

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

ხელნაწერის უფლებით  
წარმოდგენილია დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი

დავით გუჯაბიძე  
თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების შექმნა-განვითარების  
თავისებურებები ქართულ მედია-სივრცეში  
(რეზიუმე-ავტორეფერატი)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
ზვიად დოლიძე

სადისერტაციო ნაშრომის დაცვის თარიღი 2011 წ. 26 ოქტომბერი

შესავალი

თეატრალური სპექტაკლი, ხელოვნების სხვა ნაწარმოებებისგან განსხვავებით, მხოლოდ მისი შესრულების მომენტში არსებობს. იგი წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ, პრაქტიკულად აღარ არსებობს, რადგან ყოველი ახალი წარმოდგენა ახალი სამემსრულებლო პროცესია, რომელიც, მთლიანობაში არასდროს მეორდება. სცენიდან ჩამოსვლის შემდეგ კი, სპექტაკლი უკვალოდ ქრება. ამიტომ, გამორჩეული სამსახიობო, რეჟისორული, სცენოგრაფიული ნამუშევრის თუ სხვა მხრივ საინტერესო თეატრალური სპექტაკლების დასაფიქსირებლად იყენებენ მათ კინო და ვიდეოფორზე გადაღებას.

ამგვარი კინო-ვიდეო ჩანაწერების გამოყენება მნიშვნელოვანია სამსახიობო, თეატრის რეჟისურისა და სხვა თეატრალური სპეციალობების სტუდენტების მომზადების პროცესში, ხოლო საარქივო ღირებულება მასალებისა, რომელსაც შემონახული აქვს იმ მსახიობების და რეჟისორების შემოქმედების ნიმუშები, რომლებიც დღეს უკვე აღარ არიან ამქვეყნად - შეუფასებელია.

ფილმ-სპექტაკლს, ჩვეულებრივ, უწოდებენ თეატრალურ დრამატურგიულ საფუძველზე შექმნილ კინონაწარმოებებს, რომლებიც სხვა კინოფილმებისაგან გამორჩევიან თეატრალური ელემენტების სიჭარბით, მონტაჟის და რიტმის თავისებურებით, რაც ამ ნაწარმოებების ჟანრულ განსაკუთრებულობას ანიჭებს. მიუხედავად ამისა, ხელოვნებათმცოდნეობით წყაროებში ფილმ-სპექტაკლი განსაკუთრებულ ჟანრად მოხსენიებული არ არის. იგი დღემდე ითვლება თეატრალური სპექტაკლის ეკრანიზაციად.<sup>1</sup>

ტერმინის “ფილმ-სპექტაკლი” ქვეშ შეიძლება მოიაზრობოდეს სხვადასხვა ტიპის და ხასიათის კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებთა ერთობლიობა. ესენია:

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

ბ) 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.

ხელოვნებათმცოდნეობით, თეატრალურ თუ სატელევიზიო კრიტიკულ ლიტერატურაში აღინიშნება ფილმ-სპექტაკლების განსაკუთრებულობა როგორც ფორმით, ისე დანიშნულებით. სხვადასხვა წყაროებში ვხვდებით ფილმ-სპექტაკლების შედარებას როგორც თეატრალურ სპექტაკლთან, ისე სხვა აუდიო-ვიზუალურ ნაწარმოებებთან (კინოფილმთან, ტელეგადაცემასთან).

1 Кинословарь. В 2-х томах, т.2. Москва, “Советская Энциклопедия”, 1970, стр. 759

ეს მიუთითებს, რომ ფილმ-სპექტაკლი ერთი მხრივ, ტექნიკური ფიქსირების პროცესია, მეორე მხრივ კი - ეკრანიზაციის ფორმას წარმოადგენს (ეკრანიზაცია კი ხელოვნებაა);

წარმოდგენილი ნაშრომის მიზანია იმ კინო-ვიდეოტექნოლოგიების მიმოხილვა, რომლითაც ხდებოდა და ხდება თეატრალური სპექტაკლების გადაღება კინო ან ვიდეოფირზე კინოდარბაზში ან სატელევიზიო ეთერში დემონსტრირებისათვის. ამდენად, ჩვენი ნაშრომის კიდევ ერთ საკითხს შეადგენს კვლევა, თუ როგორ აისახა ფილმ-სპექტაკლების შექმნის მსოფლიო გამოცდილება ქართულ მედია-სივრცეში.

ჩვენს მიერ შესწავლილი იქნა არსებული კინო, ტელე და ხელოვნებათმცოდნეობითი ლიტერატურა თეატრალური ხელოვნების ეკრანზე გადატანის თვალსაზრისით („საზღვარგარეთის კინოს ისტორია“ (ვ. კომაროვი), „ტელევიზია და ჩვენ“ (ვლ. საპაკი), ჟურნალები „თეატრი და ცხოვრება“, „ტეატრ“, აღმანახები („ტელევიზია გუშინ, დღეს, ხვალ“, „მსახიობი ტელეეკრანზე“...), გამოქვეყნებები პრესაში და ინტერნეტში.

ხელოვნებათმცოდნეობითი და კრიტიკული ლიტერატურა ქართული ფილმ-სპექტაკლების შესახებ მცირე რაოდენობით გვხვდება. მივაკვლიეთ მხოლოდ რამდენიმე გამოქვეყნებას პრესაში, რომლებიც ამ დარგის სპეციალისტებს, ან თეატრალურ კრიტიკოსებს მრავალი წლის განმავლობაში გაუკეთებიათ. ამიტომ, ნაშრომში ვეყრდნობით ძირითადად არაქართულენოვან პუბლიკაციებს (რომლებიც, აგრეთვე ცოტაა თეატრის, ან კინოს სხვა მიმართულებების კვლევებთან შედარებით), კინოს ისტორიის ანალიზს ჩვენთვის საინტერესო თვალსაზრისით და იმ სპეციალისტების გამოცდილებას, რომლებიც პრაქტიკულად ახორციელებდნენ თეატრალური სპექტაკლების ეკრანიზაციას თუ ორიგინალურ სატელევიზიო დადგმებს.

ყოველივე ზემოთქმული განსაზღვრავს ჩვენი კვლევის აქტუალობას. კერძოდ, ის ფაქტი, რომ მიუხედავად მისი აშკარად გამოხატული ფორმისა და რეალიზაციის პროცესის განსხვავებულობისა, ფილმ-სპექტაკლები ჯერაც არაა აღიარებული დამოუკიდებელ ჟანრად ეკრანულ ხელოვნებაში, ვფიქრობთ, აფერხებს მისი განვითარებისადმი სერიოზულ სამეცნიერო თუ სასწავლო მიდგომას. ნაშრომში დასმულია ტერმინოლოგიის დაზუსტების საჭიროება. ჩვენ ვცადეთ მოგვეძიებინა ფილმ-სპექტაკლის განმარტება, რომელშიც კონკრეტულად აისახებოდა როგორც მისი

დანიშნულება, ისე ჟანრული თავისებურებები, მაგრამ ასეთს ვერ მივაკვლიეთ. მეთოდური რეკომენდაციებიც, როგორც არსებობს თეატრის ან კინოს სხვადასხვა ფორმების სწავლებისათვის, სპეციალურად ფილმ-სპექტაკლების გადაღებისათვის არ ისწავლება უმაღლეს სასწავლებლებში, მიუხედავად იმისა, რომ ამ სწავლების საჭიროება არსებობს.

კვლევისას შევისწავლეთ თეატრისა და კინოს სპეციალისტთა აზრი როგორც თეატრალური სპექტაკლების ფიქსირების, ისე „სატელევიზიო თეატრის“ დღევანდელი მდგომარეობის შესახებ საქართველოში.

ჩვენი კვლევის ამოცანები იყო:

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

ბ) თეატრის, კინოს და ტელევიზიის პროფესიონალთა აზრის შესწავლა თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ვერსიების ფორმის, შინაარსის და დანიშნულების შესახებ (კითხვარის შედეგადა);

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

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

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

კვლევის საგანია თეატრალური ხელოვნების კინო-ტელეეკრანზე გადატანის პრეცედენტები (თეატრალური დრამატურგიის ეკრანიზაცია, თეატრალური სპექტაკლების ფიქსირება, კინო 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 შესავლისგან, სამი თავისაგან (7 ქვეთავით) და დასკვნისაგან.

კვლევის მიზნებმა და ამოცანებმა განსაზღვრეს ნაშრომის სტრუქტურა. იგი შედგება შესავლის, სამი თავისაგან (7 ქვეთავით) და დასკვნისაგან. ნაშრომს დაერთვის დანართი და გამოყენებული ლიტერატურის სია.

ნაშრომში ნაცადია თეატრალური ხელოვნების ეკრანიზაციის ცალკე ჟანრად აღიარების თეორიული საფუძვლების თავმოყრა;

შესწავლილია სპეციალისტთა დამოკიდებულება თეატრალური ხელოვნების ეკრანული საშუალებებით ფიქსირების აუცილებლობის მიმართ.

ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება: ნაშრომში მოპოვებული და შეგროვილი მონაცემები შესაძლოა გამოყენებული იქნას მსოფლიო და ქართული კინო-ტელე ისტორიისა და თეორიის კურსში, კინო-ტელე ფაკულტეტების რეჟისურისა და ოპერატორის ხელოვნების სწავლების კურსებში, სასწავლო გეგმების და სილაბუსების შედგენისას.

I თავი: თეატრალური სპექტაკლების კინო, ან/და ვიდეოფორზე გადატანის ისტორიული მიმოხილვა.

ფილმ-სპექტაკლები XX საუკუნის 50-60 – იან წლებამდე

პირველი ფილმ-სპექტაკლები, როგორც კინოს ისტორია იტყობინება, ჯერ კიდევ მუნჯი კინოს პერიოდშია შექმნილი, რომლებიც ძირითადად ცნობილი მსახიობების თეატრალური გამოსვლების კინოფირზე დაფიქსირებას ისახავდა მიზნად. საყურადღებოა კინოხელოვნების ერთ-ერთი პიონერის, ჟორჟ მელიესის (1861-1938) ბიოგრაფია. კინემატოგრაფის მხატვრული ენის ერთ-ერთი პირველი ფუძემდებელი კინოში თეატრიდან მოვიდა და სცენური ხელოვნებისა და ახლადგამოჩენილი კინემატოგრაფის ტექნიკური შესაძლებლობების სინთეზი სცადა. მელიესმა 1897 წელს გამოუშვა პირველი ფილმები: „მეფისტოფელის კაბინეტი“ და „ფაუსტი და მარგარიტა“, 1898 წელს გადაიღო სცენები პიესიდან „ვილჰელმ ტელი“, 1899 წელს კი - დრეიფუსის სასამართლოს ინსცენირება.<sup>1</sup> სავარაუდოდ, სწორედ ეს შემთხვევები შეიძლება ჩაითვალოს კინოს ისტორიის ოფიციალურ წყაროებში დაფიქსირებულ თეატრალური ხელოვნების ეკრანზე გადატანის პირველ შემდგარ მცდელობებად.

1900 წლისათვის კინომწარმოებლებმა დაიწყეს ბალაგანების და ვარიეტეს რეპერტუარის გამოყენება. გადაღებისათვის არჩევდნენ მოკლე სიუჟეტებს, რომელშიც ჭარბობდა მოქმედება და არა სიტყვა. ცნობილია მცდელობები „ფაუსტის“, „ჰამლეტის“, „დონ-კიხოტის“ და სხვა კლასიკური ნაწარმოების გადაღებისა, რომლებიც 50-100 მ ფირზე იყო დატეული.<sup>2</sup>

ეკრანზე გადასაღებად იწვევნენ ცნობილ თეატრალურ მსახიობებს, თუმცა თავიდან სიტყვას მოკლებული მათი თამაში კინოგენური არ აღმოჩნდა. „არსებობს ფაქტი, რომ კინოფირზე გადაღებულმა სარა ბერნარის თამაშმა ლამის პაროდის შთაბეჭდილება მოახდინა.<sup>3</sup>

მიუხედავად ამისა, 1900-1920 წლებში სხვადასხვა ქვეყნებში შეიქმნა ფილმები, რომლებშიც გადაღებულნი არიან იმ დროის წამყვანი მსახიობები და თეატრალური დასები (მაგ. „კომედი ფრანსეზი“, მოსკოვის „მცირე თეატრი“ და სხვ.)<sup>4</sup>

კინემატოგრაფის ისტორიაში გარდატეხა 1927 წელს დაიწყო, როცა ჰოლივუდში დაიბადა ხმოვანი კინო. კინოკომპანიამ „უორნერ ბრაზერს“, გადაიღო მუსიკალური ფილმი „დონ-ჟუანი“. შემდეგ კი „მოლაპარაკე“ ფილმიც - „ჯაზის მომღერალი“ (რეჟ. ალან კროსლენდი), პოპულარული მომღერლის ალ ჯოლსონის მონაწილეობით.

1 Комаров С. История зарубежного кино. Том первый. Немое кино. Москва «Искусство», 1966, стр.23

2. იქვე, გვ.31-32

3 Сапак В. Телевидение и мы М. «Искусство», 1988 стр. 73.

4 Кинословарь в 2-х томах, т.2. М. “Советская Энциклопедия”,1970 ст. 760

1930 წლიდან დაწყებული, აშშ-ში აღარ გადაღებულა არცერთი მუნჯი ფილმი.<sup>1</sup> თავიდან „ხმოვანი ფირების“ უდიდეს უმრავლესობას მუსიკალური და იუმორისტული ნომრები შეადგენდნენ, მალე გაჩნდნენ პირველი ოპერეტა და მიუზიკლები.

1930-40-იან წლებში, ხდებოდა ხმოვანი ტექნოლოგიების დახვეწა. ამ პერიოდში იწყება შექსპირის პიესების ეკრანიზაციების მცდელობები სხვადასხვა ცნობილი ოსტატების (ლორენს ოლივიეს („ჰენრი V“ (1944). „ჰამლეტი“ (1948), „რიჩარდ III“ (1955), ოროსონ უელსის, პიტერ ბრუკის, აკირა კუროსავას, სერგეი იუტკევიჩის, გრიგორი კოზინცევის და ა.შ.) მიერ: შექსპირის პიესების ეკრანიზაციები 1960-80-იან

წლებში გაგრძელდა ფრანკო მეფიერელის, კენეტ ბრანას, ჯულია ტეიმორის და სხვ. ფილმებით.

ფილმ-სპექტაკლების, როგორც კინოხელოვნების განსაკუთრებული და გამოკვეთილი ფორმის ისტორია ჯერ დაწერილი არაა, მხოლოდ ცალკეული მონოგრაფიები ადასტურებენ ინტერესს ამ სფეროს მიმართ; კერძოდ, ენტონი დეივისის წიგნი „შექსპირის პიესების კინოგადაღებები: ლორენს ოლივიეს, ორსონ უელსის, პიტერ ბრუკისა და აკირა კუროსავას შემოქმედებაში.“

სსრკ-ში ფილმ-სპექტაკლების დიდი რაოდენობა შეიქმნა 1952-54 წლებში (ე.წ. „მცირეფილმიანობის“ პერიოდში).<sup>2</sup> 1940-50-იან წლებში ხმის ჩაწერის ტექნიკურმა პროგრესმა განაპირობა ფილმ-ოპერების რაოდენობის ზრდაც. კინო-ოპერის გადაღების ფორმა, რომელშიც თავარ როლებს დრამატული მსახიობები ასრულებენ, ხოლო ვოკალურ პარტიებს ოპერის მომღერლები, პირველად გამოიყენა რეჟისორმა ივ. კავალერიძემ ლისენკოს ოპერის „ნატალკა-პოლტავკა“ (1936) ეკრანიზირებისას.<sup>3</sup> იმ პერიოდის მსოფლიოში პოპულარული ფილმ-ოპერების გამორჩეული ნიმუშებია: „მანონ ლესკო“ (1939), „რიგოლეტო“ (1947), „მადამ ბატერფლაი“ (1955) რეჟ. კ. გალონე, რ. მამულიანის „პორგი და ბესი“ (1956), ჯ. ვერდის „აიდას“ მიხედვით დადგმულ ფერად ფილმ-ოპერაში (1953 წ., რეჟ. კ. ფრაკასი) აიდას როლს სოფი ლორენი თამაშობდა, ხოლო საოპერო პარტიას რენატა ტებალდი მღეროდა.<sup>4</sup>

აღსანიშნავია პროკოფიევის მუსიკაზე შექმნილი ფილმ-ბალეტი „რომეო და ჯულიეტა“ (რეჟ. ლ. არნშტამი და ლ. ლავროვსკი, 1955 წ.), ჯულიეტას როლს ამ ფილმში გალინა ულანოვა ცეკვავდა. ფილმმა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე საუკეთესო ლირიკული ფილმის პრიზი მიიღო. საოპერო და საბალეტო ნომრების ეკრანზე ატანის პრეცედენტი საქართველოში 1944 წელს შედგა, რეჟისორ სიკო დოლიძის ფილმ-კონცერტში „ჯურღანის ფარი“. ფილმში საქართველოს ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწეები მონაწილეობდნენ, მათ შორის დავით გამრეკელი და ვახტანგ ჭაბუკიანი. ფილმ-ოპერის საყურადღებო ნიმუშია „ქეთო და კოტე“ (1948, რეჟ. ვ. ტაბლიაშვილი და შ. გედევანიშვილი); 1956 წელს გადაიღეს „ქართული ბალეტის ოსტატები“ რომლის რეჟისორიც,

1 Комаров С. История зарубежного кино. Том первый. Немое кино. Москва «Искусство», 1966, ст.179.

2 Кинословарь в 2-х томах, т.2. М. “Советская Энциклопедия”,1970 ст 760

3 История Советского кино в 4-х томах, т.2. М. “Искусство”,1973 ст. 387.

4 Кинословарь в 2-х томах, т.2. М. “Советская Энциклопедия”,1970 ст. 249

შ. მანაგაძესთან ერთად ვ. ჭაბუკიანიც იყო. მანვე, 1960 წელს კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ დადგა სრულმეტრაჟიანი ფილმ-ბალეტი „ოტელო“; ლეო ესაკიას მიერ დადგმული „აბესალომ და ეთერი“ 1967 წელს გამოვიდა ეკრანებზე. ფილმში წამყვან ვოკალურ პარტიებს ზურაბ ანჯაფარიძე, მედეა ამირანაშვილი და თენგიზ ზეინკლიშვილი ასრულებდნენ, თუმცა ეკრანზე მათ ხმებს მსახიობები და არაპროფესიონალი ტიპაჟები „აყოლებდნენ პირს“. 1971 წელს გადაიღეს ფილმ-ოპერა „დაისი“ (რეჟ. ნიკოლოზ სანიშვილი).

60-იან წლებში მსოფლიოში ახალი ძალით ცოცხლდება მიუზიკლის ჟანრი. კერძოდ, „რომეო და ჯულიეტას“ ორიგინალური ვერსია შეიქმნა „ვესტსაიდური ისტორიის“ სახით (1961 წ. რეჟ. ჯ. რობინსი და რ. უაიზი). აღსანიშნავია ჟ. დემის და მ. ლეგრანის „შერბურის ქოლგები“ (1964) და „რომფორელი გოგონები“ (1966); აშშ-ში შეიქმნა

ბროდვეის გახმაურებული სცენური მიუზიკლების ეკრანული ვარიანტები. გახშირდა თეატრალური პიესის კინოსცენარად გადაკეთება. მაგ.: ეკრანიზაცია ე. ოლბის პიესისა „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის“, (რეჟისორი მ. ნიკოლსი - 1966 წ. - 5 „ოსკარი“) ე. ტეილორის და რ. ბარტონის მონაწილეობით, და ენტონი შაფერის პიესის მიხედვით რეჟისორ ჯოზეფ მანკიევიჩის „კერძო დეტექტივი“ (1972 წ.) ლ. ოლივიეს და მ. კეინის მონაწილეობით; და ა.შ.

ფილმ-სპექტაკლები ტელევიზიის ეპოქაში (1950-80-იანი წ.წ.)

თეატრის და ეკრანული ხელოვნების ურთიერთობის ისტორიაში ახალი ეტაპი ტელევიზიის ფართოდ გავრცელებიდან იწყება. 1950-იანი წლებიდან ფილმ-სპექტაკლების ძირითადი მომხმარებელი ტელევიზია ხდება; პირველი სატელევიზიო თეატრი “კრაფტის თეატრი” 1947 წელს შეიქმნა აშშ-ში და 1958 წლის იანვრამდე მაყურებელს 650-ზე მეტი ორიგინალური სატელევიზიო პიესა უჩვენა. კრაფტის თეატრში ჩამოყალიბდა ბევრი ნიჭიერი დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი, რომლებიც ამერიკული კინოს და ტელევიზიის არაერთ წარმატებასთან არიან დაკავშირებულნი. “კრაფტის თეატრის” დახურვის მიზეზი კომერციული რეიტინგის დაწვევა გახდა, თუმცა, თეატრალური ხელოვნების ეს ფორმა მთელ მსოფლიოში ფართოდ გავრცელდა.<sup>1</sup>

საქართველოს ტელევიზიაში თეატრი პრაქტიკულად მისი გახსნისთანავე „მივიდა“; 1956 წლის 30 დეკემბრის 20 საათზე ეთერში გასული პირველივე ქართული სატელევიზიო გადაცემის (რეჟ. მ. ჯალიაშვილი) ერთ-ერთი რუბრიკა იყო „თეატრი სტუდიაში“. ორმოცმეტრიან პავილიონში თეატრებიდან მოტანილი კოსტუმებით და დეკორაციებით ცოცხლად შესრულდა სცენები სხვადასხვა სპექტაკლებიდან. მონაწილეობდნენ ვ. გომიაშვილი, ს. ზაქარიაძე, ვ. ანჯაფარიძე, რ. ჩხიკვაძე, ე. მანჯგალაძე, ს. თაყაიშვილი, ს. ჟორჟოლიანი, მ. ჩახავა, მ. ჯაფარიძე, ს. ყანჩელი...

1957 წლის 24 მარტს ნაჩვენები იქნა პირველი ქართული სატელევიზიო სპექტაკლი - გადაღებული ერთადერთი ტელეკამერით (ნ. ლორთქიფანიძის „ბებრები“ (რეჟ. მ. ჯალიაშვილი). ერთი თვის შემდეგ ეთერში გავიდა მეორე პრემიერა – პუშკინის “მოცარტი და სალიერი” (ინსცენირების ავტორი

1 კორძაძე ნ., კორძაძე გ. მართე და იბატონე. გაზეთი „ახალი 7 დღე“, 2007, <sup>1</sup>21, 1-8 ივნისი

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 ქართული სატელევიზიო რეჟისურის პირველი პროფესიონალია, რომელმაც თავისი მრავალმხრივი ინტერესების რეალიზაცია ყველაზე ახალგაზრდა ეკრანული ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში 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 მსაყურებელს უჩვენა პირველი წარმოდგენა “ბროლის ბუკი”. აქ შეიქმნა პირველი საბავშვო სატელევიზიო მიუზიკლი “მხიარული სასტუმრო” (რეჟ. ლინა ცერცვაძე), სადაც ბავშვებს პარტნიორობას უწევდნენ ეროსი მანჯგალაძე, გივი ბერიკაშვილი, გაია ჭირაქაძე, მაკა მახარაძე.<sup>1</sup>

1961 წელს საქართველოს ტელევიზიაში დაიდგა პირველი სატელევიზიო ოპერა სსრკ-ში: კომპოზიტორ ნოდარ გიგაურის „გამზრდელი“ (რეჟისორი ს. ევლახიშვილი); 1967 წელს ლიტერატურულ-დრამატულ გადაცემათა რედაქციაში დაიდგა ლიტერატურული თეატრის პირველი სპექტაკლი, მიძღვნილი ვლ. მაიაკოვსკისადმი; ამ დროისათვის საქართველოს ტელევიზიაში ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ ვიდეომაგნიტოფონი, რის გამოც სატელევიზიო ხელოვნების ჩამოთვლილი და სხვა მნიშვნელოვანი ნამუშევრები ეთერში ერთადერთი გასვლისთვის იდგმებოდა. ამ დადგმების შესახებ ინფორმაცია ერთობ მწირია. იშვიათი გამონაკლისია სერგო კლდიაშვილის ემოციური შეფასება, რომელიც პრესაში გამოქვეყნდა:

„... ცნობილმა რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა პირველად „ცისფერ ეკრანზე“ დადგა „დარისპანის გასაჭირი“. ნეტავი ავტორი მოსწრებოდა მის ნახვას!

1 [http://www.geotvr.ge/pirveli\\_arxi/matiane/50.html](http://www.geotvr.ge/pirveli_arxi/matiane/50.html)

დარწმუნებული ვარ, ის სპექტაკლი გულწრფელად გაახარებდა მწერალს. გადამეტებული არ იქნება ვთქვა, რომ ის იყო პირველი სპექტაკლი, რომელმაც ტრაგედიის სიმაღლემდე აიყვანა ნაწარმოები....“<sup>1</sup>

მიხეილ თუმანიშვილი ტელევიზიაში რუსთაველის თეატრიდან იძულებითი წამოსვლის შემდეგ მივიდა და ე.წ. “ფერადი გადაცემების მათავარ რედაქციაში” დაიწყო მუშაობა თეატრალურ დადგმებზე. ამ რედაქციაში მის გარდა კიდევ ორი მისივე სტუდენტი მუშაობდა – გიორგი კახაბრიშვილი და დალი გურგენიძე. ამ ჯგუფმა დაიწყო ჯერ მცირე, შემდეგ კი უფრო დიდი სპექტაკლების დადგმა. გადაცემას, რომლის ეგიდითაც სპექტაკლები ეთერში გადიოდა, ერქვა “რამპა”.

ამ პერიოდში მ. თუმანიშვილმა კიდევ მრავალი ტელესპექტაკლი დადგა: ჯ. როდარის „ჩიპოლინოს თავგადასავალი“, დ. კლდიაშვილის “უბედურება”, ნ. დუმბაძის “რას გვეკითხება ამოცანა?”, მოლიერის „ძალად ექიმი“, „გზაჯვარედინი“ (ვ. როშჩინის “ვალენტინა და ვალენტინის” მიხ.), ალ. ჩხაიძის „ხიდი“... განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა მ. თუმანიშვილისეული სატელევიზიო ინტერპრეტაცია ჟან კოკტოს პიესისა “ადამიანის ხმა”, რომელშიც სოფიკო ჭიაურელმა შეყვარებულისგან მიტოვებული ქალის შთამბეჭდავი სახე შექმნა.

შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ მიხეილ თუმანიშვილმა დაუდო სათავე ქართულ თეატრში ახალ - სატელევიზიო ესთეტიკის ძიებების პროცესს, რის შედეგადაც, 1979-80 წ.წ. საქართველოს ტელევიზიაში ოფიციალურად ჩამოყალიბდა სატელევიზიო სპექტაკლების მაწარმოებელი რედაქცია „სატელევიზიო თეატრი“ (მთავარი რეჟისორი გიორგი კახაბრიშვილი, სამხატვრო ხელმძღვანელი თემურ ჩხეიძე).<sup>2</sup>

80-იან წლებში სატელევიზიო ხელოვნება საინტერესო გახდა როგორც თეატრალური, ისე კინორეჟისორებისათვის. სატელევიზიო ფილმ-სპექტაკლი დადგა მიქელანჯელო ანტონიონიმ („ობერვალდის საიდუმლო“ - ჟან კოკტოს „ორთავიანი არწივის“ მიხედვით) (1980 წ.). ამავე პერიოდში შექმნა თემურ ჩხეიძემ ქართული სატელევიზიო ხელოვნების ბრწყინვალე დრამატული ნაწარმოებები - „ჯაყოს ხიზნები“, „თეთრი კურდღელი“, „მარადისობის კანონი“, „კუკარაჩა“.

ქართველი კინო და განსაკუთრებით – თეატრის რეჟისორების იმ ნაწილმა, რომლებიც წარმატებით მოღვაწეობდნენ თავიანთ სფეროში, „სატელევიზიო თეატრში“ მუშაობის შესაძლებლობაც არ გაუშვეს ხელიდან. ძალზე საყურადღებო ტელესპექტაკლები შექმნეს ნუგზარ ბაგრატიონმა, შალვა გაწერელიამ, ალექსანდრე ქანთარია, კარლო ღლონტმა, ანდრო ენუქიძემ...

ქართული „სატელევიზიო თეატრის“ მთავარი რედაქტორი, დრამატურგი თამაზ გოდერძიშვილი 1980 წელს წერდა, რომ 1970 წლიდან (ფერადი მაუწყებლობის დასაწყისიდან) 80-ზე მეტი ტელესპექტაკლი დაიდგა; მაღალმხატვრულ სპექტაკლებთან ერთად შედარებით სუსტებიც იდგმებოდა. ასეთი - თემის

1 კლდიაშვილი ს. სწორად დაწყებული გზა. გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1998, <sup>1</sup>145, 13 ივნისი

2 ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. 11 ტომად, ტ. 9. თბ., 1975, გვ. 138

აქტუალობის ხარჯზე შექმნილი უსუსური და მხატვრულად უმწეო ტელესპექტაკლები მაყურებლის გულს არ ეკარებოდა.<sup>1</sup>

რასაც აქ ავტორი „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 პრობლემატიკის ნამუშევრებს. ამ უკანასკნელთ (მაგ. „ჯაყოს ხიზნები“, რეჟ. თემურ ჩხეიძე) „ბომბის გასკდომის“ ეფექტი ჰქონდათ.

აღწერილი მდგომარეობა არამარტო საქართველოზე, არამედ მთელი საბჭოთა კავშირის სატელევიზიო სივრცეზე ვრცელდებოდა. მაღალმხატვრულ ნაწარმოებებს, რომლებიც რაღაც სასწაულით „ეთერში გაიპარებოდნენ“, მართალია „პოსტ-ფაქტუმ“, მაგრამ მაინც ებრძოდა საბჭოთა ცენზურა, საკმაოდ მრავალფეროვანი ხერხებით.

კრიტიკოსი იური კაგარლიცკი საინტერესო ცნობას გვაწვდის თავის სტატიაში: „ცენტრალური ტელევიზიის ფონდები 1987 წლისათვის ინახავდნენ სამასზე მეტ თეატრალურ ჩანაწერს. ეს იმას ნიშნავს, რომ მიდიოდა დამაბული 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.“

2

სტატიის ავტორის გამბედაობა უფრო შორს მიდის და საბჭოთა სინამდვილის მახინჯი მხარეების ზეგავლენას ხელოვნებაზე კერძოდ თეატრალური 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, რაკილა 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“.<sup>3</sup>

სამწუხაროდ, თეატრალური და კინოკრიტიკა უმეტესწილად დუმილით უვლიდა გვერდს არამარტო თეატრალური სპექტაკლების ტრანსლაციებს, არამედ

1 გოდერძიშვილი თ. ჩვენი სატელევიზიო თეატრი. ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“ 1980, '6, გვ 60.

2 Кагарлицкий Ю. Обман хорош, когда в него верят (Театральный спектакль на телеэкране), в сб. «Телевидение вчера, сегодня, завтра». М., «Искусство», 1989, гв. 40

3 იქვე.

სატელევიზიო თეატრის დადგმებსაც. 1992 წელს რეჟისორი გიორგი კახაბრიშვილი სინანულით წერდა: „...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 საგულისხმოდ მოვლენა ამ მიმართებით პროფესიონალთა ყურადღების მიღმა აღმოჩნდა. არ არსებობს არც რეცენზიები და არც ზოგადი მიმოხილვითი ხასიათის გამოხმაურებები.“<sup>1</sup>

რაც შეეხება ქართული თეატრალური სპექტაკლების დაფიქსირებას, სამწუხაროდ, კინოფირზე შემორჩენილია მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტები სხვადასხვა სპექტაკლებიდან (მაგ. „ჭინჭრაქა“, „ოტელო“, ფრაგმენტები ქრონიკალური კინოჟურნალებისათვის...), კინოფირზე მთლიანად გადაღებული სპექტაკლებია: „ძველი ვოდვეილები“ სპექტაკლის რეჟისორი ვასო გომიაშვილი, ფილმის რეჟისორი გ. კანდელაკი 1973), კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ (კოტე მარჯანიშვილისეული სპექტაკლის აღდგენის რეჟისორი კ. მახარაძე, ფილმის რეჟისორი რ. ჭიაურელი 1979), შ. დადიანის „გუშინდელნი“ (სპექტაკლის რეჟისორი თ. ჩხეიძე, რეჟ. რ. ხოტივარი 1979), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (სპექტაკლის რეჟისორები რ. სტურუა და თ. ჩხეიძე, ფილმის რეჟისორი გ. კანდელაკი 1973).<sup>2</sup>

ვიდეოფირზე ჩაწერის პერიოდი საქართველოს ტელევიზიაში 1970-იანი წლების დასაწყისში დადგა. ამ დროიდან, წლების განმავლობაში, თეატრალური პროგრამების მთავარი რედაქცია იწერდა საქართველოს სხვადასხვა თეატრების სპექტაკლებს. 2010 წლის ბოლოსათვის „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ არქივი მოიცავდა 78 თეატრალური სპექტაკლის ჩანაწერს და 120 ტელესპექტაკლს. ამ ჩანაწერთა ნაწილი „Q“ ფორმატის ფირზეა შემონახული, მათი ნაწილი დაზიანებულია და მიმდინარეობს აღდგენა-გადატანა თანამედროვე ციფრულ მატარებლებზე.

ქართული ფილმ-სპექტაკლები XX საუკუნის ბოლოსა და XXI საუკუნის დასაწყისში

1999 წელს, რეჟისორ ანდრო ენუქიძის მიერ „სატელევიზიო თეატრში“ დადგმული იუკიუ მიშიმას ცნობილი პიესა „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“ ტელეთეატრის (სავარაუდოდ პრესაში აღნიშნული) უკანასკნელი ნამუშევარი აღმოჩნდა. დაფინანსების შეწყვეტის გამო „სატელევიზიო თეატრმა“ არსებობა შეწყვიტა. თეატრალური გადაცემების რედაქციას აგრეთვე წლების განმავლობაში ახალი 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 2000-იან წლებში თეატრალური ხელოვნება მთლად

1 კახაბრიშვილი გ. სატელევიზიო თეატრის მოამაგე. ჟურნალი “თეატრი და ცხოვრება” 1992, '2, გვ.54

2 ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. 11 ტომად, ტ. 9. თბ., 1975, გვ. 138

გაქრა ქართული ტელე-სივრციდან, თუმცა, რაც დარჩა, მხოლოდ მიახლოებით თუ შეიძლება ჩაითვალოს თეატრად ტელეეკრანზე. ასეთებია კომედიური სკეტჩების პროგრამები და შოუ-სერიალები: „ძილის წინ“, „დიდების ზღაპარი“, „კექსი დიდ ქალაქში“, „ლამის შოუ“, „შაბათის შოუ“, „ცოცხალი შოუ“, „ლიმონი“, „მუსკულები“, „საპონი“, „ნიკა ქავთარაძის შოუ“, „ასა“, „ვანო ჯავახიშვილის შოუ“ და სხვა – მასობრივ მაყურებელზე გათვლილი, კლასიკურ დრამატურგიას მოკლებული ოპუსები.

ჩნდება კითხვა: - იქნებ თეატრმა ტელეეკრანზე - „სატელევიზიო თეატრმა“ და თეატრალური სპექტაკლების ჩვენებამ ტელევიზიით, ამოწურა თავისი შესაძლებლობები და მაყურებელს აღარ აინტერესებს იგი?“ ჩვენი აზრით, ფილმ-სპექტაკლების ფუნქცია აქტუალური რჩება, რადგან:

ა) ფილმ-სპექტაკლების გადაღებები მთელ მსოფლიოში ახალ ხარისხობრივ დონეზე ავიდა და მათზე მოთხოვნილება იზრდება. ზოგ ქვეყანაში სპეციალური არხებიც კი არსებობს, რომლებიც მუდმივად გადასცემენ ფილმ-სპექტაკლებს; ასევე, პოპულარულ სატელევიზიო ფესტივალებზე მნიშვნელოვანი ადგილი სწორედ ტელესპექტაკლებს უკავიათ.

ბ) თვით პოსტ-საბჭოთა სივრცის, მაგალითად, რუსეთის არხების ეთერი (მაგ. არხი „კულტურა“) საკმაოდ ხშირად აჩვენებს ფილმ-სპექტაკლებს, როგორც ადრინდელს, ისე უკანასკნელ ხანებში შექმნილთ. კერძოდ, 2006 წ. 28 მაისს ნაჩვენები იქნა პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული მ. ლერმონტოვის „მასკარადი“. ეს ნიშნავს, რომ ჩვენი ახლო საზღვარგარეთის როგორც მაყურებლის, ისე ტელეკომპანიების ინტერესი თეატრალური ხელოვნების მიმართ დღესაც აქტუალურია;

გ) არსებული ფილმ-სპექტაკლები წარმოადგენენ უაღრესად მნიშვნელოვან კულტურულ მემკვიდრეობას, რის მიმართაც განათლებული მაყურებლის ინტერესი განუხრელად იზრდება. თეატრალური კულტურის შენახვის მისაბამ მაგალითად მიგვაჩნია დიდი ბრიტანეთისა და საფრანგეთის გამოცდილება:

დიდი ბრიტანეთის თეატრის ეროვნულ მუზეუმთან არსებობს თეატრალური სპექტაკლების ეროვნული ვიდეოარქივი. 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.

საფრანგეთში არსებული მდგომარეობის ილუსტრირებისთვის კი აღსანიშნავია 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 პარიზის 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-განმარტებას და ცნობებს. 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, ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებო ალბათ ეს ცნობაა: „ფრანგული კანონმდებლობით, თითოეული სატელევიზიო არხისათვის დაწესებულია წელიწადში 30-დან 40-მდე სპექტაკლის სავალდებულო ჩვენება“... ვფიქრობთ, 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.

დ) სატელევიზიო ტექნოლოგიების განვითარება და ახალი ტექნიკური შესაძლებლობები უეჭველად შემოიტანენ სიახლეებს თეატრალური ხელოვნების გავრცელებაშიც. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა ხმის და გამოსახულების მოცულობრივი ჩაწერა-აღწარმოების ტექნოლოგიას.

უკანასკნელი ხანის ზოგი ნამუშევრის დონე უკვე იმედის მომცემია, მათ თამამად შეიძლება ეწოდოს თეატრალური ხელოვნების სატელევიზიო ფორმა. კერძოდ, სერიალში “შუა ქალაქში” (ტელეკომპანია „იმედი“) არის მხატვრული სახეების შექმნის, როლის დრამატურგიულად და რეჟისორულად დამუშავების პრეცედენტები, რეჟისურისა და სამსახიობო გუნდის წარმატებული ურთიერთობის მაგალითი.

ამდენად, შეგვიძლია დასკვნათ, რომ ფილმ-სპექტაკლების წარმოების შეწყვეტა საქართველოში დროებითი მოვლენაა და იგი აუცილებლად აღსდგება ახალ ტექნიკურ და ტექნოლოგიურ დონეზე.

II თავი: ფილმ-სპექტაკლი, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი

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

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

ინტერნეტ-ლექსიკონში კინოხელოვნების ჟანრებად ჩამოთვლილია (ანბანის მიხ. დ.გ.): „ბოევიკი“, დეტექტივი, დოკუმენტური კინო, დრამა, ეროტიკა, ვესტერნი, ისტორიული კინო, კომედია, მელოდრამა, საპნის ოპერა, საშინელებათა ფილმი, ტრილერი, ფანტასმაგორია, ფანტასტიკა. თეატრის ჟანრებად – დრამა, კომედია, ვოდევილი, ოპერეტა. ამავე განმარტებაში, სადაც ხელოვნების ჟანრებს შორის კომპიუტერული თამაშებიც კი საკმაოდ ფართოდაა წარმოდგენილი და თვით მობილურ ტელეფონებზე განსათავსებელი მელოდიებიც კი დაყოფილია ჟანრებად, ფილმ-სპექტაკლის შესახებ სიტყვაც არაა ნახსენები. 1

უფრო ძველ და აკადემიურ წყაროებშიც, (როგორც თეატრალურ, ისე კინემატოგრაფიულში) ფილმ-სპექტაკლები ცალკე ჟანრად არ მოიხსენიება. კინოლექსიკონში<sup>1</sup> აღნიშნულია: „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 კინომაცურებელთა ფართო მასებამდე კინოხერხებით მიაქვს თეატრალური ხელოვნების გამოჩენილი ნიმუშები.“

მოცემული კინოლექსიკონის გამოსვლიდან 17 წლის შემდეგ დაბეჭდილ ანალოგიურ გამოცემაში ცვლილება მხოლოდ ისაა, რომ ამოკლებულია ფრაზა „ფილმ-სპექტაკლი არ არის დამოუკიდებელი ნაწარმოები, მასში ძირითადად შენარჩუნებულია სპექტაკლის დადგმის ჩანაფიქრი და გმირების მხატვრული სახეების მსახიობური გადაწყვეტა.“<sup>2</sup> ამდენად, მოცემულ განსაზღვრებებში, ჩვენი აზრით, საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ განმარტების მცდელობაზე - თუ „რა არის“ ფილმ-სპექტაკლი, უფრო მეტად ხაზგასმულია, თუ „რა არ არის“ ფილმ-სპექტაკლი. ამ განმარტებების 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 პავილიონებში გათამაშებული „სატელევიზიო თეატრის“ პროდუქცია? რა ჟანრს მიეკუთვნება იგი?

თუნდაც მართო „ლიტერატურული თეატრის“ მაგალითზე შეიძლება მტკიცება, რომ ტელე-თეატრი ხელოვნების ორიგინალური ჟანრია, და რომ მას გააჩნია თავისი - მხოლოდ მისთვის არსებული თვისებები და მხატვრული შესაძლებლობები. საქართველოში ამ ტიპის ლიტერატურული თეატრის ყველაზე მაღალი დონე იყო რეჟისორ თეიმურაზ სუმბათაშვილის და გოგი ხარაბაძის მიერ შექმნილი აკაკი წერეთლის და ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული პორტრეტები. ეს სპექტაკლები

ვიდეოტექნიკის გამოყენებით იქმნებოდა (ჩანაწერი), მაგრამ შენარჩუნებული იყო „ცოცხალი“ ეთერის ყველა

1 <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D1%80%D1%8B>

2 Кинословарь. В 2-х томах, т.2. Москва, “Советская Энциклопедия”, 1970, стр. 760

3 Кино: Энциклопедический кинословарь, М., «Советская Энциклопедия» 1987, ст.450

უპირატესობა: უწყვეტი კადრი-ეპიზოდი, მთხრობელის მიმართვა პირდაპირ ტელემყურებელზე, თითქმის არარსებული მუსიკალური ფონი.

ამდენად, „მცირე სცენის“ ესთეტიკასთან უპირატესი სიახლოვე, რომელიც მსახიობს მაქსიმალურად აახლოვებს მაყურებელთან, კამერულობა და გაღრმავებული ფსიქოლოგიზმი ტელე-თეატრის ჟანრულ თავისებურებად უნდა იქნას ჩათვლილი.

ცნობილი ინგლისელი თეატრალური კრიტიკოსი ენტონი დეივისი თავის წიგნის “შექსპირის პიესების კინოგადაღება” შესავალში წერს: “რამდენადაც თეატრი და კინო, მუსიკის მსგავსად, დროში განხორციელებადი ხელოვნებაა, მათ აქვთ საერთო დრამატული ენერჯის გენერირების მეთოდოლოგია...”

თეატრალური და კინემატოგრაფიული წარმოდგენის ძირითადი განსხვავება უმეტესად მათ კომპონენტებშია, ვიდრე არსში: მოქმედების დამოკიდებულებაში დროსთან, და... ხმოვანებისა და ვიზუალურის დამოკიდებულებაში. მაშინ, როდესაც თეატრს შეუძლია და ხშირად თავისი გამოსახვის საშუალებად მოქმედების ადგილის წარმოსახვით განზომილებას იყენებს, კინოს ევალება დიალოგის წარმოსახვა. რაკილა 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 დრამატურჯის კინემატოგრაფიულ ადაპტაციაზე, მის გარდაქმნაზე ვიზუალურ დონეზე, რომლის სტრუქტურაშიც დიალოგი ბუნებრივად ჩაეწერება.”<sup>1</sup>

ამდენად, რიტმული მანიპულირების ეს უნარი ჟანრის კიდევ ერთი თვისობრივი მახასიათებელია; სიტყვის აშკარად გამოკვეთილი პირველადი მნიშვნელობაც, აგრეთვე, ჟანრულ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების პროდუქციაში. 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 გვიხდოდა, რომ ფილმის დემონსტრირებისას – ერთი კვირის განმავლობაში – მასთან ბინაში სტუმრად მიდიოდა ჭემმარიტი მამაკაცი... და უფრო მეტიც – მოდიოდა წერილები პირადად დათა თუთაშხიასთან – ფილმის გმირთან. მას სწერდა, მაგალითად, ერთი 12 წლის გოგონა კემეროვოს საბავშვო სახლიდან: “მია დათა, ჩვენ მამა დაგველუპა, 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 მომდერალი მარგარიტას შვილიშვილისაგან, რომელიც პარიზში ცხოვრობს. იგი სინანულს გამოსთქვამდა, რომ ბებიამისმა ფიროსმანის გენიას ვერ გაუგო, და თანაც -

1 Davies, Anthony. *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, and Akira Kurosawa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p.2..

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 აღქმა.

მსახიობის საკითხი ტელევიზიაში საერთოდ განსაკუთრებულია. „მსახიობური გარდასახვის დღევანდელი ხერხები (წვერის დაწებება!) ტელევიზიაში საერთოდ მიუღებელია. აქ ან ღიად საკონცერტო შესრულებას აქვს ადგილი, ან... თვით ადამიანური არსებობა მსახიობისა - ერთხელ და სამუდამოდ - აღიქმება როგორც კონკრეტული პერსონაჟის შემავსებელი თვისება“ - წერს ტელევიზიის თეორეტიკოსი ვ. საპაკი.<sup>1</sup>

„ადრე, როცა ილინსკის ვუსმენდი, მე აღტაცებაში მოვდიოდი მის მიერ ტოლსტოის სიღრმისეულად ჩაწვდომის უნარით, ვფიქრობდი განსხვავებებზე ილინსკი-მკითხველსა და ილინსკი-მსახიობს შორის. ტელევიზორმა კი წინ წამოსწია ილინსკი-მხატვრის ლირიკული თემა; მეტსაც ვიტყვი - მთავარ მოტივად აქცია ილინსკი-ადამიანის ფარული ლირიკული თემა.“<sup>2</sup>

ამდენად, თუკი თეატრალურ დარბაზში მსხდომთათვის მთავარი არის მსახიობის ოსტატობა, ტელეეკრანზე წინ წამოიწია მსახიობის პიროვნებამ. ეს ის ჟანრული განსაკუთრებულობაა, რომელიც მხოლოდ ტელევიზიის პრეროგატივაა.

ნაშრომში ჩამოთვლილია ტელესპექტაკლის წარმოებასთან დაკავშირებული რამდენიმე სხვადასხვა ტექნოლოგიური თავისებურებაც, რაც, რომლებიც, ჩვენი აზრით, აგრეთვე წარმოადგენენ ჟანრული ავტონომიურობის ნიშნებს. ტელე-თეატრის სფეროში თავიდანვე გამოიყო ორი ტიპის მხატვრული ნამუშევრის თავისთავადობა: ა) სატელევიზიო თეატრის, როგორც ეკრანული ხელოვნების კონკრეტული დარგისა და ბ) თეატრალურ სცენაზე გათამაშებული სპექტაკლის ტრანსლაციისა. ამ ორი ტიპის ნაწარმოებს შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებაა.

„სატელევიზიო თეატრის“ (ტელეთეატრი) ცნებაში, თეატრისა და ტელევიზიის გაერთიანებით შექმნილი სინთეზური ხელოვნების ნიმუში იგულისხმება, შეიძლება ითქვას, რომ ესაა თეატრი, რომელიც კეთდება ერთადერთი მაყურებლისათვის (რომელიც ეკრანს უყურებს) და ეს ერთადერთი მაყურებელი იმდენია, რამდენიც უყურებს ტელევიზორს. ტექნიკური თვალსაზრისით, ტელესპექტაკლის გადაღება ხდება არა ცალკეული კადრებით (ან ეპიზოდებით), არამედ უწყვეტი სცენებით - რამდენიმე კამერით და იმავდროული მომენტალური მონტაჟით სარეჟისორო პულტის საშუალებით. რამდენიმეკამერიანი გადაღება არც კინოსთვისაა უცხო, მაგრამ გადაღებისა და

1 Владимир Сапак. Телевидение и мы. М. «Искусство», 1988 ст. 163

2 იქვე, გვ.171

მონტაჟის სპეციფიკა სულ სხვაა. ტელესპექტაკლების გადაღებისას ავტორია ტელესპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი, რომელიც ტელევიზიის შესაძლებლობებს სწორად და ჟანრის შესაფერად იყენებს.

ტელეთეატრს, ტრადიციულ თეატრთან შედარებით, აქვს ერთი დიდი უპირატესობა - სხვადასხვა დასების მსახიობების შეკრების შესაძლებლობა - რაც აგრეთვე ჟანრულ თავისებურებად შეიძლება ჩაითვალოს, და რომელიც მას გათამაშებულ კინოსთან აახლოვებს; ეს (და სხვა) ტექნიკურ-ტექნოლოგიური განსხვავებები, რაც რეალიზაციის თავისებურებას განაპირობებს, სავსებით აკმაყოფილებს იმ მოთხოვნას, რასაც დამოუკიდებელი ჟანრის განსაზღვრა მოიცავს.

რაც შეეხება სპექტაკლის სატრანსლაციო გადაღებას, მისი ამოცანა წლების განმავლობაში შემდეგი კითხვის პასუხის ძიებით განისაზღვრებოდა: „ღირს კი სიარული თეატრში, თუკი ტელევიზიას შეუძლია თეატრი პირდაპირ სახლში მოგიტანოს?“ ანუ, რა უფრო იყო ეს მოვლენა: მცირე ეკრანზე გადატანილი თეატრის არასრულფასოვანი ანარეკლი, თუ პირიქით, მილიონობით მაყურებელთათვის შინაურ გარემოში მიწოდებული თეატრალური ხელოვნება. ვ. საპაკმა ჯერ კიდევ 1960 წელს გააკეთა ანალიზი იმისა, თუ რა დაკარგეს ტელემაყურებელმა მათთან შედარებით, ვინც თეატრის დარბაზში ნახა სპექტაკლი, რაში არიან თანაბარ მდგომარეობაში, და რაში მიიღეს უფრო მეტიც კი:

ა) დანაკარგები: 1. ის ამაღლებული საზეიმო განწყობილება, რაც ახლავს თეატრში ფიზიკურად ყოფნას. 2. ურთიერთობა, რომელიც უჩნდება თეატრის დარბაზში მჯდომს. 3. შთაბეჭდილების ის უშუალოება, რაც ახლავს მხოლოდ ცოცხალ მსახიობთან შეხვედრას, 4. დანაკარგია აგრეთვე, ყველაფერი, რაც იძლევა მოცულობას, ფერს, გამოსახულების სიმკვეთრეს და ა.შ. თუმცა ამ უკანასკნელმა პუნქტმა, სატელევიზიო ტექნოლოგიების პროგრესთან ერთად აქტუალობა დაკარგა. ამას გარდა, ტელემაყურებელს არ შეუძლია აარჩიოს თეატრი, ან სპექტაკლი: იგი უყურებს იმას, რასაც ეთერში გადმოსცემენ, მისი არჩევანის და სურვილის მიუხედავად. აგრეთვე, ტელემაყურებელს არ შეუძლია აარჩიოს ჩაწერის რეჟისორი.

ბ) თეატრისა და ტელევიზორში სპექტაკლის მაყურებლები თანაბარ პირობებში იმყოფებიან შემდეგი მოტივით: „ერთიგა და მეორეც თავს შეიგრძნობენ თეატრალური სანახაობის დამსწრეებად, რომელიც ხდება ამწუთში, დროის ერთსადაიმთხვე მომენტში.... ისინი სპექტაკლის დაბადების მოწმენი არიან.“<sup>1</sup> ეს მდგომარეობაც შეიცვალა მას შემდეგ, რაც ტელევიზიამ თეატრალური სპექტაკლების პირდაპირ ეთერში გადაცემის ნაცვლად მათი ვიდეოჩანაწერების მიწოდება დაიწყო. თუმცა, თეატრალური ხელოვნების ქმნის პროცესის შეგრძნება მაინც დარჩა.

გ) დაბოლოს, უპირატესობანი ტელემაყურებლისა: 1. მას არ უხდება ბილეთის ყიდვა, 2. სპექტაკლის სანახავად შინიდან გასვლა, და 3. როცა უნდა, მაშინ შეუძლია „ადგეს და გავიდეს დარბაზიდან“, ანუ გამორთოს ტელევიზორი. მაგრამ უმთავრესი ისაა, რომ ტელემაყურებელს აქვს იმის ... შესაძლებლობა, ...საჭირო მომენტში გადააბიჯოს რამზას და პირისპირ მიუახლოვდეს მსახიობის სახეს, ხელებს, ან თვალებს. ტელეობიექტივმა სცენის ხელოვნებას აჩუქა

<sup>1</sup> Владимир Сапак. Телевидение и мы. М. «Искусство», 1988 ст. 65

კინემატოგრაფის ერთ-ერთი ყველაზე შესანიშნავი საშუალება: თეატრალურ ხელოვნებას მან მიუმატა ახლო ხედიც, ცალკე აღებული მხატვრული დეტალი..<sup>1</sup>

სატელევიზიო ტრანსლაციის (ეკრანულ ენაზე „თარგმნის“) ამოცანა იმაში მდგომარეობს, 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. ვ. საპაკის მოსაზრებით „ხელოვნებისათვის აუცილებელი არაა რომ იგი

ამუქებდეს და ხაზს უსვამდეს (იგულისხმება - აქცენტირება). ხელოვნება შეიძლება იყოს ფიქსაცია - გადარჩევა და ფიქსაცია.“<sup>2</sup>

ამ თვალსაზრისით, ხელოვნება უკვე იმ სპექტაკლის არჩევანით იწყება, რომელიც გადაღებისათვის, ან ტრანსლირებისათვის შეირჩევა, რადგან, როგორც აღმოჩნდა, ზოგიერთი თეატრალური სპექტაკლი უფრო „ტელეგენურია“, ვიდრე სხვები. შედარებისათვის ავტორი განიხილავს ერთიდაიგივე რეჟისორის (გ. ტოვსტონოგოვის) ორი სპექტაკლის სატელევიზიო ტრანსლაციას („ოპტიმისტური ტრაგედია“ და „ხუთი საღამო“) და სვამს მნიშვნელოვან კითხვას, რომელშიც აისახება თეატრალური სპექტაკლების ტელეტრანსლაციის პრობლემა: „ამ ორიდან რომელ შემთხვევაში მიიღებს ტელემაცურებელი უფრო სრულ წარმოდგენას სპექტაკლზე?“ და შემდეგ ხსნის კიდევ, თუ რატომ ხდება, რომ კამერული „ხუთი საღამო“ უკეთ აღიქმება ტელემაცურებლის მიერ, ვიდრე მონუმენტური „ოპტიმისტური ტრაგედია“.

ამდენად, ტელევიზიით გადაცემული თეატრალური სპექტაკლის წარმატება დამოკიდებულია როგორც გადასაცემ საგანზე, ისე მისი მიწოდების ფორმაზე. შესამჩნევია, რომ სხვადასხვა რეჟისორის მიერ ჩაწერილი ერთიდაიგივე სპექტაკლი 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. ამასთან, ტელეტრანსლაციის ცქერისას უეჭველად იგრძნობა, თუ როგორია ჩაწერის რეჟისორის დამოკიდებულება მასალისადმი, ვინაა იგი: ნომინალური რეჟისორი, რომელიც რიგით სამუშაოს ასრულებს, თუ შემოქმედი პიროვნება, რომელიც - როგორც ვირტუოზი მუსიკოს-შემსრულებელი კომპოზიტორის დაწერილ მუსიკას - ისე აგებს საკუთარ ნაწარმოებს სპექტაკლის რეჟისორის მიერ დადგმული წარმოდგენის ასახვისას (და არა დაფიქსირებისას).

ამ მოსაზრების დასამტკიცებლად შეგვიძლია გავიხსენოთ სერგეი ეიზენშტეინის მიერ შემოტანილი ცნება „ობერტონალური მონტაჟისა“, რომელსაც იგი ნებისმიერი სივრცულ-მონტაჟური ხელოვნების ნიმუშის აგების უზენაეს ფაზად მიიჩნევდა: „მონაკვეთის ობერტონს მე ვარქმევ ამ მონაკვეთის საერთო ჯამურ, უფრო სწორად კი - კრებით „ჟღერადობას“, კრებით - შემდგარს როგორც შინაარსის, ისე კომპოზიციისაგან, მსახიობის თამაშის ფაქტურისაგან, გრაფიკული (ხაზოვანი) ელემენტების თამაშისაგან; ფორმების შეგრძნებათა

1 Владимир Саптак. Телевидение и мы. М. «Искусство», 1988 ст. 66

2 იქვე, გვ. 61

ასოციაციების, თვით ამ მოცულობებისა და ა.შ. მე დავადგინე ნაჭრების დამონტაჟების შესაძლებლობა ამ კრებითი ელემენტებით და არა ცალკეულ შემადგენლების („მოდრაობის“, „შუქის“ და ა.შ.) მიხედვით. ობერტონის ამგვარი გაგება... წარმოადგენს მონაკვეთის ყველა ელემენტების მიმართ გრძნობად განზოგადებას და არ ემთხვევა ობერტონის ჩვეულებრივ მუსიკალურ გაგებას“<sup>1</sup>. თეატრალური სპექტაკლის ტელეეკრანზე გადაცემის რეჟისორს, ჩვენი აზრით, პრაქტიკის გარდა, სწორედ ეს - „ობერტონალური მონტაჟის“ შინაგანი შეგრძნება, ერთგვარი მუსიკალური ნიჭის მსგავსი მონაცემები სჭირდება, რათა ტელეეკრანზე მნიშვნელოვანი დანაკარგის გარეშე გადაიტანოს თეატრალური სპექტაკლი, რათა ეკრანზე გადატანილი თეატრალური ხელოვნება მხატვრული სიცოცხლით „სუნთქავდეს“ და არ წარმოადგენდეს პროტოკოლურ „ნივთმტკიცებას“ მოვლენის შესახებ.



ამდენად, დასკვნის სახით, შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ არამართო სატელევიზიო სპექტაკლია დამოუკიდებელი ჟანრი ეკრანული ხელოვნებისა, არამედ თეატრალური სპექტაკლის ტელეეკრანისთვის გადაღებაც აგრეთვე განსაკუთრებული ჟანრია, რომელიც მოითხოვს როგორც კონკრეტულ პროფესიონალურ პრაქტიკას, ისე გარკვეულ მიდრეკილებას ამ საქმისადმი - მოითხოვს კონკრეტული სახის ნიჭს. ამ მოთხოვნას კი - როგორც წესი - ხელოვნება აყენებს.

შეიძლება გაჩნდეს კითხვა: რა საჭიროა ამდენად ჩაკირკიტება? ხომ ისედაც ცხადია, რომ ფილმ-სპექტაკლი და ფირზე გადაღებული თეატრალური სპექტაკლი ნებისმიერი სხვა სახის აუდიოვიზუალური ნაწარმოებებისაგან განსხვავდება და ამის დასამტკიცებლად კინომცოდნეობის სპეციალისტად ყოფნა სულაც არაა აუცილებელი. ჩვენი აზრით, ეს ტერმინოლოგიური ბუნდოვანება, რის მიხედვითაც ფილმ-სპექტაკლის კლასიფიცირება ჯერაც ხდება არა როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის, არამედ როგორც კინემატოგრაფიული, ან თეატრალური ნაწარმოების სახით, ჩვენი აზრით, უარყოფითად აისახება ფილმ-სპექტაკლების შექმნის როგორც პრაქტიკაზე, ისე ამ პრაქტიკის თეორიულ გააზრებაზე.

ამ მოსაზრების გასამყარებლად მოვიყვანოთ ვ. საპაკის სიტყვებს: „ძალიან საჭიროა 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?“ 2

კრიტიკოს ი. კაგარლიცკის არგუმენტსაც სავსებით სამართლიანად მივიჩნევთ: „ჟანრს ჟანრად ჩამოყალიბებაში „თვითშეგნება“ ისევე ეხმარება, როგორც ადამიანს - პიროვნებად შედგომაში. ჟანრი საკუთარ თავს ეძიებს ცდისა და შეცდომების პროცესში, კონკრეტული მხატვარი - აგრეთვე.“ 3

1 Эйзенштейн С. Собрание сочинений в 6 томах, т.2. М., «Искусство», 1964, стр. 548

2 В. Сапак. Телевидение и мы. М. «Искусство», 1988 ст. 16

3 Кагарлицкий Ю. Обман хорош, когда в него верят (Театральный спектакль на телеэкране), в сб. «Телевидение вчера, сегодня, завтра». М., «Искусство», 1989 ст. 46

### III თავი: ფილმ-სპექტაკლების და ტელესპექტაკლების გადაღების პრაქტიკა და ტექნოლოგიები საქართველოში

საქართველოში შექმნილი თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმები, ძირითადად, ორ მიმართულებას მოიცავს: ა) ორიგინალური ნაწარმოების შექმნა სატელევიზიო და თეატრალური ტექნოლოგიების სინთეზით ე.წ. „ტელესპექტაკლი“ („სატელევიზიო თეატრი“, „ლიტერატურული თეატრი“) და ბ) არსებული თეატრალური დადგმების გადაღება. ორივე ამ მიმართულებით საქართველოში ჩამოყალიბდნენ წარმოების გარკვეული ფორმები და ტრადიციები. „სატელევიზიო თეატრის“ დადგმები შემოქმედების იმდენად მნიშვნელოვან ნაწილად ჩამოყალიბდა, რომ XX საუკუნის ქართული ხელოვნება შეუძლებელია სრულად იქნას განხილული ქართული თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმების გარეშე. ამასთანავე, თეატრალური სპექტაკლების ჩანაწერები კულტურული მემკვიდრეობის შენახვის მნიშვნელოვანი ფორმაა.

ქართული „სატელევიზიო თეატრის“ წარმოება, ტექნოლოგიური თვალსაზრისით, ისეთივე იყო, როგორც მთელ მსოფლიოში. განსაკუთრებულობას აქ ჰქმნის ქართველი რეჟისორების ინდივიდუალობა და თემატური არეალი, რაც, უმეტესწილად, ქართული კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურის გამორჩეული ნიმუშების ეკრანიზაციაა.

რაც შეეხება თეატრალური სპექტაკლების ჩანაწერებს, ისინი თავისი მიზნებით და ტექნიკური განხორციელების მეთოდებით რამდენიმე მიმართულებას მოიცავს:

1. თეატრალური სპექტაკლი, გადაღებული კინო (იშვიათად), ან ვიდეოფორზე (უმეტესწილად), სპექტაკლის ფიქსირების მიზნით. ამგვარი ფიქსირება ხორციელდება მაყურებელთა დარბაზში მდგარი ერთი უძრავი კამერით. ამგვარ გადაღებას მხოლოდ ტექნიკური ფიქსაციის დანიშნულება აქვს და მას დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება პრაქტიკულად (ძალზე იშვიათი გამონაკლისის გარდა) არ გააჩნია, თუმცა საარქივო და სასწავლო ფუნქციას ინარჩუნებს.

2. თეატრალური სპექტაკლის ფიქსირება ორი ან რამდენიმე კამერით; მრავალკამერიან ვარიანტს აქვს გაცილებით დიდი შესაძლებლობა, რომ დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება შეიძინოს, რასაც იგი აღწევს ვიზუალური ხელოვნების (კინო, ტელე) რეჟისურის ჩართვით ჩაწერის პროცესში. საბოლოო შედეგი თანაბრად და მოკიდებული როგორც სცენურ, ისე ეკრანულ რეჟისურაზე (მსახიობის კარგი, ან ცუდი თამაში, კამერის სწორი მოძრაობა (მიდევნება), კადრის კომპოზიცია და მისი (ხედის) დრამატურგისათვის შესაბამისი დროული ცვლა და ა.შ.).

3. არსებული თეატრალური სპექტაკლის ცალკეული ფრაგმენტების სპეციალურად გადაღებისათვის დადგმა სცენაზე, ან პავილიონში და შემდგომი მონტაჟი სპექტაკლის ეკრანული ადეკვატის შექმნის მიზნით.

4. არსებული თეატრალური სპექტაკლის საფუძველზე დამოუკიდებელი გათამაშებული ფილმის შექმნა, რომელიც სრულად და თითქმის უცვლელად მიჰყვება სპექტაკლის დრამატურგის, მაგრამ მასში გამოყენებულია კინემატოგრაფიული აქცენტების 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 კონცეპციით). 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 ფილმი-სპექტაკლები.

1. და 2. შემთხვევებში (თეატრალური სპექტაკლის ფიქსირებისას ერთი ან რამდენიმე კამერით) გადაღებები ხორციელდება უშუალოდ სპექტაკლის თეატრალური დემონსტრირებისას. 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 თანმიმდევრობის, მიზანსცენების აგების, განათების პარტიტურის, კულმინაციური

ეპიზოდების, სამსახიობო შესრულების საუკეთესო მომენტების და ა.შ. გათვალისწინებით.<sup>1</sup>

წინასწარი მოსამზადებელი მუშაობის აუცილებლობაზე, მიუთითებენ სხვა პროფესიონალებიც (ია შერაზადიშვილი, დავით კიკვაძე). მიზანი ერთადერთია: ეკრანზე თეატრალური ხელოვნების ნიმუშის გადატანისას არ უნდა დაირღვეს დრამატურგიის ძირითადი ხაზი და რეჟისორული გადაწყვეტის პრინციპები და ელემენტები; ხოლო ამისათვის, ზოგჯერ შეიძლება სპექტაკლის სატელევიზიო ვერსიამ სცენურ ვარიანტში ჩარევაც კი მოითხოვოს (მაგ. სპექტაკლის სცენაზე რეპეტიციისას ჩაწერისას შესაძლებელია მიზანსცენების ტელეკამერებისათვის მომგებიანად გადასაღებად კორექტირება). აქ ისევ უნდა გაეცვას 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, სასურველია სარეჟისორო პულტთან სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის ყოფნა სპექტაკლის სატელევიზიო ვერსიის გადაღებისას (ზოგი ავტორი სწორედ ასე მოიხსენიებს თეატრალური სპექტაკლის სატელევიზიო ჩაწერის პროცესს). შეიძლება ითქვას, ტელევიზია სპექტაკლის რეჟისორს საკუთარი ნამუშევრის ხელახალი რეალიზების „მეორე ცდის“ საშუალებას აძლევს - ეკრანულ ფორმაში.

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

ამგვარი გადაღებების მნიშვნელობა მტკიცდება კონკრეტული მაგალითით: 1979 წელს, საქართველოს ტელევიზიაში, ეკლექტიკურ დეკორაციაში ეროსი

1 ანასაშვილი მ. თეატრალური სპექტაკლის ვიდეო ვერსიის რეჟისურა. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“. 2006, <sup>1</sup>1, გვ.52

მანჯგალაძე, სალომე ყანჩელი და რამაზ ჩხიკვაძე გადაიღეს რობერტ სტურუას სპექტაკლის „ხანუმას“ კოსტუმებსა და გრიმში. ვიდეოფორზე ჩაწერილი ფრაგმენტები მოიცავდა სპექტაკლის რამდენიმე ნაწყვეტს - თავად ფანტიაშვილის, ხანუმას და აკოფას სცენიდან (რომელშიც რამაზ ჩხიკვაძე მღეროდა თავის შესანიშნავ სოლოს „ჩამოასხით, ერთიც უნდა დავლიო!“). დღეისათვის სწორედ ეს ნაწყვეტებია ერთადერთი ვიზუალური ნაკვალევი ლეგენდარული სპექტაკლისა. სამწუხაროდ, როგორც ჩვენთვის გახდა ცნობილი, ვიდეოფორის დეფიციტის პირობებში „მშრომელთა პარტიული კონფერენციის“ რეპორტაჟი „ხანუმას“ სრულ ვერსიას ზედ გადააწერეს, ხოლო სპექტაკლის ხელახლა გადაღება ვეღარ მოასწრეს - სპექტაკლი სცენიდან მოიხსნა.

მე-4 ტიპი: არსებული თეატრალური სპექტაკლის საფუძველზე დამოუკიდებელი გათამაშებული ფილმის შექმნისას, ფილმ-სპექტაკლის წარმოების ტექნოლოგია კინოწარმოების კერძო შემთხვევაა და მისგან არ განსხვავდება; ამგვარი ფილმ-სპექტაკლებია მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლის „ძველი ვოდევილები“ ვასო გომიაშვილის, ელენე ყიფშიძის, მარინა თბილელის და სხვათა მონაწილეობით (1973) რეჟ. გ. კანდელაკი), შ. დადიანის პიესის მიხედვით რუსთაველის თეატრის სცენაზე თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული „გუშინდელნი“ (რეჟ. რ. ხოტივარი) და სხვა...

ფილმ-სპექტაკლებს შორის თავის ადგილს იკავებს ფილმ-ოპერა, ფილმ-ბალეტი, ფილმ-კონცერტი. ყველა ჩამოთვლილი ტიპის ფილმები სხვადასხვა წლებში იქნა გადაღებული საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში; კერძოდ, აღსანიშნავის ზაალ კაკაბაძის მუსიკალური ფილმები: „ორერა“ - სრული სვლით“ (1970), ფილმ-ბალეტები „მწირი“ (1976), „ალი-ბაბა და ორმოცი ყაჩაღი“ (1989), და სხვა.

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 უცხოური მაგალითია ესპანელი რეჟისორის კარლოს საურას „კარმენი“, ხოლო ქართული კინოდან - გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილის „პრემიერა“ (საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდია (1977 წ.).

მე-6 პუნქტში ნახსენები მარიონეტების, ან თოჯინების თეატრის სპექტაკლების კინო-ვიდეო ასლები ქართულ ტელე-სივრცეში იშვიათია. შეიძლება მოვიხსენიოთ რეზო გაბრიადის სცენარით და მისივე შესრულებული თოჯინებით შექმნილი „კოჯრის ტყის სიზმარი“ (რეჟისორები რ. გაბრიადე, გ. თოფურია, საქართველოს ტელეფილმების სტუდია, 1978 წ.), რომელიც დღემდე პოპულარულია. მარიონეტული ფილმის გადაღების ქართულმა ექსპერიმენტმა ცხადად აჩვენა, რომ მარიონეტების მმართველი ძაფები, რომლებიც სცენურ პირობითობაში საერთოდ შეუძმჩნეველია, ეკრანზე ხელისშემშლელ ფაქტორად იქცევა და განსაკუთრებით სახიფათოა „ახლო ხედი“ თოჯინაზე.

გამოკითხვა ინტერვიუს მეთოდით

ფილმ-სპექტაკლების გადაღების პრობლემებსა და პერსპექტივებში უფრო ზუსტად გასარკვევად, მივმართეთ ინტერვიუს მეთოდს: დავუსვით შეკითხვები პროფესიონალებს, რომლებსაც „სატელევიზიო თეატრში“ მუშაობის გამოცდილება ჰქონდათ, და მათ, ვინც თეატრალურ სპექტაკლებს იღებდა ეკრანისთვის.

ინტერვიუერები იყვნენ: 1. გიგა ლორთქიფანიძე, 2. თემურ ჩხეიძე, 3. გიორგი მარგველაშვილი, 4. თემურ ფალავანდიშვილი, 5. ალექსანდრე (ნუკრი) ქანთარია, 6. გიორგი კახაბრიშვილი, 7. ნოდარ ბეგიაშვილი, 8. ნინო შარაბიძე, 9. თინა ჭაბუკიანი, 10. ნანა კვასხვაძე, 11. მანანა ანასაშვილი, 12. დავით კიკვაძე, 13. ია შერაზადიშვილი, 14. თამაზ გოდერძიშვილი, 15. მანანა გეგეჭკორი.

კითხვები ასეთი იყო:

1 - რა არის თქვენი ძირითადი პროფესია – თეატრის თუ კინოს რეჟისურა? (რამდენადაც საქართველოში ფილმ-სპექტაკლების გადაღებისათვის რეჟისორთა სპეციალური მომზადება არ ხდება, საინტერესო იყო, თუ რა საწყისი ორიენტირიდან უდგებოდა რესპონდენტი ფილმ-სპექტაკლის შექმნის პროცესს) - უმეტესობა თეატრის რეჟისორი იყო.

2 - საჭიროდ მიგაჩნიათ თუ არა თეატრალური სპექტაკლების ვიდეოზე გადაღება? (დიახ, არა) რატომ? - (ვცადეთ განგვესაზღვრა ფილმ-სპექტაკლების გადაღების თემის აქტუალობა ეკრანული ხელოვნების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე) - პასუხები ერთიანად დადებითი იყო („დიახ“), ხოლო თუ - „რატომ?“ - რესპონდენტთა აბსოლუტურმა უმეტესობამ გამოჩინილ მსახიობთა თამაშის დაფიქსირება დაასახელა, აგრეთვე - იმ ადამიანებისათვის თეატრალური ხელოვნების მიწვდენა, ვინც სხვადასხვა მიზეზით თეატრში ვერ ნახულობს სპექტაკლს (2 პასუხი).

3 - მიგაჩნიათ თუ არა საჭიროდ ფილმ-სპექტაკლების გამოყენება სასწავლო პროცესში? (დიახ, არა) - რატომ? - პასუხი აქაც უმეტესად „დიახ“ იყო, ერთი - „სასურველია, თუმცა კატასტროფულ აუცილებლობას ვერ ვხედავ“, და ერთი - „საკუთარი სპექტაკლების ეკრანზე ნახვა მათი გადაფასების საშუალებას იძლევა“.

4 - რამდენად იყო დამოკიდებული თქვენი სპექტაკლების ხარისხი ტექნიკაზე? - პასუხები გაიყო: „ტექნიკა მნიშვნელოვანია, ოღონდ არა გადამწყვეტი“ (6 პასუხი) „ტექნიკას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა“ - (7 პასუხი), „რა ტექნიკაც გაქვს, იმას უნდა მოერგო; სასურველია ტექნიკა იყოს უკეთესი“ (2 პასუხი).

5 - განსხვავდება თუ არა კინოფორზე გადაღებული ფილმ-სპექტაკლი ვიდეოტექნოლოგიით შექმნილ ფილმ-სპექტაკლისაგან? (დიახ, არა) თუ „დიახ“ - რითი? - პასუხები სხვადასხვა შინაარსისა გამოითქვა: ძირითადი პასუხი არის, რომ ვიდეოფირი თეატრალური ხელოვნების გადასაღებად ოპტიმალურია.

6 - მიგაჩნიათ თუ არა ფილმ-სპექტაკლი განსაკუთრებულ დამოუკიდებელ ჟანრად ეკრანულ ხელოვნებაში (დიახ, არა). რატომ? - პასუხებში აღინიშნა ტელეთეატრის უცილობელი ჟანრული თავისთავადობა (ყველა რესპონდენტთან). თეატრალური სპექტაკლის გადაღების შესახებ კი კატეგორიული „დიახ“ გამოითქვა 15-დან 11-მა, „არ მიმაჩნია ცალკე ჟანრად“ (3 პასუხი), „ჟანრი თუ არა, განხრა უეჭველად“ (1 პასუხი).

7 - რა პრინციპული განსხვავებაა თეატრალური სპექტაკლის ჩაწერასა და ტელესპექტაკლის დადგმას შორის? - უმეტესობამ აღნიშნა, რომ თუკი ტელესპექტაკლის ძირითადი მახასიათებელია ტელერეჟისორის პოზიცია და ხედვა, თეატრალური სპექტაკლის ჩაწერის მთავარი მოთხოვნაა ტელერეჟისორის შეგრძნების „არყოფნა“.

8 - რა განსხვავებას ფილმ-სპექტაკლის ესთეტიკას კინოსგან? თეატრისგან? - ამ კითხვაზე პასუხები ყველაზე მრავალფეროვანი იყო, რესპონდენტები თავიანთი პრაქტიკული გამოცდილებიდან გამომდინარე, მრავალ სხვადასხვა ასპექტებს ასახელებდნენ, რომელთაგან არცერთი არაა ურთიერთგამომრიცხავი.

9 - დაასახელეთ თქვენი აზრით საუკეთესო ფილმ-სპექტაკლი. თუ შეგიძლიათ, დაახასიათეთ ის კრიტერიუმები, რითაც აფასებთ მათ ხარისხს. - საუკეთესო ფილმ-სპექტაკლებად დასახელდა: თ. ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნები“ (4 პასუხი), „თეთრი კურდღელი“ (1), „კუკარაჩა“ (1), „მარადისობის კანონი“ (1), „მასკარადი“ (1); მ. ანტონიონის „ობერვალდის საიდუმლო“ (1); ა. ეფროსის „თოლია“ (1); კენეტ ბრანას „ჰამლეტი“ (1); მ. შვეიცერის „პატარა ტრაგედიები“ (პუშკინის მიხედვით) (1); ნ. ბაგრატიონის „იოჰან სებასტიან ბახი“ (1); გ. ტოვსტონოგოვის „ცხენის ისტორია“ (1)... (2 თავი შეიკავა)

10: - მიგაჩნიათ თუ არა საჭიროდ სპეციალური პროგრამის შექმნა, რომელიც შეარჩევს და ვიდეოფორზე გადაიღებს გამორჩეულ თეატრალურ სპექტაკლებს საქართველოში? - ყველა პასუხი კატეგორიულად დადებითი იყო, განსაკუთრებით საყურადღებოა 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, ინტერვიუებმა გამოავლინა პროფესიონალთა პოზიციები, რაც სრულად ემთხვევა ჩვენს მიერ მე-2 თავში გაკეთებულ დასკვნებს:

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 ნამუშევარია: ტელესპექტაკლისთვის აუცილებელია რეჟისორის პირადი ხედვა და შემოქმედება, თეატრალური წარმოდგენის გადაღებისას კი 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 სასწავლებლების სასწავლო გეგმაში სასურველია შეტანილი იქნას ფილმ-სპექტაკლების და თეატრალური სპექტაკლების ეკრანული ვერსიების გადაღების სპეციალური დისციპლინა.

თეატრალური სპექტაკლების ფიქსირების მეთოდისათა თავისებურებები

თეატრალური სპექტაკლების გადაღების პრაქტიკამ მნიშვნელოვანი სახესხვაობა განიცადა XX საუკუნის 80-90-იან წლებში, როცა ვიდეოაპარატურის ნახტომისებურმა პროგრესმა გადაღებების პროცესის ტექნოლოგია პრინციპულად შეცვალა. სამოყვარულო (VHS) ფორმატის ვიდეოკამერების ფართოდ გავრცელებამ და ტექნოლოგიის გაიაფებამ პრაქტიკულად ხელმისაწვდომი გახადა ნებისმიერი მოვლენის, მათ შორის თეატრალური სპექტაკლების სამოყვარულო გადაღება. მართალია, ამგვარი ჩანაწერების უმეტესობის როგორც ტექნიკური, ისე მხატვრული ხარისხი, მსუბუქად რომ ვთქვათ, უკეთესის სურვილს სტოვებს, მაგრამ ამ ჩანაწერების დიდი უპირატესობა ის არის, რომ ისინი არსებობენ.

მაგრამ, შეიძლება თუ არა ერთი კამერით თეატრალური სპექტაკლის გადაღება ისე, რომ იგი ტელემყურებლისათვის ისევე საინტერესო საყურებელი იყოს, როგორც თეატრის დარბაზში მჯდომისათვის? რამდენად სრულად შეიძლება ერთმა კამერამ გადმოსცეს ინფორმაცია სპექტაკლის შესახებ?

თეატრალური სპექტაკლის ერთი კამერით ექსპერიმენტული გადაღების იდეა ჯერ კიდევ 1980-იან წლებში გაჩნდა, როცა თბილისში პორტატული ვიდეოკამერები გამოჩნდა. ამ პერიოდში რუსთაველის თეატრის სცენაზე რობერტ სტურუამ დადგა შექსპირის „მეფე ლირი“ - რამაზ ჩხიკვაძით მთავარ როლში. გაჩნდა სპექტაკლის ვიდეოფირზე დაფიქსირების სურვილი. რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობა ამ იდეას დადებითად შეხვდა და ნება დაგვრთო, რომ სპექტაკლის დროს დარბაზში შტატივი და ვიდეოკამერა დაგვედგა.

ვიცნობდით რა თეატრის მოღვაწეთა შორის გავრცელებულ მტკიცე აზრს თეატრალური ხელოვნების „არატელევიზურობის“ შესახებ, გვინდოდა თვითონ გამოგვეცადა რომ, თუკი ტელევიზია ის ხელოვნებაა, რომელსაც „იქ ყოფნის“

ილუზიის შექმნა ევალეზა, მაშ, რა უშლის ხელს ამ პროცესს სპექტაკლის გადაღებისას? რატომ არ მყარდება დარბაზის ადეკვატური კონტაქტი თეატრალურ სცენასა და ტელემაყურებელს შორის?

ვადარებდით რა ერთმანეთს თეატრის დარბაზში მჯდომი მაყურებლის მიერ სპექტაკლის და ტელემაყურებლის მიერ ფილმ-სპექტაკლის აღქმის პროცესებს, მივიჩნით, რომ მრავალკამერიანი მეთოდით თეატრალური სპექტაკლის გადაღება არასწორი შეიძლება იყოს შემდეგი მომენტების გამო: ა) თეატრის მაყურებელი წარმოდგენას ერთი, ფიქსირებული ადგილიდან უყურებს, და როგორც მოუხერხებელი და შორიც არ უნდა იყოს ეს ადგილი, მისი ყურადღება ამ ადგილის შესაბამისადაა ადაპტირებული სცენაზე მიმდინარე მოქმედების მიმართ; ბ) მაყურებლის ყურადღება ადამიანის სმენისა და მხერის ბინოკულარული მექანიზმების მიერ თავად კონცენტრირდება ყველაზე უფრო საინტერესო უბანზე - მიმართულების და მნიშვნელობის მიხედვით; მაგალითად, მსახიობს, რომელიც მონოლოგს წარმოთქვამს, თეატრალური მაყურებელი „ახლო ხედავ“ აღიქვამს, ხოლო თუ მოქმედება უცებ გაიშალა - თვალმა რომც დააგვიანოს ყველაფრის დანახვა - მისი აღქმის მექანიზმი (ტვინი და მეხსიერება) „დაასრულებს“ სურათს „ფართო ხედამდე“.

ტელეეკრანთან მჯდომი მაყურებელი კი: ა) იძულებულია დაკმაყოფილდეს იმ კონკრეტული ინფორმაციით, რომელსაც მას ტელევიზორი აწვდის; იგი ტელერეჟისორის მიერ კამერის გადართვისას იძულებულია „გადახტეს“ 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“ (ტელეკამერა ბრტყელ სურათს იძლევა და არა მოცულობითს) და „ცალი ყურით“ (ტელეარხების უმეტესობა მონოფონურია); მას ყურადღების თავისი სურვილით ან ინტუიციით კონცენტრირების საშუალება არა აქვს - ტელევიზორით „მიღებულს ვერ გადაახტება“ - მისი ყურადღება კონცენტრირებით ვერც „კადრს გაასწორებს“ და ვერც „ხმას ამოსწევს“. დარბაზში მჯდომი მაყურებელი მეზობლის ჩახველებას პაუზის დროს საერთოდ ვერ აღიქვამს, ხოლო იგივე ჩახველება რომელიც მიკროფონის საშუალებით აღწევს ტელევიზორში, ძლიერ „ხმოვან ჭუჭყად“ იქცევა; ტელემაყურებლის ყურადღების კონცენტრირება ხდება არა სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებული წესის მიხედვით, არამედ ეთერში გამავალი კამერების მონაცემებით.

ამ მოსაზრებების გათვალისწინებით, გადამღები კამერა მაყურებელთა დარბაზის შუაში დავდგით, რადგან: ა) მაყურებელთა დარბაზის ცენტრი ის წერტილია, რომელზე გამავალი წარმოსახვითი ღერძის მიმართაც იგება დეკორაცია, იდგმება ყველა მიზანსცენა, და მოქმედება, ეს - მაყურებელთა დარბაზის „მთავარი“ წერტილია; ბ) კამერას ამ წერტილიდან თანაბარი წარმატებით შეუძლია მთელი სცენის ერთიანად დანახვაც და კადრის „გამსხვილებაც“ ცვლადი ფოკუსური მანძილის ობიექტივით, რომლითაც იგი ცვლის ტელემაყურებლის ყურადღების კონცენტრაციას; გ) კამერის წინ სცენამდე სივრცე თავისუფალი უნდა იყოს - მას არავისი თავი არ უნდა ეფარებოდეს სცენის არცერთ უბნამდე. ასეთი იდეალური ხედვის წერტილი მაყურებლის „საშუალო“ ხედვის წერტილიდან დაახლოებით ნახევარი მეტრით მაღლა აღმოჩნდა.

მთავარი ამოცანა ის იყო, რომ ჩანაწერის ნახვისას გადამღები ტექნიკის შეგრძნება შეუმჩნეველი გამხდარიყო ტელემაყურებლისათვის. „კამერის შეუმჩნეველობა“

აღმოჩნდა ყველაზე ძნელი შესასრულებელი, რადგან პირველი გადაღების შედეგი კატასტროფულად უხარისხო გამოდგა, კადრი ვერ ასწრებდა მოქმედების მიდევნებას, მონოლოგების გადაღებისას გვიანდებოდა მსახიობთან რბილი მიახლოება, პრობლემად იქცა სიმკვეთრის გასწორების მექანიზმის „ჭირვეულობა“. მთელი სპექტაკლი გადაღებული იქნა ხელმეორედ, მესამედ და მეოთხედაც, სანამ შედეგი მეტ-ნაკლებად დამაკმაყოფილებელად არ მოგვეჩვენა. ამ დროისათვის უკვე ზედმიწევნით ზუსტად ვიცოდით სპექტაკლი, ყოველი რეპლიკა, მსახიობების სცენაზე შემოსვლის თუ გასვლის დრო და ხანგრძლივობა.

მიღებული გამოცდილება შემდეგ მოთხოვნებად ჩამოყალიბდა: ა) ერთი კამერით თეატრალური სპექტაკლის გადაღების მაქსიმალურად მაღალი მხატვრული ხარისხის მისაღწევად, გადამღებს მოეთხოვება ზედმიწევნით ზუსტად იცოდეს სპექტაკლის მიმდინარეობის რიტმი, რათა წინასწარ მომზადებული იყოს კადრის „გასამსხვილებლად“, ან „გასაფართოვებლად“, ახალშემოსული პერსონაჟის მისაღებად კადრში, თუ სხვა აქცენტებისათვის. ბ) თითოეული კომპოზიციური ცვლილება კადრში უნდა განხორციელდეს სპექტაკლის რიტმის შესაბამისად - მდოვრედ, ან პირიქით, ელვისებურად სწრაფად. ამგვარი ამოცანების ზუსტი გადაწყვეტა გარდა სპექტაკლის ზედმიწევნით ზუსტი ცოდნისა, გადამღები ტექნიკის მაღალპროფესიული ფლობაა აუცილებელი, რადგან აქ არ არის შესრულების პირველი და მეორე ხარისხის გრადაცია, არის მხოლოდ „უმაღლესი ხარისხი“ და „წუნი“.

გ) ცხადია, ეს მოსაზრებები არ ნიშნავს იმას, რომ ერთკამერიანი ჩაწერის სისტემა უნივერსალურია და გამართლებული იქნება ყველა შემთხვევაში. ჩაწერის ფორმა თვით სპექტაკლის მიხედვით უნდა შეირჩეს. ტრანსფოკატორით აღჭურვილ ტელეკამერას დიდი შესაძლებლობები აქვს, მაგრამ რომელიმე კონკრეტულ შემთხვევაში შეიძლება უმჯობესი აღმოჩნდეს დისკრეტული - ახლო, საშუალო, შორი პლანების მონტაჟი; შეიძლება აუცილებელიც კი იყოს კამერა, რომელიც ზემოდან დახედავს სცენას და ა.შ.; ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ოპტიმალური აღმოჩნდეს სხვადასხვა პლანებზე დამიზნებული ორი, ან სამკამერიანი სისტემა, რომლებიც ერთმანეთთან მაქსიმალურად ახლოს იდგებიან დარბაზის ცენტრში; ამ შემთხვევაში მთავარი ისაა, რომ ჩაწერის დროს პლანების ცვლილებისას ტელემაცურებლის ხედვის წერტილები 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 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 გიგომვილიზე) ფილმის აგების ამოცანისას. პრაქტიკულად, ამავე წარმატებით იყო შესაძლებელი იმავე მასალიდან სრულფასოვანი სპექტაკლის დამონტაჟება მეორე შემადგენლობით, თუმცა ამ ცდის საშუალება უკვე აღარ მოგვეცა. შეიძლება დაისვას კითხვა: საჭიროა კი სპექტაკლების ამგვარი პრიმიტიული, შრომატევადი და რთულად განსახორციელებელი ერთკამერიანი ტექნოლოგიით გადაღებაში დაოსტატება, როცა არსებობს მრავალგზის აპრობირებული პრაქტიკა მრავალკამერიანი გადაღებებისა? საჭიროა კი ამგვარი გრძელი და შრომატევადი გზა მაშინ, როცა შეიძლება თეატრის დარბაზში დადგეს 5-8 კამერა, თავისივე



ავტონომიური ჩამწერებით, და შემდგომში დამონტაჟდეს ტრადიციული ტექნოლოგიური პროცესის შესაბამისად?

ვფიქრობთ, მაინც საჭიროა. ამ აზრის დასამტკიცებლად მოვიყვანთ უკვე ნახსენებ ბრიტანეთის თეატრის ეროვნულ მუზეუმთან არსებულ თეატრალური სპექტაკლების ეროვნული ვიდეოარქივის მაგალითს. ვიდეოარქივს საშუალება აქვს გადაიღოს თეატრების სპექტაკლები ცოცხალი შესრულებისას მსახიობებისთვის და სპექტაკლის შემქმნელთათვის დამატებითი ანაზღაურების გარეშე. რამდენადაც თითოეული სპექტაკლის ჩაწერა მაინც გარკვეულ მატერიალურ დანახარჯებთანაა დაკავშირებული, ჩასაწერ სპექტაკლს არჩევს გარეშე მრჩეველთა ჯგუფი. სპექტაკლი უნდა აკმაყოფილებდეს რამდენიმეს ქვემოთჩამოთვლილი მოთხოვნებიდან: 1. მაღალხარისხოვანი სამსახიობო შესრულება, 2. მხატვრული სიახლე, 3. ჟანრის ნიმუში, 4. იშვიათობა, 5. რეგიონალური წარმოდგენა, 6. სოციალური მოთხოვნა, 7. არასაკმარისად წარმოდგენილი (იშვიათად ასახული), და/ან დოკუმენტირებისათვის ძნელი სამუშაო, 8. მულტიკულტურის (საერთაშორისო) ნამუშევარი, 9. პრემიერა, 10. საგანმანათლებლო აუცილებლობა, 11. კომერციული წარმატება/ჩავარდნა, 12. გამოჩენილი სპეციალისტების დოკუმენტირება, 13. გამორჩეული დასები, 14. გამორჩეული მნიშვნელობის სპექტაკლები, 15. არქივში უკვე არსებული მასალების შევსება, 16. საშემსრულებლო ხელოვნებების თანასწორად ასახვა, 17. წინამოსამზადებელი პროცესი.

გადაღებული სპექტაკლების 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). ვფიქრობთ, რომ იმ შემთხვევაში, თუკი საქართველოში თეატრალური კულტურის ნიმუშების ფიქსირების მიმართ იმავე მიდგომას გამოვიჩინთ, ერთკამერიანი და ორკამერიანი გადაღებების პრაქტიკული გამოცდილება ზედმეტი სრულებითაც არ იქნება.

თანამედროვე ტექნოლოგიები და თეატრი ეკრანზე

ხმის ჩაწერის ტექნოლოგიის სრულყოფამ თავისი კორექტივები შემოიტანა კინო-ტელევიზიო პროგრამების წარმოებაში. იშვიათობას აღარ წარმოადგენს დიდეკრანიანი ე.წ. „პლაზმატრონები“ და ტელეპროექტორები, ე.წ. „საოჯახო კინოთეატრების“ DVD-ტექნოლოგია კი იძლევა შესანიშნავ გამოსახულებას და ძალიან მაღალი ხარისხის ხმოვანებას სამოყვარულო პროექციისასაც კი.

ჩვენს თვალწინ მოხდა კიდევ ერთი მოვლენა, რაც, ჩვენი აზრით, 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 გრდაცვალებიდან 15 წლის შემდეგ ახალ როლს „თამაშობს“ ცნობილი ინგლისელი მსახიობი სერ ლორენს ოლივიე. ფილმის რეჟისორის კერი კონრანის მცდელობით და კომპიუტერული ტექნოლოგიით, მსახიობი „აღმდგარია მკვდრეთით“.

70 მლნ. დოლარის ბიუჯეტისანი ფილმი, ჟანრის მიხედვით, რეტროფუტურისტული თრილერი - „ციური კაპიტანი“ პირველია, რომლის გადაღებებისთვისაც საერთოდ არ გამოუყენებიათ დეკორაციები. იგი სრულად აგებულია ციფრული ტექნოლოგიებით. მოქმედებაც ხდება ნიუ-იორკში 1930-იან წლებში. ფილმში ლორენს ოლივიეს „პარტნიორობას უწევს“ ჯუდ ლოუ, გვინეტ პელტროუ, ანჯელინა ჯოლი და მაიკლ გემბონი. რეალურად, ფილმში მონაწილეობენ არა ცოცხალი მსახიობები, არამედ

ციფრული ტექნოლოგიით შექმნილი პერსონაჟები, რომელთა ფიზიკური პარამეტრები ჩამოთვლილ მსახიობებს მოგვაგონებენ. ნამდვილი ფილმის ციფრული ანალოგის შექმნას „ანიმატიკა“ ეწოდა. ამ ტექნოლოგიამ აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია.

კერძოდ, შეაფასა რა დიდი მსახიობის „აღდგინება“, ცნობილმა მსახიობმა არმენ ჯიგარხანიანმა 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?“

ამ ფილმის შემდეგ ანიმატიკის ტექნოლოგიით არაერთი ფილმი იქნა გადაღებული („ბეოვულფი“ (2007, რეჟ. რ. ზემეკისი), „ავატარი“ (2009, რეჟ. ჯ. კემერონი) და სხვ.), მაგრამ გარდაცვლილი მსახიობის „აღდგენა“ ვფიქრობთ, ჯერ არ განმეორებულა. თუმცა დღეს, როცა ეკრანული ხელოვნების ტექნიკური არსენალი ასე სწრაფად პროგრესირებს, ძნელია ანიმატიკის შესაძლებლობების განსაზღვრაც კი - მათ შორის ფილმ-სპექტაკლების წარმოებაშიც.

2011 წელს შედგა ექსპერიმენტული გადაღები ე.წ. „3დ სტერეო“ ტექნოლოგიით. გადაღებული იქნა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლის „ქალი ძაღლით“ და ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სპექტაკლი „მითრიდატე“. მიღებული შედეგი გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ „3დ სტერეო“ ტექნოლოგია თეატრალური ფიქსირების ტექნოლოგიებში ახალი ეტაპის დასაწყისია.

#### დასკვნა

ჩატარებულმა კვლევამ საშუალება მოგვცა თვალი გაგვედევნებინა იმ ჟანრული მომენტების ჩამოყალიბების პროცესისათვის, რაც განსაზღვრავს სცენური (თეატრალური) ხელოვნების ეკრანული ფიქსირების ადგილს საერთო ეკრანულ ხელოვნებაში. ვიზუალური ხელოვნების ეს მიმართულება მოიცავს 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“), და ბ) სცენაზე დადგმული თეატრალური სპექტაკლის აუდიოვიზუალური ჩანაწერის გაკეთება, რომლის ძირითადი დანიშნულებაა სპექტაკლის რეჟისორის ნამუშევრის მაქსიმალურად სრულყოფილი შენარჩუნება და გადმოცემა. პირველი შემთხვევა აუცილებელ პირობად აყენებს ტელერეჟისორის შემოქმედებით ინდივიდუალობას, მეორე შემთხვევაში კი პირიქით, მოითხოვს ტელერეჟისორის ინდივიდუალობის და შემოქმედებითი პოტენციალის სრულ დაქვემდებარებას თეატრალური რეჟისურის მოთხოვნებისადმი.

ზოგი ავტორი თეატრალური სპექტაკლის ვიდეოჩანაწერს სავსებით სამართლიანად თვლის თეატრალური სპექტაკლის ტელე-ვიდეოვერსიად, რომლის სატელევიზიო სპეციფიკის ენაზე გადატანა არანაკლებ შრომას და ფანტაზიას მოითხოვს, ვიდრე ორიგინალური სპექტაკლის დადგმა; ამასთანავე, აუცილებელია კინემატოგრაფიული კადრირების და მონტაჟური აზროვნების მაღალი დონე. 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 ადრინდელი სახით, ახლო მომავალში ნაკლებმოსალოდნელია, რადგან, სერიალისგან განსხვავებით, ამ ფორმატის ნაწარმოები ძვირადღირებული პროდუქტია, რომლის რეალიზაციაც, სერიალის შესაბამისი ქრონომეტრაჟის სერიისგან განსხვავებით, მოითხოვს გაცილებით ღრმა და შრომატევად ინტელექტუალურ შრომას. ამდენად, „სატელევიზიო თეატრის“ წარმოების კულტურის აღსადგენად დრო და სერიოზული ფინანსებია საჭირო.

თეატრალური სპექტაკლების ჩაწერა-შენახვა აგრეთვე აქტუალურ თემად რჩება. წლების განმავლობაში ეს საქმიანობა შეწყვეტილი იყო და მრავალი შესანიშნავი სპექტაკლი უკვალოდაა დაკარგული (მაგ. თეატრალური სარდაფის „ეთ სეტერა“).

უკვე შექმნილი „სცენური ხელოვნების ეკრანული ფორმების გადაღების რეჟისურის“ სასწავლო-პროფესიული პროგრამა წარდგენილია შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო ცენტრში განსახილველად. პროგრამის დამტკიცების შემდეგ უნივერსიტეტი შესძლებს გამოუშვას 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 არსებობს და მათი სახეების რაოდენობა გამუდმებით იზრდება, 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.

თეატრალური კულტურის მიმართ ქართულ მედია-სივრცეში არსებული მდგომარეობა დღეისათვის ოდნავ გაუმჯობესებულია, თუმცა სასურველამდე ჯერ ბევრი უკლია. სხვადასხვა ქრონომეტრაჟის სიუჟეტები და თეატრალური რუბრიკები ისევ ჩნდებიან სხვადასხვა სამაუწყებლო კომპანიების ეთერში; „საზოგადოებრივ მაუწყებელშიც“ გადადგმულია პირველი მოკრძალებული ნაბიჯები - აღდგენილია თეატრალური სპექტაკლების ჩაწერის პრაქტიკა. ამდენად, ქართულ სატელევიზიო სივრცეში შეინიშნება ყურადღების ერთგვარი გამოცოცხლება თეატრალური კულტურის მიმართ, მთავარია ამ ტენდენციამ ზრდადი და შეუქცევადი ხასიათი მიიღოს.