაც მეტად მნიშვნელოვანია.

„მოლა, თერძი და ღურგალი დაძმობილდნენ... გზაზე შემოაღამდათ, რადგან ავაზაკების შიში ჰქონდათ, გადასწყვიტეს, რომ ძილის დროს



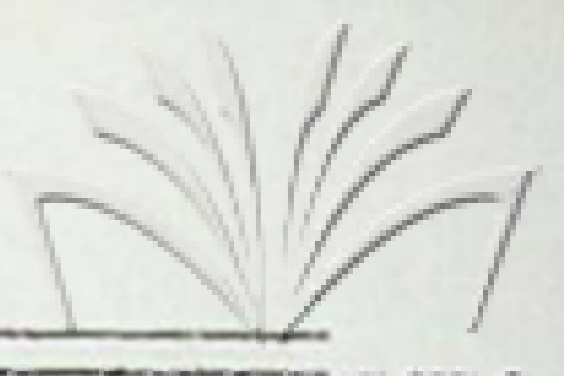
მორიგეობით დარაჯად დამდგარიყვნენ. პირველად დარაჯობა შეხვდა დურგალს... მან ქალის მანიკენი გააკეთა, შეხვდა თერძს დარაჯობის ჯერი, რომელმაც ამ ხის ქალს ტანისამოსი შეუკერა. როცა დარაჯობა სასულიერო პირს ერგო... ლოცვა დაიწყო და ამ ქალს სული ჩაუდგა, გაცოცხლდა. ამ სამ ამხანაგს შორის დაიწყო ცილაობა: არა ჩემია ეს ქალი და არა ჩემიო. რომელს ეკუთვნის ეს ქალი? ამ საჯარო გონებრივ ვარჯიშში მთელი ხალხი იღებდა მონაწილეობას“. აქედან ნათელია, რომ მეთოჯინე წარმოდგენას ისე მართავდა, რომ მაყურებლის ჩართვა და მასში მონაწილეობა აუცილებელიც კი იყო. ამგვარი შეკითხვა – გამოცანების ელემენტები, რომელიც მოქმედებით განსახიერებას გულისხმობდა, კარგადაა ცნობილი ქართული თეატრის ისტორიაში.

ამგვარად, თურქული ჩრდილების თეატრმა ყარაგოზმა, რომელიც თურქული კულტურის შემადგენელი ნაწილი იყო, უდიდესი როლი უპირველესად ნაციონალური თეატრის განვითარებაში ითამაშა. საუკუნეების მანძილზე პოპულარული წარმოდგენები სხვა ხალხურ სანახაობებშიც დიდ გავლენას ახდენდა. (მაგ., ორტა ოუნუს (Orta oyun) – თამაში შუაში – სამოედნო თამაშობანი. აქაც წარმოდგენები ყარაგოზის მსგავსად საყავეებში იმართებოდა 2 მთავარი გმირის მონაწილეობით. მთავარი აქაც ხმისა და ჟესტების იმიტირება იყო. რეპერტუარი კი ხშირად ერთი და იგივე ჰქონდათ).

1970 წელს¹⁵ თურქულმა თეატრალურმა მოღვაწეებმა „ყარაგოზის“ საზოგადოება შექმნა, სადაც ჩრდილების ხელოვნებას ახალგაზრდებს ასწავლიდნენ. 1971 წელს კი ნაციონალურ კონგრესზე წარმოდგენილი იყო „ყარაგოზი“, როგორც მაგალითი ნაციონალური სიამაყისა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Theater Lexikon. Kunst und Gesellschaft. Berlin. 1977. s. 570.
2. იხ.: წერილი – U. Kunos – “Uber die Volkspoesie der osmanischen Turken”.
3. იხ.: И.В. Боролина. «О жанровой федерации пьес турецкого народного театра». Жур. «Советская туркология», 1982. №4.
4. Т.А. Путинцева . «Тысяча и один год арабского театра» . Москва. 1977. с. 83
5. G. Iacob .Turkische Volksliteratur. Berlin. 1901. s. 32.
6. I. Kunos – დასახელებული ნაშრომი, გვ. 33.
7. Larousse . enciklopedia. t.10.
8. N. Sevin . Turk Golge Oyunu. P.30
9. Аринана. «Театр Турции». с. 37
10. Г. Крыжицкий. «Экзотический театр». с. 46
11. მოლა ნასრედინის ანეკდოტები. ბათუმი, 1972, გვ. 189
12. იხ.: ჟურნ.: „საბჭოთა ხელოვნება“, 1983, №3.
13. იქვე;
14. ი. გრიშაშვილი. ძველი ლიტერატურული ბოჰემა, ბათუმი, 1986, გვ. 74.
15. А.Путинцева – დასახელებული ნაშრომი. გვ. 97.



**„მეფე ლირის“ განხორციელებული სცენური
ინტერპრეტაციის საკითხისათვის**
(კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედების მაგალითზე)

XX საუკუნის 20-ანი წლებიდან განახლებისა და აღმავლობის ახალი ეტაპი იწყება ქართულ თეატრში, რომლის ცენტრში, პირველ რიგში, დიდი ქართველი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი დგას. ამ თაობის რეჟისორთა სრულიად განსხვავებულ, არატრადიციული ფორმების ძიებებს ხელი შეუწყო ხელოვნებაში სხვადასხვა მიმდინარეობისა და სტილის ფართო შემოდინებამ. ქართული თეატრი ილტვოდა შეექმნა ევროპული მოდელის თეატრი, გამხდარიყო მისი ორგანული ნაწილი, თანაც ისე, რომ არ დაეკარგა თავისი ეროვნული ნიშან-თვისებანი; ტიტანური შრომა და ბრძოლა დასჭირდათ კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელს, რათა ქართულ თეატრს XX საუკუნის 20-ან წლებშივე მოეპოვებინა საერთაშორისო აღიარება.

„ახმეტელის და მარჯანიშვილის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება ის იყო, რომ ისინი კლასიკურ ნაწარმოებზე მუშაობისას თავისუფალი იმპროვიზაციის, პიესის მონტაჟისა და ადაპტაციის გზით ახდენდნენ ტრადიციული პრობლემების შეცვლას“.¹ ამ ერთიანი კონცეპტუალური მიდგომის მიუხედავად ორივე დიდი ქართველი რეჟისორი შეეცადა „მეფე ლირის“ ინტერპრეტაციისას ერთმანეთისაგან საკამოდ განსხვავებული ხელწერით საკუთარი საზრისის დამკვიდრებას. სამწუხაროდ, არც ერთი მათგანის ჩანაფიქრი არ განხორციელებულა სცენაზე, მაგრამ ის ძიებები, რომლებიც სარეპეტიციო დღიურებსა და მოგონებებშია შემორჩენილი, უდაოდ იწვევს ინტერესს, თუნდაც იმ ფონზე, რომ ამ ძიებებმა გარკვეული ასახვა პოვეს შემდგომი თაობის რეჟისორების შემოქმედებაში. კერძოდ: ქუთაისის თეატრში „ლირის“ დადგმისას დოდო ანთაძე ძირითადად კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორულ ექსპლიკაციას ეყრდნობოდა, ხოლო რობერტ სტურუასეულ „ლირში“ შეინიშნება შორეული პარალელები სანდრო ახმეტელის ძიებებთან.

კოტე მარჯანიშვილი „მეფე ლირზე“ მუშაობას „ჰამლეტის“ პრემიერის შემდეგ, 1925 წლის 12 დეკემბერს შეუდგა. როგორც ჩანს, მას არ სურდა შექსპირთან განშორება. „ახლა შევუდექით „ლირს“, რომელიც მზად უნდა იყოს იანვრის ბოლოს, – წერდა იგი ჟივიკინს, – შემდეგ კი ღვთის მადლით „რიჩარდს“ „დავდგამ“.² არადა ბედის ირონიაა

ის, რომ ვერც ერთი ჩანაფიქრი ვერ განახორციელა.

კოტე მარჯანიშვილის მიერ „მეფე ლირის“ სცენური განსახიერების აუცილებლობა დროითი ფაქტორით იყო ნაკარნახევი. იმ პერიოდის საქართველოში ისევე, როგორც ლირის სახელმწიფოში პოლიტიკური კრიზისია. ამო აღმოჩნდა ერის გადაწყვეტილება დამოუკიდებლობის თაობაზე – ამჯერად უკვე საბჭოთა რუსეთმა მოახდინა საქართველოს ანექსია. სისხლში იქნა ჩახშობილი 1924 წელს ქართველ იუნკერთა ბოლო ამბოხება დამოუკიდებლობის შესანარჩუნებლად. შემდეგი კი ის არის, რომ ერში მკვიდრდება ლირის ქალიშვილების მსგავსი პირმოთნეობა და სიყალბე, რომელიც იმარჯვებს გულწრფელობასა და სიმართლეზე. კრიზისი იყო ქართულ თეატრშიც. სწორედ აქედან შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ, მართლაც, „მარჯანიშვილის ლირი გამოძახილი უნდა ყოფილიყო იმ არეულობისა, რომელიც ქვეყანასა და თეატრშიც არსებობდა“.³ მაგრამ ამ ეპოქის დასახასიათებლად ვერ გავიზიარებთ ციტატის დასაწყისის ლოგიკას: „ღირმაც დაჰყო სამეფო, მაგრამ სიმართლე და გულწრფელობა შესწირა პირმოთნეობას და სიყალბეს, რადგან მეფის მიერ გაკეთდა არჩევანი, ქვეყანამაც გაიზიარა იგი“.⁴ ეს პასაჟი უფრო რუსეთის მიერ საქართველოს პირველ ანექსიას უკავშირდება, როდესაც ერეკლემ მოახდინა არჩევანი რუსეთთან ხელშეკრულების დადების თაობაზე, „გეორგიევსკის ტრაქტატის“ სახელწოდებით რომ არის ცნობილი. მეფის არჩევნის პარალელზე ლირის არჩევანთან სწორედ ამ შემთხვევაში შეიძლება საუბარი. XX საუკუნის 20-ან წლებში საქართველოს ხელისუფლების მიერ ასეთი არჩევანი არ გაკეთებულა.

1925 წელს, როცა მარჯანიშვილმა „ღირის“ დადგმა განიზრახა, საქართველოში, მართლაც, სოციალურ-პოლიტიკური ქაოსია გამოწვეული სახელმწიფო ძალთა გადანაწილებით, მუდმივი ცვლით. აშკარად ჩანდა, რომ მოდის ახალი რეჟიმი, რომელიც თავის საწყისში არ ცნობს პიროვნების ინდივიდუალობას და მიილტვის მისი ტრანსფორმაციისაკენ „ერთიან მასაში“. აქედან გამომდინარე, „მეფე ლირი“ პროტესტის ერთგვარი გამოვლინებაა, რომელიც ცხადყოფს საზოგადოებაში არსებულ აქტუალურ პრობლემებს და ინდივიდუალური პოლიტიკური ზრახვებისათვის ბრძოლის სავალალო შედეგს, ნიღბავს მათ პომპეზური სანახაობითა და ილუზიური ყოფითი კეთილდღეობით.

მარჯანიშვილის განუხორციელებელი „მეფე ლირის“ შესახებ ასეთი დასკვნის უფლებას იძლევა ზემოხსენებული სარეპეტიციო ჩანაწერები, ასევე – დოდო ანთაძის დღიურები, რომელიც მეორე რეჟისორი იყო სპექტაკლისა, მსახიობთა მოგონებები და აგრეთვე შემონახული პიესის

მონტაჟი მცირე ტექსტური შემოკლებით. ეს შესაძლებლობას იძლევა რეკონსტრუქციის მეთოდის გზით აღვადგინოთ ზოგადი სურათი იმისა, თუ როგორ ჰქონდა გააზრებული კოტე მარჯანიშვილს სპექტაკლი. მან სულ 23 რეპეტიცია ჩაატარა და სამი მოქმედების მოხაზვაც მოასწრო. თავდაპირველად ისევე ინტენსიურად მუშაობდა, როგორც „ჰამლეტზე“, გაკეთებული ჰქონდა სარეჟისორო მონტაჟი, როლები კი შემდეგნაირად ჰქონდა განაწილებული: ლირი – აკაკი ხორავა, კენტი – უშანგი ჩხეიძე, გლოსტერი – შალვა ღამბაშიძე, გონერილა – ცაცა ამირეჯიბი, რეგანა – თამარ ჭავჭავაძე, კორდელია – ვერიკო ანჯაფარიძე, ედმუნდი – გიორგი დავითაშვილი, ედგარი – ნიკო გოცირიძე, ვასო გოძიაშვილი, მასხარა – აკაკი ვასაძე.⁵ დოლო ანთაძის მიერ შედგენილ სარეპეტიციო დღიურში ძალზე მწირად, მაგრამ მაინც არის აღნიშნულ პერსონაჟთა ხასიათის გეგმა: „მასხარას უყვარს ლირი, ლირი და მასხარა თითქოს განუყრელია, მასხარას ისევ უყვარს ლირი, რადგანაც თვით ლირს არ უყვარს კორდელია. კენტი ლირის დამატებაა, ისიც არის შეყვარებული მეფეზე. გლოსტერი კი ისეთივე მდგომარეობაშია, როგორშიც ლირი“.⁶ როგორც ჩანს, მარჯანიშვილმა ძირითადი აქცენტი გადაიტანა ლირიდან მასხარაზე, მოახდინა მასხარისა და ლირის იდენტიფიკაცია, როგორც ერთი მედლის ორი მხარე, მსგავსად დონ ჟუანისა და სგანარელისა, დონ კიხოტისა და სანჩო პანსასი. რაც შეეხება გლოსტერის ხაზის გაგებას, კოტე მარჯანიშვილისთვის იგი „თვალხილული უფრო ბრმაა, ვიდრე რეალურად ბრმა მდგომარეობაში“.

მარჯანიშვილი განსაკუთრებით ამახვილებდა ყურადღებას გლოსტერისადმი ედმუნდის მიერ წერილის გადაცემის ეპიზოდზე, რომელიც შემდეგნაირად იყო გადაწყვეტილი. სურათი იწყება ედმუნდის სიმღერით, რომლის დროს იგი აწყობს გეგმას, თუ როგორ მიაწოდოს წერილი გლოსტერს: „წერილს დააგდებს, რომ მამამ ვითომ შემთხვევით იპოვა, მაგრამ იგრძნობს, რომ სხვა ხერხია საჭირო, ისევ აიღებს და განაგრძობს სიმღერას. ამ დროს ტერესაზე ედგარი გამოდის სანთლითა და წიგნით ხელში, იგი მეცნიერებით გატაცებული ახალგაზრდაა. აი, ამ სურათში ედმუნდს მიაქვს ხმალი ედგარისათვის. ბალკონის ქვემოდან მხლებლები ჩირაღდნებით ამოდიან. მოხდა ძმათა შეტევა“.⁷ რეჟისორი ასეთი ფორმით აჩვენებდა, რომ ლირის სახელმწიფოში არეულობაა, ისეთივე ქაოსია, როგორიც საბჭოთა საქართველოში. უშანგი ჩხეიძის თქმით, „ლირში იყო ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი და საინტერესოდ გაკეთებული ადგილები, ვიდრე ზემოთ დასახელებული მიზანსცენები. „პირველი სურათი ერთგვარ გასაღებს წარმოადგენდა ლირის შემდგომი სავალი გზის. ეს



იყო სწორედ აღებული გეზი განწყობილებისა“.⁸

მარჯანიშვილისეული გააზრებით ლირის ტრაგედია უპირველესად მოხუცი ადამიანის ტრაგედია იყო. მას სურდა, ადამიანური მიწიერების, მისი ყოველდღიური ცხოვრების რღვევაში დაენახა ლირის სულიერი დრამა. კონფლიქტი უმთავრესად ოჯახური ურთიერთობის ფონზე იშლებოდა და ეს გარემოება ხაზს უსვამდა უბრალო ადამიანის ტრაგედიას. ამ აზრს ავითარებს თავის შრომაში მ. გეგეჭკორი: „კოტე მარჯანიშვილისათვის, შექსპირის ტრაგედიაში მთავარი იყო ლირის სულიერი გარდაქმნის ჩვენება ფსიქოლოგიური სიმართლითა და სიზუსტით. ამის მიღწევას იგი ცდილობდა მეფისა და მის გარშემო მყოფ ყველა სხვა პერსონაჟთა ქმედების დამაჯერებელი მოტივირებით“.⁹ ასე რომ, იგი „ეთხოვება სიცოცხლეს და კვდება, როგორც გასპეტაკებული ადამიანი, მაგრამ ეს მოხდა გვიან“.¹⁰ ეთერ გუგუშვილის თქმით, ტრაგედიის მოქმედება უნდა განვითარებულიყო რეალობასთან შეჯახებისა და მისი შეცნობის შედეგად ლირის თანდათანობით გამოფხიზლების საფუძველზე“.¹¹ მარჯანიშვილის მიერ ლირის სცენური სახე უახლოვდება მიხოელსის გაგებას, სადაც შექსპირის ტრაგედიის არსი ის არის, რომ „ლირმა მოისურვა, სხვებისათვის თავს მოეხვია თვითნებიერი ექსპერიმენტი, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ექსპერიმენტის ობიექტი თვითონვე გახდა“.¹²

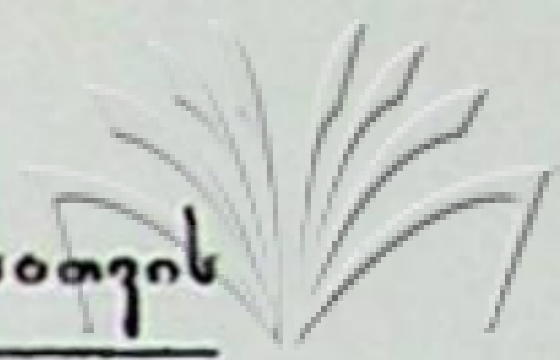
ლირის ირგვლივ არსებულ ჩანაწერებში იკვეთება, რომ ლირის სახის გაზრდაში კოტე მარჯანიშვილი უფრო ყოფითი გმირისაკენ იხრება, რომლისთვისაც უცხოა ყოველგვარი ზეაწეული ტონი, ამიტომაც მისი ლირი ოჯახურ გარემოში, ყოველგვარი ოფიციალური ცერემონიის გარეშე იწყებდა თავის პირველ მონოლოგს, მან ტახტზე არ დასვა ლირი და არც სამეფო რეგალებით: გვირგვინით, მანტიითა და კვერთხით შემოსა იგი, რაც ხშირად ბიძგს აძლევს აქტიორს საზეიმო, პათეტიკური ტონისაკენ, არამედ სავარძელში მოათავსა და თავიდანვე ფსიქოლოგიურად, სრულად ბუნებრივ და ადამიანურ მდგომარეობაში ჩააყენა ლირის შემსრულებელი მსახიობი – აკაკი ხორავა. უშანგი ჩხეიძე იგონებს, რომ მარჯანიშვილმა აკაკი ხორავასათვის ბუნებრივი გარემოცვისა და მდგომარეობის შექმნის მიზნით, რათა მის თამაშში გულწრფელობა და სიმართლე ყოფილიყო, სამეფო დანაწილების ეპიზოდისათვის დაახლოებით ასეთი მიზანსცენა მოიფიქრა: „ლირი არაჩვეულებრივ განწყობილებაზეა, რადგან მან უნდა გადადგას მისთვის სრულად ახალი, უჩვეულო ნაბიჯი, მან მთელი თავისი სამეფო უნდა დაჰყოს სამ ნაწილად და გადასცეს თავის ქალიშვილებს – ასეთი მხნე და საზეიმო განწყობილებით უნდა გამოსულიყო ლირი სცენაზე, საცა თავი მოუყრია ყველას, ვის მიმართაც



ის ასეთ ქველმოქმედებას და გულუხვობას იჩენს, აი, ის მოთავსდა სავარძელში, მან ახლახან მიირთვა შშვნიერი საუზმე, მის წინ გაღვივებული ბუხარია, რომლის წინაშეც შეიძლება დიდი ინგლისური დოგი იწვეს, ის გარშემორტყმულია თავისი ქალიშვილებით და სასიძოვებით. მის ფერხთით მოთავსებულია მისი უსაყვარლესი ქალიშვილი – კორნელია¹³. ამ სურათის შესახებ თითქოს იმავეს აღნიშნავს აკაკი ვასაძეც თავის წიგნში „მოგონებები, ფიქრები“, თუმცა ის ცდილობს, ახსნას მარჯანიშვილის მიერ ჩაფიქრებული ლირის „მიწაზე დაშვების“ მიზეზი. „ტრაგედიაში ასახულ მოვლენათა კონტრასტულობის გასამძაფრებლად მან განიზრახა პირველი სცენა, რაც შეიძლებოდა ტკბილი, ოჯახური სიმყუდროვის გამომხატველი ყოფილიყო. კეთილიმსყოფელი მოხუცი მამა, ლირი, რომელსაც არავითარი მეფური მორთულობა არ უნდა ჰქონოდა, იჯდა ბუხართან მოალერსე ქალიშვილებით, ახლობლებით და ხუმარათი, მარჯანიშვილს უნდოდა, რომ ამ ნაწარმოებში ასახულ მოვლენათა ტრაგიკულობა, მათი კონფლიქტურობა და სიმწვავე აღმოცენებულიყო და გამოაშკარავებულიყო სინამდვილის მოჩვენებით და არსებით მხარეთა მკვეთრი დაპირისპირების ნიადაგზე, ეს უნდა გამოვლენილიყო ყველაფერში, განსაკუთრებით „ღირში“¹⁴.

აკაკი ვასაძის ამ მოსაზრებას თავის ნაშრომში „ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის 70-80-ან წლებში ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში“ მ. გეგეჭკორი განავრცობს და წერს: „მარჯანიშვილს სურდა ეჩვენებინა აბსოლუტური მონარქის თანდათანობით დაცემა და ლირი-ადამიანის შესაბამისი ამაღლება არა მხოლოდ მეფის, არამედ ყველა სხვა პერსონაჟის ტრაგიკული ბედის ჩვენებით. დიდი რეჟისორის ჩანაფიქრის მიხედვით, მეფე ლირი დასაწყისიდანვე უფრო მეტად ადამიანი უნდა ყოფილიყო, ვიდრე ძლევამოსილი ბრძანებელი. ეს ბრწყინვალე, დიდებული, ძლიერი, მაგრამ მაინც, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანია, ხოლო შემდეგ – მეფე“¹⁵. მარჯანიშვილმა ლირის ბუხართან, ოჯახურ გარემოში ჩვენებით, მხოლოდ მის მიწიერებას არ გაუსვა ხაზი. „ბუხარი და ლირის იდეალური კმაყოფილება იმას გვაუწყებდა, რომ მას სჯეროდა თავისი ქალიშვილების სიყვარულის, სჯეროდა, რომ მას პატივს სცემდნენ. იგი ვერ ხედავდა რეგანას და გონერილას პირმოთნეობას და სულიერ გადაგვარებას. ლირი მიენდო მათ სიტყვებს და მანამდე გაჰყვა ვიდრე ტრაგიკულ კოლიზიებში არ ჩაინთქა“¹⁶.

ასეთი სერიოზული მუშაობის შემდეგ რეპეტიციები ჩერდება... რა უნდა ყოფილიყო რეპეტიციების შეწყვეტის მიზეზი? ამ კითხვზე ცალსახა პასუხი არ არსებობს. შ. მაჭავარიანის აზრით, „მაყურებლამდე მხატვრული



სახის უბრალოდ ზედმეტი ბრწინვალებისა და პათეტიკის გარეშე ადამიანურად მოტანა ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანი იყო კოტესი. ჩანს, ამაში არ დაეთანხმა ახმეტელი მას და მაყურებელთა პირველი სურათის ზარზეიმული მონუმენტურობით მიტანა ისურვა. სწორედ, აქ იჩინა თავი უთანხმოებამ და შეწყდა რეპეტიციები¹⁷. აკაკი ვასაძე რეპეტიციების შეწყვეტის მიზეზად აკაკი ხორავას მიერ მეფე ლირის როლის დაუძლეველობას ასახელებს: „კოტემ ამ ამოცანის დასახვისას თითქმის სრულიად არ გაუწია ანგარიში, მაშინ სრულიად ახალბედა მსახიობი შემოქმედების ბუნებასა და შესაძლებლობებს – ასეთი რთული ამოცანის გადაწყვეტა ახალგაზრდა მსახიობის შესაძლებლობას სრულიად არ შეესაბამებოდა. მარჯანიშვილმა მალე იგრძნო, რომ ალლომ უმტყუნა და ნერვიულობდა რეპეტიციებზე. ამას თან დაერთო მისი ავადმყოფობა, თეატრის შიდა კოლიზიები და რეპეტიციები შეწყდა, „ლირზე“ მუშაობა აღარ განახლებულა, რადგან მალე კოტე წავიდა თეატრიდან“¹⁸. მსახიობი თამარ წულუკიძე კი რეპეტიციების შეწყვეტის მიზეზად ასახელებს როგორც მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შეუთანხმებლობას „ლირის“ ინტერპრეტაციაში, ისე რეჟისორის ლირის როლის შემსრულებლის არასწორ არჩევანს. პაოლა ურუშაძე სპექტაკლის განუხორციელებლობის მიზეზად ასახელებს რეჟისორის მიერ ლირის შემსრულებლის არამართებულ განაწილებას. მაშინ აკაკი ხორავა მხოლოდ 30 წლის იყო. მას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ტრაგიკული გმირების შესრულების გამოცდილება. იქნებ ხორავას შინაგანმა მოუმზადებლობამ განაპირობა შემოქმედებითი ამოცანის დაუძლეველობა. უმანგი ჩხეიძე თავის მოგონებებში წერს: „შექსპირის ყველა ტრაგედიის თამაში შეიძლება დავუშვათ ახალგაზრდობაში, მაგრამ არა ლირისა, ლირს ყოველთვის თამაშობდნენ უკვე მოწიფული, დიდი გამოცდილებით შეიარაღებული აქტიორები. მარჯანიშვილმა, როდესაც ლირის როლის შესრულება ხორავას შესთავაზა, გაითვალისწინა მსახიობის მდიდარი მონაცემები, დაეყრდნო საკუთარ დიდ გამოცდილებას. სპექტაკლს უსათუოდ უნდა გაემარჯვა, მაგრამ ამისათვის ხორავას ძალ-ღონე უნდა დაეძაბა“¹⁹.

ფაქტია, რომ მარჯანიშვილმა, რომელსაც შესაშური, უტყუარი ალლო ჰქონდა მსახიობის შერჩევაში, შეწყვიტა რეპეტიციები. როგორც ჩანს, მან წინასწარ ვერ გათვალა მოსალოდნელი წინააღმდეგობები, გარდა ამისა, ხორავას, ფაქტობრივად, დროც არ ჰქონდა როლის მოსამზადებლად, საკუთარი კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად. ზემოაღნიშნულმა ფაქტორებმა განაპირობა „ლირის“ განუხორციელებლობა რუსთაველის თეატრის სცენაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ე. ჟვანია. „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრში (სადიპლომო შრომა), თბილისი, 1998, გვ. 80
2. Сборник. «Коте Марджанишвили», Т. 2, Тбилиси, 1970.
3. ე. ჟვანია. „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრში (სადიპლომო შრომა), თბილისი, 1998, გვ. 5
4. იქვე.
5. ეთ. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი, თბილისი, 1972, გვ. 40.
6. ე. ჟვანია. „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრში (სადიპლომო შრომა), თბილისი, 1998, გვ. 33.
7. ვ. კიკნაძე. ახლო წარსულის ფურცლები, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1960, №17.
8. უ. ჩხეიძე. კოტე მარჯანიშვილი, ხელმძღვანელი და პედაგოგი, ჟურნალი „მნათობი“, 1949, №5, გვ. 111.
9. მ. გეგეჭკორი. სცენური ინერპრეტაციის პრობლემა 70-80-ანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), თბილისი, 1993, გვ. 59.
10. შ. მაჭავარიანი. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, თბილისი, 1961, გვ. 39.
11. ეთ. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი, თბილისი, 1972, გვ. 402.
12. Б. Зингерман, Михоелс Лир, წიგნში “Михоелс, Статьи, беседы, речи” М.1965
13. უ. ჩხეიძე. კოტე მარჯანიშვილი, კრებულში „კ. მარჯანიშვილი“, თბ, 1961, გვ. 96.
14. აკ. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები, ტ. 2, თბილისი, 1983.
15. მ. გეგეჭკორი. სცენური ინერპრეტაციის პრობლემა 70-80-ანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), თბილისი, 1993, გვ. 59.
16. ვ. კიკნაძე. ახლო წარსულის ფურცლები, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1960, №17
17. შ. მაჭავარიანი. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, თბილისი, 1961, გვ. 38.
18. აკ. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები, ტ. 2, თბილისი, 1983, გვ. 348.
19. უ. ჩხეიძე. კოტე მარჯანიშვილი, თბილისი, 1949, გვ. 68.



**გრიგოლ რობაქიძის დრამატული სიმფონია
„ლონდა“ და ლოტოსის ყვავილის სიმბოლიკა
„ლონდას“ შემდგომი ისტორიისათვის**

გრიგოლ რობაქიძემ „ლონდა“ 1917 წელს დაწერა ყაზახში (აზერბაიჯანში). მანამდე საზოგადოება გრ. რობაქიძეს იცნობდა როგორც უებრო ორატორსა და ლიტერატურის პოპულარიზატორს. იგი ხშირად კითხულობდა საჯარო ლექციებს ქართულ ენაზე, რაც მაშინ იშვიათ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენდა. რუსეთსა და გერმანიაში განსწავლული გრ. რობაქიძე სამშობლოში ახალი იდეებისა და მიმდინარეობების ქომაგი და მხარდამჭერი იყო. თვითონ მას 1917 წლამდე ფართო მხატვრული ტექსტის შექმნა არც უცდია. 1916 წელს გრ. რობაქიძე ირანში წავიდა სამხედრო მოხელედ და სწორედ აქ იგრძნო მოთხოვნილება ნაგრძნობ-ნაფიქრის მხატვრულად ასახვისა: „მესოპოტამიის ზღურბლამდე მივალწიე და მქონდა შეგრძნება, რომ საუკუნეთა სვლაში დაკარგული სამშობლო ვიპოვე. ისტორიკოსები ვარაუდობენ: ქართველთა უძველესი პირველსამშობლო ქალდეა იყო... ირან-მესოპოტამიურ მიწაზე წამოიძარტნენ პირველსამყაროს გოლიათური ფიგურები და სურათები. მთელი ჩემი არსებით ვიგრძენი, რომ ჩემი პოეტური ფესვები აქ იყო. ამ დროს თავს დამეცა ირანული კოსმიური სურათი: საშინელი გვალვა, მზის რისხვა, ლიანგის გმინვა. მზეს სწყუროდა მსხვერპლი – ქალთა შორის უმშვენიერესი“, – წერს გრ. რობაქიძე.¹

როგორც არაერთხელ აღუნიშნავს მრავალმხრივ შემოქმედს, ისტორიკოსები „ქართველთა პირველსამშობლოდ“ მესოპოტამიას მიიჩნევენ. თ. ყაუხჩიშვილი ბერძნული წყაროების გაცნობისას წერს: „კარდუხებით დასახლებული ტერიტორიის საზღვრებია: ჩრდილოეთით მდ. კენტრიტზე (თანამედროვე ბოტან-ჩაი), დასავლეთით მდ. ტიგროსზე – ქალაქ ჯიბრეს მიდამოებში (ე. ი., თანამედროვე ქურთისტანის მთიანეთის დასავლეთ ნაწილში): კარდუხების სახელის ვარიანტებია ბერძნულ-რომაული **Corduani**, ამავე დროს ივანე ჯავახიშვილმა ის დაუკავშირა „ქართველების“ სახელწოდებას.² ივ. ჯავახიშვილი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა მეცნიერული ისტორიოგრაფიის ქართულ სკოლას, ამ დროს სწორედ „პირველსამშობლოს“ ძიებაში იყო. გრ. რობაქიძე ქართველ მწერალთაგან პირველი ცდილობს, მხატვრულ ტექსტებში ასახოს „ძველთუძველესი“ წარმომავლობის დასაბამი და გაიაზროს იგი მაშინ



ყველაზე მოწინავე ევროპული ლიტერატურული მიმდინარეობის და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებების ფონზე. ნიცშე და „გილგამეში“ – აი, გრ. რობაქიძის მხატვრული შემოქმედების მასულდგმულებელი ძალა მისი შემოქმედების დასაწყისშივე..

ნიცშეური „მარადიული დაბრუნების იდეა“ და „გილგამეშის“ პირველქმნილი წარმართული მისტერიები საფუძვლად დაედო გრ. რობაქიძის დრამებს: „ლონდას“, „კარდუს“, „ლამარას“.

ლონდა. ლოტოსის ყვავილი.

ლონდა არის ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირი. იგი უჩვეულო წარმოშობისაა – არავინ იცის, ვისი შვილია:

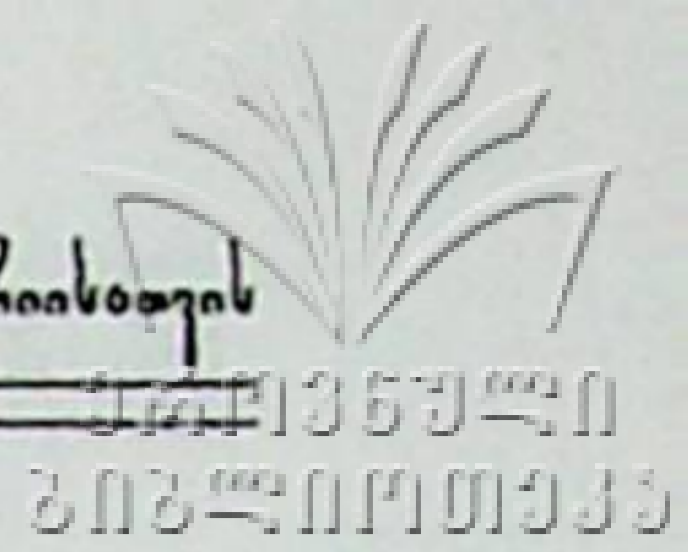
„ზაფხულის ვნებაგამდნარ საღამოს
ზღვის პირას უნახავთ იგი ქვიშაზე მწოლარე.
ჯერ კიდევ ყმაწვილი სრულიად ლონთქოში.
ზღვამ თუ გადმოისროლა ნაპირზე
უცხო სირენასავით“.³

ზღვიდან „გადმოსროლილი“ ლონდა სრულიად ბუნებრივად იწვევს ზღვის ქაფიდან შობილი სიყვარულის ქაღალდმერთის ასოციაციას და სწორედ ამიტომაც უწოდა ვალერიან გაფრინდაშვილმა მას „ამორძალი და აფროდიტა“.⁴ ლონდა მნახველებში ერთდროულად იწვევს აღტაცებასა და შიშს. როგორც უზენაესი სადღასაი ახელებს ცხენთა ჯოგებს და შემდგომში ხრამში გადაჩეხს, ისევე ლონდაც ახელებს ვაჟებს:

„საცა გაივლის იგი –
იქ სიგიჟე ითესება ნამდვილი,
ერთი ყმაწვილი შეშლილა მისი სიყვარულით.
სოფელ-სოფელ დადის და გაიძახის:
ღმერთქალი მყვარობსო“...⁵

ლონდას არაჩვეულებრივი წარმოშობა, ზებუნებრივი სილამაზე მის ღვთაებრიობაზე მიგვანიშნებს. ლონდას ხილვა ისეთივე საბედისწეროა, როგორც არტემიდესი, რომელიც სასტიკად სჯის უბედურ აკტეონს. ზღვის სტიქიიდან გამოსული ლონდა სირენასაც დაადარა გრ. რობაქიძემ. მან ლონდას სახეში გააერთიანა მრავალი წარმართული ქაღალდვთაება და გვიჩვენა თავისი გმირი, როგორც „მაგარი, ავხორცი“. ტევრების ასული ლონდა მგოსნებისათვის სახოტბო არსებობს. ოთარ მოშაირე უყვება ცნობისმოყვარეთ, რომ:

„მისი ათქვირებული მკერდი
მგოსნებს განგის მდინარესათვის უდარებიათ.
რომლის გაშლილ ტანზე



თეთრგულა ლოტოსები იშლებიან“.⁶

ლოტოსის ყვაილი ლონდას სიძინიი. განგის ხსენებაც აქ სიძინიი, რადგანაც ინლოეთში ლოტოსის მცენარეს ლამაზი ქალის გაჩენას და სისპეტაკეს უკავშირებენ. ძველ ეგვიპტეშიც ქალღმერთს ამკობდა იგი. გრ. რობაქიძე ლონდას სახის შექმნისას განსაკუთრებულ მონლომებას იჩენს, აშკარაა ძლიერი, ემოციური ზემოქმედებანი ამ ნაწარმოების შექმნის პროცესში, ლონდას სახის შექმნისას აღძრული. ა. მორუა მსგავს მდგომარეობას ასე გაგვიმარტავს: „რასაკვირველია, ყოველი შედეგრი თავისთავად უკვე მშვენიერია და იგი ასეთად წარმოუდგება იმათაც, ვინც არაფერი იცის მისი შექმნის შესახებ. ოლონდ ცხადია ისიც, რომ ყოველი ნაწარმოები ერთგვარი შენაღნობია გრძინობისა და აზრისა; მოვლენათა ეს ზემოქმედება მხატვრის გონებაზე და მისი ნიჭის საპასუხო ზემოქმედება წარმოსახულ ამბავზე საოცრებაა, ჩვენთვის უდიდეს ინტერესს წარმოადგენს და ჩვენ თვითონვე მოვისპობთ ამ წარმტაცი კვლევის დაწყების საშუალებას, თუკი უგულბებლყოფთ ხშირად ყველაზე უმნიშვნელო გარემოებებს, რომელთაც ამა თუ იმ რომანისა და პიესის ჩასახვა გამოიწვევს“.⁷ სანამ გრ. რობაქიძე „ლონდას“ შექმნიდა, მანამ ქართულ ლიტერატურაში უკვე არსებობდა ტიცინან ტაბიძის ლეგენდა იეზოველ ამორძალთა დედოფალზე. ავტორი იქ დაბეჯითებით გვიყვებოდა, რომ: „მზე არ სწყვეტდა ხოლმე ბრწყინვალებას, როცა სალაშქროდ გამოვიდოდა იზოველი, მაგრამ იცოდა, რომ მიწაზე იყო დედოფალი, რომლის გული მასზე უფრო მგზნებარე და ცხოველი იყო“.⁸ თვით გრ. რობაქიძემ დრამის შექმნის შემდგომ შექმნა სონეტი ნაპირებგადალახული „ამორძალი ლონდა“, სადაც ლონდას სახე ტიცინან ტაბიძის იზოველის მსგავსად გაიაზრა და ალექსანდრე მაკედონელის ლეგენდარულ ლაშქრობებს დაუკავშირა. მან სცადა ამოვესო ის ხარვეზები, დრამის გმირი ქალის სახის ასახვისას რომ ხინჯად დარჩა. დრამაშიც და სონეტშიც ლონდა მზიური არსებაა:

„ყიჟინი. როკვა. ახელება. სიტყვა. თამადა.

ხელიდან ხელში აზარფეში ამართული და გადმოსული.

ფილიპის ძესთან ომს ელიან ამორძალები ასე თამამად.

ხოლო რად კუშტობს ქერა ლონდა მტევანივით ტანდაყურსული.

როგორც ნადირი იმართება ის გალურსული:

ამბობს ამაყი: მაპატიოს ქალთა თავადმა:

მე მსურს შემირთოს ალექსანდრემ: თუ გინდ ერთი დლით:

იხმოს თავად მან:

გესმით, ქალებო: მინდა გავხდე მისგან ორსული.

სამი დღე არის: ამორძალთან მაკედონელი –
ვაზის ფოთლებში ღვინობს მეტის ველარ მდომელი:
და ეტყვის ლამაზს: მრავალი ხალხი დავიმონე: მტრები ავხორცი:
მოვშვილდე ბედი: გამოვკვეთე ძლევის კამარა,–
მაგრამ ღმერთობას მასმევს მხოლოდ შენი გიჟი ტანი ავხორცი:
რაც მე პირველმან მას მოვხსენი ოქროს ქამარი“.⁹

ეს სონეტი ლონდაზე იქცა მნიშვნელოვან მოვლენად. ს. ცირეკიძის თქმით: „თავისუფალი ლექსის კულტურა ჩვენში პაოლო იაშვილს ეკუთვნის. გრ. რობაქიძემ ეს თავისუფლება სონეტის ორთოდოქსულ ფორმასთან შეარიგა: სონეტი „ნაპირებ-გადაღაბული“ ლექსისა და პროზის უკანასკნელი საზღვარია“.¹⁰ ნაპირებ-გადაღაბული იმიტომ ეწოდა ამ სონეტს, რომ მასში არ არის დაცული კლასიკური სონეტის კანონებიო, – აღნიშნავს ა. ხინთიბიძე და დასძენს: „სტრიქონთა სიგრძე-სიმოკლის მიუხედავად „ამორძალი ლონდას“ რიტმული დინება ბუნებრივია. მხოლოდ და მხოლოდ დიდი მუსიკალური ნიჭის მქონე პოეტს შეუძლია, ასეთ გარეგნულ დისპროპორციებში შინაგანი პროპორცია შეინარჩუნოს“.¹¹ ამიერიდან სონეტი გრ. რობაქიძისეულად იწერებოდაო, ამასაც აღნიშნავს მკვლევარი და მიგვანიშნებს, რომ ამაშიც მოდის კანონმდებელი გრ. რობაქიძე გამხდარა. ეს კი სრულიად ადასტურებს ა. ბელის თეზას სიმბოლისტებზე: „მხატვარ-სიმბოლისტებმა პირველებმა წააწერეს თავიანთი სკოლის დროშაზე მხატვრის უფლება – იყოს (მოდის) გემოვნების კანონმდებელი“.¹²

ტყის დედოფალთან გარეგნული მსგავსებით გამოირჩევა პიესის მთავარი გმირი. ქალებს სძულთ იგი, მწყემსები აღმერთებენ, ოთარ მოშაირე კი მას პირდაპირ აიგივებს ტყის დედოფალთან. გრ. რობაქიძეც თითქოს განგებ ახასიათებს ერთნაირი თვისებებით ლონდას და ავხორცი ტყის ქალსაც:

ტყის დედოფალზე: „წითური თმები და მწვანე თვალები
დასწვავენ მონადირეს სხვაფერი ალებით“.

ლონდაზე: „თმები: თითქო სპილენძის დელენი...“

თვალები: თითქო დიდრონი საფირონი“.

სხვადასხვა სიტყვით არის გადმოცემული გარეგნული ერთგვარობა. ლონდა უნაყოფოა, ქალწული, სპეტაკი და ამავედროულად ავხორციც. მის სიახლოვეს ხელდება კაენის მოდგმა. მას კი აურჩევია თამაზ ბატონიშვილი, რომელიც ლონდასთან ერთად შეეწირება მზის ღმერთს.

გრ. რობაქიძე უმშვენირეს აღსასრულს უმზადებს თავის ამორძალსა თუ აფროდიტას. იგი „უკანასკნელ ქორწილს“ გადაიხდის და წყალს



შეერთვის კვლავ, რომლის სტიქიდანაც გამოვიდა თავის დროზე

„საცა კლდის პირია
 უფსკრულის თავზე ამართული.
 იქიდან მოჩანს მდინარე წმიდა: შავი, ნელი.
 ერთი კლდიდან გამოდის და მეორეში შედის.
 არავინ იცის მისი სათავე
 და არც მისი შესართავი.
 მდინარემ იცის მსხვერპლი მრავალი.
 იქ არის განსვენება უკანასაკნელი.
 მის წიაღში იზდება საზღო სადღასაის.
 მდინარის ღენაში ვლინდება
 ნაწილი უზენაესის
 ვითარცა კავშირი
 წყალთა შორის გალხობილი.
 იქ მატულობს საღვთო ძალა
 ადამიანთა შეწირვით დაგროვილი“...¹³

გრ. რობაქიძე მდინარეს „წმიდას“ უწოდებს. ეს ნიშანდობლივია იმით, რომ მითოსურ წარმოდგენებში წყლის სტიქია ღვთაებრივია, იგი ღმერთების გაჩენის ადგილია და მათი სამყოფელი. როცა შალვა ნუცუბიძე ფოლოსოფიამდელ ხანას და ქართულ მითოლოგიას მიმოიხილავს, საგანგებოდ გამოყოფს წყლის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და წერს: „ოკეანე საზოგადოდ წყლის სტიქიონია, რომლიდანაც წარმოიშობიან ღმერთები და მათი საშუალებით ადამიანები. ასეა ეს მოცემული ბერძენთა მითოლოგიაში, რომელიც ლიტერატურულად დამუშავებულია, ხოლო განმარტება ოკეანესი, როგორც „სრულქმნილი მდინარისა“, წარმოებული კოლხიდის მცხოვრებთა აღწერის დროს, სადაც ადგილობრივი წარმოდგენების მიხედვით არსებობდა მდინარე, რომელიც თავისი სახელწოდებით დაკავშირებული იყო წყლის ღმერთ იგრისთან, არ შეიძლება ჩაითვალოს შემთხვევითად. სწორედ აქ, კოლხიდაში, როგორც ვიცით, არსებობდა მდინარე ი-ნ-გირი, რომლის სახელწოდებიდან მივიღეთ სახელი წყლის ღმერთისა, რომელიც თავდაპირველად მხოლოდ ადგილობრივი კოლხიდელი ღმერთი იყო, ხოლო შემდეგ საერთო ქართულ პანთეონში შევიდა“.¹⁴ ეს რაც შეეხება ბერძნულ და ქართულ სამყაროს, უძველეს შუმერ-აქადშიც, რომელიც გრ. რობაქიძისთვის მრავალი პარალელის მომცემი გახდა, ასეთი მდგომარეობაა: „მთელი ქვეყანა ზღვა იყო ოდენ“. ასე ხსნის შუმერული მითი სამყაროს საწყის მდგომარეობას, სამყაროს გაჩენის შესაქმეს



წინარე ხანას. წყლის სტიქიონს, როგორც ქვეყნის დასაბამს, გამოხატავს ეგვიპტური იეროგლიფი, რომელზეც გამოსახულია პარალელური ჭავლები – ნიშანი წყლისა, პირველარსებული ქოტური მორევისა, საიდანაც იშვა შემოქმედი ღმერთი... ქართული მითოლოგიითაც ყველაფერს დასაბამი ზღვამ (ე. ი. წყალმა) მისცა. მაგალითად: „უწინ იყო ზღვა ქვეყანა, გადაშრა და დარჩა ხმელი, მაშინ კაცი არსად იყო ქვეყნიერად განაჩენი“.¹⁵

წყლის სტიქია ორჯერ დაუკავშირდება ლონდას. ერთხელ დაბადებისას და მეორედ აღსასრულის უამს. ლოტოსის თეთრი ყვავლები კი ყოველდღიური მისი ყოფის თანმხლებლად აღიქმება და წმინდა წყლის ეს წმინდა ყვავილი ლონდას მარადიული ყმაწვილქალობის სიმბოლოა. იქნებ ლონდა სულაც მდინარის ღმერთის ასულად მივიჩნიოთ. როგორც ცნობილია, ნერეიდები მრავალრიცხოვანნი იყვნენ. წარმართ კოლხებს მდინარის ღმერთად წარმოედგინათ როგორც კაცთღვთაება, ისე ქალღვთაებაც: „ფილოსტრატეს აღწერილი აქვს ფასიდის ლერწმის ჭალაში მწოლიარე მდინარის ღმერთი – მამაკაცი, რომლის სხეულიდან წყალი უხვად ჩაედინება პონტოში. ასეთივე ღვთაების გამოსახულებას, ოლონდ ქალღმერთისას, აგვიწერს ფასის-რიონის შესართავთან არიანეც, რომელსაც ბ. კუფტინი აიგივებს მცირეაზიურ დედა ღვთაება კიბელესთან, რომლის სახელი ივ. ჯავახიშვილის მიერ ქართულ კოპალესთანაა დაკავშირებული. ღვთაებათა ხან მამაკაცად, ხან ქალად წარმოსახვა ხშირია. მაგალითად, ღმერთი ფასისი (რომლის სახელწოდება „ფასი-ან-ი“ წყალუხვი ქვეყნისა და იქ მცხოვრები ხალხის აღმნიშვნელი სიტყვაა) ხან მამაკაცია, ხან კიდევ – ქალი... წყლის ღვთაება ნაყოფიერების ღვთაებადაც შეიძლება იქნეს გააზრებული.“¹⁶

სავსებით ეთანხმება გრ. რობაქიძისეული ქალწულის მსხვერპლად შეწირვის რიტუალი „ლონდაში“ ქართული მითოსის წარმოდგენებს. ვინაიდან „ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში არის ეპიზოდები, როცა ფრთიანი გველები ფლობენ მდინარეს და წყლის ამოღების ნებას ადამიანებს აძლევენ მხოლოდ მაშინ, თუ სამაგიეროდ მისცემენ უბიწო ქალიშვილს“.¹⁷ სწორედ ასეთი უბიწო ქალწულია ლონდა, რომელიც წყლის სტიქიონში თავისი ნებით შთაინთქმება და შეერთდება „პირველსაწყისს“.

ლონდას სახის გააზრებისას არის ერთი ფრიად საყურადღებო მომენტი, კერძოდ ის, რომ მზის ღმერთი მოუვლენს ქვეყანას გვალვას, დააშრობს წყალს და სწორედ მას შესწირავენ ქალწულს, მისცემენ მას წყლის სტიქიას. გრ. რობაქიძეს აქ აღელვებს „მზის გახელების“ შეგრძნება და მისი „ლიანგის გმინვა“. მწერალმა წარმართული სამყაროს



კოლხებს მზის ღვთაება გაუმწესა ერთადერთ უზენაეს ღვთაებად და გამგებლად. სერგი მაკალათია ნაშრომში „ღვთაება მითრას კულტი საქართველოში“ წერს: „სომეხთა ისტორიკოსის მოსე ხორენაცის ცნობით, ქართველები არმაზს (აჰურა-მაზდას) დილაადრიან თავიანთ სახლების ბანიდან თაყვანსა სცემდნენ ხოლმეო“.¹⁸ მზის ქალღვთაებასვე გამოყოფს ვ. ბარდაველიძე ქართველთა მთავარ თუ ადგილობრივ ღვთაებათა რიგში, როცა მთიელთა სარწმუნოებრივ წარმოდგენებს აანალიზებს.¹⁹ გრიგოლ რობაქიძეს სურდა, რომ თავისი გმირი ქალი ერთდროულად ყოფილიყო საბედისწეროც და მომაჯადოებელიც. მისი ლონდა ერთგვარად კრებსითი სახეა, სადაც შენივთდა ინანა თამუზისათვის საბედისწრო არსება, ქალღმერთი დალი, ტყის დედოფალიც და წყლის „კისკასი“ ქალიც.

მზის ღმერთის სადიდებლად ეწირებიან ლონდა და თამაზი, მთავრის ახალგაზრდა ძე, ლონდას სატროფო. ქალღმერთთა შესადარი ლონდა მოკვდავ თამაზს სასიკვდილოდ იწვევს და ამით უკვდავყოფს კიდევ. ეს მისტიკური აქტი ძალიან მოგვაგონებს შუამდინარული მითოსის წარმტაც წყვილს: ინანასა და თამუზს (თუმუზს).

ლონდა არის სრულიად ახალი სახელი ქართულ სამყაროში. გრ. რობაქიძემ საყოველთაოდ სახმარ სახელად აქცია იგი. „ქართული ლირიკული პოეზია შეიტანს თავის მითოლოგიურ ანალებში ამ სახელს, ლონდა მთელი თავისი ნოყიერებით, ბრწყინვალეებითა და ოქროთი შევა ლირიკაში, ლონდა მოვარდნილია, როგორც ვეფხვი, მაგრამ მას ადგილი ექნება არა მუხეუმში, არამედ სცენაზე და ჩვენს ხსოვნაში ამიერიდან ეს სახელი დაიჭერს ღირსეულ ადგილს თინათინთან და თამართან. ამ სახელისა და სახის რეზონანსი კიდევ მომავალშია“, – წერდა ვალერიან გაფრინდაშვილი.²⁰

გრ. რობაქიძის ლონდა ახალი ხასიათია, ახალი ყაიდის გმირია, ქართულ მწერლობაში მითიურ ქაღს ასეთი მასშტაბები ადრე არასოდეს მიუღია. იგი მთლიანად წარმართული სამყაროს ბინადარია, მწველი მშვენებით და ამაყი ნებით, ექსპრესიული მანერით შესრულებული გმირი ქალი ახალი მიჯნის ბჭეზეა, მის იქით იწყება მთელი გალერეა გრ. რობაქიძის გმირი ქალებისა. „ხასიათის გახსნას უკვე ესაჭიროება არა იმდენად აღწერა და მოქმედების დაწვრილებით დეტალიზება, რამდენადაც შინაგანი ემოციების ქვეტექსტური გააზრება. გართულებული შინაგანი სულიერი სამყაროს გახსნისათვის საჭიროა მისი შესაბამისი პოეტური წედომა“,²¹ – ამბობს გ. მერკვილაძე. ახალი პოეტური მიჯნების გააზრებისას სწორედ გრ. რობაქიძემ გახსნა ახალი ხასიათი



გმირისა და ახალი გამომსახველობითი (ექსპრესიონისტული) ნიუანსები მიანიჭა მას. გრ. რობაქიძემ გმირი ქალის ხატვისას გაითვალისწინა ტრაგიკული მშვენება ელინური ტრაგედიის გმირებისა და დახატა იგი ამაღლებულად, აკი არისტოტელე ამასვე მოითხოვდა თავის თანამედროვე შემოქმედთაგან: „ტრაგედიის გმირთა შინაგანი სამყარო ამაღლებული უნდა იყოს სინამდვილეში არსებულ ადამიანთა სულიერ სამყაროზე“. ამიტომ, არისტოტელეს აზრით, მისი ავტორები უნდა იქცეოდნენ პორტრეტისტი მხატვრების მსგავსად, რომელნიც ბაძავენ ობიექტს, ამავე დროს ხატავენ ადამიანებს ორიგინალზე გაცილებით მშვენიერს.²² ლონდა ჩვეულებრივ ქალზე აღმატებული გმირი ქალია და, რა თქმა უნდა, იგი ამაღლებულია ყოველდღიურ ვნებებზე, მას არ ეშინია სიკვდილისა, იღებს მას როგორც ამქვეყნიური ცხოვრების გამოვლინებას და ღვთაებასთან და სიყვარულთან ზიარების გზად მიიჩნევს. გრ. რობაქიძე და მისი გმირი სიყვარულის უპირატესობას ქადაგებენ და სიკვდილით ამარადიულებენ მას. ძველი ბერძნები სიკვდილს წუთიერ მოვლენად თვლიდნენ, ასე განიხილავს მას კ. კაპანელი გრ. რობაქიძის თანამედროვე ფილოსოფოსი, როცა უდარებს ერთმანეთს სიკვდილსა და სიყვარულს: „სუნთქვა სიყვარულისა უფრო ძლიერია, ვიდრე სიკვდილის სუნთქვა, სტიქია სიყვარულისა უსაზღვროა, ვით ოკეანე, ვით მარადობა; სიკვდილის სტიქია ერთდროულია, ვით ლანდი, ვით ფიქრი; სიყვარულს ძალუძს ერთი წუთი მარადისობად აქციოს და მარადობა კი წუთად შეცვალოს; სიკვდილი უარყოფს ყოველგვარ მარადობას და გვევლინება მხოლოდ ერთი წუთით“.²³ ამ აზრს არ იზიარებს დიდი ქართველი ფსიქოლოგი დიმიტრი უზნაძე და იგი გრიგოლ რობაქიძის თვალსაზრისის მსგავს ფორმულირებას უძებნის ჩვენს მარადიულ და უცილობელ სტუმარს: „ქრისტიანობა ცდება ისე, როგორც ცდებოდნენ ძველი ბერძნები. ბერძნებს ეგონათ და დღესაც ბევრს ჰგონია, თითქო სიკვდილი წუთიერი იყოს, თითქო ბედის ღმერთები ჩვენი ცხოვრების ძაფებს ართავენ, და იგი მანამ გრძელდება, სანამ ერთ მშვენიერ წამს ეგ ძაფი არ გაწყდება. ძაფის გაწყვეტის მიზეზი თვით ძაფი როდია, იგი სულ სხვაგან მარხია. ვით დამოკლოსის მახვილი, ისე ჰკიდია ადამიანის თავზე საშიში ცელი უღმობელი სიკვდილისა. საკმარისია, მახვილს რომ ძაფი ამაგრებს, გაწყდეს, – და ადამიანის ცხოვრებას საზღვარი დაედება. ამგვარად, სიკვდილი რალაც გარეგანს, გამოურკვეველ მოვლენას მოასწავებს. მაგრამ ეს შეხედულება შემცდარია. სიკვდილი თვით სიცოცხლეში მარცხია; იწყება თუ არა სიცოცხლე, იწყება იგიც და მასთან ერთად მიიღტვის. სიკვდილი, ამგვარად, იმანენტური მოვლენაა

და არა ტრანსვენდენტული“.²⁴ გრ. რობაქიძე ლონდას ათქმევინებს:

„ლონდა: შენი ვიქნები თამაზ სიკვდილშიაღ.
სიკვდილშიღ გადასულს სიყვარულს
ღმერთებიღ ვერ შეცვლიან..“ [3, 39].

ლონდა იღებს სიკვდილს ისე, როგორღ საჭირო რამეს, აუცილებლობას, რაღ გაუგებარია თვით ქურუმისთვის. თამაზ ბატონიშვილი მან თითქოს მიიწვია სიკვდილთან შესაყრელად და „უკანასკნელი ქორწილი“ შესთავაზა. გრ. რობაქიძისეული ლონდა მთლიანი და დასრულებული სახეა, მრავალი მითიური ნიშნით აღბეჭდილი და გამორჩეული. მის რჩეულობას, იშვიათობას, ერთადერთობას ყოველთვის გაესმის ხაზი და ღირსსაღნობია, რომ ამას დრამაში სხვა პერსონაჟები აკეთებენ, რომლებიღ ქმნიან ფონს ლონდასათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გრ. რობაქიძე. ჩემი ცხოვრება, შერისხულნი, თხუთმეტ ტომად, ტ. II, თბილისი, 1994, გვ. 127-128.
2. თ. ყაუხჩიშვილი. საქართველოს ისტორიის ძველი ბერძნული წყაროები, თბილისი, 1976, გვ. 52.
3. გრ. რობაქიძე. დრამები (ლონდა, მალშტრემ, ლამარა), ტფილისი, 1926, გვ. 16
4. ვ. გაფრინდაშვილი. ლონდას დაღმა, გაზ. „რუბიკონი“, №7, 1923.
5. გრ. რობაქიძე. დრამები (ლონდა, მალშტრემ, ლამარა). ტფილისი, 1926, გვ. 18.
6. იქვე, გვ. 17.
7. ა. მორუა. ლიტერატურული პორტრეტები, თბილსი, 1983, გვ. 111.
8. ტ. ტაბიძე. „შექმნილი ლეგენდა“, დაბეჭდ.: ტიციან ტაბიძე, ლექსები, პოემები, პროზა, წერილები. თბილსი, 1985, გვ. 405.
9. გრ. რობაქიძე. ამორძალი ლონდა, სონეტი ნაპირებ-გადაღახული, ჟურნალი „მშვილდოსანი“, №2-3, 1920.
10. ს. ცირეკიძე. „ორსახიანი იანუსი“, ჟურნალი „მშვილდოსანი“, №2-3, 1920.
11. ა. ხინთიბიძე. ამაყი ნება (გრ. რობაქიძის პოეტური მემკვიდრეობიდან), გაზ. „თბილისი“, 1 დეკემბერი, 1989.
12. А. Белый. Арабский, М., 1911. с. 260.
13. გრ. რობაქიძე. დრამები (ლონდა, მალშტრემ, ლამარა), ტფილისი,

1926, გვ. 51.

14. შ. ნუცუბიძე. ქართული ფილოსოფიის ისტორია, ტ. I. თბილისი, 1956, გვ. 69.

15. ზ. კუტალეიშვილი, ნაოსნობა საქართველოში (ისტორიულ-ეთნოგრაფიული გამოკვლევა), თბილისი, 1987, გვ. 244.

16. ა. გაჩეჩილაძე. გადმოცემა „ხოგაის მინდიზე“ და პოემა „გველის მჭამელი“, თბილისი, 1959, გვ. 258

17. ს. მაკალათია. „ღვთაება მითრას კულტი საქართველოში“, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. III, ტფილისი, 1927, გვ. 7

18. იქვე, გვ. 3.

19. В. Бардавелидзе. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племён., Тб., 1957, с. 183.

20. ვ. გაფრინდაშვილი. ლონდა, გაზ. „რუბიკონი“, №5, 1923.

21. გ. მერკვილაძე. ფიქრები პოეზიაზე, თბილისი, 1975, გვ. 141.

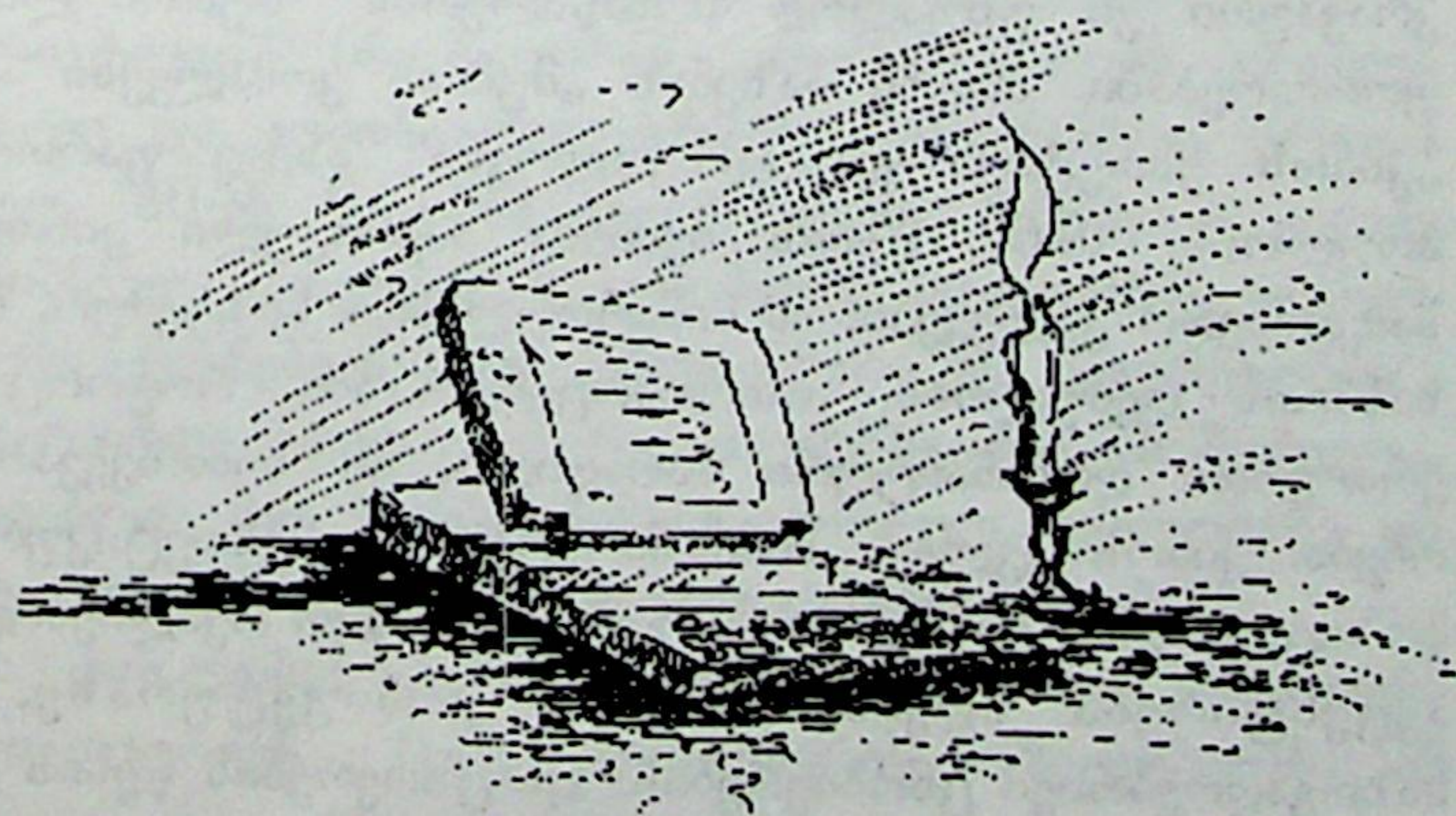
22. გ. კოპლატაძე. ლიტერატურისმცოდნეობა არისტოტელეს მოძღვრებაში, თბილისი, 1986, გვ. 72.

23. კ. კაპანელი. სული და იდეა, დაბეჭდ.: კ. კაპანელი, ფილოსოფიური შრომები, პროფ. ე. კოდუას რედაქციით, თბილისი, 1989, გვ. 175.

24. დ. უზნაძე. ფილოსოფიური საუბარი, დაბეჭდ.: დ. უზნაძე, შრომები, IX, თბილისი, 1986, გვ. 169.



კინოფსიქოლოგია





კინოს ისტორიოგრაფია და უმღევრის ტრადიცია

ჩვენ მიერ შემოთავაზებული თემა ერთი წერილით არ შემოიფარგლება. ჩვენი მიზანია, რიგი სოციო-კულტურული ასპექტების აქცენტირება და მოცემულ კონტექსტში კონკრეტული მხატვრული ტექსტების (სუბიექტური მიდგომით) ანალიზი.

ამერიკული კინოს სოციალური ისტორიის მეთოდოლოგიური შესწავლა 70-ან წლებში მოღვაწე კინომცოდნეების: რობერტ სკლარისა და გარტ ჯოუეტის სახელს უკავშირდება¹ „კინომ, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებამ, უდიდესი ზეგავლენა იქონია ამერიკული საზოგადოების ისტორიაზე და მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა ამერიკის სახე. იმგვარი, როგორიც დღესაა“, – წერს რ. სკლარი.

ზოგადად ამერიკული კინომეცნიერება ევროპული თეორიული იდეების გავლენით ჩამოყალიბდა. 1936 წელს ანრი ლანგლუას მიერ დაარსებული, უკვე ლეგენდად ქცეული ფრანგული სინემატიკის კვალდაკვალ ამერიკაშიც ყალიბდება ანალოგიური არქივი (მანამდე ფილმების ასლები ვერცხლის გამოდნობისა და მეორადი გადამუშავების მიზნით უმეტესწილად ნადგურდებოდა). შემდგომაც ევროპაში არტიკულირებული კინოთეორიები პირდაპირ თუ ირიბ ზეგავლენას ახდენენ როგორც თეორიულ აზროვნებაზე, ასევე უშუალოდ კინოპროცესზეც. ფრანსუა ტრიუფოს საეტაპო სტატია „ფრანგულ კინოში არსებული ერთი ტენდეციის შესახებ“ მყისვე ხდება პოპულარული ამერიკის კონტინენტზე. გერმანიიდან დევნილი ზიგფრიდ კრაკაური კი უშუალოდ მონაწილეობს თეორიული კონცეფციების ფორმირებაში. ანდრე ბაზენის „მუმის კომპლექსი“ და ჟან მიტრის „კინოს ესთეტიკა და ფსიქოლოგია“ ასევე ფართო გავრცელებას პოულობს. 1967 წელს იქმნება ამერიკული კინოინსტიტუტი და სამეცნიერო კვლევები, ამ მიმართულებით სისტემურ, მეთოდოლოგიურ ხასიათსღებულობს. ანთროპოცენტრიზმი, როგორც ახალი დროის ერთ-ერთი დომინანტური პარადიგმა, ამ შემთხვევაშიც აქტუალური რჩება. კინოს კვლევა მიმდინარეობს არა ესთეტიკურ-ცენტრისტული პოზიციებიდან, არამედ სოციოკულტურული რეალიებიდან გამომდინარე. აქცენტირება ხდება საბაზრო კონიუქტურაზე, კინოს მხრივ საზოგადოებრივი ცნობიერებისა და ცხოვრების წესის დეტერმინაციაზე



და, შესაბამისად, ზოგადად ინდივიდუუმის აღქმის რეცეპტორების გარდაქმნაზე. 60-ანი წლებიდან მოყოლებული კინომეცნიერება ექცევა რა ინტელექტუალთა ყურადღების ეპიცენტრში, ერთ-ერთ ყველაზე აქტიურ სამეცნიერო მიმართულებად ყალიბდება. 2000 წლის სტატისტიკურ მონაცემებზე დაყრდნობით 4500-მდე კურსი იკითხებოდა კინო-ტელე სპეციალობის მიმართულებით. აქედან 150-ზე მეტი უნივერსიტეტი ანიჭებს სამეცნიერო ხარისხს. ეს მასშტაბები საერთო ევროპულ მონაცემებს ორჯერ და მეტად აღემატება.

ამერიკული კინოს ისტორიის პერიოდიზაცია აშკარა სოციოკულტურულ დეტერმინაციას ექვემდებარება: 1. ნიკელოდეონების ერა (1905-1906), 2. მხატვრული კინოს ერა (1912-1927), 3. საწარმოო კოდექსის (ჰეისის კოდექსის) პერიოდი (1932-1937), 4. მაკარტიზმის ხანა (1946-1960).

საწყის ეტაპზე იკვეთება ამერიკული კულტურული ისტებლიშმენტის აშკარად ნეგატიური დამოკიდებულება ახალი ფენომენისადმი. ამერიკის საზოგადოებრივი ისტორიის მკვლევარი ჰენრი მეი თავის წიგნში „ამერიკის უბიწოების დასასრული“² წერს: „ამ პერიოდში განსწავლულ ამერიკელთა ცნობიერებაში კულტურა ასოცირდებოდა ევროპული წარსულიდან გადმოსული მემკვიდრეობის გარკვეულ ნაწილთან, რაც თავის თავში მოიაზრებდა ქცევის მანერებს, ტრადიციულ განათლებასა და ხელოვნებას და, უპირველეს ყოვლისა, განუხრელ სიყვარულს სტანდარტად აღიარებული ლიტერატურისადმი“. თავდაპირველად კინოაუდიტორია ემიგრანტებისა და ე. წ. „ლურჯი საყელოებისაგან“ შედგებოდა. კინო ამერიკის ფასეულობათა სისტემისა და სოციალური მოდელების უკუგამოხატულებად იყო აღქმული და არსებული რეალობიდან გაქცევის საშუალებას იძლეოდა. „კინომ მიიღო რა ყველაზე დაბალი ფენების მხარდაჭერა, ფსკერიდან კულტურული ცნობიერების ზედაპირზე ამოტივტივდა“³ (რ. სკლარი). კინოინდუსტრიის პირველი მაგნატებიც ებრაელ და აღმოსავლეთ-ევროპულ ემიგრანტთა წრიდან იყვნენ გამოსული. 80-ან წლებში ფემინისტური კრიტიკა კვლავ უბრუნდება აღნიშნულ კონცეფციას. ცნობილი მკვლევარი ჯუდიტ მეინი 1982 წელს აქვეყნებს წიგნს „ემიგრანტები და მაყურებლები“, სადაც წერს: „ემიგრანტთა რეაქცია პირველ ფილმებზე იმის მანიშნებელია, რომ კინო ეხმიანებოდა მათ წარმოდგენებს არსებულ რეალობაზე და ეწინააღმდეგებოდა დომინანტურ კულტურულ იდეოლოგიას“.⁴

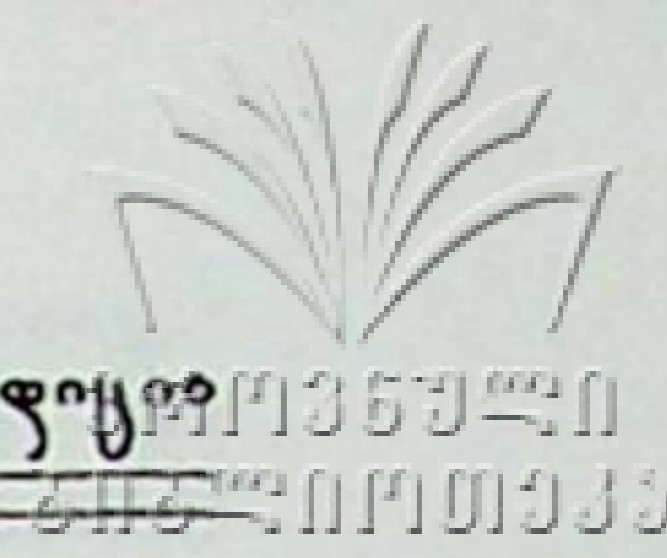
სოციალური დისკურსის პარალელურად აქტიურად ვითარდება ნეომარქსისტული თეორიებიც (ლუი ალტიუსერის პოზიციებიდან). ამ



სწავლების თანახმად, კინოინდუსტრია სახელმწიფოს იდეოლოგიურ აპარატს წარმოადგენს. ლუი ალტიუსერის მიხედვით, იდეოლოგიური აპარატი (კინო მმართველი კლასის ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ აპარატადაა მიჩნეული) სუბიექტის ცნობიერებაში ნერგავს გარკვეულ „იდეურ“ პროგრამას, რის თანახმად ეს უკანასკნელი აზროვნებს და ახორციელებს გარკვეულ ქმედებას. ხოლო ტოტალიტარული სახელმწიფო მოდელისაგან განსხვავებით იდეოლოგია სუბიექტს თავისუფალი აზრისა და ქცევის ილუზიას უქმნის.⁵ ფილმები იდეოლოგიზებული წარმოდგენების მატერიალიზაციას ახდენენ და ინდივიდუუმებს სახელმწიფოსათვის საჭირო მიმართულებით წარმართავენ. ნებისმიერი იდეოლოგიის შიგნით არსებობს კონტრიდეოლოგიაც. ამის ნათელი მაგალითი ამერიკული ანდერგრაუნდის პრაქტიკაა. ნონკონფორმიზმი ერთგვარად 30-ანი წლების (ჰეისის „კოდექსის ხანა“) კინოპროცესშიც ვლინდება. ფრენკ კაპრას, ჰოვარდ ჰოუქსის, უილიამ უაილერის ფილმების არსებული სოციალური რეალობის ფარულ კრიტიკას მოიცავს. იმავე ჰოვარდ ჰოუქსის შემთხვევაში რეჟისორის ინდივიდუალობა ჟანრულ კლიშეებსა და სტერეოტიპებს სცილდება. ინდივიდუალური ხელწერა ზოგადკულტურულ დეტერმინანტებთან კონტრაპუნქტულ დამოკიდებულებაშია. სწორედ ეს გახდა მიზეზი იმისა, რომ ფრანგული „ახალი ტალღის“ რეჟისორების საავტორო მითოლოგია უმთავრესად 30-ანი წლების ამერიკული ფილმებით იკვებება.

ომის შემდგომი პერიოდის ამერიკულმა ანდერგრაუნდმა მთელი რიგი ალტერნატიული სტრუქტურები მოიცვა. მათა დერენმა და ამოს ფოგელმა ჩამოაყილებეს კინოფონდი, რომელიც ანტიკონვენციალური, ექსპერიმენტული ხასიათის კინოგამომსახველობის რეპრეზენტირებას ახდენდა. იონას და ადოლფას მეკასების თაოსნობით გამოდის დამოუკიდებელი კინოჟურნალი „*Film Cultural*“. და ბოლოს, შეიქმნა დამოუკიდებელ რეჟისორთა კორპორაცია.

მაია დერენის „შუადღის ხაფანგები“ (1943) თავისი სტრუქტურითა და პოეტიკით დალი-ბუნუელის „ანტალუზიურ ძაღლს“ ესადაგება. დალი-ბუნუელის ფილმის ლექსიკური პლასტი ავტორთა ქვეცნობიერი იმპულსების ვიზუალიზაციას წარმოადგენს. დერენთან კი რეალობისა და ილუზიის ტრაგიკული ანტინომებია მნიშვნელოვანი. სტრუქტურირებულ და კოდიფიცირებულ რეალობასთან ბრძოლა ორი მიმართულებით წარიმართა. დერენთან დესტრუქციას საზოგადოებრივი ავტორიტეტები და სტანდარტული კლიშეები დაექვემდებარა. ენდი უორჰოლი კი თავისი



ცნობილი სტატიკური გამოსახულებით თავად ფიზიკური რეალობის იდეის დისკრედიტაციას ეწეოდა. პირველ შემთხვევაში ავანგარდისტული სტრაგედია კონცეპტუალური ხასიათისაა, ხოლო ენდი უორჰოლთან ფორმალისტურ სფეროში რეალიზდება. ამერიკული ანდერგრაუნდის თეორეტიკოსის ანეტ მაიკლსონის სიტყვები, რომ ევროპულ კინემატოგრაფში ავანგარდისტული სტრატეგია სუსტად ან საერთოდ არ ვლინდება, არაა უსაფუძვლო. ევროპაში ცალკეულ რეჟისორებს (გოდარი, რენე, ფარაჯანოვი) კინონდუსტრიაში ინტეგრირების საშუალება ყოველთვის ეძლეოდათ. ხოლო ამერიკული ანდერგრაუნდი ექსპერიმენტული ხელოვნების ჩარჩოებში დარჩა და კინომექადან გეოგრაფიულად საკმაოდ მოშორებით, ნიუ-იორკში ვითარდებოდა.

ნებისმიერ ერს ესაჭიროება საკუთარი ეპოსი და ეს მისია ამერიკულ კულტურაში გარკვეულწილად კინომ იტვირთა. საქვეყნოდ ცნობილი ფილმი „ქარწალებულნი“ (1939) სარკისებურად იმეორებს უილიამ უაილერის „იზაბელის“ (1938) სტრუქტურასა და სიუჟეტურ ქარგას. ორივე შემთხვევაში ყოფითი რეალობის ეპიზაცია ხდება.

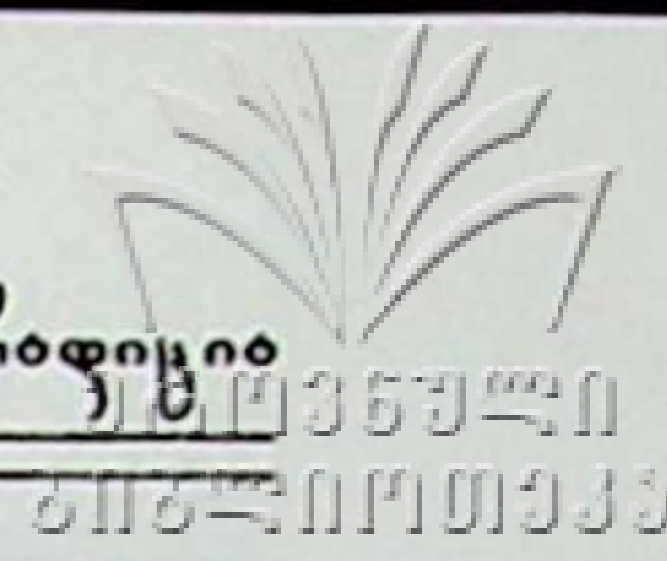
საგულისხმო ფაქტია, რომ XVIII საუკუნის მიწურულის ინგლისისა და ამერიკის ომი (ორი ზეიდეა სამეფო და დემოკრატია დაუპირისპირდა ერთმანეთს) ნაციონალურ ეპოსის მასალად არ იქცა. სამაგიეროდ, ამერიკული ცივილიზაციის სახელმძღვანელო მითოლოგემას დამოუკიდებლობის დეკლარაციასა და კონსტიტუციას დაედო საფუძვლად. ხოლო 1861-1864 წლების სამოქალაქო ომი ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შორის ნაციონალური ეპოსის კონსტრუირების ჩინებული მასალა გახდა (ფოლკნერის „სარტორიუსი“ და მ. მიტჩელის რომანიც ამ რიგს მიეკუთვნება). ფილმმა გამოავლინა რომანის ის პოტენციალი, რაც არ გამოძღვანებულა პირველწყაროში. თავისთავად რომანი ამერიკული ჟანრი არ არის. კინო ტექნიკისტური ცივილიზაციის პროდუქტი, უფრო ახლოს დგას ე. წ. ამერიკული სულის გამოვლინებასთან. სკარლეტი – ფსიქეას ამერიკული ვარიანტი, ევროპული ანალოგიებისაგან განსხვავებით (დონ-ჟუანის საყვარელი ქალები, გრეტჰენი და ფაუსტი) არ ითავსებს მსხვერპლის როლს, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია ამერიკული კულტურული ცნობიერების აქტუალური მითოლოგემების თვალსაზრისით. აი, რას წერს ნაციონალური კულტურული დომინანტების მკვლევარი გიორგი გაჩევი: „აჯობო ბედისწერას – აი, ამერიკანიზმის მთავარი პრინციპი, მაშინ როდესაც ძველი ევროპა და საერთოდ ევრაზიის კულტურა ბედისწერის თემითაა ჰიპნოზირებული (...) ამერიკანიზმი თავის თავს მომავალში ხედავს, და მის ხარჯზე

„კრედიტით ცხოვრობს“.⁶ ამერიკული კულტურა მიზეზობრივობით, ფესვებით დეტერმინარებისა და ჰიპნოზირების საშუალებას არ იძლევა. ის ილტვის მიზნისაკენ, მოთხოვნილებების აღსრულებისაკენ. „მე მომავლის ისტორიის პროექტირებას ვაკეთებ!“ – წერდა უიტმენი. ამგვარ ფასეულობათა სისტემასთან გვაქვს საქმე.

ევროპეიზმისა და ამერიკანიზმის ურთიერთკვეთის საინტერესო შემთხვევაა ორსონ უელსის ფიგურა. ანტონიო გრამშიმ ინტელექტუალის ორგვარი ტიპი განსაზღვრა. პირველი – „ტრადიციული ინტელექტუალი“ ანტიბურჟუაზიული პათოსით, ტრადიციების მიმდევარი და პროგრესისადმი უნდობლად განწყობილი, მეორე – „ბუნებრივი ინტელექტუალი“ – ამერიკელი პროგრესისტი, რომელიც კომფორტულად გრძნობს თავს ტექნიცისტურ ეპოქაში და სიამოვნებით ითავსებს შოუ მენის როლს. ორსონ უელსი ორგანულად აერთიანებდა თავის თავში ორთავე ტიპს. 1947 წლის შემდგომ (მაკარტიზმის პერიოდი) დევნილი ამერიკიდან ორგანულად შეერწყა ევროპულ კულტურას.

ორსონ უელსის ამერიკული შედეგის „მოქალაქე კეინის“ (1941) ფაბულა სახასიათოა ნაციონალური ლიტერატურისთვის (მაგ.: 'მარტინ იდენი', 'დიდი გეტსბი') არაორდინალური პიროვნება აღწევს რა წარმატებას, სულიერი კრიზისი მაინც გარდაუვალია. საგულისხმოა, რომ ფილმის სამუშაო სათაურია „ამერიკელი“. ამასთანავე ორსონ უელსის გმირს ჰყავდა რეალური პროტოტიპი მედია მაგნატი უილიამ ჰერსტი. ჩვენთვის უფრო საყურადღებო ფილმის მითოლოგიური პლასტია, რომელიც ფართო ინტერტექსტუალურ ველს ბადებს. პირველ რიგში, კოლრიჯის სტრიქონების დეკლარირებული ციტატის სტატუსი იქცევა ყურადღებას. ამგვარად, კეინი კუბლა ხანთან იდენტიფიცირდება. მისი სასახლეც მითიური ქსანადუს სახელწოდებას ატარებს. კეინიც გარკვეულწილად დემიურგია.

ის ცდილობს ადამიანების ცნობიერების სტრუქტურირებას და მათით მანიპულირებას. ერთ-ერთმა მკვლევარმა „მოქალაქე კეინი“ რუზველტის ეპოქის „მეფე ლირად“ შერაცხა. (აქ თავად უელსის, როგორც შექსპირის ცნობილი ინტერპრეტატორის, ფაქტორიც თამაშობს როლს). ფილმში სტიქიური ინდივიდუალიზმი და თვითდამკვიდრების მუდმივი სურვილი ტიტანიზმს უტოლდება. მოქალაქე, როგორც ლირის შემთხვევაში მეფე, როგორც როლური სტერეოტიპი ახშობს მასში ინდივიდს. ფილმში კიჩის ელემენტებიცაა აქტუალიზირებული (მაგ.: კეინის კოლექციონალური მისწრაფებანი და ა. შ.) და დეტექტიური ჟანრის ხერხებიცაა ამოქმედებული – რაც თავისთავად ამერიკანიზმის



კიდევ ერთი გამოვლინებაა.

70-ანი წლებიდან მოყოლებული ალუზიონიზმი – კინემატოგრაფის თვითმითოლოგიზაციის პროცესი – ამერიკული კინოს ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი ხდება. კირილ რაზლოგოვის შენიშვნის თანახმად, ალუზიონიზმი „როგორც ასეთი, ხელოვნების განვითარების შინაგან კრიზისზე მიგვანიშნებს. ამასთანავე კინემატოგრაფის კულტურული რესპექტაბელობის ნიშანიცაა, რაც ამ უკანასკნელს ესოდენ აკლდა და 60-ან წლებში ბოლოს და ბოლოს მოიპოვა.“⁷ ნარაციაზე ორიენტირებული ამერიკული კინო კომუნიკაციის ორიარუსიან სისტემას ქმნის. კინემატოგრაფისტთა ერუდიცია რიგითი მაყურებლის განსწავლულობას აღემატებოდა. ამიტომაც მასობრივი კულტურისა და ჟანრული კოდების ექსპლუატაცია პარაფრაზებისა და ალუზიების გვერდით მაყურებელს გაუცხოების საშუალებას არ აძლევდა. როჯერ კორმანი მთელი თაობისათვის ამერიკული დამოუკიდებელი კინოს იდეალს წარმოადგენდა, რომელიც ამასთანავე დიდ სტუდიებთან თანამშრომლობდა. მისი მოღვაწეობა სხვადასხვა სიბრტყეში მიმდინარეობდა – განქსტერული ფილმის ჟანრული მოდიფიკაციით მოყოლებული („ჟელტა წმ. ვალენტინის დღეს“). ზედმიწევნით ავანგარდისტული „გაზით“ დასრულებული.

90-ანი წლების კინემატოგრაფში ალუზიონიზმმა ინტელექტუალურიზაცია განიცადა, რაც დამოუკიდებელი სტუდიებისა და გაქირავების გავრცელებამ განაპირობა. ე. წ. საფესტივალო კინომ აღიარება უმთავრესად ევროპულ კონტინენტზე მოიპოვა. ამ მიმდინარეობის საკულტო ფიგურად დღემდე ჯიმ ჯარმუში რჩება. მის ცნობილ ანტივესტერნში „Dead man“ (1995), მთელი რიგი მითოლოგიურ-კულტურული ალუზია ამოქმედებული. ვესტერნის ტემპო-რიტმი და ჟანრული მითოლოგია სრულიად ტრანსფორმირებულია. რეალისტური კინემატოგრაფისტის დამახასიათებელი ილუზიონისტური პირობითობა გაუცხოების ეფექტით, დახვეწილი ინტელექტუალიზმითა და შავ-თეთრი გამოსახულების მედიტაციური სტილისტიკითაა ჩანაცვლებული. ფილმს ანრი მიშოს სიტყვები აქვს წამძვარებული: „არ ღირს მოგზაურობა მიცვალებულთან ერთად“. ჯონი დეპის გმირი ინგლისელი პოეტის, უილიამ ბლეიკის მოსახელეა. მართალია, მან არ იცის, ვინ იყო მისი ცნობილი სეხნია, მაგრამ მისი თანამეგზური ინდიელი, მეტსახელად „არავინ“ (ხაზგასმულია ულისესთან კავშირი) უხვად აფრქვევს ციტატებს პოეტის „ჯოჯოხეთის ანდაზებიდან“. თანამედროვე ულისე ნიუ-იორკელი ინტელექტუალი ჯიმ ჯარმუში და მისი გმირები მიღმურ სამყაროში მიემგზავრებიან. ეს ყველა



გაუცხოებული, კორპორაციული თუ ნაციონალური დაჯგუფების გარე მყოფი ადამიანის გზაა. არაცნობიერში გადასახლება უფრო „უცნაურია“, ვიდრე თავად სიცოცხლე-სიკვდილი. თუკი გავიხსენებთ ჯარბუმის 80-ანი წლების შედეგს „უფრო უცნაური, ვიდრე სამოთხე“, სამოთხე-ჯოჯობეთიც მის ლექსიკონში უცნაურ ერთიანობას ნიშნავს.

იდეოლოგია XX საუკუნეში მითოლოგიის ფორმით ვლინდება და პირიქით. კინო კი ყოველთვის ამ დომინანტური იდეოლოგიებისა და მითოლოგიების მედიატორის ფუნქციას ასრულებდა. დეიდეოლოგიზირებული და დემითოლოგიზირებული ევროპა დიდ კინოს აღარ ქმნის. ევროპული კონსერვატიზმი ტრანსნაციონალური კინოენისა და მითების კონსტრუირებას შინაგან წინააღმდეგობას უქმნის. ამერიკაში აქცენტი ტრანსნაციონალურ, უნივერსალურ მითოლოგიებზე კეთდება (მაგ. „300“) და, როგორც თანამედროვე (ახალი) ბაბილონი, სხვადასხვა ენისა და კულტურის აღრევას ეწევა. და იქმნება უნივერსალური კინოენა, რომელიც დასავლეთსა და აღმოსავლეთს ერთ მთლიან კინოაუდიტორიად აქცევს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Sklar R. Movie-Made America: A Cultural History of American Movies N. Y. 1975
2. Jovett Ce. Film The Democratic Art: A Social History of American Film. Boston, 1976.
3. May H. The End of American Innocence, 1959, p. 30
4. Mayhe L. Immigrants and Spectators. p. 32
5. იხ.: Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства.
6. Гачев Г. Национальные образы мира в кино. Киноведческие записки. №28. с. 78
7. Искусство кино. 1987. № 9. с. 113.

შიში, საგანი, ტექნოლოგია

ყოველ ეპოქას გააჩნია შიშის საკუთარი საგანი და კულტურაც, შესაბამისად, აგროვებს მას და ცდილობს უმთავრესი ფუნქცია შეასრულოს, დაეხმაროს კაცობრიობას უნივერსალური, საბაზისო შიშის დაძლევაში, რომელიც ქაოსისა და საკუთარი აღსრულების გაცნობიერებას გულისხმობს.

შიში – როგორც ესთეტიკური განცდა

შიშის საგანი – შიშის გამომწვევი მიზეზი, ობიექტი, მოვლენა, პერსონაჟი, გარემო – რეალური ან ფანტასტიკური.

შიშის ტექნოლოგია – ერთობლიობა მხატვრული ხერხებისა, რომელიც საფუძვლად საგანს ედება და გათვლილია გარკვეულ, ესთეტიკურ განცდაზე.

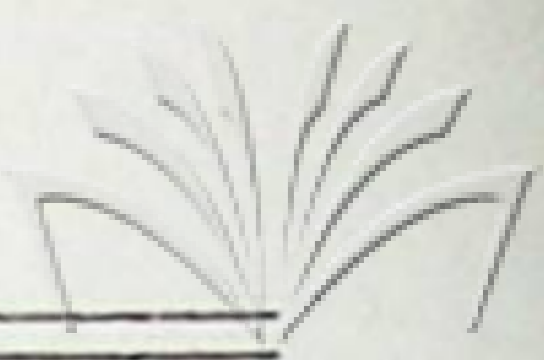
ყველაზე აქტიურად ეს სამივე კომპონენტი საშინელებათა ჟანრის ფილმებში იჩენს თავს, თუმცა თავად ეს ჟანრი გარკვეულ სახეცვლას განიცდიდა, ხოლო მისი შემადგენელი კომპონენტები სხვა ჟანრულ სტრუქტურაში გადამისამართდა.¹

რა არის შიში? – ყველაზე მეტად ტკივილისა და საკუთარი სიკვდილის მოსალოდნელი საშიშროება. სიბნელისაც იმიტომ გვეშინია, რომ არ ვიცით რა შეიძლება იყოს იქ ისეთი, რაც ჩვენს ჯანმრთელობას ან სიცოცხლეს დაემუქრება.

რატომ გვეშინია სიკვდილის? იმიტომ, რომ არ ვიცით როდის და რა პირობებში შედგება ეს აქტი და რა იქნება შემდეგ. ყველაზე ცუდ სიტუაციებშიც კი, სადაც სასიკვდილო საფრთხე რეალურია, ადამიანი მაინც იტოვებს იმედს, რომ ყველაფერი კარგად დასრულდება. თუმცა დგება მომენტი, როდესაც ეს იმედიც ქრება, მასთან ერთად კი შიშიც.²

ჩვენს კინოსინამდვილეში საშინელებათა ჟანრი საერთოდ არ არსებობდა, თუმცა საბჭოთა სინამდვილე გაცილებით უფრო საშიში და სახიფათო იყო, ვიდრე ე. წ. ზომბებისა და მანიაკების ეკრანული სახეები. „მასკულტურის“ პოპულარული ჟანრები აქტიურად 80-ანი წლებიდან იწყებენ შემოსვლას და დამკვიდრებას და ჩვენც მსოფლიო პოპკულტურის მომხმარებელთა რიგებში ვდგებით.

საშინელებათა ჟანრის ფილმები ისევე ძველია, როგორც თავად კინემატოგრაფი. ჯერ კიდევ ჟორჟ მელიესმა, პირველმა გამოსახა ზებუნებრივი ძალები.



XX საუკუნის დასაწყისში პირველი მონსტრი ნოტრდამის კუზინი კვაზიმოდო იყო, 1910-1920-ან წლებში გერმანიაში იქმნება ამ ჟანრის პირველი ფილმები და დიდ გავლენას ახდენენ თავად პოლივუდის ქმნილებებზე. ამ ჟანრის განსაკუთრებული პოპულარობა 30-ანი წლებიდან იწყება ამერიკული პროდუქციის წყალობით. ეს ფილმები სამეცნიერო ფანტასტიკისა და გოთიკური საშინელების ერთგვარ ნაზავს წარმოადგენდა.³

ვინ არიან ეს გმირები, რა არის შიშის საგანი და თამაშის რა წესებს გვთავაზობს კინემატოგრაფი?

კლასიკურ ჰორორში არსებობს განსაზღვრული, უკვე ჩამოყალიბებული ჟანრული შტამების ნაკრები – შიშს იწვევს იმქვეყნიური საგნები, ლპობადი ზომბების ბრბო, სიკვდილამდე გათეთრებული ვამპირები, ლამის სიჩუმეში გაგონილი ხმები – ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ არსებობს კლასიკური ჰორორის განსაზღვრული ჩარჩოები, რომლებიც იგება იმქვეყნიური სამყაროს უცნობადობის წინაშე შიშით – ადამიანი განიცდის მისტიკურ შიშს იმქვეყნიურის მისამართით, რომლის გაცნობიერებაც და ახსნაც საკუთარი ლოგიკით არ ძალუძს.

კინემატოგრაფის განვითარების მანძილზე შეიქმნა გარკვეული ჟანრული შტამები, რომლებიც დროთა განმავლობაში დაუწერელ წესებად იქცა. ამ წესებით მოქმედებს რეჟისორი გარკვეულ მომენტამდე. მაგალითად, ზომბი ვიცით, რომ ეშინია სინათლის, ნაკურთხი წყლის, ცხოვრობს კუბოში, მაგრამ საიდან გაჩნდნენ ისინი ან რა უბრუნებს მათ სიცოცხლეს? ჯადოქრობა! შესაბამისად, შავი მაგია. აქ, უკვე ახალ ხარისხზე გავდივართ, რომელიც აუცილებლად უნდა გამოდიოდეს მოცემულის არსებობის გამამართლებელი ვარიანტიდან, სადაც ლოგიკა ადგილს უთმობს შემოქმედის ფანტაზიას, რომელიც, თავის მხრივ, აპელირებს ისეთი კატეგორიით, როგორიც არის „შიში“. რეალური თუ ირეალური? – ორივე შემთხვევაში სრული მოულოდნელობის ეფექტი უნდა არსებობდეს. თავისთავად არა ის საგნები და გმირები წარმოადგენენ საშიშროებას, არამედ ის, რაც მათ უკან მოიაზრება.⁴

საკმარისია თუ არა ჟანრული შტამების გამოყენება „თამაშის“ სწორი წარმართვისათვის?

ამ თვალსაზრისით, შიშის საგანზე აქტუალური შიშის ტექნოლოგიაა, რომელიც დრამატურგიული, სტილისტური თუ ტექნიკური ხერხების რთულ კომპლექსს წარმოადგენს და ბუდმივი ექსპერიმენტატორის როლში გამოდის, როგორც ფსიქოლოგიური აღქმის, ასევე თხრობის ენის, მასობრივი ცნობიერების არქექტიპებისა და მითების სფეროში. სწორედ ეს



განსაზღვრავს ნაწარმოების ჟანრულ იდენტიფიცირებას, როგორც საშინელებათა ჟანრის ფილმისა.

შიშის დაძლევა ხდება მისი დასახელებით, გასაგნებით, კონკრეტულ პერსონაჟში ან მოვლენაში ლოკალიზებით. რა თქმა უნდა, ქაოსს ვერ მოერევი, მაგრამ ის რაც მას განასახიერებს ზომბი იქნება თუ ვამპირი, მისი განადგურება შესაძლებელია.

შიშის ტექნოლოგიის არსი შიშის საგნის ლოკალიზებაა, მისი საზღვრების ნგრევა და მასში მომწყვდეული საბაზისო შიშის გამოთავისუფლება. მაყურებელმა უნდა დაინახოს, თუნდაც ერთი წამით, გამოთავისუფლებული ქაოსის ენერჯია, რათა შეიგრძნოს საფრთხე და საშიშროება, მხოლოდ ამ შემთხვევაშია შესაძლებელი შიშის ესთეტიკური განცდა და მას უკავშირდება ჰორორის, როგორც საავტორო ნაწარმოების დაბადება. მაყურებელი მუდმივ დაძაბულობაშია, ამ მდგომარეობის მასტიმულირებელი კი ის არის, რაც მას ცნობის სახით ეწოდება: საფრთხე, რომლის შესახებაც პერსონაჟმა ჯერ კიდევ არ იცის. მაყურებელი ხედავს უფრო მეტს, ვიდრე მსხვერპლი.

ჰორორის შექმნის აუცილებელი პირობაა „სასპენსი“ – შიშის ესთეტიკური განცდის კლასიკური მაგალითი, რომელიც მიიღწევა დაძაბულობის დროში მაქსიმალური გაწელვის გზით.⁵

50-ანი წლებიდან შიშის ტექნოლოგია აქტიურ განვითარებას იწყებს, რის გამოც საშინელებათა ჟანრის ფილმები გოთიკურ მხარეს ცილდება და სამეცნიერო ფანტასტიკაში გადადის. 60-ან წლებში კი ეს ჟანრი ფსიქოლოგიური ტრილერის ფორმას იღებს, მოგვიანებით სექსუალური ქვეტექსტები და სატანისტური თემები ჩნდება. 80-ან წლებში „შავი კომედიისა“ და სატირის ელემენტები იჭრება, რაც ნაწილობრივ 90-იანელთა შემოქმედებაშიც იჩენს თავს, როდესაც შიშის საგნის ხელახალი გადაიარაღება ხდება – მოსალოდნელი აპოკალიფსიდან და კლონირებიდან დაწყებული, დამთავრებული ძველმოდური მკვლელი-მანიაკებით. ჰორორმა თითქოს უარყო თავისი პოეტიკა და მაყურებელთან თამაშის ძირითადი ხერხი წამიერი შოკი გახადა, ჰორორი „ექშენში“ გადავიდა, საშინელებათა ფილმი კი ბოევიკების სახესხვაობად იქცა. კლასიკური ტრილერის ჟანრიც გარკვეულ ცვლილებებს განიცდის.⁶ მისი მიზანი ტრადიციულად, დრამატული პაუზის გაწელვაა, ამასთან რეალისტური გარემოს გამოსახვა და ნატურალისტური ხერხების საშუალებით მძაფრი მოლოდინის, შფოთვის, ჩასაფრებული საფრთხის და შიშის შეგრძნებების გაჩენაა. თავის მხრივ, ტრილერის სიუჟეტური კონსტრუქცია სხვა ჟანრებშიც შეიძლება იქნეს გამოყენებული (მაგ:

დეტექტივში, განგსტერულ და პოლიციურ ფილმებში).⁷

60-ანი წლებიდან და განსაკუთრებით ალფრედ ხიჩკოკის შემოქმედებაში შეიმჩნევა ამ ჟანრში აქცენტების გარკვეული მონაცვლეობა ფიზიკურიდან ფსიქოლოგიურ განცდებზე და შესაბამისად, ჟანრიც ფსიქოლოგიური ტრილერის სახით გვევლინება. როგორც წესი, ტრილერი არ ეფუძნება მისტიკას, თუმცა 90-ანი წლებიდან შეიმჩნევა გარკვეული სინთეზი, რის შედეგადაც პოპულარული ხდება ახალი ჟანრული წარმონაქმნი „მისტიკური ტრილერი“. მოჩვენებები, გარდაცვლილთა მომთაბარე სულები და ა. შ. მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს გმირები არ წარმოადგენენ სიმბოლის ცენტრს, აქტიური გამოყენების საგანს.⁸ ცენტრალური ხდება ის, რაც შესაძლოა სინამდვილეში ჩვეულ მოვლენას წარმოადგენდეს, ხოლო მისტიკა გამოიყენება ჩვეული მოვლენის შესაფუთად და გათვლილია მაყურებლის ემოციაზე. დღეს უფრო რთულდება ტრილერსა და საშინელებათა ჟანრებს შორის მკვეთრი საზღვრების დადგენა, ვინაიდან ამ სხვაობას მხოლოდ სტილისტური საზღვრები თუ განაპირობებს. მოცემული საზღვრები სხვა არაფერია თუ არა ჟანრის შტამპები. შესაძლოა ორივე შემთხვევაში შიშის საგანი იდენტური იყოს, მისი შეფუთვის ტექნოლოგია კი განსხვავებული და ჟანრის განმსაზღვრელად არა საგანი, არამედ იმ სტილისტური ხერხების ერთობლიობა გამოდის, რომელიც ამ საგნის ჩვენებასა და გამოსახვას ისახავს მიზნად.

დეტექტივის ჟანრის ლიტერატურაში არსებობს ხერხების ის ერთობლიობა, განსაზღვრული მეთოდი, რომელიც თანმიმდევრულად და შეუცდომლად აპროგრამებს მკითხველის ემოციას. კონან დოილის მოთხრობების ტიპიური მოდელი ისტორიაა, რომელიც თავისთავად არაფერს შემაშინებელს, მით უფრო კრიმინალურს არ შეიცავს, მაგრამ უცნაურია, ალოგიკური, აუხსნელი. თავად მოვლენები საფრთხეს არ ქმნიან, მაგრამ გაღელვებენ გაუგებრობით, რომ ჩვეულ დინებაში იჭრება პატარა გაუგებრობა, რომ რაღაც ისე არ არის, როგორც უნდა იყოს... და ეს გაიძულებს იფიქრო საშიშროებაზე, რომელიც არ არის პერსონიფიცირებული, ამდენად გაუთვლელია და საშიში. მაგრამ როგორც კი ჰოლმსი საკუთარი ჰიპერრაციონალური აზროვნებით იარაღდება ხსნის საიდუმლოს. სინამდვილეს, კვლავ გარკვეული, გასაგები და შესაბამისად უსაფრთხო ხდება. ამ მოთხრობებში საიდუმლო სამხილთა ენაა, ამ ენაზე მოსაუბრე და საიდუმლოს ამხსნელი კი ჰოლმსი. საიდუმლო – გამოძიება – გამოჯანმრთელება. აღნიშნული ფორმულა არა ერთ საშინელებათა ჟანრის ფილმში გვხვდება და პარალელურად მკვიდრდება

სხვაც, სადაც საიდუმლოს გახსნა, უფრო ირაციონალურია ვიდრე, თავად ამოცანა და დანაშაულის მექანიზმის ახსნისას კვლავ გაურკვეველობა ისადგურებს, დაძაბულობა არ იხსნება, მაყურებელი კი კვლავ დიდ დელვაშია აუხსნელისა და უხილავის წინაშე. ამ ფორმულის განსაკუთრებით რადიკალური ვარიანტია ალან პარკერის „ანგელოზის გული“, სადაც მსხვერპლი საკუთარ მკვლელობას იძიებს და ადგენს, რომ თავად არის მკვლელი.⁹ „გამოძიება“ და „მკურნალობა“ გზაა რომელსაც ა. ხიჩკოკის გმირები გადიან. ისინიც, თითქოს ავადდებიან რაღაც საიდუმლოთი, მათი ქმედებაც პარანოიის სიმპტომებს ემსგავსება და იწყება სამხილთა თამაში, რომელთა ერთობლიობა საიდუმლოს ფარდას ხდის. მხოლოდ ავტორმა იცის, ცრუ გზების ლაბირინთში რომელია „ნამდვილი“, მანამდე კი თამაშია სამხილები სამხილების წინააღმდეგ გამოდიან და მხოლოდ ფილმის ფინალში იკინძება გახსნილი დანაშაულის მთელი ჯაჭვი. ეს ერთგვარად საშინელებათა ჟანრის, დეტექტივისა და ფსიქოლოგიური ტრილერის კოქტეილია.

„მასკულტურის“ ფორმირების პროცესში, ეს ფორმულები გაკეთილშობილებული იყო ფსიქოანალიზით და ერთგვარად საბაზისოსაც წარმოადგენდა. ყველაზე გახმაურებულ ახალ ფილმ-საშინელებებშიც „გალია“, „მეცხრე კარიბჭე“, „წრე“ – ადამიანური, მყიფე გონის ირაციონალურ საიდუმლოსთან დაპირისპირება ტრადიციებს აგრძელებს და მათაც საფუძვლად გამოძიების პრინციპი და სამხილ-სიმბოლოების ახსნა ედება.

განსხვავებულია ჰორორი, სადაც ფუნდამენტური შიშის საგანი ხდება საღიზმი, ნეკროფილია, ინცესტი, კანიბალიზმი, სადაც „სხეულის საიდუმლოებები“ შიშვლდება და რასაც ბრიტანელმა კრიტიკოსმა ლეონ ჰანტმა „პორნოგრაფიული რეალიზმი“ უწოდა.¹⁰ ამგვარ ფილმებში თხრობის ორი შრეა: ნარატიული და სახვითი. პირველი – პოლიციური, ან კერძო გამოძიება, მეორე და მთავარი სადომაზოხისტური რიტუალი, სადაც სხეული გაფეტიშებულია და გაცილებით დიდი დატვირთვის მატარებელია ვიდრე მკვლელის, ან მსხვერპლის საქციელის ფსიქოლოგიური მოტივაციის კვლევა. განსაკუთრებით ეს ტენდენცია თავს იჩენს ევროპულ ჰორორში, მათ შორის იტალიურში ე. წ. „გიალლოს“ ჟანრის ფილმებში, რომელიც 70-ან წლებში იწყებს განვითარებას, მოგვიანებით კი ამერიკულ გარემოშიც ინაცვლებს. „ბინძური ტექნოლოგიები“ – ესე მოინათლა „გიალლოსა“ და „სლემერის“ ე. წ. „მანიაკალური ტრილერის“ ჟანრის ფილმები.¹¹ („ჰელოუინი“, „პარასკევი-13“, „ექიმ ხიჩკოკის საიდუმლო“, „დემონის ნიღაბი“,

„შეშლილობის წითელი ნიშანი“, „ოპერა“, „კანიბალების ჯოჯოხეთი“ და სხვ.), სადაც გვაძი მკვლელის შემოქმედებითი ფანტაზიის „იდეალური სრულყოფის“ ნაყოფია, სადაც აუდიტორიას გაიგივებისთვის, მხოლოდ ძუნწი არჩევანი აქვს.

შიშის ტექნოლოგიები იშვიათად გამოირჩევა უნივერსალურობით, როგორც წესი, ისინი გარკვეული კულტურის საზღვრებში ფუძნდებიან და შეუცვლელი სახით გადასვლა სხვა ნიადაგზე შეუძლებელია. მაგ: ევროპული ჰორორი განსხვავებულია ამერიკულისაგან, ორივე ერთად კი აზიური ფილმებისაგან. მაგ: ამერიკული პოპულარული სლეშერი, რომელიც მოზარდებზეა გათვლილი, როგორც წესი „ჰეპი-ენდით“ სრულდება, შიშის გამომწვევი მიზეზები დათრგუნულია.¹² იტალიური ჰორორი განსხვავდება თავისებური ფანტასმაგორიულობით, საშინელების ესთეტიზაციით. იაპონურში გამეფებულია საშინელება, რომელიც მუდმივად შენთან არის (ხიდუო ნაკატის „ზარი“, ტაკაში შიშისტუს „წყევლა“, კიოში კუროსავას „პულსი“). ამასთან, განსხვავებულია შიშის საგნისადმი დამოკიდებულებაც, რაშიც მნიშვნელოვან როლს ერების სოციალურ-კულტურული, რელიგიური მსოფლმხედველობა თამაშობს.¹³

კინემატოგრაფის გაჩენასთან ერთად ჩნდება ორი ტენდენცია, რომელიც მოვლენების და არსებების გამოსახვის თვალსაზრისით, ყველა ეპოქაში და ჟანრულ სკოლაში დომინირებს, ხან ერთი ცვლის მეორეს, ხან კი ორივე ერთდროულად თანაარსებობს. ერთი, რომელიც ფანტასტიკურს, დაუჯერებელს რეალურად მიმდინარეს ხდის, მეორე კი გერმანელი ექსპრესიონისტების შემოქმედებიდან იღებს სათავეს, როგორც ჰალუცინაცია, შინაგანი სამყაროს პროექცია, როგორც ცხადი სიზმარში.¹⁴

კომპიუტერულმა სპეციფიკებმა, ფანტასტიკური მოვლენების ჩვენების თვალსაზრისით, კინო რეალიზმის ატრაქციონს დაუბრუნა, რასაც ჯ. ლუკასის საფრენმა აპარატებმა და ს.სპილბერგის დინოზავრებმა ჩაუყარა საფუძველი. 90-ანი წლების ბოლოს რეალისტებს კიბერპანკური ფანტასტიკა ჩაენაცვლა: „მატრიცა“, „გალია“, „უცნაური დღეები“.¹⁵ 1997 წელს გამოვიდა კანადური ფილმი „კუბი“, რომელშიც განსხვავებული შიშის საგნების მთელი სპექტრია წარმოდგენილი. ჩაკეტილ სივრცეში მომწყვდელი გმირები, ისეთივე რეალურები არიან, როგორც ვირტუალურები და გარემოც შესაბამისად მყოფე და გარდამავალი, მაყურებელი კი ინტერაქტიული, რომელიც გმირების მსგავსად ცდილობს კუბის სტრუქტურაში გარკვევას და თავის დაღწევის საიდუმლოს განსხვავებულ განზომილებებში მოძიებას.

50-ანელების ფანტასტიკა, როდესაც მაყურებელი შეზღუდული

იყო იმით რაც ეკრანზე ხდებოდა, დღევანდელი მაყურებლისათვის მიუღებელია. კომპიუტერულმა ტექნიკამ სრულად შეცვალა თანამედროვე ადამიანის ცნობიერება. ის, ისეთივე ინტერაქტიურობას ითხოვს კინემატოგრაფისგანაც. თავად იწყებს მოგზაურობას ეკრანულ სივრცეში და რასაც ხედავს ცდილობს გადაამოწმოს, მისთვის ეს უკვე საშიში აღარ არის, მისთვის ეს საინტერესო თამაშის ნაწილია, სადაც ყველაფერია შესაძლებელი, ვირტუალური სიკვდილიც და აღდგომაც. ოლიმპიდან, დამკვირვებლის როლში მყოფი ადამიანი ეკრანულ პერსონაჟებთან ერთად ერთვება მიმდინარეში, რაც არა მხოლოდ დიდი მიღწევაა თანამედროვე ფანტასტიკის, არამედ საშიშროებაც.

როგორი იქნება XXI საუკუნის ჰორორი, რომელიც ტერორიზმის, გლობალიზაციის შიშით გაჯერდა? როდესაც დღის წესრიგში დგება დედამიწაზე შექმნილი დემოგრაფიული მდგომარეობა, ბუნებრივი რესურსების შეზღუდულობა და ადამიანური რესურსების სიჭარბე?

მონსტრებზე და ვამპირებზე, მანიაკებზე და უცხოპლანეტელებზე შიში ტექნოლოგიების მისამართით შიშზე გადამისამართდა. ცივილიზაცია საკუთარ საკომუნიკაციო ქსელების საშუალებით უფრო შეღწევადი, გამჭვირვალე და მოქნილია, თანაც ტრანსპორტაბელური. კეთილდღეობის, თავისუფლების, სიჩქარის, სიმდიდრისა და გონიერების ნიღბით ერთ შენობაში მოქცეული კაცობრიობა მიზანში იოლად ამოსაღები ხდება. ჰორორი კაცობრიობისათვის ერთგვარ გზავნილად იქცა, სადაც ადრესატი თავადვეა, მართვის პულტად კი ცივილიზაცია იქცევა.

საშინელებათა ჟანრი მუდმივად იცვლება და შეუზღუდავი შესაძლებლობები გააჩნია სხვა ჟანრებიდან ფორმულებისა და ხერხების გადმოტანისა და გათავისების თვალსაზრისით და რაც უფრო ეგუება მაყურებელი თამაშის წესებს, მით უფრო სწრაფად ცდილობს ჟანრი ახალ ტექნოლოგიაში შეიფუთოს. დიდი ხანია სოციოლოგების, ფსიქოლოგების, კინოსა და ტელევიზიის მკვლევარების განხილვის თემაა მაყურებელზე ამგვარი ფილმების ზემოქმედების ხარისხი. ამასთან დაკავშირებით განსხვავებული თეორიებიც შემუშავდა, თუმცა ვფიქრობ, რომ ეს უკვე ცალკე კვლევის საგანია, რომელიც დღევანდელ ქართულ სინამდვილეში განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ივ.: Маркулан И. “Кинომелодрама фильм ужасов”, Ленинград, 1978.
2. ივ.: Кино Америки. Режиссерская энциклопедия, Москва, 2003.
3. ივ.: Маркулан И. “Кинომелодрама фильм ужасов”, Ленинград, 1978.
4. ივ.: “Смех, жалость и ужас” (Жанры зарубежного кино). Москва, 1994.
5. ივ.: Кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. Режиссерская энциклопедия, Москва, 2001.
6. ივ.: “Смех, жалость и ужас”. (Жанры зарубежного кино). Москва, 1994.
7. ივ.: Кино Америки. Режиссерская энциклопедия, Москва, 2003.
8. ივ.: “Смех, жалость и ужас” (Жанры зарубежного кино). Москва, 1994.
9. ივ.: Кино Америки. Режиссерская энциклопедия, Москва, 2003.
10. ივ.: Кино Европы. Режиссерская энциклопедия, Москва, 2002.
11. ივ.: იქვე;
12. ივ.: Кино Америки. Режиссерская энциклопедия, Москва, 2003.
13. ივ.: Кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. Режиссерская энциклопедия, Москва, 2001.
14. ივ.: Маркулан И. “Кинომелодрама фильм ужасов”, Ленинград, 1978.
15. ივ.: Кино Америки. Режиссерская энциклопеди, Москва, 2003.

ილმაზ გიუნეის კინოჟანრის თავისებურებანი

XX საუკუნის მეორე ნახევარში მსოფლიო ეკრანის ცივილიზაცია აღრევის ახალ პროცესს სწორედ ჟანრთან მიმართებაში ახორციელებს. ამერიკული კინოს გასართობ სანახაობაზე ორიენტაციამ ეს ბუნებრივ შედეგად აქცია. მართლაც, კვენტინ ტარანტინოს, დევიდ ლინჩის, სტივენ სპილბერგის უახლეს და შედარებით აღრეულ ნამუშევრებზე დაყრდნობით, ეს ფაქტი უკვე კარგა ხანია, ჩვენს ცნობიერებაში ჟანრობრივი სინთეზის ახალ ტიპს ამკვიდრებს, რომელიც „სუფთა ჟანრის“ კანონებს ვერ ეგუება.

ილმაზ გიუნეის ფილმები 70-ან წლებშივე ავლენს სათავგადასავლო, დეტექტიური და დრამატული ჟანრების სინთეზისაკენ სწრაფვას, თუმცა კომედიის სახესხვაობა მასში ნაკლებად იგრძნობა. სტილისა და ჟანრის მსგავსი შემოქმედებითი სისადავით აღრევა, შეუძლებელს ხდიდა თავად თემის პრიმიტივიზმს.

სტილის ცნება ლათინურ და ბერძნულ ენებზე ამგვარად განიმარტება: „საწერი ღერძი“. ხელოვნების ნებისმიერ დარგში მომუშავე შემოქმედს კი, ბუნებრივია, თავისი ერთადერთი და განუმეორებელი „საწერი ღერძი“ გააჩნია. ამ შემთხვევაში კონკრეტული სტილური თავისებურებანი მხოლოდ ამ ავტორისათვისაა დამახასიათებელი, რაც მას სხვათა შემოქმედებისაგან განასხვავებს. მაგრამ ყოველგვარი სასიკეთო თუ არასასიკეთო ტენდენციებისაგან აბსოლუტურად თავისუფალი შემოქმედება, ვფიქრობთ, აქვე უნდა ითქვას, რომ არ არსებობს, ან ძალზე იშვიათია.

რა თქმა უნდა, გიუნეის სტილური თავისებურებებიც განიცდიან კინოს ისტორიაში განვლილი ეტაპების, გამოცდილების, თუნდაც ლიტერატურული სკოლის გავლენას, მაგრამ ეს ორგანული პროცესია და მისი ფილმების ასკეტური რეალობა ამ გავლენას მხოლოდ პოზიტიური კუთხით ავლენს. ერთ-ერთი მათგანი, კერძოდ – ნეორეალიზმი, უკვე არაერთხელ იქნა მოხსენიებული გიუნეის ფილმებთან მიმართებაში.

მოგეხსენებათ, რომ სიკეთისა და ჰუმანიზმის მოტივები ხშირ შემთხვევებში სანახაობიდან – თამაშიდან, იმიტაციიდან იკვეთება ხოლმე. ილმაზ გიუნეი, ჩვენი აზრით, სწორედ იმ რეჟისორთა სიას მიეკუთვნება, რომელიც ხალხის წიაღში შობილი ამ ჭეშმარიტი აზრის მხატვრულ სახედ გადაქცევას ახერხებდა. აქედან გამომდინარე, ბოროტება და სოციალური უსამართლობა მისთვის მარადიული მოვლენა იყო და სრულიად არ იგრძნობოდა ავტორის ილუზია იმის შესახებ, რომ ერთი

ან თუნდაც რამდენიმე გმირი ცხოვრებას ძირეულად შეცვლიდა. რეჟისორის წარმოსახვა სრულად მოიცავდა ამ ადამიანურ ტრაგედიას.

კაცობრიობის ისტორია, რომელიც სარკესავით აირეკლავს წარსულში მომხდარ მოვლენებს, არ იძლეოდა მოდუნების საშუალებას. გიუნეის გმირები ამძაფრებდნენ ამ განცდას, აღვიძებდნენ და დღემდე აღვიძებენ ადამიანში მთვლემარე ენერგიას. მოსალოდნელი კატაკლიზმებისადმი ერთგვარი არაშემგუებლური, მაგრამ ფილოსოფიური დამოკიდებულება, გიუნეის მწერლური გამოცდილების შედეგიც გახლდათ.

60-70-ან წლებში თურქული კინო არც თუ ისე ინტენსიურად მიმართავდა კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურის ეკრანიზაციას. ეროვნული ხასიათის, პოტენციის თუ სხვა ასპექტების წარმოჩენა და გააზრება გიუნეის ალტერნატიული კინემატოგრაფის საშუალებით უფრო ხდებოდა, ვიდრე იაფფასიანი ილუსტრაციით. ამასთან დაკავშირებით, ზედმეტი არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ საინტერესო ლიტერატურა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ მაყურებელი აუცილებლად მიიღებს ასევე კარგ კინონაწარმოებს. ამ პროცესში პირველ ადგილს იკავებს ის, თუ რამდენად კინემატოგრაფიულად მოხდება ლიტერატურის ათვისება, რამდენად თანამედროვედ გაიაზრებს შემოქმედი პრობლემას. ილმაზ გიუნეის ნებისმიერი მოვლენა მკვეთრად განცდილი და გათავისებული აქვს. აქედან გამომდინარე, მის ფილმებში არასოდეს იგრძნობა რეჟისორის მხრიდან ინდიფერენტული დამოკიდებულება. მაყურებელი ბოლომდე იზიარებდა ავტორის სიმპათიებსა და ანტიპათიებს. ამის საშუალებას იძლეოდა მხატვრული განსახიერების ფორმა და დონე, ჟანრობრივი ეკლექტიკა, მიუხედავად იმისა, რომ გიუნეის ფილმები საბოლოოდ მაინც სოციალურ ან ფსიქოლოგიურ დრამას უნდა მივაკუთვნოთ. მის მხატვრულ მიზანს ცხოვრებასა და ხელოვნებაში ყალბ, მოდურ და ჭეშმარიტ, მარადიულ ფასეულობათა დაპირისპირება წარმოადგენდა. „სეით – ჰანის“, „გზის“, „მამის“ აზრობრივ ქარგაში ჭეშმარიტს იგი უკავშირებდა ხალხურს, ეროვნულს და, უპირველეს ყოვლისა, პიროვნულს.

გიუნეის შემოქმედებაში ყოველთვის იგრძნობოდა და თითქოს გაუცნობიერებლად ვლინდებოდა პიროვნების ღირსების აღმოსავლური გაგების საუკეთესო ტრადიციები. ვლინდებოდა აზროვნების თავისებურებაში, იდეალებში, გემოვნებაში და სხვა მრავალ კომპონენტში. ეს გახლდათ ეროვნული კინოხელოვნების შესაძლებლობათა დიაპაზონის გაფართოებაც და გამოიხატებოდა ტენდენციით, რომელიც დღეს შეიძლება განისაზღვროს, როგორც თანამედროვე ცხოვრების სიმართლისადმი ინტერესის გამძაფრება. ეს თავისთავად უმნიშვნელოვანესი ფაქტია,



ვინაიდან სინამდვილე, რომელიც მუდმივ განვითარებას განიცდის ნეგატიური ან პოზიტიური მიმართულებით, ხელოვნებისათვის მდიდარ მასალას იძლევა. ეკრანი, როგორც არსით, ისე ფორმით სულ უფრო უახლოვდებოდა რეალობას. კინოს სინთეზური ბუნებიდან გამომდინარე, ფილმების შექმნაში მონაწილეობდნენ სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები, თუმცა, როგორც საავტორო კინოს ნოვატორს სჩვევია, მათ შემოქმედებას საბოლოოდ გიუნეი აერთიანებდა და აყალიბებდა.

გიუნეი არ უარყოფდა ოპერატორის, მხატვრის, კომპოზიტორისა და სხვათა დიდ წვლილს კინონაწარმოების შექმნაში, მაგრამ მაინც მიიჩნევდა, რომ ფილმის, როგორც ეკრანული ნაწარმოების, იდეურ – მხატვრული მთლიანობის ძირითადი ავტორი სწორედ თავად გახლდათ. მან კარგად იცოდა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა რეჟისორის, როგორც მოქალაქის, მხატვრის, თავისი ერის შვილის მკაფიო პოზიციას. სწორედ გიუნეის მსოფლმხედველობა განსაზღვრავდა ნაწარმოების მაღალ სოციალურ უღერადობას.

ამ პერიოდის მსოფლიო კინო უკვე საკმაოდ შთამბეჭდავ გამოცდილებას ფლობს მამხილებელი თემატიკის სფეროში. მაფიასთან, დანაშაულთან და, საერთოდ, ადამიანთა მარადიულ პრობლემასთან – უთანასწორობასთან დაპირისპირების მოტივები იტალიურ, ამერიკულ, ფრანგულ და სხვა ქვეყნების კინოში დიდ მორალურ და ინტერტრადიციულ მისიას ასრულებს (მაგალითისათვის გავიხსენოთ თუნდაც „კომისრის აღიარება რესპუბლიკის პროკურორთან“, „ნათლიძაძე“, „მაფიის ბადეში“ და ასე შემდეგ). ყველა ქვეყანას სიცრუისა და უსამართლობის კრიტიკრიუმთა საკუთარი შეფასების ნიშნული გააჩნია, მაგრამ, ზოგადად, პიროვნების ღირსების თემა ყველა მათგანისათვის პირველ ადგილზეა.

„ეკრანის უშნო მეფე“ თურქეთის ერთადერთი რეჟისორი გახლდათ, რომელიც ყოველგვარი წინაპირობის გარეშე ახერხებდა ქვეყანაში არსებული მდგომარეობის, კონკრეტულად კი მაფიის მხილებას ლიტერატურულ და კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებებში. უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ 70-ანი წლების თურქეთში სისხლის აღების წესი სხვადასხვა პროვინციულ წერტილში ჯერ კიდევ მძლავრობს.

გიუნეი – რეჟისორი, რომელმაც კარგად უწყის ე. წ. ტრადიციათა სასიკეთო და ნეგატიური მხარეები, ფილმში „წყენა“ სწორედ ხსენებულ წესზე აგებს სიუჟეტურ ჩარჩოს და კონკრეტულ გმირთა თავგადასავალს ზოგადსა და მასშტაბურს ხდის ეკრანზე.

ფილმის მთავარმა გმირმა ჩიჩეკ ალიმ შურისძიების ნიადაგზე

ჩადენილი მკვლევლობის გამო ციხეში თხუთმეტი წელი გაატარა. ის მშობლიურ სოფელში ბრუნდება და მის მიერ მოკლული გლეხის მამასა და დას პატიებას სთხოვს. ალი რთულად, მაგრამ მაინც მოიპოვებს თანასოფლელთა პატივისცემას. ყოველმხრივ დახმარებას უწევს მოკლულის ოჯახს, სახალხოდ და გულწრფელად გმობს ბარბაროსულ ტრადიციას, მაგრამ, როდესაც აალებული ჩალის ჩაქრობაში ეხმარება მოკლულის მამას, ჩიჩეკ ალი მხედველობას და მასთან ერთად ყოველგვარ პერსპექტივასაც დაკარგავს, რომ იმუშაოს და იარსებოს.

პრესა (განსაკუთრებით კი დასავლეთში) ხშირად ამბობდა, რომ გიუნეიმ ამ ფილმში ვერ მოახერხა პათეტიკისა და სენტიმენტალიზმის გემოვნებით შეჯერება. თუმცა სწორედ ამის პასუხად გვინდა გავიხსენოთ 70-ანი წლების თურქული კინოსათვის არადაძახასიათებელი თავშეკავება, სიმშვიდე და ჰარმონიული თანხვედრა ჩაფიქრებულ ხასიათთან, როგორც სენტიმენტალიზმის თავისთავადობა თურქულ ყოფაში, ასევე – გიუნეის მიერ შესრულებული როლი (ჩიჩეკ ალი). ჩიჩეკ ალის მხატვრული სახე „ყველაზე ასკეტურია იმ როლებში, რომლებიც გიუნეიმ კინოში მუშაობის მანძილზე შეასრულა. გიუნეის ტალანტი აქ ახალი წახნაგებით აკიაფდა“.¹

1976 წელს ტაშკენტში გამართულ აზიის, ამერიკისა და ლათინური ამერიკის IV კინოფესტივალზე უდიდესი ინტერესი გამოიწვია ილმაზ გიუნეის ფილმმა „სევდა“. ისევე, როგორც სახელმძღვანელო „იმედი“, „სევდაც“ 70-ანი წლების თურქული კინემატოგრაფის საუკეთესო ნიმუშთა რიცხვში შევიდა.

ამ პერიოდისათვის გიუნეის რეალიზმი უკვე შესამჩნევად მრავალმხრივია. მის ნამუშევრებში ფორმირებული პორტრეტები, სოციალური მრისხანებისა თუ მარადიული სატკივრის ამსახველი მასშტაბური ტილოები მსოფლიო კინოს კონტექსტში მოიაზრება. თემატიკის შესაბამისად იგი არჩევს სახვით ენას, რომელსაც უკვე ახასიათებს მხატვრულ მიგნებათა სიახლე, სათქმელის სიცხადე და შინაგანი სიმძაფრე. მთავარ თუ ეპიზოდურ გმირთა ტიპებშიც კი ემოციურად იკითხება განცდა, როცა მაყურებლის ფიქრი არა მხოლოდ ერთ სოფელს, ქალაქს ან ერთ სახლს მოიცავს, არამედ – სამყაროს ბედ-იღბალსაც. ერთიან, გამჭვირვალე ტონალობაზე აგებულ სურათში („სევდა“) ნებისმიერი დეტალი ადამიანთა შინაგან განწყობას გამოხატავს.

ფილმი ამ ინტონაციით იწყება და მთავრდება, რომელიც თავისი ჟღერადობით, ჰარმონიული და რიტმული სახვითი გადაწყვეტით კვლავ ხალხურ მოტივებთან ასოცირდება. განზოგადების ეს პრინციპი მთლიანად ვრცელდება ილმაზ გიუნეის მიერ 70-ან წლებში შექმნილ ფილმებზე.



ყოველივე ეს, თავის მხრივ, განსაზღვრავს მუსიკის, მოქმედების, სიტყვის ურთიერთობის დონეს, ამ ურთიერთობის შედგენას, თემატური მასალის სახესა და ხასიათს, მისი განვითარების დინამიკასაც. ადრეული პრინციპებით, ხელმძღვანელობასაც არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება უკვე ფორმირებული რეჟისორის მიერ აღმოსავლური კინოს მენტალურ გარდაქმნაში შეტანილი ნიშნების გამო. ძირითადად, ეს ისევ დეტალიზაციის პრინციპია, რაც მაქსიმალურ სიახლოვეს, სინამდვილის მხატვრულ-დეკლამაციურ სტილს წარმოშობს. როგორც აღინიშნა, ცვლილებას (მაგრამ არაარსებითს), კონკრეტულად – პლასტიურ ცვლილებას, განიცდის სახვითი ენა, სიახლე იგრძნობა განზოგადების მეთოდშიც, კრებითი სახეებით რეჟისორი და სცენარის ავტორი ცდილობს გამოხატონ, ჩანაფიქრის სიღრმისეული არსი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჰუსეინოვი ა. ბედის რეალობის საწინააღმდეგოდ. ჟურნ.: „საბჭოთა ეკრანი“. 1971, №13 გვ. 34.

ვახტანგ კუნცევ-გაბაშვილი

ინდივიდის კულტი და ნაციონალური ეკოსის
პრობლემა გერმანულ
კინოხელოვნებაში (1930-1932)

პირველი მსოფლიო ომის მომდევნო წლებში ჩამოყალიბებული გერმანული კინოხელოვნების ისტორია, გარკვეულწილად, ამ უმნიშვნელოვანესი კინემატოგრაფიული სამყაროს შემდგომი განვითარების ფუნდამენტადაც მოიაზრება. ცნობილია, რომ სწორედ ამ პერიოდში განაცხადა პრეტენზია გერმანულმა კინემატოგრაფმა თავისი მხატვრული შესაძლებლობების თაობაზე.

პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდს, გერმანული კინოხელოვნების ისტორია, სავარაუდოდ შემდეგ ეტაპებად ყოფს:

1. არქაული პერიოდი (1895-1918);
2. ომის შემდგომი პერიოდი (1918-1924);
3. სტაბილიზაციის ხანა (1924-1929);
4. ჰიტლერის მმართველობამდელი პერიოდი (1930-1933).

ჰიტლერის მმართველობამდელი პერიოდის ხელოვნება და, კერძოდ, მხატვრული კინემატოგრაფი, როგორც ვიცით, ვერ ამჩნევდა გერმანული ხალხის გულისტკივილს და, შესაბამისად, რაღა თქმა უნდა, შორს იყო, ზოგადად, ადამიანური ქმედების ისეთი მოდელისაგან, რომელიც კაცობრიობას პროგრესისა და დემოკრატიისაკენ უბიძგებდა. ამდენად, ამ პერიოდში გადაღებული სურათების ყურადღების ცენტრშიც, უმეტესწილად, იმყოფებოდნენ მხოლოდ ცალკეული პიროვნებები, ანუ, ისეთი ადამიანები, რომლებიც რომელიმე სახელგანთქმულ თუ პოტენციურ მეამბოხებს განასახიერებდნენ. ამასთან, საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ზემოაღნიშნული პერიოდის წამყვან რეჟისორებს, შესაბამისად, არც კი ეთაკილებოდათ ისეთი მხატვრული სახეების შექმნა, როგორებიც გახლავთ: სამამულო ომის გმირები თუ ყოვლისშემძლე ბელადები... იყო შემთხვევებიც, როცა ცენტრალური ფიგურა ზემოთ ჩამოთვლილ ყველა სახეს (თვისებას) ითავსებდა თავისთავში. აღსანიშნავია, რომ ბელადის თემატიკისადმი ფარული ლტოლვა ისეთ ფილმებშიც კი იყო შეპარული, რომელთა სიუჟეტში არანაირი შინაგანი მინიშნებაც კი არ ასოცირდებოდა მნახველთა მხრიდან.

მეამბოხის თემატიკა იყო გაუღებელი ფილმში „მკვლელი დიმიტრი კარამაზოვი“ (1931) ფეოდორ ოცეპოვის რეჟისორობით და

ჰანს ვერენდტის ისტორიულ სურათშიც – „დანტონი“. უკანასკნელი ფილმი მნახველებს 1920-ან წლებში გადაღებულ დ. ბუხოვეცკის ამავე სახელწოდების სურათს ახსენებდა რამდენადაც მასში ისვე, როგორც ბუხოვეცკისეულ „დანტონში“, უგულვებელყოფილი იყო ფრანგული რევოლუცია და ძირითადი ყურადღება, მთლიანად სიუჟეტში მონაწილე ბელადოა პირად ცხოვრებაზე მახვილდებოდა. წინამდებარე თემატიკას აგრძელებს კურტ ბერნგარდტის ფილმიც – „ადამიანი, რომელმაც მოკლა...“ (1931), რომელიც კლოდ ფარერის რომანის მიხედვითაა გადაღებული და მაყურებელს იმ სკანდალურ ისტორიას წარმოუდგენს, რომელიც კონსტანტინეპოლის ცნობილ დიპლომატიურ წრეში გათამაშდა.

კვიქრობთ, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რეჟისორი კ. მაიერი პ. ცინერთან ჯერ კიდევ ბერლინში თანამშრომლობდა, ხოლო ოდნავ მოგვიანებით პარიზში ეხმარებოდა ორი ფილმის გადაღებაში, სადაც ფ. ბერგნერიც იყო დაკავებული ერთ-ერთ როლზე. ეს უკანასკნელი მსახიობი ცნობილი გახდა ფილმით „არიანე“ (1931), სადაც მან რუსი სტუდენტი გოგონას სახე განასახიერა. სიუჟეტის მიხედვით, ფილმის მთავარი გმირი არიანე თავის თავს გამოცდილ „გულთამპყრობელად“ ასაღებს და, შესაბამისად, ახერხებს კიდევ ქალაქიდან ქალაქში, მსუბუქი ფლირტის საძიებლად მოხეტიალე მამაკაცის მოხიბვლას.

ინტერესს იმსახურებს რეჟისორის მომდევნო სურათიც – „მეოცნებე ბაგეები“ (რომელიც ე. ბერგნერის პირველ ფილმს „ნიუს“ მოგვაგონებს). წინამდებარე ფილმში ნაჩვენებია გმირის – ქალის ურთიერთობა, რომელიც, ერთი მხრივ, ცნობილ მევიოლონეს მოუთოკავ ლტოლვასა და, მეორე მხრივ, დაოჯახებული მეუღლის ერთგულებას შორის იხლართება. ოლონდ საინტერესო ისაა, რომ ეს უკანასკნელი პერსონაჟი მრავალი მტანჯველი ბრძოლის შემდგომ საკუთარ დილემას იმით ხსნის, რომ სხვების მსგავსად თვითონაც მდინარეში იხრჩობს თავს...

ამ ფილმებში იყო სიყვარული, იყო ფსიქოლოგიაც და მეტი დამაჯერებლობისთვის იყო არაჩვეულებრივი მუსიკაც, რომელიც თან ერთვოდა პერსონაჟთა აბობოქრებულ და თავბრუდამხვევ გრძნობათა ტალღას. მაგალითისთვის გავიხსენოთ თუნდაც ის მომენტი, როცა არიანე მოცარტის „დონ ჟუანის“ უვერტიურას უსმენს და სახელგანთქმული მევიოლინე კი ბეთჰოვენის სავიოლინო კონცერტის ერთ-ერთ ნაწილს ასრულებს.

ზემოაღნიშნულ პერიოდში არსებულმა სოციოპოლიტიკურმა ვითარებამ და განსაკუთრებით კი იმდროისათვის დამახასიათებელმა

ცხოვრების ე. წ. „მექანიზაციამ“ ადამიანების შინაგანი, ღრმა განცდების (ემოციების) გაუფასურება გამოიწვია. მასების კოლექტიური ინტერესები პირდაპირ იყო მიმართული ცალკეული ინდივიდების პირად ფასეულობათა სისტემაზე. ამას ყველაფერს თან სდევდა წვრილი ბურჟუა-ნაციისტების 'მოთხოვნა-განწყობილებანის' მოზღვაება, რომლითაც თანდათან მთელი იმდროინდელი გარესამყარო იფლანტებოდა და, შესაბამისად, თავის კვალსაც ტოვებდა საზოგადოებრივ ინსტანციებში.

ერიხ ვაშნიკის ფილმში „რვა გოგონა ნავში“ (1932), რომელიც სურათის „ქალბატონები უნიფორმაში“ მანერით არის გადაღებული, მეამბოხის მოტივმა მთელი ძალისხმევით „გაიჟღერა“. ფილმის მთავარი გმირი გოგონა, რომელიც მხოლოდ კარგად გადაღებული ნატურალური კადრებით გამოირჩევა, გამოდის არა იმდენად კრისტა, რამდენადაც მებრძოლი ჰანა, რომელიც სურათში ნამდვილ მეამბოხე პირს განასახიერებს.

ჰიტლერის მმართველობის წლებისთვის დამახასიათებელ პრონაციისტური ტენდენციების გავრცობას ყველაზე მეტად მაინც ის ფაქტი ადასტურებს, რომ მაღალმთიანი თემატიკისადმი მიძღვნილი ფილმები აქტიურად ჩნდებიან იმდროინდელ ტელე თუ კინო ეკრანებზე და, ამდენად, მზად არიან გაუძღონ კიდევ თავისებურ ეკოლუციას. უფრო მეტიც, გერმანულ კინემატოგრაფში ამ თემატიკის უბადლო სულისჩამდგმელი და მოტრფიალე რეჟისორი არნოლდ ფანკი ჯიუტად განაგრძობს წლების წინ დაწყებულ სერიას. თავშესაქცევი კომედიის – „თეთრი სიგიჟის“ (1931) გარდა, სადაც ლენი რიფენშტალი სამოთხილაძეურ სპორტს ეზიარებოდა, არნოლდ ფანკმა გადაიღო ფილმი „ქარიშხალი მონბლანზე“ (1930). წინამდებარე სურათი წარმოადგენდა გრანდიოზულობისა და სენტიმენტალურობის ისეთ არაჩვეულებრივ ნაზავს, რომელიც არნოლდ ფანკს ისე კარგად გამოსდიოდა, როგორც არც ერთ სხვა რეჟისორს. შესაბამისად, ფილმში კვლავ აისახა მაღალმთიანი ბუნების ბრწყინვალეობა (სილამაზე) და მწვერვალების მიმართ ოდითგანვე არსებული შიშის შეგრძნება. სურათში უდიდესი ყურადღება ეთმობოდა სწორედ ღრუბლების უკიდუგანო ლანდშაფტის ჩვენებას. აღსანიშნავია, რომ კადრი, რომელითაც ნაციისტური დოკუმენტური ფილმი „სურვილთა ტრიუმფი“ (რეჟ. ი. ფანკი) იწყება, ასევე პირდაპირ უკავშირდება ზეციური სიდიადის თამატიკას. წინამდებარე სურათი სწორედ ჰიტლერის თვითმფრინავის ჩვენებით იწყება, ანუ, იმ მომენტით, როცა „ფიურერი“ ღრუბლების ფონზე საჰაერო ტრანსპორტით ნიუნბერგისაკენ მიემგზავრება. როგორც ვხედავთ,



მოცემული კადრი ნათელი დასტურია იმისა, რომ ამ პერიოდის გერმანულ კინემატოგრაფში დამკვიდრებული კულტი – სწრაფვა მაღალმთიანი სიმაღლეებისა და მწვერვალებისაკენ – ჰიტლერის კულტთანაა გაიგივებული და ერთიანობაში მოქცეული. ეფექტური პანორამა და მუსიკალური გაფორმება კი ჰარმონიულად ავსებენ სურათის შთაბეჭდავ კადრებს. ფილმში გამოყენებული ნაწყვეტები ბახისა და ბეთჰოვენის ნაწარმოებებიდან, რომლებიც მონბლანზე მიტოვებული რადიოსადგურიდან მოისმის და ის „საქმეებიც“, რომლებიც ქარის ზუზუნში ეხვევა (იკარგება), სწორედ ბუნებისა და მწვერვალებისადმი არსებულ შიშზე – ადამიანების მხრიდან მათდამი გაუცხოების მომენტზე მეტყველებენ.

ჰიტლერის მმართველობის წლებში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდის აგრეთვე ისეთი ცნობილი რეჟისორი, როგორცაა ლენი ლიფერშტალი ფილმით „ცისფერი შუქი“ (1932). სურათს საფუძვლად უდევს იტალიური ლეგენდა დოლომიტების ალპების შესახებ. ცნობილია, რომ 1930-ან წლებში გამოჩნდა პირველი ფილმი „მთები ცეცხლის ალში“, (1931), რომელმაც კრიტიკოსთა მხრიდან განსაკუთრებული ქება დაიმსახურა ზეპა ალგიერის ბრწყინვალე საოპერატორო ნამუშევრის წყალობით. ფილმში ასახულია პირველი მსოფლიო ომის ერთ-ერთი ეპიზოდი, რომელიც დათოვლილი ავსტრიის მთიან რეგიონში – ტიროლის მწვერვალებში დატრიალდა. უნდა ითქვას, რომ ომის თემა წინამდებარე ფილმს მხოლოდ ფონად მიჰყვება, რამდენადაც ერთ-ერთი მოთხილაბურე, იმდროინდელი პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, ბრწყინვალედ ასრულებს თავის „ბუნებრივ დანიშნულებას“: სურათში იგი სამამულო ომის გმირი ხდება.

ორივე ზემოხსენებული ფილმი პაციფიკური და მილიტარისტული ხასიათის მატარებელია, არც ერთ მათგანს არ სურს ასახოს პირველი მსოფლიო ომის რეალური მიზეზები. თუმცადა, პ. პაბსტისაგან განსხვავებით, ლ. ტრენკერი სრულიად სამართლიანად, შეიძლება ითქვას, კანონიერადაც კი უგულბებელყოფს მას, რადგან რეჟისორის მიზანს ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ჯარისკაცისათვის სწორედ სახელის მოხვეჭა წარმოადგენს, არადა, მოგეხსენებათ, რომ ამ უკანასკნელის სამსახურებრივი ვალდებულება, ზოგადად, სულაც არ ითვალისწინებს პოლიტიკაში უხეშად ჩარევას. ტრენკერის ფილმი ხაზს უსვამს ადამიანური ურთიერთობების მარადიულ ძალას და უკუაგდებს შოვინიზმს კიდევ უფრო დიდი, გაორმაგებული ძალით, ვიდრე ეს ფილმებში: „ემდენი“ და „U-9 ბედიგენშია“ (ბედიგენის მეტრო №9) მოცემული. ამასთან, უნდა ითქვას, რომ, თუკი ამ უკანასკნელმა ფილმებმა, ეგრეთ



წოდებული „ფსიქოლოგიური პარალიზის“ ზეგავლენა განიცადეს, რომელიც იმ წლების სტაბილიზაციისათვის იყო ესოდენ დამახასიათებელი, სურათი „მთები ცეცხლის აღში“ ნამდვილად ასახავს იმდროინდელი გერმანიის საზოგადოებაში იმ „ნაციონალისტური მიდრეკილებების“ ამოფრქვევას, რომელიც იმ პერიოდისათვის სწორედ „დიდი ომიანობით“ იყო გამოწვეული.

ჩნდება კითხვა: როგორ, ამ ფილმების ანტიშოვინისტური პოზიცია შესაძლებელია კი, რომ მის ნაციონალისტურ გულახდილობად მივიჩნიოთ? – ომის თემა ტრენკერის ფილმებში ხომ „ზე-პიროვნული ამბავის“ ხარისხშია წარმოდგენილი და ეს უკანასკნელიც ხომ, ბუნებრივია, ულაპარაკოდ უნდა იქნეს აღიარებული იმისდა მიუხედავად, მიღებულია იგი საზოგადოების მხრიდან, თუ სავსებით უარყოფლი.¹

ტრენკერის მეორე ფილმი „მეამბოხე“, რომელიც კინოკომპანია „უნივერსალის“ ეგიდით იქნა გადაღებული, ფართო ეკრანზე 1933 წლის 17 იანვარს გამოვიდა. სურათში კვლავ გაცოცხლდა ომის ერთ-ერთი ეპიზოდი, ოღონდ ამჯერად საქმე ავსტრიელი ტიროლელების ამბოხებას ეხებოდა, ჯანყს, რომელიც ნაპოლეონის დამპყრობლების წინააღმდეგ მთელი ძალით იყო მიმართული. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ტრენკერის ამ სურათმა ეკრანული „მეამბოხეების“ სერიათა ის ჯაჭვიც დაასრულა, რომელზეც მთელი გერმანული კინემატოგრაფიის ევოლუცია იყო „ჩაბმული“.

წინამდებარე ფილმში ტრენკერის გმირს, მართლაც რომ, გადამწყვეტი და მეტად მნიშვნელოვანი ისტორიული როლი აქვს მიჩენილი: იგი სათავეში უდგება მასობრივ გამოსვლებსა და ამბოხს, რომელიც ხალხმა სამშობლოს მტრის წინააღმდეგ მიმართა. მით უმეტეს, რომ მისი საქციელი (ქმედება) წინამდებარე სურათის სიუჟეტის მიხედვით, ნამდვილად მოგვაგონებს ისეთ ადამიანს, რომელიც „ნაციონალისტური მისწრაფებებით“ არის შეპყრობილი, ვიდრე ჩვეულებრივ რევოლუციონერს. ვფიქრობ, ტიროლისეულ მეამბოხესა და ნაციონალისტურ მოძრაობას შორის მსგავსება ამ ფილმში სავსებით ნათელია – რეჟისორი ასახავს მხოლოდ იმას, რასაც თავად ნაციისტები „ნაციონალურ ამბოხებას“ უწოდებდნენ – ნაპოლეონი გამოდის, როგორც ქომაგი და დამცველი ამ „საძაგელი“ და შესაბამისად, მიუღებელი „რესპუბლიკური სისტემისა“, ხოლო სტუდენტი, პირიქით – ჰიტლერის მომხრე და თანამოაზრე, აღჭურვილი ყველა შესაბამისი „ჰიტლერისეული“ ნიშან-თვისებით.

ვფიქრობთ, დღევანდელი გადასახედიდან უკვე სავსებით ნათელია,

რატომ აღარ გვევლინება ჰიტლერის მმართველობის დროინდელი ეკრანული გმირი – მეამბოხე – ისეთი ფსიქოლოგიური მოდელის საქციელთა გამოკვებილი (გაჯერებული), რომელიც თავის თავში უკლებლივ უნდა ვარაუდობდეს ევოლუციური ციკლის არსებობას: ამბოხებიდან – ვიდრე მონურ მორჩილებამდე... სავარაუდოა, რომ იმ ხანად, როდესაც ვაიმარის რესპუბლიკის შენობის დასამზობად ნაციისტები საბოლოო იერიშის მისატად ემზადებოდნენ, მეამბოხეც, რა თქმა უნდა, აჯანყების იდეით იქნებოდა შეპყრობილი. ეს უკანასკნელი კი, მოგეხსენებათ, თავისი არსით თავის თავში სრულიად უნდა გამორიცხავდეს ცხოვრების მიმართ მორჩილების იდეას. თუმცაღა ჩვენ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ტრიუმფის გარანტიის საბაბს სრულიად არ გვაძლევს ე. წ. „ვარსკვლავური გაბრწყინების ხანა“, რომელიც იმდროისთვის სწორედ „მათნაირებისათვის“ და ე. წ. „ფათალოს (სუროს) სასტუმროების“ არსებობაც, მხოლოდ შორეული წარსულის ლანდებად რჩებოდნენ. ჩვენი აზრით, სწორედ ეს უნდა ყოფილიყო იმის მიზეზი, რომ ჰიტლერის მმართველობის პერიოდამდელი გმირები წინამდებრე სურათების უმრავლეს შემთხვევებში, აუცილებლად ბოლომდე იბრძოდნენ, თანაც – თავგამეტებით. სურათის („მეამბოხის“) პლასტიკური ენა კი ნათლად ლაპარაკობს იმას, რომ ჩვენ წინაშე რეჟისორის მხრიდან ოსტატურად შენიღბული, სწორედ პრონაციისტური ფილმია წარმოდგენილი... ზეპა ალგერის ოპერატორის კამერამ ფილმის ქსოვილში ისეთი სიმბოლოები გაატარა, რომლებსაც მნიშვნელოვანი როლი ჰქონდათ დაკისრებული ჰიტლერის პერიოდის ადრეულ ფილმებში. ნაციონალური მისწრაფებების საჩვენებლად, გამოსავლენად თუ დასამტკიცებლად ტრენკერის ფილმი დროშას ხშირად მსხვილი ხედით ასახავს – როგორც სიმბოლოს – ნაციისტების მიერ დაბრუნების თანხმობის ნიშნად. გავიხსენოთ თუნდაც სურათის ფინალურ ეპიზოდში ნაჩვენები აჯანყებული სტუდენტის სახე, რომელსაც ფანგებმა სიკვდილი მიუსაჯეს და რომელიც ორ მეამბოხე წინამძღოლთან ერთად მიისწრაფის მოფრიალე ალმით ხელმოჭიდებული. ინგლისელი კინომცოდნე რაიმონდ სპოტისვუდი თავის წიგნში „ფილმის გრამატიკა“, შემდეგნაირად აღწერს „მეამბოხის“ ფინალს: „გაისმა სროლის (აფეთქების) ხმა და აი, აჯანყებული ლიდერებიც გამოჩნდნენ ეკრანზე... მეომრები წვანან ბრძოლის ქარცეცხლში... მაგრამ აქვე სუსტი ხმით, ძლივს გასაგონად მოისმის პატრიოტული მუსიკის ჰანგები. სამი მამაკაცის ლანდიც თანდათან იკვეთება გაუბედურებულ სხეულთა შორის, რომლებიც ვაჟკაცურად ჰყვირიან სიმღერის რითმებს და ფეხზეწამომართულნი წინ მიუძღვიან

აჯანყებულ გლეხთა ბრბოს ნაკადს. შემდგომ თანდათან ბურუსში იკარგებიან, რის შემდგომაც მუსიკის გაძლიერებული ხმის ფონზე, სავსებით უჩინარდებიან ეკრანიდან“.²

მეამბოხე სულთა ეს აპოთეოზი გაორმაგებული ძალით ჩნდება პროპაგანდისტულ ფილმში „ნორჩი ჰიტლერელი კვეკსი“ (1933 წლის სექტემბერი, რეჟისორი ჰანს შტეინ ჰოფი, ოპერატორი კონსტანტინე ჩეტი), რომელმაც აღბეჭდა ნაცისტების ბრძოლა ხელისუფლებისათვის და რომელიც მთავრდებოდა ნორჩი ფაშისტების სიმღერით: „ჩვენი ალაში ფრიალებს ჩვენს თავზე“. როგორც ვხედავთ, ჰიტლერის მმართველობამდელ პერიოდში გადაღებულმა ნაციონალისტურმა სურათებმა ზუსტად ისეთი კადრები ასახეს, რომლებიც თავიანთი ხარისხით სტაბილიზაციის პერიოდს ეხმიანებოდა და შესაბამისად, მისივე განმტკიცების მნიშვნელობის თვალსაზრისით იყო ესოდენ გამორჩეული. „მეამბოხის“ მსგავსად ამ პერიოდის ფილმების უმრავლესობაც თავდაუზოგავად ყვებოდა ნაპოლეონისეული შემოსევების წლების შესახებ იმ მიზნით, რათა ხალხში გაღვიძებულიყო და ხელახლა აღზევებულიყო ნაციონალისტური აჯანყების იდეები. ამდენად, პრუსიასა და ნაპოლეონს შორის გამართული ბრძოლა იყო სწორედ ის ცენტრალური თემა, სადაც პრუსიის სახელმწიფო საზოგადოებას გაერთიანებული გერმანიის ლიდერად ევლინებოდა. მთლიანობაში კი, ეს ფილმები წარმოადგენდნენ რაღაც ნაციონალისტური ეპოსის მსგავსს, რომლებიც ძირითადად ფართო მასების გემოვნებისა და მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად იყო გადაღებული. ამ ფილმების მთელი ეს სერია, როგორც უკვე მოგახსენეთ, რეჟისორების მხრიდან იყო კარგად მოფიქრებული მცდელობა იმისათვის, რათა საზოგადოების ყველა ფენაში „ფიურერის“ იდეა კიდევ უფრო დიდი მასშტაბით განხორციელებულიყო.

ჩვენ მიერ ზეომათ მოყვანილ ვერსიას ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ ჰიტლერის „უფა რეიხის“ მთავარ კანცლერად დანიშვნის მეორე დღესვე, გერმანიის კინოეკრანებზე მხატვრული ფილმი „აისი“ გამოჩნდა. წინამდებარე ფილმის სიუჟეტი მაყურებელს პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში ჩაშვებული წყალქვეშა ნავის ... ისტორიის შესახებ მოუთხრობდა. რეჟისორმა გუსტავ უციციკიმ, რომელსაც უკვე კარგა ხანია ხელი ჰქონდა გაწაფული ნაციონალისტური იდეებით მოცული ფილმების შექმნით, ეს სურათი გადაიღო გერჰარდტ მენცელის (ლაურეატი ლიტერატურული პრემიისა, „კლეისტის პრემია“) სცენარის მიხედვით. კომპოზიტორიც შესაბამისად იქნა შერჩეული – ფილმის მუსიკა ეკუთვნოდა ჰერბერტ ვინდტს, რომელიც ბოლო წლებში მრავალი

ნაციონალური ფილმის მუსიკალური პარტიტურის ავტორი გახლდათ. ამერიკული ჟურნალ „ვერაიეტის“ ბერლინელი კორესპონდენტი „აისის“ პრემიერის თაობაზე შემდეგ ინფორმაციას გვაწვდის: „ფილმის ჩვენების პრეზენტაციას ბერლინში ახლად დაარსებული „ჰიტლერის კაბინეტიდან“ ზოგიერთი წარმომადგენელიც ესწრებოდა, მათ შორის იყვნენ დოქტორი გუგენბერგი და პაპენი. [...] სურათის დასასრულს ტაშით შეხვდნენ და დიდი ოვაციებითაც მიიღეს“.³

ის მოსაზრება, რომ ჰიტლერი ხსენებულ ფილმს აუცილებლად ნახავდა და საკუთარი რეჟიმის „აისადაც“ (ამომავალ წერტილადაც) აღიქვამდა, ვფიქრობთ, კრიტიკოსთა მხრიდან მხოლოდ უჩვეულო დამთხვევა უნდა იყოს და მეტი არაფერი. სავარაუდოა, რომ წინამდებარე სურათი „ფიურერმა“, მართლაც, ნახა და მოიწონა. ამაზე ფიქრის საბაბს ჩვენ ფილმში მოცემული ომის ნატურალური სურათების არსებობა და საბრძოლო (საომარი) ატმოსფეროს რეალური შეგრძნება გვაძლევს, რომელიც ჰიტლერმა, ალბათ, კეთილად მომასწავებელ ნიშნად, მისი ხელისუფლებისათვის „გზის დალოცვის“ ან თუნდაც „ხელის ქნევის“ სიმბოლოდ აღიქვა – ანუ, ზუსტად იმ ფაქტად, რომელსაც მომავალში, საკუთარი ნიშნის მოგების უტყუარ ნიშნად თავადვე გაატარებს საზოგადოებაში.

თუ ზემოაღნიშნული ფილმების ჩამონათვალს პირობითად ორ ძირითად ჯგუფად დავყოფთ და მათ ერთმანეთს შევადარებთ, მაშინ ნათლად დავინახავთ, რომ ანტიავტორიტარული და ავტორიტარული განწყობის სურათების სასწორი ჰიტლერის მმართველობამდელი პერიოდის გერმანიაში, სწორედ ამ უკანასკნელთა მხარეს იხრებოდა. სინამდვილეში კი, პირველი ჯგუფის ფილმები (ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა), მართლაც რომ, მაღალმხატვრული ფონით გამოირჩევა და ომის თემატიკისდა მიუხედავად თავიანთ თავში პაციფიზმისა და ნაციონალიზმის იდეებს ატარებენ. მსგავსი ფილმები მთელი ძალით, თუ შეიძლება ითქვას – თავიდან ბოლომდე ესხმიან თავს ავტორიტარულ რეჟიმისათვის დამახასიათებელი ტირანიის ნიშნებს. თუმცადა აქვე უდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი ხასიათის ფილმები მაინც ვერ ახერხებენ შექმნან იმ დროისათვის ეკრანზე მძლავრი იდეოლოგიური ჯაჭვი და რაც ყველაზე მთავარია, სურათებში გატარებულ ფსიქოლოგიურ მოდელთა მეტად სუსტ და არადამაჯერებელ ვარიანტებს სთავაზობენ მაყურებელთ. მაგალითისთვის კი ფროილიან ფონ ბერნბურგის გმირის მოყვანაც კმარა ფილმიდან „გოგონები უნიფორმაში“. გავიხსენოთ, რომ ამ პერსონაჟმა

აღმზრდელობითი ხასიათის სამხედრო წვრთნის შეჩერებაც კი ვერ შეძლო თავის ხელმძღვანელობასთან მიმართებისას. აღსანიშნავია აგრეთვე მეორე სურათი – „მიუსაფარ მიწაზე“ – რომელშიც ინტერნაციონალური ძმობის პათოსი მთელი ძალით არის „გაჟღერებული“.

პირველი ჯგუფის სურათებისაგან განსხვავებით კი ეგრეთ წოდებული მეორე ჯგუფი ისეთი ფილმებით იყო დაკომპლექტებული, რომლებიც ერთმანეთთან მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებული და რომლებიც ერთიანი ძალით „უტყვევდნენ“ ფართო მასებში ნაციონალური პათოსის დამკვიდრებას. მსგავს სურათებში ცენტრალური ადგილი ისეთი შეამბოხის გმირის შექმნას ჰქონდა დათმობილი, რომელსაც ჰარმონიულად ერწყმოდა ყველასგან გამორჩეული, ბრძენი „ფიურერის“ სახე. აღსანიშნავია, რომ ამ ფილმების სიუჟეტი შინაგანად იმდენად ერთსულოვანი იყო, რომ არანაირ კრიტიკას არ უშვებდა ცენტრალური სტრუქტურების მხრიდან.

რამდენადაც გერმანიამ, შესაბამისად, განახორციელა კიდევ ის მოვლენები, რაც ზემოაღნიშნულმა კინემატოგრაფმა თავისი არსებობის პირველსავე დღეებში იწინასწარმეტყველა, ამდენად შესაძლებელია ითქვას, რომ სურათებში გაცოცხლებული „უცნაური“ გმირები კინოეკრანებიდან ჯერ დარბაზებში ჩამოვიდნენ, ხოლო შემდეგ კი ქუჩებშიც თამამად იწყეს ხეტიალი.

გერმანული სულის მოჩვენებითი ტანჯვა-წამება, რომლისთვისაც თავისუფლება საბედისწერო შეშფოთების ტოლფასი იყო, ხოლო სიჭაბუკე – სამუდამო ცდუნება და სატყუარა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ადამიანთა ტანსა და რბილში იყო გამჯდარი, ახლა უკვე ნაციისტური გერმანიის ფართო ეკრანზე აირეკლებოდა. ჰომონკულუსები მოედნებზე დაძრწოდნენ, თვითმარქვია კალიგარები კი თავიანთი ჰიპნოზის მეშვეობით ურიცხვ ცეზარებს უმოწყალო ჯალათებად აქცევდნენ, გადარეული და თავაშვებული მახეზებიც საშინელი დანაშაულების ჩადენით ირთობდნენ თავს და იმით დარწმუნებული, რომ „ივანე მრისხანეს“ მსგავსად არავინ იყო მათი პასუხის მომკითხავი, სხვადასხვა ტანჯვა-წამების გამოგონებით ირთობდნენ თავს.

აი, ამ უსირცხვილო საქციელთა ფონზე ვითარდებოდა იმ მოვლენების ჯაჭვი, რომელთაც ჯერ კიდევ გერმანიის კინოეკრანებზე წინასწარმეტყველებდა წინამდებარე სურათების ძრავალი სიუჟეტური ქარგა. „ნიბელუნგების“ ორნამენტული არაბესკები გაიხსნა და გაიშალა ნიუნბერგში გიგანტური მასშტაბით. დუღლა ზღვა დროშობისა და ხალხთა

მასებიც კარმონიულად ერწყმოდნენ ამ ორნამენტულ კომპოზიციას. ადამიანური სულები აწყდებოდნენ აქეთ-იქით, რათა კიდევ ერთხელ შეექმნათ შთაბეჭდილება იმისა, რომ თითქოს გული ყოფილიყო შუამავალი მათ მიერ ნაფიქრალსა და მათს საქციელს შორის. დღე და ღამე დადიოდა მილიონი ფეხი გერმანელი ნაცისტისა ქალაქის ქუჩებსა თუ პროსპექტებზე. გაუჩერებლად ისმოდა საბრძოლო საყვირების ხმა.... ერთ გამარჯვებას მეორე სდევდა თან... ყველაფერი ხდებოდა ისე, როგორც ეს გერმანულ კინოეკრანებზე იყო უკვე თავის დროზე ასახული. საშინელი წინათგრძნობაც გერმანული იმპერიის დამხობისა უკვე ცხადზე ცხადი იყო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Раймонд Споттисвуд. «Грамматика фильма», «Искусство», 1985, с. 131
2. Цит. по кн.: Кракауэр З. «Психологическая история немецкого кино», 1977, с. 27
3. Цит. по кн. Ursula Bessen. «Trummer und Traume», изд. «Studienverlag Dr. N. Brockmeyer», 1989, s. 43



მიხეილ კობახიძის შემოქმედების დროსთან „თანადროულობის“ შესახებ

მიხეილ კობახიძის პუბლიკაცია ფრანგულ გამოცემაში „Cahiers d'Europe“¹ იოსებ ბროდსკის სიტყვებით იწყება, რომლის განსაკუთრებული მუსიკალობის გამო ტექსტი ორიგინალში მოგვყავს: „И страница и огонь, и стог и зерно и разрезанный волос и лезвие топора, Бог всё сохранит; и более всего слова прашения и любви, которые и есть Его глубокий голос.“² მიმტევებლობისა და მარადიულობის განცდა ჩანს კობახიძის სურვილში, მოიხმოს ბროდსკის ეს ფრაზა, რაც თავად მის ბუნებას, რომელსაც ქართველი კინომაყურებელი 1964 წლიდან იცნობს, არ ცვლის, თუმცა კობახიძის პიროვნებას მაინც განსხვავებულ სივრცეში წარმოგვიდგენს და ჩვენ გვესმის დროისა და სივრცის დისტანციით დანახული სიმართლე, ყოვლის პატიების განწყობილება... თუმცა კობახიძე პუბლიკაციის პირველი თავის სათაურად მაინც ირონიული შეფერილობის ფრაზას ირჩევს: „კაშკაშა მომავლის თაობაზე“.

მიხეილ კობახიძე ამ დროს ემიგრანტია და პარიზში ცხოვრობს. იგი ისევ არ ღალატობს თავისუფლებას და მოვლენათა შეფასებების სტილს. იგი იგონებს 1953 წლის სამგლოვიარო მიტინგს, სტალინის გარდაცვალების გამო რომ გაიმართა თბილისში: „გაისმა საყვირთა ხმები. ყველაფერი გაირინდა... შემეშინდა, როცა ქვევიდან ავხედე მამას, გერმან კობახიძეს, მან ქუდი არ მოიხადა, როგორც ყველა იქ მყოფმა. ამისათვის იგი შეეძლოთ ეცემათ, დაეჭირათ. ჩამოვქაჩე და ჩუმად ვუთხარი: „მამა, ქუდი მოიხადე“, — მან მიპასუხა, — „მე აქ იმისათვის მოვედი, რომ ქუდში დავრჩე“. მისი სიტყვები არავინ გაიგო მხოლოდ იმიტომ, რომ სხვა დრო დაიწყო. გარდაქმნა.“³

„სხვა დრო“, მიხეილ კობახიძის აზრით, სწორედ ამ წუთიდან დაიწყო და არა გორბაჩოვის ე. წ. „პერესტროიკიდან“, რომელიც ჭეშმარიტი „გარდაქმნის“ აფიშირებას წარმოადგენდა მხოლოდ. ლ. ბერიას მოედანზე „გარდაქმნის“ განცდილი შეგრძნება კი ნიშნავდა, რომ ადამიანები დაუბრუნდებოდნენ არსებობის ადამიანურ საწყისს, რომ ახალი თაობა სხვა იდეოლოგიურ ნიადაგზე აღიზრდებოდა და მათ მშობლებისაგან განსხვავებით „სხვა“ ქვეყანაში მოუწევდათ ცხოვრება, მაგრამ ისიც ნათელი იყო, რომ ეს ყველაფერი მალე არ ასრულდებოდა.

მიხეილ კობახიძის შემოქმედებამ და პირადად ცხოვრებამ ხანგრძლივი დროის ყველა ქართველი გადაიარა.

ქართული კინოს ისტორია თავისი არსებობის ყველა ეტაპზე დაკავშირებულია სოციალურ-პოლიტიკურ კულტურულ, და დროით მოტანილ ასპექტებთან. თუ ავტორის პრობლემას ქართულ კინოში ამ კუთხით განვიხილავთ, უმაღლეს შემთხვევაში, რომ ავტორის შემოქმედებითი ცხოვრება ასევე აღვსილია სოციალური, პოლიტიკური, კულტურული, რელიგიური პლასტების ინდივიდუალური განცდით. ამ სივრცეში მნიშვნელოვანი ხდება ავტორის მიერ ყველა შემოხსენებულ მოტივთა თანაწითელი ნამდვილობით ასახვა. აქედან გამომდინარე, საკუთრივ ავტორის პიროვნება ამ მოსაზრების ფონზე სულ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება და არა მხოლოდ ჩვენი დაკვირვების ინტერესიდან გამომდინარე, არამედ იმიტომაც, რომ ამგვარია რეალობა, თუნდაც “საავტორო კინოს” თვალსაზრისით, რომელსაც უთუოდ მიეკუთვნება მიხეილ კობახიძის შემოქმედება. ვფიქრობ, რომ ჩვენი ინტერესიც თემისადმი აქედან წარმოიშვა და არა პირიქით. ამგვარად, ჩვენთვის საინტერესოა ავტორის პრობლემა – არა როგორც ინდივიდში არეკლილი, საზოგადოების ყოფის ამსახველი სამყარო, არამედ ან სამყაროს ავტორისეული პირად-ინტიმური თვითგანცდით, იქნებ მომავლის პროგნოზირებითაც კი. ხოლო განცდის ხარისხი – თემატიკისა და სიუჟეტის პარალელურად – ემოციურ განწყობას რომ გულისხმობს, კინოში ისე როგორც არსად სხვა ხელოვნებაში, განსაკუთრებული კონცეფტუალური გააზრებით წარმოსდგება.

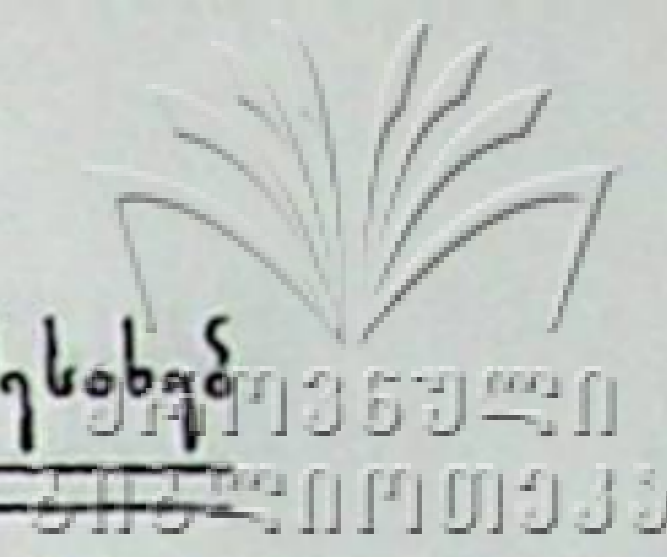
ავტორის მიერ სინამდვილის ასახვის მაღალმხატვრული ხარისხი იმის ნიშანიც არის, თუ რა დოზით გადადის იგი მაყურებელზე. სულის გარდასვლას შეიძლება შევადაროთ ეს ემოციური ერთიანობა, რომელიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში სრულდება როგორც აქტი, როცა ავტორ-მაყურებლის ერთობა დგება. ავტორის ფიქრისა და განცდის მოძრაობის ანალიზი ემსახურება კიდევ დროის მრავალთემიან ასახვას. ამ თემათა სიმრავლე, გადმოცემული ერთი ავტორის საფიქრალით, ის უნიკალური კავშირია ხელოვნისა და დროისა, რაც თავისებურად ეპოქალური მნიშვნელობისაა.

დროით განპირობებული მხატვრული სახე, როგორც პრობლემა, მკვლევართათვის ყოველთვის წარმოადგენს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დაინტერესების საგანს; მასთან დაკავშირებული იდეურ-თემატური და გამომსახველობითი კომპონენტების კვლევა – რაც ხელოვანთა მიგნებებს არა მხოლოდ ავტორთა, არამედ უკვე შთამომავლობის საკუთრებადაც

აქცევს, ვინაიდან ხელოვნის სიტყვა და გამომხატველობის უნარი ხელოვნებისათვის აუცილებელ ესთეტიკურ კატეგორიას ფლობს – ხელოვნებათმცოდნეთა აღმოსაჩენია. ამ მხრივ, სრული ჭეშმარიტებაა, რომ 60-ანელთა ფილმებმა, მართლაც რომ, გააღვიძეს მკვლევართა გონება და სული ისევე, როგორც კინომაყურებლის ინტერესები. მათ ჯერ კიდევ ჩამორჩებიან კრიტიკოსები. საქმე ისაა, რომ კრიტიკოსთა უმეტესობა ცენზურის სიმკაცრეს ჯერაც ემორჩილება. მხედველობაში გვაქვს არა მხოლოდ უშუალოდ გამოცემების ცენზურის მკაცრი წინააღობები, არამედ თვითცენზურაც, რაც ხშირად უფრო საშიშია, რადგან სიტყვის თავისუფლება, როგორც ჭეშმარიტი დემოკრატიის ცნება, ჯერ კიდევ ჩანასახშია. თავისუფალი აზრის ნაწარმოებებს ამ დროს განსაკუთრებით გამბედავი ხელოვნები ქმნიან და ხშირად ისინი ვერც აღწევს მაყურებლამდე. მაგრამ მიუხედავად სირთულეებისა, შეიძლება ითქვას, რომ 60-ანი წლები პრაქტიკოსთა ხანაა, სიმართლე ეკრანზე ჯერაც მხატვრულ სახეში თუ ჩნდება, ალეგორიით და მინიშნებით....

“Эх раз, ещё раз...” ცნობილი რუსული რომანსის ეს სიტყვები დღეს საკრალურად ჟღერს მ. კობახიძის „ქორწილში“. ქართული კინოს კრიზისის ფონზე სწორედ რომ კიდევ ერთხელ გვსურს გავიხსენოთ მისი დიდების წლები. ამ პატარა ფილმში მიხეილ კობახიძე სახე-ნიღბებით, უფრო სწორედ – სახე-ნიშნებით მოგვითხრობს ერთი უბრალო ამბის შესახებ, რასაც სულ ცოტა ხნის წინ არც ერთი რეჟისორი ხელს არ მოჰკიდებდა. ესაა ახალგაზრდა კაცის, ფარმაცევტის, არაფრით გამორჩეული სასიყვარულო გატაცება, რომელიც იმედგაცრუებით მთავრდება. მაგრამ კობახიძისეული თხრობა ჩვეულებრივი არ აღმოჩნდა, ჩვეულებრივი ამბის არაჩვეულებრივი განცდის გამო „ქორწილმა“ დაიპყრო მაყურებელთა გულები და მსოფლიო კინოს შემფასებელთა ყურადღება – იგი უნიკალურ ფილმად აღიარეს.

„ქორწილის“ გმირი ინფანტილურია, იგი არაამქვეყნიურ გულწრფელობაზე და იმავდროულად ერთგვარ კონსერვატულობაზე მიგვანიშნებს. რატომ? განა 60-ანი წლების შუა ხნისთვის, როცა ეს ფილმი გადაიღო მიხეილ კობახიძემ და გადაიღო საკმაოდ რთულ პირობებში⁴, ასე მნიშვნელოვანი იყო სწორედ გმირის ეს თვისებები? პირიქით. მ. კობახიძეს, ჩემი ზრით, სწორედ ეს თვისებები არ მოსწონს, მაგრამ კრიტიკისა და ქილიკის ნაცვლად იგი რბილი იუმორით გვიჩვენებს მათ. გვიჩვენებს, თუ რა არასასიამოვნო პერიპეტეიები შეიძლება გადახდეს გმირს საკუთარი სურვილების ასრულების გზაზე, როცა ზემოხსენებულ თვისებებს ემორჩილება. მოთხრობილი ამბავი, ალბათ, ახალგაზრდა



კაცის ბუნების ერთგვარი „გარდაქმნის“ ისტორიაა. მ. კობახიძე არაჩვეულებრივად რბილად, სასაცილოდაც კი ახერხებს თხრობას, მაგრამ იმასაც მიგვახვედრებს, რომ მისი გმირისათვის, მასისათვის „დადგენილი“ მოთხოვნების პანორამაში ჩაწერა მიუღებელია.

როგორც აღვნიშნე, მ. კობახიძის გმირი საკმაოდ გამოკვეთილია ტიპოლოგიური თვალსაზრისით. მაგრამ გოგი ქავთარაძის (იგი ფილმის გმირს განასახიერებს) ხაზგასმით ინფანტილური გამომეტყველება და პლასტიკა მაყურებელში იწვევს ღიმილს, მაგრამ არა მიუღებლობას. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ კობახიძე გამომსახველობითი ხერხების მაქსიმალურ უბრალოებას გამოსახულების რეალურობას უთავსებს. ამგვარად, იქნება ეკრანული რეალობა, სადაც თავად ქორწილი, სიუჟეტის მთავარი შემადგენელი ნაწილი, გმირის გარდაქმნის ან უფრო ზუსტად იგავური შეგონების შეგრძნებას იწვევს მაყურებელში.

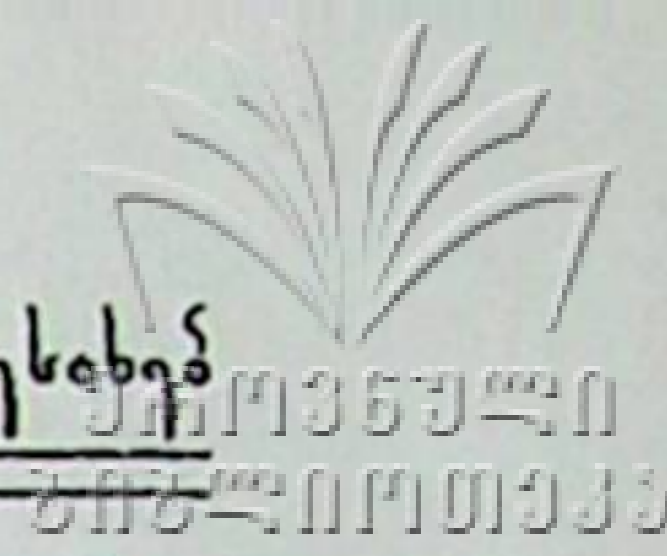
ფილმის გმირი სახეთა გაღერებაში მკვეთრად განსხვავებულია, მაგრამ კადრებში ასახულ ზოგად სამოძრაო პლასტიკაში ფილმის ყველა პერსონაჟი ანსამბლურ ერთიანობაშია. მათი პანტომიმური მოძრაობები (რაც შემდგომ განსაკუთრებით განვითარდა და პლასტიკური დრამატურგიის სახე შეიძინა „ქოლგასა“ და „მუსიკოსებში“) მ. კობახიძისათვის იქცა სამეტყველო რესურსად. ამასთანავე, გამოსახულების რიტმი და პლასტიკა არც წმინდად მუნჯი კინოს ესთეტიკისაა და არც ხმოვან კინოს ესადაგება. ამ გარემოებამ ცხადყო, რომ მ. კობახიძის გმირებმა საბჭოთა კინოპროდუქციას შეჩვეულ მაყურებელს იმგვარი რამ წარუდგინეს, რაც მათ ჯერაც არ ენახათ. რა იყო ეს – კომედია, ბუფონადა, ფარსი, იქნებ ჩვეულებრივი პანტომიმა?

იმხანად პასუხი ამ შეკითხვაზე არავის ჰქონდა, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ეს არც იყო მთავარი. მთავარი ის გახლდათ, რომ ფილმში საოცრად მახვილი და ეკონომიური დეტალებით მკაფიოდ დაიხატა ფუნქციონერი ადამიანის (გ. ქავთარაძის გმირი ხომ ფარმაცევტია) „გაადამიანურების“ გზა. ბუნებრივია, რთული იყო ნი-ან წლებში ამ სათქმელის ხმამაღლა გაცხადება და კიდევ უფრო მეტად იმგვარი ფორმით, რომ სიტყვას მიეღწია მაყურებელამდე როგორც ფაქტობრივად, ისე შინაარსით და ემოციის მთელი ძალით. მ. კობახიძემ ეს პრობლემა ორიგინალური ჟანრული არჩევნით გადაწყვიტა. ჟანრი სრულიად გარკვევით გვამცნობდა ავტორის სრულ თავისდაღწევას „კლასიკადქცეული“ ან დროის დოგმატური კანონებიდან ამოკითხული რეალობიდან. ნათელი იყო, რომ მ. კობახიძის სახით დაიბადა ის, ვისაც კირკეგორი პოეტს უწოდებს – მძაფრ სულიერ ტკივილებს რომ განიცდის, მაგრამ რომლის გმინვა

მუსიკის მომხიბვლელ ჰანგად გარდაიქმნება.

ამასთან ისიც უნდა ითქვას, რომ ჟან ეპსტეინის მიერ XX საუკუნის დასაწყისში გამოთქმული მოსაზრება 20-ან წლებში კინოში პოეზიის ასახვის შესახებ,⁵ მიხეილ კობახიძის შემოქმედების შემთხვევაშიც აქტუალურია. და კიდევ ერთი, ცნობილი ფრანგი ეგზისტენციალიზმის მამამთავრის, მწერლისა და პუბლიცისტის, ჟან პოლ სარტრის მხატვრული ნაწარმოებების მთავარი თემა – გამორჩეული მარტოსულობიდან თავისუფლებისაკენ სწრაფვით – თავისი ფაქიზი და განტოტებული ასოციაციებით თვისობრივად განახლებულად გამოხატა მ. კობახიძემ, რომელიც არა მხოლოდ საზრისით, არამედ ფორმითაც კინემატოგრაფში ფრანგი ავანგარდისტების შთაბეჭდილებებს აღიარებდა. ამ კონტექსტში დანახული მ. კობახიძის ფილმი ადამიანთა სულთა ერთობაზე რომ მეტყველებს, ზოგადად პლანეტარული აზრისა და განცდის მთლიანობის, მისი მომცველობის სურათად გვეხატება; ამგვარად, 60-ანი წლები საყოველთაო გარდაქმნებისა და განახლების წლები, ცნობილი მღელვარებებით – სტუდენტთა თუ სახალხო – მხედველობაში მაქვს საფრანგეთის, უნგრეთის, ჩეხოსლოვაკიის ტრაგიკული პერიპეტეიები, ხოლო ამერიკაში ჰიპების მასიური ამბოხი და ვიეტნამის აქციის დაგმობა პროგრესული ძალების მიერ – ყოველვე ეს იყო იმ მძლავრი ენერჯის გამოძახილი, რომელიც სამყარომ გაიღო როგორც პროტესტი, ხოლო სსრ კავშირში ეს მოძრაობა შიდაპოლიტიკური ყოფის ე. წ. „დათბობით“ ჩაეწერა.

ამრიგად, ზოგადი პუნქტირებით, მაგრამ ისევე დისტანციით დანახული დრო, როგორადაც ზემოთ ვწერდით, გვიჩვენებს, რომ დრო, მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას ხელოვნის პოზიციის განმსაზღვრელი ის მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რომელშიც ჩნდება თვით ავტორის პიროვნება, კინემატოგრაფში მკაფიოდ ავლენს ისტორიულ ხარისხს, ეპოქის მენტალობას, ხასიათს და თანადროული ხელოვნების პროცესების შესწავლის საქმეში უმთავრეს პირობას წარმოადგენს. ამ საერთო სურათში გამოვლენილი პრაქტიკული ცდები, თეორიული ნააზრევი ყოველივეს საზოგადოებასთან კავშირი ხელოვნების იდეურ-ესთეტიკური რაობის განმსაზღვრელი ძირითადი პარამეტრია და მისი შესწავლა ნიშნავს არა საკუთრივ ხელოვნებისეული მახასიათებლების კვლევას, არამედ ქვეყნის, ერის, ცალკეული ადამიანისა და ხელოვნის, მით უფრო, ეპოქასთან მიკუთვნების გათვალსაზრისებას. ეპოქა და ხელოვანი, საზოგადოება და მისი განვითარება-დახვეწის გზები ამ პრობლემის მთავარი შემადგენელი ნაწილია და კულტურული ნააზრევის პრაქტიკულ



– თეორიული მემკვიდრეობა ამ ჭეშმარიტებას თვალსაჩინოსა ხდის. და ბოლოს, მ. კობახიძის „ქორწილთან“ და, ზოგადად, მის შემოქმედებასთან დაკავშირებით, კინომცოდნეობაში აღიარებული პოსტულატი, რომ კინო – ეს ენაა, შეიძლება ასე განვავრცოთ: კინო – ენაა, რომელიც ამა თუ იმ დროში სხვადასხვა ჟანრითა და ფორმით ისახება. მაგრამ არიან თუ არა ეს უკანასკნელი დროის ადეკვატურნი, ჩვენ მხოლოდ ამ საკითხს შევეხეთ ჩვენი პუბლიკაციის ფურცლებზე და ისიც ქართული კინოს და, კერძოდ, მიხეილ კობახიძის ერთი ფილმის მაგალითზე.

დასასრულს, ისევ მ. კობახიძის მოგონებები... დროში განფენილი ისინი საუკეთესოდ გვიხატავენ ხელოვნის ბედს ტოტალიტარული რეჟიმის ქვეყანაში, მიხეილ კობახიძე თითქმის ანკეტური სიზუსტით რომ აღნუსხავს;

1961 წელი – მოსკოვის „ვგიკის“ სტუდენტმა მიხეილ კობახიძემ, მეორე კურსზე დაწერა სცენარი „ახალგაზრდა სიყვარული“ სასწავლო ფილმისათვის; სასწავლო სტუდია იგი მიიღო და ასე გადაიღო ახალგაზრდა რეჟისორმა თავისი პირველი ფილმი, თუმცა მოგვიანებით ხელმძღვანელმა „მამებმა“ გაანადგურეს იგი.

1962 წელი – „კარუსელი“, მ. კობახიძემ ეს ფილმიც „ვგიკის“ ბაზაზე გადაიღო, მაგრამ მისი ნეგატივი ისევე, როგორც მისი ყველა ასლი განადგურდა, რადგან სახელმწიფო ვერცხლის კრიზისს განიცდიდა (?!).

1963 წელი – მ. კობახიძე საქართველოში ჩამოდის სადიპლომო ფილმ „რვანახევრის“ გადასაღებად, გადაიღო კიდევ, მაგრამ ფილმი არ მიიღო ხელისუფლებამ რადგან ფილმში იყო ასეთი ეპიზოდი: კადრსმიღმა ხალხს მიმართავდა ხმა: „როგორ ცხოვრობთ, ამხანაგებო“, ხალხი ხელებს შლიდა და პასუხობდა „ისე რა“. საქართველოს კინემატოგრაფიის მინისტრის მოთხოვნით რეჟისორმა ეპიზოდი ამოიღო. საბოლოო ვარიანტში მ. კობახიძემ პასუხი – „ისე რა“ შეცვალა რეპლკით, „კარგად ვცხოვრობთ“. ბუნებრივია, იმავე მიზანსცენით ნათქვამი ეს სიტყვები უფრო მეტად და ხაზგასმით წარმოაჩენდა სინამდვილისადმი ავტორისეულ სარკაზმს. ამდენად, ეს ფილმიც განადგურდა.

1964 წელი – „ვგიკის“ ხელმძღვანელობამ მ. კობახიძეს შესთავაზა კინონსტიტუტის დროზე ადრე დამთავრება, რადგან ჯიუტი სტუდენტის „სიურპრიზებს“ მისი მოცილება ერჩიათ, ამიტომ მიხეილ კობახიძე თბილისში ჩამოდის და, როგორც კინომოყვარული, საკუთარი ხარჯით იღებს სადიპლომო ფილმს – ეს ფილმი „ორწილი“ იყო. „ვგიკმა“ კი მისცა მას კინორეჟისორის დიპლომი და გაუშვა...



გამოყენებული ლიტერატურა:

1. "Cahiers d'Europe" („ევროპული რვეულები“), (კულტურა მეცნიერება, პოლიტიკა), №2, გაზაფხული-ზაფხული, 1997, გვ.339-348
2. „ფურცელიცა და ცეცხლიც, ზვინიც და მარცვალიც, გადაჭრილი თბაც და ნაჯახის პირიც, ღმერთი ყველაფერს შეინარჩუნებს; ყველაზე მეტად პატიებისა და სიყვარულის სიტყვებს, რაიც არის უფლის სიღრმისეული ხმა.“ (თარგმანი – ჩვენია)
3. "Cahiers d'Europe" („ევროპული რვეულები“, კულტურა მეცნიერება, პოლიტიკა), №2, გაზაფხული-ზაფხული, 1997, გვ. 339
4. სადიპლომო ფილმის „ჩავარდნის“ შემდეგ კობახიძე თბილისში, ტელემაუწყებლობის ბაზაზე, სრულიად უსახსროდ იღებს ამ ფილმს.
5. იხ. Epstein J., Le sinmatographe vu de l'Etna, P., 1926.

მითი, ისტორიული ნარატივი კინოსა და ლიტერატურაში

ყოველი ცივილიზაცია ცოდნისა და ფასეულობათა გარკვეულ სისტემას ეფუძნება, მითების საკუთარ სტრუქტურას აყალიბებს. XIX საუკუნის ბოლოს „კომუნიზმის საფრთხეზე“ ფორმირებული მითი XX საუკუნეში „საბჭოთა კავშირის ომის საფრთხედ“ ტრანსფორმირდება და, ამგვარად, სოციალური მითი სამხედრო-პოლიტიკურ მითად გარდაიქმნება. ბოლშევიკური რევოლუციის შემდეგ „მშვიდობისმოყვარე“ სოციალისტური და „ომის მოსურნე“ კაპიტალისტური ქვეყნები ერთმანეთს რადიკალურად ემიჯნება და ყალიბდება კიდევ პოლიტიკური მითის ერთგვარი მოდელი, რომლის მიხედვითაც „სოციალიზმის მიზანია მშვიდობა, ხოლო დასავლეთი კი ომს ესწრაფის“.

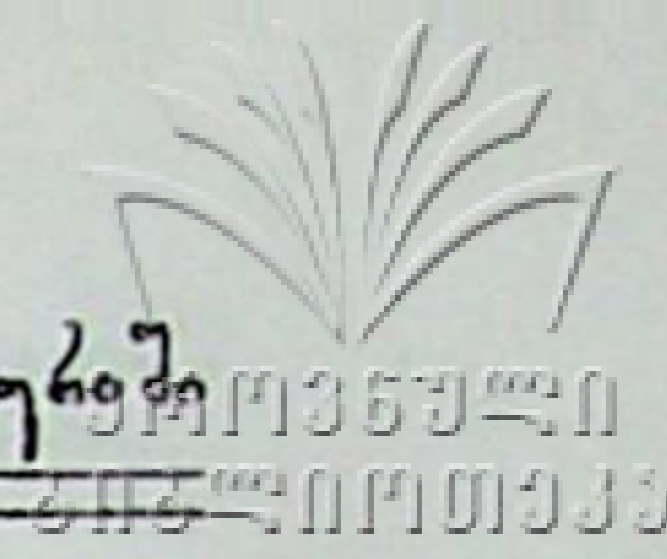
მასას სჭირდებოდა ინტელექტუალური და ფსიქოლოგიური მოთხოვნების დაკმაყოფილება: „ჯერ კიდევ ნიცშემ დაამტკიცა, რომ ადამიანი, განსაკუთრებით მასა, საჭიროებს მითებსა და ილუზიებს“.¹ ამერიკული მითი შიდა პოლიტიკურ ვითარებაში წარმოიშვა: ხელისუფლების მმართველი ელიტა თუ პრეზიდენტი ამერიკელი ერის ცნობიერებაში განამტკიცებდა მითს, რომ „ამერიკა აერთიანებს ერს, რომელსაც გამონაკლისი ადგილი უკავია კაცობრიობის ისტორიაში, ანიჭებს რა მას ექსპანსიაზე, მსოფლიო ლიდერობაზე უპირობო უფლებას“.² ცხადია, მწირი ისტორიის მქონე ერს ესაჭიროებოდა ისტორიული ნარატივი, ნაციონალური მითიც ახალი ერის ფორმირების ხანმოკლე ისტორიის პროცესში შეითხზა. მითი დაეხმარა ამერიკელებს საკუთარი თავის შეცნობაში, რათა მას უკეთ განესაზღვრა საკუთარი ადგილი და როლი სამყაროში. „ამერიკული ოცნების“ ილუსტრირების მაგალითებია ველური დასავლეთის მითი, XX საუკუნის ჯაზის მითი და ა. შ.

ამერიკული მითის ფესვები სახარებისეულ ტექსტს, ქრისტეს ქადაგებას უკავშირდება: „თქვენ ხართ მსოფლიოს სინათლე. მთის წვერზე მდებარე ქალაქს დაფარვა არ უწერია“ (მათე 5.14), ამრიგად, ამერიკულ იდეას ღრმა რელიგიურობა განსაზღვრავს – ამერიკელები ღვთისგან რჩეული ერია, იერუსალიმს „ახალი ინგლისი“ ენაცვლება, ანუ ახალი მიწა, რომელზეც უნდა დასახლდეს რჩეული ერი ისევე, როგორც ებრაელებმა განვლეს უდაბნოს გზა, იგივე გზა უნდა გაიაროს

ახალმა ერმა, რათა ამქვეყნიური სამოთხე (ედემი) დაიმკვიდროს. ამერიკელთა რჩეულობის იდეას უახლესი ისტორიული წინამძღვრები განაპირობებდა: ახალმოსულები – იმიგრანტები, მასობრივად იყრებოდნენ საკუთარი მიწიდან, წყდებოდნენ „ფესვებს“, ტოვებდნენ სახლს და აღთქმული მიწების ასათვისებლად, ახალი ქვეყნის დასალაშქრავად ემზადებოდნენ.

20-ანი წლების სოციალური მითის მიხედვით ამერიკა ტექნოკრატიული სასწაულის სიმბოლოა, ოკეანის მიღმა არსებული საარაკო სამყარო, რომელიც სასწაულებრივად იშვა უდაბნოში. ამერიკა ერთგვარი კინოლენდია – საბჭოთა ადამიანს იზიდავდა სუფთა ამერიკული ჟანრის ფილმები, ამერიკული კინოს სათავგადასავლო-ავანტიურული სიუჟეტები, დიდი სივრცეები, დინამიკური ქალაქები, ფოქსტროტის რიტმები, ვესტერნი, ველური დასავლეთის ილუზია, კოვბოები და ა. შ. საბჭოეთში ალტაცებით ეგებებოდნენ ძვირფას სტუმრებს – ამერიკული კინოლენდიდან მოვლენილ დუეტს დუგლას ფერბენქსს და მერი პიკფორდს, მათი საბჭოური ვიზიტი 20-ანი წლების კინომითად იქცა. ამერიკული ვესტერნის გავლენით ამ პერიოდში იქმნება ივანე პერესტიანის ფილმი „წითელი ეშმაკუნები“ (1923), სადაც ბლიაზინის მოთხრობის გმირი ჩინელი ბიჭუნა „კუნთმაგარმა“ და მხიარულმა ზანგმა ტომ ჯაქსონმა შეცვალა. ახალგაზრდა ბოლშევიკები ვირტუოზულად დემონსტრირებდნენ ურთულეს ტრიუკებს, აჩქარებულ მატარებლებზე ახტომებს, ცხენზე ჯირითს თუ მაუზერის ტრიალს. მათთვის რევოლუცია რომანტიკული გატაცებაა, ამიტომაც ფავორიტ ამერიკელ კინოვარსკვლავებს უფრო ბაძავდნენ და „იმიტირებდნენ“, ვიდრე ბოლშევიკური რევოლუციის გმირებს. ამერიკული კინომითის პოპულარობა ადასტურებდა, რომ ნეპის ეპოქაში საბჭოთა და კაპიტალისტური სამყაროს ჰარმონიული თანაარსებობის ილუზია ჯერ კიდევ ძლიერი იყო.

30-40-ან წლებში ამერიკული კინოლენდის მითი უხეშად ირღვევა – საბჭოთა კინოში ანტიამერიკული აგრესია იჭრება, ანტიგმირებად იქცნენ ის საბჭოთა მეცნიერები, რომლებიც ამერიკის საიდუმლო დაზვერვას ემსახურებიან, თუმცა რუსულ კინოში არ ღალატობენ ჰოლივუდის ტრადიციულ ჟანრს – მიუზიკლს. საბჭოთა მიუზიკლის პოპულარული პერსონაჟი ამერიკელი მსახიობი მარიონ დიქსონი (ლიუბოვ ორლოვა) ხდება, რომელიც საბჭოეთა კავშირში გასტროლებზე ჩამოსული ამბობს: „მე მინდოდა ბედნიერი ვყოფილიყავი საბჭოთა კავშირში, მაგრამ ეს შეუძლებელი აღმოჩნდა.“ („ცირკი“, 1936). პოპულარული საბჭოთა



მიუზიკლის ჟანრი იმდენად მაცდური აღმოჩნდა, რომ ლ. ორლოვას „სენტენცია“ საბჭოთა ცენზურის მიღმა დარჩა, ხოლო კოლმეურნე ქალებისა და სოციალისტური შრომის გმირების ნაცვლად ტოტალური თაყვანისცემის ობიექტად საბჭოთა კავშირში „ამერიკანიზირებული“ მსახიობი ლ. ორლოვა გახდა. აშკარა იყო, რომ ამერიკული კინომითის მექანიზმი მაინც მოქმედებდა. ანტიამერიკული ტენდენცია საბჭოთა ანიმაციურ ფილმებში შეიჭრა, მაგ.: მულტფილმში „უცხო ხმა“ – გამარჯებულია ამერიკული ჯაზის მომღერალი ყვავი. იმპერიალისტური ამერიკა „ამქვეყნიური ჯოჯოხეთის“ სიმბოლოდ იქცა (მაქსიმ გორკის ერთ-ერთ ნარკვევს ასე ჰქვია „ყვითელი ეშმაკის ქალაქი“). „ამერიკული ოცნება“ „კომუნისტური სამოთხის“ ანტაგონიზმად იქცა.

1948 წელს „ცივი ომის“ ფონზე გამოიცა ჯონ სტეინბეკის დოკუმენტური ნარკვევი „რუსული დღიური“, რომელიც ამერიკელ ფოტოგრაფ რობერტ კაპას ფოტოებით იყო ილუსტრირებული. წიგნს საფუძვლად დაედო სტეინბეკისა და კაპას მოგზაურობა საბჭოთა კავშირში. აღსანიშნავია, რომ კრიტიკოსები ბევრად უფრო წარმატებულად მიიჩნევდნენ სტეინბეკის რომანებს, ვიდრე მის დოკუმენტურ ნარკვევ „რუსულ დღიურს“. პუბლიცისტიკა შედარებით დაბალი ჟანრის ლიტერატურად განიხილებოდა, ვიდრე მხატვრული ლიტერატურა.

მწერალს დღემდე შეუნარჩუნდა „დიდი დეპრესიის“ მწერლის რეპუტაცია. სტეინბეკისა და კაპას სამოგზაურო ჩანაწერების წიგნი ძალე მიივიწყეს, თუმცა დღეს „რუსული დღიურის“ მიმართ კვლავ გაჩნდა ინტერესი, პირადი მოკვლევის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ „რუსულმა დღიურმა“ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სტეინბეკის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში. დოკუმენტური ნარკვევი შეიცავს იმ ფარულ „შრეებს“, რომლებიც დღეს ყველაზე მეტად მოითხოვენ პოლიტიკური, სოციალური, მითოლოგიური ასპექტით გაშიფრვასა და გაანალიზებას. თანამედროვე გლობალური პროცესებისა და პოლიტიკური დისკურსის ფონზე „რუსული დღიური“ კვლავ მოითხოვს ახლებურ, დინამიურ წაკითხვას.

სტეინბეკის „რუსული დღიური“ ამერიკაში „პროსაბჭოურად“ მიიჩნიეს, რუსეთში კი – ანტისაბჭოურად³. ამის მიზეზი იყო, რომ „რუსული დღიური“ მხოლოდ 40 წლის შემდეგ – 1989 წელს, გამოიცა რუსეთში (9 აპრილის ტრაგედიაზე საბოლოოდ დაამსხვრია დიადი საბჭოეთის ურყევი მითი). მწერლის სამშობლოში – ამერიკაში, „რუსული დღიური“ ჯერ არ არის სათანადოდ გაანალიზებული და შეფასებული, თუ არ ჩავთვლით ზოგიერთი მკვლევარის ბოლო პერიოდის მოსაზრებებს,



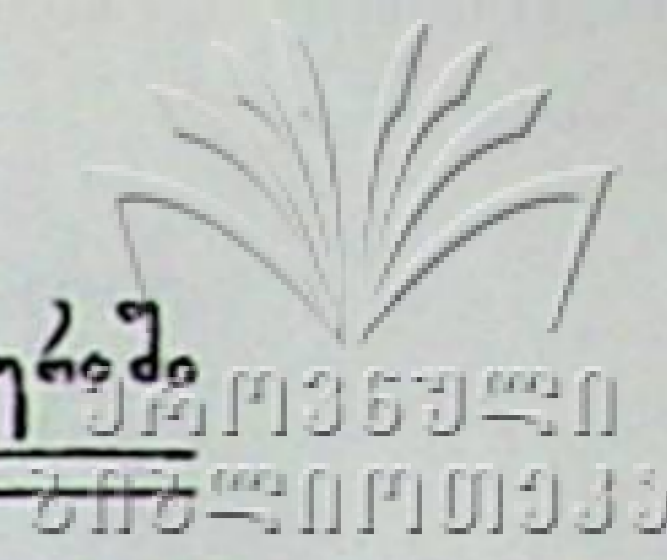
რაც პირადი შეხვედრების დროს ამერიკაში დავაფიქსირე.

30-ან წლებში უკვე ფორმირებულია XX საუკუნის მსოფლიო იერსახე, მკაცრად დაცულია პოლიტიკური, ეკონომიკური, იდეოლოგიური და სოციალური კანონზომიერებანი, ჩამოყალიბდა ორი სუპერსახელმწიფოს სახე-ხატი. პოლიტიკური მითებისგან დამფრთხალ მასებში სტერეოტიპული აზროვნება და შიშის სინდრომი გაჩნდა, თითქოს, სოციალისტურ და კაპიტალისტურ ბანაკებს შორის არსებული განხეთქილება დაღუპავდა მთელ ცივილიზირებულ, თავისუფალ სამყაროს, რომლის სიმბოლოს შეერთებული შტატები წარმოადგენდა. ამერიკელები, ისევე როგორც საბჭოთა ხალხი „საომარი ფსიქოზის“ მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ, ამერიკელებს „კომუნიზმის აჩრდილი“ აშინებდათ, საბჭოთა კავშირი ბოროტების იმპერიის ნარატივად იქცა. სტეინბეკი აშკარა ირონიით აღწერს თანამემამულეთა ფობიებს, რუსეთის მიმართ პანიკურ განწყობას.

„კომუნისტურ სამოთხეში“ ჯონ სტეინბეკისა და რობერტ კაპას მოგზაურობის მიზანი ჩვეულებრივი საგაზეთო რეპორტაჟის მომზადება იყო. ისინი ცდილობდნენ გაჰქცეოდნენ პოლიტიკასა და გლობალურ პრობლემებს (რაც, ბუნებრივია, ვერ მოახერხეს). შესაბამისად, მათ მხოლოდ უბრალო ხალხი, მათი ყოფა და პირადი ცხოვრება აინტერესებდათ, სურდათ არსებული პოლიტიკური დოგმების, სისტემებისა და იდეოლოგიური მითების მიღმა საბჭოეთის შესახებ „უტყუარი სიმართლე“ მოეძიათ.

სტეინბეკის „რუსული დღიური“ რაინდული იგავის სტრუქტურაზეა აგებული: თანამედროვე რაინდი ესწრაფვის შეიცნოს ჭეშმარიტება – ხიჯათებითა და რისკით აღსავსე მოგზაურობა არის ჭეშმარიტების მოძიების და სიმართლის შეცნობის საუკეთესო გზა. სტეინბეკი თავის ერთგულ თანამგზავრთან ერთად დონ-კიხოტისეული შემართებით ემზადება სიმართლის მოსაპოვებლად, ფარულად მიანიშნებს კიდევ, რომ „კომუნისტურ სამოთხეში“ მოგზაურობა გარკვეულ სიძნელეებთან, წინააღმდეგობებთან იქნებოდა დაკავშირებული: „თქვენ როგორი სიმართლე უნდა ასახოთ?“ – ეკითხებოდნენ ოფიციალური პირები სტეინბეკს რუსეთში. – „აი, ეს კი არ ვიცი“, – იყო სტეინბეკის პასუხი და ამით მწვავე რეაქცია გამოხატა ე. წ. სოციალისტურ რეალიზმზე.

„რუსულ დღიურში“ სტეინბეკმა საგაზეთო რეპორტაჟის სტილი აირჩია, რაც ტელერეპორტაჟის წინამორბედად უნდა მივიჩნიოთ (ტელევიზია მალე იქცა მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებად). თხრობა პირველ პირში წარიმართება – ეს მკითხველთან უშუალო კომუნიკაციის, მისი ნდობის მოპოვების ხერხია, ამით მწერალი მიანიშნებს, რომ



არსებული დოკუმენტით პასუხს აგებს სიმართლეზე, საკუთარი თვალთ
ნანახზე, ის მზადაა, ნებისმიერი წინააღმდეგობა აიტანოს და უმძიმეს
სიტუაციიდან „ღირსეულად“ გამოვიდეს. ამრიგად, თამამად შეიძლება
ითქვას, რომ „მეს“ თანაარსებობის მომენტი „დღიურის“ ტექსტის
წაკითხვის ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორია. უნდა აღინიშნოს, რომ
პოპულარული რომანების შემდეგ სტეინბეკი „რუსულ დღიურში“
პირველად აფიქსირებს საკუთარ „მეს“, თავის პირად ისტორიას მაშინ,
როცა მის წინამორბედ რომანებში ავტორისეული თხრობა ძირითადად
მესამე პირში წარმართებოდა, ხოლო თავად ავტორი გარედან
დამკვირვებელი, ადამიანთა კოლექტივის შეუმჩნეველი წევრი იყო,
მწერალი – ინდივიდის „მე“, ხმის ტონი არსად არ ფიქსირდებოდა
(„ღვთის საძოვრები“ (1932), „ტორტილა ფლეტი“ (1935), მრისხანების
მტკვნები“ (1938), „საკონსერვო ქარხნების მწკრივი“ (1945), „მარგალიტი“,
„დაკარგული ავტობუსი“ (1946)). სუბიექტური თხრობის ხაზი
გრძელდება სტეინბეკის რომანში „ედემიდან აღმოსავლეთით“, რომელზეც
მუშაობა მწერალმა „რუსული დღიურის“ შემდეგ გააგრძელა. ამრიგად,
სტეინბეკმა შეინარჩუნა ის ინტონაცია და ხმა, რაც ასე მკაფიოდ
იკვეთება „რუსული დღიურის“ საქართველოს ნაწილში (რუსეთის,
უკრაინის თავებთან შედარებით, საქართველოს თავში სტეინბეკის
„ხმა“ ემოციურად დამუხტული და ექსპრესიულია). სტეინბეკის ცოლი
ელენ სკოტი შენიშნავდა, რომ მწერალმა, როგორც მთხრობელმა, ყველაზე
მაღალ „ხმას“ სწორედ თავის რომანში „ედემიდან აღმოსავლეთით“
მიადწია, რადგან აქ მას სურდა, თავი მოეყარა ყოველივე იმისთვის, რაც
მის მეხსიერებას სინამდვილისგან დარჩა და რომ ამ წიგნში ის თვითონ
იარსებებდა და „არც ერთ შემთხვევაში ამას არ დამალავდა“.⁴

„რუსული დღიურის“ რეპორტიორი, თანამიმდევრობით მისდევს
რა მოვლენებს, აღწერს და აფიქსირებს სიტუაციებს, დეტალებს, ის
არსად არ უარყოფს, არ გაურბის რეალობას, თუმცა იგივე რეალობა
ზოგჯერ აბსურდულ, გროტესკულ სახესაც იძენს – დაკვირვებული
მკითხველი ადვილად მიხვდება, რომ მწერლის მიერ ნანახი და აღქმული
რეალობის პაროდირება უფროა, ვიდრე თავად რეალობა: დარღვეულია
მიზეზშედეგობრივი კავშირი და მოქმედება, ამბავი აბსურდულ ფორმას
იღებს. დღიურის მკითხველი მალე დარწმუნდება, რომ სტეინბეკსა და
კაპას რეალურად გადახდათ ის, რასაც ისინი მასობრივ ფსიქოზს
მიაწერდნენ და რაც აბსტრაქტული ბოროტება, მითი და მოარული
ჭორები ეგონათ. ამერიკელთა სტერეოტიპული წარმოდგენები არც
თუ ისე უსაფუძვლო აღმოჩნდა, მაგრამ სტეინბეკი ამას ანტისაბჭოთა

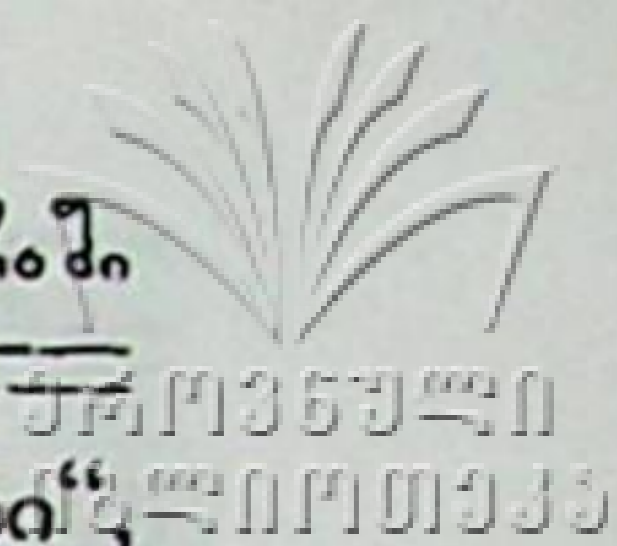


რიტორიკისთვის, დასკვნებისთვის, კაპიტალიზმის სასარგებლო არგუმენტაციისთვის არ იყენებს, უბრალოდ, „კომუნისტურ სამოთხეში“ თავგადასავალი მოგზაურობის აბსურდული ნაწილია – ამბავი რეალობისა და ირეალობის ზღვარზე, რომელიც მკითხველმა შეიძლება დაიჯეროს ან არც დაიჯეროს.

საინტერესოა, რომ რუსეთში განსაკუთრებით საკამათო გახდა სტეინბეკის შემოქმედებითი რეპუტაცია. 30-ან წლებში რომანმა „მრისხანების მტევნები“ სტეინბეკს „პროლეტარული მწერლის“, მარქსისტულად მოაზროვნის სახელი დაუმკვიდრა და პროგრესული ავტორის, საბჭოთა კავშირის მეგობრის სტატუსიც კი მოუპოვა. აღსანიშნავია, რომ 1936 წელს სტეინბეკი მოსკოვს ეწვია, თუმცა ამ ვიზიტის შესახებ მას არსად დაუფიქსირებია და დუმილი ამჯობინა. ფაქტია, რომ კომუნისტური იდეოლოგიის სასარგებლოდ მას არც ერთი ფრაზა არ დაუწერია. როგორც ჩანს, ამ ფაქტმა სერიოზულად დააფიქრა საბჭოთა ხელისუფლება. მითუმეტეს, იმ პერიოდში გახშირდა უცხოელ მწერალთა ვიზიტები, რასაც იდეოლოგიური სარგებლობა უნდა მოეტანა საბჭოთა ხელისუფლებისთვის. 40-ან წლებში სტეინბეკის მიმართ დამოკიდებულება რადიკალურად იცვლება: საბჭოთა ცენზორებმა იდეოლოგიურად საეჭვოდ მიიჩნიეს მისი რომანები, განსაკუთრებულად წიგნი „ბომბები ძირს“, რომელიც ამერიკელი მფრინავების სახელმძღვანელოდ იქცა. საბჭოთა ხელისუფლებამ გამოაშკარავა, რომ მწერალი მნიშვნელოვნად დაშორდა იმ ფილოსოფიურ, სოციალურ და პოლიტიკურ კონცეფციას, რაც მის ადრეულ რომანში გამოიკვეთა. საბჭოთა ოფიციალიზმისთვის გაურკვეველი იყო სტეინბეკის პოლიტიკური სახე, გაჩნდა საფუძვლიანი ეჭვი, რომ ის შემარჯვენე იდეებისკენ გადაინარა, საჭირო გახდა ინტენსიური „იდეოლოგიური მუშაობის“ ჩატარება მწერალთან.

სტეინბეკის ვიზიტები მოსკოვში, კიევში, სტალინგრადში საკმაოდ მძიმე, დაძაბული და უარყოფითი ემოციით იყო დაძუხტული. ჩინოვნიკური ბარიერებით და მუდმივი კონტროლით გატანჯული სტეინბეკი, როგორც ჩანს, გაღიზიანებული და ირონიულია, ეს ეტყობა კიდევ დღიურის სტილს, მაგრამ საქართველოს ნაწილი სრულიად სხვა შთაბეჭდილებას ასდენს მკითხველზე – მწერლის განწყობა, მისი „ხმის ტონი“ რადიკალურად იცვლება. ქრება სკეპტიციზმის, გაურკვეველობისა და დაბნეულობის ის განცდა, რაც მწერალს რუსეთში ყოფნისას მუდმივად თან სდევდა.

აღსანიშნავია, რომ საქართველო „რუსული დღიურის“ სრულიად დამოუკიდებელი და იზოლირებული თავია. ის ამოვარდნილია „რუსული

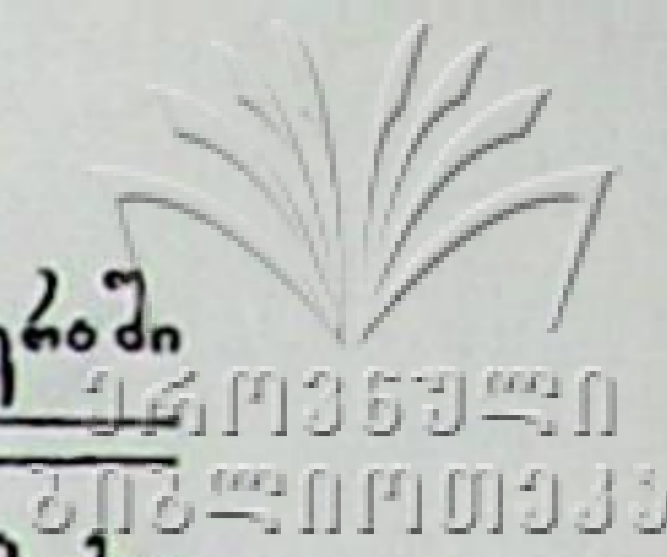


დღიურის“ სქემიდან და უფრო მეტად „მხატვრულია“, „ნოველისტური“ ვიდრე დოკუმენტური და რეპორტაჟული. ამას მიანიშნებს ეპითეტები, ალეგორიები, რემინისცენციები, ალუზიები მშობლიურ კალიფორნიასთან, რაც ასე უხვად ჩნდება საქართველოს ნაწილში. დღიურის „ახალ“ თავში სტეინბეკი მკითხველს სთავაზობს „კომუნისტური სამოთხისგან“ განსხვავებულ მითოლოგიურ მოდელს ანუ, „მეორე სამოთხის“ მითს, რომელიც, თავის მხრივ, მწერლის მშობლიურ კალიფორნიას უკავშირდება, ისევე როგორც კალიფორნიაში, საქართველოშიც არის „შესანიშნავი ჰავა, ბარაქიანი მიწა და საკუთარი პაწია ოკეანე“. როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ საქართველოში ჩამოსვლამდე სტეინბეკის წარმოდგენაში უკვე არსებობდა გარკვეული პოეტური სახე-ხატი საბჭოეთისგან განსხვავებული სამყაროსი. (მოსკოვში სტეინბეკი გატაცებით კითხულობს „ვეფხისტყაოსანს“, გაცნობილია დოკუმენტურ მასალებს). სტეინბეკი ხაზგასმით აღნიშნავს კიდევ, რომ ქართველის ეთნიკური, ისტორიული ტიპი, ტემპერამენტი, რასიული თვისებები მკვეთრად განსხვავდება საბჭოთა ადამიანისგან (სხვა ერებისგან) და ამით არღვევს „ინტერნაციონალური ოჯახის“ მითს. საბჭოთა ადამიანებისთვის საქართველო აღთქმული მიწაა, ღვთივკურთხეული ალაგია, სადაც შეიძლება, ადამიანი მთელი სიცოცხლის განმავლობაში ვერ მოხვდეს, ანუ, სამოთხის გარეშე დარჩეს, – სწორედ ასე იწყებს მწერალი საქართველოს ნაწილს თავის წიგნში „რუსული დღიური“. დღიურის ეს შესავალი ნაწილი მიგვანიშნებს, რომ მწერალი აბსოლუტურად განაცალკავებს, გამიჯნავს დედამიწის „ღვთივკურთხეულ ალაგს“ საბჭოეთის უსაზღვრო სოციალურ-პოლიტიკური სივრციდან, იმ სივრციდან, სადაც ადამიანები ცოცხალ კერპს – ბელადის კულტს ეთაყვანებიან და რომლის „ბრძნული“ მმართველობის შედეგად საბჭოეთი ნამდვილ სამოთხედ (ედემად) იქცა; ამგვარად, „რუსულ დღიურში“ მხილებულია, ზოგადად, პოლიტიკური მითის სიყალბე, მისი უტილიტარული ფუნქცია, რომ მითი არ შეიძლება იყოს მასობრივი იდეოლოგიური მანიპულირების იარაღი. ნიშანდობლივია, რომ ამერიკელ მწერალს მანამდე ჰქონდა „პრეტენზია“, ძირითადად დაყრდნობოდა ფაქტობრივ მასალებს, დაეწერა ის, რაც თავისი თვალთ ნახავდა და განიცდიდა, ზედმიწევნით დაეცვა როგორც დოკუმენტალიზმისა და რეპორტაჟის, ისე „ფაქტობრივი მასალის“ პრინციპი, მაგრამ როგორც კი მწერალი საქართველოს მიუახლოვდება და მისი თვითფრინავი კავაკასიონის ქედს გადაუფრენს, სტეინბეკი უმაღლ „თავზარდამცემი მთების სამყაროში“ აღმოჩნდება. დათოვლილი მწვერვალების, მაღალი



ქედებისა და ძველი სოფლების შემყურე მოგზაური უნებურად მითითებით გადადის და აქვე მოულოდნელად ჩნდება იგავური, პოეტური სახეები, ალუზიები. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მწერალი თითქოს თავიდან იწყებს დღიურის, ამჯერად – „ქართული დღიურის“ წერას, ამიტომ ჩვენთვისაც გასაგები ხდება, თუ რატომ არ უწოდა სტეინბეკმა თავის მოგზაურობას „საბჭოთა დღიური“ (საქართველოს ის განზრახ არ მოიაზრებს საბჭოთა ეთნო-კულტურულ სივრცეში). მითი არაცნობიერის შემოქმედების პროდუქტს უნდა წარმოადგენდეს და არა კლასობრივი მანიპულირების საშუალებას, – ასეთია დღიურის ავტორის ფარული მინიშნება. ნიშანდობლივია, რომ „რუსული დღიურის“ თავში, სადაც საქართველოს ნაწილი იწყება, სტეინბეკი თხრობის მკვეთრად განსხვავებულ სტრატეგიას ირჩევს: მწერალი სულიერ თავისუფლდებას გრძნობს, მის „ხმაში“ ოპტიმიზმი და ალტაცება იკვეთება, სამოთხის მითიც რეალობად იქცევა: „რუსები მოიხსენიებენ ამ ქვეყანას, კავკასიაში შავი ზღვის პირას რომ მდებარეობს, როგორც მეორე სამოთხეს. ჩვენც უკვე გვჯეროდა, რომ, როგორც რუსების უმრავლესობა იმედოვნებს – თუკი მთელი სიცოცხლე პატიოსნად და ზნეობრივად ვიცხოვრებთ, სიკვდილის შემდეგ სამოთხეში კი არ ამოვყოფთ თავს, არამედ საქართველოშიო.“⁵

„რუსულ დღიურში“ ჯონ სტეინბეკი საქართველოს გეოპოლიტიკურ და სტრატეგიულ ვითარებას აფიქსირებს. სავარაუდოა, რომ მისი „ინფორმაციული რესურსები“ ამერიკის სახელმწიფო ინტერესებშიც შედიოდა. მწერლის ნარატივი იმ ფარულ კოდს შეიცავს, რომლის გაშიფვრა დღეს არის შესაძლებელი: საბჭოთა იმპერიული სისტემის რღვევის „გასაღები“ ხალხის ეროვნულ დამოუკიდებლობაშია საძიებელი. სწორედ ამიტომ აღწერს ასე დეტალურად სტეინბეკი ქართველი ერის ისტორიას, მის თვითმყოფადობას, ლეგენდებსა და რელიგიურ ასპექტებს. ფსევდოსოციალისტური რეალიზმის ალტერნატივად მოგზაური უძველესი ცივილიზაციის შრეებს ეხება. მაგალითად, მწერალი აღწერს რა ძველ, ნახევრად დანგრეულ ციხე-სიმაგრეებს, იხმობს ხალხურ, ისტორიულ ნარატივს, ახსენებს გარეშე მტრის შემოსევებს – ქართველთა ომს ერაყთან, ირანთან (ამით ხაზს უსვამს საქართველოს გეოპოლიტიკურ თავისებურებას), დეტალურად აღწერს თბილისის ძველ უბნებს, კლდეებზე შეჯარულ ძველ სახლებს. საინტერესოა, რომ მწერალი ქალაქის თხუთმეტსაუკუნოვან წარსულს მოსკოვის გაცილებით ხანმოკლე, 800 წლიან ისტორიას ადარებს, ეყრდნობა ქრისტიანული ლეგენდების, აპოკრიფული ტექსტების ნარატივს, აღწერს მართლმადიდებლურ წირვას იმჟამად ნაწილობრივ მოქმედ ტაძარში და დასძენს: „ქართველი ხალხი

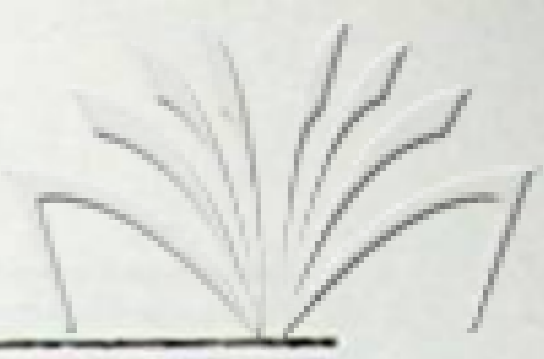


დიდად სცემს თაყვანს ეკლესიას... თბილისი მრავალი ძველი თქმულებისა და, ალბათ, მრავალ ძველ აჩრდილთა ქალაქია.“⁵ მწერლის ნარატივი ეყრდნობა ქრისტიანულ გადმოცემას ქართველ მოწამეებზე, რომლებმაც არ აღასრულეს ირანელი დამპყრობლის ნება და ღვთისმშობლის წმინდა ხატი არ შეურაცხყვეს, დეტალურად არის მოთხრობილი სვეტიცხოვლის აგების მითიც, რომელსაც მწერალი პირადად ისმენს მონაზვნისგან.

ბრძენი საბჭოთა ბელადისა და ნიჭიერი მხედართმთავრის (სტალინი) ნაცვლად სტეინბეკი ეპითეტებით ამკობს ქართველთა მეფე თამარს. დღიურში ვკითხულობთ: „თამარ მეფე ყოფილა პირმშვენიერი, გულმოწყალე და ძალგულოვანი, სახელმწიფოს მართვისა და შენების ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნება.“⁶

აღსანიშნავია, რომ ჯონ სტეინბეკის მშობლიური მონტერეი – კალიფორნიის ჩრდილოეთის მხარე – ისტორიულად დასახლებული იყო მექსიკელებით, ესპანელებით, ინდიელებით (ე. წ. პაისანოებს მან ოდაც კი უძღვნა რომანში „ტორტილა ფლექტი“ (1935)). კალიფორნიის შესახებ 1933 წელს სტეინბეკი წერდა: „ჩვენ სულით ხორცამდე ამ მიწამ გვშობა, ჩემი ქვეყანა განუმეორებელია დედამიწის ზურგზე“.⁷ სტეინბეკის მკვლევარი სუზან შილლინგლოუ მიიჩნევს, რომ სტეინბეკი თავისი სულისკვეთებით უფრო ახლოს იყო ესპანურ რასასთან, ვიდრე ანგლო-საქსურთან.⁸ შესაძლოა, ამით აიხსნას სტეინბეკის დაინტერესება ქართული რასით: „ამ გასაოცარ ქართველებს ვერაფრით გავუტოლდებით, მათში ბობოქრობს შმაგი მხიარულება და ბურგუნდიელთა ფიზიკური ენერჯია... ამქვეყნად არაფერს ძალუძს დათრგუნოს მათი ინდივიდუალობა და ნებისყოფა. მრავალ ასწლეულთა მანძილზე ამას ლამობდნენ დამპყრობელნი, რუსეთის მეფის არმიები, დესპოტები თუ ადგილობრივი წარჩინებულნი. ქართველების შეუდრეკელობა ყველაფერს ამსხვრევდა და არაფერს ძალუძდა, ოღნავ მაინც შეერყია მათი სიმტკიცე“.⁹

ამრიგად, სტეინბეკი არღვევს „კომუნისტური სამოთხის“ სტერეოტიპებს და საქართველოს ისტორიულ, ქრისტიანულ, აპოკრიფულ ტექსტებს ახალ კონტექსტში მოიაზრებს, ახდენს ახალი მითის კონსტრუირებას („ზღაპრული ქვეყნის“ ინიცირება). „რუსული დღიურის“ ნარატივი თავისუფალია ოფიციალური იდეოლოგიის ჩარჩოებიდან, ამასთან იკვეთება ავტორის „მე“, მისი ინდივიდუალობა, ძლიერდება სუბიექტური აღქმაც, დოკუმენტად მოხმობილია არა საბჭოური რეალიები (სოციალისტური შრომის მიღწევები და შრომის გმირების დამსახურებები), არამედ უძველესი ისტორიული ნარატივები, მსოფლმხედველობრივი ინტერპრეტირების საფუძველზე ხდება იმ



სანახაობათა უარყოფა, რასაც იძულებით თავს ახვევდნენ უცხოელ „სტუმარს“: დაგეგმილ ღონისძიებებს, სპექტაკლებს, საბჭოთა მუზეუმებს და ა. შ. ამასთან, ჯონ სტეინბეკისათვის არსებითი ხდება ცალკეული ინდივიდის, ჩვეულებრივი ადამიანების, მონაზვნის, ბერის მონათხრობი, ვიდრე საბჭოთა ოფიციალური ჩინოვნიკის მიერ ციტირებული ციფრობრივი თუ ფაქტობრივი მონაცემები სოციალისტურ მიღწევებსა და გამარჯვებებზე და რეპორტაჟიც კარგავს ჩვეულ ფუნქციას (თანამედროვე რეალობის ფიქსაცია). როგორც ვხედავთ, მწერალი სწორედ უძველესი ისტორიული ნარატივის საზღვრებში მოექცა – დღიურის ფურცლებზე თანამედროვეობაში იჭრება ისტორიული წარსული, ძველი ამბავი და მითიც სერიოზული ანალიტიკური გააზრების სტატუსს იძენს. ავტორი ისტორიის არქაულ ფენასაც (პრეისტორიას) ეხება, ეროვნული ინდივიდის ცნებას წინა პლანზე აყენებს – ე. წ. ქართულ დღიურში ეროვნული გმირის სხვაგვარი დეფინიცია ხდება, რასაც დაუკავშირდა ქართველთა მოწამეობრივი, ქრისტიანული მარტიროლოგია. ჯონ სტეინბეკი მიანიშნებს, რომ ისტორიას ქმნიან ერები და არა ცალკეული პიროვნება, მასა (სტალინის კულტი). შესაბამისად, ეროვნულ მენტალობას განსაზღვრავს ისტორია (story), პრეისტორია, დიდი ისტორია (History) – დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე, საგულისხმოა, რომ ისტორია აქ გააზრებულია, როგორც მარადიული წრე და არა როგორც სოციალური განვითარების განსაზღვრული ეტაპები, სადაც ადგილი აქვს კლასობრივ ბრძოლას (მარქსი). დღიურში ძლიერდება ისტორიის ნარატივი, უნიკალობას იძენს მოვლენა, ამბავი, ქრება იდეოლოგიური სქემები, ისტორიული ნარატივი მიჩნეულია, როგორც პრეზუმფცია. მწერალი ისტორიის საკუთარ დედუქციურ სქემას აყალიბებს: აზრი სწორედ მოგონების, აღქმის, ასოციაციის პროცესში იბადება. შესაბამისად „რუსული დღიურის“ ტექსტიც სპეციფიკური ნარატივის სახითაა კონსტიტუირებული, რაც პრინციპში ეწინააღმდეგება სტალინური დოქტრინებითა და პოსტულატებით გაჯერებულ საბჭოთა თეორიულ დისციპლინებს: „საბჭოთა მეცნიერებამ, კერძოდ კი მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსებმა, შექმნეს თეორია იმის შესახებ (არსებობს სტალინის თეორია ამასთან დაკავშირებით), რომ თურმე ქართველი ერი, როგორც ასეთი, შეიქმნა და ჩამოყალიბდა მეცხრამეტე საუკუნეში, რომ მანამდე იგი თურმე არც ერი ყოფილა და არც არსებობდა... და, რომ მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნეში ჩვენში კაპიტალიზმის შემოსვლამ განაპირობა ვითომ ქართველი ერის ერაღ ქცევა.“¹⁰ გააქტიურდა წარსულის რეფლექსი, რამაც განსაზღვრა

ნარატივის ტონი.

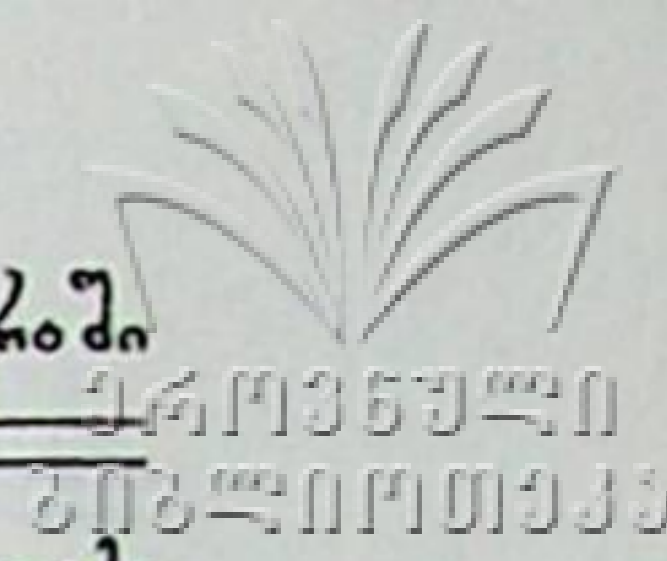
როცა სტეინბეკი აღწერს ქართველი ერის რასობრივ თვისებებს, მის უძველეს წარმომავლობას, აღნიშნავს, რომ ქართველები სემიტური მოდგმის ხალხია, შუშერთა შთამომავალნი და რომ ის მსოფლიოში ერთ-ერთი უძველესი ტომია: „ისინი ცხოვრობენ ბუნებისგან დალოცვილ მიწაზე, რომლისთვისაც, სავსებით ცხადია, უნდა ებრძოლათ ორი ათასი წლის განმავლობაში.“

უცხო ეთნოკულტურა სტეინბეკისთვის ნაცნობი და ახლობელი ხდება, მას უძველეს ცივილიზაციასთან, კულტურასთან დიალოგის მოთხოვნა უჩნდება, მაგრამ ამგვარი დიალოგისთვის ის „ჩრდილოეთს“ – საბჭოთა რუსეთს არ მოიაზრებს; პირველად, რუსეთსა და უკრაინაში მოგზაურობის შემდეგ, სტეინბეკს უჩნდება შეგრძნება იმისა, რომ ის საკუთარ სახლში იმყოფება. საბჭოთა კავშირში წამოსვლამდე სტეინბეკს რთული, მტკივნეული დამოკიდებულება ჰქონდა მშობლიურ კალიფორნიასთან – წლების განმავლობაში მას ოდიოზურ ფიგურად მიიჩნევდნენ საკუთარ სამშობლოში, განსაკუთრებით 30-40-ან წლებში, როცა „მრისხანების მტევნების“ შემდეგ ის კომუნიზმის პროპაგანდაში, ანტიეროვნულ ქმედებებში დაადანაშაულებს, დევნიდნენ და მოკვლითაც ემუქრებოდნენ. არაერთი მცდელობაც ჰქონდა, საბუდამოდ მიეტოვებინა მშობლიური სალინასი: „ამერიდან აქ აღარ არის ჩემი სამშობლო და სიკვდილამდე ასე იქნება“,¹¹ – წერდა 1944 წელს სტეინბეკი თავის ძველ მეგობარს. საქართველოში მას „ფესვების“ განცდა გაუძიფრდა, მას აწუხებდა გაუცხოება საკუთარ სახლთან, ახლობლებთან და შინაგანად ემზადებოდა თავის ქალაქთან შესახვედრად. ახალი რომანის შექმნის იდეა მას სწორედ თბილისში დაებადა, რასაც ადასტურებს შემდეგი ფაქტი: ქართველ მწერალთა კავშირში შეხვედრაზე ქართველმა ჟურნალისტმა სტეინბეკს უახლოეს შემოქმედებით გეგმებზე ჰკითხა. სტეინბეკმა უპასუხა: „ვაპირებ დავწერო რომანი ერთ-ერთი ტიპური პატარა ამერიკული ქალაქის ცხოვრებიდან... საქართველოში ნანახი დიდ სტიმულს მაძლევს ნაყოფიერი შემოქმედებითი მუშაობისთვის“.¹² „ქართული სამოთხით“ გატაცებულ სტეინბეკს, მართლაც, ჩაფიქრებული აქვს ახალი რომანი, რასაც „ედემიდან აღმოსავლეთით“ უწოდებს, ხოლო „ტიპური პატარა ამერიკული ქალაქი“ მისი მშობლიური სალინასი აღმოჩნდება. თავდაპირველად, წიგნს „სალინასის ისტორია“ ერქვა: „ეს ყველაზე გრძელი და, უთუოდ, ყველაზე მძიმე სამუშაოა, რაც კი აქამდე შემიქმნია... ამ წიგნში მე ჩავდე ყველაფერი, რის დაწერასაც მთელი ცხოვრება ვნატრობდი... მე ყოველთვის ველოდი, თუ როდის შეიქმნებოდა

ეს წიგნი¹³ როგორც ჩანს, საჭირო იყო უცხო ქვეყნის ცივილიზაციასთან უშუალო შეხება, მის წიაღში „შელწევა“, ეროვნული ფენომენის, მენტალობის გააზრება, რათა დიდი ხნის ჩანაფიქრს ხორცი შესხმოდა – ახალ რომანში გაიზარდა მოვლენების მასშტაბი, თხრობის ტემპორიტში რეალურ ცხოვრებას მიესადაგა, მკითხველი დროის ჟამთასვლას მიუყვება და ისტორიული ფაქტების, მღელვარე პროცესების თანამონაწილე, თანაზიარი ხდება.

აღსანიშნავია ისიც, რომ თავად რომანის სახელწოდება „ედემიდან აღმოსავლეთით“ ჯონ სტეინბეკს „ძველი აღქმის“ IV თავმა შთააგონა, სადაც ადამის წარმომავლობა, კაენისა და აბელის ისტორიაა მოთხრობილი, მაგრამ, ჩვენი ვარაუდით, რომანის შექმნის წინაპირობა „ქართული სამოთხის“ მითი გახლდათ. საქართველოში განცდილი „ისტორიზმი“, თბილისის ნარატივი – ლეგენდა, აპოკრიფული ტექსტი თუ ცალკეული ინდივიდის, მითის აურა მწერლისთვის იმდენად შთამბეჭდავი ხდება, რომ რუსეთის შემდეგ მოგზაური მწერალი კალიფორნიაში ბრუნდება (მრავალწლიანი განშორების შემდეგ ის სახლს უბრუნდება) და ახალ რომანზე მუშაობას იწყებს – მშობლიური სალინასის ბიბლიოთეკაში ის სამი თვის განმავლობაში ამუშავეს ძველ სარქივო-საგაზეთო მასალებს.

ჯონ სტეინბეკის შემოქმედების მკვლევარმა, პროფესორმა ბობ დემოტმა, პირად ინტერვიუში განაცხადა: „რუსულმა დღიურმა“ მთლიანად შეცვალა სტეინბეკი, როგორც მწერალი, შეცვალა მისი მსოფლალქმა ლიტერატურულ პროექტთან მიმართებაში, თუკი ადრინდელ ეტაპზე მწერალი ესწრაფოდა, აესახა ინდივიდისგან განდგომილი სოციალური ჯგუფის დინამიკა, წარმოეჩინა ჯგუფის წევრთა ურთიერთობა და სოლიდარობის პრინციპი, „რუსული დღიურის“ შემდეგ მისი მსოფლმხედველობრივი პრინციპები რადიკალურად იცვლება“. მკვლევრის აზრით, რუსეთსა და საქართველოში მოგზაურობის შემდეგ სტეინბეკმა სერიოზულად გადააფასა სოციალური ჯგუფის (კოლექტივის) კონცეფცია, გააანალიზა, რომ სამყაროში ბევრად უფრო ღირებულია ინდივიდი და მისი თავისუფლება. ჯონ სტეინბეკი იძულებულია გადახედოს საკუთარ პოლიტიკურ შეხედულებებს და ალტერნატიულ სოციალურ მოდელს დაეყრდნოს. რუსეთში მოგზაურობის შემდეგ სტეინბეკი საბჭოთა ლიტერატურისგან სრულიად განსხვავებულ ფასეულობებს შესთავაზებს თანამედროვე ამერიკულ ლიტერატურას: „მოგზაურობის შემდგომ მწერალი აღიარებს, რომ ამერიკული კულტურის ღირებულება სწორედ სიტყვის თავისუფლებაა,



მის შემოქმედებაში კარდინალურ ამოცანად იდგა გმირის – ინდივიდის კრეატული სახის შექმნა, მწერალი დარწმუნებულია და ღიად აცხადებს, რომ კოლექტიური ჯგუფი უძლურია, და ჭეშმარიტი ღირებულებების შექმნა მხოლოდ შემოქმედ ინდივიდს შეუძლია“.¹⁴

რომანში „ედემიდან აღმოსავლეთით“ ჯონ სტეინბეკის წინა რომანებისგან განსხვავებული მსოფლმხედველობრივი ასპექტები ჩნდება: კოლექტიური ცნობიერების ასახვის ნაცვლად გამოიკვეთა ინდივიდის ისტორია, „ჩვენ“ შეიცვალა „მე“-თი. რომანის პირველი თავი „ტიპური ამერიკული ქალაქის“ – სალინასის აღწერით იწყება. მწერალი სიყვარულს უხსნის თავის ქალაქს, ფაქიზ ლირიზმს, ემოციურ გრადაციას სუბიექტის ქვეცნობიერების ნაკადი განაპირობებს. სტეინბეკი ამერიკის უახლესი ისტორიის შრეებშიც „იძირება“: იხმობს „წარსულის აჩრდილებს“, იგონებს ბავშვობის ადგილებს, მისი მეხსიერება „მრავალ სურნელს ინახავს“ – „ეს ჩემი და ჩემი ქვეყნის ისტორიაა“, – წერდა რომანის შესახებ სტეინბეკი, – „წიგნი მოიცავს ერის ისტორიას ამერიკის სამოქალაქო ომიდან დაწყებული I მსოფლიო ომით დასრულებული“. რომანი ასევე მოგვითხრობს ამერიკული ოჯახის ისტორიას – ჰამილტონების – სტეინბეკის დედისეული ხაზის ნათესავებზე და „უნივერსალურ ოჯახზე“.¹⁵ ამგვარად, რომანი მასშტაბურობას, ისტორიზმს იძენს, უსასრულოდ იხსნება დროისა და სივრცის საზღვრები, ნარატივში იჭრება ლეგენდა, მითი, ქრონიკა... მწერლის ცხოვრების ნარატიული ხაზი ამერიკის ისტორიულ-პოლიტიკურ ნარატივს ერწყმის. მწერლის პირადი ისტორია (ოჯახი) სალინასის ისტორიას ერთვის, ეს უკანასკნელი იდენტიფირებულია ზოგადად ამერიკის ისტორიასთან. ამრიგად, პირადი ბიოგრაფიის, წინაპრების ნარატიული ხაზი ქვეყნის წარსულს და მომავალს მოიცავს. ავტორი ჟამთააღმწერლის ფუნქციას ითავსებს და მოგვითხრობს, თუ როგორ ითვისებდნენ, იტაცებდნენ და იპყრობდნენ პირველი მიწათფლობელები, ახალმოსახლენი უცხო მიწებს, სასტიკი ბრძოლის, აგრესიის, ძირძველი მოსახლეობის (ინდიელების) მიწიდან აყრის შედეგად როგორ ყალიბდებოდა ამერიკული კანონმდებლობა, XIX საუკუნეში როგორ წინააღმდეგობრივ სოციალურ-ეთიკურ ვითრებაში ფორმირდებოდა ახალი ერი. რომანში ისტორიული ფაქტების კონსტატირებამ, ისტორიის შეულამაზებლად ასახვამ მაინც გაანაწყენა ადგილობრივი მაცხოვრებლები, რომლებიც ტიპური ამერიკული მითებითა და სქემატური ისტორიული ნარატივით საზრდოობდნენ. ნიშანდობლივია, რომ რომანში ირღვევა „ამერიკული ოცნების“ მითი: მთავარი გმირი



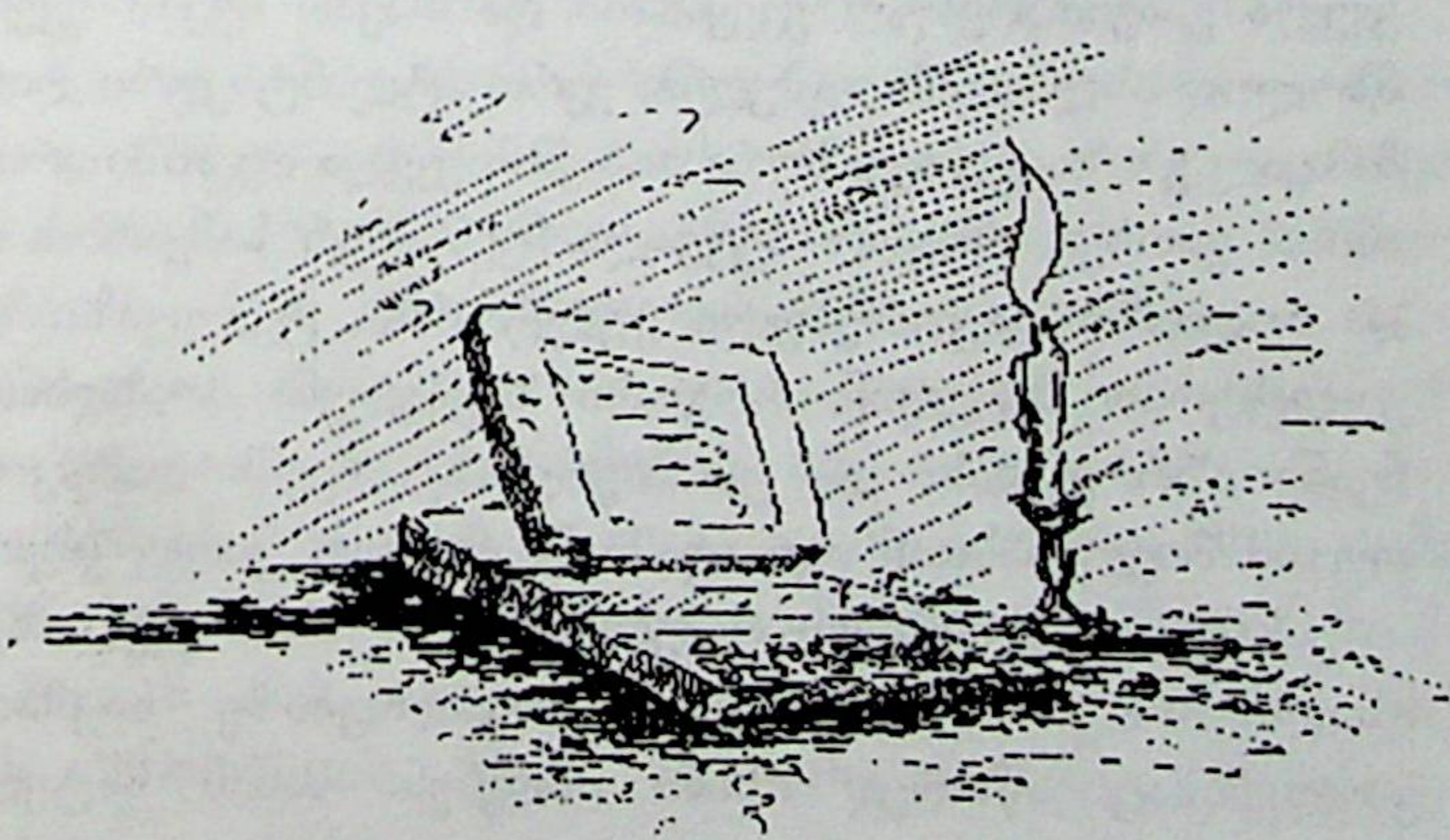
ადამ ტრესკი საკუთარი ნებით განდევილია სოციუმიდან, ის არ ცდილობს, თავი დაიმკვიდროს ახალ კოლექტივში (ამით არის გაპირობებული მისი ამბოხი ჯერ მამის, შემდეგ ოჯახის წინააღმდეგ). ადამის ოცნება – აიშენოს ამქვეყნიური სამოთხე (ედემად აქციოს უდაბური ველი) – სრულ კრახს განიცდის, მაგრამ ძლიერია შთამომავლობის, გვარის გაგრძელების ინსტინქტი („ძველი აღთქმის“ მოტივი, ბიბლიური ნარატივი) – ის იღუპება იმ რწმენით, რომ მომავალი თაობა მაინც მოიპოვებს „დაკარგულ სამოთხეს.“ მამა-შვილის ნარატიული ხაზი არასოდეს გაწყდება, ისტორიული წრე კვლავ დატრიალდება – ასეთია რომანის ფინალის დედააზრი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Entman D. Manipulatory politics. N.Y., 1981.
2. Robertson D. American Myth. N.Y., 1980, p. 74.
3. Джон Стейнбек. «Русский Дневник», Москва, 1989.
4. The Viking press Inc., New York, 1975, edited by Elaine Steinbeck and Robert Walsten.
5. იხ.: ალბომი რობერტ კაპა საქართველოში, არტ ვილა, თბილისი, 2001.
6. იქვე.
7. იქვე.
8. Steinbeck. A Life in Letters,” The Viking press Inc., New York, 1975, edited by Elaine Steinbeck and Robert Walsten, p-46.
9. A journey Steinbeck’s California, Susan Shillinglaw, Arr Place Series, p.86.
10. იხ.: ალბომი რობერტ კაპა საქართველოში, არტ ვილა, თბილისი, 2001.
11. ზვიად გამსახურდია, წერილები, ესსეები, ხელოვნება, თბილისი, 1991.
12. Steinbeck, A Life in Letters,” The Viking press Inc., New York, 1975, edited by Elaine Steinbeck and Robert Walsten, p-46.
13. ჯონ სტეინბეკი თბილისში, ჟურნ. “ლიტერატურა და ხელოვნება,” 1947 წელი, 12 სექტემბერი.
14. « На восток от Едема», Москва, 1989, с. 685.
15. ბობ დემოტთან ინტერვიუ სტატიის ავტორის მიერ ჩაწერილია ნიუ-იორკში 2007 წელს.



მედიკოლოგია





მხატვრული აზროვნების თავისებურებები სატელევიზიო ახალ ამბებში

„მედია შეტყობინებაა. ნებისმიერი სოციოკულტურული ცვლილებების გაგება შეუძლებელია იმ გზის გაანალიზების გარეშე, რა გზითაც მედია, როგორც ჩვენი გარემომცველი ატმოსფერო, „მუშაობს“.¹ სავსებით სამართლიანად მიგვაჩნია კანადელი სოციოლოგისა და მედიის მკვლევრის, მარშალ მაკლუენის ეს გამონათქვამი, თუმცა ამჯერად ჩვენი კვლევის მიზანი, შეიძლება ითქვას, რომ პირიქითი გაანალიზებაა: ტელემედიის მხატვრული აზროვნების თავისებურებები გამოვიკვლიოთ იმ სოციოკულტურული ცვლილებების გაანალიზების ფონზე, რომლებიც XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ვითარდება და 80-ან წლებში პიკს აღწევს; ცვლილებებისა, რომლებიც ფილოსოფიასა თუ მეცნიერებაში, ლიტერატურასა თუ ხელოვნებაში, საწარმოო სფეროსა თუ გლობალურ პოლიტიკაში ჩვენი ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროში განვითარდა და რომლებიც პოსტმოდერნული სიტუაციის სახელითაა ცნობილი. წინამდებარე სტატია მიზნად ისახავს სატელევიზიო ახალი ამბების გაანალიზებას პოსტმოდერნული კულტურის კონტექსტში.

ბოლო 50 წლის განმავლობაში ტელევიზია ადამიანის ცხოვრებაში ისე შეიჭრა, ისეთი ზეგავლენების ბერკეტები შეიმუშავა, რომ თამამად შეგვიძლია, მის მიერ მოხდენილ „ჩემ რევოლუციაზე“ ვილაპარაკოთ - ამ ჩუმი რევოლუციის შედეგი კი მის მიერ ჩვენი აზროვნების დაპყრობაა, რაც ბოლო 10 წლის მანძილზე განსაკუთრებული სისწრაფით ხორციელდება. ახლა უკვე შეიძლება ითქვას, რომ აშშ-ში, ევროპის ყველა განვითარებულ ქვეყანაში და თავად ჩვენს ქვეყანაშიც კი, ჯერ მხოლოდ ახლადფეხადგმულში ევრო-ატლანტიკური ღირებულებებისაკენ მიმავალ გზაზე ტელევიზორი თითქმის ყველა ოჯახში არის და, მიუხედავად ამისა, კითხვა, როგორ შეცვალა ჩვენ მიერ სამყაროს აღქმა გაზეთებსა და რადიოზე დაფუძნებული კულტურის, ტელევიზიაზე დაფუძნებული კულტურით შეცვლამ, როგორი ზეგავლენა მოახდინა ამ ცვლილებამ ჩვენს აზროვნებასა და ცნობიერებაზე, ჩვენს დამოკიდებულებაზე ამა თუ იმ მოვლენასთან თუ ადამიანთან, ჯერ კიდევ იშვიათად გაისმის.

სატელევიზიო პროგრამებიდან ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ახალი ამბები გახლავთ. საზოგადოებაზე საკმაოდ სერიოზულ გავლენასაც სწორედ ისინი ახდენენ. სანამ სატელევიზიო ახალი

ამბების მხატვრული აზროვნების თავისებურებებზე ვიმსჯელებდეთ, ამ უკანასკნელის რაობაზე შევჩერდებით.

დღესდღეობით უკვე დადგენილია, რომ ევროპაში ადამიანები, მასობრივი ინფორმაციის სხვადასხვა წყაროდან მოწოდებულ ახალ ამბებს შორის ყველაზე მეტად სატელევიზიო ახალ ამბებს ენდობიან და სწორედ მის მიერ მოწოდებულ ინფორმაციას ეყრდნობიან, რადგან გულისხმობენ, რომ პრესისაგან განსხვავებით სატელევიზიო ახალი ამბები მიუკერძოებელი უნდა იყოს და მნიშვნელოვანი მოვლენების დაბალანსებული რეზიუმე შემოგვთავაზოს.

ასე რომ, სატელევიზიო ახალი ამბების პროგრამები საზოგადოების უნდობლობას არ იწვევენ. მრავალრიცხოვანი კვლევები ადასტურებენ, რომ ამერიკელთა დიდი უმრავლესობაც ინფორმაციას ახალი ამბების სატელევიზიო გადაცემებით იწყებს, სწორედ სატელევიზიო ახალ ამბებს ანიჭებს უპირატესობას. იმავე კვლევებით ირკვევა, რომ აშშ-ის, მსოფლიოში ყველაზე მაღალი ვიზუალური კულტურის მქონე ქვეყნის, მოქალაქეთა უმეტესობა ტელევიზიით მოწოდებულ ინფორმაციას უფრო ენდობა, ვიდრე გაზეთებითა თუ რადიოთი მოწოდებულს.² როგორც უმბერტო ეკო ამბობს: “наша цивилизация становится image-oriented, ориентированной на зрительный образ”.³

ასე რომ, პოსტმოდერნული ეპოქის მაყურებელი, რომელიც ვიზუალურ ხატებზეა ორიენტირებული, ცხადია, ტელეარხებით მიღებულ ინფორმაციებს ამჯობინებს. თუმცა არავისთვის საიდუმლო არ არის, რომ, მართალია, თავად სატელევიზიო კამერა არ ტყუის, მაგრამ ეს შეუძლიათ მათ, ვინც ამ კამერას იყენებენ, მათ, ვინც იღებენ გადაწყვეტილებებს, რა აჩვენონ ფართო აუდიტორიას და რა არა.

რა არის, სატელევიზიო ახალი ამბები, რა რიგის მოვლენები შეიძლება მივაკუთვნოთ ზოგადად ახალი ამბების კატეგორიას?

ამ კითხვაზე იყო და არის სხვადასხვა პასუხი. არის ასეთი ხუმრობაც: „როცა ძალდი კბენს ადამიანს, ეს სიახლე არ არის, როცა ადამიანი კბენს ძალდს, ეს არის ახალი ამბავი“, – ეს ხუმრობა სწორედ იმაზე მიგვითითებს, რომ ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვავოთ ორი ტიპის მოვლენა: ერთი, რომელიც მასობრივი ინფორმაციის ნებისმიერ საშუალებაში მოხვდება და, მეორე, რომელიც, ალბათ, უფრო არ მოხვდება. ამ მიდგომის თანახმად, ახალი ამბები – ეს იმგვარი ხარისხის მოვლენები გახლავთ, რომლებიც სხვა მოვლენებისაგან მკვეთრად განსხვავდებიან, გამოირჩევიან. მაგრამ არის კიდევ ე. წ. „ახალი ამბების გრძნობა“, რაც ჟურნალისტის პროფესიის მქონე ადამიანებისათვის პირველად,

აუცილებელ თვისებას წარმოადგენს. ეს „გრძნობა“ მოვლენის ზემოთ აღნიშნული, განსაკუთრებული ნიშნის მიხედვით გამორჩევის საფუძვლად გამოიყენება ხოლმე, ყველაზე ადრე სწორედ ამ აუხსნელი „გრძნობით“ წყვეტენ, რა არის სიახლე. ეს ერთგვარი კრიტერიუმი, რომელიც ჟურნალისტების მიერ მოვლენების ანალიზის დროს გამოიყენება, ეს ის არის, რაც საშუალებას აძლევს ჟურნალისტებს უამრავ სხვადასხვა მოვლენისგან სწორედ ის გამოარჩიონ, რომელიც აუცილებლად უნდა გაშუქდეს. ცხადია, ეს „ახალი ამბების იმ შეგრძნებასაც“ უნდა დაემთხვეს, რომელიც მაყურებელს აქვს, რადგან „ახლის განსაზღვრის კრიტერიუმი საზოგადოებრივ ხასიათს ატარებს.“⁴

არსებობს სხვადასხვა მკვლევრის მიერ შემუშავებული კრიტერიუმები იმ მოვლენათა განსასაზღვრავად, რომლებიც სატელევიზიო ახალ ამბებში მოხვედრას „იმსახურებენ“. მაგალითად, ი. გალტუნგმა და მ. რუჟმა⁵ ჩამოაყალიბეს მოვლენების დახასიათების თერთმეტი კრიტერიუმი, თერთმეტი ნიშანი, რის გამოც მოვლენა ახალი ამბების კატეგორიაში ხვდება.

1. დროის ფაქტორი: დროის მიხედვით მოვლენის დამთხვევა იმ მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების საწარმოო ციკლთან, რომელიც იტყობინება მის შესახებ.

2. მნიშვნელობის ზღურბლი: მოვლენა უნდა იყოს საკმაოდ მნიშვნელოვანი, რომ ითვლებოდეს ახალ ამბად.

3. მკაფიობა და გარკვეულობა: აუცილებელია, რომ ყველას ესმოდეს, რა მოხდა სინამდვილეში.

4. კულტურული სიახლოვე: მოვლენა, რომელზეც მიმდინარეობს საუბარი, საინტერესო უნდა იყოს აუდიტორიისათვის.

5. აზრობრივი რეზონანსულობა: მოვლენები მოქცეული უნდა იყოს ერთგვარ აზრობრივ ჩარჩოებში, რომლებიც პოტენციური აუდიტორიის გაგების დონეს შეესაბამებიან.

6. მოულოდნელობა: მოვლენა თავისი ბუნებით საკმაოდ მოულოდნელი ან საერთოდ იშვიათი უნდა იყოს.

7. კონტინუალობა: თუ მოვლენა უკვე მოხვდა ახალ ამბებში, დიდია იმის ალბათობა, რომ ის კიდევ რაღაც დროის განმავლობაში იქნება ამ კატეგორიაში.

8. სტრუქტურულობა: მოვლენათა გაშუქება ბევრად არის დამოკიდებული იმაზე, თუ როგორაა ორგანიზებული ახალი ამბების შეგროვების შინაგანი სტრუქტურა.

9. ელიტურობა: მოვლენები, რომლებიც დაკავშირებულია ცნობილ



ადამიანებთან ან ელიტურ ორგანიზაციებთან, უფრო იქნებიან გაშუქებულნი მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებში, ვიდრე ისინი, რომლებიც რიგით მოქალაქეებს ეხება.

10. პერსონიფიკირება: კონკრეტულ ადამიანთან დაკავშირებული მოვლენები გაცილებით უკეთ აღიქმება, ვიდრე აბსტრაქტული არსის მქონენი.

11. ნეგატიურობა: მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებში უფრო ნეგატიური ხასიათის მოვლენები მოხვდებიან, ვიდრე პოზიტიური.

მოვლენათა ეს მახასიათებლები, რომლებიც ერთად ან ცალკე მოქმედებენ, არსებითად ზრდიან მოვლენების შანსს, მოხვდნენ ახალ ამბებში. რა თქმა უნდა, ახალი ამბების უმეტესობას აქვს ასეთი რამდენიმე მახასიათებელი ერთად. მათი კომბინაცია განაპირობებს იმას, თუ რა კუთხით, როგორ იქნება ეს ისტორია წარმოჩენილი, თუმცა ყოველივე ზემოჩამოთვლილ კრიტერიუმებს, სატელევიზიო ახალი ამბების შემთხვევაში ემატება:

12. ვიზუალურობა: როგორც ტელევიზიის მკვლევრები ამტკიცებენ, ტელევიზია, როგორც ვიზუალური ინფორმაციული საშუალება, აქცენტს აკეთებს იმ მოვლენებზე, რომელნიც ვიზუალურობის ნიშანს ატარებენ და იგნორირებას უკეთებს ბევრ სხვა მნიშვნელოვან მოვლენას, რომელსაც ეს თვისება არ აქვს.⁶

ჩვეულებრივ, აშშ-ის ნაციონალური ტელევიზიის ახალი ამბები გრძელდება დაახლოებით 30 წუთი (აქედან 6 წთ., ზოგჯერ მეტიც რეკლამაზე მოდის).⁷ ეს შეზღუდვა იმის საშუალებას არ იძლევა, რომ ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენებს დავუთმოთ იმაზე მეტი დრო, რაც წინასწარ არის გათვალისწინებული. ამიტომ ზოგიერთი ექსპერტი თვლის, რომ სატელევიზიო ახალი ამბები ძირითადად უკანასკნელი მოვლენების მოკლე შინაარსს წარმოადგენს. ქართული ტელეარხების შემთხვევაში საინფორმაციო პროგრამებს გაცილებით მეტი დრო ეთმობა, თუმცა იგივე შეიძლება ითქვას მათზეც. ტელეკომპანიების: „იმედის“, „რუსთავი 2“-ის, „მზის“ თუ „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ მთავარი საინფორმაციო პროგრამები საშუალოდ 45-50 წუთს გრძელდება და ხანდახან 1 საათსაც კი აჭარბებს. მოვიყვანთ ტელეკომპანია „იმედის“ მაგალითს:

2007 წლის 8 იანვრის „ქრონიკა“ დაიწყო 20 სთ.-ზე.

პირველი სარეკლამო ბლოკი დაიწყო 20 საათსა და 23 წუთზე, საინფორმაციო ანონსი გაგრძელდა 45 წამი, ტიხარი – 4 წამი.

რეკლამები:

კომპანია „მაგთი“ – 40 წმ.

ზეთი „აფტაბი“ – 7 წმ.

წამალი „ფერვექსი“ – 30 წმ.

„ლაი-ლაი“ – 27 წმ.

განათლების სამინისტროს საინფორმაციო რეკლამა – 33 წმ.

ღვინო „ბადაგონი“ – 21 წმ.

ლუდი „ნატახტარი“ – 44 წმ.

კომპანია „მაგთი“ – 38 წმ.

სულ სარეკლამო ბლოკი გაგრძელდა 5 წუთს.

მეორე სარეკლამო ბლოკი დაიწყო 20 საათსა და 48 წთ.-ზე.

ტიხარი – 4 წმ.

რეკლამები:

კომპანია „მაგთი“ – 23-24 წმ.

ლიმონათი „ნატახტარი“ – 13 წმ.

„სახალხო ბანკი“ – 12 წმ.

ღვინო „ბადაგონი“ – 35 წმ.

„ვისოლ პეტროლი“ – 16 წმ.

კომპანია „არსი“ – 29 წმ.

„თიბისი ბანკი“ – 27 წმ.

ლუდი „ყაზბეგი“ – 10 წმ.

„პროკრედიტ ბანკი“ – 15 წმ.

„თელავის ღვინო“ – 16 წმ.

კომპანია „მაგთი“ – 35-36 წმ.

ტიხარი 4 წმ.

მეორე სარეკლამო ბლოკი გაგრძელდა 4 წუთს.

ამინდის პროგნოზის წინ და ბოლოს იყო ამინდის პროგნოზის სპონსორი კომპანიის 10 წამიანი რეკლამა.

სულ რეკლამა 9 წუთს და 20 წამს, თავად „ქრონიკა“ კი მთლიანად 1 საათს გაგრძელდა.

ახლა თვალი გავადევნოთ სატელევიზიო ახალი ამბების მხატვრული აზროვნების თავისებურებებს პოსტმოდერნული კულტურის კონტექსტში, რაც ბოლო წლებში ასეთი საცნაური გახდა. მანამდე კი ძალიან მოკლედ პოსტმოდერნიზმისა და მოდერნიზმის შედარება იმ რამდენიმე მნიშვნელოვან ასპექტში, რომელიც ამ საკითხის განხილვისას აუცილებელია. სწორედ ეს შედარება შემდგომში გავაკვირებთ გავაანალიზოთ XX საუკუნის ბოლოსა და XXI საუკუნის სატელევიზიო ახალი ამბების მხატვრული აზროვნების თავისებურებები წინა წლების ტენდენციებთან მიმართებით.



მოდერნისტები უნივერსალურ რწმენას ლოგიკაში და მეცნიერებაში ხედავენ, პოსტმოდერნისტები კი ზღვრის რეალურობას აღიარებენ. ისეთი სიტყვები, როგორცაა: მიზანი, ჩანაფიქრი და იერარქია მოდერნისტულია მაშინ, როცა პოსტმოდერნისტები უფრო მეტად იყენებენ სიტყვებს: თამაში, შანსი და ანარქია. პოსტმოდერნისტები ლოგიკას არ უარყოფენ მთლიანად (სრულად), მაგრამ საკუთარი გამოცდილება მათ იმაში არწმუნებთ, რომ წესრიგი ყველაფერზე მაღლა როდია. მათ საშინლად სძულთ ყველაფერი ის, რასაც იერარქიის შემკვიდრებით ელიტურობაში ხედავენ. მოდერნისტები – მთელი ცხოვრების უმეტეს ნაწილს განიხილავენ ხელის გაწვდენის არეალში. პოსტმოდერნისტები ცხოვრებას გამოცდიან, როგორც უშუალო მონაწილენი. უფრო ზუსტად კი, მათი აზრით, ეს ყველაფერი გარკვეული თვალსაზრისით ჩვენ ირგვლივია – რაღაც, რაშიც ჩვენ შეგვიძლია ჩავერთოთ მეტად თუ ნაკლებად, იმ ზომით, რომელსაც თავად ავირჩევთ. ცხოვრება არ არის „სადღაც იქ“ – ის ჩვენ ირგვლივია.

ერთ-ერთი ყველაზე მეტად არსებითი განსხვავება ღმერთთან მიმართებაშია. მოდერნისტები ღმერთს უპირველესად მამა ღმერთში ხედავენ, პოსტმოდერნისტები კი მას სული წმიდაში მოიაზრებენ. ღმერთი, მამა ღმერთის სახით, შორეულ (შორს დისტანციაზე მყოფ) ავტორიტეტს წარმოადგენს (რასაც პოსტმოდერნისტები კატეგორიულად უარყოფენ) მაშინ, როცა ღმერთი სული წმიდის სახით ჩვენ შორისაა, რაღაც ისეთია, რაც ჩვენ თავადვე შეგვიძლია გამოვცადოთ. მოდერნისტებისათვის ნაწილები ლოგიკურად ქმნიან მთელს, მაგრამ პოსტმოდერნისტებისათვის მთელი თვისობრივად უფრო დიდია, ვიდრე ნაწილების გაერთიანება.

ადამიანთა დიდი უმრავლესობა დღეს მოდერნისტულად და პოსტმოდერნისტულად მოაზროვნეების კომბინაციაა. თუმცა ერთიდან მეორისაკენ გადახრაც არაა ძნელი დასანახი. ჩვენი მშობლებისა და ჩვენმა თაობამ ხელი შეუწყო ისეთი სამყაროს შექმნას, რომელშიც შესაძლებელი იქნებოდა პოსტმოდერნული აზროვნების გაფურჩქვნა. ჩვენი შვილების გამომთვლელები (კალკულატორები), მათ მათემატიკური მოქმედებების იოლად შესრულების საშუალებას აძლევენ მაშინ, როცა ჩვენს თაობას ამის გაკეთება ცხრილების დაზეპირებისა და გავარჯიშების გარეშე არ შეეძლო. უფრო მეტიც, ინტერნეტი მათ აძლევს საშუალებას, მეცნიერების მიღწევები მათი ღრმად შესწავლის გარეშე გამოიყენონ, რადგან ცოდნა იქვეა, თავუნას ერთი დაწკაპუნების „მანძილზე“. „გამოიყენე“ – ძალზე პოსტმოდერნისტული გახლავთ მაშინ, როცა

„ისწავლე“ მოდერნიზებულია.

ამ კულტურულმა ცვლილებებმა დიდი გავლენა მოახდინა ახალი ამბების ბიზნესზე. პოსტმოდერნიზმს სურს გაერთოს და თავად გამოსცადოს ყველაფერი, მას არ სურს, იყოს ძველებურად „ლექციების მსმენელი და პასიური მონაწილე“. არა და ეს ორივე ფუნქცია სატელევიზიო ახალი ამბების ფუნდამენტური არსი გახლავთ, მაგრამ, ალბათ, უფრო ზუსტად თუ ვიტყვი, გახლდათ ჯერ კიდევ სულ ცოტა ხნის წინ. გადაცემის წამყვანი, ტრადიციულად, ავტორიტეტული ფიგურაა, პოსტმოდერნიზმს კი სძულთ ავტორიტეტი, განსაკუთრებით, თუ მას, როგორც ელიტურს, ისე დაინახავენ. და რაც უფრო მეტად შევეცდებით, წინ წამოვწიოთ ავტორიტეტი, მით უფრო ვშორდებით პოსტმოდერნულ სამყაროს. რაც უფრო მეტად ვცდილობთ გავანათლოთ მაყურებლები, მით უფრო მეტად გვეცლებიან ხელიდან. მათ არ სურთ იყვნენ მოწაფის როლში და ისმინონ ჭკუის დარიგება, მათ სურთ ისწავლონ საკუთარი მონაწილეობით, საკუთარი გამოცდილებით. პოსტმოდერნიზმი მხარს უჭერს ჩვენს ყვირილსა თუ სტვენას, ჩვენს ცოცხალად, პირდაპირ ეთერში გადმოცემულ კადრებს და ჩვენს მაქინაციებს, ტყუილებსაც. რაც უფრო მეტად ვცდილობთ ავხსნათ ის, რაც ჩვენს კონტროლს არ ექვემდებარება, მით უფრო ვკარგავთ პოსტმოდერნიზმს მაყურებლებს, რომლებიც ანარქიასა და ქაოსს როგორც მისაღებ რეალობას ისე აღიქვამენ და უარყოფენ ლოგიკაზე აგებულ მოდერნიზტულ იდეას – მოვლენები „უნდა იყოს“.

ახალი ამბების მხატვრული აზროვნების თავისებურებების შესახებ ტელევიზიის სხვადასხვა მკვლევრის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს თუ შევაჯერებთ, საინფორმაციო პროგრამები პოსტმოდერნული კულტურის კონტექსტში ასე გამოიყურებიან:

1. პირველ რიგში, ისინი უნდა იყვნენ სატელევიზიო ახალი ამბები. პოსტმოდერნიზმისათვის მისაღებია მხოლოდ და მხოლოდ სატელევიზიო (და არა დისტანციიდან წაკითხული) ახალი ამბები, რადგან პოსტმოდერნიზმს (პომოებს) თავად უნდათ ნახონ და გაიგონონ. ამასთანავე, მათ ვიზუალურად და არა ვერბალურად მიწოდებული ინფორმაცია ურჩევნიათ.

2. ახალი ამბები ხელმისაწვდომი უნდა იყოს ყოველდღიურად 24 საათის განმავლობაში. წარსულს ჩაბარდა ის დრო, როცა გარკვეულ არხზე ახალი ამბებისათვის განკუთვნილ გარკვეულ დროს უნდა დავლოდებოდით, ჩვენი ქვეყნისა თუ მსოფლიოს სიახლეები რომ შეგვეტყო.

3. პოსტმოდერნიზმისათვის მიუღებელია ახალი ამბების ჯერ



მომზადება და მერე ეთერში გადაცემა. პოსტმოდერნულ სამყაროში ახალი ამბები ხელმისაწვდომი უნდა იყოს მყისიერად, მათი განვითარების თანადროულად, პომოებს არ უნდათ, რომ შეიცადონ, ვიდრე რაიმე ახალ ამბავს გაიგებენ; და უფრო მეტიც, მაყურებელს უნდა შეეძლოს ამოიჩიოს ახალი ამბები როგორც უნდა, რაც შეხვდება, ყოველგვარი მოწესრიგების გარეშე.

4. ახალ ამბებს არ უნდა ეშინოდეს, ცხოვრების აბსურდული და წინააღმდეგობრივი მხარეები წარმოგვიდგინოს, როგორც მულტიკულტურული, მრავალსახოვანი სამყაროს რეალურობის ნაწილი.

5. ხელოვნურად შექმნილი ჟურნალისტური ჰეგემონიის დრო უკვე წარსულს ჩაბარდა, იგი მიზანმიმართული იყო და არასოდეს გამოხატავდა რეალობას. პომოებმა ეს თავიდანვე განჭვრიტეს. ახლა ახალ ამბებში ჩართული უნდა იყოს ამა თუ იმ ორგანიზაციისა თუ მოვლენის საკუთარი პერსპექტივა, ახალმა ამბებმა უნდა დააკონკრეტოს თითოეული ორგანიზაციის სახე ან საერთოდ არ შეეხოს მას.

6. ახალმა ამბებმა თავი უნდა ანებოს ვარსკვლავურობას, ცნობილი ადამიანებით გატაცებას. პოსტმოდერნისტი უარყოფს ავტორიტეტებს და ელიტურობას წამყვანისა და რეპორტიორის სახით და უპირატესობას მოვლენაში მონაწილეობას და ამ პროცესში მოპოვებულ ცოდნას ანიჭებს.

7. რეპორტიორები შესაძლოა იყვნენ და, უფრო მეტიც, უნდა იყვნენ სხვადასხვა „ტომის“ წარმომადგენლები. ეს ერთგვარ გლობალურ ხედვას უზრუნველყოფს, ეს კი ავის მხრივ, მაყურებელს ამორჩევისა და ამოკრეფის საშუალებას აძლევს. „ახლა რა?“ – ეს პოსტმოდერნისტი მაყურებლისათვის უმნიშვნელოვანესი კითხვაა, მაგრამ მხოლოდ იქამდე, სადამდეც შეუძლია გადაწყვიტოს, რა ნახოს, რა ამოიჩიოს, მაგრამ როგორც კი გადაწყვეტს და აირჩევს, მას შემდეგ უკვე იმათ მიერ, არჩეული ტელეარხის ახალი ამბების შემქმნელების მიერ, მოწოდებული ინფორმაციის მაყურებელი ხდება.

8. პირდაპირი ეთერი, ცოცხალი ჩართვა ჰიპერკრიტიკულია, რადგან ყველაზე მეტად, რაც სურს ჟურნალისტს, არის იმ მოვლენაში მონაწილეობის მიღება, რომელსაც აშუქებს.

9. ახალი ამბები ინტერაქტიული უნდა იყოს, თუმცა ამის მიზანი მაყურებლის მონაწილეობაა და არა მისი გარკვეულ გადაწყვეტილებამდე მიყვანა.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Маклюэн М. Робкий гигант // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Москва, 1987, с. 120-121.
2. www.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/pomo.html.
3. Эко У. От интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст // Интернет. М., 1998. №6-7. С. 89.
4. The Media. Edited By A. Briggs & Paul Copley. Longman New York 2005. p.476.
5. Caltung J. and Ruge, M. (1970). The structure of foreign news". London: Constable. p. 42.
6. Artur Asa Berger "Seeing is believing" Williams Publishing 2005. p.161.
7. Artur Asa Berger "Seeing is believing" Williams Publishing 2005. p.159.
8. Willis, J. (1991) The Shadow World: Life between the News Media and Reality, New York: Praeger. Cans, H.J. (1980) Deciding What's News, London: Constable. Leapman, M. (1992) Treacherous Estate, London: Hodder and Stoughton. Tunstall, J. Media Occupations and Professions, Oxford: Oxford University Press. 2000. TV News in a Postmodern World-<http://donata.com/papers/48htm> Weaver, P.H. (1994) News and the Culture of Lying, New York: Free press. 22.

ვაჟა ზუბაშვილი

თანამედროვე საინფორმაციო სივრცესთან ტელერეჟისორის მიმართების რამდენიმე ასპექტი

რეჟისორის პროფესია, პირველ რიგში, მსოფლმხედველობაა მოქალაქეობრივი პოზიციით და ზნეობრივი კრიტერიუმებით. თანამედროვე ტელერეჟისორს, რა მიმართულებითაც არ უნდა მუშაობდეს იგი, მოეთხოვება რთული საინფორმაციო სივრცის აღქმა, სოციალურ-პოლიტიკური და კულტუროლოგიური სივრცის ცოდნა.

ტელევიზია წარმოადგენს მედიისა და ხელოვნების შერწყმის რთულ შემოქმედებით პროცესს. იგი სოციალური ინსტიტუტია, რომელთანაც განუხრელად არის დაკავშირებული საზოგადოების თითოეული წევრი. გლობალიზაციის პროცესში იცვლება საზოგადოებისათვის მისაღები ფასეულობათა სისტემები და მათი შესაბამისი იერარქიები, იცვლება ფასეულობათა სამყაროს შინაგანი სტრუქტურა. ტელევიზია აყალიბებს და სინქრონიზაციაში მოჰყავს მასობრივი შეხედულებები და წარმოდგენები სამყაროს აგებულებასა და მოწყობაზე. იგი ცხოვრების მდინარების ორგანიზატორად გვევლინება სოციალურ ფასეულობათა, ცხოვრების წესისა და ნორმების გავრცელების გზით. ტელევიზია საზოგადოებისა და ინდივიდის შეხვედრის თითქმის ერთადერთი ადგილია, რაც განპირობებულია მისი მრავალმხრივი ფუნქციით – იგი ერთდროულად გვევლინება საინფორმაციო, რეკრეაციული და ჩვენი დროისათვის ძალიან მნიშვნელოვანი – მაორგანიზებელი ფუნქციით.

ტელევიზია იჭრება საზოგადოებისა და ინდივიდის „ცხოვრებისეულ სამყაროში“, ამ ურთიერთობაში მყარი კონტაქტის დასამყარებლად მას მუდმივად სჭირდება აზროვნების ახალი ფორმების მიღევენება, საზოგადოების ახალ ხატებსა და სახეებთან მიმართების განსაზღვრა, ცოდნის ურთიერთგაცვლა. ახალი თაობის დასავლელი პოლიტექნოლოგები აღნიშნავენ, რომ საზოგადოების დიდი ნაწილი „საინფორმაციო ნარკომანია“, რომელიც ძირითადად ტელევიზიის ზეგავლენით აყალიბებს თავის პოლიტიკურ არჩევანს, სოციალურ და პიროვნულ პოზიციას.¹

საზოგადოებასთან ყოველწუთიერი ურთიერთობის პრინციპიდან გამომდინარე, სწრაფად ვითარდება „სატელევიზიო მოდა“ (ტელევიზიაზე ორიენტირებული ბიზნესი, პოლიტიკური თუ შემოქმედებითი პროცესები

და ა. შ.); ხელოვნების სხვა ფორმების ინტერპრეტაცია, ასლების (მუსიკა, კინო და მხატვრული შემოქმედების სხვა ფორმები) გავრცელება თუ მოვლენების პირდაპირი ტრანსლაცია ხშირად დამოუკიდებელ მხატვრულ სტატუსს იძენს. იცვლება აღქმისა და შეფასების ტემპი, კრიტერიუმები, სწრაფად ვითარდება ხმოვან-ხედვითი რიგი, რომელიც ცვლის მარადცვალებადი სამყაროს მოზაიკურ სურათს.

არცთუ დიდი დრო დასჭირდა ტელევიზორს (იგულისხმება არა როგორც ელექტრონული ხელსაწყო, არამედ, როგორც ყოველდღიურობის განუყოფელი ელემენტი) გაემართლებინა ის მოძავალი, რომელსაც ხატავდა რეი ბრედბერი თავის ფანტასტიკურ რომანებში. ტელევიზორი შეუმჩნევლად რეალობის ნაწილიდან რეალობის შემქმნელად იქცა. ათასობით და მილიონობით ადამიანი ერთდროულად ექცევა ერთი შთაბეჭდილების, ერთი აზრის ქვეშ, რაც შეუცნობლად განაპირობებს მათ შემდგომ ქცევას.

ტელევიზია მარკეტინგული კომუნიკაციის ჯაჭვში ერთ-ერთ არსებით რგოლად იქცა. ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია თავად მთავარი „მარკეტინგული ფორმულის“ (საჭიროება → მოთხოვნილება → მოთხოვნა) არსობრივი ცვლილება, ანუ, ამ ფორმულის კომპონენტების ურთიერთმიმართების შებრუნება (მოთხოვნა → მოთხოვნილება → საჭიროება).

მარკეტინგული ტექნოლოგიების დახვეწამ ჩვენს დროში განვითარების ისეთ ეტაპს მიაღწია, როცა იგი თავად აჩენს მოთხოვნილებას გარკვეული ტიპის პროდუქციასა და მომსახურებაზე, რომლის საჭიროება, შესაბამისად, ისეთივე სიმწვავეთ აღიქმება, როგორც პურის, წყლისა და ჰაერის (ამის მაგალითად გამოდგება თუნდაც ჩვენს ეკონომიკურად განუვითარებელ ქვეყანაში მობილურ ტელეფონებზე არსებული მოთხოვნა). შესაბამისად, იზრდება რეკლამისა და მისი განთავსების ყველაზე ეფექტური სეგმენტის – ტელევიზიის მნიშვნელობა. ტელევიზია, როგორც მედიაკომუნიკაცია, უკვე ასახავს და გამოხატავს არა საზოგადოებრივ აზრს, არამედ ამ აზრს უმორჩილებს ზემოაღნიშნულ კანონზომიერებას.

ტელევიზიის მკვლევრები ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 80-ან წლებში აღნიშნავდნენ, რომ „მასობრივი კულტურა“ რელიგიას ბაძავს და ახალ კერპებს ქმნის (კინოვარსკვლავები, ტელეწამყვანები, სპორტსმენები, პოლიტიკოსები, სილაჰაზის კონკურსები და ა. შ.); რეკლამას კი „მასკულტურისთვის“ „წმინდა წერილს“ ადარებდნენ. მასობრივი კულტურა მასობრივ საზოგადოებას აყალიბებს, სტანდარტული



ინდივიდუებით და მათ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებით სთავაზობენ სტერეოტიპულ ჭეშმარიტებებს, როგორც ერთადერთ სულიერ საკვებს. ტელევიზიის გავლენის შესაფასებლად უადგილო არ იქნება მოვიშველიო ბრიტანეთის სამაუწყებლო კორპორაცია „ბი-ბი-სი“-ს გლობალური კვლევის პროექტის (“B.B.C. - Generation-Next” (მომავლის თაობა) შედეგები, რომლის მიხედვითაც:

- დედამიწაზე 1 მილიარდი მოზარდია 12-18 წლამდე, რომელთა თითქმის 90% განვითარებად ქვეყნებში ცხოვრობს.
- ახალგაზრდა მოსახლეობის თითქმის მეოთხედი დღეში 1 აშშ დოლარზე ნაკლებს მოიხმარს.
- განვითარებადი ქვეყნების 57 მილიონი ჭაბუკი და 96 მილიონი გოგონა 15-დან 24 წლამდე წერა-კითხვის უცოდინარია.²

ეს „სუფთა ფურცლის“ უზარმაზარი არმიაა, რომლის უდიდესი ნაწილი სამყაროს მხოლოდ ტელევიზიით აღიქვამს.

გასული საუკუნის 60-ან წლებში მწერალი არტურ კლარკი ფიქრობდა, რომ 2001 წელს ადამიანები იცხოვრებდნენ საშინელ მოწყენილობაში, სადაც ცხოვრების მთავარი პრობლემა რამდენიმე ასეული სატელევიზიო არხიდან არჩევნის გაკეთება იქნებოდა.

თანამედროვე ტელევიზია, როგორც მარკეტინგული ტექნოლოგიების მთავარი და მძლავრი იარაღი, თავადაც მარკეტინგული პროდუქტია და საჭიროებს არხის ბრენდისა და იმიჯის შექმნას, დამკვიდრებას და შენარჩუნებას. ტელევიზიის მიზნობრივი აუდიტორია არ არის ერთი კონკრეტული სოციალური ან ასაკობრივი ჯგუფი, არამედ „საზოგადოებებია“ მუდმივად ცვალებადი ინტერესებითა და უპირატესობებით.

ამ რთულ ხლართებში არსებობისათვის ნებისმიერი ტელეარხი უნდა ეყრდნობოდეს საინფორმაციო სივრცეში პოზიციონირების კონკრეტულ ვექტორს, საინფორმაციო პოლიტიკის მკაფიო სტრატეგიას, ტელეპროდუქციის ორგანიზებულ სტრუქტურას (პროგრამები და პროგრამათშორისი უზრუნველყოფა). არხის პროგრამათშორისი „შეფუთვა“ განიხილება, როგორც საბაზრო ქვესისტემა (პრომოუშენი), რომელიც არხის მთლიან პროდუქციას, არხის „სახეს“ ერთიან სტრატეგიულ დიზაინში აქცევს (ერთიანი სტრატეგიული დიზაინის კონცეფციის ავტორია ქართველი დ-ტექნოლოგი გიორგი ღამბაშიძე – ვ. ზ.).

კარგად დაპროექტებული ერთიანი სტრატეგიული დიზაინი მაყურებელში (მარკეტინგულად – მომხმარებელში) ქმნის შინაგანი

ლოგიკის, ბრენდის ყველა ელემენტის გააზრებულობის შეგრძნებას. ამგვარად შექმნილი პროექტი მაშინვე იქცევა ყურადღებას, თვალშისაცემად გამოირჩევა სხვათაგან და ძალიან მალე იქცევა ერთგვარ სტანდარტად. ამის კარგი მაგალითია ქართული ტელეარხების „სიარული“ ერთმანეთის კვალდაკვალ და, საბოლოოდ, ერთმანეთთან თითქმის იდენტური მსგავსება, სადაც განსხვავებულობის, სიახლის მიმართ ერთგვარი ქვეცნობიერი შიშიც კი ჩამოყალიბდა.

აქვე დავძენ, რომ მხოლოდ ერთიანი სტრატეგიული დიზაინის მეშვეობით ყალიბდება ბრენდი, რომელიც გზავნის მაყურებელთან ძირითად მესიჯს და ამცნობს იმ სოციალურ როლს, რომელიც უნდა შეასრულოს, ანუ, რა ღირებულებების შემცველია და რა მოთხოვნების დაკმაყოფილება შეუძლია. ქართული ტელეარხების შეფუთვაში მხოლოდ ერთიანი სტილისტიკისკენ მიდრეკილება შეიძინევა, რაც სტრატეგიულ დიზაინში მხოლოდ ერთ ელემენტად შეიძლება განიხილოს; იგი, ძირითადად, გამოხატავს ფერისა და გრაფიკული დიზაინის ერთობლიობას და ცალკეულ მხატვარ-დიზაინერთა გემოვნებაზე უფრო მეტყველებს, ვიდრე არხის იმიჯზე. გრაფიკა-ფერი, შინაარსი, მუსიკა-ტემპი და მთლიანი ესთეტიკა – ეს ემოციებსა და განცდებს შორის კავშირის დამყარების ხერხია; მათი მეშვეობით გამოწვეული ემოციური მდგომარეობა ძლიერ და სიღრმისეულ ზემოქმედებას ახდენს აზროვნებასა და ქცევაზე (გავიხსენოთ ღუზირების პროცესი ნეირო-ლინგვისტური პროგრამირებიდან – NLP-დან). ამ ფონზე გამონაკლისია „რუსთავი 2“, რომელიც ჩვენი ტელერეალობის გარკვეული პერიოდისთვის საუკეთესო მაგალითად შეიძლება გამოდგეს (შესაძლოა, არა მხოლოდ ქართული ტელევიზორცისთვის) ყველაზე კარგად გააზრებული ერთიანი სტრატეგიული დიზაინის თვალსაზრისით.

ყოველივე ზემოთქმულის ფონზე, ალბათ, ცხადია, რატომ იზრდება თვით ტელევიზიის არსში თანამედროვე PR-ტექნოლოგიებისა და რეკლამის თეორიის მნიშვნელობა. გლობალურ საინფორმაციო სივრცეში ჩართვამ, დაჩქარებულმა ჰომოგენიზაციამ და კომერციალიზაციამ, რეიტინგების გამოდევნებამ გამოიწვია ჩვენი ტელეარხების მიერ ახალ ფასეულობათა უხეში ტრასპლანტაცია არსებულ კულტურულ ფასეულობებთან ყოველგვარი ადაპტირების გარეშე. პრაქტიკულად ქართულ ტელევიზიებში თვითმყოფადობის დეფიციტია (ეს არ ნიშნავს იმას, რომ არ ხორციელდება საინტერესო და კარგი პროექტები); ტელევიზორი დაბალი ხარისხის გასართობ ყუთად იქცა, სადაც, ძირითადად (საინფორმაციო პროგრამებსა და ფილმებს თუ არ



ჩავთვლით), მდარე იუმორსა და სხვადასხვა გარემოში ჩატარებულ ერთსა და იმავე ექსპერიმენტში საცდელი თავგებივით ნებაყოფლობით გამომწვევდელ ახალგაზრდებს ვუყურებთ (ხშირ შემთხვევაში ტექნიკურად და ტექნოლოგიურად საკმაოდ ნორმალურ დონეზე შესრულებულ პროექტებში).

მილტონ ფრიდმანი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ეკონომიკის დარგში, ლიბერალური აზროვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურა, თავის წიგნში „კაპიტალიზმი და თავისუფლება“ (რომელიც XX საუკუნის 50-ან წლებში შეიქმნა და დღეს ლიბერალური აზროვნების კლასიკურ ნაშრომად ითვლება) აღნიშნავს: ადამიანის თავისუფლებას მაინც ემუქრება საფრთხე – ერთი მხრივ, სახელმწიფოსგან, მეორე – საერთაშორისო ზეეროვნული მონოპოლიების დიქტატურა, რომელიც კაპიტალისტურ საზოგადოებაში წარმოიქმნება და ცალკეულ სახელმწიფოებს კარნახობს, თუ რა უნდა მოიმოქმედონ მათ. მართალია, სიტყვის, სინდისისა და საქმიანობის პირობითი თავისუფლება დაცულია, მაგრამ მხოლოდ გარკვეულ ფარგლებში, გარკვეულ ზღვრამდე. ამ ზღვარის გადალახვის მცდელობა ადამიანებისათვის დიდ რისკთან არის დაკავშირებული.³

ადამიანის ქცევის მაკონტროლებელ ინსტიტუტად არა სახელმწიფო, არამედ კაპიტალის ცენტრები გვევლინება. მათ მიერ ყველა საშუალება გამოიყენება საზოგადოების მანიპულირებისთვის, რომლის მთავარ ინსტრუმენტად ჯერჯერობით ტელევიზია რჩება. უკვე თავი იჩინა ტედენციამ, რომ ტრადიციულ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს ძირითადად საშუალო და უფროსი თაობები ეცნობიან. ექსპერტები აღნიშნავენ, რომ ახალგაზრდობის ძირითადი ნაწილი ინტერნეტ-აუდიტორიაა.⁴ ბოლო პერიოდში აშშ-ში პროექტ **Pew Internet & American Life**-ის ფარგლებში ჩატარებულმა გამოკვლევამ ცხადყო, რომ 50 მილიონზე მეტი ამერიკელი ინტერნეტს იყენებს, როგორც ინფორმაციის და ახალი ამბების პირველწყაროს. (საგულისხმოა, რომ 2002 წელს ეს მაჩვენებელი 27 მილიონს შეადგენდა); საერთო ჯამში კი, ახალი ამბების კითხვამ ინტერნეტ-მომხმარებლის „საქმიანობაში“ მესამე პოზიცია დაიკავა.⁵

მომავალი, როგორც მედიის თეორეტიკოსები ვარაუდობენ, მედიის ცალკეულ საშუალებათა ერთმანეთთან შერწყმა იქნება. არცთუ შორეულ მომავალში, ალბათ, ტელევიზიასაც მოუხდება თვისობრივი გარდაქმნა საინფორმაციო საზოგადოების მოთხოვნების შესაბამისად. გოჩა ჩოგოვაძე (წიგნში – „ინფორმაცია – ინფორმაცია. საზოგადოება. ადამიანი“)

ინფორმაციული საზოგადოების ნიშან-თვისებათა განხილვისას აღნიშნავს, რომ ინფორმაციული საზოგადოების ინფრასტრუქტურას ახალი „ინტელექტუალური“ ტექნიკა წარმოადგენს და არა მექანიკური; რომ სოციალური ორგანიზაცია და საინფორმაციო ტექნოლოგიები სიმბიოზს ქმნიან; საზოგადოება ისეთ ეპოქაში შედის, როცა სოციალური პროცესები დაპროგრამირებადი ხდება – რომ თანამედროვე ეპოქაში ინფორმაცია დაკავშირებულია არა ცოდნასთან, არამედ – კომუნიკაციასთან.⁶

ინგლისელი მეცნიერის, ტონისის, კონცეფციის თანახმად, ცივილიზაციის განვითარებას ხელს უწყობს გარკვეული გამოწვევა და მასზე ადეკვატური პასუხი. ცივილიზაციის გამოწვევის კონკრეტული ადრესატი ადამიანია და ამ გამოწვევისთვის მოუმზადებლობა კოლაფსს იწვევს, არაადეკვატური მოქმედების შემთხვევაში კი – ბზარის გაჩენას და ნგრევას.

მაკლუენი ახალი ტექნოლოგიების ეპოქისთვის ამ გამოწვევად მუდიის ტექნიკასა და ტექნოლოგიებს განიხილავს, შემოქმედ ადამიანს კი – იმ სუბიექტად, რომელსაც ამ პროცესების დიაგნოსტიკა შეუძლია. შემოქმედებითი სტრატეგია სწორად დასმულ დიაგნოზზე უნდა იყოს აგებული – სატელევიზიო ხატის შემოქმედებას ტელეპროგრამების შინაარსის მარტივი ცვლილებით ვერ შევხვდებით; და თუ ჯიუტად განვაგრძობთ ამ პროცესებისადმი მიდგომას საყოველთაოდ მიღებული პრინციპებით, ჩვენი ტრადიციული კულტურა აღიგვება პირისაგან მიწისა (თვალსაჩინოებისთვის მაკლუენს მოჰყავს შედარება – ზეპირსიტყვიერმა სქოლასტიკოსებმა ვერ გაუძლეს გუტენბერგისეული ტირაჟირების ტექნოლოგიას – ბეჭდური სიტყვის შეტევას). შემოქმედს შეუძლია კორექტირება გრძნობადი პროცესებისა მანამ, სანამ ახალი ტექნოლოგიების დარტყმა პარალიზებულს გახდის შემეცნების პროცედურებს: „შემოქმედი მუდმივად წერს მომავლის დაწვრილებით ისტორიას, რადგანაც მხოლოდ მას ძალუძს გააცნობიეროს აწმყოს ბუნება.“⁷

პოსტსაბჭოთა საქართველოში, პროფესიული კადრების უკმარობის ფონზე, სწრაფი ტემპით განვითარდა სატელევიზიო სივრცის ჩამოყალიბების პროცესი. გარდამავალი ეტაპის თავისთავად სირთულეებთან ერთად გლობალურ საინფორმაციო სივრცეში ჩართვამ, კომერციალიზაციამ ახალი ამოცანები დააყენა ტელევიზიის წინაშე. პროფესიული კადრების დეფიციტმა კი წარმოშვა ტოტალური დილექტანტიზმი. შეიქმნა ილუზია, რომ მცირეოდენ პრაქტიკულ გამოცდილებას, წამბაძველობას და პლაგიატს იოლად გაჰყავდა და



დღესაც გაჰყავს ფონს უამრავი ადამიანი, რომელთა უმრავლესობაც ტექნიკისა და ტექნოლოგიის ემპირიული ცოდნით (თუმცა კოლოსალური შრომით!) ემსახურება თანამედროვე ქართულ ტელევიზორს და მათი ძალები მხოლოდ ტექნიკურ გამოწვევას უმკლავდება (და არა ტექნოლოგიურს!).

ჩვენს პრაქტიკაში ჩვენი უშუალო მონაწილეობით ჩამოყალიბდა სამი სამაუწყებლო კომპანია („მე-9 არხი“, „იბერია“ და „მზე“). ამ პროცესში ტელევიზიასთან ერთად გავიზარდეთ მისი ახლანდელი კადრები (ჟურნალისტები, რეჟისორები, დიზაინერები, ოპერატორები...) – ისინიც, ვისაც გარკვეული საბაზისო პროფესიული ცოდნა, გამოცდილება გვქონდა და ისინიც, ვინც „ნოლიდან“ დაიწყო. სწორედ ამ პროცესზე დაკვირვებამ შეგვიქმნა მოტივაცია თუნდაც ამ პუბლიკაციის დასაწყისში ჩამოყალიბებული თვალსაზრისის განვითარებისთვის. აღმოჩნდა, რომ თანამედროვე სატელევიზიო სივრცის რთულ ტექნოლოგიურ (და არა ტექნიკურ!) პროცესებში ლავირება ყოველდღიურად მოითხოვს კრეატიულ აზროვნებას, რაც ბუნებრივი ნიჭის, პიროვნული შესაძლებლობების, საბაზისო ცოდნის, მსოფლმხედველობისა და ბევრი სხვა კომპონენტის სიმბიოზია.

ამდენად, თანამედროვე ტელერეჟისორს კარგად უნდა ჰქონდეს შესწავლილი და გააზრებული ზემოხსენებული პროცესები და პრობლემები (და არა მხოლოდ!); ამასთან, არსებითია ისიც, რომ დღევანდელ ტელერეალობაში რეჟისორი, ფაქტობრივად, ასრულებს პროდიუსერულ ფუნქციებსაც. რეჟისორის პროფესია და მით უფრო სატელევიზიო სივრცეში თავისთავად გულისხმობს გუნდური მუშაობისა და ორგანიზატორულ უნარს, კომუნიკაბელურობას. ყოველივე ეს კი მხოლოდ სისტემური ფართო განათლების ფონზე მიღებული პროფესიული ცოდნით ყალიბდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Дик Моррис. «Новый государь» («Новая версия Макиавелли для XXI века»), Москва, 2003, с.16-18.
2. www.BBCRUSSIAN.com – Аналитика – «Поколение будущего: мир молодых в цифрах».
3. მილტონ ფრიდმანი. “კაპიტალიზმი და თავისუფლება”, თბილისი, 2002, გვ. 12-17.
4. <http://advertology.ru/articte43738.htm> - «Планета уходит в сеть» - Иван Засурский».
5. www.broadcaster.ru (интернет-журнал) – «Интернет становится основным источником новостей».
6. გოჩა ჩოგოვაძე, „ინფორმაცია – ინფორმაცია. საზოგადოება ადამიანი“, თბილისი, 2003, გვ. 31-36.
7. Маршалл Маклюен, «Понимание Медиа», Москва, 2003, с.74-86.
8. იხ.: Роберт Чалдини, «Психология влияния», Питер, 2001.
9. იხ.: ბილ კოვაჩი, ტომ როზენსტილი, „ჟურნალისტიკის ელემენტები“, თბილისი, 2006.

ტელევიზიისა და მოზარდი თაობის ურთიერთმიმართების რამდენიმე ასპექტი

ამბობენ, რომ ტელევიზია ვირუსია, რომელიც არნახული სისწრაფით ვრცელდება დედამიწაზე. საზოგადოების ერთი ნაწილი საათობით ზის ტელევიზორთან და მონუსხული უყურებს ყველაფერს, რასაც კი უჩვენებენ, მეორე ნაწილი შედარებით ინდიფერენტულადაა განწყობილი, თუმცა „ჯადოსნური ყუთის“ იგნორირება არც მას შეუძლია. ბევრი ფიქრობს, რომ ტელევიზია ისევე საშიშია, როგორც ატომური ბომბი. სინამდვილეში კი ტელევიზია ისევე, როგორც ყოველგვარი გამოგონება, შეიძლება გამოიყენო როგორც აღმშენებლობის, ისე ნგრევისათვის. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ რა მიზანი აქვს ამა თუ იმ ტელევიზიას, როგორ ესმით მისი დანიშნულება და ვის ხელშია ეს უძლიერესი იარაღი.

ტელევიზიის მაგიური ძალა ის არის, რომ ამ „ჯადოსნური ყუთის“ ყურებისას თითოეული ადამიანი თვლის, რომ ყველაფერი, რაც იქ ხდება, მასთან პერსონალური ურთიერთობის დამყარების მიზნითაა განხორციელებული. ადამიანი უყურებს ტელევიზორს და ივიწყებს, რომ მასთან ერთად მილიონობით სხვა ადამიანიცაა ჩართული ამავე პროცესში და იგი სხვებთან ერთად სხვადასხვანაირი მანიპულირების ობიექტს წარმოადგენს. ამ მოვლენას კარგად გვიხსნის ფრანგი ჟურნალისტი პიერ რონდერი: „ჩვენ გვინდა ავხსნათ ერთი საინტერესო მოვლენა, „მასიფიკაცია“. ეს სიტყვა არ არის ესთეტიკური, მაგრამ შესანიშნავად გამოხატავს ამ ცნების შინაარსს, ერთნაირი შთაბეჭდილებები, ერთნაირი აზრები, ერთნაირი შეგრძნებები და ბოლოს ჩამოყალიბდება ერთნაირი შეხედულებები. მათ სხვადასხვა ფორმით გადასცემენ ტელევიზიით, შთაუწერგავენ მაყურებელს, შემდეგ კი სწორედ ეს შეხედულებები განსაზღვრავენ ადამიანების ქცევას, თუმცა მათ ამაზე წარმოდგენაც არა აქვთ“.¹

თანამედროვეობის ერთ-ერთ უდიდეს პრობლემას წარმოადგენს ის, რომ ის ადამიანიც კი, ვინც ცდილობს, თავი აარიდოს ამგვარ „მასიფიკაციას“, ბოლოს და ბოლოს, მაინც ექცევა ტელევიზიის ტყვეობაში. ადამიანი დიდხანს ვერ ძლებს ინფორმაციის გარეშე, თუმცა უფროსებს რაღაც ფილტრები მაინც აქვთ მისი ზემოქმედების გასაწივრებლად, ბავშვები კი ასეთ ფილტრებს მოკლებული არიან. ამავე დროს, მათ განსაკუთრებით

მძაფრი აღქმა ახასიათებთ, ეკრანზე ნანახს სწრაფად აღიქვამენ და იოლად ბაძავენ მას. პრობლემა „ტელევიზია და ბავშვები“ ჩვენი დროის ერთ-ერთ აქტუალურ პრობლემად იქცა. მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში სერიოზული კვლევები მიმდინარეობს საბავშვო ტელემაუწყებლობის სფეროში.

საბავშვო აუდიტორიისათვის გამიზნული გადაცემებით მთელ მსოფლიოში გამოირჩევა ბრიტანული ტელეარხები. სწორედ ინგლისში შეიქმნა საერთაშორისო საზოგადოებრივი ორგანიზაცია „კამპანია ხარისხიანი ტელევიზიისათვის“ და აიძულა პარლამენტი, მიეღოთ გადაწყვეტილება იმის შესახებ, რომ ბიზნესმენები კომერციულ არხებზე მაუწყებლობის ლიცენზიას მხოლოდ მაუწყებლობის მაღალი ხარისხის გარანტიით მიიღებდნენ. პარლამენტმა შექმნა „დამოუკიდებელი ტელევიზიის კომისია“, რომელმაც დაამუშავა პროგრამების ხარისხისა და მრავალფეროვნების მოთხოვნები: მაგალითად, ახალი ამბების სავალდებულო პროგრამა კვირაში საათნახევარი მოცულობით, საბავშვო გადაცემები კვირაში არანაკლებ ათი საათისა.

მეორე ქვეყანა, რომელიც თავისი ტელემაუწყებლობის ყველაზე დიდ დროს საბავშვო პროგრამებს უთმობს, იაპონიაა. იაპონელები აღძურებენ ტელევიზიას. იაპონიაში სახელმწიფო და კომერციული ტელექსელები თითქმის ერთდროულად, 50-ანი წლების დასაწყისში, წარმოიშვა. მძლავრი საზოგადოებრივი ქსელი – იაპონიის სამაუწყებლო კორპორაცია (ნიპონ ჰორო კიოკაი – შემოკლებით ენ-ეიჩ-კეი) ორ არხზე მუშაობს. ენ-ეიჩ-კეის ქსელის საქმიანობას განსაზღვრავს და აკონტროლებს პარლამენტი. სასწავლო პროგრამებს საბავშვო ბალების 80 პროცენტზე მეტი, დაწყებითი სკოლების 95 პროცენტი და უფროსი კლასების ნახევარზე მეტი უყურებს. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იაპონია სერიოზულად მუშაობს მომავალი თაობის პოლიტიკურ, ზნეობრივ, ესთეტიკურ აღზრდაზე და მისი ტელესივრცეც ღრმად ეროვნულია.

საგანგებოდ უნდა ვისაუბროთ ამერიკულ ტელევიზიაზე. განვითარების თვალსაზრისით, მას ჩვენს პლანეტაზე სამართლიანად ეკუთვნის წამყვანი როლი. აქ ამერიკა სხვა ქვეყანას კი არ უნდა შევადაროთ, არამედ მთელ დანარჩენ მსოფლიოს. 1951 წელს აშშ-ის საბავშვო პროგრამებს კვირაში 27 საათი ეთმობოდა, თავდაპირველად ეთერში ძირითადად სათავგადასავლო ფილმები გადიოდა, თუმცა თანდათან ფილმებს საბავშვო შოუები ჩაენაცვლა; 1960-ანი წლებიდან ყველა გასართობი პროგრამა მულტფილმებმა შეცვალა, მაგრამ



ამავდროულად გაჩნდა ანიმაციური შოუები. 1980-იან წლებში გაჩნდა საკაბელო ქსელები, როგორცაა: "Vickelodeon and Disney". ამ ქსელში ყველაფერი გამიზნული იყო ბავშვებისათვის, აქ გაჩნდა ახალი პროგრამაც: "Discovery" (აღმოჩენა).

ამ საკაბელო ქსელებზე პროგრამები მაყურებლის მოთხოვნის შესაბამისად ხშირად იცვლებოდა და მიმდინარეობდა ექსპერიმენტები. სწორედ ამ დროისთვის შეიქმნა ცოცხალი, გასართობი შოუები და ახალი ამბები ბავშვებისათვის. 1990-ანი წლებიდან საბავშვო პროგრამები დიდი ბიზნესის წყაროდ იქცა. საბავშვო შოუები ყოველთვის მომგებიანია, ვინაიდან მაყურებლები ამ შემთხვევაში ხშირად იცვლებიან. ამასთანავე, თითოეული შოუ სულ მცირე ოთხჯერ მაინც გადის ეთერში (ეს ფაქტორი, ანუ გამეორება, ამცირებს წარმოების ხარჯს).

აშშ კომერციული ტელევიზიის ქვეყანაა; ინგლისის, საფრანგეთის, იაპონიისა და ბევრი სხვა ქვეყნისგან განსხვავებით იქ არცერთი სატელევიზიო არხი არ არის სახელმწიფო საკუთრება. მიუხედავად ამისა, აშშ-ის სატელევიზიო სივრცეში საბავშვო-სამაუწყებლო პოლიტიკის ჩამოყალიბება საერთო ეროვნული ინტერესის რანგშია აყვანილი.

სოციოლოგიური გამოკვლევების შედეგები ცხადყოფს, რომ სწორედ ბავშვები და მოზარდები მიეკუთვნებიან ყველაზე უფრო მუდმივ მაყურებელს, რომლებიც უყურებენ არა მხოლოდ მათთვის განკუთვნილ სპეციალურ გადაცემებსა და ფილმებს, არამედ იმ გადაცემებსაც, რომლებიც გამიზნულია ფართო აუდიტორიისათვის.

ბიბლიაში წერია: „ყველას ნუ შეუშვებ სახლში“. ტელევიზიამ კი ფართოდ გააღო ჩვენი სახლის კარი და მასში უამრავი ადამიანი მიდი-მოდის. მოდიან უცხოპლანეტელები, მოჩვენებები, მკვლევლები, მანიაკები... ასეთი ტელეფილმები და ტელეგადაცემები განსაკუთრებით დამანგრეველად მოქმედებს ბავშვებზე, რომლებიც მშობლებთან ერთად სხედან ტელეეკრანებთან. მშობლებს ურჩევნიათ ისე დაიჭირონ თავი, თითქოს ვერც ამჩნევენ შვილებს, მაგნე გავლენაზე რომ იფიქრონ, მაშინ ბავშვები გარეთ უნდა გაუშვან ან ტელევიზორი გამორთონ. მძაფრსიუჟეტური ფილმების ყურების შემდეგ ბავშვები იწყებენ ძილში ყვირილს, თანდათანობით ხდებიან ნერვიულები, აღგზნებულები, ადვილად ღიზიანდებიან ყოველგვარ წვრილმანზე და უხემდებიან.

ცხადია, დღეს ყველა, პატარა თუ მოზარდი, დიდ დროს ატარებს ტელევიზორთან, მაგრამ, როგორც წესი, ისინი უყურებენ არა მიზანმიმართულად, არამედ ისე... ეს არის „განუსაზღვრელი მზადება“ – ვნახავთ რაღაცას, გავერთობით, იქნებ საინტერესოც იყოს... ასე

ფიქრობს მათი უმრავლესობა. ტელეგადაცემები აღიქმება „სხვათა შორის“, რადგანაც ეს ყოველდღიურ, ჩვეულებრივ გარემოში ხდება, როდესაც ბავშვს მშობლები რაღაცას ეკითხებიან ან როცა ბავშვი უყურებს ტელეეკრანს, თანაც ელაპარაკება კლასელს, საშინაო დავალებებს კარნახობს. ტელეგადაცემა აუცილებლად უნდა იყოს „პატარა მოვლენა“ და არა შემთხვევითი ეპიზოდი საოჯახო საქმეებს შორის.

ტელეგადაცემებისთვის დამახასიათებელი „განუსაზღვრელი მზადება“ მნიშვნელოვნად ამცირებს მხატვრული შესაძლებლობების აღქმის დონეს. ბავშვის ფსიქიკას განსაკუთრებით აზიანებს კადრების ელვის სისწრაფით მონაცვლეობა და „გადაჭარბებული“ შთაბეჭდილებები. სწორედ ამ ორი ფაქტორის გამო ხშირად ხდება გადაცემის ზედაპირული აღქმა. ბავშვები უკვე სამი წლის ასაკიდან (და უფრო ადრეც!) ხდებიან ინტენსიური ტელემაყურებლები. ყველაზე მეტად კი მის ზემოქმედებას განიცდიან მოზარდები 13-დან 15 წლამდე. თუ რამდენად დიდია ტელევიზიის გავლენა ბავშვების ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე, შეიძლება განვსაჯოთ ტერმინით, რომელიც ბოლო წლებში წარმოიშვა. „ტესებიკო“ – ასე უწოდებენ იაპონიაში „ტელებავშვების“ ახალ თაობას.

პრობლემა „ტელევიზია და ბავშვები“ ჩვენი დროის ერთ-ერთ აქტუალურ პრობლემად იქცა. მ. მაკლუენი 1962 წლის 10 აგვისტოს ჟურნალ „ლაიკმა“-ში გამოქვეყნებულ სტატიაში აღნიშნავს: „ბევრი ათი წლის გოგონა ძალიან სწრაფად მომწიფდა, ევროპაში აღარ არსებობს მოზარდობის პერიოდი, არის მხოლოდ ნახტომი ბავშვობიდან „დიდობაში“. ასეთივე მდგომარეობაა ამერიკაშიც... და ეს მდგომარეობა კარგა ხანს გაგრძელდება.“²

ეს ტენდენციები, ბუნებრივია, ჩვენს ქვეყანაშიც შეიმჩნევა, მაგრამ პარალელურად ჯერ კიდევ არ არის დარღვეული ტრადიციული მოდელი, რომლის მიხედვითაც ბავშვები კარგა ხანს ვერ ხდებიან „დიდები“. ამიტომაც ქართველ „მოზარდებს“ (მოზარდების პერიოდი აქ ჯერ ისევ ძალაშია) უამრავი „ქართული“ პრობლემაც ემატებათ.

როგორც აღვნიშნეთ, ინგლისის, იაპონიისა და აშშ-ის ტელემაგნატებმა შეძლეს ისეთი არაკომერციული სფეროები, როგორიცაა კულტურა და მეცნიერება, უზადო პროფესიონალიზმის წყალობით ყველაზე საინტერესო და კომერციული თვალსაზრისითაც მომგებიან სატელევიზიო საქმიანობად ექციათ. ამისთვის შეიქმნა პოპულარული შემეცნებითი პროგრამები, სპეციალური გადაცემები და მთლიანი სატელევიზიო არხები მეცნიერების, ხელოვნების, კერძოდ, მუსიკის, მხატვრობის და სხვა მიმართულებით.

სამწუხაროდ, საქართველოში მაყურებელს ასეთი ფუფუნების



საშუალება არა აქვს, რაც, პირველ რიგში, ნეგატიურად აისახება ბავშვებზე, მოზარდებსა და ახალგაზრდობაზე. გავითვალისწინოთ ის ფაქტორიც, რომ მედია სივრცეზე მსჯელობისას ჩვენში ყველაზე ხშირად ამერიკულ სტანდარტებს იშველიებენ. დღეისათვის საქართველოში ათამდე ტელეკომპანიაა („საზოგადოებრივი მაუწყებელი“, „რუსთავი 2“, „მზე“, „იმედი“, „კავკასია“, „I სტერეო“ და სხვ.), მაგრამ, სამწუხაროდ, საბავშვო გადაცემათა ნიშა თითქმის ცარიელია.

ბოლო წლებში გაჩენილი კონკურენტი ტელეკომპანიების არსებობის მიუხედავად საქართველოს ყოველი სახელმწიფო ტელევიზია, ანუ, იგივე „პირველი არხი“, ამჟამინდელი „სახელმწიფო მაუწყებელი“, გარანტირებული საბიუჯეტო დაფინანსებით (ანუ – პროდუქციის კომერციალიზაციის მინიმალური ვალდებულებით) საკმაოდ დიდ პოტენციალს ფლობს საბავშვო მაუწყებლობის განვითარებისათვის. ამის მიუხედავად, ბავშვებისათვის ამ არხზე ერთადერთი საბავშვო გადაცემა – „ბაბილინა“ გადის.

„ბაბილინას“ პირველი ნაწილი დადგმითი ხასიათისაა, მეორე ნაწილში მულტფილმს უჩვენებენ, მესამე ნაწილში საუბარია მოცემულ თემაზე, მეოთხე ნაწილში ხშირად მუსიკალური კლიპია ნაჩვენები ან – სიმღერის და ცეკვის ცოცხალი შესრულება. მეხუთე ნაწილი, რომელიც ხან არის და ხან არა, იმპროვიზაციულ ხასიათს ატარებს.

„ბაბილინას“ მთავარი ძარღვი წამყვანი უნდა იყოს, თუმცა ბაბილინა ვინ არის, რა პერსონაჟია, ცოტა ბუნდოვანია. მისი სახელი ასოცირდება მულტფილმ „ბაბილინას“ გმირთან, მაგრამ ეს ტელეწამყვანი ბაბილინა დაქირავებული ძიძაა თუ საბავშვო ბაგის აღმზრდელი, გაურკვეველია. გადაცემა იწყება იმით, რომ ბაბილინასთან მშობლებს მოჰყავთ ბავშვები და ტოვებენ ცოტა ხნით, ბაბილინამ კი ისინი უნდა გაართოს. წამყვანმა ვერ შეძლო შეექმნა მხატვრული სახე (რადგან ეს წამყვანი კონკრეტული პიროვნება არ არის, მაგალითად, როგორცაა გ. გოგიჩაიშვილი). ბაბილინა არც კონკრეტული პიროვნებაა და არც შეთხზული. ბაბილინას მთავარი ნაკლი ის არის, რომ ის ზღაპრის გმირების ხასიათებს კი არ ხსნის, არამედ ზღაპარს ინფორმაციის სახით აწვდის ბავშვებს. გაცილებით მნიშვნელოვანი იქნებოდა სტუდიაშიც და ეკრანზეც წარმოჩინდეს არა უბრალოდ „მოლაპარაკე“ თავი, არამედ „მოაზროვნე, შემოქმედი თავი“.

ჩვენთვის, რა თქმა უნდა, სასარგებლოა მივბადოთ თუნდაც „ბი-ბი-სი“-ს, ბევრი რამ კარგი და მისაღები კიდევ ავითვისოთ და გავითავისოთ, მაგრამ არსებობს კონკრეტულად ჩვენი ქვეყნისათვის, ჩვენი კულტურისათვის, ჩვენი ტრადიციებისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკა.

დღესდღეობით კი ქართული ტელესივრცე აჭრელებულია სმს-შოუებით, რომლებიც მხოლოდ უცხოურ თარგზეა მოჭრილი და წარმატებითაც გადის ეთერში „I სტერეოს“, „მაესტროსა“ თუ „202“-ის ეგიდით.

თუნდაც ენობრივი ველისა და მეტყველების იმგვარ დამახინჯებას, რასაც ეკრანიდან გვთავაზობენ, „ყველაფერი დასაშვებია“ სინდრომის დამკვიდრება მოაქვს შედეგად. ეთერში მათი განთავსების ინტენსიობა მოწმობს, რომ მოზარდებში ყველაზე პოპულარული სწორედ „რეალითი“ და „SMS-შოუებია“ (რეალითი შოუ „ჯეობარი-1-2“, „ამტანი-1-2“ და ა. შ.) რეალური შოუს მთავარი პრინციპია, ჩაითრიოს მაყურებელი, ამიტომაც გვთავაზობს სიტუაციებს, გარკვეულ პროცესებს, რომლებიც ჩვენ თვალწინ ვითარდება და მასში მაყურებელიც მონაწილეობს.

დღესდღეობით ჩვენი მოზარდები მათთვის განკუთვნილი პროგრამებით განებივრებულები არ არიან, მათ კი უამრავი კითხვა დაუგროვდათ ცხოვრებაზე. ამ კითხვებზე პასუხებს „დიდების“ გადაცემებში ეძებენ. რა თქმა უნდა, ბევრი გადაცემა მისაწვდომი და გასაგებია მათთვის, განსაკუთრებით – საშუალო და უფროსი ასაკის მოზარდებისთვის. იგულისხმება „მასობრივი კულტურის“ პროდუქცია, რომელიც საკმაოდ ძლიერ ზეგავლენას ახდენს მოზარდებზე. ბავშვები ყველაფერს ელვის სისწრაფით აღიქვამენ და განსაკუთრებით იოლად ბაძავენ. საქართველოს ტელესივრცე უხვად არის გაჟღენთილი ასეთი „შოუებით“ და თუმცა ისინი არ მიეკუთვნება საბავშვო მაუწყებლობას, აუცილებელია, მათზეც შევჩერდეთ, რადგან ფაქტია, ქართველი ბავშვები და მოზარდები დიდი სიამოვნებით უყურებენ ასეთ პროგრამებს.

ამის მაგალითად გამოდგება „მასობრივი კულტურის“ რამდენიმე ქართული ტელეპროექტი, ე. წ. იუმორისტული შოუ – „ღამის შოუ“, „შაბათის შოუ“, „ცოცხალი შოუ“, „ლიმონი“, „ნ-შოუ“. მათ შორის „ღამის შოუ“ მაინც ინარჩუნებს აქტუალობას და არც მხოლოდ მდარე გემოვნების მაყურებელზეა აქცენტირებული. იმავეს ვერ ვიტყვით „შაბათის შოუზე“, რომელსაც აშკარად ეტყობა პროფესიონალიზმის დეფიციტი. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ „სკეტჩებზე“ უფრო ხანგრძლივი სარეკლამო ბლოკები „შაბათის შოუში“ მის რეიტინგულობაზე მეტყველებს, მაგრამ ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როცა კომერციული მოგება და მაყურებელზე შოუს პოზიტიური ზემოქმედების ეფექტი, შესაძლოა, ერთმანეთის ადეკვატური სულაც არ იყოს.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ჩვენ მოზარდებში ე. წ. „რეალითი შოუ“. რამ გამოიწვია ამ პროექტების პოპულარობა? ამაზე დაფიქრება ღირს, რადგან ამ პროექტებმა მთელი საქართველოს არამარტო



ახალგაზრდები, არამედ მოზარდებიც ჩაითრია. რაც მთავარია, ის თანდათან, მიზანდასახულად ამკვიდრებს „ახალი ადამიანის“ სტერეოტიპს, დევიზით: „ის გაიმარჯვებს, ვინც ყველაფერზე წავა!“ პირველი ნიშანი, რითაც ე. წ. „რეალითი-შოუ“ იპყრობს მოზარდთა გულს, ცნობისმოყვარეობაა. ამასთან, მომხიბვლელია და მაცდური რეალითი-შოუს წინაპირობა – ის, რომ პროექტში მონაწილეობენ ჩვეულებრივი ახალგაზრდები, ზოგიერთი მათ კარგად იცნობს; რომ ისინი ჩაკეტილი არიან ერთ სივრცეში, ცხოვრობენ ერთად, ჭამენ, სვამენ, ერთობიან, ებრძვიან ერთმანეთს პირველობისთვის. ისინი არ თამაშობენ, ისინი ეკრანზე ისეთები არიან, როგორც სინამდვილეში. ეს ხომ ნამდვილი ცხოვრებაა! – ასე ფიქრობს უამრავი ადამიანი, მით უმეტეს ბავშვი და მოზარდი (მაყურებელთა დიდი ნაწილი სწორედ მოზარდები არიან, ამას ადასტურებს უამრავი SMS-ი, რომლებსაც ისინი უგზავნიან ეთერში თავანთ რჩეულებს). სინამდვილეში კი რეალითი-შოუს „სინამდვილე“, რასაკვირველი, ილუზიაა, ოღონდ არც ისე უწყინარი, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს.

მომავლის ტელევიზია „რეალური შოუს“ გარეშე წარმოუდგენელია, მაგრამ, პარალელურად, აუცილებელია მისი ზემოქმედების ეფექტის დაბალანსება სხვა სახის გადაცემებითაც. გავა დრო და ქართულ ტელევიზორცეში მნიშვნელოვან ადგილს დაიკავებს შემეცნებითი, ინტელექტუალური თუ მართლაც გასართობი (და „არა დამაზომბირებელი“) შოუს. ამის იმედს გვაძლევს თუნდაც გადაცემა „ეტალონი“ – ტ/კ „იმედისა“ და ჟურნალ „რეიტინგის“ ერთობლივი პროექტი. „ეტალონი“ ქართულ ტელევიზორცეში ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ტელეპროექტია. ის კვირაში ერთხელ, პატრიარქის ლოცვა-კურთხევით გადის ეთერში. ეს არის ინტელექტუალური თამაში-შეჯიბრი, რომელიც ცდილობს ახალგაზრდობა წიგნისკენ შემოაბრუნოს.

გარკვეულწილად კონკურსების, ვიქტორინების, თამაშების პოპულარობას, რასაკვირველია, თავად პროექტის არსი და თამაშის ხასიათი განსაზღვრავს – შეჯიბრი, ექსტრემალური სიტუაციები, მოულოდნელობა; ყოველივე ეს კი ეკრანთან მიჯაჭვული მოზარდებისთვის თანამონაწილეობის ილუზიას ბადებს, რაც მათში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. თავის სტატიაში – „ტელეეკრანის პედაგოგიკა“, პროფესორი ე. იბერი წერს: „შეტად ხელსაყრელია სწორედ თამაშისა და კონკურსის ტიპის გადაცემის „დატვირთვა“ შემეცნებითი ინფორმაციით. აღარ განვაგრძობ იმის მტკიცებას, რომ უწყინარესად სანახაობრიობა განაპირობებს, აგრეთვე, მაყურებლის დაინტერესებას სამეცნიერო-პოპულარული და კულტურულ-საგანმანათლებლო

სატელევიზიო ციკლებით. მაუწყებლობის ეს ორი მიმართულება წამყვან როლს ასრულებს სამეცნიერო ცოდნისა და კულტურის მიღწევების პროპაგანდაში და მას უდიდეს აღმზრდელობით მნიშვნელობას ანიჭებენ ყველა ცივილიზებულ ქვეყანაში.³

როგორც აღვნიშნეთ, მოზარდთათვის განკუთვნილი აქტუალური თოქ-შოუს ნიშა ქართულ ტელევიზორცეში ჯერ კიდევ აუთვისებელია. (ზედმეტად პოლიტიზებული ტელეეთერი ისედაც განიცდის საზოგადოებრივ პრობლემებზე ორიენტირებული გადაცემის დეფიციტს). ხანდახან ტელეკომპანიები „იმედი“, „მზე“ თუ „რუსთავი 2“, გადაცემებში „რე-აქცია“, „ტაბუ“ და „თავისუფალი თემა“, უფროს თაობასთან ერთად მოზარდებსაც იწვევენ ხოლმე აქტუალური თემის განსახილველად, მაგრამ, სინამდვილეში, სტუდიაში მისული ახალგაზრდები უფრო „მასოვკის“, ან დეკორაციის ფუნქციას ასრულებენ, რადგან მთავარი სტუმრები და აქტიური წამყვანები, ფაქტობრივად, ერთმანეთთან წარმართავენ დისკუსიას და აუდიტორიის აზრის გასაგებად დრო აღარ რჩებათ.

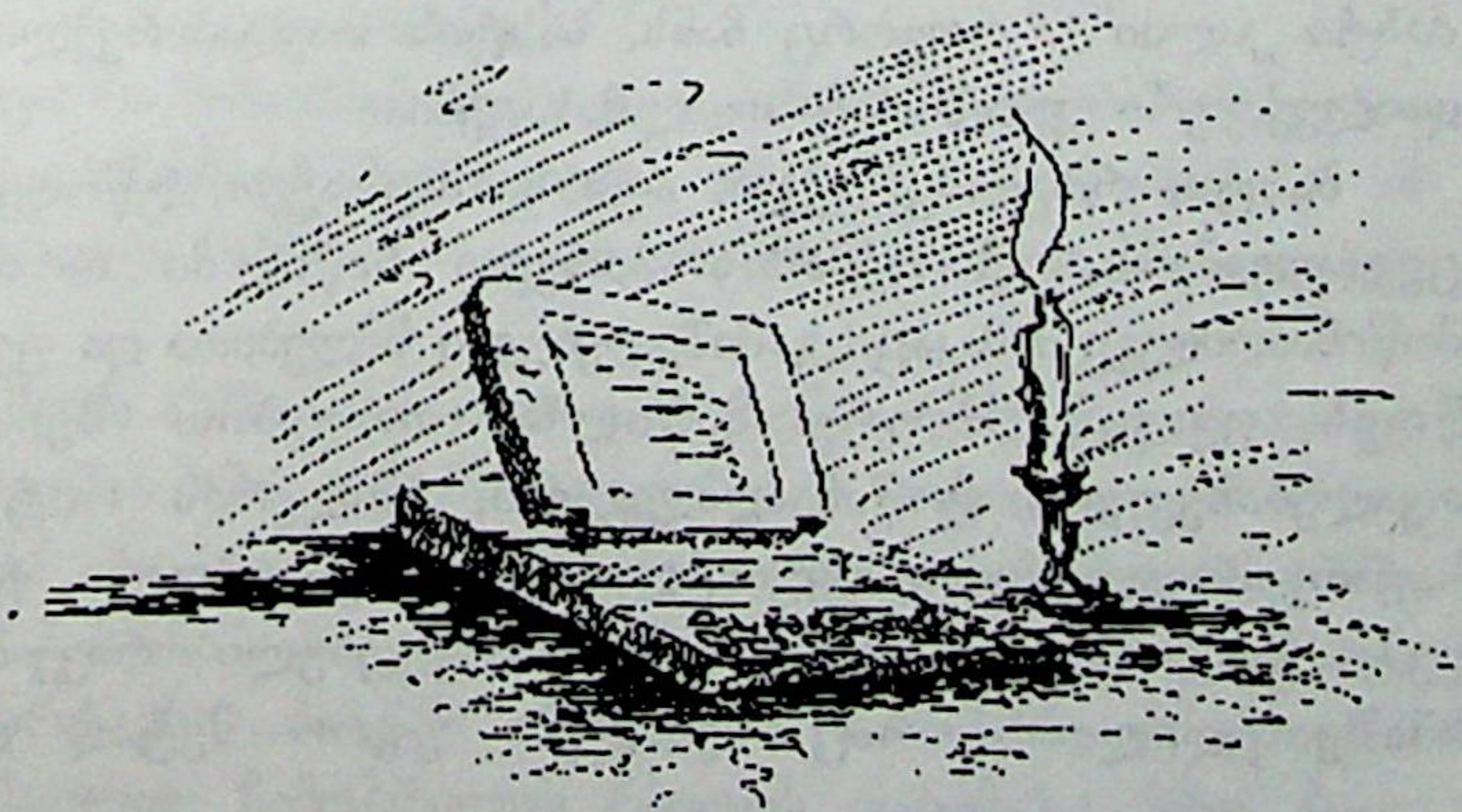
აღსანიშნავი ფაქტია, რომ ბოლოხანს „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ ეთერში გაჩნდა ახალგაზრდული თოქ-შოუ „კედელი“, რომელშიც მოზარდებიც მონაწილეობენ და აქტიურობენ კიდევ. მოწვეულ სტუმართან – ცნობილ თუ ცნობად „სახესთან“ ერთად, კამერულ სტუდიაში ხალვათად მოკალათებული ყმაწვილები, „ორთქლის გამოშვების“ პრინციპით, მსჯელობენ რომელიმე კონკრეტული თემის გარშემო. „თინეიჯერი“ წამყვანები და გადაცემის „ლაივ-ფორმატი“ იმაზე მიანიშნებს, რომ ჯერჯერობით „კედელიც“ ვერ სცილდება სპონტანურობის ფარგლებს. თუმცადა, „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ მიერ საბავშვო და ახალგაზრდული ეთერის ერთიანი პოლიტიკის შემუშავების შემთხვევაში, შესაძლოა, ამ ტიპის გადაცემებმაც შეასრულოს თავისი მისია, თუ ის იქნება ერთ-ერთი ბევრთაგანი და არა ერთადერთი!

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Рондьер П, «40 мнений о телевидений. Размышления о телевидений, Москва, Искусство, 1978, с. 9.
2. Маклюен М, «Понимания Медиа», Москва, Канон-пресс-ц, 2003, с. 272.
3. ე. იბერი, ტელევიზიის პედაგოგიკა, ჟურნალი „სკოლა და ცხოვრება“, 1993, №2, გვ. 105.



კულტურული მემკვიდრეობა





**ეთნოქოროგრაფიული ტერმინების ბასტი
(ბასტი-ბუბუ // ბასტიბუბუ), ბახტი
წარმოშობა-ურთიერთმიმართებისათვის**

ა. ბასტი//ბახტი-ის ეტიმოლოგიისა და ურთიერთმიმართებისათვის

მსოფლიოში იშვიათია ერი ან ერები, რომელსაც ისეთი მდიდარი ეთნოქოროგრაფიული წარსული ჰქონდეთ, როგორც ჩვენ გვაქვს. ქართულ-ქართველური საცეკვაო ფოლკლორის მრავალფეროვნება და ტერმინოლოგიური სახესხვაობანი საცეკვაო ტერმინებშიც აისახა. ამ მხრივ ცეკვა-როკვის ძირძველი ტრადიციულობით, თავისებური ტერმინოლოგიური ნაირსახეობით გამოირჩევა ერთ-ერთი ძველი ქართული ცეკვა ბასტი, რომელიც იმავდროულად სინონიმური სახელდებითაც იქცევა მკვლევართა ყურადღებას.

ბასტი ძველებური ქართული ცეკვის ერთ-ერთი სახეობაა.¹ იგი ფეხის ცემით სრულდება. ცხადია, ეს განმარტება სულხან-საბა ორბელიანის ახსნას ემყარება.² დ. ჩუბინაშვილიც ბასტს пляска-დ, ცეკვად, განმარტავს,³ ნ. ჩუბინაშვილს კი თავის ლექსიკონში ეს სიტყვა საერთოდ არ შეუტანია.⁴ ღირსსაცნობია, რომ ეს სიტყვაფორმა დღემდე შემონახავს თურქეთში მცხოვრებ ქართველებს ორი მნიშვნელობით: 1. ფეხებით ცემა, რტყმა, დაყრა; 2. ძონძი ძველმანი (მაგ., „შალივით მოთელე, ბასტი მაგას“; „მომინახა ძუელი ბასტები და მომაყარა“. გვხვდება გამოთქმა „ბასტი კალაი“, რაც ნიშნავს: დააყარე, დასცხე კალა (=თუთია); ასევე წარმოდგენილია გადატანითი მნიშვნელობითაც: დასცხე მაგას! დასცხე!: „მეიტანეს ტაფით ქალაჯო და კოვზებით. ბასტი კალაი“).⁵ როგორც ჩანს, ბასტის თავდაპირველი მნიშვნელობა დიალექტური კუთხითაც თვალშისაცემია.

ბასტი, როგორც ცეკვა, აფხაზებსაც აქვთ, უწოდებენ ძველებურ ცეკვა-თამაშს, ამ თამაშის პირველ ნაწილში ორი ერთმანეთის მოწინააღმდეგე მამაკაცი გაშიშვლებული ხმლებითა და ფეხების ბაკუნით წრეს უვლის. მეორე ნაწილში თოფებით შეიარაღებულნი, თვალეხვეული მოწინააღმდეგეები, სიმღერის რიტმზე (მღერიან საფარსამოფარებელი მაყურებლები) ფეხშეწყობილნი, ფეხების მიწაზე ცემით მოძრაობენ მოედანზე. თოფმომარჯვებული ორივე მამაკაცი ფეხის ხმაზე ცდილობს, რაც შეიძლება უფრო მეტად დაუახლოვდეს

მოწინააღმდეგეს და შემდეგ ტყვია დაახალოს. ა. თათარაძის შენიშვნით, ხშირად „ბასტის“ მოთამაშე წყვილის მოქმედება სიცილსაც კი იწვევდა მაყურებელში. ცეკვა ზოგჯერ მძიმე ჭრილობების მიყენებით ან სიკვდილითაც მთავრდებოდა.⁶ ასეთია ამ ცეკვის მოკლე აღწერა. ჩანს, ეს ცეკვა ძველად დუელის მსგავსი გამოსაცდელი, შერკინება-შეჯიბრების, ვაჟკაცობის, საომარი გამოცდის ამსახველი ცეკვა ყოფილა.

აღსანიშნავია, რომ მსგავსი თამაში ძველად სამეგრელოშიც არსებობდა „ხინტიკირიას“ სახელწოდებით. აქ თოფების ნაცვლად (აფხაზური ბასტისგან განსხვავებით) ხანჯლებით შეიარაღებული ორი მოწინააღმდეგე (მამაკაცი), ასევე თვალეზავი, ფეხის ხმაზე ეძებდა ერთმანეთს და მიახლოებისას ხანჯალს ურტყამდა.⁷ სავარაუდოა, ისტორიულად აფხაზებიც ამ თამაშის ორივე ნაწილში ხანჯლით ცეკვავდნენ, რადგან თოფი, როგორც ცეცხლსასროლი იარაღი, მსოფლიო მასშტაბით, ხმალ-ხანჯალთან შედარებით, გვიანდელი წარმონაქმნია.

ლ. გვარამაძის ახსნით, ბასტი ვაჟთა ცეკვაა, რომელსაც სიმღერა და ხმამაღალი შეძახილები ახლავს თან. ცეკვა ფეხის ტერფის ადგილზე ბაკუნით სრულდება, თითქოს ცხენოსანთა ლაშქარმა ომში გაქუსლაო. მისივე მოსაზრებით, ცეკვა „ბასტის“ განმარტებისას უნდა გავითვალისწინოთ სიტყვა ბაკუნი, რაც ადგილზე ხტუნვას გამოხატავდა.⁸ ცეკვის ასეთი ელემენტი, უძველეს დროში, ჩანს, სხვა ხალხებისთვისაც იყო ცნობილი. სწორედ ამგვარ ცეკვას აგვიწერს ჰომეროსი „ოდისეაში“: ფეაკელი მოცეკვავენი სიმღერის თანხლებით ადგილზე როკავენ („მანდატურმა ფორმინგი მოართვა დემოდოკეს და იგი მოედნის შუაგულში გამოვიდა. მომღერალს გარს შემოეჯარნენ როკვაში დახელოვნებულნი, ახლადშედერებული ყმაწვილები. მათ მკვირცხლად აათამაშეს ფეხები ერთ ადგილზე და ამ სიმკვირცხლემ გააოგნა მრავლისმნახველი ოდისევსი“⁹).

ისმება კითხვა: რა შინაარსის შემცველია ბასტი სახელდება? როგორია ამ ცეკვის ლინგვისტურ-ეტიმოლოგიური ანალიზი? სამწუხაროდ, ამ სიტყვის მეცნიერული ახსნა სპეციალურ ლიტერატურაში დღემდე არავის უცდია.

ბასტი ძირი, ჩვენი აზრით, ხმაბაძვითი ლექსემაა, რომელიც იმთავითვე რაიმე საგნის დაცემის ხმის გამომხატველი უნდა ყოფილიყო. ამ მხრივ ჩვენი ყურადღება მიიქცია სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში დამოწმებულმა „ბასტნი“ სიტყვაფორმამ, რომელიც ლექსიკოგრაფს იქვე ასე განუმარტავს: „ბასტნი – მაღლით ჩამოჭრილის რბილის დაცემის ჳმაღ მაღლით ჩამოჭრილის რბილის დაცემაზე ჳმაღ რაღ

გამოვდეს¹⁰. „ბასტნი“-ს ფუძე ზემონახსენებ ბასტ სიტყვის ძირისაგან ნარ-ით განსხვავდება. ჩვენი აზრით, ნარ-ის წინ საგულვეტელია რალაც ვოკალი (უფრო ა ან უ). სწორედ ანიანი ბასტან ფორმა გვაქვს დამოწმებული დავით და ნიკო ჩუბინაშვილების ლექსიკონებში: „ბასტან მალლიდამ ჩამოვარდნილის რბილის დაცემის ხმა, ГЛУХОЙ СТУК¹¹. ამრიგად, „ბასტ!“ ხმაბაძვითი სიტყვაა, რომლისგან ნაწარმოებია „ბასტან“ პირველადი მასდარი (=საწყისი), რაც ნიშნავს დაცემისაგან, დარტყმისაგან გამოწვეულ ხმაურს. შდრ. „ბრახ!“ აქედან: ბრახუნი. (შდრ. გურ. ბლასტი – ტანდაბალი და ჩაფსკვნილი (უფრო ხშირად ადამიანზე ითქმის).¹² ამ თვალთახედვით საინტერესოა ქართული ენის რაჭულ და იმერულ კილოთა მონაცემებიც – ბასკ და ბასკუნი, რომლებიც ბასტ-ის სახეცვლილი ფორმებია: ბასკი ნიშნავს ყავარზე დაჭედებულ გათლილ ხეს.¹³ ჩვენ იმერეთში, ისე როგორც გურიაში, ბასკის პარალელურად ბასკა დიალექტური სიტყვაფორმაც შეგვხვედრია, რომელშიც –ა სიტყვასაწარმოებელი ბოლოსართია. ბასკ ამავე კილოებში (დაბასკული) დაბალს, „გვაჯა“-ს, ბარძლ-საც გამოხატავს: „კაჟანდევათ მოაქ თავი და მაგისტანა დაბასკული მეორე არ მინახავს“.¹⁴ ბასკუნი კი, რომელიც პირველადი მასდარია, დარტყმის, ცემის შინაარსის მქონეა: „თუ ტყვილი რამე გამოურიო ამ ჩემ ეპოსტოლეებში, ნუყურ, ბასკუნების ახალოხიც ჩამაცვან:¹⁵ „რო უბასკუნეფ, ბიჭო, ლურსმანს მაქ ჩაქუჩს, შიფერი არ გამიტეხო, გეიგეე?“ (ჩვენი მასალა ბ. ც.). ასევე საინტერესოა ბაყ-ბაყუნ, რომელიც ღონივრად დარტყმას ნიშნავს.¹⁶ ამ სიტყვის ბაყ ძირი, რომელიც ქართულ ენაში ფუძეგაორკეცებული სახითაც იხმარება, ქართულ-ქართველური ზღაპრების ერთ-ერთი პერსონაჟის დევის საკუთარ სახელად ქცეულა: ბაყბაყ დევი (ვისაც სიარულისას ან მოქმედება-ლაპარაკისას ბაყბაყი გააქვს). იგივე პერსონაჟი „დავ აყბაყ დევი“ შესულია სვანურ ენაშიც¹⁷. ბაყბაყი სვანური ენის ჩოლურულ კილოში იხმარება და ნიშნავს დიდ ყბედ კაცს, რომელიც ბევრს ლაპარაკობს, ხოლო ბაყ ამავე არეალში შორისდებულციცაა, ამ შორისდებულობით დაუძახებენ კაცს მაშინ, როცა უკან მიპარვას დაუპირებენ,¹⁸ შდრ. „ბახ!“ ცეცხლსასროლი იარაღის ხმა. ბაყ ძირი დღემდე ქართულ ენასა და მის დიალექტებში ბაყა-ბუყ რედუპლიციკირებული სახითაც არაიშვიათია.

ამრიგად, ბასტ//ბასკ, ბაყ ისევე, როგორც „ბახ“ ხმაბაძვითი სიტყვებია (სიტყვის ძირებია), რომლებიც დღესაც დარტყმისას გამოცემული ხმის მნიშვნელობით იხმარება.

ყოველივე ზემოთქმულსა და გაანალიზებულს გვერდით კიდევ



ერთი ანალოგიური სიტყვაფორმა შეიძლება ამოვუყენოთ. ესაა ბახტნი (შდრ. გვარსახელები ბახტაძე, ბახტურიძე), რაც სულხან-საბას განმარტებით, „უცხოებთა მროკავნს“ ნიშნავს: „მებუკენი, მედაფლაფენი და ბახტნი ნახევარნი ჩვენთან იყვნენ და ნახევარი მასთან“; „ბახტნი და მოშაითნი იმღერდენ“.¹⁹ გამორიცხული არაა, ამ შემთხვევაში „ბახტნი“-სეული ნარი მრავლობითი რიცხვის გამომხატველი ნიშანი იყოს. ამრიგად, ბახტი, მებახტე, სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, ერთ-ერთ ცეკვას, მოცეკვავეს აღნიშნავს (მებახტე – უცხოებთ მროკავნი“). დ. ჩუბინაშვილის განმარტებით, ბახტი საკრავის მკვრელია, МУЗЫКАНТ-ია, ხოლო ბახტა//ბახტაკი იმავე ლექსიკოგრაფის ნაშრომში თევზს (= რუს. ПОЛЪЯ) ჰქვია.²⁰ ნ. ჩუბინაშვილის ლექსიკონი მხოლოდ ამ უკანასკნელ ბახტა//ბახტაკს იცნობს.²¹ ამრიგად, ბახტ(ა) სიტყვის მნიშვნელობებია: 1. მოცეკვავე; 2. მუსიკოსი, დამკვრელი; 3. ერთგვარი თევზი.

როგორც ჩანს, ეს მნიშვნელობები ერთი, უკეთ, საერთო ბახტ (როგორც ხმაურის, დაცემის, დარტყმის ხმის) არქეტიპისგან, ხმაბაძვითი სიტყვისაგან მომდინარეობს.

ამგვარად, ირკვევა, რომ ბახტ//ბახტ ხმის, ხმაურობის აღმნიშვნელი ხმაბაძვითი სიტყვებისგან წარმოიშვა ძველებური ქართული ცეკვის გამომხატველი სინონიმები: ბახტი და ბახტი. ეს უკანასკნელი ეთნოქორეოგრაფიული ტერმინი რატომღაც ა. თათარაძეს „ქართულ ცეკვათა განმარტებანში“ არ შეუტანია.²²

ბახტ, როგორც ქართული ეთნოქორეოგრაფიული ტერმინი, XX საუკუნის მიწურულს, დღეისათვის, ქართველ სპეციალისტთა ერთმა ჯგუფმა „გააცოცხლა“, კვლავ გამოყენებითი გახადა – ახალი ქორეოგრაფიული ტერმინის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად აქცია. ესაა ჩვენთვის უკვე კარგად ცნობილი „ბახტიბუბუ“. აქ, ამ შემთხვევაში, ბახტი იგივეა, რაც ზემოთ განხილული ბახტ და მისგან ნაწარმოები სიტყვაფორმები, ბუბუ კი ბუბუნ პირველადი მასდარისეული „ბუბუ“ სიტყვაა, რომელშიც ნარი არ ჩანს – გაუჩინარებულა (ბუბუნი – „ყურის გამოკმინობა“, – განმარტავს სულხან-საბა).

ბ. გასტიბუბუს წარმომავლობისათვის

„ხელოვნების განმარტებითი ლექსიკონის“ შემდგენელ ა. ყიფშიძეს იქვე შეუტანია ეთნოქორეოგრაფიული ტერმინი გასტიბუბუც, როგორც ძველი ქართული ცეკვა,²³ სხვა რამ მის შესახებ ლექსიკონის შემდგენელს არაფერი აქვს ნათქვამი.

სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონაში“ გასტი არ გვხვდება, „გასტიბუბუ“ კი მისგანვე განმარტებულია როკვად.²⁴ გასტიბუბუ თავის ლექსიკონში აუსახავს დ. ჩუბინაშვილს, რომელიც ლექსიკოგრაფის მიერ ახსნილია ერთგვარ როკვად.²⁵

ცნობილი ქორეოგრაფისა და ქორეოლოგის, აწ გარდაცვლილი მკვლევრის, ა. თათარაძის მოსაზრებით, „გასტიბუბუ“ არის ჩვენთვის უცნობი ცეკვის სახელდება ანდა ერთ-ერთი ქართული ცეკვის ადრინდელი სახელწოდება.²⁶

ჩვენი აზრით, „გასტიბუბუ“ ისეთივე აგებულებისაა, როგორც „ბასტიბუბუ“, გასტი იგივე ბასტი ხმაბაძვითი სიტყვაა, ბუბუ კი – ბუბუნ პირველადი მასდარისგან მომდინარე. ბასტიბუბუ // გასტიბუბუ ორი სიტყვისგან შედგენილი კომპოზიტები სხვა არაფერია, თუ არა ოდენ ერთი და იმავე ცეკვის აღმნიშვნელი ვარიაციული ფორმები როგორც სახელდებით, ისე ცეკვის შინაარსითაც.

ღირსსაცნობია წარსულში ცნობილი ქორეოგრაფი ქალბატონისა და ხელოვნებათმცოდნის ლ. გვარამაძისეული ახსნა ამ სიტყვებისა: „ბასტი“ ან „ბასტიბუბუ“, „გასტიბუბუ“ სახელებია ერთი და იმავე ცეკვისა, რომელიც ფეხის ტერფის დარტყმით წარმოქმნილ რიტმზე სრულდება, რასაც მონაწილეთა მხიარული შედახილებიც ახლავსო.²⁷

ამრიგად, ბასტი // ბასტი // გასტი // (ბაყ // ბაკ) (შდრ. ბაკუნი, ბაყუნი) ხმაბაძვითი სიტყვებისაგან წარმოქმნილი ერთი ცეკვისა და ერთი მნიშვნელობის გამომხატველი ძირძველი ქართული ეთნოქორეოგრაფიული ტერმინებია, რომელთაც მნიშვნელობა არ დაუკარგავს, საცეკვაო ფოლკლორის ძირძველ ტრადიციას პრაქტიკული თვალსაზრისითაც ახლაც ინარჩუნებს.



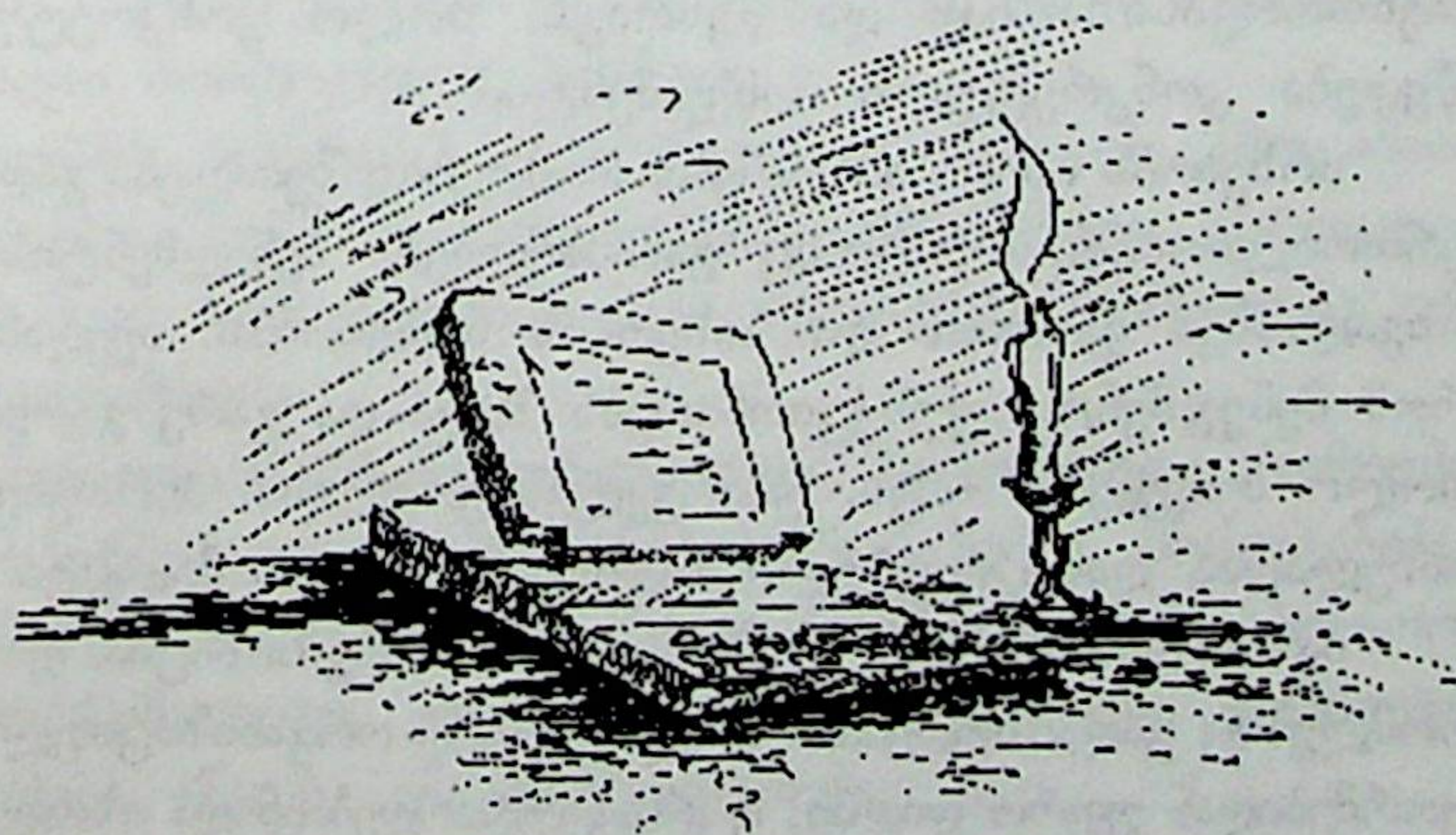
გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ხელოვნების განმარტებითი ლექსიკონი (რუსულ-ქართული), შეადგინა ა. ყიფშიძემ, თბილისი, 1985.
2. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, I-II. ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით მოამზადა, გამოკვლევა და განმარტებათა ლექსიკონის საძიებელი დაურთო ილია აბულაძემ, თბილისი, 1991.
3. დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი. მეორე გამოცემა, აღდგენილი ოფსეტის წესით. სასტამბოდ მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო ა. შანიძემ, თბილისი, 1984, გვ. 98.
4. იხ.: ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი რუსული თარგმანითურთ, აღ. ლლონტის რედაქციითა და გამოკვლევით, თბილისი, 1961.
5. შ. ფუტკარაძე, ჩვენებურების ქართული, წიგნი პირველი, ბათუმი, 1993, გვ. 393.
6. ა. თათარაძე, ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, თბ., 1986, გვ. 5-6.
7. იხ.: გაზეთი „როკვა“, №2 (13), ივნისი, 2001.
8. ლ. გვარამაძე, ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, მეორე გამოცემა, რუსულიდან თარგმნეს, გადაამუშავეს, შეავსეს, რედაქცია გაუკეთეს და გამოსაცემად მოამზადეს ბ. ასიეშვილმა და ო. ციციშვილმა. თბილისი, 1997, გვ. 87-89.
9. იხ.: თ. მიქელაძე, ქსენოფონტის ანაბაზისი, თბილისი, 1967.
10. იხ.: სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული. I-II. ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით მოამზადა, გამოკვლევა და განმარტებათა ლექსიკონის საძიებელი დაურთო ილია აბულაძემ, თბილისი, 1991.
11. იხ.: დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, მეორე გამოცემა, აღდგენილი ოფსეტის წესით. სასტამბოდ მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო ა. შანიძემ, თბილისი, 1984.
12. იხ.: პ. ჯაჯანიძე, გურული დიალექტი, I ტექსტები. ლექსიკონის მასალები, თბილისი, 1977.
13. იხ.: ვ. ბერიძე, სიტყვის კონა იმერულ და რაჭულ თქმათა, CG,, 1912.
14. იხ.: პ. ჯაჯანიძე, გურული დიალექტი, I ტექსტები. ლექსიკონის მასალები, თბილისი, 1977.
15. ცნობის ფურცელი, 1908, №2322, ჯიბილას ფელეტონი, სვეტი 1, სტრ. 12.
16. ვ. ბერიძე, სიტყვის კონა იმერულ და რაჭულ თქმათა. CG,, 1912.

17. იხ.: ა. სვანურ-ქართული ლექსიკონი [ჩოლურული კილო], თბილისი, 1994, გვ. 241.
18. იქვე, გვ. 65.
19. იხ.: სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, I-II. ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით მოამზადა, გამოკვლევა და განმარტებათა ლექსიკის საძიებელი დაურთო ილია აბულაძემ, თბილისი, 1991.
20. დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, მეორე გამოცემა, აღდგენილი ოფსეტის წესით. სასტამბოდ მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო ა. შანიძემ. თბილისი, 1984, გვ. 99.
21. იხ.: ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი რუსული თარგმანითურთ. ა. ლლონტის რედაქციითა და გამოკვლევით, თბილისი, 1961.
22. იხ.: ა. თათარაძე, ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, თბილისი, 1986.
23. იხ.: ხელოვნების განმარტებითი ლექსიკონი (რუსულ-ქართული), შეადგინა ა. ყიფშიძემ, თბილისი, 1985.
24. იხ.: სულხან-საბა ორბელიანი, I-II. ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით მოამზადა, გამოკვლევა და განმარტებათა ლექსიკის საძიებელი დაურთო ილია აბულაძემ, თბილისი, 1991.
25. იხ.: დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი. მეორე გამოცემა. აღდგენილი ოფსეტის წესით. სასტამბოდ მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო ა. შანიძემ, თბილისი, 1984.
26. იხ.: ა. თათარაძე, ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, თბილისი, 1986.
27. იხ.: ლ. გვარამაძე, ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, თბილისი, 1997.



კულტურის მენეჯმენტი



**თანამედროვე ბაზრის კერძო და
საზოგადოებრივი სექტორების მენეჯმენტი
ხელოვნებაში და კულტურაში**

როგორც ცნობილია, მენეჯმენტი – ეს მართვია, რომლის მიზანი და გამოყენებითი მნიშვნელობაა: ფიქრი, აზროვნება, ოპტიმალური და რაციონალური მოქმედებების შეკრული რიგის აგება მოცემულ პარამეტრებში საბოლოო შედეგის მისაღწევად.

აქედან ჩანს, ჯერ ერთი, რომ მენეჯმენტი – ეს არის საშუალება მიზნის მისაღწევად და პრაქტიკული ამოცანების გადასაწყვეტად. მეორე, მენეჯმენტი – ეს სისტემაა, სადაც აზრობრივი პროცესების ნაკრები გადადის დაგეგმილი შესრულების ნაკრებში, რასაც აუცილებლად თან ახლავს კოორდინაციის, კონტროლისა და შესრულების შესწორების ნაკრების მოსალოდნელი და დაგეგმილი ქმედება საბოლოო შედეგის მისაღწევად. მესამე, მენეჯმენტის რეალიზაციის უმნიშვნელოვანეს პირობას წარმოადგენს ათვლის წერტილის სწორი განსაზღვრა. და ბოლოს, მენეჯმენტი ამოცანებს ხსნის: განსაზღვრის, შერჩევს საშუალებით და კონკრეტული, რეალურად არსებული ყველაზე რაციონალური მეთოდების გამოყენებით, რომლის მეშვეობითაც მიიღწევა სასურველი შედეგები.

ამრიგად, მენეჯმენტის ძირითადი ფუნქციები – ესაა ანალიზი და დაგეგმვა, მოტივაცია და კოორდინირება, კონტროლი და შესწორება, ხოლო მენეჯერი მოწოდებულია გადაწყვიტოს პრაქტიკული ამოცანები და მიაღწიოს კონკრეტულ მიზნებს. მენეჯმენტი ანხორციელებს თავის ფუნქციებს კონკრეტულ გარემოში და მოითხოვს თვითორგანიზაციას და წესრიგს, ხოლო კონკრეტული ამოცანები წყდება კონკრეტული მენეჯმენტით.

არსებობს ისეთი ამოცანები, რომლებიც შეიძლება გადაწყდეს მხოლოდ ერთობლიობით, რომელიც განაპირობებს მენეჯმენტის ორგანიზაციის სხვადასხვა ფორმის და სახეობის არსებობას. აქედან გამომდინარეა, რომ მენეჯმენტი ფუნქციონირებს შიდა და გარე გარემოს პირობებში, ხოლო მენეჯერი – ეს, უპირველეს ყოვლისა, პიროვნებაა, რომელზეც სრულადაა დამოკიდებული საჭირო შედეგის მიღწევა.

ბაზარზე არსებობს ბევრი საწარმო, ორგანიზაცია, ფირმა და კომპანია, რომლებიც გადაიზრდებიან ხოლმე მცირე ორგანიზაციულ-სამართლებრივი ფორმებიდან უფრო დიდში, სტრუქტურირდებიან და იზრდებიან ამოცანების,

საბაზრო გარემოს, მობილურობის... მიხედვით, კონკრეტული ბიზნესის სტრატეგიული განვითარების მარკეტინგული გეგმის შესაბამისად. ასევე ხდება ხელოვნებაში და ამ სფეროს მენეჯმენტში.

ამჯერად განვიხილავთ არა კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო დაწესებულებები, არამედ მხოლოდ ხელოვნების მენეჯმენტის ფორმებსა და სახეობებს თანამედროვე ბაზრის კერძო და საზოგადოებრივი სექტორებისთვის.

თუკი ყურადღებით განვიხილავთ პროდუქტის რეალიზაციის ეტაპებსა და ციკლს, მაშინ სრულიად თვალსაჩინო ხდება კონკრეტული ამოცანები, მათი მიზნობრივი მნიშვნელობა, სტანდარტული პარამეტრები, რომლებიც განსაზღვრავენ კიდევ ხელოვნებაში მენეჯმენტის სახეობებს.

ეს არის პროდუქტის შექმნის, პროდუქტის წარმოდგენის, შენახვის, წინსვლის და პროდუქტის რეალიზაციის, თავად პროდუქტის ტირაჟირებისა და დივერსიფიკაციის პირობების შექმნის ორგანიზება, და მისი თანმხლები და წარმოებული პროდუქტების კომპლექსის რეალიზაცია. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა გამოიყოს ხელოვნების მენეჯმენტის შემდეგი სახეობები:

- ძირითადი პროდუქტის მენეჯმენტი, რომლის ამოცანაა საბაზისო პირობებისა და ძირითადი პროდუქტის შენახვის პროცესის შექმნა, ასევე რაციონალური პარტნიორობის ჯაჭვის და მისი რეალიზაციისაკენ წინსვლის შექმნა და ორგანიზება.

- საწარმოო მენეჯმენტი, რომლის ამოცანაა საწარმოო პირობების შექმნა და ორგანიზება, დამზადება და რეალიზაცია ძირითადი პროდუქტის თანმდევი საქონლისა და მომსახურეობის.

- საინფორმაციო-სარეკლამო მენეჯმენტი, რომლის ამოცანაა ოპტიმალური სამომხმარებლო გარემო პირობების შექმნა და ორგანიზება, კოორდინაცია და კონტროლი მყარი საზოგადოებრივი აზრის მისაღწევად და სამომხმარებლო მოთხოვნების მიღწევა.

- ღონისძიების სივრცის მენეჯმენტი, რომლის ამოცანაა საბაზისო პირობების შექმნა და ორგანიზება, გამზადებული ძირითადი პროდუქტის და მისი თანმდევი ნაკრების ეფექტური წარმოდგენა და პრემიერული რეალიზაცია.

- საკოორდინაციო-წარმომადგენლობითი მენეჯმენტი, რომლის ამოცანაა პერსპექტიული საგეგმარების საბაზისო პირობების, რაციონალური წინსვლის ორგანიზება, ძირითადი პროდუქტის საბოლოო რეალიზაციის ოპტიმალური კონვეირის აწყობა და მისი თანმდევი კომპლექსის ჯაჭვის აწყობა და კოორდინირება.

• სერვისის მენეჯმენტი, რომლის ამოცანაა შეუფერხებელი სავიზო, სატრანსპორტო, საბაჟო, სასტუმრო და სხვა მომსახურების ოპტიმალური პირობების ორგანიზაცია და უზრუნველყოფა.

საბოლოო რეზულტატის მიღება შეუძლებელია ზემოთ ჩამოთვლილი მენეჯმენტის რომელიმე სახეობის გარეშე, იმიტომ რომ წყდება პროდუქტის საექსპლუატაციო აღმასვლის ჯაჭვი და ამით იკარგება საშუალება მისი სრულყოფილი რეალიზაციისა. ამ სახით იქმნება უნივერსალური მენეჯმენტის ცნება.

უნივერსალური მენეჯმენტი – ეს არის შექმნის, წარმოდგენის, შინაარსის, წინსვლის და რეალიზაციის ძირითადი და მთელი ნაკრების წარმოებული და თანმდევნი პროდუქტების, საქონლისა და მომსახურების სისტემური მენეჯმენტი, რომლის ძირითადი საზრუნავია საკუთარი საწარმოო ბაზის, საპარტნიორო გარემოსა და გარემოცვის შექმნა, ორგანიზება, ათვისება, გამყარება, განვითარება და გამრავლება მთავარი და ერთადერთი მიზნის მისაღწევად, კერძოდ, საკუთარი მაყურებელის (შექმნილი პროდუქტის მომხმარებელის) გაჩენა, ორგანიზება, ათვისება, გამყარება, განვითარება და გამრავლება.

ასე რომ, ხელოვნების მენეჯმენტის, ანტიერპრენიორის (კულტურის მენეჯერის) ფუნქციონალური მიზანია – ოპტიმალური პროცესის საბაზისო პირობების შექმნა და ორგანიზება, ანუ ხელოვნების პროდუქტის შექმნა და გონივრული მართვა მისი მოხმარებით. თუმცა, კონკრეტული პროდუქტი კარნახობს მართვის კონკრეტულ საორგანიზაციო ფორმას. თუ პროდუქტი დიდი არ არის, ანუ პასუხობს რაოდენობრივად და ხარისხობრივად მცირე სამომხმარებლო სფეროს მოთხოვნებს, ესე იგი, ჰყავს ერთეული მყიდველი, ამისთვის ორგანიზება არ არის საჭირო. პროდუქტის ზრდასთან ერთად იზრდება მენეჯმენტის ორგანიზაციის ფორმა. არსებობს მენეჯმენტის შემდეგი საორგანიზაციო ფორმები:

- ინდივიდუალური მენეჯმენტი
- კოლექტიური მენეჯმენტი
- სტრუქტურული მენეჯმენტი.

ინდივიდუალური მენეჯმენტი – მეწარმე იურიდიული პირის გარეშე, ან იურიდიული პირი შემდეგ ფორმებში: ინდივიდუალური კერძო საწარმო, დაარსებული ერთი ფიზიკური პირის მიერ. ეს არის არტისტული მენეჯმენტი (მენეჯერი), თეატრალური მენეჯმენტი (მენეჯერი), საკონცერტო მენეჯმენტი (მენეჯერი), საგამოფენო მენეჯმენტი (მენეჯერი), არტ-სტუდიები, საპროცუდერო ცენტრები და ა.შ.

სამოქმედო პირობები: მუშაობა სახლში ან სახელოსნოში, ზოგ



შემთხვევაში არსებობს პატარა ოფისი.

შესასრულებელი ფუნქციები: წარმომადგენლის, კომივოიაჟერის, აგენტის, პრომოუტერის.

მუშაობა ხორციელდება ერთ საქონლზე ან ხელოვნების ერთი სახეობის მცირე სასაქონლო ჯგუფზე.

ძირითადი ამოცანა: საქონელი გაიყიდოს და რაც შეიძლება უფრო ძვირად.

პრობლემები:

- არ არის არც მფლობელი და არც საქონლის მწარმოებელი;
- მფლობელი და შემქმნელი არის მხატვარი-ხელოვანი, რომელიც ცდილობს გაექცეს დამოკიდებულ ურთიერთობებს, თუნდაც პირადი კონტრაქტის ხელის მოწერის შემდეგ;

• მომხმარებელთა მცირე ბაზარი, ხოლო ხარჯები ხშირედ აჭარბებს შედეგს.

თუმცა ინდივიდუალური მენეჯმენტი შეუცვლელია ლოკალური საწარმო და საპროექტო ამოცანების გადასაწყვეტად. მაგალითად, საწარმოო, ეკონომიური, პოლიტიკური და ფინანსური ინფორმაციის მოსაპოვებლად.

კოლექტიური (საორგანიზაციო) მენეჯმენტი – საწარმოები, დაწესებულებები, ორგანიზაციები და გაეთიანებები. ეს არის შეზღუდული პასუხისმგებლობის საწარმოები, სააქციონერო საზოგადოებები, არაკომერციული დაწესებულებები (ცენტრი, კლუბი, სკოლა, სტუდია), საზოგადოებრივი ორგანიზაციები (ასოციაციები, კავშირები, ფონდები და ა.შ.)

სამუშაო პირობები – პატარა ოფისი, იშვიათად – საკუთარი შენობა და სადემონსტრაციო ან დაქირავებული მოედანი (სცენა, დარბაზი).

შესასრულებელი ფუნქციები: კოლექტიური ლობისტის ან წარმომადგენლის, აგენტის, პრომოუტერის, იშვიათად – მწარმოებლის სერვისის ჯგუფის გამქირავებლის.

ერთად მუშაობისას გუნდის წევრები ფუნქციონალურად აფერხებენ ერთმანეთს, ახდენენ როგორც საკუთარი შიდა და გარე გარემოს, ასევე საკუთარი თანამშრომლების და მომხმარებლის დეზორიენტაციას.

ძირითადი ამოცანა: საკუთარი ხელმძღვანელის ფინანსური, სოციალური და ამბიციური ამოცანების გადაწყვეტა.

პრობლემები:

- აუცილებელი საკანონმდებლო ბაზის არარსებობა;
- საქმის არსებული მდგომარეობით განხილვა;

- უნდობლობა და ურწმუნოება საორგანიზაციო მენეჯმენტის მიმართ;
- უნდობლობა მთავრობის, საზოგადოების წარმომადგენლების მიმართ, ასევე მენეჯმენტის მიმართ ყველა დონეზე.

თუმცა, თუ გონიერად დაისმება საკითხი და საქმე, მაშინ შესაძლებელი გახდება საჭირო და პროდუქტიული შედეგის მიღება. ამისთვის აუცილებელია:

- გონივრული ანალიზის ჩატარება და საჭირო დასკვნების გამოტანა;
- მიზეზების განსაზღვრა და რაციონალური ხერხების და კონსტრუქციული გადაწყვეტილებების პოვნა;
- მუდმივად საჭირო ცვლილებების გატარება;

სტრუქტურული მენეჯმენტი: დღეისათვის ასეთი სახეობის მენეჯმენტი ჩვენს ქვეყანაში თითქმის არ არსებობს, რადგან არ არის შესაბამისი კანონები, არ არის პირობები, არც პროცესია და არც შედეგი.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, განვითარების მიზნისკენ მიმავალი ნებისმიერი ბიზნესი, გადაიზრდება დაბალი ფორმიდან მაღალში, ისწრაფვის უნივერსალიზაციისკენ რაციონალურ და ოპტიმალურ ფორმატში. საპირისპირო შემთხვევაში, დგება დაბერების, სიკვდილისა და გაქრობის მომენტი. ბერდება და კვდება ხელოვნების ორგანიზაციის ფორმები და მეთოდები, მაგრამ თავად ხელოვნება, გონივრული პროფესიული მართვის პირობებში, შესანიშნავად ეწერება მსოფლიო ბაზარში. დღეს პროფესიონალების წინაშე დგას საკითხი: დარგის ინტეგრირება რეალური ეკონომიკის სექტორში.

ამასთან დაკავშირებით, ხელოვნებას ესაჭიროება ადამიანთა განსაკუთრებული კასტა: მენეჯერი-უნივერსალები. სწორედ მათ უნდა აიღონ თავის თავზე ეს მოვალეობა. და თუ ყოველი მათგანი თავის ადგილზე, თავის სფეროში, თავის საქმეში გამოიჩენს პროდუქტიული და გაცნობიერებული ძალისხმევის მაქსიმუმს, მაშინ ამაზე ითქმება, რომ ადამიანები დაიბადნენ შესაბამის დროს და შესაბამის ადგილას.

მიზნობრივ ფუნქციონალური დანიშნულება მენეჯერ-უნივერსალისა იმაში მდგომარეობს, რომ მან უნდა განსაზღვროს ფუძემდებლური პრობლემები, პროფესიონალების და საზოგადოების ყურადღება ოპერატიულად მიაპყროს მათზე, და მიიღოს სტრატეგიულად შემოწმებული და დასაბუთებული დასკვნები და გადაწყვეტილებები.

მენეჯერ-უნივერსალის ძირითადი ამოცანები:

- სისტემური დაკვირვება და ანალიზი;
- სისტემური ექსპერიმენტირება და კონსტრუირება;



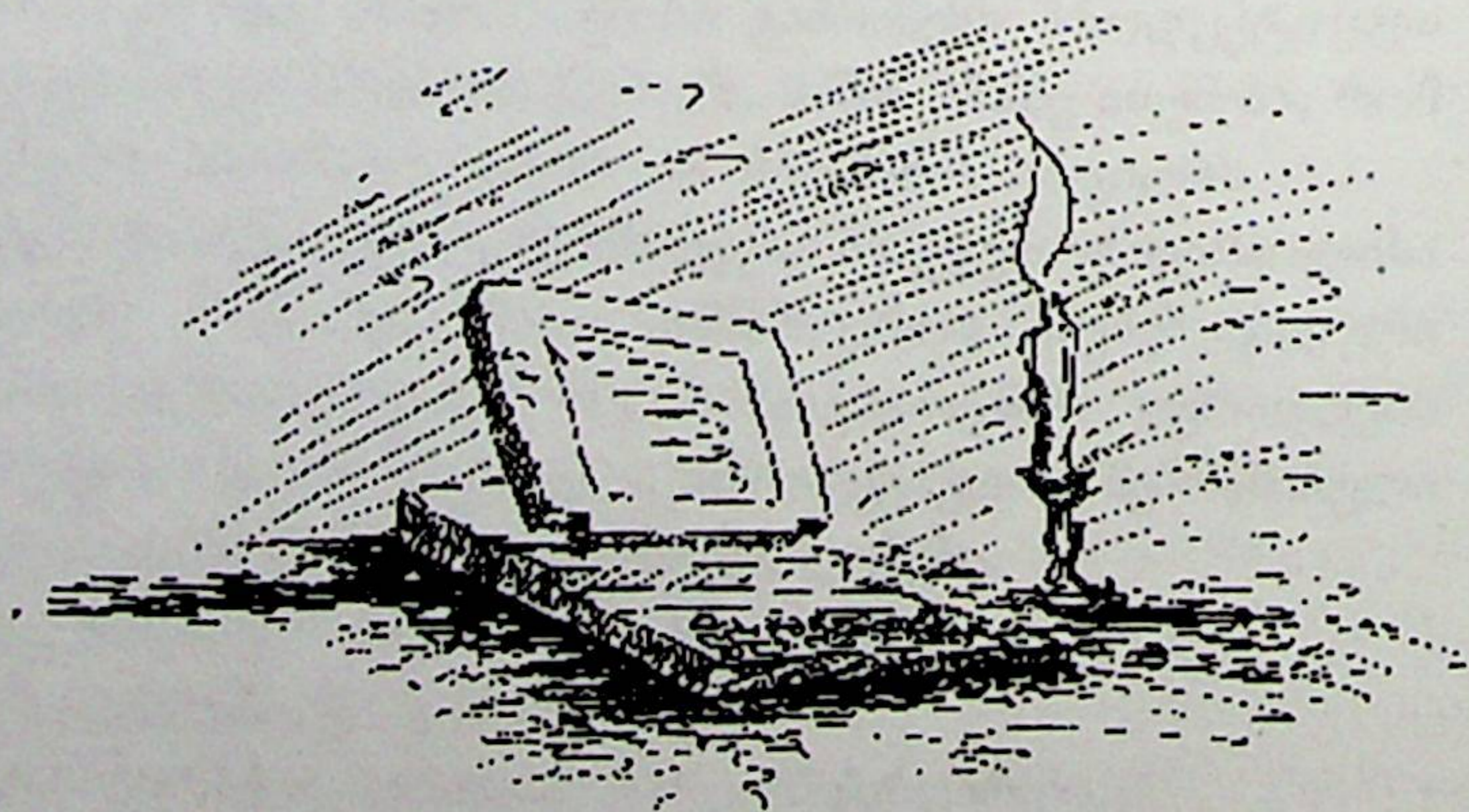
- სისტემური სტრატეგიული და ტაქტიკური დაგეგმვა;
- სისტემური კონტროლი შესრულების და შედეგის შეფასების;
- სისტემური კორექტირება და კოორდინირება;
- სისტემური მოტივირება და სტიმულირება;
- სისტემური სტრუქტურირება.

აქ ხდება მენეჯერ-უნივერსალის პროფესიის ახალ ხარისხში გადაზრდა, ანუ სოციალურ-საწარმოო ტექნოლოგიების პროცესების, და ასევე სოციალურ-საზოგადოებრივი პროცესების და ურთიერთობების მენეჯერ-კონსტრუქტორად.

მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში მისი სამოქმედო მოედანი იქნება უნივერსალური მენეჯმენტი, ხოლო საბაზო – ხელოვნების, კულტურის მენეჯმენტი.



ხელოვნებათმცოდნეობა



ისტორიული გარემო და თანამედროვე ქართული ქანდაკება

მრგვალი ქანდაკება საქართველოში მრავალსაუკუნოვანი პაუზის შემდეგ, XX საუკუნის პირველი წლებიდან, განაგრძობს არსებობას, დღეს საუკუნეზე ცოტა მეტხანს ითვლის და ისევე, როგორც ხელოვნების ყველა სფერო, ძალზე საინტერესოა ეპოქის თავისებურებების მხატვრული ასახვის თვალსაზრისით – მასში სპეციფიკურად გამოვლინდა ის მხატვრულ-ისტორიული გარემო, რომელშიც XX საუკუნის საქართველო ცხოვრობდა.

მრგვალი ქანდაკების განვითარების სათავეებთან მდგომი ორი ფიგურა – იაკობ ნიკოლაძე და ნიკოლოზ კანდელაკი – თავის შემოქმედებაში განსხვავებულ სტილისტურ უპირატესობებს ავითარებენ. იაკობ ნიკოლაძე, რომელიც როდენის სახელოსნოში მუშაობდა, ქანდაკებაში მის ხაზს აგრძელებს. ფერწერულ-იმპრესიონისტულად ნაძერწი ნამუშევრები ინტიმურ, კამერულ ხასიათს ატარებენ. მათში უმეტესად ხაზგასმულია პოეტური საწყისი, ფორმის სირბილე. შემთხვევითი არ არის, რომ ი. ნიკოლაძე ყველაზე ხშირად მასალად მარმარილოს იყენებს, რადგან ეს მასალა მეტი ფერწერულობის, თითქოს დამდნარი ფორმის ეფექტის მიღებაში უწყობს ხელს. ძირითადი ჟანრი მის შემოქმედებაში პორტრეტია. პორტრეტების გადაწყვეტისას მოქანდაკეს ზოგადი მიდგომა აქვს – შექმნას სულიერების, შინაგანი სირბილის და სიფაქიზის მატარებელი ლირიკული სახეები. ქალთა პორტრეტები, ზოგადად, ქალურობისა და სინაზის გამომხატველი არიან. ინდივიდუალური დახასიათება და კონკრეტული მოქანდაკის ნაკლებად აინტერესებს. როდენის საყვარელი ხერხი – დამუშავებული და დაუმუშავებელი მასალის დაპირისპირება, რომელსაც ხშირად იყენებს ი. ნიკოლაძე, მისთვის პირველ რიგში ხაოიან ზედაპირთან კონტრასტში თბილი და თითქოს გამჭვირვალე კანის ეფექტის მიღებაა. მამაკაცების პორტრეტებში კი მათი ესთეტიზირებული გარეგნობა, უმთავრესად, სიმშვიდეს და კეთილშობილებას გადმოსცემს. ამ ხერხით იაკობ ნიკოლაძე რამდენიმე გამორჩეულად შთამბეჭდავ სახეს ქმნის: „ჩახრუხადის პორტრეტი“ თმების დინამიკასა და შინაგანი სიმშვიდისა და ღირსების საინტერესო დაპირისპირებით ქართული სკულპტურული პორტრეტის გამორჩეული სახეა; აკაკი წერეთლის ბიუსტი კი –

ქართული საპარკო ქანდაკების ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუში. დაწყებული პოსტამენტის ზუსტად შესაბამისი ზომით (3 მ.) და გარემოსთან ორგანული კავშირით, დასრულებული თვითონ პოეტის ძალზე შთამბეჭდავი სახით: აკაკის ზედა ქუთუთოების დამბლა ჰქონდა, რის გამოც ის მალა აწეული თავით იმზირებოდა. ეს ნიკოლაძეს მხატვრული სახის შესაქმნელად აქვს გამოყენებული. ოდნავ მალა აწეული ნიკაპი და სახე, გახსნილი შუბლი და საერთო გამომეტყველება ძალზე ცოცხალია, სახვითი და ემოციური.

საპირისპირო მიმართულებით ვითარდება ნიკოლოზ კანდელაკის შემოქმედება. ის პეტერბურგში არისტიდ მაიოლის მოწაფის – ა. მატვევის, სახელოსნოში სწავლობდა. მაიოლის მთავარი პრინციპი – ტექტონიკურად აგებული და განზოგადებული მკვრივი ფორმა დამყარებული არა შუქჩრდილის თამაშზე, არამედ პლასტიკაზე, – ა. მატვეევს გათავისებული ჰქონდა. ამიტომ კანდელაკმა მასთან ურთიერთობით უდიდესი გამოცდილება მიიღო. ის სწორედ ამ მიმართულებით ავითარებს საკუთარ შემოქმედებას. განსხვავებით ი. ნიკოლაძისგან, მხატვრული სახის რაფინირება და იმპრესიონისტული ფერწერულობის ეფექტის მიღება მისი მიზანი არ არის. მასთან, ისევე როგორც ი. ნიკოლაძესთან, მთავარი ჟანრი პორტრეტია, მაგრამ კანდელაკის თითოეული ნამუშევარი, პირველ რიგში, პლასტიკური საწყისის მატარებელია. განსხვავებით ი. ნიკოლაძის ფრონტალური და სიმეტრიული კომპოზიციებისგან, ის უპირატესობას ასიმეტრიულ, დინამიკურ კომპოზიციას ანიჭებს. პორტრეტირებულის მხრები უმეტესად სხვადასხვა სიმაღლეზეა, თავი – მკვეთრად მიტრიალებული, მზერა – გვერდით მიმართული, რაც მეტ სიმძაფრეს და სახასიათო გამომსახველობას ანიჭებს მათ. პორტრეტზე მუშაობისას კანდელაკი არა ზოგადი მიდგომიდან, არამედ კონკრეტული ნატურის ინდივიდუალური ნიშნებიდან გამოდის, მაქსიმალურად ხსნის სახეს, დრამატიზმს გამოხატავს, ამიტომ მისი პორტრეტები არ ხასიათდებიან იმ გარკვეული სალონური იერით, რომელსაც ხშირად ვხედავთ ი. ნიკოლაძესთან. განსხვავება კარგად ჩანს ნიკოლაძის „გენერალ ლესელიძის პორტრეტის“ და კანდელაკის „მარშალ ტოლბუხინის პორტრეტის“ შედარებისას. იაკობ ნიკოლაძე სამხედრო პირის დახასიათებისასაც დახვეწილი გარეგნობის, შინაგანი სიფაქიზით სავსე ადამიანის პოეტურ სახეს ქმნის, რომელიც მკერდზე დაკიდებულ უმაღლეს სამხედრო ჯილდოებთან თითქოს არანაირ მიმართებაში არ არის; კანდელაკის ტოლბუხინი კი მკვრივი ძერწვით და ძალზე მრავლისმეტყველი გამომეტყველებით ორდენებით სავსე მეომრის თითქოს არამხატვრულ სახეს ძალზე საინტერესო ტიპაჟად აქცევს. მის მკერდზე



გამოსახული მედლებიც კი საგნობრივი და მკვრივია. კანდელაკი არასდროს ამუშავებდა თვალის გუგებს, რაც თავისთავად გაცილებით უფრო სკულპტურული ხერხია, ვიდრე ქანდაკებაში თვალის ანატომიურად გამოხატვა. თავის საუკეთესო პორტრეტებში: „ლადო გუდიაშვილი“, „მთიელი იმერელი“, „აკაკი ხორავა“, მდიდარი და მეტყველი პლასტიკური რიტმით, დინამიკური კომპოზიციით, კონკრეტული და განზოგადებული ფორმის შეხამებით, არსით მონუმენტალისტი მოქანდაკე დაზგურ ქანდაკებაშიც ახერხებს იყოს მონუმენტური.

ამ ორი განსხვავებული შემოქმედით იწყება თანამედროვე ქართული ქანდაკება. როგორც განვითარება გვიჩვენებს, შემდგომი თაობის ქართველი მოქანდაკეები ნიკოლოზ კანდელაკის ხაზს განაგრძობენ. თუმცა 20-იანი წლებიდან ქართული ხელოვნების თავისებურებას არა ხელოვნებისეული, არამედ გარეშე ფაქტორები განსაზღვრავენ. კერძოდ, 1921 წელს, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, ხელოვნების განვითარება უმკაცრესი ცენზურის პირობებში ხდება. საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ერთადერთ მისაღებ ფორმად ნატურალიზმამდე მისული რეალიზმი მიიჩნევა და ოდნავი გადახვევა ამ მოთხოვნიდან ფორმალიზმად ითვლება. მხატვრობისა და ქანდაკებისთვის მისაბამად მიჩნეულია „პერედვიჟნიკული“ მხატვრობა, ზედმიწევნითი ნატურალიზმი, თუმცა ერთი ნიშნის გამოკლებით – „პერედვიჟნიკების“ მხატვრობა შინაარსით კრიტიკული იყო, საბჭოთა ხელოვანს კი, პირიქით, ბედნიერი, მხიარული ცხოვრება უნდა აესახა. ასე რომ, საბჭოთა მხატვარს იმთავითვე ჩამოერთვა ხელოვანის ერთ-ერთი მთავარი უფლება – ობიექტურად აესახა რეალობა.

იდეოლოგიის სათავეში მდგომი ფიგურები თავიდანვე განსაკუთრებული ყურადღებით განეწყვნენ მონუმენტური ხელოვნების, კერძოდ, მონუმენტური ქანდაკების მიმართ. თავის არსით მასობრივ მონუმენტურ ხელოვნებას ადამიანზე ზემოქმედების განსაკუთრებული უნარი გააჩნია, რაც კარგად ესმოდათ კომუნისტებს. ამასთანავე, ცნობილია ლენინის სიტყვები: „ხელოვნების ყველა სფეროს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი ჩვენთვის არის კინო!“. მნიშვნელოვნებაში პროლეტარიატის ბელადი კინოხელოვნების თავისთავად მხატვრულ ღირებულებას არ გულისხმობდა. კინო მისთვის მნიშვნელოვანი იყო, როგორც იდეოლოგიური პროპაგანდის საუკეთესო საშუალება. იმავე თვალსაზრისით შეაფასა ლენინმა მონუმენტური ქანდაკების როლიც, ამიტომ უკვე 1918 წელს დაიბეჭდა მისი ‘მონუმენტური პროპაგანდის გეგმა’,¹ რომელმაც მკაფიოდ განსაზღვრა დამოკიდებულება მონუმენტური ქანდაკების მიმართ: მონუმენტი არ განიხილება, როგორც ხელოვნების ნიმუში. ის, უპირველეს

ყოვლისა, არის მასობრივი აზრისა და შეგნების ფორმირების საშუალება. მონუმენტების მთავარ „სახეებს“ რევოლუციის ბელადები და გმირები წარმოადგენენ. უდიდესი დატვირთვა პროპაგანდის თვალსაზრისით მშრომელების წარმოჩენასაც აქვს, რომელნიც, ისევ ლენინის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, „ხელოვნებაში სულ თვალწინ უნდა გვყავდნენ“. ამ თემის ყველაზე ეფექტური განხორციელება – მუხინას „მუშა და კოლმეურნე“ საბჭოთა კავშირის ყველა დიდ ქალაქში იდგა.

აგიტაციურმა ცენზურამ უკვე 30-ანი წლებიდან საფუძვლიანად მოიკიდა ფეხი. ამ პერიოდის საბჭოთა ხელოვნებაში ჩამოყალიბებულია სოცრეალისტური სტილი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, დღევანდელი დღის ჩათვლით აქტუალურია პოსტსაბჭოთა სივრცეში.

ხელოვნებაზე ტოტალიტარული წყობის გავლენა თითქმის იდენტური და ერთნაირად ანტიმხატვრულია ნებისმიერი ისტორიული ტოტალიტარიზმის პირობებში. უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი პროცესებია ამავე პერიოდის გერმანულ ხელოვნებაშიც, სადაც იდეოლოგიის სადავეები ნაცისტებს უპყრია ხელთ. გერმანიაშიც ნეოკლასიციზმი ხელოვნების ყველა სფეროში ერთადერთი დასაშვები ფორმა იყო; ნაცისტური კრიტიკა ავანგარდულ მხატვრობას „დეგენერატულს“ უწოდებდა; მოწინავე საგაზეთო სტატიაში გებელსმა თანამედროვე მუსიკა შეაფასა როგორც „აბდაუბდა მუსიკის ნაცვლად“ (იმავე სათაურით 1936 წელს გაზეთ „პრავედაში“ შოსტაკოვიჩის ოპერის „კატერინა იზმაილოვას“ პრემიერის რეცენზია დაიბეჭდა²). რაც შეეხება მონუმენტურ ქანდაკებას, კომუნისტების მსგავსად მონუმენტური ხელოვნება მათთვისაც ერთ-ერთი მთავარი იდეოლოგიური იარაღი იყო. როგორც საბჭოეთში, ისევე ნაცისტურ გერმანიაშიც ჰიპერტროფირებული, ციკლოპური ზომის მონუმენტები, იდეით შეპყრობილი გმირის გამოსახულება, პათეტიკური პატრიოტიზმი, იდეისა და სამშობლოს გულისთვის გაღებული მსხვერპლის განდიდება მთავარი თემაა. ფორმა კი – საბჭოთა ქანდაკების მსგავსად რეალისტურ – „პერედვიჟნიკული“. გერმანულ სკულპტურაში, გამომდინარე „არიელი ზეადამიანის“ იდეიდან, შიშველი სხეული ძალზე ხშირია განსხვავებით საბჭოთა ქანდაკებისგან, თუმცა ფსევდოანტიკური შიშველი გოლიათები სრულიად უსულონი არიან, ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე. შეიძლება ითქვას, ეს ერთადერთი სხვაობაა, ზოგადად კი, სახეზეა ორი დიქტატურის ხელოვნების პარადოქსული იდენტურობა. შემთხვევითი არ არის, რომ სტალინს ჰიტლერის ფავორიტი მოქანდაკის, არნო ბრეკერის შემოქმედება ძალიან მოსწონდა და მისი საბჭოთა კავშირში მოწვევაც სურდა...



როგორც გერმანულ, ისე საბჭოთა ქანდაკებაში მონუმენტურობა ამოიწურება ქანდაკების გიგანტური ზომით, უმეტესად ყოველგვარი პლასტიკური ძერწვის გარეშე, თითქოს პირდაპირ ნახატის ქანდაკებაში გადატანით. თუმცა ამ ორი ქვეყნის მონუმენტური ქანდაკება სწორედ იმის მაგალითია, რომ მონუმენტალიზმი მხოლოდ დიდი ზომის მეშვეობით ვერ იქმნება და ის მხოლოდ შესაბამისი იდეისა და განზოგადებული ფორმის ერთიანობით მიიღწევა.

ამრიგად, დამოუკიდებელ ასპარეზზე გამოსულ ქართველ მოქანდაკეთა თაობებს მკაცრად განსაზღვრული თემატური და სტილისტური დაკვეთა ხვდებათ, რომელსაც უპირობოდ უნდა დაემორჩილონ. ეს განაპირობებს XX საუკუნის ქართული მონუმენტური ქანდაკების ძირითად სახეს. მასში შესაძლოა, რამდენიმე ტიპის მიდგომა გამოიყოს: შედარებით უპრეტენზიო, ელემენტარული მშრალი აკადემიზმი (კ. მერაბიშვილის „შოთა რუსთაველი“, მ. მერაბიშვილის „ალექსანდრე გრიბოედოვი“); სრულიად მექანიკური, თითქმის გეომეტრიული სტილიზაცია (ე. ამაშუკელის „ვახტანგ გორგასალი“, „ქართლის დედა“), ევროპული ქანდაკების შედეგების პირდაპირი მიბადვით შესრულებული მონუმენტები, რომლებიც ასევე უსუსტესთა რიცხვში არიან (ჯ. მიქატაძის „მზეჭაბუკი“, „გ. ტაბიძე“); დინამიკის გადმოცემისა და პლასტიკური მოდელირების ცდა, როდესაც სხეულის დაძაბულობა ფორმის ზემოდან კუნთების აღმნიშვნელი მექანიკურად დალაგებული ბურთებით ხდება (მ. ბერძენიშვილის „გიორგი სააკაძე“, „დავით აღმაშენებელი“). ამ უკანასკნელს უნდა მივაკუთნოთ ზ. წერეთლის „წმინდა გიორგიც“. ეს „მონუმენტი“ კიდევ ერთი მაგალითია, რომ საბჭოთა კავშირის დაშლიდან 16 წლის შემდეგაც ისტორიული ინერციის ძალით წარსულში დამკვიდრებული მიდგომა ისევ მოქმედებს და თემატური დაკვეთის გამოკლებით ყველა სტილური ნიშანი, რომელზეც საუბარი გვქონდა, განაგრძობს არსებობას. სახეზეა ისევ გრანდიოზული მასშტაბი, სქემატურობა და ზომითა და ფორმით სრული შეუსაბამობა გარემოსთან. ჩამოთვლილს კიდევ ერთი თვისება – ძეგლის მჭახე ოქროსფერი ფერადოვნება ემატება. თუმცა თუ გავითვალისწინებთ, რომ ზურაბ წერეთელი მსოფლიოში სიდიდით რიგით II და III მონუმენტის ავტორია („გამარჯვების მონუმენტი“ მოსკოვში 142 მ. „პეტრე დიდი“ 98 მ. მათ მხოლოდ 169 მ. სიმაღლის ჯორჯ ვაშინგტონის ძეგლი აღემატება), მსგავსი გადაწყვეტა ავტორისთვის სრულიად ჩვეულია.

ქართული ქანდაკების მეორე მხარეს ის მონუმენტები წარმოადგენენ, რომელთა რიცხვი შეუდარებლად მცირეა, მაგრამ მეთოდი და მხატვრული ხარისხი – განსხვავებული: გ. კორძახიას „მაიაკოვსკი“ შინაგანი



მღელვარებისა და პოეტური სახის პლასტიკური განცდით¹, თ. კიკალიშვილის „კონსტანტინე გამსახურდია“ სახასიათო გამოშახველობით, თუმცა ლამის კარიკატურულობამდე მისული ექსპრესიით, გ. ოჩიაურის „უცნობი ჯარისკაცის საფლავის“ მონუმენტი, რომელიც დღეს აღარ არსებობს, თუმცა თემის ადეკვატური მძაფრი მხატვრული გადაწყვეტის კარგ მაგალითს წარმოადგენდა. საინტერესო სურათს ქმნიან დაზგურ ქანდაკებაში გ. შხვაცაბაია, ა. გორგაძე, მ. შველიძე და სხვანი.

ხელოვნების თითოეული სფერო სარკესავით ასახავს რეალობას, რომელშიც ის იქმნება, განსაკუთრებით მონუმენტური ხელოვნება, რომელიც ყველაზე მკაფიოდ ირეკლავს ეპოქის უმთავრეს ტენდენციებს პროგრესული მოვლენა იქნება ეს თუ რეგრესული (ის რომ სწორედ მონუმენტური ხელოვნებაა ყველაზე მგრძნობიარე ეპოქის მიმართ, XX საუკუნის II ნახევარში ქართული მხატვრობა განსხვავებულ სურათს ქმნის). ამ მხრივ თანამედროვე ქართული ქანდაკება, რომლის ყოველ თაობაში არიან გამორჩეული შემოქმედებითი ინდივიდები, ფორმით, ხარისხითა და შინაარსით სრულიად შეესაბამება ეპოქას, რომელშიც ის ვითარდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

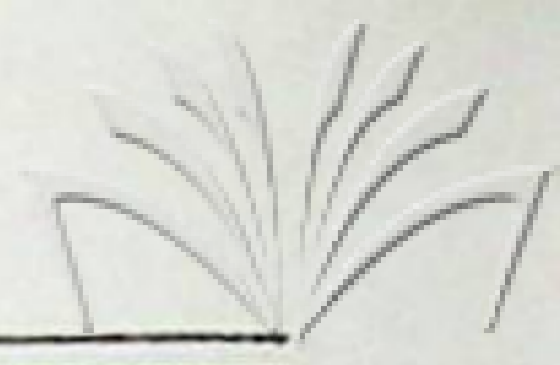
1. Воронов Н.В., Советская монументальная скульптура, 1960-1980, Москва, 1984, с. 134.
2. იხ.: Газета „Правда,“ 1936/26/12
3. იხ.: გ. ხოშტარია, „გიორგი ჩუბინაშვილი და თბილისის ესთეტიკური იერსახე“, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, IV., თბილისი, 2005.



ხელოვნების ზოგიერთი ტერმინი კვლევა ქართული წერილობითი მასალის მიხედვით

ტერმინი – საზღვრებისა და სასაზღვრო ნიშნების რომელიც ღვთაება თანამედროვეობამ სიტყვა – „ტერმინი“-ით შემოინახა. შეიძლება ითქვას, რომ ძველად არასდროს ყოფილა „ტერმინის კულტი“ ისე აღზევებული, როგორც თანამედროვეობაში. დღეს წარმოდგენილია მოღვაწეობის სფერო, რომელიც არ მოიცავს სპეციალურ ტერმინოლოგიას. ტერმინოლოგიის გარეშე არც ერთი დარგი არ არსებობს და გამონაკლისი არც ხელოვნებათმცოდნეობაა. სიტყვების ტერმინებად გარდაქმნა-აღიარებას სხვადასხვა ისტორია გააჩნია. ერთნი ხანგრძლივად ტრიალებდნენ ყოველდღიურ მეტყველებაში, სანამ დარგის სპეციალურ ლიტერატურაში დაიმკვიდრებდნენ ადგილს; მეორენი კვლევის პროცესში მკვლევარებმა შემოიღეს.

ქართულ სპეციალურ ლიტერატურაში მრავალი საერთაშორისო ტერმინია დამკვიდრებული. დღეისათვის მიღებული ტერმინების მნიშვნელოვანი ნაწილი კი ქართულში ძველი დროიდანვე არსებობდა. გვაქვს შემთხვევები, როდესაც ტერმინის როგორც ქართული, ისე საერთაშორისო ვარიანტი პარალელურად იხმარება. მაგალითად, „არქიტექტურა“ და „ხუროთმოძღვრება“, „არქიტექტორი“ და „ხუროთმოძღვარი“. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ცნება, რომელიც ნაგებობის ავტორსა და მშენებლობის ხელმძღვანელს გამოხატავდა, საქართველოს ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე განსხვავებული იყო. აქ გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ სიტყვა „ხუროთმოძღვარი“ სანამ ზოგადად ნაგებობის ავტორის მნიშვნელობას შეიძენდა, შესაბამის სამოხელეო თანამდებობას აღნიშნავდა. ისტორიიდან ცნობილია ფაქტი, როდესაც ხელისუფალი, კონკრეტული პოლიტიკური მდგომარეობიდან გამომდინარე, სამოხელეო ინსტიტუტებს სახელწოდებებს უცვლის. მაგალითად, XVII საუკუნეში როსტომ მეფემ გააუქმა თანამდებობათა ძველი სახელები და ისინი შესაბამისი ყიზილბაშური სახელწოდებებით შეცვალა. ამ დროს ეწოდა ხუროთმოძღვარს „სარაიდარი“. ამასთან დაკავშირებით ვახუშტი განმარტავს: „ხოლო როსტომ [მეფემ] კელისუფალთა უწოდა: ...ხუროთმოძღვარს – სარაიდარი“.¹ ეს სიტყვა, როგორც ჩანს, გავრცელდა და დიდხანს შენარჩუნდა. ამას გვიდასტურებს ერთი დოკუმენტი, რომელიც 1780-იან წლებს უნდა ეკუთვნოდეს. ეს



არის ქოლაგირის ციხის გეგმა, რომელსაც ერთვის ხუროთმოძღვრისაღმშენებლის მიწერილი წერ-ღი ნახაზის განმარტებებით. წერილი იწყება სიტყვებით: „ქ. ძმაო სარაიდარო სტეფან...“² სარაიდარის გარდა ხუროთმოძღვრის აღმნიშვნელად სხვა ტერმინის გამოყენებაც გვხვდება. როგორც ი. და გ. გაგოშიძეები ვარაუდობენ, ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში მთავარი არქიტექტორის აღსანიშნავად ტერმინი „ბანაქარსლარი“ უნდა ეხმარათ. ამ მოსაზრების საფუძველს, მათი აზრით, ფარავნის ტბასთან მდებარე ფოკას ეკლესიის (XII ს.) შემორჩენილი წარწერა წარმოადგენს: „ქე აღდე მქლ ქართსა ბნქსლრი“.³ ეს წარწერა ერთ ფასადზე, თითქმის ერთ რანგშია სხვა სამშენებლო წარწერებთან, რომელნიც მაშინდელ საერო და სასულიერო ხელისუფალთ (ბაგრატ IV, ქართლის კათალიკოსი იოანე-ოქროპირი) და მშენებლობის მონაწილე მოხელეს (ბავრელი) მოიხსენიებენ. ეს, სხვა გარემოებებთან ერთად, დამაჯერებლობას სძენს მკვლევართა ვარაუდს.

საინტერესოა თვით სიტყვის „ხელოვნება“ მნიშვნელობის „ისტორია“. მას XVIII საუკუნემდე ხელოსნობის, ოსტატობის, ხელობის აღმნიშვნელად იყენებდნენ. ოსტატს „ხელოვანს“ უწოდებდნენ. სიტყვა „ხელოსანი“ კი ადრეულ და მომწიფებულ შუა საუკუნეებში თანამედრობის პირის, მოხელის აღმნიშვნელად გამოიყენებოდა,⁴ რაც გამჟღავნებულია სხვადასხვა წერილობით წყაროში. მაგალითად, „გარიგება ხელმწიფის კარისა“-ში ხელოსნები მოხელეთა რიგში მოიხსენიება: „და რა? სუფრა დაფინონ, ჭელისუფალნი ესე... დასხდებიან პირისპირ და იქით სხუანი ჭელისუფალნი და ჭელოსანნი, სასახლის დიდებულნი ჩასხდებიან.“⁵

„ხელოსანი“-ს თანამედროვე გაგებით დამკვიდრება XVIII საუკუნეს უკავშირდება. თუმცა, ჩანს, თავიდან, საუკუნის I ნახევარში, „ხელოსნობა“ და „ხელოვნება“ ოსტატობის აღმნიშვნელად პარალელურად გამოიყენებოდა. ასე, მაგალითად, ვახუშტი სიტყვა ხელოსანს ხმარობს, ხელობის მცოდნის, ოსტატის გაგებით: „ხუროთმოძღვრისათვის: ხუროთმოძღვარი, ამისი ხელისა იყო სრულად ჭელოსანნი და შენობა-სასახლეთა და ეკლესიათა, ჳიდთა, ფუნდუკთა.“⁶ ამის პარალელურად ძველებურად იყენებს სიტყვას „ხელოვანი“ ოსტატის, ხელოსანის მნიშვნელობით: „... კაცნი ხელოვანნი ხის მუშაკობითა“. აქ ნათლად ჩანს ტერმინთა მნიშვნელობის შეცვლის თანდათანობითი პროცესი.

მსგავსი მდგომარეობა გვაქვს ტერმინების „თალი“ და „კამარა“ გამოყენების თვალსაზრისითაც. დღეისათვის ტერმინით „თალი“ აღინიშნება არქიტექტურული კონსტრუქცია, რომელიც მრუდხაზოვნად აერთებს ორ „წერტილს“ – ორ სვეტს, კედლის მონაკვეთებს და სხვა.

„კამარა“ კი ისეთი კონსტრუქციაა, რომელიც მთელი სივრცის მრუდხაზოვან გადახურვას წარმოადგენს. კამაროვანი გადახურვა დარბაზს, ოთახს, დერეფანს და ა. შ. შეიძლება ჰქონდეს მაშინ, როდესაც თაღოვანი კარის, სარკმლის დაბოლოება ან გასასვლელია სვეტებს შორის, ე. ი., თალი კამარასთან შედარებით მცირე სიგანის კონსტრუქციაა.

უნდა აღინიშნოს, რომ „კამარა“-სა და „თალი“-ს არსებულ გაგებას თავისი წინა ისტორია აქვს. ორივე ტერმინი ძველ საქართველოში სამშენებლო კონსტრუქციების აღმნიშვნელად გამოიყენებოდა, რაც წერილობითი ძეგლებით დასტურდება. დგინდება ისიც, რომ უფრო ადრეულ ეტაპზე ერთ ტერმინს (კამარა) ფართო გამოყენება ჰქონდა, მეორის მოხმარება კი არ ჩანს. არის ისეთი პერიოდებიც, როცა ორივე ეს სიტყვა სინონიმებად გაიაზრებოდა და მათი კონკრეტული კონსტრუქციული განსხვავება არ იყო დაზუსტებული. როგორც არსებული მასალიდან ირკვევა, ასეთი „ადრევა“ შედარებით მოგვიანო მოვლენაა, საფიქრებელია – XIX საუკუნისა. სახასიათოა, რომ XX საუკუნის I ნახევარშიც, ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის არსებობის პირველ ეტაპზეც, ტერმინებთან დაკავშირებით ერთგვაროვანი დამოკიდებულება არ გვაქვს და მათი ზუსტი მნიშვნელობა შედარებით გვიან, კერძოდ, 1940-ან წლებში დგინდება.

კონკრეტულად კი ასეთი ვითარებაა: უძველესი ტერმინია „კამარა“, „თალი“ კი შედარებით გვიან ჩნდება. ივ. ჯავახიშვილმა ყურადღება მიაქცია გამოთქმას „ცის კამარა“⁷ რომელშიც კარგად ვლინდება, თუ რა სახის ფორმად წარმოედგინათ ძველ საქართველოში კამარა. იგი დიდი სივრცის გადამხურავ, ზემოდან მომფარგვლელ არქიტექტურულ ფორმას უტოლდებოდა. ეს კი ზუსტად ასახავს ტერმინ „კამარა“-ს თანამედროვე გაგებას.

სულხან-საბა ორბელიანს (1658-1725) კამარის მნიშვნელობა ასე აქვს განმარტებული: „კონქი, გინა სულა“⁸ კონქი გატოლებულია კამარას, რაც დღევანდელი მიდგომითაც ბუნებრივია, რამდენადაც კონქიც და გუმბათიც კამარის სახეობებად განიხილება. მეორე დასახელებულ განმარტებას „ხულა“-ს სულხან-საბა ასე ხსნის: „სახლი სავაჭროს სადები“⁹ ასე რომ, აქაც მთელი სივრცე – სავაჭრო საქონელის საწყობი ოთახია ნაგულისხმევი, რაც იმაზე მიგვითითებს, რომ ასეთი დანიშნულების სათავსებს კამაროვანი გადახურვა უნდა ჰქონოდა.

ნიშანდობლივია, რომ სიტყვა „სახლი“ აქ სათავსის, ოთახის მნიშვნელობითაა გამოყენებული. ეს გაგება ფართოდ იყო მაშინ გავრცელებული, რაც სხვა, ქვემოთ მოყვანილი წერილობითი

დოკუმენტებითაც შეიძლება დავადასტუროთ.

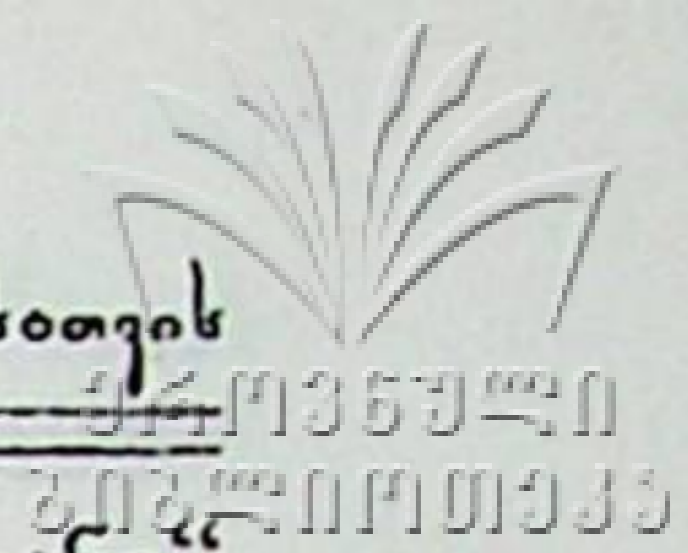
კამარა რომ XVII საუკუნესა და XVIII საუკუნის დასაწყისში სწორედ სივრცის გადამხურავ ფორმად მოიაზრებოდა, სულხან-საბას სხვა თხზულებაც გვიჩვენებს. ეს გახლავთ „მოგზაურობა ევროპაში“, რომელიც მის მოგზაურობას ასახავს საფრანგეთსა და იტალიაში (1713-1716 წწ.). დღიურის ფორმით დაწერილ ტექსტში სულხან-საბა წარმოგვიდგენს თავის შთაბეჭდილებებს, სხვადასხვა ადგილს, სადაც მას მოუხდა ყოფნა და, რა თქმა უნდა, შენობებსაც. ეს აღწერები, მართალია, ზოგადი ხასიათისაა, მაგრამ მეტად საინტერესოა, იმდროინდელ საქართველოში გავრცელებული ტერმინების გაცნობის თვალსაზრისით. ამ მხრივ თვალსაჩინო მაგალითია რომის წმ. პეტრეს ტაძრის წინა მოედნის აღწერა:

„ოთხპირად მრგვალად ორმოც-ორმოცი ქვის სვეტია ამართული, თვითო ექვს ადღს უმაღლეა, სამ კამარად შეკრული, მოსწორებული და ზეიდამ სულ წმიდათ სახეები ქვის, გათლილი, დგანან.“¹⁰

აქედან მკაფიოდ ჩანს, რა სახის კონსტრუქციად წარმოუდგენია სულხან-საბას კამარა. წმ. პეტრეს მოედანზე ლორენცო ბერნინის მიერ დაპროექტებული კოლონადა, მართლაც, სვეტთა ოთხი მწკრივისაგან შედგება; თითოეული მწკრივის სვეტები ერთმანეთთან არქიტრავული წესით, ჰორიზონტალური გადახურვითაა დაკავშირებული, ხოლო თვით მწკრივებს შორის ცილინდრული კამარებია გადაყვანილი (4 მწკრივი, 3 კამარა) – ისე, როგორც სულხან-საბას აღწერაშია მოცემული. ამდენად, საქმე გვაქვს გადახურვის კამაროვანი კონსტრუქციის ისეთ გაგებასთან, როგორც დღეს გვაქვს.

შემორჩენილი ძველი ტექსტებიდან, რომელშიც ნაგებობის აღწერა და მისი არქიტექტურული ელემენტების სახელწოდებები გვხვდება, აღსანიშნავია თხზულება, რომელიც კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძრის მშენებლობის ისტორიას ეძღვნება. ეს ტექსტი, მართალია, XIX საუკუნის ბოლოსაა გადაწერილი, მაგრამ გაცილებით ადრინდელი ნიშნების პირს წარმოადგენს. პირველწყაროს სიძველეზე მისი გადამწერის, მღვდელ ალექსი ბაქრაძის, მინაწერიც მეტყველებს. იგი მიუთითებს: ტექსტი „უძველესი ხელნაწერიდამ“ გადავწერეო. ამ თხზულებაში განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ერთი ადგილი, რომელიც გუმბათის აღმართვის პროცესს ასახავს:

„... გუმბადი ყ-ი მითი აღაშენეს სისუბუქისა-თს, და ამით დაამოყრნეს ოთხნი ყურნი კამარათანი შესაკრებელნი, და ზ-ა კერძო იწყეს მრგვლად აღშენებად გუნბათისა.“¹¹



კონტექსტიდან ნათლად ჩანს, რომ „ოთხნი ყურნი კამარათანი“ გუმბათის საყრდენ ოთხ გუმბათქვეშა თაღს ნიშნავს. ამდენად, აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ „კამარა“ თაღის მნიშვნელობით არის მოყვანილი, მაგრამ მეტი დაკონკრეტების მიზნით ნახმარია სიტყვათწყობა „ყურნი კამარათანი შესაკრებელნი“ და არა უბრალოდ „ოთხი კამარა“, რაც მიანიშნებს განსხვავების აღნიშვნის სურვილს ორ კონსტრუქციას შორის.

სიტყვა „თაღი“ ამ თხზულებაში საერთოდ არ არის ნახსენები. ნიშანდობლივია, რომ ტერმინს „თაღი“ არც სულხან-საბა ახსენებს არც ლექსიკონში და არც „მოგზაურობა“-ში. როგორც ჩანს, იმ დროს ეს სიტყვა ჯერ კიდევ არ იყო ფეხმოკიდებული, თუმცა მალე გავრცელდა. ამას შემორჩენილი მასალები მოწმობს. XVIII საუკუნის დოკუმენტებს შორის ჩვენთვის დიდად საინტერესოა ორი საბუთი, რომელთაც ვ. ბერიძემ 1940-ან წლებში საქართველოს მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდში მიაკვლია. ორივე შენობათა პროექტებსა და მათ განმარტებებს შეიცავს.¹² ერთი მათგანი დავით-გარეჯის მონასტერში ასაგები კოშკების ნახაზებსა და განმარტებას წარმოადგენს, მეორე ნახაზია ქოლაგირის ციხისა (ის ჩვენ ზემოთ უკვე ვახსენეთ).¹³ ჩვენი საკვლევი თემისათვის მნიშვნელოვანია საბუთი დავით-გარეჯის კოშკების შესახებ, რადგან ტექსტში ჩვენთვის საინტერესო ტერმინებია გამოყენებული.

დავით-გარეჯის კოშკების პროექტს აქვს თარიღიც „ქკსა უმ“, რაც 1720 წელს უდრის. საბუთი ხელმოწერილია ვახუშტი აბაშიძის მიერ. ცნობილია, რომ ის ვახტანგ ძეგლსის სიძე იყო, მისი ქალიშვილის ანუკა ბატონიშვილის მეუღლე.

ტექსტში არსებული მითითების მიხედვით აქ მოცემულია „საყარაულო“¹⁴ კოშკების ნახაზები. ორ ფურცელზე დახაზულია ორი სხვადასხვა სიმაღლის (3 სართულიანი და 4 სართულიანი) კოშკი. თითოეული მათგანის ორივე მხარეს განმარტებითი ტექსტია მიწერილი, რომელშიც დახასიათებულია ყოველი სართულის არქიტექტურული აგებულება. ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა განმარტებები, რომელნიც იმ პერიოდში გავრცელებულ არქიტექტურულ ტერმინოლოგიას შეიცავს. აქ გვხვდება ცალკეული ტერმინები: ფანჯარა, ჭერი, ალაყაფის კარი, გვირაბი, გუნბათი (და არა გუმბათი) და ა. შ. არსად არ არის ნახსენები სიტყვა „კამარა“, მაგრამ შემოდის „თაღი“:

„...ზეიღამ ეს თაღი, ლურჯის ქაშან(ური) აგურით თუ დაიხურება...“, „ალაყაფის კარის კოშკი რომელიც იქმნება ცადაქნილი აგურით სიმაღლე ექნება სამაღლნახევარი თაღით...“¹⁵

კონტექსტიდან ჩანს, რომ „თალი“ კამარის აზრითაა გამოყენებული, რადგან ნათქვამია: მთელი კოშკის სიმაღლე თალით (ე. ი. გადახურვიანად) სამადლნახევარი იქნებაო.

საინტერესოა სიტყვის „ცადაქნილი“-ს შემოსვლა. ჩანს, იგულისხმება კამაროვან-გუმბათოვანი გადახურვა. ცად აქნება, ე. ი. კამარით გადაიხურება: „... ეს მეოთხე სახლი იქნება ცადაქნილი გუმბათით...“ – ე. ი. გუმბათოვანი კამარა აშენდება. „ცად აქნება“ რომ კამაროვანი გადახურვის შექმნას ნიშნავს, ადვილად დასტურდება ტექსტის სხვა ადგილებიდანაც. ხის, ჩვეულებრივ, ბრტყელ გადახურვაზე ნათქვამია: „გადაიხუროს ხითა“¹⁶ და არა – „ცად აქნას“ ხითა.

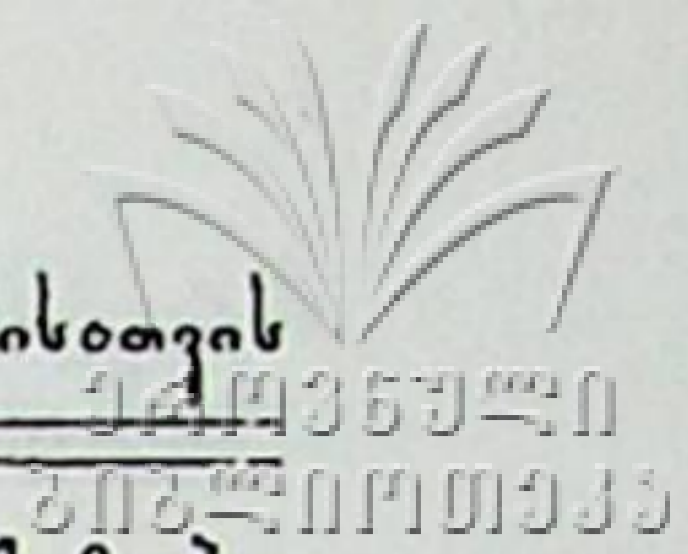
ამრიგად, XVIII საუკუნის 20-ანი წლებისათვის ძველებური „შეკრული კამარის“ მაგივრად დასტურდება ტერმინი „ცადაქნილი“. ხოლო „თალი“ თვით კამარის მნიშვნელობით იხმარება. თუმცა ეს ერთი საბუთი არ გვაძლევს უფლებას ვივარაუდოთ, რომ ძველი ტერმინები სრულიად გაქრა და მისი ადგილი ახალმა დაიჭირა. საქმე სხვაგვარადაა. როგორც სხვა მასალიდან ჩანს, თალიცა და კამარაც შემდგომ პარალელურად იხმარებოდა. ამას გვიჩვენებს ტიმოთე გაბაშვილის XVIII საუკუნის შუა ხანების თხზულება „მიმოსლვა“, რომელიც ავტორის მოგზაურობას ასახავს საბერძნეთსა და პალესტინაში 1755-1759 წლებში. ეკლესიის აღწერისას ის აღნიშნავს: „რა საკვირველად თლილთა მარმარილოთა აღმართებულ იყვნეს სვეტნი და ზედ კამარანი მოჭრილნი ყვავილებად...“¹⁷ ამდენად, სვეტებზე გადაყვანილი თალები აქ კამარებად მოიხსენიება. ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ტერმინი „კამარა“ განაგრძობს არსებობას და იგი ვერ შეავიწროვა თალის ცნებამ.

ამ მხრივ საინტერესოა XIX საუკუნის I ნახევარში შექმნილი „რუსულ-ქართული ლექსიკონი“, რომლის ავტორია ნ. ჩუბინაშვილი (1788-1845). ეს ორტომიანი ნაშრომი 1812-1832 წლებს შორის დაიწერა და, ბუნებრივია, მაშინდელ ლექსიკასაც ასახავს. მკვლევართა მითითებით, ნ. ჩუბინაშვილი ეყრდნობა უმდიდრეს პირველწყაროებს როგორც რუსულ, ისე ქართულ ნაწილში.¹⁸ ჩვენი საკვლევი ტერმინები ლექსიკონში ასეა განმარტებული:

Арка – (ლათ.) კამარა, თალი კარისა, სარკმლისა, ანუ ხიდისა, რომელსაც ეწოდების თუალი და სხვ.¹⁹

Свод – კამარა, თალი შენობისა.²⁰

ეს განმარტებები ორმაგ დამოკიდებულებას გვიჩვენებს: ამ პერიოდში ორივე ტერმინი სინონიმებადაა გამოყენებული, მაგრამ იმავდროულად თითოეული ტერმინის კონკრეტული და მეორისაგან განმასხვავებელი



მნიშვნელობის გამოკვეთაც დასტურდება. მაგალითად, თაღის დაზუსტება კარისა და სარკმლის ფორმის გახსენებით ხდება მაშინ, როდესაც კამარა მთელი შენობის, ანუ სივრცის კუთვნილებად განიხილება.

ასეთი „მერყეობა“ დიდხანს გაგრძელდა: საქართველოში ხელოვნებათმცოდნეობითი მეცნიერების ჩამოყალიბების პირველ პერიოდშიც კი არ გვაქვს მტკიცედ შემუშავებული დამოკიდებულება. თუმცა მკაფიოდ იკვეთება მოთხოვნილება, ყველა კონკრეტული დეტალი შესატყვისი ტერმინით აღინიშნოს. ამ სამეცნიერო აპარატის გარეშე ხომ შეუძლებელი იქნებოდა მეცნიერების არსებობა! საქართველოს სიძველეთა დიდი გულშემატკივარი და მკვლევარი ექვთიმე თაყაიშვილი თავის ნაშრომებში ორივე ამ ტერმინს იყენებს და თანაც არა სინონიმებად, არამედ – განსხვავებული მნიშვნელობით, თუმცა მნიშვნელობების აღრევასთან გვაქვს საქმე: „თაღი“ მასთან სივრცის გადამხურავ კონსტრუქციას აღნიშნავს, კამარა კი თაღის მნიშვნელობით იხმარება. მაგალითად, ბანას ტაძრის აღწერისას ე. თაყაიშვილი ყურადღებას ამახვილებს ექსტერიერზე, რომელსაც წახნაგოვანი ფორმა აქვს და დეკორატიული თაღებითაა შემკული. აღწერა მოცემულია ასე:

„... გარეგანი სახე რგოლივით მრგვალი შემოსასვლელისა, ანუ გალერეისა, შეიცავს 28 წახნაგს, შემკობილს თითო ყალბი კამარით... კამარები ეყრდნობა ორმაგ პატარა ნახევარსვეტებს, ბაზებით და სვეტის თავებით შემკობილთ. კამარების ზემო სამკუთხედი არეების მორთულობა წარმოადგენს ფოთლოვან შემკულობას...“²¹

სხვაგან, მრავალ ადგილას კი, ე. თაყაიშვილი მოგვითხრობს ეკლესიის შემორჩენილ კედლებზე, მაგრამ ჩამოქცეულ თაღზე, ანდა მხოლოდ საკურთხეველში შერჩენილ თაღზე: ეკლესიის „თაღი ჩამონგრეულია, ნაწილი შერჩენილია აფსიდაში.“²² ნათელია, რომ აქ იგულისხმება კამარა, რაც მიგვითითებს, რომ ქართულ ენაში ძველად არსებული მნიშვნელობა „კამარა“-ს დაკარგული აქვს.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ასეთი მდგომარეობა 1940-ან წლებამდე გაგრძელდა. ქართული სახელოვნებო მეცნიერების სკოლის დამაარსებლის გიორგი ჩუბინაშვილის ამ პერიოდამდე დაწერილ ნაშრომებშიც „თაღი“-ს და „კამარა“-ს „შეტრიალებული“ მნიშვნელობით გამოყენებას ვადასტურებთ. მაგალითად, მისი ავტორობით 1936 წელს გამოცემულ „ქართული ხელოვნების ისტორიის“ I ტომში მცხეთის ჯვრის ტაძრის დახასიათებაში ვკითხულობთ: „... ჩამონგრეა გუმბათიანი თაღის ნაწილი...“, „...ჩამოიშალა კამარების და კედლების კუთხეები...“²³ ანაცვლად „გუმბათის კამარისა“ ანდა „თაღის კუთხეებისა“.



1942 წელს შემოხსენებულ ტერმინთა საბოლოო დაზუსტება მოხდა: ტერმინებმა მიიღო დღევანდელი მნიშვნელობა, რითაც, ფაქტობრივ, თავდაპირველი გაგებაც დაიბრუნა. 1942 წელს გამოვიდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის სექტორის შრომების კრებულ „ქართული ხელოვნების“ I ტომი, რომელშიც ტერმინოლოგიასთან დაკავშირებით სპეციალური მითითებაა. აქ აღნიშნულია: ტერმინების „ხმარებისას ჩვენ ვერიდებით წინასწარ, ურყევად დაკანონებული ნორმების დადგენას“²⁴ ეს განცხადება უცნაურად გამოიყურება, რადგან თუ ტერმინების მნიშვნელობა ზუსტად არ არის განსაზღვრული, გამოკვლევის ტექსტი გაუგებარი გახდება. აქ ამ გარემოებას შემდეგი ახსნა აქვს მოძებნილი: „ჩვენს მეცნიერებას ჯერ ხომ იმოდენა გზა არ გაუვლია, რომ ეს ნორმები განსაზღვრულიყო. ამიტომ ჩვენ მიგვაჩნია, რომ გამოყენების პრაქტიკა მომავალში უნდა დაგვეხმაროს იმ ფორმათა გარჩევაში, რომელთაც სხვებთან შედარებით გარკვეული უპირატესობა აქვთ. ენის ნორმები ხომ კანონისთვის არსებული კანონი, ე. ი., ენის მომაკვდინებელი არ უნდა იყოს, არამედ ცოცხალ, გასაგებ მეტყველებას უნდა ემსახურებოდეს.“²⁵ ამ დამოკიდებულებითაა ახსნილი ერთი და იმავე არქიტექტურული დეტალების სხვადასხვაგვარი მოხსენიება, რომელიც იმ წლებში იყო დამკვიდრებული ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში. მაგრამ აქვე დაზუსტება ხდება ჩვენთვის საინტერესო ორი ტერმინისა და მტკიცედაა ნათქვამი: „ტერმინი კამარა СВОД-ის ცნებას მივამაგრეთ, თალი კი Аркас ცნებას“. როგორც ჩანს, იმ პერიოდის პრაქტიკოს-მშენებელთა მიერ ცნებები სწორედ ამგვარი მნიშვნელობით იხმარებოდა. ამ „პრაქტიკული მოხერხებულობის“ გათვალისწინებით ხელოვნებათმცოდნეობაშიც ცნებების მნიშვნელობების შებრუნება მისაღები გახდა.²⁶

ნიშანდობლივია, რომ სპეციალური ცნებების ძველებური გაგება სწორედ პრაქტიკოს-მშენებელთა მეტყველებაში შემორჩა და შემდგომ ამგვარივე მნიშვნელობით ჩაერთო სამეცნიერო მოხმარებაში. სავსებით ბუნებრივია, რომ ხელოვნების ტერმინთა დაზუსტების პროცესი საქართველოში ხელოვნებათმცოდნეობითი მეცნიერების დაფუძნებისა და განვითარების პერიოდს ემთხვევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბილისი, 1973, გვ.32.
2. დოკუმენტი გამოაქვეყნა ვ. ბერიძემ: ვ. ბერიძე, XVIII საუკუნის ქართველ ხუროთმოძღვართა ნახაზები, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. XIV, 1947, გვ. 219-236.
3. ი. გაგოშიძე, გ. გაგოშიძე, ქართლის ხუროთმოძღვართუხუცესი. ჟურნალი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 3-4, 1992. გვ. 166-194.
4. ი. ჯავახიშვილი, ქართული სამართლის ისტორია, წიგნი მეორე, ნაკვეთი პირველი, ტფილისი, 1928, გვ. 108.
5. ქართული სამართლის ძეგლები, ტექსტები გამოსაცემად მამზადა ი. სურგულაძემ, თბილისი, 1979, გვ. 48.
6. ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბილისი, 1973, გვ.23.
7. იხ.: ივ. ჯავახიშვილი, მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, ტ I, თბილისი, 1946.
8. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ I, თბ., 1991.
9. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ II, თბ., 1993, გვ. 431.
10. სულხან-საბა ორბელიანი, მოგზაურობა ევროპაში, ქართული პროზა, წ.V, გვ. 191.
11. უწყება და თხრობა აღშენებისათვის დიდებულისა სიბრძნისა ღვთისა აია სოფიას ტაძრისა. Е. Такаишвили. Описание рукописей «Общества распространения грамотности среди грузинского населения», Т. 1, Тифлис, 1902-1904.
12. ვ. ბერიძე, XVIII საუკუნის ქართველ ხუროთმოძღვართა ნახაზები, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. XIV B, 1947. გვ. 219-236.
13. ეს საბუთები აღნიშნულია ნომრებით დ 554 და 2746.
14. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ კომპოზიციის აგებულება უჩვეულოა ქართული არქიტექტურისათვის. მაგალითად, ზედა სართულების გუმბათის მაგვარი ფორმა, „გუმბათის ყელში“ დატანებული წრიული ფორმის სარკმლებით. როგორც განმარტებიდან ირკვევა, მათში ზარები უნდა დაეკიდათ, რათა მტრის გამოჩენის შემთხვევაში განგაში აეტეხათ. სამრეკლოებში, ჩვეულებრივ, ზარის დასაკიდად გახსნილ ფანჯატურებს იყენებდნენ.



საფიქრებელია, ამ კოშკების თავდაცვითი ფუნქციის გამო, კედლებით ამოყვანილი გუმბათის ყელისებური ფორმა ამჯობინეს. კოშკები, როგორც ჩანს, ვერ აშენდა, რადგან მათი მსგავსი ღავით-გარეჯში არ მოიპოვება.

15. ვ.ბერიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 222-223.

16. იქვე, გვ. 225.

17. ტიმოთე გაბაშვილი, მიმოსლვა, ქართული მწერლობა, წ. V, თბ., 1983, გვ. 462.

18. ნ. ჩუბინაშვილი, რუსულ-ქართული ლექსიკონი, ტ. I, თბ. 1971; ტ. II, თბ. 1973.

19. იქვე, ტ. I, გვ. 85.

20. იქვე, ტ. II, გვ. 442.

21. ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და სოფელ ჩანგლში 1907 წელს, დაბრუნება, ტ. I, 1991, გვ. 319.

22. იქვე, გვ. 377.

23. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1936, გვ. 85.

24. ქართული ხელოვნება, ტ. I, 1942, გვ. 6.

25. იქვე, გვ. 6-7.

26. ძალზე ნიშანდობლივი შემთხვევაა გ. ჩუბინაშვილის საქმისადმი დამოკიდებულების თვალსაზრისით. საქმე და არა პიროვნული დაჟინებულობა – აი, რას გვიჩვენებს ეს შემთხვევა. 25 წლის განმავლობაში მის მიერ გამოყენებულ ტერმინთა გაგებაზე უარია ნათქვამი „პრაქტიკული მოხერხებულობის“ მოტივით და ეს გაცხადებულია მისი რედაქტორობით გამოცემულ სამეცნიერო ჟურნალში!

საავტორო მონაცემები

მაია გოშაძე

დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი.

ამავე უნივერსიტეტში კითხულობს ლექციებს საზღვარგარეთის თეატრის ისტორიაში.

სხვადასხვა დროს, გამოქვეყნებული აქვს პუბლიკაციები ამერიკული, ანტიკური და რენესანსის დრამატურგიის შესახებ.

ამჟამად მუშაობს თემაზე „ვარიაციები მითოსურ მოტივებზე“.

ტელ: +995(32) 996 564

მაია კიკნაძე

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი.

დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი თეატრმცოდნეობის განხრით.

მუშაობს ამავე უნივერსიტეტში. უძღვება სემინარს თეატრის კრიტიკაში. კითხულობს ლექციებს ქართულ თეატრზე. სადისერტაციო თეზისი: „ექსპრესიონიზმი ქართულ თეატრში“.

ამჟამად მუშაობს მარიონეტების თეატრის ისტორიაზე.

აქვს გამოქვეყნებული 50 ნაშრომი ჟურნალ-გაზეთებში.

ტელ: +995(99) 729 521

ლაშა ჩხარტიშვილი

დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი.

მუშაობს თეატრის ისტორიასა და კრიტიკაში. არის 3 წიგნის, 10-მდე სამეცნიერო ნაშრომისა და 200-მდე რეცენზიის ავტორი.

მოღვაწეობს შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ფაკულტეტზე თეატრის ისტორიის მასწავლებლად.

ამჟამად მუშაობს თემაზე – „მეფე ლირის სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემა XX საუკუნის ქართულ თეატრში“.

ტელ: +995(55) 630 155

lashachkhartishvili@yahoo.com

ეკა ცხადაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი.

დაამთავრა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კავკასიურ ენათა განყოფილება.

არის 130-ზე მეტი სამეცნიერო სტატიისა და საგაზეთო პუბლიკაციის ავტორი.

მის მიერ გამოქვეყნებული სტატიები ეხება ქართულ ფოლკლორსა და მითოლოგიას, მეოცე საუკუნის ქართული ინტელექტუალური მწერლობის მითოსურ პარადიგმებს

ამჟამად მუშაობს უახლესი პოსტსაბჭოური ქართული ლიტერატურული პროცესების შესწავლაზე.

ტელ: + 995(32) 539 076

ირა დემეტრაძე

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დაამთავრა VGIK-ის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი.

კვლევის სფერო: „რეალობის სოციალური კონსტრუირება მხატვრული ტექსტების მხრივ“; „ნაციონალურ-მხატვრული დომინანტებით სამყაროს ენობრივი სურათი“.

ტელ: +995(32) 224 945; +995(77) 710 243.

ელ-ფოსტა: salomesanel@yahoo.com

ნანა დოლიძე

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დაამთავრა ამავე უნივერსიტეტის უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი.

მუშაობს თანამედროვე მსოფლიო კინოსა და ტელევიზიაში მიმდინარე პროცესების პრობლემებზე.

გამოქვეყნებული აქვს 15 სამეცნიერო სტატია.

ტელ.: +995(32) 233 233; +995(99) 584 885

ნინო ერემაძე

დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი.
იკვლევს „თურქ კინორეჟისორ ილმაზ ვიუნეის შემოქმედების თავისებურებანი“.
ინტენსიურად ბეჭდავდა სტატიებს ჟურნალ-გაზეთებში, როგორც სამეცნიერო
ასევე საგაზეთო მასალებს.

გამოცემული აქვს სადიპლომო ნაშრომი წიგნად.

ელ-ფოსტა: caprocca@gmail.com

ტელ: +995(32) 390 847; +995(99) 565 170

ვახტანგ კუნცევ-გაბაშვილი

მუშაობს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში.
კითხულობს ლექციებს ხმასა და მუსიკაში კინოსა და ტელევიზიაში.

დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, პროფილით:
რეჟისორ-ოპერატორი.

1997-2003 – სტაჟირებას გადიოდა მიუნხენის უმაღლეს კინო-აკადემიაში
(DAAD-სტიპენდიანტი).

ამჟამად მუშაობს სადისერტაციო თემაზე: „ომისშემდგომი აღორძინების
პერიოდის გერმანული კინო“ (1945-1980).

გამოქვეყნებული აქვს რამოდენიმე სამეცნიერო ნაშრომი:

ელ-ფოსტა: redcut@web.de.

ტელ.: +995(32) 526 213; +995(77) 787 713.

ეთერ ოკუჯავა

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სრული პროფესორი.
მუშაობს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, არის
კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო კვლევითი ცენტრის წევრი.

დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სტაჟირება გაიარა
კინომცოდნის სპეციალობით მოსკოვის სახ. ინსტიტუტში (ე. სურკოვის
ჯგუფში).

სამეცნიერო კვლევების ძირითადი მიმართულებაა საზოგადოდ კინოთეორიის
საკითხები, ქართული კინოს შემოქმედებითი ტენდენციები, ჟანრები, ფილმის
სახვითი გადაწყვეტის პრობლემები, ზოგადად გამოძახველობითი სტრუქტურები,
ცალკეულ ხელოვანთა შემოქმედებათა კვლევა დროის ფაქტორის
გათვალისწინებით (ხელოვანი და დრო), თემატური ძიებანი და ფილმის
ესთეტიკური გადაწყვეტა და ა. შ.

ამჟამად მუშაობს თემაზე: ქართული კინო: „50-ანი წლები (უკონფლიქტობის
თეორია და „ლაკირების მეთოდი“)

ტელ: +995(32) 370 629; +955(99) 921 192

ელ ფოსტა: eterokujava@uandex.ru

ოლიკო ჟღენტი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი.

დაამთავრა ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტი.

მუშაობს ამავე უნივერსიტეტში ხელოვნებათმცოდნეობისა და სოციოლოგიის ფაკულტეტზე.

ლექციებს კითხულობს ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტზე.

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

ტელ: +995(99) 271 815

ელ-ფოსტა: olga-zhgenti@mail.ru

მანანა ანასაშვილი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამედიცინო უნივერსიტეტი ექიმი-თერაპევტის სპეციალობით; აგრეთვე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელოვნებისა და საზოგადოებრივ მეცნიერებათა ფაკულტეტი; რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი დრამის რეჟისურის სპეციალობით. ამჟამად მუშაობს თემაზე – „ტელევიზია პოსტმოდერნული კულტურის კონტექსტში“.

არის არაერთი საჟურნალო სტატიისა და სამეცნიერო შრომების ავტორი როგორც საქართველოში ისე საზღვარგარეთაც.

ელ-ფოსტა: manasashvili@yahoo.com

ტელ: +995(32)941 361; +995(99) 703 705

ვაჟა ზუბაშვილი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი (საპროდიუსერო სფეროში)

2002 წლიდან დღემდე მუშაობს ამავე უნივერსიტეტში.

2004 წლიდან მიყავს ვორკშოპი ტელევიზიაზე.

ტელ: +995(32) 392 124

მობ: +995(77) 500 907

ელ-ფოსტა: vajazu@mail.ru

zubashvili@zambler.ru

თინათინ ჭაბუკიანი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი რეჟისურის განხრით.

კვლევის სფერო: „ბავშვთა სატელევიზიო მაუწყებლის დანიშნულება და ესთეტიური თავისებურება“.

ტელ: +995(99) 944 700

იური მღებრიშვილი

ტექნიკურ მეცნიერებათა დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პედაგოგი (საგანი-მენეჯმენტი).

დაამთავრებული აქვს ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, კიბერნეტიკისა და გამოყენებითი მათემატიკის ფაკულტეტი (სპეციალობა – მათემატიკა).

ბოლო ათი წელია მუშაობს ხელოვნების მენეჯმენტის სფეროში. გამოქვეყნებული აქვს 30-მდე სამეცნიერო სტატია.

ელ-ფოსტა: iuri@caucasusfoundation.ge

ტელ: +995(32) 936 408

ბადრი ცხადაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი, კავკასიის ხალხთა მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი (აკადემიკოსი).

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი, ასევე თსუ ი. ვეკუას სახელობის გამოყენებითი მათემატიკის ინსტიტუტის კონსულტანტი. ასევე ამავე ინსტიტუტთან არსებული „ლოგიკისა და ენის გაერთიანებული ქართული ჯგუფის“ მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი (საზოგადოებრივ საწყისებზე) და ჟურნალ „ქართული ენა და ლოგიკა“ რედკოლეგიის წევრი, საქართველოს არქეოლოგიის ინსტიტუტის სამეცნიერო კრებულის „გურიას“ რედკოლეგიის წევრი.

დაამთავრა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ფილოლოგიის ფაკულტეტი ქართველურ ენათა (რესპ. სამხრეთკავკასიური ენები) სპეციალობით.

არის 170-ზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომისა და საგაზეთო პუბლიკაციის ავტორი. მათ შორის ორი მონოგრაფიისა და ერთი წიგნის („შუშანიკის წამების“ ტესტები).

ტელ: +995(32) 539 076

ეკატერინე კიკნაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი.

დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი ხელოვნებათმცოდნის სპეციალობით.

1998-2004 წლებში სწავლობდა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში კინოსრეჟისორო ფაკულტეტზე.

2006 წ. მიენიჭა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის წოდება.

იკვლევს XX საუკუნის ქართულ მხატვრობას.

ამჟამად მუშაობს თემაზე – „მხატვარ თემურ მაჭავარიანის შემოქმედება“.

ტელ: +995(77) 449 125

ელ-ფოსტა: eka-kiknadze@brambel.ru

ნატო გენგიური

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სრული პროფესორი. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

დაამთავრა თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის და თეორიის ფაკულტეტი.

არის საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლისა და პოპულარიზების კავშირისა „სიგნეტის“ დამფუძნებელი და გამგეობის თავჯდომარე.

არის მიუნხენის ბიზანტიოლოგიის მხარდამჭერი ასოციაციის „კვიანანტიკური არქეოლოგია და ბიზანტიოლოგიის“ წევრი.

სამეცნიერო ინტერესების სფერო: კულტურული მემკვიდრეობა, შუა საუკუნეების ხელოვნება, ქართული არქიტექტურის ისტორია, ხელოვნების ტერმინოლოგიის საკითხები.

გამოქვეყნებული აქვს 16 სამეცნიერო ნაშრომი, მათ შორის ერთი მონოგრაფია.

ტელ: +995(93) 244 278

ელ-ფოსტა: natogengiuri@mail.ru



THEATRE STUDIES

Maia Goshadze

“TEST” IN THE SPHINX GORGE

Summery

In the article “Test in the Sphinx Gorge” issues of unilateral intellect that ignores self perception, recognition of this one-sidedness and a problem of an accompanying spiritual infantilism of a human being is based on mythological motives and related literary works may it be the Oedipus myth, Pedro Calderon’s play “Life is a dream”, Thomas Mann’s “Doctor Faustus” or Pedro Almadovar’s movie-paradigm “Talk to her”.

From the author’s point of view all of the above-listed myths and literary works each on their own reveal the overwhelming force of rationalism alienated and distant from all that’s irrational and emotional. By ignoring human’s internal and spiritual essence the mythical and literary heroes come to self destruction just as they are equally gloomed by the predetermined cosmos they are placed to evolve in. The only direction of an internal “gaze” seems to be towards the perception of the surrounding world.

In author’s opinion the all-destructive authoritarianism is expressed by the almighty absolutism of the scientific reason. A human creature as a predetermined end result becomes a logical, easy to direct and control being whose symbolic reflection finds itself in myth about Oedipus as the Sphinx test, in the form of an astrological forecast in Calderon’s play and is presented as an experiment on decreasing a human being in size in Almadovar’s movie.

A patriarch father archetype in the article is rather expressed by the all destructive world outlook which literally takes hold of internal and spiritual sides of human essence than by monarchical absolutism feared by its subordinates.



ABOUT AUTHOR

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University, faculty of art criticism. Since 1986 until now I am working as a lecturer of European and American dramatic art. I am the author of dissertation "The dramatic art of Tennessee Williams"(1990). From 1994 until 2002, I worked in Georgian TV-Radio Corporation as an editor in the department of arts. I am also an author of a theatre program and scientific publications on American, Antique and Renaissance drama. From 1990 I acquired master's degree in arts. Fluent in Georgian, Russian, English. Currently I'm working at the problem of interpretation of mythological themes.

Tel: +995(32)996 564

Maia Kiknadze

TURKISH SHADOW THEATRE "KARAGOZI" Summery

In the article "Turkish shadow theater "Karagöz", there is given the ways of foundation and development of shadow theatre in Turkey; stories and legends about Havivat and Karagöz and their description as puppets of shadow theatre (appearance, clothing).

There is also given the ways of making the puppets and the role of puppet maker's role in the shadow theater, the rule of giving a performance and its arrangement which included 4 necessary parts (introduction – mukaddime, dialogue – muhavere, acting – main play - Fasl and the end - Bitis).

Here is also discussed the repertoire of the shadow theatre, plays which were written in the language understandable to people and it was made of comic, hidden elements that caused its popularity and closeness to people. It also described the life of different people living in Turkey.

There are distinguished the characteristic features of the play in the article: arguments between the acting persons, parody of other personages by

Karagöz, posing, pattering and so on.
These caused laugh and admiration in the audience.

The “Karagöz games” also spread in other countries and Georgia as well.
In the conclusive part it is narrated about the role and meaning of Karagöz in the development of Turkish national theatre.

ABOUT AUTHOR

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

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

Dissertation thesis: “Expressionism in Georgian theatre”.

Is an Assistant Professor.

Currently works on the puppet theatre history.

Published 50 works in newspaper-magazines.

Tel: +995(99) 729 521

Lasha Chkhartishvili

FOR KING LEAR’S INTERPRETATION ISSUE BASED (On Kote Marjanishvily’s creative work) Summery

In publication “for King Lear’s interpretation issue in Kote Marjanishvily’s creative work”, Lasha Chkhartishvily reviews the new stage in the history of Georgian theatre, which connects with new model European theatre’s creation attempt. After this he speaks about tendencies which were in Georgian theatre, at time and in which mainly means the new point of view and the attitude to Shakespeare and specifically to “King Lear”.

Then he speaks about Shakespeare’s Georgian translations and basically reviews producer’s personal peculiarities and the manner of working. He uses opinions of different critics and gives us Marjanishvily’s classification of the play characters. He thinks that the most important thing is Marjanishvily’s attitude to “King Lear”. His “Lear” is a more realistic character.



At last author concludes that Marjanishvily's non-incarnative interpretation is very interesting at present and thinks, that his attitude and opinion is also very important in the "King Lear's" stage history, because his opinions and ideas take place in Georgian theatre at time.

ABOUT AUTHOR

Theatre theoretician. Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University, faculty of theatre studies. Works in theatre history and criticism. He is the author of "History of Batumi Opera House", "Batumi Tikinebi Theatre" and "Critical Sketches". He is also the author of ten scientific works and about two hundred critical articles. Was elected as the best student and theatre theoretician of 2004. Is the author of the best critical article on theatre of the year 2005.

In 2006 received the President's scholarship and a grant. Works at Shota Rustaveli Theatre and Film University, faculty of the arts as a teacher of theatre studies. Currently works on "Problem of king Lear's Interpretation in 20th century Georgian Theatre".

E-Mail: lashachkhartishvili@yahoo.com

Tel: +995(55)630 155

Eka Tskhadadze

GRIGOL ROBAKIDZE'S DRAMATIC SYMPHONY "LONDA" AND SYMBOLIC OF THE FLOWER LOTUS

Summery

Grigol Robakidze's "Londa" is the first dramatic text, which was written in 1917 years. Its must mark, that before "Londa" Grigol Robakidze's had not tried to make artistic prosaic work. He tried to find "oldest" root in this drama and to show beauty of the heathen world and severity for the Georgian reader. Grigol Robakidze's "Londa" is suggested with the Nietzsche's "Idea of the eternal return" and first made mysteries of the "Gilgamesh".

Grigol Robakidze's "Londa" represents last period of the heathen and begin-



ning of consolidation of the new religion, when human sacrifice offering just was made, but men were beginning to criticize it. Main hero is a most beautiful throwing by sea's element such as Serena. Grigol Robakidze draws a line of the unusual arise and supernatural beauty. To see Londa is as fatal, as Artemis, who cruelly punishes unhappy Achaean.

Flower of Lotus is a symbol of Londa. Loading of the mythology is marked mainly by the flower of Lotus, because in old India Lotus ties up with born beauty of a woman and severity, but in old Egypt goddess was decorated with this flower.

“Londa” is a new type of work in Georgian literature and Georgian theatre, before that mythical woman never had such a scale. With “Londa” began a whole gallery of women in Grigol Robakidze's drama. With expressive manner fulfilled heroine woman's face was such imprisoned and indubitable, that from that minute on she was called “Aphrodite” and “Virgo.” Grigol Robakidze made beautiful entourage of Londa: heathenish divinity charming to the drama, priest cruel ting the situation, there exposing mission oak-tree and snake. Majestic hymn of the sun divinity suggested by “Lileo”.

Grigol Robakidze called his first dramatic work “symphony” and was proud of it.

ABOUT AUTHOR

Ph.D. in philology.

Graduated from I. Javakhishvili State University's faculty of Caucasian language studies.

Ph. D. in philology, literary scholar, folk scholar, critic, the nominee of the 2004 literary award “Saba”, author of more than 130 scientific and newspaper articles. Her publications refer to Georgian folk studies and mythology, paradigms of 20th century Georgian intellectual literature.

Currently works on the research of post-soviet literary process (prose, poetry) in Georgia.

Tel: +995(32) 539 076



FILM STUDIES

Ira Demetradze

CINEMA HISTORIOGRAPHY AND TRADITION OF THE CLASSICAL Summery

American society and the formation of America's socio-cultural environment as a whole have been greatly influenced by the cinematography as means of mass communications. Time line of American cinematography reflects all too well the socio-political characteristics of each historical era for example "Hayes" code era" (1932-37); "Mc Arthur era"(1946-60). Under the influence of Alehouse's works the so-called Neo Marxist theories start to evolve parallel to social history: Cinematography runs materialization of ideological programs and directs an individual in favor of the state.

In the core of every ideology there is a counter-ideology to destruction in Maya Derain's "Afternoon traps" of 1943; Andy Warhol denies the idea of physical existence itself.

Fleming's "Gone with the wind" (1939) is a brilliant example of national epos of the victim. "Challenge destiny" is first and foremost principle of the so-called Americanism. America views herself only in futuristic perspective and strives for realization of her goals and tasks.

From the seventies on allusion becomes one of the main characteristics of American cinematography. In the nineties allusion is subjected to intellectualization ("dead Man" 1995).

Mythology and Ideology free Europe does not produce value cinematography anymore. As for America cinematographic focus is shifted to translation universal myths like "300" and cinematography itself as Neo Babylon serves merging of various languages and cultures creating a universal cinema language for one unified western and eastern cinema audience.

ABOUT AUTHOR

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University (field of cinema studies).

Research field: Artistic construction of reality according to literary texts; verbal picture of the world in terms of national-artistic dominants.

Published a number of scientific works.

Tel: +995(32) 224 945; +995(77) 710 243

E-Mail: salomesanel@yahoo.com

Nana Dolidze

FEAR, OBJECT, TECHNOLOGY

Summery

Horror is one of the most popular genres in cinematography and its history is just as old as that of the cinema itself. Although the genre itself did not have one specific development direction. Every era and nation has its very own object of fear, but the way it's wrapped and presented in cinematography is far more important than the object itself.

What is the reason behind the popularity of the horror genre? Who are the heroes that scare us, what is the object of fear and what are the techniques used to make the spectator scared.

We detect certain clichés in classic horror movies. Although the complex cluster of stylistic, technical and directing ways that undergo a constant change is more vital. Experiments in the field of myths and archetypes of mass consciousness is different on every level and in every country's cinematography. There are fear technologies that cinematography borrowed from literature. There are the ones created by cinematography itself – the dirty techniques. Computer special effects have not only changed the narrative language, but started to require a high level of interactivity from the authors. Nowadays, technology-wrapped human civilization is far scarier than vampires and monsters. Terrorism, Globalization and Global Networking have become new objects of fear for humankind, requiring a proper genre reflection in the field of art.

What will the new technologically wrapped fear object look like and how will it influence the spectators. The genre changes, acquires new formulas and skills from other genres for one primary reason – to help the humankind overcome the basic universal fear or on the contrary make the expected danger even more severe.

ABOUT AUTHOR

Associate Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Graduated from the same university's faculty of Film Studies.

Works on the problems of current processes in world film and television.

Is the author of 15 scientific articles.

Tel: +995(32) 233 233; +995(99) 584 885



Nino Eremadze

„YILMAZ GUNAY'S MOVIE LANGUAGE'S CHARACTERISTICS”

Summery

This article is about Turkish cinema and dedicated to the outstanding Turkish film director, writer and revolutionary Yilmaz Guney (1937-1984). Yilmaz Gunay was the first who brought to Turkish cinema the world acknowledgment. At the Cannes International Film Festival 1982 his film „Yol” („The Road”) shared the Grand-Prix „The Golden Palm Branch” with Costa Gavras' film „Missing”. This day was the greatest in history of Turkish cinema.

Yilmaz Guney's creature is the most interesting part in Turkish cinema. Guney was innovator creature in 20 century's Turkish cinema. He was a realist maker. All his life Guney was looking for new subjects, new aspects. Most of all his principles are in his latest film, the wall”. This film is too much realistic and fools with love to his national, Kurdish people. All his movies are fool with kindness and thinks about freedom. Especially strong we felt it in film - „Yolk” („The Road”) and in his last work „Dover” („The Wall”). Gooney was the greatest phenomenon in 60-70's Turkish Cinema; he was a national hero of Turkish and Kurdish people. All his life he was fighting for freedom of Kurdish people and he died in this war when he was 47 years old. He died in Paris and was berried in Perlashez cemetery. His movies and books always stay as greatest works in Turkish art.

ABOUT AUTHOR

Has finished: Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Research: „Turkish filmdirector Yilmaz Guney's creatyre's characteristics”.

Nino Eremadze Intensity was printing vision and journalese articles in journals and newspapers. She has published her degree work a book.

E-mail: caprocca@gmail.com

Tel: +995(32) 390 847; +995(99) 565 170

Vakhtang Kuntsev-Gabashvili

**INDIVIDUAL CULT AND NATIONAL EPOS
IN GERMAN CINEMA (1930-1932)
Summery**

In the article of the Georgian professional film-director, screenplay author and cameraman are examined the German films most typical for the period of spiritual Renaissance, and also researches of cinema critics and the press of that period. This method assists the author and readers to understand atmosphere of post-war period and role of such powerful psychological weapon as cinematograph is, regardless of country, traditions and historical periods.

The subject on the German cinema of post-war Renaissance period awaked author's interest because present economical and political conditions in Georgia look like to the German ones after destruction in the World War II. Furthermore, conditions of the Georgian modern cinema look like to the German one after the World War II.

If the post-war epoch of the German cinema is the epoch of ruins, then the films of that period are films of "ruins" and paraphrase about Kaligari ("And again Kaligari") maybe common definition for three "ruins" – for the films, created just after the World War II: "Und über uns ist Himmel", "Wir treffen uns wieder", "Und wieder 48". Remarkable, that some films created in 1930-1948, begin from conjunction "AND". The same situation is with films "Irgendwo in Berlin", "In jenen Tagen", "Film ohne Titel", "Zwischen gestern und morgen", or "Das verlorene Gesicht", "Der Weg ist weit" – even titles of the films speak that people in that period lost orientation in time and space.

ABOUT AUTHOR

Works in Shota Rustaveli Theatre and Film University. Lectures in music and voice editing in Film and on TV.

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University, department of directing/director of photography.

1997-2003 made an internship in Film School Munich, Germany (DAAD scholarship).

Currently works on the topic: "Post-war Renaissance period of German Cinematography (1945-1980)"

E-Mail: redcut@web.de,

Tel: +995(32) 526 213; +995(77) 787 713



Eter Okudjava

**TIME AND MIKHEIL KOBAKHIDZE'S
CREATIVE ABOUT "TIMELY"**

Summery

Georgian film's history on all stage of its being, are connected with the social-cultural and for a time aspect. If we study author's problems with this corner in Georgian film, soon we remark. That there is a lot of individual feeling of the social, cultural, political and religion plats in the film processes quality, will became important to show equal momentary reality. On this consideration phone, person of the author more and more became important and not only from our interest, but for too, that such reality, if even there being author's film too. I think that our interest with this theme became from this and not on the country. So for us interest author's problem - not reflect such as in the individual, feeling universe of the society's personal - intimate represents in the film's poetics, but author's personal - intimate self feeling, may be prognoses of the future too, which birth art. But, quality of feeling -- by parallels self thematic and subject - which means emotion mood. Mainly produce with result in the film not as in the other part of the arts I have sight author's film.

In the cinema history there are confess postulate, that film - it is a language, we may definition like that: film - is a language, which depict, in that or this time with different subject and forms, but they are adequate of the last time, we study only this question from on the example of the M. Kobakhidze's one of the film.

ABOUT AUTHOR

Full professor of Shota Rustaveli University of Theatre and Film.

Works in Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema. Is a member of Cinema History and Theory scientific research center.

Graduated from Tbilisi State University. Was an intern at Moscow State Institute as cinema historian in E. Surkov class.

The main research directions are: issues of public cinema theory, artistic tendencies of georgian cinema, genres, problems of artistic movie solutions, general expressive structures, reasearch of individual artists and time-considering reasearch (artist and time), thematic research and esthetic solutions of the movie.

Currently works on the following topic: Georgian Cinema of the 1950s (theory of non-conflict and „method of applying“).

Tel: +995(32) 370 6 29; +995(99) 921 192

E-mail: eterokujava@uandex.ru

Oliko Jgenti

**MYTH AND HISTORICAL NARRATIVE IN
FILM AND LITERATURE**

Summary

In the 1920s America is viewed as a kind of cinema land of romantic illusions in the consciousness of a soviet man just as an ordinary American stands for a movie hero. Such a mythical aura made the harmonious coexistence of soviet and capitalist systems possible. But starting from the 1930s as a result of active soviet myth propaganda different political myths start to emerge about imperial America within the Soviet Union.

Due to globalization processes and critical discourse, there is a need of review and reinterpretation of Steinbeck's documentary sketch "Russian Diary" (1947). The book is based on the account of the writer John Steinbeck's and the photographer Robert Kappa's journey in the Soviet Union. The article gives a different viewpoint on political, social and mythological "layers" of the diary and analyzes them from a whole different perspective.

Unlike myths of "Communist paradise" and "People's international community" Steinbeck analyses a whole different myth in his "Russian Diary"; that of "the second paradise" or in other words the Georgian myth.

Article states that the myth of "the second Eden" or the Georgian myth actually influences Steinbeck's new novel called "East of Eden" (1952), where previously absent layers of writer's world outlook start to emerge.

ABOUT AUTHOR

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

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

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

Tel: +995(99)271 815

E-Mail: olga-zhgenti@mail.ru



MEDIA STUDIES

Manana Anasashvili

TV NEWS IN THE POSTMODERN WORLD

Summery

“The medium is the message. Any understanding of social and cultural change is impossible without a knowledge of the way media work as environments”
- Marshall McLuhan

During the past 50 years, a silent revolution in the way we receive our news has taken place. This revolution is so pervasive that it encompasses all social classes and races. It is the television revolution. In a period of 10 or so years, television spread so quickly that it became available to virtually all families, even in developing Georgia, regardless of their income. It has become the primary source from which we receive news and also the primary means by which we entertain ourselves. Yet, few have stopped and asked how has this transition from a newspaper-radio based culture to a television based culture affected the way we perceive our world; how has it affected the way we think and discourse with others?

This article researches the nature of today's TV news and its main postmodern characteristics.

ABOUT AUTHOR

Associate Professor at the Department of TV and Film. Rustaveli University of Theatre and Film.

Education

Tbilisi Medical University; Therapeutist

Tbilisi State University; Arts History and Criticism

Rustaveli University of Theatre and Film; Stage Producer

Researches Television within the Context of Postmodernism.

Published several articles and scientific works in Georgia and abroad.

E-Mail: manasashvili@yahoo.com

Tel: +995(32) 941 361; +995(99) 703 705

Vaja Zubashvili

**SOME ASPECT OF MODERN INFORMATION
SPACE TOWARDS TV PRODUCER**

Summery

Modern TV producer, on which direction he or she must work, should be able to perceive difficult information space, to know social-political and cultural space.

TV is a process contracted difficult creative of media and art's. It is a social institute, on which indifferently each member of the society. In process of globalization changes system of entrance valuable for society and there expedient hierarchy, change inside structure of the world's valuable.

TV formulates and gathers mass opinions in synchronization and imagination of the worlds' constructed and on arrangement. In the Post-Soviet Georgia, on ford of deficiency professional cadres, with fast tempo developed process of TV space formulation. In front of TV stopped new task. It brought transitional stage with its complicated, include in global information space, commercial. But depict of total professional cadres made total dilettantism. Many people with empirical knowledge of the technique and technology (although with colossal work) accommodate with modern Georgian TV space and their forces conquers only provoke of the technique (but not technological!)

In my practice, with my immediate share, formulated three messenger companies (channel 9, Iberia, Mze (the sun)). In this process, with TV, there are grew new cadres (journalists, producers, designer, operators...) – they too, who had clear basis professional knowledge, we had experience and they, who began from zero. Exactly observation on this process made me motivation to develop point of view which formulated in the beginning of this article. It found that daily demands creative thinking of the modern TV space levitations traverse difficult technological (and not technique!) in this process, which is symbioses components of the basic knowledge, world outlook and many others components.

It is important, that as modern TV producers must learn well and comprehend process and problems (and not only!).



ABOUT AUTHOR

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University.
(field of TV production)

Since 2002 year until today works at Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Since 2004 year leader of the workshop of TV.

Tel: +995(32) 392 124; +995(77) 500 907

E-mail: vajazu@mail.ru; zubashvili@zambler.ru

Tinatin Chabukiani

SOME ASPECTS OF TV AND YOUTH GENERATION INTERACTION

Summery

They say that TV is a virus, which spread with unheard rapidity in the world. One part of society sits in front of TV for hours and watch everything, that is shown there, the second part selectively, but none can ignore the “Magical box” itself

People watch TV and forget that they become an object of manipulation.

Children from three years (and more early) became intensive TV spectators. More of its bad influence is later revealed from ages 13 to 15.

How TV actually influences children’s’ minds may be judged by the term “Tesebico” or “TV children’s” new generation in Japan.

Special programs and TV channels of science, arts of music, painting are created for that purpose.

Unfortunately spectators in Georgia do not have such luxury. In Georgia are only ten TV companies (Public Messenger, Rustavi 2, Caucasus, Mze (Sun), Imedi (hope), I stereo and others) with a major lack of children’s programs.



Recently a youth talk-show "Wall" appeared on "Public Messenger" with active teenage audience. Hopefully this would be the case to start the policy of creating children's programs on all major levels of Georgian television.

ABOUT AUTHOR

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film.

(Field of cinema).

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University, faculty of directing.

Research field: Public designation and aesthetical peculiarity of the children TV messenger"

Tel: +995(99) 944 700

CULTURAL STUDIES

Badri Tskhadaze

FOR GENERATE-INTERACTION OF THE ETHNOGRAPHICAL TERMS BAST (BASTI-BUBU/GASTI BUBU) BAKHT

Summery

It's very rare nation or nations such as Georgian in the world which has so rich ethnographical past. Georgian dance folk-lore's multiform and terms variety shown in the dance terms. On that side dance sort out one of the old Georgian dance Basti with its oldest tradition, which at the same time with its synonymous names raises a question of the investigators interests.

Basti is one of the oldest kind of the Georgian dance which finished with foot's beat. This explanation comes out from the old Georgian lexicographers Sulkhan-Saba Orbeliani's "Cluster of the Word". It must say, that this word till today keep Georgian live in Turkey.

It's clearer, that mainly Bast//Bakht born by the word voice, noise and they are synonyms of the Basti and Bakhti.

Bast, such as Georgian ethnographical term, still use for today – it became one of the contain part of the new chorographical term. It is for us well known "Basti Bubu". Here, in this case Basti is same, which we study up Bast and



from there are working word forms, Bubu is a verb word from Bubuni, in which there is not appear Nari _ it is invisible.

We think, that “Gasti Bubu” is a such as constructed, as “Basti Bubu”, Gast like voice word, but Bubu comes out from the first meaning word Bubun. Basti Bubu//Gasti Bubu is contain with two words composites and they are not other, if it is not same variation forms of the meaning dance, such as called, as dance contents.

ABOUT AUTHOR

Associate Professor at Shota Rustaveli University of Theatre and Film of Georgia [Faculty of Art History and Sociology] Ph. Doctor of philology, [Cartvelologist- Caucasiologist]

Graduate of Faculty of Philology J. Javakhishvili State University of Tbilisi.

Active Member (Academician) Academy of Sciences of The Caucasian Peoples

Author Of more then 140 scientific and newspaper articles.

Her publications refer to Georgian phaleografical – Book–learning, Georgian (Cartvelian =megrelian-svanian-chanian) grammer, stylistics

CULTURAL MANAGMENT

Iuri Mgebrishvili

ARTS MANAGEMENT FOR PRIVATE AND PUBLIC SECTORS OF CONTEMPORARY MARKET

Summery

This article examines issues of arts management not only as a driving force behind all efficient processes but also as a basis for arts development. These processes are managed by a unique and universal individual – a manager.

Management is a tool of achieving an objective and solving a practical task as well as a complex set of mental processes turned into a unity of planned management along with coordination, control and spotting. Management fulfills its tasks in a specific environment and as for specific tasks; they are managed by a specific manager.

The following types of managers can be identified in arts management: a basic product manager, a manufacturing manager, informational-advertising

manager, ground manager, coordinating-representational manager and a service manager. Based on the following, we can consider universal management as a systematic management of establishment, presentation, maintenance, advancement and sale of goods and services.

A specific product dictates a specific organizational form of management. There are following types of organizational management: individual management, collective management and a structural management. These types are each examined in the article.

Attention is drawn towards the functional role of a manager, whose task it is to identify a set of basic problems, make professionals and public aware of those problems as fast as possible and provide strategically substantiated conclusions and decisions.

ABOUT AUTHOR

PhD. in technical studies

lecturer of management studies at Shota Rustaveli University of Theatre and Film. Having graduated from I. Javakhishvili Tbilisi State University faculty of cybernetics and practical mathematics as mathematics major he has been working in the art management field for last ten years. He has released about thirty scientific publications.

E-Mail: iuri@caucasusfoundation.ge

Tel: +995(32)936 408

ART HISTORY

Eka Kiknadze

HISTORIAN SURROUNDINGS AND GEORGIAN SCULPTURE **Summery**

Modern Georgian history of sculpture begins with Georgian sculptors Iakob Nikoladze and later Nikoloz Kandelaki's work in XXth century. Both of them lay their own artistic way in sculpture. Nikoladze, as Rodin's successor, worked in impressionism and salon painting, but Kandelaki, who was the follower of Maillol, was characterized with rich plasticity and monumentality.

Georgian sculptors' next generation's art developed in the dictatorship of the communist times, when monumental sculpture was considered mainly as means of socialist propaganda. By stylistic marks, it is very similar to monumental sculpture of the Soviet Union and Fascist Germany, because both have been formed in the very core of totalitarian regimes. Both of them being pseudo monumental, serve identical thematic and stylistic requirements: depiction of leaders, pathetic patriotism, the victim sacrificed for idea and motherland transmitted in huge sizes, without taking into consideration the surroundings with naturalistic-realistic forms. For the present, Modern Georgian sculpture does not show any new tendencies and last examples in means of forms are old repetitions.

ABOUT AUTHOR

MA in Art History.

Education: Art Historian.

Tbilisi State University Art History Faculty's department of Art History Workplace and activity.

Research material: 20th century Georgian art. Currently works on the research of Temur Machavariani's painting.

Tel:+995(77) 44 91 25

E-mail: eka-kiknadze@brambel.ru

Nato Gengiuri

**SEVERAL ART TERMS ACCORDING TO OLD
GEORGIAN WRITTEN MATERIAL**
Summery

Numerous international terms are found in Georgian specialist literature. In addition, there are some terms which have existed in Georgian from earliest times. In some cases Georgian and international variants of one or another term are used in parallel. The Georgian variants of terms were used with different meanings at various times.

In the present paper the history of several art terms are discussed and their meanings at different historical stages are specified.

Georgian written documents of the 18th-19th cc. have preserved descriptions of buildings, allowing identification of architectural terms prevalent at that time as well as their meaning. It is attested that the term *kamara* (vault), similar to its modern sense, was used from the very outset to denote a structure covering a space. The concept *taghi* (arch) emerged relatively later, in the first quarter of the 18th c. Subsequently, their specific meanings were confused: at first they were used as synonyms, and from the beginning of the 20th c. they received inverted significations. In Georgian art studies these terms acquired their present meaning at the beginning of the 1940s.

ABOUT AUTHOR

Full Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Graduate of Faculty of History and Theory of Art, I. Javakhishvili State University.

Founder and Chairman of Union for Study and Popularization of Cultural Heritage of Georgia "Signeti".

Member of Munich Association "Late Classical Archaeology and Byzantinology".

Member of Committee of Immovable Monuments, Ministry of Culture, Protection of Monuments and Sport of Georgia.

Sphere of scholarly interests: cultural heritage, medieval art, history of Georgian architecture, questions of art terminology.

She has published 16 scholarly papers, including one monograph.

Tel.: +995(93)244 278

E-Mail: natogengiuri@mail.ru

ISSN 1512-4215

ნ. 11/18.

2-00
საქართველოს
საგარეო ურთიერთობების
სამსახური

