

სახელოვნებო მეცნიერებათა ქიზიანი

ART SCIENCE STUDIES

№ 3 (64), 2015

769

2015

საპარტოვლოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი



**Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
კიებანი

№3 (64), 2015

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2015

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3 (64), 2015

სარედაქციო საბჭო
ნანა დოლიძე
გიორგი
სინარულიძე
მანანა
ლევკორაშვილი

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი
მარიკა
მამაცაშვილი

დაკაბადონება
ეკატერინე
ოქროპირიძე

ინგლისური ტექსტის
რედაქტორი:
მარიამ
სხირტლაძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მანანა მასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

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

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 29 43728
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com
Web: www.tafu.edu.ge



Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies №3 (64), 2015

Editorial Group

NANA DOLIDZE
GIORGI
SIKHARULIDZE
MANANA
LEKBORASHVILI

Materials supplied for the volume should be provided with corresponding scientific appliance. Paperwork concerning author's academic qualification and summary of work should be attached in Georgian and English languages.

Literary Editor

MARIAM IASHVILI
MARIKA
MAMATSASHVILI

Printed version of the volume is sent out to various international research centers.

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli
Avenue №40

**The editor of English
Text:**

MARIAM
SKHIRTLADZE

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Second Block

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

Tel/Fax: +995 (32) 29 43728
Mob: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com
Web: www.tafu.edu.ge

08709



სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

მარინე (მაკა) ვასაძე მითი, ომი, ქალი და რეალობა	10
მაია კიკნაძე ჯეირურის თეატრის თავისებურებანი	18
ანაზერა ერეკლეაძე შექსპირის ტრაგედიის განვითარება ყაზახურ თეატრში	29

კინემცოდნეობა

პაატა იაკაშვილი თბილისის მმ-14 საერთაშორისო ფესტივალზე ნაჩვენები ზოგიერთი ფილმის გააზრება „კულტურათა დიალოგის“ კონტექსტში	34
ლელა ორბელიანი სადაც ორი სამყარო ერთდება (ევროპული კინემატოგრაფის გავლენა და ქართული კინოს თავისებურებები)	48
ლელა წიფურია „ბერდშეინი“- კოლივუდური სტანდარტი და არატიპური კოლივუდური ფილმი	78

მუსიკათმცოდნეობა

გვანცა ლენჯილია ალექსანდრე სპრიანინის მისტერიის იდეა ელენა ბლავატკაიას „საიდუმლო დოქტრინის“ შუქზე	87
---	----

დოქტორანთა სამეცნიერო სტატიები

გიორგი გვიშანი
პირველი სერიის უცნობი სიბლი103

ხათუნა დამჩიძე
აჭარული საცემკვანო ფოლკლორი115

რევაზ შატაკიშვილი
მობონებების რაობის განსაზღვრა
ტენესი უილიამსის „მინის სამხეცეში“135

მაია ღვინჯილია
ცოცხალი ტრადიციების ტურისტული
ღირებულება149

CONTENTS

THEATRE STUDIES

- Maka (Marine) Vasadze**
MYTH, WAR, WOMAN AND REALITY161
- Maia Kiknadze**
PECULIARITIES OF THE JAPANESE
JORIRI THEATRE162
- Yerkebay Anar**
THE DEVELOPMENT OF SHAKESPEARE'S
TRAGEDIES BY THE KAZAKH THEATERS163

FILM STUDIES

- Paata Iakashvili**
UNDERSTANDING OF SOME SCREENED FILMS
IN THE "CONTEXT" OF DIALOGUE ON TBILISI
INTERNATIONAL FESTIVAL 14TH170
- Lela Ochiauri**
THE POINT WHERE THE TWO WORLDS COME
ACROSS
(Impact of European Cinematography and
Characteristics of Georgian Cinematography)171
- Lela Tsiphuria**
"BERDMAN"-THE HOLLYWOOD STANDARD
AND NONTYPICAL HOLLYWOOD FILM173

MUSIC STUDIES

- Gvantsa Gvinjilia**
ALEXANDER SCRIABIN'S IDEA OF MISTERY IN
THE LIGHT OF ELENA BLAVATSKAYA'S
"SECRET DOCTRINE"174



UNIVERSITY'S PhD PROGRAM

Giorgi Gvishiani
UNKNOWN CHARM OF FIRST EPISODE176

Khatuna Damchidze
ADJARIAN CHOREOGRAPHIC FOLK177

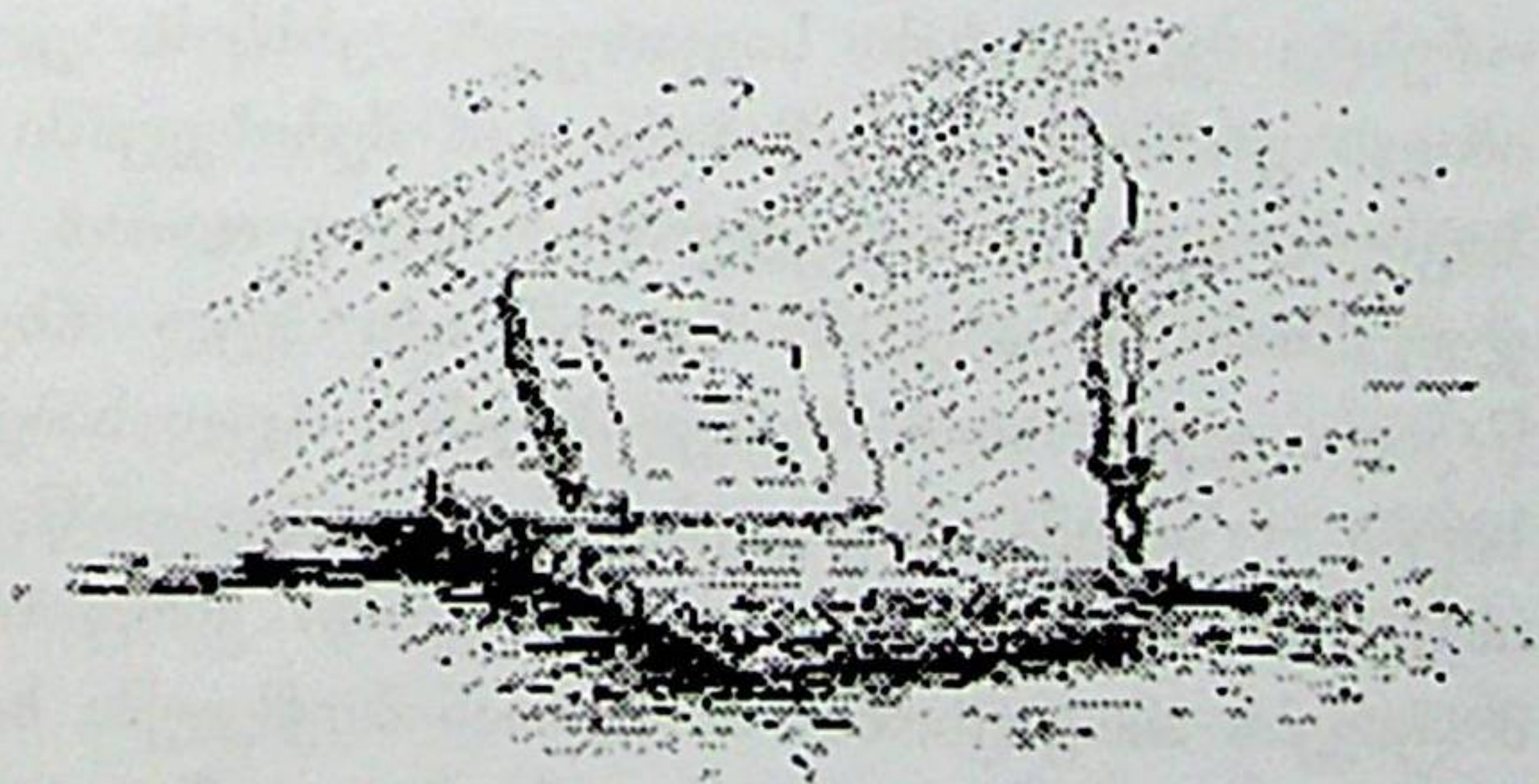
Revaz Shatakishvili
DEFINING ESSENCE OF MEMORY IN
TENNESSEE WILLIAMS'S "THE GLASS
MENAGERIE"179

Maia Gvinjilia
TOURISM VALUE OF LIVING
TRADITIONAL181





თეატრის ისტორია



მარინე (მაკა) ვასაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მითი, ომი, ძალი და რეალობა

XX საუკუნის ხელოვნებამ (ფრიდრიხ ნიცშედან მოყოლებული) მითი ახლებურად გაიაზრა. ჰარმონიულ, რაციონალურ „აპოლონისებურ“ საწყისს ცვლის „არაცნობიერი“, „ქვეცნობიერი“, უმართავი, სტიქიური „დიონისური“ საწყისი. ამ შემთხვევაში, ჩემი ინტერესის საგანია ომის და ქალის თემა მითში, კონკრეტულად მითის თანამედროვე ინტერპრეტაციები იუჯინ ო'ნილის „ელექტრას უხდება ძაძვებში“ (1931) და დათო გაბუნიას, დათა თავაძის „ტროელ ქალებში“ (2014).

ამერიკული დრამატურგიის მამამთავარმა იუჯინ ო'ნილმა აშშ-ის სამოქალაქო ომის თემა და მისი შედეგები გაშალა ატრიდების ბერძნული მითის მიხედვით. კონკრეტულად, დაეყრდნო ესქილეს ტრილოგიას „ორესტეა“. ო'ნილამდე აშშ-ში ელექტრას „გადამუშავებული მითი“ აისახა რობინსონ ჯეფერსის დრამატულ პოემაში: *The Tower beyond Tragedy* („კოშკი ტრაგედიის მიღმა“). აქ, ფინალში ავტორი ინცესტის თემასაც შეეხო. გველის ნაკბენისგან მომაკვდავი ორესტე ელექტრას სიყვარულს უხსნის, ელექტრაც იმავეს გრძნობს ძმის მიმართ (ამ შემთხვევაში აშკარაა ზიგმუნდ ფროიდის გავლენა). ო'ნილი, ალბათ, იცნობდა ჯეფერსის ამ პოემას, მაგრამ იგი სულ სხვა გზით წავიდა. ჯეფერსთან მოქმედება ისევ ძველ საბერძნეთში ხდება. ო'ნილმა მოქმედების ადგილად ე. წ. „ახალი ინგლისი აირჩია“, მის ტრილოგიაში ვერც ინცესტის მოტივებს ამოვიცნობთ. ო'ნილთან მოქმედება სამამულო ომის დამთავრების შემდგომ პერიოდში – 1865წ.

გაზაფხულიდან 1866 წ. ზაფხულამდე ვითარდება. თუკი ესქილესთან ატრევსის შთამომავლების ტრაგიკული ისტორიაა გადმოცემული, იუჯინ ო'ნილი მენონების ოჯახის ტრაგიკულ ამბავს გადმოსცემს. ორივე ტრილოგიაში ომი, ომის შემდგომი პერიოდი, ადამიანებს სულიერად და ფიზიკურად ანადგურებს, ოჯახებს ანგრევს. ორივეგან ქალის როლს უდიდესი დატვირთვა აქვს მინიჭებული. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პირველად დრამატურგიაში „ელექტრას“ მითი გამოიყენა ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალმა, ერთაქტიან პიესაში „ელექტრა“. ამ შემთხვევაში ავსტრიელი მწერალი, დრამატურგი სოფოკლეს ტრაგედიას დაეყრდნო. (1903წ.). (აღსანიშნავია, რომ შტრაუსმა თავისი ოპერა „ელექტრას“ ლიბრეტო სწორედ ამ პიესაზე ააგო).

ესქილეს ტრილოგიის შემადგენელი ნაწილებია: „აგამემნონი“, „ქეოფორები“ (დამტირლები) და „ევმენიდები“ (ერინიები ქცეულნი ევმენიდებად). ხოლო, ო'ნილის ტრილოგიისა კი: „სახლში დაბრუნება“ (Homecoming), „ნადირობა“ (The Hunted) და ბოლო ნაწილი „მოლანდებებთან (მოჩვენებებთან) ერთად“ (The Haunted).

ო'ნილთან, გენერალი ეზრა მენონი ომის დამთავრების შემდეგ ბრუნდება სახლში, და იმავე ღამეს ცოლი კრისტინა (ესქილესთან კლიტემნესტრა) კლავს ქმარს საწამლაკით, რა თქმა უნდა, ეს ასოციაციას იწვევს ბერძნულ ტრაგედიასა თუ მითთან. თუმცა, შემდგომ, მოვლენების განვითარება განსხვავებულია. თუმცა, ტრილოგიის სტრუქტურის გარდა, ასევე რჩება ასოციაციური გადაძახილები ესქილესთან. ესქილესთანაც და ო'ნილთანაც ორი თაობის ისტორია არის გადმოცემული, ორივეგან ასევე საუბარია წინაპრებზე. „ორესტეაში“ - ატრიდზე, რომელმაც საკუთარი ძმა ფიესტე მოკლა ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად. ო'ნილთან წინაისტორია, რომელზეც მისი

ტრილოგიის პერსონაჟები საუბრობენ და რომელიც მუდმივად ახსოვთ, ასეთია: ორი ძმა — ეიბი და დევიდი — შეყვარებულია კანადელ (ფრანგ კანადელ) მერი ბრანტში. მერის რჩეული ხდება დევიდი. ეიბი, ეჭვიანობის ნიადაგზე, მამას საკუთარ ძმას სახლიდან გააგდებინებს, ოჯახური ბიზნესის მის წილს კი ხელში ჩაიგდებს. მეორე თაობა ო'ნილთან, ეიბის შვილი — ეზრა და მისი ცოლი — კრისტინა არიან. ეზრას ომიდან დაბრუნებამდე, მის სახლში, დევიდის შთამომავალი, კაპიტანი ბრანტი შეაღწევს შურისძიების მიზნით. დედამისი მერი, რომელიც ეზრასგან დახმარებას ვერ ეღირსება, სიღარიბეში გარდაიცვლება. ბრანტი კრისტინას საყვარელი ხდება. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კრისტინას ღალატს, წინაპირობა უკვე ჰქონდა. მას პირველი ღამის შემდეგ, საკუთარი ქმრის, როგორც მამაკაცის მიმართ, ზიზღი უჩნდება. აქაც და ესქილესთანაც იკვრება სამკუთხედი. ესქილესთან ატრიდის შვილი აგამემნონი — კლიტემნესტრა — ეგისტე (ფიესტეს შვილი). ო'ნილთან ეიბის შვილი ეზრა — კრისტინა — ბრანტი (დევიდის შვილი). მამის მკვლელობის გამო, ო'ნილთან ორინი, ეზრას ვაჟიშვილი, ბრანტის მკვლელობით ხდება შურისმაძიებელი. ესქილესთან ორესტე კლავს ეგისტეს. აღსანიშნავია, რომ, როგორც აღვნიშნე, ო'ნილთან შენარჩუნებულია ანტიკური ტრაგედიის, ტრილოგიის სტრუქტურა. პირველ ნაწილში კლავენ ომიდან დაბრუნებულ მხედართმთავრს, მეორე ნაწილში შვილები იძიებენ შურს. მესამე ნაწილში მათ ანადგურებთ შურისძიებას მოყოლილი შედეგები. აქ მსგავსება ო'ნილის ტრილოგიისა ანტიკურ ტრაგედიასთან სრულდება. ო'ნილთან მთელი ტრაგედიის მამოძრავებელი ღერძია ლავინია (ელექტრას პროტოტიპი). სწორედ ის არის მთავარი გმირი, იგი იწყებს, გეგმავს ყველაფერს და აიძულებს სხვებს მისი ჩანაფიქრის აღსრულებას. (ეზრა



პირველ ნაწილშია. კრისტინა პირველსა და მეორეში, ორინი მეორესა და მესამეში. ლავინია კი სამივეში). იგი სხვა პერსონაჟების ბედს „განაგებს“. ორინი მამის გარდაცვალებიდან მეორე დღეს ბრუნდება სახლში და არა შვიდი წლის მერე, როგორც ეს ესქილესთანაა. ლავინია ხვდებოდა, რომ დედას – კრისტინას და ბრანტს რომანი აქვთ, მამის გარდაცვალების შემდეგ კი რწმუნდება თავისი ეჭვის მართებულობაში და ძმას – ორინს აიძულებს მოკლას ბრანტი. ორინი დედას გაუმხელს, რომ სწორედ მან მოკლა ბრანტი. კრისტინა თავს იკლავს, ვინაიდან ორინი მისი უსაყვარლესი შვილია. კრისტინას და ლავინიას შორის არ არის დედაშვილური გრძნობა, ვინაიდან ლავინია ეზრასთან გატარებული პირველი ღამის ნაყოფია. ესქილესთანაც ელექტრას სძულს მოღალატე დედა და არც კლიტემნესტრას აქვს დედობრივი სიყვარულის განცდა ელექტრასადმი. კლიტემნესტრას ეშინია ელექტრასი და მისი თავიდან მოშორება სურს. ეზრას საყვარელი შვილი კი სწორედ ლავინიაა. ერთი წლის მოგზაურობიდან დაბრუნების შემდეგ, ორინი ვერ უძლებს სინდისის ქენჯნას და თავს იკლავს. საინტერესოა, რომ თვითმკვლელობაზე მას ლავინია მიუთითებს. ბოლოს ლავინიაც პრინციპში თავს იკლავს – გასცემს ბრძანებას, ამოქოლონ სახლი, თვითონ კი ამ სახლში რჩება. ეს ცივი სახლი ო'ნილთან მიცვალებულთა განსასვენებელი აკლდამის სიმბოლოა. ტრაგედიის მთავარი მამოძრავებელი ძალა სიძულვილის გრძნობაა, სიყვარულის და სიძულვილის დაპირისპირება. კრისტინას სძულს ეზრა, ეზრას სძულს ორინი, ლავინიას და კრისტინას სძულთ ერთმანეთი, ბრანტს სძულს ეზრა და ა.შ. აქ აშკარად გამოიხატა, ბიბლიური მითის გადამუშავება, კონკრეტულად კი, ორ ძმას – კაენსა და აბელს – შორის, შურის გრძნობით გამოწვეული დაპირისპირება (იქაც ხომ სიყვარული შობს სიძულვილს, შურს). სიძულვილი და

შური ანადგურებს ყველაფერს. ოწილთან ორი ქალის დაპირისპირების მოტივებიც არსებობს. ლავინიას, თუმცა საკუთარ თავთანაც კი არ უნდა გამოტყდეს, მაგრამ ბრანტი აშკარად უყვარს. კრისტინა ამას ეუბნება ორინს. ტრილოგიაში ორი ქალის ერთმანეთზე ეჭვიანობის მოტივიც შემოდის. რამ გამოიწვია ეს ყველაფერი? ფსიქოლოგიური მოტივების გარდა, აშკარაა სოციალური მოტივებიც და რა თქმა უნდა, ყველას და ყველაფრის გამანადგურებელი ომი, რომელიც თითქოს აშკარად არ არის ხაზგასმული ტრილოგიაში, მაგრამ მისი შედეგები აისახება პერსონაჟთა (ადამიანთა) ცხოვრებაზე.

XX-XXI საუკუნეების მიჯნაზე საქართველოში განვითარებულ ტრაგიკულ მოვლენებზე, მოგვითხრობს, მხატვრული ვერბატიმის სტილში შექმნილი, დათო გაბუნიას და დათა თავაძის „ტროელი ქალები“. სახელწოდება ევრიპიდეს იმავე სახელწოდების ნაწარმოებიდანაა ნასესხები, თუმცა ბერძენი დრამატურგის ტრაგედიიდან მხოლოდ ერთი ეპიზოდია გამოყენებული და პიესაში ორგანულად ჩართული. სპექტაკლი სამ მთავარ ისტორიაზეა აწყობილი: 1989 წ. 9 აპრილი, 90-იანი წლების საქმოქალაქო ომი თბილისში, მას მოყოლებული ომი აფხაზეთში, 2008 წ. აგვისტოს ომი. არ კონკრეტდება კონფლიქტის ზონები, დრო. პიესა და სპექტაკლი, ნამდვილ ამბებზე – დოკუმენტურ მასალაზეა აგებული: ქალებს გადამხდარი ომი, ქალების თვალთ დანახული ომი. ბერძნულ მითს, ევრიპიდეს ტრაგედიასა და ქართულ პიესას შორის საერთო გლოვის თემაა. სტრუქტურულად პიესაც და სპექტაკლიც შედგება 5 ქალის მიერ მოთხრობილ 6 სცენად (ეპიზოდად) და, როგორც აღვნიშნე, სამ მთავარ ამბად. ანტიკური ტრაგედიის მცირე ნაწყვეტი, ჰეკუბას მიერ მოთხრობილი, მისი შვილის მოკვლის ამბავი, მეოთხე სცენის ნაწილია. ძირითად დოკუმენტურ მასალებზე აგებულ პიესაში, ევრიპიდეს „ტროელი ქალებიდან“, ე. ი. მხატვრული ნაწარმოებიდან, მხოლოდ

სიკვდილის, მის შემდგომ და წინა ისტორიებს. გადადიან ბავშვების თემაზე და ლაპარაკს თანდათან მოჰყვება ბავშვობის გახსენება. პირველი მენსტრუაციის გახსენებას შემდეგი ეპიზოდი ასოციაციურად მოსდევს – ამ თამაშში რეჟისორი უკვე მაყურებელს რთავს. პატარ-პატარა ამბებისგან შეკრულ ეპიზოდში, თითოეულ ამბავს, ასოციაციურად, ფერის სახელი მიაკუთვნეს. მაგალითად, ლურჯი, მწვანე, წითელი და ა. შ. ეს ფერთა სახელების მიკუთვნება ყოველ სპექტაკლზე იცვლება მაყურებელთა ტანსაცმლის ფერთა მიხედვით. თითოეულ მაყურებელს მის ტანსაცმელში დომინირებული ფერის სახელს მიაკუთვნებენ სცენაზე მდგომი ქალები და რთავენ მოქმედების მსვლელობაში. 3. „ბრძოლა“ – ომის საშინელებათა აღმწერი ეპიზოდი, სცენა. ემოციურად, განცდით, დამმუხტველად, სახეობრივად ყვებიან ქალები ამ ამბებს. ვილაცის მოკლული მამა ღორმა შეჭამა, ვილაცის და გააუპატიურეს, ვილაცამ ვერ გაუძლო და თავი მოიკლა, ბომბავენ ქალაქებს, ტყვიების ზუზუნი ისმის და ამავე დროს ისევ გაისმის ჩიტების ჭიკჭიკი. 4. მეოთხე ეპიზოდი – ნაწყვეტი ევრიპიდეს „ტროელი ქალებიდან“ – დაემხო ტროა, იქაც გლოვაა, ჰეკუბას პატარა ბიჭი, პატარა შვილი უნდა მოუკლან. სულის შემძვრელია ეს ეპიზოდი. აქ სცენაზე მდგომი ხუთივე მსახიობი ქალი ერთდროულად არის ჩართული ქმედებაში. ისინი ხან ქოროს, და ხან კი მთავარ მოქმედ პერსონაჟს განასახიერებენ. 5. „ქალები არ ლაპარაკობენ“ – ასე ეწოდება მეხუთე სცენას და შედგება მხოლოდ ერთი ამბისგან, ერთი მოგონებისგან, რომელიც პიროვნულიდან განზოგადდება: ცოლის წინ მოკლული ქმრის, გაუპატიურების, დაუბადებელი ბავშვის ისტორიაა. 6. და, ბოლოს, მეექვსე ეპიზოდი – „ქალები ლაპარაკობენ“. ომი დამთავრდა, მაგრამ ომით გამოწვეული სტრესები მუდმივად დარჩება ომგამოვლილ ქალთა ფსიქიკაში. ზოგი ვერ უძლებს და თავს იკლავს. გაზაფხულზე თეთრი ყვავილებით

გადაპენტელ ხეზე ერთ-ერთის და თავს ჩამოიხრჩობს. ქალი-პერსონაჟი მაშინ ხვდება, რომ ამ ულამაზეს ხეზე მისმა დამ თავი ჩამოიხრჩო, როდესაც მას ფეხიდან ფეხსაცმელი გასძვრება. ფეხსაცმელი, რომელიც, ომის დროს სახლიდან გაქცევისას წამოიღო. - მხოლოდ ამის წამოღება მოასწრო - ყველა მისი ცოცხლად დარჩენილი და. - ომი აღარ გამაგონოთ, - ამბობს ერთ-ერთი. ისინი მართლაც გმირი ქალები არიან, ასე უწოდებს ფინალამდე ერთი პერსონაჟი თავის თავს და ყველა ომგამოვლილ ქალს. ფინალში კი ერთ-ერთი მიმართავს ხმის რეჟისორს: - ჩიტების ჭიკჭიკი ჩამირთე. ამ ნათქვამით, რეჟისორის, შემოქმედებითი ჯგუფის კონცეფციას ნათელი მოეფინება. ყველაფრისდა მიუხედავად: ომის, გაჭირვების, უსამართლობის, სისასტიკის, ძალადობის, ყველაფრის, რაც ომს მოსდევს, მომავლის იმედი ადამიანში მაინც რჩება. სხვა შემთხვევაში კაცობრიობა აღარ იარსებებდა.

საუკუნით დაშორებულ, მითებსა და ბერძნულ ტრაგედიაზე დაყრდნობილ, განსხვავებული სტილით დაწერილ პიესებში, ომზე და მის საშინელებებზე საუბრისას, მთავარი გმირი, მთავარი პერსონაჟი - ქალია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ესქილე, „ორესტეა“, კლასიკური ძველბერძნული ლიტერატურა, თბ. „ხელოვნება“, 1974
- О'нил Ю. Траур - участь Электры. М., 1975
- Илин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа, изд. «Интрада» М. 1998. ст.83-95. Лотман Ю. Об Искусстве, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005
- Innes C. Avant Garde Theatre: 1892-1992. “Routledge” 1993
- Миф об Оресте и Электре в западноевропейской литературе XVIII-XX <http://simposium.ru/ru/node/9743>

30780



მაია კიკნაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჯეირურის თეატრის თავისებურებანი¹

იაპონური თოჯინების თეატრის მრავალსაუკუნოვანი განვითარების ისტორია საშუალებას იძლევა ვიმსჯელოთ მის საკულტო სარიტუალო წარმოშობაზე. ძველი იაპონელების რწმენა დაკავშირებული იყო ღმერთ კამებას სახელთან, რომლის არაბუნებრივი ძალის გამოყენებას მოსახლეობა რიტუალის საშუალებით, საკუთარი ყოფითი პრობლემების გაუმჯობესების მიზნით, ცდილობდა. მაგ, ღმერთ კამებას უნდა უზრუნველყო კარგი მოსავალი, მტერზე გამარჯვება, აერიდებინა ავადმყოფობა და ა.შ. ასეთი ტიპის რიტუალები, სადაც გადამწყვეტი როლი მაგიურ ძალას ენიჭებოდა, თოჯინების აქტიური მონაწილეობით ტარდებოდა. სწორედ თოჯინა იყო დამხმარე – შუამავალი ადამიანსა და ზებუნებრივ ძალებს შორის ურთიერთკავშირისა.

თოჯინა იაპონიაში რელიგიურ რიტუალში დაიბადა. ეს, პირველ რიგში, ეხება სამიწათმოქმედო რიტუალს „ბრინჯის დარგვა“, „ივლისის დღესასწაული“. სამიწათმოქმედო კულტში გვხვდება თოჯინის ისეთი პერსონაჟი, როგორცაა სამბასო, რომელიც შემდეგ ნოსა და ჯეირურის თეატრში ჩნდება.

არსებობს მოსაზრება, რომ მოხეტიალე მეთოჯინეები იაპონიაში დაახლოებით მე-7 საუკუნეში, კორეის გავლით შევიდნენ. პირველი წერილობითი შრომა თოჯინებზე ეკუთვნის სასახლის კარის სწავლულს ოე მასაფუსა-ს,

¹ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის VII სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენება

რომელმაც დაწერა „ჩანაწერები მეთოჯინეებზე“ (1100 წ), სადაც მკითხველს გააცნო მეთოჯინეთა ხელოვნება, მათი ცხოვრების წესი. X–XI საუკუნეებში, ორგანიზებული დასების გვერდით არსებობდნენ მარტოხელა მეთოჯინეები, მთხრობელები, მოხეტიალე მომღერლები, რომლებიც ადგილობრივ მოსახლეობას წამღერებული დეკლამაციით უყვებოდნენ მითებს, გადმოცემებს, ლეგენდებს.

ზეპირი თხრობის ხელოვნება (კოდაი) ძირითადად 3 თემატიკას ეფუძნებოდა.

1. რელიგიურ-ზნეობრივი ელემენტებით, ბუდისტური სულისკვეთებით განმსჭვალულს;
2. სახალხო იუმორისტულს;
3. სამურაების ქებას.

თუ მე-13-15 საუკუნეებში მთხრობელები ხშირად გადმოცემდნენ მოთხრობას „სახლი ტაირას“ შესახებ, სადაც ასახული იყო ფეოდალური ბრძოლის, ხელისუფლებისათვის ბრძოლის პერიოდი, დროთა განმავლობაში ის მაყურებლისთვის მოსაწყენიც კი გახდა და უკვე მე-15 ს.-ის ბოლოსკენ აღნიშნული თემები ჯეირურისა და ოსიცუნეს სასიყვარულო ისტორიამ ჩაანაცვლა.

პირველად ჯეირურისა და ოსიცუნეს სახელები ერთად ბაირი სიუჟეს სამოგზაურო დღიურში გვხვდება, 40 წლის შემდეგ (1527) კი ცნობილი მასწავლებლის და პოეტის – კომიოს დღიურში. პოპულარული გმირის ოსიცუნეს და სილამაზით განთქმული ჯეირურის სიყვარულის ამბის ზეპირი ვერსია ლოკალურ ხასიათს ატარებდა და გავრცელებული იყო მხოლოდ მიკავას პროვინციაში. ლიტერატურული ინტერპრეტაცია (მხოლოდ ერთი ვერსიის თანახმად) მიეწერება სასახლის კარის ქალაბატონს ონო-ნო-ოცუს (რომელმაც ამბავი მმართველის თხოვნით დაწერა).

რეალური ისტორიული პირი ოსიცუნე (1161-1189),

რომლის ცხოვრებაც არაერთ პიესაშია აღწერილი და სხვადასხვა სახელითაა ცნობილი (უსივაკა მარუ, ოი ძოსი და ა.შ.) იმ დროის სანახაობის ყველაზე საყვარელი და პოპულარული პერსონაჟი იყო არა მარტო მეომართა წრეებში, არამედ უბრალო მოსახლეობაშიც. ოსიცუნეს, როგორც გმირის გადაფასება მე-15-16 ს.-ში მოხდა. მთხრობელებმა მის საომარ თავგადასავლების აღწერაზე უარი თქვეს და მხოლოდ სასიყვარულო ისტორიებით შემოიფარგლნენ.

მოხეტიალე მთხრობელები, რომლებიც ამ სასიყვარულო თავგადასავალს ყვებოდნენ, ამღერებდნენ ეროვნული მუსიკალური საკრავის – სიამისენის¹ ხმაზე და ზოგჯერ მონათხრობის ამბების საილუსტრაციოდ თოჯინებსაც იყენებდნენ. ასე გადაიქცა მოქმედი გმირის – მშვენიერი ჯეირურის სახელი ჟანრის სახელწოდებად (სიტყვას „ჯეირური“ რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს: 1. თეატრი, 2. ჟანრი, 3. პიესა). დროთა განმავლობაში ჯეირურის სასიყვარულო თავგადასავალს მთლიანად თოჯინები წარმოადგენდნენ.

თოჯინურმა თეატრმა თეატრალური სივრცის სრულყოფისკენ ურთულესი გზა გაიარა, პრიმიტიული ყუთიდან ფუნქციონალურ სცენამდე. თუ თავდაპირველად სპექტაკლებს სოფლის მოედნებსა და ქალაქების ნაგებობების ფონზე წარმოადგენდნენ, სცენად ჯერ კისერზე ჩამოკიდებულ ყუთს, შემდეგ კი გადასატან სცენას ხმარობდნენ, მოგვიანებით – მეთოჯინეებისათვის გაჩნდა მუდმივი შენობები (მე-17 ს.-ში თოჯინების თეატრები იქმნებოდა ქალაქების უბნებში).

მე-17 ს.-ის შუა წლებამდე იაპონური თეატრის თოჯინის კონსტრუქციაც მარტივი იყო. მისი პოპულარობის ზრდასთან ერთად, ყურადღება მიექცა მის ტექნიკურ მხარეს, პლასტიკას, კოსტიუმს, თმის ვარცხნილობას, დეკორაციულ ხელოვნებას. თოჯინის

¹ სიამისენი - სამსიმიანი მუსიკალური ინსტრუმენტი

გამოწყობაში ოსტატები გარკვეულ პრინციპს ემყარებოდნენ, ცდილობდნენ გადმოეცათ სოციალური ფენის ნიშნები, გმირის კეთილი და ბოროტი თვისებები. (მაგ., არსებობდა რამდენიმე სახის წარბები, პირი, ტუჩები, ღაბაბი, თვალის ჭრილი, რომელიც მიუთითებდა აღმოსავლური ტიპის სახეზე). არსებობდნენ ისეთი თოჯინები (ნასივარი), რომლებიც გამოიყენებოდნენ მხოლოდ ჩხუბის სცენარში, დარტყმის დროს ისინი ორად იხლიჩებოდნენ, როგორც მსხალი (ნასი ნიშნავს მსხალს).

არსებობდნენ კომიკური პერსონაჟები. ქალთა კომიკური პერსონაჟები ისტორიული პიესებისათვის განკუთვნილი და ბავშვთა პერსონაჟები. ხშირად ერთსა და იმავე პერსონაჟს სხვადასხვა სახე ჰქონდა (მაგ., კაცის თავის – ბუნსიტი, სამურაი, საშუალო ასაკის, რათა სრულად გამოეხატათ მისი ხასიათის ნიშნები, მის სხვადასხვა თავს გამოიყენებდნენ (მაგ., ბუნსიტი იყო ხან პირდაღებული, ხან მკაცრი გამომეტყელებით და ა. შ.).

თოჯინის დამზადებისას დიდი ყურადღება ეთმობოდა ვარცხნილობას, პარიკს. თოჯინის ჩაცმულობას კი ისევე დიდ ყურადღებას უთმობდნენ, როგორც ცოცხალი მსახიობებისას. ითვალისწინებდნენ რაკოსტიუმის ისტორიას, თითოეულ პერსონაჟს თავისი სოციალური ფენის შესაბამისად გამოაწყობდნენ. ყოველი ტანსაცმელი მხატვრული ღირებულებით გამოირჩეოდა, თუმცა უნდა ითქვას, რომ მაშინდელი წესის მიხედვით (არსებობდა წესი-ბრძანება), სცენიური კოსტიუმი არც მსახიობისთვის და არც თოჯინისთვის ძვირფასი მასალისგან (მაგ. აბრეშუმი, ფარჩა) არ უნდა ყოფილიყო დამზადებული.

თუ თავდაპირველად თოჯინების ზომა დაახლოებით 30 სმ იყო, ჯეირურის შემქმნელები მივიდნენ იმ აზრამდე, რომ თოჯინა ადამიანის ზომისთვის მიეახლოვებინათ.



თოჯინის სიდიდემ, მისმა ტექნიკამ, რა თქმა უნდა, გავლენა იქონია მეთოჯინის მოქმედების ხასიათზეც. სტატიკურობა და დაფიქსირებული პოზები სწორედაც რომ გამომდინარეობდა თოჯინის დანაწევრებული მოძრაობიდან (თოჯინა მექანიკური იყო). თოჯინის გადაადგილება მხოლოდ 2-3 მსახიობის საშუალებით იყო შესაძლებელი. მეთოჯინეები არ ერიდებოდნენ რა სცენური ილუზიის დარღვევას, „ღია თამაშის“ პრინციპით მოძრაობდნენ – პირდაპირ მაყურებლის თვალწინ, რაც ცალსახად მიუთითებდა ორი სხვადასხვა ელემენტის – ცოცხალისა და არაცოცხალის – ურთიერთკავშირზე, ამავე დროს მაყურებელს საშუალებას აძლევდა დაენახა კავშირი მსახიობის ხელსა და თოჯინას შორის.

თითოეულ მსახიობს თავისი მოძრაობის წესი გააჩნდა. მთავარი მსახიობი „ომიძუკაი“¹ – მარცხენა ხელით ათამაშებდა თოჯინის თავს, ტანს. მარჯვენათი კი – მარჯვენა ხელს.

ჰიდარიძუკაი – მარცხენა ხელს.

„ასიძუკაი“ – ფეხების მოძრაობას განაგებდა. იაპონელთა აზრით, ეს ურთულესი ხელოვნებაა და სულ ცოტა 10 წელი მაინც არის საჭირო, რომ მისი ოსტატურად თამაში გახდეს შესაძლებელი.

მეორეხარისხოვან თოჯინებს ათამაშებდა მხოლოდ ერთი მეთოჯინე. ის ათამაშებდა მხოლოდ მის თავს და მარჯვენა ხელს, მარცხენა კი იყო უძრავი და მიკერებული ჰქონდათ კიმონოზე.

ჯეირურის მეთოჯინეებს გარკვეული მოძრაობის წესების დაცვა უხდებოდათ. მაყურებელი კი ცდილობდა ამ მოძრაობების სიმბოლოების წაკითხვას (მაგ., მაყურებლისკენ ზურგის შექცევა – ტირილს ნიშნავდა). მეთოჯინეების პოზებიც ორ ძირითად ტიპად იყოფოდა. „ფური“ და „კატა“.

¹ მონძაემონ ჩიკამაცუ. შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე, თბ., გამომცემლობა „მერანი“, 1980



„ფური“ – ნიშნავდა შეგექმნა ისეთი შესტი, ან მოძრაობა, რომ არავერბალური საშუალებით გადმოგეცა ინფორმაცია, მისი შესრულების ხარისხი კი დამოკიდებული იყო მსახიობის იმპროვიზაციასა და ინდივიდუალიზმზე.

„კატა“ – სიმბოლური, გაყინული პოზაა, რომელსაც უმნიშვნელო კავშირი აქვს ტექსტთან და გათვლილია ეფექტებზე. სპეციალური განმარტების გარეშე გაუგებარია სიმბოლოების ამოხსნა.

აქ თოჯინები სხვადასხვანაირად იცინიან. მაგ. ქალი ხრის თავს, კაცი კი ამოძრავებს ბეჭებს. თუ იჭმუხნიებიან – ხელებით იფარავენ თავს. თუ ფიქრობენ – კბილებით იჭერენ კიმონოს სახელოს. თუ რომელ ღმერთებზე ლოცულობენ იაპონელები, სპექტაკლში მასაც მოძრაობის საშუალებით ვიგებთ (მაგ., სინტონისტურზე სამჯერ უკრავენ თავს, ბუდაზე – აერთებენ ხელისგულებს და თავს ხრიან).

„ღია თამაში“ ჯეირურში არ მომხდარა შემთხვევით. დამდგმელებს სურდათ ეჩვენებინათ კავშირი მსახიობსა და თოჯინას შორის და ამავე დროს ხაზი გაესვათ, რომ მეთოჯინე, მიუხედავად ფიზიკური არსებობისა, მაყურებლისთვის არ არსებობდა, რადგან უყურებდა მას და ვერ ამჩნევდა. მაყურებელს რომ დახმარებოდნენ, მეთოჯინეებს შავ სამოსს აცმევდნენ, ეს მხოლოდ იმიტომ კი არ ხდებოდა, რომ შავი ფერი ნაკლებად ხილულია, არამედ აღმოსავლურ ფილოსოფიაში შავი ფერი ფერი არ არის და თავსაბურთიანი ჩასაცმელი ქმნიდა ილუზიას „არარსებობის“. „ღია თამაშის დროს“, როცა სამი მეთოჯინე მართავდა წარმოდგენას, მაქსიმალური სინქრონი უნდა ყოფილიყო დაცული, რაც გულისხმობდა ხანგრძლივ მუშაობასა და უნარ-ჩვევების გამომუშავებას. ჯეირურის ხელოვნება ეს იყო ერთობა ადამიანებისა, რომელთა შორისაც მთხრობელს განსაკუთრებული ადგილი ეთმობოდა.



მე-17 ს.-ში ჩამოყალიბდა „ჯეირური“, როგორც დრამატული ჟანრი და როგორც თეატრალური წარმოდგენა, რომლის საფუძველზეც იყო მთხრობელის დეკლამაციური ოსტატობა. გაჩნდა საშემსრულებლო ხელოვნების სხვადასხვა სკოლა (1. მამაკაცური; 2. თავშეკავებული, ელეგანტური 3. სენტიმენტალური), თუმცა საშემსრულებლო ტექნიკა ყველასათვის სრულყოფილი უნდა ყოფილიყო. მთხრობელს კარგად უნდა სცოდნოდა დრამატული მსახიობის ხელოვნება, უნდა შეძლებოდა მომენტალური გარდასახვა, კარგად უნდა ჰქონოდა გათავისებული ტექსტისეული სიღრმეები, ყოველი სიტყვის ქვეტექსტი. სწორედ ამიტომაც ის თავისი ხელით გადაწერდა ტექსტს მანუსკრიპტზე, რომელსაც შემდეგ იწერდნენ და თაობიდან თაობას გადასცემდნენ.. მთხრობელს უნდა ჰქონოდა ვოკალური მონაცემები, მას უნდა შეძლებოდა სიმღერაში ეპოვა საჭირო ინტონაცია და განესაზღვრა სპექტაკლის ტემპი და რიტმი. მას ემორჩილებოდა მუსიკოსი, მთხრობელი და მეთოჯინე. თუ მოქმედება ქალაქის სახლში ვითარდებოდა, მთხრობელი იწყებდა სწრაფად საუბარს, გლახის ოჯახში წყნარად ლაპარაკობდა, ჩაის სახლის ეპიზოდების გადმოსაცემად მხიარულ ინტონაციას მიმართავდა.

ჯეირურის თეატრის თავისებურება, მისი განსხვავებულობა ევროპული თოჯინების თეატრის წარმოდგენისგან იმაში მდგომარეობდა, რომ ხმა, სიტყვა თოჯინებისა მიეკუთვნებოდა არა მეთოჯინეს, არამედ მთხრობელს, რომელიც განზე იჯდა და ყველა მოქმედი პირის მაგივრად, წამღერებით კითხულობდა ტექსტს.

თოჯინური სპექტაკლი, განსაკუთრებით მრავალაქტიანი, თითქმის მთელი დღე მიდიოდა, ყველაზე მხურვალე თაყვანისმცემლისთვისაც კი ძნელი იყო იქ ჯდომა, ამიტომ პიესაში შეჰქონდათ კომიკური სცენები, რომლის მიზანი იყო მოეხსნა

დაძაბულობა და გაერთო მაყურებელი. ზოგიერთი მთხრობელი მხოლოდ ამ სცენისათვის მზადდებოდა. მთხრობელის ამოცანა იმაშიც მდგომარეობდა, რომ მაყურებელს სპექტაკლში თანამონაწილეობი შეგრძნება განეცადა. იაპონური თეატრის ისტორიამ არა ერთი საუკეთესო მთხრობელის (უდძი კაგანოდძიო 1635-1711) მოღვაწეობა და შემოქმედება შემოინახა, მაგრამ სრულიად განსხვავებული იყო ტაკემოტო გიდაიუს (გარდაიცვალა 1714 წ.) როლი, რომლის სახელთანაცაა დაკავშირებული ახალი ეტაპი ჯეირურის ისტორიაში. ტაკემოტო გიდაიუმ სპეციალური პრაქტიკის გავლის შედეგად უფლება მიიღო თეატრში მთხრობელი გამხდარიყო. ის კარგად იცნობდა და იცავდა ძველი ჯეირურის ტრადიციებს, მაგრამ ამავე დროს ქმნიდა ახალს. შეიმუშავა რა თავისი შესრულების მანერა, მას თანამედროვე სტილი – ტორიუ შეარქვა. მან დაწერა გარკვეული რიტუალი, რომელთა შესრულებასაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, რადგან მსახიობს გარე სამყაროსგან მოწყვეტდა და ყოფით პრობლემებს დაავიწყებდა. მთავარი იყო სულიერი სისუფთავე. სწორედ რიტუალი და მედიტაცია აძლევდა საშუალებას მსახიობებს, მღელვარება მოეხსნათ და მთავარზე გადაეტანათ კონცენტრირება. განსაკუთრებულმა ხმამ და სასიამოვნო ტემბრმა, ცოდნამ იმისა, თუ როგორ მიეპყრო მაყურებლის ყურადღება მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, მას სახელი მოუხვეჭა და სიტყვა „გიდაიუ“ იაპონურ პიესებში მთხრობელის ზოგად სახელად იქცა.

გიდაიუს მოღვაწეობა თოჯინების სამყაროში დაემთხვა ცნობილი იაპონელი დრამატურგის – მონძაემონ ჩიკამაცუს (1653-1724) მოღვაწეობას. სწორედ მათი შემოქმედების ერთობლიობამ ჯეირურის ხელოვნებას ნამდვილი დიდება მოუტანა. ალბათ შემთხვევითი არ იყო, რომ გიდაიუმ, რომელმაც ოსაკაში თეატრი

„ტაკემოდო“ (1684 ან 1685 წ.) დაარსა, პირველი სპექტაკლი სწორედ ჩიკამაცუს პიესის მიხედვით „სოგას მემკვიდრე“ დადგა. ჩიკამაცუმ 120-ზე მეტი პიესა დაწერა. მისი ოცწლიანი მუშაობა კაბუკიში დაახლოებით 20 პიესით შემოიფარგლა, თოჯინებისთვის კი 100-ზე მეტი პიესა დაწერა. მიზეზი მისი კაბუკიდან თოჯინებში გადასვლისა იყო შემოქმედებითი თავისუფლება. ის მუშაობდა კაბუკიში მსახიობებთან, რომლებისთვისაც მისი დრამატურგია წარმოადგენდა მასალას მსახიობთა ხელოვნების წარმოსაჩენად. თოჯინებში კი ძირითადი ყურადღება პიესაზე იყო გადატანილი, სადაც ყველაფერი – მუსიკა, მთხრობელი, მეთოჯინე – მარიონეტის მოძრაობა, დრამატურგის შინაარსის მაყურებლამდე მიტანას ემსახურებოდა.

დრამატურგის როლი განუსაზღვრელი იყო თოჯინური თეატრისთვის. სწორედ მისი საშუალებით წარმოჩინდებოდა ეპოქის სულისკვეთებაც. თოჯინური თეატრის დრამატურგია ორიენტირებული იყო მოქალაქეთა ინტერესებსა და მათ გემოვნებაზე.

ადამიანი ჯეირურის დრამატურგიაში თავისი ფენის ღირსებებისა და ღირებულებების მატარებელია, რომლის ცხოვრებაც კონცენტრირებულია „მოვალეობისა“ და „გრძნობების“ ირგვლივ. სწორედ „მოვალეობის“ და „გრძნობის“ ურთიერთკავშირია გადმოცემული „ჯეირურის“ დრამატურგიაში, რომლის თანაფარდობაც ქმნიდა ჰარმონიას ადამიანსა და საზოგადოებაში.

„ჯეირური“ მიმართავდა ჩვეულებრივ ადამიანებს, ყოფით სიტუაციებს. იმ პერიოდში ხშირად გაიგებდით თურმე შეყვარებულთა თვითმკვლელობის ამბავს, რომლის მიზეზი იყო მატერიალური სიდუხჭირე, ფულის არარსებობა და შეყვარებულთა გამოსყიდვა „მხიარული სახლებიდან“.

იმ ეპოქის დრამატურგები: (ჩიკამაცუ, კაიონ კი) კარგად იცნობდნენ თავის მაყურებელს და ქმნიდნენ,

როგორც ყოფით, ასევე ისტორიულ პიესებს. რადგან მაყურებელს სურდა ენახა, როგორც იმდღევანდელი ცხოვრება, ასევე მოესმინა გარდასულ დღეთა ამბები და გმირთა თავგადასავლები. მათი ყურადღების ცენტრში იყო წეს-ჩვეულებები, უფლებები, ოჯახური მოწყობა, ტრადიციები. ჩიკამაცუ წერდა: „დრამა, ეს სარკეა, სადაც აისახება ადამიანი თავისი სათნოებითა და მანკიერებით“. მის „ყოფით“ დრამებში უხვად გვხვდება ცხოვრებისგან გატანჯული პერსონაჟები, რომელთა ისტორიებიც მაყურებელში თანაგრძნობას იწვევდა (მაგ. იუგირის აღსასრული, კურტიზანი ქალის ცხოვრება).

ისტორიულ პიესებში გადმოცემული იაპონელთა ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდები, სამურაებისა და გმირთა დაუჯერებელი თავგადასავლები, განსაკუთრებით მოსწონდა მაყურებელს. აქვე ჩნდებოდნენ ნახევრად ლეგენდარული და ფანტასტიკური პერსონაჟები. განსხვავება „ისტორიულ“ და „ყოფით“ პიესებს შორის არ იყო მარტო სიუჟეტებში და გმირთა ხასიათებში. „ყოფით“ პიესებში მეტადაა წარმოდგენილი ადამიანური ურთიერთობები და გრძნობები. „ისტორიულში“ კი მეტი ყურადღება ექცევა სიუჟეტს, ამბავს, ხოლო პირადი ინტიმური ურთიერთობები ჩრდილში რჩება. აქ გმირები მოკლებულნი არიან ინდივიდუალურ ხასიათს, ისინი განასახიერებენ ან მანკიერებას, ან კეთილშოილებას. ერთგული ვასალები, მამაცი სამურაები გარკვეული მორალური ფუნქციის მატარებლები იყვნენ და ამავე დროს ფლობდნენ არანორმალურ ფიზიკურ ძალებს (მაგ. კოკსინგა – მამაცი მეომარი, რომელსაც შეუძლია მარტო შეებრძოლოს არმიას ან ვეფხვს). ვინაიდან ისინი იშვიათად მიეცემოდნენ ადამიანურ სისუსტეებს, ჯეირურის მაყურებლის სიმპათიას იმსახურებდნენ.

როგორც აღვნიშნე, ჯეირურის დრამატურგია ასახავდა ეპოქის კულტურას, მის სულიერ გამოცდილებას, ესთეტიკურ იდეალებს. მოქალაქეებისათვის ეს

თეატრი იყო საჯარო სივრცე, სადაც განიხილებოდა მსოფლმხედველობრივი, ეთიკური და სოციალური პრობლემები. ჯეირური ინახავდა სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტებს, მის ისტორიას, ფილოსოფიას, რელიგიურ წარმოდგენებს და ცოდნას, რომელსაც გადასცემდა შთამომავლობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მონძაემონ ჩიკამაცუ. შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე, თბ., გამომცემლობა „მერანი“, 1980
- Кужель Ю. Л. Японский театр Нингё Дзёрури. — М.: Наталис, 2004.
- Японский театр, «Северо-Запад», 2000 г.

ანა ერეკლი,

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ხელოვნების ისტორიის მკვლევარი,
ჟურგენოვის სახელობის ალმა-ათას ხელოვნების
სახელმწიფო აკადემიის ასისტენტ პროფესორი,
აუეზოვის სახელობის ლიტერატურისა და
ხელოვნების ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს
დეპარტამენტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი.

**შექსპირის ტრაგედიის განვითარება
ყაზახურ თეატრში**

(რეზიუმე)

ორი ვერონელი ახალგაზრდის ტრაგიკული სიყვარულის ისტორია, რომლიდანაც საუკუნეები გვაშორებს, დღემდე არ „ჩამოდის“ მსოფლიო თეატრის სცენებიდან. მოყვარული ახალგაზრდები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან წერილებს უგზავნიან ვერონაში რომეოსა და ჯულიეტას. შექსპირის ლირიკული ტრაგედია პოპულარული და აქტუალურია ყაზახეთის თეატრშიც და ის იდგმება არა მხოლოდ დედაქალაქის, არამედ რეგიონის თეატრების სცენებზე.

„რომეო და ჯულიეტა“ ის პიესაა, რომლის დამდგმელი რეჟისორიც ყაზახეთში არ იღებს არანაირ ღირექტივას, თუ რა მეთოდით და როგორ უნდა დაიდგას იგი ყაზახეთის თეატრის სცენებზე, თუნდაც ახალი მიდგომით, როგორც მიღებულია უცხოურ თეატრში, ან ტრადიციულად. ჩვენში, რეჟისორები ამ პიესის დადგმისას მაინც ტრადიციულ მეთოდს ამჯობინებენ. მონუმენტური დეკორაციებითა და ტრაგიკული გმირების ტრადიციული გააზრებით.

გ. მუსრეპოვას სახელობის მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში „რომეო და ჯულიეტას“ დასადგმელად მოიწვიეს ჩეხი რეჟისორი

ჯოზეფ კეზურეკი. ეს იყო მსოფლიო კლასიკის ერთ-ერთი პირველი დადგმა ყაზახურ სცენაზე. სწორედ მან შექმნა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ყაზახურ სცენაზე დადგმის ტრადიცია. იმ დროისთვის ეს იყო თანამედროვე ინტერპრეტაცია.

ბოლო პერიოდში ყაზახეთის სცენაზე შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ყველაზე წარმატებული დადგმა განახორციელა მ. სარსენბაევმა, რომელმაც სპექტაკლში ტრადიცია და თანამედროვე მეთოდოლოგია ერთმანეთს შეუთავსა და დადგა ისეთი სპექტაკლი, რომელიც მაყურებელს ძალიან უყვარს. ჰუმანისტური იდეები, რომლებიც შექსპირის ტრაგედიაშია, რეჟისორმა კიდევ უფრო ახლებურად და თანამედროვედ გააჟღერა. რეჟისორი იყენებს მულტიმედიას, პროექტორს კერონის ხედების გამოსახულებით და ისტორიულ კონტექსტში მაყურებელი უფრო მძაფრად აღიქვამს ისტორიას, რომელიც დღემდე აღელვებს კაცობრიობას.

ავტორის შესახებ

ანარა ერკებაი ინტენსიურად ბეჭდავს სტატიებს ყაზახურ პრესაში თანამედროვე ყაზახური თეატრის ისტორიისა და თანამედროვეობის საკითხებზე. მისი ინტერესის საგანია ტრადიციული ყაზახური თეატრი და მისი თანამედროვეობა. ეკუთვნის შრომები: „ყაზახური თეატრი დამოუკიდებლობის პერიოდში“, „ყაზახეთის სცენის ოსტატები“, „ეროვნულობის იდეა საშემსრულებლო ხელოვნებაში“.

ანარა ერკებაი, როგორც მკვლევარი, მონაწილეობდა სახელმწიფო პროგრამებში: „ყაზახური თეატრი (წარმოშობა, ფორმირება და დღევანდელიობა)“ (2003-2005 წწ.), „დამოუკიდებლობის პერიოდის

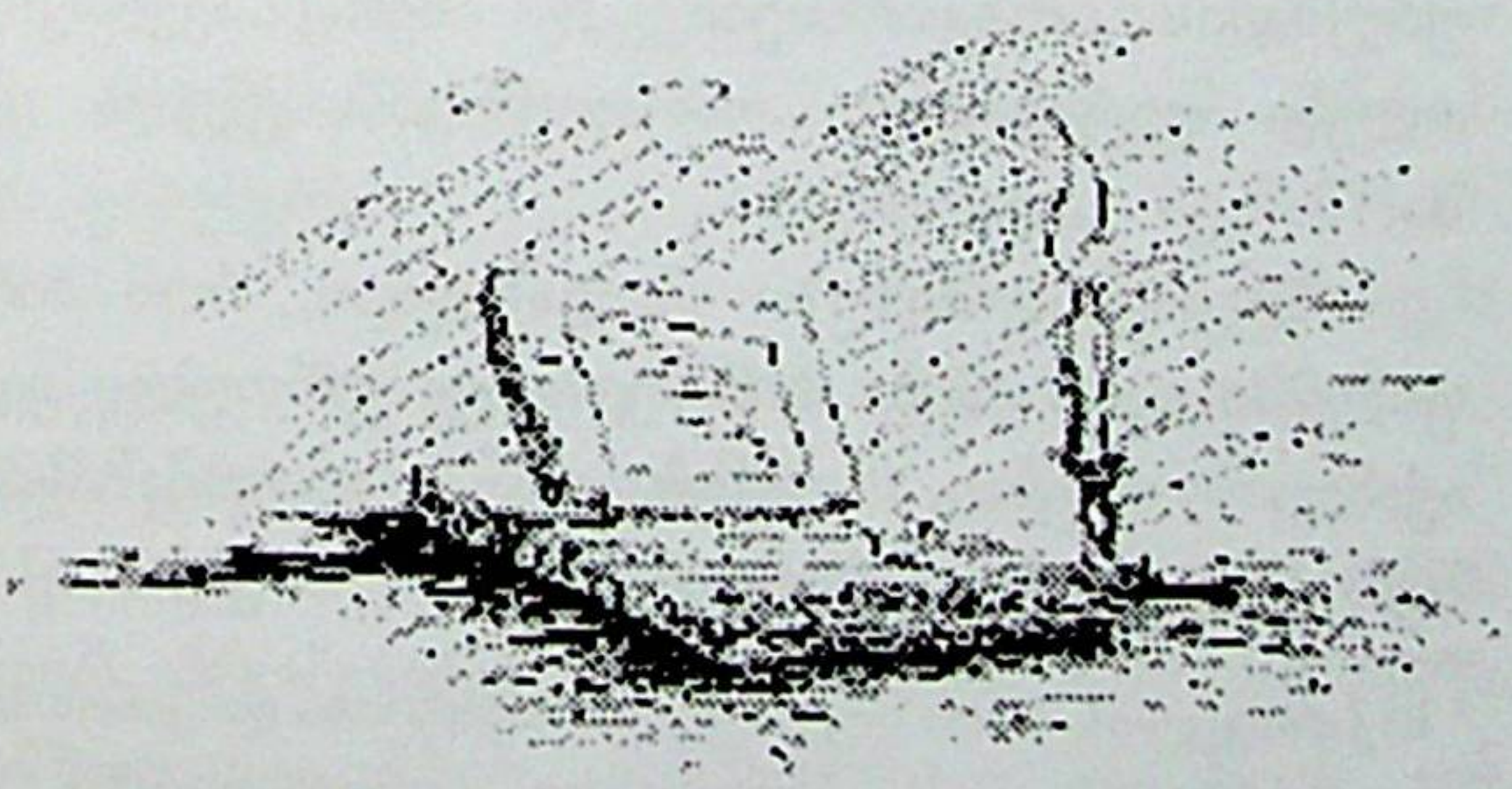
ტენდენციები ყაზახურ თეატრში“ (2006-2008 წწ.), „ყაზახეთის სცენის ოსტატები“ (2007-2009 წწ.), „დამოუკიდებლობის იდეა ყაზახურ თეატრში“ (2009-2011 წწ.), „თეატრალური ხელოვნება და ხალხი ყაზახეთში“ (2012-2014 წწ.), „ასტანის ხელოვნება სოციო-კულტურული მოდერნიზაციის ხანაში“ (2012-2014 წწ.).

ანარა ერკებაი არის ყაზახეთის პროფესიული ჯილდოებისა და გრანტების მფლობელი.





პინემცოდნეობა



პაატა იაკაშვილი,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**თბილისის მე-14 საერთაშორისო
ფესტივალზე ნაჩვენები ზოგიერთი
ფილმის გააზრება „კულტურათა
დიალოგის“ კონტექსტში¹**

*„კრიტიკა დილომა: ან მართალი უნდა უთხრა ავტორს
და აწუხებო, ან მოატყუო იგი და თავი უნდა დაიმცირა“.
სემუელ ჯონსონი*

შარშან, 2013 წლის 2-8 დეკემბერს გამართულ თბილისის მე-14 საერთაშორისო კინოფესტივალს კარგად ორგანიზებულს ვერ უწოდებ და მისი სოციალური ფუნქციაც ჯერ კიდევ გარკვეული არ არის, ოღონდ, ცხადია, არსებობის უფლება აქვს, რაკი, ასეა თუ ისე, კინემატოგრაფიის პოპულარიზებას უწყობს ხელს.

კინოფესტივალის სურათებიდან ჩემი ყურადღება მიიქცია ოთხმა მათგანმა, რომელთაგან ორი ქართულია, ერთი – ნახევრადქართული და ერთიც 1/4-ით ქართული. ეს ფილმებია: არჩილ ქავთარაძის „კომა“, ლევან კოლუაშვილის „შემთხვევითი პაემნები“, ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“ და სერჟ ავედიკიანისა და ოლენა ფეტისოვას „ფარაჯანოვი“. ყველა ეს ფილმი შარშანვეა გადაღებული.

ინტერესის მიზეზი ის გახლავთ, რომ პირველ სამ ფილმში თავი იჩინა თანამედროვე ქართული კინოსათვის აქამდე უცხო, გნებავთ, არადამახასიათებელმა შემოქმედებითმა ტენდენციებმა. საქმე ისაა, რომ

¹ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის VII სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენება (დასაწყისი, გაგრძელება იხილეთ შემდეგ ნომერში)



დაახლოებით ოცდახუთი წელია, ჩვენს კინოში საორგანიზაციო და შემოქმედებითი კრიზისია. რასაც ხელი შეუწყო კლანურ-კორპორაციული ინტერესების გააფთრებულმა დაპირისპირებამ – არ დაეშვათ საორგანიზაციო და შემოქმედებითი რეფორმა; ამას დაემატა თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის კინოფაკულტეტზე წლების განმავლობაში არასწორად წარმართული სასწავლო პროცესი, რის შედეგადაც იმატა კინოში არაპროფესიონალების მოდინებამ. ამას გარდა, ასაკიდან გამომდინარე, წამყვანი რეჟისორები ვეღარ ინარჩუნებდნენ ჩვეულ დონეს (ამასთან, ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს დონე ბევრად განსხვავდებოდა საერთაშორისო სტანდარტებისაგან). ყოველივე ამის გამო ქართულ კინოში გააქტიურდა ყველა თაობის „შემოქმედებითი საშუალოობა“ და ხსენებული მეოთხედი საუკუნის განმავლობაში მხოლოდ ისინი ქმნიან ჩვენი კინოს სახეს... ჩემი აზრი ამის შესახებ დავაფიქსირე კინემატოგრაფისტთა კავშირის მიერ ორგანიზებულ ქართული ფილმების განხილვისას, ჯერ კიდევ 2004 და 2010 წლებში.

არსებული მდგომარეობის ფონზე ყურადღება მიიქცია ხსენებულ სამ ფილმში (ცხადია, სხვადასხვა დოზით) გამოვლენილმა სიახლეებმა.

„კომა“ (რეჟისორი არჩილ ქავთარაძე) ჟანრის მიხედვით ტიპური პოლიტიკური დრამაა და ისეთივე მამხილებელი პათოსი აქვს, როგორც გასული საუკუნის, 60-70-იან წლებში შექმნილი ამ ჟანრის იტალიურ ფილმებს.

ტერმინი „პოლიტიკური კინო“ ფრანგმა კინომცოდნეებმა შემოიღეს 1966 წელს გადაღებულ ალენ რენეს გახმაურებულ ფილმთან „ომი დამთავრდა“ დაკავშირებით. ამ ჟანრის ფილმები წარმოაჩენენ პოლიტიკურ პრობლემებს, მაგალითად: სახელმწიფოს მიერ განხორციელებულ სისტემურ დანაშაულს, ან

სახელმწიფოს წინააღმდეგ ჩადენილ ანტიკონსტიტუციურ ქმედებას, ან კიდევ ადამიანის უფლებების დარღვევას და მისი ღირსების ან სულაც სიცოცხლის ხელყოფას პოლიტიკური მიზნით.

თუ გადავხედავთ ქართული კინოს ისტორიას, აღმოვაჩინებთ, რომ 1909 წელს რეჟისორ ალექსანდრე წუწუნავას მიერ გადაღებული პირველი ქართული მოკლემეტრაჟიანი სახიობითი ფილმი „ბერიკაობა ყუენობა“, რომელსაც საფუძვლად ედო ხალხური თეატრის დრამატურგიას მისადაგებული თანამედროვე პრობლემები, წარმოადგენდა სოციალურ-პოლიტიკურ კომედიას (სამწუხაროდ, არ შემონახულა), ხოლო 1929 წელს გადაღებული კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ საბჭოთა ბიუროკრატიზმის მკვეთრად გამოხატული პოლიტიკური სატირაა და აკრძალეს კიდევ კომუნისტებმა.

ეს იყო პირველი ცდები, მაგრამ კოლონიურ-კომუნისტური და ბოლო ოცი წლის განმავლობაში, ნეოკომუნისტური რეჟიმის დროს პოლიტიკური ფილმების გადაღება ვერ მოხერხდებოდა, რადგან მთელი ამ ხნის მანძილზე, მართალია, საქართველოში ხშირად ჩაუდენიათ სამივე სახის დანაშაული, მაგრამ ზემოხსენებული რეჟიმები საკუთარი თავის კრიტიკას არ დაუშვებდა...

ამრიგად, გამოდის, რომ „კომა“ არის მესამე ცდა პოლიტიკური ფილმის ჩვენში დამკვიდრების საქმეში. არჩილ ქავთარაძემ პრემიერის წინ განაცხადა, ამ სურათში ზოგი რამ ავტობიოგრაფიულიაო, ანუ მის თავს გადამხდარ შემთხვევას კატალიზატორის როლი უთამაშია, რაც ამ ფილმში ნაჩვენებ ამბავს მეტ დამაჯერებლობას მატებს, თუმცა ამ ფაქტორს რეალურად განაპირობებს ის, რამდენად არის ნამდვილი თუ შეთხზული ისტორია მხატვრულად გააზრებული და განზოგადებული. ამ მხრივ „კომა“ უდავოდ იმსახურებს

ყურადღებას.

შესაძლოა, ვინმეს გაუჩნდეს აზრი, რომ ამ ფილმის მამხილებელი პათოსი ერთობ გვიან გამოითქვა, რაკი ხელისუფლება შეიცვალა. არ იქნება ეს სწორი და აი, რატომ: როცა ქვეყანაში სისტემური დანაშაული ხდება, და მმართველობის დემოკრატიული საფუძვლების შერყევასთან გვაქვს საქმე, ასეთი მოვლენა აქტუალობას არასდროს კარგავს. გარდა ამისა, სურათის გადაღება სწორედ ძველი რეჟიმის არსებობისას დაიწყო...

ფილმში მოთხრობილი ამბავი ასეთია: უიღბლო ავტომოყვარულმა ტიტემ (მსახიობი გიორგი მასხულია) საცობისათვის თავი რომ აერიდებინა, პარალელურ ქუჩაზე შეუხვია და ქუჩის მეორე მხარეს გადასვლის მოსურნე წყვილს დაეჯახა.

ავარიის მსხვერპლნი, თავიდან შეყვარებულები რომ გვეგონა, სინამდვილეში საყვარლები აღმოჩნდნენ, აქვთ ოჯახები, ერთს მოყვარული ქმარი ჰყავს, მეორეს კი ასეთივე მოყვარული ცოლი. ტიტესთვის საუბედუროდ, ორივე კომაში აღმოჩნდა, ოღონდ ჯერ ქალი მოდის გონს, შემდეგ კი კაცი, რაც უიღბლო მძღოლის მომავლის განსაზღვრისას – ციხეში რომ აღმოჩნდა – ოდნავი ოპტიმიზმის საფუძველს იძლევა, ოპტიმიზმი ტიტესაც სჭირდება და ავარიის მსხვერპლთაც. ეს უკანასკნელნი მოათავსეს იმ საავადმყოფოში, რომლის დიდ ნაწილში აფხაზეთიდან დევნილები ცხოვრობენ. ამას გარდა, აქ არც თუ კვალიფიციური პერსონალი მუშაობს და შეიძლება ავადმყოფს დაუდევრობით ის წამალი მიაწოდონ, მისთვის რომ შეიძლება საწამლავი აღმოჩნდეს... საავადმყოფოს ჰყავს აშკარად კორუმპირებული, პოპულისტი და დემაგოგი დირექტორი თუ მთავარი ექიმი, დიდი ყბედი ვინმე, რომლის პროფესიონალიზმშიც შეხედვისთანავე ეჭვი შეგეპარება...

რაც შეეხება ციხეს, აქ ლტოლვილები, ბევრ სხვა მოქალაქესთან ერთად, პატიმრობაში არიან. თუ



საავადმყოფოში უპასუხისმგებლო მედიცინის მუშაკმა შეიძლება შეცდომით გამოგასაღმოს სიცოცხლეს, აქ ეს სრული პასუხისმგებლობით კეთდება. თავად განსაჯეთ: ტიტეს ციხეში მიყვანისთანავე, პატიმრების დახარისხების დროს, ჯერ სიტყვიერ შეურაცხყოფას აყენებენ, შემდეგ კი წიხლებით შესდგებიან. ასეთი მოპყრობის მიზანი ადამიანის მორალური გატეხვაა, რომ მას ფიზიოლოგიური შიში გაუჩნდეს ციხისა და პოლიციის მიმართ... სხვა დასკვნას ვერ გამოიტან, როცა მთელი ფილმის მანძილზე ვხედავთ პატიმრების ჩაგვრისა და მათთვის ღირსების შელახვის სცენებს, ხშირად არაფრით მოტივირებული აგრესიის გამოვლენას პატიმრების მიმართ და ამ ეპიზოდებში დაუფარავად იკითხება უსაშველოდ გაგრძელებული ექსპერიმენტი, რომლის მიზანიც ე.წ. „ახალი ადამიანის“ – მორჩილისა და ბრძანების უპირობოდ შემსრულებლის – ჩამოყალიბებაა... ოღონდ ეს კომუნისტების მიერ „ახალი ადამიანის“ შექმნის პროცესი კი არ არის, არამედ, ჩვენში სულ ახლახანს განხორციელებული მცდელობაა... ამის მნახველს მახსენდება, რომ ამ რამდენიმე წლის წინ ქვეყნის მართვის ფსიქოლოგიური მოდელის შესახებ ვინმე გიგა ბოკერიამ თქვა, ასეთი მოდელი ბიჰევიორიზმიაო, რაც დასჯა-წახალისებას გულისხმობს. ბიჰევიორიზმის ქართული ინტერპრეტაციის შედეგად მიღებული „ახალი მენტალობის მქონე“ ადამიანის ტიპური ნიმუშია ფილმში მოსამსახურე პატიმარი (მსახიობი გიორგი ბელაძე), სხვებს საჭმელს რომ ურიგებს, ის მზად არის, ყოველგარი მიზეზის გარეშე ლანძღოს პატიმრები და რაკი უფლებაც აქვს, ამას მთელი თავისი არსებით აკეთებს – ისე, რომ ლამის ძარღვები დაუსკდეს და თვალები ბუდიდან გადმოუცვივდეს. პატიმართა შეურაცხყოფით ის უფროსებს ერთგულებას უმტკიცებს.

ფილმში სხვა ზნეობრივად განადგურებულებიც არიან: ტიტეს ბავშვობის მეგობარი, რომელიც

პირველსავე შესაძლებლობისას გასცემს მას, ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ცოლისა და ადვოკატის დახმარებით მოხვდაო... ან იმავე ფსიქიატრიულში მყოფი, ადგილობრივ რეალობაში ადაპტირებული პატიმარი, ასევე ტიტეს ნაცნობი; მან იცის, როგორ არ უნდა დააჩაგვრინოს გიჟებს თავი, მაგრამ პოლიციის სპეცრაზმელების დანახვაზე საბანქვეშ იმალება...

„კომაში“ ძალადობის სხვადასხვა გამოვლინებაა ნაჩვენები, მაგალითად, ხშირად იცვლებიან ტიტეს ადვოკატები, რომელთაც პატიმარი ერთსა და იმავეს უყვება და ისინიც, მექანიკურად, როგორც მოლაპარაკეთოჯინები, ერთსა და იმავეს პასუხობენ. მათგან ერთია ვითომ მზრუნველი და ისიც კორუმპირებულია... სურათში ნაჩვენები ძალადობის კულმინაციაა მორწმუნე პატიმრის (მსახიობი ჯანო იზორია) ისე ცემა, რომ პირიდან სისხლი ანთხია, და ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მას კამერის სარკმელთან უნდოდა ლოცვა და შეეპასუხა ზედამხედველს, სარკმელიდან მის მოცილებას რომ ცდილობდა.

რელიგია და ავადმყოფი, რელიგია და პატიმარი, ფილმში ძალადობის ჩვენების კიდევ ერთი ხაზია. ავადმყოფსაც და პატიმარსაც ერთნაირად უსახავენ რელიგიის მეშვეობით ხსნის გზას, მაგრამ ეს მათთვის მხოლოდ გადარჩენის ილუზიის შექმნის მცდელობაა და ამაში მარწმუნებს საავადმყოფოს ეპიზოდი: უაღრესად თვითკმაყოფილი მღვდელი, საკუთარი განსაკუთრებულობის შეგრძნებას რომ ვერ მაღავს, უხვად არიგებს კურთხევას... და კიდევ ფილმის ფინალი, რომელშიც ერთი პოლიციელი ლოცვებს კითხულობს, მეორე კი გასართობ ჟურნალს... ფილმში ნაჩვენებ ზნეობრივად დუხჭირ საზოგადოებაში რელიგია ზოგისათვის თვითდამკვიდრების საშუალებაა, ზოგისთვის კარგი ტონი, ზოგისთვის კი უკანასკნელი იმედი, მაგრამ ის ვერ აერთიანებს ამ საზოგადოებას; საავადმყოფოს დირექტორი თუ მთავარი ექიმი სრულიად



არაქრისტიანული გულცივობით ამჟღავნებს თავის ხისტ დამოკიდებულებას კომაში მყოფი ავადმყოფების მიმართ, ხოლო ზედამხედველთა სასტიკი და უხეში უფროსი, როცა მისი შვილი, სავარაუდოდ, ავარიაში მოყვება, გულმოდგინედ იწყებს ლოცვას, რასაც აქამდე არ აკეთებდა. ამიტომ ძნელია ჩასწვდე აქაურთა რელიგიურობის ხასიათს...

ფილმში ინტერესს იწვევს პერსონაჟთა ეკრანული სახეები, რაც, სცენარის გარდა, რეჟისორის, ოპერატორის, მხატვრის და, რა თქმა უნდა, მსახიობის ერთობლივი მუშაობის შედეგია. სამაგალითოდ რამდენიმე კინოსახეს მოვიხმობ: ასეთია მსახიობ ბადრი გვაზავას ციხის უფროსი; ერთ ეპიზოდში მას თავის კაბინეტში, ტრუსის ამარა, სარკმელთან მდგარს ვხედავთ, ხელში ჭოგრიტი უჭირავს და პატიმართა საკნების სარკმლებს უთვალთვალებს... მეორე, ასევე მოკლე ეპიზოდში, სპორტულ სამოსში გამოწყობილი, ზედამხედველებით გარემოცული, ციხის უფროსი, დერეფანში მიაბიჯებს, თან ხელქვეითებს რაღაც უნიჭო ანეკდოტს უყვება, რაზედაც ისინი ნაძალადევი სიცილით იფხრიწებიან; ბოლოს ის სათვალთვალოთი პატიმრის საკანში იხედება.

ერთი-ორი დეტალი და ჩვენ თვალწინ წარმოდგება ამ სუბიექტის პიროვნული რაობა და რეალური სოციალური სტატუსი: მისი აქცენტირებული სექსუალობა, მბრძანებლური ტონი, ხაზგასმული ფამილარობა თანამშრომლებთან ურთიერთობისას, პატიმრის დაჩაგვრის სადისტურე სურვილი გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს რაღაც სატრაპის მსგავს მოხელესთან, რომელსაც აბსოლუტური ძალაუფლება გააჩნია და ღრმად არის დარწმუნებული, რომ ციხეში მხოლოდ მას აქვს მამაკაცად ყოფნის უფლება, მხოლოდ მას გააჩნია პატივმოყვარეობა და ამბიციები; თანამშრომლები მისთვის მხოლოდ ხელქვეითები, ტაშის დამკვრელები

არიან – ამდენად, მათაც გააჩნიათ პრივილეგიები, პატიმრები კი ყველაფერ ადამიანურს მოკლებული, უუფლებო მასაა... კინოგმირის სახე დამაჯერებელია, მას მსახიობი ზუსტად შერჩეული შტრიხებით ქმნის; ხასიათის ფორმირებისას გამოყენებულია გონივრული ლაკონიზმი და საბოლოო ჯამში მივიღეთ ფსიქო-სოციალური ტიპი, რომელიც იმდენად განზოგადებულია, რომ არსებითად შეუძლებელია გარჩევა ცხოვრებისეული პროტოტიპისაგან. უდავოდ ნიჭიერი მსახიობია მიშა ახვლედიანიც, მაგრამ ის პროფესიონალი მსახიობი არ არის, ასე ვთქვათ, ტიპაჟია. მიუხედავად ამისა, კარგად ეწერება ფილმის მთლიან ქსოვილში, ქმნის უტიფარი ბიუროკრატიის კოლორიტულ პორტრეტს, რომელიც რიგ ეპიზოდებს ტრაგიკულ ხასიათს სძენს, თუმცა უნდა ითქვას ისიც, რომ ერთი-ორგან ამოვარდნილია მოცემული ჩარჩოებიდან, რასაც ერთგვარად გადაჭარბებული თამაში იწვევს, მაგრამ ტიპაჟისთვის პერსონაჟის ამ სახის ხორცშესხმა უთუოდ გამარჯვებაა.

ჩემი აზრით, კინოსათვის ნამდვილი აღმოჩენაა მომსახურე პატიმრის როლის შემსრულებელი მსახიობი გიორგი ბელაძე; ის მე სხვა ფილმში, კერძოდ, „ფარაჯანოვში“ ვნახე, სადაც კიდევ უფრო ეპიზოდური როლი აქვს, ოღონდ მეტყველი მიმიკა, ემოციურობა და ენერგიულობა, საჭირო მომენტის შერჩევის უნარი, შინაგანი აქტიურობა ის თვისებებია, რაც მსახიობს საშუალებას აძლევს, დასამახსოვრებელი ეკრანული სახე შექმნას.

ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით გამოირჩევა ზურაბ ბეგალიშვილის სასტიკი და ამავე დროს საკუთარ თავში რწმენადაკარგული ზედამხედველების უფროსი. „კომაში“ მისი თამაში გამართლებულიც არის და წარმატებულიც. სამწუხარო ისაა, რომ ქართულმა კინომ ამ უდავოდ მრავალმხრივი შესაძლებლობების მქონე არტისტს ცალმხრივი რეალიზების საშუალება



მისცა მოძალადე და აგრესიული ტიპების განსახიერებით. საყურადღებოა, რომ მსახიობმა შინაგანად შეძლო გაემრავალფეროვნებინა თავსმოხვეული ამპლუა, მის მიერ შექმნილი კინოსახეები ბევრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

გიორგი მასხულიას ტიტე ახალგაზრდა ინფანტილური ადამიანია. მართალია, არ მიძალულა და თავადვე დაურეკა სასწრაფოს, მაგრამ ავარია მისთვის მოულოდნელი და უაღრესად არასასიამოვნო ფაქტია; თუმცა იგი ბოლომდე ვერ ჩასწვდა მომხდარის ტრაგიკულ არსს და უბრალოდ მიჰყვება დინებას, რომელიც ჯოჯოხეთის შვიდივე წრეში გაატარებს, ის თანდათან ეგუება თავის მდგომარეობას და მხოლოდ ორჯერ ისტერიულად ფეთქდება. ერთხელ, როცა სპეცრაზმს ფსიქიატრიული კლინიკიდან მოჰყავს, ტიტე ავლენს ფიზიოლოგიურ შიშს; მეორეგან მორწმუნე პატიმრის ცემის დროს ხდება აგრესიული და ყურზე კბენს ზედამხედველს. შემგუებლობა მას გადარჩენის საშუალებას აძლევს, ბადებს იმედს, რომ ადრე თუ გვიან თავს დააღწევს ციხეს. გიორგი მასხულია მიჰყვება პერსონაჟის ხასიათის ლოგიკას, არ არღვევს მას და ამიტომაც აღწევს დამაჯერებლობას.

ჯანო იზორიას მორწმუნე პატიმარი საპირისპიროა მთავარი გმირისა. აქტიურია, მათ შორის მოცემულ რეალობაში ადაპტირებისას, სხვაზე მეტად აქვს განვითარებული პიროვნული ღირსების გრძნობა; ამიტომ მისი შეგუება არაა უპირობო, რელიგია მისთვის ღირსების დაცვის საშუალებაც არის და ის ღირებულებაც, რაც მას ზედამხედველთან უნდა აკავშირებდეს, ეს შეცდომა მისთვის ტრაგიკულად მთავრდება. მსახიობი პერსონაჟის განსახიერებისას გამოირჩევა გულწრფელობით, რაც მის ეკრანულ სახეს მაყურებელზე ემოციური ზემოქმედების უნარს ანიჭებს.

ფილმში „კომა“ გათამაშებული სისასტიკის ამსახველი

სცენები და მსახიობების მიერ შექმნილი პერსონაჟთა სახეები ტიპიურია ქართული ციხეებისათვის, მაშასადამე, რეალისტურია და ამიტომ გამართლებულიც.

სურათისათვის დამახასიათებელია ბევრის მთქმელი ლაკონიზმი, რაც მიღწეულია მთელი გადამღები ჯგუფის მიზანდასახული მუშაობით; ამ ჯგუფის ყველა წევრს საკუთარი სათქმელის გამოხატვის სრული შესაძლებლობა აქვს და მისთვის საკმაოდ ოპტიმალურ ფორმას იყენებს.

საყურადღებო ფაქტი: ნაჩვენები ამბის რეალურობის მისაღწევად, ფილმის ავტორებმა მიმართეს იმ ეფექტურ საშუალებას, რაც ბოლო 25 წლის მანძილზე ესოდენ დეფიციტური იყო ქართულ კინოში – ეს არის ცხოვრებისეული სიმართლე, რომელიც გააზრებულია, როგორც ამომავალი წერტილი, რაზედაც აგებულია მთელი ფილმი. ამ მიდგომაში იგრძნობა პროფესიული პასუხისმგებლობა. „კომას“ არა მარტო კარგად დაწერილი სცენარი უდევს საფუძვლად და არა მარტო კარგად არის რეჟისორის მიერ დადგმული, არამედ გამოირჩევა ოპერატორის (მინდია ესაძე) მიერ სოციალური სიმართლის ჩვენების თვალსაზრისითაც – დაწყებული უაღრესად ეფექტურად გადაღებული ავარიის ეპიზოდით და დეტალების ჩვენებით დამთავრებული. მაგრამ ოპერატორის ნამუშევრის ყველაზე დიდი შედეგი, ჩემი აზრით, ახლო და საშუალო ხედების სიჭარბეა, რამაც არა მარტო სურათის ხედვითი რიგი გაამდიდრა, არამედ მსახიობებს მისცა საშუალება, გრძნობათა მთელი პალიტრა გამოიყენონ პერსონაჟის განწყობის გადმოსაცემად; ეს ამდიდრებს და უფრო საინტერესოს ხდის ფილმს.

„კომა“ შემოქმედებითად წარმატებული ფილმია და მთავარი პრიზიც უდავოდ დამსახურებულად მოიპოვა.

მოსალოცად აქვს საქმე ფესტივალის დირექციასაც, რომ პრიზი კარგმა ქართულმა ფილმმა მიიღო და

არა „სუსას“ მსგავსმა არაპროფესიულმა ნამუშევარმა, რომლის დაჯილდოების ფაქტმა თავის დროზე ჩემს თვალში გვარიანად დასცა თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალის ავტორიტეტი.

მეორე ფილმი, საყურადღებოდ რომ მივიჩნიე, არის ლევან კოლუაშვილის „შემთხვევითი პაემნები“. უპირველეს ყოვლისა, იმით გამოირჩევა, რომ სცენარის ავტორები ზედმიწევნით ზუსტად იცავენ ჟანრულ კანონებს, რაც ბოლო მეოთხედი საუკუნის მანძილზე ქართული კინოს პრობლემაა; ჟანრული გაურკვევლობა-განუსაზღვრელობა ჩვენს კინოს გადაექცა იმ ლაკმუსად, რომელიც არაპროფესიონალიზმს წარმოაჩენს ხოლმე, ამიტომ მისასაღმებელია ლევან კოლუაშვილისა და ბორის ფრუმინის მიერ თანამედროვე თემაზე და გაუგებრობაზე აგებული ტრაგიკომედიის შექმნა. ოღონდ ისიც უნდა ვთქვა, რომ მათი დრამატურგიული დუეტის ისეთმა შედეგმა, როგორიც არის „ქუჩის დღეები“ იმედი გამიცრუა. ვფიქრობ, ამის მიზეზი რეალობის კონიუქტურული ხედვა იყო, რასაც ვერ იტანს ჟანრი, ამ შემთხვევაში სოციალური დრამა...

რაც შეეხება „შემთხვევით პაემნებს“, აქ ამ მხრივ ყველაფერი წესრიგშია, არასაჭირო დატვირთვა არაფერს ამძიმებს, მთავარი ჟანრის კანონებია.

ფილმის მთავარი გმირი ორმოცი წლის ბერბიჭაა. უცოლობის მიზეზია მისი ინერტულობა დედ-მამის ჰიპერაქტიურობის ფონზე. ეს ის შემთხვევაა, როცა გაუთავებელი ჩიჩინი, ცოლი მოიყვანეო, საპირისპირო შედეგს იძლევა...

ანდრო საყვარელიძის პერსონაჟი, სკოლის მასწავლებელი, გულღია, თბილი და ყურადღებიანი, იდეალისტი და ალტრუისტი ინტელიგენტია. მასში ცხოველური საწყისის ნასახიც არ არის.

პერსონაჟის ასეთი ზნეობრივი მდგომარეობა თავიდანვე ხდება მისი ბედის განმსაზღვრელი და

სრულიად ბუნებრივია, რომ მისი საყვარლის ქმრის მიერ შეცდენილი და დაორსულებული ახალგაზრდა ქალი გაურკვეველი სიტუაციით, მაგრამ როგორც ჩანს სამუდამოდ, მის სახლში აღმოჩნდება... ფილმში ხდება ბევრი სხვა გაუგებრობაც, ამის მიუხედავად, მკვეთრად იგრძნობა სოციალური და ტრაგიკული ინტონაციები, რაც სულაც არ არღვევს სურათის ჟანრულ მთლიანობას – პირიქით, ამდიდრებს მას და ანიჭებს იმ დამაჯერებლობას, რომლის გარეშეც გაუგებრობაზე აგებული კომედიაც კი კარგავს მისთვის დამახასიათებელ ხიბლს.

ფილმის გმირთან და მის მეგობართან ინტერნეტით გაცნობილი პროვინციელი გოგოები თბილისში სიყვარულის საპოვნელად ჩამოდიან. ამ ეპიზოდში ნათლად ვლინდება გმირის ხასიათი: აუღელვებლობა, გაუბედაობა, ყოყმანი და ზედმეტი ფიქრი იქ, სადაც ეს საჭირო არ არის. ამავე დროს პასუხისმგებლობის გრძნობა და ადამიანზე ზრუნვის უნარი – მისი ეს თვისებები, როგორც უკვე ვნახეთ, ხშირად ხდება კომიკური სიტუაციების შექმნის მიზეზი. ერთი ასეთი ეპიზოდია ის, როცა გმირი თავის საყვარელს, რომელიც ამავე დროს მისი მოსწავლის მშობელიც არის, ციხის კართან მიიყვანს – ქალის ქმარი იმ დღეს უნდა გამოვიდეს საპატიმროდან, მაგრამ თავადაც რჩება, რადგან აინტერესებს, ვინ არის ეს კაცი. საყვარლის ციხიდან გამოსულ ქმარს ის მოტაქსავე მძლოლი ჰგონია, დაიქირავებს და ჯერ სახლში წააყვანინებს თავს, მერე კი რაღაც საქმეზე. ეს საქმე ფულის საშოვნელად მოფიქრებული არც თუ გონივრული ავანტიურაა, რასაც გაუგებენ, ჯერ მიბეგვავენ, შემდეგ კი ფულის გამოძალვისათვის ისევ ციხეში უკრავენ თავს. ფული იმისათვის სჭირდება, რომ თავის საყვარელს მუცელი მოაშლევინოს. ბოლოს და ბოლოს ფულს იმისგან მიიღებს, ვინც მისი კომბინაცია გაშიფრა და უნებლიე

ტაქსის მძღოლს გაატანს თავის საყვარელთან. ამ ვიზიტს რაც მოჰყვა, უკვე მოგახსენეთ, მაგრამ თავად ეს სტუმრობა იქცევა მთავარ გაუგებრობად ფილმში: დაორსულებული გოგოს მამა და განსაკუთრებით ძმა, მუქარის ტონით ცდილობენ მოარჯულონ „შემცდენელი“ და თავიანთი ქალიშვილი და და გააყოლონ ცოლად. ამ ფილმში მეორედ ვნახე მსახიობი ჯანო იზორია. ის ძმის როლშია და როგორც წინა ფილმში, აქაც სრულიად ბუნებრივი და დამაჯერებელია, ეს მიღწეულია თამაშის გულწრფელი მანერით და პერსონაჟის ფსიქო-სოციალური ტიპის ზუსტი განსაზღვრით, აგრეთვე ყოველგვარი ზედმეტი აქცენტირებისა და ემოციების მოჭარბებული გამოვლენის გარეშე, თუმცა თავად სცენა სწორედ რომ ემოციურია. ეპიზოდის კულმინაციური მომენტია გოგოს ბებიის მიერ მეგრულად გმირისათვის ჭკუის დარიგება იმის თაობაზე, რა ევალება და როგორ უნდა მოიქცეს. მეგრული წინარე ქართული ენაა და ძნელი არ არის, ბებიის ნათქვამის აზრს ჩასწვდე, მით უმეტეს, მიმიკისა და შესტიკულაციის ძუნწი, მაგრამ სრულიად მიზანდასახული გამოყენებით მისი ლაპარაკი მაყურებლისათვის სრულიად გასაგებია.

უნდა ითქვას, რომ ამ სურათში ტექსტუალური მასალა და მისი წარმოთქმისას გამოყენებული ინტონაცია მოკლებულია იმ ტრადიციულ დატვირთვას, როგორადაც ის გამოიყენებოდა ქართულ კინოში: რაიმე კურიოზული ფრაზის წარმოთქმისას ვერ ნახავთ ზედმეტ აქცენტირებას, შესტიკულაციისა და მიმიკის მოჭარბებულად გამოყენებას ან კიდევ კომიკური განწყობის შესაქმნელად მოხმობილ კუთხურ მეტყველებას. რაც შეეხება მეგრულს, ის ზომიერად და მიზანდასახულად არის მოტანილი.

მთლიანობაში სამსახიობო შესრულება ბუნებრივია და პერსონაჟები რეალური ცხოვრებისეული სიტუაციებიდან “იმდენად” არიან “ამოვარდნილები“, რამდენადაც ამას

ქანრული კანონი მოითხოვს.

ეს შეეხება კახი კავსაძესაც, რომლის მიერ განსახიერებული გმირის მამა მეტნაკლებად დაშორებულია იმ სტერეოტიპს, რაც ამ მსახიობს ეს ბოლო წლებია დამახასიათებლად ექცა, – ვგულისხმობ იმპულსურობას და სპეციფიკურ ინტონაციას.

ბუნებრივები არიან ია სუხიტაშვილის, არჩილ ქიქოძისა და ანდრო საყვარელიძის პერსონაჟები.

უნდა აღინიშნოს ოპერატორის ნამუშევარიც: ახლო და საშუალო ხედები ამ სურათშიც უხვადაა, ეს კი მსახიობს სახით მუშაობის საშუალებას აძლევს. არ მინდა მკითხველმა ისე გაიგოს, თითქოს რაღაც განსაკუთრებულ მიმიკასთან გვქონდეს საქმე – არა, უბრალოდ, მსხვილ და საშუალო ხედებს არც ოპერატორი და არც მსახიობი არ გაურბიან, ფილმის სახვითი გააზრების ეს ფორმა მათთვის ოპტიმალურია, მაყურებლისთვის კი კომფორტული. რადგან ხელს უწყობს პერსონაჟის როგორც პორტრეტულ, ასევე ხასიათობრივ აღქმას და ორგანულია კომედიური სურათისათვის.

ცხადია, ფილმში ყველაფერი იდეალურად გაკეთებული არ არის: მეტისმეტად გაწეილი მეჩვენა ზღვის პირას გადაღებული ეპიზოდი. ხოლო სკოლაში მასწავლებლისა და მისი საყვარლის საუბრისას, ამ უკანასკნელის ქალიშვილის მიერ მოწყობილი სკანდალის სცენა ფსიქოლოგიურად მოუმზადებელია, მოტივაცია აკლია და ამავე დროს ზედმეტიც არის, რადგან გაგრძელება არ გააჩნია.

**პირველი ნაწილის დასასრული,
გაგრძელება იხილეთ კრებულის შემდეგ ნომერში**

ლელა ოჩიაური,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სადაც ორი სამყარო ერთდება
(ევროპული კინემატოგრაფის გავლენა
და
ქართული კინოს თავისებურებები)

II ნაწილი

*„პაფუხის ვარდი მე პრუდონის ჩავდე ვაზაში,
ბესიკის ბაღში ვრგავ პოდლურის ბოროტ ყვავილებს
და რაც შემხვდება, შემახერებს შორეულ ვაზაში,
ჩემს ღვრია ლექსში დაისვენებს და დაიჩრდილებს“.
წიგნიდან „ქაღდვას ქლაქები“, ტიციან ტაბიძე*

**ხანგრძლივი ცხოვრება მქროლავ ჭურვში, მანამდე
და შემდეგ**

ის უცხოელი ხელოვანები, რომლებიც საქართველოში ჩამოდიოდნენ ან ცხოვრობდნენ და აქ ხანგრძლივად მოღვაწობდნენ, XIX საუკუნის ბოლოს და XX-ის დასაწყისში, ის ქართველი ხელოვანები, რომლებიც უცხოეთში იღებდნენ განათლებას – ერთიანი ძალით ახდენდნენ ქართული კულტურის ახალ-ახალი წახნაგებით შევსებასა და გამდიდრებას, რომელსაც, ისევე გავიმეორებ, მდიდარი და ხანგრძლივი ტრადიცია ჰქონდა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, პირველ წლებში, ასეთი მიმოსვლა, ქართველების საზღვარგარეთ გამგზავრება – შეზღუდულად, მაგრამ

¹ ტაბიძე ტ., „წიგნიდან „ქაღდვას ქლაქები“. <https://gpoets.wordpress.com/2014/09/06/>

მაინც შესაძლებელი იყო. მკაცრი კონტროლის ქვეშ ჩამოდინდნენ უცხოელი მოგზაურები თუ ხელოვანები. ნელ-ნელა ეს კავშირები გაწყდა და თანდათან ფრაგმენტული სახე მიიღო. ამან კი, არა მარტო საქართველოსა თუ სხვა რესპუბლიკების ცხოვრება შეცვალა, არამედ მსოფლიოში მიმდინარე პროცესებზე მოახდინა გავლენა.

ცხადია, საბჭოთა წყობილების დამყარებას ცვლილებები ცხოვრების ყველა სფეროში, მათ შორის, ზოგადად ხელოვნებასა და კონკრეტულად, კინემატოგრაფშიც მოჰყვა. ტოტალიტარული სახელმწიფოს შექმნისთვის იდეოლოგია ახალი სოციალისტური ქვეყნის არსებობის მთავარ საფუძვლად იქცა, ძველის ფიზიკურ და მენტალურ-მორალურ ნგრევასა და ახლის შენებასთან ერთად.

კინო კი, როგორც ვლადიმერ ლენინი აცხადებდა, ხელოვნების დარგთაგან მათთვის ყველაზე საჭირო იყო, მისი მასობრიობიდან გამომდინარე და ფიზიკურ ტერორთან ერთად, საზოგადოების – მასების – მანიპულირებისთვის საჭირო და ხელსაყრელ (თუ რადიოსა და პრესას არ ჩავთვლით) უმნიშვნელოვანეს იარაღად იქცა. ამ მიზნით საბჭოთა რესპუბლიკებში განათლების სახალხო კომისარიატებთან შეიქმნა კინოსექციები, რომლებიც ფილმწარმოების პროცესებს წარმართავდნენ და აკონტროლებდნენ. შემდეგ, ასევე სახელმწიფო კონტროლს დაქვემდებარებული – „სახკინმრეწველი“ (სახელმწიფო კინომრეწველობა) და ცოტა მოგვიანებით, 1938 წელს, თბილისის კინოსტუდია შეიქმნა. კერძო კინოკომპანიების, სტუდია-ატელიეებისა და დისტრიბუტორების დრო კი წავიდა.

ევგენი ზამიატინი¹ პოეტ ალექსანდრე ბლოკისადმი მიძღვნილ ჩანაწერებში ამბობს: „... ჩვენ ჩაკეტილები

¹ რუსი მწერალი, პუბლიცისტი და კრიტიკოსი (1884-1937). გარდაიცვალა პარიზში

ვიყავით ფოლადის ჭურვში – სიბნელეში, სივიწროვეში, სტვენით მივქროდით, ვინ იცის, საით... ამ წინასასიკვდილო წუთებ-წლებში რაღაცის კეთება იყო საჭირო. უნდა მოგეწყო ცხოვრება მქროლავ ჭურვში“.¹

წლების განმავლობაში, ქართული კინემატოგრაფიც ასეთ ჭურვში მოქცეულს ჰგავდა, რომელიც სადღაც მიჰქრის, მაგრამ არა აქვს მოქმედების, მიმართულების შეცვლის უნარი.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების, „წითელი“ საქართველოს არსებობის პირველ წლებამდე ცოტა ადრე, საქართველოში მოღვაწეობა დაიწყო არაქართული წარმოშობის რეჟისორებმა – ივანე პერესტიანმა, ვლადიმერ ბარსკიმ და ამო ბეკ-ნაზაროვმა, რომლებიც ქვეყნის ეგზოტიკამ და უცნობმა სამყარომ, უცხო ისტორიებმა და „ველური კავკასიელების“ ცხოვრების იდუმალებამ; ევროპელი მაყურებლისთვის არაბანალურმა ისტორიებმა, უჩვეულო თავგადასავლებმა მიიზიდეს.

ეს, თავისთავად, საინტერესო მხატვრული აზროვნების რეჟისორები, რომლებსაც ეკრანზე ხშირად გადაჰქონდათ ქართველი და რუსი მწერლების ნაწარმოებები (და რომლებიც, იმავდროულად, ახალ რევოლუციურ კინემატოგრაფს ქმნიდნენ), ბუნებრივია, ზედაპირულად ხედავდნენ და სიღრმისეულად ვერ აღიქვამდნენ ქვეყნის ნამდვილ სულს, ეროვნულ ხასიათებს და მათი ხელწერაც, რასაკვირველია, „არაქართული“ იყო. მაგრამ სწორედ ეს ადამიანები, რომლებმაც მოახერხეს ახალ რეალობას მორგებოდნენ, ამავე დროს, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებზე გაემახვილებინათ ყურადღება და თან ევრო-ამერიკული კინოს გამოცდილებას იზიარებდნენ (ჟანრები, ფორმები, გადაწყვეტის გზები, გადაღების სპეციფიკა), აღმოჩნდნენ ქართული კინოს ფაქტობრივი შემქმნელები და მისი გეზისა თუ მიმართულებების

¹ ზამიატინი ე., მოგონებები ბლოკზე, თხზულებები, მ., „წიგნი“, 1988, გვ.1



განმსაზღვრელები, არაერთი ასპექტით.

ივანე პერესტიანის „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (პირველი საბჭოთა მხატვრული ფილმი და პირველი ფილმი, საიდანაც იწყება საქართველოში სახელმწიფოს მიერ კინოს სუბსიდირება. 1921 წელი) 1905 წლის რევოლუციის მოვლენებს ეხმიანებოდა და ტერორისტად შერაცხულ მუშა არსენა ჯორჯიაშვილისა და მისი რევოლუციონერი თანამებრძოლების განხორციელებული ტერორისტული აქტის შესახებ მოუთხრობდა მუშურ-გლეხური სახელმწიფოს მოსახლეობას. შინაარსისა და პათოსის მიუხედავად, ჟანრობრივად და ფორმის მხრივ, ეს იყო ტიპური ევროპული ნაწარმოები, რომელიც სოციალური დრამიდან სათავგადასავლო ფილმების კატეგორიისკენ იხრებოდა.

ივანე პერესტიანის 1923 წლის საბავშვო ფილმი „წითელი ეშმაკუნები“ (ყველაზე პოპულარული საბჭოთა კინონაწარმოები იმ დროისთვის. ამ პოპულარობამ გამოიწვია, რომ ასევე, ევროპული კინოს უკვე დამკვიდრებული ტრადიციისამებრ „წითელი ეშმაკუნების“ სერიის რამდენიმე, თუმცა ნაკლებად წარმატებული, დღევანდელი ენით – „სიქველი“ – გადაიღო – „ილან-დილი“, „სავურ-მოგილა“, „შირვანსკაიას დანაშაული“, „სასჯელი“), ანარქისტებისა და წითელარმიელების შორის ბრძოლას ასახავდა. ახალგაზრდების – ახალი თაობის, მათ რიცხვში, ერთი შაკანიანის (როგორც საბჭოთა კავშირის შესაქმნელად გაერთიანებული საერთაშორისო და თან საზოგადოების ჩაგრული ფენის სიმბოლოს) მონაწილეობით და სამოქალაქო ომის თემაზე იყო აგებული – ძველისა და ახლის დაპირისპირებით, ბოროტისა და კეთილის ჭიდილით – და ევროპასა და ამერიკაში გავრცელებული „ფილმი-დეენის“ – კოვბოური ფილმების (ტრიუკებით, აკრობატული ნომრებითა და სროლებით) ნათელი ნიმუში იყო. რომელიც ზუსტად ერგებოდა იმდროინდელ

მსოფლიო კინოში (ფრანგული „პატესა“ და „გომონის“ პროდუქცია ფრანგი ჟანდარმებისა და დეტექტივების მიერ დამნაშავეთა დევნის აუცილებელ თემებზე იყო აწყობილი. საბჭოთა ფილმებში ისინი ჩეკისტებმა და საბჭოთა წყობის მტრებმა – ჯაშუშებმა, კულაკებმა, თეთრგვარდიელებმა შეცვალეს) დამკვიდრებული ამ ჟანრის სტანდარტებს.

ივანე პერესტიანთან („სამი სიცოცხლე“, „ათასის ფასად“, „სურამის ციხე“, „ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე“) ერთად ვლადიმერ ბარსკიც (რომელიც საქართველოში 1918 წელს ჩამოვიდა, როგორც ვინმე პირონეს მიერ საქართველოში გახსნილი, ფრანგული ფირმა „ფილმას“ ფილიალის აგენტი; ფილმების „არსენა ყაჩაღი“, „მოძღვარი“) და ამო ბეკ-ნაზაროვი¹ („ნათელა“, „მამის მკვლელი“) ახალი კინოტენდენციის მსხვერპლნი აღმოჩნდნენ და თუმცა მათი ფილმები ჯერ კიდევ ატარებდნენ მსოფლიო კინემატოგრაფის ჩვეულ ნიშნებს – სასიყვარულო თუ ყოფითი დრამის, საზოგადოებისგან გარიყულობის, კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის თემებისა და პლასტიკური ამოცანების, მონტაჟისა თუ სიუჟეტის განვითარების თავისებურების მხრივ, მათ რადიკალური იდეოლოგიურობა და ზღვარგადასული სოციოლოგიური ჟღერადობა ახასიათებდათ, რაც სქემატურსა და მოუქნელს ხდიდა ფილმების მხატვრულ ნაწილს.

1924-1929 წლებში კინოთი (ისევე, როგორც იმ პერიოდის არაერთი პროგრესულად, თანამედროვედ მოაზროვნე ადამიანი) დაინტერესდა ქართული თეატრის რეფორმატორი, მსოფლიო მასშტაბის რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, რომელმაც საფუძველი შეუქმნა ქართული კინოსამსახიობო სისტემის შემუშავებას. 6

¹ ამო (ამბარცუმ) ბეკ-ნაზაროვი. სომეხი დრამატურგი, მსახიობი, რეჟისორი. სომხეთის კინოსტუდია „ჰაისტანფილმი“ („არმენფილმი“) მისი სახელობისაა.

ფილმის შექმნის გარდა თეატრში ხშირად იყენებდა პროექციას, სპექტაკლებს განათებით, რაკურსებითა და კინოს პრინციპებით, კადრებად აწყობდა. სწორედ იგი, ასე გამორჩეული და გაბედული ექსპერიმენტატორი, პირველად ქართული კინოს ისტორიაში, ფილმებს იღებს უცხოელი ავტორის ნაწარმოების მიხედვით. ავტორთაგან ერთი – შტეფან ცვაიგია, ნაწარმოები კი – „ამოკი“; მეორე – ეტელ ლილიან ვოინიჩის „კრაზანა“ და მესამე – ილია ერენბურგის „კომუნარის ჩიბუხი“. ხაზგასასმელი კი ისაა, რომ პირველ ორ ფილმში მარჯანიშვილისთვის საინტერესო იყო ნაწარმოებების არა რაიმე სოციალური, პოლიტიკური თუ რევოლუციური („კრაზანა“) კონტექსტები, არამედ სიყვარულის ისტორიები და ადამიანების განცდები ამ სიყვარულში გაუმართლებლობის გამო. ხოლო „კომუნარის ჩიბუხში“, რომელიც პარიზის კომუნის ეპიზოდებს ეხება, ეჟენ დელაკრუას „თავისუფლება“ გამოიყენა პლასტიკური გადაწყვეტისა და იდეის მხატვრულად გადმოსაცემად, რითაც კიდევ უფრო გააფართოვა კინოს შესაძლებლობების არეალი.

ამ პერიოდშივე (1924 წლიდან) მუშაობას აახლებს ალექსანდრე წუწუნავა. მისი ახალი კინოსურათებიც („ვინ არის დამნაშავე“, პირველი ქართული კინოკომედია „ხანუმა“, „ჯანყი გურიაში“) შეიძლება საერთო კონტექსტში განვიხილოთ, რომელიც, ერთი მხრივ, მსოფლიო კინოტენდენციებს იზიარებს, როგორც პოპულარული ჟანრებისა (მელოდრამა, ფსიქოლოგიური ელემენტები, და ჟანრის კანონების დაცვის) და ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზების მხრივ. ამასთან, ეს ფილმები, ზემოხსენებულთან ერთად, ნამდვილი საბჭოთა პროდუქტები იყო – ძველისა და ახლის დაპირისპირებით, ბურჟუაზიული მორალისა და წეს-ჩვეულებების კრიტიკით, რევოლუციური სულისკვეთებითა და სოციალური სიდუხჭირის ასახვით,



რა თქმა უნდა, მეფის მმართველობის ხანაში.

მარჯანიშვილის ფილმების, ამო ბეკ-ნაზაროვის „მამის მკვლელისა“ და ალექსანდრე წუწუნავას „ვინ არის დამნაშავეს“ ეკრანებზე გამოსვლის შემდეგ ნათელია, რომ დაიწყო კინომსახიობის ფორმირების პროცესიც, რასაც, სიახლე ქართული კინოსათვის და ევროპულ-ამერიკულში კარგად ათვისებული – კინოვარსკვლავის კატეგორიის დაბადება მოჰყვა.

პირველი კინოვარსკვლავი, რომლის შესრულებული როლები 20-30-იანი წლების ქართულ კინოში, ნებისმიერი ეპოქისა და ეროვნების ქალებისთვის იყო მისაღები, გასაგები და თანადგომის გამომწვევი, უნივერსალური, „კოსმოპოლიტური“ გარეგნობის, ულამაზესი ნატო ვაჩნაძე იყო. იგი თავისუფლად ასრულებდა როგორც გლეხი ქალის, ასევე თანამედროვე საბჭოთა საზოგადოების წარმომადგენლისა და ევროპელი დიდგვაროვანის („ამოკი“) სახეებს, შესაბამის მანერასა და გამომსახველი ხერხების გამოყენებით.

ეს რეჟისორები იყვნენ პირველ მერცხლები, რომლების დამსახურება ქართული კინოს წინაშე ძალიან დიდია. თავიანთი ფილმებით, თემებით, ჟანრებით, კინოენის დანერგვის მრავალმხრივი მცდელობებით, შეცდომებით, მარცხითა და მიღწევებით მნიშვნელოვანი ნიადაგი მოუმზადეს ქართველი რეჟისორების დიდ ოთხეულს. კოტე მიქაბერიძე, მიხეილ კალატოზიშვილი, ნიკოლოზ შენგელაია და მიხეილ ჭიაურელი – ეროვნული კინემატოგრაფის წარმომადგენლები, რომელთა შესახებ თამამად შეიძლება ითქვას, – მათ შექმნეს ქართული კინო, შექმნეს ის, რაც თავისთავადობით, სპეციფიკური გამომსახველობით ხასიათდება და მისი ადგილი მსოფლიო კინემატოგრაფის კონტექსტში განსაზღვრეს.

ამ პერიოდში გადაღებული ფილმებით – კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ (რომლის გამო, საბჭოთა ცენზურამ რეჟისორს სამუდამოდ ჩაურაზა



კონსტრუქტივიზმთან გვაქვს. ალბათ უფრო კინოავანგარდია, ისევე, როგორც „საბა“ და „ხაბარდა“. ხოლო „ჯიმ შვანთე“ (1929), რომელიც კინოში არსებულ ყველა მიღწევას აერთიანებს, თემატიკით, პრობლემის წამოჭრით, გადაწყვეტით, მხატვრული ხერხების ჰარმონიული ერთიანობით ახლოსაა რობერტ ფლაერტის შედევრთან „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“ (1922 წელი) და ლუის ბუნუელის „ლას ურდესის“ (1932) ესთეტიკასთან, ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის ისტორიის თავისთავადი ასახვით.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ამ რეჟისორებმა მოძებნეს იდეოლოგიის მოქმედებისგან თავის დაღწევის გზები (თუმცა, „ფორმალიზმში“ დადანაშაულებისასაც იღებლად, ფილმებს ტიტრების, არაორგანული ფინალებისა თუ ეპიზოდების ჩართვით, „იდეოლოგიურად გამართულ“ გარსში ფუთავდნენ) და ეროვნულ ცნობიერებას, ეროვნული კულტურის ტრადიციებს ახალი აზროვნება და მხატვრული ხედვის ახალი, თანამედროვე ფორმები მიუსადაგეს. ახალი კინოსპეციფიკა ჩამოაყალიბეს, ახალი მხატვრული ფორმები, ჟანრები და ეროვნული კინემატოგრაფის სახე, „კანონები“ და თვისებები შექმნეს. 20-იან წლებში საბჭოთა ცენზურა არ იყო ისეთი მკაცრი და შეუვალი, როგორც ცოტა ხანში გახდა და თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანებისთვის, რომელთაგანათლება, გამოცდილება და ინტელექტი კულტურის ნებისმიერ სფეროს სწვდებოდა, რთული არ იყო, შინაგანი სამყარო „საკუთარი სიტყვებით“ გამოეხატათ.

ცენზურის ბარიერების მიუხედავად, საბჭოთა ეპოქაში მოღვაწე „შეუგუებელ“ ხელოვანთა ნაწილი (მაშინაც და წლების შემდეგაც) ახერხებდა ინდივიდუალური შემოქმედებითი აზროვნების გამოვლენას, წინ აღმართული კედლების გადალახვას. შედეგად, მკაცრ ჩარჩოებში მოქცეულ და სპეციფიკურად იდეოლოგიზებულ საბჭოთა

ხელოვნებას დროდადრო კომეტების ქროლვასავით არღვევდა ცალკეულ ინდივიდთა და მცირერიცხოვანი შემოქმედებითი ჯგუფების დამოუკიდებელი ნათებები და მათ მიერ შექმნილი ხელოვნების ნიმუშების (დღეს უკვე კლასიკად რომაა მიჩნეული) ბრწყინვალება.

თუმცა, კინოს განვითარების ეს ხაზიც მალე გაწყდა და კვლავ ახალ ტენდენციებს იძულებით დაუთმო გზა. 1932 წლიდან საბჭოთა კავშირის მმართველმა კლასმა ახალ და ყოვლისმომცველ იდეოლოგიას – მეთოდს – ოფიციალურად ჩაუყარა საფუძველი და საყოველთაო სავალდებულო „წესად“ გამოაცხადა ხელოვნების მიმდინარეობა – სოციალისტური რეალიზმი. სოცრეალიზმმა ხელოვნებას განვითარებისა და სრულქმნისთვის ყველა გზა მოუჭრა, რამაც მნიშვნელოვნად შეცვალა ქართული კულტურისა და მათ შორის, კინემატოგრაფის დინების კალაპოტი და ხელი შეუწყო სუროგატული, საბჭოთა ფსევდოხელოვნების შექმნას.

გახშირდა და ცხოვრების აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად იქცა ამ ტიპის სხდომები და დადგენილებები: „კულტურა მოიაზრება როგორც საბრძოლო შტაბი, კულტურა უნდა იქცეს კომუნისტური იდეოლოგიის იარაღად, აქ უნდა დაისახოს ის დავალებები, რომლითაც საბოლოოდ კინო უნდა იქცეს ბოლშევიკურ ხელოვნებად, აქაც საუბარია სტახანოვურ მუშაობაზე, დამკვრელურ რევოლუციურ აქტივობაზე. პრეზიდენტი არჩეული იყო რაზუმნი, შარომი, ტურინი, პუდოვკინი, სუტირინი, არდატოვი, დოვჟენკო, პიკოლინი, პეტროვი მელკინი... ეს სრულიად ახალი სფერო და ფორმაა კომუნიკაციის, ურთიერთობის, როგორც პროპაგანდის საშუალება და აგიტაციურ-მხატვრული ხმოვანი კინო – ესაა უჩვეულო

სიმძლავრის იარაღი“.¹

ამ პერიოდიდან (20-იან წლებში ცენზურის შედარებით ნაკლები სიმწვავისგან განსხვავებით, 50-იანი წლების შუა პერიოდამდე) საბჭოთა საზოგადოება (ამ წლებში კიდევ მეტად გამწვავდა რეპრესიები და უდანაშაულო ადამიანების ტოტალური განადგურება, რამაც პიკს 1936-1937 წლებში მიაღწია) სახელმწიფო იდეოლოგიის გენერალური კურსის – სოციალისტური რეალიზმის – სრულ დაქვემდებარებაში გადავიდა. ხელოვნებაში მთავარი მისი არსებობის განმსაზღვრელი „სოციალური დაკვეთა“ გახდა, დიდაქტიკა, სწორხაზოვანი პროპაგანდა, რასაც თემატიკის შეზღუდვა, კონფლიქტებისა და ხასიათების ხელოვნურობა, სქემატურობა, სიყალბე და სიცრუე მოჰყვა. ყველა კარი დაიკეტა, ყველა ფარდა დაეშვა. ცხოვრება სიბნელემ მოიცვა. რა თქმა უნდა, საბჭოთა სისტემამ, იდეოლოგიამ ადამიანის ყოფას, მის ცნობიერებას მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია, შემოქმედი ამ იდეოლოგიის კანონებს დაემორჩილა და თავადვე გამოიგონა – ფსევდორომანტიზმი და იდეათა ფსევდოამალღებულობა, ცხოვრება, რომელიც არცთუ მშვენიერი იყო, იდეალურ გარსში შემოსა და როგორც მშვენიერი – ისე წარმოგვიდგინა.

ამ პერიოდის საქართველოშიც კარგად იცნობდნენ და აქტიურად კითხულობდნენ ევროპელი და ამერიკელი მწერლების ნაწარმოებებს (ქართულ და მეტს, რუსულ თარგმანებში და ძალიან მცირე ნაწილი – ორიგინალში), ძირითადად, კლასიკას, პოეზიასა და სათავადასავალო ლიტერატურას, მაგრამ ეს ყველაფერი კინემტოგრაფზე არანაირად არ აისახებოდა. მეტიც, კინომ (და სხვა დარგებმა), როგორც ხელოვნებამ – არსებობა და სხვა ქვეყნებთან ურთიერთობა შეწყვიტა.

¹ სტენოგრამა - სხდომის ოქმი ხმოვანი კინოს საკითხებთან დაკავშირებით. 1930 წ. 7. VIII. მანქანაზე ნაბეჭდი რუსულ ენაზე. (ფ.15 № 76, ბ 20.740/30). სულ 48 გვერდი. 23..253

ხელოვნება მხოლოდ მაშინაა მართალი, როდესაც მასში არსებობს რეალობით მოგვრილი და გაცნობიერებული რეალობა, ის მხოლოდ მაშინ განიხილება, როგორც საკმარისად საიმედო. სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში ხელოვნება იმიტომ არ იყო ნამდვილი, რომ შემოქმედი იძულებული იყო ტყუილი ეთქვა, ცრუ იდეას ცრუ ფორმა მოსდევდა. ერთი ტყუილი სიცრუეთა მთელ ჯაჭვს იწვევდა – ნახევარსიმართლისა და რეალობის გაყალბების გზაზე აყენებდა კინემატოგრაფს. „ახალი რწმენა“ კი ისევ არ ექვემდებარებოდა „შემოწმებას“ და რეალობას საგრძნობლად ცდებოდა.

ასეთი ვითარების მიუხედავად, როგორი უცნაურიც უნდა იყოს, გერმანიაში ფაშიზმისა და სსრკ-ში რეპრესიების გამწვავების წლებშიც კი, შემდეგ II მსოფლიო ომის პერიოდში, საქართველოში (მართალია, საზოგადოების ვიწრო წრეებში) კითხულობდნენ ფრიდრიხ ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრასა“ (რომელიც ერეკლე ტატიშვილმა¹ ქართულად 20-იან წლებში თარგმნა) და კნუტ ჰამსუნის (რომელმაც საქართველოში 1907 წელს იმოგზაურა, რის შემდეგაც დაწერა „დედოფალი თამარი“ და წიგნად გამოსცა სამოგზაურო ჩანაწერები“ – „ზღაპრული ქვეყანა“ და რომელიც, რა თქმა უნდა, სსრკ-ში და არა მარტო, აკრძალული იყო) „ვიქტორიასა“ (ქართულად თარგმნილს) და რუსულად – „პანსა“ და „შიმშილს“.

ცნობილ სტატიაში „სტალინის მითი საბჭოთა

¹ პოლიტოლოგი, მთარგმნელი, ერუდიტი. სწავლობდა ლაიფციგის უნივერსიტეტში; მონპელიეს უნივერსიტეტში – იურისპრუდენციას, პარიზის პოლიტიკურ მეცნიერებათა უმაღლეს სკოლაში – საერთაშორისო სამართალს; ლონდონში – ჟურნალისტიკას. საქართველოში დაბრუნდა 1918 წელს. ასწავლიდა გერმანულ ენას, ჯერ გიმნაზიებში, შემდეგ – თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, სადაც უცხო ენათა კათედრა დააარსა. დევნიდა საბჭოთა ხელისუფლება.



კინოში“ ფრანგი კინოთეორეტიკოსი ანდრე ბაზენი წერს: „გასული წლების ყველაზე გამოჩენილ საბჭოთა ფილმებისათვის დამახასიათებელი იყო რეალისტური ჰუმანიზმი, რაც მათ დასავლეთის კინემატოგრაფის მისტიფიკაციებს უპირისპირებდა. მიუხედავად საბჭოთა კინოს პრეტენზიისა აქამდე არნახულ რეალისტურობაზე, ეს რეალიზმი გამოყენებულია როგორც ალიბი ინდივიდუალური მითის შემოსაყვანად. ეს თავისებურება უცხოა ომამდელი საბჭოთა სურათებისათვის, რომელიც ანგრევს ფილმში ესთეტიკურ ურთიერთმიმართებათა მთელ სისტემას. თუკი ჯერ ცოცხალ სტალინს შუძლია გახდეს ფილმის გმირი, მაშასადამე იგი გააზრებულია არა ჩვეულებრივი ადამიანური არსების მასშტაბებში, არამედ მასზე ვრცელდება განსაკუთრებული ცოცხალი ღმერთებისა და გარდაცვლილი გმირებისათვის დამახასიათებელი ტრანსცენდენტურობა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მისი ფიზიოლოგია დასავლეთის ვარსკვლავების ფიზიოლოგიის მსგავსად ფუნქციონირებს. ორივე შემთხვევაში ეს სცილდება ფსიქოლოგიის ჩარჩოებს, ამგვარად ნაჩვენები სტალინი არ მოგეჩვენებათ და არც შეიძლება მოგეჩვენოთ ჭკვიან კაცად, „გენიალურ“ ბელადად – ის თავად ღმერთია, ზორცშესხმული ტრანსცენდენტურობაა, ამიტომაცაა შესაძლებელი მისი ეკრანული სახის შექმნა მისი რეალური არსებობის პარალელურად. ჩვენ წინაშე აღარ არის მარქსისტული ობიექტურობის უმძლავრესი გამოვლინება, ხელოვნებისადმი ისტორიული მატერიალიზმის პრინციპის მისადაგება. არამც და არმც. იმიტომ, აქ უკვე საუბარია არა ადამიანზე, არამედ რაღაც სოციალურ ჰიპოსტასირებაზე, ტრანსცენდენტურობაში და ე.ი. მათში გადაზრდაზე.¹

მეორე მსოფლიო ომმა თავისი კორექტივები შეიტანა

¹ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989 წ, 10, <https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/>



საზოგადოების ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც. „ახალი სახელმწიფოს შენების“ პროპაგანდას „ომის პროპაგანდა“ დაემატა. ამ დროს საქართველოში სულ რამდენიმე ფილმი შეიქმნა (მათ შორის, მიხეილ ჭიაურელის ისტორიული, ჰეროიკულ-პათეტიკური, ეპიკური დრამა – „გიორგი სააკაძე“), რომელთაც ერთადერთი მიზანი ჰქონდათ – ხალხის გამხნეება და პატრიოტული გრძნობების გაღვივება.

მერაბ კოკოჩაშვილი: „სტალინური ეპოქის ფილმებში, მოგეხსენებათ, „მტერი“ დრამატურგიის ღერძს შეადგენდა. „მტრის“ გარეშე, სულერთია, ფაშისტების ჯაშუში იქნებოდა იგი თუ ერთი სულელი ბიუროკრატი, ფილმის სტრუქტურა, უბრალოდ, ვერ იგებოდა. სამამულო ომის დაწყებისთანავე სტალინისტების იდეალური ვარიანტი იქნებოდა თავად ამ ომის თემაზე გადაღებული ფილმის დასრულება, მაგრამ სიტუაცია ფრონტზე ჯერ სრულიად გაურკვეველი იყო, ამიტომ თანამედროვეობის ამსახველი მხატვრული ფილმი მოკლებული იქნებოდა დამაჯერებლობას. არც 30-იანი წლების მიწურულისთვის ტრადიციული „მაკნებლის“ თუ „ტროცკისტის“ სახე ივარგებდა.

ფილმი იყო დაწყებული მაშინ, როცა შინა მტრებთან ბრძოლის ეტაპი უკვე განვლილი იყო. ყველა დაჭერილი იყო, ვისი დაჭერაც შეიძლებოდა... და ეს უკვე იწყებოდა მაშინ, როცა ძალიან აქტიური მზადება იყო ომისთვის... რაც შეეხება წინა მტრებს... ეს იმ ეტაპზე მოთავეებული იყო და საჭირო იყო მთელი ხალხის დარაზმვა სამშობლოს დასაცავად. ყველა რესპუბლიკაში კეთდებოდა ასეთი ფილმები, მაგრამ „გიორგი სააკაძე“ მას განსაკუთრებით უყვარდა“.

გოგი გვახარია: „მოგვიანებით, თავის საიდუმლო მოხსენებაში საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის მეოცე ყრილობაზე, ნიკიტა ხრუშჩოვი ორჯერ გააკრიტიკებს ჭიაურელს ერთი და იმავე მიზეზით – „სოციალისტური სიმართლისგან გადახრისთვის“ და

ამით ხაზს გაუსვამს, რომ „სიმართლიდან გადახრა“, ანუ, სხვაგვარად თუ ვიტყვით, „ზღაპარი“ – უცხო უნდა იყოს საბჭოთა სინამდვილისთვის და კინო რეალობას უნდა დაუბრუნდეს. ხრუშჩოვს არ გაუკრიტიკებია სხვა რეჟისორთა „სტალინური ფილმები“ მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ იმ სურათებში სოციალისტური რეალიზმის პრეტენზია იყო. – ჭიაურელმა კი თამაშის სხვა წესი აირჩია: იგი ქმნიდა ოდას, ისტორიულ ზღაპრებს, რელიგიურ ფილმებს... ოღონდ ამ რელიგიას სულ სხვა ღმერთი ჰყავდა – იოსებ სტალინი. ამიტომაც „გიორგი სააკაძე“ არა იმდენად ხალხს ამხნევებდა, შეუპოვრობისა და გმირული ბრძოლებისკენ მოუწოდებდა, რამდენადაც ამხნევებდა თავად ბელად-ღმერთს, ამხნევებდა გადამწყვეტი ბრძოლის წინ“.¹

შემდეგ ომიც დასრულდა. ფრონტიდან დაბრუნებულებს თან „ნადავლი ფილმები“ მოჰყვათ (თუმცა სსრკ-ში პირველი „ნადავლი ფილმები“ ჯერ კიდევ 1939 წელს შემოვიდა, წითელი არმიის პოლონეთში ლაშქრობის შემდეგ²) და ვინაიდან ხელისუფლებამ გადაწყვიტა, რომ 5-წლიანი ომის პერიოდში ფიზიკურ და სულიერ გაჭირვებაგადატანილ, ახლობლებდაკარგულ და სტრესირებულ ადამიანებს დასვენება, გართობა და გახალისება სჭირდებოდათ, საქართველოს (ისევე, როგორც მთელი საბჭოთა კავშირისა და მთელი მსოფლიოს) კინოთეატრების ეკრანები საბჭოთა და უცხოური მუსიკალური ფილმებით, კინოკომედიებითა და „ჰეფიენდებიანი“ კინოსურათებით გაივსო.

უცხოურებიდან ყველაზე დიდი წარმატებით მაინც ჟულიენ დუვივიეს „დიდი ვალსი“ სარგებლობდა,

¹ გვახარია გ., ოქროს საუკუნე, <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1525870.html>, 13.01.2003

² ეს ფილმები იყო „ასი მამაკაცი და ერთი ქალი“, „დიდი ვალსი“, „სიყვარულის სიმღერა“ და სხვა, რომელთა ჩვენება მოვლენად იქცა საბჭოთა კავშირში

რომელშიც ყველაფერი იყო – ლამაზი ცხოვრება, ლამაზი ადამიანები, ლამაზი და სევდიანი სიყვარულის ამბავი და, რა თქმა უნდა, იოჰან შტრაუსის გენიალური მუსიკა.

სწორედ ამ და სხვა ევროპული და ამერიკული მუსიკალური ფილმების, მუსიკალური კომედიების გავლენით, ჟანრის ყველა ელემენტისა და ერთიანი სტრუქტურის დაცვით, 1948 წელს, უშუალოდ იოსებ სტალინის სურვილითა და ბრძანებით, ვახტანგ ტაბლიაშვილმა და შალვა გედევანიშვილმა, ვიქტორ დოლიძის – ყველაზე პოპულარული ქართული – ოპერისა და ქართველ დრამატურგ ავქსენტი ცაგარელის პიესის „ხანუმა“ (რომელიც ზემოთ ნახსენები პირველი ქართული კინოკომედიის სცენარის საფუძველიც იყო) მიხედვით გადაიღეს მუსიკალური კომედია „ქეთო და კოტე“, რომელიც შემდეგ ბროდვეიზეც აჩვენეს და რომელიც დღესაც კომერციულად ყველაზე წარმატებულ (თენგიზ აბულაძის „მონანიების“ შემდეგ) და ცნობილ ქართულ ფილმად ითვლება.

ომისშემდგომ საბჭოთა საქართველოში, კვლავ არსებული კარჩაკეტილობის მიუხედავად (რაც მნიშვნელოვნად აფერხებდა გარემომცველი სივრცის გათავისუფლებას), „რკინის ფარდაში“ მაინც მოიძებნა პატარა ღრიტოები, საიდანაც ქვეყანაში თავისუფლების სხივი აღწევდა. მაინც გაჩნდა პატარა ხვრელები გაუვალ კედელში, რომლებიც თავისუფლებისმოყვარე და თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანებმა თავიანთი მოღვაწეობით გააფართოვეს.

ამ სხივების ნათება და ბარიერების ნგრევის პირველი და მთავარი ეტაპი 50-60-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო, სტალინის კულტის დამხობისა და ნიკიტა ხრუშჩოვის¹ (რომელმაც სტალინი შეცვალა) ეპოქის „დათბობის“

¹ სკკპ ცკ-ის პირველი მდივანი (1953-1964), სსრკ-ის მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე (1958-1964)

პერიოდის დადგომასთან ერთად. მართალია, არც ეს თავისუფლება იყო ნამდვილი და სრულყოფილი, საბჭოთა იმპერია კვლავ (კიდევ დიდხანს) მძლავრ „დერჟავად“ რჩებოდა, მაგრამ პოლიტიკური კლიმატის ოდნავ შეცვლამ გარკვეული ცვლილებები გამოიწვია და „ჭურვის ქროლვის“ სისწრაფეც ოდნავ შენელდა. მის შიგნით ახალი მოძრაობები და გადაადგილებები დაიწყო. და ამ პროცესებმა ხელოვნების ყველა დარგი მოიცვა – ლიტერატურაც, თეატრიც, მხატვრობაც, მუსიკაც...

პირველი გარღვევა

ერთი მხრივ, კომუნიზმის დიქტატურასთან დაპირისპირების, მოქალაქეობრივი პოზიციისა და ახალი მხატვრული აზროვნების დაჟინებით, თუმცა შეფარვით გამოხატვისკენ სწრაფვამ და ამავე დროს ევროპაში (50-იანი წლების მიწურულსა და 60-იანების დასაწყისში) დაწყებულმა ახალგაზრდულმა მოძრაობამ, ძველის „ნგრევისკენ“ მიმართულმა საპროტესტო გამოსვლებმა, ახალი თაობების მიერ ახლებურად შეფასებულმა სამყარომ, ახალმა იმედებმა, ახალმა ტალღებმა ქართველ ხელოვანთა და კინემატოგრაფისტთა რიგებშიც, შეიძლება პირდაპირი არა, მაგრამ უხილავი – პასიონალური კავშირები დაამყარა.

„ზებუნებრივ არსებათა მრავალფეროვანი სერიის შექმნის“ ეპოქის, იდეოლოგიზებული 30-50-იანი წლებისგან განსხვავებით (როდესაც ისტორია იწერებოდა ასახული სინამდვილის ყველა არსებულ კითხვაზე მზა პასუხით, როდესაც რეალური სიუჟეტი წინასწარ განსაზღვრულ დასკვნებსა და რეზიუმეებთან იყო შეთანხმებული, როდესაც საჭირო იყო არა მხოლოდ დიდი ტყუილი, არამედ ახალი მითოლოგია), 50-60-იანი წლების მიჯნაზე გაჩნდა ახალი, „მეამბოხეთა“

ხელოვნება, რომელმაც ყველასა და ყველაფერს სათანადო ადგილი მიუჩინა.

პროტესტი და სათქმელის (როგორც იდეურ-პრობლემატური თვალსაზრისით, ასევე, ფორმების ძიების მხრივ) მხატვრულ სინამდვილეში მოქცევის გზების ძიება იქცა ქართული კინოს საფუძველად. ამ ძიებებმა და აღმოჩენებმა არა მხოლოდ შინაარსი, პრობლემატიკა, არამედ ფორმა და სტილი განსაზღვრეს, ჩამოაყალიბეს ახალი შემოქმედებით აზროვნება და ახალ შემოქმედებით ხედვას დაუდეს სათავე.

„იტალიური ნეორეალიზმის“, ნეორეალიზმის შემდგომი პერიოდის იტალიური კინოს, „ფრანგული ახალი ტალღისა“ თუ ინდივიდუალური ხედვის, დამოუკიდებელი ევროპელი თუ ამერიკელი რეჟისორების შემოქმედებამ ღრმა კვალი დააჩნია ახალი თაობის საბჭოთა რეჟისორების (საერთოდ საზოგადოების) შემოქმედებით აზროვნებას. მით უმეტეს, რომ ამ პერიოდიდან მთელ საბჭოთა კავშირში, მართალია, შეზღუდული რაოდენობითა და ცენზურის კონტროლის ქვეშ, მაინც ინტენსიურად შემოდინდა ფილმები უცხოეთიდან. ამოქმედდა კინოგაქირავების ქსელი, აქა-იქ კინოკლუბებიც გაიხსნა, ხოლო პარტიული და სახელოვნებო ელიტისთვის დახურული კინოჩვენებების გამართვა დაიწყო, რომლებზეც მსოფლიო კინოკლასიკასა და ახალ ევროპულ-ამერიკულ კინოსურათებს უჩვენებდნენ.

სწორედ ნეორეალიზმის გავლენითა და დამსახურებით, 50-იანი წლების ბოლოსა და 60-იანების დასაწყისში, საქართველოში საფუძველი ჩაეყარა ახალ ქართულ კინოს, ახალგაზრდა რეჟისორების მონაწილეობით, რომელიც, ამავე დროს, 20-იანი წლების კინემატოგრაფის მთავარ მახასიათებლებს აღორძინებდა.

თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯა“ (კლასიკოს მწერალ ეკატერინე გაბაშვილის

მოთხრობის მიხედვით) პირველი ფილმია, რომელიც ახალი ქართული კინოს დაბადების ან მეორენაირად, აღორძინების მაუწყებლად იქცა, 1956 წელს. ამ ფილმში (რომელსაც 1956 წელს კანის ფესტივალის ჟიურის სპეციალური პრიზი მიენიჭა, ალბერ ლამორისის „წითელ ბუშტთან“ ერთად) აშკარად გამოიკვეთა ნეორეალისტური კინოს (და განსაკუთრებით, ვიტორიო დე სიკას „ველოსიპედების გამტაცებლების“ გავლენა) მთავარი პრინციპები და ამავე დროს, სქემაში (რომელიც იტალიაში გამომუშავდა და შემდეგ მთელ მსოფლიოში გავრცელდა), შესაძლებელი გახდა ქართული სინამდვილის მოქცევა, ყოფის, ხასიათების, ტრადიციებისა და არსებული რეალობის მიმართ დამოკიდებულების, მოქალაქეობრივი პოზიციის დამოუკიდებლად გამოხატვა.

თენგიზ აბულაძემ ეს გზა პირველ დამოუკიდებელ ფილმშიც – „სხვისი შვილები“ – გააგრძელა, რომელიც ნეორეალისტური კინოს პრინციპებს – ანტისანახაობა, ანტისახვითობა, რეპორტაჟულობა, ქალაქის ნატურა, ფარული კამერა, კადრის კომპოზიციით შექმნილი ბუნებრივი გარემო, ტიპაჟები – უფრო ღრმად და ცნობიერად იყენებდა. ეს პრინციპები საფუძვლად იქცა ქართული კინოსთვის, მაშინაც კი, როდესაც მან ახალი მიმართულება აიღო და იგავის, პოეტური, მეტაფორული კინემატოგრაფის ფორმაში გადაიზარდა.

1962 წელს გიორგი შენგელაიას მიერ შექმნილი „ალავერდობა“ 60-იანელთა თაობის რეჟისორების ერთგვარ „მანიფესტად“, მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატულებად, განაცხადად, შემოქმედების სტიმულად და აღმოჩენად იქცა. ფილმში გამოიკვეთა და განისაზღვრა ის გზები, ის სათქმელი, როგორც და რისთვისაც გიორგი შენგელაიას თაობა კინემატოგრაფში მოვიდა. (შეიძლება ზოგმა შემდეგ ამ გზას გადაუხვია და განსხვავებული, „ბანალური“ არჩევანი გააკეთა, მაგრამ

თანამედროვე კინოს ფორმირებისთვის, „ალავერდობასა“ და მის მიმდევრებს, მნიშვნელოვანი როლი აქვთ შესრულებული).

იგივე პროცესები მიმდინარეობდა „ფრანგული ახალი ტალღის“ წიაღსა და ფარგლებში, მის წარმომადგენელთა შორის, რომლებიც თავიანთ თეორიულ განაცხადებს ფილმებში უკეთებდნენ რეალიზებას. მხატვრული ამოცანებისა და სტილის ჩამოყალიბება კი უშუალოდ ცხოვრებაზე, თანამედროვე ადამიანების სულიერ მდგომარეობაზე, საზოგადოებასთან ურთიერთობაზე, „დადგმულ“ დოკუმენტალიზმზე დაყრდნობით ხორციელდებოდა, როგორც „ალავერდობაში“ მოხდა.

ოთარ იოსელიანის ფილმებიც („იყო შაშვი მგალობელი“, „გიორგობისთვე“, „პასტორალი“) ამ მიმდინარეობის ინტერპრეტაციებზე, უშუალო შეგრძნებებზე იყო აგებული, რომლებშიც 60-70-იანი წლების ევროპული და ამერიკული კინოს მსგავსად ახალი გმირები – ანტიგმირები გამოჩნდნენ, არაფრით გამორჩეულები, ყოველდღიური ცხოვრების ერთფეროვნებასა და მდორე დინებაში ჩაფლულები, როგორც ნებისმიერი ქვეყნის ნებისმიერ ქალაქში შეიძლება შეხვედროდით და მათ ნებისმიერ ენაზე შეეძლოთ ელაპარაკათ.

60-იანი წლებიდან მითოლოგიურ „ჩვენად“ ქცეული შემოქმედი კვლავ „მეს“ ნიშნიან პერსონად იქცა და დაიწყო, მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა მსგავსად, ადამიანებთან შინაგანი თვისებების გარეთ გამოტანა, განუმეორებლისა და განსაკუთრებულის ძიება, იმის, რაც ახლოს იყო პიროვნების, საზოგადოების გამომხატველ ბუნებასთან, რაც ახლოს იყო იმ ერის თვისებებთან, რომელსაც ესა თუ ის ხელოვანი წარმოადგენდა და აქ უკვე, დიდი ხანია, აღარ იყო დრო ნიჰილიზმის, ცხოვრების უარყოფის დრო. ახალი გზების ძიების დრო დადგა. მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა



განუმეორებლობამ შემოქმედების ინდივიდუალობის განუმეორებლობის სახე მიიღო, ძველი სისტემები დაირღვა, ახლები ამოქმედდა, ხოლო ისტორიული რეალობა, რომელშიც ხელოვანებს უწევდათ ცხოვრება, ახალი განზომილებებით შეიცვალა.

ქართულ ხელოვნებაში მომხდარი გადატრიალების ავტორებმა, ხელოვან-მეამბოხეთა ჯგუფმა ზუსტად იცოდა თავისი დანიშნულების შესახებ და მიზნებიც განსაზღვრული ჰქონდა. ამ და 60-70-იანელთა თაობის სხვა რეჟისორებმა (ელდარ და გიორგი შენგელაიები, ალექსანდრე რეხვიაშვილი, ლანა ლოლობერიძე, მიხეილ კობახიძე, მერაბ კოკოჩიაშვილი, რეზო ესაძე, ნოდარ მანაგაძე, ირაკლი კვიციანიძე, ქართლოს და ბუბა ხოტივარები, სოსო ჩხაიძე და სხვ.) იმისთვის, რომ ეთქვათ სათქმელი, ესაუბრათ პრობლემებზე, რომლებიც აღელვებდათ (მათაც და საზოგადოებასაც) და მოეხერხებინათ ცენზურის „მოტყუება“, ისეთი კინოფორმებისა და ჟანრების გამოყენება დაიწყეს, როგორებიცაა: იგავი, ლეგენდა, მითი, კომედია, ტრაგიკომედია. ეს „ათავისუფლებდა“ მათ „პასუხისმგებლობისგან“, რადგან რეალობასთან თითქოს პირდაპირი შეხება არ ჰქონდათ და სინამდვილეს ალეგორიული ფორმით სახავდნენ.

ინდივიდუალურ-საავტორო, მხატვრულ-საავტორო, მეტაფორულ-პოეტური კინემატოგრაფის განმსაზღვრელი მთავარი ნიშანი მისი შემქმნელების აზროვნების დამოუკიდებელი ხასიათი იყო, რამაც ახალი სტილისტური აღმოჩენების, ახალი მხატვრული ფორმების ჩამოყალიბება გამოიწვია. განსაკუთრებით ძლიერი იყო ინგმარ ბერგმანის, ფედერიკო ფელინის, ჟან ვიგოს კინემატოგრაფის გავლენა, რაც ქართული კინოს ახალი სახის ფორმირებას უწყობდა ხელს. მათ მიერ, 60-70-80-იან წლებში გადაღებულ ფილმებში – „ფიროსმანი“, „გზა შინისკენ“, „XIX საუკუნის



ქართული ქრონიკა“, „ამაღლება“, „ვედრება“, „დიდი მწვანე ველი“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერეკილები“, „იყო შაშვი მგალობელი“, „ერთი ცის ქვეშ“, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“, „ნეილონის ნაძვის ხე“, „ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“, „მაცი ხვიტია“, „თუში მეცხვარე“, „ლაზარეს თავგადასავალი“, „მოცურავე“ და არა ერთი სხვა – მოხდა ინდივიდუალური ცნობიერების გათავისუფლება კოლექტიურ-მითოლოგიური ქვეცნობიერისგან და იდეურ-პოლიტიკურ, იდეურ-საზოგადოებრივ კინემატოგრაფთან დაპირისპირება. თხრობის მონტაჟურ-პოეტურ ხერხს ანალიტიკურ-პროზაულთან შედარებით უპირატესობა ენიჭება. აქვე ხდება ფსიქოლოგიური ხაზების, პლასტიკური მრავალშრიანობისა და ჟანრული მრავალფეროვნების შემოსვლა, – ერთი ჟანრი საკმარისი არაა სათქმელის ერთ ფორმაში ჩასატევად და ხდება მათი შერწყმა თუ გადაჯაჭვა.

მთავარი სათქმელია – საზოგადოების ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები, ზნეობის საკითხები, ტრადიციების ერთგულება და მეორე მხრივ, პიროვნული ზნეობრიობის გამოვლენა, ბრძოლა საკუთარი მორალური პრინციპების დამკვიდრებისთვის, არჩევანის გაკეთების უნარი, რაც ყველაფერზე მაღლა დგას და რაც ადამიანს გმირად, საკულტო ობიექტად აქცევს. ამბის თხრობის საშუალებად კი, ფანტასტიკა, ზღაპარი, იგავი, მითი, ლეგენდა, პარაბოლა, თქმულება და ა.შ. სხვა, პირობითობის შემცველი ჟანრი თუ მხატვრული ფორმა გამოიყენება.

1968 წელს შექმნილი, მერაბ კოკოჩაშვილის, „დიდი მწვანე ველი“ (რომელიც კინოს პროფესიონალთა გამოკითხვის შედეგად, ყველა დროის საუკეთესო ქართულ ფილმადაა მიჩნეული) ისეთ საერთაშორისო პრობლემებს ეხება, როგორებიცაა ბუნება და ადამიანი,

ცივილიზაცია და მიწასთან – ბუნებასთან დაშორება, რაც შინაგან კრიზისებს იწვევს და რაც ასე დამახასიათებელი იყო ლუკინო ვისკონტის, რობერტო როსელინის, ჯონ ფორდის თუ ინგმარ ბერგმანის ფილმების თემატიკისა და კინოსტილისტიკისთვის.

ოპერატორ და რეჟისორ ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინოიგავეები – „ნუცა“ (1971), „მწვანე მდელო“ (1973), „გზა შინისაკენ“ (1978), „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“ (1981) სიურრეალისტური კინემატოგრაფიისა და მხატვრობის სტილისტიკისა თუ მანერის არაორდინარული გადაძახილება.

60-70-იან წლებში იქმნება ქართული მიუზიკლები – „ვერის უბნის მელოდიები“ (რომელიც ქორეოგრაფიული გადაწყვეტის მხრივ ახლოსაა ქეროლ რიდის „ოლივერის“ საცეკვაო ეპიზოდებთან. რეჟისორი გიორგი შენგელაია), „აურზაური სალხინეთში“ (რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე), „არსენას სიმღერა“ (რეჟისორი ნანა ხატისკაცი) და ვესტერნები: წითელი ვესტერნები – „მაცი ხვიტია“, „ხარება და გოგია“ (რეჟისორი გიორგი შენგელაია), „მიზანი“ (გენო ხოჯავა), რომლებიც ამ ჟანრების პირდაპირ სქემებს იმეორებენ და მათში აქცევენ ქართულ რეალობას ჟანრის, თემატიკისა და ფორმის ინტერპრეტირების გზით.

80-იანი წლებიდან, ახალი თაობის რეჟისორების (თემურ ბაბლუანი, გოდერძი ჩოხელი, დიტო ცინცაძე, დათო ჯანელიძე, ოთარ ლითანიშვილი, ნანა ჯორჯაძე, ნანა ჯანელიძე, ტატო კოტეტიშვილი, გოგიტა ჭყონია, ალექო ცაბაძე, ლევან ღლონტი, ლევან თუთბერიძე, ლევან ზაქარეიშვილი, ზაზა ხალვაში, მარინე ხონელიძე) ფილმებში ახალი ტენდენციები დაისახა, გაჩნდა ახალი თემები, დაიწყო ახალი სტილური ძიებები. 80-იანელების ინტერესები ახალი ტიპისა და ახალგაზრდა, თანამედროვე გმირების, მათი ბედის, საზოგადოებასთან ურთიერთობის შესახებ საუბრის, მათი ცხოვრების,

მათი პრობლემების განსჯისკენ წარიმართა. პოეტურ-მეტაფორული კინოს მიმართ ინტერესი, ანუ სათქმელის გამოსახვის პოეტური ხერხებით აზროვნება, ადგილს უფრო პროზაულ კინოს უთმობს. ეს თითქოს ბუნებრივად გამოძინარეობდა იმ საკითხების „რეალისტურობიდან“, რომლებსაც ისინი თავიანთ ფილმებში წამოჭრიან და ამავე დროს, წინამორბედი თაობის კინემატოგრაფის გავლენიდან გათავისუფლების სურვილიდან.

მათ ფილმებში („ბელურების გადაფრენა“, „ადგილის დედა“, „მოგზაურობა სოპოტში“, „ოთახი“, „ძმა“, „უძინართა მზე“, „ლაქა“, „ღამის ცეკვა“, „აქეთ მაშხალები, კვაზიმოდო“, „მდგმურები“, „ანემია“, „იქ, ჩემთან“, „რჩეული“ და ა.შ. და ა.შ. უკვე მძლავრ ნაკადად იჭრება ევროპული და ამერიკული კინემატოგრაფის მიმდინარე თუ უკვე წარსულს ჩაბარებული ნაკადები. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს გავლენები და მსგავსება ხელოვნურია, ზედაპირული. ზოგიერთი თავისუფლად შედის საერთო დინების მსვლელობაში და ორგანულად ითავისებს მათთვის ავტორიტეტების გამოცდილებას.

70-იანი წლების ბოლოდან და 80-იანების დასაწყისიდან საქართველოს მოსახლეობას მეტი და მეტი უცხოური ფილმის ნახვის შესაძლებლობა აქვს. ასეთი ვითარება კი დიდ ეფექტს ახდენს, პირველ რიგში, ხელოვან ადამიანებზე. საზოგადოება თავისუფლად საუბრობს უცხოელი კინემატოგრაფისტების შემოქმედების შესახებ და ქართველი რეჟისორებიც ისწრაფვიან „გაიზიარონ“ მსოფლიოში მქუხარე სახელების დიდება.

არის კიდევ ერთი სეგმენტი ქართულ კინოში – სპეციფიკური და თავისთავადი, რომელიც თითქოს მეტაფორულად გამოხატავს არა მხოლოდ კინემატოგრაფის, საქართველოს ისტორიულ რეალობასა და ევროპასა და აზიას შორის მოლივლივე ქვეყნის სახეს, არსს.

კოტე მარჯანიშვილის ეკრანიზებებს თუ არ ჩავთვლით, უცხოელი მწერლების ნაწარმოებები (მათი ქართულ ეკრანებზე რეალიზების რამდენიმე შემთხვევა არსებობს, საბჭოთა სინამდვილიდან გამომდინარე) ქართულ ფილმებში არასოდეს გადასულა პირდაპირი სახით. ანუ, ნებისმიერ ასეთ შემთხვევაში, ხდება ტექსტის გადმოქართულება, მოქმედების ადგილის საქრთველოში გადმოტანა, ქართულ სინამდვილეზე, ხასიათებზე, დროზე მორგება, ორგანულ ქსოვილში მოქცევა და ორგანულ მწყობრ სისტემაში გადატანა. ასეთი ფილმებია: 1960-1990 წლებში შექმნილი – ქართლოს და ბუბა ხოტივარების „ლაზარეს თავგადასავალი“ (ანონიმი ესპანელი ავტორის „ლაზარელიო ტორმოსელის ცხოვრების“ მიხედვით), ირაკლი კვირიკაძის „ქვევრი“ (ლუიჯი პირანდელოს მოთხრობის მიხედვით), გურამ პატარაიას „რეკორდი“ (კარელ ჩაპეკის მოთხრობის ეკრანიზება), რუსეთში მოღვაწე ქართველ რეჟისორ გია დანელიას „არ დაიდარდო“ (კლოდ ტილიეს „ბიძაჩემი ბენჟამენის“ მიხედვით), გიორგი და მიხეილ (უმცროსი) კალატოზიშვილების „სკაპენის ოინები“ (ჟან-ბატისტ მოლიერის იმავე სახელწოდების პიესის მიხედვით), კოტე სურმავას „მიიღეთ გამოწვევა, სენიორებო!“ (კარლო გოლდონის პიესის „სასტუმროს დიასახლისი“ მიხედვით), დავით ჯანელიძის „ციხესიმაგრე“ (ფრანც კაფკას რომანის ადაპტაცია), მიხეილ კალატოზიშვილი-უმცროსის „რჩეული“ (პროსპერ მერიმეს „მატეო ფალკონეს“ მოტივებზე). და ყველაზე საინტერესო ისაა, რომ ამ კინოსურათების დიდი ნაწილი ქართული კინოს საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვშია და ხშირ შემთხვევაში, მაყურებელმა შეიძლება პირველწყაროს კვალსაც ვერ მიაგნოს, იმდენად ოსტატურად ხდება მათი „შენიღბვა“.

ახალი დროება

1991 წელს საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური ცხოვრება კიდევ ერთხელ რადიკალურად შეიცვალა და ქვეყანაში ახალი „წესრიგი დამყარდა“. ეს მოხდა მაშინ, როდესაც დაემხო რკინის გოდოლები, ძველი გმირები ახალმა გმირებმა შეცვალეს, ახალი იდეალები დამკვიდრდა და ახალი მითების შეთხზვის დროც მოვიდა.

საბჭოთა კავშირის დაშლამ საბჭოთა რესპუბლიკებისთვის „ბერლინის კედელი“ დაანგრია. ნებისმიერ ადამიანს და მათ შორის, ბუნებრივია, ხელოვანს, ვრცელ სამყაროში გასაჭრელად ყველა გზა გაეხსნა. ქვეყანამ 200 წლის წინ დაკარგული დამოუკიდებლობაც აღიდგინა და სოციალისტური წყობიდან ახალი, ჯერ სრულიად უცნობი (თუ დავიწყებული) ფორმაციის – კაპიტალისტური – სახელმწიფოს შენების გზას დაადგა. როგორც ნებისმიერ სხვა სფეროში, შეიცვალა კინოწარმოების სისტემაც და ფორმებიც. ქართული კინოს სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებმა ახალი რეალობა (რაც სრულიად ორგანული და ბუნებრივი იყო მსოფლიოსთვის) თავიდან საკმაოდ რთულად და მძიმედ მიიღეს. წარმოების ჩვეული წესიდან (თანაც ეკონომიკურად ჯერ ისევ მოუწესრიგებელ ქვეყანაში) გამოუცდელზე გადართვა და მისი მიღება წინააღმდეგობრივი აღმოჩნდა.

ახალმა დროებამ აუცილებელი გახადა ახალი კინოპროფესიები. თუმცა, პროდუსერების, მენეჯერების, კინოაგენტების, დისტრიბუტორების და ა.შ. გაჩენისა და დამოუკიდებელი სტუდიების შექმნის მიუხედავად, კინოს დაფინანსებისა და განვითარების, საერთაშორისო ბაზარზე გატანის ხელშეწყობის მთავარი ბერკეტები ჯერ კიდევ სახელმწიფოს ხელშია (დაფინანსების სისტემის შვედური და ფრანგული მოდელების

მიხედვით), რომელიც, საბჭოთა ცენზორებისგან განსხვავებით, რეჟისორებს არანაირ ღირეკტივებს აღარ უყენებს. მაგრამ, მწირი ბიუჯეტიდან გამომდინარე, რასაც სახელმწიფო კულტურასა და, მათ შორის, კინემატოგრაფს უსაზღვრავს, მოქმედებს ეკონომიკური „ცენზურა“, რაც კინოს განვითარებას თუ ხელს არ უშლის, დიდადაც ვერ ეხმარება. ბიზნესს კი, ამ საქმეში უმცირესი წვლილი აქვს.

სამაგიეროდ, XXI საუკუნის 10-იანი წლების შუა პერიოდიდან, გახშირდა საერთაშორისო პროექტები, კო-პროდუქციები (ისეთი, რომლებსაც ქართველი რეჟისორები უცხოური ფონდებისა თუ პროდუსერების ხელშეწყობით იღებენ¹ და ისეთებიც, რომლებსაც უცხოელი რეჟისორები საქართველოში ქმნიან, ნაწილობრივ ქართული მხარის დაფინანსებითა და ქართველი შემოქმედებითი ჯგუფების მონაწილეობით), რომლებიც აღრე თითზე ჩამოსათვლელი იყო.² უცხოურ კინოკომპანიებთან ქართველი რეჟისორების თანამშრომლობა არაერთმნიშვნელოვნად წარმატებულად აღმოჩნდა, საერთაშორისო ფესტივალებსა თუ გაქირავების მხრივ. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანო გიორგი ოვაშვილის „გალმა ნაპირი“ და „სიმინდის

¹ ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ირანელ რეჟისორ მოჰსენ მახმალბაფის „პრეზიდენტი“ (მთავარ როლში მიხეილ გომიაშვილი), რომელმაც 2014 წლის რამდენიმე, მათ შორის, ჩიკაგოს, ფესტივალის პრიზები მიიღო

² ეს ფილმებია – „შეწყვეტილი სიმღერა“. 1960. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი, ქართველი და სლოვაკი შემოქმედებითი ჯგუფის მონაწილეობით და 17 წლის შემდეგ, ასევე ქართულ-სლოვაკური გუნდის შექმნილი „რაჭა - ჩემი სიყვარული“; ჩეხურ-ქართული „მადლობთ, რატილი“. 1983. რეჟისორი გიორგი კალატოზიშვილი; ფრანგულ-ქართული „ზღვის მაშვრალნი“ – ვიქტორ ჰიუგოს რომანის მიხედვით. 1986. რეჟისორები - გიზო გაბესკირია და ედმონ სეშანი, „ცხოვრება ღონ კიხოტისა და სანჩოსი“. 1989. რეჟისორი რეზო ჩხეიძე, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“, „მიგელ სანჩეს ინფანტესა“ (ესპანეთი) და ბასკეთის ტელევიზიის პროექტი.

კუნძული“, ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“, ნანა ექვთიმიშვილის „გრძელი ნათელი დღეები“, თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“, რუსუდან ჭყონიას „გაილიმეთ“, საფრანგეთში მცხოვრები გელა ბაბლუანის „ცამეტი“ (რომლის რიმიეჩი აშშ-ში თავადვე გადაიღო) და არამხოლოდ.

ქართული ფილმების დისტრიბუციაც უკვე ძირითადად საერთაშორისო აგენტების ხელშია, რომლებიც დღეს ისევე ინტერესდებიან ახალი ქართული კინოს ქმნილებებით, როგორც ათიოდე წლის წინ ახალი რუმინული, ჩინური, კორეული და ირანული კინოთი დაინტერესდნენ და მსოფლიო საზოგადოებას გააცნეს, აღმოაჩენინეს უცნობი კინოსამყარო.

ქართველი რეჟისორები თავისუფლად გადაადგილდებიან საერთო ევროპულ სივრცეში და საცხოვრებლად თუ სამუშაოდ ისეთ ქვეყნებს ირჩევენ, რომლებშიც ურჩევნიათ და უმართლებთ. უკვე მრავალი წელია საფრანგეთში ცხოვრობს და ქართულ კინოს ქმნის ოთარ იოსელიანი, რომლის ფილმებმა თავის დროზე მნიშვნელოვნად შეარყიეს მთვლემარე საბჭოთა საზოგადოება. გერმანიაში ცხოვრობს და საქმიანობს დიტო ცინცაძე და საქართველის სახელით ფესტივალების პრიზებს იგებს. ბოლო პერიოდში შექმნილი, ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ფილმის „გრძელი ნათელი დღეების“ (გერმანიაში განათლებამიღებული) რეჟისორი ნანა ექვთიმიშვილიც, ასევე, გერმანიაში ცხოვრობს.

ქართველი კინორეჟისორების, ოპერატორების ნაწილი ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის კინოსკოლებში (ლოდი, მიუნჰენი, ბერლინი, ნიუ-იორკი) სწავლობს და ნაწილი – ამაზე ოცნებობს. ამავე დროს, ურთიერთობების გახსნილობა საშუალებას აძლევს ახალგაზრდა დრამატურგებს, მსახიობებს, რეჟისორებს ცოდნის მისაღებად არა მარტო უცხოეთის უნივერსიტეტებსა თუ კინოსკოლებში გაემგზავრონ, არამედ საქართველოში

ჩამოსული კინემატოგრაფისტებისგან მასტერკლასებსა თუ ვორქშოფებზე შეიტყონ თანამედროვე კინოს ახალი სტანდარტები, ნორმები, ახალი ტენდენციები სცენარის შექმნა-განვითარების ფაზიდან მის დისტრიბუციამდე.

პოსტ და ალბათ, უფრო სწორი იქნება, უკვე – პოსტ პოსტმოდერნიზმის ეპოქის კინოს მთავარი პრინციპია – არსებობა „აქ“ და „ახლა“. ის მოქმედებს დღეს და უნდა აღიქმებოდეს მაშინ, როდესაც ფილმი შეიქმნა, რადგან უკეთ მოქმედებს მაყურებელზე. რაც შეეხება პროფესიულ აღქმას, ანალიზის პროცესს, მთავარი, რისი გაკეთებაც საჭიროა, იმ სტერეოტიპებისგან გათავისუფლებაა, რომლებიც ხელს უშლიან ამა თუ იმ ნაწარმოების აღქმას საზოგადოების პირადი გამოცდილებიდან, ამა თუ იმ მოვლენისადმი ინდივიდუალური მიდგომებიდან გამომდინარე. დღეს გათავისუფლების ეს პროცესიც თითქოს დაწყებულია.

XXI საუკუნის ქართულ, ისევე როგორც მსოფლიო, კინოში აღარ არსებობს ერთიანი კალაპოტები, მიმდინარეობები, მწყობრი სისტემები. დღეს ინდივიდუალური შემოქმედებითი ძიებების დროა, სრულიად გახსნილი, გამჭვირვალე და გამჭოლი მოქმედებების. ყველა კარი ღიაა და არც გადაადგილების, არც სხვა სამყაროებთან ინტეგრირების პრობლემა აღარ არსებობს. ფილმების ნახვა თუ კულტურის სხვა სიახლეების გაცნობა არანაირ სირთულეს არ წარმოადგენს და შესაბამისად, უცხოური ხელოვნების გავლენის ძალა ქართველ ხელოვანებზეც გეომეტრიული პროგრესით იზრდება.

ხშირად ეს გავლენა პირდაპირია და მხოლოდ ფორმისადმი ზედაპირული მიდგომით, მხოლოდ სხვათა მიგნებების მექანიკური გადმოღებით ხასიათდება. ხშირად კი იმ მთავარ ნიშნულზე გადის, რომელიც გამოცდილების გაზიარების, მხატვრული ხერხების გათავისუფლების, სამყაროში მიმდინარე შემოქმედებით

მიმართულებებში ჰარმონიული ჩართულობით ადამიანების, საზოგადოებების გამთლიანებას უწყობს ხელს.

ქართული კინო (ისევე როგორც ნებისმიერი კინემატოგრაფიული ქვეყნის) კვლავ ახალი სამყაროს, კინოს ახალი შესაძლებლობების, ახალი კინოენის, ახალი გამომსახველი ფორმებისა და საკუთარი თავის ძიებაშია. მისი ისტორია – „აკაკის მოგზაურობით“ დაიწყო, მსოფლიო კინოს ისტორია – „მატარებლის შემოსვლით“. 100 წლის წინ დაწყებული ისტორია და მოგზაურობა რთული და საინტერესო იყო, ტრაგიკულიცა და სიხარულის მომტანიც, თავგადასავლებით, შეხვედრებითა და შთაბეჭდილებებით აღსავსე. წინ კიდევ ბევრი შეხვედრაა, ბევრი სადგურია, ბევრი თავგადასავალი, ბევრი მოულოდნელობა. ჯადოსნური ფარნების შუქზე ვარდების გადარგვის მაგიური რიტუალიც გრძელდება.

გამოყენებული ლიტერატურა, დოკუმენტები და ინტერნეტრესურსები:

- ტაბიძე ტ., „წიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“. <https://gpoets.wordpress.com/2014/09/06/>
- ზამიატინი ე., მოგონებები ბლოკზე, თხზულებები, მ., „წიგნი“, 1988
- სტენოგრამა - სხდომის ოქმი ხმოვანი კინოს საკითხებთან დაკავშირებით. 1930 წ. 7. VIII. მანქანაზე ნაბეჭდი რუსულ ენაზე. (ფ.15 № 76, ბ 20.740/30). სულ 48 გვერდი. 23..253
- გოგი გვახარია, ოქროს საუკუნე, <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1525870.html>, 13.01.2003
- „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989 წ, 10, ატვირთულია - <https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/>



ლელა წიფურია,

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა
ფაკულტეტის ასისტენტ-პროფესორი,
პროფესიული საგანმანათლებლო პროგრამის –
კინო-ტელე რეჟისორი – ხელმძღვანელი

**„ბერდშენი“- კოლივუდური სტანდარტი
და არატიპური კოლივუდური ფილმი**

სტატიის თემაა არატიპური კოლივუდური ფილმი, რომელიც 2015 წლის „ოსკარების“ დაჯილდოების გამარჯვებული, 9 „ოსკარზე“ ნომინირებული და 3 „ოსკარის“ მფლობელი გახდა. „ბერდშენი“ („ადამიანი-ჩიტი“) – მექსიკელი რეჟისორის, ალესანდრო გონსალეს ინარიტუს ნამუშევარია, – მრავალმხრივ საინტერესო ფილმი, რომელიც ერთი მხრივ, კოლივუდისთვის არასტანდარტულია, მეორე მხრივ კი, კოლივუდური ტრადიციების ერთგულიცაა როგორც ფორმით, ასევე კონცეფციით: მსახიობი რიგან ტომსონი, რომელიც ოცი წლის წინ სუპერგმირის როლს თამაშობდა დავიწყებას მიეცა, მაგრამ ძველი დიდების აჩრდილი მას ყოველთვის თან სდევს და ცდილობს ბროდვეის პიესაში თამაშით დაიბრუნოს ძველი პოპულარობა. წარსულში წარმატებული ჩვეულებრივი ადამიანური ისტორია და მცდელობები მსახიობისა, რომელიც მექსიკელი რეჟისორის ხელვით ოსკაროსან ფილმში გააზრებულია როგორც ფანტასმაგორიული დრამა კომედიური ეპიზოდებით. კრიტიკოსები ინარიტუს ფილმს შავ კომედიასაც უწოდებენ, თუმცა, ვფიქრობ, ამგვარი ჟანრული კლასიფიკაცია ერთგვარად აკნინებს ფილმის ღირსებებს; ნაწარმოები მრავალშრიანია და ეს თვისობრიობა განსაზღვრავს მის სამაყურებლო წარმატებას, რასაც საბოლოოდ უზარმაზარ ფინანსურ

მოგებადღე მიყავს მისი შემქმნელები. ფილმის ბიუჯეტი 16,5 მილიონი დოლარი იყო, მოგებამ კი 103, 2 მილიონი დოლარი შეადგინა.

კვლევის თემაა – რითი გახდა ფილმი მაყურებელთა რჩეული და რამდენად განაპირობებს ამ ნაწარმოების მხატვრული ხარისხი მის ფინანსურ მოგებას.

ინიარიტუს შემოქმედებითი ბიოგრაფია მრავალმხრივია, – იყო რადიოს წამყვანი, თავადაც წერდა სიმღერებს, მუსიკალურად გაფორმებული აქვს 6 ფილმი. 1987 წლიდან ინიარიტუ პოპულარულ ტელეშოუს ხელმძღვანელობდა. 1988-90 წლებში ექვსი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის პროდიუსერი იყო, ხოლო 1990 წლიდან მექსიკის უმსხვილესი ტელეკომპანიის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახდა. შემდეგ წელს აარსებს საპროდუსერო კომპანია „ზეტა ფილმს“ და იწყებს რეჟისურის შესწავლას და სარეკლამო რგოლების გადაღებას. ინიარიტუ უდავოდ არის ყველაზე წარმატებული მექსიკელი რეჟისორი: კანის ფესტივალის თუ ოსკარის გამარჯვებული.

ალეხანდრო გონსალეს ინიარიტუს ყველა ადრინდელი ფილმი: Amores perros, „21 გრამი“, „ბაბილონი“ დრამა იყო. რეჟისორს განსხვავებულ ჟანრში უნდოდა მუშაობა – კომედიაში, სადაც არარეალური და რეალური ერთმანეთს შეერწყმებოდა. მან იდეა გაუზიარა არგენტინელ სცენარისტებს – არმანდო ბოს, ნიკოლას გიასობონეს და დრამატურგ ალექსანდერ დინელარისს, რომელიც მისი წინა ფილმის სცენარის თანაავტორიც იყო. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ყველა სცენარისტი ლათინოამერიკული წარმომავლობისაა, რაც „ბერდმენის“ იდეისა და მისი განვითარებისთვის გადამწყვეტ ფაქტორს წარმოადგენს. XX საუკუნის პროზა ლათინოამერიკული მწერლობის აღზევების პერიოდია: გაბრიელ გარსია მარკესი, ხორხე ლუის ბორხესი, ხულიო კორტასარი, ალეხო კარპენტიერი,

მარიო ვარგას ლიოსა... XXI საუკუნე პაულო კოელიოს პროზის საყოველთაო აღიარებით დაიწყო... ამ მართლაც საოცარი პროზაიკოსების შემოქმედება რეალობისა და ფანტასტიკურის ზღვარზეა. ვფიქრობ, ლათინოამერიკული პროზის არაორდინარულობიდან მომდინარე, აზროვნების სტილისტიკა და შემდგომ კი პოლივულურ ტრადიციებთან მათი შერწყმა განაპირობებს სწორედ „ბერდმენის“ სიუჟეტის არასტანდარტულობას.

„ბერდმენს“ (ქართულ თარგმანში „ადამიანი-ჩიტი“) მეორე ქვესათაურიც აქვს: იგნორირების (უცოდინრობის) მოულოდნელი ღირსება/The Unexpected Virtue of Ignorance/. ვფიქრობ, სათაურისა და ქვესათაურის ერთობლიობა ავტორთა იდეას გამოკვეთს – რიგან ტომსონის (მაიკლ კიტონი) შინაგანი სამყაროს მხილველი და აღმქმელი ფილმში არავინაა. მხოლოდ მისი ქალიშვილი სამანტა (ემა სტოუნი), ისიც ფილმის ბოლოს, სულ ბოლო კადრში, ხედავს რა ცარიელ ავადმყოფის საწოლს, ღია ფანჯარას მივარდება. სამანტა მექანიკურად ქვევით იყურება, შემდეგ კი ცას ახედავს და იღიმება – მხოლოდ მისთვისაა მამის ფრენა აღქმადი.

მაიკლ კიტონის გმირი რიგან ტომსონი წარსულში ცნობილი კინოვარსკვლავი იყო, რომელიც ადამიან-ჩიტს თამაშობდა. აღსანიშნავია, რომ თავად მაიკლ კიტონი გახლდათ ადამიანი-ობობას როლის შემსრულებელი იმავე სახელწოდების პოლივულურ „ბლოკ ბასტერში“ და შეიძლება ითქვას, რომ მისი შესრულებით რიგან ტომსონი ერთგვარად ავტობიოგრაფიული პერსონაჟიცაა – წარსულში ზღაპრული კინოგმირის უაღრესად პოპულარული შემსრულებელი. თავად გარდასული დიდებიდან გადმოსული კინოგმირი – ადამიანი-ჩიტი „ბერდმენში“ რიგან ტომსონის ალტერეგოდ, მისი შინაგანი სამყაროს პროექციად არის წარმოსახული, რომელიც მუდმივად აკრიტიკებს და პროვოცირებას

ახდენს ნოსტალგიაში მყოფი მსახიობის, რომელიც ბროდვეიზე დადგმული სპექტაკლით და ამჯერად სცენაზე შესრულებული როლით ცდილობს წარმატების მიღწევას. რიგან ტომსონი მთელი ფილმის მანძილზე ცდილობს უზრამაზარი „ჩიტის“ შეგონებებისგან განთავისუფლებას. ეს ფსიქოლოგიური ტერორი ფილმში პერსონაჟის ცაში აფრენით მთავრდება – იგი მთელ ბროდვეის გადაუფრენს და ფილმის ფინალშიც საავადმყოფოს ფანჯრიდან აფრინდება. ვფიქრობ, ფრენის დემონსტრირება ყოფით პრობლემებზე და ადამიანურ სისუსტეებზე ამაღლების სიმბოლოდაც შეიძლება აღვიქვათ. რიგან ტომსონი ლევიტაციისა და ტელეკინეზის უნარიტაცაა დაჯილდოებული – ფილმში არაერთი ეპიზოდია, სადაც რიგანი ხან ჰაერშია ლოტოსის პოზაში გაყინული და ხანაც საგრიმიოროში განთავსებულ ნივთებს მზერით უცვლის ადგილს, ამტვრევს კიდევაც. ფანტასტიკური თვისებებით დაჯილდოებული არატიპური გმირი, რომელიც იმგვარი ტიპური პრობლემების წინაშე აღმოჩნდება, რომლებსაც პოლივუდის და არა მხოლოდ პოლივუდის ყოფილი ვარსკვლავები აწყდებიან ხოლმე: შეახსენოს თავი საზოგადოებას, კვლავ აღმოჩნდეს ადამიანების ყურადღების ცენტრში. პოპულარობას კი კვლავ ყოფითი პრობლემის მეოხებით იბრუნებს: შემთხვევითობის წყალობით ტრუსის ამარა უხდება ცენტრალური პარკის გარბენა და სწორედ შემთხვევით გადაღებული და ინტერნეტში განთავსებული სამოყვარულო ვიდეოები მისი ხელმეორედ ყურადღების ცენტრში აღმოჩენის მიზეზი ხდება.

ამერიკელი კინოკრიტიკოსი უესლი ლოველი მაიკლ კიტონის შესახებ წერდა: „მაიკლ კიტონი ღრმად წვდება რიგანის როლს, ყველასთვის არასაჭირო მსახიობისა, რომლის ძლიერი სუპერგმირის გარეგნობაც და კარიერაც ძლიერ შერყეულია... შეუძლებელია არ შენიშნო ირონია იმ გარემოებაში, რომ სწორედ კიტონი

შეირჩა ამ როლისთვის, მსგავსი ბედ-იღბლის არტისტი, რომლის ერთ დროს წარმატებული კარიერა 1980-იან წლებში ხმაურით გაჩერდა 1990-იანი წლების დასაწყისში“.¹

ძნელია არ დაეთანხმო უესლი ლოველს, ინიარიტუს აშკარად ირონიული დამოკიდებულება აქვს თავისი პერსონაჟის მიმართ. საერთოდაც, სატირას ამ ფილმის ჟანრულ სპექტრში თავისი ადგილი უჭირავს. ოღონდ რეჟისორის კეთილგანწყობა და თანაგრძნობაც ყველა კადრში იგრძნობა. ვფიქრობ, რეჟისორის დამოკიდებულების პროექციას ზუსტად მიგნებული სამსახიობო შტრიხებით ახდენს მაიკლ კიტონი. მერყევი, არამდგრადი პერსონაჟის შინაგანი რყევები, არასტაბილური გარემო და ასეთივე არასტაბილური შინაგანი მდგომარეობა – „ადამიანი-ჩიტის“ მიწიერი დიაპაზონი ასეთია, მხოლოდ ცაშია ის ყველასგან და ყველაფრისგან თავისუფალი. მაიკლ კიტონის პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტი მართლაც ფილიგრანულად არის დამუშავებული. რეჟისორი უმეტესად ახლო ხედებზე გვიჩვენებს პერსონაჟს. მსახიობის სახეზე ყოველი შტრიხი იკითხება და ისე, როგორც ტიპურ ამერიკულ ფილმში, მაიკლ კიტონის გმირს, ისევე როგორც ყველა დანარჩენ პერსონაჟს, მოაქვთ ის ეკრანული სიმართლე, რომელიც ასე გამოარჩევს და განსაკუთრებულს ხდის პოლივუდურ სამსახიობო სკოლას.

პოლივუდური სტანდარტი საუკუნოვანი გამოცდილებით და სამაყურებლო წარმატებაზე, უფრო ზუსტად კი შემოსავლებზე არის ორიენტირებული. ჰეფი ენდი-ბედნიერი ფინალი სამაყურებლო წარმატების უცილობელი პირობაა. ცხადია, ყოფითი პრობლემებით დატვირთულ მაყურებელს სულაც არ სურს დამძიმებული განცდებით გამოსვლა კინოთეატრიდან. ამრიგად, ჰეფი ენდის მოთხოვნა „ბერდმენში“ სრულდება, ოღონდ

¹ <http://www.cinemasight.com/review-birdman-2014/> Review

ინიარითუს სტილში – ცაში აფრენილი პერსონაჟით.

პოლივუდის ერთ-ერთი კლიშე – ლამაზი წყვილი – მაყურებლის სიმპათიას იწვევს: „ბერდმენში“ ამგვარად გვევლინებიან ემა სტოუნი – რიგან ტომსონის ქალიშვილის – სამანტას როლში და ედუარდ ნორტონი – ბროდვეის წარმატებული მსახიობის, მაიკ შაინერის შესრულებით. თუმცა მათი რომანიც არატიპურია, ინიარითუსეული.

კიდევ ერთი პოლივუდური სტანდარტი – უნაკლო, მზრუნველი დედ-მამა. მოგეხსენებათ, ოჯახური ღირებულებები სწორედ ისაა, რასაც უპირატესად ეფუძნება ამერიკული საზოგადოება. გაშორებული, მაგრამ მზრუნველი დედ-მამის ფუნქციებს რიგან ტომსონი და მისი ყოფილი მეუღლე სილვია ემი რაიანის შესრულებით ითავსებენ.

ბროდვეი – თავად ეს ქუჩის აღმნიშვნელი სიტყვაც კი ამერიკული ოცნების სიმბოლოა. მოგეხსენებათ, ბროდვეი უპირობოდ ინარჩუნებს ამერიკული სათეატრო მექის ფუნქციას. მართალია, ინიარითუს ფილმში თავად ბროდვეი იდეალიზებული სულაც არ არის – ეს უფრო ქაოტური სამყაროს ეპიცენტრია და არა ყველაზე წარმატებული სპექტაკლების წარმოდგენის ადგილი, თავად ბროდვეის სახელიც კი გარკვეულად უკვე ამერიკული ოცნების ახდენის ელემენტებს გულისხმობს.

გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებსაც ინიარითუს ფილმში იყენებს – სწრაფი, ე.წ. პოლივუდური მონტაჟი, კადრების ცვალებადობის ტემპო-რიტმი, მოძრავი კადრები – სრულად შეესატყვისება პოლივუდის პროდუქციის ვიზუალურ იმიჯს.

უნდა ითქვას, რომ „ბერდმენი“ გამოსვლისთანავე გახდა კრიტიკოსების ყურადღების ობიექტი. უამრავ სტატიას შორის, რომლებიც ფილმზე დაიწერა, ბევრი კრიტიკული იყო. კინოკრიტიკოსი პატრიკ საუერი

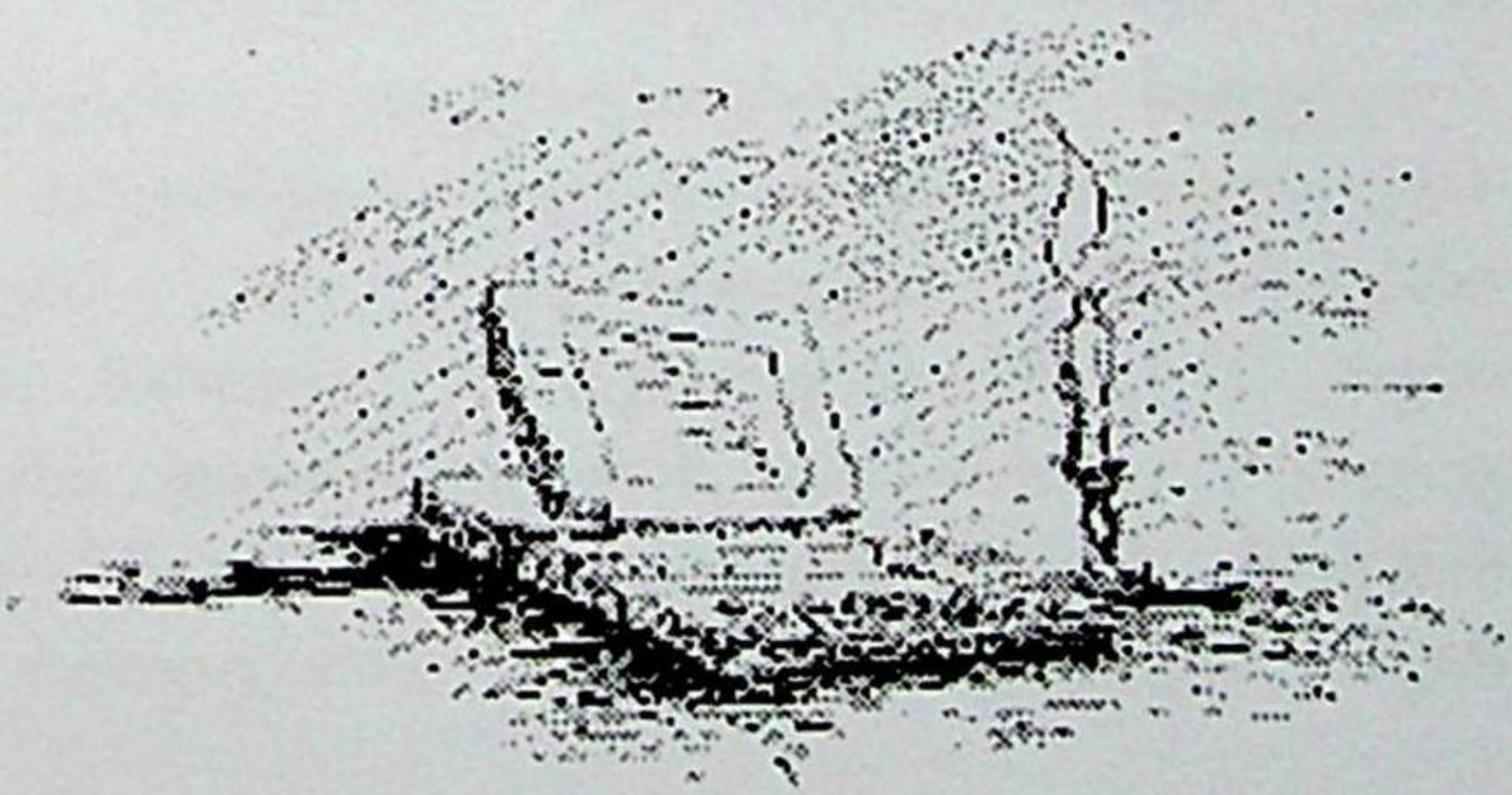
წერდა: „ბერდმენს“ ჰქონდა კრიტიკული გამოხმაურება, განსაკუთრებით მისი განხორციელებისა და უჩვეულო კინემატოგრაფიული სტილისთვის. მადლობა რამდენიმე მოდური საოპერატორო ტრიუკისთვის, რომლებიც თითქოს გადაღებულია ა ლა ორსონ უელსის კინოკლასიკის, „ბოროტების შეხების“ სტილში“./ Touch of Evil¹

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კრიტიკული წერილები ოსკარების მიღების შემდეგ აღარ დაწერილა, ამერიკის კინოაკადემიის უმაღლესი ჯილდოს მიღების შემდეგ პროფესიონალებში „ბერდმენზე“ კრიტიკული აზრის გამოთქმას ყველა ერიდება.

„ბერდმენი“, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, მრავალმხრივაა საინტერესო და მრავალ პლასტს მოიცავს – ფსიქოლოგიური ასპექტებით დაწყებული მისტიკური ელემენტებით დამთავრებული. ოსკაროსან ფილმში ერთმანეთს მთავარი გმირის განსხვავებული არსებობის ფორმები ერწყმის, რომლებიც არატიპურ ჰოლივუდურ ფილმში ჰოლივუდური სტანდარტების გათვალისწინებით არასტანდარტულ გამარჯვებულ კინონაწარმოებად იქცნენ.

¹ Patrick Sauer, The Bookish World of 'Birdman:' A Q&A with Writer Alex Dinolaris, <http://www.biographile.com>

მუსიკათმცოდნეობა







გვანცა ღვინჯილია,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორია

**ალექსანდრე სკრიაბინის მისტერიის
იდეა ელენა ბლავატკაიას „საიდუმლო
დოქტრინის“ შუქზე**

სტატია ეძღვნება XIX–XX საუკუნეების მიჯნის კომპოზიტორის, პუბლიცისტის, პიანისტის, საზოგადო მოღვაწის – ალექსანდრე სკრიაბინის მისტერიის იდეას, რომელიც თანმიმდევრულად მწიფდებოდა შემოქმედებითი ევოლუციის პროცესში. შემოქმედებით ძიებებში კომპოზიტორი ლამობს სამყაროში მიმდინარე პროცესების და უნივერსუმის იერარქიაში მუსიკის და ხელოვანის მისიის შეცნობას. ბოლო პერიოდის თხზულებებში დაფიქსირდა ავტორის პლანეტარული ცნობიერების გაფართოება, რაც განპირობებული იყო სუბიექტურ-იდეალისტური ფილოსოფიის, თეოსოფიის, ოკულტური ლიტერატურის ღრმა ცოდნით.

1904-1914 წლებში სკრიაბინი გაეცნო უამრავ ლიტერატურას, მონაწილეობდა საერთაშორისო ფილოსოფიური კონგრესის მუშაობაში, გახლდათ მოსკოვის ფილოსოფიური საზოგადოების წევრი.¹ ამდენად, სრულიად ბუნებრივია, რომ მისი ნაწარმოებების იდეურ-ესთეტიკურ საფუძველს მისთვის მახლობელი ფილოსოფოსების მსოფლალქმის ელემენტები და თეოსოფიური მოსაზრებანი შეადგენს. მართლაც, შოპენჰაუერის, ნიცშეს, რუსი რელიგიური ფილოსოფოსების, ეპისკოპოს, თეოლოგ დიმიტრი ბრიანჩანინოვის და თეოსოფიის ტიტანის ელენა ბლავატკაიას ნააზრევით გატაცება მყარ

¹ http://www.ivorr.narod.ru/blavatsk/blav_sovrem/100-let/bandura.htm

ინტელექტუალურ ბაზას უქმნიდა კომპოზიტორს.¹

თავდაპირველად სკრიაბინი მოექცა ნიცშეს ზეკაცის იდეის აშკარა ზემოქმედების ქვეშ, რამაც მასში ღვთაებრივი საწყისის მძაფრი შეგრძნების პროვოცირება მოახდინა. შემდეგ გაიტაცა ბელგიელი თეოსოფისა და მხატვრის – ჟუნ დელვილის ნააზრევმა. კომპოზიტორის ბოლო პერიოდის აპოკალიპტურ ძიებებზე უდიდესი გავლენა მოახდინა ვლადიმერ სოლოვიოვის მოსაზრებამ სამყაროს ერთიანობაში გამოვლენილი ღვთაებრივი პირველსახის იდეის შესახებ. ასევე დაინტერესებული იყო ნიკოლაი ბერდიაევის ნააზრევით მეტაისტორიასა და ინდივიდუალური შემოქმედებითი აქტივობით ცივილიზაციის გეზის შეცვლის შესაძლებლობაზე.² მიუხედავად ზემოთქმულისა, რუს თეოსოფ ელენა ბლავაცკაიას აღმოსავლურ სწავლებებზე აღმოცენებული ნააზრევი ყველაზე ორგანულად მოერგო სკრიაბინის მუსიკალურ-ფილოსოფიურ კოსმოგონიას.³ „თეოსოფიის მაცნესთან“ ერთად სკრიაბინის სამაგიდო წიგნებს სწორედ მისი წმინდა ავტორიტეტის – ბლავაცკაიას „საიდუმლო დოქტრინა“ წარმოადგენდა. კომპოზიტორის პირად ბიბლიოთეკაში შენახულია ამ თხზულების ფრანგული გამოცემის ტომები, რომლებიც შეიცავენ კომპოზიტორის კომენტარებს. განსაკუთრებულადაა დამუშავებული პირველი ტომი, რომელიც თეოსოფიის გასაღებს წარმოადგენს.

სკრიაბინმა ბლავაცკაიას ეზოთერულ ფილოსოფიაში საკუთარი „სულიერი ხილვების“ ვერბალური მტკიცებულებანი იპოვა, მისტიკური გამოცდილების შინაარსი კი უპრეცედენტოდ დემატერიალიზებულ,

¹ Дельсон. В. Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества. М.: «Музыка», 1971, გვ. 338

² http://www.escholarship.org/help_copyright.html#reuse

³ http://www.ivorr.narod.ru/blavatsk/blav_sovrem/100-let/bandura.htm

მისტრიკურ და იდუმალ ბგერებში ააჟღერა. ამ გავლენამ სრულიად შთანთქა მისი აზროვნება, რადგან თავად სკრიაბინის აზრის მიმართულებაც იმავე იდეებისკენ იკვლევდა გზას.

ბლავატკაიამ თეოსოფიის ცენტრის დასაფუძნებლად ნაყოფიერი ნიადაგი ნიუ იორკში იპოვა. შემთხვევითი არაა, რომ სკრიაბინის შემოქმედება დღემდე უფრო პოპულარული და აღიარებული ამერიკაშია. 1934 წელს კეთრინ რატ ჰეიმენმა დააფუძნა სკრიაბინის წრე, 1995 წლიდან დაარსდა სკრიაბინის საზოგადოებაც, პირველი სრული კატალოგიზებული ბიოგრაფიული 270-გვერდიანი ნაშრომი სწორედ ამერიკელმა ფაბიენ ბაუერსმა დაწერა 1969 წელს.

ისევე როგორც ბლავატკაიამ შექმნა თეოსოფიური სწავლების ავტორისეული ვერსია, ასევე სკრიაბინმაც ჩამოაყალიბა საკუთარი მუსიკით თუ ფილოსოფიური ჩანაწერებით „ავტორისეული დოქტრინა“. ბლავატკაია თავს „უდიდესი სულიერი საწყისის“ რჩეულად მიიჩნევდა, არც სკრიაბინის საკუთარი პერსონისადმი დამოკიდებულება იყო თავისუფალი ერთგვარი სოლიფსიზმისგან. იგი ხშირად ადარებდა თავს ღმერთს, რომელმაც მსმენელს არა მხოლოდ დაანახა კოსმოსის იდუმალება, არამედ მისაწვდომიც გახადა იგი უბრალო მოკვდავთათვის.¹ კომპოზიტორმა საკუთარი ვერბალური იდეების დაფიქსირებისას მთელი რიგი ტერმინებიც კი ბლავატკაიასგან ისესხა. ის ფაქტი, რომ კომპოზიტორის მსოფლალქმა გადაკვეთის წერტილებს პოულობდა ბლავატკაიას „საიდუმლო დოქტრინასთან“, ცხადია, ეპოქალური სინქრონული აზროვნების შედეგია და არა მექანიკური გავლენის. მაგრამ თუ ბლავატკაიასთვის სამყაროს შეცნობის საუკეთესო გზა სხვადასხვა რელიგიური სწავლებების, ეზოთერული მიმდინარეობების იდეების საფუძველზე აღმოცენებული

¹ <http://americansymphony.org/promethee-le-poeme-du-feu-1910>

თეოსოფია იყო, სკრიაბინმა სამყაროს არსის წვდომის საუკეთესო გზად მუსიკა იწაშა. პითაგორას, კეპლერის, ნიუტონის, კასტელის მსგავსად, სკრიაბინსაც მიაჩნდა, რომ მუსიკა ყველაზე ღრმად წვდება სამყაროს არსს, რადგან ბგერებით ზუსტად გადმოიცემა ის მისტიკური შეგრძნებანი, რასაც ვერბალიზაცია არ უხერხდება. მუსიკის მისიის განსაზღვრისას სკრიაბინი კვლავ დაეყრდნო ბლავაცკაიას იდეებს ხელოვნების მისტიკურ და მაგიურ მნიშვნელობაზე. კომპოზიტორისთვის მუსიკის ზნეობრივი მისია მდგომარეობდა ცოდვილი სამყაროს გარდაქმნაში, რაც გადაკვეთის წერტილებს პოულობს ბლავაცკაიას იდეასთან სამყაროს არსებობის ციკლური მექანიზმის შესახებ.

სკრიაბინის იდეები და ბგერითი სამყარო მე-20 საუკუნის ფიზიკის ახალი თეორიებით იღუმალია. ამ „იღუმალების კულმინაცია“ კი მის გონებაში მოდელირებულ მისტერიას უკავშირდება, რომლის იდეაზე და შინაარსზე გავლენა კვლავ ელენა ბლავაცკაიას კონკრეტულმა მოსაზრებებმა მოახდინა. მხედველობაშია თეოსოფის ნააზრევი კოსმოგენეზისის, ანთროპოგენეზისის, სამყაროს მატერიალიზაციის და დემატერიალიზაციის, რასების წარმოქმნის და გაქრობის მისტიკური პროცესების შესახებ. სკრიაბინის მისტერიის შესახებ გამოთქმული მოსაზრებები და მონახაზი (რომელთა შესახებ პირად საუბრებში მუდმივად ქადაგებდა მეგობრების და უბრალო ნაცნობების წრეში) ძალზე ჩამოჰგავდა თეოსოფიური სწავლებების ზოგად პათოსს, ოკულტურ დოქტრინებში აღწერილ კოსმოგონიურ პროცესებს.¹ კომპოზიტორი, რომელმაც მისტერიაზე ფიქრი 1903 წელს დაიწყო, თანმიმდევრულად მიიკვლევდა გზას იდეის ცალკეული დეტალების კონკრეტიზაციისკენ. როგორც ცნობილია, ასეთი სიღრმისეული ჩანაფიქრები მეტად ხანგრძლივი

¹ Сабанеев Л. Л. Скрыбин, 2 изд., М.-П., 1923, გვ. 36

მენტალური და მხატვრული აზროვნების ევოლუციის შედეგად იბადება და შემოქმედებითი ძიებების ლოგიკურ შედეგს წარმოადგენს. ამ კუთხით ყურადღებას იპყრობს მესამე სიმფონია, „ექსტაზის პოემა“ და „პრომეთე: ცეცხლის პოემა“.

მესამე სიმფონიის („ღვთაებრივი პოემა“, 1904) იდეაც შემოქმედის მისიის ჩამოყალიბებას ეხება. სკრიაბინს წამდა, რომ სამყაროსა და ხელოვანის გონებაში მსგავსი პროცესები მიმდინარეობს, ამიტომ შესაძლებელია სამყაროს ისტორია შენსავე თავში განიცადო, საკუთრ თავში გამოიარო რასის ისტორია. საგულისხმოა, რომ მას სურდა მოეხდინა მე-ს იდენტიფიკაცია კოსმიურ ცნობიერებასთან.¹ ეს გვაგონებს ინდუისტურ ერთ-ერთ მანტრას („აუმ ნამე შივაე“/Om Namah Śivāya), რომელშიც ჩაღებულია ადამიანის და მსოფლიოს სულის იდენტობის სიმბოლიკა.

საინტერესო ძიებებთან გვაქვს საქმე „ექსტაზის პოემაში“ (1909), სადაც სკრიაბინი ექსტაზში შეცნობილი სამყაროს გადმოცემას შეეცადა.

ოდნავ შევეყონდეთ „პრომეთეზე“, რომელშიც აისახა ვაგნერის ოპერას „ღმერთების დამხობის“ ფინალით მიღებული შთაბეჭდილებები. ცეცხლმოდებული ვალჰალა სკრიაბინისთვის ევროპული ცივილიზაციის დასასრულს სიმბოლიზებდა.² კომპოზიტორს სწამდა, რომ მის ბოლო ნაწარმოებებში კიდევ მეტად აგიზგიზდებოდა ცეცხლი. თუკი ვაგნერმა ადამიანურ ვნებებს დამონებული ღმერთების ცოდვილი სამყარო ცეცხლში შთანთქა, სკრიაბინმა ადამიანის ნების ჩარევით ამ ზნედაცემული სამყაროს ცეცხლოვანი ნათლობა და მისი განწმენდა განიზრახა, რითაც ახალი სამყაროს დაბადების პოტენციური

¹ იქვე, გვ. 33

² იქვე, გვ. 189

ალბათობაც დაგვანახა.¹ ცეცხლოვანი ნათლობის იდეა, რომელიც მან „პრომეთეში“ გადმოსცა, ჯერ კიდევ არ იყო დასასრული. მისტერიაში ცეცხლის ჩაქრობის შემდეგ ახალი სამყაროს დაბადების იდეა მისტერიაში უნდა გახსნილიყო. ამდენად, შესაძლოა მივიჩნიოთ, რომ მისტერიის ძირითადმა იდეამ აპოკალიფსის შესახებ პირველად სწორედ „პრომეთეში“ გაიჟღერა. მიუხედავად ამისა, „პრომეთეს“ ცენტრალური იდეა სამყაროს მატერიალიზაციის გადმოცემაში მდგომარეობდა. მუსიკაში ეს გამოიხატა ერთი აკორდიდან მთელი ნაწარმოების მუსიკალური ქსოვილის ამოზრდით, რაც მატერიის, ენერჯის და ინფორმაციის ერთობას სიმბოლიზებდა. სკრიაბინის რწმენით, სამყარო წარმოქმნამდე წერტილში იყო კონდენსირებული, მარტივი ანალოგიის პრინციპით, ნაწარმოების ბგერითი ქსოვილიც საწყის აკორდში უნდა გადმოცემულიყო პოტენციის სახით. ზოგადად კომპოზიტორმა ბოლო 5 საფორტეპიანო სონატაშიც ტონალური ჰარმონია შეცვალა ნაწარმოების ინტონაციური წყაროს ფუნქციის მქონე აკორდით, რაც ფაქტობრივად ტონიკის ფუნქციას ასრულებდა.² თუკი მანამდელ ნაწარმოებებში ლაიტ-ჰარმონიის ტექნიკას იყენებდა, „პრომეთეში“ მონო-ჰარმონიას მიმართა, რომელიც ერთდროულად მელოდიაცაა და ჰარმონიაც.³

„პრომეთეში“ სკრიაბინმა გამოიყენა შუქის პარტია, რითაც ნაწარმოები პირველ მულტიმედიაურ პროექტად იქცა მსოფლიოში. მისტიკური ხმოვანებების შუქთან

¹ Игорь Глебов. Скрябин. Опыт характеристики. - Петроград: Светозар, 1921, გვ. 45

² A history of western music, J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, Eighth edition, W.W Norton & Company, New York. London. 2013, გვ. 803

³ Вольтер Н. Н. Символика «Прометея» в сборнике -Александр Николаевич Скрябин. М. Л.: Гос. Муз. изд. «Музыка», 1940, გვ. 144

შერწყმამ სინათლის სინესთეზიური პოეზია დაბადა.¹ პოეტ კონსტანტინე ბალმონტის განსაზღვრებით – „ძთელი მისი მუსიკა შუქისაა“.² საგულისხმოა, რომ მისტერიის უმნიშვნელოვანეს ნაწილად სწორედ შუქის პარტიას მოიაზრებდა. ვფიქრობთ, შუქის პარტია აღმოჩნდა სკრიაბინისადმი თანამედროვეობის აღმაცერი დამოკიდებულების და კრიტიკოსების უარყოფითი გამოხმაურების ერთ-ერთი პირველი მიზეზი – „თუ ამ გზით ივლიან კომპოზიტორები, მალე შესაძლოა ნამდვილი მთვარე, მზე ან წყალი მოითხოვონ. „ცეცხლის პოემის“ შემდეგ ალბათ სურნელების სიმფონიას უნდა ველოდოთ“.³ ეს ცინიზმი ააშკარავებს კომპოზიტორის რეალობისგან აცდენის სინდრომსაც, რომელიც სულ უფრო ძლიერდებოდა. ხოლო როდესაც მისტერიაზე სკრიაბინის საუბრებმა ინტენსიური ხასიათი მიიღო და ამ პროცესიის წინამძღოლად საკუთარი თავი დაასახელა, გარკვეულ წრეებში მას შეურაცხადაც მოიხსენიებდნენ. ამ საკითხმა სამეცნიერო ნაშრომებშიც გაიკვლია გზა. ასე მაგ. ამერიკელი მკვლევარი ემანუელ ე. გარსია სტატიაში – „სკრიაბინის მისტერია და გენიოსის დაბადება“ (2007 წ.) აპრიორი სვამს კითხვას – „იყო ეს სიგიჟე თუ გენიალობა“.⁴

მისტერიის პროექტზე კომპოზიტორი 12 წელი ფიქრობდა. ცხადია, იგი აცნობიერებდა მის სირთულეს

¹ Игорь Глебов. Скрябин. Опыт характеристики. - Петроград: Светозар, 1921, გვ. 49

² Scriabin, a Biography: Second, Revised Edition (Dover Books on Music) USA, 1996, გვ. 240, საიტზე - https://books.google.ge/books?id=IdrSpBKW06cC&pg=RA1-PA240&lpg=RA1PA240&dq=balmont+scriabin&source=bl&ots=OleAdmLqdz&sig=ZNvt_468Ryb5Om5j1BoCCP5s6AM&hl=ka&sa=X&ei=Gkc6VcTTBMfvaLqKglgI&redir_esc=y#v=onepage&q=balmont%20scriabin&f=false

³ М. Ал. Николаевич. Скрябин М. Л.: «Музыка», 1966, გვ. 82

⁴ <http://www.componisten.net/downloads/scriabinmysterium.pdf>

და სავარაუდოდ მის არარეალისტურობასაც, ამიტომ ერთგვარი „გენერალური რეპეტიციის“ მიზნით, მისტერიის პროლოგის 72-გვერდიანი ესკიზი შექმნა. ტექსტს, რომელსაც მან „წინასწარი ქმედება“ უწოდა, ახლობლების წრეში „უსაფრთხო მისტერიად“ მოიხსენიებდნენ.¹ შემორჩა მხოლოდ 1914, 1915 წლებში დაწერილი ვერბალური ტექსტის ფრაგმენტი, შენობის ორი ესკიზი, მუსიკის რამდენიმე ტაქტი და ჰარმონია, თუმცა ეს ბუნდოვანი პროექტი მას ყველაზე დიდ მიღწევად მიაჩნდა. შესაძლოა გაგვახსენდეს ჰექტორ ბერლიოზი, რომელიც ვერ ეგუებოდა იმ ფაქტს, რომ ყველაზე გენიალური სიმფონია სიზმარში დაწერა, შუალადით შეფხიზლებისას კალამი ხელთ არ აღმოაჩნდა, ხოლო დილით ეს მუსიკა მეხსიერებიდან ამოიშალა. ასევე გავიხსენოთ, რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა შტეფან ცვაიგი ხელნაწერებს, რომლებიც საბოლოო შედეგს სილამაზით ჩამოუვარდებიან, მაგრამ ყველაზე მეტად გვაახლოვებენ ავტორის ჩანაფიქრთან.²

მისტერიის იდეის მიმოხილვისას დავეყრდნობით მისსავე მოსაზრებებს, „წინასწარი ქმედების“ ვერბალურ ფრაგმენტს და თანამედროვეების დაკვირვებებს.

კომპოზიტორი მუსიკის ესქატოლოგიურ არსზე წლების მანძილზე წერდა, რამაც შემოქმედების ბოლოს სისტემატიზებული და ღრმა ანალიზის ფორმა მიიღო. ნაწარმოებების იდეას სკრიაბინი თავდაპირველად ვერბალური ტექსტის სახით აყალიბებდა, რითაც ერთგვარად აზუსტებდა იდეურ შინაარსს. იქმნებოდა ვერბალური და მუსიკალური ორეულები. ასე დაიწერა „ექსტაზის“ პოემა, „პრომეთე“ და „წინამდებარე ქმედება“ (თუმცა ამ უკანასკნელის მუსიკალური ორეულის შექმნა კომპოზიტორმა ვერ მოასწრო).

¹ Михайлов Александр Николаевич. Скрыбин. М. Л.: «Музыка», 1966, გვ. 94

² http://librebook.ru/stati__esse/vol7/1

რატომ აირჩია სკრიაბინმა საკუთარი იდეების გადმოსაცემად მისტიკის ჟანრი?

მისტიკიას, რომელიც მისი აზრით სამყაროს დასასრულის ჟამს უნდა შესრულებულიყო, სამყაროს ფერიცვალება უნდა გამოეწვია. ამგვარი იდეის ხორცშესხმისთვის ეს ჟანრი, როგორც კაცობრიობის შემოქმედებითი მისწრაფებების და მისტიკური გამოცდილების უმაღლესი ფორმა, იდეალურად ესახებოდა.¹ მისტიკური იდეა ეყრდნობოდა რწმენას უნივერსუმის ქმნალობაში ჩადებული ანალოგიის პრინციპის შესახებ. ამ უკანასკნელის თანახმად, ფიზიკური სამყარო სულიერის ემანაციაა, შესაბამისად ცვლილება ადამიანის ცნობიერებაში გამოხმაურებას მატერიალურ სამყაროში ჰპოვებს.

მისტიკური ქმედებისას ექსტაზში შესული და სინკრეტულ ხელოვნებაში ჩართული კაცობრიობა ბოლოს მოუღებდა სამყაროს მატერიალიზაციის შედეგს – ხელოვნების დარგების დიფერენცირებულობას და გარემომცველი ფიზიკური სამყაროს გადალახვით მოხდებოდა აბსოლუტთან შეერთება, სამყაროს დემატერიალიზაცია.²

მისტიკის აქტი სკრიაბინს წარმოედგინა მსოფლიოს ხალხების კოლექტიურ შემოქმედებით აქტად, რომელიც წარმოშობდა „სობორულ“ შემოქმედებით სულს. ორგინალური ცეკვა გამოიწვევდა საბოლოო ექსტაზს, რომლის დროსაც დაიბადებოდა მსოფლიო ჰარმონიის განცდა და მოხდებოდა საყოველთაო კვდომა ღმერთში, ფიზიკური სამყაროს მოსპობა.³ წინამდებარე

¹ Игорь Глебов. Скрябин. Опыт характеристики. - Петроград: Светозар, 1921, გვ. 47

² Вольтер Н. Н. Символика «Прометея» в сборнике -Александр Николаевич Скрябин. М. Л.: Гос. Муз. изд. «Музыка», 1940, გვ. 141

³ Сабанеев Л. Л. Скрябин, 2 изд., М.-П., 1923, გვ.36

ქმედებაში კომპოზიტორი წერდა – „ჩვენ გავქრებით, ავორთქლდებით“¹ ამ საბოლოო ორგიასტული ცეკვის გადმოცემის ტენდენცია იკვეთება მანამდე დაწერილ „პრომეთეში“, ბოლო საფორტეპიანო სონატებში. მატერიალური სამყაროს და პირველმიზეზის შერწყმაზე მინიშნება გვხვდება ექსტაზის პოემის ვერბალურ ტექსტშიც. სხვათაშორის, მეშვიდე საფორტეპიანო სონატას თავადვე მოიხსენიებდა მისტერიასთან ყველაზე მიახლოვებულ ნაწარმოებად.²

სკრიაბინის „ჰოლოკაუსტის“ იდეა გულისხმობდა კაცობრიობის ფიზიკურ განადგურებას სულიერი განახლების მიზნით. საგულისხმოა, რომ ხელოვნების წყალობით მასების შერწყმა მარადიულ შუქთან ბლავაცკაიას ნააზრევში ნათლობად მოიხსენიება.³ თითოეული რასის ისტორია მის ნაშრომში სწორედ ასეთი მისტერიით მთავრდებოდა.⁴ მატერიალიზაციის და საპირისპირო პროცესი სკრიაბინს და ბლავაცკაიას მარადიულად განმეორებად ციკლად წარმოედგინათ. თუკი შუქის სიმფონიის მთავარი ნოვაცია მოძრავი ფერები იყო, კომპოზიტორის კრეატიულობა მისტერიის ჩანაფიქრში არნახულ მასშტაბებს აღწევდა. მისტერიაში უნდა გაერთიანებულიყო ორკესტრი, შერეული გუნდი, ცეკვა, ფერის პარტია, სურნელებები. პროცესიას ზეციური ზარების ფონზე უნდა ჩაეკლო. „რატომ არ შეიძლება ისე გაკეთდეს, რომ ზარების ხმა ციდან ისმოდეს. დიახ, ისინი ზეციდან უნდა ჟღერდნენ“.⁵ მისტერია უნდა გაგრძელებულიყო 7 დღე, თითო დღე კი სკრიაბინის აზრით, გულისხმობდა ეპოქებს,

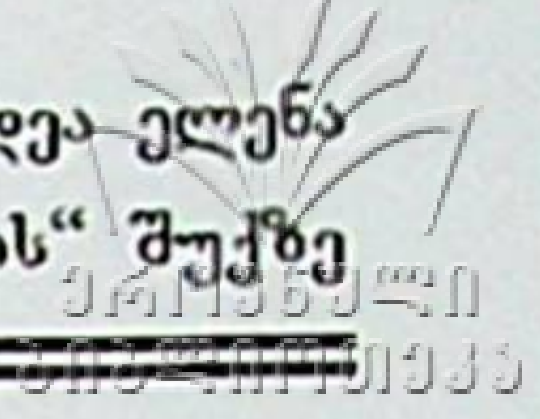
¹ <http://www.componisten.net/downloads/ScriabinMysterium.pdf>

² Сабанеев Л. Л. Скрябин, 2 изд., М.-П., 1923, გვ.45

³ Сабанеев Л. Л. Скрябин, 2 изд., М.-П., 1923, გვ.31

⁴ იქვე, გვ.36

⁵ Николаевич М. Ал.. Скрябин. М. Л.: «Музыка», 1966, გვ. 86



რომლებშიც დროის აჩქარების იმიტაციით კაცობრიობა მილიარდობით წლებს გადაირბენდა. კომპოზიტორს სურდა გამოეყენებინა იმხანად პრაქტიკაში დაუნერგავი არატემპერირებული ინსტრუმენტები, სპეციალური შრიფტით ჩაწერილიყო განსაკუთრებული სიხშირის მქონე, წარმოსახვითი ბგერები, რომლებიც რეალურად არც კი ისმინება, გუნდს უნდა ეჩურჩულა. ეს გარკვეული ქმედების სახით უნდა გათამაშებულიყო ამფითეატრის ტიპის მოძრავ არქიტექტურაში. სინათლის სიმფონიით განათებული შენობა კომპოზიტორს წარმოედგინა არა ქვის, არამედ გამჭვირვალე მოძრავ კომპლექსად, რომელიც დაიშლებოდა და კვლავ აიწყობოდა. მუსიკასავით დენადი, მოძრავი არქიტექტურის ფორმას ნისლების და შუქების ცვალებადობა შეცვლიდა.¹ მელიოდია გადავიდოდა შესტში, შუქის ხაზსა ან მოძრავ არქიტექტურაში, სურნელებებში. ამგვარად, თუკი „სამყაროს ცეცხლოვანი ნათლობა“ შუქის სიმფონიით გადმოიცა, რიტუალის გათამაშება ჟღერადი არქიტექტურის სიმფონიით დაიგეგმა.

თუკი „პრომეთეს“ ჰყავდა შემსრულებელიც და მსმენელიც, მისტერია ხელოვნების ნიმუშის გარდა, მოქმედება-რიტუალიც უნდა ყოფილიყო, რომელიც მასში სულით, სხეულით, გონებით ჩართულ მსურველებს შემსრულებლებად და მსმენელებად არ დაყოფდა. ეს მსოფლიო „პერფორმანსი“ დაგეგმილი ჰქონდა ინდოეთის ჰიმალაის მთებში, სადაც მისი რწმენით, კაცობრიობამ არსებობაც დაიწყო და დაასრულებდა კიდევ სასიცოცხლო ციკლს.² სკრიაბინს იქ მიწის

¹ იქვე, გვ. 87

² Вольтер Н. Н. Символика «Прометейя» в сборнике -Александр Николаевич Скрябин. М. Л.: Гос. Муз. изд. «Музыка», 1940, გვ. 117



ყიდვაც კი ჰქონდა დაგეგმილი.¹ სხვათაშორის, ნიუ იორკიდან სწორედ ინდოეთში გადაიტანა ბლავაცკაიამ თეოსოფიური საზოგადოების ცენტრი.

მისტერიის იდეის დაკონკრეტებისას ზოგადი სქემიდან სკრიაბინს დეტალები ხელიდან უსხლტებოდა. ასე მაგ., მან ვერაფრით გადაწყვიტა, თუ რა ენაზე გათამაშდებოდა მისტერია. თეოსოფ ემილ სიგონთან ერთად მუშაობდა უნივერსალური ენის შექმნაზე, რომლის ბაზაც სანსკრიტი უნდა ყოფილიყო.² საბოლოო არჩევანი კი რუსულზე შეაჩერა.

სკრიაბინი გვთავაზობდა სამყაროს საშინელი სამსჯავროს ალტერნატივას, ხილული სამყაროს სასრულობა თანხლებული უნდა ყოფილიყო არა შიშით, არამედ განახლების სიხარულით.

მისტერიის იდეის ფილოსოფიური საფუძვლები უპრეცედენტო იყო, რეალიზაციის ალბათობა – სრული კაზუსი. ყოველივე ამან და ბოლო წლების ერთგვარმა სტილურმა ჩაკეტილობამ სკრიაბინი „კუნძულის ტიპის ხელოვანად“ აქცია,³ რომლის მოღვაწეობაც რეალობისგან აცდენის და არაამქვეყნიურობის ტრაგედიად გვესახება. კომპოზიტორის ოცნების გრანდიოზულობამ მის ფონზე რომანტიკული საუკუნის ოცნებები ღიმილის მომგვრელ სურვილებად აქცია. პრაქტიკულად არც ერთ კომპოზიტორს არ უოცნებია ასე ბუნდოვნად, თუმცა

¹ <http://web.archive.org/web/20040820111547/http://www.towerofbabel.com/sections/music/baton/johnbellyoung/prisms/himalayas/>

² Scriabin, a Biography: Second, Revised Edition (Dover Books on Music) USA, 1996, გვ. 187, საიტზე – https://books.google.ge/books?id=IdrSpBKW06cC&pg=RA1-PA187&lpg=RA1-PA187&dq=Emile+Sigogne+skriabin&source=bl&ots=OlfsagJmhA&sig=WVZm4Hp1KgZcKc1Dj9l202sZcSw&hl=ka&sa=X&ei=I0RTVagYgZ2wAcKJgagE&redir_esc=y#v=onepage&q=Emile%20Sigogne%20skriabin&f=false

³ М. Ал. Николаевич. Скрябин М. Л.: «Музыка», 1966, გვ. 190

ეს ნამდვილი ოცნება იყო, რომელიც რეალიზაციის
აბსურდულობამ დატოვა ოცნების ეკოსისტემაში და
არასოდეს დაკარგავს ქარიზმატულობას. მაგრამ რა
კქნათ, თუ სწორედ ეს დაუწერელი თხზულება იყო
მისი სულის ცენტრალური ქმნილება, რომლის გარეშეც
მანამდე შემოქმედებით მისწრაფებებს სიღრმისეულად
ვერ ავხსნით. ამან გვიბიძგა უპრეცედენტოდ
ფანტასმაგორიული პროექტის განხილვისკენ და თუ
რამდენად იყო ეს იდეა მთელი მისი ცხოვრების აზრი
მეტყველებენ სიტყვები – „მე ვერ გადავიტანდი იმ
საათს, რომელშიც გავაცნობიერებდი, რომ ვერ დავწერ
მისტიკრიას“.¹ მან ეს საათი ვერ გადაიტანა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Глебов Игорь. Скрябин. Опыт характеристики. -
Петроград: Светозар, 1921
Вольтер Н. Н. Символика
«Прометей» в сборнике -Александр Николаевич
Скрябин. М. Л.: Гос. Муз. изд. «Музыка», 1940
- Дельсон. В. Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества.
М.: «Музыка», 1971
- Михайлов Александр Николаевич. Скрябин. М. Л.:
«Музыка», 1966
- Сабанеев Л. Л. Скрябин, 2 изд., М.-П., 1923
- A history of western music, J. Peter Burkholder, Donald
Jay Grout, Claude V. Palisca, Eighth edition, W.W
Norton & Company, New York. London. 2013
- [http://americansymphony.org/promethee-le-poeme-du-
feu-1910](http://americansymphony.org/promethee-le-poeme-du-feu-1910)
- Scriabin, a Biography: Second, Revised Edition (Dover
Books on Music) USA, 1996, საიტზე [https://books.
google.ge/books?id=IdrSpBKW06cC&pg=RA1-
PA187&lpg=RA1-PA187&dq=Emile+Sigogne](https://books.google.ge/books?id=IdrSpBKW06cC&pg=RA1-PA187&lpg=RA1-PA187&dq=Emile+Sigogne)

¹ Сабанеев Л. Л. Скрябин, 2 изд., М.-П., 1923, გვ.37



+skriabin&source=bl&ots=OlfSagJmhA&sig=WVZm4Hp1KgZcKc1Dj9l202sZcSw&hl=ka&sa=X&ei=10RTVagYgZ2wAcKJgagE&redir_esc=y#v=onepage&q=Emile%20Sigogne%20skriabin&f=false

- <http://www.componisten.net/downloads/ScriabinMysterium.pdf>
- http://www.escholarship.org/help_copyright.html#reuse
- http://www.ivorr.narod.ru/blavatsk/blav_sovrem/100-let/bandura.htm
- http://librebook.ru/stati__esse/vol7/1
- <http://web.archive.org/web/20040820111547/http://www.towerofbabel.com/sections/music/baton/johnbellyoung/prisms/himalayas/>

**დოქტორანთა სამეცნიერო
სტატიები¹**

¹ ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით, სტატიის სტილი დაცულია.



გიორგი გვიშანი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სადოქტორო პროგრამა: მედიის კვლევები
(კულტურა მედიაში)
ხელმძღვანელი: გოგა ჩართოლანი

პირველი სერიის უცნობი სიბლი

საპნის ოპერა, მრავალსერიიანი ტელეფილმი, ტელენოველა თუ ტელესერიალი, ჩვენი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად უკვე დიდი ხანია იქცა. მონა იზაურას, მარიანას, უბრალოდ მარიასა თუ სხვა გამოგონილი ტელეპერსონაჟების მელოდრამატულ ისტორიებზე თაობები აღიზარდა.

საბჭოთა კავშირის ტელესივრცეში, რომელშიც სხვა „მოდმე“ რესპუბლიკებთან ერთად, საქართველოც შედიოდა, მრავალსერიიანი ფილმების ტრანსლირების მრავალწლიანი გამოცდილება არსებობდა.

პირველ საბჭოთა სერიალად, რომელიც ცენტრალურმა ტელევიზიამ გადაიღო და 1971-1972 წლებში საკუთარ ეთერშივე გაუშვა, მიხეილ ანჩაროვის სცენარის მიხედვით შექმნილი მელოდრამა „დღიდან-დღემდე“ იყო.¹ ეს ჩვიდმეტსერიანი სურათი მაყურებელს კომუნალურ ბინაში მცხოვრები ორი მეგობარი ოჯახის: იაკოშევებისა და ბანიკინების ყოფით ისტორიებს მოუთხრობდა. სერიალი მაყურებლის დიდი მოწონებით სარგებლობდა, თუმცა მისი პოპულარობა მომდევნო, 1973 წლის 11 აგვისტოს, სსრკ-ის ცენტრალური ტელეარხის ეთერით ტრანსლირებულ ტელეფილმთან ახლოსაც ვერ მივა. იმ დღეს საბჭოთა მაყურებელმა შტანდარტენფიურერი მაქს ოტო ფონ შტირლიცი

¹ „Литературная газета“, Арсений Александров. «Ты припомни, Россия», Статья опубликована: №51 (6397), 2012-12-19

გაიცნო. თორმეტსერიიანმა სურათმა სათაურით „გაზაფხულის ჩვიდმეტი გაელვება“ სრული ფურორი მოახდინა. მილიონობით მაყურებლის თხოვნით საპრემიერო ჩვენებიდან სამ თვეში ის კიდევ ერთხელ გაიმეორეს.¹ მსგავსი არაერთი მაგალითის მიუხედავად, იმან, რაც 1988 წლის 16 ოქტომბერს მოხდა, ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა და საბჭოეთის მოქალაქის ცხოვრების სტილი სამუდამოდ შეცვალა. სწორედ ამ დღეს შეიტყვეს სსრკ-ში, რომ იზაურა, სიმპათიური და ღვთისმოსავი ბრაზილიელი გოგონა, რომელიც პორტუგალიურთან ერთად ფრანგულ ენასაც ფლობდა და როიალზეც მშვენივრად უკრავდა, ქათქათა კანის მიუხედავად, მაინც ჩვეულებრივი მონა იყო და ბედისწერა კარგს არაფერს უქადდა.²

მონა იზაურას ისტორია, რომელიც ორიგინალურ ვერსიაში ასი სერიისგან შედგებოდა, საბჭოთა მაყურებლის გემოვნების მიხედვით გადაამონტაჟეს და საბოლოოდ, 40-წუთიან თხუთმეტ სერიამდე დაიყვანეს. ასე დაიწყო ახალი ეპოქა საბჭოთა და არა მარტო საბჭოთა ტელეინდუსტრიაში, თუმცა როგორი იყო თავად მონა იზაურას ისტორიის დასაწყისი, დღეს ალბათ აღარავის ახსოვს. არადა, სწორედ პირველი სერიის სცენარში ჩადებული ინტრიგების დამსახურებაა ის ფაქტი, რომ „იზაურას“ მეორე სერიის დაწყებას მთელი საბჭოთა კავშირი ტელევიზორთან ელოდა.

მდგომარეობას, რომელშიც იმდროინდელი საბჭოთა მაყურებელი „მონა იზაურას“ პირველი სერიის ხილვის შემდეგ აღმოჩნდა, ამ ინდუსტრიაში მოღვაწე ადამიანები

¹ Сайт Close-up. ru - официальный сайт объединения «Крупный план» Максим Депутатов - Статья Татьяна Лиознова: «Популярность была для нас совершенно неожиданной».

² Диана Каминская, газета «Новая», В плену у «Рабыни Изауры», или Как домохозяйка всего СССР добровольно посадили на бразильское «мыло», 02.11.2010

აღნიშნავენ ტერმინით *cliffhanger*.¹ „კლდეზე ხელებით დაკიდებული“ ადამიანის ყოფის გამომხატველი ეს სიტყვა ტელესერიალების სცენარისტებისთვის სიუჟეტური ხაზის შექმნის საყვარელ მხატვრულ მეთოდს წარმოადგენს. ამ ხერხის თანახმად, გმირი საკუთარი ქმედებითა თუ სხვათა მეოხებით, ერთი შეხედვით გამოუვალ სიტუაციაში ვარდება. კულმინაციურ მომენტში კი, როცა მაყურებლის ინტერესი პიკს აღწევს, სიუჟეტური კვანძის გახსნის ნაცვლად, ამბის თხრობა უეცრად წყდება. რაც უფრო კარგადაა მოფიქრებული *cliffhanger*, მით მეტი შანსი არსებობს იმისა, რომ მაყურებელი მომდევნო სერიის დაწყებას დაელოდება.

ტერმინი *cliffhanger* ოქსფორდის ინგლისური ენის განმარტებით ლექსიკონში 1937 წელს გამოჩნდა, თუმცა მეცნიერი ფილოლოგები თვლიან, რომ ის შესაძლოა სათავეს XX საუკუნის ოციანი წლების სათავეგადასავლო ჟანრის მუნჯი ფილმიდან იღებდეს. 1914 წელს გადაღებული ფილმი სათაურით „პაულინას საფრთხეები“ (*The Perils of Pauline*)² მოუთხრობდა ისტორიას ერთი მილიონერის ქალიშვილისა, რომლის სიცოცხლეს მუდმივად საფრთხეში იყო. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამ ოცსერიიანი ფილმის არც ერთი სერია *cliffhanger*-ით არ მთავრდებოდა, თუმცა სურათის თითოეულ სერიაში პაულინა ისეთ სიტუაციაში ვარდებოდა, რომ მისი სიკვდილი პრაქტიკულად გარდაუვალი იყო. ამას გარდა, ფილმის ეპიზოდების უმეტესობა ნიუ-ჯერსიში კლდიანი სანაპიროს სიახლოვეს გადაიღეს და მკვლევრების აზრით, ტერმინის *cliffhanger* დაბადებას ხელი გარკვეულწილად ამ ფაქტმაც შეუწყო. 2008 წელს ამერიკის კონგრესის ბიბლიოთეკამ ფილმი

¹ ANDY MEISLER TELEVISION; When J. R. Was Shot The Cliffhanger Was Born , Published: May 7, 1995

² Ж. Садуль. Всеобщая история кино. Том 3. М.: “Искусство”, 1958.

„პაულინას საფრთხეები“ ნაციონალური ფილმოგრაფიის ნუსხაში შეიტანა როგორც კულტურული, ისტორიული და ესთეტიკური მნიშვნელობის მქონე ნამუშევარი.¹

იდეა, თხრობა იმ მომენტში დაასრულო, როცა მკითხველი კვანძის გახსნას ელოდება, ისეთივე ძველია, როგორც თავად ლიტერატურა. *cliffhanger*-ის ერთ-ერთი ადრეული გამოვლინება ჰომეროსის „ოდისეას“ მეოთხე სიმღერის დასასრულს გვხვდება, სადაც ოდისეუსის სახლში შეკრებილი საქმროები ოდისეუსის შვილის, ტელემაქეს, მოსაკლავად ხაფანგს აგებენ. შემდეგ ავტორი თხრობას ოდისეუსის ამბით აგრძელებს და მკითხველი ტელემაქეს ბედის შესახებ ინფორმაციას მხოლოდ მეოთხეთმეტე სიმღერისას იგებს.²

მკითხველის დასაინტრიგებლად გამოყენებული ამ ლიტერატურული ხერხის დიდოსტატი კი მაინც შაჰირიზადაა. 1001 ზღაპრის ამ მომხიბლავმა და ჭკვიანმა პერსონაჟმა საკუთარი სიცოცხლის გადარჩენა სწორედ *cliffhanger*-ის გამოყენებით შეძლო. შაჰირიზადა მის მიერვე გამოგონილი ისტორიის თხრობას ზუსტად იქ წყვეტდა, სადაც ზღაპარი კულმინაციას აღწევდა, სწორედ ამიტომ სპარსეთის შაჰი შაჰრეირი იძულებული იყო ისტორიის ფინალის მოსასმენად შაჰირიზადასთვის სიცოცხლეს შეენარჩუნებინა და საკუთარ ბუდუარში ის მეორე საღამოსაც მიეწვია.³ კულმინაციურ მომენტში თხრობის გაწყვეტის დიდოსტატთა შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს ესპანელ კლასიკოსს, მიგელ დე სერვანტეს საავედრას. მისი უკვდავი ქმნილების „დონ

¹ The Library of Congress. News from the Library of Congress, December 30, 2008 <http://www.loc.gov/today/pr/2008/08-237.html>

² homerosi. odisea, Tavi IV, menelaosi da elene, gv. 38-56 (52); Tavi XV, telemaques dabruneba, gv 168-178, `palitra L`, 2011

³ ЛитМир - Электронная Библиотека, Автор: неизвестен “Тысяча и одна ночь”, Год печати: 1959, ст 4-6 <http://www.litmir.co/bd/?b=131>



კიხოტის“ თითოეული თავი ისეა დასრულებული, რომ მკითხველს ინტერესი აღუძრას და მომდევნო თავში მოთხრობილი ამბის წაკითხვისკენ უბიძგოს.

ამგვარი ფინალის ტრადიციამ განვითარება XIX საუკუნეში იმ ჟურნალ-გაზეთების მეშვეობით პოვა, რომელთა ფურცლებზეც მოთხრობები თუ რომანები იბეჭდებოდა მინაწერით: *„გავრძელება იქნება“*. ცნობილმა ამერიკელმა მწერალმა მარკ ტვენმა, რომელიც ამ მეთოდს აქტიურად იყენებდა, 1870 წელს საკუთარი თხზულებისთვის „შუასაუკუნეების რომანი“ გროტესკული ფინალი მოიფიქრა. ჩახლართული და დამაინტრიგებელი სიუჟეტის მქონე მოთხრობა ავტორმა შემდეგნაირად დააბოლოვა:

„დრამატული მოვლენებით სავსე ამ სულის შემძვრელი ისტორიის დასასრულს ვერც ამ და ვერც რომელიმე სხვა წიგნში, ვერც ახლა და ვერც მომავალში მოძებნით. სიმართლე ვითხრათ, ჩემ მიერვე გამოვონილი პერსონაჟის ბედი ისე ჩავხლართე და ისეთ გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავაყენე, რომ წარმოდგენა არა მაქვს, როგორ შემიძლია მისი დახმარება. ამიტომ ვაცხადებ: -ხელებიც დამიბანია. აქედან გამომდინარე, მას ეძლევა უნიკალური შანსი, რომ დამოუკიდებლად მოახერხოს ამ ვითარებიდან თავის დაღწევა, ან დარჩეს იქ, სადაც ამჟამად იმყოფება“¹

XIX საუკუნის ინგლისელი მწერლის ვილკი კოლინზის ნაწარმოებებს მისი თანამედროვენი „სენსაციური რომანების“ ჟანრს მიაკუთვნებდნენ. იმ პერიოდის ავტორთა უმეტესობის მსგავსად, კოლინზიც საკუთარ ნაშრომებს პერიოდულ პრესაში სერიული სახით აქვეყნებდა. აქედან გამომდინარე, რომანის თითოეული თავის ფინალურ სცენას ავტორი განსაკუთრებულ

¹ ЛитМир - Электронная Библиотека Автор: Марк Твен, “Средневековый роман”, ст 2

<http://www.litmir.co/br/?b=28060&p=1>

მნიშვნელობას ანიჭებდა. ლიტერატურის მკვლევრები დღეს აღიარებენ, რომ კოლინზმა საკუთარი ნაწარმოებების აგების სწორ ფორმას მიაგნო, ის *cliffhanger*-ს დიდოსტატურად იყენებდა, რაც მკითხველთა ფართო აუდიტორიის კვირიდან კვირამდე თუ თვიდან თვემდე შენარჩუნებას უწყობდა ხელს. კოლინზის ფრაზას, რომელიც ნაწარმოების აგების ტექნიკას შეეხებოდა, აქტუალურობა დღემდე არ დაუკარგავს. ის ამბობდა:

„აიძულე ისინი იტირონ, აიძულე ისინი იცინონ, აიძულე ისინი დაელოდონ – ეს ზუსტი თანმიმდევრობაა“¹

მიუხედავად იმისა, რომ XX საუკუნის 70-იან წლებამდე გადაღებულ ტელესერიალებში *cliffhanger* მეტ-ნაკლებად აპრობირებული იყო, ამ მეთოდის მოდაში შემოსვლის ფუძემდებლად მკვლევრები 1978 წელს გადაღებულ ამერიკულ საპნის ოპერა „დალასს“ მიიჩნევენ. ამ ფილმის თითოეული სერია და მთლიანად სეზონი მელოდრამატულ მომენტში წყდებოდა, რაც მაყურებელს მომდევნო ეპიზოდის ყურებისადმი ინტერესს უმძაფრებდა. „დალასის“ მესამე სეზონმა კი ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. სეზონის ბოლო სცენაში მთავარ გმირ ჯონ როსს საკუთარ ოფისში მაყურებლისათვის უხილავმა უცნობმა ესროლა. ეჭვიმიტანილთა შორის ფილმის ყველა დანარჩენი პერსონაჟი აღმოჩნდა. სარეკლამო ლოზუნგმა – „ვინ ესროლა ჯ. რ-ს“ კი ტელეეკრანებთან 83 მილიონი ადამიანი ანუ ამერიკის იმჟამინდელი მოსახლეობის 78% მიიზიდა. ამ საკრალურ კითხვაზე პასუხსა და კვანძის გახსნას მაყურებელი მთელი რვა თვის განმავლობაში ელოდა. ამ პერიოდში საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ ბრიტანული ტოტალიზატორები რეალური თავდამსხმელის გამოსაცნობად ფსონებსაც კი იღებდნენ.

¹ Rachel Ihara. “American autorship in the age of serial publication from stown to hemingway”, page 20, published 2007



საბოლოო ჯამში, ერთ-ერთ ეჭვმიტანილ სიუ ელენზე დადებულმა თანხამ 234 000 დოლარი შეადგინა.¹

cliffhanger-ით ეპიზოდისა თუ სეზონის დასრულება არც თანამედროვე, მაღალბიუჯეტო და პოპულარული ტელესერიალებისთვისაა უცხო. მაგალითისთვის „სამეფო კარის თამაშების“ პირველი სერიის ფინალური სცენაც კმარა: „პატარა ბიჭი სრულიად შემთხვევით ინტიმური სცენის თვითმხილველი ხდება. დედოფლის საყვარელი მისივე სისხლი და ხორცი, მისი ტყუპისცალი ძმია. ინცესტში მხილებული წყვილი დაუპატიჟებელ სტუმარს კოშკის სარკმლიდან აგდებს“. გადარჩა თუ არა ყმაწვილი? ამ კითხვაზე პასუხი მხოლოდ იმ ადამიანებმა შეიტყეს, ვინც სერიალის მომდევნო სერია იხილეს.

დასრულებულთან შედარებით, დაუსრულებელი მოქმედება მეტ ინტერესს რომ აღძრავს და ადამიანები მას გაცვილებით უკეთ იმახსოვრებენ, მეცნიერულადაა დადასტურებული. ეს მოვლენა ფსიქოლოგიაში „ზეიგარნიკის ეფექტითაა“ ცნობილი.²

1925 წელს, სადიპლომო ნაშრომზე მუშაობის პროცესში, საბჭოთა კავშირში მოღვაწე ფსიქოლოგი ბლუმა ვოლფის ასული ზეიგარნიკი რამდენიმე ექსპერიმენტის შემდეგ მივიდა დასკვნამდე, რომ ადამიანის მეხსიერებაში დაუსრულებელი მოქმედების შესახებ ინფორმაცია დასრულებულზე უფრო მეტხანს რჩება. მისი ექსპერიმენტის არსი შემდეგში მდგომარეობდა: კვლევაში მონაწილე ადამიანებს დროის შეზღუდულ მონაკვეთში გარკვეული რაოდენობის ამოცანების ამოხსნას ავალებდნენ, თუმცა დროის

¹ ANDY MEISLER TELEVISION; When J. R. Was Shot The Cliffhanger Was Born, Published: May 7, 1995 <http://www.bartleby.com/16/102.html>

² Will Joel Friedman, Ph.D. The Zeigarnik Effect and Completing Everything, Published: 2011

უკმარისობის მომიზეზებით ექსპერიმენტატორები მონაწილეებს გარკვეული რაოდენობის ამოცანების ამოხსნის საშუალებას არ აძლევდნენ. მოგვიანებით კი მათ ექსპერიმენტისას მიცემული ამოცანების გახსენებას სთხოვდნენ. მეცნიერების მიერ ნავარაუდები იყო, რომ ამოცანის ამოხსნის პროცესის უეცარი შეწყვეტა ადამიანებში გარკვეული ემოციური დაძაბულობის დონეს წარმოქმნიდა, განმუხტვა კი შეუძლებელი იქნებოდა, რადგან ამოცანა ამოუხსნელი დარჩებოდა, რაც თავის მხრივ გამოიწვევდა იმას, რომ შეუსრულებელი მოქმედება კვლევაში მონაწილე პირის მეხსიერებაში დაილექებოდა. მეცნიერთა მოლოდინი გამართლდა, ექსპერიმენტის მონაწილეებმა დაუსრულებელი ამოცანები დასრულებულ ამოცანებთან შედარებით 1,9-ჯერ უფრო უკეთ დაიმახსოვრეს.

Cliffhanger-ის საპნის ოპერის საწყისი ეპიზოდის აუცილებელი ატრიბუტია, თუმცა მაყურებლის დაინტერესების ეს ხერხი მხოლოდ პირველი სერიის კუთვნილებად ნამდვილად არ შეიძლება ჩაითვალოს, რასაც ვერ ვიტყვით ტელესერიალების პირველ სერიაში სცენარისტების მიერ გამოყენებულ კიდევ ერთ ფსიქოლოგიურ ფანდზე. ჩემ მიერ ჟანრობრივად და სიუჟეტურად განსხვავებული, თუმცა სხვადასხვა დროს ძალიან პოპულარული ათი ტელესერიალის პირველი სერიების გამოკვლევისას აღმოვაჩინე, რომ ქართული სერიალის „ჩემი ცოლის დაქალების“ სცენარისტის (სცენარისტების) გარდა, მათი ყველა უცხოელი კოლეგა ამ ხერხს ფილმის პირველ სერიაში აუცილებლად იყენებს. კვლევისას ჩემი ყურადღება სერიאלების მთავარი პერსონაჟების სახელის ინტენსიურმა ხსენებამ მიიპყრო. ამერიკული საკაბელო ტელევიზიის Showtime-ის მიერ ჯეფრი ლინდსის რომან „დექსტერის შავ-ბნელი სიზმრების“ (*Darkly Dreaming Dexter*) მიხედვით გადაღებულ ფილმში სახელწოდებით „დექსტერი“,

რომლის პირველი სერია 53 წუთი გრძელდება, მთავარი გმირის, დექსტერ მორგანის, სახელი მაყურებელს პრაქტიკულად ყოველ ორ წუთში ერთხელ ესმის. სერიის განმავლობაში ის 27-ჯერაა ნახსენები. ანალოგიური ვითარებაა სხვა ტელესერიალების გმირების შემთხვევაშიც. ორიგინალურ ვერსიაში „მონა იზაურას“ პირველი სერიის ხანგრძლივობა ტიტრების ჩათვლით 26:27 წუთია, ამ დროის განმავლობაში მისი სახელი ოცჯერაა ნახსენები. ტელესერიალის „24 საათი“ მთავარი გმირის, ჯეკ ბაუერის სახელს კი 42 წუთის განმავლობაში 19-ჯერ ახსენებენ.

მთავარი პერსონაჟების ასეთი მაღალი ინტენსივობით ხსენებას ერთადერთი დანიშნულება აქვს, – მაყურებელმა პირველივე სერიის შემდეგ დაიმახსოვროს მთავარი პერსონაჟის სახელი. შესაბამისად, მის ქვეცნობიერში დაილექოს დაუმთავრებელი ისტორია, რომელიც ამ გმირს უკავშირდება და გონებაში მისი სახელის ამოტივტივებისთანავე გააგრძელოს ფილმის ყურება.

ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს წარმოადგენს პოპულარული ქართული სერიალი „ჩემი ცოლის დაქალები“. ამ სერიალის სათაურიდანაც ჩანს, რომ მთავარი პერსონაჟები დაოჯახებული მამაკაცი, მისი ცოლი და ცოლის დაქალები არიან, თუმცა პირველ სერიაში ყველაზე ხშირად რატომღაც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის სახელს, ჯეკოს, ახსენებენ. ტელესერიალის ცენტრალური ოჯახის, გოცირიძეების უფროსი ვაჟიშვილის სახელი პირველ სერიაში თორმეტჯერ ისმის.

კიდევ ერთი ძირეული განსხვავება ქართულსა და ჩემ მიერ გამოკვლეულ ცხრა უცხოურ სერიალს შორის ისაა, რომ ყველა უცხოური ფილმის ფინალური სცენა ინტრიგის შემცველია და მაყურებელს დაწყებული სიუჟეტის განვითარების პერსპექტივას უტოვებს. ქართული სერიალის პირველ სერიაში კი ეს ინტრიგა

არ ჩანს. დებიუტში დაწყებულ ამბავს სერიის ფინალში ლოგიკური დასასრული აქვს. მაყურებელს არ რჩება განცდა, რომ ისტორიას რაიმე გაგრძელება მოჰყვება. არადა, ფინალურ სცენამდე რამდენიმე წუთით ადრე არის ეპიზოდი, რომელიც ინტრიგის მატარებელია. ერთ-ერთი გმირი, სახელად კატო ბანკეტზე ზედმეტად გამოთვრა, დილით კი საკუთარ საწოლში მამაკაცთან ერთად იღვიძებს. სერიაში არსებული სასიყვარულო ინტრიგის გამო მაყურებლისთვის ამ მამაკაცის ვინაობა საინტერესოა. თითქოს კადრიც იმ რაკურსიდანაა გადაღებული, რომ მომდევნო სერიისადმი ინტერესის აღმძვრელ მთავარ ინგრედიენტად სწორედ ეს საიდუმლო უნდა იქცეს. თუმცა სცენარისტიცა და რეჟისორიც მათ ხელთ არსებულ „ბანქოს ჯოკერს“ უგერგილოდ იყენებენ და ინკოგნიტო მამაკაცის ვინაობას პირველივე სერიაში ნათელს ჰფენენ. შემოქმედებითი ჯგუფის მიერ ასეთი უხეში შეცდომის დაშვება, ჩემი აზრით, მხოლოდ გამოუცდელობით შეიძლება აიხსნას.

პირველი სერიის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი თავისებურება ისაა, რომ მასში დაწყებული სიუჟეტური ხაზი ძირითადია და ის ფილმს ფინალამდე მიჰყვება. მიუხედავად იმისა, რომ მომდევნო სერიებში აუცილებლად გამოჩნდებიან ახალი პერსონაჟები, რომლებიც, თავის მხრივ, ახალ სიუჟეტურ ხაზებს განავითარებენ, რიგ შემთხვევაში ეს ისტორიები მალე დასრულდება, ზოგჯერ კი მთავარ ამბავს რამდენიმე ათეული სერიის მანძილზე გაჰყვება. პირველ სერიაში დაწყებული ისტორია მაინც უმთავრესად დარჩება, ხოლო იმ გმირების უმეტესობა, რომლებიც პირველი სერიის პირველ ხუთ წუთში გამოჩნდება, ფილმის ბოლომდე სერიალის მამოძრავებელ ძალად აუცილებლად დარჩება.

ჩემ მიერ შერჩეული ათი სერიალის პირველ სერიებზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ მთავარი გმირების ეკრანზე გამოჩენას თავისი სპეციფიკა აქვს. უმეტეს

შემთხვევაში, ფილმი სწორედ მათი წარდგენით იწყება და იმავე გმირის მსხვილი ხედით მთავრდება. „დექსტერში“ მთავარი პერსონაჟი მესამე კადრში ჩნდება; „ვიკინგებში“ პირველივე პანორამა რაგნარ ლობროკის სახეზე ჩერდება; ტელესერიალში „ყოველთვის“ ქალაქის სამი ხედის შემდეგ კადრში მთავარი პერსონაჟი მოაბიჯებს; „ჩემი ცოლი დაქალების“ პირველ კადრებშიც სერიალის ძირითადი ოჯახის წევრები ფიგურირებენ; მაყურებელმა მონა იზაურა მერვე კადრში იხილა, ხოლო მთავარი პერსონაჟი სერიალისა „დინების საწინააღმდეგოდ“ ტელეფილმების მოყვარულებმა მეექვსე კადრიდან გაიცნეს.

პირველი სერიის პირველ ხუთ წუთში ირკვევა სერიალის მთავარი ინტრიგაც და მხოლოდ მაყურებლის გადასაწყვეტია, დაინტერესდება თუ არა სერიული მკვლელის ისტორიით, რომელსაც საკუთარი, ცოტა უცნაური მორალური კოდექსი გააჩნია. უყურებს თუ არა თეთრკანიან მონა ქალს; ქიმიის ლექტორს, რომელიც უკურნებელი სენის გამო ნარკოდილერად გადაიქცევა; უკაცრიელი კუნძულიდან ცივილიზაციაში დაბრუნებულ შურისმაძიებელს; შერიფის თანაშემწეს, რომელმაც დედამიწაზე დატრიალებული გლობალური კატასტროფის გამო მოსიარულე გვამები უნდა ხოცოს და თანაც ადამიანური სახე შეინარჩუნოს; ფედერალური ბიუროს აგენტს, რომელმაც 24 საათში სენატორის დაგეგმილი მკვლელობა თავიდან უნდა აირიდოს თუ მამაკაცს, რომელიც ზებუნებრივი ძალის წყალობით უკვდავია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- «Литературная газета», Арсений Александров. «Ты припомни, Россия» Статья опубликована: №51 (6397) (2012-12-19)
- Сайт - Close-up.ru - официальный сайт объединения



- «Крупный план» Максим Депутатов - Статья Татьяна Лиознова: «Популярность была для нас совершенно неожиданной»
- Диана Каминская, газета «Новая» В плену у «Рабыни Изауры», или Как домохозяек всего СССР добровольно посадили на бразильское «мыло» 02.11.2010
 - ANDY MEISLER TELEVISION; When J. R. Was Shot The Cliffhanger Was Born Published: May 7, 1995
 - Ж. Садуль. Всеобщая история кино. Том 3. — М.: «Искусство», 1958.
 - The Library of Congress. News from the Library of Congress
 - გამომცემლობა „პალიტრა“ L. კომეროსი „ოდისეა“, თავი IV, „მენელაოსი და ელენე“, გვ. 38-56 (52), თავი XV, „ტელემაქეს დაბრუნება“
 - ЛитМир - Электронная Библиотека Автор: неизвестен «Тысяча и одна ночь» Год печати: 1959
 - ЛитМир - Электронная Библиотека Автор: Твен Марк «Средневековый роман»
 - Rachel Ihara. American autorship in the age of serial publication from stown to hemingway”, page 20 published 2007
 - ANDY MEISLER TELEVISION; When J. R. Was Shot The Cliffhanger Was Born, Published: May 7, 1995
 - Will Joel Friedman, Ph.D. The Zeigarnik Effect and Completing Everything Published: 2011



სათუნა დამზიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სადოქტორო პროგრამა:
ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები,
პროგრამული კონცენტრაცია: ქორეოლოგია
ხელმძღვანელი: ანანო სამსონაძე

აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი

I ნაწილი

აჭარა საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული მხარეა და მის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილს წარმოადგენს. იგი ისტორიულ წყაროებში მოხსენებულია, როგორც აჭარის ხეობა და ორად იყო გაყოფილი: ზემო აჭარა-ცენტრით ხულო და ქვემო აჭარა-ცენტრით ქედა. მის შუაწელს კი შუახევი ერქვა. XIII საუკუნემდე აჭარა ერთიანი საქართველოს შემადგენელი ნაწილია, შემდგომ სამცხე-საათაბაგოს მფლობელობაში გაერთიანდა, ხოლო XVI საუკუნის მეორე ნახევარში ოსმალეთმა დაიპყრო და მხოლოდ 1877-1878 წლების რუსეთ-თურქეთის ომის შემდგომ გახდა მისი გათავისუფლება შესაძლებელი. თუმცა 1921 წლის ყარსის ხელშეკრულების საფუძველზე აჭარის ტერიტორიის ნაწილი ისევ თურქეთის მფლობელობაში მოექცა, რაც დღემდე გრძელდება.

ზემოთ აღწერილმა ისტორიულმა პერიპეტიებმა აჭარულ ფოლკლორულ შემოქმედებაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა, უცხო, დამატებითი ფერით გაამდიდრა და განსაკუთრებული ელფერი შესძინა. აჭარული საცეკვაო ხელოვნების მრავალფეროვნება სწორედ იმ სანახაობებმა და წეს-ტრადიციებმა განსაზღვრა, რომლებიც ხალხმა შემოინახა. აჭარულ ხალხურ, სანახაობით ხელოვნებას, საცეკვაო ფოლკლორს, გარდა მისთვის მკვეთრად დამახასიათებელი მხატვრული

სახისა, ასევე ახასიათებს ზოგადქართული სივრცისთვის ორგანული ნიმუშების თავისებური ინტერპრეტაცია, რაც უძველესი ქართული კვალისა და ერთიანი ეთნიკური სივრცის არსებობას ცხადყოფს. აჭარული საცეკვაო ფოლკლორის ქვემოთ განხილული ნიმუშები სწორედ ამის უდავო დადასტურებად გვესახება.

აჭაში, წლების განმავლობაში, საექსპედიციო-სამეცნიერო მუშაობის შედეგად, მოცულობითი მასალა დაგროვდა. მოგვეცა საშუალება ჩვენს თემაში გამოვიყენოთ და ხშირ შემთხვევაში დავეყრდნოთ მკვლევართა უნიკალურ ცნობებს, რომლებიც კონკრეტულად აღწერენ და გვაწვდიან ქორეოლოგიის თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესო ინფორმაციას.

შუამთობა

ივლისის ბოლოს, აგვისტოს პირველ რიცხვებში, როდესაც ზაფხულის სამეურნეო სამუშაოები დასრულებული იყო, აჭარლები ბარიდან მთაში ადიოდნენ, საქონელი საძოვარზე გადაჰყავდათ. მთაში ამსვლელებს მემთევრები ერქვათ. მთაზე ყოველი მხრიდან მოედინებოდა მემთევრეთა ნაკადი და იწყებოდა „შუამთობა“.

„ხალხური დღესასწაული შუამთობა გავრცელებულია ზემო აჭარაში (ხულოსა და შუახევის რაიონებში). ზოგიერთ ხეობაში მას მემხლიანობას (მენხლიანობას, მერხლიანობას...) ან სეირანს უწოდებენ“.¹

ზაფხულის პერიოდში სადღესასწაულოდ მთაში მასობრივი წასვლა შავშეთშიც დასტურდება. შავშეთი ისტორიული სამხრეთ საქართველოს ერთ-ერთი მხარეა და აჭარას ემეზობლება. ერთმანეთს ემიჯნება ამ ორი მხარის მთა-საძოვრებიც. თურქეთის საზღვრებში მოქცეული შავშეთის სოფლების (იმფერხევი, ივეთი, დიობანი) მცხოვრებნი საშუამთობოდ ამოდიოდნენ

¹ ზ. თანდილავა, შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება“, თბ.; 1980, გვ. 6

მუსიკალური ხელოვნების ოსტატთა შორის განსაკუთრებული ადგილი ეჭირათ მეჭიბონებს“.¹

შუამთობაზე იცოდნენ ლაზარობა, ფადიკო-ქორეგური, აქლემის შეკაზმვა, ზირიკობია... შუამთობას ფერხულობასაც უწოდებდნენ. „თუ გავითვალისწინებთ შუამთობის სადღესასწაულო რეპერტუარში საფერხულო სანახაობათა ადგილს და ამ თამაშობათა სემანტიკურ კავშირს შუამთობის თავდაპირველ არსთან, ტერმინი „ფერხულობა“ ამ დღესასწაულისათვის შეუსაბამო არ იქნება“.² ასრულებდნენ ცეკვებს: „ხორუმს“, „ოჰო ი ნანას“, „ყოლსამას“, „ქორეგურს“, „ქურთბარსა“ და სხვ. (ბარი-იგივე ფერხული, ქურთბარი – ქურთფერხული – ხ.დ.)

„ცეკვა-თამაშობა განსაკუთრებულ იერს ღებულობდა, როცა მასში ქალები მონაწილეობდნენ. აჭარელ ქალებთან ერთად დღესასწაულის მასობრივ გასართობთა რეპერტუარის ამ სახეობებში აქტიურობდნენ ქურთი ქალები. საფერხულო ცეკვებში, განსაკუთრებით ქურთბარში მათი მონაწილეობა ახალისებდა და ექსტაზში შეჰყავდა მოცეკვავეთა მთელი ანსამბლი.“³ (მრავალეთნიკურობით გამორჩეული აჭარა-ქურთების ფერხული-ქურთბარი-ხ.დ.)

როგორც ზემოთ მოყვანილი ინფორმაციდან ჩანს, შუამთობის წეს-ჩვეულება არა მხოლოდ მკაფიოდ განსაზღვრულ სამეურნეო საქმიანობას, მხატვრულ-ესთეტიკურ და რიტუალურ მხარესაც მოიცავდა და საკმაოდ დატვირთული იყო სანახაობით. ლოცვა-ვედრების რიტუალებთან ერთად ხატობა-დღეობებზე

¹ ზ. თანდილავა, შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება“, თბ.; 1980, გვ. 20

² ზ. თანდილავა, შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება“, თბ.; 1980, გვ. 56

³ ზ. თანდილავა, შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება“, თბ.; 1980, გვ. 25



სრულდებოდა ლექს-სიმღერები, „რომელთაც ხატობის მონაწილენი გუნდურად ან პიროვნულად ასრულებდნენ. ეს ლექსები უმთავრესად საფერხისონი არიან. მათი შესრულება მასობრივ სცენას წარმოადგენს. მთის ფერდობზე ან გაშლილ მდელოზე ფერხული ხატობის ნაწილია და მასში ყველა მამაკაცი იღებს მონაწილეობას“.¹ შუამთობაზე სრულდებოდა ასევე ხალხური დრამის სახეები – „აქლემკაცობა“, „ფადიკო-ქოჩეგური“, „ლაზარობა“. მასობრივი სანახაობები, ლექს-სიმღერები და საფერხულო ცეკვა-თამაშობები შუამთობის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა.

ამ თავში მათ განხილვას აღარ შევუდგებით, რადგან დაწვრილებით ქვემოთ მიმოვიხილავთ.

ძეობასთან დაკავშირებული საცეკვაოები

აჭარის, როგორც მთის, ასევე ბარის, ნაწილებში იცოდნენ ძეობის რიტუალის ჩატარება. აქ მას „ძობის“ სახელით იცნობდნენ. ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის მკვლევარი ალ. მსხალაძე. „ძეობის აუცილებელი ელემენტი იყო ცეკვა-სიმღერა. საერთოდ აჭარული ძეობის რიტუალურ მხარეში ძირითადად ქალები მონაწილეობდნენ. რაც შეეხება, ცეკვა-სიმღერას და მასთან დაკავშირებულ ზოგიერთ ჩვეულებას, აქ ქალთა და მამაკაცთა როლი შედარებით თანაბარი იყო“² და იქვე აღნიშნავს, რომ ძეობის საფერხულო მამაკაცთა შემადგენლობითაც იცოდნენ.

ალ. მსხალაძე ძეობასთან დაკავშირებულ რიტუალურ ქმედებებს, მის შემადგენელ სალექსო, სასიმღერო და საცეკვაო სეგმენტებს ზოგადქართულ მხატვრულ

¹ ზ. თანდილავა, შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება“, თბილისი, 1980, გვ. 49

² ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969. გვ. 28

სივრცეში განიხილავს, მიუხედავად აჭარის ნაწილობრივ განსხვავებული რელიგიური კუთვნილებისა, რამაც ძირძველი ტრადიციებისა და ჩვეულებების ან გაქრობა, ან სახეცვლა გამოიწვია. თუმცა აქ უძველესი ქართული ტრადიცია მთელი სისრულით სახეზეა – ძეობისთან დაკავშირებული რიტუალური ქმედება-სანახაობების ჩატარება საქართველოს ყველა კუთხეში იცოდნენ. პარალელი შეგვიძლია „სამაიასთან“ გავავლოთ.

მეცნიერი ფერხულის უაღრესად საინტერესო აღწერილობას გვაძლევს, რაც ასე იშვიათია მკვლევართა მხრიდან:

„ფერხული წრიულია და მონაწილეთა რაოდენობა – განუსაზღვრელი. მამაკაცები მკლავებს ერთმანეთს მხრებში ჩასჭიდებენ, ხოლო ქალები უბრალოდ ხელებს მოჰკიდებდნენ ერთმანეთს და მარჯვნივ მოძრაობენ.

ფეხების მოძრაობა ძალიან მარტივია და შემდეგნაირად სრულდება: ჯერ მარჯვენა ფეხს გადადგამენ გვერდზე და ოდნავ წინ, შემდეგ კი მარცხენა ფეხს მიადგამენ მარჯვენას, რაც ფერხულის ერთ ტაქტში თავსდება. ამავე მოძრაობას იმეორებენ საპირისპირო მიმართულებით.

ასე, რომ ფერხულის ერთ მუხლში მარჯვნივ და მარცხნივ ორ-ორი ასეთი მოძრაობა სრულდება. რადგან მარჯვენა ფეხის ნაბიჯი შედარებით ფართოა, ამიტომ წრე ერთ ადგილზე არ ჩერდება და განუწყვეტლივ მარჯვნივ მოძრაობს. მამაკაცთა ფერხული დასკვნით ნაწილში საკმაოდ ჩქარდება. შეიძლება მათ შედარებით რთული ილეთებიც გამოიყენონ.“¹ აღწერილი ფერხულის კონკრეტული სახელწოდება უცნობია და მას ზოგადად საძეობო მამაკაცთა შესრულებით ვუწოდოთ.

ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა „ნაი-ნაი, ნანაინა“ – ძველი საფერხულო სიმღერა ქალთა შემადგენლობით. ძეობას აჭარაში აკვანში პირველი ჩაწვენის დროს

¹ ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969. გვ. 28

მართავდნენ ხოლმე. ამიტომ „ნანას“ ციკლის ლექსის გამოყენება საძეობო ფერხულში სრულებითაც არ უნდა ჩაითვალოს შემთხვევით მოვლენად. „ადრე მრავალი აკვნის სიმღერა საძეოდ ყოფილა გამოყენებული.“¹ ალ. მსხალაძის შეფასება საძეობო და აკვნის სიმღერების ფუნქციური მნიშვნელობის გაერთიანების შესახებ სრულიად მისაღებია. იგივე ითქმის მთელს ფერხულზე, რადგან სიმღერა საფერხულო სინკრეტიზმის ერთ-ერთი მთავარი რგოლია ცეკვასთან ერთად. მაგალითისათვის:

„ეს აკვანი ხარატული,
 შიგ ბიჭია ჩახატული.“²

ლაზარობა

აჭარაში დიდი გვალვების ან წვიმიანობის დროს მართავდნენ „ლაზარობას“, რომელსაც აქ „ლაზარიას“ უწოდებდნენ. გვალვისას, წვიმის ნატვრისას, წყალს გადმოასხამდნენ და ცდილობდნენ გაწუწულიყვნენ, იტყოდნენ: — აღარ გვინდა მზისა თვალი, ღმერთო, მოგვე წვიმა-წყალი; მზის ნატვრისას კი დიასახლისი მუგუზლებს გადმოყრიდა და იტყოდნენ: — აღარ გვინდა წვიმა-წყალი, ღმერთო, მოგვე მზისა თვალი. შუამთობა იმ დროს იცოდნენ, როდესაც დიდი სიცხეები დგებოდა და „ლაზარიაც“ სწორედ ამ პერიოდში იმართებოდა: „მემთევრეები ლაზარიას მონაწილეებს სურსათით ასაჩუქრებდნენ, რომელსაც შემდეგ ისინიც ერთ ოჯახში გაამზადებდნენ. შემდეგ იმართებოდა სიმღერები და ცეკვები, რომელშიც მთელი მთა მონაწილეობდა.“³ ბოლოს მართავდნენ მასობრივ სანახაობებს, რომელშიც

¹ ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969. გვ. 32

² ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969. გვ. 32

³ რევაზ გორგაძე, ქოჩახელა; „საბჭოთა აჭარა“, ბათუმი, 1986; გვ. 36

განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა საფერხულო მასობრივ ცეკვებს.

აქლემის შეკაზმვა

ხის ჯოხებისგან აკეთებდნენ აქლემს, თავს ისე მიამაგრებდნენ, რომ მოდიოდა მოძრაობაში, რვა კაცი გაიდებდა მხრებზე, ლაგამს ამისდებდნენ, ზევიდან ტყავებით შებურავდნენ, ზედ მხედარი შეჯდებოდა და ჩამოუვლიდნენ სოფელს მოწყალების მოთხოვნით.

„აქლემს“ თან ახლდა მოცეკვავეთა და მედოლე-მეჭიბონეთა ჯგუფი (მათ შორის „ქოჩახელაც“). ამ სანახაობას ცეკვა-სიმღერა და ოხუნჯობა ახლდა თან. თავად „აქლემიც“, ძღვენის მიღების შემდეგ, როდესაც დამკვრელები საცეკვაოს დაუკრავდნენ, სამადლობელ ცეკვას ასრულებდა მისთვის დამახასიათებელი საცეკვაო ლექსიკის გამოყენებით, „აქლემს“ სხვა მოცეკვავეებიც აყვებოდნენ ხოლმე. „აქლემის შეკაზმვა“ საქართველოს სხვა კუთხეებშიც იცოდნენ, ხოლო რაჭაში გავრცელებულ „ცხენკაცობასთან“ პარალელის გავლების საშუალებას გვაძლევს.

„იოანე ბაგრატიონის ცნობით, „ცხენკაცობისა“ და „აქლემკაცობის“ თამაშობა მე-18 საუკუნეშიც სცოდნიათ საქართველოსა და სომხეთში“.¹ „აქლემკაცობა“, „ცხენკაცობა“ და „აქლემის შეკაზმვა“ თითქმის ანალოგიური სტრუქტურის მქონე სანახაობებია და „ბერიკაობა-ყეენობის“ ერთ-ერთ ნაწილად განიხილება, მათი ფუნქციურ-შინაარსობრივი ასპექტებიც მსგავსია და უძველეს აგრარულ დღესასწაულს უკავშირდება.

„აქლემის შეკაზმვა“ განსაკუთრებით შუამთობის დღეებში იცოდნენ. შუამთობას „სამი დღის მანძილზე მთაში არ წყდებოდა სიმღერა და ცეკვა. ეწყობოდა

¹ ზ. თანდილავა, შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება“, თბ.; 1980, გვ. 38

ხორუმის, განდაგანას, ოპოი ნანოს, ქართულის საუკეთესოდ შემსრულებელთა დათვალეირება-კონკურსი, იმართებოდა დევას შეკაზმვა (იგივე „ყენობა“): ყაერებისაგან აკეთებდნენ აქლემის ფიტულს, რომელსაც რთავდნენ სხვადასხვა ტყავითა და ნოხებით. ნოხებს შიგნით მოთავსებულ ოთხ კაცს მოძრაობაში მოჰყავდა „აქლემი.“ მასზე იჯდა სახეგამურული მამაკაცი, რომელიც თავისი კომიკობით აცინებდა მაყურებელს. მთელი სოფელი მისდევდა „დევს“ მხიარული ყიჟინითა და სიმღერებით, ცეკვებითა და შეძახილებით. შუა სოფელს რომ მიუახლოვდებოდნენ, იმ გამურული კაცის ადგილას ქოჩახელას დასვამდნენ. ისიც უმაღლ ჩაბერავდა ჭიბონს და სასიმღერო მელოდიაზე აიყოლიებდა ზეიმის მონაწილეებს.¹

საქორწილო რეპერტუარი

აჭარაში ქორწილის რიტუალმა უფრო მეტად, ვიდრე სამგლოვიარომ, შეინარჩუნა ძირძველ აჭარულთან სიახლოვე. საფერხულო, „პატარძლის გამოთხოვება მშობლებთან,“ მინორულ ხასიათს ატარებდა, რადგან სიხარულთან ერთად მშობლიურ სახლთან დამშვიდობება პატარძალს სევდას ჰგვრიდა. გამოსამშვიდებელი ფერხული იმართებოდა მამისეულ სახლში, მხოლოდ ახლობლების გარემოცვაში: „ფერხულის დროს ახალგაზრდა ქალებს პირბადეჩამოფარებული, აცრემლებული საპატარძლო წრის შუაში ჰყავთ ჩაყენებული, ნელ-ნელა წრეს უვლიან და ლექსებს უმღერიან.

- მაი აბრეშუმის საკაბე ვინ მოგიტანა?
- ჩემმა ადამ, საყვარელმა, მან მომიტანა.
- ყურზე საყურე გკიდია, ვინ მოგიტანა?
- ჩემმა ჯანამ, საყვარელმა, მან მომიტანა.
- ხელზე საათი გაბია, ვინ მოგიტანა?
- ჩემმა ადამ, საყვარელმა, მან მომიტანა.
- თითზე ბეჭედი რომ გაქვა, ვინ მოგიტანა?

¹ რ. გორგაძე, ქოჩახელა, „საბჭოთა აჭარა“, ბათუმი, 1986; გვ. 38

– ჩემმა ჯანამ, საყვარელმა, მან მომიტანა“.¹

აჭარულ ქორწილში სუფრულ და მაყრულ სიმღერებს თან ახლდა „გადახვევა“ ანუ „გადაქცევა“. ეგრეთ წოდებული გადახვევა-გადაქცევათა რიტმი საცეკვაო იყო და მუსიკალური აკომპანემენტის გარეშე სრულდებოდა ტაშის თანხლებით. როგორც ჩანს, მოსახერხებელი არ ყოფილა ამგვარი შესრულება და გადახვევას მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში მიმართავდნენ: „გადახვევა“ ყოველთვის არ სრულდებოდა და ქორწილებში მას ისეთ შემთხვევაში მიმართავდნენ, როცა მემუსიკენი არ ეყოლებოდათ. მოქმელთა ცნობით, ცეკვა საერთოდ ინსტრუმენტულ მუსიკაზე გაცილებით მოსახერხებელი იყო, ვიდრე ასეთი „გადახვევების“ შემთხვევაში. მხედველობაში ის ფაქტიც უნდა მივიღოთ, რომ ცეკვა ზოგჯერ საათობით გრძელდებოდა და ამ ხნის განმავლობაში სიმღერა და ტაშის ცემა ფიზიკურადაც მოუხერხებელი იყო“.²

გადახვევების, ანუ გადაქცევების შესრულებას განსაზღვრული დრო და ადგილი გააჩნდა. როდესაც მაყარი პატარძლითურთ სასიძოს ოჯახში ფეხს შედგამდა და „მაყრულს“ დაასრულებდა, გადაქცევაც მაშინ სრულდებოდა, შესაძლოა ცეკვაში სიძესაც მიეღო მონაწილეობა: „აჭარის მთიან რაიონებში მაყრულის „გადახვევები“ ვერ დავადასტურეთ. რაც შეეხება ქედისა და ბათუმის რაიონებს, აქ მათი არსებობა მაყრულის დასასრულს უთუოა. როცა სასიძოს ოჯახში საპატარძლოს მიიყვანდნენ და მაყრულს დაამთავრებდნენ, იქვე წრეს შეკრავდნენ და ცეკვა გაჩაღდებოდა. იშვიათი არ იყო ცეკვაში სასიძოს ჩათრევაც“.³

¹ ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969. გვ. 61

² ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969. გვ. 82

³ ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ.“

იყო „საცეკური“ – სიმღერაზე იყო ცეკვა. სიმღერაში იყო ყივილი და ბანები, ყვებოდა ტაში, საჭირო იყო შელაპარაკებაც. იგი ჩაერთვოდა წრილისაებრ, მარა წრილი არ იყო. რახან ბანი არის, თავი არის, ამიტომ წრილს ვუძახდით“. „საცეკურის“ ნაირსახეობა ქედის რაიონში იყო „ჰაინანი“, რომლის შესახებ იუსუფ ბეჟანიძე გადმოგვცემს: „იყო კიდევ საცეკვარი, ჰაინანის ეტყოდნენ. ამ სიმღერას თავი უნდოდა და ბანი, წრილი არ უნდოდა. არა, სიმღერას უნდოდა შელაპარაკება. ერთი ვინმე შულაპარაკებდა და სიმღერას უხდებოდა. ეს შელაპარაკება წრილს არ გავდა, უფრო თავს გავდა“¹.

მეცნიერის მიერ შეკრებილი მასალა გვაძლევს ასეთი დასკვნის გამოტანის საშუალებას: ქორწილში, მაყრულებისა და სუფრულების შემდგომ იცოდნენ „გადაქცევა“ იგივე „გადახვევა“, რომელიც „განდაგანას“ ჩამოჰგავდა. გადაქცევა ასევე „საცეკურს“ ჰგავდა, საცეკური კი თავად „ქართულ საცეკვაო-სათამაშოს“ რიტმს იმეორებდა. აქვე შენიშვნის სახით გვინდა აღვნიშნოთ, რომ „განდაგანას“ სახელწოდებით ქორეოგრაფიული ნაწარმოები შექმნილს გულისხმობს, რომელიც რამდენიმე ხალხური ცეკვის საცეკვაო ლექსიკას აერთიანებს. ამგვარად „საცეკურის“ შედარება „განდაგანასთან“ ზუსტ ინფორმაციას ვერ გვაწვდის, რადგან შეუძლებელია გარკვევა, „განდაგანას“ შემადგენლობაში არსებული რომელი ცეკვის ანალოგი შეიძლებოდა ყოფილიყო „საცეკური“.

ქორწილში მთავარი ინსტრუმენტი ჭიბონი იყო, ჭიბონზე ძირითადად საცეკვაო მუსიკა სრულდებოდა. ჭიბონზე შემსრულებელთაგან ყველაზე სახელგანთქმული „ქოჩახელა“ (ეჭედემ სურმანიძე) გახლდათ. ქორწილი მთელი ღამე გრძელდებოდა და სხვადასხვაგვარი

¹ ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969. გვ. 85

სანახაობითი მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა, იმართებოდა შეჯიბრი სიმღერასა და ცეკვაში, შაირობაში, ჭიდაობასა და სხვა თამაშობებში.

საქორწილო რეპერტუარი აჭარაში საკმაოდ მრავალფეროვანია, თუმცა, შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ საცეკვაოთა ძირითადი ნაწილი სრულდებოდა როგორც ქორწილში, ასევე, შუამთობისას, ნადში და სხვ. ამის დასტურად თავად „ქოჩახელას“ სიტყვები შეგვიძლია მოვიყვანოთ: „ერთ ქორწილში სადო ხალვაშის ხორომი რომ დაუკარი, სადომ ჯერ იცეკვა, შემდეგ მოვიდა, მკერდში ჩამიკრა და ღიმილით მითხრა: – „აფერუმ, ედეჰემ, ეს შენია, ვინმესგან არ გისესხია, არც გადმოგიღია. ასე ჩქარი ხორომი ჯერ ვინმესგან არ მსმენიაო.“¹

ინსტრუმენტების აკომპანემენტზე ქორწილში სრულდებოდა შემდეგი ცეკვები: „ყოლსამა, ქოჩეგური, თოფალოინი, ფერხული, სამა („მარტუაი (ძვ) იცეკვებდა ერთი კაცი“), შემოსარები (ქობულეთის რაიონში „ჩამოსარებს“ უწოდებდნენ), ბაღდადური, შამილი, შალახო, ყარშიბერი, უზუნდერე, ლაზხორომი, ქურთხორომი და რაც მთავარია, ძველი ქართული მეომრული ცეკვა ხორუმი, რომელიც იუსუფ ბეჟანიძის ცნობით „ქორწილში საბოლოო ცეკვა იყო“.²

ხოლო ვოკალური მუსიკის აკომპანემენტზე სრულდებოდა: „ცეკვა „მაყრულისა“ და „სუფრულის“ „გადახვევის“ დროს, „საცეკური: („ჰაინანი“ ქედის რაიონში) „ნანიდანანაი,“ „ოჰოი ნანა.“ ჩამოთვლილ საცეკვაოთაგან ყველა საქორწილო არ არის. მაგრამ ზოგიერთი მათგანი მტკიცედ დაუკავშირდა საქორწილო რიტუალს და ისინი უპირატესად მხოლოდ ქორწილში

¹ რევაზ გორგაძე, ქოჩახელა, „საბჭოთა აჭარა“, ბათუმი, 1986. გვ. 9

² აღ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969. გვ. 90

სრულდებოდა.¹

ქორწილის დროს იცოდნენ ასევე „ფათიკო//ფადიკო“, სახიობა, რომელიც ბოლო დროს აჭარაში საქორწილო რეპერტუარს დაუკავშირდა.

ფადიკო-ქორეგური

აჭარაში ქორწილი და „შუამთობა“ ისე არ ჩაივლიდა, რომ „ფადიკო-ქორეგური“ არ გაემართათ. „ფადიკო“ და „ქორეგური“ ერთი და იგივე სემანტიკური არსის მატარებელი სახელწოდებებია და ქალის თავსაბურავს აღნიშნავს. ფადიკო „ფატედან“ ანუ „ფატადან“ მომდინარეობს, ქორეგიც თავსაფარს ნიშნავს. „ფადიკო-ქორეგურის“ გამართვა უმეტესად მთიან აჭარაში იცოდნენ:

„ცეკვა ქორეგური იყო. კაცს კაზმავდნენ ქალის ფორმაში. ერთი კაცი ეთამაშებოდა მაგას, სიყვარულს თამაშობდნენ, მარა აცინებდნენ ხალხს. კაცი ქალად ჩაცმულზე იტყოდა: ჩემი ფატეაო. აგენი თამაშობდნენ ყოლსამას. კაცი თვითონ კოჭლი არ იყო, მარა ისე იქცეოდა, რომ კოჭლად გამოდიოდა, ქალს თავს აწონებდა.“

აღ. მსხალაძის მიხედვით – „პირველ ცნობებს აჭარული ბერიკაობის შესახებ ვპოულობთ ექიმ ე. ერიკსონის წიგნში “Опыт санитарного обзора окрестностей Батума” თუმცა, როგორც ჩანს, ერიკსონმა რეალურად ვერ შეაფასა სანახაობა და მისი მხოლოდ ზედაპირული სახე დაინახა:

„ერიკსონი აჭარაში, კერძოდ ქედის რაიონში, შემჩნეულ „ქალად გადაცმული მამაკაცების ცეკვას“ ცუდ ჩვეულებას უწოდებს. თუმცა ერთ ადგილას აღიარებს, რომ ეს ცეკვა სიმბოლური ხასიათისააო. მაგრამ ჩვეულების არსს ვერ ჩაწვდომია და მასში

¹ აღ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969. გვ. 91



უპირატესად პორნოგრაფიულ ელემენტებს ხედავს.“¹

„სუფრის შემდეგ იმართებოდა „ფადიკო:“ იტყოდნენ – „ახლა ფათიკო მოვრთოთ, ბიჭებო“. კაცს ჩააცმევდნენ კაბას, ახალგაზრდას, ბალანი არ უნდა ქონებოდა პირზე. თავზე ექნებოდა თავშალი. ერთი ჭირდებოდა ქურთი, მუქურთევდა. ეს ქურთი ვითომ თხოვნილობდა. (რატომ ჩანს ქურთის პერსონაჟი, როდინდელია და რას უნდა გულისხმობდეს? სავარაუდოდ, ქურთული ეთნოსის აბორიგენულთან მჭიდრო ინტეგრირებაზე უნდა მიანიშნებდეს – ხ.დ.) ეცვა ძველი ურუბა (ტანისამოსი), თავზე ქეჩა ეხურა, წოწოლა , ხელში ჯოხები ექნებოდა. ვინმეს რომ ფათიკოსთვის გლახა ეთქვა, დაარტყამდა. სიმღერა იქნებოდა „ნანიდანანა“. თუ იქნებოდა ჭიბონი და დავლი, მაშინ სიმღერა არ უნდოდა“.² ამონარიდიდან ჩანს, რომ მხოლოდ ორი კომპონენტი – სიმღერა და ცეკვა ან მუსიკა და ცეკვა – მონაწილეობს ფადიკოს განსახიერებისას. ინსტრუმენტული მუსიკის გამოყენებისას „ყოლსამას“ მელოდია ან მისი ვარიაციები სრულდებოდა, ხოლო ხალხური ვოკალური ნიმუშებით აკომპანიერებისას „ნანიდა-ნანას“ (ქელაში) და „ო და ნანის“ (მაჭახელაში), რომლებიც სამწილადი სამხმიანი სიმღერებია, ასრულებდნენ.

„მოვიდოდა ვინმე ბიჭი და ფათიკოს ხელს მოდებდა, მენა ვითხოვო. მაშინ ის ქურთი დაარტყამდა ჯოხს. ჯოხი ქონდა და ყაძა (ხანჯალი). თუ გაბრაზდებოდა, ვითომ ყაძით ფათიკოს თავს მოჭრიდა. თან აცინებდნენ ხალხს და თან ცეკვავდნენ. საერთოდ ცეკვა რომ იქნებოდა, ამ დროს გამოვიდოდნენ ფათიკო და ქურთი.“³

¹ ალ. მსხალაძე; აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია; „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969; გვ. 93

² ალ. მსხალაძე; აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია; „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969; გვ. 94

³ ალ. მსხალაძე; აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია; „საბჭ.

„ბიჭს (ქოჩევი) თავი ცხვირსახოცით ქონდა შეხვეული. ცხვირსახოცი კვანძით მარცხენა ყურის ზემოთ მოეხვია“¹.

ლ. ინაიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე და ჯ. ნოლაიდელი „ფადიკოს“ წარმომავლობას უძველეს დროში ხედავენ: „რაც შეეხება „ფადიკოს“ („ფათიკო“), იგი ნამდვილად საწესჩვეულებო დანიშნულებისაა და წარმოადგენს „ბერიკაობასთან“ დაკავშირებულ საქართველოს სხვა კუთხეებში გავრცელებულ უძველეს ამ ხასიათის ცეკვების ერთ-ერთ სახეს, რომელიც დიონისესა და დემეტრეს კულტთან დაკავშირებულ თამაშობასაც წააგავს.“² „ფადიკო“ განსაკუთრებულ მსგავსებას ლაზეთში შემორჩენილ „ბერობანასთან“ ამჟღავნებს და შუამთობისას გამართული მარიობის დღესასწაულის ანალოგიურია. აჭარაში იცოდნენ ასევე „ქალური“, მისი სახელწოდება მამაკაცის მიერ ქალის როლის შესრულებიდან გამომდინარეობს და კომიკურობით ხასიათდება. აქაც ვხედავთ, რომ ეს სახიობაც „ფადიკოს“ იდენტური უნდა ყოფილიყო.

ზ. თანდილავას აზრით, „ფადიკოს“ ანუ „ქალურად ჩაცმული მამაკაცის ცეკვის ფორმალურ-შინაარსობრივი დეტალები დამახასიათებელია აგრეთვე ყოლსამასა, ქოჩეგურსა და ოპო ნანასათვის, რომლებიც ხალხური გაგებით, არა მარტო ურთიერთმსგავსი, არამედ სხვადასხვა სახელწოდების, მაგრამ შინაარსით და ფორმით ერთმანეთთან მეტად ახლო მდგომი ცეკვა-თამაშობებია. ისიცაა საგულისხმო, რომ ფადიკო-ქოჩეგური, ყოლსამა თუ ჯაყდანანა, ქალური თუ ე.წ. ზეგნური და ზოგჯერ ოპო ნანაც კი ხალხში განდაგანას

აჭარა“, ბათუმი, 1969; გვ. 95

¹ ნ. მარი, შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები, ბათუმი, 2014, გვ. 174

² აღ. ინაიშვილი, ჯ. ნოლაიდელი, გრ. ჩხიკვაძე, მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ.; 1961. გვ. 5



ადრინდელ სახეობებად არის მიჩნეული“.¹ ქორეოგრაფ ენვერ ხაბაძისა და მოცეკვავე თეიმურაზ მელაძის აზრით, „ყოლსამა“, „ჯაყდანანა“ და კიდევ რამდენიმე ცეკვა ცეკვები კი არ იყო, არამედ მოძრაობათა სახელები.

„დავდიოდი „შუამთობაზე“ თუ სხვა სახალხო ზეიმებზე და ერთმანეთს ვადარებდი ილეთებს, მოძრაობებს. „დისყირმე“ – მუხლის ტეხვა, „თოფალიონი“ – კოჭების ცეკვა, „ყოლსამა“ – მკლავების ცეკვა, „მხარული“, „შეხტომილაი“, „ტუტული ნანაი“, „ყარშიბერი“ – პირდაპირ მდგომი ქალების ცეკვა. ეს ყველაფერი ერთი საერთო ცეკვის ილეთები იყო, სულ უფრო და უფრო ვრწმუნდები ამაში, მაგრამ რატომ ჰქვია სულ სხვადასხვა სახელები? – ეს ფიქრი არ მაძლევდა მოსვენებას და გასაქანს. ბოლოს და ბოლოს დიდი ფიქრის შემდეგ ამ საიდუმლოსაც ჩავწვდი. აღმოჩნდა, რომ ყოველ მოცეკვავეს თავისი საყვარელი, რომ იტყვიან, თავისი საფირმო, გამორჩეული ილეთი ჰქონდა და იმას ასრულებდა, რომ ილეთების ჩვენება-გამომზეურებაში ეჯიბრებოდა სხვა მოცეკვავეებს. ცეკვის ყველა ეს სახელწოდებაც თურქულ თუ ქართულძირიანი მხოლოდ ილეთების დასახელება გახლდათ და არა ცალკე ცეკვა.“² შესაძლებელია პირიქითაც წარმოვიდგინოთ – სწორედ მოძრაობათა სპეციფიკურობიდან გამომდინარე ეწოდა ამ ცეკვებს შესაბამისი სახელწოდებები და ჩამოყალიბდნენ დამოუკიდებელ საცეკვაო ნაწარმოებებად, თუმცა მათი ძირითადი ნაწილი დროთა განმავლობაში დაიკარგა ან ტრანსფორმირდა და შემორჩა მხოლოდ ცალკეული მოძრაობების სახით.

„ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ილეთი, საერთო ცეკვა, საკმაოდ გასვრილ-დაბინძურებული გახლდათ უცხო,

¹ ზ. თანდილავა, შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება“, თბ., 1980, გვ. 31

² თ. კომახიძე, აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“, ბათუმი, 2001. გვ. 26

ჩვენი ხალხისათვის ტრადიციულად შეუთავსებელი და უცხო მოძრაობებით, ესენი კი იმდენი გახლდათ ამ ცეკვაში, რომ ბევრი მას საერთოდ არ თვლიდა ქართულ ცეკვად და უცხოური ეგონა“.¹

„ფადიკოს“ განსახიერებისას განსაკუთრებულად აქცენტირებული მონაწილეთა მიერ სასიყვარულო, განაყოფიერების თემა აღინიშნება, რაც მის უძველეს წარმოშობაზე მიგვითითებს: „ფათიკოს“ მონაწილეები (10-12 კაცი) თავსა და ტანს შეიბურავდნენ საქონლის ტყავებით, ქამარზე ჩამოიკიდებდნენ ჯოხს (ფალოსის სიმბოლო), აღიჭურვებოდნენ ხის ხანჯლებით და შეკრავდნენ წრეს.. შუაში ჩაიყენებდნენ ქალად გადაცმულ მამაკაცს, რომელიც მის გარშემო მყოფი არცერთი მოცეკვავის მიმართ არ იჩენდა განსაკუთრებულ ინტერესს. მასთან ხან ერთი მამაკაცი ცეკვავდა, ხან მეორე და ა. შ. მოცეკვავე მამაკაცები ცდილობდნენ ფალოსი „წაეკვეთათ“ „ქალთან მოცეკვავესათვის“. ყველაფერი ეს თავისებური საცეკვაო ილეთებით სრულდებოდა, როკვას უფრო წააგავდა და ზოგჯერ თავაშვებულ ორგიაძე აღიოდა“.²

„ფადიკო-ქორეგურის“ ანალიზის დროს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს სანახაობის დროს შესრულებული სცენები, რომლებშიც განაყოფიერების კულტის სიმბოლური ელემენტებია მოცემული და უკიდურეს ეროტულ ხასიათს ატარებენ. ყოველივე ეს იმდენად უძველესი და შესისხლხორცებული იყო ხალხის ყოფასთან, რომ ასეთ სცენებს მექორწილე ქალებიც არ ერიდებოდნენ და უყურებდნენ სანახაობას.³

¹ თ. კომახიძე, აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“, ბათუმი, 2001. გვ. 26

² ზ. თანდილავა, შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება“, თბ.; 1980, გვ. 28

³ ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია; „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969, გვ. 98

„ფადიკო-ქორეგური“ წარმოშობით განაყოფიერების კულტთანაა დაკავშირებული. გაყოფიერება-შვილიერების კულტის ეს უძველესი სანახაობა მოგვიანო პერიოდში სხვა ინსტიტუტებს (ქორწილი, ნადი) დაუკავშირდა და დაკარგა თავისი პირვანდელი რიტუალური ხასიათი, თუმცა შეინახა და ჩვენამდე მოიტანა პირველყოფილი ხელოვნების სინკრეტიზმის ბევრი ელემენტი.“ თუმცა მეტყველების არ არსებობის გამო ალ. მსხალაძე „ფადიკოს“ ხალხური დრამის სრულყოფილ ნიმუშად არ თვლის.¹

ხერტლის ნადი

„ხერტლის ნადი“ აჭარის მაღალმთიანი რაიონებისათვის არის დამახასიათებელი და კოლექტიური შრომის ამსახველ ქალთა მასობრივ ცეკვადაა მიჩნეული. იგი სრულდება სიმღერის თანხლებით“ – ასეთ განმარტებას ვკითხულობთ თ, კომახიძის წიგნში „აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია.“² თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხერტლის ნადი ცეკვის სახელწოდება არ არის, არამედ სასოფლო-სამეურნეო პროცესს გამოხატავს. წინათ „ხერტლის ნადი“, უმეტეს შემთხვევაში, ზამთარში ეწყობოდა მეზობლებს შორის. დასახმარებლად მოწვეულ მეზობლებთან ერთად ჩეჩავდნენ მატყლს, ართავდნენ ძაფს, ქსოვდნენ წინდებს. სამუშაო პროცესის შესამსუბუქებლად ნადში სხვადასხვა სახის სანახაობა იმართებოდა არა მხოლოდ ცეკვის, არამედ სიმღერის, გაშაირების, შეჯიბრის სახითაც. ამიტომაც ნადში მოსაწვევი მეზობლები საგანგებოდ იყვნენ შერჩეული.

„ხერტლის ნადი“ სრულდებოდა სიმღერის

¹ ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია; „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969, გვ. 98

² თ. კომახიძე; აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“; ბათუმი, 2001, გვ. 309

თანხლებით:

ოი-ნანი და ნანა-ა,

ხერტალმა ხელი დამლალა, ოი ნანი და ნანაა,

ხერტალ გასატეხელმაო¹ და სხვ.

როგორც ჩანს, ეს ცეკვა ყველაზე მეტად პოპულარული იყო ნადის დროს, ამიტომაც დაერქვა „ხერტლის ნადი“. „ქალები ცეკვაში მამაკაცებსაც ბაძავდნენ და ცეკვის ეშხში შესულნი, ქალთა „ხორუმსაც“ ჩამოუვლიდნენ.“²

პირველი ნაწილის დასასრული, გავრძელება იხილეთ კრებულის შემდეგ ნომერში

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თანდილავა ზ, შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება“, თბ., 1980.
- მსხალაძე ალ. აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969.
- გორგაძე რ; ქოჩახელა, „საბჭოთა აჭარა“, ბათუმი, 1986.
- მარი ნ, შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები, ბათუმი, 2014.
- ალ. ინაიშვილი, ჯ. ნოლაიდელი, გრ. ჩხიკვაძე. მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, „საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც.“. თბ., 1961.
- კომახიძე თ; აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“, ბათუმი, 2001.
- ალ. ჯიჯეიშვილი, აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები, „აჭარა“, ბათუმი, 1995.
- ჯ. ნოლაიდელი, ნარკვევები და ჩანაწერები IV, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1981.

¹ ჯიჯეიშვილი ალ., აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები, „აჭარა“, ბათუმი, 1995, გვ. 42.

² იგივე, გვ.42.

რევაზ შატაკიშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სადოქტორო პროგრამა: საშემსრულებლო –
შემოქმედებითი ხელოვნება
(შემოქმედებითი პედაგოგიკა),
კონცენტრაცია: დრამის რეჟისურა
ხელმძღვანელები: პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,
ვასილ კიკნაძე

**მოგონებების რაობის განსაზღვრა
ტენესი უილიამსის „მინის სამხეცეში“**

ტენესი უილიამსის „მინის სამხეცე“ პიესა-მოგონებას წარმოადგენს. დრამატურგის თქმით, სცენაზე მიმდინარე მოქმედება მოგონებაა და შესაბამისად, არარეალისტურია. ამას ათქმევინებს პროტაგონისტსაც და იმავეს იმეორებს თავადაც რემარკაში, რომელიც ეხება სცენოგრაფიას. იგი წერს, რომ ვინაიდან სცენაზე ცოცხლდება მოგონება, სცენა არარეალისტურია. თუმცა, აქვე უნდა განიმარტოს, რომ იმდროინდელ ამერიკულ ლიტერატურაში ტერმინი „რეალიზმი“ იხმარებოდა იმ ნაწარმოების აღსანიშნად, სადაც სცენაზე ცხოვრებას ფოტოგრაფიული სიზუსტით ასახავდნენ. ამერიკაში რეალიზმად იხსენიებდნენ, თუმცა უფრო ნატურალიზმი იყო. სწორედ ამგვარ რეალიზმს ებრძვის უილიამსი – ფოტოგრაფიულ რეალიზმს და არა რეალიზმს და არა სცენაზე სინამდვილეს. „მინის სამხეცის“ წინასიტყვაობაში დრამატურგი წერს, რომ რეალისტური პიესები სინამდვილის ფოტოგრაფიულ ასახვას წარმოადგენს, რომ ამგვარი ფოტოგრაფია არავის სჭირდება ხელოვნებაში, რომ ჭეშმარიტი სიმართლე, ცხოვრება, გნებავთ რეალობა, ხელოვნებაში ხორცშესხმული უნდა იყოს მხოლოდ პოეტური ტრანსფორმაციის დახმარებით.

როდესაც ტენესი უილიამსის „მინის სამხეცეს“ ვდგამდი, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხად სწორედ მოგონებების რაობის განსაზღვრა წამოიჭრა. რას წარმოადგენს მოგონება და როგორ უნდა განხორციელდეს სცენაზე.

მეხსიერებას პოეტური თავნებობა ახასიათებს, გარკვეულ დეტალებს ყურადღების მიღმა ტოვებს, სხვებს პირიქით, – აზვიადებს, საგნისადმი ემოციური დამოკიდებულების შესაბამისად. რასაც დრამატურგი გვთავაზობს, სრულებითაც არ არის მისი „პოეტური თავნებობის“ შედეგი. უილიამსის მიდგომას მყარი მეცნიერული საფუძველი გააჩნია. როგორც დიმიტრი უზნაძე აღნიშნავს „ზოგად ფსიქოლოგიაში“, მოგონება წარსულში მომხდარ ობიექტურ ვითარებას კი არ ითვალისწინებს უბრალოდ, არამედ იმას, რაც ადამიანმა განიცადა წარსულში. მოგონების განცდაში ხაზი ოდესმე მომხდარს კი არა, იმას ესმება, რისი მოწმე იყო ადამიანი, რა აღიქვა.

„მოგონებაში ცენტრალური ადგილი სუბიექტს უკავია. ჩემი მე მხოლოდ მოგონებაში მეძლევა, და მოგონებათა გარეშე მისი განცდა, უშინაარსო განცდაა (მე-ს ინდექსი)... საქმე ისაა, რომ მოგონება განცდის ობიექტივაციას გულისხმობს. სუბიექტი არა მარტო განიცდის რასმე, ვთქვათ, აღიქვამს რასმე, არამედ თვითონ აღქმის ფაქტს აქცევს ყურადღებას. აღქმის ფაქტი მისთვის ობიექტურ მოვლენად იქცევა; ობიექტური მოვლენა კი სუბიექტურ აქტთან ერთად როდი ისპობა, იგი არსებობას განაგრძობს, მაგრამ როგორც უკვე მომხდარი აქტი. მაშასადამე, იგი როგორც წარსული აწმყოში განაგრძობს არსებობას, ასე ჩნდება წარსულის განცდა და მასთან ერთად საკუთარი მე-ს განცდაც, რომელიც თავის შინაარსს ამ განცდაში პოულობს“.¹

უზნაძისავე თქმით (რომელიც თავის მხრივ

¹ დიმიტრი უზნაძე, „ზოგადი ფსიქოლოგია“, თბ. 2006 წ. გვ. 402

იმოწმებს ბლონდელს), როდესაც ადამიანი თავის მოგონებებს წარსულში ათავსებს, მათ დათარიღებას – ტემპორალიზაციას ახდენს, იძულებულია, ობიექტური დროის თარიღიც იქონიოს მხედველობაში და მისი მეშვეობით გახადოს ყველასთვის გასაგები თავისი განცდის ადგილი წარსულში, რადგან: „მოგონებაში ობიექტური ვითარებაც აუცილებელ ელემენტად შედის. მოგონება უთუოდ რასმე ობიექტურ შინაარსს ეხება“.¹

ობიექტური დროის თარიღებს კი ისტორიული მოვლენები ქმნიან, ობიექტური დროის შინაარსს ადამიანთა საერთო ისტორიული წარსული შეადგენს. ამრიგად, სუბიექტის საკუთარი წარსული საზოგადოების ისტორიული წარსულის მდინარებას ერთვის თან და მისი თარიღების მიხედვით ხდება გასაგები.

მოგონებების ტემპორალიზაციის ფაქტს ვხვდებით ტენესი უილიამსის „მინის სამხეცეშიც“, როდესაც ტომი უკან გვაბრუნებს „იმ ექსტრავაგანტურ 30-იან წლებში“, როდესაც ახსენებს ესპანეთის რევოლუციას, გერნიკას მძვინვარებას.

თვით ფაქტს, რომ პიესა მოგონებას წარმოადგენს, ერთი შეხედვით, მივეყვართ იქითკენ, რომ გმირმა – ტომმა სცენიდან უნდა გვიამბობს ამბავი, უკვე მომხდარი ამბავი. ეს ერთგვარ დაბრკოლებას ქმნის, რადგან „როგორც მიხეილ თუმანიშვილი აღნიშნავდა, თეატრი კი არ მოგვითხრობს ამბავს, არამედ – თეატრში ხდება ამბავი. ამ დაბრკოლების დაძლევაში სწორედ დიმიტრი უზნაძის მეცნიერულად დასაბუთებულმა მოსაზრებამ გაგვიწია კეთილი სამსახური.

„მოგონება წარსული განცდების აწმყოში განახლებას წარმოადგენს. მოგონება ყოველთვის აწმყოში ხდება. მისი შინაარსია წარსული, განვლილი, უკვე მომხდარი ფაქტი, თორემ თვითონ მოგონების აქტი წმინდა

¹ დიმიტრი უზნაძე, „ზოგადი ფსიქოლოგია“, თბ. 2006 წ. გვ. 402

აქტუალური პროცესია“.¹

უზნაძის მტკიცებით, მოგონება არ ჩნდება ჩვეულებრივ, თავისთავად და თავისით, იგი ჩვენი აქტუალური ინტერესების, მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების მიზნით აღმოცენდება და შესაბამისად, არა მხოლოდ წარსულზე, არამედ აწმყოზეცაა დამოკიდებული.

ცხადია, არც ტომს აღძვრია მოგონებები თავისით და თავისთავად, ის თავის წარსულს მიუბრუნდა სწორედ იმიტომ, რომ აწმყოში ჰქონდა პრობლემები — ვერ დაძლია ინფანტილიზმი, ვერ გათავისუფლდა ბავშვობის ნიშნებისგან, განიცდის სინდისის ქენჯნას — მისი „მე“ ვერ იგერიებს „ზე-მე“-ს იერიშებს, ვერც გარესამყაროსთანაა ჰარმონიაში, პრობლემისგან გაქცევით ვერ გადაიჭრა მისი პრობლემები, ვერ მიაღწია პიროვნულ მთლიანობას.

კარლ გუსტავ იუნგი თხზულებაში „ფსიქოლოგია და ალქიმია“, კონკრეტული სიზმრის ანალიზისას, იშველიებს რა ფროიდის გამოკვლევებს, წერს, რომ თუ ბავშვობას ყურს არ დაუგდებ, მისგან ვერც განთავისუფლდები.

„მარტოოდენ ინტელექტუალური ცოდნით ბევრს ვერაფერს გააწყობ, ეფექტური მხოლოდ **ხელახალი გახსენება, რაც ხელახლა განცდასაც ნიშნავს** (ხაზგასმა ჩემია — რ.შ). წლების სწრაფი დინება, რასაც ახლად აღმოჩენილი გარემოც ერთვის, თავბრუს გვახვევს და მრავალ რამეს უკან ისე ჩამოვიტოვებთ, რომ მათ მოგვარებას ვერც ვასწრებთ. ეს კი მათგან განთავისუფლებას როდი ნიშნავს, უბრალოდ, ჩვენ მას ვცილდებით. თუ წლების შემდეგ ბავშვობის მოგონებებს მიუბრუნდებით, საკუთარი პერსონის ჯერაც ბევრ, ცოცხალ ნაწილს აღმოვაჩენთ, რომელიც გააფთრებით ჩაგვებლაუჭება და გარდასულ დროთა გრძნობით განგვმსჭვალავს. ეს ნაწილები კვლავ ბავშვურ

¹ დიმიტრი უზნაძე, იქვე

სტადიაში მყოფი ნაწილებია და ამიტომ – ძლიერი და უშუალო. ისინი ინფანტილურ ასპექტს მხოლოდ მაშინ დაკარგავენ და მათი შესწორებაც მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, თუ მოზრდილ ცნობიერებას დაუკავშირდებიან. ჯერ „პიროვნულ არაცნობიერთან“ უნდა მოვაგვაროთ საქმე, ანუ უნდა გავაცნობიეროთ, და მხოლოდ ამის შემდეგლა შევძლებთ კოლექტიური არაცნობიერის კარის შეღებას“.¹

ვრცელ ციტატას იმიტომ მოვუხმე, რომ სწორედ უზნადის და იუნგის მოყვანილმა შეხედულებებმა მიგვიყვანა მუშაობის პროცესში მოგონების სცენაზე გაცოცხლების ჩვენეულ ვარიანტთანაც და მეტიც – უშუალოდ დაუკავშირდა სპექტაკლის იდეურ-თემატურ ჩანაფიქრს: სწორედ წარსულთან მიბრუნება, დაშვებული შეცდომების გაცნობიერება, თვითჩაღრმავება, გახსენება და ხელახლა განცდაა საჭირო პიროვნული მთლიანობის მისაღწევად.

„მხოლოდ სულელს თუ აინტერესებს დანაშაული, რომელსაც ვეღარ შეცვლი, გონიერი კი ჭკუას საკუთარ შეცდომებზე სწავლობს. ის საკუთარ თავს უსვამს კითხვას: ვინ ვარ მე, რომელსაც ამდენი რამ შემემთხვა? ამგვარ საბედისწერო კითხვაზე პასუხის გასაცემად მან საკუთარი სულის სიღრმეში უნდა ჩაიხედოს“.²

უილიამსის შემოქმედების მკვლევარი ბორის სმირნოვი, რომელიც უილიამსის დრამატურგიის მთავარ თემად ორფეოსის მითს მიიჩნევს, აღნიშნავს, რომ ორფეოსის ჯოჯოხეთში მოგზაურობის თემა შთამბეჭდავად პირველად „მინის სამხეცეში“ იშლება. „თუმცა აქ არის არა თვითონ „მოგზაურობა“, არამედ წარმოსახვითი მოგზაურობა. უფრო სწორად,

¹ კარლ გუსტავ იუნგი, „ფსიქოლოგია და ალქიმია“, თბ, 2005 წ. გვ. 67

² კარლ გუსტავ იუნგი, „ფსიქოლოგია და ალქიმია“, თბ, 2005 წ. გვ. 121

ჩაღწევა, ჩასვლა, ძროძიალი ქვეცნობიერში, სადაც იმალება ცენტრალური გმირის, ტომის მოგონებანი და რომელთა სტიმულირება ხდება იმ დანაშაულის კომპლექსით, რომელიც გმირს ტანჯავს. შესაძლოა, ეს გაუცნობიერებლად მიბრუნებაც იყოს „ზმანებების“ (მოჩვენებების) ძველ ჟანრთან, რომელიც ტრადიციული იყო დანტეს დროიდან და უკავშირდებოდა ჯოჯოხეთის თემას. თუმცა დანტეს ზმანებები მისი თანამედროვეობის დიდი ობიექტური სურათია, უილიამსისა კი – სუბიექტური მოგონებანია, რომლებიც აწვალებს, ღრღნის მის დაჭრილ სინდისს“.¹

სმირნოვი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ „ორფეოსი“ – ტომი თავისი ნებით არ მოხვედრილა ჯოჯოხეთში, იქ მოხვდა დაბადებიდან (მკვლევრის აზრით, აქ ვლინდება დრამატურგის ეგზისტენციალური აღქმა) და მისი ამოცანაა, თავი დააღწიოს, გაიქცეს ჯოჯოხეთიდან, სადაც თავის ნებით არ მოხვედრილა. თუ მკვლევრის აზრს სწორხაზოვნად გავიგებთ, ჯოჯოხეთი ამანდა უინგფილდის ოჯახია, სადაც ტომი დაბადებიდან მოხვდა, მაგრამ ეს სწორხაზოვანი გააზრება შეგვიყვანს ჩიხში – თუ ჯოჯოხეთი ოჯახია, იქიდან ტომი უკვე გაქცეულია და მხოლოდ შემდეგ უბრუნდება წარსულს, იხსენებს განცდილ-გადატანილს. ამდენად, ჯოჯოხეთი მისი სულის სიღმეშია, მის წარსულშია, მტანჯველ კომპლექსებში, რაც განპირობებულია სწორედ ოჯახიდან, იმ ფაქტორებისგან, რამაც შეუძლებელი გახადა, თავი დაედწია ოიდიპოსის კომპლექსისთვის სიყმაწვილეში. თუ უილიამსის ტექსტს დავუგდებთ ყურს, წარსულის გახსენებითა და ხელახლა განცდის საშუალებით, ტომი აღწევს თავს ჯოჯოხეთს: „ახლა სამყარო ელვით არის განათებული, ჩააქრე შენი სანთლები, ლაურა, და... მშვიდობით“. იგი პიროვნულ მთლიანობას აღწევს, რაც სრულებით არ ნიშნავს გმირის სრულყოფილებას ან

¹ Б. А. Смирнов, ТЕАТР США XX ВЕКА, Л. 1976 г. გვ. 179.

იმას, რომ ის უკეთესი ხდება.

„არ არსებობს შუქი ჩრდილის, სულიერი მთლიანობა – ნაკლოვანების გარეშე, ცხოვრება სრულყოფილებას კი არა, მთლიანობას ითხოვს. ამიტომაც საჭიროა „სხეულში ეკალი“, ტანჯვა ხინჯის გამო, რის გარეშე არც პროგრესი მიიღწევა და არც აღმასვლა“.¹ იმის გამო, რომ მოგონება აწმყოს მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად აღმოცენებული, დ. უზნაძეს აფიქრებინებს, რომ მოგონება ჩვენი წარსულის განცდების უცვლელ პირს, მათ სარკისებურ ასახვას, მათ უბრალო გამეორებას კი არ წარმოადგენს, არამედ იგი რაიმე თავისებურებასაც უნდა შეიცავდეს, რაც აწმყოს ინტერესებისთვისაა საჭირო.

„მოგონების ზუსტი შესწავლა უდაოდ ამტკიცებს, რომ იგი არავითარ შემთხვევაში წარსულის უცვლელ ასახვას არ წარმოადგენს: იგი უფრო რეკონსტრუქციაა წარსულისა, ვიდრე მისი უცვლელი პირი. სუბიექტი აქტუალური მოთხოვნების თვალთშეუპყრობით უდგება წარსულს და მისი აღდგენა ამ მოთხოვნების მიხედვით ხდება. თავისთავად იგულისხმება, ამ პირობებში წარსული თავისი უცვლელი სახით არასოდეს გვევლინება: მოგონებებში იგი ყოველთვის მეტად თუ ნაკლებად სახეშეცვლილია. **მოგონება, მაშასადამე, ყოველთვის ილუზორულია: (საზგასმა ჩემია – რ.შ).** იგი წარსულის ზუსტ სურათად მოგვაჩვენებს იმას, რასაც ზოგჯერ შეიძლება მხოლოდ შორეული მსგავსება ჰქონდეს მასთან“.²

დ. უზნაძე შტერნზე დაყრდნობით განავრცობს აზრს, რომ აწმყოს ინტერესებისა და მოთხოვნების გავლენით, მოგონებათა სუბიექტური მომენტიც განიცდის ერთგვარ მოდიფიკაციას. კერძოდ, როცა სიმპათიით

¹ კარლ გუსტავ იუნგი, „ფსიქოლოგია და ალქიმია“, თბ, 2005 წ. გვ. 161

² დიმიტრი უზნაძე, „ზოგადი ფსიქოლოგია“, თბ. 2006 წ. გვ. 403

განვეწყობით იმ ადამიანის მიმართ, რომელსაც წინათ ვებრძოდით, ამ ცვლილების ზეგავლენით, მოგონებები იმ ადამიანზე სხვა ხასიათს იღებს. ის ფაქტები, რომლებზეც მკვეთრად გამოხატული უარყოფითი დამოკიდებულება გვქონდა, ახლა სხვანაირად მოგვეჩვენება, მოგვაგონდება ბევრი რამ ისეთი, რასაც ადრე უყურადღებოდ ვტოვებდით და რაც ახლა სიმპათიურად აქცევს მას, ვინც წინათ ჩვენთვის ანტიპათიური იყო. ეს ფაქტორი გარკვეულწილად ხსნის ტომის დამოკიდებულებას სხვა პერსონაჟების მიმართ, სწორედ ამგვარი გადაფასებაა თვალშისაცემი დედისა და დის მიმართ, რის გამოც მის მეხსიერებაში ტივტივდება ბევრი ისეთი რამ, რასაც ადრე არც აქცევდა ყურადღებას და შესაბამისად, რასაც არ აქცევდა ყურადღებას იმდროინდელი დამოკიდებულების გამო, ვერც ცვლიდა მისი საქციელების რიგს. მარტივად რომ ვთქვათ, არ აქცევდა ყურადღებას იმ ნიუანსებს, სადაც ნათლად გამოსჭვიოდა დიდი სიყვარული და სითბო დედის თუ დის მხრიდან; ხოლო ის გარემოება, რომ ტომის მიერ სტუმრის – ჯიმ ო'კონორის დახასიათება იდენტურია იმდროინდელი დამოკიდებულებისა, მიგვანიშნებს იმაზე, რომ მომხდარზე პასუხისმგებლობას არ აკისრებს მას, არ ჰკიცხავს და არ გაურბის საკუთარ პასუხისმგებლობას. გარდა ამისა, დამოკიდებულების ამ ურყეობაში ვლინდება მისი ერთგვარი პერვერსიული დამოკიდებულებაც ჯიმ ო'კონორის მიმართ და ისიც, რომ იგი კვლავ წარმოადგენს მის ერთგვარ იდეალს. შევეცდები ავხსნა, რას ვგულისხმობ და რატომ.

პიესაში ცხადად ჩანს, რომ ტომს ოიდიპოსის კომპლექსი აქვს, ლაურას – ელექტრას კომპლექსი. როდესაც მამამ ოჯახი მიატოვა, ლაურა 7-8 წლის იყო, ტომი 5-6 წლის. ფროიდი დაბეჯითებით მიუთითებს, რომ ნევროზები ადრეულ ბავშვობაში (6 წლამდე) შეიძინება, გვიანდელი ნევროტული დაავადებაც ყველა შემთხვევაში

უკავშირდება ბავშვობის დროის დასაწყისს.¹

ლაურას მოკრძალებულ და დელიკატურ რეპლიკებში გაისმის საყვედურები დედის მიმართ. თუ ტომი ღიზიანდება მაშინ, როცა ამანდა მამის ქებას იწყებს, ლაურა ცდილობს, თავისი ქმედებით შეაწყვეტინოს დედას საუბარი მაშინ, როდესაც იგი მამის ძაგებას იწყებს.

„ძალზე დიდია რიცხვი იმ ქალებისა, რომლებიც გვიან დრომდე ნაზ დამოკიდებულებაში არიან მამა-ობიექტთან“.² ფროიდისავე განმარტებით, ქალისთვის ქალურ ოიდიპოსის კომპლექსში („ელექტრას კომპლექსი“) გადასვლა და შემდეგ დარჩენაც კი, ნაკლებ საზიანოა, რადგან ის შემდეგ მეუღლედ ირჩევს „მამის თვისებების მქონე არსებას და მზადაა, მისი ავტორიტეტი აღიაროს“.³

საინტერესო გარემოება: პიესიაში თითქმის იდენტურია ამანდას მიერ ქმრის დახასიათება და ტომისა და ლაურას მიერ ჯიმის დახასიათება. ფაქტია ისიც, რომ ლაურას მამის თვისებების მქონე ჯიმი იზიდავს. მამის თვისებების მქონე ჯიმი იზიდავს... თავად ტომსაც. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ამგვარი დასკვნებისკენ არ წავუყვანივარ თავად დრამატურგის სექსუალურ ორიენტაციას. ამ დასკვნისკენ მიბიძგა თავად პიესამ, გმირთა დამოკიდებულების ხასიათმა. წლების შემდეგ ტომი გაუხუნარი ალტაცებით საუბრობს ჯიმზე, – მის წარმოსადგეობაზე, მოწესრიგებულობაზე, სილალეზე, მის კეთილ დამოკიდებულებაზე, წარმატებებზე, რაც მის ძალასა და ენერგიას უკავშირდებოდა.

პიესის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ტომს არ აქვს დაძლეული ოიდიპოსის კომპლექსი; მეტიც, მის შემთხვევაში ბევრად რთულად არის საქმე. როგორც

¹ ზ. ფროიდი, „ფსიქოანალიზი“, თბ. 1995 წ. გვ. 528

² ზ. ფროიდი, „ფსიქოანალიზი“, თბ. 1995 წ. გვ. 403

³ ზ. ფროიდი, „ფსიქოანალიზი“, თბ. 1995 წ. გვ. 540

ფროიდი ამბობს, ყველა ვაჟიშვილს მისჯილი აქვს ოიდიპოსის კომპლექსის გადატანა, მაგრამ რიგ შემთხვევებში ეს მარტივად წარიმართება, უმეტეს შემთხვევაში კი – რთულად. მარტივი შემთხვევის დროს, უწინდელი იდენტიფიცირება მამასთან, მტრულ ელფერს იძენს, ამბივალენტური ხდება – ჩანს მამასთან იდენტიფიცირებაც და სურვილიც – მოიშოროს მამა, რათა მას შეენაცვლოს დედასთან. ოიდიპოსის კომპლექსის დამსხვრევის, დაძლევის შემდეგ კი უნდა უარიყოს დედა-ობიექტის დამუხტვა, „მის ადგილზე შეიძლება აღმოცენდეს ან დედასთან იდენტიფიცირება, ანდა მამის იდენტიფიცირების გაძლიერება. უკანასკნელ გამოსავალს ნორმალურად ვთვლით. ის დედისადმი ნაზ დამოკიდებულებას გარკვეულწილად გვინარჩუნებს. ოიდიპოსის კომპლექსის მოსპობით ბიჭის მამაკაცური ხასიათი განმტკიცდება“.¹ მაგრამ ფროიდისავე თქმით, არის შემთხვევები, როდესაც ბისექსუალობა ერევა ოიდიპოსის კომპლექსის ხვედრში: „ბიჭს აქვს არა მხოლოდ ამბივალენტური განწყობა მამისადმი და ნაზი ობიექტის არჩევა დედისადმი, არამედ ის იქცევა ასევე ერთდროულად გოგოსავით, აჩვენებს ნაზ ქალურ განწყობას მამისადმი და მის შესატყვის ეჭვიან – მტრულ დამოკიდებულებას დედის მიმართ...“²

„მინის სამხეცეში“ ვხედავთ ტომის ურთიერთსაწინააღმდეგო დამოკიდებულებებს. ერთი მხრივ, მას ახასიათებს მეტოქეობა მამასთან (გაქცეულ მამასთან), ის მაინც ვერ ენაცვლება მას, ვერ იშორებს თავიდან, ასევე იდენტიფიცირება ხდება მაინც მასთან, რაც გამოიხატება არა მხოლოდ მის აღიარებაში („მამაჩემს ვგავარ“), არამედ ქმედებებში. მეორე მხრივ, ტომს ახასიათებს ნაზი დამოკიდებულება დედის მიმართ, მიჯაჭვულობა მასზე და ამასთან ერთად, კონფლიქტური,

¹ ზ. ფროიდი, „ფსიქოანალიზი“, თბ. 1995 წ. გვ. 147.

² ზ. ფროიდი, „ფსიქოანალიზი“, თბ. 1995 წ. გვ. 148.

თითქმის მტრული დამოკიდებულება მასთან.

ის ფაქტი, რომ მამას მიტოვებული ჰყავს შვილები, ტომისთვის ერთგვარად მისდამი სიძულვილის ალიბს ქმნის. საკუთარ თავთანაც და გარშემომყოფებთანაც გამართლება აქვს – სძულს მამა, რომელმაც მიატოვა ოჯახი; ისევე როგორც ლაურას, ენატრება მამა, რომელიც მის ადრეულ უზრუნველ ბავშვობასთან ასოცირდება... ფროიდის მოძღვრება გვეხმარება, ღრმად ჩავწვდეთ მათ განცდებს. ის ფაქტი, რომ მამამ ოჯახი მიატოვა, ტომს ჩანაცვლებისკენ უბიძგებს – მამის ადგილზე იგი ანაცვლებს თვისებებით მსგავსს – ჯიმს. თუმცა ეს ფაქტი, ისევე როგორც პერვერსიულობა, მისი ცნობიერებისთვის ჯერაც უცხოა, მას ჯერაც არ აქვს გაცნობიერებული, რომ მამაკაცები იზიდავს, ან ჯერაც ვერ ხვდება, რატომ ილტვის მათკენ, თუნდაც ძლიერი და წარმოსადეგი ჯიმ ო'კონორისკენ და თუნდაც ფლოტისკენ, სადაც თავმოყრილი არიან ძლიერი მამაკაცები...

დავუბრუნდეთ, მოგონებების რაობის განსაზღვრას. დრამატურგი ახსენებს „ილუზიებში გახვეულ სინამდვილეს“ და როგორც ვხედავთ, მისი შეხედულებანი მოგონებების თვისებრიობაზე სრულად შეესაბამება მეცნიერულად დასაბუთებულ მოსაზრებებს: „ილუზიებში გახვეული სინამდვილე“ არ წარმოგვიდგება პოეტურ კეკლუცობად და არც ამ მოგონებათა ნამდვილობას გამორიცხავს, რადგან უზნაძისავე თქმით, „მოგონებას ობიექტური მომენტიც აქვს: იგი რაიმე ობიექტურ ვითარებას ეხება; მასში წარმოდგენის სახით ცოცხლდება, რასაც ნამდვილად ჰქონდა ადგილი... სხვა საკითხია, თუ რამდენად შეიძლება მოგონებებში იმის სისწორით აღდგენა, რასაც ნამდვილად ჰქონდა ადგილი. გოეთე მართალი იყო, როდესაც ამბობდა – ყოველი მოგონება ნამდვილისა და შეთხზულის შერწყმას წარმოადგენსო. თანამედროვე ფსიქოლოგიაში

ეს დებულება ექსპერიმენტულადაცაა დამტკიცებული. მოგონება, რომელიც არსებითად წარსულის სწორ აღდგენის განზრახვას ემსახურება, ზუსტად ვერასოდეს აღწევს მიზანს: ობიექტური სინამდვილე ასე თუ ისე ყოველთვის დამახინჯებულია მასში“.¹

სწორედ ნამდვილსა და შეთხზულს გვთავაზობს ტ. უილიამსი „ილუზიებში გახვეული სინამდვილის სახით“, სწორედ „ილუზიებში გახვეული სინამდვილე“ წარმოადგენს უილიამსის „ახალი პლასტიკური თეორიის“ კონცეფციის არსს ტენესი უილიამსის შემოქმედების მთარგმნელისა და მკვლევარის გ. ზლობინის აზრით.

ტენესი უილიამსის პიესაში, ტომის მოგონებების გარდა, ჩვენ ვეცნობით გმირის დედის – ამანდას დაუსრულებელ მოგონებებს, სადაც ის იხსენებს სამხრეთში გატარებულ ყმაწვილქალობას, ამ მოგონებებს სწორედ ტომის მოგონებების ჩარჩოში ჩასმულს ვეცნობით. თუმცა დედისა და შვილის მოგონებები რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისგან – იმიტომ არა, რომ შინაარსი, ცხადია, სხვადასხვაა, არამედ იმიტომ, რომ მიზანია სხვადასხვა. როგორც დ. უზნაძე აღნიშნავს: „როდესაც აწმყო უშინაარსო და უაზრო ხდება, მაშინ ადამიანი წარსულისკენ შვრება პირს და მისდამი განსაკუთრებულ მიდრეკილებას გრძნობს. წარსულის უმნიშვნელო განცდები ახლა ხშირად მის თვალში აზრითა და მნიშვნელობით ივსება და მოგონებაში ამის შესატყვის მოდიფიკაციას განიცდის. მოხუცს ძველი ყველაფერი უკეთესად ეჩვენება, ვიდრე ახალი – მისთვის ცხოვრება გაუმჯობესების კი არა, გაუარესების გზას ადგია“.²

უზნაძის ამ მეცნიერულმა მოსაზრებამ თავისი გამოძახილი ჰპოვა პრაქტიკაში, კერძოდ, ამანდას სახის გააზრებისას; როდესაც უნდა დაგვედგინა,

¹ დ. უზნაძე, „ზოგადი ფსიქოლოგია“, თბ. 2006 წ. გვ. 405.

² დ. უზნაძე, „ზოგადი ფსიქოლოგია“, თბ. 2006 წ. გვ. 404.

განგვესაზღვრა, რასთან გვქონდა საქმე, როცა ამანდა გაუთავებლად საუბრობს თავის თავყანისმცემლებზე, წარსულ დიდებაზე, ნარგიზებზე და ა.შ. მართლა ჰყავდა ამდენი თავყანისმცემელი თუ იგონებდა 17 „შიოლას“? ნამდვილად არსებულ ფაქტებსა და მოვლენებს ხვევდა რომანტიკულ საბურველში თუ სასურველს ასალებდა არსებულად? თავისთავად ცხადია, მისი გახსენებული ამბები თავად მასვე ახასიათებს იმისდა მიუხედავად, მართალს ჰყვება თუ ტყუილს (რადგან ტყუილიც მისივე პროექციაა, სწორედ ის იტყუება და არა სხვა, იტყუება ასე და არა სხვაგვარად). ვითვალისწინებდით იმ გარემოებას, რომ მაყურებელს შესაძლოა, ვერც გაეგო, ამანდა თხზავს ამ ამბებს თუ იხსენებს, მაგრამ ამანდას როლის შემსრულებელს გარკვევით უნდა სცოდნოდა, ამ ორიდან რომელს მიმართავს... და კიდევ – რეალურად არსებული წარსულის გახსენებით იკვებება დღეს იგი თუ იმ წარსულსაც თვითონ ქმნის, რომელსაც როგორც ხავსს ისე ეკიდება. „ამანდასაც აქვს „სამხეცე“, მაგრამ მისი კოლექცია შედგება მოგონებებისგან, რომლებიც წლიდან წლამდე უფრო და უფრო მძარფი და რომანტიკული ხდება. ოცნება უზრუნველ სიყმაწვილის ხანაზე მანიად იქცევა“.¹

სწორედ უზნადის მეცნიერული მოსაზრების კვალდაკვალ, ჩვენს სპექტაკლში ამანდა წარსულის უმნიშვნელო განცდებს აზვიადებს, მამაკაცებს, რომლებსაც უბრალოდ მოსწონდათ (ან თავად მოსწონდა ისინი), მგზნებარედ, გაგიჟებით შეყვარებულებად რაცხავს, წარსულში აქა-იქ გაფანტულ სასიამოვნო ფაქტებს დროში იმგვარად ამონტაჟებს, რომ ეს მონატაჟი, მსმენელზე თუ არა, თავად მასზე ნამდვილად ახდენს შთაბეჭდილებას.

ტენესი უილიამსი მოურიდებლად აშიშვლებდა

¹ ИСТОРИЯ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, М. 1971
Г. გვ. 271.



ადამიანის ბუნების იდუმალ თვისებებს, ფლობდა ფსიქოლოგიური წვდომის და ამ ფსიქოლოგიური მასალისთვის სცენური სიცოცხლის მინიჭების შეუდარებელ უნარს და შესაბამისად, მის პიესაში გმირი ამბავს კი არ გვიამბობს, არამედ ხდება ამბავი და შესაბამისად, იძლევა საშუალებას თეატრშიც ხდებოდეს ამბავი...

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დიმიტრი უზნაძე, „ზოგადი ფსიქოლოგია“, თბ. 2006 წ.
- კარლ გუსტავ იუნგი „ფსიქოლოგია და ალქიმია“, თბ. 2005 წ.
- **Б. А. Смирнов, ТЕАТР США ХХ ВЕКА, Л. 1976 г.**
- **ИСТОРИЯ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, М., 1971 г.**
- ზ. ფროიდი, „ფსიქოანალიზი“, თბ., 1995



მაია ღვინჯილია,

საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
სადოქტორო პროგრამა: ხელოვნების მენეჯმენტი
ხელმძღვანელი: პროფ. მირონ ტულუში

ცოცხალი ტრადიციების ტურისტული ღირებულება

საქართველოში ძალიან ბევრი ტრადიცია არსებობს, რომლებსაც შენარჩუნება და განვითარება ესაჭიროება. პრაქტიკა ადასტურებს, რომ განსაკუთრებით უცხოელი ტურისტებისათვის სწორედ ჩვენი წეს-ჩვეულებებია საინტერესო და მიმზიდველი. იმისათვის, რათა ცოცხალ ტრადიციებს ტურისტული ღირებულება მიეცეს და ამით დაეხმაროს მას შენარჩუნებაში, რეკომენდებულია სისტემური მიდგომა.

არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სფეროში შეთავაზების ჩამოყალიბებისა და მარკეტინგული კვლევების პროცესი ძირეულად არ განსხვავდება კულტურული შეთავაზებების ტურისტული რეალიზაციის პროცესისგან. აქედან გამომდინარე, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სფეროში ტურისტული შეთავაზების შექმნის ეტაპების კვლევა, რომელიც ჩატარებულია შვეიცარიაში ციურიხის გამოყენებითი მეცნიერების ინსტიტუტის მიერ, ეფუძნება განვითარების რვა საფეხურს. გარდა ამისა, თითოეული ასპექტი განიხილება დეტალურად, რომელიც ცოცხალი ტრადიციების ტურისტულ პროდუქტად გადაქცევისთვისაა მნიშვნელოვანი. ეს ეტაპებია:

1. ანალიზი და ორიენტაცია;
2. შემოქმედებითი ფაზა;
3. საქმიანობა – ქსელი – შთაგონება;
4. შინაარსის დაკონკრეტება, მიზნებისა და



სტრატეგიის განსაზღვრა;

5. მომსახურების განსაზღვრა და ფასების დათვლა;

6. ორგანიზაცია და მომსახურების ჯაჭვი;

7. რეკლამა, კომუნიკაცია და მასმედიასთან ურთიერთობა;

8. ხარისხის უზრუნველყოფა.

ამ ნაბიჯების თანმიმდევრობა არ არის მკაცრად განსაზღვრული, რადგან ზემოაღნიშნული შეთავაზების შექმნა პრობლემების გადაწყვეტის პროცესს წარმოადგენს, რომელიც უკუკავშირს მოიცავს. ნაბიჯების თანმიმდევრობა ადაპტირებული უნდა იყოს კონკრეტულ გარემოებებთან და (წინა) პროექტებთან/ან პროექტის იდეებთან. რეკომენდებულია კულტურითა და ტურიზმით დაინტერესებულ მხარეებს შორის ადრეული კონტაქტების დამყარება, იმისათვის, რათა ანალიზისა და ორიენტაციისას, ასევე იდეების გენერირებისას ყველა მონაწილის ცოდნა იქნეს გამოყენებული. ცოცხალი ტრადიციები მნიშვნელოვან ტურისტულ პროდუქტს წარმოადგენს.

საჭიროა მიმოვიხილოთ არსებული ტურისტული და კულტურული შეთავაზებები. კვლევის ჩატარებასთან ერთად აუცილებელია დამყარდეს კონტაქტები კულტურის სფეროს ადგილობრივ ან რეგიონულ წარმომადგენლებსა (კულტურის სფეროს წარმომადგენლები, ცოცხალი ტრადიციების მატარებლები, კულტურის მკვლევარები და ა.შ.) და ტურიზმით დაინტერესებულ მხარეებს შორის. ჯერ კიდევ აღმოუჩენელი პოტენციალის ეფექტურად გაცვლის საშუალებას უშუალოდ ტრადიციების მიმდევარი ეთნიკური ჯგუფის მატარებელი მოსახლეობისაგან პირველადი ინფორმაციის მიღება იძლევა.

იდეის ჩამოყალიბების საფუძველი შეიძლება იყოს რეგიონის ცოცხალი ტრადიციების ინვენტარიზაციის სია (აღრიცხვის პროცესი ჯერ არ დაწყებულა

საქართველოში, თუმცა შემუშავებულია და პარლამენტის მიერ დამტკიცებულია არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის (აკმ) ობიექტის//ძეგლის სააღრიცხვო ბარათი და მიმდინარეობს აკმ-ს კანონის პროექტზე მუშაობა) და ეროვნული ჩამონათვალი.

ადგილობრივი კადრები ცოცხალი ტრადიციების შესახებ იდეალურ ცოდნას ფლობენ, ისინი ასევე ადგილობრივ ტრადიციებს საკუთარი გამოცდილებიდან გამომდინარე კარგად იცნობენ. ცოცხალი ტრადიციების მატარებელთა და კულტურის სფეროს მოღვაწეთა ურთიერთობა თემატურად უნდა განისაზღვროს;

ყველა ცოცხალი ტრადიცია და მისი პრაქტიკოსი-შემსრულებელი არ გამოდგება ტურისტული შეთავაზებისთვის. მთავარ ფაქტორს ცოცხალი ტრადიციის დემონსტრირება წარმოადგენს. ტურისტული შეთავაზების ფორმისა და მიზნობრივი ჯგუფის (მაგალითად, სკოლის ჯგუფები, ოჯახები, ხანდაზმულები, შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირები) მიხედვით, საქმის ცოდნის გარდა, მნიშვნელოვანია ისეთი თვისებები, როგორებიცაა ხალხთან ურთიერთობის სიამოვნება, თანაგრძნობა, სიკეთე, მოთმინება, კომუნიკაციის უნარი, უცხო ენების ცოდნა, სიტუაციური ადაპტაციის უნარი და ა.შ.

ცოცხალი ტრადიციების ტურისტული შეთავაზებების განვითარებისას ყურადღება უნდა მიექცეს, რომ:

- შესაძლო შეთავაზების იდეების შემუშავება ან განვითარება ზრდისარამარტო იდეების მრავალფეროვნებას, არამედ ამ ჯგუფების ურთიერთგაგებასაც. ამისათვის საჭიროა იმ ადამიანების გამოყოფა, რომლებსაც სხვების შთაგონებისა და მოტივაციის გაზრდის უნარი აქვთ.

- თანამონაწილე მხარეებმა ერთად უნდა გადაწყვიტონ, რამდენად შეიძლება ცოცხალ ტრადიციებს ტურისტული ღირებულება მიეცეთ. აქტორების (მონაწილეების) შესაძლებლობები და მასშტაბები

მენტალიტეტისა და მოთხოვნის მიხედვით განსხვავებულია.

- მონაწილეთა განსხვავებული საჭიროებებისა და ამოცანების გათვალისწინებით შეიძლება შესაბამისი შეთავაზების ფორმის დადგენა. შესაძლებლობებს წარმოადგენს ღონისძიებები, თემატური ბილიკები, სამუხეუმო გამოფენები და მრავალი სხვა.

- იდეების გენერირებისას შეიძლება წარმოიქმნას კონფლიქტი: ტრადიცია თანამედროვეობის წინააღმდეგ, ტურიზმი კულტურის წინააღმდეგ, ქალაქი ქვეყნის წინააღმდეგ, ახალგაზრდა ხანდაზმულის წინააღმდეგ და ა.შ., რასაც უნდა მიექცეს ყურადღება.

- კულტურის მოღვაწე, ასევე ტურიზმით დაინტერესებულ მხარეებს შეუძლიათ იდეების ურთიერთშეთავაზება და მათი შეთანხმებულად განხილვა.

მთავარ საკითხს წარმოადგენს ტურიზმსა და კულტურას შორის ღია კომუნიკაცია, ასევე ცოცხალი ტრადიციების პრაქტიკოს-მატარებელთა აქტიური მონაწილეობა.

დაინტერესებული მხარეები თანაბარ პირობებში უნდა იყვნენ და ერთმანეთის პატივივისცემა უნდა შეეძლოთ. განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია მიღწევების ორმხრივი შეფასება და აღიარება: ერთი მხრივ, ტურიზმის აქტორებმა უნდა აღიარონ, რომ კულტურა, შესაბამისად ცოცხალი ტრადიციები მთელი ტურისტული ასორტიმენტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია. მეორე მხრივ, კულტურის მხარეს აქვს ვალდებულება, ტურიზმის აქტორების სარგებლიანობა აღიაროს.

ნათლად უნდა მოხდეს თანამშრომლობის ტიპის განსაზღვრა და ინსტიტუციონალიზაცია. ეს, შესაბამისი ხელშეკრულებით ამოცანების და როლების მკაფიო გამიჯვნას მოითხოვს. ჯგუფებში, სადაც განსხვავებული

ფუნქციისა და გასამრჯელოს მქონე აქტორები არიან, დასაწყისშივე უნდა მოხდეს პოტენციური კონფლიქტის ამოცნობა და პრევენციული ზომების მიღება. კერძოდ, მოხალისე ადამიანებს სჭირდებათ დაფასება. კითხვებითა და მოსმენით შეიძლება გაგება, თუ რა სურვილები აქვთ მათ.

დიდი მნიშვნელობა აქვს მოსახლეობისა და ცოცხალი ტრადიციების პრაქტიკოს-მატარებელთა ინფორმაციას. ერთი მხრივ, შეიძლება ვარაუდები ცოცხალი ტრადიციების ტურისტული ღირებულების შესახებ მთლიანად გაქარწყლდეს. მეორე მხრივ, ასევე შეიძლება „ფაქიზი“ მუშაობით უფრო მეტი იდეის ჩამოყალიბებისა და ინიციატივების წარმოქმნის შანსი არსებობდეს.

გარდა ტურისტული და კულტურული სუბიექტებისა, მნიშვნელოვანია სხვა პარტნიორებიც. მხარდაჭერა შეიძლება ხელისუფლების მიერ განხორციელდეს (მაგალითად, საჯარო შენობა-ნაგებობები). წარმატებული თანამშრომლობა შეიძლება გამოყენებულ იქნეს დამატებითი შეკვეთებისთვის ერთობლივი შეთავაზებების ან მოთხოვნების შესაქმნელად.

კულტურასა და ტურიზმს შორის თანამშრომლობა ყველა მონაწილეს მომგებიან სიტუაციას უქმნის, ამასთან, მოგება ან სარგებელი არ არის აუცილებელი ფულადი ან მატერიალური ფორმით იყოს.

შეთავაზების იდეების დაზუსტებისას აქტორების სხვადასხვა მოთხოვნების საფუძველზე შეიძლება წარმოიშვას ინტერესთა კონფლიქტი. მაშინ როცა ტურიზმის დაინტერესებულ მხარეებსა და ტურისტთათვის სხვადასხვა ტრადიციის შერევა, როგორც წესი, არ არის პრობლემა, ცოცხალი ტრადიციის მატარებლები მკაფიოდ განასხვავებენ, რომელია მათი ტრადიციის ნაწილი და რომელი არა.

მიზნების დასახვასთან ერთად მონაწილეებმა უნდა

გაითვალისწინონ სტუმრების თვალსაზრისი. სტუმართა მოთხოვნილებებს წარმოადგენს მაგალითად, გართობა, ცვლილებები, ურთიერთობა და უსაფრთხოება.

შესაძლებელია განცდები და ტრადიციები შთამბეჭდავი გახდეს, მაშინ როცა სტუმრები აქტიურად იქნებიან ჩართულნი მათში. ასევე მიმზიდველობისთვის სტუმრებს შეუძლიათ ცალკეულ მუსიკალურ ინსტრუმენტებს შეეხონ და დაუკრან კიდეც. მაგალითად, ფანდურზე.

მდგრადობის მნიშვნელობა და მისი სამივე განზომილება (სოციალური/კულტურული, ეკოლოგიური და ეკონომიკური) თავიდანვე უნდა იქნეს გათვალისწინებული. ცოცხალი ტრადიციების შეფასებისას ცოცხალი ტრადიციების დაცვით მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მდგრადობის კულტურული და სოციალური განზომილება. დაცვა შეიძლება ცოცხალი ტრადიციების პრაქტიკოსთა ჩართულობითა და მონაწილეობით იქნეს უზრუნველყოფილი. კულტურული პრაქტიკის ტურისტული ღირებულების შედეგების შესახებ სცენარები უნდა იქნეს განსაზღვრული და შესაბამისი ზომები მიღებული, იმ შემთხვევაში თუ უარყოფითი შედეგების მიღების რისკი არსებობს.

- რა მიზნები და მოლოდინი აქვთ მონაწილე მხარეებს ტურისტულ შეთავაზებაზე?
- დგას წინა პლანზე ღირებულების მიღწევა?
- ჩაფიქრებულია ტურისტული ადგილის იმიჯისა და ცნობადობის დონის გაზრდა?
- ცოცხალი ტრადიციების პრაქტიკოსებისა და კულტურის მოღვაწეთათვის აღიარება და მადლიერებაა გასაძრჯელო თუ ამ შეთავაზებას ეკონომიკური მიზანიც აქვს?

ტურისტული ღირებულების ფორმისა და ცოცხალი ტრადიციების ტიპის მიხედვით შეიძლება სხვადასხვა მიზნობრივ ჯგუფს მივმართოთ. ტენდენციურად

ოჯახების, სკოლის მოსწავლეების და ჯგუფების მიერ არის მოთხოვნა ცოცხალი ტრადიციების საფუძველზე შექმნილ ტურისტულ პროდუქტებზე. განსაკუთრებით 20-35 წლის პირები შესაბამის მიზნობრივ აუდიტორიას ნაკლებად წარმოადგენს.

ცოცხალი ტრადიციების ტურისტული ღირებულების სხვადასხვა ფორმა შემოსავლების მიღების კუთხით მრავალფეროვანია. მაშინ როცა ტურში ან ექსკურსიაში მხოლოდ შესაბამისი საფასურით შეიძლება მონაწილეობის მიღება, მაგალითად, კარნავალებსა ან თემატურ ბილიკებზე წასვლა, როგორც წესი, უფასოა. არსებობს მიმზიდველი ვარიანტები, რათა სტუმარს მიეცეს საშუალება დახარჯოს ფული – მაგალითად, საჩუქრების ყიდვით.

გერმანიაში კარნავალებსა და დღესასწაულებზე ე.წ. სპეციალური „პლაკეტების“ (მედლების) გაყიდვით ადგილობრივები დამატებით შემოსავალს იღებენ.

უნდა განისაზღვროს საკონტაქტო პირი კულტურისა და ტურიზმის სფეროს წარმომადგენლებს შორის და ამასთან, უნდა გაირკვეს, დაინტერესებულ სტუმართა მოთხოვნები პირდაპირ კულტურის სფეროს წარმომადგენლებს ცოცხალი ტრადიციების პრაქტიკოსებს უნდა წარედგინოს განსახილველად და რეაგირებისათვის თუ ტურისტულ სააგენტოს (ტუროპერატორებს). ეს განსაკუთრებით საყურადღებოა კულტურის სფეროს წარმომადგენელთა და ტურისტებს შორის ურთიერთობის კოორდინაციის უზრუნველყოფის მიზნით, რადგან კულტურის სფეროს მოღვაწეები, როგორც წესი, მათი საქმიანობის გამო, მუდმივად ხელმისაწვდომნი არ არიან.

ტურისტული შეთავაზების დაკვეთა ან სხვადასხვა მომსახურებისგან ინდივიდუალური პაკეტის (საკვები, საცხოვრებელი ა.შ.) შედგენა ტურისტული ორგანიზაციის მეშვეობით, როგორც წესი, უფრო



ადვილია, ვიდრე უშუალო კონტაქტი ცოცხალი ტრადიციების პრაქტიკოსებთან ან კულტურის სფეროს წარმომადგენლებთან.

ცოცხალი ტრადიციების სფეროში ინდივიდუალური მომსახურებები ტურისტული შეთავაზების სამიზნე ჯგუფს უნდა შეესაბამებოდეს. სტუმრებს შეუძლიათ დამატებითი საქმიანობით დაკავდნენ და სხვა ატრაქციონებს ეწვიონ, თუ ისინი ერთმანეთთან კომბინირებულია და მიმწოდებლების მიერ ორმხრივი შეთანხმებით გაიყიდება.

ტურისტული შეთავაზების პროპაგანდის მიზნით საჭიროა თანამშრომლობა პროფესიონალებთან და სხვა პარტნიორებთან. ესენია, ტურიზმის ადგილობრივი, რეგიონული და ეროვნული ორგანიზაციები, ტურიზმის სხვა მიმწოდებლები (მაგალითად, სასტუმროს მფლობელები), კულტურის სფეროს პროფესიონალი წარმომადგენლები, კულტურის მოღვაწეები, კულტურის ინსტიტუტები, როგორცაა მუზეუმები და სხვა.

ცოცხალი ტრადიციების სფეროში ტურისტული პროდუქტების მარკეტინგული კვლევის პროცესში, ასევე ადგილობრივი რიტუალების კომუნიკაციისას ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, თუ რამდენად არის შეთანხმებული კულტურის მოღვაწეებისა და პრაქტიკოსების საქმიანობა. ამიტომ, ტურისტული კომუნიკაციის და სარეკლამო კონცეფციების დამუშავების პროცესში ჩართული უნდა იყვნენ კულტურის სფეროს წარმომადგენლებიც.

მარკეტინგული მიზნების დასასახად ცოცხალი ტრადიციების პრაქტიკოსებთან თანამშრომლობისას საჭიროა ფრთხილი მოქმედება. მაგ. როდესაც სარეკლამო ფოტოს მოთხოვნას ეხება საქმე. ეს ითვალისწინებს არა მხოლოდ მოსახლეობის მოთხოვნილებებს, არამედ უზრუნველყოფს შეთავაზების ავთენტურობას, შესაბამისად მათ მარკეტინგს. საზოგადოებასთან ურთიერთობის სწორ ორგანიზებას შეუძლია



შეთავაზებაზე მოთხოვნა მნიშვნელოვნად გაზარდოს.

ცოცხალი ტრადიციების შენარჩუნებისა და ხელშეწყობის უზრუნველსაყოფად, საჭიროა ნებისმიერი სახის ცვლილებების კვლევა, რომლებიც ტურისტული ღირებულების მეშვეობით იქნა განპირობებული. მოთხოვნა არის პრაქტიკოსებთან რეგულარული კონტაქტი და ინფორმაციის გაცვლა. თუ ცოცხალ ტრადიციებზე ნეგატიური გავლენა იქნება დაფიქსირებული, საჭიროა ზომების მიღება, რათა მოხერხდეს ამ ტრადიციების შენარჩუნება.

▪ თუ გავითვალისწინებთ, რომ „კარგ საქმეს დრო სჭირდება“, მაშინ გათვლა რამდენიმე წელზე უნდა მოხდეს, სანამ ტურისტული შეთავაზება შეიქმნება. ახალ შეთავაზებაზე არ შეიძლება გადაჭარბებული მოლოდინის ქონა.

▪ თანამშრომლები ხარისხის უზრუნველყოფის მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ხშირი საკადრო ცვლილებები ნდობის ფორმირებასა და თანამშრომლობას აფერხებენ. გარდა ამისა, რეგიონის კულტურული პოტენციალის შესახებ მიმოხილვის შექმნას, ასევე ტურიზმის აქტორებს, ცოცხალი ტრადიციების პრაქტიკოსებსა და მოსახლეობას შორის დაახლოებასა და ნდობის ჩამოყალიბებას დრო სჭირდება.

ცოცხალი ტრადიციების ტურისტული შეთავაზების წარმატების ფაქტორებად შეიძლება ჩაითვალოს:

1. კულტურისა და ტურიზმის წარმომადგენელთა ერთუზიაზმი და თანამშრომლობა, საკომუნიკაციო უნარები და სტუმრებთან კონტაქტის სიამოვნება;
2. შეთავაზების დასაწყისშივე აქტორების ჩართვისა და მუშაობის უზრუნველყოფა;
3. ორმხრივი შეფასება და პატივისცემის გამოხატვა, ასევე მოლაპარაკებების ჩატარება;
4. კულტურული და ტურისტული პირობების, მიზნების, საჭიროებებისა და მოტივაციის შესახებ ღია

დიალოგების შენარჩუნება;

5. კულტურასა და ტურიზმს შორის ინტერესთა კომპენსირება და გამჭვირვალე მომგებიანი სიტუაციების შექმნა;

6. უნიკალური შეთავაზების შექმნა, რომელიც რეგიონს შეესაბამება და მოსახლეობაში ცოცხალი ტრადიციების პრაქტიკასა და გაღრმავებას დაუჭერს მხარს;

7. ცოცხალი ტრადიციების შეთავაზებების „კულტურულად მგრძობიარედ“ შექმნა და ბაზარზე გატანა, ამაღროულად, ტურისტული ინსცენირებისთვის საჭირო რეგულირების დაშვება;

8. ამ შეთავაზებების ჩართვა მთელ ტურისტულ მომსახურების ჯაჭვში და რეგიონის მოსახლეობის კულტურის შეთავაზებებთან მისი დაკავშირება;

9. ზემოაღნიშნული შეთავაზებების ეკონომიკური, გარემოსდაცვითი და სოციალურ-კულტურული გავლენის მიხედვით შემოწმება და ოპტიმიზაცია;

10. სტუმრებისა და ადგილობრივი მოსახლეობის საჭიროებებზე რეაგირება, მათი კმაყოფილების შეფასება და შესაბამისი ზომების მიღება ცოცხალი ტრადიციების შენარჩუნებისა და ტურისტული პროდუქტების ხარისხის გაუმჯობესების მიზნით.

საქართველოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა კულტურული ტურიზმის განვითარებისათვის მნიშვნელოვან ეკონომიკურ რესურსს წარმოადგენს. მას, ასევე დიდი მნიშვნელობა აქვს ადგილობრივი ბიზნესის მხარდაჭერისათვის, ურბანული გამოცოცხლებისათვის, დასაქმების შესაძლებლობების გაფართოებისათვის, საკუთრების ღირებულების ზრდის და უცხოური ინვესტიციების წახალისებისათვის.

ცოცხალი კულტურის კომერციალიზაცია ავთენტურობის შენარჩუნების გარკვეულ საფრთხეებს ქმნის. ამიტომ, არამატერიალური კულტურული



მემკვიდრეობის ელემენტების ტურისტულ პროდუქტად გარდაქმნისას დაცული უნდა იყოს ბალანსი, რათა მოგებისადმი სწრაფვამ არ გამოიწვიოს მათი გადაგვარება.



THEATRE STUDIES

Maka (Marina) Vasadze,
The doctor of Art studies,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

MYTH, WAR, WOMAN AND REALITY

Summary

The war theme and its results reflected differently in the world dramaturgy. The myth of XX century is understood in art in a new way. The subject of our interest is war theme in myth, the modern interpretations of myth in “Mourning becomes Electra” of Eugene O’Neill (1931) and Dato Gabunia’s or Data Tavadze’s “The Trojan Women” (2014).

Eugene O’Neill spread out the theme of American Civil War and its results according to the famous Greek myth of Atreides (The generation of Atreus). Particularly he relied on the trilogy of Eschilo’s “Orestea”. The Tragic history of Atreus generation is reported in Eschilo and Eugene O’Neill’s tragedy of Mannons’ family. In both trilogy, war and its after period destroys people spiritually, physically and it ruins the marriages.

Dato Gabunia’s and Data Tavadze’s “The Trojan Women” created by the style of Verbatim is telling us about the tragic events in Georgia what was developing within the last 30 years of XXI century. The name comes from “The Trojan Women” of Euripides’ tragedy, however there was used only one episode and was organically involved in the play from the tragedy of Greek dramatist. The play and performance are based on a true documentary material: Civil War, wars and following terrible events. Happened and seen war through the eyes of women. There is not being specified the zones of conflict or time. The common between the Greek Euripides’ tragedy and Georgian plays is a mourning theme.

Both of the play of distant century is based on Greek Myth, tragedy. A woman is a main character in both plays about war and its terrors.

Maia Kiknadze,
The doctor of Art studies, Professor
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

PECULIARITIES OF THE JAPANESE JORIRI THEATRE

Summary

1. In Japan in development of theatrical performances have played the great role performances of the strolling narrators. In 13-14 centuries there were spread the “Taira House” stories by participation of a main historical hero Ositsune (1161-1189). In XV century appeared new Joriri and Osintsune love stories. For the first time they are mentioned in one of the chapters of Suke traveling diary (dated September 15, 1485). Japanese warrior Monomato Ositsune’s lover Joriri’s name was called to the puppet theatre afterwards.

2. During performances of “Joriri” the great consideration was given to musical execution. In 1560 was introduced the three-stringed instrument Sangen, which was called “Siamisen” and was used as an accompaniment during “Joriri” ballads.

3. In the Joriri theatre the art of the narrators reached the higher level headed by a famous narrator Tokemoto Gidaio (1651-1714) and his name – “Gidaio” became a name of this genre.

Gidaio’s art distinguished by specific singing and peaking manner. He was a leading actor of the theatre for about 20 years. A famous playwright Monzaemon Chikamatsu (1653-1724) cooperated with him.

Monzaemon Chikamatsu wrote more than 100 plays for marionettes, when he left Kabuki Theater and moved to “Joriri”. By his opinion the content of the play and revealing the dramatic material in puppets was more possible and it didn’t depend on the abilities of main actors.

4. Specifics of “Joriri” Theatre are different from European puppet theatre. Here the puppeteer isn’t a narrator,

but Gidaioa, who sits separately and reads the song texts as each puppet by music accompaniment (at this time the musicians were located beside him). The puppet is of human's height and is managed by 2-3 puppeteers.

5. In 17-18 century puppet theatre the main thing was to show a human's spiritual life, his world outlook and understanding, revealing urban life norms and rules. A human being in "Joriri" theatre is only the one who expresses human's interests for whom feelings and duties are both important.

YerkebayAnar Saimzhankyzy
Theatre Critic, the doctor of Art Studies,
Researcher of Art History,
Assistant Professor, Senior Research Fellow, Department
of Theatre and Cinema Institute of Literature and Art
M.O.Auezov

THE DEVELOPMENT OF SHAKESPEARE'S TRAGEDIES BY THE KAZAKH THEATERS

The tragic story of two lovers occurring in the Italian city of Verona several centuries ago still doesn't descend from scenes of theaters of the world. Even today, the lovers from all over the world send thousands and thousands of letters to Romeo and Juliette. The innumerable of tourists put their hands to Juliette's breast and make a wish for eternal love, visiting a sculpture of lovers. In days of independence very lyrical the first tragedy of Shakespeare "Romeo and Juliette" located on scenes of many theaters of our country.

There are no directors who don't seek to give to works the modern sounding, to find to it the new approach, according to today's requirements. This reference point which is necessary to inform to the viewer of our days, should be look for at the idea, the humanistic thought of the play and in the hero's person. Our scenes need such thorough and remarkable art and ideological properties of similar classical plays which carry out the esthetic activity for the sake of every era, preach the up to

date and not dulled sublime qualities of human essence. This main goal is also pursued at staging of classics on a scene.

The Czech director Josef Kazourek who arrived by the special invitation of the State Academic theater of the juvenile audience of G. Musrepov has carried out staging of this work of world classics one of the first in our country, having called it "A love smooth surface, or the Italian frescos". The director has found own approach to the scenic idea of the tragedy and tried to approach its events to today's requirements, to give modern sounding.

Italy of Renaissance where it was a lot of entertainments: the playful girls and guys, contentions between servants... The director with the art director M. Sarsenbayev instead of images of the medieval castles has used a metal construction design. In experiment of the Czech director which has lasted only 50 minutes, they have refused to banal repetition of Shakespearean immortal remarks. The staging constructed on dances, actions, the dynamic movements he acquainted the Kazakh audience with the classical work from other foreshortening.

he merge of used on a genre of work of music, songs and verses, dances in a uniform bed, creation of scenery, scenic lighting which wasn't always noticeable, conservation of art integrity of staging – its main art feature. At treatment of the concept the director has treated to work with performers quite responsibly and at them surprising harmony turned out. Thanks to that attached special significance to remarks in dialogues, thorough working off of the contents of songs and dances, their implications, hints, the movements turned out effective and natural, self-evident according to action development.

Throughout the scenic history the tragedy about the well-known lovers from Verona was treated in the most various way: and as the accusation of feudalism with its conflicts and contempt for the person, and as the anthem to the arising humanity of the Renaissance, and as the philosophical thoughts about life and death, and of course, as deification of love. In one stagings the action was limited to plot events, in others opposite, it has extended in the generality on life in all its complexity.

Quite interesting interpreting of the well-known work of Shakespeare was put by the director Kuandyk Kasymov on the stage of the West Kazakhstan regional theater. His performance first of all speaks about purity of youth and a human right for luck. The director, having dilated the scenic range of work, has tried to apply as much as possible theatrical methods of the image of reality from the point of view of historical realism. As a result the love and insidiousness in a staging plot which are given rise owing to development of actions of destiny of heroes are represented from different foreshortenings and reached concentration.

When the curtain is opened, on one party there is Capuleti's family is adoring to a cross, and on another – Montecchi's family in Muslim clothes is making a Mohammedan prayer. By means of this first stage setting the director specifies at once that the root of hostility of two families is a religion. The director, subordinating all staging in this idea, has tried to condense tragic paints, as much as possible to show social contradictions.

In D. Bazarkulov's game at Romeo the childishness and the male character have met. When his friends are occupied with entertainments, fights, Romeo struggles with the love to Rosalinda, without having closed eyes till the morning. The actor's exit in such state showed that for Romeo the love is the imagination of the young guy dreaming to leave from the childhood and somewhat quicker to become the adult man. It is noticeable when he looks down on the contemporaries and as he is speaking: "And what you know about love?", and after a while forgets about all this and children plays together with them. Even then, when it went to Capuleti's palace, in thoughts at it was to have a good time, fool about and to squabble only on - childish and to conflict with someone. But, when Romeo saw Juliette, the love feelings for the first time was flashed in his mind, and he understood that the love which was before, only a childish prank. An ardent look, the vigorous movement of Bazarkulov, even his sudden kiss of the young beauty, sensual embrace – everything looks sincerely. And in further scenes Romeo's love to Juliette in actor's game amplifies

and becomes stronger. As the proof that is served each its glance darted towards Juliette, each his word about it, each its movement aspiring to the beloved. At the time of receiving news of Juliette's death the actor isn't limited to the image of inexpressible pain and a grief from a bereavement which were tested by Romeo. It is realistic gives its feelings when he says goodbye to life for the sake of Juliette, considering that for it doesn't remain other way.

Juliette of Zh.Rustemkanova is full of lyrics and good manners, female charm. The performer convincingly gives the internal fight of moods of the young girl. How she auscultates to words of mother and the wet nurse, the reserved concealed force – in case of need is being felt, won't begin to contradict, argue and even to cry, but will arrive in own way. Especially, when her wet nurse advises to marry Paris instead of Romeo, she internally makes the decision and pretends that agrees with it and in a Muslim way says "Amen", patting face, you see the courageous girl who came to conclusion until the death to be with darling and even to accept other religion. Here the director gives to actions of heroes dynamism and deepens tragedy of work. And also these decisions dilate the social and art range of staging, having constructed successful scenic model. In these pictures which are a fetus of rough imaginations of the director, it is possible to notice how actions are generalized in the integrated look and even the elementary event was given difficult dramatic nature. In a word, it is indisputable that at a performance there are searches and keenness, creative courage showing pithiness of idea of direction which doesn't quail before former traditions.

In staging the ardent love, power of the love agitating the person, heart beat and excitement, and also in Romeo and Juliette's scenic movements – passionate feelings and internal fight of moods are being freely felt. It is possible to see the tragedy of two people fighting and the dead for the love, for the cherished dream, ennobling humanistic idea of Renaissance.

In creation of the scenic model of a performance the powerful contribution was made by the national artist of Kyrgyzstan M. Sharafidinov. The artist, using fully scenic



space, he has framed the maximum opportunity freely to move for actors. The director located the solar city of Verona on the coast of the sea, and all actions happen ashore, among the ships, the broken boats pierced to the earth of oars, in twilight and sunless days and nights. The hum of a storm to the sea and voices of seagulls from the beginning to the end stagings are being used as a keynote. Due to , the impression is being made, as hostility of two families doesn't cease under the influence of severe elements in any way. The director also successfully used lighting. Especially, on scenes where Tibalt killed Merkucion, and Romeo killed Tibalt, the scene covering paint of red color deepens a tragedy. And the head part of the ship in the depth of a scene becomes that a hill for game of juvenile guys, Juliette's balcony, and in the second act – the room of the young girl, and at the end of a performance – a grave of two lovers. The artist also framed convenient samples of suits for heroes. Capuleti's family is dressed in the European style of Renaissance, according to time of action of the tragedy, and Montecchi's family – in the Turkish and kipchak's style.

According to the decision of the director on a scene the video projection is also successfully was being applied. On a scene when Romeo remembers Juliette, against on a background the portrait of the young girl is being visible, and on the contrary, when Juliette speaks about the darling, Romeo's portrait is being visible. In the same way, at the moment when he find out about Juliette's death, on a curtain in the foreground the scene of the first occurring of two lovers is being projected, thereby strengthens the tragedy of the lovers. And during an interval between acts of a performance by means of the same projection to curtains Romeo and Juliette's portraits which don't release the audience are being represented, hold them captive love. Today for many Kazakh directors became a habit to address to the help of a projection on theatrical scenes. But nevertheless, this decision of K. Kasymov in this staging gave a tragedy and lyricism.

The director in the implementation of staging of world heritage didn't do harm to his art plan and approached with creative accuracy. And still, though he took in attention of

tradition of former stagings of the tragedy, but, nevertheless, didn't go for repetition anywhere. Are interesting also and the scenic comments given to certain characters where along with distinctive features of characters tried to open more clearly and more deeply their social characteristic. To it increased that fact that roles were played by young actors, thereby the performance externally and internally looked younger and revived.

The director K. Kasymov, keeping harmony between the immortal work of the great playwright of Renaissance William Shakespeare and problems of today, has dilated scales of a subject and has deepened a tragic plot of work. Every era, each generation in own way understands Romeo and Juliette's tragedy, try to transfer in own way history of two lovers from Verona. Heroes of the tragedy are being exposed to changes as well as the world is transformed. She talks to people of every era in their tongue, lives in beat that time. Today the tragedy with us stepped for the new millennium. Certainly, today's Romeo and Juliette changed in comparison with Shakespeare's era. Though we also say that they changed, but they same also remained. The matter is that the love tragedy doesn't depend on historical plots and a current of time. As the proof that is served by today's staging of "Romeo and Juliette" in Uralsk theater.

ABOUT AUTHOR

YerkebayAnar Saimzhankyzy Is one of the leading experts in the history and theory of theater art in Kazakhstan. Has a certain baggage of scientific research in the field of drama theater has interdisciplinary knowledge and expertise in a number of related disciplines: music and art, culture and folklore. In addition, it also has considerable experience in the administration of the scientific process and scientific developments specific to this project, co-author of "Art" for secondary schools for grades 10-11 in Kazakh, Russian, languages, and "World Art Studies" published by the state program "Cultural heritage" - "Cultural Heritage"; author of



chapters in collective scientific monographs “Kazakh theatrics (the period of independence)”, “Masters of the Kazakh scenes”, “National idea and the performing arts.” Participated in the study of the fundamental projects: “Kazakh theater: the birth and formation, current trends” (2003-2005), “Trends in Kazakh theaters in the independence period: current status and trends” (2006-2008), “Masters of the Kazakh scenes” (2007-2009), “The idea of independence in performing arts of Kazakhstan” (2009-2011), “The theatrical art of the peoples of Kazakhstan” (2012-2014), “The Art of Astana phenomenon in the context of socio-cultural modernization of Kazakhstan’s twenty-first century” (2012-2014). In the period 2005-2007 is a Fellow of the state grant for young scientists. In 2008 was awarded the State Prize M.O.Auezov for talented young scientists in the field of humanities. Supervisor of the project “The role and place of art in the work of people with disabilities” (2015-2017), “Festival in the contemporary cultural process in Kazakhstan, as a way of international relations” (2015-2017).

Paata Iakashvili,
The doctor of Art studies,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

**UNDERSTANDING OF SOME SCREENED FILMS
IN THE “CONTEXT” OF DIALOGUE ON TBILISI
INTERNATIONAL FESTIVAL 14TH**

Summary

This work is about the analysis of some films which were shown on Tbilisi International festival 14 in the context of “Culture dialogue”. It discusses the caused reasons of those novelties, what were appeared with more or less clearness in above mentioned pictures shown at the film festival. In particular, they are: Archil Kavtaradze’s “Coma”, Levan Koguashvili’s “Tangerines”. Also attention is paid to how these novelties were adopted and organically merged to the creativity of listed directors.

In the work, creativity principle of S. Paradjanov is analyzed also – `Performance~ and there is attempt to find the place of `Paradjanov~ in the Georgian Film Culture on the example of Serge Avedikian and Fetisova’s films.

Lela Ochiauri,
Doctor of Art Studies, Professor
Shota Rustaveli Theatre And Film Georgian State University

**THE POINT WHERE THE TWO WORLDS COME
ACROSS**

(Impact of European Cinematography and Characteristics of
Georgian Cinematography)

Summary

Part II

Foreign performing artists who came to Georgia or lived and worked in this country for a long period at the end of XIX and beginning of XX century and those Georgian performing artists who got education outside of Georgia jointly enriched Georgian culture with new characteristics that already had rich and long-term traditions.

In the first years after the establishment of Soviet Union Georgians still had some possibilities to travel outside, although they were very limited to do that. At the same time the visitors of Georgia had to undergo strict control of the Soviet authorities. Step by step the relations between the Georgian and their expatriate colleagues were stopped and the visits obtained fragmental character. Such processes not only changed the cultural life of Georgia and other Soviet republics but somehow influenced the cultural processes taking place in the world.

It is obvious that the establishment of the Soviet system impacted all fields of life including performing art in general and in particular, the Georgian cinematography. The ideology of creating totalitarian state became the basics for existence of the new socialist country and it caused physical and mentally-moral destruction of old alongside creation of something new.

Despite the reticence after the World War II (that significantly hindered internalizing with the surrounding world) there still existed tiny rives through the “iron curtain” around the Soviet Union through out of which some signs

of freedom still penetrated. Freedom-loving people and freethinkers managed to broaden those rives and the light of freedom became even more visible. The first and the main stage of overcoming barriers caused by the “iron curtain” took place at the edge of 50-ies and 60-ies of the XX century and those processes covered almost all fields of art, including literature, theatre, painting art and music. . .

In 1991 Socio-Politic life of Georgia was radically changed and a new system was established. A part of the Georgian filmmakers and cameramen started to study at different schools of cinematography all over the world (Lodz, Munich, Berlin, New York, etc.) Opening of new relations has given chance to young Georgian screenwriters, actors, directors not only to study at the universities outside of the country but it also has given to them an opportunity to attend the master classes and workshops offered by the cinematographers visiting Georgia. They have learnt about the new standards, norms and tendencies in different fields of cinematography, starting from screen-writing to film distribution processes.

So called integrated courses, formations, general tendencies no more exist in the Georgian as well as the World cinematography of the XXI century. It is the time of individual and creative quest and the time of open and transparent activities. Currently all doors are open and the old type obstacles to travelling and/or to integration with the rest of the world, have been removed. Nowadays everyone has an access to the new processes in culture, and in particular in cinematography (one can watch any new film produced in and outside of the country) and thanks to it, the influence of foreign cultural phenomena on Georgian performing art has been increased geometrically.

Lela Tsiphuria,
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Faculty of
Humanities, Assistant-Professor , Head of the Educational
Vocational Program Film and TV Director

**“BIRDMAN”-THE HOLLYWOOD STANDARD AND
NONTYPICAL HOLLYWOOD FILM**

Summary

The goal of the an article is to analyze a nontypical Hollywood movie, the winner of the Oscars 2015, and also nominated for 4 Oscars and got 3 main prizes. “Birdman”, film by Mexican director Alejandro Gonzalez Inarritu. “Birdman” is multilateral interesting film. From one side is nonstandard for Hollywood, and from other side adheres Hollywood traditions, As well as the form of the concept. The story follows Riggan Thomson (Keaton), a faded Hollywood actor famous for his role as superhero Birdman, as he struggles to mount a Broadway adaptation of a short story by Raymond Carver. The ordinary human history of the past successful actor efforts, which the Mexican director’s vision was realized as an Oscar winner phantasmagoria drama- comedy episodes.

“Birdman”, as in many interesting and multi-layer covers the psychological aspects of the artistic work of the mystical ending. The paper issue is how to merge the character’s different forms in the successful film.

“Birdman” profit of 99 million dollars, the budget was \$18 million. In the paper is a comparative analysis of the films artistic quality and its commercial success.

Gvantsa Gvinjilia,
Doctor of Art Studies , Professor,
V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

**ALEXANDER SCRIBIN'S IDEA OF MYSTERY IN
THE LIGHT OF ELENA BLAVATSKAYA'S "SECRET
DOCTRINE"**

Summary

The article is devoted to the influence of Elena Blavatskaya's thoughts on the formation of Scriabin's philosophical and esthetical, theosophical and musical thinking.

Scriabin's musical passions, idea-wise and conception-wise aspects of certain separate pieces, as well as the mainline of his art and the idea of mystery all find the points of intersection exactly with Blavatskaya's "Secret Doctrine." The best way of cognition of the universe for Blavatskaya was theosophy sprouted from syncretic religious teachings, which would unite the ideas of various religions and esoteric flows. Scriabin, as an artist, believed that a syncretic art, blended into a mysterious act, would be the form of cognition of the universe, and that this art would put an end to the result of materialization of the universe: differentiated state of the branches of art.

While determining the mission of music, Scriabin relied upon Blavatskaya's ideas on the mystical and magical importance of art. Scriabin's idea of mystery was influenced by the opinions of the theosophist about the mystic processes of cosmogenesis, anthropogenesis, materialization and dematerialization of the universe, appearance and disappearance of races.

Blavatskaya found the fruitful grounds for the foundation of the Center of Theosophy in New York. Scriabin created "Prometheus" during the process of crystallization of the idea of mystery, and its full-value performance has occurred in New York, too.



Scriabin believed that the best place for the realization of the mystery was India, as the place of the origin and of the end of our race. Later it was exactly to India that Blavatskaya moved the Center of the Theosophical Society. The verbal expressions of his spiritual visions Scriabin found indeed in Blavatskaya's esoteric philosophy and the contents of his mystical experience he resounded through the unprecedentedly dematerialized, mystical and covert sounds.

UNIVERSITY 'S PhD PROGRAM

Giorgi Gvishiani,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University,
Doctoral Program: Media Researches (Culture in Media)
Supervisor: Goga Chartolani

UNKNOWN CHARM OF FIRST EPISODE

Summary

Work includes discussion and examination of first episode of TV Shows, Serials. Content and artistic-technical aspects of product was main interests. TV Series that makes even neutral viewers addicted supporters and fans.

I examined first episodes of 10 TV Shows, which were different from each other by Genre and visual esthetic, my research made it clear, that script writers and filmmakers are making identic `bait~ and tricks for viewers to keep them in front of screen longer as possible.

Which psychological aspects are based on these tricks that are used by filmmakers for main goal? In which TV Show appeared first time `Cliffhanger~ and according which literary basis are dominant for unexpected break during culmination of episode. Is it possible to recognize main characters of film in first episode? Why viewer can't forget main character's names for ages and how personages are presented at the beginning of Series. What common traits has Georgian and foreign Serials and what is the difference between them.

Khatuna Damchidze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
Doctoral Program: Art Researches,
Program Concentration : Choreology
Supervisor: Anano Samsonadze

ADJARIAN CHOREOGRAPHIC FOLK

Summary

I part

Adjarian choreographic dialect is very figurative, varied and colorful part of Georgian folk dancing. A lot of artistic details from Georgian ethnic space are still maintained in Adjara. It is also characterized by an art style that is typical for a particular geographic area formed because of historical processes.

Acharuli folk dance in contemporary Georgian folk dance space is represented in the form of performances “Acharuli Suita” and “Khorumi”

The primary types of these works were born within people many centuries ago and they are still readable in people’s folk celebrations or ritual ceremonial actions.

The first Part of the Topic “Adjarian dancing folk” deals with public holiday “Shuamtoba”, that was famous in Adjara and even in Guria, Meskheta and Lazeti. During the Summer heat in the mountain the population on the pastures were dancing playing and singing . Different ritual actions were also organized here.

In the lowlands of Adjara the customs and habits regarding “Dzeoba” were widespread . Here it is called “Dzioba”. Perkhuli is essential component of “Dzioba” , which is of women, man and mixed type in Adjara.

In Adjara as well as in other parts of Georgia “Lazaroba” was held. The rule for its performing is similar to those in other parts of Georgia and does not have any difference except for minor details.

Adjarian version of “Tskhenkatsoba” and “Aklemkatsoba”



widespread in Georgia is “Aklemis Shekazmva”. “Aklemis Shekazmva” are events of almost similar structure and is considered to be part of “Berikaoba-Keenoba”, their functional substantive aspects are similar too and is associated with ancient agricultural festival.

This part discusses wedding choreographic repertoire, “Padiko-Kocheguri and Khertlis Nadi”, in which artistic image mixed with foreign nuance the ancient Georgian roots are found.

Revaz Shatakishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
Doctoral Program: Performing - Creative Art
(Creative Pedagogics),
Concentration: Drama Directing,
Supervisor: Prof. Giorgi Margvelashvili, Vasil Kiknadze

DEFINING ESSENCE OF MEMORY IN TENNESSEE WILLIAMS' "THE GLASS MENAGERIE"

Summary

The presented work defines the essence of memory in Tennessee Williams' "The Glass Menagerie". The mentioned play of the dramatist represents a memory, which dictates a director from the beginning that ways of reviving, and realizing these memories on the stage are acceptable and possible. As Mikheil Tumanishvili used to point out, theatre does not tell us the story, but the story is happening at the theatre. When I was directing Tennessee Williams' "The Glass Menagerie", to define the essence of the memories, and ways of their realization became most important issues. The presented work discusses in details how the works of well-known scientists helped us to solve objectives set out before us. Going deep into the issue made it clear that what the dramatist proposes is not a result of his "poetic self-will". Williams' approach has got solid scientific grounds. Based on works of Dimitri Uznadze, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, and scholars of theatre, the essence of memories in Tennessee Williams' "The Glass Menagerie" was revealed and defined by the present work. In particular, it is underlined that subject occupies a central place in memories, that memories gain temporal nature at Williams, that memory represents a revitalization of past feelings, and that memories do not appear on their own, but turn up to satisfy our actual interests and requirements and consequently depend not only on the past but on the present too. The memory always takes place in the present. The past, and already experienced



adventures are content of the memory, whereas the action of memorizing is purely an actual process. This represents the main ground for the characters of the play not just to tell the story, but to enable the story itself to take place when telling it. This provides possibilities for the story to actually happen during the performance, and for the theatre not just to tell the story but to let the story happen at the theatre, as Mikheil Tumanishvili used to say.



Maia Gvinjilia,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
Doctoral Program: Art Management,
Supervisor: prof. Miron Tughushi

TOURISM VALUE OF LIVING TRADITIONS

Summary

Before the launch of new or revised offers an overview of existing tourist and cultural offerings must be created. In addition to their own research contacts between local or regional cultural operators (Cultural Affairs, artists, practitioners living traditions, culture scientist, etc.) and the tourism stakeholders (tourism directors, hoteliers etc.) are essential. Personal conversations enable a fruitful exchange with existing, but possibly still undiscovered potential. The idea of the living traditions of the region could be the basis for developing an inventory list and the National List .

Basis for the generation of ideas, the regional inventories be and the national list of living traditions.

The local staff (eg in tourism organizations) is an ideal carrier of knowledge, since it is the local traditions from their own experience most well knows.

The actors of culture and tourism of their own motivation and objectives need to be aware of. On the part of practitioners of living traditions and cultural workers is to clarify whether an interest in a tourist valorisation can be broad-based. Different objectives must be compatible with each other for a successful collaboration.

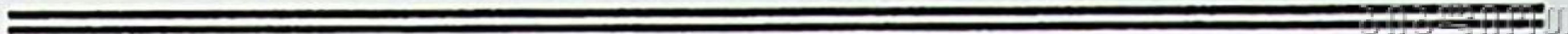
Not all living traditions and their practitioners are suitable for engagement as part of a tourist offer. The suitability for placement or demonstrating a living tradition a key factor. Depending on the target group (eg, school classes, families, seniors, people with disabilities) and the form of the tourist offer are in addition to the expertise properties as enjoy dealing with people, empathy, kindness, patience, communication

skills, Foreign language skills, situational adaptability, etc. important.

Religious customs are difficult in touristic value to set as example farming traditions. With special hints but guests can be sensitized to a respectful relationship with the living tradition.

Georgian intangible cultural heritage is an important economic resource for development of cultural tourism. Also of great importance to local business support for urban revival, employment opportunities, property value increases, and encouragement of foreign investment.

Also is important to support for local businesses, for urban regeneration, employment opportunities, property value increases, and encourage foreign investment.



022/101

Գրական և լեզվաբանական հանձնաժողով

Կաթողիկոսական ժողովրդագրության և պատմության համալսարանի
Կենտրոնական գրադարան
0102, Կոնստանդնուպոլիս, Գալատի զբոսայգու համալսարանական շենք, № 40

ISSN 1512-4215

