

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
ქიბანი**

№ 3 (93), 2023

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი
2023

ISSN 2720-8109 (web)
ISSN 1512-4215 (print)

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 3 (93), 2023

რედკოლეგია:

მაკა (მარინე) ვასაძე

თეატროლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ბია ცხიტიჯილი

თეატროლოგი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ამავე უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი

ანანო სამოსონაძე

ქორეოლოგი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

ნათო გენგიური

ხელოვნებათმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ლელა ორიანური

კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

დავით ჯანელიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი და ამავე უნივერსიტეტის სენატის თავმჯდომარე

ანდრო ენუქიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, ხელოვნების დოქტორი

ანდრონიკა მარტონოვა

კინოხელოვნების დეპარტამენტის ხელმძღვანელი, პროფესორი. დოქტორი. ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემია – ხელოვნებათმცოდნეობის ინსტიტუტი, ბულგარეთი

ანდრეი მოსკვინი

ფილოლოგი, სლავისტი, კულტუროლოგი, თეატროლოგი, მთარგმნელი, დრამატურგი პროფესორი. ვარშავის უნივერსიტეტის (ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ინტერკულტურული კვლევების განყოფილება გამოყენებითი ლინგვისტიკის ფაკულტეტზე) თეატრისა და დრამის ცენტრალური კვლევების ლაბორატორიის ხელმძღვანელი. აღმოსავლეთ ევროპის სამეცნიერო ჟურნალის „ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის თეატრმცოდნეობის“ მთავარი რედაქტორი. პოლონეთი

როი ჰოროვიცი

ბარ-ილანის უნივერსიტეტის ლიტერატურის განყოფილების უფროსი ლექტორი. დოქტორმა ჰოროვიცმა მიიღო დოქტორი. მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი. დევიდ იელინის კოლეჯი, ისრაელი

ანარა ერკაბანი

აუმზოვის სახელობის ლიტერატურისა და ხელოვნების ინსტიტუტი. დოქტორი, ყაზახეთი

ლიტერატურული რედაქტორი

ნინო (ნუსხა) კობაიძე

ტექნიკური რედაქტორი

თამთა ქაჭანია

დამკაბადონებელი

ეკატერინე ოქროპირიძე

კორექტორი

მანანა სანადირაძე

Art Science Studies #3 (93), 2023

Editorial Board:

MARINE (MAKA) VASADZE

Doctor of Arts, Associate Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

GIA TSKITISHVILI

Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, Director of Dimitri Janelidze Scientific Research Institute of the same university

ANANO SAMSONADZE

Doctor of Arts, Associate Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

NATO GENGIURI

Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

LELA OCHIAURI

Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

DAVIT JANELIDZE

Professor, Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University and chairman of the board of the same university

ANDRO ENUKIDZE

Doctor of Arts, Associate Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

ANDRONIKA MARTONOVA

Head of the Department of Cinematography, Professor. Dr. Bulgarian Academy of Sciences – Institute of Art Studies, Bulgaria

ANDREI MOSKVIN

Philologist, Slavologist, culturologist, theater expert, translator, dramatist professor. Head of the Central Research Laboratory of Theater and Drama at the University of Warsaw (Department of Intercultural Studies of Central and Eastern Europe at the Faculty of Applied Linguistics). Editor-in-Chief of the Eastern European Scientific Journal “Central and Eastern European Theater Studies”. Poland

ROY HOROWITZ

Senior Lecturer of Bar-Ilan University Department of Literature. Dr. Horowitz received his Ph.D. Actor, director, and playwright. David Yellin College, Israel

ANARA ERKEBAY

Auezov Institute of Literature and Art. Doctor, Kazakhstan

Literary Editor

NINO (NUTSA) KOBALDZE

Technical Editor

TAMTA KAJAIA

Book Binding

EKATERINE OKROPIRIDZE

Proofreader

MANANA SANADIRADZE

Head of Publishing House

MAKA VASADZE

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) 2999411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (93) 628 884

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

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.

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

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue #40, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999411 (240)
Mob: +995 (77) 288 762
+995 (93) 628 884

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2023
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University Publishing House „Kentavri“, 2023

სარჩევი

თეატროლოგია

ეკატერინე კვიციანი

ნიღბების გამოყენება თეატრალურ კადავრში

(მისი გამოყენების ხერხები და საშუალებები; | კურსის სასწავლო პროცესისათვის) 13

ნინო (ნუცა) კობახიძე

თეატრის მნიშვნელობა კონსერვატიულ თეატრში 21

თამაზ ქაჯაია

ახალი დრამის ინტერპრეტაციის საკითხი სოფო

ელბაქიანის სკამბაქალი „ფრეკენ შული“ 28

ლაშა ჩხარტიშვილი

თეატრული პროგრამა - თეატრის მუდმივი

განახლების ინსტრუმენტი 37

მარინა ხარტიშვილი

სანდრო ახმეტელის ეროვნული სულისკვეთების

ახსენისათვის

(შალვა დადიანის პიესა „თეთნულდის“ მაგალითზე) 47

კინომეცოდნეობა

ზვიად დოლიძე

ბრიტანული კინო 1970-იან წლებში 61

ლიანა მენაბდიშვილი

ცოტა რამ კინოების შესახებ 73

მარია სიჩანინი

შიში - მარადიული თემის ამოსავალი წერტილი

მისტიკურ შანრში 84

ნინო ქავთარაძე

საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკა ძველისა და

ახლის დაპირისპირების დისკურსში

(1920-1950-იანი წლების ქართული საბჭოთა კინოს მიხედვით) 96

ქორეოლოგია

ვიქტორია ხარატიშვილი
**საბაზაფხულო კალმასობები ამინდის გამოსათხოვ
რიძუალში (ლაზარობა, გონჯაობა) 106**

მედიის კვლევები

მარიამ ბაბალი
ესპანური ხენი ქართულ კრესაში 119
გვანცა ლიპარტელიანი
**კულტუროლოგიური მულტიმედიური კროეფტების
გავლენები საზოგადოების მხირე ჯბუფებსა
და ფართო მსახებზე 127**

CONTENTS

TEATROLOGY

Ekaterine Kvirkelia

THE USE OF MASKS IN THEATRICAL PEDAGOGY
(its use Saws and tools; For the first Course learning process) 137

Nino (Nutsa) Kobaidze

**THE MEANING OF THE TEXT IN THE POST-DRAMATIC
THEATER** 143

Tamta Kajaia

**THE QUESTION OF INTERPRETATION OF THE NEW DRAMA
IN SOFO KELBAKIANI'S PLAY FREKEN JULIE** 146

Lasha Chkhartishvili

**TECHNICAL PROGRESS IS A TOOL FOR CONSTANT
RENOVATION OF THE THEATRE** 150

Marina Kharatishvili

EXPLANATION OF SANDRO AKHMETELI`S NATIONAL SPIRIT
(On the example of Shalva Dadiani`s play Tetnuldi) 153

FILM STUDIES

Zviad Dolidze

BRITISH CINEMA IN THE 1970s 158

Liana Menabdishvili

A LITTLE ABOUT THE KINO LANGUAGE 164

Maria Sichanin

**FEAR - THE STARTING POINT OF THE ETERNAL
THEME IN THE MYSTICAL GENRE** 169

Nino Kavtaradze

**SOVIET ECONOMIC POLICY IN THE DISCOURSE OF
CONFRONTATION BETWEEN OLD AND NEW**
(According to the Georgian Soviet cinema of the 1920s-1950s) 172

CHOREOLOGY

Viktoria Kharatishvili

**SPRING GATHERINGS (KALMASOBA) IN
WEATHER-REQUIRED RITUALS (Lazaroba, Gonjaoba) 176**

MEDIA RESEARCHES

Mariam Bazali

SPANISH FLU IN THE GEORGIAN PRESS 179

Gvantsa Liparteliani

**IMPACTS OF CULTURAL MULTIMEDIA PROJECTS ON
SMALL GROUPS AND BROAD MASSES OF SOCIETY 182**

თეატროლოგია

ეკატერინე კვიციანი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
დავით კობახიძე

**ნიღბების გამოყენება თეატრალურ პედაგოგიაში
(მისი გამოყენების ხერხები და საშუალებები;
I კურსის სასწავლო პროცესისათვის)**

რეზიუმე

თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკა და მისი სწავლების პროგრამა განსხვავებული და ამავდროულად რთული სასწავლო პროცესია. ჩემი აზრით, თეატრალური უნივერსიტეტის სამსახიობო ფაკულტეტისთვის მშრალი და უსახური გარემო დადგენილი პროგრამის ათვისებისთვის ძალზე მიუღებელია. სწორედ ამიტომაც მნიშვნელოვანია, გარდა დადგენილი წესისა და პროგრამისა, შევიმუშაოთ კიდევ სხვა, რაიმე ახალი, სტუდენტებისთვის მიმზიდველი სასწავლო გეგმა, რომელიც გაამრავალფეროვნებს და გაამდიდრებს უკვე არსებულ პროგრამას, მეტად პროდუქტიულსა და შედეგიანს გახდის სასწავლო პროცესის ათვისებას.

მინდა შემოგთავაზოთ ერთ-ერთი ხერხი – ტრენინგი ნიღბებით, რომელიც დაეხმარე-

ბა სტუდენტებს კომპლექსების მოხსნაში. პირველკურსელებს გარემოს შეცვლით უჩნდებათ დაძაბულობის, კომპლექსების, ჩაკეტილობის, სირცხვილის შეგრძნებები. საგამოცდო პერიოდი, ნერვიულობა ფსიქოლოგიურ ზეწოლას ახდენს ახალგაზრდის ჩამოყალიბების პროცესში. გარდა ამისა, სოციალური ფონი და პოლიტიკური ვითარება, რომელიც ყველაზე მნიშვნელოვან კვალს ტოვებს ადამიანის, კერძოდ კი, მოზარდის ჩამოყალიბებაზე. უფროსების მხრიდან სკეპტიკური და ცივი დამოკიდებულება იწვევს თვითდაუჯერებლობასა და არარეალიზაციის ფსიქოლოგიურ ზეწოლას. მოზარდის გონებაში იგი ტოვებს სერიოზულ ნალექს, რომელიც გამოიხატება გაუბედაობაში, საკუთარი ცოდნასა და შესაძლებლობებში ეჭ-

ვის შეტანით. იგი ხდება მორცხვი და მორიდებული, მხდალი და ჩაკეტილი თავის თავში. ასეთ ბავშვებს უჭირთ ადაპტაცია გარემოსთან, ეშინიათ სხვისი დაცინვისა და ქილიკის. მათი მოქმედება შეზღუდულია და შესაბამისად, უძნელდებათ სწორად წარმართონ თავიანთი ემოციები და გრძნობები. სწორედ ამიტომ, ნილაბი და მათში სავარჯიშოების შესრულება დაეხმარებათ სტუდენტებს თვითრეალიზაციაში, რათა მათი თამაშის ტექნიკა დაიხვეწოს, გაჩნდეს გულწრფელი და მიზანმიმართული გრძნობების გამოხატვის ხერხები და საშუალებები.

ნილაბი თეატრალურ პედაგოგიკაში შეიძლება გამოვიყენოთ, როგორც სტუდენტების შემოქმედებითი შესაძლებლობების განვითარების საშუალება, ეს არის გარკვეული ინსტრუმენტი ფსიქიკაზე ზემოქმედებისა. ნილაბის გაკეთების შემდეგ სტუდენტს ეცლება ჩვეულებრივი ზემოქმედების ინსტრუმენტი: მეტყველი მიმიკა და მეტყველება (ნილაბს არ აქვს პირი), დაფა-

რული სახე გვათავისუფლებს გამოვხატოთ საკუთარი ემოციები, ხოლო სამეტყველო აპარატის არქონა გვაიძულებს ვეძიოთ გამომხატველობის სხვა ხერხები, რომლებიც გამოვლინებას სხეულის გამომეტყველებაში პოვებენ. ტრენინგის მოცემული სახეობა ხელს უწყობს კრეატიულობის განვითარებას, კონკრეტულად კი: ზედმეტი ფიზიკური დაძაბულობის მოხსნას, საკუთარი სხეულის მართვის შესაძლებლობას, ჰარმონიული მოძრაობების გამომუშავებას, მათ კოორდინაციას; მეტყველი ჟესტების, პლასტიკური მებსიერების გამოყენებას, წარმოსახვის სტიმულირებას, შტამპებისგან განთავისუფლებას, კომუნიკაციური თვისებების გაძლიერებას და სხვა. პრინციპი მე უკვე აღარ ვარ მე და ვარ სხვა და იმ სხვას კი შეუძლია აკეთოს ის, რაც მე არ შემიძლია.

სტუდენტთან სწორი ემოციური მდგომარეობისკენ პროვოცირებისთვის ეს ხერხი, ვთვლი, რომ პროდუქტიული იქნება.

საკვანძო სიტყვები: თეატრი, ნილაბი, ტრენინგი, თეატრალური პედაგოგიკა, სტუდენტი, მსახიობის ოსტატობა

კვლევა მოიცავს ტრენინგს ნილბების დახმარებით, რომელიც გათვალისწინებულია თეატრალური უნივერსიტეტის სამსახიობო ფაკულტეტის | კურსის სტუდენტთათვის.

მინდა შემოგთავაზოთ ერთ-ერთი ხერხი - ტრენინგი ნილბებით, რომელიც დაეხმარება სტუდენტებს კომპლექსების მოხსნაში. პირველკურსელებს გარემოს შეცვლით უჩნდებათ დაძაბულობის, კომპლექსების, ჩაკეტილობის, სირცხვილის შეგრძნებები. საგამოცდო პერიოდი, ნერვიულობა ფსიქოლოგიურ გეწოლას ახდენს ახალგაზრდის ჩამოყალიბების პროცესში. გარდა ამისა, სოციალური ფონი და პოლიტიკური ვითარება, რომელიც ყველაზე მნიშვნელოვან კვალს ტოვებს ადამიანის, კერძოდ კი, მოზარდის ჩამოყალიბებაზე. უფროსების მხრიდან სკეპტიკური და ცივი დამოკიდებულება იწვევს თვითდაუჯერებლობასა და არარეალიზაციის ფსიქოლოგიურ გეწოლას. მოზარდის გონებაში იგი ტოვებს სერიოზულ ნალექს, რომელიც გამოიხატება გაუბედაობაში, საკუთარი ცოდნასა და შესაძლებლობებში ეჭვის შეტანით. იგი ხდება მორცხვი და მორიდებული, მხდალი და ჩაკეტილი თავის თავში. ასეთ ბავშვებს უჭირთ ადაპტაცია გარემოსთან, ეშინიათ სხვისი დაცინვისა და ქილიკის. მათი მოქმედება შეზღუდულია და შესაბამისად, უძნელდებათ სწორად წარმართონ თავიანთი ემოციები და გრძნობები. სწორედ ამიტომ, ნილაბი და მათში სავარჯიშოების შესრულება დაეხმარებათ სტუდენტებს თვითრეალიზაციაში, რათა მათი თამაშის ტექნიკა დაიხვეწოს, გაჩნდეს გულწრფელი და მიზანმიმართული გრძნობების გამოხატვის ხერხები და საშუალებები.

ნილაბი თეატრალურ პედაგოგიკაში შეიძლება გამოვიყენოთ, როგორც სტუდენტების შემოქმედებითი შესაძლებლობების განვითარების საშუალება. ეს არის გარკვეული ინსტრუმენტი ფსიქიკაზე გემოქმედებისა.

ნილბის გაკეთების შემდეგ სტუდენტს ეცვლება ჩვეულებრივი გემოქმედების ინსტრუმენტი:

1. მეთყველი მიმიკა და მეთყველება (ნილაბს არ აქვს ენა);
2. დაფარული სახე გვათავისუფლებს, სხეული მოდუნებული და მშვიდია;

3. დაცულობის შეგრძნება ეუფლება ჩვენს სხეულს და ვგრძნობთ სხვაგვარი ემოციების მოზღვავებას, ვეძებთ მოქმედებებს, რომლებიც უჩვეულოდ და განსხვავებულად გამოგვახატინებს საკუთარ ემოციებს, ხოლო სამეტყველო აპარატის არქონა გვაიძულებს ვეძიოთ გამომხატველობის სხვა ხერხები, რომლებიც გამოვლინებას სხეულის გამომეტყველებაში პოვებენ;

ტრენინგის მოცემული სახეობა ხელს უწყობს კრეატიულობის განვითარებას, კონკრეტულად კი:

1. ზედმეტი ფიზიკური დაძაბულობის მოხსნას;
2. საკუთარი სხეულის მართვის შესაძლებლობას;
3. ჰარმონიული მოძრაობების გამომუშავებას, მათ კოორდინაციას.
4. მეტყველი ჟესტების, პლასტიკური მეხსიერების გამოყენებას;
5. წარმოსახვის სტიმულირებას;
6. შტამპებისგან განთავისუფლებას;
7. კომუნიკაციური თვისებების გაძლიერებას და სხვა;

პრინციპი-მე უკვე აღარ ვარ მე და ვარ სხვა და იმ სხვას კი შეუძლია აკეთოს ის, რაც მე არ შემიძლია-სტუდენტთა სწორი ემოციური მდგომარეობისკენ პროვოცირებისთვის ეს ხერხი, ვთვლი, რომ პროდუქტიული იქნება.

ნიღაბი აბსოლუტურ თავისუფლებას მისცემს სტუდენტებს სამოქმედოდ. ისინი განთავისუფლებულნი იქნებიან ყოველგვარი დაძაბულობისგან და საშუალება ექნებათ შექმნან ესა თუ ის სახე და იმოქმედონ მათი საკუთარი ბუნებისგან განსხვავებულად.

ნაშრომი შეიცავს, გარკვეულ თანმიმდევრულ ტრენინგებს და ეტიუდებს, რომლებიც დაეხმარება სტუდენტებს ფსიქო-ფიზიკური მდგომარეობის დაბალანსებაში.

განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ფსიქოლოგიურ ტრენინგს ნეიტრალური (უსახო) ნიღბის გამოყენებით, ვინაიდან ნეიტრალური საწყისი არის პირველი ეტაპი ზოგადად სამსახიობო ხელოვნების სწავლების დასაწყისშიც და შემდგომშიც. სიტყვა „ნიღაბი“ ლათინურად „persona“-ს ნიშნავს. მსახიობი, ნიღბის სულისჩამდგმელი და მამოძრავებელი ძალაა. ჩემი აზრით, აქ ძალზე პროდუქტიული იქნება გამოვიყენოთ ტრენინგების დროს შესაფერისი ნიღბები. გამოვიყენოთ ნიღაბზე არსებული ინფორმაცია და მივაწოდოთ იგი სტუდენტებს, აგრეთვე სასურველია და აუცილებელიც

განვსაზღვროთ, გავითვალისწინოთ სტუდენტების მოსაზრებები და სურვილები, გამოვიყენოთ ისინი სავარჯიშოების გაკეთების პროცესში, რათა მივიღოთ ზუსტი ხასიათების კომპლექსი.

ძალიან მნიშვნელოვანი და უცვლელი როლი ეკისრება თვით პედაგოგს, რათა სარეპეტიციო პროცესი მართებულად წარიმართოს. ტრენინგი ნიღბებით დამყარებულია იმპროვიზაციასა და პლასტიკაზე. სტუდენტი ასრულებს ისეთ მოქმედებებს, რაც ზოგ შემთხვევაში მის ბუნებას არ შეესაბამება. აქ შეიძლება გამოვლინდეს სტუდენტის საკრალური აზრები, შეგრძნებები, იმისათვის, რომ საბოლოოდ მიაჩვიოს საკუთარი პიროვნება თავისუფალ აზროვნებას დაძაბულობის გარეშე.

აქედან გამომდინარე, ხასიათის ძიება, მისი ფორმის აღმოჩენა და, შესაბამისად, მისი რეალიზაციაც ეხმარება შემდგომში მსახიობს, რომ სრულად და ზუსტად, მისი გმირის ხასიათიდან გამომდინარე, იმპროვიზაციულად და პლასტიკით გადმოგვცეს მისი გმირისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, რაც ამდიდრებს მსახიობის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეს.

ძალზე მნიშვნელოვანია ყურადღება მივაქციოთ შეგრძნებებს ნიღბებით ტრენინგის დროს. რა შინაგანი ემოციის მატარებელია ნიღაბი? რას გვაძლევს ის, როდესაც მას სახეზე მივიფარებთ? ის გვაძლევს სიმყუდროვეს, დაცულ სამყაროს, სხვისი სახელით მოქმედების უფლებასა და საშუალებას, დახვეწილ, პლასტიკურ მოქმედებებს, ზუსტ შეგრძნებებს და მრავალ სხვას. ნიღაბი გვხმარება, წინა პლანზე წამოვწიოთ ჩვენში დამალული შინაგანი მისწრაფებანი და მათ რაღაც დოზით მაინც, ცხოვრებაში რეალიზაციის საშუალება მივცეთ.

ნიღბის ქვეშ იგულისხმება მოქმედების გარკვეული არსი, მიმიკა (ნახევარ-ნიღაბი), გრიმი, ვარცხნილობა, კოსტიუმი, გარემო, ნიღბის პატრონის შინაგანი ბუნება (რაც ძალიან მნიშვნელოვანია), იმიჯი და სხვა. ნიღბები შეიძლება დავახარისხოთ გამოყენების, კლასიფიკაციის თვალსაზრისით, მივანიჭოთ გარკვეული ფუნქცია, იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ ვიყენებთ. მას იბნევდნენ სხეულზე თუ კბილებში ეჭირათ (აფრიკული ტომების¹ ნიღბები, აგრეთვე, ინდონეზიური), მთლიან თავზე იხურავდნენ, როგორც

¹ Forma slova, Африканские маски.

მუზარადს, თუ მარტო სახისთვის იყენებდნენ (ბერძნული² და იტალიური ნიღბები). ზოგიერთ კვლევებში ნიღაბი განიხილება მისი სარიტუალო დანიშნულებით (როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნე), როგორც გარკვეული, სპეციალური გამოსახულება რომელიმე არსებისა, რომელსაც ან სახეზე იფარებდნენ ან და ხელში ჰქონდათ მხოლოდ იმ მიზნით, რომ გარდაქმნილიყვნენ მოცემულ არსებაში.

ნიღაბი გვევლინება ბიოლოგიური და სულიერი ცხოვრების მატარებლად, მსოფლიო ხალხთა ცხოვრებაში, ასევე, ჩვენ, ქართულ კულტურაში (ბერიკაობა, 2 ყეენობა), როგორც აუცილებელი და განუყოფელი ნაწილი რიტუალებისა და საწესჩვეულებო სანახაობებისა, რომლებიც დღემდე გვევლინება ცივილიზაციის ფორმირების ჩამოყალიბების ინსტრუმენტად. ნიღაბი არის, აგრეთვე, ჩვენი სოციალური როლის იდენტიფიკაციის საშუალება, პრესტიჟის და სტატუსის ატრიბუტი, მრავალფეროვნად გამოსაყენებელი საშუალება-მოვახდინოთ ზემოქმედება ბავშვსა თუ ზრდასრულ ადამიანებზე.

ასევე ნიღბების თეატრი საინტერესოა მისი თეატრალური სანახაობრივი ფორმებითაც. ამიტომაც იგი ყურადღებას იპყრობდა იმდროინდელ თეატრალურ პედაგოგიკაში.

ძალიან რთულია თავისთავად ნიღბის გარდაქმნა თეატრალური სახის შესაქმნელად, ვინაიდან მისი არსი იმდენად რთულია, რომ მის უკან აფარებულ ადამიანს გარკვეულწილად უჭირს გადააბიჯოს ზოგადად ესთეტიკური თუ კულტურული გადმონაშთების გამოვლინებებს, რომლებიც დაკავშირებულია ერების ფსიქო-ფიზიკური აღზრდის, ყველა ერისთვის განსხვავებული მსოფლმხედველობისა თუ ადათების გადაბიჯება - გაქარწყლების გზით.

აქ საუბარია იმ სტერეოტიპებზე, სადაც ადამიანი „გარდაიქმნება“ სხვა, მისთვის უცნობ და ზოგჯერ მიუღებელ არსებად თუ ადამიანად, რომლის მოქმედების და აზროვნების ლოგიკა მკვეთრად განსხვავებულია შემსრულებელი პირის მოქმედების ლოგიკისა და მსოფლმხედველობისგან. ეს პროცესი მიდის ნელი სვლით (ამისთვის არის სწორედ წინამოსამზადებელი პროცესი), და მას სჭირდება დაკვირვება და კონტროლი, რომ უკურეაქცია არ მივიღოთ სასწავლო პროცესის დროს. მაგრამ აქ მეორე მხარეც იჩენს თავს, თუკი სტუდენტი-ადამიანი, ვერ შეძლებს გადალახოს მის-

² Улетова, Апотропои.

ვის მიუღებელი და განსხვავებული სტერეოტიპები, მაშინ იგი ვერ იარსებებს მისთვის ზოგჯერ მიუღებელ და განსხვავებულ სიტუაციებში. მოქმედება ტექსტუალური დატვირთვის გარეშე, სადაც მიექცევა მეტი ყურადღება პლასტიკას და მოძრაობას, რომელიც ბოლომდე უნდა გამოხატავდეს გმირის ხასიათს. ამგვარი გამოხატვის საშუალება იძლევა წარმოსახვის უნივერსალურ მასშტაბებს, გაჟღენთილს მრავალფეროვანი მნიშვნელობებით, რომლებიც ბოლომდე ატყვევებს მაყურებელს.

ნიღბის გამოყენება, როგორც ერთ – ერთი ხერხი სამსახიობო ხელოვნების სწავლების დროს, ხელს უწყობს მიუწვდომელი, ესთეტიკური, ყოფითი, სოციალური და ისტორიული, როგორც გარეგნული, ასევე შინაგანი ცოდნის გაღრმავებას. აქ არის საუბარი ნიღბის ძირეულ გამოკვლევასა და შესწავლაზე, რომელიც მოიცავს მისი პირდაპირი და უცვლელი სახის ბლომდე შეცნობა–გათავისებას. ნიღაბი ცხოვრობს გარეგნული მოვლენების ხარჯზე, არ განიცდის შინაგან ცვლილებებს, როგორც პერსონაჟი, რადგან პერსონაჟს აცოცხლებს მსახიობი, არ აქვს განვითარების საშუალება, ვიდრე არ მოვიხმართ მას საქმეში

სარეპეტიციო პროცესის დროს ჩვენ ვაკვირდებით სწორედ ფიზიკურ მოქმედებასა და ემოციას, რომელსაც გვაძლევს ჩვენ ნიღაბი და მასზე აღბეჭდილი გამოსახულება და არა ტექსტს, რომელიც მხოლოდ ინფორმაციის მატარებელია, და სულაც არ არის სავალდებულო მისი გამოყენება. უმჯობესია კიდევ, სავარჯიშოების გაკეთების დროს არ იყოს ტექსტი დასაწყის ეტაპზე.

„გაუცხოების“ პრინციპს ვხვდებით პირანდელოს დრამატურ-გიაშიც, სადაც მკაფიოდ არის დანახული ადამიანის რღვევის და გაორების მდგომარეობანი.³ პირანდელოს აზრით, სიცოცხლე წარმოადგენს მარადიული გაუცხოების პრინციპს. ტრენინგი ნიღბებში – ეს არის ის მეთოდი, რომელიც აძლევს საშუალებას მსახიობის სხეულს, უპასუხოს ნიღბის გამოხატულებას, იძლევა აზროვნების ახლებურ გააზრებას და გადმოცემის საშუალებასაც.

³ bookscafe, Пиранделло, Генрих IV.

ბიბლიოგრაფია:

1. ალექსიძე დ., მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის, თბ., ხელოვნება, 1950.
2. ზარიძემ ვ., ბერტოლდ ბრეხტი, პატარა ორგანონი თეატრისთვის, ხელოვნება, 1982.
3. Африканские маски: что это такое, значения и ритуалы, <https://forma-slova.com/ru/articles/1396-african-masks-what-they-are-meanings-and-rituals>
4. Апоτροпеи, персоны, горгонеионы <https://nplus1.ru/material/2020/04/22/antique-masks>
5. Пиранделло Луиджи, Генрих IV, https://bookscafe.net/book/pirandello_luidzhi-genrih_iv-208618.html
6. Макиавеллизм: что это такое, как проявляется, причины, цели, <https://dnevnik-znaniy.ru/psixologiya/makiavellizm-chto-eto.html>

ნინო (ნუცა) კობაიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი მარინე (მაკა) ვასაძე

ოქსიდის მნიშვნელობა პოსტდრამატულ თეატრში

რეზიუმე

ბოლო წლებში მნიშვნელოვნად შეიცვალა თეატრალური სანახაობა. ის უფრო სადღესასწაულო გახდა, ცოტა საშიშიც - თამაშობს ემოციებზე, გამოუცნობი ფინალებით. პოსტდრამატული შემოქმედება აერთიანებს ხელოვნების სხვადასხვა ფორმას, როგორებიცაა ცეკვა, ვიზუალური ხელოვნება, კინემატოგრაფია, მუსიკა, ციფრული მედია და სხვა. ხშირად გულისხმობს აუდიტორიასთან პირდაპირ კავშირს, მეოთხე კედლის დარღვევას და მაყურებლისთვის უფრო აქტიური მონაწილეობის წახალისებას, ფოკუსირებულია შემსრულებელთა ცოცხალ პერფორმატულ ასპექტებზე. გარდა ამისა, პოსტდრამატული მიმართულება ხაზს უსვამს სხეულის გამოხატვას, ჟესტებს, მოძრაობას, იყენებს არათეატრალურ სივრცეებს და იკვლევს თანადროულ სტრუქტურებს.

პოსტდრამატული თეატრი გარდამავალია ტრადიციულ-

სა და თანამედროვე თეატრებს შორის. ის ორიენტირებულია სიუჟეტზე, პერსონაჟზე, თეატრალური შემოქმედების მრავალმხრივ მიდგომაზე, ტრადიციული დრამატული ელემენტების დეკონსტრუქციაზე, უპირისპირდება თხრობის ტრადიციულ ცნებებს.

თეატრი დღეს უკვე აღარ წარმოადგენს მასობრივ კომუნიკაციის საშუალებას, ის არ ქმნის რაღაც ადვილად გასაყიდს, როგორც თუნდაც კინო. სხვა მხატვრული დარგებისგან განსხვავებით, თეატრი ითხოვს ინდივიდუალურ მატერიალურ და მხატვრულ ფორმებს.

ბევრი პოსტდრამატული ნამუშევარი ეხება თანამედროვე სოციალურ, პოლიტიკურ და კულტურულ საკითხებს, მოიცავს სტილებისა და მიდგომების ფართო სპექტრს, რის გამოც რთულია მისი მოაზრება ერთი კონკრეტული ესთეტიკის ფარგლებში.

პოსტდრამატული თეატრის გაგებისას აუცილებელია მისი დინამიკური ბუნების დადგენა. კონკრეტული სპექტაკლების, კრიტიკული თეორიების და პოსტდრამატული თეატრის ისტორიული ევოლუციის შესწავლა გაამდიდრებს ჩვენს აღქმას ამ ცვალებადი თეატრალური მოძრაობის შესახებ. ასეთი კვლევისა და ანალიზის საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია, ჩავუღრმავდეთ პოსტდრამატული თეატრის მრავალმხრივ სამყაროს, მივიღოთ ღირებული შეხედულებები მის ესთეტიკაზე, ტრადიციებთან მისი ურთიერთობის და საშემსრულებლო

ხელოვნების მომავალი ფორმირების პოტენციალზე.

ჩემს კვლევაში პოსტდრამატული თეატრის შესახებ, ვცდილობ, უფრო ღრმად შევისწავლო პოსტდრამატული დადგმების კონკრეტული მაგალითები, კრიტიკული თეორიები და პოსტდრამატული თეატრის ევოლუცია. ამ ანალიზმა და თეორიული საფუძვლების შესწავლამ, შეიძლება, ხელი შეუწყოს თემის ყოვლისმომცველ გაგებას.

აღნიშნული ნაშრომის მიზანია პოსტდრამატული თეატრის ესთეტიკური ლოგიკის კვლევა.

საკვანძო სიტყვები: პოსტდრამატული თეატრი, ვიზუალური ხელოვნება, დრამატული თეატრი, პოსტმოდერნული თეატრი

ბერტოლტ ბრეხტმა გამოიყენა ტერმინი „დრამატული თეატრი“ („ეპიკური თეატრის“ ნაცვლად). ეს ტერმინი კარგად ასახავს თავად ბრეხტის მთელ შემოქმედებას და წარმოადგენს ახალი ევროპული თეატრის მთავარ მარცვალს.¹ ჯერ კიდევ მე-18-19 საუკუნეებში შეიმჩნევა, რომ მიუხედავად უამრავი ჟესტიკულაციისა და გამოხატვის ფორმისა, ტექსტი, წარმოთქმული სიტყვა რჩება ადამიანის ფიგურის მთავარ მახასიათებლად.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ 60-იანი წლებიდან დაწყებული, თანამედროვე თეატრის ექსპერიმენტული ფორმები სათავეს იღებს ისტორიული ავანგარდის ეპოქიდან. 1900 წლის ისტორიულმა ავანგარდმა, მიუხედავად თავისი რევოლუციური ხასიათისა, მანც შეინარჩუნა „დრამატული თეატრის“ ნიშნები.

ახალი თეატრი აღიარებს ტექსტის უზენაესობას და ცდილობს

¹ Lehmann, Postdramatic Theatre, 2013, p. 32.

მის გადარჩენას ყველანაირი დეფორმაციისაგან. 70-იანი წლების შემდეგ მკაფიოდ შეიმჩნევა მედიის გააქტიურება საზოგადოებრივ ყოველდღიურობაში. ამან განსაკუთრებული როლი ითამაშა თეატრის ცხოვრებაში - გამოჩნდა ახალი და მრავალფეროვანი პრაქტიკა თეატრალურ დისკურსში, რომელიც განისაზღვრება როგორც პოსტდრამატული თეატრი.

უხეშად რომ ვთქვათ, 70-90-იანი წლების თეატრი პირდაპირ ითხოვს „პოსტმოდერნულის“ წოდებას. მიიჩნევა, რომ პოსტმოდერნული თეატრი მოკლებულია დისკურსს, რის გამოც მასში გამეფებულია მედიტაცია, რიტმები და ტონები. ამას ემატება ნიჰილიზმი და გროტესკული ფორმები, ცარიელი სივრცე, დუმილი. პოსტდრამატული თეატრისთვის ნაცნობია არა მხოლოდ „ცარიელი“, არამედ გადატვირთული სივრცეც, რა თქმა უნდა, ის შეიძლება იყოს ნიჰილისტურიც და გროტესკულიც.

თანამედროვე პრაქტიკის მრავალი მონახაზი, რომელსაც პოსტდრამატულს უწოდებენ, დაწყებული „გამომსახველობითი თეატრიდან“ დამთავრებული თეატრის ტექნიკური მხარეებით, არავითარ შემთხვევაში არ გამოხატავს რაიმე განსხვავებას კლასიკური მოდერნიზმისგან, უბრალოდ უარს ამბობს დრამატული ფორმების მოძველებულ ტრადიციებზე.

მედსართავი „პოსტდრამატული“ შეიძლება გამოიყენებოდეს იმ თეატრებთან მიმართებაში, რომლებიც გასული არიან დრამის საზღვრებიდან, თუმცა, ეს სულაც არ ნიშნავს დრამის აბსტრაქტულ უარყოფას ან უბრალო სურვილს, ზურგი შეაქციო ტრადიციულ დრამას. დრამის „შემდგომ“ ნიშნავს, რომ „ნორმალურ“ თეატრში ის შემონახულია სტრუქტურის სახით. მხოლოდ იმ სტრუქტურის სახით, რომელსაც ასე ძალიან მიეჩვია მაყურებელი.

პოსტდრამატული თეატრი შეიძლება დაახასიათო, როგორც დრამატული ორგანიზმის წევრი. დანართი - „პოსტ“ მიანიშნებს, რომ რაღაც კულტურა თუ რაღაც მხატვრული პრაქტიკა გამოვიდა მოდერნიზმის ჰორიზონტიდან.² ასეა მიღებული ყველგან და, მიუხედავად ყველაფრისა, ის მაინც არ კარგავს მათთან კავშირს, იქნება ეს „უარყოფა“, „ომის გამოცხადება“, „გათავისუფლება“ ან უბრალოდ „გადახვევა“. ზუსტად ასე უნდა ვისაუბროთ „პოსტდრამატულ“ თეატრზეც. „პოსტდრამატულ“ თეატრს ვერ გან-

² Lehmann, Postdramatic, Theatre, 2013, p. 076.

ვიხილავთ, თითქოს მას ბრეხტთან საერთო არაფერი ჰქონდეს, მაგრამ, ამასთან ერთად, ითვალისწინებს რა ბრეხტის მოთხოვნებს თეატრის მიმართ, ეს თეატრი ველარ კმაყოფილდება იმ პასუხებით, რომელთაც ადრე გვაძლევდა ბრეხტი.

იმის მტკიცება, რომ „პოსტდრამატული“ თეატრი საჭიროებს კლასიკურ ნორმებს, რომ ასეთი გზით დაიმკვიდროს საკუთარი იდენტობა, ეფუძნება მისი არსებობის გარეგნულ ოპტიკას და შინაგანი ესთეტიკური ლოგიკის შერწყმას. სინამდვილეში, სწორედ კლასიკური კონცეფცია, რომელიც შემდგომ ტრადიციების ძალისხმევით გადაიქცევა ხოლმე ესთეტიკურ ნორმად, ძნელად მოსაცილებელი ხდება.

ყოველდღიური კრიტიკა გვაიძულებს, ახალი თეატრი განვიხილოთ დრამის კატეგორიის დაპირისპირების პრიზმაში. მოთხოვნილება მოქმედებისკენ, ინტრიგისკენ, გართობისკენ და დაძაბულობისკენ არის ტრადიციული დრამის ესთეტიკური ნორმა. ახალი თეატრი ცდილობს თავი დააღწიოს ამ ნორმებს. თვითონ „დაძაბულობა“, როგორც კრიტერიუმი, შედის დრამის კლასიკურ გაგებაში. მიუხედავად იმისა, რომ ეს გვეჩვენება უკვე წარსულად და არქაულად, თეატრისა და კინოსგანაც მაყურებელი სწორედ ამას ითხოვს, როგორც გასართობ ჟანრს – „დაძაბულობა“ ახალ თეატრში მიდის ისეთი ქმედებისკენ, რომელიც დაკავშირებულია რაღაცის „გადარწმუნებასთან“.

თუ ტექსტები და სასცენო მოქმედებები აღიქმება, როგორც დრამატული ქმედების „დაძაბულობის“ მოდერნი, მაშინ თეატრალური ესთეტიკა და ნამდვილი თეატრალური აღქმა უკანა პლანზე გადადის. ახალი თეატრი იწყება ამ ჯადოსნური სამკუთხედის – დრამის, მოქმედებისა და მიმბაძველობის – რღვევით. ამ სამკუთხედის შიგნით თეატრი იჩაგრება დრამისგან, თვითონ დრამა – დრამატიზებული შინაარსისგან, ხოლო ეს შინაარსი – რეალურისგან მუდმივი გადახვევებითა და გამოძრომით.

თეატრი და დრამა ყოველთვის იყვნენ და არიან ერთმანეთთან ძალიან დაძაბულ ურთიერთობაში. ამ ურთიერთობის კარგად გააზრება აუცილებელი პირობაა თანამედროვე თეატრის არსის გასაგებად. პოსტდრამატული თეატრის გაგება იწყება იქიდან, თუ რა ხარისხით თავისუფლდება თეატრი დრამის მრავალმხრივი დამოკიდებულებიდან. ამ მიზეზით დრამის ჟანრობრივი ისტორია

ნაკლებ საინტერესოა, ვინაიდან ევროპაში თეატრი ორგანულად იყო მიბმული დრამაზე, ამიტომ დღევანდელი თეატრის დასახასიათებლად ვიყენებთ ტერმინს „პოსტდრამატული“ და ეს არ ნიშნავს მხოლოდ დრამის ტექსტის ცვლილებას, არამედ გამოხატულების თეატრალური ფორმების ცვლილებასაც.

პოსტდრამატულ თეატრში ტექსტი, რომელიც სცენაზე იდგმება (თუ ასეთი რამ საერთოდ არსებობს), წარმოადგენს მხოლოდ თანაბარუფლებიან ელემენტს ჟესტიკულაციასთან, მუსიკასთან და სხვა ვიზუალურ ეფექტებთან ერთად და გვევლინება, როგორც ერთი მთლიანობა. განხეთქილება ტექსტის დისკურსსა და თეატრის დისკურსს შორის ხსნის გზას, რომელსაც მივყავართ მათი ურთიერთობის გაუცხოებასა და საბოლოო დაცილებისკენ.

გაუცხოებისა და დაცილების ნელი პროცესი შეიმჩნევა თეატრის მთელი ისტორიის განმავლობაში. ეს არ არის ახალი მოვლენა, რაც უბრალო დაკვირვებითაც ჩანს: ჯერ თეატრი შეიქმნა, აღმოცენდა რიტუალებიდან, იღებს ცეკვებიდან მიმეტურ ფორმებს, პოულობს გამოხატვის სრულიად განსაკუთრებულ საშუალებებს ყოველგვარი დამწერლობის გარეშე.

როგორც ჩანს, რიტუალური თეატრალური ფორმები მისი განვითარების ადრეულ სტადიებში, თავისი ნიღბებით, კოსტიუმებითა და რეკვიზიტებით, გადმოსცემდნენ ეფექტურად დამუხტულ პროცესებს იმგვარად, რომ მუსიკა და ცეკვები მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მსახიობების როლებთან და ეს მოტორიკა, სადაც სხეული გადასცემდა ნიშნებს, უკვე თავად შეიცავდა თავისებურ ტექსტს. თეატრის ლიტერატურის განვითარებისას ყველაფერი იცვლება. აქ ტექსტი ხდება დომინანტი და ყველაფერზე ბატონობს. ეს იერარქია საუკუნეებია გრძელდება და ამას არავინ უარყოფს.

პოსტდრამატული თეატრი წარმოადგენს მნიშვნელოვან ევოლუციას და გადახვევას ტრადიციული დრამატული ფორმებისგან, რომელიც განასახიერებს პარადიგმის ცვლილებას თეატრალურ ლანდშაფტში. ტერმინი „პოსტდრამატული“ აღიარებს დრამის ისტორიულ ფესვებს და აპროტესტებს მის ჩვეულებრივ საზღვრებს.

ევროპული თეატრის კონტექსტში, რომელიც უპირატესად იმართებოდა დრამის პრინციპებით, როგორც თეორიულად, ასევე პრაქტიკულად, ტერმინი „პოსტდრამატული“ არსებითი ხდება უახლესი მოვლენების თეატრალურ წარსულთან შედარებისას. ეს ტერმინი ხაზს უსვამს თეატრალური გამოხატვის საშუალებების

ცვლილებას. პოსტდრამატული თეატრის ფორმებში დადგმული ტექსტი იღებს ჟესტურ, მუსიკალურ, ვიზუალურ ან სხვა ურთიერთდაკავშირებულ ფორმებს. ეს მიდგომა იძლევა მნიშვნელოვანი განსხვავების საშუალებას ტექსტისა და თეატრის დისკურსს შორის.³

პოსტდრამატული თეატრი აპროტესტებს ტრადიციულ თხრობას, ხშირად შეიცავს ფრაგმენტულ, აბსტრაქტულ ტექსტებს. ძირითადად აგებულია ტექსტური ელემენტების კომბინაციით, არავერბალური კომუნიკაციით და აუდიტორიის ჩართულობით. აფასებს მაცურებლის გამოცდილებას და ემოციურ რეაქციას, ისინი არ არიან უბრალო დამკვირვებლები, არამედ აქტიური, მნიშვნელოვანი მონაწილეები ხდებიან. ტექსტის ფრაგმენტულობა ხელს უწყობს მაცურებელს ჩაერთოს სპექტაკლში უფრო ღრმა დონეზე და დაამყაროს პირადი კავშირები. აუდიტორია დიალოგშია მსახიობებთან, რაც გავლენას ახდენს თავად შესრულებაზე და ტექსტის მნიშვნელობაზე.

პოსტდრამატული თეატრი აძლევს მაცურებელს უფლებას, გააკეთოს საკუთარი არჩევანი იმის შესახებ, თუ რა არის მნიშვნელოვანი სპექტაკლში. რაც ხელს უწყობს კრიტიკულ აზროვნებას, მისი მნიშვნელობის უფრო ღრმა გაგებას.

დასასრულს მინდა ვთქვა, რომ მაცურებლის აქტიური ჩართულობა განუყოფელი ნაწილია პოსტდრამატულ თეატრში ტექსტის მნიშვნელობის გასაგებად. იგი გარდაქმნის ყურების აქტს მონაწილეობით, სადაც ინტერპრეტაცია არის ერთობლივი და ღია პროცესი.

პოსტდრამატული თეატრის გაგებისას აუცილებელია მისი დინამიკური ბუნების დადგენა. კონკრეტული სპექტაკლების, კრიტიკული თეორიების და პოსტდრამატული თეატრის ისტორიული ევოლუციის შესწავლა გაამდიდრებს ჩვენს აღქმას ამ ცვალებადი თეატრალური მოძრაობის შესახებ. ასეთი კვლევისა და ანალიზის საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია, ჩავუღრმავდეთ პოსტდრამატული თეატრის მრავალმხრივ სამყაროს, მივიღოთ ღირებული შეხედულებები მის ესთეტიკაზე, ტრადიციებთან მისი ურთიერთობის და საშემსრულებლო ხელოვნების მომავალი ფორმირების პოტენციალზე.

³ Lehmann, Postdramatisches, Theater, 2013, p. 075.

ბიბლიოგრაფია:

1. Lehmann H., Postdramatisches Theater, 2013.
2. The Evolution Of Modern Theater, 2023, <https://forum-theatre.com/what-is-modern-theatre-like/>
3. კობაიძე, ნინო. პოსტდრამატული თეატრი (ჰანს-ტინს ლემანის მიხედვით), 2019, <https://nutsatso.blogspot.com/>

თამთა ქაჯაია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ლაშა ჩხარტიშვილი

ახალი დრამის ინტერპრეტაციის საკითხი სოფო ძელბაქიანის სპექტაკლში „ფრეკენ შული“

რეზიუმე

ევროპაში XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში დაიწყო დიდი ძვრები ხელოვნებაში. მათ შორის, სათეატრო ხელოვნებაშიც, რამაც განაპირობა ახალი მიმდინარეობის ჩამოყალიბება. „ახალ დრამად“ წოდებული ეპოქა უპირისპირდება უკვე არსებულ, დამკვიდრებულ ბურჟუაზიულ გემოვნებას, ტრადიციას და გვიანდელ რომანტიზმს.

„ახალი დრამა“ - პირობითი აღნიშვნაა იმ უმნიშვნელოვანესი ნოვაციებისა, რომლებიც ევროპულ დრამატურგიასა და თეატრში 1860-1890-იან წლებში განხორციელდა. ახალი დრამა ჩაისახა როგორც სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამატურგია, რომელიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სალიტერატურო პროზაში მიმდინარე პროცესებთან. ის ორიენტირებული იყო ბუნებრიობაზე, რეალობის შეუღამაზებელ ასახვაზე, ადამიანის საქციელების სოციალურ-

რი თუ ფსიქოლოგიური საფუძვლების ჩვენებაზე. თეატრში წინა პლანზე წამოიწია საზოგადოებისათვის აქტუალურმა თემებმა. „ახალი დრამა“ დაუპირისპირდა ბურჟუაზიულ, გემოვნებას და გვიანი რომანტიზმის გლამურულ ესთეტიკას. დამკვიდრებული მელოდრამატული რეპერტუარისგან განსხვავებით, მან სცენაზე ახალი სოციალური ტიპები გამოიყვანა და ხაზი გაუსვა ადამიანის არსებობის დრამატიზმს.

ტექნიკურმა პროგრესმა, როგორც გლობალურმა მოვლენამ და ცნობიერების ჰორიზონტის გაზრდამ გამოიწვია კონფლიქტების „გაშლა“ და ლიტერატურასა თუ დრამატურგიაში წინა პლანზე წამოსწია ახალი სოციალური ტიპები, ახალი ეპოქის გმირები, ახალი დროის ახალი ადამიანი ახალი მსოფლმხედველობითა და მისწრაფებებით.

საკვანძო სიტყვები: ავგუსტ სტრინდბერგი, ახალი დრამა, ნატურალიზმი, სიმბოლიზმი, ფრეკენ შული

თანამედროვე ხელოვნების (Modern ART, 1860-1970) პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებს აერთიანებს ექსპერიმენტებისადმი სწრაფვა და ტრადიციების უგულბეღეყოფა, ერთგვარი უარყოფა, განადგურება.

ევროპულ თეატრში XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში დაიწყო დიდი ძვრები ხელოვნებაში. მათ შორის, სათეატრო ხელოვნებაშიც, რამაც განაპირობა ახალი მიმდინარეობის ჩამოყალიბება. „ახალ დრამად“ წოდებული ეპოქა უპირისპირდება უკვე არსებულ, დამკვიდრებულ ბურჟუაზიულ გემოვნებას, ტრადიციას და გვიანდელ რომანტიზმს.

„ახალი დრამა“ - პირობითი აღნიშვნაა იმ უმნიშვნელოვანესი ნოვაციებისა, რომლებიც ევროპულ დრამატურგიასა და თეატრში 1860-1890-იან წლებში განხორციელდა. ახალი დრამა ჩაისახა როგორც სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამატურგია, რომელიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სალიტერატურო პროზაში მიმდინარე პროცესებთან. ის ორიენტირებული იყო ბუნებრიობაზე, რეალობის შეუღამაზებელ ასახვაზე, ადამიანის საქციელების სოციალური თუ ფსიქოლოგიური საფუძვლების ჩვენებაზე. თეატრში წინა პლანზე წამოიწია საზოგადოებისათვის აქტუალურმა თემებმა. „ახალი დრამა“ დაუპირისპირდა ბურჟუაზიულ გემოვნებას და გვიანი რომანტიზმის გლამურულ ესთეტიკას. დამკვიდრებული მელოდრამატული რეპერტუარისგან განსხვავებით, მან სცენაზე ახალი სოციალური ტიპები გამოიყვანა და ხაზი გაუსვა ადამიანის არსებობის დრამატიზმს.

ტექნიკურმა პროგრესმა, როგორც გლობალურმა მოვლენამ და ცნობიერების ჰორიზონტის გაზრდამ, გამოიწვია კონფლიქტების „გაშლა“ და ლიტერატურასა თუ დრამატურგიაში წინა პლანზე წამოსწია ახალი სოციალური ტიპები, ახალი ეპოქის გმირები, ახალი დროის ახალი ადამიანი ახალი მსოფლმხედველობითა და მისწრაფებებით.

ახალი დრამის ფუძემდებელ-წარმომადგენლებად მიიჩნევენ XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში სრულიად განსხვავებული მსოფლმხედველობისა და სტილის მქონე დრამატურგებს: ფრანგ ბრიეს, გერმანელ ჰაუპტმანსა და ზუდერმანს, ავ-

სტრიელ ვედეკინდს, შვედ სტრინდბერგს, ბრიტანელ შოოს, ესპანელ ბუანევენტეს, რუს ტოლსტოისა და ჩეხოვს... „ახალი დრამის“ შემქმნელთაგან განსაკუთრებით გამოირჩევა მის საწყისებთან მდგომი დრამატურგის – ჰენრიკ იბსენის მონუმენტური ფიგურა.

ახალი თეატრალური პრაქტიკის განვითარებასა და დამკვიდრებაში დიდი წვლილი მიუძღვის რეჟისორებს: ლუდვიგ კორნეკს, ანდრე ანტუანს (პარიზის „თავისუფალი თეატრი“), ოტო ბრამსს (ბერლინის „თავისუფალი სცენა“) და სხვებს. მათ დრამატურგიაში შეცვალეს არა მხოლოდ შინაარსი და პრობლემატიკა, არამედ ფორმაც. ისინი დაუპირისპირდნენ საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ და მყარად დამკვიდრებულ ძველ თეატრალურ სისტემას. მაგრამ ყველაფერი ერთიანად არ მომხდარა. მაგალითად, ჰენრიკ იბსენმა დრამის რეფორმა მისი შინაარსობრივ-პრობლემატური ასპექტების შეცვლით განახორციელა, ხოლო ამისათვის ტრადიციული დრამატურგიული ფორმა გამოიყენა. იბსენის შემოქმედებაში ვხვდებით რომანტიზმის, სიმბოლიზმის, ნატურალიზმის ელემენტებსაც, თუმცა წამყვანი ადგილი ადამიანის გამოღვიძებულ ცნობიერებას უკავია.

ცნობიერების ჰორიზონტის მკვეთრ განვითარებასა და გაფართოებასთან ერთად, ადამიანებმა თავიანთ მსოფლმხედველობასა თუ ყოველდღიურ ცხოვრებაში არსებული მრავალი წინააღმდეგობა აღმოაჩინეს. სწორედ ამან განაპირობა ლიტერატურასა თუ თეატრში მძაფრი მორალურ-ფილოსოფიური თუ სოციალური კონფლიქტების „გაშლა“ – სიმართლესა და სიცრუეს, ყოფიერებასა და აზროვნებას, თვითშეგნებასა და საქციელს შორის. ყოველივე ეს იბსენის ფსიქოლოგიურ თუ სიმბოლისტურ დრამაში აისახა.

თეატრის ისტორიაში, ავგუსტ სტრინდბერგი, უპირველეს ყოვლისა, შევიდა როგორც დრამატურგი, თუმცა, რეალურად, ის თანამედროვე სცენის რეფორმატორიც იყო და თეატრზე საკმაოდ საინტერესო შეხედულებები ჰქონდა. მის ნააზრევში შეგვიძლია მრავალი განსხვავებული სათეატრო ესთეტიკის ელემენტი აღმოვაჩინოთ, ერთი მხრივ, ის ახლოსაა ნატურალიზმის რეჟისორულ პრინციპებთან, ფსიქოლოგიური თეატრის ხერხებთან, მეორე მხრივ კი – მოდერნისტულ რეჟისურასთან. სრულიად მოულოდნელად, სტრინდბერგი იტალიური კომედია დელ არტეს პრინციპების განახლებას და იმპროვიზაციის ტექნიკის განვითარებასაც კი მოითხოვს.

მისი თეორიული ნააზრევნი, დრამატურგიაზე, სათეატრო ხელოვნებაზე, მის მიზნებსა და ამოცანებზე ჩამოყალიბებულია პიესის შესავალში, რომელიც ახალი დრამის მანიფესტი გახდა – „ფრეკენ ჟული“ (1888), ასევე სტატიაში – „თანამედროვე დრამა და თანამედროვე თეატრი“ (1889) და მემორანდუმში – „ღია წერილი ინტიმურ თეატრს“ (1908).¹

„ფრეკენ ჟული“ შესავალში სტრინდბერგი გამოკვეთილად და ნათლად აყალიბებს თეატრის მნიშვნელობას, აღნიშნავს, რომ თეატრმა დაკარგა ფუნქცია. მსჯელობს იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა შეიცვალოს დრამატურგიის სტრუქტურა, სცენოგრაფიის და განათების პრინციპები, როგორ უნდა მუშაობდნენ მსახიობები, რათა თეატრმა თავისი მნიშვნელობა დაიბრუნოს. ასაბუთებს ახალი დრამის და სასცენო ხელოვნების შექმნის აუცილებლობას, რომელშიც ორგანულად უნდა იყოს შერწყმული კლასიკის საუკეთესო ტრადიციები და თანამედროვე ნოვატორობა.

მსახიობმა, იმისათვის, რომ სრულიად გახსნას პერსონაჟის სახე, ძალიან კარგად უნდა შეისწავლოს პიესა, რადგან პერსონაჟი ხშირად სხვა გმირების რეპლიკებით ხასიათდება. არტისტი ასევე კარგი მსმენელი უნდა იყოს. მას უნდა გააჩნდეს ზომიერებისა და სტილის გრძნობა და უნდა იცოდეს, რა დროს გამოიყენოს ესა თუ ის ხერხი. უნდა ესმოდეს, რომ ფარსიდან წამოღებული მიმიკა უვარგისია დრამისა და ტრაგედიისთვის. „ეფექტის მოსახდენად მიმართული ნებისმიერი ხერხი გაუმართლებელია“.² „მსახიობს რაც შეიძლება მეტი თავისუფლება უნდა მიანიჭოს... არაერთხელ შემინიშნავს გენერალურ რეპეტიციაზე, როგორ ცვლიდა არტისტი ჩემს ჩანაფიქრს. თუკი დავრწმუნდი, რომ მისი თამაში მოფიქრებული მუშაობის შედეგია და მთლიანობაში არ არღვევს მოქმედებას, მსახიობს საშუალებას ვაძლევ ითამაშოს თავის ნებაზე“.³

ტექსტებში სტრინდბერგი წარმოგვიდგება არა მხოლოდ როგორც რეჟისორ-რეფორმატორი თუ დრამატურგი, არამედ როგორც ფილოსოფოსი. მისი აზრით, ყველაფერი ცვალებადია და ოდესმე თეატრიც გაქრება – დადგება დრო, როცა ადამიანები ისე განვითარდებიან, რომ „სასტიკად და ცინიკურად“ შეხედა-

¹ სტრინდბერგი, ლია, 1988, გვ. 14 .

² სტრინდბერგი, ლია, სკანდინავიური, 1992, გვ. 137.

³ იქვე. გვ. 137.

ვენ ცხოვრების სანახაობას. „მომავლის“ ადამიანს სტრინდბერგი „თავდაჯერებულობით აღსავსე“ ადამიანს უწოდებს. ამ ადამიანმა იცის ცხოვრების კანონი, ის თავისუფალია ზედმეტი სენტიმენტებისაგან. სტრინდბერგისათვის ცხოვრებაში ყველაფერი ერთმანეთს ცვლის, რაც ერთისთვის სიკვდილია, სხვისთვის სიცოცხლის დასაწყისი. ამიტომ, მისი აზრით, არ არსებობს ერთგვარი და ცალსახა ბოროტება თუ სიკეთე. ერთი საგვარეულოს დაღუპვა მეორის აღზევებას ნიშნავს, ახალი გვარი დაღუპულის ადგილს იკავებს. ეს კანონი, მისი აზრით, ადამიანური ყოფის ერთ-ერთ უდიდეს ხიბლს ქმნის. „ცხოვრება ხომ არ არის ისე იდიოტურ-მათემატიკურად მოწყობილი, რომ მხოლოდ დიდები ჭამდნენ პატარებს? ასევე, ხშირად ხდება ხოლმე, რომ ფუტკარს შეუძლია მოკლას ლომი ან სულ მცირე, ჭკუიდან გადაიყვანოს“.⁴ თუ სტრინდბერგის ლოგიკას გავყვებით, თეატრის სიკვდილის შემდეგ გაჩნდება რაღაც, რაც თეატრს ჩაანაცვლებს.

ავგუსტ სტრინდბერგმა წამოჭრა ისეთი საკითხები, რომლებიც დღემდე აქტუალობას არ კარგავს. სქესთა შორის დაპირისპირების სიმძაფრე ყველაზე კარგად მის პიესა „მამაში“ ჩანს, ხოლო „ფრეკენ ჟულიში“ ნაჩვენებია ფსიქოლოგიური, სოციალური თუ გენდერული პრობლემატიკა. ეს უკანასკნელი განიხილება, როგორც ნატურალისტური პიესა, რადგან მასში ფსიქოლოგიური, სოციალური თუ გენდერული პრობლემატიკაა წამოჭრილი. ნატურალიზმი, როგორც მიმდინარეობა და როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი მიმართულება, XIX საუკუნის ბოლოს ჩამოყალიბდა. მის სათავეში იდგა ფრანგი მწერალი ემილ ზოლა, რომელიც თავის ექსპერიმენტულ რომანში „ტერეზა რაკენი“ ახალ დოქტრინას აყალიბებს და აცხადებს, რომ „მწერლის სამუშაო მდგომარეობს იმაში, რომ აიღოს ბუნებიდან ფაქტები და გარემოებებისა თუ სოციალური წრის ცვალებადობის მიხედვით შეისწავლოს მათი მექანიზმი“.⁵ ნატურალისტთა აზრით, რომანის ჟანრი უნდა გახდეს მეცნიერული და უნდა აიგოს რეალობის მკაცრსა და მეთოდურ შესწავლაზე. მთავარი არაა შთაგონება, საზოგადოებრივი მოვლენები და ფაქტები ისე უნდა იყოს აღქმული და გაგებული, როგორც საცდელი საგნები. მწერალმა უნდა აჩვენოს ფაქტების მოქმედების

⁴ ჯავახიშვილი, მხატვრული.

⁵ იქვე, ჯავახიშვილი, მხატვრული.

მექანიზმი და მათი ზემოქმედება ადამიანთა ხასიათებზე, გრძობებსა თუ მოვლენებზე.

სტრინდბერგი ემილ ზოლას „ტერეზა რაკენს“ თანამედროვე მწერლობის დიდ მიღწევად თვლის, რადგან სწორედ ამ რომანმა შეუწყო ხელი ნატურალისტური დრამის შექმნას. თუმცა მისი შეხედულებები ზოლასეული კონცეფციისგან განსხვავდება, ის არ ცდილობს ზოლას მსგავსად, ყველაფერი ბიოლოგიური კანონებით ახსნას. „ნატურალისტებმა „ცოდვის“ ცნება ღმერთთან ერთად უარყვეს, მაგრამ საქციელზე პასუხისმგებლობას – სასჯელს, ციხეს ან სასჯელის შიშს, ვერაფრით ვერ უარყოფენ იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ეს ყველაფერი მანც ადგილზე რჩება, მიუხედავად იმისა, ათავისუფლებენ თუ არა ნატურალისტები გმირს პასუხისმგებლობისგან“.⁶

სტრინდბერგის აზრით, ნატურალისტურ დრამაში, ნაჩვენებია უნდა იყოს: ცხოვრებისეული სიმართლე, ადამიანური გრძობის გახსნა, ხასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავება. დრამატურგი აკრიტიკებს ნატურალიზმის იმ წარმომადგენელთა ნაწარმოებებს, ვისთანაც ცხოვრების უბრალო „ფოტოგრაფირება“ მოცემული. მოვლენების სიღრმისეული აღქმა და გაგება, ადამიანის ბუნების შეცნობა ახალი დრამის და ნატურალისტური მიმდინარეობის ერთ-ერთი მთავარი მოტივია. იგი აღნიშნავს: „ეს უკუღმართად გაგებული ნატურალიზმია, რომლის ავტორებსაც მიაჩნიათ, რომ ხელოვნების აზრი მხოლოდ ის არის, რომ ზუსტად ასახოს ბუნების სურათი“.⁷ იგივე მოსაზრება აქვს ავანგარდული ლიტერატურის ბრიტანელ მკვლევარ მარტინ ბერჰაიმს, რომელიც წერს: „ნატურალიზმი ცხოვრების დოკუმენტური ასახვა ნატურალისტური ხერხებით ყოველგვარი შელამაზების გარეშე“.⁸

ცნობილია, რომ სტრინდბერგს ქალების მიმართ ამბივალენტური დამოკიდებულება ჰქონდა, რომელიც ფობიის ხასიათსაც ატარებდა. ის ფაქტი, რომ პერსონაჟი ქალის ბედი თანაგრძობას იწვევს, მხოლოდ ჩვენს სისუსტეზე მიგვანიშნებს, რადგან მის ადგილას წარმოვიდგინოთ თავს. რეჟისორი სოფო ქელბაქიანი სწორედ ამ „ქალთმოძულე“ დრამატურგის პიესის ინსცენირებას გვთავაზობს ათონელის თეატრში.

⁶ სტრინდბერგი, რომანი, 2013, გვ. 184.

⁷ სტრინდბერგი, ღია, სკანდინავიური, 1992, გვ. 150.

⁸ Banham, Martin, The Cambridge, 1998.

სპექტაკლში, სცენაზე ვხედავთ სამზარეულოს გრძელ მაგიდას, რაზეც განთავსებულია ყველა ის საჭირო რეკვიზიტი, რაც პიესაშია აღწერილი. დამატებულია შუშის გამჭვირვალე ყუთი, რომელიც ასოციაციურად აკვარიუმის წარმოდგენას გვიქმნის. მარცხნივ კედელზე მრგვალი სარკეა, სადაც გამოსახულია ხელის მტევანი ანთებული ცეცხლით, იგი თითქოს უხილავი პერსონაჟია და პერიოდულად მიგვანიშნებს იმ ცეცხლზე, რომელიც სცენაზე ტრიალებს და მოსვენებას უკარგავს როგორც მაყურებელს, ისე მსახიობებს. სპექტაკლს კრისტიანას (თაკი მუმლაძე) პერსონაჟი იწყებს, რომელიც პიესის წამძღვარებულ შესავალს გვაცნობს. სტრინდბერგის ქალის ფორმაში განსხეულება, ვფიქრობ, რეჟისორის კიდეც ერთი საინტერესო მიგნებაა. „ფრეკენ ჟულის“ შესავალს მანიფესტის მნიშვნელობა აქვს. სტრინდბერგი დეტალურად აანალიზებს პიესას და ერთგვარ სახელმძღვანელოს იძლევა რეჟისორებისთვის. სოფო ქელბაქიანი ზედმიწევნით მიჰყვება დრამატურგის ინსტრუქციას, თუმცა ინდივიდუალური დეტალებით ქმნის საკუთარ ინტერპრეტაციას.

პერსონაჟების ჩაცმულობა აბსოლუტურად განსაზღვრავს მსახიობების ხასიათს. კრისტიანის შავი კაბა სამზარეულოს წინსაფარში საკმაოდ მოკრძალებული და სადა ჩანს, თუმცა, როგორც კი წინსაფარს იხსნის, ვხედავთ მის გამომწვევ დეკოლტეს, რომელიც საკმაოდ თვალშისაცემია. თაკი მუმლაძის მიერ განსახიერებული პერსონაჟი ზუსტად ასეთია, თითქოს კრისტიანი თავმდაბალი და ღვთისმოშიშია, მაგრამ ამავე დროს ვნებიან მოსამსახურეს ვხედავთ, რომლის მთავარი ინტერესიც დაოჯახებაა.

ირაკლი გოგოლაძე ჟანის საკმაოდ საინტერესო სახეს ქმნის. ნათლად აჩვენებს პერსონაჟის მიზნებსა და მისწრაფებებს. ჟანი სპექტაკლის დასაწყისში თითქოს დაძაბულია და მისი მონოლოგი მცირე მონაკვეთის განმავლობაში მონოტონური და ერთფეროვანია, თუმცა მსახიობი თავისი გმირის საკმაოდ საინტერესო სახეს გვთავაზობს. ირაკლი გოგოლაძე შემოდის გრაფის ჩექმების წმენდით (როგორც პიესაშია), რომელსაც კუთხეში დებს – ამ მიზანსცენით ვხედავთ, როგორც მის სულიერ მონობას ბატონის მიმართ, ასევე სწრაფვას, რომ მასაც ეცვას გრაფისნაირი ჩექმა. პერსონაჟი ცდილობს იყოს კარგად აღზრდილი, განათლებული ახალგაზრდა, რომელიც ფრანგულად ლაპარაკობს, მაგრამ ის მაინც ვერასდროს

გათავისუფლდა მსახურის კომპლექსებისგან და ბოლომდე გრავის ლაქიად დარჩა.

ფრეკენი სკანდინავიის ქვეყნებში გაუთხოვარი ქალისადმი მიმართვის ერთ-ერთი ფორმაა. სპექტაკლის მთავარი გმირი ფრეკენ ჟულიც (ანასტასია ჭანტურაია) ახალგაზრდა გაუთხოვარი ქალია. ზაფხულის ღამის დღესასწაულზე გრავის სასახლის სამზარეულოში ფრეკენ ჟულის სოციალური არჩევანისა და გენდერული ქცევის კონფლიქტს ვხედავთ. ის სახალხო დღესასწაულზე მოსამსახურეებთან და გლეხებთან ერთად ერთობა, ამ სცენას განსაკუთრებულს კომპოზიტორ სანდრო ჩინჩალაძის კომპოზიცია ქმნის. ჟულის ჩაცმულობა პერსონაჟს კიდევ უფრო გამორჩეულს ხდის: ყელამდე შეკრული მუქი ფერის პერანგი, მომდგარი შარვალი და მოკლედ შეჭრილი თმა - თითქოს უსქესო, ფრიგიდულ ქალს წარმოადგენს. დედამისი ძალით გაათხოვეს და შემთხვევით ჩასახული უარყოფილი შვილი მოევლინა ქვეყანას, რომელსაც მემკვიდრეობით მხოლოდ საპირისპირო სქესისადმი სიძულვილი დაუტოვა.

ფრეკენს მამა ყველაფერს ასწავლიდა, რასაც კაცები სწავლობდნენ. სწორედ ის უნდა ყოფილიყო მაგალითი იმისა, რომ ქალი ისეთივეა, როგორც მამაკაცი. ანასტასია ჭანტურაიას სამსახიობო ოსტატობა სპექტაკლს კიდევ უფრო საინტერესოს და განსაკუთრებულს ხდის. ჟულის თითქოს მამაკაცური ქცევები და ამავდროულად ნაზი მორჩილი ქალის როლის თამაში სწორედ ის შერწყმაა, რასაც ავგუსტ სტრინდბერგი ელოდა პერსონაჟისგან, როდესაც მას ქმნიდა. მძაფრი კონფლიქტური სახით მიმდინარეობს ჟანსა და ფრეკენს შორის სქესთა დაპირისპირება. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ვხედავთ ერთმანეთზე გაბატონების სურვილს. ქალი სიძულვილით, ეჭვიანობით, რევანშის ალებისა და ჟანის დამცირების სურვილით გამოირჩევა. პარალელურად გვესმის, როგორ ვერ აპატია თავის საყვარელ ძალღს მამაკაცთან „ლალატი“ და სიკვდილისთვის გაიმეტა უდანაშაულო „ძუკნა დიანა“. ჟანისთან ინტიმური ურთიერთობის შემდეგ ფრეკენი თავის ძალღს ემსგავსება - ვერ აპატიებს საკუთარ თავს, მამაკაცს რომ დანებდა.

პიესაში ჟანის და ფრეკენის გაქცევის დროს ჟულს პატარა ჭივჭავი მიჰყავს თან, სპექტაკლში კი თევზი. ეს მიზანსცენა ბიბლიურ ტექსტს მოგვაგონებს, სადაც ნათქვამია, რომ მხოლოდ თევზი გა-

დარჩა წყალდიდობის დროს, რომელიც ღმერთმა გაგზავნა ხალხის ცოდვებისთვის. სოფო ქელბაქიანის სპექტაკლში კი ვერც ფრეკენი და ვერც მისი თევზი ვერ აღწევენ თავს ცხოვრების ცოდვებს - ჟულის თევზი ჟანის მსხვერპლად იქცევა.

რეჟისორისთვის, ისევე როგორც პიესის ავტორისთვის, ფრეკენი, ჟანი და კრისტიანა ის პერსონაჟები აღმოჩნდნენ, რომლებიც „დამპალ ხეებად“ გვევლინებიან და ახალ ხეებს ზრდის საშუალებას არ აძლევენ. საბოლოოდ ჩვენ ვხედავთ, რომ სოფო ქელბაქიანმა ნაწილობრივ გაიზიარა დრამატურგის შეხედულებები.

დრამატურგს მუდმივად ეცვლება სათეატრო ენისა და გამომსახველობის შესახებ შეხედულებები. მისი შემოქმედების გვიან პერიოდში პიესიდან იღვენება მოქმედება და ის უფრო სტატიკური ხდება. ამის მიუხედავად, შვედი დრამატურგის პიესებისადმი ინტერესი კრიზისულ სიტუაციებში არ განელეებულა, პირიქით, იზრდებოდა - გარდატეხის პერიოდებში, როდესაც მნეობრივ ფასეულობათა გადაფასება ხდებოდა.

ბიბლიოგრაფია:

1. სტრინდბერგი ა., ღია წერილი ინტიმურ თეატრს, სკანდინავიური ესეები. თბ., 1992.
2. თანამედროვე დრამა და თანამედროვე თეატრი. წიგნში სკანდინავიური ესეები. თბ., 1992.
3. Banham, Martin, ed., კემბრიჯის გზამკვლევი თეატრში. კემბრიჯის უნივერსიტეტის გამოცემა. 1998.
4. ჯავახიშვილი ტ., მხატვრული მიმდინარეობები, http://darejanjavaxishvili.blogspot.com/p/blog-page_19.html
5. ქაჯაია თამთა, ძუკნა დიანა, <https://www.theatrelife.ge/zuknadiana>

ლაშა ჩხარტიშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თქანიკური პროგრესი - თეატრის მუდმივი განახლების ინსტრუმენტი

რეზიუმე

პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების და განვითარების 26 საუკუნის მანძილზე სათეატრო ხელოვნება მუდმივად იდგა გამოწვევების პირისპირ, მისი განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზა წინააღმდეგობებით იყო სავსე, რომელთა დაძლევა თეატრისთვის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენდა. სწორედ სათეატრო ხელოვნების წინაშე არსებული გამოწვევები და შექმნილი წინააღმდეგობრიობა, იგივე კრიზისული პერიოდი, ხშირ შემთხვევაში, თეატრს უმუშავებდა, ერთი მხრივ, თვითგადარჩენის ინსტინქტს, ხოლო მეორე მხრივ, განახლების რეფლექსს.

დროთა განმავლობაში, მუდმივად ისმოდა სკეპტიკური მოსაზრებები იმის თაობაზე, რომ თეატრი, როგორც ხელოვნება და სოციალური ინსტიტუცია, კარგავდა აქტუალობას, თავისი მნიშვნელობის მასშ-

ტაბს, თუმცა თეატრი ყოველთვის ახერხებდა არა მხოლოდ გადარჩენას, არამედ გამოწვევებზე ეფექტურ რეაგირებას.

ტექნოლოგიის ეპოქის თეატრში მსახიობის ხელოვნება მაინც აქტუალურ, აუცილებელ და წამყვან კომპონენტად რჩება. მის გარეშე თეატრი წარმოდგენელია, ვინაიდან ის ერთადერთი ცოცხალი ხელოვნებაა და სწორედ ამით განსხვავდება სხვა ხელოვნების დარგებისგან. ამიტომ მსახიობი თანამედროვე თეატრში არის ის იარაღი, რითაც რეჟისორი თავის სათქმელს ამბობს და არა ვიზუალური ეფექტი, რომელიც ქმნის „ვიზუალურ ემოციასაც“.

თანამედროვე მსახიობი ორი პრობლემის წინაშე დგას: ა) იყოს უნივერსალური შესაძლებლობის; ბ) ებრძოდოს ტექნიკურ პროგრესს პირველობის შესანარჩუნებლად. მსახიობის უნივერსალურობის მოთხოვ-

ნა თანამედროვე თეატრში გამოწვეულია იმ პროცესებით, რომლებიც ევროპულ თეატრში მიმდინარეობს. თანამედროვე თეატრის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი მისი ფორმისა და შინაარსის ჰიბრიდულობაა, ხერხებისა და საშუალებების ნაზავი, ამიტომაც ჩვენი ეპოქის მსახიობი მზად უნდა იყოს სხვადასხვა გამოწვევის დასაძლევად.

უახლესი მსოფლიო თეატრი ტექნიკურ პროგრესთან ერთად ვითარდება. თეატრში აისახება მეცნიერული სიახლეები და მიღწევები. თეატრი ეძებს ამბებს, ხან მხიარულს და ხანაც ტრაგიკულს. ის ქმნის ცხოვრების სარკეს. ის არ ღალატობს ტრადიციას, ქმნის ახალს და ავითარებს ძველს.

საკვანძო სიტყვები: ტექნიკური პროგრესი, კიბერ სივრცე, ონლაინ თეატრი, ციფრული თეატრი, რობერ ლეჰაჟი, პანდემია

პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების და განვითარების 26 საუკუნის მანძილზე სათეატრო ხელოვნება მუდმივად იდგა გამოწვევების პირისპირ, მისი განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზა წინააღმდეგობებით იყო სავსე, რომელთა დაძლევა თეატრისთვის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენდა. სწორედ სათეატრო ხელოვნების წინაშე არსებული გამოწვევები და შექმნილი წინააღმდეგობრიობა, იგივე კრიზისული პერიოდი, ხშირ შემთხვევაში, თეატრს უმუშავებდა, ერთი მხრივ, თვითგადარჩენის ინსტინქტს, ხოლო მეორე მხრივ, განახლების რეფლექსს.

დროთა განმავლობაში, მუდმივად ისმოდა სკეპტიკური მოსაზრებები იმის თაობაზე, რომ თეატრი, როგორც ხელოვნება და სოციალური ინსტიტუცია, კარგავდა აქტუალობას, თავისი მნიშვნელობის მასშტაბს, თუმცა თეატრი ყოველთვის ახერხებდა არა მხოლოდ გადარჩენას, არამედ გამოწვევებზე ეფექტურ რეაგირებას.

განსაკუთრებით, გარდამტეხი აღმოჩნდა თეატრისთვის XX და XXI საუკუნეები, როცა კინომ, ტელევიზიამ და ინტერნეტმა სერიოზული კონკურენცია გაუწია მას. თეატრმა ორბიტაზე გაჩენილი კონკურენტები თავის სამსახურში ჩააყენა და მსოფლიო ცივილიზაციის ტექნიკური მიღწევები ეფექტურად გამოიყენა თავის სასარგებლოდ, რითაც სათეატრო ხელოვნებამ საგრძნობი წინსვლა გა-

ნიცადა, მისი შესაძლებლობები გაფართოვდა და სანახაობრივად უფრო მრავალფეროვანი გახდა. ტექნიკური პროგრესის შეჭრამ სათეატრო ხელოვნებას კი არ დაუკარგა მთავარი კოლორიტი, თუ ხიბლი - „ცოცხალი ხელოვნების“ სახით, არამედ პირიქით, უფრო საინტერესო და მიმზიდველი გახდა ის. თეატრის განვითარების არცერთ ეტაპზე „ცოცხალ ხელოვნებას“ უარი არ უთქვამს ტექნიკურ პროგრესზე, პირიქით, სათეატრო ხელოვნება თავის სამსახურში აყენებდა ტექნიკურ პროგრესს. ამის დასტურია ანტიკურ ბერძნულ თეატრში *Deus Ex Machina*, რომელიც პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების პირველივე ეტაპზე წარმოდგენების მნიშვნელოვან ეფექტად (კომპონენტად) იქცა მსახიობის ხელოვნებასთან, მუსიკასთან, რაც მთავარია, დრამატულ ტექსტთან ერთად. მსახიობის ხელოვნება, როგორც გამოსახვის მთავარი საშუალება, დარჩა მაგისტრალური და დომინანტი თეატრში, რომელსაც ფონი შეუქმნა ტექნიკური პროგრესის სხვადასხვა პროდუქტმა და ის, უსულო საგანი - ტექნოლოგიური პროდუქტი (ჰოლოგრაფია) გამოსახულების სახით გახდა მსახიობის პარტნიორი სცენაზე. მსახიობის გვერდით გაჩნდა გამოსახულება (ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-იან წლებში), რომელიც სრულყოფილ და სრულყოფილებიან პერსონაჟად და მსახიობის პარტნიორად მოგვევლინა. გამოწვევამ, რომელიც სათეატრო ხელოვნების აპრობირებულ ხერხად იქცა, გამორჩეული ადგილი დაიკავა თანამედროვე თეატრში. თეატრში ამ გამოწვევის საბოლოოდ დანერგვის თვალსაჩინო მაგალითია კანადელი რეჟისორის, რობერ ლეჰაჟის შემოქმედება, რომელმაც ჯერ კიდევ 1994 შექმნა თეატრალური კომპანია „EX MACHINA“, რომლის მიზანიც არის ძიება და ექსპერიმენტების განხორციელება ტექნოლოგიური სიახლეების და ტრადიციული სათეატრო ფორმების შერწყმის სფეროში. „EX MACHINA“ არის მულტი-დისციპლინარული დასი, რომელიც მსახიობებს, მწერლებს, რეჟისორებს, ტექნიკურ პერსონალს, ოპერის მომღერლებს, თოჯინების თეატრის მსახიობებს, კომპიუტერული გრაფიკის დიზაინერებს, ვიდეო არტისტებსა და მუსიკოსებს აერთიანებს. შემოქმედებითი ჯგუფი მიიჩნევს, რომ „საშემსრულებლო ხელოვნება - ცეკვა, მუსიკა, სიმღერა აუცილებლად უნდა შეერწყას კინემატოგრაფიას, ვიდეო ხელოვნებას, მულტიმედიას. მათი რწმენით - უნდა გაიმართოს შეხვედრები დრამატურგებსა და მეცნიერებს, სცენოგრაფებსა და

არქიტექტორებს, კვებეკის მსახიობებსა და დანარჩენი სამყაროს მსახიობებს შორის. მათ სჯერათ, რომ ამ ურთიერთობების შემდეგ, ნამდვილად ჩამოყალიბდება ხელოვნების ახალი ფორმები. თეატრი მისიწრაფვის ახალი გამოწვევებისაკენ მუდმივად. მისი მიზანია გახდეს ერთგვარი ლაბორატორია, თეატრის ახალი ფორმების ინკუბატორი, რომელიც თანამედროვე მაყურებელს სწორედ ამ ახალი საუკუნის ენაზე დაელაპარაკება“.¹ ტექნიკური პროგრესის მოტრფიალე რეჟისორმა ამ მიმართულებით არაერთი წარმატებული ექსპერიმენტი განახორციელა. რობერტ ლეპაჟი ჩვენი დროის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ოსტატია, რომელიც თეატრში მეცნიერების სიხლეებისა და ახალი გამოცდილების დანერგვის გზით, განავითარა არა მხოლოდ სათეატრო ხელოვნება, არამედ ადამიანის გონებაც.

ტექნიკური პროგრესის ბუმმა ჩვენს საუკუნეში შვა ახალი ტიპის თეატრი, რომელსაც დღეს დასავლეთში „ჰიბრიდულ თეატრს“ უწოდებენ. ციფრული ტექნოლოგიების სამყაროში მსახიობს უამრავი გამოწვევის მიღება მოუხდა, მას გაუჩნდა ახალი პარტნიორი სცენაზე უსულო საგნის, უფრო სწორად, გამოსახულების სახით, რომელიც სერიოზულ კონკურენციას უწევს მას. „გამოსახვის ახალ ფორმებს ნერგავს და ავითარებს უამრავი თეატრალური კომპანია ევროპასა და ამერიკაში, მაგრამ მსახიობის ხელოვნება მაინც წამყვანი და ცენტრალური ფიგურა რჩება ამ მომხიბვლელ თაიგულში. ამ ძიებებმა აჩვენა, რომ მსახიობი ტექნოლოგიურ პროგრესს კი არ შეეწირა, არამედ წარმოიჩინდა. უსულო საგნისა და ცოცხალი მსახიობის პარტნიორობა სცენაზე არც თანამედროვე თეატრისთვის არის უცხო და ახალი. თოჯინების თეატრი (და თეატრის პარამიმკური ჟანრები, ჩრდილების, მარიონეტების თეატრების სახით) მისი მრავალი განშტოებით ამის კარგი მაგალითია, რომლის ისტორიაც რამდენიმე საუკუნეს ითვლის. ამ ხერხებს წარმატებით იყენებენ უახლეს თეატრშიც“.²

ევროპელი თეატრის მკვლევრები კარგა ხანია საუბრობენ ჰიბრიდული თეატრის ერაზე. ჰიბრიდულობა უახლესი თეატრის ერთ-ერთი დომინანტური ტენდენციაა. გაქრა, ფაქტობრივად მოკვდა ჟანრის ცნება უახლეს ევროპულ თეატრში, დაიკარგა საზღვარი

¹ თბილისი, 2013, გვ. 10.

² ჩხარტიშვილი, პანდემია, თეატრი, 2020, გვ. 32.

ვერბალურ და არავერბალურ თეატრს შორის, კლასიკურ და თანამედროვე ბალეტს შორის, მოძრაობისა და ცეკვის თეატრს შორის, დრამატულ და თოჯინურ თეატრს შორის, ფიზიკურ და დრამატულ თეატრს შორის... ევროპაში უახლესი თეატრის, იმავე contemporary theatre-ს ნოვატორულ დადგმებს „ჰიბრიდული თეატრის ხანას“ უწოდებენ. Contemporary performances-ს ასე განმარტავს საერთაშორისო დისკუსიების ცენტრის ქსელის კურატორი კადენ მენსონი (Caden Manson): „ტერმინი „Contemporary performance“ - თანამედროვე სპექტაკლი - გამოიყენება ჰიბრიდული მხატვრული ნაწარმოების აღნიშვნისთვის, როცა თეატრის სფეროები (ცეკვა, ვიდეო ხელოვნება, ვიზუალური ხელოვნება, საშემსრულებლო ხელოვნება და სხვა) ექსპერიმენტულად მოგზაურობენ ერთმანეთში. ზოგჯერ ის ანარქისტულ ქაოსს მოგაგონებთ, მაგრამ ის კომპლექსურ, ინტერაქტიურ-ინტელექტუალურ სისტემას ეფუძნება“.³

დღეს, როგორც არასდროს, თეატრზე, როგორც ცოცხალ ხელოვნებაზე ერთგვარად ძალადობს ტექნიკური პროგრესი. განსაკუთრებით ეს პროცესი თვალშისაცემი გახდა XX საუკუნეში, ხოლო მძაფრად იჩინა თავი პანდემიის პერიოდში, როცა თეატრმა გარკვეული დროის მონაკვეთში დაკარგა ცოცხალი კომუნიკაცია მაყურებელთან და ის მხოლოდ ტექნოლოგიური საშუალებებით გახდა ხელმისაწვდომი. ერთი მხრივ, თეატრმა შეიძინა მაყურებლის შეუზღუდავი, დიდი აუდიტორია, ხოლო მეორე მხრივ, დაკარგა უშუალო კონტაქტი მასთან. პანდემიის დროს მხატვრული პროდუქტი, რომელიც ვირტუალურ სამყაროში იქმნებოდა, ციფრული ტექნოლოგიებით - არ იყო თეატრი. ცოცხალი ხელოვნება გახდა ტექნოლოგიური პროგრესის ძალადობის მსხვერპლი, თუმცა ეს იყო ერთადერთი საშუალება გადარჩენა-არსებობისთვის.

ხელოვნების ახალ თუ ძველ დარგებს შორის საშემსრულებლო ხელოვნება ერთადერთია, რომელიც მაყურებელთან ცოცხალ კომუნიკაციაზეა დაფუძნებული. სწორედ, ცოცხალი ურთიერთობაა მისი ერთ-ერთი მთავარი ძალა. ცოცხალი ურთიერთობის პლატფორმა თეატრს პანდემიამ ჩამოართვა.

ოცდაექვსი საუკუნის წინათ, საბერძნეთში ჩამოყალიბებულმა, ევროპული მოდელის პროფესიულმა, ვერბალურმა, არისტოტელესეულმა თეატრმა განვითარების მრავალსაუკუნოვან პერიოდ-

³ Manson, How do, 2011.

ში აჩვენა, რომ თვითგანახლების, თვითგადარჩენის უნიკალური რესურსი და თვისება აქვს. ისტორიის განმავლობაში არაერთხელ გაჩნდა ჩიხში შესული, უკიდურეს კრიზისში მყოფი სათეატრო ხელოვნების გაუჩინარების ეჭვი. ყველა ეპოქაში თეატრის გადარჩენა სწორედ ტექნიკური პროგრესის ათვისების და მისი სათეატრო ხელოვნებაში დანერგვის საშუალებით ხდებოდა. თეატრი ტექნიკურ პროგრესს, ისე როგორც ცენზურას, თავის სასარგებლოდ, განვითარებისთვის იყენებდა. თეატრში მოღვაწე ბევრი ხელოვანი უსწრებდა კიდევ დროს და ტექნიკურ პროგრესს თეატრის ახალ განზომილებაში გადასასვლელად იყენებდა.

სათეატრო პროდუქტი ცოცხლობს მხოლოდ მაშინ, როცა მას ჰყავს თუნდაც ერთი ცოცხალი მაყურებელი. პანდემიის პირობებში კი, სათეატრო ხელოვნებას შეექმნა ავთენტური ფორმით არსებობის საფრთხე. პანდემიამ წარმოშვა ახალი ტიპის ხელოვნება, რომელიც გამოიხატა თეატრისა და კინოხელოვნებების სინთეზურ, ჰიბრიდულ პროდუქტში, რასაც პირობითად შეგვიძლია „ონლაინ თეატრი“ ვუწოდოთ.

შეიცვალა მოცემულობა: ადრე, თუ სცენაზე ერთ მხარეს ცოცხალი მსახიობი იდგა, ხოლო მეორე მხარეს – მაყურებელი, რომელიც ემოციებს დაუფარავად, საჯაროდ გამოხატავდა, ახლა ერთ მხარეს სპექტაკლის ჩანაწერი (ან ციფრული ფორმატისთვის სპეციალურად დადგმული წარმოდგენა) აღმოჩნდა, ხოლო მეორე მხარეს – საზოგადოება, რომელიც წარმოდგენას ონლაინ, პაუზებით, ან ეპიზოდების მიხედვით ადევნებს თვალს მისთვის მოხერხებულ სივრცეში – ქუჩაში, სახლში, სამსახურში, ტრანსპორტში... არსებობის ასეთი ფორმა ძირეულად, კონცეპტუალურად და რადიკალურად ეწინააღმდეგება თეატრის არსს. თეატრი ყოველთვის უმკლავდებოდა წინააღმდეგობებს, გამოწვევებს, ითვისებდა ტექნოლოგიურ პროგრესს და თავის სასარგებლოდ იყენებდა. მაგრამ, მაყურებელთან უშუალო კომუნიკაციის, ირიბი ან პირდაპირი ინტერაქციის გარეშე, დისტანციურად არასდროს უარსებია. ვირტუალურ სივრცეში გადანაცვლებულმა თეატრმა შვა ახალი ჰიბრიდული მხატვრული პროდუქტი – ონლაინ თეატრი,⁴ სადაც თეატრსა და კინოში

⁴ 2020 წელს, თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო გაერთიანებამ ონლაინ ფორმატში ჩაატარა საერთაშორისო კონფერენცია „თეატრი ონლაინ“, რომელშიც მონაწილეობდნენ სხვადასხვა კონტინენტის თეატრის პრაქტიკოსები და თეორეტიკოსები. მომხსენებლების უმრავლესობა ტერმინს „ონლაინ თეატრი“ – ორ

მუშაობის ხერხები, ფორმები, საშუალებები, მეთოდოლოგია ერწყმის ერთმანეთს, ისე, როგორც აქამდე არასდროს.

ონლაინ პრემიერისთვის მომზადებული თეატრალიზებული კითხვები თუ პავილიონებში დადგმული სატელევიზიო ფილმ-სპექტაკლები აერთიანებდნენ აქამდე ნაცნობ, გამოყენებულ საშუალებებს, რომლებსაც სატელევიზიო დადგმებში ვხვდებოდით.⁵ სწორედ სატელევიზიო თეატრის ახალი, გადამუშავებული ვერსიაა ონლაინ თეატრი, რომელიც სათეატრო პროდუქტის კომპიუტერისა და ინტერნეტის საშუალებით გავრცელებას ნიშნავს. უკრაინელი მკვლევარი ანნა კურიჩნაია ამ საკითხზე წერს: „ჩნდება კითხვა: არის თუ არა „ონლაინ თეატრი“ ახალი ფენომენი თეატრისთვის? ან, სავსებით სავარაუდოა, რომ საუბარია სატელევიზიო სპექტაკლების მივიწყებული ჟანრისა და ტრადიციის აღორძინებაზე, რომელიც დროთა განმავლობაში განდევნილ იქნა სატელევიზიო ეთერებიდან მხატვრული დონის მკვეთრი ვარდნისა და დაბალი (არამომგებიანი) რეიტინგის გამო“.⁶ ონლაინ თეატრს, ცხადია, ბევრი აქვს საერთო სატელევიზიო თეატრთან, მაგრამ ის მაინც, თვისებრივად განსხვავებული მოვლენაა. ონლაინ თეატრი აჩენს სხვა პერსპექტივას სათეატრო ხელოვნებაში.

2007 წელს, მკვლევარმა და რეჟისორმა ნადია მასურამ (Nadja Masura) მერილენდის უნივერსიტეტში (აშშ, ვაშინგტონი) დაიცვა დისერტაცია თემაზე „ციფრული თეატრი“. ნაშრომში ავტორი განიხილავდა გზებს, რომლებითაც ციფრულ ტექნოლოგიებს – როგორებიცაა ანიმაცია, ვიდეო, მოძრაობის გადაღება/სენსინგი და ინტერნეტ მაუწყებლობა – გამოიყენებდნენ ცოცხალ დადგმაში ცოცხალ მსახიობებთან ერთად.

„ციფრული თეატრი არის თეატრის სახეობა, რომელიც იყენებს როგორც „ცოცხალ“ მსახიობებს, ასევე მაყურებელს ციფრულ მედიასთან ერთად, რათა შექმნას ხელოვნების ჰიბრიდული ფორმა,

კონტექსტში იყენებდა: 1. პანდემიამდე დადგმული სპექტაკლის ვიდეო ჩანაწერის ლაივსტრიმის საშუალებით ჩვენებისას; 2. პანდემიის პერიოდში დისტანციურად მომზადებული სპექტაკლების ონლაინ პრემიერებზე საუბარში.

⁵ პირველ სატელევიზიო დადგმებს საფუძველი ჩაუყარა „სავარძლის თეატრმა“ (Armchair Theatre), რომელიც ბრიტანეთის ეროვნული ტელევიზიის ეთერში გადიოდა ანთოლოგიური სერიების სახით, 1956-1972 წლებში.

⁶ Kurinnaya, theater, new opportunities, 2020, გვ. 86.

რომელიც აცოცხლებს თეატრს თანამედროვე მაცურებლისთვის“;⁷ – წერს მასური. მის სპექტაკლებში გამოყენებული ტექნოლოგიები მოიცავდა: ვიდეო კონფერენციას, მედია პროექციას, MIDI კონტროლს, მოძრაობის გადაღებას, VR ანიმაციასა და AI-ს (ხელოვნურ ინტელექტს).

ციფრული ტექნიკის, ახალი ტექნოლოგიების გამოყენებას სცენაზე დიდი ტრადიცია აქვს. ამ მხრივ, ალსანიშნავია, ერვინ პისკატორის, იოსებ სვობოდას, გორდონ კრეგის, კოტე მარჯანიშვილის, ფუტურისტი არტისტების ძიებები და მიღწევები. ციფრულმა თეატრმა კი ახალი შესაძლებლობები და ექსპერიმენტების მოტივაცია გააჩინა თანამედროვე თეატრის არტისტებში, რადგან მას შეუძლია როლების და მათი შემსრულებლების შერწყმა, მოქმედების ადგილის დეფინიცია, წარმოდგენის განსხვავებული ვიზუალიზაცია...

სწორედ სატელევიზიო და ციფრული თეატრის ჰიბრიდია ონლაინ თეატრი, რომელიც ძნელია მიაკუთვნო როგორც თეატრს, ისევე კინოხელოვნებას. რადგან ონლაინ თეატრში კონცეპტუალურად ირღვევა ხელოვნების ორივე დარგის კანონები.

ამ პროცესს მექსიკელმა მეცნიერმა, კულტურის ექსპერტმა მონიკა ბაიონერო დიასმა სათეატრო დიფუზია უწოდა. იგი წერს: „ახლა ყალიბდება ახალი სასცენო ენა, რომელიც საშუალებას მისცემს თეატრს იპოვოს ახალი არხები, გზები. სათეატრო დიფუზიის პერიოდში თეატრი ეძებს ახალ პლატფორმებს მაცურებელთან შესახვედრად“...⁸

დისტანციურ რეჟიმში მომზადებული სპექტაკლებში მსახიობები კამერების წინ სათეატრო ხერხებით თამაშობენ. როლის შესრულება არ არის უწყვეტი პროცესი. როგორც თეატრში, სპექტაკლის მომზადებაში ერთგვიან პროფესიონალი ოპერატორები და თეატრის რეჟისორები, რომლებიც იქცევიან არაპროფესიონალ კინორეჟისორებად. შესაბამისად, კომპიუტერების, სმარტფონების ეკრანებზე ჩვენ თვალს ვადევნებდით კინოსპექტაკლებს, ცოცხალი კომუნიკაციის გარეშე. მსახიობებსა და მაცურებელს შორის კომუნიკაციამ გადაინაცვლა ვირტუალურ სივრცეში, სადაც მაცურებელი ოვაციას გამოხატავს არა ცოცხლად, როგორც თეატრში, არამედ, ვირტუალურად გრაფიკული ემოციების საშუალებით. მსა-

⁷ Masura, Digital Theatre.

⁸ Diaz Bajonero, Theater, 2020, გვ. 16.

ხიობები და დამდგმელი ჯგუფი მაყურებლისგან უკუკავშირის იღებს. ამასთან დაკავშირებით, თეატრის მკვლევარი ემილია დემენცოვა წერს: „თეატრებმა და თეატრის პრაქტიკოსებმა უნდა აირჩიონ საუკეთესო ინსტრუმენტები სთრიმინგისა და სხვა ონლაინ პროექტებისთვის. თითოეულ პლატფორმას აქვს თავისი უპირატესობები და ნაკლოვანებები, როგორც მხატვრული, ასევე პრაქტიკული თვალსაზრისით. ხელმისაწვდომობა და კონტაქტი აუდიტორიასთან დღეს, როგორც არასდროს, ყველაზე მნიშვნელოვანია. ახლა გაჩნდა შანსი, ახალი გამოწვევის წყალობით, რომ თეატრებმა მიიპყრონ მაყურებლის ყურადღება, რომელიც ადრე სხვა თეატრებს ამჯობინებდა“.⁹

ონლაინ თეატრში იკარგება მთავარი – ენერჯის გაცვლის პროცესი. შეუძლებელია რაკურსის შერჩევა, რადგან რეჟისორი და ოპერატორი გთავაზობენ რაკურსს, მაყურებელი კი იძულებულია, ეს მიიღოს.

ტექნოლოგიის ეპოქის თეატრში მსახიობის ხელოვნება, მსახიობი თეატრში მაინც აქტუალურ, აუცილებელ და წამყვან კომპონენტად რჩება. მის გარეშე თეატრი წარმოუდგენელია, ვინაიდან ის ერთადერთი ცოცხალი ხელოვნებაა და სწორედ ამით განსხვავდება სხვა ხელოვნების დარგებისგან. ამიტომ მსახიობი თანამედროვე თეატრში არის ის იარაღი, რითაც რეჟისორი თავის სათქმელს ამბობს და არა ვიზუალური ეფექტი, რომელიც ქმნის „ვიზუალურ ემოციასაც“.

თანამედროვე მსახიობი ორი პრობლემის წინაშე დგას: ა) იყოს უნივერსალური შესაძლებლობის; ბ) ებრძოდეს ტექნიკურ პროგრესს პირველობის შესანარჩუნებლად. მსახიობის უნივერსალურობის მოთხოვნა თანამედროვე თეატრში გამოწვეულია იმ პროცესებით, რომლებიც ევროპულ თეატრში მიმდინარეობს. თანამედროვე თეატრის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი მისი ფორმისა და შინაარსის ჰიბრიდულობაა, ხერხებისა და საშუალებების ნაზავი, ამიტომაც ჩვენი ეპოქის მსახიობი მზად უნდა იყოს სხვადასხვა გამოწვევის დასაძლევად.

უახლესი მსოფლიო თეატრი ტექნიკურ პროგრესთან ერთად ვითარდება. თეატრში აისახება მეცნიერული სიახლეები და მიღწევები. თეატრი ეძებს ამბებს, ხან მხიარულს და ხანაც ტრაგიკულს,

9 Dementsova, Theatre, 2020, გვ. 34.

ის ქმნის ცხოვრების სარკეს. ის არ ღალატობს ტრადიციას, ქმნის ახალს და ავითარებს ძველს.

ბიბლიოგრაფია:

1. თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის კატალოგი, თბ., 2013;
2. ჩხარტიშვილი ლ., თეატრი მორიგი განახლების პირისპირ, ანუ ჰიბრიდული თეატრის ერა იწყება? <https://www.theatrelife.ge/teatrimorigamocvevispirispir> [გადამოწმებულია: 25.09.2023].
3. ჩხარტიშვილი ლ., თეატრი კარანტინში, <https://www.theatrelife.ge/teatrikarantinsi> [გადამოწმებულია: 25.09.2023].
4. ჩხარტიშვილი ლ., მთვარისკენ სწრაფვის და მასზე ცხოვრების ასახვის თავისებურებები უახლეს სათეატრო ხელოვნებაში (რობერტ ლეპაჟის „მთვარის შორი მხარე“ და კლაუს გუთის „ბოჰემა“ სპექტაკლების მაგალითზე), <http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2020/02/blog-post.html> [გადამოწმებულია: 25.09.2023].
5. ჩხარტიშვილი ლ., პანდემია და თეატრი ახალი გამოწვევების პირისპირ, <http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2020/04/blog-post.html> [გადამოწმებულია: 25.09.2023].
6. ჩხარტიშვილი ლ., პანდემია და თეატრი ახალი გამოწვევების პირისპირ, ჟურნ. „თეატრი“, #2, 2020.
7. Chkhartishvili L., Some Aspects Of The Latest Challenges Of Contemporary Theater In Terms Of Technical Progress, Art And Modernity, International Journal Of Arts And Media Researches, #1 (11), 2021.
8. Dementsova E., Theatre will fail in self-isolation: danger as opportunity, (Materials of International scientific online conference „Theater Online“), Baku, Almaty, Tbilisi, 2020.
9. Diaz Bajonero M., Theater has no certainties: reflections from confinement, (Materials of International scientific online conference „Theater Online“), Baku, Almaty, Tbilisi, 2020.
10. Kurinnaya A., THEATER ONLINE: new opportunities and challenges, (Materials of International scientific online conference „Theater Online“), Baku, Almaty, Tbilisi, 2020.
11. Manson, How do you define Contemporary Performance., February 24, 2011.
12. Masura N., Digital Theatre, MITH, College of Arts and Humanities at the University of Maryland, <https://mith.umd.edu/research/digital-theatre/> [გადამოწმებულია: 20.03.2022].

მარინა ხარატიშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

სანდრო ახმეტელის ეროვნული სულისკვამთების ახსნისათვის

(შალვა დადიანის პიესა „თეთნულდის“ მაგალითზე)

რეზიუმე

სანდრო ახმეტელმა ეროვნული კულტურის ფესვებზე ამომზადილი ხელოვნებით შექმნა უნიკალური სათეატრო მოდელი - ახმეტელის „პოლიტიკური თეატრი - ფორუმი“. მისი მაღალი რანგის შემოქმედება ეროვნული კულტურის უნიკალურ თვისებას ავლენს. მან ნაციონალური თეატრის საძირკველზე ისეთივე უნიკალური „შენობა“ ააგო, როგორც ნაციონალური სანახაობითი კულტურა იყო. მისი ადამიანური თვალთახედვა, ამროვნების თავისებურება, მზად აღმოჩნდა ამ სანახაობითი კულტურის თვითმყოფადობის შეთვისებისათვის.

ამაღლებული ხელოვნების ნიმუში შექმნა სანდრო ახმეტელმა შალვა დადიანის პიესა „თეთნულდის“ დადგმით. პიესაში შეურყვნელია თეთნულდი, ძველი სვანეთის შეუვალობის,

სულიერების სიმბოლოა, ხალხის ხსოვნაში გაცოცხლებული ღვთაებაა. პიესის სცენური ვერსიის მთავარი კონფლიქტი სწორედ ძველი და ახალგაზრდა თაობის დაპირისპირებაშია. ძველი თაობისთვის თეთნულდი ხელშეუხებია, ახალგაზრდა თაობა კი იპყრობს მას.

სპექტაკლში ახმეტელმა მთიელები მოქმედ პირად გამოიყვანა - მთა არის ხელშეუხები მოცემულობა და იქ გათამაშებული ტრაგედია ნებისმიერი პიროვნებისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ახმეტელის კვლევის საგანი სწორედ მთა აღმოჩნდა. მთამ ხომ შეინარჩუნა თვითმყოფადობა, ადათ-წესები, ტრადიციები, ეროვნული მენტალიტეტი.

სანდრო ახმეტელის სათეატრო მოღვაწეობა ხალხური შემოქმედების მოტივებით იყო ნასაზრდოები. თეატრალური

ფოლკლორის ხაზი რეფრენად გასდევს მის შემოქმედებას. მან სპექტაკლი „თეთნულდი“ გაიაზრა როგორც „ფოლკლორულ-სარიტუალო სანახაობა“. რეჟისორმა სპექტაკლში მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო ძველი სვანეთის ყოფა-ცხოვრების ამსახველ სცენებს. მან სვანთა ურყევი ტრადიციების, ადათ-წესების ერთგვარი პედალირება მოახდინა და მათი ეთნოსის თავისებურებები მასშტაბურად

საკვანძო სიტყვები: ეროვნული, თვითმყოფადობა, ტრადიციები, ხალხური შემოქმედება, ეთნოსი

მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ კულტურას არაერთი დიდებული ხელოვანი ამშვენებს. მათი ღვაწლი და დამსახურება ერის წინაშე განუზომელია. სანდრო ახმეტელი ერთ-ერთი მათგანია. მან ეროვნული კულტურის ფესვებზე ამოზრდილი ხელოვნებით შექმნა უნიკალური სათეატრო მოდელი - ახმეტელის „პოლიტიკური თეატრი - ფორუმი“. მისი მაღალი რანგის შემოქმედება ეროვნული კულტურის უნიკალურ თვისებას ავლენს.

რაც დრო გადის, მით უფრო აქტუალური ხდება ახმეტელის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტი, სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურის მხატვრულ-ესთეტიკურ ფორმათა ძიებები. თეატრის მკვლევრებმა ჯეროვნად შეაფასეს მისი ღვაწლი, თუმცა მსჯელობა ახმეტელის სათეატრო მოდელის უნიკალურობაზე, მისი მრავალფეროვანი შემოქმედების მნიშვნელობაზე დღემდე არ ცხრება.

სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობა სათეატრო სარბიელზე სამი ასპექტით წარიმართა: მსახიობი, რეჟისორ-ლიდერი და სათეატრო კრიტიკოსი. მისი მოღვაწეობა სამივე მიმართულებით ეროვნული სულისკვთებით გამოირჩეოდა. თავადაც ხომ ეროვნული კულტურის სიყვარულით აღვსილი, მრავალმხრივი, თვითნაბადი ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნება იყო. მის სახელს უკავშირდება ქართული ეროვნული თეატრის განვითარების პრობლემა. მან ეროვნული თეატრის საძირკველზე ისეთივე უნიკალური „შენობა“ ააგო, როგორც ნაციონალური სანახაობითი კულტურა იყო. შეიძლება მთელი მისი შემოქმედება კიდევ ერთი ასპექტით განვიხილოთ - როგორ შეისწავლა და შეისისხლხორცა მან ეროვნული სანახაობითი კულტურის თვითმყოფადობა და დავასკვნათ, რომ

თავად მისი თვალთახედვა, ბუნება, ამროვნების თავისებურება, გრძობათა ბუნება მზად აღმოჩნდა ამ სანახაობითი კულტურის შეთვისებისათვის. ახმეტელი ორგანული ნაწილი იყო ამ სანახაობითი კულტურის. მისი ქართული სული მულავნდებოდა ყველგან და ყოველთვის, მაშინაც, როდესაც ბორის ლავრენიოვის „რღვევას“ დგამდა, და მაშინაც, როდესაც (ვაჟა-ფშაველას მიხედვით) „ლამარას“ და (შალვა დადიანის პიესის) „თეთნულდის“ სასცენო ვარიანტს ქმნიდა.

ამაღლებული ხელოვნების ნიმუში შექმნა „თეთნულდის“ დადგმით. თავად უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა ამ პიესის სცენურ ინტერპრეტაციას. „განსაკუთრებით დიდია თეთნულდის როლი. ის ახალი ტიპის პიესაა..... „თეთნულდით“ ჩვენ გავალრმავებთ და შევამოწმებთ ჩვენი თეატრის პრინციპებს“.¹ ასეთ მაღალ მისიას აკისრებდა რეჟისორი „თეთნულდის“ დადგმას.

შალვა დადიანმა პიესა „თეთნულდი“ 1931 წელს დაწერა, როდესაც ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში სოციალისტური აღმშენებლობის პერიოდი დაიწყო. ამ პროცესის პარალელურად დღის წესრიგში დადგა ახალგაზრდა თაობის სულიერი კონსტიტუციის ჩამოყალიბების საკითხი. ადამიანთა ახალი მსოფლშეგრძნების, მსოფლალქმის ფორმირება იოლი არ აღმოჩნდა. მით უფრო მთის მოსახლეობაში, რომელიც უფრო ძნელი დასამორჩილებელი იყო, ვიდრე ეგონათ, თუნდაც ადგილობრივ ხელმძღვანელ ორგანოებს.

პიესის სიუჟეტური ქარგა სვანეთში შექმნილი მძიმე ვითარების ფონზე იშლება. მასში მოთხრობილი ამბავი პატრიარქალურ სვანეთსა და ახალგაზრდობას შორის არსებული მსოფლმხედველობრივი განსხვავების ნიადაგზე აღმოცენებულ კონფლიქტს წარმოაჩენს. რთულად აღწევდა ცივილიზაცია მთაში, მოსახლეობა ჯერ კიდევ კავით ამუშავებდა მიწას, ჯერ ისევ მისდევდა სისხლის აღების წესს. მხოლოდ ახალგაზრდა თაობას სჯეროდა, რომ სვანეთის ბუნებრივი რესურსის რაციონალურად გამოყენება ამ კუთხის წარმატების და განვითარების გარანტი გახდებოდა.

სწორედ ამ მისიით მიემგზავრებიან სვანეთში ახალგაზრდა მეცნიერი, სვანი გელახსანი და მისი მეუღლე და თანამოაზრე, ისიც სვანი - ლაჰილი. ახალგაზრდები დიდ წინააღმდეგობას აწყდებიან ძველი ტრადიციების დამცველ თაობასთან შეპირისპირებისას.

¹ ახმეტელი, წერილები, 1964, გვ. 134.

ლაჭილის ბაბუა - არგიშდი საკუთარ შვილიშვილს - სოთრანს განათლების მიღებას უკრძალავს, რათა სწავლა-განათლებამ არ „წაბილწოს“ იგი, ხოლო საკუთარ შვილიშვილს - ლაჭილს მოიკვეტს, რადგან მან სისხლის აღების ტრადიცია უარყო და ცოლად გელახსანს გაჰყვა.

არგიშდი ტრადიციებზე აღზრდილი, სვანურ წეს-ჩვეულებებზე ჩამოყალიბებული, ძველი თაობის წარმომადგენელია. არგიშდი სვანეთში მხოლოდშობილი ადამიანი არ არის. მას ამგვარი ამროვნების ადამიანები უდგანან მხარში, უძლიერებენ პოზიციას და ბრძოლის უნარიანობას. არგიშდის თანამოაზრეები წმინდა თეთნულდზე მეცნიერთა ასვლის წინააღმდეგეები არიან. მათ მიაჩნიათ, რომ მწვერვალის დაპყრობა საუკუნეებით განმტკიცებული რწმენის შებღალვის ტოლფასია. „თეთნულდზე სუფევს ღმერთი მთელი სვანეთისა“ - ამბობს ბიმურზი, ლაჭილის დედამთილი, დიგორხანი კი თეთნულდის საკრალურ მნიშვნელობაზე ამახვილებს ყურადღებას: „ღმერთები ბევრია და მათ წმინდა და მაღალ მთებზე უყვართ ცხოვრება. რამდენიც მწვერვალია, იმდენი ღმერთია, ხოლო თეთნულდი კი ტახტია ღმერთებისა“.²

შალვა დადიანის პიესაში თეთნულდი შეურყვნელია, ძველი სვანეთის შეუვალობის, სულიერების სიმბოლოა, ხალხის ხსოვნაში გაცოცხლებული ღვთაებაა. პიესაში წარმოდგენილია ორი საპირისპირო ჯგუფი - ერთისთვის წმინდა თეთნულდის ხელყოფა მიუღებელია, მეორის წარმომადგენლები კი, მეცნიერული ამროვნებით შეიარაღებულნი, თეთნულდის დაცვაში ცრურწმენას ხედავენ. არგიშდის მიერ თეთნულდის დაცვა მისი იდენტობის, ტრადიციის, მამაპაპისეული რწმენის შენარჩუნებაც არის. მხოლოდ ახალგაზრდა გელახსანს ძალუძს დაუმტკიცოს სოფლის მკვიდრთ, რომ „რელიგიური ფანატიზმის სამოსში გახვეული“ თეთნულდი არანაირ სიწმინდეს არ წარმოადგენს, რომ იგი არ არის ღმერთების განსასვენებელი სავანე.

ახმეტელი კარგად ფლობდა დრამატურგის ენას, მას გააზრებული ჰქონდა, რომ ტრაგედია მოტივაციის გარეშე ძნელი აღსაქმელია. ახმეტელს სურდა ძველი რწმენის ამ განძარცვაში წარმოეჩინა „ახლის დაბადების პათოსი, მისი მგზნებარე სული“, მას მიაჩნდა, რომ ეს იქნებოდა „ზეიმი რელიგიური ბურუსით მოცულ

² დადიანი, პიესები, თეთნულდი, 1958.

სამყაროში“.³ დიდი რეჟისორი იმასაც უწყობდა, ბურუსში მყოფი ხალხი ბრმა როდია. ეს ადამიანები პატივისცემას იმსახურებენ. პიესის სცენური ვერსიის მთავარი კონფლიქტი სწორედ ძველი და ახალგაზრდა თაობის დაპირისპირებაშია, ცხოვრების ძველი წესი უპირისპირდება ახალს. ძველი თაობისთვის თეთნულდი ხელშეუხებია, ახალგაზრდა თაობა კი იპყრობს მას.

სანდრო ახმეტელს ცხოვრება მოუწია მაშინ, როდესაც რეჟიმი ყალიბდებოდა. მისი ყველა ნაბიჯი, ყოველი სვლა იყო ერთგვარი დაპირისპირება სახელმწიფო სტრუქტურებთან. თავისი სულიერი კონსტიტუციით ის თავისუფალი ადამიანი იყო, ცხოვრება კი მოუხდა იმ რეჟიმის პირობებში, რომელიც თავისუფლებას არ ცნობდა – პიროვნების ნიველირებით მასა მორჩილ მონად მოიაზრებოდა. ამ თვალსაზრისით ახმეტელი უსწრებს დროს. თავის დადგმაში მან მთიელები მოქმედ პირად გამოიყვანა. ახმეტელი ადრე მიხვდა, რომ მთა არის ხელშეუხებელი მოცემულობა და იქ გათამაშებული ტრაგედია ნებისმიერი პიროვნებისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ამიტომ ერთ შემთხვევაში იგი იღებს სვანეთს (თეთნულდი), ხოლო მეორე შემთხვევაში ხევსურეთს (ლამარა). იგი თითქოს მთის ლალ ცხოვრებას მიეღობის, იქ ეძიებს და პოულობს განსაკუთრებულობას, აღმატებულ რანგს ანიჭებს მას, რაც ვერ დაინახა ბარში, იმას პოულობს მთაში. ამ მხრივ მთა გამორჩეულია. სვანეთი რეჟისორული აზროვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია. ბარში შესწავლილია ადამიანის ფსიქო-ემოციური სამყარო, ადამიანთა ურთიერთობები. ალბათ ამიტომაც ახმეტელის კვლევის საგანი სწორედ მთა აღმოჩნდა. „მთაში შემონახული სანახაობითი კულტურის ძირძველი საშუალებების – საერთო ეროვნული თვისებებისა და მთის სანახაობითი კულტურის შეკერება – ახმეტელის სათეატრო მოდელისთვის – ორგანული, დამაჯერებელი, ჰარმონიული გახლდათ“.⁴

„თეთნულდში“ ბუნების მკაცრმა და შეუვალმა თვისებებმა ადამიანში პოვა განსხეულება. სწორედ ჭეშმარიტი მთიელის განსახიერებაა სალი კლდესავით შეუვალი აკაკი ხორავას არგიშდი. ეს სი-ახლოვე ბუნებასთან – ბუნებასთან წილნაყარობას განაპირობებს. ჩემი აზრით, სწორედ პიროვნებისა და მთის ამ ურთიერთობაში,

³ ახმეტელი, წერილები, 1964, გვ. 134.

⁴ არველაძე, რეჟიმები, 2019, გვ. 171.

ამოიკითხა ახმეტელმა უმთავრესი ღირებულება – ბუნებრივი ყოფითი ცხოვრების გამო ადამიანი ემსგავსება ბუნებას.

სპექტაკლში „ლამარა“ მთის ჭიუხებში, მთის ბილიკებზე, ნიაგვივით დაქროდა თამარ წულუკიძის ლამარა. ეს იყო მისი ორგანული, ბუნებრივი მდგომარეობა, ლალი, შინაგანად თავისუფალი, ჭაბუკურად წრფელი. მისი სიყვარულისადმი დამოკიდებულებაც ბუნებრივი გამოვლინებაა. სწორედ მთამ შემოინახა ადამიანის ბუნებრივი ურთიერთობები. ახმეტელმა ჩამოყალიბებულად განაზოგადა და სიმბოლოს სახით წარმოაჩინა ლამარას სცენური სახე.

სანდრო ახმეტელის სათეატრო მოღვაწეობა ხალხური შემოქმედების მოტივებით იყო ნასაზრდოები და მასზე იყო დაფუძნებული. თეატრალური ფოლკლორის ხაზი რეფრენად გასდევდა მის შემოქმედებას – უძველესი ხალხური დრამატურგიული ფორმებიდან – თანამედროვე ხალხურ სანახაობამდე. ეს იყო ბერიკაობა თუ ყეენობა, თეატრალური ნიღბები თუ ხალხური ლექსები, სიმღერები თუ პანტომიმური ელემენტები. ახმეტელი ყველგან ეძებდა თეატრალურ ფორმებსა თუ გამომსახველობით საშუალებებს. მას უნდოდა ხალხური თეატრალური შემოქმედების, ფოლკლორის მდიდარი გამომსახველობითი შესაძლებლობები ახალი აზრის, ახალი შინაარსის გადმოსაცემად, ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების შესაქმნელად გამოეყენებინა. იგი ეძებდა თავისი ხალხის ეროვნული ცნობიერების, სულის გამომხატველ თეატრალურ ფორმებს, ცდილობდა „ამოეცნო და ამოეზიდა ხალხის სიღრმეებში დამარხული სულიერი განძეულობანი“.⁵

სანდრო ახმეტელმა სპექტაკლი „თეთნულდი“ გაიაზრა როგორც „ფოლკლორულ-სარიტუალო სანახაობა“. მას უნდოდა სპექტაკლი ხალხური სანახაობითი ელემენტებით დაეტვირთა და ამ მიზნით, პიესის სადადგმო ვერსიაში რამდენიმე სცენა დაამატა (ბაპებისა და ყეენობის). ეპიზოდების სცენური განხორციელებისათვის რეჟისორმა დაამუშავა ლიტერატურული პირველწყარო: დაამატა ზოგიერთი სცენა, შეცვალა მათი თანმიმდევრობა, დაშალა ქოროს მონოლოგები და ტექსტი სხვადასხვა პერსონაჟს გადაუნაწილა.

ახმეტელმა სპექტაკლში მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო ძველი სვანეთის ყოფა-ცხოვრების ამსახველ სცენებს. პატრიარქა-

⁵ კიკნაძე, ახმეტელი, 1976, გვ. 208.

ლური მსოფლმხედველობის გასაძლიერებლად პიესაში გაზარდა „ბაპების“ სცენები, მეტი დატვირთვა და მნიშვნელობა შესძინა მათ. შალვა დადიანის პიესაში წარმოდგენილი იყო მხოლოდ ერთი ბაპი - ბიპურზი, ახმეტელმა კი რაოდენობა ექვსამდე გაზარდა და თითოეულ მათგანს თავისი ფუნქცია მიუჩინა. ისინი ძველი სვანეთის ტრადიციების, რელიგიური ინსტინქტების დამცველებად გამოიყვანა. რეჟისორმა აქცენტი სწორედ სანახაობითი კულტურის ხალხური საწყისების მნიშვნელობასა და რაობაზე გადაიტანა. ბაპების სცენა ხალხური ფორმების გამოყენების საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენდა. ახმეტელმა მათ ეპიზოდს მეტად სახიერი და მეტყველი ფორმა მოუძებნა და დადგა წყევლის რიტუალი. ამ ეპიზოდში ბაპები სალოცავ სიტყვებს ექსტაზით გადმოსცემდნენ. წყევლის სცენები მოჭარბებული ემოციების ფონზე მიმდინარეობდა, რიტმული სიმღერისა და მოძრაობის თანხლებით, რომელიც შემზარავ, უაღრესად დაძაბულ სურათს ქმნიდა. „თითქოს მთელი ძველი სამყარო რელიგიურ ექსტაზშია, განიცდის თავისი დასასრულის ტრაგედიას“⁶ - ვკითხულობთ ახმეტელის წერილებში.

რეჟისორმა სვანური ხალხური მუსიკის რიტმზე ააგო ბაპების წყევლის სცენა. კომპოზიტორმა იოანე ტუსკიამ ამ ეპიზოდებისთვის გამოიყენა სვანური ხალხური მუსიკის ინტონაციები და საფერხულო-სარიტუალო რიტმები. შესაძლებელია ითქვას, რომ მუსიკალურმა პარტიტურამ სპექტაკლში დრამატურგიული ფუნქცია შეიძინა. სპექტაკლში მოხმობილი სვანური ჰანგი არ იყო საილუსტრაციო ფონად ჩაფიქრებული. ყოველი მუსიკალური ფრაზა გამონახატავდა დრამატული ტექსტისათვის დამახასიათებელ პაექრობას, დიალოგს. ამასთანავე, იგრძნობოდა დრამატიზმი. თითქმის ტრაგიკულ ნოტაზე აჟღერებული საფინალო ბგერები ორგანულად ეხმიანებოდა ეპიზოდის აზრობრივ თუ პლასტიკურ გადაწყვეტას.

რაც შეეხება გელახსანის დაღუპვის ეპიზოდს - როგორც დოკუმენტური მასალა გვიდასტურებს, რეჟისორმა სვანური ზარი გამოიყენა. მისი გამოსახვის ფორმა, მუსიკალური ტონალობა და ვიზუალურ-ვერბალური პლასტების ერთიანობა, ერთი მხრივ აჩენდა მოვლენის ტრაგიკულ ბუნებას, ხოლო მეორე მხრივ სანახაობას სახიერებას მატებდა. ამგვარი სვლა რეჟისორისთვის შემთხვევითი მიგნება არ იყო. ქართველის ეთნო ბუნების შეგრძნება, მისი

⁶ ახმეტელი, წერილები, 1953, გვ. 134.

ფსიქო-ემოციური სამყაროს ნიუანსთა ცოდნა და სცენური სახი-
ერებით ამ გამოცდილების წარმოჩენა სანდრო ახმეტელის ხელ-
წერის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენდა. იგი თავად იყო ამ
სანახაობითი კულტურის ნაწილი.

გელახსანის დაღუპვით შინაგანად აღესილი არგიშდი საზე-
იმოდ მოუხმობს ყველას. ძალზე შთამბეჭდავი და ემოციური იყო
ეს სცენა, რაც ქალთა გუნდის სამგლოვიარო საგალობლის ფონზე
სრულდებოდა. თამარ წულუკიძე თავის მოგონებებში ასე აღწერს
ამ სცენას: „ისმის ხმამალალი მწუხარე შეძახილები და მოთქმა-
გოდება მოხუცი დედაბრისა. ოდნავ განათებულ სცენაზე ყოვე-
ლი მხრიდან თითქოს ხვრელებიდან ძვრებიან „ბაპები“ ნადირთა
ტყავებში გახვეულნი. საშინელი და საზარელი პირველყოფილი
სანახაობანი: გრძელი წვერებით, აბურძგნულები, აგრეხილები,
დაკორძებულები, გამობობლდებიან, სმენად გადაიქცევიან, წრეს
შეჰკრავენ. ბოროტად კბილებდაკრეჭილ სახეზე სასიხარულო
ზეიმი ეტყობათ. ერთმანეთს მხრებზე ხელებს აწყობენ. მათი და-
ნასკულ-დაპრანჭული ხელები გამხდარი მუხის ტოტებსა ჰგვანან.
ფერხულს შექმნიან და იწყებენ ცეკვას. ცეკვავენ ჯერ ნელა, შემდეგ
თანდათან უჩქარებენ, ძუნძულებენ მთელი სიმძიმით, თან რაღაც
ბგერებს გადმოსცემენ, გაურკვეველს ბურდღუნებენ, ხტიან, ტრი-
ალებენ შეშლილებივით“.⁷ ქართული ეთნოკულტურისთვის ფერ-
ხულები უპირველეს გამოვლენას წარმოადგენს და სათავეს უძვე-
ლესი საცეკვაო რიტუალებიდან იღებს, რომლებშიც მოქმედების
წრიული ფორმა სავალდებულო ელემენტია. საფერხულო წყობაში
დაცულია რელიგიურ-მითოლოგიური სიმბოლიკა - წრე, როგორც
ერთიანობის, მონოლითურობის, სიმტკიცის სიმბოლო. სანდრო
ახმეტელის სპექტაკლში ფერხულში ჩაბმული ხელგადახვეული ბა-
პები მკაცრად ჩაკეტილ, ერთიანი იდეითა და გზნებით შეკავშირე-
ბულ წრეს ქმნიდნენ, რომელიც თანდათანობით იშლებოდა. მთაში
ირღვეოდა თაობების მიერ დაკანონებული ცხოვრების წესი. სპექ-
ტაკლის ეს ეპიზოდი ასეთი სახიერი მეტაფორით სრულდებოდა.

მუზეუმებში დაცული მასალების და სხვადასხვა მკვლევართა
მოსაზრებების გაცნობის შედეგად, განსაკუთრებით ქალბატონ თა-
მარ წულუკიძის აღწერიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ბაპების
უჩვეულო გარეგნული სახიერებით მივაკვლიოთ რეჟისორის უმ-

⁷ წულუკიძე, მოგონებები, 1983.

თავრეს მიზანს: მან, ერთი მხრივ, სახიერად წარმოადგინა ძველი სვანური (ზოგადად ხალხური) სანახაობის რიტუალური ქმედება, მეორე მხრივ კი, სასცენო ქმედების ენაზე გადატანილმა ეპიზოდმა ნათლად წარმოაჩინა ტრადიციის მანკიერი ასპექტი, ტრადიციის ბრმა ერთგულების, ფანტიზმისა და თავყანისცემის დამანგრეველი ძალა.

სპექტაკლში ბაპების გარეგნობა, მათი „საფარი“ - ხალხური სანახაობითი კულტურის და მისი ქმედითი ბუნების წიაღიდანაა აღმოცენებული. ჩემი ღრმა რწმენით, ამ ეპიზოდში თვალნათლივ გამოჩნდა ახმეტელის ხელწერის თავისებურება, უძველესი ხალხური სანახაობების ღრმა ცოდნა. განსაკუთრებით ნიღბების არსებობა მიგვანიშნებს, რომ რეჟისორი არა მარტო ამჟღავნებს თეატრის ისტორიის ცოდნას, არამედ ცდილობს ამ ცოდნის ტრანსფორმაციას სასცენო სივრცეში. სათეატრო ხელოვნებამ მატერიალური ნიღაბი ხომ ისე გამოიყენა, როგორც სანახაობის უპირველესი ნიშანი. ნიღაბი, როგორც რელიგიურ-საკრალური ფენომენი, თავად დიონისესადმი მიძღვნილი სანახაობებიდან გადმოეცა სასცენო ხელოვნებას, როგორც მისი მნიშვნელობის ნიშანი. მატერიალურმა ნიღაბმა თანდათან იცვალა ფორმა, მაგრამ მნიშვნელობა, ანუ მისი არსი, როგორც სანახაობის ფუძისეული ნიშანი, საუკუნეთა მანძილზე უცვლელი დარჩა. ახმეტელს გაცნობიერებული ჰქონდა ნიღბის არსი, ამიტომაც მან საგანგებოდ აქცია ბაპები ამ რელიგიურ-საკრალური ამბის ადეპტად. ნიღბის ფორმას მეტ სიძველესა და იდუმალებას მატებდა ბაპების გრძელი თეთრი წვერი. თეთრი ფერი ხომ ღვთაებრიობის, ნათლის, უმანკოების სიმბოლოა. როგორც ეტყობა, ღვთაებრიობის შინაარსით დააკავშირეს რეჟისორმა და მხატვარმა ბაპების ვიზუალური სახიერება სვანეთში გაბატონებულ მწვერვალ თეთნულდის რელიგიურ-საკრალურ მითთან და ამით მეტი სახიერება შესძინეს სპექტაკლს.

ახმეტელმა სპექტაკლში სვანური ფოლკლორის მსუბუქი სანახაობა - ლამპრობა და ყეენობა გამოიყენა. როგორც ჩანს, მას სურდა სვანური ეთნოსის ტრადიციების თავისებურებები უფრო მასშტაბურად წარმოეჩინა. ამ შემთხვევაში რეჟისორის ნიჭიერება, ცოდნამ ეროვნული სანახაობითი კულტურის გამდიდრება ხალხური შემოქმედების უძველესი ფორმებით შეძლო.

ამ სპექტაკლისთვის ირაკლი გამრეკელმა მონუმენტური, გრან-

დიოზული დეკორაცია შექმნა, რომელშიც ასეთივე გრანდიოზული პოტენციალის მქონე ადამიანები ჩაასახლა. სპექტაკლის დეკორაცია მთის ადეკვატურ გაშლილ სივრცეს ქმნიდა. ამ გაშლილ სივრცეში ადამიანების ურთიერთობებიც იდენტური იყო, რადგან ბუნება განსაკუთრებულობის, ამაღლებულობის მატარებელია. ასეთი გმირები არიან სვანური ხალხური წიალიდან გამოსული პერსონაჟები. ახმეტელმა სპექტაკლში მნიშვნელოვან პრობლემაზე გაამახვილა ყურადღება - დეკორაციის ღია სივრცეში წარმოაჩინა არა მარტო სვანეთი, არამედ მთელი სამყარო და ამ სამყაროში არის მთა, როგორც ადებტი, ერთ-ერთი განსხეულება ამ სამყაროსი. აქეთ-იქით განლაგებულ ცამდე აზიდულ სვანურ კოშკებს შორის მოჩანდა დიდებული და ზვიადი თეთნულდის მყინვარი, როგორც სიმბოლო ძველი, პატრიარქალური ყოფისა.

მიუხედავად ამბის განვითარების ტრაგიკული დინებისა, სპექტაკლი ამაღლებული განწყობით მუხტავდა მაყურებელს, რაც უწინარესად რეჟისორის მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპით იყო განპირობებული. ამაზე მიგვანიშნებს დოკუმენტური მასალა, თვითმხილველთა სულის შემძვრელი მონათხრობი და ფოტოებზე აღბეჭდილი ეპიზოდები. მხატვრის მიერ შესრულებული სვანური კოშკების სიდიადე, რეჟისორული გადაწყვეტის ამაღლებული ტონალობა, სპექტაკლის პლასტიკური ნახაზის სახიერება, მუსიკალური პარტიტურის ორგანულობა, შემოქმედებითი გუნდის თანხმიერებით აღბეჭდილი მსახიობთა შესრულება ამძაფრებდა ახმეტელის თეატრის ეროვნული სულისკვთების გამოხატულებას. ამ ერთიანობის პრინციპით შედუღებულ ანსამბლში ეროვნული ხალხური სანახაობითი კულტურა მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ეროვნული სათეატრო ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, ეროვნული ხალხური სანახაობითი კულტურისადმი ასეთი დამოკიდებულება, მისი ცალკეული პასაჟების გამოყენება, არა მარტო ორგანული აღმოჩნდა, განსაკუთრებით კი ახმეტელის თეატრისთვის, არამედ თავად იქცა ტრადიციის გამოხატულებად ქართული, პროფესიული სათეატრო ხელოვნებისათვის.

ბიბლიოგრაფია:

1. ახმეტელი ა., წერილები, თბ., 1964.
2. დადიანი შ., პიესები, თეთნულდი, თბ., 1958.
3. ახმეტელი ა., წერილები, თბ., 1964.
4. არველაძე ნ., რეჟიმები და რეჟისორები, თბ., 2019.
5. კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, ხელოვნება, თბ., 1976.
6. ახმეტელი ა., წერილები, თბ., 1953.
7. წულუკიძე თ., მოგონებები, ხელოვნება, თბ., 1983.
8. თევზაძე მ., სცენური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში, თბ., 2001.
9. ციციშვილი გ., შალვა დადიანის დრამატურგია, თბ., 1955.
10. კიკნაძე მ., ჟურნალი სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, საბჭოთა რეპერტუარი სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში, 2021, (1,2).
11. რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმი.

კინემატოგრაფია

ზვიად დოლიძე,

კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ბრიტანული კინო 1970-იან წლებში

რეზიუმე

ბრიტანულ კინოში ყოველ-
თვის ჭარბობდა ეროვნული
იდენტობის საკითხები, სოცია-
ლური პრობლემატიკა და იდე-
ოლოგიური თემატიკა. ეკო-
ნომიკურმა არასტაბილურო-
ბამ, გაფიცვებმა, მასობრივმა
გამოსვლებმა, უმუშევრობამ,
ეთნიკური უმცირესობების ჩაგ-
ვრამ, ირლანდიის რესპუბლი-
კური არმიის ტერორისტულმა
აქტებმა და სხვა მოვლენებმა
ასახვა პოვა ეროვნულ კინემა-
ტოგრაფში. დეკადის დამდეგს
შეიქმნა საგანგაშო მდგომარე-
ობა კინოწარმოებისათვის, ვი-
ნაიდან ამერიკელები თითქმის
ალარ აფინანსებდნენ ბრიტა-
ნულ კინოპროდუქციას, ხოლო
სამთავრობო დახმარება ძალ-
ზე მინიმალური იყო. ამის გამო
ადგილობრივი კინემატოგრა-
ფისტები შეუდგნენ მუშაობას
ახალ თემებზე, ექსპერიმენტე-
ბის ფორმასა და გამოსახულე-
ბაზე. მათი ყურადღება გადავი-
და ისეთ კინოსურათებზე, რომ-
ლებიც მისტიროდნენ წარსულ

დროებას, ვიქტორიანულ ეპო-
ქას. მათში გადმოცემული ამბე-
ბი სიამაყის გრძნობით ავსებდა
მაყურებელს. ამგვარი ნამუ-
შევრები წარმატებით გადიოდა
კინობაზარზე, განსაკუთრებით,
პროვინციულ კინოთეატრებში.

ფაქტობრივად, ბრიტანუ-
ლი კინოწარმოება, რომელ-
საც, დიდწილად, ამერიკული
ფინანსების იმედი ჰქონდა, არ
განიხილებოდა როგორც და-
მოუკიდებელი ინდუსტრია, რაც
ბევრს არ მოსწონდა და სამარ-
ცხვინოდაც მიაჩნდათ. არცერთ
კინომეწარმეს არ გააჩნდა გა-
რანტია, რომ ამერიკელები
მუდამ დააფინანსებდნენ მათ
კინოსურათებს. სავალალოდ
მოჩანდა ის გარემოებაც, რომ
არც არავინ ზრუნავდა ამის სა-
პირისპირო ქმედებაზე.

ბრიტანული კინოკომპანიე-
ბი ხშირად მიმართავდნენ ეკ-
რანიზაციებს ან სატელევიზიო
ფილმების კინოვერსიებს, რაც
უფრო მეტ შემოსავალს იძლე-
ოდა. „საშინელებათა ფილმი“

წარმოადგენდა შედარებით წარმატებულ ჟანრს. მასში გამოჩნდა ახალი სტილისტური სვლები და განსხვავებული სიუჟეტები. ამ მიმართულებით წამყვანი კინოკომპანიები იყო „ჰამერ ფილმზი“ და „ამიქუსი“. ეს უკანასკნელი დააარსეს გაერთიანებულ სამეფოში მცხოვრებმა ამერიკელებმა, თუმცა მის ნამუშევრებს ადგილობრივი კინოკრიტიკოსები არაფრად აგდებდნენ. ბრიტანული „საშინელებათა ფილმების“ თემატიკა მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა - იღებდნენ კინოსურათებს ვამპირებზე, ოკულტიზმზე, ჯადოქრობაზე, წარმართულ თაყვანისმცემლობაზე და სხვა.

ბრიტანული კრიმინალური დრამები იყოფოდა ოთხ მიმართულებად: განგსტერული სამყარო, პოლიციური კინოსურათები, აგათა ქრისტის ეკრანიზაციები და სათავგადასავლო ფილმები ჯაშუშებზე (მაგალითად: სერიები ჯეიმზ ბონდზე). ამ მხრივ, მნიშვნელოვანი ნამუშევარი გამოდგა შურისძიების თემატიკის შემცველი განგსტერული ფილმი,

„მოაშორეთ ქარტერი“ (1971), რომელიც გადაიღო დებიუტანტმა, მაიკ ჰოჯესმა. ეს იყო „მეტრო-გოლდვინ-მეიერის“ ბრიტანული ფილიალის - „მგმბრიტიშის“ ბოლო პროდუქცია, ხოლო მთავარი როლები ითამაშეს უკვე სახელგანთქმულმა მსახიობმა, მაიკლ ქეინმა და ცნობილმა დრამატურგმა და კინოსცენარისტმა, ჯონ ოზბორნმა. ქეინის პერსონაჟი, ჯეკ ქარტერი, თავად არის დაუნდობელი ბოროტმოქმედი და ლონდონიდან მიემგზავრება ნიუკასლში, საკუთარი ძმის მკვლელებზე შურის საძიებლად. პრაქტიკულად, ის არის ანტიგმირი, გზა რომ გაუხსნას ასეთივე ტიპაჟების გამოჩენას სხვა კრიმინალურ დრამებშიც.

ბრიტანეთის კინონინსტიტუტი ნაყოფიერად იკვლევდა კინოსა და ტელევიზიის ურთიერთობის საკითხებს, ატარებდა ლექციებს ეროვნული კინემატოგრაფის შესახებ ადგილობრივ უნივერსიტეტებში, ეწეოდა არქივის ფუნქციას, მცირე თანხებით კვლავინდებურად ეხმარებოდა კინოწარმოებასა და დისტრიბუციას, განსაკუთრებით, რეგიონებში.

საკვანძო სიტყვები: ფინანსური პრობლემები, ისტორიული თემატიკა, კინოკულტურა, ჟანრების სიუხვე, სერიები

ბრიტანულ კინოში ყოველთვის ჭარბობდა ეროვნული იდენტობის საკითხები, სოციალური პრობლემები და იდეოლოგიური თემატიკა. ეკონომიკურმა არასტაბილურობამ, გაფიცებმა, მასობრივმა გამოსვლებმა, უმუშევრობამ, ეთნიკური უმცირესობების ჩაგვრამ, ირლანდიის რესპუბლიკური არმიის ტერორისტულმა აქტებმა და სხვა მოვლენებმა ასახვა პოვა ეროვნულ კინემატოგრაფში. დეკადის დამდეგს შეიქმნა საგანგაშო მდგომარეობა კინოწარმოებისათვის, ვინაიდან ამერიკელები თითქმის აღარ აფინანსებდნენ ბრიტანულ კინოპროდუქციას, ხოლო სამთავრობო დახმარება ძალზე მინიმალური იყო. ამის გამო ადგილობრივი კინემატოგრაფისტები შეუდგნენ მუშაობას ახალ თემებზე, ექსპერიმენტებს ფორმასა და გამოსახულებაზე. მათი ყურადღება გადავიდა ისეთ კინოსურათებზე, რომლებიც მისტიროდნენ წარსულ დროებას, ვიქტორიანულ ეპოქას. მათში გადმოცემული ამბები სიამაყის გრძნობით ავსებდა მაყურებელს. ამგვარი ნამუშევრები წარმატებით გადიოდა კინობაზარზე, განსაკუთრებით, პროვინციულ კინოთეატრებში.

ფაქტობრივად, ბრიტანული კინოწარმოება, რომელსაც, დიდწილად, ამერიკული ფინანსების იმედი ჰქონდა, არ განიხილებოდა როგორც დამოუკიდებელი ინდუსტრია, რაც ბევრს არ მოსწონდა და სამარცხვინოდ მიაჩნდა. არცერთ კინომეწარმეს არ გააჩნდა არანაირი გარანტია, რომ ამერიკელები მუდამ დააფინანსებდნენ მათ კინოსურათებს. სავალალოდ მოჩანდა ის გარემოებაც, რომ არც არავინ ზრუნავდა ამის საპირისპირო ქმედებაზე.

1970 წლისათვის კინოთეატრებში დასწრება შემცირდა, რამაც მათი ნაწილის დახურვა გამოიწვია. კინოკლასიფიკაციის ბრიტანულმა საბჭომ, ფილმებში მოხშირებული სექსისა და ძალადობის გამო, შემოიღო მაყურებელთა ასაკობრივი ზღვრის ახლებური სისტემა. გამოიცა კანონი კინოგანათლების გააქტიურებისა და ბრიტანეთის კინოინსტიტუტისათვის მცირეოდენი დაფინანსების გამოყოფის შესახებ. ეკონომიკის სტაგნაციისა და სოციალურ-კულტურული პრობლემების გავლენამ კინოზე ხელისუფლება აიძულა, გამოეკვლია მისი სიცოცხლისუნარიანობა და, შეძლების-

დაგვარად, მისთვის გამოეძებნა სამომავლო პროგრესული განვითარების გზები.

ბრიტანული კინოკომპანიები ხშირად მიმართავდნენ ეკრანიზაციებს ან სატელევიზიო ფილმების კინოვერსიებს, რაც უფრო მეტ შემოსავალს იძლეოდა. „საშინელებათა ფილმი“ წარმოადგენდა შედარებით წარმატებულ ჟანრს. მასში გამოჩნდა ახალი სტილისტური სვლები და განსხვავებული სიუჟეტები. ამ მიმართულებით წამყვანი კინოკომპანიები იყვნენ „ჰამერ ფილმზი“ და „ამიქუსი“. ეს უკანასკნელი დააარსეს გაერთიანებულ სამეფოში მცხოვრებმა ამერიკელებმა, თუმცა მის ნამუშევრებს ადგილობრივი კინორიტეიკოსები არაფრად აგებდნენ. ბრიტანული „საშინელებათა ფილმების“ თემატიკა მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა – იღებდნენ კინოსურათებს ვამპირებზე, ოკულტიზმზე, ჯადოქრობაზე, წარმართულ თაყვანისმცემლობაზე და სხვ.

ერთ-ერთი პერსპექტიული კინოკომპანია, „ემი ფილმზი“, რომელმაც შეიძინა კომპანია „ასოშიეთიდ ბრითიშ ქორფორეიშენი“ და ელსტრის კინოსტუდია, ამბიციური გეგმებით შევიდა კინოწარმოებაში, რადგან ამერიკული „მეტრო-გოლდვინ-მეიერი“ დაჰპირდა ფინანსურ მხარდაჭერას. ართერ რენკის სახელგანთქმულ ორგანიზაციას რთული პერიოდი ედგა და მიუხედავად იმისა, რომ მისი ძირითადი ინტერესის სფერო შეიცვალა, იგი კინოწარმოებასაც აგრძელებდა, თუმცა არა ისეთი მასშტაბებით, როგორც ადრე.

ზოგიერთმა კინოკომპანიამ მიიწვია პოპ-მუსიკის „ვარსკვლავები“, რათა ისინი ფილმებში გადაეღოთ და ამით მეტი შემოსავლი მიეღოთ. ასე მაგალითად, „გუდთაიმზ ენთერტრაინისმა“ დონალდ ქამელისა და ნიქოლას როუგის კინოსურათში, „სპექტაკლი“ (1970), მთავარ როლში ათამაშა პოპულარული ჯგუფის, „როლინგ სტოუნზი“ წევრი, მიკ ჯაგერი, რომელმაც ბრწყინვალედ გაართვა თავი კინომსახიობის ამბლუსს. თავად ფილმი ორი წლის წინ გამზადდა, მაგრამ დისტრიბუტორმა, „უორნერ ბრაზერზმა“, უკმაყოფილების გამო, 18 თვე შეაფერხა მისი ეკრანებზე გაშვება. ამ ხნის განმავლობაში მიმდინარეობდა საქმის იურიდიული კვლევა, რაც იმით დამთავრდა, რომ კინოსურათი ხელახლა დაამონტაჟეს. ეს ნამუშევარი, რომელშიც ერთმანეთთან ოსტატურადაა შეზავებული ევროპული საავტორო კინოს, ამერიკული განგსტერული ფილმისა და ანდერგრაუნდის ელემენტები, წარმოაჩენს

ლონდონის მეტად შავბნელსა და რეალისტურ ხედვას. ამასთანავე, იგი არის ერთგვარი სოციალური დოკუმენტი, ხოლო ვიზუალური თვალსაზრისით – ახალი ესთეტიკის მაუწყებელი ბრიტანულ კინემატოგრაფში. ერთმა კინოკრიტიკოსმა მას უწოდა ყველა დროის საუკეთესო ბრიტანული განგსტერული კინოსურათი, დონალდ ქამელი კი აღნიშნავდა, რომ ესაა პოეტური ტრაქტატი ძალადობაზე.¹

კომერციული წარმატება მოიპოვა დეივიდ ლინის ეპიკურმა დრამამ, „რაიენის ქალიშვილი“ (1970), თუმცა მაყურებელსა და სპეციალისტების ნაწილს არ მოეწონა მისი სიუჟეტური ხაზი და ტემპი. კამათი გამოიწვია ორიოდე ეპიზოდმაც, რომლებშიც ნაჩვენებია ირლანდიელი ქალისა და ინგლისელი ჯარისკაცის რომანტიკული ურთიერთობები. არაერთგვაროვანი რეაქციების მიუხედავად, ფილმმა კარგი შთაბეჭდილება დატოვა ემოციური სიღრმით, თვალწარმატაცი პეიზაჟებითა და მაღალი სამსახიობო დონით. მან დაიმსახურა ორი „ოსკარი“, მათ შორის, ერთი – საუკეთესო კინოსაოპერატორო ნამუშევრისათვის.

ისტორიული თემატიკის მოყვარულებს სასიამოვნო სიახლედ მოეგლინა კენ ჰიუზის კინოსურათი, „ქრომველი“ (1970), XVII საუკუნის ინგლისის რევოლუციისა და მისი ბელადის, ოლივერ ქრომველის შესახებ. მთავარი გმირები საუცხოოდ განასახიერეს რიჩარდ ჰარისმა და ალექსანდერ გინესმა, ჩინებული იყო დეკორაციებიცა და კოსტიუმებიც, მაგრამ ისტორიულმა უზუსტობებმა სერიოზული დაღი დაასვა ფილმს.

მართალია, ბრიტანელები წარმატებით აწვდიდნენ ამერიკულ სატელევიზიო კომპანიებს ძველ მხატვრულ კინოსურათებსა და სატელევიზიო სერიალებს, თუმცა იქაურ კინობაზარზე ფეხის მოკიდება მათ სანუკვარ ოცნებად იქცა. მხოლოდ ერთეულებს უღიმოდა ბედი და ისიც მცირე ხნით. ამერიკელები ტრადიციულად აგრძელებდნენ წაყრუების პოლიტიკას მათ ტერიტორიაზე ბრიტანული კინოპროდუქციის მასობრივ გავრცელებაზე. სამაგიეროდ, საათივით იყო აწყობილი ამერიკულ-ბრიტანული კოპროდუქციების ბიზნესი, რომლის სანიმუშო მაგალითებია – სემ პეკინპას „ჩალის ძაღლები“ (1971) და სტენლი კუბრიკის „დასაქოქი ფორთოხალი“ (1971). ორივე ფილმში წამოწეულია ჩაგვრისა და ძალადობის თე-

¹ Catterall, Wells, Your Face Here, 2002, p. 73.

მები, რამაც მაყურებელზე დამორგუნველად იმოქმედა. კუბრიკის ნამუშევარმა დიდი თავსატეხი გაუჩინა კინოკლასიციკლის ბრიტანულ საბჭოს, ვინაიდან ამ უკანასკნელის წევრებმა დიდხანს ვერ გადაწყვიტეს ეკრანებზე მისი გაშვების საკითხი. მათ ფილმი მიიჩნიეს ბრიტანულ კინოში გამეფებულ სოციალურ რეალიზმსა და ცივილურ ფასეულობებზე შეტევად, ძალადობის შელამაზებად. საბოლოოდ, ნებართვა გაიცა, რასაც შემამშოთებელი ცნობები მოჰყვა, რომ მსგავს შემთხვევებს ჰქონდა ადგილი, ხოლო კუბრიკის ოჯახს უცნობები რამდენჯერმე ანგარიშსწორებითაც კი დაემუქრნენ. ამის შემდეგად რეჟისორმა მოხსნა კინოსურათი ბრიტანული დისტრიბუციიდან.

კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი მოიპოვა ჯოზეფ ლოუზის კლასიკურმა მელოდრამამ, „შუამავალი“ (1971), რომელშიც ნაჩვენებია XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ბრიტანეთის თავისებური სამოთხე. იგი დაეფუძნა ერთ პოპულარულ რომანს, თუმცა ლოუზიმ არათუ საგრძნობლად შეამცირა სიუჟეტი, არამედ ისე გადააკეთა, რომ ნარატიული სტრუქტურა ააგო მოგონებებზე. მან წინ წამოსწია კლასობრივი თემატიკა და ადამიანური ურთიერთობების კვლევა, რითაც მოხიბლა მაყურებელი.

ბრიტანული კრიმინალური დრამები იყოფოდა ოთხ მიმართულებად: განგსტერული სამყარო, პოლიციური კინოსურათები, აგათა ქრისტის ეკრანიზაციები და სათავგადასავლო ფილმები ჯაშუშებზე (მაგალითად: სერიები ჯეიმზ ბონდზე). ამ მხრივ, მნიშვნელოვანი ნამუშევარი გამოდგა შურისძიების თემატიკის შემცველი განგსტერული ფილმი, „მოაშორეთ ქარტერი“ (1971), რომელიც გადაიღო დებიუტანტმა, მაიკ ჰოჯესმა. ეს იყო „მეტრო-გოლდვინ-მეიერის“ ბრიტანული ფილიალის - „მგმ-ბრიტიშის“ ბოლო პროდუქცია, ხოლო მთავარი როლები ითამაშეს უკვე სახელგანთქმულმა მსახიობმა, მაიკლ ქეინმა და ცნობილმა დრამატურგმა და კინოსცენარისტმა ჯონ ოზბორნმა. ქეინის პერსონაჟი ჯეკ ქარტერი, თავად არის დაუნდობელი ბოროტმოქმედი და ლონდონიდან მიემგზავრება ნიუკასლში, საკუთარი ძმის მკვლელებზე შურის საძიებლად. პრაქტიკულად, ის არის ანტიგმირი, გზა რომ გაუხსნა ასეთივე ტიპაჟების გამოჩენას სხვა კრიმინალურ დრამებშიც.²

„ჰამერ ფილმზმა“ გამოუშვა წარმატებული კინოკომედია -

² Street, British National Cinema, 2009, p. 99.

„ავტობუსებში“ (1971, რეჟისორი: ჰარი ბუთი). პირველი ე. წ. „სპინ-ოფი“, ანუ დიდი ეკრანისათვის სატელევიზიო პროდუქციიდან (ამ შემთხვევაში, სერიალიდან) აღებული რომელიმე პერსონაჟის (ან პერსონაჟების) ცალკე თავგადასავლის გაგრძელება მხატვრულ ფილმად. რამაც სათავე დაუდო „სპინ-ოფების“ პოპულარობას, თუმცა მალევე ჩაცხრა.

1972 წელს ბრიტანულ კინოწარმოებაში ჩაიდო მხოლოდ 8.5 მილიონი ფუნტი, რაც ძალზე ცოტა იყო. შეიქმნა კინოს ეროვნული ფინანსური კონსორციუმი, რომლის მიზანს შეადგენდა მჭიდრო თანამშრომლობა კომერციულ ბანკებთან და სხვა პოტენციურ ინვესტორებთან. კინოთეატრებში დასწრებამ იკლო, რადგან ტელევიზიამ და სხვა სანახაობებმა გადაწონა მაყურებელი. საგანგებოდ ჩატარებულმა გამოკითხვებმა ცხადყო, რომ კინოთეატრებში დადიოდა ახალგაზრდული აუდიტორია, ამიტომ პროდიუსერებმა გადაწყვიტეს, გადაეღოთ ისეთი ნამუშევრები, მათ გემოვნებას რომ მოერგებოდა.

1973 წლის ენერგეტიკული კრიზისის გამო, დროებით დაიხურა ზოგიერთი კინოღარბაზი, დანარჩენებმა კი ბილეთის ფასი ასწიეს. პოპულარულმა ლონდონურმა გაზეთმა, „ივნიგ სტენდარდმა“ დააწესა პრიზები, რომლებიც გადაეცემოდა მხოლოდ ბრიტანულსა და ირლანდიურ კინოსურათებს. ლინდში ანდერსონის სატირულმა კომედიამ, „ო, ილბლიანო!“ (1973) და ნიქოლას როუგის ტრილერმა, „ახლა ნუ უყურებ“ (1973), ბევრი მაყურებელი მიიზიდა, თუმცა რობინ ჰარდის კინოსურათმა, „მოწული ადამიანი“ (1973), პირველადი ნეგატიური რეცენზიებისა და მწირი დასწრების მიუხედავად, ორივეს აჯობა და საკულტო ნამუშევრად გადაიქცა.

რამდენიმე წამყვანმა კინოკომპანიამ დიდი ფინანსური დანაკარგი განიცადა. ამის მთავარი მიზეზი იყო ამერიკული ინვესტიციების მკვეთრი შემცირება. საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა ამერიკელი სიდნი ლუმეტის ბრიტანულმა ფილმმა, „მკვლელობა აღმოსავლეთის ექსპრესში“ (1974), რომელშიც რამდენიმე უმაღლესი რანგის „კინოვარსკვლავი“ თამაშობდა. შიდა კინობაზარზე ყველაზე მეტად იხეირა კინოკომედიამ, „ფანჯრის მწმენდავის აღსარებები“ (1974, რეჟ. ველ გესტი), რომელიც წარმოადგენდა „სექს კომედიის“ ნიმუშს. მასში ბევრი არც არაფერი იყო სასაცილო, მაგრამ მის ეროტიკულ სცენებს დიდძალი მაყურებელი ეტანებოდა.

მსგავს მცირეებიუჯეტიან ფილმებს, უმთავრესად, იღებდნენ პატარა დამოუკიდებელი კინოკომპანიები და საკმაო შემოსავალსაც აგროვებდნენ. ამაზე დიდხანს მსჯელობდნენ ადგილობრივი კინოკრიტიკოსები, როგორ შეიძლებოდა ასეთი მდარე პროდუქცია მოსწონებოდა აუდიტორიას.³

ბრიტანული კინოს გამოკვეთილმა ფიგურამ, სენსაციების მოყვარულმა, კენ რასელმა, ერთმანეთის მიყოლებით გადაიღო სამი ღირსშესანიშნავი კინოსურათი: გამორჩეული საავტორო ხელწერით შესრულებული, ექსტრავაგანტური ბიოგრაფიული ფილმები – „მალერი“ (1974) და „ლისტომანია“ (1975) სახელგანთქმულ კომპოზიტორებზე, და პოპულარული როკ-ოპერის ეკრანიზაცია – „ტომი“ (1975).

1975 წელს ახალი კანონით დაარსდა ეროვნული კინოს განვითარების ფონდი, რომელიც უნდა დახმარებოდა კინემატოგრაფისტებს სცენარის წერასა და მოსამზადებელ პერიოდში. ამას გარდა, ხელისუფლება, სხვადასხვა მეთოდით, ამოდ ცდილობდა დაკნინებული კინოწარმოების გამოცოცხლებას. გადასახადების ზრდამ გამოიწვია ბევრი მსახიობისა და პროდიუსერის ქვეყნიდან გადინება. კინოსადისტრიბუციო ბიზნესს წარმატებით უძღვებოდნენ დამოუკიდებელი ორგანიზაციები: ლონდონელ კინემატოგრაფისტთა კოოპერატივი, „სინემა ექშენი“, „ემბერ ფილმზი“, „შეფილდ ფილმზი“ და სხვ. ისინი გულდასმით ეძებდნენ დაფინანსების ახალ წყაროებს, საინტერესო ფილმებსა და ნიჭიერ კინორეჟისორებს.

სატელევიზიო სივრცეში, სიურრეალისტური და შავი იუმორით გაჯერებული სკეტჩებით, უსაზღვრო პოპულარობით სარგებლობდა ექვსი კომიკოსისაგან შემდგარი ჯგუფი, „მონტი პაითონი“. რამდენიმე წლით ადრე მისმა წევრებმა თავიანთი პატარა პიესების კრებული გადაიღეს ფილმად, რომელმაც არ ივარგა, ამიტომ გააკეთეს სრულიად განსხვავებული კინოსურათი, „მონტი პაითონი და წმინდა გრაალი“ (1975, რეჟ.: ტერი გილიემი და ტერი ჯოუნზი), მეფე ართურის ლეგენდების გონებამახვილური და ჩინებული პაროდია. ამ ნაბიჯმა გაამართლა – ფილმმა საგრძნობი მოგება ნახა.

სტენლი კუბრიკის ბრიტანულ-ამერიკული კოპროდუქცია, ისტორიული დრამა, „ბარი ლინდონი“ (1975) წარმოადგენდა XVIII საუკუნის ინგლისის შესანიშნავ კინემატოგრაფიულ რეკონსტრუქ-

³ Leach, British Film, 2004, p. 132.

ციას დახვეწილი მხატვრობით, ულამაზესი კოსტიუმებით, განსაცვიფრებელი ვიზუალური ეფექტებითა და საუცხოო ოპერატორული ოსტატობით. მისი მთავარი გმირი ირლანდიელი ავანტიურისტია, რომელიც ცდილობს, რაღაც არ უნდა დაუჯდეს, სულ უფრო მაღლა ავიდეს ინგლისის სოციალურ კიბეზე. ფილმმა ოთხი „ოსკარი“ და სპეციალისტების მაღალი შეფასება დაიმსახურა, თუმცა ეკრანებზე გასვლის პირველ ხანებში მოსალოდნელი კომერციული შედეგი ვერ მოიტანა. ამის მიუხედავად, იგი აღიარებულია კუბრიკის უცილობელ შედეგად⁴ და მსოფლიო კინოს კლასიკურ ნიმუშად.

ბრიტანული საზოგადოების შეშფოთება გამოიწვია ჰორეს ოვეს კინოსურათმა, „ზეწოლა“ (1976), რომელშიც შეულამაზებლად აღიწერა ლონდონელი შავკანიანი ახალგაზრდების დისკრიმინაცია. ეს იყო რეალისტური ნამუშევარი ბრიტანულ მულტიკულტურალიზმსა და რასობრივ ურთიერთობებზე. ოვე სიფრთხილით მოეკიდა ამ კინოპროექტს, ძლივს მოუყარა თავი კინოწარმოებისათვის საჭირო თანხებს და გაითვალისწინა, რომ ქუჩებსა თუ სპეციალურ ადგილებში საგანგებო გადაღება რთული იქნებოდა, ამიტომ დოკუმენტურ სტილში იღებდა გამვლელებს, სუპერმარკეტებს, სხვადასხვა სავაჭრო ობიექტს. ფილმი შეზღუდული ტირაჟით გაიტანეს მხოლოდ რამდენიმე კინოთეატრში, მაგრამ მაყურებლისა და კინოკრიტიკის ყურადღება უმაღლესი მიიპყრო სოციალური უთანასწორობისა და უსამართლობის ჩვენებით.

1976 წლისათვის ბრიტანული კინობაზარი ჰოლივუდის უცხოური დისტრიბუციის სიაში მეექვსე ადგილზე დაეშვა. მთავრობამ გამოსცა დოკუმენტი, „კინოწარმოების მომავალი“, რომელშიც იყო გაწერილი 39 რეკომენდაცია, რითაც შეეძლოთ ეხელმძღვანელათ კინემატოგრაფისტებს არსებული მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად. ბრიტანეთის კინოაკადემია გადაკეთდა კინო და ტელევიზიულ ორგანიზაციის აკადემიად. ეს ორგანიზაცია, რომელიც კინოს პოპულარიზაციის მიზნით შეიქმნა 29 წლის წინათ, აჯილდოებს საუკეთესო კინოსურათებს, თუმცა არა მარტო ბრიტანულს.

ნიქოლას როუგმა მორიგი ნამუშევარი, სამეცნიერო-ფანტასტიკური ფილმი „კაცი, რომელიც დაეცა დედამიწაზე“ (1976) მთლიანად აშშ-ში გადაიღო. მისი მთავარი პერსონაჟი, რომლის როლი განასახიერა პოპულარულმა მუსიკოსმა, დევიდ ბოუიმ, უცხოპ-

⁴ Webster, Love and Death in Kubrick, 2011, p. 3.

ლანეტელია, დედამიწას რომ სტუმრობს, რათა თავისი პლანეტა გაუწყლოებისაგან იხსნას. სწორედ ბოუის ეკრანზე გამოჩენამ განაპირობა კინოსურათის წარმატება როგორც ბრიტანეთში, ისე უცხოეთში. ამან ბიძგი მისცა სხვა ბრიტანულ კინოკომპანიებს, მოესინჯათ ასეთი პრაქტიკა - გადაეღოთ ნამუშევრები, რომლებშიც ათამაშებდნენ ცნობილ ადამიანებს და ისინი გაეტანათ საზღვარგარეთულ (უმეტესად, ამერიკულ) კინობაზრებზე, სადაც ეგებ ფეხი მყარად მოეკიდებინათ. ამისათვის ეს კინოკომპანიები არც ფულს ზოგავდნენ და არც ძალისხმევას, აკეთებდნენ ან გახმაურებული რომანების ეკრანიზაციებს, ან ძველი კლასიკური ფილმების „რიმეიქებს“, მაგრამ, ორიოდე გამონაკლისის გარდა, ვერაფერი გააწყვეს.

1977 წელს მთავრობამ შექმნა კომიტეტი, რომელიც გამოიძიებდა ეროვნული კინოწარმოების პრობლემებს. ბრიტანული კინოსტუდიები ისევ აქირავებდნენ თავიანთ პავილიონებს, საამქროებს, ლაბორატორიებსა და ტექნიკას უცხოელებზე, რათა მნიშვნელოვანი შემოსავალი მიეღოთ, რადგან თავად ბრიტანელი კინოწარმოებლები სულ უფრო ნაკლებ პროდუქციას აწარმოებდნენ. გამოცდილებამ ცხადყო, რომ მათი კინო დიდად იყო დამოკიდებული ამერიკულ დაფინანსებაზე. სახელისუფლებო დახმარება არ აღმოჩნდა საკმარისი. ცალკეული კინორეჟისორი, საკუთარი ავტორიტეტის ხარჯზე, ცდილობდა, მოეძებნა ინვესტიციები კერძო სტრუქტურებიდან ან მსხვილი კორპორაციებიდან. ზოგი კინოკომპანია მხოლოდ ერთი კონკრეტული კინოსურათის გადასაღებად იქმნებოდა და შემდეგ ქრებოდა ასპარეზიდან. მათგან განსხვავებით, ამ წელს დაფუძნდა მძლავრი კინოკომპანია „გოლდქრესტი“, რომელსაც ზურგს უმაგრებდა საბანკო კაპიტალი. 8 წლის განმავლობაში მისი აქტივები 26 მილიონ ფუნტამდე გაფართოვდა.

ეკრანებზე გავიდა ორი საყურადღებო, ისტორიული კინოსურათი - რიდლი სკოტის „დეულანტები“ (1977) და რიჩარდ ატენბოროს „შორეული ხიდი“ (1977). პირველში გადმოცემულია ნაპოლეონის არმიის ორი ოფიცრის მრავალწლიანი მტრობის ამბავი, ხოლო მეორეში ასახულია 1944 წელს, მოკავშირეების მიერ ჩატარებული, ერთი უიღბლო საბრძოლო ოპერაცია დასავლეთ ევროპაში. ორივე ფილმმა ბევრი მაყურებელი გაიჩინა და კინოკრიტიკისაგან კეთილგანწყობაც მოიპოვა.

კინოთეატრებში საგრძნობლად იმატა დასწრებამ. ხელისუფლებამ გადახედა კინოსთან დაკავშირებულ საგადასახადო დებულებებს, შეარბილა ისინი, რის შედეგად უცხოურმა კომპანიებმა განაახლეს ინვესტიციები ბრიტანულ კინოწარმოებაში. ასეთ პირობებში ადგილობრივმა კინემატოგრაფისტებმა დაამტკიცეს, რომ შეეძლოთ ღირსეული, კონკურენტუნარიანი კინოპროდუქციის კეთება.

სპეციფიკური ხედვისა და მიდგომის ავანგარდისტმა კინორეჟისორმა, დერეკ ჯარმენმა გადაიღო ექსპერიმენტული, მცირებიუჯეტის ფილმი, „იუბილე“ (1978), დედოფალ ელისაბედ მეორის ტახტზე ასვლის 25 წლისთავისადმი მიძღვნილი პანკური ინტერპრეტაცია. ეს შთამბეჭდავი ვიზუალური სტილის ნამუშევარი თავად პანკებს, ამ სუბკულტურის მიმდევრებს არ მოეწონათ, ვინაიდან მიაჩნდათ, რომ იგი მათ მსოფლმხედველობას არ ემთხვეოდა. კინოკრიტიკოსების ნაწილმა „იუბილე“ საკულტო ნაწარმოებად აღიარა, ხოლო მეორე ნაწილმა დაგმო და მის ავტორზე მიანიშნა, რომ მას სიამოვნებს ეკლის როლი ბრიტანული კინოს ოფიციალურ სხეულშიო.⁵

„მონტი პაითონმა“ გამოუშვა კინოსურათი, „ბრაიენის ცხოვრება“ (1979, რეჟ. ტერი ჯოუნზი), რომელიც დააფინანსა ახალმა კინოკომპანიამ, „ჰენდმეიდ ფილმმა“ (მისი ერთ-ერთი დამფუძნებელი იყო ყოფილი „ბითლზი“, ჯორჯ ჰარისონი). ფილმმა გააღიზიანა კინოკრიტიკოსები, მასში მოთხრობილი რელიგიური სატირა ბიბლიურ თემაზე კარგა ხნის მსჯელობის საგანი გახდა. ზოგ ქვეყანაში მისი დემონსტრირება საერთოდ აიკრძალა, თუმცა მან საკმაო კომერციული მოგება მაინც დააფიქსირა და „მონტი პაითონის“ პოპულარობა გაზარდა.

ბრიტანეთის კინოინსტიტუტი ნაყოფიერად იკვლევდა კინოსა და ტელევიზიის ურთიერთობის საკითხებს, ატარებდა ლექციებს ეროვნული კინემატოგრაფის შესახებ ადგილობრივ უნივერსიტეტებში, ეწეოდა არქივის ფუნქციას, მცირე თანხებით კვლავინდებურად ეხმარებოდა კინოწარმოებასა და დისტრიბუციას, განსაკუთრებით, რეგიონებში. მისი ბიბლიოთეკა გამოირჩეოდა ერთობ დიდი ფონდით, ხოლო საგამომცემლო დეპარტამენტი წარმატებით გამოსცემდა საინტერესო კინოლიტერატურას. ფაქტობრივად,

⁵ Field, *The Garden of Earthly Delights*, 1993, p. 62.

ეს ორგანიზაცია მიზანმიმართულად და დიდებულად ასრულებდა კინოკულტურის განვითარების ხელშემწყობი დაწესებულების საპასუხისმგებლო მოვალეობას.

70-იანი წლები კრიზისული გამოდგა ბრიტანული კინოწარმოებისათვის. ამას მაყურებელიც გრძნობდა და კინოკრიტიკაც. ამან, თავისთავად, იმოქმედა კინოზეც, რომელსაც უწევდა ბრძოლა ორ ძირითად კონკურენტთან – ტელევიზიასთან და ვიდეოსთან. დეკადის მიწურულს გახშირდა ვიდეოკასეტების გაყიდვა, რასაც მოჰყვა ვიდეოთექების გაფართოება. ვიდეომაგნიტოფონები უკვე მოსახლეობის გარკვეულ ნაწილს ედგა სახლში და მათზე მოთხოვნილება სულ უფრო იზრდებოდა. კინოთეატრებს ძალიან უჭირდათ მაყურებლის შენარჩუნება. შემცირდა ფილმების რაოდენობა, კინოწარმოების სრულფასოვანი დაფინანსების პერსპექტივები კვლავაც ბუნდოვანი რჩებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Catterall, Ali, and Simon Wells. *Your Face Here. British Cult Movies Since the Sixties*. London: HarperCollins, 2002.
2. Field, Simon. "The Garden of Earthly Delights". *The Face*, 21 January, 1993.
3. Leach, Jim. *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
4. Street, Sarah. *British National Cinema*. London: Routledge, 2009.
5. Webster, Patrick. *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from Lolita Through Eyes Wide Shut*. Jefferson: McFarland & Company, 2011.

ლიანა მენაბდიშვილი,
საქართველის შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფესორი ზვიად დოლიძე

ცოტა რამ კინოენის შესახებ

რეზიუმე

საკვლევ თემად ავირჩიე ხელოვნების ორი დარგის ურთიერთობის დიალექტიკა - ლიტერატურა, რომელიც გამოსახვის საშუალებად იყენებს სიტყვას, მეტყველებას, ენას და ამბავს გადმოგვცემს წერილობით; და კინოხელოვნება, რომელშიც ხდება ლიტერატურის, თეატრის, სახვითი ხელოვნების და მუსიკის სინთეზი, რომელთა მეშვეობითაც იქმნება კინოგამოსახულება. ერთმანეთის პირისპირ მსურს დავაყენო ხელოვნების უძველესი და უახლესი ეს ორი დარგი და ვეცადო გავარკვიო - რა დადებითი და რა უარყოფითი შედეგი მოგვცა ამ სინთეზმა. ჩემ წინაშე დასმული საკითხის გადაჭრის თვალსაჩინოებისათვის ავირჩიე მსოფლიო კინემატოგრაფიის ერთ-ერთი გენიალური წარმომადგენლის, დიდი იტალიელი რეჟისორის, ლუკინო ვისკონტის მიერ განხორციელებული ეკრანიზაციები. აქვე განიხილება

კითხვა, რატომ ლუკინო ვისკონტი? როდესაც საკვლევ თემას ვირჩევდი, დავინტერესდი თეატრალური უნივერსიტეტში მსოფლიო კინოს ისტორიაში დაცული დისერტაციებით, ამ მიმართულებით კვლევები მწირი აღმოჩნდა რაც გახდა ჩემი სადისერტაციო თემის ინსპირაციის საფუძველი. საჭიროდ მივიჩნიე, ქართული კინემატოგრაფიის კვლევების გვერდით გვემსჯელა და გვესაუბრა მსოფლიო კინემატოგრაფიის კვლევებზე, რათა კინემატოგრაფიით დაინტერესებულმა პირებმა, ჩემი კვლევის საფუძველზე, შეძლონ ანალიზი - რა ავიღეთ ან რა უნდა ავიღოთ მსოფლიო კინემატოგრაფიის გამოცდილებიდან, რომ ქართული კინოხელოვნება გახდეს სრულყოფილებიანი წევრი მსოფლიო კინემატოგრაფიისა.

კინოენის ბუნების შესახებ დისკუსიების შეჯამებით, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ

კინოს ენა ძირეულად განსხვავდება ლიტერატურის ენისაგან. მათი ნიშნები ბუნებით ფუნდამენტურად განსხვავებულია. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ენის ნიშნებს მნიშვნელოვანი მსგავსება აქვთ დანიშნულ ობიექტებთან, ისინი მაინც არიან ნიშნები და არა თავად რეალობის ობიექტები. მაშინაც კი, როცა კადრში ჩნდება ბუნებრივი საგანი (არა ადამიანის მიერ შექმნილი), ფილმში ის ყოველთვის ატარებს გარკვეულ მნიშვნელობას, მუშაობს მთლიანობაში იმ ცენტრალურ იდეაზე, რისი გადაცემაც სურს რეჟისორს მაყურებლისთვის. კინოენის ელემენტები შედის ნიშანთა სისტემაში, რომელიც განსაზღვრულია მთელი რიგი სოციალურ-კულტურული ფაქტორებით, მათ შორის, ეროვნული კულტურის ტიპი, „ეპოქის სული“, დომინანტური იდეოლოგიები, ფილმის კუთვნილება გარკვეულ ჟანრში, მისი სტილისტური მახასიათებლები, პიროვნება, ცხოვრებისეული გამოცდილება და ფილმის გემოვნება.

როგორ უნდა შეარჩიოს რეჟისორმა ლიტერატურული ნაწარმოები, რომლის მიხედვითაც უნდა შექმნას საკუთარი ხელწერის ფილმი, არსებობს

რამე, უკვე მიგნებული კრიტერიუმი ეკრანიზაციის ისტორიაში? პატარ-პატარა ხრიკები ცნობილია: ლიტერატურის ტექსტი რაც უფრო გამჭვირვალეა და მსუბუქი, მით უკეთ ითარგმნება კინოენაზე; დეტექტიური ისტორიები, სათავგადასავლო ჟანრი ლიტერატურაშიც გაცილებით სავსეა მოქმედებებით, რასაც ასე იხდენს ფილმი; და სხვა უამრავი. მდარე ლიტერატურიდან შეიძლება გაკეთდეს კარგად სანახავი ფილმი და კლასიკური ნაწარმოები შეიძლება ვერ მოირგოს ეკრანმა; არსებობს სიტუაციები, ზოგადი შინაარსი, პერსონაჟთა სახეები, რომელიც კარგად იკითხება, მაგრამ კინოში მისი ადაპტირება თითქმის შეუძლებელია. ხშირ შემთხვევაში ფილმი „ლალატობს“ პირველწყაროს, მაგრამ მას იმდენად ახალ განზომილებაში გადაჰყავს ლიტერატურული ნაწარმოები, რომ ფილმი ბევრად უპირატესი ხდება პირველწყაროზე. სწორედ ფილმის შემქმნელთა ახალი ხედვა გვაძლევს იმის საშუალებას გავიგოთ - რა აერთიანებს და რა ზღუდე არსებობს ლიტერატურულ და კინოენას შორის.

საკვანძო სიტყვები: კინო, ლიტერატურა, ენა, სემიოტიკა, ეკრანიზაცია, მხატვრული შესაძლებლობები

XX საუკუნის 10-30-იან წლებში დაიწყო კინოენის პრობლემების აქტიური განხილვა. ყურადღება მიიპყრო კინოში ხმის მოსვლამაც, მაგრამ მხოლოდ 1960-1970-იან წლებში გახდა შესაძლებელი საუბარი კინომცოდნეობის ჩამოყალიბებაზე – კინოს სემიოტიკაზე. კინომცოდნეების ნამუშევრები დეტალურად აანალიზებენ კინოენის ბუნების პრობლემებს, მასში გამოყენებული ნიშნების ტიპებს, ამ ნიშნების ურთიერთობას სიტყვიერი ენის ნიშნებთან, რეალობასთან დაკავშირებულ აღნიშნულ ობიექტებთან და, შესაბამისად, კინოში შექმნილ რეალობასთან. მიუხედავად იმისა, რომ კინოენაზე სხვადასხვა ქვეკოდისა და ლექსიკონის შესწავლა უკვე მიმდინარეობს, ის ძირითადად ფრაგმენტულია; ძალიან ცოტაა ნამუშევარი, სადაც კინემატოგრაფიის განზოგადებული სემიოტიკურ-კულტუროლოგიური ანალიზი ხორციელდება. პიერ პაოლო პაზოლინი: „პირველ რიგში, ვიტყვი, რომ ბუნებისადმი ჩემი მიბაძვის ნახვა კინოშიც ისევე შესაძლებელია, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში – მიბაძვის ვნების გამოთვლა კი შეუძლებელია. ჩემი გადაღებული ფილმებიდან ერთის ნახვის შემთხვევაშიც, ტონის გათვალისწინებით, შესაძლებელია თქმა, რომ ეს ფილმი ჩემია. ეს არაა ისე, როგორც გოდართან ან ჩაპლინთან, რომელთაც სრულიად საკუთარი სტილი შექმნეს. ჩემი შემთხვევა სხვადასხვა სტილს აერთიანებს. მასში ყოველთვის შეიგრძნობა ჩემი სიყვარული დრეიერის, მიზოგუჩისა და ჩაპლინის – ზოგჯერ კი ტატის მიმართ. ჩემი ბუნება ლიტერატურიდან კინოში გადართვის შემდეგ არსებითად არ შეცვლილა“¹.

მიუხედავად ამ პრობლემისადმი მიძღვნილი ნაშრომების დიდი მოცულობისა და სიღრმისა, სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთქმედების დიალოგიური ასპექტი, ისევე როგორც კინოს სემიოტიკა, ჯერ კიდევ არ არის დეტალურად შესწავლილი. სემიოტიკური მეთოდების დახმარებით ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთობისა და ურთიერთქმედების ძირითადი ასპექტების გამოვლენა, იდეოლოგიური დამოკიდებულების გავლენის ანალი-

¹ Пазолини, Миф и, 1989, стр. 174.

ბი კინოზე XXI საუკუნის კინომკვლევართა აქტიურ ყურადღებას ითხოვს.

ყურადსაღებია, რომ ფილმის შექმნის პროცესში და, კერძოდ, ლიტერატურული ნაწარმოებების ჩვენებისას, დიალოგიზმის პრინციპი მოქმედებს არა მხოლოდ ეროვნული კულტურების გადაკვეთის, არამედ სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის კულტურების გადაკვეთის თვალსაზრისითაც – მხატვრული სტილები, მსოფლმხედველობა და ა.შ.

მნიშვნელოვანი მსგავსებაა წამყვან ჟანრებს შორის ლიტერატურასა და კინოში, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ადგილი აქვს სრულდამთხვევას. კინოჟანრების კლასიფიკაცია დიდწილად განპირობებულია კინოს, როგორც ხელოვნების დარგის სპეციფიკით. კინოენის ნიშნები და სიტყვიერი ენის ნიშნები, რომლებითაც იქმნება ლიტერატურული ნაწარმოებები, განსხვავებული ხასიათისაა, ამიტომ განცხადებები ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნის შესახებ არასწორია. ლიტერატურული ნაწარმოების კინოადაპტაციის შედეგად შექმნილი ფილმი ხელოვნების ახალი ნიმუშია. ნაწარმოების თეორიული მნიშვნელობა მდგომარეობს ესთეტიკური, სემიოტიკური და კულტუროლოგიური მეთოდოლოგიების თანმიმდევრულ გამოყენებაში, კერძოდ, ლიტერატურული ნაწარმოებების დიალოგურ ხასიათში, რაც შესაძლებელს ხდის ნაწარმოების მხატვრული მახასიათებლებისა და მექანიზმების იდენტიფიცირებას. ლიტერატურისა და კინოს შედარებითი ანალიზის სირთულე დიდწილად განისაზღვრება იმით, რომ ხელოვნების თითოეულ ტიპს აქვს გამოსახულების, იდეებისა და კონცეფციების საკუთარი სისტემა, რთული და უნიკალური, რაც პირდაპირ კავშირშია იმ გამომხატველ საშუალებებთან („ენა“ ან „კოდი“), რასაც ავტორი ქმნის. და სწორედ ეს საშუალებები განსაზღვრავს მხატვრული რეალობის აღქმის ხასიათს შესაბამისი ნაწარმოებების ცალკეული აღმქმელების მიერ (მაცურებელი, მკითხველი და ა.შ.), მაგრამ შემდეგ, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის შედარებითი ანალიზი მოითხოვს მათი ენების შედარებით ანალიზს, სტრუქტურული ელემენტების, ფუნქციონირებისა და ურთიერთქმედების წესების იდენტიფიცირებას და შესწავლას. სწორედ ამის მცდელობა მიმდინარეობს ამჟამად ხელოვნების სემიოტიკაში.

სემიოტიკა არის ზოგადი მეცნიერება ნიშნებისა და ნიშნების სისტემების შესახებ, რომელიც წარმოიშვა მე-19 საუკუნის ბოლოს და აქტიურად განვითარდა მე-20 საუკუნეში. სემიოტიკის მიერ გადადგმული ფუნდამენტურად მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო სიტყვის, ბგერის, ენობრივი გამოთქმის კონცეფციიდან და ა.შ. ბუნებრივი ენიდან გადასვლა „ნიშნის“ ცნებაზე. ამის წყალობით შესაძლებელი გახდა ნიშნების შესახებ საუბარი ადამიანის საქმიანობის ყველაზე მრავალფეროვან ტიპებში: ტექნოლოგიაში, მეცნიერებაში, ხელოვნებაში და ასე შემდეგ. სემიოტიკაში გადადგმული მეორე უმნიშვნელოვანესი ნაბიჯი იყო ის, რომ ნიშნები განიხილება არა იზოლირებულად, არამედ როგორც ნიშანთა სპეციალური სისტემის ნაწილი - ენა ან კოდი - ფუნქციონირებისა და განვითარების საკუთარი კანონებით. ხოლო ერთი ენისა თუ კოდის ფარგლებში შეიძლება გამოიყოს მისი სპეციალური ქვესისტემები (ქვეკოდები, ლექსიკონები და ასე შემდეგ). სემიოტიკური მიდგომით ხელოვნების ნაწარმოები (წიგნი, ქანდაკება, ფილმი და ასე შემდეგ) განიხილება, როგორც გარკვეულისაგან შექმნილ ტექსტად.

როგორც კინო, ლიტერატურა და ნებისმიერი სხვა ხელოვნების დარგი, თავისთავადი მხატვრული სტილით, გავლენას ახდენს ყველაფერ იმაზე, რაც თავდაპირველად წარმოიშვა და განვითარდა ხელოვნების სხვა სახეობებში. ატარებს იმ ეროვნული კულტურის კვალს, რომლის ფარგლებშიც ისინი ვითარდებიან. როგორც კინოს, ასევე ლიტერატურას შეუძლია შეასრულოს ერთი და იგივე ფუნქციები სულიერ კულტურაში, მაგალითად, ინფორმაცია და კომუნიკაცია, გართობა და განათლება. ეს პარალელიზმი იმის მტკიცებულებაა, რომ ლიტერატურასა და კინოს შორის უფრო ღრმა და რთული კავშირებია, რაც ღრმა ანალიზს მოითხოვს. საჭიროა არა ლიტერატურისა და, ზოგადად, კინოს შედარება, არამედ გარკვეული ტიპის ფილმების შედარება მსგავსი ტიპის ლიტერატურულ ნაწარმოებებთან (მაგალითად: რომანი - კინორომანი, ეპიკა - კინოეპიკა და ასე შემდეგ), რომლებიც ასრულებენ ერთსა და იმავე ფუნქციას (შემეცნებითი, საინფორმაციო, გასართობი და ასე შემდეგ). გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ კინო, როგორც სინთეზური ხელოვნება, იყენებს მრავალ საშუალებას („ენის ელემენტებს“), რომლებიც თან ახლავს არა მხოლოდ ლიტერატურას, არამედ ფერწერას, მუსიკასა და ხელოვნების სხვა დარგებს. საკუ-

თარი ენის შექმნის გზაზე ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის ტექნიკისა და სტილისტიკის ათვისების შემდეგ კინოში განვითარდა ისეთი მიმართულებები, როგორებიცაა: „ლიტერატურული კინო“, „თეატრალური კინო“, „სცენური კინო“ და ასე შემდეგ.

ყურადსაღებია ისიც, რომ კინოში ჟანრის ცნება მჭიდრო კავშირშია სტილის კონცეფციასთან. კინოში სტილი ფუნდამენტურად განსხვავდება მწერლის ინდივიდუალური სტილისგან, ვინაიდან ფილმს ქმნის ადამიანთა დიდი ჯგუფი, როგორიცაა რეჟისორი, სცენარისტი, მსახიობები, კომპოზიტორი და ასე შემდეგ, აქ სხვადასხვა ინდივიდუალური სტილისტიკა ერთმანეთს ეწინააღმდეგება ან ჰარმონიულად თანამშრომლობს ერთ ფილმში. თუმცა, კინოში მაინც რეჟისორის სტილი დომინირებს. ზოგ შემთხვევაში კი, მისი ინდივიდუალური სტილი (როგორც ბერგმანის, ფელინის და ასე შემდეგ), რომელიც განსაკუთრებულ მხატვრულ მიმართულებაში ვითარდება. სტილი, რომელშიც ნებისმიერი ნამუშევარი შექმნილი, ყველაზე მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ პირველ ენასთან, რომელშიც ის შეიქმნა.

კინოენის პრობლემა უკვე არაერთხელ განიხილეს როგორც კინოთეორეტიკოსებმა, ისე ხელოვნებათმცოდნეებმა, ფილოსოფოსებმა და სემიოტიკოსებმა. უკვე 1910-1920 წლებში (მუნჯი კინოს ეპოქაში) წარმოიშვა კინოენის იდეა, როგორც უნივერსალური ენის შესახებ, რომელსაც უფრო სრულყოფილად მიიჩნევდნენ, ვიდრე სიტყვიერს. ხმოვანი კინოს გაჩენის შემდეგ, როდესაც კინოგმირების გამოსვლები ისმოდა სხვადასხვა ეროვნულ ენაზე, თეზისი კინოენის „უნივერსალურობის“ შესახებ, გარკვეულწილად, საეტვო გახდა და კინოს თეორეტიკოსებმა შეწყვიტეს მისი დაცვა. 1960-1970-იან წლებში კინოენის შესწავლის ახალი „სემიოტიკური“ ეტაპი დაიწყო. კინოთეორეტიკოსების მიმართვა ამ მიდგომისადმი განპირობებული იყო არა მხოლოდ სემიოტიკის მეცნიერული მოდით, არამედ კინოპრაქტიკის ზოგიერთი შინაგანი პრობლემით, რადგან იმ დროისთვის შეიცვალა კინემატოგრაფიის პრინციპები და, უპირველეს ყოვლისა, მოხდა ახალი მეთოდების გააზრება მონტაჟის ფუნქციებთან, ასევე კინოკამერის გამოყენებასთან მიმართებით.

„რა თქმა უნდა, ხშირად აღუნიშნავთ, რომ თუ კინო ნარატიულ გზას დაადგა (ან იმას, რასაც რეჟისორი გაი რიჩი „რომანის გზას“

უწოდებდა), თუ სრულმეტრაჟიანმა მხატვრულმა ფილმმა მთელი კინოწარმოების უდიდესი ნაწილი დაიკავა, ეს მხოლოდ კინოს ისტორიის პოზიტიური განვითარების, განსაკუთრებით კი, ლუმიერებიდან მელიესზე, „სინემატოგრაფიდან“ კინოზე გადასვლის შედეგი შეიძლება იყოს. ამგვარი განვითარება არც გარდაუვალი ყოფილა და არც მაინცდამაინც „ბუნებრივი“. და მაინც, ისინიც კი, ვინც ამ განვითარების ისტორიულ ასპექტს უსვამს ხაზს, არასდროს ამბობენ, რომ ეს უმნიშვნელო ან შემთხვევითი იყო. ეს უნდა მომხდარიყო, მაგრამ უნდა მომხდარიყო კონკრეტული მიზეზით: თავად კინოს ბუნებას ამგვარი ევოლუცია, გარდაუვალი თუ არა, დასაშვები მაინც უნდა გაეხადა“.²

ამ პრობლემების შესწავლაში განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა კინოს თეორიისა და სემიოტიკის დარგის გამოჩენილმა ფრანგმა სპეციალისტმა, კრისტიან მეცმა. მან გამოყო ორი ყველაზე მნიშვნელოვანი განსხვავება ვერბალურ ენასა და კინოენას შორის. პირველი – ეს ორი ენა განსხვავდება იმ ნიშნების თვითნებობით, რომლითაც ისინი მოქმედებენ: სიტყვიერი ენის ნიშნები, ძირითადად, კონვენციურია, ხოლო კინო ხატოვანი ნიშნებით მუშაობს. მეორე – კინოენისთვის ფუნდამენტურია ტექსტების დაყოფის განსაკუთრებული ხასიათი.

მოსაზრება, რომ ფილმის ენა გასაგები ენაა, რომელიც არ საჭიროებს თარგმანს (დუბლირებას), კვლავ გაცოცხლდა. უფრო მეტიც, ზოგიერთმა კინოთეორეტიკოსმა (ამას განსაკუთრებული დაჟინებით მოითხოვდა პიერ პაოლო პაზოლინი) დაინახა კინოენის სპეციფიკა იმაში, რომ იგი პირდაპირ ასახავს რეალობას და არის მისი ანალოგი, ამის გამო კინოს დიდი უპირატესობა აქვს ბუნებრივ ენაზე.

მას შეუძლია გადალახოს ჩვეულებრივი ენა, რომელიც რეალობას წარმოადგენს მხოლოდ ირიბად. კერძოდ, პაზოლინი თვლიდა, რომ კინოენის „პირველადი ელემენტები“ რეალურის ზოგიერთი ფრაგმენტი ფუნქციებია, რომლებსაც კამერა აფიქსირებს გარედან და ყოველგვარი პირობითობის გარეშე. კინოენის ბუნების შესახებ დისკუსიების შეჯამებით, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ კინოენა ძირეულად განსხვავდება ლიტერატურის ენისაგან. მათი ნიშნები ბუნებით ფუნდამენტურად განსხვავებუ-

² ჯენარიელო, მონოტონური ხმა.

ლია, თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ენის ნიშნებს მნიშვნელოვანი მსგავსება აქვთ დანიშნულ ობიექტებთან, ისინი მაინც არიან ნიშნები და არა თავად რეალობის ობიექტები. მაშინაც კი, როცა კადრში ჩნდება ბუნებრივი საგანი (არა ადამიანის მიერ შექმნილი), ფილმში ის ყოველთვის ატარებს გარკვეულ მნიშვნელობას, რომელიც მუშაობს მთლიანობაში იმ ცენტრალურ იდეაზე, რაც რეჟისორს სურს გადასცეს მაყურებელს. კინოენის ელემენტები შედის ნიშანთა სისტემაში, რომელიც განსაზღვრულია მთელი რიგი სოციალურ-კულტურული ფაქტორებით, მათ შორის, ეროვნული კულტურის ტიპი, „ეპოქის სული“, დომინანტური იდეოლოგიები, ფილმის კუთვნილება გარკვეულ ჟანრში, მისი სტილისტური მახასიათებლები, პიროვნება, ცხოვრებისეული გამოცდილება და ფილმის გემოვნება. როგორ უნდა შეარჩიოს რეჟისორმა ლიტერატურული ნაწარმოები, რომლის მიხედვითაც უნდა შექმნას საკუთარი ხელწერის ფილმი, არსებობს რამე, უკვე მიგნებული კრიტერიუმი ეკრანიზაციის ისტორიაში? ასეთი პატარა-პატარა ეშმაკობები უკვე მიგნებულია: ლიტერატურის ტექსტი რაც უფრო გამჭვირვალეა და მსუბუქი, მით უკეთ ითარგმნება კინოენაზე, დეტექტიური ამბები, სათავგადასავლო ჟანრი ლიტერატურაშიც გაცილებით სავსეა მოქმედებებით, რასაც ასე იხდენს ფილმი და სხვა უამრავი. მდარე ლიტერატურიდან შეიძლება გაკეთდეს კარგად ყურებადი ფილმი და კლასიკური ნაწარმოები შეიძლება ვერ მოირგოს ეკრანმა. არსებობს სიტუაციები, ზოგადი შინაარსი, პერსონაჟთა სახეები, რომლებიც კარგად იკითხება, მაგრამ კინოში მათი ადაპტირება თითქმის შეუძლებელია. ხშირ შემთხვევაში, ფილმი „ღალატობს“ პირველწყაროს, მაგრამ მას იმდენად ახალ განზომილებაში გადააჭყავს ლიტერატურული ნაწარმოები, რომ ფილმი ბევრად უპირატესი ხდება პირველწყაროზე. სწორედ ფილმის შემქმნელთა ახალი ხედვა გვაძლევს იმის საშუალებას გავიგოთ - რა აერთიანებს და რა ზღუდე არსებობს ლიტერატურულ ენასა და კინოენას შორის. „ყოველთვის შესაძლებელია ფილმში წიგნის გლობალური სუბსტანციის გადატანა, რომლის ყოველი ფურცელი მაინც გამოუსწორებლად ღალატობს კინოენას“.³

ეკრანიზაციის კვლევისას უნდა შეისწავლონ ლიტერატურის ყველა მიმართულება - რომანი, მოთხრობა, ნოველა, ლექსი, პოე-

³ Mitry, La sémiologie, 1989, p 102.

მა, ესეი, ნარკვევი. ამათგან ყველაზე მეტად რომელი მოერგო ეკრანიზაციას, ანალიზით, არგუმენტაციით, პოზიციით და აზრის გადმოცემით.

როდესაც ფილმის ავტორი მკვეთრად ემიჯნება ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორის თვალსაზრისს, მსოფლმხედველობას, იდეური არსის წვდომას, მაყურებელი, მისდაუნებურად, თითქოს სასამართლოს დამსწრე ხდება, სადაც მოპასუხე მხარეებად გვევლინებიან რეჟისორი და მწერალი. ამ შემთხვევაში ხომ არ გვეკარგება კინოხელოვნების სხვა ფუნქციები? რამდენად შეიცავს დასვენების, განტვირთვის ელემენტებს ასეთი სახის ეკრანიზაციები და სჭირდება კი მაყურებელს ასეთი დატვირთული კინონაწარმოები?! მიმდინარეობს კი ასეთი სახის კვლევები კინომწარმოებელთა მიერ და თუ კი, რა შედეგია დადებული?

ეკრანიზაციათა უმეტესობა საფუძვლად ირჩევს უკვე გახმაურებულ კლასიკურ რომანს. კინომ კარგად ისწავლა, როგორ აჩვენოს, მაგრამ მას ისევე კარგად შეუძლია თხრობის მანიპულირება, როგორც რომანს? ამიტომაცაა გამოსაკვლევი კინოენის თხრობის კულტურა, რომელიც რომანის პირველად კომპონენტს წარმოადგენს.

მწერლობა მოგვითხრობს, ფილმი გვიჩვენებს – ორივე შემთხვევაში გადმოცემულია ერთი ამბავი. რომანისტი ტექსტს აძლევს ფერს, რეჟისორი – ინტონაციას. რომელია გაცილებით მომგებიანი და რა შემთხვევაში ჯობს მეორე პირველს? კინოში თხრობის პროცესი განსხვავებულია – მას ლიტერატურული მესამე პირიდან გადავყავართ პირველ პირში, ამასთან ერთად, ფილმი ვიზუალში გვიჩვენებს მთავარი გმირის ამბავს – გარეგნობით, ხმით, მოქმედების ჟესტიკულაციით და გრძნობების მიმიკური გამომსახველობით. ფილმი ახდენს წაკითხულის პრემენტაციას. ესაა მისი უპირატესობა ლიტერატურასთან შედარებით. ფილმის ყოველი კადრი თანხვედნილი უნდა იყოს ცოცხალ სიტყვასთან, რაც ბეწვის ხიდზე სიარულის ტოლფასია. ფილმი გაცილებით კონკრეტულია, ვიდრე ლიტერატურა. თუ ლიტერატურა ფანტაზიის წყაროა, ფილმი ამ ფანტაზიას კადრის ჩარჩოში კეტავს და მკვეთრ და რეალურ სახეს აძლევს. თუ წერილობითი ნარატივი ბუნებრივად გვიამბობს წარსულზე, კინოს წარსულის თხრობაც აწმყოში გადმოაქვს. ფილმის ავტორთა სუბიექტური ხედვა უნდა გახდეს მაყუ-

რებლის ობიექტური ხედვა, კამერის მუშაობა, კადრირება, მონტაჟისას კადრების არჩევანი განაპირობებს მაყურებლის გემოვნების შერწყმას ფილმის შემქმნელთა გემოვნებასთან. თუ ლიტერატურიდან „გადმოწერილ“ ფილმში სწორად მოხდება კომპოზიციისა და ელემენტების შერჩევა, ვიზუალური თხრობა ბევრად მოიგებს და ფილმი არ იქნება პირველწყაროს სიტყვასიტყვით გადატანა. მთხრობლის ენა შეიცვლება ნარატიული კინემატოგრაფიული ინსტანციით და მაყურებელი გახდება ამ ნარატივის თანამონაწილე. უან მიტრი ასე ფიქრობს: „უნდა ითამაშო კომენტართან, დიალოგსა და შინაგან კომენტართან ურთიერთმიმართებაში, რადგან გამოსახულება აჩვენებს, ანალიზებს და გვთავაზობს“.⁴

სწორედ ასე იქმნება ბმულები კინოში არსებულ სხვადასხვა კოდს შორის. თუ ფილმის შემქმნელებს კარგად ესმით ამ კოდთა ფუნქციონალური მნიშვნელობა, მაშინ გაცილებით მარტივდება, მაყურებელთა ურთიერთობისას, ფილმის პირველწყაროსა და თავად ფილმის გაერთიანება.

ლიტერატურა დაბადებისთანავე აბსტრაქტულ სუბსტანციას განეკუთვნება. თხრობის მოდულაცია, აღწერა, დიალოგი, მოქმედების მითითება, გარემოს განლაგების ელემენტები ნებისმიერი მკითხველისათვის სხვადასხვაგვარია. კინო გაცილებით კონკრეტულია, რადგან მოქმედება ვიზუალიზებულია კონკრეტულ სივრცესა და დროში. საგანი, რომელიც ლიტერატურაში მეორადია, ფილმში შეგვიძლია პირველადად ვაქციოთ და პირიქით. ფილმის შემქმნელებს არამც და არამც არ მოეთხოვება მწერლის ესთეტიკასთან იდენტურობა. უფრო მეტიც, სწორედაც ეს განსხვავება განაპირობებს ეკრანიზაციის უპირატესობას. კინორეჟისორის დახვეწილი გემოვნება განსხვავდება მწერლის დახვეწილი გემოვნებისაგან, რადგან ერთი იყენებს კადრს, მეორე სიტყვას. სიუჟეტ-მოქმედების ეკვივალენტურობა ფილმში გაცილებით თვალშესახებია, ვიდრე ლიტერატურაში.

თუ ლიტერატურის ფსიქოლოგიური დახვეწილობის სტერეოტიპებს ზუსტ ადაპტირებას მოვუძებნით ფილმში, ეს უკვე ფილმის წარმატების უპირობო გარანტია.

ყველა რეჟისორს აქვს საკუთარი ორიგინალური სტილი, რომელიც გამოარჩევს სხვა რეჟისორთაგან, გადაღების საკუთარი ხელ-

⁴ Mitry, Jean, 1989, p. 174.

წერა, საკუთარი ფიქრი კადრირებისას და თუ ის ერთგული დარჩება საკუთარი ხელწერისა ეკრანიზების შემთხვევაშიც, რეჟისორი გაემიჯნება სტერეოტიპულ სიტყვასიტყვობას და დაიდება საავტორო ფილმი, რომელსაც პირველწყაროსთან ექნება გაცილებით მეტი განსხვავება, ვიდრე მსგავსება.

როცა ეკრანიზაციის ანალიზი მიმდინარეობს, ყველა ეს კომპონენტი გასათვალისწინებელია და ხარისხობრივი შედარებაც ამის გათვალისწინებით უნდა აიგოს.

ბიბლიოგრაფია:

1. Mitry., Jean. La sémiologie en question. coll. 7ième Art. Paris: Le Cerf, 1989.
2. Пазолини, Пьер Паоло., Миф и сакральность техники. Москва, „Милан“, 1989.
3. Рикер Пол., Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике/пер.фр. и вступит. Ст. И.Вдовннй М. 2002.
4. Форрестер Дж. Мировая динамика. М., 1978.
5. Эко У., Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998.
6. Уолт С. Разработка семиотики кино // Строение фильма. М., 1985.
7. Союз литературы и кино, Рубцов Анатолий Семенович, <https://cyberleninka.ru/article/n/soyuz-literatury-i-kino/viewer>
8. ულგ - მონოტონური ხმა, <http://gennariello1927.blogspot.com/2022/12/blog-post.html>

მარია სიჩანიანი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელები: ასოცირებული პროფესორი
ქეთევან ტრაპაიძე,
პროფესორი დავით ჯანელიძე

შიში - მარადიული თემის ამოსავალი წერტილი მისტიკურ ჟანრში

რეზიუმე

პირველი შთაბეჭდილება, რასაც გონება სიტყვა შიშის წაკითხვისას პროექტირებს, არასასიამოვნო შეგრძნებებს უკავშირდება. რა მოხდება თუ ამ ემოციას შევხედავთ არა როგორც სამარცხვინოს და სახიფათოს განსაზღვრებას, არამედ როგორც ამოუწურავ შემოქმედებით თემას. არსებობს მარადიული თემები და კარგ შემთხვევაში იმდენი ხედვის წერტილი, რამდენი ავტორიც ვიცით. სიყვარული ერთ-ერთი თემაა, რომელიც ინტეგრირებულია ყველა ჟანრში. სიახლენამდვილად არაა, რომ კინოხელოვნება სხვა ხელოვნების დარგების მსგავსად ზემოქმედებს ადამიანის ფსიქიკაზე, აზრებზე, შეხედულებებსა და რწმენაზე. ხელოვნების ამ უდიდესი გებუნებრივი უნარის გამო ყველა ავტორს დიდი პასუხისმგებლობა ეკისრება კაცობრიო-

ბის წინაშე. სწორედ ამიტომ უნდა დავფიქრდეთ – რას, რატომ, როგორ და რამდენად გულწრფელად ვყვებით.

კვლევის მიზანია მისტიკურსა და სხვა მძაფრ ჟანრებს შორის დავინახოთ მკაფიო სხვაობა: მისტიკური ჟანრი განისაზღვროს გახმაურებული პერსონაჟების პოპულარობის მაგალითზე; რა ტრანსფორმაცია განიცადა მაყურებლის ემოციურმა ინტელექტმა; რა სიჩქარით სვამდა ახალ კითხვებს და საუბრობდა თუ არა საჭირობოტო თემებზე. ასევე მკაფიოდ განისაზღვროს, თუ რა საფუძველი აქვს შიშის მარადიულ თემად ჩამოყალიბებას.

„კაცობრიობის ისტორია მოწმობს, რა დიდი იყო ადამიანის მცდელობა, დაეძლია, გადაეღობა, დაეთრგუნა ან ნაკლებად შეეგრძნო შიში, მასთან ბრძოლას კი თავის თავზე

მაგია, რელიგია და მეცნიერება იღებდა“. უნებლიედ ამ სიტყვებით ფრიც რიმანი განსაზღვრავს დროს – თუ რამდენი ხანი იქნება აქტუალური ჟანრი, რომელიც შიშის განმარტებიდან იღებს სათავეს, ან პასუხობს იმ თვისებებს, რომელთაც ეს მოვლენა ითავსებს. ასევე ხაზს უსვამს, რომ თემა დაუსრულებელია, სანამ არსებობს ახალი ადამიანი და ახალი დრო.

მინდა გამოვყო ორი კინოეკრანული ფენომენი, „ალქაჯი“ – ქალის პერსონაჟი მისტიკური ჟანრიდან და „ვამპირი დრაკულა“ – ამავე ჟანრის ყველაზე ცნობილი მამაკაცი. ამ პერსონაჟებზე გადაღებული პირვანდელი ფილმები ერთნაირად შოკისმომგვრელი იყო მაყურებლისთვის. აიკრძალა ჩვენებები, იყო კინოფირების განადგურების მცდელობები, საზოგადოებისგან გაკიცხვა, მაგრამ სწორედ ეს საზოგადოება ჩუმად მანც დადიოდა მიწისქვეშა ჩვენებებზე. დროთა

განმავლობაში ამ ორი პერსონაჟის ევოლუციამ კაცობრიობისთვის საჭირობოროტო ბევრი თემა გამოიტანა სააშკარაოზე. განსაზღვრა, თუ რა არის ძირითადი შიში...

რატომ იქნება მისტიკური ჟანრი საინტერესო და მუდამ აქტუალური? სწორი პასუხია – შიში. გერმანელი ფსიქოლოგი და ფსიქონალიტიკოსი თავის ნაშრომში „შიშის ძირითადი ფორმები“ წერს – „შიში ჩვენი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია. იგი დაბადებიდან სიკვდილამდე ახალი, გარდასახული ფორმებით გასდევს ჩვენს არსებობას“.

ფრიც რიმანის სიტყვებში იკითხება ძირითადი მოტივი, თუ რა გრძნობა შეიძლება და გამხდარიყო პოპულარული ჟანრის (მისტიკა, ჰორორი, ტრილერი, დრამა) ჩამოყალიბების მიზეზი. მიზეზი კი ისაა, რომ სანამ იარსებებს ადამიანი და აწმყო დრო, იარსებებს შიში, რომელიც გამუდმებით აუწყობს ფეხს თანამედროვეობას.

საკვანძო სიტყვები: შიში, მარადიული თემა, მისტიკური ჟანრი, ალქაჯი, ვამპირი, თავისუფლება, უკვდავება

მსოფლიო ხელოვნებაში მისტიკას, როგორც ფენომენს და მეტაფიზიკური რეალობის ამსახველ ფორმას, ასევე როგორც ცნობიერების მეორე „მესთან“ დაკავშირებულ სამყაროს, ერთ-ერთი

მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია, ვინაიდან ადამიანის სწრაფვა შეუცნობლისკენ, არაამქვეყნიურისკენ, ყოველთვის ძალიან დიდი იყო და არის, მიუხედავად ტექნიციზმის მზარდი მასშტაბებისა. ვერ უარვყოფთ იმასაც, რომ ის ერთ-ერთი ფართო გზაა ემოციების, იდეების, გრძნობების გამძაფრებულად, სიღრმისეულად გამოხატვისთვის.

შიში – გრძნობა, რომელიც სხვადასხვა გამოვლინებით გვხვდება ყოველდღიურ ცხოვრებაში, მისტიკურ ჟანრის დახმარებით გვიყვება თავის წარმომავლობას, ქცევისა და პიროვნების კომპლექსების მიზეზშედეგობრიობას. კაცობრიობის ისტორიაში დასაბამიდან დღემდე, ადამიანს ყოველთვის ეშინოდა, ეშინია და შეეშინდება. რისი? ამაზე ნებისმიერ ინდივიდს გააჩნია საკუთარი პასუხი, რომელიც გარემო ფაქტორების მიხედვით გარკვეულ კანონზომიერებებს ქმნის და უამრავ ფობიას ბადებს. ადამიანს უკვე ათასწლეულებია ეშინია, ამ შიშთან ერთად, ფეხდაფეხ მიუყვება დროს და მეტიც, ვერ ვითარდება ამ გრძნობის გარეშე. ეს ერთ-ერთი მიზეზია იმისა, თუ რატომ არ კარგავს მნიშვნელობას შიშის, ამოუცნობის და აუხსნელის ემოციებზე დაფუძნებული ჟანრი.

შესაძლოა დაგვებადოს კითხვა: რატომ შიში? ხომ არსებობს სიყვარული, რომლისკენაც მთელი ცხოვრება ვილტვით, თუმცა, თუ მივაქცევთ ყურადღებას მორწმუნე ადამიანს, მას არა ღმერთის მოყვარულს, არამედ ღვთისმოშიშს ვუწოდებთ. სიყვარული შორეული, რომანტიზებული, ან ქიმიურ პროცესებამდე დაყვანილი გრძნობაა.

რატომ მოგვწონს ის, რაც გვაშინებს და რატომ გვიზიდავს ის, რისიც არ გვესმის? იმიტომ რომ ეს ყოველივე გვიკავშირდება ჩვენ, ადამიანებს – ვინც ვიცით საკუთარი ფარული სურვილები და აზრები, რომელთაც არასოდეს გავუმხედლით სხვას. ჩვენ ვიცით, თუ რა შეგრძნებაა შიში, მისი გადალახვა ან ვერ გადალახვა, ამის გამო, ნებისმიერი სცენარის განვითარებისას პირველი იმპულსი შედარებაა – „მას ჩემზე მეტად ეშინია“, ან „მე გადავლახე, იმან ვერ“... შიში ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრია, რის გამოც ნებისთ თუ უნებლიედ, მაშინაც კი, როდესაც ვხუჭავთ თვალებს, სმენად ვართ ქცეულნი. გვანტერესებს მაშინაც, როდესაც არ გვინდა... ფსიქოლოგიაში შიში უარყოფითად შეფერილ ემოციურ პროცესად ითვლება.¹

¹ Вольфа, Страх, 1880-1882.

„კაცობრიობის ისტორია მოწმობს, რა დიდი იყო ადამიანის მცდელობა, დაეძლია, გადაეღობა, დაეთრგუნა ან ნაკლებად შეეგ-რძნო შიში, მასთან ბრძოლას კი თავის თავზე მაგია, რელიგია და მეცნიერება იღებდა“.²

ამ სიტყვებით, ფრიც რიმანი უნებლიედ განსაზღვრავს დროს, თუ რამდენი ხანი იქნება აქტუალური ჟანრი, რომელიც შიშის ცნე-ბიდან იღებს სათავეს, ან პასუხობს იმ თვისებებს, რომელთაც ეს მოვლენა ითავსებს. ასევე აღნიშნავს, რომ თემა დაუსრულებე-ლია, სანამ არსებობს ახალი ადამიანი და დრო. შესაძლოა, ეს აზრი ბევრისთვის არასასიამოვნო იყოს, მაგრამ აზობებს დავაკ-ვირდეთ მაყურებლის მოთხოვნებს, ყველაზე პოპულარულ სახე-ებს, რომლებიც თავად ამ მოთხოვნილებებმა შექმნა ისტორიაში, ასევე ხედვისა და აღქმის ცვლილებებს მაყურებლის დამოკიდე-ბულებში მისტიკასთან. გადავინაცვლოთ წარსულში - როგორც კი გამოსახულებას სივრცეში გამოსახვის საშუალება მიეცა, იტენ გასპარ რობერტსონმა, შოუ „ფანტასმაგორიით“, მიიქცია მასის ყუ-რადღება. იმ დროისათვის, თავზარდამცემი შოუ შეიძლება პირ-ველ მისტიკურ სანახაობად ჩაითვალოს; და თუ გავითვალისწი-ნებთ გზას, რომელსაც გადიოდა მაყურებელი - ვგულისხმობ სა-საფლაოს, იმისთვის რომ მიეღწია ეკლესიის ნანგრევებამდე, სა-დაც შოუს აჩვენებდნენ, მაშინ სავსებით ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ადამიანის ინტერესი შეუცნობლის მიმართ, შიშთან უძღურია. ასევე აღსანიშნავია, რომ გასპარის ასეთი ქმედება ავლენს დრა-მატურგიული კონცეფციის აუცილებლობას ნებისმიერი სანახაო-ბისთვის და „ფანტასმაგორია“ შესაძლებელია ჩაითვალოს დრა-მატურგიული იდეის მისტიკურ ჟანრში გაცოცხლების ერთ-ერთ „პირველყოფილ“ მცდელობად, სადაც ეკლესიის ნანგრევებამდე მიმავალი გზა - ამბის დასაწყისად, განვითარებად შეგვიძლია მი-ვიჩინოთ. ფინალი კი უკვე თავად ფანტასმაგორიებს უკავშირდე-ბა. მინდა კვლევაში ორი მისტიკური პერსონაჟის დახმარებით თვალსაჩინო გავხადო ის მარადიული თემები, რომლებიც აქტუა-ლურობას არასდროს დაკარგავს. თავისუფლებისთვის, საკუთარი ადგილისთვის, სიცოცხლისთვის, ერუდირებისთვის ბრძოლა, ეგ-ზისტენციალური კრიზისი და უკვდავების არსი - ეს თემები სწო-რედ ამ მისტიკურმა პერსონაჟებმა შემოიტანეს კინემატოგრაფში, საუბარია ალქაჯებსა და ვამპირებზე.

² რიმანი, შიშის, გვ. 13.

რას წარმოადგენს ალქაჯი (კუდიანი, გრძნეული ან ჯადოქარი) – ქალი, რომელიც დაკავებულია ჯადოსნის საქმიანობით, უმეტესად მისი ჯადოქრობის უნარი თანდაყოლილია. გრძნეული შეიძლება იყოს, როგორც ბოროტი, ასევე კეთილი. მათ სახელი შუა საუკუნეების ევროპამ ინკვიზიციის პერიოდში გაუტეხა და ბოროტებასთან, ან რაიმე საშინელებასთან გააიგივა. გრძნეულები, ისევე როგორც ჩვეულებრივი ადამიანები, სხვადასხვა ხასიათსა და ბუნებას ამჟღავნებენ. მათ აერთიანებთ მხოლოდ ის, რომ ფლობენ იდუმალ ცოდნას გარშემომყოფ ბუნებაზე, სამყაროზე და იციან ამ ცოდნის გამოყენება. სხვადასხვა ქვეყანაში გრძნეულებზე სხვადასხვა აზრია. მათ მიაწერენ სხვადასხვანაირ გარეგნობას, ან შესაძლებლობებს იმის მიხედვით, თუ სად ბინადრობენ ისინი. ქალის, როგორც ალქაჯის სახე, ბევრი მხატვრის ინსპირაციის საგანი იყო. ასევე, მათ განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრეს კინოხელოვნებაში.

უხსოვარი დროიდან, ადამიანები ცდილობდნენ აეხსნათ ესა თუ ის, მათთვის გაუგებარი მოვლენები, ბოროტი ან კეთილი ძალების ჩარევით. შუა საუკუნეებში, ალქაჯებზე ნადირობამ პიკს მიაღწია: ასაკი, ცუდი გარეგნობა, ან ახალგაზრდობა და სილამაზე – ნებისმიერი მიზეზი იყო საკმარისი ალქაჯობისა და ეშმაკთან კავშირის ბრალდებისთვის. XVIII საუკუნის მიწურულს, ინკვიზიცია წითურ, ან მწვანეთვალეა ქალებს ალქაჯობის, ხოლო ტყუპების დედებს ბავშვებთან ერთად, ეშმაკთან კავშირის ბრალდებით კოცონზე საჯაროდ წვადა. ასევე ნუ დავივიწყებთ სალემისა და პენდელის ალქაჯების გახმაურებულ შემზარავ სასამართლო პროცესებს ალქაჯების წინააღმდეგ. ალქაჯები (დანიურ. Hæxan) კინემატოგრაფში დამსახურებულ ადგილს იკავებენ, რადგან ეს პერსონაჟი, გარდა იმისა, რომ მრავალფეროვან და სრულიად ურთიერთსაპირისპირო სახესა და ხასიათს გამოხატავს, მას ასევე ნისლიანი საბურველის მსგავსად მოსდევს გარკვეული პირობითი სამყარო, ტრადიციები. ალქაჯი კინოში ან, ძლიერი, იდუმალი, მანიპულატორი ქალის სახეს ატარებს, რომელსაც, სიუჟეტის მიხედვით, მრავალი თვისება, სხვადასხვა შიში და მოთხოვნილება გააჩნია, ან უსუსური, ფაქიზი არსების მსგავსი სახით გვევლინება, რომელსაც გარემოცვა იმდენი ხანი ამცირებს, უარყოფს და ცდილობს მის გამოყენებას, არაფრად ჩავდებას, რომ საბოლოოდ ის ალქაჯის თვისე-

ბებს იძენს. ამ თემატიკის ძალიან ბევრი ფილმი არსებობს, თემატიკი აქტუალობას დღემდე არ კარგავს. განსხვავებით პირვანდელი წარმოდგენებისა, ალქაჯი, როგორც პერსონაჟი, კინოში ხშირად მერყეობს უარყოფითსა და დადებითი ხასიათის მატარებელ გმირს შორის. მიუხედავად იმისა, რომ ალქაჯი და მისტიკა განუყრელია, მათ ძალიან ხშირად ვნახავთ მელოდრამაში, კომედიასა და დოკუმენტურ კინოშიც კი;

1922 წელს, დანიელმა რეჟისორმა ბენჟამინ კრისტენსონმა მხატვრულ-დოკუმენტური მისტიკური ჟანრის ფილმი გადაიღო, სახელწოდებით „ალქაჯები“. ეს თეტიკა, ფერთა გამა, კომპოზიციები და ამბები, რომლებიც რეჟისორმა ამ ფილმში შემოგვთავაზა, გარკვეული კანონზომიერებებით მეორდება ამ თემატიკის ფილმებში. ქალი პერსონაჟი, ძალიან უშნო, ბებერი, კოჟრებით, ან ძალიან ლამაზი, მიმზიდველი, მაცდური, დამოუკიდებელი, ერუდირებული, ან ისტერიული. ბრალდება, სოციუმისაგან გამორჩეულობის ნიჟადაგზე. ზებუნებრივთან, ეშმაკეულთან კავშირი - აქ აუცილებლად იკვეთება მისტიფიკაციის დეტალები: სიმბოლოები, ცხოველები, მსხვერპლშეწირვა, წარმართული რიტუალები, მთვარე, ცოცხზე ფრენა, ეროტიკული აღვირახსნილი ქმედებები. დაპირისპირებული მხარე - რელიგია, სოციუმი, ლტოლვით შეპყრობილი მამაკაცი. სასჯელი - ძალადობრივი და ალოგიკური, საზოგადოების მხრიდან. იდუმალებით მოცული ღამის ფონი. შეკრებები, რიტუალები, ბნელი საქმეები. შეთქმულებისა და ინტრიგების სტრატეგიული მოზომილი ტემპორიტი. თვითგადარჩენა - ეს პუნქტი მერყეობს ტრაგიკული ბედისწერიდან - შეუბრალებელ შურისძიებამდე. ამოსავალ წერტილად იქცა შემდგომი კინოსურათებისთვის. დროთა განმავლობაში ამ კანონზომიერებების დახმარებით ფილმებში ბევრი ახალი თემა წამოიჭრა, თინეიჯერული და რელიგიური ძალადობიდან დაწყებული (ბრაიან დე პალმას „კერი“), საკუთარი თავის შეცნობისა და ალტერ ეგოს მიღებით დასრულებული (რობერტ ეგერსის „ალქაჯი, ახალი ინგლისის ზღაპრები“). ზოგ კინოსურათში ალქაჯის დამახასიათებელი თვისებები ანტაგონისტ და პროტაგონისტ პერსონაჟებზე განაწილდა, რამაც საოცარი სიმძაფრე შესძინა კინოსურათს, საუბარი მაქვს - რომან პოლანსკის „როზმარის ჩვილზე“. ამ პერსონაჟმა სიღრმისეულად აღწერა ქალური ბუნების ყველა შრე და მტკივნეული ისტორიული ტრიგერი

მისი ყველაზე ნაზი წერტილიდან ყველაზე ცხოველურ წერტილამდე. რაც შეეხება „ვამპირს“, ის მითოლოგიური ან ფოლკლორული არსებაა. უმეტეს შემთხვევაში, განმარტების და მითების თანახმად, ის გაცოცხლებული ადამიანის ცხედარია, რომელიც ადამიანის ან ცხოველის სისხლით იკვებება. მისი ანალოგები სხვადასხვა კულტურაში არსებობს. ამბები სისხლისმსმელი მიცვალებულების შესახებ, მსოფლიოს თითქმის ყველა თქმულებასა და ლეგენდაში გვხვდება, მათ შორის ყველაზე ძველ ქვეყნებშიც.³ თუკი მისტიკური კინოს პოპულარული ქალი პერსონაჟი აღქაჯია, მაშინ გრაფი დრაკულა, როგორც წესი, ვამპირთა მეტაფორად მოიხარება კაც პერსონაჟებში. გინესის რეკორდების წიგნის მიხედვით, მსოფლიოში დრაკულას შესახებ 272 ფილმია გადაღებული, მათგან 155 კი სრულმეტრაჟიანია. თუმცა, მათი უმეტესობა დაფუძნებულია ბრემ სტოკერის პერსონაჟზე და არა ვლად ცეპეშის ისტორიულ პიროვნებაზე. ფილმები ცეპეშის შესახებ, რიცხობრივად სულ ერთ ათეულს უდრის. მათ შორის, ფილოსოფიური ალეგორიების მთელი რიგი ახასიათებს ექსპრესიონიზმის შედეგს „ნოსფერატუ, საშინელებათა სიმფონია“⁴ გერმანელი რეჟისორის, ექსპრესიონისტული მიმდინარეობის ლიდერის, ფრიდრიხ მურნაუს,⁵ 1921 წელს გადაღებული ფილმია, რომელიც ეკრანზე 1922 წელს გამოვიდა. მურნაუს სტოკერის რომანის, „დრაკულას“ ეკრანიზაცია სურდა, მაგრამ კინოსტუდიამ Prana Film რომანის გამოყენების უფლება ვერ მოიპოვა. იმისათვის, რომ მურნაუს გაეგრძელებინა ამ ფილმზე მუშაობა, მან გმირებს სახელები შეუცვალა და ასევე გადააკეთა სიუჟეტიც. მას შემდეგ, რაც ფილმი ეკრანზე გამოვიდა, სტოკერის ქვრივმა სასამართლოში იჩივლა და ფილმის ყველა ასლის განადგურება მოითხოვა.

სტუდია Prana Film, ამის გამო გაკოტრდა, ხოლო „ნოსფერატუ“ მისი პირველი და უკანასკნელი ფილმი აღმოჩნდა. ამ დროისთვის, ფილმი მთელ მსოფლიოში გავრცელდა და სწორედ ამ საავტორო კონფლიქტის მიზეზით, რამდენიმე ასლი შემორჩა. ერთ-ერთ ასლზე, ფირის სხვადასხვა ნაწილზე სხვადასხვა ფერია დატანილი

³ McNally, Raymond, In Search, 1994, p. 117.

⁴ Савочкин, Рецензия.

⁵ მურნაუ- ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი გერმანელი კინორეჟისორი უხმო პერიოდის კინოში. ის ითვლება 20-იანი წლების გერმანული კინო ექსპრესიონიზმის გამორჩეულ პერსონად.

ფილმში ატმოსფეროს გასამძაფრებლად. დღევანდელი ინფორმაციით, „ნოსფერატუს“ ერთადერთ, ორიგინალურ, სრულ ვერსიას გერმანელი ფილმების კოლექციონერი, მაქს შრეკ ჰანს გაუტენბურგი ინახავს. კრისტენსენის „ალქაჯების“ მსგავსად - მურნაუს ნოსფერატუმ ვამპირული კინო ესთეტიკურ კანონზომიერების და ახალი მარადიული თემების ძიებას ჩაუყარა საფუძველი. დღესდღეობით კანონზომიერებები, რომლებიც ყველა მისტიკური ჟანრის ფილმს, სადაც ვამპირი ფიგურირებს, აერთიანებს, შემდეგია: ვამპირის სახე - მარტოსული, ან განმარტოებისკენ მიდრეკილი, უკვდავი, სისხლისმსმელი, ფრთხილი და დაუნდობელი მტაცებელი, ფერმიხდილი, გამხდარი და დასამახსოვრებლად ცივი და მშვიერი მზერით, არისტოკრატის მკაცრი კლასიკური დეტალებით კოსტიუმში. მას ახასიათებს ჩუმი გადაადგილების და ჰიპნოზურად მშვიდი ურთიერთობის უნარი. მურნაუს ვამპირი გერმანული კინო ექსპრესიონიზმის ქმნილებაა, რაც განაპირობებს იმას, რომ მისი სახე კრებითა და ის აუცილებლად მოკლებულია ადამიანობას და სიცოცხლეს. ყოველივე ამას, ემატება მისი მანერული სიარული და ქცევა.

გარემო და ატმოსფერო - პირქუში, გოტიკური არქიტექტურის ელემენტებითა და ავისმომასწავებელი ბუნების მოვლენებით - წვიმით, ჭექა-ქუხილით და ქარით, ასევე აუცილებელი ინტერიერის ატრიბუტი კუბოთი, რომელშიც ვამპირს სძინავს. ამ რეკვიზიტის არსებობა სიკვდილის განწყობასთან გვაახლოებს. ასევე აღსანიშნავია წყვდიადის რომანტიკული ფონი, სადაც განათება უდავოდ დიდ როლს თამაშობს - მოძრავი ჩრდილებით, ცივ კედლებზე. მურნაუს ნოსფერატუს გარემო ასევე გერმანული კინო ექსპრესიონიზმის მიმდინარეობას პასუხობს გეომეტრიული ფორმების სიჭარბით ინტერიერში და კადრში გვირების განლაგების კომპოზიციური წყობით - თითქოს ტეტრაგრამების წერტილების განლაგების მსგავსად. ასევე კონტრასტული და მაყურებლის ემოციური ფონის შესაქმნელად დაგეგმილი განათებით. მოწინააღმდეგე - მსხვერპლი, მონადირე, ან საზოგადოება. მურნაუსთან მოწინააღმდეგე ჯერ ახალგაზრდა იურისტი, შემდეგ კი მისი ცოლია. საბოლოოდ, ქალი თავს სწირავს ვამპირის განადგურებას - ეს მოტივი განსაკუთრებით სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ვამპირების გასანადგურებლად მიმართულ სიუჟეტებში. ერთიგზი და

სიყვარული - მსხვერპლის ყელზე კბენა ძლიერი ეროტიკული დეტალია, რასაც ამძაფრებს ის, რომ მსხვერპლი ყოველთვის დაჰინობნობებულ, ან ეიფორიულ მდგომარეობაში იმყოფება. ეს ძალიან ჰგავს სექსუალური პრელუდიის ინსცენირებას. სასიყვარულო ხაზი კი ყოველთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან მოვლენებს უკავშირდება, რაც მას უფრო რომანტიკულს, ტრაგიკულს და მძაფრს ხდის. მურნაუს ფილმში, ეს მოტივი ეპოქასთან შესაფერისადაა გამოყენებული. დაღლილობა, სიბრძნე, ნელი თხრობის ტემპორიტმი - განმარტოებული პერსონაჟი მოშივებული და დაღლილია მაშინ, როდესაც მის სივრცეში ჩნდება სიცოცხლით სავსე ადამიანი. ის ერთდროულად იკმაყოფილებს ორ მოთხოვნილებას: კომუნიკაციაში შედის და თან მისით იკვებება. ცოდნა, მანერები და სიბრძნე, რომელიც დაგროვილი აქვს საუკუნეების მანძილზე, მსხვერპლის დაინტრიგების და დაინტერესების საუკეთესო გზაა. სწორედ ურთიერთობის ეს ფორმა ქმნის თხრობის მდორე ტემპს. მიზანი - თემა საკმაოდ მასშტაბური და ამავდროულად ბანალურია, ვამპირებთან მიმართებაში. დიდი ხნით განმარტოებულ მონსტრს მოსწყინდება და ადამიანებთან სიახლოვე სურს, რაც მხოლოდ უბედურებას იწვევს. არის თუ არა ეს ვამპირის მიზანი?! არა, ეს უბრალოდ შედეგია, რომელსაც შიშშილი და მტაცებლური ბუნება იწვევს. არც ძალაუფლების მოპოვებაა ვამპირის მიზანი. ის უკვდავია, რაც პირდაპირ უინტერესოს ხდის ძალაუფლებისადმი მის ლტოლვას. ძირითადად, ეს ელემენტი ყველა ავტორისგან იმ რაკურსითაა მოწოდებული, რისთვისაც თავად გამოიყენებდა უკვდავებას. ეს ხდის ვამპირებზე ფილმებს განსაკუთრებით მომხიბვლელს. ადამიანის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული შიში, სწორედ რომ სიკვდილია. მაყურებელს ვაშორებთ ყველა ცხოვრებისეულ რუტინულ პრობლემას და ვაყენებთ მარადისობის პირისპირ. ვთავაზობთ პერსონაჟს, რომელმაც ბევრი რამ უნდა იცოდეს და მრავალ კითხვაზე უნდა ჰქონდეს პასუხი. ეს ერთდროულად გვამშვიდებს და ბავშვურ ცნობისმოყვარეობას გვიღვიძებს. უკვდავების დასასრული - ეს მოტივი კინოში ცვალებადია. მურნაუმ შემოიტანა ახალი ტენდენცია და ვამპირი მზის სხივებით მოკლა. ეს ფანტაზია არ ახასიათებს ვამპირების განადგურების ხერხს ფოლკლორიდან, თუმცა საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა ვამპირული თემის მისტიფიკაციაში. ასევე შევხვდებით სხვადასხვა ხერხს,

როგორებიცაა: ცეცხლის წაკიდება, თავის და კიდურების მოკვეთა, გულის განგმირვა საღბის საშუალებით, ნაკურთხი წყალი და ნიორი. ყველაზე მნიშვნელოვანი თემა, რაც ვამპირულმა კინომ წამოჭრა, უკვდავებაში სიცოცხლის აზრის ძიებაა. ამ ტენდენციამ გამოიწვია ის, რომ თხრობა უფრო და უფრო მარტივი, ფილმები კი მეტად ატმოსფერული გახდა. ეს მეტამორფოზი ყველაზე უკეთ აღიქმება ჯიმ ჯარმუშის ფილმში „მხოლოდ შეყვარებულნი გადარჩებიან“. ფილმში ცხოველური ინსტინქტური შიმშილი გააზრებულმა სელექციურმა კვებამ ჩაანაცვლა. ხოლო სამყაროზე ბატონობის ძალიან ადამიანური სურვილი - სიყვარულის შენარჩუნების და სილამაზით ტკბობის სურვილმა.

მივუბრუნდეთ კითხვას: „რატომ მოგვწონს ის რაც გვაშინებს და რატომ გვიზიდავს ის რისიც არ გვესმის, ან ვერ ვხსნით“.

ვუბრუნდებით შიშს. ადამიანის ბუნებისთვის დამახასიათებელი არაერთი ტიპის შიში ტრანსფორმირდება დროსთან მიმართებაში. ჩვენ მიჩვეულნი ვართ შიშის, როგორც უარყოფითი ემოციის აღქმას. თუმცა მოდით შევხედოთ მის დადებით მხარესაც. ფრიც რიმანმა ნაშრომში „შიშის ძირითადი ფორმები“ გამოყო შიშის მნიშვნელოვანი როლი ადამიანის ცხოვრებაში. ის წერს:

„შიში ყოველთვის ისეთ სიტუაციაში გამოვლინდება ხოლმე, რომელსაც ადამიანი საერთოდ მოუზადებელი ხვდება. განვითარების ნებისმიერი პროცესი, თუ პიროვნული სიმწიფისკენ გადადგმული ყოველი ნაბიჯი, შიშს უკავშირდება, რადგან იგი რაღაც სიახლის მაუწყებელია. შინაგანი თუ გარეგნული თვალსაზრისით, შიში ყოველთვის უცნობი და გაურკვეველი სიტუაციებისკენ გვიბიძგებს, როგორც არასოდეს შეგვხვედრია და საკუთარ თავზე არ გამოგვიცდია“.

რიმანის სიტყვებში ერთდროულად ორი მნიშვნელოვანი საკითხია წამოჭრილი. პირველი ის, რომ შიში ცნობისმოყვარეობას აღვივებს, ეს კი უბიძგებს ადამიანს, შეეგებოს მისთვის გაურკვეველსა და ამოუცნობს. ასე რომ, ნებისმიერი პერსონაჟი რეალური თუ არარეალური, კაცობრიობის ცნობისმოყვარეობამ გახადა პოპულარული. მეორე საკითხი - შიშის გადალახვა ადამიანის განვითარებისთვის აუცილებელია. სწორედ ეს არის ინტერესის მიზეზი მათ მიმართ.

ვინაიდან კინოხელოვნება არ არსებობს მაცურებლის გარეშე, რომელიც ყოველთვის ითხოვს მეტს და მეტს ავტორებისგან. გაჩნდა ჟანრული მიქსის იდეაც. ყველა ჟანრს გააჩნია ერთგული მაცურებელი, მაგრამ მათი საყვარელი ჟანრების მიქსი მისტიკურ ჟანრთან ყოველთვის ახალი და საინტერესო გამოცდილებაა. მისტიკური ჟანრი ხშირად ერევათ ფენტეზსა და ჰორორში, რადგან ხანდახან ამ ჟანრების ფორმა ჰგავს გამოგონილ სამყაროს, ან მოიცავს შემზარავ სისხლიან სცენებს. თუმცა მისტიკურ ჟანრთან ხასიათითა და თხრობის თავისებურებებით ახლო ჟანრები – დეტექტივი, ფსიქოლოგიური ტრილერი ან დრამა უფროა. დეტექტიური ჟანრის სიუჟეტის ძირითადი ელემენტი – გამოძიებაა, სიმართლის დადგენა, სამართლიანობის აღდგენა, ფსიქოლოგიური ტრილერის – ქვეცნობიერთან ან არაცნობიერთან სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა; ფსიქოლოგიურ დრამაში – კომპლექსების და წარმოუდგენელი აკვიატებული შიშების თუ გრძნობების ვიზუალური მატერიალიზება და ამ ყველაფერთან ბრძოლა. არანაირ ზებუნებრივს, ოკულტურს ან მითოლოგიურს ამ ჟანრებთან საერთო არაფერი აქვს და სწორედ ეს განასხვავებს ზემოხსენებულ ჟანრებს მისტიკურისგან. რატომ არის მისტიკური ჟანრი საინტერესო და მუდამ აქტუალური? პასუხია – შიში.

გერმანელი ფსიქოლოგი და ფსიქოანალიტიკოსი ფრიც რიმანი⁶ თავის ფსიქოლოგიურ ნაშრომში „შიშის ძირითადი ფორმები“ წერს:

„შიში ჩვენი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია. იგი დაბადებიდან სიკვდილამდე ახალი, გარდასახული ფორმებით გასდევს ჩვენს არსებობას“.⁷

ფრიც რიმანის სიტყვებში იკითხება ძირითადი, თუ რა გრძნობა შეიძლებოდა გამხდარიყო პოპულარული ჟანრის (მისტიკა, ჰორორი, ტრილერი, დრამა) ჩამოყალიბების მიზეზი.

⁶ გერმანელი ფსიქოლოგი და ფსიქოანალიტიკოსი.

⁷ რიმანი, შიშის, გვ.13.

ბიბლიოგრაფია:

1. არუტინოვა ბ., მარწყვიშვილი ხ., დიდი წიგნი ფსიქოლოგიაზე, გამომცემლობა პალიტრა, თბ., 2020.
2. რიმაწუ ფ., შიშის ძირითადი ფორმები, გამომცემლობა, წიგნი და ერი, თბ., 2022.
3. დოლიძე ზ., მსოფლიო კინოს ისტორია, გამომცემლობა, კენტავრი, თბ., 2007.
4. ლოტტე ა., პოსტ მოდერნ ტექნოლოგიები, დემონური კინო, თბ., 2010.

ნინო ქავთარაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფესორი ლელა ოჩიაური

**საბჭოთა ეპონომიკური პოლიტიკა ძველისა და
ახლის დაპირისპირების დისკურსში
(1920-1950-იანი წლების ქართული საბჭოთა კინოს მიხედვით)**

რეზიუმე

ნაშრომში განხილულია საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკა „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირების დისკურსში 1920-1950-იანი წლების ქართული საბჭოთა კინოს მაგალითზე. ის თუ როგორ განსაზღვრავდა სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებები და ახალი ეკონომიკური წესრიგი ფილმების პროპაგანდისტულ და იდეოლოგიურ ხაზს. 1920-იანი წლების „სახკინმრეწვის“ პროდუქციაში „ძველისა და ახლის“ დაპირისპირების დისკურსში რევოლუციამდელი ცხოვრების და ახალი საბჭოთა დროების დაპირისპირება ძირითადად მთიანი საქართველოს კონტექსტში იკვეთებოდა. 1940-იანი წლების მეორე ნახევარში „მცირეფილმიანობის პერიოდის“ ქართულ კინოში, გმირები ფრონტის ხაზიდან პირდაპირ კოლმეურნეობაში ინაცვლებენ. ნიკოლოზ სანიშვილის

„გაზაფხული საკენში“ (1949) ამის ნათელი გამოხატულებაა. მთავარი გმირი ბარიდან მთაში მიემგზავრება, სოციალისტური სოფლის აღმშენებლობას კი - „ბუნების დამორჩილებით“ ცდილობს.

„ბუნების დამორჩილების“ და მისი „მოთვინიერების“ ტენდენცია 1950-იანი წლების საბჭოთა კინოში ინდუსტრიალიზაციის ხაზმა ჩაანაცვლა. მშრომელი საბჭოთა მოქალაქეები მთიდან ბარში ახალი ცხოვრების დასაწყებად მიდიოდნენ. სწორედ ამ პროპაგანდისტული ხაზით შეიქმნა 1954 წელს ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმი - „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“. საბჭოთა კინო იდეოლოგიის კლასიკური სქემა: - „ძველისა“ და „ახლის“, მთისა და ბარის (ქალაქის) მარადიული დიქტომია ფილმში მოხუცი ოსტატისა და მომავალი მეტალურგის პერსონაჟების სა-

ხითაა მოცემული. ქართველები მეტალურგიული წარსული (ხალიბები) კი ინდუსტრიული ქალაქის (რუსთავი) დაარსების დისკურსში ცოცხლდება. მთიდან ბარში მიგრაციის თემა ასახული შოთა მანაგაძის ფილმში „საბუდარელი ჭაბუკი“

(1957). 1950-იანი წლების მიწურულს ქართულ კინოში ახალი სივრცე და ახალი „პერსონაჟი“ – ქალაქი შემოდის და ფილმებში „ძველის“ და „ახლის“ დაპირისპირებისთვის სივრცე აღარ რჩება.

საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა იდეოლოგია, ძველი და ახალი, კოლექტივიზაცია, ინდუსტრიალიზაცია

1926 წელს სერგეი ეიზენშტეინი, სტალინის მოთხოვნით, მუშაობას იწყებს ფილმზე „გენერალური ხაზი“ („ძველი და ახალი“). 1929 წელს დასრულებულ კინოსურათში, მონტაჟური კინოსა და საბჭოთა კინოავანგარდის „პატრიარქი“, ათწლეულის მაგისტრალურ იდეოლოგიურ ხაზს მიჰყვება. ცარისტული რუსეთისგან ჩაგრული გლეხის რევოლუციის შემდგომი ცნობიერება, უპირველესად, საბჭოთა სისტემის „ტექნოლოგიური მიღწევებით“ უნდა შეცვლილიყო. ეიზენშტეინი ამ ახალი ცხოვრების ხატს – რძის სეპარატორს – სოფლის მეურნეობისა და ზოგადად, გლეხობის „პროგრესის“ მეტაფორად აქცევს. „ძველისა“ და „ახლის“ ეს მკაფიო ვიზუალური რიტორიკა არა მხოლოდ რუსულ საბჭოთა კინოში იქცა დომინანტურ პარადიგმად, არამედ 1920-იანი წლების მიწურულს „სახკინმრეწვის“ არა ერთ ფილმშიც იჩენს თავს.

ახალი საბჭოთა ცხოვრების ამსახველი პროპაგანდისტული კულტურფილმების გამოჩენამდე, „ნეპის“ პერიოდის (1921-1928) კინოწარმოება კოლოსალურ მასშტაბებს აღწევდა. ეს მაჩვენებელი, ხარისხზე მეტად, ფილმების რაოდენობაზე აისახა.

1921 წლის მარტში კომუნისტური პარტიის მე-10 ყრილობაზე მიღებულმა ახალმა ეკონომიკურმა პოლიტიკამ სამხედრო კომუნიზმი სრულად ჩაანაცვლა. „კერძო საკუთრებისა და საბაზრო ურთიერთობების დანერგვით, ჯერ კიდევ სუსტი საბჭოთა ეკონომიკის აღორძინება „ნეპის“ უმთავრესი მიზანი გახდა. რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის დამანგრეველი შედეგების გამოსწორება, უცხოური კაპიტალის მოზიდვა, თუ ფულადი რეფორმის განხორციელება, ბუნებრივია, ბოლშევიკების იდეოლოგიური პლატფორ-

მიდან გადახვევას და კაპიტალისტური ელემენტების დაშვებას გულისხმობდა“.¹

სტალინმა, 1920-იანი წლების დასაწყისშივე, განსაზღვრა პარტიისა და ბოლშევიკური იმპერიის შენებისა და განვითარების დრამატურგია. გაზეთ „პრავდაში“ გამოქვეყნებული სტატია, სახელწოდებით „პარტია ხელისუფლების აღებამდე და აღების შემდეგ“, საშინაო და საგარეო პოლიტიკის, ეკონომიკის, სოციალური წყობის სტალინისეულ „მზა ფორმულებს“ წარმოადგენდა. სწორედ აქ იკვეთება ის ტენდენციები და მიმართულებები, რომლებიც საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკის შედეგად, 1920-1930 წლებში დაინერგა.

ახალი ეკონომიკური პოლიტიკის დროს, საბჭოთა კინოში ჟანრული არსენალი გაფართოვდა. ცხადია, ყველა ფილმი ცენზურისა და პროპაგანდის პრინციპების მკაცრი დაცვითა და ამ ახალი „ეკონომიკური წესრიგის“ სიმულტანური ასახვით იქმნებოდა. თუმცა „ძველისა და ახლის“ კინემატოგრაფიული ხატები ამ პერიოდის ქართულ ფილმებში ჯერ კიდევ არ გვხვდება.

„ნეპის“ დასრულებისთანავე, ბოლშევიკურმა სახელმწიფომ ძველი ცხოვრებისა და ახალი „სოციალისტური წესრიგის“ დაპირისპირების საჩვენებლად, XX საუკუნის 10-იან წლებში, გერმანიაში აღმოცენებული კინოჟანრი კულტურფილმი აითვისა, რომელიც დოკუმენტური კინოს ერთგვარი ნაირსახეობაა. საწყის ეტაპზე ახალ ჟანრს საგანმანათლებლო დატვირთვა ჰქონდა, მაგრამ მალე, ნაციონალ-სოციალისტების რეჟიმმა პოლიტიკური „ფუნქცია“ შესძინა.

1920-იანი წლების დასაწყისიდან კინო საბჭოთა სისტემის იდეოლოგიის მთავარ ინსტრუმენტად იქცა. ახალი სახელმწიფოს შენების გზა და ახალი ადამიანი სწორედ ფილმების მეშვეობით უნდა მისულიყო მაყურებლამდე. ანატოლი ლუნაჩარსკის თქმით, ლენინი განსაკუთრებულ აქცენტს დოკუმენტურ კინოჟანრებზე აკეთებდა: „თუ გექნებათ კარგი ქრონიკა, სერიოზული და საგანმანათლებლო სურათები, არაფერი დაშავდება, მაყურებლის მოსაზიდად რაიმე უსარგებლო ფილმიც რომ აჩვენოთ. რა თქმა უნდა, ცენზურა მაინც საჭიროა. კონტრრევოლუციური და უზნეო ფილმები არ უნდა დავუშვათ“.²

¹ ჯაფარიძე, საბჭოთა, 2018, გვ. 7.

² ძანძავა, კულტურფილმი, 2012.

1920-იანი წლების მიწურულს ქართული კულტურფილმები, გარემოზე დაკვირვების, ბუნების შესწავლა-ათვისების, ან/და მისი დამორჩილების ვიზუალურ იკონოგრაფიად იქცნენ. ცალკეული ავტორები, ცხადია, სრულად იზიარებდნენ საგანმანათლებლო და პროპაგანდისტულ მიზნებს. მათ ფილმებში კი, ძველისა და ახლის დაპირისპირების დისკურსში ხდებოდა ერთგვარი პრიმიტიული მეტაფორების ტირაჟირება, რომლებშიც მარადიული ანტინომიების კინემატოგრაფიულ გამოხატულებად მთა და ბარი გვევლინება. მთა - შორს დგას რევოლუციური იდეოლოგიის თუ სოციალისტური აღმშენებლობის საყოველთაო სიკეთისგან, მაშინ, როცა ბარში საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკის მიღწევები ინერგება და ეს სივრცე დაუდგრომელი პროგრესის არეალია.

„სახკინმრეწვის“ ფილმებში (1928-1934 წლებში) დრომოჭმული წეს-ჩვეულებებისა და ახალი საბჭოთა დროების დაპირისპირება, ძირითადად, მთიანი საქართველოს კონტექსტში იკვეთება. მიხეილ გელოვანის სადებიუტო ნამუშევარში „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“ (1928) მთიანი აჭარაა ნაჩვენები, „უგუზბიარაში“ (დავით რონდელი, 1930) - აფხაზეთი, „ზვავთა მხარეში“ (სიკო დოლიძე, 1931) - ფშავი, „უკანასკნელ ჯვაროსნებში“ (სიკო დოლიძე, 1934) - ხევსურეთი. ყველა ამ ავტორს ძველისა და ახლის დაპირისპირების სწორხაზოვანი რიტორიკა დრამატურგიულ, უფრო ზუსტად კი, პერსონაჟების დონეზე აქვს წარმოდგენილი.

მაყურებელზე ზემოქმედების ხერხები, უფრო ზუსტად კი, მეტოდები, კულტურფილმების შემთხვევაში განსხვავებული იყო. თუ რეჟისორების ნაწილი მარტივ დრამატურგიულ სქემებსა და პერსონაჟების აგების ჩარჩო-მოცემულობას ირჩევდა, ახალგაზრდა რეჟისორების მეორე ჯგუფი იდეოლოგიურ ხაზს უნიკალური, თავისთავადი, ავანგარდული კინოენითა და დოკუმენტური ესთეტიკით აცოცხლებდა.

მემარცხენე ფუტურისტული ჯგუფიდან (H2SO4) კინოში მისულმა მიხეილ კალატოზიშვილმა, საკუთარი ხედვის პრიზმაში (სუბიექტური კამერის ობიექტივში) „ძველისა და ახლის“ დაპირისპირებას სხვა მასშტაბი და ფორმა შესძინა. „ჯიმ შვანთე“ („მარილი სვანეთს“, 1930), ერთი შეხედვით, ზუსტად პასუხობდა „ნების“ შემდგომი საბჭოთა იდეოლოგიის დაკვეთას, მაგრამ დღევანდელი პერსპექტივიდან ცხადი ხდება, რომ რეჟისორმა „დროში შეინახა“

1920-იანი წლების სვანი ხალხის ყოფა, ავთენტური არქიტექტურა, პორტრეტები.

თუ მიხილვით კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთეში“ „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირების დისკურსი სვანეთში, უშგულის მაგალითზე აისახა და ფილმის „ოპტიმისტურ“ ფინალში ტრაქტორების გამოჩენით ვლინდება, ნუცა ლოლობერიძის კულტურფილმში „ბუბა“ დოკუმენტური ესთეტიკით, კამერის ობიექტივში ადგილობრივი ქალების, ბავშვების, უხუცესების შთამბეჭდავი პორტრეტები იქმნება. ფინალში კი ახალი ცხოვრების, იდეოლოგიური პროპაგანდის ვიზუალური მეტაფორა – რკინიგზა ჩნდება. ავტორი ასე გვაუწყებს რატის მოსახლეობის ძველ ყოფაზე ახალი საბჭოთა სისტემის გამარჯვებას.

1928 წელს „ნები“ დასრულებულად გამოცხადდა და საბჭოთა ეკონომიკა ხუთწლიანი გეგმების პრინციპზე გადავიდა. ამ ახალ კურსს დაექვემდებარა კონაწარმოებაც. 1930-იან წლებში გაკუთლავდა დაიწყო და კოლმეურნეობებში რეპრესიების ფონზე გაჩაღებული შრომა ადამიანების ყოფის უპირობო ალტერნატივად იქცა. „სტალინური კინომითოსის“ სოცრეალისტურ ფილმებში იქმნებოდა ერთგვარი სუროგატი რეალობა, სადაც კოლმეურნეობა „მიწიერ სამოთხედ“ იყო წარმოდგენილი.

1920-იან წლებში დაწყებული იდეოლოგიური ხაზი „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირების კონტექსტში, 1930-იან წლებშიც მთისა და ბარის სახით იყო წარმოდგენილი, მაგრამ არა ტრაქტორების, მატარებლების, ლიანდაგებისა თუ სეპარატორის, არამედ ფილმის გმირების კლასობრივ-სოციალური დაწინაურებითა და მთიდან-ბარში მიგრაციის სახით. ეს ტენდენცია საბჭოთა კინოში, დროის სულ მცირე მონაკვეთში საომარი პროპაგანდით შეიცვალა. 1940-იანი წლების მეორე ნახევარში, „მცირეფილმიანობის ხანაში“ ომის შემდგომ, გმირები ფრონტიდან ისევ კოლმეურნეობაში ინაცვლებენ.

ნიკოლოზ სანიშვილის „ბედნიერი შეხვედრა“ ამის ნათელი მაგალითია. ფრონტიდან სოფლად დაბრუნებული ახალგაზრდა მაიორი, აგრონომი – ბიძინა (თეიმურაზ ხელაშვილი) საკოლმეურნეო აღმშენებლობის პროცესში ერთვება და პარტორგანიზაციის მდივანადაც ირჩევენ. სანიშვილის მომდევნო ფილმიც „გაზაფხული საკენში“ (1949) საკოლმეურნეო ცხოვრებას ასახავს. აქაც ახალგაზ-

რდა ბრიგადირი კესოუ მირბა (ედიშერ მაღალაშვილი) მთაში მიემგზავრება. ომგამოვლილ გმირს სწამს, რომ მაღალმთიანი სოფლის აუთვისებელ მიწაზე სიმინდის უხვი მოსავლის მიღება და სოციალისტური აღმშენებლობაა შესაძლებელი. თუ ბუნებრივი მინერალების (ფოსფორიტი) საბადოს მიაკვლევს, ე.ი. ბუნებას „ჩართავს“ საკოლმეურნეო ცხოვრების დღის წესრიგში.

ბუნების დამორჩილების და მისი „მოთვინიერების“ ტენდენცია 1950-იანი წლების საბჭოთა კინოში თანდათან ინდუსტრიალიზაციის ხაზმა ჩაანაცვლა. სტალინის სიკვდილის შემდეგ საბჭოთა სახელმწიფო ახალ კურსს იღებს და კინოც სარკისებურად ირეკლავს პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და სოციალურ ცვლილებებს. მშრომელი საბჭოთა მოქალაქეები, როგორც წესი, მთიდან ბარში მიდიოდნენ ბედის საძიებლად, ახალი ცხოვრების დასაწყებად, პროფესიის დასაუფლებლად და წინაპართა ტრადიციების გასაგრძელებლად, რომელიც ძველი ცხოვრების წესთან ერთად მთებში იკარგებოდა.

სწორედ ამ პროპაგანდისტული ხაზით შექმნა 1954 წელს, ნიკოლოზ სანიშვილმა ფილმი „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“, რომელიც აკაკი ბელიაშვილის ნაწარმოების - „ვეფხია ხალიბაურის“ მიხედვით გადაიღეს და თავდაპირველად ლიბრეტოს ერთ-ერთი სახელწოდება „რუსთავის ჩირაღდნები“ იყო.

ხევსურეთის მაღალმთიან სოფელში ვეფხია ხალიბაური (ნუკრი ალხაზიშვილი) მეტალურგობას გადაწყვეტს. საბჭოთა კინოიდეოლოგიის კლასიკური სქემა: „ძველისა“ და „ახლის“, მთისა და ბარის (ქალაქის) მარადიული დიქოტომია ფილმში მოხუცი ოსტატის პაპა აპარეკასა და მომავალი მეტალურგის- ვეფხია ხალიბაურის სახითაა მოცემული. მოხუცი მთაში რჩება და მასთან ერთად კვდება ფოლადის მიღების საუკუნოვანი ტრადიცია, მაშინ, როდესაც ახალგაზრდა ქალაქში მკვიდრდება, მომავლის პროფესიის - მეტალურგობის დასაუფლებლად.

ინდუსტრიული მომავლის აღმშენებლობისთვის ისტორიული წარსულის გაცოცხლება საბჭოთა იდეოლოგიის აპრობირებული მეთოდი იყო. სწორედ ასე ჩნდება ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში ხალიბების თემა, მთავარი გმირის გვარის სახით. ხალიბები ქართველური წარმოშობის ტომია, რომლებიც მეტალურგის შემქმნელებად მოიაზრებიან. „ისტორიული სინამდვილე საბჭოთა სისტე-

მამ აქცია მითად, რომელმაც თავად ისტორია ჩაანაცვლა“.³

აკაკი ბელიაშვილმა გვარი - ხალიბაური გამოიგონა და კომუნისტური იდეოლოგია პერსონაჟში გააცოცხლა. „ამ პროპაგანდისტული ფილმის მიხედვით აშკარაა ნარატივი, რომელიც საქართველოს ისტორიაში ჰპოვებს გამოცახილს, კერძოდ უძველეს ხალიბურ ტომებთან. ფილმში აქცენტი ტრადიციის აღდგენა-დაბრუნებაზე კეთდება, ამჯერად „მოძმე“ რუსი ხალხის მეშვეობით“.⁴

ვეფხია ხალიბაური ურალიდან რუსთავში „მეტალურგიული გიგანტის“ საბეიმო გახსნის ცერემონიაზე ბრუნდება. ვეფხიას ემპირიულ ცოდნას, რომელიც მემკვიდრეობით, პაპა აპარეკასგან ხევსურეთში გადაეცა, ურალელი ოსტატის მეცნიერულად შესწავლილი და დამუშავებული მეტალი უპირისპირდება. მეფოლადეების ვიწრო ნაციონალური და ეთნიკური კონტექსტი გაზიარებული და საჯარო გახდა, წინაპართა ტრადიცია კი - ინდუსტრიალიზებული.

1950-იანი წლების სოცრეალისტურ ყოფაში მშრომელი ადამიანი მსოფლიო ომში მებრძოლ ჯარისკაცს უტოლდებოდა. საომარმა ჰეროიკამ ფრონტის ხაზიდან მარტენის ღუმელებთან გადაინაცვლა. უკვე ქარხანა იქცა ბრძოლის ველად, სადაც მებრძოლი ვაჟკაცები „მტერს“ - ფოლადს ამარცხებენ და იმორჩილებენ. სამუშაო პროცესის აღწერა საბრძოლო ტერმინებით მიმდინარეობდა:

„ფოლადს ადნობენ მარტენებში გმირთა სწორები,/ დულს ღუმელებში მოთუხთუხე ცეცხლის მორევი,/ და მობრიალე ალის როკვას თვალს უსწორებენ,/ მოგებული აქვთ მათთან უკვე ორთაბრძოლები“.⁵

1950-იანი წლების საბჭოთა „ინდუსტრიული რევოლუცია“ მხოლოდ რუსთავის მეტალურგიული ქარხნის მშენებლობით არ შემოფარგლულა. „ეს ფილმი გვიჩვენებს, თუ როგორ ივსება საქართველოს ინდუსტრიული მუშათა არმია მწირი სოფლებიდან მოსული ახალგაზრდებით, თუ რა გავლენას ახდენს ახლო-მახლო სოფლების ყოფა-ცხოვრებაზე საქართველოს ინდუსტრიის ისეთი კერა, როგორც ქუთაისის საავტომობილო ქარხანა“⁶ - ასე აფასებდა საბჭოთა პრესა შოთა მანაგაძის „საბუდარელ ჭაბუკს“ (1958)

³ გვახარია, ანარეკლები, 2020.

⁴ ქამუშაძე, ქალაქის, 2017, გვ. 48.

⁵ ჟურნალი, ცისკარი, 1982, N12. გვ. 17.

⁶ ჭოთა ხელოვნება, 1958. N1, გვ. 17.

ფილმში ნაჩვენებია, თუ როგორ ტოვებს სახლ-კარს მოუსავლიანი სოფლის მოსახლეობა და ქალაქში სახლდება. იმერეთის მაღალმთიან სოფელ საბუდარადან, ახალგაზრდა გოგिता (იმედა კახიანი) შეყვარებულის - თებროლეს (ბელა მირიანაშვილი) მოსაძებნად ქუთაისში ჩადის და ავტოქარხანაში საქმდება. გოგიტას მამა (გრიგოლ ტყაბლაძის გმირი) ძველი ცხოვრების გამოხატულებაა, შვილი კი - ახლის.

1950-იანი წლების იდეოლოგიას, ძველისა და ახლის, მთისა და ბარის ოპოზიციას რეჟისორი არა მხოლოდ პერსონაჟების (მამა-შვილი) სახით გადმოსცემს, არამედ, ვიზუალურ დონეზეც ცდილობს, ერთმანეთს დაუპირისპიროს იმერეთის მაღალმთიანი სოფლის პასტორალური ყოფა და ახალშექმნილი ქარხნის ინდუსტრიული ხედები.

ინდუსტრიული პეიზაჟები, დროის სულ მცირე მონაკვეთში, ურბანული გარემოთი იცვლება. 1950-იანი წლების მიწურულს, ახალი სივრცე და ახალი „პერსონაჟი“ - ქალაქი ჩნდება. 1920-იანი წლების ბოლოს კულტურფილმებში დამკვიდრებული „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირების რიტორიკა, 1950-იანი წლების მეორე ნახევარში „ინდუსტრიული რევოლუციითა“, და ახალგაზრდა გმირების მთიდან ბარში მიგრაციით იცვლება. „პოსტ სტალინური“ ლიბერალიზაციის ხანაში ფილმების თემატიკა, გმირები, გარემო სულ სხვაგვარი ხდება. ქართულ კინოში მოდიან 60-იანელები, რომელთა ფილმებშიც ინდუსტრიალიზაციის, კოლმეურნეობების, გმირების გეოგრაფიული და სოციალური მიგრაციის, „ძველის“ და „ახლის“ დაპირისპირებისთვის სივრცე აღარ რჩება.

ბიბლიოგრაფია:

1. გვასარია გ., გადაცემა ანარეკლები, რუსთავი - ქალაქი იდენტობის ძიებაში. <https://www.youtube.com/watch?v=LybiALK7WdQ&t=3s> (25.01.2020) (25.08.2023).
2. ჟურნალი საბჭოთა ხელოვნება, N1. 1958.
3. ჟურნალი, ცისკარი, 1982, N12.
4. საქართველოს ეროვნული არქივი, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი, ფონდი-52, ანაწერი-2, საქმე 1137-1158.
5. ქამუშაძე თ., სადისერტაციო ნაშრომი: ქალაქის სახის ფორმირება და პოსტსაბჭოთა ტრანსფორმაციები (რუსთავის მაგალითზე) 2017.
6. ძანძავა ნ., კულტურფილმი: ჟანრი და იდეოლოგია. <https://mastsavlebeli.ge/?p=2840> (25.08.2023).
7. ჯაფარიძე დ., საბჭოთა ეკონომიკა. ილიაუნის გზამკვლევი. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 2018.

ქორეოლოგია

ვიქტორია ხარატიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფესორი, ემერიტუსი უჩა დვალიშვილი

საგაგაფხულო კალმასობები ამინდის გამოსათხომ რიტუალში (ლაზარობა, გონჯაობა)

რეზიუმე

ქართული ეთნოგრაფიული კულტურა ოდითგანვე მდიდარი იყო სხვადასხვა რიტუალითა და სადღესასწაულო ქმედებებით. ეს რიტუალები ადამიანის გარემომცველ სამყაროსა და იმ უცნობ ძალებს ეხებოდა, რომლებიც საკრალურადაა აღიარებული და მასთან დაკავშირებულ ქცევის ნიმუშებს წარმოადგენს.

სამიწათმოქმედო სამუშაოებს მუდამ ამინდთან დაკავშირებული სირთულეები ახლდა. ადამიანი თავისი თავის ირგვლივ მომხდარ ბუნებრივ მოვლენებს ვერ ხსნიდა და მიმართავდა რიტუალის შესრულების სხვადასხვა ფორმას, მათ შორის ღრუბელთ ბატონს, რასაც თან სდევდა სასურველი ამინდის - დარისა თუ ავდრის გამოსათხოვი რიტუალი „ლაზარობა“, რომელიც საქართველოს თითქმის

ყველა კუთხეში სრულდებოდა და გავრცელებული იყო მისი სინონიმური სახელწოდებებით: „გონჯაობა“, „საწვიმარა გოჯა“, „ძიგოუ“, „კოტი-კოტი“, „ბოჭყუდია“ და სხვა. აღნიშნული რიტუალი გაგაფხულის ციკლის ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია მასში არსებული ქორეოგრაფიული ასპექტების გამო. ლიტერატურულ ცნობებში შემონახულია ყოფას შერეული ისეთი ქმედებები, რომელიც საინტერესო ცნობას გვაწვდის, ამინდთან დაკავშირებულ საწესო რიტუალში, ცეკვის არსებობის უტყუარ ნიშნებზე.

ლაზარობა, ფორმისა და შინაარსის მიხედვით, ორმაგად საინტერესოა, როგორც ქორეოგრაფიული ნიმუში. მასში ერთდროულად ასახულია, სარიტუალო და სახუმარო შინაარსის ფერხულის ტიპის ცეკვა.

შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ „ლაზარობას“ თან ახლავს შერეული წყობის, მასობრივი, გრძელი ფერხული, რომელსაც ჰყავს ერთი წინამძღოლი ქალი. რიგ შემთხვევაში მას თავზე თასი ადგას, უფრო ხშირად კი ხელში ლაზარეს თოჯინა უჭირავს და წინ მიუძღვის ფერხულს. „ლაზარობის“ პირველი ნაწილი სრულდება მწკრივების სახით, ხოლო მეორე ნაწილში ფიქსირდება წრე-ფერხულს შიგნით მოთამაშით.

ამინდთან დაკავშირებულ საწესჩვეულებო ქმედებებში აღსანიშნავია, რომ რიტუალში ერთდროულად გვხვდება მუსიკა, ტექსტი და ცეკვისთვის დამახასიათებელი ელემენტები, რის გამოც თამამად შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ „ლაზარობას“ თან ახლავს ცეკვა, მახასიათებელი ყოფითი ნაბიჯებით. არ იკვეთება სვლების განსაკუთ-

რებული ფორმა, არ სრულდება ხელჩაბმით და, მუსიკალური ნაწარმოების მიხედვით, ფერხული უნდა სრულდებოდეს ნელი და დინჯი ნაბიჯებით.

ცალსახად გამოიკვეთა, რომ „ლაზარობას“ თან ახლავს ფერხულის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუში, რომელიც გაჯერებულია სიმბოლური და პირობითი მახასიათებლებით. საკითხის ანალიზისას შეგვიძლია განვსაზღვროთ ორი ძირითადი ასპექტი, ერთი – თეორიული და მეორე – პრაქტიკული, მასალის შესწავლის საფუძველზე შეგვიძლია ლოგიკური დასკვნების გაკეთება. დასასრულს უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე მიმართულებისთვის საკმაოდ საინტერესო მასალას წარმოადგენს „ლაზარობა“, როგორც რიტუალის ერთ-ერთი სახე – საგაზაფხულო ფერხულების ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი ნიმუში.

საკვანძო სიტყვები: ლაზარობა, ცეკვა, ფერხული, საწესჩვეულებო, ქორეოგრაფია

ქართული ეთნოგრაფიული კულტურა ოდითგანვე მდიდარი იყო სხვადასხვა რიტუალითა და სადღესასწაულო ქმედებებით. ეს რიტუალები ადამიანის გარემომცველ სამყაროსა და მასში არსებულ ამოუცნობ ძალებს ეხებოდა, რომლებიც საკრალურადაა აღიარებული. რწმენა – წარმოდგენებმა მრავალფეროვანი რიტუალების სისტემა შექმნა. ეს რიტუალები კი საკრალურთან დაკავშირებული ქცევის ნიმუშებია.

ოღითგანვე გაჩნდა რწმენა, რომ არსებობდა სხვადასხვა ღვთაება, რომელიც განაგებდა ხალხის ყოფა-ცხოვრებას, მათი კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად, ადამიანი შესაბამის რიტუალს ასრულებდა. ამინდის ორგანიზაციის საკითხში კი ცეკვა ზეციური წყალობის მიღების საშუალებას წარმოადგენდა. სამიწათმოქმედო სამუშაოებს მუდამ ამინდთან დაკავშირებული სირთულეები ახლდა. ადამიანი თავისი თავის ირგვლივ მომხდარ ბუნებრივ მოვლენებს ვერ ხსნიდა და მიმართავდა რიტუალის შესრულების სხვადასხვა ფორმას, მათ შორის ღრუბელთ ბატონს, რასაც თან სდევდა სასურველი ამინდის - დარისა თუ ავდრის გამოსათხოვი რიტუალი „ლაზარობა“, რომელიც საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში სრულდებოდა და გავრცელებული იყო მისი სინონიმური სახელწოდებებით: „გონჯაობა“, „საწვიმარა გოჯა“, „ძივოუ“, „კოტი-კოტი“, „ბოტყუდია“ და სხვა.

აღნიშნული რიტუალი გაზაფხულის ციკლის ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია მასში არსებული ქორეოგრაფიული ასპექტების გამო. ლიტერატურულ ცნობებში შემონახულია ყოფას შერეული ისეთი ნიმუშები, რომელიც საინტერესო ცნობას გვაწვდის, ამინდთან დაკავშირებულ საწესო ქმედებაში, ცეკვის არსებობის უტყუარ ნიშნებზე.

„ლაზარობა“ ძირითადად ძლიერი გვალვის ან ავდრის დროს იმართებოდა: „ქალიშვილები აკეთებდნენ თოჯინას, რომელსაც ლაზარეს დაარქმევდნენ, მას ქალივით მორთავდნენ და მთელს სოფელში დაატარებდნენ“.¹

„ერთ-ერთი თქმულებით ლაზარობისას ბავშვები აიღებდნენ ჯოხებს, რომელსაც ჯვარივით შეკრავდნენ, ჩააცმევდნენ ქალის ტანსაცმელს, ბამბით გაუკეთებდნენ თავსა და პირისახეს. ამ დედოფალს მოზრდილი ბავშვი დაიჭერდა ხელში და წინ წავიდოდა, დანარჩენები აიღებდნენ ჭურჭელს და კარდაკარ დაიწყებდნენ სიარულს, თან მღეროდნენ:

„ლაზარ მოდგა კარსა

ალარღარებს თავსა...

ამ წესის შემსრულებელს ყოველი მოსახლე კვერცხსა და ფქვილს აძლევდა“.²

¹ ჯავახიშვილი, ქართველი, 1951, გვ. 70.

² ვირსალაძე, ქართული, 1974, გვ. 223-224.

„დასავლეთ საქართველოში გავრცელებული იყო ამინდის კულტთან დაკავშირებული რიტუალი, რომელსაც თეთრ სამოსში გამოწყობილი გოგონები ასრულებდნენ - ისინი დაუვლიდნენ სახნავ-სათეს მიწებს და ცას წვიმის მოყვანას სთხოვდნენ, რიტუალს თან ახლდა ცეკვა „ფერხისა - მრგვალო მობმით როკვა“.³ ამ ფაქტს აღნიშნავს მაკალათიაც და ამოწმებს, რომ წვიმის მოყვანის მიზნით სახნავ-სათესში, თეთრ სამოსში გამოწყობილი გოგონების სარიტუალო დავლა სრულდებოდა.⁴

ტერმინი დავლა თავისთავად გულისხმობს საცეკვაო სვლას, წრის ჩამოვლას, რაც პირდაპირ მიანიშნებს რიტუალში საცეკვაო მოძრაობების არსებობას. აღნიშნულ ტერმინს ვხვდებით ჯემალ ნოლაიდელის მიერ აღწერილ ლაზარობაში, რომელსაც აჭარაში სოფლის გოგო-ბიჭები ასრულებდნენ:

„ისინი აკეთებდნენ თოჯინას, რომლის თანხლებითაც მთელს სოფელს ცეკვა-თამაშით დაივლიდნენ და თან ლაზარის მღეროდნენ“.⁵

„გარდა ამისა, რაჭაში გაზაფხულობით ქალთა ფერხული სრულდება, რომლის ტექსტი ასევე გვხვდება საქართველოს ცენტრალურ რაიონებში, როგორც სატრფიალო ლირიკის ნიმუში, ამ ეტაპზე ნიმუში უკვე სავსებით მოწყვეტილია საფერხულო და მით უმეტეს საწესო ხასიათს“,⁶ თუმცა მისი ტექსტი პირდაპირ მიგვანიშნებს ამინდთან დაკავშირებული რიტუალისა და საფერხულო სიმღერის ურთიერთკავშირზე.

„ქალო ანაო, ბანაო
ხელ-პირი დაგებანაო“....⁷

სადაც წვიმის გამოწვევასთან უნდა გვექონდეს საქმე.

საინტერესო ცნობას გვაწვდის კალისტრატე სამუშია კოლხეთში არსებულ ამინდის რიტუალზე სადაც სათემო ლოცვის შემდეგ იმართებოდა ცეკვა-სიმღერა-ლაზარობა, რომლის დროსაც შესაბამისი ლექსი იმღერებოდა.⁸

„ამინდის გამოთხოვის რიტუალში ფერხულის არსებობის

³ Вирсаладзе, Грузинская, 1964, Стр. 48.

⁴ მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, 1938, გვ. 104.

⁵ ნოლაიდელი, აჭარული, 1967, გვ. 61-62

⁶ იქვე, გვ. 62.

⁷ ჩიქოვანი, ქართული, 1969, გვ. 129.

⁸ სამუშია, ქართული, 1979. გვ. 13-14.

უტყუარი მაგალითია ბულგარეთში, ჟიტკოვიჩის რაიონში არსებული რიტუალი, წვიმის გამოთხოვის მიზნით ორსულ ქალს „წმინდა გიორგის ფერხულის დაბმას დაავალებდნენ, რათა თავიდან აეცილებინათ გვალვა. ეს რიტუალი ცნობილია „юрьевский хоровод“-ის სახელით“.⁹

ივანე ჯავახიშვილის ცნობით: „საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში, ლაზარობაში, შემორჩენილია ჩვეულება, რომელშიც მომღერალთა წრიდან შეარჩევდნენ ერთ-ერთ ქალს, მას ყოველ სახლთან სიმღერისას წყალს გადაასხამდნენ ხოლმე“.¹⁰

ლაზარობის ამ კონკრეტულ რიტუალში დასტურდება, რომ ლაზარობას თან ახლავს ფერხული, რომელსაც წრის შიგნით მოთამაშე ჰყავს. რიტუალში ასევე ერთვებიან გარეშე პირებიც, რომლებიც უფრო მეტად თეატრალიზებულს ხდიან სანახაობას.

დიმიტრი ჯანელიძის ნაშრომში გვითხულობთ, რომ იმერეთში „გონჯაობას“ მართავდნენ. გონჯას 10-13 წლის ბავშვი წარმოადგენდა, რომელიც მთლად გაშიშვლებული და გამურული უნდა ყოფილიყო, ის ხელში ჯოხს დაიკავებდა და ბუქნას ასრულებდა სიმღერის თანხლებით. რიტუალის დასასრულს გონჯასთვის ფეცილი და კვერცი უნდა მიეცათ, რასაც შესაბამისი ტექსტით ითხოვდა“.¹¹

„გონჯაობის რიტუალი დღეს მთის რაჭაში თითქმის მივიწყებულია, თუმცა სოფელ „ღებში“ გვალვის წინააღმდეგ „კოხინჯობას“ იხდიდნენ. ღრუბელთ ბატონ „ელიას“ ევედრებიან დაიფაროს ყანები კოხისა და სეტყვისაგან. ამ მრისხანე ღვთაების გულის მოსაგებად თიკანს კლავენ“.¹²

ლაზარობა, ფორმისა და შინაარსის მიხედვით, ორმაგად საინტერესოა, როგორც ქორეოგრაფიული ნიმუში. მასში ერთდროულად ასახულია სარიტუალო და სახუმარო შინაარსის ფერხულის ტიპის ცეკვა. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ „ლაზარობას“ თან ახლავს შერეული წყობის, მასობრივი, გრძელი ფერხული, რომელსაც ჰყავს ერთი წინამძღოლი ქალი. რიგ შემთხვევაში მას თავზე თასი ადგას, უფრო ხშირად კი ხელში ლაზარეს თოჯინა უჭირავს და წინ მიუძღვის ფერხისას... ლაზარობის რიტუალის პირველი ნაწილი სრულდება მწკრივების სახით, ხოლო მეორე ნაწილში

⁹ Агапкина, Мифопоэтические, 2002, Стр. 322.

¹⁰ ჯავახიშვილი, ქართველი, 1952, გვ. 72.

¹¹ ჯანელიძე, ქართული, 1948, გვ. 89-90.

¹² მაკალათია, მთის, 1930, გვ. 65.

ფიქსირდება წრე ფერხულს შიგნით მოთამაშით.

ყოველივე ამას ამტკიცებს ამინდთან დაკავშირებული რიტუალები, რომლებიც მწკრივებისა და გუნდურობის პრინციპით არის შესრულებული, თითოეულს კი წინასწარ შერჩეული ხელმძღვანელი ჰყავს. მაგალითად, აჭარაში არსებობდა რიტუალი, რომელიც ცნობილი იყო როგორც: „ოთხმოცი ათასი ქვის კენჭის შელოცვა. რიტუალში ასევე ფიქსირდება ხელმძღვანელი, პროცესის მმართველი.¹³

მწკრივად უნდა ეწყობოდნენ გვალვის დროს შესასრულებელ რიტუალშიც, რომელსაც „წვიმის მოხვნას“ ეძახდნენ. „რიტუალის შესრულებისას ქალიშვილები შეებმებოდნენ უღელში და იწყებდნენ გუთნის ტარებას მდინარეში, ისე, რომ თვითონაც და გუთანიც დასველებულიყო. წვიმის გამოწვევის მიზნით, ასევე სრულდებოდა ხატის გაბანავების წესი, რომელიც ძირითადად წმინდა „ელიას“ სახელზე იმართებოდა. მსგავსი შინაარსის რიტუალებია: კვირტობა, ხვამლობა, კოხინჯრობა, ელიაობა, წიფლობა, ელიაწითელობა და სხვა“.¹⁴

„ანალოგიურია პანკისელი ქისტი ქალების მიერ შესრულებული, რიტუალი, რომელიც ვაინახურ კულტურაშიც დასტურდება და „გოთანა-ნანას“ სახელწოდებითაა ცნობილი“.¹⁵

ამინდთან დაკავშირებულ საწესჩვეულებო ქმედებებში აღსანიშნავია, რომ რიტუალში ერთდროულად გვხვდება მუსიკა, ტექსტი და ცეკვისთვის დამახასიათებელი ელემენტები, რის გამოც თამამად შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ „ლაზარობას“ თან ახლავს ცეკვა, მახასიათებელი ყოფითი ნაბიჯებით. აქ არ იკვეთება სვლების განსაკუთრებული ფორმა, არ სრულდება ხელმობმით და, მუსიკალური ნაწარმოების მიხედვით, ფერხისა უნდა სრულდებოდეს ნელი და ღინჯი ნაბიჯებით.

„მსგავსი ტიპის ფერხულს ვხვდებით აღდგომის წმინდა კვირას, განსაკუთრებით კი დიდ ხუთშაბათს, რომელსაც თრაკიელი ბულგარელები სეტყვის საწინააღმდეგოდ დააბამდნენ ხოლმე, ფერხული ლირიკული ხასიათის უნდა ყოფილიყო, ის არ სრულდებოდა ხტომებითა და მსგავსი მოძრაობებით, რათა სეტყვა არ გამოეწვი-

¹³ ნოლაიდელი, აჭარული, 1967, გვ. 61.

¹⁴ აბაკელია, ქართულ, 1991, გვ. 98.

¹⁵ ალთუნაშვილი, პანკისის, 2005, გვ. 125.

ათ, ასევე არ სრულდებოდა არანაირი სამუშაო, რომელიც დარტყმას მოითხოვდა: (ბარვა, თოხვნა, შეშის დაჩეხა, ფეხების ბაკუნნი), ყოველივე ეს გაიგივებული იყო სეტყვის მიწაზე დაცემასთან¹⁶.

ტუგანოვის ცნობით, ოსეთში ამინდის რიტუალს მხოლოდ ქალები ასრულებდნენ, რიტუალის დასასრულს ცეკვავდნენ „УТБИТБИ КАФТ“ – ქალთა ცეკვას. საყურადღებოა, რომ აღნიშნული ცეკვა მკვეთრად განსხვავდებოდა ჩვეული ცეკვებისგან, ისინი წრეს ატრიალებდნენ „ხონგა ქავთის“ მსგავსად და ასრულებდნენ „მილგა ქავთის“ მოძრაობებს, წრის შიგნით რამდენიმე მოცეკვავე სხარტი, მეომრული ილეთთა ნაერთებითა და ცერებზე ცეკვით ასრულებდა სარიტუალო ცეკვას.¹⁷

ვერა ბარდაველიძის ცნობით, ჩერქეზები წვიმის გამოსაწვევად „ხაცეგუაშეს“ წეს-ჩვეულებას მიმართავდნენ. „ხაცეგუაშე“ თიხის კნენინა იყო. რომლის გარშემოც რიტუალის დასასრულს წრეს შეკრავდნენ და წრის შიგნით ცეკვავდნენ, შემდეგ კი მის გარშემო ლეკურს დაუვლიდნენ. პირველი ქალიშვილები იცეკვებდნენ, შემდეგ გათხოვილი ქალები, ბოლოს კი მოხუცები. ამ წესის დაცვა სავალდებულო პირობა იყო ამინდის გამოსაწვევ რიტუალში.¹⁸

წვიმის, ელვისა და ჭექა-ქუხილის ღვთაებათა შორისაა „ელია“ – ღვთაება განსაკუთრებულ ადგილს იკავებდა. მასთან დაკავშირებულმა წეს-ჩვეულებებმა გარკვეულწილად შეუწყო ხელი რიტუალ „ლაზარეს“ სახელწოდების წარმოშობას. ამ ტერმინის ეტიმოლოგიური კვლევისას გამოიკვეთა, რომ „ელია“ ბერძნულ სახელ „ელიაზარისგან“ მომდინარეობს. სახელის ფუძისა და მწარმოებლის გაყოფით ტერმინის სრული დატვირთვა მივიღეთ: „ელია“-„ზარი“ – ელია ცნობილია, როგორც ღრუბელთ ბატონი, წვიმისა და ავდრის მბრძანებელი, ზარი – კი რაიმე შემადრწუნებელს უნდა ნიშნავდეს, მაგალითად: თავ-ზარი, გლოვის-ზარი და სხვა. შესაბამისად, ელიაზარი უნდა აღნიშნავდეს ელიას მიერ მოვლენილ ძლიერ, შემზარავ ჭექა-ქუხილსა და ავდარს, რაც ძირითადად გაზაფხულის სეზონისთვისაა დამახასიათებელი.

საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ელიაზარი და ბიბლიური ლაზარე, რომელსაც უკავშირდება მკვდრეთით აღდგომის პირველი

¹⁶ Агапкина, Мифопоэтические, 2002, Стр. 335.

¹⁷ Туганов Осетинские, 1988, Стр. 13-14.

¹⁸ ბარდაველიძე, გონჯაობა, 20136 გვ. 27-28.

სასწაული და რომელიც მოიხსენიება ქრისტეს საყვარელ მეგობრად, შესაძლოა ერთსა და იმავე ადამიანს განასახიერებდეს. ამ მოსაზრებას ამყარებს სოფელ ბარალეთში ჩაწერილი თქმულება იესო ქრისტეს, ელია წინასწარმეტყველისა და წმინდა გიორგის შესახებ, რომელშიც ელია, ლაზარეს მსგავსად, ქრისტეს მეგობრად არის მოხსენიებული. „თუ ელია ღრუბელთ ბატონი და ბიბლიური ლაზარე ერთი და იგივე პიროვნებაა, მაშინ უდავოა, რომ გაზაფხულის ციკლთან დაკავშირებული ლაზარეს რიტუალი პირდაპირ უკავშირდება მის მკვდრეთით აღდგომას, როგორც გაზაფხულის გამოღვიძების, ზამთრის შემდგომ ბუნების მკვდრეთით აღდგომის ერთ-ერთი სიმბოლო“.

ზემოთ ჩამოთვლილი რიტუალების განხილვისას აღმოჩნდა, რომ ცრუმორწმუნეობასთან ერთად ოდიტგანვე დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა პირობითობასა და სიმბოლოურობას ხალხის ყოფა-ცხოვრებაში. თოჯინა ლაზარე სწორედ რომ სიმბოლოური გამოსახულებია ამინდის ღვთაებისა, მისი არსებითი სახით წარმოჩენა და კონტაქტი ღვთაების განმსახიერებელ თოჯინასთან, ამყარებს რწმენას წარმართი ადამიანის ცხოვრებაში. დაკვირვების შედეგად აღმოჩნდა, რომ ამინდთან დაკავშირებული რიტუალები მრავალი სიმბოლოური ნიშნისაგან შედგება. მათი საკრალური მნიშვნელობა სიმბოლოების მეშვეობით გამოიხატება. საკითხზე მუშაობისას მკაფიოდ გამოიკვეთა რამდენიმე დომინანტი ნიშანი, მათ შორის ფერისა და ფორმის სიმბოლოური დანიშნულება, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული რიტუალის მსვლელობასთან.

ფორმის მიხედვით გამოიყოფა: წრე, კვერცხი, ყველი, კენჭი, თასი, კალათი, მონაწილეთა წრიული განლაგება და სხვა. ფერის მიხედვით, დომინირებს თეთრი: კვერცხი, ყველი, კარაქი და ფეხილი. ასევე მნიშვნელოვანია თეთრი ფერის სამოსი, რომელიც რიტუალის მსვლელობისას აქტიურად გამოიყენება. მოგეხსენებათ, თეთრი ფერი ეს არის სიწმინდის, სინაზის, სიკეთისა და კეთილდღეობის სიმბოლო, სწორედ ასეთ წმინდა ადამიანს ან ქალწულ გოგონას შეეძლო ამინდთან დაკავშირებული რიტუალის ჩატარება. რაც შეეხება წრის სიმბოლოს, ეს არის ჰარმონიულობის, სრულყოფისა და ერთიანობის სიმბოლო, ეს არის ერთ-ერთი უნივერსალური გეომეტრიული სიმბოლო, რომელიც ასტროლოგიაში განასახიერებს მზის სიმბოლოს, შესაბამისად, შეიძლება ვიფიქ-

რომ, რომ ღრუბელთ ბატონთან ერთად ხალხი მზესაც ევედრებოდა ამოსვლას (რასაც დარი მოსდევს) ან ჩასვლას (რასაც ავდარი მოსდევს).

არსებული მასალების საფუძველზე გაჩნდა მოსაზრება, რომ ლაზარობისა და გონჯაობის რიტუალი შინაარსობრივი თვალსაზრისით შეიძლება ისევე განსხვავდებოდეს ერთმანეთისგან, როგორც მათი სახელწოდებები. ლაზარობა ეს უნდა იყოს დიონისეს კულტთან დაკავშირებული, მოკვდავთა და მკვდრეთით აღმდგართა საწესრევულებო რიტუალი, აქედან გამომდინარე, დიონისეს მკვდრეთით აღდგომა შესაძლოა დავეუკავშიროთ ლაზარეს მკვდრეთით აღდგომას.

ლაზარობის რიტუალის თითქმის განუყოფელი ნაწილია „თხის ან თიკნის შეწირვა“, რაც ასევე მჭიდროდ უკავშირდება დიონისეს კულტს და შესაძლოა თავად დიონისეს განმასახიერებელი სიმბოლოც იყოს. ცნობების თანახმად, დიონისე, მკვდრეთით აღდგომის შემდეგ „პერსეფონემ“ (მკვდრების სამეფოს ქალღმერთი) თიკნად გადააქცია, რათა დაეცვა იგი მოსალოდნელი საფრთხისგან.¹⁹ აქედან გამომდინარე, ძველ საბერძნეთში დიონისეს კულტისადმი მიძღვნილ რიტუალებს ყოველთვის თან ახლდა დასკვნითი ნაწილი – „თხის ცეცხლში დაწვა“. პარალელს თუ გავავლებთ, ვნახავთ, რომ ლაზარობის დროს „თოჯინა ლაზარეს“ წვავენ ან თიკანს სწირავდნენ მსხვერპლად.

ამ მაგალითებზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ ლაზარობა – ეს უნდა იყოს მოკვდავთა და მკვდრეთით აღმდგართა ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალი, რომელიც ზამთრიდან გაზაფხულის გამოღვიძებას, გაზაფხულის მკვდრეთით აღდგომას უნდა უკავშირდებოდეს და რალა თქმა უნდა, გაზაფხულზე უნდა შესრულებულიყო. „გონჯაობა“, სავარაუდოდ, მთელი ამ ციკლის მეორე საფეხურს, „ლაზარობის“ ლოგიკურ გაგრძელებას უნდა წარმოადგენდეს, რომელიც ნაყოფიერების კულტთან მჭიდროდაა დაკავშირებული, მის შესასრულებლად კი საუკეთესო დრო ზაფხული უნდა ყოფილიყო.

იმერეთის ეთნოყოფაში აღწერილი „გონჯაობა“ გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ რიტუალი ნაყოფიერების კულტთან არის დაკავშირებული. აღნიშნული პროცესია მოგვაგონებს სვა-

¹⁹ ტონია, მითოლოგიური, 2003. გვ. 23.

ნეთში გავრცელებულ მელია-ტულეფიას რიტუალს. გონჯაობის რიტუალს ყოველთვის შეგონჯილები ანუ გამურულები ასრულებდნენ, რაც ასევე ნაყოფიერების ერთ-ერთი სიმბოლოა.

ნაშრომის საფუძველზე ნათელი გახდა ადამიანის დამოკიდებულება რწმენასთან, რასაც დიდი გავლენა ჰქონდა მათი ყოველდღიური ცხოვრების ავ-კარგიანობაზე. ჯერ კიდევ პალეოლითის ხანაში, როდესაც პირველყოფილმა ადამიანებმა კომუნიკაციის არავერბალურ ხერხებს მიმართეს, გაჩნდა საცეკვაო მოძრაობები და ფერხულისთვის დამახასიათებელი სხვადასხვა ფორმა, რომელიც სიმბოლური განსახიერება იყო სხვადასხვა ყოფითი პროცესისა. დროთა განმავლობაში, სხვა საკითხებთან ერთად, თავი იჩინა მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებულმა პრობლემებმა, რის გამოც რიტუალებმა და მასში შემავალმა მოქმედებებმა შეიძინა უტილიტარული დანიშნულება და მთლიანად თავის თავზე აიღო კაცობრიობის ბედის წარმართვის საკითხები. დროის ცვლილებასთან ერთად გარკვეულმა რიტუალებმა დაკარგა ძირითადი დანიშნულება და იმავდროულად მიიღო ესთეტიკური სიამოვნების სახე. გაჩნდა ვერბალური ურთიერთობები და ის, რაც ადრე კომუნიკაციის ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენდა, დღეს საცეკვაო მოძრაობებად გვევლინება. მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ საწესჩვეულებო რიტუალები ერთდროულად ითავსებდა უტილიტარულ და ესთეტიკურ დანიშნულებას.

ცალსახად გამოიკვეთა, რომ „ლაზარობას“ თან ახლავს ფერხულის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუში, რომელიც გაჯერებულია სიმბოლური და პირობითი მახასიათებლებით. საკითხის ანალიზისას შეგვიძლია განვსაზღვროთ ორი ძირითადი ასპექტი, ერთი - თეორიული და მეორე - პრაქტიკული, მასალის შესწავლის საფუძველზე, შეგვიძლია ლოგიკური დასკვნების გაკეთება. დასასრულს უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე მიმართულებისთვის საკმაოდ საინტერესო მასალას წარმოადგენს „ლაზარობა“, როგორც რიტუალის ერთ-ერთი სახე - საგაზაფხულო ფერხულების ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი ნიმუში.

ბიბლიოგრაფია:

1. აბაკელია ნ., აღავერდაშვილი ქ., ლამბაშიძე ნ., ქართულ დღეობათა კალენდარი (სტ. N4) თბ., 1991.
2. ალთუნაშვილი მ., (პანკისის ხეობა: ისტორიულ-ეთნოგრაფიული და გეოგრაფიული აღწერა) ქართ.-კავკ. ურთიერთ. ისტ. ს/კ ინ-ტი თბ., 2005.
3. ბარდაველიძე ვ., გონჯობა II ლაზარობა. ძველი ქართული წეს-ჩვეულება. თბ., 2013.
4. ვირსალაძე ე., ქართული ფოლკლორი, მეცნიერება 1974, ტომი IV, გვ. 223-224.
5. მაკალათია ს., მთის რაჭა.სახელგამი თბ., 1930.
6. ნოლაიდელი ჯ., აჭარული ზეპირსიტყვიერება და ეთნოგრაფიის მასალები. მეცნიერება 1967, გვ. 61.
7. სონღულაშვილი მალხაზ., საბავშვო ბიბლია, ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი. სტოკჰოლმი, 1998. გვ 192-197.
8. ტონია ტ., კიკნაძე ზ., მითოლოგიური ენციკლოპედია ყმაწვილთათვის. ტომი II, თბ., 2003 გვ. 23.
9. ჩიქოვანი მ., ქართული ფოლკლორი. მასალები და გამოკვლევები. ტომი III., თბ., 1969, გვ 129.
10. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, მასალები ქართული თეატრის ისტორიისათვის. 1948, გვ. 89-90.
11. ჯავახიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია თბ., 1951, წიგნი I. გვ 70.
12. Агапкина Т., Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл., 2002, Стр. 322.
13. Вирсаладзе Е., Грузинская весенняя хороводная поэзия., 1964, Стр . 48.

მედიის კვლევები

მარიამ ბაზალი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ნანა დოლიძე

ისპანური სენი ქართულ კრისაში

რეზიუმე

კორონავირუსის პანდემიამ მსოფლიო ახალი გამოწვევების წინაშე დააყენა. შეიცვალა ჩვენი ჩვეული ყოფა-ცხოვრების წესი. ინფორმაციამ, მით უფრო კი მისმა დროულად მიწოდებაში, განსაკუთრებული როლი შეიძინა ადამიანების ცხოვრებაში.

არავინ ელოდა, რომ 21-ე საუკუნეში, ტექნიკური თუ სამედიცინო პროგრესის პირობებში, შესაძლებელი იყო უხილავ მტერს სამყარო გაეჩერებინა. პანდემიამ გვაჩვენა, თუ როგორი პირობითია ძალაუფლების ვერტიკალი, რა მყიფე შეიძლება აღმოჩნდეს ფუნდამენტი, რომელზეც ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრება არის დაშენებული. ჩვენში არსებული შფოთვის ერთ-ერთი მიზეზი უსუსურობის განცდა იყო, მასთან გამკლავების გზებს კი, ყველა ინდივიდუალურად ვირჩევდით. გარდა უმთავრესი მიზნისა, რაც ფიზიკურ გადარჩენას გულისხმობს, საყურადღებოა

ის მენტალური კრიზისიც, რომელიც შექმნილმა ვითარებამ გამოიწვია და კვალი დაგვამჩნია.

ხშირად გვსმენია და თავადაც ალბათ არაერთხელ გვითქვამს, რომ ისტორია მეორდება. არსებული ფრთიანი ფრაზა არაერთი ფაქტობრივი მოცემულობითაც მყარდება. კაცობრიობის ისტორიაში მომხდარი სხვადასხვა მოვლენა ციკლურია და გარკვეული პერიოდულობით იჩენს თავს. საუკუნე აცილებს 1918 წლის ესპანური გრიპის და 2019 წელს COVID-19-ის ეპიდემიით გამოწვეულ მოვლენებს. სამყაროშიც ბევრი რამ შეიცვალა და მედიცინაშიც, თუმცა მაშინდელ მედიას თუ გადაგავლებთ თვალს, ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული მასალები უჩვენებს, რომ პანდემიის საინფორმაციო მართვაში დიდად არაფერი შეცვლილა.

1918 წელს ევროპაში გლობალური პანდემია დაიწყო. გრი-

პის ვირუსი ესპანეთში, საფრანგეთში, დიდ ბრიტანეთსა და იტალიაში გავრცელდა. ვირუსის გავრცელების პარალელურად, ევროპაში პირველი მსოფლიო ომი მიმდინარეობდა. ვირუსით 550 მილიონამდე ადამიანი დაინფიცირდა, რაც მსოფლიო მოსახლეობის მესამედს შეადგენდა, და 50 მილიონზე მეტი ადამიანის სიცოცხლე იმსხვერპლა.

მკვლევრები, ესპანური გრიპის ვირუსის აღწერისას ხშირად პარალელს კოვიდ-19-ის პანდემიასთან ავლებენ. ისტორიკოსების თქმით, პანდემიას უმძიმესი შედეგები ჰქონდა, მსოფლიო კი მის დავიწყებას ცდილობდა. ამ მოვლენას მე-20 საუკუნის „მივიწყებულ პანდემიასაც“ უწოდებენ.

კვლევაში წარმოდგენილი იქნება, როგორ ასახავდა ქარ-

თული პრესა 1918-1920 წლებში „ესპანური გრიპის“ გავრცელებით შექმნილ მდგომარეობას. დაავადების აღწერის გაცნობისას და აგრეთვე, იმ რეკომენდაციების გათვალისწინებით, რომლებიც გასულ საუკუნეში ვირუსთან საბრძოლველად იყო გაცემული, შესაძლებელია კორონავირუსთან დაკავშირებული არაერთი მსგავსება დავინახოთ.

ყველაფერი, რაც კაცობრიობის არსებობის განმავლობაში ჩვენს თავს ხდება, თუნდაც თავისი ტრაგიკული შედეგებით, არის ერთგვარი შთავონება ცვლილებებისთვის. საინტერესოა გავიზიაროთ წარსულის გამოცდილება და აწმყოში ვეცადოთ გავაანალიზოთ, რა პროცესების მონაწილე ვართ და რა გამოცდილებას გადავცემთ მომავალ თაობებს.

საკვანძო სიტყვები: ესპანური სენი, ესპანური გრიპი, ისპანკა, ქართული პრესა ეპიდემიის შესახებ, ეპიდემია, კორონავირუსი, COVID-19

რატომ ვიცნობთ მომაკვდინებელ სენს, „ესპანური გრიპის“ სახელწოდებით?¹

ბევრი თვლიდა, რომ ეს ავადმყოფობა ესპანეთში გაჩნდა, სინამდვილეში ეს სახელწოდება მედიას უკავშირდება. 1918 წელს ევროპასა და ამერიკაში კაცობრიობის ყველზე მასშტაბური კატასტროფის შესახებ მედიის საშუალებით ცნობების გავრცელება აიკრ-

¹ History, Evan, why was.

ძალა. ესპანეთი ერთადერთი ქვეყანა იყო, სადაც მედიას ცენზურა არ შეეხო და პირველმა გამოაქვეყნა ცნობები პანდემიის შესახებ.

მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში, ესპანეთი ნეიტრალური ქვეყანა იყო. ის არ გაწვევრიანებულია ევროპის არცერთ სამხედრო-პოლიტიკურ გაერთიანებაში. ესპანეთს არ მიუღია მონაწილეობა არც პირველ და არც მეორე მსოფლიო ომში.²

ომის დროს ცენზურა გრიპის შესახებ ინფორმაციის გავრცელებას კრძალავდა, რათა თავიდან აეცილებინა ომში მონაწილე ჯარისკაცებზე ნეგატიური გავლენა. ესპანურ მედიას კი ავადმყოფობის შესახებ ახალი ამბები თავისუფლად შეეძლო გაევერცელებინა, რასაც ესპანეთის მეფის ალფონსო XIII-ის დაინფიცირებამაც შეუწყო ხელი, ის ერთ-ერთი პირველი დაავადდა აღნიშნული ვირუსით.

ესპანური გრიპის პირველი შემთხვევა კანზასში 1918 წლის 11 მარტს სამხედრო ბაზაზე დაფიქსირდა. თუმცა, მეცნიერები ჯერ კიდევ არ არიან შეთანხმებულები, თუ სად გაჩნდა ვირუსი. მისი წარმოშობის პოტენციურ სამშობლოდ საფრანგეთს, ჩინეთს, დიდ ბრიტანეთსა და აშშ-ს განიხილავენ.

რაც შეეხება ამერიკას, დაავადების გავრცელების პრევენციის მიზნით, ზოგიერთმა შტატმა კარანტინი გამოაცხადა. რამდენიმე შტატში პირბადეების ტარება სავალდებულო გახდა. დაიხურა ყველა გასართობი ადგილი. იმავე წლის ოქტომბერში სან-ფრანცისკოში მიღებული კანონის თანახმად, იმ დღეს, როდესაც შტატის მასშტაბით ინფექციებმა 50 000-ს გადააჭარბა, ყველა ვინც არ ატარებდა სახის საფარს, უნდა დასჯილიყო, ფულადი ჯარიმით, 5 დოლარიდან 100 დოლარამდე მერყეობდა, ასევე სასჯელი ითვალისწინებდა 10-დღიან პატიმრობასაც.

ოფიციალური რეკომენდაცია დაუჩინებთ მოითხოვდა: „ატარეთ ნილაბი და გადაარჩინეთ თქვენი სიცოცხლე!“, „ნილაბი 99 პროცენტით იცავს ინფლუენციისგან!“ აღნიშნულ მოწოდებას მხარს უჭერდნენ სარეკლამო კამპანიებიც: „დაიცავით კანონები და ატარეთ დოლბანდი!“.

კამპანიაში მონაწილე ადამიანები ამბობდნენ: „ატარე ნილაბი ან წადი ციხეში!“ როგორც ჩანს, აღნიშნული რეკომენდაციები და სასჯელები მუშაობდა სან-ფრანცისკოში, შემდგომში კი ეს პრაქტიკა გაიზიარეს ამერიკის სხვა შტატებმა. მოწოდებების პარალელ-

² მოდებაძე, ესპანეთის, 2012, გვ. 8.

ლურად შეიქმნა ნიღბების კრიზისი და ამერიკაში ეკლესიებმა და სათემო ჯგუფებმა ნიღბები მასობრივად დაამზადეს.

საინტერესოა, რა ვითარება იყო ვირუსის გავრცელების კუთხით საქართველოში. აღნიშნულის შესახებ ინფორმაციას 1918-1920 წლების პერიოდული გამოცემებიდან ვეცნობით.

ყოველკვირეული გაზეთის „კლდე“ 1918 წლის მე-12 ნომერში ვკითხულობთ, რომ საქართველოში მძიმე სოციალური პირობები იყო, საშინაო თუ საგარეო ომებმა ქვეყანაზე მძიმე ეკონომიკური გავლენა მოახდინა და აღნიშნული მოცემულობა განსაკუთრებულად დაამძიმა ესპანური გრიპის გავრცელებამ:

„ხალხს მოედო ახალი სენი „ესპანიურ სენათ“ წოდებული და მუსრს ავლებს. ძნელია ანგარიშის მიცემა, თუ დღიურად რამდენი იხოცება. ეს სენი ციების სახით ჰკიდებს ხელს და შემდეგ მოუვლელობის გამო სახადად თუ ფილტვების ანთებათ იქცევა და ბევრ მსხვერპლს იწირავს. ამ სენმა ქალაქებში დაიბუდა პირველად და იშვიათი იყო ასეთი ოჯახი, სადაც ოთხი თუ ხუთი ავადმყოფი არ წოლილიყო, ხშირად კი მთელი ოჯახიც და იქამდე მიაღწია, რომ მომვლელს ვეღარ შოულობენ“.³

ავტორის ცნობით, დაავადების გავრცელებას ხელს უწყობს არა მხოლოდ სენის სირთულე, არამედ ის, რომ სოფლებში არ ექცევათ ყურადღება ადამიანებს და ამ ყოველივეში ხაზს უსვამს მთავრობის პასუხისმგებლობას.

„ნურავის ეგონება, რომ ამდენი მსხვერპლი, რასაც ეს სენი იწირავს, მარტო სენის სირთულესა და სიმკაცრეზე იყოს დამოკიდებული. არა, ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა ეძლევა ავადმყოფის მოვლას, რაც სრულებით აკლია ჩვენს სოფლებს. საჭიროება მოითხოვდა მთავრობას მიექცია ყურადღება ამ გარემოებისთვის და რადგან ადგილობრივი ექიმები თავისი კეთილი სურვილით არ ეწევიან დახმარებას სოფლებს, ებრძანებინა მათთვის, ვინც ამაში ვალდებულია. ფიცხელი ზომები მიიღონ სანამ ჯერ კიდევ არ დაგვიანებულა და სენს ჩვენი სოფლები არ გაუპარტახებია“.⁴

1919 წლის „სახალხო კალენდარში“ ვკითხულობთ: „როგორც ევროპაში, ისე საქართველოს ქალაქებსა და სოფლებში მოდებულია სენი, რომელმაც თავისი სწრაფი გავრცელებით, ყველას თავ-

³ კლდე, #12. 1918. გვ. 4.

⁴ იქვე, გვ. 4.

ზარი დასცა“.⁵

ცნობილი ხდება, რომ ეპიდვითარებასთან გასამკლავებლად შედგა „ექიმთა თათბირი“. მათი დასკვნის მიხედვით, ეს არ იყო რამე ახალი სენი, არამედ გავრცელებული ავადმყოფობა არის ცნობილი ინფლუენცია, რომელსაც მიღებული ჰქონდა ეპიდემიური ხასიათი.

ასევე ვეცნობით, თუ რა რეკომენდაციებს გაცემდნენ მედიკოსები გასულ საუკუნეში, აღნიშნულ სენთან დაკავშირებით:

- უნდა ვერიდოთ ოჯახებში სიარულს, სადაც ინფლუენციით ავადმყოფი იმყოფება.
- როდესაც ავადმყოფთან გვიხდება ყოფნა, მისი სენი ჩვენც გადმოგვედება თუ თვითონ ავადმყოფს ან მის ტანისამოსს შევხებით და მაშინვე არ გავიწმინდეთ ხელები ისეთი სითხით, რომელიც სპობს ინფლუენციის ბაქტერიას, ან არ დავიბანეთ ხელები საპნით.
- საჭიროა თავი შევიკავოთ და თეატრებსა და კინემატოგრაფებში არ ვიაროთ, ვინაიდან ამ ადგილებში ბევრი ხალხი გროვდება და რასაკვირველია მათში ინფლუენციით ავადმყოფებიც იქნებიან.
- მორჩენის შემდეგ, როდესაც სიცხე დაიწევს, 3-4 დღეზე ადრე გარეთ გამოსვლა არ შეიძლება.⁶

ესპანური გრიპით გამოწვეულ ვითარებაზე ვკითხულობთ გაზეთ „საქართველოს რესპუბლიკის“ 1918 წლის ნომერში:

„საქართველოში ინფლუენცია ქალაქად და სოფლად სასტიკად არის მოდებული. ოჯახი არ არის, რომ ამ ხანად ავადმყოფი არ იწვევს, ან არ ჰყოლოდეს ახლო წარსულში. სიკვდილის პროცენტიც შესამჩნევად დიდია. სიღნაღის სამაზრო ერობის გამგეობის თავმჯდომარემ გადმოგვცა, რომ ქიზიყში ორი კვირის განმავლობაში 240 კაცი მომკვდარა“.⁷

აღსანიშნავია, რომ კვლავ ხაზგასმულია ექიმისა და მედიკამენტების პრობლემა, არასათანადო ყურადღება და დამოკიდებულება სოფლებში არსებული ვითარების მიმართ.

„სოფელს არა ჰყავს ექიმი, არა აქვს წამალი და არ მოეპოვება თითქმის არავითარი დახმარება. პროვინციაში ძალიან ცოტა

⁵ სახალხო, 1919, გვ. 118.

⁶ იქვე, გვ. 120.

⁷ საქართველოს, 1987. გვ. 3.

ექიმი. ყველას ქალაქ ადგილას მოუყვრია თავი. პროვინციის აფთიაქში ქინაქინა და სასაქმებელი ზეთიც კი არ მოიპოვება. ქალაქ ტფილისში კი მომმარაგებელ კომიტეტის საწყობებში წამალი და სხვა საჭირო საქონელი არის, მაგრამ იქიდან ცოტა რამის გამოტანა რომ მოინდომოთ ბევრი კანცელარიის ნახვა დაგჭირდებათ და ბოლოს მაინც ვერას მიიღებთ“.⁸

1920 წლის „სახალხო საქმეში“ გამოქვეყნებულ წერილში ვკითხულობთ, რომ მოსახლეობა დახმარებას ითხოვს. „ისპანკამ“ იმსხვერპლა მოსახლეობის დიდი ნაწილი: „ეს როგორც მოსალოდნელი იყო მცხოვრებთა უღარიბეს ნაწილს დააწვა. ამ უბედურებას აორკეცებს ის, რომ მთელს ხუთ სოფელში არც საავადმყოფო, არც ექიმ-ფელშერი არ მოიპოვება. ჭირში მყოფი მოძმეები თავის მიერ არჩეული სამაზრო ერობისგან მოელის და კიდევაც მოსთხოვს შველა-დახმარებას. ერობა ვალდებულია ყურად იღოს ჩვენი ხმა დაეხმაროს უპატრონოდ მიტოვებულს კუთხეს“.

ესპანურ გრიბთან დაკავშირებით პოეტური ნამუშევარი გვხვდება იუმორისტულ ჟურნალში „ემშაკის მათრახი“. როგორც ჩანს, უმძიმეს და ტრაგიკულ ვითარებაშიც კი, დამცინავი დამოკიდებულება სიკვდილის მიმართ, საზოგადოებისთვის ერთგვარი თერაპიაა.

„შიმშილ-სიცივე, ციებ-ცხელება,
სურდო, სახადი, ინფლუნცია,
ფილტვის ანთება დღეს შეკავშირდნენ
და შექმნეს ერთი კოალიცია.
მყის თავმჯომარედ დასვეს ისპანკა,
გადასცეს მთელი ძალაუფლება,
და რაც გვეწვია, მკაცრობს, მბრძანებლობს,
დაიწყოს ხალხის მუსგრა, აკლება,
დღეს ანგარიში არ აქვს მის მსხვერპლსა,
მრავლად გაწყვიტა ქალი, კაცია,
ვინ იცის, რამდენ სასარგებლო პირთ
უდროოდ უყო ლიკვიდაცია;
გოდებს ქალაქი, მოსთქვამს სოფელი,
გაქრა ქეიფი, გაქრა ლხინები,
სადაც არ წახვალ, გლოვა, ზარია,
სჩანს კუბოები, ბალდახინები.
დღეს აფთიაქებს და მეკუბოებს,

⁸ საქართველოს, 1987. გვ. 3.

ულიმის ბედი, დაუდგა დარი,
ველარ აუდის საქმეს ვერც ერთი
და ჩაიმსაქნეს ოხრად ქანქარი“.⁹

1918 წელს ვირუსთან გასამკლავებლად არ არსებობდა ვაქცინა, მისი გავრცელების პრევენცია კი დაახლოებით იმავე მეთოდებით ხდებოდა, რასაც COVID-19-ის პანდემიის დროს ვიყენებდით. 100 წლის წინანდელი, პერიოდული პრესა, არის ერთგვარი პასუხი, კონსპირაციული თეორიების მოყვარულთათვის, რომელთა მოსაზრებების ფართოდ გავრცელების გამო, ჯანდაცვის მსოფლიო ორგანიზაციამ, ჯერ კიდევ პანდემიის გამოცხადებამდე, **ინფოდემია**¹⁰ უწოდა. აღნიშნული დეზინფორმაციის მძლავრ ნაკადს გულისხმობს, რომელსაც ხშირად თან ახლავს დამახინჯებული და მცდარი ცნობები.

COVID-19-ის გავრცელების დროს, ინფორმაციული ზემოქმედების როლი საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე და ადამიანთა ქცევაზე კიდევ უფრო გაიზარდა. გლობალურ გამოწვევებს შორის, მკვლევარები ხშირად აღნიშნავენ, რომ ინფორმაციას შეუძლია ზემოქმედება მოახდინოს მასობრივ ცნობიერებაზე. მცდარი ინფორმაციის გავრცელება კი, განსაკუთრებულად საშიშია, ვინაიდან ის საფრთხეს უქმნის ადამიანების ჯანმრთელობას. გარდა ჯანდაცვის სფეროს ეფექტური მუშაობისა, საზოგადოების სწორად ინფორმირებულობა არის ის იარაღი, რომლითაც შეიძლება უხილავ მტერთან ბრძოლა. ინფორმაციის და პრესის მნიშვნელობა, რომელიც საზოგადოებას დროულ ცნობებს მიაწვდის, 1918 წელს ვირუსის გავრცელების დროსაც ნათლად იკვეთება და ამაში დავრწმუნდით ჩვენი დროის პანდემიის შემთხვევაშიც. უალტერნატივოა მოქალაქისთვის მძიმე, კრიზისული სიტუაციის შესახებ სანდო ინფორმაციის მიწოდება.

⁹ ოლი, ეშმაკის, #20.

¹⁰ world health, Immunizing.

ბიბლიოგრაფია:

1. გაჩეჩილაძე მ., სახალხო კალენდარი, თბილისი, 1919.
2. კლდე, N12 1 დეკემბერი, თბილისი, 1918.
3. ოლილი ლ., ეშმაკის მათრახი, N20, 1920.
4. მოდებაძე გ., ესპანეთის საგარეო პოლიტიკა, თბ., 2012.
5. სახალხო საქმე, N 792, 1920.
6. ჯაფარიძე ი., ესპანური გრიპის დამანგრეველი შედეგები, ველური ბუნება N15 2021, გვ. 87.
7. Adams t., The big picture: spreading the message about the 1918 pandemic <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/may/03/the-big-picture-spreading-the-message-about-the-1918-pandemic>
8. ANDREWS E., Why Was It Called the „Spanish Flu?“ <https://www.history.com/news/why-was-it-called-the-spanish-flu> Last Updated July 12, 2023.
9. Immunizing the public against misinformation, 2020, https://www.who.int/news-room/feature-stories/detail/immunizing-the-public-against-misinformation?fbclid=IwAR1uNLPKucf_jT_jenPRE8JdKYDpkIm1U_o7MIIMtj_RoAbIHUjW0wUAsZU
10. Martini M., Gazzaniga V., Bragazzi N., Barberis I., The Spanish Influenza Pandemic: a lesson from history 100 years after 1918. 2019, https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6477554/?fbclid=IwAR2cvlQgT_CGCHNZV_JtjANPH2VWP2bfFRJsgjGBwXoYalmjv-R-JOsvOzg
11. Shafer R.G., Spain hated being linked to the deadly 1918 flu pandemic. Trump’s Chinese virus label echoes that, 2020, <https://www.washingtonpost.com/history/2020/03/23/spanish-flu-chinese-virus-trump/>

გვანცა ლიპარტელიანი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი რევაზ ჭიჭინაძე

კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების გავლენები საზოგადოების მცირე ჯგუფებსა და ფართო მასებზე

რეზიუმე

აღნიშნული სტატია ეხება კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების გავლენას საზოგადოების მცირე და ფართო მასებზე. მსგავსი ტიპის პროექტები გახლავთ საგანმანათლებლო, შემეცნებითი და სამეცნიერო ხასიათის, რომელიც ხელს უწყობს კულტურის, ხელოვნებისა და განათლების საკითხების პოპულარიზებას, საზოგადოების ცნობიერების ამაღლებას და სოციალური პასუხისმგებლობის როლის მნიშვნელობის წინ წამოწევას. აქედან გამომდინარე, საინტერესოა, კულტუროლოგიური, მულტიმედიური პროექტების როლი და გავლენა საზოგადოების როგორც მცირე, ასევე ფართო მასებზე.

უპირველეს ყოვლისა, სტატია ეხება მოკლე აღწერას, თუ როგორი უნდა იყოს მულტიმედიური პროექტი, როგორ უნდა შეიქმნას ის ტექნიკური თვალ-

საზრისით, რა უნდა იყოს გაანალიზებული და რა ფაქტორებს უნდა მიექცეს ყურადღება, რათა სწორად იყოს მიწოდებული ის მნიშვნელოვანი გზავნილები საზოგადოებისთვის, რომლისთვისაც შეიქმნა ესა თუ ის პროექტი.

ყველაზე მეტად გასათვალისწინებელია შეფასების კრიტერიუმები, რომლებიც ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტად რჩება პროექტის წარმატების კუთხით. ზუსტად ეს კრიტერიუმები გვაწვდის ინფორმაციას, მივიღებთ თუ არა თავიდანვე ჩაფიქრებულ შედეგს, რამდენად სწორად ჩავწვდით არსს და გაამართლა თუ არა საზოგადოებისთვის სწორად გადაცემის, გაზიარების პროცესმა.

სტატიაში, ასევე, მიმოვიხილავ, თუ რა კულტუროლოგიურ მულტიმედიურ პროექტებს ვიცნობთ ქართულ რეალობაში

(მაგალითად: თბილისის ციფრული მუზეუმი და ა.შ.) და ჩემ მიერ ჩატარებული, მცირე მასშტაბის, კვლევის საფუძველზე, პატარა დასკვნას გავაკეთებ, თუ რა განწყობაა საზოგადოების მხრიდან.

შემიძლია, თავისუფლად ვთქვა, რომ ეს თემა საკმაოდ საინტერესო, სრულიად განსაკუთრებული, აქამდე ნაკლებად ნაკვლევია და ქართული საზოგადოებისთვის მნიშვნელოვანია. მცირე მასშტაბის კვლევამ, რომელსაც შემდგომ სტატიაში გაეცნობით, ის შედეგი დადო, რომ კვლევაში მონაწილე ადამიანების უმრავლესობა მსგავსი ტიპის პროექტებს მხარს უჭერს, მოლოდინი დადებითი აქვთ და თვლიან, რომ შესაძლოა საუკეთესო შედეგის მომტანი იყოს მომავალი თაობისთვის. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ საზოგადოება მზადაა მიიღოს ახალი

კულტურული სიახლე და იყოს მასში ჩართული.

კვლევამ ცხადყო, რომ მცირე ჯგუფები, რომლებიც ისედაც აქტიურად მონაწილეობენ ან თავად ქმნიან მსგავსი ტიპის პროექტებს, მათთვის აუცილებელია უფრო მეტი მოტივაციის მიცემა, რათა, რაც შეიძლება მეტი ადამიანის ჩართულობას შეუწყონ ხელი. მათი სოციალური პასუხისმგებლობა საზოგადოების დანარჩენი წევრების მიმართ სწორედ ამ კუთხით გამოიხატება, რომ გაზიარდეს და ყველას მისწვდეს ის საინტერესო კულტურული და საგანმანათლებლო ტიპის პროექტები, რომლებიც, საბოლოო ჯამში, როგორც ზევით ვახსენე, იმ ევროპულ, თანამედროვე და მოაზროვნე საზოგადოებად ჩამოყალიბების პროცესში შეგვიწყობს ხელს, რომლისკენაც ასე მივიღტვით და ვოცნებობთ.

საკვანძო სიტყვები: მულტიმედია, კულტუროლოგია, მულტიმედიური პროექტები, შეფასების კრიტერიუმები, ქართული კულტუროლოგიური პროექტები, საზოგადოება, გავლენა, კვლევა

მულტიმედიური პროექტი გულისხმობს იმ შემოქმედებით დალისხმევას, რომელიც აერთიანებს მედიის სხვადასხვა ფორმას, როგორებიცაა - ტექსტი, სურათი, აუდიო და ვიდეო მასალა და ინტერაქტიური ელემენტები, რათა სრულყოფილად გადმოიცეს სათქმელი. მულტიმედიური პროექტი შესაძლოა იყოს ინდივიდუალური, დამოუკიდებელი, ან შეიძლება უფრო დიდი წარმოების

ნაწილი. მულტიმედიაური პროექტის დაგეგმვისა და შესრულებისას გასათვალისწინებელია რამდენიმე ძირითადი ასპექტი: **1. პროექტის მიზანი:** მკაფიოდ განსაზღვრული და ჩამოყალიბებული მიზანი, რის გამოც ვქმნით მულტიმედიაურ პროექტს. **2. სამიზნე აუდიტორია:** განსაზღვრული უნდა იყოს სამიზნე აუდიტორიის პრეფერენციები, ინტერესები; **3. კონტენტის შექმნა:** აუცილებელია მაღალი ხარისხის კონტენტი, რომელიც შეესაბამება პროექტის მიზანს და სამიზნე აუდიტორიას. შექმენით ან შეაგროვეთ ტექსტები, სურათები, აუდიო-ვიდეო მასალა/ელემენტები, რომლებიც ძალიან მკაფიოდ წარმოაჩინს თქვენს მესიჯ ბოქს-შეტყობინებას ან Storytelling-ს (ისტორია). დარწმუნდით, რომ შინაარსი თანხვედრაშია - ზუსტი, შესაბამისი და ვიზუალურად მიმზიდველი. **4. Story Telling ანუ როგორ მოვეყვით ისტორია:** თუ თქვენი მულტიმედიაური პროექტი ისტორიას ჰყვება, ფოკუსირება საჭირო დამაჯერებელ, ბუნებრივ ნარატიული სტრუქტურის შექმნაზე. აუცილებელია პერსონაჟები, სიუჟეტები და კონფლიქტები, რომლებიც ხიბლავს თქვენს აუდიტორიას და წინ უძღვის ამბავს. **5. მედიაინტეგრაცია:** საჭიროა გააერთიანოთ სხვადასხვა მედია ელემენტი, რათა შექმნათ შეკრული, საინტერესო და მიმზიდველი გამოცდილება. გამოიყენეთ მულტიმედიაური ელემენტები და პროგრამული უზრუნველყოფა ტექსტის, სურათების, აუდიო-ვიდეო მასალის ეფექტური შერწყმა-კოლაბორაციისთვის. ყურადღება უნდა მიექცეს გადასვლებს, ვადებს და სინქრონიზაციას სხვადასხვა მედია-კომპონენტს შორის. **6. დიზაინი და განლაგება:** ყურადღება მიაქციეთ ვიზუალურ დიზაინს და განლაგებას. აუცილებელია მულტიმედიაური პროექტი იყოს ესთეტიკური, სასიამოვნო სანახავი, ვიზუალური თანმიმდევრობა იყოს დაცული და მასში მკაფიოდ იყოს გამოხატული თქვენი მთავარი გზავნილი ან ისტორია. აუცილებელია ისეთი ფაქტორების განხილვა, როგორებიცაა ფერადი სქემები, ტიპოგრაფია და გრაფიკული ელემენტები. **7. ურთიერთქმედება და ჩართულობა:** გამოიყენეთ ინტერაქტიული ელემენტები, მომხმარებელი ჩართულობის გასაძლიერებლად. გამოიყენეთ ისეთი ფუნქციები, როგორებიცაა Buttons - დასატყერი ღილაკები, ვიქტორინა, თამაშები და სხვა ინტერაქტიული კომპონენტები, რომ წაახალისოთ მომხმარებლის მონაწილეობა და პროექტი უფრო მნიშვნელოვანი გახადოთ. **8. ტექნიკური მხარდაჭერა:** გასათვალისწინებელია ის

ფაქტორი, რომ თქვენს მულტიმედიურ პროექტებს სჭირდებათ ტექნიკური მოთხოვნები და შეზღუდვები. ფაილის ზომების ოპტიმიზაცია უფრო სწრაფი ჩატვირთვისთვის, უზრუნველყოთ თავსებადობა სხვადასხვა მოწყობილობასა და პლატფორმაზე და გაუმკლავდეს ნებისმიერ ტექნიკურ შეზღუდვას ან დამოკიდებულებას. **9. ტესტირება და გამოხმაურება:** საფუძვლიანად შეამოწმეთ თქვენი მულტიმედიური პროექტი, რათა სწრაფად აღმოაჩინოთ ხარვეზი და აღმოფხვრათ ის. ყურადღებით დააკვირდით მომხმარებელთა გამოხმაურებას, „რევიუებს“, ასევე მოუსმინეთ დაინტერესებულ ადამიანებს და მიიღეთ რაც შეიძლება მეტი ინფორმაცია, თუ რას ითხოვენ თქვენი პროექტისგან და როგორ შეგიძლიათ მისი გაუმჯობესება. **10. პოპულარიზაცია:** განსაზღვრეთ შესაბამისი არხები და პლატფორმები თქვენი მულტიმედიური პროექტის გასავრცელებლად და პოპულარიზაციისათვის. განიხილეთ სოციალური მედია, ვებსაიტები, ბლოგები, პრეზენტაციები ან ღონისძიებები, რომლებიც დაგეხმარებათ, მულტიმედიური პროექტი ეფექტურად მიაწოდოთ თქვენს სამიზნე აუდიტორიას. **11. შეფასება:** შეაფასეთ თქვენი მულტიმედიური პროექტის წარმატება წინასწარ განსაზღვრული შეფასების კრიტერიუმების საფუძველზე. გაზომეთ ისეთი ფაქტორები, როგორებიცაა მომხმარებლის ჩართულობა, აუდიტორიის გამოხმაურება, პროექტის მიზნები და საერთო გავლენა. გამოიყენეთ ეს შეფასება მომავალი მულტიმედიური პროექტების გასაუმჯობესებლად.¹

ყოველი მულტიმედიური პროექტი უნიკალურია და კონკრეტული ელემენტები და მოსაზრებები შეიძლება განსხვავდებოდეს პროექტის ბუნების, მასშტაბისა და მიზნების მიხედვით. ზევით აღნიშნული დებულებები და მითითებები შესაძლოა შეიცვალოს და მოერგოს პროექტის სპეციფიკიდან გამომდინარე სხვა საჭიროებებს, მასშტაბისა და მიზნების მიხედვით. მაქსიმალურად გამოიყენეთ კრეატიულობა მასშტაბური, მნიშვნელოვანი და გავლენიანი მულტიმედიური პროექტის შესაქმნელად.

მულტიმედიური პროდუქტი ეხება ნებისმიერ ციფრულ შინაარსს, რომელიც აერთიანებს მედიის სხვადასხვა ფორმას – როგორებიცაა ტექსტი, ფოტომასალა, აუდიო და ვიდეო, ასევე, ინტერაქტიური ელემენტები. ის შეიძლება სხვადასხვა ტიპის ელემენტებს

¹ Geeksforgeeks, Multimedia

მოიცავდეს: ვებსაიტები, მობილური აპლიკაციები, პრეზენტაცია, სოციალური მედია პლატფორმები, ელექტრონული სწავლების მოდულები, თამაშები და ა.შ. მულტიმედიური პროდუქტის შეფასებისას აუცილებელია რამდენიმე კრიტერიუმის გათვალისწინება.

შეფასების კრიტერიუმები: 1. გამოყენებადობა; 2. ფუნქციონალობა; 3. შინაარსობრივი დატვირთვა; 4. ვიზუალური დიზაინი; 5. აუდიო და ვიდეო ხარისხი; 6. ინტერაქტიურობა; 7. შესრულება; 8. თავსებადობა; 9. გამოხმაურება და ხარვეზების გამოსწორება; 10. მომხმარებლის კმაყოფილება.²

შეფასების კრიტერიუმებს შეუძლიათ, უზრუნველყონ მულტიმედიური პროდუქტის ყოვლისმომცველი შეფასება, იმის უზრუნველსაყოფად, რომ იგი აკმაყოფილებს აუდიტორიის საჭიროებებს და უზრუნველყოფს მაღალ სტანდარტს და მომხმარებელთა მხრიდან უმნიშვნელოვანესი გამოცდილების გაზიარებას.

მიმოვიხილავ რამდენიმე მულტიმედიურ პროექტს, რომელიც საქართველოში შეიქმნა: თბილისის ხელოვნების ციფრულ მუზეუმს, და ვისაუბრებთ თუ რამხელა მნიშვნელობა და როლი აქვს. „ხეობის ხმები“ – მულტიმედიურ პროექტს, რომელიც პანკისის ხეობისა და ქისტური კულტურის ახლოს გაცნობას ისახავს მიზნად, რომლის ავტორი გახლავთ ანა აბაკელია.

2022 წლის თებერვალში აჭარის ავტონომიურმა რესპუბლიკამ გააკეთა განცხადება იმის თაობაზე, რომ ახალი პროგრამა ინერგებოდა, რომელიც გულისხმობდა: აჭარის ავტონომიურ რესპუბლიკაში კულტურის პროექტების განხორციელებას, კულტურისა და ხელოვნების სფეროს ხელმისაწვდომობას, შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარებას, შემოქმედებითი პროცესების ხელშეწყობას და კულტურის პოპულარიზაციას. ითვალისწინებდა თავისუფალი ხელოვნების ახალი იდეების, ინიციატივების და პროექტების მხარდაჭერას; სახვითი, გამოყენებითი, მულტიმედიური ხელოვნების ხელშეწყობას; ასევე, 2013 წელს ხელოვნების მუზეუმში საერთაშორისო მულტიმედიური გამოფენა „მემკვიდრეობა“ – პროექტი მიზნად ისახავდა საზოგადოების ფართო მასებთან დიალოგის დაწყებას და ისტორიული, სოციალური და კულტურული სტრუქტურების მნიშვნელობის ხაზგასმას იდენტობის ჩამოყალიბების საკითხში.³

² Cemca, Evolution. Bcuassets, Article Multimedia.

³ Adjara, პროგრამა, კულტურის.

კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტებით არის შესაძლებელი მიეხედოს უამრავ თემას და საზოგადოების ფართო მასებამდე მიიტანოს ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხები, რომელთა შესახებ მათ არ აქვთ ინფორმაცია. ასევე გავაცნოთ და მაქსიმალურად ხელი შევუწყოთ ქართული კულტურის განვითარებას და პოპულარიზაციას. მაგალითისთვის გავიხსენოთ კიდევ ერთი მულტიმედიური პროექტი, რომელიც გახლდათ პირველ არხზე (2020 წელი) - „საქართველო 360“. პროექტი, დაინტერესებულ პირებს, საშუალებას აძლევდა ემოგზაურათ საქართველოს უნიკალურ ადგილებში, რომლებიც აქამდე ნანახი არ ჰქონდათ. პროექტის მიზანი საქართველოს წარმოჩენა იყო, სხვადასხვა კუთხის კულტურის გაცნობა საზოგადოებისთვის და პოპულარიზაცია.⁴

ვენეციის 59-ე საერთაშორისო გამოფენაზე საქართველოს პავილიონს მარიამ ნატროშვილის და დეთუ ჯინჭარაძის ნამუშევარი „მე ვწუხვარ ბაღზე“ წარსდგა. ამ მულტიმედიურ პლატფორმაზე - „მე ვწუხვარ ბაღზე“ - იმუშავეს მხატვრებმა: მარიამ ნატროშვილმა და დეთუ ჯინჭარაძემ. ის მოგვითხრობს დასასრულის წინათვრძნობაზე, დიდი ზომის ვიდეო ინსტალაციის და VR გამოცდილების საშუალებით მნახველს ანთროპოცენის ეპოქის მაგიურ რეალიზმში იწვევს. ბუნებრივი და კულტურული ლანდშაფტების მოსალოდნელ ცვლილებებს მხატვრები ვირტუალური რეალობის ენაზე თარგმნიან.

ევროკომისია უწევს კინოსა და აუდიოვიზუალურ (AV) სექტორს სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან დახმარებას, ევროპის კულტურული მრავალფეროვნებისა და სუვერენიტეტის დასაცავად. ამიტომ, მისთვის მნიშვნელოვანია მაღალი ხარისხის ევროპული ნაწარმოებების (ფილმების, სერიალების, დოკუმენტური ფილმების, ვიდეო თამაშების და მულტიმედიური პროექტების ჩათვლით) განვითარება, გავრცელება და პოპულარიზაცია, გლობალურ დონეზე ევროპული AV ინდუსტრიის კონკურენტუნარიანობის გაზრდის მიზნით.⁵

კვლევის ჩასატარებლად და რეალური სიტუაციის შესაფასებლად, გამოვიყენე გუგლის ინტერნეტ კითხვარი, რომელმაც ძალიან გააადვილა საერთო ფონის შეცნობა და იმ საინტერესო ინფორ-

⁴ საქართველო 360.

⁵ Indigo, ხასაია, მე ვწუხვარ.

მაციის მოძიება, რაც მნიშვნელოვანი იყო და რასაც ეძღვნება მთელი ეს სტატია. რა თქმა უნდა, კვლევა არის საკმაოდ მცირე მასშტაბის და მხოლოდ ზოგად წარმოდგენას შეგვიქმნის დამოკიდებულებებზე კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების მხრივ. კვლევაში მონაწილე ადამიანებიდან, მამრობითი - 25, 8%, ხოლო მდედრობითი სქესის წარმომადგენელთა რაოდენობა გახლდათ 74.2%. რადგან კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები თითქმის ყველა ასაკობრივ კატეგორიას ეხება, გამოკითხულთა ასაკობრივი ზღვარი მერყეობდა 16 წლიდან ზევით. რაც ძალიან საინტერესოა, გამოიკვეთა, რომ განსაკუთრებული ინტერესი და ყურადღება 25-34 წლამდე ადამიანებმა გამოიჩინეს, მათი რაოდენობა 54.8% მოიცავდა. რაც შეეხება ადგილობრივ კატეგორიას, არც აქ იყო ასაკობრივი შეზღუდვა, ადამიანებმა საქართველოს სხვადასხვა ქალაქიდან შეძლეს კვლევაში მონაწილეობის მიღება, რაც მაჩვენებელია იმის, რომ ზევით აღნიშნული საკითხი - კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების გავლენა ადამიანებზე და შემდგომ მათი როლი და გავლენა საზოგადოების მასებზე საინტერესო საკითხი აღმოჩნდა, არამარტო თბილისის მაცხოვრებლებისთვის (თუმცა, რიცხოვნობად ლიდერობდნენ), არამედ საქართველოს სხვადასხვა ქალაქის მაცხოვრებლებისთვისაც. დავძენ, რომ, სავარაუდოდ, ამ თემის გარშემო უფრო სიღრმისეული კვლევებია საჭირო, რადგან მაქსიმალურად საფუძვლიანად იქნეს შესწავლილი ამ ადამიანების ინტერესი და ცნობისმოყვარეობა მხოლოდ ზედაპირულია, თუ რეალურად ფიქრობენ, რომ ამ საკითხების წინ წამოწევას შეუძლია ზოგადი სურათი შეცვალოს საზოგადოებრივი აზრის ფორმირების მხრივ. სკალაზე აღმოჩენდით ადამიანებს: დაუსაქმებელიდან - მაღალი რგოლის მენეჯერამდე. კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების შესახებ ინფორმაცია - რამდენად ხელმისაწვდომია, ან აქვთ თუ არა ინფორმაცია მათ შესახებ, აზრი თითქმის თანაბრად გაიყო: 51.6% ძალიან კარგად ცნობს თუ რას გულისხმობს ეს პროექტები - 48.4%-მა არ იცის, რომ ყოველდღიურობაშიც კი, კონკრეტულად, სოციალური ქსელით, შეიძლება ხვდებოდეს კულტუროლოგიურ მულტიმედიურ პროექტებს.

რამდენიმე საინტერესო პროექტიც გამოიკვეთა გამოკითხვისას, რომლებიც თავად კვლევაში მონაწილეებმა დაასახელეს:

1. თბილისის ციფრული მუზეუმი
2. ილია ზაუტაშვილი - „საზოგადოებრივი აზრი“
3. რადიო თავისუფლების პროექტები

თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ საკმაოდ დიდმა ნაწილმა - 45.2%-მა არ იცის, თბილისის ციფრული მუზეუმი რომ კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტია.

შედეგების დაჯამების პროცესში, გამოიკვეთა, რომ კვლევაში მონაწილე ადამიანების მოლოდინი და განწყობა გახლდათ დადებითი. მათი აზრით, სწორად დაგეგმილი და გათვლილი კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტი გამოიწვევს ცნობიერების ამაღლებას, განათლების დონის ზრდას და შეუწყობს ხელს საზოგადოებაში შემოქმედებითი უნარების განვითარებას. გავლენა შეფასდა 80.6%-ის მიერ დადებითად, ხოლო - 19.4%-ის მხრიდან ნეიტრალურად, უარყოფითი დამოკიდებულება არ დაფიქსირებულა, მიუხედავად იმისა, რომ დაფიქსირდა საკმაოდ დიდი რიცხვი ადამიანებისა, რომლებმაც არ იცოდნენ რას ნიშნავდა კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტი და არ ჩაღრმავებანი, რა გავლენა შეიძლება ჰქონოდა მას საზოგადოებაზე.

კიდევ ერთ საკითხს უნდა შევხვით - რატომაა საინტერესო სოციალური პლატფორმები ჩვენთვის?! კარგად მოგეხსენებათ, რომ სოციალური ქსელები ჩვეულებრივად იქცა ინფორმაციის გაცვლის, ბიზნესის, კულტურის, პოლიტიკის და ყველა დანარჩენ მიმართულებათა თითქმის ერთადერთ და შეუცვლელ პლატფორმად. ხოლო, სოციალური ქსელების მომხმარებელთა რაოდენობა არის კოლოსალური ციფრი, რომელიც ყოველდღიურად დღის უდიდეს მონაკვეთს სწორედ აქ, ამ პლატფორმებზე ატარებს, სწორედ ამიტომაა ძალიან საინტერესო სოციალურ პლატფორმებზე განთავსებული კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების აქტივობა და მათი სიხშირე. ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებაში მოხვედრა, ყველაზე სწრაფად და მარტივად სოციალური პლატფორმებითაა შესაძლებელი.

გამოკითხულთა 58% ამბობს, რომ მსგავსი ტიპის პროექტები ხვდება იშვიათად, ხშირად ხვდება - 12.9%-ს და საზოგადოების სწორედ იმ მცირე ჯგუფს, რომელზეც ვსაუბრობდი, ეს უკანასკნელნი თავად არიან დაინტერესებულნი, გამოწერილი აქვთ მსგავსი პროექტების გვერდები, არიან ჩართულები, მონაწილეო-

ბენ, თვალს ადევნებენ და ა.შ. გამოკითხულთა - 9.7%-ს კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები საერთოდ არ ხვდება (ან ვერ ცნობს მათ). აქვე აღვნიშნოთ, რომ, ჩემი ვარაუდითა და კვლევაზე დაყრდნობით, ადამიანებს აინტერესებთ მსგავსი ტიპის პროექტები. გამოკითხულთა 64.5% აღნიშნავს, რომ მიუხედავად იმისა, თავად არასდროს უძებნია კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტები, თუ ხელმისაწვდომი იქნებოდა და ეცოდინებოდათ, რა შინაარსისაა -სიამოვნებით მიადევნებდნენ თვალყურს და ჩართულობაც ექნებოდათ. ეს საკმაოდ მაღალი მაჩვენებელია იმისთვის, რომ ვიფიქროთ - საზოგადოებას რამდენად სურს რაღაც თანამედროვე, შემოქმედებითი, საგანმანათლებლო და კულტურული ხასიათის მატარებელი სიახლე, რომლებიც საბოლოოდ ძალიან საინტერესო შედეგის მომტანი იქნება და აუცილებლად დადებითსკენ შეცვლის საზოგადოების ზოგად განწყობას, დამოკიდებულებას და ფონს. ამის მაჩვენებელია 93.5% გამოკითხულთა რაოდენობა, რომელიც მხარს უჭერს კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების ხელშეწყობასა და პოპულარიზაციას, როგორც სოციალურ პლატფორმებზე, ასევე, ზოგადად ყოველდღიურობაში.

სტატიის დასასრულს კი დავძენ, აუცილებელია ჩატარდეს ბევრად ფართომასშტაბიანი კვლევა ამ თემის ირგვლივ, რათა დავეყრდნოთ მაქსიმალურად ზუსტ მონაცემებს - თუ რა სურს საზოგადოებას?! როგორი განწყობა აქვს კულტუროლოგიური მულტიმედიური პროექტების მიმართ?! ხედავენ თუ არა რეალურ საჭიროებას?! და ამ უკანასკნელთ ნაბიჯ-ნაბიჯ მივაწოდოთ დეტალური ინფორმაცია, თუ რამხელა ცვლილებების შეიძლება გამოიწვიოს სწორად დაგეგმილმა პროექტმა, მესიჯმა, კომუნიკაციამ.

ასევე, ჩემი აზრით, მცირე ჯგუფების კვლევაა საჭირო, რომლებიც თავად ქმნიან ან მონაწილეობენ მსგავსი ტიპის პროექტებში. საინტერესოა, რამდენად გრძნობენ სოციალურ პასუხისმგებლობას, რომ მაქსიმალურად გააზიარონ და დააინტერესონ სხვა ადამიანები, ვისაც არ აქვს ცოდნა და საშუალება, იყვნენ ჩართულნი მსგავს პროცესებში. ჩემი ვარაუდით, თუ გავიაზრებთ, რამდენად სწორად შეიძლება ავითვისოთ სოციალური პლატფორმები და რა მასშტაბებზე შეიძლება გასვლა ამ კუთხით, შევძლებთ, დავგეგმოთ მთელი რიგი ნაბიჯები, იმისთვის, რომ ხელი შევუწყოთ როგორც

კულტუროლოგიური მულტიმედიაური პროექტების პოპულარიზებას, მათ შექმნას და მაქსიმალურ გაზიარებას, ასევე, მივალწიოთ იმ შედეგს, რომ დავიმსახუროთ საზოგადოების მხრიდან ინტერესი და გაჩნდეს სურვილი - ერთად გარდავიქმნათ იმ სოციალური პასუხისმგებლობის მქონე, განათლებულ და განვითარებულ საზოგადოებად, რომელიც მზად იქნება ნებისმიერი ტიპის გამოწვევისთვის.

ბიბლიოგრაფია:

1. Evaluation of Multimedia – Section 9, p. 54 – 55. <https://www.cemca.org/ckfinder/userfiles/files/Section9.pdf>
2. Module Evaluation Guide for Module Leaders; P. 1-12. <https://bcuasets.blob.core.windows.net/docs/Module%20Evaluation%20Guide%20for%20module%20leaders.pdf>
3. Article Multimedia; p. 1. <https://en.wikipedia.org/wiki/Multimedia>
4. The article - What is Multimedia?!, – p. 1. <https://www.geeksforgeeks.org/what-is-multimedia/>
5. Multimedia Projects and its stages, p. 1. <https://www.geeksforgeeks.org/multimedia-projects-and-its-stages/>
6. Stéphane Crozat, Philippe Trigano, Olivier Hû, Set of criteria for evaluation and design of multimedia applications in instructional context, P. 1-15. <https://edutice.hal.science/edutice-00000396/document>
7. Multimedia Project Management – Section Two – Developing Multimedia Systems, p. 1. <http://www.mit.edu/~bhdavis/Getty/CIDOC/07-Man.html>
8. საქართველო 360 - საქართველოს პირველი არხის ახალი პროექტი. http://188.93.90.242/?newsid=1201450&fbclid=IwAR2WKVUj3KrdQMVFIsa6PJ0KTIC3RzussiWC-RMa_Pbg6haU0moDg4u5sMA
9. პროგრამა - კულტურის პოპულარიზაცია და შემოქმედებითი პროცესების მხარდაჭერა. <http://adjava.gov.ge/branches/description.aspx?pid=1466&gid=6&ppid=13&fbclid=IwAR0CURyMbXOgD2HAw3ungspnfUoNa7q9uud2rXkpkzGS7279ijowk7cNNT4>
10. კულტურა, მე ვწუხვარ ბაღზე, გიორგი ხასაია. <https://indigo.com.ge/articles/me-vtsukhvar-bakhze>

THEATROLOGY

Ekaterine Kvirkelia,
Shota Rustaveli Theater and film Georgia State University
Ph.D. Student,
Supervisor - Doctor of Arts Davit Kobakhidze

THE USE OF MASKS IN THEATRICAL PEDAGOGY

(its use Saws and tools; For the first Course learning process)

Keywords: Theater, Mask, Training, Theatrical pedagogy, Student, Actors mastery

Abstract

The word „mask“ has different meanings: change, distinguish, modulate, diversity, conceal, cover, demonster, hide, disguise, cozy arrangement, limit, turn into frames, transform into unknown, screen, screen, Shield, cover, hidden hide-and-seeK, transmission, duplicity, liar, hypocrite, forgery, Falsehood, lies, & c. Sh. A variety of forms of disguise (social mask, amplua, image, role, stamp, theater and film mask, painting and sculptural masks, advertising masks, etc.) perform certain functions.

In the twentieth century, forms of modernism such as expressionism, futurism, symbolism, or surrealism often used the nighab as a clear means of expression, as a means of expressing and influencing a new artistic language or form, and its function became necessary, As a psycho-physical care, where it was found out in what ways and in what ways the viewer was affected. What a way the human psyche went to believe in the sight it had seen. (Works by F. Nietzsche, F. Schiller, K. Jung).

The mask is also a means of identifying our social role, an attribute of prestige and status, a variety of ways to influence a child or adult, a means of communication, and even self-actualization.

The mask is also a means of identifying our social role, an attribute of prestige and status, a variety of ways to influence a child or adult, a means of communication, and even self-actualization.

After a brief review, the essence of the mask and its significance in the theatrical art becomes clear. In addition, we can confidently say that the use of masks in theatrical pedagogy is a desirable way to diversify the course of rehearsals, to make the creative activity of students interesting and desirable.

The specifics of theatrical art and its teaching program is a different and at the same time difficult learning process. It is different from the fact that art universities have special ways of approaching and treating students, and these methods are mostly one of the most important components of the teaching of theater university students. The difficult thing is that the components of the curriculum are full of many difficulties and contradictions.

A dry and unhealthy environment is very unacceptable, in my opinion, for the acting faculty of the Theater University when mastering the established program. That's why it's important to go beyond the established rule and program to develop another, Any new and attractive curriculum for students that will diversify and enrich the existing curriculum and also make the learning process more productive and productive.

I would like to offer you a kind, one of the ways, training with masks that will help students in removing complexes. By changing the environment in a freshman year and discovering a new, initially unusual environment for them, students experience feelings of tension, complexes, closure, and nausea. This, at times, is not just a matter of changing the environment. It can be, in general, an evocation of the adolescent nature, or the environment in which he has been before, while improvisation and production, as well as a sense of comfort, that is, a sense of security, are directly related to human psychophysics. The psychological aspects of improvisation can not be ignored without the depth of human feeling and its levels of development, because in order for a future actor to have creative improvisation skills, we need to develop a high level of erudition and education or provoke them to provoke Dormant creative indicators, to diversify and enrich them. They are. One of the tools to achieve this is masks, which are desirable to use during rehearsal, especially for 1 year.

Training with masks also improves perception. This is manifested in the mobilization of psi-kik, since the face is hidden, the student tries to resort to different ways of re-service, to be mobilized, attentive and over-observant. Training with masks also improves the imagination, because the student's psyche is free from excessive irritants, he thinks purposefully and varied, abstractly. He is allowed a chain of previously unused actions that are radically different from his own in nature. It also enhances memory, and the student strives to recreate events he or she has ever seen, to conform to, and to accurately convey the character's spiritual and physical condition.

It is also interesting to learn with masks that the mask itself evokes a sense of mystery in the students. If we also recall what the mask was created for and what became the reason for its invention and use, we can clearly imagine what a person might feel after making it. Acting with masks is also a means of defense. This is manifested in the fact that no matter what the masked character commits, the culprit will be only the mask and not its train.

The man in the mask- this is the man in conflict. Conflict with our own spiritual world and conflict with the environment, which has a great impact on our daily lives.

At first glance, the mask appears as a constant means of self-defense, a means of protecting our „I“ from external irritants - from society and situations. Our psyche is looking for a means in which it feels comfortable. The feeling that no one in the mask can see you and scold you - evokes a feeling of calm. And if this is the case - (no one can see the real face of a person) - it will be a mask of guilt and not the person himself.

The method of acting psycho-technique, psychological aspects of teaching and teaching the performing arts, teaching „psycho-physical actions“ in general K. According to the method of S .. Stanislavsky:

- 1) imagination;
- 2) attention;
- 3) Emotional memory, which is one-
Is connected to the net directly and
Feedback;
- 4) Removal of muscle tension (muscle Stretch control) as a
psychologisturi tension relief technique;

5) Actor psycho-training experience Leba (Greek. Psyche-soul and Ing. Training), As an exercise system development, Just in order to reach out to the actors Exposing maximum capabilities.

This is what gives, sharpens and enhances training with masks. It can be considered as a supplement to the Stanislavski system in order to achieve the desired purposeful and unmistakable results in the process of raising an actor. A kind of add-on that intensifies the sensations, creates an idyll of comfort and protection, sharpens and purposefully loads each step towards perfect creativity.

The first psychological indicator during training with masks is protection, comfort, a chain of free actions. Because we are talking about the human psyche and dealing with the human psychological disposition, therefore, the first thing a teacher should do is to find out what category of students he has to work with, what problems there are in their creative work and use them to solve them as quickly as possible. Available tools and means. Student psychological explanation is a very complex process that depends on many aspects. Who, where, when, where, what comes, what brings in terms of knowledge and therefore use acceptable means for development.

Psychological functions (memory, thinking, attention, attention, etc.) are the most important aspects of human activities, and during training with masks these functions are intensified, more pronounced and visible than during normal training.

Illusory perception also intensifies during training with masks. Because man is always trying to materialize his own excitement and fear, trying to find a way to defend himself, such a means is masked.

The emotional state of a person is also affected by the creation of illusory perception. A person who is sad or in a happy state perceives the details and nuances seen in the same picture differently. This is a very individual process and it is impossible to predict. It is worth noting one of the main nuances that is irreplaceable for any person, in any situation, which is directly related to acting in the mask. If mood is paramount in the case of illusion, this mood is not so important during training with masks, because artificially creating a feeling of security and comfort with the help of masks, It always creates positive results. A person likes to be in any situation and even strives

for a comfortable environment, which, consequently, evokes a sense of security.

The role of the subconscious and intuition (conscious) in the work of the actor is important, which are the main ones in the creative work. The psychological basis of an actor's creativity is the combination of sensitivity and self-control as the greatest expressive ability that expresses the psychological state and actions of the stage. We get such results during the training with masks.

Mask - this is a very powerful psychological tool that provokes a person to act creatively during training. It acts strongly on the psyche, develops imaginative thinking, strengthens the student's plasticity, intensifies the memory of feelings, which finds expression in action. Consciously motivated associated events are laid out in their place, the movements are sharp, directed, and precise. Each event in the imagination becomes a whole, which is aimed at conveying the spiritual or physical condition of the character. The transition from event to event is painless. The feeling arises that the previous event dictates the ways of performing the new event and it is definitely organic.

The mask type lives in the drama at the expense of external events, does not undergo internal changes, has no means of development that retains its appearance from beginning to end.

The action of such a mask is strictly defined, which allows the „mask theater“ to exist in some cases even without drama-touring material. He is satisfied only with the script, where only the story is fixed, the sequence of dramatic situations, where the monologues and dialogues of the characters are not clearly written.

Nino (Nutsa) Kobaidze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Ph.D. Student,
Supervisor - Associate Professor Marine (Maka) Vasadze

THE MEANING OF THE TEXT IN THE POST-DRAMATIC THEATER

Keywords: post-dramatic theater, visual arts, dramatic theater,
post-modern theater

Abstract

Bertolt Brecht used the term „dramatic theater“ (instead of „epic theater“). a label that aptly encapsulates his entire body of work and serves as the cornerstone of the evolving European theater. Even as far back as the 18th and 19th centuries, it was evident that, despite the numerous gestures and expressive forms, the spoken word retained its central significance as the defining feature of the human figure on the stage.

The origins of experimental modern theater, which emerged prominently in the 1960s, are widely traced back to the historical avant-garde movement. The historical avant-garde of the early 1900s, despite its revolutionary spirit, retained elements reminiscent of the „dramatic theater“.

Contemporary theater acknowledges the supremacy of the text and tries to avoid it from any distortions. Starting in the 1970s, the increasing integration of media into everyday public life became evident. This transformation played a significant role in the theater, giving rise to a fresh and multifaceted approach in the theatrical discourse, commonly referred to as post-dramatic theater.

Broadly speaking, the theater of the 1970s through the 1990s boldly identifies itself as „postmodern“. It is considered that postmodern theater lacks discourse, which is why meditation, rhythms, and tones reign in it. Within this context, elements of nihilism and grotesque forms, as well as the utilization of empty space and silence, come to the forefront. Post-dramatic theater, in contrast, is versatile,

encompassing both „empty“ and crowded spaces, and it can embody elements of nihilism and the grotesque as well.

Numerous aspects of contemporary practice, often labeled as post-dramatic, spanning from „representational theater“ to the technical aspects of theater, don't necessarily exhibit a fundamental departure from classical modernism. Rather, they primarily involve the rejection of outdated traditions associated with dramatic forms.

The adjective „post-dramatic“ can describe theaters that go beyond the boundaries of drama. However, this does not necessarily imply an outright rejection of drama or a straightforward desire to abandon its conventional elements. Instead, „post-dramatic“ suggests that the essence of drama is retained but transformed into a structure that may deviate from what audiences have grown accustomed to in „normal“ theater.

Post-dramatic theater can be seen as an integral component within the realm of drama. The prefix „post“ implies that it has evolved beyond the confines of modernism. This terminology enjoys widespread acceptance and, regardless of its connotations, whether they be „rejection“, „confrontation“, „liberation“, or simply „evolution“, the post-dramatic theater continues to maintain its link to the traditions of drama. Indeed, discussing „post-dramatic“ theater requires acknowledging its connection to Brechtian influences while recognizing that it also moves beyond the parameters of what Brecht envisioned. This theater no longer finds complete satisfaction in the responses Brecht provided in the past.

The assertion that „post-dramatic“ theater relies on classical norms to construct its identity stems from a blend of external observations of its existence and internal aesthetic principles. In fact, it is the classical concept, which later transforms into an aesthetic norm through the efforts of traditions, that becomes difficult to disregard.

Daily criticism compels us to evaluate the new theater within the context of an ongoing debate about dramatic categories. Traditional drama adheres to the aesthetic norm of action, intrigue, entertainment, and tension. However, the new theater endeavors to depart from these established norms. The concept of „tension“

itself is an integral element of classical drama. While it may appear dated to us, it remains a fundamental expectation of the audience in theater and cinema, particularly in genres focused on entertainment. In the context of the new theater, „tension“ often prompts action related to persuading or convincing one of something.

When texts and on-stage actions are measured against the traditional „tension“ of dramatic action, the aesthetics and genuine theatrical experience can take a backseat. The new theater commences by breaking this magical triangle of drama, action, and imitation. Within this framework, the theater can be constrained by the demands of drama, the drama itself – by the dramatized content, and this content is continually challenged by deviations and shifts away from reality.

Theater and drama have historically maintained a complex and often tense relationship. Grasping this relationship is imperative for comprehending the core of modern theater. The understanding of post-dramatic theater begins with the degree to which the theater is freed from the multifaceted dependence of drama. Hence, the historical genre development of drama is less interesting, considering that European theater has been inherently intertwined with drama. This is why we employ the term „post-dramatic“ to characterize contemporary theater. It signifies not only the change in the dramatic text but also a transformation in the modes of theatrical expression.

In post-dramatic theatre, the staged text (if it exists at all) shares equal prominence with gestures, music, and various visual elements, forming an integrated whole. The split between the text’s narrative and the theater’s expression paves the way for a sense of estrangement and, ultimately, a departure from their conventional interdependence.

A gradual process of alienation and exclusion can be observed throughout the history of theater. This is not a novel development, evident from a straightforward observation: initially, theater originated from rituals, incorporating elements from dance and deriving entirely distinct modes of expression without written scripts.

In the early stages of their evolution, ritualistic theatrical forms, adorned with masks, costumes, and props, conveyed potent narratives.

Music and dance were closely related to the actors' roles, and this kinetic expression, where the body conveyed meaning, constituted a form of text in itself. However, as theater literature developed, a transformation occurred – the textual component rose to prominence, exerting dominance and reigning supreme over all other elements. This hierarchy has persisted for centuries, and its existence is widely acknowledged.

Post-dramatic theater represents a notable transformation and departure from conventional dramatic structures, marking a significant shift in the theatrical arena. The term „post-dramatic“ both pays homage to the historical origins of drama and pushes against its traditional confines.

To grasp the essence of post-dramatic theater, it's essential to recognize its inherently dynamic character. An examination of particular plays, critical theories, and the historical progression of post-dramatic theater serves to deepen our understanding of this evolving theatrical phenomenon. By conducting such research and analysis, we can delve further into the multifaceted world of post-dramatic theater, unlocking valuable insights into its aesthetics, its engagement with tradition, and its potential to influence the future of the performing arts.

Tamta Kajaia,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Ph.D. Student,
Supervisor- Associate Professor Lasha Chkartishvili

THE QUESTION OF INTERPRETATION OF THE NEW DRAMA IN SOFO KELBAKIANI'S PLAY FREKEN JULIE

Abstract

Keywords: August Strindberg, New Drama, Naturalism, Symbolism,
Freken Jules

The works created in the period of Modern Art (1860-1970) are united by the desire for experiments and the neglect of traditions, a kind of rejection, and destruction.

In the European theater at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, great changes in art began. Among them, in theater art, which led to the formation of a new current. The „new drama“era is opposed to the already existing, established bourgeois taste, tradition, and later romanticism.

„New drama“ is a conditional designation of the most important innovations that were implemented in European dramaturgy and theater in the 1860s-1890s. The new drama was conceived as socio-psychological dramaturgy, which was closely connected with the processes taking place in literary prose. It was focused on naturalness, an unadorned depiction of reality, showing the social or psychological foundations of human behavior. In the theater, topical topics for the society came to the fore. The „new drama“ challenged the bourgeois, tasteful, and glamorous aesthetics of late romanticism. In contrast to the established melodramatic repertoire, he brought new social types to the stage and emphasized the drama of human existence.

As a global event and increasing the horizon of consciousness, technical progress led to the „unfolding“ of conflicts and brought to the fore in literature and drama new social types, heroes of a new

era, a new person of a new time with a new outlook and aspirations.

The founders-representatives of the new drama are considered to be the playwrights of the end of the 19th century and the beginning of the 20th century with a completely different outlook and style: the French Brie, the German Hauptmann and Zudermann, the Austrian Wedekind, the Swedish Strindberg, the British Shaw, the Spanish Buenevente, the Russian Tolstoy and Chekhov... „New Among the Creators of Drama“, the monumental figure of the playwright Henrik Ibsen, standing at its beginnings, stands out.

Along with the sharp development and expansion of the horizon of consciousness, people have discovered many contradictions in their worldview and everyday life. This is what led to the „unfolding“ of intense moral-philosophical or social conflicts in literature and theater - between truth and lies, being and thinking, self-awareness and behavior. All this was reflected in his psychological or symbolic drama.

In the history of the theater, August Strindberg first of all entered as a dramatist, however, in fact, he was also a reformer of the modern stage and had quite interesting views on the theater. In his theatrical thinking, we can find many different elements of theatrical aesthetics, on the one hand, he is close to the directorial principles of naturalism, and methods of psychological theater, and on the other hand, to modernist directing.

Strindberg believes that the actor, to reveal the face of the character fully, must study the play very well because the character is often characterized by replicas of other characters. An artist must also be a good listener. The partners on the stage have to listen carefully to each other, which is very difficult because these words have been said and heard many times. He should have a sense of moderation and style and should know when to use this or that method. It should be understood that mimicry taken from farce is unsuitable for drama and tragedy. „Any means to effect is unjustified“.

„You have to give the actor as much freedom as possible... I was repeatedly noticed at the general rehearsal, how the artist changed my idea. If I was satisfied that his performance was the result of

thoughtful work and did not disrupt the action as a whole, I allowed the actor to play as he wished“.

The director Sofo Kelbakian is proposing to stage the dramatist’s play „The Misogynist“ in the Atoneli Theater.

In the play, on the stage, we see a long kitchen table on which all the necessary props described in the play are placed. A transparent glass box has been added, which creates an associative image of an aquarium. There is a round mirror on the wall on the left, which depicts a bunch of hands with burning fire, it seems to be an invisible character and periodically points to the fire that is moving on the stage and disturbs both the audience and the actors. The performance is opened by the character of Christina (Taki Mumladze), who in a blonde wig introduces us to the leading introduction of August Strindberg’s play. I think the embodiment of a misogynist playwright in a woman’s body is another interesting finding of the director. I would like to mention here the introduction of „Freken Jules“, which has the meaning of a manifesto. Strindberg himself analyzes the play in detail and provides a kind of guide for the directors. Sofo Kelbakiani meticulously follows the playwright’s instructions, although she creates her interpretation with individual details. The director also does not forget the fourth wall and leaves the entrance to the stage open, which the playwright attaches great importance to and explains that the fourth wall left open in the play is important for the audience to develop their imagination.

The clothes of the characters define the character of the actors. Christine’s black dress in the kitchen apron looks quite modest and plain, but as soon as she takes off the apron, we see her provocative cleavage, which is quite eye-catching. The character embodied by Taki Mumladze is exactly like this Christine is humble and God-fearing, but at the same time, we see a passionate servant whose main interest is marriage.

Irakli Gogoladze creates a rather interesting face for Zhan. Clearly shows the character’s goals and aspirations. Jean seems to be tense at the beginning of the play and his monologue is monotonous and monotonous for a short period, but the actor offers quite an interesting version of Jean throughout the play, accurately portraying and

conveying the character. Irakli Gogoladze enters cleaning the count's boots (as in the play) which he puts in a corner, and throughout the play, we see both his spiritual servitude to his master and his desire to wear boots like the count as a leitmotif. The actor tries to be a well-bred, well-educated young man who speaks French, but he still never gets rid of the servant complex and remains the count's lackey until the end. A servant's low-necked „bank “ can never become a count's boot. The character of Iraklis Gogoladze accurately conveys the diversity of human nature, in which seemingly mutually exclusive features are combined.

In the play, during the escape of Jean and Freken, Jules takes a small ant with him, and in the play a fish. This *mise-en-scène* reminds us of the biblical text where it is said that only the fish survived the flood that God sent to pay for the sins of the people. In Sofio Kelbakiani's play, neither Freken nor his fish can overcome the sins of life. Jules's fish becomes Jean's victim, he chops the live fish in front of us, and we can't read any sympathy on his face.

For Sofio Kelbakian, as well as for the author of the play, Freken, Jean, and Christina are the characters who appear as „rotten trees“ and do not allow new trees to grow. Finally, we see that the director Sofio Kelbakian more or less shared the views of the playwright. The lead actress Anastasia Chanturaia is exactly the kind of half-man/woman character that the playwright envisions. The scenery in the play is minimalistic, makeup is rejected and mostly only the things mentioned in the play's notes are used. The main focus is on the actor's abilities, which allows us to think that the director partially shares the playwright's thoughts as an idea (*Fabula*), and with his concept, he makes the work relevant and offers different perspectives to the audience.

Lasha Chkhartishvili,
Theatre Studies, Contemporary Georgian and World theatres
researcher,
Doctor of Arts, Associate Professor of
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

TECHNICAL PROGRESS IS A TOOL FOR CONSTANT RENOVATION OF THE THEATRE

Abstract

Keywords: Technical progress, Ciber space, Online theatre,
Digital Theatre, Rober Lepage, Pandemic

During the 26 centuries of professional theatre's establishment and development, the performing art have always been facing challenges, the centuries of its development is full of contradictions that theatre was to overcome. The challenges, which theatrical art have been facing, as well as the created resistance, or the crisis period, often caused, on the one hand, the instinct of self-preservation, and on the other hand, the reflex of renewal.

Over time, skeptical reviews repeat that theatre, as an art and social institution, loses its relevance, the scale of its importance, although theatre has always used not only to survive but also to respond effectively to challenges. In the moments of short or long, of global or local instability, the theatre was always reborn. Freed from traditional habits, poor and sincere, it emerged as a natural desire to narrate, describe and share, a way to deal with fears and survive, a passion for „playing with fire“ or as a mystery – prayer, confession and devotion, or shelter, seeing oneself and then eternal game of ridicule. Appeared in unexpected times and unexpected places, exactly where at first glance no one expected the birth of a creative impulse (or even the birth of life!) during wars in military barracks, around bonfires in refugee camps, and between fires in the city's main squares.

Particularly turning point for the theatre was XX and XXI centuries, when cinema, television, and Internet made serious competition to it. The theatre put its competitors in its own service and used the technical advances of world civilization effectively to its own advantages, thus making theatrical art significantly more advanced, expanding its capabilities, and becoming more diverse spectacularly. The invasion of technical progress in the theatre did not make it lose the main color of the theatrical art, or the zest - in the form of „living art“, but on the contrary, made it more interesting and attractive. The art of acting, as the main means of depiction, remained in the main and dominant theatre, which background was created from various products of technical progress, and it made a useless subject the actor's partner on stage. Next to the actor appeared an image (still in the 20s of XX century), which turned to be a supreme and full-fledged character and an actor's partner. This challenge, which has become a proven method of theatrical art, has taken a prominent place in contemporary theatre. A striking example of final destruction of this challenge in the theatre is a performance of Canadian director Robert Lepage, who in 1994 created „EX MACHINA“ theatre company, which aims to explore and experiment with a combination of technological innovations and traditional theatrical forms. The stage director, who loves technical progress, has conducted a number of successful experiments in this direction.

The boom of technical progress in our century has given birth to a new type of theatre, now called the „hybrid theatre“ in the West. In the world of digital technologies, the actor has had to face lots of challenges, he got a useless object as a new partner on the stage, or rather an image that seriously competes with him. „Many theatrical companies are introducing and developing new forms of imagery in Europe and United States, but the art of acting still remains the leading and central part in this charming bouquet. These researches showed that the actor did not sacrifice technological progress, but had been highlighted. The partnership between the useless subject and the living actor on stage is neither unknown nor new for contemporary theatre. The Puppet Theatre (and the paramymic genres, shadows theatre, marionette theatre) with its many forms is

a good example of the history, which counts several centuries. These methods are also used successfully in the newest theatre“.

Along with the live broadcasts, theatres began intensively showing online recordings of performances taken from the repertoire or ongoing, and several theatres held online premieres. Repertoire posters were released on the social network (Facebook, Twitter, Instagram), with the schedule of online screenings of performances. This was the second wave of theatres operating under pandemic conditions. In this form, and so operatively, the theatre responded to the reality created by the pandemic, but what will happen tomorrow? How will the theatre continue to work and what will it offer the audience in the future? No one has concrete answer to this question, but I am sure that the theatre will find a way out of the crisis and almost impossible situation, and will respond to this challenge with honor and originality.

Under the conditions of the pandemic, Georgian theatres did not stand behind the European experience. Some of the theatres opened the treasury of performances removed from the repertoire and invited the audience to watch their works on the screens of computers and smartphones without leaving home. The visibility of performances (most of them) spread on the Internet has presented several problems: including the low artistic and technical quality of the performance recording, which makes it impossible to watch the play. Most of the plays have been shot with one camera, which shows the play only with a „large view“, and the voices of the actors aren't heard well in most of the recordings. The display of the recordings, I suspect, also made theatre to loose the audience, as it became apparent for thousands of audiences now what limitations and creative problems is facing Georgian theatre.

Time will show what happens tomorrow, how the theatre will continue functioning in the future, how it will respond to new challenges, and before that the theatre will find new ways to communicate with the audience, moreover, to maintain the uniqueness and originality between the new and old fields of art.

Marina Kharatishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Ph.D, Associate Professor

EXPLANATION OF SANDRO AKHMETELI'S NATIONAL SPIRIT (On the example of Shalva Dadiani's play Tetnuldi)

Abstract

Keywords: national, identity, traditions, folk creativity, ethnos

The first half of the twentieth century of Georgian culture is distinguished by numerous outstanding artists. Their achievements and merits to the nation are extraordinary. Sandro Akhmeteli is among them. Based on the roots of national culture, he created a unique theatre model – Political Theatre – Forum of Akhmeteli. His work and high-ranking art reveal a unique character of national culture.

As time passes, various aspects of Akhmeteli's work and search for artistic-aesthetic forms of stage and performance culture become more relevant. Theatre researchers have thoroughly evaluated his merits. However, the discussion continues on the uniqueness of Akhmeteli's theatre model and the importance of his diverse creativity.

Sandro Akhmeteli's work on the stage took place in three aspects: actor, director-leader, and theatre critic. His work was distinguished by the national spirit in all three directions. After all, he was filled with love for national culture and gifted with versatile, self-made talent. The problem of the Georgian National Theatre development is related to him. On the foundation of the National Theatre, he built a „building“ as unique as the national performing culture. We can consider his entire work from another aspect - how he studied and embodied the identity of the national performing culture. We can conclude that his point of view, way of thinking, and nature of feelings were ready for this performing culture assimilation. Akhmeteli was an organic part of this performing culture. His Georgian spirit

was revealed everywhere and always, even when he staged Boris Lavrenyov's *Breach* or when he created a stage version of *Lamara* (according to Vazha-Pshavela) and *Tetnaldi* (play by Shalva Dadiani).

He created a marvelous masterpiece by staging *Tetnaldi*. He attached great importance to the stage interpretation of this play.

„The role of *Tetnaldi* is especially essential. This is a new type of play... With *Tetnaldi* we will deepen and test the principles of our theatre“.

The director entrusted such a high mission to the production of *Tetnaldi*.

Shalva Dadian wrote the play *Tetnaldi* in 1931 when the period of socialist reconstruction began in the history of our country. Parallel to this process, the issue of forming the spiritual constitution of the young generation was on the agenda. It was not easy to establish a new worldview, especially among the population of the mountain region, which was more difficult to subdue than they thought, even by local authorities.

The plot of the play unfolds against the background of the difficult situation in Svaneti. The story shows the conflict between the patriarchal Svaneti and the youth on the worldview difference. Civilization was hard to achieve in the mountains, the population still cultivated the land by hand and followed the rule of revenge. Only the young generation believed that the rational use of Svaneti's natural resources would guarantee the success and development of this region.

The play tells a story about a young couple from Svaneti. Exactly with this mission, a young scientist, Svanetian Gelakhsani, and his wife and associate Svanetian-Lahil, travel to Svaneti. Young people face a lot of resistance when confronting the generation that defends old traditions. Lahil's grandfather - Argishdi, forbids his grandson - Sothran getting an education so that learning - education does not „defile“ him, and he cuts off contact with his granddaughter - Lahil, as she rejects the tradition of taking blood and marries Gelakhsan.

Akhmeteli was well-versed in dramaturgy. He understood that tragedy is difficult to comprehend without motivation. Akhmeteli wanted to show „the pathos of the new birth, its passionate spirit“.

He believed it would be „a celebration in a world shrouded in the religious fog“. The great director also said that the people in the fog are not blind. These people deserve respect. The core conflict of the stage version of the play is the confrontation between the old and the young generation – the old way of living is opposed to the new. For the older generation, Tetnuldi is untouchable, but the younger generation conquers it.

Sandro Akhmeteli had to live when the regime was forming. His every step was a move of confrontation with the state structures. By his spiritual constitution, he was a free man but was obliged to live under the conditions of a regime that did not recognize freedom. In this sense, Akhmeteli was ahead of his time. In his production, he brought out the Highlanders as the protagonists. Akhmeteli realized that the mountain is an untouchable fact, and the tragedy played out there acquired a special meaning for any person. Therefore, in one case, he received Svaneti (Tetnuldi), and in the other case, Khevsureti (Lamara). It seems he enjoyed the pleasant life of the mountain, he searched for and found specialness there, giving it a superior status, what he did not see in the plain region, he found in the mountain. In this respect, the mountain is outstanding. Svaneti is one of the important aspects of the director's thinking. In the psycho-emotional world of a person, human relations are studied in the plain region. Perhaps that is why the subject of Akhmeteli's research turned out to be the mountain. As one of the researchers, Ms. Natela Arveladze, notes, „The combination of indigenous means of the spectacular culture preserved in the mountain – common national features and the spectacular culture of the mountain – was organic, convincing, harmonious for Akhmeteli's theater model“. After all, the mountain has preserved its identity, customs – rules, traditions, and national mentality.

In Tetnuldi, the emphasis is on the relationship between nature and man. Nature's harsh and unyielding qualities have found embodiment in man. Akaki Khorava's character Argishdi is the embodiment of a true Highlander. That is why this issue became the subject of the director's research. The Highlander is closer to nature. From my point of view, Akhmeteli discovered the most significant

value in a relationship between man and a mountain – because of the natural life, man resembles nature. This organic and spectacular relationship leads to respect. For the director, this aspect became the impetus for the action.

Sandro Akhmeteli's theatrical work was nourished by the motifs of folk creativity and was based on it. The line of theatrical folklore followed his creations as a refrain – from ancient forms of folk dramaturgy– to modern folk performances. Akhmeteli looked everywhere for theatrical forms and means of expression. He wanted to use the rich expressive possibilities of folk theatre and folklore to convey new ideas, and fresh content, and create new artistic-aesthetic principles. Most importantly, he tried to convey human relations while preserving the folk identity. He was looking for theatrical forms expressing the national consciousness and soul of his people, trying to „recognize and draw out the spiritual treasures buried in the depths of the people“.

Sandro Akhmeteli acknowledged the play Tetnuldi as a folklore-ritual performance. He wanted to load the play with elements of folk rituals, and for this purpose, he added several scenes to the stage version of the play. For the stage implementation of these episodes, the director specially processed the literary source: he added some scenes, changed their order, broke up the monologues of the chorus, and distributed the text to different characters.

Akhmeteli attached great importance to the scenes depicting the life of old Svaneti. He made a kind of emphasis on the unwavering traditions and customs of the Svans.

Akhmeteli used the performance from Svan folklore in the play – Lamproba and Keenoba. It seems that he wanted to present the peculiarities of the Svan ethnos traditions on a larger scale. In this case, the director using his talent and knowledge, enriched the national performing culture with ancient forms of folk creativity.

For this performance, Irakli Gamrekel created a monumental decoration where he included people with the same potential. The decoration of the play created an adequate open space for the mountain. In this vast space, people's relations were also identical,

as nature is the bearer of specialness and sublimity. Such characters emerged from the Svan people.

Akhmeteli raised the crucial problem in the play - in the open space of the performance, he presented not only Svaneti but the whole world, and in this world, the mountain is one of the embodiments of this world. Here and there, among the Svan towers raised to the sky, the majestic and arrogant Tetnaldi presents a symbol of the old, patriarchal existence. This performance formed an excellent tandem between the stage director and the artist.

Despite the tragic development of the story, the performance charged the audience with an uplifting mood, which was primarily due to the principle of the director's artistic decision. This is indicated by documentary material, soul-stirring narration of the audience, and episodes recorded in photographs. The greatness of the Svanetian towers performed by the artist, the sublime tone of the director's views, the vividness of the play's expressive drawing, the organicity of the musical score, the performance of the actors captured by the harmony of the creative team intensified the expression of the national spirit of the Akhmeteli Theatre. The national folk culture played an essential role in the ensemble welded by the principle of this unity.

Thus, we can summarise that at different stages of the national theatre art development, such an attitude towards the national folk spectacular culture was not only organic, especially for the Akhmeteli Theatre, but also became an expression of tradition for the Georgian professional theatre art.

FILM STUDIES

Zviad Dolidze,
Film historian and critic,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
full professor, Ph.D. in Art Criticism (Film Studies)

BRITISH CINEMA IN THE 1970s

Abstract

Keywords: financial problems, historical topics, film culture, film genre abundance, series

Issues of national identity, social problems, and ideological themes have always prevailed in British cinema. Economic instability, strikes, mass demonstrations, unemployment, oppression of ethnic minorities, terrorist acts by the Irish Republican Army, and other events found their way into the British national cinema. By the beginning of the decade, an alarming situation had arisen for film production, as Americans had almost ceased to finance British film production, and government aid was very minimal. Because of this, independent filmmakers started working on new themes and experiments on form and image. Their attention shifted to films that imitated the Victorian era. The stories conveyed in them filled the audience with a sense of pride. Such works were successfully demonstrated on the film market, especially in provincial movie theaters.

British film production, which relied largely on American finance, was not seen as an independent industry, which many disliked and considered shameful. No film entrepreneurs had a single guarantee that Americans would always finance their films. It was a pity that no one cared about the opposite action.

By 1970, attendance in movie theaters had decreased, which led to the closure of some of them. The British Board of Film Classification, due to frequent sex and violence in films, introduced a new system of age limits for viewers. A law was passed to boost film education

and provide some funding for the British Film Institute. The impact of economic stagnation and socio-cultural problems on cinema forced the government to examine its viability and, as far as possible, to find ways of progressive development for it in the future.

British film companies often resorted to film adaptations or film versions of TV films, which provided more revenue. „Horror film“ was a relatively successful genre. New stylistic moves and different stories appeared in it. The leading film companies in this direction were „Hammer Films“ and „Amicus“. The latter was founded by Americans living in the United Kingdom, although local film critics rejected its works. British „horror films“ featured a wide variety of themes; films were made about vampires, occultism, witchcraft, pagan worship, etc.

One of the promising film companies, „EMI Films“, which acquired the company „Associated British Corporation“ and the Elstree film studio, entered film production with an ambitious plan, as the American „Metro-Goldwyn-Mayer“ promised financial support. Arthur Rank's famous organization was going through a difficult period, and although its main area of interest changed, it continued to produce films, although not on the same scale as before.

Some film companies invited pop music „stars“ to appear in their films, hoping to earn more money. For example, „Goodtime Enterprises“ starred Mick Jagger, a member of the popular band „Rolling Stones“, in Donald Cammell and Nicolas Roeg's film „Performance“ (1970). The film itself was made two years ago, but the distributor, Warner Brothers, delayed its release for 18 months due to displeasure. During this time, the legal wrangling of the case was going on, which ended with the film being re-edited. This work, in which elements of European auteur cinema, American gangster film, and the underground are skillfully mixed, presents a very dark and realistic view of London. At the same time, it is a kind of social document and, from a visual point of view, a herald of new aesthetics in British cinema.

Indeed, the British have successfully supplied American television companies with old feature films and television series, but to set foot on the film market has become a cherished dream for them.

The Americans have traditionally maintained a policy of turning a deaf ear to the mass distribution of British film productions in their territory. Instead, the business of American-British co-productions was assembled like a clock, exemplary examples of which are Sam Peckinpah's „Straw Dogs“ (1971) and Stanley Kubrick's „A Clockwork Orange“ (1971). In both of them, the themes of oppression and power are raised, which has a depressing effect on the audience. Kubrick's work created a big puzzle for the British Board of Film Classification since the members of the latter could not decide for a long time on the issue of its release on the screens. They considered the film to be an attack on the social realism and civil values reigning in British cinema, a glorification of violence. Permission was eventually granted, followed by disturbing reports from various quarters that similar incidents had occurred, and Kubrick's family was even threatened with retribution by strangers on several occasions. The director subsequently withdrew the film from British distribution.

The main prize of the Cannes International Film Festival was won by Joseph Losey's classic melodrama „The Go-Between“ (1971), which shows the peculiar paradise of Britain at the turn of the 19th and 20th centuries. It was based on a popular novel, but Losey not only shortened the story significantly but also reworked it to build a narrative structure based on memories. It brought forward the themes of class and the exploration of human relationships, thus enthralling the audience.

British crime dramas were divided into four areas: the gangster world, police films, adaptations of Agatha Christie, and adventure films about spies (for example, the James Bond series). In this regard, an important example was the revenge-themed gangster film *Get Carter* (1971), directed by debutant Mike Hodges. It was the last production of the British branch of „Metro-Goldwyn-Meyer“ („MGM-British“), and the main roles were played by the already famous actor Michael Caine and the famous playwright and screenwriter John Osborne. Caine's character, Jack Carter, is a ruthless villain himself and travels from London to Newcastle to seek revenge on his brother's killers. In practice, he is an anti-hero, paving the way for the appearance of similar types in other crime films.

In 1975, a new law established the National Cinema Development Fund, which was supposed to help filmmakers in the script writing and preparation period. In addition, the government, using various methods, tried in vain to revive the declining film industry. The increase in taxes caused many actors and producers to leave the country. The film distribution business has been successfully led by independent organizations: London Filmmakers' Cooperative, „Cinema Action“, „Amber Films“, „Sheffield Films“, and others. They carefully looked for new sources of financing, interesting films, and talented filmmakers.

„Monty Python“, a group of six comedians, enjoyed immense popularity in the television space, with sketches saturated with surreal and black humor. A few years earlier, its members had turned a collection of their little plays into a movie that didn't work, so they made a completely different movie, „Monty Python and the Holy Grail“ (1975, dir.: Terry Gilliam and Terry Jones), a witty and excellent parody of legends about King Arthur. This step paid off; the film saw a significant profit.

Stanley Kubrick's British-American co-production, the historical drama “Barry Lyndon” (1975), was a superb cinematic reconstruction of 18th-century England with exquisite painting, beautiful costumes, stunning visual effects, and superb cinematography. Its main character is an Irish adventurer who tries, no matter what the cost, to climb higher and higher on the English social ladder. The film won four „Oscars“ and received high praise from critics, but it did not bring the expected commercial results in the first days of its release. Despite this, it is recognized as Kubrick's indispensable masterpiece and a classic example of world cinema.

By 1976, the British film market had fallen to sixth place on Hollywood's foreign distribution list. The government issued a document, „The Future of Film Production“, which outlined 39 recommendations to guide filmmakers in improving the current situation. The British Film Academy was transformed into the Academy of Film and Television Arts. This organization, which was created to promote cinema 29 years ago, rewards the best films, not only British.

Nicolas Roeg's next work, the sci-fi film „The Man Who Fell to Earth“ (1976), was filmed entirely in the USA. Its main character, played by popular musician David Bowie, is an alien who visits Earth to save his planet from dehydration. It was Bowie's appearance on the screen that led to the success of the film both in Britain and abroad. This gave impetus to other British film companies to try the same practice - to make such works in which they invited famous persons and to export these films to overseas (mostly American) film markets, where they could get a firm foothold. To do this, these film companies spared neither money nor effort, either making adaptations of high-profile novels or „remakes“ of old classic films, but, with a couple of exceptions, they could not achieve any success.

In 1977, the government created a committee to investigate the problems of national film production. British film studios again rented out their pavilions, workshops, laboratories, and equipment to foreigners to generate significant income, as British film producers themselves produced less and less production. Experience showed that their cinema was highly dependent on American funding. The official assistance was not enough. Some filmmakers, at the expense of their authority, tried to find investments from private structures or large corporations. Some film companies were formed only to produce one particular film and disappeared from the cinema arena. Unlike them, the powerful film company „Goldcrest“ was founded this year, backed by bank capital. During the first 8 years, its assets have grown to 26 million pounds.

An avant-garde filmmaker with a distinctive vision and approach, Derek Jarman made the experimental, low-budget film „Jubilee“ (1978), a punk interpretation of the 25th anniversary of Queen Elizabeth II's accession to the throne. This work of impressive visual style was not liked by the punks themselves, the followers of this subculture, because they thought that it did not match their worldview. Some film critics recognized „Jubilee“ as a cult work, while others part condemned it and hinted at its author that he enjoys the role of a thorn in the official body of British cinema.

„Monty Python“ released a film, „Life of Brian“ (1979, dir. Terry Jones), financed by a new film company, „Handmade Films“ (one of

its founders was ex-Beatles George Harrison). The film angered film critics, as the religious satire told in it became the subject of a long debate on the biblical theme. In some countries, it was not shown at all, although it still recorded a considerable commercial profit and increased the popularity of “Monty Python”.

The British Film Institute fruitfully researched the issues of the relationship between cinema and television, held lectures on national cinematography in local universities, acted as an archive, and continued to support film production and distribution with small amounts of money, especially in the regions. Its library was distinguished by a large fund, and the publishing department successfully published interesting film literature. In fact, this organization purposefully and magnificently performed the responsible function of an institution promoting the development of film culture.

The 1970s were the crisis years for British film production. This was felt by the audience as well as film critics. This, in itself, affected the cinema, which had to fight with two main competitors – television and video. At the end of the decade, the sale of videocassettes increased, which was followed by the expansion of video libraries. The video recorders were already in the homes of a certain part of the population, and the demand for them was growing. It was very difficult for the movie theaters to keep the audience. The number of films decreased, and the prospects for full-fledged financing of film production remained unclear.

Liana Menabdishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Ph.D. student,
Supervisor – Professor Zviad Dolidze

A LITTLE ABOUT THE KINO LANGUAGE

Abstract

Keywords: cinema, literature, language, semiotics, screening, artistic abilities.

In the 10s to 30s of the 20th century, the problems of film language were actively discussed. The arrival of sound in cinema also attracted attention, but it was only in the 1960s to around the 1970s that it became possible to talk about the formation of film studies – the semiotics of cinema. The works of film scholars examine in depth the issues surrounding the nature of the film language, the types of signals used within it, the relationships between these signs and the signs of verbal language, the described objects associated with reality, and therefore, with the reality established in the cinema. Although many subtexts and vocabulary of film language are already being analyzed, it is generally scattered; there are relatively few publications that conduct a broad semiotic-cultural analysis of cinema. Pier Paolo Pasolini said: first of all, it is possible to see my imitation of nature in cinema as well as in other fields of art – the passion of imitation is impossible to calculate. Even if you watch one of my films, you can tell by the tone that this film is mine. It is not like Godard or Chaplin, who created their style. My case combines different styles. It always has my love for Dreyer, Mizoguchi, and Chaplin – and sometimes for Tati. My nature has not changed significantly after switching from literature to cinema. Despite the large number and depth of works devoted to this subject, a closer look at the scientific literature leads us to the conclusion that the engaging component of the interaction between literature and cinema, as well as the semiotics of cinema, has not yet been thoroughly investigated.

Through semiotic approaches to reveal the key characteristics of the connection and interaction between literature and cinema, as well as to analyze the influence of ideological perspectives on cinema, 21st-century filmmakers need to devote meticulous attention. It is worth noting that in the process of creating a film and, in particular, when showing literary works, the principle of dialogism operates not only in terms of crossing national cultures but also crossing cultures of different historical eras – artistic styles, worldviews, etc.

Semiotics is a general science of signs and sign systems that arose at the end of the 19th century and actively developed in the 20th century. Semiotics made a fundamentally significant transition from the ideas of voice, sound, linguistic expression, etc. It progressed from spoken language to the idea of “signs”. This made it practical to discuss signs in the most diverse fields of human endeavor, including technology, science, art, etc. The second most significant advance in semiotics was the realization that signs should not be viewed in isolation but rather as a component of a unique system of signs, a language or code, with its own rules for creation and functioning. Additionally, distinct subsystems (vocabularies, subtexts, etc.) within a single language or code can be identified. A work of art (such as a book, sculpture, film, etc.) is regarded as a text formed of something according to the semiotic approach. It is also important to keep in mind how closely the idea of style and genre are tied in the world of film. Since a film is produced by a huge team of people, including a director, screenplay, actors, composer, etc., it is important to understand that style in cinema differs fundamentally from the personal style of a writer. Here, numerous distinct styles either clash or work well together in a single film. However, the director’s style continues to dominate the cinema. For instance, their style (such as Bergman, Fellini, and others), develops in a specific aesthetic path. The style in which a piece is developed is most closely tied to the first language in which it was created.

The problem of film language has been discussed many times by film theorists, art historians, philosophers, and semioticians. Already in 1910-1920 (in the era of silent cinema), the idea of film language as a universal language, which was considered more complete than

verbal language, arose. After the emergence of sound cinema, when the speeches of movie

characters were heard in different national languages, the thesis about the "universal" nature of the film language became somewhat doubtful, and film theorists stopped defending it. In the 1960s and 1970s, a new "semiotic" stage of the study of film language began. The appeal of film theorists to this approach was the result not only of the scientific purpose of semiotics, but also of some internal problems of film practice, because at that time the principles of cinema changed and, above all, new methods were understood in relation to the ideas of montage, as well as the use of the film camera. A prominent French specialist in the field of film theory and semiotics, C. Metz singled out the two most important differences between verbal language and film language. First, these two languages differ in the arbitrariness of the signs with which they operate: the signs of verbal language are mostly conventional, while cinema works with iconic signs. Second, the special nature of the division of texts is fundamental to the film language. The idea that the language of the film is an understandable language that does not require translation (dubbing) has been revived. Moreover, some film theorists (P. P. Pasolini insisted on this) saw the specifics of film language in that it directly reflects reality and is its counterpart, because of this, film has a great advantage over natural language. How should a director choose a literary work, according to which he should create a film of his signature, is there something, already determined criteria in the history of screenplay? Such small tips and tricks have already been found: the more transparent and light the text of literature is, the better it is translated into film language. For instance, detective stories and adventure genre in literature is much more full of action, which is paid for by film and many others. Bad literature can be made into a watchable film, and a classic work may not be at all suitable for the screen. There are situations, general content, and character types that read well, but is almost impossible to adapt them in cinema. Ian Fleming is much easier to adapt to screen than Proust. In many cases, the film "betray" the source, but it takes the literary work to such a new dimension that

the film can become superior to the source. It is the new vision of the filmmakers that allows us to understand what unites and where the boundary between the written language and the film language. Metz noted: " It is always possible to transfer the global substance of a book to a film, each page of which irreparably betrays the language of cinema " When researching screenplay, one should study all directions of literature – fiction, short story, novel, poetry, poem, essay, article. Which of these fits the most to the screenplay, analysis, argumentation, position, and delivery of opinion, which will allow us to conclude at the level of conjecture, which genre of literature is better adapted to the screen and causes the audience to be excited. When the author of the film sharply deviates from the position, point of view, and ideological essence of the author of the literature, the viewer, unwittingly, becomes a witness of the court, where the director and the writer appear as defendants. The viewer interprets and analyzes between what they have read and what they have seen in the clash of two minds. In this case, do we lose other qualities of the art of cinema? To what extent do these kinds of screenings contain elements of rest, and does the audience needs such complicated products?! The question is, are these kinds of studies being conducted by film producers at all, and if so, what are the results? The novel and the film know very well how to create a romantic world, how to psychologically affect the reader and the viewer, how to affect their mood, and how to win sympathy from them both. A film can just as well open up its own space, just like a novel. Cinema has learned well to visualize, but can it manipulate a narrative as well as a novel? That is why the narrated culture of film language, which is the primary component of the novel, is to be closely explored. The written and visual story has its own space in literature and cinema. With socio-cultural content, and ideology, the screenplay can be completely identical to the literary original, remain in the same dimension that limits the specific originality of the written work, and the articulation of words, central elements, character, and manner must be made appropriate to the film language, if we want to avoid monotony and make a difference in the written work. Every director has their unique style, which distinguishes

them from the others, their trademark of shooting, and their thought process while creating a picture. If they remain faithful to their style during screencasting, the director will separate themselves from the stereotypical vocabulary and create a signature film, which will have more differences than similarities compared to the original. While a picture review is conducted and quality comparisons are made, all of these components must be considered and kept in mind.

Maria Sichanin,
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University
Ph.D. student,
Supervisors – Associate Professor Ketevan Trapaidze,
Professor Davit Janelidze

FEAR – THE STARTING POINT OF THE ETERNAL THEME IN THE MYSTICAL GENRE

Abstract

Keywords: fear, eternal theme, mystical genre, witch, vampire,
freedom, immortality

Fear is an emotion or feeling that appears when a threat is detected. The first impression aroused in our mind while reading the word „fear“ is related to unpleasant emotions. What if we approach this emotion as an eternal and infinite topic for creativity rather than something related to shame or danger? We can agree that there have been no new topics in cinematography for a long time. There are everlasting topics and as many points of view as there are authors. Love is one of the eternal ideas that is integrated into all genres. The reason for this is the nature of the spectator. The emotions caused by watching people in love on the screen grant us hope and a magical feeling that we are not alone. There is nothing new in stating that cinematographic art, like any other field of art, affects humans psychologically and influences their thoughts, views, and beliefs. Because of this immense supernatural ability of art, every author has a great responsibility to humanity. That’s why we have to think about what, why, how, and how honest we narrate. While considering what they want to make a film about or who their characters are, present-day authors should have insight into the significance of the phenomenon of fear and take it as a starting point. This subtle approach toward human fear distinguishes the mystery genre from horror and fantasy. The difference between them is essential to be visible and well thought out.

The purpose of the research is to see a clear difference between

the mystery genre and other thrilling genres; To determine, on the example of the popularity of the most famous characters in this genre, what transformation the emotional intelligence of the audience has undergone and how intensely the mystery genre has proposed new questions and complex issues. Also, to clearly define, from a scientific point of view, what is the basis for establishing fear as an eternal topic.

„The history of mankind illustrates our never-ending efforts to govern anxiety, to allay, to overcome or to confine it. Magic, religion, and science have all attempted this“.

With these words, Fritz Riemann unwittingly sets time limits on how long the genre originated from the definition of fear or responds to the features that it contains remains relevant. It also emphasizes that the topic is everlasting as long as there is a new man and time. This thought may be annoying for many, but let's look through the demands from the audience in world history, the most popular characters that these demands have provoked, and the points of view and perception. Let's move to the past – as soon as the image was allowed to be displayed in space, Etienne-Gaspard Robertson, with the show Phantasmagoria, attracted mass attention. At that time, this terrifying show might be regarded as the first mystical performance, and considering the path the audience had to take – I mean the cemetery – to reach the ruins of the church where the show Phantasmagoria was being performed, it is quite natural if we consider that human interest in the unknown overpowers the fear. It is also worth noting that such decisions made by Robertson demonstrate the necessity of dramaturgy in any show. Phantasmagoria can be considered a „primitive“ attempt at dramaturgy: the road leading to the ruins of the church is the beginning of the story and can be its development, creating the appropriate atmosphere – suspense and the appearance of the phantasmagoric images – the finale. Over time, the variety of this genre in cinematography was determined by different types of literature – myths, detective stories, and biblical parables. Meanwhile, the topic of exorcism became popular, and so on. I'd like to bring two screen phenomena out: „Witch“ as a female character and „Vampire Dracula“ – as the most recognizable male of the mystery genre.

The first films made on both of these characters were equally shocking for the audience – there were screening bans, attempts to destroy the tapes, and reprimand from society. But the same people still secretly went to underground screenings. Over time, however, the evolution of these two characters in the mystery has brought up many complex issues significant to humanity and clearly defined humanity's most basic fears.

Let's start with the fact that the more modern is the film about the Witch, the more intensively the regular and natural elements are expressed. In addition to folklore features and character traits, the substantial topics hidden behind the hysteria of fear are revealed. Characters with the witch traits, whether heroes or antiheroes, power-obsessed or fragile, repeat specific attributes that influence the structure of the films. Mystery on the edge of intrigue – a motif that underlies all mystery genre movies, where an occult background or a witch character appears. Despite the pacing and seemingly simple plot, what's interesting is that this character feels comfortable in all genres, and its accompanying motif adds a unique poignancy to each of them. Also, when viewed from a distance, the Vampire depicts the portrait of the toxic man. It is hard to communicate with him. He knows too much, making it impossible to argue with him. He has such a powerful lust and ego that he does not set boundaries for himself in anything, and the eternal boredom in the background is the reason for his immature behavior. The plotline of vampire movies is mostly straightforward. All emphasis is put on atmosphere and visuals. The change in the visual image of the vampire in cinema directly reflects the attitude and needs of the audience.

Why will the mystery genre remain attractive and always relevant? The correct answer is – fear. Fritz Riemann, German psychologist and psychoanalyst in his book *The Basic Forms of Fear*, writes: „Anxiety is an inescapable part of our life. In constantly changing guises it accompanies us from the cradle to the grave“.

In these words, one can read which basic feeling could become the reason for the formation of popular genres (mystery, horror, thriller, drama). The reason is that as long as there exist humans and the present time, there will be fear, which will constantly catch up with the present day.

Nino Kavtaradze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Ph.D. Student,
Supervisor - Professor Lela Ochiauri

**SOVIET ECONOMIC POLICY IN THE DISCOURSE OF CON-
FRONTATION BETWEEN OLD AND NEW**
(According to the Georgian Soviet cinema of the 1920s-1950s)

Abstract

Keywords: Soviet ideology, old and new, collectivization, industrialization

Film production during the „NEP“ period reached colossal scales, this indicator reflected more in the number of films than in their quality. During the new economic policy, the genre arsenal in Soviet cinema expanded, and during the short-lived era of „Nep“, the destructive process of the revolution was temporarily stopped. The policy of „warming/throwing “ and liberalization meant, along with the restoration of the economy, and private property, and attracting foreign subsidies, also the psychological rehabilitation of people suppressed by the propaganda of class struggle and repression.

Immediately after the end of „NEP“, the Bolshevik state adopted the Kulturfilm, a film genre that emerged in Germany in the early decades of the 20th century, to show the contrast between the old life and the new „socialist order“.

In the „Sakhkinmretsvi“ productions of the 1920s-1930s, in the discourse of the confrontation between „old and new“, the confrontation between pre-revolutionary life, time-worn customs, and new Soviet times was mainly seen in the context of mountainous Georgia: in Mikheil Gelovani's debut work „Youth Wins“ (1928), mountainous Adjara is shown. In „Ugubziara“ (David Rondeli, 1930) - Abkhazia, „In the region of avalanches“ (Siko Dolidze, 1931) - Pshavi, „In the Last Crusaders“ (Siko Dolidze, 1934) - Khevsureti. If one part of the authors chose a simple dramaturgical scheme and a framework for building characters, the other group of young directors brought

the ideological line to life on screen with a unique, original, avant-garde film language and documentary aesthetics.

Mikheil Kalatozishvili, who came to the cinema from a left-wing Futurist group (H2SO4), added another scale and form to the opposition of „old“ and „new“ in the prism of his vision (in the lens of the subjective camera). „Jim Shvante“ („Salt to Svaneti“, 1930), at first glance, exactly responded to the order of the post-Soviet ideology of „Nep“, but from today’s perspective, it becomes clear that the director „kept in time“ the existence of the Svan people of the 1920s, authentic architecture, portraits.

In Mikheil Kalatozishvili’s „Jim Shvante“ the discourse of the opposition of „old“ and „new“ was illustrated by the example of Ushguli in Svaneti and is shown through the appearance of tractors in the „optimistic“ finale of the film, in Nutsa Ghoghoberidze’s cultural film „Buba“ this discourse is created with documentary aesthetics, impressive portraits of local women, children, and elders. In the final part of the film a visual metaphor of the „new“ life, ideological propaganda, appears: the railway. This is how the author informs us about the „victory“ of the new Soviet system over the old existence of the population of Racha.

In the second half of the 1940s, in the Georgian cinema of the „period of small films“, the heroes move from the front line directly to the collective farm. Nikoloz Sanishvili’s „Happy Meeting“ is a clear example of this. The director’s next film „Spring in Saken“ (1949) also depicts the life of the rural school, where the young Brigadier Kesou Mirba (Edisher Magalashvili), who has survived the Second World War, goes from the plain to the mountains. He believes that it is possible to get a bountiful harvest on the unexploited land of the highland village and to build a socialist village if he traces the deposit of local natural minerals (phosphorite), i.e. „involves“ nature in the agenda of collective, farming life.

In the Soviet cinema of the 1950s, the trend of subjugating nature, its „taming“, was gradually replaced by the line of industrialization. Working Soviet citizens, as a rule, went from the mountain to the plains in search of fortune, to start a new life. It was with this

propaganda line that Nikoloz Sanishvili's film „They Came Down from the Mountains “ was created in 1954.

The classic scheme of Soviet cinema ideology, the eternal dichotomy between „old“ and „new“, mountain and plain (city), is presented in the film in the form of the characters of the old master, Papa Aparek, and the future metallurgist Vepkhia Khalibauri. The old man stays in the mountains and with him dies the age-old tradition of making steel, while the young man settles in the city to master the profession of the future – metallurgy.

Reviving the metallurgical past of Georgians in the discourse of the establishment of an industrial city is the main line of Nikoloz Sanishvili's film. The Soviet ideology made New Rustavi, built in the steppes in 1947, a symbol of the development of heavy industry and a national and international one. Reviving the historical past for the construction of the industrial future was a proven method of Soviet ideology. This is how the theme of Khalibs enters the film in the form of the surname of the main character – Khalibauri.

In the Soviet industrial narrative of the 1950s, the working man was just as much a hero as the soldier fighting in the Great Patriotic War (Second World War) against fascism. Where brave fighting men defeat and subdue the „enemy“, steel, the description of the process was carried out at the linguistic level in combat terms.

The Soviet „industrial revolution“ of the 1950s was not limited to the construction of the Rustavi metallurgical plant. The Kutaisi car manufacturing plant also became an important geographic and social migration place. Shota Managadze's „Young Man from Sabudara“ describes how the young hero (Imeda Kakhiani) leaves a remote, uncultivated village high up in the mountains of Imereti to work in a factory in the lowlands. In the film, his father is an expression of the old life, and the son is the expression of the new one. The industrial ideology of the 1950s is not only conveyed in the form of characters, but the author also tries to contrast the pastoral existence of the village and the industrial landscapes of the newly created factory on a visual level.

These industrial landscapes were replaced by an urban environment in a short period: at the end of the 1950s, a new space

and a new „character“ - the city - entered Georgian cinema. In the era of „post-Stalin“ liberalization, films' themes, characters, and environments become completely different. In the Georgian cinema of the 1960s, there is no space left for industrialization, collective farms, and the geographical and social migration of heroes, nor for any confrontation between „old“ and „new“.

CHOREOLOGY

Viktoria Kharatishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Ph.D. Student
Supervisor – Professor, Emeritus Ucha Dvalishvili

SPRING GATHERINGS (KALMASOBA) IN WEATHER-REQUIRED RITUALS (Lazaroba, Gonjaoba)

Abstract

Keywords: Lazaroba, Dance, Round Dance (Perkhuli), Ritual,
Choreography

Georgian ethnographic culture was always rich with different rituals and holiday traditions. These rituals were about the world around humans and unknown forces, which are recognized as sacred and are patterns of behavior related to it.

Agricultural works had always difficulties connected with the weather. Humans couldn't explain the natural events happening around them and applied them to different forms of rituals. For example to the Lord of the Cloud (Ghrubelt Batoni), what was followed by the ritual „Lazaroba“ to require good or bad weather. This ritual was performed in almost every region of Georgia and was spread by its synonymous names: „Gonjaoba“, „Satsvimara Goja“, „Dzivou“, „Koti-Koti“, „Bochkudia“ etc.

The abovementioned ritual is one of the interesting patterns because of its choreographic aspects. There are many acts in the literary references, which give us interesting information about dance signs existing in the rituals related to the weather.

„Lazaroba“ was always held during hard drought or bad weather. According to one of the legends, children took the sticks, made crosses from them, and put the head made by cotton. After that, they dressed the crosses in the woman's clothes. One child, who was

the adult among the others, took the doll and stood first, the others took dishes and began walking from the gate to the gate and were singing:

„Lazar media karsa,
Aghargharebs tavsა“

(Lazar comes to the door, he is nodding the head).

„In the western part of Georgia there was a common ritual associated with the cult of weather, which was accompanied by the dance „Perkhisa“ – dance in the circle“ Sergi Makalatia also mentions this fact and verifies that the ritual was held in the fields with the dance of girls dressed in white clothes to bring rain.

The term „Davla“ means to dance walking around the circle, which refers to dance movements existing in the ritual. This term is also in „Lazaroba“ described by Jemal Noghaideli, which was performed in the village of Ajara by boys and girls: „They were making dolls and were walking by dance in the whole village“.

The real example of Perkhuli (round dance) existing in the weather-requested rituals is the tradition in Bulgaria, in the district of Jitkovich. It was called „Iurievi Gold Rain“. To avoid the drought, people made the pregnant woman dance St. George perkhuli (round dance). This ritual was known as „Iurievi Perkhuli“.

Ivane Javakhishvili says that in some regions of Georgia during Lazaroba there was a tradition that one singer woman walked in the village and stopped in front of the each gate and sang. The host poured the water to her. This act was symbol of the sacrifice ritual for the weather god Tarosi.

In this form of Lazaroba the singers are located around the circle and the one singer woman is in the circle. This fact shows that Lazaroba is accompanied by perkhuli (round dance), where the dancer is inside the circle. Other people make the performance more theatrical.

Vera Bardavelidze writes, that Cherkezin people had the tradition „Khatseguashe“ to summon the rain. „Khatseguashe“ was the clay doll. People made a circle around the doll and danced inside the circle. The maidens were dancing at first, and after that the married

women and then the old ones. This rule was equally binding for all in this ritual.

„Lazaroba“ is a very interesting choreographic pattern according to its form and content. At the same time shows both ritual and round dance (perkhuli) type dances. So we can say that „Lazaroba“ is accompanied by a mixed-order, massed, long round dance (perkhuli), which has one woman leader. The woman with the bowl on her head or Lazare's doll in her hand leads the round dance (perkhuli). The first part of „Lazaroba“ is performed in the form of rows, and in the second part, there is fixed a circle with the dancer inside the round dance (perkhuli).

In the traditional acts connected with the weather rituals at the same time, there are music, text, and dance describing elements. So we can say that „Lazaroba“ is accompanied by a dance with the characteristic steps. There are no special moves of the dance with the music, but Perkhisa must be performed with slow steps.

It is revealed that „Lazaroba“ is accompanied by one of the interesting patterns of round dance (perkhuli), which is full of symbolic and conditional signs.

During the analysis of the issue, we can determine two main aspects - theoretical and practical and also make logical conclusions.

In the end, we can say that „Lazaroba“ is a very interesting material for both directions, as one of the types of ritual and one of the important samples of spring round dances (perkhuli).

MEDIA RESEARCHES

Mariam Bazali,
Shota Rustaveli Theatre and film Georgia state University
Ph.D. Student,
Supervisor – Professor Nana dolidze

SPANISH FLU IN THE GEORGIAN PRESS

Abstract

Keywords: Spain disease, Spain flu, Ispanka, Georgian press about the epidemic, epidemic, Corona-virus, COVID-19

The corona-virus pandemic has put the world in front of new challenges. Our usual way of life has been changed. Information, especially its timely delivery, has acquired a special role in people's lives.

No one expected that in the 21st century, under conditions of technical and medical progress, it would be possible that an invisible enemy could stop the world. The pandemic has shown us how conditional the vertical of power is, and how fragile could be the foundation on which is built people's lives.

Various occasions that happened in the history of civilization are cyclical and occur with a certain frequency. Researchers from around the world note: The 1918 flu and COVID-19 are different diseases, and much has changed in the world of medicine during this time, but materials published in magazines and newspapers of that period show that in some extents, these two events are similar.

In 1918, a global pandemic began in Europe. The flu virus has spread to Spain, France, Great Britain and Italy. At the same time, the First World War was going on in Europe. It is estimated that about 550 million people or one-third of the world's population became infected with this virus. The number of deaths was estimated to be at least 50 million worldwide.

The virus, known as the „Spanish flu“, was also widespread in Georgia. The Georgian press of 1918-1920 described both - the symptoms of the disease and the recommendations that were given to combat the virus in the last century. Based on the available information, a number of similarities can be seen related to the corona-virus.

In the 12th issue of the weekly newspaper „Klde“ in 1918, we read that Georgia had difficult social conditions, internal and external wars had hard impact on the country’s economy, and the spread of the Spanish flu made the situation especially difficult. As stated in the article, the virus first was spread in the cities of Georgia. According to the author, not only the virus contributed to the spread of the disease, but also insufficient attention to people in the villages, and he also emphasizes the responsibility of the government in this case.

In the „People’s Calendar“ of 1919, we read that the Spanish flu quickly spread as in Europe as well as in Georgia. According to the archive materials, a „Meeting of Doctors“ was held to combat the epidemic situation. In doctors’ recommendations we read, that in order to fight the virus, the population should avoid visiting the families where the sick persons are. Also, after touching the clothes of a sick person, it was necessary to wash hands with soap. Doctors urged the population to refrain from visiting theatres, cinemas and public spaces.

The situation caused by the Spanish flu was described also in the newspaper „The Republic of Georgia“ issued in 1918. The author notes that the virus is widespread in Georgia. It is worth noting, that the problem of doctors and medicines, inadequate attention and attitude to the situation in the villages is emphasized again.

In 1920, was published an article in the newspaper „Public affair“ where we read that people were asking for help: „Spanish flu“ killed most of the population. The article also notes that the situation caused by the virus has affected the poorest part of the population and the heavy reality was aggravated by the fact that in some villages there was neither a hospital nor a doctor.

The 100-year-old periodical press is a kind of response to the conspiracy theories that are widely circulated and what the World

Health Organization called an „Infodemic“ even before the pandemic. This implies a strong flow of disinformation, which is often accompanied by distorted and false information.

During the spread of COVID-19, the role of information impact on public consciousness and human behaviour has increased even more. Among the global challenges, researchers often note that information can influence mass consciousness. Spreading false information is especially dangerous because it threatens people’s health. In addition to the effective work of the health sector, proper public awareness is the weapon to fight against the invisible enemy. The importance of mass communication, which will provide the public with information in a timely manner, was clearly seen during the spread of the virus in 1918, and we have seen this in the case of the pandemic corona-virus too. There is no alternative to providing citizens with reliable information about the difficult and a critical situation.

Gvantsa Liparteliani,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Ph.D. Student
Supervisor – Associate Professor Revaz Chichinadze

IMPACTS OF CULTURAL MULTIMEDIA PROJECTS ON SMALL GROUPS AND BROAD MASSES OF SOCIETY

Abstract

Keywords: multimedia, culturology, multimedia projects, evaluation criteria, Georgian cultural projects, society, influence, research

This article refers to the impact of cultural multimedia projects on small and large masses of society. Cultural multimedia projects are of an educational, cognitive, and scientific nature, which contribute to the popularization of culture, art, and education issues, raising public awareness and promoting the importance of the role of social responsibility. Therefore, it is interesting to analyze the role of similar projects and observe their impact on small and large masses of people. In the article, we will also review what cultural multimedia projects we know in Georgian reality (Tbilisi Digital Museum, etc.), and based on small-scale research, we will conclude the public attitudes.

First of all, the article deals with a brief description of what a multimedia project should look like, how we should create it from a technical point of view, what has to be analyzed, and what factors should be considered to correctly deliver the message of the particular project to the society. Society is the most critical evaluator – we should never forget that. It is essential to define the following clearly: the goal of the project, the target audience, the content, the storytelling, interaction and engagement, technical support, promotion, and the evaluation. Media integration and project layout and design require extra attention.

Since the evaluation criteria is one of the most important aspects of the project's success, it must be dealt with extra attention. These

criteria provide information on whether we got the intended results if we got the essence of the project right, and whether the process of delivering correct information to the public was a success. We also have to pay extra attention to collect feedback and conduct customer surveys determining and evaluating their overall satisfaction with the multimedia product. Feedback, opinions, and suggestions are needed to improve the project in the future.

The most important to consider is the following result after these criteria are applied – How directly proportional the quality of the multimedia project is when the evaluation criteria are fully considered, and what benefits a properly planned and written project can bring not only to the small groups who are interested in getting involved, do research and keep an eye on the mentioned projects, but also on the broad masses of the society, whose members may not know what a cultural multimedia project is and if they have to interact with them.

That is the core of the small-scale research what, in the Georgian reality, might reflect the attitude of the society and specific groups on cultural multimedia projects – How much they know, what their attitudes are, what they think, if they are willing to support similar projects, and what influence similar projects have on the formation of public opinion as well as its role on the growth of social responsibility. Also, are they willing to support similar projects? I can confidently say that this topic is quite interesting, completely special and so far, little researched. It is also significant for the Georgian society. In today's situation, where culture is quite limited to the masses and less accessible, there is a need for such projects to conquer social platforms that will reach a large audience. The audience at this stage might not know what a cultural multimedia project is, and it may sound strange to people, but the studies show that there is more to it. For example, the study involving 150 people, which you will learn about in the next article, showed that the majority of participants support cultural multimedia projects, have positive expectations, and believe that the new generation can benefit from it. That indicates, that the society is ready to accept the new cultural innovation, get involved in it, or at least observe it.

The media is full of negative and artificially dramatized information. In contrast to that, it is necessary to actively promote and popularize cultural topics in media and involve the general public in it. In the research described below, you will find that the impact of cultural multimedia projects was evaluated positively by the public: 80.6% – positive and 19.4% – neutral. No negative attitude was observed, although there were quite a large number of people who did not know what the cultural multimedia project meant, could not imagine what impact it could have, and did not think about its importance. By allowing the correct messages to reach the public – educate them regarding the positive impact of these projects on the social and other spaces, tell about their role in the public sphere and influence on the youth in terms of social responsibility and formation of a healthy society, I can say with confidence that we would have much higher support from these people. That is what public opinion says according to already mentioned research – cultural multimedia projects should play a big, positive role in terms of public education and the rise of awareness.

As for small groups, which are already actively involved in similar projects and it is a part of their daily life, it is necessary to motivate them to promote the involvement of more people, share the information, and be active in social media. The social platforms are very flexible and mobile, youth and the culturally active „Bubbles“ can perform these tasks with ease. We can argue that They can contribute to society in that way (execute their social responsibility): to share and spread those interesting cultural and educational projects and make them available for as many people as possible. Eventually, that could, as I mentioned above, help us in the process of becoming a European, modern, and open-minded society, which we so dream of and what we strive for.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, აღმაშენებლის გამზ. 40