საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, 0108, საქართველო

ხელნაწერის უფლებით

წარმოდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
0304

ჰუმანიტარულ სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი

სატელევიზიო ხელოვნება

**დავით გუჯაბიძე**

# თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების შექმნა-განვითარების თავისებურებები ქართულ მედია-სივრცეში

**სამეცნიერო ხელმძღვანელი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ზვიად დოლიძე**

**სადისერტაციო ნაშრომის დაცვის თარიღი 2011 წ. 26 ოქტომბერი**

## შინაარსი

შესავალი ---------- გვ. 3

I თავი

თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების კინო, ან/და ვიდეოფირზე გადატანის ისტორიული მიმოხილვა

- ფილმ-სპექტაკლები XX საუკუნის 50-60–იან წლებამდე ---------- გვ. 10
- ფილმ-სპექტაკლები ტელევიზიის ეპოქაში (1950-80-იანი წ.წ.) ---------- გვ. 36
- ქართული ფილმ–სპექტაკლები XX ს-ის ბოლოსა და XXI ს-ის დასაწყისში -- გვ. 70

II თავი

- ფილმ-სპექტაკლი როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი. ---------- გვ. 82

III თავი

თეატრალური სპექტაკლების გადაღების პრაქტიკა და ტექნოლოგიები საქართველოში ---------- გვ.135

- გამოკითხვა ინტერვიუს მეთოდით ---------- გვ.160
- გამოკითხვის შედეგები ---------- გვ.166
- თეატრალური სპექტაკლების ფიქსირების მეთოდიკათა თავისებურებები -- გვ. 167
- თანამედროვე ტექნოლოგიები და თეატრი ეკრანზე ---------- გვ. 178

დასკვნა ---------- გვ. 183

დანართი - ინტერვიუერების პასუხები კითხვებზე ---------- გვ. 186

შენიშვნები ---------- გვ. 201

გამოყენებული ლიტერატურა ---------- გვ. 211

## შესავალი

თეატრალური სპექტაკლი ხელოვნების ნებისმიერი სხვა ნაწარმოებისაგან განსხვავებით, მხოლოდ მისი შესრულების მომენტში არსებობს. ხელოვნების დარგებს შორის იგი ყველაზე უფრო იოლადწარმავალია და წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ პრაქტიკულად, წყვეტს არსებობას, რადგან ყოველი ახალი წარმოდგენა ახალი საშემსრულებლო პროცესია, რომელიც, მართალია, მკაცრად განსაზღვრული სქემით მიმდინარეობს, მაგრამ მთლიანობაში არასდროს მეორდება. სცენიდან ჩამოსვლის შემდეგ კი, სპექტაკლი უკვალოდ ქრება.

სწორედ ამიტომ, გამორჩეული სამსახიობო, რეჟისორული, სცენოგრაფიული, საშემსრულებლო თუ სხვა მხრივ აღსანიშნავი თეატრალური სპექტაკლების დასაფიქსირებლად ხშირად იყენებენ სპექტაკლების კინო და ვიდეოფირზე კინემატოგრაფიულ ან სატელევიზიო გადაღებას. ამას გარდა, თეატრალური ხელოვნება, თავისთავად, ერთობ საინტერესო ობიექტია ეკრანული ხელოვნებისათვის, როგორც კინემატოგრაფის, ისე ტელევიზიისათვის. ამიტომ თეატრალური ხელოვნება ეკრანზე რამდენიმე სხვადასხვა ჟანრული გამოვლინების სახით გვხვდება.

თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების კინო-ვიდეოგადაღებებს სხვადასხვა მიზნით ახორციელებენ, ყველაზე ხშირია თეატრალური სცენის გადაღება რეპორტაჟებისთვის, სპექტაკლების ანონსირებისა და რეკლამირებისათვის, ან თუნდაც ამა თუ იმ მსახიობის პოტფოლიოსათვის. უმეტესწილად, ამგვარი მიზნებისათვის სპექტაკლის მოკლე, ინტერესის მიზნის შესაბამისი ფრაგმენტების გადაღებით კმაყოფილდებიან ხოლმე.

გაცილებით მნიშვნელოვან მოვლენასთან გვაქვს საქმე, როცა გადაღების ამოცანა ხდება არა ერთი რომელიმე კომპონენტის, არამედ მთელი თეატრალური წარმოდგენის გადაღება. ასეთ დროს, გადაღებების (ვიდეოჩაწერის) წარმოებისას არაერთი ტექნიკური თუ მხატვრული მომენტის გათვალისწინება და პრობლემათა მთელი რიგის კომპლექსური გადაწყვეტა ხდება საჭირო, საბოლოოდ კი იქმნება განსაკუთრებული მხატვრული ფორმის მქონე აუდიოვიზუალური ნაწარმოები, რომელსაც, ჩვეულებრივ, ფილმ-სპექტაკლს უწოდებენ.

ამგვარი ფილმის (ფილმ-სპექტაკლის) დანიშნულება მრავალგვარი შეიძლება იყოს: პირველ ყოვლისა, მნიშვნელოვანია თეატრალური ხელოვნების არქივირების

მომენტი, რაც სხვაგვარად შეუძლებელია. დღეისათვის ძნელია გადაჭარბებით იქნას შეფასებული იმ კინო-ვიდეოარქივების არსებობა, რომლებშიც შემონახულია უკვე გარდაცვლილ მსახიობების და რეჟისორების შემოქმედების ნიმუშები, და მხოლოდ გულდასაწყვეტია, რომ ასეთი მასალები უფრო მეტი არ გაკეთდა.

აგრეთვე, მნიშვნელოვანია ამგვარი კინო-ვიდეოჩანაწერების გამოყენება სამსახიობო, თეატრის რეჟისურისა და სხვა თეატრალური სპეციალობების სტუდენტების მომზადების პროცესში. დღეისათვის, სასწავლო მიზნით ფილმ-სპექტაკლების გამოყენების საქართველოს უმაღლეს სასწავლებლებში არსებული დონე და ტრადიცია, ალბათ, ჯერ კიდევ შორსაა ოპტიმალური მდგომარეობისაგან და დიდ შესაძლებლობებს მოიცავს.

ამას გარდა, ფილმ-სპექტაკლებად ითვლებიან თეატრალურ დრამატურგიულ საფუძველზე შექმნილი კინემატოგრაფიული ნაწარმოებები, რომლებიც სხვა კინოფილმებისაგან გამოირჩევიან თეატრალური ელემენტების სიჭარბით, მონტაჟის და რიტმის თავისებურებით, რაც ჰქმნის ასეთი ნაწარმოებების ჟანრული განსაკუთრებულობის შეგრძნებას, თუმცა, ხელოვნებათმცოდნეობით წყაროებში და ენციკლოპედიებში ფილმ-სპექტაკლი განსაკუთრებულ ჟანრად მოხსენებული არ არის. ფილმ-სპექტაკლები დღემდე ითვლება თეატრალური სპექტაკლის ეკრანიზაციად, „რომელშიც გათვალისწინებულია კინოხელოვნების განსაკუთრებული გამომსახველობითი საშუალებები. ფილმ-სპექტაკლი არ არის დამოუკიდებელი ნაწარმოები, მასში ძირითადად შენარჩუნებულია სპექტაკლის დადგმის ჩანაფიქრი და გმირების მხატვრული სახეების მსახიობური გადაწყვეტა“.[1]

აქედან გამომდინარე, ტერმინის „ფილმ-სპექტაკლი“ ქვეშ შეიძლება მოიაზრებოდეს სხვადასხვა ტიპის და ხასიათის კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებთა ერთობლიობა.

ესენია:

ა) თეატრალურ სცენაზე არსებული სპექტაკლის კინემატოგრაფიული, ან სატელევიზიო ვარიანტი, რომელიც გადაღებულია პირდაპირ სცენაზე, სპექტაკლის მიმდინარეობისას, ან თამაშდება სპეციალურად გადაღებისათვის;

ბ) სცენაზე არსებული თეატრალური სპექტაკლის კინემატოგრაფიული ან სატელევიზიო ვარიანტი, რომელიც გადასაღებად გადააქვთ კინო, ან ტელე-პავილიონებში სპექტაკლის შინაარსის, ფორმის და შესრულების შეუცვლელად, ან უმნიშვნელო ცვლილებებით;

გ) ე. წ. „სატელევიზიო თეატრის“ ნაწარმოებები, რომლებიც წარმოადგენენ დრამატული პიესის, ან სხვა ლიტერატურული ნაწარმოების ინსცენირებას სპეციალურად სატელევიზიო გადაღებისათვის ეთერში გადასაცემად;

დ) სცენური ხელოვნების ნაირგვარი სპეციფიური ე. წ. „ცოცხალ“ შესრულებაზე გათვლილი დრამატული ან საესტრადო ნაწარმოები, გადაღებული სპეციალურად სატელევიზიო ტრანსლირებისათვის, ან ვიდეოფირზე ჩასაწერად.

რამდენადაც ფილმ-სპექტაკლი, თავისი ტექნოლოგიური შესრულების თვალსაზრისით, კინემატოგრაფიული ან სატელევიზიო პროცესის პროდუქტია,მისი შექმნის პრინციპები ძირეულადაა დაკავშირებული ეკრანული აუდიოვიზუალური ხელოვნების დარგების ტექნიკურ განვითარებასთან. ამიტომ, კინოტექნიკის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე კინოფილმ-სპექტაკლების გადაღების პირობები განსხვავებული იყო. განსხვავდებოდა თვით ფილმ-სპექტაკლების განხორციელების სტილი და მანერა, და აქედან გამომდინარე – როგორც ვიზუალური ხელოვნების ნიმუშის მიმართ მიდგომა.

ამასთან, ხელოვნებათმცოდნეობით, თეატრალურ თუ სატელევიზიო კრიტიკულ ლიტერატურაში არაერთგზისაა აღნიშნული ფილმ-სპექტაკლების ორიგინალურობა როგორც ფორმით, ისე დანიშნულებით. სხვადასხვა წყაროებში გვხვდება ფილმ-სპექტაკლების შედარება – როგორც მათ ძირითად მასალასთან – თეატრალურ სპექტაკლთან, ისე კინოეკრანიზაციის სხვა ანალოგიურ ნაწარმოებებთან. ეს იმაზე მიუთითებს, რომ ფილმ-სპექტაკლი ერთი მხრივ, ტექნიკური ფიქსირების პროცესია, მეორე მხრივ კი – ეკრანიზაციის ფორმას წარმოადგენს, და მას ტექნიკური ამოცანის გარდა მხატვრული სახის შექმნის ამოცანაც გააჩნია; ამასთან, ეკრანიზაციისას მნიშვნელოვანი ხდება ნამუშევრის ისეთი მახასიათებლები, როგორიცაა გამოსახულებითი კულტურა, ოპერატორის ხელოვნება, ხმოვანების ხარისხი, მონტაჟური რიტმი და სხვ. თითოეულ ჩამოთვლილ პროფესიას სახვითი და ტექნიკური მახასიათებლები გააჩნია. ცხადია, რომ ფილმ-სპექტაკლის გადაღებისას თითოეული ამ მახასიათებლის განხორციელებას კონკრეტული ამოცანები აქვს გადასაჭრელი და რომ სატელევიზიო სპექტაკლის დადგმას (გადაღებას) – ისევე როგორც თეატრალური სპექტაკლების ვიდეოჩაწერას – სპეციალური ცოდნისა და უნარ-ჩვევების კომპლექტი სჭირდება, ხოლო ამ საქმის პროფესიონალებს – შესაბამისი მომზადება.

წარმოდგენილი ნაშრომის მიზანია იმ კინო და ვიდეოტექნოლოგიების მიმოხილვა და ანალიზი, რომლითაც ხდებოდა და ხდება მსოფლიოში თეატრალური

ხელოვნების ეკრანული ფორმების შექმნა კინო და ვიდეოფირზე, კინოდარბაზში ან სატელევიზიო ეთერში დემონსტრირებისათვის. ამას გარდა, წინამდებარე ნაშრომის კიდევ ერთ ამოცანას შეადგენს იმის კვლევა, თუ როგორ აისახა ფილმ-სპექტაკლების შექმნის მსოფლიო გამოცდილება ქართულ მედია-სივრცეში, რითი გამოირჩევა ქართული ფილმ-სპექტაკლების ესთეტიკა, რა თავისებურებები გააჩნია მას.

შესწავლილ იქნა არსებული კინო, ტელე და ხელოვნებათმცოდნეობითი ლიტერატურა თეატრალური ხელოვნების ეკრანზე გადატანის თვალსაზრისით („მსოფლიო კინოს ისტორია“, „ტელევიზია და ჩვენ“, ჟურნალები „თეატრი და ცხოვრება“, „ტეატრი“, ალმანახები ტელევიზიის შესახებ, გამოქვეყნებული მასალები პრესასა და ინტერნეტში).

რამდენადაც ნაშრომის მიზანია საქართველოში არსებული მდგომარეობის ანალიზი, რომელიც, თავის მხრივ, ძალიან დიდხანს წარმოადგენდა სსრკ–ის ერთიანი მედია-სივრცის ნაწილს, აქ მიმდინარე პროცესები ორგანულად იყო დაკავშირებული რუსულენოვან მედიასთან. სწორედ ამიტომ ძირითადად ვეყრდნობით იმ მასალებს, რომლებიც სწორედ ამ მედია-სივრცეში არსებობდა. რასაკვირველია, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმ პროცესების ანალიზიც, რომელიც სსრკ–ის გარეთ ხდებოდა ამავე პერიოდში.

ნაშრომში დასმულია თეატრალური ხელოვნების ეკრანულ ფორმებთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიის დაზუსტების საჭიროება, რადგან თვით ტერმინი „ფილმ-სპექტაკლი“ ამ დარგის სპეციალისტებისთვისაც კი ერთობ ბუნდოვანია და დაუკონკრეტებელი.

ნაშრომის დიდი ნაწილი ეძღვნება მსჯელობას ფილმ-სპექტაკლების ჟანრული მიკუთვნებადობადობის საკითხის კვლევას, რადგან მიგვაჩნია, რომ ამ საკითხში არსებული ბუნდოვანება ხელს უშლის თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების შესახებ სრულფასოვანი კვლევის პროცესს (იხ. მე-2 თავი და დანართი).

ხელოვნებათმცოდნეობითი და კრიტიკული ლიტერატურა ფილმ-სპექტაკლების შესახებ მცირეა, მათ ერთობ უყურადღებოდ ეპყრობოდა ქართული (და არამარტო ქართული) თეატრალური და კინო-კრიტიკა. საბჭოთა პერიოდის კინოს ისტორიის სახელმძღვანელოები აგრეთვე ძალზე ძუნწად იძლევა ინფორმაციას თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების ნებისმიერ გამოვლინებაზე, სტატიების და რეცენზიების დიდი ნაწილი (განსაკუთრებით, ქართულენოვანი ინფორმაცია) – როგორც წესი, ფაქტების უბრალო დაფიქსირებას არ სცილდება. ჩატარებული კვლევის პერიოდში მივაკვლიეთ

მხოლოდ რამდენიმე პუბლიკაციას პრესაში, რომლებიც ამ დარგის სპეციალისტებს, ან თეატრალურ კრიტიკოსებს მრავალი წლის განმავლობაში გამოუქვეყნებიათ, ხოლო რაიმე ფუნდამენტალური ნამუშევარი ამ მიმართებით – ისეთი, რომელიც მოიცავდეს ფილმ-სპექტაკლების ტექნოლოგიურ თუ ესთეტიკურ თავისებურებათა კომპლექსურ კვლევას – ვერ მოვიპოვეთ.

ამიტომ, ნაშრომში ვეყრდნობით უმეტესწილად არაქართულენოვან პუბლიკაციებს (რომლებიც, აგრეთვე ცოტაა თეატრის, ან კინოს სხვა ნებისმიერი მიმართულებების კვლევებთან შედარებით), კინოს ისტორიის სახელმძღვანელოებიდან ამოკრეფილი ცნობების ანალიზს ჩვენთვის საინტერესო თვალსაზრისით, და იმ სპეციალისტების პროფესიულ გამოცდილებას, რომლებიც პრაქტიკულად ახორციელებდნენ თეატრალური სპექტაკლების ეკრანიზაციას თუ ორიგინალურ სატელევიზიო დადგმებს.

ყოველივე ზემოთქმული განსაზღვრავს კვლევის **აქტუალობას.** კერძოდ, ის ფაქტი, რომ მიუხედავად აშკარად გამოხატული ორიგინალური ფორმისა და რეალიზაციის პროცესისა, ფილმ-სპექტაკლები (როგორც თეატრალური სპექტაკლების ეკრანული ვერსიები, ისე სპეციალურად ეკრანისთვის დადგმული სპექტაკლები), ჯერაც არაა აღიარებული დამოუკიდებელ ჟანრად ეკრანულ ხელოვნებაში, აფერხებს მისი შესწავლისადმი მეთოდური მიდგომის ორგანიზებას; არ არსებობს გამოკვლევები და შრომები ეკრანული ხელოვნების ამ - საკმაოდ მნიშვნელოვანი უბნის შესახებ. ხოლო ამ მიმართულებით ემპირიული ცოდნის დაგროვების ერთადერთი გზა არის სხვადასხვა თეატრალური სპექტაკლების გადაღების გამოცდილების შედარება. ისეთი მეთოდური რეკომენდაციები, როგორიც არსებობს თეატრის ან კინოს სხვადასხვა ფორმების წარმატებით რეალიზაციისათვის, კონკრეტულად ფილმ-სპექტაკლების გადაღებისათვის არ არის ჩამოყალიბებული და არ ისწავლება საქართველოს შესაბამის უმაღლეს სასწავლებლებში, მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი სპეციალიზაციის სწავლების საჭიროება ნამდვილად იგრძნობა.

მოცემული ნამუშევრის მიზანია, აგრეთვე, თეატრისა და კინოს სპეციალისტთა აზრის შესწავლა როგორც თეატრალური სპექტაკლების ფიქსირების, ისე „სატელევიზიო თეატრის“ ახლანდელი მდგომარეობის მიმართ საქართველოში, მათი მოსაზრებების გაცნობა და ანალიზი ეკრანული ხელოვნების აღნიშნული დარგის საჭიროებისა და პერსპექტივის შესახებ.

ნაშრომში მიმოხილულია თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების განსაკუთრებით საყურადღებო მიღწევების მსოფლიო გამოცდილება უკანასკნელი ათწლეულების განმავლობაში.

კვლევის **ამოცანები** იყო:

ა) თეატრის, კინოს და ტელევიზიის ისტორიის განხილვა სცენური ხელოვნების ეკრანზე გადატანის თვალსაზრისით (ისტორიულ ჭრილში);

ბ) არსებული გამოცდილების საფუძველზე ფილმ-სპექტაკლების, როგორც ეკრანული ხელოვნების განსაკუთრებული ორგინალური ჟანრის დამახასიათებელი ნიშნების გამოკვლევა;

გ) თეატრალური ხელოვნების ეკრანზე ფიქსირების სხვადასხვა ფორმების და მეთოდების ანალიზი იმ პრინციპების გამოსარკვევად, რომელიც განსაზღვრავს თეატრისა და ეკრანული ხელოვნების სინთეზის საბოლოო შედეგს;

დ) თეატრის, კინოს და ტელევიზიის პროფესიონალთა აზრის შესწავლა თეატრალური ხელოვნების ეკრანული სახეების ფორმის, შინაარსის და დანიშნულების შესახებ (კითხვარის შედგენა);

ე) თეატრალური სპექტაკლების ფიქსირების მეთოდოლოგიის ჩამოყალიბება კინო-ტელე უმაღლესი სასწავლებლების სასწავლო პროგრამაში შეტანის მიზნით.

კვლევის **საგანია** თეატრალური ხელოვნების კინო-ტელეეკრანზე გადატანის პრეცედენტები (თეატრალური დრამატურგიის ეკრანიზაცია, თეატრალური სპექტაკლების ფიქსირება, კინემატოგრაფიული და სატელევიზიო ფილმ-სპექტაკლები). კვლევისათვის გამოყენებული იქნა ინტერვიუს და ანკეტური გამოკითხვის მეთოდი, აგრეთვე – თეატრალური სპექტაკლების გადაღების ექსპერიმენტული ფორმები, შედარებითი ანალიზის მეთოდი.

კვლევის მიზნებმა და ამოცანებმა განსაზღვრეს ნაშრომის **სტრუქტურა**. იგი შედგება შესავლის, სამი თავისაგან (7 ქვეთავით) და დასკვნისაგან. მას ერთვის შენიშვნები, დანართი და გამოყენებული ლიტერატურის სია. დანართის სახით ნაშრომს თან ახლავს გამოყენებული ანკეტური გამოკითხვის მონაცემები.

ნაშრომში ნაცადია თეატრალური ხელოვნების ეკრანიზაციის ცალკე ჟანრად აღიარების თეორიული საფუძვლების თავმოყრა, შესწავლილია სპეციალისტთა დამოკიდებულება თეატრალური ხელოვნების ეკრანული საშუალებებით ფიქსირების აუცილებლობის მიმართ, არსებულ ლიტერატურასა და პრაქტიკულ ემპირიულ

გამოცდილებაზე დაყრდნობით შემუშავებულია მეთოდური რეკომენდაციები თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო პროცესის სრულყოფისათვის.

ნაშრომის **პრაქტიკული ღირებულება** მდგომარეობს იმაში, რომ მასში მოპოვებული მონაცემები შეიძლება გამოყენებულ იქნას კინო-ტელე უმაღლესი სასწავლებლების ისტორიისა და თეორიის კურსებში, კინო-ტელე რეჟისურისა და ოპერატორის ხელოვნების სწავლების მეთოდიკის კურსში, გათვალისწინებულ იქნას კინო-ტელე მიმართულებების სასწავლო გეგმებისა და სილაბუსების შედგენისას.

# I თავი

# თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების კინო, ან/და ვიდეოფირზე გადატანის ისტორიული მიმოხილვა

## ფილმ-სპექტაკლები XX საუკუნის 50-60-იან წლებამდე

თეატრალური სპექტაკლების კინო, ან (და) ვიდეოფირზე გადატანას მისი კინოეკრანზე, ან სატელევიზიო დემონსტრირებისათვის დიდი ხნის ისტორია აქვს. როგორც კინოს ისტორია იტყობინება, თეატრის კინოეკრანზე გადატანის პირველი პრეცედენტები უკვე უხმო კინოს პერიოდშია შექმნილი, რომლებიც, სავარაუდოდ, გამორჩეული თეატრალური სპექტაკლების მონაწილე მსახიობების კინოფირზე დაფიქსირებას ისახავდა მიზნად.

თუმცა, ფილმ-სპექტაკლის უძველეს პროტო-პრეცედენტად შეიძლება განვიხილოთ ჩვენს ერამდე 121 წელს ჩინელი ოსტატის შაო ონგის ჩრდილების თეატრის წარმოდგენა, რომელმაც საზოგადოებას აჩვენა სანახაობა გარდაცვლილი იმპერატორისა და მისი საყვარელი ქალის მარიონეტების გამოსახულებით. მან სინათლის წყაროსა და თეთრ ზეწარს შორის მოათავსა ისინი და აათამაშა. ამგვარი სანახაობა მალე გავრცელდა მთელ აზიაში.[1]

თეატრალური დადგმების კინოეკრანზე ატანას უხმო კინოს პერიოდში რაიმე კონკრეტული მხატვრული მიზანი არ ჰქონია. სცენური ხელოვნება – ისევე, როგორც ცხოვრების ნებისმიერი სხვა მხარე, საინტერესო ექსპერიმენტალურ მასალას წარმოადგენდა კინემატოგრაფისათვის, რომელსაც ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ჩამოყალიბებული საკუთარი მხატვრული ენა და საშუალებები.

თეატრის გავლენა კინემატოგრაფზე, განსაკუთრებით კინემატოგრაფის განვითარების საწყის ეტაპზე გამორჩეულად თვალშისაცემია, თუნდაც იმიტომ, რომ გათამაშებული სცენების პირველსავე კინოგადაღებებში თეატრალური გამოცდილებისაგან თავის არიდება პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო. თეატრის გამოცდილების „დასესხება“ ახლად ფეხადგმული კინემატოგრაფისთვის მხატვრული გამომსახველობის განვითარების პირველი ეტაპი იყო, და მიუხედავად იმისა, რომ დღევანდელი გადასახედიდან ეს ნაბიჯები მეტად გულუბრყვილოდ და პრიმიტიულად გამოიყურება, უნდა ითქვას, რომ ისინი სავსებით ლოგიკურია იმ დროისათვის.

თეატრი, როგორც დროში განვითარებადი პროცესის ამსახველი ხელოვნება, კინემატოგრაფისათვის არა მხოლოდ ესთეტიკის მხრივ წარმოადგენდა საფუძველს,

არამედ საყრდენს იმ სპეციალისტთა კადრების რესურსის თვალსაზრისითაც, რომლებიც კინოწარმოებაში მოდიოდნენ. ცხადია, პირველ ეტაპზე ესენი იყვნენ არც მთლად ნიჭიერი და წარმატებული თეატრალები, რომლებიც თავიანთ ადგილს (ზოგჯერ კი უბრალოდ – შემოსავალს) ეძებდნენ ახალ საქმეში, რომელმაც თავიდან ბევრ – ხელოვნებისაგან საერთოდ შორს მდგომ – ადამიანს მოუტანა ფინანსური წარმატება.

ამ თვალსაზრისით, ძალზე საყურადღებოა კინემატოგრაფის განსაკუთრებული ჟანრის – კინოზღაპრის პიონერის, ჟორჟ მელიესის შემოქმედებითი ბიოგრაფია. ჟორჟ მელიესის შემოქმედების გაცნობისთანავე ჩნდება აზრი, რომ სწორედ იგია თეატრალური ხელოვნების კინოენაზე გადატანის პირველი ინიციატორი.

ჟორჟ მელიესმა (1861-1938) ტექნიკური განათლება მიიღო, მაგრამ ბავშვობიდანვე ხელოვნებისადმი ჰქონდა მიდრეკილება. იგი ჯერ მხატვრობას მისდევდა, მუშაობდა რა კარიკატურისტად, ხოლო მოგვიანებით თეატრის მფლობელიც გახდა. მის თეატრში იდგმებოდა არა ტრადიციული დრამები ან კომედიები, არამედ ვიზუალურ ეფექტებზე დამყარებული წარმოდგენები. ამდენად, კინემატოგრაფის მხატვრული ენის ერთ-ერთი პირველი ფუძემდებელი კინოში თეატრიდან მოვიდა და სცენური ხელოვნებისა და ახლადგამოჩენილი კინემატოგრაფის ტექნიკური შესაძლებლობების სინთეზი მოახდინა. მელიესის მიერ აღმოჩენილი კინოენის გამომსახველობითი საშუალებები დღემდე გამოიყენება ეკრანულ ხელოვნებაში. ჟორჟ მელიესს ეკუთვნის აგრეთვე ფერადი კინოგამოსახულების შექმნის ერთ-ერთი პირველი მცდელობა, რისთვისაც იგი შავ-თეთრი კინოგამოსახულების თითოეულ კადრს ხელით - ფუნჯით და საღებავებით აფერადებდა.[2]

1897 წელს ჟორჟ მელიესი მის მიერვე პარიზის გარეუბანში მონტრიო–სიუ–ბუაში დაარსებულ საკუთარი სტუდიაში შეუდგა თავისი პირველი ეკრანიზაციების გადაღებებს. მელიესის პირველი ფილმები, პრაქტიკულად, კინოკამერის ტექნიკური შესაძლებლობების ექსპერიმენტებს წარმოადგენდნენ. ამ მოკლე კინოსურათებში მსახიობები (თეატრალური გრიმით) ცირკის ილუზიონისტის მსგავს ფოკუსებს ატარებდნენ: აქრობდნენ და აჩენდნენ ადამიანებს და საგნებს და ა. შ. ამ ფილმებს შორის იყო: „მეფისტოფელის კაბინეტი“ და „ფაუსტი და მარგარიტა“. ამ უკანასკნელისთვის მელიესს ფონოგრაფით ჩაუწერია მომღერალ პოლიუსის ხმა და უცდია გამოსახულებასთან დაესინქრონებინა, თუმცა ამ ცდას სასურველი შედეგი ვერ გამოუღია. 1898 წელს მელიესმა გადაიღო რამდენიმე სცენა პიესიდან „ვილჰელმ ტელი“, ხოლო 1999 წელს – დრეიფუსის სასამართლო პროცესების ინსცენირებები.[3]

სავარაუდოდ, სწორედ ჟორჟ მელიესის ეს ფილმები შეიძლება ჩაითვალოს თეატრალური ხელოვნების ეკრანზე გადატანის პირველ შემდგარ მცდელობებად და აგრეთვე ობიექტივის წინაშე თეატრალური სცენის გათამაშების პირველ პრეცედენტებად. თეატრალური ხელოვნების მიმართ თავისი ინტერესი მელიესმა იმითაც გამოხატა, რომ მან 1907 წელს შექსპირის „ჰამლეტის“ ეკრანიზაციაც სცადა, რომელშიც თავადვე ითამაშა ჰამლეტის როლი.

კინოს ისტორიკოსი სერგეი კომაროვი საყურადღებო ფაქტს უსვამს ხაზს: „როდესაც ფილმების წარმოება გაიზარდა, გაჩნდა მოთხოვნა რეჟისორების, ოპერატორების, მხატვრებისა და სხვა სპეციალისტების კადრების მიმართ. კინოს არსებობის პირველსავე წლებში ფილმების დასადგმელად იწვევდნენ შემთხვევით ადამიანებს, უფრო ხშირად ფოტოგრაფებს, რომლებიც თვითონ იღებდნენ და რეჟისორებიც თვითონვე იყვნენ. ზოგჯერ ესენი იყვნენ თეატრების და მიუზიკ-ჰოლების ადმინისტრატორები, რომლებიც ბევრი ფიქრის გარეშე „ატრიალებდნენ“ რამდენიმე მოკლე ფილმს კვირაში.“[4]

ცხადია, „შემოქმედთა“ ასეთ კონტინგენტს არ შეეძლო, და ვერც შეძლო პრინციპული სიახლეების შექმნა და ისინი, მაყურებელთა უმეტესობის მარტივი გემოვნების დაკმაყოფილებით, ცდილობდნენ პუბლიკის მოზიდვას.

თუმცა სულ მალე ეს უკვე საკმარისი აღარ აღმოჩნდა. მაყურებელს მოსწყინდა უაზრო, პრიმიტიული კინოსიუჟეტების ცქერა. მაყურებლის მოსაზიდად საჭირო გახდა კინემატოგრაფიული ატრაქციონის შინაარსით დატვირთვა, რისთვისაც სცენური ხელოვნების სხვადასხვა ნიმუშებიც იქნა გამოყენებული.

ჟორჟ მელიესმა, გამოიყენა რა კინოფილმები „რობერ უდენის“ თეატრში, ერთ-ერთმა პირველმა დაიწყო მარტივი საესტრადო წარმოდგენებისა და ნომრების გადაღება. ამავე გზით წავიდნენ სხვა მრავალნიც. დაახლოებით 1900 წლისათვის, ახალი სიუჟეტებისა და ახალი ვიზუალური ეფექტების ძიებისას კინომწარმოებლებმა დაიწყეს ბალაგანების და ვარიეტეს რეპერტუარის გამოყენება.[5]

ბალაგანი და ვარიეტე სცენური ხელოვნების ის ფორმებია, რომლებიც განსაკუთრებით ახლოს იყო მაყურებელთა იმ მასისათვის, რომელიც შემოსავლის ძირითადი წყარო იყო კინემატოგრაფისათვის ფეხის ადგმის პერიოდში. ეს ის დროა, როცა ერთი კინოსეანსის ღირებულება 5 ცენტი იყო (მაგ. ამერიკულ „ნიკელოდეონებში“).

მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ სწორედ ამ ტიპის მაყურებლის გემოვნების დიქტატიდან იწყება მაქს ლინდერის, ჩარლზ ჩაპლინისა და ბასტერ კიტონის დიდი ხელოვნება. რაც შეეხება ვარიეტეს, მისი გავლენა უფრო ხმოვანი კინოს დამკვიდრების შემდეგ გახდა შესამჩნევი და კინემატოგრაფის განსაკუთრებული ფორმის – მიუზიკლის ჩამოყალიბებამდე მივიდა.

ამგვარი ოპუსების თემატიკისა და რეპერტუარის შერჩევისას (და რეალიზაციისას) გადამწყვეტი ფაქტორი იყო კინემატოგრაფის საკმაოდ შეზღუდული ტექნიკური შესაძლებლობები განვითარების საწყის ეტაპზე. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ 1900-იან წლებში, კინოკამერების კასეტების მაქსიმალური მოცულობა ორ-სამ ათეულ მეტრს იშვიათად აღემატებოდა (2, მაქსიმუმ 3 წუთი ეკრანული დროის შესაბამისი), ამიტომაც მთელი სპექტაკლის გადაღების შესახებ საუბარი არც კი შეიძლებოდა ყოფილიყო. იღებდნენ ცალკეულ სცენებს, ხოლო გადასაღები მოქმედების (სცენის) ქრონომეტრაჟს უფარდებდნენ ფირის სიგრძეს კასეტაში.

რამდენადაც კინემატოგრაფი უხმო იყო და, აქედან გამომდინარე, ლიტერატურული ტექსტის გამოყენება შეუძლებელი, გადაღებისათვის უპირატესობას ანიჭებდნენ სიუჟეტებს, რომელშიც ჭარბობდა მოქმედება და არა სიტყვა. მაგალითისათვის შეიძლება გამოდგეს 45-მეტრიანი გათამაშებული ფილმი-სკეტჩი „სპილო-აკრობატი“.

როგორც ს. კომაროვი გვიყვება, ამ ფილმში „თეატრალური სცენის უკანა ფარდაზე დახატული აღმოსავლური ქალაქის ქუჩის ფონზე მწვრთნელს შემოჰყავს „სპილო“ (მას ასახიერებს ქსოვილის შალითით დაფარული ორი მსახიობი, ერთს პაპიე-მაშესგან დამზადებული სპილოს თავი ახურავს, ფეხებზე კი ორივეს ბუტაფორული სპილოს ფეხები აცვიათ). რამდენიმე ნომრის გაკეთების შემდეგ „სპილო“ და მწვრთნელი მიდიან. კადრში კი ჩნდება მყიდველი, რომელიც სთხოვს მომთვინიერებელს, რომ სპილო მიჰყიდოს. რამდენადაც იმ დროს ფილმებში ტიტრებს ჯერაც არ იყენებდნენ, რეჟისორის წინაშე იდგა ამოცანა – თუ როგორ აეხსნა მაყურებლისათვის ამ მოქმედების აზრი. ამისათვის მან გამოიყენა თავისებური შიგაკადრული წარწერები.

„სპილოს“ მფლობელი ჯიბიდან იღებს ქაღალდის ფურცელს, რომელზედაც გამოსახულია ციფრი „100“. მყიდველი იღებს ასეთსავე ქაღალდს ციფრით „50“. ამ ნახევარ ფასში მფლობელი აძლევს მყიდველს „სპილოს“ მხოლოდ ნახევარს, ჭრის რა შუაზე ქსოვილს, რომელიც მსახიობებს ფარავს. „სპილოს“ თავი და წინა ფეხები

მყიდველს ერგება, ხოლო უკანა ფეხები ცალკე გარბიან. ბოლოს კი მსახიობები გამოდიან სცენაზე და კინომაყურებლის წინაშე თავს ისე ხრიან, როგორც თეატრში ხდება.“[6]

აქ, როგორც ვხედავთ, სცენური მოქმედების ეკრანულ სივრცეში გადასატანად პირდაპირი და უმარტივესი გზაა არჩეული – მოვლენის ფიქსირება კინემატოგრაფიული მეთოდით. აქედან გამომდინარე, ნაწარმოების ჟანრული გადაწყვეტა აქ საერთოდ არ არსებობს, იგი გულუბრყვილობის დონეზეა და ცხადია, ამ მოვლენას ფილმ-სპექტაკლთან საერთო მხოლოდ ის აქვს, რომ მოქმედება დახატული დეკორაციის წინ სცენაზე მიმდინარეობს.

როგორც ს. კომაროვი აღნიშნავს, იმავე წლებში იყო „არაერთი მცდელობა საოპერო და თეატრალური სპექტაკლების კინოფირზე გადაღებისა. „ფაუსტი“, „ჰამლეტი“, „დონ-კიხოტი“ და მრავალი სხვა მნიშვნელოვანი კლასიკური ნაწარმოები, „ძლიერ დაზარალდნენ“ ეკრანიზაციის გამო. როგორც თანამედროვე, ისე ისტორიული სიუჟეტები 50-100 მ ფირზე იყო დატეული. ქსოვილზე დახატული შუა საუკუნეების ციხე-სიმაგრეების ფონებზე, XVIII საუკუნის კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობები აქტიური ჟესტიკულაციით ცდილობდნენ მიეტანათ კინომაყურებლამდე მათი სულისშემძვრელი ვნებები.“[7]

ბუნებრივია, რომ დღეს ამ პერიოდის ფილმ-სპექტაკლების (უფრო სწორად, მათი ფრაგმენტების) მიმართ წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება შეიძლება არსებობდეს. ერთი მხრივ, უდავოა ამგვარი გადაღებების საარქივო და ისტორიული ღირებულება (მათ შემოგვინახეს იმ ეპოქის მსახიობების სახეები), მეორე მხრივ კი, ცხადია, უხმო კინოს ეპოქაში გადაღებული თეატრალური სცენები ძნელად შეიძლება ჩაითვალოს თეატრალური ხელოვნების ასახვად, რაკი მასში არ ისმის მსახიობთა მეტყველება, ხოლო სცენური ქმედების მხოლოდ ვიზუალური ანაბეჭდი ვერანაირად ვერ ქმნის სრულფასოვან წარმოდგენას გადაღებული სპექტაკლის შესახებ.

სატელევიზიო ხელოვნების ცნობილი კრიტიკოსი ვლადიმირ საპაკი სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „არსებობს ფაქტი, რომ კინოფირზე გადაღებულმა სარა ბერნარის თამაშმა ლამის პაროდიის შთაბეჭდილება მოახდინა. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ სარა ბერნარი უარესი მსახიობია, ვიდრე, ვთქვათ, გურჩენკო, ან მარჩენკო, თუმცა ორივე მათგანი ეკრანზე სავსებით ბუნებრივად გამოიყურება. ეს მხოლოდ იმაზე ლაპარაკობს, რომ კინემატოგრაფს (თეატრისაგან) განსხვავებული ესთეტიური ბუნება აქვს.“[8]

თეატრალური ხელოვნებისა და კინემატოგრაფის ჟანრული შეთავსება-შეუთავსებლობის საკითხს ჩვენ უფრო ვრცლად მეორე თავში შევეხებით, რომელიც ფილმ-სპექტაკლის, როგორც განსაკუთრებული აუდიოვიზუალური ჟანრის განსაზღვრებას და განმასხვავებელი ნიშნების კვლევას ეხება.

ფრანგულ კინოში თეატრალური გამოცდილების კინოეკრანისათვის მისადაგებას ახალი იმპულსი მას მერე მიეცა, რაც 1908 წელს შეიქმნა პირველი პროფესიული გაერთიანება „ფილმ „დ'არი" („მხატვრული ფილმი"). ეს პროფესიული გაერთიანება შეიქმნა ფრანგული თეატრის ცნობილი მოღვაწეების მიერ მაღალმხატვრული კინოფილმების გადაღების მიზნით. ამ ორგანიზაციის დამაარსებლებს შორის იყვნენ ისეთი ცნობილი სახელები, როგორიცაა ვიქტორ სარდუ, ედმონ როსტანი, ანრი ლავედანი, აგრეთვე – „კომედი ფრანსეზის" ცნობილი მსახიობები სარა ბერნარი, შარლ ლე ბარჟი და სხვები.

1908 წლის 17 ნოემბერს „ფილმ „დ'არ"-მა აჩვენა თავისი პირველი ფილმი – „ჰერცოგ გიზის მკვლელობა" (სცენარი ანრი ლავედანისა, რეჟისორები ლე ბარჟი და კალმეტი), „კომედი ფრანსეზის" წამყვანი მსახიობების მონაწილეობით. ს. კომაროვის შეფასებით „მიუხედავად იმისა, რომ „ჰერცოგ გიზის მკვლელობამ" არსებული კინოპროდუქციის ფონზე დიდი წარმატება მოიპოვა, ამ წარმატებაში ფილმის მხატვრულ ღირსებებზე მეტად იმან იმოქმედა, რომ მასში „კომედი ფრანსეზის" მსახიობები მონაწილეობდნენ." [9]

სწორედ ეს – „ვარსკვლავების" ფაქტორი იქცა შემდგომში ამერიკული კინემატოგრაფის კომერციული წარმატების ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად, თუმცა ეს უკვე სულ სხვა თემაა.

როგორც ს. კომაროვი აღნიშნავს, „იმ დროისათვის... თვით ყველაზე ცნობილი თეატრალური მსახიობების მიერაც კი არ იყო გაცნობიერებული ის მომენტი, თუ რამდენად აკნინებდა მათ თამაშს სიტყვის – მათი შემოქმედებითი არსენალის ერთ-ერთი უმთავრესი ინსტრუმენტის ნაკლებობა. თვით სარა ბერნარის მიერ განსახიერებული არაერთი კინოროლიდან (ფილმებში „ტოსკა", „ქალი კამელიებით" და სხვ.), მეტ-ნაკლებად წარმატებული აღმოჩნდა მხოლოდ რეჟისორ ლუი მერკანტონის „დედოფალი ელისაბედი," [10] თუმცა ავტორი ამ წარმატების მიზეზს არ ასახელებს, შემდეგ კი განაგრძობს:

„როგორც კინოს ისტორია გვიყვება, 1916 წელს იტალიური სცენის ლეგენდა ელეონორა დუზე, რომელიც იმ დროს უკვე სამოცი წლისა იყო, მიიწვიეს მთავარ

როლზე ფილმში „ფერფლი“ (რეჟ. გუსტავო სერენა), რომელშიც დუზეს გმირი – მარტოხელა ქალი - სიკვდილის წინ ურიგდება ვაჟიშვილს, რომელთანაც სხვადასხვა მიზეზების გამო დიდხანს დამდურებული იყო. თავის სხვა მრავალი კოლეგისაგან განსხვავებით, ელეონორა დუზე კარგად გრძნობდა განსხვავებას თეატრისა და კინოს გამომსახველობით საშუალებებს შორის. ს. კომაროვს ეს ფაქტი მნიშვნელოვნად მიაჩნია შემდეგი გარემოების გამო: „გადაღებების წინ მას უთქვამს: „სამწუხაროდ, ძლიერ ხანდაზმული ვარ. ოციოდე წლით ახალგაზრდა რომ ვიყო, რასაკვირველია, ყველაფერს თავიდან დავიწყებდი და ალბათ, დიდ შედეგებსაც მივაღწევდი ამ ახალი ხელოვნების ფორმირებაში. მომიწევდა ყველაფერი იმის სრულად დავიწყება, რაც თეატრს შეეხება და დავიწყებდი მეტყველებას ახალ, ჯერ არარსებულ კინოენაზე. საჭიროა სხვა, განსხვავებული, დამაჯერებელი პოეტური ფორმა, ხელოვნების ახალი გამომსახველობითი საშუალებები... მიმიკა კინოში თეატრისგან მეტად განსხვავებულ როლს თამაშობს. მაგალითად, წარმოიდგინეთ, რამდენად გამომსახველი შეიძლება იყოს ეკრანზე მალული ხელის მოჭერა, რაც ვიღაცის ბედს წყვეტს, რომელიც სცენაზე აბსოლუტურად შეუმჩნეველი იქნებოდა...“ [11]

ს. კომაროვი ელეონორა დუზეს – როგორც დიდი პროფესიონალის სიტყვების მნიშვნელობას იმ ფაქტის ხაზგასმითაც აძლიერებს რომ, სწორედ ამ პერიოდში ამერიკის შეერთებულ შტატებში გრიფითი თავის გრანდიოზულ „შეუწყნარებლობას“ დგამდა, და თითქოს ელეონორა დუზეს აზრების დასამტკიცებლად, მსახიობ მეი მარშთან ერთად შექმნა შემდგომში კლასიკად ქცეული ხელების აღელვებული „მტვრევის“ ახლო ხედი. [12]

რაკი დეივიდ უოქ გრიფითს შევეხეთ, უნდა ვთქვათ, რომ იგი მსახიობებთან მუშაობაში სწორედაც რომ თეატრალური ხელოვნების გამოცდილებას ეყრდნობოდა. ჯერ კიდევ 1912 წელს, კრიტიკოს რობერტ გრაუს კითხვაზე – რაში ხედავს იგი განსხვავებას თეატრსა და კინოს შორის, გრიფითს ერთობ ემოციური პასუხი გაუცია: „თეატრალური ხელოვნება საუკუნეების განმავლობაში ვითარდებოდა, იგი გარკვეულ პირობითობებს და აუცილებელ შეზღუდვებს ეყრდნობა. თუ რას კერძოდ – მათი ჩამოთვლა ზედმეტად მიმაჩნია. კინოხელოვნება კი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი სულ რამდენიმე წლისაა, შეუზღუდავია თავის გაქანებაში და უსასრულო შესაძლებლობებისაა“ [13].

ალბათ, განსაკუთრებით საინტერესო იქნებოდა, რომ გრიფითს გრაუსათვის ბოლომდე ეთქვა თავისი აზრი, თუ კონკრეტულად რა მიაჩნდა მას თეატრის შეზღუდულობებად, რომელთა შესახებაც საუბარი ზედმეტად მიუჩნევია. ვერც მისი

მხრივ თეატრისადმი არასაკმარის პატივისცემას დავუშვებთ, რაკიღა თვითონ გრიფითი თავის მსახიობებს თეატრალური სამსახიობო ხელოვნების ძირითად ელემენტებს საფუძვლიანად ასწავლიდა.

ს. კომაროვი ამ თვალსაზრისითაც გვაწვდის საყურადღებო ცნობას: „გრიფითის აღზრდილი ცნობილი მსახიობი ლილიან გიში თავის მოგონებებში წერდა, რომ გრიფითის სტუდიაში მსახიობების აღზრდა სტანისლავსკის სისტემის მსგავსი მეთოდით ხდებოდა. ახალგაზრდა მსახიობები როლს იშვიათად იღებდნენ, უმეტესწილად კი, ისინი რეპეტიციებს გადიოდნენ. ზოგჯერ, როცა ისეთ სცენებზე მუშაობდა, რომლებშიც ზოგი მსახიობი დაკავებული არ იყო, გრიფითი მათ ავალებდა ევარჯიშათ სიარულში – ჯერ კომიკურ სტილში, შემდეგ – დრამატულ, ლირიკულ ან ტრაგიკულ მანერაში. თუკი შედეგით კმაყოფილი დარჩებოდა, ასეთსავე დავალებას აძლევდა სირბილით შესასრულებლად. მსახიობებს ევალებოდათ საკუთარი სხეულის სრულყოფილად ფლობა, წონასწორობის დაცვა, თითქოს ტალღის ან მწვერვალის ქიმზე მდგარიყვნენ. გრიფითის მსახიობებს უნდა სცოდნოდათ ცეკვა და ცხენის ჯირითი, ხოლო ვისაც ეს არ შეეძლო, დამატებითად მეცადინეობდა.“ [14]

ცხადია, ჯირითი უკვე კონკრეტულად კინომსახიობის ინსტრუმენტია. ანალოგიურ მოთხოვნებს კინომსახიობებს გრიფითის გარდა, სხვა ცნობილი კინორეჟისორებიც უყენებდნენ. განსაკუთრებით საყურადღებოა რუსული კინოს ისეთი მოღვაწეების შემოქმედება, როგორებიც არიან ლეონიდ ტრაუბერგი და გრიგორი კოზინცევი (ე. წ. „ფეკსები“).

მართალია, „ფეკსები“ კინემატოგრაფში თეატრის პრაქტიკიდან მოვიდნენ, მათ ფილმ-სპექტაკლები – როგორც ასეთი – არ გადაუღიათ. მათი კრედო, პირიქით, ყოველივე ტრადიციულად მიჩნეულის წინააღმდეგ იდეური ბრძოლა იყო, რომლის ნაცვლადაც ისინი ახალ, რევოლუციურ კინოესთეტიკას სთავაზობდნენ საზოგადოებას. „ფეკსების“ ამ შეთავაზებას 20-იან წლებში გავრცელებული გამომწვევი მანიფესტის სახე ჰქონდა: „შარლოს“ (ჩარლი ჩაპლინის) უკანალი ჩვენთვის ელეონორა დუზეს ხელებზე უფრო ძვირფასია...“ ანდა „სტეპის მოცეკვავის ფეხსაცმლის ორმაგი ლანჩა ჩვენ „მარიას თეატრის“ ორკესტრის ხუთას ინსტრუმენტზე უფრო ძვირად გვიღირს“, და მისთ.... [15]

მიუხედავად ამისა, თეატრალური და ეკრანული ხელოვნების სინთეზი გრიგორი კოზინცევის შემოქმედებაში მოგვიანებით მაინც დადგა. ამჯერად – შექსპირის „ჰამლეტის“ (1964) და „მეფე ლირის“ (1969) ეკრანიზაციების სახით. უნდა ითქვას, რომ ორივე ეს ფილმი მსოფლიო კინოშექსპირიანას გამორჩეულად მაღალმხატვრული

ნაწარმოებია, მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლებით და ორიგინალური ვიზუალური გადაწყვეტით. ამ ფილმებში არა მარტო შექსპირის პიესებია გაცოცხლებული, არამედ ამ პიესების დრამატურგიული საფუძვლის მხატვრული სახე – ეპოქის ისტორიული სურათია დახატული, რაც გრიგორი კოზინცევის ნამუშევრებს შთამბეჭდავად გამოარჩევს შექსპირის ეკრანიზაციების როგორც მანამდელ, ისე მერმინდელ მცდელობებს შორის – თვით ისეთი წარმატებული „შექსპირული“ ოსტატების ნამუშევრებს შორის, როგორებიცაა: ლორენს ოლივიე, ორსონ უელსი, კენეტ ბრანა, ფრანკო ძეფირელი, აკირა კუროსავა.

მუნჯი კინოს ეპოქის მსახიობის საკითხზე მსჯელობისას, ს. კომაროვი ეყრდნობა ფრანგი ავტორის ჟ. დელიუკის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ კინოში მსახიობისათვის გარეგნულ მომხიბვლელობაზე უფრო მთავარი როლის შინაგანი არსის გამომსახველობაა:

„საჭიროა საინტერესო ხასიათის სახეების მოძებნა - ხასიათის გამომხატველი სახეებისა. და საჭიროა, რომ ამ ხასიათის გადმოცემა შევძლოთ“.

დელიუკი მკაცრად აკრიტიკებდა მათ, ვისაც ფოტოგენურობის მთელი ამოცანა კარგი ფოტოგრაფიის შექმნამდე დაჰყავდათ - გარეგნულ სილამაზემდე. „ქალბატონი რობინი გარეგნულად ლამაზია და მასზე ამბობენ, რომ ფოტოგენურია. მადმუაზელ დიუფლო ფოტოგენურია, იმიტომ რომ მომხიბლავია; ფოტოგენურია ბატონი მოდოც, იმიტომ რომ შესახედავად არაჩვეულებრივი მამაკაცია. საქმე იმაშია, რომ ყველა ესენი ფოტოგენურებად იმიტომ ითვლებიან, რომ მათი ჩასმა ნებისმიერ ფილმში შეიძლება დიდი ფიქრის გარეშე“. დელიუკი აღნიშნავდა, რომ მხატვრული გამომსახველობის ყველა ელემენტი უნდა იქნას გათვალისწინებული, მათ შორის განათება და რიტმი, ისინი უნდა ეხმარებოდნენ მაყურებელს, რომ მათ ეკრანზე მიმდინარე დრამა შეიგრძნონ.

აკრიტიკებდა რა კინომეწარმეებს, რომლებიც ფილმების შექმნას მხოლოდ ხელობად აღიქვამდნენ, დელიუკი სარკასტულად შენიშნავდა: „რა მნიშვნელობა აქვს, რომ შუქის პრობლემა არაა გადაწყვეტილი, რომ ოპერატორი - ისტერულია, რომ რეჟისორი - ბაზრის ვაჭარია, რომ სცენარი შინამოსამსახურემ დაწერა, - ეს ყოველივე არაა მთავარი. ყველაფერი რიგზეა, როცა აქტიორები ფოტოგენურები არიან“ [16]

კინომსახიობის, როგორც ვირტუალური გმირის შემქმნელის საკითხი, თავისთავად, ძალზე საინტერესოა. ფოტოგენურობა, ცხადია, მნიშვნელოვანი ფაქტორია კინემატოგრაფში, როგორც მსახიობის პლასტიკა, მისი ფიზიკური მონაცემები და სპორტული შესაძლებლობები (ხმოვანი კინოს პერიოდში - ხმაც). ამ მონაცემების წყალობით არაერთი მომხიბლავი ყმაწვილი და გოგონა ქცეულა კინოვარსკვლავად, თუმცა, მსახიობური

უნარების განვითარების გარეშე, ეს მოკლევადიანი „ვარსკვლავები“ მალევე ჰკარგავდნენ მაყურებლის და კინომწარმოებლების ინტერესს. თეატრალური სცენის გამოცდილება კი კინოს მსახიობებისათვის ის სკოლა იყო, რომელიც მათ განასხვავებდათ რიგითი მოკლევალიანი „ვარსკვლავებისაგან“. სწორედ ასეთ პროფესიონალად უნდა აღვიქვათ ელეონორა დუზე და სარა ბერნარი, რომელსაც კინოში ჰამლეტის (!) როლიც კი შეუსრულებია.

უნდა აღინიშნოს, რომ შექსპირის „ჰამლეტი“ უხმო კინოს პერიოდშიც ერთობ პოპულარული იყო. მისი ეკრანიზაციის პირველი პრეცედენტი ნახსენებია, როგორც ფრანგული „ფონო-სინემა-თეატრის“ ნაწარმოები, სახელით „ჰამლეტის დუელი“ (1900 წლის გამოშვება, ქრონომეტრაჟი – 3 წუთი), და სწორედ ამ - სავარაუდოდ პირველი ეკრანული ჰამლეტის როლს სარა ბერნარი ასრულებდა. „უხმო“ „ჰამლეტების“ ნიმუშები 1935 წლამდე გადაღებულია ინგლისში (1910, 1913, 1914), საფრანგეთში (1907 – ჰამლეტის როლში ჟორჟ მელიესი, 1910, 1913), იტალიაში (1908, 1910, 1914, 1917), გერმანიაში ( 1920 – ჰამლეტს როლში ასტა ნილსენი), რუსეთში (1912, 1914), დანიაში (1910), აშშ-ში (1912 - ჰამლეტის როლში ალა ნაზიმოვა) და ინდოეთში (1928, 1935). როგორც ირკვევა, ჰამლეტის როლს ქალი მსახიობები საკმაოდ ხშირ შემთხვევებში თამაშობდნენ. [17]

ის, რასაც ფილმ-სპექტაკლების ჩანასახი მაინც შეიძლება ვუწოდოთ, რუსეთში – როგორც ერთ-ერთ დიდ კინემატოგრაფიულ ქვეყანაში – ჯერ კიდევ 1917 წლის რევოლუციამდე იქმნებოდა. „1916 წელს რუსული კინოს პიონერმა ვ. საშინმა გადაიღო მოსკოვის მცირე თეატრის სპექტაკლის „რევიზორის“ ეკრანიზაცია. მონაწილეობდნენ ე. ტურჩანინოვა, ა. ვასენინი და სხვა გამოჩენილი მსახიობები. ფილმ-სპექტაკლებს შეიძლება მივაკუთვნოთ ფილმი „მეფე იოან ვასილის ძე მრისხანე“ (1916), რომელშიც აღბეჭდილია თევდორე შალიაპინი თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო პარტიის შესრულებისას ნ. რიმსკი-კორსაკოვის ოპერაში „ფსკოველი ქალი.“ [18]

ფილმ-ოპერებს, როგორც ფილმ-სპექტაკლების სპეციფიურ სახეს, კიდევ არაერთხელ შევეხებით, ამჯერად კი ყურადღებას მივაქცევთ უხმო კინოეკრანისათვის ისეთ საკმაოდ რთულსა და დრამატულ ჟანრს, როგორიცაა ვოდევილი.

ვოდევილის ჟანრის ეკრანული ადეკვატების შესწავლისას ხშირად ვაწყდებით ერთსა და იმავე დრამატურგიულ საფუძველს. ეს კიდევ ერთხელ მიანიშნებს თეატრალური ხელოვნების ზოგიერთი ნიმუშის გამორჩეულ კინემატოგრაფიულ ბუნებაზე – მიუხედავად იმისა, კინემატოგრაფი უხმოა თუ ხმოვანი, შავ-თეთრი თუ ფერადი.

ს. კომაროვის ნაშრომში აღნიშნულია, რომ „ფირმა „ალბატროსის“ ხელმძღვანელმა ალექსანდრ კამენკამ რენე კლერს შესთავაზა ეჟენ ლაბიშის და მარკ მიშელის ვოდევილის „ჩალის ქუდის“ ეკრანიზაცია. ცდა წარმატებით დასრულდა. ამის შემდეგ რენე კლერმა ამავე ავტორების კიდევ ერთი პიესა „ორი მორცხვი“ გადაიღო 1928 წელს.“ [19]

ს. კომაროვის მიხედვით, რენე კლერი შემოქმედებითად მისდგომია დრამატურგიულ მასალას და ეკრანზე გადატანისას გარკვეული ცვლილებებიც შეუტანია მასში. კერძოდ, ე. ლაბიშის ვოდევილმა კლერს თურმე საშუალება მისცა ტიპური ფრანგული ხასიათების დიდი სპექტრი იუმორით აესახა და მას ეს საშუალება კარგად გამოუყენებია. ლაბიშის აღწერილი მეშჩანური გარემო კლერის მახვილგონიერებისათვის ნამდვილ ოქროს საბადოდ ქცეულა. ლაბიშის სტილს, რომელიც უწყინარად აცინებდა მაყურებელს და მის თავმოყვარეობას არ ეხებოდა, კლერი არ დაუკმაყოფილებია. ამიტომ მას პიესა თავისებურად გადაუკეთებია და სიუჟეტიც გროტესკამდე გაუმძაფრებია.

„კლერმა აჩვენა უზრუნველყოფილ მეშჩანთა სამყაროს აფორიაქების მომენტი. მათი პრიმიტიული, მაგრამ მტკიცედ დამკვიდრებული ცხოვრების წესი რეჟისორის ფანტაზიით მთლად აირ–დაირია. მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ მეშჩანთა დაცინვისას კლერი არასოდეს ეშვებოდა მდაბიო დაცინვამდე. იგი დასცინოდა ადამიანთა ნაკლს, მაგრამ გულში მათ მიმართ კეთილად იყო განწყობილი.“ [20]

მათ, ვისაც ეჟენ ლაბიშის ვოდევილი სცენაზე აქვთ ნანახი, ანდა ამავე ვოდევილის სხვა ეკრანიზაციები (კერძოდ, ლეონიდ კვინიხიძის მიერ „ლენფილმში“ დადგმული მიუზიკლი), ალბათ ძნელი წარმოსადგენი იქნება ს. კომაროვის ამგვარი შეფასების საფუძველი, როგორიც ციტირებული ამონარიდია, რადგან, მიუხედავად რენე კლერის დიდი რეჟისორული ნიჭისა, უხმო კინოს შესაძლებლობები მაინც საკმაოდ შეზღუდული იყო ისეთი ნიუანსების აღწერაში, როგორიც კომაროვს აღმოუჩენია ჩვენთვის უცნობ უხმო ფილმ-ვოდევილში. ჩამოთვლილი ნიუანსები, თვით ზემოთხსენებულ ლეონიდ კვინიხიძისეულ მიუზიკლშიც კი საკმაოდ ძნელად აღიქმება, თუმცა ეს უკანასკნელი გადაღებულია 1975 წელს, შესანიშნავი კინოტექნიკით, ფერად ფირზე, მაღალხარისხოვანი ხმოვანებით ჩაწერილი სიმღერებით, და მასში ისეთი ბრწყინვალე მსახიობთა თანავარსკვლავედი თამაშობს, როგორებიცაა: ანდრეი მირონოვი, ვლადისლავ სტრჟელჩიკი, ეკატერინა ვასილევა, ეფიმ კოპელიანი, ალისა ფრეინდლიხი, მიხაილ ბოიარსკი, ზინობი გერდტი, მიხეილ კოზაკოვი, ლიუდმილა გურჩენკო, იგორ

კვაშა და სხვები. სამართლიანობის გამო უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ფილმის ერთ-ერთი მთავარი ღირსება სწორედ ამ მსახიობთა ანსამბლია.

თეატრალური დრამატურგიის კინოეკრანზე გადატანის პრეცედენტები მარტო დრამატული ჟანრის პიესებით არ ამოწურულა. კინოდრამატურგია ძალიან ხშირად მიმართავდა მხატვრული ლიტერატურის ცნობილ ნიმუშებს, განსაკუთრებით – ბელეტრისტიკას და სათავგადასავლო ლიტერატურას, რასაც კინოსცენარად გადამუშავებისას საფუძვლიანად და უცერემონიოდ ცვლიდა. კინემატოგრაფის განვითარების საწყის ეტაპზევე იწყება კინემატოგრაფის მიერ სიუჟეტების ისეთი წყაროს ათვისება, როგორიცაა მხატვრული ლიტერატურა. ლიტერატურის თეატრალური გათამაშებით მაყურებლამდე მიწვდენის პრაქტიკა უხმო კინოს ეტაპზე სიუჟეტის ვიზუალიზაციას გულისხმობდა. კინემატოგრაფის (ჯერ კიდევ უხმოს) მიერ ლიტერატურის უკონტროლო ექსპლუატაციისაგან დასაცავად, მწერლებმა, დრამატურგებმა, მხატვრებმა და კომპოზიტორებმა, იურისტ ბენუა ლევის ინიციატივით შექმნეს საავტორო უფლებათა დაცვის ორგანო - „ავტორთა და ლიტერატორთა საზოგადოება“, რომლის პირველი თავმჯდომარეც გახდა დრამატურგი პოლ დეკურსელი. [21]

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მოგვიანებით, ტელევიზიის განვითარებასთან ერთად, როცა მთელი სიმძაფრით დადგა სპეციფიური – ტელედრამატურგიის საკითხიც (XX საუკუნის 60-იან წლებში), ტელევიზიის ტექნიკურ საფუძველზე შეიქმნა ისეთი ეკრანული ფენომენი, როგორიცაა „ლიტერატურული თეატრი“ და რომელმაც ეკრანული ხელოვნებისა და მხატვრული ლიტერატურის სინთეზის განსაკუთრებული პრეცედენტი შექმნა. სცენური და ეკრანული დრამატურგიების ურთიერთგავლენა განსაკუთრებით საგრძნობი გახდა ტელევიზიის კომერციალიზაციის წლებში (აშშ-ში, XX ს. 50-იანი წლებიდან).

საქართველოში თეატრალური და კინემატოგრაფიული ხელოვნების დაკავშირების ერთ-ერთ პირველ მცდელობად ალბათ უნდა განვიხილოთ სპექტაკლი „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ეს სპექტაკლი 1928 წელს ქართული თეატრისა და კინოს ცნობილმა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა ერნსტ ტოლერის პიესის მიხედვით დადგა. მარჯანიშვილმა მაყურებელს წარუდგინა ექსპერიმენტული სანახაობა: თეატრალურ სცენაზე იყო კინოეკრანი, რომელზეც სპექტაკლის პროლოგად მიდიოდა კინოქრონიკა და მხოლოდ მისი დამთავრების შემდეგ იწყებოდა მოქმედება. აქ - შეიძლება ითქვას, ფილმ-სპექტაკლის საპირისპირო მოვლენასთან გვაქვს საქმე, თუმცა იგი შეიძლება

განხილული იქნას, როგორც თეატრისა და კინოხელოვნების სინთეზის ნოვატორული ფორმა. [22]

კინემატოგრაფის ისტორიაში გარდატეხა 1927 წელს იწყება, როცა ჰოლივუდში დაიბადა ხმოვანი კინო. ფაქტიურად, ფილმ-სპექტაკლი როგორც მოვლენა, სწორედ მას მერე შედგა, რაც მოძრავ გამოსახულებას ეკრანზე მოქმედი ადამიანის მეტყველებაც დაემატა.

ხმის ჩაწერისა და გამოსახულებასთან ერთად სინქრონული აღწარმოების საკითხზე კინოს ინჟინრები და ტექნიკოსები მანამდეც მრავალი წლის განმავლობაში მუშაობდნენ. ევროპის ქვეყნების და ამერიკის მრავალ ენთუზიასტ-სპეციალისტს უკვე დაპატენტებული ჰქონდა ხმოვანი კინემატოგრაფის სხვადასხვა სისტემები. ამ პატენტებიდან ყველაზე პერსპექტიულები უკვე შესყიდულიც კი ჰქონდათ მსხვილ კინოკომპანიებს, მაგრამ არ ჩქარობდნენ მათ რეალიზაციას, რადგან ერთობ ძვირი ჯდებოდა უხმო კინოფილმების სადემონსტრაციო დარბაზების ხმოვანი კინოს სისტემებით აღჭურვა.

როგორც ცნობილია, 1926 წელს გაკოტრების პირას მყოფი კინოკომპანია „უორნერ ბრაზერსი“, როგორც უკანასკნელ იმედს, ისე მიენდო ხმოვანი კინოს ერთ-ერთი გამომგონებლის - ლი დე ფორესტის [23] ექსპერიმენტულ ხმოვანი კინოფილმის პროცესს, რომელსაც „ვიტაფონი“ ეწოდა [24] და გადაიღო მუსიკალური ფილმი „დონ ჟუანი“. ფილმი მაყურებელმა დიდი მოწონებით მიიღო და კარგი მოგებაც მოიტანა. სკეპტიკოსებმა ეს წარმატება თავიდან შემთხვევითობას მიაწერეს, მაგრამ როცა გამოჩნდა არა მარტო მუსიკალური, არამედ „მოლაპარაკე“ ფილმიც – რეჟისორ ალან კროსლენდის მიერ დადგმული „ჯაზის მომღერალი“ (1927) - პოპულარული მომღერლის ალ ჯოლსონის მონაწილეობით, ხმოვანი კინოს გამარჯვება საბოლოოდ დამტკიცდა.

მართალია, ხმოვანი ფილმის კინოკადრისათვის ხმოვანი ბილიკის დამატება რიგ ტექნიკურ გადაიარაღებასთან იყო დაკავშირებული, კერძოდ, საჭირო გახდა კინოგადამღებ კამერებში და შესაბამისად - საპროექციო აპარატებში საკადრო ჩაროების პროპორციების შეცვლა (ხმოვანი კინოკადრის ჩარჩოს პროპორციებია 1,375:1), რაც უხმო კინოს კადრის პროპორციას (1,33:1) უკვე აღარ შეესაბამებოდა; მაგრამ ამან ხელი ვერ შეუშალა ხმოვანი კინოს გავრცელებას. მაყურებელი ხმოვან კინოს მიაწყდა და ეს - გადამწყვეტი ფაქტორი იყო კინომრეწველებისათვის.

დაიწყო ბრძოლა ხმოვანი კინოს პატენტების შესაძენად, უხმო კინოს დარბაზები სასწრაფოდ გადაკეთდა ხმოვან დარბაზებად. უხმო კინოს ეპოქა დასრულდა.

დაწყებული 1930 წლიდან, აშშ-ში თითქმის აღარ გადაღებულა არც ერთი უხმო ფილმი.[25] ამ მოვლენამ, ცხადია, გარდამტეხი მნიშვნელობა შეიძინა თეატრალური ხელოვნების კინოეკრანზე გადატანის საკითხშიც.

1930-იან წლებში, ჰოლივუდი „სიმღერას“ ლაპარაკთან ერთად „სწავლობდა“. 1926-30 წლებში „ვიტაფონის“ სისტემით რამდენიმე ათასი მუსიკალური ნომერი იქნა გადაღებული: მრავალი მუსიკალური შემსრულებელი, ჯგუფი, ვოკალისტი და მოცეკვავე იქნა გადაღებული სკეტჩებში, სადაც მუსიკა წამყვან როლს ასრულებდა. 1930-იანი, 40-იანი და 50-იანი წლები მუსიკალური ფილმების „ოქროს ხანას“ წარმოადგენენ, როცა მათი პოპულარობა პიკს აღწევს. ამ პერიოდში სხვადასხვა კინოკომპანიების მიერ ბროდვეის მრავალი გახმაურებული სპექტაკლის ეკრანული ვერსია იქნა შექმნილი. მათ შორისაა 1929 წელს „უორნერ ბრაზერსის“ მიერ გადაღებული ფილმ-ოპერეტაც „უდაბნოს სიმღერა“, რომელიც პირველ ფერად ოპერეტად ითვლება, მასში „ტექნიკოლორის“ სისტემით გადაღებული ფერადი ფრაგმენტები იქნა ჩართული.[26]

ხმოვანმა კინომ მაყურებელი მიიზიდა. 1929 წელი ერთგვარად რეკორდული აღმოჩნდა აშშ-თვის, 23.000 კინოთეატრი ყოველკვირეულად საშუალოდ 95 მილიონ მაყურებელს მასპინძლობდა.[27] არსებობს ცნობა, რომ 1930 წელს ჰოლივუდში 100-ზე მეტი მუსიკალური ფილმი გადაიღეს, მაგრამ 1931 წელს - მხოლოდ 14. მაყურებელს მოყირჭდა „მომღერალი“ ფილმები და სტუდიებმა შეამცირეს მუსიკა ფილმებში. 1935 წელს შედგა ფრედ ასტერის (ფრედერიკ აუსტერლიცი) და ჯინჯერ როჯერსის მოცეკვავე დუეტის დებიუტი ფილმში „ცილინდრი“[28].

ამგვარ მომენტებს – თეატრალური ხელოვნების ეკრანზე გადატანის პერიოდული გახშირების პრეცედენტებს – კინოს ისტორია კიდევ არაერთხელ აღრიცხავს და ეს, როგორც წესი, ემთხვევა ვიზუალურ ხელოვნებაში ახალი ტექნიკური ნახტომის პერიოდებს; ხმოვანი კინოს გაჩენის გარდა, ასეთია ფერადი კინოს ფართოდ დანერგვის, ტელევიზიის – როგორც მასობრივი კომუნიკაციის საშუალების ჩამოყალიბების ეტაპები. თითოეულში ამ პერიოდებიდან (1930-იანი, 1950-იანი, 1960-იანი წლები) აღინიშნება თეატრალური წარმოდგენების და კერძოდ ვარიეტეს, ესტრადის და ფილმ-კონცერტების რაოდენობის ზრდა. ამის შესახებ 60-იანი წლების დასაწყისში, უკვე ტელევიზიის ეპოქაში, წერდა ვლ. საპაკი:

„ჯერჯერობით კი, თეატრალურ გადაცემებში მთავარი ადგილი ოპერეტას და ძველებურ ვოდევილს უკავია, აგრეთვე – თვითშემოქმედების კოლექტივების ნამუშევრებს და მათი მსგავსი... მეორეხარისხოვანი თეატრების რეპერტუარს.“[29]

დავუბრუნდეთ 1920-იან წლებს, როცა ფილმ-სპექტაკლების, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული ფენომენის მიმართ რეალური ინტერესი გაჩნდა, ხმოვანი კინოეკრანიდან მაყურებლამდე მივიდა მსახიობის მიერ ნათქვამი სიტყვა, შესაძლებელი გახდა მსახიობის საუბრის ტექსტის, სიმღერის და მუსიკალური გაფორმების მოსმენა. „დიადი უხმოს“ ამეტყველების შემდეგ თეატრალური და საკონცერტო წარმოდგენების კინოეკრანზე ატანა გახშირდა. მაგრამ რეალური პროგრესი ამ თვალსაზრისით მხოლოდ მოგვიანებით მოხდა, ხმის ჩაწერის ტექნოლოგიის დახვეწის შემდეგ.

საქმე იმაშია, რომ თავისი განვითარების პირველ ეტაპზე ხმოვანი კინოს წარმოება მეტად დიდი და მოუხერხებელი აპარატურით ხორციელდებოდა, კინოგადამღები კამერა ოპერატორიანად ხმაგაუმტარ „ბოქსში“ იყო შეკეტილი, ხოლო დიდი მოცულობის დინამიური მიკროფონები და ხმის ჩამწერი ტექნიკა ერთობ არასრულფასოვნად იწერდა ხმას. დიდ ტექნიკურ პრობლემას წარმოადგენდა გამოსახულებისა და ხმოვანი სიგნალის სინქრონიზირება, რომლის საბოლოო გადაჭრას მხოლოდ 50-იან წლებში მიაღწია მსოფლიო კინემატოგრაფმა.

მიუხედავად ამისა, ხმოვანი კინო სულ მალე უალტერნატივო გახდა მთელ მსოფლიოში, თუმცა ეს ცვლილება საკმაოდ მტკივნეულად მიმდინარეობდა. უხმო კინოს მრავალი ოსტატი – მათ შორის გრიფითიც კი – ვერ შეეგუა ამ ტექნიკურ სიახლეს, რომელიც (ლოგიკურად) ახალ ჰორიზონტებს უშლიდა კინოშემოქმედებას. თვით კინოს ისეთი დიდოსტატმა, როგორიცაა ჩარლზ ჩაპლინი, 1931 წლიდან – მისი „უხმო“ ფილმის „დიდი ქალაქის ჩირაღდნების“ გადაღებიდან – მხოლოდ 5 წლის შემდეგ გადაიღო მორიგი ფილმი „ახალი დროება“, რომელშიც ხმა უკვე სრულფასოვან კომპონენტად იყო წარმოდგენილი.

ქართული კინოწარმოებაც, როგორც ერთიანი საბჭოთა კინოწარმოების ნაწილი, ხმოვან ფილმებს უკვე 30-იან წლებში იღებდა. ამ დროს შექმნილი ქართული პროდუქციიდან განსაკუთრებით საყურადღებოა მხატვრული ფილმი „ჯურღაის ფარი“ (1944, რეჟისორი სიკო დოლიძე), რომელშიც მხატვრული სიუჟეტი გამოყენებული იყო მუსიკალური, საოპერო და საბალეტო ნომრების ერთიან დრამატურგიულ ღერძზე დასასმელად.

1940-იან წლებში, მეორე მსოფლიო ომის განმავლობაში, კინემატოგრაფმა სამხედრო-პოლიტიკური დატვირთვა მიიღო. მეომარი მხარეები – ძირითადი დაპირისპირებული ქვეყნები (გერმანია, ინგლისი, სსრკ, საფრანგეთი, იტალია, აშშ, იაპონია) – ტექნიკურად განვითარებულ სახელმწიფოებს წარმოადგენდნენ და

კინემატოგრაფს საკუთარი პოლიტიკური პროპაგანდისთვის ფართოდ იყენებდნენ. ომის წლებში, კერძოდ, ფაშისტურ გერმანიაში დიდად განვითარდა ხმოვანი კინოს ტექნოლოგია და ფერადი კინოფირის წარმოება („აგფაქოლორის“ ტექნოლოგია), რომელიც იმ დროს საუკეთესო იყო მსოფლიოში. ამ განვითარებას ყველანაირად ახალისებდა ფაშისტური პროპაგანდის მინისტრი იოზეფ გებელსი.

ფაშისტების მოსვლას გერმანიის ხელისუფლებაში ცნობილი გერმანელი კინემატოგრაფისტების დიდი ნაწილის ემიგრირება მოჰყვა, 1500-მდე კინოს პროფესიონალმა დასტოვა სამშობლო. მათ შორის იყვნენ ფრიც ლანგი, ერიჰ პომერი, მარლენ დიტრიხი, კარლ ფროინდი, ჯოე მაი, რობერტ სიოდმაკი, ბილი უაილდერი და სხვები.[30]

ნაცისტებმა, ხელისუფლებაში მოსვლის შემდეგ, გააძლიერეს სახელმწიფოს გავლენა კინემატოგრაფზე, გერმანიის ყველაზე დიდი კინოსტუდია - „უფა“ – სასიცოცხლოდ აუცილებელი ინსტრუმენტი ხელისუფლების პროპაგანდისათვის – თანდათან სრულად დაუქვემდებარეს სახელმწიფო კონტროლს. 1937 წლისათვის მესამე რეიხის ხელისუფლება, ფარული გარიგებების და საიდუმლო ოპერაციების შედეგად, „უფა“-ს ფაქტიური მფლობელი გახდა, რის შემდეგაც უცხოური ფილმების შემოტანა შეიზღუდა.

ამ პერიოდში, ცხადია, იქმნებოდა ფაშისტური პროპაგანდისტული და სამხედრო-პატრიოტული ფილმები, თუმცა ძირითად მასას მუსიკალური და კომედიური ხასიათის უკონფლიქტო ფილმები წარმოადგენდა, რომლებიც ომის დროს მოსახლეობის გართობისთვის და გამხიარულებისთვის იქმნებოდა. ამ პერიოდის მთელი გერმანული კინოპროდუქცია მაინც „ნაცისტური ყავისფერითაა“ ნიშანდებული. ამის გამო „უფას“ პოპულარული კინოვარსკვლავები, როგორიცაა ჰანს ალბერტი, შვედი სარა ლეანდრი და ჰაინც რუმანი, სიკვდილამდე ატარებდნენ ფაშისტური კინომოღვაწის „დაღს“. ამავე მიზეზით, ნაცისტური ეპოქის ფილმებიც ნაკლებადაა ცნობილი მაყურებლებისთვის. „აგფაკოლორის“ ტექნოლოგიური სისტემის ისეთი ტექნიკური დატვირთვის მქონე „სუპერკოლოსებიც“ კი, როგორიცაა ისტორიული ფილმი „კოლბერგი“ (1944-45 რეჟ. ფეიტ ჰარლანი) და ფანტასტიკური კინკომედია „მიუნჰაუზენი“ (1943, რეჟ. იოზეფ ფონ ბეკი) – შექმნილი იმის სადემონსტრაციოდ, რომ გერმანიასაც შეეძლო ჰოლივუდის „ქარწაღებულებზე“ არანაკლები ხარისხის ფერადი ეპიკური ნაწარმოების შექმნა, დღემდე არაა სათანადოდ შეფასებული მხატვრული თვალსაზრისით; არ ხდება ამ ფილმების პროპაგანდა და მხოლოდ სპეციალისტების ინტერესის საგნად რჩებიან; ფაქტია, რომ

რომ ლენი რიფენშტალის – ჰიტლერის საყვარელი რეჟისორის – სრულად პროპაგანდისტული ფილმები ამ პერიოდის საუკეთესო ნაწარმოებებია კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით. და რამდენადაც შეიძლება არ ვიზიარებდეთ მის ვასალურ დამოკიდებულებას ფაშიზმისადმი, მის რეჟისორული ტალანტის უგულვებელყოფა არ შეიძლება.[31]

ამ პერიოდის გერმანული პროდუქციიდან აღსანიშნავია მუსიკალური კომედიები „კონცერტი ვერმახტის თხოვნით“ (1940, რეჟ. ედუარდ ფონ ბონსორდი) და „დიდი სიყვარული“ (1942, რეჟ. როლფ ჰანსენი, სარა ლეანდრის მონაწილეობით), რომლებიც მუზიკლის ელემენტებს შეიცავდნენ, აგრეთვე ერთ-ერთი პირველი გერმანული ფერადი ფილმი - კომიკური მიუზიკლი „ქალები საუკეთესო დიპლომატები არიან“ (1941, რეჟ. გეორგ იაკობი, მარიკა რიოკის მონაწილეობით), და აგრეთვე, „ვენის სისხლი“ (1942 რეჟ. ვილი ფორსტი) – იოჰან შტრაუსის პოპულარული კომიკური ოპერეტის ადაპტაცია.

უნდა ითქვას, რომ მსოფლიოს უარყოფითი დამოკიდებულების ინერცია ყოველგვარი ფაშისტურისადმი ზოგჯერ მნიშვნელოვნად აზარალებს ობიექტურობის პრინციპებს ამა თუ იმ ნამუშევრის რეალური მხატვრული ღირებულების შეფასებისას. ამ თვალსაზრისით საყურადღებო ინფორმაციას მივაკვლიეთ ცნობილი კინომსახიობის და ვარიეტეს მომღერლის – მარიკა რიოკის ბიოგრაფიაში:

„... ცნობილია, რომ საბჭოთა არმიის ვენაში შესვლის შემდეგ „ვენა-ფილმის“ სტუდიებში იყო არაერთი დაუსრულებელი ფილმი, მათ შორის მარიკა რიოკის მონაწილეობითაც. საბჭოთა კინემატოგრაფისტებმა დაასრულეს ეს ფილმები და გაუშვეს სსრკ–ის კინოგაქირავებაში, რამაც ხაზინას მნიშვნელოვანი შემოსავალი მოუტანა. მაგრამ სად არიან ეს ფილმები ახლა – არავინ არ იცის, ისინი დაკარგულად ითვლებიან. რეიხის პერიოდის კინოში მარიკა რიოკი მხოლოდ მიუზიკლებსა და მელოდრამებში თამაშობდა. შინაარსით – ეს იყო გერმანელის მოგზაურობა რომელიმე ქვეყანაში. დადებითი გმირები წარმოშობით შვედი, არგენტინელი, ესპანელი, უნგრელი, ჩრდილოეთ აფრიკელი, ან კუნძულ მალიორკის მაცხოვრებელი იყო, იშვიათად – ინგლისელი; უარყოფითი გმირები – ფრანგები და, რატომღაც, იტალიელები. მთელი გერმანული კინემატოგრაფი ცეკვავდა და მღეროდა: მღეროდა სარა ლეანდრი, ცეკვავდა მარიკა რიოკი. ფილმებში გერმანელები ერთმანეთს ესალმებოდნენ სიტყვებით „დილა მშვიდობისა“, „საღამო მშვიდობისა“ და მისთ. ფაშისტური მისალმება - „ჰაილ ჰიტლერ!“ და ფიურერის პორტრეტის ჩვენება გასართობ ფილმებში მკაცრად იკრძალებოდა.

რასაკვირველია, მესამე რაიხში გამოდიოდა იდეოლოგიური ფილმებიც, მაგრამ მათ იღებდნენ განსაკუთრებულ შემთხვევებში. მარიკა რიოკს არ უთამაშია არცერთ ასეთ (იდეოლოგიურ) ფილმში. მისი ყველა როლი უწყინარი იყო, ხოლო ფილმები – გასართობი. და მიუხედავად ამისა, რატომღაც, რაიხის სხვა მსახიობებზე მეტად სწორედ იგი დაზარალდა: ომის შემდეგ მას კინოში აღარ იღებდნენ. 60-იან წლებში კი, როცა მემარცხენე შეხედულებების რეჟისორმა პეტერ შამონმა მარიკა რიოკი გადაიღო თავის ერთ-ერთ ფილმში, მას კოლეგებმა ობსტრუქცია მოუწყვეს. ამის შედეგად, მსახიობი დიდხანს არ გამოჩენილა ეკრანზე. ბოლოს და ბოლოს მან მიიღო როლები ავსტრიისა და გფრ-ს სტუდიებში, სადაც იღებდნენ 1981 წლამდე, რის მერეც მხოლოდ ოპერეტაში გამოდიოდა...“ [32] ამდენად, ინგლისურ-ამერიკული და რუსული პროპაგანდისტული კინონაწარმოებებისაგან განსხვავებით, 1933-45 წლების გერმანული კინოპროდუქცია ჩვენში ნაკლებადაა ცნობილი და მისი შესწავლა ჩვენი მკვლევარებისთვის მრავალ საინტერესო სიურპრიზს გვპირდება.

1945 წელს ეკრანებზე გამოვიდა მარსელ კარნეს ეპიკური ფილმი „სამოთხის შვილები“, რომლის სრული ვერსია 190 წუთს გრძელდება. ფილმი, რომელიც საფრანგეთში გერმანული ოკუპაციის წლებში იქნა გადაღებული, მოგვითხრობს XIX საუკუნის პარიზის შესახებ. ფილმი მრავალპლანიანი კინორომანია და სხვა მრავალ გმირს შორის არის ფრანგული თეატრის, კერძოდ, მიმოდრამის ვარსკვლავის ბაბტის დებურეს ისტორიაც, რომლის როლსაც ცნობილი მიმი ჟან-ლუი ბარო ასახიერებს. ფილმის რამდენიმე ეპიზოდის მოქმედება თეატრის კულისებში, დარბაზებსა და ექსტერიერებში მიმდინარეობს, ხოლო სიუჟეტური განვითარების გამო მასში თეატრალური სპექტაკლის ფრაგმენტებია ჩართული. ფილმი „სამოთხის შვილები“ დღესდღეობით ფრანგული კინოკლასიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებად ითვლება და მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ ოპერატორებმა მარკ ფოსარდმა და როჯერ ჰუბერტმა შესანიშნავად შესძლეს თეატრალური სცენური ატმოსფეროს, კულისებისა და მაყურებელთა დარბაზის ვიზუალური განწყობის შექმნა.

40–იან წლებში საომარი-პოლიტიკური პროპაგანდის ეგიდით შედგა დიდი ინგლისელი მსახიობის და რეჟისორის ლორენს ოლივიეს სარეჟისორო დებიუტი კინოში.

ლორენს ოლივიეს, როგორც ფილმ-სპექტაკლების შემქმნელის მნიშვნელობის გადაჭარბებით შეფასება ძალზე ძნელია. მისი შემოქმედების ამ მხარემ იმდენად დიდი კვალი დატოვა თეატრის კინოეკრანზე ატანის პრაქტიკაში, რომ დღემდე რჩება ფილმ-სპექტაკლების კლასიკური გადაღების ათვლის წერტილად.

პირველად ლორენს ოლივიემ შექსპირის პიესის „როგორც გენებოთ“ (1936. რეჟ. პოლ ცზინერი) ეკრანიზაციაში ითამაშა ორლანდოს როლი,[33] ხოლო მისი, როგორც კინორეჟისორის, დებიუტი შესდგა 1944 წელს, ფილმით „ჰენრი V“, რომლითაც ინგლისის ისტორიის ერთ-ერთი მძიმე პერიოდის შექსპირისეული ჰეროიკის გამოყენებით, მეორე მსოფლიო ომში დიდი ბრიტანეთის საომარი სულისკვეთების გამოძახილი ასახა. ფილმმა „ჰენრი V“ სათავე დაუდო ოლივიეს მიერ შექსპირის პიესების ეკრანიზაციის სერიას. ყოველი ფილმი ამ სერიიდან აღინიშნებოდა პრესტიჟული საერთაშორისო პრიზებით. კერძოდ: „ჰენრი V“ დაჯილდოვდა ოქროს მედლით ვენეციის VII საერთაშორისო კინოფესტივალზე (1946), „ჰამლეტი“ (1948, ამერიკის კინოხელოვნების და მეცნიერების აკადემიის პრემია, ვენეციის IX კინოფესტივალის დიდი საერთაშორისო პრემია), „რიჩარდ III“ (1955, „ვერცხლის დათვი“ დასავლეთ ბერლინის VI საერთაშორისო კინოფესტივალზე) და ა.შ. მოგვიანებით, მან ითამაშა მთავარი როლები ფილმებში „ოტელო“ (1965, რეჟ. სტიუარტ ბერჯისი) [34] და „მეფე ლირი“ (1984, რეჟ. მაიკლ ელიოტი). [35] ოლივიესეული კინოშექსპირიანა დიდხანს ახდენდა გავლენას არამარტო შექსპირის, არამედ საერთოდ თეატრალური სპექტაკლების ეკრანული ვერსიების შექმნის მანერაზე.

ხსენებულ ფილმ-სპექტაკლებში კინემატოგრაფიული ელემენტები იმდენად მძლავრადაა გამოყენებული, რომ ნებისმიერი „შეღავათი“ ამ ნაწარმოებების, როგორც „შუალედური“ ნამუშევრის მიმართ – აბსოლუტურად გამორიცხულია. დაე შესამჩნევი იყოს ნახატი ფონები „ჰენრი V“-ს პავილიონებში, თუნდაც შესამჩნევი იყოს გამოცდილი და ჩაკირკიტებული თვალისათვის იარაღისა და ფურნიტურის ბუტაფორულობა (და ა.შ.), ის დიდი ხელოვნება, გემოვნება და ორივე დრამატული ხელოვნების (თეატრი და კინო) ღრმა პროფესიული ცოდნა, ტექნიკურად უზადოდ განხორციელებული ორივე ამ ხელოვნების არა მექანიკური შეერთება, არამედ მათი ჰარმონიული შერწყმა ამ ფილმებში (ფილმ-სპექტაკლებში) იძლევა სრულიად ახლებური – ხელოვნების დამოუკიდებელი ჟანრის მახასიათებელი ორიგინალური დრამატურგიული და ფორმითი კონსტრუირების ნიმუშებს, რომლებიც მაყურებელზე დიდ ემოციურ შთაბეჭდილებას ახდენენ.

შექსპირის ეკრანიზაციებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ამერიკელი რეჟისორის ორსონ უელსის ნამუშევრებს. 1948 წელს ორსონ უელსმა გადაიღო „მაკბეტის“ ორიგინალური ვერსია, რომელშიც შექსპირისეული ტექსტი, კინემატოგრაფის სპეციფიკის გათვალისწინებით, მნიშვნელოვნად შეცვალა. უელსმა

„მაკბეტში“ ბევრი ტექნიკური და მხატვრული სიახლე გამოიყენა. ძალზე შთამბეჭდავია შოტლანდიური ეროვნული ორნამენტების შემოქმედებითი გამოყენება კოსტუმებსა და რეკვიზიტში, ხოლო ტექნიკური შესრულების თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი სიახლე იყო წინასწარ ჩაწერილ ტექსტზე მსახიობთა მიერ „პირის აყოლება“. ამიტომ, ფილმში მსახიობთა ხმები ტექნიკურად უზადოდ ისმის, რაც ფილმისგან მიღებულ შთაბეჭდილებას აძლიერებს. ორსონ უელსის ფანტაზია შექსპირისეულ ტრაგედიას მკვეთრი შავ-თეთრი ტონების, სხვადასხვა სიმბოლოების დაპირისპირებით და ტექნიკური ეფექტებით გადმოსცემს. ეს ტექნიკური ხერხები დღეს პრიმიტიულად გამოიყურება, თუმცა ამ ეფექტებით მან ფილმის ხარჯების შემცირება სცადა. უელსის მცდელობამ, რომ ეპიკური ფილმი იაფად შესრულებული ვიზუალური ეფექტებით გადაეღო, სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო. საბოლოოდ, ფილმმა ერთგვარად კოლაჟური სახე მიიღო, ხოლო მაკბეტის ხასიათი რეჟისორმა წარმართული და პროტო-ქრისტიანული იდეოლოგიების ბრძოლით წარმოადგინა. მიუხედავად ამისა, ორსონ უელსის „მაკბეტი“ შავ-თეთრი კინოს ესთეტიკისა და თეატრალური ხელოვნების საინტერესო სინთეზია. ფილმის უდავო მიღწევაა თვით მაკბეტის სახე (რომელსაც თვითონ ორსონ უელსი თამაშობდა), ისევე როგორც ფილმში მონაწილე სხვა მსახიობების შესანიშნავი მსახიობების ნამუშევრები, რასაც ვერ ვიტყვით ფილმის დეკორაციებზე და მასობრივ სცენებზე.

1949-51 წლებში ორსონ უელსი მუშაობდა „ოტელოზე“ („ოტელოს ტრაგედია: ვენეციელი მავრი“), რომელსაც იღებდა საკუთარი ხარჯებით ევროპასა და მაროკოში. ფილმის გადაღება რამდენჯერმე შეწყდა, თუმცა, როდესაც დამთავრდა, მან კანის ფესტივალზე „ოქროს პალმის რტო“ აიღო (1952). ამ ფილმშიც უელსი მთავარ როლს თვითონვე თამაშობდა.

1965 წელს ორსონ უელსმა გადაიღო „შუაღამის ზარები“, რომელიც ეყრდნობოდა მისსავე პიესას „ხუთი მეფე“. პიესა წარმოადგენდა შექსპირის რამდენიმე პიესის ადაპტაციას („ჰენრი მეოთხე“ (ნაწილი 1), „ჰენრი მეოთხე“ (ნაწილი 2) „რიჩარდ მეორე“, „ჰენრი მეხუთე“, „უინძორელი მხიარული ქალები“) ერთ წარმოდგენაში, რომელიც „ფალსტაფის“ ამბით ერთიანდებოდა. ფილმი ცნობილია აგრეთვე სათაურით „ფალსტაფი“.[36]

შექსპირის ეკრანული ვერსიები შექმნილი აქვს პიტერ ბრუკსაც. სცენაზე განხორციელებული არაერთი შექსპირისეული პიესის გარდა, მან ფილმებად გადაიღო

თეატრალურში დადგმული თავისივე სპექტაკლები: „მეფე ლირი“ (1971) და „ჰამლეტის ტრაგედია“ (ტელევიზიისთვის) (2002). [37]

შექსპირის, როგორც თეატრალური ხელოვნების ყველაზე მძიმე „საჯილდაო ქვის“ ეკრანიზაცია სხვადასხვა ქვეყნებში სხვადასხვა წარმატებით შედგა. კერძოდ, სსრკ–ის კინემატოგრაფმა განახორციელა „ოტელოს“ (1956, რეჟ. სერგეი იუტკევიჩი, კანის IX კინოფესტივალზე პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის), „ჰამლეტის“ (1964) და „მეფე ლირის“ (1969, ორივეს რეჟ. გრიგორი კოზინცევი) ცნობილი ეკრანიზაციები, რომლებიც ღირსეულად შევიდნენ მსოფლიო კინოშექსპირიანის გამორჩეულ ნიმუშებს შორის. სამართლიანობისათვის უნდა ითქვას, რომ XX ს-ის 80-იან წლებში ფრანკო ძეფირელის მიერ განხორციელებული „ჰამლეტის“ ფერადი ეკრანიზაცია, თავისი მხატვრული ღირსებებით ბევრად ჩამოუვარდება გრიგორი კოზინცევის ფილმს, რომელშიც ინოკენტი სმოკტუნოვსკის მიერ განსახიერებული დანიის პრინცი საბჭოთა, და არა მარტო საბჭოთა, კინოსამსახიობო ხელოვნების შედევრად იქცა.

საბჭოთა კინოში ფილმ-სპექტაკლების დიდი რაოდენობა შეიქმნა 1952-54 წლებში (ე.წ. „მცირეფილმიანობის“ პერიოდში); ამ წლების საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიის პოლიტიკური დიქტატი კინოხელოვნებაზე საზოგადოებრივი ტოტალიტარიზმის ზემოქმედების კლასიკური მაგალითია. კომუნისტური პარტიის დირექტივას - რომ გადაღებული ყოფილიყო მეტი მაღალხარისხოვანი მხატვრული ფილმი, „სახკინოს“ ჩინოვნიკებმა უპასუხეს მხატვრული ფილმების გამოსაშვები რაოდენობის შემცირების ინიციატივით, რათა წარმოდგენილ სცენარებში საუკეთესონი შეერჩიათ. ინიციატივამ არ გაამართლა, რადგან „საბჭოთა სულისკვეთებით“ გამსჭვალული და „იდეოლოგიურად გამართული“ სცენარების დიდი უმეტესობა უინტერესო ფილმების საფუძვლად იქცა. პოლიტიკური ზეწოლის ქვეშ მყოფი კინემატოგრაფი „ურისკო“ თემებზე გადავიდა – ცნობილი პიროვნებების ფილმ-მემუარებზე (ბიოგრაფიულ ფილმებზე) და წარმატებული თეატრალური სპექტაკლების ეკრანიზაციაზე.

ამ პერიოდში მრავალი საყურადღებო ფილმ-სპექტაკლი შეიქმნა, მათ შორის „ვაი ჭკუისაგან“ **Режиссер:** Сергей Петрович Алексеев, Виталий Пантелеймонович Войтецкий და „ვასა ჟელეზნოვა“ (მოსკოვის მცირე თეატრის სპექტაკლების მიხედვით); „ფსკერზე“, „ანა კარენინა“ და „ბოროტსიტყვაობის სკოლა“ („მხატ“-ის სპექტაკლების მიხედვით); „ეგორ ბულიჩოვი და სხვები“ (ე. ვახტანგოვის თეატრის სპექტაკლის მიხედვით); „მოპარული ბედნიერება“ (კიევის ივან ფრანკოს სახელობის თეატრის სპექტაკლის მიხედვით) და

სხვანი; მაყურებელს მიეცა საშუალება ენახა ამ და სხვა ფილმ-სპექტაკლებში შესრულებული შესანიშნავი სახეების შემქმნელი გამოჩენილი მსახიობები, რომლებიც კინოეკრანისთვის შედარებით ნაკლებად იყვნენ ცნობილი და ცნობილი კინომსახიობების თეატრალური როლებიც გაიცნეს: ო. ანდროვსკაია, ე. გოგოლევა, ვ. პაშენაია, ა. ტარასოვა, ე. ტურჩანინოვა, ნ. უჟვიი, ს. იშანტურაევა, ა. ბორისოვი, შ. ბურხანოვი, ა. ბუჩმა, ვ. ვლადისლავსკი, ა. გრიბოვი, მ. ჟაროვი, ი. ილინსკი, ა. კტოროვი, მ. კრუშელნიცკი, ს. ლუკიანოვი, ვ. მერკურიევი, ნ. სვეტლოვიდოვი, ნ. სიმონოვი, კ. სკორობოგატოვი, ბ. სმირნოვი, ი. ტოლუბეევი, მ. ცარიოვი, გ. იურა, მ. იანშინი და სხვები. [38]

ზემოთხსენებულ კინოლექსიკონში ფილმ-ოპერა ფილმ-სპექტაკლის ერთ-ერთ სახედაა მოხსენიებული: „ფილმ-სპექტაკლის განსაკუთრებულ სახეს მიეკუთვნება კინოოპერა, რომელშიც მთავარი როლებს ასრულებენ დრამატული მსახიობები, ხოლო ვოკალურ პარტიებს ასრულებენ ოპერის მომღერლები. ეს ხერხი პირველად გამოიყენა რეჟისორმა ივანე კავალერიძემ ნ. ლისენკოს ოპერის „ნატალკა-პოლტავკა“ (1936) და ს. გულაკ-არტემოვსკის „ზაპოროჟიელი დუნაის იქით“ (1938) ეკრანიზირებისას.“ [39]

ფილმ-ოპერების განვითარებას 50-იან წლებში, და მოგვიანებით, ახალი იმპულსი მიეცა ხმის ჩაწერის ტექნიკის მნიშვნელოვანი პროგრესის გამო. ხმოვანი რიგის შექმნის პროცესი ტექნიკურად დაიხვეწა და ხმოვანების ხარისხიც შეუდარებლად ამაღლდა 30-იან წლებთან შედარებით, თუმცა ფილმ-ოპერების ცნობილი ნიმუშები ამ პერიოდიდან (1950-იან და 1960-იან წლებში) ფილმ-სპექტაკლების რიგებს უკვე სერიოზულად ემატება. კინოში გადასაღებად მიწვეულნი იქნენ გამოჩენილი საოპერო მომღერლები - ფიოდორ შალიაპინი („დონ-კიხოტი“ - საფრანგეთი), მარია ჩებოტარი, ბენიამინო ჯილი, ტიტო გობი, ტიტო სკიპა და სხვ. ამ პერიოდის ფილმ-ოპერების ცნობილი ნიმუშებია: „მანონ ლესკო“ (1939), „რიგოლეტო“ (1947), „მადამ ბატერფლაი“ (1955) - რეჟ. კარმინე გალონე, რუბენ მამულიანის „პორგი და ბესი“ (1959). [40]

„მცირეფილმიანობის“ წლებშივე საბჭოთა კავშირის კინორეჟისორებმა ფილმ-ოპერების გარდა ფილმ-ბალეტებიც გადაიღეს. მათ შორის აღსანიშნავია სერგეი პროკოფიევის მუსიკაზე შექმნილი „რომეო და ჯულიეტა“ (1955, რეჟ: ლ. არნშტამი და ლ. ლავროვსკი), რომელიც კანის ფესტივალზე საუკეთესო ლირიკული ფილმის პრიზით დაჯილდოვდა, და აგრეთვე დაჯილდოვდა რუსული ბალეტის ლეგენდა – გალინა ულანოვა ამ ფილმში ჯულიეტას როლისათვის.

კინო-ოპერის და ფილმ-ბალეტის პრეცედენტები საქართველოშიც შეიქმნა. როგორც უკვე აღინიშნა, ჯერ კიდევ 1944 წელს რეჟისორმა სიკო დოლიძემ დადგა საკონცერტო ნომრების ერთობლიობა – „ჯურღაის ფარი“. ამ ფილმში საქართველოს ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეთა მთელი პლეადა მონაწილეობდა, მათ შორის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი სოლისტები დავით გამრეკელი და ვახტანგ ჭაბუკიანი. „ჯურღაის ფარი“ – ერთიან სიუჟეტს მოკლებული ფილმ-კონცერტი – მოიცავდა როგორც თეატრალურ სცენაზე რეალურად არსებული ნომრების კინოპავილიონში გადატანილ ვერსიებს, ისე ცნობილი არიების თავისუფალ კომპილაციას. ქართული კინოწარმოების ამ ეტაპზე მთავარი ამოცანა – ხმისა და გამოსახულების სინქრონულობა და ხმის ჩაწერის ხარისხი იყო, რაც მაშინდელი შესაძლებლობების პირობებში შესანიშნავად გადაწყვიტა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ტექნიკურმა კოლექტივმა, რის გამოც ფილმის შემოქმედებითი კოლექტივი, და მათ შორის ხმის რეჟისორი რაფიელ კეზელი, სტალინური პრემიის ლაურეატები გახდნენ.

ფილმ-ოპერის ორიგინალური ფორმის საყურადღებო ნიმუშია „ქეთო და კოტე“ (1948, რეჟ.: ვახტანგ ტაბლიაშვილი და შალვა გედევანიშვილი) – თბილისურ ქალაქურ და ქართულ ეროვნულ მუსიკაზე (კომპოზიტორები: ვიქტორ დოლიძე და არჩილ კერესელიძე) და ვიზუალურ საფუძველზე შექმნილი მიუზიკლი, რომლის მიმართაც სიტყვა „უკვდავი“ გადაჭარბებული სრულებითაც არაა.

ფილმი რთული ბედისა გამოდგა. მიუხედავად უდავო მხატვრული ღირსებებისა, სხვადასხვა მიზეზების გამო, ფილმი მხოლოდ ორი კვირით იქნა გაშვებული თბილისის კინოეკრანებზე 1948 წელს, ხოლო შემდეგ კი – 1953 წლამდე – სტალინის გარდაცვალებამდე – როგორც კინემატოგრაფისტები იტყვიან, „თაროზე იდო“. ფილმის მაღალი მხატვრული ღირსებების დადასტურებაა ის ფაქტი, რომ ორკვირიანი დემონსტრირება საკმარისი გახდა იმისათვის, რომ ფილმში აჟღერებული მელოდიები სახალხო სიმღერებად ქცეულიყო. ცნობილია, რომ აღტაცებული მაყურებელი ქეთოს როლის შემსრულებელს მედეა ჯაფარიძეს ღამღამობითაც არ აძინებდა, იმდენს უმღერდა ქალაქურ სერენადად ქცეულ არჩილ კერესელიძის „მუხამბაზს“...

1953 წელს კი „ქეთო და კოტე“ ერთ-ერთი უსაყვარლესი ფილმი გახდა მთელი საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე (ქართულის პარალელურად დამზადებული იქნა ფილმის რუსულენოვანი ვარიანტიც, რისთვისაც ფილმის გადაღებისას ქართულად

გადაღებული თითოეული ეპიზოდის შემდეგ მსახიობები იმავე ეპიზოდს რუსულ ენაზე თამაშობდნენ, ქართული სიმღერების ტექსტებიც ასევე რუსულად იქნა თარგმნილი).

„ქეთო და კოტემ“ საბჭოთა კავშირს გარეთაც მოიპოვა წარმატება, თვით მიუზიკლის სამშობლოში – აშშ-ში: 2008 წელს „ქეთო და კოტეს“ შექმნის ისტორიაზე რეჟისორმა მერაბ კოკოჩაშვილმა გადაიღო დოკუმენტური ფილმი „სახლი სიხარულისა“, სადაც იხსენიება საბჭოთა პრესაში 1953 წელს დაბეჭდილი ამონარიდი „დეილი უორქერი“-დან, რომელშიც ნათქვამია, რომ კინოთეატრ „სტენლიში“ ორი კვირის განმავლობაში უწყვეტად აჩვენებენ ფილმს „ქეთო და კოტე“. უცნობია, თუ კერძოდ რომელი კინოთეატრი „სტენლი“ იგულისხმება ამ ცნობაში, მაგრამ აშშ-ში ამ სახელის ცნობილი კინოთეატრი აშენდა ნიუ-ჯერსიში 1928 წელს და მას 4.300-კაციანი ამფითეატრი ჰქონდა. ეს იყო სიდიდით მეორე კინოსაპროექციო დარბაზი ნიუ-იორკის „რადიო-სითის“ შემდეგ. [41] დღეისათვის ეს შენობა ნიუ-ჯერსის ისტორიული ღირსშესანიშნაობების სიაშია შეტანილი. ამდენად, სავარაუდოა, რომ სწორედ ამ უზარმაზარი კინოთეატრის ორკვირიან ანშლაგს მიაქცია ყურადღება „დეილი უორქერმა“.

1956 წელს დაიდგა ფილმი „ქართული ბალეტის ოსტატები“ რომლის რეჟისორიც, შოთა მანაგაძესთან ერთად ვახტანგ ჭაბუკიანი იყო. მანვე, 1960 წელს, კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ განახორციელა სრულმეტრაჟიანი ფილმ-ბალეტი „ოტელო“. ეს უკანასკნელი – მაღალპროფესიულად შესრულებული ფერადოვანი სანახაობა – დღემდე შთამბეჭდავად იყურება, რამდენადაც, ალექსი მაჭავარიანის მუსიკაზე დადგმული ჭაბუკიანის ბრწყინვალე ქორეოგრაფია ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშია და იგი ადეკვატურად იქნა გადატანილი კინემატოგრაფიულ საშუალებათა ენაზე. პრეცედენტი, რომელიც შეიქმნა იმ ფაქტით, რომ ფილმის რეჟისორი, პროფესიონალ კინემატოგრაფისტთან ერთად თვით ბალეტის ავტორი და შემსრულებელი იყო, მხოლოდ დადებითი ტენდენციის მაჩვენებელია, რაც, სამწუხაროდ, სხვა შემთხვევებში საქართველოში პრაქტიკულად აღარც გვხვდება, და ეს - როგორც მოცემულ ნაშრომში სხვაგანაც აღინიშნება - კარგად არ მოქმედებს ფილმ-სპექტაკლების საბოლოო ხარისხზე.

ივ. კავალერიძის მიერ საბჭოთა კინოში პირველად გამოყენებული ხერხით (მსახიობების გამოსახულებაზე პროფესიონალი საოპერო მომღერლის ხმის დადება) არაერთი ფილმ-ოპერა შეიქმნა მთელ მსოფლიოში. პოპულარობით სარგებლობდა, მაგალითად, 1953 წელს იტალიაში ჯუზეპე ვერდის „აიდას“ მიხედვით დადგმული

პირველი ფერადი ფილმი-ოპერა (რეჟისორი კლემენტე ფრაკასი), რომელშიც აიდას როლს სოფი ლორენი თამაშობდა, ხოლო საოპერო პარტიას რენატა ტებალდი მღეროდა. ფილმი კინოპავილიონებში იქნა გადაღებული, მხატვრული ფილმის შესაბამისი ყველა ატრიბუტით (მოძრავი კამერა, მხატვრული განათება, დიდი დეკორაციები...), და არა ოპერის სცენაზე, საოპერო დუეტები და კვარტეტები კინემატოგრაფიული დიალოგების პრინციპით იყო გადაღებული, თუმცა ამ ფილმის ძირითად საყურადღებო მხარედ დღემდე რჩება მუქად დაგრიმული სოფია ლორენის მიერ შექმნილი მონადქცეული აფრიკელი პრინცესას ტრაგიკული სახე, რომელსაც – ქალური ღირსებების სათანადო დემონსტრირებასთან ერთად – სამსახიობო ოსტატობითაც ქმნიდა, და რაშიც „ნასესხებ“ ხმას მხოლოდ ერთ-ერთი – მართალია მნიშვნელოვანი, - ადგილი უკავია.[42]

რეჟისორ ლეო ესაკიას მიერ დადგმული „აბესალომ და ეთერი“ 1967 წელს გამოვიდა ეკრანებზე. ქართული ხალხური ზღაპრების მოტივებით შექმნილ, პეტრე მირიანაშვილის ლიბრეტოზე, ზაქარია ფალიაშვილის მიერ დაწერილი ქართული ოპერის ეკრანზე გადასვლა, საერთო ჯამში, დადებითი მოვლენა აღმოჩნდა. მართალია, გარკვეული სიძნელეები იყო გადასალახავი ოპერის ქრონომეტრაჟის საათნახევრიან ფილმში ჩასატევად, მაგრამ კომპოზიტორ არჩილ კერესელიძის მიერ გაკეთებული მუსიკალური რედაქტირების შედეგად ფილმ-ოპერა, როგორც საინტერესო აუდიოვიზუალური ნაწარმოები, შესდგა.

„აბესალომ და ეთერი“ – იტალიური „აიდასგან“ განსხვავებით – ის შემთხვევაა, როცა ქართველი პუბლიკისათვის გამოსახულებაზე გაცილებით უფრო ფასეული ხმოვანი რიგია. ვოკალურ პარტიებს ფილმში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სოლისტები: ზურაბ ანჯაფარიძე, მედეა ამირანაშვილი და თენგიზ ზეინკლიშვილი ასრულებდნენ, თუმცა ფილმში მათ ხმებს „ფოტოგენური“ მსახიობები და არაპროფესიონალი ტიპაჟები უსადაგებდნენ არტიკულაციას.

ფილმმა „აბესალომ და ეთერი“ გამოსვლისთანავე პოპულარობა მოიხვეჭა, მაგრამ სულ მალე დიდი ხნით მოიხსნა ეკრანებიდან პოლიტიკური მოტივით. ფილმში ერთ-ერთი მთავარი როლის (მურმანის) შემსრულებელი, რუსთაველის თეატრის მსახიობი ნუგზარ შარია ემიგრაციაში წავიდა, რაც საბჭოთა კავშირის პირობებში სამშობლოს ღალატის ტოლფას დანაშაულად ითვლებოდა. ამის გამო ფილმ-ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ საბჭოთა კავშირის დაშლამდე „თაროზე იდო“.

ფილმ-ოპერის მეორე პრეცედენტი ქართულ კინემატოგრაფში არის აგრეთვე ზაქარია ფალიაშვილის მეორე ოპერის „დაისის“ ეკრანიზაციაც (1971, რეჟ. ნიკოლოზ

სანიშვილი). მოსალოდნელი იყო, რომ ფილმ-ოპერაში, რომელიც „აბესალომ და ეთერის“ გამოსვლიდან რამდენიმე წლის შემდეგ გადაიღეს, შემოქმედებითად გათვალისწინებული იქნებოდა უკვე მიღებული გამოცდილება, მაგრამ ეს ასე არ მოხდა და ტექნოლოგიური და მხატვრული თვალსაზრისით არანაირი სიახლე არ ყოფილა შეტანილი.

ცენზურის მიერ „აბესალომ და ეთერის“ აკრძალვის ფაქტს იმიტომ ვაქცევთ გამოკვეთილ ყურადღებას, რომ პოლიტიკური კონიუნქტურა არაერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული (მათ შორის თეატრალური) ნაწარმოების მესაფლავედ ქცეულა. ცენზურა, რომელიც სსრკ შემოქმედებით კოლექტივებში ფხიზლად მუშაობდა, ანტისაბჭოთა აზრის თითოეულ გამოვლინებას მკაცრად აღნუსხავდა და დაუნდობლად ებრძოდა. ამიტომაც, რეჟისორების უმეტესობა ხშირად იგავურ ფორმას მიმართავდა თანამედროვეობის მტკივნეულ პრობლემებზე საუბრისათვის. გამონაკლისი არც ტელევიზია აღმოჩნდა. და არათუ გამონაკლისი – პირიქით, რამდენადაც ტელევიზია მილიონობით მაყურებელზე ორიენტირებული საინფორმაციო საშუალებაა, ცენზურა განსაკუთრებით ფრთხილობდა. ეს სიფრთხილე თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების წარმოებაზეც აისახა.

ამდენად, XX საუკუნის 50-60-იან წლებამდე თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმები ძირითადად კინემატოგრაფის ორგანული ნაწილი იყო და გამიზნული იყო კინოთეატრებში ჩვენებისათვის. გამონაკლისს წარმოადგენდა სატელევიზიო თეატრალური სპექტაკლები, რომლებიც ამ დროისათვის მაყურებელთა მხოლოდ შეზღუდული სეგმენტისათვის იყო ხელმისაწვდომი ტელევიზორების მცირე რაოდენობის გამო. მსოფლიოში პირველი სატელევიზიო თეატრი „კრაფტის თეატრი“ 1947 წელს შეიქმნა ამერიკის შეერთებულ შტატებში და 1958 წლის იანვრამდე პროდუქტიულად იმუშავა – მაყურებელს უჩვენა 650-ზე მეტი ორიგინალური სატელევიზიო პიესა.

„კრაფტის თეატრში“ გაიზარდა და ჩამოყალიბდა ბევრი ნიჭიერი დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი, რომლებიც შემდგომში ამერიკული კინოს და ტელევიზიის არაერთ წარმატებასთან არიან დაკავშირებულნი. „კრაფტის თეატრი“ კომერციული რეიტინგის თვალსაზრისით ნაკლებკონკურენტუნარიანი აღმოჩნდა და 1956 წლის იანვარში ეს პროგრამა დაიხურა, თუმცა, მთელ მსოფლიოში სატელევიზიო ინდუსტრიის განვითარებასთან ერთად თეატრალური ხელოვნების ეს ფორმა ფართოდ გავრცელდა.[43]

## ფილმ-სპექტაკლები ტელევიზიის ეპოქაში (1950-80-იანი წლები)

თეატრისა და ეკრანული ხელოვნების ურთიერთობის ისტორიაში ახალი ეტაპი სწორედ ტელევიზიის მასობრივი გავრცელებიდან იწყება. არ შეიძლება ითქვას, რომ თეატრალური ხელოვნებისადმი ინტერესი კინომაყურებლისათვის დაიკარგა. როგორც დიდ, ისე მცირე ეკრანზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ ცნობილი რეჟისორების (ბერგმანის, ძეფირელის, ოლივიეს და სხვა) მიერ თეატრალურ სცენებზე განხორციელებული ნამუშევრების და ცნობილი თეატრალური პიესების ეკრანული ვარიანტები. მაგრამ, ფილმ-სპექტაკლების ძირითადი მომხმარებლად ამ დროიდან მაინც ტელევიზია გვევლინება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პირველი სატელევიზიო თეატრი „კრაფტის თეატრი“ უკვე 1947 წელს შეიქმნა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. „1950 წლიდან 1955 წლის ჩათვლით დაიწერა და დაიდგა 300-ზე მეტი ორიგინალური სატელევიზიო პიესა.... თანდათან სატელევიზიო თეატრმა თავისი თემატიკის გაფართოვება დაიწყო – სულ უფრო ხშირად ეხებოდა სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემებს. დროთა განმავლობაში ტელევიზიაში გამოიკვეთა მთელი პლეადა შესანიშნავი რეჟისორებისა, როგორებიც იყვნენ დელბერტ მანი, არტურ პენი, ჯონ ფრანკენჰაიმერი, რობერტ მალიგანი, სიდნი ლუმეტი და მარტინ რიტი, რომლებიც შემდეგ ჰოლივუდმა გადაიბირა.“ [44]

„კრაფტის სატელევიზიო თეატრი“ არის ამერიკული დრამის ანთოლოგიაში შესული სატელევიზიო სერიების ერთობლიობა, რაც დაიწყო 1947 წლის 7 მაისს სატელევიზიო არხზე NBC, ეთერში გადიოდა ოთხშაბათობით, საღამოს საათებში. მას პროდუსირებას უწევდა ჯ. უოლტერ თომპსონის სარეკლამო სააგენტო. ერთი სააათის ხანგრძლიობის ცოცხალი შესრულების სერიები ჩნდებოდა ახალი ისტორიებითა და ახალი ხასიათებით ყოველკვირეულად, ისეთი კლასიკური ინსცენირებების დამატებით, როგორიცაა „საშობაო საგალობელი“ და „ალისა საოცრებათა ქვეყანაში“.

1953 წლის ოქტომბრიდან სხვა სატელევიზიო კომპანიამ ABC-მ დაამატა ცალკე სერიები (აგრეთვე „კრაფტის სატელევიზიო თეატრის“ ტიტრებით), რომლებიც 16 თვეს გრძელდებოდა.

NBC-ს ამ პრესტიჟულ შოუში დაიწყო თავისი კარიერა მრავალმა მსახიობმა, რეჟისორმა და დრამატურგმა, მომავალში „ემის“ მფლობელმა და ამერიკის კინოაკადემიის პრემიაზე ნომინირებულმა ჰოუფ ლანგმა, მსახიობებმა: ჯანეტ დე გორმა, კოლინ დიუჰორსტმა, ენ ფრანსისმა, ლი გრანტმა, ჰელენ ჰეიესმა, ჯეკ ლემონმა, გრეის

კელიმ, ჯეკ კლუგმანმა, კლორის ლიჩმანმა, ჯონ ნიულენდმა, პოლ ნიუმენმა, ლესლი ნილსენმა, ენტონი პერკინსმა, ჯადსონ პრატმა, ლი რემიკმა, ჯორჯ ს. სკოტმა, როდ სტაიგერმა, ჯოან ვუდვორთმა და სხვებმა, რეჟისორები კი ამ სერიებში სიდნი ლუმიეტის გარდა იყვნენ: ჯორჯ როი ჰილი, ფილდერ კუკი და სხვები...[45]

„მათი წასვლა ტელევიზიიდან, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებული იყო იმასთან, რომ 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან სატელევიზიო თეატრი აუდიომეტრების „წყალობით“ სულს ღაფავდა. აი, რას წერდა ამის თაობაზე რეჟისორი ჯონ ფრანკენჰაიმერი: „ჩემი აზრით, ტელევიზია არავის დაუტოვებია ფინანსური მიზეზების გამო. ერთადერთი, რაც გვჭირდებოდა – გვეკეთებინა კარგი გადაცემები... მაგრამ ჩვენ გვეუბნებოდნენ: თქვენ არ გვჭირდებით, გვჭირდება კინოკომედიები“.[46]

ტელევიზიის, როგორც კონკურენტის, გავლენის ზრდას კინემატოგრაფმა ამაღლებული ხარისხის ვიზუალური და ხმოვანების პროდუქციის ზრდით უპასუხა, რასაც ტელევიზია იმ დროს ტექნიკურად ვერ უზრუნველყოფდა. 1960-იან წლებში ახალი ძალით ცოცხლდება თეატრალური ხელოვნების, კინოს, შოუს და რევიუს სინთეზი – მიუზიკლი. კლასიკურ თეატრალურ დრამატურგიას კინოხელოვნების ვერც ეს სახეობა ასცდა. კერძოდ, „რომეო და ჯულიეტას“ ორიგინალური ვერსია წარმოადგინეს „ვესტსაიდური ამბავის“ სახით (1961 წ.) რეჟისორებმა: ჯერომ რობინსმა და რობერტ უაიზმა (კომპოზიტორი ლეონარდ ბერნსტაინი). დღემდე ინარჩუნებს პოპულარობას ბერნარდ შოუს „პიგმალიონის“ მუსიკალური ვერსია და 8 „ოსკარის“ მფლობელი ფილმი-მიუზიკლი „ჩემი მშვენიერი ქალბატონი“ (1964, რეჟ. ჯორჯ კიუკორი) და სხვა.

აღსანიშნავია, აგრეთვე, ჟაკ დემის და მიშელ ლეგრანის (საფრანგეთი) ორიგინალური კინოოპერები „შერბურის ქოლგები“ (1964) და „როშფორელი გოგონები“ (1966), რომლებიც მიუზიკლის ჟანრის სახესხვაობად შეიძლება იქნან აღქმულნი.

მიუზიკლი თეატრალური ხელოვნებისა და კინოს შერწყმის კიდევ უფრო მაღალი საშემსრულებლო მოთხოვნების ნაწარმოებია და დღემდე განიცდის განვითარებას. მიუზიკლის კლასიკურ ქვეყანად აშშ ითვლება წარმოებული სპექტაკლებისა და ფილმების რაოდენობით და მაღალი საშემსრულებლო ხარისხით; ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ ცნობილ კინო-მიუზიკლთა აბსოლუტური უმრავლესობა ბროდვეის წარმატებული თეატრალური მიუზიკლების ეკრანიზაციებია („წვიმაში მომღერალი“, „შვიდი ძმის შვიდი საცოლე“, „გამარჯობა, დოლი!“, „სასაცილო გოგონა“ და სხვა უამრავი), თუმცა მათ შორისაც გამოირჩევა ორიგინალური

დრამატურგიის და ჟანრული თვითმყოფადობის ფილმები. მათ შორის აღსანიშნავია პროფესიით ბალეტმეისტერ ბობ ფოსის ფილმები „კაბარე“ (1972, 8 „ოსკარი“), რომელიც ამავე სახელწოდების თეატრალური სპექტაკლის ეკრანიზაციაა, და „მთელი ეს აურზაური“ (1979, 4 „ოსკარი“ და „ოქროს პალმის რტო“ - კანში) – სცენური სამყაროს სულით გამსჭვალული ბრწყინვალე კინემატოგრაფიული სანახაობები, რომელშიც ჰარმონიულადაა შერწყმული ბალეტის, შოუს და მუსიკალური დრამის ელემენტები. ამ ჟანრის ერთ-ერთი ბოლო გახმაურებული ნამუშევარია – „ჩიკაგო“ (2002, რეჟ. რობ მარშალი) რომელშიც სავსებით დაუფარავად გამოიყენება თეატრისა და შოუს ელემენტები, როგორც ჟანრის სპეციფიური გამომსახველობითი საშუალებები, და რომლის სცენარის ერთ-ერთი თანაავტორი, რობ მარშალთან ერთად, იგივე ბობ ფოსია. (ფილმის შექმნისას - უკვე გარდაცვლილი). [47]

თეატრალურ სპექტაკლს კინოფილმთან (ან სატელევიზიო დადგმასთან) ძირითადად დრამატურგიული საფუძველი ანათესავებს. ამიტომ, სცენურ სივრცეში დადგმული სპექტაკლის ტელეეკრანულ სიბრტყეზე გადატანა არც თუ მთლად შეუძლებელი საქმეა, თუმცა, როგორც ვლ. საპაკი ამბობს: „აქ ზუსტად უნდა იქნას დაცული ხელოვნების იმ ჟანრის კანონები, რომელშიც გადაგვაქვს ნაწარმოები.“ [48]

დრამატურგია, თავისთავად ლიტერატურის ერთ-ერთი ჟანრია და მისი რეალიზაცია მკითხველის გონებაში ვირტუალურად ხდება, თეატრის, კინოს და ტელევიზიის სტრუქტურაში მოხვედრისას თითოეულ ამ აუდიოვიზუალური სტრუქტურის ელემენტებს ეთვისება და მათთან შერწყმით ჰქმნის ორიგინალურ მხატვრულ ნაწარმოებს. ერთი და იგივე ლიტერატურული ნაწარმოები საკმაოდ ხშირად გვინახავს არამარტო თეატრალურ, კინემატოგრაფიულ ან სატელევიზიო შესრულებით, არამედ იმდენად განსხვავებულ სტრუქტურულ აუდიოვიზუალურ კონსტრუქციაში, როგორიცაა ოპერა, ან ბალეტი. ამ თვალსაზრისით თვალსაჩინო მაგალითებია, კერძოდ, პროსპერ მერიმეს „კარმენი“ და შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, რომელთა რეალიზაცია ყველა ზემოთჩამოთვლილ ჟანრებში წარმატებითაა განხორციელებული.

მაგრამ, ვიმეორებთ, თითოეული ამ ჟანრის სივრცულ გარემოში მოხვედრისას დრამატურგიული საფუძველი კონკრეტულ ხერხთა ენაზე „უნდა ითარგმნოს“ და ზოგჯერ საკმაოდ დიდი ცვლილებებიც უნდა განიცადოს, რომ ძირითადი მოთხოვნა – მაყურებლისათვის უამრავგზის მონათხრობი ისტორია აქამდე არნახული ფორმით, ან ინტერპრეტაციით წარმოადგინოს. სხვაგვარად იგი მაყურებელს ვერ დააინტერესებს.

ერთ-ერთი გზა, რომლითაც წარმატებული თეატრალური წარმოდგენა ეკრანზე გადასულა, არის თეატრალური პიესის კინოსცენარად გადაკეთების და მისი დრამატურგიის განვითარების კინემატოგრაფიული კანონებისათვის მისადაგებაა. აქ იგულისხმება პიესის (სცენარის) მოქმედების კინემატოგრაფიული ფიქსაცია, რომელიც კამერის მოძრაობით, მიახლოებით მსახიობზე, ანტურაჟზე, ან დეტალზე, მოქმედების გადანაწილებით დეკორაციის სხვადასხვა დონეზე (მაგ, მეორე სართული, სხვა ოთახი, გასვლა ექსტერიერზე და ა.შ.) ხორციელდება.

თუკი სატელევიზიო თეატრის (ან გადაცემის) შემთხვევაში ნატურაზე გადაღებული კადრების დეკორაციაში (ან სცენაზე, ან ტელეპავილიონში) გადაღებულ ეპიზოდებში ჩასმა „უმტკივნეულოდ“ იშვიათად ხდება, კინოფირზე გადაღებისას ეს პრობლემა საერთოდ არ არსებობს. მაგალითისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ არაჩვეულებრივი ეკრანიზაცია ედუარდ ოლბის პიესისა „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის“ (1966, რეჟ. მაიკ ნიკოლსი, 5 „ოსკარი“) და ენტონი შეფერის პიესის მიხედვით შექმნილი რეჟისორ ჯოზეფ მანკიევიჩის „კერძო მაძებარი“ (1972). ეს ორი ფილმი ერთმანეთს ჰგავს მაღალპროფესიული კინემატოგრაფიული გადაწყვეტით, პიესის მოქმედი გმირებისათვის ტექსტის შესაბამისი მოქმედებათა ზუსტი პალიტრით, და – რაც მთავარია – ორი ძირითადი მოქმედი პირით, რომლებიც არა მარტო საკმარისნი არიან მოქმედების განვითარებისათვის, არამედ მაყურებელი ერთი წამითაც ვერ ახერხებს ყურადღების მოდუნებას 2 საათზე მეტი ხნის განმავლობაში (ფილმის „კერძო მაძებარი“ ქრონომეტრაჟი 138 წუთია). აუდიოვიზუალური ხელოვნების ნაწარმოების დონის ერთ-ერთი კრიტერიუმიც ხომ სწორედ ეს ფაქტორია.

მეორე მნიშვნელოვანი მომენტია ხმოვანი რიგი. აღნიშნული სპექტაკლების ეკრანიზაციები უზადო კინემატოგრაფიული ხმოვანების ნიმუშებია. აქ არ არის თეატრალური სცენისათვის დამახასიათებელი სპეციფიური ხმოვანების რაიმე ნიშანიც კი. მსახიობების დიალოგი მაყურებელს ადამიანის ხმის ტემბრის მთელი პალიტრით სრულფასოვნად მიეწოდება და მაყურებელს არ უხდება ხმოვან პირობითობასთან ადაპტირება, რაც ფილმ-სპექტაკლების დიდ უმრავლესობას ახასიათებს.

60-იანი წლების ეპოქის თეატრისა და კინემატოგრაფის ესთეტიკური ურთიერთობის კვლევისას არ შეიძლება არ აღინიშნოს იტალიელი რეჟისორის ფრანკო ძეფირელის შემოქმედება. ამ რეჟისორის მრავალმხრივი ინტერესები მოიცავს როგორც თეატრალურ, ისე კინემატოგრაფიულ დადგმებს და აგრეთვე – საოპერო სპექტაკლებს.[49] მისმა გადაღებულმა „ჭირვეულის მორჯულებამ“ (1967) და „რომეო და ჯულიეტამ“

(1968) თეატრის კინოეკრანზე გადატანის ახლებური მანერა წარმოადგინა: საბოლოოდ გამარჯვებული ფერადი კინემატოგრაფის ესთეტიკა, რომელიც უკვე არანაირ ტოლს აღარ უდებდა შავ-თეთრი ფირის ათწლეულობით „ნაგროვებ“ გამოცდილებას.

ფრანკო ძეფირელიმ შემდეგომშიც მიმართა შექსპირს („ჰამლეტი“, 1990). თეატრის კინოეკრანზე გადატანის მისი ინტერესი არ ამოიწურება შექსპირით და თუნდაც მარტო კლასიკური დრამატურგიით. მას არაერთი ფილმ-ოპერა აქვს შექმნილი – მათ შორის ლეონკავალოს „ჯამბაზები“ (1982), ვერდის „ტრავიატა“ (1983), „ოტელო“ (1986), „დონ კარლოსი“ (1992) და სხვ. მიუხედავად იმისა, რომ ჩამოთვლილ ოპერა-სუპერკოლოსებში სპეციალისტის თვალისათვის სავსებით შესამჩნევია პავილიონური დეკორაციები (და ამას დიდად არც მალავენ), მხატვრების, კინოოპერატორის და დეკორატორების ოსტატობა ბრწყინვალე მუსიკასთან ერთად ქმნის ეკრანული (თანაც ფართოფორმატიანი ეკრანის) ხელოვნების მნიშვნელოვან მხატვრულ ნაწარმოებს – განსაკუთრებულს და ჰარმონიულს. აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი მცირე დეტალიც – ძეფირელის „რომეო და ჯულიეტაში“ შესავალ ტექსტს ლორენს ოლივიე კითხულობს.

ფრანკო ძეფირელის ფილმების ჩათვლა კლასიკურ ფილმ-სპექტაკლებად არ იქნება სწორი, მათში უხვად გამოყენებული კინემატოგრაფიული ხერხების გამო, მაგრამ რამდენადაც რეჟისორი ერთგული რჩება შექსპირისეული ტექსტის და დრამატურგიის მიმართ, სცენებში ერთგვარი სტატიურობა მაინც რჩება, რაც ზოგჯერ ნატურაზე თუ პავილიონებში გათამაშებული თეატრის შეგრძნებას სტოვებს.

უკანასკნელი ორი ათწლეულის განმავლობაში შექსპირის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი კინოინტერპრეტატორი გამოჩნდა ინგლისელი მსახიობის, რეჟისორისა და დრამატურგის – კენეტ ბრანას სახით. მის მიერ ეკრანზე ატანილი შექსპირის ნაწარმოებები: „ჰენრი V“ (1989), „აურზაური არაფრის გამო“ (1993), „ჰამლეტი“ (1996), „ამაო გარჯა სიყვარულისა“ (2000) და „როგორც გენებოთ“ (2006), კინოსა და თეატრის სინთეზის საინტერესო ნიმუშებია. 2007 წელს მანვე გადაიღო ჯ. მანკიევიჩის „კერძო დეტექტივის“ „რე-მეიკი“, მაიკლ კეინის და ჯუდ ლოუს მონაწილეობით. კენეტ ბრანამ, როგორც მსახიობმა, 1995 წელს რეჟისორ ოლივერ პარკერის „ოტელოს“ ეკრანიზაციაში იაგოს როლი შეასრულა.

1999 წელს ამერიკელმა რეჟისორმა ჯულია ტეიმორმა შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსის“ ერთობ უჩვეულო ინტერპრეტაცია შექმნა, ენტონი ჰოპკინსით ტიტუსის როლში. XX საუკუნის ტიპაჟებით, ტანსაცმლით, იარაღით თუ სხვა ატრიბუტიკით

შესრულებული ტრაგედია ერთხელ კიდევ გვიჩვენებს, რომ შექსპირისეული ხასიათები და ვნებეთაღელვები უკვდავნი არიან.

თეატრალური დრამატურგიის კინოეკრანზე გადატანის ერთობ სპეციფიკურ მაგალითებს ვხვდებით იაპონელი რეჟისორის აკირა კუროსავას შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.[50] შექსპირისეული სიუჟეტების იაპონიის ისტორიულ თუ თანამედროვე გარემოში გადატანით კუროსავამ დამოუკიდებელი კინონამუშევრები შექმნა, თუმცა კინომცოდნეობით ლიტერატურაში და ენციკლოპედიებში შეტანილი მისი სამი ფილმი – „ობობას ქსელის ციხე–სიმაგრე“ (1956) [51] „ბოროტებს უკეთ ძინავთ“ (1960) [52] და „არეულობა“ (1985) [53] მოიხსენიება, როგორც შესაბამისად – „მაკბეტის“, „ჰამლეტის“ და „მეფე ლირის“ ადაპტაციები.

შექსპირის შემოქმედების საინტერესო ინტერპრეტაციასთან გვაქვს საქმე ტომ სტოპარდის ფილმში – „როზენკრანცი და გილდესტერნი დაიხოცნენ“ (1990) [54]. ფილმის პირველივე ტიტრები იუწყებიან, რომ იგი ეყრდნობა მაიკლ ბრანდმანისა და ემანუელ აიზენბერგის თეატრალურ დადგმას. ამ ნაწარმოებს ორიგინალური დრამატურგიული საფუძველი აქვს: ფილმის მთავარი გმირები არიან შექსპირის „ჰამლეტის“ მეორე რიგის პერსონაჟები – დანიის პრინცის უნივერსიტეტის მეგობრები: როზენკრანცი და გილდესტერნი, რომლებიც ელსინორის ციხე-სიმაგრეში დატრიალებულ ინტრიგებს ეწირებიან. მიუხედავად ტრაგიკული დრამატურგიული საფუძვლისა, ფილმი კომიკური გროტესკია ინტელექტუალებზე, რომლებიც ჭეშმარიტების და კანონზომიერებათა ძიების გამუდმებული მცდელობის განმავლობაში, რეალურ ცხოვრებაში ხშირად უმთავრეს მოვლენებს გამოტოვებენ ხოლმე, რომლებიც მათ გვერდს ჩაუვლიან. ამგვარი დაბნეულობა კი ფილმის გმირებს სიცოცხლედ უჯდებათ.

თეატრალური ესთეტიკის კინოეკრანზე გადატანის საინტერესო ნიმუშია ცნობილი ჰოლანდიელი რეჟისორის ლარს ფონ ტრიერის გახმაურებული ფილმი „დოგვილი“ (2003).[55] ფილმი მთლიანად გადაღებულია პავილიონში, სადაც დაუფარავადაა შექმნილი თეატრალური გარემო სახლების, გზების, მაღაროს და სხვა ნაგებობების სქემატური მოდელების საშუალებით, რომელშიც იგავურ ფორმაში ტრაგიკომედიური ფარსი თამაშდება.

ფილმ-სპექტაკლების, როგორც კინოხელოვნების განსაკუთრებული მიმართულების ისტორია გამოკვეთილად დაწერილი ჯერ არაა, მხოლოდ ცალკეული მონოგრაფიები ადასტურებენ ამ ინტერესს, კერძოდ, როგორიცაა ენტონი დეივისის

წიგნი „შექსპირის პიესების კინოგადაღებები: ლორენს ოლივიეს, ორსონ უელსის, პიტერ ბრუკისა და აკირა კუროსავას შემოქმედებაში.“ [56]

ძალზე სასურველი იქნებოდა ამ წიგნის თარგმნა და გამოცემა ქართულად, რაც მნიშვნელოვანი იქნება ქართული კინო და თეატრალური საზოგადოებისათვის. მასში მრავალი საინტერესო ინფორმაციის გარდა, მნიშვნელოვანია ის მიდგომები, რითაც დიდი კინემატოგრაფიული ტრადიციების მქონე ქვეყნებში განიხილავენ და აფასებენ კლასიკური თეატრალური დრამატურგიის ეკრანიზაციებს.

მიუხედავად ჩამოთვლილი და მრავალი სხვა საინტერესო ძიებებისა, თეატრალური ხელოვნების ეკრანულ ფორმებში გადატანის ძირითადი ვექტორი მაინც სატელევიზიო სივრცეში ვითარდება. და ეს არცაა გასაკვირი, რადგან – თუკი კინემატოგრაფმა თეატრალური დრამატურგიის საფუძველზე საკუთარი ესთეტიკა ააგო და თეატრალური ხელოვნება თავის „თარგზე შემოჭრა“, ტელევიზია – განსაკუთრებით კი მისი განვითარების საწყის ეტაპზე – გაცილებით მოკრძალებულად ეპყრობოდა თეატრის ესთეტიკას, რამდენადაც ტელევიზიის ერთ-ერთი ფუნქცია (სხვა მრავალთა შორის) ხელოვნების სხვადასხვა სახის პოპულარიზაციაცაა. თეატრალური ხელოვნების პოპულარიზაცისათვის კი სატელევიზიო სივრცე გაცილებით მისაღები გამოდგა, ვიდრე კინოეკრანი.

კრიტიკოსი იური კაგარლიცკი ამ მოვლენის შესახებ თავის დაკვირვებას გვიზიარებს: „კინოსგან განსხვავებით, თეატრის ურთიერთობა ტელევიზიასთან სხვაგვარად წარიმართა. ის, რაზეც კინომაყურებელმა უარი თქვა (იგულისხმება თეატრალური სცენის უშუალოდ გადატანა ეკრანზე), ტელემაყურებელმა მიიღო. ტელეეკრანის წყალობით ათეული მილიონობით ადამიანმა გაიცნო „მცირე“ თეატრის (მოსკოვის) ოსტატების ხელოვნება („მგლები და ცხვრები“, „ვაი ჭკუისაგან“), იხილეს „რევიზორი“ ი. გორბაჩოვით – ხლესტაკოვის როლში, ი. ტოლუბეევი – გოროდნიჩი, ვ. მარეცკაია „უცნაურ მისის სევიჯში“, „სოლო მუსიკალური საათისათვის“ მ. იანშინით, ო. ანდროვსკაიათი, ა. გრიბოვით და მ. პრუდკინით; „მერე კი – სიჩუმე“ ფ. რანევსკაიათი და რ. პლიატით. გულდასაწყვეტია მხოლოდ ის, რომ ამგვარი მცდელობები ძალიან ცოტა განხორციელდა. ჩვენთვის, მაგალითად, უკვე საბოლოოდ დაკარგულია ვლადიმირ ვისოცკის საუკეთესო თეატრალური როლები. და კიდევ რამდენი შესანიშნავი როლი ცოცხლობს დღეს მხოლოდ მათ მეხსიერებაში, ვისაც თავის დროზე ბედმა გაუღიმა, რომ ისინი ნახეს!“ [57]

სანამ ტელევიზია პირდაპირი (ცოცხალი) იყო, ტელესპექტაკლზე მუშაობა განსაკუთრებით მოითხოვდა დროში მაქსიმალურ სიზუსტეს და გადამღები ჯგუფის შეთანხმებულ მუშაობას. იმავწამიერობის პრინციპი მსახიობის თამაშშიც და მაყურებლის აღქმაშიც თამაშობდა გარკვეულ როლს. და ეს იმავწამიერობა იყო მთავარი, რაც „ცოცხალ“ ტელეთეატრს პრინციპულად აახლოებდა თეატრალურ ხელოვნებასთან, თუმცა უკვე იმ ეტაპზე შეიმჩნეოდა სატელევიზიო მონტაჟის (მართალია, „საეთერო“) ელემენტები, კერძოდ – ახლო, საშუალო და ფართო ხედების მონაცვლეობით. ეს კი – ეკრანული ხელოვნების, კერძოდ – კინემატოგრაფის გამოცდილების უშუალო მემკვიდრეობის ათვისება იყო.

1950-იანი წლების შუა პერიოდიდან სსრკ მთელ ტერიტორიაზე, ყველა მოკავშირე რესპუბლიკების დედაქალაქებში შეიქმნა მსხვილი ტელეცენტრები. თბილისში რეგულარული სატელევიზიო გადაცემების მაუწყებლობა დაიწყო 1956 წელს და თეატრალური ხელოვნება თავიდანვე ხდება ტელევიზიის განსაკუთრებული ყურადღების საგანი.

საქართველოს ტელევიზიაში თეატრი, პრაქტიკულად, მისი გახსნისთანავე „მივიდა“. 1956 წლის 30 დეკემბრის 20 საათზე ეთერში გავიდა პირველი ქართული ტელეგადაცემა მერაბ ჯალიაშვილის რეჟისორობით, რომლის ერთ-ერთი პირველი რუბრიკა იყო „თეატრი სტუდიაში“, რისთვისაც ორმოცმეტრიან პავილიონში თეატრებიდან მოტანილი კოსტუმებით და დეკორაციებით ცოცხლად სრულდებოდა სცენები სხვადასხვა სპექტაკლებიდან. მათში მონაწილეობდნენ: ვასო გოძიაშვილი, სერგო ზაქარიაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, ეროსი მანჯგალაძე, სესილია თაყაიშვილი, სანდრო ჟორჟოლიანი, მედეა ჩახავა, მედეა ჯაფარიძე, სალომე ყანჩელი, ხოლო 1957 წლის 24 მარტს ნაჩვენები იქნა მერაბ ჯალიაშვილის მიერვე დადგმული ნიკო ლორთქიფანიძის „ბებრები“ (ინსცენირების ავტორი მედეა ლორთქიფანიძე), სესილია თაყაიშვილის და სანდრო ჟორჟოლიანის მონაწილეობით. ეს იყო პირველი ქართული სატელევიზიო თეატრალური სპექტაკლი – გადაღებული ერთადერთი ტელეკამერით. [58]

ერთი თვის შემდეგ ეთერში გავიდა მეორე პრემიერა – პუშკინის „მოცარტი და სალიერი“ (ინსცენირების ავტორი კონსტანტინე ჭიჭინაძე, რეჟ. მერაბ ჯალიაშვილი) ეროსი მაჯგალაძის და რამაზ ჩხიკვაძის შესრულებით, მომდევნო სპექტაკლში, მერაბ ჯალიაშვილმა, თავის მესამე სატელევიზიო დადგმაში – „პიკის ქალი“ – „ცოცხალ“ სანახაობაში პირველად შეიტანა კინოფირი და მიზანსცენების აგებას შიდაკადრული

მოქმედების პრინციპი დაუდო. შემდეგ სპექტაკლში მ. ჯალიაშვილმა სერგო ზაქარიაძე, გიორგი გეგეჭკორი, დოდო აბაშიძე და ნოდარ მგალობლიშვილი მიიწვია. ეს სპექტაკლი გახლდათ „თეთრი ღამეები“, რომელიც ჭოლა ლომთათიძის მოთხრობების ინსცენირებით შეიქმნა.

მერაბ ჯალიაშვილი სატელევიზიო რეჟისურის პირველი პროფესიონალია, რომელმაც თავისი მრავალმხრივი ინტერესების რეალიზაცია ყველაზე ახალგაზრდა ეკრანული ხელოვნების სხვადასხვა უბანზე მოახდინა მაშინ, როცა ტელევიზიას ხელოვნებად ჯერ კიდევ არავინ აღიქვამდა. მერაბ ჯალიაშვილს, პირველი სატელევიზიო სპექტაკლების გარდა, ეკუთვნის პირველი ქართული სატელევიზიო ფილმებიც („დედის ხელი“, „ფუნჯით ნათქვამი“), იგი მრავალი სატელევიზიო გადაცემის ნოვატორი იყო. მართალია, მას ქართული კულტურის წინაშე დამსახურებისათვის მინიჭებული ჰქონდა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება, მაგრამ მისი შემოქმედება საკადრის შესწავლას, ანალიზს და დაფასებას მოითხოვს.

საქართველოს ტელევიზიაში განხორციელდა თეატრალური სპექტაკლის სრულიად განსხვავებული ფორმით ტრანსლაციის უპრეცედენტო მაგალითი: ეს იყო მიხეილ თუმანიშვილის დადგმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე – „როცა ასეთი სიყვარულია“, რომელიც ეთერში გადასაცემად საგანგებოდ დაამუშავა რეჟისორმა ტარიელ კურცხალიამ. ტრანსლირების დროს დიაპოზიტივების პროეცირება სცენაზე სტუდიიდან ხდებოდა. თეატრალური სცენის, მოძრავი სატელევიზიო სადგურის და „ცისფერი ეკრანის“ გონებამახვილური სინთეზით ტრანსლირების პროცესი მხატვრული შემოქმედების ხარისხში ავიდა.

1959 წელს რეჟისორმა შოთა ქარუხნიშვილმა საბავშვო გადაცემების რედაქციაში დააარსა მოსწავლეთა სატელევიზიო თეატრი, რომელმაც ნორჩ მაყურებელს უჩვენა პირველი წარმოდგენა „ბროლის ბუკი“. აქ შეიქმნა პირველი საბავშვო სატელევიზიო მიუზიკლი „მხიარული სასტუმრო“ (რეჟ. ლინა ცერცვაძე), სადაც ბავშვებს პარტნიორობას უწევდნენ ეროსი მანჯგალაძე, გივი ბერიკაშვილი, გია ჭირაქაძე, მაკა მახარაძე.

1960 წელს, ილია ჭავჭავაძის საიუბილეოდ, რეჟისორმა შოთა ქარუხნიშვილმა დადგა სატელევიზიო სპექტაკლი "კაკო ყაჩაღი", რომელშიც მოძრავი სატელევიზიო სადგურის გამოყენებით ჩართული იყო ღია ცის ქვეშ დადგმული მიზანსცენები. მსგავსი ექსპერიმენტი პირველი იყო არა მარტო საქართველოს ტელევიზიაში, არამედ მთელი საბჭოთა კავშირის სატელევიზიო მაუწყებლობაში. [59]

საყურადღებო ფაქტია, რომ 1961 წელს საქართველოს ტელევიზიაში დაიდგა პირველი სატელევიზიო ოპერა სსრკ-ში: კომპოზიტორ ნოდარ გიგაურის (იმ დროს ტელევიზიის ხმის რეჟისორი და კონსერვატორიის სტუდენტი) „გამზრდელი“, აკაკი წერეთლის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით (რეჟისორი სერგო ევლახიშვილი). [60] სატელევიზიო ოპერა მხატვრულად გააფორმა თენგიზ სამსონაძემ. ქართულმა ტელეოპერამ საკავშირო კომიტეტის პირველი ხარისხის დიპლომი დაიმსახურა.

1967 წელს ლიტერატურულ-დრამატულ გადაცემათა რედაქციაში შეიქმნა პირველი ლიტერატურული თეატრი, რომელიც მიეძღვნა ვლ. მაიაკოვსკის შემოქმედებას (ავტორ-რეჟისორი იგივე მერაბ ჯალიაშვილი).

ტელევიზიის შესაძლებლობებით მიხეილ თუმანიშვილიც დაინტერესდა და დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ დადგა, რომელშიც, როგორც საგაზეთო პუბლიკაციები იუწყებიან, სერგო ზაქარიაძეს დარისპანის დაუვიწყარი სახე შეუქმნია. დასანანია, რომ საქართველოში იმ დროს ჯერ კიდევ არ არსებობდა სატელევიზიო გადაცემების ფირზე დამაფიქსირებელი ტექნიკა და ტელესპექტაკლი ეთერში ერთადერთი გასვლისათვის იდგმებოდა. ამიტომ, სპექტაკლ „დარისპანის გასაჭირის“ შესახებ მსჯელობისათვის უნდა დავეყრდნოთ სერგო კლდიაშვილის (დავით კლდიაშვილის შვილის) ემოციურ შეფასებას, რომელიც პრესაში გამოქვეყნდა:

„... ცნობილმა რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა პირველად „ცისფერ ეკრანზე“ დადგა „დარისპანის გასაჭირი“. ნეტავი ავტორი მოსწრებოდა მის ნახვას! დარწმუნებული ვარ, ის სპექტაკლი გულწრფელად გაახარებდა მწერალს. გადამეტებული არ იქნება ვთქვა, რომ ის იყო პირველი სპექტაკლი, რომელმაც ტრაგედიის სიმაღლემდე აიყვანა ნაწარმოები....“ [61]

მიხეილ თუმანიშვილმა კიდევ არაერთი ტელესპექტაკლი დადგა (ჯ. როდარის „ჩიპოლინოს თავგადასავალი“, დ. კლდიაშვილის „უბედურება“, ვ. როშჩინის „ვალენტინა და ვალენტინი“ („გზაჯვარედინზე“), ა. ჩხაიძის „ხიდი“). შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ მან დაუდო სათავე ქართულ სატელევიზიო თეატრში ახალი, სატელევიზიო ესთეტიკის ძიებების პროცესს. მან – თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორმა – გაზარდა მთელი თაობა რეჟისორებისა, რომლებიც ქართული ტელევიზიის სხვადასხვა სფეროში წარმატებულად მოღვაწეობდნენ (ნუგზარ ბაგრატიონ-გრუზინსკი, გიორგი კახაბრიშვილი, დალი გურგენიძე, ნანა კვასხვაძე, ქეთი დოლიძე, ნოდარ ბეგიაშვილი, ნინო შარაბიძე, თინა ჭაბუკიანი....). მიხეილ თუმანიშვილი, გარდა იმისა რომ ქართული თეატრის წინაშე

სხვა უამრავი დიდი დამსახურება აქვს, ქართული სატელევიზიო თეატრის პრაქტიკულ შემქმნელადაც შეიძლება მოიაზრებოდეს. ეს ერთგვარი პარადოქსიც კია, რამდენადაც, სპეციალისტებს შორის, ვინც „დიდ მაესტროს“ პირადად იცნობდა, და თვით მის მოსწავლეებს შორის გავრცელებულია აზრი, რომ მიხეილ თუმანიშვილი ტელევიზიას – როგორც შემოქმედებით ხელოვნებას – სერიოზულად არ ეკიდებოდა, თუმცა ფაქტები საპირისპიროს ლაპარაკობენ, ხოლო არსებული „ლეგენდა“ ტელევიზიის მიმართ მისი დამოკიდებულების შესახებ – მხოლოდ შედარებითია თეატრთან დამოკიდებულების მიმართ.

მიხეილ თუმანიშვილის ტელევიზიაში მისვლის ერთ-ერთი მიზეზი ის იყო, რომ იგი რუსთაველის თეატრიდან წამოვიდა. არ არის აუცილებელი ქართული კულტურის ისტორიაში ამ ერთ-ერთი ყველაზე სკანდალური მოვლენის ანალიზი. მთავარი ისაა, რომ მას შემდეგ, რაც მიხეილ თუმანიშვილს რუსთაველის თეატრის დატოვება მოუხდა, საქართველოს ტელევიზიის მაშინდელმა ხელმძღვანელმა კარლო გარდაფხაძემ შესთავაზა მას ტელევიზიის სამხატვრო ხელმძღვანელობა, მაგრამ რამდენადაც მ. თუმანიშვილი, არათუ არასოდეს ისწრაფვოდა თანამდებობისკენ, არამედ ამგვარ საქმიანობას შემოქმედისათვის ხელისშემშლელადაც კი სთვლიდა, უარი განაცხადა ამ პოსტზე და ე.წ. „ფერად გადაცემათა მთავარ რედაქციაში“ დაიწყო მუშაობა სატელევიზიო დადგმებზე. ამით მან კვლავ შეძლო რეჟისურით დაკავებულიყო, რადგან როგორც თვითონ მიაჩნდა, რეჟისორი ის კი არაა, ვინც სპექტაკლს დგამს, არამედ ის – ვისაც არ შეუძლია, რომ არ დადგას სპექტაკლი: „არ შეიძლება შემოქმედებით პროცესს მოწყდე, არა, არც ერთი წუთის დაკარგვა არ შეიძლება. როცა მთელ დღეს თავიდან ბოლომდე შემოქმედებას სწირავ და სხვა არაფერი გახსოვს, ყველაფერი თავის ადგილზე დგება, აზრსა და სისტემას იძენს.“ [62]

ტელევიზიაში „მისვლის“ დროისათვის მ. თუმანიშვილს, როგორც ზემოთ აღინიშნა, უკვე ჰქონდა სატელევიზიო სპეციფიკის გაცნობის და მუშაობის პრაქტიკული გამოცდილება. თავის სტატიაში „№92“ იგი წერდა:

„ჩვენ ცხოვრებაში, გვინდა ეს თუ არა, მყარად დამკვიდრდა ტელევიზია. ცისფერი ეკრანი, როგორც უძლიერესი მაგნიტი, უამრავი განსხვავებული ადამიანის ყურადღებას იზიდავს. სტუდიური ღილაკის ერთი დაჭერით, თითქოს ჯადოქრის ხელის ერთი აქნევით, მილიონობით ადამიანი ჩერდება ანთებული ეკრანის წინ, ტოვებს წიგნს, გაზეთს, თანამოსაუბრეს. მაყურებლის გრანდიოზული, მასობრივი ჰიპნოზის ეფექტი იქმნება. ათასობით პირადი და საზოგადო საქმით დაკავებული ადამიანი,

ტელევიზიის პირობითი სახმობის გაგონებაზე იკრიბება ერთად, ყველა თავის პირად ტელევიზორთან, იმისათვის, რომ უზარმაზარ აუდიტორიად გაერთიანდნენ და ამავე დროს, ერთი ერთზე დარჩნენ რაღაც ინტიმურთან, სიღრმივთან, აუჩქარებელთან...“ [63]

„ფერადი გადაცემების მთავარ რედაქციაში“ იმ დროს სულ სამი ადამიანი მუშაობდა: თვით მიხეილ თუმანიშვილი და იმ დროს მისი სტუდენტები – გიორგი კახაბრიშვილი და დალი გურგენიძე. ამ ჯგუფმა დაიწყო ჯერ მცირე, შემდეგ კი უფრო დიდი მოცულობის სატელევიზიო დადგმების წარმოება. რედაქციაში კეთდებოდა თეატრალიზებული სანახაობები საახალწლო და სხვა საზეიმო თარიღებთან დაკავშირებით, თუმცა კონკრეტულად სპეციალურად სატელევიზიო ჩვენებისთვის შექმნილი სპექტაკლებიც იდგმებოდა. ამ გადაცემას ერქვა „რამპა“.

ამ პერიოდში დაიდგა: დავით კლდიაშვილის „უბედურება“, ნოდარ დუმბაძის „რას გვეკითხება ამოცანა?“, ჟან კოკტოს „ადამიანის ხმა“. ამ სატელევიზიო სპექტაკლებმა, რომლებსაც მაშინ – ერთადერთი სატელევიზიო არხის არსებობის პირობებში – მთელმა საქართველომ უყურა, დიდი მოწონება დაიმსახურა არა მარტო მხატვრული ხარისხის, არამედ ჟანრული თავისთავადობის გამოც.

სატელევიზიო სპეციფიკისა და თეატრისთვის საერთო ხედვითი პლატფორმის თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საყურადღებო ნამუშევარი გამოდგა ჟან კოკტოს „ადამიანის ხმა“. ეს იყო მონოსპექტაკლი მცირე სცენისათვის, სადაც პრატიკულად არ დგას დეკორაცია. მოქმედება ხდება ოთახში, მოქმედი გმირი ერთადერთი ქალია, რომელიც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ტელეფონზე საუბრობს.

პიესის ტექსტი – დიალოგის ის ნახევარია, რაც მაყურებელს ესმის. ტელეფონის აპარატის მეორე მხარეს მყოფი მოსაუბრის ტექსტი არ ისმის, მაგრამ იგრძნობა, რომ ქალი (ამ როლს სოფიკო ჭიაურელი თამაშობდა) თავის საყვარელ მამაკაცს ელაპარაკება, ამასთან – იგრძნობა ისიც, რომ ეს სატელეფონო საუბარი მათ შორის უკანასკნელია, მათი ურთიერთობა დასრულდა.

სპექტაკლი სულ ნახევარი საათი გრძელდებოდა. „...ნახევარი საათის განმავლობაში ლაპარაკობდა იგი (სოფიკო ჭიაურელის გმირი) ტელეფონით, დარწმუნებული ვარ, არცერთი მაყურებლის ყურადღება მაშინ ტელეეკრანს არ მოწყვეტია.

რაში იყო ეკრანზე გაცოცხლებული ქალის ჩვენზე ზემოქმედების ასეთი ძალა? იმაში, რომ ჩვენ ჩვენ მხოლოდ მის სიტყვებს კი არ ვისმენდით, ამავე დროს

ვხედავდით, რა ხდება იმ მშვენიერი არსების სულში, რომელსაც ახლა უკანასკნელად ესმოდა ძვირფასი ადამიანის ხმა.“

კონკრეტულად ამ პიესის სატელევიზიო დადგმისათვის არჩევით მიხეილ თუმანიშვილმა გამოავლინა სატელევიზიო ხელოვნების სპეციფიკის გაგება და განცდა, ტექნიკისა და ტექნოლოგიის ხელოვნების ინსტრუმენტად ქცევის უნარი. პიესა საშუალებას აძლევდა რეჟისორს, რომ მაყურებლის ყურადღება ტელეეკრანის საშუალებით დაეკონცენტრირებინა უმთავრესზე – მსახიობის სახეზე, რომელიც მაყურებელთან უშუალო სიახლოვეში აღმოჩნდა. ტელეკამერამ თითქოს გასაღების ჭუჭრუტანაში შეიხედა მარტოხელა ქალის პატარა ოთახში, სადაც მხოლოდ საწოლი, სავარძელი და ტელეფონი დგას.

„ ...ამ დადგმაში კიდევ ერთხელ გამოჩნდა მ. თუმანიშვილის მსახიობთან მუშაობის გასაოცარი უნარი. მასთან ერთობლივი შემომედებით ადამიანის სულიერი ცხოვრების რთული პროცესის წარმოჩენისა ისე სადად და დამარწმუნებლად, რომ შეიძლება მოგჩვენებოდა, თითქოს ამნაირად დადგმაც და ამნაირად თამაშიც ადვილია. ამაში იყო საიდუმლო, ჟ. კოკტოს პიესის სატელევიზიო დადგმის წარმატებისა და კიდევ იმაში, რომ რომ ფრანგი ქალის განმასახიერებელი ქართველი მსახიობი ქალის განცდები უფრო ძლიერი იყო, ვიდრე ეს პიესაში იკითხება და მისი სულის ჭრილობაც უფრო ღრმაა...“[64]

ციტირებული რეცენზია მაყურებლის განცდებს გადმოგვცემს, რომელიც მასში მსახიობის თამაშის ტელევიზიის საშუალებით გამოხატვის „ტექნოლოგიამ“ აღძრა. ერთის მხრივ, სიტყვა „ტექნოლოგია“ შეიძლება უადგილოდ მოგვეჩვენოს, მაგრამ, დღევანდელი გაგებით, სწორედ ეს - ტელევიზიის სპეციფიკური ტექნიკური სივრცე და ხერხების ერთობლიობა იყო ის საშუალება, რითაც მაყურებელი ააღელვა და თანაგანცდა აღუძრა მსახიობის თამაშმა. მიხეილ თუმანიშვილმა, თეატრალური რეჟისურისაგან განსხვავებული სატელევიზიო რეჟისურის ელემენტების გამოყენებით მიაღწია იმას, რომ შეყვარებულისგან მიტოვებული ქალის განცდები მრავალათასიანი ტელე-აუდიტორიისათვის გასაგები და საგრძნობი გაეხადა.

„რამდენი მაყურებელი დაფიქრდა მაშინ სიყვარულზე? ამ ღვთაებრივ, საიდუმლო გრძნობაზე, რომლის ბედნიერებაც ყველას არ ხვდება წილად ცხოვრებაში, მაგრამ ყველასთვის, უკლებლივ ყველასთვის სანატრელია...

ვინ იცის, ვინ რას იხსენებდა ამ მშვენიერ არსებასთან ნახევარსაათიანი შეხვედრის შემდეგ, როცა მასთან ერთად დიდმა სიყვარულმა ჩვენს სახლშიაც შემოანათა?“ [65]

და კიდევ ერთი რამ, რაზეც არსად არ სწერია: გენიალურად უბრალო რეჟისორული ხერხი, რომელმაც სოფიკო ჭიაურელს საშუალება მისცა მაქსიმალურად ზუსტად ეთამაშა თავისი როლი:

მონოსპექტაკლის ჩაწერა ე.წ. „მე-5 სტუდიაში“ მიმდინარეობდა – საქართველოს ტელევიზიის ყველაზე მცირე ფართობის პავილიონში, რომელსაც სარეჟისორო პულტისაგან ორმაგმინიანი კედელი ყოფდა. სარეჟისორო პულტთან, ჩაწერის რეჟისორთან ერთად, იმყოფებოდა რეჟისორის ასისტენტი, რომელიც ტელეფონით რეალურად ესაუბრებოდა სოფიკო ჭიაურელს. ეს ასისტენტი გახლდათ ამჟამად ცნობილი რეჟისორი ნანა კვასხვაძე. ტექსტი, რომლითაც იგი ესაუბრებოდა სოფიკო ჭიაურელს, სპეციალურად შეითხზა და დაიწერა ამ ტელესპექტაკლისათვის. პრაქტიკულად, მიხეილ თუმანიშვილმა „დედუქციურად“ აღადგინა დიალოგის ის ნაწილები, რომლებიც ჟან კოკტომ „გამოტოვა“ პიესის ტექსტში. ცხადია, ეს რეჟისორული ხერხი მნიშვნელოვნად ეხმარებოდა ეკრანზე მყოფ მსახიობს, რათა შეენარჩუნებინა სატელეფონო დიალოგის რიტმი, მუხტი და ინტონაცია. მიხეილ თუმანიშვილისათვის ამგვარი ხერხების მოგონება და გამოყენება რეჟისორის პროფესიის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი იყო.

მოგვიანებით, ფერადი გადაცემების რედაქციაში დაიდგა მოლიერის „ძალად ექიმი“ და ტელესპექტაკლი „გზაჯვარედინზე“ – ვ. როშჩინის პიესის „ვალენტინი და ვალენტინას“ გადმოქართულებული ვარიანტი. თავის მხრივ, ეს პიესა - შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ისტორიაა, ოღონდ რუსეთის სინამდვილეში. პიესა, თავისი დრამატურგიული ღირსებების გამო საკმაოდ პოპულარული იყო, ხშირად იდგმებოდა საბჭოთა კავშირის მთელ თეატრალურ სივრცეში და მოგვიანებით კინოფილმადაც კი გადაიღეს.

ამ ტელესპექტაკლის დადგმისას მიხეილ თუმანიშვილს უკვე გვერდით ედგა მისი სტუდენტი, რეჟისორი გიორგი კახაბრიშვილი, რომელმაც მალევე დადგა ამ ტელესპექტალის 3-სერიიანი გაგრძელება „მე შენ მიყვარხარ“.

ჩამოთვლილმა ტელესპექტაკლებმა იმდენად დიდი პოპულარობა მოიხვეჭა, რომ საქართველოს ტელევიზიის სტრუქტურაში შეიქმნა ჯერ სატელევიზიო დადგმების განყოფილება, შემდეგ კი – სატელევიზიო თეატრის მთავარი რედაქცია, რომელიც

სატელევიზიო თეატრალურ დადგმებზე სპეციალიზებული პირველი მთავარი რედაქცია იყო საბჭოთა კავშირის სატელევიზიო სივრცეში.

მალე მიხეილ თუმანიშვილმა სატელევიზიო ეკრანზე გადმოიტანა რუსთაველის თეატრში „აპრობირებული“ სპექტაკლი – ალექსანდრე ჩხაიძის „ხიდი“. ტელესპექტაკლი, თეატრალური სპექტაკლისაგან დრამატურგიული თვალსაზრისით, პრაქტიკულად არ განსხვავდებოდა, თუმცა ეროსი მანჯგალაძისა და იზა გიგოშვილის ახლო ხედებმა თეატრალურ სცენაზე შექმნილი გმირების მხატვრული სახეები უდავოდ გაამდიდრეს.

მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით დაიდგა აგრეთვე სპექტაკლები: „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ და „უჩინმაჩინის ქუდი“ (ორივეს რეჟ. გ. კახაბრიშვილი). ამ დროისათვის მან კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბაზაზე შექმნა კინომსახიობთა თეატრი, რომელიც სწრაფად იქცა ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ კულტურულ ცენტრად თბილისის თეატრალურ სივრცეში. თეატრმა კვლავ დაიკავა მიხეილ თუმანიშვილის მთელი დრო და მას სატელევიზიო დადგმებისთვის აღარ ეცალა, მაგრამ, როგორც დიდმა შემოქმედმა, მცირეხნიანი მოღვაწეობის დროშიც კი მოახერხა და შექმნა არამარტო საყურადღებო სპექტაკლები, არამედ საფუძველი ჩაუყარა ჟანრობრივად ახლებური თეატრალური და ეკრანული ხელოვნების სინთეზის შემოქმედებითი ლაბორატორიის - „სატელევიზიო თეატრის“ შექმნას. [66]

საერთოდ კი, 1970-იანი წლები ქართული ტელევიზიის ეთერში თეატრალური კულტურის აყვავების ხანა იყო. მზადდებოდა როგორც ერთჯერადი, ისე ციკლური გადაცემები. დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ციკლები: „თეატრი და დრო“, „თეატრალური შეხვედრები“, „თანამედროვეობა და თეატრი“, „პრემიერა“, „შემოქმედებითი პორტრეტები“, „თეატრალური ფოსტა“, „მეგობრობის თეატრი“... იმ დროს თეატრალურ გადაცემათა განყოფილების გამგე ქალბატონი ლილი კოპლატაძე იყო, ხოლო რედაქციის ძირითადი ბირთვს შეადგენდნენ: რეჟისორები მერაბ ჯალიაშვილი, პაატა ფანცულაია, ნათელა აფაქიძე, უშანგი კაპანაძე, სოსო ხაინდრავა, დოდო ლორთქიფანიძე; რედაქტორები ნუნუ დევიძე, გულნარა გოგოლიძე.

1979-80 წლებში საქართველოს ტელევიზიის სტრუქტურში ოფიციალურად ჩამოყალიბდა სატელევიზიო სპექტაკლების მაწარმოებელი რედაქცია – „სატელევიზიო თეატრი“ (მთავარი რედაქტორი თამაზ გოდერძიშვილი, მთავარი რეჟისორი გიორგი კახაბრიშვილი, სამხატვრო ხელმძღვანელი თემურ ჩხეიძე). [67]

ქართველი კინო და განსაკუთრებით – თეატრის რეჟისორების იმ ნაწილმა, რომლებიც წარმატებით მოღვაწეობდნენ თავიანთ სფეროში, „სატელევიზიო თეატრში“

მუშაობის შესაძლებლობაც არ გაუშვეს ხელიდან. საყურადღებო სატელევიზიო სპექტაკლები შექმნეს ნუგზარ ბაგრატიონმა, შალვა გაწერელიამ, ალექსანდრე ქანთარიამ, კარლო ღლონტმა, ანდრო ენუქიძემ...

ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემა, რომელიც ტელეთეატრის წინაშე თავიდანვე დადგა – ორიგინალური, სატელევიზიო დრამატურგიის არარსებობა იყო.

„...არ მინდა ვთქვა, თითქოს მწერლები განგებ, ან „სპეციფიკის“ უცოდინარობის გამო გვარიდებენ თავს, ე.წ. „სპეციფიკის“ შესწავლა იოლად შეიძლება სატელევიზიო თეატრთან რამდენიმე თვის ურთიერთობით. სურვილი და საქმის სიყვარულია მთავარი. ფაქტი კი ჯიუტია: უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე მხოლოდ ერთმა ავტორმა მოიტანა ორი ორიგინალური ტელეპიესა, ტელეეკრანისთვის დაწერილი და არა თავისივე ძველი ნაწარმოების ინსცენირებანი... ბევრ ქვეყანაში, სადაც ტელევიზია კარგად არის განვითარებული და პოპულარული, უკვე დიდი ხანია არსებობს ასეთი პროფესია – ტელედრამატურგი. ბევრ ცნობილ მწერალს უწერია თავის სავიზიტო ბარათში ეს სიტყვა თავისი გვარის გასწვრივ.“ [68]

ამ სიტყვების ავტორი ქართული თეატრის ერთ-ერთი ცნობილი მოღვაწე, დრამატურგი თამაზ გოდერძიშვილია, რომლის მრავალი ნამუშევარია დადგმული როგორც სცენაზე, ისე სატელევიზიო თეატრში. მისი სიტყვების საილუსტრაციოდ – თუკი ქართული სატელევიზიო სპექტაკლების სიას გადავხედავთ – კლასიკურ, თეატრალურ დრამატურგიასთან ერთად გამოჩენილ ქართველ მწერალთა ნაწარმოებთა სათაურებს შეხვდებით, რომელთა ინსცენირებაც სატელევიზიო თეატრში მრავალგზის შედგა: დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ და „უბედურება“, ილია ჭავჭავაძის „სარჩობელაზედ“ და მოლიერის „ძალად ექიმი“, გურამ დოჩანაშვილის „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“ და „იოჰან სებასტიან ბახი“, ლავრენტი არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“, გიორგი ერისთავის „უჩინმაჩინის ქუდი“, კონსტანტინე გამსახურდიას „ვაზის ყვავილობა“, ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ და „თეთრი კურდღელი“, ნოდარ დუმბაძის „მარადისობის კანონი“ და „კუკარაჩა“, ნიკო ლორთქიფანიძის „თავსაფრიანი დედაკაცი“ და ა.შ....

ამდენად, ქართული სატელევიზიო თეატრი ძირითადად ქართულ ლიტერატურაზე იყო ორიენტირებული და მას ერთგვარ პროპაგანდასაც უწევდა როგორც თვით საქართველოში, ისე მის გარეთაც (1981 და 1982 წლებში თემურ ჩხეიძის

ტელესპექტაკლებმა: „ჯაყოს ხიზნები“ და „კუკარაჩა“ რიგის საკავშირო სატელევიზიო სპექტაკლების ფესტივალზე პირველი პრიზები დაიმსახურეს).[69]

უნდა ითქვას, რომ ფილმ-სპექტაკლებს, ისევე როგორც სატელევიზიო სპექტაკლებს, არა მარტო დრამატურგები, კრიტიკოსებიც არ უთმობდნენ ჯეროვან ყურადღებას. საფიქრებელია, რომ ადგილი ჰქონდა იმ დამაბნეველ გარემოებას, რომლის მიხედვითაც გაუგებარი იყო, რა კრიტერიუმებით უნდა შეეფასებინათ ესა თუ ის ნამუშევარი: თეორეტიკოსების და კრიტიკოსების დამოკიდებულებას ფილმ-სპექტაკლის მიმართ განსაზღვრავდა ის დილემური მომენტი, რომლის მიხედვითაც გაუგებარი იყო, რა უფრო იყო იგი – თეატრალური წარმოდგენა თუ კინემატოგრაფიული ნაწარმოები.

ამ დროს კი, სატელევიზიო გადაცემათა სპექტრი უწყვეტად ფართოვდებოდა და მრავალი ტექნიკური, მხატვრული თუ ორგანიზაციული წინააღმდეგობის მიუხედავად, სცენურმა ხელოვნებამ ტელეეკრანზე მტკიცედ მოიკიდა ფეხი, თანაც ტელესპექტაკლებს გარდა, თვისობრივად განსხვავებული ფორმებით ჩამოყალიბდა. ასეთ კონკრეტულ სახეობებად, ლიტერატურული თეატრის გარდა, შეიძლება განვიხილოთ თეატრალური ესტრადა და ერთი შეხედვით პროფესიული თეატრალური კულტურისაგან ერთობ განსხვავებული იმპროვიზაციული კონკურსი-თამაში – „მხიარულთა და საზრიანთა კლუბი“. სცენური ხელოვნების – ესტრადისა და ტელევიზიის ერთობლიობის ეს ნაირსახეობები დღემდე წარმატებით თანაარსებობენ და ერთიან სატელევიზიო ხელოვნებაში თითოეულს საკუთარი „ნიშა“ მყარად უჭირავს.

არ უნდა დავავიწყდეს, რომ ტელევიზიას საბჭოთა პროპაგანდისტული მანქანა თავის მნიშვნელოვან იარაღად თვლიდა და ანტისაბჭოთა მოტივების მრავალმილიონიან აუდიტორიაზე გასვლის საშუალებას, როგორც წესი – ამუხრუჭებდა, თუმცა თავისუფალი აზრი – იგავურ-შენიღბული სახით მაინც ახერხებდა „გაძვრომას“ და ეს, ძირითადად, კინოფილმებისა და სატელევიზიო თეატრების რეპერტუარით ხდებოდა. ერთადერთი, რითაც ამ მოვლენას სახელმწიფო პროპაგანდა უპირისპირდებოდა, იყო ეთერში გადასაცემად უპირატესად „უპრობლემო“ სპექტაკლების შერჩევა და თანაც ისეთისა, რომლებსაც სცენაზე უკვე გავლილი ჰქონდათ „იდეოლოგიური აპრობაცია“.

იური კაგარლიცკი სატელევიზიო აუდიტორიისათვის გადასაღებად თეატრალური სპექტაკლების შერჩევის წესზე რიტორიკულად წერდა: „რატომ უჩნდება ტელევიზიას მეძველმანის ფსიქოლოგია თეატრალური რეპერტუარის შერჩევისას? არადა, ხშირად სწორედ ამგვარ როლში გვევლინება იგი. თეატრებს ეშინიათ თავიანთი სპექტაკლების ტელევიზიით „ნაადრევად“ ჩვენებისა, მაგრამ რატომღაც სრულებით არ

ეშინიათ მისი ძალიან გვიან ჩვენებისა. ... არსებობენ იმდენად სუსტი პიესები, რომლებსაც თავისით სცენიდან ჩამოსვლაც კი არ შეუძლიათ. დღეს კი გაჩნდნენ სპექტაკლები, რომლებსაც ეყოთ ძალა და შემართება, რომ სცენიდან ჩამოსვლასთან ერთად ტელეეკრანზეც გამძვრალიყვნენ. სატირის თეატრში ოდესღაც დადგმული „სახლი, სადაც გულები ტყდებიან“, არც თეატრისთვის და არც პლუჩეკისთვის საეტაპო არ ყოფილა, თუმცა ყოველ შემთხვევაში, აქ იყო ბერნარდ შოუს „ჩეხოვური“ პიესის დაფიქრებული ინტერპრეტაციის მცდელობა. გავიდა წლები და ჩვენ ტელევიზიით ვიხილეთ სპექტაკლი, რომელშიც უკვე აღარ იყო უწინდებური ინტერესი დრამატურგის, პიესის, როლების მიმართ. თუმცა არათუ „უწინდელი“, არავითარი ინტერესი აღარ იყო. განა გასაკვირია, რომ მაყურებლები არანაკლები მოწყენილები იყვნენ, ვიდრე მსახიობები და რეჟისორი?“ [70]

1970-80-იანი წლების მიჯნაზე სატელევიზიო ტექნიკა სწრაფად განვითარდა. როგორც კი ტელევიზიის შესაძლებლობები კინემატოგრაფისას მეტნაკლებად მიუახლოვდა (გამოსახულების ხარისხის ამაღლება, ფერადი ტექნოლოგიების პროგრესი, ხმის ჩაწერის გაუმჯობესება), სატელევიზიო ხელოვნება საინტერესო გახდა არა მარტო თეატრალური, არამედ კინორეჟისორებისათვის. სატელევიზიო ფილმ-სპექტაკლის დადგმაში თავისი შესაძლებლობები დიდმა იტალიელმა კინორეჟისორმა მიქელანჯელო ანტონიონიმაც კი მოსინჯა. მართალია, მას მეტჯერ აღარ მიუმართავს ამ ტექნოლოგიისათვის, მაგრამ მისი სატელევიზიო ფილმ-სპექტაკლი „ობერვალდის საიდუმლო“ (ჟან კოკტოს „ორთავიანი არწივის“ მიხედვით, 1980) მაღალი კლასის ნამუშევრად შედგა. დაახლოებით ამავე პერიოდში შექმნა თემურ ჩხეიძემ ქართული სატელევიზიო ხელოვნების ბრწყინვალე დრამატული ნაწარმოებები – „ჯაყოს ხიზნები“, „თეთრი კურდღელი“, „მარადისობის კანონი“, „კუკარაჩა“... ხოლო ცენტრალური საკავშირო ტელევიზიის შემოქმედებითი წარმატებებიდან არ შეიძლება არ დავასახელოთ ვლადიმირ გინზბურგის ორიგინალური სერია „ბენეფისი“.

ეს უკანასკნელი – კინემატოგრაფის, მუსიკალური შოუსა და სატელევიზიო ხელოვნების შესანიშნავისინთეზი იყო, ხალისიანი მუსიკალური ნომრებით, მსახიობთა ბრწყინვალე ანსამბლებით, სატელევიზიო ტექნიკის ორიგინალურად და გემოვნებით გამოყენებით. ამ სერიის გამორჩეული ფილმი (ფილმ-სპექტაკლი) იყო „ჯადოსნური ფარანი“, რომელშიც ავტორმა კინემატოგრაფის ისტორია მოგვითხრო პოპულარული სიმღერებით და ცნობილი ფილმების ფრაგმენტების თავისუფალი კომპილაციით. ეს ვიდეო-ფილმი (ფილმი-რევიუ) დღემდე ახსოვთ ქართველ ტელემაყურებლებსაც.

საბჭოთა ტელე-თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ფორმა იყო ცენტრალური ტელევიზიის ყოველკვირეული საათიანი გადაცემა „ლუდხანა „13 სკამი“ (დამდგმელი რეჟისორი გიორგი ზელინსკი), რომელიც რამდენიმეწუთიანი იუმორისტული სკეტჩების ნაკრებს წარმოადგენდა. იუმორისტული მოკლე პიესები ერთი კაფეს ტიპის ლუდხანის მუდმივ კლიენტებს შორის თამაშდებოდა, რომლებსაც მოსკოვის სატირის თეატრის წამყვანი მსახიობები თამაშობდნენ. პროგრამის სცენარში თავიდანვე ჩაიდო, რომ ლუდხანა პოლონეთში მდებარეობდა და გმირებიც პოლონელები იყვნენ. სკეტჩებს შორის პაუზები მუსიკალური ნომრებით ივსებოდა. ყოველკვირეული გადაცემა წლების განმავლობაში იჯდა მთელი სსრკ-ის „სავალდებულო“ ბადეში 1966 წლის 16 ოქტომბრიდან 1980 წლის 4 ოქტომბრამდე - პოლონეთში პოლიტიკური ვითარების დაძაბვამდე. „ლუდხანა „13 სკამი“ იყო პირველი „საკავშირო“ სერიალის ტიპის ტელესპექტაკლი, რომელიც 15 წლის მანძილზე უწყვეტად გადიოდა ეთერში. პროგრამამ, რომელიც თავიდან ხალისიანად დაიწყო და პოპულარობაც მოიპოვა, გარკვეული ხნის შემდეგ ამოწურა თავი, მაგრამ მაყურებელთა მასების აღტაცებული წერილები ძალზე ბევრი მიდიოდა რედაქციაში, რის გამოც პროგრამას ჯიუტად ინარჩუნებდნენ.

მაყურებლებისგან განსხვავებით, კრიტიკოსები არ წყალობდნენ გადაცემას, ბრალს სდებდნენ ბლაგვ იუმორში, უგემოვნობასა და უსახურობაში, რის გამოც რამდენჯერმე დაისვა ამ გადაცემის დახურვის საკითხი, მაგრამ 1971 წელს პირადად სკკპ გენერალური მდივნის ლ. ბრეჟნევის ჩარევის შემდეგ (მას თურმე ძალიან მოსწონდა ეს პროგრამა და შეძლებისდაგვარად, არც ერთ სერიას არ ტოვებდა უნახავს), გაზეთში „პრავდა“ დაიბეჭდა საქებარი სტატია და „13 სკამს“ კიდევ 10 წელი მყარად ეჭირა მისთვის გამოყოფილი ნიშა მთელი საბჭოთა კავშირის საეთერო დროში.[71]

სატელევიზიო სინთეტიკური ფორმების ერთ-ერთი საინტერესო გამოვლინება იყო „ლიტერატურული თეატრი“ მის სხვადასხვა ფორმებში. ეს იყო ლიტერატურული ნაწარმოების წაკითხვა მსახიობის მიერ. „ლიტერატურული თეატრის“ განვითარების მომდევნო საფეხური იყო მთხრობელი, რომელიც აერთიანებდა არა მარტო ავტორს, არამედ რომელიმე გმირს და მისი სახით პირველ პირში ლაპარაკობდა. ლიტერატურულ თეატრში უმთავრესი საკონტაქტო პირი ლიტერატურასა და მაყურებელს შორის იყო კონკრეტული მსახიობი – იგივე მთხრობელი. ტელეინსცენირების ავტორები არ ცვლიდნენ ლიტერატურულ პირველწყაროს, მაგრამ გამოარჩევდნენ უმთავრესს. და ამ

მხრივ, „მთხრობელი ინარჩუნებდა როგორც თხრობის დრამატურგიულ ხაზს, ისე ავტორისეულ ცოცხალ აზრს და მის შინაგან ინტონაციას“.[72]

„ლიტერატურული თეატრი“ – სადადგმო პროდუქციის, შეიძლება ითქვას, უმარტივესი ფორმა იყო, რომელიც იოლად მოერგო პირდაპირ ეთერს ტელევიზიის ტექნოლოგიური შეზღუდულობის პირობებში, მის საწყის ეტაპზევე. მიუხედავად თავისი განვითარებისა, ლიტერატურულ თეატრს თავისი შესაძლებლობების „ზედა ზღვარი“ მალე გამოაჩნდა, რაც, „ცოცხალი“ ეთერის პირობებში მის კამერულობაში, სტუდიური მუშაობის სტატიურობაში და რიტმულ უთანაბრობაში ვლინდებოდა. ამ ნაკლოვანებებისაგან განთავისუფლება სატელევიზიო პროგრამების კინო და ვიდეოფირზე ჩაწერის ტექნოლოგიებმა გახადა შესაძლებელი.

საქართველოში ამ ტიპის „ლიტერატურული თეატრის“ ყველაზე მაღალი დონე შედგა რეჟისორ თეიმურაზ სუმბათაშვილის და მსახიობ გოგი ხარაბაძის მიერ შექმნილი აკაკი წერეთლის და ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული პორტრეტების სახით. მონოსპექტაკლები ამ გადაცემებში ერთი მსახიობის ორიგინალურ ეკრანულ თეატრად იქცა, რომელშიც შესაძლებელი გახდა სხვადასხვა ხასიათების და პერსონაჟთა კონფლიქტების ვირტუალური ვიზუალიზაცია ერთი პერსონაჟის პორტრეტის ფორმით. ამასთან, მართალია, ეს ტელესპექტაკლები ვიდეოტექნიკის გამოყენებით იქმნებოდა (ჩანაწერის სახით), მაგრამ მაქსიმალურად შენარჩუნებული იყო „ცოცხალი“ ეთერის ყველა უპირატესობა: პრაქტიკულად უწყვეტი კადრი-ეპიზოდი, მთხრობელის მიმართვა პირდაპირ ტელემაყურებელზე, თითქმის არარსებული მუსიკალური ფონი.

სანამ ვიდეოჩაწერის ტექნოლოგია ფართოდ გავრცელდებოდა, თეატრალური სპექტაკლების (მთლიანად), საკონცერტო გამოსვლების და გალა-კონცერტების ტრანსლირება თეატრების და საკონცერტო დარბაზებიდან პირდაპირ საეთერო რეჟიმში ხდებოდა (წინასწარი ე.წ. „სატრაქტო“ რეპეტიციების გავლის შემდეგ). განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ტელეგადაცემების, მათ შორის სპექტაკლების შესანარჩუნებლად კი საბჭოთა კავშირში მზადდებოდა სპეციალური ტელე-კინოდანადგარები, რომლებიც სატელევიზიო კადრის გაშლასთან იყო სინქრონიზებული და პირდაპირ ტელეეკრანიდან (კინესკოპიდან) კინოფირზე იღებდა გამოსახულებას. ამგვარი გადაღებებისათვის სპეციალური ხარისხის შავ-თეთრი კინოფირიც კი მზადდებოდა, რომელიც კინესკოპის გამოსხივების სპექტრზე იყო გათვლილი. სამწუხაროდ, ამგვარი აღჭურვილობა საქართველოს ტელევიზიას არ გააჩნდა. ამიტომ, ვიდეომაგნიტოფონებით დაკომპლექტებამდე ქართული ტელევიზიის გადაცემები ეთერში გასვლისთანავე

იკარგებოდნენ. საზოგადოდ კი, ფილმ-სპექტაკლების კინოფირზე გადაღების გამოცდილება ფართოდ იქნა გამოყენებული ტელევიზიაში როგორც სპექტაკლების პირდაპირი ტრანსლირების, ისე – განსაკუთრებით, მათი ვიდეოფირზე გადაღებისას შემდგომი ჩვენების მიზნით.

მაგნიტურ ფირზე ვიდეოჩაწერის ტექნოლოგია პირველად აშშ-ში შეიქმნა. ჯერ კიდევ 50-იანი წლების ბოლოს ყველა ტელეგადაცემა „პირდაპირ“ ეთერში მიდიოდა და ძნელი წარმოსადგენი იყო, რომ სულ ცოტა ხანში ყველა სატელევიზიო პროგრამა გამოიყენებდა ვიდეოჩანაწერს მაგნიტურ ფირზე. ვიდეომაგნიტოფონების შესახებ პირველი ცნობები 1956 წელს გავრცელდა, ხოლო მათი წარმოება პირველად ფირმა „ამპექსმა“ (AMPEX) დაიწყო. „ამპექსი“ აშშ-ში მოქმედი ელექტრო-ტექნოლოგიური ფირმაა, რომელიც რუსმა ემიგრანტმა ალექსანდრ მიხეილის ძე პონიატოვმა დააარსა (ფირმის სახელი მისი ინიციალების აბრევიატურაა). თავიდან „ამპექსი“ სტერეოფონულ და კვადროფონულ ხმის ჩამწერ აპარატურას ამზადებდა, 1951 წელს კი შექმნა ვიდეომაგნიტოფონის საცდელი მოდელი, რომლის ბობინაც მხოლოდ 16-წუთიან ჩანაწერს იტევდა, ხოლო ჩანაწერის ხარისხი დაბალი იყო. ფირმაში ძლიერმა ტექნიკურმა ჯგუფმა მოიყარა თავი, რომელშიც მაშინ სულ ახალგაზრდა ელექტროინჟინერი რეი დოლბიც შედიოდა. 1956 წელს „ამპექს-კორპორეიშნმა“ პირველი კომერციული ვიდეომაგნიტოფონი VRX-1000 გამოუშვა, რომლის ბობინა უკვე 90-წუთიანი პროგრამის უწყვეტ ჩაწერას უზრუნველყოფდა. VRX-1000 მოდელს „მარკ IV“ უწოდეს და 50.000 დოლარად გაიყიდა. ამ ტექნიკური ინოვაციის წყალობით, ფირმა „ამპექსი“ წლების განმავლობაში ინარჩუნებდა ლიდერობას სატელევიზიო ჩამწერი აპარატურის ბაზარზე.[73]

60-იანი წლებში, ვიდეომაგნიტოფონების გავრცელების გამო, პრინციპული გარდაქმნა დაიწყო სატელევიზიო ხელოვნების განვითარებაში, რაც დაკავშირებული იყო ეთერში გამავალი ტელეპროგრამების ვიდეოფირზე ჩაწერის ტექნოლოგიების გავრცელებასთან. ამ პროცესმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ტელევიზიის თეატრალურ პროგრამებზეც.

თავიდან სატელევიზიო ვიდეომონტაჟი ჯერ კიდევ იმდენად მცირედ (ან საერთოდ არ) გამოიყენებოდა, რომ ტელესპექტაკლების შექმნაზე არსებითი გავლენა ვერ მოახდინა, მაგრამ ტელეგადაცემის მომზადების ფსიქოლოგიური ატმოსფერო პრინციპულად შეიცვალა. მოგვიანებით ტელესპექტაკლების ჩაწერა დაიწყეს ცალკეული სცენების სახით. გარკვეული თვალსაზრისით, ეს იყო გადახვევა ტელეკამერის წინ

მსახიობის მიერ როლის უწყვეტი განცდის პრინციპიდან, მაგრამ ამ ტექნოლოგიას გააჩნდა თავისი მნიშვნელოვანი უპირატესობანი: შესაძლებელი გახდა ეპიზოდების უფრო ზუსტი კადრირება, უფრო ზუსტი მიზანსცენირება. ეკრანული გადაწყვეტების წინასწარ გათვლამ იმატა, იკლო პირდაპირი ეთერისათვის ჩვეულმა შემთხვევითობის ალბათობამ და ტექნიკურმა წუნებმა. მაგრამ, ამასთანავე, მსახიობებს გაუქრათ მაყურებლებთან უშუალო კონტაქტის შეგრძნება, შეიცვალა ემოციური განწყობა, შესუსტდა იმპროვიზაციულობა; სამაგიეროდ, გაჩნდა გადაცემების ზუსტი ქრონომეტრაჟირების, სატელევიზიო ბადეში მათი ზუსტი განთავსების, პროგრამის უპრობლემოდ განმეორების საშუალება.

ტექნიკური პროგრესი, როგორც წესი, ცალსახად არ მოქმედებს. ხსენებული უპირატესობების და დანაკარგების შეჯერება საშუალებას გვაძლევს კიდევ ერთხელ, დღევანდელი გადასახედიდან თვალი მივადევნოთ და შევაფასოთ იმ პოზიციების მართებულობა, რაც მოგვიანებით, კრიტიკასა და ხელოვნებათმცოდნეობით ლიტერატურაში აისახა, გადავიაზროთ – რამდენად ფასეული იყო ის დანაკარგები, რომელსაც ტექნოლოგიური პროგრესი მსხვერპლად მოითხოვდა.

„ტელეთეატრის ბედზე შესამჩნევად იმოქმედა სამოციანი წლების ბოლოს (ცენტრალურ ტელევიზიაში - უფრო ადრე) დაწყებულმა პროცესმა „ცოცხალი“ ტრანსლაციიდან გადაცემების ფიქსაციაზე გადასვლამ. დაიწყეს პროგრამების კინოფირზე გადაღება, ან ვიდეომაგნიტურ ფირზე ჩაწერა მათი ეთერში გადაცემის დროს. თანდათანობით შემოვიდა პრაქტიკაში წინასწარი – ეთერამდელი ჩაწერა. ასე ჩაჯდა მაყურებელსა და მსახიობს შორის ახალი შუამავალი – უკვე არამარტო ტელეკამერა და ეკრანი, როგორც ადრე, არამედ უკვე ვიდეოფირიც. სპექტაკლის მიმდინარეობისა და ტელეაუდიტორიის მიერ მისი აღქმის ერთდროულობა საბოლოოდ დაიკარგა.“ [74] - წერს კრიტიკოსი ჟიგინტას პეჩულისი.

რასაკვირველია, ვიდეომონტაჟის გაჩენის შემდეგ მართლაც შეიცვალა ზოგი რამ, მაგრამ იმის მტკიცება, თითქოს მსახიობებმა დაკარგეს მაყურებლებთან ცოცხალი კონტაქტის გრძნობა, გადაჭარბებულად გვეჩვენება. მსახიობებს, როცა ისინი თამაშობენ, არასოდეს არ ეკარგებათ იმის გრძნობა, რომ ამას მაყურებლისათვის აკეთებენ, და, მართალია, სულაც არაა სულ ერთი, მაყურებელი 800-ადგილიანი დარბაზია, თუ 10-12 კაციანი გადამღები ჯგუფი, რეალურად - პროფესიონალი მსახიობისათვის ტელეთეატრში, არაფერი შეცვლილა. ვისაც ტელეთეატრის გადაღებისათვის უდევნებია თვალყური, მას არ სჭირდება მტკიცება, რომ მსახიობის ძირითადი ყურადღების საგანი აქ მასზე

დამიზნებული ობიექტივი და მიკროფონია, ხოლო ის ფაქტი, რომ მის თამაშს მაყურებლები ამ წუთში კი არ ადევნებენ მას თვალს, არამედ მხოლოდ პროგრამის დამონტაჟების შემდეგ ნახავენ, დიდად არ ცვლის მის მდგომარეობას. პირიქით, მას მოეხსნა ის სტრესული მომენტი, რომელიც წარმოსახვითი (ვირტუალური) მაყურებლის წინაშე შეცდომის დაშვების შესაძლებლობის გამო შეიძლება ჰქონოდა.

რაც შეეხება „ცოცხალი“ სპექტაკლის გადაღებას მისი მიმდინარეობის დროს, ამ შემთხვევაში ტელემაყურებლის ფაქტორი სცენაზე მომუშავე მსახიობისათვის საერთოდ უმნიშვნელოა.

ამავე დროს, „პროგრამების ფიქსაციაზე გადასვლისას შეინიშნება ტელეთეატრის მცდელობა, რომ გამოარჩიოს თავისი თავი სხვა გადაცემათა ნაკადიდან. „ეს ტელეთეატრის თავდაპირველი ძიებების დროს იყო“, - წერს ნ. ზორკაია. – „როცა ტელეთეატრი (ისევე, როგორც თავის დროზე კინემატოგრაფი) წინ სწევდა ტიპაჟურობას, რეალურ დროს, იქ ყოფნის ეფექტს და სპექტაკლ-რეპორტაჟის სხვა თვისებებს. მოგვიანებით კი, სატელევიზიო სანახაობის „არტიზაციის“ ტენდენციიდან გამომდინარე, უნდა გაძლიერებულიყო თეატრალურობა. მოქმედების სპონტანურობას და ბუნებრივობას, (ტელე) რეჟისურამ გადაჭრით ამჯობინა მკაცრი და ზუსტი ორგანიზება, კონსტრუირებულობა. არავითარ ეჭვს არ იწვევს ამგვარი ესთეტიკური ევოლუციის კავშირი სატელევიზიო მაუწყებლობის ისტორიაში პირდაპირი ეთერიდან ფირის ეპოქზე გადასვლასთან.“ [75]

ფილმ-სპექტაკლების წარმოებაში გარკვეული „ტალღების“ არსებობას მათი რაოდენობის პერიოდული ზრდის მიზეზის ახსნა საკმაოდ იოლია: სასცენო ხელოვნების ნიმუშები, რომლებიც უკვე მზა დრამატურგიას მოიცავს და პირობითობის თვალსაზრისითაც მაყურებელთან კონტაქტის პრობლემა არ აქვს, ტექნიკური სიახლის გამოცდისა და აპრობირების შესაძლებლობის თვალსაზრისით, ნაკლებ კომერციულ რისკს მოიცავს, რაკიღა მაყურებლის ინტერესი ასე თუ ისე გარანტირებულია. ტექნიკური საკითხების დახვეწის შემდეგ კი დაგროვილ გამოცდილებას კინემატოგრაფი და ტელევიზია თავისი საკუთარი ეკრანული ენის გასამდიდრებლად იყენებდა.

სწორედ რომ ტექნიკური შესაძლებლობები იყო გადამწყვეტი ამგვარი ოპუსების რეპერტუარის შერჩევისას და რეალიზაციისას კინემატოგრაფის დასაწყის ეტაპზეც.

ქართულ ტელევიზიაში მდგომარეობა დიდად არ განსხვავდებოდა „საერთო-საკავშიროსაგან“, რის გამოც ზოგჯერ ერთობ კურიოზულ მოვლენებს ჰქონდა ადგილი, კერძოდ, ტელესპექტაკლების წარმოების სფეროში. ამ მდგომარეობის აღწერის

თვალსაჩინო მაგალითად გამოდგება იგივე თამაზ გოდერძიშვილის წერილი, რომელიც 1980 წელს გამოქვეყნდა:

„... საკმარისია ითქვას, რომ 1970 წლიდან 80-ზე მეტი ტელესპექტაკლი დაიდგა. წელიწადში საშუალოდ 8-9 სპექტაკლის დადგმა არც ისე იოლი საქმეა. ცხადია, კარგ, მაღალიდეურ და მაღალმხატვრულ ტელესპექტაკლებთან ერთად შედარებით სუსტი სპექტაკლებიც დაიდგა. ასეთ ნაწარმოებებს ზოგჯერ აქვთ არსებობის უფლება, მაგრამ თემის აქტუალობის ხარჯზე შექმნილი უსუსური და მხატვრულად უმწეო ტელესპექტაკლები არ ეკარება მაყურებლის გულს. ამას კორესპონდენციაც ამტკიცებს. ასეთ სპექტალებზე ორი-სამი წერილი თუ მოვა, ისიც სალანძღავი...“ [76]

ის, რასაც ავტორი დელიკატურად „თემის აქტუალობას“ უწოდებს, რეალურად „სახელმწიფო“, ანუ „პარტიული დაკვეთა“ იყო. სატელევიზიო თეატრი გამონაკლისი არ იყო სხვა სატელევიზიო რედაქციებს შორის, რომელთა კოლექტივები ამგვარ – „დაკვეთილი“ პროდუქციის მასაში „შეაპარებდნენ“ ხოლმე ჭეშმარიტი ხელოვნების, ანდა მწვავე სოციალური და ეროვნული პრობლემატიკის ნამუშევრებს. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამგვარ მდგომარეობას ერთგვარად დადებითი მხარეც გააჩნდა: კერძოდ ის, რომ მთელი ხსენებული „დაკვეთილი პროდუქციის მასა“ გამორჩეული ნამუშევრების ფონად იქცეოდა და ამ უკანასკნელთ „ბომბის გასკდომის“ ეფექტი ჰქონდათ.

ამ მიმართებით, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ, თუ როგორი საზოგადებრივი ეფექტი ჰქონდა თემურ ჩხეიძის მიერ სატელევიზიო თეატრში განხორციელებულ მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებს“. იმ ეროვნულმა სატკივარმა, რომელიც ჯერ კიდევ საბჭოთა ხელისუფლების არსებობისას, საწყის ფაზაზე შენიშნა მწერალმა, ხოლო რეჟისორმა ნიჭიერად და მაღალმხატვრულ დონეზე წარმოაჩინა 80-იან წლებში, „სილის გაწვნის“ ეფექტი იქონია „საბჭოთა ეროვნული პოლიტიკის“ მიმართ. მხატვრულმა სიმართლემ ერთობ ცხადად გადაუშალა ქართველ ტელემაყურებელს (სხვა თემებთან ერთად) ის „ზემოდან პირმოკრული“ ჭრილობა, რომელიც სულ ათიოდე წლის შემდეგ სისხლიან ომად გადაიქცა და საბოლოოდ საქართველოსთვის სამაჩაბლოს ტერიტორიის დაკარგვაც გამოიწვია, რისმა წინასწარმეტყველებამაც ჭეშმარიტი ხელოვანის ნამუშევარში სერიოზულად შეაშფოთა ამ მიმართულებით მიძინებული საზოგადოებრივი ყურადღება და გამოაფხიზლა.

თუმცა, მაშინვე ამუშავდა „კონტრღონისძიებათა მანქანა“. დაიწერა „მშრომელთა წერილები“, რომლებიც სპექტაკლის რეჟისორს „ეკრანული მორალის“ ნორმების დარღვევაში ადანაშაულებდნენ, მოითხოვდნენ ფილმ-სპეტაკლიდან გარკვეული

ფრაგმენტების ამოჭრას. ამ თემაზე სპეციალური დებატებიც – განხილვები (ანდა „თოქ-შოუ“ – როგორც დღეს უწოდებენ) შედგა, რომელშიც მონაწილეობის მისაღებადაც ტელევიზიაში მიიწვიეს სხვადასხვა ასაკისა და პროფესიის ადამიანები. რამდენადაც ამ „მოთხოვნების“ დამკვეთები, ძირითადად, არაპროფესიონალ „შემსრულებლებს“ ეყრდნობოდნენ, რომლებიც, მართალია გულწრფელად, მაგრამ უსუსურად იცავდნენ თავიანთ არამყარ პოზიციებს, ამ „განხილვამ“ პირიქით, გაკრიტიკებული სპექტაკლის პოპულარობას უფრო შეუწყო ხელი. აღნიშნული შეხვედრა „საზოგადოებასთან“ 70-მილიმეტრიან „Q“ ფორმატის ვიდეოფირზე იყო ჩაწერილი და გარკვეული დამონტაჟების შემდეგ გავიდა ეთერში. სავარაუდო იყო, რომ ეს ჩანაწერი შენახული ყოფილიყო საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივში, მაგრამ, მიუხედავად მცდელობისა, იგი ჯერჯერობით ვერ მოიძებნა. თუკი ეს ჩანაწერი საბოლოოდ დაკარგულია, ძალზე დასანანია, რადგან იგი ერთობ მნიშვნელოვანი მასალაა სოციოლოგებისთვის, რომლებიც ადამიანზე ხელოვნების ნაწარმოების და იდეოლოგიური ფაქტორის ზემოქმედების საკითხით იქნებიან დაინტერესებულნი.

აქ კიდევ ერთხელ სინანულით უნდა აღინიშნოს, რომ ტელევიზიაში კინოფირის ფართოდ გამოყენების პერიოდში (XX საუკუნის 70-იან წლებამდე), ქართული თეატრალური კულტურის დიდი ტრადიციების მიუხედავად, ფილმ-სპექტაკლების გადაღებები საქართველოში იშვიათად ხდებოდა. კინოფირზე შემორჩენილია მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტები გამორჩეული სპექტაკლებიდან (მაგ. „ჭინჭრაქა“, „ოტელო“, სხვადასხვა ფრაგმენტები ქრონიკალური კინოჟურნალებისათვის....), ხოლო მთლიანი სპექტაკლის კინოფირზე გადატანის პრეცედენტები საერთოდ თითზე ჩამოსათვლელია: „ძველი ვოდევილები“ (აკ. წერეთელის „ბუტიაობა“, ავ. ცაგარელის „ოინბაზი“, ქ. ბახუტაშვილის „სასამართლოში“) - სპექტაკლის რეჟისორი ვასო გოძიაშვილი, ფილმის რეჟისორი გელა კანდელაკი, 1973), კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ (კოტე მარჯანიშვილისეული სპექტაკლის აღდგენის რეჟისორი კოტე მახარაძე, ფილმის რეჟისორი რამაზ ჭიაურელი, 1973), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (სპექტაკლის რეჟისორები რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე, ფილმის რეჟისორი გელა კანდელაკი, 1974), შალვა დადიანის „გუშინდელნი“ (სპექტაკლის რეჟისორი თემურ ჩხეიძე, რეჟ. რამაზ ხოტივარი, 1979).[77]

70-იანი წლების დასაწყისიდან კი, საქართველოს ტელევიზია რეგულარულად იღებდა და ვიდეოფირზე იწერდა საქართველოს სხვადასხვა თეატრების სპექტაკლებს. სამწუხაროდ, ამ ჩანაწერების ნაწილის ტექნიკური ხარისხი დაბალია, ზოგი კი

სხვადასხვა მიზეზებით აღარ არსებობს, მაგრამ შემორჩენილია ჩანაწერთა გარკვეული რაოდენობა, რომელთა საარქივო და მხატვრული ღირებულების გადაჭარბებით შეფასება შეუძლებელია. თეატრალური პროგრამების მთავარ რედაქციაში სხვადასხვა დროს ამ საქმეს ასრულებდნენ პაატა ფანცულაია, დოდო ლორთქიფანიძე, თამაზ მესხი, ია შერაზადიშვილი (დღესაც მუშაობს ამ მიმართულებით), მანანა ანასაშვილი, ავთანდილ დიდებულიძე, არჩილ რაჭველიშვილი. რამდენიმე მათგანის ინტერვიუმ მნიშვნელოვანი ისტორიული ფაქტობრივი მასალა მოგვაწოდა, რომელიც არც ერთ ლიტერატურაში არაა აღწერილი (ინტერვიუების და ანკეტების ანალიზი მოცემულია წინამდებარე ნაშრომის III თავში).

თემასთან დაკავშირებით, უეჭველად აღსანიშნავია ტელემაყურებლის ფაქტორი, რომელიც, თითქოსდა უხილავია ტელერეჟისორისა და გადაცემაში თუ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობისათვის, მაგრამ მაინც დიდ გავლენას ახდენს როგორც სატელევიზიო გადაცემის ხასიათზე, ისე ტელეკომპანიის რეპერტუარზე. დღეისათვის – განსაკუთრებით კომერციულ ტელეარხებზე – ნებისმიერი სატელევიზიო პროექტის წარმატებას მისი რეიტინგი განსაზღვრავს. რეიტინგი კი უბრალოდ იმ ადამიანთა არითმეტიკული ჯამით განისაზღვრება, რომელიც ამა თუ იმ გადაცემას კონკრეტულ დროს უყურებს. ამიტომ, ტელეკომპანიისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მაყურებლის ფიზიკურ რაოდენობას, ხოლო რითი მოუყრიან მათ თავს – სულ ერთია, იქნება ეს სკანდალური „თოქ-შოუ“ თუ მარტივი სკეტჩები (ქართულ სინამდვილეში ამ – ტექნოლოგიური თვალსაზრისით – ტელეთეატრის ერთგვარმა სახესხვაობებმა, გარკვეულ პერიოდში თავიანთი რაოდენობით მართლაც რეკორდულ რაოდენობას მიაღწიეს).

ტელევიზიის კომერციალიზაცია მასობრივი მაყურებლის გემოვნების მოთხოვნისადმი უპირატესი ყურადღების გამო, ინტელექტუალური გადაცემების შემცირების მიზეზად გვევლინება. რეიტინგის შემცირებამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აშშ-ში ჯერ კიდევ 60-იან წლებში გამოიწვია პირველი სატელევიზიო თეატრის – „კრაფტის თეატრის“ დახურვა. როგორც გამოირკვა, მასობრივი მაყურებლისათვის უინტერესო იყო მაღალ მატერიებზე საუბარი ეკრანული ხელოვნების ნიჭიერი ოსტატების მიერ, რომელთა დიდი ნაწილიც მოგვიანებით „ოსკარების“, „ემების“ და სხვა პრემიების ლაურეატები გახდნენ.

მაყურებელთა გემოვნების და მოთხოვნების მიმართ, ცხადია, ყურადღება აუცილებელია, მაგრამ გარკვეულ ფარგლებში. ამ თვალსაზრისით ვლ. საპაკი 60-იანი

წლების საბჭოთა ტელემაყურებელთა აუდიტორიის რეაქციის საინტერესო სურათს გვიხატავს:

„ტელესტუდიებში მრავალი წერილი მოდის, სხვადასხვაგვარი. ამ წერილთა შორის არის ისეთები, რომელთა ავტორებიც თვითონ იჩენენ ინიციატივას, რომ გამოვიდნენ ცენზურის როლში, და განსაკუთრებით – ზნეობრივი ცენზურისა.

„ჩემმა ცოლმა იმდენი უყურა ნეორეალისტურ ფილმებს, რომ ჩემი ღალატი დაიწყო. გთხოვთ, შეწყვიტოთ ტელევიზიით უცხოური ფილმების ჩვენება!“

„ჩემი შვილი ცამეტი წლისაა და შევამჩნიე – როცა ეკრანზე კოცნას აჩვენებენ, მას ყურები უწითლდება... კიდევ დიდხანს გააგრძელებს ტელევიზია ჩემი შვილის გარყვნას?“

მე მომიყვნენ მოსკოვის ტელევიზიის თანამშრომლები, თუ როგორ უშლიან მათ ხელს მუშაობაში, განსაკუთრებით, როცა ცდილობენ რომ გაკეთდეს რაიმე ახლებურად, ან განსხვავებულად. მას თვალყურს ადევნებს ფარისეველის „ფხიზელი თვალი“, რომელიც უკითხავად იღებს „დამცველის“ ფუნქციას და ცდილობს თავს მოახვიოს ტელევიზიას თავისი „ზნეობრივი კოდექსი“, აბეზარი, მოსაწყენი, უნიჭო და რასაკვირველია, ცრუ“.[78]

1967 წელს მოსკოვის ტელევიზიაში შეიქმნა მე-4 პროგრამა, რომელსაც საგანმანათლებლო ფუნქცია ეკისრებოდა. „ამ პროგრამის მთავარი პრობლემური საკითხი იყო თუ როგორი გადაცემები შეექმნათ: ისეთები, რომლებიც მაყურებლის დონეს აამაღლებდა შემქმნელთა დონეზე, თუ ისეთები, რომლებიც შეესაბამება დღევანდელი მასობრივი მაყურებლის საშუალო ინტელექტუალურ მოთხოვნილებებს“.[79]

აქ, ცხადია, თავისთავად ჩნდება აზრი კრიტიკაზე და მისი კომუნიკატორული როლის შესახებ მაყურებლისა და ხელოვნების ნიმუშს შორის. რამდენადაც, ფილმ-სპექტაკლი, როგორც ვიზუალური ხელოვნების ფორმა, თეატრალური ხელოვნების მკვლევარების (მათ შორის ქართველი ხელოვნებათმცოდნეებისაც) ყურადღებას შედარებით იშვიათად იმსახურებს, ამ თვალსაზრისით, მეტად დიდი ყამირია აუთვისებელი. ეს მარტო დღევანდელი „ავადმყოფობა“ არაა, იმ დროსაც კი, როდესაც საქართველოში პრესა და ტელევიზია თეატრს ჯეროვან ყურადღებას უთმობდა (და სხვა ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, სატელევიზიო თეატრი წელიწადში საშუალოდ 10-12 ახალ ნამუშევარს უშვებდა), მხოლოდ ხანდახან თუ გაიელვებდა პრესაში პროფესიული ანალიზის მცდელობა ამ მნიშვნელოვანი ეკრანული ფენომენის გარშემო. დღეს ხომ – მით უმეტეს.

თეატრალური კრიტიკის ისეთი მნიშვნელოვანი ორგანოც კი, როგორიცაა ე.წ. „საკავშირო“ ჟურნალი „ტეატრი“, საკმაოდ მკაცრად უდგებოდა კრიტიკის და თეატრის ურთიერთკავშირის არასასურველად დაბალ დონეს, განათლებული და მოაზროვნე კრიტიკოსების სიმცირეს. შესაძლოა, ამაში სწორედ ის არაერთგზის ხსენებული ოფიციალური თუ წლების განმავლობაში შინაგან მოთხოვნილებად ქცეული ცენზურაა დამნაშავე, რომელიც ხელს უშლიდა თეატრმცოდნეს ბოლომდე გულწრფელად გამოეთქვა თავისი აზრი – „ოფიციალურად მიღებული“ პოზიციის წინააღმდეგ (იგულისხმება „ხელისუფლების სათბურის“ ბინადარი „შემოქმედების“ „იდეოლოგიურად გამართული შემოქმედება“).

მაგალითისათვის სავსებით საკმარისია გავეცნოთ რამაზ ჩხიკვაძის აზრს 1980-იანი წლების თეატრალური კრიტიკის მიმართ:

„ჩვენ ვამბობთ, რომ თეატრი მაყურებლის აღმზრდელია. მაგრამ თეატრთან ერთად ამ აღზრდაში კრიტიკაც ხომ მონაწილეობს, და ამაში მისი როლი უზარმაზარია: კრიტიკამ არა მარტო უნდა მოამზადოს მაყურებელი რთული ნაწარმოებების აღქმისათვის, არამედ ჩამოუყალიბოს მას გემოვნება და მაღალი ესთეტიკური მოთხოვნილება, რაც თეატრს წინსვლაში დაეხმარება.

თეატრს უმნიშვნელოვანეს ზიანს აყენებენ ორი ტიპის კრიტიკოსები. პირველს განეკუთვნებიან ისინი, ვისაც უბრალოდ არ შეუძლიათ წერა უნიჭობის და დაბალი პროფესიონალიზმის გამო, მაგრამ მიუხედავად ამისა, წერენ და შეცდომაში შეჰყავთ როგორც მაყურებელი, ისე თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი. მეორე ტიპი კრიტიკოსებისა – ნიჭიერი, მცოდნე, განათლებული, მახვილი თვალის და გემოვნების მქონენი არიან, მაგრამ, სამწუხაროდ, თეატრალურ კონიუნქტურას წარმოადგენენ. ისინი სცოდავენ ჭეშმარიტების წინაშე, ითვალიწინებენ რა სხვადასხვა გარემოებებს, მსახიობის რეგალიებს, უკეთებენ რევერანსებს თეატრს ან მაყურებელს. ეს ამაზრზენია... საბედნიეროდ, არიან ნამდვილი კრიტიკოსებიც – პატიოსნები, ობიექტურები, შეუპოვრები, ჩვენს საქმეში ღრმად ჩახედულები. მათი აზრი ჩვენ ძალიან გვეხმარება მუშაობაში. მნიშვნელოვანია, რომ სტატიაში იგრძნობოდეს კეთილგანწყობილება, მსახიობისთვის დახმარების სურვილი“.[80]

კრიტიკის მხრივ „იოლი და უპრობლემო“ შეფასებების მავნე პრაქტიკას, უფრო კონკრეტულად – გვარების მითითებით, ახასიათებს იური ავშაროვი (მსახიობი, რეჟისორი, სსრკ სახალხო არტისტი, ბ. შჩუკინის სახ. თეატრალური სასწავლებლის სამსახიობო ოსტატობის პედაგოგი, პროფესორი):

„კრიტიკა მეტად მცირედით კმაყოფილდება. თითქოს საერთოდ დაგვავიწყდა გენიალური მოვლენები, გასული წლების და უახლესი იდეები და აღმოჩენები... და გასაოცარი ისაა, რომ მატვეევის შესახებ ნაგულნოვის როლში თითქმის იმავე სიტყვებით იწერება, როგორც ლუსპეკაევზე, თუმცა ეს ორი სხვადასხვა განზომილების მოვლენაა. იშლება ზღვარი უნიკალურსა და ყოველდღიურს შორის, აქებენ ჩვეულებრივს და ყურადღების მიღმა რჩება უნიკალური.“ [81]

ამგვარი - მანიველირებელი დამოკიდებულება არამარტო თეატრალური კრიტიკის, არამედ, ვფიქრობთ, საერთოდ, მასმედიის თვისებაა. იშვიათი გამონაკლისია, რომ ჟურნალისტი ისეთივე დონით ფლობდეს თემას, როგორც პროფესიონალი კრიტიკოსი, ან იმ საქმის სპეციალისტი (ხელოვნება, ეკონომიკა, პოლიტიკა...) რაზედაც იგი წერს. მაყურებლის ყურადღების მიპყრობის ამოცანას გამოდევნებული მასმედიისათვის, ყოველდღიურობის სენსაციურობად ქცევა დღეს უკვე ტექნოლოგიადაა გადაქცეული, და მხოლოდ განათლებული და მომზადებული მაყურებელი თუ ახერხებს საკუთარი სულიერი სამყაროს და საკუთარი აზრის დაცვას „ინფორმაციული დივერსიისაგან“, რომელსაც ხშირ შემთხვევაში საქმეში არც თუ ბოლომდე ჩახედული ჟურნალისტები ახორციელებენ. ტელევიზია ხომ დიფერენცირებას არ აკეთებს – შედევრსაც და უვარგის გადაცემასაც ერთნაირად შეფუთულს აწვდის მაყურებელს.

ვლადიმირ საპაკი ამ ერთნაირობის მომენტს საკმაოდ ხატოვანი შედარებით წარმოგვიდგენს, რითაც ხაზს უსვამს მის აბსურდულობას: „ტელევიზიის თანამედროვე რეპერტუარში არის ცუდი, კარგი და თვით ძალიან კარგი გადაცემებიც. მე მხოლოდ იმის თქმა მინდა, რომ ცუდს და კარგს ტელევიზიაში ერთნაირი „ტირაჟი“ აქვს. ანუ, ნიჭიერება და უნიჭობა, სიმართლე და „ლიპა“ მექანიკურად ერთნაირი „მოქალაქეობრივი უფლებებით“ სარგებლობენ.

ერთი წუთით წარმოიდგინეთ გიგანტური ცენტრალიზებული გამომცემლობა, რომელიც ერთნაირ ქაღალდზე, ერთნაირ ყდაში, და ერთნაირი – დაკანონებული ათობით მილიონიანი – ტირაჟით ბეჭდავენ და აწვდიან მკითხველებს ნ. გრიბაჩოვის „საგზაო ნარკვევებს“, ბროშურას – „შეიკერე საკუთარი ხელით“, ლევ ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობას“, ძველი იაპონელი პოეტების ტანკებს, გიორგი მდივანის პიესებს და ასე უსასრულოდ. ადამიანები კი, დაფიცებულებივით, ყველაფერ ამას კითხულობენ, კითხულობენ და კითხულობენ, როგორც აუცილებლობას.

მძიმე, უფრო მეტიც, საშინელი სურათია...“ [82]

უკომპრომისო ხელოვნებათმცოდნე ვლადიმერ საპაკი ტელევიზიის – როგორც აუდიოვიზუალური ხელოვნების – პოტენციალს სხვებზე ადრე მიხვდა, და თუმცა იმ დროისათვის ნაადრევ კატეგორიულ გამოთქმებს ერიდებოდა, ტელევიზიის შესაძლებლობების მიმართაც ხელოვნების დარგისათვის შესაფერის პატივისცემას მოითხოვდა:

„ხელოვნება მოითხოვს პატივისცემას მის მიმართ. ხელოვნება ამ პატივისცემას გულისხმობს. თეატრში თქვენ მესამე ზარის შემდეგ არ შეგიშვებენ. სურათების გალერეაში სიჩუმის დაცვას თხოულობენ, და თუკი ხმას აუწევთ, მოვლენ და შენიშვნას მოგცემენ. ბიბლიოთეკაში არც უნდა გაბედოთ წიგნის მინდვრებზე შენიშვნების მიწერა... ცხადია, ყოველივე ეს ხელოვნებისადმი პატივისცემის ელემენტარული ფორმაა, ამ მაღალი გრძნობის ანბანი, საწყისთა საწყისი. ეს ჯერ არაა პატივისცემა, მაგრამ უკვე მისი წინაპირობაა. ამ წინაპირობის გარეშე ხელოვნებასთან შეხვედრა უბრალოდ ვერ შესდგება.

და მით უფრო საშიშია ამ თვალსაზრისით ტელევიზიის სრული დაუცველობა. მას არ შეუძლია წინასწარ წამოაყენოს რაიმე პირობა. მან ეს უნდა შესძლოს თვითონ, თავისი ზემოქმედების ძალით მოახერხოს მაყურებლის ორგანიზება, აიძულოს იგი, რომ პატივი სცეს მას.“[83]

საერთოდ, ცენზურის არსებობა, კერძოდ კი, მხატვრული შემოქმედების მოღვაწეთა „პროკრუსტეს სარეცელი“, ცხადია ბევრ ნამუშევარს გზას უღობავდა, მაგრამ მეორე მხრივ, აიძულებდა შემოქმედთ, ეძებნათ მხატვრულ-იგავური ფორმები თავიანთი ნააზრევის გამოსახატავად, რომელსაც „იდეოლოგიურ გაუმართავობაში“ ბრალს ვერ დასდებდნენ, ხოლო სათქმელი თვალსაჩინოდ წარმოჩინდებოდა. და ასეთი ნამუშევრები, როგორც წესი, ახალ სიტყვას ამბობდნენ მხატვრული აზროვნების პრაქტიკაში. ეს თემა – კერძოდ, „იდეოლოგიური წნეხი, როგორც მხატვრული აზროვნების სტიმულატორი“, ალბათ, აგრეთვე იმსახურებს ღრმა შესწავლას, თუმცა ეს – სულ სხვა კვლევის საგანია.

ამგვარ „ეთერში გაპარულ“ ნამუშევრებს, მართალია „პოსტ-ფაქტუმ“, მაგრამ მაინც ებრძოდა ცენზურა, საკმაოდ მრავალფეროვანი ხერხებით. იური კაგარლიცკი ამ მოვლენის შესახებაც გვაძლევს საინტერესო ცნობას: „ცენტრალური ტელევიზიის ფონდები 1987 წლისათვის ინახავდნენ სამასზე მეტ თეატრალურ ჩანაწერს. ეს იმას ნიშნავს, რომ მიდიოდა დაძაბული მუშაობა, უსაქმოდ არავინ „იჯდა“. უბედურება მხოლოდ ისაა, რომ იყვნენ ტელევიზიის ყურადღებით განებივრებული თეატრები, რომლებიც ამ ჩანაწერებში თავიანთი საუკეთესო სპექტაკლებით არ არიან

წარმოდგენილნი, და ამავე დროს იყვნენ პრაქტიკულად ტელევიზიის ყურადღების მიღმა დარჩენილი თეატრები. აქედან გამომდინარეობს, რომ ეს მნიშვნელოვანი ციფრი „სამასზე მეტი“, თავისთავად, ბევრს არაფერს ამბობს.“ [84]

სტატიის ავტორის გამბედაობა უფრო შორს მიდის და საბჭოთა სინამდვილის მახინჯი მხარეების ზეგავლენას ხელოვნებაზე ფილმ-სპექტაკლების ტელევიზიისათვის ჩასაწერად შერჩევის მეთოდოლოგიის დაუნდობელი კრიტიკით ამხელს.

„სურათი უფრო ცხადი ხდება, თუ მოყვანილ ციფრს გავაანალიზებთ. ამ ფირების დიდი ნაწილი მიეკუთვნება ე.წ. „რეპორტაჟულ“ ჩანაწერებს, რომელთა დიდი ნაწილი მაყურებელს მთლიანობაში არ უნახავს, და იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ ვერც ნახავენ, რაკიღა ესენი ცუდად გადაღებული ცუდი სპექტაკლებია. აქ ჩნდება ანალოგია იმ სამრეწველო ორგანიზაციებთან, რომლებიც თავიანთ პროდუქციას მომხმარებლისათვის კი არა, „გეგმისათვის“ უშვებენ და საბოლოოდ მნიშვნელოვნად აზარალებენ სახალხო მეურნეობას. განსხვავება იმაშია, რომ ფეხსაცმლის ფაბრიკა აფუჭებს მასალას და მაღაზიებს ავსებს უხარისხო საქონლით, ხოლო ტელევიზია – ანალოგიური მიზნით ანადგურებდა დეფიციტურ ფირს და უხდიდა ხელფასს მათ, ვინც ამ ფირს ანადგურებდა. გეგმა სრულდებოდა, მრავალი საჭირო ჩანაწერი კი არ არსებობს“.[85]

ამავე თემას არანაკლები ტკივილით ეხმაურება ელენა გალპერინა:

„შემთხვევითი როდია, რომ მ. ბულგაკოვის „რამდენიმე სიტყვა ბატონ მოლიერის საპატივსაცემოდ“ - ერთ-ერთი ყველაზე თანამედროვე ტელესპექტაკლი, ისევე როგორც „ბორის გოდუნოვი“, დიდხანს იდო თაროზე, ა. ეფროსის სხვა სპექტაკლების მსგავსად. ხელმძღვანელობა ასოციაციებს ეჭვიანად უკირკიტებდა. „გოსტელერედიოს“ თავმჯდომარე პირადად ამტკიცებდა შემსრულებლებს.

- ვ. ვისოცკი - პეჩორინის როლში? - არა! გიპოვნიათ რაღა თქვენც ჩვენი დროის გმირი!

- ა. კალიაგინი - ჰამლეტის როლში? - არა! სად გინახავთ ასეთი ჰამლეტი...

მზადდება ფოტოალბომი ყველა დროის და ხალხის ჰამლეტებით... მაინც უარი.

ა. პუშკინის „ქეიფი შავი ჭირის დროს“ მთელი წლის განმავლობაში გეგმიდან გეგმაში გადადიოდა - სახელი არ მოსწონდათ. სპექტაკლი დაემთხვა სკკპ გენერალური მდივნების დაუსრულებელ გასვენებებს...“[86]

ი. კაგარლიცკის კრიტიკა კი, საერთო ფრაზებიდან კონკრეტულ მაგალითებზე გადადის. მის სტატიაში ნიმუშებად მოტანილი სპექტაკლები ქართველ

ტელემაყურებლებისთვისაც კარგად იყო ცნობილი და ამიტომ ეს მაგალითი მეტად თვალსაჩინოა:

„თუკი რომელიმე სპექტაკლი სხვაზე რაღაცით უკეთესი აღმოჩნდება, იგი არა მარტო გავა ეკრანზე, არამედ თუკი განმეორებათა რიცხვით ვიმსჯელებთ, (ხოლო გეგმა, ყველამ იცის, ეყრდნობა მხოლოდ და მხოლოდ ციფრებს) იგი კლასიკადაც კი იქცევა. ასე მაგალითად, „გაიღვიძე და იმღერე“ თხუთმეტჯერ მაინც გვაჩვენეს! ამ მოვლენის ახსნა იოლია – საჩვენებელი სხვა არაფერი ჰქონდათ.

ხოლო ენთუზიასტები, რომლებმაც კარგად გადაიღეს კარგი სპექტაკლები, სულ სხვა მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ. მათი ნამუშევრები ჩვენც ბოლო ხანებში ვიხილეთ, მაგრამ ყოველგვარი განმეორებების გარეშე. ისინი გავიდნენ რუბრიკით „პირველად ტელეეკრანზე“ – მათი გადაღებიდან ათი-თხუთმეტი წლის შემდეგ. თითქოს ვიღაცა სპეციალურად იცდიდა, რომ ამ ნამუშევრებს დაეკარგათ სოციალური და მხატვრული ინტერესი. საბედნიეროდ, ასეთი მოლოდინი ყოველთვის არ მთავრდება სასურველი შედეგით, და მაგალითად, 1975 წელს გადაღებული „ბალალაიკინი და კომპანია“, რომელიც 1987 წლის ივნისში პირველად იქნა ნაჩვენები, ისე იყურებოდა, თითქოს გუშინ ყოფილიყო გადაღებული“.[87]

არა მარტო შესაშურ გამბედაობას და პრინციპულობას, არამედ ღრმა ანალიზის უნარსაც ავლენს ავტორი, რომელიც ცნობილი ოსტატების ეკრანული ნამუშევრის ქებასთან ერთად გარკვეულ განზოგადოებასაც აკეთებს საბჭოთა კავშირის ცენზურის მიერ ნიჭიერი ეკრანული ნამუშევრებისათვის ეთერის „დაბლოკვის“ საკითხთან დაკავშირებით:

„გარკვეული თვალსაზრისით, „ბალალაიკინი და კომპანია“, ცხადია, განსაკუთრებული მოვლენაა. ამ სპექტაკლის ნახვისას ჩვენ დავრწმუნდით, რომ ამ ნამუშევარს იმიტომ როდი გვიმალავდნენ, რომ იგი ვიღაცას არ მოეწონა. ძნელი წარმოსადგენია, რომ ვინმეს – გ. ტოვსტონოგოვის მეტს დაედგა ეს სპექტაკლი, სადაც სინამდვილე ასე მსუბუქად გადადის გროტესკში, ხოლო გროტესკი ასე რეალურია. ძნელია წარმოიდგინო სხვა მსახიობები, რომლებიც უკეთ შეასრულებდნენ როლებს, ვიდრე: ო. ტაბაკოვი, ვ. გაფტი, ა. მიაგკოვი, ბ. ნიკულინი, ნ. დოროშინა, ი. კვაშა და სხვ. ამასთან, კვაშა თამაშის ფილიგრანული დახვეწილობით თვით ამ ფონზეც კი გამოირჩევა. ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როცა ახლო ხედები არათუ საშიში არაა, არამედ მხოლოდ სასარგებლოა! ეს სპექტაკლი – შეცვლილი სამსახიობო შემადგენლობით – დღემდე გადის თეატრ „სოვრემენიკის“ სცენაზე და კარგადაც გადის, მაგრამ

ტელევიზიამ, წარმოგვიდგინა რა 1975 წლის დადგმა, გააკეთა ის, რაც მისი უპირველესი მოვალეობაა სცენური ხელოვნების წინაშე – დააფიქსირა განუმეორებელი. სხვა შემთხვევებში კი ხდება, რომ ტელევიზიით ჩვენებისას რჩება მხოლოდ სასიამოვნო მოგონება ოდესღაც ნანახი სპექტაკლის შესახებ – და არაფერი მეტი.“ [88]

აქ ავტორმა კონკრეტულად დააფიქსირა თეატრალური სპექტაკლის გადაღების საჭიროება და აუცილებლობაც კი – სწორედ ტელევიზიისათვის, მოვალეობა, რომელსაც სახელმწიფო ტელევიზიამ, ან შესაბამისმა სხვა სტრუქტურებმა ჯეროვანი ყურადღება უნდა დაუთმონ. ის ფაქტი, რომ აღნიშნული სპექტაკლი, თუნდაც გადაღებული, ინახებოდა მრავალი წლის განმავლობაში, ერთგვარად აკომპენსირებს იმ სავალალო გარემოებას, რომ ეთერი მან მხოლოდ 12 წლის დაგვიანებით – ქვეყანაში პოლიტიკური სიტუაციის შეცვლის შემდეგ იხილა. ამ დაგვიანების მიზეზს, რომელსაც საბჭოთა სინამდვილეში ცხოვრების გამოცდილების მქონე ადამიანისათვის დიდი ახსნა არ სჭირდება – ავტორი, რჩება რა კორექტულობის საზღვრებში, ზუსტი ანალიზის საფუძველზე ამხელს:

„თუკი ამას იმას დავუმატებთ, რომ ეს ინსცენირება – სალტიკოვ-შჩედრინის მიხედვით – საუკეთესოა ს. მიხალკოვის დრამატულ ნაწარმოებებს შორის, რომლის ნამუშევრებიც არასოდეს ჩრდილში არა რჩებიან, ძნელი არ იქნება იმის მიხვედრა, რომ ტელეეკრანზე თეატრ „სოვრემენიკის“ სპექტაკლის ასვლას მხატვრული მოთხოვნები არ უშლიდნენ ხელს. თუმცა სპექტაკლში „ბალალაიკინი და კომპანია“ საუბარია შორეულ დროში მომხდარ ამბებზე, მაგრამ ზოგჯერ წარსული ძალზე საეჭვოდ ჰგავს ხოლმე აწმყოს და მაშინ მისი მოგონება რეკომენდირებული აღარაა...

ცხადია, თანამედროვეობაც შეიძლება აჩვენო და გამოიყენო ისეთი გაცვეთილი ხერხები და საშუალებები, რომ იგი წარსულად მოგეჩვენება. მართლაცდა, იმაზე უფრო საიმედოდ ვერაფერი დააკარგვინებს ინტერესს მაყურებელს მწვავე საკითხების მიმართ, როგორც ამ თემის უნიჭო ადამიანების ხელში ჩაგდებით. ყოველგვარი ბოროტი წინასწარგანზრახვის გარეშე ისინი ამას ძალაუნებურად გააკეთებენ.“ [89]

ანალოგიური დონის პროფესიული ანალიზი, რომელიც ტელეეკრანზე თეატრალური ხელოვნების ატანის არამარტო მხატვრულ, არამედ მასთან დაკავშირებულ ტექნიკურ და პოლიტიკურ ასპექტებსაც მიმოიხილავდა, ქართულ კრიტიკულ პრესაში ერთობ ძნელი მოსაძიებელი აღმოჩნდა, ჯერჯერობით ასეთი რამ ვერ აღმოვაჩინეთ.

ამ არაადეკვატური მდგომარეობის მიზეზების შესახებ 1992 წელს სინანულით წერდა ტელესპექტაკლების ცნობილი რეჟისორი გიორგი კახაბრიშვილი: „... საქმე ისაა,

რომ საკუთრივ ტელეთეატრი ერთგვარად „უპატრონო“ აღმოჩნდა, იმ გაგებით, რომ თეატრმცოდნეების აზრით იგი არ არის თეატრი აკადემიური გაგებით, ხოლო კინომცოდნეები თვლიან, რომ ეს არაა კინო... ამდენად, ძალზე ბევრი საგულისხმო მოვლენა ამ მიმართებით პროფესიონალთა ყურადღების მიღმა აღმოჩნდა. არ არსებობს არც რეცენზიები და არც ზოგადი მიმოხილვითი ხასიათის გამოხმაურებები.“ [90] როგორც ვხედავთ, ქართული კრიტიკის მიმართ წინა პერიოდებში გამოთქმულ საყვედურებს და ურთიერთობის სურვილს საჭირო შედეგი არ გამოუღია.

ალბათ, საჭიროა შევეხოთ იმ მოტივებსაც, რაზე დაყრდნობითაც ხდებოდა საქართველოს თეატრალურ სცენებზე არსებული თეატრალური სპექტაკლების შერჩევა გადასაღებად. უმთავრესად, ცხადია, მოქმედებდა მხატვრული წარმატების ფაქტორი, თუმცა, იყო სხვა, გაცილებით პროზაული მიზეზებიც.

სპექტაკლის გადასაღებად თეატრში მიდიოდა მოძრავი სატელევიზიო სადგური, რომელიც დაკომპლექტებული იყო ვიდეომაგნიტოფონით, ანდა სიგნალის გადამცემი ანტენით, რომლიდანაც მიღებულ აუდიო და ვიდეოსიგნალს ტელევიზიის სააპარატოში იწერდა ვიდეომაგნიტოფონი. მაშინაც კი, როცა ესა თუ ის სპექტაკლი ძალზე პოპულარული ხდებოდა, ტელევიზიის თეატრალური პროგრამების რედაქციის მიერ შეთავაზებული გადასაღები წინადადება საკმაოდ დიდ ბიუროკრატულ გზას გადიოდა რეალიზაციამდე. სამართლიანობის გამო უნდა ითქვას, რომ აქ ობიექტური მიზეზებიც იყო: კერძოდ, საქართველოს ტელევიზიას წლების განმავლობაში მხოლოდ ერთადერთი ავტობუსზე დამონტაჟებული ფერადი გამოსახულების კამერებით დაკომპლექტებული მოძრავი სატელევიზიო სადგური გააჩნდა. ეს ერთადერთი მოძრავი სატელევიზიო სადგური ნაწილდებოდა სატელევიზიო პროგრამების ყველა რედაქციაზე და მისი განაწილების გრაფიკი სულ მცირე – ერთი თვით ადრე მაინც იყო შედგენილი. რადგან ამ სადგურით იღებდნენ არამარტო თეატრალურ სპექტაკლებს, არამედ სპორტულ შეჯიბრებებს, სამთავრობო შეხვედრებს, რეპორტაჟებს ქარხნებიდან და საკოლმეურნეო მინდვრებიდან, კონცერტებს, მხატვრულ-შემეცნებით პროგრამებს, სახალხო ზეიმებს და ა.შ. მოძრავი სატელევიზიო სადგურის ავტობუსი უწყვეტად იყო მივლინებაში როგორც თბილისში, ისე რეგიონებში. ამგვარი განუწყვეტელი დატვირთვის გამო, ტექნიკა ხშირად გამოდიოდა მწყობრიდან და პრაქტიკულად, მუდმივად შეკეთების რეჟიმში იყო. ოთხკამერიანი კომპლექტიდან ერთ-ერთი კამერა, როგორც წესი, არ მუშაობდა და შეკეთებისთანავე ჩაანაცვლებდა ხოლმე მწყობრიდან გამოსულს. ამდენად, ამა თუ იმ თეატრალური სპექტაკლის ჩაწერა რამდენიმე თვით ადრე იგეგმებოდა, თუმცა არც ის

იყო გამორიცხული, რომ რაიმე მოულოდნელი კონიუნქტურული მოვლენა დამთხვეოდა ჩაწერის თარიღს, და სპექტაკლების დაგეგმილი ჩაწერა გადადებულიყო. ამდენად, თეატრალური პროგრამების რედაქცია იძულებული იყო უფრო ხშირად ჩასაწერად თბილისის თეატრების სპექტაკლები დაეგეგმა. რეგიონული თეატრების ნამუშევრების გადაღება კი, ძირითადად, მათი თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსვლისას ხდებოდა. ამიტომაცაა, რომ ისეთი მნიშვნელოვანი თეატრების როგორიცაა ქუთაისის, რუსთავის, ბათუმის, სოხუმის, გორის, თელავის და ა.შ. სპექტაკლები, ძალზე მცირე რაოდენობითაა გადაღებული.

ლილი იოსელიანი ჩიოდა – გორის თეატრში დადგმულ ჩემს სპექტაკლებს ტელევიზიის თეატრალური რედაქცია არ იღებდა, რადგან სათანადო სიჯიუტით არ ვაწუხებდი ტელევიზიის რეჟისორებსო. ისინი, ვინც ჯიუტად და ხშირად ყვირილით ელაპარაკებოდნენ და მოითხოვდნენ – აღწევდნენ კიდეც მიზანსო.

## ქართული ფილმ–სპექტაკლები XX-საუკუნის ბოლოსა და XXI საუკუნის დასაწყისში

1980-იანი წლების ბოლოს სატელევიზიო თეატრის პროგრამებს საბჭოთა კავშირში მძიმე დრო დაუდგა. თვით ისეთი „პოლიტიკურად უწყინარი“ პროგრამა, როგორიც იყო „ლუდხანა „13 სკამი“, რომლის გმირებიც პოლონელები იყვნენ, სწორედ პოლიტიკური მოსაზრებით მოიხსნა ეკრანიდან. მოსკოვის „ცენტრალურ ტელევიზიაში“ არსებულ მდგომარეობას ასე აღგვიწერს ელენა გალპერინა:

„სატელევიზიო თეატრის“ ერთ-ერთი ბოლო სპექტაკლი იყო რეჟისორ სერგო ევლახიშვილის ოთხსერიიანი პოეტური წარმოდგენა „რევოლუციის მიერ წვეული“, მიძღვნილი ვ. მაიაკოვსკისადმი. ეს იყო პოეტის შემოქმედების თანამედროვე წაკითხვა - მისი ცხოვრების მიმართ სტერეოტიპული მიდგომისაგან განსხვავებული - პოეტის ადგილის შესახებ მეოცე საუკუნის პოეზიაში.

იდგა 1988 წელი. ახლოვდებოდა კომერციული ტელევიზიის ერა, იცვლებოდა მისი დამოკიდებულება მაყურებლის მიმართ. ადგილს იკავებდა ახალი ენა - მაქსიმუმზე მაქსიმუმი სიტყვებისა დროის ერთეულში. მცირე ეკრანის პოეტიკამ უკან დაიხია მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების მძლავრი დაწოლის შედეგად.“[91]

საქართველოში მოვლენები მცირეოდენი დაგვიანების შემდეგ ანალოგიური სცენარით წარიმართა. 1999 წელს რეჟისორ ანდრო ენუქიძის მიერ სატელევიზიო თეატრში დადგმული იუკიუ მიშიმას ცნობილი პიესა „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“ ტელეთეატრის (სავარაუდოდ, პრესაში აღნიშნული) უკანასკნელი ნამუშევარი აღმოჩნდა. დაფინანსების ჯერ შემცირების, შემდეგ კი გაუქმების გამო, ქართული თეატრალური კულტურის ამ ერთ-ერთმა მნიშვნელოვანმა სფერომ არსებობა შეწყვიტა.

იმედია, ეს მოვლენა დროებითია და თეატრალური კულტურის ისეთი მდიდარი ტრადიციების ქვეყანაში, როგორიცაა საქართველო, საზოგადოებრივი მაუწყებლის განვითარების ერთ-ერთ ეტაპზე კვლავ დადგება სატელევიზიო თეატრის აღდგენის საკითხი. თუმცა ეს მდგომარეობა ძალზე წააგავს ამერიკული „კრაფტის ტელეთეატრის“ დახურვის შემთხვევას, რომელიც დაბალი რეიტინგის გამო დაიხურა და აღარც გახსნილა.

„ცნობილია ამერიკის ტელევიზიის „ოქროს ხანა“, რომლის საზღვრებსაც ზუსტად აღნიშნავენ – 1947-57 წლები. ამერიკულმა ტელევიზიამ ძალზე ბევრი რამ რადიოსაგან მიიღო, მით უმეტეს, ისეთი მსხვილი რადიოკომპანიებისაგან, როგორებიცაა „ქოლამბია ბროდქასთინგ სისთემი“ და „ნეიშენლ ბროდქასთინგ სისთემი“. მასობრივი კომუნიკაციის ორივე ამ საშუალებისთვის საერთო იყო, აგრეთვე, პროგრამების დაფინანსების წესი. მსხვილი და პატარა ფირმები, რომლებსაც თავიანთი ნაწარმის რეკლამირება სურთ, ყიდულობენ ტრანსლაციის დროს და განსაზღვრავენ ამ საათებში საჩვენებელი პროგრამების ხასიათს. მთავარი, რაც აინტერესებს ასეთ „სპონსორებს“ – ეს არის „ფასი ათასისათვის“ (ე.ი. რამდენი დოლარი უნდა დახარჯონ, რომ მიიღონ ათასი მაყურებელი). იმისდა მიხედვით, თუ მაყურებლის რიცხვი იზრდება, „ფასი ათასისთვის“ კლებულობს. როგორღა დგინდებოდა ეს რაოდენობა? არსებობდა ნილსენის ფირმა, რომელმაც შერჩევითად დააყენა ამერიკის 1200 სახლში სპეციალური ხელსაწყოები – აუდიომეტრები. ისინი აღნუსხავდნენ, რამდენი საათი მუშაობდა მოცემული ტელევიზორი და როდის რა არხი ირთვებოდა. ეს სიახლე, რომელმაც მაშინვე დაასამარა რიგი ინტელექტუალური გადაცემები, რომლებიც არ იყო განკუთვნილი მასობრივი მაყურებლისათვის, შემოღებულ იქნა 50-იანი წლების მეორე ნახევარში. ამიტომაც პირველი ათი წლის განმავლობაში ამერიკის ტელევიზია ბევრად უფრო მდიდარი იყო საინტერესო და ორიგინალური გადაცემებით, რომელთა შორის სატელევიზიო წარმოდგენებს პირველი ადგილი ეკავათ.“[92]

საქართველოში ანალოგიური „გადარჩევა“ აუდიომეტრების გარეშე განხორციელდა. ქართული სატელევიზიო მაუწყებლობის კომერციალიზაციამ 2000-იანი წლების მიჯნაზე ინტელექტუალური გადაცემების მინიმიზაცია გამოიწვია საეთერო სივრცეში. საინფორმაციო სამაუწყებლო კომპანიებს (რომლებიც კერძო საკუთრებას წარმოადგენდნენ და კომერციული მოსაზრებით, უპირატესობას სწორედ სენსაციურ მასალაზე და მასობრივი მოთხოვნილების იაფად შეძენილ ლათინოამერიკულ სერიალებზე აკეთებდნენ), „საზოგადოებრივმა მაუწყებელმაც“ (იმ დროს ჯერ კიდევ „I არხი“) მიბაძა, გადაცემების როგორც რაოდენობრივი, ისე თემატიკის თვალსაზრისით.

რაც შეეხება კონკრეტულად თეატრალურ გადაცემებს, საქართველის ტელევიზიის პირველი არხის თეატრალური გადაცემების რედაქციას წლების განმავლობაში ახალი თეატრალური სპექტაკლი აღარ გადაუღია და ძველი ჩანაწერების დემონსტრირებით ინარჩუნებდა თეატრის არსებობას ქართულ ტელე-სივცეში: ფილმ-სპექტაკლებს და, საერთოდ, თეატრალურ პროგრამებს მინიმალური ადგილი ეკავათ – დასვენების დღეებში, დილის საათებში და ისიც არარეგულარულად. ამგვარი დამოკიდებულება თეატრალური ხელოვნების მიმართ ტელეეკრანზე, როგორც წესი, მათი დაბალი რეიტინგით მართლდებოდა.

არ შეიძლება ითქვას, რომ თეატრალური ხელოვნება მთლიანად გაქრა ქართული ტელესივრციდან, თუმცა, ის რაც დარჩა, მხოლოდ გარკვეული შეღავათით თუ შეიძლება ჩაითვალოს თეატრად ტელეეკრანზე, უფრო სწორად – თეატრალური ხელოვნების ნარჩენად. 2000-იანი წლების ქართულ ტელესივრცეში ასეთი თეატრალური შოუ-სერიალებია: „ძილის წინ“, „დიდების ზღაპარი“, „კექსი დიდ ქალაქში“, „ღამის შოუ“, „შაბათის შოუ“, „ცოცხალი შოუ“, „კომედი შოუ“, „ლიმონი“, „მუსკულები“, „საპონი“, „ნიკა ქავთარაძის შოუ“, „ასა“, და სხვ. ამგვარი - მასობრიობაზე გათვლილი შედარებით დაბალი დონის და კლასიკურ დრამატურგიას მოკლებული ოპუსები, ერთგვარ გადამღერებას წარმოადგენენ ცენტრალური ტელევიზიის უკვე ხსენებული ცნობილი პროგრამის – „ლუდხანა „13 სკამისას“.

თუმცა, მეორე მხრივ, ამგვარი პროგრამების არსებობა და პოპულაროზა გარკვეული სოციალური პირობებითაა განპირობებული და მათი შესწავლა – თუნდაც როგორც სოციალური მოვლენისა – აუცილებელია. ეს თემა ჩვენი ნამუშევრის ფარგლებს სცილდება, მაგრამ თვით ამ პროგრამების არსებობის ფაქტი იმასაც მიუთითებს, რომ ქართველ მაყურებელს თეატრალური ხელოვნების ნებისმიერი გამოვლენის მიმართ გული არ გასცივებია.

თუმცა – როგორი გამოვლინების მიმართ? როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მაყურებელი ტელევიზიის „დამკვეთია“ და რეიტინგი – მისი ინტერესის ბარომეტრი.

ამ მხრივ, თვალსაჩინოდ გვეჩვენება ინტერვიუ თოჯინების იმიტატორ მერაბ გეგეჭკორთან. იგი ახმოვანებდა ედუარდ შევარდნაძის, თემურ შაშიაშვილის და კიდევ რამდენიმე სხვა პოლიტიკოსის პროტოტიპ თოჯინებს სერიალში „დიდების ზღაპარი“:

„კითხვა – მაყურებელი ყოველ კვირას მოუთმენლად ელოდება ამ გადაცემას. როგორ ფიქრობთ, რამ განაპირობა მისი წარმატება?

პასუხი – არ ვიცი. დღეს წინა პლანზე პოლიტიკოსები არიან, ჩვენი ცხოვრებაც პოლიტიზირებულია. ჩვენ კი ამ პოლიტიზირებულ გარემოში ვეძებთ იუმორს. ამიტომ პრეზიდენტის და სხვათა თოჯინების გაჯავრება იუმორს იწვევს. ეს გადაცემა 15 წლის წინ რომ გაგვეკეთებინა, არავინ დაინტერესდებოდა. მე ვფიქრობ, რომ დადგება დრო, როცა პოლიტიკური ატმოსფერო არავისთვის იქნება საინტერესო.“ [93]

როცა საუბარია მაყურებლის გემოვნებაზე, როგორც ტელერეიტინგის განმსაზღვრელ ფაქტორზე, სამწუხაროდ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ის დიდი სიმართლე, რომელსაც ჰენრიკ იბსენის ცნობილი პიესის „ხალხის მტერი“ გმირი – დოქტორი შტოკმანი - მთელი ქვეყნის გასაგონად ამბობს – „უმრავლესობა ყოველთვის მცდარია!“ – ტელერეიტინგისათვის არანაირ ორიენტირს არ წარმოადგენს. მრავალწლიანი საეთერო რეპერტუარის ანალიზიდან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქართულმა კომერციულმა ტელევიზიამ უარი თქვა გემოვნების ამამაღლებელ და მაღალი მხატვრული ხარისხის საკუთარი პროდუქციის შექმნის ფუნქციაზე და პირიქით, ყველაზე მდარე გემოვნების მაყურებლის მოთხოვნებს დაექვემდებარა. აქ ლოგიკა მარტივია: გაუნათლებელი მაყურებლები განათლებულებზე მეტნი არიან, უგემოვნონი – გემოვნებიანებზე მეტნი, დახვეწილი ნაწარმოებების მომზადებას მაღალპროფესიული სპეციალისტები და ძვირი რესურსები სჭირდება, მდარეს – მოყვარული ენთუზიასტებიც სიამოვნებით აკეთებენ გაცილებით იაფად და სწრაფად. და როცა გემოვნების საერთო დონე ერთნაირად დაბალია, არანაირი აუცილებლობაც არაა მაღალი დონის ნამუშევრების კეთებისა. ამგვარი დამოკიდებულებით შექმნილი გადაცემები კი მაყურებლის დონეს კიდევ უფრო ადაბლებენ, რაც – თავის მხრივ, გადაცემების ხარისხზეც ზემოქმედებს... და წრე იკვრება.

თეატრალური ხელოვნების მიმართ ქართული სატელევიზიო არხების მხრივ ინტერესის დაკარგვის მიზეზების საინტერესო ანალიზს იძლევა ბ-ნი ლაშა ჩხარტიშვილი წერილში „თეატრი და ტელევიზია დამეგობრდნენ“.

ავტორი შედარებისათვის მიმოიხილავს თეატრალური კულტურის მდგომარეობას 1970-90-იანი წლების პერიოდის სატელევიზიო ეთერში, იხსენებს იმ დამსახურებას, რაც საბჭოთა ცენზურის პირობებში ეროვნული და სულიერი ფასეულობების შენარჩუნების საქმეში მიუძღვოდა ქართულ ტელევიზიას: „საბჭოთა პერიოდის ქართული ტელევიზიის ეთერის დიდი ნაწილი თეატრს ეთმობოდა... ყოველივე ეს განპირობებული იყო, არა მხოლოდ პოლიტიკური მოტივით, არამედ საზოგადოების მოთხოვნით და ეროვნული ინტერესების გათვალისწინებით, რადგანაც თეატრი იყო ერთადერთი ადგილი, სადაც შეფარვით, მხატვრულად, თუ პირდაპირ ისმოდა ქართული ინტერესების დამცველი სიტყვა.“ [94]

2000-იანი წლების მდგომარეობაზე კი, როცა ქართული ტელეარხების საეთერო დროის უდიდეს ნაწილს გასართობი პროგრამები ავსებს, ავტორი დილეტანტიზმის მოძალებას აკრიტიკებს. „დღევანდელობისაგან განსხვავებით, სამეცნიერო-პოპულარულ გადაცემებზე მეტი მოთხოვნა იყო. დღეს კი ტელევიზიები, უმეტესად, ერთი დღით გამოსაყენებელ და ყოვლად გამოუყენებელ ინფორმაციას ავრცელებენ... ტელევიზიებში, სადაც სრული არაპროფესიონალიზმი გამეფდა... საინფორმაციო, თუ სხვა ტიპის გადაცემათა რედაქციები დაკომპლექტდა შემთხვევითი კადრებით... სამწუხაროდ, ამ ტენდენციის შეფერხებას არც ტელევიზია ფიქრობს და არც თეატრი, რადგან ამ სფეროებს მხოლოდ კომერციული გათვლა აქვთ. თანამედროვე ქართული თეატრი და ტელევიზია მაყურებლის გემოვნების და მსოფლმხედველობის ზრდაზე კი არ ზრუნავს, არამედ პირიქით, თვით ერგება მასების მოთხოვნებს... პროფესიით ბიოლოგი და ეკონომისტი ტელეჟურნალისტები ხშირად სტუმრობენ თეატრებს პრემიერების გასაშუქებლად. მათი გადაღებაზე გასვლა თითქმის ყოველთვის კურიოზით სრულდება, პრინციპში ის, რაც დღევანდელ, ახალი თაობის უმეტესობა ტელეჟურნალისტს მოსდის, ჩვენი ქვეყნის საზოგადოების ტრაგედიაა და შესანიშნავი მაგალითი იმისა, თუ დღეს როგორი არაინფორმირებული და დილეტანტი მედია გვყავს.“ [95]

წერილის ავტორი მარტო ზოგადი ფრაზებით არ შემოიფარგლება, იგი ჟურნალისტთა არაკომპეტენტურობის კონკრეტულ მაგალითებს ასახელებს:

„ბათუმის თეატრის გასტროლებისას რუსთაველის თეატრში მისული „რუსთავი 2“-ის ჟურნალისტი სთავაზობდა რეჟისორ გიორგი თავაძეს მის ინტერვიუსთან ერთად „ორი ბატონის მსახურის“ ავტორის კარლო გოლდონის ინტერვიუს ჩაწერასაც, როგორც ჩანს, XVIII

საუკუნის იტალიელი კომედიოგრაფი ქართველ ჟურნალისტს სვანი ეგონა, გვარი გოლდონი მიამგვანა ფილფანს, ნაკანს... მაშინდელი პირველი არხის ეთერში გავიდა სიუჟეტი მსახიობ მარინა თბილელის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით და ყველას კარგად ახსოვს, ტექსტი მარინა თბილელზე ელენე ყიფშიძის კადრების თანხლებით. არავინ აღმოჩნდა რედაქციაში, რომელიც თავიდან ააცილებდა მთელ საინფორმაციო სამსახურს ამ უხერხულობას და გაუგებრობას... ბათუმის საოპერო თეატრის სპექტაკლის „ლელა“ პრემიერაზე კომპოზიტორ რევაზ ლაღიძეს გარდაცვალების შემდეგ მიენიჭა რუსთაველის პრემია, რომელიც ოჯახს გადაეცა, ერთ-ერთი წარმატებული ტელეკომპანიის ჟურნალისტი ინტერვიუს ჩასაწერად თავად რევაზ ლაღიძეს ეძებდა. დაჟინებული მოთხოვნის შემდეგ, იგი შეახვედრეს კომპოზიტორის შვილიშვილს 10-12 წლის რევაზ ლაღიძეს... ერთ-ერთმა ცნობილმა ტელეჟურნალისტმა რეჟისორი რობერტ სტურუა თეატრმცოდნედ მოიხსენია, ხოლო დრამატურგი ირაკლი სამსონაძე მსახიობად...

პრემიერაზე თეატრებში მისული გადამღები ჯგუფი, რომელსაც ვრცელი სიუჟეტის მომზადება აქვს დავალებული, სპექტაკლის დაწყებიდან ათ წუთში უკვე გასულია დარბაზიდან. ჩვეულებრივ ამბად იქცა ინტერვიუების სპექტაკლის დაწყებამდე ჩაწერა. მახსოვს, როგორ გაცხარდა გიგა ლორთქიფანიძე ერთ-ერთ ტელეჟურნალისტზე, როცა სპექტაკლის დასრულებამდე თხოვეს აზრის გამოთქმა ჯერ არნანახ წარმოდგენაზე. ტელეჟურნალისტების მხრიდან საქმისადმი ასეთი დამოკიდებულება არასერიოზულია და სრული არაპროფესიონალიზმის შედეგია...“ [96]

ამ მდგომარეობის გამო შეიძლება გაჩნდეს კითხვა: იქნებ სატელევიზიო თეატრმა და თეატრალური სპექტაკლების ჩვენებამ ტელევიზიით იმ სახით, რომლითაც იგი არსებობდა წლების განმავლობაში, ამოწურა თავისი შესაძლებლობები და მაყურებელს აღარ აინტერესებს იგი?

რასაკვირველია, ფილმ-სპექტაკლების ფუნქცია აქტუალური რჩება, და საქართველოს ტელესივრცის დღევანდელი მაგალითის განზოგადება არანაირად არ იქნება სწორი, რადგან:

ა) ფილმ-სპექტაკლების გადაღებები მთელ მსოფლიოში არათუ არ შემწყდარა, არამედ ახალ ხარისხობრივ დონეზე ავიდა. მაგალითისათვის შეგვიძლია დავეყრდნოთ ცნობას, რომ ჩინეთში ტელეხელოვნების ყველაზე პოპულარული ფორმა სწორედ ტელესპექტაკლია, ხოლო „საშუალო სტატისტიკური ჩინელი“ დღეში სამ საათს უყურებს ტელევიზორს და მათ შორის ერთ საათს სწორედ ტელესპექტაკლს უთმობს; ჩინეთის 2000 ტელეარხის 90% ტელესპექტაკლებს გადასცემენ და მას საერთო საეთერო დროის

მეოთხედი უჭირავს, და რომ ქვეყანაში 2003 წელს 800-ზე მეტი ორგანიზაცია იყო, რომელიც ტელესპექტაკლებს აწარმოებდნენ.[97]

ხოლო თუკი ჩინეთის მაგალითი მეტისმეტად სპეციფიკურად შეიძლება მოგვეჩვენოს – მისი მოსახლეობის ისტორიული და კულტურული ტრადიციების გამო, აქვე დავამატებთ, რომ გერმანიაში არამარტო ვიდეოფირზე იწერენ სპექტაკლებს, არამედ ბავარიაში სპეციალური არხიც კი არსებობს – „თეატრის არხი“, რომელიც, როგორც კ. ინასარიძე აღნიშნავს, არსებითად მხოლოდ თეატრალურ წარმოდგენების ვიდეოჩანაწერებს გადასცემს.[98]

ცნობა კ. ინასარიძის წიგნიდან „ტელემეტყველება“ გადავამოწმეთ. აღმოჩნდა, რომ ბავარიაში არა ერთი, არამედ რამდენიმე არხია, რომელიც თეატრალური ხელოვნების პოპულარიზაციას ეწევა. ასეთებია: „ბაიერნ ალფა“, „3 სატი“, „დფ ტეატერი“, „ცდფ ტეატერკანალი“ და სხვ. [99]

ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ პოპულარულ სატელევიზიო ფესტივალებზე მნიშვნელოვანი ადგილი სწორედ ტელესპექტაკლებს უკავიათ.[100]

ბ) თუ პოსტსაბჭოთა სივრცესთან გავატარებთ პარალელს, ყოფილი ცენტრალური ტელევიზიის (ანუ რუსეთის არხების) მაგალითზე, ვნახავთ, რომ თეატრალური პროგრამების რედაქციის ერთგვარი მემკვიდრე არხი „კულტურა“ საკმაოდ ხშირად აჩვენებს ფილმ-სპექტაკლებს, როგორც ადრინდელს, ისე უკანასკნელ ხანებში შექმნილთ. კერძოდ, 2006 წ. 28 მაისს ეთერში ნაჩვენები იქნა პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული – მ. ლერმონტოვის „მასკარადი“. ეს ნიშნავს, რომ როგორც მაყურებლის, ისე ტელეკომპანიების ინტერესი თეატრალური ხელოვნების მიმართ დღესაც აქტუალურია;

რაც შეეხება  მაყურებლის ინტერესს საქართველოში, 2005 წელს თბილისელებს, გოეთეს ინსტიტუტის მიერ განხორციელებული პროექტით, საშუალება მიეცათ ენახათ ჰენრიკ იბსენის პიესების მიხედვით შექმნილი შვედური ფილმ-სპექტაკლების სერია, რომლებშიც ფართოდაა გამოყენებული კინემატოგრაფიული და სატელევიზიო ესთეტიკა და ტექნოლოგიები. ამ რეტროსპექტივამ კიდევ ერთხელ გვიჩვენა, რომ ფილმ-სპექტაკლების წარმოება ევროპის ქვეყნებში დღემდე რჩება როგორც ტელევიზიის, ისე კინოკომპანიების ინტერესის საგანი.

დიდ ბრიტანეთში არსებობს თეატრალური სპექტაკლების აუდიოვიზუალური ჩანაწერების შექმნის პრაქტიკა, რაც სახელმწიფო და კერძო სტრუქტირების ერთობლივი გადაწყვეტილებებით ხორციელდება: ბრიტანეთის თეატრის ეროვნულ მუზეუმთან

არსებობს თეატრალური სპექტაკლების ეროვნული ვიდეოარქივი. მუზეუმის საიტზე [101] რამდენიმე სხვადასხვა სახის ინფორმაცია იყო განთავსებული, მათ შორის ის ცნობაც, რომ ამ არქივის არსებობა ინგლისის სანახაობრივ ხელოვნებათა გაერთიანებებისა და თეატრის მუზეუმს შორის დადებული ხელშეკრულების შედეგია. თეატრის მუზეუმის ვიდეოარქივს საშუალება აქვს გადაიღოს თეატრის სპექტაკლები ცოცხალი შესრულებისას მსახიობებისთვის და სპექტაკლის შემქმნელთათვის დამატებითი ანაზღაურების გარეშე... ეს ჩანაწერები გამოიყენება მკვლევარების მიერ საგანმანათლებლო და საჩვენებელი მიზნებით. აქვეა იმ კრიტერიუმების ჩამონათვალი, თუ რა მოსაზრებებით არის არჩეული ესა თუ ის სპექტაკლი ჩაწერისათვის.

საფრანგეთში არსებულ მდგომარეობასთან დაკავშირებით კი უნდა აღინიშნოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულის რეჟისორ ნიკა კერესელიძის დოკუმენტური ფილმი, რომელიც მან საფრანგეთში გადაიღო და ქრონიკალურად აღწერა ტელეკომპანია „La Copat“-ს მიერ ერთი სამუშაო დღის განმავლობაში სპექტაკლის ჩაწერის ტექნოლოგიური პროცესი თეატრ „მონპარნასში“. ფილმში დაწვრილებითა ასახული ტელეკომპანიის მუშაკების – კამერის ოპერატორების, გამნათებლების, ხმის რეჟისორის და ტექნიკოსების, ჩაწერის რეჟისორის და მისი ასისტენტების მუშაობა. ფილმი, გარდა ქრონიკალური მასალისა, ტიტრების სახით შეიცავს რამდენიმე მნიშვნელოვან ახსნა-განმარტებებს და ცნობებს, რომლებიც მოქმედების მიმდინარეობისას შინაარსთან დაკავშირებით ერთვებიან. ასეთებია: „ცოცხალ სპექტაკლთან შედარებით, სატელევიზიო სპექტაკლს 10-ჯერ მეტი მაყურებელი ჰყავს“, „საფრანგეთში სპექტაკლის ჩაწერის ჭეშმარიტ პროფესიონალიზმს მხოლოდ 5, ან 6 კომპანია ფლობს“, „საფრანგეთში ტელესპექტაკლის საეთერო ჩვენებას დაახლოებით 4 მილიონი მაყურებელი ჰყავს“, „ტელესპექტაკლის გადასაღებად მუშაობდა 14 ადამიანი: გენერალური დირექტორი, პროდიუსერი, რეჟისორი, რეჟისორის ასისტენტი, 4 ოპერატორი, ხმის, განათების, ფოტო, ვიდეოინჟინრები, ტექნიკური აღჭურვილობის კოორდინატორი. გამოყენებულია სპეციალური 10 ავტობუსი და ტონაზე მეტი საპულტო, სააპარატო, გადამღები, გამნათებელი და სხვა აღჭურვილობა“. ამ ცნობებს შორის, რომლებიც ჩამოთვლილი სტატისტიკური მონაცემების ჩამოთვლის უკან თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების წარმოების დიდ კულტურასა და ტრადიციას მიგვანიშნებს, ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებო ალბათ ეს ცნობაა: „ფრანგული კანონმდებლობით თითოეული სატელევიზიო არხისათვის დაწესებულია წელიწადში 30-დან 40-მდე სპექტაკლის სავალდებულო ჩვენება“... ვფიქრობ, ეს ის

გამოსავალია, რომელსაც ქართულმა კანონმდებლობამ უნდა მიბაძოს, თუკი რამედ უღირს ქართული კულტურის ერთ-ერთი თვალსაჩინო სფეროს – ფილმ-სპექტაკლებად წოდებული თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების შენარჩუნება და გადარჩენა. ეს კანონი ევროპული ქვეყნის ხელისუფლების შესაბამისი აზროვნების ნიმუშია, რამდენადაც იგი კომერციულად ნაკლებმომგებიანი პროექტების ლობირების ხარჯზე საკუთარი ეროვნული იდენტურობის შენარჩუნებაზე და ეროვნული თეატრალური კულტურის პროპაგანდაზე ზრუნავს.

საბედნიეროდ, უკანასკნელ ხანს შეიმჩნევა მდგომარეობის ერთგვარი გაუმჯობესება, კერძოდ 2009 წლის ბოლოს „საზოგადოებრივმა მაუწყებელმა“ განაახლა თეატრალური სპექტაკლების გადაღების პრაქტიკა – ერთ წელიწადში გაკეთებულია 5 ახალი სპექტაკლის ჩანაწერი. ეს, ცხადია, ცოტაა, მაგრამ, რაც მთავარია, უკვე შემდგარი ფაქტია. აგრეთვე – ტელეკომპანია „აჭარას“ ეთერში მტკიცედ დაიკავა ადგილი ციკლურმა გადაცემამ „სცენა“, რომელიც თეატრალურ სიახლეებზეა კონცენტრირებული; სხვა სამაუწყებლო არხებზეც იგრძნობა ინტერესის მატება თეატრალური თემების მიმართ. როგორც ჩანს, თეატრალური კულტურის იგნორირების ხანა დასრულდა და თეატრალური თემა „რეიტინგული“ ხდება. თუმცა მდგომარეობა სასურველთან შედარებით ჯერ საკმაოდ მოკრძალებულია, განსაკუთრებით სხვა ქვეყნების ფონზე.

გ) უკვე არსებული ფილმ-სპექტაკლები წარმოადგენენ უაღრესად მნიშვნელოვან კულტურულ მემკვიდრეობას, რის მიმართაც განათლებული მაყურებლის ინტერესი განუხრელად იზრდება. სტატისტიკური მონაცემების მაგალითისათვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ერთ–ერთი რუსული ინტერნეტ-საიტი http://www.cultu.ru/, [102] რომელიც უკვე რამდენიმე წელიწადია, რაც ინტერნეტის ქსელით ყოველკვირეულად ახორციელებს საარქივო ფილმ-სპექტაკლების და ტელესპექტაკლების ჩვენებებს „Real Video“ ფორმატში. საყურადღებოა, რომ რუსეთის ტერიტორიული სიდიდისა და რუსულენოვანი მაყურებლისათვის კომფორტული პირობების შექმნისათვის ერთი და იგივე ფილმ-სპექტაკლი ერთი დღე-ღამის განმავლობაში საიტზე რამდენჯერმე მეორდება, ხოლო სატრანსლაციო დარბაზების რიცხვი, რომლებიც განლაგებულნი არიან რუსეთის 40-ზე მეტი ოლქის, მხარისა და რესპუბლიკის რეგიონალურ ბიბლიოთეკებში, მუზეუმებსა და კულტურის სხვა დაწესებულებებში, იზრდება.

დ) სატელევიზიო ტექნოლოგიების განვითარება და ახალი ტექნიკური შესაძლებლობები უეჭველად შემოიტანენ სიახლეებს თეატრალური ხელოვნების ტელემაყურებლამდე უფრო სრულყოფილი მიტანის საქმეშიც.

ოპტიმიზმის საფუძველს იძლევა ის ფაქტი, რომ საშუალოზე დაბალი დონის ქართულ სატელევიზიო შოუებს შორის უკვე გამოირჩა შედარებით მაღალი დონის ნამუშევრები, რომლებსაც თამამად შეიძლება ეწოდოს თეატრალური ხელოვნების სატელევიზიო ფორმა. აქ უკვე გვაქვს მხატვრული სახეების შექმნის პრეცედენტები, როლის დრამატურგიულად და რეჟისორულად დამუშავების ნიმუშები, რეჟისურისა და სამსახიობო გუნდის წარმატებული ურთიერთობის მაგალითი. საუბარია, კერძოდ, „ღამის შოუ“ სტუდიის სერიალზე „შუა ქალაქში“ (ტელეკომპანია „იმედი“).

სერიალი უკვე მე-5 წელია, რაც წარმატებით გადის ეკრანზე. მან 10 სეზონის განმავლობაში შეინარჩუნა ერთგული მაყურებელი, რომლებსაც ყოველ შეხვედრაზე სიახლეებით და ხალისიანი იუმორით ხვდება. აქვე აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ „შუა ქალაქში“ ლიცენზიით შეძენილი სანახაობაა და იგი ამერიკული „მეგობრების“ გადმოქართულებული ვარიანტია.

უცხოური წარმატებული სატელევიზიო პროექტების შეძენა ქართულ სატელევიზიო სივრცეში უკვე გამონაკლისი აღარაა. პოლიტიკური „თოქ-შოუები“, „ნიუსები“ (მათ უკვე მაყურებელიც კი აღარ უწოდებს „ახალ ამბებს“) და გასართობი პროგრამები („ვის უნდა 20.000“, „ბარი“ და სხვ.) უცხოური პროგრამების ქართული ვარიანტებია.

თუმცა ქართული „შუა ქალაქის“ სასარგებლოდ უნდა ითქვას, რომ მან თავისი ხანგამძლეობით ამერიკულ წინამორბედს გადააჭარბა; სტუდია ყოველ შაბათ-კვირას ორ ახალ სერიას წაუდგენს მაყურებელს, და პროგრამის რეიტინგის მაღალ დონეზე შენარჩუნება განპირობებულია სცენარისტების და კარგად შერჩეული მსახიობების ჯგუფის შეთანხმებული მუშაობით. სერიალის საპროდუსერო და შემოქმედებითი გუნდი სერიოზულად უდგება თითოეული სერიის გადაღებას; გარკვეული პერიოდულობით პერსონაჟები იცვლებიან, იმის გათვალისწინებით, რომ რომ მაყურებელს ერთიდაიგივე გმირებმა თავი არ თავი არ მოაბეზრონ და არ მოაწყინონ.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ჩამოთვლილ შოუთა დიდი უმრავლესობა იმითაცაა საინტერესო, რომ მათ ჩაწერას მაყურებელიც ესწრება. კერძოდ, „შუა ქალაქის“ ჩაწერისას 100-მდე მაყურებელი ამფითეატრის მსგავსი იმპროვიზებული დარბაზიდან ადევნებს თვალს არა მარტო მსახიობების თამაშს, არამედ ამ თამაშის გადაღების პროცესს, რომელშიც მსახიობებთან ერთად მონაწილეობენ ტელეკამერების ოპერატორები, ხმის ჯგუფი და რეჟისორის ასისტენტები. ამდენად, თვით ტელესპექტაკლის წარმოების პროცესი იქცევა ერთგვარ დოკუმენტურ სპექტაკლად, რომელშიც რეალური

მაყურებელიც მონაწილეობს, როგორც სპექტაკლის სრულფასოვანი მონაწილე და ელემენტი. მაყურებლის რეაქცია – სიცილი, ტაში და ოვაციები მოქმედების პარალელურად იწერება და ბუნებრივ ხმოვან რიგად ედება სპექტაკლის მსვლელობას. ეს – სიახლეა თეატრალური ხელოვნების ეკრანული სახეობისათვის საქართველოში, რაკიღა ასეთი რამ ტრადიციულ ტელესპექტაკლებს არ ახასიათებდათ. ფილმ-სპექტაკლებსაც, როგორც წესი, ადრე უმაყურებლო დარბაზში იღებდნენ („გუშინდელნი“, „კავკასიური ცარცის წრე“), თუმცა მსოფლიო პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ მაყურებლის რეაქცია თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმებისთვისაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია: შოუს ჩაწერის შემდეგ მსახიობები ისევე გამოდიან ე.წ. „თაყვანზე“, როგორც სცენაზე, და მაყურებელიც ტაშით და ოვაციით ეგებება. ტაშით ეგებებიან არამარტო მსახიობებს, არამედ ოპერატორებსაც, ხმის ჯუფსაც და ჩაწერის მხატვრული და ტექნიკური უზრუნველყოფის სხვა მუშაკებს – ისინიც ხომ სპექტაკლის მონაწილენი არიან.

სატელევიზიო სერიალების შემთხვევაში, ტელეეკრანული გმირების, როგორც „გაცოცხლებული“ ხასიათების გავლენა მაყურებელზე, როგორც ფსიქოლოგიური მომენტი, განსაკუთრებით თვალსაჩინოა და ეს გავლენა თეატრალურ სერიალს ერთჯერადი წარმოების ფილმ-სპექტაკლისაგან განასხვავებს. თეატრალური სერიალის გმირები მაყურებელთათვის ახლობელი ადამიანები ხდებიან და მიუხედავად იმისა, რომ პირადადაც შესანიშნავად იცნობენ მსახიობებს, მათ მაინც გმირებთან გაერთიანებულად აღიქვამენ. კერძოდ, მაყურებლები „თაყვანის“ დროს აღტაცებული ტაშით და ოვაციით შეხვდნენ სპექტაკლში შეყვარებული წყვილის განმასახიერებელ მსახიობთა ახლობლურ ხელის გადახვევას, რაც მათი გმირების მრავალსერიიანი და კურიოზებით აღსავსე ურთიერთობის ბედნიერ ფინალად იქნა აღქმული.

ასევე, აღნიშვნის ღირსია ტელეკომპანია „იმედის“ ტელესერიალი „გოგონა გარეუბნიდან“, რომლის მოქმედებაც, „შუა ქალაქისგან“ განსხვავებით, გაცილებით მრავალ გადასაღებ ობიექტზე ხდება, გმირების რაოდენობა და სასიათებიც მეტია. ჟანრული თვალსაზრისით კი, „გოგონა გარეუბნიდან“ გაცილებით უფრო ახლოსაა კინოფილმის ესთეტიკასთან, ვიდრე „შუა ქალაქში“. ამ ესთეტიკის უფრო ადრინდელ ნიმუშად კი უნდა დასახელდეს იგივე ტელეკომპანია „იმედის“ სერიალები „ცხელი ძაღლი“ და „ყავა და ლუდი“. საყურადღებოა, რომ ამ სერიალების დამდგმელი რეჟისორები (ზაზა ურუშაძე, ზაზა ბუძე, ლევან კიტია) პროფესიული კინემატოგრაფიდან მოვიდნენ ტელევიზიაში.

ამდენად, შეიძლება გამოითქვას იმედი, რომ ფილმ-სპექტაკლების წარმოების შეწყვეტა საქართველოში დროებითი მოვლენაა და იგი აუცილებლად აღსდგება ახალ ტექნიკურ და ტექნოლოგიურ დონეზე. მით უმეტეს, რომ მსოფლიოში ამ მხრივ თვალსაჩინო სიახლეები ხდება.

უკანასკნელ წლებში ქართულ თეატრალურ სივრცეში ერთგვარი „საპირისპირო მიმართულების“ პრეცედენტებიც შეიმჩნევა: გახმაურებული და პოპულარული კინოფილმების თეატრალური ვარიანტების დადგმა სცენაზე. ამ ტენდენციის პირველი ნიმუში იყო „თეატრალური სარდაფის“ სპექტაკლი „კაფე „როსინი“ (რეჟ. ლევან წულაძე, პატრიკ ზუსკინდის ფილმის მიხედვით); 2010 წელს თბილისის მუსიკალური კომედიისა და დრამის თეატრში დაიდგა კინო-მიუზიკლის „მუსიკის ჰანგები“ (რეჟ. რობერტ უაიზი) და ქართული მიუზიკლის „ვერის უბნის მელოდიები“ (რეჟ. გიორგი შენგელაია) თეატრალური ვერსიები. არ ვეხებით რა ამ თეატრალური მიუზიკლების მხატვრულ დონეს კინემატოგრაფიულ პირველწყაროებთან შედარებით, უნდა ითქვას, რომ ისინი ახალი ტენდენციის მაჩვენებლები არიან სცენური და ეკრანული ხელოვნების ურთიერთობაში.

# II თავი

## ფილმ-სპექტაკლი, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი

2010 წლის 4, 5, და 6 სექტემბერს იტალიის ქალაქ მანტუაში უჩვეულო საოპერო სპექტაკლი შედგა. იტალიის სატელევიზიო არხმა „რაი უნომ“ და პროდიუსერმა ანდრეა ანდერმანმა წარმოადგინეს ჯუზეპე ვერდის „რიგოლეტო“.

საოპერო სპექტაკლი გათამაშდა იმ ისტორიულ გარემოში, რომელშიც ლიბრეტისტმა ფელიქს პიავემ გადმოიტანა ვიქტორ ჰიუგოს მიერ საფრანგეთის მეფის ფრანცისკ I-ის თავაშვებული ცხოვრების ერთი მონაკვეთის შესახებ 1832 წელს დაწერილი და ნახევარი საუკუნის მანძილზე საფრანგეთში აკრძალული (როგორც მეფის ხელისუფლების ავტორიტეტის შემლახავი) დრამა – პიესა „მეფე ერთობა“ („მეფე თავს ირთობს“). ვერდი და პიავე, ცენზურის მოთხოვნების შესაბამისად, იძულებული გახდნენ ოპერის ლიბრეტოში შეეცვალათ მთავარი გმირების სახელები, მოქმედების დრო და ადგილი. საბოლოოდ, ფრანცისკ I მანტუის ჰერცოგად გადაიქცა, ხოლო მასხარა ტრიბულე – რიგოლეტოდ, ვისი სახელის მიხედვითაც ოპერას მიეცა უფრო ნეიტრალური სახელწოდება.)[1]

თვით ის ფაქტი, რომ საოპერო სპექტაკლები ისტორიულ გარემოში იდგმება, ახალი არ არის. ცნობილია, იგივე ვერდის „აიდას“ დადგმა, რომელიც ეგვიპტეში, პირამიდების ფონზე აგებულ გრანდიოზულ სცენაზე გათამაშდა, რისთვისაც, სცენისა და კოლოსალური დეკორაციების გარდა, გიზაში აიგო მაყურებელთა დარბაზიც, თუმცა მანტუაში დადგმული „რიგოლეტო“ პრინციპულად განსხვავებული მოვლენაა.

სატელევიზიო ეთერში პირდაპირი გადაცემისთვის დადგმული ოპერის რეჟისორია მარკო ბელოკიო, დირიჟორი – ზუბინ მეტა, დამდგმელი ოპერატორი – ვიტორიო სტორარო, პარტიებს ასრულებდნენ „ლა სკალას“ და მსოფლიოს ცნობილი საოპერო თეატრების წამყვანი სოლისტები: პლაჩიდო დომინგო (რიგოლეტო), ვიტორიო გრიგოლო (ჰერცოგი), იულია ნოვიკოვა (ჯილდა) და სხვები, მათ შორის – ქართველი მომღერალი ნინო სურგულაძე, რომელიც მადალენას პარტიას ასრულებდა.

„მანტუის რიგოლეტო“ ტექნიკურ-ტექნოლოგიური თვალსაზრისით წარმოადგენს ოპერას, მხატვრული კინოს და სატელევიზიო ტრანსლაციის სინთეზს. ამგვარი ტელე-ოპერები ანდრეა ანდერმანმა უკვე ორჯერ შექმნა: პროექტი სახელით „ტოსკა – ტოსკას სივრცესა და დროში“ 1992 წელს განხორციელდა, ხოლო „ტრავიატა პარიზში“ – 2000

წელს. ამ ორმა განსაკუთრებულმა აუდიოვიზუალურმა პროდუქციამ საერთაშორისო გამოხმაურება და მაყურებლისა და კრიტიკის უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა. მანტუაში დადგმული „რიგოლეტო“ უკვე მესამე წარმატებული პროექტია „ქუჩაში გათამაშებული“ სპექტაკლების სერიისა, რომელიც რევოლუციურად ახალი ფორმატია როგორც ტელევიზიის, ისე საოპერო ხელოვნებისათვის.

მანტუის სხვადასხვა კუთხეში განაწილებული გადამღები ჯგუფები მუდმივ კავშირში იყვნენ ერთმანეთთან და ორკესტრთან, რომელიც მაესტრო ზუბინის ხელმძღვანელობით, ცალკე შენობაში - ბიბიენას თეატრში ასრულებდა ვერდის მუსიკას. ყველა ამ ჯგუფის ურთიერთკომუნიკაცია ხორციელდებოდა „რაი უნოს“ თანამედროვე და ურთულესი ტექნიკური საშუალებებით. გამოსახულება გადაღებული იქნა HD ფორმატში, ხმის ციფრულ დამუშავებას კი უზრუნველყოფდა “რაის“ რადიოგანყოფილება.

ყველაფერთან ერთად, გათვალისწინებული იქნა ყრუ-მუნჯთათვის ფილმ-ოპერის შინაარსის გაგების შესაძლებლობაც, რისთვისაც, „რაის“ პრეს-სამსახურის განცხადებით, დამზადდა 777 სუბტიტრის გვერდი.

დღემდე არც ერთ საოპერო წარმოდგენაზე არ დახარჯულა ამდენი შრომა. ვიტორიო სტორაროს ხელმძღვანელობით მუშაობდა მრავალი კამერა, ხოლო ტელევიზიით გაჟღერებული ინფორმაციით, სპექტაკლის ჩაწერისას დაიხარჯა იმდენი ელექტროენერგია, რაც მთელ იტალიას ორ დღეს ეყოფოდა გასანათებლად. „მანტუის რიგოლეტო“ ისტორიული შენობების ინტერიერებში სპეციალურად სატელევიზიო ტრანსლირებისათვის გათამაშდა, საჭირო იყო თითოეული ამ ინტერიერის გადასაღებ გარემოდ გადაკეთება, მათში კინოგანათების დამონტაჟება, მსახიობების ხმის (საოპერო სიმღერის) მაღალხარისხოვნად ჩაწერის ორგანიზება და რიგი სხვა ტექნიკური თუ შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრა.

ტექნიკური დეტალები მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც ჩვენს თვალწინ შეიქმნა სცენური ხელოვნების სავსებით ახლებური ეკრანული ფორმა, რომელიც ჯერჯერობით მხოლოდ სამჯერ შედგა და რომელიც დამოუკიდებელი ჟანრის აშკარად გამოხატულ თვისებებს ატარებს. ამ ჟანრს ჯერ სახელი არა აქვს. “მანტუის რიგოლეტო“ საინფორმაციო საიტებზე მოიხსენიება ე. წ. “პირდაპირი ეთერის ფილმის“ სახით, რაც გულისხმობს საოპერო სპექტაკლის იმავდროულ „ცოცხალ“ ტრანსლაციას (ე. წ. „Live“).

ამ ფაქტში არაფერი განსაკუთრებული ან ახალი არ იქნებოდა, სპექტაკლი რომ საოპერო თეატრის სცენაზე შემდგარიყო, მაგრამ რამდენადაც საოპერო სპექტაკლისგან

განსხვავებით, ოპერის მოქმედება და მუსიკალური თანხლება ქალაქის სხვადასხვა უბნებში და შენობებში ხორციელდებოდა, ხოლო მათი სინქრონიზირება ტექნიკური საშუალებებით ხდებოდა, გვაფიქრებინებს, რომ ახლო მომავალში შესაძლებელი იქნება თეატრალური ხელოვნების ისეთი ეკრანული ფორმების შექმნა, რომელშიც ძირითადი პერსონაჟები სხვადასხვა გეოგრაფიულ წერტილებში იქნებიან, ხოლო მაყურებელი მათ ერთიან სამოქმედო სივრცეში აღიქვამს. პრინციპული განსხვავება ამ იდეასა და უკვე განხორციელებულ სპექტაკლს შორის აღარც არსებობს. ეს კი კონკრეტულად სატელევიზიო ციფრული ტექნოლოგიების თეატრალურ ხელოვნებასთან ურთიერთკავშირის ახალი ეტაპის მანიშნებელია.[2]

მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს ეჭვსგარეშეა ფილმ-სპექტაკლების ჟანრობრივი ავტონომიურობა, მისი, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის არსებობის დადასტურებას – სრულფასოვნად ჩამოყალიბებული განმარტების სახით – თეატრალური ხელოვნებისა და კინოკრიტიკის ლიტერატურაში ვერ მივაკვლიეთ.

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფილმ-სპექტაკლს, როგორც დამოუკიდებელ ჟანრს დღესაც ვერ მოუპოვებია თავისი კანონიკური ადგილი ეკრანულ ხელოვნებათა შორის.

თეატრალური სპექტაკლის სატელევიზიო ვერსიისათვის – ზოგჯერ მას რეპორტაჟადაც კი იხსენიებენ (მაგალითად, მ. ანასაშვილი)[3], კონკრეტული სახელიც კი არ არსებობს, თუმცა ლოგიკურად აგრეთვე ეჭვსგარეშეა მისი როგორც ფორმალური, ისე შინაარსობრივი განსხვავებულობა სხვა ეკრანული პროდუქციისაგან.

ჟანრის პრობლემა, საერთოდ, პოსტმოდერნისტული ეპოქისათვის ერთობ აქტუალურია. XX საუკუნეში, როცა ხელოვნების საგნად საკმაოდ ხშირად უკვე თვითონ ხელოვნების ნაწარმოები გვევლინება, გაჩნდნენ და განუწყვეტლად მრავლდებიან ახალი, ასე ვთქვათ, „ჟანრთაშორისი“ ჟანრები.

არსებობს ჟანრის მრავალი სხვადასხვა განმარტება. ისევე, როგორც ხელოვნების უამრავ განმარტებათა შორის, არც აქ არის ერთიანი და ამომწურავი ფორმულირება. ჟანრის განმარტებათა სპექტრი (სხვადასხვა წყაროებში) მოიცავს უმოკლეს – ერთი წინადადებისგან შემდგარ განმარტებასაც და რამდენიმეგვერდიან მოსაზრებათა ერთობლიობასაც, რომელთა შორის საუკეთესოს (ანუ ყველაზე ზუსტის) ამორჩევა იოლი არაა, პრაქტიკულად კი – შეუძლებელია:

„ჟანრი“ – (ფრანგ. – „მანერა“, „თავისებურება“) ხელოვნებათმცოდნეობაში – ნაწარმოების სახე, რომელიც ხასიათდება ფორმალური და შინაარსობრივი თავისებურებების ერთობლიობით.“ [4]

მოცემულ ციტატაში, რომელიც ინტერნეტიდანაა მოპოვებული, კინოხელოვნების ჟანრებად ჩამოთვლილია: „ბოევიკი“, დეტექტივი, დოკუმენტური კინო, დრამა, ეროტიკა, ვესტერნი, ისტორიული კინო, კომედია, მელოდრამა, „საპნის ოპერა“, „საშინელებათა ფილმი“, თრილერი, ფანტასმაგორია, ფანტასტიკა. თეატრის ჟანრებად – დრამა, კომედია, ვოდევილი, ოპერეტა. ამავე განმარტებაში, სადაც ხელოვნების ჟანრებს შორის კომპიუტერული თამაშებიც კი საკმაოდ ფართოდაა წარმოდგენილი, ფილმ-სპექტაკლის შესახებ სიტყვაც არაა ნახსენები.[5]

ვერც უფრო ძველი და აკადემიური წყაროები გვაწვდიან ამომწურავ ინფორმაციას ინტერესის დასაკმაყოფილებლად. მაგალითად, ხელოვნების ერთ-ერთ განმარტებით ლექსიკონში ვკითხულობთ:

„ჟანრი – ხელოვნების რომელიმე დარგის ნაწარმოების სახეობა, რომელიც გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სიუჟეტური, სტილისტიკური ნიშნებით“.[6]

ანდა: „ხელოვნების ჟანრები – ხელოვნების სახეობათა არსებობისა და განვითარების ფორმები. ხელოვნების ჟანრების გაგება ჩამოყალიბდა XV-XVI საუკუნეებში. ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობებში არსებობს ჟანრთა სხვადასხვაგვარი დაყოფა. ასე მაგ: ფერწერისა და გრაფიკის ჟანრებს საფუძვლად უდევს რეალური სამყაროს ესთეტიკური მრავალსახეობის ცალკეული მხარეები – ისტორიული, ყოფითი, და სხვ. ჟანრის მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორი არსებითად, თემატიკაა. მუსიკაში: საოპერო, სიმფონიური და ა.შ.“[7]

შედარებით ფართოდ წარმოგვიდგენს კინემატოგრაფიული ჟანრების არსს „კინოლექსიკონი“:

„ჟანრები – მხატვრული ნაწარმოებების ისტორიულად ჩამოყალიბებული სახეები. ჟანრის საფუძველში ძევს ადამიანის და მისი გარემომცველი გარემოს ასახვის, სამყაროს ხედვის განსაზღვრული ტიპები. ეს განსაზღვრავს ნაწარმოების ჟანრულ-კომპოზიციური სტრუქტურის ცვლილებას.

ლიტერატურათმცოდნეობაში მიღებულია დაყოფა ეპიკურ, ან თხრობით (რომანი, მოთხრობა, ნარკვევი), ლირიკულ (ლირიკული პოემა, ლირიკული ლექსი) და დრამატულ (ტრაგედია, კომედია, დრამა, ვოდევილი) ჟანრებად. ზოგჯერ დამოუკიდებელ ჯგუფად გამოიყოფიან ლირიკულ-ეპიკური ჟანრი (ბალადა, პოემა და სხვ.). კინომცოდნეობაში გვხვდება ისეთი ჟანრული დაყოფა, როგორიცაა: რომანი (კინორომანი), მოთხრობა (კინომოთხრობა), ნოველა (კინონოველა), პოემა (კინოპოემა),

კომედია (კინოკომედია) და ა.შ. კინოხელოვნების მიმართ მიღებულია, პროზაში, პოეზიასა და დრამაში გამოყენებადი ჟანრული დაყოფა. გვხვდება უფრო ვიწრო ჟანრული განმარტებებიც – ფილოსოფიური მოთხრობა, ფსიქოლოგიური მოთხრობა, სამოგზაურო რომანი, სათავგადასავლო რომანი, ლირიკული კომედია, ექსცენტრიული კომედია, სატირული კომედია, ვოდევილი, ფარსი და ა.შ. (დაემატება მუსიკალური დრამა და კომედია). მექანიკურად ზუსტად საზღვრების გავლება ჟანრებს შორის შეუძლებელია. როგორც ნებისმიერი ისტორიულად განსაზღვრული კატეგორია, ჟანრებიც ვითარდებიან, განიცდიან სახეცვლილებას, გარკვეულ პერიოდებში აქვთ ურთიერთშერწყმის, ურთიერთგადაფარვისა და დაყოფის ტენდენცია. კინემატოგრაფში ჟანრების ევოლუცია განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ მიმდინარეობს. პირველი კინემატოგრაფიული ჟანრები იყო მელოდრამა, სათავგადასავლო ფილმი და კომიკური ლენტი. მოგვიანებით მათ გამოეყო სხვა ჟანრებიც. მაგალითად, სათავგადასავლო ფილმს გამოეყო ვესტერნი, დეტექტივი და ე.წ. „საშინელებათა ფილმი.“[8]

40 წლის წინანდელ განმარტებას ერთგვარად იმეორებს და ახალი მომენტებით აზუსტებს „ინტერნეტ-ლექსიკონი“:

„ჟანრი – ისტორიულად ჩამოყალიბებული, ტრადიციებით გამყარებული და აქედან გამომდინარე – თემებისა და მოტივების გარკვეული მემკვიდრეობითი ერთობლიობა, მყარად დაკავშირებულნი გარკვეულ (კონკრეტულ) მხატვრულ ფორმასთან, რომელიც აკავშირებს მათ საცნობი შეგრძნებებით და აზრებით) [9] ... „სხვადასხვა პოეტური ელემენტების ისტორიულად ჩამოყალიბებული ერთობლიობა, რომლებიც ერთმანეთისაგან არ გამომდინარეობენ, მაგრამ ერთმანეთთან ასოცირდებიან ხანგრძლივი თანაარსებობის გამო“.[10] ჟანრის გაგება გულისხმობს აღქმის მემკვიდრეობითობასაც: მკითხველი, რომელიც აღმოაჩენს სიუჟეტის, მოქმედების ადგილის, გმირთა მოქმედებების ამა თუ იმ თავისებურებებს, მიაკუთვნებს მას ამა თუ იმ მისთვის ცნობილ ჟანრს, იხსენებს რა ადრე წაკითხულს და ცნობს ძველს ახალში. მეორე მხრივ, ჟანრის კატეგორიას, გარდა სიმტკიცისა და მსგავსებისა, ახასიათებს რადიკალურად საპირისპირო თვისებები: „იგი ისტორიულად მოძრავია ... საზღვრები, ... ჟანრსა და ჟანრს შორის ცვლადია. ამასთან, ჟანრის შედარებით თანაბარი განვითარების პერიოდები იცვლება დეკადანსის და ფორმალიზმის პერიოდებით. ნებისმიერ ჟანრს შეუძლია სხვა ჟანრებისგან აიღოს თვისებები და მნიშვნელოვნად შეცვალოს თავისი წყობა და ფორმა. ასეთ შემთხვევაში მისი იდენტიფიკაცია ძნელდება: ერთი და იგივე ჟანრი შეიძლება სხვადასხვაგვარად აღიქმებოდეს სხვადასხვა ეპოქებში...“ [11]

ასევე, კინემატოგრაფიული ჟანრების და ე.წ. „სუბჟანრების“ საკმაოდ მოცულობით ჩამონათვალშიც, რომელშიც მუსიკალური დრამა, ბალეტი და მუსიკალური კომედია ერთ გრაფაშია გაერთიანებული, ფილმ-სპექტაკლი და საერთოდ, სცენური ხელოვნების ეკრანული ფორმა არაა მოხსენიებული.[12]

საოცარია და, თვით მობილურ ტელეფონებზე განსათავსებელი მელოდიებიც კი დაყოფილია ჟანრებად,[13] ფილმ-სპექტაკლებზე კი სიტყვაც არაა ნახსენები.

ჩვენი აზრით, ფილმ-სპექტაკლების (და საერთოდ – თეატრის ეკრანული ფორმების) განვითარების დღევანდელი მდგომარეობა იმსახურებს იმას, რომ მას მივუდგეთ, როგორც დამოუკიდებელ ჟანრს, რომელსაც გააჩნია თავისი – ხელოვნების ნებისმიერი სხვა ჟანრისაგან განსხვავებული მხატვრულ-ესთეტიკური თვისებები, რაც ნებისმიერი ზემოთმოყვანილი განმარტებების უმთავრესი მოთხოვნაა ჟანრის მიმართ.

შეიძლება გაჩნდეს კითხვა: რა საჭიროა ამდენად ჩაკირკიტება? ხომ ისედაც ცხადია, რომ ფილმ-სპექტაკლი და ფირზე გადაღებული (ან ჩაწერილი) თეატრალური სპექტაკლი ნებისმიერი სხვა სახის აუდიოვიზუალური ნაწარმოებებისაგან განსხვავდება, ხოლო მათ გამოსარჩევად თეატრისა და კინომცოდნეობის სპეციალისტად ყოფნა სულაც არაა აუცილებელი... ამის საპასუხოდ შესაძლებელია განვიხილოთ თეატრის და კინოხელოვნების სხვადასხვა ჟანრები, რომელთა განსაკუთრებულობა არავითარ ეჭვს არ იწვევს, მაგრამ სავსებით კანონიკური ჟანრული დასახელება აქვთ (იხილეთ ზემოთმოყვანილი ჩამონათვალი).

ამ მოვლენას ეხმიანება ნია ზორკაია, რომელიც თავის წიგნში „უნიკალური და ტირაჟირებული, მასობრივი საინფორმაციო საშუალებები და რეპროდუცირებული ხელოვნება“ ასეთი მოსაზრება გამოთქვა: „თეატრისა და ტელევიზიის ერთობლივი არსებობის ათწლეულებმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა სცენური ხელოვნების უკვდავება. მხოლოდ ტელევიზიის გავრცელების საწყის პერიოდში არსებობდა შიში, რომ თეატრალური სპექტაკლის ტელეგადაცემები თეატრის დარბაზებს დააცარიელებდა. ძალიან მალე, განსაკუთრებით, ცნობილი თეატრალური კოლექტივებისთვის სპექტაკლის ტელევიზიით ტრანსლაცია (ჩანაწერისაც კი) დამატებით რეკლამად იქცა. სატელევიზიო თეატრის ანუ სპეციალურად სატელევიზიო ჩვენებისათვის განკუთვნილი სპექტაკლის ახალი სანახაობრივი ფორმის დაბადებამ, რაც სატელევიზიო ხელოვნების განვითარების გზაზე პრინციპულად ახალი მნიშვნელოვანი ეტაპის მაჩვენებელია, აგრეთვე ვერ შეცვალა თვითონ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება, თუმცა მის ესთეტიკაზე გავლენას ახდენს.“ [14]

როგორც ვხედავთ, ეს საკითხი უკვე დიდი ხანია, როგორც იტყვიან, „ჰაერში ტრიალებს“. მარტო თეორიული მსჯელობა საკმარისი არაა, ამიტომ საყურადღებოა კონკრეტული მაგალითების არამარტო ემპირიული, არამედ ემოციური მუხტით შეზავებული ანალიზიც. მაგალითად, ასეთი:

„არსებობს ხელოვნების ორი განსხვავებული სახე – თეატრი და კინო. დასაწყისიდან მათ შეგნებული ჰქონდათ განსხვავება ერთმანეთს შორის. მაყურებლები, რომლებიც სულშეგუბებულნი უცქერდნენ „მატარებლის შემოსვლას“, საეჭვოა რომ ანალოგიური სიხარულის მოლოდინი ჰქონოდათ თეატრისაგან, ხოლო ალექსანდრ მოისის თაყვანისმცემლები, საფიქრებელია, რომ თავზარდაცემულნი უყურებდნენ თავიანთ კერპს კინოეკრანზე: ისინი არასოდეს თვლიდნენ მას ესოდენ უგემოვნო მანჭიად. ამ დროს კი, მოისი მხოლოდ იმას ცდილობდა, რომ თავისი ამაღლებული ექსპრესიულობით კინემატოგრაფის მოთხოვნილებებს მორგებოდა. თუმცა, მოისის მაგალითი განსაკუთრებით თვალსაჩინო იმიტომაა, რომ კინემატოგრაფში იგი მაშინ მივიდა, როცა კინომ ხმოვანება მოიპოვა და ესთეტიკური ფერისცვალება დაიწყო. სხვა დიდი მსახიობები, რომლებმაც საკუთარი შესაძლებლობები მოსინჯეს უხმო კინოს ეკრანზე, დღეისათვის აგრეთვე არამომგებიანად გამოიყურებიან. ამის საუკეთესო მაგალითია სარა ბერნარი, რომელიც ყოველი ჟესტით, თავისი მიმიკური თამაშის ყოველი მომენტით თითქოსდა საგანგებოდ ანგრევს მისი სახელის ირგვლივ გაჩენილ ლეგენდას. ერთი სიტყვით, გარკვეულ პერიოდამდე თეატრის მსახიობებისათვის თამაში თეატრში სჯობდა, კინომსახიობებისათვის – კინოში.“ [15]

აქ, ალბათ ზედმეტი არ იქნებოდა ერთხელ კიდევ გაგვეხსენებინა ელეონორა დუზეს მაგალითი, რომელმაც უხმო კინოს ეპოქაშივე დააფიქსირა ის ჟანრული განსხვავება სცენურ და ეკრანულ პლასტიკურ ხელოვნებებს შორის, რაც ავსტრიელი მსახიობისათვის – ალექსანდრ მოისისათვის 10 წლის შემდეგ„აც არ ყოფილა ცხადი.

1927 წელს კინემატოგრაფის ამეტყველებასთან ერთად, გაჩნდა იმედი, რომ თეატრსა და ეკრანულ ხელოვნებას შორის ყველა ჟანრული წინააღმდეგობის საფუძველი გაქრა. ლოგიკურადაც – კინოში ხმის გაჩენასთან ერთად მდგომარეობა უნდა შეცვლილიყო და თეატრს ბოლოსდაბოლოს უნდა შესძლებოდა მთელი თავისი დიდებულებით ასულიყო ეკრანზე. „ხმოვანი კინო პატარა ქალაქების მაცხოვრებლებს მისცემს საშუალებას, რომ გაეცნონ სერიოზულ სპექტაკლებს და თეატრალურ მსახიობებს, და ამდენად, ასეთი ფილმებისათვის თითქოს გარანტირებული იყო დაინტერესებულ მაყურებელთა მრავალმილიონიანი აუდიტორია. ამასთან, გადასაღებად

მოისაზრებოდა მხოლოდ ის სპექტაკლები, რომლებმაც უკვე მოიპოვეს წარმატება სცენაზე. მაგრამ წარმატება არ მოვიდა. „ფოტოგრაფირებული თეატრი“ ჰკარგავდა იმ მიმზიდველობას, რაც გააჩნდა ცოცხალ თეატრს. რას იზამ – კინოხელოვნება საფუძველშივე განსხვავდებოდა თეატრის ხელოვნებისაგან!“ [16]

კინოს ამეტყველებიდან 20 წელი გავიდა, სანამ, 1940-50-იან წლებში პირველი სატელევიზიო სპექტაკლები მოევლინებოდნენ ეკრანს – პატარა, ჯერ-ჯეროზით არამკვეთრი და არამყარი გამოსახულებით, მერყევი და „მცურავი“ ხმით, მაგრამ სულ სხვა – შეუდარებლად ფართო შესაძლებლობებით იმის გამო, რომ იგი თითოეული ადამიანის ოჯახში შევიდა, ყველაზე საპატიო კუთხე დაიკავა და საყოველთაო ყურადღების ცენტრად დამკვიდრდა. **მცირე ეკრანი პირველ ნიშნად შეიძლება ჩავთვალოთ სატელევიზიო ეპოქის თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების ჟანრული თავისებურებების ნუსხაში.**

1950-იანი წლების შუა პერიოდამდე კი ფილმ-სპექტაკლების („ფოტოგრაფირებული თეატრის“) ესთეტიკა პირდაპირ კავშირში იყო კინოხელოვნების ტექნიკურ განვითარებასთან და ჟანრული განსხვავება ერთობ მცირე იყო კინოპავილიონებში გადატანილი სცენური ნამუშევრების კინო ვარიანტებსა და ჩვეულებრივ ხმოვან კინოფილმებს შორის, როგორც მათი დადგმის, ისე გახმოვანების თვალსაზრისით. იმდროინდელი კინოფილმების, განსაკუთრებით კი – კინოპავილიონებში დადგმული ეპიზოდების თეატრალურობა დღეს განსაკუთრებით თვალშისაცემია. კინოგადამღები აპარატურის დიდი ზომები, ხმაგაუმტარი „ბოქსები“, დიდი ზომების და ადამიანის ხმის დიაპაზონთან შედარებით მცირე შესაძლებლობების მიკროფონები – არ იძლეოდა საშუალებას რომ კინოეკრანი გათავისუფლებულიყო სტატიურობისაგან და ტექნოლოგიური პირობითობისაგან, რაც თეატრალურობის ელფერს უტოვებდა ნებისმიერ – თუნდაც ძალზე დახვეწილ კინონაწარმოებს (გავიხსენოთ ს. ეიზენშტეინის „ალექსანდრე ნეველი“, ან „ივანე მრისხანე“, ანდა – იგივე ლორენს ოლივიეს „ჰენრი V“). ამიტომ, ამ პერიოდში კინოეკრანზე ასული თეატრალური სპექტაკლების ესთეტიკა გაცილებით ახლოს იდგა კინოფილმების სტატიურ ესთეტიკასთან, ვიდრე შემდგომ პერიოდში, როცა კინოკამერა გათავისუფლდა, ხოლო ფართოკუთხიანი ობიექტივით აღჭურვილმა ურუსევსკის კამერამ სულ სხვა ფაზაში „გადააფრინა“ კინოესთეტიკა.

ხსენებულ ფილმ-სპექტაკლებში კინემატოგრაფიული ელემენტები იმდენად მძლავრადაა გამოყენებული, რომ ნებისმიერი „შეღავათი“ ამ ნაწარმოებების მიმართ,

როგორც „შუალედური“ ნამუშევრის მიმართ – აბსოლუტურად გამორიცხულია. ჟანრული განსხვავება იმიტომ კი არ იყო შეუმჩნეველი, რომ მას არსებობის საფუძველი არ ჰქონდა, არამედ იმიტომ, რომ კინოტექნიკის განვითარების იმ ეტაპზე ეს განსხვავება პრაქტიკულად არ არსებობდა. ნახატი ფონები კინოშიც ისევე ხშირად გამოიყენებოდა, როგორც სცენაზე, დეკორაციების და ბუტაფორიების აგებულება თეატრალურ სცენაზე და კინოპავილონებში მხოლოდ მცირე ნიუანსებით განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან. ერთადერთ პრინციპულ განსხვავებად რჩებოდა სცენების და ეპიზოდების ახლო, საშუალო და ფართო ხედებად დანაწილება, რითაც კინემატოგრაფს თხრობის რიტმის და აქცენტების შეცვლა შეეძლო. სწორედ ვიზუალური რიგის რიტმით მანიპულირება იყო ერთადერთი ხელშესახები განსხვავება (გნებავთ, უპირატესობა), რითაც იმდროინდელ ფილმ-სპექტაკლსა და თეატრს შორის ჟანრულ სხვადასხვაობაზე შეიძლება საუბარი. ამ რიტმული მანიპულირების გამოყენების შედეგად გახდა შესაძლებელი თეატრალური სპექტაკლების და ოპერების (ბალეტების) კინოგაქირავებისათვის მოსახერხებელ საათნახევრიან სტანდარტებში „ჩასმა“. **რიტმული მანიპულირების ეს უნარი ჟანრის ერთ-ერთი თვისობრივი მახასიათებელია.**

ცნობილი ინგლისელი თეატრალური კრიტიკოსი ენტონი დეივისი თავისი წიგნის - „შექსპირის პიესების კინოგადაღება“ - შესავალში წერს: „რამდენადაც თეატრი და კინო, მუსიკის მსგავსად, დროში განხორციელებადი ხელოვნებაა, მათ აქვთ საერთო დრამატული ენერგიის გენერირების მეთოდიკა...

თეატრალური და კინემატოგრაფიული წარმოდგენის ძირითადი განსხვავება უმეტესად მათ კომპონენტებშია, ვიდრე არსში: მოქმედების დამოკიდებულებაში დროსთან, და განსაკუთრებით, შექსპირის დრამის შემთხვევაში, ხმოვანებისა და ვიზუალურის დამოკიდებულებაში. მაშინ, როდესაც თეატრს შეუძლია და ხშირად თავისი გამოსახვის საშუალებად მოქმედების ადგილის წარმოსახვით განზომილებას იყენებს, კინოს დიალოგის წარმოსახვა ევალება. რაკიღა თეატრის სცენური სივრცე მეტ-ნაკლებად დაკონკრეტებულია და ხედვითად სტატიური, დიალოგი ექვემდებარება რთულ და დახვეწილ მანიპულირებას. კინოში კი – პირიქით, მისი სივრცული დანაწევრება და აქედან გამომდინარე – ვიზუალური ორიენტირების ცვლის მოთხოვნა, აუცილებლობად აქცევს დიალოგის გამარტივებას...

ფილმში გამოყენებული კინემატოგრაფიული საშუალებები უნდა ქმნიდნენ გამაერთიანებელ მოდელს, რაც ფილმს აუცილებელ მთლიანობას მიანიჭებს. ასეთ მოდელზე ფიქრი შეიძლება, როგორც სივრცულად გამაერთიანებელ სტრატეგიაზე,

ფილმის შემქმნელმა მთელი ძალა უნდა მიმართოს დრამატურგიის კინემატოგრაფიულ ადაპტაციაზე, მის გარდაქმნაზე ვიზუალურ დონეზე, რომლის სტრუქტურაშიც დიალოგი ბუნებრივად ჩაეწერება.“ [17]

მოყვანილი ციტატა დირექტივადაც კი შეიძლება იქნას აღქმული, რომელიც ფილმ-სპექტაკლის რეჟისურის არსს გამოხატავს, და იგი ირიბად, მის ჟანრულ თავისებურებასაც აღწერს.

ამ თვალსაზრისით, სავსებით გასაგები ხდება 1960-იან წლებში კინემატოგრაფისა და თეატრალური ხელოვნების სინთეზის მცდელობის - კინომიუზიკლის დამოუკიდებელ კინემატოგრაფიულ ჟანრად დამკვიდრება. ეს უკვე აღარაა მუსიკალური ფილმი, სადაც ესა თუ ის ნიჭიერი მსახიობი (ან მსახიობთა ჯგუფი) მღერის, ან ცეკვავს, ხოლო თვით ფილმს ერთმანეთზე გადაბმული მუსიკალური ვოკალურ-ქორეოგრაფიული ნომრების ნაკრებია. ასეთ ფილმებში, ხედავს ამას მაყურებელი თუ არა, ყოველთვის იგრძნობა მაყურებლისა და მსახიობის გამყოფი სცენა, თუნდაც კადრის ახლო, საშუალო და საერთო ხედები სრულ კინემატოგრაფიულ სივრცეს ჰქმნიდნენ (მაგ. „წვიმაში მომღერალი“). 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, კინომიუზიკლი „კლასიკურ“ დრამას, კომედიასა და ტრაგედიაზე არანაკლებ გადმოსცემს გმირების სულიერ სამყაროს, მათ რთულ გრძნობებს, რამაც ახალი ტიპის უნივერსალური კინომსახიობის მოთხოვნაც კი შექმნა. ფილმი-მიუზიკლები მსახიობის ოსტატობისათვის ერთგვარ გამოსაცდელ ტესტადაც კი შეიძლება ჩავთვალოთ, რადგან თუკი წარმატებული მსახიობი მიუზიკლის ჟანრშიც წარმატებულია, მაშინ ეს წარმატება შემთხვევითი ნამდვილად არაა. ამ თვალსაზრისით, მართლაც საოცარი დიაპაზონით გადაუშალა მაყურებელს რეჟისორმა რობ მარშალმა სამი – აქამდე უცნობი „მიუზიკლის“ ვარსკვლავის შესაძლებლობები (რიჩარდ გირი, რენე ზელვეგერი და ქეთრინ ზეტა-ჯონსი) ფილმში „ჩიკაგო“ (2004).

თუკი 50, ან 100 საუკეთესო მიუზიკლის სარეიტინგო სიებს ჩავხედავთ, იქ შევხვდებით: სტენლი დონენის და ჯინ კელის „წვიმაში მომღერალს“, უოლტ დისნის „ფიფქიას და შვიდ ჯუჯას“, ჯერომ რობინსის და რობერტ უაიზის „ვესტსაიდურ ამბავს“, ჟაკ დემის „შერბურის ქოლგებს“, ჯორჯ კიუკორის „ჩემს მშვენიერ ქალბატონს“, რობერტ უაიზის „მუსიკის ჰანგებს“, და სხვა ბევრ – ერთმანეთისაგან მრავალი ნიშნით განსხვავებულ – დრამატულ, კომიკურ, ტრაგიკულ ფილმებს გათამაშებულ და ანიმაციურ შესრულებაში, ხოლო ყველაზე ძველი ნაწარმოები ამ სიაში ჯოზეფ ფონ შტერნბერგის 1930 წელს გადაღებული „ცისფერი ანგელოზია“ – მარლენ დიტრიხით და

ემილ იანინგსით მთავარ როლებში[18]; კინომიუზიკლი ფილმ-სპექტაკლებთან ახლოს დგას დრამატული, მუსიკალური, ვოკალური, საბალეტო, საესტრადო და ხელოვნების სხვა დარგების კომბინირების განსაკუთრებული შესაძლებლობების გამო, რომელთა ურთიერთშერწყმა ჟანრული თავისებურებების ბუნებრივ ერთობლიობად მხოლოდ კინო-მიუზიკლის კომპოზიციურ სივრცეშია შესაძლებელი. სწორედ ამიტომაც, როგორც ადრე უკვე აღვნიშნეთ, ამერიკული კინო-მიუზიკლების აბსოლუტური უმრავლესობა სცენაზე წარმატებით განხორციელებული თეატრალური მუსიკალური სპექტაკლების კინო-ვარიანტებია. ზოგ შემთხვევაში პირველწყაროსთან დამოკიდებულებას ავტორები არათუ არ მალავენ, არამედ ფილმის გადაღებისას ვიზუალური სტილისტიკის ჩამოყალიბების ერთ-ერთ საფუძვლადაც იყენებენ (მაგ. „ჩემი მშვენიერი ქალბატონი“ (რეჟ. ჯორჯ კიუკორი), ან „ჩიკაგო“ (რეჟ. რობ მარშალი); ზოგი მიუზიკლის მოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილი სულაც თეატრალურ სცენაზე, ან ვარიეტეში ვითარდება („სასაცილო გოგონა“ (რეჟ. უილიამ უაილერი), „კაბარე“ (რეჟ. ბობ ფოსი), „მულენ რუჟი“ (რეჟ. ბაზ ლერმანი). თვით ისეთ აშკარად გამოხატულ კინემატოგრაფიული ბუნების მიუზიკლშიც კი, როგორიცაა „ვესტსაიდური ამბავი“ (რეჟ. ჯერომ რობინსი და რობერტ უაიზი), ეპიზოდების გარკვეული ნაწილი თეატრალური სცენის შეგრძნებას სტოვებს. სწორედ ჟანრის შესაძლებლობების სიფართოვე იძლევა იმის საშუალებას, რომ მიუზიკლმა შექმნას თავისი არსებობის ნიშა თეატრსა და კინოს შორის და იარსებოს, როგორც სავსებით სრულფასოვანმა მხატვრულმა ფენომენმა.

საქართველოში კინომიუზიკლის ჟანრი ვერ განვითარდა, თუმცა იყო რამდენიმე მეტ-ნაკლებად წარმატებული მცდელობა („ვერის უბნის მელოდიები“ (1973, რეჟ. გ. შენგელაია), „აურზაური სალხინეთში (1975, რეჟ. ლ. ღოღობერიძე), „სიყვარული ყველას უნდა“ (1980, რეჟ. გ. შენგელაია)). მათ შორის ყველაზე გამორჩეულია „ვერის უბნის მელოდიები“, რომელიც დღემდე ინარჩუნებს პოპულარობას გიორგი ცაბაძის შესანიშნავი მუსიკის და მსახიობთა მართლაც შესანიშნავი „თანავარსკვლავედის“ გამო, რომლებმაც ამ ფილმში „მიუზიკლის“ მსახიობის თვისებები უხვად გამოავლინეს. დასანანია, რომ რამაზ ჩხიკვაძის, ეროსი მანჯგალაძის, კახი კავსაძის, გიორგი გეგეჭკორის, და სხვა ქართველი მსახიობების ნიჭი მიუზიკლის თვალსაზრისით აუთვისებელი დარჩა. რაც შეეხება მთავარი როლების სხვა შემსრულებლებს - ია ნინიძეს და ვახტანგ კიკაბიძეს, მათ ჰქონდათ რამდენიმე როლი მიუზიკლებში საქართველოს გარეთ, მაია კანკავამ კი ითამაშა ზაალ კაკაბაძის ფილმ-კონცერტში „ივერია, სიყვარული და...“.

ერთი შეხედვით, ჩვენი სამსახიობო სკოლა, მსახიობების ვოკალური და ქორეოგრაფიული მონაცემები, მუსიკალური თეატრის მრავალწლიანი ტრადიციები, იძლეოდა ყველა საშუალებას მიუზიკლის განვითარებისთვის საქართველოში, მაგრამ ეს ასე არ მოხდა. მიუზიკლის ჟანრის ფაქტიური შეუმდგარობა ქართულ ეკრანულ სივრცეში განსაკუთრებული კვლევის საგანია, რომელიც ჩვენი თემის სფეროს სცილდება.

არსებობს ფილმ-სპექტაკლის, როგორც მოვლენის განსაზღვრება, რომელსაც აკადემიური გამოცემა „კინოლექსიკონი“ გვაწვდის:

„ფილმ-სპექტაკლი – არის თეატრალური სპექტაკლის ეკრანიზაცია, რომელშიც გათვალისწინებულია კინოხელოვნების განსაკუთრებული გამომსახველობითი საშუალებები. ფილმ-სპექტაკლი არ არის დამოუკიდებელი ნაწარმოები, მასში ძირითადად შენარჩუნებულია სპექტაკლის დადგმის ჩანაფიქრი და გმირების მხატვრული სახეების მსახიობური გადაწყვეტა. თუმცა, მოქმედება სცენის ნაცვლად გადატანილია კინოგადასაღებ პავილიონებში და ნატურაზე. ფილმ-სპექტაკლის გადაღება ხდება მონტაჟურად, საერთო, საშუალო და ახლო ხედებით, რაც მოითხოვს თეატრისაგან განსხვავებულ სამსახიობო-საშემსრულებლო ტექნიკას. ამდენად, ფილმ-სპექტაკლი არ წარმოადგენს თეატრალური სპექტაკლის კინოფირზე გადატანას და კინომაყურებელთა ფართო მასებამდე კინოხერხებით მიაქვს თეატრალური ხელოვნების გამოჩენილი ნიმუშები.“ [19]

მოცემული „კინოლექსიკონის“ გამოსვლიდან 17 წლის შემდეგ დაბეჭდილ ანალოგიურ გამოცემაში აღნიშნულია:

„ფილმ-სპექტაკლი – თეატრალური სპექტაკლის ეკრანიზაცია, განხორციელებული კინემატოგრაფის გამომსახველობითი ფორმებით. გადაღებისას მოქმედება სცენიდან გადატანილია კინოსტუდიის პავილიონში, ან ნატურაზე. ფილმ-სპექტაკლის გადაღება ხდება სხვადასხვა პლანებით, რაც მოითხოვს თეატრისაგან განსხვავებულ სამსახიობო შესრულების ტექნიკას. ფილმ-სპექტაკლი პროპაგანდას უწევს თეატრალურ ხელოვნებას და კინოს საშუალებით ფართო მაყურებლამდე მიაქვს თეატრალური ხელოვნების ნიმუშები.“ [20]

ნათელია, რომ, პრაქტიკულად, არანაირი განსხვავება ამ ორ განმარტებას შორის არ არის. თითქოს ამ ჩვიდმეტი წლის განმავლობაში არ მომხდარიყოს არანაირი ცვლილებანი თეატრის, კინოს და ტელევიზიის ესთეტიკაში, რაც ფილმ-სპექტაკლის განმარტებაში მეტ კონკრეტიკას შეიტანდა. ერთადერთი მნიშვნელოვანი განსხვავება ისაა,

რომ 1987 წლის გამოცემაში ფილმ-სპექტაკლის განმარტებიდან ამოკლებულია შემდეგი ფრაზა: „ფილმ-სპექტაკლი არ არის დამოუკიდებელი ნაწარმოები, მასში ძირითადად შენარჩუნებულია სპექტაკლის დადგმის ჩანაფიქრი და გმირების მხატვრული სახეების მსახიობური გადაწყვეტა.“ აქედან გამომდინარე, ფაქტია, რომ ენციკლოპედიური გამოცემის ავტორებმა ოდნავ შეცვალეს თავიანთი კატეგორიული დამოკიდებულება ფილმ-სპექტაკლის, როგორც დამოუკიდებელი ნაწარმოების მიმართ.

მოცემულ განსაზღვრებებში, რომელიც – უნდა ითქვას, რომ ერთობ ბუნდოვანია, განსაკუთრებით საყურადღებოა ის მომენტი, რომ იმის მცდელობასთან ერთად, რომ განიმარტოს, თუ **„რა არის“** ფილმ-სპექტაკლი, უფრო მეტად ხაზგასმულია, თუ **„რა არ არის“** ფილმ-სპექტაკლი. ამ განმარტების მიხედვით, გაუგებარია, ითვლება თუ არა ფილმ-სპექტაკლად თეატრალური წარმოდგენის კინო, ან ვიდეოფირზე ჩანაწერი, ან ცოცხლად გადაცემა ეთერში; ანდა, რას წარმოადგენს ტელევიზიის პავილიონებში „სავსებით“ კინემატოგრაფიული წესებით აგებულ გადასაღებ დეკორაციებში გათამაშებული „სატელევიზიო თეატრის“ პროდუქცია? რა ჟანრს მიეკუთვნება ეს – სატელევიზიო ხელოვნების ყოვლისმომცველ ცნებაში ჩართული – თეატრის, კინოს და ვიდეოტექნოლოგიის „ნაერთი“? ეს ბუნდოვანება, ალბათ, გამოწვეულია იმ მდგომარეობით, რომლის მიხედვითაც **თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების - იქნება ეს ფილმ-სპექტაკლი თუ სატელევიზიო თეატრის ნაწარმოები** (ან სხვა), კლასიფიცირება ხდებოდა (და ჯერაც ხდება) არა როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის, არამედ როგორც კინემატოგრაფიული, ან თეატრალური ნაწარმოების სახით. ამგვარი დამოკიდებულება უარყოფითად აისახება ფილმ-სპექტაკლების შექმნის როგორც პრაქტიკაზე, ისე ამ პრაქტიკის თეორიულ გააზრებაზე.

„და მაინც რას წამოადგენს ეს ახალი ესთეთიკური მოვლენა - სატელევიზიო თეატრი? იგი ჩვენს თვალწინ თვალწინ შეიქმნა, რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში გაიარა სწრაფი და მრავალფეროვანი გზა - სცენის რეპროდუცირებისა და ტრანს-ლაციიდან დამოუკიდებელ შემოქმედებითობამდე, მტკიცედ დამკვიდრდა და შეაბი-ჯა შემოქმედებითი ძიებების ახალ სტადიაში. სწორედ ამიტომ, დღეს შეუძლებელია, რომ სატელევიზიო სპექტაკლი, ანდა თვით ფილმ-სპექტაკლი - შექმნილი თეატრალური სპექტაკლის საფუძველზე, ჩაითვალოს „ტირაჟირებულად“, ანდა „ასლის გამრავლებად“. ამჟამად ცხადია, რომ თეატრალური სპექტაკლი ტელეეკრანზე, ანუ სატელევიზიო ფილმ-სპექტაკლი არის ახალი დამოუკიდებელი ხელოვნება, ეკვივალენტი, პარალელი სცენური ორიგინალისა - სხვა, სატელევიზიო სივრცესა და განზომილებაში.“ ახდენს.“ [21]

მართალია, აქ კრიტიკოსი სტელევიზიო ფილმ-სპექტაკლზე საუბრობს, მაგრამ მისი კრიტერიუმი, როგორიცაა „ეკვივალენტი, პარალელი სცენური ორიგინალისა - სხვა სატელევიზიო სივრცესა და განზომილებაში“, იმავე წარმატებით შეიძლება განვიხილოთ თეატრალური სპექტაკლის ტრანსლირების მიმართაც.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ნებისმიერი აუდიოვიზუალური ნაწარმოები (იგულისხმება კინო–ტელე პროდუქცია) – რა თემასაც არ უნდა შეეხებოდეს მისი შინაარსი – თავის შესაბამის (კერძოდ კი კინო-ტელე) რეჟისურას მოითხოვს, საკუთარი სპეციფიკის და ჟანრის კანონების მთელი კომპლექტის დაცვით. ეს საკითხი განსაკუთრებული სირთულით იჩენს თავს, როდესაც ერთი ტიპის რეჟისურის სამუშაო მიზანი მეორე სახის რეჟისურის პროდუქტის ინტერპრეტირება, ან ორანჟირებაა. ფილმ-სპექტაკლები ამგვარი კონსტრუქციის მხოლოდ ერთ-ერთი სახეა, რომლებიც მოითხოვენ როგორც სცენური, ისე ეკრანული რეჟისურის ელემენტების სპეციფიკურ შერწყმას.

ზემოთ მოტანილი განსაზღვრება, რომელიც 1970 წლით დათარიღებულ ენციკლოპედიურ გამოცემაშია დაბეჭდილი, კინო და ტელეტექნიკის განვითარების გარკვეულ ეტაპს შეესაბამება. როგორც ვხედავთ, ამ განსაზღვრებაში, მიუხედავად გამოცემის აკადემიურობისა, საერთოდ არ არის ნახსენები ტელევიზია (იგულისხმება თეატრი ტელეეკრანზე), თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, ხელოვნებათმცოდნეობაში უკვე არსებობდა კომპეტენტური აზრი, რომელიც აანალიზებდა თეატრალური ხელოვნების ახალი მიმართულების – ტელეთეატრის თავისებურებებს და მას დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდა.

თავისთავად, ტექნიკური პროგრესი ყოველთვის ახალი შესაძლებლობების წინაშე აყენებს ხელოვნებას, თვით ისეთ ტრადიციულ დარგებსაც კი, როგორიცაა მწერლობა, ფერწერა და ქანდაკება, და ეს მით უფრო თვალშისაცემია ისეთ – მთლიანად ტექნოლოგიურ უზრუნველყოფაზე დამყარებულ ხელოვნებაში, როგორიცაა კინო და ტელევიზია.

„სატელევიზიო თეატრის“ (ტელეთეატრი) ცნებაში, თეატრისა და ტელევიზიის გაერთიანებით შექმნილი სინთეზური ხელოვნების ნიმუში იგულისხმება, რომელიც თეატრალური სპექტაკლია, დადგმული სპეციალურად ტელევიზიით გადაცემისათვის (პირდაპირი ეთერით, ან ფირზე გადაღებული ჩანაწერის სახით). შეიძლება ითქვას, რომ ესაა თეატრი, რომელიც კეთდება ერთადერთი მაყურებლისათვის (რომელიც ეკრანს უყურებს) და ეს ერთადერთი მაყურებელი იმდენია, რამდენიც უყურებს სპექტაკლს ტელევიზორში.

ის ფაქტი, რომ სწორედ ტელევიზიას – ხელოვნების ყველაზე ახალგაზრდა დარგს – გააჩნია უპირატესობათა მთელი რიგი ფილმ-სპექტაკლების, როგორც განსაკუთრებული ფენომენის ჩამოყალიბების პროცესში, შედარებით მოგვიანებით – ტელევიზიის ტექნოლოგიური განვითარების მომდევნო ეტაპებზე გახდა თვალსაჩინო და საგრძნობი. ის, რომ ფილმ-სპექტაკლები უმთავრესად ტელევიზიით ჩვენებისათვისაა განკუთვნილი, დღეს უკვე საკამათოც აღარაა, რადგან თუკი ადრე კინოფირზე გადაღებული ფილმ-სპექტაკლები კულტურის ცენტრებიდან მოშორებით მდებარე რეგიონებში საჩვენებლად იქმნებოდა, დღეს ხელოვნების (მათ შორის თეატრალური ხელოვნების) პოპულარიზაციის ფუნქციამ კინემატოგრაფიდან სატელევიზიო სივრცეში საბოლოოდ გადაინაცვლა. ამდენად, დასადგენი რჩება უშუალოდ ის კრიტერიუმები, რომლებიც ფილმ-სპექტაკლს აძლევენ პერსპექტივას – ჩაითვალოს სრულუფლებიან ჟანრად, ხოლო თუ რა იქნება ეს - თეატრალური თუ სატელევიზიო ხელოვნების ჟანრი – უკვე სხვა საკითხია; ამ თვალსაზრისითაც, ვფიქრობთ ისეთსავე არასრულფასოვან დამოკიდებულებასთან გვაქვს საქმე, როგორც კინოს ისტორიის საწყის ეტაპზე, როცა კინემატოგრაფი განიხილებოდა, როგორც თეატრალური ხელოვნების სინთეზი ტექნოლოგიასთან.

ჟანრულ-ესთეტიკური თავისებურებების ანალიზისათვის საჭიროა გავიხსენოთ, რომ 1970 წლისათვის, როცა ხსენებული „კინოლექსიკონი“ დაიბეჭდა, საქართველოში უკვე არსებობდა ფილმ-სპექტაკლების წარმოების გარკვეული გამოცდილება როგორც კინოფირზე, ისე ტელევიზიით გადაღებისათვის. საქართველოს კინო-ტელე წარმოება, ორგანიზაციული თვალსაზრისით შეადგენდა რა ერთიანი საბჭოთა კინემატოგრაფიული და სატელევიზიო სივრცის ნაწილს, განვითარების ერთიან ციკლში იყო ჩართული და ეს განვითარება სსრკ დედაქალაქიდან – მოსკოვიდან რეგულირდებოდა.

ტელესტუდიების გადაცემების „ბადე“ და რეპერტუარი – მცირე, „ადგილობრივი სპეციფიკის“ გათვალისწინებით დასაშვებ განსხვავებათა გარდა – ერთნაირი იყო. ამ მდგომარეობას დიდი უარყოფითი მომენტი ჰქონდა, რაც მოიცავდა როგორც ტექნიკურ, ისე მხატვრულ ანგარიშვალდებულებას (იგულისხმება ცენზურა – ე.წ. „მთავლიტი“) ერთიანი „საბჭოთა“ ტელევიზიის განვითარების პრინციპების მიმართ, რომელიც მოსკოვში მტკიცდებოდა. ამიტომაც, ყველა რესპუბლიკის (და ცხადია – უპირველეს ყოვლისა – მოსკოვის ცენტრალურ ტელევიზიას), ჰქონდათ რა პრაქტიკულად ერთნაირი ტიპის გადაცემათა „ბადე“, თვით გადაცემათა დასახელებებიც კი ერთნაირი - უნიფიცირებული ჰქონდათ. ასეთ ე. წ. „საერთო საკავშირო“ უნიფიცირებულ გადაცემებს

მიეკუთვნებოდა თეატრალური ხელოვნების პროპაგანდისათვის შექმნილი თეატრალური რედაქციების გადაცემები, რომლებიც მოიცავდა მიმოხილვით პროგრამებს („თეატრალური მოამბე“), სპექტაკლების ტრანსლაციას („თეატრის დარბაზებიდან“) და სპეციალურად ტელევიზიით საჩვენებლად დადგმული თეატრალური წარმოდგენებს („სატელევიზიო თეატრი“). ამას ემატებოდა ე.წ. „ლიტერატურული თეატრი“, რომელიც ლიტერატურულ-დრამატულ რედაქციაში ითვლებოდა და მასში მხატვრული კითხვის ოსტატები ლიტერატურულ-თეატრალურ კომპოზიციებს წარმოადგენდნენ.

მეორე მხრივ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის დადებითი მომენტი, რაც ამგვარ მდგომარეობას ახლდა: კერძოდ – სსრკ ერთ რომელიმე რესპუბლიკაში მიღწეული მხატვრული სიახლე სწრაფად აღწევდა ყველა სხვა რესპუბლიკის მედია-სივრცეში და ადგილობრივ კინო-ტელეწარმოებაში ინერგებოდა. ამგვარ „საკავშირო“ მიღწევებს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბალტიისპირეთის ქვეყნების (კერძოდ, ლიტვის) ტელესტუდიის მიერ მიღწეული წარმატებები ლიტერატურული (ტელე) თეატრისა და სატელევიზიო თეატრის ჟანრებში. აღარაფერი რომ არ ითქვას თვით ცენტრალური ტელევიზიის პროდუქციაზე, რომელიც სავალდებულო საეთერო პროგრამა იყო სსრკ-ს ყველა რესპუბლიკის ტელეეთერისათვის ადგილობრივ ეროვნულ არხთან ერთად.

ტექნიკურმა პროგრესმა ერთგვარად გააიოლა მსახიობის მუშაობა ტელეკამერის წინაშე, მაგრამ უცვლელი დატოვა და უფრო საგრძნობი (და ხილულიც) გახადა მსახიობის ნიჭი, შესაძლებლობები, პროფესიონალიზმი და – რაც ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა – პიროვნული თვისებები. როგორც კრიტიკოსი ვერა შიტოვა აღნიშნავს – „ცხადია, მოგეხმარებიან – გადაიღებენ დუბლებს და ხელმეორედ ჩაწერენ ცუდ მონაკვეთს, გამოიყენებენ მონტაჟის ტექნიკურ საშუალებებს. და მაინც – მარტო ხარ. მხოლოდ შენ, ერთადერთი ხარ პასუხისმგებელი იმაზე, თუ როგორია ეს პოეტური სიტყვა – ამჯერად უკვე წარმოთქმული – არის თუ არა იგი ისეთივე, როგორც გაიჟღერა მის სულში, ვინც შემდეგ კალამი აიღო და ეს სიტყვა ქაღალდზე გადაიტანა.“[22]

„უწყვეტი ჩაწერა ჩვენი პრინციპია“, – ამბობდა გოგი ხარაბაძე, გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოში“ დაბეჭდილ ინტერვიუში – „მხოლოდ ამით შეიძლება მივაღწიოთ ცოცხალ შემოქმედებით შედეგს, და თუ მთავარი – განწყობა, აქცენტები, ინტონაცია – გამოვიდა, ენის უბრალო წაბორძიკებასაც არაფრად ვთვლით და არც „ვწმენდავთ“ ჩანაწერს მონტაჟის დროს. მიმაჩნია, რომ მხოლოდ ასე შეიძლება შეიქმნას ცოცხალი ხელოვნება.“ [23]

გოგი ხარაბაძე, როცა იგი უშუალოდ ტელევიზიის ესთეტიკის სფეროში ქმნიდა თავის მხატვრულ სახეებს, და აანალიზებდა რა ამ როლებზე თავისი მუშაობის პროცესს, ერთობ საყურადღებო აქცენტებს აკეთებდა კინოსა და თეატრს შორის განსხვავებაზე. ეს კიდევ ერთხელ გვაფიქრებინებს, რომ თვით პროფესიონალთა შორისაც კი, XX საუკუნის 80-იანი წლების შუა პერიოდში ტელევიზია ჯერაც არ იყო ბოლომდე მიღებული დამოუკიდებელ ხელოვნებად. იგი სწორედ თეატრალური ხელოვნების უმთავრეს ინსტრუმენტს – სიტყვას აქცევდა ყურადღებას და მას განიხილავდა, როგორც ძირითად დომინანტს თავისი ცნობილი ტელე-მონოლოგების შექმნის პროცესში:

„მე არ მეგულება რეჟისორი, რომელიც უარს იტყვის მსახიობის მიერ კარგად წაკითხულ მონოლოგზე. საერთოდ, საქმე მარტო მონოლოგი როდია. თანამედროვე თეატრი რთული პრობლემების წინაშე დადგა: რაც უფრო მეტად ცდილობს ცხოვრების რეალისტურად ასახვას, მით უფრო აშკარა ხდება, რამდენად ჯობნის მას ამ თვალსაზრისით კინო... გამუდმებით ვფიქრობ იმაზე, რა სპეციფიკური განსხვავებაა თეატრსა და კინოს შორის და მივედი იმ დასკვნამდე, რომ ეს არის სიტყვა. თანამედროვე კინოდან სიტყვა განდევნილია.... მთელი მსოფლიოს საუკეთესო დრამის თეატრებში მეფობს სიტყვა, აზროვნება. ჩვენი დრამატურგები უნდა ესწრაფვოდნენ აღმოჩენებს ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში, უნდა მიაღწიონ დახვეწილი დიალოგის ხელოვნებას... თუ თეატრის დანიშნულება ასე გავიგეთ, მისი ცენტრალური ფიგურა აქტიორია, რადგან მხოლოდ მას შეუძლია განასახიეროს ადამიანი. ჩვენ კი მსახიობი გასართობ პროფესიად ვაქციეთ და გავაზარმაცეთ მაყურებელი, რომელიც უმუსიკოდ, რაღაც სხვა ეფექტების გარეშე აღარ ისმენს მონოლოგს. ... ჩვენ კი სიტყვის მოსმენის კულტურა არა გვაქვს. ნახეთ ინგლისური თეატრის სპექტაკლი – არავითარი მუსიკა, სიტყვაა გადამწყვეტი. მაგრამ ამისთვის საჭიროა ისე მიაწოდო ეს სიტყვა, რომ შენ დარჩე ცრემლის ზღვარზე, ხოლო ეს ცრემლი მაყურებელს მოჰგვარო....“ [24]

ამდენად, **სიტყვის აშკარად გამოკვეთილი პირველადი მნიშვნელობა აგრეთვე ჟანრულ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების პროდუქციაში.** მეორე მხრივ, მიუხედავად იმისა, რომ შეუძლებელია გოგი ხარაბაძეს არ სცოდნოდა განსხვავება თეატრსა და ტელევიზიას შორის, იგი სწორედ იმ საერთო აქცენტებს უთმობს ყურადღებას, რითაც „ლიტერატურული თეატრი“ სწორედაც რომ თეატრია – თეატრი ტელევიზიაში; თეატრი, რომელიც თითოეულ მაყურებელს თავის სახლში „ერთი ერთზე“ ესაუბრება, ეკამათება, და მიუხედავად იმისა, ჩაწერილია თუ

არა მისი საუბარი ვიდეოფირზე, მსახიობი და მაყურებელი დროის ერთ მონაკვეთში – ერთად აზროვნებენ. აზროვნების პროცესი კი ტელემაყურებლისათვის „დასანახი“ სწორედ სიტყვის საშუალებით ხდება

„ლიტერატურული თეატრი“ მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო ორიგინალური ტელედრამატურგიის შექმნის გზაზე, მხატვრულ ლიტერატურაზე – პროზაზე, პუბლიცისტიკასა და პოეზიაზე დაყრდნობით. საქართველოს ტელევიზიას არაერთხელ წარმოუდგენია ხალხური ზეპირსიტყვიერებასა და ეპოსის საფუძველზე შექმნილი ლიტერატურულ-თეატრალური კომპოზიციები, რომ აღარაფერი ვთქვათ ქართულ კლასიკურ ლიტერატურაზე (თეიმურაზ სუმბათაშვილს ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივიც“ აქვს დადგმული). [25]

თუნდაც მარტო „ლიტერატურული თეატრის“ მაგალითზე შეიძლება იმის მტკიცება, რომ ტელეთეატრი ხელოვნების ორიგინალური ჟანრია, და რომ მას გააჩნია თავისი კონკრეტული თვისებები და სატელევიზიო ტექნოლოგიიდან გამომდინარე – მხოლოდ მისთვის არსებული მხატვრული შესაძლებლობები. მხატვრული სიტყვა ლიტერატურულ თეატრში მართლაც ერთადერთი ინტრუმენტია, რითაც მსახიობს შეუძლია თავის პერსონაჟად გარდასახვა და მეტი მას არც არაფერი სჭირდება. მართალია, მსახიობი ლიტერატურულ თეატრშიც შეიძლება იყენებდეს გრიმს და რეკვიზიტს, მაგრამ ამ ატრიბუტებს სიტყვასთან და ინტონაციასთან შედარებით უმნიშვნელო როლი ენიჭებათ.

ხელოვნებათმცოდნე ანრი ვართანოვის დაკვირვებით, „ხელოვნების ერთ-ერთი საინტერესო პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ... ერთის მხრივ, ესთეტიკის უმთავრესი ჭეშმარიტებაა ხელოვნებისა და ცხოვრების, მხატვრული სახისა და მისი წინაპირობის არაიდენტურობა, მეორე მხრივ კი, ხელოვნების ნაწარმოების უმაღლესი შეფასებაა მისი მსგავსება ნატურასთან.“ [26]

**ტელევიზიამ, ხელოვნების ნებისმიერ სხვა სახეზე მეტად დაუახლოვა ერთმანეთს „მხატვრული სახე“ და მისი „წინაპირობა“, ანუ პერსონაჟი და მისი შემსრულებელი მსახიობი – გამოგონილი და რეალური, შეთხზული და შემთხზველი.** სწორედ ესაა ახლო ხედის გამართლება ფილმ-სპექტაკლში, გმირის და მისი პროტოტიპი ადამიანის (მსახიობის) ერთდროული განცდა. ეს მომენტი მკვეთრად გამოვლინდა ტელედრამატურგიის ფორმირების ადრეულ საფეხურებზევე და ეს სწორედ თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმის **კიდევ ერთი ჟანრული თავისებურებაა.**

„უნდა აღინიშნოს „ცოცხალი“ ტელესპექტაკლების ისეთი თვისებები, როგორიცაა მიდრეკილება ღია სტრუქტურებისადმი, ერთი ლოკალური მოქმედების ადგილისადმი, ადამიანთა მოქმედებების კვლევისა და მოტივაციის ჩვენებისა არა მოქმედებით, არამედ დიალოგის, ხმამაღლა ფიქრის, მოგონებების გზით, როცა გარე სამყარო ერთგვარად „კადრსგარეთ“ რჩებოდა. და კიდევ – გაზრდილი ყურადღება მსახიობის მიმართ. პერსონაჟები ხშირად რჩებოდნენ კამერის წინ მარტონი, ხანგრძლივ ახლო ხედზე. მსახიობს აქ მოეთხოვებოდა მაქსიმალური კონცენტრირება, გრძნობების მინიმალური გარეგნული ეფექტებით მართვის უნარი. ეს არ იყო იოლი, მაგრამ ეს სჭირდებოდა სატელევიზიო თეატრს, რომელიც აერთიანებდა ეკრანული გამომსახველობის საშუალებებს „ცოცხალი“ გადაცემის იმავდროულობასთან.“ [27] - წერს ლიტველი კრიტიკოსი ჟიგინტას პეჩიულისი.

ამავე მოვლენას 30 წლით ადრე დააკვირდა იგივე ვლადიმერ საპაკი: „მე უკვე ვთქვი, „ტელევიზიაში ყველა თავისთავს თამაშობს“. მაგრამ მსახიობები? რა ვუყოთ მსახიობს ტელევიზიაში?

არ გამიკვირდება, თუკი დრო დაამტკიცებს, რომ მსახიობური გარდასახვის დღევანდელი ხერხები (წვერის დაწებება) ტელევიზიაში საერთოდ მიუღებელია. აქ ან ღიად საკონცერტო შესრულებას აქვს ადგილი, ან გამაოგნებელი სინთეზი ლირიკისა ექსცენტრიადასთან, ტრანსფორმაციასთან, გროტესკთან („გაშიშვლებული კონსტრუქცია“), ანდა უკვე ისეთ შერწყმას მსახიობისა და მხატვრული სახისას, ... რომ თვით ადამიანური არსებობა მსახიობისა – ერთხელ და სამუდამოდ – აღიქმება როგორც კონკრეტული პერსონაჟის შემავსებელი თვისება.“ [28]

ამ თვალსაზრისით, ძალზე საინტერესო შემთხვევა გაიხსენა რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ ინტერვიუში: „როდესაც „დათა თუთაშხია“ საკავშირო ეკრანზე გავიდა, კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ იმდენი წერილი მოვიდა, რომ რამდენიმე ტომარა გაივსო. ერთი რუსი ქვრივი ქალბატონი, მაგალითად, დიდ მადლობას გვიხდიდა, რომ ფილმის დემონსტრირებისას – ერთი კვირის განმავლობაში – მასთან ბინაში სტუმრად მიდიოდა ჭეშმარიტი მამაკაცი... და უფრო მეტიც – მოდიოდა წერილები პირადად დათა თუთაშხიასთან – ფილმის გმირთან. მას სწერდა, მაგალითად, ერთი 12 წლის გოგონა კემეროვოს საბავშვო სახლიდან: „ძია დათა, ჩვენ მამა დაგვეღუპა, დედამ კი ხუთი და-ძმა მიგვატოვა და სადღაც წავიდა. ძალიან გთხოვთ, მოძებნე და უთხარი, რომ შვილების ასე მიტოვება არ შეიძლება“... როცა „ფიროსმანი“ გავიდა ტელეეკრანზე, წერილი მოვიდა თვით მომღერალი მარგარიტას შვილიშვილისაგან, რომელიც პარიზში

ცხოვრობს. იგი სინანულს გამოსთქვამდა, რომ ბებიამისმა ფიროსმანის გენიას ვერ გაუგო, და თანაც – თბილისიდან იგი პირდაპირ პარიზში თავის დანიშნულთან გამგზავრებულა, რომელთანაც ჩასვლისთანავე ჯვარი დაუწერია... ამგვარ ზემოქმედებას თეატრი ვერასოდეს ვერ შესძლებს, ესაა ტელევიზიის დიდი ჟანრული უპირატესობა“.

ამრიგად, გ. ლორთქიფანიძის შეფასებით, **ტელეხელოვნების „ჟანრულ უპირატესობად“ იგი თვლის მაყურებლის ფსიქიკაში მხატვრული სახის რეალურ პიროვნებად აღქმის მომენტს,** ანუ – მაყურებლის მხრივ მსახიობის მიერ განსახიერებული გმირის – როგორც პირადი ნაცნობის აღქმას. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საყურადღებოა მაყურებლის დამოკიდებულება სერიალების გმირების მიმართ.

სერიალების გმირები, თავიანთი არსებობის ფორმით მაყურებლის ცხოვრებაში ნებისმიერი სხვა აუდიოვიზუალური პროდუქციის გმირებისაგან განსხვავებით, ფიქსირებული პერიოდულობით შემოდის. იგი კონკრეტულ საეთერო დროს ჩნდება ეკრანზე, მას უკვე იცნობენ, მას ელიან, და მისი ხასიათის ნიუანსებიც, „წინასწარ მიღებულია“, იგი – ნაცნობია.

ნ. ზორკაია, იყენებს რა ტერმინს „ჰორიზონტალური სიუჟეტი“, ამ მოვლენის შესახებ წერს: „ჰორიზონტალური სიუჟეტი“ გულისხმობს უსასრულო გაგრძელების საშუალებას. მრავალსერიულობა ჩადებულია მის სტრუქტურულ საფუძველში... სავსებით სარიოზულ საფუძველს ეყრდნობიან ანეკდოტები იმის შესახებ, თუ როგორ დაემუქრნენ პოლონელი ტელემაყურებლები სეიმის რადიოსა და ტელევიზიის კომიტეტის თავმჯდომარე დეპუტატს გადაყენებით, თუკი სერიალის „მიზანი, რომელიც სიცოცხლეზე მეტია“ გმირი - ჰანს კლოსი მეექვსე სერიაში დაიღუპებოდა, ანდა, მოსკოვის „ცენტრალურ ტელევიზიაში“ მისული დეპეშა: „თუ შურიკი მოკვდება, ტელევიზორს გავყიდი“. ახდენს.“ [29] (იგულისხმება სერიალის - „გამოძიებას აწარმოებენ „ზნატოკები“ ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი - ტომინი)

აქ მნიშვნელოვანია ფსიქოლოგიური საფუძველი, რომლითაც მაყურებელი აღიქვამს სერიალის გმირს და მსახიობს: სატელევიზიო პროგრამები ერთი საეთერო საღამოს განმავლობაში მაყურებელს სთავაზობს სხვადასხვა ტიპის აუდიოვიზუალურ ინფორმაციას: ახალ ამბებს, სარეკლამო ბლოკებს, მხატვრულ ფილმს, „თოქ-შოუს“, სერიას (რამდენიმე სხვადასხვა!!!) სერიალიდან და ა. შ. ვიზუალური თვალსაზრისით, ამ მოვლენების ეკრანული გადმოცემის ხარისხი პრაქტიკულად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. აქ ვგულისხმობთ იმას, რომ ახალი ამბების პროგრამიდან ტერაქტის დროს გადაღებული სისხლიანი სხეულები გაუთვითცნობიერებელი მაყურებლისათვის

თითქმის არაფრით განსხვავდება მხატვრული ფილმის ანალოგიური კადრებისაგან და მხოლოდ მომზადებული მაყურებლის ფსიქიკას შეუძლია ისინი მკვეთრად განაცალკევოს ერთმანეთისაგან. ამიტომაც, სავსებით გასაგებია ის მომენტი, რომ მასობრივი ტელემაყურებელი საინფორმაციო გადაცემის დიქტორს, ან სერიალის გმირს, რომელიც მასთან სახლში „დაუკითხავად შემოდის“ ყოველდღე, პირად ნაცნობად აღიქვამდეს და ქუჩაში შეხვედრისას მსახიობს, ან წამყვანს შეიძლება ძველი მეგობარივით მიესალმოს. ამ მოვლენასაც თვალსაჩინო მაგალითით ასურათებს იგივე ნ. ზორკაია: „მსაახიობის პერსონაჟთან შერწყმა და იდენტიფიკაცია ტიხონოვი-შტირლიცი, უფრო ძლიერი გამოდგა, ვიდრე მაყურებლებში ადრეული ნამუშევრების გამო ისედაც ცნობილი მსახიობის - ვიაჩესლავ ტიხონოვის საკუთარი პოპულარობა. იგი უკვე აღარაა ანდრეი ბოლკონსკი, ანდა სიმპათიური მასწავლებელი ფილმიდან „ვიცოცხლებთ ორშაბათამდე“. ტიხონოვი - შტირლიცია“ [30]

გ. ლორთქიფანიძის ინტერვიუდან კიდევ ერთ მოსაზრებაა საგულისხმო: „როცა ტელევიზია სპექტაკლს იღებს, იქ უნივერსალური მეთოდი არ არსებობს და თითოეულ შემთხვევას კონკრეტულად უნდა მიუდგე. მსახიობი სულ სხვადასხვანაირად თამაშობს დიდ დარბაზში და მცირე სცენაზე, ერთ შემთხვევაში მისი ხმა ზედა იარუსის ყველაზე შორ სკამსაც უნდა მისწვდეს, მეორე შემთხვევაში ჩურჩულიც კარგად ისმის. ტელეკამერები და მიკროფონები კი ერთნაირი მანძილიდან იღებენ. აბა, როგორ შეიძლება ერთნაირად გადაღება!“

„მცირე სცენის“ იდეა, რომელიც მსახიობს მაქსიმალურად აახლოვებდა მაყურებელთან, ტელევიზიაზე ადრე გაჩნდა, მაგრამ მცირე ეკრანმა ეს ტენდენცია თავისებურად განავითარა და გაამდიდრა. კამერულობა და გაღრმავებული ფსიქოლოგიზმი ტელევიზიის პირველივე თეორეტიკოსებმა და პრაქტიკოსებმა სამართლიანად მიაკუთვნეს სატელევიზიო თეატრის ორგანულ და პერსპექტიულ თვისებებს. პირველ ყოვლისა, ეს შეიძლება ითქვას მონოლოგური ხასიათის პიესებზე. დიდ თეატრალურ სცენებზე ეს პიესები, თვით ყველაზე კარგ შემთხვევებშიც კი იკარგება, მსახიობის თამაშის ნიუანსები შეუმჩნეველი ხდება. ტელეეკრანი კი მსახიობს ყველაზე ინტიმური აღსარების საშუალებას აძლევს: ტელემაყურებელს ესმის ჩურჩულით ნათქვამი სიტყვები, ტელეკამერა აფიქსირებს უფაქიზეს სულიერ ცვლილებებს, რომელიც კი მსახიობის სახეზე აღიბეჭდება. აი ამიტომ განაგრძო ტელევიზიამ თეატრის სცენაზე დაწყებული კონტაქტის ძიება მსახიობსა და მაყურებელს შორის, მათ შორის ოპტიმალური დისტანციის ძიება. და ეს - ტელეთეატრის არსებობის პირველივე ეტაპზე

გამოვლინდა. ამდენად, **„მცირე სცენის“ ესთეტიკასთან უპირატესი სიახლოვე, აგრეთვე ჟანრულ მახასიათებლად უნდა იქნას აღქმული** თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმებისათვის.

თეიმურაზ სუმბათაშვილისა და გოგი ხარაბაძის მიერ შექმნილი მონოსპექტაკლები ე. წ. „ლიტერატურული მონოლოგის“ ფორმას ატარებდა. ლიტერატურული მონოლოგი – „ლიტერატურული თეატრის“ ერთ-ერთი უმთავრესი სახე – საბჭოთა ტელევიზიაში (და ამდენად – ქართულშიც) ჯერ კიდევ 60-იანი წლებიდან გახდა პოპულარული, კერძოდ ირაკლი ანდრონიკოვის ტელემოთხრობებით, რომლებიც თავიდან პირდაპირი ეთერით გადაცემული საჯარო ლექციების ტრანსლაცია იყო, შემდეგ კი უკვე ვიდეოფირზე ჩაწერილი და დამატებითი ვიზუალური მასალით გამდიდრებული დოკუმენტური ფილმები.

ირაკლი ანდრონიკოვის ლიტერატურული სატელევიზიო მონოლოგები მთელი რუსულენოვანი საბჭოეთის განათლებული საზოგადოებისათვის ვირტუალური თავშეყრის მომენტებად იქცა. გადაცემების დამთავრების შემდეგ სხვადასხვა ქალაქებში მცხოვრები ადამიანებიც კი ურეკავდნენ ერთმანეთს ტელეფონით და უზიარებდნენ შთაბეჭდილებებს, ანდრონიკოვის გადაცემა იყო საუბრების თემა ქუჩაში, ბიბლიოთეკაში თუ ჩიქა ჩაიზე შეხვედრისას და ეს გრძელდებოდა რამდენიმე დღის მანძილზე, შემდეგ კი იწყებოდა ანდრონიკოვთან ახალი შეხვედრის მოლოდინი. ირაკლი ანდრონიკოვის „საჯარო ლექციები“ უნიკალური მოვლენა იყო – ტელეხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე სახიერი გამოვლინება, რომელიც მაყურებელს არა მარტო ინფორმაციას აწვდიდა, არამედ აღელვებდა კიდეც. დღეს ამგვარი ჟანრის ნიმუშს ქართულ ტელე-სივრცეში ვხვდებით თამაზ კვაჭანტირაძის საავტორო გადაცემების სახით, რუსული ტელევიზია კი მას ერთგვარად ინარჩუნებს კერძოდ ისეთი გადაცემების სახით, როგორცაა, მაგალითად, ხელოვნებათმცოდნე სვიატოსლავ ბელზას წინასიტყვაობები ფილმ-ოპერების ჩვენების წინ.

ირაკლი ანდრონიკოვის სატელევიზიო მოთხრობებში საუბრის თემაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო თვით მთხრობელის პიროვნება: განათლებული, დახვეწილი ინტელიგენტი, ჩინებული მოსაუბრე, შესანიშნავი სპეციალისტი თავისი პროფესიისა. იგი უბრალოდ ლიტერატურათმცოდნე კი არ იყო, იგი ლიტერატურაზე შეყვარებული პიროვნება გახლდათ, რომელსაც შეეძლო ნებისმიერ ტელემაყურებელში გაეღვიძებინა ინტერესი იმ საგნების და მოვლენების მიმართ, რაზე მოსათხრობადაც საეთერო დროს იკავებდა. თხრობის ამგვარი ნიჭით დაჯილდოვებული ადამიანები

ჰქმნიდნენ სწორედ სატელევიზიო ლიტერატურული თეატრის ხელოვნებას მისი არსებობის ადრეულ ეტაპზე.

აი, როგორ აღწერს ვ. საპაკი მსახიობ იგორ ილინსკის მიერ ესტრადიდან წაკითხული ლიტერატურული ნაწყვეტების ტელეტრანსლაციით მიღებულ შთაბეჭდილებას (და ისევე, როგორც შუა საუკუნეების თავგანწირული მედიკოსები, საკუთარ თავსა და შეგრძნებებზე დაკვირვებით აკეთებს იმ დროისათვის ახალი ხელოვნების მაყურებელზე ზემოქმედების მექანიზმების ანალიზს; ამასთან, ეს ანალიზი არ არის ფაქტებისა და ციფრების შედარება – იგი გაცილებით მნიშვნელოვანს – ფაქტებისა და ამ ფაქტებისაგან გამოწვეული ემოციების ურთიერთკავშირს ეძებს, პოულობს და ხსნის):

„არ ვიცი, რა ხდებოდა დიდი თეატრის დარბაზში, მაგრამ ყველა, ვინც კი ჩემთან ერთად ტელევიზორს უყურებდა, ცრემლებს იწმენდდა. მე ვერასოდეს დავივიწყებ, თუ როგორ კითხულობდა იგორ ილინსკი ლევ ტოლსტოის „დიდ თეატრში“.... უცებ – არა განზოგადოებულად, არა თეორიულად, არამედ სავსებით რეალურად, ჩვეულებრივ და (ფიზიკური) შეგრძნებით – წარმოვიდგინე ტელევიზიის მილიონიანი აუდიტორია. თვალწინ დამიდგა, რომ, აი, სწორედ ამ საღამოს, სწორედ ამ წუთში თითოეულ სახლში, – იქ, სადაც მთავრდება ქალაქი – ქოხებში, კლუბებში, ახლომდებარე და შორეულ სოფლებში – როგორ სხედან ტელევიზორებთან ადამიანები, ერთნაირად გრძნობამორეულები და კეთილი გრძნობების მოზღვავების სიხარულით შემცბარები...

და გარდა ამისა, ვფიქრობდი იმაზეც, რომ ტელევიზიამ „დიდი თეატრის“ აუდიტორიას არა უბრალოდ დაუმატა ათასობით და ათასობით მაყურებელი, არამედ მან გააკეთა რაღაც – კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი.“ [31]

ეს რამდენიმე აბზაცი შეიძლება მოგვეჩვენოს იმ აღტაცებული ეიფორიის გამოძახილად, რომელსაც 1960-იან წლებში ჰქონდა ადგილი, და რომელიც ტელევიზიას – ტექნიკურ სასწაულს – ადამიანთა ცხოვრების გარდამქმნელად წარმოაჩენდა. მაგრამ ვ. საპაკი იმ ფსევდომეცნიერ კრიტიკოსთა რიგებს არ მიეკუთვნებოდა, რომლებიც ემოცებს აყოლილნი, სასურველს არსებულად წარმოაჩენდნენ. თუკი იგი – უკურნებელი სენით საწოლს მიჯაჭვული – სამყაროსთან ცოცხალ კავშირს სანიავო ფანჯრის ზომის ტელეეკრანის საშუალებით ინარჩუნებდა, ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი ტელევიზიას უპირობოდ და პასიურად იღებდა; მისმა ანალიტიკურმა ესეებმა, რომლითაც იგი თითოეულ სატელევიზიო პროგრამას განიხილავდა, იმდენად გაუსწრო დროს, რომ მისი

მოსაზრებები სატელევიზიო ტექნიკის განვითარების რამდენიმე ნახტომისებური ეტაპის შემდეგაც კი ინარჩუნებენ აქტუალობას. საპაკისათვის მთავარი იყო ის, რითაც ტელევიზიას ადამიანთა ფსიქოლოგიის სიღრმისეული წვდომა შეეძლო და არამარტო ტექნოლოგია. მისთვის მთავარი იყო სიმართლე, რომლის გაშიშვლებაც ხელოვნების ყველა სხვა დარგზე უფრო მეტად შეეძლო და – როგორც მას მიაჩნდა – ევალებოდა კიდეც ტელევიზიას.

„არაერთხელ მომისმენია, თუ როგორ კითხულობს ილინსკი თავის „კარლ ივანოვიჩს“ ესტრადიდან. ეს ყოველთვის მშვენიერია. მაგრამ იმ საღამოს ჩემი შთაბეჭდილება სავსებით განსხვავებული იყო. და იმის გამო სულაც არა, რომ ამჯერად ილინსკიმ როგორღაც განაახლა ინტონაცია, შეცვალა მიდგომა, ან მოძებნა რაღაც ჩემთვის უცნობი ახალი დეტალები. ის სიახლე, რის შესახებაც ვცდილობ გადმოვცე, წამკითხველისაგან არ მოდიოდა. სიახლე მომცა ტელევიზორმა. მე ამაში დარწმუნებული ვარ.

ადრე, როცა ილინსკის ვუსმენდი, მე აღტაცებაში მოვდიოდი მის მიერ ტოლსტოის სიღრმისეულად წვდომის უნარით, ვფიქრობდი განსხვავებებზე ილინსკი-დეკლამატორსა და ილინსკი-მსახიობს შორის, ვაკვირდებოდი იმ ... სცენურისაგან ძლიერ განსხვავებულ, საესტრადო გამომსახველობით საშუალებებებს, რომლებსაც იგი იყენებდა. ტელევიზორმა კი წინ წამოსწია ილინსკი-მხატვრის ლირიკული თემა; მეტსაც ვიტყვი – მთავარ მოტივად აქცია ილინსკი-ადამიანის ფარული ლირიკული თემა.“ [32]

ტელევიზიამ წინ წამოსწია და გამადიდებელი ლუპის ქვეშ დააყენა იგორ ილინსკის პიროვნული თვისებების გამოვლინება, ანუ მაყურებელს წარუდგინა არა იმდენად გმირი - მსახიობის შესრულებით, არამედ მსახიობი - გმირის „ტყავში“, გმირის სულიერი სამყაროს მატარებელი კონკრეტული გარეგნობის პიროვნება.

„და უკვე არამარტო წმინდა მხატვრული, წმინდა მსახიობური ნიშნებით გაერთიანდნენ ჩემთვის ილინსკი, მის მიერ შექმნილი უკეთილესი კარლ ივანოვიჩი და მისი აკიმი „სიბნელის მეუფებიდან“; ტელევიზორმა დამაფიქრა ამ გმირებზე, როგორც თვით ილინსკის სულიერი არსის გამოვლინებაზე. რა კაცია იგი, რატომაა მისთვის ასე მნიშვნელოვანი კარლ ივანოვიჩი, დამაფიქრა ცხოვრების ღრმა ზნეობრივ საფუძვლებზე, ელემენტარული სიკეთის ძალაზე, „უბრალო ჭეშმარიტებების“ მნიშვნელობაზე, იმაზე, თუ რითი ცხოვრობენ ადამიანები...

მე ვიხსენებდი პირად შეხვედრებს იგორ ილინსკისთან. ტელეეკრანზე არსებულ ილინსკის და იმ ილინსკის შორის – როცა იგი სახლში იყო, წინააღმდეგობა არ არსებობდა.“ [33]

აქ საპაკი აკეთებს უმნიშვნელოვანეს აქცენტს იმაზე, თუ რითი განსხვავდება ესტრადაზე (სცენაზე) წაკითხული მონოლოგის დარბაზში მოსმენა იმავე მონოლოგის წაკითხვის სატელევიზიო ტრანსლირების ყურებისას მიღებული შთაბეჭდილებისაგან. ესაა მსახიობის ტელეეკრანზე ახლო ხედამდე მოტანილი სახე, სახე ადამიანისა, რომელიც შემოქმედებით – აზროვნების პროცესში იმყოფება, რომელიც მაყურებლების და ტელეკამერის ობიექტივის (!) წინაშე – აქვე, ადგილზე ქმნის რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანს, დიადს, ამაღლებულს. **თუკი თეატრალურ დარბაზში მსხდომთათვის მთავარი არის მსახიობის ოსტატობა, ტელეეკრანზე წინ წამოიწია მსახიობის პიროვნებამ. ეს ის ჟანრული განსაკუთრებულობაა, რომელიც მხოლოდ ტელევიზიის პრეროგატივაა.**

თვით იგორ ილინსკი კი ასე აფასებს თავის სატელევიზიო გამოცდილებას: „...ტელევიზია ყველაზე უფრო მეტად იძლევა საშუალებას ერთგვარი საავტორო გადაცემებისას, სადაც აქტიორი, რჩება რა შემსრულებელი, პირველ პირში აზროვნებს...“[34]

კინემატოგრაფს იმავეს გაკეთება მხოლოდ დოკუმენტურ კინოში შეუძლია, და ისიც – თუკი მსგავს მხატვრულ ამოცანას დაიყენებს, ხოლო ტელევიზია ამას თავისი ბუნებიდან გამომდინარე აკეთებს. პიროვნებისა და მისი სატელევიზიო სახის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ ვ. საპაკი ერთ ძალზე საინტერესო მომენტს აქცევს ყურადღებას: თავის წიგნში „ტელევიზია და ჩვენ“, ვ, საპაკი პოპულარული ტელედიქტორის (იმ დროს ასე უწოდებდნენ წამყვანებს) ვალენტინა ლეონტიევას შესახებ ერთგან ასე ლაპარაკობს (უნდა ითქვას, რომ ვლადიმირ საპაკს განსაკუთრებით მოსწონდა ლეონტიევა ტელეეკრანზე და თავის წერილებში გამოარჩევდა კიდეც მას სხვა ტელეწამყვანებისაგან, რის გამოც მისთვის ამ ქალბატონის მიმართ გადამეტებული კეთილგანწყობაც კი დაუყვედრებიათ: [35]

„მხოლოდ ერთადერთხელ ვნახე ლეონტიევა, გადაღებული კინოფირზე, რაღაც საზეიმო კონცერტისათვის. მხოლოდ ერთხელ, მაგრამ, როგორც იტყვიან, „ჩემთვის საკმარისი იყო“... მანერული, ჩაკეტილი, ულამაზო – ძნელი დასაჯერებელი იყო, რომ ეს ისაა... ეტყობა, სატელევიზიო ეკრანი და კინოეკრანი თავიანთი გმირებისაგან სხვადასხვა ნიჭს მოითხოვენ.“ [36]

ეტყობა! და აქ სწორედ ჟანრულ განსხვავებასთან გვაქვს საქმე.

რაც შეეხება წმინდა სატელევიზიო ჟანრულ მოვლენას – „სატელევიზიო თეატრს“, ანუ ტელეპავილიონებში გადასაღებად დადგმულ დრამატულ ნაწარმოებს, მისი დამკვიდრება პირველ ეტაპზე გარკვეულ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული, რაც, პირველ რიგში, ტექნიკის არასრულყოფილებით განისაზღვრებოდა. ამ სირთულეების და მათ კურიოზულ, ლამის ანეკდოტურ გამოვლინებაზე ერთობ ხატოვნად გვიამბობს იგივე ვ. საპაკი, მისთვის დამახასიათებელი მსუბუქი ირონიით, როცა თავის გვიზიარებს შთაბეჭდილებას ა. ტოლსტოის ფანტასტიკური რომანის მიხედვით დადგმული ტელესპექტაკლის „აელიტას“ ნახვის შემდეგ:

„ტელესპექტაკლი „აელიტა“ წარუმატებელი გამოდგა. მარსის ბუნება ასახული იყო მთელი ბუტაფორიული კონკრეტულობით და გაუაზრებელი „ფანტასტიკურობით“. მარსელები გამოაწყვეს რაღაც საბავშვო კაპიუშონებში თუ საზაფხულო კომბინეზონებში, თავზე მეტალის რქებისმაგვარი ანტენებით. ხოლო მარსელთა უზენაესი მმართველი – თავისი მელოტი თავით და ატლასის სამოსელით მოგვაგონებდა დამპყრობელ ხანს ბალეტიდან, რომელსაც ტყვე ქალის სიყვარულის მოპოვება სწყურია.“ [37]

უნდა აღინიშნოს, რომ სატელევიზიო გადამღები ტექნიკის განვითარებასთან ერთად ბევრი რამ დაიხვეწა. ტექნოლოგიურმა პროგრესმა კურიოზული მომენტები შეამსუბუქა, ზოგიც მოსპო: მაგალითად, ისეთი პრინციპული საკითხი, როგორიცაა ნატურაზე გადაღებული და პავილიონში დადგმული ეპიზოდების ორგანული ერთიანობის მიღწევა, დღეს უკვე პრობლემას აღარ წარმოადგენს.

„დავუშვათ, რომ სატელევიზიო „აელიტა“ მისაღები ყოფილიყო სტილისა და საშემსრულებლო ოსტატობით. მაინც არ შედგებოდა ამ სანახაობიდან ერთიანი მთლიანობა, რადგან იგი გამომდინარეობს იმ ვარაუდიდან, თითქოს ტელევიზიის განსაკუთრებული შესაძლებლობები მხოლოდ თეატრისა და კინოს მარტივი შეკრების უნარია...

ეს ასე გამოიყურება: ირთვება კამერა, ჩვენს წინაშეა მსახიობის ახლო ხედი, რომელსაც, ეტყობა, ანიშნეს: „მიდი, დაიწყე!“

მსახიობი ერთი წამს გაშეშებული დგას, „ნეიტრალური“ გამომეტყველებით, შემდეგ კი ჩვენს თვალწინ „შედის როლში“ და წარმოთქვამს საჭირო ტექსტს. მოქმედება მიდის დუნედ, მსახიობები თამაშობენ დაძაბულად – როგორც იტყვიან – „თეატრალურად“, მსახიობების ხმებს გუგუნი ერთვის, მსახიობის კამერის წინ რეალურად ყოფნის შეგრძნება უეჭველია. მაგრამ აი, გმირი ბუნებაში გადის და – ირთვება კინოფირი. აქ უკვე გამოსახულების სულ სხვა კონტრასტულობაა, სულ

სხვაგვარად ურთიერთობენ წინა და უკანა პლანები, აქ რიტმი და ტემპიც კი სულ სხვაა – კინო ხომ სხვა კანონზომიერებებს ემორჩილება: მონტაჟი „ჭირხნის“ დროს, კუპირებას აკეთებს, მოქმედებათა ხაზს პუნქტირად აქცევს. ჩვენი შეგნება უნებურად აფიქსირებს, აპირისპირებს გადასვლას პირობითი – პავილიონის გარემოდან რეალურ – არაპირობით ნატურაზე. და, ბოლოს და ბოლოს – თამაშის მანერა აქ სულ სხვაგვარია: უნდა ეს რეჟისორს თუ არა, კინოფირზე გადაღებული მონაკვეთები განსხვავებულად გამოიყურებიან.“[38]

უნდა ითქვას, რომ „აელიტას“ ნამდვილად არ უმართლებდა ეკრანიზაციის მხრივ. ამ ნაწარმოების კინოფილმად გადაღება ჯერ კიდევ იაკობ პროტაზანოვმა სცადა 1924 წელს, მაგრამ ფილმი მაშინაც „ჩავარდა“.[39]

სატელევიზიო „აელიტას“ მაგალითი დღეს კომიკურად გამოიყურება, ხოლო სატელევიზიო თეატრალური ნამუშევრები როგორც დადგმის სირთულით, ისე ტექნოლოგიური უზრუნველყოფით სულ უფრო ემსგავსება კინოფილმის გადაღების პროცესს პავილიონში, თუმცა, ცხადია, გარკვეული თავისებურებები მაინც განასხვავებენ. ვიდეომონტაჟის ეპოქაში უკვე აღარ არის საჭირო ეპიზოდების გადაღება კინოფირზე და მათი ჩასმა პავილიონურ ეპიზოდებს შორის, რადგან ტელესპექტაკლებში არაპავილიონური გადაღებები უაღრესად გამონაკლისის სახეს ატარებენ და თუკი ასეთი რამ აუცილებელია, შემოქმედებითი ჯგუფის ძირითადი მუშაობა იმისკენაა მიმართული, რომ ნატურა პავილიონს დაამსგავსოს.

**ტელესპექტაკლის გადაღებისას აგრეთვე საყურადღებოა ის, რომ მისი გადაღება ხდება არა ცალკეული კადრებით (ან ეპიზოდებით), არამედ უწყვეტი სცენებით – რამდენიმე კამერით და იმავდროული მომენტალური მონტაჟით სარეჟისორო პულტის საშუალებით.**

გადაღება რამდენიმე კამერით არც კინემატოგრაფისთვისაა უცხო, მაგრამ უკანასკნელ დრომდე იგი მაინც გამონაკლის ხასიათს ატარებს (უმთავრესად ბატალური და მასობრივი სცენების გადასაღებად გამოიყენება), ხოლო სატელევიზიო სპექტაკლისათვის კი ჩვეულებრივი – სამუშაო რეჟიმი იყო. კინოფილმის გადაღებისას ძირითადი მოქმედი „პირია“ კინოკამერა, რომლისთვისაც იგება დეკორაცია, რომლის მიმართაც იგება მიზანსცენა (და, როგორც წესი, კინოფირზე გადასაღები კადრის ხანგრძლიობა 10 წუთს არ აღემატებოდა). ტელესპექტაკლის გადაღებისას კი უმთავრესი მომენტია მსახიობების მიერ გათამაშებული სცენა (როგორც მოქმედების სივრცე) და მის ირგვლივ განთავსებული ტელეკამერების სისტემის ამოცანაა ამ სივრცეში გათამაშებული

დრამატული ეპიზოდის მაქსიმალურად ამომწურავად დაფიქსირება, რასაც პულტთან მჯდარი რეჟისორი წინასწარ დაწერილი სცენარის და ოპერატორებთან და მსახიობებთან ერთად გავლილი მიზანსცენის სქემის მიხედვით ახორციელებს.

მეორე განსხვავება კინოპროცესისაგან, რაც მნიშვნელოვნად განაპირობებს ტელესპექტაკლის თავისებურებას, არის ხმის ჩაწერის პრინციპი, რომელიც ხდება უშუალოდ სცენის გადაღების დროს, ხოლო შემდგომი გახმოვანება – აგრეთვე გამონაკლის შემთხვევებში – უკიდურესად იშვიათად და სპეციფიკურ შემთხვევებში იხმარება. თუმცა, ეს უკანასკნელი განსხვავება დღესდღეობით თანდათან ჰკარგავს აქტუალობას, რადგან ხმის ჩაწერა მოქმედების დროს უკვე უნივერსალური მეთოდი ხდება – როგორც სატელევიზიო, ისე კინოგადაღებებისთვისაც.

ასეა თუ ისე, ტექნიკური განსხვავებები, რაც ტელესპექტაკლის რეალიზაციის თავისებურებას განაპირობებს, სავსებით აკმაყოფილებს იმ მოთხოვნას, რასაც დამოუკიდებელი ჟანრის განსაზღვრა მოიცავს. ამდენად, ვფიქრობთ, უკვე კარგა ხანია, რაც კერძოდ ტელესპექტაკლი, როგორც სავსებით დამოუკიდებელი აუდიოვიზუალური ჟანრი – თავის „დაბადების მოწმობას“ ელოდება.

რა შეიძლება იყოს იმის მიზეზი, რომ ეს აქამდე არ მოხდა? სავარაუდოდ, შეიძლება გამოდგეს ასეთი მოსაზრება: „რა უცნაურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, საშიშროება იმაში აღმოჩნდა, რომ ტელეთეატრს მეტად ფართო შესაძლებლობები აღმოაჩნდა“. [40] – იმოწმებს ე. კორჩაგინას სიტყვებს 1980-იანი წლების სატელევიზიო თეატრის შესახებ ჟ. პეჩიულისი სტატიაში, რომელშიც საუბარია იმ პრობლემებზე, რომელიც შექმნა ტელევიზიის სწრაფმა ტექნიკურმა პროგრესმა მის ესთეტიკასთან შედარებით. დასაშვებია, რომ ავტორის აღნიშნული – ტელეთეატრის შესაძლებლობების ფართო სპექტრი – მკვლევარებში სიფრთხილეს იწვევდა ჟანრული დაკონკრეტების მიმართ,

ჟ. პეჩიულისი იქვე აგრძელებს: „ტელეთეატრის განვითარებაზე თვალის მიდევნებისას ძნელია გვერდი აუარო სატელევიზიო ტექნოლოგიების პრობლემას. ცხადად ჩანს, რომ სწორედ მისმა ცვლილებებმა გამოიწვია ტელედრამატურგიის ახალი ჟანრების გაჩენა, სათავე დაუდეს ახლებურ მხატვრულ გადაწყვეტებს.“[41]

ამ დროს მსოფლიოს ტექნიკურად განვითარებულ ქვეყნებში დაახლოებით თანაბარი სისწრაფით მიმდინარეობდა ახალი ტექნოლოგიების დახვეწა და მათი მისადაგება ფერადი ტელევიზიის სისტემებისათვის. ეს სისტემები სხვადასხვა სახელმწიფოში სხვადასხვა იყო. მარტო ევროპის კონტინენტზე ორი სხვადასხვა

სამაუწყებლო ფორმატით ხდებოდა ტელესიგნალის გავრცელება – PAL და SECAM-ით. ეს ფორმატები ორივე 50-ნახევარკადრიან გაშლის სისტემას ეფუძნებიან და მხოლოდ ფერის სიგნალის აღწარმოებით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან (ერთმანეთის სიგნალს შავ-თეთრად ხედავენ), ხოლო ამერიკული ფორმატი NTSC საერთოდ 60-ნახევარკადრიან გაშლაზეა ორიენტირებული. ამიტომ ამ ფორმატის არა მარტო ტელევიზორები ვერ ხედავენ PAL და SECAM სიგნალებს, არამედ მათი ურთიერთგარდაქმნაც კი ტექნიკურ სიძნელეებთან და ძვირ აპარატურასთან იყო დაკავშირებული.

ეს მცირე ექსკურსი ტექნიკის სფეროში იმისთვისაა საჭირო, რომ გასაგები გახდეს ის აბსურდული მდგომარეობა, რის გამოც ტელევიზია – ყველაზე კომუნიკატორული ხელოვნება, ჩაკეტილი იყო ტექნოლოგიურ საზღვრებში, რომელიც, არაიშვიათად, ზესახელმწიფოების პოლიტიკური გავლენის სფეროების საზღვრებს ემთხვეოდა: მაგალითად, ევროპაში „სოციალისტური ბანაკი“ სსრკ მეთაურობით SECAM –ის ფორმატში მაუწყებლობდა (სხვათა შორის, საფრანგეთიც, რადგან „სოციალისტური ბანაკის“ ქვეყნების მიერ ფრანგული სისტემა იქნა შეძენილი და კულტივირებული). დანარჩენი ევროპა – PAL-ში, აშშ-ს და იაპონიის სამაუწყებლო ფორმატი კი – NTSC იყო.

ფერადი ტელე-ვიდეო ტექნოლოგიები 1980-იანი წლების დასაწყისიდან სულ უფრო მზარდი აჩქარებით განვითარდა, გადამღები ტელეაპარატურის ხარისხი გაიზარდა, მათი ზომები და ენერგოტევადობა შემცირდა, კამერები უფრო მობილური გახდა, ვიდეოსიგნალის ჩამწერი მაგნიტოფონების შესაძლებლობებიც გაფართოვდა, ფორმატებსშორისი „მთარგმნელი“ კონვერტორების მუშაობაც დაიხვეწა და ინფორმაციის გაცვლაც (მათ შორის მხატვრული პროგრამების) გაიოლდა. დაიწყო კოსმოსური სატელიტური კავშირების გამოყენება, უზარმაზარ სივრცეებზე სატელევიზიო სიგნალის გადაგზავნა პრობლემა აღარ იყო. გაიზარდა პროგრამების ურთიერთგაცვლის პრაქტიკა.

ავტომატიზაციის განვითარებასთან ერთად სატელევიზიო სტუდიების აღჭურვილობა და პერსონალი თვისობრივად შეიცვალა. ტექნიკური პერსონალის გარკვეული ნაწილის ფუნქციების საჭიროება კი საერთოდ გაქრა (მაგ. კაბელმეისტერები).

ტექნიკურ პროგრესს არ შეეძლო გავლენა არ მოეხდინა ტელეპროგრამების მხატვრულ დონეზე. გაუმჯობესდა სატელევიზიო სპექტაკლების ჩაწერის და გადაცემის ტექნიკური ხარისხი, შემცირდა შრომითი დანახარჯები.

მაგრამ გადამწყვეტი ხარისხობრივი პროგრესი ამ თვალსაზრისით, არ მომხდარა, რადგან ესთეტიკური განვითარება ტექნიკურ პროგრესს ჩამორჩა. ვფიქრობთ, სავსებით გასაგები ხდება ჟ. პეჩულისის ზემოთმოყვანილი მოსაზრება, რომლებიც ასეც შეიძლება

გავიგოთ: ტელევიზიის ტექნიკური შესაძლებლობები იმდენად სწრაფად განვითარდნენ, რომ მისი სრულად ათვისების და გამოყენების უნარ-ჩვევების შესწავლის პროცესი (შემოქმედებითი კადრების მიერ) დროში ჩამორჩა. ამიტომ, შეიქმნა სპეციალური პროფესია ვიდეომემონტაჟისა – მუშაკისა, რომელიც რეჟისორის მოთხოვნებს სპეციალურ სამონტაჟო და სპეციალური ეფექტების პულტებზე ტექნიკურად ასრულებდა. 1990-იან წლებში ვიდეომემონტაჟეს და დაემატა კომპიუტერული გრაფიკის სპეციალისტიც, რომლის აუცილებლობაც თანდათან მატულობს, უკვე არამარტო მხატვრული, არამედ ნებისმიერი საეთერო პროგრამის შესრულებისას. ამდენად, ერთი მხრივ, მოხდა ტელეაპარატურის ტექნიკური მხარის ოპტიმიზაცია, ხოლო მეორე მხრივ – შემოქმედებითი მხარის შრომის გადანაწილება.

ფილმ-სპექტაკლების გადაღებისას კი, გადამწყვეტი და უცვლელი დარჩა მოთხოვნა სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის შემოქმედებითი პოტენციალის მიმართ, რომელიც ტელევიზიის შესაძლებლობებს სწორად და ჟანრის შესაფერად იყენებს, თუნდაც ამ ჟანრს სახელი ჯერაც არ ჰქონდეს. მაგალითისათვის ისიც კმარა, რომ თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული სატელევიზიო სპექტაკლები: „ჯაყოს ხიზნები“ და „კუკარაჩა“, რეჟისორმა იმავე ტექნიკური საშუალებით შექმნა, რითაც სხვებიც მუშაობდნენ, მაგრამ ამ ნამუშევრების გამორჩეული მხატვრული დონე ტელევიზიის შესაძლებლობების და უპირატესობების სწორად გამოყენებამაც განსაზღვრა.

თემურ ჩხეიძემ ჩვენთვის მოცემულ ინტერვიუში გამოთქვა აზრი, რომ ტელეთეატრის გადაღებისას რეჟისორმა დრამატურგია ტექნიკის შესაძლებლობებს უნდა მოარგოს, ისე რომ მთავარი არ დაკარგოს, თუმცა – ტექნიკა რაც უკეთესია, მით მეტია ეს შესაძლებლობები.

ანალოგიური აზრისაა რეჟისორი ნოდარ ბეგიაშვილიც: მას მიაჩნია, რომ, როცა გაქვს „VHS“ უნდა გადაიღო „VHS“-ის შესაბამისად. ცხადია, მისი შესაძლებლობები „ბეტაკამზე“ უარესია, მაგრამ სულ არგადაღებას მაინც სჯობიაო, (იხ. დანართი).

„ჯაყოს ხიზნები“ თემურ ჩხეიძემ მოგვიანებით კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზეც გადაიტანა და მიუხედავად იმისა, რომ ეს სპექტაკლიც შესანიშნავი გამოვიდა, ტელესპექტაკლის მიერ მაყურებელზე მოხდენილი შთაბეჭდილება განუზომლად დიდი და მასშტაბური აღმოჩნდა.

ტელესპექტაკლში „ჯაყოს ხიზნები“ რეჟისორმა ძირითად როლებზე სხვადასხვა თეატრების გამორჩეული მსახიობები მიიწვია: ნანა ფაჩუაშვილი, ავთანდილ მახარაძე და ნოდარ მგალობლიშვილი. გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ქართველმა

მაყურებელმა სწორედ ამ ნამუშევრით აღმოაჩინა ავთანდილ მახარაძის მსახიობური შესაძლებლობების აქამდე უცნობი მხარეები. მიუხედავად იმისა, რომ ა. მახარაძის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ისეთი მნიშვნელოვანი როლია, როგორიცაა ვარლამ არავიძე თენგიზ აბულაძის ფილმში „მონანიება“, ჯაყოს სახე მას არაფრით ჩამოუვარდება. და ეს შედეგი ტელევიზიის ტექნიკურ-ესთეტიკურმა შესაძლებლობებმაც განაპირობა.

ამდენად, **ტელეთეატრის – ტრადიციულ თეატრთან შედარებით ეს უპირატესობა – სხვადასხვა თეატრალური დასების მსახიობების შეკრების შესაძლებლობა – ჟანრულ თავისებურებად შეიძლება ჩაითვალოს,** რომელიც მას კინემატოგრაფთან აახლოებს; ისევე, როგორც **გმირის ახლო ხედით ჩვენების შესაძლებლობა**.

ახლო ხედი ტელევიზიაში, როგორც ცნობილია, ტელეეკრანის თავდაპირველმა მცირე ზომებმა დაამკვიდრა. სატელევიზიო ტექნიკის განვითარების ადრეულ ეტაპებზე, მცირე ფართობის და მონოქრომატული გამოსახულების ტელეეკრანებზე არათუ თეატრალური დეკორაცია, თვით მსახიობებიც კი ძნელად გაირჩეოდა. მოგვიანებითაც, როცა 57-სმ დიაგონალის მქონე კინესკოპების სტანდარტი საყოველთაოდ გავრცელდა და გამოსახულების გარჩევისუნარიანობა 665X1000 ეფექტურ წერტილამდე გაიზარდა, ახლო ხედი ინერციით განაგრძობდა არსებობას. „მცირე ეკრანის“ ტექნიკურმა პარამეტრებმა, რომლებიც ტრადიციული კინოპროექციის ხარისხს საგრძნობლად ჩამორჩებოდა, კინოფირზე გადაღებული, სპეციალურას სატელევიზიო ეთერით საჩვენებელი „სატელევიზიო ფილმის“ ესთეტიკაც კი დაამკვიდრა, რომელიც უმთავრესად მხოლოდ ახლო და საშუალო ხედებისგან შედგებოდა, ხოლო საერთო ხედები ძალზე იშვიათად გამოიყენებოდა.

ახლო ხედი ფილმ-სპექტაკლშიც გამოიყენება და მნიშვნელოვანი მხატვრული დატვირთვაც აქვს. მაგრამ, ტრადიციული კინოპროექციის სტანდარტებისაგან განსხვავებული სატელევიზიო ეკრანის პროპორციების და გარჩევისუნარიანობის ტექნიკურ პარამეტრებთან დაკავშირებული ნიუანსების გამო, ახლო ხედის გამოყენება ტელეეკრანზე განსაკუთრებულად მოითხოვს ზომიერებას და ნაწარმოების დრამატურგიასთან შესაბამისი „დოზით“ მიწოდებას. აქ იგულისხმება როგორც გამოსახულების მასშტაბი, ისე მისი ხანგრძლივობა ეკრანზე. იმის თეორიული გათვლა, თუ რამდენ ხანს შეიძლება იყოს ახლო ხედი, ან დეტალი ტელეეკრანზე, ალბათ, შესაძლებელია - მრავალი სხვადასხვა ფაქტორის გათვალისწინებით, მაგრამ ეს პროპორციები აუცილებლად გასაშუალებული იქნება და ჭეშმარიტი ხელოვნება მაინც მოითხოვს მის მისადაგებას ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის.

რაც შეეხება თეატრალური სპექტაკლის გადაღებას ტელევიზიით ჩვენებისათვის, პირიქით, მსახიობის ჩვენება ახლო ხედით, უმეტესწილად, სასურველი არაა. სცენაზე არსებული თეატრალური სპექტაკლის გადაღებისას მნიშვნელოვანია სცენურობის ატმოსფეროს შენარჩუნება, ხოლო სცენაზე მდგომი მსახიობის ახლო ხედით ჩვენებამ სცენური ატმოსფეროს მთლიანობა შეიძლება დაარღვიოს.

დაკვირვებული სპეციალისტების თვალისათვის ტელეფილმ-სპექტაკლის ჩასახვის პირველსავე ხანებში იყო შესამჩნევი მისი, როგორც განსხვავებული ესთეტიკური ფენომენის უნიკალური და მანამდე არსებული ხელოვნების ყველა სხვა დარგებისაგან განმასხვავებელი მხარეები. მაშინვე დაისვა ის კითხვები, რომელიც სპეციალისტს აუცილებლად უნდა გასჩენოდა – თუ რა განაპირობებდა ამ განსხვავებას, რა იყო მისი მიზეზი:

„რა ხდება, როცა სპექტაკლი ტელევიზიით ტრანსლირდება? რჩება თუ არა ტელევიზორი „ნეიტრალურ პირად“, საკუთარი ინტერესების არმქონე შუამავლად, თუ სცენურ ხელოვნებასთან ამყარებს ერთგვარ – ესთეტიკურ ურთიერთობას? იქნებ სწორედ აქ დევს ტელევიზიის უმოკლესი და პირდაპირი გზა მომავლისკენ?“ [42]

ამ კითხვაზე ცალსახა პასუხი მაშინ ვერ გაიცა. თუმცა, ტელეთეატრის სფეროში თავიდანვე გამოიყო ორი ტიპის მხატვრული ნამუშევრის: სატელევიზიო თეატრის, როგორც ეკრანული ხელოვნების კონკრეტული დარგისა და თეატრალურ სცენაზე გათამაშებული სპექტაკლის ტრანსლაციის თავისთავადობანი. ამ ორი ტიპის სატელევიზიო ნაწარმოებს შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებაა, თუმცა ორივე - ტელევიზიისა და თეატრალური ხელოვნების შერწყმას წარმოადგენს.

ტელეეკრანზე ნაჩვენები თეატრალური სპექტაკლის შესახებ ერთ-ერთ იშვიათ ქართულ სტატიაში ვკითხულობთ: „ტელეეკრანზე საჩვენებლად დადგმული წარმოდგენა არც დრამატული თეატრის ქმნილებაა და არც – კინემატოგრაფის, თუმცა ხელოვნების ორივე დარგთან ბევრი რამ აქვს საერთო. თავისი ბუნებით კი მათგან ძლიერ განსხვავდება. თეატრალური დადგმების საცქერლად მაყურებელს დარბაზში იწვევენ, კინოფილმების სანახავად კი – კინოთეატრში, სატელევიზიო სპექტაკლი სახლში „ესტუმრება“ ტელემაყურებელს, რომელსაც შეუძლია სავარძელში ნებიერად ჩაჯდეს და ტელეეკრანზე მიმდინარე მოვლენებს უმზიროს.“ [43]

ეს საბაზისო განსხვავება ტელეთეატრზე დაბეჭდილ ყველა სტატიაში გვხვდება ამა თუ იმ სახით, თუმცა მისი ყველაზე ღრმა ანალიზი უკვე 60-იანი წლების დასაწყისში გააკეთა ვ. საპაკმა, როცა ტელევიზია ჯერ კიდევ არ იყო აღჭურვილი

ვიდეოჩამწერი აპარატურით და ტელეგადაცემას თეატრთან ის მომენტიც აახლოებდა, რომ გადაცემა სპექტაკლის პარალელურად მიდიოდა და ეთერში გასვლისთანავე უკვალოდ იკარგებოდა, ხოლო ტელევიზორის მფლობელთა რაოდენობა ათას სულ მოსახლეზე განუზომლად მცირე იყო, ვიდრე დღესაა:

„ღირს კი სიარული თეატრში, თუკი ტელევიზიას შეუძლია თეატრი პირდაპირ სახლში მოგიტანოს?“ [44]

ამ კითხვის აქტუალობა მრავალი ათწლეულის მანძილზე ცხადად იდგა ხელოვნებათმცოდნეთა წინაშე – თუ რა უფრო იყო ეს მოვლენა: მცირე ეკრანზე გადატანილი თეატრის არასრულფასოვანი ანარეკლი, თუ პირიქით, მილიონობით მაყურებელთათვის შინაურ გარემოში მიწოდებული თეატრალური ხელოვნება. ჩვენ შეგვიძლია პარალელი გავავლოთ 60-იანი წლების ხელოვნებათმცოდნის მოსაზრებებთან და დავაკვირდეთ, რამდენად აისახა ტექნოლოგიური პროგრესი თეატრალური სპექტაკლის ტრანსლაციის პრინციპებზე, რა არის ის თვისებები, რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ, რომ მისი ჟანრული თვითმყოფადობა ვამტკიცოთ.

ვთქვათ, რომელიმე კონკრეტულ „თეატრში მიმდინარეობს სპექტაკლი. მას უყურებს, ტაშს უკრავს (ან პირიქით - უსტვენს) ათასამდე მაყურებელი. და აი, ერთ-ერთ საღამოს ამ ათასს ემატება კიდევ დამატებით რამდენიმე ათასი, უფრო სწორად კი, რამდენიმე მილიონი – ამჯერად უკვე ტელემაყურებელი.

ამ **ახალმა მაყურებლებმა, უეჭველია, რაღაც დაკარგეს მათთან შედარებით, ვინც თეატრის დარბაზში ზის, რაღაცაში თანაბარ მდგომარეობაში არიან, ხოლო რაღაცაში უფრო მეტიც კი მიიღეს.**

**დანაკარგები** ასეთია:

1. ის ამაღლებული საზეიმო განწყობილება, რაც ახლავს თეტრში ფიზიკურად ყოფნას; 2. ურთიერთობა, რომელიც უჩნდება თეატრის დარბაზში მჯდომს (ნაწილობრივ ეს კომპენსირდება დარბაზის ხმაურით, აპლოდისმენტებით, სიცილით, რაც ტელემაყურებლამდე მიკროფონის გავლით აღწევს); 3. ჰკარგავენ შთაბეჭდილების იმ უშუალობას, რაც ახლავს მხოლოდ ცოცხალ მსახიობთან შეხვედრას, რომელთან ერთადაც ერთი ჰაერით სუნთქავ და რომელიც გადმოგცემს თავისი ფსიქიკის, თავისი ნერვების მუხტს, გმუხტავს რაღაც უფრო მეტით, რაც შეიძლება უშუალოდ იქნას გამოხატული მხატვრული სახით, ანუ იმით, რასაც ადრე „მაგნეტიზმს“ უწოდებდნენ; 4. ჰკარგავენ, აგრეთვე, ყველაფერს, რაც იძლევა მოცულობას, ფერს, და აღარაფერს ვლაპარაკობ გამოსახულების სიმკვეთრეზე, გადაცემის სატელევიზიო ხარისხზე...“ [45]

ამ უკანასკნელმა პუნქტმა, სატელევიზიო ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად აქტუალობა დაკარგა. დღევანდელი სატელევიზიო გამოსახულება ფერადიცაა, გაცილებით მკვეთრიც, ხმაც უკვე – ზოგ არხებზე სტერეოფონულია, ხოლო DVD - დისკებზე შეიძლება 6-არხიანი „დოლბი 5.1“ მოცულობით ფორმატითაც კი იყოს წარმოდგენილი, რაც, პრინციპში, სპექტაკლების ტრანსლაციისათვისაც სავსებით დასაშვებია, მაგრამ ტექნიკურმა პროგრესმა ვერ დააკომპენსირა ის დანაკარგები, რაც 1, 2, და 3 პუნქტებშია ჩამოთვლილი. ეს დანაკარგები იყო და რჩება თეატრალური სპექტაკლის ტელეტრანსლაციის ჟანრულ თავისებურებად.

ამას გარდა, ვ. საპაკს ყურადღება არ მიუქცევია ისეთი მნიშვნელოვანი მომენტისათვის, როგორიცაა სპექტაკლის, ან სულაც თეატრის არჩევანი.

ტელემაყურებელს, თეატრის მაყურებლისაგან განსხვავებით, არ შეუძლია აარჩიოს თეატრი, ან სპექტაკლი: იგი უყურებს იმას, რასაც ეთერში გადმოსცემენ, მისი არჩევანის და სურვილის მიუხედავად. აგრეთვე, ტელემაყურებელს, თეატრის მაყურებლისაგან განსხვავებით არ შეუძლია აარჩიოს ჩაწერის რეჟისორი, რომელიც, უნდა მას თუ არა, თავისი პროფესიულ-ტექნიკური და პირადი ინტელექტუალური დონის შესაბამისად აღიქვამს (ხედავს) სპექტაკლს, და თავისი აღქმის შესაბამისად დანახულს გადასცემს ტელემაყურებელს. ამდენად, ტელემაყურებელი თეატრალურ სცენაზე არსებულ სპექტაკლს დამოუკიდებლად კი არ აღიქვამს, არამედ – უყურებს ტელერეჟისორის მიერ დანახულს და იძულებულია მის ხედვას დაექვემდებაროს; რამდენადაც, ტელემაყურებელი ტელერეჟისორის ხედვის ინტელექტუალური შესაძლებლობების ზედა ზღვარს (რომელიც, სავსებით შესაძლებელია, რომ სპექტაკლის რეჟისორის მხატვრულ-ინტელექტუალურ დონეს შესამჩნევად ჩამორჩებოდეს) „ვერ გადაახტება“, ერთადერთი არჩევანი, რაც ტელემაყურებელს ამ შემთხვევაში აქვს – ეს არის იმის შესაძლებლობა, რომ არ უყუროს არასასურველ სპექტაკლს – გადართოს თავისი ტელევიზორი სხვა არხზე, ან საერთოდ გამორთოს იგი.

ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ტელევიზია თავის მაყურებელს სთავაზობს იმ სპექტაკლს, რომლის გადასაღებადაც კონკრეტულ თეატრში მივიდა გადამღები ჯგუფი, ანუ – რომელიც არჩეული იქნა არხის ტელეგადაცემათა „ბადისათვის“, გარკვეული მხატვრული, ტექნიკური, ეკონომიკური ანდა სულაც კონიუნქტურული მოსაზრებებით. ხოლო ის ფაქტი, რომ მრავალი ბრწყინვალე სპექტაკლი ისე ჩამოვიდა სცენიდან, რომ მათ შესახებ მხოლოდ მცირე აუდიოვიზუალური ფრაგმენტებია შემორჩენილი (მაგ. მ.

თუმანიშვილის „ჭინჭრაქა“), ხოლო ზოგიერთისა კი – საერთოდ არაფერი (მაგ. რ. სტურუას „ყვარყვარე“), სწორედ რომ ამ მოსაზრების დასაბუთებაა.

უკანასკნელ ხანს გავრცელდა ზეპირი ინფორმაცია, რომ შესაძლებელია „ყვარყვარეს“ ჩანაწერი ინახებოდეს მოსკოვში, ყოფილი უშიშროების კომიტეტში. როგორც ცნობილია, „ყვარყვარე“ ცენზურამ ანტისაბჭოთა ნაწარმოებად ჩათვალა და რამდენიმე წარმოდგენის შემდეგ სპექტაკლი სცენიდან მოიხსნა. ამდენად, სავარაუდოა, რომ ასაკრძალი წარმოდგენის ჩანაწერი შეიქმნა, როგორც დოკუმენტური საბუთი სახელმწიფო იდეოლოგიისათვის მიუღებელი ნაწარმოებისა. თუ ეს მართლაც ასეა, და ახლო მომავალში ეს უნიკალური ჩანაწერი გამომზეურდა, საბედნიერო ფაქტი იქნება.

ძალაუნებურად ჩნდება პარალელი რუსეთის უშიშროების მიერ 1845 წელს რუსული ფოტოგრაფიის ერთ-ერთი პიონერის – ალექსანდრ დავინიონის დაპატიმრების ფაქტთან. გადამდგარი ინჟინერ-პორუჩიკი ა. დავინიონი, რომელსაც პეტერბურგში დაგეროტიპების სახელოსნო ჰქონია, 1845 წელს ციმბირში გამგზავრებულა და გადასახლებული დეკაბრისტების ს. გ. ვოლკონსკის, ნ. ა. პანოვის და ა. ვ. პოჯიოს დაგეროტიპული პორტრეტები გადაუღია. რუსეთის „საიმპერატორო კანცელარიის III განყოფილებას“ ეს ამბავი არ გამორჩენია: დავინიონი დააპატიმრეს, თუმცა კანონის დარღვევა ვერ დაუმტკიცეს და მალევე გაათავისუფლეს, სახელმწიფოს მტრებად შერაცხული დეკაბრისტების დაგეროტიპული გამოსახულებები კი კონფისკაციაში მოაყოლეს. ხსენებული უნიკალური დაგეროტიპები დღეს რუსეთის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში ინახება; და რომ არა რუსეთის უშიშროების „ფხიზელი თვალი“, ამ პორტრეტებს შეიძლება ვერც კი მოეღწიათ დღემდე.[46]

დავუბრუნდეთ თემას და განვიხილოთ ის მომენტები, რომლის მიხედვითაც თეატრისა და ტელევიზიის სპექტაკლის მაყურებლები **თანაბარ პირობებში** იმყოფებიან:

„ ... ერთიცა და მეორეც თავს შეიგრძნობენ თეატრალური სანახაობის დამსწრეებად, რაც ხდება სწორედ ამ წუთში, დროის ერთსა და იმავე მომენტში, ორივენი არიან ამდღევანდელი სპექტაკლის მოწმენი და თანაგანმცდელნი, სპექტაკლისა, რომელიც ზუსტად ასეთივე სახით არასოდეს აღარ განმეორდება. ისინი სპექტაკლის დაბადების მოწმენი არიან...

ცხადია, საკუთარ ოთახში, ტელევიზორთან მჯდომარეს არ შეუძლია გავლენა იქონიოს თეატრალური სპექტაკლის მიმდინარეობაზე, თქვენი მოწყენილი მთქნარება, ან აღტაცებული შეძახილი მსახიობამდე ვერ მიაღწევს. მაგრამ ის განსაკუთრებული ყურადღება, თქვენი აღქმის განსაკუთრებული აქტივობა – თქვენს თვალწინ დაბადებადი

სანახაობის მიმართ („იქ ყოფნის“ ეფექტი), სრული, და უფრო მეტიც, გაძლიერებული ფორმით აქვს ტელემაყურებელს.“ [47]

ეს მდგომარეობაც კარდინალურად შეიცვალა მას შემდეგ, რაც ტელევიზიამ თეატრალური სპექტაკლების პირდაპირ ეთერში გადაცემის ნაცვლად მათი ვიდეოჩანაწერების მიწოდება დაიწყო. თუმცა, ამისდა მიუხედავად, თეატრალური ხელოვნების შექმნის პროცესის შეგრძნება მაინც დარჩა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ იმ დროიდან შესაბამისად შეიცვალა მაყურებლის დამოკიდებულება ტელევიზიის, როგორც შუამავალი კომუნიკატორის მიმართ: თუკი მაშინ, როცა ეს სტრიქონები იწერებოდა, ტელევიზიას მაყურებლისათვის „იმ დროს და იქ ყოფნის“ ეფექტის შექმნა ევალებოდა (და სხვა საშუალება არც ჰქონდა), დღეს, უმეტესად, მოვლენათა მთხრობელ-ინტერპრეტატორის ფუნქცია უფრო აკისრია, რომელშიც „იქ ყოფნის“ მომენტს მხოლოდ გარკვეული ადგილი უკავია – უმეტესწილად, საინფორმაციო გადაცემებსა და სპორტული შეჯიბრებების რეპორტაჟებში „პირდაპირი ჩართვების“ სახით.

„დაბოლოს, **უპირატესობანი ტელემაყურებლისა**, რომელიც თავის ტელევიზორში უყურებს სპექტაკლს, მდგომარეობს შემდეგში:

მას აქვს იმის ... შესაძლებლობა, ... საჭირო მომენტში ერთგვარად გადააბიჯოს რამპას და პირისპირ მიუახლოვდეს მსახიობს, გამოაძევოს თავისი ხედვის სივრციდან ყველაფერი, გარდა სახისა, ხელებისა, ან თვალებისა. ტელეობიექტივმა სცენის ხელოვნებას აჩუქა კინემატოგრაფის ერთ-ერთი ყველაზე შესანიშნავი საშუალება: თეტრალურ ხელოვნებას მან მიუმატა ახლო ხედიც, ცალკე აღებული მხატვრული დეტალი..“ [48]

ახლო ხედის საკითხზე ვ. საპაკის მოსაზრების მიმართ, ალბათ, უფრო ფრთხილი მიდგომაა საჭირო. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავის მოსაზრებებს ვ. საპაკი მასობრივად გავრცელებული მცირე ზომის ტელევიზორების ეპოქაში წერდა, რომელიც მსახიობის, ან დიქტორის სახის ახლოდან ჩვენების გარეშე საერთოდ ჰკარგავდა ინფორმაციულ ღირებულებას. ცხადია, აქცენტირება ხელოვნების ნებისმიერი დარგისათვის აუცილებელი მომენტია და სწორედაც რომ აქცენტირების ფორმები და საშუალებები განასხვავებს მათ ერთმანეთისაგან. მაგრამ არის კი ეს – უხმო კინოს პერიოდში დაბადებული მხატვრული ელემენტი – ახლო ხედი – დღეისათვის მისაღები ტელევიზიისათვის სპექტაკლების გადაღებისას? და თუ მისაღებია, როდის, სად და რა დოზით?

ეს კითხვები იმ კონკრეტულ შემთხვევებში ჩნდება, როდესაც ტელეეკრანის მთელ ფართობზე უზომოდ „მოახლოებული“ აზდაკის ნაცვლად გრიმწასმულ რამაზ ჩხიკვაძის ნიღაბს ვხედავთ, ანდა – პროჟექტორების სიცხისგან ოფლად გაღვრილ ლევან უჩანეიშვილს (ნუგზარ ლორთქიფანიძის „წუთისოფელი ასეა“). ამგვარი – ტელევიზიის სპეციფიკის მიმართ მოუზომავი აქცენტირებისას მომენტალურად იკარგება თეატრალური ხელოვნების პირობითობა, მისი ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული ხერხი – რამპის ეფექტი.

ყურადღების ამგვარი აქცენტირება, უმეტესწილად, დათვურ სამსახურს უწევს მსახიობს, გამოაქვს რა სააშკარაოზე გრიმი, რეკვიზიტის ტექნიკური სამზარეულო და სხვა ყოფითი დეტალები, რომელთა შემოჭრაც მაყურებლის ყურადღების არეში უმოწყალოდ ანგრევს თეატრალურ პირობითობას. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მსახიობი გრიმს და კოსტიუმს იმის გათვალისწინებითაც ირგებს, რომ მას სცენიდან პირველ რიგებში მსხდომ მაყურებლამდე სულ მცირე, 3-5 მეტრი მაინც აშორებს, და ამდენად, მისი გარეგნული იერი და კოსტიუმი ამ მანძილზეა გათვლილი; ხოლო როცა ახლო ხედით გაჭედილ ეკრანზე ვხედავთ გრიმწასმულ, ან გაოფლილ სახეს, მაშინვე ქრება თეატრის ილუზორული სამყარო. ასეთი ნატურალიზმის შემოჭრა იწვევს ერთგვარ „შოკურ გადართვას“ ტელემაყურებლის ფსიქიკაში; იგივე შეიძლება ითქვას, მაგალითად, ბალეტის გადაღებაზეც, როცა – შორ ხედზე „მოფარფატე“ ბალერინასთან მიახლოებისას – ნატურალიზმამდე რეალისტი ობიექტივი მთელი (უტაქტობამდე მისული) სიმკაცრით წარმოაჩენს ოსტატი მოცეკვავე ქალის კუნთებად და ძარღვებად ქცეულ კიდურებს, თუ სხვა ნაკვთებს. ამგვარ „დივერსიას“ ესთეტიური აღქმის პროცესზე სულ სხვა შთაბეჭდილებათა გამაში გადაჰყავს მაყურებლის შეგრძნება. გამოსახულების შემქმნელი ყოველთვის უნდა ცდილობდეს, რომ ფოტოგრაფიულმა რეალიზმმა მხატვრული სიმართლე არ შეიწიროს.[49]

სცენაზე მდგომ მსახიობს ტელეეკრანზე ძალიან ახლო ხედით მაშინ გვიჩვენებენ ხოლმე, როცა მსახიობის ოსტატობის გაძლიერებულად ჩვენება უნდათ (ანდა სხვა, თუნდაც რაიმე ტექნიკური მიზეზით). ზოგჯერ ახლო ხედს, როგორც „მაშველ რგოლს“, ისე იყენებენ ჩაწერისათვის მოუმზადებელი რეჟისორები.

რეჟისორმა მ. ანასაშვილმა, რომელიც წლების განმავლობაში მუშაობდა საქართველოს ტელევიზიის თეატრალური სპექტაკლების გადამღებ რედაქციაში, ინტერვიუში განაცხადა: „სამწუხაროდ, საქართველოს ტელევიზიების პრაქტიკაში, მიზეზთა და მიზეზთა გამო, არაერთხელ (და საკმაოდ ხშირად) მომხდარა ფაქტი, როცა

სპექტაკლი გადაუღია (ცხადია, ძალიან ცუდად) რეჟისორს, რომელსაც გადაღებამდე ეს სპექტაკლი ერთხელაც კი არ ჰქონდა ნანახი.“

დავუბრუნდეთ კვლავ ვ. საპაკის მოსაზრებებს:

„იგი (ტელემაყურებელი) არ იხდის ბილეთის საფასურს და არ არის იძულებული, რომ სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ქალაქის მეორე ბოლოდან დაბრუნდეს შინ. და უფრო მეტიც, მას შეუძლია „დატოვოს დარბაზი“ (უპრობლემოდ), გაწყვიტოს თავისი კავშირი ხელოვნებასთან ნებისმიერ მომენტში (ამაშივეა მისი მნიშვნელოვანი დანაკარგიც)“ [50]

მაგრამ, საფიქრებელია, რომ, დანაკარგი მარტო ამით არ ამოწურება. თეატრი ხომ „საკიდიდან იწყება“, მაყურებლისა და სპექტაკლის ურთიერთობაც აგრეთვე არ მთავრდება ფარდის დაშვებასთან ერთად. თეატრის დარბაზიდან გამოსულ მაყურებელს შთაბეჭდილება გარკვეული დროის განმავლობაში მიჰყვება ბინამდე, ნანახისა და განცდილის გააზრების და თუნდაც თანამგზავრებისთვის შთაბეჭდილებების გაზიარების სახით. ფილმ-სპექტაკლის დანიშნულებაც სწორედ ამ კონკრეტულად თეატრალური სანახაობის შთაბეჭდილების ადეკვატის შექმნა და ემოციის მაყურებლამდე მიტანაა, რომელიც მას სხვა გადაცემის დაწყებისთანავე არ დასტოვებს.

„გაუგებრობა, როგორც ჩანს, მდგომარეობს იმაში, რომ ტელევიზია, ერთი შეხედვით, კინემატოგრაფთან უფრო ახლოს დგას, ვიდრე თეატრთან. „თუკი თეატრსა და კინოს შორის ღრმა განსხვავებაა, ჩემი აზრით, ასეთი სხვაობა არაა კინოსა და ტელევიზიას შორის“ – იმოწმებს ვ. საპაკი რენე კლერის სიტყვებს წიგნიდან „ფიქრები კინოხელოვნებაზე“[51].

ვ. საპაკს მიაჩნია, რომ „ეს მოსაზრება მიღებულად ითვლება. ეკრანზე ასული გამოსახულება, დოკუმენტური სტილის მოთხოვნაა – ანუ, არსებობს ბევრი რამ, რაც თითქოსდა, ლაპარაკობს ამ მოსაზრების სასარგებლოდ“ [52].

საქმე იმაშია, რომ კინოფილმი და სატელევიზიო სპექტაკლის ჩანაწერი - ორივე ეკრანული პროდუქტია – საკადრო ჩარჩოში ჩასმული ორგანზომილებიანი სურათი, რომელიც მოწესრიგებულია სივრცულად, ხოლო მოცულობისა და კადრის სიღრმის ილუზია ფილმის გადამღები ჯგუფის მიერ მიერ ეკრანის მოთხოვნილებებითაა წინასწარ შექმნილი. თეატრალური სპექტაკლის უშუალო მიმდინარეობისას ტელეგადაღების შემთხვევაში კი ტელეეკრანზე არსებული გამოსახულების სივრცულ-კომპოზიციური მოწესრიგება კი გადამღებ ჯგუფს უშუალოდ გადაღების დროს ევალება – დოკუმენტური გადაღების რეჟიმში.

ამავე დროს, „ცოცხალ“ ტელევიზიას თეატრთან ის ანათესავებს, რომ მისი შესრულება, უმეტესწილად, არაგანმეორებადია და გადამღები კოლექტივი „ერთჯერადი შესრულების“ რეჟიმში მუშაობს.

„დოკუმენტურობა, სინამდვილე, „ნატურალურობა“ ყველაფერში. არავითარი ბუტაფორია. მიუხედავად თეატრთან პრინციპული სიახლოვისა, (შემოქმედების „ამწამიერობა“) – ტელევიზიის ენა თეატრალური კი არაა – კინემატოგრაფიულია. ამაშია ტელევიზიის თანამედროვე ხელწერა.“ [53] როგორც ჩანს, თვით საპაკიც კი ორსახოვან იანუსად წარმოგვიდგენს ტელევიზიას.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს ის დროა, როცა ტელევიზიას ჯერ არც კი სთვლიან ხელოვნებად. ხელოვნებათმცოდნეებს შორის წლების განმავლობაში მიმდინარეობდა კამათი იმის შესახებ, შეიძლებოდა თუ არა ტელევიზიის აღიარება ხელოვნების სრულფასოვან დარგად. თვით ვ. საპაკიც გრძნობს მდგომარეობის სირთულეს და თავის არაცალსახა დამოკიდებულებას მკითხველს უზიარებს პირდაპირი მიმართვით:

„ჩვენ ვეძიებთ ჭეშმარიტებას მის საბოლოო გამოვლენაში, მის საბოლოო ფორმულირებაში... ჩვენ გვინდა ფორმულირებული პასუხი. დიახ - ჩვენ ფორმულა გვსურს!.. და აი, ოცი წლის შემდეგ კვლავ ყმაწვილური პედანტიზმი მიპყრობს, ძალიან მჭირდება ზუსტი ფორმულირება - „რა არის ხელოვნება?“... გადავიკითხე ასი წიგნი და ვიცი ასი პასუხი; მაგრამ მე მჭირდება ერთი - ერთადერთი და ამომწურავი. უფრო მეტიც, მე მჭირდება ისეთი პასუხი, რომელსაც საკანონმდებლო ძალა ექნება. ასეთი ფორმულირების გარეშე, ჩემთვის და თქვენთვის, მკითხველო, ძალზე ძნელი იქნება მივიღოთ პასუხი კითხვაზე - არის თუ არა ტელევიზია ხელოვნება?“ [54]

ტელეთეატრის სახეობების ჟანრული მიკუთვნებადობის საკითხის გარკვევა ამ ნაშრომის თვითმიზანი არ არის, რადგან, თუ ფილმ-სპექტაკლი იზიდავს მაყურებლის ყურადღებას და აღელვებს მას – ამით მისი, როგორც ხელოვნების სრულფასოვანი დარგის არსებობა – ჩვენთვის ეჭვგარეშეა. რჩება მხოლოდ იმის გარკვევა, თუ რა აახლოებს ხელოვნების ამ დარგს მონათესავე დარგებთან (თეატრი, კინო, ტელევიზია) და რა განასხვავებს მათგან; თუ რა სახით და დოზით მოითხოვს ამა თუ იმ ოპუსის რეალიზაცია როგორც თეატრალურ, ისე კინემატოგრაფიულ რეჟისურას, ამ მონათესავე ხელოვნებათა რომელი სპეციფიკური ელემენტები ერწყმიან ერთმანეთს ტელეეკრანულ თეატრში ჰარმონიულად და როგორ უნდა მიიღწიოს ეს ჰარმონია პრაქტიკულად, კონკრეტული აუდიოვიზუალური ნაწარმოების შექმნისას.

ამ კითხვებზე ამომწურავი პასუხის გაცემა ერთი ნაშრომის შესაძლებლობებს აღემატება და შემდგომი კვლევების ამოცანად დარჩება, რადგან **ფილმ-სპექტაკლები და მისი მონათესავე, მაგრამ ესთეტიკურად განსხვავებული თეატრალური სპექტაკლების ტელევიზიით ტრანსლირებული პროდუქტი - საზოგადოდ - ტრადიციული სცენური ხელოვნების მედია-საშუალებებთან შერწყმა-კონსტრუირების მხოლოდ ერთ-ერთი სახეა.**

სავსებით დასაშვებად მიგვაჩნია, რომ ტრადიციული დრამატული ხელოვნებისა და ელექტრონული მედიის ჟანრული ურთიერთგავლენა სულ ახლო მომავალში არაერთი თავისებურების ნიმუშს შემოგვთავაზებს, რომლებიც უფრო ცხადად გამოხატავენ ამ ურთიერთობების კანონზომიერებებს.

**ამდენად, ზემოთმოყვანილი განსაზღვრება ფილმ-სპექტაკლის შესახებ, სადაც ხაზგასმულია რომ „ფილმ-სპექტაკლი არ არის დამოუკიდებელი ნაწარმოები, მასში ძირითადად შენარჩუნებულია სპექტაკლის დადგმის ჩანაფიქრი და გმირების მხატვრული სახეების მსახიობური გადაწყვეტა“ – არასრულია და გადასახედია. ფილმ-სპექტაკლი სწორედაც რომ ხელოვნების დამოუკიდებელი – ყველა სხვა ჟანრისგან განსხვავებული ფენომენია და იგი, როგორც მოვლენა, აკმაყოფილებს ყველა კრიტერიუმს, რომელიც მას ხელოვნების ცალკე ჟანრად წარმოგვიდგენს. ამ ჟანრის ნაწარმოების ასახვის საგანია თეატრალური (სცენური) სპექტაკლი, ხოლო სამიზნე აუდიტორია – სატელევიზიო ეთერის მაყურებელი.**

ტელეთეატრის ჟანრული თავისთავადობის საინტერესო განმარტება მოგვცა რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ: 1. კინოსგან განსხვავება იმაშია, რომ ტელესპექტაკლისთვის რეპეტიციებს ისევე გადიხარ, როგორც თეატრში, 2. ხოლო თეატრისაგან განასხვავებს ის, რომ მას მაინც ნაწილ-ნაწილ იღებ, ფრაგმენტულად და გაჩერებებით. ამ შემთხვევაში რეჟისორმა ხაზი გაუსვა ტელესპექტაკლის წარმოების მხარეს, რაც აგრეთვე გასათვალისწინებელია, როცა ჟანრული ავტონომიის ნიშნებს და მიზეზებს ვიკვლევთ.

საყურადღებოა ის მოსაზრებაც, რომ მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს ხელოვნების მრავალი განსაზღვრა, არც ერთი არ არის ამომწურავი. ვ. საპაკი ამ საკითხზეც გამოთქვამს თავის საყურადღებო მოსაზრებას ტელევიზიის, როგორც ხელოვნების სასარგებლოდ: „ხელოვნებისათვის აუცილებელი არაა რომ იგი ამუქებდეს და ხაზს უსვამდეს. ხელოვნება შეიძლება იყოს ფიქსაციაც – გადარჩევა და ფიქსაცია.“[55]

ამ თვალსაზრისით, ხელოვნება უკვე იმ სპექტაკლის არჩევანით იწყება, რომელიც გადაღებისათვის, ან ტრანსლირებისათვის შეირჩევა.

თეატრალური სპექტაკლის სატელევიზიო ტრანსლაციის (ეკრანულ ენაზე „თარგმნის“) ამოცანა კი, ჩვენი აზრით, მდგომარეობს იმაში, რომ მაყურებელს (ტელე) ეკრანული ხერხების საშუალებით შეუქმნას ემოცია (არა მხოლოდ წარმოდგენა სპექტაკლზე), და არა ის, რომ სრულად შეუნაცვლოს ის შთაბეჭდილება, რასაც იგი თეატრის დარბაზში ჯდომისას მიიღებდა – ეს უბრალოდ, შეუძლებელია.

მაგრამ, როგორც აღმოჩნდა, ზოგიერთი სპექტაკლი უფრო „ტელეგენურია“, ვიდრე სხვები. აქ ვგულისხმობთ იმ ფაქტს, რომ სხვადასხვა ტიპის სპექტაკლების ეკრანული ვარიანტები განსხვავებული ემოციური მუხტით მიდიან მაყურებლამდე. „ჩვენ შეგვიძლია საკმაოდ მკვეთრად განვსაზღვროთ, თუ ეთერში გადაცემისას როგორი ხასიათის სპექტაკლები ჰკარგავენ მეტად (თავიანთ გამომსახველობას) და როგორები ნაკლებად. და პირიქით, რა შემთხვევაში გამოიკვეთება ხოლმე ამგვარი გაშუალედებური აღქმის უპირატესობანი.“ [56]

შედარებისათვის ვ. საპაკი განიხილავს ერთი და იგივე რეჟისორის (გიორგი ტოვსტონოგოვის) ორი სპექტაკლის სატელევიზიო ტრანსლაციას („ოპტიმისტური ტრაგედია“ და „ხუთი საღამო“), და სვამს ყველაზე მნიშვნელოვან კითხვას, რომელშიც აისახება თეატრალური სპექტაკლების ტელეტრანსლაციის არსი:

„ამ ორიდან რომელ შემთხვევაში მიიღებს ტელემაყურებელი უფრო სრულ წარმოდგენას სპექტაკლზე?

შესძლებს კი თავის მცირე ეკრანთან მჯდარი მაყურებელი, რომ სრულად შეიგრძნოს ვიშნევსკის მიხედვით დადგმული პათეტიურ-ტრაგიკული სპექტაკლის მთელი მასშტაბი, მისი მხატვრული პირობითობა, მისი უზარმაზარი სცენური სივრცით, რომელიც ამხელა თითქოს აქამდე არც ყოფილა, გაშლილი ზეცით, რევოლუციური პოლკის დაუვიწყარი გავლით, რომელიც მიდის და მიდის, და გეჩვენება, რომ ამ მოძრაობას არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული... და გამაოგნებელი, სულში ჩამწვდენი წუთები მეზღვაურული გამოსამშვიდობებელი ვალსისა უზარმაზარ ნაცრისფერ გემბანზე ზარბაზნების გიგანტური ლულების ქვეშ!.. და წამყვანები, რომლებიც პირდაპირ მაყურებელთა დარბაზს მიმართავენ!.. აქ თითქმის გამუდმებით უნდა ხედავდე მთელ სცენას ერთდროულად, აქ მნიშვნელოვანია მასიური, სახალხო სცენების აზრი, მათი ნახატი, მათი დინამიკა. აქ არ არის, ან თითქმის არ არის ეპიზოდები, სადაც ყურადღების ფოკუსირება ხდება რაიმე ერთზე.“ [57]

აქ საპაკი ფართო ხედების კადრებს აღგვიწერს, სადაც მთელი სცენა უნდა ჩანდეს: კონკრეტული თვალში მოსახვედრი საგანი – „ზარბაზნების გიგანტური

ლულებია“ და რევოლუციური პოლკის – მასის – დაუსრულებელი გავლა. ასეთი ეპიზოდები ალბათ, ძალზე ძნელად აღიქმებოდა პატარა ტელეეკრანიდან, ამიტომაც იყო ტელევიზიის ძირითადი ინსტრუმენტი საშუალო და ახლო ხედები. მაგრამ სპექტაკლის გადაღებისას პრობლემა მარტო ხედის მასშტაბი როდია:

„აი, „ვოჟაკი“ (მეთაური) – მსახიობ ტოლუბეევის მშვენიერი ნამუშევარი, სცენური რეალიზმის ერთ-ერთი მწვერვალი... ტოლუბეევის სიმართლე ვოჟაკის როლში უსაზღვროა, იგი შეუბრალებელია და ზუსტი, მაგრამ მხოლოდ მანამ, სანამ იგი შეესატყვისება მთელი სპექტაკლის ჟანრულ ბუნებას. შეიძლება კი ვოჟაკის წარმოდგენა ოთახში, ჭურჭლით გაწყობილ მაგიდასთან? ვოჟაკის მხატვრული სახე შეეფარდება სცენური პირობითობის გარემოს, მას სჭირდება რამპა, სჭირდება შესაფერისი განათება, სჭირდება - როგორც ამას თვით გ. ტოვსტონოგოვი არქმევს - განსაკუთრებული „თამაშის პირობები“, რომელსაც მაყურებელს სთავაზობენ პიესა და თეატრი...

ტელეეკრანის გარემო კი – ნებისმიერ შემთხვევაში – არაპირობითია. ის, რაც ხდება ტელეეკრანს იქით, – ეს თქვენს ოთახში ხდება და მხოლოდ მისი გაგრძელებაა ეკრანს იქით. ტელეკამერის ობიექტივს, და მასთან ერთად ჩვენ, მაყურებლებს, შეგვიძლია მთლად ახლოს მივიდეთ მსახიობთან. მაყურებელსა და სატელევიზიო თეატრს შორის არ არის დისტანცია, არაა რამპა. აქ, ჩემი აზრით, ხდება დოკუმენტური ტელევიზიის საპირისპირო რამ. იქ ცხოვრების ნაკადია, და ტელეკამერის ობიექტივი აჩარჩოებს მას, ჰქმნის რამპას. აქ კი – პირიქით, რამპას აქრობს, თითქოს გვთავაზობს, რომ ხელოვნების ნიმუშს ისე შევხედოთ, როგორც ცხოვრებისეულ რეალობას. იგი დოკუმენტურობის ხასიათს აძლევს იმას, რასაც ვუყურებთ.“ [58]

ვიმეორებთ, რომ ეს მოსაზრებები 1960 წელს დაიწერა, როცა სატელევიზიო ტრანსლაციის ტექნიკა ჯერ კიდევ ვერ უზრუნველყოფდა 625 ეფექტურ ხაზს ტელეეკრანზე, და თვით ეს შავ-ცისფერი ტელეეკრანიც, დაახლოებით თაბახის ფურცლის თანაზომადი გახლდათ. ამ ეკრანზე პრაქტიკულად არ განირჩეოდა დეტალები საერთო ხედზე... და მიუხედავად ამისა, კრიტიკოსის შეფასებები ტექნიკური პრობლემებით არაა შემოზღუდული, იგი გაცილებით შორს მიდის და აღემატება უტილიტარულ მიდგომას; იგი სატელევიზიო ესთეტიკის ჯერ კიდევ ძნელადშესამჩნევ კანონზომიერებებს ამ – შეზღუდული საშუალების ინსტრუმენტით აკვირდება და კონკრეტულ – პრაქტიკოსი ტელერეჟისორებისათვის სარეკომენდაციო დასკვნებს აკეთებს:

„სულ სხვა საქმეა სპექტაკლი „ხუთი საღამო“. აქ სულ რამდენიმე მოქმედი გმირია, მოქმედება, ძირითადად, მიმდინარეობს ოთახში, და მთელი ჩვენი ყურადღება მიჯაჭვულია გმირების სულიერ განცდებზე. აქ უკვე თითქოს თვით სპექტაკლში უმეტესწილად „ახლო ხედებია“: რეჟისორს მნიშვნელოვანი ეპიზოდები ავანსცენაზე გამოაქვს, მაყურებელთან ახლოს, იგი ანათებს გმირებს, იგი თითქოსდა თვითონ ჰქმნის „სატელევიზიო მიზანსცენებს“... რასაკვირველია, აქ უკვე თვით თეატრისთვის (თუკი იგი დრამატურგის ერთგული რჩება) სულ სხვაა „თამაშის წესები“. აქ უკვე არათუ საშიში არაა, არამედ პირიქით, კარგია, რომ სცენა ტელეეკრანის მიღმა თქვენი ოთახის გაგრძელებად იქცევა...“ [59]

მოყვანილი ციტატის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, თეატრალური სპექტაკლები, მათი დრამატურგიისაგან დამოკიდებულებით, მეტ-ნაკლები წარმატებით გადადიან სატელევიზიო სივრცეში, ანუ – იმისდა მიხედვით, თუ რა ტიპის სპექტაკლს ავარჩევთ ტელევიზიით საჩვენებლად, შეიძლება ვივარაუდოთ – უყურებს მას ინტერესით მაყურებელი, თუ სხვა არხზე გადართავს ტელევიზორს. გამოდის, რომ ტელევიზიით გადაცემული თეატრალური სპექტაკლისათვის წარმატების, ან წარუმატებლობის უნიფიცირებული რეცეპტი არ არსებობს, მაგრამ გარკვეული ფაქტორები მაინც მოქმედებენ, იგი დამოკიდებულია როგორც გადასაცემ საგანზე, ისე მისი მიწოდების ფორმაზე. ჩვენ ყველას შეგვიმჩნევია, რომ სხვადასხვა რეჟისორის მიერ ჩაწერილი ერთი და იგივე სპექტაკლი (მაგალითად, „კავკასიური ცარცის წრე“ რამდენჯერმე იქნა გადაღებული), სხვადასხვა ინტერესით იყურება. და აქ უმთავრესი – სატელევიზიო პულტთან მჯდომი ჩაწერის რეჟისორის ფაქტორია, თუ როგორ გრძნობს იგი სპექტაკლს, თუ რა რიტმით ცვლის კამერების რიგს ეთერში, თუ როგორ კომპოზიციას „უკვეთავს“ იგი ტელეოპერატორებს და როგორ ახორციელებს ამ კომპოზიციების მონტაჟს, ანუ როგორ „ჩარჩოში“ სვამს იგი სცენაზე არსებულ სპექტაკლს.

„რომელიღაც მოთხრობაში ერთი მოზარდი მეორეს პირდება ხელოვნების საოცარი ნიმუშის ჩვენებას და შემდეგ მიჰყავს, რათა დაანახოს პეიზაჟი – მზის ჩასვლა ცარიელი სურათის ჩარჩოს მიღმა. „ჩარჩოში ჩასმული“ ბუნებრივი პეიზაჟის სილამაზე უზარმაზარ შთაბეჭდილებას ახდენს. ჩარჩო ააქტიურებს ჩვენს შთაბეჭდილებებს, აქცევს ცხოვრებას დაკვირვების ობიექტად, სანახაობად, გვაძლევს საშუალებას, რომ თითქოსდა გვერდიდან შევხედოთ ცხოვრებას, ჩნდება ის, რასაც ეწოდება რამპის მაგია, მაგია ხელოვნებისა.

სტიქიურად, ანდა ოპერატორ-რეჟისორის … სურვილით ჩნდება „კადრის კომპოზიცია“, ანუ სხვადასხვა ნაწილების მხატვრული შეფარდება: ყველაფერი ეს ცხოვრებას ესთეტიკურ ორგანიზებას უკეთებს, ქმნის აქცენტებს, და საბოლოო ჯამში – გამოხატავს დამოკიდებულებას მის მიმართ“. – წერს ვ. საპაკი. [60]

თეატრალური სპექტაკლის ტელეტრანსლაციის ცქერისას უეჭველად იგრძნობა, თუ რა ინტელექტის და მომზადების ადამიანი ზის პულტთან: ნომინალური ტელერეჟისორი, რომელიც რიგით სამუშაოს ასრულებს, თუ შემოქმედი პიროვნება, რომელიც – როგორც ვირტუოზი შემსრულებელი კომპოზიტორის დაწერილ მუსიკას – ისე აგებს საკუთარ ნაწარმოებს სპექტაკლის რეჟისორის მიერ დადგმული წარმოდგენის ასახვისას (და არა დაფიქსირებისას).

ამასთან დაკავშირებით შესაძლებელია გახსენება სერგეი ეიზენშტეინის მიერ შემოტანილი ცნებისა „ობერტონალური მონტაჟი“, რომელსაც იგი ნებისმიერი სივრცულ-მონტაჟური ხელოვნების ნიმუშის აგების უზენაეს ფაზად მიიჩნევდა:

„მონაკვეთის ობერტონს მე ვარქმევ… მონაკვეთის საერთო ჯამურ, უფრო სწორად კი – კრებით „ჟღერადობას“, კრებითს – შემდგარს როგორც შინაარსის, ისე კომპოზიციისაგან, მსახიობის თამაშის ფაქტურისაგან, გრაფიკული (ხაზოვანი) ელემენტების თამაშისაგან; ფორმების შეგრძნებათა ასოციაციების, თვით ამ მოცულობებისა და ა.შ. მე დავადგინე შესაძლებლობა ნაჭრების დამონტაჟებისა ამ კრებითი ელემენტებით და არა ცალკეულ შემადგენლების („მოძრაობის“, „შუქის“ და ა.შ.) მოხედვით. ობერტონის ამგვარი გაგება… წარმოადგენს მონაკვეთის ყველა ელემენტების მიმართ გრძნობად განზოგადებას და არ ემთხვევა ობერტონის ჩვეულებრივ მუსიკალურ გაგებას“.[61]

თეატრალური სპექტაკლის ტელეეკრანზე გადაცემის რეჟისორს, ჩვენი აზრით, პრაქტიკის გარდა, სწორედ ეს – „ობერტონალური მონტაჟის“ შეგრძნება, ერთგვარი მუსიკალური ნიჭის მსგავსი მონაცემები სჭირდება, ტელეეკრანზე დანაკარგის გარეშე რომ გადაიტანოს თეატრალური სპექტაკლი, რათა ტელეეკრანზე გადატანილი თეატრალური ხელოვნება მხატვრული სიცოცხლით „სუნთქავდეს“ და არ წარმოადგენდეს პროტოკოლურ „ნივთმტკიცებას“ მოვლენის შესახებ.

ჟანრულ თვითმყოფადობაზე ტელეთეატრის „პრეტენზიის“ დაცვისას, ალბათ „ღირს იმის გახსენებაც, თუ როგორ მტრულად შეხვდა კინემატოგრაფისტთა უმრავლესობა ტელევიზიას. რა დიდხანს და მტკიცედ უარყოფდნენ ისინი ტელევიზიის თუნდაც სულ მცირე ესთეტიკურ თვითმყოფადობას. როგორ ამპარტავნულად

ეპყრობოდნენ ისინი მცირე ეკრანს, რომლისთვისაც, უკეთეს შემთხვევაში „მზა კინოპროდუქტის“ პოპულარიზატორის როლი თუ ემეტებოდათ. სინამდვილეში კი, ამ „მცირე ეკრანს“ დიდი ეკრანის ნაწარმოებები აფუჭებენ... კინემატოგრაფისტთა ნამუშევრებში, მათ შორის სერიოზულ თეორეტიკოსებს შორის, სხვადასხვა გადამღერებით ძალიან დიდხანს ტრიალებდა ეს აზრი. შემთხვევითი არაა, რომ ახალგაზრდა ტელევიზიამ საპასუხოდ წამოსწია ტელეეკრანის აღმატების თეზისი, რომელიც პარადოქსამდე მიდის: კინო სხვა არაფერია, თუ არა ტელევიზიის კერძო შემთხვევა!“ [62]

კიდევ ერთი ანალოგია: „ლიტერატურაში ჟანრის გაგება არ ამოიწურება მხატვრული ლიტერატურით: ნებისმიერი ნაწერი თუ სიტყვიერი ტექსტი, მიეკუთვნება ამა თუ იმ ჟანრს.... ჟანრის ძირითად შინაარსობრივ მახასიათებლად ითვლება კონვენციათა გარკვეული ნაკრები, რომელიც ასახავს ავტორსა და ტექსტის ადრესატს შორის არსებულ დამოკიდებულებას. ასე მაგალითად, მოხსენება სამეცნიერო სემინარზე ჟანრულად განსხვავდება ლექციისაგან... ანალოგიურად განსხვავდებიან, მაგალითად, სამეცნიერო ნაშრომი და სასწავლო სახელმძღვანელო და ა.შ. სალაპარაკო ჟანრები – ისეთი, როგორიცაა, მისალოცი სიტყვა, სადღეგრძელო, ანეკდოტის მოყოლა, ფიცის დადება თუ ერისადმი მიმართვა – აგრეთვე განსხვავდებიან, პირველ რიგში იმ კონვენციონალური დამოკიდებულებებით ავტორსა და ადრესატს შორის, რომლებსაც ტრადიცია უკავშირებს თითოეულს ამ ჟანრთაგან.“ [63]

თუკი სადღეგრძელო, ანეკდოტი, მისალოცი სიტყვა ან ფიცის დადება შეიძლება ჩაითვალოს ჟანრად, ფილმ-სპექტაკლის (და ტელესპექტაკლის) მიმართ დამოუკიდებელი ჟანრის სტატუსის მიკუთვნება უბრალოდ სამართლიანობისთვისაა აუცილებელი.

ამ სამართლიანობის დაცვის სურვილს კრიტიკოსი ი. კაგარლიცკი იმით გამოხატავს, რომ თავის სტატიაში თეატრალური სპექტაკლის ტელევიზიისათვის რეპორტაჟულ გადაღებას „განსაკუთრებულ ჟანრად“ მოიხსენიებს, თუმცა, ეტყობა მაინც არ სთვლის მას სრულფასოვან ხელოვნებად: „... იგივე შეეხება ხელოვნების ისეთ მოკრძალებულ უბანს, როგორიცაა თეატრალური სპექტაკლის რეპორტაჟული გადაღება ტელევიზიისთვის. ეს - განსაკუთრებული ჟანრია (!) და მას არ სჭირდება თავისი ბუნების დაფარვა, სხვა რამედ თავის წარმოჩენა... როცა ტელერეპორტაჟი არ ღალატობს საკუთარ თავს, ჩვენ ვუყურებთ მას მის მიერვე მიღებული კანონებიდან გამომდინარე, და ეს ცოტა არაა - მოაზროვნე მაყურებელი ხომ სწორედ ამგვარად აღიქვამს ხელოვნების ჭეშმარიტ ნაწარმოებ.“ [64]

კრიტიკოსი ცდილობს მოძებნოს ის მიზეზები, რის გამოც თეატრალური სპექტაკლის ტელერეპორტაჟი მხოლოდ „მოკრძალებული უბანია“, და სწორედ ამ მოკრძალებას უწუნებს მას: „თეატრალური სპექტაკლის რეპორტაჟულ გადაღებას არ უნდა რცხვენოდეს თავისი „მეორადობისა“; პირიქით, ეს ზოგჯერ ხაზგასმითაც უნდა წარმოაჩინოს. ამგვარი „მეორეულობის“ აღიარების ყველაზე გავრცელებული ფორმა არის სპექტაკლის არამარტო მოქმედების, არამედ დარმაზში მჯდომი მაყურებლის ჩვენება, რომელიც მსახიობებს აპლოდისმენტებით აჯილდოვებს... რამდენადაც, დარბაზის აპლოდისმენტები აგრეთვე ნაწილია თეატრალური სპექტაკლისა.“ [65]

და რატომ უნდა რცხვენოდეს სპექტაკლის რეპორტაჟს რამესი? და საერთოდ, რას ნიშნავს - რცხვენოდეს? რეპორტაჟი ხომ ცოცხალი არსება არაა, ან კონკრეტული პიროვნება? რას გულისხმობს აქ კრიტიკოსი? იმას ხომ არა, რომ იგი, მართალია, ჟანრად მოიხსენიებს, მაგრამ მაინც ვერ აღიქვამს ბოლომდე ჟანრად?

კრიტიკოსის არგუმენტი ასეთია: „ჟანრს ჟანრად ჩამოყალიბებაში „თვითშეგნება“ ისევე ეხმარება, როგორც ადამიანს - პიროვნებად შედგომაში. ჟანრი საკუთარ თავს ეძიებს ცდისა და შეცდომების პროცესში, კონკრეტული მხატვარი - აგრეთვე.“ [66]

და ასეთ შემთხვევაში, რა უშლის ხელს თეატრალური სპექტაკლის ტელერეპორტაჟს სრულფასოვან ჟანრად შედგომაში? კრიტიკოსს აქაც აქვს საკუთარი მტკიცე პოზიცია და ლოგიკური არგუმენტი:

„თეატრალური სპექტაკლების რეპორტაჟული ჩანაწერების უმეტესობა ალბათ სწორედ იმიტომ სტოვებენ ხელოვნურობის შეგრძნებას, რომ ისინი გადაღებულნი არიან „როგორც კინოში“. მაყურებელთა დარბაზის ეს „ჩართული“ კადრები თითქოს უნდა აკომპენსირებდეს გაუცხოების შეგრძნებას, რომელიც ასეთი გადაცემის ცქერისას გვიჩნდება. მაგრამ ესენი მხოლოდ ნაწილობრივ ანაზღაურებენ დანაკარგებს. საქმე იმაშია, რომ მაყურებელთა რეაქციები, რასაც ეკრანზე ვხედავთ, ეს ჩვენი - ტელემაყურებლის რეაქციები კი არაა, არამედ მათი, ვინც სპექტაკლს ესწრებოდა. ტელევიზია აქ შუამავალია არა მაყურებლის, არამედ მეორე - შეუმდგარი შუამავლის - კინოს მიმართ. ტელემაყურებელთან „დაშორების“ დისტანცია, თუკი რეპორტაჟი პირდაპირი არაა, ორმაგდება; რომ აღარაფერი ითქვას იმაზე, რომ ხანდახან, როცა ამის შენიღბვას ცდილობენ, ჩვენ მაინც შესანიშნავად ვხედავთ.“ [67]

ამდენად, ი. კაგარლიცკი, მიუხედავად იმისა, რომ „ჟანრად“ მოიხსენიებს, თეატრალური სპექტაკლის ტელერეპორტაჟს, ხანგრძლივი „ცდებისა და შეცდომების“ გზას უწინასწარმეტყველებს სრულფასოვან ჟანრად შედგომის გზაზე.

რაც შეეხება დარბაზში მყოფი მაყურებლის რეაქციების ასახვას, ვფიქრობთ, ეს სრულებითაც არ ამცირებს თეატრალური სპექტაკლის სატელევიზიო რეპორტაჟის არც მხატვრულ ღირსებებს და არც ემოციური ზემოქმედების ეფექტს. პირიქით, ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ იმაზე, რომ თეატრალური ხელოვნების ეკრანულ ფორმებში მაყურებლის ფაქტორი თითქმის აუცილებელი პირობაა. საქმე იმაშია, რომ, ჩვენი აზრით, მიუხედავად საკუთარივე სურვილისა, კრიტიკოსი მაინც რჩება გარკვეული კატეგორიულობის ჩარჩოში, რაც 1980-იანი წლების ტელევიზიის ტექნიკური და ესთეტიური შესაძლებლობების განვითარების დონით აიხსნება.

ვ. საპაკი ერთ ანალოგიასაც შეგვახსენებს: „თავის დროზე ანალოგიურ მდგომარეობაში აღმოჩნდა კინოკრიტიკა. აი, როგორ წერდა ამის შესახებ ბელა ბალაში: „ხელოვნების თეორიას კინემატოგრაფმა მისცა უნიკალური, ჭეშმარიტად უმაგალითო შესაძლებლობა – ხელოვნების განვითარების კანონებზე მისი ჩასახვის მომენტიდანვე დაკვირვებისა... ჩვენ პირველად შევძელით დავკვირვებოდით ახალი მხატვრული ფორმის გენეზისს და ზუსტად გაგვეთვალისწინებინა მისი წარმოშობისა და განვითარების ყველა გარემოება.“ [68]

თუმცა ამ განვითარებას ყველა არ აღიარებს. საყურადღებოა რუსი რეჟისორის კირილ სერებრიაკოვის ინტერვიუ, რომელიც გამოქვეყნდა 2003 წლის 27 აგვისტოს გაზეთში „აიფ მოსკვა“. საყურადღებო მომენტია მისი კატეგორიულობა: კორესპონდენტის კითხვაზე: „როგორც ამბობენ, თქვენ სპექტაკლის ტელეგადაღების ნებას არ იძლევით?“ – იგი ასე პასუხობს:

„იმიტომ რომ ეს კოშმარია. ისიც საკმარისია, რომ არსებობს კინო. დაე, მან დააფიქსიროს სამუდამოდ. თეატრი კი ამწუთიერი მოვლენაა. კი, შეიძლება რაღაც გადაიღო სამახსოვროდ, მაგრამ ამის სახალხოდ ჩვენება არამც და არამც არ შეიძლება. სპექტაკლის ტელეგადაღება – ეს სხვა სახის მოღვაწეობაა, სავსებით განსხვავებული ამბავია. სპექტაკლთან მას არავითარი კავშირი არა აქვს.“ [69]

ცხადია, თითოეულ შემოქმედს აქვს იმის უფლება, რომ ჰქონდეს და გამოხატოს საკუთარი შეხედულება საკუთარივე ნამუშევრის ამა თუ იმ ინტერპრეტაციაზე. ვერც იმაში შევედავებით რეჟისორ სერებრიაკოვს, რომ არ სურს „სხვა სახის“ მოღვაწეობა. თუმცა, არსებობს სხვა მაგალითიც, როდესაც ცნობილი თეატრალური რეჟისორი ერთობ სერიოზულად უდგება საკუთარი სპექტაკლების ეკრანული ვერსიების შექმნას; კერძოდ, ამას ხშირად აკეთებდა ცნობილი თეატრალური რეჟისორი პიტერ ბრუკი.

დაწყებული „მათხოვართა ოპერიდან“ (1953 წ.), „ჰამლეტის ტრაგედიის“ (2002 წ.) ჩათვლით, პიტერ ბრუკმა თავისი 13 თეატრალური სპექტაკლის ეკრანული ვერსია გადაიღო. ამ ფილმ-სპექტაკლებს შორის განსაკუთრებით საინტერესოდ გვეჩვენება უნიკალური (როგორც შინაარსით, ისე ფორმით და წარმოების წესით) ნამუშევარი - „მაჰაბჰარატა“.

სპექტაკლი „მაჰაბჰარატა“ პიტერ ბრუკმა ჟან-პიერ კარიერის პიესის მიხედვით დადგა, ტექსტი ეყრდნობა ამავე სახელწოდების ძველი ინდოეთის სანსკრიტულ ენაზე დაწერილი ეპოსის ლიტერატურულ საფუძველს. ბრუკი დიდხანს ემზადებოდა თავისი ჩანაფიქრის რელიზებისათვის. ჯერ კიდევ 1970 წელს მან, სხვადასხვა ქვეყნის მსახიობებს შორის გადარჩევით შეკრა ინტერნაციონალური თეატრალური დასი 30 ადამიანის შემადგენლობით. გამომსახველობითი ფორმის ძიებაში რეჟისორმა მიმართა ძველი ხალხური სანახაობის ფორმებს, ევროპული და აღმოსავლური თეატრების ტრადიციებს. „სხვადასხვა ქვეყვის მსახიობებს, როცა ისინი ერთად მუშაობენ, შეუძლიათ დაამსხვრიონ მათი ქვეყნების კულტურებში გაბატონებული შტამპები, - წერდა პიტერ ბრუკი. - სწორედ მაშინ შეიძლება მათი საშუალებით დავინახოთ ჭეშმარიტი ეროვნული კულტურები, რომლებიც პირობითობების გროვის ქვეშაა ჩამარხული, და თითოეული მათგანი თავისებურად წარმოაჩენს ჩვენს წინაშე ადამიანური სამყაროს ჩვენთვის აქამდე უცნობ ნაწილს... თეატრი - სწორედ ის ადგილია, სადაც მოზაიკის დანაწევრებული ნაწილებიდან ერთიანი მხატვრული სახე იქმნება.“ [70]

სანამ ბრუკის „მაჰაბჰარატა“ ეკრანულ ფორმაში გადავიდოდა, უამრავი დრო და ძალისხმევა დაიხარჯა თვით სპექტაკლის შექმნაზე. წლების განმავლობაში მსახიობები ცხოვრობდნენ ინდოეთში, პაკისტანში, ჰიმალაებში - ცივილიზაციისგან მოწყვეტილ სოფლებში. იქ ისინი კითხულობდნენ ძველ ტექსტებს, მედიტირებდნენ, მისდებდნენ იოგას, რათა მიეღწიათ სულიერი გასხივოსნებისათვის. თითოეულმა მათგანმა პიროვნული ცვლილებები განიცადა, ხოლო როცა ჩათვალეს, რომ თავიანთი როლებისთვის მომწიფდნენ, სპექტაკლიც შედგა.

პირველი ორიგინალური სცენური სპექტაკლი, - გრანდიოზული მითურ-ეპიკური წარმოდგენა კაცობრიობის ბედის შესახებ - 1985 წელს დაიდგა, და იგი 9 საათს გრძელდებოდა. ბრუკის „მაჰაბჰარატამ“ 5 წლის მანძილზე მსოფლიოს მრავალი ქვეყანა მოიარა. 1989 წელს მისი ქრონომეტრაჟი 6 საათამდე იქნა დაყვანილი და სატელევიზიო სერიებად იქნა გადაღებული, ხოლო 1990 წელს დამზადდა 3-საათიანი ფორმატის ფილმის სახით. ადაპტირებული ფილმის სცენარი დაწერეს პიტერ ბრუკმა, ჟან-პიერ კარიერმა და მარი-ჰელენ ესტიენმა. ფილმ-სპექტაკლის მწარმოებელ ქვეყნებად მოიხსენიებიან: ბელგია,

ავსტრალია, აშშ, შვედეთი, პორტუგალია, ნორვეგია, ჰოლანდია, იაპონია, ირლანდია, ისლანდია, ფინეთი, დანია, დიდი ბრიტანეთი და საფრანგეთი. [71]

„მაჰაბჰარატას“ ეკრანულმა ადაპტაციამ ჩემზე ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა. - გვიზიარებს პოეტი და ესეისტი ბენჯამინ ნორისი ფილმისგან მიღებულ ემოციას - რამდენადაც მე ვედურ ლიტერატურას წლების განმავლობაში ვსწავლობდი, არ ვჩქარობდი ამ ფილმის ნახვას, რამდენადაც მიმაჩნდა, რომ ამოცანა, რომელსაც იგი ისახავდა, შეუძლებელია შესრულდეს. სიუჟეტური ხაზი მხოლოდ სქემატურადაა გადმოცემული, ხოლო ტექსტი, რომელიც ფილმშია შესული, ძირითადი ტექსტის ალბათ 5%-ს არ აღემატება, თუმცა ფილმი 6 საათს გრძელდება. მაგრამ ეს შემოკლება ისე მოხდენილადაა გაკეთებული, რომ მხოლოდ მისასალმებელია.“ [72]

სტატიის ავტორი თეატრალური ხელოვნების ეკრანიზაციის ამ უნიკალურ ნიმუშზე საუბრისას მას კინემატოგრაფის გამორჩეულ ნიმუშებს ადარებს არამარტო ფორმის, არამედ იმ დანიშნულების თვალსაზრისით, რომელიც, მისი აზრით, ამგვარ ნაწარმოებებს აკისრიათ:

„კინო, თავისი არსებობის დასაწყისიდანვე არაერთხელ მიმართავდა რელიგიურ ტექსტებს და წმინდა წერილებს, როგორც შთაგონების წყაროს. ამ ისტორიების ადაპტაციები კი - დრამებში, პიესებში, ფერწერულ სურათებსა და ხელოვნების სხვა ფორმებში სხვადასხვა შემოქმედებითი ინტერპრეტაციებით არსებობდა საუკუნეების განმავლობაში. რელიგიური ტექსტები - ცივილიზაციის საგანძურია, რომელიც სხვადასხვა ერებისა და რელიგიების მიერ სხვადასხვა სახითაა შემონახული. ისინი თამაშობდნენ განმსაზღვრელ როლს კაცობრიობის პროგრესში. კინოში კი, 1912 წელს გადაღებული ჰარი ტ. მორისის „ადამი და ევადან“ მოყოლებული,მელ გიბსონის „ქრისტეს ვნებებამდე“ (2004 წ.), რელიგია მუდმივად აძლევდა რეჟისორებს საინტერესო და ხშირად საკამათო საკითხებზე შემოქმედებითი მუშაობის საშუალებას.“ [73]

რაც შეეხება ფორმას, ბენჯამინ ნორისი იმოწმებს ფილმის სცენარის ერთ-ერთი თანაავტორის ჟან-კლოდ კარიერის სიტყვებს: „იმისათვის რომ „მაჰაბჰარატას“ უზარმაზარი ეპიკური ლექსი ფილმში, ან თუნდაც სამ ფილმში ჩაგვეტია, ჩვენ იძულებული გავხდით ჩვენი წარმოსახვით შეგვექმნა ახალი სცენები და ერთმანეთისათვის შეგვეხვედრებია გმირები, რომლებიც თვით ტექსტში ერთმანეთს არსად არ ხვდებიან.“ - და შემდეგ განაგრძობს - ფილმის ავტორების აზრით, სანსკრიტული პოემის არსი მისი სტრიქონების ფორმასა და დეტალებში კი არ იყო, არამედ ისტორიის ფორმასა და აზრში, რომლის გადმოცემისასაც გამოავლინეს მოწიწება და ღრმა პატივისცემა.“ [74]

შრომა, რომელიც „მაჰაბჰარატას“ ჯერ სცენური და შემდეგ ეკრანული ვარიანტების შესაქმნელად იქნა გაწეული, შეიძლება შევაფასოთ თუნდაც მხოლოდ რაოდენობრივი მაჩვენებლით. როგორც ცნობილია, „მოცულობით „მაჰაბჰარატა“ რვაჯერ აღემატება ჰომეროსის „ილიადას“ და „ოდისეას“ - ერთად აღებულს. იგი მოიცავს 100 ათასზე მეტ ლექსს, რომლებიც დაყოფილია 18 წიგნად... „მაჰაბჰარატას“ ყველა წიგნი აღწერს ასამდე სხვადასხვა ძირითად სიუჟეტს. [75]

„მაჰაბჰარატას“ ტექსტის დაწერისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა სპექტაკლის ენას. „ძველისძველი ეპოპეის მე-20 საუკუნის კინემატოგრაფიულ სივრცეში გადმოტანისას, გმირების მეტყველების ფორმის შერჩევა განსაკუთრებულ სიფრთხილეს მოითხოვდა. „კლასიკური, ან ნეოკლასიკური ენის ბრწყინვალება აქ, ცხადია, ერთნაირად მიუღებელი იყო. ამიტომ, სცენარისტები დასჯერდნენ უბრალო, ზუსტ, მარტივ სამეტყველო ენას, რომელმაც... საშუალება მისცა გამოეყენებინათ, ისეთი სიტყვათშეთანხმებები, რომლებიც ჩვეულებრივ საუბარში არასოდეს არ გამოიყენებიან ერთად.“ [76]

პიტერ ბრუკის „მაჰაბჰარატა“ (ეკრანული ვერსია) 1990 წელს „ემის“ ლაურეატი გახდა, აგრეთვე, მას მიღებული აქვს მაყურებლის პრიზი სან პაულოს საერთაშორისო კინოფესტივალზე.

როგორც ვხედავთ, პიტერ ბრუკის „მაჰაბჰარატა“ თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმის უნიკალური ნაწარმოებია. ამ ნამუშევარს დიდი ყურადღება არამარტო იმიტომ დავუთმეთ, რომ მისი მხატვრული ღირსებები აღგვენიშნა, არამედ იმიტომაც, რომ კიდევ ერთხელ დაგვეფიქსირებინა ჩვენი პოზიცია თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების ჟანრული ავტონომიურობის მიმართ. ჩვენი აზრით, ხელოვნების განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც მიზნად ისახავს და აღწევს კიდეც, რომ ისაუბროს ღრმა საკაცობრიო თემებზე, ხელოვნების ნებისმიერი სხვა ფორმებისგან განსხვავებული საშუალებების ერთობლიობით, ნამდვილად არის დამოუკიდებელი ჟანრი.

ის ფაქტი, რომ ქართული პროფესიული კრიტიკა დუმილით უვლის გვერდს ფილმ-სპექტაკლების განვითარების თეორიას, არ ნიშნავს, რომ ფილმ-სპექტაკლების გადაღების პრაქტიკა საქართველოშიც არ ვითარდებოდა. ეს პროცესი ძალაუნებურად მიმდინარეობდა ტექნიკის განვითარებასთან ერთად. ქართული კრიტიკა კი ჯერაც გაჩერებულია იმ აზრთან, სადაც (სავსებით სწორად) აღნიშნულია, რომ „სატელევიზიო თეატრი“ „არ არის“ არც კინო და არც თეატრი, მაგრამ „რა არის“ ეს მოვლენა, და საერთოდ, „არის თუ არა“ ტელეთეატრი თეატრი – ამის პროფესიული ანალიზი ქართულ სინამდვილეში არ გაკეთებულა.

მიუხედავად ამისა, დღეს უკვე თამამად შეგვიძლია იმის თქმა, რომ „სატელევიზიო თეატრი“ და „ფილმ-სპექტაკლი“ მხოლოდ კერძო სახეებია იმ მრავალპროფილიანი ჟანრისა, რომელსაც პირობითად „თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმები“ შეიძლება ვუწოდოთ, და რომელსაც შექმნის თავისი მკაცრად განსხვავებული ტექნოლოგია და მხატვრული ხერხების აგრეთვე საკუთარი არსენალი გააჩნია.

ამ არსენალიდან უმთავრესი – ოპტიკაა, კერძოდ, კინო-ტელეკამერის ტრანსფოკატორული ობიექტივი, რომელიც ტელევიზიის ეპოქაში შეიქმნა და არა მარტო კინემატოგრაფში, არამედ ფოტოგრაფიის ტექნიკაშიც მყარად დამკვიდრდა. [77]

ცვლადი ფოკუსური მანძილის ობიექტივის (რომელსაც პრაქტიკაში "ვარიო"-საც უწოდებენ და "ზუმ"-საც) შექმნა კი ადრეული თაობის სატელევიზიო გადამცემი კამერების ტექნიკურმა არასრულყოფილებამ გამოიწვია; კერძოდ, შავ-თეთრი ტელეკამერები თავიდან იმდენად მოუხეშავნი იყვნენ, რომ საინტერესო ობიექტთან მისაახლოებლად მათი გადაადგილება ტექნიკურ სიძნელეთა მთელ სისტემასთან იყო დაკავშირებული: ძირითადად - დიდი წონისა და ფიზიკური ზომების გამო, რატომაც კამერის მომსახურე ბრიგადაში 2-3 ფიზიკურად ძლიერი მამაკაცი აუცილებლად შედიოდა.

როგორც ჩვენი დროის ერთ-ერთ უდიდესი კინოოპერატორი ლევან პაატაშვილი გვეუბნება, „ოპტიკის საშუალებით შესაძლებელია გამოსახულება თვალით დანახულს მივუახლოვოთ, და გადავიღოთ ისეც, როგორც თვალი ვერ ხედავს.“ [78] ამდენად, კამერის ობიექტივის საშუალებით შექმნილი ოპტიკური სურათით ოპერატორს შეუძლია გაცილებით დიდი შთაბეჭდილება მოახდინოს მაყურებელზე, ვიდრე იმავე ობიექტის შეუიარაღებელი თვალით დანახვისას.

ვიდეოტექნოლოგიების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე ბევრი სიახლეა ტელეგადაღებების ორგანიზებაშიც. გადამღები აპარატურის მოდერნიზებით არა მარტო ჩანაწერის ხარისხი ამაღლდა, არამედ გადამღები ჯგუფების რაოდენობაც შემცირდა, რაკიღა აპარატურა მრავალფუნქციური და კომპაქტური გახდა. დღევანდელი ტელეკამერების შუქმგრძნობიაროზა და ფერის აღქმის ხარისხი იმდენად ამაღლდა, რომ ტელეკამერების ტექნიკური არასრულყოფილებით შექმნილი ბევრი უხერხულობა უკვე აღარ არსებობს. ყოველივე ამას მნიშვნელოვანი ცვლილება შეაქვს ფილმ-სპექტაკლების გადაღების არა მარტო ტექნიკურ მხარეში, არამედ მხატვრულ გადაწყვეტაშიც. კერძოდ, აღარ არის საჭირო დამატებითი მძლავრი გამნათებელი ხელსაწყოები სცენის

ხარისხიანად ჩასაწერად, რომელთა მუშაობაც პრაქტიკულად ანადგურებდა სცენოგრაფიას და განსაკუთრებით – სინათლით მხატვრობას. ასევე, დიდი ოპტიკური შუქძალის მქონე ობიექტივები საშუალებას იძლევა დარბაზის ყველაზე მოშორებული წერტილებიდანაც კი კარგად დაფიქსირდეს მსახიობის სახე და რეკვიზიტის დეტალები (ცხადია, საჭიროების შემთხვევაში). ყოველივე ამას ახალ თვისობრივ დონეზე აჰყავს თეატრალური სპექტაკლის გადაღების შესაძლებლობები.

მნიშვნელოვანია ხელოვნების დარგთა ურთიერთგავლენებიც – კინოსი ტელევიზიაზე და პირიქით (თუნდაც „დოგმა“ – ხელის ვიდეოკამერის ესთეტიკის გავლენა პროფესიულ კინემატოგრაფზე), და ორივესი – თეატრზე. ჩვენი რესპონდენტების დიდი ნაწილი (გ. კახაბრიშვილი, ნ. ბეგიაშვილი, ნ. შარაბიძე, გ. ლორთქიფანიძე, თ. ჩხეიძე...) კინო და ტელეწარმოებისას გადაღების ტექნიკურ მხარეს შორის განსხვავებების წაშლას (ან თითქმის წაშლას) აღნიშნავენ, რაც, შეუძლებელია არ აისახოს მხატვრულ გადაწყვეტებზეც. მაგალითად, თუ მიზნად დავისახავდით ანდრონ მიხალკოვ-კონჩალოვსკის სპექტაკლის „თოლიას“ ტელევიზიისათვის გადაღებას, მისთვის გადაღების სპეციალური გადაწყვეტა იქნებოდა მოსაფიქრებელი, რომელიც შეინარჩუნებდა სპექტაკლის სივრცულ ფორმას, შექმნილს განათების მხატვრობის ორიგინალური გადაწყვეტით.

ჟანრული თავისთავადობის განსაზღვრის აუცილებლობის შესახებ ერთ ანალოგიასაც მოვიშველიებთ ცნობილი სატელევიზიო ფილმის შეფასებიდან: „გაზაფხულის ჩვიდმეტ გაელვებას“ სერიოზული პრესა ჰქონდა. მასზე კამათობდნენ პროფესიულ ჟურნალებსა და სამეცნიერო გამოცემების ფურცლებზე. ამ კამათმა, სხვათა შორის, ერთგვარი გაუგებრობა წარმოშვა... საფიქრებელია, რომ „გაზაფხულის ჩვიდმეტი გაიელვების“ კრიტიკა „მითლოლოგიის, ზღაპრის დოკუმენტირებად“ გადაქცეული „ყალბი“ ისტორიზმის გამო, აბსოლუტურად ზედმეტი დონკიხოტობაა, რადგან სწორედაც რომ შეთხზულის („ზღაპარი“) და ქრონიკალური ჩართვების („დოკუმენტურობა“) შერწყმა იყო ამ ფილმის ამოცანა, რის გამოც ამ თვისებების ჩათვლა „შეცდომად“, ანდა „არაბუნებრივ კავშირად“ არანაირად არ შეიძლება: დამდგმელისათვის ეს კავშირი ძალიანაც ბუნებრივია. ამის დანაშაულად ჩათვლა ტ.ლიოზნოვასათვის (ფილმის რეჟისორი) იგივეა, რაც, მაგალითად, იქნებოდა საყვედური ნ.ა. ნეკრასოვის ლექსისათვის „ბაბუა მაზაი და კურდღლები“ იმაში, რომ იგი ლექსადაა დაწერილი, ანდა გამოგვეთქვა უკმაყოფილება, რომ ა. არბუზოვის „ჩემი საწყალი მარატი“-პიესაა.

ალბათ, აქ საქმე გვაქვს კრიტიკული მეთოდოლოგიის დაუხვეწავობასთან, როცა კრიტიკოსი ეჯახება ამგვარ მასალას. ჩვენ ჯერ არა გვაქვს შესაბამისი აღჭურვილობა, ინსტრუმენტები ჯერ არ გამოუმუშავებიათ კრიტიკოსებს. ჩვენ მივეჩვიეთ ვწეროთ შედევრების შესახებ სათანადო ლირიკული აღტაცებით, ჩვენ ვფლობთ ფელეტონის დაწერის ტექნიკას ხალტურის, ან უნიჭო ნაყალბევების შესახებ. ისეთი მოვლენების წინაშე კი, როგორიცაა „გაზაფხულის ჩვიდმეტი გაელვება“, ჩვენ დაბნეულები ვჩერდებით, ანდა (ძალაუნებურად, ცხადია) ვცდილობთ მივუსადაგოთ იგი ჩვენთვის ჩვეული და ნაცნობი ფორმის მხატვრულ მასალას. [79]

კრიტიკის მოუმზადებლობას სწრაფად განვითარებადი ტექნოლოგიური პროგრესის დაწევასთან მიმართებით, ნ. ზორკაია კიდევ ერთი, ჩვენი აზრით, მეტად საყურადღებო მომენტის აღნიშვნითაც ეხმიანება:

„50-იანი წლების კინომცოდნეობასა და კინოკრიტიკაში მიმდინარეობდა ერთობ ცხარე და ხანგრძლივი კამათი იმის შესახებ - არის თუ არა ისტორიულ-რევოლუციური, ანდა ბიოგრაფიული ფილმი დამოუკიდებელი ჟანრი. ის მხარე, რომელიც აღიარებდა ამ ჟანრების დამოუკიდებლობას, უფრო მართალი და შორსმჭვრეტელი აღმოჩნდა“ [80]

„რა არის ჟანრი? - შინაარსისა და ფორმის ურთიერთობის გარკვეული კანონზომიერება.“ - აღნიშნავს მიხეილ თუმანიშვილი - „ჟანრი - ესაა გამოთქმის, აღწერის გარკვეული ხერხი, დრამატული თხრობის გარკვეული სახე.“ [81]

ანუ, არა მარტო სატელევიზიო სპექტაკლია დამოუკიდებელი ჟანრი ეკრანული ხელოვნებისა, არამედ სცენაზე არსებული სპექტაკლის გადაღებაც (ტელე) ეკრანზე საჩვენებლად აგრეთვე განსაკუთრებული ჟანრია ხელოვნებისა, რომელიც შემსრულებლისაგან მოითხოვს როგორც კონკრეტულ პროფესიონალურ პრაქტიკას, ისე გარკვეულ მიდრეკილებას ამ საქმისადმი – მოითხოვს კონკრეტული სახის ნიჭს. დღეისათვის, როცა კინოს და ტელევიზიის ტექნიკური არსენალი ასე სწრაფად პროგრესირებს, აუცილებლად უნდა გადაიხედოს ფილმ-სპექტაკლის, როგორც ვიზუალური ხელოვნების ჟანრის მიმართ დამოკიდებულება. ფილმ-სპექტაკლიც და ტელესპექტაკლიც დღეისათვის, სავსებით შესაძლებელია, რომ დამოუკიდებელ ჟანრებად ჩაითვალოს, თავიანთი - მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი საშუალებებით.

# III თავი

## ფილმ-სპექტაკლების და ტელესპექტაკლების გადაღების პრაქტიკა და ტექნოლოგიები საქართველოში

„ეროვნული მხატვრული ფორმა სინთეზის პროცესში ხელოვნების ნებისმიერ დარგში იჩენს თავს, მაგრამ, ცხადია, მისი ძირითადი თვისებები თვალსაჩინოა ხელოვნების იმ დარგში, რომელიც ყველაზე აქტიურად მოქმედებს სინთეზის პროცესში“ – წერს გიორგი გვახარია.[1]

ეროვნულობის საკითხი ვიდეოფირზე გადაღებული თეატრალური წარმოდგენების მაგალითზე შეიძლება უადგილოდაც მოგვეჩვენოს, თუ თემატურ მხარეს არ ვიგულისხმებთ, რამდენადაც ტელესპექტაკლების გადაღება პრინციპულად ერთი და იგივე ტექნოლოგიით ხდება იტალიაშიც, ჩინეთშიც და საქართველოშიც (ცხადია, ტექნიკური აღჭურვილობის ხარისხი შეიძლება განსხვავებული იყოს), მაგრამ იმის უარყოფა არ შეიძლება, რომ თემატური და ხელოვნების სხვა ტრადიციული მომენტები მნიშვნელოვან გავლენას ინარჩუნებენ კერძოდ, ტელესპექტაკლის გადაღებისას. ანუ, მნიშვნელოვანია ისიც, თუ რა ტიპის, ან ჟანრის ნაწარმოებებია უმეტესად მოთხოვნილი კონკრეტული მაყურებლის მიერ.

საქართველოს თეატრალური ხელოვნების კინო და სატელევიზიო ფორმების თემატური არეალი, უმეტესწილად, ქართული კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურის გამორჩეული ნიმუშებია. საკმარისია გადავხედოთ თუნდაც მხოლოდ „სატელევიზიო თეატრის“ რეპერტუარს, რომ დავრწმუნდებით, თუ როგორ უწყობდა იგი ხელს ქართული ლიტერატურის პოპულარიზაციას ტელემაყურებელთა შორის. გამოჩენილი ქართველი მწერლების ნაწარმოებების ინსცენირებები იკავებდა მისი პროდუქციის მნიშვნელოვან ნაწილს. დავით კლდიაშვილის („ბაკულას ღორები“, „ირინეს ბედნიერება“, „სოლომონ მორბელაძე“, „უბედურება“), ლავრენტი არდაზიანის („სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“), გიორგი ერისთავის („უჩინმაჩინის ქუდი“), კონსტანტინე გამსახურდიას („ვაზის ყვავილობა“), მიხეილ ჯავახიშვილის („თეთრი კურდღელი“, „ჯაყოს ხიზნები“), გურამ გეგეშიძის („ჟამი“), ნოდარ დუმბაძის („მარადისობის კანონი“, „კუკარაჩა“), გურამ დოჩანაშვილის („იოჰან სებასტიან ბახი“, „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“, „ის პატარა სიყვარული, დამალვა რომ სჭირდება“, „ხორუმი ქართული ცეკვაა“), ჯემალ ქარჩხაძის („ოპერაცია „დეიდა ტასო“), გივი ჯოხაძის („ტანტრე ბიჭის ოჯახი“) და ქართული მწერლობის სხვა

ნიმუშების ეკრანიზაციები შეადგენენ „სატელევიზიო თეატრის“ არქივის მნიშვნელოვან ნაწილს.

ამავე რეპერტუარის მეორე – არანაკლებ მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს ქართულად თარგმნილი და გადმოქართულებული ცნობილი ნაწარმოებები, როგორიცაა: მიხაილ როშჩინის „ვალენტინა და ვალენტინის“ მიხედვით შექმნილი მრავალსერიიანი „გზაჯვარედინზე“, ვადიმ სპივაკის „ეს არ უნდა მომხდარიყო“, ჟიულ ვერნის „80.000 კილომეტრი წყალქვეშ“, კარელ ჩაპეკის „კატის ზღაპარი“, ლუიჯი პირანდელოს „ვირის ჩრდილი“, ო’ჰენრის მოთხრობების მიხედვით დადგმული ინსცენირებები – რომლებშიც, ცხადია, ქართველი მსახიობები იყვნენ დაკავებულნი – წარმოადგენენ უცხოური ლიტერატურის არა უბრალოდ ქართულ ვარიანტებს, არამედ გმირების ხასიათების ქართული ნიუანსებით წარმოჩენას და ქართულ სინამდვილეზე „მორგებას“.

საყურადღებო არის, აგრეთვე, ქართული თეატრების სცენაზე დადგმული სპექტაკლების „სატელევიზიო თეატრში“ გადატანის პრეცედენტები, როცა სატელევიზიო პავილიონში მთლიანად გადადიოდა ერთი კონკრეტული თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლი (მაგ. ალ. ჩხაიძის პიესა „ხიდი“, რეჟ. მ. თუმანიშვილი), ანდა სხვადასხვა თეატრების მსახიობთა ანსამბლის მონაწილეობით ხდებოდა ცნობილი პიესების ტელეეკრანული ვარიანტების შექმნა.

ამდენად, თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების ნიმუშები საქართველოში წარმოადგენს, უპირველეს ყოვლისა, ქართული და ამასთანავე – მსოფლიო კულტურის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებების ეკრანიზაციას და მას სერიოზული საგანმანათლებლო-პროპაგანდისტული ფუნქციაც გააჩნია. სწორედ ამიტომ, XX საუკუნის ქართული ხელოვნება შეუძლებელია სრულად იქნას განხილული ქართული თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების გარეშე.

სამწუხაროდ, როგორც უკვე აღინიშნა, ქართული კინო-ტელე და თეატრალური კრიტიკა ჯეროვან ყურადღებას არ უთმობდა თეატრალური ხელოვნების ეკრანულ ფორმებს, არ ხდებოდა მათი სათანადო ანალიზი, რაც დღეისათვის აძნელებს მსჯელობას ამ ნაწარმოებების გარშემო არა მარტო მხატვრული, არამედ ტექნოლოგიური საკითხების შესახებ.

კინო და ვიდეოფირზე გადაღებული თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ნიმუშები, მათი შექმნის მიზნის და ტექნოლოგიური თავისებურებების თვალსაზრისით, რამდენიმე სახედ შეიძლება დაიყოს: არის ფილმ-სპექტაკლები, რომელთა მიზანი თეატრალურ სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლის ფიქსირების ამოცანას არ

აღემატება; თუმცა, გვაქვს ისეთი ფილმ-სპექტაკლებიც, რომლებიც, ეყრდნობიან რა კონკრეტულ თეატრალურ ნაწარმოებს, დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულების მქონე შემოქმედებით ნამუშევრებს წარმოადგენენ.

ქართულ მედია-სივრცეში განხორციელებული **თეატრალური სპექტაკლების** ეკრანული ფორმები, თავისი მიზნებით და ტექნიკური განხორციელების მეთოდებით რამდენიმე მიმართულებას მოიცავს:

**1. თეატრალური სპექტაკლი, გადაღებული კინო (იშვიათად), ან ვიდეოფირზე სპექტაკლის ფიქსირების მიზნით.** ამგვარი ფიქსირება ხორციელდება მაყურებელთა დარბაზში მდგარი **ერთი უძრავი კამერით.** ამგვარ გადაღებას მხოლოდ ტექნიკური ფიქსაციის დანიშნულება აქვს და მას დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია, თუმცა კონკრეტული საარქივო და სასწავლო ფუნქცია უეჭველად აქვს. ამგვარი ჩანაწერი თავისი არსით უძრავი კამერით დაფიქსირებული ქრონიკაა და გადაღების პრობლემა მხოლოდ და მხოლოდ გადასაღები სივრცის საკადრო ჩარჩოში ჩასმაა. მართალია, არ გამოირიცხება იმის შესაძლებლობაც, რომ გარკვეული პირობების შესრულებისას ერთი კამერით შესრულებულმა ჩანაწერმა დამოუკიდებელი მხატვრული ღირსებაც შეიძინოს (ამაზე მოგვიანებით გვექნება საუბარი), მაგრამ უმეტესწილად, ერთი უძრავი კამერით გადაღებული ჩანაწერის შემთხვევაში კინო-ტელე რეჟისურის ელემენტებზე საუბარი საერთოდ შეუძლებელია, ხოლო ჩანაწერის მხატვრულ ღირსებას მთლიანად განსაზღვრავს თვით სპექტაკლი (უფრო სწორად ის, რაც გადაღებულ მასალიდან აღიქმება).

**2. თეატრალური სპექტაკლის ფიქსირება ორი ან რამდენიმე კამერით.** ამგვარი გადაღების მიზანი შეიძლება იყოს კონკრეტული მსახიობების საშემსრულებლო ოსტატობის, სპექტაკლის დრამატურგიის, მხატვრობის და საერთო ატმოსფეროს დაფიქსირება.

მიუხედავად იმისა, რომ მრავალკამერიანი ვარიანტი, თავისი ამოცანით, შეიძლება ერთკამერიანი გადაღების მიზნებს ემთხვეოდეს, მას გაცილებით დიდი შანსი აქვს, რომ დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება შეიძინოს. ასეთი შესაძლებლობა კი მხოლოდ გარკვეული ტექნიკური და ტექნოლოგიური პირობების დაცვისას შეიძლება მიეცეს. სწორედ ეს ამოცანა არათუ დასაშვებს, არამედ აუცილებელსაც კი ხდის ვიზუალური ხელოვნების (კინო, ტელე) რეჟისურის ჩართვას ჩაწერის პროცესში. ასეთ შემთხვევაში საბოლოო შედეგი თანაბრადაა დამოკიდებული როგორც სცენურ, ისე ეკრანულ რეჟისურაზე (მსახიობის კარგი, ან ცუდი თამაში, კამერის სწორი მოძრაობა

(მიდევნება), კადრის კომპოზიცია და მისი (ხედის) დრამატურგიისათვის შესაბამისი დროული ცვლა (მონტაჟი) და ა.შ.

რამდენიმეკამერიანი ჩაწერის მეთოდი საშუალებას აძლევს ტელერეჟისორს აქცენტირება გააკეთოს დეტალებზე და სცენაზე მიმდინარე მოქმედების დროში ჩართვების სახით მიაწოდოს მაყურებელს ის ინფორმაცია, რომელიც გააადვილებს სპექტაკლის დრამატურგიის და რეჟისორული გადაწყვეტის აღქმას.

**3. არსებული სპექტაკლის ცალკეული ფრაგმენტების სპეციალურად გადაღებისათვის დადგმა სცენაზე, ან პავილიონში და შემდგომი მონტაჟი არსებული სპექტაკლის ეკრანული ადეკვატის შექმნის მიზნით.** ამგვარი ფილმ-სპექტაკლების მაგალითია უკვე ზემოთხსენებული, 50-იან წლებში გადაღებული ფილმ-ბალეტები და ფილმ-სპექტაკლები.

**4. არსებული თეატრალური სპექტაკლის საფუძველზე დამოუკიდებელი გათამაშებული ფილმის შექმნა, რომელიც სრულად და თითქმის უცვლელად მიჰყვება სპექტაკლის დრამატურგიას,** მაგრამ მასში გამოყენებულია კინემატოგრაფიული ვიზუალური აქცენტირების ელემენტები: ახლო ხედი, რაკურსი, ხედვის კუთხის ცვლა, კამერის დინამიური მოძრაობა და ა.შ.

**5. არსებული თეატრალური სპექტაკლის საფუძველზე დოკუმენტური, ან გათამაშებული ფილმის გადაღება დამოუკიდებელი რეჟისორული ხედვით და კონცეფციით.** ასეთ ფილმებში, როგორც წესი, თეატრალური სპექტაკლი მხოლოდ ერთ-ერთი კომპონენტია, ან მოქმედების ფონი.

**6. მარიონეტების, ან თოჯინების თეატრის სპექტაკლების კინო-ვიდეო ვერსია,** ანდა სპეციალურად თოჯინებისათვის დაწერილი ფილმ-სპექტაკლები.

**პირველსა და მეორე შემთხვევებში** (თეატრალური სპექტაკლის ფიქსირებისას ერთი ან რამდენიმე კამერით) გადაღებები უმეტესწილად ხორციელდება უშუალოდ სპექტაკლის დემონსტრირებისას თეატრალურ სცენაზე.

ამ მეთოდით გადაღების შესახებ თავის გამოცდილებას გვიზიარებს რეჟისორი მანანა ანასაშვილი: ყოფს რა ტელერეჟისორის მუშაობას თეატრალური სპექტაკლის რეპორტაჟულ გადაღებაზე სამ ეტაპად (მოსამზადებელი, უშუალოდ გადაღება და გადაღების შემდგომი პერიოდები), დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მოსამზადებელ პერიოდს, როცა რეჟისორი ჩაწერამდე რამდენჯერმე ნახულობს სპექტაკლს ოპერატორებთან ერთად და აკეთებს კადრირებას სცენების თანამიმდევრობის, მიზანსცენების აგების, განათების პარტიტურის, კულმინაციური ეპიზოდების,

სამსახიობო შესრულების საუკეთესო მომენტების, დეკორაციის, საინტერესო დეტალების ახლო ხედების გათვალისწინებით. მან, სპექტაკლიდან გამომდინარე, წინასწარ უნდა გაიაზროს მონტაჟური გადაღების ტემპორიტმი, მსხვილი, საშუალო და საერთო ხედების მონაცვლეობის პრინციპები. მეორე ეტაპზე – უშუალოდ ჩაწერის წინ რეჟისორმა ოპერატორებთან ერთად უნდა განსაზღვროს ვიდეოკამერებისა და მიკროფონების ადგილმდებარეობა, შეამოწმოს კასეტები, პულტი და მონიტორები, ხმოვანი კავშირი ოპერატორებთან. გადაღებისას აუცილებელია ყურადღების მაქსიმალური კონცენტრაცია და მისი განაწილება არანაკლებ ექვსი, შვიდი მიმართულებით. „სპექტაკლებს როგორც წესი 4 (იშვიათად 3) კამერით ვიღებდი ხოლმე, მაშასადამე სპექტაკლის ჩაწერისას ერთდროულად თვალი უნდა მედევნებინა სცენაზე მიმდინარე პროცესებისათვის, 4 ოპერატორისათვის მიმეცა მითითებები, 4 მონიტორიდან ამომერჩია იმ მომენტისათვის ყველაზე მეტად საინტერესო და მონტაჟური გადაღებისათვის საჭირო კადრი, ამორჩეული კადრი პულტის ღილაკზე მიჭერით დამეფიქსირებინა და იმავდროულად ოპერატორებისათვის შემდეგი მითითება მიმეცა... და ა.შ. ცხადია შესაძლებელია ღილაკზე თითის მისაჭერად ასისტენტი იჯდეს და ასე არაერთ რეჟისორს ჩაუწერია სპექტაკლი..., მაგრამ... საუკეთესო შედეგის მისაღწევად რეჟისორი თავად უნდა ფლობდეს პულტს, რამეთუ რეჟისორის ბრძანებიდან ასისტენტის აღქმამდე და მერე ღილაკზე თითის მიჭერამდე წამები, ზოგჯერ წუთებიც კი იკარგება, ეს კი იმას ნიშნავს რომ ვიდეოფირზე ის კადრი (შესაბამისად მსახიობის ის სიტყვა თუ ის შეფასება), რომელიც რეჟისორმა ეს ესაა აარჩია, ვეღარ დაფიქსირდება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თეატრალური სპექტაკლის ვიდეოვერსიის შექმნისას რეჟისორი უნდა ერიდოს სპეცეფექტების გამოყენებას, რათა ამით ხელი არ შეუშალოს თეატრალური სპექტაკლის ზუსტი რეპროდუქციის შექმნას.“ [2]

თუმცა არა მარტო სპეცეფექტებს უნდა ვერიდოთ. მაგალითად შეგვიძლია განვიხილოთ მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი „შთამომავლობა“ (პიესის ავტორი ალექსანდრე ჩხაიძე, რეჟისორი – გიგა ლორთქიფანიძე, ჩაწერის რეჟისორი – პაატა ფანცულაია), რომელიც გადაღებული იქნა საქართველოს ტელევიზიის მიერ და არაერთხელ იქნა გადაცემული ეთერში. „შთამომავლობა“ მაყურებლებში პოპულაროზით სარგებლობდა, მასში დაკავებულნი იყვნენ შესანიშნავი მსახიობები: ვერიკო ანჯაფარიძე, იაკობ ტრიპოლსკი, გივი ბერიკაშვილი, ნოდარ მგალობლიშვილი, ჯემალ მონიავა და სხვ.; უნდა ითქვას, რომ ტელემაყურებლის ყურადღება არც სპექტაკლის სატელევიზიო ვარიანტს მოჰკლებია.

სპექტაკლის სატელევიზიო ვერსია გადაღებული იქნა რამდენიმე კამერით, რომლებიც მაყურებელთა დარბაზში ისე იყვნენ განთავსებული, რომ სპექტაკლის მიმდინარეობისათვის ხელი არ შეეშალათ, ანუ გასასვლელებში და სცენის კუთხეებში. სპექტაკლის ერთ-ერთი ძირითადი სცენა იყო ვერიკო ანჯაფარიძის და გივი ბერიკაშვილის დუეტი ნარდის თამაშით. ამ სცენის გადაღებაზე, ძირითადად, ორი კამერა მუშაობდა, რომელთაგან თითოეული ერთმანეთის პირისპირ მჯდარ მსახიობებს ფრონტალურად გვიჩვენებდა სცენის ურთიერთსაპირისპირო კუთხეებიდან. თავისთავად, ის ფაქტი, რომ მსახიობის თამაში ანფასში უფრო მომგებიანად ჩანს, ვიდრე ნახევრადპროფილში, საკამათო არაა, მაგრამ აქ ის შემთხვევა იყო, როცა ორი მსახიობი მაყურებლისაკენ პროფილებით სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა დასვა და სცენაც მათ ასეთ ორიეტაციაზე იყო აგებული. და აი, იმის ნაცვლად, რომ ტელემაყურებელს დარბაზში მჯდომი მაყურებლის მსგავსად ორივე გმირის მოქმედებისათვის ერთდროულად ედევნებინა თვალი, ტელეეკრანზე ხან გივი ბერიკაშვილის და ხან ვერიკო ანჯაფარიძის საშუალოდ-ახლო, თითქმის ფრონტალური ხედები ჩნდებოდა; თითოეული მათგანის მოქმედებაზე პარტნიორის რეაქცია დაგვიანებით აღმოცენდებოდა ხოლმე, ან სულ არ ჩანდა (გადართვა ვერ ესწრებოდა), ხოლო გმირების უკან არსებული ფონების კონტრასტი იმდენად განსხვავებული იყო, რომ „თვალს ჭრიდა“. საბოლოოდ, მოქმედება, რომელიც სცენის კანონების მიხედვით არაჩვეულებრივად მიჰყავდათ ბრწყინვალე მსახიობებს, ტელეეკრანზე დასანანად ყალბი და არაბუნებრივი გამოჩნდა, რადგან ტელემაყურებელს მთლიანად ეკარგებოდა სცენის მთლიანობის შეგრძნება.

ამას გარდა, ტელევიზიის მაშინდელი გადამღები ტექნიკა (კერძოდ, ფერადი ტელეკამერების დაბალი მგრძნობიარობა) მოითხოვდა დამატებითი გამნათებელი ხელსაწყოების გამოყენებას, რაც პრაქტიკულად ანადგურებდა სპექტაკლის მხატვრის შექმნილ შუქით პალიტრას, ყველაფერი ერთიანად ბრტყლად გადანათებული ხდებოდა. სავსებით გასაგებია, რომ ჩამოთვლილი ტექნიკური ფაქტორებიც იწვევდა იმას, რომ სპექტაკლის რეჟისორებს თავიანთი ნამუშევრის სატელევიზიო ჩაწერისას სარეჟისორო პულტთან დგომის არავითარი სურვილი აღარ ჰქონოდათ.

გიგა ლორთქიფანიძე თავისი სპექტაკლის ამ ჩანაწერის უმთავრეს ფასეულობას ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ ნათამაშევი ფატი გურიელის ბრწყინვალე სახის შენარჩუნებაში ხედავს, რომელიც, მიუხედავად თეატრის ტელეეკრანზე გადატანის ტექნიკური სირთულეებისა, მაინც ცხადად ჩანს. აქვე – მან გაიხსენა „მხატ“-ის სპექტაკლი „ფსკერზე“, რომელშიც კაჩალოვის ნათამაშევი ბარონი მისი აზრით, დღესაც

აბსოლუტურად თანამედროვეა. ფილმ-სპექტაკლი რომ არა, კაჩალოვის ხელოვნებასთან შეხვედრის შანსი თანამედროვე მაყურებელს არც კი ექნებოდა. ასევე, დიდი გულისტკენა გამოსთქვა, რომ არ არსებობს სესილია თაყაიშვილის ბებიას თეატრალური როლის ჩანაწერი („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“), რომლის დრამატული მუხტი, მისი თქმით, განუზომლად აღემატებოდა თენგიზ აბულაძის შესანიშნავ ფილმში შესრულებულს. სამწუხაროდ, ახლა ამის დამტკიცება შეუძლებელია (იხ. დანართი).

ზემოთ ნახსენები იქნა ელექტრონული (სატელევიზიო) სპეცეფექტის საშიშროება თეატრალური სპექტაკლის ვიდეორეპორტაჟისათვის. სპეცეფექტს იმიტომ უნდა ერიდოს ჩაწერის რეჟისორი, რომ ელექტრონული ვიდეომონტაჟის ხერხებით სივრცულ-დროითი ერთიანობის შექმნა თეატრის ბუნებისათვის უცხოა და ხშირად ჟანრულ აღრევას იწვევს. სპეცეფექტები, რომლებიც მისაღები და აუცილებელიც კია რეკლამისა და კლიპისათვის, ძნელად წარმოსადგენია ტელესპექტაკლში და აბსოლუტურად მიუღებელია ფილმ-სპექტაკლის ზემოთაღწერილი ფორმისათვის.

მაგრამ არა ყველა შემთხვევაში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თუკი სატელევიზიო რეჟისურის წინაშე დგას არა მხოლოდ რეპორტაჟული ჩაწერის ამოცანა, არამედ თეატრალური სპექტაკლის აუდიოვიზუალური ადეკვატის შექმნა, მაშინ სავსებით შესაძლებელია გამოყენებული იქნას ტელევიზიის „ენის“ ელემენტები, რომლებიც აძლიერებენ, ან აუჯობესებენ პიესის დრამატურგიული შინაარსის ან აქცენტის გადმოცემას.

მაგალითისათვის შეგვიძლია განვიხილოთ ვიდეოჩანაწერი აკრობატი-მსახიობის ჯეიმს ტიერის სპექტაკლ-ფეერიისა „ჰანეტონის სიმფონია“ (სპექტაკლის რეჟისორი – ეტიენ ბოსკუ, კოსტიუმების მხატვარი – ვიქტორია ტიერი, ჩაწერის რეჟისორი – პატრიკ ჩაპლინსკი, ფილმის მონტაჟი – დომენიკ დიურანი). ჩაწერის ორგანიზატორები არიან თეატრი „რაუნდ პოინტი“, თეატრალური სპექტაკლების გადაღებისა და DVD ჩანაწერების გამავრცელებელი ფირმა „ლა კოპა“, „არტე–ფრანსი“ და „ TV-5“. ჩანაწერი გაკეთებულია 2005 წელს.

ამ ჩანაწერისა და თვით სპექტაკლის ანალიზისათვის აუცილებელია რამდენიმე ფაქტორის აღნიშვნა. ჯეიმს ტიერი ჩარლზ ჩაპლინის ქალიშვილის – ვიქტორიას და ცირკის ცნობილი მსახიობის ჟან-ბატისტ ტიერის ვაჟიშვილია. ჯეიმს ტიერი ბავშვობიდანვე ცირკის გარემოში იზრდებოდა, ხოლო დედამისი მას ნაირგვარ კოსტიუმებს უკერავდა საოჯახო სპექტაკლებისათვის. ამ კოსტიუმებში გამოიყენებოდა

არა მარტო ქსოვილების კომბინაციები, არამედ ისეთი მოულოდნელი აქსესუარები, როგორიცაა მუსიკალური ინსტრუმენტები, სუფრის ვერცხლეული, ჭურჭელი და ა.შ.

სპექტაკლში ყოველივე ეს ერთობ საინტერესო ფორმით აისახება. ჯეიმს ტიერი და მისი 4 მსახიობ-აკრობატისაგან შემდგარი დასი ერთობ ორიგინალური ფორმით წარმოგვიდგენენ ძილგამტყდარი გმირის ღამის კოშმარებს და სიზმარეულ ფანტასმაგორიებს. სცენაზე „ცოცხლდება“ ფერწერული ტილო, კოსტიუმის მომენტალური ცვლით ადამიანი „გარდაისახება“ გიგანტური ხვლიკის მსგავს არსებად, რეზინისებრ მოქნილი გოგონა ჩვენს თვალწინ „გადაიღვრება“ კარადიდან იატაკზე, იატაკიდან სავარძელზე და ბოლოს – ყვავილის ქოთანში, თვით ტიერი სცენაზე უკრავს ვიოლინოს და იმავდროულად დასრიალებს გორგოლაჭებით (ბაბუამისზე არანაკლებ), ასრულებს ურთულეს მოძრაობებს ცალ ბორბალზე შემდგარი ველოსიპედით, 5 მეტრის სიმაღლეზე დაფრინავს საცირკო ტრაპეციაზე, სცენაზევე უკეთებს ტრანსფორმირებას კოსტიუმს და ხარისა და ენოტის მსგავს ფანტასტიკურ ცხოველად გარდაქმნილი პლასტიკის, იუმორისა და დრამატული ნიჭის ფეიერვერკს აწყობს სცენაზე. მისი ირონიისათვის კინემატოგრაფის ხერხებიც შესანიშნავი საფუძველია. ერთ-ერთ ეპიზოდში იგი ვერტიკალურად დადგმულ საწოლს წარმოგვიდგენს, რომელშიც მისი ძილგატეხილი გმირი წრიალებს. ტექნიკური მანიპულირების, აკრობატული ილეთებისა და მხატვრული განათების საშუალებით თეატრის მაყურებლის წინაშე უცებ ჩნდება ოთახის ჭერიდან „დანახული“ საწოლის „ზედხედი“, რაც თეატრალურ სცენაზე ერთობ მოულოდნელია, თუმცა კინოში ასეთი ხედი ძალზე ხშირად გვხვდება და თეატრალური სპექტაკლის მაყურებელში გაუგებრობას არ იწვევს.

ამ სპექტაკლის ვიდეოვერსიის შექმნისას მუშაობდა სავარაუდოდ, 3 კამერა, რომლებმაც ორჯერ მაინც გადაიღეს სპექტაკლი, ხოლო მასალა შემდგომ დამონტაჟებული იქნა. რამდენიმე გადასვლისას გამოყენებულია წაფენები, ხოლო ერთგან – ელექტრონული სპეცეფექტიც, რაც, გულწრფელად უნდა ითქვას, რომ სრულებითაც არ აღიქმება უადგილოდ. ასე რომ, სპეცეფექტების გამოყენებაზე თეატრალური ხელოვნების ეკრანულ ფორმებში კატეგორიული პოზიცია ალბათ არასწორია. თუმცა, ცხადია, სპეცეფექტი მეტად მორიდებით და შერჩევით უნდა იქნას გამოყენებული ჩაწერის რეჟისორის მიერ, რაკიღა, თვით თეატრის ბუნებისათვის უცხოა ელექტრონული ვიდეომონტაჟის ხერხებით სივრცულ-დროითი ერთიანობის კონსტრუირება.

საინტერესო ინფორმაციას იძლევა ყოფილი ცენტრალური ტელევიზიის ყოფილი რედაქტორის ოლგა კოზნოვას მემუარული სტატია „ორმოცი წელი და ერთი წელიწადი – მახსოვს როგორც ახლა“:

„1959 თუ 1960 წლის გაზაფხულზე ტელევიზიით უნდა გვეჩვენებინა სერგეი ვლადიმირის ძე ობრაზცოვის თოჯინების თეატრის სპექტაკლი „მეფე-ირემი“ – კარლო გოცის პიესის მიხედვით... სერგეი ვლადიმირის ძე ობრაზცოვი... თავიდან ეჭვობდა – იქნებოდნენ თუ არა მისი თოჯინები საკმაოდ ტელეგენურები. მაგრამ, როცა ამაში დარწმუნდა, გატაცებით ატარებდა რეპეტიციებს.... ძალიან ვღელავდით იმის გამო, რომ არ ვიცოდით, თუ როგორ აისახებოდნენ გმირი-თოჯინები ტელეეკრანზე. ახლო ხედს შეეძლო „გამოეაშკარავებინა“ თოჯინების სახეებზე მიმიკის არარსებობა, თოჯინები ხომ თეატრის დარბაზისთვის იყო გათვლილი.... ს. ვ. ობრაზცოვმა და მსახიობებმა ჩვენთან ერთად გამოსავალი იპოვნეს: ახლო ხედებზე მიმიკა შეცვალა თოჯინის თავისა და სხეულის პლასტიკამ, და მსახიობთა ხმებმა!... მეფის ირმად გადაქცევები ორი კამერის გამოსახულების მიკშირებით გამოვიდა... დღეს შეიძლება გაგვეღიმოს – „ჩვეულებრივი მიკშირებით“, მაგრამ მაშინ – ეს დასაწყისი იყო.“ [3]

ვისაც იმდროინდელ სატელევიზიო ტექნიკა მუშაობაში ახსოვს, მათ ეს სურათი ვერ გააკვირვებს; მომდევნო თაობების ტელერეჟისორებისთვის კი ალბათ ძნელი წარმოსადგენია, რომ ამ ერთი „ჩვეულებრივი მიკშირების“ შესასრულებლად რამდენიმე ტუმბლერი იყო გადასართველი კამერების მმართავ პულტზე, რომლის ფართობი დაახლოებით 1,5 კვადრატული მეტრი იყო და თითქმის ყოველ კვადრატულ სანტიმეტრზე თითო ტუმბლერი, ან ღილაკი იყო განთავსებული; სააპარატოს ოთხივე კედელი პრაქტიკულად მთლიანად იყო შევსებული მომუშავე აპარატურით და ამ კედლების გასწვრივ მდგარი ტექნიკური ბრიგადის წევრები ერთმანეთს გადაძახილებით ეხმიანებოდნენ ყოველ წუთში და გამუდმებით. თვით სტუდიაში კი, გამნათებელი ხელსაწყოებიდან გამოსხივებული სიცხით ოფლში გაღვრილი კაბელმეისტერები და ე.წ. „სტუდიის მეფე“ - რეჟისორის თანაშემწე, დაძაბულები ადევნებდნენ თვალს ძირითად მონიტორს, რათა დროულად განეხორციელებინათ მოძრავი კამერის გადაადგილება პავილიონის ერთი კუთხიდან მეორეში, სწრაფად შეეცვალათ უძრავი კამერის წინ პლანშეტზე უკვე ნაჩვენები ფოტოსურათი სუბტიტრის წარწერით და ა.შ.

„...ტექნიკოსების და ინჟინრების ხმაური საერთოდ ანგრევდა სარეჟისორო ჯგუფის მუშაობას, ჩვენ ერთმანეთის ხმაც არ გვესმოდა. ხოლო ამ დროს სტუდიაში მიდის სცენა, ისიც – თოჯინებიანი მსახიობების შესრულებით, და თანაც ეს სცენა

ცოცხალი მონტაჟის პირობებში უნდა აჩვენოს (გადასცეს) ტელეოპერატორმა უზარმაზარი კამერით და ამავე დროს არ დაეჯახოს გვერდით მომუშავე მეორე კამერას და გრძელ „წეროს“, რომელსაც მიკროფონი მსახიობების პირთან მიაქვს... აქ კიდევ გამნათებლები და კაბელმეისტერები – ფაჩუჩებიანი და ხელთათმანებიანი ქალები, რომლებიც ცდილობდნენ უჩუმრად მიმოეწიათ კაბელები... და ყოველივე ეს – განსაკუთრებით „ცოცხალი ეთერის“ წლებში – დამოკიდებული იყო პულტთან მომუშავე სარეჟისორო ჯგუფზე, სადაც რეჟისორის ასისტენტი წინასწარ გაწერილი სცენარის პარტიტურის მიხედვით აძლევდა მოკლე ბრძანებებს და შენიშვნებს ოპერატორებს, რეჟისორის თანაშემწეს (ხოლო ხმის რეჟისორი – მიკროფონის ოპერატორებს და მაგნიტური ჩანაწერების ოპერატორებს მუსიკის დაწყების, ან შეცვლის შესახებ), თუ რა ადგილიდან გრძელდება სპექტაკლის მოქმედება, რომელი მსახიობი უნდა იყოს მზად, რომელი კამერა ამთავრებს სცენას და რომელი ოპერატორი „გადადის“ შემდეგ სცენაზე. და ყველა მათგანი უნდა გადაადგილდეს ჩუმად, უხმაუროდ, „ფეხის წვერებზე“. [4]

ყოველივე ეს ტექნიკის მაშინდელი რეალობა იყო, ასეთ დაძაბულ ატმოსფეროში მუშაობა გარკვეული ჩვევებს მოითხოვდა, განსაკუთრებით მტკიცე ნერვებს და ძლიერ ნებისყოფას, სხარტ აზროვნებას და სწორი გადაწყვეტილების სწრაფად მიგნების უნარს. ამ სტრესული პირობების გამო არაერთი ცნობილი რეჟისორი თავს არიდებდა ტელევიზიაში მუშაობას, თუმცა ს. ობრაზცოვს ეს არ ეხება, მან შესანიშნავად აუღო ალღო ტელევიზიას:

„ობრაზცოვმა (რომელიც მოულოდნელად აღმოჩნდა ჩემს ზურგს უკან, ალბათ, რათა ბოლოს და ბოლოს გაერკვია, ხომ არ ანადგურებდა მის... სპექტაკლს ტელევიზია) იგრძნო, თუ როგორ უჭირდა ამ გნიასში სარეჟისორო ჯგუფს და ოპერატორებს – დაენახათ, მოესმინათ და ემონტაჟებინათ სპექტაკლი... და მან მრისხანედ უბრძანა (ტექნიკურ ნაწილს): „არ გაბედოთ ამ ადამიანებისათვის ხელის შეშლა ახალი ხელოვნების შექმნაში!“ ცხადია, ჩვენი ტექნიკოსები ძალიან განაწყენდნენ. „ჩვენ ხომ თქვენთვის... თქვენ ჩვენს გარეშე... ეს უსამართლობაა...“ და ა.შ.

რთული იყო მდგომარეობა თვით შემოქმედებით ჯგუფშიც ... „თეატრის“ რეჟისორის და „ტელევიზიის“ რეჟისორის, და მათთან ერთად ასისტენტის, რედაქტორის და ხმის რეჟისორის ერთდროული არსებობისას. მათ შორის „საბრძოლო შეტაკებებისას“ სააპარატოში „ბუმბულები დაფრიალებდა“... და აი, ს. ბ. ობრაზცოვმა... ზრდილობიანად და მტკიცედ განაცხადა: „მე თავად ვმუშაობ თქვენთან ერთად ჩემი სპექტაკლის

სატელევიზიო ვარიანტზე და გადავწყვიტე, რომ მე, ოპერატორებისა და ოლგა ვასილევნას (რეჟისორის ასისტენტი) მეტი არავინ მჭირდება. გმადლობთ!“[5]

მოყვანილი ინფორმაცია, გარდა „პირდაპირი ეთერის“ ეპოქის ტელევიზიის კურიოზებისა, ცხადად გვიჩვენებს, თუ რა არის ის მთავარი, რაც ოცდაათმა წელიწადმა ვერ შეცვალა ტელევიზიით თეატრალური სპექტაკლის გადაცემისათვის, და რაც ასე იშვიათად ხორციელდება პრაქტიკაში: სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის დგომა სატელევიზიო სამონტაჟო პულტთან და მის მიერ უშუალო ხელმძღვანელობა სპექტაკლის სატელევიზიო ვარიანტის გადაღებისას.

ანალოგიურ შემთხვევას იხსენებს გ. ლორთქიფანიძეც, როცა 1964 წელს, მოსკოვში ჩატანილი სპექტაკლის „მე ვხედავ მზეს“ სატრაქტო რეპეტიციებს ოთხი ტელეკამერით აღჭურვილი ტელეგადაღები ჯგუფი ორი დღის განმავლობაში გადიოდა. ჩატარებული იქნა სერიოზული მუშაობა, შედგენილი იქნა ზუსტი კადრირება და სარეჟისორო გეგმა, ხოლო პირდაპირი ეთერი სპექტაკლის მიმდინარეობასთან ერთად ხდებოდა, მაგრამ ეს იყო ერთ-ერთი საუკეთესო ტელევარიანტი, რომელიც მინახავსო – ბრძანა სპექტაკლის დამდგმელმა ინტერვიუში (იხ. დანართი).

ზუსტად ასეთივე წინასწარი მოსამზადებელი მუშაობის აუცილებლობაზე მიუთითებენ: მანანა ანასაშვილიც – უკვე ციტირებულ სტატიაშიც და ინტერვიუშიც, ია შერაზადიშვილიც და ტელეკომპანია „იმედის“ მთავარი რეჟისორი დავით კიკვაძეც, რომელმაც განაცხადა, რომ სპექტაკლის პრემიერის გადაღებისას, ტელეკამერები მიმართულნი არიან ძირითადად მაყურებელთა დარბაზზე (!), ხოლო თვით სპექტაკლს მომდევნო საპრემიერო დღეების განმავლობაში, დღისით, უმაყურებლო დარბაზიდან იღებენ. ამდენად, მონტაჟისთვის მათ ყველა მხარეს მიმართული კადრები ხელთ ექნებათ (იხ. დანართი). ჩაწერის ასეთი ხერხი ალბათ, ერთ-ერთი მცდელობაა ისეთი ტექნოლოგიის ძიებისა, რომელიც საშუალებას მისცემს ტელევიზიას, ტელემაყურებელს მინიმალური დანაკარგებით აუნაზღაუროს თეატრის დარბაზში არყოფნა.

ფილმ-სპექტაკლი – როგორც თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმა – სრულფასოვან ღირებულებას მხოლოდ მაშინ იძენს, თუკი გადაღების რეჟისურის ამოცანა ხდება პიესის დრამატურგიის და თეატრალური რეჟისურის გადმოცემა ეკრანული საშუალებებით – იმ მოცემულობით, როცა ეს დრამატურგია ხორციელდება სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის მიერ გამოყენებული ხერხების არა უგულვებელყოფით, არამედ მათი ეკრანული ადეკვატების შეთხზვით და რეალიზაციით.

მიზანი ერთადერთია და უცვლელი: ეკრანზე თეატრალური ხელოვნების ნიმუშის გადატანისას არ უნდა დაირღვეს სპექტაკლის დრამატურგიის ძირითადი ხაზი და რეჟისორული გადაწყვეტის პრინციპები და ელემენტები; ხოლო ამისათვის, ზოგჯერ შეიძლება სპექტაკლის სატელევიზიო ვერსიამ სცენურ ვარიანტში ჩარევაც კი მოითხოვოს (მაგ, სპექტაკლის არა წარმოდგენისას, არამედ სცენაზე რეპეტიციის დროს ჩაწერისას შესაძლებელია მიზანსცენების ტელეკამერებისათვის მომგებიანად გადასაღებად კორექტირება). აქ ისევ უნდა გაესვას ხაზი იმ ფაქტს, რომ თუკი ტელევიზია ხელოვნებაა (და იგი არის), მას საკუთარი ენა გააჩნია და ნებისმიერი სხვა ხელოვნების ნაწარმოები მექანიკურად კი არ უნდა იქნას ციტირებული, არამედ, ტელევიზიის ენაზე შესაბამისი „თარგმანი“ უნდა გაკეთდეს. სწორედ ამიტომ არის აუცილებელი სარეჟისორო პულტთან სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის ყოფნა და კონტროლი იმისა, რომ ტელევიზიის რეჟისორმა სპექტაკლის „ტელე-ენაზე თარგმნისას“ (თუკი იგი ამას აკეთებს) „აზრობრივი შეცდომები“ არ დაუშვას.

ეს კონტროლი აუცილებელია, თუკი ასეთ დროს სარეჟისორო პულტთან აღმოჩნდება პროფესიონალი შემოქმედი რეჟისორი (განსაკუთრებით – კინემატოგრაფიული პრაქტიკის მქონე). თეატრალური სპექტაკლის მიმართ, როგორც შემოქმედების საგნის მიმართ მიდგომა შეიძლება ცუდი შედეგით დამთავრდეს. ქართულ ტელესივრცეში იყო შემთხვევა, როცა ჩაწერის რეჟისორმა ექსპერიმენტის სახით ჩაწერის ფორმად აიღო არა თვით მსახიობის ჩვენება ტექსტის წარმოთქმისას, არამედ მისი პარტნიორების შეფასებები მის მიერ ტექსტის წარმოთქმის დროს. ცხადია, თეატრის დარბაზში მჯდომი მაყურებელი ორივეს ხედავს – მოლაპარაკე მსახიობსაც და მის პარტნიორსაც და მათ ურთიერთობასაც სცენური კანონზომიერებებით აღიქვამს, მაგრამ მაყურებელი ამას პრაქტიკულად ერთდროულად, ძალაუნებურად აკეთებს თავისი თვალი-ტვინის (მზერა-აღქმის) მექანიზმის მოქმედებით, რისი სატელევიზიო ადეკვატის შესათხზავად ხედების მონტაჟზე უფრო მეტად, ალბათ შიდაკადრული კომპოზიციებია უპრიანი. ტელევიზიის ტექნიკის შემთხვევაში კი, ამ ხერხმა ხსენებულ განხორციელებაში სპექტაკლის ეკრანული ადეკვატი ნამდვილად ვერ შექმნა.

კრიტიკოსი ი. კაგარლიცკი, მსგავსი შემთხვევის (თეატრალური სპექტაკლის სატელევიზიო მონტაჟის) შესახებ წერს: „შეიძლება მოვიყვანოთ მაგალითი იმისა, თუ მშვენიერი სპექტაკლი როგორ გადაიქცა ტელესანახაობად, რომელსაც – საუკეთესო შემთხვევაში შეიძლება ვუწოდოთ ერთობ საშუალო. ეს – ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრეა“, რომელიც თავის დროზე რობერტ სტურუამ დადგა შოთა რუსთაველის

სახელობის თეატრში, ხოლო შემდეგ გადაიღეს ტელევიზიით... დანაკარგები შემზარავი აღმოჩნდა. საერთოდ გაქრა რამაზ ჩხიკვაძის მიერ ბრწყინვალედ ნათამაშევი მოსამართლე აზდაკის სცენები, რომელთა გარეშეც პიესის აზრის უმეტესი ნაწილი საერთოდ იკარგება. საბოლოოდ დაირღვა სპექტაკლის მთლიანი რიტმი, ენერგიული და შეკრული სპექტაკლიდან დაშლილ-მოყანყალებულ სანახაობად იქცა. ახლო ხედების რაოდენობა გადაჭარბებულად ზედმეტი აღმოჩნდა: საერთოდ ხომ ნიღაბს ახლო ხედი გაცილებით ნაკლებად სჭირდება, ვიდრე ცოცხალი ადამიანის სახეს, რაკიღა ადამიანის სახე გამუდმებით ცვალებადია, ნიღაბი კი - არა... ამბობენ, რომ მოსამართლე აზდაკის სცენები გაუგებრობის გამო დაიკარგა, და საერთოდაც, „კავკასიური ცარცის წრე“ ტელევიზიისათვის რობერტ სტურუას არ გადაუღია. მაგრამ როგორ დაუშვა მან თავისი ნამუშევრის მიმართ ამგვარი დამოკიდებულება? ეს ყოველივე მით უფრო საწყენია, რომ, ელემენტარული ლოგიკის თანახმად, სატელევიზიო სპექტაკლი, შექმნილი თეატრალურის შემდეგ, უნდა იყოს არა უარესი, არამედ გაცილებით უკეთესი. აუცილებლად უკეთესი!“[6]

შეგნებულად არ დავასახელებთ „კავკასიური ცარცის წრის“ ამ სატელევიზიო ეკრანიზაციის ავტორებს, რადგან მათ, ამ მკაცრი შეფასების გარეშეც მშვენივრად იცოდნენ, თუ რაოდენ „შეკორტნილი“ სახით გავიდა „საკავშირო“ ეთერში ქართული თეატრის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოები. წინამდებარე ნაშრომის ავტორი, რომელიც სწორედ ამ დროს საქართველოს ტელევიზიაში მუშაობდა, მოწმე იყო სწორედ იმ ფრაგმენტების ჩაწერისა, რომლებიც „გაუგებრობის“ გამო „საკავშირო მაყურებელმა“ ვერ იხილა და რომელთა ნაკლებობასაც ასე განიცდის თეატრალური კრიტიკოსი. თუმცა ციტატის მეორე ნაწილში განვითარებული აზრი აზდაკის ნიღბის ახლო ხედის მიმართ მთლიანად გასაზიარებელია, აგრეთვე სრულიად სამართლიანია კრიტიკოსის მოსაზრება იმ ნაწილში, რომ სატელევიზიო ვერსია არანაკლებ დიდ შემოქმედებით შრომას მოითხოვს, ვიდრე თვით თეატრალური სპექტაკლი:

„სპექტაკლების „მდაბიონი“ და „ფსკერზე“ მაგალითზე ცხადი ხდება, თუ რაოდენ დიდ (სამწუხაროდ, არც თუ ხშირად გამოყენებულ) შესაძლებლობებს მალავს საკუთარ თავში ტელევიზიისათვის გარდასახული თეატრალური სპექტაკლი. დიახ – სწორედაც რომ გარდასახული. ტელევიზიას ხომ თავისი საკუთარი ენა აქვს, იგი მოითხოვს სხვა პლასტიკას, მოქმედების სხვა რიტმს, და თეატრალური სანახაობის სატელევიზიოდ გადაქცევა საკმაოდ რთული საქმეა. გ. ტოვსტონოგოვმა სატელევიზიო „მდაბიონი“-ზე ოთხი თვე დახარჯა – დაახლოებით იმდენივე, რამდენიც მას სჭირდება

ახალი სპექტაკლის დადგმისათვის. გაცილებით ნაკლები დრო დახარჯა გ. ვოლჩეკმა „ფსკერზე“-ს სატელევიზიო ვერსიისათვის, მაგრამ რა ძალისხმევად დაუჯდა მას ეს!“ [7]

რობერტ სტურუას „კავკასიური ცარცის წრე“ კიდევ არაერთხელ იქნა გადაღებული ტელევიზიისათვის, მათ შორის – სულ ბოლოს – 2006 წლის 28 თებერვალს, რამაზ ჩხიკვაძის „ვარსკვლავის“ გახსნასთან დაკავშირებით რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში შემდგარ სპექტაკლზე. სპექტაკლის რეჟისორი არც ამჯერად იჯდა ტელევიზიის სამონტაჟო პულტთან, რამდენადაც ხსენებული სპექტაკლის მიზანი და ღირებულება სულ სხვა კრიტერიუმებით განისაზღვრებოდა (სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ), ვიდრე ის მოთხოვნებია, რასაც ი. კაგარლიცკი მოითხოვს ტელეეკრანზე გადატანილი სპექტაკლისაგან. ხოლო „კავკასიური ცარცის წრის“ არსებული ვერსიების ნახვისას, მუდამ რჩება იმის სურვილი, რომ რობერტ სტურუას მეტი ყურადღება დაეთმო მისი სპექტაკლის სატელევიზიო ვერსიების ჩაწერის პროცესისათვის, ისევე, როგორც, მაგალითად, ს. ობრაზცოვს.

საქართველოს ტელევიზიის ფილმ-სპექტაკლების არქივის ერთ-ერთი ყველაზე მხატვრულად მაღალხარისხოვანი ჩანაწერია მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული აუგუსტ სტრინდბერგის „მამა“ (მთავარ როლში ზურაბ ყიფშიძე). სპექტაკლი ინტერესით იყურება და ტელეეკრანი საერთოდ არ აღიქმება მაყურებელსა და მსახიობს შორის არსებული ტექნიკურ-ტექნოლოგიურ შუამავლად. ჩაწერის რეჟისორმა ია შერაზადიშვილმა ინტერვიუში მიუთითა, რომ ამ წარმატების მიზეზად მიაჩნია წინასწარი მომზადება და სპექტაკლის სულ მცირე – ორ ჯერზე ჩაწერა (იხ. დანართი). ასეთ შემთხვევაში არა მარტო რეჟისორი გადის რეპეტიციას, არამედ ოპერატორებიც, ხოლო რაც შეეხება პირველივე ჯერზე გაკეთებულ ჩანაწერს, თუნდაც ძალზე კარგად იყო მომზადებული, კარგი შედეგის მიღება ძნელია, რისი მაგალითიც არის ამავე რეჟისორის მიერ გადაღებული რობერტ სტურუას სპექტაკლის „რა ვუყოთ, რომ სველია სველი იასამანი“ (ლაშა თაბუკაშვილის პიესის მიხედვით) ჩანაწერი, რომელიც გადაიღეს როგორც რეპეტიცია, ხოლო დაგეგმილი „ნამდვილი“ ჩაწერა სხვადასხვა მიზეზების გამო ვერ მოხერხდა. ამდენად, რეჟისორის სურვილის საწინააღმდეგოდ, ეთერში გავიდა დაუსრულებელი ნამუშევარი – „სარეპეტიციო“ ჩანაწერი. ამდენად, სპექტაკლი შემონახულია ნაკლული სახით, რაც დღემდე ტელერეჟისორის განსაკუთრებულ გულისტკივილს იწვევს.

დასანანია, რომ ქართველი კრიტიკოსები ფილმ-სპექტაკლებით დღესაც ძალზე იშვიათად ინტერესდებიან, ფაქტიურად კი – გამონაკლისებს გარდა – საერთოდ არ წერენ.

ამრიგად, თეატრალურ სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლის ტელევიზიით საჩვენებლად საკმარისი არ არის გადაღების „მექანიკური“ შესრულება – სამი (ან მეტი) კამერით ახლო, საშუალო და ფართო ხედების ლოგიკურად ცვალებადი მიმდევრობა. სასურველია, იდეალურ შემთხვევაში კი, აუცილებელია თვით სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის უშუალო ხელმძღვანელობა სპექტაკლის სატელევიზიო ვერსიის გადაღებისას (ზოგი ავტორი სწორედ ასე მოიხსენიებს თეატრალური სპექტაკლის სატელევიზიო ჩაწერის პროცესს.)[8]

ხოლო ამგვარი მიდგომით, სპექტაკლის გადაღებისას მიზანსცენების შეცვლა არათუ სავსებით დასაშვები, არამედ აბსოლუტურად გამართლებულ აუცილებლობად შეიძლება დადგეს. ამის მაგალითია თემურ ჩხეიძის ინტერვიუში აღწერილი შემთხვევა – მის მიერ ლერმონტოვის „მასკარადის“ ჩაწერის შესახებ პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში, როცა სატელევიზიო სადგური ორი დღის განმავლობაში იწერდა სპექტაკლს უმაყურებლო დარბაზში, ჩაწერისას რამდენიმე მიზანსცენის ადაპტირებაც კი მოუხდათ კამერებისთვის მომგებიანი პოზიციების შერჩევის მიზნით (იხ. დანართი).

ამდენად, სპექტაკლის რეჟისორს, შეიძლება ითქვას, ტელევიზია „მეორე ცდის“ საშუალებას აძლევს საკუთარი ნამუშევრის ხელახალი რეალიზებისათვის როგორც ფილმ-სპექტაკლის, ისე თეატრალური სპექტაკლის დადგმის სახით.

იური კაგარლიცკი ამ „მეორე ცდის“ უპირატესობების ლოგიკას ასე ხედავს: „ყოველი თეატრალური ნამუშევარი – ჭეშმარიტი მხატვრისათვის, არა მარტო განხორციელებული, არამედ განუხორციელებელი ჩანაფიქრებიცაა. იმ შემთხვევებშიც კი, როცა ნამუშევარი საყოველთაო ქებას იმსახურებს, არის ერთი ადამიანი, რომელმაც იცის, თუ რა არ გამოვიდა, და ეს ადამიანი – რეჟისორია. ცხადია, კარგ სპექტაკლს აქვს იმის პერსპექტივა, რომ პუბლიკის წინაშე თამაშისას „მომწიფდეს“ (და ეს, ალბათ, მისი უმთავრესი თვისებაა), მაგრამ რაღაცა ყოველთვის არის ისეთი, რაც უკვალოდაა დაკარგული, და ამ დანაკარგის კომპენსირება ხდება სხვა მასალაზე, სხვა სპექტაკლის შექმნისას. ასეთი გაკვეთილი უკვალოდ არ ჩაივლის, იგი მოიტანს თავის ნაყოფს რეჟისორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, მაგრამ ვერ უშველის კონკრეტული სცენური ხელოვნების ნამუშევარს. ხოლო თუკი თეატრალური სპექტაკლის დადგმას იმავე სპექტაკლის სატელევიზიო ვარიანტის გაკეთების შესაძლებლობა მოჰყვება, იგი

რეჟისორს აძლევს შანსს, რომ დაუბრუნდეს ძველ და ნაცნობ მასალას დაგროვილი გამოცდილებით, და უკვე მიღწეულზე დაყრდნობით, ახალ გამომსახველობით საშუალებების გამოყენებით, ასწიოს უკვე არსებულ შედეგზე უფრო მაღლა.“ [9]

ასეთსავე მოვლენას უფრო ადრე დააკვირდა დრამატურგი თამაზ გოდერძიშვილი: „რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა („სატელევიზიო თეატრში“)... დადგა... ა. ჩხაიძის „ხიდი“. რუსთაველის თეატრში რეჟისორმა თითქოს ამოწურა სათქმელი, მაგრამ სატელევიზიო ვერსიაში მიხეილ თუმანიშვილმა კვლავ მიაგნო დეტალებს, რომელთა გამოკვეთის შემდეგ ტელესპექტაკლმა უფრო მეტი მამხილებელი ძლიერება და ფერადოვნება შეიძინა.“ [10] მართალია, რეჟისორმა გადაიღო არა სპექტაკლის ტელევერსია, არამედ ტელესპექტაკლი, რომელმაც საშუალება მისცა შემოქმედებითად გაეყენებინა ტელევიზიის ტექნიკური შესაძლებლობები, კერძოდ, ახლო ხედები, დეტალები, მხატვრული განათება და ა.შ.

**მე-3 და მე-6 შემთხვევებში** ხდება სპექტაკლის ცალკეული ფრაგმენტების სპეციალურად გადაღებისათვის დადგმა სცენაზე, ან პავილიონში და შემდგომი მონტაჟი არსებული სპექტაკლის ეკრანული ადეკვატის შექმნის მიზნით.

1979 წელს, საახალწლო გასართობი პროგრამის გადასაღებად საქართველოს ტელევიზიის მთავარ პავილიონში („ა“ სტუდიაში, როგორც მაშინ უწოდებდნენ), ერთობ ეკლექტიკური დეკორაცია დაიდგა. მერე კი, ამ დეკორაციაში ეროსი მანჯგალაძე, სალომე ყანჩელი და რამაზ ჩხიკვაძე გადაიღეს, რობერტ სტურუას სპექტაკლის - „ხანუმას“ კოსტიუმებსა და გრიმში. ვიდეოფირზე ჩაწერილი ფრაგმენტები მოიცავდა სპექტაკლის მეორე მოქმედების რამდენიმე ნაწყვეტს – თავად ფანტიაშვილის, ხანუმას და აკოფას სცენიდან (რომელშიც რამაზ ჩხიკვაძე მღეროდა თავის შესანიშნავ სოლოს – „ჩამოასხით, ერთიც უნდა დავლიო!“). წინამდებარე ნაშრომის ავტორი, ტელევიზიის სხვა მუშაკებთან ერთად ესწრებოდა ამ ჩაწერას და კარგად ახსოვს რამაზ ჩხიკვაძის და ეროსი მანჯგალაძის ირონიული პასაჟები სატელევიზიო პავილიონში მიმდინარე გადაღების მიმართ, რომელსაც სპექტაკლ „ხანუმასთან“ ერთობ პირობითი მსგავსება აკავშირებდა. ჩაწერის სააპარატოში და პავილიონში მყოფი გადამღები ჯგუფის წევრებიც იღიმებოდნენ იუმორით ცნობილი მსახიობების გამონათქვამებზე და, ცხადია, მაშინ ვერავინ წარმოიდგენდა, რომ იმ დღეს სალაღობოდ გადაღებული ფრაგმენტი ერთადერთი ვიზუალური ნაკვალევი იქნებოდა ლეგენდარული სპექტაკლისა; და რომ სპექტაკლი „ხანუმა“, რომელიც მრავალი წლის განმავლობაში ანშლაგით მიდიოდა, ტელევიზიით ასეც აღარ (ან ვეღარ) შემოგვრჩებოდა. ამ მდგომარეობას ის აბსურდული

გარემოებაც ამძიმებს, რომ, როგორც ინტერვიუებიდან და გამოკითხვებიდან გახდა ცნობილი, „ხანუმას“ სრული ტელევერსია, ვიდეოფირის დეფიციტის პირობებში, „მშრომელთა პარტიული კონფერენციის“ ჩაწერის კონიუნქტურულ საჭიროებას შეეწირა – ამ კრების რეპორტაჟი „ხანუმას“ ზედ გადააწერეს.

„ხანუმას“ მსგავსად მომხდარა სპექტაკლ „ანტიგონეს“ შემთხვევაშიც (პიესის ავტორი ჟან ანუი, სპექტაკლის რეჟისორი მ. თუმანიშვილი, მონაწილეობდნენ სერგო ზაქარიაძე, ზინა კვერენჩხილაძე, ბორის წიფურია და სხვ.), რომელიც, როგორც საქართველოს ტელევიზიის ყოფილი მუშაკები იხსენებენ, სერგო ზაქარიაძის გარდაცვალებამდე სამი დღით ადრე განადგურებულა. საბედნიეროდ, ცოტა ხნის წინ აღმოჩენილა „ანტიგონეს“ მეორე შემადგენლობის (კრეონტი – ედიშერ მაღალაშვილი) ჩანაწერის ფრაგმენტები, არაპროფესიულ – სამოყვარულო ფორმატში; ამჟამად მიმდინარეობს მუშაობა ჩანაწერის აღსადგენად მაქსიმალურ შესაძლებელ ხარისხში; თუმცა, ცხადია, სერგო ზაქარიაძის მიერ შესრულებული შესანიშნავი სახე საბოლოოდ დაკარგულია.

ასევე – ფირის დეფიციტის მიზეზით წაშლილია და დაკარგული ტელესპექტაკლების გარკვეული რაოდენობაც. კერძოდ, როგორც სპექტაკლის ავტორი - რეჟისორი ნოდარ ბეგიაშვილი - იმედოვნებს, შემორჩენილი უნდა იყოს ერთი სერია მის მიერ დადგმული ექსპერიმენტული მრავალსერიიანი ტელესპექტაკლისა ჟიულ ვერნის მოტივებზე – „80.000 კილომეტრი წყალქვეშ“ – გიორგი მარგველაშვილის, რევაზ თავართქილაძის და ცნობილი აბსტრაქციონისტი-მხატვრის – გია ეძგვერაძის მონაწილეობით. თუმცა იმ კასეტის გაშიფვრა, რომელზეც ეს სპექტაკლია ჩაწერილი, ტექნიკური პრობლემების გამო „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ ვიდეოთეკამ ჯერჯერობით ვერ შესძლო; ამიტომ, „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ ვიდეოარქივში ეს ჩანაწერი არ მოიხსენიება.

სამწუხაროდ, მსგავსი შემთხვევები ქართული ტელევიზიის ისტორიაში გამონაკლისი სრულიადაც არაა. აქ რაიმე ბოროტ განზრახვაზე არ ვსაუბრობთ, უბრალოდ, ნებსითი თუ უნებლიე დაუდევრობა საარქივო მასალების შენახვის და ახალ მასალებზე ასლების გადაღების მიმართ განსაკუთრებით დამღუპველი გამოდგა ფართო (ე.წ. Q ფორმატის) ვიდეოფირებისათვის, რომელთა მაგნიტური ფენაც დროთა განმავლობაში ცვივა ლავსანის საფუძველიდან. „საზოგადოებრივმა მაუწყებელმა“ მოახდინა ვიდეო არქივის რეაბილიტაცია, რომელშიც 4000 საათის Q ფორმატის ვიდეომასალაა მითითებული. მასალებს შორის ბევრია ტელესპექტაკლიც; 2006 წელს

„საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ ვიდეოარქივში დაცული მასალიდან აღდგენილი და სამაუწყებლო მდგომარეობაში იყო 50 სატელევიზიო სპექტაკლი და 29 თეატრალური სპექტაკლის ჩანაწერი. [11] (2010 წელს კი – შესაბამისად, 78 ტელესპექტაკლი და 120 თეატრალური სპექტაკლის ჩანაწერი). იმედია, ჩანაწერების აღდგენის ტენდენცია კვლავაც გაგრძელდება.

**მე-4 შემთხვევაში** – არსებული თეატრალური სპექტაკლის საფუძველზე დამოუკიდებელი გათამაშებული ფილმის შექმნისას – ფილმ-სპექტაკლის წარმოების ტექნოლოგია კინოწარმოების კერძო შემთხვევაა და მისგან არ განსხვავდება; ამგვარი ფილმ-სპექტაკლების პრეცედენტებად შეგვიძლია გავიხსენოთ მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლის „ძველი ვოდევილები“ მიხედვით გადაღებული ფილმ-სპექტაკლი ვასო გოძიაშვილის, ელენე ყიფშიძის, მარინა თბილელის და სხვათა მონაწილეობით (1973, რეჟ. გელა კანდელაკი), შ. დადიანის პიესის მიხედვით რუსთაველის თეატრის სცენაზე თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული „გუშინდელნი“ (1979, რეჟ. რამაზ ხოტივარი) და სხვა...

რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ ინტერვიუში აღნიშნა, რომ ძირითადი განსხვავება კინოფირზე და ვიდეოზე გადაღებულ ფილმ-სპექტაკლებს შორის (კინოფირის ხარისხის გარდა) ის არის, რომ თუნდაც მრავალკამერიანი კინოგადაღებისას შედეგს ფირის დამუშავების, მონტაჟისა და ხმის დადების შემდეგ ნახულობდა, ეს კი დროს მოითხოვს, ვიდეოგადაღებისას კი შედეგს პირდაპირ ხედავ, თანაც ადგილზე დამონტაჟების საშუალება დიდი უპირატესობაა. რაც შეეხება გადაღების სტილს - კინოკამერით ფილმ-სპექტაკლის გადაღებისას მაინც უფრო დიდია კინოკამერის გავლენა - იგია ძირითადი გადასაღებ მოედანზე (იხ. დანართი).

გამორჩეული ყურადღების ღირსია რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის ფილმ-სპექტაკლი „ფიროსმანი“ (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ 1980 წ.). ეს ნამუშევარი ამავე რეჟისორის მიერ სცენაზე არაერთხელ განხორციელებული (სხვადასხვა თეატრებში: მარჯანიშვილის, რუსთავის) სპექტაკლის კინოფირზე გადაღებული ეკრანული ვერსიაა. ფილმ-სპექტაკლი საინტერესო ნამუშევარია, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურული პირველსაწყისით (პიესა „მარტოობის დღესასწაული“), რომელიც ეროვნებით არაქართველმა, დრამატურგმა ვადიმ კოროსტილიოვმა ქართველ მხატვარს - ნიკო ფიროსმანს მიუძღვნა.

პიესაში აღწერილია მხატვრის ნიკო ფიროსმანის სიცოცხლის ბოლო დღე, როცა მას სიკვდილის წინ ეცხადებიან მისივე სურათების პერსონაჟები და საკუთარ

წარმოსახვაში ესაუბრება მათ. ნახატ გმირებს (მეეზოვე, ექიმი, მომღერალი ქალი, წითელპერანგა მეთევზე და სხვ.) და მხატვარს შორის მძაფრი მსოფლმხედველობრივი დაპირისპირება მიმდინარეობს ყოფითი დიალოგების სახით, რომელშიც იკითხება როგორც დრამატურგის, ისე მის მიერ წარმოსახული ფიროსმანის სულიერი სამყარო.

„ფიროსმანი“ გიგა ლორთქიფანიძის მიერ გადაღებული სხვა სპექტაკლების ეკრანიზაციებისაგან („ერთ პატარა ქალაქში“, „პრემიერა“, „თეთრი ბაირაღები“) მკვეთრად გამოირჩევა. ამ განსხვავების ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი კინოოპერატორის ორიგინალური ნამუშევარია, რომელსაც ქართულ პრაქტიკაში ანალოგი არ მოეპოვება.

კინოოპერატორმა ლევან პაატაშვილმა, რომლისთვისაც გიგა ლორთქიფანიძის ფილმი ანდრონ მიხალკოვ-კონჩალოვსკისთან მრავალწლიანი შემოქმედებითი თანამშრომლობის შემდეგ პირველი ნამუშევარი იყო საქართველოში, მართლაც რომ უნიკალურად ააგო პავილიონური შუქითი პარტიტურა. მან მსახიობების და თეატრალური დეკორაციის განათების როგორც სასცენო, ისე ბუნებრივი (სარდაფის) განათების პრინციპზე უარი თქვა და შექმნა პირობითი მნათი სივრცე, რომელშიც ლაქებად ნათდებოდა ჰაეროვანი სივრცე და არა მსახიობი; ამ მნათ სივრცეში მოხვედრილი მსახიობის გამოსახულება გამჭვირვალეობას იძენდა და რეალობის შენარჩუნებასთან ერთად ილუზორულიც ხდებოდა. ძნელია უფრო ზუსტი ვიზუალური შესატყვისის მოძებნა კოროსტილიოვის პიესის ეკრანიზაციისათვის, რომელშიც მხატვრის მიერ დახატული გმირები ცოცხლდებიან და თავიანთ შემქმნელს უჯანყდებიან.

ამ ფილმ-სპექტაკლზე საუბრისას უეჭველად უნდა აღინიშნოს ოთარ მეღვინეთუხუცესის სამსახიობო ოსტატობაც, რომლის ფიროსმანსაც – თეატრალურ სცენაზე განხორციელებული იმავე როლისგან განსხვავებით, ძალიან ახლოდან – ხელის გაწვდენაზე, და უფრო ახლოდანაც კი ვხედავთ.

ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ვ. საპაკის აზრი: „ფრთხილად! თქვენ ასე ახლოს არასოდეს მისულხართ მოლაპარაკე ადამიანთან; და ნურც ეცდებით, რომ ტელევიზორიდან სადმე შორ კუთხეში გადაჯდეთ. თქვენი მზერა ემთხვევა ტელეკამერის „მზერას“. კამერა უახლოვდება, სახემ უკვე შეავსო მთელი ეკრანი. ახლა კი თქვენ შესცქერით თვალებში უცნობ ადამიანს, თვალებში, რომლებსაც ისე ახლოდან ხედავთ, როგორც მხოლოდ ძალიან ახლობელ ადამიანს შეიძლება მიუახლოვდეთ. ... ინტიმურობა – ტელევიზიის ერთ-ერთი ობიექტური მახასიათებელი თვისებაა. სიტყვას „ინტიმურობა“ ერთგვარი სიფრთხილით წარმოსთქვამენ. ამ სიტყვაში გულისხმობენ „ხმადაბლა ნათქვამს“, „სირბილეს“, „კამერულობას“ და ა.შ. ეს არასწორია! დისტანციის

„ინტიმურობა“ პირველ ყოვლისა, მოითხოვს თქვენი, ადამიანისადმი დამოკიდებულების აქტივობას, ეს შეიძლება იყოს მძაფრად აქტიური უარყოფა ადამიანისა, ანდა აღტაცებული მიახლოება. მაგრამ ორივე შემთხვევაში – აქტივობა; აქტივობა, რის გარეშეც ტიპაჟის ჩაწვდომა შეუძლებელია.“ [12]

გამოსახულება მხოლოდ ერთ-ერთი ტექნიკური ფაქტორია იმ რამდენიმეს შორის, რითაც „ფიროსმანი“ რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის სხვა ფილმ-სპექტაკლებს შორის გამოირჩევა. მეორე მნიშვნელოვანი ფაქტორი – ფილმის ხმოვანი სივრცეა. მართალია, ფილმის ხმოვანება (მუსიკალური ფონი) უმეტესწილად სწორხაზოვანია და ზოგჯერ მეტისმეტად გადატვირთულიც კი შეიძლება მოგვეჩვენოს, მაგრამ იგი ავსებს იმ „სცენიურ სიჩუმეს“, რომელიც ისადგურებს ხოლმე სპექტაკლის ტელევიზორით, ან კინოდარბაზში ჩვენებისას, და რომელიც აბსოლუტურად – როგორც მოვლენა – არ არსებობს თეატრალურ დარბაზში მჯდარი მაყურებლისათვის. მაყურებელთა დარბაზში პაუზა – „სიჩუმეა“, და არა „ნულოვანი ფონი“.

ფილმის ერთგვარად უცხო დამატებად აღიქმება პიესის ტექსტისგან სტილისტურად განსხვავებული პროლოგი და ეპილოგი – სატელევიზიო სიუჟეტის შესაფერისი ილუსტრატიული კადრები – შესაბამისად ბანალური მუსიკით, რომლის ფონზეც ფიროსმანის როლის შემსრულებელი ოთარ მეღვინეთუხუცესი ჯერ ჩადის „ნიკალას“ სარდაფში და „გარდაიქმნება“ ნიკალად, ხოლო ბოლოს – უკუმიმდევრობით უბრუნდება თავის პიროვნებას: ბნელი სარდაფიდან განათებულ ქუჩაზე ამოსული, მიუყვება ტროტუარს და იკარგება ძველი თბილისის საერთო ხედში. ეს პროლოგი და ეპილოგი გარკვეულ შემოფარგვლას უკეთებს სპექტაკლს – ლიტერატურულ „ჩარჩოში“ სვამს მას და კინემატოგრაფიული სივრციდან „სატელევიზიო“ სივრცეში გადაჰყავს მაყურებელი – ყოველ შემთხვევაში – იმ ასოციატიური რიგით, რომლითაც ურთიერთობდა ტელემაყურებელთან კერძოდ – გადაცემა „თბილისი და თბილისელები“. ფილმის დამდგმელმა ოპერატორმა ლევან პაატაშვილმა, თავის სტუდენტებთან ერთ-ერთ ლექციაზე საუბრისას, ხაზი გაუსვა იმ მომენტს, რომ ამ ფილმის „ცენტრალური ტელევიზიით“ ტრანსლირებისას, საბჭოთა კავშირის მთელ ტერიტორიაზე, ბრესტ-ლიტოვსკიდან ვლადივოსტოკამდე გადაჭიმულ უზარმაზარ ქვეყანაში, მთელმა მოსახლეობამ ერთ საღამოს, საათნახევრის განმავლობაში უყურა დიდი ქართველი მხატვრის – ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრულ მონოლოგს, მის კამათს საკუთარი სურათების გმირებთან, და თვით ამ სურათებს – ტელეეკრანზე; „საბჭოთა“ მაყურებელთა დიდმა უმრავლესობამ ბოლოს და ბოლოს ამ გზით გაიცნო მისი

შემოქმედება, რაზედაც მხოლოდ ზედაპირული და ყურმოკრული წარმოდგენა თუ ჰქონდა (უმეტესწილად, პოპულარული საესტრადო სიმღერიდან).

ვფიქრობთ, არც ეს მიზეზია ხელწამოსაკრავი, როცა საქმე ეროვნული კულტურის პოპულარიზაციას შეეხება, ხოლო ასეთ შემთხვევაში ტელევიზია (ფილმი „ცენტრალური ტელევიზიის“ დაკვეთით იყო შექმნილი), შესანიშნავი შუამავალი იყო მხატვრის შემოქმედებასა და მილიონობით მაყურებელს შორის.

გიორგი გვახარია თავის სტატიაში „ქართული კინო და ეროვნული პლასტიკური ტრადიციები“ იმოწმებს მანანა ანდრონიკოვას სიტყვებს, რომ „შეიძლება წარმოვიდგინოთ ფილმი მუსიკის, ლიტერატურული პირველწყაროს, მსახიობის გარეშე, მაგრამ ვერ უარვყოფთ, რომ ფილმის აღქმა მხოლოდ მისი ნახვით შეიძლება, კინემატოგრაფში ვერ გამოვრიცხავთ პლასტიკის პირველადობას.“ [13] დღეისათვის ამგვარი შედარების დაყენება ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია. 1968 წლის შემდეგ (როცა დაიწერა მ. ანდრონიკოვას სტატია) როგორც კინო, ისე სატელევიზიო ტექნიკა პრინციპულად შეიცვალა. დღეს, როცა ხმოვან ვიდეოსიუჟეტს მობილური ტელეფონითაც კი იღებენ, ხმისა და გამოსახულებას შორის რომელიმეს მნიშვნელობის პირველადობაზე საუბარი უკვე უადგილოდ გვეჩვენება. საუბარი შეიძლება იყოს მხოლოდ თითოეული მათგანის მეტ-ნაკლები მნიშვნელობით გამოყენებაზე რომელიმე კონკრეტულ ნაწარმოებში.

ფილმ-სპექტაკლებს შორის თავისი გამორჩეული ნიშა უკავიათ ფილმ-ოპერას, ფილმ-ბალეტს, ფილმ-კონცერტს. მუსიკალურ სპექტაკლზე, საკონცერტო ნომრებსა და პლასტიკაზე აგებული აუდიოვიზუალური ნაწარმოებების შექმნა, ცხადია, კინო-ტელე რეჟისორისაგან მოითხოვს ამ სფეროში განსაკუთრებულ კომპეტენტურობას. კერძოდ ფილმ-ბალეტებისათვის სპეციალური, ცალკე ფესტივალებიც კი იმართება... ყველა ჩამოთვლილი ტიპის ფილმები სხვადასხვა წლებში იქნა გადაღებული საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში. ამ მხრივ აღსანიშნავია რეჟისორ ზაალ კაკაბაძის შემოქმედება. მისი მუსიკალური ფილმები: „ორერა“ სრული სვლით“ (1970), „მზიური“ (1975), „ივერია“, სიყვარული და...“ (1978), ფილმ-ბალეტები „მწირი“ (1976), „ალი-ბაბა და ორმოცი ყაჩაღი“ (1990), და სხვები, ქართულ მედია-სივრცეში გამორჩეულ ადგილს იკავებენ.

ფილმ-ბალეტის სფეროში ნაყოფიერად მოღვაწეობდა რეჟისორი ნინო ლაპიაშვილი. მოცემული ნაშრომის ავტორი ესწრებოდა რამდენიმე გადაღებას ნინო ლაპიაშვილის ფილმ-ბალეტისა „იმპროვიზაცია“, რომელიც ნინო ანანიაშვილის

პლასტიკაზე აგებული ერთი მსახიობის (მოცეკვავის) მონო-ფილმი იყო. ფილმის გადაღებები ტრადიციული კინოგადაღებისაგან გამოირჩეოდა ტექნოლოგიური მოთხოვნებით, კერძოდ, აუცილებელი მოთხოვნა იყო სინქრონული კინოკამერა, გადასაღებ მოედანზე მუსიკალური ფონოგრამის ხმოვანი წყარო და ცეკვის დანაწევრებული მონტაჟური პარტიტურა. სხვა თვალსაზრისით, გადაღება 1980-იანი წლებში გავრცელებულ ტრადიციულ ტექნოლოგიას მისდევდა.

**მე-5 პუნქტში** აღნიშნული მხატვრული ნაწარმოებების ფილმ-სპექტაკლებად დასახელება ალბათ სწორი არ იქნება, რადგან მათ არაფერი განასხვავებს ნებისმიერი სხვა დოკუმენტური ან გათამაშებული ფილმისაგან.

ასეთი ფილმის უცხოურ მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ესპანელი რეჟისორის კარლოს საურას „კარმენი“, ხოლო ქართული კინოდან – გოგი ლევაშოვ-თუმანიშვილის „პრემიერა“. ამ ფილმში, რომელიც საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში შეიქმნა (1977 წ.), ასახულია ზესტაფონის სახალხო თეატრის ცხოვრება, თუ როგორ იდგმება პროვინციული ქალაქის თეატრის მოყვარული მსახიობების მიერ შექსპირის „ჰამლეტი“. თვით სპექტაკლის ფრაგმენტებს – რომელიც დროდადრო ერთვება დოკუმენტურად გადაღებული ფილმის მიმდინარეობისას და კულმინაციასაც ჰქმნის - შედარებით მცირე ეკრანული დრო უჭირავს, გაცილებით მეტ დროს იკავებს რეპეტიციების, ინტერვიუების და ყოფითი ფრაგმენტები, რომლებიც დადგმული სპექტაკლის კადრებთან ერთად თეატრალური შემოქმედების არსს და სილამაზეს (თვით ყველაზე მძიმე ტრაგედიის მაგალითზე) ცოცხალი იუმორით წარმოგვიდგენს.

**მე–6 პუნქტში** აღნიშნული ტიპის ფილმების შესახებ საუბრისას უნდა აღინიშნოს სერგეი ობრაზცოვის თოჯინების თეატრის სპექტაკლის სატელევიზიო ვარიანტები, კერძოდ, ტელემაყურებლისათვის კარგადაა ცნობილია მისი შესანიშნავი სპექტაკლების „სამყაროს შექმნა“ და „არაჩვეულებრივი კონცერტი“ ეკრანული რეალიზაციები. ქართულ ტელე-სივრცეში მსგავსი პროექტის მაგალითია რეზო გაბრიაძის სცენარით და მისივე შესრულებული თოჯინებით შექმნილი „კოჯრის ტყის სიზმრები“ (რეჟისორები რ. გაბრიაძე, გ. თოფურია, საქართველოს ტელეფილმების სტუდია 1978). ასეთი ნაწარმოებები თოჯინური მულტფილმებისაგან იმით განსხვავდება, რომ მათი გადაღება მზა სპექტაკლის წარმოდგენისას (ან რეპეტიციისას) მიმდინარეობს, ანდა – სპექტაკლი სპეციალურად გადასაღებად – კინო-ტელეპავილიონში თამაშდება. მარიონეტული ფილმის გადაღების ქართულმა ექსპერიმენტმა ცხადად აჩვენა, რომ

თოჯინების მმართველი ძაფები, რომლებიც სცენურ პირობითობაში საერთოდ შეუმჩნეველია, ეკრანზე ხელისშემშლელ ფაქტორად იქცევა და მას ვერანაირად ვერ შველის ფონის შესაბამისად შეღებვა, რასაც უშედეგოდ მიმართეს ფილმის შემქმნელებმა. აგრეთვე, როგორც აღმოჩნდა, ასეთ ფილმში განსაკუთრებით სახიფათოა „ახლო ხედი“ თოჯინა-მარიონეტზე. ასეთი მიახლოვებისას ცოცხალ მსახიობთან შედარებით კიდევ უფრო გამოკვეთილი ხდება თოჯინის ფაქტურა და იკარგება თეატრალური პირობითობა, რასაც ტელემაყურებლის წარმოსახვაში თუნდაც ყველაზე მომგებიანი დრამატურგია ჰქმნის. იგივე პრობლემა ობრაზცოვმა თეატრალური თოჯინის პლასტიკით გადაჭრა, მაგრამ მარიონეტი პრინციპულად სხვა ტიპის თოჯინაა.

ტექნიკური პროგრესი – ისევე, როგორც კინემატოგრაფის სხვა ჟანრების შემთხვევაში, თეატრალური ხელოვნების გადაღების ესთეტიკის განვითარებაშიც გადამწყვეტი ფაქტორია. ტექნიკა აუცილებელი, თუმცა არასაკმარისი პირობაა ჟანრის განვითარებისა. როგორც ხელოვნების სხვა სფეროებში – გადამწყვეტია შემოქმედი ადამიანის ფაქტორი – რეჟისორის ნიჭიერება და პროფესიონალიზმი, მისი უნარი – ტექნიკურ სიახლეთა რიგში აღმოაჩინოს მხატვრული შემოქმედების ახალი საშუალებები.

ძირითადი კითხვა კი, ვფიქრობთ, ასე უნდა დაისვას: რას მოითხოვს მაყურებელი აუდიოვიზუალური და კერძოდ სატელევიზიო პროდუქციისაგან (ე.ი. ფილმ-სპექტაკლისაგანაც)? პასუხი, როგორც მრავალწლიანი პრაქტიკა გვარწმუნებს, ასეთია: მაყურებელი ტელევიზიისაგან მოითხოვს პროცესზე დაკვირვების შესაძლებლობას - შემოქმედებითი პროცესის ასახვას, მისი განვითარების გადმოცემას, მოულოდნელობას, ეკრანზე მოქმედი ადამიანის (თუ სხვა არსების) ბუნებრივ რეაქციას – დანახულს ობიექტივის მიერ; ეს მომენტი კი საინტერესოა არამარტო უშუალოდ ცოცხალი გადაცემისას, არამედ – არანაკლებ საინტერესოა ჩანაწერშიც.

„ტელევიზიაში არაფერია ისეთი ორგანული და მიმზიდველი, ვიდრე იმპროვიზაცია – მის ნებისმიერ ფორმაში. მაგრამ, ვიმეორებ, არაფერია იმაზე აუტანელი, ვიდრე მკვდარი, რეჟისირებული იმპროვიზაცია... იმპროვიზაცია, როგორც გადმოცემის ფორმა. ეტყობა, სატელევიზიო კამერა უკვე თვითონ გვკარნახობს თავის პირობებს. და იგი მკაცრად გვსჯის, როცა ამ კანონების დარღვევას ვიწყებთ.“ [14]

შემოქმედებითი პროცესის ჩვენების საყურადღებო მაგალითად შეიძლება განვიხილოთ უკვე არაერთგზის ნახსენები რეჟისორ თეიმურაზ სუმბათაშვილის მიერ „ლიტერატურული თეატრის“ ფორმით განხორციელებული მონოლოგების სერია - აკაკი

წერეთლის და ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული პორტრეტები („აკაკის მონოლოგი“ და „ვაჟა ფშაველას ნაანდერძევი“) მსახიობ გოგი ხარაბაძის შესრულებით.

ტექნიკური თვალსაზრისით, ეს გადაცემა ერთობ მარტივად დასადგმელი იყო: ცარიელ, უდეკორაციო სტუდიაში იდგა ერთადერთი დიდი სავარძელი, და ამ სავარძელში იჯდა მსახიობი – სიბნელიდან სინათლის ვიწრო ზოლით ამონათებული. კამერა უახლოვდებოდა მსახიობის სახეს, რომელიც იწყებდა ლიტერატურულ მონოლოგს – საუბარს მაყურებელთან. ტექსტი შედგებოდა ცნობილი ქართველი მწერლების მხატვრული და პუბლიცისტური ნაწერების ფრაგმენტებისაგან, რომლებიც შინაარსობრივად იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებულნი და თითოეული ამ ფრაგმენტთაგანი მონოლოგის საერთო აზრის და განწყობილების შექმნას ემსახურებოდა.

იყო საშიშროება, რომ გადაცემა, რომელიც 45 წუთის განმავლობაში ერთ მსახიობს აჩვენებდა, მოსაწყენი გამოსულიყო, მაგრამ ასე არ მოხდა. მსახიობმა გოგი ხარაბაძემ თავის გარეგნულ იერსახეში „გააცოცხლა“ სხვადასხვა ადამიანები, და ამით მაყურებლისათვის საცნობი გახადა გამორჩეული ნიჭის და ეროვნული ცნობიერების მქონე პიროვნებების აზროვნების პროცესი. ეს პროცესი საინტერესო გამოდგა მათი პიროვნული „წონის“ თუ „ღირებულების“ გამო ქვეყნისა და ერის საჭირბოროტო პრობლემებზე საუბრის გამო. ამდენად, მოკრძალებული და ლაკონიური ფორმა შინაარსობრივმა დატვირთვამ „დააკომპენსირა“. ამ მონოლოგის გადაღებისას მუშაობდა ორი ტელეკამერა, ორივე დამიზნებული იყო მსახიობზე სხვადასხვა კუთხით და სხვადასხვა მასშტაბით გვაჩვენებდა მოსაუბრეს.

ტექნოლოგიური თვალსაზრისით, „სატელევიზიო თეატრი“ უფრო რთული საორგანიზაციო მოვლენაა. იგი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცალკე სარედაქციო ერთეული იყო ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის ორგანიზაციულ სტრუქტურაში.

„სატელევიზიო თეატრთანაა“ დაკავშირებული მრავალი მნიშვნელოვანი ეკრანული ნაწარმოებების შექმნა. მათ შორის კი განსაკუთრებით გამოსარჩევია თემურ ჩხეიძის მიერ განხორციელებული „ჯაყოს ხიზნები“, „თეთრი კურდღელი“ (მიხეილ ჯავახიშვილის მიხედვით), „მარადისობის კანონი“, „კუკარაჩა“ (ნოდარ დუმბაძის მიხედვით) და სხვები, რომლებმაც თავისი მხატვრული თვითმყოფადობით კიდევ უფრო ცხადი გახადეს, რომ „სატელევიზიო თეატრის“ სპექტაკლი, ანუ „ტელესპექტაკლი“ კონკრეტული და დამოუკიდებელი ჟანრია.

„სატელევიზიო თეატრის“ რედაქცია, როგორც შემოქმედებითი ჯგუფი, ერთგვარად ცვლადი სამსახიობო დასის მქონე თეატრალურ კოლექტივს წარმოადგენდა, თუმცა

იყვნენ გამორჩეული მსახიობები, რომლებსაც სხვებზე ხშირად იწვევდნენ ამა თუ იმ სპექტაკლის დადგმისას. აქ თეატრალური სპექტაკლები სპეციალურად ვიდეოგადაღებებისთვის ითხზვებოდა და იდგმებოდა სატელევიზიო პავილიონებში. ესთეტიკის თვალსაზრისით, „სატელევიზიო თეატრში“ მაყურებელსა და თეატრალურ მსახიობს შორის ახლო ურთიერთობის უნიკალური პრეცედენტი იქმნება, რაც ეკრანული ხელოვნების არცერთ სხვა ნაწარმოებს არ ჰგავს. შეიძლება ითქვას, რომ ვიდეოჩაწერის ტექნოლოგიაზე გათვლილი სპექტაკლი იდგმება ერთადერთი მაყურებლისათვის და ეს ერთადერთი იმდენია, რამდენსაც ჩართული აქვს თავისი ტელევიზორი. ეს სპეციფიკურობა დიდ ემოციურ პოტენციალს მოიცავს, რადგან მაყურებელი ყველა სხვა თეატრალური ნაწარმოებისგან განსხვავებით, საშუალებას იღებს „თვალებში შეხედოს“ მსახიობს, ძალიან ახლო მანძილიდან დააკვირდეს და მისი ჩურჩულიც კი გაიგონოს.

მსახიობისათვის „თვალებში შეხედვის“ საკითხს ჩვენ უკვე შევეხეთ, განვიხილეთ იგი, როგორც თეატრალური ხელოვნების სატელევიზიო ვერსიების ჟანრული თავისებურება, ვისაუბრეთ ახლო ხედის მიმართ ფრთხილი დამოკიდებულების აუცილებლობაზეც თეატრალური სპექტაკლის რეპორტაჟული გადაღებისას.

მაგრამ სატელევიზიო ეთერისათვის პავილიონში დადგმული და გადაღებული თეატრალური სპექტაკლი ის განსხვავებული მომენტია, სადაც „დეტალის“ გადაღება არამარტო საჭიროა, არამედ აუცილებელიც კი ხდება. „სატელევიზიო თეატრის“ სპეციფიკა, როგორც წარმოების, ისე ესთეტიკის თვალსაზრისით, ყველაზე ახლოსაა კინემატოგრაფთან. ამ სიახლოვეს განსაზღვრავს თუნდაც მარტო ის ფაქტი, რომ „სატელევიზიო თეატრის“ ნაწარმოებისათვის იწერება არა მარტო პიესა, არამედ სცენარიც – დაწვრილებითი კადრირებით, შუქის სქემით და კამერების განლაგებით; და სწორედ კადრული მონტაჟის ესთეტიკა იძლევა საშუალებას და ზოგჯერ მოითხოვს კიდეც კინემატოგრაფიული ელემენტების სინთეზირებას თეატრალურ ხელოვნებასთან.

ამავე აზრს ვხვდებით მაია გაბუნიას რეცენზიაში ნინო შარაბიძის ტელესპექტაკლის „ქამუშაძის გაჭირვების“ შესახებ (დავით კლდიაშვილის მიხედვით):

„სპექტაკლი აგებულია თეატრალური სცენების და მიზანსცენების პრინციპით, რომლის მიხედვითაც მთავარია სამსახიობო შესრულება და სიტყვა. სიტყვის საშუალებით თავიდანვე ახლოს მივდივართ და განვიცდით კლდიაშვილის მიერ დახატულ სამყაროს.

კამერა მსახიობს უახლოვდება და მის განცდებსა თუ ტკივილს საოცარი მგრძნობელობით გადმოსცემს, რაც, რასაკვირველია, უფრო მეტ დახვეწას, ბუნებრიობას ითხოვს მსახიობისაგან და მეტი დამაჯერებლობის ძალაც სჭირდება. რეჟისორის დამსახურებაა, ალბათ, რომ მან სწორედ აირჩია და გამოიყენა მსხვილი ხედები. ეს ხედები კიდევ უფრო სრულყოფილად გამოავლენს სამსახიობო შესრულებას.“ [15]

ვლადიმერ საპაკს ესეც შეუმჩნევია, და უფრო მეტიც – დოკუმენტური კინოს ისტორიაშიც მოუძებნია ანალოგები: „და უცებ ერთ-ერთ წიგნაკში ვაწყდები ძიგა ვერტოვის სიტყვებს: „კინო თვალი“ იძლევა საშუალებას აქციოს უხილავი – ხილულად, გაუგებარი – გასაგებად, გამოგონილი – სიმართლედ. აი, თურმე ყველაფერი უკვე ნათქვამი ყოფილა! ახლა მხოლოდ „კინო-თვალი“ უნდა შეიცვალოს „ტელე-თვალით“. [16]

## გამოკითხვა ინტერვიუს მეთოდით

იმისათვის, რომ უფრო ზუსტად გაგვერკვია ფილმ-სპექტაკლების გადაღების პრობლემები და პერსპექტივები, მივმართეთ ინტერვიუს მეთოდს და დავუსვით შეკითხვები პროფესიონალებს, რომლებსაც პრაქტიკული გამოცდილება ან თეორიული შეხება აქვთ ფილმ-სპექტაკლების გადაღებასთან. რესპონდენტთა შორის იყვნენ ისინი, ვინც „სატელევიზიო თეატრში“ დგამდა სპექტაკლებს, ან მონაწილეობდა მათ შექმნაში, და ისინიც, ვინც თეატრალურ სპექტაკლებს იწერდა ვიდეოფირზე. ამ ინტერვიუების შედარებითმა ანალიზმა გარკვეული სურათი მოგვცა:

ინტერვიუერები იყვნენ 15 პირი:

1. გიგა ლორთქიფანიძე, (დრამის რეჟისორი – ავტორი კინოფირზე გადაღებული ფილმ-სპექტაკლებისა „ფიროსმანი“, „ერთ პატარა ქალაქში“, „თეთრი ბაირაღები“, წლების განმავლობაში ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას, დრამის რეჟისურის და სამსახიობო სახელოსნოების ოსტატი);

2. თემურ ჩხეიძე (დრამის რეჟისორი – დადგმული აქვს ტელესპექტაკლები „ჯაყოს ხიზნები“, „კუკარაჩა“, „თეთრი კურდღელი“, „მარადისობის კანონი“ და სხვ.);

3. გიორგი მარგველაშვილი (დრამის რეჟისორი, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის რექტორი, პროფესორი – მრავალსერიიან ტელეფილმ-სპექტაკლში „80.000 კმ წყალქვეშ“ ნათამაშევი აქვს კაპიტან ნემოს როლი);

4. თემურ ფალავანდიშვილი (კინორეჟისორი – გადაღებული აქვს ვიდეოსპექტაკლი „26 მაისი“, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პედაგოგი);

5. ალექსანდრე (ნუკრი) ქანთარია (დრამის რეჟისორი) არაერთი ტელესპექტაკლის დამდგმელი (მაგ. „ლაბირინთი“ ოთარ ჭილაძის მოთხრობების მიხედვით);

6. გიორგი კახაბრიშვილი (დრამის და ტელევიზიის რეჟისორი – `სატელევიზიო თეატრის“ მთავარი რეჟისორი მისი დაარსებიდან ლიკვიდაციამდე, ნამუშევარია და პირადად დადგმული აქვს მრავალი ტელესპექტაკლი, რომლებიც განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდნენ ტელემაყურებლებში, მათ შორის „გზაჯვარედინზე“, „უჩინმაჩინის ქუდი“, „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, მრავალსერიიანი „ვაზის ყვავილობა“, კ. გამსახურდიას რომანის მიხედვით და სხვ. ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას);

7. ნოდარ ბეგიაშვილი (დრამის და ტელევიზიის რეჟისორი, დადგმული აქვს ტელესპექტაკლები „ეს არ უნდა მომხდარიყო“ (ნ. შარაბიძესთან და თ. ჭაბუკიანთან ერთად), „80.000 კმ. წყალქვეშ“, არის არაერთი წარმატებული ტელეპროექტის ავტორი);

8. ნინო შარაბიძე (დრამის და ტელევიზიის რეჟისორი, დადგმული აქვს ტელესპექტაკლები „ეს არ უნდა მომხდარიყო“ (ნ. ბეგიაშვილთან და თ. ჭაბუკიანთან ერთად), „ოპერაცია „დეიდა ტასო“, „მკვლელობა“, „სარჩობელაზედ“, „ქამუშაძის გაჭირვება“ და სხვ.);

9. თინათინ ჭაბუკიანი (დრამის და ტელევიზიის რეჟისორი ტელესპექტაკლები „ეს არ უნდა მომხდარიყო“ (ნ. შარაბიძესთან და ნ. ბეგიაშვილთან ერთად), „ტანტრე ბიჭის ოჯახი“, ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, არის ტელერეჟისურის სახელოსნოს ხელმძღვანელი);

10. ნანა კვასხვაძე (დრამის რეჟისორი, დადგმული აქვს ტელესპექტაკლი „თეთრი დღე“, ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, იყო დრამის სამსახიობო სახელოსნოს ხელმძღვანელი);

11. მანანა ანასაშვილი (დრამის, კინოს და ტელევიზიის რეჟისორი, პრაქტიკული გამოცდილება აქვს როგორც თეატრალური სპექტაკლის, ისე კინოფილმის რეჟისურაში, წლების განმავლობაში მუშაობდა საქართველოს ტელევიზიის თეატრალურ რედაქციაში სპექტაკლების ჩაწერის ჯგუფის ხელმძღვანელად, ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, იყო ტელერეჟისურის სახელოსნოს ხელმძღვანელი);

12. დავით კიკვაძე (ტელევიზიის რეჟისორი, ტელეკომპანია „იმედის“ მთავარი რეჟისორი, წლების განმავლობაში მუშაობდა საქართველოს ტელევიზიის სხვადასხვა რედაქციებში, აქვს სპექტაკლების გადაღების პრაქტიკული გამოცდილება);

13. ია შერაზადიშვილი (თეატრმცოდნე, ტელევიზიის რეჟისორი, იყო რუსთაველის თეატრის ვიდეოარქივის გამგე, წლების განმავლობაში მუშაობდა და მუშაობს საქართველოს ტელევიზიის თეატრალური რედაქციაში სპექტაკლების ჩაწერის ჯგუფის ხელმძღვანელად);

14. თამაზ გოდერძიშვილი (დრამატურგი, „სატელევიზიო თეატრის“ ერთ-ერთი შემქმნელი, მრავალი პიესის და ინსცენირების ავტორი, მათ შორის ტელეთეატრისთვის);

15. მანანა გეგეჭკორი (თეატრმცოდნე, წლების განმავლობაში მუშაობდა „სატელევიზიო თეატრში“ რედაქტორად).

პირველი (I) კითხვა: „რა არის თქვენი ძირითადი პროფესია – თეატრის თუ კინოს რეჟისურა?“ - დაისვა იმიტომ, რომ, რამდენადაც საქართველოში ფილმ-სპექტაკლების გადაღებისათვის რეჟისორთა სპეციალური მომზადება არ ხდება, ამ საქმიანობას თეატრის (უმეტესად), კინოს და ტელე-რეჟისორები აკეთებდნენ.

ჩვენთვის საინტერესო იყო, თუ რა საწყისი ორიენტირიდან უდგებოდა რესპონდენტი ფილმ-სპექტაკლის შექმნის პროცესს. როგორც ინტერვიუდან გაირკვა, ამ საწყის ბაზას თითქმის არანაირი მნიშვნელობა არ ჰქონია, ერთის გარდა, როცა თეატრმცოდნე-ტელერეჟისორმა (#13) განგვიცხადა, რომ მისმა პროფესიულმა მომზადებამ მისცა საშუალება რეჟისურასა და მაყურებლის ხედვას შორის არსებული განსხვავება უკეთ გაეაზრებინა და გადაღების საკუთარი მანერა ტელემაყურებლის მოთხოვნების პოზიციისათვის დაექვემდებარებინა.

რესპონდენტთა უმეტესობა პროფესიით თეატრის რეჟისორი იყო.

მეორე (II) კითხვით: – „საჭიროდ მიგაჩნიათ თუ არა თეატრალური სპექტაკლების ვიდეოზე გადაღება? (დიახ, არა) რატომ?“ - ვცადეთ განგვესაზღვრა ფილმ-სპექტაკლების გადაღების თემის აქტუალობა ეკრანული ხელოვნების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე.

რესპონდენტთა პასუხები ერსულოვნად დადებითი იყო („დიახ“), ხოლო თუ – „რატომ?“ – რესპონდენტთა აბსოლუტურმა უმეტესობამ გამოჩენილ მსახიობთა თამაშის დაფიქსირება დაასახელა. გამოითქვა სხვა მიზანიც – იმ ადამიანებისათვის თეატრალური ხელოვნების ჩვენება, ვინც სხვადასხვა მიზეზით თეატრში ვერ ნახულობს სპექტაკლს (#4, #13).

მესამე (III) კითხვაზე – „მიგაჩნიათ თუ არა საჭიროდ ფილმ-სპექტაკლების გამოყენება სასწავლო პროცესში? (დიახ, არა) - რატომ?“ - გაცემული პასუხით დავაკონკრეტეთ რესპონდენტის დამოკიდებულება სასწავლო პროცესის მოდერნიზაციის მიმართ თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით.

ამ კითხვაზეც უმეტესად დადებითი პასუხი გვქონდა, თუმცა თემურ ჩხეიძემ (#2) გვითხრა, რომ „სასურველია, თუმცა კატასტროფულ აუცილებლობას ვერ ვხედავ“; საინტერესო იყო გიგა ლორთქიფანიძის (#1) აზრი, რომ საკუთარი სპექტაკლების ეკრანზე ნახვისას მათი გადაფასების საშუალება ეძლევა.

მეოთხე (IV) კითხვაზე – „რამდენად იყო დამოკიდებული თქვენი სპექტაკლების ხარისხი ტექნიკაზე? (გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, მეორეხარისხოვანი, უმნიშვნელო, არავითარი მნიშვნელობა)“ - გაცემული პასუხით რესპონდენტს უნდა გამოეხატა თავისი დამოკიდებულება ტექნიკის, როგორც მისი მხატვრული შემოქმედების რეალიზაციის ინსტრუმენტის მიმართ, განესაზღვრა ტექნიკასა და გამომსახველობის სხვა საშუალებებს შორის თავისი პრიორიტეტები.

პასუხები შემდეგნაირად გაიყო: „ტექნიკა მნიშვნელოვანია, ოღონდ არა გადამწყვეტი.“ - გვიპასუხა (#1, #5, #6, #7, #14, #15), „ტექნიკას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა“ – გვიპასუხა (#2, #4, #8, #9, #10, #11, #13).

მეხუთე (V) კითხვაზე - „განსხვავდება თუ არა კინოფირზე გადაღებული ფილმ-სპექტაკლი ვიდეოტექნოლოგიით შექმნილ ფილმ-სპექტაკლისაგან?“ (დიახ, არა) თუ „დიახ“ - რითი?“ - გაცემულ პასუხს უნდა გამოეკვეთა რესპონდენტის დამოკიდებულება კინემატოგრაფიულ ფილმ-სპექტაკლსა და სატელევიზიო ფილმ-სპექტაკლებს შორის, რა საერთო თვისებას და რა განსხვავებას პოულობს იგი ტექნოლოგიური განსხვავებებით წარმოშობილ ცვლილებებში.

პასუხები შემდეგი შინაარსისა გამოითქვა: „თეატრის გადაღება ვიდეოზე სჯობია, თუმცა თანამედროვე კინო და ტელეტექნოლოგიების პროცესი ძალიან ჰგავს ერთმანეთს“ (#2), „ვიდეოტექნოლოგია გაცილებით მეტ შესაძლებლობებს თავაზობს ინტერპრეტატორს.“ (#4), „ფილმ-სპექტაკლი კინოფირზე - უფრო არქაულად აღიქმება, ხოლო ვიდეოზე გადაღებული უფრო თანამედროვედ.“ (#5), „ჩვენში ამის (კინოფირზე დაფიქსირების) ტრადიცია არ არსებობს. არსებობს ცალკეული შემთხვევები. თეატრალური სპექტაკლების ვიდეოფირზე დაფიქსირება უფრო მეტია; არსებობს ცალკეული ფილმები კინოფირზე – რაც დანაშაულებრივად ცოტაა.“ (#6), „კინოფირის ხარისხი უკეთესია, მაგრამ ძვირია. (#7)“, და ა.შ. ძირითადი პასუხი არის, რომ ვიდეოფირი თეატრალური ხელოვნების გადასაღებად ოპტიმალური საშუალებაა.

მეექვსე (VI) კითხვაზე – „მიგაჩნიათ თუ არა ფილმ-სპექტაკლი განსაკუთრებულ, დამოუკიდებელ ჟანრად ეკრანულ ხელოვნებაში (დიახ, არა). რატომ?“ - გაცემული პასუხი

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩვენთვის იმ კრიტერიუმების ჩამოყალიბებისათვის, რითაც მტკიცდება ფილმ-სპექტაკლის მხატვრული თვითმყოფადობა.

პასუხებში აღინიშნა ტელეთეატრის უცილობელი ჟანრული თავისთავადობა (ყველა რესპონდენტთან). თეატრალური სპექტაკლის კინო-ტელე ვერსიის შესახებ კი კატეგორიული „დიახ“ გამოითქვა 11 შემთხვევაში, იყო შუალედური პასუხი: „ჟანრი თუ არა, განხრა უეჭველადაა (#2)“. „არ მიმაჩნია ცალკე ჟანრად“ (#5, #6, #7);

მეშვიდე (VII) კითხვა იყო - „რა პრინციპული განსხვავებაა თეატრალური სპექტაკლის ჩაწერასა და ტელესპექტაკლის დადგმას შორის?“

პასუხები მივიღეთ ტექნოლოგიურ განსხვავებებზე, სხვადასხვა ნიუანსებით, მაგრამ უმეტესობამ აღნიშნა, რომ თუკი ტელესპექტაკლის ძირითადი მახასიათებელია ტელერეჟისორის პოზიცია და ხედვა, თეატრალური სპექტაკლის ჩაწერის მთავარი მოთხოვნაა ჩანაწერში ტელერეჟისორის შეგრძნების „არყოფნა“.

მერვე (VIII) კითხვა – „რა განასხვავებს ფილმ-სპექტაკლის ესთეტიკას კინოსგან? თეატრისგან?“ - რესპონდენტისაგან მოითხოვს მეხუთე, მეექვსე და მეშვიდე კითხვების პასუხების თეორიულ განზოგადებას.

პასუხები იყო ემოციური ზემოქმედების განსხვავებული ფორმის აღნიშვნა (#1), აგრეთვე – „ტელესპექტაკლისთვის რეპეტიციებს ისევე გადიხარ, როგორც თეატრში, ეს მას კინოსგან განასხვავებს; თეატრისაგან განასხვავებს ის, რომ მას მაინც ნაწილ-ნაწილ იღებ, ფრაგმენტულად და გაჩერებებით“ (#2), „ფილმ-სპექტაკლს კიდევ აკლდება ცოცხალ მსახიობებთან ურთიერთობის ხიბლი.(#4)“, „აქ ესთეტიკას განსაზღვრავს თეატრი.“ (#5), „თეატრში ბევრი ტექსტია და ნაკლები მოქმედება, კინოში ბევრი მოქმედებაა და ტექსტი იქაა, სადაც საჭიროა. ტელევიზიაში – ერთიც და მეორეც თანაბარმნიშვნელოვანია.“ (#6), „როცა თეატრალურ სპექტაკლს იღებ, გამოდიხარ ფოტოგრაფის როლში. როცა ჰქმნი სატელევიზიო სპექტაკლს, ჰქმნი ეკრანული აზროვნების პროდუქტს.“ (#8), „ტელესპექტაკლი, როგორც წესი, სრულად ინტერიერში არის ხოლმე გადაღებული. ნატურაზე გადაღება იმ წუთშივე ამოაგდებს ხოლმე ჟანრული მთლიანობიდან. როცა სპექტაკლის რეპორტაჟს იღებ, მაყურებლიან დარბაზში, იგი უფრო ცოცხალია, მაგრამ გაჩერებებით უფრო ზუსტი ჩანაწერი გამოდის.“ (#11), „თეატრთან მსგავსება ის არის, რომ ტელესპექტაკლი დროში იქმნება, ხოლო (სპექტაკლის) ტელეჩანაწერი ერთი დღის ნამუშევრის დაფიქსირებაა.“ (#13), „ვიზუალური მხარის – ახლო ხედის უპირატესი გამოყენება.(#14); ამდენად, რესპონდენტები თავიანთი პრაქტიკული გამოცდილებიდან გამომდინარე, მრავალ სხვადასხვა ასპექტებს ასახელებდნენ, რომელთაგან არცერთი არაა ურთიერთგამომრიცხავი.

მეცხრე (IX) კითხვა – „დაასახელეთ თქვენი აზრით საუკეთესო ფილმ-სპექტაკლი. თუ შეგიძლიათ, დაახასიათეთ ის კრიტერიუმები, რითაც აფასებთ მათ ხარისხს.“ – აგრეთვე ემსახურება იმ კრიტერიუმების დადგენას, რითაც მტკიცდება ფილმ-სპექტაკლის, როგორც ორიგინალური ჟანრის პრიორიტეტები.

საუკეთესო ფილმ-სპექტაკლებად დასახელდა თ. ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნები“(#1, #3, #4, #15), აგრეთვე, მ. ანტონიონის „ობერვალდის საიდუმლო“ (#4), ა. ეფროსის „თოლია“ (#5), კენეტ ბრანას „ჰამლეტი“, პუშკინისეული „პატარა ტრაგედიები“ (რეჟ. მ. შვეიცერი) (#10), თემურ ჩხეიძის „თეთრი კურდღელი“, „კუკარაჩა“, „მარადისობის კანონი“, ნუგზარ ბაგრატიონის „იოჰან სებასტიან ბახი“ (#15), თემურ ჩხეიძის „მასკარადი“ (#14), გიორგი ტოვსტონოგოვის „ცხენის ისტორია“ (#4).

შეფასების კრიტერიუმები: „მსახიობის თამაშის ასახვა“ (#1), „წინასწარი მომზადება, მასზე დახარჯული შრომა“ (#6), „ვაფასებ პროფესიონალიზმს, რაც გამოიხატება იმაში, რომ ვერ ვგრძნობ კამერას, რეჟისორს, ოპერატორს და მემონტაჟეს, უფრო კარგია, რაც ობიექტურია. ტელესპექტაკლში ჯერ ვაფასებ გულწრფელობას, ანუ – ავტორი იმას აკეთებს, რაც აწუხებს, მისი გულწრფელი მოთხოვნილების გამო, თუ სხვა მიზეზით (ეს ყოველთვის იგრძნობა), და მხოლოდ ამის მერე პროფესიონალიზმით“ (#7), „პირველ რიგში რეჟისორული გადაწყვეტა, როგორ ამბობს სათქმელს“ (#8), „მსახიობები იყვნენ კარგები.“ (#10), „ტელერეჟისორის არა მარტო პროფესიონალიზმს, არამედ ინტელექტის მნიშვნელოვან დონესაც, რომელიც ყოველთვის იგრძნობა.“ (#13), „თუ სპექტაკლს ორივეგან, სცენაზე და ეკრანზე ნახავ და მერე შეაფასებ, რამდენადაა შენარჩუნებული რეჟისორის კონცეფცია, მხატვრული გადაწყვეტა და რამდენად შემოქმედებითადაა ეს მოწოდებული ტელევიზიის მიერ. რაოდენობრივი მაჩვენებლები აქ არ არსებობს.“ (#14);

მეათე ((X) კითხვას – „მიგაჩნიათ თუ არა საჭიროდ სპეციალური პროგრამის შექმნა, რომელიც შეარჩევს და ვიდეოფირზე გადაიღებს გამორჩეულ თეატრალურ სპექტაკლებს საქართველოში?“ - პრაქტიკული დანიშნულება აქვს, რამდენადაც მოცემული ნაშრომის მიზანი მარტოოდენ თეორიული კვლევა არ არის, ჩვენი სურვილია ფილმ-სპექტაკლების წარმოების აღდგენა და ამ საქმიანობისათვის ხელის შეწყობა.

ამ კითხვაზე ყველა რესპონდენტმა კატეგორიულად დადებითი პასუხი გაგვცა, განსაკუთრებით ხაზგასასმელია თემურ ჩხეიძის პოზიცია იმის შესახებ, რომ, რომ საქართველოში, რომელიც – მისი თქმით – ითვლებოდა განსაკუთრებით მაღალი დონის ტელესპექტაკლების მწარმოებლად მთელ ყოფილ საბჭოთა კავშირის სივრცეში (მოსკოვის, პეტერბურგის და ლიტვის ტელეთეატრებთან ერთად), დღეს ეს საქმე მივიწყებულია. „მე

მჯერა, რომ მოვა დრო და კვლავ მიუბრუნდებიან ტელესპექტაკლების დადგმას, რადგან მთელ მსოფლიოში ეს ერთ-ერთი ყველაზე მოთხოვნადი პროდუქციაა; მაგრამ მთავარია, ძნელი გადასალახი არ გახდეს თაობებს შორის წყვეტა, იმ რეჟისორებს შორის, რომლებიც მუშაობდნენ ამ მიმართულებით და იმათ შორის, ვინც მოვა. დროითი წყვეტა ძნელი შესავსები იქნება“.

## გამოკითხვის შედეგები:

ამდენად, ინტერვიუების შედეგად შესაძლებლობა მოგვეცა გაგვეკეთებინა შემდეგი დასკვნები:

1. თეატრალური სპექტაკლის ეკრანული ვარიანტის შექმნა როგორც სატელევიზიო სპექტაკლის, ისე თეატრალური წარმოდგენის გადაღება – ეკრანული ხელოვნების განსაკუთრებული, ორიგინალური ჟანრებია.

2. მიუხედავად ერთიანი – თეატრალური საფუძვლისა, ტელეთეატრი და სპექტაკლის ჩანაწერი პრინციპულად განსხვავებული რეჟისორული ნამუშევარებია: თუკი ტელესპექტაკლის დადებითი თვისებაა ტელერეჟისორის პირადი ხედვა და შემოქმედება, თეატრალური წარმოდგენის გადაღებისას ტელერეჟისორის შემოქმედებითი ჩარევა სპექტაკლის არსის გადმოცემის დამახინჯების საფუძველი შეიძლება გახდეს და არასასურველია.

3. ჟანრული სპეციფიკის გამო, მათი შექმნა რეჟისორისგან მოითხოვს როგორც თეატრალური, ისე კინო და ტელე-რეჟისორისაგან განსხვავებულ უნარ-ჩვევებს და მონაცემებს.

4. აქედან გამომდინარეობს, რომ თეატრისა და კინოს უმაღლესი სასწავლებლების სასწავლო გეგმაში სასურველია შეტანილი იქნას ფილმ-სპექტაკლების შესწავლის და გადაღების სპეციალური დისციპლინა, რომლის სასწავლო პროგრამა სავარაუდოდ, უნდა მოიცავდეს:

ა. მსოფლიო კინოს ისტორიის სალექციო კურსს ფილმ-სპექტაკლების კუთხით;

ბ. მოძიებული უნდა იქნას ფილმ-სპექტაკლების და ტელესპექტაკლების რაც შეიძლება მეტი რაოდენობა როგორც ქართული, ისე უცხოური წყაროებიდან და სემინარებზე უნდა იქნას განხილული მათი გადაღების ტექნიკური და მხატვრული ასპექტები;

გ. პრაქტიკული ტრენაჟისათვის სტუდენტ კინო-ტელე რეჟისორებსა და ოპერატორებს უნდა დაევალოთ სამსახიობო და დრამის რეჟისორების განყოფილების სტუდენტების საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების გადაღება.

დ. ტრეინინგებისათვის მოწვეული იქნან უცხოელი პროფესიონალები მასტერკლასების და სემინარების ჩასატარებლად და სემინარებზე უნდა იქნას განხილული მათი გადაღების ტექნიკური და მხატვრული ასპექტები.

ე. კერძოდ, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ვიდეოთეკაში არსებული ფილმ-სპექტაკლების რესურს-ბაზა გამუდმებით უნდა ივსებოდეს როგორც პროფესიული, ისე სამოყვარულო და სასწავლო ფორმატის თეატრალური სპექტაკლების ახალი ჩანაწერებით, საჭიროა, რომ ამ პროცესმა გეგმიური და რეგულარული სახე მიიღოს.

## თეატრალური სპექტაკლების ფიქსირების მეთოდიკათა თავისებურებები

ზემოთხსენებულ ინტერვიუში რეჟისორ კირილ სერებრიაკოვთან, ყურადღებას იქცევს მისი ტექსტის მეორე ნაწილი, რომელშიც იგი, თითქოს ვიღაცის ხათრით, ძალისძალად მაინც აღიარებს: „დიახ, სპექტაკლის „სოლო მუსიკალური საათისათვის“ ჩანაწერმა დაგვიტოვა „მხატელი“ ძველი მსახიობების სახეები, მაგრამ ეს ხომ არაფრით არ შეედრება ნამდვილ სპექტაკლს. იგი ვერ გადმოგვცემს ნამდვილის ერთ მეასედსაც კი. საერთოდ, მე წინააღმდეგი ვარ ჩემი სპექტაკლების სატელევიზიო გადაღებისა.“ [17]

ჩვენ კიდევ ერთხელ ვუბრუნდებით მის ინტერვიუს, რადგან, როგორც ვხედავთ, თეატრის რეჟისორი, რომელიც გაიზარდა და ჩამოყალიბდა იმ ეპოქაში, როცა ტელევიზორი და ვიდეოტექნიკა ყოფა-ცხოვრების აუცილებელი ატრიბუტი გახდა (იგი ინტერვიუს მიცემის დროს 33 წლისა იყო), დღესაც იმ აზრს ადგას, რომელიც მისი დაბადების პერიოდშიც კი მეტ-ნაკლებად იყო პოპულარული თეატრის პროფესიონალებს შორის, და ამავე დროს – აფიქსირებს, რომ მსახიობების სახეები ამ ჩანაწერმა შემოგვინახა.

ძალაუნებურად ჩნდება კითხვები: ნუთუ არაფერი შეიცვალა მას შემდეგ? ნუთუ იმ ტექნიკურმა პროგრესმა – რომელმაც ჩვენს თვალწინ ტელევიზორის ეკრანის ზომები გააორმაგა, მერე – გააფერადა, დაუხვეწა ხმა და გამოსახულება, შესაძლებელი გახადა ტელეგადაცემის ჯერ კასეტაზე, მერე კი ვიდეოდისკებზე ჩაწერა – ვერ შესძლო სატელევიზიო რეჟისურისათვის შეეთავაზებინა ტექნოლოგია, რომლითაც თეატრალური

სპექტაკლი სრულფასოვნად მივიდოდა მაყურებლამდე? ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ამგვარი ამოცანის მიცემა ტელევიზიისათვის საერთოდ ზედმეტია?

ვფიქრობთ, რომ არა, რადგან კ. სერებრიაკოვი, ჩვენი აზრით, არასწორად აყენებს საკითხს. იგი, როგორც შეიძლება ვივარაუდოთ, ისეთივე კრიტერიუმებით უდგება ტელევიზიით თეატრალური სპექტაკლის ტრანსლაციას (ან მის ჩანაწერს), როგორც მხატვრულ, ან დოკუმენტურ კინოფილმს.

ამ დროს კი, კინოფილმი და თეატრალური სპექტაკლი აბსოლუტურად სხვადასხვა ტიპის სივრცულ-დროითი ობიექტებია და მათი ერთნაირი შედეგით მიტანა ტელეეკრანზე შეუძლებელია.

ტელევიზიით ტრანსლირებისას მხატვრული ფილმებიც კი კარგავენ თავიანთი გამომსახველობითი პოტენციალის საგრძნობ ნაწილს. ამაში ნებისმიერი მაყურებელი დაგვეთანხმება, ვისაც ერთი და იგივე ფილმი (მაგ. ჯეიმს კამერონის „ტიტანიკი“) კინოთეატრშიც აქვს ნანახი და ტელეეკრანზეც, მაგრამ კინოფილმების ტელევიზიით დემონსტრირების მიმართ ანალოგიური პრეტენზიები – ყოველ შემთხვევაში, მას შემდეგ, რაც ტელეეკრანების ზომები და სურათის ხარისხი მნიშვნელოვნად გაიზარდა – აღარ არსებობს (არაფერს ვლაპარაკობთ ე.წ. „საოჯახო კინოთეატრებზე“, სადაც ვიდეოჩანაწერის აღწარმოების და ხმოვანი ეფექტის ხარისხი ზოგი კინოთეატრისას აღემატება კიდეც, რაკი აპარატურა უფრო ვიწრო მოცულობაშია განთავსებული).

ამიტომ, ბატონი სერებრიაკოვის პოზიცია სპექტაკლების ტელე–ფიქსირების არასრულფასოვნების მიმართ არა მარტო სუბიექტურ, არამედ რეტროგრადულ პოზად გვეჩვენება: სრული შთაბეჭდილებაა იმისა, რომ ეს ინტერვიუ 2003 წელს კი არა, სულ მცირე, 30 წლის წინ, ან კიდევ უფრო ადრეა ჩაწერილი.

1980-იან წლებში, ტელეგადამღები აპარატურის ნახტომისებურმა პროგრესმა გადაღების პროცესი ტექნოლოგიური თვალსაზრისით პრინციპულად შეიცვალა. სამოყვარულო VHS ფორმატის ვიდეოკამერების ფართოდ გავრცელებამ და ტექნოლოგიის გაიაფებამ პრაქტიკულად ხელმისაწვდომი გახადა ნებისმიერი მოვლენის კინოფილმად მარტივად გადაღება – თვით საოჯახო ზეიმებისაც კი.

როცა ხელმისაწვდომობას ვახსენებთ, აქ იგულისხმება სამოყვარულო გადაღებების საყოველთაო გავრცელება, რაც სრულებით არ მოიცავს გადაღების ოსტატობის საერთო დონის ავტომატურ ამაღლებას. ვიდეოკამერის მფლობელობა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მისი გამოყენების ყველა შესაძლებლობის ზედმიწევნით ცოდნას, თუნდაც გამოცდილი ვიდეომოყვარულის მიერ; თუმცა სამოყვარულო ვიდეოგადაღებების გავრცელების ეპოქაში

გახშირდა თეატრალური სპექტაკლების სამოყვარულო დაფიქსირებაც, რის შესასრულებლადაც უკვე აუცილებელი აღარ იყო ძვირადღირებული კინო-ტელეაპარატურა, ფირი, ლაბორატორია და გადამღები ჯგუფი... საინფორმაციო დანიშნულების თეატრალური ვიდეოჩანაწერის შექმნას ერთადერთი ადამიანი – ვიდეოოპერატორი უპრობლემოდ და იოლად აუდიოდა.

ფაქტია, რომ ამგვარი ჩანაწერების როგორც ტექნიკური, ისე მხატვრული ხარისხი მსუბუქად რომ ვთქვათ, „უკეთესის სურვილს“ სტოვებს, მაგრამ ამ ჩანაწერების დიდი უპირატესობა ის არის, რომ ისინი საერთოდ არსებობენ;

თუმცა, სამოყვარულო ვიდეოკამერას კიდევ ერთი უპირატესობა გააჩნდა. გადაღების სიიაფის გამო ექსპერიმენტების ჩატარება მისი საშუალებით გაცილებით იოლი იყო, ვიდრე პროფესიული სტუდიებისაგან სარისკო წინადადებაზე მხარდაჭერისა და დაფინანსების მოპოვება. ამდენად, სამოყვარულო კამერა პროფესიონალის ხელში საინტერესო ნამუშევრის (ან მისი ესკიზის) შექმნის ინსტრუმენტად შეიძლება იქცეს.

ამგვარი – ექსპერიმენტული გადაღება ჩვენს მიერ ჩატარებული იქნა 1988 წელს, როდესაც ჩვენს წინაშე დაისვა შემდეგი შეკითხვა: „შეიძლება თუ არა ერთი კამერით თეატრალური სპექტაკლის გადაღება ისე, რომ იგი ტელემაყურებლისათვის ისევე საინტერესო საყურებელი იყოს, როგორც თეატრის დარბაზში მჯდომისათვის?“

შეკითხვა აქტუალურია, პასუხი – არაცალსახა, დაწყებული „შეუძლებელიადან“ – „გააჩნია რა შემთხვევაში“-ს დაშვებით და „სავსებით შესაძლებელია“-მდე. თითოეულ ამ პასუხს აქვს თავისი საფუძველი და ლოგიკა.

ა) „შეუძლებელია“, თუნდაც მარტო იმიტომ, რომ რაკიღა თეატრი სივრცული ხელოვნებაა, რომელიც თეატრალური სცენის მთელი სივრცით (და სიღრმითაც) ხორციელდება, ხოლო კინო და ტელეეკრანი ბრტყელი და ორგანზომილებიანია. ამდენად, თეატრალური მოქმედების სრული ადექვატის შექმნა ტელეეკრანზე გამორიცხულია ამ ორი სხვადასხვა განზომილების ბუნებრივი განსხვავებულობის გამო.

ბ) „გააჩნია რა შემთხვევაში“ – მოიცავს იმგვარი შეღავათის დაშვებას, რომ თეატრალური სპექტაკლის სატელევიზიო (ან კინო) ვერსია, არსებითად ეყრდნობა რა კონკრეტული სპექტაკლის დრამატურგიას, სცენაზე მიმდინარე მოქმედების გადაღებით ქმნის იმგვარ ნაწარმოებს, რომ ტელემაყურებელი მასაც ინტერესით უყურებს – ოღონდ არა როგორც თეატრს, არამედ როგორც ეკრანულ ნაწარმოებს, რომელიც აღგვიწერს ამა თუ იმ თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლის მიმდინარეობას. ამგვარ ფილმსაც შეუძლია ააღელვოს მაყურებელი და განაცდევინოს მას ხელოვნებასთან შეხვედრის ამაღლებული

შეგრძნება (მაგრამ ეს – როგორც წესი, უკეთესად ხორციელდება კამერული პიესების დადგმისას, სადაც ორი-სამი გმირია და მოქმედების განვითარება ერთ ლოკალურ ადგილას ხდება). ასეთ შემთხვევაში თეატრალური სპექტაკლი ხდება (კინო და) ვიდეოფილმის თხრობის (აღწერის) საგანი და არა პიესა, რომელიც თეატრალური სპექტაკლის საგანია.

გ)„სავსებით შესაძლებელია“, თუკი გადაღებისათვის გარკვეული კონცეფცია იქნება შემუშავებული და მოძებნილი იქნება პრინციპი, რომელიც ერთმანეთს ორგანულად დაუკავშირებს სპექტაკლის დრამატურგიას (როგორც ეკრანული ოპუსის დრამატურგიულ საფუძველს), თეატრის სცენას – მასზე განლაგებული დეკორაციით (როგორც მოქმედების სივრცეს) და ვიდეოკამერის შესაძლებლობებს (როგორც კინემატოგრაფიული დაფიქსირების ინსტრუმენტს).

როგორც ვხედავთ, თეორიული საფუძველი სამივე ამ პასუხს გააჩნია. საბოლოო პასუხი კი მხოლოდ პრაქტიკულ გადაღებას შეეძლო მოეცა.

ექსპერიმენტული გადაღების იდეა 1986 წელს გაჩნდა, როცა პორტატული ვიდეოკამერები თბილისის მოსახლეობაშიც გავრცელდა, თუმცა ჯერაც ერთობ „ძვირი სიამოვნება“ იყო, და მასზე ხელი ყველას არ მიუწვდებოდა. საინტერესო და დამაინტრიგებელი იყო მცირე გაბარიტების კამკორდერების შესაძლებლობები, რომლებმაც აუდიოვიზუალური პროდუქციის წარმოების სფეროში უეცრად შექმნეს ტრადიციული კინოგადაღების ალტერნატივა. სამოყვარულო ვიდეოკამერები საქართველოს ტელევიზიის რედაქციებმა იმ პერიოდში საეთერო გადაცემების გადასაღებადაც კი გამოიყენეს, რაკიღა ერთ კეისში განთავსებული კამერა და მისი ოპერატორი ფაქტიურად იძლეოდა იმავე ინფორმაციულ მასალას, რასაც ავტობუსზე დამონტაჟებული ოთხი სპეციალისტით დაკომპლექტებული მოძრავი სატელევიზიო სადგური. ინტერვიუს გადასაღებად საჭირო აღარ იყო 16-მილიმეტრიან კინოფირზე გამოსახულების გადაღება, გამჟღავნება და შემდეგ კინოფირის სამონტაჟო მაგიდაზე ხმის ჩანაწერთან დასინქრონება, რის შემდეგაც კინოფირზე მომზადებული მასალა მაინც  ვიდეოფირზე უნდა ყოფილიყო გადატანილი ეთერში გასაშვებად. მართალია, სამოყვარულო ვიდეოკამერის ჩანაწერის ტექნიკური ხარისხი მნიშვნელოვნად ჩამოუვარდებოდა პროფესიული სისტემის ჩანაწერისას, მაგრამ სამოყვარულო აღჭურვილობის პორტატულობა და მობილურობა იმდენად დიდი უპირატესობა იყო, რომ საქართველოს სატელევიზიო ეთერში სამოყვარულო კამერებით გადაღებულმა პროდუქციამ დიდი ადგილი დაიკავა.

გაიოლდა მაყურებელთა დარბაზიდან თეატრალური სპექტაკლის გადაღებაც: სტაციონარულ ტელეკამერასთან შედარებით მცირე ზომების გამო, პორტატული

ვიდეოკამერა პრაქტიკულად შეუმჩნეველი იყო და ხელს არც მაყურებელს უშლიდა და არც მსახიობებს; ამასთან, იგივე კამერა გამოსახულებასთან ერთად ხმასაც იწერდა! ეს დიდი უპირატესობა იყო.

ამ პერიოდში რუსთაველის თეატრის სცენაზე რობერტ სტურუას მიერ წარმატებით დაიდგა შექსპირის „მეფე ლირი“ – რამაზ ჩხიკვაძის მონაწილეობით. სპექტაკლის ნახვისას განცდილი შთაბეჭდილება იმდენად ძლიერი იყო, რომ გაჩნდა სპექტაკლის ვიდეოფირზე დაფიქსირების სურვილი.

თეატრის ხელმძღვანელობა ამ იდეას დადებითად შეხვდა და ნება დაგვრთო, რომ სპექტაკლის დროს დარბაზში შტატივი და ვიდეოკამერა დაგვედგა.

ცხადია, ჩვენთვის ცნობილი იყო თეატრის მოღვაწეთა შორის გავრცელებული მტკიცე აზრი თეატრალური ხელოვნების „არატელეგენურობის“ შესახებ, მაგრამ გვინდოდა თვითონ გამოგვეცადა „ახალი ხილი“ – გაიოლებული ვიდეოტექნოლოგია. „საკუთარ ტყავზე“ უნდა გამოგვეცადა ამ გადაღებების მთელი სირთულე და პირადი გამოცდილებით გაგვეცა პასუხი კითხვაზე, რომ - თუკი ტელევიზია ის ხელოვნებაა, რომელსაც „იქ ყოფნის“ ილუზიის შექმნა ევალება, მაშ, რა უშლის ხელს ამ პროცესს თეატრალური სპექტაკლის გადაღებისას? რატომ არ მყარდება მაყურებლელთა დარბაზის მსგავსი ემოციური კონტაქტი თეატრალურ სცენასა და ტელემაყურებელს შორის?

მაშინ ასე ვმსჯელობდით: თუ შევადარებთ ერთმანეთს დარბაზში მჯდომი მაყურებლის და ტელემაყურებლის მიერ ფილმ-სპექტაკლის აღქმის პროცესებს, შევამჩნევთ, რომ თეატრალური სპექტაკლის ტელევიზიისათვის გადაღებისას გამოყენებული მრავალკამერიანი მეთოდით სპექტაკლის გადაღება არასწორია, რადგან ვიზუალური ინფორმაცია ტელეეკრავიდან  ზუსტად ისევე მიეწოდება ტელემაყურებელს, როგორც რეპორტაჟი რაიმე მიტინგიდან, ან სპორტული შეჯიბრიდან: ესაა 3-4 ტელეკამერის განლაგება დარბაზის სხვადასხვა კუთხეებში, ხედების მონტაჟური ურთიერთცვლის ტრადიციული წესი – ახლოდან საშუალოზე, საშუალოდან საერთოზე, საერთოდან დეტალზე და ა.შ. მაგრამ თეატრალურ სპექტაკლსა და სპორტულ შეჯიბრებას შორის ის დიდი განსხვავებაცაა, რომ, თუკი სპორტულ შეჯიბრებაში არაფრის წინასწარ განსაზღვრა არ შეიძლება, და ამდენად, საინტერესო მოვლენასთან ახლოს მისვლის და ჩვენების ამოცანა მოითხოვს რამდენიმე მუდმივმოქმედი კამერის გამოსახულებიდან ერთ-ერთის არჩევას (თვით მოვლენის განვითარების მიხედვით), თეატრალური სპექტაკლი წინასწარ დადგმული სანახაობაა, სადაც მოქმედება სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის მიერ სცენაზე შექმნილი სამყაროს განვითარების მკაცრად განსაზღვრულ წესს ემორჩილება. თუ სპორტულ რეპორტაჟში

მთავარია სპორტსმენის ყოველი მოულოდნელი მოქმედების მიტანა მაყურებლამდე, თეატრალური სპექტაკლის ჩვენებისას შესაძლებელია სცენაზე გათამაშებული ამბისადმი წინასწარი მზადყოფნა.

თეორიული მსჯელობისას ვითვალისწინებდით ადამიანის მიერ ამა თუ იმ საგნის (მოვლენის) ხედვა-აღქმის მექანიზმის პრინციპებსაც: ადამიანის თვალი, როგორც ცნობილია, ამ მექანიზმში მხოლოდ ხედვის ინსტრუმენტია, მაგრამ მოვლენას და გარემოს სურათს, საბოლოო ჯამში, ტვინი ჰქმნის. თვალი განუწყვეტლივ „დარბის“ და წამში რამდენიმე ათეულ მოძრაობას აკეთებს; ტვინი კი, რომელიც ორი თვალის მიერ საინტერესო საგანზე ყურადღების კონცენტრირებით მიწოდებულ ინფორმაციას აღიქვამს, ერთგვარ მონტაჟს აკეთებს – აცილებს არასაყურადღებო დეტალებს, თვით თვალების მიერ დანახულ მოცულობით სურათს „კომპოზიციურად აწესრიგებს“, ჰქმნის მათგან ერთ – „კრებით“ ინფორმაციას და იმასაც კი „ამატებს“ მეხსიერებიდან, რაც თვალმა ვერ დაინახა, მაგრამ ლოგიკურად იგულისხმება (ასე რომ არ იყოს, კინოეკრანზე აღბეჭდილ მოძრაობას აღვიქვამდით არა როგორც უწყვეტ პროცესს, არამედ როგორც უძრავი ფოტოსურათების – „სტოპ-კადრების“ მიმდევრობას რაც არის კიდეც სინამდვილეში); იმის დასამტკიცებლად, რომ სურათს ტვინი ხედავს, და არა თვალი, შეგვიძლია გავიხსენოთ, რომ გულწასული ადამიანი, თუნდაც გახელილი თვალებით, ვერაფერს აღიქვამს, მაშინ როცა თვალდახუჭულ ადამიანს შეუძლია ცხადად წარმოისახოს გამოსახულება (თუნდაც სიზმარი).

თუკი ადამიანის ხედვა-აღქმის მექანიზმის მუშაობის გათვალისწინებით თეატრალურ წარმოდგენას დავაკვირდებით, შევამჩნევთ თეატრის დარბაზში მჯდომი მაყურებლისა და ტელემაყურებლის მიერ ერთი და იგივე სპექტაკლის აღქმათა შორის განსხვავებას:

ა) თეატრის მაყურებელი წარმოდგენას ერთი, ფიქსირებული ადგილიდან უყურებს, და როგორი მოუხერხებელიც არ უნდა იყოს ეს ადგილი (თუნდაც ქანდარის ბოლო რიგში), მისი ყურადღება ამ ადგილის შესაბამისადაა ადაპტირებული სცენაზე მიმდინარე მოქმედების მიმართ.

ბ) მაყურებლის ყურადღება ადამიანის სმენისა და მზერის ბინოკულარული მექანიზმების მიერ თავისთავად კონცენტრირდება ყველაზე უფრო საინტერესო ადგილზე – მიმართულების და მნიშვნელობის მიხედვით; მაგალითად – მსახიობს, რომელიც მონოლოგს წარმოთქვამს, თეატრალური მაყურებელი „ახლო ხედად“ აღიქვამს, ხოლო თუ მოქმედება უცებ გაიშალა, თვალმა – რომც დააგვიანოს ყველაფრის დანახვა – მისი აღქმის მექანიზმი (ტვინი) „დაასრულებს“ სურათს „ფართო ხედამდე“.

ტელეეკრანთან მჯდომი მაყურებელი კი პრინციპულად განსხვავებულ მდგომარეობაშია – იგი:

ა) იძულებულია დაკმაყოფილდეს იმ კონკრეტული ვიზუალური ინფორმაციით, რომელსაც მას ტელევიზორი აწვდის. ტელერეჟისორის მიერ კამერის გადართვისას იძულებულია „გადაჯდეს“ ერთი კამერის ხედვის წერტილიდან მეორე კამერის ხედვაზე, რითაც მას უწყდება სპექტაკლის სცენური აღქმის საკუთარი რიტმი;

ბ) ტელემაყურებლისათვის ყურადღების კონცენტრაციის ობიექტი სცენის ნაცვლად ოთახში მდგარი ტელეეკრანია, რომლიდანაც სპექტაკლს აღიქვამს „ცალი თვალით“ (ტელევიზორი ბრტყელ სურათს იძლევა და არა მოცულობითს) და „ცალი ყურით“ (ტელეარხების უმეტესობა დღემდე მონოფონურია). ამიტომ, მაყურებელმა ტელეეკრანიდან რაც შეიძლება კომპოზიციურად ტევადი კადრი და სრულფასოვანი ბგერა უნდა მიიღოს, რაკიღა სცენაზე მიმდინარე სპექტაკლზე ყურადღების თავისი სურვილით ან ინტუიციით კონცენტრირების საშუალება არა აქვს – იგი ტელევიზორიდან მიღებულ სურათს და ხმას ვერ „ვერ ჩაუკვირდება“ – ტელემაყურებლის აღქმის მექანიზმი (თვალი და ყური) მიმართულების შესაბამისად და ყურადღების კონცენტრირებით ვერც „კადრს გაასწორებს“ და ვერც „ხმას ამოსწევს“. დარბაზში მჯდომი მაყურებლების ჩახველება პაუზის დროს - რისი ხმაც მიკროფონის საშუალებით აღწევს ტელევიზორში, ტელემაყურებლის მიერ ხმოვან შეშფოთებად აღიქმება, რის გამოც დაძაბული დრამატული სცენის ყურებისას „ჭუჭყად“ იქცევა და მაშინვე აკონკრეტებს „დისტანციას“ ეკრნზე მიმდინარე მოვლენასთან, რისგანაც თეატრში მყოფი მაყურებელი სავსებით დაზღვეულია – იგი ამ ჩახველებას საერთოდ ვერ აღიქვამს, როგორც რაიმე დატვირთვის მქონე აუდიო-ინფორმაციას. იგივე შეიძლება ითქვას ტელეკადრში მოულოდნელად შემოსული უფოკუსო ბუნდოვანი საგნების შესახებ, რომლებიც ტელემაყურებლისათვის გაცილებით უფრო შემაწუხებელია, ვიდრე დარბაზში მჯდომი მაყურებლისათვის წინა რიგში მჯდომის თავის ტრიალი.

აქედან გამომდინარეობს, რომ ტელემაყურებლის მიერ სპექტაკლის აღქმა ხდება არა დამდგმელი რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებული წესის მიხედვით, არამედ ეთერში გამავალი ტელეკამერების მოწოდებული კონკრეტული (სპონტანური) სურათის და მიკროფონის მიერ აღქმული ხმოვანების ინფორმაციული ტევადობით, რომელიც ერთობ ჩამოუვარდება მაყურებელთა დარბაზში მჯდომი ადამიანის ხედვა-აღქმის სისტემის შესაძლებლობებს.

ამდენად, გადავწყვიტეთ, რომ გადამღები კამერა მაყურებელთა დარბაზის შუა წერტილში დაგვედგა, რადგან:

ა) მაყურებელთა დარბაზის ცენტრი გადაღებისათვის საუკეთესო წერტილია, ამ წერტილზე გამავალი წარმოსახვითი ღერძის მიმართ იგება სპექტაკლის დეკორაცია, იდგმება ყველა მიზანსცენა, მოქმედება და დიალოგი, ეს – მაყურებელთა დარბაზის „მთავარი“ წერტილია;

ბ) კამერის ოპტიკური და ხმის ჩაწერის შესაძლებლობებიდან გამომდინარე: კამერას ამ წერტილიდან თანაბარი წარმატებით შეუძლია მთელი სცენის ერთიანად დანახვაც და ცვლადი ფოკუსური მანძილის ობიექტივით კადრის მნიშვნელოვნად „გამსხვილებაც“ - მიახლოვება სცენის ამა თუ იმ უბანზე მოქმედების ასახვის საჭიროების მიხედვით. ამ შემთხვევაში ვარიოობიექტივი მაყურებლის ყურადღების კონცენტრაციის შესაბამისად იქცევა - გაძლიერებულად აკვირდება საინტერესო მოქმედებას ან დეტალს;

გ) კამერის წინ სცენამდე სივრცე თავისუფალი უნდა იყოს – მას „არავისი თავი არ უნდა ეფარებოდეს“ სცენის არცერთ უბნამდე.

ასეთი იდეალური ხედვის წერტილი დარბაზის ცენტრში მაყურებლის „საშუალო“ ხედვის წერტილიდან დაახლოებით ნახევარი მეტრით მაღლა აღმოჩნდა.

ჩვენი ამოცანა იყო, რომ სცენის გადაღებისას გადამღები ტექნიკის არსებობა ტელემაყურებლისათვის შეუმჩნეველი გამხდარიყო. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში დამყარდება უშუალო კონტაქტი სცენაზე შექმნილ სამყაროსა და ტელემაყურებელს შორის. „კამერის შეუმჩნევლობა“ – უმაღლესი პროფესიონალიზმის გარდა – ოპერატორისგან სპექტაკლის ზედმიწევნით ზუსტად ცოდნას მოითხოვს. სწორედ ეს უკანასკნელი მომენტი აღმოჩნდა ყველაზე ძნელად შესასრულებელი.

პირველი გადაღების შედეგი კატასტროფულად უხარისხო გამოდგა: მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლს ვიცნობდით, გადაღებისას კამერა ვერ ასწრებდა მოქმედების მიდევნებას, მონოლოგების გადაღებისას გვიანდებოდა მსახიობთან რბილი მიახლოება; ძნელად მოსაგვარებელ ტექნიკურ პრობლემად იქცა სიმკვეთრის გასწორების მექანიზმის „ჭირვეულობა“ არასაკმარისი განათების პირობებში, რის გამოც, საბოლოოდ, „ავტოფოკუსის“ ფუნქციის გამორთვა გახდა საჭირო და ხელით ფოკუსირებაზე გადავედით, რამაც საკმაოდ გაგვიძნელა გადაღება. ზოგი ეპიზოდის დაბალი განათების გამო, კამერას უჭირდა ბინდში მიმდინარე სცენების ფერადად გადაღება და გამოსახულების მარცვლოვანება მატულობდა.

გამოსავლის ძებნა სხვადასხვა ფორმით ვცადეთ. მომდევნო სპექტაკლი, ტელევიზიის პრაქტიკიდან გამომდინარე, ბენუარის ლოჟიდან გადავიღეთ შემდგომი მონტაჟის იმედით, რაზედაც მოგვიანებით უარი ვთქვით, რადგან:

ა) მსახიობების შემადგენლობა სპექტაკლებში იცვლებოდა და ამ ცვლილების მიჩქმალვა ძალიან მაღალი სიზუსტის მონტაჟს მოითხოვდა, რისი შესაძლებლობაც იმ დროს არ გაგვაჩნდა;

ბ) ძალზე შესამჩნევი იყო განსხვავება კადრის კონტრასტში და ხმის ჩაწერის ხარისხში დარბაზის სხვადასხვა წერტილიდან, მიუხედავად იმისა, რომ გადაღება ერთი და იგივე კამერით ხდებოდა, გადაღების მანძილის ცვლილება მნიშვნელოვან სხვაობას იძლეოდა, განსაკუთრებით, ხმოვანების ტემბრალურ გამაში.

ამიტომ კვლავ დარბაზის შუა წერტილს დავუბრუნდით და  სპექტაკლი კიდევ ერთხელ გადავიღეთ.

გადაღება მესამედ და მეოთხედაც გახდა საჭირო, სანამ შედეგი მეტ-ნაკლებად დამაკმაყოფილებელად არ მოგვეჩვენა. ამ დროისათვის უკვე ზედმიწევნით ზუსტად ვიცოდით სპექტაკლი, ყოველი რეპლიკა, მსახიობების სცენაზე შემოსვლა-გასვლის დრო და ხანგრძლივობა.

მიღებული გამოცდილება შემდეგ პოსტულატებად ჩამოყალიბდა:

ა) ერთი კამერით თეატრალური სპექტაკლის გადაღების მაქსიმალურად მაღალი მხატვრული ხარისხის მისაღწევად, გარდა თვით პიესის ცოდნისა, გადამღებს მოეთხოვება ზედმიწევნით ზუსტად იცოდეს სპექტაკლის მიმდინარეობის რიტმი, რათა წინასწარ მომზადებული იყოს კადრის „გასამსხვილებლად“, ან „გასაფართოვებლად“, ახალშემოსული პერსონაჟის მისაღებად კადრში, თუ სხვა ვიზუალური აქცენტებისათვის;

ბ) თითოეული კომპოზიციური ცვლილება კადრში უნდა განხორციელდეს სპექტაკლის რიტმის შესაბამისად – მდოვრედ, ან პირიქით, ელვისებურად სწრაფად, ნელი პანორამირებით, ანდა – სწრაფი მობრუნებით. ამგვარი ამოცანების ზუსტი გადაწყვეტისათვის (გარდა სპექტაკლის ზედმიწევნით ზუსტი ცოდნისა, აუცილებელია გადამღები ტექნიკის მაღალპროფესიული ფლობის უნარ-ჩვევები.

აქ კიდევ ერთხელ უნდა გავიხსენოთ ვლ. საპაკის გაფრთხილება, რომ ტელევიზიის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნაა „...უმაღლესი ოსტატობა. რასაკვირველია, იგი ყველგან და ყველაფერში სასურველია, მაგრამ აქ, ტელევიზიაში – დარწმუნებული ვარ – უფრო აუცილებელია, ვიდრე ნებისმიერ სხვა ადგილას, რაკიღა იგი შედის მისი არსებობის საწყის მოთხოვნებში, მისი ნორმალური მუშაობის უზრუნველყოფის პირობაში. შესრულების უმაღლესი ხარისხის გარეშე ტელევიზია თითქოს წყვეტს არსებობას, ვეღარ ახდენს მაყურებელზე იმგვარ ზემოქმედებას, რაც მას შეუძლია და რაც ევალება. ხოლო ხშირად იწყებს ზემოქმედებას საწინააღმდეგო მიმართულებით... არის მსგავსი შემთხვევები

ტექნიკაშიც, ცხოვრებაშიც, როცა უმაღლესი ხარისხი, უზენაესი ოსტატობა ითვლება ნორმად - არსებობის ერთადერთ საშუალებად, სადაც არ არის პირველი და მეორე ხარისხის გრადაცია, არის მხოლოდ „უმაღლესი ხარისხი“ და წუნი.“ [18]

გ) ცხადია, გადაღების იდეალური შესრულების პირობებშიც კი, ეს მოსაზრებები არ ნიშნავს იმას, რომ ერთკამერიანი ჩაწერის სისტემა უნივერსალურია და გამართლებული იქნება ყველა შემთხვევაში. ყოველი თეატრალური სპექტაკლი უნიკალური ობიექტია ვიდეოჩაწერისათვის და ჩაწერის ფორმაც თვით სპექტაკლის მიხედვით უნდა შეირჩეს. ტრანსფოკატორით აღჭურვილ ტელეკამერას დიდი შესაძლებლობები აქვს, მაგრამ რომელიმე კონკრეტულ შემთხვევაში შეიძლება უმჯობესი აღმოჩნდეს დისკრეტული პლანების (ახლო, საშუალო, შორი) მონტაჟი; არაა გამორიცხული და შეიძლება აუცილებელიც კი იყოს კამერა, რომელიც ზემოდან დახედავს სცენას; ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ოპტიმალური აღმოჩნდეს სხვადასხვა ხედებზე დამიზნებული ორი, ან სამკამერიანი სისტემა, რომლებიც ერთმანეთთან მაქსიმალურად ახლოს იდგებიან დარბაზის ცენტრში; ამოსავალი მოსაზრება ამ შემთხვევაში ისაა, რომ ჩაწერის დროს პლანების ცვლილებისას ხედვის წერტილები ტელემაყურებლისთვის შესამჩნევად მკვეთრად არ შეიცვალოს და არ „გადახტეს“ დარბაზის ერთი წერტილიდან მეორეში.

ამ მოსაზრების შესამოწმებლად ჩვენ 1990 წელს კიდევ ერთი სპექტაკლი – ამჯერად რობერტ სტურუას „კავკასიური ცარცის წრე“ გადავიღეთ. რამდენადაც ჩვენს განკარგულებაში ამჯერადაც ერთადერთი კამერა იყო, სპექტაკლი ორჯერ ჩავწერეთ და შემდგომში დავამონტაჟეთ. ექსპერიმენტის მნიშვნელობას აძლიერებდა ისიც, რომ ამ ორ სპექტაკლში ორი სხვადასხვა შემადგენლობა თამაშობდა. მონტაჟის საშუალებით მაინც შესაძლებელი გახდა ერთი მთლიანობის შექმნა ერთ მსახიობზე (კერძოდ – იზა გიგოშვილზე) ფილმის აგების ამოცანისას.

პრაქტიკულად, ამავე წარმატებით შესაძლებელი იყო იმავე მასალიდან სრულფასოვანი სპექტაკლის დამონტაჟება თათული დოლიძის გრუშეთი, თუმცა ამ ცდის საშუალება უკვე აღარ მოგვეცა.

სამწუხაროდ, ანალოგიური ექსპერიმენტის განმეორება უკეთეს ტექნიკურ პირობებში დღემდე ვერ მოხერხდა, თუმცა მიგვაჩნია, რომ არსებული გამოცდილება საყურადღებოა და მოითხოვს შემდგომ დახვეწას თანამედროვე ტექნოლოგიური აპარატურის გამოყენებით.

შეიძლება დაისვას კითხვა: საჭიროა კი სპექტაკლების ამგვარი „ღარიბი“, ადამიანურ ფაქტორზე დამოკიდებული და რთულად განსახორციელებელი ერთკამერიანი

ტექნოლოგიით გადაღებაში დაოსტატება, როცა არსებობს მრავალგზის აპრობირებული პრაქტიკა მრავალკამერიანი გადაღებებისა? საჭიროა კი ამგვარი ძნელი და შრომატევადი გზა მაშინ, როცა შეიძლება თეატრის დარბაზში დადგეს 5 ან 8 კამერა (დღეს სწორედ ამდენი კამერა ითვლება სასურველ მინიმუმად), თითოეული – თავისი ჩამწერი ვიდეოსისტემებით, და შემდგომში დამონტაჟდეს ტრადიციული ტექნოლოგიური პროცესის შესაბამისად?

ვფიქრობთ, რომ ამგვარი გადაღების საჭიროება მაინც შეიძლება დადგეს. ამ აზრის დასამტკიცებლად მოვიყვანთ ინგლისის თეატრალური მუზეუმის მაგალითს, სადაც არსებობს თეატრალური სპექტაკლების ეროვნული არქივი. არქივში დაცულია კინო და ვიდეოფირზე გადაღებული სპექტაკლებს ოდესღაც ფირზე იღებდნენ, კინო და ვიდეოფირზე გადაღებული სპექტაკლები.

ბრიტანეთის თეატრის ეროვნულ მუზეუმთან არსებობს თეატრალური სპექტაკლების ეროვნული ვიდეოარქივი.[19] ამ არქივის გამორჩეული სპექტაკლების ვიდეოჩანაწერებით შევსება ხდება ბრიტანეთის სანახაობრივ ხელოვნებათა გაერთიანებებისა და თეატრის მუზეუმს შორის დადებული ხელშეკრულების თანახმად. ვიდეოარქივს უფლება აქვს გადაიღოს სხვადასხვა თეატრების სპექტაკლები ცოცხალი შესრულებისას, მსახიობებისთვის და სპექტაკლის შემქმნელთათვის დამატებითი ანაზღაურების გარეშე... ეს ჩანაწერები მკვლევარების მიერ გამოიყენება საგანმანათლებლო და საჩვენებელი მიზნებით. რამდენადაც, სპექტაკლის გადაღება გარკვეულ დანახარჯებთანაა დაკავშირებული, რამდენადაც თითოეული სპექტაკლის ჩაწერა გარკვეულ მატერიალურ დანახარჯებთანაა დაკავშირებული, ჩასაწერ სპექტაკლს არჩევს გარეშე მრჩეველთა ჯგუფი. ჩასაწერი სპექტაკლები შეირჩევა გარკვეული კრიტერიუმებით, იგი უნდა აკმაყოფილებდეს რამდენიმე მოთხოვნას ქვემოთჩამოთვლილი სიიდან:

- მაღალხარისხოვანი სამსახიობო შესრულება;
- მხატვრული სიახლე;
- ჟანრის ნიმუში;
- იშვიათობა;
- რეგიონალური თეატრის წარმოდგენა;
- სოციალური მოთხოვნა;
- არასაკმარისად წარმოდგენილი (იგულისხმება – იშვიათი), და/ან დოკუმენტირებისათვის ძნელადშესასრულებელი სამუშაო;
- მულტიკულტურის ასახვა (საერთაშორისო ნამუშევარი);
- პრემიერა;

- სპეციალური საგანმანათლებლო აუცილებლობა;
- კომერციული წარმატება/ჩავარდნა;
- გამოჩენილი სპეციალისტების ნამუშევრების დოკუმენტირება;
- გამორჩეული დასები;
- გამორჩეული მნიშვნელობის სპექტაკლები;
- ვიდეოარქივში არსებული მასალების დამატება-შევსება;
- წინამოსამზადებელი პროცესი.

თეატრალური მუზეუმის ვიდეოარქივის მასალების შესწავლა და მათი გამოყენება მკვლევარების მიერ ხდება გარკვეული წესით, რაც მოიცავს დაინტერესებული პირის ანკეტურ გამოკითხვასაც.

ამ ჩამონათვალში, 2004 წლის ივნისის მონაცემებით, 150 სხვადასხვა სპექტაკლი იყო შესული. 2006 წლის იანვრისთვის - უკვე 168. ე.ი. წელიწადნახევარში მხოლოდ 18 სპექტაკლი დაემატა (საშუალოდ, თვეში ერთი ჩანაწერი). ეს ფაქტი იმის მანიშნებელიცაა, თუ როგორ სკრუპულოზურად და მეთოდურად ეკიდებიან ამ საქმეს.

ვფიქრობთ, რომ იმ შემთხვევაში, თუკი საქართველოში თეატრალური კულტურის ნიმუშების ფიქსირების მიმართ იმავე მიდგომას გამოვიჩენთ, ერთკამერიანი და ორკამერიანი გადაღებების პრაქტიკული გამოცდილება ზედმეტი სრულებითაც არ იქნება.

## თანამედროვე ტექნოლოგიები და თეატრი ეკრანზე

ციფრული ტექნოლოგიების სწრაფი განვითარება აუდიოვიზუალური პროდუქციის წარმოებაზეც აისახება.

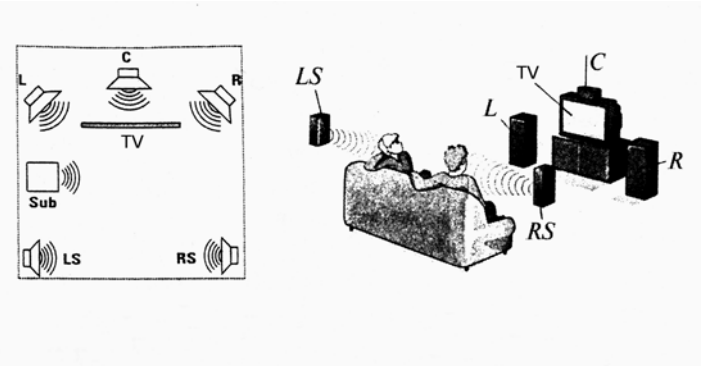
„მანქანურმა“ მეოცე საუკუნემ არამარტო არ დაღუპა ინდივიდუალური მხატვრული შემოქმედება, რომელიც ოდითგანვე ხელოვნების უნიკალურ ნაწარმოებებში აისახებოდა, არამედ შექმნა ახალი ურთიერთდამოკიდებულება უნიკალურსა და რეპროდუცირებულს შორის. ეს ურთიერთდამოკიდებულება, რომელიც ახლებურია და რთული, არაა მტრული, პირიქით, „კეთილმეზობლურია“. მტკიცე დაპირისპირება - „უნიკალური-ტირაჟირებული“ ანდა „ორიგინალი-ასლი“, ხელოვნების ტექნიკური ფორმების გაჩენის შემდეგ მოისპო, ან საგრძნობლად შეიცვალა“ - წერს ნ. ზორკაია.[20]

ტექნიკური ინოვაციები გამუდმებით აუმჯობესებენ გადაღების, ხმის ჩაწერის, მონტაჟის და ინფორმაციის გრაფიკული დამუშავების შესაძლებლობებს. ამასთან ერთად, გამუდმებით იზრდება მოთხოვნები ტექნოლოგიური ხარისხის მიმართ.

გადამღები და ხმის ჩამწერი აპარატურის ტექნიკურმა პროგრესმა შექმნა იმის შესაძლებლობა, რომ თითოელ პროფესიულ თეატრს შეეძლოს არამარტო ყოველი სპექტაკლის, არამედ რეპეტიციების ჩაწერაც კი; რამდენადაც ყოველი რეპეტიციაც განუმეორებელი შემოქმედებითი პროცესია, ასეთი ჩანაწერები მნიშვნელოვან ფასეულობად იქცევა მუშაობის ანალიზის პროცესში და გამოცდილების გაზიარებისათვის პროფესიონალებს შორის.

თანამედროვე აუდიოვიზუალურ პროდუქციაში განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ხმოვანების მაღალხარისხოვან ჩაწერის და აღწარმოების სისტემებს. ხმის ჩაწერის ტექნოლოგიების სრულყოფამ თავისი კორექტივები შემოიტანა კინოსატელევიზიო პროგრამების წარმოებაშიც. სტერეო და კვადროფონიამ, უნდა ითქვას, რომ სატელევიზიო მაუწყებლობაში დანერგვა ასეც ვერ მოახერხა ხმის ანალოგური ჩაწერა-აღწარმოების ტექნოლოგიური სირთულეების გამო. დღეისათვის კი უკვე სულ სხვა რეალობის წინაშე გვაყენებს ციფრული ტექნოლოგიები. უკვე იშვიათობას აღარ წარმოადგენს დიდეკრანიანი ე.წ. „პლაზმატრონები“ და ტელეპროექტორები, რომლებიც დიდი ფართობის ელექტრონულ თუ ამრეკლ ეკრანზე მაღალხარისხოვან გამოსახულებასთან ერთად მოცულობით ხმოვანებასაც იძლევიან.

ე.წ. „საოჯახო კინოთეატრის“ ხმოვანი სისტემა „სერრაუნდ“-ხმა 6 (5+1) ხმის გამომსხივებლისაგან შედგება. ტელემაყურებლის ირგვლივ განთავსებულია 5 ხმამაღლამოლაპარაკე: წინა მარჯვენა, წინა მარცხენა, უკანა მარჯვენა, უკანა მარცხენა და ცენტრალური. ამ ხუთი დინამიური გამომსხივებლის გარდა, რომლებიც ადამიანის ყურისათვის ასათვისებელი ხმოვანი დიაპაზონის ტალღებს (20-20.000 ჰც) გამოასხივებენ, არის კიდევ ერთი – მეექვსე, რომელიც გამოასხივებს 16-80 ჰერცის დაბალსიხშირულ დიაპაზონს. წიგნში „DVD - იმპერია“ ციტირებულია გერმანულ ჟურნალში „ვიდეო“ გამოთქმული აზრი, რაც ჩვენი აზრით, ყველა თანამედროვე ხმის რეჟისორმა და ოპერატორმა უნდა გაითვალისწინოს: „ხმა ფილმში



ცოცხლობს ღრმა ბასებით, და ეხმოვანების სპეციალისტები კმაყოფილები მხოლოდ მაშინ არიან, როცა მსმენელი მუხლებში კანკალს გრძნობს.“ [21] „სერრაუნდ-ხმა“ გადაიცემა ხუთი ძირითადი და ერთი დამატებითი არხით, ამიტომაც გასაგებია, თუ რატომ უწოდებენ მას 5.1-არხიანს.

DVD ჩაწერისა და აღწარმოების ტექნოლოგია საშუალებას იძლევა მიღებული იქნას არა მარტო შესანიშნავი ვიდეოგამოსახულება, არამედ ძალიან მაღალი ხარისხის ხმოვანებაც: „მოლივლივე“, „გამჭვირვალე“, უმცირეს დეტალებამდე დახვეწილი 5.1-არხიანი „სერრაუნდ-ხმა“ ძალიან მაღალხარისხოვანი დინამიური და სიხშირული მახასიათებლებით, მაღალხარისხოვან გამოსახულებასთან ერთად მეტად ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს. მაგრამ, ეს ყველაფერი არაა. ერთსა და იმავე დისკზე შეიძლება ჩაწერილი იქნას ფილმის გახმოვანების 8 სხვადასხვა ვარიანტი (სხვადასხვა ენებზე) და სუბტიტრირება კიდევ უფრო მრავალ სხვადასხვა ენაზე.

მოცულობრივი ხმა განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ტექნიკურ ელემენტად გვეჩვენება სწორედ თეატრალური სპექტაკლების გადაღებისათვის, რამდენადაც ასე ჩაწერილი ხმოვანება, თეატრალურ სცენაზე გაშლილი მოქმედების შემთხვევაში, თითოეული მსახიობის მოქმედებას და გადაადგილებას მარტო კადრის კომპოზიციით კი არა, ხმოვანი სივრცითაც აკონკრეტებს, რაც რეალობის შეგრძნებას ზრდის და შთაბეჭდილებას აძლიერებს.

ციფრულმა ტექნოლოგიებმა მნიშვნელოვნად გააადვილეს მოცულობრივი გამოსახულების მიღებაც. სტერეოსკოპული გამოსახულების მიღების ექსპერიმენტული სისტემები არაერთ გამომგონებელს აქვს შექმნილი, მაგრამ უკანასკნელ პერიოდამდე, ამ ექსპერიმენტების ფართოდ დანერგვას ტექნიკური სირთულეები უშლიდა ხელს.

ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით, მოცულობრივი გამოსახულებაც ექსპერიმენტული ატრაქციონიდან ყოფით ყოველდღიურობად იქცევა. 2011 წლის დასაწყისის მონაცემებით, მსოფლიოში უკვე ორ ათეულზე მეტი სატელევიზიო არხი ახდენს მაუწყებლობას მოცულობითი გამოსახულების სხვადასხვა ფორმატებით.

„3D“ სტერეოსკოპული და სტერეოფონური ტელევიზორები იშვიათობას აღარ წარმოადგენენ საქართველოს სავაჭრო ქსელში, მაუწყებლობის პრეცედენტი ქართულ სინამდვილეშიც არსებობს, ხოლო უკვე შედგა თეატრალური სპექტაკლის ექსპერიმენტული გადაღებაც. გადაღებული იქნა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლის „ქალი ძაღლით“ (ა. ჩეხოვის მიხ.) და თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სპექტაკლის „მითრიდატე“ (ვ.ა. მოცარტის ოპერა, რეჟისორი დ. საყვარელიძე)

ფრაგმენტები (სტერეოსკოპული გადაღების ტექნოლოგიური ექსპერტი და სუპერვაიზერი – ზაზა ლომიძე, ტექნიკური გადაღება და კომპიუტერული მონტაჟი – ილია ფარსადანიშვილი, ჩაწერის რეჟისორი და ოპერატორი - დავით გუჯაბიძე).

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მოვლენა, რაც საერთოდ ცვლის ჩვენს წარმოდგენას ეკრანული ხელოვნების შესაძლებლობებსა და ფორმებზე:

2004 წლის 29 სექტემბერს ევროპის ეკრანებზე გამოვიდა ჰოლივუდის ახალი ფილმი „ციური კაპიტანი და მომავლის მსოფლიო“, რომელშიც, თავისი სიკვდილიდან 15 წლის შემდეგ ახალ როლს „თამაშობს“ ცნობილი ინგლისელი მსახიობი სერ ლორენს ოლივიე.

ფილმის რეჟისორის კერი კონრანის მცდელობით და უახლესი კომპიუტერული ტექნოლოგიით, ცნობილი მსახიობი „აღმდგარია მკვდრეთით“.

ფანტასტიკური ფილმი „ციური კაპიტანი“ პირველია, რომლის გადაღებებისთვისაც საერთოდ არ გამოუყენებიათ დეკორაციები. იგი სრულად იყო აგებული ციფრული ტექნოლოგიით, რომლის სახელიცაა „ცისფერი ეკრანი“.

40 მლნ. დოლარის ბიუჯეტიანი ფილმი მოგვითხრობს დოქტორ ტოტენკოპზე, რომელმაც გადაწყვიტა მსოფლიო ძალაუფლების მოპოვება რობოტების საშუალებით. ამ ბოროტი გენიის როლი შეასრულა სწორედ დიდი მსახიობის „სულმა“. ჟანრის მიხედვით, ფილმი შეიძლება მივაკუთვნოთ რეტროფუტურისტულ ტრილერს, რომლის მოქმედებაც ხდება ნიუ-იორკში 1930-იან წლებში. ფილმში „ციური კაპიტანი“ ლორენს ოლივიეს „პარტნიორობას უწევენ“: ჯუდ ლოუ, გვინეტ პელტროუ, ანჯელინა ჯოლი და მაიკლ გემბონი. ლოუ თამაშობს „ციური კაპიტნის“ ავიატორს, პელტროუ და გემბონი კი თამაშობენ ჟურნალისტებს, რომლებიც დოქტორ ტოტენკოპის მიერ მოტაცებული მეცნიერების საძებრად მიდიან. ფილმში მონაწილეობენ არა ცოცხალი მსახიობები, არამედ ციფრული ტექნოლოგიით შექმნილი პერსონაჟები, რომელთა ფიზიკური პარამეტრები მოგვაგონებენ ჩამოთვლილ მსახიობებს. ნამდვილი პერსონაჟების მსგავსი გამოსახულებით ფილმის ციფრული გამოსახულების შექმნას „ანიმატიკა“ ეწოდება.

ფილმის საინფორმაციო მონაცემებში მართლაც იხსენიება სერ ლორენს ოლივიე, რომლის შესაქმნელადაც საარქივო კინომასალა გამოუყენებიათ. როგორც ფილმის შესახებ საინფორმაციო ვებ-გვერდი იტყობინება, მიუხედავად ტექნოლოგიური ნოვაციისა, ფილმის შემოსავლებს მასზე გაწეული ხარჯები ვერ აუნაზღაურებია.

ამ ტექნოლოგიამ აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. კერძოდ, შეაფასა რა დიდი მსახიობის „აღდგინება“, მსახიობმა ა. ჯიგარხანიანმა რადიოსადგურ „ეხო მოსკვის“

ეთერში ამ მოვლენას უწოდა „აბსურდი, რომლის მსგავსი მკრეხელური აქტები არავის სჭირდება. ვის რად უნდა, რომ მაყურებელი გულგრილად უყურებდეს და ამბობდეს, რომ იყო ასეთი მსახიობი, რომელიც ჩვენ გავაცოცხლეთ?“ – უკვირს ჯიგარხანიანს. მისი აზრით, „მსახიობს არა აქვს არც გუშინდელი დღე და არც ხვალინდელი, მას აქვს მხოლოდ დღევანდელი დღე, განსაკუთრებით თეატრში, როცა მაყურებელი იმწუთიერის დაბადების მოწმე ხდება.“ [22]

მიუხედავად მოყვანილი მოსაზრებისა, რომელსაც სავსებით აქვს არსებობის უფლება, ანიმატიკის ტექნოლოგიით შესრულებული ნაწარმოებები, მართალია, არც ისე ხშირად, მაგრამ მაინც გამოდის მსოფლიო კინოეკრანებზე. ასეთი გახმაურებული ფილმია „ბეოვულფი“ (2007, რეჟ. რობერტ ზემეკისი), რომელშიც მონაწილეობას იღებენ ენტონი ჰოპკინსის, ჯონ მალკოვიჩის, ანჯელინა ჯოლის და სხვა ვარსკვლავთა ანიმაციური სახეები; დიდი კომერციული წარმატება ხვდა აგრეთვე ჯეიმს კამერონის „ავატარს“ (2009), რომელიც, გარდა ანიმატიკისა, მოცულობითი გამოსახულების ტექნოლოგიითაა შესრულებული.

შესაძლებელია, რომ ეს ფაქტები ახალ მნიშვნელოვან ჰორიზონტებს ხსნის ეკრანული ხელოვნების, მათ შორის ტელეთეატრის წინაშეც, თუმცა მათი სპეციფიკიდან გამომდინარე, დღეს ძნელია იმ შესაძლებლობების განსაზღვრაც კი, რისი მოწმენიც სულ ახლო მომავალში დავდგებით. არაა გამორიცხული, რომ სულ მალე ხელოვნურად აღდგენილი გარდაცვლილი მსახიობების ვირტუალურმა ორეულებმა დაიმკვიდრონ ადგილები მედია-სივრცეში, თუმცა, რამდენად იქნება ეს დრამატული ხელოვნების ფორმა, ჯერჯერობით ძნელი სათქმელია.

ამიტომაც, დღეისათვის, როცა ვიზუალური ხელოვნების ტექნიკური არსენალი ასე სწრაფად პროგრესირებს, გვჯერა, უნდა გადაიხედოს ფილმ-სპექტაკლის, როგორც ვიზუალური ხელოვნების ჟანრის მიმართ დამოკიდებულება. ფილმ-სპექტაკლი დღეისათვის, სავსებით დამოუკიდებელ ჟანრად უნდა ჩაითვალოს, თავისი – მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი საშუალებებით; და ეს ჟანრი იმსახურებს იმას, რომ რაც შეიძლება დროულად დაიწყოს ჩვენს თეატრალურ და კინო უმაღლეს სასწავლებლებში შესაბამისი შემოქმედებითი კადრების აღზრდის პროცესი.

# დასკვნა

ჩატარებულმა კვლევამ საშუალება მოგვცა თვალი გაგვედევნებინა იმ ჟანრული მომენტების ჩამოყალიბების პროცესისათვის, რაც განსაზღვრავს სცენური (ძირითადად თეატრალური) ხელოვნების ეკრანული ფორმების ადგილს საერთო ეკრანულ ხელოვნებაში.

ეკრანული ხელოვნების ეს ფორმები, ძირითადად, მოიცავენ ორ – პრინციპულად განსხვავებულ ფენომენს, როგორებიცაა: ა) ორიგინალური ნაწარმოების შექმნა თეატრისა და კინო-ტელე ტექნოლოგიის სინთეზით, სპეციალურად მხოლოდ ტელეეკრანზე ჩვენებისათვის – ე.წ. „სატელევიზიო სპექტაკლი“ (ანუ მოკლედ – „ტელესპექტაკლი“); ბ) სცენაზე დადგმული თეატრალური სპექტაკლის აუდიოვიზუალური ჩანაწერის გაკეთება, რომლის ძირითადი დანიშნულებაა სპექტაკლის რეჟისორის ნამუშევრის მაქსიმალურად სრულყოფილი შენარჩუნება და გადმოცემა.

ამ ორ მიმართულებას განასხვავებს მოთხოვნა ტელერეჟისორის მიმართ, რომელიც პირველ შემთხვევაში აუცილებელ პირობად აყენებს მის შემოქმედებით ინდივიდუალობას, მეორე შემთხვევაში კი პირიქით, მოითხოვს ტელერეჟისორის ინდივიდუალობის, მისი პროფესიონალიზმის და შემოქმედებითი პოტენციალის სრულ დაქვემდებარებას თეატრალური რეჟისურის მოთხოვნებისადმი.

ზოგი ავტორი თეატრალური სპექტაკლის ვიდეოჩანაწერს სავსებით სამართლიანად თვლის თეატრალური სპექტაკლის ტელე-ვიდეოვერსიად, რომელიც თეატრალური სპექტაკლის სატელევიზიო სპეციფიკის ენაზე გადატანისას ტელერეჟისორისაგან არანაკლებ შრომას, დროს და ფანტაზიას მოითხოვს, ვიდრე ორიგინალური სპექტაკლის დადგმა; ამასთანავე, თეატრალური სპექტაკლის გადამღები რეჟისორისათვის აუცილებელია კინემატოგრაფიული კადრირების და მონტაჟური აზროვნების მაღალი დონე, აგრეთვე – გადამღები და ხმის ჩამწერი თანამედროვე აპარატურის შესაძლებლობების ღრმა ცოდნა.

ეს მოთხოვნები კი აყენებს სპეციფიკური მიმართულების ტელერეჟისორის აღზრდის ამოცანას ტელე-კინო სასწავლებლებში.

რაც შეეხება „სატელევიზიო თეატრს“, მიუხედავად მისი პოპულარობისა მთელ მსოფლიოში, საქართველოში მისი არსებობის ერთადერთ გამოვლინებად გვრჩება სატელევიზიო იუმორისტული სკეტჩების შოუები და შოუ-სერიალები. სატელევიზიო თეატრალური პროგრამების წარმოების აღდგენა იმ სახით, რომლითაც „სატელევიზიო

თეატრი“ 2000 წლამდე არსებობდა, ახლო მომავალში ნაკლებმოსალოდნელია, რადგან, სერიალისგან განსხვავებით, „სატელევიზიო თეატრის“ ფორმატის ნაწარმოები ძვირადღირებული დრამატული აუდიოვიზუალური პროდუქტია, რომლის რეალიზაციაც, სერიალის შესაბამისი ქრონომეტრაჟის სერიისგან განსხვავებით, მოითხოვს სერიოზულ დრამატურგიას, კინემატოგრაფიული გამოცდილების მხატვარ-დეკორატორებს და საერთოდ – კინემატოგრაფიული აზროვნების მქონე თეატრის რეჟისორებს. ამგვარი კულტურის შესაქმნელად, ან აღსადგენად კი დრო და სერიოზული ფინანსებია საჭირო, რამდენადაც „სატელევიზიო თეატრის“ პროდუქციის ფასი თითოეულ წუთზე მნიშვნელოვნად აღემატება სერიალის ანალოგიურ მაჩვენებელს.

თეატრალური სპექტაკლების ჩაწერა-შენახვა აგრეთვე აქტუალურ პრობლემად რჩება, რაც ყველასათვის ნათელია, მაგრამ დღეისათვის საქართველოში კონკრეტული მუშაობა (სპექტაკლების გადაღება) ამ მიმართულებით ბოლო დრომდე ერთობ სიმბოლურ, სპონტანურ და უსისტემო სახეს ატარებდა.

უკვე შექმნილი „სცენური ხელოვნების ეკრანული ფორმების (თეატრალური სპექტაკლის) გადაღების რეჟისურის“ სასწავლო-პროფესიული პროგრამა წარდგენილია შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო ცენტრში განსახილველად. პროგრამის დამტკიცების შემდეგ უნივერსიტეტს ექნება შესაძლებლობა, გამოუშვას კონკრეტულად თეატრალური სპექტაკლების გადაღებისათვის მომზადებული სპეციალისტები, რომლებსაც ექნებათ შესაფერისი თეორიული მომზადება და პრაქტიკული უნარ-ჩვევები.

როგორც მსოფლიო, ისე ქართული კინოს და ტელევიზიის ისტორია გვიჩვენებს, რომ თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმები მრავალი სხვადასხვა სახით გვხვდება და მათი სახეების რაოდენობა გამუდმებით იზრდება, კინო და ტელეტექნიკის განვითარება, განსაკუთრებით კი - ციფრული ტექნოლოგიების სწრაფი პროგრესი მრავალ სიახლეს გვპირდება უკვე უახლოეს მომავალში. ამ ტენდენციის მაჩვენებელია თუნდაც რეალურ გარემოში გათამაშებული ფილმ-ოპერების მზარდი პოპულარობა (მაგ. „რიგოლეტო მანტუაში“), თუმცა, ამ ფორმის და საწარმოო გაქანების პროექტების განხორციელებას ქართულ მედია-სივრცეში ალბათ ახლო მომავალში აგრეთვე არ უნდა ველოდეთ.

დღევანდელი რეალობა მნიშვნელოვან ამოცანად აყენებს არა მარტო შემოქმედებითი, არამედ სპეციალური განათლების მქონე პროდიუსერთა კადრების

აღზრდის პრობლემასაც, რომლებიც შეძლებენ ამგვარი პროექტებისათვის ფინანსების მოძიებას და უზრუნველყოფას.

თეატრალური კულტურის მიმართ ქართულ მედია-სივრცეში არსებული მდგომარეობა დღეისათვის ოდნავ გაუმჯობესებულია, თუმცა სასურველამდე ჯერ ბევრი უკლია. ნაბიჯები ამ მიმართულებით ფრაგმენტულია და განუვითარებელი. ახლო წარსულში ტელეკომპანია „მზე“-ს საეთერო ბადეში არსებობდა ყოველკვირეული საინფორმაციო გამოშვება „კულტურის მზერა“, რომელშიც თეატრს მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობოდა. საინტერესო სიუჟეტები მზადდებოდა კულტურის ბლოკში ტელეკომპანია „რუსთავი 2“-ზეც, დღეს კი ეს ტენდენცია მიმქრალია და თეატრალურ სიახლეებს - ძირითადად პრემიერების შესახებ - „ნიუსების“ სახით დროდადრო ვხვდებით;

თეატრის ისტორიას და ფილმ-სპექტაკლებს ქართულ მედია-სივრცეში ყველაზე მეტი დრო უკავია საქართველოს საპატრიარქოს ტელევიზიის „ერთსულოვნება“ ეთერში. წლების განმავლობაში თეატრს ჯეროვან ყურადღებას უთმობს ტელეკომპანია „აჭარა“: იგი ხშირად აშუქებს არა მხოლოდ აჭარის რეგიონის თეატრებს, არამედ, მთელ ქართულ თეატრს, მზადდება საინტერესო სიუჟეტები თეატრალურ მოვლენებზე, და არსებობს ყოველკვირეული შემეცნებით-გასართობი გადაცემა „სცენა“, რომელშიც შეხვდებით ცნობილ და თითქმის მივიწყებულ ქართული თეატრის მოღვაწეებს; აჭარის ტელევიზიის ეთერში ხშირად ხვდება რუსთაველის, მარჯანიშვილის, თეატრალური სარდაფის, თავისუფალი თეატრის, გორის, ბათუმის და ქუთაისის დრამატული თეატრების სპექტაკლების რეტროსპექტივა; გადაცემა დიდი პოპულარობით სარგებლობს თეატრის სპეციალისტებსა და მოყვარულებს შორის, მას ინტერესით ელოდებიან და უყვართ.

საქართველოს უმნიშვნელოვანეს ტელეკომპანიაში - „საზოგადოებრივ მაუწყებელშიც“, რომელსაც, მისი ფუნქციიდან გამომდინარე, პირველ რიგში ევალება ქვეყნის კულტურული ცხოვრების (და მათ შორის თეატრალური კულტურის) პოპულარიზაცია, გადადგმულია პირველი მოკრძალებული ნაბიჯები - აღდგენილია თეატრალური სპექტაკლების ჩაწერის პრაქტიკა, და იმედია, ეს პრაქტიკა სასურველ მასშტაბს შეიძენს. ფაქტია, რომ ქართულ სატელევიზიო სივრცეში შეინიშნება ყურადღების ერთგვარი გამოცოცხლება თეატრალური კულტურის ფიქსირების მიმართ, მთავარია ამ ტენდენციამ ზრდადი და შეუქცევადი ხასიათი მიიღოს.

# დანართი

**კითხვარი:**

1. რა არის თქვენი ძირითადი პროფესია – თეატრის თუ კინოს რეჟისურა?
2. საჭიროდ მიგაჩნიათ თუ არა თეატრალური სპექტაკლების ვიდეოზე გადაღება? (დიახ, არა) რატომ?
3. მიგაჩნიათ თუ არა საჭიროდ ფილმ-სპექტაკლების გამოყენება სასწავლო პროცესში? (დიახ, არა) – რატომ?
4. რამდენად იყო დამოკიდებული თქვენი სპექტაკლების ხარისხი ტექნიკაზე? (გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, მეორეხარისხოვანი, უმნიშვნელო, არავითარი მნიშვნელობა)
5. განსხვავდება თუ არა კინოფირზე გადაღებული ფილმ-სპექტაკლი ვიდეოტექნოლოგიით შექმნილ ფილმ-სპექტაკლისაგან? (დიახ, არა) თუ `დიახ~ – რითი?
6. მიგაჩნიათ თუ არა ფილმ-სპექტაკლი განსაკუთრებულ დამოუკიდებელ ჟანრად ეკრანულ ხელოვნებაში (დიახ, არა). რატომ?
7. რა პრინციპული განსხვავებაა თეატრალური სპექტაკლის ჩაწერასა და ტელესპექტაკლის დადგმას შორის?
8. რა განასხვავებს ფილმ-სპექტაკლის ესთეტიკას კინოსგან? თეატრისგან?
9. დაასახელეთ თქვენი აზრით საუკეთესო ფილმ-სპექტაკლი. თუ შეგიძლიათ, დაახასიათეთ ის კრიტერიუმები, რითაც აფასებთ მათ ხარისხს.
10. მიგაჩნიათ თუ არა საჭიროდ სპეციალური პროგრამის შექმნა, რომელიც შეარჩევს და ვიდეოფირზე გადაიღებს გამორჩეულ თეატრალურ სპექტაკლებს საქართველოში?

**ინტერვიუერების პასუხები კითხვებზე:**

1. ლორთქიფანიძე გიგა - მუშაობის სტაჟი - 1950-იანი წლებიდან

პასუხები:

1.1 - დრამის რეჟისურა

1.2 - დიახ, თუნდაც მსახიობების თამაშის შესანარჩუნებლად, სხვა შემთხვევაში ის დაკარგულია. რომ არ იყოს გადაღებული, მაგალითად, კაჩალოვი „მხატის“ სპექტაკლში „ფსკერზე“ – კაჩალოვის შესახებ საუბარი ჩვენთვის აბსტრაქცია იქნებოდა.

1.3 - ძალიან სასურველია მრავალი თვალსაზრისით, როგორც თეატრის ისტორიის, ისე პრაქტიკული დანიშნულებით მსახიობის ოსტატობის კურსში. როცა ჩემს სპექტაკლს ვნახულობ გადაღებულს და რაღაც სიყალბეს ვხედავ, ეს ნიშნავს, რომ გადასახედია.

1.4. - „ფიროსმანი“... სხვები - „ერთ პატარა ქალაქში“, „პრემიერა“, „თეთრი ბაირაღები“ - უფრო სატელევიზიო ფილმებია (ყველა კინოფირზეა გადაღებული, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ პროდუქციაა). მახსოვს, გადაღებული იყო „ოიდიპოსი“ - ჩემი სპექტაკლის მიხედვით, შემორჩენილი უნდა იყოს ფრაგმენტი სპექტაკლიდან „მეტეხის ჩრდილში“, ოთარ მამფორიას პიესაა.

ტექნიკა მნიშვნელოვანია, ოღონდ არა გადამწყვეტი.

1.5 - განსხვავდება. კინოფირით გადაღებისას შეგიძლია გამოიყენო ახლო ხედი, რასაც თეატრში ვერანაირად ვერ მიაღწევ. ერთ-ერთ ეპიზოდში, გრძელი მონოლოგისას, მე ვიწყებ წელა პლანიდან და მივდივარ მსახიობის თვალებამდე. ეს ჩემი „კოზირია“, რომელიც ამართლებს.

1.6 - აუცილებლად, სრულიად განსხვავებული ჟანრია, თუნდაც გადაღების სტილის გამო. ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს ერთი უძრავი პლანით გადაღებული სცენა.

ზოგ სპექტაკლს სპეციალური კინოგადაღება უნდა. მაგალითად, თემურ ჩხეიძის „ჯაყო“ - ტელერომანია.

1.7 - ფილმ-სპექტაკლი და ტელესპექტაკლი აგრეთვე განსხვავებული ჟანრებია - ეს ცხადია. განსხვავება იმაშიც კია, თუ რამხელაა მაყურებელთა დარბაზი, რომელშიც სპექტაკლი მიდის. თუ მსახიობი იძულებულია დიდი დარბაზის მესამე იარუსზე მიაწვდინოს თავისი ხმა, მცირე დარბაზში იგივენაირად ნათამაშები ყალბი გამოვა. გადაღებისას კი თეატრალური ტყუილი დაუშვებელია. როდესაც ჩემს „მე ვხედავ მზეს“ იღებდნენ მოსკოვში, 1963 თუ 1964 წელს, სამი რეპეტიცია ჩაგვატარებინეს უმაყურებლო დარბაზში, მუშაობდნენ 4 კამერით, გააკეთეს დაწვრილებითი კადრირება, და მხოლოდ მერე მისცეს პირდაპირ ეთერში. ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე კარგად გადაღებული სპექტაკლი, რაც კი მინახია.

1.8 - განსხვავება ისაა, რომ ეს - მაინც ტელევიზიაა და ტელეეკრანზე ყველაფერი სულ სხვა განზომილებაში გადადის. როდესაც დათა თუთაშხია „საკავშირო ეკრანზე“ გავიდა, კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ იმდენი წერილი მოვიდა, რომ რამდენიმე ტომარა გაივსო. ერთი რუსი ქვრივი ქალბატონი, მაგალითად, დიდ მადლობას გვიხდიდა, რომ ფილმის დემონსტრირებისას ერთი კვირის განმავლობაში მასთან ბინაში სტუმრად მიდიოდა ჭეშმარიტი მამაკაცი... და უფრო მეტიც - მოდიოდა წერილები პირადად დათა თუთაშხიასთან - ფილმის გმირთან. მას სწერდა, მაგალითად ერთი 12 წლის გოგონა კემეროვოს საბავშვო

სახლიდან: „ძია დათა, ჩვენ მამა დაგვეღუპა, დედამ კი ხუთი და-ძმა მიგვატოვა და სადღაც წავიდა. ძალიან გთხოვთ, მოძებნე და უთხარი, რომ შვილების ასე მიტოვება არ შეიძლება.“....

როცა „ფიროსმანი“ გავიდა ტელეეკრანზე, წერილი მოვიდა თვით მომღერალი მარგარიტას შვილიშვილისაგან, რომელიც პარიზში ცხოვრობს. იგი სინანულს გამოსთქვამდა, რომ ბებიამისმა ფიროსმანის გენიას ვერ გაუგო, და თანაც - თბილისიდან იგი პირდაპირ პარიზში თავის დანიშნულთან გამგზავრებულა, რომელთანაც ჩასვლისთანავე ჯვარი დაუწერია. ამგვარ ზემოქმედებას თეატრი ვერასოდეს ვერ შესძლებს, ესაა ტელევიზიის დიდი ჟანრული უპირატესობა.

1.9. - ამას წინათ აჩვენეს ჩემი „ფიროსმანი“, „პრემიერა“ და „თეთრი ბაირაღები“. მომეცა იმის საშუალება, რომ შემეფასებინა - თუ როგორ თამაშობს მსახიობი და როგორ ჩანს ეს ეკრანზე.

1.10 - აუცილებლად უნდა ხდებოდეს თეატრის გადაღებები. სესილია თაყაიშვილის სცენური ნამუშევრები ტელევიზიას არა აქვს. ხომ მშვენიერი როლი აქვს გაკეთებული თენგიზ აბულაძის ფილმში, მაგრამ ეს ვერც კი შეედრება იმას, რაც სცენაზე იყო. ფილმში ბებიას სიკვდილის სცენაში დაკარგულია მთელი სიმძაფრე. მადლობა ღმერთს, რომ ვერიკო ანჯაფარიძის ფატი გურიელი არსებობს.

2. ჩხეიძე თემური - დრამის რეჟისორი - 1965 წლიდან

პასუხები:

2.1 - დრამის რეჟისურა

2.2 - დიახ; იმიტომ, რომ ჯერჯერობით ეს ერთადერთი გზაა თეატრალური სპექტაკლის შენახვისათვის.

2.3 - შეიძლება, თუმცა კატასტროფული აუცილებლობა არაა.

2.4 - ჯერ გავარკვიოთ, თუ რას ვგულისხმობთ „ფილმ-სპექტაკლში“. კლასიკური სახით, ანუ სცენაზე დადგმული სპექტაკლი ფილმად მე არ გადამიღია, მე ვაკეთებდი სატელევიზიო დადგმებს, და ამდენად, ტექნიკას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა.

2.5 - თეატრის გადაღება ვიდეოზე სჯობია, თუმცა თანამედროვე კინო და ტელეტექნოლოგიების პროცესი ძალიან ჰგავს ერთმანეთს. არხი „კულტურას“ გადამღები ჯგუფი ჩემს „მასკარადს“ ორი დღე იღებდა უმაყურებლო დარბაზში, ზოგიერთი სცენის კადრის შესაბამისად კორექტირებაც კი მოგვიხდა, თუმცა იმის თქმა, რომ ყველაფერი მაინც უნაკლოდ გადავიდა ეკრანზე - არ შემიძლია. ის რაც შორ ხედზეა, (ოპტიკური) მიახლოვებით გადაღებული უკვე ისე აღარ იყურება, გამოხვალ ფართო ხედზე და - არ ჩანს.

2.6 - სატელევიზიო თეატრი ნამდვილად მიმაჩნია განსაკუთრებულ ჟანრად, ფილმ-სპექტაკლი კი - ჟანრი თუ არა, განხრა უეჭველადაა.

ჟანრული განსხვავება - ახლო ხედია, რომელიც ტელევიზიით უფრო იგებს, ფართო ხედი აფერმკრთალებს.

2.7 - განსხვავება იმაშია, რომ ტელესპექტაკლის დადგმისას გარეგნული ფორმა იგება კადრის მოთხოვნების შესაბამისად, ხოლო ფილმ-სპექტაკლის გადაღებისას - ტექნიკა უნდა მოარგო მზა სცენას.

2.8 - განსხვავება იმაშია, რომ, 1. ტელესპექტაკლისთვის რეპეტიციებს ისევე გადიხარ, როგორც თეატრში, ეს მას კინოსგან განასხვავებს, 2. თეატრისაგან განასხვავებს ის, რომ მას მაინც ნაწილ-ნაწილ იღებ, ფრაგმენტულად და გაჩერებებით.

2.9 - ბოლოს ვუყურე საკუთარი სპექტაკლის „მასკარადის“ ჩანაწერს არხზე „კულტურა“. კრიტერიუმები იგივეა, რაც ნებისმიერი სხვა თეატრალური, ან კინონაწარმოების მიმართ - კადრირების და მონტაჟის პრინციპი, რომელიც ნაკლები დანაკარგით იძლევა საშუალებას გადატანილი იქნას თეატრი ეკრანზე.

2.10 - აუცილებლად საჭიროა. მე თეატრის კაცი ვარ და ჩემთვის თეატრალური ხელოვნების დაფიქსირების მომენტი ძალზე მნიშვნელოვანია.

საქართველოში იყო ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სკოლა (თუ შეიძლება ასე ითქვას), ტელესპექტაკლების წარმოებისა, საბჭოთა კავშირის პერიოდში ოთხ საუკეთესო ტელესტუდიაში შევდიოდით: მოსკოვის, ლენინგრადის (მაშინ) და ლიტვის ტელეთეატრებს შორის. მჯერა, რომ მოვა დრო და კვლავ მიუბრუნდებიან ტელესპექტაკლების დადგმას, რადგან მთელ მსოფლიოში ეს ერთ-ერთი ყველაზე მოთხოვნადი პროდუქციაა, მაგრამ მთავარია, ძნელი გადასალახი არ გახდეს თაობებს შორის წყვეტა, იმ რეჟისორებს შორის, რომლებიც მუშაობდნენ ამ მიმართულებით და იმათ შორის, ვინც მოვა. ვშიშობ, დროითი წყვეტა ძნელი შესავსები იქნება.

3. მარგველაშვილი გიორგი – პრაქტიკა 1980 წლიდან.

პასუხები:

3.1 - თეატრის დრამის რეჟისურა.

3.2 - საჭიროა.

3.3 - ტელეთეატრში რეჟისორული მუშაობის პრაქტიკა არა მაქვს. ნათამაშები მაქვს კაპიტანი ნემო, მამუკა კიკალეიშვილთან და გია ეძგვერაძესთან ერთად.

3.4 - პირადი პრაქტიკა არ მაქვს, მაგრამ მახსოვს, როცა მიღებდნენ, ტექნიკა გვაწვალებდა.

3.5 - ცხადია. ფაქტურით.

3.6 - დიახ, თავისი კანონები აქვს და იმიტომ.

3.7 - განსხვავება უზარმაზარია, ძირითადი განსხვავება თეატრალური სივრცეა. ტელე-თეატრის გადაღებისას წინასწარ გეგმავ კადრირებას და კომპოზიციას, ხოლო სპექტაკლის გადაღებისას მაქსიმალურად უნდა გადმოსცე სცენის ატმოსფერო. თუ არ ვცდები, BBჩ-ში არის ცალკე ჯგუფი, შემდგარი სპეციალისტებისაგან, რომლებიც იღებენ მარტო თეატრალურ სპექტაკლებს. ისინი იღებენ ყოველი მხრიდან - სცენის მხრიდან და კულისებიდანაც კი.

3.8 - ეს მოკლედ არ ითქმება.

3.9 - საუკეთესო ფილმ-სპექტაკლებად მიმაჩნია ანატოლი ეფროსის ნამუშევრები, ტელე-თეატრიდან - თემურ ჩხეიძის სპექტაკლები.

3.10 - რასაკვირველია აუცილებელია, მაგრამ ვინ უნდა გადაიღოს? ის, ვინც ადრე სპონტანურად იღებდა, დღეს ვერ დაგვაკმაყოფილებს. ალბათ საჭირო იქნება უცხოელი სპეციალისტების ჩამოყვანა და მასტერკლასების, ვორქშოფების მოწყობა.

4. ფალავანდიშვილი თემური – პრაქტიკა 42 წ.

პასუხები:

4.1 - კინოს რეჟისურა.

4.2 – დიახ; თუნდაც იმიტომ, რომ ვისაც არა აქვს ცოცხლად სპექტაკლის ნახვის საშუალება, ოდნავ მაინც ეზიაროს სპექტაკლის ხიბლს, პლიუს დოკუმენტია თეატრის ისტორიისათვის.

4.3 - დიახ; სამსახიობო სკოლის, რეჟისურის შესასწავლად. ჩემმა ჯგუფმა ნახა ა. ვასილიევის „მედეა“, გ. ტოვსტონოგოვის „ცხენის ისტორია“.

4.4 - სადიპლომო. ვიდეო-სპექტაკლი „26 მაისი“. დამოკიდებული ვიყავით ტექნიკაზე, გადავიღეთ მონტაჟურად, 1 კამერით, უხარისხო მიკროფონით.

4.5 - განსხვავდება. ვიდეოტექნოლოგია გაცილებით მეტ შესაძლებლობებს თავაზობს ინტერპრეტატორს. მაგალითად, ანტონიონის „ობერვალდის საიდუმლოება“. . .

4.6 - რასაკვირველია. ფილმ-სპექტაკლი თავისი სპეციფიკით განსხვავდება ფილმისაგან და კიდევ უფრო სპექტაკლისაგან.

4.7 - თეატრალური დადგმული სპექტაკლის ჩაწერა პრინციპულად სხვა პროცესია, შეზღუდული მთელი რიგი პირობებით.

ტელესპექტაკლის დადგმისას კი რეჟისორის შესაძლებლობები გაცილებით უფრო მეტია.

4.8 - თითქმის იგივე, რაც საერთოდ თეატრს კინოსაგან, დამატებით ფილმ-სპექტაკლს კიდევ აკლდება ცოცხალ მსახიობებთან ურთიერთობის ხიბლი.

4.9 – „ცხენის ისტორია“, „ჯაყოს ხიზნები“, „იუნონა და ავოსი“, „კუკარაჩა“, „მედეა“. რეჟისურისა და მსახიობის თამაშის ხარისხი, სპექტაკლის სულის შენარჩუნება.

4.10 - აუცილებლად მიმაჩნია, მით უმეტეს დღეს, როდესაც აღარ ვართ განებივრებული ქართული ფილმებით, ვგულისხმობ ახალ ფილმებს. თუ ოდესმე ტელე არხი „კულტურაც“ გვეღირსა, ასეთი პროგრამის შექმნა აუცილებელი იქნება.

5. ქანთარია ალექსანდრე – პრაქტიკა 25 წ.

პასუხები:

5.1 - თეატრის რეჟისურა.

5.2 - დიახ, თუ კარგადაა გადაღებული; როგორც წმინდა საარქივო მასალა. თუ ტელე–ენა შევა, სხვა ამბავია.

5.3 - დიახ. საჭიროა როგორც თეატრმცოდნეებისათვის, ისე რეჟისორებისა და მსახიობებისათვის.

5.4 - მეორეხარისხოვანი. ოთარ ჭილაძის „ლაბირინთი“, ჩაწერა ხდებოდა ფრაგმენტულად. კარლო კობერიძის მოთხრობების გადაღება ხდებოდა – ПТС-ით.

5.5 - დიახ. ფილმ-სპექტაკლი კინოფირზე – უფრო არქაულად აღიქმება, ხოლო ვიდეოზე გადაღებული უფრო თანამედროვედ აღიქმება.

5.6 - არაა დამოუკიდებელი ჟანრი, რამდენადაც ასლია. თუკი შეიქმნება ძირითადად ახალ ეკრანულ ენაზე გადატანილი ინტერპრეტაცია, მაშინ შეიძლება ჩაითვალოს; თუ უბრალოდ აფიქსირებ, ეს – თუნდაც პლანების ცვლა იყოს, ეს მაინც არ არის დამოუკიდებელი ჟანრი.

5.7 - დიდი განსხვავებაა – ტელესპექტაკლი ტელემაყურებლისთვის იქმნება, რომელიც სხვა პირობებში უყურებს ნაწარმოებს, სხვა სივრცული კონტაქტით.

5.8 - აქ ესთეტიკას განსაზღვრავს თეატრი. მაგალითად „დოგვილი“: ხერხებია თეატრალური, მაგრამ კინოა.

5.9 – „თოლია“ - მარკ ზახაროვის. სპექტაკლის რეჟისორი და გადაღების რეჟისურა უნდა ემთხვეოდეს, აქცენტირების პრინციპები უნდა დაემთხვეს. მსახიობის თამაში დარბაზისთვისაა განკუთვნილი და ემოცია, რაც სცენაზე მართალია - ფირზე გადატანისას შეიძლება სიყალბედ იქცეს.

5.10 - აუცილებელია თეატრის ისტორიისათვის.

6. კახაბრიშვილი გიორგი – პრაქტიკა 1975 წლიდან

პასუხები:

6.1 - განათლებით – დრამის რეჟისურა, რადგან მაშინ ტელევიზიისა არ იყო. პედაგოგი იყო მ. თუმანიშვილი.

6.2 - დიახ; თუნდაც იმიტომ, რომ თუდაც ცუდად იყოს გადაღებული, ჩვენს ისტორიას შემორჩება დიდებული ქართველი მსახიობების სახეები.

6.3 - დიახ, აუცილებლად. უმთავრესი დანიშნულებაა, რომ იცოდნენ ვისი შემოქმედებითი შთამომავლები არიან.

6.4 - შეკითხვა არაკორექტულია, რადგან ჩარლი ჩაპლინი „საკერავი მანქანით“ იღებდა გენიალურ ფილმებს. ისე კი, ცხადია, ტექნიკური დონე მნიშვნელოვანია, მაგრამ არა გადამწყვეტი.

6.5 - სამწუხაროდ, ჩვენში ამის (ანუ კინოფირზე დაფიქსირების) ტრადიცია არ არსებობს. არსებობს ცალკეული შემთხვევები. თეატრალური სპექტაკლების ვიდეოფირზე დაფიქსირება უფრო მეტია; არსებობს ცალკეული ფილმები კინოფირზე – რაც დანაშაულებრივად ცოტაა. ესენია: „ძველი ვოდევილები“, „გუშინდელნი“ და ა.შ.

6.6 - დამოუკიდებელ ჟანრად არ მიმაჩნია, რადგან ეს არის სხვისი შემოქმედების ეკრანული საშუალებების შენახვა. მაგ. „კავკასიური ცარცის წრე“ - ჩვენ შევეცადეთ, რომ არაფერი დაგვეკარგა სცენიური ხელოვნებიდან. ჩვენ შევეცადეთ ეკრანზე გადმოტანისას მისი ღირსებები შეგვენარჩუნებინა. იმიტომ, რომ ეს დადგა გენიალურმა რეჟისორმა. თუმცა ეს იყო ცენტრალური ტელევიზიის დაკვეთით და მოხსენიებული ვართ ტიტრებში.

6.7 - უდიდესი. კონკრეტულად - როცა თეატრს იღებ, არ უნდა დაჩრდილო (დააზიანო) სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის კონცეპცია, ეს საკმაოდ რთულია, რადგან სპექტაკლი სცენიურ სივრცეში მოიაზრება, რაც ეკრანულ შესაძლებლობებს არ ეთანხმება. ტელეთეატრის დადგმა კი მორგებულია ეკრანულ მოთხოვნებს, ხარისხი დამოკიდებულია კამერების რაოდენობაზე. დღეს მე ვამჯობინებ ერთი კამერით გადაღებას, რადგან ტელეთეატრსა და კინოს შორის გადაღებებს შორის ზღვარი პრაქტიკულად წაიშალა.

6.8 - თეატრში ბევრი ტექსტია და ნაკლები მოქმედება, კინოში ბევრი მოქმედებაა და ტექსტი იქაა, სადაც საჭიროა. ტელევიზიაში - ერთიც და მეორეც თანაბარმნიშვნელოვანია. კინო დაიბადა ლიტერატურის, თეატრის, მუსიკის და მხატვრობის გზაჯვარედინზე. ტელევიზიაც ამავე გზაჯვარედინზე დაიბადა, ოღონდ მას დაემატა რადიოს და პრესის გენეტიკაც, ანუ ჟურნალისტიკა და მედია.

6.9 - პროფესიონალიზმით, წინასწარი მომზადებით, მასზე დახარჯული შრომით.

6.10 - აუცილებლად მიმაჩნია გადაღებები, ვინაიდან თითოეული გადაუღებელი სპექტაკლი დანაკარგია ჩვენი კულტურული სიმდიდრისა, მაგალითად, დღეს როგორ შეიძლება ვილაპარაკოთ აკაკი ვასაძის მიერ „თეთრ ბაირაღებში“ შესრულებული ისიდორეს მონოლოგის შესახებ, სადაც მას სახეზე ფერების მთელი გამა ეცვლებოდა. ეს იყო მსახიობის ოსტატობის უმაღლესი პილოტაჟი და დღეს ეს დაკარგულია, მასზე მარტო ლაპარაკი შეიძლება.

7. ბეგიაშვილი ნოდარი – პრაქტიკა 26 წ.

პასუხები:

7.1 - დრამის რეჟისურა (განათლება), პრაქტიკა – ტელევიზიის.

7.2 - დიახ. უმეტესწილად დაფიქსირებისთვის, და იმისთვისაც, რომ დრამატულ ხელოვნებას გაეცნოს ის, ვინც ვერ მიდის თეატრში.

7.3 - აუცილებელია, იმიტომ რომ ყველამ თავიდან არ გამოიგონოს ველოსიპედი.

7.4 - „ეს არ უნდა მომხდარიყო“, „80.000 კილომეტრი წყალქვეშ“, ოღონდ მე მგონი ეს ჩანაწერი აღარ არსებობს... ტექნიკის დონეს ვერ გადაახტები, მაგრამ რაც გაქვს, იმას უნდა მოერგო. თუ VHS-ით იღებ, მისი შესაძლებლობების შესაბამისად უნდა გადაიღო.

7.5 - კინოფირის ხარისხი უკეთესია, მაგრამ ძვირია. დღეს ციფრულ ვიდეოსაც კი აქვს ხარისხობრივი შეზღუდვა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ არ გადაიღო.

7.6 - ცალკე ჟანრად არ მიმაჩნია, რადგან ეს მაინც არის დაფიქსირება, თუმცა სპექტაკლის სცენიდან ჩამოსვლის მერე ეს ჩანაწერი დამოუკიდებელ ღირებულებას იძენს. სპექტაკლის გადაღებისას უნდა ეცადო, რომ საკუთარი „მე“არ გამოაჩინო.

7.7. - განსხვავება პრინციპულია, რადგან ტელესპექტაკლი აწყობილია კამერაზე, თეატრი კი - მაყურებელზე. ტელესპექტაკლის მაყურებელი წარმოსახვითია.

7.8 - ესთეტიკაზე საუბარი არ მინდა.

7.9 - სპექტაკლის გადაღებისას ვაფასებ პროფესიონალიზმს, რაც გამოიხატება იმაში, რომ ვერ ვგრძნობ კამერას, რეჟისორს, ოპერატორს და მემონტაჟეს, უფრო კარგია, რაც ობიექტურია. ტელესპექტაკლში ჯერ ვაფასებ გულწრფელობას, ანუ - ავტორი იმას აკეთებს, რაც აწუხებს, მისი გულწრფელი მოთხოვნილების გამო, თუ სხვა მიზეზით (ეს ყოველთვის იგრძნობა), და მხოლოდ ამის მერე პროფესიონალიზმით.

7.10 - აუცილებლად, რადგან თუკი არსებობს ქვეყანა, იგი უნდა აფიქსირებდეს თავის ისტორიას, ამაში კი კულტურის ისტორიაც შედის.

8. შარაბიძე ნინო – პრაქტიკა 26 წ.

პასუხები:

8.1 - დრამის რეჟისურა (განათლება), პრაქტიკა – ტელევიზიის.

8.2 - დიახ; „ჭინჭრაქაა“ მაგალითი. თვით იმ მცირე ფრაგმენტშიც კი ჩანს, რომ მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია. ამას გარდა, მსახიობების შემოქმედება რომ ხელშესახებად დარჩეს.

8.3 - დიახ; – იმიტომ, რომ რეჟისორისთვის - ხედავ რა და როგორაა გაკეთებული, მსახიობიც – როგორც მუშაობს, აგრეთვე – თუკი კარგადაა გადაღებული სპექტაკლი, სპექტაკლიც რჩება, როგორც დაფიქსირებული სცენური ნიმუში.

8.4 – 1) „ეს არ უნდა მომხდარიყო“, 2) „ოპერაცია დეიდა ტასო“, 3) „სახრჩობელაზედ“, 4) „მკვლელობა“ (თ. ჭილაძის), 6) „ქამუშაძის გაჭირვება“ (დ. კლდიაშვილის), 6) „მსხვერპლი“ (დ. კლდიაშვილი). – ტექნიკას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

8.5 - ფირზე გადაღებულ გამოსახულებას მეტი ხარისხი აქვს, მაგრამ ვიდეოზე გადაღებულს აქვს სპექტაკლის აზრის ჩადების მეტი საშუალება (მრავალკამერიანი პრინციპი).

8.6 - კი, სხვა ჟანრია; განსაკუთრებით სატელევიზიო სპექტაკლი. ის არაა ფილმი, არაა სპექტაკლი. ესაა რაღაც მესამე – განსაკუთრებული ესთეტიკის.

8.7 - როცა თეატრალურ სპექტაკლს იღებ, გამოდიხარ ფოტოგრაფის როლში. როცა ჰქმნი სატელევიზიო სპექტაკლს, ჰქმნი ეკრანული აზროვნების პროდუქტს. დრამატული თეატრის გადაღებისას სპექტაკლი გადადის სხვა სივრცეში და ამიტომ კარგავს ცოცხალ კონტაქტს მთლიანად.

8.8 - თეატრში მაყურებელი და შემოქმედებითი კოლექტივი თანამონაწილენი არიან ცოცხალი პროცესისა, ამიტომაც არის ყველა სპექტაკლი სხვადასხვა. სატელევიზიო ვარიანტი ამას მოკლებულია. კინოსგან კი ის, რომ ეკრანზე არის თეატრალური ხერხები.

8.9 - სადღაა სპექტაკლების ჩვენება. ზოგჯერ გადიოდა I არხზე, ოღონდ ჩანაწერის ხარისხი ძალიან არის გაფუჭებული. რაც ვნახე იქიდან ზოგი სპექტაკლის მიმართ ჩემი დამოკიდებულება გადავაფასე, მაგალითად, ლალი ნიკოლაძის „დარისპანის გასაჭირის“ მიმართ. ახლა ეს სპექტაკლი უფრო მომეწონა. ჩემთვის მთავარია პირველ რიგში რეჟისორული გადაწყვეტა, როგორ ამბობს სათქმელს, როგორია დრამატურგიული მხარე, რა არის ორიგინალური, და როგორ მუშაობენ მსახიობები. მარტო დრამის რეჟისურა არ ყოფნის საქმეს!!!

8.10 - აუცილებლად – საჭიროა.

9. ჭაბუკიანი თინათინი – პრაქტიკა 25 წ.

პასუხები:

9.1 - დრამის და ტელევიზიის რეჟისორი.

9.2 - დიახ; თუნდაც ისტორიისათვის.

9.3 - დიახ, თვალსაჩინოებისათვის.

9.4 - ტექნიკას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. 1) „ეს არ უნდა მომხდარიყო“, 2) „ტანტრე ბიჭის ოჯახი“, 3) „შვიდფერა ყვავილი“. 4) „კაპუნიას დღესასწაული“ (მხატვრული ვიდეოფილმი). 5) „ჩვენ მშვიდობა“ (დოკუმენტური).

9.5 - დიახ; 1) ვიდეოტექნოლოგიით უფრო სწრაფად ხდება გადაღების პროცესი.

2) იმავდროულად შეგიძლია მონიტორზე ნახო, შეამოწმო გადაღებული მასალის ვარგისიანობა. 3) - სპექტაკლის თავისებურებებიდან, სპეციფიკიდან გამომდინარე, ვიდეოტექნოლოგიით გადაღების დროს შესაძლებელია ეპიზოდების უწყვეტობა, რითაც მსახიობებს უადვილებთ მხატვრული სახის შექმნას.

9.6 - დიახ. იმიტომ რომ სრულიად სხვა ჟანრია, განსხვავებული სხვა ტელე-ჟანრებისგან.

9.7 - თეატრალური სპექტაკლი უწყვეტად მიმდინარეობს, სხვა სივრცეში. ტელესპექტაკლი კი იწერება პავილიონში და ეპიზოდებად.

9.8 - სპეციფიკა.

9.9 – „ჯაყოს ხიზნები“.

9.10 - ვფიქრობ აუცილებელიც არის.

10. კვასხვაძე ნანა – დრამის რეჟისორი, პრაქტიკა 1975 წლიდან.

პასუხები:

10.1 - დრამის

10.2 - აუცილებლად არ მიმაჩნია. იმიტომ, რომ თუ გადაღებაა, უნდა შეიქმნას ვიდეოსპექტაკლი თეატრალური წარმოდგენის საფუძველზე.

10.3 - დიახ, ჩემს ჯგუფში ვცდილობთ გამოვიყენოთ ის ფრაგმენტები, რომლებიც სამოყვარულო კამერით გადაიღება.

10.4 - გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, რაკიღა ტექნიკა გკარნახობს გადაწყვეტას.

10.5 - ვიდეოტექნოლოგიით გადაღებული უფრო „თბილია“ და „რბილია“. კინო უფრო ხისტია. ვიდეოტექნოლოგია უფრო ინტიმურია.

10.6 - იმიტომ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა სპეციფიკისაა კინო და ტელე ტექნოლოგიები, ფილმ-სპექტაკლი განსაკუთრებული ჟანრია.

10.7 - კადრირებას თვითონ სპექტაკლის რეჟისორი აკეთებს ტელე-სპექტაკლის გადაღებისას, ხოლო თეატრალური სპექტაკლის ჩაწერისას ამას აკეთებს ტელე-რეჟისორი.

10.8 - განსხვავება დიდია, პირველ რიგში – მაყურებელი.

10.9 - კენეტ ბრანას „ჰამლეტი“. პუშკინის „პატარა ტრაგედიები“. მსახიობები იყვნენ კარგები და საერთოდ, მსახიობს ვიდეო ძალიან უხდება. ახლო ხედს კარგად იტანს. საერთო ხედი ვიდეოზე არ ვარგა.

10.10 - აუცილებლად.

11. ანასაშვილი მანანა – პრაქტიკა 25წ.

პასუხები:

11.1 - დრამის და ტელევიზიის.

11.2 - დიახ. იმიტომ, რომ კულტურული მემკვიდრეობის შენახვის ერთ-ერთი საშუალებაა.

11.3 - საგანმანათლებლო დანიშნულება.

11.4 - „კავკასიური ცარცის წრე“, „ჰამლეტი“, „ქალი გველი“, „მარიამ სტუარტი“, „მეთორმეტე ღამე“, „ჯერ დაიხოცნენ მერე იქორწინეს“. ტექნიკას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა.

11.5 - დიახ, განსხვავდება; პირველ რიგში - ტექნოლოგიური უზრუნველყოფით, ძირითადი განსხვავებაა ხმა. კინემატოგრაფიული ფილმ-სპექტაკლის გადაღებისას უფრო თავისუფლად შეიძლება გამოყენებული იქნას შემდგომი გახმოვანების პრინციპი. ვიდეოგადაღებისას ეს ჩვენში მიღებული არაა - მიდის პირდაპირ სცენიდან ჩაწერა. შეიძლება კინოს რაღაც დადებითი ჰქონდეს, მაგრამ ვიდეოთი გადაღებული გაცილებით მოსახერხებელია.

11.6 - დიახ, განსაკუთრებული ჟანრია. იმიტომ, რომ არ ჰგავს არაფერ სხვას, ჩაწერილი სპექტაკლიც კი დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულების მატარებელია.

11.7 - სულ სხვადასხვაა. სატელევიზიო სპექტაკლი სულ სხვა ჟანრია, და მისადაგებულია ტელევიზიისათვის. ხოლო სპექტაკლის გადაღებისას ტელევარიანტის გადაღებისას ვიზუალური ჩარევა შეიძლება მხოლოდ კონკრეტულ შემთხვევებში.

11.8 - განასხვავებს ის, რომ ტელესპექტაკლი, როგორც წესი, სრულად ინტერიერში არის ხოლმე გადაღებული. ნატურაზე გადაღება იმწუთშივე ამოაგდებს ხოლმე ჟანრული მთლიანობიდან; როცა სპექტაკლის რეპორტაჟს იღებ, მაყურებლიან დარბაზში, იგი უფრო ცოცხალია, მაგრამ გაჩერებებით უფრო ზუსტი ჩანაწერი გამოდის.

11.9 - მე არ მომეწონა სხვის მიერ გადაღებული ჩემი სპექტაკლი, ამიტომ მე ჩემი პრინციპები შევიმუშავე. მაგ. არასოდეს არ ვტოვებ სცენას ერთ პლანზე.
მომხრე ვარ კომპოზიციური დანაწევრებისა ახლო, საშუალო და თუ შესაძლებელია - საერთო ხედებად, იმიტომ რომ დიდხანს მსხვილი ხედი მოსაწყენია.
11.10 - დიახ, აუცილებელია.

12. კიკვაძე დავითი - პრაქტიკა 20 წ. (ტელეკომპანია „იმედის“ მთავარი რეჟისორი)
მასთან საუბარს ინტერვიუს სახე ნაკლებად ჰქონდა, ვსაუბრობდით კერძოდ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების გადაღების შესახებ, რის თაობაზეც, ტელეკომპანია „იმედს“ დადებული აქვს შეთანხმება თეატრთან ყოველი ახალი სპექტაკლის პრემიერის გადაღებაზე. ტექნოლოგია, რომელიც დ. კიკვაძეს აქვს შემუშავებული, მოიცავს პრემიერის დღეს უმთავრესად დარბაზის რეაქციების გადაღებას სცენის მხრიდან, ხოლო მომდევნო დღეებში - თვით სპექტაკლის გადაღებას ოთხი კამერით, გაჩერებებით და ჩაწერით, ისევე, როგორც აღწერილი აქვთ გ. ლორთქიფანიძეს და თ. ჩხეიძეს. ამ მასალების მონტაჟის შედეგად იქმნება ფილმ-სპექტაკლი, რომელშიც აღბეჭდილია როგორც სცენური მოქმედება, ისე მაყურებელთა რეაქციაც.

13. შერაზადიშვილი ია – პრაქტიკა 20 წ.
პასუხები:
13.1 - თეატრმცოდნე, ტელევიზიის რეჟისორი.
13.2 - დიახ; იმიტომ, რომ ეს არის ქართული თეატრის ისტორია. მიუხედავად იმისა, რომ ეს არ არის ცოცხალი სპექტაკლი (ანუ თეატრი), მაგრამ ძირითადად მსახიობების ნამუშევარი რჩება ფირზე, და მკვლევარებისათვის დიდი მასალაა. განსაკუთრებით საინტერესოა თეატრალური სპექტაკლები რეგიონებში მცხოვრები მაყურებლებისათვის, რომლებსაც არა აქვთ საშუალება თბილისში ჩამოვიდნენ.
13.3 - აუცილებლად. მიუხედავად იმისა, რომ ბოლომდე ვერ გადმოსცემ რეჟისურას, ეს საჭიროა მსახიობებისა და თეატრმცოდნეებისათვის. რეჟისორებისა და ოპერატორებისთვის კი იმის საჩვენებლად, თუ როგორ უნდა იქნას, თუ როგორ არ უნდა იქნას გადაღებული.
13.4 - ხარისხი გადამწყვეტია, განსაკუთრებით კამერების მგრძნობიარობის გამო. კამერების დაბალი მგრძნობიარობის გამო აყენებდნენ დამატებით განათებას რომლითაც მთელი სცენა

გადანათდებოდა ხოლმე. ზოგ სპექტაკლში კი საჭიროა ამწე და რელსებიც კი. მაგალითად სტრინდბერგის „მამას“ გადაღებისას გამოყენებული იქნა სულ რამდენიმე თეატრალურივე განათების ხელსაწყო, რათა არ დარღვეულიყო სპექტაკლის შუქითი ნახატი.

13.5 - დიახ. მაგ: „ჭინჭრაქას“ - იღებდნენ ერთი კამერით. მუშაობდნენ რამდენიმე დღე და მერე დაამონტაჟეს. ე. ი. ადგილი ჰქონდა დროში წყვეტას. მაყურებლის თანდასწრებით გადაღებული სპექტაკლი კი გაცილებით ცოცხალია, თუმცა იმისათვის რომ ეს ხარისხიანად განხორციელდეს, საჭიროა საფუძვლიანად მომზადება წინასწარ.

13.6 - დიახ. ჟანრად იქცევა თუ აიყვან მას ხელოვნების დონეზე. დოკუმენტურ კინომდე ვერ ადის, მაგრამ აქვს ცალკე ჟანრად ყოფნის უფლება. დოკუმენტურ კინომდე ვერ ადის შესრულების ხარისხის ტრადიციის გამო. მიდგომაა შესაცვლელი. თუ მისდამი არის სერიოზული მიდგომა და არა ისეთი, როგორიც გავრცელებულია ჩვენში, მაშინ უეჭველად ხელოვნების დამოუკიდებელი სფეროა, რომელსაც აქვს თავისი კერძო კანონები.

13.7 - ტელესპექტაკლის იდეის ავტორია დრამატურგი, რეჟისორი და მხატვარი, რომლებიც იღებენ სატელევიზიო სპექტაკლს. ისინი შემქმნელები არიან, რაც შეეხება სპექტაკლის გადაღებას აქ უკვე მზა პროდუქტის გადაღება ხდება და შემოქმედებითი მიდგომის ზედა ზღვარი არის სპექტაკლის რეჟისორის ნამუშევრის მაქსიმალური გადმოცემა.

13.8 - განსხვავება არის მოსამზადებელ პერიოდებს შორის. თეატრთან მსგავსება ის არის, რომ ტელესპექტაკლი დროში იქმნება, ხოლო ტელეჩანაწერი ერთი დღის ნამუშევრის დაფიქსირებაა. მართალია, სპექტაკლი „მამა“ გადაღებისას ორჯერ ჩავიწერეთ და მერე დავამონტაჟეთ, მაგრამ ეს - ტექნოლოგიაა, რომელიც უნდა დაიცვა, თუ გინდა, რომ სპექტაკლი ეკრანზე კარგად იკითხებოდეს. რობერტ სტურუას სპექტაკლის „რა ვუყოთ, რომ სველია სველი იასამანი“ ჩაწერისას ისე მოხდა, რომ დაგეგმილი ორჯერადი გადაღებიდან მხოლოდ ერთი განხორციელდა; ხოლო ეთერში, ჩემთან შეუთანხმებლად აჩვენეს პრაქტიკულად ნაწილობრივ შესრულებული ნამუშევარი; იმის გამო, რომ მეორე გადაღება და მონტაჟი არ შედგა, სპექტაკლი ძალიან ნაკლული სახითაა შენახული, რაზეც ძალიან მწყდება გული.

13.9 - რეჟისორი, რომელიც წერს სპექტაკლს, მაყურებელს წარუდგენს თავის დანახულ სპექტაკლს. ამიტომ ის პასუხისმგებელია სპექტაკლის სწორად და სრულფასოვნად დანახვაზე და ეს მისგან მოითხოვს არა მარტო პროფესიონალიზმს, არამედ ინტელექტის მნიშვნელოვან დონესაც, რომელიც ყოველთვის იგრძნობა. მას უნდა შეეძლოს დაინახოს სპექტაკლი რეჟისურის დონეზე და არა მარტო რიგითი მაყურებლის თვალით.

13.10 - აუცილებელია.

14. გოდერძიშვილი თამაზი – პრაქტიკა 1961 წლიდან.

14.1 - დრამატურგი – მთარგმნელი.

14.2 - დიახ, აუცილებლად გადასაღებია ნებისმიერი თეატრის ნებისმიერი სპექტაკლი, რადგან წლების შემდეგ იძენს დიდ დაინტერესებას, როგორც ისტორიული ისე შემოქმედებითი თვალსაზრისით.

14.3 - მართალია არა მაქვს გამოცდილება სასწავლო პროცესში, მაგრამ ძალიან სასარგებლო უნდა იყოს.

14.4 - მეორეხარისხოვანი. ორმოცდაათამდე მარტო სატელევიზიო ინსცენირება და ერთი ორიგინალური პიესა, „მიწისქვეშა სასახლეები“. თეატრში – 5 ორიგინალური პიესა. ტექნიკა მნიშვნელოვანია მაგრამ არა გადამწყვეტი.

14.5 - დიახ, და მე მგონი – ეს განსხვავება ბუნებრივია, რადგან ვიდეოზე უნდა იყოს მეტი მსხვილი ხედები ეკრანის ზომების გამო. ეს ვიდეოფირს მატებს მეტ ინტიმურობას და დამაჯერებლობას, რაც დაკავშირებულია მსახიობის ახლო ხედთან.

14.6 - დიახ; იმიტომ, რომ 1) ეს თეატრთან შედარებით გაცილებით ეკრანულია. 2) - სპეციფიური მომენტია, რადგან იმ პრაქტიკით გადაღება არ იყო სწორი, რადგან ეს საქმე სპეციალურ რეჟისურას და სპეციალურ ოპერატორის ხელოვნებას მოითხოვს. კარგი იქნება თუ ასეთი საქმისათვის სპეციალურ სწავლებას შემოიღებენ.

14.7 - დიდი განსხვავებაა. იქ დადგმულს იღებს და ინიციატივა ნაკლებია, მის მიმართ მიდგომა უნდა იყოს შემოქმედებითი, თუმცა არ უნდა გადააჭარბოს თეატრის რეჟისორის უფლებებს.

14.8 - ეს კითხვა რეჟისორებს უნდა დაუსვათ. მე მგონი – ვიზუალური მხარის – ახლო ხედის უპირატესი გამოყენება. ტექნოლოგიურად – ახალშემოსული გმირი უნდა „გააცნო“ ახლო ხედით, რათა მერე მაყურებელმა არ იმარჩიელოს – ვინ დადის ეკრანზე, თეატრში ეს ასე არ არის.

14.9 - თემურ ჩხეიძის „მასკარადი“. კრიტერიუმი არის ის, რომ თუ სპექტაკლს ორივეგან, სცენაზე და ეკრანზე ნახავ და მერე შეაფასებ, თუ რამდენადაა შენარჩუნებული რეჟისორის კონცეფცია, მხატვრული გადაწყვეტა და რამდენად შემოქმედებითადაა ეს მოწოდებული ტელევიზიის მიერ. რაოდენობრივი მაჩვენებლები აქ არ არსებობს.

14.10 - აუცილებლად – ყოველთვის ყველაფერს ვიწერდი. ეს ყოველთვის ასე მიმაჩნდა და იმიტომ, რომ იმ დროს თბილისში იყო 17 თუ 21 თეატრი და პროვინციაში განსაკუთრებით ინფორმაციის დეფიციტი იყო.

15. გეგეჭკორი მანანა – თეატრმცოდნე - მუშაობის პრაქტიკა 29წ.

15.1 - თეატრმცოდნე

15.2 - დიახ. ვიდეოზე გადაღება თეატრალური სპექტაკლის შენახვის ერთადერთი საშუალებაა.

15.3 - დიახ. ეს ერთადერთი საშუალებაა სტუდენტებს აჩვენო წარსულში დადგმული სპექტაკლები და თეორიული მსჯელობა ვიზუალური მასალით გაამდიდრო.

15.4 - მეორეხარისხოვანი. თუმცა, მიმუშავია რამდენიმე სატელევიზიო სპექტაკლზე რედაქტორად და მიმაჩნია, რომ მათი ხარისხი ტექნიკაზე მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული.

15.5 - დიახ. განსხვავდება იმდენად, რამდენადაც განსხვავდება ერთმანეთისგან კინო და ვიდეოტექნოლოგია, როგორც გადაღების, ასევე მონტაჟის თვალსაზრისით. მაგ. რ. სტურუას და თ. ჩხეიძის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ - კინოფირისა და ვიდეოვარიანტები.

15.6 - დიახ. ეს არც კინოა, წმინდა სახით და არც თეატრი. ორივე ხელოვნების თავისებური სინთეზია, რომელშიც შერწყმულია კინოს, თეატრისა და ტელევიზიის გამომსახველი საშუალებები.

15.7 - ჩაწერა ხდება უწყვეტად, სპექტაკლის მიმდინარეობის დროს, ხშირად – მაყურებლის თანდასწრებით, თეატრის სცენაზე. ტელესპექტაკლს იღებენ პავილიონში ან ნატურაზე, ცალკეულ ეპიზოდებად, რომლებიც შემდეგ მონტაჟდება.

15.8 - ეს ვრცელი მსჯელობის საგანია, რომელსაც ორ სიტყვაში ვერ ჩავტევ.

15.9 – „სოვრემენიკის“ თეატრის ფილმ-სპექტაკლები – ბოლო ერთი თვის მანძილზე. „ჯაყოს ხიზნები“, „თეთრი კურდღელი“, „კუკარაჩა“, „იოჰან სებასტიან ბახი“, „მარადისობის კანონი“.

15.10 - საჭიროდ კი არა, აუცილებლად მიმაჩნია

## შენიშვნები

### შესავალი

[1] Кинословарь. В 2-х томах, т.2. Москва, “Советская Энциклопедия”, 1970, стр. 760

### I თავი

[1] დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო. თბილისი, „კენტავრი“, 2007, გვ 6.1

[2] Комаров С. История зарубежного кино. Немое кино. М., “Искусство”, 1966, стр. 23

[3] იქვე, გვ.24

[4] იქვე, გვ. 26

[5] იქვე, გვ. 29

[6] იქვე, გვ. 30

[7] იქვე, გვ. 31-32

[8] Саппак В. Телевидение и мы. М., «Искусство», 1988, стр. 73

[9] Комаров С. დასახელებული ნაშრომი გვ. 34

[10] იქვე, გვ. 48

[11] იქვე, გვ. 110

[12] იქვე, გვ. 111

[13] იქვე, გვ. 130-131

[14] იქვე, გვ. 131

[15] История Советского Кино. В 4 томах, т. 1. М., «Искусство», 1966, стр.332

[16] Комаров С. დასახელებული ნაშრომი გვ. 61

[17] http://lib.next-one.ru/cgi-bin/lat/SHAKESPEARE/sh_ch78.txt_Piece40.19 (უკანასკნელად გადამოწმდა 7.02.2011)

[18] Кинословарь. В 2-х томах, т.2. Москва, “Советская Энциклопедия”, 1970, стр. 248

[19] Клер Р. Кино вчера, кино сегодня. М., «Прогресс», 1981, стр. 346-347

[20] Комаров С. დასახ. ნაშრ., გვ.83

[21] იქვე, გვ. 31-32

[22] Амиреджиби Н. На заре грузинского кино. Тбилиси, «Хеловнеба», 1978, стр.71

[23] http://en.wikipedia.org/wiki/Lee_De_Forest (უკანასკნელად გადამოწმდა 21.12.2010)

[24] http://www.uflib.ufl.edu/spec/belknap/exhibit2002/vitaphone.htm, http://frank.mtsu.edu/~smpte/twenties.html, ან http://en.wikipedia.org/wiki/Vitaphone (უკანასკნელად გადამოწმდა 21.12.2010)

[25] Комаров С. დასახ. ნაშრ., გვ.179

[26] http://www.imdb.com/title/tt0045680/, ან http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_film (უკანასკნელად გადამოწმდა 21.12.2010)

[27] http://www.musicals101.com/1930film.htm (უკანასკნელად გადამოწმდა 21.12.2010)

[28] http://www.imdb.com/find?q=Top_Hat&s=all, ან http://en.wikipedia.org/wiki/Top_Hat (უკანასკნელად გადამოწმდა 21.12.2010)

[29] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.79

[30] http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_German_films_1933%E2%80%931945 (უკანასკნელად გადამოწმდა 21.12.2010)

[31] იქვე

[32] http://www.peoples.ru/art/cinema/actor/rokk/index.html (უკანასკნელად გადამოწმდა 21.12.2010)

[33] http://www.imdb.com/title/tt0027311/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[34] http://www.imdb.com/title/tt0059555/, ან http://en.wikipedia.org/wiki/Othello_%281965_film%29 (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[35] http://www.imdb.com/title/tt0087561/ ან http://en.wikipedia.org/wiki/King_Lear_%281984_film%29 (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[36] http://www.imdb.com/title/tt0059012/, ან http://en.wikipedia.org/wiki/Orson_Welles (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[37] http://www.imdb.com/name/nm0111656/, ან http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[38] Кинословарь. т.2, стр. 760

[39] История Советского кино. т. 2, стр.387

[40] Кинословарь. т.2., стр.249

[41] http://www.njcu.edu/programs/jchistory/Pages/S_Pages/Stanley_Theater.htm (უკანასკნელად გადამოწმდა 21.12.2010)

[42] http://www.imdb.com/title/tt0045483/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 21.12.2010)

[43] კორძაძე ნ., კორძაძე გ. მართე და იბატონე. გაზეთი „ახალი 7 დღე“, 2007, №21, 1-8 ივნისი

[44] იქვე

[45] http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=krafttelevis , ან http://en.wikipedia.org/wiki/Kraft_Television_Theatre (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[46] კორძაძე ნ., კორძაძე გ., დასახ. სტატია

[47] http://www.imdb.com/title/tt0299658/combined, ან http://en.wikipedia.org/wiki/Chicago_(2002_film) (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[48] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.79

[49] www.imdb.com/name/nm0001874/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 4.12.2010)

[50] http://www.imdb.com/name/nm0000041/ , ან http://en.wikipedia.org/wiki/Akira_Kurosawa. (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[51] http://www.imdb.com/title/tt0050613/(Kumonosu jô (1957) (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[52] http://www.imdb.com/title/tt0054460/plotsummary (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[53] http://www.imdb.com/title/tt0089881/trivia (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[54] http://www.imdb.com/title/tt0100519/quotes (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[55] http://www.imdb.com/title/tt0276919/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[56] Davies, Anthony. Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, and Akira Kurosawa. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p.5.

[57] Кагарлицкий Ю. Обман хорош, когда в него верят (Театральный спектакль на телеэкране), в сб. «Телевидение вчера, сегодня, завтра». М., «Искусство», 1989, стр.39

[58] http://www.geotvr.ge/pirveli_arxi/matiane/50.html (უკანასკნელად გადამოწმდა 4.02.2009)

[59] იქვე

[60] ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. 11 ტომად, ტ.9. თბ., 1975, გვ. 138

[61] კლდიაშვილი ს. სწორად დაწყებული გზა. გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1998, №145, 13 ივნისი

[62] თუმანიშვილი მ. რეჟისორი თეატრიდან წავიდა. თბ., საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, 1989, გვ. 315

[63] კრებული „მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს“. თბ. „ტერა ინკოგნიტა“, 2004, გვ. 207

[64] იქვე, გვ. 29

[65] იქვე, გვ. 30

[66] გუჯაბიძე დ. მიხეილ თუმანიშვილი და თეატრი ეკრანზე. ჟურნალი „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ 2010, №2(43), გვ. 243

[67] ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. 11 ტომად, ტ.9. თბ., 1975, გვ. 138

[68] გოდერძიშვილი თ. ჩვენი სატელევიზიო თეატრი. ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“ 1980, №6, გვ 60

[69] ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. 11 ტომად, ტ.9. თბ., 1975, გვ. 138

[70] Кагарлицкий Ю. დასახ. სტატია, გვ.42

[71]http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%87%D0%BE%D0%BA_%C2%AB13_%D1%81%D1%82%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%C2%BB (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[72] Резников П. Литературный телеэкран. М., «Искусство», 1979, с.11

[73] http://www.cedmagic.com/history/ampex-commercial-vtr-1956.html (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[74] Печюлис Ж. Телетеатр: от репортажа до видеофильма. в сб. «Телевидение вчера, сегодня, завтра» М., «Искусство», 1989, стр. 54

[75] Зоркая Н. Современная тема в телевизионном театре. В сб.: «Поэтика телевизионного театра». М., «Искусство» 1979, с. 46-47

[76] გოდერძიშვილი თ. დასახ. სტატია, გვ. 61

[77] ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ.9., გვ. 138

[78] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ. 112

[79] http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=6272 (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[80] Чего мы ждём от театральной критики? Журнал «Театр», 1984, №5, стр.62-63

[81] იქვე

[82] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ. 33

[83] იქვე, გვ.84

[84] Кагарлицкий Ю. დასახ. სტატია, გვ. 40

[85] იქვე.

[86] http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=6272 (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[87] Кагарлицкий Ю. დასახ. სტატია, გვ. 40

[88] იქვე.

[89] იქვე.

[90] კახაბრიშვილი გ. სატელევიზიო თეატრის მოამაგე. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ 1992, №2, გვ.54

[91] http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=6272 (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[92] კორძაძე ნ., კორძაძე.გ. დასახ. სტატია

[93] ცაბუტაშვილი მ. „დიდების ზღაპარი“ ახალ სანახაობას ამზადებს. გაზეთი „არგო“, 2000, 15-21 აგვისტო, №42, გვ.19

[94] http://lib.ge/body_text.php?8611

[95] იქვე

[96] იქვე

[97] http://russian.people.com.cn/200303/20/rus20030320_73385.html (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[98] ინასარიძე. კ. ტელემეტყველება. მიუნხენი, 2000, გვ.529-530

[99] Bayern alfa (http://www.br-online.de/br-alpha/),
3SAT (http://en.wikipedia.org/wiki/3sat)**,**
DF Theater (www.filestube.com/2/2+**df**+**theater**),
ZDF Theaterkanal (http://theaterkanal.zdf.de/ZDFde/),
3 SAT online (www.**3sat**.de), და სხვები (უკანასკნელად გადამოწმდა 4.12.2010)

[100]http://www.jewish.ru/news/culture/2003/01/prn_news994174444.php (უკანასკნელად გადამოწმდა 4.12.2010)

[101] http://theatremuseum.org/natvidarc/default.php (უკანასკნელად გადამოწმდა 5.02.2006) ანდა http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/nvap/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[102] http://www.cultu.ru/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

## II თავი

[1] 50 ოპერა. თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966, გვ. 81-82

[2] http://www.rai.it/dl/portali/site/news/ContentItem-09bc7dc9-ee3c-405b-9507-733ea962cb63.html; (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)
http://www.flickr.com/photos/sebastiagiralt/226455097/in/photostream/; (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)
http://www.dailymotion.com/video/xe201e_rigoletto-diventa-un-film-in-dirett_news; (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

http://www.youtube.com/watch?v=iJ3BYNr_mZc&feature=more_related; (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

http://www.youtube.com/watch?v=Lx-hIWxxTKw&feature=related; (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

http://www.imdb.com/title/tt0105625/; (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

http://articles.sfgate.com/2000-08-25/entertainment/17657045_1_la-traviata-verdi-violetta (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[3] ანასაშვილი მ. თეატრალური სპექტაკლის ვიდეო ვერსიის რეჟისურა. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება". 2006, №1, გვ.54 2

[4] http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D1%80%D1%8B (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[5] იქვე

[6] ხელოვნების განმარტებითი ლექსიკონი. თბ., „განათლება“, 1985, გვ. 230

[7] იქვე, გვ.231

[8] Кинословарь т.1. стр. 543

[9] http://www.krugosvet.ru/articles/90/1009067/1009067a1.htm (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[10] http://www.peoples.ru/science/philology/gasparov/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[11] http://www.krugosvet.ru/articles/90/1009067/1009067a1.htm (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[12] http://www.filmsite.org/genres.html (უკანასკნელად გადამოწმდა 4.12.2010)

[13] http://new.mport.ru/amusement/polyphonic/genre/0/?phoneList= (უკანასკნელად გადამოწმდა 4.12.2010)

[14] Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. გვ 47),

[15] Кагарлицкий Ю. დასახ. სტატია, გვ.38

[16] იქვე, გვ.38-39

[17] Davies, Anthony. დასახ. ნაშრ. გვ.2

[18] http://www.imdb.com/chart/musical (უკანასკნელად გადამოწმდა 4.02.2009)

[19] Кинословарь. т.2. გვ.760

[20] Кино: энциклопедический словарь. გვ. 450.

[21] Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. გვ 47-48),

[22] Шитова В. Из Пушкина нам чего-нибудь..., в сб. «Актёр на телевидении», М. «Искусство», 1983, ст.35

[23] აბაშიძე ზ. ცოცხალი აზრი და ცოცხალი სიტყვა. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1988, 9 სექტემბერი

[24] იქვე

[25] „ოთარაანთ ქვრივი“ ცისფერ ეკრანზე. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1987, 22/V

[26] Вартанов А. «Границы искусства и современное телевидение»., в сб. «Проблемы телевидения», М., 1976, стр. 25

[27] Печюлис Ж. Телетеатр: от репортажа до видеофильма, в сб. «Телевидение вчера, сегодня, завтра». М., «Искусство», 1989, стр.53

[28] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.163

[29] Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. გვ 77)

[30] იქვე, გვ 91

[31] იქვე, გვ.170

[32] იქვე, გვ.170

[33] იქვე, გვ.171-172

[34] Ильинский И. Увидеть себя заново. Газета «Советская культура», 1980, 16 сентября

[35] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.131-132

[36] იქვე, გვ.139

[37] იქვე, გვ.70-71

[38] იქვე, გვ.71

[39] История Советского кино. т.1, стр. 126-128

[40] Корчагина Е. ТВ-спектакль: технология производства и художественная эволюция. В кн. «Музы двадцатого века» М., «Искусство», 1978, стр.160 ანდა Печюлис Ж. Телетеатр: от репортажа до видеофильма в сб. «Телевидение вчера, сегодня, завтра». М., «Искусство», 1989, стр.48

[41] Печюлис Ж. Телетеатр: от репортажа до видеофильма, в сб. «Телевидение вчера, сегодня, завтра». М., «Искусство», 1989, стр.48

[42] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.62

[43] გეგეჭკორი მ. ალექსანდრე ყაზბეგის გმირები ტელეეკრანზე. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1984, №5, გვ.43

[44] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.62

[45] იქვე, გვ. 64

[46] Морозов С. Творческая фотография. М., «Планета», 1986, стр. 27,

ანდა http://www.iterra.org.ua/ru/fotografija/dagerrotipy-dekabristov-iz-ssylki/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 4.12.2010)

[47] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.64-65

[48] იქვე, გვ.65

[49] გუჯაბიძე დ. თეატრალური სპექტაკლების ტელევიზიით ჩვენებისა და ვიდეოგადაღებების შესახებ. ჟურნალი „პრომეთე“, 2005, №5 (17), გვ.20

[50] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.65-66

[51] Клер Р. Размышления о киноискусстве. М., "Искусство", 1958, стр.183

[52] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.81

[53] იქვე, გვ. 86

[54] იქვე, გვ. 16

[55] იქვე, გვ. 61

[56] იქვე, გვ. 66

[57] იქვე, გვ. 67

[58] იქვე, გვ. 67

[59] იქვე, გვ. 68

[60] იქვე, გვ. 62

[61] Эйзенштейн С. Собрание сочинений в 6 томах, т.2. М., "Искусство", 1964, стр.548

[62] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.162

[63] http://www.krugosvet.ru/articles/90/1009067/1009067a1.htm (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[64] Кагарлицкий Ю. დასახ. სტატია, გვ.46

[65] იქვე

[66] იქვე

[67] იქვე

[68] Баллаш Б. Искусство кино. М., Госкиноиздат, 1945, стр. 6

[69] Серебряков К. Телеспектакль – это мёртвый продукт. Газета «АиФ Москва», 2003, 27.08.

[70] http://gnozis.info/?q=node/5084 (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[71] იქვე

[72] http://aviewfromacarpark.wordpress.com/2008/07/24/an-essay-on-peter-brooks-adaptation-of-the-mahabharata/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[73] იქვე

[74] იქვე

[75]http://forum.hari-katha.org/lofiversion/index.php?t3499-1450.html (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[76] http://aviewfromacarpark.wordpress.com/2008/07/24/an-essay-on-peter-brooks-adaptation-of-the-mahabharata/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[77] Ульрих Ф. Кино говорит изображением. Журнал «Техника кино и ТВ». 1984, №8, стр. 43.

[78] პაატაშვილი ლ. ფილმის სახვითი გადაწყვეტის პრობლემები. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, №1, გვ.49.

[79] Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. გვ 92

[80] იქვე, გვ.98

[81] თუმანიშვილი მ. სანამ რეპეტიცია დაიწყება. თბ., საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1977, გვ. 158

## III თავი

[1] გვახარია გ. ქართული კინო და ეროვნული პლასტიკური ტრადიციები. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1988, №1, გვ. 87

[2] ანასაშვილი მ. დასახ. სტატია, გვ. 52.

[3] http://www.tvmuseum.ru/attach.asp?a_no=1016 (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[4] იქვე.

[5] იქვე

[6] Кагарлицкий Ю. დასახ. სტატია, გვ.43

[7] იქვე. გვ.44

[8] ანასაშვილი მ. დასახ. სტატია, გვ.43

[9] Кагарлицкий Ю. დასახ. სტატია, გვ.87

[10] გოდერძიშვილი თ. დასახ. სტატია, გვ.60

[11] www.gpb.ge/archiveproject/ge/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 4.02.2009)

[12] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.148

[13] Андроникова М, Сколько лет кино? М., "Искусство", 1968, ст. 5

[14] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.52

[15] გაბუნია მ. ერთი პრობლემის თაობაზე. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1988, №3, გვ 41-44

[16] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ.147

[17] Серебряков К. დასახ. სტატია

[18] Саппак В. დასახ. ნაშრ., გვ. 87

[19] http://theatremuseum.org/natvidarc/default.php (უკანასკნელად გადამოწმდა 5.02.2006), ანდა http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/nvap/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011)

[20] Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. გვ 58

[21] Василевский Ю. Империя «ДВД». М., «Леруша», 1999, стр. 41

[22] http://www.imdb.com/title/tt0346156/business (უკანასკნელად გადამოწმდა 8.02.2011) http://www.rol.ru/news/art/kino/04/09/29_006.htm (უკანასკნელად გადამოწმდა 4.12.2010)

## გამოყენებული ლიტერატურა

### წიგნები და კრებულები:


1. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. 11 ტომად, ტ. 9, თბ., „ენციკლოპედია“, 1985
2. ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე. თბილისი, „ხელოვნება“, 1968
3. დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო. თბილისი, „კენტავრი“, 2007,
4. თუმანიშვილი მ. სანამ რეპეტიცია დაიწყება. თბ., საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1977
5. თუმანიშვილი მ. რეჟისორი თეატრიდან წავიდა. თბ., საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1989
6. თუმანიშვილი მ. ახლა კი, ფარდა!. თბ., „არადანი“, 1998
7. ინასარიძე კ. ტელემეტყველება. მიუნჰენი, 2000
8. კატალოგი „ქართული სატელევიზიო ფილმები 1957-2000“. თბ., „ქართული ტელეფილმი“, 2001
9. მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს. თბ., „ტერა ინკოგნიტა“, 2004 .
10. სტანისლავსკი კ. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში. თბ., „ნაკადული“, 1988
11. ტოვსტონოგოვი გ. რეჟისორის პროფესია. თბ., საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1975
12. ხელოვნების განმარტებითი ლექსიკონი. თბ., „განათლება“, 1985
13. Davies A. Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa. Cambridge: Cambridge University Press, 1988
14. Кинословарь в 2-х томах, т 1. М., “Советская Энциклопедия”, 1966
15. Кинословарь в 2-х томах, т.2. М., “Советская Энциклопедия”, 1970
16. Кино: энциклопедический словарь. М., “Советская Энциклопедия”, 1987История зарубежного кино. Кинематография (1914-1929). М., ВГИК, 1963
17. История зарубежного кино. Кинематография (1914-1929). М., ВГИК, 1963
18. История Советского Кино. В 4 томах, М. «Искусство», 1969-1978
19. Амиреджиби Н. На заре грузинского кино. Тбилиси, «Хеловнеба», 1978
20. Андроникова М. Сколько лет кино? Москва, «Искусство», 1988
21. Аникст А. История учений о драме: Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., «Искусство», 1988
22. Баллаш Б. Искусство кино. М., «Госкиноиздат», 1945
23. Гальперин А. Из истории кинооператорского искусства. М., ВГИК, 1983
24. Головня А. Оптическая композиция кадра. М., ВГИК, 1972
25. Гукасян Ф. Кинооператор Андрей Москвин. Ленинград, «Искусство», 1971

26. Василевский Ю. Империя DVD. М., «Леруша», 1999
27. Волков И. Творческие методы и художественные системы М., «Искусство», 1989.
28. Ефимов Э. Искусство Экрана: истоки и перспективы. М., «Искусство», 1983
29. Зись А. Искусство и эстетика. М., «Искусство», 1974
30. Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусст¬во, 1981
31. Клер Р. Размышления о киноискусстве. Размышления о киноискусстве. М., «Искусство», 1958
32. Клер Р. Кино вчера, кино сегодня. М., «Прогресс», 1981
33. Комаров С. История зарубежного кино. т.1. М., «Искусство», 1966
34. Маяковский В. Театр и кино. М., «Искусство», 1954
35. Малькова Л. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М., «Материк», 2001
36. Марченко Т. Театр в каждом доме. М., «Искусство», 1986
37. Нечай О. Становление художественного телефильма. Минск, «Наука и техника», 1976
38. Орлов А. Поэтика телевизионного театра. М., «Искусство», 1979
39. Пааташвили Л. Полвека у стены Леонардо. М., «625», 2006
40. Плужников Б. Трансформация изображения. М., ВГИК, 1972
41. Разлогов К. Экранное искусство: Проблемы выразительности. М., «Искусство», 1982
42. Резников П. Литературный телеэкран. М., «Искусство», 1979
43. Садуль Ж. Всеобщая история кино. т.2. М., «Искусство», 1958
44. Садуль Ж. Всеобщая история кино. т.4. М., «Искусство», 1958
45. Саппак В. Телевидение и мы. М., «Искусство», 1988
46. Теплиц Е. История Кино-искусства 1895-1927. М., «Прогресс», 1968
47. Теплиц Е. История Кино-искусства 1934-1939. М., «Прогресс», 1973
48. Фрейлих С. Золотое сечение экрана М., «Искусство», 1973
49. Чахирьян Г. Изобразительный мир экрана. М., «Искусство», 1972
50. Эйзенштейн С. Избранное. В 6-ти томах, т.2, М., «Искусство», 1964
51. Сб. «40 мнений о телевидений». М., «Искусство», 1978
52. Сб. «Актёр на телевидении». М. «Искусство», 1976
53. Сб. «Актёр на телевидении». М., «Искусство», 1983
54. Сб. «Гриффит». М., Госкиноиздат, 1944
55. Сб. «Музы двадцатого века». М., «Искусство» 1978
56. Сб. «Поэтика телевизионного театра». М., «Искусство» 1979
57. Сб. «Монтаж: Театр, искусство, литература, кино». М., «Наука», 1986
58. Сб. «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933», М., «Искусство», 1988
59. Сб. «Искусство нравственное и безнравственное», М., «Искусство», 1969
60. Сб. «Музы XX века». М., «Искусство», 1978
61. Сб. «Поэтика телевизионного театра» М., «Искусство», 1979
62. Сб. «Проблемы тепевидения». М., «Искусство», 1976
63. Сб. «Творческий процесс и художественное восприятие». М., «Наука», 1978
64. Сб. «Телевидение вчера, сегодня, завтра». М., «Искусство», 1982
65. Сб. «Телевидение вчера, сегодня, завтра». М., «Искусство», 1989
66. Сб.«Художественное творчество; Человек-природа-искусство». М., «Наука», 1986

## პერიოდული პრესა (ჟურნალ-გაზეთები):


1. ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“. 1980, №6
2. .ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“. 1984, №5
3. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“. 1985, №2
4. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“. 1988, №3
5. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“. 1992, №2
6. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2006, №1
7. ჟურნ. „კინო“. 1985, №4
8. ჟურნ. „პრომეთე“. 2005, №5
9. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1980, №8
10. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1982, №3
11. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1987, №2
12. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1988, №1
13. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1989, №1
14. Журнал «Театр». 1978, №12
15. Журн. «Театр». 1983, №12
16. Журн. «Театр». 1984, №5
17. Журн. «Техника кино и телевидения». 1984, №8
18. გაზეთი „არგო“. 2000, 15-21 აგვისტო
19. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“. 1980, 22/VII
20. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“. 1986, 23/XII
21. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“. 1987, 14/V
22. გაზ. „თბილისი“. 1977, 24/VIII
23. გაზ. „თბილისი“. 1979, 17/II
24. გაზ. „თბილისი“. 1985, 20/II
25. გაზ. „თბილისი“. 1986, 17/II
26. გაზ. „თბილისი“. 1989, 5/X
27. გაზ. „თბილისი“. 1999, 6/IV
28. გაზ. „კავკასიონი“. 1997, 29/V
29. გაზ. „კვირის პალიტრა“. 2004 11-17/X
30. გაზ. „კომუნისტი“. 1979, 7/03
31. გაზ. „კომუნისტი“. 1981, 10/01
32. გაზ. „კომუნისტი“, 1981, 20/03
33. გაზ. „კომუნისტი“. 1984, 29/XI
34. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1979, 23/II
35. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1981, 9/I
36. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1983, 10/IX
37. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1985, 11/I
38. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1985, 22/II
39. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1987, 30/I
40. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1987, 22/V
41. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1988, 8/01
42. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1988, 9/IX
43. გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“. 1998, 13/VI
44. გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“. 2000, 31/XII
45. გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“. 2003, 5/IX
46. გაზ. „სახალხო განათლება“. 1981, 11/IX
47. გაზ. „სახალხო განათლება“. 1981, 23/X

48. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“. 1982, 14.01.
49. Газета «Советская Культура». 1980, 16.09.

## ინტერნეტ მასალები:

1. http://frank.mtsu.edu/~smpte/twenties.html
2. http://gnozis.info/?q=node/5084
3. http://new.mport.ru/amusement/polyphonic/genre/0/?phoneList=
4. http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D1%80%D1%8B
5. http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B2%D0%B0_(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D1%8C
6. http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%87%D0%BE%D0%BA_%C2%AB13_%D1%81%D1%82%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%C2%BB
7. http://russian.people.com.cn/200303/20/rus20030320_73385.html
8. http://theaterkanal.zdf.de/ZDFde/
9. http://theatremuseum.org/natvidarc/default.php
10. http://www.3sat.de,
11. http://www.br-online.de/br-alpha/
12. http://www.cultu.ru/
13. http://www.germanhollywood.com/ufa.html
14. http://www.geotvr.ge/pirveli_arxi/matiane/50.html
15. http://www.gpb.ge/archiveproject/ge/
16. http://www.imdb.com/name/nm0001874/
17. http://www.imdb.com/title/tt0018523/,
18. http://www.imdb.com/title/tt0018826/
19. http://www.imdb.com/title/tt0027311/
20. http://www.imdb.com/title/tt0045483/
21. http://www.imdb.com/title/tt0050613/plotsummary, (Kumonosu jô (1957)
22. http://www.imdb.com/title/tt0054460/plotsummary
23. http://www.imdb.com/title/tt0097810/
24. http://www.imdb.com/title/tt0089881 trivia
25. http://www.jewish.ru/news/culture/2003/01/prn_news994174444.php
26. http://www.krugosvet.ru/articles/90/1009067/1009067a1.htm
27. http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reviews/rev1100/chbr11a.htm
28. http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=krafttelevis

29. http://www.musicals101.com/1930film.htm
30. http://www.njcu.edu/programs/jchistory/Pages/S_Pages/Stanley_Theater.htm
31. http://www.opentext.org.ge/07/new7day/21/21-2.htm
32. http://www.peoples.ru/art/cinema/actor/rokk/index.html
33. http://www.peoples.ru/science/philology/gasparov/
34. http://www.podberi.tv/review/458/ Краткая история телевидения
35. http://www.peoples.ru/art/cinema/actor/rokk/index.html
36. http://www.rol.ru/news/art/kino/04/09/29_006.htm
37. http://www.tonnel.ru/?l=gzl&uid=979
38. http://www.tvmuseum.ru/attach.asp?a_no=1016
39. http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=6272
40. http://www.uflib.ufl.edu/spec/belknap/exhibit2002/vitaphone.htm,
41. http://www.filestube.com/2/2+df+theater
42. http://www.imdb.com/find?q=Top_Hat&s=all
43. http://www.imdb.com/name/nm0000041/
44. http://www.imdb.com/name/nm0001874/
45. http://www.imdb.com/title/tt0018826/
46. http://www.imdb.com/title/tt0018523/
47. http://www.imdb.com/title/tt0045483/
48. http://www.imdb.com/title/tt0050613/
49. http://www.imdb.com/title/tt0045680/
50. http://www.imdb.com/title/tt0054460/plotsummary
51. http://www.imdb.com/title/tt0059012/
52. http://www.imdb.com/title/tt0059555/
53. http://www.imdb.com/title/tt0087561/
54. http://www.imdb.com/title/tt0089881/trivia
55. http://www.imdb.com/title/tt0100519/quotes
56. http://www.imdb.com/name/nm0111656/
57. http://www.imdb.com/title/tt0276919/
58. http://www.imdb.com/title/tt0299658/combined,
59. http://www.uflib.ufl.edu/spec/belknap/exhibit2002/vitaphone.htm
60. http://en.wikipedia.org/wiki/Chicago_(2002_film)
61. http://en.wikipedia.org/wiki/Lee_De_Forest
62. http://en.wikipedia.org/wiki/King_Lear_%281984_film%29
63. http://en.wikipedia.org/wiki/Kolberg_(film)
64. http://en.wikipedia.org/wiki/Kraft_Television_Theatre

65. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_German_films_1933%E2%80%931945
66. http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_film
67. http://en.wikipedia.org/wiki/Othello_%281965_film%29
68. http://en.wikipedia.org/wiki/Orson_Welles
69. http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook
70. http://en.wikipedia.org/wiki/Top_Hat
71. http://en.wikipedia.org/wiki/Vitaphone
72. http://en.wikipedia.org/wiki/3sat
73. http://en.wikipedia.org/wiki/Akira_Kurosawa
74. http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Germany