



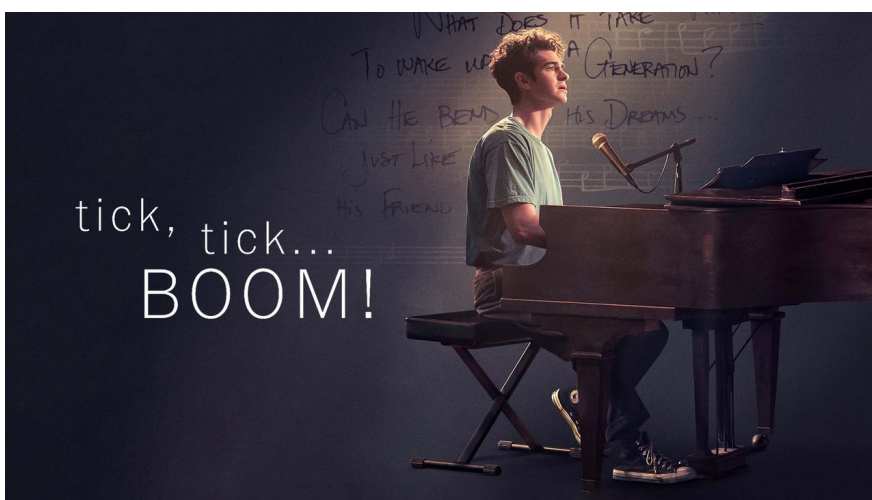
ლავილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გაზეთი № 2 (152) თებერვალი 2022 წელი

ევა გვრიტიშვილი

ჯონათან ლარსონის BOHO DAYS

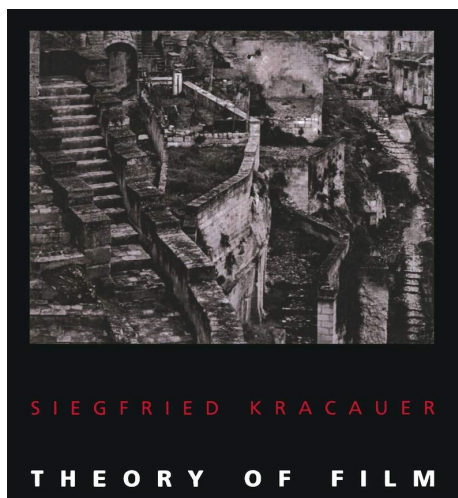
გვ. 2-3



დემეტრე სამხარაძე

ზიგფრიდ კრაკაუერი (1889-1966)

„ფილმის ბუნება. ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაცია“



გვ. 4-7

ქართული თეატრალური ენციკლოპედია

გვ. 8-10

ჯონათან ლარსონის BOHO DAYS



შემოქმედებითი წვა, რაიმე გენიალურის შექმნის სურვილი, აუხდენელი ოცნებები, დაძაბული ურთიერთობები, კონფლიქტი სამყაროსთან, მატერიალური კრიზისი და ხელოვნებისგან დაცლილი სამყარო.

2021 წელს, რეჟისორმა ლინ მანუელ მირანდამ გადაწყვიტა მსოფლიოს ყურადღება კვლავ ჯონათან ლარსონისკენ მიემართა და მისი ტრაგიკული ცხოვრების ამბავი ეჩვენებინა, ბიოგრაფიული მიუზიკლით Tick, Tick... Boom.

ალბათ, გაჩნდება კითხვა - ვინაა ჯონათან ლარსონი?

ჯონათან ლარსონი - ამერიკელი კომპოზიტორი, ლირიკოსი და დრამატურგი, რომელმაც მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიტანა ბროდვეის მიუზიკლების სტილში, რომლის ხანმოკლე ცხოვრება მუსიკასა და წარმატების მიღწევის დაულაღავ მცდელობას უკავშირდება. 1996 წელს, როდესაც მისი როკ მიუზიკლი Rent ბროდვეიზე იდგებოდა, პრემიერის წინა დღეს, 35 წლის ასაკში, გარდაიცვალა და მემკვიდრეობად შემოქმედება დატოვა, რომელმაც მომავალში ბევრი ადამიანის მსოფლმხედველობაზე იქონია გავლენა.

Tick, Tick... Boom - ასე ჰქვია ლარსონის ნახევრად ავტობიოგრაფიულ მიუზიკლს, რომელიც მისი შემოქმედებითი ბრძოლის შესახებ მოგვითხრობს, 1990 წელს, ექვსი წლით ადრე, სანამ Rent ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ნამუშევარი გახდებოდა ბროდვეის ისტორიაში.

კინოსურათი ჯონათან ლარსონის სცენარის ადაპტაციაა და არა მუსიკის ბიოგრაფიული ნამუშევარი. რა თქმა უნდა, ისტორიულ ხაზში არის რამდენიმე ცვლილება და გამოტოვებულია რამდენიმე მნიშვნელოვანი ეპიზოდი.

როგორც ფილმის დასაწყისში მაგიური ხმა ამბობს - „მოვლენები, რომლებიც ხდება, მართა-

ლია, იმ მომენტების გარდა, რომლებიც ჯონმა თავად გამოიგონა“.

ფილმი, ჯვარედინი მონტაჟის საშუალებით, დროის სხვადასხვა მონაკვეთში განვითარებულ ფაქტებს ასახავს. პირველ ნაწილში - უკვე წარმატებული, ბროდვეის კომპოზიტორი ავტობიოგრაფიულ მიუზიკლს წარუდგენს საზოგადოებას, Tick, Tick... Boom და თბრობა წარსულში ინაცვლებს.

1990 წლის ნიუ-იორკი. 29 წლის ლარსონი ცდილობს შექმნას მიუზიკლი, რომელიც კაშკაშა ბროდვეისკენ გზას გაუხსნის. ის სრულ პანიკაშია, რადგან 30 წლის იუბილე ახლოვდება და პირველი ფუტურისტული როკ მიუზიკლის Superbia დასრულებას ცდილობს, რომელიც, მისი მოლოდინით, მომავალი წარმატების საფუძველი იქნება.

ერთი შეხედვით უდარდელი კომპოზიტორი, ეგზისტენციალურ კრიზისშია, ფიქრობს, დარჩეს საქმისა და საკუთარი თავის ერთგული, თუ „გაყიდოს“ ხელოვნება. დიადი მიზნებით შეპყრობილი, კარგავს რეალურ და ძვირფას ურთიერთობებს ადამიანებთან. ბედნიერებისთვის დამაჯერებელი ალტერნატიული გზების ძებნა მხოლოდ ამძაფრებს მის ამბოხს, რადგან წარმატება შეუძლებელი ჩანს, მცდელობები კი, მისგან უფრო და უფრო მეტ მსხვერპლს მოითხოვს.

ჯონს ჯერ კიდევ სჯერა, რომ ხელოვნებას შეუძლია შეცვალოს სამყარო და ჯიუტად არ უსწორებს თავს რეალობას, რომელსაც მისი საუკეთესო მეგობარი იღებს როგორც მოცემულობას და მაღალანაზღაურებადი სამსახურის გამო ნამდვილ ხელოვნებაზე ოცნებას თმობს. ლარსონი კი, ჯიუტად წერს სიმღერებს, ყველა პასუხისმგებლობას გაურბის და რაც მთავარია, წარუმატებლობა არ აჩერებს. შემდგომი წარმატების მთავარი იარაღიც ალბათ სწორედ შეუვალე სურვილებია, რასაც

გარშემომყოფთა უნდობლობა ვერაფერს აკლებს. „წერე ის, რაც იცი“ და ლარსონიც ასე იქცევა.

მთავარი პრობლემა, რომელიც აწუხებს - დროა. ცხოვრებამ ხომ ასე უბრალოდ ჩაიარა - მალე 30-ის გახდება. ჯერ გენიალური არაფერი შეუქმნია, წლები კი ასე მალე გარბიან. Tick, Tick... Boom და ახალგაზრდობა ხელიდან ეცლება, Tick, Tick... Boom და საუკეთესო მეგობარი ხელოვნებას ჰყიდის, Tick, Tick... Boom და პრემიერის წინა ღამეს კვდება.

მომავალი წარმატების მოლოდინში ცხოვრება გადის, მთავარია, იცხოვრო აქ და ახლა და იყო საუკეთესო.

ლინ მანუელ მირანდას დიდი მიუზიკლის შექმნის იდეა მაშინ გაუჩნდა, როდესაც პირველად ნახა ლარსონის მიუზიკლი Rent. აქედან დაიწყო ასეთი მიუზიკლის შექმნის აკვიატება. შეიძლება ითქვას, რომ მირანდას კარიერაც ლარსონის გარშემო ტრიალებს და მის შემოქმედებაზე დიდ გავლენას ახდენს.

ფილმში ლარსონის როლს ენდრიუ გარფილდი ასრულებს და კომპოზიტორის ქარიზმა, ოდნავი სიუხეშე და წარმატების სურვილი ბუსტად და მეტყველად გადმოსცა. მსახიობის ვოკალური მონაცემები - უხეში, „დაუმუშავებელი“ ხმა - ალბათ სწორედ ის იყო, რაც რეჟისორს სურდა.

ყველაფრის მიუხედავად, ჩემთვის კინოსურათი სიღრმეს მოკლებული და ემოციებისგან დაცლილი აღმოჩნდა. მართალია, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ნომრები ფილმის ძირითად ნაწილს შეადგენენ, მაგრამ ეპიზოდებსა და მოვლენების განვითარებას დინამიკა აკლია, ნელი თხრობა, ზოგიერთი ხაზისა და მოვლენის ზედაპირულობა კინოსურათს მხატვრულ ხარისხსა და „ფერებს“ უკარგავს.

ბუნებრივია, ლინ მანუელ მირანდას სრული თავისუფლება ჰქონდა, ლარსონის ცხოვრება და შემდგომი ამბავი ისე აესახა და მოეთხრო, როგორც სურდა, თავისი რეჟისორული ხედვით გაეგრძელებინა მოვლენები. ფილმის ფინალიცა და ამგვარი, საერთო გადაწყვეტაც მისი „თავისუფალი თემა“ და არჩევანი იყო. ცხადია, შეეძლო ყველაფერი, რაც უნდოდა და როგორც უნდოდა, ისეთ მხატვრულ ფორმაში მოექცია, შეეძლო, ისტორიისთვის ნებისმიერი წერტილის დასმა და ის ერთი ტიტრითა და Rent-ის პირველი აფიშით დაასრულა.

არც მესმის, რატომ არ შესძინა რეჟისორმა დასკვნით მონაკვეთს მეტი დრამატიზმი ან მეტი კონკრეტულობა. მაშინ, როდესაც კინოსურათი ბიოგრაფიულ ელემენტებს შეიცავს და ცნობილია რეალური ისტორიის შემდგომი განვითარება, რა საჭირო იყო ფილმის ღია ფინალით დასრულება, რაც, ჩემი აზრით, მხოლოდ არალოგიკურ მცდელობად დარჩა.

2022 წელს, „ოსკარის“ 94 დაჯილდოებაზე Tick, Tick... Boom ორ ნომინაციაშია წარდგენილი - საუკეთესო მონტაჟი და საუკეთესო მსახიობი კაცი. ენდრიუ გარფილდს მამაკაცის საუკეთესო როლის ნომინაციაში კონკურენციას დენზელ ვაშინგტონი (The Tragedy of Macbeth), ბენედიქტ ქამბერბაჩი (The Power of the Dog), უილ სმიტი (King Richard) და ხავიერ ბარდემი (Being the Ricardos) გაუწევინ. საკამათოა, საერთო ფონის გათვალისწინებით, რამდენად შეძლებს გარფილდი ლარსონის როლის შესრულებისთვის „ოსკარის“ მოპოვებას, როცა წლის ფავორიტები სხვები არიან. ვნახოთ, რა იქნება.

ვეს გვრიტიშვილი

კინომცოდნეობის III კურსის სტუდენტი



ზიგფრიდ კრაკაუერი (1889-1966)

„ფილმის ბუნება. ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაცია“

გერმანელი კინოკრიტიკოსის, პუბლიცისტისა და მასობრივი კულტურის სოციოლოგის, ზიგფრიდ კრაკაუერის ნაშრომს „ფილმის ბუნება“, მიუხედავად მასში არსებული არაერთი სადავო მოსაზრებისა, კინოს თეორიის სფეროში ყველაზე მნიშვნელოვან ნაშრომად მიიჩნევენ და მსჯელობისას ხშირად ეყრდნობიან აღნიშნული სფეროს ისეთი ავტორიტეტები, როგორებიც არიან ბრიტანელი რეჟისორი, კინოს ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი პოლ რიტა, იტალიელი სცენარისტი და კინოკრიტიკოსი გვიდო არისტარკო და ფრანგი კინომცოდნე, რეჟისორი და კინოს თეორეტიკოსი, ფრანგული სინემატეკისა და საფრანგეთის უმაღლესი კინემატოგრაფიული განათლების დამფუძნებელი ჟან მიტრი.

წიგნი შედგება შესავალი ნაწილის, სამი განყოფილებისა და ეპილოგისგან. შესავალი ფოტოგრაფიას ეძღვნება (კრაკაუერს ფოტოგრაფია კინოს საფუძვლად მიაჩნია). პირველ განყოფილებაში („საერთო დახასიათება“) მოცემულია კინოს, როგორც ხელოვნების ზოგადი დახასიათება.

მეორე განყოფილებაში („სფეროები და ელემენტები“) ავტორი მსჯელობს კინოში ისტორიული და ფანტასტიკური მოვლენების ასახვის პრობლემების, აქტიორული ხელოვნების, დიალოგების, ხმისა და მუსიკის მნიშვნელობის, აგრეთვე, მაყურებელთა მხრიდან ფილმის აღქმასთან დაკავშირებული საკითხების შესახებ.

შესამე განყოფილება („კომპოზიცია“) ეძღვნება ფილმის სიუჟეტისა და კომპოზიციის პრობლემას. იქვე ავტორი გვთავაზობს ექსპერიმენტული და დოკუმენტური ფილმების, აგრეთვე, ლიტერატურული ნაწარმოებების საფუძველზე შექმნილი ფილმების მისეულ დახასიათებას.

წიგნი მთავრდება ეპილოგით („ჩვენი დროის კინო“), რომელშიც ავტორი აყალიბებს ზოგად დასკვნებს და ცდილობს კინოს სოციოლოგიური თვისებების ფორმულირებას.

კრაკაუერი დასაწყისშივე სვამს შეკითხვას: „რას ეძღვნება ეს წიგნი?“ და თავადვე პასუხობს: „მხოლოდ ჩვეულებრივ, შავ-თეთრ კინოს, რომელიც ფოტოგრაფიისგან იშვა. ჩემი საკვლევი ობიექტის შეზღუდულობის მიზეზი ცხადია: კინო უაღრესად რთული მოვლენაა, იმისთვის, რომ მის არსს ჩავწვდეთ, უმჯობესია დროებით მაინც გვერდით გადავდოთ ამ მოვლენების ნაკლებად მნიშვნელოვანი ინგრედიენტები და ვარიანტები“. იქვე დასძენს: „...ლუმიერების მოკლემეტრაჟიანი ფილმებიდან ფელინის „კაბირიას ლამეებამდე“

„ერის დაბადებიდან“ „დაუმარცხებლამდე“ და „ჯავშნოსანი პოტიომკინიდან“ „პაიზამდე“ კინემატოგრაფის ყველა მნიშვნელოვანი სიტყვა შავ-თეთრი ფილმებით და ტრადიციული ფორმატით ითქვა“.

ავტორი შავ-თეთრ კინოს დაუფარავად ანიჭებს უპირატესობას ფერადთან შედარებით და აცხადებს: „გამოცდილებამ გვიჩვენა, რომ ბუნებრივი ფერები იმ სახით, როგორც მათ კინოკამერა აფიქსირებს, ასუსტებს რეალისტურ ეფექტს, რომელსაც აღწევს შავ-თეთრი კინო“.



კინემატოგრაფის დინამიკური განვითარების შეუქცევადი პროცესის ხაზგასასმელად კრაკაუერი ამბობს: „ფილმი, რომლის შესახებაც დღეს ყველა ლაპარაკობს, შესაძლოა, ხვალ აღარავის ახსოვდეს - კინემატოგრაფი ხარბად ტყამს თავის შვილებს“.

ფართოდ განიხილავს კინოს სწრაფად განვითარებად ტექნიკურ სიახლეებს და იქვე არცთუ უსაფუძვლოდ დასძენს: „სამწუხაროდ, როგორც ვიცით, ტექნიკური სიახლე ყოველთვის როდი განაპირობებს პროდუქციის გაუმჯობესებას“.

ავტორი ავითარებს მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც კინოს განვითარების ეტაპებს ახასიათებს წარსულთან მემკვიდრეობის კავშირი და აღნიშნავს: „ყველა თანამედროვე გამომსახველობითი მსხვილი ხედი სათავეს იღებს დ.უ. გრიფითის

ფილმიდან: „მრავალი წლის შემდეგ“ (1908წ), სადაც პირველად იქნა გამოყენებული დრამატული ეფექტის მიღწევის მიზნით... დღევანდელ ექსპერიმენტულ კინოშიც ცოტა რამ არის მეტ-ნაკლებად ახალი. ყველაფერი, რაც დღეს არის მასში, შეგვიძლია, 20-იანი წლების ფრანგული „ავანგარდის“ ფილმებში ვნახოთ...“

კრაკაუერის მიერ „ავანგარდის“ ხაზგასმით ხსენება და მისდამი სიმპათია გასაგებია, რადგან კრაკაუერი სკეპტიკურად ეკიდება მკაფიო სიუჟეტის მქონე ფილმებს, რომელთა შესახებაც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

კრაკაუერი წუხილს გამოთქვამს, რომ ხშირად მაყურებელი აღფრთოვანებულია ისეთი „სიახლით“, რაც სინამდვილეში სულაც არ წარმოადგენს სიახლეს, იგი წერს: „ძველ ფილმებს რეგულარულად უჩვენებდნენ ნიუ-იორკის, პარიზის, ლონდონისა და სხვა ქალაქების ფილმოთეკებში, მათი ნახვის შესაძლებლობები რომ უფრო ფართო იყოს, მაყურებელი „ახალ ტალღად“ ასე იოლად არ ჩათვლიდა იმას, რაც უკვე დიდი ხანია არსებობს“. თუმცა აქვე არ უარყოფს, რომ „იშვიათად, მაგრამ მაინც წარმოიქმნება ჭეშმარიტად „ახალი ტალღები“ და ამის აშკარა მაგალითად იტალიურ ნეორეალიზმს ასახელებს.

კრაკაუერი კინოს ისტორიაში განსაკუთრებულ როლს მიაკუთვნებს ფოტოგრაფიას, კინემატოგრაფის საფუძვლად სწორედ ფოტოგრაფიას მიიჩნევს და აღნიშნავს: „ფილმი არსებითად ფოტოგრაფიის განვითარებაა და ამიტომ აშკარად არის დამოკიდებული ჩვენ გარშემო არსებულ ხილულ სამყაროზე“.

იგი კინოს ამოძრავებულ ფოტოს უწოდებს. ვრცლად მსჯელობს ფოტოგრაფიის შესახებ და სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მან (ფოტოგრაფიამ) გაამდიდრა, როგორც მეცნიერება, ისე ხელოვნება. ფოტოკამერას სინამდვილის ასახვის უბადლო საშუალებად მიიჩნევს (კინოსთვისაც ეს ფუნქცია მიაჩნია უმთავრესად), თუმცა ერთგვარ წინააღმდეგობაში მოდის საკუთარ თავთან, როცა ვერ უარყოფს, რომ ფოტოკამერის შესაძლებლობათა განვითარებამ ფოტოგრაფიასაც მისცა საშუალება, შეალამაზოს ან დაამახინჯოს რეალობა.

კრაკაუერი ვრცლად მსჯელობს პოზიტივისტური ესთეტიკის შესახებ. პოზიტივისტები ცხოვრებისეული მოვლენების მეცნიერულ ახსნას გვთავაზობენ. მათი მსოფლმხედველობა სრულ თანხმობაში იყო მეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესთან. ფოტოგრაფიის დაბადება პრონოლოგიურად დაემთხვა პოზიტივიზმის პოპულარობის პიკს, რამაც ფოტოგრაფიის, როგორც რეალობის პირუთენელი ასახველის მნიშვნელობა გაზარდა. პოზიტივისტური ფილოსოფიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი, ფრანგი ფილოსოფოსი, ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორეტიკოსი, ავტორი ცნობილ წიგნისა „ხელოვნების ფილოსოფია“ იპოლიტ ტენი ამბობდა: „მე მსურს ვიხილო ობიექტები ისეთი, როგორებიც არიან ან იქნებოდნენ, თუნდაც მე ამ ქვეყნად საერთოდ არ ვყოფილიყავი“.

პოზიტივისტები მიიჩნევდნენ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებებში უმთავრესია არა თემატიკა ან ფანტაზიის მასშტაბები, არამედ ხილული სამყაროს ზუსტი აღწერა.

თუმცა ამ პოზიციას ყველა არ იზიარებდა. მას სერიოზული წინააღმდეგობა შეხვდა არა მხოლოდ მხატვართა, არამედ თვით ფოტოგრაფთა მხრიდანაც, რომლებიც მიიჩნევდნენ, რომ ხელოვნება გაცილებით მეტია, ვიდრე სინამდვილის ფერწერული თუ ფოტოგრაფიული ასახვა. ნამდვილი ხელოვნება არსებული მასალის მხატვრულ ინტერპრეტაციას მოითხოვს.

ფოტოგრაფთა შორის თანდათან გამოიკვეთა „მხატვარ-ფოტოგრაფთა“ ფენა. მხატვარმა-ფოტოგრაფებმა ფოტოგრაფია ტექნიკური სიახლიდან ხელოვნების დარგად აქციეს. კრაკაუერი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მეოცე საუკუნეშიც კი გაცილებით იყო საზოგადოებრივი აზრი იმის შესახებ, უნდა ჩაითვალოს თუ არა ფოტოგრაფია ხელოვნებად. ავტორი არ ერიდება ამ საკითხთან დაკავშირებით საკუთარი პოზიციის დაფიქსირებას და აცხადებს, რომ მისი აზრით ფოტოგრაფია ხელოვნებაა, რადგან იგი „რეალობის კოპირებას კი არ ახდენს, არამედ მას სახეცვლილად წარმოგვიდგენს, რადგან სამგანზომილებიანი ობიექტი სიბრტყეზე გადმოაქვს“.

კვლავ წინააღმდეგობა - რეალობის ზუსტი ასახვის მომხრე კრაკაუერი, პარალელურად (თუმცა ცოტა არ იყოს, გაუბედავად), სინამდვილის „სახეცვლილი ასახვისა“ და ფოტოგრაფის შემოქმედებითი ინიციატივას მხარდამჭერიცაა.

წიგნში ავტორი მსჯელობს კინოს სხვადასხვა ტექნიკური მხარის შესახებ, რომელთა შორისაც განსაკუთრებული ყურადღების ღირსად მონტაჟს მიიჩნევს, თუმცა კვლავ და გამუდმებით იმეორებს, რომ კინოს საწყისები ფოტოგრაფიაშია.

წიგნის ავტორი გამოკვეთილი, ჩამოყალიბებული სიუჟეტის წინააღმდეგია, რაც, მისი აზრით, კინემატოგრაფის, როგორც სინამდვილის ასახვის საშუალების შემაფერხებელია და თეატრალურ მემკვიდრეობას წარმოადგენს.

კრაკაუერის აზრით, ფილმი მაშინ ასრულებს თავის დანიშნულებას, როცა მასში ასახულია ფიზიკური რეალობა. მაგრამ იგი მსჯელობას აღრმავებს და სამართლიანად აღნიშნავს, რომ რეალობაში მრავალი მოვლენაა, რომელსაც ჩვენ ჩვეულებრივ ვერ აღვიქვამთ, კამერა კი მათ „იჭერს“.

◀ 5 გვ.

გამომსახველობით საშუალებათა ნებისმიერი სხვა სისტემისგან განსხვავებით, კინო აფიქსირებს და ინახავს მოვლენებს, რომლებიც დიდხანს არ გრძელდება - მაგალითად, ქუჩაში შეკრებილი ხალხი, უნებლიე, ბუნებრივი ჟესტები და ა.შ. „ხალხი ლუმიერების ფილმებს იმიტომ აქებდა, რომ მათში ქარში ფოთოლთა რხევა იყო ნაჩვენები“ - ამბობს კრაკაუერი. მისი აზრით, იმის შესაფასებლად, რამდენად შეესაბამება ფილმი კინოესთეტიკის კანონებს, უნდა განისაზღვროს - რამდენად ღრმად წვდება და ასახავს იგი ჩვენ გარშემო არსებულ რეალურ სამყაროს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, კრაკაუერი სიუჟეტის საკითხში სკეპტიკოსია. იგი აღნიშნავს, რომ ლუმიერი დროულად მიხვდა, სიუჟეტზე, სცენარზე დაფუძნებული კინო მისი საქმე არ იყო და მისი აპარატის დანიშნულებას ცხოვრების აღბეჭდვა და მისი ეკრანზე ჩვენება წარმოადგენდა. თუმცა მან (ლუმიერმა) გადაიღო „გაწუწული მებაღე“, რომლითაც მსოფლიო კინოკომედიას დაუდო სათავე, მაგრამ სიუჟეტური ფორმა ლუმიერებისთვის ზოგადად დამახასიათებელი მაინც ვერ გახდა.

კრაკაუერი ლუმიერების შემოქმედებით ღირსებად იმ გარემოებებს თვლის, რომ „ლუმიერების ობიექტივი ნამდვილად სამყაროს უცქერდა. ავიღოთ უკვდავი ფირები - „ფაბრიკიდან მუშების გამოსვლა“ და „მატარებლის ჩამოდგომა“.

ავტორი ლუმიერს მელიესს უპირისპირებს. მელიესი ძირითადად სიუჟეტურ ფილმებს იღებდა და თავდაპირველად დიდ წარმატებებსაც მიაღწია. თუმცა მოგვიანებით ბაზრის მოთხოვნებსა და კონკურენციას ვერ გაუძლო და გაკოტრდა. კინემატოგრაფიულმა საზოგადოებამ კარგა ხნით მიივიწყა. სიცოცხლის უკანასკნელი პერიოდი მიუსაფარ მოხუცთა თავშესაფარში გაატარა. მელიესის წარმატების შესახებ მსჯელობისას კრაკაუერი სრულიად სამართლიანად ასკვნის, რომ „მელიესი პასუხობდა მათ მოთხოვნებს, ვისაც ლუმიერის ფოტოგრაფიული რეალიზმი აღარ აკმაყოფილებდა“. თუმცა იქვე წერს, რომ მელიესი თეატრის რეჟისორად დარჩა, რასაც ხარვეზად უთვლის.

ავტორის მიაჩნია, რომ რენატი კასტელანის „რომეო და ჯულიეტა“ და ორსონ უელსის „ოტელო“ შექსპირის ნიჭიერ ეკრანიზაციებს წარმოადგენენ, მაგრამ ეს მაინც არ არის ნამდვილი კინო, რადგან სიუჟეტი აშკარად გარედან არის თავსმომხვეული და არ ასახავს ფიზიკურ რეალობას. კრაკაუერი კატეგორიულად აცხადებს, რომ შექსპირის ტრაგედიების ეკრანიზაცია კინოს ღირსებას ვერ მატებს, რადგან „კინო და ტრაგედია ერთმანეთს ვერ ეთვისებიან. ეს დებულება ფორმალური ესთეტიკისთვის მიუღებელია, მაგრამ გამომდინარეობს ჩემი საწყისი პოზიციიდან“.

მისი აზრით, ის, რაც გამოდგება თეატრისთვის, უმეტეს შემთხვევაში სრულიად გამოუსადეგარია კინოსთვის.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კრაკაუერის მსჯელობა ბევრ საკითხშია წინააღმდეგობრივი, მისი არაერთი დებულება კი საკამათოა.

აი, ამის ერთ-ერთი აშკარა დადასტურება - კრაკაუერი, ერთი მხრივ „ფოტოგრაფიული“, რეალობის ზუსტად ამსახველი კინოს მომხრეა, მეორე მხრივ - აღფრთოვანებულია „ექიმ კალიგარის კაბინეტით“, რომელიც მთლიანად დეკორაციებშია გადაღებული, ხოლო ეიზენშტეინის რეალიზმს ეჭვქვეშ აყენებს (აცხადებს, რომ ეიზენშტეინი საკუთარი ფანტაზიისამებრ ცვლის გარემოს), მაშინ, როცა ეიზენშტეინი სწორედ რეალობის ამსახველ, დოკუმენტურ მასალას ეყრდნობა.

იგი უშვებს ფაქტობრივ შეცდომებსაც. კერძოდ, აცხადებს, რომ ეიზენშტეინმა თავდაპირველად (მაგ: „ჯავშნოსან პოტიომკინში“) უარყო კინოს თეატრალიზება (რასაც დადებით მოვ-



◀ 6 გვ.

ლენად თვლის), მაგრამ „ალექსანდრე ნეველსა“ და „ივანე მრისხანეში“ თეატრს დაუბრუნდა.

არადა, როგორც წიგნის შესახებ მსჯელობისას აღნიშნავს როსტისლავ იურენევი (ს.ეიზენშტეინის შესახებ ორ ტომად გამოცემული ფუნტამენტური მონოგრაფიის ავტორი), ეიზენშტეინმა „ჯავშნოსან პოტიომკინის“ თავდაპირველი სცენარი, სახელწოდებით „1905 წელი“, უარყო არა თეატრალურობის, არამედ ისტორიული მასალის გადატვირთულობის გამო...

გარდა ამისა, იურენევი წერს: „კრაკაუერმა სათანადოდ ვერ დააფასა შინაგანი მონოლოგის თეორია, რომელიც 30-იანი წლების დასაწყისში ეიზენშტეინმა აღმოაჩინა, მოგვიანებით კი ინგმარ ბერგმანის, ალენ რენეს, აკირა კუროსავას და მეოცე საუკუნის სხვა უდიდესი ოსტატების ერთ-ერთ მთავარ შემოქმედებით ხერხად იქცა“.

კრაკაუერი ახდენს ლუის ბუნუელის ციტირებას: „მე მოვიტხოვ, რომ ფილმმა რაღაც აღმოაჩინოს“ და გადადის მსჯელობაზე იმის შესახებ, რომ კინოში საჭიროა ისეთი ნივთიერებისა თუ მოვლენების ასახვა, რომელთა ყოველდღიურ ცხოვრებაში შენიშნვა ან მთლიანობაში აღქმა ერთი შეხედვით შეუძლებელია.

ასეთ ობიექტებს იგი ორ ჯგუფად ყოფს: მცირეებად და დიდებად (იგულისხმება ფიზიკური სიმაღლე და სიდიდე).

„მცირეთა“ აღსაქმელად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს გრიფიტის მიერ აღმოჩენილ და დამკვიდრებულ მსხვილ ხედს, რაც მცირე საგნების ან დეტალების აღქმას მართლაც უწყობს ხელს.

„დიდების“ ჯგუფში იგი ბუნების პეიზაჟებსა და ხალხის მასას გამოყოფს და მათ გადასაღებათ უფრო მისაღებ ხერხად საერთო ხედს მიიჩნევს. თუმცა იქვე წერს, რომ დიდი ობიექტების სრულყოფილი ასახვისთვის უბრალოდ საერთო ხედით გადაღება საკმარისი არ არის და საჭიროა სხვადასხვა ხედის შეჯერება.

ავტორი საგანგებოდ მსჯელობს კინოში ისეთ მოვლენათა ასახვის შესახებ, რომლებიც სულისშემძვრელად მოქმედებენ მაყურებელზე – მკვლელობა, ძალადობა, სტიქიური უბედურება და ა.შ.

მაგ: ფილმში „შოტლანდიის დედოფალ მარიას სიკვდილით დასჯა“, ჯალათი თავს ჰკვეთს დედოფალს, შემდეგ მოკვეთილ თავს მაღლა ასწევს და ამ ყველაფერს მაყურებელი ხედავს. აღნიშნავს, რომ კონემატოგრაფი ამგვარ მოვლენათა ასახვას დიდ ყურადღებას აქცევს, რადგან ეს აინტერესებს მაყურებელს და ძლიერ ფსიქოლოგიურ ზემოქმედებას ახდენს მის (მაყურებლის) ცნობიერებაზე.

კრაკაუერი არ უარყოფს, რომ შესაძლოა, ფიზიკური რეალობა იმ ფორმით აისახოს, როგორც იგი ამა თუ იმ ინდივიდს წარმოუდგენია, თავისი კონკრეტული ფსიქიკური მდგომარეობიდან გამომ-

დინარე და, თავისი, „რეალისტობის“ მიუხედავად, ამგვარ ქმედებას სულაც არ თვლის არაკინემატოგრაფიულ ხერხად.

ან თვალსაზრისით იგი იშველიებს ეიზენშტეინის „ოქტომბერს“, რომელშიც მასის ეგზალტაციაა ასახული.

ცალკე გამოყოფს კინოში მსახიობის ფუნქციას. იგი თვლის, რომ „კინომსახიობს უნიკალური მდგომარეობა აქვს განსაზღვრული – იგი ინსცენირებული და არაინსცენირებული ცხოვრების მიჯნაზე იმყოფება“, ხოლო კინომსახიობის მისია კი, კრაკაუერის აზრით, მაშინ არის შესრულებული, თუკი ჩვენ მის თამაშში „თამაშს“ ვერ ვხედავთ და გვეჩვენება, რომ ვუყურებთ ერთ-ერთ ჩვეულებრივ, არაინსცენირებულ ეპიზოდს პერსონაჟის ფიზიკური, რეალური ცხოვრებიდან.

ავტორი მსჯელობს ჰოლივუდური „ვარსკვლავობის“ შესახებაც და აცხადებს: „კინოვარსკვლავის ინსტიტუტის დაფუძნებით ჰოლივუდმა შემოსავლის ისეთივე უხვი წყარო აღმოაჩინა, როგორც, მაგალითად, ნავთობია. კინოვარსკვლავთა სისტემა არა მხოლოდ ეკონომიკურად არის მომგებიანი, არამედ მრავალი ამერიკელის სულიერ მოთხოვნებსაც პასუხობს“. ამ შემთხვევაში კრაკაუერთან შეკამათება რთულია – ჰოლივუდის პრაქტიკა მისი მოსაზრების საფუძვლიანობას ადასტურებს.

ავტორს მიაჩნია, რომ კინოსთან მიმართებაში სიტყვა „ხელოვნება“ ფრთხილად უნდა გამოვიყენოთ. მისი აზრით, ნამდვილი ხელოვნება მხოლოდ დოკუმენტური კინოა.

ეხება ისტორიულ და ფანტასტიკური ფილმების გადაღების თავისებურებებს. მიიჩნევს, რომ ფანტაზია (თუნდაც თეატრალიზებული) არ ეწინააღმდეგება კინოს არსს (კიდევ ერთი წინააღმდეგობა მის კონცეფციაში). მსჯელობს მოძრაობის ფორმების – დენისა (მაგ, მისდევენ ბოროტმოქმედს) და ცეკვის შესახებ და კვლავ ხაზს უსვამს რეალურობასთან მჭიდრო კავშირის აუცილებლობას.

იგი არ უარყოფს კინოში მუსიკისა თუ სხვადასხვა ხმათა გამოყენებას, მაგრამ კატეგორიულად წინააღმდეგია კინოში ოპერის ელემენტების გამოყენების, რადგან მიიჩნევს, რომ ოპერა ეკრანზე – ეს არის ორი სამყაროს შეჯახება, რაც ორივე მათგანს აზიანებს.

გარკვეული წინააღმდეგობებისა თუ სადავო დებულებების მიუხედავად, კრაკაუერის „ფილმის ბუნება“ სრულიად სამართლიანად ითვლება ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კინომცოდნეობით ნაშრომად.

დემიტრი სამხარაძე

კინომცოდნეობის IV კურსის სტუდენტი

„ქართული თეატრის ენციკლოპედია“

გაგრძელება. იხ. წინა ნომრები (№5–№10, 2017; №1–№10, 2018; №1–№10, 2019; №1–№6 2020; №1–№5 2021)



არჰივანიძე მიხეილ ვოლფგანგის ძე (19.11.1973, თბილისი) – მსახიობი.

1990 დაამთავრა თბილისის #2 რუსული საშუალო სკოლა, 1994 – მ. ფანიაშვილის სახ. ხელოვნების აკადემიის დრამისა და კინოს ფაკულტი (პედ. ნ. ბაგრა-

ტიონ-გრუზინსკი). აქტიურად მონაწილეობდა სტუდენტურ სპექტაკლებში, სადიპლომო სპექტაკლი კი იყო ნ. დუმბაძის „დიდრო“.

1993–დან **პ.** მუშაობას იწყებს მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრში, სადაც შეასრულა შემდეგი როლები: **პასკუალე** (გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“, 1994, რეჟ. დ. საყვარელიძე);

შაქრო (გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“, 1995) და **ყვავი** (ნ. შვარცის „თოვლის დედოფალი“, 1996, ორივეს რეჟ. გ. კიტია): „**მოზარდ მაცურებელთა თეატრის შესანიშნავ სპექტაკლში „თოვლის დედოფალი“** ძალიან პატარა როლს – ყვავს განასახიერებდა. ეს იყო რაღაც წარმოუდგენელი, უბრალოდ – სპექტაკლი სპექტაკლში! მახსოვს, წარმოდგენა მიდის, მიშა გამოჩნდა და მთელი დარბაზი გაირინდა. რაღაც მაგიაა პირდაპირ – პუბლიკა ხელში ეჭირა, მაცურებლის მთელი ყურადღება მისკენ იყო მიმართული. და როცა გავიდა სცენიდან, ყველა მხოლოდ იმას ელოდებოდა, კიდევ როდის გამოჩნდება, როდის გამოვაო ისევ ყვავი? (ლ. უზუნიაძე, ჟ. „PH“, 2018, #2);

ლუკა (ჩეხოვის „დათვი“) და **ლომოვი** (ჩეხოვის „ხელის თხოვნა“, ორივე – 1996, რეჟ-ბი: ნ. ფხაკაძე და გ. მიქაძე);

გამომძიებელი, მცველი (ძმ. გრიშების „ბრემე-ნელი მუსიკოსები“, 1996, რეჟ. გ. კიტია);

2005–დან **პ.** მუშაობს თავისუფალ თეატრში: **მეფე** (ნ. შვარცის „თოვლის დედოფალი“, 2005, რეჟ. გ. თოდაძე);

მიშა (ბ. გვაზავას „5 დღე უმუშევარი მსახიობების ცხოვრებიდან“) და

ცხენი (ავ. ვარსიმაშვილის „ღმერთო, დაგვიფარე ჩვენ და ადამიანები!“, ორივე – 2007, რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი);

დიუსელი (ჰაკეტისა და გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“, 2008, რეჟ. გ. თოდაძე);

ლოთი, არმენი, ექიმი (ავ. ვარსიმაშვილის „მექანიკური ფორთოხალი“, 2011, რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი, ე. ბერჯესის იდეის მიხედვით);

კერი (რ. ნემის „წვიმის გამყიდველი“, 2012, რეჟ. ნ. ლორთქიფანიძე).

2004–დან **პ.** გრიბოედოვის თეატრშია:

ს. პოდსეკალნიკოვი (ნ. ერდმანის „თვითმკვლე-ლი“, 2004, რეჟ. დ. მღებრიშვილი);

ალ. დიუმა (ავ. ცაგარლისა და გ. ყანჩელის „ხანუმა“, 29.X.2005, რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი);

სინიორ პომიდორი (ვ. როდარის „ჩიპოლინო“, 23.X.2005, რეჟ. გ. თოდაძე);

კატა-ბეჰემოტი, მარკ კრისობოი (ბულგაკოვის „ოსტატი და მარგარიტა“, 25.XI.2006, რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი);

კარაბას-ბარაბასი (ვ. ნიკოლაევის „საშობაო ზღაპარი“, 2007) და

კრისტოფერ რენი (ავ. კრისტის „ინგლისური დეტექტივი“, 3.V.2008, ორივეს რეჟ. ვ. ნიკოლაევი);



კრისტოფერ რენი („ინგლისური დეტექტივი“)

ძალღი (ავ. ვარსიმაშვილის „ჩვენი კერის მფარველები“, 29.XI.2008) და

ვაჭარი (პუშკინის „სალთან მეფის ზღაპარი“, 2009, ორივეს რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი);

მიკიტა გრიგორიჩი („დოსტოევსკი.ru“ – დოსტოევსკის „მკვდარი სახლის ჩანაწერების“ მიხედვით, 3.IV.2009, რეჟ. ან. ენუქიძე);

მოროზკო (ნ. ერდმანის „მოროზკო“, 27.XII.2010, რეჟ. ლ. ურბანავიჩუტი);

მიკიტანი მენერსი (ა. გრინის „ალისფერი აფრები“, 25. XII.2011, რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი, ვ. ნიკოლაევი);

ანტონი (ს. აკსაკოვის „ალისფერი ყვავილის“ მოტივების მიხედვით, 10.IV.2011,

ვაისკოპფი (ვ. სობოლის „გეტო“, 10.V.2010) და

იაინიცა (ნ. გოგოლის „ქორწინება“, 15.IV.2011, სამივეს რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი);

დეკემბერი (ს. მარშაკის „თორმეტი თვე“, 28.XII.2012, რეჟ. დ. პავლოვი);

გენერალი (ლ. ტოლსტოის „ჰოლსტომერი. ცხენის ისტორია“, 14.IV.2012, რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი);

საველ პროკოფის ძე დიკოი (ალ. ოსტროვსკის „ტექსტილი“, 20.XII.2012) და

კამილო (შექსპირის „ზამთრის ზღაპარი“, 4.X.2013, ორივეს რეჟ. ვ. ნიკოლაევი);

მეორე გამომძიებელი (ავ. ვარსიმაშვილის „მაიაკოვსკი“, 2013, რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი);

გ. ს. კუბოვკინი (ტურგენევის „მდგმური“, 26.I.2014): „На Грибоедовской сцене старика-отца Кузовкина играет молодой, известный своими яркими ролями артист Михаил Арджеванидзе. Знающим в жизни этого подвижного, черноволосого бородача, трудно поверить в реальность таких изменений. На сцене появился забитый, будто крадущийся, чтобы не быть на виду, горбящийся старик – полноватый, с неуклюжей походкой вразвалку. На лице стеснительная улыбка, густые седые волосы, седые брови. Это роль богата разнообразными оттенками и артист полностью использовал их, раскрыв удивительно многогранную человеческую натуру. Перед нами был человек с доброй улыбочкой – кроткий, со всем соглашающийся, затоптанный людьми, он старался быть незаметным“ (В. Церетели). „მთავარი როლის შემსრულებელი მ. არჯევანიძე – თავის შესაძლებლობებს დაუშურებლად იყენებს ტრაგიკომიკური სახის გასააზრებლად, ის მაყურებელი წინაშე წარსდგება ხან როგორც ღარიბი მეზობლის – მესაკუთრე ივანოვის (გიორგი თურქიაშვილი) კეთილშობილი ამხანაგი, ხან შესახლებული თავმდაბალი ადამიანი, რომელიც უმაღლეს იაზრებს საკუთარი დამცირების სრულ სიღრმეს – იყოს დამნაშავე დანაშაულის ჩადენის გარეშე.“ (გ. სარიშვილი).

მებაღე ნონანკური (ე. ლაბიშისა და მარკ-მიშელის „ვოდევილი, ვოდევილი!“; 24.IV.2015) და

ბალუ (რ. კიპლინგის „მაუგლის“ მოტივებზე, 2.I.2015, ორივეს რეჟ. ვ. ნიკოლავა);

სიმეონოვ-პიშიკი (ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“, 29.I.2015, რეჟ. ან. ენუქიძე);

გემლიანიკა (გოგოლის „რევიზორი“, 29.X.2015, რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი);

ზამუხრაშკინი (გოგოლის „მოთამაშეები“, 19.XI.2016, რეჟ. გ. მარგველაშვილი);

კარლსონი (ა. ლინდგრენის „ყველაზე კარგი დაბადების დღე ანუ კარლსონის საახალწლო თავგადასავალი“, 26.XII.2016) და

თხუნელა (პ. ქ. ანდერსენის „ფრთები ცეროდენასთვის“, 27.XII.2017, ორივეს რეჟ. ლ. უზუნიანი);

ჯადოქარი ოზი (ლ. ფრენკის „მოგზაურობა საოცრებათა ქვეყანაში“, 27.XII.2017, გამოყენებულია ნაწყვეტები ა. კუპრინის მოთხრობიდან „გოგლი-მოგლი“) და



კამილო („ზამთრის ზღაპარი“)

ჟაკ ბარსელი (ლ. უზუნიანის „A la Maლიაპინი“, 14.X.2018, ორივეს რეჟ. ლ. უზუნიანი) – „სპექტაკლი შალიაპინის დაბადების 135 წლის იუბილეს მიეძღვნა. ის, რაც ჩვენია, არ უნდა დავკარგოთ. არადა, ბევრმა საერთოდ არა იცის რა მასზე და მითუმეტეს, ის, რომ შალიაპინი თბილისს მეორე სამშობლოდ მიიჩნევდა... სცენაზე მოღვაწეობის 25 წლის იუბილე სწორედ აქ აღუნიშნიათ... უკვე მსოფლიოში სახელგანთქმულმა წარმოთქვა: „მე დავიბადე 2-ჯერ: სიცოცხლით – ყაზანში, ხოლო შემოქმედებითადა – საქართველოში.“ მიუხედავად იმისა, რომ თბილისის შემდეგ მსოფლიოს არაერთ წამყვან ქვეყანაში იცხოვრა, შალიაპინს შემოქმედებითი კავშირი საყვარელ ქალაქთან არასდროს გაუწყვეტია...“ (შ. ლაბაძე). თვით პ. კი ამ სპექტაკლზე წერდა: „მონოსპექტაკლის შემთხვევაში... რეჟისორი ბუნებრივად შენი პარტნიორი ხდება. ერთად ვაკლებდით და ვამატებდით ეპიზოდებს, ვცდილობდით, მაყურებლისთვის მომღერლის ცხოვრების მაქსიმალურად საინტერესო და ინფორმაციული ეპიზოდები წარმოგვედგინა. მონოსპექტაკლი სათუთად მოსაპყრობია, მოსაბერებელი რომ არ გახდეს. ამ სპექტაკლის ნახვის პროცესი, ერთგვარად, რელაქსაციაა – თან შალიაპინს უსმენ და თან ზოგად განათლებას იძენ...“ (ჟ. „გზა“, 26.VI.2018);

პროხორ ხრაპოვი (მ. გორკის „ვასა ჟელეზნოვა“, 14.IX.2018, რეჟ. ს. მაისევი);

მნიშვნელოვანი პირი (გოგოლის „მინელი“, 15.II.2019, რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი);

იაკინი (ბულგაკოვის „ივან ვასილევჩი“, 2021, რეჟ. ნ. ჩიკვაიძე).

კლიმი (ავ. ვარსიმაშვილის „სიყვარულის ხეივანები, ი. ბუნინის მოთხრობათა ციკლის „ბნელი ხეივანების“ მიხედვით, 2021, რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი).

გრიბოედოვის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ავ. ვარსიმაშვილი:

„ახსენებ თუ არა მიხეილ არჯევანიძის სახელსა და გვარს, მაშინვე თვალწინ წარმოგიდგება ნათელი, ღიმილიანი ადამიანის სახე. და ის მუსტად ასეთია, ჩვენი ძვირფასი, ოქროს მიშა, რომელიც თეატრში ყველას უყვარს. მე ის მიყვარს როგორც ადამიანი და როგორც მსახიობი, რომელსაც აგერ უკვე 15 წელია თითქმის ყველა ჩემს სპექტაკლში ვაკავებ, არამარტო რუსულ, არამედ ქართულ სცენაზე და ფილმებშიც. მუშაობისას ის ისევე კომფორტულია, როგორც ცხოვრებაში – უმაღლესი პროფესიონალი, ცდილობს გამოიგნოს, გაიგოს შენი ჩანაფიქრი და მაშინვე შეასრულოს“ (ჟ. „PK“, 2018, #2).

ფილმობრაფია:

„სტალინი live“ (რეჟ. გრ. ლიუბიმიროვი), „ჯართოსანი“ (რეჟ. ნ. გიუნაშვილი), „იდიოტოკრატია“ (რეჟ. ავ. ვარსიმაშვილი), „რაც ყველაზე ძალიან გიყვარს - 2“ (რეჟ. რ. რამიშვილი).

ლიტ.: ბ ე მ ი რ გ ა ნ ო ვ ა ი., *Жить на сцене*, ж. „Русский клуб“, 2009, #8; *წერეთელი ვ.*, *Горький привкус чужого хлеба*, იქვე, 2014, #2; *Будем работать*, იქვე, 2018, #2; ს ა რ ი შ ვ ი ლ ი ვ., *Несмешная комедия – „Нахлебник“ на сцене Грибоедовского*, г. „Аргументы и факты“ 11.2014, #7; ლ ა ბ ა ძ ე შ., *ხმა, რომელმაც მსოფლიო სცენაზე თბილისიდან დაიქუხა...*, ჟ. „გზა“, 26.VI.2018.

ჩვენი მადლიერების დარბაზი

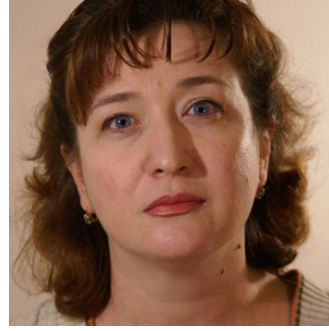
საბედნიეროდ, გრძელდება ამ დარბაზში ახალ-ახალი წევრების მიღება. ამჯერად, ესენი არიან ჩვენი ახლო მეგობრები და ძვირფასი კოლეგები გრიბოედოვის სახელობის თეატრიდან: თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, რეჟ. ავთო ვარსიმაშვილი, თეატრის მუზეუმის გამგე, ქ-ნი ინნა ბეზირგანოვა, თეატრის ლიტერატურული ნაწილის გამგე – ნინო შადური-ბარდალიშვილი. კეთილი იყოს მათი ფეხი ჩვენს დარბაზში.



ავთო ვარსიმაშვილი



ინნა ბეზირგანოვა



ნინო შადური-ბარდალიშვილი



როგორც თავის დროზე ითქვა იუსტიციის სამინისტროზე, კერძოდ ქ-ნ თეა წულუკიანზე, ფასდაუდებელ დახმარებას გვიწევს საგარეო საქმეთა სამინისტრო, კერძოდ, ევროპის ქვეყნების დეპარტამენტი (დირექტორი ქ-ნი ნინო ბარათაშვილი), რომლის დახმარებითაც უცხოეთში შესაძლებელი გახდა ქართული კულტურის ისეთი ცნობილი წარმომადგენლების გამოძენა და დაკავშირება, როგორებიც არიან „მსოფლიო სოპრანო“, ქ-ნი იანო ალიბეგაშვილი, შესანიშნავი ბალერინა, საქართველოს სახალხო არტისტი, ქ-ნი ნათელა არობელიძე და სხვა.

ჩვენი კონტაქტი, ცხადია, ისევ გაგრძელდება, რადგან გამოძენა ერთია, ახლა, მთავარია, უცხოეთში გამოქვეყნებული მასალების მოპოვება, რაშიც, არ მოგვეზრდება ამის გამეორება, ფასდაუდებელ სამსახურს გვიწევს ევროპის ქვეყნების დეპარტამენტი ქ-ნი ნინო ბარათაშვილის ხელმძღვანელობით.

რედაქციისგან: ღრმა მწუხარებას გამოვთქვამთ იმის გამო, რომ სენაკში გარდაიცვალა აკაკი ხორავას სახელობის ადგილობრივი დრამატული თეატრის ცნობილი მსახიობი – ბ-ნი გიორგი (ჟორა) დამენია, რომელსაც დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით, სენაკის თეატრის ბურჯს უწოდებდნენ. მორიგ ნომერში გთავაზობთ მისი ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილ სტატიას, რითაც ვეთხოვებით ამ შესანიშნავ მსახიობსა და მოქალაქეს.



შემჩნეული შეცდომების გასწორება:

დურუჯი №5 (149) 2021

- გვ. 9, სვ. II, ზემოდან მე-15 სტ.: უნდა იყოს – პ. ფომენკო და არა ფ. ფომენკო;
- გვ. 10, სვ. II, ქვემოდან მე-3 სტ.: უნდა იყოს – „ვიამონურიხა“ და არა „ვიამონურიხა“, შესაბამისად ჩასასწორებელია
- 11 გვ. გვარი ფოტოსურათის წარწერაზე;
- გვ. 11, სვ. I, ქვემოდან მე-10 სტ.: უნდა იყოს „ხლესტაკოვი“ და არა „ხლესტიკოვი“.

მხოლოდ მკითხველის დიდსულოვნების იმედი გვაქვს...

ბ. დ