



ფესტი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გაზეთი №10 (118) 27 დეკემბერი 2017 წელი

გილოცავთ



წელს

გიგა ბეჭაური

კინო როგორც სოციალური

აქტივიზმის ფორმა

გვ. 2-3

„ქართული თეატრალური
ენციკლოპედია“

გვ. 6-7,12

მარიამ აბზიანიძე

კენ ლოუზი – Cathy come home

გვ. 3-4

ბონდო სადუნიშვილი

კოეზია

გვ. 10-11

ციცინო ლობჯანიძე

კოსტმოდერნიზმი კინოში

გვ. 4-5,8-9



კინო რობორტ სოციალური აქტივიზმის ფორმა

„პოსტპოსტმოდერნი“, „პოსტკაპიტალიზმი“ ან უბრალოდ „ღმერთი მოკვდა“, ეს ის ეპითეტებია, რომლებსაც ხშირად დღევანდელი ეპოქის დასახასიათებლად იყენებენ.

ლიბერალიზმი, როგორც ტოლერანტული და ღირსეული საზოგადოების ჩამოყალიბების იდეოლოგიური პერსპექტივა, გაქრა და ხელში შეგვრჩა გადაჭარბებული ინდივიდუალიზმი, პრიმიტიული კარიერიზმით სავსე და ემპათიისაგან დაცლილი საზოგადოება, რომელსაც გაბატონებული სისტემებისა და იდეოლოგიების მიმართ აღარც სურვილი და აღარც ძალა შესწევს რეაქციის, ან რეალური წინააღმდეგობის კერების შექმნის. სრულიად საპირისპირო შეგვიძლია ვთქვათ თავად გამარჯვებულ ძალაზე. კაპიტალისტური პრიმატი ანადგურებს კულტურას, ეკონომიკას, პოლიტიკას და საზოგადოებას. ნეოლიბერალური მოწოდებები კულტურის დახმარებით მთელ მსოფლიოს კარნახობს ცხოვრების წესს. ეკონომიკა წარმოადგენს მხოლოდ მდიდრების ინტერესებისათვის არსებულ ფენომენს და ღარიბების კიდევ უფრო გაღარიბების მექანიზმს. საზოგადოების ინტერესები და ყოველივე პოლიტიკური დამორჩილებულია ბიზნესის ინტერესებს.

„რვა ყველაზე მდიდარ ადამიანს იმდენივე ჰქონება აქვს, რამდენიც დედამიწის მოსახლეობის 50%-ს“

შესაძლებელია თუ არა შევაჩეროთ ეს პროცესები ან შევაფერხოთ მანც? თუ კი, მაშინ – როგორ?

მთავარი აქტორი საზოგადოებაა. საზოგადოებამ უნდა მოახერხოს და გადაიაზროს ეპოქა მანამ, სანამ სრულიად დაკარგავს ხალხი ორგანიზებისა და პროტესტის ძალას.

როგორც დევიდ ჰარვი თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს:

„საკუთარი იდეების შეცვლის ბარდა, სხვა გზა მსოფლიოს შესაცვლელად, არ არსებობს“.

სწორედ შინგან იდეებზე საუბრისას ჩნდება ჩვენს დისკუსიაში ყოფილი უტყვი, დღეს კი უკვე ტექნოლოგიური სასწაულებით სავსე, კინემატოგრაფი. არის თუ არა ის (კინო) მნიშვნელოვანი აქტორი ადამიანების იდეების შეცვლისა და ჩამოყალიბების პროცესში? წარმოადგენს თუ არა დღევანდელი კინო გამოფენილების საშუალებას, თუ პირიქით, მიძინებისათვის აუცილებელი გასართობია? შესაძლოა, ის მხოლოდ ყალბი სურვილების გენერატორია, რომელიც ვერაფრით უპირისპირდება ლიბერალურ ნარატივს და პირიქით, ეხმარება მას საკუთარი მიზნების პროპაგანდაში.

ანტისახალხო კამპანია რომ პროგრესირებს, ფაქტია, და გლობალიზაციის, ხელოვნების სრული გადაფასებისა და „დეტრუქციის“ პირობებში შერჩა თუ არა ძალა კულტურას და, კონკრეტულად, კინოს, აწარმოოს სოციალური პროტესტი? რკინიგზელთა ახალი პროფესიული კავშირის ვიცე-პრეზიდენტი და კინო-კლუბების აქტიური წევრი **ილია ლეუვა** შეეცადა ჩემთვის ამ კითხვებზე ეპასუხა:

„საკუთარი დაკვირვებით, ვხედავ და ვამჩნევ, რომ საკმაოდ დაჩქარდა სამყარო... ადამიანები

ჭიანჭველებს დავემსგავსეთ, არ ვჩერდებით, სულ ვმოდრაობთ.. საკუთარ თავზე რომ აღარაფერი ვთქვა, ვეღარსად ვხედავ ხის ძირას არხინად წამოწოლილ კაცს, „ბირჟებზე“ გამავრებულ, ჩაცუცქულ ახალგაზრდებს, აივანზე წიგნით ხელში მჯდომ ვაგონსა თუ ბიჭს... ადამიანები ჩემ ირგვლივ სულ მოძრაობენ... ამიტომ, ისევ საკუთარ თავზე რომ აღარაფერი ვთქვა, ვეკვობ, მთელი დედამიწის ზურგზე ვერ მოვიძიებთ ადამიანს, რომელიც ფეხს უწყობს იმ გიჟურ ტემპს, რაც მსოფლიო კინომ აკრიფა ბოლო ათწლეულების განმავლობაში და ვერ ვნახავთ მოკვდავს, ვინც სრულად განმარტავს იმ რეალობას, რაც ხდება დღეს კინოში. მარჯვნივ მიდის თუ უფრო მეტწილად მარცხნივ, კვდება თუ ახლიდან იბადება, მოსაწყენია თუ საინტერესოა, შესწევს ძალა შეცვალოს სამყარო თუ უმნიშვნელოა... მოკლედ, კინოინდუსტრია უპრეცედენტო მასშტაბებზეა გასული და მისი სრულყოფილი ანალიზი თითქმის შეუძლებელია!

სტანდარტულად, ფილმი ერთ ან ორ საათს გრძელდება. ეს მოკლე დროც კი იმდენად მნიშვნელოვანი გახდა ჩვენთვის, მზად ვართ, კიდევ ერთი იმდენი დრო დავხარჯოთ თემატური და საინტერესო ფილმის ძებნაში, რომ ის დრო, რა დროც უშუალოდ სიანსს მიაქვს, უქმად გატარებული არ დაგვრჩეს. ამიტომ ნაკლებად ვუყუარებ კომერციულ, დიდბიუჯეტო ფილმებს, რომლებიც, ძირითადად, სანახაობრივი და გასართობი უანრისაა და, თავის მხრივ, ისეთი შინაარსისგან გამოცლილია, რაც პირადად ჩემთვის მნიშვნელოვანი და საინტერესოა.

ადრე არ იყო ასე მარტივი, გენახა ის, რაც გინდოდა. არჩევანი თითქმის არ გქონდა, არ იყო ინტერნეტი, სახლის კინოთეატრი და ა.შ. მხოლოდ – აფიშაზე

◀ 2 გვ.

გამოკრული ორი-სამი პლაკატი და მათ შორის გასაკეთებელი არჩევანი...

რა თქმა უნდა, იმ ეპოქაში კინოს გაცილებით მეტი ეფექტი შეიძლება მოეტანა, ვიდრე დღეს...

რა თქმა უნდა, იმ ეპოქაში კინო გაცილებით მძლავრი პროპაგანდისტული იარაღი იყო, ვიდრე დღეს...

დღეს არჩევანი დიდია. მეტიც - ადამიანებს უკვე წლების, უანრებისა და ფერების მიხედვით შეგვიძლია ავირჩიოთ ჩვენს ყოველდღიურობაში კინოსთვის გამოყოფილი 1-2 საათი. ამ რეალობაში, გაცილებით რთული გახდა იდეოლოგიური კინოს კეთება. უფრო სიღრმეშია ჩატანილი პროპაგანდა და ეს გაცილებით საინტერესოს ხდის კინოს.

გფიქრობ, დღეს ადამიანების იდეების შეცვლასა და ჩამოყალიბებაზე „მზრუნველნი“ გაცილებით მეტ ფულს აბანდებენ სერიალებში ვიდრე მხატვრულ ფილმებში.

და თუკი ოდესმე რევოლუციას მოახდენს კამერით გადაღებული ნამუშევარი თანამედროვეობაში, ეს იქნება სერიალი და არა კინო, იმ ფორმით, რა ფორმითაც გვაქვს.

ჩემგან განსხვავებით, ილიას განწყობები უფრო ოპტიმისტური ჩანდა.

ვეთანხმები, რომ გლობალური კინოს მასშტაბები ამ თემის ასეთი მარტივი ანალიზის საშუალებას არ გვაძლევს. თუმცა, აქვე ვხედავ საჭიროებას - მიუხედავად აჩქარებული ტემპებისა, საზოგადოებამ რაც შეიძლება დინჯად და სიღრმისეულად გაიაზროს მის წინაშე მდგარი ფუნდამენტური დაპირისპირებები, მათ შორის - კულტურის მნიშვნელობა.

და, მიუხედავად იმისა, რომ კენ ლოუჩი და მსგავსი ავტორიტეტები საპროტესტო განწყობებს არ გვაკლებენ, ჩემი აზრით, კინოს რელსები მეტად შეცვლილია და პერსპექტივაში, შესაძლოა, ის სრულიად დაშორდეს საზოგადოების ინტერესებს.

ბიბა ბეძაშვილი
კინომცოდნეობის IV კურსი

Cathy come home

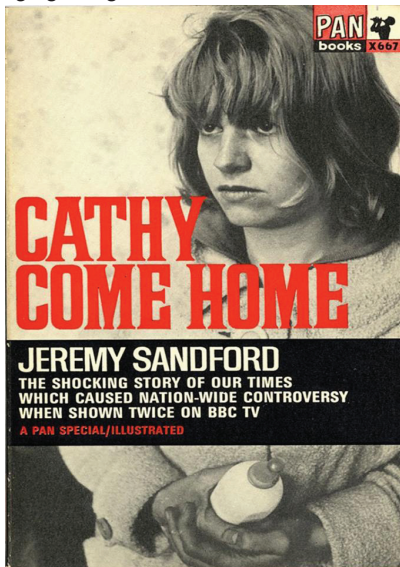
კენ ლოუჩის ფილმებში ხშირად არის ასახული სოციალური პრობლემები, მათ შორის ხშირად ვხვდებით უსახლკაროთა ცხოვრებასა და მშრომელთა უფლებების შელახვის მაგალითებზე აგებული ეპიზოდებს. გამორჩეულ ფილმებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ: „კესი“ (1969), „ჩემი სახელია ჯოუი“ (1998), „ტკბილი თექვსმეტი წელი“ (2002) და ა.შ. ლოუჩის ფილმოგრაფიიდან განვიხილავ ერთ-ერთ ფილმს - Cathy come home („ქეთი დაბრუნდი სახლში“, 1966), რომლის განსაკუთრებულობაც იმაშია, რომ ის მხატვრულ-დოკუმენტურ უანრშია გადაწყვეტილი.

მას შემდეგ, რაც გასული საუკუნის 60-იან წლებში, ბრიტანეთის ხელისუფლებაში მემარჯვენე იდეოლოგიის მატარებელი პარტია - „ნაციონალ-დემოკრატები“ მოვიდნენ, ბრიტანეთი ატარებს სრულიად სხვა, ახალ ეკონომიკურ პოლიტიკას. თუ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მოხდა ყველაფრის ნაციონალიზაცია და ყველაფერი გადავიდა სახელმწიფოს საკუთრებაში, 60-იან წლებში უკვე სახელმწიფოს ქონება გადადის კერძო საკუთრებაში, ბიზნესმენების ხელში. სოციალურ სამართლიანობაზე ორიენტირებული სახელმწიფო სამომხმარებლოდა კაპიტალისტურის სისტემით შეიცვალა. სწორედ სოციალური თემები იჩენს თავს ბრიტანულ კინოში. ეს სოციალური თემა გახდა მოტივაცია

მემარცხენე კენ ლოუჩისა და 1966 წელს „ბი ბი სის“ ეკრანებზე გამოდის სატელევიზიო ფილმი Cathy come home, რომელიც ერთგვარი პროტესტია მემარჯვენე პოლიტიკის წინააღმდეგ.

ფილმის მთავარი გმირები ახალდაქორწინებული წყვილია. მათი ტრაგედია მაშინ იწყება, როცა ქმარი დაკარგავს სამსახურს და ისინი ვეღარ იხდიან ბინის ქირას. ცოლ-ქმარი უსახლკაროდ რჩება. მიუხედავად იმისა, რომ აქ ამბავი ორი პერსონაჟისირავლივტრიალებს, ფილმში მინც ნათლად ჩანს, რომ წყვილის ცხოვრებაში გაჩენილი პირადი პრობლემები საყოველთაოა და მათი დრამა არ არის მხოლოდ ორი ადამიანის ინდივიდუალურ ტრაგედიაზე აგებული ამბავი.

ახალი ხელისუფლების მოსვლის შემდეგ, უამრავი ოჯანი საცხოვრებელი ბინის გარეშე დარჩა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი მხატვრულია, ის გადაღებულია დოკუმენტური სტილით. ეს არის აბსოლუტურად რეალისტურად გადაღებული Cinema verite. ბრიტანელებმაც ვერ გაარკვიეს, სურათი მხატვრული იყო თუ დოკუმენტური, და ამიტომ ფილმის გამოსვლას დიდი აუიოტაჟი მოჰყვა მედიაში. სურათის ნახვის შემდეგ, მაყურებლები ტელევიზიაში რეკავდნენ





და კითხვობდნენ, თუ როგორ შეეძლოთ დახმარებოდნენ ოჯახს. ფილმი ტენდენციურია, კინოსურათი - პოლიტიკურად მოტივირებული. რეჟისორი მხოლოდ პრობლემას კი არ წარმოაჩენს საჯაროდ, არამედ ამ ფილმის მეშვეობით, იგი ხმამაღლა დებს ბრალს სახელმწიფოს მცდარი ეკონომიკური პოლიტიკის გატარებაში.

კენ ლოუჩი საკუთარი კუთხიდან აფასებს მოვლენებს.

ეს ფილმი არ არის მხოლოდ იმიტომ გადაღებული, რომ რეჟისორმა ვინმეს გაჭირვება დაგვანახოს, არამედ იმისთვის, რომ ხელოვანმა საკუთარი შემოქმედების, ანუ კამერის მეშვეობით, მოახდინოს საკუთარი პოზიციის საჯარო ფიქსირება. ამდენად, სურათში ორი პლასტი ედება ერთმანეთს: ერთი გვანახებს რეალობას, ხოლო მეორე - საკუთარ პოზიციას.

კინოსურათში ცოლი კარგავს არა მარტო საცხოვრებელ სახლს, არამედ ყველაზე მთავარს - საკუთარ შვილებსაც. სახელმწიფო მას შვილებს ართმევს. ეს ყველაფერი გარკვეულწილად პარადოქსულია, როდესაც სწორედ სახელმწიფო ქმნის ასეთ გაუსაძლის პირობებს: არ არის სამუშაო ადგილები, ოჯახები ვერ იხდიან ბინის ქირას, შესაბამისად ჩნდება უსახლკარობის პრობლემა.

ფილმის დასასრულს ახალი თემა იშლება - 4000 ბავშვი ყოველწლიურად სცილდება მშობლებს და უპატრონოდ, უსახლკაროთა თავშესაფარში აგარძელებს ცხოვრებას, სადაც უცნობია მათი ბედი.

ჩნდება კითხვები: რა მოუვათ ამ ბავშვებს, რა გარემოში გაიზარდებიან ისინი?!

თუ ფილმის ყურებისას, მთელი კონცენტრაცია მხოლოდ ახალგაზრდა ქალის ტრაგედიაზე ჰქონდა მაყურებელს მიმართული, სურათის დასასრულს უკვე შემოხსენებული თემა იჩენს თავს.

კენ ლოუჩი აკეთებს სუფთა პოლიტიკურ განცხადებას, როცა წერს, რომ „მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, დასავლეთ გერმანიამ მოახერხა და ააშენა იმაზე ორჯერ მეტი სახლი, ვიდრე ბრიტანეთმა“. ეს რეჟისორის ბრალდებაა ხელისუფლების მიმართ - ის არ ზრუნავს მოსახლეობასა და მათ პრობლემებზე, რომლებიც სრულიად უცნობია სახელმწიფოსათვის.

გასული საუკუნის 60-იანი წლები ახალგაზრდული ამბონის, ტრადიციული ღირებულებების გადაფასების წლები იყო ევროპაში. ფრანგული ახალი ტალღისგან განსხვავებით, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბრიტანელი რეჟისორები სოციალური თემატიკით ინტერესდებიან და აკეთებენ პოლიტიკურ ფილმებს. მაშინ, როდესაც ტრიუფო და გოდარი საფრანგეთში იწყებენ „ფილმების კეთებას კინოზე“. „გაბრაზებულმა“ ახალგაზრდებმა ბრიტანეთში კინოს გადაღება პირდაპირ პოლიტიკური ნიშნით დაიწყეს. კენ ლოუჩის ეს ფილმიც სტილისტური თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, გასული საუკუნის 30-40-იან წლების კინემატოგრაფიის ზეგავლენას განიცდის, მაგ., როდესაც ჯომ გირისონი და სხვები იღებენ ფილმებს სოციალურ თემებზე. თუმცა მას ნაკლებად ამოძრავებდა შემოქმედებითი მიზნები. როგორც ჩვენ მიერ მოყვანილი ფილმის მაგალითიდანაც ჩანს, ბრიტანელი რეჟისორი ქვეყანაში არსებულ პოლიტიკურ ვითარებასა და აქედან გამომწვეული მდგომარეობის კინემატოგრაფიული ხერხებით აღწერაზე უფრო იყო ორიენტირებული, რადგან, მისი მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოსახვის მთავარი ატრიბუტი, გამოსახვის ფორმა და იარაღი, რა თქმა უნდა, კინემატოგრაფია იყო.

მარიამ აბუნიანიძე
კინომცოდნეობის IV კურსი

პოსტმოდერნიზმი კინოში

პოსტმოდერნისტული ეპოქის ჩამოყალიბება სათავეს იღებს XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან, როდესაც ადგილი ჰქონდა მასობრივ სტუდენტურ გამოსვლებს და არამარტო სტუდენტურ გამოსვლებს. იქმნებოდა სხვადასხვა მოძრაობა, რომლებიც პროტესტს გამოხატავდნენ პოლიტიკური რეჟიმების მიმართ. მათ სურდათ არამარტო პოლიტიკა, არამედ მთლიანად ცხოვრების წესი შეეცვალათ. ამდენად, პოსტმოდერნიზმი დემოკრატიული მიმდინარეობა ხდება, რომელიც ყველასთვის ხელმისაწვდომია. არ იყო არც მასობრივი და არც ელიტური ხელოვნება, არამედ - ყველასთვის მისაღები...

პოსტმოდერნიზმი, როგორც ტერმინი, თავდაპირველად სტილური ცვლილებების აღსანიშნავად გამოიყენეს არქიტექტურაში, შემდეგ კი ხელოვნების სხვა დარგებშიც დამკვიდრდა და თანდათან განვითარდა ლიტერატურაში, კინოში, თეატრში, მუსიკაში

მოდაში და სხვ... პოსტმოდერნიზმმა უარყო მოდერნიზმი და დაიწყო ახლის შექმნა. ეს პროცესი წარმატებულად თუ წარუმატებლად ყველა სფეროში სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობდა.

პოსტმოდერნიზმი ისეთ მიმდინარეობად ითვლება, რომელსაც არ გააჩნია არანაირი საფუძველი, ამოსავალი წერტილი. იგი წარმოადგენს საზოგადოების განვითარების ახალ ეტაპს. მოდერნულობა თუ იცავდა წესრიგს და არსებობდა წესრიგის პირობებში, პოსტმოდერნიზმისთვის ეს ყველაფერი სრულიად უცნოა. იგი თვითნებაზეა მიშვებული. პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელი ნიშნებია: ტრადიციული ფორმების რღვევა, ორაზროვნება, დეკანონიზაცია, იერარქიის დამხობა, ირონია, გაურკვეველობა, კანონის უარყოფა, თამაშის ელემენტის გაძლიერება,

ფრაგმენტულობა, კარნავალიზაცია, კონსტრუქტივიზმი. მისთვის დამახასიათებელია გამოგონილისა და ნამდვილის, ილუზორულისა და რეალურის აღრევა. მისი პრინციპი არის ეგრეთ წოდებული ორმაგი კოდირება, ორი განსხვავებული, შეუსაბამო ენობრივი კოდის შერწყმა.

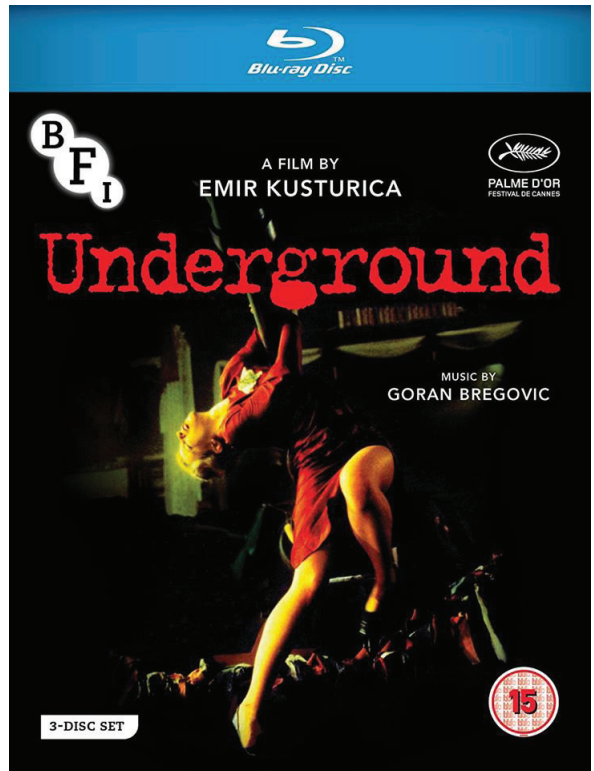
პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას ბევრი კრიტიკოსი ცხუვდა, რომლებიც ამტკიცებდნენ, რომ ის არ იყო ახალი მიმდინარეობა და აგრძელებდა მოდერნიზმს. მაგალითად, ნიუ ეიჯდცი წერდა – „ის, რაც დღეს ხდება, მოდერნია. ამაზე პოსტმოდერნის დასახელებაც მეტყველებს, რომელიც მოდერნის გვიანდელ ფაზაზე მიუთითებს“. გოტფრიდ ბემი აღნიშნავდა, რომ „შეიძლება იოლად გავიღებთ ფონს სიტყვა „პოსტმოდერნის“ გარეშეც, რადგან ის ახალი, რაც მის ფარგლებში იქმნება, არ სცდება მოდერნის შესაძლებლობებს“. პოსტმოდერნიზმს აკრიტიკებს უმბერტო ეკოც, რომელმაც თავად შექნა პოსტმოდერნიზმის ნიშნები ლიტერატურაში „ვარდის სახელით“. უმბერტო ეკოს აზრით, „პოსტმოდერნისტული ხედვის ნიშნები ყველა ეპოქას ახასიათებს სულიერი კრიზისის პერიოდში. სწორედ ამდროს ხდება ინდივიდუალური სუბიექტის გამწირება, რის შედეგადაც იკარგება ტრადიციის დამცავი პიროვნული სტილი“. თუ მოდერნიზმი თავის ესთეტიკის ცენტრში ავტორსა და შემოქმედებას ათავსებს, პოსტმოდერნიზმში ეს პირიქითაა... პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში ფრედერიკ ჰეიმსონს მიაჩნია, რომ „ავტორი მოკვდა“....

ამდენად, პოსტმოდერნიზმმა ყველაფერი მოიცვა. მოდერნიზმისგან განსხვავებით, არ სჭირდება ჩაღრმავება და ღრმა კვლევა, რადგან აქ ყველაფერი უფრო მარტივი და ყველასთვის გასაგებია. აერთიანებს ახალსა და ძველს. აქ არის ყველაფერი, რისი ათვისებაც შეიძლება, თუ ჰერ კიდევ ცდილობენ. მოდერნიზმისგან განსხვავებით, აქ აღარ არსებობს ხელოვნებისათვის მისაღები და მიუღებელი მასალა.

პოსტმოდერნიზმი, რა თქმა უნდა, განვითარდა კინოშიც. პოსტმოდერნისტული კინოც გამოეყო მოდერნისტულს თავისი მახასიათებლებით. პოსტმოდერნისტმა რეჟისორებმა კინო უფრო უანრობრივი გახადეს და ერთ სივრცეში მოუყარეს თავი ყველაფერს: კომედიას, საშინელებას, თრილერს, დრამას... მოდერნიზმისგან განსხვავებით, აქ აღარ არიან გამორჩეულად ბოროტი და კეთილი გმირები. პოსტმოდერნისტული კინოსთვის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი ირონიაა, რომელიც გულისხმობს ცინიკურად დამცინაობას.

პოსტმოდერნიზმზე საუბრისას რთულია გვერდი აუარო სერბ რეჟისორს, ემირ კუსტურიცას. მის ფილმებში რთულია გაარკვიო, სურათი დრამაა, ისტორიულია, თუ უბრალოდ

კომედიაა, რომელიც, იმავდროულად, სავსეა ირონიით. კუსტურიცას ბოლო პერიოდის ფილმები მწვავე კრიტიკის მსხვერპლი გახდნენ, მათ შორის საქართველოშიც. თუმცა, ალბათ, როგორც ხშირ შემთხვევაში ხდება რეჟისორებთან, მასაც შემოქმედებითი კრიზისი დაეწყო. ამ ყველაფრის მიუხედავად, მე გვერდს ვუვლი მის პოლიტიკურ შეხედულებებს... და აღვნიშნავ, რომ მე მომწონს მისი აღრეული პერიოდის ფილმები, იქნება ეს „მიწისქვეშეთი“, „ცხოვრება, როგორც სასწაული“ თუ – „არიზონას ოცნება“.



„მიწისქვეშეთი“, რომელიც სამ ნაწილად იყოფა: (იუგოსლავია სამ სხვადასხვა წელს – 1941 (ომი); 1961 (ცივი ომი); 1992 (ომი)), ორი მეგობრის – მარკოსა და ბლეკის ამბავს მოგვითხრობს, რომლებიც კომუნისტური პარტიის წევრები არიან და ვაჭრობენ იარაღით... ფილმის პირველი ნაწილი მეორე მსოფლიო ომის შესახებ, მეორე – ტიტოსა და მარკოს ცხოვრებაზე, ხოლო მესამე, უკვე სამოქალაქო ომსა და იუგოსლავიის დაშლაზე გვიყვება. ფილმში ასევე ერთ-ერთ მთავარ ფიგურად გვევლინება ქალი პერსონაჟი, მსახიობი ნატალია, რომელიც უყვარდებათ... ფილმის დაწყებისთანავე იბომბება ქალაქი, რის გამოც ისინი თავს აფარებენ მიწისქვეშეთს და სწორედ აქედან იწყება არეულობა... ფილმი სავსეა მეტაფორებითა და სიმბოლოებით. მიუხედავად

„ქართული თეატრალური ენციკლოპედია“

გაგრძელება. იხ. წინა ნომრებში (№5, 31.V., №6, 30.VI., №8, 31.X., №9, 30.IX. 2017)

აბრამიშვილი არსენ გიორგის ძე (20. VI. 1933, თიანეთის რ-ნის სოფ. თიანეთი – 22. III. 2005, თბილისი) – მსახიობი.

დაამთავრა სსთი სამს. ფ-ტი (1958), 1959-დან ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. სახელმწ. თ-რის მსახიობი.

როლები: რკინიგზის უფროსი, 1959 („ამბავი ჯორჯიაშვილისა“, რეჟ. თ. ალექსიშვილი; ადამიანი („თხუნელა“, 1960), თ. მამფორიას „ქუთათურები“, 1960), (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, 1961), სამივე რეჟ. თ. მესხი.

გადაღებულია ქართ. მხატ. ფილმებში: „ზვიგენის კბილი“ (რეჟ. შ. გედევანიშვილი, 1959), „პაპა გიგია“ (რეჟ. ზ. გუდავაძე, 1960), „განძი“ (რეჟ. რ. ჩხეიძე), „ალავერდობა“ (რეჟ. გ. შენგელაია, 1962), „ტარიელ გოლუა“ (რეჟ. ლ. ხოტივაძე, 1968), „წინაპართა მიწა“ (რეჟ-ები: გ. ლორთქიფანიძე, გ. ჭოხონელიძე, 1979), „ჟამი მოქცევისა“ (რეჟ. ნ. ოშიაძე, 1982), „ნუცას სკოლა“ (რეჟ. მ. კოკონაშვილი, 2000) და სხვ. ნაყოფიერად მუშაობდა უცხოური ფილმების დუბლირებაში, გაახმოვანა 300-მდე როლი.

სხვადასხვა წლებში ა. მუშაობდა საქართველოს რადიოს დიქტორად, მშობლიური – თეატრალური ინსტიტუტის სამეურნეო დარგის ხელმძღვანელად და ა.შ.



ლიტ.: ქართული კინო – ენც. ლექსიკონი, თბ., 2011
ბ. დ.

* * *

ალტმანი (Альтман Т. Л.) იოვან ლევის ძე (I. V. 1900 – 26. II. 1955) რუსი ლიტერატურათმცოდნე, თ-რის კრიტიკოსი.

დაამთავრა მოსკოვის უნ-ტი (1926), წითელი პროფესურის ინ-ტი (1932). მისი რედაქტორობით გამოდიოდა გ. „სოვეტსკოე ისკუსსტვო“ (1936–38) და ჟ. „ტეატრ“ (1937–41). წერდა დრამის თეორიის, ლიტ-რისა და თეატრის საკითხებზე. ინტერესს იჩენდა ქართული, აზერბაიჯანული და სომხური თეატრებისადმი. ავტორია პირველი მონოგრაფიისა ა. ხორავაზე და სხვ.

თხზ.: ნიჭიერი თეატრი (ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თ-რზე), გ. „ინდუსტრიული ქუთაისი“, 29. XII. 1945; მონოგრაფია – „Акакий Алексеевич Хорава“, М. - Л., изд. ст., М., 1957.

ლიტ.: „ТЭ“, т. I, 1961; ანთაძე დ., წლები ახლო წარსულისა, თბ., 1966; „ქსე“, ტ. I, 1975.

დ. მ.

* * *

„ასი წლის უმედეგ“ – ვ. კოროსტილიოვის ამ პიესის¹ საფუძველზე 1967 დაარსებული რუსთავის სახელმწ. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა გ. ლორთქიფანიძემ საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლი შექმნა. პირველსავე სეზონზე დადგმული სამი სპექტაკლით (როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“, გორკის „ფსკერზე“ და „ასი წლის უმედეგ“) ნათლად გამოიკვეთა თეატრის მხატვრულ-ესთეტიკური ტენდენცია, მისი აქტიური, მოქალაქეობრივი პოზიცია.

სპექტაკლში მხატვრულად გამოხატა დაპირისპირება რუსეთის იმპერატორსა და დეკაბრისტებს შორის. კონფლიქტი იყო უმძაფრესი, დაძაბულობა – ტრაგიკულ სიმაღლემდე ასული. ანტაგონისტურ მხარეებს თავიანთი პიროვნული და ისტორიული სიმართლე გააჩნდათ და არცერთი მხარე აპირებდა იდეური პოზიციიდან უკან დახევას.

მთ. გმირი, იმპერატორი ნიკოლოზ I ო. მელვინეთუხუცესის შესრულებით, აღსავსეიყო დიდი შინაგან ძალითა და ღირსებით, გონიერებითა და თავისებური მომხიბვლელობითაც კი, რაც, კომუნისტური



ოთარ მეღვინეთუხუცესი - ნიკოლოზ I

იდეოლოგიის სრული გაბატონების პირობებში, დიდი შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი გაბედულება იყო. მაგრამ, ამავე დროს, იმპერატორი წარმოჩნდა როგორც სასტიკი და დაუნდობელი, რაც მას ანიჭებდა დიდ შინაგან ძალას იმისათვის, რომ გაემართლებინა დეკაბრისტების (რ-თა მიმართ თანაგრძნობასა და სიმპათიებსაც კი გამოხატავდა) სიკვდილით დასჯა პეტერბურგის სენატის მოედანზე. ეს შინაგანი გაორება, ხანმოკლე კრიზისი, შთამბეჭდავი პლასტიკურობით გამოხატა მსახიობმა. გმირის სწორედ ამგვარი გაორების ჩვენებით ცხადი

¹ პიესის სრული სახელწოდებაა – „Через сто лет в берёзовой роще“ (რედ.).

ხდებოდა, რომ ამ სატრაპი მეფის სულში ადამიანური გრძობები მთლად არ გაქრალა. ეს გახდა მიზეზი იმისა, რომ რეჟისორს უმძიმესი პოლიტიკური ბრალდებების მოგერიება მოუხდა სპექტაკლის გადასარჩენად. დადგმაში გამოიკვეთა გ. ლორთქიფანიძის რეჟისურის ახალი თვისებები, რის წყალობითაც გამოვლინდა რეჟისორი-მოქალაქე და რეჟისორი-შემოქმედი.

შესანიშნავი იყო სპექტაკლში მონაწილე ახალგაზრდა მსახიობთა ანსამბლი. ორი ანტიპოდის – დესპოტიზმისა და თავისუფლების იდეის შეურიგებელი დაპირისპირება: ერთი მხრივ, დეკაბრისტი გორინი (ი. უჩანეიშვილი), მეორე მხრივ, ნიკოლოზ I. სპექტაკლის იდეური არსის გამოხატვას ემსახურებოდა დეკაბრისტთაგან ყველაზე ახალგაზრდა ოლენსკისთან (მ. გორგილაძე) იმპერატორის დაპირისპირება, რ-იც სულ სხვა ტონალობაში მიდიოდა. პოეტური სულით ანთებულ მეოცნებე ჭაბუკს ნიკოლოზ I დიდი თანაგმობითა და გულისხმიერებით ესაუბრებოდა, მის სახეს „კეთილი მწყემსის“ ნათელი ეფინებოდა. ამ ეპიზოდში მსახიობმა თვალნათლივ გვიჩვენა იმპერატორის თვალთმაქცობისა და ფარისევლობის დახვეწილი ხელოვნება.

სცენის შავ ფონზე მოქმედებისათვის მხოლოდ აუცილებელი კონტურები ასკეტურ გარემოს ქმნიდა. სივრცე განთავისუფლებული იყო ყველაფრისაგან, რაც აზრის განვითარებას შეუშლიდა ხელს (მხატ. მ. მაღაზონია).

სპექტაკლის შინაგანი პათოსი არსად გადადიოდა გარეგნული თეატრალური პათეტიკის პლანში. რამდენიმე ეპიზოდი უძლიერეს შთაბეჭდილებას ახდენდა: დეკაბრისტების სიკვდილით დასჯის შემდეგ მარტოდ დარჩენილი ნიკოლოზ I-ის სულიერი კატასტროფის ისტერიამდე მისული დრამის მაუწყებელი ჰალუცინაციები... დეკაბრისტთა საიდუმლო შეკრებაზე შეთქმულთა შეფიცვის ამაღლევებელი სურათები მონასტრის ცივ, ჩაბნელებულ გარემოში შავად მოსილი მონაზვნების ტრაგიკული ცეკვა-რიტუალი მოფარფატე სანთლებით ხელში, როდესაც მსახიობ ზ. ლებანიძის დედაბერი ჩურჩულით ლოცულობდა მ. მუსორგსკის მუსიკის („ღამე შიშველ მთაზე“) ფონზე.

ლიტ: ერისთავი ბ., „ასი წლის შემდეგ“, გ. „სოციალისტური რუსთავი“, 22.XII.1967; ხუხაშვილი ვ., თეატრის პოეტები..., გ. „ლოს“, 19.V.1978; ბარამიძე გ., გიგა ლორთქიფანიძე, თბ., 1979; ნინიკაშვილი კ., ვივა ლორთქიფანიძე (კრებ.), თბ., 1988, 2010; ქართველი მ. ვილი ვ., რუსთავის თეატრი: „ბერეჟერაკიდან“ „ლაშქარულამდე“, წიგნში „ინტელექტუალებისა და რომანტიკის ზღვარზე“, თბ., 2006.

6. ბ.



აზაქიძე იუნონა ალექსანდრეს ას. (26.II.1938, სიღნაღი – 19. V. 2017, თბილისი) – მუსიკათმცოდნე. 1967 დაამთავრა თსკ ფოლკლორის განხრით (პროფ. გრ. ჩხიკვაძის კლ.) და პედაგოგად დაიწყო მუშაობა თბილ. № 46 საშუალო სკოლის არსებულ სამუსიკო სკოლაში (1957–67), შემდეგ იყო მხატვრული თვითშემოქმედების რესპუბლიკური

სამუსიკო სკოლაში (1957–67), შემდეგ იყო მხატვრული

სახლის უფ. მეთოდისტი (1978–2005), გამომცემლობა „ხელოვნების“ რედაქტორი, პარალელურად ლექციებს კითხულობდა სსთი, შემდგომ უნივერსიტეტში. 1964-დან მისი სტატიები და რეცენზიები სისტემატურად იბეჭდებოდა პრესაში, 80-იან წლებში კი ერთ-ერთმა პირველმა მიუძღვნა მონოგრაფია ცნობილ საოპერო მომღერალს – ნოდარ ანდლულაძეს.

ა. ერთობ მკაცრი და უკომპრომისო კრიტიკოსის რეპუტაციით სარგებლობდა, მისთვის მთავარი იყო პროფესიონალიზმი და, აქედან გამომდინარე, მსჯელობდა ხოლმე კატეგორიულად, თუმცა გულწრფელად და დასაბუთებულად, თითქოს საკამათოდ იწვევდა ოპონენტებს. თავის პოზიციას იმთავითვე ამჟღავნებდა, სტატიის სათაურშივე, რაც უსათოდ იწვევს მკითხველის დაინტერესებას („როდემდე უნდა ფატრონ ყასაბივით „ქეთო და კოტე“, გ. „ყველა სიახლე“, 15.II.2012; „ოპერის თეატრში ხანძარია, უფრო დიდი ხანძარი, ვიდრე ოდესმე ყოფილა“, გ. „ასავალ-დასავალი“, 20.I.2014 და ა.შ.), მაგრამ არც მოფერება ავიწყდებოდა ჭეშმარიტი ოსტატებისა, როგორც იყვნენ საოპერო მომღერალი რ. კაკაბაძე („ეროვნული სულის მომღერალი“ ჟ. „თ. და ცხ.“, 2003, №4) თუ კომპოზიტორი ფ. დლონტი („80 წლის მავსტროს ქართული ტრიუმფი“, ჟ. „სიტიკვა“ 2005, №6) და სხვა. განსაკუთრებით ხაზგასასმელია მისი ყურადღება სტუდენტური სპექტაკლებისა („მონატრება“, ჟ. „თ. და ცხ.“, 2003, №1) და თეატრალურ-მუსიკალური ცხოვრების ყოველდღიურობისადმი.

ლიტ. „ნოდარ ანდლულაძე“ (ქართ. და რუს. ენებზე), თბ., 1987; სულის ამაღლება (პ. ბურჭულაძე), გ. „თბილისი“, 15. III. 1990; მარად პარნასის მუფე (მომღერალ მ. თიბაძე), 26. VI. 1999; „სრ“ რეჟიმი, ცენტურა, ხელოვანი (რეჟ. გ. ჟორდანიანი), ჟ. „თ. და ცხ.“, 2015, №4; პარნასის მუფე და სიკეთის რაინდი“ (ლ. ათახელზე), იქვე, 2016, №1 და სხვ.

ბ. დ.



აფსაზაშვა ლილი მიხეილის ას. (10. V. 1914, სოფ. ნივეზიანი, ლანჩხუთის რ-ნი – 7. III. 1977, ბათუმი) – მსახიობი. აჭარის არ დამს. არტ. (1945), საქ. დამს. არტ. (1960). 1937 დაამთავრა რუსთაველის თ-რის დრამ. სტუდია და მუშაობა დაიწყო ბათუმის თ-რში, სადაც განასახიერა: ლეანდრა (გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“), გულნაზი (მთვარაძის „თევრათ“), ნენო (შანშიაშვილის „არსენა“), გაიანე (სუქბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი“), ივდითი (გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“), ანა ბატონიშვილი (გოთუას „მეფე ერეკლე“), ლუიზა (შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“), მზევინარი (ვაჟა-ფშაველას „მოკეთილი“), რაშელი (გორკის „ვასა ჟელეზნოვა“), ქსენია (ლავრენიოვის „რდევკა“), მარია ანტონოვნა (გოგოლის „რევიზორი“), ასია (ჰაჯიბეკოვის „არშინ მალ ალან“) და სხვ.

ლიტ: გ. „საბ. აჭ.“, 11.III.1977. ჟ. „თბ.“, 1977, №2 (ნეკროლოგი), „ს01“, თბ., 2004, გვ. 43.

5 გვ.

იმისა, რომ მოქმედება ომის ფონზე ვითარდება, ფილმი დატვირთულია მხიარული მუსიკითა და იუმორისტული პასაჟებით. კუსტურიცამ გვაჩვენა ქვეყნის ტრადიციები, კულტურა. ადამიანები, რომლებსაც, ომის მიუხედავად, იმედიანი განწყობა აქვთ შენარჩუნებული – ცეკვავენ, მღერავენ, სვამენ.

ფილმი პოლიტიკურია. რეჟისორმა ირონიით დახატა იუგოსლავიის რესპუბლიკის ცხოვრება. გვაჩვენა ადამიანები, რომელთა სურვილებსა და მიზნებსაც შეეწირნენ დანარჩენი პირები. თუმცა, სურათს აქვს შესანიშნავი დასასრული: მარკოს კლავს თავისივე ძმა, რომელიც მუდმივად თავის მოკვლას ცდილობდა. კვდება ნატალია და მათი მეგობარი „შავიც“, რომელიც შვილის ძებნას ეწირება. საბოლოოდ, ყველა ერთ კუნძულზე აღმოჩნდებიან, მიწაზე, სადაც ადამიანები ისევ ისე მხიარულობენ – სვამენ, ცეკვავენ და მღერავენ, თითქოს არც არაფერი მომხდარა. აქ ნატალიას ხეივანი ძმაც კი ჯანმრთელია. ეს ცალკე მყოფი კუნძული, ალბათ, სერბეთის მეტოფარაა, რომელიც იუგოსლავიას გამოეყო და რომელიც კუსტურიცამ მშვიდობიანი და ოპტიმისტური განწყობით გვიჩვენა.



ემირ კუსტურიცა ფილმებს, ძირითადად, სწორედ, ამ მიმართულებით იღებს. მისი ფილმები პოლიტიკურია, თუმცა ამას აჩვენებს იუმორითა და ირონიით. მაგალითად, **„ცხოვრება, როგორც სასწაული“**, რომლის მოქმედებაც მეორე მსოფლიო ომის ფონზე ვითარდება. ამის მიუხედავად, რეჟისორი მაინც არ უკარგავს ფილმის გმირებს ოპტიმიზმს. მაგ., გვიყვება ადამიანზე, რომელიც ცოლმა ომის დროს მიატოვა, ხოლო შვილი ამ ომში დაკარგა და ამ ყველაფრის მიუხედავად, მაინც იბრძვის სიცოცხლისთვის. კუსტურიცამ რომანტიკული და ცოტა დრამატული ურთიერთობა დაგვიხატა,

სადაც ჩვეულებრივად, ტრადიციული მუსიკისა და პეიზაჟების ფონზე გვიყვება გმირის ახალი სიყვარულის დაბადებაზე.

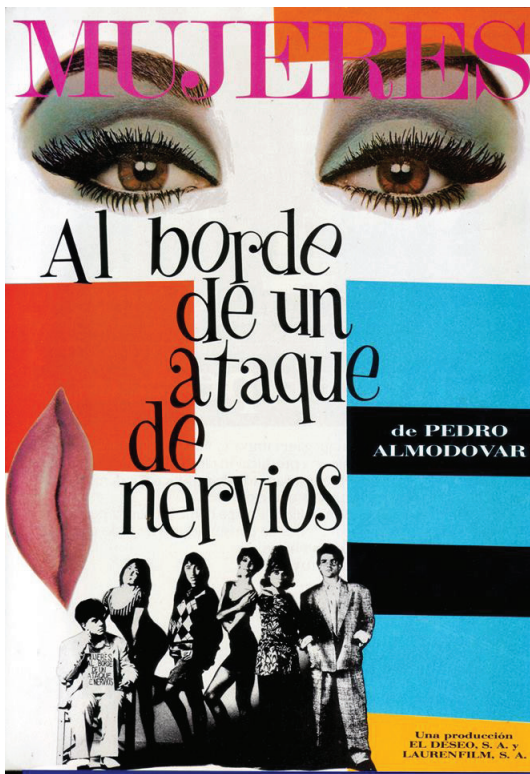
როგორც ჩანს, ტრაგიკული ისტორიების შავი იუმორით გადმოცემა მხოლოდ კუსტურიცას არ ახასიათებს. ასეთი კინო, ფაქტობრივად, ბალკანეთის კინემატოგრაფიის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი ფაქტორია. ამის შესანიშნავი მაგალითია სლობოდან სიჯანის „ვინ მღერის იქ?“, რომელმაც ჯერ კიდევ 1981 წელს მოიპოვა ჯილდო ვენეციის კინოფესტივალზე. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში მოქმედება, მეორე მსოფლიო ომის ფონზე, სერბეთში ვითარდება, სურათი საკმაოდ ოპტიმისტურია.

ბალკანური ქვეყნებისათვის XXI საუკუნეშიც აქტუალურია პოლიტიკური ფარსის სტილში გადაღებული კინოსურათები. გავიხსენოთ მაგალითად, გლადიმერ ბლაჟევსკის „პანკი არ მომკვდარა“. ფილმი გვიამბობს იუგოსლავიის კონფლიქტზე, რომელიც სავსეა ირონიით. აღსანიშნავია აგრეთვე სრჯან დრაგოვიჩის ფილმი „აღლუმი“ (The Parade), სადაც დრამა ასევე შავი იუმორითაა გადმოცემული. თუმცა, ამ შემთხვევაში, სურათი არ არის ომის თემატიკაზე გადაღებული.

ჩემთვის ერთ-ერთი საინტერესო რეჟისორი, რომელიც ფილმებს სწორედ პოსტ-მოდერნისტული ესთეტიკით იღებს, არის **პედრო ალმადოვარი** – მხიარული, აღმაშფოთებელი, სასაცილო და თანაც სევდიანი. სწორედ ამგვარად შეიძლება დავახასიათო მისი ერთ-ერთი სურათი **„ქალები ნერვული აშლილობის ზღვარზე“**. ფილმის გმირები ხშირად ხვდებიან აბსურდულ სიტუაციებში, არიან გაურკვეველობასა და პანიკაში. გამუდმებით ვადევნებთ თვალს მათ ისტერიულ ექვიანობას. ფილმში მოქმედება ვითარდება პეპას გარშემო, რომელიც ტელევიზიის მსახიობია. ამ როლს კარმენ მაურა თამაშობს და ის ერთ-ერთი საუკეთესო ალმადოვარის ფილმებში.

პედრო ალმადოვარმა ისეთი პერსონაჟები შექმნა, რომლებიც, მიუხედავად თავიანთი ტრაგიკული და უბედური ცხოვრებისა, მაყურებლის გაღივებას მაინც ახერხებენ. პერსონაჟების ხასიათებს კი არაჩვეულებრივად ერწყმის ფილმში გამოყენებული „სიჭრელე“, რომელიც ოპერატორ ხოსე ლუის ალკაინის კამერამ ზედმიწევნით ასახა: ფერადი ინტერიერი – გადატვირთული ყვავილებითა და ფრინველებით, ფერადი კედლები, ფერადი კოსტიუმები და სახასიათო პერსონაჟთა დაუვიწყარი პორტრეტები. რეჟისორმა აჩვენა ქალებისა და კაცების ურთიერთობები, მათი ყოველდღიური ყოფა, ცინიზმით დაგვიანა მათ შორის არსებული პრობლემები. ჩემი აზრით, ეს ფილმი ნამდვილად არის შედეგრი, სადაც

9 გვ.



საუკეთესოა სცენარიც, კამერაც, მუსიკაც, მსახიობებიც და რეჟისორიც.

კაცებისა და ქალების ურთიერთობასა და მათ პრობლემებზეა ასევე პედრო ალმოდოვარის 1995 წელს გადაღებული ფილმი „ჩემი საიდუმლოს ყვავილი“. სურათი ორი ექიმისა და ქალის საუბრით იწყება. ისინი გარდაცვლილი ქალის შვილზე და მისი ორგანოების გამოყენებაზე ლაპარაკობენ. თავდაპირველად, გიჩნდება განცდა, რომ ეს ეპიზოდი ფილმში რეალურად ხდება. თუმცა, თანდათან ხვდები, რომ რეჟისორი ფილმის გადაღების პროცესს აღწერს. მთლიანობაში კი ალმოდოვარი ამ სურათის შინაარსით კვლავ ქალების, მათი ქმრებისა, თუ მათი საყვარლების ირგვლივ ტრიალებს. მაგ., ფილმში ვხვდებით მწერალ ლეოს, რომელსაც თავის ქმართან აქვს პრობლემები და ამას ძლიერ განიცდის, არ ამხელს თავის ნამდვილ ვინაობას და ამანდა გრისის სახელით მოქმედებს. ამანდა გრისი, კი აღმოჩნდება ალმოდოვარის შედარებით გვიანდელი ფილმის – „დაბრუნების“ „სცენარისტი“, სადაც აღწერს, თუ როგორ კლავს შვილი მამას და დედა კი მის გვამს მეზობლის რესტორნის მაცივარში მალავს. ფაქტობრივად, ფილმში საუბარია ალმოდოვარის შემდგომი ორი ფილმის სცენარზე – „დაბრუნება“ და „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“ (გავიხსენოთ საუბარი შვილის სიკვდილსა და ორგანოების გადანერგვაზე სხვა პაციენტებისათვის). „ჩემი საიდუმლოს ყვავილი“, როგორც ალმოდოვარის ადრეული ფილმებისთვისაა დამახასიათებელი, სავსეა ირონიითა და კომიკური დიალოგებით. მაგალითად, ლეოს სიტყვებმა – „უფალო

შენი არ მგერა, მაგრამ დამენმარე“ – საკმაოდ გამახალისა. ლეო, ის სასოწარკვეთილი პერსონაჟია, რომელიც თავის მოკვლასაც კი ცდილობს და დედასთან და დასთან ერთად, მშობლიურ სოფელში მიემგზავრება. სოფელი და იქ დაბრუნება, ვფიქრობ, რომ ერთ-ერთი დამახასიათებელი ფაქტორია ალმოდოვარის უფრო ადრეული ფილმებისათვის. მაგალითად გავიხსენოთ 1984 წელს გადაღებული – „რით დავიმსახურე ეს?“.

უნდა აღვნიშნო, რომ ადრეული ფილმებისგან განსხვავებით, ალმოდოვარის ახალ ნამუშევრებში ნაკლებად იგრძნობა კომიკურობა, რაც, ჩემი აზრით, მის ფილმებს ყველაზე მეტად უხდებოდა და გამორჩეულს ხდიდა. თუმცა, ირონიას ვხვდებით ფილმში „ნულიეტა“. სურათი, რომელიც სრულიად დაცლილია იუმორისგან, ისევ სიყვარულსა და ღალატზე გვესაუბრება და ღალატი აქ, უკვე აღარაა „სასაცილო“... ის სიკვდილის მიზეზად იქცევა, რაც დედა-შვილის დებარესიას იწვევს. აქაც მთელი ცხოვრების ტვირთი აწვება ქალს, რომელსაც მამის სიკვდილში ადანაშაულებს საკუთარი შვილი. ამ ფილმში არანაირი მსგავსება არ არის ალმოდოვარის ადრეულ ფილმებთან, თუ არ ჩავთვლით ქალს, როგორც მოქმედებისა და სიუჟეტის მთავარ ღერძს.



ციცილო ლოპჯანიძე
კინომცოდნეობის IV კურსი



სოფის

დიდი გუგები

უსასრულობის ბედმა მაწვალა,
გულით ტკივილსაც ველარ ვიტანდი.
ცხოვრებამ სუნთქვაც არ დამაცალა,
თორემ რას აღარ გადავიტანდი.

ვხედავდი ფერთა არეულობას,
ვუსმენდი მოცარტს გაგიჟებული,
კვლავ მაბრალელებდნენ მთვარეულობას,
გზათა წინაშე, დაკნინებული.

მე მასწავლიდა ბრძენი პლატონი,
არეულობას მაძლევდა მიწა,
დამვიწყებოდა უკვე ხმა, ტონი,
სიყვარულს მთხოვდა კვლავ დედამიწა.

გავრბოდი და გზა იყო უკიდო,
შორს ჩანდა, მაგრამ მაინც ვხედავდი,
სიგარეტს რომ არ გადავუკიდო,
აგონიაში რას არ ვბედავდი.

სიმართლე მინდა, ვინმემ დახატეთ,
ნუთუ არავის გინდათ ნათელი,
და სერობაშიც რამე ჩახატეთ,
არ შეარხიოთ წმინდა სანთელი!

შველას არ ვითხოვ, არ მინდა, არა,
არც რამე მინდა თქვენგან ავილო,
არც მეცხვარე ვარ, აღარ მყავს ფარა,
მინდა სიმშვიდე თან რომ წავილო.

მე ვხედავ, ვიცი, მჭერა და რწმენით,
ამ გზას როდესმე გაივლის ერი,
სიმართლეს ვამბობ ამ გრძელი ენით,
რუტინისშია ეს ყველაფერი.

ნუ გეშინიათ, მხოლოდ წამია,
მხოლოდ წუთებში ხედავ სიმართლეს,
ლაწვზე დავარდნილ ცრემლთა ნამია,
ის მოლოდინი თავს რომ იმართლებს.

შემოდგომისას ფოთლებში მნახავ,
და ცივ ზამთარში მე დავბრუნდები,
ჩემს სიყვარულსაც როცა დამარხავ,
მე სწორედ მაშინ დავბრუნდები.

არ შეგეშინდეს, მხოლოდ წამებში
მინდა გახსოვდეს მზე დილიანი,
მე არ მჭირდება ცრემლი თვალებში,
ასე ისურვებს მოდილიანი.

ვხედავდი ფერთა არეულობას,
ვუსმენდი მოცარტს გაგიჟებული.
კვლავ მაბრალელებდნენ მთვარეულობას,
მივცურავ ზღვაში დამშვიდებული.

მე ვერ ვინანებ

მე ვერ ვინანებ ასი წლის შემდეგ,
და ველარც წარსულს დავუწყებ დევნას.
მომავალი კი აწმყოში მოჩანს,
ემორჩილება ამ უკვდავებას.

შენ მიერ აღრე მოცემულ ძალას,
და დაჟანგებულ ანბანთა ენას,
რითმების დიდი კორიანტელი
დაემორჩილა ჩემს ბედისწერას.

თუ ისტორიას დარჩება მარად,
ჩვენი შეხვედრის უსიტყვო ხმები,
მაშინ არაფერს აღარ მოვიტხოვ,
და ამ სიტყვებთან ერთად მოვკვდები.

ამ გაფრენილი ცხოვრების წესით,
მოდი, წავიდეთ, ავიღოთ გზები,
და სიყვარულის უსიტყვო წამებს
კვლავ დასჭირდება უზომო ფრთები.

საბოლოოდ კი შევწყვიტავ წერას,
არ გადავიღლი ფიქრებით თავს,
სიკვდილის ბოლოს ავიხდენ, მჭერა,
და გადმოვცურავ, იცოდე, ზღვას.

სამოთხის კართან

ღმერთო მაღალო, მითხარი რამე,
გამომაფხიზლე, მაჩვენე გზები,
ამ წუთისოფელს მე ველარ ვიტან!
და ჩემს ლექსებთან ერთად მოვკვდები.

მე ველარ ვხედავ ცხოვრების ფერებს,
და ველარც სუნი მაცებს მთების.
სამოთხის კართან მუხლებზე ვდგავარ,
ჯოჯოხეთიდან ხმა მესმის მკვდრების!

ვერსად ვერ ვხედავ, დაგეძებ ყველგან,
ყურში ჩამესმის ხმები ნოტების,
გულში ტრიალებს ათასი გრძნობა
და შიში მიბყრობს ჩემი ცოდვების!

უცბათ გაჩერდა, გაიღო კარი,
და სურნელება ვიგრძენი ძველი,
ჩემკენ მოფრინდნენ ანგელოზები,
გამომიწოდეს ნათელი ხელი.

და მივდიოდი სამოთხის ბაღში,
ხელში მეჭირა ჩემი კრებული,
და აქეთ იქით ვიყურებოდი
გაოგნებული, განცვიფრებული.

ხელი გამიშვეს, დამტოვეს მარტო,
გული კი ველარ უძლებდა ბზარებს,
მაგრამ არ ჩანდა არსად ნაპირი
და დაბნეული ვეძებდი კარებს.

ჩემ წინ გამოჩნდა ნათელი სხივი,
ეს ღმერთი იყო, მაღალი ღმერთი!
შეშინებულმა დავადე პირი,
და ირგვლივ მხოლოდ ვიყავი ერთი.

ღმერთმა შეცრად მომკიდა ხელი,
და მიმიყვანა ცხოვრების გზასთან,
სადაც ეწერა ცოდვები ჩემი..
ოოოო ბავშვივით ვიყავი მასთან!

ვერ ვუყურებდი თვალებში, ვერა,
და ტანში ვგრძნობდი უღევ სინანულს,
მუნღმოდრეკილი ვიდექი ღმერთთან,
მისგან ვითხოვდი მხოლოდ სიბრალულს!

უცბად კი ჩაქრა ნათელი ყველგან,
კვლავ სუნი მეცა დიადი მთების,
წუთისოფელში კვნესა ისმოდა
მოსიარულე ცოცხალი მკვდრების.

ეგო

ფიქრების ქარმა გადაიარა,
მოგონებებმა გააღეს კარი,
ემოციებმა დაწერეს სტროფი
და სიყვარულმა შეიგრძნო ბზარი.

ამაოებამ დაიწყო ლოცვა
და სიმარტოვემ დახუჭა თვალი,
ბედნიერებამ დაკარგა გზები,
ტკვილმა ისევ დატოვა კვალი!

სინანულმა კი აანთო გული,
სირცხვილმა ისევ გაფანტა რწმენა
და ერთგულება გაფრინდა სადღაც,
დაიმორჩილა ბარაბას ენა.

შიშმა კი ისევ იჩინა თავი,
სიძულვილს ისევ მიეცა გზები,
მცნებებმა ისევ მიიღეს ცოდვა,
ისევ დაიწვა მღუმარე ბზები.

ფიქრების ქარმა გადაიარა,
და სიარულში დატოვა კვალი,
ამაოებამ დაიწყო ლოცვა
და სიმარტოვემ დახუჭა თვალი.

ახალგაზრდა ქალბატონი

ახალგაზრდა ქალბატონი
მიყურებდა მალულად,
რომ შევხედე, მგონი შერცხვა
გამიღიმა ფარულად.

მეორე დღეს ისევ ვნახე
ფანჯარასთან ჯდებოდა,
უყურებდა სხვა მამაკაცს,
ისევ ეღიმებოდა.

მესამე დღეს ვუყურებდი,
გავუცინე შორიდან,
მაგრამ აღარ გამიღიმა,
აირჩია ორიდან.

რომ გავიდა სამი წელი,
ისევ შემხვდა ქალბატონი,
მომესალმა ძალზედ ცივად,
შეეცვალა ხმა და ტონი.

მეორე დღეს ისევ ვნახე,
ბავშვს აცმევდა ეული,
მივედი და დავხმარე,
თმა ჰქონდა დახვეული.

მესამე დღეს ველარ ვნახე,
ფანჯარასთან ვთბებოდი,
ვისხენებდი პირველ ღიმილს,
ოდესღაც რომ ვხვდებოდი.

ასე იქცა ოცი წელი,
გაიპარა ფარულად,
ახალგაზრდა ქალბატონი,
მიყურებდა მალულად.

ბაჩო საღმნიშვილი
თეატრმცოდნეობის სტუდენტი



ახმეტელი მანანა შალვას ას. (7. IV. 1937, თბილისი) – მუსიკათმცოდნე-ისტორიკოსი. ხელ. დამს. მოღვ. (1977), „ღირსების ორდენის“ მფლობელი (1997), საქ. სახელმწ. პრემიის ლაურეატი (2009), ქ. სიღნაღის საპატიო მოქალაქე (2017), ს. ახმეტელის შვილიშვილი.

1956 დაამთავრა „ნიჭიერთა ათწლელი“ (ფ-ნო), 1962 – თსკ მუსიკისმცოდნეობის ფ-ტი, მუს. ისტორიის სპეციალობით (პ. ხუჭუას კლ.), 1962-65 იყო თბ. I მუს. სასწ. პედ. (მუს. ლიტ.), 1965-2002 – ჟ. „სს“ მუსიკისა და ქორეოგრაფიის განვ. გამგე, პარალელურად: 1966-დან საქ. ტელევიზიისა და მუს.-თეატ. გადაცემების რედაქციის ავტორი და წამყვანი; საქ. კომპოზ. კავშირის წევრი 1965-წლიდან დღემდე, 1984-91 – საქ. კომპოზ. კავშირის გამგეობის მდივანი; სოს გამგეობის წევრი (1975-1995); 1988 – 2001 – თსკ პედ. (კრიტიკა), 2000-დან დღემდე საქ. მუს. საზ-ბის თავ-რე.

ა. არის დამარსებული და სამხ. ხელმ-ლი: ს. ცინცაძის სახელობის კამერული ანსამბლების კონკურსის (2000-2003) და თბილისის კამერული მუსიკის ფესტივალისა (2006), საქართველოსა სამუსიკო სკოლების რეგიონალური კონკურსის (2014); გამომცემელი და პროდიუსერი უნიკალური ჩანაწერების კომპაქტ-დისკებისა: „დავით გამრეკელი“ (2005), „მერი ნაკაშიძე“ (2006), „მედია ამირანაშვილი“ (2008), „XX საუკუნის ქართველი ტენორები“ (2012), ვ. დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“ (2017) და სხვ.

თხზ. „აბესალომ და ეთერი“ კიევის საოპერო სცენაზე“ (ჟ. „სს“, 1973, №6), დიალოგი ვოვი ალექსიძესთან (იქვე, 1973, №11); ვერდის „ოტელო“ თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე“ (იქვე, 1980, №4); „მოძღვრის უკვდავება – ვანო სარაჯიშვილი (იქვე, 1980, №12); „იმპროვიზაციები შუშანიკის მარტვილობის თემაზე (იქვე, 1984, №8); წიგნი: „ცხოვრება ხელოვნებაში“, თბ. 2008 (თემატიკა: ს. ახმეტელი, ვ. ჭაბუკიანი, რ. სტურუა, რ. ვაბრიაძე, პ. ბურჭულაძე, ბ. მაისურაძე, ც. ტატიშვილი, „ლა სკალას“ საოპერო თეატრი მოსკოვში“, „თბილისის საოპერო თეატრი მოსკოვში“ და სხვ.), სულხან ცინცაძე – 85, ჟ. „მუსიკა“, 2010, №3, წიგნი-ალბ. „ელისო ვირსალაძე“, თბ., 2012; „ზაქარია ფალიაშვილი და მისი ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ („აბესალომ და ეთერის“ კლავირი, გამოცემული თბ. საოპ. თეატ. მიერ, 2015), „ვიქტორ დოლიძე და მისი ოპერა „ქეთო და კოტე“ („ქეთო და კოტეს“ კლავირი გამოცემული თბ. საოპ. თეატ. მიერ, 2017) და სხვ.

ლიტ. ორჯონიკიძე ვ., „რეცენზია ერთ ვადაცემაზე“, ვ. „ღს“, 13. X. 1978; *Какулия Л., Чкония С.*, «Композиторы и музыковеды Грузии», Тб., 1984; ბოტკოველი ც., „ცხოვრება ხელოვნებაში“, ჟ. „მუსიკა“, 2009, №2 – 3; ქავთარაძე ნ., „ო. უძლეველი დიდი წამო შემოქმედების“, თბ., 2013; „ქართული მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი“, თბ., 2015, *Ахведиანი Д.* «Манана Ахметели: «Моя фамилия – это моя боль и моя гордость», г. «Тбилисская неделя» 2017, №52.

* * *



აფაქიძე ნათელა იასონის ას. (26. VI. 1918, თბილისი – 12. X. 1992, იქვე) – მსახიობი. საქ. დამს. არტ. (1960). 1941 დაამთავრა სსთი სამს. ფაკ-ტი და იმავე წელს ჩაირიცხა რუსთაველის თ-რში. 1942 – 1977 მარჯანიშვილის თ-რის მსახიობია. 1947 – 49 ამავე თ-რის დრამ. სტუდიის პედაგოგი.

ა. უმეტესად დრამ. ჟანრის მსახიობი იყო. ხასიათში ღრმად წვდომის უნარი, გულწრფელობა, უშუალობა და სცენური მიმზიდველობა მის გმირებს განსაკუთრებულ ხიბლს ანიჭებდა. დიდი შინაგანი ძალითა და ტუნწი გამოძისაველობითი საშუალებებით ქმნიდა იგი დრამატულ და ტრაგიკულ სახეებს.

როლები: ანა (გოთუას „მეფე ერეკლე“), პრ. 4. III. 1842, მაყვალა (ყაზბეგის „მოდღარი“), 25. IX. 1948, მეჰმენე-ბანუ (ჰიქმეთის „ლევენდა სიყვარულზე“), 6. X. 1954, ელისაბედი (შექსპირის „რიჩარდ III“), 30. IV. 1957 – ოთხივეს რეჟ. ვ. ტაბლიაშვილი; გულქანი (ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“), 10. XI. 1945, რეჟ. კ. ანდრონიკაშვილი; თამარი (შატერაშვილის „ფიქრის გორა“), 27. IV. 1945, ლალი (კალაძის „ლალი“), 15. V. 1947 – ორივეს რეჟ. ვ. ყუშიტაშვილი.

1977-დან ა. მუშაობდა ტელევიზიის თეატრ. რედაქციაში. დადგა: უ. საროიანის „ეი, მანდ, გესმით?“ (1968), „უჩინარა“ (1968), კანიცკის „კარი“ (1969) და ა.შ.

ლიტ. ხარაზიშვილი ს., მსახიობის ნათელი გზა, ჟ. „სს“, 1961, №10; კრ. „სთ“, თბ., 2008, გვ. 75.

ბ. ჯ.

* * *

კოლეგიისაგან: როგორც ჩანს, ვერ ავცდებით ისეთ ტრადიციულ რუბრიკას, როგორცაა – „**შემწიწილი შეცდომების გასწორება**“. წინა ნომერში ერთი უზუსტობა გაიპარა – **ჟ. არჩვაძის** გარდაცვალების თარიღია – 14. IV. 2017, ასევე გასასწორებელია **ვ. ანჯაფარაძის** დაბადების თარიღი, რომელიც ოქტომბერში გამოქვეყნდა (№8), უნდა იყოს – 6. IX. (23. X). 1897.

ენციკლოპედიის საგაზეთო ვარიანტის ხიბლი სწორედ ისაა, რომ, საბედნიეროდ, აქ შეიძლება ყველაფრის ჩასწორება – **ბ. დ.**

სტატიის ავტორები:

- ბ. დ.** – გოგი დოლიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფ.
- ბ. ჯ.** – გულიკო ჯავახიშვილი, ხელ., მეცნ., დოქტორი, პროფ.
- დ. მ.** – დალი მუმლაძე, ხელ. მეცნ. დოქტორი., პროფ.
- ბ. ბ.** – ნოდარ გურაბანიძე, ხელ. მეცნ. დოქტორი, პროფ., რუსთაველის პრ. ლაურეატი.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)