

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის

შრომების კრებული

ART კვლევები

IV



თბილისი
2022
Tbilisi

კრებული შეაღბინა და გამოსაცემად მოაწვანა: ირმა დოლიძე
THE COLLECTION COMPILED AND PREPARED
FOR PUBLISHING BY: IRMA DOLIDZE

ლიტერატურული რედაქტორი: ქეთევან ელავილი
LITERARY EDITOR: KETEVAN ELASHVILI

თარგმანი: მანანა პაიჭაძე
TRANSLATION BY: MANANA PAICHADZE

ტექსტის კორექტორი: მანანა სანადირაძე
TEXT EDITOR: MANANA SANADIRADZE

დიზაინი და ღაგაბაღონება: ეკატერინე ოქროპირიძე
LAYOUT DESIGN BY: EKATERINE OKROPIRIDZE

ყლის დიზაინი: მარიაშ უშხვანი
COVER DESIGN BY: MARIAM USHKHVANI

ყდაზე გამოყენებულია ალექსანდრა თევზაძის მიერ თეატრალური ინსტიტუტის
სპექტაკლებისთვის (ა. ოსტროვსკის „ნიჭიერნი და თაყვანისმცემენნი“ და
ვ. გუნის „ადვოკატთან“) შექმნილი ესკიზები.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამოცემლობა „კენტავრი“, 2022

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House „Kentavri“, 2022

www.tafu.edu.ge

ISBN 978-9941-9630-9-4 (ტომეული)
ISBN 978-9941-9830-2-3 (წიგნი IV)

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Dimitri Janelidze Scientific-Research Institution Works edition

ART RESEARCHES



IV

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN

Das Dimitri Janelidze wissenschaftliche Forschungsinstitut der georgischen
Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film

სარედაქციო-სარეკლამური საბჭო

გიორგი შალუტაშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი, პროფესორი

ანანო სამსონაძე

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

ფოლემარ ჰანზენი

პროფესორი, ფილოლოგი, ვერმანისტი, დიუსელდორფის უნივერსიტეტი

თამარ ვეფხვაძე

ფილოლოგიის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თეა ურუშაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

პიოტრ რიფსონი

არტ კრიტიკოსი, პროფესორი საინფორმაციო ტექნოლოგიების პოლონურ-იაპონური აკადემია

ჰაიკე შპისი

ფილოლოგიის დოქტორი დიუსელდორფის ვოლფს მუზეუმი

ქეთევან ტრაბაიძე

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

ლელა ოჩიაური

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მაია კიენაძე

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

EDITORIAL & REVIEWERS BOARD

Giorgi Shalutashvili

*Rektor of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
Professor*

Anano Samsonadze

*Dr. of Art Sciences, Associative Professor,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University*

Volkmar Hansen

*Prof. Dr. phil. habil. h.c. mult., philologist,
Heinrich Heine University Düsseldorf, Germany*

Tamar Vepkhvadze

*PhD, Associative Professor
The Ivane Javahishvili Tbilisi State University*

Thea Urushadze

Dr. of Art Sciences

Piotr Rypson

*Art Critic, Professor
Polish-Japanese Academy of Information Technology
Warsaw, Poland*

Heike Spies

*Dr. phil.
Goethe Museum Düsseldorf*

Ketevan Trapaidze

*Dr. of Art Sciences, Associative Professor,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University*

Lela Ochiauri

*Dr. of Art Sciences, Professor,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University*

Maia Kiknadze

*Dr. of Art Sciences, Associative Professor,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University*

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი
ინსტიტუტის შრომების კრებული

„Art კვლევები“



2019



2020



2021

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სამეცნიერო შრომების კრებული – „ART კვლევები“ – ყოველწლიურად გამოდის და ინსტიტუტის თანამშრომელთა უახლესი კვლევების შედეგებს ასახავს.

„ART კვლევების“ IV კრებულში, წინარე გამოცემების მსგავსად, მრავალმხრივ საინტერესო და მნიშვნელოვანი სამეცნიერო პუბლიკაციებია წარმოდგენილი ხელოვნებათმცოდნეობის, თეატრმცოდნეობის, კინომცოდნეობის, ქორეოლოგიის, სახელოვნებო განათლების, ლიტერატურათმცოდნეობის, კულტუროლოგიის მიმართულებებით. ამასთან, მკითხველს ვთავაზობთ ახალ რუბრიკებს: „უცხოეთის არქივებიდან“ – უკრაინის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივ-მუზეუმში (ქ. კიევი) ხელოვნებისა და მეცნიერების ქართველ მოღვაწეთა და, ზოგადად, საქართველოს შესახებ დაცულ დოკუმენტებზე პუბლიკაციით. აღნიშნული სტატია უკრაინელი კოლეგების მიერ საგანგებოდ მომზადდა „ART კვლევებისთვის“. მეორე რუბრიკით – „ახალი თარგმანი“ – მკითხველი გაეცნობა ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ თეორიულ ნაშრომს საცეკვაო ხელოვნების შესახებ, რომელიც ქორეოლოგიული მეცნიერების სათავედაა მიჩნეული, ლუკიანე სამოსატელის „ცეკვის შესახებ“.

ტრადიციულად, „ART კვლევების“ I (2019), II (2020) და III (2021) კრებულების მსგავსად, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების მეოთხე კრებულშიც გამოყენებულია უნივერსიტეტის თეატრისა და კინოს მუზეუმში (გაერთიანებულია სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაში) დაცული მასალები ფოტო, აფიშების და ესკიზების კოლექციებიდან, რომელთა დიდი ნაწილი პირველად ქვეყნდება.

ირმა დოლიძე

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Dimitri Janelidze Scientific-Research Institution Works edition

ART RESEARCHES

The anthology „Art Researches“ of the Dimitri-Janelidze Scientific Research Institute at the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film is published annually. The anthology presents the latest research work of the staff of the D. Janelidze Institute.

The fourth volume of the „Art Researches“ presents a broad spectrum of research – just as in the previous three volumes. It contains interesting and important scientific contributions in the fields of art studies, theatre studies, film studies, choreology, art didactics, literary studies, cultural studies. We offer the reader a new section – „From the Archives of Foreign Countries“ on the example of the publication „Documents of Georgian Artists and Scientists from the Collections of the Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine as a Historical Source“, which was written especially for the anthology of our research institute „Art Researches“.

The second new section - „New Translations“ - presents the first Georgian translation of one of the earliest writings on the art of dance - it is the work of Lucian of Samosata “The Dance (Of Pantomime)”, which is considered the oldest work in choreology.

Just as in the first three volumes of the „Art Researches“ from 2019, 2020, 2021, Volume IV of the „Art Researches“ of the Dimitri – Yanelidze Scientific Research Institute presents the materials (photos, posters, sketches) kept in the holdings of the Theatre and Film Museum, which is integrated into the structure of the Dimitri-Yanelidze Scientific Research Institute at the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film. Most of these materials are being published for the first time.

Irma Dolidze

Das Dimitri Janelidze wissenschaftliche Forschungsinstitut
der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN

Der Sammelband „Kunstwissenschaftliche Studien“ des Dimitri Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstituts an der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film erscheint jährlich. Der Sammelband stellt die neuesten Forschungsarbeiten der Mitarbeiter des D. Janelidze-Instituts dar.

Im vierten Band der „Kunstwissenschaftlichen Studien“ wird ein breites Forschungsspektrum vorgestellt – so wie in den vorangehenden drei Bänden. Er enthält interessante und wichtige wissenschaftliche Beiträge auf den Gebieten der Kunstwissenschaft, Theaterwissenschaft, Filmwissenschaft, Choreologie, Kunstdidaktik, Literaturwissenschaft, Kulturologie. Wir bieten dem Leser eine neue Rubrik an – „Aus den Archiven des Auslands“ anhand der Publikation „Dokumente georgischer Künstler und Wissenschaftler aus den Sammlungen des Zentralen Staatlichen Archivs und Museums für Ukrainische Literatur und Kunst als historische Quelle“, die extra für den Sammelband unseres Forschungsinstituts „Kunstwissenschaftliche Studien“ geschrieben wurde.

In der zweiten neuen Rubrik – „Neue Übersetzungen“ – wird die erste georgische Übersetzung einer der frühesten Schriften über die Tanzkunst vorgestellt – es handelt sich um das Werk von Lukian von Samosata „Von der Tanzkunst“, die als ältestes Werk in der Choreologie gilt.

Genauso wie in den ersten drei Bänden der „Kunstwissenschaftlichen Studien“ aus den Jahren 2019, 2020, 2021, werden auch im Band IV der „Kunstwissenschaftlichen Studien“ des Dimitri-Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstituts die Materialien (Fotos, Plakate, Skizzen) dargestellt, die im Bestand des Theater- und Film-Museums aufbewahrt sind, das in die Struktur des Dimitri-Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstituts an der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film integriert ist. Der größte Teil dieser Materialien wird zum ersten Mal publiziert.

Irma Dolidze

სარჩევი / CONTENT

ირმა დოლიძე ალექსანდრა თევზაძე – თეატრის მხატვარი -----	14
Irma Dolide	
Alexandra Tevsadze – A Theatre Painter -----	47
Alexandra Tevsadze – Eine Theatermalerin -----	50
რუსუდან კვარაცხელია სამოციანელების დიდი ილუზია -----	54
Rusudan Kvaratskhelia	
The Great Illusion of The „Sixtiers“ -----	64
Die Große Illusion Der „Sechziger“ -----	66
გიორგი რაზმაძე რეზო ჩხეიძე – ქართული კინოს პატრიარქი -----	68
Giorgi Razmadze	
Rezo Chkheidze – The Patriarch of Georgian Cinema -----	89
Rezo Chkheidze – Patriarch Des Georgischen Films -----	91
თამარ ქუთათელაძე სპექტაკლი – მეტაფორა (პოსტკომუნისტური პერიოდის მთავარი აქცენტები დედაქალაქის თეატრებში) -----	94
Tamar Kutateladze	
Theater Performance as a Metaphor (Main accents of the post-communist period on the theatrical stages of the Georgian capital) -----	148
Theater-Aufführung als Metapher (Hauptakzente der postkommunistischen Periode auf den Theaterbühnen der georgischen Hauptstadt) -----	150
ხათუნა დამჩიძე მესხური (სამცხე-ჯავახური) საცეკვაო დიალექტი -----	152
Khatuna Damchidze	
The Dance Dialect of Meskheta-Javakheti -----	210
Der Tanzdialekt Von Meskheta-Javakheti -----	212
ქეთევან ელაშვილი მხატვრული პოსტულატები -----	214
Ketevan Elashvili	
The Artistic Postulates -----	222
Die Künstlerischen Postulate -----	222
ლია კალანდარიშვილი სუბიექტის აღსასრული -----	223
Lia Kalandarishvili	
The Death of The Subject -----	286
Der Tod Des Subjektes -----	288

ეკატერინე თაბუკაშვილი სახვითი ხელოვნების სწავლების ისტორიული გამოცდილების შესახებ -----	290
Ekaterine Tabukashvili The Specificity of Emotional Design Representation, its Humanitarian Aspect -----	300
Die Spezifik Der Emotionalen Gestaltungsdarstellung, Ihr Humanitärer Aspekt -----	302
 მანანა პაიჭაძე კრისტიან-ჟაკის „ფან-ფან ტიტა“ – 70 წლისაა!“ -----	304
Manana Paitschadse „Fanfan La Tulipe“, By Christian-Jacque Celebrates Its 70th Anniversary -----	319
„Fanfan La Tulipe“ Von Christian-Jacque Feiert Sein 70. Jubiläum -----	321
 სნალო თარგმანი	
ლუკიანე სამოსატელი ცეკვის შესახებ -----	323
Lucian of Samosata The Dance (of Pantomime) -----	351
Von Der Tanzkunst -----	352
 უცხოეთის არქივებიდან	
ოლენა ჩიჟოვა, იგორ რეზნიკი ქართველ ხელოვანთა და მეცნიერთა მოღვაწეობის ამსახველი დოკუმენტები უკრაინის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივ-მუზეუმის ფონდებიდან -----	353
Olena Chizhova, Igor Reznik Documents of Georgian Artists and Scientists from the Collections of The Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine as a Historical Sourc -----	380
Olena Chizhova, Igor Reznik Dokumente Georgischer Künstler Und Wissenschaftler Aus Den Sammlungen Des Zentralen Staatlichen Archivs Und Museums Für Ukrainische Literatur Und Kunst Als Historische Quelle -----	381
 ლია კალანდარიშვილი პაატა იაკაშვილი -----	382
 პაატა იაკაშვილი ქართული სახიობითი პოლიტიკური ფილმის უქ-ჩრდილები -----	385
Paata Iakashvili The Contrasts of Light and Dark in Georgian Political Performing Film -----	433
Die Hell-Dunkel-Kontraste Im Georgischen Politischen Darstellenden Film -----	434
 დმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი 2022 -----	435

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი

2021

დირექტორი – **ბიორბი ცჰიტიშვილი**

თეატრმცოდნე, პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

სამეცნიერო საბჭოს თავმჯდომარე, მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი –
ირმა ღოლიძე, ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი – **ლია კალანდარიშვილი**
კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი – **თამარ ქუთათილაძე**
თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი – **მანანა პაიჭაძე**
გერმანისტი, პროფესორი, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

მეცნიერ-თანამშრომელი – **ნათუნა ჯამჩიძე**
ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მეცნიერ-თანამშრომელი – **მბატმრინე თაბუკაშვილი**
ხელოვნებათმცოდნე, დოქტორანტი

მკვლევარ-ასისტენტი – **ქეთევან ქლავილი**
ლიტერატურათმცოდნე, ფილოლოგიის დოქტორი

მკვლევარ-ასისტენტი – **რუსუდან კვარაცხელია**
კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მკვლევარ-ასისტენტი – **ბიორბი რაჭმაძე**
ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მკვლევარ-ასისტენტი – **ნინო ლიპარტიანი**
რეჟისორი, თეატრალური ხელოვნების დოქტორი

თეატრისა და კინოს მუზეუმი

კინოს მუზეუმის კურატორი – **პაატა იაპაშვილი**
კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
თეატრის მუზეუმის კოორდინატორი – **მანანა ავაშუკელი**
თეატრმცოდნე

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Dimitri Janelidze Scientific-Research Institution

2021

Director – GIORGI TSKHITISHVILI
Theatre Scholar, Dr. Of Art Sciences

Chairperson of the Scientific Council. Principal Researcher – IRMA DOLIDZE
Art Scholar, Dr. of Art Sciences

Principal Researcher – LIKA KALANDARISHVILI
Film scholar, Dr. of Art Sciences

Principal Researcher – TAMAR KUTATELADZE
Theatre scholar, Dr. of Art Sciences

Senior Researcher – MANANA PAITSCHADSE
Philologist, Professor, Dr. phil. habil.

Researcher – KHATUNA DAMCHIDZE
Choreologist, Dr. of Art Sciences

Researcher – EKATERINE TABUKASHVILI
Art Scholar, PhD Student

Research-Assistant – KETEVAN ELASHVILI
Philologist, Dr. phil. habil.

Research-Assistent – RUSUDAN KVARAZKHELIA
Film Scholar, Dr. of Art Sciences

Research-Assistant – GIORGI RAZMADZE
Art Scholar, Dr. of Art Sciences

Research-Assistant – NINO LIPARTIANI
Director, Doctor of Theatre Arts

MUSEUM OF THEATRE AND FILM

Curator of the Museum of Film – PAATA IAKASHVILI
Film Scholar, Dr. of Art Sciences

Coordinator of the Theatre Museum – MANANA AMASHUKELI
Theatre Scholar

ალექსანდრა თევზაძე – თეატრის მხატვარი

საკვანძო სიტყვები: XX საუკუნის ქართული სცენოგრაფია, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი, თეატრალური ინსტიტუტი, რუსთაველის თეატრი, კოსტიუმების მხატვარი.

„ალექსანდრა ალექსის ასული თევზაძე დაფიქრდა ქალაქ თბილისში 1896 წელს.“

საშუალო განათლება დაგასრულე 1915 წელს თქნოს მედლით და ამავდროულად ხატვას ვსწავლობდი სკლიფასოვსკისა და ფოგელის სკოლაში. 1920 წლიდან ხატვას ვასწავლიდი საშუალო სკოლაში (არსებობს ცნობა). შემდეგ ჩავაბარე სამხატვრო აკადემიაში ლანსერესა და შარლომანის კლასში. 1930 წელს, აკადემიის დამთავრების შემდეგ, ვმუშაობდი ხელოვნების მუზეუმში. შემდეგ რუსთაველის თეატრში, ასევე, თეატრალურ ინსტიტუტში კოსტიუმებისა და მთელი სპექტაკლების გაფორმებაზე.

კოსტიუმები მიღერის „ყაჩაღებისთვის“, დეკორაციები მხატვარ გამრეკელი-სა, კოსტიუმები ქობულაძის და თევზაძის, სლაფინის „ინტერვენცია“, დეკორ. მხატ. ირ. გამრეკელი, კოსტიუმები მხატ. თევზაძის, ვ. შვარცინის „ნაბიჭვარი“, დეკორ. მხატ. ქობულაძე, კოსტ. მხატ. თევზაძის, კონრეინუკის „პლატონ კრეჩეტი“, დეკორ. მხატ. ქობულაძე, კოსტ. მხატ. თევზაძე, კ. მდივანის „ალეაზარი“, დეკ. თავაძე, კოსტ. თევზაძე, შანშიაშვილის „არსენა“ დეკ. გამრეკელი, კოსტ. თევზაძე, შ. დადიანის „გუმინდელი“ დეკ. გამრეკელი, კოსტ. თევზაძე, შ. დადიანის „ნაპერწკლიდან“ დეკ. გამრეკელი, კოსტ. თევზაძე.

საოპერო თეატრში ვმონაწილეობდი კოსტიუმების გაფორმებაზე ქართული ხელოვნების დეკადისთვის 1936 წელს მოსკოვში.

ჩემს მიერ რუსთაველის თეატრში გაფორმებულია სპექტაკლები ოსტორვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ და სერბის „ჭიქა წყალი“.

ამას გარდა, ბათუმში სუმბათაშვილი-იუჟინის „ლალატი“, სტალინში შ. დადიანის „გეგჭკორი“ და ვერველიას და ლიტოვჩევის „ჩემი შვილი“. თე-



ალექსანდრა თევზაძე.
XX საუკუნის 30-იანი წლები.
ფოტო დაცულია რუსთაველის
თეატრის მუზეუმში.

¹ 1931-1961 წლებში ქ. ცხინვალს სტალინური ერქვა.

ატრალურ ინსტიტუტში ი. ჭავჭავაძის „მაჭანკალი“, ბ. ლავრენიუვის „რღვევა“, გ. ერისთავის „ძუნწი“, ა. ოსტროვსკის „ნიჭიერნი და თაყვანისმცემელნი“, ი. ტურგენიუვის „ერთი თვე სოფლად“ და სხვ. ამავდროულად ვკითხულობდი ლექციებს კოსტიუმის ისტორიაში (არსებობს ცნობა).

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ვმუშაობდი ლერმონტოვის „მასკარადისა“ და ნახუცრიშვილის „წიწამურის“ კოსტიუმების ვაფორმებაზე.

ამას გარდა, კოსტიუმზე ანსამბლისთვის.

წიგნის გრაფიკაში ვაგაფორმე „შეიღის რესპუბლიკა“, „ბიძია თომას ქონი“ და მაიაკოვსკის „ვინ უნდა იყოს“.

1945 წელს მხატვართა კავშირში საზოგადოებრივი საქმიანობისთვის დაჯილდოვებული ვარ მედლით დიდ სამამულო ომში გამოჩენილი შრომითი მამაცობისთვის.

7 ივლისი, 1967 წ.

ა. თევზაძე²

რუსულ ენაზე დაბეჭდილი ამ დოკუმენტის ბოლოში მელნით რუსულადვე გაკეთებული მინაწერია: „1945 წელს დავამთავრე მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტი, ... (მოდევნო ორი სიტყვა არ იკითხება – ი. დ.) თევზაძე-გურგენბეკოვა“.

ალექსანდრა თევზაძის ავტობიოგრაფია მხატვრის ცნობებისა და შემოქმედების შესახებ ჩემს ხელთ არსებული ერთადერთი დოკუმენტია. ავტობიოგრაფიის დაწერის მომენტისთვის მხატვარი 71 წლისაა. საგარაუდოდ, იგი სრულად უნდა ასახავდეს შემოქმედის მოღვაწეობის ძირითად ასპექტებს.

სამწუხაროდ, ალ. თევზაძის შესახებ ინფორმაცია იმდენად მწირია (შეიძლება ითქვას, თითქმის არ არის), რომ მხატვრის ცნობების და შემოქმედების რეკონსტრუქცია რთულდება. ამიტომ „ავტობიოგრაფიის“, როგორც დოკუმენტური წყაროს მნიშვნელობა, განსაკუთრებულია. არც სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში არსებობს ნაშრომი ალ. თევზაძის შემოქმედების შესახებ. ასეთ ვითარებაში ნებისმიერი სახის ცნობა, მასალა, რომელიც შესაძლოა პირდაპირ ან ირიბად იყოს დაკავშირებული მხატვართან, დიდ მნიშვნელობას იძენს.

ალ. თევზაძის შემოქმედების კონკრეტულ ნიმუშებზე მსჯელობს ხელოვნებათმცოდნე ე. თუმანიშვილი ნაშრომში: „შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მუზეუმში დაცული კოლექციის ზოგადი დანახიათებისათვის (XX ს-ის 20-40-იანი წლების ესკიზები)“.³ მკვლევარი აღნიშნავს: „გამომსახველი და მეტყველია მხატვარ ა. თევზაძის (დაბ. 1896 წ. ვარდაცვალების თარიღი დაზუსტებით არ არის ცნობილი) მიერ სპექტაკლ „მაისტერისთვის“ (ავტ. ი. კაჩერვა, ვანუხორციელებული დადგმა. 1935 წ.) შესრულებული ესკიზები, სადაც მხატვარი ამა

² ა. თევზაძის ავტობიოგრაფია დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმში.

³ Ars Georgica, 2015, ელექტრონული ჟურნალი.

<http://www.georgianart.ge/indeX.php/ka/2010-12-03-16-25-41/177--XX-20-40-.html>

თუ იმ დამახასიათებელი პოზის, ჟესტის, მიმიკის მეშვეობით მკვეთრად ავლენს პერსონაჟთა ხასიათს, თითო-ორიოლა ზუსტად მიგნებული შტრიხით სხარტად, ზოგჯერ მახვილი იუმორითაც გადმოსცემს მოქმედ გმირთა ტიპაჟს“. როგორც ვხედავთ, უცნობია მხატვრის გარდაცვალების თარიღიც.

მნიშვნელოვანია, რომ ალ. თევზაძის ესკიზების რამდენიმე ნიმუში გამოქვეყნებულია რუსთაველის თეატრის კატალოგში (ციციშვილი მ., ვაჩიშვილი ნ., თეატრის მხატვრობა 1920-1950, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის კოლექცია, თბილისი, 2008, გვ. 148-151). კერძოდ, ა. შანშიაშვილის „არსენას“ და ა. კოჩერვას „მაისტერისთვის“ შესრულებული კოსტიუმის შვიდი ესკიზი. ტექსტში ვკითხულობთ: „თავისი მოკრძალებული წვლილი შეიტანეს თეატრალურ-დეკორატიულ ხელოვნებაში ა. თევზაძემ და მ. ვოცირიძემ (1901-1975)“. ა. თევზაძის მიერ შესრულებული კოსტიუმების ესკიზები ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის პერსონაჟების ჩაცმულობასა და მათ განსხვავებულ ხასიათზე („მაისტერი“, 1936 წ.; „არსენა“ 1936 წ.)“.⁴

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული ესკიზების კოლექციაზე მუშაობისას, სხვა მხატვრებთან ერთად, ყურადღება მიიქცია ალ. თევზაძის ნამუშევრებმაც.⁵ სწორედ აქედან დაიწყო მხატვრის შემოქმედებით დაინტერესება და მისი შესწავლა.

საქართველოს ხელოვნების სასახლეში დაცული დოკუმენტი – მხატვრის ავტობიოგრაფია – აღმოჩნდა ის გზამკვლევი, რომლის მიხედვითაც გავეცანი რუსთაველის თეატრის მუზეუმში, ხელოვნების სასახლეში დაცულ ესკიზებს. გამოიკვეთა, რომ ალ. თევზაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა მხოლოდ თეატრს უკავშირდება. მისი ნამუშევრები – დეკორაციის ესკიზები (შედარებით მცირე რაოდენობით) და ათეულობით კოსტიუმის ესკიზი და ტიპაჟია.

საგანგებოდ აღნიშვნის ღირსია, რომ რუსთაველის თეატრის მუზეუმში არსებულ ალ. თევზაძის მიერ შესრულებულ კოსტიუმის ესკიზებს სპექტაკლებისთვის: „არსენა“, „გუმინდელნი“, „მაისტერი“ და „პლატონ კრეჩეტი“ (45 ესკიზი) მინიჭებული აქვს კულტურული მემკვიდრეობის მოძრავი ძეგლის სტატუსი.⁶ სამწუხაროდ, ჯერჯერობით უცნობია ალ. თევზაძის დაზგური შემოქმედება. ხელოვნების სასახლეში დაცულია მის მიერ შესრულებული რამდენიმე ფერწერული და გრაფიკული პორტრეტი: სანდრო ახმეტელის, თამარ წულუკიძის და ეკატერინე სონაძის პორტრეტები. კერძო კოლექციაში ინახება ალ. თევზაძის „ნატურმორტი“.

აღექსანდრა თევზაძის შემოქმედებაზე მუშაობის დროს ინტერნეტით გავეცანი სტატიას ლადო გუდიაშვილის შესახებ, რომელშიც ავტორი, გერმანე წვერიანიშ-

⁴ ციციშვილი, ვაჩიშვილი, თეატრის მხატვრობა 1920-1950, 2008, გვ. 34.

⁵ დოლიძე, „მეხსიერების ისტორიიდან“ - ესკიზების კოლექცია, „ART კვლევები“, III, 2021, გვ. 14-54.

⁶ საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრის 2012 წლის 29 მაისის ბრძანება 3/178.

ვილი,⁷ იონებს ლადო გუდიაშვილთან შეხვედრას. „*Она произошла следующим образом. С нами в квартире моих родителей какое-то время жила наша близкая родственница - художница Александра Тевзадзе. Она пребывала в творческой дружбе с Гудиашвили. Он как-то пришел к нам с целью провести ее и поделиться волновавшими их новостями... Мне запомнилось его шутовское признание о том, что его работа по оформлению сцен грузинской комической оперы на подмостках Свердловского (ныне Екатеринбургского) театра оперы и балета едва не обернулась (из-за множества мелких бюрократических препон) трагедией для него.*

В нашем семейном архиве сохранилось его письмо к ней, отправленное им из Свердловска, где он, как художник, оформлял оперу грузинского композитора Виктора Долидзе «Кето и Коте» (это - оперный вариант комедийного спектакля «Ханума»). В этом письме запомнившийся мне каламбур воспроизведен слово в слово. Мимолетная моя встреча с ним пробудила во мне повышенный интерес к его личности и судьбе. Чем я и решил поделиться в этой статье“⁸

სტატიიდან ირუვევა, რომ ლადო გუდიაშვილს და ალექსანდრა თევზაძეს შემოქმედებითი მეგობრობა აკავშირებდათ. როგორც გერმანე წვერიანიშვილი აღნიშნავს, მშობლების ბინაში ცხოვრობდა მათი ნათესავი, მხატვარი ალექსანდრა თევზაძე. სტატიის ავტორი იხსენებს ლადოს ვინიტებს ალექსანდრასთან, როცა იგი მუშაობდა ქ. სვერდლოვსკის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტე“ გაფორმებაზე. ავტორი, ასევე, აღნიშნავს მათ საოჯახო არქივში დაცულ ლადოს წერილს ალ. თევზაძესადმი. ეს ინფორმაცია 1940-იან წლებს განეკუთვნება, ვინაიდან ქ. სვერდლოვსკში „ქეთო და კოტე“ სწორედ 1940 წელს დაიდგა.

სტატიის გაცნობისთანავე თხოვნით მივმართე ბატონ გერმანე წვერიანიშვილს მოეწოდებინა მის ხელთ არსებული ცნობები მხატვრის შესახებ. სრულად მომყავს მის მიერ გაზიარებული ინფორმაცია:

„მე პირადად ვიცნობდი ქალბატონ ალექსანდრას (ჩემი დის, ელისოს, დედამთილი ვახლდათ) დიდ პატივს ვცემდი მას, ვინაიდან ქართველი ინტელიგენციის ბრწყინვალე წარმომადგენელი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ა. თევზაძე ჩემზე გაცილებით უფროსი იყო, ჩვენ შორის კეთილი ურთიერთობა არსებობდა. საუბრის წამყვანი უფრო ხშირად ქ-ნი ალექსანდრა იყო. მის ერუდიციას საზღვარი არ ჰქონდა. მეტყველებდა ქართულად, რუსულად და ფრანგულად, მაგრამ უფრო ხშირად – ლიტერატურულ რუსულ ენაზე.

⁷ გერმანე წვერიანიშვილი, მედიცინის დოქტორი, მწერალი და ჟურნალისტი. ათეულობით წიგნისა და ნარკვევის ავტორი. დაბადებულია თბილისში 1927 წელს. სამედიცინო ინსტიტუტის დამთავრების (1951) შემდეგ სამუშაოდ რუსეთში გაანაწილეს. მას შემდეგ ცხოვრობს ქალაქ სოჭში.

⁸ Цверганишвили Г., Гений Грузинского Народа – Ладо Гудиашвили, Журнал громких событий <https://zvezdasochi.ru/tpost/1410h0kr52-genii-gruzinskogo-naroda-lado-gudiashvili>

თავს იჩენდა როგორც ღრმა ხელოვნებათმცოდნე მკვლევარი, ფიროსმანისა და ფრანკ იმპრესიონისტთა მოღვაწეობის მცოდნე. დიდ პატივს სცემდა ლადო გუდიაშვილს, ელენე ახვლედიანს, აგრეთვე, ბაჟბეუქ-მელიქოვს.

ქ-ნი ალექსანდრა ორჯერ იყო ვათხოვილი. მისი პირველი მეუღლე იყო ირაკლი ლუკაშვილი. მისგან შეეძინა ძე – არჩილი (ხუროთმოძღვარი). ადრე დაქვრივდა. მეორე ქმრის გვარი ვურგენბეჟოვი იყო. მე მათ არ ვიცნობდი.

ა. თეზაძე გარდაიცვალა 1976 წელს, არჩილი – 1979 წელს.

არჩილს შთამომავლები არ დარჩენია. დედის გარდაცვალების შემდეგ თანდათან გაუყვია ქონება, მათ შორის არა მარტო ალექსანდრას ნამუშევრები, არამედ ნიუო ფიროსმანისაც. კარგად მახსოვს, რომ მას ფიროსმანის ორი სურათი ეკიდა კედელზე თბილისელი მეთუღუნეების გამოსახულებით. ვის ხელში მოხვდა ეს სურათები ჩემთვის უცნობია.

სავარაუდოდ, დღესაც ცხოვრობენ ალექსანდრას ბინაში, მაგრამ ვინ – არ ვიცი. იგი ცხოვრობდა თავისუფლების მოედანთან ახლოს, მეორე სართულზე სახლისა, რომელიც რევოლუციამდელ პერიოდში აიგო მეწარმე დოლუხანოვის მიერ...⁹

რაც შეეხება წერილს, რომელიც ლადო გუდიაშვილმა გამოუგზავნა, სამწუხაროდ, ბინიდან-ბინაში არაერთგზის გადასვლისას დაიკარგა“.

მხატვარს სტატიის ავტორისთვის თავისი ხელით შესრულებული ნატურმორტიც უჩუქებია (ტ. ზ. 28,5 X 43 სმ).

ბატონი გერმანეს ინფორმაციაზე დაყრდნობით, ცნობილი ხდება მხატვრის გარდაცვალების თარიღი – 1976 წელი, ასევე, გასაგებია ავტობიოგრაფიაზე გაკეთებული მხატვრის ხელმოწერაც – თეზაძე-ვურგენბეგოვა. ამ ცნობებისა და მასალების შეჯერებით ალ. თეზაძის ცხოვრებისა და შემოქმედების ძირითადი ეტაპები შესაძლოა ასე ჩამოვყალიბოთ:

ალექსანდრა თეზაძე დაიბადა თბილისში, 1896 წელს. სკოლის პარალელურად, რომელიც 1915 წელს წარჩინებით (ოქროს მედალზე) დაამთავრა, ხატვას სწავლობდა სკლიფასოვსკისა და ფოგელის სამხატვრო სკოლაში.

XX საუკუნის დასაწყისში თბილისში ორი სამხატვრო სკოლაა – კაკასიის საზოგადოების ნატიფ ხელოვნებათა ფერწერისა და ქანდაკების სკოლა და კერძო სამხატვრო სკოლა, რომელსაც ნ. სკლიფასოვსკი ხელმძღვანელობდა. აქ სწავლობდა მრავალი, შემდეგში ცნობილი მხატვარი – ს. ვალიშევსკი, ე. ახვლედიანი, ს. ქობულაძე და სხვ.¹⁰ ამ სკოლაში სწავლობდა ალ. თეზაძეც.

1920 წლიდან ალ. თეზაძე უკვე თავად ასწავლის ხატვას საშუალო სკოლაში, რაც იმ დროისათვის ერთგვარი ტენდენციის სახეს ატარებდა. მალე სწავლას აგრძელებს ახალდაარსებულ (1922 წ.) სამხატვრო აკადემიაში. პირველი ნაკადი სამხატვრო აკადემიამ 1930 წელს გამოუმუშა. ალ. თეზაძეც ერთ-ერთი პირველი თაობის კურსდამთავრებულია. მაშინ სამხატვრო აკადემიაში ოთხი ფაკულტეტი

⁹ დღევანდელი გერონტი ქიქოძის ქუჩა თბილისში.

¹⁰ Беридзе, Езерская, Искусство Советской Грузии, 1975 г. გვ. 31.

ფუნქციონირებდა: ფერწერის, გრაფიკის, არქიტექტურისა და ქანდაკების. აკადემიას ხელმძღვანელობდა გიორგი ჩუბინაშვილი. აქ „ასწავლიდნენ გიგო გაბაშვილი, იაკობ ნიკოლაძე, არაჩვეულებრივი ფერმწერი და გრაფიკოსი ევგენი ლანსერე, გრაფიკოსი იოსებ შარლემანი – დიდი ცოდნისა და მრავალმხრივი კულტურის ადამიანი, რომელმაც თავისი ცხოვრება სამუდამოდ დაუკავშირა საქართველოს“.¹¹ სწორედ ლანსერესა და შარლემანთან მიიღო სამხატვრო განათლება ალ. თევზაძემ და სავარაუდოდ, ეს გრაფიკის ფაკულტეტი უნდა ყოფილიყო. იოსებ შარლემანი (1880-1957) 1922 წლიდან ხელმძღვანელობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში გრაფიკის ფაკულტეტს, ევგენი ლანსერე (1875-1946) კი თბილისის სამხატვრო აკადემიის პროფესორი იყო.¹²

ავტობიოგრაფიის მიხედვით, 1930 წელს, აკადემიის დამთავრების შემდეგ, ალ. თევზაძემ მუშაობა დაიწყო ხელოვნების მუზეუმში. შემდეგ რუსთაველის თეატრში, ასევე, თეატრალურ ინსტიტუტში კოსტიუმებისა და სპექტაკლების მთლიან გაფორმებაზე. აქედან მოყოლებული, მხატვრის ცხოვრება და შემოქმედება მთლიანად თეატრს უკავშირდება.

როგორც შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული ესკიზების კვლევაში აჩვენა, ალექსანდრა თევზაძე თეატრალურ ინსტიტუტში სპექტაკლებს აფორმებდა 1940-1952 წლებში.¹³ განსაკუთრებით აქტიური იყო მისი მოღვაწეობა ახლად აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტის პირველ წლებში (1940-1941). ამ პერიოდში მხატვარი პარალელურად რუსთაველის თეატრში მუშაობს (1932-1941). სპექტაკლებს აფორმებს, ასევე, მარჯანიშვილის თეატრში, ბათუმისა და ცხინვალის თეატრებში.

მხატვრის ინტერესის საგანია წიგნის გრაფიკაც. გაფორმებული აქვს რამდენიმე ნაწარმოები. მუშაობდა კოსტიუმებზე ანსამბლისათვის. თუმცა კონკრეტულად რომლისთვის, ავტობიოგრაფიაში არ არის მითითებული. მონაწილეობდა საოპერო სპექტაკლების კოსტიუმების შექმნაზე ქართული ხელოვნების დეკადისთვის მოსკოვში (1936).

ალექსანდრა თევზაძე გარდაიცვალა 1976 წელს, 80 წლის ასაკში.

შემოქმედება

XX საუკუნის 30-იანი წლები, როდესაც ალ. თევზაძე გამოდის შემოქმედებით ასპარეზზე, მრავალმხრივ საინტერესო პერიოდია. ქართულ მხატვრობაში და, ზოგადად, ხელოვნებაში ჯერ კიდევ მძლავრია 20-იანი წლების მოდერნისტული მხატვრული ტენდენციები, 30-იან წლებში თანდათან ჩნდება რეალისტურ-

¹¹ Беридзе, Езерская, Искусство Советской Грузии, 1975 г. გვ. 32.

¹² თეატრის მხატვრობა, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის კოლექცია, 2008, გვ. 224.

¹³ დოლიძე, „მეხსიერების ისტორიიდან“- ესკიზების კოლექცია, „ART კვლევები“, III, 2021, გვ. 14-54.

-თხრობითი და ერთგვარად, ილუსტრატურული მიდგომა. ეს „სოცრეალიზმის“ ხელოვნებაში თანდთანობით დანერგვის პერიოდია. „XX საუკუნის 30-იანი წლების ბოლოდან თეატრში მოღვაწე ქართველი მხატვრები ძლიერი იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ აღმოჩნდნენ. ისინი იძულებული იყვნენ შეეცვალათ თავისი პოზიციები, 1920-იანი წლების ავანგარდული მიმართულებების მრავალმხრივი გამოყენება. 1930-იანი წლების ბოლოს სცენური სივრცის მიმართ შედარებით მარტივი დამოკიდებულებით შეიცვალა. თუ 1920-იან წლებში მხატვრები სცენის მთელ გარემოს ითვისებდნენ, სადაც ლაკონური, აბსტრაქტულ-გეომეტრიული კონსტრუქციები მსახიობებს მოქმედების განსაკუთრებულ რიტმს, მიზანსცენათა კონტრასტულ შეპირისპირებისა და ფსიქოლოგიური მსახველების გადაწყვეტას სთავაზობდნენ, 1930-იანი წლების ბოლოდან ისინი იძულებული გახდნენ სცენა თხრობით-ლიტერატურულ დონემდე დაეყვანათ. რეალისტური პანო-სურათები სცენის ფონად წარმოედგინათ, რომლებიც იმთავითვე პიესის მსახველობას ბანალურ იერს ანიჭებდა. მაგრამ თეატრი, თავისი სპეციფიკით, პირობითი სამყაროა, რომლის სინთეზური ორგანიზმი უფრო გამძლე აღმოჩნდა მხატვრული წარმოსახვისა და ფანტაზიათა რეალიზებისთვის, ვიდრე იგივე პერიოდის ფერწერა და ქანდაკება“.¹⁴

აღნიშნული პერიოდი უაღრესად საინტერესო ძიებების ხანაა ქართული თეატრისთვისაც. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედება განსაზღვრავს არა მხოლოდ საქართველოს ორ სახელმწიფო თეატრში მიმდინარე მხატვრულ პროცესებს, არამედ ქვეყნის მასშტაბითაც. ასეთია კ. მარჯანიშვილის თეატრის სადღესასწაულო სულისკვეთებით გაჯერებული სინთეზური სპექტაკლები და ს. ახმეტელის გმირულ-რომანტიკული თეატრალური სამყარო.

„მდიდარი საუკუნოვანი ტრადიცია გააჩნია ქართულ თეატრალურ მხატვრობას. მის ფუძემდებლად ირაკლი გამრეკელი და პეტრე ოცხელი ითვლება და პროფესიულ დონეზე ჩამოყალიბებას იწყებს XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან, როცა ქართულ თეატრში მოვიდნენ ქართული თეატრის რეფორმატორები – კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. განვითარების გზაზე სცენური კონსტრუქციისა და ფერწერულობის სინთეზი გადაიხლართა, შეერწყა აბსტრაქტულ ფორმებს. დომინირება დაიწყო სცენური სივრცის მახვილგონივრული გამოყენების პრინციპმა, მაღალ ოსტატობას მიაღწიეს სხვადასხვა ინდივიდუალობის მქონე მხატვრებმა...“¹⁵

სწორედ 1920-იანი წლებიდან იწყება ქართული პროფესიული სცენოგრაფიის ისტორია. პეტრე ოცხელი (1907-1937), ვალერიან სიღამონ-ერისთავი (1889-1943), ირაკლი გამრეკელი (1894-1949), ელენე ახვლედიანი (1901-1975), დავით კაკაბაძე (1889-1952), ლადო გუდიაშვილი (1896-1980), კირილე ზდანევიჩი (1892-1969), სერგო ქობულაძე (1909-1978), სოლომონ ვირსალაძე (1909-1989), დიმიტრი თავაძე (1911-1990) ქართული სცენოგრაფიის საწყისებთან დგანან.

¹⁴ ციციშვილი, ვაჩეიშვილი, თეატრის მხატვრობა 1920-1950, 2008, გვ. 12.

¹⁵ ისტორიული სცენური სამოსელი, თბილისი, 2015, გვ. 14.

1930-იანი წლების დასაწყისში, ალ. თევზაძე რუსთაველის თეატრში იწყებს მუშაობას. საგარეოდ 1932 წლიდან, ის ს. ქობულაძესთან ერთად შილერის „ყაჩაღების“ კოსტიუმებზე მუშაობს. ამის შესახებ მხატვარი ავტობიოგრაფიაში წერს. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება ირ. გამრეკელს ეკუთვნის. წარმოდგენა „In Tirannos“-ის სახელწოდებით მიდიოდა და ალ. ახმეტელის ერთ-ერთი საეტაპო სპექტაკლი იყო. „...გამრეკელის არცერთი სცენოგრაფია არ არის ისეთი სიმბოლური, მონუმენტური და ფუნქციონალური, როგორც „ყაჩაღებისა“. ყოველი ესკიზი მაღალი სახვითი ღირებულებისაა. მათში მოდერნის სტილისათვის დამახასიათებელი ხაზის პლასტიკა, სილუეტის მკაფიოება, გამოსახულების გაზვიადებული დეკორატიულობა, მსახიობთა სამოქმედო გარემოს მოხერხებულობასა და კონკრეტულობასთანაა შერწყმული“.¹⁶

რუსთაველის თეატრში სპექტაკლის ფ. შილერის „In Tirannos“ სხვადასხვა წლების პროგრამებია დაცული. დადგმა ს. ახმეტელის და შ. აღსაბაძის, მუსიკა ივ. გოგიელის, მხატვარი ირ. გამრეკელი, კოსტიუმების მხატვრად კი სხვადასხვა წლის პროგრამაში განსხვავებულადაა მითითებული:

– 1932-33 და 1934-35 წლების სეზონების პროგრამებში კოსტიუმების მხატვრად მხოლოდ ს. ქობულაძეა.

– 1935-1936 წლების სეზონის პროგრამაში კი ვკითხულობთ: „კოსტიუმები – ს. ქობულაძის და ს. თევზაძის“ (ალექსანდრა – სპა თევზაძე. არაერთ პროგრამაში გზვდებით ასეთ ფორმას – ს. თევზაძე).

ფ. შილერის „In Tirannos“ (პრემიერა: 09.02.1933) თეატრმა ორი წლის განმავლობაში ასჯერ ითამაშა. გზვთ „რუსთაველის თეატრის“ 1934 წლის 16 დეკემბრის მთელი ნომერი საგანგებოდ მიეძღვნა შილერის „ყაჩაღების“ მე-100 წარმოდგენის გამართვას. გზვთში სხვადასხვა ავტორის წერილია მიძღვნილი რუსთაველის თეატრისა და კონკრეტულად შილერის ყაჩაღებისადმი. ია ქანთარია სტატიკაში „ერთი ფურცელი ისტორიიდან“ ვკითხულობთ: „პირველად „ინ ტირანოს“-ზე მუშაობის დროს სანდრო ახმეტელმა განმარტა თეორია „სიმფონიური“ წარმოდგენისა. სამზადისის პროცესში სიმფონიურობა გულისხმობს სხვადასხვა შენაკადების ისეთ შენაერთს, რომელიც დასრულებულ ფორმაში ჰქმნის ერთ მთლიან გამმას. სათეატრო შემოქმედების სირთულე და მრავალფეროვნება მითხლავს დრამატ. ლიტერატურის, მსახიობის შემოქმედების, მუსიკისა და მხატვრობის ისეთ შეერთებას, რომ ძირითადი გამტარებელი იმ იდეისა, რასაც ისახავს თეატრი – მსახიობი ჩაყენებული იქნას ისეთ ემოციონალურ ატმოსფეროში, როდესაც მისი შემოქმედება ამ ელემენტებს შემკრეფ და გამტარებელ მწვერვალად უხდება. ვადაჭრით შეიძლება თქმა, რომ დამდგმელთა ეს განმარტება ზუსტად გაიგეს წარმოდგენის უფლებიანმა თანაავტორებმა მუსიკოსმა და მხატვარმა. ირ. გამრეკელის ძლიერმა ფანტაზიამ მკვეთრად მოხაზა ისტორიულობა არა თვით მიზნობით ისტორიულობის ჩვენებით, არამედ პიესის მოქმედებათა განვითარების ზუსტი თანმიმდევრობით.

¹⁶ ციციშვილი, ვაჩიშვილი, თეატრის მხატვრობა 1920-1950, 2008, გვ. 20.

კონსტრუქცია ირ. გამრეკელის არ არის დანართი წარმოდგენის, ყავახანა – სარდაფი-ტვირთი ეპოქის. სასახლე-ხავსი და ოქრო მონუმენტალობა და სიცივე, ფულურო მუნა სიმბოლო ლატაკთა თავშესაფრის, ზიზლის და პროტესტის. ირ. გამრეკელს შესაფერისი თანამუშაუბი აღმოჩნდნენ მხ. ს. ქობულაძისა და ალ. თევზაძის სახით, რომელთაც მეტად რთული ამოცანა მორთულობის ისტორიულობა წარმოდგენის ძირითად სტილის შესაფერისად დაუმორჩილეს... აი, ის საშემოქმედო პირველი ღველფი პირველ კლასიკურ პიესაზე ჩვენს თეატრში“.¹⁷

ფ. შილერის „In Tirannos“-ის მე-100 საიუბილეო სპექტაკლისადმი მიძღვნილ ამ გაზეთში ქობულაძესთან ერთად ალ. თევზაძის ფოტოცაა გამოქვეყნებული. გასათვალისწინებელია, რომ გაზეთი 1934 წლის 16 დეკემბერსაა გამოშვებული. ამიტომ ვაუგებარია, თუნდაც ამ პერიოდის პროგრამებში ალ. თევზაძე რატომ არ ფიგურირებს სპექტაკლისთვის შექნილი კოსტიუმების თანაავტორად (მხოლოდ 1935-1936 წლების სეზონის პროგრამაშია).

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცულია ალ. თევზაძის მიერ შესრულებული ერთი ესკიზი – ქალის კოსტიუმი¹⁸ (სავარაუდოდ ამალიას – თ. წულუკიძე).¹⁹ შავ ფონზე მთელი ტანით გამოსახული ქალის ფიგურა თეთრი საყელოთი და ფართო სამაჯურებით გაწყობილ შავ კაბაშია წარმოდგენილი. მსუბუქად ორნამენტირებული ხავერდის ჩანართით კაბის მთელ სიგრძეზე და ჰაეროვანი გამჭვირვალე მოსასხამით. სტილისტურად ესკიზი სპექტაკლის კოსტიუმების ქობულაძისეულ საერთო გადაწყვეტაში ჯდება. შილერის „ყაჩაღები“ ალ. თევზაძისთვის სავარაუდოდ პირველი სპექტაკლია რუსთაველის თეატრში (სურ. 1).



სურ. 1. ფ. შილერის „In Tirannos“, 1933. ქალის კოსტიუმი. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

ირაკლი გამრეკელთან ერთად სპექტაკლზე მუშაობა ალ. თევზაძისთვის, რომელმაც სამხატვრო აკადემია ორი-სამი წლის წინ დაამთავრა, მნიშვნელოვანი გამოწვევა და, ამავდროულად, დიდი გამოცდილება იქნებოდა. 1932 წელს მოვიდა რუსთაველის თეატრში ს. ქობულაძეც. „... თეატრში მისვლისთანავე სერგო ქობულაძე „სანდრო ახმეტელის

¹⁷ გაზ. „რუსთაველის თეატრი, 1934 წლის 16 დეკემბერი.

¹⁸ ესკიზის ზურგზე ასეთი შინაარსის მინაწერია: „ყაჩაღები“. ეს ესკიზი ირ. გამრეკელისაა და ნარჩენი კი ქობულაძის“. გამრეკელი გადაშლილია და იქვე მიწერილია „მხატ. ალ. თევზაძისა“. სავარაუდოდ, ეს წარწერა ავტორის დაზუსტების შემდეგ გაკეთდა.

¹⁹ ფოტო გამოქვეყნებულია სალიტერატურო გაზეთში, 1933 წლის 22 თებერვალი, #4(31).

დავალებით შილერის პიესისთვის „ყაჩაღები“ კოსტუმების ესკიზებზე იწყებს მუშაობას. მას ამ სპექტაკლის, ჯერ ისევ მოდერნისტული ძიებებით გაჯერებული, სცენოგრაფიის შესატყვისი სამოსი უნდა შეექმნა. სადა, ლაკონური, ლოკალური ფერადოვანი ლაქებით ამეტყველებული და იმავდროულად, ისტორიული ნამდვილობის ელფერის მქონე, მისეულმა კოსტუმებმა ნებსით თუ უნებლიედ, ორიგინალური მნატვრული ხერხის დატვირთვა შეიძინა. კონტრასტის ხერხი სპექტაკლის მნატვრული სამეტყველო ენის ლამის მთავარ იარაღად იქცა. ამან კიდევ უფრო გამოკვეთა, გაამძაფრა და გააძლიერა ტირანის წინააღმდეგ მიმართული და სანახაობად სახელდებული ეს სასცენო მანიფესტი. ამასთან შენარჩუნდა ანმეტელისეული თეატრისთვის ჩვეული და სახასიათო, პირობითი სამნატვრო ენაც. „ინტირანოსის“ შემდეგ სერგო ქობულაძემ რუსთაველის თეატრში შექმნა სცენოგრაფია სპექტაკლისათვის „ნაბიჭვარი“ (1933-1934), „მესათე და ქათამი“ (1934-1935), „სასტუმროს დიასახლისი“ (1935-1936), „პლატონ კრეჩეტი“ (1935-1936) და „მეფე ლირი“ (1948), სადაც ის უკვე თავად იყო როგორც დეკორაციების, ასევე კოსტუმების ავტორი“.²⁰

აღ. თევზაძის ავტობიოგრაფიის მიხედვით, რუსთაველის თეატრში ს. ქობულაძესთან ერთად მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლებია: შილერის „ყაჩაღები“, ვ. შკვარციანის „ნაბიჭვარი“, კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“. ს. ქობულაძესთან ერთად მუშაობდა აღ. თევზაძე კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისის“ გაფორმებაზეც, თუმცა ამ უკანასკნელს მნატვარი ავტობიოგრაფიაში არ აღნიშნავს.

1933-1934 წლებით თარიღდება ს. ანმეტელის მიერ განხორციელებული სპექტაკლები: ვ. სლაგინის „ინტერვენცია“ (პრემიერა: 18.01. 1934) და ვ. შკვარციანის „ნაბიჭვარი“ (04.04.1934). ორივე წარმოდგენისთვის კოსტიუმის ესკიზების შესრულებაზე ავტობიოგრაფიაში აღ. თევზაძე აღნიშნავს, რომ რუსთაველის თეატრში შილერის ყაჩაღების შემდეგ, გაფორმებული აქვს: „სლაგინის „ინტერვენცია“, დეკორ. მნატ. ირ. გამრეკელი, კოსტიუმები მნატ. თევზაძე, ვ. შკვარციანის „ნაბიჭვარი“, დეკორ. მნატ. ქობულაძე, კოსტ. მნატ. თევზაძე.“ ამ სპექტაკლების პროგრამებში აღ. თევზაძე მითითებული არ არის (არც კოსტიუმების სწვა ავტორი ფიგურირებს). სამწუხაროდ, ჯერჯერობით ვერ მივაგვლიეთ ესკიზებსაც.

განსწავებული სურათია ამავე პერიოდში აკ. ვასაძის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმულ ს. მთვარაძის „შლეფთან“ (პრემიერა: 15.02.1935) დაკავშირებით. სპექტაკლის კოსტიუმები ეკუთვნის აღ. თევზაძეს. მნატვარი ავტობიოგრაფიაში არ აღნიშნავს, თუმცა წარმოდგენის პროგრამაში კოსტიუმების ავტორად აღ. თევზაძეა მითითებული („მნატვარი – ირ. გამრეკელი, კოსტიუმები აღ. თევზაძის“). წინარე შემთხვევების მსგავსად, ვერც ამ სპექტაკლის ესკიზები აღმოჩნდა ხელმისაწვდომი.

²⁰ ბელაშვილი, თბილისის ოპერის თეატრის ფარდა და თეატრალურ-დეკორატიული მნატვრობა, უცნობი სერგო ქობულაძე, წიგნი I, 2016. გვ. 243.

ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტის“ პრემიერა 1935 წლის 9 დეკემბერს შედგა. სპექტაკლის რეჟისორია შ. აღსაბაძე, მხატვარი – ს. ქობულაძე, კოსტიუმები – ს. თევზაძის. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცულია სპექტაკლის ოთხი ესკიზი: პირველი აქტისთვის პლატონ კრეჩეტისა და ლიდას კოსტიუმების ესკიზი (ორფიგურიანი კომპოზიცია); მარია კრეჩეტის, მაიას და ერთ-ერთი ქალი პერსონაჟის კოსტიუმის ესკიზები. ამ უკანასკნელის გარდა, სპექტაკლისთვის შექმნილ სამ ესკიზს მინიჭებული აქვს კულტურული მემკვიდრეობის მოძრავი ძეგლის სტატუსი. ესკიზებში, ისევე როგორც ალ. თევზაძის სხვა ნამუშევრებში, აქცენტი არა მხოლოდ კოსტიუმზე, არამედ ტიპაჟზე კეთდება. ეს ორი პლასტი მხატვრის ესკიზებში ყოველთვის განუყოფელად თანაარსებობს და, შესაძლოა, მის ერთ-ერთ მახასიათებლადაც მივიჩნიოთ (სურ. 2).

ს. ქობულაძესთან ერთად იმუშავა ალ. თევზაძემ სპექტაკლზე – ი. კორნეიჩუკის „მაისტერი“ (პრემიერა: 29.11.1935). დადგმა – კ. პატარიძის, მხატვარი – ს. ქობულაძე, კოსტიუმები – ალ. თევზაძის.

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში ალ. თევზაძის მიერ სპექტაკლისთვის შექმნილი კოსტიუმის ცხრა ესკიზია. ყველა მათგანს მინიჭებული აქვს კულტურული



სურ. 2.

მემკვიდრეობის მოძრავი ძეგლის სტატუსი. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცული 1920-1950 წლების ესკიზების კატალოგში²¹ „მაისტერის“ ესკიზებზე მითითებულია „განუხორციელებელი“. ასევეა ინფორმაცია გადატანილი კულტურული მემკვიდრეობის მოძრავ ძეგლთა რეესტრშიც. რაც ერთგვარ გაუგებრობას იწვევს, ვინაიდან არსებობს არა მხოლოდ ესკიზები, არამედ წარმოდგენის პროგრამაც.

²¹ ციციშვილი, ვაჩიშვილი, თეატრის მხატვრობა 1920-1950, 2008.



სურ. 2. ა. კორნეიუკის „პლატონ კრეჩეტი“, 1935. კოსტიუმის ესკიზები. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცული ესკიზებია: 1. ლინა ზვანცევას (ნ. თულაშვილი) კოსტიუმის 2 ესკიზი; სოფია პეტროვნას (მსახიობი – ან. სანაძე) კოსტიუმების ესკიზი (ორფიგურიანი), დოქტორ კარფუნკელის (გ. ლალიძე), ლუნდიშევის (გ. აბაშიძე) კოსტიუმი. მამაკაცთა კოსტიუმები (სამი ესკიზი), რომელთაგან ერთი, მინაწერით „ამხან. გ. სარჩიმელიძე, 16.XI.1935“, მკვეთრად სახასიათო სახით, რეალურად კარიკატურაა. ესკიზებს რეჟისორისა და მხატვრის ხელმოწერები ახლავს (სურ. 3).

სპექტაკლის „მაისტერი“ კოსტიუმის ესკიზები, „პლატონ კრეჩეტის“ ესკიზების მსგავსად, კოსტიუმისა და ტიპაჟის განუყოფლობით ხასიათდება. ეს მიიღწევა რიგ შემთხვევაში პოზისა და მოძრაობის, ზოგჯერ მიმიკის აქცენტირებით. მასალისა და ტექნიკის სხვადასხვაგვარად გამოყენების ხერხებით. ამიტომაც, ალ. თევზაძის ესკიზები ხან ჟანრული სურათის (სოფია პეტროვნას კოსტიუმის ესკიზი, ქალაღდი, გუაში, ტუში), ხანაც სახასიათო პორტრეტის (მამაკაცის კოსტიუმების ესკიზები, ქალაღდი. ტუში) შთაბეჭდილებას ქმნიან.

გასათვალისწინებელია, რომ „როცა მხატვარი თეატრალური კოსტიუმის ესკიზს ქმნის, აუცილებლად ეყრდნობა ნაწარმოების პერსონაჟის ბუნებას, მის სოციალურ წარმომავლობას. ეყრდნობა ეპოქისთვის დამახასიათებელ სტილისტიკას, სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტას, მის ფორმას. მაგრამ უპირველესად ითვალისწინებს მსახიობს, ვისთვისაც იქმნება კოსტიუმი; ითვალისწინებს მის ინდივიდუალობას და რეჟისორის მიერ წარმოსახული კონკრეტული სცენური გმირის ხასიათს. ითვალისწინებს დრამატურგიული ჟანრის თავისებურებას“.²²

ალ. თევზაძის ესკიზებში ყოველთვის ფიგურირებს მსახიობი – ვისთვისაც იქმნება კონკრეტული პერსონაჟის კოსტიუმი. ამ სპექტაკლში მონაწილეობენ

²² ისტორიული სცენური სამოსელი, 2015, გვ. 14.



სურ. 3. ი. კონერგას „მაისტერი“, 1935. კოსტიუმის ესკიზები.
 რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

სტუდენტები რუსთაველის თეატრთან არსებული სტუდიიდან, რომლის ბაზაზეც ოთხიოდ წელში აღდგება უმაღლესი სათეატრო სასწავლებელი – თეატრალური ინსტიტუტი.

ს. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“ რუსთაველის თეატრში 1935-1936 წლების სეზონში დაიდგა (პრემიერა: 25.02.1936). დადგმა – კ. პატარიძის, მხატვარი – დ. თავაძე, „კოსტუმების შესრულება მხატვარ ს. თევზაძის ხელმძღვანელობით“.

სპექტაკლის შესახებ სტატია დაიბეჭდა ჟურნალში „საბჭოთა ხელოვნება“. მას რამდენიმე ფოტოც ახლავს.²³ მათ შორისაა მართას ფოტო (მსახიობი ა. სანაძე). მისი კოსტიუმი დიდ მსგავსებას ავლენს ხელოვნების სასახლეში დაცულ ერთ-ერთ ესკიზთან, რომელიც სპექტაკლ „არსენას“ ესკიზებს შორისაა. თუმცა ეს შესაძლოა მხოლოდ ზედაპირულ მსგავსებად მივიჩნიოთ, ვინაიდან პერსონაჟს ეროვნული კოსტიუმი მოსავს, რომლის ვარიაციებიც არც თუ ისე მრავალგვარია. თავად ალ. თევზაძე სტატიაში არ არის ნახსენები. პირველად „შემოდგომის აზნაურებში“ ვხვდებით – „კოსტიუმების შესრულება მხატვარ ს. თევზაძის ხელმძღვანელობით“. წარმოდგენაში ორმოცამდე მონაწილეა, მათი კოსტიუმის ესკიზების შესრულება, სავარაუდოდ, ჯგუფური სამუშაო უნდა ყოფილიყო.

ალ. თევზაძის ხელმძღვანელობითაა შესრულებული კოსტიუმები სპექტაკლისთვის კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ (პრემიერა: 05.04.1936). დადგმა – დ. ალექსიძის, მხატვარი – ს. ქობულაძე, „კოსტუმების შესრულება მხატვარ ს. თევზაძის ხელმძღვანელობით“. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცულია კოსტიუმის შვიდი ესკიზი. მასალით, შესრულების ტექნიკით (ცარცის ქაღალდი, ზედაპირის პრიალა ფაქტურით) და სტილისტურად ისინი „პლატონ კრეჩეტისა“ და „მაისტერის“ ესკიზებს ენათესავენ.

ოსტატობით შესრულებული ესკიზებიდან განსაკუთრებით გამოვყოფთ ჯარისკაცების ორფეგურიან კომპოზიციას, რომელშიც გმირის ხასიათი პოზითა და მოძრაობითაა გამოხატული. ფიგურათა სახეებს თითქმის ვერ ვხედავთ. თავშეკავებული დეტალიზაციით გამოირჩევა თავად კოსტიუმები. პირიქითაა, სხვა, ამავე სპექტაკლის ესკიზებში, სადაც პოზასთან ერთად ნაზვასმულია სახის ხასიათი, სამოსის დეტალები, ვარცხნილობა. რიგ შემთხვევაში მხატვარი მიმართავს შავ-თეთრის კონტრასტს, ზოგჯერ სულ რაღაც ორიოდ ფერით ცდილობს გმირისა და კოსტიუმის ისტორიული და სახასიათო სახის შექმნას. ესკიზებში ნათლად ჩანს, რომ მხატვარი ძალიან კარგად იცნობს კოსტიუმის ისტორიას. კანონზომიერია, რომ სპექტაკლისთვის „სასტუმროს დიასახლისი“ შექმნილი ესკიზები სტილისტურად ახლოს დგას ამავე პერიოდში შესრულებულ „არსენას“ ესკიზებთანაც (სურ. 4).

²³ ბოკერია, უფსკრულიკენ დაქანებული უმწოთ წოდება - „შემოდგომის აზნაურები“ რუსთაველის თეატრში, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936. #3. გვ. 39-42. 55.

ავტობიოგრაფიაში ალ. თევზაძე თავის ნამუშევრებს შორის ასახელებს სპექტაკლს ს. შანშიაშვილის „არსენა“ – „დეკორ. ირ. გამრეკელი, კოსტ. თევზაძე“.



სურ. 4. კ. ვოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“, 1936. კოსტიუმის ესკიზები. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

რუსთაველის თეატრის ესკიზების კატალოგში²⁴ აღ. თევზაძის მიერ სპექტაკლისთვის „არსენა“ შესრულებული ოთხი ესკიზია წარმოდგენილი და მითითებულია „განუხორციელებელი“. რაც, ვფიქრობ, არ შეესაბამება სინამდვილეს.

რუსთაველის თეატრის 100 წლის იუბილესადმი მიძღვნილ გამოცემაში²⁵ თავმოყრილია თეატრის საუკეთესო სპექტაკლების ფოტომასალა, მათ შორისაა „არსენა“. ნენოს, გონჯას, არსენას ფოტოებით ნათელი ხდება, რომ ისინი აღ. თევზაძის მიერ შესრულებული კოსტიუმის ესკიზების მიხედვითაა წარმოდგენილი.

1936 წელს ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ (#3) ქრონიკაში „საქართველოს თეატრალური ფრონტი“ წერს: „რუსთაველის თეატრი მიმდინარე წლის სეზონს ამთავრებს ივნისის პირველ რიცხვებში. წარმოდგენილი იქნება უკანასკნელი პრემიერა ს. შანშიაშვილის „არსენა“. სეზონის დახურვის შემდეგ თეატრი შეუდგება საგასტროლო სამზადისს მოსკოვში, საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მიწვევასთან დაკავშირებით. თეატრის საგასტროლო რეპერტუარია „არსენა“, „შემოდგომის აზნაურები“, „პლატონ კრეჩეტი“ და „ანზორი“.²⁶ საგასტროლოდ შერჩეული ოთხი სპექტაკლიდან სამის მხატვრულ გაფორმებაში, როგორც კოსტიუმების მხატვარი, მონაწილეობდა აღ. თევზაძე.

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცულია აღ. თევზაძის მიერ შესრულებული კოსტიუმის 21 ესკიზი (თორმეტს მინიჭებული აქვს კულტურული მემკვიდრეობის მოძრავი ძეგლის სტატუსი). ხელოვნების სასახლეში კი – სპექტაკლის ოთხი ესკიზი. ასევე, 1935-1936 წლების სეზონის პროგრამაც, რომელზეც ვაკეთებულია მინაწერი: „პირველი სეზონი უახმეტელოდ“. ეს მართლაც ერთ-ერთი ურთულესი პერიოდია არა მარტო თეატრის, არამედ ქვეყნის ცხოვრებაში. 1937 წლის რეპრესიების დასაწყისი, საბჭოთა რეჟიმის დაუფარავი და დაუნდობელი დიქტატით, რომელმაც ათასობით ადამიანის სიცოცხლე იმსხვერპლა. მათ შორის აღ. ახმეტელიც.

ს. შანშიაშვილის „არსენას“ (პრემიერა: 23.05.1936) დადგმა ეკუთვნის აკ. ვასაძეს, მხატვარი – ირ. გამრეკელი, კოსტიუმები – ს. თევზაძის. „არსენას“ ერთ-ერთ ესკიზზე მითითებულია თარიღიც: „23.04.1936 წ.“.

„არსენას“ ესკიზები, ერთი მხრივ, აგრძელებს იმ მხატვრულ-სტილისტურ ხაზს, რაც აღ. თევზაძის მიერ აქამდე შექმნილ ესკიზებშია გამოკვეთილი. მეორე მხრივ, ჩნდება ახალი ნიშნები, რომლებიც შემდგომი პერიოდის ნამუშევრებში, ძიებათა ახალი ტენდენციით ისახება. მიუხედავად ამისა, ყველა სპექტაკლში მხატვრის ხელწერა მაინც განსხვავებულია, თითქოს საკუთარი მხატვრული ენისა და ხერხების მუდმივ ძიებაშია. ამავდროულად, იკვეთება საერთო ნიშნებიც: სახასიათო ტიპაჟები, პერსონაჟის ხასიათის ვადმოცემა მიმიკით, პოზით, მოძრაობით. ხშირ შემთხვევაში აღ. თევზაძის ტიპაჟებს არაჩვეულებრივი პლასტიკა ახასიათებს, რაც მხატვრის თავდაჯერებულ, თამამ ხელწერაზე მიუთითებს.

²⁴ ციციშვილი, ვაჩიშვილი, თეატრის მხატვრობა 1920-1950, 2008.

²⁵ რუსთაველის თეატრი, 1981. გვ. 88-89.

²⁶ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936. #3. გვ. 77.

კოსტიუმები ორგანულ კავშირშია გვირის მხატვრულ სახე-ხასიათთან, იმავეს გამოხატავს მათი პოზა, ჟესტი, მოძრაობა, მიმიკა. ერთი და იმავე გვირის ორ სხვადასხვა პოზაში ვადმოცემა ესკიზის ერთ სიბრტყეზე. ზოგჯერ მხატვარი დიდ ყურადღებას უთმობს დეტალებს, ზოგჯერ კი ხაზისა და ფერის ერთი მონასპით ქმნის მხატვრულ სახეს (სურ. 5).

აღ. თევზაძის ესკიზებს შორის ჩნდება შავ ფონზე შესრულებული ნიმუშებიც. ისინი გამოირჩევა არა მხოლოდ ლოკალური ფერის ფონით (გვხვდება უხეში ყავისფერი, მწვანე მონასპებით დაფარული სიბრტყეები), არამედ კომპოზიციური სტრუქტურითაც, ასეთია მაგ., მჯდომარე ქალის გამოსახულება ტრადიციულ ქართულ სამოსში („არსენა“), მოცეკვავე ქალების სამფიგურიანი კომპოზიცია („არსენა“). მსგავსი ნიმუშები გვხვდება სპექტაკლებისთვის – „უდანამაულო დანამაგენი“, „წიწამური“ – შექმნილ ესკიზებს შორისაც, ხელოვნების სასახლეში დაცულ ესკიზებშიც (ერთი დეკორაციის და რამდენიმე კოსტიუმის ესკიზი) და სტილისტურად მსგავსი რამდენიმე ნიმუშია თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმშიც.





სურ. 5. ს. შანშიაშვილის „არსენა“, 1936. კოსტიუმის ესკიზები.
რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

1936 წელს რუსთაველის თეატრმა მონაწილეობა მიიღო მოსკოვში გამართულ საკავშირო თეატრალურ ფესტივალში. „მოელს საბჭოთა კავშირში ფესტივალზე მხოლოდ რამდენიმე დიდი თეატრი იღებდა მონაწილეობას და მათ შორის – საქართველოს რუსთაველის და უკრაინის შევჩენკოს სახელობის თეატრებიც“.²⁷

შანშიაშვილის „არსენას“ ფესტივალზე გამორჩეულად დიდი წარმატება ხვდა წილად.

„არსენა“, „შემოდგომის აზნაურები“, „პლატონ კრეჩეტი“ – რეცენზენტები ამ სპექტაკლების წარმატებას თეატრის ახალ ხელმძღვანელობას და ახალ მიდგომებს უკავშირებენ (ს. ახმეტელი უკვე აღარ არის რუსთაველის თეატრში). „არსენათი“ რუსთაველის თეატრის განახლებულმა ხელმძღვანელობამ ერთგვარად შეაჯამა განვლილი სეზონი და დაგვანახა, თუ რა დიდი შემოქმედებითი აყვავების გზას დაადგა ეს კოლექტივი. ყველაზე მეტად ჩვენ ის გვანახებს, რომ „არსენაში“ რუსთაველის თეატრის კოლექტივმა მიაგნო თავის განახლებულ შემოქმედებით გზას, რომელიც „ანზორით“ და „ყაჩაღებით“ დაიწყო და თეატრი მტკიცედ შედგა სოციალისტური რეალიზმის პოზიციაზე. „ანზორის“ და „ყაჩაღების“ შემდეგ რუსთაველის თეატრში ჩვენ არ გვინახავს ასეთი გმირული პათოსის მონუმენტალური სიმფონია და იგი ახლა „არსენას“ სახით ვიხილეთ. ამიტომ წარმოადგენს „არსენა“ თეატრის ბრწყინვალე გამარჯვებას“.²⁸

სპექტაკლის წარმატებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მისმა მხატვრულმა გაფორმებამ და კოსტიუმებმა. თუმცა იდეოლოგიურ კონიუნქტურას თა-

²⁷ შანშიაშვილი, ჩემი შთაბეჭდილებანი საკავშირო ფესტივალზე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936. #6. გვ. 13-17.

²⁸ მგალობლიშვილი, რუსთაველის თეატრის მორიგი გამარჯვება შემოქმედებითი გარდაქმნის ახალ გზაზე, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936. #6, გვ. 21.

ვისი პრიორიტეტები აქვს. „სოციალისტური რეალიზმის პოზიციაზე“ მტკიცედ დგომა – სპექტაკლის წარმატების უმთავრეს წინაპირობად და ახმეტელის შემდგომი პერიოდის თეატრის მნიშვნელოვან მიღწევად შეფასებული.

მომდევნო, 1936-1937 წლების, სეზონი რუსთაველის თეატრმა ს. შანშიაშვილის „არსენათი“ გახსნა. 1936 წლის „საბჭოთა ხელოვნების“ (#6) ქრონიკაში ვკითხულობთ: „თეატრის რეპერტუარში უმთავრესად შერჩეულია ქართული ორიგინალური და კლასიკური პიესები: ორდენოსან დრამატურგის ს. შანშიაშვილის – „არსენა“, „ფოლადური“ და „ანზორი“; შექსპირის – „ინტირანოსი“; ლავრენიევის – „რღვევა“; ს. კლდიაშვილის – „შემოდგომის აზნაურები“ და „კოლხიდა“; შ. დადიანის „ბუშკინი საქართველოში“ (ბუშკინის დღეებისთვის) და „კოლხები“, ორდენოსან დრამატურგის ალიო მამაშვილის – „პატრიოტები“; გ. მდივანის „ალკაზარი“; გერცელ ბაზოვის „ოვალთმაქცი“; შექსპირის „ოტელო“; კორნეიჩუკის – „პლატონ კრეჩეტი“.

აღ. თევზაძე რუსთაველის თეატრის რეპერტუარის დიდ ნაწილზე მუშაობს. ის კოსტიუმების მხატვარია და თანამშრომლობს ისეთ თეატრალურ მხატვრებთან, როგორებიც არიან ირ. გამრეკელი, ს. ქობულაძე, დ. თავაძე.

1930-იანი წლების მეორე ნახევარში აღ. თევზაძე კვლავ აგრძელებს მუშაობას რუსთაველის თეატრში. ამ პერიოდში მან არაერთი სპექტაკლისთვის შექმნა კოსტიუმის ესკიზები. ესენია: გ. მდივანის „ალკაზარი“ (პრემიერა: 27.01.1937. დადგმა – დ. ალექსიძის, მხატვარი – დ. თავაძე, კოსტიუმები – ს. თევზაძის); შ. დადიანის „ნაპერწკლიდან“ (პრემიერა: 11.12.1937. დადგმა – აკ. ვასაძის, მხატვარი – ირ. გამრეკელი, კოსტიუმები – ს. თევზაძის). სპექტაკლების გაფორმებაზე მხატვარი თავის ავტობიოგრაფიაშიც უთითებს, ამ წარმოდგენების პროგრამები დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში, ხელოვნების სასახლეში. ამდენად, ამ სპექტაკლებზე მუშაობის საკითხი არ დგას კითხვის ნიშნის ქვეშ, მნიშვნელოვანია ინახოს ესკიზები, რომელთაც ჯერჯერობით ვერ მივაკვლიეთ.

ზემოთ განხილული სპექტაკლებისგან განსხვავებით, აღ. თევზაძემ რუსთაველის თეატრში სრულად გააფორმა ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ (პრემიერა: 26.09.1938. დადგმა – აკ. ვასაძის). მას ესკუთენის როგორც დეკორაციის ესკიზები, ასევე, კოსტიუმებიც. თეატრში მუშაობის რამდენიმე წლის შემდეგ მხატვარი პირველად წარმოგვიდგება როგორც მხატვარ-დეკორატორი, სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული გაფორმების კონცეფციის ავტორი.

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცულია აღ. თევზაძის მიერ სპექტაკლისთვის შექმნილი კოსტიუმის 25 ესკიზი. ისინი განსხვავდება ა. თევზაძის წინა ნამუშევრებისგან. ფერში შესრულებულ (აკვარელი, ტუში) ესკიზებზე გამოსახულებები ღია მოყავისფრო ფონზეა წარმოდგენილი – კოსტიუმების მთავარი ელემენტების აქცენტირებით, თუმცა დეტალიზაციის გარეშე. პერსონაჟები გადმოცემულია სახასიათო პლასტიკით, სახასიათო პოზებში, სახეებიც კი ამ საერთო ხასიათის გამომხატველია. ფანქრით შესრულებულ ესკიზებში ხაზის პლასტიკა

უფრო მეტადაა ხაზგასმული, რიგ შემთხვევაში დინამიკურიც და ზოგჯერ რამდენიმე მონახაზით შესრულებული (სურ. 6).



სურ. 6. ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“, 1938. კოსტიუმის ესკიზები. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმში დაცულია სპექტაკლის დეკორაციის ესკიზები მესამე და მეოთხე მოქმედებისთვის (ასევე, კოსტიუმის ესკიზი, რომელიც სტილისტურად განსხვავებულია ამავე წარმოდგენის სხვა ესკიზებისგან და „არსენას“ ესკიზებს გვაგონებს).

დეკორაციის ერთი ესკიზი (მესამე მოქმედება) ასახავს ინტერიერს, ორ ზონად გაყოფილი სასცენო სივრცით და რამდენიმე სამოქმედო მოედნით. მკაფიოდ ორგანიზებული ინტერიერი, თავშეკავებული ფერადოვანი ვაშა, რეალისტური გარემოს სურათს ქმნის.

პირველისგან განსხვავებით, მეოთხე მოქმედების დეკორაციის ესკიზი ექსტერიერს გამოხატავს ღამის პეიზაჟით, ანტიკურსვეტებიანი სასახლის არქიტექტურით, მცირე ბაღით, სიღრმეში ხის პატარა ხიდითა და მუქ ლურჯ ცაზე ამონათებული მთვარის გამოსახულებით.

სპექტაკლს „უდანაშაულო დამნაშავენი“ დიდი გამომხაურება მოჰყვა. 1938 წლის „საბჭოთა ხელოვნება“ საგანგებო სტატია მიუძღვნა მას. წარმოდგენის მხატვრულ გაფორმებაზე ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს: „დიდი და სერიოზული ამოცანა დაუძლევა მხატვარ ს. თევზაძეს როგორც ეპოქისთვის შესაფერისი კოსტიუმების გამონახვაში, ისე ჩინებული დეკორაციების წარმოდგენით. განსაკუთრებით ყურადღებას იპყრობს მესამე მოქმედების დეკორაციები, კორინკინას საპირფარეშო, ზემოდან მეორე სართულში, საბუტაფორიო ოთახი, სადაც შმაგა იძინებს და მესამე სართულზე მიმავალი კიბე ბუფეტში შესასვლელად. ასევე იშვიათი გემოვნებით მოხაზულია მეოთხე აქტის დეკორაციები, დუდუკინის სასახლის ფრონტონი, ბაღი, კიდურები და სიღრმეში ხელოვნური ტბა. „უდანაშაულო დამნაშავენი“ კიდევ ერთი საფეხურით მაღლა ასვლაა რუსთაველის სახ. სახ. თეატრისა მის აღმავლობის დიად გზაზე სასცენო მწვერვალების დასაუფლებლად.“²⁹

სტატიაში ყურადღება გამახვილებულია სწორედ იმ სცენების მხატვრულ გაფორმებაზე, რომელთა ესკიზებზეც ზემოთ ვსაუბრობდით. არანაკლებ მნიშვნელოვანია სპექტაკლის ამსახველი ფოტომასალა, რომელიც სტატიაშია ჩართული. მათ შორისაა სცენა მეოთხე მოქმედებიდან, იგი ზუსტად ასახავს დეკორაციის ესკიზს.

სპექტაკლის შესახებ იმდროინდელი პრესა აღნიშნავდა: „მხატვარმა ს. თევზაძემ ბრწყინვალედ დაიჭირა გამოცდა ოსტროვსკის რეალისტურ განსახიერებაში. განსაკუთრებით გამოირჩევა დეკორაციები მეორე მოქმედებაში და პიესის ფინალში. მხატვარს აქ ყველაფერი გაუკეთებია იმისათვის, რომ განეხორციელებინა რეჟისორის მხატვრული განზრახვა.“³⁰

სპექტაკლს „უდანაშაულო დამნაშავენი“ განსაკუთრებული ადგილი უკავია ალ. თევზაძის შემოქმედებაში. ის აღარ გვევლინება მხოლოდ კოსტიუმების მხატვრად, არამედ სპექტაკლის დეკორაციების და, ზოგადად, მისი მთლიანი მხატვრული გაფორმების ავტორია. ავტობიოგრაფიაში მხატვარი ამ მხრივ ორ სპექტაკლს გამოყოფს: „ჩემს მიერ რუსთაველის თეატრში გაფორმებულია სპექტაკლები ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ და ე. სკრიბის „ჭიქა

²⁹ დიოგენი. „უდანაშაულო დამნაშავენი“ რუსთაველის თეატრში, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1938. #6, გვ. 50.

³⁰ აბულაძე მ., „უდანაშაულო დამნაშავენი“, გაზ. „კომუნისტი“. 1938 წ. #226.

წყალი“. ეს უკანასკნელი 1940-იანი წლების დასაწყისში განხორციელდა და „უდანამაულო დამნაშავენი“ მსგავსად, მხატვარმა სრულად გააფორმა.

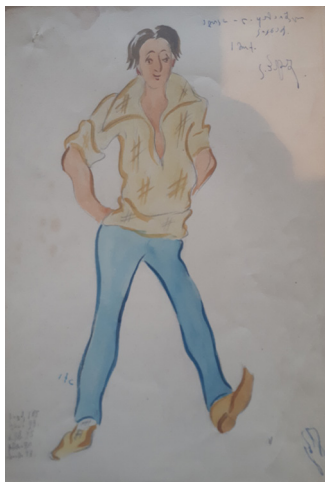
ამავე სეზონში, 1939 წელს, რუსთაველის თეატრის გასტროლები ჰქონდა კიევიში, ხარკოვიში, ოდესაში. საგასტროლოდ წაღებულ სპექტაკლებს შორის იყო „უდანამაულო დამნაშავენი“ და „არსენა“.

1938-1939 წლებში აფორმებს ალ. თევზაძე ნ. პოგოდინის „თოფიან კაცს“ (პრემიერა: 22.01.1939. დადგმა – ა. ხორავასი, მხატვარი – ირ. გამრეკელი, კოსტიუმები – ს. თევზაძის).

ალ. თევზაძეს სპექტაკლისთვის ათეულობით ესკიზი ფანქარში აქვს შესრულებული. მათი გარკვეული ნაწილი ყურადღებას იქცევს პერსონაჟთა ხასიათების საუკეთესოდ წარმოჩენით, პლასტიკით, ტიპაჟის სიზუსტით.

შ. დადიანის „გუმინდელნი“ ქრონოლოგიურად მომდევნო სპექტაკლია, რომლისთვისაც ალ. თევზაძემ კოსტიუმის ესკიზები შეასრულა (პრემიერა: 22.03.1938). დადგმა კ. პატარიძის, მხატვარი – ირ. გამრეკელი, კოსტიუმები – ს. თევზაძის. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში სპექტაკლის კოსტიუმებისთვის ალ. თევზაძის მიერ შესრულებული 42 ესკიზია (მათგან 21-ს მინიჭებული აქვს კულტურული მემკვიდრეობის მოძრავი ძეგლის სტატუსი). ამ ნამუშევრებში, მხატვარი ოსტატურად გადმოგვცემს პერსონაჟთა ტიპაჟებს – სახასიათო მოძრაობებით, სახასიათო პორტრეტებით, ხაზგასმული პლასტიკით, დახვეწილი კოსტიუმებით. ასეთია პაპუნას, ფოფოდიას, თავად გორგასლანიანის, ადიკოს, ფაციას, კოწიას კნენას და სხვათა კოსტიუმის ესკიზები. პერსონაჟების ეს მრავალფეროვანი გალერეა (ზოგჯერ ეროტიკული, ზოგჯერ იუმორით სავსე და ა.შ.) გვიქმნის შთაბეჭდილებას, რომ მხატვრის ხელწერა „გუმინდელნის“ ესკიზებში თითქოს უფრო ლაღი, თავისუფალი და თამამია (სურ. 7).

1940-1941 წლებში ალ. თევზაძე მუშაობს სპექტაკლზე: ეჟენ სკრიბის „ჭიქა წყალი“ (პრემიერა: 18.04.1941). როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხატვარმა მთლიანად





სურ. 7. შ. დადიანის „ვემინდელნი“, 1938. კოსტიუმის ესკიზები. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

გაათორმა წარმოდგენა. დამდგმელი – დ. ალექსიძე, მხატვარი – ა. თევზაძე, კომპოზიტორი – რ. გაბიჩაძე. ხელოვნების სასახლეში დაცულია სპექტაკლის ესკიზები. მათ შორის ორი დეკორაციის და ოთხი კოსტიუმის ესკიზი.

პიესის მიხედვით მოქმედება ინგლისში, სენ-ჯემსის სასახლეში ვითარდება. ხუთმოქმედებიანი კომედიის ოთხი მოქმედება მისაღებ დარბაზში, მეხუთე კი დედოფლის ოთახში თამაშდება. დეკორაციის სწორედ ეს ორი ესკიზია დაცული ხელოვნების სასახლეში.

სვეტნარით შემკული სასახლის მდიდრული ინტერიერი კესონებიანი თაღებით, მონუმენტული არქიტრაფებით, ვიტრაჟებით შემკული მაღალი კარ-სარკმელებით, ბუნრიით, იატაკზე დაგებული დეკორატიული ფილებით, რიკულებიანი აივნითა და სიღრმეში გაშლილი შადრევნიანი ბალის პეინაჟით – ეპოქის სტილი-

სა და მხატვრული რეკონსტრუქციის თვალსაჩინო ნიმუშია. ამავე კონტექსტშია გადაწყვეტილი კოსტიუმის ესკიზებიც. შესრულებულია აკვარელში, ტიპაჟებისა და პლასტიკის გარდა, ხაზგასმულია სამოსის ფაქტურაც. ესკიზები დ. ალექსიდის ხელმოწერითაა და ახლავს თარიღი – 1940 წლის 8 ნოემბერი.

1933-1941 წლებში ალ. თევზაძემ რუსთაველის თეატრში 15 სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში მიიღო მონაწილეობა. უმთავრესად, მხატვარი კოსტიუმების ესკიზებზე მუშაობდა. ორი სპექტაკლი სრულად აქვს გაფორმებული (ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ და ე. სკრიბის „ჭიქა წყალი“). ალ. თევზაძე თანამშრომლობდა ისეთ რეჟისორებთან, როგორებიც იყვნენ: ს. ახმეტელი, აკ. ვასაძე, შ. აღსაბაძე, კ. პატარიძე, დ. ალექსიძე, მხატვრებთან – ირ. გამრეკელი, ს. ქობულაძე, დ. თავაძე.

ალ. თევზაძის შემოქმედებითი ვზა 1940-იანი წლებიდან თეატრალურ ინსტიტუტს უკავშირდება, სადაც სტუდენტური სპექტაკლების გაფორმებასთან ერთად, პედაგოგიურ საქმიანობასაც ეწევა – კითხულობს ლექციებს კოსტიუმის ისტორიაში. პარალელურად, სპექტაკლებს აფორმებს მარჯანიშვილის თეატრში, ბათუმისა და ცხინვალის თეატრებში. ამის შესახებ მხატვარი ავტობიოგრაფიაშიც აღნიშნავს: „ბათუმში სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“, სტალინში შ. დადიანის „გეგეჭკორი“ და გერგელიას და ლიტოვჩევის „ჩემი შვილი“... მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ვმუშაობდი ლერმონტოვის „მასკარადისა“ და ნახუცრიშვილის „წიწამურის“ კოსტიუმების გაფორმებაზე“. ამ სპექტაკლებზე მხატვარი 1940-50-იან წლებში მუშაობს: ლერმონტოვის „მასკარადი“ 1946 წელს განხორციელდა (რეჟ. ვასილ ყუშიტაშვილი); გ. ნახუცრიშვილის „წიწამური“ კი 1957 წელს (რეჟ. გ. ჟურული, მხატვარია ნ. ყაზბეგი. სპექტაკლის პროგრამაში ალ. თევზაძე არ ფიგურირებს).

საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმში დაცულია „მასკარადის“ ფანქარში შესრულებული კოსტიუმის ოთხი ესკიზი და „წიწამურის“ ტიპაჟების ჩანახატები (რეალურად ეს მცირე ზომის გრაფიკული პორტრეტებია), ასევე, ილიასა და აკაკის ორფიგურიანი კომპოზიცია. ეს ნამუშევრები ალ. თევზაძის ხელწერის საერთო სურათში ეწერება, თუმცა ზოგიერთი მათგანი ერთგვარი დაუსრულებლობის შთაბეჭდილებას ქმნის და შესაძლოა სამუშაო ვერსია-ვარიანტს წარმოადგენდეს.

ალ. თევზაძემ ბათუმში გააფორმა ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“ (29.10.1943. რეჟ. მურღულია), ცხინვალში (მაშინდელი სტალინირი) შ. დადიანის „გეგეჭკორი“ და ი. გერგელიას და ლიტოვჩევის „ჩემი შვილი“.³¹

ეს სპექტაკლები მხატვარს სრულად უნდა ჰქონდეს გაფორმებული. ამის ერთერთ დასტურად შეიძლება მივიჩნიოთ ხელოვნების სასახლეში დაცული ესკიზები

³¹ ცხინვალის თეატრის რეპერტუარში გვხვდება მხოლოდ ი. გერგელიას და ლიტოვსკის „ჩემი შვილი“ - 1939-1940 წლების სეზონი. მხატ. თ. გურგენბეკოვი. კ. ხეთაგუროვის სახ. სახელმწიფო თეატრი, ქართული სექტორი, რეჟ. ვ. მურღულია, გ. ჭანჭალეიშვილი. ქართული დასი. მხატვრის სახელის ინიციალი საგარეუდოდ შეცდომითაა მითითებული.

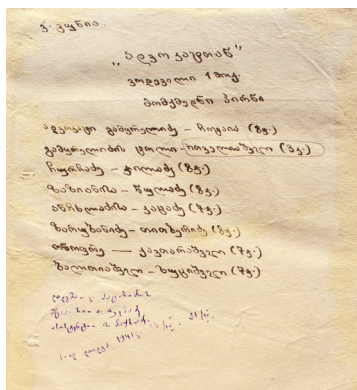
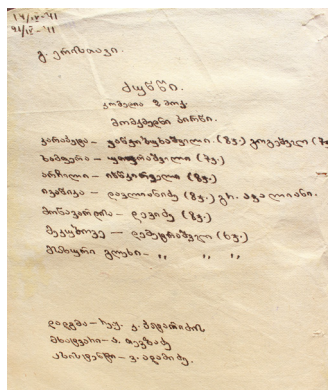
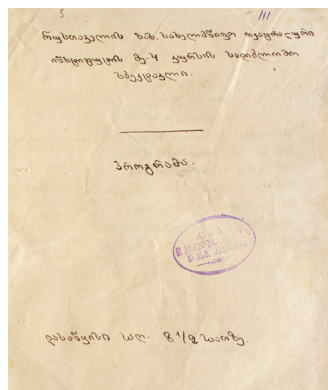
სპექტაკლისთვის „ღალატი“. ტიპაჟების ესკიზებთან (10 ესკიზი) ერთად, დეკორაციის ორი ესკიზიცაა. ერთი მათგანი პირველ მოქმედებას ასახავს, მეორე კი მეორე და მესამე მოქმედებებს.

პირველი ესკიზის მიხედვით: სცენაზე, სულეიმან-ხანის სასახლე, მონუმენტური ქვის არქიტექტურით, მაყურებლის პარალელურად, სასცენო სივრცის თითქმის მთელ სიგანეს იკავებს. შეისრულთაღიანი ღიობებით, სარკმლის მოჩუქურთმებული თავსართებითა და სვეტებით, მომრგვალებული კოშკებითა და ქონგურებით, საზეიმო შესასვლელით, რომლისკენაც ორი მხრიდან მიემართება კიბეები და სასახლის ერთგვაროვანი ფერადოვანი გადაწყვეტის (მონაცრისფროცისფერი) საპირისპიროდ, ცენტრში წითელი ფარდებითა და ქვემოთ დაფენილი ასეთივე წითელი ხალიჩით არა მარტო ისტორიული გარემოს რეკონსტრუქციას გვთავაზობს, არამედ ძალზე ეფექტურ და შთაბეჭედავ სასცენო სივრცეს. ქვის კვადრებით ნაგები სასახლის უკან მეტენის ტაძარი მოჩანს. წინ სასცენო მოედანი ქვის სიღრმეში შევიწროებული ფილებითაა მოფენილი. ნაგებობათა განლაგებით იქმნება რამდენიმე პლანი, რომელიც საერთო მონუმენტურობის ფონზე უფრო მეტად მასშტაბურს ხდის მას.

დეკორაციის მეორე ესკიზი გორის ერისთავის ოთარ-ბეგის სასახლეს გამოსახავს. პირველი მოქმედების მსგავსად, იდენტურია არქიტექტურა, მისი ფაქტურა, კოლორიტი. განსხვავებულია მეორე სართულის ყვავილნარით მორთული აივნები, მარჯვენა მხარეს კაკლის ხის გამოსახულებით.

მხატვარს სპექტაკლისთვის ტიპაჟების პორტრეტების მთელი ვალერეა აქვს შექმნილი – ოთარბეგი, საბა, რუქია, გაიანე, დათო, ერეკლე, სოლეიმანი, ზეინაბ, ისახარ, ყარაუსუფ (ქაღალდი, ნახშირი, სანგინა. აკვარელი), აქცენტებით გარცხნილობაზე, აქსესუარებზე, სამკაულზე, თავსაბურავზე, ესკიზები დამოუკიდებელი გრაფიკული ნამუშევრების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ასეთია ზეინაბის, ოთარ ბეგის, ისახარის მხატვრული სახეები.

სუმბათაშვილის „ღალატი“ იმ სპექტაკლებს შორისაა, რომლებიც ალ. თევზაძემ სრულად გააფორმა.



პროგრამა დაცულია თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმში.

თეატრალური ინსტიტუტი

აღ. თევზაძის ცხოვრება და შემოქმედება მჭიდროდაა დაკავშირებული თეატრალურ ინსტიტუტთან, ფაქტობრივად, რუსთაველის თეატრის შემდეგ, მისი მოღვაწეობის მთავარი ასპარეზი თეატრალური ინსტიტუტია.

სტუდენტური სპექტაკლების გაფორმებას აღ. თევზაძე ინსტიტუტის აღდგენისთანავე (1939) იწყებს. მასთან ერთად მუშაობენ: დ. თავაძე, ირ. გამრეკელი, ბ. ლოკტინი, ს. ვირსალაძე და ა.შ. ავტობიოგრაფიაში მხატვარი საგანგებოდ აღნიშნავს თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებულ სპექტაკლებს: „ი. ჭავჭავაძის „მაჭანკალი“, ბ. ლავრენიევის „რღვევა“, გ. ერისთავის „ძუნწი“, ა. ოსტროვსკის „ნიჭიერნი და თაყვანისმცემელნი“, ი. ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“ და სხვ. ამავდროულად ვკითხულობდი ლექციებს კოსტიუმის ისტორიაში (არსებობს ცნობა).“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმში³² დაცულია თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლების ესკიზები. ისინი შესრულებულია XX საუკუნის თეატრალურ-დეკორატიულ მხატვრობაში გამორჩეული ხელწერის მქონე ხელოვანთა მიერ (ირ. შტენბერგი, დ. თავაძე, გ. ცერაძე, ბ. ლოკტინი, ფ. ლაპიაშვილი და სხვ.), რომელთა შორისაა ალექსანდრა თევზაძეც. მუზეუმში ინახება, ასევე, ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლების რეპერტუარიც, რომლის მიხედვითაც ა. თევზაძემ თეატრალურ ინსტიტუტში გააფორმა: ი. ჭავჭავაძის „მაჭანკალი“ (პრემიერა: 16/XII. 1940. რეჟ. აკ. ვასაძე), ა. ოსტროვსკის „ნიჭიერნი და თაყვანისმცემელნი“ (პრემიერა: 11,18,25/XI. 1941. რეჟ. დ. ალექსიძე),³³ გ. ერისთავის „დავა“ (პრემიერა: 26/V. 2/VI. 1941. რეჟ. აკ. ვასაძე), გ. ერისთავის „ძუნწი“ (პრემიერა: 14/IV. 1941. რეჟ. კ. პატარიძე), გ. გუნიას „ადვოკატთან“ (პრემიერა: 14/IV. 1941. რეჟ. კ. პატარიძე), ბ. ლავრენიევის „რღვევა“ (პრემიერა: 5,6/I. 1942. რეჟ. აკ. ვასაძე),³⁴ ა. წერეთლის „პატარა კანი“ (პრემიერა: 20,21,23/I. 1942. რეჟ. კ. პატარიძე), ი. ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“ (პრემიერა: 20,23/I. 1951. რეჟ. მ. თუმანიშვილი).

ი. ჭავჭავაძის „მაჭანკალი“ (1940) აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტის პირველ სასწავლო წელს დადგმული რიგით მესამე სპექტაკლია. უნივერსიტეტის

³² საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი თავდაპირველად როგორც „საცენო ხელოვნების“ ინსტიტუტი, 1923 წელს, აკ. ფალავას მიერ შექმნილი დრამატული სტუდიის ბაზაზე დაარსდა. 1926 წელს ინსტიტუტმა შეწყვიტა არსებობა და 1939 წლის 1 სექტემბერს აკ. ხორავასა და აკ. ფალავას თაოსნობით კვლავ აღდგა. 1923 წლის მსგავსად, 1939 წელსაც, თეატრალურმა ინსტიტუტმა რუსთაველის ეროვნული თეატრის შენობაში დაიდო ბინა (რუსთაველის გამზ. #17). სწორედ ამ პერიოდიდან მოყოლებული, მუზეუმში თავმოყრილია ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლების ესკიზები.

³³ ესკიზებზე ავტობიოგრაფია თარიღით: 1940 წლის 8 თებერვალი.

³⁴ რეპერტუარის ორივე დოკუმენტში მხატვრის ველი ცარიელია, ამ სპექტაკლის შესახებ მხატვარი ავტობიოგრაფიაში მის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლების ჩამონათვალში უთითებს.

მუზეუმში წარმოდგენის შვიდი ესკიზია. საგარაუდოდ, მხატვარმა ესკიზების რამდენიმე ვარიანტი შექმნა. ნაწილზე მითითებულია – I, ნაწილზე კი II ვარიანტი. მუზეუმში, ასევე, ინახება ამავე სპექტაკლის აკვარელში შესრულებული ხუთი ესკიზი. ისინი, მსგავსებასთან ერთად (კომპოზიცია, იდენტური დეტალები), განსხვავებულია ფერწერული ენით, სივრცის ორგანიზების პრინციპით, მხატვრული გადაწყვეტით, აქცენტით ეთნოგრაფიულ გარემოზე და, სტილისტური თვალსაზრისით ახლოს დგანან ალ. თევზაძის მიერ იმავე პერიოდში სპექტაკლებისთვის „დავა“, „ადვოკატთან“, „ნიჭიერნი და თაყვანისმცემენი“ შესრულებულ ესკიზებთან (სურ. 8).



სურ. 8. ი. ჭავჭავაძის „მაჭანკალი“, 1940. დეკორაციის ესკიზები. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლისთვის „მაჭანკალი“ შექმნილი ესკიზები ავტოგრაფების გარეშეა, ყველა მათგანი, საგარაუდოდ, ერთ მხატვრს უნდა ეკუთვნოდეს. „მაჭანკალი“ რეპერტუარის მიხედვით აღარ განხორციელებულა (1968-1969 სასწავლო წლის ჩათვლით). ეს გარემოება ამყარებს ჩვენს მოსაზრებას სპექტაკლისთვის ესკიზების სხვადასხვა ვარიანტისა და ერთი ავტორის შესახებ.

ალ. თევზაძის, როგორც მხატვარ-დეკორატორის მოღვაწეობა თეატრალურ ინსტიტუტში 1940-1952 წლებს მოიცავს და აღდგენილი ინსტიტუტის საწყისებს უკავშირდება. 1940 წელს გაფორმებული ი. ჭავჭავაძის „მაჭანკალის“ შემდეგ მხატვარი ასრულებს ესკიზებს სპექტაკლისთვის ა. ოსტროვსკის „ნიჭიერი და თაყვანისმცემელი“ (1940-1941). უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცულია სადიპლო-მო სპექტაკლისთვის შესრულებული დეკორაციის სამი, ტიპაჟისა და კოსტიუმის ექვსი ესკიზი. აღნიშნული ნიმუშები ათვალსაჩინოებს ალ. თევზაძის ხელწერას და მოქმედ გმირთა სახასიათო სახეების შექმნის მისეულ ოსტატობას. ესკიზებზე მხატვარი არ არის მითითებული. ყველა მათგანს ახლავს აკ. ხორავასა და დ. ალექსიძის ხელმოწერები თარიღით: „18.II.1940. ჟ. ხორავა; დ. ალექსიძე 8.II.1940. ტფილისი“. ერთ-ერთი ესკიზის უკან წარწერაა (შესრულებულია მოგვიანებით) „ოსტროვსკი „ნიჭიერი და თაყვანისმცემელი“, დ. ალექსიძე, დ.თავაძე. 18/XI – 40“. რეპერტუარში პრემიერის თარიღად 1941 წლის ნოემბერია მითითებული. ამ ორი განსხვავებული მონაცემის შედარება საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ აღნიშნული სპექტაკლი ერთ-ერთია განახლებული თეატრალური ინსტიტუტის პირველ სპექტაკლებს შორის. ყველა ესკიზს აკ. ხორავას ავტოგრაფის ქვეშ მისივე ხელით მიწერილი აქვს 1940 წლის 8 თებერვალი (სურ. 9).



სურ. 9. ა. ოსტროვსკის „ნიჭიერი და თაყვანისმცემელი“, 1941. დეკორაციის და კოსტიუმის ესკიზები. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

ალ. თევზაძის მიერ ფანქრითა და აკვარელით შესრულებული ესკიზები დახვეწილი, მსუბუქი და მშვიდი გარემოს ამსახველია. დეკორაციები ზომიერადაა გაჯერებული თნრობითი დეტალებით. კოსტიუმის ესკიზები სცენურ სამოსელთან ერთად ამაღდროულად ტიპაჟების ხასიათის გამომხატველი ნამუშევრებია. რიგ შემთხვევაში სახასიათო პორტრეტებით, მოქმედ გმირთა პლასტიკასა და პოზებზე აქცენტით. აღნიშნული ესკიზები სტილისტურად ახლოს დგას ალ. თევზაძის მიერ ინსტიტუტშივე გაფორმებულ სპექტაკლებთან: „დავა“, „ადვოკატთან“, „მაჭანკალი“.

1941 წელს დაიდგა ვ. გუნიას „ადვოკატთან“ (IV კურსის სადიპლომო სპექტაკლი). უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული რვა ესკიზიდან მხოლოდ ერთია დეკორაციის, დანარჩენი პერსონაჟებს ასახავს. ბუნწი, მაგრამ გამომსახველი ხერხებით მხატვარი მათ მკვეთრად გამონატულ სახეებს ქმნის. ამა თუ იმ სახასიათო პოზით, ჟესტით, მიმიკით, ზუსტად მიგნებული პლასტიკური ხაზით იუმორით გადმოსცემს მოქმედ გმირთა ტიპაჟებს და აქცენტს მათ კოსტიუმებზე აკეთებს. ალ. თევზაძის მიერ სპექტაკლებისთვის „ნიჭიერნი და თაყვანისმცემელნი“ და „ადვოკატთან“. შესრულებული ესკიზები არა მხოლოდ ქრონოლოგიური და სტილისტური თვალსაზრისითაა მსგავსი, არამედ იდენტურია მხატვრული მიდგომის მხრივაც (სურ. 10).

ვ. გუნიას „ადვოკატთან“ განახლებული ინსტიტუტის რიგით მეოთხე სპექტაკლია. რეპერტუარში მითითებულია: „პრემიერა 1941 14/IV. ავტორი ვ. გუნია, დამდგმელი კ. პატარიძე“, ნაბეჭდ დოკუმენტში მხატვრის მისათითებელ ცარიელ ველში პასტით მიწერილია დ. თავაძე, რაც არ უნდა იყოს სწორი. აღნიშნული ესკიზები სტილისტურად ალ. თევზაძის ხელწერას ავლენს. თევზაძეა ასევე მითითებული ესკიზის უკანა სიბრტყეზე გაკეთებულ მინაწერშიც: „გუნია „ადვოკატთან“ კ. პატარაძე, ა. თევზაძე 14/IV-41“.

რეალისტურად გადმოცემულ გარემოსა და დეტალებზე აქცენტებით ხასიათდება აკ. ვასაძის მიერ დადგმული სპექტაკლისთვის – ვ. ერისთავის „დავა“ (1941) შესრულებული ესკიზები. ფაქიზი და ამაღდროულად ჟღერადი კოლორიტით გამოირჩეული ეს ნიმუშები ტიპურია ალ. თევზაძის ხელწერისთვის. მუზეუმში დაცული სამი ესკიზიდან ორი ერთ სასურათო სიბრტყეზეა მოქცეული. შუაში წარწერით „მიღებულია“ ხორავას ავტოგრაფით და თარიღით: „2/IV.1941 წ.“ (სურ. 11).

სპექტაკლის დეკორაციათა ესკიზებში XIX საუკუნის ქართული სინამდვილის ამსახველი გარემო ერთდროულად შეიცავს კლასიკური და ეროვნული არიტექტურის მოტივებს. თნრობითი ელემენტებით, თავშეკავებული ჟღერადობის ფერადოვანი გამით, ეს ესკიზები 1940 წელს დადგმული სპექტაკლის „მაჭანკალი“ მხატვრულ გაფორმებას გვაგონებს. ალ. თევზაძის მიერ ამავე პერიოდშია გაფორმებული სპექტაკლები: ვ. ერისთავის „ბუნწი“ (1941), ა. წერეთლის „პატარა კახი“ (1942).



სურ. 10. ვ. ვენიას „ადვოკატთან“, 1941. კოსტიუმის ესკიზები.
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

ალექსანდრა თევზაძის შემოქმედება მთლიანად თეატრის მხატვრობას უკავშირდება. უმეტესწილად, მუშაობდა კოსტიუმებზე და სხვა სცენოგრაფებთან (ირ. გამრეკელი, ს. ქობულაძე, დ. თავაძე) ერთად აფორმებდა სპექტაკლებს. 1930-იანი წლების დასაწყისიდან ალ. თევზაძე რუსთაველის თეატრშია. მონაწილეობს ორ ათეულამდე სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში (1932-1941 წლებში). მათ შორის

სრულად გააფორმა ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ და ე. სკრიბის „ჭიქა წყალი“. რუსთაველის თეატრის ვარდა ა. თევზაძე სპექტაკლებს აფორმებდა კ. მარჯანიშვილის თეატრში, ბათუმისა და ცხინვალის თეატრებში.

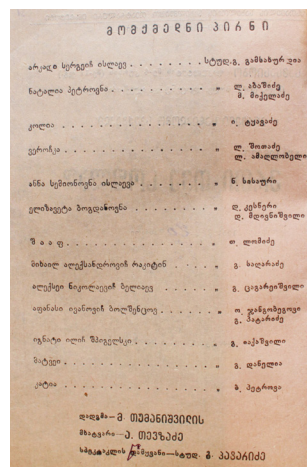
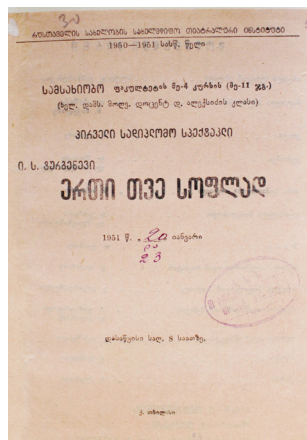
თეატრალური ინსტიტუტი აღ. თევზაძის შემოქმედების ცალკე ეტაპია. იგი 1940-1952 წლებს მოიცავს. სტუდენტური სპექტაკლების გაფორმების პარალელურად, აღ. თევზაძე კითხულობდა ლექციებს კოსტიუმის ისტორიაში. მისი, როგორც მხატვარ-დეკორატორის, მოღვაწეობა თეატრალურ ინსტიტუტში ძალიან ნაყოფიერი იყო 1941 წელს. მხოლოდ ამ პერიოდში მხატვარმა ექვსი სპექტაკლი გააფორმა. თანამშრომლობდა აკ. ვასაძესთან, კ. პატარიძესთან, დ. ალექსიძესთან. ათწლიანი პაუზის შემდეგ, 1951 წელს კი მუშაობს მ. თუმანიშვილთან და აფორმებს ი. ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“ (სურ. 12).

აღ. თევზაძის ავტობიოგრაფიიდან ცნობილი ხდება, რომ მხატვარი მონაწილეობდა საოპერო სპექტაკლების კოსტიუმების შექმნაში ქართული ხელოვნების დეკადისთვის, რომელიც 1936 წელს მოსკოვში გაიმართა. მუშაობდა წიგნის გრაფიკაში. გაფორმებული აქვს: ლეონიდ პანტელეევისა და გრიგორი ბელიზის „შვიდის რესპუბლიკა“, ჰარიეტ ბიჩერ სტოუს „ბიძია თომას ქონი“ და ვლადიმერ მაიაკოვსკის „ვინ უნდა იყოს“.



სურ. 11. გ. ერისთავის „დავა“, 1941. დეკორაციის ესკიზი. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

ალ. თევზაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა უმთავრესად გასული საუკუნის 30-40-იან წლებში შესრულებული ესკიზებითაა წარმოდგენილი. სპექტაკლების განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტის მიუხედავად, მისი ესკიზები ყოველთვის გამოიჩენვა მხატვრულ სახეთა ხასიათის შექმნა-წარმოჩენით, ვმირის მთავარი პლასტის აქცენტირებით, გამოსახულებათა ნაზვასმული პლასტიკით, დინამიზ-მით, თავშეკავებული ფერადოვნებით, კოსტიუმის ისტორიის ღრმა ცოდნით, ტი-პაჟების ეს მრავალფეროვანი გალერეა, ამაგდროულად, კოსტიუმების გალერეაა, რომელიც ირეკლავს არა მხოლოდ კონკრეტული სპექტაკლის მხატვრული გა-დაწყვეტის საერთო ხასიათს, არამედ ეპოქის მხატვრულ ტენდენციებს. ალ. თევზაძის დეკორაციის ესკიზებში ეპოქის ისტორიული სახე ყოველთვის წამყვან მნიშვნელობას ინარჩუნებს. თეატრის მხატვრის – ალექსანდრა თევზაძის – შე-მოქმედება XX საუკუნის ქართული სცენოგრაფიის და ქართული თეატრის ის-ტორიის განუყოფელი ნაწილია.



სურ. 12. ი. ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“, 1951. დადგმა მ. თუმანიშვილის. მხატვარი - ალ. თევზაძე. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბულაძე ბ., უდანამაულოდ დამნაშავენი, გაზ. „კომუნისტი“. #226, 02.10. 1938;
2. ბელაშვილი თ., თბილისის ოპერის თეატრის ფარდა და თეატრალურ-დეკორატიული მხატვრობა, უცნობი სერგო ქობულაძე, წიგნი I, თბილისი, 2016;
3. ბერიძე ვ., მოგონებები, თბილისი, 1987;
4. ბოგერია ალ., უფსკრულისკენ დაქანებული უმწეო წოდება – „შემოდგომის აზნაურები“ რუსთაველის თეატრში, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936 წ. #3. გვ. 39-42, 55;
5. დიოგენი. „უდანამაულო დამნაშავენი“ რუსთაველის თეატრში, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1938 წ. #6, გვ. 46-50;
6. დოლიძე ი., მენსიერების ისტორიიდან – ესკიზების კოლექცია, სამეცნიერო შრომების კრებული „ART კვლევები“, წიგნი III, თბილისი, 2021, გვ. 14-54;
7. დუდუჩავა ა., მოსკოვში ქართული ხელოვნების დეკადის გამო, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936 წ. #9 – 10;
8. თეატრის მხატვრობა, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის კოლექცია, თბილისი, 2008;
9. თუმანიშვილი ე., შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მუზეუმში დაცული კოლექციის ზოგადი დახასიათებისათვის (XX ს-ის 20-40-იანი წლების ესკიზები), Ars Georgica, 2015, ელექტრონული ჟურნალი.
<http://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-25-41/177--XX-20-40-.html>
10. თუმანიშვილი ე., სცენოგრაფიის განვითარების ტენდენციის შესახებ (ზოგადი სურათი-მონახაზი: 1920-1970-იანი წლები), Ars Georgica, 2017, ელექტრონული ჟურნალი
<http://georgianart.ge/index.php/ka/component/content/article/213.html?ed=18>
11. ისტორიული სცენური სამოსელი, თბილისი, 2015;
12. გაზ. „კომუნისტი“, 1927. #114;
13. მგალობლიშვილი ვალ., რუსთაველის თეატრის მორიგი გამარჯვება შემოქმედებითი გარდაქმნის ახალ გზაზე“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936, #6, გვ. 21;
14. რუსთაველის თეატრი, თბილისი, 1981;
15. რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია 1950-2000, თბილისი, 2019;
16. გაზ. „რუსთაველის თეატრი“, 1934 წლის 16 დეკემბერი;
17. სანდრო ახმეტელი, თბილისი, 1977;
18. უცნობი სერგო ქობულაძე, წიგნი I, 2016, პროექტის ხელმძღვანელი მარიამ გაჩეჩილაძე;
19. ციციშვილი მ., გაჩეჩიშვილი ნ., თეატრის მხატვრობა 1920-1950, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის კოლექცია, თბილისი, 2008;
20. შანშიაშვილი ს., ჩემი შთაბეჭდილებანი საკავშირო ფესტივალზე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936 წ. #6. გვ. 13-17;
21. Беридзе В., Езерская Н., Искусство Советской Грузии 1921-1970, Москва, 1975 г.
22. Герман Цверганишвили, Гений Грузинского Народа – Ладо Гудиашвили, Журнал громких событий <https://zvezdasochi.ru/tpost/1410h0kr52-genii-gruzinskogo-naroda-lado-gudiashvil>

ALEXANDRA TEVSADZE – A THEATRE PAINTER

Summary

Curriculum vitae in first person (archive document): *“I, Alexandra Tevsadze (patronymic – Alexander), was born in 1896 in the city of Tbilisi. I finished my school education in 1915 with a gold medal. At the same time, I learned painting in the school of B. Vogel and N. Sklifosovsky. From 1920 I taught painting in secondary school (a certificate is attached). Soon I started studying at the Academy of Arts in the class of Yevgeny Yevgenyevich Lanceray and Adolf Iosifovich Charlemagne. In 1930 after graduation from the Academy I worked in the Museum of Arts. Then in the Rustaveli Theater, on the design of costumes and the whole performances at the College of Theater. The following shows and performances were designed by me: Fr. Schiller’s “The Robbers” (costumes by Sergo Kobuladze and A. Tevsadze, stage design by the painter I. Gamrekeli), L. Slavin’s “Intervention” (stage design - I. Gamrekeli, costumes -A. Tevsadze), V. Shkvarkin’s “The Bastard” (stage design – S. Kobuladze, costumes – A. Tevsadze), A. Kornejtshuk’s “Platon Krechet” (stage design – S. Kobuladze, costumes – A. Tevsadze), K. Mdivanis “Alkazar” (set design Tavadze, costumes – A. Tevsadze), S. Shanshiashvili’s “Arsena” (set design – I. Gamrekeli, costumes – A. Tevsadze), Sh. Dadiani’s “The Yesterdays” (stage design – I. Gamrekeli, costumes – A. Tevsadze), Sh. Dadiani’s “From the flame“ (stage design – I. Gamrekeli, costumes – A. Tevsadze). In the Opera Theater I designed costumes for the Decade of Georgian Art in Moscow in 1936.*

In the Rustaveli Theater I created the stage design for the following performances: A. N. Ostrovsky’s “Guilty Without Fault” and Eugène Scribe’s “A Glass of Water”. In Batumi theater – “The Betrayal” by A. Sumbatasvili-Yushin, in Stalinir – Sh. Dadiani’s “Gegechkori” and “My Son” by I. Gergelia and Litovchev. At the Higher School of Theater – „Matchmaker” by I. Chavchavadze, “The Rift” by B. Lavrenyov, “The Scrooge” by G. Eristavi, “Talents and Admirers” by A. N. Ostrovsky, “A Month in the Country” by I. Turgenev, etc. Besides, I gave lectures in the subject “Art of Costume Design” (a certificate is enclosed).

In Marjanishvili Theater I worked on the following performances: “Masquerade” by M. Lermontov and “Zizamuri” by G. Nakhuzrishvili. I have also created costumes for the actors’ ensemble.

As a book illustrator I participated in the graphic representation of the following books: “Republic of Rascals”/ “The Republic of ShKID” by G. Belych and L.

Pantelejev, "Uncle Tom's Cabin" by H. E. Beecher Stowe, "Who to Be?" by V. Mayakovsky.

In 1945 I was awarded a medal "For bravery, proven in the Great Patriotic War" by the Painters' Association for my social activities.

July 7, 1967 A. Tevsadze"

Al. Tevsadze's autobiography preserved in the Palace of Arts of Georgia. Tevsadze is the only document filled in by her own hand. The information about the person of A. Tevsadze is so meagre that the reconstruction of her life and work is made difficult. Even in art historical studies, nothing is reported about this artist. For this reason, great importance is attached to any material or information about this artist.

While working on the sketches kept in the Musum of Sh. Rustaveli State University of Theatre and Film of Georgia, my attention was drawn to the works of this artist. This is where my interest in researching the work of this artist came from. Her autobiography served as a guide for me to discover and study the materials kept in the museum as well as in the Palace of Arts of Georgia. It turned out that A. Tevsadze's estate deals with theatre. Her works – about 50 sketches – are designs of costumes for the theatre performances – "Arsena", "The Yesterdays", "Master" and "Platon Kretchet" (45 sketches). They were granted the status of movable monument of cultural heritage in 2012.

The conducted research of the documents allows us to present the life and work of A. Tevsadze in the following way: The painter was born in Tbilisi in 1896. During her school education she attended the art school of B. Vogel and N. Sklifosovsky. At the beginning of the 20th century there were two art schools in Tbilisi: the School of Sculpture and Fine Arts in Tbilisi and a public school led by N. Sklifosovsky. Here studied many later famous painters – E. Akhvlediani, S. Kobuladze and others. A. Tevsadze also studied at this school. She continued her studies at the Art Academy, founded in 1922, and received professional training. A. Tevsadze belongs to the first generation of graduates of the Academy of Arts. According to her autobiography, she started working at the Art Museum in 1930 after graduating from the Academy of Arts. Then at the Rustaveli Theatre, at the College of Theatre Arts, where she worked on the design of costumes and the set of entire performances. Since that time, the artist has been exclusively involved with theatre. At the College of Theatre Arts, she creates stage designs in the years 1940-1952. Her work is particularly active in the first years of the newly founded Theatre College (also known as the Institute) – in the years 1932-1941. Later, she works on theatre productions in the Marjanishvili Theatre, in the theatres of Batumi and Zkhinvali.

The artist's interest was also in graphic design. She worked on the costumes for the ensembles. She also designed the costumes for the Decade of Arts in Moscow in 1936. Alexandra Tevsadze died in 1976, at the age of 80.

The 1930s is an extremely interesting period, the very time when A. Tevsadze's artistic career began. In Georgian painting, the modernist tendencies of the 1920s are still current; in the 1930s, the realistic and, to a certain extent, illustrative tendency emerges. It is the time when "socialist realism" begins to assert itself in art. It is also an interesting period of search in Georgian theatre. The work of K. Marjanishvili and S. Akhmeteli determines the artistic processes not only in the two leading state theatres of Georgia, but also in the theatre landscape of the whole Georgia.

Alexandra Tevsadze has been working in the Rustaveli Theatre since 1932. She worked on designing the costumes for the performance of Fr. Schiller's "The Robbers" (1933. Directed by S. Akhmeteli, Sh. Aghsabadze) together with the painter S. Kobuladze. A draught of a woman's costume is preserved in the museum of the Rustaveli Theatre. Schiller's "The Robbers" was probably to be the artist's first work at the Rustaveli Theatre.

A. Tevsadze's Oeuvre consists of sketches made in the 1930s and 1940s. Regardless of the different artistic conceptions, A. Tevsadze's sketches are always full of changeable sculpture, dynamics, moderate colour palette, they are characterised by profound knowledge of costume design. This diverse gallery of heroic types reflects not only the whole concept of a concrete theatrical performance, but also the artistic tendencies of the epoch. In A. Tevsadze's sketches, the historical image of the time always retains important significance.

The work of A. Tevsadze – the theatre painter – belongs to the inseparable part of Georgian scenography and Georgian theatre history.

ALEXANDRA TEVSADZE – EINE THEATERMALERIN

Zusammenfassung

Lebenslauf in erster Person (Archivdokument): *„Ich, Alexandra Tevsadze (Vatersname – Alexander), wurde 1896 in der Stadt Tbilisi geboren. Meine Schul- ausbildung schloss ich 1915 mit einer Goldmedaille ab. Zur gleichen Zeit lernte ich das Malen in der Schule von B. Vogel und N. Sklifosovsky. Ab 1920 unterrichtete ich Malen in der Mittelschule (eine Bescheinigung wird beigelegt). Bald darauf begann ich das Studium an der Kunstakademie in der Klasse von Yevgeny Yevge- nyevich Lanceray und Adolf Iosifovich Charlemagne. 1930 nach der Absolvierung der Akademie arbeitete ich im Museum der Künste. Danach im Rustaveli-Theater, an der Gestaltung der Kostüme und der ganzen Vorstellungen an der Hochschule für Theater. Von mir wurden folgende Vorstellungen und Aufführungen gestaltet: Fr. Schillers „Die Räuber“ (Kostüme von Sergo Kobuladze und A. Tevsadze, Büh- nenbild vom Maler I. Gamrekeli), L. Slavins „Intervention“ (Bühnenbild – I. Gam- rekeli, Kostüme – A. Tevsadze), V. Shkvarkins „Der Bastard“ (Bühnenbild – S. Kobuladze, Kostüme – A. Tevsadze), A. Kornejtshuks „Platon Kretschet“ (Bühnen- bild – S. Kobuladze, Kostüme – A. Tevsadze), K. Mdivanis „Alkazar“ (Bühnenbild Tavadze, Kostüme – A. Tevsadze), S. Shanshiashvilis „Arsena“ (Bühnenbild – I. Gamrekeli, Kostüme – A. Tevsadze), Sh. Dadianis „Die Gestrigen“ (Bühnenbild – I. Gamrekeli, Kostüme – A. Tevsadze), Sh. Dadianis „Aus dem Flammen“ (Büh- nenbild – I. Gamrekeli, Kostüme – A. Tevsadze). Im Operntheater gestaltete ich Kostüme für die Dekade der georgischen Kunst in Moskau im Jahre 1936.*

Im Rustaveli-Theater habe ich das Bühnenbild für folgende Aufführungen geschaffen: A. N. Ostrowski's „Die schuldlos Schuldigen“ und Eugène Scribe's „Ein Glas Wasser“. Im Theater von Batumi – „Der Verrat“ von A. Sumbatasvili- Jushin, in Stalinir – Sh. Dadianis „Gegechkori“ und „Mein Sohn“ von I. Gergelia und Litovchev. An der Hochschule für Theater – „Die Kupplerin“ von I. Chavcha- vadze, „Die Kluft“ von B. Lavrenyov, „Der Geizige“ von G. Eristavi, „Talente und Verehrer“ von A. N. Ostrowski, „Ein Monat auf dem Lande“ von I. Turgenev u. a. Außerdem habe ich Vorlesungen gehalten im Fach „Kunst von Kostümgestaltung“ (eine Bescheinigung wird beigelegt).

Im Marjanishvili-Theater habe ich an folgenden Aufführungen gearbeitet: „Mas- kerade“ von M. Lermontov und „Zizamuri“ von G. Nakhuzrishvili. Auch habe ich Kostüme für das Schauspielensemble geschaffen.

Als Buchillustratorin habe ich an der grafischen Darstellung folgender Bücher teilgenommen: „Republik der Strolche“ von G. Belych und L. Pantelejev, „Onkel Toms Hütte“ von H. E. Beecher Stowe, „Wer soll ich sein?“ von V. Majakowski.

1945 wurde ich vom Malerverband für meine gesellschaftliche Tätigkeit mit einer Medaille „Für Tapferkeit, erwiesen im Großen Vaterländischen Krieg“ ausgezeichnet.

7. Juli 1967 A. Tevsadze“

Im Kunstpalais von Georgien aufbewahrte Autobiografie von Al. Tevsadze ist das einzige mit ihrer eigenen Hand ausgefülltes Dokument. Die Information über die Person von A. Tevsadze ist dermaßen karg, dass die Rekonstruktion ihres Lebens und Schaffens erschwert wird. Auch in den kunstwissenschaftlichen Studien wird nichts von dieser Künstlerin berichtet. Aus diesem Grund wird jedem Material bzw. Information über diese Künstlerin eine große Bedeutung beigemessen.

Während der Arbeit an den Skizzen, die Musum der Sh. Rustaveli Staatlichen georgischen Universität für Theater und Film aufbewahrt sind, wurde meine Aufmerksamkeit auf die Arbeiten dieser Künstlerin gelenkt. Daher stammt mein Interesse das Schaffen dieser Künstlerin zu erforschen. Ihre Autobiografie diente mir als Leitfaden die im Museum sowie im Kunstpalais Georgiens aufwahrten Materialien zu entdecken und diese zu studieren. Es stellte sich heraus, dass der Nachlass von A. Tevsadze sich mit dem Theater befasst. Ihre Arbeiten – ca. 50 Skizzen – sind Entwürfe von Kostümen für die Theateraufführungen – „Arsena“, „Die Gestrigen“, „Meister“ und „Platon Kretchet“ (45 Skizzen). Ihnen wurde 2012 der Status von beweglichem Denkmal des kulturellen Erbes verliehen.

Die ausgeführte Forschung der Unterlagen erlaubt uns das Leben und Schaffen von A. Tevsadze in folgender Weise darzulegen: Die Malerin wurde im Jahre 1896 in Tbilisi geboren. Während der Schulausbildung besuchte sie die Kunstschule von B. Vogel und N. Sklifosovsky. Zu Beginn des 20. Jh.-s gab es in Tbilisi zwei Kunstschulen: die Schule für Bildhauerei und schöne Künste in Tiflis und eine Privatschule, die von N. Sklifosovsky geleitet wurde. Hier studierten viele später bekannten Maler – E. Akhvlediani, S. Kobuladze u. a. In dieser Schule lernte auch A. Tevsadze. An der 1922 gegründeten Kunstakademie setzt sie ihr Studium fort und erhält berufliche qualifizierte Ausbildung. A. Tevsadze gehört zu der ersten Generation der Absolventen der Kunstakademie. Laut ihrer Autobiografie hat sie 1930 nach der Absolvierung der Kunstakademie begonnen im Kunstmuseum zu arbeiten. Dann im Rustaveli-Theater, an der Hochschule für Theaterkunst, wo sie an der Gestaltung von Kostümen und dem Bühnenbild ganzer Aufführungen arbeitete. Seit dieser Zeit befasst sich die Künstlerin ausschließlich mit dem Theater. An der

Hochschule für Theaterkunst schafft sie Bühnenbilder in den Jahren 1940-1952. Besonders aktiv ist ihr Schaffen in den ersten Jahren der neugegründeten Theaterhochschule (auch als Institut bekannt) – in den Jahren 1932-1941. Später arbeitet sie an Theateraufführungen im Marjanishvili-Theater, in den Theatern von Batumi und Zkhinvali.

Das Interesse der Künstlerin galt auch der Grafik. Sie hat an den Kostümen für die Ensembles gearbeitet. Ebenso gestaltete sie die Kostüme für die Dekade der Künste in Moskau 1936. Alexandra Tevsadze starb 1976, im Alter von 80 Jahren.

Die 30-er Jahre des 20. Jahrhunderts sind eine äußerst interessante Periode, gerade die Zeit, als die künstlerische Laufbahn von A. Tevsadze beginnt. In der georgischen Malerei sind immer noch die modernistischen Tendenzen der 20-er Jahre aktuell, in den 30-er Jahren taucht die realistische und in gewisser Hinsicht illustrative Tendenz auf. Es ist die Zeit, wo der „sozialistische Realismus“ beginnt sich in der Kunst durchzusetzen. Es ist auch eine interessante Zeit der Suche im georgischen Theater. Das Schaffen von K. Marjanishvili und S. Akhmeteli bestimmt die künstlerischen Prozesse nicht nur in den zwei führenden Staatstheatern Georgiens, sondern auch in der Theaterlandschaft von ganz Georgien.

Seit 1932 arbeitet A. Tevsadze im Rustaveli-Theater. Sie arbeitet an der Gestaltung der Kostüme zur Aufführung von Fr. Schillers „Die Räuber“ (1933. Regie S. Akhmeteli, Sh. Aghsabadze) zusammen mit dem Maler S. Kobuladze. Im Museum des Rustaveli-Theaters ist die Skizze eines Frauenkostüms aufbewahrt. Fr. Schillers „Die Räuber“ sollten vermutlich die erste Arbeit der Künstlerin am Rustaveli-Theater sein.

A. Tevsadze hat an der Gestaltung von folgenden Aufführungen im Rustaveli-Theater teilgenommen: A. Kornejtschuks „Platon Kretschet“ (1935. Regie Sh. Aghsabadze, Maler S. Kobuladze), I. Kotschergas „Meister“ (1935. Regie K. Pataridze, Maler S. Kobuladze), S. Kldiaschwilis „Der herbstliche Kleinadel“ (1936. Regie K. Pataridze, Maler D. Tavadze); Carlo Goldoni's „Mirandolina / La locandiera, die Wirtin“ (1936. Regie D. Alexidze, Maler S. Kobuladze), S. Shanshiashvilis „Arsena“ (1936. Regie A. Vasadze, Maler I. Gamrekeli); G. Mdivanis „Alkazar“ (1937. Regie D. Alexidze, Maler D. Tavadze); Sh. Dadiani's „Aus dem Funken“ (1937. Regie A. Vasadze, Maler I. Gamrekeli); N. Pogodins „Der Mann mit dem Gewehr“ (1939. Regie A. Khorava, Maler I. Garekeli). Die Gestaltung der Kostüme in diesen Aufführungen gehört A. Tevsadze.

Im Rustaveli-Theater hat sie das komplette Bühnenbild für folgende Aufführungen geschaffen: A. N. Ostrowski's „Die schuldlos Schuldigen“ (1938. Regie A. Vasadze) und Eugène Scribe's „Ein Glas Wasser“ (1941. Regie D. Alexidze). Im Theater von Batumi – Sumbatasvili-Jushins „Verrat“ (1943. Regie Murghulia), in Zkhinvali – Sh. Dadiani's „Gegechkori“ und I. Gergelias und Litovchevs „Mein Sohn“.

Das Leben und Werk von A. Tevsadze sind aufs Engste mit der Hochschule für Theaterkünste verbunden. Im Museum dieser Hochschule, heute der Staatlichen Universität für Theater und Film werden Skizzen und Entwürfe von den von ihr gestalteten Aufführungen aufbewahrt: I. Chavchavadzes „Die Kupplerin“ (1940. Regie A. Vasadze), A. N. Ostrowskis „Talente und Verehrer“ (1941. Regie D. Alexidze), G. Erstavis „Die Fehde“ (1941. Regie A. Vasadze), G. Eristavis „Der Geizige“ (1941. Regie K. Ptaridze), V. Gunias „Beim Rechtsanwalt“ (1941. Regie K. Pataridze), B. Lavrenyovs „Die Kluft“ (1942. Regie A. Vasadze), A. Zeretelis „Der Kleine Kachi“ (1942. Regie K. Pataridze), I. Turgenevs „Ein Monat auf dem Lande“ (1952. Regie M. Tumanishvili). Paralell dazu hielt sie Vorlesungen im Fach „Geschichte des Theaterkostüms“.

Der Nachlass von A. Tevsadze besteht aus den Skizzen, die in den 30-er und 40-er Jahren des 20. Jahrhunderts geschaffen wurden. Ungeachtet der unterschiedlichen künstlerischen Konzeptionen sind die Skizzen von A. Tevsadze stets voller veränderlichen Plastik, Dynamik, gemäßigten Farbenpalette, sie zeichnen sich durch tiefgründige Kenntnis der Kostümgestaltung aus. Diese vielfältige Galerie der Heldentypen widerspiegelt nicht nur das gesamte Konzept einer konkreten Theateraufführung, sondern auch die künstlerischen Tendenzen der Epoche. In den Skizzen von A. Tevsadze behält das historische Bild der Zeit stets wichtige Bedeutung bei.

Das Schaffen von A. Tevsadze – der Theatermalerin – gehört zum unzertrennlichen Teil der georgischen Szenografie und der georgischen Theatergeschichte.

სამოციანელების დიდი ილუზია

საკვანძო სიტყვები: *კინემატოგრაფი, მეტაფორა, პროზა, პოეზია, ჰაიდუგერი, სამოციანი წლები, „ალაფერდობა“, ვიორჯი შენგელაია, ლარისა შეპიტკო, „ფრთები“, რეჟისორი, პოეტური კინო.*

XX საუკუნის სამოციანმა წლებმა საქართველოში რამდენიმე თაობის წარმომადგენლები გააერთიანა: ყოვლისმომსწრე, პირველი კომკავშირელები, ათეისტი მშობლები, ისინი, რომლებმაც მძიმე ცხოვრება განვლეს, ბევრ იდეალზე აუცრუვდა გული, მაგრამ საკუთარი შეუმცდარობის რწმენა შეინარჩუნეს და ასევე მათი შვილები – ახალგაზრდები, რომლებმაც პიროვნების კულტის გააზრების შედეგად, საკუთარი თავი შეიცნეს, ვისაც სხვაგვარი ცხოვრება და თავისუფლება სურდათ, თუმცა ბოლომდე ვერც აცნობიერებდნენ, რას გულისხმობდა თავისუფლების იდეალები.

სამოციანელთა თაობა შედარებით თავისუფლებით სარგებლობდა, რაც აისახა კიდევ მათ ლექსიკაში, მოვლენათა ანალიტიკურ ხედვაში, თუმცა მოქმედებისას, მაინც სიფრთხილეს ინარჩუნებდა. მათი ბუნებრივი ეჭვი იდეალებისადმი გამოსავალს ეძებდა არა პოლიტიკურ თავისუფლებაში (ამაზე მაშინ ოცნებაც კი წარმოუდგენელი იყო), არამედ თავისუფალი აზრის დამკვიდრებაში.

60-იანი წლების ცნობილი ხანა, რომელიც კინოში არსებითად 1957 წელს დაიწყო მიხეილ კალატონიშვილის ფილმით „მიფრინავენ წეროები“, 1968 წელს „დამთავრდა“. ამ პერიოდის საზოგადოების ცნობიერებაში იოლად თანაარსებობდა ურთიერთსაპირისპირო განცდები: შიში და სინარული, გლობალური საფრთხის წინათგონობა და ადვილად ხელმისაწვდომი ბედნიერების შეგრძნება, გადარჩენის რწმენა. თუმცა, საკმაოდ სწრაფად, ეს განწყობები და შესაძლებლობები უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთა და მართალია, 60-იანი წლების ეკრანზე „რეინის ფარდა“ ძველ ფუნქციას ვეღარ ასრულებდა, მაგრამ 1968 წლიდან, სახელმწიფომ ახალი რეინის კედლების აშენება დაიწყო.

კინემატოგრაფისტთა ახალი თაობა მიხვდა, რომ ხელოვნების აზრი არა მორალური ნორმების დეკლარირებაში, არამედ შემეცნების უსასრულო პროცესში, მშენებარების ძიებაში, პიროვნების თავისუფალი თვითგამოვლენის აღიარებაში, ინდივიდუალური ხედვის დამკვიდრებაშია. ლოზუნგი „როგორც ყველა“, კინემატოგრაფისტების უმრავლესობისთვის უკვე მიუღებელი იყო, მაგრამ საკუთარი ცხოვრებისეული პოზიციის ჩამოყალიბებაც არ აღმოჩნდა იოლი.

ცვლილებისა და ქვეყანაში თავისუფალ აზრზე ორიენტირებული „დათობის“ მოლოდინი, როგორც ჩანს, დიდი იყო. ჯერ კიდევ 1942 წელს, „იფანე მრისხანეზე“ მუშაობისას, სერგეი ეიზენშტეინი ამ წინათგონობით წერდა: „...ჩვენ მტკი-

ცედ ვიცით – წინ სიბნელეზე გამარჯვებაა. წინ სინათლეა. მაგრამ ჩვენ ჯერ კიდევ არ შეგვიძლია მის სხივებს შევეგუოთ, ახალი ცნობრება დავინახოთ, მათ მიერ განათებულ ახალ გზებს დავადგეთ. ჩვენ განვჭვრეტთ, წინასწარ ვგრძნობთ მას. მაგრამ ჯერეჯრობით სინათლე მხოლოდ იბადება მართლაც აპოკალიფსურ სიგიჟეში, რომელშიც ახლა სამყარო ვიზვიზებს“!¹

მეცნიერულ ნაშრომში „ყოფიერება და დრო“ მარტინ ჰაიდეგერი ამბობს, რომ არც ერთი ეპოქა არ ფლობს ისეთ მრავალფეროვან ცოდნას ადამიანზე, როგორც ამჟამინდელი. არც ერთი ეპოქა არ იღებდა ამ ცოდნას იმგვარად სწრაფად და იოლად, როგორც ამჟამინდელი. არც ერთმა ეპოქამ არ იცოდა ამდენად მცირე იმის შესახებ, თუ რა არის ადამიანი, როგორც ამჟამინდელმა. არასდროს ყოფილა თავად ადამიანი, თავისი ცნობიერებით იმდენად პრობლემური, როგორც ამ ეპოქაში.² მოაზროვნენი და შემოქმედებითი ხედვის პიროვნებანი უსაფუძვლოდ არ განიცდიდნენ საკუთარი „მეს“ გააზრების სირთულეებს – ეს განცდა ეპოქის კრიზისული სიტუაციებით და ამ ვითარებაში საკუთარი თავის იდენტიფიცირების პრობლემით იყო ნაკარნახევი.

საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირმა, ქვეყანამ, რომელიც ცდილობდა „გაესწრო მთელი პლანეტისთვის“ და დაემტკიცებინა უტოპიური იდეოლოგიის სიმართლე, XX საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების ბოლოსა და სამოციანების დასაწყისში, არ დაარღვია თავისი სოცვალდებულება ხელოვნების სფეროშიც. გამონაკლისი არც კინო აღმოჩნდა. პიროვნების კულტის მხილება, ხრუშჩოვის პერსონამ, იური გაგარინის ტრიუმფმა, ოდნავ გახსნილმა „რკინის ფარდამ“ და „დათობის“ დროს, სახელმწიფოს მიერ შემოქმედებითი ინტელიგენციის სტატუსის ამაღლებამ კინოშიც ახალი დამოკიდებულებები შექმნა.

შემოთავაზებულ სოციალურ დაკვეთას ყველა თაობის კინემატოგრაფისტი გამოეხმაურა. ნამსხვრევებად ქცეული მონოლითური მითის ნატენები ყველას მისწვდა, მათი ჩათვლით, ვინც წლების განმავლობაში ნიჭით ემსახურებოდა სააგიტაციო პროპაგანდას. ყველამ ვერ მოიპოვა წარმატება, როგორც ავტორმა, მაგრამ ახალი ანტიტოტალიტარული საზოგადოებრივი იდეოლოგიის შესაბამისი ახალი დროის პათოსი ძალზე სწრაფად და ისევე მკაფიოდ ჩამოყალიბდა, როგორც უწინდელი. შეიქმნა ეგზისტენციალური კინოს ახალი, პოსტტოტალიტარული სივრცე. პიროვნების ინტერესები სისტემის ინტერესებზე ძალა დადგა, არაერთმნიშვნელოვანმა პიროვნებამ ერთმნიშვნელოვან გმირზე უფრო საინტერესო თვისებები შეიძინა. შედეგად, სტალინური „დიადი სტილის“ პერიოდი ინდივიდუალიზმით და ანტიემირით შეიცვალა. სამოციანელები კინოში, წინამორბედებისაგან განსხვავებით, მუდმივად აღარ საუბრობდნენ „ადამიანის აღზრდის მიზნებზე“. მათი ინტერესის საგნად გამოიკვეთა არა სანიმუშო ინდივიდი – სოციალური და ისტორიულად მნიშვნელოვანი მიზნების განმანორციელებელი, არამედ ადამიანი და მისი სუბიექტური სამყარო.

¹ Козлов, Тень, 2001, გვ. 27-28.

² Хайдегер, Время, 1993, გვ. 47.

არსებული სინამდვილის გაანალიზებითა და წარსულის გააზრებით, კინემატოგრაფისტები იდეალების ახსნას ცდილობენ. იწყება ფასეულობათა გადაფასების ახალი პროცესი. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პერიოდის კინემატოგრაფისტთა განწყობა, ძირითადად, საზოგადოების დაჩქარებული დემოკრატიზაციის ეიფორიულ ილუზიას ეფუძნება, სადაც „დათობით“ ფრთაშესხმულმა იდეამ სინათლისკენ სწრაფვის განცდა წარმოქმნა ხელოვანებში.

60-იანი წლების დასაწყისში, უეცრად წარმოქმნილი იდეალების სიმაღლიდან, მხოლოდ 70-იანების კინო გაიზარებს ალტაცებული მოლოდინის იმედეგაცრუებას. მანამდე კი, ურწმუნობისა და ცრუ ღმერთების თაყვანისცემის გრძელი ათწლეულების შემდეგ, კინო გრძნობს ახალ სუნთქვას, რომელსაც ასე იყო დანატრებული საზოგადოება. მას სააშკარაოზე გამოაქვს წარსულის ნეგატიური ხატი, მოგვიანებით კი საკუთარი უბადრუკობის ყოფასაც აღმოაჩენს. სინათლე, რომელმაც ორმოცდაათიანი წლების ბოლოს რკინის მძიმე ფარდიდან შემოაღწია, მოგვიანებით ბნელი ოთახის სარემლიდან შემომავალი სხივი აღმოჩნდა.

სამოციან წლებში მნიშვნელობას იძენს საზოგადოების ცნობიერების ცვლილებებთან დაკავშირებული ტენდენციები. კინო სრულიად ახალი რაკურსით აკვირდება პიროვნებას და იკვლევს მას. გაჩნდა სრულიად ახალი მოთხონებები – მეტი „ინტერესი ადამიანისადმი“ და მისი შინაგანი სამყაროსადმი. ამ პროცესმა იმოქმედა პოეტუკაზე, ხელოვნების მხატვრულ ენაზე, მოახდინა სახვითი საშუალებების „სემანტიზაცია“ (20-იანი წლების მსგავსად).

კინოების ჯერ კიდევ უცნობი შესაძლებლობების ამოქმედებამ, რომელიც სულის უხილავ სფეროებში ჩახედვის საშუალებებს იძლეოდა, გააძლიერა მაყურებლის ყურადღება საავტორო ხედვებისადმი. ამ პერიოდში, შემქმნელთა სუბიექტური ხედვა ხდება დომინანტი. კინოს სახვით ენას რეალობის პოეტური ასახვის საშუალებები ამდიდრებს. სწორედ ამ მიმართულებით მიმდინარეობდა ყველაზე ნაყოფიერი ძიებები და მკვიდრდებოდა მრავალი წარმატებული ექსპერიმენტი.

იმ პერიოდის ფილმები რამდენიმე მახასიათებლით გამოირჩეოდნენ. დასაწყისში ხშირად ინდივიდის ცხოვრებისეული გზის მოტივი ჟღერდა; ფიქსირდებოდა ყველა მთავარი მოვლენა: სიყვარული, შვილების დაბადება, გარდაცვალება. ამ მონათხრობში, ხშირად ფინალი არც კი იკითხება: ცხოვრება თითქოს ფილმის მიღმა გრძელდება. მათში დომინირებს გაზაფხულის, როგორც სინათლისა და იმედის მეტაფორული დატვირთვის მატარებელი პეიზაჟები, რომელთა გარეშე სიცოცხლე წარმოუდგენელია.

სიკო დოლიდის „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, ლანა ლოლობერიძის „მე ვხედავ მზეს“, მარლენ ხუციევის „გაზაფხული ზარეჩნაიაზე“, ოთარ აბესაძის „მაღლე გაზაფხული მოვა“ – ამ ფილმების სახელწოდებებიც კი უკვე განაპირობებენ შედარებით ახალ პათოსს და განწყობას. მათში ჯერ არ იკითხება აშკარა ბრძოლა, მაგრამ ნამდვილად იგრძნობა წარსული წლების თემატიკის საპირისპირო მოტივებისადმი ინტერესი.

ნმ-იანელთა თაობის კინომანიფესტი „ალავერდობა“ ვიორგი შენგელაიამ 1962 წელს გადაიღო. იგი ნმ-იანელთა იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელიც აშკარად ხედავდა დევრადირებულ სინამდვილეს და აუცილებლობად მიაჩნდა, სადღაც დაკარგული რეალობის სააშკარაოზე გამოეტანა. ვიორგი შენგელაია აერთიანებს მისივე თაობის წარმომადგენელთა მსოფლმხედველობრივ შეხედულებებს „ალავერდობის“ მთავარ გმირში, რომელიც ბრბოს ხასიათს და მის გაუაზრებელ ყოფით ჩვევებს უპირისპირდება.

ალავერდობა მოსავლის აღების უძველესი დღესასწაულია, რომელიც მიწისადმი მადლიერების ნიშნად, კახეთში ალავერდის ტაძართან დღესაც აღინიშნება. ოდესღაც, ეს რიტუალი სამადლობელ ლოცვასა და უფლის დიდებაში ვლინდებოდა. ამ დღესასწაულზე არა მხოლოდ კახელი, არამედ საქართველოს ყველაზე შორეული კუთხეებიდან ჩასული გლეხები, სხვადასხვა ეროვნებისა და სარწმუნოების წარმომადგენლები იყრიდნენ თავს, რომლებიც ერთად ალავერდნენ ლოცვას. მაგრამ დრო ვაგვიდა, ადამიანმა მადლიერება დაივიწყა და დაკარგა ღვთისგან ბოძებული ნიჭი, სამყაროში თავისი ჭეშმარიტი დანიშნულების ცოდნა.

ტრადიციულად ხალხი კვლავ გროვდება ძველი ტაძრის კედლებთან, მაგრამ მხოლოდ ტრადიციის ინერციით, თითქმის ატროფირებული მენსიერების ძახილით. დღესასწაული ბაკქანალიურ-წარმართულ სანახაობად იქცა, რაც საყოველთაო ქაოსში ვლინდება. რეჟისორის მიერ შექმნილი ეს მიკროსამყარო, ვნებათა უაზრო დუღილით, ლოთობით და უბასუნისმგებლობით, თითქოსდა მთელი გარემომცველი სამყაროს მეტაფორული გააზრებაა. ამ დღესასწაულზე ხვდება ჟურნალისტი გურამი. მის სახელს მხოლოდ ფილმის ტიტრებიდან ვიგებთ. ასე ერქვა ფილმის პირველწყაროს მოთხრობის ავტორს, გურამ რჩეულიშვილს, რომელიც ტრადიციულად დაიღუპა, როგორც იკაროსი გაფურჩქვნის ხანაში. ბედისწერაა?... წინათგრძნობაა?... შესაძლოა!!!!

„... წვიმდა მთელი ზაფხულიც, ...ყველა ამინდის გამოსვლას შემოდგომისთვის ელოდა, მაგრამ სექტემბერში უფრო მოუმატა სუსხმა, მხოლოდ საქართველოში პირველად ჩამოსულები დადიოდნენ თეთრ პერანგებში და ირწმუნებოდნენ, რომ აქ გაცილებით კარგი ამინდია, ვიდრე ჩრდილოეთში.“³

დღესასწაულამდე ერთი დღით ადრე გამოიდარა“.³

ხალხმრავალი ღრეობა ერთფეროვნად გრძელდება. ღვინითა და სიცხით გაბრუებული ადამიანები აქა-იქ პატარა ჯგუფებად გაიყვნენ. ქალ-ვაჟი ცეკვავს, მაგრამ მათ პლასტიკასა და მოძრაობებში წინაპართა ხასიათი არც იგრძნობა. იქვე, შორიანლო ორი მამაკაცი ერთმანეთს დილიდან ეჯიბრება ცეკვაში. და აი, ვიღაცამ ცეკვის გაგრძელება ტაძრის კედლებში გადაწყვიტა. კამერა უკან იხევს და მკვირცხლად მოცეკვავე შუახნის მამაკაცი მეორე ხედზე გადაინაცვლებს, წინა ხედზე კი ერთმანეთის მიყოლებით, ლანდებივით ჩაივლის ორი დედაბერი ნაკურთხი ხილით ხელში. ისინი მდუმარედ მიემართებიან გასასვლელისკენ. ამ

³ <https://burusi.wordpress.com/2009/09/11/guram-rcheulishvili-4/>

ორი თაობის წარმომადგენლებს შორის დიდი ასაკობრივი სხვაობა არ ჩანს, სამაგიეროდ აშკარად სხვადასხვაა მოცეკვავე მამაკაცების და ასაკოვანი ქალების ცხოვრებისეული ღირებულებები.

დოლისა და აკორდეონის მქლერი ხმა მწუხარე ექოდ გაისმის ტაძრის ასკეტურ არქიტექტურაში; ეზოშიც, თეთრი ტაძრის ფონზე, დაუღალავად ტრიალებს კაცი და ქართული ცეკვის თავბრუდამხვევი ნახატი გამოჰყავს. კამერა თითქმის მოცეკვავის ქვეშ არის მოქცეული – ეს რაკურსი საშუალებას გვაძლევს, კადრი უცნაური, თავდავიწყებული „ალქაჯური“ ცეკვის მნიშვნელობით აღვიქვათ. საფლავის ქვეშე ქალაქიდან ჩამოსულები ჩამომსხდარან და ქეიფობენ. დუდუკის ხმა მდორედ იცგლება კლასიკური მუსიკით, შემდეგ კი, ტაძარში ლოცვის ექოთი. გარშემო უმიზნო, უცნაური განურჩევლობა სუფევს.

მუსიკის და მაყურებლის გარეშე, მტვერში და ინერციაში დარჩენილი ორი მამაკაცი ცეკვას განაგრძობს... გურამს ამ აუტანელ დროსტარებაში გამოუვალობის განცდა, თუნდაც წამით რაიმეს შეცვლის ჟინი იბყრობს. გაუხედნავი ცხენის ჭიხვინი საყოველთაო ყურადღებას იქცევს. პატრონი ბედაურს მათრახით ამომინებს და მხიარულებას განაგრძობს.

გურამი ცხენს გაიტაცებს, სულ უფრო შორს მიჰყავს ის, რათა შემოახტეს და ამ გახელებულ ბრბოში, „ზეიმში“ შეიჭრას, რომელიც წნედაცემული ადამიანების უსახურ, პირქუმ თავყრილობას ჰგავს.

შორს, ჰორიზონტზე თეთრი ტაძარი მოჩანს. გაშლილ მინდორში მხედრის და ცხენის ფრენისმაგვარი ჭენება იწყება. ტაძარი სულ უფრო ახლოვდება. მხედარი ბრბოში შეიჭრება და არეულობაში ცხენიდან ვარდება. ტაძრისკენ გარბის, და გზად ვერავისა და ვერაფერს ხედავს. რიტმი ისეთივეა, როგორც მინდორში გაჭენებული ცხენის, როგორც იკაროსის, ფრენისას. წამის შემდეგ, გურამი ტაძრის სახურავზეა. ბრბო მოლოდინში გაირინდა. მიზანი მიღწეულია და ერთი წამით გურამს ეჩვენება, რომ ქაოსი შეაჩერა და ადამიანების ყურადღება მიიბყრო. მაგრამ ჰაუზა გაჭიანურდა. ბრბო კი ნელ-ნელა შორდება ტაძრის კედლებს.

ეს მოძრაობა დედამიწაზე, ადამიანებზე, უნიჭო ამაოებაზე ვმირის ამაღლების მეტაფორაა, შესაძლოა, ის მოგვიწოდებს ტაძრის სიმალიდან დავინახოთ სამყარო. მხოლოდ ამ სიმაღლეზე ასვლით, მხოლოდ რწმენაზე (არა როგორც ცარიელ ტრადიციაზე, არამედ, როგორც სიცოცხლის სიმბოლოზე) დაყრდნობით შეიძლება დავინახოთ სინამდვილე. ამ ჭეშმარიტებას დიდხანს უმაღლავდნენ დაბნეულ, დაშინებულ და საბოლოოდ გზააბნეულ ადამიანებს. ლიტერატურული პირველწყაროდან ფილმში არაფერია ხაზგასმული, რაც ამის ახსნას მოგვცემდა, მაგრამ ამგვარი ინტერპრეტაცია ჩვენი თაობისათვის ისევე ნათელია, როგორც სამოციანი წლების ახალგაზრდებისთვის.

სამყაროში სულიერი თვითგამორკვევის ძიების ამ თემას, რომელიც „ალავერდობაშია“, შემდგომში ხშირად გამოიყენებენ ქართველი და არა მხოლოდ ქართველი რეჟისორები. მოვლენები ამ ფილმში, აშკარად მიმართულია

პოეტური განზოგადებისკენ. დოკუმენტური ხერხები, ყოფითი სინამდვილე, პორტრეტული დახასიათებები მთელ რიგ მეტაფორებად, ავტორისეულ ვიზუალურ „გამონათქვამებად“ ყალიბდება, რომლებიც თანმიმდევრობით ახდენენ სიუჟეტის პროეცირებას.

უკრაინელი რეჟისორის, ლარისა შეპიტკოს ფილმში „ფრთები“, ტიტრების ქვემოთ ფონზე გამოსახულია თერძი, რომელიც ფილმის გმირ ქალს კოსტიუმისთვის ზომებს უღებს. თავდაპირველად, ყოველივე ეს, ჩვეულებრივ გამოსახულებად აღიქმება. თუმცა შემდეგ, სანტიმეტრის ხან წელსა და ხანაც ზურგზე მოთავსება და სხვადასხვა ციფრი გვამცნობს, რომ ანთროპოლოგიური გაზომვა სხვა არაფერია, თუ არა იმის მეტაფორული წინასწარჭვრეტა, რომ საქმე ადამიანის სულიერების და სამყაროში თვითგანსაზღვრის ძიებას შეეხება.

კინორიტეიკოსი და კინოს თეორეტიკოსი ალექსანდრე მაჩერეტი წერდა, რომ: „ფრთებში“ მთავარი პერსონაჟის სულიერი არსის კვლევაში ვერთვებით, ვზადაგზა კი ვაკეთებთ აღმოჩენებს, რომლებიც ადამიანის, ცხოვრების, საზოგადოებრივი კავშირების უკეთ გაგებას ემსახურება“.⁴

ფინალი მკაცრად კანონზომიერია. თითქოს მასში აღარ მოიპოვება ადვილი განყენებული პოეტური მეტაფორებისთვის, ავტორი ხსნის გმირი ქალის შინაგან დრამას. და უცებ, ფინალში ვხედავთ აფრენას, რომელიც ყველაზე ნაკლებად უნდა აღიქმებოდეს რეალურ მოვლენად ყოფილი მფრინავის, მეორე მსოფლიო ომის გმირი ქალის ცხოვრებაში. წლები ჩავლილია. ქალი დაიღალა, მეტიც, ჩამორჩა. ერთხელაც ის საფრენ მოედანზე მიდის და თვითმფრინავში ჯდება; კურსანტები მანქანის ფარეში შეყვანას გადაწყვეტენ, ის კი (მანქანა), გამოცდილი პილოტის სულიერ აღმაფრენას დამორჩილებული, ცაში აიჭრება. მთელ ეკრანზე ვხედავთ სიტყვა „დასასრულს“. ჩვენ ვეღარ ვავიგებთ, როგორ დასრულდა ეს ფრენა. თუმცა, ვიგრძენით რაღაც სხვა, გაცილებით მნიშვნელოვანი – სულიერი განწმენდა, ნათელი აღმაფრენა, რომელსაც სული ტრაგიკული გარდატეხის შემდეგ აღწევს.

ფინალი ამართლებს ფილმის მეტაფორულ სახელწოდებასაც – „ფრთები“. ადამიანს აღმაფრენის გარეშე სიცოცხლე არ შეუძლია და სწორედ ფრენა აღიქმება მეტაფორად. ნადეჟდას ხასიათი ომის წლებში ჩამოყალიბდა. ის ვაბედულად ცხოვრობდა, იბრძოდა, მფრინავ ვოგონებთან მეგობრობდა, ცეკვავდა, ოხუნჯობდა და უყვარდა. მთელი ცხოვრება დაამახსოვრდა საზარელი წამი, როდესაც მისი სატრფო მფრინავი ჩამოაგდეს. ცაში თვითმფრინავი-ჩიტი ტრიალებს, რომლითაც ნადეჟდა გარს უფრენს დაღუპულ მეგობარს, ერთხელ, ორჯერ, სამჯერ... და ვერაფრით ეხმარება. ღრმა სასოწარკვეთა გამოსჭვივის ამ უძველეს ფრენაში. „შეჩერდი, მენსიერებავ, სამუდამოდ ჩაიბეჭდე ეს ნემსი მიწაზე, როდესაც სულ დაბლა გადავუფრინე...“, კვლავ ჟღერს მეტაფორად.

⁴ Мачерет, Реальность, 1988, გვ. 28.

ინტერესს იწვევს ფილმის რეჟისორის დრმატურგიული ხედვა. ერთი მხრივ, ეს ნადეჟდას ცხოვრების დაჟინებული ანალიზია. ის სასწავლებლის ხელმძღვანელი, საქალაქო საბჭოს დეპუტატი, თვითმემოქმედების კონკურსის ჟიურის წევრი, დედა და მარტოხელა ქალია. მეორე მხრივ, ამ „ცხოვრების“ მიღმა უცებ ადამიანური სულის სხვა შრე ჩნდება, რომელსაც ცის სივრცეზე ფიქრი ასულდგმულებს. „ადამიანი განწირული არაა. ის აფრინდება!“ და ნადეჟდაც ეზიარა თავისუფლებას, შეინაგარდა... „დასასრული“. ამ სიტყვის ახსნა სხვადასხვაგვარად შეიძლება. მაგალითად, როგორც სახელწოდების, ან დასასრულის, თუმცა არა ფილმის. ტიტრი შეიძლება დასასრულის საწყისად, შესავალადაც კი აღვიქვათ. აზრი დასასრულის მიღმა ძვეს, არ წყდება და არც მთავრდება.

„მხატვარმა ყველაფერი უნდა განადიდოს: ის ტუმბოს ჰვავს, რომლის საქაჩიც საგნების კალაპოტამდე, ყველაზე ღრმა წიაღამდე აღწევს. ისრუტავს და გიგანტურ კონებად გატყორცნის მზისკენ იმას, რაც მიწის ქვეშაა დაფარული და არ ჩანს“.⁵

თუ ფილმების ამ ნათქვამს დავეყრდნობით, ნათელი ხდება 60-იანი წლების კინემატოგრაფისტთა მიზანი. საკუთარი ინდივიდუალობის ბოლომდე გააზრების შემდეგ, ისინი მზად არიან წინააღმდეგობებისთვის და სამყაროში თავის დამკვიდრებისთვის. უმცროსი თაობები უფროსებზე მეტად უგულუბელყოფენ ზნეობრივ კრიტერიუმებსა და წესებს, ხოლო ზნეობრივი მემკვიდრეობა, როგორც არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური, არამედ სოციალური კონფლიქტის სფეროც, კინოში გარკვეულ ადგილს იკავებს.

60-იან წლებში, მკვეთრი ცვლილება მოხდა, პროზაული თხრობიდან პოეზიისკენ გადასვლის ეტაპზე. ამ პერიოდის პოეტურმა კინომ სიტყვა მოცემულობად მიიღო, ხოლო თხრობის განვითარება – ტრადიციად. და თუ ძველი პოეტური კინოს ზოგიერთი პრინციპი კვლავ გაცოცხლდა, ამას უეჭველად ჰქონდა თავისი მიზეზი... მაგრამ, როგორ უნდა განისაზღვროს „ალავერობის“ და „ფროების“ მხატვრული ფორმა – პოეზიად თუ პროზად?

ამ ფილმების ავტორები, უპირველეს ყოვლისა, თაობის სულიერ მდგომარეობას, მის ძიებას გამონატავდნენ. ამიტომ ის ფილმებიც კი, რომლებიც დოკუმენტური უტყუარობით გამოირჩევიან, შეუძლებელია კინემატოგრაფიულ „პროზას“ მივაკუთვნოთ. მათ უბრალოდ 60-იანი წლების „დოკუმენტური ესთეტიკის“ გავლენა განიცადეს, სადაც ბუნებრივი ფაქტურა ლირიკული დოკუმენტალიზმის ფორმას ქმნიდა. ამ ფილმებში დოკუმენტური კადრების, ან ინსცენირების ვარემე გადაღებული სცენების ჩართვა, თავისი დროის სოციალურ-ზნეობრივი პრობლემების დაძაბული კვლევა, სამყაროს პოეტური ინტერპრეტაციის ერთგვარი მოწოდებაა.

კინოს ისტორიაში იყო პერიოდები, როდესაც ანტინომია „პროზა – პოეზია“ მართლაც კატეგორიულად ჟღერდა, მაგრამ დღეს კინოში პოეტურ და პროზა-

⁵ Флобер., Полн. собр. соч., 1978, გვ. 454.

ულ მიმართულებებზე მსჯელობა რთულია, რადგან ორივე მხატვრული პრინციპი მჭიდროდ ურთიერთქმედებს. 60-იანი წლების ფილმებში იგრძნობა პროზის გზით, და არა მისი გვერდის ავლით, პოეზიისკენ სწრაფვა.

რუსმა კინოთეორეტიკოსმა ლეონიდ კოზლოვმა, 1980 წელს თავის მონოგრაფიაში „გამოსახულება და სახე“ ასეთი განმარტება შემოგვთავაზა: „პოეზია და პროზა შესაძლოა ინტერპრეტირებული იქნეს, მაგალითად, როგორც მეტაფორულობა და მეტონომიურობა („წმინდა“ პოეტიკის ასპექტში), ან როგორც ნატოვნება და გამომსახველობა (მხატვრულ-შემეცნებითი თვალსაზრისით)“.⁶

1966 წელს, კრიტიკოსი ეფიმ დობინი და ლიტერატურათმცოდნე მიხეილ მეილანი აღნიშნავენ, რომ ფარული მეტაფორები მხოლოდ პოეტურ ფილმებში როდი არსებობს. კინო უარს ამბობს 20-იანი წლების პირდაპირ ლიტერატურულ მეტაფორებზე და საკუთარ მეტაფორულობას იძენს.⁷

პოეზიაში მეტაფორის ტრადიციული განსაზღვრება კინოხელოვნებისთვის ყოველთვის არ გამოდგება და კინოში მეტაფორული ფორმების ცვლილება ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა. ეკრანული მეტაფორების გარდა (ანუ მეტაფორების, რომლებიც გამოხატვის კინემატოგრაფიული საშუალებების – მონტაჟის, კამერის მოძრაობის, რაკურსის და ა.შ. გამოყენების საფუძველზე აღმოცენდება), შესაძლებელია გამოვეყნოთ ბგერითი, სიტყვიერი, მუსიკალური, ფერთი მეტაფორები. კინომეტაფორა ყველა ამ განშტოების სინთეზს წარმოადგენს. ამიტომ შეგვიძლია შემოვიტანოთ ზოგადი ცნება „მეტაფორული კინო“, განსაზღვრებით: სახოვნება, რომელიც ქარაგმულ მნიშვნელობას იძენს იმ გამომსახველობითი საშუალების გამოყენების შედეგად, რომლებიც მხატვრულად გააზრებულ ფაქტებს წარმოადგენს. ფილმებში ავტორისეული სუბიექტური ხედვა წარმოქმნის კონსტრუქციას, 60-იანი წლები ის დროა, როდესაც კინო გმირის ცნობიერის პრობლემის ძიებაში შეფასებების ახალი სისტემები ჩნდება. ბანალური ლირიკული სიუჟეტი თავისუფლდება ყოველდღიურობისგან; ხმა იგნორირებულია და გრძნობები თავისთავად ვითარდება, ლოგიკის მიღმა.

ამ პერიოდზე საუბრისას, შეუძლებელია არ აღინიშნოს ისეთი მოვლენა, როგორიცაა საავტორო ფილმი. მისი ფესვები 20-იანი წლების ლირიკულ-ეპიკურ კინემატოგრაფიაში უნდა ვეძიოთ. „პოეტური ფილმის“ ანალოგი, რომელიც განიმარტა ვიქტორ შკლოვსკის „კინოს პოეტიკაში“ და 20-იანი წლების სხვა თეორიულ ნამუშევრებში, უკვე მაშინ აღინიშნებოდა, როგორც „სავტორო“, „სარეჟისორო“, „მონტაჟური“ კინემატოგრაფი.

20-იან წლებში ნოვატორი რეჟისორის როლი მაქსიმალურად იყო დომინირებული ფილმის შექმნის ყველა, განსაკუთრებით კი მონტაჟის ეტაპზე, რაც ავტორის „აზროვნების“ თავისებურ თანმიმდევრობას ასახავდა.⁸

⁶ Козлов, Изображение, 1980, გვ. 22.

⁷ Добин, Размышления, 1966, გვ. 56.

⁸ Дзига Вертов, Статьи, 1966, გვ. 97.

ერთიანდებოდა ცნებები „სარეჟისორო“ და „საავტორო“. ამასთანავე ფილმებში, რომლებსაც „პოეტურს“ უწოდებდნენ, პირველ რიგში, ავტორის ინდივიდუალობის გამომხატველ იმ ნიშანს ეძებდნენ, რომელიც, მის პირად, ემოციურ ინტერპრეტაციას ახსნიდა. ეს განმასხვავებელი ნიშანი საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ თხრობის მონოლოგურ ფორმაზე: „შინაგანი მონოლოგის“ ხერხებზე ფილმებში. ამ ფენომენს იკვლევდა სერგეი ეიზენშტეინი.⁹

სწორედ მონოლოგის ჩარჩო განასხვავებს სუბიექტურ-ლირიკულ თხრობას, მაგალითად, დრამატულისგან, სადაც ავტორი თითქოს აღარ ჩანს არსებული მოქმედების მიუკერძოებელი ლოგიკის უკან. მაშინ, როცა თხრობის სუბიექტირებული ხერხები მონოლოგურ პრინციპს უდევს საფუძვლად.

XX საუკუნის 20-იანი წლების თეორიით კონსტრუირებული „პოეტური“ კინოს მოდელი ხელოვნების ისტორიის კუთვნილებად დარჩა. თუ ფილმებს განვიხილავთ, როგორც მაყურებლისადმი მიმართულ საავტორო მონოლოგს, პირველ რიგში, კინოენის ასოციაციურ შესაძლებლობებზე უნდა ვისაუბროთ.

„საავტორო კინემატოგრაფი, – როგორც გერასიმოვს მიაჩნდა – არ ნიშნავს, რომ ყველაფერი თვითონ უნდა გააკეთო. სცენარიც დაწერო, თვითონვე დადგა და ითამაშო კიდევ. საავტორო – ნიშნავს ისეთს, რაც ავტორის პიროვნებას გადაგვიშლის“.¹⁰

60-იანი წლები საავტორო კინოს ერთგვარ, „ხელახლა შექმნილ“ პერიოდად იქცა. საავტორო სტილის ინდივიდუალობა შეინიშნება არა მხოლოდ ჩვენ მიერ განხილულ ფილმებში, არამედ ზოგადად ამ პერიოდის რეჟისორთა შემოქმედებაში, რაც ორმაგად ზრდის ამ ეტაპის მხატვრულ და ეგოლოგიურ მნიშვნელობას.

⁹ Эйзенштейн, . Избранные, 1968.

¹⁰ „Комсомольская правда“, 1976, 27 მაისი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება. XX საუკუნის ხელოვნება /ნაშრომების კრებული/ შემდგენელ-რედაქტორი ნ. გენგიური, თბ., 2014;
2. კინემატოგრაფიული ძიებანი. თბ. „ხელოვნება“, თბ., 1989;
3. ქართველი კინორეჟისორები. კრებ. #1, საქ. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი. თბ., 2005;
4. Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., „Искусство“, 1966;
5. Добин Е.С. Размышления у экрана: сборник критических статей. М.: Искусство, 1966;
6. Козлов Л. Тень Грозного и художник. «Киноведческие записки», # 15, Москва, 2001;
7. Козлов Л. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино.-М.: Искусство, 1980;
8. Мачерет А. Реальность мира на экране, М.: Искусство, 1988;
9. Флобер Г. Полн. собр. соч. т. 1. Л., „Просвещение“, 1978;
10. Хайдегер М. Время и бытие.- М.: Республика. 1993;
11. Эйзенштейн С. Избранные произведения: М.:Искусство, 1968;
12. <https://burusi.wordpress.com/2009/09/11/guram-rcheulishvili-4/>

THE GREAT ILLUSION OF THE „SIXTIERS“

Summary

The 60s of the 20th century united in Georgia several representatives of different generations - the comrades who had been through a lot, atheist parents, people who had suffered a hard life, those who had lost many of their ideals but still kept their faith in righteousness, and the children of these people – young people who, after the exposure of the personality cult, had perceived their own individuality, those who wanted to live a different and free life, but who were not fully aware of what the ideals of freedom meant.

The generation of the siXties allowed themselves a certain freedom in their choice of words, in their analytical view of events, but still maintained caution in their actions. Their natural doubt about the ideals sought a way out not in political freedom (one was not even allowed to dream of that at the time), but in the independence of expressing one's own opinion.

The epoch of the siXties, which actually began in cinematic art in 1957 with Mikhail Kalatosov's (Kalatosishvili) film "The Cranes Are Flying", "ended" in 1968. Opposing feelings coexisted in the consciousness of society at that time: fear and joy, foreboding of a global danger and a sense of easily attainable happiness, the belief in survival. Soon these feelings and possibilities were configured quite clearly. It is true that on the screen of the 60s "the iron curtain" could no longer fulfil its original function, but therefore since 1968 the state began to erect new iron walls.

The new generation of filmmakers understood that the meaning of art is not in the declaration of modern norms, but in the never-ending process of cognition – in the search for the beautiful, in the recognition of the self-recognition of the free personality, in the shaping of individual perception. The motto – "Just like everyone else" – was unacceptable to the majority of filmmakers at that time, but the formation of one's own position in life did not seem easy either. In his essay "Being and Time", Martin Heidegger writes that no epoch demonstrates as much diverse knowledge about man/ the human being as the present epoch. No epoch gained knowledge or cognition about man/ the human being as quickly and easily as the present one. Man/ the human being himself was not so problematic in his consciousness in any epoch as in this one.¹ It was not by chance that thinkers and

¹ Heidegger, M. Being and Time. 1927. Quoted from the Russian edition: Хайдегер М. Время и бытие.- М.: Республика. 1993.

artists felt the difficulties of thinking through one's own "I"-this feeling was caused by the crisis situations of the epoch and by the identification of one's own selfhood.

The Soviet Union –Union of Soviet Socialist Republics –a state that tried to assert the truth of utopian ideology, also fulfilled its socialist duty in the field of art at the end of the 1950s and the beginning of the 1960s. The unmasking of the personality cult, the person of N. S. Khrushchev, the triumph of J. Gagarin, the loosening of the "iron curtain" and the period of Thaw (Russian *Otpepel*), the promotion of the status of creative intellectuals, brought about new conditions in film as well. The social order presented was taken up by filmmakers of all generations. The splinter of the monolithic myth had reached everyone, even those whose talent had served agitational propaganda for years. Not all of them were successful as authors, but the pathos of the new era, which corresponded to the new anti-totalitarian social ideology, quickly emerged, equal to the old one. The new post-totalitarian space of existential film was created.

DIE GROSSE ILLUSION DER „SECHZIGER“

Zusammenfassung

Die 60-er Jahre des 20. Jh.-s haben in Georgien einige Vertreter verschiedener Generationen vereint – die einst vieles durgemachten Komsomolzen, atheistische Eltern, ein schweres Leben erlittene Menschen, diejenigen, die viele ihrer Ideale verloren hatten, aber dennoch den Glauben an der Rechtschaffenheit behielten, und die Kinder dieser Menschen – junge Leute, die nach der Entlarvung des Persönlichkeitskults eigene Individualität wahrgenommen hatten, die, die ein anderes und freies Leben führen wollten, denen aber es nicht ganz bewusst war, was die Ideale der Freiheit bedeuteten.

Die Generation der Sechziger erlaubte sich eine gewisse Freiheit in der Wortwahl, in der analytischen Sicht der Ereignisse, bewahrte aber trotzdem Vorsicht beim Handeln. Ihr natürlicher Zweifel an den Idealen suchte nach einem Ausweg nicht in der politischen Freiheit (davon durfte man damals nicht einmal träumen), sondern in der Unabhängigkeit des Ausdrucks eigener Meinung.

Die Epoche der Sechziger, die in der Filmkunst eigentlich 1957 mit dem Film von Mikhail Kalatosov (Kalatosishvili) „Die Kraniche ziehen“ begann, „endete“ 1968. Im Bewusstsein der damaligen Gesellschaft koexistierten entgegengesetzte Gefühle: Angst und Freude, Vorahnung einer globalen Gefahr und Empfindung des leicht erfüllbaren Glücks, der Glauben am Überleben. Bald wurden diese Gefühle und Möglichkeiten ziemlich deutlich konfiguriert. Zwar konnte auf der Leinwand der 60-er Jahre „der eiserne Vorhang“ seine ursprüngliche Funktion nicht mehr erfüllen, daher aber seit 1968 begann der Staat neue eiserne Wände zu errichten.

Die neue Generation der Filmschaffenden begriff, dass der Sinn der Kunst nicht in der Deklaration von modernen Normen, sondern in dem unendlichen Prozess der Erkenntnis besteht – im Suchen des Schönen, in der Anerkennung der Selbsterkennung der freien Persönlichkeit, in der Prägung der individuellen Wahrnehmung. Die Devise – „So wie alle“ – war zu diesem Zeitpunkt für die Mehrheit der Filmschaffenden unannehmbar, aber auch die Herausbildung einer eigenen Lebensposition erschien nicht leicht. In seiner Schrift „Sein und Zeit“ schreibt Martin Heidegger, dass keine Epoche soviel vielfältiges Wissen über den Menschen nachweist, wie die jetzige Epoche. Keine Epoche gewann das Wissen bzw. die Erkenntnis über den Menschen derart schnell und leicht, wie die jetzige. Der Mensch selbst war in seinem Bewusstsein in keiner Epoche derart problematisch,

wie in dieser.¹ Die Denker und Künstler haben nicht zufällig die Schwierigkeiten des Durchdenkens des eigenen „Ich“-s empfunden – dieses Gefühl war durch die Krisensituationen der Epoche und durch die Identifizierung der eigenen Selbstheit bedingt.

Die Sowjetunion – Union der Sowjetischen Sozialistischen Republiken – ein Staat, der versuchte die Wahrheit der utopischen Ideologie zu behaupten, hat seine sozialistische Pflicht im Bereich der Kunst auch Ende der 50-er Jahre und zu Beginn der 60-er Jahre des 20. Jh.-s erfüllt. Die Entlarvung des Persönlichkeitskults, die Person von N. S. Khrushchev, der Triumph von J. Gagarin, der aufgelockerte „eiserne Vorhang“ und die Zeit des Tauwetters (russ. Ottepel), die Beförderung des Status der schöpferischen Intellektuellen, hat auch im Film neue Verhältnisse bewirkt. Die dargebotene soziale Bestellung wurde von den Filmschaffenden aller Generationen aufgegriffen. Die Splitter des monolithischen Mythos hatte alle erreicht, auch diejenigen, die jahrelang mit ihrem Talent der Agitationspropaganda diene. Nicht alle waren als Autoren erfolgreich, aber das Pathos der neuen Zeit, das der neuen antitotalitären gesellschaftlichen Ideologie entsprach, hat sich schnell herausgebildet, gleich dem alten. Der neue posttotalitäre Raum des existenziellen Films wurde geschaffen.

¹ Heidegger, M. Sein und Zeit. 1927. Zitiert nach der russischen Ausgabe: Хайдегер М. Время и бытие.- М.: Республика. 1993.

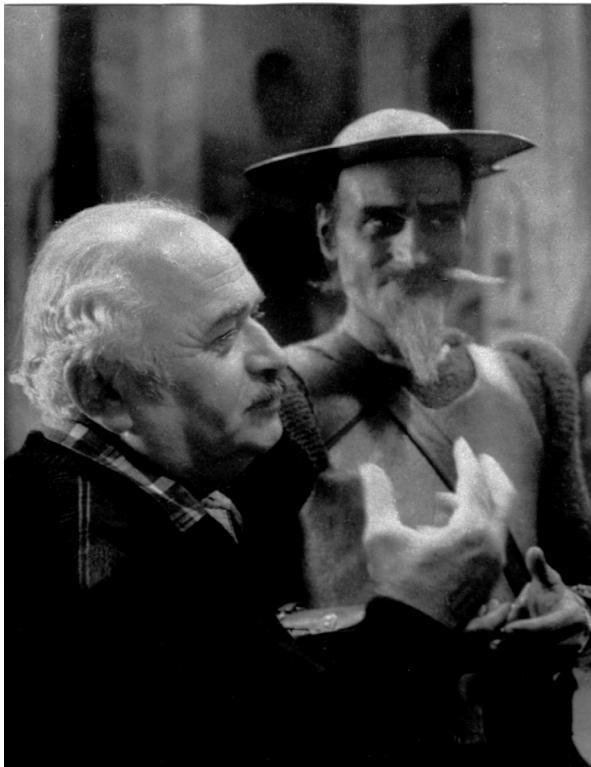
რეზო ჩხეიძე

ქართული კინოს პატრიარქი

საკვანძო სიტყვები: *ჯარისკაცის მამა, ნეორეალიზმი, სტალინური კინო, „კომუნისტური სამოთხე“.*

– „მაწონი, მაწონი!“ – ამ შეძახილს 1990-იანი წლების თბილისის ქუჩებსა და ეზოებში ხშირად ვაიგონებდით. საოჯახო მალაზიებშიც რძის ნაწარმის ეს სახეობა ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პროდუქტი იყო. სამოქალაქო ომის შემდგომ ქვეყანაში მაწონი იაფი და ხელმისაწვდომი საკვები იყო, რომელიც საყოველთაო შიმშილთან გამკლავების საუკეთესო საშუალებად იქცა.

თბილისი მალფუჭებადი სურსათით ანლომდებარე სოფლებიდან მარაგდებოდა. ისტორიულად მაწონთან დაკავშირებით არსებობდა წესი, რომლის მიხედვითაც მყიდველს მაწონის შეძენა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეეძლო, თუკი წინააღმდეგობის ქილას დააბრუნებდა, ანდა გამყიდველს ახალ ჭურჭელს გადასცემდა.



„დონ კისოტის“ გადასაღები მოედნიდან. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

ნდობაზე დამყარებული საგაჭრო სისტემა თბილისის არამატერიალურ კულტურულ ძეგლადაც შეგვიძლია ჩავთვალოთ. ურბანულ სივრცეებში თანამედროვე საგაჭრო ურთიერთობებმა გააქრეს ძველი ტრადიციები, უბნის პატარა მაღაზიები კი ქსელურმა მარკეტებმა შთანთქა.

ძველ თბილისში იყო წესი, რომლის მიხედვითაც სოფლიდან ჩამოსული სა-
ნოვაგე ჯერ მოსახლეობაში უნდა დარიგებულიყო და მხოლოდ ამის შემდეგ
ეძლეოდათ „ქორვაჭრებს“, იმავე გადა-
ყიდვლებს პროდუქტის შეძენის უფლე-
ბა.¹ მეცხრამეტე საუკუნემ, რომელიც
საქართველოში კაპიტალიზმის შემოსვ-
ლით აღინიშნება, კულტურაში, კერძოდ
კი ლიტერატურაში მძლავრი ანტიკა-
პიტალისტური მოძრაობის დაწყება გა-
მოიწვია. ამ პერიოდის ქართული მწერ-
ლობა მემარცხენე იდეებს იზიარებდა.²

„მაგდანას ლურჯას“ ავტორიც ერ-
თ-ერთი პირველი ქართველი ფემინის-
ტი, სოციალ-დემოკრატიული იდეებისა
და საყოველთაო განათლების უფლე-
ბის დამცველია. ეკატერინე ვაბაშვილი
(1851-1938) ძირითადად მინიატიურულ
ჟანრში მუშაობდა, თუმცა თემატიკა,
სხვა კოლეგების მსგავსად, სოციალურ
უთანასწორობას ეხებოდა, ინდივიდის
მაგალითზე მთლიანი კლასის უბედურე-
ბის ჩვენებით.

„მაგდანას ლურჯა“ 1913 წელს გა-
მოიცა. სიუჟეტი ქვრივი მაგდანასა და
მისი ობლების გარშემო ვითარდება.
ქალს ყოველდღიურად მაწვნის გასაყი-
დად სოფლიდან თბილისში ფენითა და
ზურგზე ხურჯინით უწევს. ერთხელაც
ბავშვები გზად დავარდნილ სახედარს იპოვიან, თანატოლებისა და მეზობლების
დახმარებით სახლში წაიყვანენ და უპატრონებენ. მდიდარი ვაჭრის მიერ სი-
ვდილის პირას მიყვანილი ვირი მაგდანას ოჯახის შინაური ცხოველი ხდება.
ამიერიდან ქვრივი მაწვნის ფუთებს ვირს ათრევიანებს, რის გამოც მეტი მაწვნის
წაღების საშუალება უჩნდება, ეს კი ოჯახის შემოსავალზეც აისახება და დრო-
ზე, რომელსაც ამიერიდან შვილებს დაუთმობს. თუმცა ერთხელაც ვირს ყოფილი



„მაგდანას ლურჯა“, პოსტერი, 1956. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

¹ გრიშაშვილი, ლიტერატურული ბოჰემა, 1927, გვ. 12.

² ნახუცრიშვილი, ეგნატე ნინოშვილი, 2021.

<http://www.danarti.org/blog/egnate-ninoshvilis-dro-i-suli-achrdili/9>.

პატრონი გადაეყრება, იცნობს და მაგდანას სასამართლოში უჩივლებს. სოფლის დახმარებით მაგდანა სამართალს იბოვის და ვირს მას დაუტოვებენ. ფილმში მოთხრობის ფინალი შეცვლილია.

გავრცელებული ვერსიით, რეზო ჩხეიძესა და თენგიზ აბულაძეს დასასრული, რომელშიც მაგდანას ვირს ართმევენ, რეგოლუციამდელი მძიმე ყოფის საჩვენებლად დასჭირდათ. სწორედ ამ ფინალმა განაპირობა 1956 წელს გამართულ კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მოკლემეტრაჟიანი ფილმის კონკურსში ჟიურის სპეციალური აღნიშვნა. „მაგდანას ლურჯა“ მსოფლიო მაყურებლის მიერ მონათლა საბჭოთა კინოში ახალი ეტაპის დასაწყისად. მალევე, ასევე ქართველი რეჟისორი მიხეილ კალატონიშვილი მთავარ სექციაში „ოქროს პალმის რტოსაც“ დაამსახურებს ფილმისთვის – „მიფრინავენ წეროები“ (Летят журавли, 1957). ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, რომელიც სტალინურ ამპირსა და უკონფლიქტობის თეორიას კინოში კოსმოპოლიტიზმის იდეით ანაცვლებდა, ჩხეიძე-აბულაძემ იტალიური ნეორეალიზმის გზა აირჩიეს. აღსანიშნავია, რომ 1956 წელს კანში უჩვენეს ერთ-ერთი უკანასკნელი ფილმი ვიტორე დე სიკას „სახურავი“ (Il tetto, 1956), რომელიც კლასიკური ნეორეალიზმის ერთ-ერთ უკანასკნელ ნამუშევრად არის მიჩნეული.

ქართველმა რეჟისორებმა სიმბოლურად გადაიბარეს მეორე მსოფლიო ომის მიწურულს ლიტერატურასა და კინოში აღმოცენებული მოძრაობა, რომელიც რეალობის პირდაპირ და ამავედროულად განზოგადებულ აღბეჭდვას ისახავდა მიზნად. ნეორეალიზმში მორალიზმთან ერთად მნიშვნელოვანი იყო რეალობის ნიშნების მაქსიმალური სინუსტით გადმოცემა. უპირველეს ყოვლისა ეს ეხებოდა ენას.³ „თეთრი ტელეფონების“ ხელოვნური ენის შემდეგ მაყურებელმა პირველად გაიგონა არათუ „ჩვეულებრივი ენა“, არამედ ადგილობრივი აქცენტი და დიალექტები. იმავე შემთხვევასთან გვაქვს საქმე „მაგდანას ლურჯაშიც“ – სტალინური კინოს ხელოვნური ენისა და არაბუნებრივი აქცენტის შემდეგ მაყურებელმა პირველად მოისმინა სოფლის მაცხოვრებლების რეალური მეტყველება.

სახედარი „მაგდანას ლურჯას“ ცენტრალური პერსონაჟია. ძველევგვიპტური ანიმალისტური სიმბოლო ვირი, რომელიც დროთა განმავლობაში ხან დიონისესა თუ მისი აღმზრდელის – სილენოსის ცხოველს წარმოადგენდა, ბოლოს ზაქარია წინასწარმეტყველის მიერ მესიის თავმდაბლობისა და დიდების გამომხატველ სიმბოლოდ მოგვევლინა და ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. ზოგიერთ კულტურაში არსებობდა ცრურწმენაც, რომ თუკი ორსული ქალი ვირს დაინახავდა, მისი შვილი აუცილებლად ბრძენი დაიბადებოდა.

³ ანდრე ბაზენი ბევრს წერდა იტალიურ ნეორეალიზმზე, მათ შორის ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტზე – ფილმებში ადგილობრივი ენის/დიალექტის/აქცენტის არსებობაზე, რაც კინოში რეალობის შემოტანის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. ბაზენი გამოყოფს ლუკინო ვისკონტის ფილმს „მიწა ცახცახებს“ (La Terra Trema, 1948), რომელიც სიცილიაზეა გადაღებული, მასში სიცილიელი არაპროფესიონალი მსახიობები მონაწილეობენ, რომლებიც სიცილიურ დიალექტზე მეტყველებენ. იხ. Bazin, Cinema, 2005, pp. 45.

ამასთან, ვირი აგროკულტურული ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად წარმოდგება თითქმის ყველა ცივილიზაციაში. შედარებით მოგვიანებით ვირი ჩაგრულთა, მშრომელთა და გლეხთა კლასის მძიმე შრომისა და უდრეკელობის სიმბოლოდაც იქცა. „მაგდანას ლურჯაში“ ვირის სიჯიუტე შეგვიძლია განვინილოთ როგორც სტოიკური პროტესტი მდიდარი, ხარბი და უღმობელი ვაჭრის წინააღმდეგ.

„მაგდანას ლურჯას“ ეკრანზე გამოსვლიდან თითქმის ათი წლის შემდეგ რობერ ბრესონი „ბალთაზარს“ (Au hasard Balthazar, 1966) იღებს, აპულეუსის მორალისტური „მეტამორფოზების“ ერთგვარ ინტერპრეტაციას, რომელიც რომაელი კლასიკოსის მსგავსად, აგვირდება სამყაროს უსამართლობას (მნიშვნელოვანია კლასიკურ ტექსტში კლასობრივი საზოგადოების საკითხი), რის შემდეგაც, უკან ადამიანად დაბრუნებას აღარც კი ცდილობს,⁴ რადგან ბედნიერებას მხოლოდ სამყაროდან ამოგარდნით, მასზე გარედან, შეცვლილი პერსპექტივიდან დაკვირვებით აღწევს. თუქცა მაგდანას „ლურჯა“ ბალთაზართან შედარებით მეტად მებრძოლია, ოჯახსა და, შემდეგ უკვე, სოფელს ბრძოლისკენ უბიძგებს.

ისტორიულად, კლასობრივი სააზროვნო სისტემა, რომელიც ყველაფერს სარგებლის მიხედვით უდგებოდა და ახარისხებდა (პატიოსანი ქვეები, ფერადი ლითონები, შინაური ცხოველები), ვირს არც თუ ისე პრესტიჟულ ცხოველად განიხილავდა. დაბალ კლასებთან გაივლებული ცხოველი ჩაგრული ადამიანების სიმბოლოდ ჯერ კიდევ გაბაზვილიმა და შემდგომ ჩხეიძე-აბულაძის დუეტმა შემოგვთავაზა. ამას ემატება სოციალური ტოტემიზმიც, რომელიც „მაგდანას ლურჯაში“ წამყვანი ხაზია – უმამოდ დარჩენილ ოჯახში ვირის გამოჩენა, როგორც აღვნიშნე, აგვარებს ფინანსურ პრობლემებს – მაგდანას (დუდუნანა წეროძე) სახედრით უფრო მეტი მაწვნის წაღება შეუძლია, ვიდრე საკუთარი ზურვით დაჰქონდა – და ასევე ოჯახურ, სოციალურ და ფსიქოლოგიურ საკითხებს, უპირველეს ყოვლისა, ბავშვებისთვის, რომლებიც უმამობას მწვავედ განიცდიან.⁵

უმამობა აწუნებდა კინემატოგრაფისტთა და არა მხოლოდ კინემატოგრაფისტთა იმ თაობას, რომელიც 1950-იან წლებში ასპარეზზე ჩნდებოდა. ქართული კინოს ახალი ტალღის, ე. წ. სამოციანელების წარმომადგენელი რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე იხსენებს, რომ მისი თაობა მამის დანაკლისს ტოტალურად განიცდიდა, რადგან მრავალი სტალინურ რეპრესიებს შეეწირა (ზოგი კი ომში

⁴ კინომცოდნე იგნატი ვიშნევეცკი აღნიშნავს, რომ ბრესონი არსად ცდილობს ბალთაზარის ჰუმანიზაციას. იხ. Vishnevetsky, 50 years later, 2016.

<https://film.avclub.com/50-years-later-au-hasard-balthazar-remains-an-unconven-1798189610>.

⁵ ეს ჩანს ბავშვების ტოტემისტურ დამოკიდებულებაში ვირისადმი, ანუ გადაჭარბებულ მზრუნველობაში. ფროიდი ტოტემიზმის კვლევაში „დიდი მამის“ ანდა „დიდი მამის“ მკვლელობის ისტორიას თხზავს, სადაც ტოტემის, პრიმიტიული რელიგიის შექმნას პირველადი მამის მკვლელობას უკავშირებს და ამ მკვლელობით გამოწვეულ სინდისის ქენჯნას, რაც იწვევს წინაპრის/წინაპრების კულტის დაფუძნებას. იხ. ფროიდი ზ., რჩეული შრომები, თბილისი: „დიოგენე“, 2018, გვ. 324 და სხვაგან.



„დონ კინოს“ გადასაღები მოედნიდან.
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

დაიღუბა, გ.რ.)⁶ ქართულ ხელოვნებაში არაერთხელ გვინახავს „მამის მეგლელობა“ და შემდეგ „მისი მონატრება“. ამ შემთხვევაში, რეზო ჩხეიძემ და თენგიზ აბულაძემ იწინასწარმეტყველეს სტალინის მოულოდნელი გარდაცვალება. სწვა სიტყვებით – იოცნებეს. რეზო ჩხეიძის მამა მწერალი დაავით ჩხეიძე (1890-1937) რეპრესიების დროს დახვრიტეს. თუმცა ამ ფაქტის მიუხედავად, ჩხეიძე იყო და რჩებოდა საბჭოთა ფუნქციონერად, რომელმაც „მწრუნველი მამის“ როლი იტვირთა, უწევდა რა თავისსავე თანატოლი და უმცროსი კოლეგების პროტექცია კინოსტუდიის დირექტორის თანამდებობაზე ყოფნისას (რეზო ჩხეიძე ტელეფილმების სტუდია „ქართულ ტელეფილმის“ სამხატვრო ხელმძღვანელიც იყო, რომელიც კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ ერთად, ფილმწარმოების ბაზას წარმოადგენდა).

არსებობს ზეპირსიტყვიერი გადმოცემა, რომლის მიხედვითაც რეზო ჩხეიძე საკუთარ ყველაზე კონიუნქტურულ ფილმზე „რაიკომის მდივანი“ (მეორე სათაურით – „მშობლიური ჩემო მიწამ“, 1980) ამბობდა, რომ ამ პროექტით კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ მოსკოვის ლოიალობა დაიმსახურა და ახალგაზრდებს თამამი ფილმების გადაღების საშუალება მიეცათ. ჩხეიძის პატერნალისტური ვნება ჯერ კიდევ ადრეულ ფილმებში ჩანს, რომლებშიც მამის კომპლექსი უაღრესად თვალმისაცემია. ეს პრობლემა დამახასიათებელია სტალინური კინოსთ-

⁶ რაზმაძე, ინტერვიუ, გვ. 24.

ვისაც. როგორც „მაგდანას ლურჯაში“, უკაცო სახლს ვხედავთ კოტე მიქაბერიძის „დაგვიანებულ სასიძოში“ (1939), დავით რონდელის ფილმში „მწვერვალთა დამპყრობნი“ (1951) და ნაწილობრივ, ლეო ესაკიას „ნინოში“ (1959). ასევე სხვა ფილმებში.

„უმამობის ხანის“ შემდეგ იყო „მამის მონატრება“, რაც „სამოციანელებისთვის“ პირდაპირი გაგებით „მამის“ ძებნაში გამოიხატა. რეზო ჩხეიძე, საქართველოს ცეკას პირველ მდივან ედუარდ შევარდნაძესთან ერთად, კინოს მესვეურებისთვის ერთგვარ მფარველად მოგვევლინება. ამ პერიოდის კინოშიც შეინიშნება ავტორიტეტი-გმირების მატება,



ფოტოზე: რეზო ჩხეიძე, შალვა გოგიძე, ლანა ლოლობერიძე. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

რომლებიც ახალგაზრდებს ცხოვრებას ასწავლიან, ცხოვრების ბილიკებს უკვალავენ, მნიშვნელოვან რჩევა-დარიგებებს აძლევენ. შეგვიძლია გავისხენოთ თემურ ფალაგანდიშვილის „მზე შემოდგომისა“ (1973), ელდარ შენგელაიას „შერეკილები“ (1974), „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (1981) და სხვა. მამის ძიება რეზო ჩხეიძისთვის არასდროს გამხდარა მეორენარისნოვანი საკითხი.

კარიერის დასასრულს რელიგიურ ფილმს იღებს – „მაცხოვრის საფლაგზე დანთებული სანთელი“ (2008). ჩხეიძე მთელი ცხოვრების განმავლობაში ეძებდა მამა-პატრიარქს და საბჭოთა ფუნქციონერების შემდეგ ასეთად საქართველოს ეკლესიის მეთაური ილია II მოძებნა.⁷

აღნიშნული აიხსნება რეზო ჩხეიძის რთული გზით. მამამისი, მწერალი დავით ჩხეიძე, რომელიც პირველი ბოლშევიკური მოძრაობის წევრი იყო, ქუთაისში პედაგოგიურ საქმიანობას ეწეოდა, იყო თეატრის ხელმძღვანელი, პიესებისა და რომანების ავტორი. საბოლოოდ კი რეპრესიებს შეეწირა. ახალგაზრდა ჩხეიძეს მოსკოვში კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტში (ვდთუ) ჩაბარების სახსრები არ ჰქონდა, თუმცა მამის რეაბილიტაციისა და მისივე დანატოვარი წიგნების წყალობით, მანაც მოახერხებს ჩაბარებას, თანაც მიხეილ რომისა და სერგეი იუტკევიჩის სახელოსნოში.

⁷ რეზო ჩხეიძეს პირად საუბრებში არაერთხელ უთქვამს, რომ სწორედ საქართველოს კათოლიკოს პატრიარქ ილია II-სთან ახლო ურთიერთობები გახდა „მაცხოვრის საფლაგზე დანთებული სანთლის“ შექმნის ერთ-ერთი წინაპირობა.

ზოგადად, განათლება ჩხეიძისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო. 1972 წელს, თანამოაზრეებთან ერთად, საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტს აფუძნებს, რითაც საფუძველს უყრის ქართული კინოს ახალ პერსპექტივას, რომელიც შედარებით ნაკლებად უნდა ყოფილიყო მეტროპოლიაზე დამოკიდებული. მოსკოვთან ურთიერთობას ჩხეიძის ბიოგრაფიაში საინტერესო ადგილი უკავია. ისევე როგორც მისი თაობის ზოგიერთი წარმომადგენლისთვის რუსული კოლონიური კონსტრუქტი კონტროლერსიულ და ბიპოლარულ დამოკიდებულებაში ვლინდება, რაც მოსკოვის ერთდროულად სიძულვილსა და სიყვარულს გულისხმობს. ჩხეიძე 1991 წელს ფილმისთვის „რაიკომის მდივანი“ აღებულ უმაღლეს ლენინურ პრემიას პროტესტის ნიშნად უკან აბრუნებს (რაც დამოუკიდებლობის მოპოვებას უკავშირდებოდა), თუმცა მომდევნო წლებს რუსულ სახელოვნებო ორბიტაზე ლევიტაციაში ატარებს.

რეზო ჩხეიძის შემოქმედების ანალიზისას ისახება იდეალისტი რეჟისორის პორტრეტი, რომელიც დედამიწაზე სამოთხის მოწყობაზე ოცნებობს. თავდაპირველად ეს „კომუნისტური სამოთხის“ იდეის რწმენაში ვლინდებოდა, რაც მომდევნო წლებში რელიგიურმა მოტივებმა ჩაანაცვლა. პირველი ქალი ნობელიანტი მწერლის, სელმა ლაგერლოფის მოთხრობა „სანთლის ალის“⁸ (Ljuslågagan, 1904, English: The Sacred Flame) მიხედვით გადაღებული ფილმი „მაცხოვრის საფლაგზე დანთებული სანთელი“ გვიყვება ახალგაზრდა კაცის (თორნიკე ბზიავა) უცნაურ თავგადასავალზე. ბზიავას პერსონაჟი ფილმის მთავარი პერსონაჟია, რომელიც იერუსალიმის კინოფესტივალის საკონკურსო პროგრამაშია ჩართული. ფილმის პრემიერაზე დასასწრებად ჩამოსული მსახიობი მოულოდნელად რელიგიური მოტივებით განიმსჭვალება და გადაწყვეტს სამშობლოში ქრისტეს საფლაგის ცეცხლის ჩატანას. თუკი ლაგერლოფი მოთხრობაში ევროპას წმინდა მიწასთან დაკავშირებით თითქოსდა მორალურ პასუხისმგებლობას ახსენებს (რომანში „იერუსალიმი“ (Jerusalem, 1901-2) ის ევროპელ, კერძოდ კი შვედ ემიგრანტებზე გვიყვება, რომლებიც იერუსალიმში სახლობენ) და ჯვაროსნული ომების დროინდელ კოლონიურ ლოგიკას უბრუნდება, რეზო ჩხეიძესთან მხოლოდ და მხოლოდ რელიგიურ ფანატიზმს ვაწყდებით – ბზიავას პერსონაჟი „წმინდა ცეცხლის“ საქართველოში ფენით ჩამოტანას გადაწყვეტს. ზებუნებრივი ცეცხლის არსებობა რუსული რელიგიური დისკურსის ნაწილია, რადგან გარდა რუსეთის ეკლესიას დაქვემდებარებული მართლმადიდებლური ეკლესიებისა, არავის, მათ შორის, იერუსალიმის საპატრიარქოშიც „წმინდა ცეცხლის“ არსებობის არ სჯერათ. იგივე დამოკიდებულება აქვთ საბერძნეთის ეკლესიაშიც).⁹

რეზო ჩხეიძის თაობისთვის რუსეთი, გადაჭარბებული იმედების გაცრუების შემდეგ, გასული საუკუნის 90-იან წლებშივე იქცა დასავლეთის ერთგვარ ალტერნატივად. ზოგისთვის უკან, იმპერიაში დაბრუნების გნება „ვარდების რევო-

⁸ Lagerlöf, Christ Legends, 2014, pp. 221-65.

⁹ ტაბულა, 5 აპრილი, 2020. <https://tabula.ge/ge/news/643594-saberdznetis-eklesiis-metauri-ambobs-rom>.

ლუციის“¹⁰ შემდეგ გაძლიერდა (ქართული ახალი ტალღის „სამოციანელების“ კიდევ ერთი წარმომადგენელი ვიორგი შენგელაია საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ მალევე იღებს პრორუსულ ფილმს „ორფეოსის სიკვდილი“, შემდეგ კი ქმნის პარტიას, რომელსაც არქიმევს „საქართველოს ვაზის პარტია რუსეთთან ერთად“). რა თქმა უნდა, კოლონიური სენტიმენტები ამ თაობის ყველა წარმომადგენელს არ ჰქონდა, თუმცა, ბუნებრივია, ბევრს გაუჭირდა ძველი ღირებულებათა სისტემიდან ახალზე გადაწყობა. მათ შორის, იმპერიის მოკავშირეებს ხელს აძლევდა დამოუკიდებლობის წლებში ანარქო- და ველური კაპიტალიზმით მოტანილი უსამართლობა, ნგრევა და განუკითხაობა, რამაც საქართველოს მოსახლეობა გააღარიბა და დღემდე ვერ შესთავაზა უკეთესი სისტემა. ამრიგად, „მაცხოვრის საფლაგზე ანთებული სანთელი“ უნდა ჩაითვალოს როგორც „ვარდების რევოლუციაზე“ მორალისტური პასუხი.

რეზო ჩხეიძის პირველ და უკანასკნელ ფილმებს უსამართლობასთან ბრძოლის სურვილი აკავშირებთ, თუმცა ფილმს „მაცხოვრის საფლაგზე დანთებულ სანთელს“ იმდენად პრიმიტიულ კიტჩამდეა დასული, რომ ქართული კინოს ისტორიაში ავტორის ინფლაციის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითს ქმნის. თუკი რეზო ჩხეიძის პირველ ფილმებში დიდ იდეებს ვხედავთ, ბოლო ფილმში ადამიანებისთვის არა მატერიალისტური უტოპიის, არამედ იდეალისტური, უფრო ზუსტად კი ბიბლიური სამოთხის დაპირება იკვეთება. რეალურ პრობლემებთან ბრძოლის ნაცვლად ერთგვარი გამაყუჩებლის შეთავაზება („რელიგია ოპიუმი“) ამორალურიც კია. თუმცა ეს ამორალურობა დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან მალევე, პუტჩის შემდეგ თითქმის ყველა სფეროში აღწევდება, როგორც პოლიტიკაში, ასევე ეკონომიკაში, ხელოვნებაში და რელიგიაში.

რეზო ჩხეიძის რელიგიურ ფილმს ნამდვილად აქვს ლოგიკური წინაპირობა. თუმცა მის შემოქმედებაში ტრანსცენდენტურ მოტივს ფილმიდან ფილმში ყოველთვის ვხედავდით: „ჩვენ ეზოში“ (1956) მოხუცი ქალი პირჯვარს იწერს, „ღიმილის ბიჭებში“ (1969), ეკლესიაში ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟის მამა, რომელიც სასულიერო პირია, ლიტურგიას ატარებს, აგრეთვე სატელევიზიო ფილმში „მშობლიურო ჩემო მიწავ“, რომელიც საგსეა რელიგიურ-ეთნოგრაფიული დეტალებით. რელიგიურ მოტივს ვხედავთ „ჯარისკაცის მამაშიც“ (1965) პირჯვარს იწერს მთავარი გმირის – ვიორგი მახარაშვილის (სერგო ზაქარიძე) ცოლი მარიამი. არსად ეს სცენები არაა გროტესკულად მოწოდებული, იგრძნობა ავტორის მოწიწება მისსავე მასწავლებლებისა თუ მოსწავლეების ფილმებისგან განსხვავებით, რომლებიც არ ერიდებოდნენ ანტირელიგიურ ინტენციებს.

¹⁰ 2003 წელს საქართველოში ეწყობა ხავერდოვანი რევოლუცია, რომელიც ასრულებს 1990-იან წლებში აღმოსავლეთ ევროპაში კომუნისტური წყობის საწინააღმდეგო რევოლუციების ტალღას. „ვარდების რევოლუცია“ ქვეყნის მოდერნიზაციისა და დასავლეთთან დაახლოების წინაპირობა გახდა, თუმცა რამდენიმე წელში მოსახლეობის გარკვეულ ნაწილში გაჩნდა იმედგაცრუება, რაც უსამართლო სოციალური პოლიტიკითა და ხისტი მიდგომებით იყო განპირობებული.

ყოყმანის გარეშე შეგვიძლია მივიჩნიოთ რეზო ჩხეიძე რელიგიური ცნობიერების რეჟისორად, რომლისთვისაც საბჭოთა წყობა სეკულარული, მაგრამ მაინც



„ჩვენი ეზოს“ გადასაღები მოედნიდან, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

სამოთხის დამყარების წინაპირობას წარმოადგენდა. თუმცა აქაც იმედგაცრუებას ვაწყდებით. პირველი ფილმების პათოსი იცვლება „პროლეტარული სამოთხის“ აშენების უტოპიად ქცეულ მოლოდინზე („რაიკომის მდივანი“) და როდესაც ამის იმედსაც კარგავს, რეზო ჩხეიძე ესკაპისტურ თავშესაფარს სერვანტესის „დონ კიხოტის“ ეკრანიზაციაში პოულობს („ცხოვრება დონ კიხოტისა და სანჩოსი“, 1989).

რეზო ჩხეიძის შემოქმედება წყვილ ფილმებს მოიცავს – ფილმებს, რომლებიც ერთმანეთთან დიალოგის რეჟიმში იმყოფებიან. ხანდახან გვაქვს რაიმე ხერხისა თუ მიზნების ტრანზაქცია ფილმიდან ფილმში. მაგალითად, მხარზე გადასაკიდი ხურჯინი-ჩანთა, რომელსაც ვხედავთ როგორც „ჯარისკაცის მამაში“ დაჭრილ შვილთან ჰოსპიტალში მიმავალი მთავარი გმირის მხარზე, ასევე „ნერგებში“ (1972) რამაზ ჩხეიძის პერსონაჟთანაც – ის შვილიშვილთან ერთად სწორედ ასეთი ჩანთით მიემგზავრება შორეულ სოფელში, რათა მსხლის გადაშენების პირას მყოფი ჯიშის – „ხეჭუჭურის“ ნერგები მოიპოვოს.

გამჭოლი მოტივებიდან რეზო ჩხეიძის შემოქმედებაში უმთავრესი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სამოთხის ორგანიზებაა, რაც მის გვიანდელ ნამუშევრებში ედე-

მიდან გამოდევნის ნოსტალგიით იცვლება (წარსულის რომანტიკული განდიდება, ჰერონიზაცია და იდეალიზაცია გვხვდება „მაია წყნეთელში“ (1959), „ჯარისკაცის მამაში“, „ზღვის ბილიკში“ (1962), „ნერვებში“, „ლიმილის ბიჭებში“ და სხვ.). „რაიკომის მდივანი“ ის ფილმია, რომელიც პირდაპირი მნიშვნელობით საქართველოს გაუდაბურებულ სამცხე-ჯავახეთში კომუნისტური სამოთხის მოდელირებას ცდილობს, რომელიც პირდაპირ დაკავშირებულია ისტორიულ წარსულთან – მიტოვებულ ველებზე ვაზის ძველ ჯიშებთან, რომლის მოშენებასაც რაიკომის ახალარჩეული პირველი მდივანი გეგმავს.

გიორგი თორელი, რომელსაც თემურ ჩხეიძე ასახიერებს, წარმოშობით ამ რეგიონიდანაა. თბილისში სწავლისა და, როგორც ჩანს, წარმატებული კარიერის შემდეგ მშობლიურ მიწაზე ახალი იდეებითა და შემართებით ბრუნდება. ადგილზე მას კორუფცია და ჩინოვნიკების გულგრილობა ხვდება, რის გამოც თურქეთთან საზღვრისპირა რეგიონი, რომელიც განსაკუთრებულ კონტროლს ექვემდებარებოდა და ჩაკეტილ ზონას წარმოადგენდა, მოსახლეობისგან დღითიდღე იცლებოდა. აღსანიშნავია, რომ ერთ-ერთი ოჯახის გამგზავრების ეპიზოდი გვაგონებს მეორე მსოფლიო ომის დროს, კერძოდ, 1944 წელს, სამცხე-ჯავახეთიდან 20 ათასი მუსლიმი მესხის (მათ შორის, იეზიდების, ქურთების, ბოშების და სხვა ეთნიკური უმცირესობების) შუა აზიაში იძულებით გადასახლებას.

რეზო ჩხეიძე, რომელიც კონიუნქტურას ყოველთვის გრძნობდა და მაგალითად ვაზეთში, რომელსაც კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ გამოსცემდა ქვეყნის მეთაურებს დითირამებს უძღვნიდა,¹¹ ფილმებში ასე ცალსახა გზებს არასდროს ირჩევდა. მის ყველა ფილმში ვიზოვით საპირისპირო პოზიციებისთვის დატოვებულ ადგილებს. მაგალითად, განვიხილოთ „ჯარისკაცის მამაში“ ვაზის ტანკით გათელვის სცენა. სერგო ზაქარიაძის პერსონაჟი რუს ჯარისკაცს გადაელობება და არ მისცემს ქართველებისთვის საკრალური მცენარის განადგურების საშუალებას. გიორგი მახარაშვილი გაოგნებულ ტანკისტს გერმანელ ბავშვებზე უთითებს და მათ დახვრეტასაც სთავაზობს. შერცხვნილი ტანკისტი მანქანაში ჯდება და უკან იხევს. „რაიკომის მდივანის“ ადგილობრივი მოსახლეობის გადასახლების სიმბოლური განსენების მსგავსად, აქაც რთული არაა მაყურებელს მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდგომი ტრაგედიები გაახსენდეს, რაც რუსმა ჯარისკაცებმა გერმანელ ქალებსა და ბავშვებს დაატყენეს თავს;¹² ანდა რუსული ტანკების იმპერიული დაუნდობლობა, რაც „ჯარისკაცის მამის“ ეკრანებზე გამოსვლამდე სამყარომ ჯერ საქართველოში 9 მარტს დატრიალებული ტრაგედიის დროს იხილა (ძირითადად კი მხოლოდ თბილისში მცხოვრებმა ადამიანებმა, რადგან ამ შემთხვევის შესახებ ცნობები ნაკლებად გავრცელდა), შემდეგ კი ბუდაპეშტში საბჭოთა ტანკების შეჭრის დროს.

¹¹ მაგალითად, სარედაქციო სტატია, რომელიც ეხმიანება საქართველოს პრეზიდენტ ედუარდ შევარდნაძეზე 1998 წლის 9 თებერვალს განხორციელებულ ტერაქტს. იხ. უზენაესის ნებით, 1998, გვ.1. ასევე ღია წერილი შევარდნაძის სახელზე: იხ. ღია წერილი, 1998, გვ. 1.

¹² Beevor, Berlin, 2002.

ჰუმანიზმი, რომელიც ხშირად კიტჩის ზღვარზე გადის, სტალინური პერიოდის „უკონფლიქტობის თეორიასთან“ გვაბრუნებს, რომელსაც, როგორც ამას ქართულ კინომცოდნეობაში გავრცელებული აზრი გვანსენებს,¹³ დაუპირისპირდნენ რეზო ჩხეიძე და თენგიზ აბულაძე, გადაიღეს რა „მაგდანას ლურჯა“. თუმცა აღნიშნულ ფილმს მოსდევს „ჩვენი ეზო“ და რაც მთავარია, „მაია წყნეთელი“ – ლუმპენპროლეტარიატის დამცველი სათავგადასავლო ეპოპეა, რომელსაც თავლანად მარქსის სიტყვები დაამშვენებდა: – „პროლეტარები არაფერს დაჰკარგავენ გარდა თავიანთი ბორკილებისა“.¹⁴

„მაია წყნეთელი“ ეროვნულ გმირზე არსებულ ხალხურ თქმულებას ეფუძნება, რომელიც, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის მიწურულს ცხოვრობდა. ეს ის პერიოდია, როდესაც საქართველოს ერეკლე მეორე მართავს და ხელს აწერს რუსეთთან ანექსიის მოსამზადებელ დოკუმენტს, რომელსაც „გეორგიევსკის ტრაქტატი“ (1783) ეწოდება. რუსეთის იმპერიაში საქართველოს შეყვანის შემდეგ (1801) აღმოსავლეთიდან მომავალი საფრთხის პროპაგანდირება კიდევ უფრო აქტუალური ხდება. სტალინის მმართველობის დროს კი უკიდურეს ფორმებს იძენს. აღმოსავლეთის ფობია ფილმში კლასობრივ ბრძოლაშია გადათარგმნილი – ადამიანებით მოვაჭრე მდიდრები ისლამური სამყაროს ატრიბუტებს ატარებენ, როგორიცაა: საყურე, სამოსი, თავსამკაული და სხვ.

ფილმის სიუჟეტის მიხედვით, მაია წყნეთელი კლავს თავადს (შემოაკვდება), რის შემდეგაც იძულებული ხდება კაცის ტანსაცმელი გადაიცვას და ტყეში ყაჩაღად გაგარდეს. თუმცა ეკლესიაში (!) ღვთისმშობლის ფრესკასთან საუბრისასა თუ ერთგვარი აღსარების დროს თავს დამნაშავედ არ მიიჩნევს და მარიამს მიმართავს, რომ მის ადგილზე მაცხოვრის დედაც ზუსტად ასე მოიქცეოდა. მაია წყნეთელი ერეკლე II-ის კარზე მსახურებაზე ოცნებობს. შემთხვევის წყალობით ის მრავალ ადამიანს გადაარჩენს ტყვეობისგან, რაც ფეტიშის ობიექტთან მიანლობის საშუალებას მისცემს.

მაია წყნეთელს ქართული კინოს ვარსკვლავი ლეილა აბაშიძე ასახიერებს, რომელიც დროებით ემშვიდობება ლამაზმანი მსახიობის იმიჯს და თამამ ექსპერიმენტზე მიდის – კაცად გადაცმულ ქალს განასახიერებს. ტრაგესტი პერსონაჟი, თანაც მთავარ როლში, იშვიათობას წარმოადგენდა არა მხოლოდ საბჭოთა, არამედ იმ პერიოდის მსოფლიო კინოშიც. განსწავვებით აღფრედ ჰიჩკოკის ფილმისგან „მკვლელები!“ (Murder!, 1930), სადაც ტრაგესტი ნეგატიური პერსონაჟია, „მაია წყნეთელში“ უსამართლობასთან მებრძოლი ვოგონა გვყავს, რომელსაც ძალის დემონსტრირებისთვის სქესის ტრანზაქცია სჭირდება. ამასთან, ფილმში უამრავი ჰომოფროტიკული სცენაა, რაც ჩხეიძის პერვერსიითა თუ არანორმატიულებით დაინტერესებაზე გვაფიქრებინებს, თანაც, მაღალი სოცრეალიზმის პირობებში, რაც ამ ფილმს კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის.

¹³ შდრ. ოჩიაური, მიხეილ ჭიაურელი, 2016, გვ. 33-55; ლევანიძე, „მცირეფილმიანობის“, 2020, გვ. 20-25.

¹⁴ მარქსი და ენგელსი, მანიფესტი, 1954, გვ. 85.



„ჩვენი ეზოს“ გადასაღები მოედნიდან, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

მაია წყნეთელის ფიგურა ჟან დ'არკს მოგვაგონებს, რომელიც მეფეს ასევე გადაჭარბებულად განადიდებდა, როგორც მათე ბიჭი შერება ფილმში (მაია წყნეთელის „სცენური“ სახელი). ერეკლე მეფის ერის მამად წარმოჩენა კომპრომისული გადაწყვეტილება იყო, რომელიც სტალინის შემდგომ პერიოდში ახალი „მამის“ ძიების პრობლემას აგვარებდა, ნაწილობრივ მაინც. ფილმში მეფე მიხეილ ჭიაურელის მოდელის მიხედვითაა წარმოდგენილი, რომელიც სტალინს არა როგორც განყენებულ ბელადად (როგორც ჰიტლერი იყო ლენი რიფენშტალთან), არამედ რიგითი ადამიანების მამა-პატრიარქად განიხილავდა. ფილმი „ბერლინის დაცემა“ (Падение Берлина, 1949) ალექსეი ივანოვისა და ნატაშას სიყვარულის ისტორიას ეძღვნება,⁵ რომლებსაც ხელს ომის დაწყება შეუშლით. ბერლინში ღრუბლებიდან დაშვებული გამარჯვებული, თეთრ კიტელში გამოწყობილი სტალინი ფრონტის სხვადასხვა ხაზზე გადასროლილ, შემდეგ კი ტყვეობიდან გათავისუფლებულ ნატაშასა და რაინსტაგზე საბჭოთა დროშის აღმართვის მონაწილე ალექსეის ერთმანეთს მოაძებნინებს. როგორც სლავოი ჟიჟეკი შენიშნავს ესეი-ფილმში „პერვერტის გზამკვლევი კინოში“ (The Pervert's Guide to Cinema, 2006), ერის ბელადს ასეთ მნიშვნელოვან წუთებშიც კი ანადგვებს რიგითი შვილების ბედი.

„ბერლინის დაცემის“ მსგავსად, „მაია წყნეთელშიც“ სასიყვარულო ურთიერთობების სუპერერეო ერეკლე II-ა, რომელიც მათე ბიჭისა და მანუჩას (გონა აბაშიძე) ურთიერთობებს თითქოსდა თვალყურს ადევნებს. მეფესთან ურთიერთობის შემდეგ მაია წყნეთელს სულ უფრო უძძიმს კაცის როლის მორგება, ამას

⁵ ოჩიაური, მიხეილ ჭიაურელი, 2016, გვ. 33-55.

ემატება სატრფოზე ექვიანობაც, რომელიც მის მიმართ ცხადია გულგრილობას იჩენს. პოეტურია ღამით წყალში მობანავე მეომარი ქალის სცენა, რომელშიც მთავარი გმირი მთვარეს შეჰყურებს და ღვთისმშობელს მიმართავს, რომ თურმე კაცად ყოფნა ძალზე რთულია. ყველაფრის მიუხედავად, მათა წყნეთელს საკუთარი მისია ბოლომდე მიჰყავს და მეფის ჯარს თავადების ღალატისგან იხსნის, თუმცა სასიკვდილო ჭრილობას მიიღებს. ბოლო წუთებში მანუჩა მოუსწრებს, რომელიც აღმოაჩენს მათას რეალურ სქესს. მანუჩას თავგზა ერევა, ვოგონას სახელის გაგების შემდეგ ხან „მაიათი“, ხანაც „მათე ბიჭოთი“ მიმართავს, კოცნის და გულში იკრავს.

ფილმის მიხედვით მათა წყნეთელის საიდუმლო გაუთქმელი რჩება. ფინალში – ღრუბლების ფონზე სატრფოს ძვალავებში ატაცებული აწ უკვე ეპიკური პერსონაჟის სხეული გვაფიქრებინებს ახალ ზეადამიანურ განზომილებაზე, რომელშიც ქალწული გმირის სხეულის წაკითხვა უნდა მოხდეს. მათა წყნეთელის სახეში რეზო ჩხეიძემ ორმაგად ჩაგრული ისტორიული ადამიანი წარმოადგინა – ქალის, რომელსაც მხოლოდ და მხოლოდ ქვეყნის მოსახლეობის გამრავლების ფუნქცია ეკისრებოდა (ერთ-ერთ ეპიზოდში მათა წყნეთელი ერეკლე მეფეს მორიდებით ეკითხება, შესაძლებელი თუა ჯარში ქალების მსახურება, რაზეც გადაჭრით იღებს პასუხს, რომ ქალის ერთადერთი ფუნქცია სამშობლოსთვის მისნაირი (!) გაჟაკცების გაზრდაა) და რიგითი სუბალტერნის, რომელიც გაუსაძლისი ყოფის გამო ფეოდალებთან აჯანყებას გადაწყვეტს.

მათა წყნეთელი არ განიცდის სინანულსა თუ ორჭოფობას თავადების დახოცვის გამო. მთელი ფილმის განმავლობაში მისი სახე ბედნიერია, განწყობა კი მსუბუქი, ამბავებულიც კი. ის უყოყმანოდ ეუფლება მოკლე მონათმფლობელის ქისებს და შემდეგ თანაბრად უნაწილებს არა უბრალოდ გათავისუფლებულ ყმებს, არამედ ქალებს – მათ, ვინც ანდროცენტრულ კლასობრივ საზოგადოებაში ორმაგ ჩაგვრას განიცდიან.

ჩაგრულთა მხარეს ყოფნა ჩხეიძის ყველა ფილმში ოქროს წესს წარმოადგენს. „მათა წყნეთელი“ ბოლშევიკური რევოლუციის წინაპირობებზე გვესაუბრება, რომ იმ დროს პროლეტარიატის დიქტატს ალტერნატივა არ გააჩნდა, ყმები ევოლუციით ვერასდროს დაასრულებდნენ საუკუნეებით არსებულ ექსპლუატაციას. თუმცა რეზო ჩხეიძე სუსტების მხარეს მხოლოდ ისტორიულ ჟანრში არ ირჩევს. მისთვის მნიშვნელოვანია თანამედროვე საზოგადოებაში ყველა ადამიანის თანასწორობა, რაც უპირველეს ყოვლისა, კულტურის ცვლილებით უნდა განხორციელდეს.

კულტურულ ომებს ეთმობა ჩხეიძის „ჩვენი ეზო“, რომელიც თბილისის ისტორიულ ნაწილში ახალაშენებული მრავალბინიანი სახლების ეზოს ცხოვრების შესახებ გვიყვება. ეზო, ძველ თბილისში სოციალური ურთიერთობების მთავარ სივრცეს წარმოადგენდა. 1940-იანი წლების მოდერნიზაციული და ამავდროულად სტალინური ამპირის ნაგებობებით შემორტყმულ ეზოში საბჭოთა ავანგარდული კინოსთვის დამახასიათებელ კოლექტიურ გმირს ვპოულობთ – ახალგაზრდებსა

და მათ მშობლებს, რომლებიც მოდერნიზაციის მორიგი ტალღის ეპიცენტრში არიან მოქცეულნი.

სკოლის დამთავრების შემდეგ მოზარდები მომავალზე იწყებენ ფიქრს: ვის სად ისწავლის ან სად დაიწყებს სამსახურს. ახალგაზრდებს არ ეთაკილებათ ქარხანაში მუშად მოწყობა, როდესაც წოგიერთის მშობელს ამის გაგონებაც არ სურს. ფილმში კონფლიქტები ძირითადად ღირებულებების გარშემოა აგებული. უკონფლიქტობის თეორიის მიხედვით, 1950-იან წლებში საზოგადოებამ განვითარების იმ ეტაპს მიაღწია, როდესაც საბაზისო პრობლემები გადაჭრილია და მხოლოდ უკეთეს ადამიანად განდობილა რჩებოდა მისაღწევი. უტოპია, რომლისაც თანდათან სულ უფრო ნაკლებს სჯეროდა, მალე კი ამ ჰუმანურ იდეას „სამოციანელები“ რადიკალურად დაუპირისპირდებიან კიდევ (ალტერნატიული მოდელის შემოთავაზების გარეშე), ქმნიდა თანასწორი ცხოვრების ვიზუალურ მაგალითს, სადაც პრობლემებიცა და წარმატებებიც ერთი ადამიანის საქმე კი არ იყო, არამედ ყველას სატკივარი. სწორედ ეს განაპირობებს ფილმში ახალშეუღლებული წყვილის მიერ ქორწილში დასაპატიჟებელი ადამიანების სიას, სადაც ახლობლებთან ერთად მათი სახლის რემონტზე დასაქმებული მუშაცაა გათვალისწინებული.

ზეპირი გადმოცემებით ვიცით, რომ რეპრესიებისა და ცენზურის მიუხედავად, ცხოვრება იმ დროს ბევრისთვის სამართლიანი და უფრო ლაღი იყო. უკონფლიქტობის თეორია მოსახლეობას ჰპირდებოდა იმას, რაზეც ცივილიზაცია საუკუნეების განმავლობაში ოცნებობდა. თუმცა, როგორც ვინილეთ, საბჭოთა ექსპერიმენტმა ვერ მოახერხა დანაპირების შესრულება. ცოტა კომიკური, თუმცა კი კეთილგანწყობილი ურთიერთობები და სოლიდარობის ტრადიცია საბაზრო ეკონომიკისთვის დამახასიათებელი გულგრილობითა და კონკურენციით ჩანაცვლდა, სადაც „ყველა ყველას წინააღმდეგა“ (ტომას ჰობსი).

„საბჭოთა სამოთხით“ იმედგაცრუებას, როგორც უკვე ვთქვით, ვხედავთ „ლიმილის ბიჭებში“ (1969), რომელიც ასევე ახალგაზრდების ცხოვრებაზე მოგვითხრობს, თუმცა ქრონოლოგიურად „ჩვენ ენოზე“ ადრინდელ პერიოდს მოიცავს – მეორე მსოფლიო ომს. რომ არა დროის დაკონკრეტება, ქართველ მაყურებელს გაუჭირდებოდა ფილმში ეპოქის გარჩევა, გმირები უკვე აღარ საუბრობენ ისე როგორც მაგალითად „ჩვენ ენოში“ – ისმის ჟარგონი, ელიტური აქცენტები, ახალგაზრდები გაუცხოებულები არიან სკოლის მიმართ, აქვთ პროტესტის გრძნობა და ა.შ.

1960-იან წლებში ანტისაბჭოთა განწყობები იზრდება, უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდებში, რასაც განგებ არ მაღავს რეჟისორი 1940-იანი წლების სტილიზაციის ფარდის უკან. რეზო ჩხეიძე „ლიმილის ბიჭებით“ 1960-იანი წლების ახალგაზრდობას მიმართავს და ცდილობს მათთან ჯერ საერთო ენის გამონახვას, შემდეგ კი მეტამორფოზის გზის შეთავაზებას, რომელსაც ფილმში „მეამბოხე თაობა“ გადის.

კლასელებს, რომლებიც, „ჩვენი ენოს“ გმირების მსგავსად, სკოლას ამთავ-

რებენ და მომავალზე იწყებენ ფიქრს, მეორე მსოფლიო ომი მოუსწრებთ. დიდი უმრავლესობა საკუთარი ნებით წავა საომრად. ფრონტზე ერთმანეთსაც მოძებნიან და გამარჯვებამდე ერთად იომებენ. რა თქმა უნდა, ეს ფილმი ვერ გაეცა პრიმიტიულ სქემებს, მით უფრო, სასაცილოდ გამოიყურებოდა უკვე არსებულ



„ჩვენი ეზოს“ გადასაღები მოედნიდან,
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

ნონკონფორმისტულ კინოსთან, რომელიც გაცილებით ნიჭიერად ახერხებდა საბჭოთა წყობის ნეგატიური მხარეების მეტაფორულ თუ იგავურ დონეზე დაცინვასა და გაკრიტიკებას.

დროთა განმავლობაში რეზო ჩხეიძესა და „სამოციანელებს“ შორის ნაპრალი სულ უფრო ღრმავდებოდა. პირველი – „საბჭოთა“ ფუნქციონერ-რეჟისორად ყალიბდებოდა, დანარჩენები კი დისიდენტებად, რომლებიც ახალ კინოს აფუძნებდნენ. თუმცა, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ორივე ფენომენი საბჭოთა ხელოვნებას წარმოადგენს. ევროპული კულტურა თვითკრიტიკაზე დგას და ამ გარემოებას დასაშვებად ცნობდა საბჭოთა სისტემაც, მაშასადამე – ცენზურაც. რეზო ჩხეიძე მართლაც წარმოადგენდა მთავარ ხმას, რომელიც სისტემის თვითკრიტიკით იყო დაკავებული.

თუმცა რეზო ჩხეიძე ასევე იყო ნომენკლატურის წარმომადგენელიც, რომელმაც კოლეგებსა და ზოგადად, თაობაზე ზრუნვა საკუთარ თავზე ივისრა. მისი მისია ახალგაზრდებისთვის კომუნისტური იდეების უპირატესობის დამტკიცე-

ბა იყო. ამის საფუძველი მის ბიოგრაფიაშიც მოიძებნება,¹⁶ რომლის წაკითხვის შემდეგაც იძერწება ხელოვანის პორტრეტი, რომელსაც ცნობრებაში არაფერი გააჩნდა და რომელმაც ყველაფერს ოქტომბრის რევოლუციით მოტანილი ცვლილებების შედეგად მიაღწია.¹⁷ რეალურადაც ხომ ქვეყანაში ინდუსტრიალიზაცია, საბინაო საკითხის მოგვარება, უფასო განათლება, ჯანდაცვა და უამრავი სხვა რამ, სწორედ, საბჭოთა წყობის დამყარებას უკავშირდებოდა (რაც არ ნიშნავს რეპრესიების ნიველირებას და უამრავი უდანაშაულო ადამიანის სიკვდილის უგულებელყოფას). გვიანდელ ინტერვიუებში ჩხეიძეს არაერთხელ განუცხადებია, რომ მრავალი ვადაცდომის მიუხედავად, ძველ სისტემაში არსებობდა, მაგალითად, სიტყვის თავისუფლება.¹⁸

ნოამ ჩომსკი, რომელიც თანამედროვე ლიბერალურ მედიას იკვლევს, არაერთგან აღნიშნავს, რომ საბჭოთა პრესა ხშირად უფრო პატიოსნად იქცეოდა, ვიდრე ამერიკული, რომელიც სახელმწიფო ინტერესს პირნათლად ემსახურებოდა და შეეძლო ძალადობა, ექსპანსია, კორუფცია და სხვა დანაშაულებები არა მხოლოდ გაემართლებინა, არამედ გაეყალბებინა და დაეფარა.¹⁹ ამიტომ, დისიდენტების ოცნება უნაკლო დასავლეთზე არც ისე ახლოს იდგა რეალობასთან.

თავისუფლების წყურვილს ალტერნატივა არც ერთ ეპოქაში არ გააჩნდა. მას შემდეგ რაც გაირკვა, რომ „საბჭოთა სამოთხეს“ მუდმივი გადავადებები ეწერა, არარეალისტური იდევით გადაღლილობა სულ უფრო თვალშისაცემი გახდა. ხელოვნებაში საზღვრების გარღვევის სურვილი გაღვივდა. ნიკიტა ხრუშჩოვის ხანმოკლე მმართველობის პერიოდში შეიქმნა განცდა, რომ გარდაქმნების სიო მეტ ლიბერალიზაციას მოიტანდა, რაც ნაწილობრივ გამართლდა. თუმცა სახელმწიფო მანქანა დროულად მოეგო გონს და კვლავ კონტროლის გამკაცრებას მიჰყო ხელი, თუმცა სტალინურ მასშტაბებამდე აღარავინ დაბრუნებულა. პირიქით, კავშირში 1985 წლიდან „გარდაქმნებისა“ და „გლასტნოსტის“ ეპოქა დგება.

1960-იანი წლებიდან საბჭოთა კინოში, ყოველ შემთხვევაში, საქართველოში, მთავარ ხაზს სწორედ ნონკონფორმიზმი წარმოადგენდა. ამრიგად, დისკურსიც ძირითადად არ სცდებოდა ფუნდამენტურ საკითხს, როგორცაა პიროვნებისა თუ ქვეყნის თავისუფლება, ფარისევლობა, შიში და ა.შ. რეზო ჩხეიძეს კი სწამდა, რომ ცვლილებები კორუმპირებულ სისტემაშიც განხორციელდებოდა, თუკი ახალგაზრდა თაობა უარს იტყოდა სტერეოტიპებზე და „ცუდი ჩინოვნიკების“ ნაცვლად მართვის სადავეებს საკუთარ ხელში აიღებდა, შევიდოდა კომპაგშირში, პარტიაში და ა.შ.

„რაიკომის მდივანში“ კონფლიქტი იგება არა იმდენად სისტემის არასრულფასოვნებაზე, რამდენადაც კორუმპირებულ ნომენკლატურაზე. რწმენა, რომ

¹⁶ ჩხეიძე, საუბრები კინოხელოვნებაზე, 1973, კინოს დიდ გზაზე, 2011.

¹⁷ ერთ-ერთ ინტერვიუში რეზო ჩხეიძე ამბობს, რომ სტალინის დასაფლავებაზე საპატიო ყარაულში იდგა. ის. ოსაძე, რეზო ჩხეიძე, 2008, გვ. 22.

¹⁸ პაპასკირი, საბჭოთა დროს, 2009, გვ. 19.

¹⁹ Chomsky and Herman, Manufacturing Consent, 2008, p. 444.

პრობლემა ადამიანებშია, 1980-იანი წლების დისკურსის ნაწილი იყო, რამაც, საბოლოო ჯამში, შექმნა კიდევ მინეილ გორბაჩოვის ფიგურა. ბრეჟნევის, ანდროპოვისა და ჩერნენკოს შემდეგ ახალგაზრდა პოლიტიკოსმა სისტემის რეალურად გაჯანსაღება მოინდომა. გორბაჩოვი ზღუდავს და 1988 წელს საერთოდ აუქმებს ცენზურას, ამთავრებს გამოსასწორებელ ბანაკებში „სხვანაირად მოაზროვნეთა“ გაგზავნის პრაქტიკას, იწყებს ეკონომიკის გაჯანსაღებაზე ფიქრს, ატარებს რეფორმებს, იკვლევს დასავლურ მოდელებსა და ცდილობს ატომურ შეიარაღებაზე უარის თქმაზე მსოფლიოს დაყოლიებას (განიარაღებაზე უარს ამბობს საბჭოთა დისიდენტების ფეტიში პოლიტიკოსი, იმუამად გაერთიანებული სამეფოს პრემიერ-მინისტრი, მარგარეტ ტეტჩერი). რეზო ჩხეიძის ოცნება თითქმის ხორცს ისხამს, „რაიკომის მდივნის“ მსგავსად, საბჭოთა უდაბნოც აყვავების პირას უნდა აღმოჩნდეს, თუმცა ერთობ საეჭვო გარემოებებში საბჭოთა კავშირი ფორსირებულად წყვეტს არსებობას.²⁰

რეზო ჩხეიძე თითქოს წინასწარ ხედავდა სისტემის კრახს და იმას, რაც დაასრულებდა კაცობრიობის ამ დიდ ექსპერიმენტს. „ზღვის ბილივი“ საბჭოთა დისიდენტურ მოძრაობას ეძღვნება, რომელსაც 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული, განხეთქილების ვაშლივით, არეულობა შემოჰქონდა საზოგადოების თითქმის ყველა სფეროში, ახალგაზრდებს უკრძალავდა საბჭოთა წყობის სიყვარულს, კომუნისტების იდეების გაზიარებასა და შემდგომში, პარტიულ სტრუქტურებში აფილირების სურვილსაც უკარგავდა.

1960-იანი წლების შემდგომი საბჭოთა ზეპირსიტყვიერება ინახავს დისკურსებს, რომელიც მოაზროვნე, შემდგარ და წარმატებულ ადამიანებში კომუნისტების სიმპათიისთვის მცირე ადგილსაც კი არ ტოვებდა. იქმნება დისიდენტის რომანტიკული სახე, რომელიც აუცილებლად უნდა უსმენდეს აშშ-ის მთავრობის რადიოსადგურებს – „ამერიკის ხმას“ და „რადიო თავისუფლებას“, მოსწონდეს დასავლური მუსიკა, კინო, ეცვას ჯინსები და ოცნებობდეს საზღვრის გარღვევაზე. 1983 წელს ტრაგიკული ტერორისტული აქტიც კი მივიღეთ, როდესაც ისევ და ისევ საბჭოთა ნომენკლატურისა და ელიტის პრივილეგირებული შთამომავლები თურქეთში გასაქცევად ტერორისტულ აქტს ჩაიდინენ. თბილის-ბათუმის რეისის თვითმფრინავის ტუ-134A-ს წარუმატებელ გატაცებას 7 ადამიანი ემსხვერპლება, რასაც 3 გამტაცებლისა და ამ მოვლენასთან კავშირის არმქონე მღვდლის სიკვდილით დასჯაც დაემატება. ტრაგედიის აცილება სავსებით შესაძლებელი იყო, თუმცა ტერორისტები ისეთივე ნაივურები იყვნენ და შეცდომებს უშვებდნენ, როგორსაც რეზო ჩხეიძის პროკომუნისტი გმირები კიტჩურ ფილმებში „განძი“ (1961) და „ზღვის ბილივი“.

„ზღვის ბილივი“ ბათუმშია გადაღებული, საბჭოთა კავშირის სასაზღვრო ზღვისპირა ქალაქში. ფილმი მოხუცი მეზღვაურის შესახებ მოგვითხრობს, რო-

²⁰ Steele, Mikhail Gorbachev, 2011. source:

<https://www.theguardian.com/world/2011/aug/17/mikhail-gorbachev-on-boris-yeltsin>.

მელსაც „ჯარისკაცის მამის“ ვარსკვლავი სერგო ზაქარიძე ასახიერებს. საიუბილეო წვეულებიდან მოხუცი მეზღვაური ჯერ ქალაქში გასეირნებას გადაწყვეტს, შემდეგ კი ზღვის ნაპირს გაუყვება, სადაც ახალგაზრდების ჯგუფს გადაეყრება. ახალგაზრდები იმაზე მეტად თამამები არიან, ვიდრე ამას საბჭოთა კინოს დაუწერელი და თუ დაწერილი სტანდარტები მოიაზრებდა. ვულგარულობა არა, თუმცა უამრავი მინიმუმბაა მოცემული თავზნეულალებულ ახალგაზრდებზე, რომლებიც გადაჭარბებული დროსტარებით არიან დაკავებულნი და საგარაუდოდ, თავს დისიდენტებად მოიაზრებენ (ამას უფრო იმ პერიოდის მაყურებელი თუ იგრძნობდა).

ჯგუფის ლიდერი დათო (მერაბ თავაძე) მანქანის გაჩერებასა და ზღვაში ბანაობას შესთავაზებს თანატოლებს. სწორედ ამ დროს გადაიკვეთება ახალგაზრდებისა და მოხუცი მეზღვაურის გზები. მამა-პატრიარქი ეგზისტენციალურ საკითხებზეა ჩაფიქრებული, როდესაც ახალგაზრდებთან ზღვაში გაცურვის სურვილი გაუჩნდება. თითქოსდა, მათ ფარულ აზრებს ეუფლება, ზღვაში შორს გაცურვის გნებაში საზღვრების გადალახვის, საბჭოთა კავშირიდან გაქცევის განზრახვას წაიკითხავს. კვლავ ფროიდს უნდა მოვუხმოთ და მის თქმულებას²¹ „დიადი მამის“ შესახებ, რომელსაც აკრძალვების დაწესების დისკრეცია აქვს.

ყოფილი მეზღვაური სხვა შეზღუდვებსაც აწესებს. ის უმეგობრდება ერთ-ერთ გოგონას, მარინეს (რუსუდან ფარემუნაშვილი), რომელიც ჯგუფიდან განზე ყოფნას ამჯობინებს. მათ მამაშვილური კავშირი უყალიბდებათ, რაზეც გაუცნობიერებლად ღიზიანდება დათო, რომელიც მარინესთან სასიყვარულო ურთიერთობის დაწყებას ცდილობს. ამრიგად, მოხუც კაცსა და დათოს შორის კონფლიქტი წარმოიქმნება, რომელიც ზღვაში უპირატესობის მოპოვებით უნდა გადაწყდეს.

ორთაბრძოლა წყალში ინაცვლებს, რაც ახალგაზრდობისა და სიბერის დაპირისპირების გარდა, კიდევ სხვა შინაარსსაც ატარებს. ზღვა უსაზღვრო სივრცეა, რომელიც ახალგაზრდებისთვის, პირობითად რომ ვთქვათ, თუ საბჭოთა კავშირიდან გაქცევის შესაძლებლობასთან ასოცირდებოდა, მოხუცისთვის ზღვაში სრულიად სხვა აზრი დევს. წყალი მისთვის სრულყოფილებასთან, საკუთარ თავზე ამაღლების, გნებავთ, გამარჯვების საშუალებაა. სწორედ ამ აზრის გადმოცემას ცდილობს მეზღვაური, როდესაც ახალგაზრდებთან ჭკუის სასწავლებელ „ანც ბაქრობაში“ ჩაერთვება.

თანდათან ბიჭები ნაპირისკენ მობრუნებას იწყებენ. ისინი ვერ ავლენენ სულის იმ სიმტკიცეს, რაც ყოფილ მეზღვაურს აქვს. ნაპირზე გამოსულებს, თავი ჩაქინდრული აქვთ. ზღვაში მხოლოდ დათო და მოხუცი კაცი რჩება. ამინდი იცვლება. კულმინაციისკენ მეზღვაურის შინაგანი დიალოგი გვესმის. ვიგებთ, რომ ის ახალგაზრდა მეტოქეზე ღელავს, ფიქრობს, ეყოფა თუ არა უკან დასაბრუნებელი ძალა. დათოს ქანცი ეცლება, დახრჩობას მოხუცი გადაარჩენს, მისივე სიტყ-

²¹ „ტოტემსა და ტაბუში“ ფროიდის „დიადი მამა“ პირველყოფილ თემში აწესებს აკრძალვას, რაც გამოიწვევს ვაჟების აჯანყებას და მამის სიკვდილს.

გებით ძალას აჩუქებს და ნაპირისკენ ააღებინებს გეზს, თავად კი ჰორიზონტს შეერწყმება.

ახალგაზრდების კეთილდღეობისთვის გაღებული მსხვერპლი, ალტრუისტული მსხვერპლმეწიროვა პოლიტიკური აქტია, რასაც „სტილიაგებისთვის“²² (საბჭოთა პიბსტერები) უფრო ფართო მსოფლაქმა უნდა ებოდებინა. რეზო ჩხეიძეს სწამდა, რომ ახალგაზრდების სწორ გზაზე დაყენება შესაძლებელია, თუკი ისინი საკრალური აქტის მონაწილენი გახდებოდნენ, თუნდაც კინოდარბაზში ფილმის ყურების დროს. თუმცა ამ კინოს ძალა უკვე აღარ ჰქონდა. „მამის“ თავდადება იმდენად გროტესკულ ფერებში იყო წარმოდგენილი, რომ ეფექტის მოლოდინი არავის შერჩენოდა. ეს აღარ იყო დიდი იდეების ეპოქის კინო, „ზღვის ბილიკი“ მხოლოდ და მხოლოდ ახალგაზრდებში მომძლავრებულ ანტისაბჭოთა განწყობებს უპასუხებდა (მოქმედების ადგილად ზღვისპირეთის არჩევას ისიც განაპირობებდა, რომ ზღვაზე საბჭოთა კავშირი ყველაზე ნაკლებად ახერხებდა დასავლური რადიოსადგურების ჩახშობას, რომლებიც მიზანმიმართულად მაუწყებლობდა უცხო ქვეყნის ტერიტორიაზე).

ამრიგად, „საბჭოთა სამოთხის“ მოტივი თვალსა და ხელს შუა აორთქლდა ქართულ კინოში და დარჩა მხოლოდ და მხოლოდ ნაკლებად ნიჭიერი პროპაგანდისტული პასუხები განწყობებზე, რომელიც 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული სულ უფრო საზოგადო სახეს იძენდა. რეზო ჩხეიძე „ჯარისკაცის მამის“ შემდეგ საკავშირო მასშტაბით იხვეჭს ქართული კინოს მამა-პატრიარქის სახელს, თუმცა ქვეყნის შიგნით ნომენკლატურის იარლიყს აწებებენ (სამართლიანად), რომელსაც ველარასდროს ჩამოიშორებს. ახალგაზრდებთან შეჯიბრში ჩხეიძე მოხუცი მეზღვაურის როლში გვევლინება, ხდება მედიატორი უმაღლეს ხელისუფლებასა და ნონკონფორმისტ რეჟისორებს შორის, რაც ერთდროულად მათ კონტროლსა და დახმარებაში ვლინდებოდა. ბიპოლარულობა 1980-იანი წლების მთავარი მარკერია, რაც თითქმის ყველა სფეროში იჩენდა თავს – პოლიტიკიდან დაწყებული, კინოთი დამთავრებული. ასეთია მისი ბოლოსწინა ფილმი „ცხოვრება დონ კინოტისა და სანჩოსი“. სერვანტესის კერანჩაია დიდი რეჟისორის საკუთარი თავით იმედგაცრუების მეტაფორაა, აღსარება და სინანული. ბასკეთის ტელევიზიასთან თანამშრომლობით გადაღებული მრავალსერიიანი ფილმის გამოსვლიდან მალევე საბჭოთა კავშირი დაინგრევა, რეზო ჩხეიძე კი 2008 წლამდე ფილმს აღარ გადაიღებს.

²² СТИЛЯГИ – ახალგაზრდული სუბკულტურა საბჭოთა კავშირში, რომელიც 1940-60-იან წლებში არსებობდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გრიშაშვილი ი., ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა. თბ., 1927;
2. ლევანიძე მ., „მცირეფილმიანობის“ პერიოდის მოკრძალებული ხიბლი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, #2 (83), 2020;
3. მარქსი კ. და ენგელსი ფ., კომუნისტური პარტიის მანიფესტი, თბ., 1954;
4. ნახუცრიშვილი ლ., ეგნატე ნინოშვილის დრო: I. სული, აზრდილი, დანართი, 20 თებერვალი, 2021;
<http://www.danarti.org/blog/egnate-ninoshvili-dro-i-suli-achrdili/9>.
5. ოსაძე ლ., რეზო ჩხეიძე სტალინის დასაფლავებაზე საპატიო ყარაულში იდგა, გუმბათი, 15-21 დეკემბერი, #50 (64), 2008;
6. ოჩიაური ლ., მიხეილ ჭიაურელის სტალინის ტრილოგია და ღმერთ(ებ)ის დაღუპვა, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, #2 (67), 2016;
7. პაპასკირი ლ., საბჭოთა დროს, ზეწოლის მიუხედავად, მართალი სიტყვა და აზრი ხშირად იმარჯვებდა, რეიტინგი, 2 თებერვალი, #5 (327), 2009;
8. რაზმაძე გ., ინტერვიუ ლანა ლოლობერიძესთან, ამარტა, წამთარი, 2022;
9. საბერძნეთის ეკლესიის მეთაური ამბობს, რომ იერუსალიმის წმინდა ცეცხლი იგივეა, რაც კანდელის ცეცხლი, ტაბულა, 5 აპრილი, 2020;
<https://tabula.ge/ge/news/643594-saberdznetis-eklesiis-metauri-ambobs-rom>.
10. უზენაესის ნებით, ქართული ფილმი, 12 თებერვალი, #3 (751), 1998.
11. ფროიდი ზ., რჩეული შრომები, თბ., 2018;
12. ღია წერილი საქართველოს პრეზიდენტს ბატონ ედუარდ შევარდნაძეს, ქართული ფილმი, 6 აგვისტო, #14 (714), 1998;
13. ჩხეიძე რ., კინოს დიდ ვზაზე, თბ., 2011;
14. ჩხეიძე რ., საუბრები კინოხელოვნებაზე, თბ., 1973;
15. Bazin A., What Is Cinema? Volume II, Los Angeles and London, 2005;
16. Beevor Antony, Berlin: The Downfall 1945, London, 2002;
17. Chomsky Noam. Herman S. E., Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media. London: Bodley Head, 2008;
18. Jonathan S., Interview with Gorbachev: Mikhail Gorbachev: I was too soft on Yeltsin, Guardian, Wednesday, 17 August 2011. <https://www.theguardian.com/world/2011/aug/17/mikhail-gorbachev-on-boris-yeltsin>.
19. Lagerlöf S., Christ Legends, New York, 2014;
20. Vishnevetsky I., 50 years later, Au Hasard Balthazar remains an unconventional masterpiece, The A.V. Club. Onion, 2016. <https://film.avclub.com/50-years-later-au-hasard-balthazar-remains-an-unconven-1798189610>.

REZO CHKHEIDZE – THE PATRIARCH OF GEORGIAN CINEMA

Summary

Rezo Chkheidze is an important figure in Georgian film. His name is associated with the first international recognition of Georgian film. He was also the director of many films that were popular among the masses. This popularity extended not only to Georgia, but to the whole territory of the Soviet Union. Rezo Chkheidze was the first Georgian who had the opportunity to shoot the film abroad within the framework of international co-production. For many years he was the director of the Georgian Film Studio “Georgian Film” and directly participated in the creation of Georgian cinematography. It is true that the young generation had baptised him a negative figure, which had a certain prerequisite (he was a civil servant with whose name is associated the process of privatisation of film theatres and other properties in the 1990s, as well as the fact that he made less interesting films at the end of his career, etc.). But today, these stereotypical allegories of one-sided liberal discourses and hypocrisy associated with his personality should be subject to revision.

This article is an attempt to take a holistic approach to the work of a Soviet film director, using Rezo Chkheidze as an example. His biography arouses a sense of dissonance in the reader – Rezo Chkheidze was the son of victims of Stalin’s repressive measures and became a significant figure in Soviet culture, a functionary. In Rezo Chkheidze’s films, the author always takes the side of the weak and oppressed, which is most evident in his most important film, “Magdana’s Donkey” (original title: *Magdana’s Lurja*), on the background of the class struggle. In this respect, one could explain Rezo Chkheidze’s decision of personal demarcation as his idealism. However, this aspect is still not explicitly emphasised and dealt with in the specialist literature and textbooks on film history.

Over the course of many years, Rezo Chkheidze headed the only film studio in Georgia “Georgian Film” (“Kartuli Pilmi”). This position made him a protectionist of Georgian film directors. He spent most of his creative work dealing with the phenomenon of his father. From “Magdana’s Donkey” to his last film “Candle Lit at the Saviour’s tomb” – the symbol of the father is perceived everywhere: his loss, the desire to search for him, or the director describes both the difficulty and the joy of being a father.

Rezo Chkheidze’s biography begins with his repressed father – the writer David Chkheidze, a member of the first Bolshevik movement. He worked as a teacher in Kutaisi, directed the local theatre, wrote plays and novels. But eventually became a

victim of repressive measures. The young Rezo Chkheidze had no financial means to study in Moscow at the “State All-Union Institute of Cinematography” (abbreviated as WGIK). But after his father’s rehabilitation and thanks to his father’s library, he managed to do so and ended up in the workshop of Mikhail Romm and Sergei Yutkevich.

Education has always been of great importance to Rezo Chkheidze. In 1972, together with his peers, he founded the Faculty of Film at the State University of Theatre Arts. This marked a new development perspective for Georgian film – the possibility of being relatively less dependent on the Soviet metropolis. The relationship to Moscow has a special place in Rezo Chkheidze’s biography. As with many representatives of his generation, the Russian colonial construct is expressed in a controversial and bipolar view (in love and hate of Moscow). In 1991, Rezo Chkheidze returns the highest state prize of the USSR the Lenin Prize, awarded to him for his film “Party Secretary of the Regional Committee” – he does not accept it, which is related to the attainment of independence, although he lives the next years in the Russian limelight.

When exploring Rezo Chkheidze’s oeuvre, the image of an idealistic director who dreams of creating a paradise on earth emerges. In the beginning, this is expressed in the belief in the idea of a “communist paradise”, which is replaced by religious motifs in the following years.

For Rezo Chkheidze’s generation, Russia already became a kind of alternative to the West in the 1990s, after the disappointment of unfulfilled exaggerated hopes. Some were seized by a passion to return to the Russian Empire after the “Rose Revolution”; but colonial sentimentalities were not peculiar to all representatives of this generation. Many had found the transition from the old value system to the new difficult. Even the allies of the “empire” found the injustice, ruin and permissiveness instilled by anarchist and savage capitalism beneficial, all the things that made the Georgian population needy and have not offered a better system to this day. In this respect, the film “Candle Lit at the Saviour’s tomb” can be considered a moralistic response to the “Rose Revolution”.

Rezo Chkheidze’s first and last films are united by the will to fight injustice, although the last film, “Candle lit at the Savior’s tomb”, is a primitive kitschy opus that is an extremely striking example of the devaluation of the auteur in the history of Georgian cinema. In Rezo Chkheidze’s first films we see great ideas, but in the director’s last film we discover not the juxtaposition of materialist utopia, but the juxtaposition of idealistic, more accurately formulated biblical paradise. To offer a certain anaesthetic (“religion is the opium of the people” – K. Marx) instead of combating real problems is at least immoral. But this amorality flourished soon after the preservation of independence and after the coup almost in all spheres – in politics as well as in the economy, in art and religion.

REZO CHKHEIDZE – PATRIARCH DES GEORGISCHEN FILMS

Zusammenfassung

Rezo Chkheidze ist eine bedeutende Figur im georgischen Film. Mit seinem Namen ist die erste internationale Anerkennung des georgischen Films verbunden. Er war ebenfalls der Regisseur von vielen Filmen, die in den Volksmassen beliebt waren. Diese Beliebtheit erstreckte sich nicht nur auf Georgien, sondern auf das ganze Gebiet der Sowjetunion. Rezo Chkheidze war der erste Georgier, der im Rahmen der internationalen Koproduktion die Möglichkeit hatte den Film im Ausland zu drehen. Im Laufe vieler Jahre war er Leiter des Georgischen Filmstudios „Georgischer Film“ und hat unmittelbar an der Entstehung der georgischen Filmkunst teilgenommen. Die junge Generation hatte ihn zwar zur negativen Figur getauft, was eine gewisse Voraussetzung hatte (er war ein Beamter, mit dessen Namen der Prozess der Privatisierung von Filmtheatern und anderen Besitztümern in den 90-er Jahren verbunden wird, ebenso die Tatsache, dass er zum Schluss seiner Karriere weniger interessante Filme drehte etc.). Aber heute sollten diese mit seiner Persönlichkeit verbundenen stereotypen Sinnbilder von einseitigen liberalen Diskursen und Heuchelei einer Revision unterzogen werden.

Der vorliegende Beitrag stellt einen Versuch dar, am Beispiel von Rezo Chkheidze das Werk eines Sowjetischen Filmregisseurs holistisch aufzufassen. Seine Biografie erregt im Leser ein Gefühl der Dissonanz – Rezo Chkheidze war Sohn von Opfern der Stalinschen Repressalien und wurde zu einer bedeutenden Figur der Sowjetischen Kultur, zu einem Funktionär. In den Filmen von Rezo Chkheidze ergreift der Autor stets die Partei des Schwachen und Unterdrückten, was in seinem wichtigsten Film „Magdanas Esel“ (Originaltitel: Magdanas Lurja) am deutlichsten hervortritt, und zwar auf dem Hintergrund des Klassenkampfes. Insofern könnte man die Entscheidung der persönlichen Abgrenzung von Rezo Chkheidze als seinen Idealismus erklären. Dieser Aspekt wird jedoch bis heute in der Fachliteratur und in den Lehrbüchern zur Filmgeschichte nicht ausdrücklich betont und bearbeitet.

Rezo Chkheidze leitete im Laufe vieler Jahre das einzige Filmstudio in Georgien „Georgischer Film“ („Kartuli Pilmi“). Diese Position machte ihn zum Protektionisten der georgischen Filmregisseure. Den größten Teil seines Schaffens befasste er sich mit der Aufarbeitung des Phänomens seines Vaters. Angefangen mit „Magdanas Esel“ bis hin zu seinem letzten Film „Am Grabe des Heilands angezündete Kerze“ – überall wird das Sinnbild des Vaters wahrgenommen: sein Verlust, der Wunsch

nach ihm zu fahnden, oder auch beschreibt der Regisseur sowohl die Schwierigkeit, sowie die Freude des Vater-Seins.

Die Biografie von Rezo Chkheidze beginnt mit seinem repressierten Vater – dem Schriftsteller David Chkheidze, dem Mitglied der ersten Bolschewistischen Bewegung. Er war in Kutaisi als Lehrer tätig, leitete das dortige Theater, schrieb Theaterstücke und Romane. Wurde aber schließlich Opfer der Repressalien. Der junge Rezo Chkheidze hatte keine finanziellen Mittel um in Moskau an dem „Staatlichen All-Unions-Institut für Kinematographie“ (abgekürzt als WGIK bezeichnet) zu studieren. Aber nach der Rehabilitierung des Vaters und dank dessen Bibliothek schafft er es dennoch und gelangt in die Werkstatt von Mikhail Romm und Sergei Jutkewitsch.

Die Bildung war für Rezo Chkheidze stets von großer Bedeutung. 1972 gründete er zusammen mit seinen Gleichgesinnten die Fakultät für Film an der Staatlichen Hochschule für Theaterkunst. Dadurch wurde für den georgischen Film eine neue Entwicklungsperspektive vorgezeichnet – die Möglichkeit relativ weniger abhängig von der Sowjetmetropole zu sein. Die Beziehung zu Moskau hat in der Biografie von Rezo Chkheidze einen besonderen Platz. Wie auch bei vielen Vertretern seiner Generation wird das russische koloniale Konstrukt in einer kontroversen und bipolaren Auffassung (in Liebe und Hass von Moskau) zum Ausdruck gebracht. 1991 gibt Rezo Chkheidze den höchsten Staatspreis der UdSSR den Leninpreis, der ihm für seinen Film „Parteisekretär des Regionalen Komitees“ verliehen wurde, zurück – er nimmt ihn nicht an, was mit der Erlangung der Unabhängigkeit zusammenhängt, obwohl er die nächsten Jahre im russischen Rampenlicht levitiert.

Bei der Erforschung des Oeuvres von Rezo Chkheidze tritt das Bild eines idealistischen Regisseurs hervor, der davon träumt, auf Erden ein Paradies zu erschaffen. Zu Beginn drückt sich dies in dem Glauben an die Idee des „kommunistischen Paradieses“ aus, was in den folgenden Jahren von den religiösen Motiven ersetzt wird.

Für die Generation von Rezo Chkheidze wurde Russland bereits in den 90-er Jahren, nach der Enttäuschung von den unerfüllten übertriebenen Hoffnungen, zu einer Art Alternative des Westens. Einige waren nach der „Rosenrevolution“ von der Leidenschaft ergriffen, in das russische Reich zurückzukehren; Aber die kolonialen Sentimentalitäten waren nicht für alle Vertreter dieser Generation eigen. Vielen war die Umstellung von dem alten Wertsystem auf das Neue schwergefallen. Auch die Verbündeten des „Reiches“ fanden die vom anarchistischen und wilden Kapitalismus gestifteten Ungerechtigkeit, Ruin und Freizügigkeit für nutzbringend, all das, was die georgische Bevölkerung bedürftig machte und bis heute kein besseres System angeboten hat. Insofern kann der Film „Am Grabe des Heilands

angezündete Kerze“ als moralistische Antwort auf die „Rosenrevolution“ gehalten werden.

Den ersten und den letzten Film von Rezo Chkheidze verbindet der Wille zum Kampf gegen die Ungerechtigkeit, obwohl der letzte Film „Am Grabe des Heilands angezündete Kerze“ ein primitives kitschiges Opus darstellt, der ein äußerst markantes Beispiel der Abwertung des Autors in der Geschichte des georgischen Films darstellt. In den ersten Filmen von Rezo Chkheidze sehen wir große Ideen, im letzten Film des Regisseurs jedoch entdecken wir nicht die Gegenüberstellung der materialistischen Utopie, sondern die Gegenüberstellung von idealistischem, exakter formuliert biblischen Paradieses. Anstatt der Bekämpfung von wirklichen Problemen ein gewisses Betäubungsmittel anzubieten („Religion ist das Opium des Volkes“ – K. MarX) ist mindestens unmoralisch. Aber diese Amoralität gedieh bald nach der Erhaltung der Unabhängigkeit und nach dem Putsch fast in allen Bereichen – sowohl in der Politik, als auch in der Wirtschaft, in der Kunst und Religion.

სამეტაფლო – მეტაფორა

(პოსტკომუნისტური პერიოდის მთავარი აქცენტები დედაქალაქის თეატრებში)

საკვანძო სიტყვები: *90-იანი წლები, ვი დებორი, ჩეხოვი, შექსპირი, იბსენი, კლდიაშვილის თეატრი.*

მეტაფორა (ბერძნ.: *metaphora* – გადატანა, გადაცემა) – მხატვრული გამოხატვის სტილისტური ხერხია, იგი ასოციაციებით, კონტრასტებითა თუ ანალოგიებით წარმოსადგენს ემყარება, ტერმინის ავტორობა არისტოტელეს ეკუთვნის და უკავშირდება მის მიერ ხელოვნების, როგორც ცნოვრების მიბაძვის გაგებას. არისტოტელესათვის მეტაფორა განუყოფელია ჰიპერბოლის (გაზვიადების), შედარებისგან. მას მიაჩნდა, რომ „თუ სათქმელი შედგება მეტაფორისგან, იგი გამოცანაა“. მართლაც, მეტაფორის წაკითხვა არ არის მარტივი. იგი შეიცავს დიდ შეტყობინებას, არაპირდაპირ კომუნიკაციას, ფიგურალურ გამოთქმას, ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს პერსონაჟებსა და მოვლენებს. მეტაფორა შესაძლოა იყოს ირონიულიც, ინფორმაციულიც და ეფექტურად მოქმედებს ადამიანის ცნობიერებაზე. ეს უნივერსალური ფენომენი ვლინდება სივრცესა და დროში, ახასიათებს ახალი მნიშვნელობების ეფექტი, ქმნის ნებისმიერი ნამუშევრის ქვეტექსტს. შედარებების უჩვეულობის გამო, ძლიერია, ექსპრესიული, შემეცნებითი, ავტორის აზრის ღრმა და ფართო კონცეფციის გამომსახველი სხვადასხვა კონტექსტში. მეტაფორის თავისებურებების აღწერისას ციცერონი აღნიშნავდა, რომ ეს საშუალება „უდიდეს სიკაშკაშესა და ბრწყინვალეობას ანიჭებს მეტყველებას, გამოსახულებას“. მეტაფორების ესთეტიკური ფუნქცია, მისი შემოქმედების მასშტაბი დამოკიდებულია მათ სიახლეზე და ახასიათებს აწმყოს მეტაფორმიზაცია. „მეტაფორა არის ლაკონური შედარება“,¹ „დეკორატიული“, „ორნამენტული“ საშუალება, გამოცანა, რომელიც მოითხოვს პასუხს და საზრდოობს ყოველდღიური ცოდნით. მეტაფორა ეფექტური საზომია ჩვენს ცნოვრებაში მიმდინარე პროცესებისა. მისი საშუალებით შესაძლოა სწრაფად, მკაფიოდ, თვალნათლივ გამოვხატოთ ჩვენი აზრი, დამოკიდებულება თუ შეხედულება ამა თუ იმ მოვლენაზე. მეტაფორული ენით, კომუნიკაციის, გააზრების, ანალიზის პროცესი დინამიკურად და ეფექტურად მიმდინარეობს. მეტაფორებით შესაძლებელია შემოქმედებითად, დისტანციიდან შეგხედოთ ამა თუ იმ ცნოვრებისეულ მოვლენას. ამიტომაც მნიშვნელოვანია ვიცოდეთ, თუ რა მეტაფორის არსს ვითავისებთ, რადგან მეტაფორული ხატების ცვლილება, მისი გაცნობიერება და ანალიზი, გვთავაზობს ახალ ემოციებსა და

¹ „ენისა და სტილის უძველესი თეორიები“, SPb., 1996, გვ. 223.

² იქვე, გვ. 232.

ქცევის მოდელებს, ცხოვრებისეული გზის კორექტირების იმპულსს. სწორედ ამან განაპირობა მეტაფორის არა მხოლოდ არსობრივი გაცნობიერება, არამედ მისი წარმოქმნის მექანიზმის გაანალიზებაც. იგი ავითარებს სამეტყველო ფორმებსა და კულტურას, სისტემატურად განიცდის თანამედროვე ცოდნის, ინფორმაციის, ტექნიკური მიღწევების ზემოქმედებას.

მეტაფორა არა მხოლოდ ასახავს ცხოვრებას, არამედ ქმნის ახალ რეალობას. ლექსიკოლოგი ი. ვალპერინი მიიჩნევს, რომ „კონკრეტულ სახეთა აბსტრაქტული ვაგებით, მეტაფორა გვაძლევს ინფორმაციის მრავალმხრივ გააზრების შესაძლებლობას“.³ გავრცელებულია მითოლოგემა თანამედროვე სოციალური და სულიერი ცხოვრების თეატრალურობისა. გრ. ულმერი წიგნში „გამოყენებითი გრამატოლოგია“⁴ ამტკიცებს, რომ „ჩვენს დროში პოლიტიკიდან პოეტიკამდე ყველაფერი თეატრალური გახდა“. კიდევ უფრო ადრე, 1967 წელს, ვი დებორმა თავის წიგნში „სპექტაკლის საზოგადოება“, თანამედროვე ადამიანს „მოთამაშე“ უწოდა. 1973 წელს რ. ბარტი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „ყველა მძაფრი დისკურსიული სისტემა თავისებური სპექტაკლია შოუს ელემენტებით“.

XX საუკუნის 80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მზარდი პოპულარობა შეიძინა მ. ბახტინის თეორიებმაც. მისი გავლენით დამკვიდრდა მოსაზრება თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფისა და მისი აღქმის მასკარადულ, კარნავალურ ხასიათზე. პოლიტიკა, ეკონომიკა, ნებისმიერი დარგი თუ კომერციალიზებული ხელოვნება ტრანსფორმირდა „ყოვლისმომცველ შოუბიზნესად“. შექმნილი მდგომარეობის შედეგად აქტუალური აღმოჩნდა შექსპირის სენტენცია – „მთელი სამყარო თეატრია“. თეატრმცოდნე და დრამატურგი იოხანეს ბირინგერი, ნაშრომში „თეატრი, თეორია, პოსტმოდერნიზმი“ (1991) თეატრს სოციოკულტურულ ინსტიტუტად განიხილავს, რომელიც უჩვენებს რეალურ სინამდვილეში რას ვხედავთ, როგორ ვხედავთ, რის დასაანახად ვართ მზად.

XX საუკუნის 80-90-იანი წლებიდან, რეალობის ადეკვატური აღქმა-გააზრებისთვის შესაძინევი გახდა მრავალფეროვან საშუალებათა ძიება, ისტორიულად განპირობებული მექანიზმების ვაგების მცდელობა, მისი ინტერპრეტირება, ქცევითი სტრუქტურების განსაზღვრა ქვეცნობიერით, ყურადღების გადატანა ვერბალური ნიშნიდან არავერბალურზე. ამიერიდან, ყველაფერი გააზრებულ იქნა როგორც ტექსტი. წაითხვას დაექვემდებარა ყველა შემეცნებითი თუ კომუნიკაბელური ნიშანი... ამჯერად, ახალი ათასწლეულის თეატრალური ავანგარდი, ისე, როგორც არასდროს, პატივს მიაგებს მაყურებლის თავისუფლებას... „სიმულაკრების სამეფოში“ – ცნობიერების ფანტომთა, მოჩვენებითი იდეების სამყაროში, აუცილებელი გახდა მის წიაღში წარმოქმნილი ყველა ფორმის გაანალიზება. ბრძოლა წარიმართა იდეოლოგიის ნარჩენებთან, ტრადიციული აზროვნების ძალადობებთან, მოძველებული იდეების ინსტრუმენტად ქცეულ თეატრთან, რომელიც

³ Гальперин, Очерки, 1958, стр. 126.

⁴ Ulmer. Grammatology, 1985, p. 334.

სტერეოტიპებით აპიზნოზებს მასების ცნობიერებას. 90-იანი წლებიდან შეტევის ობიექტად იქცა „კლასიკური კულტურის ტრადიციები“, რასაც დაეფუძნა ექსპერიმენტული თეატრის მოღვაწეობა. იგი დაუპირისპირდა „ისტებლიშმენტის თეატრს“, სახელმწიფოებრივ დაწესებულებას, ხელისუფალთა დისკურსის ღიად თუ შეფარვით ტირაჟირების აქტორს, მებრძოლს ექსპერიმენტული, მისთვის პოტენციურად სანიფათო, მიუღებელი ხელოვნების მარგინალიზების, საზოგადოების მასობრივი ცნობიერებიდან მისი განდევნისათვის.

ახალი სათეატრო ხელოვნება, მომიჯნავე ხელოვნებისეულ ფორმებთან ერთად (კინო, ტელევიზია, მულტიმედია), იღვწის შეავსოს და დააზუსტოს სინამდვილის პორტრეტი, რეანიმირებული მოდერნისტული ცნობიერების პარადიგმით „სამყარო როგორც ქაოსი“. მისი მიზანია არა ტექსტის ან პერფორმანსის გათამაშება, არამედ მიმდინარე პროცესების კრიტიკა. ექსპერიმენტული თეატრის ფსიქოლოგიზმისგან დისტანცირებამ იმპულსი მისცა სხვა, მისი მონაცვლე ემოციური დაძაბულობის, ახალი მასტიმულირებელი საშუალებების ძიებას. ამ მიმართებით თანამედროვე კონცეპტუალური პარადიგმის პირობებში მიღწეული აღმოჩენები არაცნობიერის სფეროში, იქცა ირაციონალურის რაციონალისტურად დასაბუთებული ახსნის მეთოდად. ამის გამო ყურადღების ცენტრში მოექცა „პერფორმაციული ქცევა“, სომატიკის პრობლემა როლურ და სამსახიობო ქცევას შორის, სადაც რეჟისორისა და მსახიობის მიერ ტრადიციულად აპრობირებული „მინიმალური ენერჯის მოხმარება“, შეცვალა როლის „მაქსიმალური ენერჯით გათამაშებამ“. შინაგანი განცდის იგნორირებით, გაწვრთნილი მსახიობის მძლავრი ენერჯის მუხტი განდა მაყურებელზე ზეგავლენის მთავარი წყარო, „თეატრალიზაციის“ შემადგენელი ნაწილი. ხმის ჟღერადობის მნიშვნელობა „მაქსიმალური ენერჯის ხარჯვით“ გათამაშდა. მისი „ეფექტი“ ხილვადი განდა. წარმოიშვა ნატურალიზმის რეანიმაციის ნიშნები. განვითარდა საინტერესო თეზა, – ცნობიერი კონცეპტუალური სუბიექტურობა, სათამაშო პრინციპი, ცნოვრების ტრაგიკული აჩრდილის გამოვლინება, სპექტაკლი როგორც მეტაფორა, მომხმარებლური ეპოქის ტოტალური თეატრის დაბადება.

გი დებორმა წიგნში „მოთამაშე საზოგადოება“, ჯერ კიდევ 1968 წელს გამოუტანა განაჩენი თანამედროვე საზოგადოებას. მან მიიჩნია, რომ სპექტაკლი წარმოადგენს შედეგსაც და პროექტსაც, სადაც კონსტრუირებულია საზოგადოებაში ვაბატონებული ცნოვრების წესი, ანუ საყოველთაო არჩევანი ხელოვნებისეულ პროდუქტში. თანამედროვე ადამიანი იქცა უუფლებო მაყურებლად. მისი ხვედრია პასიურად ადვენოს თვალყური მის თვალწინ გათამაშებულ ცნოვრებას, სპექტაკლს. გი დებორის ნაშრომის მთავარ თეზას, „ვინც დაიკავა დამკვირვებლის პოზიცია, ვერასდროს განდება აქტორი“, კრიტიკოსთა არაერთგვაროვანი რეაქცია მოჰყვა, თუმცა დრომ, განვითარებულმა მოვლენებმა, დაადასტურა ავტორისეული თეორიის ტრაგიკული ჭეშმარიტება. 1988 წლის ამბოხსა თუ მის შედეგებს, ცვლილებებისადმი მზარდი ინტერესის მიუხედავად, არსობრივი ცვლილებები არ

მოწყვა. სპექტაკლის მეტაფორად გააზრების დეფინიციაც სწრაფად და მყარად დამკვიდრდა თანამედროვეთა მდგომარეობის პორტრეტირების, ხელოვანთა ჯანყის, ტენდენციების, პრიორიტეტულ-გამომსახველობითი ფორმების, პრობლემური თემების გასააზრებლად.

XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტკომუნისტური ეპოქის საქართველოშიც ისევე, როგორც 60-70-იან წლებში, ალტერნატიული თეატრების მოძრაობის საფუძვლები კვლავ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში მომზადდა. რუსული იმპერიის ნგრევის დასაწყისში, დიმიტრი ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე, დიდი წარმატებით დაიდგა ა. ჰაკეტისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“ (1985). რეჟისორ გიზო ჟორდანიას მიერ III კურსის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან განხორციელებულმა წინასაღიბლომო სპექტაკლმა რამდენიმე სეზონის მანძილზე მიიპყრო დედაქალაქის ახალგაზრდებისა და პროფესიონალთა ყურადღება. ზეიმური თეატრალურობით აღსავსე წარმოდგენაში მთავარი როლის შემსრულებელი ორივე მსახიობი, ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძე და ნინო თარხან-მოურავი, ფიერვერკული არტისტიზმით ქმნიდნენ გარესამყაროსგან იძულებით განრიდებულ ანა ფრანკის სახეს, რომელიც მთელი არსებით ესწრაფვოდა სხვენის ტუსაღური ყოფიდან თავდახსნას. ირონიულ-გროტესკული, ფარსული ელემენტებით გამორჩეული დადგმა, ამკვიდრებდა ახალი თაობის ამბოხს ძალადობისა და სისასტიკის წინააღმდეგ, მოითხოვდა აზროვნების გაჯანსაღებას, აქტივობისა და პასუხისმგებლობის ამალგებას. წარმოდგენის მსვლელობისას, ავანსცენის კიდესთან ხმაურიანი კანკანის ცეკვით მომდგარი ვოკონების ჯგუფი (ნ. თარხან-მოურავი, ნ. ხუსკივაძე, ქ. ჩხეიძე, ნ. შონია, მ. ფაჩუაშვილი), უეცრად მაყურებელს ზურგს აქცევდა ხოლმე, ვრძელ კაბას წამოიხდიდა, უზარმაზარ ყვითელ ტრიკოზე შავი საღებავით მიხატულ სვასტიკიან გავას დემონსტრაციულად გააქან-გამოაქნევდა და ხმაურიანად „შეურაცხყოფდა“ დარბაზში გარინდულ საზოგადოებას.

მაყურებელზე ზემოქმედების მიზნით, რეჟისორი აქ უკვე მიმართავდა შოუს პროვოკაციულ ხერხს, რაც მოგვიანებით წამყვან ტენდენციად გადაიქცა. სპექტაკლში მონაწილე ახალგაზრდა მსახიობები გაბედული, ზოგჯერ სკაბრეზული საშემსრულებლო ხერხებით, დანაშაულებრივ უმოქმედობაში ადანაშაულებდნენ უფროსებს, მთელ საზოგადოებას. ისინი მოითხოვდნენ ღია ურთიერთობების დამკვიდრებას, მარადიული ღირებულებებისა და თავისუფლების დაცვას, პასიური „პუბლიკუმის“ გაფხიზლება-ამოქმედებას.

ჯგუფის მომდევნო დადგმა ბ. ვასილიევის „ამალამ მგონი იქნება ქარი“ (რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1987), XX საუკუნის 30-იანი წლების მოვლენების გააზრებით უჩვენებდა რევოლუციის შედეგების დამანგრეველ პერიპეტეებს, შურისძიების დამანგრეველ ძალას, „კომუნისტური იდეოლოგიის ფორმირების პერიოდის, როცა სახელმწიფოებრივი პრობლემების მოტივით იკრძალებოდა ადამიანის მიერ საკუთარ ბედზე ზრუნვა და სულიერად მახინჯდებოდა ინდივი-

დი“.⁵ ავბედითი ახლო წარსულის ორაზროვანი გახსენება-მინიშნებით, თეატრი სიფხინლისკენ მოუწოდებდა პოსტკომუნისტური ეპოქის კარიბჭესთან მყოფ მაყურებელს.

მიღწეულმა წარმატებამ გადაწყვიტა მსახიობთა მომავალი. ჯგუფის სრული შემადგენლობა რეჟისორ გიზო ჟორდანიას ხელმძღვანელობითა და სპექტაკლებით („ანა ფრანკის დღიური“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ამაღამ მგონი იქნება ქარი“), რუსთაველის თეატრის



ა. ჰაგეტისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“, რეჟ. გიზო ჟორდანია, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1985.

ახლად აღდგენილ მცირე სცენაზე დამკვიდრდა. გამოგვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიციისა და მზარდი პოპულარობის გამო, მაყურებელმა მას „მცირე თეატრი“ უწოდა. XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი მათი ახალგაზრდული სპექტაკლები ავითარებდა და გამოგვეთდა ალტერნატიული თეატრების კონტურს. 1994 წელს, აქვე განხორციელდა ლ. წულაძის რეჟისორული დებიუტიც – ქართულ თეატრში გეორგ ბიუნენერის „გოიცეკის“ პირველი დადგმა. შერეული ჟანრის წარმოდგენაში, მაყურებელს სცენიდან აფურთხებდნენ, ღორებს უწოდებდნენ და ირონიული ორაზროვნებით მოუწოდებდნენ „ვახტანგურად მოსაშარდად“. ბალაგანური სიჭრელით გამორჩეულ სპექტაკლში, „თანაარსებობდა ფსიქოლოგიზმი და გროტესკი, ბუფონადა და ტრაგიზმი, ფარსი და კარიკატურა, პოეზია და კლოუნადა“.⁶ ახალგაზრდა შემოქმედთა გუნდი ამჯერადაც მოქმედებდა ალბერ კამიუს ცნობილი სლოგანის შესაბამისად, „ამბოხს ვაწყობ, ე-ი.

⁵ ბალანჩივაძე, ვახ. „თბილისი“, 18. III. 1989.

⁶ ყუმიტაშვილი, ვახ. ივერია ექსპრესი“, 1994, #26, გვ. 3.

ვარსებობ“⁷. ამიერიდან ახალგაზრდა რეჟისორები თამამად აფართოვებდნენ მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის შესაძლებლობებს. შესამჩნევი გახდა აკადემიური შესრულების მანერისა და გამოძვევი, თითქმის ეპატაჟური გამოსახვის ფორმების მკვეთრი დაპირისპირება. ახალი თაობის სადადგმო და საშემსრულებლო ხელოვნება იზიარებდა პოსტმოდერნისტი ლესლი ფიდლერის მიერ ჟურნალ „ფლეიბოიში“ გამოქვეყნებული მისი პროგრამული სტატიის ძირითად თეზისს: „საზღვრების წაშლა მასობრიობასა და ელიტარობას შორის, ხელს უწყობს პუბლიკისა და ხელოვანის გაერთიანებას, აფართოებს შესაძლებლობებს, მოიაზრება თავისუფლების მოპოვების აქტად“⁷.

საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის ფაქტმა, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ქართული საზოგადოების მენტალური სახეცვლილება და თეატრალური ხელოვნების ახალი ორიენტირი. XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისიდან, ქვეყანაში განვითარებული ეროვნული მოძრაობისა და მისი შედეგების გავლენით, დედაქალაქის თეატრების სცენაზე შესამჩნევი გახდა ნაციონალური მსოფლგანცდის გააზრება. მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა გ.რობაქიძის „გრაალის მცველნი“ (რეჟ. დ. ანდრეულაძე, 1989). სპექტაკლის პრემიერა დღესასწაულად იქცა. მაყურებელმა ერთსულოვნად აიტაცა დედაქალაქის ცენტრალური თეატრის სცენაზე ეროვნული სულისკვეთების გამოვლიძების ტენდენციისადმი თანადგომა. ამ ისტორიულ ეტაპზე, მრავალათასიანი მიტინგების, რუსული სპეცნაზის მიერ დარბეული თანამოქალაქეებისადმი თანალმობით განწყობილმა თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის გაერთიანებულმა ქართულმა ინტელიგენციამ, ახალი ეპოქის დასაწყისი და გრიგოლ რობაქიძის ქართულ სცენაზე დაბრუნება, უაღრესად ემოციური აქციით აღნიშნა. იმ დღეს, უპრეცედენტოდ წაიშალა ზღვარი სცენასა და დარბაზს შორის. სპექტაკლის შემდეგ, ეროვნული დროშების ფრიალითა და თავისუფალი საქართველოს ჰიმნის საყოველთაო სიმღერით გაგრძელდა დიდი სახალხო ზეიმი.

90-იანი წლებიდან ქვეყანაში გაჩაღებული შინაომების, ეკონომიკური თუ სულიერი კრიზისის შემდეგ, ქართულ რეჟისურაში ელვისებურად შემოჭრილი ეროვნული გამორჩეულობის იდეა მალევე შეცვალა ნიჰილიზმმა, მწვავე პრობლემების გაცნობიერების წადილმა. ა. ქანთარია დადგმაში „კარს იქით“ (რეჟ. ა. ქანთარია, 1990), მძაფრად გაისმა მარტოსულობის, თვითგამორევევის სურვილი. მარადიული კითხვა „ვინა ვარ მე?“ რეფრენად გასდევდა ანმეტელის თეატრის სცენაზე ზ. სამადაშვილის მოთხრობის მიხედვით გასცენიურებულ სპექტაკლს.

სცენოგრაფიაში მოჩანდა ცელოფნის გამჭვირვალე ფარდის მიღმა გათამაშებული ნუგზარ ყურაშვილის მიერ განსახიერებული ვივა სამივიარის ცნობიერებაში აშლილი სკოლისდროინდელი მოგონებები. ასაკოვანი მამაკაცი სინანულით ადევნებდა თვალს საკუთარ წარსულს, რომელსაც თავისი ტრაგიკული მდგომარეობის სათავედ მიიჩნევდა. „მოგონებებში“ ვოვა გორვასანიძის მიერ შექმნი-

⁷ ველში, „აფრა“, 1998, #4.

ლი ვიგა სამძივარის ახალგაზრდა ორეული, სიცოცხლის წყურვილით აღსავსე, თავდაჯერებული „მამლაყინწა“ იყო. იგი თავგამოდებით ბაძავდა ზ. სალიას არტისტიზმით გამორჩეულ, თანაკლასელ რეზოს, ითვისებდა მისი თავაწყვეტილი ტიპის იმიჯს. მოგვიანებით, საექვო ბიზნესში ჩართულ, ფულის შოვნისა და დროსტარების აპოგეაში მყოფ მეგობრებში, უეცრად ჩნდებოდა ურთიერთგაუცხოების, განსხვავებულ ღირებულებათა მწვავე განცდა. თუ რეზოსათვის კვლავ ბუნებრივი იყო თავისუფალი ცხოვრების წესი, ვიგასთვის გაუსაძლისი ხდებოდა. ძმაკაცთა გაყრის პროცესს აჩქარებდა მეგობრების სამსახურის უფროსად მოვლენილი საქულველი თანაკლასელი. ახალ რეალობასთან უსწრაფესად ადაპტირებული რეზო ხოტბას ასხამდა ადრე მისგან მრავალგზის დამცირებულ პერსონას. მეგობრის სახეცვლილებით აღმფოთებული ვიგა აპროტესტებდა სარგებლისმოყვარე მეგობრის ფარისევლობას და მხოლოდ ნარკოტიკებიდან უხშობდა სულიერ ტკივილს. თვითგამორკვევის გზაზე დამდგარი კაცი რწმუნდებოდა, რომ თავისი მცდარი ორიენტირის მსხვერპლად ქცეულიყო. დადგმა გამოუვეთდა ყალბი ღირებულებების ტყვეობაში მყოფი საზოგადოების ტრაგიზმს, პიროვნების საშინელ სიმარტოვეს, ტოტალური თვითგაუცხოების გაუსაძლის ტკივილს.

XX საუკუნის 70-იანი წლების რეფორმის თანამონაწილე შალვა გაწერელიამაც 90-იანი წლებიდან კვლავ განაახლა გამომსახველობითი ხერხებისა და თეატრალური მოდელის რეფორმა. მისი მოღვაწეობაც მცირე თეატრების კვლავ აღმოცენების ტანდემში განიხილება. სწორედ ამ პროცესის თანაზიარი იყო მის მიერ მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის ბაზაზე ფორმირებული „ექსპერიმენტული ახალგაზრდული თეატრი“, სადაც განხორციელდა იმჟამად დებიუტანტი დრამატურგის – ირაკლი სამსონაძის პიესები „ბედნიერი ბილეთი“ (1989) და „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ (1991). ორივე დადგმაში შეიმჩნეოდა უახლესი პრობლემების თამაში გაცხადების პათოსი, ადამიანის ყოფის აბსურდულობის სახიერება.

კომუნისტური რეჟიმის მამათა მიერ აკრძალული თავისუფალი, კრიტიკული აზროვნებით გამორჩეული აბსურდის დრამატურგის ფართო მაყურებლისთვის გაზიარება თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი დაგვიანებით მოხერხდა. პოსტკომუნისტურ პერიოდში უსწრაფესად პოპულარული ეს მეამბოხეთა პოეტიკა კი, თანამოაზრის ფუნქციით დაიტვირთა. სცენაზე დამკვიდრდა სიტყვისადმი ნიჰილისტური მიდგომა, ვიზუალური პარტიტურის პრიმატი, თამაშის თამაში. აბსურდის პირველი ცნობილი მკვლევარის, ინგლისელი მარტინ ესლინის განმარტებით, აბსურდი ზედროული მოვლენაა. იგი ჩნდება მაშინ, როცა აბსურდის მოჯადოებულ წრეში მოხვედრილი ადამიანი იწყებს ყოფიერების გააზრებას და რწმუნდება, რომ პოსტინდუსტრიული ეპოქის ინდივიდს არჩევანის უფლება არ გააჩნია. „თანამედროვე ადამიანი ცხოვრობს აბსურდში და მოვალეა გააცნობიეროს საკუთარი მდგომარეობა, რადგან აბსურდული რეალობის გააზრების შედეგად, იგი წყვეტს თავის

განსაკუთრებულ მანებლობას“⁸ – მიაჩნდა პოლონელ დრამატურგ სლავომირ მროჟეკს.

XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან მოყოლებული – შალვა გაწერელიას სპექტაკლებიც, ზოგადი ტენდენციის შესაბამისად, მიუახლოვდა სინამდვილის ასახვისა და აბსურდის თეატრალური ესთეტიკის პრინციპებს. ირაკლი სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთის“ დადგმით (მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრი, 1989), რეჟისორმა მონიშნა მისი სრულიად ახალი თეატრის კონტური, სადაც განახორციელა აბსურდის თეატრალური ესთეტიკის წმინდა ერთგულებით გამორჩეული დადგმა კი არა, არამედ მისი თვალსაწიერიდან აღქმული თანამედროვე ქართული ყოფა. ამ გზაზე, მისი მოკავშირე გახდა ძველი და ახალი თაობის ორი სახელოვანი წარმომადგენელი, – თეატრალური მხატვარი მიხეილ ჭავჭავაძე და იმ დროისათვის დამწყები დრამატურგი ირაკლი სამსონაძე. 1988 წლის 24 აპრილს, თეატრის ლიდერი თავის დღიურში წერდა: „თუ ირაკლი სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთის“ დადგმა გამოვიდა, ეს თვისობრივად ახალი გზა, ახალი ეტაპი იქნება თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში“⁹. სპექტაკლში შესამჩნევი იყო დრამატურგისეული ტექსტიდან „გასვლა“ და პირველწყაროს ძირითადი სულისკვეთების გამძაფრების ტენდენცია. კომუნისტური რეჟიმის მსხვერვის ხანაში, შ. გაწერელიას „ბედნიერი ბილეთი“ (1989) ასახავდა ახალი თაობის ძირითად ტკივილს. კრიტიკოს აკაკი ბაქრაძის თქმით, „საბჭოური თეატრის მთავარი თემა, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობა, პიროვნებისა და ხელისუფლების კონფლიქტი, ჩაკეტილ სივრცეში მოქცეული ადამიანის პრობლემა და შესაბამისად, ამ ჩაკეტილი სივრცის გარღვევის მცდელობა იყო“¹⁰. კრიტიკოსის ამ მოსაზრებას ეხმიანებოდა შალვა გაწერელიას სპექტაკლი.

XX საუკუნის 80-იანი წლების დედაქალაქში გაგრძელებული „ბედნიერი ბილეთის მირთმევის“ ექსცენტრიული ჩვევა სპექტაკლში მეტაფორის რანგში გამოისახა. მან მიგვანიშნა საკუთარი ადგილის უშედეგო ძიებით ტანჯული თაობის უიმედო ხვედრზე, სამშობლოდან გაღწევის ისტერიულ წადილზე. თითქმის დოკუმენტური სიმართლითა და სიმძაფრით განხორციელებული დადგმა უჩვენებდა სასტიკი რეალობით შეშფოთებული ქართული საზოგადოების შემლილ სახეებს. წარმოდგენის გმირები დედაქალაქის „მამათა“ და „შვილთა“ თაობა იყო. ახალგაზრდების უმწეო გაბრძოლება გულგრილ გარემოში საკუთარი ადგილის მოსაპოვებლად, კრახს განიცდიდა. სინამდვილისა და საკუთარი მდგომარეობის გაცნობიერების შემდეგ, თითოეული ხვდებოდა, რომ რეალობის გარდაქმნა უშედეგო იყო, გამეფებული ძალადობა კი დაკანონებული და წახალისებული.

წარმოდგენის სცენოგრაფიაში შემამფოთებელი სითეთრე მეფობდა. თეთრად იყო გადაღებული იატაკი, სკამები, როიალი და კედლებზე მიკრული უსახური

⁸ Мрожек, Хочу быть лошадыю, 1990.. <https://www.4italka.ru>

⁹ გაწერელია, ჩანაწერები, 2016, გვ. 58.

¹⁰ ბაქრაძე, „თეატრი და ცხოვრება“, 1994, №1, გვ. 41.

ნიღბებიც. დასაწყისში თეთრ საწოლზე გადაფარებული თეთრი ზეწრის ქვეშ, გულწელდაკრეფილი ახალგაზრდა კაცი იწვა. მის ირგვლივ თავმოყრილი დამწურებული საზოგადოება პანაშვიდის განცდას ბადებდა. შეკრებილთა შორის მყოფი ოთარ ბალათურიას ვეტერანი რაზმელის XX საუკუნის 20-იანი წლების სამოსი რელობას თითქოს წარსულის ტყვეობაში აქცევდა. აღნიშნული მიზანსცენა ფინალში უცვლელად მეორდებოდა, ამკვიდრებდა განცდას, რომ ამ ერთფეროვან, უძრავ გარემოში ადამიანი სიცოცხლემისჯილად თუ სიკვდილმისჯილად იბადებოდა. თამაშდებოდა XX საუკუნის 90-იანი წლების თითქმის ნატურალისტური „გადმოწერა“ სცენაზე.

სპექტაკლის მთავარი გმირი ბესო მეგრელიშვილის ვია, ახალუმაღლესდამთავრებული, ზრდილი, პრინციპული, მომავლის რწმენით აღსავსე ახალგაზრდა, ვერ ახერხებდა სამუშაოს შოვნას. მის ერთადერთ იმედს, რეგაზ თავართქილაძის მიერ განსახიერებელი ძია მიშას პენსიაზე ვასვლის შემდეგ გამოთავისუფლებული, მიზნული ანაზღაურებისა და ეფემერული პერსპექტივის მქონე სამსახურის მოპოვება წარმოადგენდა. დარბაისელი მოხუცის გადაწყვეტილების მოლოდინში მყოფი კი, ეცნობოდა მისი უბნის ყოველდღიურ ცხოვრებას, სასოწარგვეთილ თანატოლებს და გამეფებული უმიზნო ყოფით დათრგუნვილი, აპათიური ხდებოდა. უბანი გადავსებული იყო უმუშევარი, მოწყენილი, მრავალგზის ნაჩხუბარი და კვლავ შერიგებული დომინოს მოთამაშე მწიბვლებითა თუ ნარკომანებით. სცენის სიღრმიდან ბარბაცით მოლასლასებდა მთვრალი მეზობელი გამაოგნებელი ქვითინითა და ვედრებით – სიკვდილო წამიყვანეო. სცენას ავსებდნენ ასევე უგონოდ გამომთვრალი ახალგაზრდებიც. ისინი 90-იანი წლების დედაქალაქში გავრცელებული ჩვეულებისამებრ, დაუსრულებლად „ზეიმობდნენ“ წინასწარ დაბადების დღეებს. ქვეყნის მომავლის სახე-ნატად ქცეული ახალი თაობა ცეკვა-სიმღერით, წრეგადასული ხმაურით, ხელოვნური მხიარულებით „იხალისებდა“ უსიხარულო დღეებს, თან სულისგამყინავად ჩიოდნენ, ცუდად ვართ, ძალიან ცუდად ვართო. მოულოდნელად თანაკლასელთა ჯგუფს ბ. მეგრელიშვილის ვია გამოეყოფოდა, ავანსცენაზე იჩოქებდა, სევდიან მწერას მიაპყრობდა სივრცეს, რამდენჯერმე ძალიან ვით დაიყვებოდა, თითქოს ვიღაცას უნებოსო და თავზარდამცემი შინაგანი ტკივილით აყმუვლდებოდა. მას ნელ-ნელა „გამოფხინლებული“ მეგობრებიც აჰყვებოდნენ ხოლმე და ეს შემაშფოთებელი ძახილი, უსამართლო სამყაროში უდანაშაულოდ ჩამწყვდეულთა ტირილად, პროტესტის გაცხადების უიმედო, მაგრამ თავდავიწყებულ წადილად იკითხებოდა.

გამეფებული სასტიკი და ყრუ სინამდვილე, ყველაზე ზნეკეთილ ინდივიდსაც დამნაშავედ აყალიბებდა. „რა მოხდება, ანუკი, რომ მოგკლა?!“ – უნებურად აღმონდებოდა მეგობარ გოგონასთან განმარტოებულ ბ. მეგრელიშვილის ვიას და მაკრატელმომარჯვებული, სისხლმოწყურებულივით მისდევდა გაოგნებულ ქალს. სპექტაკლის მიწურულს, სულიერად გატენილი, რეალობის სასიკეთო ცვლილებებში იმედგაცრუებული ახალგაზრდა კაცი, კვლავ გულ-ხელდაკრეფილი წვე-



ო. სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთი“, რეჟ. შ. გაწერელია, მოზარდ-მაყურებელთა ქართული თეატრი, 1989, ნარკომანი ლევანი - ალექო მახარობლიშვილი

ბოდა თეთრ საწოლზე, მთელ სხეულსა და სახეზე სუდარასავით იფარებდა თეთრ ზეწარს და იმედმიმქრალი თვინიერად ელოდა უზენაესის განაჩენს.

შალვა გაწერელიას მორიგი დადგმა „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ (1991), განაგრძობდა „ბედნიერ ბილეთში“ დაწყებული ინტელიგენციის ტრაგიკული ხვედრის გააზრებას. რეჟისორი აანალიზებდა XX საუკუნის 90-იანი წლების სინამდვილეს და ცდილობდა შეეცნო ახლო მომავლის სავარაუდო კონტური. სპექტაკლში გაურანდავი ფიცრებით შეკოწიწებული სცენოგრაფია ბიბლიური ნოეს დამსხვრეული კიდობნის ილოუნიას ბადებდა. ორ ნაწილად გაყოფილი სცენის სიღრმეში თეთრი, ქათქათა სასაფლაო იკვეთებოდა კვარცხლბეკზე აღმართული ფრთამოტენილი ანგელოზის ქანდაკებით. ავანსცენის რუხ-ყავისფერ გარემოში კი, სიცოცხლემისჯილთა პირქუში, უსინჯარულო ყოფა თამაშდებოდა. სცენაზე იყო რევან თავართქილაძის მიერ განსახიერებული XX საუკუნის 30-იანი წლე-

ბის ჯალათად გააზრებული ნოეს სამოსახლო. ლამის საუკუნის ასაკს მიღწეულ ნოე-დიქტატორს ისევ ძლიერად ეკავა მმართველობის სადავებები მის მარადიულ ხიზნებზე, რომელთა წინაპრებსაც ნოესვე „წყალობით“ ნაადრევად დაემკვიდრებინათ სამუდამო სასუფეველი იქვე მდებარე სასაფლაოზე.

ტანმორჩილ, კოჭლ, თეთრწვერა ნოეს, სასაფლაოზე მდგარი ძველი ეკლესიის ფრესკები საგულდაგულოდ გადაეღება, იქაურობა საქონლის სადგომად გადაექცია, თუმცა ამჯერად, დიდი ფულის შოვნის იმედით ტაძრის რესტავრირებას შედგომოდა. თითქმის დაჭაობებულ სცენაზე, წყლის მილი სკდებოდა, იმავდროულად დატბორილი სცენის ცენტრში მდგარი ონკანის საკეტიც ფუჭდებოდა და დროდადრო მომსკდარი ე.წ. მინი წარღვნის შხეფები მაყურებელსაც წუწავდა. ავტორი თანამედროვე დრამაში მითის პაროდირებას ახდენდა. შესაბამისად, წარმოდგენის თითოეულ სცენურ გმირს ზუსტი ბიბლიური არქეტიპები ჰყავდა დაძებნილი.

მოახლოებული აღდგომის მოლოდინში მეორედ დაბადების რწმენით აღსავსე რევან თავართქილაძის ყოვლისშემცნობი ნოე, სარდონიკული ღიმილით აყურადებდა შორიახლოს მოზღვავებული მომიტინგეების მოთხოვნებს და კინტაურის ცეკვით ზეიმობდა რეგოლეციის მოიმედეთა უმწეობას. ამ დროს, რეგთაიმის ხა-

ლისიან ჰანგებს ფეხაწყობილი, ამაყად შემოდინდა სცენაზე ნოეს ქარიზმატული მეგვიდრე – ა. მახარობლიშვილის ომარი. თეთრ შარვალსა და შავ პიჯაკში გამოწყობილი დიპლომატიანი შუახნის მამაკაცი, ძვირფასი სიგარის ბოლებითა და ინტელიგენტური ვანგსტერის იერთო, მოუგერიებელ ენერგიას ასხივებდა. საზრიანი, ხასიათის ელვისებური სისწრაფით ცვლის დიდოსტატი და უსაზღვროდ ეფექტური ომარი, ანუ ნოე ნომერი ორი, საკუთარ მამაშიც იწვევდა მძლავრ შურსა და შიშს. მისი ცინიური სახე-ხასიათი და თავდაჯერება ახალი ეპოქის მმართველის ენერგეტიკას ფლობდა, მორჩილების უნებურ განცდას ბადებდა. რეჟისორი წარმოაჩენდა, რომ სამყაროს წრებრუნვის, მისი მმართველობის პრინციპი, მეგვიდრეობითობის მიუხედავად, ტრანსფორმაციას განიცდიდა და არტისტული თაღლითის სასარგებლოდ დებდა „ფსონს“.

რეგოლეციური მოძრაობის ტალღა წარმოდგენაში გერმანული მარშის მელოდიებით იჭრებოდა. სცენის სიღრმე ჯერ სისხლისფრად იღებებოდა, შემდეგ მერთალდებოდა, ნაცრისფერში გადადიოდა და ერწყმოდა რუხ-ყავისფერი განათების კოლაჟს. სპექტაკლი უჩვენებდა პრინციპული სიახლის დეფიციტს. მონობაში აღზრდილი ნოეს მსხვერპლთა მეგვიდრეების სახით იკვეთებოდა თვინიერი ინტელიგენციის დაუძლურებული თაობა, მათი უმწიკობა დაეძლიათ ძალადობის მზარდი ტრიუმფი. ბიბლიური კონცეპტი ნოეს, გიორგი სააკაძისა თუ ღვთისმშობლის ძლევამოსილების, მათი გადამრჩენელის ფუნქციისა, სპექტაკლში საპირისპირო შინაარსს იძენდა, მითოსურ სტრუქტურასთან თანამედროვეობის პაროდული აღიანსი თვალნათელი და საგანგაშო იყო.

XXI საუკუნის კომუნისტური დიქტატურისაგან თავდახსნილ, სამოქალაქო ომგადახდილ, პრობლემებით დათრგუნვილ საქართველოში, ირაკლი სამსონაძის ეს პიესა განსხვავებული ინტერპრეტაციებით დაიდგა რუსთაველისა (რეჟ. გ. ბარაბაძე და გ. თავაძე) და ახმეტელის თეატრებში (რეჟ. გ. შალუტაშვილი). აქაც თანამედროვე ადამიანის მიერ განცდილი შემაშფოთებელი უსუსურობა, იმედგაცრუებით წარმოქმნილი დებრესია თამაშდებოდა. სცენაზე მკვიდრდებოდა ერის ღირსებააყრილი ყოფის შედეგად ბუნებრივად წარმოქმნილი თვითირონია, სარკაზმი, სისასტიკის თეატრის ელემენტები. ფრანგი კულტუროლოგის, ჟან ბოდრიარის მიერ საზოგადოების ცნობიერებაში აპოკალიფსის მოლოდინისა და უპერსპექტივო მომავლისადმი შიში, კაცობრიობის ისტორიის დასასრულის საწყისად, სიმულაკრად იქნა მიჩნეული.

XX საუკუნის 90-იანი წლების რეჟისურაში რეალობის ასახვის მაძიებლური პათოსი ექსპერიმენტული დადგმების სიმრავლეში გადაიზარდა. ახალგაზრდა ხელოვანები უხვად მიმართავდნენ ეპატაჟს, პროვოკაციულ, ადრე „აკრძალულ“ ხერხებს. თუ საბჭოური პერიოდის თეატრი იგავურად ნიღბავდა მაყურებელთან გასანდობ თემებს, ცდილობდა საზოგადოების „აღზრდასა“ და „გამოფხინლებას“, პოსტსაბჭოურ დადგმებში პრიორიტეტული გახდა ღია თამაშის პრინციპი, პერფორმატიულობა, მრავალაზროვანი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა. პოპულა-

რობა შეიძინა თუნამ „ჩვენს დროში დაწყებული პოლიტიკითა და დასრულებული პოეტიკით, ყველაფერი თეატრალური გახდა“.¹¹

1997 წლის 31 მარტს, „საქინფორმის“ შენობის სარდაფში, იმჟამად ახალგაზრდა რეჟისორებმა ა. ვარსიმაშვილმა, ლ. წულაძემ, ო. ევაძემ, გ. მარგველაშვილმა დააფუძნეს „სარდაფის თეატრი“, პირველი ღია ტიპის თეატრი, სადაც ნებისმიერ რეჟისორსა და მსახიობს იწვევდნენ საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობების რეალიზებისთვის. ახალი თეატრალური თაობის მსოფლგანცდა კრიტიკულად განეწყო სახელმწიფო თეატრების სტრუქტურის, სარეპერტუარო პოლიტიკის, შიდა იერარქიის მიმართ. „სარდაფის“ მიზანი გახდა თეატრალური პროცესის განახლება და უმოკლეს დროში შექმნა საზოგადოებაში დაემკვიდრებინა აქტიური თეატრის იმიჯი. თანამედროვე და კლასიკური, ეროვნული და უცხოური დრამატურგიისა თუ ინსცენირებების გაბედული გააზრებით თეატრი მკაცრად და დაურიდებლად რეაგირებდა ყველა მნიშვნელოვან პრობლემურ თემაზე. მოგვიანებით „თეატრალურ სარდაფშივე“ დაფუძნდა „თეატრალური ორშაბათობები“, შემდგომ „ხუთშაბათობებიც“. აქ იმართებოდა ახალი წიგნების პრეზენტაციები, გამოფენები, ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესების კითხვა. დამკვიდრებულმა „პიესების კითხვის“ ტრადიციამ განაპირობა მრავალი ახალგაზრდა დრამატურგის, მათ შორის, ლაშა ბულაძის, დათო ტურაშვილის, ირაკლი სოლომონაშვილის, ბასა ჯანიკაშვილის, ნინო ბასილიასა და სხვათა გამოვლენა, მხარდაჭერა და პოპულარიზაცია.

„სარდაფის თეატრის“ პირველ პრემიერაში ა. ვარსიმაშვილის დადგმულ ა.სტრინდბერგის დრამა „სიკვდილის როკვაში“ (პრემიერა გაიმართა 1997 წლის 31 მარტს), მონაწილეობდნენ რუსთაველის თეატრის უფროსი თაობის მსახიობები: რ. ჩხიკვაძე, გ. საღარაძე, ნ. ფაჩუაშვილი. ახალგაზრდა თეატრი დემონსტრირებდა, რომ სახელოვან პროფესიონალებთან თანამშრომლობით აპირებდნენ რეფორმის რეალიზებას. პირველივე სპექტაკლმა, სადაც მანამდე უჩვეულო სითამამით იქნა ნაჩვენები სქესთა მარადიული ომი, პოპულარობა მოუპოვა თეატრს. ორიგინალური ვადაწყვეტით გამოირჩეოდა ახალბედა თეატრის მორიგი წარმატებული სპექტაკლი, ლ. წულაძის „ფაუსტი“ (1998). მაყურებელმა იხილა ფილოსოფიური იდეებით დატვირთული ი. ვ. გოეთეს ეპოქალური ნაწარმოების მხოლოდ ერთი ეპიზოდი. თამაშის ე.წ. „ღია ხერხით“ წარმოდგენილ დადგმაში, მსახიობები უჩვენებდნენ თავიანთი „გმირი-მარიონეტების“ მართვის ხელოვნებას. საზოგადოება თვალს ადევნებდა პატარა სცენაზე მარიონეტების თამაშს, ხოლო იქვე, ოდნავ მოშორებით, მაგიდასთან მსხდარი მსახიობები, მიკროფონიდან ახმოვანებდნენ მათ ტექსტს. ო. ევაძის დადგმული აბსურდის დრამის კლასიკოსის, ეუენ იონესკოს „ორთა ბოდვაში“ (1997), სცენური გმირები ცდილობდნენ თავი დაეცვათ გარესამყაროში გაჩაღებული ომისგან, მაგრამ „გადარჩენილები“ უკვე ერთმანეთის წინააღმდეგ აჩაღებდნენ „ომს“. პირველად ქართულ სცენაზე განხორციელებულ

¹¹ მუჰლაძე, თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, №10, 2006, გვ. 81.

ვაჟა-ფშაველას „გველისმჭამელში“ (რეჟ. ლევან წულაძე, 2005), მითური სიუჟეტი XXI საუკუნის დედაქალაქში, მეტროპოლიტენის ბაქანზე გათამაშდა.

თუ ჩვენი „ნმ-იანელები“ თეატრს ქართული ენის სიწმინდის ასპარეზად მიიჩნევენ, 90-იანი წლებიდან სინამდვილის ადეკვატური გამოსახვის მოტივით, პრინციპულად არღვევდნენ მეტყველების კულტურას. ამიერიდან, თეატრი აღარ იყო კათედრა, დრამატურგი კი დემიურგი. თეატრი ცდილობდა დაემკვიდრებინა მაყურებლისა და შემოქმედის პარიტეტი, რომელიც მენტორული ტონით აღარ ელტვოდა საზოგადოების აღზრდას. „რკინის ფარდის“ გახსნის შემდგომ, უსწრაფესად განვითარებული პროცესების გააზრების მიზნით, შექმნილ ალტერნატიული თეატრების წარმოდგენებში, ითვალისწინებდნენ ახალგაზრდა მაყურებლის „დაკვეთას“. პრიორიტეტული გახდა ახალი ტენდენციები: აპოკალიფსური აზროვნება, ავტორიტეტების ნგრევა, აბსურდული ცნობიერება, სისასტიკის თეატრის მსოფლმხედველობითი პრინციპები, სანახაობრივი დადგმებისადმი მზარდი ლტოლვა. „თეატრალური სარდაფი რუსთაველზე“ ერთგვარ ოპონისად იქცა ახალგაზრდა თაობისათვის. მას, განსხვავებული სათეატრო ენის ძიების თვალსაზრისით, განსაკუთრებული ადგილი უკავია უახლესი ქართული თეატრის ისტორიაში. მისი დაარსებიდან 3-4 წელიწადში იმდენად გაიზარდა თეატრის რეპერტუარი, რომ აუცილებელი გახდა ახალი თეატრალური სივრცის შექმნა და 2001 წლიდან თეატრალურმა სარდაფმა გახსნა მეორე სცენა, „თეატრალური სარდაფი ვაკეში“.

თბილისში, 2001 წლის 31 მარტს, რეჟ. ა. ვარსიმაშვილმა დააფუძნა მეორე ახალგაზრდული თეატრი სახელწოდებით „თავისუფალი თეატრი“ (არქიტექტორი პ. ჭავჭავაძე). იგი დედაქალაქის მორიგ, მძლავრ თეატრალურ კერად იქცა. ამ თეატრში ახალ ხარისხში გამოვლინდა ა. ვარსიმაშვილის რეჟისურისთვის დამახასიათებელი მძაფრი პოლიტიკური და სოციალური მოტივების შეულამაზებელი გამოსახვის სითამაძე, თანამედროვე ადამიანის განცდებისა და მდგომარეობის გაბედული ჩვენება. ა. ვარსიმაშვილის აქტუალურ დადგმათა შორის, მაყურებელმა იხილა რობერტ სტურუას რეჟისორულ შედეგთა – ბ. ბრენტის „კავკასიური ცარცის წრისა“ (2010) და უ. შექსპირის „რიჩარდ III“-ის (2014) ორიგინალური ინტერპრეტაციები.

რობერტ სტურუას სახელოვანი, ელვარე თეატრალობით, არტისტული სიღალღით გათამაშებული, კარნავალიზაციის სტიქიიდან აღმოცენებული „კავკასიური ცარცის წრე“ (რუსთაველის თეატრი, 1975), რომელიც ღირსეულად აგრძელებდა „თეატრი – დღესასწაულის“ ტრადიციას, ა. ვარსიმაშვილმა ახლებურად, „სისასტიკის თეატრის“ ესთეტიკით დადგა (ავტორი ბ.ბრენტი, 2010). სპექტაკლში მეფობდა მეტაფიზიკური სიძულვილი, რომლის ფონზეც იგვეთებოდა წრფელი სიყვარულის, ახალგაზრდული ურთიერთლტოლვის სცენები. რეჟისორმა შექმნა XX საუკუნის მიწურულის უმძაფრესი სურათები. სცენაზე ვხედავდით ლტოლვილთა ვრძელ რიგებს – მწირი ბარგითა და ჩემოდნებით. სიღრმიდან მოისმოდა

სროლისა და აფეთქების ხმები, რაც ადასტურებდა, რომ მახლობლად გაჩაღებული საომარი ქარცეცხლის, მძიმე არტილერიის გნიასში, ზანზარებდა დედამიწაც და მასთან ერთად უნიფორმაში ჩაცმული, ძლიერი ნარკოტიკის ზემოქმედებითა თუ შიშით გათანგული ახალგაზრდებიც. აქ თ. კორძაძის ქ-ნი ნათელა მზრუნველი დედა იყო, რომელსაც თავისი ჩვილი თავსდატენილი უბედურების გამო გონდაკარგულს, სრულიად შემთხვევით დარჩა, ხოლო მისი დაბრუნების მოთხოვნაც ბუნებრივი იყო.

რობერტ სტურუას „კავკასიური ცარცის წრის“ შემდეგ ავთანდილ ვარსიმაშვილმა რობერტ სტურუას მორიგი შედეგის, ტრაგიფარსში გააზრებული შექსპირის „რიჩარდ III“-ის (1979) ახალი ვერსია წარმოადგინა. შექსპირის „სისხლიან ტრაგედიათა“ შორის ეს ერთ-ერთი ყველაზე რეპერტუარული პიესა, თავისუფალი თეატრის სცენაზე დაიდგა დინამიკურ, ტრაგიკულ სანახაობად, სამეფო სახლის სისასტიკით გაუმაძღარ წევრთა მხილებად (რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი, 2014).

სცენაზე გამეფებულ მარადიულ სიბნელეს აქ მერთალად ანათებდა სისხლისფრად მოეღვარე, გავარვარებული სავსე მთვარე. ის თითქოს ბოროტებისა და მკვლელობების აღმზნებ მაგნეტიზმში ხვევდა ადამიანებს და სისხლმოწყურებულ, გააგებულ გამპირებად ვარდაქმნიდა. სიცოცხლისა და ადამიანის მოდემის გასანადგურებლად შექმნილ აპოკალიფსურ გარემოში, შავსამოსიანი მამაკაცებისა და ქალების გვერდით, უხვად მოქმედებდნენ ასევე შავად მოსილი იმფერალური ძალები. მუდამ აღვზნებული მამაკაცები დროდადრო ჯგუფდებოდნენ სცენის სიღრმეში, ცხარედ თათბირობდნენ, თავზარდამცემად ხარხარებდნენ და უეცრად, მათი თავყრილობა რომელიმე მათგანის პოლიეთილენის პარკით მოხრჩობით მთავრდებოდა.



შექსპირის „რიჩარდ მესამე“, რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი, თავისუფალი თეატრი, 2014.

პირქუმ, შავ სცენოგრაფიაში ყოველ წუთს გაისმოდა სცენის მთელ სივრცეზე გადაჭიმული, ერთმანეთზე მიჯრით მიდგმული უშველებელი რკინის სკივრების სახურავთა ანდისა თუ დახურვის მჭახე ხმები. ავანსცენის სიანლოვეს განთავსებული ეს კონსტრუქცია, მოქმედების მსვლელობისას სხვადასხვა დანიშნულებას იძენდა. ამ ამალელებულ „პოდიუმზე“ იმართებოდა სამეგდრო-სასიცოცხლო ბრძოლები. აქ კლავდნენ მტრებს და აქვე მარნავდნენ. ეს იყო საპყრობილეცა და ჯოჯოხეთიც, საიდანაც ამოდიოდნენ გვაძები. იგი იძენდა სამეფოს კარზე გამართული მაგიდის ფუნქციასაც, რომლის ირგვლივ დამსნდარნი „საიდუმლო სერობას“ მართავდნენ, თითქოს ცოდვებსაც მიუტევებდნენ ერთმანეთს, მაგრამ უეცრად გააფთრებულნი ებგერებოდნენ ერთმანეთს და რომელიმე მათგანს დაუნდობლად, ელვისებური სისწრაფით ისტუმრებდნენ მოუსავლეითში. აქვე უწომოდ გასუქებულ მეფე ედვარდს (კ. გოვიძე), სწორედ ტრაპეზის დროს, საკუთარი ჩანგლით უსწრაფავდნენ სიცოცხლეს.

წარმოდგენის დასაწყისში ერთ-ერთი ამ სკივრიდან ამოდიოდა კოჭლი, კუზია-ნი, მორფინის ზემოქმედებით მუდამ სახეარეული რიჩარდი (გოგა ბარბაქაძე, აბოლონ კუბლაშვილი). მის ცეცხლოვან, ჩასისხლიანებულ თვალებში შეშლილობის ნაპერწკლები კრთოდა. განუყრელ ხმაღ-ჯოხზე დაყრდნობილი მსახიობი, გრანდიოზულ ობობას წაავავდა და მძიმე ნაბიჯებით გადაადგილდებოდა სცენაზე. მისი ხმლის სახელურზე გამოსახულ ჯვრის ფორმას კი, ორმაგი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. დემიურგის უფლებებს შეტოლებული რიჩარდი, ცდილობდა მუსრი გაეგლო ზნედაცემული, ვადაგვარებული გარემოცვისთვის, თუმცა შურისძიების ჟამს, შეუმჩნეველად ანადგურებდა საკუთარ თავსაც. ფინალში, კვლავაც სახსე წითელი მთვარის სუსტად განათებულ სცენაზე მარტოდმარტოდ დარჩენილი, ცრემლმორეული გლოსტერის მოსაშორებლად, საჭირო აღარ იყო რიჩარდები, სტენლები თუ „ცხენები“. მას აღარც ბრძოლის თავი ჰქონდა და აღარც გაქცევის.

XXI საუკუნეში სისასტიკის თეატრის პრინციპთა გააზრებით განხორციელებული კლასიკური დრამატურგის თამამი ინტერპრეტაციები ახალი ქართული სინამდვილის სპექტაკლ-მეტაფორებად აღიქმება. იგი ეხმიანება თეორეტიკოს ანტონენ არტოს სლოვანს, „თეატრი – სისასტიკის არენაა. მან უნდა გახსნას მითების გაცვეთილობა და ქვეცნობიერიდან ამოატივტივოს სისასტიკის საფუძველი, – სულის ვადაგვარებული პოტენციალი“. ახალი ათასწლეულის დადგმებში განხიანებული სიკვდილის მეტაფორაც, 90-იანი წლებისა და მომდევნო პერიოდის კატაკლიზმების ლოგიკური შედეგებით იქნა მოტივირებული. შესაძლოა სამართლიანი იყო პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსის, ჟან ბოდრიარის მიერ თანამედროვე საზოგადოებისა და ხელოვნებისთვის გამოტანილი განაჩენიც, რომელიც ახალ რეალობას სიკვდილის კულტურის შემოქმედად აცხადებდა.

პოსტსაბჭოური პერიოდის რეჟისურაში უხვად გამოვლინდა სინამდვილის გამოსახვის ახალი ხედვები, ახალი სივრცეებისკენ ლტოლვა. დროის თანახმიერი წარმოდგენები დაიდგა გამოთავისუფლებულ ტერიტორიებზე. ახალი თაობა შეე-

ცადა მაქსიმალურად აესახა „რეინის ფარდის“ გახსნის შემდგომ ქვეცნობიერიდან ამოტივტივებული დათრეუნვილი ტკივილები. ახალგაზრდებისათვის თეატრი გახდა თავისუფლების საყრდენი, ხოლო დრამატურგებისთვის, სცენური კანონების მაღალპროფესიულ ცოდნაზე პრიორიტეტული, რეალობის პორტრეტი, ახალი ურთიერთობების უნილბო ასახვა. ყოველივეს გათვალისწინებით, 90-იანი წლების ალტერნატიული თეატრების სარეპერტუარო პოლიტიკა უკიდურესი სიჭრელით გამოიჩინა.

1997 წელს თბილისში გაიხსნა მესამე ახალგაზრდული თეატრიც – „სამეფო უბნის თეატრი“ და დედაქალაქის ალტერნატიული თეატრების მოღვაწეობა მძაფრი კონკურენციის რეჟიმში განვითარდა. სამეფო უბნის თეატრი განთავსდა თბილისის ძველ ისტორიულ რაიონში მდებარე ისტორიულ შენობაში, რომელიც აიგო 1875 წელს, როგორც „მცირე ქარვასლა“. „სამეფო უბნის თეატრის“ რეპერტუარს ქმნიან მოწვეული რეჟისორები და მსახიობები. სხვადასხვა სეზონში აქ წარმატებით განხორციელდა ლ. ბულაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ (რეჟ. გ.თავაძე), ი. მიშიძას „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“ (რეჟ. დ. მღებრიშვილი), ს.მროჟეკის „სტრაპტინი“ (რეჟ. ნ. თავაძე), ა. სტრინდბერგის „ფრეკენ ჟული“ (რეჟ. დ. თავაძე), დ. გაბუნიას „ტროელი ქალები“ (რეჟ. დ. თავაძე), „ბეჩავი“ (რეჟ. მ. ჩარკვიანი) და სხვა, უმრავლესობა პირველად ქართულ სცენაზე.

გოეთეს „ფაუსტის“ ქართულ ადაპტაციად გააზრებულ ლაშა ბულაძის პიესაში „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ (2004) მოქმედება თანამედროვე საქართველოში განვითარდა. მთავარი გმირის, ნუგზარის სახით, მაყურებელი ეცნობოდა XXI საუკუნის ახალგაზრდა თბილისელი კაცის ყოფას. ბათქაშჩამოყრილი, დაბზარული, ნგრევისაკენ მიდრეკილი ოთახის კედლები, მისი ბინადრის შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესებსაც ეხმიანებოდა და ქართულ სინამდვილეში განვითარებულ მოვლენებსაც. პროფესიით არქიტექტორი, უმუშევარი, ინტელიგენტური გარეგნობის ახალგაზრდა, რომლის ერთადერთი მეგობარიც მისივე სულიერი სამყაროს ორეულად ქცეული მეზობელი, კომერციული სასაფლაოს გენერალური დირექტორი გელა იყო, ვერ ეგუებოდა ღირებულებებისაგან დაცლილ სინამდვილეს და თვითმკვლელობას ცდილობდა. სახრჩობელას ყულოფში თავგაყოფილ XXI საუკუნის ამ „ფაუსტს“ უეცრად ევლინებოდა ზ. ჩიქობავას ექსცენტრიული, უსქესო, ირონიულ-გროტესკული მეფისტოფელი და სულის მიყიდვის სანაცვლოდ ყველა ოცნების ასრულებას სთავაზობდა. ნ. თავაძის ნუგზარი მცირედი ყოყმანის შემდეგ აფორმებდა ხელშეკრულებას და მეფისტოფელის თითქმის თავგანწირული მზრუნველობის მიუხედავად, ბედნიერი გაენადა სატანისტური ძალებისადმი უცნაური სარკაზმით გამოჩნეული სნობი, კრახს განიცდიდა. ზ. ჩიქობავას მეფისტოფელი აღმშოთებელი იყო ფარული აგრესიით შეპყრობილი, აპათიური ახალი თაობის გადაგვარების მასშტაბით. სულის გაყიდვის სანაცვლოდ ხელოვნურად მოპოვებული ბედნიერებით უკმაყოფილო ნუგზარი ხელშეკრულებას ვადაზე ადრე წყვეტდა, დაუნანებლად ტოვებდა წუთისოფელს.



სლაგომირ მროჟეკის „სტრიპტიზი“, რეჟ. ნიკა თავაძე, სამეფო უბნის თეატრი, 2012.

„სამეფო უბნის თეატრმა“ ქართულ თეატრში პირველმა განახორციელა ს. მროჟეკის „სტრიპტიზი“ (რეჟ. ნიკა თავაძე, 2012), სადაც მაყურებლის სამსჯავროზე გამოჰქონდათ თანამედროვე ინტელექტუალის უმწეობა. სცენურ სივრცეში მრავალგზის აღმოცენებული უზარმაზარი მუშტი აშიშვლებდა თვითგადარჩენისათვის მებრძოლი ინტელიგენტის კომპრომისების მთელ კასკადს, მისი დაცემა-გადაგვარების მასშტაბს. ქართულ თეატრში პირველად დადგმულ ჟან ჟენეს „მოახლეებში“ (რეჟისორი – ნიკა თავაძე, მხატვარი – ქეთი ნადიბაიძე, კომპოზიტორი – ნიკა ფასური. 2015), ვეცნობოდით სოციალურ კიბეზე აღზევებისთვის მეოცნებე დები-მოახლეების მიერ დაგვემიღ, საკუთარი ქალბატონის მკვლელობის მარცხით თავზარდაცემულ თვითმკვლელთა მეტამორფოზებს. ქართულ სცენაზე ასევე პირველად წარმოდგენილ ა. სტრინდბერგის „ფრეკენ ჟულიში“ (2012),¹² მსახიობები მიკროფონის საშუალებით კითხულობდნენ სტრინდბერგისეულ მანიფესტს. ინტიმური დრამის ავტორის მოთხოვნის გათვალისწინებით, დებიუტანტი რეჟისორი დათა თავაძის სპექტაკლი, თეატრის თითქმის მთელ პერიმეტრზე გათამაშდა. დადგმა ასახავდა არა მხოლოდ სქესთა მარადიულ ომს, არამედ აფართოებდა ავტორისეული ტექსტის სივრცეს. მაყურებლის პირისპირ ჩამწვრილებული მსახიობები, ხაზგასმით ყოფითი, მიამიტური ლექსივით ყვებოდნენ არაცნობიერზე დაფუძნებულ სიზმრისეულ ფრაგმენტებს, რაც ცხადყოფდა ინდივიდის ფარულ ლტოლვებს, მათ პრიორიტეტთა სავარაუდო შედეგებს.

¹² ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2012, #6.

ქალთა ემანსიპაციის დასაწყისში, 1888 წელს დაწერილი, კრიტიკოსებისგან „ანტი-რომეო და ჯულიეტად“ წოდებული „ფრეკენ ჟულის“ მთავარი მოქმედი გმირის მცდელობა გამხდარიყო მამაკაცის თანასწორი და მისი მმართველი, კრანს ვანიცდიდა. ვნებააშლილი კატო კალატონიშვილის თავდაჯერებული ფრეკენის სასიყვარულო თამაში თავის ლაქიასთან, არისტოკრატიის აღსასრულის საწყისი ხდებოდა. გიორგი შარვაშიძის უნთან ურთიერთობა მას განაცდევინებდა მსახურის მონად ჩამოქვეითების, არასწორი აღზრდის მსხვერპლის ტკივილსა და უმწეობას. ამ მხრივ, საოცნებო ქალისგან განხილული გიორგი შარვაშიძის ლაქია რწმუნდებოდა, რომ „აღამიანებს შორის არ იყო არსებითი სხვაობა“.



დავით გაბუნias „ბეჩავი“, რეჟ. მიხეილ ჩარკვიანი, სამეფო უბნის თეატრი, 2016.

ახალგაზრდა დრამატურგ დავით გაბუნias ორიგინალური პიესა „ბეჩავის“ ინტერპრეტაციამ ქართველ თეატრალთა უფროსი თაობა განარისხა შეუღლამაზებელი სიმართლის გაცხადების ხისტი ფორმით, თამაში ტექსტით (2016). მიხეილ ჩარკვიანის წარმოდგენა უჩვენებდა სტრესული წარსულითა და ახლობლების მეურვეობით დაბეჩავებული ახალგაზრდა კაცის გაბრძოლებას თავისუფლების მოპოვების, თვითგამორკვევის, თვითრეალიზებისთვის. თითქმის ცარიელ სცენაზე მხოლოდ გრძელი მაგიდა და სკამები იდგა, რომლის ირგვლივაც მიმდინარეობდა დაპირისპირებულ მხარეთა მძაფრი ორთაბრძოლა. მსახიობები განასახიერებდნენ მთავარ როლებს, თან მაყურებელთან ე.წ. განდობის რეჟიმში აჟღერებდნენ ამა

თუ იმ პერსონაჟის ქვეტექსტს, შინაგან მონოლოგს, განცდებს. გავა შიშინაშვილის სოსოს პირად ცხოვრებასა და ინტიმურ დეტალებზე ინფორმაციებს, გვაცნობდნენ სოსოს დედისა და მამიდის როლის განმასახიერებლნი. ისინი უეცრად ეთიშებოდნენ საკუთარ ვმირებს, ახმოვანებდნენ ვინმე უცნობ-ნაცნობ ჭორიგნების გაცხარებულ დიალოგს და კვლავ განაგრძობდნენ თავიანთი ძირითადი როლის თამაშს.

რეჟისორ მიშა ჩარუგიანის მიერვე განხორციელებული დოკუმენტურ-პუბლიცისტური სპექტაკლი „პასპორტი“ რეალურ ისტორიებს დაეფუძნა („ლია სივრცე“, 2020). სანახაობაში ასახვა ჰპოვა საქართველოს ოკუპირებულ ტერიტორიაზე მცხოვრებთა გაუსადღისმა ყოფამ, სადაც ყოველდღიურად იტაცებენ და ხოცავენ ახალგაზრდებს. სპექტაკლი ყურადღებას ამახვილებდა ქართული პასპორტის პირველ გვერდზე არსებულ ჩანაწერზე, რომელიც გვპირდება, რომ: „პასპორტის მფლობელს მფარველობს საქართველოს ხელისუფლება“, თუმცა, რეალურად მოსახლეობა დაუცველია. სპექტაკლი მიმართავდა ვმირისა და ანტიგმირის სახეთა გააზრებასაც, შენიშნავდა, რომ არჩევანის გარეშე დარჩენილი ადამიანები მარადიული შიშისა და სირცხვილის მართონში ღაფავენ სულს. ეს თეზა, ჩვენს სინამდვილეში თითქმის დაკანონებული, უსაზღვროდ კომპრომისული „ღირსეული“ ცხოვრებისათვის გაჩაღებული ბრძოლის მეტაფორადაც გამოისახა.



იუკიო მიშიმას „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“, რეჟ. დავით მღებრიშვილი, სამეფო უბნის თეატრი, 2004.

XXI საუკუნის 10-20-იანი წლების ახალი თაობის თეატრალური რეჟისურა არაერთი სპექტაკლით შეეცადა ვაცნობიერებინა ფაშისმის ფორმირების საფუძვლები, რევოლუციონერთა ნიღაბანდილი სახეები, ლიდერთა რეალური მიზნები. ახალი ათასწლეულის დასაწყისის ერთგვარ „ნიუსად“ იქცა დ. მღებრიშვილის მიერ სამეფო უბნის თეატრის სცენაზე განხორციელებული ი. მიშიმას „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“ (2004).

სპექტაკლში გამოიჩინა რევოლუციის ბელადისა და მისი მმართველის მალამხატვრული სახეები, – ნატო მურვანძის ჰიტლერი და რევან თაფართქილაძის

კრუპი. ხმაურიანი წარმატების მქონე, მწვავე სიმართლით გამორჩეული დადგმა, გარკვეული ჩარევების გამო რამდენჯერმე მოიხსნა. ნატო მურვანძი სცენაზე თამაშობდა ფინანსური მაფის მძევლად ქცეული ავანტიურისტი რევოლუციონერების მეტაფორულ სახეს. მსახიობი ზოგადი შტრიხებით ხატავდა ადოლფ ჰიტლერის გარეგნობას, მის ტრადიციულ თმის გარცხნილობას, პოზებს, ხასიათს. სცენურ ნიღაბში იგვეთებოდა მსახიობის ქა-

ლური საწყისიც, რაც მიგვანიშნებდა არქეტიპთან გენდერულ თანასწორობას. ნათელი ხდებოდა პოლიტიკურ ავანსცენაზე მარიონეტად მოვლენილი მისი გმირის არტისტიზმი, სიკვდილის დაუთრგუნავი შიში. მოვლენების განვითარება ცხადყოფდა, რომ ნ. მურვანიძის ჰიტლერი სრულიად უუფლებო არსებად, ე.წ. პატრონის მიძევლად, მის მსხვერპლად ქცეულიყო. ამ „პატრონს“ წარმოდგენაში ეფექტურად, დამაჯერებლად, დიდი სიმართლით თამაშობდა მოზარდმაყურებელთა თეატრის პატრიარქი რ. თავართქილაძე. სახელოვანი მსახიობის მიერ განსახიერებელი კრუპი, ფოლადისფერ გრძელ ლაბადაში გახვეული ხმელ-ხმელი, პოლიტიკური ავანსცენისგან მიძალული, ფარდის მიღმა განთავსებული სავარძლიდან განვითარებული პროცესების მშვიდი, თავდაჯერებული მაყურებელი იყო. თითქმის საუკუნოვანი ასაკის, დიდი ავტორიტეტის მქონე მაფიის ეს ბოსი, ცინიკური ღიმილით, მრავალაზროვანი ქვეტექსტებითა და გამყინავი ხმით ანმოვანებდა ბრძანებებს. გამოსახავდა დიდი ბიზნეს-პოლიტიკური თამაშების ერთპიროვნულ ლიდერს, ფინანსურ მოგებებზე ორიენტირებული სამყაროს მართვის სადავეების მფლობელს, ახალი ეპოქის მმართველს.

ნიკოლოზ საბაშვილის „1945“ (თბილისის მოზარდმაყურებელთა თეატრის ექსპერიმენტული სცენა, 2015) პერფორმანსის ტიპის ე.წ. პრელუდით იწყებოდა. ჯერ კიდევ დარბაზში შესასვლელად განწყობილ მაყურებელს კაპელდინერების ნაცვლად 30-იანი წლების სამხედრო ფორმებში გამოწყობილი მცველები „აცილებდნენ“, თითქოს ატყვევებდნენ. პირქუშ შეხვედრას დასაწყისიდანვე შეჰყავდა საზოგადოება სისხლიანი წლების რეპრესიულ, დამზაფვრელ ვარემოში და მათ დრამატული პროცესების თვითმხილველად, დამკვირვებლად, თანამონაწილედ გარდაქმნიდა. სპექტაკლი უჩვენებდა ადოლფ ჰიტლერის მიერ ჯერ კიდევ ბავშვობის წლებში განცდილი, პიროვნული ღირსების შეურაცხმყოფელი ურთიერთობებიდან დაბადებული ტირანის სახეს. ქორეოგრაფიულად გადაწყვეტილი ადოლფის შეყვარებულის ებრაული ქორწილის სცენა წარმოაჩენდა ბედნიერი წყვილის ამაღლებულ გრძნობებსა და სატრფოს ცბიერებით თავზარდაცემული, დამცირებული ჰიტლერის ტანჯვას. წარმოდგენაში რეჟისორი მიმართავდა ჩრდილების ეფექტს, მეტაფორებს, ხელის მტევენებისა თუ საგნობრივ დრამატურგიას, კინოხერხებს. მაყურებლის თვალწინ კინოკადრებივით ენაცვლებოდა ერთმანეთს ჰიტლერის წარმოსახვაში გაღვიძებული, ყრმობის წლებში თავს დატყენილი უსიამოვნო ეპიზოდები, უძწეობისა და შურისძიების მწველი გრძნობა. მოგვიანებით, პოლიტიკური კარიერის ზენიტში მყოფი ფიურერი, ნეტარებდა თავის ტრაგიკულ წარსულში დამნაშავედ აღქმული შეშინებული, უსამართლოდ მსჯავრდებული ადამიანების ტანჯვის ხილვით. დამთრგუნველ შთაბეჭდილებას ტოვებდა მოსალოდნელი ფატალური აღსასრულის წინათგრძნობით სასოწარკვეთილი ტყვეების ჯანგაყლილი სხეულებით გადავსებული მატარებლის ქროლვა, ვაგონის ფანჯრებიდან მშველელის უხმო ძახილით გაწვდილი მათი გაყინული, ათრთოლებული ხელები.

სპექტაკლის მოქმედება დინამიკურად ვითარდებოდა დარბაზის ოთხივე მხარეს. მაყურებელი თვალს ადევნებდა სასიკვდილოდ განწირულთა უკანასკნელი ნავთაყუდარისკენ მიმავალ გზაზე განფენილ ნაცრისფერ, ხრიოვ, უკაცრიელ სივრცეს, შიშველი ხეების ჯარს. პირქუში სანახაობის პარალელურად, დადგმაში მძაფრად, ირონიულად უღერდა ბეთჰოვენის IX სიმფონიის IV ნაწილი, შილერის „ოდა სინარულისკენ“. მსახიობები უსიტყვოდ, რამდენიმე უმნიშვნელო ფრაზით, უმთავრესად მხოლოდ მოქმედებით, ურთიერთდამოკიდებულებითა და შინაგანი განცდით ხატავდნენ თავიანთ მრავალტანჯულ გმირებს.

საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის 25 წლის საიუბილეო თარიღს, ერისა და ქვეყნის მიერ განვლილი გზის, მიღწეული თავისუფლების ხარისხის გააზრება-შეფასებას შეეცადა „სამეფო უბნის თეატრის“ სცენაზე მეტაფორის რანგში წარმოდგენილი სპექტაკლი „პრომეთე – დამოუკიდებლობის 25 წელი“ (ტექსტის ავტორები დავით გაბუნია, დათა თავაძე, რეჟისორი დათა თავაძე, სცენოგრაფია და კოსტუმები ქეთი ნადიბაიძის, კომპოზიტორი და მუსიკალური გამფორმებელი ნიკა ფასური, 2016). სპექტაკლის მინიმალისტურ სცენოგრაფიაში, ფრონტალურად აგებულ თეთრ კედლებთან აღმართული პოლიეთილენის ფერადი პარკის გროვები ცოდვიანი, დანაგვიანებული სამყაროს ასოციაციას იწვევდა. გრძელ მაგიდასთან მიმსდარი მსახიობები (პაატა ინაური, კატო კალატოზიშვილი, მაგდა ლებანიძე, ვიორჯი შარვაშიძე, ქეთა შათირიშვილი, ვაგა შიშინაშვილი, იაკო ჭილაია), წელს ზემოთ გაშიშვლებული, ბრალდებულებით კედელს გაკრული,





დავით გაბუნია, დათა თავაძე, „პრომოეთე – დამოუკიდებლობის 25 წელი“, რეჟ. დათა თავაძე, 2016.

გიორგი ყორღანაშვილის „ტრავმირებული“ პერსონაჟის მიმართულებით ტყვიასავით ისროდნენ მძაფრ რეპლიკებს, – „გაინსენე!“... „ტანკები, ნიჩბები, მხუთავი გაზი, ერი, ეთნოსი, თვითგამორკვევა, რეფერენდუმი, შიმშილობა, ჰუმანიტარული დახმარება, ეროვნული გმირი, ლტოლვილი, დევნილი...“ სპექტაკლის პუბლიცისტურ ტექსტში უმთავრესად გაისმოდა სიტყვები: „გაინსენე“ და „დაივიწყე!“. აქ ცალკეული ადამიანის ტრავმიკული ბიოგრაფია ქვეყნის ისტორიის ანარეკლის ასოციაციებს ქმნიდა ისევე, როგორც სცენაზე სუამების ირგვლივ უსასრულო სირბილი და რომელიმე მათგანზე ჩაბლაუჭებისთვის თავგანწირული ბრძოლა. წარმოდგენის შუა მონაკვეთში მაყურებელი ისმენდა კატო კალატონიშვილის ცრემლადგაღვრილი, თავზარდაცემული წითელკაბიანი გოგონას ტრავმიკული ისტორიის ფრაგმენტებს (პულენკის ოპერის, „ადამიანის ხმის“ თანხლებით). სპექტაკლს დინამიკურს ხდიდა მოვლენებისა და ცნობილ ავტორთა (ესქილე, ბოალი, ბარუერი, კაფკა) ციტატებზე აგებული კოლაჟური თხრობის მანერა. სცენური ტექსტი ძალზე ხმამაღლა, ისტერიული ტონით ჟღერდა. სამართლიანად წერდა თამარ ბოკუჩავა, რომ სპექტაკლის დამდგმელი „პროტოგონისტის პრინციპით მუშაობს და უარს ამბობს ტრადიციული დრამატურგიის სტრუქტურულ და ფორმაწარმოქმნელ პრინციპებზე. თითქოს კვლავ დრამატული თეატრის ფორმირების საწყისებს ვუბრუნდებით, როდესაც დითირამბული გუნდის კოლექტიური სხეულის „დეკონსტრუქციის“ პროცესი დაიწყო“.¹³

¹³ ბოკუჩავა, XX საუკუნის ხელოვნება, 2018.

ახალი თაობის თეატრალეზმა, არაპროფნონირებად რეალობაზე რეაგირების მიზნით, შექმნეს გარკვეული ტენდენცია – შეუთავსებლის შეთავსების ცდა, ელვისებური სისწრაფით განვითარებული პროცესების გამო, შეუცნობელი ვარემოსა თუ კომუნიკაციისაგან გაქცევის მცდელობა, აზრის გამოთქმის შიში, წყვეტილი და დაუსრულებელი თხრობის სტილი. ახალგაზრდა დრამატურგისა და რეჟისორის ტანდემი მსახიობთა ავტომატიზმამდე მიყვანილი მეტყველებით, არეული სახეებით, დაბნეული მოძრაობებით, ჩვენი დროის გამმაგებული ტემპო-რიტმით, მონტაჟურად დანაწევრებული ექსპრესიონისტული ტექსტით, ახალ ხარისხში ავითარებდა „ფრეკენ ულისა“ და „ტროელ ქალებში“ დაწყებულ დოკუმენტურ-პუბლიცისტური თხრობის მეთოდს. ცხადი ხდება, რომ თაობა თეატრალურ ხელოვნებას განიხილავს როგორც მარად ცოცხალ, მუდმივი ცვლილებებისა და განახლების, თანადროული პროცესებისადმი უსწრაფესი რეაგირების რეჟიმში მყოფ ხელოვნებას. სპექტაკლის დამდგმელი გუნდი მითის არა მხოლოდ თანამედროვე გააზრების, არამედ მითის, როგორც ჩვენს სინამდვილეში მარადიულად განმეორებად, უსასრულოდ ცოცხალი მოდელის არსებობაზე შეგვახსენებს. ეს სპექტაკლიც ახალი სათეატრო კომუნიკაციის ძიებისა და აღმოჩენის განზრახვად წარმოგვიდგება.

კლასიკური დრამატურგიის დადგმებში ახალი თაობის თეატრალური რეჟისურა კრიტიკულად აანალიზებდა XXI საუკუნის დასაწყისის მოვლენებს და მაქსიმალური სიმართლით, თითქმის ნატურალისტური სიზუსტით ცდილობდა აესახა რეალობის დაუფარავი, მწვავე პრობლემები, ადამიანური ურთიერთობები, ფარული ზრახვები. სპექტაკლებში რღვევას განიცდიდა მარადიული ღირებულებები, ინტელიგენციის პრიორიტეტი, საოჯახო ინსტიტუტი. ადამიანის სულიერ სამყაროსთან ერთად, უსწრაფესად იშლებოდა კომუნიკაციის ფორმები, სიყვარული სულ უფრო ზედმეტი და უსარგებლო ტვირთი ხდებოდა. XXI საუკუნის დასაწყისისთვის ქართველ რეჟისორთა მრავალწლიანი სამზადისი ჩეხოვის დრამატურგიის დასადგმელად, წარმატებით დასრულდა. ქართული თეატრის ისტორიას შეემატა „ქართული სასცენო ჩეხოვიანას“ საინტერესო გააზრებები, გამოიკვეთა ინტელიგენციის პერმანენტული დაცემის ტრაგიკული მოტივები.



ა. ჩეხოვის „სამი და“, რეჟ. დავით დოიაშვილი, მარჯანიშვილის თეატრი, 1997.

XX საუკუნის მიწურულს, ქვეყანაში წარმოქმნილი მორიგი კატაკლიზმების უამს, დავით დოიაშვილმა დადგა ნიჰილიზმით გაჯერებული ა. ჩხეიძის „სამი და“ (მარჯანიშვილის თეატრი, 1997). ეს „ულტრათანამედროვე“ წარმოდგენა უჩვენებდა თაობას, რომელმაც მოიშორა მეურვის, დიდი ავტორიტეტის, მამა-ტირანის დიქტატი და თავისუფლად ამოისუნთქა. ახლა ყველაფერი ნებადართული იყო, პაროდირდა მამის პანაშვიდიც. თ. მეღვინეთუხუცესის ჩებუტივინის სიტყვებით „ყველაფერი სულერთია, სულერთია ყველაფერი“ იწყებოდა და მთავრდებოდა XX საუკუნის 90-იანი წლების ეს სკანდალური სანახაობა. წარმოდგენაში მამის ფიგურა ეხმიანებოდა „ღმერთის სიკვდილის“, „ანტიოდიბოსის“ მეტაფორას. მონოლოგებს არსებული სინამდვილის გარდაქმნის აუცილებლობაზე წარმოთქვამდნენ სწრაფად, დამცინავად, სიცილ-ხითხითით. დ. დოიაშვილის სცენურ ვერსიაში აღარც ოცნება არსებობდა. როგორც დალი მუქლაძე წერდა: „ოღვა – ენიჟარაძე, მამა – თ. ცინცაძე და ირინა – ნ. მურვანიძე, ერთგვარი ეგზალტაციითაც კი ივიწყებენ ყველაფერს, რაც მათ გამორჩეული და ღირსეული ადამიანების კატეგორიას განაკუთვნებს და გასაოცარი ენთუზიზმით ეშვებიან უნამსობამდე“.¹⁴

XXI საუკუნის დასაწყისის მძაფრი სულიერი კრიზისის ფონზე, როდესაც შესამჩნევი გახდა რადიკალური გარდაქმნებისა და ინტელიგენციის „განკითხვის“ მოლოდინი, განვითარებულ პროცესებს შეეხმიანა ვიღორგი მარგველაშვილის „აღუბლის ბალი“ (კინომსახიობთა თეატრი, 22. X. 2004). მასში ცხადად იკითხებოდა ადამიანის ტრაგიკული არსებობის არსი და ყოფიერების მეტაფიზიკური, წრიული ბუნება. სასცენო ფიცარნაგი აქ მოძველებულ, დასანგრევად განწირულ გარემოს ჰგავდა. არიერსცენის სიღრმეში აღუბლის ხეების მკრთალი მონაზულობა, მოგვიანებით ავისმომასწავებელი შავი ღრუბლების სახეს იძენდა. მუსიკალური ფონი ხან მხიარულად, ხან ირონიულად ჟღერდა. დამსხვრეული ფიცრებით მოფენილ, ნასახლარს მიმსგავსებულ სცენაზე, დაბნეული საზოგადოება სულ უფრო ხმაურიანად მართავდა „მასკარადს“. ისინი ბევრს სვამდნენ, ცეკვავდნენ, დაჟინებით იღებდნენ ჯგუფურ სურათებს, თითქოს ლაღად, მსუბუქად, ჰაეროვნად დასრიალებენ, თუმცა ეს მოჩვენებითი „მხიარულება“ ყვირილში გადადიოდა. განწირულთა ისტერიაში მყოფნი, აცნობიერებდნენ, რომ საბედისწერო სამსჯავროს წინაშე უმწეონი იყვნენ. იყიდებოდა სამყაროში ყველაზე დიდი ღირებულება, უძვირფასესი „აღუბლის ბალი“, რომლის ღირსებაც და დანაკარგის ფასიც ყველას ესმოდა.

„გაგიჟებით მიყვარს ჩემი სამშობლოო!“, „ჩემი კარადა, ჩემი პატარა სკამი, მაგიდა!“, – ძველვარებისაგან თითქმის ყვიროდა რანევსკაია – ნინელი ჭანკვეტაძე. „გაიცინეთ, გაიცინეთ!“, ლამის ეგვიდრებოდა ექსცენტრიული ქალბატონი მისი უცნაური ქცევით გაოცებულ, დიდი ხნის უნახავ ახლობლებს. იგი ცდილობდა არ შეემჩნია ის, რასაც ყველაზე მძაფრად ხედავდა, განიცდიდა, მაგრამ თვალს

¹⁴ მუქლაძე, „ხელოვნება“, 1998, #1-2, გვ. 155-170.

არიდებდა და სხვებსაც უკრძალავდა მკაცრ რეალობაზე საუბარს. მშობლიურ ჭერქვეშ დიდი ხნის განშორების შემდეგ დაბრუნებულ ქალს, რეჟისორმა და მხატვარმა შ. გლურჯიძემ, წარმოდგენის მშვენიერ, ღრმააზროვან მეტაფორაში, უმძიმესი დარტყმა განუშადავს. პირველივე ღამეს, ძილ-ბურანში მყოფ „ბედნიერ“ ქალს, რანევსკების დიდების მოწმე ძველისძველი კარადის „თვალწინ“ დაგებულ ლოგინზე, მომავლისადმი ისედაც დაზაფრულს, უეცრად გამოაცალეს და ლამის ჭერამდე აზიდეს მისსავე ლოგინქვეშ მდებარე კრიალა ფიცარნაგი, თვალნათლივ წარმოუდგინეს მისი სახელოვანი გვარის გარდაუვალი კრახი.



ა. ჩხიშვილის „ალუბლის ბაღი“,
რეჟ. ვიორჯი მარგველაშვილი, კინომსახიობთა თეატრი, 2004.

სპექტაკლში ნოვატორული იყო გ. როინიშვილისეული ლოპახინის გააზრება. პრაგმატული ეპოქის ვაჭრისა თუ ბიზნესმენის ტიპი, ბრაზით აღევნებდა თვალყურს სცენაზე განვითარებულ ბაკქანალიას. მას სწამდა, რომ უქნარა ინტელიგენცია, მხოლოდ ფუჭსიტყვაობდა და სასჯელსაც იმსახურებდა. შურისმაძიებლური ჟინით შეპყრობილი, თვითგანვითარებას დაწაფებული გლეხისა თუ მონის შთამომავალი, წიგნებსაც ხარბად კითხულობდა და თეატრშიც დადიოდა. შავ-თეთრ სამოსში სუფთად და გემოვნებით გამოწყობილს, თეთრ საყელოზე მუქი ყელსახვევი გაეხანტა და კოპწია, თეთრხელემა მამაკაცი იყო. ეს მიზანსწრაფული გააზნაურებული მდაბიო ამიერიდან მოსკოვისკენ მიიქაროდა და იმ-

პერიის დედაქალაქში გეგმავდა მორიგი მწვერვალის დაპყრობას. წარმოდგენის მიწურულს, ალუბლის ბაღს დაბატრონებული ახალი ეპოქის თავდაჯერებული რჩეული, უეცარი ცვლილებებით ზარდაცემულ გარემოცვას უკვე თავადვე მბრძანებლობდა და ნიშნისმოგებით სჭექდა – დაუკარით და იცეკვეთო!.. მსახურის მსახურად ჩამოქვეითებული ნინელი ჭანკვეტაძის რანეგსკაიაც სიმწრით გაშლიდა მკლავებს, ტანჯვით დატრიალდებოდა, გონწასულივით ემზობოდა ფიცარნაგზე და განწირული თვალებით ახედავდა ბატონკაცურად თავზე წამომდგარ ნაყმევს.

მიუხედავად გ. როინიშვილისეული ლოპახინის უკიდევანო შინაგანი ზეიმისა, მის მიერ განცდილ გამარჯვების ხიბლს თან ახლდა გარკვეული თანაგრძნობაც ქ-ნი რანეგსკაიას ტრაგედიისადმი და ფარული ეჭვი მარად შეუცნობელ მომავალზე. მსახიობის თამაშში შესამჩნევი იყო ცხოვრების წრიული ციკლის გაცნობიერების უნარი. ის თითქოს წინასწარ ჭვრეტდა, რომ მომავალში, აღწევების პიკს გაცდენილი მისი ნაშიერნიც გაიზიარებდნენ რანეგსკების ოჯახის ხვედრს.

სპექტაკლის ფინალში ჩემოდნებით, უსარგებლო წიგნებით, დაცარიელებული შამპანურის ბოთლებითა და მაღალფეხიანი ბაკლებით უწესრიგოდ მოფენილ სცენაზე, სამარცხვინო მარცხით განადგურებული, ძაძებით მოსილი რანეგსკაია დამსახურებულ განაჩენს უმზადებდა საკუთარ თავს. სახელოვან წარსულთან სამუდამო გაყრისთვის განწყობილი ქალი, საგვარეულო სკივრიდან ამოყრდა ძველმანებს, თავად ივაგებდა წინაპართა ნარჩენების ადგილს და მისი სხეული გვამივით გაჰქონდათ მსახურებს, მიასვენებდნენ სცენიდან.



ა. ჩხეიძის „ქალი ძალით“,
რეჟ. ლ. წულაძე, მარჯანიშვილის თეატრის „სხენი“, 2007.

ჩეხოვის პროზის თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ „ქალი ძაღლით“ (რეჟ. ლ.წულაძე, მარჯანიშვილის თეატრის „სხვენი“, 2007), უჩვენა ცხოვრების ავანსცენიდან კულისებში გარიყული ინტელიგენტის სევდა, ნოსტალგია წრფელი სიყვარულისაგან გაუცხოებული თანამედროვე საზოგადოების უმიზნო არსებობაზე, მის შინაგან ქაოსსა და აგრესიაზე.

სანახაობის თეთრ-შავ სივრცეში, მსახიობებისა და მათი მინიატიურული „დუბლიორი – თოჯინების“ მიერ, სცენაზე გათამაშდა მწვავე ადამიანური დრამა. სპექტაკლი გვთავაზობდა თოჯინებისა და მსახიობების სინქრონულ გარეგნულ პარტიტურას. ორი მოხუცი თოჯინა – ადამიანებივით ჩამომსხდარიყვნენ პარმაღზე. ისინი ირონიულად, დაეჭვებით ადევნებდნენ თვალყურს მაყურებელს, ირგვლივ მიმდინარე მოვლენებს, დიდ დუბლიორთა ფუჭ, პრაგმატულ ურთიერთობებს, კვნიტდნენ მხესუმზირას და აგრესიულად აფურთხებდნენ ჩენჩოს.

სცენაზე იყო შავი ფარდები, თეთრი ქვიშა, ქათქათა თოვლი, რამპის სიახლოვეს დაკლაწილი მინიატიურული ლიანდაგი და მატარებელი. სცენის სიღრმეში მოგვიანებით ჩნდებოდა იალტის ციციქა ქათქათა შუქურა... მწკრივად მოძრაე დამსვენებელთა „ჯოჯურ მსვლელობაში“ შეიმჩნეოდა თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრების უფერულება და მწირი ინტერესები. მოაგარაკეთა მექანიკური მოძრაობა და დადგენილი დღის გრაფიკი საკანში დამწყვედუელთა დამთრგუნველ შთაბეჭდილებას ქმნიდა. ნანკა კალატონიშვილის ანას ზოლიანი კაბა მეტაფორულად ასახავდა ამ პოეტური ქალის სულიერ განწყობას, რომელიც „ლაქიას“ გაჰყოლოდა ცოლად და უდიდამო, პროვინციულ ყოფას ტუსადივით დამონებოდა. რეჟისორული კონცეფციით, გარემო, რომელმაც ლაქიები მოამრავლა, – საპყრობილედ ქცევისთვისაა განწირული. ამიტომაც უხეში ჩექმების ბრაგუნის ფონზე, კენესასავით გაისმოდა ცხოვრების ფსკერზე აღმოჩენილი ბესო ბარათაშვილის პროფესორის წრფელი ამოძახილი: „რა უქენით ჩემს ქვეყანას, რა უქენით ჩემს ცხოვრებას!“. მსახიობი წარმოგვიდგენდა ცხოვრების ავანსცენიდან გარიყულ „ინტელექტუალს“, ხელმოცარული „მოაზროვნის“ ფსკერზე დანარცხების ტკივილს. „ინტელექტუალთან“ თითქმის შეპირისპირებული იყო ნატა კახიძის მიერ მკვეთრი გამომსახველი საშუალებებით შექმნილი თავდაჯერებული, ეფექტური, ენაჭარტალა, სარფიან ცხოვრებაზე ორიენტირებული ყოფითი ქალის ნიღაბი.

თანამედროვე „უბიროვნებო“ საზოგადოების მეტაფორის ნატი, მათი ფასეულობანი, სახიერად თამამდებოდა ე.წ. ნადიმის სცენაში წარმოდგენილი ნაზი ხელების ნატიფი მოძრაობით, მანერული მეტყველებით, არაფრისმთქმელი ფრაზებით. შავი ფარდების ფონზე მოძრაობდნენ, თრთოდნენ, წკრიალებდნენ, თვალისმომჭრელად ელავდნენ ბროლის ჭიქები, თეფშები, დიდი თუ პატარა ზომის ვერცხლის ლანჯრები. ამ საერთო გნისით „წამოიშლებოდნენ“ ხოლმე მონადიმენი და არეული მაგიდის, მიმოყრილი ნივთებისა და აზრდაკარგული, უმაქნისი ჟრიაშულის ჩამცხრალ ფონზე, სინათლის ჭავლი გამოგვეტოდა ნიკა თავაძის გუროვს. მის აღსარება-მონოლოგში გაცხადებული იყო უსახურად განვლილი

ცხოვრების, მექანიკური არსებობის დიდი ტკივილი და დაუძლეველი სევდა. მსახიობი თამაშობდა არარეალიზებული, ყოფის ჭკობში ჩაფლული, განადგურებული ინდივიდის დრამას, რომელსაც უსიყვარულო ქორწინებამ და პროზაულმა საქმიანობამ ჩაუწმო სულიერებით ცხოვრებისადმი მიდრეკილება.

ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენების ანალიზისას, შექსპირი ახალი ეპოქის ერთგულ, თანამოაზრე დრამატურგად დარჩა, თუმცა ამჯერად, უჩვეულოდ გააქტიურდა „მაკბეტის“ დადგმები, რომელსაც მანამდე დიდად არ წყალობდნენ ქართველი რეჟისორები. XX საუკუნის ბოლო წლებში რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლის შემდეგ, „მაკბეტი“ დადგეს დ. დოიაშვილმა, ვ. ხუციშვილმა, რ. შატაგიშვილმა (ეჟენ იონესკოს „მაკბეტი“), კ. აბაშიძემ და სხვებმა. დავით დოიაშვილის მიერ თბილისის მუსიკისა და დრამის თეატრში (2009) განხორციელებულ სპექტაკლს გენიალური პიესის „ახალი წაკითხვა... მისი ახლებური, ძალიან თავისუფალი გააზრება“¹⁵ უწოდეს. სანახაობა აბსურდის თეატრის ესთეტიკას მიუახლოვდა. წარმოდგენას იწყებდნენ, წარმართავდნენ და ფინალში ისევ თავიდან იწყებდნენ თინეიჯერული ასაკის ჯადოქრები. ისინი რეჟისორის გააზრებით სამყაროს ფარულ, მაგრამ რეალურ მმართველებად იქცნენ. დასაწყისში, გალანტურად გამოწყობილი „სამეული“ ხელის გადაბანის პროცედურით იყო დაკავებული. მათ წინამორბედი სისხლიანი ინტრიგა თითქოს სულ რამდენიმე წამის წინ დაესრულებინათ და მცირე პაუზით მოწყენილები, მორიგი ვართობისთვის იწყებდნენ სამზადისს. ახალგაზრდა, ენერგიული ავსულების ახალი „თამაშის“ დასაწყისი დინამიკურად ვითარდებოდა. მათი მავნებლური „ოინები“ წარმოადგენდა განვითარებული მოვლენების ძირითად ინსპირატორს.



¹⁵ „თეატრი და ცხოვრება“, 2010, #4.



შექსპირის „მაკბეტი“,
რეჟ. დავით დლიაშვილი, თბილისის მუსიკისა და დრამის თეატრი, 2009.

ცნადი ხდებოდა, რომ მათ წარმოსახვას ახალისებდა სწორედ ყველაზე კეთილ-შობილ, ღირსებით გამორჩეულ პიროვნებათა ცდუნება, მათი დეგრადაციის მას-შტაბის ხილვა. ფერწერული სილამაზით გამორჩეული სანახაობა ვაჯერებული იყო თანამედროვე თინეიჯერული ეპოქის ჭრელი ფერებითა და ტემპო-რიტმით, ადამიანის ტრაგიკული არსებობის, უსამართლო სამყაროს ქაოტური სრბოლით.

„სამთა კავშირი“ თავადაც გატაცებით ერთვებოდა დაგეგმილ „ცულლუტობებში“, საკუთარი ჩანაფიქრის რეალიზების პროცესში, მოგვდავთა ცხოვრების წესში. „ეს ჯადოქრები ვასაოცარ ტრანსფორმაციას განიცდიდნენ. ისინი ხან მეკარეებად გვევლინებოდნენ, ხან ლედი მაკდუფად“.¹⁶ მათთვის ცხოვრება თეატრად, ადამი-ანი – მარიონეტად აღიქმებოდა, რომელსაც საკუთარი განწყობის შესატყვისად მართავდნენ, აკნინებდნენ, დასცინოდნენ, ლალობდნენ.

სპექტაკლში ძალაუფლების მფლობელ დანკანისა და მაკბეტის სხეულები, იდენტურად დეფორმირებული, კოჭლი და კუზიანი იყო. ხელისუფალთა ერთნაი-რად ყბამოღრეცილი, უგრძნობი, თეთრად შეფეთქილი, ცხედრებს მიმსგავსებული სახეები ამხელდა სინდისთან მათ მუდმივ კომპრომისს. ძალაუფლებით გათავზე-დებულ, დეგრადაციის აპოგეაში მყოფ გვამთ, გამძაფრებოდათ სადომაზონისტური ჩვევები, ხელქვეითთა ფანტასმაგორიული წამების, სამყაროს ხელყოფის აქტივ-ტკობის ვნებანი. „დანკანი, რომელიც ძირითადად კეთილი მოხუცი ჯენტლმენ-ნი არის ხოლმე, ნამდვილ ტირანად მოგვევლინა. თავის მხედართმთავრებსა და ოჯახის წევრებს, როგორც მოეპრიანებოდა ისე ექცეოდა... დანკანი ა. ბეგალიშვი-

¹⁶ „თეატრი და ცხოვრება“, 2010, #4.

ლის შესრულებით – ეს არის ცოდვილი მოხუცი, სასტიკი ტირანი და ჯამბაზი... იგი მიდის მაკბეთის სასახლეში გამოგვეთილი სურვილით – დაწვეს ლედისთან¹⁷ – ასე ეხმაურებოდა საზღვარგარეთული კრიტიკა დ. დოიაშვილის სპექტაკლს.

რეჟისორი თ. გოგრიჭიანის მაკბეთისა და ლედი მაკბეთის სახით (დადგმაში ლედი მაკბეთის სახეს განასახიერებდა ორი მსახიობი – ნ. კალატონიშვილი და ბ. ვოგორიშვილი), სცენაზე ქმნიდა ახალგაზრდა, ლამაზი, ქვეყნის რეფორმირების სულისკვეთებით განწყობილ შეყვარებულთა პორტრეტს. მათი გრანდიოზული გეგმების რეალიზების წადილს კი, მოულოდნელად ენაცვლებოდა მკვლელობათა მთელი სერია და ბოლოს, ამ მიზანდასახული წყვილის თვითგანადგურების სევდიანი ფინალი.

იოანე ხუციშვილის მიერ ქუთაისის თეატრში დადგმულ „მაკბეტში“ (2014). მკვეთრად თეატრალურ პირობითობას რეალისტური სცენები შეენაცვლა. სპექტაკლი კვლავ ძალაუფლების ჟინით შეპყრობილთა უსაზღვრო დევრადაცხასა და თვითგანადგურების მარად უცვლელ მართონზე აკეთებდა აქცენტს. დანკანის სახით სცენაზე შემოდიოდა ბოროტების მაპროფოცირებელი ნილაბი.

პირქუმ, მონუმენტურ სპექტაკლში შესამჩნევი იყო მკვეთრად თეატრალიზირებული და კინონერების ტანდემი. დინამიკური, დრამატული მუსიკალური ფონი, ლითონის ნაცრისფერი კონსტრუქციის ქმედითი სცენოგრაფია, თეთრი, შავი, სისხლისფერი კოსტიუმები და მნატურული განათება, კონტრასტის პრინციპს დაეფუძნა. სპექტაკლის მთავარ გმირთა ქმედებების წარმმართველად, კვლავ ავსულთა ტრიადა მოგვევლინა (ევა ხუტუნაშვილი, კანა შარტავა, გაგი შენგელია). ისინი მთელი წარმოდგენის მანძილზე სარეგისტული ღიმილით დასრიალებდნენ მიზანში ამოღებული მსხვერპლის ირგვლივ. ევა ხუტუნაშვილი ასაკოვან, თავდაჯერებულ, ელეგანტურ ქალბატონს განასახიერებდა. კანა შარტავა და გაგი შენგელია – ახალგაზრდა მამაკაც ავსულებს და კლაკნილი, სრიალა მოძრაობებითა თუ მანერული შესტებით, მამათმავლებსაც მოგვაგონებდნენ. ავსულთა მიერ მოწყობილი ბაკქანალიის პირველი მსხვერპლი ამჯერად მაკბეტის უსაყვარლესი მეუღლე ხდებოდა, რომლის დახმარებითაც



¹⁷ „თეატრი და ცხოვრება“, 2010, #4.



შექსპირის „მაკბეტი“, რეჟ. იოანე ხუციშვილი, ქუთაისის თეატრი, 2014.

მიიღწეოდა სახელოვანი მხედართმთავრის დაუძლეველი ნებისყოფის გატეხვა. შედეგად, სატანისტური ექსპერიმენტის მიხედვით ქცეული ბაჩო ჩაჩიბაიას მაკბეტი ვეღარ ახერხებდა მოჯადოებული წრიდან თავდახსნას. მსახიობი ოსტატურად თამაშობდა მეტამორფოზას ზნეკეთილი მოკვდავიდან ავსულთა ნების თვინიერ აღმსრულებლამდე, მოგვიანებით კი, სისხლმოწყურებული ტირანიდან, უნებლიე ცოდვათა მომნანიებელ მოკვდავამდე.

რეჟისორული კონცეფცია უჩვენებდა ნინო ჭოლაძის ლედი მაკბეტის მკვეთრ სახეს, მის იდუმალ კავშირს სატანიზმთან. ელვარე ქალური ნიბლით გამორჩეული მსახიობი უჩვეულოდ მამაკაცურ ენერგიას ფლობდა. წარმოდგენის პირველ ნაწილში, სისხლისა თუ მსხვერპლის ვნებით „მთვრალი“, ბრძოლის ველიდან შინ დაბრუნებულ, დაღლილ მაკბეტს საწოლში იწვევდა დანკანის წინააღმდეგ საცდუნებლად. რეჟისორი და მსახიობი წარმოაჩენდნენ ავსულთა „თამაშით“ მოჯადოებული ლედი მაკბეტის უცნაური, არააქვეყნიური ზეგავლენის მქონე ენერგეტიკას. შავ-თეთრ კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობების თავზე გემის იალქანივით აწვრილებული თეთრი ზეწარი მაგიური რიტუალის სახეს იძენდა, რომლის შედეგადაც იბადებოდა რადიკალურად სახეცვლილი, დემონური ენერგიით დამუხტული, თვალეხანთებელი მაკბეტი. „მე თანახმა ვარ!“ – აცხადებდა სისხლმოწყურებული, ბრძოლის ვნებით განწყობილი, ავსულად გარდაქმნილი ბაჩო ჩაჩიბაიას სცენური გმირი.

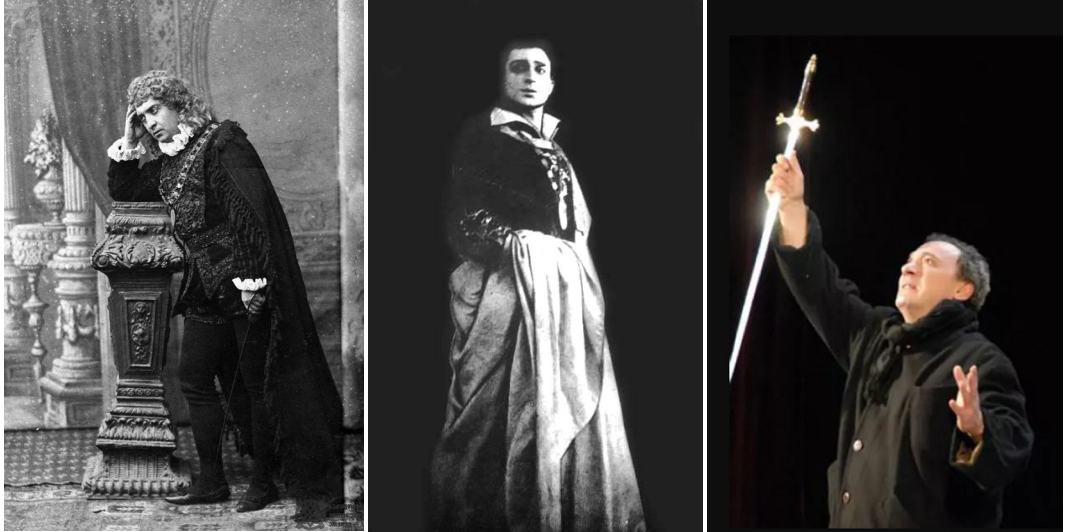
წარმოდგენის მეორე ნაწილში მაყურებლის წინაშე წარსდგენ სრულიად გარდაქმნილი პარტნიორები. ნინო ჭოლაძის ლედი მაკბეტი დაუძღვრებულ, უმწეო არსებად მოველინა სცენას. ამიერიდან მისთვის აზრს კარგავდა ყველა ღირებულება. იგი თავზარდამცეში სიმძაფრით ავლენდა დაკარგული სიმშვიდის, სინდისის ქენჯნის ტკივილებს, შვილზე მეოცნებე, დაუსცვლი ქალის ტანჯვას... შეყვარებულთა მიერ გამოვლენილი ძალაუფლების წყურვილის თავდაპირველი, გონისდამკარგავი გახელება, ისეთი სისწრაფით ანგრევდა მათ ფსიქოფინიკურ სხეულს, რომ საფინალო სცენაში გარემოცვასთან უსასრულო კონფლიქტით ქანცვაცლილი მაკბეტი ფარ-ხმალს ყრიდა და სასურველი სტუმარივით ხელებგამოღილი ეგებებოდა სიკვდილს, მის დამსახურებულ სასჯელს. რეცენზიაში სამართლიანად წერდა თეატრმცოდნე ლამა ჩხარტიშვილი, რომ „სპექტაკლში გარკვეულწილად განმინდა ბედისწერასთან ბრძოლის მოტივიც“.

ვანო ხუციშვილის დადგმაშიც, ისევე როგორც დ. დოიაშვილთან, დავით როინიშვილის მიერ განსახიერებული დანკანი თითქმის კარიკატურულ პერსონაჟად იქცა. იგი ჯოჯოხეთის ჯურღმულებგამოვლილ, ავსულის მტვრიან გვამს წაავადა. მთელი სპექტაკლის მანძილზე თეთრი ვრიძით სახედაფარული, უთმო, კითხვის ნიშანივით მოკაკეული, ვიგანტური ობობას მოძრაობების მქონე მსახიობი ყავარჯნით გადაადგილებოდა სცენაზე. იგი ძალაუფლების ხელში ჩაგდების ვნებით წამლავდა გარშემომყოფთ, ხოლო წარმოდგენის ფინალში, მიღწეული შედეგებით უსახლვროდ კმაყოფილი და წელგამართული, სარკასტული ღიმილით მიმოავლებდა თვალს მის ირგვლივ სასაკლაოდ, სიცოცხლისადმი მტრულად განწყობილ, სისხლმომწყურებელი სამყაროს მეტაფორად გადაქცეულ რკინის ბუნკერს და მშვიდად გაეცლებოდა სცენას.

XXI საუკუნის 10-20-იან წლებში, ახალგაზრდა რეჟისორებმა აქტიურად მიმართეს შექსპირისეული „ჰამლეტის“ უკიდურესად თამამ, ექსპერიმენტულ ტრანსფორმაციებს. მსოფლიო დრამატურგიის ეს შედეგრიც თანამოაზრისა და თანამოსაუბრის ფუნქციით დაიტვირთა. შეიქმნა ადრეული წლებისთვის ლამის სკაბრეზული სითამამით გამორჩეული წარმოდგენები ახალი თაობისთვის მტკივნეულ თემებზე. სწვადასწვა ინტერვალით ნაჩვენები ყოველი სპექტაკლი სრულიად ახალი შინაარსით შეივსო. მათში გამოისახა სიმულაციური ეპოქისათვის დამახასიათებელი ტრაგიკული სინამდვილე, ინტერტექსტუალობა, ციტაციის ფორმები. სულ უფრო მწვავედ გაცხადდა მარადიულ ღირებულებათა დაუნდობელი მსხვერვა, თაობათა კონფლიქტი. XXI საუკუნის ქართველი რეჟისორები უკვე ღიად ტოვებდნენ მრავალგვარი აზრის, იდეის, ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. სწორედ „ასეთ თამაშს მივყავართ მნიშვნელობათა მრავალგვარობის ამოკითხვასთან, რაც სრულ თავისუფლებას ანიჭებს მაყურებელს, უზრუნველყოფს მის ჩართვას შემოქმედებით აქტში“.¹⁸ პოპულარობის ზენიტში მოექცა პოსტმოდერნისტული ეპოქის თეზა, „მაყურებელს საკუთარი ინტერპრეტაციის უფლება

¹⁸ მუძლაძე, „თეატრი და ცხოვრება“, 2006, №1-2, გვ. 27.

გააჩნია“. გამძაფრდა მეტაფორების „ავტორის სიკვდილი“, „სუბიექტის სიკვდილი“ გააზრებისა და გამოსახვის ფორმები...



ჰამლეტი - ლადო მესხიშვილი, უშანგი ჩხეიძე, ზაზა პაპუაშვილი.

XX საუკუნის ქართული თეატრის ისტორიას შედეგრად შემორჩენილ ლადო ალექსი-მესხიშვილისა და უშანგი ჩხეიძის მიერ ტრაგიკული სიმძაფრით განსახიერებული დანიის პრინცის შეუპოვარ, გმირულ სახეებს შეემატა XXI საუკუნის უახლესი პრობლემების გააზრებით ინტერპრეტირებული, შესაძლოა მრავალმხრივ საკამათო დადგმები. XX საუკუნის 10-20-იან წლებში შექმნილი ლადო მესხიშვილისა და უშანგი ჩხეიძის გმირები, რევოლუციური წლების ვნებათაღელვის გამომსახველი, მებრძოლი სულისკვეთების ახალგაზრდები იყვნენ. მათში იკვეთებოდა გმირული ეპოქის რაინდთა მხნე, უკეთესი მომავლის რწმენით ანთებული ხასიათები. ამ მხრივ XX საუკუნის მიწურულიდან მაყურებელმა იხილა განპოეტურებული, ნიჰილისტური სახე-ხასიათები, უკიდურესად დამიწებული შექსპირისეული ტექსტი, დამსხვრეული სამეტყველო ფორმები.

XX საუკუნის 90-იან წლებში, დედაქალაქის მცირე თეატრების სცენაზე განხორციელდა „ჰამლეტის“ ორი ახალგაზრდული დადგმა. მათ შორის სხვაობაც ბევრი იყო და მსგავსებაც. მერაბ ნინიძის ჰამლეტი (რეჟ. გ. ჟორდანიას, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1991), საღეჭი რეჟინის ლექვითა და ჯიბეებში ხელებჩაწყობილი შემოდითადა მაყურებლის ცნობიერებაში. მისი ქცევის მანერა და მეტყველება XX საუკუნის 90-იანი წლების თანამედროვე ახალგაზრდის პორტრეტს ქმნიდა. მ. ნინიძის ჰამლეტისათვის შემზარავი იყო „მამის, როგორც სახელოვანი წინაპრის იდეალის მოკვლა“.¹⁹ მისი სცენური გმირი შურისმაძიებლის

¹⁹ ხეთაგური, „თეატრი და ცხოვრება“, 1991, №5, გვ. 31

ნაცვლად, მოვლენებისადმი დისტანციური დამკვირვებელი ხდებოდა. სევდიანი, გულგრილი დანიის პრინცი ცინიური ღიმილით აფასებდა შეუბრალებელ საზოგადოებასა და თითქმის დაკანონებული თამაშის, როგორც არსებობის ერთადერთ ფორმად ქცეულ ვარემოს. მას სასტიკი ვანაჩენი გამოჰქონდა როგორც ვარემომცველი დეგრადირებული საზოგადოების, ისე საკუთარი თავისთვის. სპექტაკლი ასახავდა განადგურების პირისპირ მყოფ სამყაროს.

XX საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოს ტრეგული მოვლენების ექვ განმიანდა „თეატრალურ სარდაფში“ დადგმულ „ჰამლეტშიც“ (რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი, 1997). სპექტაკლში ცნობილ ქართველ მსახიობებთან ერთად (თ. დოლიძე, გ. საღარაძე, გ. ქავთარაძე), მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა მსახიობებიც. წარმოდგენისეული ლაიტთემა „რაღაცა დაღობა დანიაში“ – „რაღაცა დაღობა საქართველოში“, თავიდან ბოლომდე მსჭვალავდა ამ ახალგაზრდულ დადგმას. ჟანრული მრავალფეროვნებით განხორციელებულ წარმოდგენაში უხვად იყო კომედიანტების თამაშისათვის დამახასიათებელი უხეშობა და ნაიფურობა, „სისასტიკის თეატრის“ შემაძრწუნებელი აგრესია და „შავი იუმორი“, ნატურალიზმამდე დაყვანილი გროტესკი და რეალიზმი. ამ „დანია-საპერობილეში“ ყველას მიუძღოდა წვლილი პირქუში ატმოსფეროს შექმნაში, ყველა ურცხვად მონაწილეობდა სისხლიან მკვლელობებში. არსებობის ბუნებრივ ფორმად იყო ქცეული საყოველთაო სიძულვილი, მრუშობა, დაბეზღება, ძალადობა. სპექტაკლში ფიქრია ნიქაბადის ოფელია, დედოფლობაზე მეოცნებე, საოცრად პრაგმატული ქალი იყო, რომელიც ჰამლეტის უხეშ არშიეობას სრული მზაობით ეგებებოდა და მის გამოწვევასაც ცდილობდა. განსწავლული, მეძნობიარე და მეოცნებე გ. კაპანაძის სათვალისანი ჰამლეტი, ვარემოებათა ზეგავლენით თანდათან გადაიქცეოდა აგრესიულ შურისმაძიებლად. დედის, – თ. დოლიძის ჰერტრუდას აპოკალიფსური სიძვისა და ლოთობის მხილველს, აღარც სიყვარულის სწამდა. ამიტომაც, ლოგიკური ჩანდა მის მიერ ოფელიასადმი გაჟღერებული მოწოდება, – „საროსკიპოში წადი ოფელია, საროსკიპოში!“

XXI საუკუნის ქართველმა მაყურებელმა იხილა რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „ჰამლეტის“ ორი რედაქციაც. რუსთაველის თეატრსა და მოსკოვის „სატირის თეატრში“ განხორციელებულ ტრაგიფარსულ დადგმებში, ახალი თვალთახედვით იქნა წარმოდგენილი გაუსაძლისი რეალობის შეცნობით ეგზალტირებული დანიის პრინცის (ზ. პაპუაშვილი, კ. რაიკინი) გამანადგურებელი ტრაგედია. სრულიად განსხვავებულად იყო „წაკითხული“ ბესო კუბრეიშვილის მონოსპექტაკლი „ჩემი ჰამლეტი“ (მარჯანიშვილის თეატრის მცირე სცენა, 2013). თავისუფალ ინტერპრეტაციად შექმნილ, შერეული ჟანრისა და ესთეტიკის დადგმაში ქეთი ცხაკაიას მიერ განსახიერებული, მსახიობობაზე უშედეგოდ მეოცნებე თეატრის ახალგაზრდა დამლაგებელი ქალი, წარმოდგენის შემდეგ სცენის დასუფთავების პარალელურად იწყებდა საყვარელი პიესის გათამაშებას. სევდიანი იუმორით განხორციელებულ სანახაობაში, ერთმანეთს ენაცვლებოდა შემსრუ-

ლებლის ცხოვრებისეული რეალიების თხრობა და სასურველი გმირის სახეში წვდომის ვნება, სადაც ახალგაზრდა მსახიობი გასაოცარ გარდასახვას აღწევდა.



ბესო კუბრიშვილის „ჩემი ჰამლეტი“, მარჯანიშვილის თეატრის მცირე სცენა, 2013.

„ჰამლეტის“ ექსპერიმენტულ დადგმათაგან აღსანიშნავი იყო აგრეთვე ლევან ხვიჩიას ერთმოქმედებიანი იუმორისტული სპექტაკლი „ჰამლეტ-კომიქსი“ (რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტული სცენა, 2011), დავით მღებრიშვილის „ჰამლეტი“ (ფოთის თეატრი) და სხვა. „ჰამლეტის“ ბოლო დადგმად მაყურებელმა იხილა ლევან წულაძის წარმოდგენა (მარჯანიშვილის თეატრი, 2019). მასში მოქმედება სარდაფში განთავსებულ სამრეცხაოში ვითარდებოდა. სცენაზე სწვდასწვა ზომის სარეცხი მანქანების ირგვლივ, დახვავებული იყო გასარეცხი თეთრეულის გროვები. არიერსცენაზე მოჩანდა ზღვის პეიზაჟი. მოვლენების განვითარების პარალელურად, მასზე ზღვაში ჩამავალი მზე, ჭექა-ქუხილიანი ცა ან ტალღებიანი ზღვის კადრები ისახებოდა. ნიკა თავაძის კლავდიუსი და ბაია დვალისხვილის ჰერტრუდა საშუალო ასაკის შეყვარებულ, ვნებიან წყვილს თამაშობდნენ. პირველ მოქმედებაში ბედნიერებით სახეგაბრწყინებული, მომნიბლავი ჰერტრუდა მეორე მოქმედებაში სულიერი ტკივილებით მოტეხილ, შესაბრალის მოხუცს ჰგავდა.



„ჰამლეტი“, რეჟ. ლევან წულაძე, მარჯანიშვილის თეატრი, 2019.

უკიდურესად გათანამედროვეებულ სპექტაკლში უხვად გვხვდებოდა ტექნიკის უახლესი მიღწევები. ნიკა თავაძის კლავდიუსი მობილურზე საუბრობდა. ანა ვასაძის ოფელია წარმოდგენის ლაიტმოტივად შერჩეულ საიმონისა და გარფუნკელის სიმღერას ყურსასმენებით ისმენდა, ხოლო ოფელიასა და ჰამლეტის შეხვედრას ლეპტოპის საშუალებით უთვალთვალებდნენ. ნიკა კუჭავას მიერ განსახიერებული მზიარული, წრფელი შეყვარებული ჰამლეტი მალევე გარდაიქმნებოდა გარემომცველი საზოგადოების გადაგვარებით შეძრულ „ტვინში დაჭრილ“ უფლისწულად. მას მსხვერპლად იწირავდა მიცვალებული მამა-ტირანის შურისძიების დაუცხრომელი წადილი. ჰამლეტის ბედს იზიარებდა ოფელიაც. იგი შემლილობის ჟამს ი. შტრაუსის ვალსის ცეკვით გადაეშვებოდა აღელვებულ ზღვაში. ფინალში, ჰორაციო ცდილობდა აღესრულებინა ჰამლეტის თხოვნა, – მაყურებლისთვის მოეთხრო პრინცის თავგადასაგალი. თუმცა, მეფის აჩრდილი უქრობდა სცენის თავზე განთავსებულ ერთადერთ ნათურას და უკრძალავდა საზოგადოების ინფორმირებას. აჩრდილის ამ ჟესტით მთავრდებოდა სიბნელეში მოულოდნელად დანთქმული სპექტაკლი. სასურველ გამარჯვებას ზეიმობდა შურისმაძიებელი მეფე-ტირანი. მას სრულებით არ ადარდებდა ის ფაქტი, რომ თავის ახირებას საკუთარი მეგვიდრე შეწირა.

„ახალი თაობის“ თეატრალები სხვადასხვა სახით დისტანცირდნენ ტრადიციული თეატრისგან და სპექტაკლები დადგეს ყველგან, სადაც რეჟისორული კონცეფციის გათვალისწინებით, ან თანამოაზრეთა საშუალებით მოიპოვეს მათთვის

სასურველი ვარემო. ამ მხრივ, თითქმის სკანდალური გამბედაობით გამოიჩინა „მტკვარზე“ გათამაშებული ვურამ მაცნონაშვილის „ჰამლეტი“ (2019). ივანე მახაბლის თარგმანს დაფუძნებულ სპექტაკლის ძირითად ტექსტში, ჩამატებულ იქნა სარა კეინისა და იაკოვოს კაბანელისის პიესათა ფრაგმენტები. ეკლექტური დადგმა უპირისპირდებოდა ტრადიციულ სათეატრო ესთეტიკას, მოიცავდა არქაულ და თანამედროვე ტექსტუალურ მასალას, უაღრესად ყოფით გამომსახველობით ხერხებს. კლასიკური სცენის იგნორირებულ ვარემოში, პერსონაჟები უხვად მიმართავდნენ უცნაურ ლექსიკას, სკაბრეზულ ქცევებს. წარმოდგენის გარკვეული ეპიზოდები მაყურებლის გამოწვევაზე იყო აგებული, ხოლო მუსიკალურ გაფორმებაში ჟღერდა საოპერო მუსიკაც და Space girls-ის სიმღერაც.

სპექტაკლის მსვლელობისას კლუბის პირქუში შავი ინტერიერი, ჩაკეტილი და დახშული სივრცე, ეხმიანებოდა დანია-საპრობილეს მეტაფორას. სხვადასხვა მიმართულებით მიმოფანტულ მოვლენებს მაყურებელი ფეხზე მდგომი ადევნებდა თვალყურს. შექმნილი არატრადიციული ვარემო, ახალგაზრდა მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის განცდა, პროცესში მისი ჩართულობა, აფართოებდა დამდგმელი გუნდის თავისუფლების არეალს, აკავშირებდა თანადროულ პრობლემებთან, მის ტემპო-რიტმთან. თეატრმცოდნეები უხვად გამოენმარნენ სპექტაკლს. განსხვავებული შეფასებების მიუხედავად, თითოეული მათგანი პოზიტიურად აფასებდა რეჟისორის სითამამეს, მის მიერ რეალობის ლამის დოკუმენტური სიმართლითა და სიმბაფრით გადმოწერას სცენაზე. სპექტაკლის თაობაზე არსებულ რეცენზიებში კრიტიკის ობიექტად იქცა დედაქალაქის სახელმწიფო თეატრების ჩაკეტვა ტრადიციონალიზმის ჩარჩოებში, ახალი ტენდენციებისადმი მათი დისტანცირება, გულგრილი დამოკიდებულება ახალი თაობის ტკივილებთან. ახალგაზრდა თეატრმცოდნე თეა კახიანი ორი თაობის თეატრალთა შესახებ შენიშნავდა: „ჩვენი თეატრი არასოდეს ყოფილა ისეთი ინტიმური, როგორც დღეს. სცენაზე წარმოდგენილი რეალობა ძირითადად დანახული იყო გარედან, ინარჩუნებდა გარკვეულ დისტანციას პრობლემასთან. თეატრი საუბრობდა მოვლენების რაციონალური შემფასებლის პოზიციიდან და მუდმივად პასუხობდა უმრავლესობის ინტერესებს. ამ პირობას იზიარებდა თითქმის ყველა აღიარებული, წარმატებული სპექტაკლი, რამაც, საერთო ჯამში, განსაზღვრა ქართული თეატრის დიდაქტიურ-მორალისტური ხასიათი“.²⁰ ანალოგიურ მოსაზრებას გამოთქვამდა მეორე, ასევე ახალგაზრდა თეატრმცოდნე, გვანცა გულიაშვილი. იგი მიიჩნევდა, რომ ტრადიციულმა ხელოვნებამ თითქმის მოძალადის ფუნქცია შეიძინა და ძალზე დაშორდა ახალი ეპოქის გამოწვევებს. მისი თქმით – „მოძალადე კულტურა გართმევს თვითმყოფადი ცხოვრების შესაძლებლობას, გაქცევს მარიონეტად, ამ მოცემულობაში ძალიან მარტივად იქცევა მსხვერპლი დამნაშავედ და მოძალადე მენტორად“.²¹

²⁰ კახიანი, ქართული თეატრი 2019, თბ., 2020, გვ. 205.

²¹ გულიაშვილი, ქართული თეატრი 2019, თბ., 2020, გვ. 214.



„ჰამლეტი“, რეჟ. გურამ მაცხონაშვილი, 2019.

გურამ მაცხონაშვილის მიერ კლუბ „მტკვარზე“ დადგმულ „ჰამლეტში“, დანის მეფის აჩრდილსა და კლავდიუსს მსახიობი შაკო მირიანაშვილი თამაშობდა. ექსპერიმენტული დადგმა სწორედ მამის აჩრდილთან მეგი კობალაძის მიერ განსახიერებული პრინცი დიალოგით იწყებოდა. შედეგად იბადებოდა ვარდისფერ პიჯაკსა და მაღალქუსლიან წითელ ფენსაცმელში ჩაცმული, თეთრპარიკიანი ქალი ჰამლეტი. წარმოდგენა გვთავაზობდა კონფლიქტს ჰამლეტის ქალურ და მამაკაცურ საწყისთა შორის. „თუ ადრე პრინცი ჰამლეტის მამაკაცურ ბუნებაში ოიდიპოსის კომპლექსი განსაზღვრავდა მოვლენებს, „ჰამლეტმა“ მტკვარზე მოქმედების მოტივად ელექტრას კომპლექსიც შემოგვთავაზა“.²² თუ ქართველი რეჟისორების ადრეული დადგმები უმთავრესად შურისძიებისა და სახელმწიფო ინსტიტუტების მოშლაზე აკეთებდა აქცენტს, რეჟისორი გურამ მაცხონაშვილი სახელმწიფოს მინიმოდელის, – საოჯახო ინსტიტუტის ნგრევაზე კონცენტრირდა. მეგი კობალაძის ტრანსსექსუალ ქალად, ჰიპსტერად ვარდაქმნილი დანის პრინცი, მისი საგანგებოდ შერჩეული, უკიდურესად გამომწვევი ქცევებითა და აქსესუარებით, ყველა ხელსაყრელ მომენტში დაუნდობლად „შეურაცხყოფდა“ მანკიერებებით აღსავსე სამეფო სახლს. სპექტაკლი ცდილობდა იმ უცვლელ პრობლემებზე პედალიზებას, რომელიც სულ უფრო აუფასურებდა სიცოცხლის ღირებულებას, განაპირობებდა თაობათა დეგრადაციას. ამიტომაც, ჰამლეტის სახელოვან „ყოფნა არყოფნის“ მონოლოგს ჯერ რიგითი მაყურებელი კითხულობ-

²² კახიანი, ქართული თეატრი 2019, თბ., 2020, გვ. 209.

და, შემდეგ ჰამლეტი, ბოლოს კი ოფელია. აქ ყველა უფროსი თაობის არცთუ უნებური შეცდომების მსხვერპლად იყო გააზრებული.

სპექტაკლში პიროვნული ღირსების შემლახავი გულგრილობისა თუ ოჯახური ძალადობის მსხვერპლად იქნა წარმოდგენილი ეკა დემეტრადის ოფელიაც. უკიდურესად პრაგმატულ პოლონიუსს არაფრად უღირდა ქალიშვილის ნაზი გრძობები. მიუხედავად ამისა, ეკა დემეტრადის ოფელია არ თამაშობდა ტრადიციულად ნაზ, მოკრძალებულ, პასიურ ქალს. მსახიობი განასახიერებდა შეურაცხყოფილ, მრისხანე მეამბოხეს, თანამედროვე აქტიურ თინეიჯერს. იგი აღშფოთებული იყო გადაგვარებული საზოგადოების თავხედობებით, საკუთარი არსებობის უპერსპექტივობით, ყველა იდეალის მსხვერველი. პიედესტალზე მდგარი, სასოწარგვეთილი ქალი, შექსპირის ტექსტში ჩართული სარა კეინის უსასტიკესი პიესის „ფსიქოზი 4.48“ ფრაგმენტით, ტყვიასავით მიახლიდა ჰამლეტს თავის სიძულვილს მისი უარყოფისა და დამცირებისთვის და მხოლოდ ამის შემდეგ გამოუტანდა თავს განაჩენს. შედეგად, მაყურებელი აივნიდან ადევნებდა თვალს თუ როგორ მიცურავდა მისი ცხედარი მთვარის შუქით განათებულ მტკვარზე.

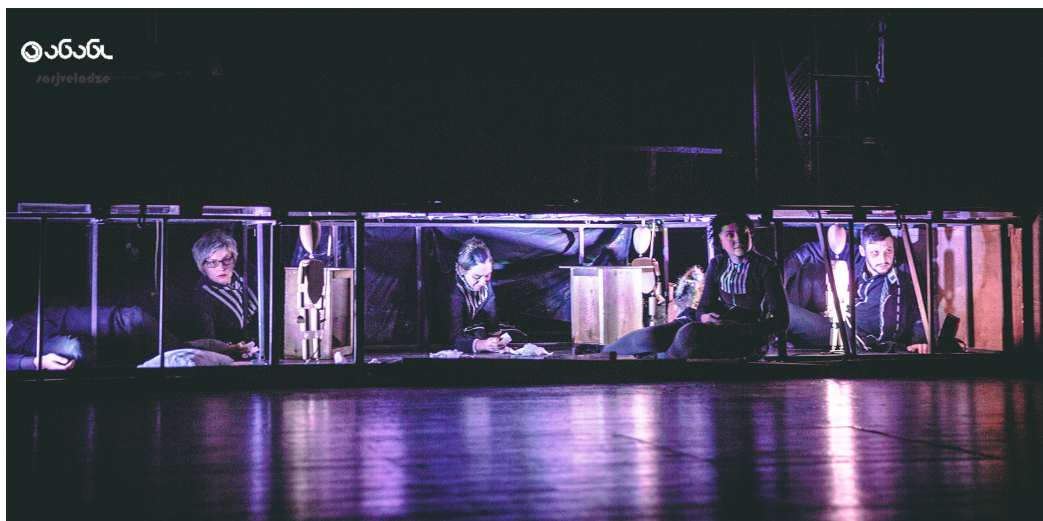
სპექტაკლში უჩვეულოდ ორიგინალურად იქნა წარმოდგენილი ჰერტრუდას სახეც. ია სუნიტაშვილის სცენური ვმირი ბროლის მძივებით გაწყობილი ბიუს-ჰალტერით ევლინებოდა მაყურებელს. მსახიობი ქმნიდა ფარისეველი, შიშმორეული დედოფლის წინააღმდეგობრივ სახეს, რომელიც მიზანდასახულად იბრძოდა ძალაუფლების შესანარჩუნებლად. საპატარძლო კაბაში გამოწყობილი ეფექტური ქალი „ტაიდისა“ და „არიელის“ რამდენიმე შეკვრით ხელში, ოსტატურად თამაშობდა დედოფალსაც და მგრძობიარე დიასახლისსაც. საფინალო მონოლოგში იგი კლიტემნესტრას აღსარებით (იაკოვოს კაბახელისის ერთმომქმედებიანი პიესიდან „წერილი ორესტეს“) ამხელდა უსიყვარულო თანაცნობურებას გაქცეული, ბედნიერებისათვის მებრძოლი ქალის ტრაგედიას.

რეჟისორის გააზრებით, ჰერტრუდა და კლავდიუსი შეყვარებული თანამოაზრეები იყვნენ. შაკო მირიანაშვილის მიერ განსახიერებული ექსცენტრიული, ჭაღის მოსართავებიანი გვირგვინით თავშემკული, თეთრობოტასებიანი კლავდიუსი, ყველაფრის მკადრებელი ნაკაცარი ვახლდათ. ძალაუფლებისა და კომფორტის შესანარჩუნებლად, იგი ცდილობდა ჰამლეტის არატრადიციული პარტნიორიც გამხდარიყო. სამართლიანად წერდა გვანცა გულიაშვილი, რომ რეჟისორი მამაკაცი პერსონაჟებისაგან ქმნიდა „უშიშვანლო ფიგურებს... რომლებიც თითქოს ბიომასად ვარდაიქმნება“.²³ სპექტაკლის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ე.წ. ძლიერი სქესის დეგრადაციის მიზეზების, მისი მასშტაბის ჩვენება. შესაძლოა ამიტომაც, ახალგაზრდა მაყურებელთან გამართული ერთადერთი ინტერაქტივი, სწორედ აღნიშნულ თემაზე გაიმართა. „გიყვარს მამა?“ – შეკითვას სვამდა რეჟისორი და ძლიერი სქესის წარმომადგენელს, მამას, ოჯახის უფროსს აკისრებდა მთავარ პასუხისმგებლობას მომავალზე, ჯანსაღ თაობაზე, სამართლიან გარემოზე.

²³ გულიაშვილი, ქართული თეატრი 2019, თბ., 2020, გვ. 214.

XXI საუკუნიდან შექსპირისა და ჩეხოვის დრამატურგიის პარალელურად, გამძაფრდა ჰენრიკ იბსენის დრამებისადმი ინტერესიც. თუ შექსპირისეულმა სპექტაკლებმა ამხილა გადაგვარებული ხელისუფლის უნილბო სახეები, ხოლო ჩეხოვის ინტერპრეტაციებმა ინტელიგენტის დამსახურებული ტრაგედია, იბსენისეულმა დადგმებმა უჩვენა საოჯახო ინსტიტუტის ნგრევა და ფარისეველი, ძალაუფლებისმოყვარე ეკლესიის მსახურთა კორუფციული საქმიანობა. ახალი დრამის ფუძემდებლისადმი გააქტიურებულმა ლტოლვამ გააფართოვა სასცენო ფიცარნაგზე გადატანილი ჩვენი დროის მეტაფორული სახეების არეალი, ის პრობლემური თემები, რომლებიც მწვავედ იქნა განცდილი ახალი თაობის თეატრალთა მიერ.

XX საუკუნის დასაწყისში ჰ. იბსენის „ნორა“, ანუ „თოჯინების სახლი“, ქართული ტრაგედიული თეატრის მშვენიერ ნუცა (ნინო) ჩხეიძის საგვირგვინო როლი იყო. შემდგომ, მრავალი წლის მანძილზე, ქართულ თეატრში ვერ დაიბადა ამ როლის კონგენიალური შემსრულებელი. კომუნისტური ეპოქის ზეობის ხანაში რადიკალურად განსხვავებული თემები გამეფდა. ტრაგედიული თეატრის „გარდაცვალების“ მიუხედავად, გასული საუკუნის მიწურულსა და XXI საუკუნის დასაწყისში, ახალი ძალით იფეთქა ინტერესმა ჰ. იბსენის პიესებისადმი, თუმცა ზოგიერთი მათგანი თითქმის უკვალოდ გაქრა, ვერ მოიპოვა საზოგადოების გამორჩეული ყურადღება. 2011 წელს ახალგაზრდა რეჟისორ ვანო ხუციშვილის სადიპლომო სპექტაკლმა „თოჯინების სახლი“, თანადროული თვალსაწიერიდან გააცოცხლა იბსენის სახელოვანი დრამა. სადებიუტო წარმოდგენა უჩვენებდა უღირსი კაცისადმი წრფელი სიყვარულის ილუზიებიდან თავდახსნილ ქალს, დაგვიანებულ ამბოხს სიცრუისა და გულგრილობის წინააღმდეგ, ქორწინების ინსტიტუტის რღვევას, კრიტიკული აზროვნების გააქტიურებას.



ჰ. იბსენის „თოჯინების სახლი“, რეჟ. ვანო ხუციშვილი, თავისუფალი თეატრი, 2011.



ჰ. იოსენის „თოჯინების სახლი“, რეჟ. ვანო ხუციშვილი, თავისუფალი თეატრი, 2011.

გრძნობით განსახიერებელი ტორვალდის დიქტატორულ ნასიათს. იგი სულ უფრო უფართოვებდა „საყვარელ“ ცოლს აკრძალვათა ნუსხას, ფულის მომჭირნე ხარჯვას, ტებილეულის სრულ აკრძალვას და სხვა უსასრულო მოთხოვნებს, ხოლო საახალწლოდ ირონიული ხითხითით „ასაჩუქრებდა“ თავისი კარგად შეცვეთილი, ძველი საახგარიშოთი. ამით კიდევ ერთხელ, ცინიურად შეახსენებდა თავის მიზნებს, ზღუდავდა ცოლის თავისუფლების სივრცეს, ხელყოფდა ახალგაზრდა ქალის პიროვნულ ღირსებებს. თამარ ნიკოლაძის მიერ დიდი გემოვნებითა და უჩვეულო სიმართლის გრძნობით განსახიერებელი, მეუღლეზე თავდავიწყებით შეყვარებული ნორა, სპექტაკლის დასაწყისიდანვე გაოცებული, ლამის ცრემლმორეული ადევნებდა თვალს ინდიფერენტული, სიყვარულის ნიჭისაგან განძარცვული, ერთგული და მორჩილი ცოლისადმი უპატიებელი გულგრილობით აღსავსე ქმარს. ეს თავდაპირველი დაეჭვება თანმიმდევრულად მძაფრდებოდა. იგი ცდილობდა გაეაზრებინა საკუთარი ადგილი ოჯახსა თუ ქმრის გაყინულ გულში, რომლის ე.წ. საალერსო სიტყვებიც „პატარა ციყვუნია“, „თოჯინა“ და სხვა, ხელოვნურად უღერდა და თამაშს ჰგავდა. მოულოდნელად თავს იჩენდა თავგანწირული ნორას მიერ ჩადენილი ე.წ. „ცოდვაც“, რომელსაც ქმრის გადარჩენის მიზნით, დიდძალი სესხი ჰქონდა აღებული ვარდაცვლილი მამის გაყალბებული ხელმოწერით. საკუთარი რეპუტაციის საგარაუდო შელახვის შიშით გააფთრებული და შესაბ-

რეჟისორმა თითქოსდა ჰარმონიული ოჯახის მოდელი, სცენაზე ორსართულიანი ამორფული სახლის ნაგებობის სახით წარმოგვიდგინა. იგი წააგავდა საკერავი მანქანა „ზინგერის“ კარკასს და სპექტაკლის განმავლობაში ხშირად გაისმოდა მაკრატლის ჩხაკუნის ხმაც. სპექტაკლის დეკორაციასა და მის ხმოვან რეფერენს ორმაგი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ის მიგვანიშნებდა ქალის ტრადიციულ ადგილს ოჯახში და წინასწარმეტყველებდა სცენაზე განვითარებული მოვლენების ლოგიკურ შედეგს, წყვილის ურთიერთობის გარდაუვალ რღვევას. მთელი წარმოდგენის მანძილზე მარად საქმიანი იერის მქონე, თვითგამყოფილი, ყალბი მზრუნველობით მოალერსე ქმარი ზედა სართულის „ხუხულაში“ უჩინარდებოდა, ცოლს კი ქვედა სართულზე ჰქონდა მისჯილი მისი უსინარულო, ერთფეროვანი ყოფა. მაყურებელი თანმიმდევრულად ეცნობოდა ვიორჯი ზანგურის მიერ დიდი ზომიერების

რალისად დაკნინებული ტორვალდ ჰელმერი, გამხეცებული რეაგირებდა ნორას „დანაშაულით“ აღმფოთებული. იგი არაფრად მიიჩნევდა ცოლის მიერ გაღებულ მსხვერპლს, რომელმაც ეს უპატიებელი საქციელი სწორედ მისი სიცოცხლის გადასარჩინად ჩაიდინა. ქმრის სიყვარულში სამართლიანად იმედგაცრუებული ნორა ტოვებდა ოჯახს, ხოლო სპექტაკლის ბოლოს, რეჟისორი გეთავაზობდა გაუცხოებული ცოლ-ქმრის სამომავლო ურთიერთობის სამ სავარაუდო ფინალს. თუ ნორა დაბრუნდებოდა ქმართან, მისი გარდაუვალი ხვედრი გახდებოდა მზარდი ძალადობა. თუ მიატოვებდა ტორვალდს, მისი მომავალი სულიერი ტკივილით, შესაძლოა მამის ორეულად ქცეული არასრულფასოვანი შვილების აღზრდის ტანჯვით იქნებოდა აღსავსე. მესამე ვარიანტით სცენაზე წარმოდგენილი იყო წვრილ მავთულზე ნიშნობის ორი ბეჭდის სრიალი. ამ კონცეფციის გააზრებას, ანუ წყვილის სავარაუდო მომავლის განსაზღვრას რეჟისორი მაყურებელს სთავაზობდა. თავად ტოლვარდს კი სწამდა, რომ ნებისმიერი მიზეზით, ქალის მიერ ქმრისა და შვილების მიატოვება უპატიებელ დანაშაულად მიიჩნეოდა.

საკუთარი შეცდომების, სიყვარულის ნიჭისაგან განძარცვული, დევრადირებული მამაკაცის სიყვარულის გამო, თ. ნიკოლაძის ნორას თავად გამოჰქონდა განაჩენი საკუთარი თავისთვის. იგი მოკრძალებულ ადგილს იკავებდა ტორვალდის სახლის სარდაფსა თუ საძირკველში უზგად მიმოფანტული ძველმანების, დამსხვრეული თოჯინების შორიანხლოს. რეჟისორი ავითარებდა კონცეფციას, რომ არა მხოლოდ ნორა ან სპექტაკლის დანარჩენი პერსონაჟები, არამედ მთელი თანამედროვე საზოგადოება, სწვადასწვა სახით არიან ჩართულნი მარიონეტულ ყოფაში და ინერციით ეწირებიან უსიყვარულო, კომპრომისულ, სიცრუეზე აგებულ ურთიერთობებს, თვითგადარჩენისათვის ბრძოლას, უსასრულოდ მზარდ პრობლემებს.

XX საუკუნის რეჟისორული თეატრის მანიფესტად ქცეული „მოჩვენებები“, თავად დრამატურგ-რეჟისორის – ჰ. იბსენის ანდერძიცაა. მასში გამოიკვეთა თაობათა მარადიული ომი, სიცრუეზე აგებული ურთიერთობების, ყალბ ღირებულებებზე ორიენტირებული საზოგადოების კრიტიკა, რომელიც მსხვერპლად იწირავს უდანაშაულო ახალგაზრდებს. „ახალი დრამის“ ფუძემდებლის, ამ ერთ-ერთი ყველაზე უშიშარი, სკანდალური ნორვეგიელი დრამატურგის ეს პიესა ქართულ თეატრში პირველად თემურ ჩხეიძემ დადგა 1974 წელს, მარჯანიშვილის თეატრში. სპექტაკლში ორი დიდი მსახიობი, მნატვრული სიტყვის ორი დიდოსტატი – ვერიკო ანჯაფარიძე და აკაკი ვასაძე, სამკვდრო სასიცოცხლოდ იცავდნენ საკუთარ ინტერესებს, ოჯახის ღირსებასა და ეკლესიის შერყეულ ავტორიტეტს. 2021 წელს, „მოჩვენებები“, ამჯერად თავისუფალი თეატრის სცენაზე განახორციელა ახალგაზრდა რეჟისორმა საბა ასლამაზიშვილმა. დადგმა ასახავდა ჩვენი დროის პრობლემებს.

დინამიკურ, ლაკონურ, ტემპო-რიტმზე აგებულ სპექტაკლში, კომპოზიტორ განტანგ გვანარას მუსიკალური გაფორმება თანამედროვე ახალგაზრდების სევდით, ტკივილითა და რიტმით იქნა გაჟღერებული. ავანსცენის სიანლოვეს იდგა

გვერდზე გადახრილი უზარმაზარი ხის კოჭლი ჯვარი. ანდრია ვაჭრიძის მხატვრული გაფორმება ექსპონიციურ ნაწილშივე გვაწვდიდა ინფორმაციას, რომ ჯვრის გაღმა-გამოღმა დასახლებულ კარჩავეტილ, უმეცარ საზოგადოებას მძიმე სენივით მოსდებოდა ლოთობა და გარყვნილება, ხოლო ქრისტეს მცნებანი ნიღბად, მავანთა ზრანგების თავშესაფრად ქცეულიყო. პიესაში და წარმოდგენაშიც მუდმივად პირქუში, წვიმიანი გარემო თითქოს ამზადებდა სიცოცხლის აზრდა-კარგულ, უღმერთო სამყაროში უორიენტიროდ მყოფ ადამიანს მის არჩევანზე, გარდაუვალ საფრთხეზე პასუხისმგებლობის გაზიარებისთვის.

სპექტაკლში მთავარი მოქმედი გმირი, გივიკო ბარათაშვილის ოსვალდი, მისი კოსტიუმებითაც გამოკვეთიდა თავის მარადიულ ჯანყს ფარისეველი სამყაროს მიმართ. დასაწყისში ის მაღალყელიანი თეთრი წინდებითა და თეთრი საცვალით, მოგვიანებით ფერთა კაკაფონიით – ლურჯ ხალათსა და ჭრელ ჰალსტუხზე გადაცმული ვარდისფერი გრძელი კოსტიუმით, ბრჭყვიალა გრძელი საყურითა და თითებზე უხვად ასხმული ბეჭდებით ევლინებოდა სცენას (კოსტიუმების მხატვარი ბარბარა ასლამაზი). მსახიობი ხაზს უსვამდა კონფლიქტს უსიყვარულო გარემოსადმი, რომელმაც ადრეულ ასაკშივე განდევნა მშობლიური გარემოდან, წაართვა სრულფასოვან პიროვნებად ფორმირების უფლება, გადააქცია უთვისტომო, უპიროვნო არსებად, ხეიბრად, შეუმოკლა სასიცოცხლო რესურსი. შოუპენის ელემენტებით აღბეჭდილი მსახიობის მიერ გათამაშებული სცენები, მისი თავბრუდამხვევი ბზრიალ-ტრიალი, მოყუდებული ბოთლიდან ნაძალადევად, სულიერი ტკივილის დასათრეუნად ღვინის ხარბი სმა ხატავდა პერსონაჟის ნიჰილიზმს, სიმულაკრული ეპოქის ამბოხებული, ახალგაზრდა მოაზროვნე-ხელოვანის სულიერ ტრაგედიას. მსახიობის თავშეკავებული, მაგრამ უსაზღვროდ ნერვული მოძრაობები, მისი ფეთქებადი მოქმედებები, გადავსებული იყო უცნურმოწიო, ცინიკური დამოკიდებულებით ოჯახის ძველი „მეგობარი“ პასტორისადმი. იგი უხვი საყვედურით „შეურაცხყოფდა“ ადამიანის ღირსების შემლახავი, მომაკვდინებელი ცხოვრების წესის დამამკვიდრებელი დოგმებისადმი ღვთის მსახურის ერთგულებას. გ. ბარათაშვილის ოსვალდი სატრაპეზოდ გამზადებულ მოძღვარს, თეფშის მაგივრად, ხმაურიანად უწყობდა ფეხებს მაგიდაზე, სარკანშითა და კრიტიკით შოლტავდა ჩიხში მომწყვდეული, დაბნეული მამაოს უმწეო სენტენციებს.

არჩილ ბარათაშვილის მიერ განსაზიარებული პასტორი ანაფორას შეფარებული „რუხი კარდინალის“ მრავალსახა ნიღაბს ხატავდა. იგი მრავალგვარ ხერხს მიმართავდა დასახული მიზნების აღსასრულებლად, თან ჯვართან მუხლმოყრილი ევედრებოდა უფალს შემწეობას. ეს ნიღაბანდილი მისტიფიკატორი, წარმოდგენის მიწურულს, ოდესღაც საყვარელი ქალის ოჯახის სრული დამხობის შემდეგ, მისსავე თვალწინ ურცხვად მიაგებდა პატივს ს. ნათენაძის მიერ განსაზიარებულ, გადაგვარებულ ენგსტრადს დანაშაულებრივ გარიგებებში თანამონაწილეობისთვის და სარფიანი საროსკიპოს წარმატებულ ფუნქციონირებაში გარანტორის როლს სთავაზობდა.



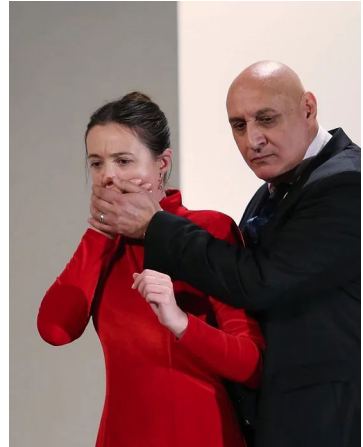
ანი იმნაძის ფრუ ალვინგის მცდელობა თავშესაფრის მოწყობით შვილისათვის აერი-ღებინა მემკვიდრეობით ცოდვებზე პასუხისმ-გებლობის ტვირთი, პასტორისა და მისი თა-ნამწრახველის ოსტატურად განხორციელებუ-ლი მანიპულაციების გამო, კრახს განიცდიდა.



ჰ. იბსენის „მოჩვენებები“, რეჟ. ს. ასლამაზიშვილი, თავისუფალი თეატრი, 2022.

სპექტაკლის ბოლოს, შეშლილობის ზღვარზე მყოფი, სულ ცოტა ხნის წინ და-მოუკიდებელი, ამბიციური, თავდაჯერებული, ძალაუფლებისმოყვარე ქალბატონი თავგანწირვით ეწიებოდა მხოლოდმობილი შვილის გვამად ქცეულ, გაშემებულ სხეულს, თავის ყველაზე მძიმე, აწ უკვე მარადიულ ჯვარსა და სასჯელს.

2021 წელსვე პირველად ქართულ სცენაზე დაიდგა გენიალური ნორვეგიელი დრამატურგის მორიგი შედეგრი „ჰედა გაბლერი“. ამ ფართომასშტაბიანი ფილო-სოფიური პიესის ცენტრალური პერსონაჟი, თეატრის ისტორიაში სამართლიანა-დაა მიჩნეული ერთ-ერთ ყველაზე ენიგმატურ, დიდ დრამატულ როლად. ჰედას ადარებენ ჰამლეტს, მედეას, იაგოს, ყინულის დედოფალს, შუა საუკუნეების ზღაპრებიდან შემორჩენილ პრინცესას, მებრძოლს იმ დაზავებული ყოფის წინა-აღმდეგ, რომელიც უპირისპირდება ინდივიდუალიზმს, თავისუფლებისაკენ ლტოლ-ვას. XXI საუკუნის 20-იანი წლებისათვის მისი დადგმაც მეტაფორის ფუნქციას იძენს. თანამედროვე საზოგადოება თითქოს კიდევ ერთხელ იხსენებს გარდასული ეპოქის ქრესტომათიულ ფასეულობებს და სამუდამოდ ეშვიდობება მათ. იბსენის სახელოვანი „ჰედა გაბლერი“ რუსთაველის ეროვნული თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე ახალგაზრდა რეჟისორმა თამარ (თათა) პოპიაშვილმა ლაკონურ ერთ მოქმედებიან დრამად წარმოადგინა (პიესის ახალი თარგმანი ეკუთვნის გურამ ღონღაძეს, მუსიკალური გაფორმება თამარ (თათა) პოპიაშვილის). რეჟისორმა სპექტაკლის ვინუალორსა თუ ვერბალურ პარტიტურაში გამოკვეთა ავტორისეულ



ჰ. იბსენის „ჰედა გაბლერი“,
რეჟ. თ. პოპიაშვილი, რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტული სცენა, 2022.

გრძნობათა ბუნება, „მოდერნიზმის მამის“ დრამებისთვის ნიშანდობლივი სიმბოლიკა. თამთა ასლამაზის მიერ შექმნილმა მინიმალისტურმა დეკორაციამ ზედმიწევნით ასახა ჰედა გაბლერის სულიერი მდგომარეობა. წარმოდგენაში მაღალი, მოშიშვლებული თეთრი კედლები, სასტუმრო ოთახის ცარიელ, გამლილ სივრცეში აქა-იქ ძუნწად განლაგებული კუბები, ყვავილები და წიგნები ახალგაზრდა ქალბატონისთვის სატუსაღოდ გარდაიქმნა. ია სუნიტაშვილის მიერ განსახიერებულმა, თეთრ სიფრიფანა გრძელ საღამურში გახვეულმა სახელოვანი გენერლის სრულქმნილმა ასულმა, სცენაზე პირველი შემოსვლისთანავე, თავისი უკიდურესად გაღიზიანებული საქციელით გვაგრძნობინა, რომ ხაფანგში აღმოჩნდა. შეუფერებელ პარტნიორზე უსიყვარულოდ გათხოვილმა ულამაზესმა ქალმა სინანულით გააცნობიერა, რომ თავისი უცარი, უცნაური ამბოხით, სამსხვერპლოზე მიიტანა თავისი ქალური ბედნიერება. კიდევ უფრო თავზარდამცემი აღმოჩნდა ის ფაქტი, რომ მისი ყოფილი სატრფო ეილერტ ლევბორგი ჯანსაღი ცხოვრების წესს დაუბრუნდა ჰედასათვის ყველაზე საძულველი, თანაკლასელი თეა ელვსტედის დახმარებით და თავისი მეცნიერული გამოკვლევებით ხმაურიან წარმატებას მიაღწია. ძალაუფლებისმოყვარე, უჩვეულო სილამაზით ელვარე ჰედა გაბლერის სრული ანტიპოდი ლელა ახალაიას მიერ განსახიერებული მდაბიო წარმომავლობის, თითქოსდა დაუცველი მარტოსული თეა, ეს ფრთხილი, მიზანდასახული არსება, უსწრაფესად ახდენდა მამაკაცებზე სასურველ ზემოქმედებას. ყოფითი ქალის მზაკვრული არტისტიზმით გაოგნებული ჰედა ძალზე დაგვიანებით აცნობიერებდა თავის ტრაგიკულ მარცხსა და უმწეობას. იგი თვალნათლივ ხედავდა სასტიკ რეალობას, სადაც უსუსური ქალის ნილაბში შემალულმა, თავისი მოქნილი სვლებით შეძლო ის, რისი უნარიც არ აღმოაჩნდა თავად. საკუთარი მიზნებისთვის თავგანწირვით მებრძოლმა, მტაცებლის ალლოიანმა უსახურმა არსე-

ბამ, ოსტატურად აართვა ჯერ შეყვარებული, შემდეგ ქმარი და მოხერხებულად დაეპატრონა ჰედა ვაბლერზე საოცნებო შურისძიების სადავეებს. პრაგმატული გარემოცვის მსხვერპლად ქცეულმა, საძულველი მამაკაცის გასართობად განწირულმა გენერლის ამაყმა ასულმა, თვითმკვლელობითა შეძლო დამცირებისგან თავდახსნა, უსიყვარულო საზოგადოებასთან სამარცხვინო, კომპრომისული ურთიერთობის შეწყვეტა.

ბოსტოკომუნისტური პერიოდის დედაქალაქის თეატრალემა ღირსშესანიშნავი ექსპერიმენტული დადგმებით გაამდიდრეს დავით კლდიაშვილის თეატრალური სამყაროც. XX საუკუნის 90-იან წლებში განხორციელებულმა ა. ენუქიძის „ირინეს ბედნიერების“ თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ უდავოდ გააფართოვა „დავით კლდიაშვილის თეატრის“ არეალი (1994). იმჟამად ეს სპექტაკლი ლამის რევოლუციური სითამამით იყო გამორჩეული. მასში სიახლე იყო ბევრი რამ. ქართული თეატრისათვის ნოვაცია იყო სცენაზე მაყურებლის განთავსება და თავად მაყურებლის ეპიცენტრშივე განვითარებული მოქმედება. კიდევ უფრო მეტი სიახლე აღმოჩნდა პერსონაჟებისა და მაყურებლის როლების შეცვლა. წარმოდგენის უკანასკნელ ეპიზოდში იხსნებოდა დახურული ფარდა და რუსთაველის თეატრის დაცარიელებულ დიდ დარბაზში მჯდარი ნ. კასრაძის ირინე, მაყურებლისა თუ კრიტიკოსის პოზიციიდან ადევნებდა თვალს მდუმარე საზოგადოებას, სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს.

რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე დადგმულ ამ სპექტაკლში „ქუჩის რეალიზმი“ თამაშდებოდა, რაც სავსებით ასახავდა ჩვენს იმჟამინდელ სინამდვილეს. მაყურებლის თვალწინ ძველი პრობლემები ახალი შინაარსით იყო გადავსებული. სცენის სიღრმეში ბორის წიფურისა მომაკვდავი სამსონ სალამთაძის აგონიის პარალელურად, რამპასთან წარმოდგენილ ბარბაქაძეების წვეულებაზე დანავარდობდა ახალი დროის „რაინდი“, სამსონ სალამთაძის ვაჟი აბესალო – ზ. პაპუაშვილი. იგი თავაშვებული დროსტარების ტრფიალი და ჩვენი იმჟამინდელი ქუჩის „გმირი“ იყო, იარაღიანი, თავსებულად დაუსჯელობის სინდრომით დაავადებული მამლაყინწა. ავბედითი დროის ამ პროტაგონისტს არც დედამისი ეკა სალამთაძე ჩამორჩებოდა და არც სწევბი. ამ სპექტაკლ-



დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, რეჟ. ა. ენუქიძე, რ. სტურუა, რუსთაველის თეატრი, 1994.

ში ყველა ცეცხლოვანი ვნებით იყო შეპყრობილი. ინტელექტუალური დრამის წინამორბედის, დ. კლდიაშვილის ირინესაგან განსხვავებით, ნინო კასრაძის ირინე ლამის უგონოდ ეტრფოდა ზაზა პაპუაშვილის აბესალოს, რომლის ეჭვიანობასაც მზარდი ვნებით ადევნებდა თვალყურს და მისი მამაკაცური აგრესიაც სულ უფრო უმძაფრებდა მწველ გრძნობას. თუ დ. კლდიაშვილის ირინეს ამბოხი არჩევანსა და გაბრძოლებას წარმოადგენდა ღირსების შემლანაზვი ურთიერთობის წინააღმდეგ, ნ. კასრაძის ირინე უეცრად აღმოცენებული მოუგერიებელი გრძნობის მსხვერპლი ხდებოდა.

2013 წელს მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დიმიტრი ხვთისიაშვილმაც დადგა „ირინეს ბედნიერება“. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სცენის მარცხენა ნაწილში განთავსებული სოფლის ელიტის მანეკენ მამაკაცთა ზღვარგადასული ქეიფისაგან სახედაწითლებული, ხელოვნურად წელგამართული ფიგურებისა და ქოლგებს შეყუყული, ჭორიკანა ბანოვანთა ინდიფერენტული მზერით, ნაჩვენები იყო არაჯანსაღი საზოგადოების ცხოვრების წესი. ამ გულგრილი, აპათიური ადამიანების წიაღში სავსებით ბუნებრივი ჩანდა უბედურების „ბედნიერებად“ გასაღების ჩვევა.

წარმოდგენა თამაშდებოდა დანაშაულის გამოძიების რეჟიმში. მაყურებელი ეცნობოდა სოფლის სასურველ სასიძოდ აღიარებულ დავით ხახიძის აბესალოს. იგი ჭირვეული, მოქეიფე, თავნება, გაუწონასწორებელი ფსიქიკის ანალგაზრდა იყო. ვასათხოვარი ქალიშვილის მშობელს – პავლე ნოზაძის ფილიპე ბარბაქაძეს, სასაცილოდ არ ყოფნიდა ქალიშვილის გრძნობები. ე.წ. კეთილდღეობას დახარბებული მამა უყოყმანოდ „ყიდდა“ საკუთარ ნაშიერს და მხოლოდ თავს დატყენილი ტრაგედიის შემდეგ ახერხებდა თავისი დანაშაულის გაცნობიერებას.

რეჟისორული კონცეფციის გასამძაფრებლად, დ. ხვთისიაშვილს სპექტაკლის პირველივე სცენებში შემოჰყავდა, მის მიერვე შექმნილი ახალი პერსონაჟი – ქეთევან შერვაშიძის შემოღობილი ქალი. მექანიკური თოჯინის მოძრაობების მქონე ეს თეთრსამოსიანი სევდიანი არსება, მთელი წარმოდგენის მანძილზე ესწრაფვოდა მარიამ ჩუხრუკიძის ირინეს სიანლო-



დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, რეჟ. დიმიტრი ხვთისიაშვილი, მოზარდმაყურებელთა თეატრი, 2013.

ვეს. იგი თანაგრძნობით ადევნებდა თვალყურს უეცრად „გაბედნიერებულ“ ქალს, რომელიც სპექტაკლის მიწურულს თავადაც იმეორებდა სოფლის ვიჟის მონოტონურ მოძრაობებს. ქეთევან შერვაშიძის შეშლილი ქალის სახით, დამდგმელი ჯგუფი გამოკვეთდა არსებულ გარემოში მომხიბვლელობითა და პიროვნული ღირსებებით გამორჩეულ ქალთა ხვედრს, მათი „ბედნიერების“ ხარისხს.

ახალგაზრდა რეჟისორმა ნიკა ჩიკვაძემ თავის სადებიუტო დადგმად განხორციელებულ დაგით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერებაში“ (თავისუფალი თეატრი, 2016), ქართული „ახალი დრამის“ ფუძემდებლის პერსონაჟები დღევანდელი ქართული რეალობისთვის დამახასიათებელი მანკიერებებით წარმოადგინა. სპექტაკლში ლამის ნატურალისტურად „გამიშვლდა“ თანამედროვე ქართული საზოგადოება, უმოტივაციო და უპერსპექტივო ახალგაზრდების აზრდაკარგული ცხოვრების წესი, ჯანსაღი გრძობებისგან დაცლილი, ინდიფერენტული სახე-ხასიათები, რომლებსაც დევრადაციის მასშტაბით არც უფროსები ჩამოუვარდებოდნენ. დადგმაში მეტაფორათა კოლაჟს სცენოგრაფიაში, მიზანსცენებში, მუსიკალურ გაფორმებაში, მსახიობთა თამაშსა თუ კოსტიუმებში, „აგვირგვინებდა“ უახლესი პერიოდის მომძლავრებული ჟარგონი და ძალადობით აღბეჭდილი სცენები. ქართულ სიმღერებს (დები იშხნელების სიმღერები, იაფნანა) ენაცვლებოდა, კვეთდა, გადაფარავდა და ახშობდა ვალსი და ხმაურიანი თანამედროვე უცხოური ჰიტები.

სპექტაკლის სცენური გარემო არჩილ ბარათაშვილის მიერ განსახიერებული ფილიპე ბარბაქაძის ოდა-სახლის ვერანდაზე გამართულ კაფე-ბარს წარმოადგენდა. გაკოტრების პირას მყოფი ბიზნესმენი, მშვიდად საქმიანობდა და სრულებით არ რეაგირებდა მის თვალწინ მროკავი ახალგაზრდების ორგეისტულ სცენებზე. ეს



დაგით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, რეჟ. ნიკა ჩიკვაძე, თავისუფალი თეატრი, 2016.

უაღრესად თანამედროვე, შუახნის გაეგრობელებული „მანო“, როგორც კი ბექა ბელქანიას არამასკულინურ, უგონოდ გამომთვრალ-დაბოლილ აბესალოს ვნებას „დალანდავდა“ მასავით სასმელითა და ნარკოტიკებით გაბრუებულ, გამჭვირვალე სამოსში გამოწყობილ, ნახევრადმიშველ, ეროტიკულ ცეკვა-თამაშში ჩართულ ირინესადმი, ხელიფენური მეთოდებით, ძალით მიჰგვრიდა ქალიშვილს.

თამარ ნიკოლაძის მიერ განსახიერებული სამსონ სალამთაძის ქვრივი ეკა, გასაღებების ხელში ტრიალითა და საღეჭი რეზინის ღეჭვით შემოდითადა სცენა-ზე. ისიც არჩილ ბარათაშვილის ფილიპე ბარბაქაძესავით ჩვენი დროის „გმირი“ იყო. მსახიობი ხატავდა თავზეხელალებული, გვარიანად დრონატარები ქალი-ბიზნესმენის სახეს, რომელიც დროულად ეპატრონებოდა „მცირემეწარმე“ ფილიპე ბარბაქაძის შეცვეთილ ბარს, მისთვისაც უაღრესად საჭირო „თავისუფლების თანხის“. ტატო გელიაშვილის მიერ განსახიერებული, ტრადიციულ დადგმებში ერთ-ერთი ყველაზე ზნეკეთილი ვიქტორი, სპექტაკლში სულით ღატაკი, მერკანტილური ინტერესების მქონე სექსუალური უმცირესობის წარმომადგენლად იქცა. საგანგაშოდ გადაგვარებულ საზოგადოებაში, თითქოს მხოლოდ ირინეზე შეყვარებული მიხეილ გავაშელის პავლე როდამაშვილი იყო ოდნავ განსხვავებული, თუმცა ძალზე დაგვიანებით ავლენდა მასზე გავლენიან მეტოქესთან თავის მისუსტებულ ამბოხს და იმსახურებდა კიდევ ორმო – სანაგვეს.

სპექტაკლის მეორე ნაწილში, მამისეული ოჯახიდან თითქმის გაძევებული ირინე, თვინიერი მეუღლის როლში წარმოგვიდგა, რომელსაც კვლავაც თან სდევდა თავისუფლებისმოყვარე ქალის სევდიანი მზერა, რაც ბუნებრივად უძაფრებდა ეჭვებს თავადაც საეჭვო ვოიაჟების მოყვარე აბესალომს. გაღეშილი ქმრის მიერ გამოვლენილი მორიგი ძალადობისას, უსიყვარულოდ „გაბედნიერებული“ ქალი ვულკანივით აფრქვევდა თავის სიძულვილს არასრულფასოვანი მეუღლისადმი. წარმოდგენის ფინალში ქმარს გაყრილი ქალის პოზაში მდგარი, ყურსასმენებმორგებული და შეუსმენელი ირინე, ჯიუტად იწყებდა მუსიკის ზემოქმედებით როკვას. მის საგალალო ხვედრს ნათელს ჰფენდა ირგვლივ შემოჯარული დამბაჩებმოღერებული თანასოფლელების პირქუში სახეები, რომლებიც გაავებულნი მიიწვედნენ ურჩ ლამაზმანზე შურისძიების აღსასრულებლად.

თანამედროვე აპოკალიფსური საუკუნის ემანაციად წარმოგვიდგა ჭიათურის თეატრში ვიორგი შალუტაშვილის მიერ დადგმული ირაკლი სამსონაძის „მეთევზე ერთი, ორი...“ (2016). ქუთაისისა და ჭიათურის თეატრების ერთობლივი ნამუშევარი აბსურდის სათეატრო ესთეტიკის პრინციპებით, იგავურ-ფილოსოფიურ სანახაობად იქნა გააზრებული. თეო კუზნიანძის სცენოგრაფიის ცივი, ინტიმური გარემო გარდაცვლილთა მოსასვენებელის ალუზიას იწვევდა... ია საკანდელიძის მუსიკალური გაფორმების ძირითადი პასაჟებიც ზღვარს შლიდა ამქვეყნიურსა და იმქვეყნიურ, რეალურ და ირეალურ სამყაროებს შორის. რეჟისორი და ორი მსახიობი პირობითი გამომსახველობითი ხერხებით ზედროულ პრობლემაზე, ომში დაღუპული ჯარისკაცების ტრაგედიაზე ახდენდნენ აქცენტს. მსახიობების –

დავით როინიშვილისა („უფროსი მეთევზე“) და გიორგი ჩაჩანიძის („უმცროსი მეთევზე“) პერსონაჟები აღიქმებოდნენ მტრებად, მეგობრებად, მამა-შვილად, სიცოცხლისა და სიკვდილის მეტაფორებად. ეს ორი დაბნეული არსება თითქოს მიწიერსა და არაამქვეყნიურ ყოფას, დასავლურსა და ჩრდილოურ ორიენტირს შორის „მოძრაობდნენ“. „ნა ლევო“ – ამბობდა უფროსი, „ლეფტს“, – პასუხობდა უმცროსი. ცხადი ხდებოდა, რომ ამ ორი ჯარისკაცის ტბაზე თევზაობაში, მათი იმანენტური პოლიტიკური არჩევანიც იყო ნაგულისხმევი. სხვათა ომებს გაუცნობიერებლად შეწირული ეს ორი „პატარა ადამიანი“, მხოლოდ ახლობლებისთვის წარმოადგენდა მნიშვნელოვან სასიცოცხლო ღირებულებას. დიდი პოლიტიკის მჩნიბავთა თვალსაწიერსა თუ სამყაროს თვალუწვდენელ მერიდიანზე, ისინიცა და მრავალი სხვა მათი მსგავსიც, სრულიად უმნიშვნელო, უხილავ „წერტილებად“, უსარგებლო არსებებად, მხოლოდ ე.წ. საზარბაზნე ხორცად აღიქმებოდნენ.

ქართულ თეატრში გიორგი შალუტაშვილის მიერვე პირველად დაიდგა ოთარ ჭილაძის „ლაბირინთი“ (თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2019). ვასული საუკუნის 90-იანი წლების განწყობით, პატრიოტიზმის რაობის, ადამიანის დანიშნულებისა თუ ყოფნა-არყოფნის გააზრების მცდელობით გადატვირთული დრამატურებისეული ტექსტი, სპექტაკლში XXI საუკუნის თვალთახედვიდან იქნა წარმოდგენილი. უსაზღვროდ ვრცელი დიალოგ-მონოლოგებით, რთული ფილოსოფიური წიაღსვლებით გადავსებული პიესა სასცენო რედაქციაში ლაკონურ ტრანსფორმაციად შემოგვთავაზეს. წარმოდგენა დისტანციური ხედვით აფასებდა ღირებულებათა ნგრევის, 1989 წლის 9 აპრილის სისხლიანი მოვლენების ტრაგიკულ შედეგებს, განვლილ დრამატულ პერიოდს, უჩვენებდა ომგამოვლილი ახალი თაობის განწყობასა და ტკივილს, მათ მიერ აღქმულ წარსულს.





ოთარ ჭილაძის „ლაბორინთი“,
რეჟ. ვიორგი შალუტაშვილი, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2019.

სცენაზე იყო რეალურ-ირეალური, პირობით-ნატურალისტური, მეტაფორული გარემო. მინიმალისტური ხერხებით განხორციელებული დეკორაცია სიურრეალისტურ სურათს ჰგავდა. აქ იყო მინიატურული კაფელის კედელი, რკინის კასრი, აკვანს მიმსგავსებული რკინის სკამი და ვრძელი შავი ორმო. ავანსცენის კიდესთან ვრძლად გაჭრილი ამ ორმო-საფლავიდან ამოდიოდა მთავარი მოქმედი გმირი, ვიორგი ტაბიძის ფერმერთალი, შიმშორეული, აპათიური ბაბილა მეორე. მსახიობის მიერ განსახიერებული თეთრსამოსიანი ახალგაზრდა კაცი ჰგავდა იმქვეყნიურ ბინადარსაც, საავადმყოფოს მრავალწლიან, წამლებით გაბრუებულ სულით ავადმყოფ პაციენტსაც და ბაბილონის გოდოლად ქცეულ, შეშლილ სამყაროში დაკარგული თაობის სახესაც. ეს მოფარფატე არსება გაუვალ ლაბირინთად გააზრებულ ბაღში, ეზოში, საავადმყოფოსა თუ სულეთს შორის გზა-გასაყარში, მისთვის თითქოსდა უცხო სივრცეში მიიგვლევა გზას, თან მოთმინებით ეძებდა თავის ე.წ. ორეულს. სცენაზე დაგვიანებით ჩნდებოდა ლევან გაბრაავას ბაბილა პირველი. იგი მეგობართან შედარებით გაცილებით თამამი, აგრესიული, გონიერი და ბრძენი იყო. ფარულ აუდიენციაზე მოხშობილი ვიზიტორი, ქანცვაცლილი ლასლასით, ფენდაფენ დაჰყვებოდა ბაბილა პირველს. იგი ინტერესით, მოწიწებითა და რწმენით ისმენდა მისთვის ავტორიტეტული პერსონის ვრცელ ტირადებს ადამიანის აზრდაკარგულ, წამიერ ყოფაზე.

„ჯადოსნური ბაღის“ მასპინძელ წყვილს, მოულოდნელად ევლინებოდათ ბექნუ ქაფიანიძის მიერ განსახიერებული ლოთი. გაუსაძლისი მიწიერი ყოფით მშფოთვარე, სულიერი ტკივილებით განაწამები ახალგაზრდა, ბრაზობდა, წვალობდა, უშედეგოდ ცდილობდა უცნაური ბაღიდან გასასვლელის პოვნას. უსას-

რულო წრეზე სვლით დაღლილი, მრავალგზის კვლავ განვლილ, საწყის მონაკვეთში დაბრუნებული კაცი, იქვე, რუინის სკამზე დაეშვებოდა. დეპრესიულსა და იმედდაკარგულს მალევე შფოთიანი, ღრმა ძილი ეუფლებოდა. უხილავი, მაგრამ მყარი კედლით შემოღობილ უცხო გარემოში დატყვევებული ადამიანები, თითქოს ვიღაც უხილავის ტუსაღებად, განუითხვის დღის მოლოდინში მყოფ არსებებად აღიქმებოდნენ, საიდანაც აღარ ეწერათ მისჯილი თუ მათთვის შემზადებული ლაბირინთიდან თავდახსნა.

სპექტაკლის პირველ ნაწილში სცენის ყოველი მხრიდან სუსტად აღწევდა გულსაკლავად მოქვითინე ახალგაზრდა ქალის ხმა, რომელიც თავგანწირვით ეძებდა და დასტიროდა მისთვის უძვირფასეს ადამიანს. მისი სახით მოგვიანებით სცენაზე შემოდიოდა სპექტაკლის მეოთხე პერსონაჟი, სოფო ლეჟავას მშვენიერი, ვარდისფერგაბიანი ახალგაზრდა ქალი. იგი ფეხაკრეფით, შეუმჩნევლად სტუმრობდა მარადიულ პრობლემებზე მოკამათე მასპინძლებს. ნაზი, ჰაეროვანი ქალი, ინვალიდის ეტლს მოაგორებდა საყვარელი კაცის „სხეულით“ და კეკლუცი, ნარნარი მოძრაობებით თავს აწონებდა დამხვდურებს. უეცრად, რადიკალურად ეცვლებოდა განწყობა. მისი გააგებელი, შემოღობილი სახე, გამყინავი ხმა და არა-ადამიანური ენერჯია, თავზარდამცემ შიშს აღძრავდა. წამის წინ მშვიდი, ნარნარი მოძრაობების მქონე, გამმაგებული კონფულსიური ცანცანით გრენდა მთელ სხეულსა თუ პირისახეს. სულ ცოტა ხნის წინ უსაზღვროდ ტკბილმოუბარი და კეთილგანწყობილი, გამაოგნებელ აგრესიას აფრქვევდა. თითქოსდა მოერძალებული ქალი, ამჯერად გესლსა და ღვარცოფს ანთხევდა. შემამოფოთებელი თავდასხმებით შემცბარი მამაკაცები ამოდ ცდილობდნენ ყალყზე შემდგარი აღქაჯის დამშვიდებას, მისგან დისტანცირებას.

სპექტაკლში ჩართული სპექტაკლი პერსონაჟთა აღსარების სახეს იძენდა. თითოეული მათგანი წვალობდა გაეზნრა საკუთარი წარსულის ყველაზე შეუცნობელი, მტკივნეული ეპიზოდი, რომლის კვალიც მარადიულ დაღად აღბეჭდვოდათ ფსიქიკაზე. დროდადრო ბეჭუ ქაფიანიძის ლოთ კაცს ვარდისფერგაბიანი ქალი თავის დაკარგულ სატრფოს ამსგავსებდა, ისევ ელვისებურად ეცვლებოდა განწყობა, თან ეტლში მისვენებულ, უცხოელ მეუღლედ აღქმულ ბალიშს, უცხოეთში გამგზავრებისთვის ამზადებდა. რეალობას აცდენილი, გაურკვეველ განზომილებაში გაჭრილი ასული ველარ ახერხებდა თავსდატენილი ტრაგედიის გადავიწყებას, საკუთარი თავის მართვას და თავდავიწყებით ოცნებობდა მშობლიური გარემოდან შორს გაქცევაზე, სადაც აღარაფერი გაახსენებდა საზარელ, დაუვიწყარ წარსულს.

სპექტაკლში მონაწილე თითოეული პერსონაჟის ხვედრი მშობლიური ქვეყნის მდგომარეობის ახლოგად „იკითხებოდა“. ჯოჯოხეთური „ბალის“ მოჯადოებუ-ლი, უხილავი ძალის ნებით ნაცნობ-უცნობ წრეზე მოგზაური ახალგაზრდები, ვერ ახერხებდნენ ამოეხსნათ გაუვალ ლაბირინთში მათი დატუსაღების მიზეზი, მოეპო-ვებინათ ჩიხიდან გასვლის, ტყვეობიდან თავდახსნის შანსი, დაეძლიათ უხენაქის დაუძლეველი ნება, მისი უცნაური, მოულოდნელი მსჯავრი.

პოსტკომუნისტური ეპოქის საწყის წლებში განხორციელებულ, ახალი პერიოდის ცვალებადი რიტმის, განწყობის, მდგომარეობის, ახალ ღირებულებათა გამომსახველ დადგებში, ყურადღების ცენტრში მოექცა ახალი თაობის თვითგამოხატვის ჟინით, ექსცენტრიული რეალობის გამოსახვის ვნებით განწყობილ რეჟისორთა აზროვნება. მათ სწორედ XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან შექმნეს თავიანთი პირველი წარმატებული სპექტაკლები და XXI საუკუნის 20-იანი წლებისთვის ქართული თეატრალური რეჟისურის სახედ იქცნენ. სწორედ მათ მიერ დაფუძნდა და გაფართოვდა ახალგაზრდული, მცირე თეატრების ქსელი, დამკვიდრდა ახალი სივრცეების მოძიების ტრადიცია, კლასიკის თამაში გააზრება, ექსპერიმენტული დადგმები, ინტიმური და სისასტიკის თეატრის პრინციპთა გაზიარება, უახლეს პრობლემებზე ორიენტირი, ფსევდოღირებულებათა წარმოჩენის ვნება. 90-იანელთა ხელოვნება რადიკალურად შეეცადა დისტანცირებას ტრადიციული სათეატრო შენობის, ესთეტიკის, ძირითადი თემების, მისი გამომსახველი ხერხებისაგან. მომდევნო პერიოდის რეჟისორთა მიერ კიდევ უფრო აქტიური ტემპით გაგრძელდა ფასეულობათა გადაფასება, მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის გაფართოება, ახალგაზრდების ტკივილთან მიახლოება. ინტელიგენციის დაუნდობელი კრიტიკა, მათი პასუხისმგებლობის ამალღების აუცილებლობის ნიშნით განხორციელდა. გაცნობიერდა უკიდურესად სანიფათო აპოკალიფსური სინამდვილე, მყარი ღირებულებების ქრობის საგანგაშო ნიშნები, რომლის მიზეზთა კვლევა, შედეგთა გააზრება, სიტუაციის ნორმალიზების პროცესში ჩართულობა ამჯერად საყოველთაო რეზონანსს იძენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბალანჩივაძე რ., გაზ. „თბილისი“, 18. III. 1989;
2. ბაქრაძე ა., ნიღბების სამყაროში, თეატრი და ცხოვრება, 1994, №1;
3. „ენისა და სტილის უძველესი თეორიები“, SPb., 1996;
4. ბოკუჩავა თ., ძალადობისა და ტანჯვის მითოლოგიური პარადიგმები „ტროელ ქალებსა“ და „პრომეთეში“, XX საუკუნის ხელოვნება, ტ. VIII, „მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში“, თბ., 2018;
5. ველში ვ., „პოსტმოდერნი“ ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა, აფრა, 1998, #4;
6. მუმლაძე დ., თანამედროვე სათეატრო თეორიები, თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, №10, თბ., 2006;
7. მუმლაძე დ., ჩეხოვის „სამი და“, მარჯანიშვილის თეატრში, ხელოვნება, თბ., 1998, #1-2;
8. კრებ. „რეჟისორის ჩანაწერები“, თბ., 2016,
9. კრებ. ქართული თეატრი 2015-2018“, თბ., 2020,
10. კრებ. „ქართული თეატრი 2019“, თბ., 2020,
11. ყუშიტაშვილი ფ., ჩემი საყვარელი ბალაგანი, გაზ. „ივერია ექსპრესი“, 1994, 12. 4, #26;
12. ხეთავერი ლ., ჰამლეტის უცნაური ღიმილი, თეატრი და ცხოვრება, 1991, №5;
13. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка, М., 1958;
14. Мрожек С., Хочу быть лошадыо: сатирические рассказы и пьесы, М., 1990.

THEATER PERFORMANCE AS A METAPHOR

(Main accents of the post-communist period on the theatrical stages of the Georgian capital)

Summary

The article “Theatre Performance as Metaphor” is a paper dealing with the study of the theatre performances of the post-communist period in Georgia from the socio-political point of view. First of all, on the basis of the studies of well-known theorists – Gregory L. Ulmer, Roland Barthes, Guy Debord and others, the essence, peculiarities, aesthetic functions, standards of the effect of metaphor are explained. The main part of the article reports on the tendency of founding alternative theatres and the theatrical processes that were activated in the 80s and 90s of the 20th century.

For the new generation of the 80s, the repertoire of the “Small Stage” of the Rustaveli Theatre, which was extremely popular at that time, is considered the beginning of this new period. This repertoire and stage was founded at the College of Theatre Studies under the auspices and guidance of the director Gizo Jordania. The article also mentions the experimental youth theatre founded by Shalva Gazerelia on the basis of the State Theatre for Young Audiences. Plays by playwright Irakli Samsonadze, then a beginner, were performed on the stage of this experimental theatre – “The Lucky Ticket” and “Easter at the Abolished Cemetery”. These performances are perceived as the beginning of a new theatre reform. These performances showed the confrontation of generations that had come to a head in the 90s, the absurdity of everyday life, approaches to the aesthetics of absurd theatre. These performances indicated that it was time to find a new theatre model, radical process of change, the indispensability of the movement of small theatres.

In this article, the following themes are highlighted – radically opposed themes in theatre art in the 1990s (idea of national specificity, nihilism, compulsion for self-determination, problems of loneliness and national minorities, etc.). Subchapters present the brief history and aesthetics of alternative theatre spaces, new theatre forms – these are: “The Rustaveli Cellar Theatre”, “The Vake Cellar Theatre”, “The Freedom Theatre”, “The Royal District Theatre”. Also examined are the most important performances of the new directors: Levan Zuladze, Avtandil Varsimashvili, Goga Tavadze, Giorgi Margvelashvili, Andro Erukidze, Dimitri Khvtisiashvili (“Faust”, “Irine’s Happiness”, “The Cherry Orchard”, “Danse macabre”, etc.). The article also examines performances of the 21st century (“A Doll’s House” by V. Khuzishvili, “Nugzar and Mephistopheles” by G. Tavadze,

“The Wretch” by M. Charkviani, “The Labyrinth” by G. Shalutashvili, “Hamlet” by L. Zuladze, “Ghosts” by S. Aslamasishvili, “Hedda Gabler” by T. Popiashvili, etc.). The formation of the principles of “theatre cruelty”, which, together with other tendencies, are considered a metaphor of the new Georgian reality, social mood and attitude, as well as theatre processes. The young directors’ drive for non-traditional, scandalous representations of the classics (Chekhov, Shakespeare, Ibsen, Kldiashvili, Strindberg) is also discussed.

THEATER-AUFFÜHRUNG ALS METAPHER

(Hauptakzente der postkommunistischen Periode auf den Theaterbühnen der georgischen Hauptstadt)

Zusammenfassung

Der Beitrag „Theater-Aufführung als Metapher“ stellt eine Abhandlung dar, die sich mit der Erforschung der Theateraufführungen der postkommunistischen Periode in Georgien aus der sozial-politischen Sicht befasst. Zunächst wird anhand der Studien von bekannten Theoretikern – **Gregory L. Ulmer**, Roland Barthes, Guy Debord u. a. das Wesen, die Besonderheiten, ästhetische Funktionen, Maßstäbe der Wirkung der Metapher erläutert. Im wesentlichen Teil des Beitrags wird von der Tendenz der Gründung der alternativen Theater und den Theaterprozessen berichtet, die sich in den 80-er und 90-er Jahren des 20. Jh.-s aktiviert hatten.

Als Beginn der neuen Periode gilt für die neue Generation der 80-er Jahre das Repertoire der damals äußerst populären „Kleinen Bühne“ des Rustaveli-Theaters. Dieses Repertoire und diese Bühne wurde an der Hochschule für Theaterwissenschaft unter der Schirmherrschaft und Anleitung des Regisseurs Gizo Jordania gegründet. Im Artikel wird auch das von Shalva Gazerelia gegründete experimentelle Jugendtheater auf der Basis des Staatlichen Theaters für junge Zuschauer erwähnt. Auf der Bühne dieses experimentellen Theaters wurden Theaterstücke von dem Dramatiker Irakli Samsonadze, damals eines Anfängers, aufgeführt – „Die Glücksfahrkarte“ und „Ostern auf dem abgeschafften Friedhof“. Diese Aufführungen werden als Beginn einer neuen Theaterreform aufgefasst. In diesen Aufführungen wurde die Konfrontation der Generationen gezeigt, die sich in den 90-er Jahren zugespitzt hatte, die Absurdität des Alltags, Annäherung an die Ästhetik des Absurden Theaters. Diese Aufführungen deuteten darauf hin, dass es an der Zeit war ein neues Theatermodell, radikalen Veränderungsprozess zu finden, die Unabdingbarkeit der Bewegung von kleinen Theatern.

Im vorliegenden Artikel werden folgende Themen hervorgehoben – radikal entgegengesetzte Themen in der Theaterkunst in den 90-er Jahren (Idee der nationalen Besonderheit, Nihilismus, Zwang zur Selbstbestimmung, Probleme der Einsamkeit und der nationalen Minderheiten u. a.). In Unterkapiteln wird die kurze Geschichte und Ästhetik der alternativen Theaterräumen, neuer Theaterformen dargestellt – diese sind: „Das Rustaveli Kellertheater“, „Das Kellertheater von Vake“, „Das Freiheitstheater“, „Das Theater des Königlichen Viertels“. Ebenso werden die wichtigsten Aufführungen der neuen Regisseure untersucht: Levan Zuladze,

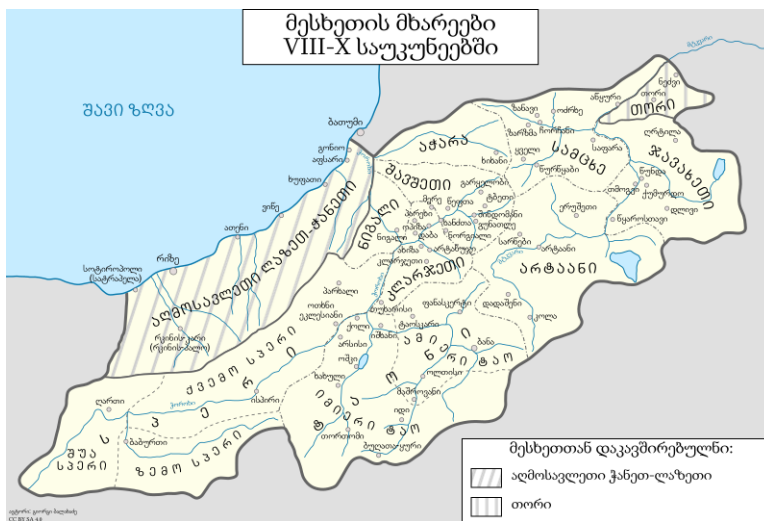
Avtandil Varsimashvili, Goga Tavadze, Giorgi Margvelashvili, Andro Enukidze, Dimitri Khvtisiashvili („Faust“, „Irides Glück“, „Der Kirschgarten“, „Danse macabre“, etc.). Im Artikel werden auch Aufführungen des 21. Jh.-s untersucht („Ein Puppenheim“ von V. Khuzishvili, „Nugzar und Mephistopheles“ von G. Tavadze, „Der Elender“ von M. Charkviani, „Das Labyrinth“ von G. Shalutashvili, „Hamlet“ von L. Zuladze, „Gespenster“ von S. Aslamasishvili, „Hedda Gabler“ von T. Popiashvili u. a.). Die Herausbildung der Prinzipien der „Grausamkeit des Theaters“, die gemeinsam mit anderen Tendenzen, als Metapher der neuen georgischen Wirklichkeit, der gesellschaftlichen Stimmung und Gesinnung sowie der Theaterprozesse gelten. Anbei wird auch der Trieb der jungen Regisseure zur nichttraditionellen, skandalösen Darstellung der Klassik (Chekhov, Shakespeare, Ibsen, Kldiashvili, Strindberg) behandelt.

მოსხერი (სამცხე-ჯავახური) საცხოველო დიალექტი

საგანძო სიტყვები: *მესხეთი, სამცხე-ჯავახეთი, ფერხული, ცეკვა, ფოლკლორი, საცეკვაო დიალექტი, „ოქრომჭედელი“, „მაძლი მუხასა“.*

საქართველო ისტორიულად სამი ნაწილისაგან შედგებოდა: აღმოსავლეთ საქართველო, დასავლეთ საქართველო და სამხრეთ-დასავლეთ საქართველო. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველო იწოდებოდა მესხეთად და მოქცეული იყო მდინარეების – მტკვრისა და ჭოროხის – აუზებში. ფეოდალური მესხეთი, რომელსაც ზემო ქართლსაც უწოდებენ, მოიცავდა სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს პროვინციებს: სამცხეს, ჯავახეთს, შავშეთს, ერუშეთს, კოლა-არტაანს, ტაოს, კლარჯეთს, აჭარას, იმერნევსა და სპერს. „მესხეთის საზღვრები ბორჯომის ხეობიდან ერზრუმის მისადგომებამდე და ტაშირ-აბოციდან შავ ზღვამდე იყო გადაჭიმული“¹. სწორედ ამ ტერიტორიაზე დაიწყო ქართველურ ტომთა დიდი გაერთიანების ჩამოყალიბება ძვ. წელთაღრიცხვით X-IX საუკუნეებში, იმ დროს, როდესაც აქ ჯერ კიდევ ტიბარენები, მოსინიეები, ტაოხები ცხოვრობდნენ. სწორედ აქედან გავრცელდა საქართველოში ქრისტიანობა IV საუკუნეში, აქედან დაიწყო ფეოდალური საქართველოს გაერთიანება, აქ შეიქმნა ქართული მატერიალური თუ სულიერი კულტურის უდიდესი საგანძური.

მესხეთის შესახებ ისტორიულ ცნობებს ძველი ბერძენი და ბიზანტიელი ისტორიკოსებიც გვაწვდიან: „ამ ქვეყნის გვერდით, სახელდობრ იბერიის გასწვრივ ცხოვრობენ ძველითგანვე იბერთა ქვეშევრდომი მესხები, რომელთაც მთებში აქვთ საბინადრო ადგილები. მესხეთის მთები არც მწინია და არც ნაყოფიერებას მოკ-



¹ ლომსაძე, მესხეთი, 2000, 1965, გვ. 3.

ლებული, არამედ სავსეა ყოველგვარი სიკეთით, რადგან მესხებიც მარჯვე მიწის-
მუშები არიან და იქ ვენახებიც არის“.²

წარმოდგენილი თემა არ ითვალისწინებს ძველი ისტორიული მესხეთის მთლი-
ანობაში წარმოდგენას, თემის ძირითადი სამოქმედო ასპარეზი სამცხე-ჯავახეთის
მოიცავს.

„საქართველოს კარიბჭედ“ წოდებული მესხეთის ერთიანობა, საუკუნეების
განმავლობაში თავს დატყუნილი ისტორიული პერიპეტეების შედეგად, დღესდღე-
ობით დარღვეულია და მისი ტერიტორიის ნაწილი მეზობელი სახელმწიფოს
შემადგენლობაში შედის. განსაკუთრებით მძიმე, აღნიშნული რეგიონისთვის, XIV
საუკუნეში მეზობელი ბიზანტიის დაცემა და მის ადგილას თურქეთის სახელმ-
წიფოს ჩამოყალიბება აღმოჩნდა. ამ დროიდან იწყება თურქეთის მიერ მესხეთის
მიტაცებისა და რელიგიური იდენტობის ცვლილების პროცესი. ხოლო, XIX სა-
უკუნის დასაწყისში მეფის რუსეთის მიერ თურქეთიდან გადმოსახლებულ სომეხთა
მოზღვაგებამ საბოლოოდ შეცვალა სამცხე-ჯავახეთის მოსახლეობის ეთნიკური
ბალანსი. გარდა სომხური ეთნოსისა, სამცხე-ჯავახეთში რუსეთიდან გადმოსახ-
ლეს ე.წ. დუნობორები. ტერიტორია, რომელსაც ახლა სამცხე-ჯავახეთს ვუწო-
დებთ – ახალციხის, ადიგენის, ასპინძის, ახალქალაქის, ნინოწმინდის რაიონები
– განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ეთნიკურ-რელიგიური სიჭრელით. აქ ცხოვრობდ-
ნენ ქართველები – მართლმადიდებლები, კათოლიკეები და ისლამის მიმდევრები
(თურქთაგან გამაჰმადიანებულნი), სომეხები – კათოლიკეები და გრეგორიანელები,
ბერძნები, დუნობორები, ქურთები, თარაქამები (ისლამური რელიგიის მიმდევარი
თურქული თუ ირანული წარმოშობის ხალხი) და სხვა.



² პროკოპი კესარიელი, De bello gothico, ყაუხჩიშვილი, გეორგია, 1965, გვ. 127.

VII-VIII საუკუნეებში არაბთა შემოსევებიდან დევნილი და განადგურებული მოსახლეობა სამცხე-ჯავახეთში ქართლიდან ივსებოდა. ამდენად, ისედაც ზემო ქართლად წოდებული მხარე, ქართლურ ხალხურ შემოქმედებასთან არის ნაწიარები, თუმცა ამავე დროს ინარჩუნებს თვითმყობადობას, რის აღნიშვნის საფუძველსაც გვაძლევს ის ფოლკლორული ნიმუშები, რომლებიც მხოლოდ საქართველოს ამ ნაწილში ფიქსირდება.

სამცხე-ჯავახური ხალხური შემოქმედება, ზეპირსიტყვიერებისა და მუსიკალურის თვალსაზრისით, ვერ ვიტყვით, რომ მივიწყებულია, მაგრამ საცეკვაო შემოქმედების გათვალისწინებით, არც თუ სახარბიელო მდგომარეობაში იმყოფება. ზემოთ წარმოდგენილ ისტორიულ ექსკურსში აღწერილი მიზეზები მესხური საცეკვაო ფოლკლორის მინავლების უპირველესი ფაქტორია. ამიტომაც, ის, რაც ცოტა ხნის წინ კიდევ მოიძებნებოდა, ძირითადად ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ნაშრომების ფურცლებზეა შემოინახა. ამ მხრივ აღსანიშნავია ივანე გვარამაძის, კონსტანტინე გვარამაძის, ვასილ კობტონაშვილის, ილია აღნაზიშვილის მიერ შეგროვებული და გამოცემული ეთნოგრაფიული მასალა, ხოლო სამეცნიერო ნაშრომთაგან ალექსანდრე ხახანაშვილის, სერგი მაკალათიას, თინათინ იველაშვილის ნაშრომები. მესხური ხალხური ცეკვების შესახებ ინფორმაციას ეთნომუსიკოლოგსა და კომპოზიტორ ვალერიან მალრაძეს უნდა ვუმაძღლოდეთ. აღსანიშნავია ქორეოგრაფ ვიორგი სალუქვაძის შემოქმედება, რომელიც ამ რეგიონის ხალხური ქორეოგრაფიული ნიმუშების მოძიება-შესწავლას 1964 წელს შეუდგა. გ. სალუქვაძის მიერ დადგმულ საცეკვაო ნაწარმოებებს ქვემოთ განვიხილავთ, თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ მათში ნაკლებად იკითხება ავთენტურობა და უფრო სასცენო-საავტორო შემოქმედების გავლენა ეტყობა. ასევე ფასდაუდებელია ეთნომუსიკოლოგის, ვიქტორია სამსონაძის ექსპედიცია აღნიშნულ რეგიონში და მის მიერ ჩაწერილი საცეკვაო ნიმუშების შესრულების წესის, მოძრაობა-ილეთთა აგებულებისა და კომპოზიციური წყობის კონკრეტინება.

სამცხე-ჯავახეთი მდიდარი ყოფილა სავარჯიშო, სპორტული ხასიათის შეჯიბრებებითა თუ სხვადასხვა სახის ხალხური სანახაობებით: „ვალეში იციან ხორციელში და ყველიერში ჭიდაობა, ფერხული და (გუდა-სტვირი) და ოლიმპიური მრავალნაირი ვარჯიში. ქვის სროლა ორი ხელითა, ფიქლებისა, ცალის ხელით, ქალის გაქცევანა, ქოფი, ჯორებუნა, მხარდავედრი, თულოებით ცემა-ტყევა, გადახტომანა, ცხისალემუნა, თაგ-მოვლანა, კინკილვანა, ძერებუნა, მძიმე რამეების აწევა, აკიდვა, კლავის დრეკანა, მალაყი, არასი, ბურთაობა, შურდულით ქვის სროლა, უშურდულით მალლა ან შორის სროლა ქვისა, სალებუნა, ჩიკორის გაგვრა კომბლითა, ნიშანზე სროლა კოჭების ნაირ-ნაირი თამაშობა, გაქცევანა, ცხენის ქენება, ჯირითის სროლა და სხვაც ბევრ ნაირი ცდა“.³

სამცხე-ჯავახური ხალხური საცეკვაო შემოქმედების განხილვას თეატრალიზებული სახილველით – „ბერეიკობა-ყეენობით“ ვიწყებთ: „დღეს ყეენობა-ბე-

³ ვინმე მესხი, ს. ვალე, „აკაკის კრებული“, #3, 1897, გვ. 10.

რიკაობაა“ და ამ დღეს ყველიერზედ ნაკლები სმა-ჭამა და დროების გატარება არ არის. მთელი სოფლის ვაჟკაცობა გროვდება ერთს დიდს დარბაზში, იწვევენ მედაფ-მეზურნეს და წინადავე ამორჩეულს ამ დღისათვის „ყეენს“, კაცსა ცოტად ხანში შესულს და მასხარა-ოხუნჯს. (როგორც სქოლიოშია აღნიშნული,⁴ სოფელს „ყეენის“ როლის მუდმივი შემსრულებელი ჰყავდა, რაც სახალხო შემოქმედების პროფესიონალიზაციანე მეტყველებს – ხ. დ.). როდესაც ვაჟ-კაცობა სულ მთლად შეგროვდება, მედაფ-მეზურნეები უკრავენ. ამ დროს სხვა ხალხი ზოგი თამაშობს და ზოგიც ჰკაზმავს „ყეენს“ ამ გვარად: პირველად აცმევენ გადმობრუნებით დიდს წამოსასხამს ტყავს. ამას ზემოდან, ქაძრის ნაცვლად, უჭერენ თივისაგან დაგრენილს მსხვილს თოკს, „თულოს“, თავზედ, ქუდის მაგივრად, ჰხურავენ თივისაგანვე გაკეთებულს, კრუნის საბუდარის მსგავსს ქუდს, თავ-პირს სულ მთლად უშაგებენ წყალში გახსნილის ბუნრის მურით, ჭვარტლით და პირში სჩრიან ორს ცხვრის კოჭს, რომლებსაც „ყეენი“ თითონვე ისწორებს, ე. ი. ერთ კოჭს მარჯვენა ლოყისაკენ იდებს და მეორეს მარცხენისკენ. ამ კოჭების ლოყებში ჩადება იმიტომ იციან, რომ „ყეენს“ ლოყები დაებეროს და რინიანი გამოჩნდეს და ამასთანავე კოჭები რომ პირში ეწყობა, ლაპარაკითაც სხვანაირად და საწინდრად ილაპარაკებს. ყეენი შეკაზმული და გამზადებულია. ახლა „ბერეკა“ იკაზმება. ბერეკაც იცვამს გადმობრუნებულს ტყავს, მხოლოდ მოკლეს; თავზედ იხურავს ძველ-დაგლეჯილს, ნაბდებისაგან შეკერილს წოწოტა ქუდს, ხელში იდებს ხისაგან გათლილს ხმალს და გადის დარბაზის შუა-გულში სათამაშოდ ხმლის ქნევითა და კიჟინით. ამ დროს ერთ-ორ მუჯღლეუგუნს ბერეკა ყეენს სცემს. ეს უკანასკნელი დაარაჭუნებს პირში ჩადებულს კოჭებს, მოიგრეჭავს თეთრს კბილებს შავად შემურულს პირი-სახეზედ და ზარმაცად ტრიალებს, თამაშობს ბერიკასთან ერთად შიგ შუა დარბაზში.

მზე კარგად შემალღებულია ცაზედ. თამაშობის შემდეგ ყეენ-ბერიკა და ხალხი გამოდის დარბაზიდან კარში: სულ წინ მედაფ-მეზურნე მიუძღვის, ამით ნელ-ნელა, ბეხი კამეჩივით უკან მისდევს ყეენი, რომელსაც ცალ ხელში ქალადის ნაფხრეწი უჭირავს და მეორეში – ნახშირი, ვითომ-და საწერ-კალამი; ყეენს გარშემო მისდევენ სოფლის ბიჭ-ბუჭები და ვაჟკაცები. დარბაზიდან ხალხი სულ მთლად რომ გამოიკრიბება კარში, ყეენი ჩერდება და რალაც ბრძანებას აძლევს ბერეკას. ამ დროს კვლავ უკრავენ დაფა-ზურნას. ბერეკა ხმლის ქნევითა და კიჟინით გარბის წინ, სხვა სახლების კარებებისაკენ. მედაფ-მეზურნე ბერეკის გზას მისდევს. ყეენს, ე. ი. „ყადს“, როგორც ჯავახები უწოდებენ, შესძენ ვირზედ და ისე დაჰყავსთ კარ-დაკარ. „ბერეკა“ თვითიველ სახლში შედის და ატყობინებს, რომ „ყადი“ მოდის და „ხარჯი“ მოამზადეთო. „ყადი“, მედაფ-ზურნე და ხალხი ამ დროს კარზე იცდის, ვიდრე „ბერეკა“ სახლიდგან „ხარჯს“, გარდასახადს

⁴ კობტონაშვილი ვ., წერილი ჯავახეთიდან, ივერია, 1889, #50, (სქოლიო) - „სოფ. კოთელიაში წინად, ყოველს წელს ივანე ზარიძეს ირჩევდნენ „ყეენად“, რომელიც როგორც ეხლა მაგონდება, მეტად ოხუნჯობდა და მთელი სოფელი სიცილით ჰყავდა დახოცილი“.

გამოიტანდეს და, თუ „ბერეკამ“ დაიგვიანა გამოსვლა, „ყადი-ყენი“ აკრაჭუნებს კბილებს და ღრღინის კოჭებს, ნიშნად იმისა, რომ „ხარჯის“ მოცემა და-აგვიანესო. თუ მაინც-და-მაინც „ბერეკას“ დაუგვიანდა გამოსვლა სახლიდგან, „ყადი“ ჩამოხდება ვირიდამ და ზურნაზე ოხუნჯურად ჰკუნტავს-თამაშობს. ბოლოს „ბერეკაც“ გამოდის სახლიდგან და ხელში ბოთლით არაყი უჭირავს. არაყს იქვე სმენ. სახლის პატრონმა არაყს გარდა უნდა გადაიხადოს ნახევარი კოდი პურიც. თვითიული ოჯახობა ამ „ხარჯს“ იხდის; არაყს მაშინვე სმენ, ხოლო შეგროვილ პურს ჰყიდიან ფულზედ და ამ ფულით გახსნილებისას ყიდულობენ სასძელს, საკლავს და დროებას ატარებენ. ამ „ყენობა“ – ბერეკაობას და დროების გატარებას ბოლოს ის შედეგიც მოსდევს ხოლმე, რომ მოქეიფეთა შორის აურზაური ასტყდება და ღზინი ჭირად გარდაექცევით ხოლმე...

ეს ჩვეულება წინად უფრო იყო გავრცელებული, მაგრამ ამ უკანასკნელს წლებში-კი იშვიათი გახდა...⁵

ხოლო, სტატიის ავტორი, ვინმე მაყურებელი, სინანულით აღნიშნავს, რომ „მიდრე ახალ-ციხეს რუსი აიღებდა და სომხები აზრუმიდან გადმოსახლდებოდნენ, ახალ-ციხეში ყველიერი დიდად შესანიშნავი იყო, და დღეს რა არის მიზეზი მისი უფერულობისა, ძნელია გამოსათქმელად. სადღაა ძველებური თავის შექცევანი, გართობანი!.. ახალმა თაობამ სრულიად დაივიწყა ყენობა“.⁶ „ყენობის“ გაქრობის მიზეზად ავტორი რუს „საღდათებსა“ და სომხებს ასახელებს, რომლებიც მუდმივად ხელჩართულ ჩხუბს მართავდნენ და რომლის დროსაც ადამიანები ფიზიკურ დაზიანებებს იღებდნენ. აქვე კითხვას სვამს: „ნეტავი ვიცოდე, სომხები რომ ყენობას ასრულებენ, მათ მამა-პაპათაც სცოდნიათ?!“⁷ ამით, სავარაუდოდ, ავტორი ცდილობს თქვას, რომ „ყენობა“ ქართული სანახაობა იყო და არა სომხური.

ვ. კობტონაშვილის სტატიიდან ნათელი ხდება, რომ „ბერიკაობა-ყენობას“ ჯავახეთში პირვანდელი გამოქსახველობა და არსიც დაკარგული აქვს. აღნიშნულ რეგიონში ჩატარებულ სანახაობას, საქართველოს სხვა რეგიონებში შემორჩენილი, იმავე სანახაობისათვის დამახასიათებელი პერსონაჟთა მრავალფეროვნება არ ახასიათებს: აქ არ არიან წარმოდგენილნი არც ჩაფრები და არც „დედოფალი“ – როგორც ბუნების აღორძინების, ნაყოფიერების დაშიფრული შინაარსის შემცველი არსება, არც სასიყვარულო სცენის წარმოდგენა ხდება, არც კვდომა-გაცოცხლების მისტერიის და, ამდენად, მხოლოდ მოღვნა-ღრეობის გამართვის მიმეზად ქცეულა.

აღნიშნულ აღწერილობაში ერთი ელემენტი იქცევს ყურადღებას – ერთ-ერთ წინადადებაში ცეკვის შინაარსის შემცველი, დიალექტური თვალსაზრისით მეტად საინტერესო ტერმინი გამოვლინდა – „ჰკუნტავს“ – სახით. ჯავახურ ლექსიკონ-

⁵ კობტონაშვილი, წერილი ჯავახეთიდან, „ივერია“, 1889, #50.

⁶ მაყურებელი, ახალ-ციხე, „დროება“, 1883, #50.

⁷ იქვე.

ში ვკითხულობთ: „კუნტვა – უშნოდ თამაში, გაბრაზება, გაჯავრება“.⁸ „ყადის“ დაგვიანებით გაბრაზებული „ბერეკას“ მოქმედება ერთდროულად შეიცავს ცეკვასაც და გაჯავრებასაც. სავარაუდოდ, სამოქმედო ლექსიკაც შესაბამისი უნდა ყოფილიყო. ან „ბაღლები სიხარულით ჰკუნტავენ!“⁹ აქ კი მხიარულ ცეკვასთან უნდა გვქონდეს საქმე. ვიორგი ცოცანიძის „თუშურ ლექსიკონში“ მსგავს ლექსე-მას ვხვდებით: „კუნტაით – ჩაცუცქვით, სკუბით, კუნტილი – (ხკუნტავ) ჩაცუცქვით ჯდომა“.¹⁰

ს. მაკალათიას მიერ აღწერილი „ბერიკაობა“ კი, ტრადიციულად ქალურად მორთული „დედოფლის“ თანხლებით მიმდინარეობს მთელ საქართველოში გავრცელებული „ბერიკაობისათვის“ დამახასიათებელი სიუჟეტით.¹¹ ტრადიციული გართობა და ცეკვა-თამაში ახლდა ჭონასაც.¹²

1974 წელს, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის მიერ მესხეთში ხალხურ სანახაობათა შესასწავლად ჩატარებული ექსპედიციის მასალებზე დაყრდნობით, თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე წარმოადგენს ახალციხეში ნახან „ყეენობა-ბერიკაობას“: „აქ იყო პატარძლის ნიღაბი, სიძე, დეგ-ბერიკა, ექიმი, აქლემ-კაცა. მათ ჩაცმულობაში აშკარად იგრძნობოდა მუსულმანური გადმონამოები (ეს ფოტოზე კარგად ჩანს). ბერიკებს ტანთ საკმაოდ ჭრელი სამოსი ემოსათ, თავზე ფაფახი ქუდები ეხურათ, სახე კი სხვადასხვა ფერად შეღებილი ჰქონდათ.“

ბერიკაობა დილით ადრე იწყებოდა. სოფლის დიდ მოედანზე ბერიკები ცეკვავენ ფერხულს დაფა-ზურნით, სადაც აღმოსავლური მელოდია ჭარბობდა. ბერიკები რა თქმა უნდა მამაკაცები იყვნენ. ახალგაზრდა ბერიკებს ისეთი კარგი თვითნაკეთი ვრიმი ჰქონდათ, რომ რთული იყო მათი ქალისაგან განსხვავება, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ორი ჭორიკანა კუდიანი დედაკაცი, რომლებმაც ყველაფერი იცოდნენ, რაც სოფელში ხდებოდა. ბერიკებს ყველაფრის ჩადენის უფლება ჰქონდათ. ხელთ დედაკაცებს დიდი კეტები ეჭირათ – ვისაც მოხვდებოდა, აუცილებლად რაიმე უნდა მიეცა. 1975 წელს ახალციხეში „ბერიკაობა“ ძველი ციხის ნანგრევებთან განახორციელეს, აქ ქორწილი დაფა-ზურნით იწყებოდა, სიძე მილოცვებს იღებდა. მოცეკვავეები დიდი ვობით, რომელიც საგსე იყო ხილით, მოედნისკენ მიდიოდნენ. „ბერიკაობა“ ყეენის დამარცხებით მთავრდებოდა. აქვე წარმოადგენდნენ პატარა სცენას, სადაც სიძის მომხრე „ბერიკები“ ყეენს მიწაზე ავლებდნენ, გაკოჭავდნენ, მოჰყავდათ ექიმი და სასქესო ორგანოს აჭრიდნენ, რასაც ყეენის მხლებლებისკენ ისროდნენ. ეს კი მანიშნებელი იყო იმისა, რომ მტერი ვერ გამრავლებულიყო.

აქვე იყო ორი ბოროტი მამაკაცის ნიღბიანი ბერიკა, რომლებსაც ორი დიდი

⁸ ზედვინიძე, ჯავახური ლექსიკონი, 2014, გვ. 370.

⁹ კობტონაშვილი, აღდგომა დღე, „ივერია“, 1989, #79.

¹⁰ ცოცანიძე, თუშური ლექსიკონი, 2012, გვ. 136.

¹¹ მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, 1938, გვ. 107.

¹² იქვე, გვ. 108.

კბილი უჩანდათ. ისინი ცდილობდნენ ვინმესთვის ეკბინათ, რათა ისინიც გაბოროტებულიყვნენ (დრაკულას შინაარსი? – ხ.დ.), რომ სხვებისთვის ზიანი მიეყენებინათ. მაგრამ საბედნიეროდ ყოველთვის სიკეთე იმარჯვებდა“.¹³

წარმოდგენილ აღწერილობაში ყურადღებას იქცევს „ბერიკებს“ შორის „ქალთა“ სიმრავლე. საინტერესოა, რომ დიალექტურ ვარიანტში – „მოედანზე ბერიკები ცეკვავდნენ ფერხულს დაფა-ზურნით, სადაც აღმოსავლური მელოდია ჭარბობდა“ – საფერხულო შესრულება ფიგურირებს. იმდენად, რამდენადაც ინფორმატორი არ გვაწვდის ცნობას საფერხულო მოძრაობის შესახებ, ფერხული, სავარაუდოდ, მარტივ მოძრაობა-სვლაზე უნდა ყოფილიყო აგებული – წინ წასვლით, უკან დაბრუნებით, ნაბიჯის მიდგმით, ნაბიჯებს შორის პაუზით. თუ საფერხულო მოძრაობა დინამიკური იქნებოდა ან ბერიკების მიერ რაიმე სახის „ყირაზე გადასვლას“ ექნებოდა ადგილი, დ. ჯახელიძეს შეუნიშნავი არ დარჩებოდა.

იმავე საექსპედიციო მასალებზე დაყრდნობით, თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე წარმოადგენს ადიგენის რაიონის სოფელ უდემი ნანახ „აქლემკაცობას“, სადაც ორი ბერიკა გამოსახავს აქლემს. დ. ჯახელიძე თვლის, რომ აქლემი უნდა ყოფილიყო ტოტემად მიჩნეული ვალვთაებრივებული ცხოველი და სწორედ ამიტომ, საქართველოში აკრძალული იყო აქლემის ხორცის საგვებად გამოყენება. მეცნიერის აზრით: „მესხეთის ბერობანაში განსახიერებული აქლემობია განვითარების უფრო მაღალი საფერხურის მოვლენაა, ვიდრე ტოტემურ ცხოველად მიჩნეული აქლემის სადიდებელი დღესასწაული“¹⁴ აქლემს მეცნიერი განაყოფიერების ღვთაებად მიიჩნევს, ხოლო მის სიკვდილს, დატირებასა და გაცოცხლებას ორგინისტული მისტიკის გადმონაშთად. მიუხედავად იმისა, რომ თავადვე აღნიშნავს საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიური თვალსაზრისით, არასოდეს აღმოჩენილა აქლემის ნაშთი – განსხვავებით ნამარხებში აღმოჩენილი სხვა (ხარი, ძროხა, თხა, ცხვარი) ცხოველების ნაშთებისა – ცდილობს აქლემი საქართველოს დაუკავშიროს. ამისათვის ძველი მესხების განსახლების ფართო არეალი, ტვირთმზიდი აქლემების ქარაგნის საქართველოში გადაადგილება, ურარტუს მეფეთა ნადავლში ამ ცხოველის არსებობა და ქართულ სალიტერატურო სივრცეში აქლემის გამოჩენა მოჰყავს მაგალითად.¹⁵

ფიქრობ, არც თუ საფუძვლიანად გამოიყურება ღვაწლმოსილი მეცნიერის მიერ აქლემის ქართულ ენდემურ ცხოველად წარმოდგენა და სრულიად სხვა მიზეზით იხსნება „აქლემკაცობა“ საქართველოს რიგ დიალექტში, რის გარკვევასაც ქვევით შევეცდებით.

დ. ჯახელიძე წერს, რომ სოფელ უდემი შემორჩენილი „ბერობანა“, – ამ შემთხვევაში „აქლემკაცობა“ – მთავრდებოდა ფერხულით „ლალოინი“. საექ-

¹³ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმის მასალები (ხელნაწერის უფლებით).

¹⁴ ჯახელიძე, მესხეთის ხალხური სანახაობანი (ბერობანას აქლემკაცობა), „თეატრალური მოამბე“, 1975, #2 (84), გვ. 32.

¹⁵ იქვე, გვ. 34.

ვოდ გვეჩვენება მკვლევარის სტატიის ის ნაწილი, სადაც მესხური ცეკვის – „ლალოინის“ – ტერმინის წარმომავლობის ახსნისას, უარყოფს მეცნიერების – ლილი გვარამაძისა და ილია მაისურაძის აღნიშნული ლექსების შინაარსის განმარტების ვერსიას – როგორც „მუნჯური“. დ. ჯანელიძისათვის არ არის მისაღები ტერმინის თურქული წარმომავლობით ახსნა და აქაც ცდილობს ქართული ენის სივრცეში მის მოძებნას: „მამალ აქლემს „ლოინი“ ეწოდებოდა (სულხან-საბას ლექსიკონი). გასარკვევია „ლა“-ს მნიშვნელობა, რაც წინ ერთვის „ლოინს“. დანიშნულების პრეფიქსის მნიშვნელობით „ლა“ შემონახულია სვანურში (უდრის ქართულს „სა-ო“ მაწარმოებელს), თანაც ისე, რომ „ი“-თ დასრულებული სახელები „ი“-ს ინარჩუნებენ. ამისდა მიხედვით „ლალოინი“ უნდა ნიშნავდეს „სააქლემოს“ – სააქლემო ფერხულს“. ¹⁶ მართლაც „ლოინი“ სულხან-საბას ლექსიკონში აღმოსავლური წარმომავლობის სიტყვაა და მამალ აქლემს ნიშნავს, მაგრამ სიტყვის გაცოფის რომელი ვარიანტი მეტად მართებულია – „ლალ-ოინი“ როგორც გვარამაძე-მაისურაძე გვთავაზობს, თუ ჯანელიძისეული „ლა-ლოინი“.

დ. ჯანელიძე ასევე ცდილობს გამოკვეთოს „სააქლემო ფერხულ „ლალოინის“ შექმნის პერიოდი სვანური დიალექტური ენის დიფერენცირებიდან გამომდინარე: „სააქლემო ფერხულის – „ლალოინის“ არსებობა შეიძლება ვივარაუდოთ იმ დროიდან, როდესაც სვანური ჯერ კიდევ გამოყოფილი არ იყო საერთო ქართველური ფუძე-ენიდან, ე.ი. დაახლოებით ძვ. წ. მესამე ათასწლეულის ფარგლებში“. ¹⁷

„ლალოინი“, როგორც ჩვენთვის ცნობილია, თურქული ექსპანსიის შემდეგ თურქულის გავლენით დაერქვა ხალხურ ნიმუშს. ამ სანახაობას მესხეთში ასევე „ძალღური“ ერქვა, რაც უფრო ძველ სახელწოდებად მიგვაჩნია. ჩვენი გამოკვლევით „ძალღური“-„ლალოინი“ მე-2 ათასწლეულით დათარიღებულ ხეთური წარმომავლობის თრიალეთის თასზე გამოსახულ მისტერიას უკავშირდება და თუ ამ რაკურსით განვიხილავთ, მართლაც უძველესი რიტუალის რელიქტად უნდა მივიჩნიოთ. ასევე ვადასტურებთ ხეთურ-ურარტული სივრცის ნაწილად საქართველოს იმდროინდელი ტერიტორიის არსებობას, მაგრამ „აქლემკაცობისა“ და „ლალოინის“ ერთ სანახაობად განხილვას ვერ დავეთანხმებით.

აქ ალბათ, უნდა დავაზუსტოთ, რომ „აქლემკაცობა“ სანახაობა იყო, თეატრალიზებული წარმოდგენა, ხოლო „ლალოინი“ ცეკვა. მათ სრულიად სხვადასხვაგვარი სტრუქტურა და არქიტექტონიკა გააჩნდათ. ერთადერთი რაც ამ ორ სახილველს აკავშირებს, ნაცოფიერების კულტთან უშუალო სიანლოვეა. ფოლკლორული ნაწარმოებების უმრავლესობა შინაარსობრივად განაცოფიერების, უხვი მოსავლიანობის გამოსათხოვარი მისტერიაა, მაგრამ სწორედ მათი გამომსახვე-

¹⁶ ჯანელიძე, მესხეთის ხალხური სანახაობანი (ბერობანას აქლემკაცობა), „თეატრალური მოამბე“, 1975, #2 (84), გვ. 33.

¹⁷ იქვე, გვ. 33.

ლობის არაერთგვაროვნება განაპირობებს ხალხური შემოქმედების მრავალმხრივობასა და მრავალფეროვნებას.

კიდევ ერთი დეტალი, სადაც დ. ჯანელიძე თავადვე გრძნობს, რომ ორ ელემენტს შორის ბმა არ იკვეთება, თუმცა მაინც ცდილობს ახსნა მოუძებნოს: „ყურადღებას იქცევს, რომ „აქლემკაცობაც“ და „ლალონიც“ ბავშვებთან გათამაშებით ერთმანეთს ემსგავსებიან და სანახაობაში მათი ფუნქციის ერთგვაროვნებაზე მეტყველებენ. აქლემკაცზე ბავშვებს აჯენენ და მათი პატრონები მათ გამოისყიდიან. ფერხულ ლალონის შინაარსიც იგივეა, – მეფერხულენი ბავშვებს იტაცებენ და მათმა პატრონებმა ისინი უნდა გამოისყიდონ. თუ დღეს აქლემკაცობის და „ლალონის“ ურთიერთგავშირი ნაკლებ შეინიშნება, ეს ხანგრძლივი დროის ბრალია, როდესაც სანახაობრივი კომპლექსის ცალკეული კომპონენტების ურთიერთთან კავშირი დარღვეულა, წაშლილა და ფრაგმენტულად, ურთიერთისგან მოწყვეტით, კავშირების მოშლით არიან დღევანდელ სანახაობაში შემორჩენილნი“.¹⁸ უნდა დავაზუსტოთ, რომ „ლალონში“ მეფერხულენი ბავშვებს კი არ იტაცებენ, არამედ მხოლოდ ხელში იყვანენ, რაც იმის ადასტურებს, რომ სარიტუალო წეს-ჩვეულებაში ნაყოფიერების გამოთხოვის საკრალური მიზანია კოდირებული. სწორედ ამგვარ ქმედებას აქვს ადგილი შავშურ სანახაობაშიც.

ბავშვთა მოტაცებას დ. ჯანელიძე ახლო ისტორიულ წარსულს უკავშირებს: „თუ მესხეთის ბერობანაში სააქლემო ფერხულის ლალონის და აქლემნიღბოსნობის ბავშვთტაცობას ახლო ისტორიული წარსულის დონეზე განვიხილავთ, მათში არეკლილი უნდა იყოს მესხეთის დარბევა-აწიოება ოსმალ დამპყრობელთაგან XVI-XVII საუკუნეებში“.¹⁹

თუმცა, მკვლევარი ხვდება, რომ ახლო ისტორიული წარსული ესოდენ არქაულ ხალხურ ნიმუშში ვერ მოხვდებოდა და ბავშვების მოტაცებას ბავშვთა მსხვერპლშეწირვით განიხილავს: „მაგრამ თუ ბავშვთტაცობას უძველესი წყობილების საკულტო წესჩვეულების დონეზე განვიხილავთ, მაშინ მასში უნდა დავინახოთ უძველესი დაფენილობის ნაშთი – ადამიანის ტოტემურ ცხოველად გარდასახვისა, ღვთაებისათვის ბავშვთა მსხვერპლად შეწირვისა, მსხვერპლის გამოსყიდვის თუ შეცვლის ვითარებით“.²⁰ უნდა აღინიშნოს, რომ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სიმართლის ამგვარად „მორგება“ და ტრანსფორმირება სწორი დასკვნის გამოტანის საშუალებას მოკლებულია – სამსხვერპლოდ გამზადებული სუბიექტის „გამოსყიდვა“, სუბიექტის, რომელმაც საზოგადოების მიზანი უნდა აღასრულოს ღვთაების წინაშე, ფოლკლორულ სივრცეში ჯერ არ გამოკვეთილა. ეს ასპექტი მხოლოდ ისტორიულად არის დადასტურებული არა „საღვთო მსხვერპლის“ მიმართ, არამედ რეალური ადამიანების მიმართ, რომელთაც სწავდასწავა დროს,

¹⁸ ჯანელიძე., მესხეთის ხალხური სანახაობანი (ბერობანას აქლემკაცობა), „თეატრალური მოამბე“, თბ., 1975, #2 (84), გვ. 33.

¹⁹ იქვე, გვ. 33.

²⁰ იქვე, გვ. 33.

სხვადასხვა მიზნით გამოისყიდნენ სრულიად რეალურ ისტორიულ ვითარებაში, სამსხვერპლოს კი პირიქით – სწირავდნენ ღვთაებას.

ბოლოს კი მოჰყავს იოანე ბატონიშვილის „კალმასობიდან“ ამონარიდის ნაწილი, რომელსაც ჩვენ სრულად წარმოვადგენთ:

„ხოლო სომეხნი უმფრო ჩვენ მსგავსად თამაშობენ; აგრეთვე დროსა მეფის ძეთ ქორწინებისასა (ქორწილი და ნაყოფიერება აქაც ჩანს – ხ.დ.), და ანუ დიდისა მხიარულებისა საქმისასა რისთვისმე, სომეხნი შეიყრებოდენ, ასნაფისა ხალხნი, და ხეებს ვაიკრავდნენ ტანზედ და ჩითებს გადააფარებდნენ, ცხენივით თავსა და კისერს ხისაგან გააკეთებდნენ და შემოახვევდნენ რასმე და ჰკიდებდნენ წვრილს ზანზალაკთ, და ესრეთ ითამაშებდნენ მრავალნი, და უცხოდ ხმარობდენ ფერხთა და მსგავსად ცხენზედ მჯდომთაებრ იხილვებოდნენ; და ესე ძველად იყო ისევე კერპების დროს სომეხთა შინა დაშთომილი. აგრეთვე გააკეთებდენ აქლემის მსგავსად ფარდაგებს და ორნი კაცნი შეუდგებოდნენ ქვემო, მსგავსად აქლემისა იხილვებოდა, ესენიცა ზურნა-დაფსა ზედა უცხოდ ითამაშებდნენ და გაქცევაში ემსგავსებოდნენ აქლემსა. ამასაც ესეგვარს შეხდომილებაში და ყველიერის კვირაში ითამაშებდნენ. და ესენიცა არიან რიცხვთა შინა როგვისათა“.²¹ დ. ჯანელიძე წერს, რომ ის, რაც ქალაქელ ჰამქრის წევრთა კუთვნილ სანახაობად წარმოადგინა იოანე ბაგრატიონმა, მესხეთში აღმოჩნდა დაცულით.

1974 წლის ექსპედიციის წევრი ყოფილა ეთნოქოროლოგი ლილი გვარამაძეც. დ. ჯანელიძის მონათხრობისაგან განსხვავებით, ლ. გვარამაძის ინფორმაცია საცეკვაო სანახაობის აღწერილობის თვალსაზრისით მეტი კონკრეტულის შემცველია: „საინტერესო ფაქტია ის, რომ „ბერობანა“ მესხეთ-ჯავახეთში, როგორც „ბერობანა“ კახეთში, „ბერიკაობისა“ და „ყეენობის“ ელემენტებსაც შეიცავს, მაგრამ „მებარეულესთან“ ერთად, რომლის ფუნქციები არც თუ ისე გარკვეულია, სათანადო როლს „აქლემიც“ თამაშობს. „აქლემკაცობა“ საცეკვაო იმიტაციაა, აქლემის ზნისა და ხასიათისა, რომელსაც აქლემის ნიღბიანი ორი ვაჟი ასრულებს. მათ თავზე წოწოლა ქუდები ახურავთ“.²² ლ. გვარამაძე გადმოგვცემს, რომ მსგავსი სანახაობა – აქლემის ნიღბითა და წოწოლა ქუდით – ქართლში, სოფ. ურბნისშიც არსებობდა – „აქლემის ყბების მოძრაობას, თოვის მეშვეობით, აქლემის ნიღბის ქვეშ მყოფი ერთ-ერთი ვაჟი ასრულებდა“.²³ საბოლოოდ კი აქლემზე უკუღმა შესმულ „ყეენს“, რომელსაც მთელ მოედანს შემოატარებდნენ და ალბათ მთელ სოფელსაც, მიწაზე ჩამოავდებდნენ და წყლით წუწავდნენ, განსხვავებით „ყეენობისაგან“, სადაც ყეენს მდინარეში ავდებდნენ.

როგორც ლ. გვარამაძე ხსნის, „აქლემკაცობა“ დიდი სანახაობის – „ბერობანას“ შემადგენელი ნაწილია. მკვლევარი „ბერობანას“ ნაწილად განიხილავს ასევე ფერხულს: „ბერობანაში“ ფერხულის ხასიათის ბევრი ცეკვაა. ეს იმით არის გა-

²¹ ბატონიშვილი, კალმასობა, 1984, გვ. 241.

²² გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 34.

²³ იქვე.

მოწვეული, რომ სანახაობაში მრავალი ადამიანი მონაწილეობს. ფერხულს წრეში წყვილი – „მეფე“ და „დედოფალი“ ცეკვავენ“.²⁴ (აქ საჭიროდ ვთვლი ვთქვა, რომ ფერხული ორი შემსრულებლის მიერ ვერ შესრულდება, სავარაუდოდ უნდა იყოს „ფერხულის წრეში“ – ხ.დ.). ამის შემდეგ ვითარდება ტრადიციული სიუჟეტი – როგორც ლ. გვარამაძე უწოდებს – „ბუფონადურ-გროტესკული“ ხასიათის, ჩნდება ახალი პერსონაჟი „ეჭიმის“ სახით, ადარებს სვანურ „საქმისაისა“ და ლაზურ „ბერობანას“. „ბერიკაობა-ყეენობისაგან“ განსხვავებით, როგორც ლ. გვარამაძე ამბობს, „ბერობანაში“ მონაწილეები ნიღბებს არ იყენებენ, მხოლოდ სახეს მურით ითხუზნიან, ნიღაბი მხოლოდ ერთია აქლემის ნიღბის სახით, „ბერობანა“ პანტომიმით მთავრდება, რომელსაც „ლალონის“ ეწოდება. „ლალონის“ ეტიმოლოგიის ახსნიდან („ლალ“ – უსიტყვო, „ონის“ – მოქმედება, მთლიანობაში – „მუნჯური“) გამომდინარე კი თვლის, რომ „ლალონის“ ასევე „იდუმალა“ ჰქვია. ამ დეტალს ქვევით შევხებით.

„აქლემის შეკაზმვა“ საქართველოს სხვა კუთხეებშიც იცოდნენ. აჭარაში ხის ჯონებისგან აკეთებდნენ აქლემს, რომელსაც თან ახლდა მოცეკვავეთა და მედლე-მეჭიბონეთა ჯგუფი (მათ შორის „ქოჩახელაც“). რაჭაში კი, გავრცელებული იყო „ცხენკაცობა“.

„ბერობანა“-„ბერიკაობა“-„ყეენობის“ დაწვრილებით განხილვა და მათი დიალექტური ნაირსახეობების შედარებითი დახასიათება ამ ეტაპზე ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს. ჩვენი ინტერესის საგანი სანახაობისა და ქორეოგრაფიული ნიმუშების საცეკვაო ლექსია. ამგვარად, „ბერობანა“ – ხალხური სანახაობა – შვილიერებისა და ნაცოფიერების მისტერიის დიალექტური ვარიანტი, შეიცავდა თეატრალიზებულ „აქლემკაცობას“, „ბერიკაობისათვის“ დამახასიათებელ ტრადიციულ „მეფე-დედოფლის“ წყვილურ ცეკვას და „მამაკაცთა წრეშეუკრავ ფერხულს – „ლალონის“ სახელწოდებით.

„მესხეთი და ჯავახეთი გეოგრაფიული მდებარეობით და კლიმატით ერთიმეორისაგან განსხვავდება. მესხეთი ხეობებში მდებარეობს, ჯავახეთი კი მთლიანად ზევანზეა მოქცეული. მესხეთში თუ სახნავ-სათესი ნაწილი ირწყვის, ჯავახეთში სახნავ-სათესი მიწები მთლიანად ურწყავია“.²⁵ ისევე, როგორც მთელ საქართველოში, სამცხე-ჯავახეთშიც იცოდნენ გვალვის საწინააღმდეგო, წვიმის გამო-სათხოვარი რიტუალის – „ლაზარობის“ – შესრულება.

„ლაზარობის“ შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის ილია ჭავჭავაძის თანამედროვე, მწერალი და საზოგადო მოღვაწე, მესხეთის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის შემსწავლელი, ფოლკლორული მასალის შემკრები და მოჭირნახულე, ილია აღ-ხაზიშვილი ლექსით – „გვალვა“. ლექსში ჩანს, რომ გვალვამ, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ძველ დროში – „არაბის თუ თათრების დროს“, დიდი ზიანი მიაყენა მოსახლეობას. ამიტომ გაიმართა წვიმის გამოსათხოვარი რიტუალი.

²⁴ გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 34.

²⁵ ჯალაბაძე, მემინდვრობა, 1972, გვ. 10.

გვაღვა
„გოგო-ბიჭები დაგროვდა,
აკონკებენ ლაზარესა,
კარი-კარსა დაათრევენ,
გაწუწულსა ყოველ დღესა.

ფანშიშველი, გაწეწილი,
გზას გაუდგენ ვალობითა,
მთლად სოფლები დაიარეს,
ლაზარ თოჯას წყალობითა.

„ალარ გვინდა გორახიო,
ღმერთო მოგვე ტალახიო...“
სახლის კარზე ყველა ოჯახს
დაუმსხვრიეს გორახიო.

ლიტრით წყალი გამოჰქონდათ,
თავს ასხამენ ლაზარესა,
ზოგან ჯამით ფქვილს აძლევენ,
ზოგანც შესანდობი სვესა.

ქუისში ბროლი ქალები
„მოწვერა-ქვას“ უვლიანო
ირგვლივ ფერხული ჩაუბამთ,
სიმღერითა უვლიანო.

„ღმერთო, წვიმა დაუშვიო,
კოჭობაში ჩაუშვიო,
ლაზარეც მოდგა კარსაო
და აღორღოშებს თვალსაო“...

პატარძალი ფერხულს ასხლტა,
„მოწვერა-ქვას“ შეაფრინდა,
ავიდა და ზედ დასკუპდა,
ქორივითა დააფრინდა.

„ასეთი წვიმაც მოსულა,
ყანებიცა დამძლარაო,
ბატონიანთ მამითადში

მუშა როდის გამძლარაო“.²⁶

გარდა „ლაზარობის“ რიტუალის სტრუქტურული აღწერილობისა, ლექსი შეიცავს ძალზე საინტერესო პასაჟს: პატარძლის ფერხულიდან მოწყვეტა და „მოწვევა-ქვაზე“ დასკუება. ნაყოფიერების გამოსათხოვარი კომპლექსური რიტუალი არა მხოლოდ მცენარეული მოსავლის ბარაქიანობის გარანტიას ქმნიდა, არამედ ადამიანთა სიმრავლისთვისაც მიზანშეწონილად ითვლებოდა. პარალელი საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საფერხულო შემოქმედებაში იძებნება – თუშეთში ორსართულიანი ფერხული „ქორბელა“ წმ. გიორგის მიმართავს:

„ყმათაღ უმატე, გიორგი, თუ გინდან მოსახელენი,
ცხვარსაღ უმატე, გიორგი, თუ გინდა რქაჯანგიანი,
პურსაღ უმატე, გიორგი, კოდნი თუ გინდან სამსვენი“.²⁷

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ს. მაკალათიას მიერ აღწერილმა სამცხე-ჯავახეთში შემორჩენილმა ლაზარობის რიტუალმა. აი, როგორ აღწერს ავტორი მას: „მესხეთ-ჯავახეთში ლაზარობის ნაწილს წარმოადგენს სამი „ბებერი ქალის“ სავედრებელი რიტუალი. ისინი არ იმყოფებოდნენ მომღერალთა შორის, არამედ ისხდნენ ზურგშექცევით ქურუნში,²⁸ ხელთა პლასტიური სავედრებელი მოძრაობით შესთხოვდნენ უფალსა სათხოვარს“.²⁹

ს. მაკალათია ამ რიტუალს ცეკვა „სამაიას“ საფუძვლად მიიჩნევს რაოდენობის აღმნიშვნელი – „სამიას“ და ცეკვის სახელწოდების – „სამას“, გაოვალისწინებით. იგი სამ ქალს მზის, მთვარისა და დედამიწის ასოციაციად მოიაზრებს და უარყოფს ლ. გვარამაძის ვერსიას ცეკვა „სამაიას“ ბავშვის დაბადებასთან დაკავშირებით: „იგი ლაზარობის რიტუალის შემადგენელი ნაწილია და ტაროსის ღვთაებისადმი ვედრებიდან, თავისი საცეკვაო რიტმული მოძრაობებითა და ილეთებით, შემდეგში ცალკე დახვეწილი ცეკვის სახით უნდა ჩამოყალიბებულიყო. „სამაიას“ საცეკვაო რიტმში ჩაკიდული ხელებით ზეამყრობილი მავედრებელი სახე, ბოლომდე გაშლილი მარცხენა ხელი, ცაში აღმართული მარჯვენა ხელის მოძრაობა მხრიდან დაბლა ნარნარად დაშვებით, სამი ქალის ზურგი-ზურგით დგომა (ჯდომა – ხ.დ.) ამ ილეთის შესრულების დროს სხვა არაფერია, თუ არა ტაროსის ღვთაებისადმი ხეწნა-ვედრება, რათა გვალვიან ქვეყანას ცის ნამი მიაწოდოს“.³⁰ როგორც აღწერილობა გვაუწყებს, ს. მაკალათია ცეკვა „სამაიას“ ძირითად პოზიციას – სამი ქალის ერთმანეთის მიმართ ზურგშექცევით დგომასა და მკლავების ნარნარი მოძრაობის არსებობას, ამ ორ სანახაობას შორის მკაფიო დამაკავშირებელ ფაქტორად მიიჩნევს.

²⁶ აღხანიშვილი, ლეგენდები, 1978, გვ. 216-218.

²⁷ ცოცხანიძე, ლუდის მოთხრობა, 2018, გვ. 70.

²⁸ სამეცნიერო მასალებში სამცხე-ჯავახეთის შესახებ მ. მაკალათიას წერილში - მესაქონლეობა მესხეთში (სამცხე ჯავახეთი) - განმარტებულია ქურუნების დანიშნულება. ქურუნები იდგა ახორში (საქონლის სადგომში), სადაც მათ დასარწყულებლად წყალი გროვდებოდა ბუნებრივი ნალექის მოსვლის დროსაც. მაკალათია, მესაქონლეობა მესხეთში, 1972, გვ. 42.

²⁹ მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, 1958, გვ. 34.

³⁰ იქვე.

1972 წელს გამოცემულ სამეცნიერო შრომათა კრებულში მოთავსებულ გ. ჯალაბაძის წერილი, ფაქტობრივად იმეორებს ზემოწარმოდგენილ ს. მაკალათიას ინფორმაციას: „იყვნენ ხოლმე მოხუცი სამი ქალი, ისინი ჩაჯდებოდნენ ხოლმე ქვის ქურუნებში, იქ ისინი ზურგი-ზურგს მიაყუდებდნენ ხოლმე, თან მღეროდნენ. მერე მოვიდოდნენ ხოლმე და წყალს გადაასხამდნენ ვითომ გაავდარდებაო“.³¹

ასევე: „წვიმის გამოწვევის ჭობარეთულ წესში სამი მოხუცი ქალის მონაწილეობა გვაფიქრებს.

საქმე იმაშია, რომ საერთოდ ლაზარობის რიტუალს უკავშირდება ეს სამი „ბებერა ქალი“. ლაზარობის რიტუალი კი როგორც ლ. გვარამაძე და დ. ჯანელიძე ირგვევენ, ძველად სიმღერითა და ცეკვით სრულდებოდა. გვიანი დროისათვის, როგორც ეთნოგრაფიული მასალებიდან ირგვევა, ლაზარობის რიტუალს საქართველოს ფარგლებში ცეკვის ელემენტი ჩამოცილებული აქვს. საქართველოს მეზობლად ადიღეულთა ეთნოგრაფიულ ყოფაში, შემონახულა წვიმის გამოწვევის დროს ცეკვა, სადაც ცეკვა ფერხულის სახით იმართებოდა. მენდაკრულის საფლავთან მამაკაცები მიდიოდნენ, რომ საფლავიდან ქვა წაეღოთ და წყალში ჩაესვენებინათ, ამ დროს საფლავის ირგვლივ ეწყობოდა ფერხული. აღსანიშნავია“ რომ წვიმის გამოწვევის რიტუალი ძირითადად ქალებისაგან სრულდებოდა. ზოგიერთი რიტუალი, რომელშიც მამაკაცები გამოდიოდნენ შემსრულებლებად, გვიანი დროის ნაყოფს უნდა შეადგენდეს. ასეთებად მიგვაჩნია მაგ., ხატის გამოსვენება და მინდვრად გატანა ან ხატის წყალში გაბანება, ზარების რეკვა. ყარბის საფლავიდან ძვლის წაღება და წყალში ჩაგდება და სხვ. ასე, რომ ძირითადი რიტუალი წვიმის გამოწვევისა ქალების მიერ სრულდებოდა. „ლაზარობის“ წესჩვეულებას, აღნიშნავს ლ. გვარამაძე, თან ახლდა ძალიან ძველი წარმოშობის სიმღერა „ლაზარე“. მაგრამ რადგან ძველ დროში სიმღერა და ცეკვა განუყოფელი იყო, ეს უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ „ლაზარეს“ სიმღერის დროს ასრულებდნენ რიტუალურ საწესჩვეულებო ცეკვას, ნელსა და ნარნარს თავისი რიტმული მონახაზით“ (ამოღებულია წიგნიდან – გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, 1957, გვ. 50 – ხ.დ.). დ. არაყიშვილის აზრით, „ლაზარე მოდგა კარსა“ ორნამიანი სიმღერაა, რომელიც მოცულობით და მუსიკალური აზრით მცირეა და მარტივი, რაც მისი სიმღერის დამამტკიცებელია“.³²

წერილის ავტორი გ. ჯალაბაძე სტატილაში „მემინდვრობა მესხეთ-ჯავახეთში“, ყურადღებას ამახვილებს მოცემულობაზე, რომ „სამი ბებერი ქალი“ მომღერალთა შორის კი არ ფიგურირებს, არამედ ცალკე – ქურუნებში. ავტორი თვლის, რომ – „სამი ბებერი ქალის მიერ შესრულებული ვედრების სცენა ცეკვა სამაიას ნაშთს უნდა წარმოადგენდეს. ცეკვა სამაიას საწყისები ჩვენის აზრით წვიმის გამოწვევის ჭობარეთულ წესში უნდა ვეძიოთ. აღსანიშნავია, რომ აჭარაში და იმერეთში ხალხი სამაიას კი არა, სამას ამბობს“ და უთითებს დ. ჯანელიძის წიგნს „ქართული თეატრის საწყისები“, გვ. 174.

³¹ ჯალაბაძე, მემინდვრობა, 1972, გვ. 31.

³² იქვე, გვ. 34.

აქ უსათუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ვედრების სცენა ცეკვის ნაშთი ვერ იქნება, რადგან უძველეს საწესო ქმედებათა, საკრალურ რიტუალთა და მათგან წარმომდგარ სანახაობათა კვლევისას, მკაფიოდ გამოხატული მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი მათ შორის რიგითობასაც განსაზღვრავს. ეს კი ნიშნავს, რომ რიტუალიდან წარმოსდგა ცეკვა და არა პირიქით, მით უმეტეს, როდესაც საქმე ენება ღვთაებებისადმი სავედრებელ ქმედებებს.

გ. ჯალაბაძე განაგრძობს: „სამა ე.წ. სამი ადამიანისაგან შედგენილი და მართლაც თუ „სამი ბებერის“ ვედრების სცენა ცეკვა სამაიას წინაპარია, მისი სახელიც სწორედ სამა უნდა ყოფილიყო და არა სამაია.

სამა ძველი დროისათვის შესაძლებელია იმ დიდი სამეულის ასოციაციას გულისხმობდა, რომლითაც მზე, მთვარე და დედამიწა გაიზარებოდა. ხოლო თვით ცეკვა სამა ბავშვის დაბადების რიტუალთან კი არ უნდა იყოს დაკავშირებული, როგორც ამას აღნიშნავს ლ. გვარამაძე (უთითებს – გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, 1957, გვ. 43), არამედ იგი ლანარობის რიტუალის შემადგენელი ნაწილია და ტაროსის ღვთაებისადმი ვედრებიდან თავისი საცეკვაო რიტმული მოძრაობებითა და ილეთებით შემდეგში ცალკე დახვეწილი ცეკვის სახით უნდა ჩამოყალიბებულიყო (აქ კი გ. ჯალაბაძე რიტუალიდან ცეკვის ჩამოყალიბების შესახებ საუბრობს – ხ.დ.). სამაიას საცეკვაო რიტმში ჩაკიდული ხელებით ზეაპყრობილი მავედრებელი სახე, ბოლომდე გაშლილი მარცხენა ხელი, ცაში აღმართული მარჯვენა ხელის მოძრაობა მხრიდან დაბლა ნარნარად დაშვებით სამი ქალის ზურგი ზურგით დგომა ამ ილეთების შესრულების დროს სხვა არაფერია თუ არა ტაროსის ღვთაებისადმი ხვეწნა-ვედრება, რათა გვალვიან ქვეყანას ცის ნამი მიაწოდოს“.³³

როგორც ამონარიდიდან იკვეთება, გ. ჯალაბაძის თხრობა თითქმის იდენტურია ს. მაკალათიას ინფორმაციის, როგორც აღწერილობითი, ისე შეფასებითი თვალსაზრისით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ს. მაკალათიას მესხეთ-ჯავახეთი 1958 წლის გამოცემა ბიბლიოთეკების ფონდებში აღარ იძებნება.

სწორედ გ. ჯალაბაძისეულ აღწერილობას იმოწმებს ლ. გვარამაძე, რომელთანაც გკითხულობთ: „წვიმის მოყვანის მეტად საინტერესო რიტუალი არსებულა მესხეთ-ჯავახეთში, სოფ. ჭობარეთში, ექსპედიციის დროს, გ. ჯალაბაძეს უნახავს ასეთი რამ: სამი ხანში შესული ქალი მიდის წყაროზე, იქ წინასწარ გამზადებული კალათები დგას. ქალები ერთ-ერთ კალათაში ზურგმუქცევით სხდებიან და ლოცულობენ. ქალთა ჯგუფი მათ ჩუმად მიეპარება და წყლით ვაწუწავს. მართალია, ამ წეს-ჩვეულებას ცეკვა არ ანლავს, მაგრამ ჩვენი ვარაუდით, ხალხური ცეკვა „სამაია“, „სამობის“ პრინციპიდან გამომდინარე, ძველი სამიწათმოქმედო რიტუალის თანმხლები უნდა ყოფილიყო“.³⁴

უნდა ითქვას, რომ „სამა“, „სამია“, „სამაია“ ფორმებით ქართულ ლიტე-

³³ ჯალაბაძე, მემინდვრობა, 1972, გვ. 36.

³⁴ გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 104.

რატურულ მასალაში ცეკვის ზოგად-შინაარსობრივი ასპექტი იკვეთება, რადგან სხვადასხვა გამომსახველობის საცეკვაო ნაწარმოებები ერთი ტერმინის ქვეშ არის მოქცეული. ცეკვა „სამაიას“ სამ-ობის პრინციპიდან წარმომავლობა ეჭვის ქვეშ დგას და სხვა დროს განვიხილავთ. ამონარიდთან დაკავშირებით კი, აღნიშნული რიტუალის საფუძველი უფრო მნიშვნელოვნად გვესახება. ლ. გვარამაძის მიხედვით, რიტუალი მიწათმოქმედებას უკავშირდება და უზვი მოსავლის მისაღებად სრულდებოდა. აქ ლ. გვარამაძე ცეკვა „სამაიას“ მოსავლიანობასა და სამიწათ-მოქმედო ნაყოფიერებას უკავშირებს.

ხოლო უფრო ადრე გამოქვეყნებული წიგნის – ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957, ქვეთავში – „რიტუალურ-საცეკვაო წესრეგულე-ბა ბავშვის დაბადების დროს. ცეკვა „სამაია“ და მისი ნაირსახეობები“,³⁵ – ლ. გვარამაძე ცეკვა „სამაიას“ ნაირსახეობებს – ქალთა, მამაკაცთა, შერეული და წყვილად შესასრულებელი – წარმოადგენს. მათ შორის ერთ-ერთი ვარიანტი ძეობასთან არის დაკავშირებული. განიხილავს ასევე ცეკვა „სამაიას“ სასცენო ვერსიას. ძეობასთან დაკავშირებული სამაია სრულდებოდა სარიტუალო სიმღე-რის „მზე შინას“ თანხლებით. სწორედ ამ შეფასებას „უწუნებენ“ როგორც ს. მაკალათია, ისე შემდგომ გ. ჯალაბაძე ლ. გვარამაძეს, და თვლიან, რომ „სამა“- „სამაია“ არა ძეობის, არამედ ტაროსის რიტუალს უკავშირდება.

ს. მაკალათიას და გ. ჯალაბაძის ვერსიას ვერც უარყოფთ და ვერც ბო-ლომდე დავეთანხმებით. მასში უთუოდ გარკვეული დონა სიმართლის შეინიშ-ნება; თუ ამავე დროს გავითვალისწინებთ, რომ ბევრ რიტუალსა და საწესო ქმედებას, ხშირად, ერთი და იმავე მელოდიის თანხლებით ასრულებდნენ, არ არის გამორიცხული, რომ მოძრაობაც იდენტური ყოფილიყო. ამგვარად, ბავშ-ვის დაბადებისა და ტაროსის ღვთაების სადიდებელი, შესაძლებელია, უძველეს დროში ანალოგიური გამომსახველობით ხასიათდებოდა. ბავშვის დაბადების თან-მხლები „ძეობის“ დროს შესასრულებელი „მზე-შინა“ და ტაროსის სადიდებელი „ღაზნარობა“ მუსიკალურად, ეთნომუსიკოლოგების ინფორმაციით, იდენტურია და შინაარსობრივადაც ანალოგიური – ორივე ადამიანური ან მცენარეული სიუხვის-კენ მიმართული.

„ბებერი ქალების“ სამცხე-ჯავახური რიტუალის სახელწოდება რაჭულ „ბერ-ქალურთან“ ასოციაციას ქმნის. „ბერქალური“ მონუც ქალთა ცეკვაა, თუმცა რაიმე რიტუალური დანაშრევის ამოკითხვა ამ ეტაპზე შეუძლებელია.

პარალელის გავლება შესაძლებელია ოსურ სალოცავებთან – ქუანდონებ-თან. ქუანდონი მდებარეობდა მუნის ქვეშ. მუნა აქაც წმინდა ხედ ითვლებოდა. ამ სალოცავებს ოსები უწოდებდნენ „ძუანს“. ოსეთში ყოველ ქალაქს, სოფელს, გვარს ჰყავდა თავისი ძუარი-პატრონი. სტრაბონი ამბობს, რომ „ძველ დროში ქუანდონებში ქალები იყვნენ დეკანოზებადო“.³⁶

³⁵ გვარამაძე, ქორეოგრაფია, 1957, გვ. 43.

³⁶ დღესასწაულები ოსეთში, ვაზ. „დროება“, #258, 1883.

როგორც გამოიკვეთა, მოქმედ პერსონაჟებს ორივეგან ქალები წარმოადგენენ. წინაქრისტიანულ ეპოქაში კავკასიის ერთიანობის, არელური მთლიანობის გათვალისწინებით, სრულიად შესაძლებელია მსგავსი რიტუალურ-საკრალურ ქმედებათა თანაარსებობა.

ყურადღებას იქცევს სამცხე-ჯავახეთში დაფიქსირებული ორი სახელწოდება – „დიკორკოტი“ და „ძიქვა“.

„დიკორკოტი“ ამალლების წარმართული სახელწოდება უნდა იყოს. თავად რიტუალი კი რძეს, საქონლის ბარაქას უკავშირდება – ამ დროს მეზობლები რძეს მიუკითხავენ ერთმანეთს.

„ძიქვა“ კი, წარმოადგენდა ამალლების ჯვარს. ქვის სვეტის სახით გამოსახული იყო ქალისა და მამაკაცის სასქესო ორგანოები. აქ მოდიოდნენ უშვილო ქალები, მოჰყავდათ ბერწი საწონელი. ყოველივე ეს უკავშირდებოდა ფალოსის კულტს. შესთხოვდნენ არა მხოლოდ სულიერ არსებათა სიმრავლეს, არამედ მცენარეთა ბარაქიანობასაც.

ცნობილია, რომ წინსართი „ძი“ ნიშნავს რძეს, ჩნდება ასოციაცია მეგრულ „ძიძავასა“ და აფხაზურ „ძივაუსთან“, რაც ასევე განაყოფიერების რიტუალს უკავშირდება. „ძიძავა“ და „ძივაუ“ ქალია, თოჯინა, რომელიც წვიმის გამოსაწვევი რიტუალის მთავარი პერსონაჟია. ამდენად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ „დიკორკოტს“, „ძიქვასა“ და „ძივაუ“-„ძიძავას“ შორის შინაარსობრივი ანალოგის არსებობა, თუმცა სარიტუალო ქმედებათა შორის განსხვავება აშკარაა.

ამგვარად, სპორტული და განსაკუთრებით თეატრალიზებული სანახაობების საკმაოდ მრავალფეროვანი ნაირსახეობები: „ბერიკაობა-ყეენობა“, „ბერობანა“, „აქლემკაცობა“, „ლაზარობა“, გვაძლევს თქმის საშუალებას, რომ მესხეთში, მიუხედავად მძიმე ისტორიული ქარტენილისა, ძირძველმა ქართულმა საწესო-სარიტუალო შემოქმედებამ თავი გადაიჩინა და დიალექტურ ვერსიებად წარმოჩენის საშუალება მოგვცა.

ფერხულები

მესხური ფოლკლორული შემოქმედების მოძიება-კვლევის საქმეში, როგორც აღინიშნა, უდიდესი წვლილი და დამსახურება მიუძღვის კომპოზიტორსა და ეთნომუსიკოლოგ ვალერიან მაღრაძეს, ხოლო ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, ქორეოგრაფ ვიორგი სალუქვაძეს. ვ. მაღრაძემ, რომელიც აკონკრეტებს ქორეოგრაფიული ნიმუშების შესრულების წესს, აღნიშნული ნაწარმოებები თავად იხილა, რაც ასევე თავის მხრივ, გვაწვდის ინფორმაციას, რომ ექსპედიციის დროისთვის – მე-20 ს-ის 60-იანი წლები – მესხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების ნიმუშები ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო. თუმცა, 1969 წლის სტატიაში სინანულს გამოთქვამს ამ რეგიონში ქართული ხალხური შემოქმედების გაქრობის გამო: „ველარც

ქართული ფერხულის ყურებით ისიამოვნებთ მესხეთში. იგი თითქმის აღარსად სრულდება“.³⁷

ქორეოგრაფი ვიორგი სალუქვაძე 1964 წელს შეუდგა მესხური მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორის შეგროვებასა და შესწავლას. გასული საუკუნის 60-იან წლებში ახალციხის კულტურის სახლში ანსამბლის მიერ შესრულებულ იქნა ქალთა ცეკვა „მძიმური“ და ვაჟთა ცეკვა „იდუმალა“ (1966 წ.), ხოლო ერთი წლის შემდეგ მათ დაემატა მასობრივი ფერხული „დიდება“ და სახუმარო ცეკვა „გარძიობა-ძიობასა“ (1967 წ.). კომპოზიტორი შალვა მშველიძე აღნიშნავდა ცეკვების კომპოზიციის, ეროვნულ ილეთების გამოყენებისა და ცეკვის შესრულების ოსტატობის შესახებ.³⁸

მესხური ხალხური ქორეოგრაფიული მემკვიდრეობიდან სულ რამდენიმე ნიმუშს ვიცნობთ. მძაფრი ისტორიული ქარტეზილი, რომელიც საქართველოს ამ ნაწილმა გადაიტანა, გვაძლევს თქმის საშუალებას, რომ ხალხური შემოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილი დაიკარგა და სამცხე-ჯავახური საცეკვაო დიალექტი საკმაოდ მწირი ფოლკლორული ნიმუშების იმედად დარჩა. ისტორიულად კი: „ხიზაბაგრელებს ჩვეულება აქვთ – ყველიერის შაბათს და აღება ღამეს დააბმენ კალოზე ფერხულსა – ქალები ცალკე, კაცები ცალკე და სიმღერით თამაშობენ და ჰყვებიან ჭიჭყინას (ზურნას)“.³⁹ ვ. მალრაძის მიხედვით: „მესხეთ-ჯავახეთში ფერხულსა ც დიდი გავრცელება ჰქონიათ. არსებობდა რამდენიმე სახის ფერხული: ერთ, ორ და სამ სართულიანი; მამაკაცების, ქალებისა და შერეული. მოცეკვავეთა რაოდენობა სხვადასხვაგვარი იყო; ზოგში მონაწილეობდა მხოლოდ შვიდი წყვილი, ზოგში – მთელი სოფელიც – კი (ე. წ. დიდი ფერხულები)“.⁴⁰ ამონარიდში დაფიქსირებულია საფერხულო შესრულების ფორმა – მრგვალი ფერხული, სართულების მრავალფეროვნება, შემსრულებელთა შემაღვენლობა – სამგვარი და შემსრულებელთა რაოდენობა. წარმოდგენილი მასალის საფუძველზე კი, შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ მესხეთში ძალზე მდიდარ საცეკვაო შემოქმედებას ჰქონია ადგილი.

ვ. მალრაძე ათეულ წელზე მეტი ხნის განმავლობაში ადიგენის, ახალქალაქის, ახალციხის, ასპინძის რაიონებში აგროვებდა აღნიშნული რეგიონის მუსიკალურ შემოქმედებას. ვ. მალრაძის ექსპედიციის მიერ ჩაწერილია შემდეგი საფერხულო მელოდიები ვარიანტებით: „სულ ჩავწერე 14 ფერხული 25 ვარიანტით, რომელთაგან აღსანიშნავია: „გარძიობა-ძიობასა“, „მამლი მუნასა“, „მჭედლო, ჩემო მჭედლო“, „მუმლი, მუმლი მუნასა“, „7 წყვილის ფერხული“, „დიდება“, „შევდგი ტაფა“, „და ენლა შემოუაროთ და“, „სამყრელი“, „ავთანდილ გადინადირა“ და სხვა. ყველა ეს ფერხული, გარდა „7 წყვილი ფერხულისა“, სიმღერით სრულდება, ხოლო „7 წყვილის“, „მუნჯური“, აგრეთვე ფერხულები,

³⁷ მალრაძე, ცნობები მესხურ ხალხურ სიმღერებზე, მნათობი, #11, 1969, გვ. 191.

³⁸ ჭანიშვილი, ალაფიძე, ვიორგი სალუქვაძე 100, 2014, გვ. 63.

³⁹ გვარამაძე, სოფ. ხიზაბაგრა, „აკაკის კრებული“, #1, 1897, გვ. 27.

⁴⁰ მალრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4, გვ. 53.

რომლებსაც მესხები „ძიმურს“, „ასაყოლებელს“, „ცქვიტურს“ უწოდებენ საკრავების თანხლებით და ასევე სრულდება ზოგჯერ „ქალების“ ფერხულიც.⁴¹ აქედან ცხადი ხდება, რომ „შიდი წყვილი ფერხული“, რომელიც მხოლოდ სამცხე-ჯავახეთის საკუთრებაა და სხვა კუთხეებისთვის უცნობია⁴² მხოლოდ საკრავიერი მუსიკით სრულდებოდა. ასევე „მუნჯურს“, იგივე „ლალოინი“, რომელიც მსგავსია თ. იველაშვილის მიერ აღწერილი „ძალღურის“ და რომლის სასცენო ვერსია გ. სალუქვაძემ „იდუმალას“ სახელწოდებით დადგა, არ ახლავს ვოკალური თანხლება. რაც შეეხება „ძიმურს“, „ასაყოლებელს“ და „ცქვიტურს“, გაურკვევლობას იწვევს რიგი ასპექტთა გამო: „ძიმური“, იგივე „დიდება“ როგორც შესწავლამ ცხადყო, ფერხულთა შესავალი ნაწილია, ღვთაების სადიდებელი – ასე ვთქვათ უვერტიურა და ვოკალური შესრულება ახასიათებს (თუმცა გ. სალუქვაძის მიერ დადგმული „ძიმური“ ქალთა ცეკვას წარმოადგენს – ხ.დ.), ხოლო „ასაყოლებელს“ და „ცქვიტურს“, ტერმინთა შინაარსიდან გამომდინარე, საცეკვაო ხასიათი უნდა ჰქონდეს და ამდენად, როგორც საცეკვაოებისათვის არის დამახასიათებელი, საკრავიერ მუსიკაზე უნდა სრულდებოდეს. თუმცა, ქვემოთ ვნახავთ, რომ „ასაყოლებელი“ არის ფერხულის ძირითადი ნაწილი, უფრო სწრაფია, ვიდრე „დიდება“-„ძიმური“, რომელსაც ვოკალური შესრულება ახლავს, რადგან სწორედ „ასაყოლებელია“ ფერხულის ძირითადი სხეული. ვ. მალრაძე თავადვე ამბობს: „ფერხულების უმრავლესობა „დიდებით“ იწყება. აქ მოცეკვავენი დინჯად „ძიმურად“ (სქოლიოში „ძიმურთან“ დაკავშირებით ამბობს: „ძიმურად – მძიმედ. ამ საფერხულოს სიმღერის ფრაგმენტი გამოქვეყნებულია „ქართული ხალხური სიმღერის“ პირველ ტომში, 1960 წ. გვ. 435“ – ხ.დ.) ირწვიან და სთხოვენ ღმერთსა და ყველა წმინდას (აწ წმინდა შიოს), ყურადღება და ბარაქა არ მოგვაკლოო. შემდეგ მოდის ჩქარი ნაწილი – ფერხული. დიდება და ფერხული სხვადასხვა მელოდიაზე სრულდება“.⁴³ „ცქვიტური“ კი, როგორც გამოიკვეთა, საფერხულო ნაგებობის ბოლო ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს, იმ ნაწილს, როდესაც ფერხული ცეკვაში გადადის.

ლ. გვარამაძე თვლის, რომ მესხური ფერხულებისთვის დამახასიათებელი შესავალი ნაწილის – „დიდებას“ – შესრულებისას „დონდგალის“ ტიპის მოძრაობა სრულდება: „მოცეკვავენი „დიდების“ სიმღერით აქეთ-იქით შენელებულად მოძრაობენ. ტექსტი წმინდანებისადმი, განსაკუთრებით კი, წმინდა შიოსადმი მიძღვნილი. წმინდა შიოს მიწის ბარაქას შესთხოვენ. ფერხულის მეორე ნაწილი უფრო აჩქარებულ ტემპში სრულდება. ეს ფერხული ქრისტიანობის დროს რომ სიმღერით სრულდება, ნაყოფიერების წარმართული ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის გადმონაშთია. ტექსტის ლოცვითი ხასიათი, ცეკვაში „დონდგალის“

⁴¹ მალრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4, გვ. 53.

⁴² მალრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, გაზ. ასპინძა, #30 (1793), 1966.

⁴³ მალრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4, გვ. 53.

ელემენტები მის უძველეს წარმოშობაზე მიგვიბრუნებს“.⁴⁴

დონდგალთან დაკავშირებით სულხან-საბას ლექსიკონში ვკითხულობთ: „დონდგალი – შეფერვებასავით, ქანებასავით რამ“.⁴⁵ სწორედ მხარგადაბმულ მეფერხულეთა ადგილზე მარჯვნივ და მარცხნივ გადაქანება-გადმოქანებით სრულდება ფერხულის შესავალი ნაწილი.

ამგვარად სამცხე-ჯავახური ფერხულის კომპოზიციური არქიტექტონიკა გამოისახა შემდეგნაირად: 1. „მძიმური“-„დიდება“ – „დონდგალით“ შესრულებული შესავალი ნაწილი, 2. „ასაყოლიებელი“ – ფერხულის ძირითადი ნაწილი და, 3. „ცქვიტური“ – საცეკვაო ნაწილი.

როგორც აღინიშნა, მესხური ფერხულები იწყება შესავლით, რომელიც თითქოს შემსრულებელსაც და მაყურებელსაც ძირითადი საფერხულო ნაწილისთვის ამზადებს, თითქოს ვალს იხდის ღვთაების წინაშე მანამ, სანამ მისდამი სათხოვარის გაჟღერებას დაიწყებდეს. ვ. მაღრაძის ინფორმაციით ასევე ცხადი ხდება, რომ ფერხულების უმრავლესობა სრულდებოდა სიმღერით. ხოლო, ფერხულების შესრულების წესი, როგორც ეთნომუსიკოლოგი ამბობს, განსხვავდებოდა ფერხულის ხასიათიდან გამომდინარე: „შესრულების წესი, ფერხულის ხასიათის შესაბამისად, სხვადასხვაგვარია. მაგ.: ზოგ ფერხულში ერთი იწყებს და გუნდი პასუხობს, ზოგში ჯგუფ-ჯგუფად იმეორებენ დამწყების სიტყვებს, ზოგში კი ორპირული გუნდები ეჯიბრებიან ერთიმეორეს“.⁴⁶ როგორც ვ. მაღრაძე აღნიშნავს, მესხური ფერხულის მუსიკალურ-ინტონაციური არქიტექტონიკა საქართველოს სხვა საცეკვაო დიალექტებშიც გვხვდება: „ამ სიმღერისთვის ტიპური ინტონაცია „დიდების“ პირველი ნახევარი გვხვდება სვანეთში, თუშეთში, ხევში, ქართლში, აჭარაში, სამეგრელოში...“⁴⁷

ეთნომუსიკოლოგი ედიშერ გარაყანიძე წერს, რომ მესხურ საფერხულოებს სამწილადი ზომა და ორგანიზებული აქცენტირებული მეტრიკა ახასიათებს, მესხურ სასიმღერო ფოლკლორში საფერხულოებისაგან განსხვავებით, არ, ან აღარ შეინიშნება საცეკვაო სიმღერები. რაც შეეხება მესხურ მუსიკალურ დიალექტს „ზოგიერთ შემთხვევაში შეხვედრებია გურულ რეპერტუართან („ოქრომჭედლო“); ხშირად ესა თუ ის მესხური სიმღერა ინტერდიალექტურია („ავთანდილ გადინადირა“, „იავნანა“, „მზე შინა და მზე გარეთა“); ყველაზე მეტად კი მაინც ქართლ-კახურ (განსაკუთრებით – ქართლურ) რეპერტუართან კავშირია („შავლეგო“, „სამყრელო“, ჭონა“, „ია დავთესე“ და სხვა.)“.⁴⁸

საცეკვაო თვალსაზრისით ძალზე საინტერესო აღმოჩნდა ავთანდილ ბერიძის კრებულში, „მესხური ფოლკლორი“, წარმოდგენილი ლექსი „ფერხულობა“, სადაც ცეკვის კომპოზიციური და რიტმული წყობა იკვეთება: საფერხულო ლექსის

⁴⁴ გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 42.

⁴⁵ ორბელიანი, თხზულებანი ტ. 1, 1965, გვ. 22.

⁴⁶ მაღრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4, გვ. 53.

⁴⁷ მაღრაძე, სიმღერები, 1987, გვ. 71.

⁴⁸ გარაყანიძე, დიალექტები, 2011, გვ. 59.

დასაწყისში მითითებულია „მძიმედ“. ტექსტიდან ჩანს, რომ ეს შესავალი ნაწილია – „დიდება“, რაც ნელა ცეკვის შესრულებას გულისხმობს, და რომელიც ადგილზე სხეულის გადაწევა-გადმოწევით სრულდება, ე.წ. „დონდგალი“; შემდეგ მოდის „ასაყოლიებელი“ – ეს ნაწილი უფრო სწრაფია და ფერხულის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს, ხოლო, ბოლოსკენ მითითებული „ასაჩქარებელი“ – რომელიც საფერხულო ნაწილს კიდევ მეტად აჩქარებს, ან ცეკვაში ე.წ. „ცქვიტურში“ უნდა გადადიოდეს.

„ფერხულობა

(თამაშობა) მძიმედ

სულ პირვლად ღმერთი ვახსენოთ,

ის უფრო დიდებულია

და მერმე წმინდა შიოთ,

პური არ მოგვაშისო!

წინდა მეცვა ხემისაო,

ქალამანი მეშისაო,

ღმერთო! კრულე ყველა კაცი

ემშაკების ფენისაო!

(ასაყოლიებელი)

დაღამდა და დასცა ბინდი,

ცოლეულთან მიდის ბიჭი,

გზაში დათვი შეეყრება

ყელ-ქედანა მეტად დიდი,

მოდი, დათვო! პური ვჭამოთ,

ღვინო მაქ და კულა დიდი!

– დათვი ეტყვის, შენ მიერთვი,

ახლა ვჭამე რეო და შეინდი.

დათვო ამ ხელად აგრე თქვი,

სამერმისოდ მომიფრთხილდი,

თორემ დაგრეხ, ტყავს გაგაძრობ,

მხარზედ მიდევს შავი შვილდი.

(ასაჩქარებელი) (ეს სავარაუდოდ „ცქვიტური“ უნდა იყოს – ხ. დ.)

ჭი და პარლი პარალ პარალო,

ჭი და ქათარ ძაღლები,

ჭი და ჯაჭვში არ ეტევიანო,

– ასეთ კლდეზედ გადაგრეხავენ,

დადგება სისხლის მორევი,

ზედ ნავი ვაცურდებაო!

შიგ დიაკონი დაიხრჩვის

საბრალო დედის ერთაო,

მოსძებნიან მას კავითა,
გამოათრევენ შავათა!
ყელიმც ექნება აღვსილი
ლამით და ჩალა ბულითა“.⁴⁹

აღნიშნული საფერხულო ლექსის არქიტექტონიკამ მესხური ფერხულის ძირითადი ტიპის შესახებ ინფორმაციას მეტი სიზუსტე შესძინა. ტერმინები: „ძიმური“, „ასაყოლიებელი“, „ასაჩქარებელი“-„ცქვიტური“ თავისთავად გვეკარნახობს შესასრულებელი დიალექტური ქორეოგრაფიული ნიმუშის ტემპსაც და შესაბამისად, საცეკვაო ხასიათსაც. ტემპისა და საცეკვაო ხასიათის გათვალისწინებით, კი, საცეკვაო ლექსის მთავარ მიზნობრივ კონფიგურაციასე გვექმნება წარმოდგენა. ამგვარად, მოცემული ტერმინები ტემპის გამომხატველიც არის და თავისთავად საცეკვაო ლექსის მატარებელიც, რაც ცალკე ცეკვებადაც შესაძლებელია გამოიკვეთოს. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ქორეოგრაფიული ნაწარმოების სახელდების ვარიანტთან მუსიკის ტემპიდან და ხასიათიდან გამომდინარე.

მესხური ფერხულებიდან ყველაზე მეტად ცნობილი და გავრცელებულია „მამლი მუხასა“. „მამლი მუხასას“ მელოდია იაფნანას ტიპისაა და უახლოვდება „მზე შინა და მზე გარეთას“. ეს ფერხული ერთსართულიანია და სრულდება წელიწადში ერთხელ – „ყველიერის აღებლამეს“. მონაწილეობდნენ მხოლოდ მამაკაცები. სიმღერას იწყებდა ერთი, ხოლო გუნდი იმეორებდა დამწყების სიტყვებსა და მელოდიას.

„მამლი მუხაც“ დიდებით იწყება:
ჯერ პირველად ღმერთი ვახსენოთ, და,
მემრე და ყველა წმინდაო, და,
ყველა წმინდა ღვთისმშობელო, და,
მადლი შენი შეგეწიოს, და.

ამის შემდეგ მოდის თვით ფერხული:
მუხა წონწილენს, წონწილენს, მამლი მუხასაო,
წონწილენს და წაიქცევა, მამლი მუხასაო,
მუხისა ნადგომსა ძირსა, მამლი მუხასაო,
შიგაც რომ წყალი ჩადგება, მამლი მუხასაო,
იმ თევზსაც რომ დაჭერა უნდა, მამლი მუხასაო,
რითა და რითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
მოსეს ბადითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
იმასაც რომ გაწლა უნდა, მამლი მუხასაო,
რითა და რითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
აღმას დანითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
იმასაც რომ ხარშვა უნდა, მამლი მუხასაო,

⁴⁹ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 205, გვ. 644-645.

რითა და რითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
ქვაბ-ჩაღნამითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
რითა და რითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
ნიავ-ქართა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
იმასაც რომ ჭამა უნდა, მამლი მუხასაო,
რითა და რითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
ბაგე-კბილითა შენ, ბიჭო, მამლი მუხასაო,
შემდეგ ისევ „დიდების“ მელოდიაზე:

თუ გინდათ კიდევ ვიმღეროთ და

თუ გინდათ დავამთავროთ და

ბოლოს ფერხულის მელოდიაზე:

ჩიტი ჩამოჯდა ღობესა, მამლი მუხასაო,

იძახდა ქიშმიშობასა, მამლი მუხასაო,

ღმერთმან ყველანი დაგასწროთ, მამლი მუხასაო,

აღდგომასა ქრისტიშობასა, მამლი მუხასაო“.⁵⁰

წარმოდგენილი მესხური საფერხულო სიმღერის, „მამლი მუხასა“, ტექსტი ლაზარე მჭედლიშვილისაგან, ჩაწერილია სოფ. საროში 1961 წელს.

გ. მალრაძე აღნიშნავს, რომ საფერხულო მელოდიების უმრავლესობა აგებულების თვალსაზრისით „იავ-ნანას“, ე.ი. წარმართული საგალობლის ტიპს უახლოვდება და იქვე იმოწმებს შ. ასლანიშვილს (1954).⁵¹

საფერხულო ლექსთან – „მამლი მუხასა“ – დაკავშირებით საკმაოდ ბევრი გამოკვლევა არსებობს. მისი შესწავლის ისტორიაში საყურადღებოა გ. კოტეტიშვილის, დ. არაყიშვილის, თ. მამალაძის და გ. მალრაძის მოსაზრებები. აღნიშნული ლექსი, გარდა მესხეთისა, აღმოჩენილია კახეთსა და აჭარაში. გ. კოტეტიშვილი მუხას ჭექა-ქუხილის ღმერთთან, ღრუბელთ ბატონთან აკავშირებს.

მ. კოჭლაგაშვილს მოჰყავს ვანტანგ კოტეტიშვილის აზრი კახეთში ფერხულის შვიდ მაისს შესრულებასთან და მის შინაარსთან დაკავშირებით: „საქართველოში, ისევე, როგორც სხვა ქვეყნებში საბერძნეთში, იტალიაში, გერმანიაში და ა.შ. მუხა დაკავშირებული იყო ღრუბელთ ბატონთან, ჭექა-ქუხილის ღმერთთან. მუხისა და ღრუბელთ ბატონის კავშირი დასტურდება იმ ფერხულით კახეთში, ს. პატარძელში რომ აბამდნენ ბავშვები და მოხუცები შვიდ მაისს და მღეროდნენ „მუძლი მუხასა“. ამ რწმენის კვალს ვხვდებით სვანებთან. სვანების წარმოდგენით საღვთო მუხნარიდან ხის გამოტანა არ შეიძლებოდა, თორემ სეტყვა მოვიდოდა“.⁵²

რაჭაში, სოფელ ნიკორწმინდაში, ტანმადალ ხეებიან ტყეში, რომელსაც „ბატონის ტყეს“ უწოდებენ, ასევე ოდითგანვე აკრძალულია ხის მოჭრა.

⁵⁰ მალრაძე., დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4, გვ. 54.

⁵¹ იქვე, გვ. 53.

⁵² კოჭლაგაშვილი, მუხის კულტის კვალი, 1986, გვ. 147.

რაც შეეხება კახეთში არსებულ ფერხულს, სიმპტომატურია, რომ მასში მხოლოდ ბავშვები და მოხუცები არიან ჩაბმულნი, აქ სქესი არც ბავშვების ჩანს და არც მოხუცების. თუმცა ცხადია, ასაკი გამიზნულად არის შერჩეული – ფერხულში არ დგას განაყოფიერების შესაძლებლობის მქონე ასაკის მონაწილე. შესაძლოა, ეს ერთგვარი კომპრომისი იყოს დიდი ღვთაების, მისი ძალმოსილების მოწიწების მიმართ.

გ. კოტეტიშვილი „მამლი მუხასას“ ფუნქციურ-შინაარსობრივი ასპექტები ნაყოფიერების გამოთხოვას შეიცავს, რადგან შესრულების დროც – შვიდი მაისი – წვიმის გამოწვევისა და ნაყოფიერების ზრდას უნდა უკავშირდებოდეს. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ „შვიდმაისობის“ ფერხული, რომელიც ასევე წვიმას უკავშირდება, მხოლოდ ქალების შესრულებითაც არსებობდა.

საფერხულო ლექსთან „მამლი მუხასა“ დაკავშირებით არსებობს ვერსიაც, რომ „მამლის“ გამოყენება, მასკულინური შინაარსით არის განსაზღვრული, რადგან „მამლი“ – მამალი – მამრობითი სქესის აღმნიშვნელია. გარდა ამისა, უძველესი შრეები მოკვდავი-წარმავალი და ისევ აღმდგარი ღვთაების ციკლურ წრებრუნვას გამოხატავს. ამ შემთხვევაში მუხის ძირიდან ამოგლეჯა და წყალს გატანება, გამოსახავდა ძველთან, რომელსაც ყოველივე ცუდი გაჰყვებოდა, გამომშვიდობებას. ამავე დროს, მისი ამოგლეჯა-გარდაცვალება შემდგომში განახლებული სახით აღდგენის საფუძვლად იქცეოდა. ხე მომდევნო ეპოქაში შეცვალა თოჯინამ და ადაშიანმა.

მეორე საფერხულო ლექსი „მუმლი მუხასა“ მიჩნეულია ასევე, ხეთა თაყვანისცემის ამსახველად, რომელიც შეიძლება ითქვას, საწყის ფენას წარმოადგენს, მეორე შრე კი, – ზედას სახით გამოკვეთილია, როგორც პატრიოტული, მტერთან ბრძოლის შინაარსის შემცველი – „მუხის“-საქართველოს, ხოლო „მუმლის“ – შემოსეული მტრის სახით. გრ. ჩხიკვაძის მიერ ჩაწერილი და კრებულში წარმოდგენილია კახურ მუსიკალურ ფოლკლორში დაცული პატრიოტული შინაარსის „მუმლი მუხასა“:

„ჰე, მუმლი (და) მუხასაო,
„გარს ეხვეოდაო.
„მუნა (და) დამძიდაო,
„წყალში (და) ჩავარდაო,
„წყალი (და) შევუბდაო,
„ნაპირს (და) გადვიდაო.
„მუმლი (და) შეწუნდაო,
„მალე (და) დაიხრჩოვო,
„მუმლი (და) დაიხრჩოვო,
„მუნა (და) გადარჩავო“.⁵³

⁵³ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, 1960, გვ. 389.

ხოლო გრ. ჩხიკვაძის ამავე კრებულის მესხეთის ნაწილში წარმოდგენლ ფოლკლორულ ნიმუშში სახელწოდებით „საფერხლო“ („მუნა წონწილას“ ვარიანტი – ხ.დ.), ტექსტში ორივე ფორმაა გამოყენებული – როგორც „მაძლი“, ასევე „მუმლი“.⁵⁴

რაც შეეხება ფერხულის საცეკვაო ლექსიკას მ9 წლის ვიორგი ჯინჭველაძის (ახალციხის რაიონი სოფ. მუსხი) მონათხრობზე დაყრდნობით, ვიქტორია სამსონაძის საექსპედიციო მასალაში ამგვარად არის წარმოდგენილი: „დიდმარხვის წინა ღამეს – „აღებ-ღამეს ვეძახოდით. იმ ღამეს მთელი სოფელი შეიკრიბებოდა – დიდ-პატარაი. დააბამდნენ ფერხულს და თან უვლიდნენ გარშემო, თან ძღეროდნენ ამას“ მისივე ცნობით ამ ფერხულის შესრულებისას საფერხლო წრის შემსრულებლები მიდგებით ნაბიჯებით გადაადგილდებოდნენ: „ორი წინ, ერთი – უკან“ (ანუ ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი – მარცხნივ) ხელჩაკიდებულ მდგომარეობაში“.⁵⁵

წარმოდგენილის მიხედვით, საფერხლო მოძრაობა გამოიკვეთა ფაქტობრივად სამი მიდგებითი მარტივი ნაბიჯით, როდესაც შემსრულებლები გადაადგილდებიან პირისახით არა წრის მოძრაობის მიმართულებით, არამედ მათი მწერა მიმართულია წრის ცენტრისკენ. ასე რომ, ფერხული სრულდება გვერდით გადადგმული ნაბიჯით.

უნდა ითქვას, რომ ზოგადად საფერხლო სიმღერების ტექსტები ბევრად უკეთესად არის შემონახული, ვიდრე თავად ფერხულების სტრუქტურა და სამეტყველო-საცეკვაო ენა. ამის დასტურია მთელ საქართველოში ცნობილი და გავრცელებული საფერხლო სიმღერა „ავთანდილ გადინადირა“. ანზორ თამარაშვილი წერს: „ავთანდილ გადინადირას“ ერთ-ერთი ვარიანტი მე ჩავწერე ასპინძის რაიონში სოფელ ხიზაბაგრაში, სადაც მონუცებმა სოფელ მუსხის მოხუცებთან ერთად (ახალციხის რაიონი), რომლებიც წაყვანილი გვყავდა ხიზაბაგრაში, იმღერეს ცეკვასთან ერთად“.⁵⁶

მიუხედავად აღნიშნული საფერხლო ნიმუშის დიალექტური მრავალფეროვნებისა, რაც ისტორიოგრაფიულ მასალაზე დაყრდნობით იკვეთება, არც ერთ საცეკვაო დიალექტში ამ ფერხულის საცეკვაო ლექსიკა არ გვაქვს. ამ ვითარებიდან გამომდინარე, უმნიშვნელოვანესი ფაქტია საფერხლო ცეკვის შესრულების შესახებ ინფორმაციის მოწოდება, თუმცა სად არის ფერხულის აღწერილობა დაცული, ავტორი ინფორმაციას არ გვაწვდის. ფერხულის აღმოჩენის პერიოდი ვ. მაღრაძის საქსპედიციო სამუშაოებს ემთხვევა.

ასევე საცეკვაო ნაწილის გარეშე შემორჩა საფერხლო სიმღერა და ლექსი „შავლევი“.⁵⁷

მესხურ საფერხლოთაგან აღსანიშნავია ფერხული „ოქრომჭედელი“. მკვლე-

⁵⁴ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, 1960, გვ. 434-436.

⁵⁵ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოლორი, 2003, გვ. 4. (ხელნაწერის უფლებით).

⁵⁶ თამარაშვილი, მესხური სიმღერის კვლადაკვალ, ჟურნ., „არაფი“, #24, 2020, გვ. 146.

⁵⁷ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 2015, გვ. 582.

ვარი ლ. სოსელია აღნიშნავს, რომ ოქრომჭედლის პიროვნებასთან დაკავშირებული ელემენტები უღრმესი არქაიკის შემცველია და მისი საქმიანობის ასახვა მესხურ საფერხულო სიმღერაში პირველად გვხვდება. ჩვენი მხრით კი ვამბობთ – აქ იმ დეტალსაც უნდა მიექცეს ყურადღება, რომ რეინის მოპოვებით, სამჭედლო საქმით სწორედ საქართველოს სამხრეთი უძველესი დროიდან იყო ცნობილი, ამას ემატება სახელგანთქმული ბეჟა და ბეშქენ ოპიზარების შემოქმედება და ის ტრადიცია, რომელიც ჭედურობის სფეროში არსებობდა.

„სიმღერა სრულდება დიდმარხვის დადგომის წინ, ყველიერის წინა ღამეს, ბერიკაობის დროს. კალოზე ფერხულს დააბამდნენ. ქალი თუ კაცი, მოხუცი თუ ახალგაზრდა, მელაგებს გადააჭდობდნენ და იწყებდნენ წრიულად საფერხულო სვლას – ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ, კვლავ ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ და ა. შ.; „ვინც რომ ფერხული შეშალოს, ის ყოვლად წმინდამ შეშალოს!“ იმღერდნენ „მუხა ძონწილას“, სიმღერას იწყებდა ოთხი კაცი წრის ბოლოდან, მეორე ოთხეული იმეორებდა:

„პირველად ღმერთი ვახსენოთ და მერე ყოვლად წმინდაო!“

„მუხის ნადგომსა შენ ბიჭო, მამლი მუხასაო,
ჩიტის ნალი მიშოგნია, ჩემო მჭედელოო,
მჭედელო, მჭედელო, ჩემო მჭედელო!“⁵⁸ და ა. შ.

და მეორე ვარიანტი:

„ოქრომჭედელო, მჭედელო, ჩემო მჭედელოო,
ჩიტის ნალი მიშოგნია, ჩემო მჭედელოო,
ერთი თონი ვამიკეთე, ჩემო მჭედელოო,
რაც რო იმას ვადარჩება, ჩემო მჭედელოო“⁵⁹ და ა. შ.

მჭედელს სთხოვენ სამეურნეო-სამიწათმოქმედო იარაღის: გუთნის, სახნისის (სახნისი და გუთანი ერთი და იგივეა, სულხან-საბას ლექსიკონში ლექსიკოგრაფის მინიშნებით გუთანი სომხურიდან არის შემოსული, ქართულია სახნისი – ხ.დ.), ჩეკის, თონის გაკეთებას, რაც აგრარული საქმიანობის მნიშვნელოვანებას უსვამს ხაზს. თუმცა, ტექსტში ფიგურირებს „ოქრომჭედელიც“, რაც ერთი ქოლგის ქვეშ, მაგრამ მაინც მჭედლობისგან განსხვავებულ საქმიანობას მოიცავს.

ამავე წესით შესრულებას ადასტურებს 69 წლის მართო შუჟუნაძე (ახალციხის რ-ნი, სოფ. მუსხი), რომელიც იხსენებს თუ როგორ ცეკვავდნენ ძველად „ოქრომჭედელოს“: „ოქრომჭედელო“ ასეა, ე. ი. ცეკვით ვასრულებთ. ისედაც შეგვიძლია ვიმღეროთ, მაგრამ უფრო სრულდება ცეკვა. ძალიან ბევრი ხალხია. თქმულებაც ასე იყო, რომ „ოქრომჭედელოს“ ცეკვის დროს ყველა უნდა ჩაებას. კალოებზე დიდი-დიდი წრე კეთდებოდა და ორ-სამ მწკრივად დგებოდნენ შიგ (სავარაუდოდ დიდ წრეში უფრო პატარა წრე იყო ჩადგმული, პატარაში კიდევ უფრო მომცრო. ამდენად, რომ წარმოვიდგინოთ სამი წრე ერთდროულად მოძრა-

⁵⁸ სოსელია, ოქრომჭედლობის შესწავლისათვის, 1972, გვ. 99.

⁵⁹ იქვე, გვ. 100.

ობდა. შემორჩენილ აღწერილობათაგან იშვიათი ფოლკლორული ნიმუშია – წრე-წრეში ჩასმულ ფერხულთან გვაქვს საქმე – ხ.დ.) და ისე ცეკვავენ. ეს ხდება ყველიერებში, რომ მერე უხვი მოსავალი მიიღო და კაი ამინდი რომ მისცეს ღმერთმა. ამიტომ, „ოქრომჭედლოში“ ყველა მოვალე იყო რო დაბმულიყო“.⁶⁰

საფერხულო ლექსის სამი ვარიანტი – „ოქრომჭედელი“, „ჩემო მჭედლო, მჭედლო“ და „მჭედლო, ჩემო მჭედლო“ – ვრცელი სახით მოცემულია წიგნში, „მესხური ფოლკლორი“.⁶¹ პირველ ვარიანტს „ოქრომჭედლის“ სახელწოდებით, დასაწყისში მითითებული აქვს – „ძიშური დიდებასა, დიდებასა, მადლი ღმერთსა ასაყოლიებელი“.

ვოკალური შესრულებით საფერხულო სიმღერის – „ოქრომჭედლო“ – ორი ვარიანტის მოპოვება შევძელით: 1. ანსამბლ „მესხეთის“ შესრულებით,⁶² რომელსაც არ ახლავს შესავალი „დიდება“ სახით და 2. ანსამბლ „ნანინას“ შესრულებით,⁶³ რომელიც „დიდებით“ იწყება. სიმღერა მიმდინარეობს სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობით – იტყვის სოლისტი სტრიქონს, იმავე ტექსტს იმეორებს გუნდი, რაც რესპონსორულ შესრულებას გულისხმობს.

დიდება

ჯერ პირვლად ღმერთი ვახსენოთ და (სოლისტი)

----- (გუნდი)

მემრე და ყველა წმინდაო და (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ყოვლადწმინდა ღვთისმშობელო და (სოლისტი)

----- (გუნდი)

მადლი შენი შეგვეწიოს და (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ოქრომჭედლო

ჩიტის ნალი მიპოვნია, ჩემო მჭედლოო,

მჭედლო, ჩემო მჭედლო, ოქრომჭედლოო (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ერთი ბარი გამიკეთე, ჩემო მჭედლოო,

მჭედლო, ჩემო მჭედლო, ოქრომჭედლოო (სოლისტი)

----- (გუნდი)

რაც რომ იმას გადარჩება, ჩემო მჭედლოო,

⁶⁰ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოლკლორი, 2003, გვ. 5-6. (ხელნაწერის უფლებით)..

⁶¹ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 2015, გვ. 581-582.

⁶² ანსამბლი „მესხეთი“ – „ოქრომჭედლო“, <https://www.youtube.com/watch?v=ICBrCBBLXTO>

⁶³ ანსამბლი „ნანინა“ – „ოქრომჭედლო“, <https://www.youtube.com/watch?v=hUuXE6omREg>

მჭედელი, ჩემო მჭედელი, ოქრომჭედელი (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ერთი თონიც გამიკეთე ჩემო მჭედელი,
მჭედელი, ჩემო მჭედელი, ოქრომჭედელი (სოლისტი)

----- (გუნდი)

რაც რომ იმას გადარჩება, ჩემო მჭედელი,
მჭედელი, ჩემო მჭედელი, ოქრომჭედელი (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ერთი ჩეკიც გამიკეთე ჩემო მჭედელი,
მჭედელი, ჩემო მჭედელი, ოქრომჭედელი (სოლისტი)

----- (გუნდი)

რაც რომ იმას გადარჩება ჩემო მჭედელი,
მჭედელი, ჩემო მჭედელი, ოქრომჭედელი (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ერთი დანაც გამიკეთე, ჩემო მჭედელი
მჭედელი, ჩემო მჭედელი, ოქრომჭედელი (სოლისტი)

----- (გუნდი)

ეთნომუსიკოლოგ ვ. სამსონაძის საექსპედიციო მასალაზე დაყრდნობითა და ეთნოფორ მ. ჟუჟუნაძის ცნობით: „როგორც „მამლი მუნხასა“ „ოქრომჭედელი“ „დიდების“ შესავლით იწყება, საფერხულო სვლა იგივეა (2 ნაბიჯი მარჯვნივ, 1 – მარცხნივ), იმ განსხვავებით, რომ ხელები დაბლა უნდა ჰქონდეთ ჩაკიდებული შემსრულებლებს. უმუალოდ ცეკვა (ანუ საფერხულო სვლის ნაბიჯები იწყებოდა შესავლის შემდეგ)“.⁶⁴

ვ. სამსონაძის შეკითხვაზე ფერხულის სტრუქტურასთან დაკავშირებით სრულდებოდა თუ არა ფერხული მხოლოდ წრიული სახით, თუ გააჩნდა სხვაგვარი კომპოზიციური წყობაც, ეთნოფორი პასუხობს: „თითონ როგორც უნდათ, როგორი მდებარეობაც არი. თუ უნდა რგოლი გაკეთდება, თუ უნდა, მაგალითად ამალეობაზე (ადგილია ასეთი ნასოფლარ მუნხთან) და სადღაც სადღესასწაულოდ რო არიან, თან მიდიან, თან მღერიან, თან მიდიან, თან ცეკვავენ...უფრო წრე უნდა გაკეთდეს! იმდენი ებმება, იმ წელიწადს ვინც არ დაებმება თურმე კარგი მოსავალი არ ექნება, მასიური ცეკვა იყო“.⁶⁵ სწორედ ამიტომაც, საქარ-

⁶⁴ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოკლორი, 2003, გვ. ნ. (ხელნაწერის უფლებით).

⁶⁵ იქვე.

თველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში ხატობას, „ბერიკაობა-ყეენობისას“ ან სხვა საყოფაცხოვრებო რიტუალის შესრულების დროს, მგლოვიარენიც კი ცეკვავენ და ფერხულში ებმოდნენ.

ვ. სამსონაძის მიერ მოპოვებულ ინფორმაციაში სრულად იგვეთება საწესო-სარიტუალო ფერხულის შესრულების დრო, ფუნქციურ-შინაარსობრივი ასპექტები, შემსრულებელთა გვარობა და რაოდენობა, საფერხულო ფორმები და საცეკვაო ლექსიკა. კიდევ ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი დეტალი გამოიკვეთა, რამაც განმარტა ფერხულის შესრულების აუცილებლობის შესუსტება, რაც განზოგადებულადაც მიმართულია არა მხოლოდ აღნიშნული ფერხულის, არამედ ზოგადად ფოლკლორული შემოქმედების მიმართაც: ეთნოფორის სიტყვით – იმდენად, რამდენადაც მოსახლეობა აღარ იყო დამოკიდებული ღვთაების საკრალურ გადაწყვეტილებასზე, მიეცა თუ არა მოსავალი დედამიწაზე მცხოვრებთათვის, რადგან თუ მოსავალი არ მოვიდოდა, მაღაზიაში შეიძენდნენ – აღარც საწესო-გამოსათხვარი რიტუალის შესრულება ხდებოდა საჭირო. ამდენად, იმას, რისთვისაც რიტუალი ტარდებოდა, აქტუალობა დაკარგული ჰქონდა. საწესივეულებო ქმედების შემცირებამ, მასთან დაკავშირებული საკრალიზაციის შესუსტებამ, ხალხური წეს-ჩვეულებების გაქრობას შეუწყო ხელი. ფოლკლორი ნელ-ნელა მიინავლა სოფლად, განსაკუთრებით ბარში. მთის დაკონსერვებულმა ადათ-წესებმა კი მეტად შემოინახა ხალხური შემოქმედება.

ფერხულის „ოქრომჭედელო“ შესრულების დროსაც, ფაქტობრივად, იდენტური საცეკვაო-სამეტყველო ენა დაფიქსირდა სწორედ იმგვარივე, როგორც ზემოაღნიშნულ ფერხულში „მუმილი მუნასა“ – (2 ნაბიჯი მარჯვნივ, 1 – მარცხნივ), მხოლოდ არა მხარბმით, არამედ ხელჩაკიდებული დაბლა დამკვებული მკლავებით. აღნიშნული აღწერილობა მსგავსია რაჭაში ელ. ვირსალაძის მიერ დაფიქსირებული ფერხულისა: „მთის რაჭაში იგი (ფერხული – ხ.დ.) ორი ფორმით არის ცნობილი „მრგვალი გადაბმული“ და „ორფეხური“, სადაც წრეში მხარიმხარგადაბმული მოცეკვავეები ორ ნაბიჯს მარჯვნივ და ერთ ნაბიჯს მარცხნივ გადადგამენ. ამგვარი ფერხული ძველისძველია და ახლა იშვიათად სრულდება“.⁶⁶

აქვე უნდა აღინიშნოს ფერხულების „მუმილი მუნასა“ და „ოქრომჭედელო“ – საცეკვაო და მუსიკალური თანხლების განსაკუთრებულობის შესახებ, რაც ამ ორი ნაწილის არათანხვედრ მდგომარეობაში არსებობას გულისხმობს, კერძოდ: „მუმილი მუნასა“ და „ოქრომჭედელოს“ ჩვენთვის ცნობილი ყველა ვარიანტი (ერთის გამოკლებით) ტიპურ კვადრატულ ფორმას ეფუძნება. სიტყვიერი ტექსტი მუსიკალურ სტრუქტურას მიყვება. სხვაგვარად არის საქმე პლასტიკის ფენაში, რომელიც არა ოთხ, არამედ სამთვლიან საფერხულო სვლას ეფუძნება (ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ). აქედან გამომდინარე, მოყვანილ სიმღერებში, მუსიკისა და პლასტიკის ფრაზირება არ ემთხვევა ერთმანეთს“.⁶⁷ ეს ნიშნავს რომ

⁶⁶ ვირსალაძე, ებოსი, 1964, გვ. 172.

⁶⁷ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოკლორი, 2003, გვ. 13. (ხელნაწერის უფლებით).

მუსიკალური ფრაზის მეოთხე ნაწილზე, საფერხულ მოძრაობის პირველი ნაწილი მოდის და ასე გრძელდება. აღნიშნული ფერხულები ამ თვალსაზრისით არ განეკუთვნება მარტივად შესასრულებელ ფოლკლორულ ნიმუშებს. თუმცა, უკვე დღესდღეობით შესრულებულ ფერხულს „მამლი მუნასა“ ქორეოგრაფიული და მუსიკალური ფრაზების აცდენა აღარ ახასიათებს და სრულდება უფრო მარტივად, სადაც მუსიკალური ფრაზის დასაწყისი ემთხვევა ქორეოგრაფიული ფრაზის დასაწყისს.⁶⁸

ფერხულებითა და ცეკვით განსაკუთრებით დატვირთული იყო ქორწილი მესხეთში. ქორწილი აქ იმართებოდა სახლის დარბაზში – დედაბოძთან ახლოს დგამდნენ აჯილას, რომელიც საგანგებოდ მოწყობილ ტახტს წარმოადგენდა. დედაბოძზე გამოსახული იყო მზე, მთვარე, ვარსკვლავები, მცენარეული ორნამენტი, სიცოცხლის ხე – ნაყოფიერების სიმბოლო, აჯილაზე სდგამდნენ ნეფე-დედოფალს.

ყურადღებას იქცევს ფერხული, რომელიც არა პატარძლის, არამედ მხოლოდ ნეფის ოჯახში სრულდებოდა. ჯვრისწერის შემდეგ ნეფე-პატარძალი ჯერ პატარძლის ოჯახს ეწვეოდა, საქორწილო სუფრის დასრულებისას ნეფის ოჯახში გამგზავრებად იხვე ცეკვა-თამაში იმართებოდა. ნეფის „სახლთან მისულ ნეფე-დედოფალს დამხვდურები ფერხულის ცეკვით უნდა „მიეგებოდნენ“. ფერხულში ჩაბმულნი იყვნენ მამაკაცებთან ერთად ქალებიც ოჯახის უფროსის მეთაურობით. ფერხულს მუსიკის აკომპანემენტზე ცეკვავდნენ. ეს ცეკვა ნელი იყო. მოცეკვავეები სამ ნაბიჯს წინ წადგამდნენ, ორს – უკან. სამ ან შვიდ წრეს შემოუვლიდნენ და მერე სახლში შევიდოდნენ. მოცეკვავეთა რაოდენობა განსაზღვრული არ იყო. ვისაც სურდა და შეეძლო – ცეკვავდა“.⁶⁹ როგორც ამონარიდიდან ჩანს, ფერხული მხოლოდ მუსიკალური აკომპანემენტით სრულდება, ტექსტის გარეშე, ამიტომ თ. იველაშვილი მას მხოლოდ „ფერხულს“ უწოდებს (ზოგადად ფერხულის სახელწოდებას ტექსტი განსაზღვრავს – ხ.დ.). აქ უკვე ხუთი ნაბიჯი ჩანს განსხვავებით „მუშლი მუნასას“ და „ოქრომჭედლოს“ სამი ნაბიჯისგან, სადაც ორი სრულდება მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ. სამი ნაბიჯი წინ და ორი უკან, სავარაუდოდ, უნდა იყოს წრემეკრული, ასევე პირისახით ცენტრისკენ მიმართული ფერხულის სამი ნაბიჯი მარჯვნივ და ორი მარცხნივ, რაც ძალზე მცირედ გადაადგილებს ფერხულს.

ფერხული სრულდებოდა ნეფე-პატარძლის ეკლესიიდან გამოსვლის შემდეგაც. კ. გვარამაძე წერს, რომ მღვდელს პატარძლისთვის თუ გვირგვინი ეკლესიაში არ მოუხდია, მაშინ სახლში ხდის ან მეორე დღეს დილით წირვაზე მოხდის. ამის შემდგომ ეკლესიიდან გამოსვლისას იმართება ფერხული: „როდესაც გამოვლენ, კარში საყდრიდან, დააბქენ მაყრები ფერხულსა, ივრის შუაში ჭიმუნი და ჰყვებიან მათ მოთამაშენი. ხან სიმღერაზე შეცვლიან ფერხულსა და ასე დიდი

⁶⁸ ეთნოფორი, გადაცემა #43, „მუშლი მუნასა“, ასპინძა, 16/12/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=8R6oqCfNQJI> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

⁶⁹ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 79.

ამბავით ბრუნდებიან საქორწილო დარბაზში“.⁷⁰ როგორც აღწერილობიდან ირკვევა, ფერხულს თან ახლავს ჭიბონი და საფერხულო სიმღერა. ფერხული გრძელი უნდა იყოს, ამის თქმის უფლებას გვაძლევს მუსიკალური თანხლების მონაცვლეობა და მრავალფეროვნება. აღწერილობა მეტ ინფორმაციას არ გვაწვდის არც შემსრულებელთა გვარობისა და არც შესრულებული ინსტრუმენტული თუ სასიმღერო რეპერტუარის შესახებ.

მესხეთში „სახლში რომ შევლენ, ნეფე-დედოფალი მაყრებით სამჯერ შემოუვლიან შუა სახლში (კერასთან) მდგარ ერბოიან ქილას“.⁷¹ უცნობია, ახლავს თუ არა კერის გარშემო სამჯერ შემოვლას მუსიკალური თანხლება, რადგან მსგავს საქორწილო რიტუალს ქართლ-კახეთში, საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთსა და რაჭაში საქორწილო სიმღერის, „ჯვარი წინასას“, სიმღერით ასრულებდნენ.

ქორწილში სრულდებოდა „შვიდი წყვილის ფერხული“, რომელიც შუა ქორწილში, მეორე დღეს იცოდნენ: „საფერხულო ცეკვებიდან შეიძლება სამცხე-ჯავახეთის მკვიდრი მოსახლეობის სპეციფიკად ჩაითვალოს „შვიდი წყვილი ფერხული“, რომელიც მეორე დღეს სრულდებოდა „მეფის განადირების“ დროს ან განადირების შემდეგ სახლში. როგორც აღვნიშნეთ, „განადირებიდან“ დაბრუნებულნი კვლავ სუფრას მიუსხდებოდნენ. რამდენიმე სადღეგრძელოს წარმოთქმის შემდეგ ნათლია თამაძისაგან ნებართვას აიღებდა და მუსიკოსებს ფერხულს შეუკვეთავდა. ის ნეფე-დედოფალს გადმოიყვანდა შუა ადგილას (სადაც ცარიელი ადგილი იყო დატოვებული საცეკვაოდ) და მათი ჩათვლით ჩააბამდა „შვიდ წყვილ ფერხულს“, რომელშიაც შვიდი წყვილი ბედგამოუცვლელი ცოლ-ქმარი ცეკვავდა. თუ ნათლია უცოლო იყო, მაშინ მას ოჯახის ვინმე ახლობელი დაოჯახებული მამაკაცი ცვლიდა. მოცეკვავეები მხოლოდ შვიდ წრეს შემოუვლიდნენ და ცეკვაც დამთავრებული იყო. საარქივო მასალების მიხედვით, ამ ცეკვის დროს ნეფე-დედოფალს ხელში ანთებული სანთლები ეკავათ“.⁷² ვიქტორია სამსონაძის საექსპედიციო მასალებზე დაყრდნობით „შვიდი წყვილი ფერხული“ ზურნა-დუდუკის აკომპანემენტით სრულდებოდა.⁷³ სანთლების არსებობა მიგვანიშნებს, რომ ფერხულს ხელი და გაწონასწორებული გამომსახველობა უნდა ჰქონოდა.

ინტერესის საგანი ხდება „შვიდი წყვილის ფერხულში“ ციფრის „შვიდი“ მონაწილეობა.

ქართველებს, ისევე როგორც სხვადასხვა ეთნოსებს, ციფრი 7 ძველ დროში საკრალურ ციფრად მიაჩნდათ და მას მთვარეს უკავშირებდნენ, რომელიც სხვადასხვა ასპექტში ზოოლობს გამომსახველობას, მაგ.: მორიგე ღმერთი ქართული მითოლოგიის მიხედვით მე-7 ცაზე არის განთავსებული, მე-7 შვილს ვიორვის არქმევდნენ მთვარის ქრისტიანი წმინდანით, ვიორვით ჩანაცვლების შემდგომ.⁷⁴

⁷⁰ გვარამაძე, ჯავახეთი, ჟურნ., „ჯვარი ვაზისა“, 1906, #17, გვ. 15.

⁷¹ მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, 1938, გვ. 94.

⁷² იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 90.

⁷³ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოკლორი, 2003, გვ. 13. (ხელნაწერის უფლებით).

⁷⁴ გარაყანიძე, თეატრი, 2008, გვ. 91.

როგორც აღმოჩნდა, სამცხე-ჯავახეთში არსებობდა დღეობა „შვიდ-ფერობის“ სახელწოდებით. 1882 წლის „დროების“ კორესპონდენციაში ვინმე მესხი (ივანე გვარამაძე) ხიზაბაგრიდან წერს: „ეს შვიდ-ფერობის დღეობა არის ჩვენთვის დიდი შესანიშნავი. საღმრთო წერილი ამტკიცებს, რომ ღმერთმა მშვიდობის ნიშნად ნოეს მისცა ცის-მშვილდი (ცის-სარტყელა), ცის-მშვილდი, შემდგარი მზის სხივებისაგან, რომელსაც აქვს შვიდ-ნაირი ფერი: ლურჯი, სოსნის-ფერი, მწვანე, წითელი, ყვითელი, ცის-ფერი და ნარინჯის-ფერი. აი ეს შვიდ-ფერობაც იმ ცის-სარტყელას მოსახსენებლად დაშთენილია.

ეს დღე-სასწაული იქამდის დიდად მიღებული ყოფილა ჩვენში, რომ წლის ბოლო დღეს განუწყესებიათ, ვითამ წლის დამაგვირგვინებლად“.⁷⁵

ამონარიდზე დაყრდნობით ჩნდება აზრი, რომ გარდა ციფრი შვიდის საკრალურობისა, რომელიც მესხთა სხვადასხვა სარიტუალო წეს-ჩვეულებების აღნიშვნისას გვხვდება, შესაძლოა ფერხულის შვიდი მონაწილე, სწორედ ცისარტყელას შვიდ ფერს განასახიერებდეს ახალდაქორწინებულთა ბედნიერი და ფერადი ცხოვრების დასადგენად და დასავიგვინებლად.

ს. ხოსიტაშვილი წერს, რომ ფერხული ნეფე-დედოფლის თანხლებითა და ანთებული კელაპტრებით ხელში: „ჯავახეთში სამჯერ შემოუვლიდნენ, მესხეთში კი შვიდჯერ და ამით მთავრდებოდა მესხურ-ჯავახური ქორწილი“.⁷⁶

ახალციხის ქართველებშიც, ისე როგორც საქართველოს უმეტეს ნაწილში, ქორწილის უცილობელ თანხლებს „მეფის განადირება“ წარმოადგენდა: „ქორწილი სამ დღეს გრძელდება და საღამოთი ნეფეს გაანადირებენ ბანზედ მაყრებით ერთად. აქ, ბანზედ ღზინობენ, აქეთ-იქითგან მოჰყავთ ქათმები და თითო დაკვრით ნეფემ, მეჯვარემ და მაყრებმა თავი უნდა გააგდებინონ ხანჯლით. [...] ამით თავდება კიდევ ქორწილი“.⁷⁷

თ. იველაშვილი კი წერს, რომ „მეფის გადანადირება“ ქორწილის მეორე დღეს ეწყობოდა, რომელსაც მოსდევდა „შვიდი წყვილი ფერხული“. „ჩვენი საუკუნის 60-იანი წლების ჩათვლით სამცხე-ჯავახეთის მოსახლეობაში სრულდებოდა და ახლაც სრულდება „ნეფის განადირების“ ცერემონიალი, რომელიც უკანასკნელ წლებში მეტად ფრაგმენტულ ხასიათს ატარებს. ქორწილის მეორე დღეს საღამოობის ნეფე-დედოფალი მაყრებითა და მონადიმე ხალხის თანხლებით ეზოში გადიოდნენ და ცეკვა-თამაშით ერთობოდნენ. სავალდებულო იყო ამ დროს ნეფის ოჯახის დიასახლისის, – ნეფის დედას, – მოცეკვავეებში ქათამი გადაეფრინა, რომლის ცოცხლად დაჭერას მაყრები ცდილობდნენ. ვინც დაიჭერდა ამ ქათამს, მას „სახელად“ ეთვლებოდა. იგი ქათმით ხელში მოცეკვავეებს „ჩაუჭრიდა“ და ცეკვავდა. ხშირად ქათამს ნეფის მაყარი იჭერდა, მაგრამ პატივისცემის ნიშნად

⁷⁵ ვინმე მესხი, დროების“ კორესპონდენცია, „დროება“, 1883, #7.

⁷⁶ ხოსიტაშვილი, ქორწინების წესები, 1972, გვ. 189.

⁷⁷ კობიტონაშვილი, ახალციხის მაზრის ქართველთა შესახებ, „ივერია“, 1894, #23.

დედოფლის მაცრებს უთმობდა. ეს ქათამი მათი საკუთრება ხდებოდა და ქალის ოჯახში წასვლისას თან მიჰქონდათ. ენოში ორ-სამსაათიანი ცეკვა-თამაშის შემდეგ, უკლებლივ ყველა ისევ სახლში შედიოდა და საჭმელებით განახლებულ სუფრას მიუჯდებოდა“.⁷⁸

„განადირებას“, როგორც თ. ივალაშვილი წერს, სხვაგვარი გამომსახველობაც ახასიათებდა: „ქორწილის მეორე დღეს ნეფე-დედოფალს მაცრები და მექორწილე ხალხი კარზე გამოიყვანდა დაფ-ზურნის დაკვრით ცეკვა-თამაშით და სიმღერებით სოფლის ნათესავ-მეზობლების ოჯახებში ჩამოივლიდნენ“.⁷⁹

„ნადირობიდან დაბრუნების შემდეგ სახლში შესვლამდე ნეფის ოჯახში ან სახლის ბაზზე „ფერხული უნდა დაებათ“. ფერხულის ცეკვის გარეშე სახლში არ შევიდოდნენ. მთხრობელთა ნაწილი შვიდ წყვილ ფერხულსაც „განადირების“ თანმხლებლად თვლის. იცოდნენ ერთსართულიანი-შერეული ფერხული (ქალების და მამაკაცების მონაწილეობით) და ორსართულიანი ფერხული (მხოლოდ მამაკაცების მონაწილეობით).

სახლში შესვლის დროს მამაკაცები ასრულებდნენ ამ „ნადირობისადმი“ მიძღვნილ სიმღერებს, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ამ დროს სრულდებოდა.

„მეფესა უნადირია, მშვილდ-ისრით, ხმალი უკრია,

მოუკლავს ხონობ-კაკები და ირემ-შველნი ნუკრია.

მეფესა უნადირნია, არსიანისა მთაზედაო,

მოუკლავს ხარი, ირეში გარდუკიდავს მხარზედაო.

ასევე იცოდნენ „ავთანდილ ვადინადირა“ და მრავალი სხვა სიმღერა, რომლის ტექსტი სამწუნაროდ ჯერჯერობით ვერც ველზე დაგაფიქსირეთ და ვერც წერილობით წყაროებში მოვიძიეთ“.⁸⁰

შვიდი წყვილი ფერხულის შესახებ ინფორმაციას ვხვდებით ნ. მაჩაბლის ნაშრომშიც, სადაც სამცხე-ჯავახეთში დაფიქსირებულ ნიმუშს ამგვარად აღწერს (წარმოდგენილია სქოლიოში): „აქ ქორწილის დასასრულს 7 წყვილი ცოლ-ქმარი, მათ შორის ნეფე-პატარძალიც ჩააბამდა ფერხულს. ნეფე-პატარძალი ფეხს არ უსვამდნენ, ისე მისდევდნენ მოცეკვავეებს“.⁸¹ საინტერესო, მაგრამ ამავე დროს საექვო დეტალი გამოავლინა ამონარიდმა, სადაც ჩანს, რომ ფერხული სხვა სვლით მოძრაობს და ნეფე-პატარძალი სხვა სვლით – ნეფე-პატარძალი საყოფაცხოვრებო ნაბიჯით მიყვება ფერხულს, მეფერხულეები კი მოძრაობისას ფეხს უსვამენ კიდევ. ეჭვს იწვევს ფრაზა „ნეფე-პატარძალი ფეხს არ უსვამდნენ, ისე მისდევდნენ მოცეკვავეებს“, რადგან ზოგადად ფერხულეებში, მით უმეტეს მესხურ საფერხულოებში, ფეხის გასმა ძნელი წარმოსადგენია – როგორც გამოვლინდა, ყველა ფერხული, რომელთა შესახებ ინფორმაციაც მოგვეპოვება, მიდგმით ნაბიჯებზე არის აგებული.

⁷⁸ ივალაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 101.

⁷⁹ იქვე.

⁸⁰ იქვე, გვ. 102.

⁸¹ მაჩაბელი, ქორწინების ინსტიტუტი ქართლში, 1978, გვ. 123 (სქოლიო)

თ. იველაშვილი „განადირებას“ ადარებს „ბერიკაობა-ყეენობას“. მისი აზრით, ორივე ცერემონიალის შემადგენელი პერსონაჟები ნეფე-დედოფლის, მუსიკოსები-სა და თანხმხლებ პირთა შემადგენლობით მსგავსია და ოჯახ-ოჯახ პროდუქტის ჩამოთხოვაც ერთგვაროვანია. ორივე ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება, ორივე რიტუალს ახლდა საფერხულო ცეკვა და ზოგადად ცეკვა-თამაში, ორივეს ახლდა ფართო აუდიტორია თანასოფლელობით სახით.

სამცხე-ჯავახეთში საქორწილო ნადიმის დასასრულს, დარბაზის შუაგულს გაათავისუფლებდნენ რა ცეკვისათვის, იწყებოდა ცეკვა-თამაში. წყვილთა ცეკვის შემდეგ დგებოდა „ძალღურის“ დრო: „ნადიმის დასასრულს ცეკვა-თამაში გაიმართებოდა. ამ დროს ფეშხუმებს⁸² კედლისაკენ მისწევდნენ, სახლის შუაში ადვილს გაათავისუფლებდნენ, დაუკრავდნენ ზურნას და მსურველები ცეკვავდნენ. წყვილები თუ ცალები ცეკვით რომ მოიღლებოდნენ და მსურველი აღარავინ აღმოჩნდებოდა, მაშინ იცოდნენ „ძალღურის“ ცეკვა.

ათი-თორმეტი ახალგაზრდა კაცი (რა თქმა უნდა მსურველები) ერთის ხელმძღვანელობით იწყებდნენ ცეკვას. ამ დროს მუსიკოსები სპეციალურად ამ ცეკვისთვის განკუთვნილ „ყაიდას“ უკრავდნენ. ხელმძღვანელს ხელში მათრახი ან შვინდის წვრილი წკებლა ეჭირა. იგი წინ მიდიოდა და ცეკვით უგლიდა წრეს. დანარჩენი მამაკაცები მას მიყვებოდნენ და იგივე იღეთს ასრულებდნენ, რასაც ხელმძღვანელი. თუ რომელიმე მათგანი ამას ვერ შეძლებდა, ხელმძღვანელი მათრახით თუ შვინდის წკებლით „შეახურებდა“. მოთავე არა მხოლოდ ცეკვავდა, არამედ სპორტულ და სახუმარო იღეთებსაც ასრულებდა. მიმყოფ მამაკაცებს თუ არ უნდოდათ მათრახის წვერი შეხებოდა მათ კანჭებს თუ ზურგს, იძულებული იყვნენ ყველა ეს იღეთი შეესრულებინათ. ასე გრძელდებოდა ნახევარ საათს, ზოგჯერ ერთ საათსა და მეტსაც. ეს ცეკვა ძალიან დამღლეული იყო, ამიტომ მასში მონაწილეობის სურვილს გამოთქვამდა მოხერხებული და ამტანი ახალგაზრდობა.

ვიდრე ცეკვა არ დამთავრდებოდა, რაც მოთავის მოხერხებაზე იყო დამოკიდებული, მასში მონაწილეს უფლება არ ჰქონდა იგი მიეტოვებინა. ისეც მომხდარა, რომ რომელიმე მოცეკვავე მოუხერხებლობისათვის მოთავეს კარგად აუჭრელებია, მაგრამ ის წრეს მაინც ვერ ტოვებდა“.⁸³

თ. იველაშვილი აღნიშნავს, რომ სამცხე-ჯავახეთში ეს ცეკვა აღარ სრულდება. იგი ვერც ცეკვის სახელწოდების – „ძალღური“ – შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას. წყაროების სიმცირის გამო ცეკვის თავდაპირველი ბუნებისა და დანიშნულების შესახებაც უჭირს რაიმეს თქმა. თუმცა, აღნიშნავს, რომ სახელწოდება ახალი შერქმეული უნდა იყოს და მას წარსულში სხვა სახელი უნდა

⁸² ფეშხუმი, ფეშხუნი, ფეშხუმი - დაბალი მრგვალი მაგიდა, ფეხებად (სადგამად) ჯვარედინად დაკრული ფიცრები აქვს, ტახტზე იდგმება და გარს შემომსხდარნი მასზე პურობენ. - ჯავახური ლექსიკონი ვიორგი ზედგინიძე; რედ. ვლადიმერ ზედგინიძე, <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=28&t=16171> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

⁸³ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 94.

ჰქონოდა. ასევე პარალელს ავლებს ქართულ (ალბათ ქართლურ – ხ.დ.) „ბასტის ჩაბმას“, აჭარულ „ო, ჰოი, ნანასა“ და თბილისურ „იალის თამაშთან“: „ამ ცეკვის სახელწოდება „ძალღური“, როგორც ეტყობა გვიანდელი შერქმეული უნდა იყოს. მისი თავდაპირველი სახელი მოხრობლებში ვერ დაგადგინეთ. ნ. მაჩაბელი მას „ჯავახურ“ გულთამაშას უწოდებს [60, 126]. არც ლიტერატურულ წყაროებში მოხერხდა მისი მესხური სახელწოდების დაფიქსირება. მასალის მეტისმეტი სიმცირის გამო ძნელია ამ ცეკვის თავდაპირველი ბუნებისა და დანიშნულების შესახებ საუბარი. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ეს ცეკვა რამდენადმე მსგავსებას ამჟღავნებს აჭარული ცეკვა „ჰოი, ნანასა“, ქართულ „ბასტის ჩაბმასა“ და თბილისურ „იალის თამაშობასთან“.⁸⁴

სწავგან თ. იველაშვილი წერს, რომ ქორწილის დღეს „სალამოთი ნადიმის დამთავრების შემდეგ იცოდნენ სახუმარო ცეკვა, რომელიც ჩვენს ერთ-ერთ ნაშრომში „ძალღურის“ სახელწოდებით გვაქვს მოხსენებული. მოგვიანებით ველზე მუშაობის დროს ეს ცეკვა სწავდასწავა სახელწოდებით – „ლალონი“, „ატუსა“, დაგაფიქსირეთ“.⁸⁵

სახლწოდების „ძალღურთან“ დაკავშირებით ჩვენი ვარაუდი ეფუძნება სვანურ „მელია-ტელეფიას“, აჭარულ-ლაზურ „ო, ჰოი, ნანასა“ და მეორე ათასწლეულით დათარიღებულ თრიალეთის თასზე წარმოდგენილ მელიისა თუ მგლის ნიღბებს და ასევე ტექსტებში გამოჩენილ ტერმინებს, რომლებიც მელიისა და მგლის სახით, შესაძლოა, ძალღსაც მოიაზრებდეს, როგორც ერთი ოჯახის წარმომადგენელს. ყველა ამ საცეკვაო ნიმუშის არქიტექტონიკა, შინაარსი, შესრულების დრო და დანიშნულება – სრული ფუნქციურ-შინაარსობრივი ასპექტები მსგავსია. აღნიშნული საკითხი სრულად წარმოდგენილია ჩემსავთ მონოგრაფიაში „ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი – „კინტოურ“-„ყარაჩოხულ“-„ბაღდადური“, სადაც სამოქმედო რგოლს შავშური ფერხული, ქართლური „ბერძნული თამაშობა“ და თუშური „მარხვამემოის ღამის“ ფერხული ემატება.

შემდეგი ფერხული, რომელიც უნდა განვიხილოთ არის „ლალონი“ იგივე „იდუმალა“ და შესაძლოა ითქვას, იგივე „ძალღური“ სტრუქტურული ნაგებობის გათვალისწინებით.

„ლალონი“ – უენო (მუნჯური) თამაში... ცეკვისას ერთი კაცის (პატრონის ან ბატონის) ბრძანება უსიტყვოდ სრულდება. ასეთ თამაშს ხულოში „ბარს“ უწოდებენ, ხინაძირში – „ოჰოი, ნანასა“.⁸⁶ ასევე: „სახელწოდება „ლალონის“ ეტიმოლოგია დაკავშირებული უნდა იყოს იმასთან, რომ თამაშის მეთაურის მიერ შესრულებული ყოველი მოძრაობა უსიტყვოდ უნდა გაიმეორონ რიგითმა მონაწილეებმა, ისე, როგორც „ბარის“ შესრულების დროს აჭარაში (იხ. ბარი).⁸⁷

⁸⁴ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 94.

⁸⁵ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი საქართველოში, 1999, გვ. 211.

⁸⁶ თათარაძე, ცეკვა, 2010, გვ. 170.

⁸⁷ თათარაძე, განმარტებანი, 1986, გვ. 18.

როგორც აღინიშნა, „ძალღურის“ სტრუქტურისა და შინაარსის შემცველია „ლალონი-ნიც“, იგივე „მუნჯური“. „ლალონი-მუნჯურის“ შესახებ მეტი კონკრეტულის შემცველია ვ. სამსონაძის საექსპედიციო მასალა მესხეთში. მასალაზე დაყრდნობით აღნიშნულია, რომ ამ ცეკვას „ატოსასაც“ უწოდებენ და როგორც „ძალღურის“ შესრულებისას პატარძლის სახლიდან გასტუმრებისას სრულდება:

„მუნჯური ცეკვაა, თურქული გადმოცემით „ლალონი“, მაგრამ ჩვენთან ჰქვია „მუნჯური ცეკვა“. ერთი, რომელსაც კარგად ეხერხება ცეკვა და თავისი თავის იმედი აქვს რო ყველაფერს კარგად შეასრულებს, ის არის წინამძღოლი. უკან მოყვებიან 10 იქნება თუ 5 იქნება, დიდი წრე კეთდება. ეს მანამ პატარძალი წავიდეს ან მანამ მაყრები მანქანაზე დასხდნენ (ძველ დროში ალბათ ცხენებზე – ხ.დ.), ან მანამ მაყრები წავიდნენ. ამ სასაცილო ილეთს აკეთებენ, რომ მთელი ხალხი უკვე გამოვიდეს, ვიდრე გააცილონ – ეს ნომერი შესრულდეს... ამას უჭირავს ქამარი (ხელმძღვანელს – ხ.დ.), ზოგჯერ ცალი ფეხი ასე უჭირავს (ფეხი აწია) – კინეილით ცეკვავს – ყველამ ასე უნდა იცეკვოს; ახლა ჩაჯდება და სხვა ილეთს გააკეთებს, რაღაცნაირად გადახრები-გადმონრები აქვს და ისეთნაირად აკეთებს, რო ერთი ნახევარი საათის ცეკვაა. ბოლოს იმ დონემდე მიდიან, რომ ბავშვები უნდა აიკიდონ ახლა. ეს ყველაფერი ხო დაამთავრეს: მე თავსაფარი მომხადეს, იმასაც, მერე მივიდნენ – იმასაც თავსაფარი უნდა მოხადონ... იმას აუცილებლად რამე უნდა ეჭიროს ხელში – ვილაცისგან აღებული რაღაცა. აქ ყველა ვინც არი, ეს უნდა გააკეთონ და ძაან სასაცილოა. ბოლოს უკვე ათვალიერებენ უკვე ბავშვებს. მივა ბავშვი. თვითონ რო მოიტაცებს (იცინის) სხვამაც უნდა მოიტაცოს. თვითონ კი უფროსია, რაც პატარა ბავშვი იყო, იმას აიყვანს, მაგრამ (ისევე იცინის), ზოგს ისე დიდი ბავშვი რჩება, ვერ აუთრევია და ამით მთავრდება უკვე და, ისინიც წავლენ, მეზურნეები მიდიან და მიდიან დამკვრელები“.⁸⁸

აღნიშნულის საფუძველზე აშკარაა, რომ ცეკვა სრულდება დიდ წრეზე, 5-10 შემსრულებლის მიერ, რომლებმაც ხელმძღვანელის მიერ შესრულებული მოძრაობები უნდა გაიმეორონ. თუმცა, აქ არ ჩანს შემსრულებლები წრეზე გადაადგილდებიან თუ ადგილზე ასრულებენ „ბრძანებებს“, მხოლოდ ერთ დეტალში „ზოგი ბუქნა-ბუქნით დადის ასე“,⁸⁹ გვაწვდის ინფორმაციას ფერხულის მოძრაობის შესახებ. ცეკვას ასრულებენ მამაკაცები ტანსაცმლის განდაჩაცმის მონაცვლეობით. აღნიშნული ფოლკლორული ნიმუში შეიცავს მეტად მნიშვნელოვან ელემენტს – ბავშვების ხელში აყვანის სახით, რაც მსგავს დიალექტურ ნიმუშებში მხოლოდ შავშეთში, სოფელ ჩიფთლიკში, რომელიც ძველად მესხეთის ნაწილს წარმოადგენდა, არის შენარჩუნებული.⁹⁰ ბავშვების აყვანა ქორწილში, საქორწილო ცეკვისა და ზოგადად ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ რიტუალთა

⁸⁸ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოლკორი, 2003, გვ. 17-18. (ხელნაწერის უფლებით).

⁸⁹ იქვე, გვ. 19.

⁹⁰ ფერხული სოფელ ჩიფთლიკში, ARTVİN-Şavşat-Çiftlik Köyü 3.Dayanışma Pikniği (Bursa) Er-sin Yeni <https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=175271403031047> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

უცილობელი ფაქტორია. მუსიკალური თანხლება შავშეთში ზურნა-დოლით არის წარმოდგენილი, ხოლო ვ. სამსონაძის მასალის მიხედვით ზურნა-დუდუკის თანხლებით თავისებურ მოტივზე – „უფრო გლეხურ მოტივზე, გლეხურს რო ცეკვავენ, ის მოტივია“.⁹¹

„მესხეთ-ჯავახეთის უძველესი ტრადიციების მიხედვით აღდგენილია ცეკვა „იდუმალა“ (ქორეოგრაფი ვ. სალუქვაძე). მას საფუძვლად უდევს ძველი მესხურ-ჯავახური ცეკვა „ლალოინი“. „ლალოინის“ სიუჟეტია დამპყრობლის წინააღმდეგ შეთქმულების მოწყობა. ეს ორფუძიანი სიტყვა თურქულია და ასე იშიფრება: „ლალ“-მუნჯი, „ოინი“ კი მოქმედება. მიუხედავად უცხოური სახელწოდებისა, მაშინაც კი, როცა მესხეთ-ჯავახეთი დაპყრობილი იყო, მას მხოლოდ ქართველები ცეკვავდნენ. „ლალოინი“ ანუ „მუნჯური ფერხული“ სოფელ სარის მკვიდრს ლაზარე მჭედლიშვილს ახსოვდა და თავადვე ასრულებდა“.⁹²

„იდუმალა“ აღდგენილი „ლალოინის“ გართულებული ვათეატრალურებული ვარიანტია. იგი უფრო საცეკვაო-პანტომიმური ხასიათისაა, ცეკვის შინაარსი შეცვლილია: მტრის სამსახურში ჩამდგარი ქართველი მმართველი თანამემამულეებს ძალზე ავიწროებს. ხალხის მოთმინების ფიალა ივსება, ჯანყდება და საძულველ მმართველს ჩამოაგდებს. მოლაღატე გარბის. „იდუმალა“ კომპოზიციურად მწკრივის პრინციპით იგება და იმპოვიზაციის საშუალებასაც იძლევა. მის ყოველ ილეთს არქაულობის დაღი აწის. მოძრაობები „ხორუმსა“ და „ლაზურს“ ენათესავება. ცეკვა ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველში ხალხი დათრგუნვილია. მოლაღატის თითოეული მოძრაობა უნდა გაიმეოროს. პროტაგონისტი გამოკვეთილად გროტესკული და უტრირებული მოძრავი ფიგურაა, რომლის საწინააღმდეგოდ მოცეკვავეები უსიცოცხლოდ, უხალისოდ მოძრაობენ: ცეკვის მეორე ნაწილში კი ყველაფერი იცვლება: მმართველი თოჯინად იქცევა. მას შორს მოისვრიან და გამარჯვებული ხალხი ზეიმობს. „იდუმალას“ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სინამდვილე, გარკვეულწილად, სახალხო სანახაობით – „ბერობანათი“ დასტურდება“.⁹³

აქვე უნდა ითქვას, რომ მესხური საცეკვაო დიალექტის ფოლკლორული ნიმუშების მატერიალიზება, გიორგი სალუქვაძის გარდა, ფაქტობრივად, არავის უცდია. მან ეთნოგრაფიულ-ისტორიულ მასალაზე დაყრდნობით აღადგინა საცეკვაო ნიმუშები და მიანიჭა სასცენო სიცოცხლე. თუმცა, ვ. სალუქვაძის მიერ შექმნილ სასცენო ვარიანტებში ყველაფერი პატრიოტულ საფარში ექცევა, რაც ცვლის ფოლკლორული ნიმუშის პირვანდელ სახეს, მის ფუნქციურ-შინაარსობრივ ასპექტს, და სრულიად განსხვავებულ ნაწარმოებად აქცევს.

⁹¹ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოკლორი, 2003, გვ. 18. (ხელნაწერის უფლებით).

⁹² გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 104.

⁹³ იქვე, გვ. 104.



ცეკვა „იდუმალა“ 1966-1967, ამოღებულია წიგნიდან - ჭანიშვილი რ., ალავეძე თ., გიორგი სალუქვაძე 100, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2014, გვ. 157.

რა არის იდუმალა და რატომ ჰქვია ცეკვას „იდუმალა“? სამცხე-ჯავახეთი ცნობილია დარანებით, მღვიმეებით, რომლებსაც მოსახლეობა მიწის ქვეშ მტრისაგან თავდაცვის მიზნით აშენებდა. მიწის ქვეშ მთელი სოფელი იყო, სადაც ერთმანეთს გვირაბებით უკავშირდებოდნენ. ერთმანეთთან დაკავშირებული იყო კლდეებში მღვიმეებიც. დახლართული ლაბირინთებისაგან შემდგარ საიდუმლო სოფელს „იდუმალა“ ერქვა: „იდუმალა მთლიანად მიწაში იყო ჩადგმული. ზემოდან კაცის თვალი ძნალად თუ გაარჩევდა ოდნავ ამობურცულ მიწას, ბორცვებს შორის 15-20 მეტრის სიგრძის დაგაკებული ფართობი შეიმჩნეოდა. ვაკეზე ბალახი ბიბინებდა“.⁹⁴ მიწის ქვეშ იყო მოქცეული სახლები, ბოსლები, საბძლები, თონეები და ყველაფერი, რაც სოფელს სჭირდებოდა. უბნებად დაყოფილ იდუმალას ჰქონდა შესაძლებლობა საფრთხის შემთხვევაში მოსახლეობა ისე გადასულიყო უბნიდან უბანში, ან საერთოდ სამშვიდობოს გასულიყო ტყეებთან და მდინარეებთან ამოყვანილი გვირაბების დახმარებით. ჩვენი აზრით, „იდუმალა“ სწორედ საიდუმლო თავშესაფარში მიხვეულ-მოხვეულ თუ სწორხაზოვან გვირაბებში გადაადგილების აღმნიშვნელად უნდა დარქმეოდა ცეკვას „ძალღურ-ლალოინის“ საცეკვაო ნაგებობისა და „იდუმალას“ თავდაცვითი-პატრიოტული შინაარსის გათვალისწინებით.

ქართულ საცეკვაო დიალექტებში დაცულ მრავალსართულიან ფერხულთაგან აღსანიშნავია მესხური „სამყრელო“.

ლ. გვარამაძესთან ვკითხულობთ: „მესხეთ-ჯავახეთში გავრცელებული სპორტული თამაშობებიდან აღსანიშნავია ერთმწკრივიანი ფერხული „სამყრელო“ ანუ

⁹⁴ ჩიქოვანი, იდუმალა, 1975, გვ. 10.

„ციხებუნა“ (ციხესიმაგრე). ორსართულიანი ან სამსართულიანი „ფერხულის“ შესრულებისას საგმირო სიძლერებს ძღვერდნენ და, ეს ორსართულიანი ან სამსართულიანი „კონსტრუქცია“, ასე ციხე-ციხეებით ორ ან რამდენიმე ვერსსაც გადიოდა, რათა ნათესავები და მეგობრები მოენახულებინათ, შემდეგ ისევ უკან ბრუნდებოდა. ეს „ფერხული“ საბრძოლო ხასიათს წინა საუკუნის ბოლომდე ინარჩუნებდა“.⁹⁵

აღნიშნული ინფორმაცია ლ. გვარამაძის მინიშნებულ წყაროში – ივ. გვარამაძე, უძველესი ხალხური სპორტული თამაშობანი მესხეთში, ჟურნ. „დროება“, 1882 წ., #217 – არ იძებნება. ვაზეთ „დროებაში“ და არა ჟურნალში წარმოდგენილია ივ. გვარამაძის, იმავე „ვინმე მესხის“ სტატია სათაურით – „დროების“ კორესპონდენცია“, სადაც აღწერილია ძველი სპორტული შეჯიბრებები და ჩამონათვალში მოხსენებულია „ციხებუნა“ აღწერილობის ვარეშე.

წარმოდგენილი ინფორმაცია კი მოთავსებულია ვაზეთ „დროებაში“ 1883, #50, ავტორი – ვინმე „მაყურებელი“. ავტორი ჩამოთვლის სპორტულ შეჯიბრებს, მათ შორის „სამყრელოს“: „რვანი თუ ათინ სირგვლივ ერთმანეთს ქამარში ჩაავლებენ ხელს, იმათ მხრებზედ ავლენ (რამდენიც ქვეშ არიან), დადგებიან და წავლენ, ვინდ ორ ვერსსაც და თუ ვინმე ეგულეებათ ნათესავი ანუ ამხანაგი, ისე მდგარნი მივლენ და მიულოცავენ ყველიერს, და ისევ იმ გვარად დაბრუნდებიან სხვა-და-სხვა ქართულის და თათრულის სიძლერით“.⁹⁶

ლ. გვარამაძის აღწერილობა შეიცავს უზუსტობას – ორ და სამსართულიანი ფერხული ვერ იქნება ერთმწკრივული, რადგან ერთმწკრივული ნიშნავს ერთ გაბმულ წრემეურავ მწკრივს. ორ და სამსართულიანი ფერხული კი წრემეურულ, მრავალსართულიან ნაგებობას წარმოადგენს.

გარდა ამისა, ძალზე უცნაურია აღწერილობაში გადმოცემული ფერხულის შორ მანძილზე გადაადგილებისა და დანიშნულების გამოკვეთა – ახლობელთა მოსანახულებლად რამდენიმე ვერსის გავლა, რაც ფერხულის ფუნქციურ-შინა-არსობრივი ტრანსფორმაციის ხანაშიც კი, ძნელად წარმოსადგენია. ასევე უნდა ითქვას, რომ „სამყრელოსთან“ დაკავშირებით გადაადგილებადი ხასიათი არ ფიქსირდება – ბრუნავს ერთ ადგილზე, სადაც ქვედა სართული ზედას ქვემოთ ჩამოსვლას სთავაზობს.

„სამყრელოს“ ერთ-ერთი ვარიანტი:

„სამყრელო, სამყრელო,
ძირს ჩამოდი, სამყრელო.
ნუგემ, ნუ გეშინია,
ქვეშ ბუმბული გიგია.
როგორ არ გეშინია,
ცაში ბეწვით ვკიდივართ.
ძირს ჩამოდი სამყრელო,

⁹⁵ გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 26.

⁹⁶ მაყურებელი, ახალ-ციხე, „დროება“, 1883, #50.

მონღოლები არ სჩანან,
საქართველო დიდია“.⁹⁷

იმავეს იმეორებს ლ. გვარამაძე 178-ე გვერდზე და მრგვალი, მრავალსართულიანი ფერხულებს ერთმწკრივიანს უწოდებს: „ერთმწკრივიან „ფერხულებს“ (გაურკვეველია სიტყვა „ფერხულები“ მუდმივად ბრჭყალებში რატომ არის მოთავსებული – ხ.დ.) „სამყრელი“ ან „ციხეებუნა“ ეწოდება. ისინი, ძირითადად, მესხეთ-ჯავახეთშია გავრცელებული. მესხეთი ოდითგანვე საქართველოს ბურჯი იყო. დიდ როლს თამაშობდა მტრის წინააღმდეგ ბრძოლაში. „ციხეებუნას“ მხედრულ-სპორტული ხასიათი სწორედ ამით უნდა აიხსნას“.⁹⁸

მრავალსართულიანი ფერხულების სამეტყველო ენა ზოგადად მსგავსია, რადგან სართულების ზიდვის სიმძიმედან გამომდინარე, რთული და დინამიკური მოძრაობის შესრულება შეუძლებელი იქნებოდა.

მრავალსართულიანი ფერხულები საქართველოს თითქმის ყველა საცეკვაო დიალექტში გვხვდება – სვანეთში „მირმიქელა“, გურიაში „ორსართულიანი ფერხული“, ლაზეთში „მხუჯიში“, კახეთში „ვაი, საბრა“, ქართლში „ზემყრელი“, აღმოსავლეთის მთიანეთში თუშური „ქორბელელა“ და მოხეური „აბარბარე“ – სახით. ამათგან გადაადგილებადი ხასიათი თუშურ „ქორბელელას“ აქვს, მუქართი ძირს ჩამოყრის ასპექტი კი სვანურ „მირმიქელასა“ და მოხეურ „აბარბარეს“ ახასიათებს. მათი ფუნქციურ-შინაარსობრივი საფუძველი განაყოფიერების კულტს უკავშირდება, ციხესიმაგრედ ქცევა კი გვიანი ზედფენილი პლასტის სახით იგვეთება, როდესაც საფერხულო ტექსტმა პატრიოტული შინაარსის მოტივები შეიძინა.

საცეკვაო მოძრაობის გარეშეა წარმოდგენილი საფერხულო სიმღერა „ახლა კი შემოუაროთ“. თუმცა, ფოლკლორული ნიმუშის მეტრო-რიტმული ანალიზის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ მასში სამოძრაო ნაბიჯის – „სამი წინ, ორი უკან“ – სტრუქტურა იგვეთება.⁹⁹ აღნიშნული სამოძრაო ნაბიჯობა აღმოჩნდა ნეფიონის მისვლისას ნეფის სახლში შესაგებებელი ფერხულის კომპოზიციაშიც. თავდაპირველად ფერხულიც, „ახლა კი შემოუაროთ“, იწყება „დიდებით“ – „ჯერ პირვლად ღმერთი ვახსენოთ, და მერე ყოვლადწმინდაო, დიდება წმინდა შიოსა, პურიმც არ მოგვამშიოსა“, – სათხოვარით შიოს მიმართ, შემდეგ ჩქარდება შემდეგი ტექსტით:

„ახლა კი შემოუაროთ,
ოჰაიალე, არლი არალე და,
სუყველამ შემოუაროთ,
ოჰაიალე, არლი არალე და,
იმისი სული კრულია,

⁹⁷ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 2015, გვ. 475.

⁹⁸ გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 178.

⁹⁹ ანსამბლი „მესხეთი“ – მესხური ფერხული, <https://www.facebook.com/folkensemblemeskheta/videos/2567528500183169> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

თჰაიალე, არლი არალე და,
 რაც ქალი ენდოს ქმარსაო,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 კონტასა ამპარტავანსა,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 უწვერო ვაჟი-კაცსაო,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 ამომავალო ღრუბელო,
 თჰაიალე, არლი არალე და, (ერთვის ტაში)
 რად არ ვადივლი ცასაო.
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 გადადი, გადაუძრანე,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 მიმართე შენსა ძმასაო,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 სამყური, ოქროს ბეჭედი,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 გადმოუგზავნოს დასაო,
 თჰაიალე, არლი არალე და,
 ამის შემდეგ შვიდჯერ მეორდება „თჰაიალე, არლი არალე და“, მერვედ
 სრულდება „თჰაიალე, არლი არალე“.

ვარძიობა-ძიობასა

„წ აგვისტოს იცის ვარძიობა, ანუ ჩვენებური მარიამობა“.¹⁰⁰ არ ვიცი რამ-
 დენად არის კავშირში ცეკვა „ვარძიობა-ძიობასა“ ვარძიაში გამართულ ვარძიო-
 ბა-მარიამობის დღესასწაულთან, თუმცა მასაც სარიტუალო „დიდება“ უძლოდა
 წინ: „ყველა ქართული საფერხულო ცეკვების მსგავსად „დიდებაც“, შემსრუ-
 ლებელთა მღერით სრულდება, საფერხულო იღეთები საერთო ქართული ხასი-
 ათისაა. „დიდება“ ადაჯიოთი უძღვება წინ მესხურ-ჯავახურ სახუმარო ცეკვას
 „ვარძიობა-ძიობასა“. ამ უკანასკნელის შინაარსი ასეთია: მესხი გლეხი სადღე-
 სასწაულოდ მოკაზმული, მხარზე ჰურ-ღვინით ავსილი ხურჯინით, მეუღლესთან
 ერთად ვარძიაში აპირებს დღესასწაულ „ვარძიობაზე“ დასწრებას. ეს უკანასკ-
 ნელი წასვლაზე ჯიუტობს, იმ მიზეზით, რომ მას „არ აცვია კაბა“. მამაკაცი
 არწმუნებს, რომ იქ ვარძიაში „აართმევს“, იყიდის და ნამდვილად დაასაჩუქრებს
 მას. ჯიუტი დედაკაცი თითქოს მოლბაო. თანხმობის ნიშნად ცეკვავს, გლენსაც
 გაუხარდება, აჰყვება მეუღლეს. უეცრად ქალს ჟინი წამოუვლის და მოჰყვება
 ახალ „კაპრიზებს“, რომ მას არ აცვია „გუბუნი“, არ აცვია „ფეხთა“, არ აცვია
 „პერანგი“. ეს ცოლ-ქმრული სატირული ვაბაასება მეფერხულეთა საფინალო

¹⁰⁰ ფრონელი, დიდებული მესხეთი, 1914, გვ. 92.

მხარდაჭერით სრულდება. „დიდება“ პირველად 1966 წელს შესრულდა, სახუმარო ცეკვით დასრულებული სახით 1971 წელს წარადგინეს მაცურებლის წინაშე“.¹⁰¹



მესხური ცეკვა ფერხული „დიდება“, ფრაგმენტი 1967 წ., ფოტო ამოღებულია წიგნიდან - ჭანიშვილი რ., ალაფიძე თ., გიორგი სალუქვაძე 100, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2014, გვ. 64.

ლ. გვარამაძესთან ვკითხულობთ, რომ ვ. მაღრაძის მიერ მოძიებულ სიმღერას – „დიდება“ – ვ. სალუქვაძემ პლასტიკური სახე მისცა: „შენელებული ნაწილის შემდეგ, ქორეოგრაფმა ფერხული მესხურ-ჯავახურ სახუმარო როკვაში, – „ვარძიობა“-„ძიობასაში“, – გადაიყვანა, რომლის მუსიკალური გადამუშავება კვლავ ვ. მაღრაძეს ეკუთვნის (ეს ცეკვა ახალციხის სიმღერისა და ცეკვის ან-სამბლმა შეასრულა)“.¹⁰²

ქართულ დიალექტურ საფერხულო ნიმუშებში ხშირად გვხვდება სარიტუალო ნაწილის ცალად ან წყვილად ცეკვით გაგრძელება. მაგრამ გაუგებრობას იწვევს ქორეოგრაფის გადაწყვეტილება – რატომ წაუმძღვარა წინ სახუმარო ცეკვას სარიტუალო „დიდება“.

¹⁰¹ ჭანიშვილი, ალაფიძე, გიორგი სალუქვაძე 100, 2014, გვ. 131

¹⁰² გვარამაძე, ფოლკლორი, 1997, გვ. 42.

„სულ პირვლად, სულ პირვლად, ღმერთი ვახსენოთ,
მერმეცა, მერმეცა წმინდა შიოსა,
რომ პურიც, რომ პურიც არ მოგვამშიოსა.

- ვარძიობა, ძიობასა, ქალო და იარეო,
- მე რომ კაბა არ მაცვია, როგორ ვიარო?
- იქ აგართმევ, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე ჩიქილა არ მახურავს, როგორ ვიარო?
- იქ აგართმევ, იქ დაგხურავ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე რომ ბაღდადი არ მაქვს, როგორ ვიარო?
- იქ აგართმევ, იქ დაგხურავ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე რომ კოპქალადი არა მაქვს, როგორ ვიარო?
- იქ აგართმევ, იქ დაგხურავ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე ლეჩაქი არ მხურია, როგორ ვიარო?
- იქ აგართმევ, იქ დაგხურავ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე ფეხთები არ მაცვია, როგორ ვიარო,
- იქ აგართმევ, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე წინდები არ მაცვია, როგორ ვიარო,
- იქ აგართმევ, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე იჩლევი არ მაცვია, როგორ ვიარო,
- იქ აგართმევ, იქ გიყიდი, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე ზუბუნი არ მაცვია, როგორ ვიარო,
- იქ აგართმევ, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო.
- მე პერანგი არ მაცვია, როგორ ვიარო,
- იქ აგართმევ, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო.
- ვარძიობა ძიობასა, ქალო და იარეო“.¹⁰³

¹⁰³ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 2015, გვ. 577-578.

ლექსში მოცემული ტერმინები განმარტების სახით სქოლიოში წარმოდგენილია შემდეგი სახით: აგართმევ - ვიყიდი; კოპქალადი - ჩისტეკოპის ნაწილი, მუყაო, რომელზეც მაგრდება ჩიქილა ან ბაღდადი; იჩლევი - (თურქ.) ზევიდან ჩასაცმელი ქალისა (ლიფი); ზუბუნი - ქალის ახალუხი, კაბასა და პერანგს შორის ჩასაცმელი.

ლექსის მეორე ვარიანტი წარმოდგენილია „მუმილი მუმილი მუხასა“ სახელწოდებით:

„- მუმილი, მუმილი მუხასა, ქალო და იარეო, ქალო და იარეო, ქალო და იარეო.

- მე რომ კაბა არ მაცვია, როგორ ვიაროთ, როგორ ვიაროთ?

- მუმილი, მუმილი მუხასა, ქალო და იარეო,

- იქ ვიყიდი, იქ ჩაგაცმევ, ქალო და იარეო, ქალო და იარეო“.¹⁰⁴ და ა. შ.

წარმოდგენილი ლექსი ვრცელია, წინამდებარეს შინაარსის შემცველი. როგორც ჩანს, „მუმილი მუხასა“ იმდენად გავრცელებული ლექსია მესხეთში, რომ სრულიად სხვა ფოლკლორულ ნიმუშსაც კი დაუკავშირეს ერთ-ერთ ვარიანტში.

ცეკვა „ვარძიობა-ძიობასა“ ჩასმულია საცეკვაო კომპოზიციაში.¹⁰⁵



ცეკვა „ვარძიობა-ძიობასა“, 1966-1967 წწ., ფოტო ამოღებულია წიგნიდან - ჭანიშვილი რ., ალაფიძე თ., გიორგი სალუქვაძე 100, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2014, გვ. 157.

რაც შეეხება მესხური ფოლკლორის მუსიკალურ ნაწილს, ეთნომუსიკოლოგები მესხური მუსიკალური ფოლკლორის ანალიზის საფუძველზე თვლიან, რომ „მესხური სიმღერების დიდ ნაწილს „იავნანას“ ტიპის მელოდია აქვს საფუძველად. მიუხედავად იმისა, რომ უცნობია საქართველოს რომელ დიალექტში და როდის დაიწყო „იავნანას“ გაყოფის პროცესი, მესხურ სიმღერებში ეს პროცესი ნათლად ჩანს.

¹⁰⁴ ბერიძე, მესხური ფოლკლორი I, 2015, გვ. 580.

¹⁰⁵ მესხური https://www.youtube.com/watch?v=8v_miKumn8o (2;46-დან).

ეთნომუსიკოლოგი ნინო მაისურაძე წერს, რომ მესხურ საფერხულო სიმღერებში: „ვარძიობა ძიობასა“ (მზ.1), „მჭედელო, ჩემო მჭედელო“ (მზ.2), „დიდი ფერხული“ (მზ.3), „იავნანას“ მელოდია უცვლელად არის გატარებული.¹⁰⁶

ხოლო, ვ. მალრაძესთან ვკითხულობთ: „მესხურ სიმღერებში ჩანს ამ მელოდიის განვითარების რამდენიმე სახესხვაობა:

1. სიმღერები, რომლებშიც „იავნანას“ მელოდია შენარჩუნებულია მთლიანად და დამატებული აქვს ახალი მასალა, რის შედეგადაც წარმოიქმნება ახალი სიმღერა.

2. სიმღერები, რომელთაც „იავნანას“ ტიპის რიტმულად შეცვლილი დასაწყისი აქვთ, მომდევნო მელოდია და კადანსი კი საგრძობლად განირჩევა წინა სიმღერებისაგან.

3. სიმღერები, რომლებიც შედგენილი არიან „იავნანას“ მელოდიის ნაწილებისაგან („იავნანას“ დასაწყისის გარდა), ან ამ ნაწილების სხვადასხვა კომბინაციებით მიიღება ახალი სიმღერები.

აი, რამდენიმე ნიმუში: საფერხულოებში „ვარძიობა ძიობასა“ (ჭობარეთი), „მჭედელო, ჩემო მჭედელო“ (მუსხი) და ზოგიერთ სხვა ფერხულებში ჯერ გატარებულია „იავნანას“ ტიპის მელოდია მთლიანად, შემდეგ მოდის ახალი, მონათესავე მელოდია, ბოლოს აგრეთვე ახალი მელოდიური მონათესავე მელოდია პირველი წინადადების ვარიანტული განმეორებით. ამრიგად, მივიღეთ რეპრიზული სამნაწილიანი საფერხულო სიმღერა, რომელშიც განსხვავებით „იავნანას“ მელოდისაგან, ხაზგასმული და უფრო აქცენტირებულია რიტმი“.¹⁰⁷

„მძიმური“

რეზო ჭანიშვილისა და ოლეგ ალაგიძის წიგნში „გიორგი სალუქვაძე 100“, აღნიშნულია, რომ ცეკვა „მძიმურს“, რომელიც თავის დროზე ქორეოგრაფმა გიორგი სალუქვაძემ დადგა, საფუძვლად დაედო ახალციხის, ასპინძის, ადიგენისა და ბორჯომის რაიონების სოფლებში 1961-1985 წლებში შეკრებილი ძველი მესხური ცეკვის მასალები. აღდგენილი ცეკვა ორი ნაწილისაგან შედგება 1. მგლოვიარე ქალთა მწუნარების გამომხატველი და 2. გამარჯვებით გამონატული სინარულის შემცველი „ცქვიტური“. წიგნში აღნიშნულია, რომ ცეკვა „მძიმური“ ავთენტურ მასალას ეყრდნობა, აღდგენილის აკომპანემენტს კი წარმოადგენს ადგილობრივი ხალხური მელოდიები.

ცეკვა აგებულია პატრიოტული შინაარსის სიუჟეტზე: „უცხო ქვეყნის დამპყრობელთაგან მიყენებული ჭრილობები ჯერ კიდევ არ არის მოშუშებული, მტერი კვლავ შემოსეულა. სოფლის ვაჟკაცები – „ქუდზე კაცი“ სამშობლოს დასაცავად წასულან ომში. გარიჟრაჟია, შაგადმოსილი დედაკაცები და ქალიშვილები თავისიანთა ამბის ვასაგებად სოფლის განაპირას მიემართებიან. არავინ

¹⁰⁶ მაისურაძე, ტრადიციული მუსიკა, 2015, გვ. 81.

¹⁰⁷ მალრაძე, დაკარგული მელოდიების კვალდაკვალ, ვაზ., ასპინძა“ #5 (2479), 1971.

ჩანს. იმართება მწუხარების ცეკვა. ქალები რწმენას გამოთქვამენ ქართველთა გამარჯვებაზე, ილოცებიან. მორბის ომგადახდილი ჯაჭვის პერანგიანი მეომარი. მას შემოეხვევიან, იგი მოუთხრობს ქართველთა სახელოვანი გამარჯვების შესახებ. სინარულის ნიშნად ქალები შავ მანდილებს მოიხდიან. ვაიმართება ცეკვა. ფინალში დასტურდება, რომ მეომარი არის ქალი, რომელმაც თავის მამასთან, ძმასთან და ვულის ტოლთან ერთად, ხმლით ხელში მამაცურად დაიცვა მშობლიური მიწა, დედა სამშობლო“.¹⁰⁸



ცეკვა „მძიმური“, ფოტო ამოღებულია წიენიდან - ჭანიშვილი რ., ალავეძე თ., ვიორგი სალუქვაძე 100, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2014, გვ. 64.

„მძიმური“ სავარაუდოდ, ქორეოგრაფიული კომპოზიციის ავტორმა ცეკვის შინაარსის ხაზგასამქლად გამოიყენა, რადგან ზემოთ მოყვანილ საფერხულო ლექსთა შესაფალი „დიდება“ სწორედ „მძიმურად“ სრულდება და მარჯვნივ და მარცხნივ სხეულის რწევას შეიცავს. მეორე ნაწილი „ცქვიტური“ კი, ქალთა სამხიარულო ცეკვად არის დადგმული.

რაც შეეხება ცეკვა „მძიმურის“ ავთენტურ ვარიანტს, სრულიან განსხვავებულ სურათს კვეთს ვიქტორია სამსონაძის მიერ მოპოვებულ საექსპედიციო მასალა: „ჩვენ საექსპედიციო მასალებში „მძიმური“ შესრულების ხასიათის აღმნიშვნელ სიტყვად მოჩანს, რომელიც ნელა უნდა შესრულებულიყო. მაგრამ ამ ცნობით „მძიმური“ არა სიმღერით, არამედ უკვე ინსტრუმენტული თანხლებით სრულდებოდა“.¹⁰⁹ უნდა აღინიშნოს, რომ ვ. სამსონაძის ინფორმაციას ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ის იმ იშვიათ ეთნომუსიკოლოგთა კატეგორიას ეკუთვნის, რომლებიც საცეკვაო დეტალებზე ამახვილებენ ყურადღებას. მკვლევრის შეკითხვაზე თუ რას წარმოადგენს „მძიმური“, ეთნოფორები პასუხობენ: „მძიმედ, ნელ-ნელა და ფერხულია. ბაღდადურის მსგავსია და ნელა ცეკვავენ,

¹⁰⁸ ჭანიშვილი, ალავეძე, ვიორგი სალუქვაძე 100, 2014, გვ. 130.

¹⁰⁹ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოლორი, 2003, გვ. 11. (ხელნაწერის უფლებით).

ზურნა და დოლი ასრულებს“.¹¹⁰

დასაანანია, რომ არ ჩანს ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუში ქალთა ფერხულია, მამაკაცთა თუ შერეული. უნდა ვაღიაროთ, რომ აღნიშნულ ინფორმაციაში დიდ მოულოდნელობად გამოჩნდა „ბაღდადურის“ ელემენტი. ის „ბაღდადური“, რომელსაც ვიცნობთ, არც ნელია და არც მძიმე. მუსიკალური ნაწილის შეცვლის პირობებშიც კი „ბაღდადურის“ საცეკვაო ლექსიკის მძიმედ შესრულება, ძნელი წარმოსადგენია.

ამგვარად, „მძიმური“ ავთენტურ ვარიანტებში გამოიკვეთა როგორც 1. საფერხულოს შესავალი ნაწილი „დონდგალის“ სახით, 2. ფერხული „ბაღდადურის“ „მსგავსი“ ნელი და მძიმედ შესასრულებელი ზურნა-დოლის აკომპანემენტით; ხოლო, საავტორო ნაწილში ქალთა პატრიოტული შინაარსის ცეკვა „ცქვიტურის“ გაგრძელებითა და ხალხური მელოდიების თანხლებით.

ცეკვა

საქორწილო რიტუალში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ცეკვებს, რომლებიც სრულდებოდა როგორც დედოფლის, ისე ნეფის სახლში. ცეკვით იწყება ჯავახეთში ქორწილი: „ჯავახეთის მოსახლეობაში არსებული ძველი ჩვეულების მიხედვით, ვაჟის ოჯახში დასაკლავად შერჩეულ საქონელს დაფა-ზურნის დაკვრით ეზოში გამოიყვანდნენ. მას სანეფო ცეკვით სამჯერ შემოუვლიდა და მერე დაკლავდნენ. მსგავსი წესი სრულდებოდა ქართლშიც“.¹¹¹ ქორწილში მაცრებად ირჩევდნენ მათ, ვისაც სმასთან ერთად მოლხენა – ცეკვა-თამაში და სიმღერაც შეეძლოთ. ნეფიონის შეხვედრას ცეკვა-თამაში ახლდა, მაყარს სანამ სუფრასთან მიიწვევდნენ, ჯერ ცოტა კიდევ უნდა ეცეკვა. მაყარბაშის ანუ მაცრების წინამძღოლის ცოდნასა და გამოცდილებაზე იყო დამოკიდებული ქორწილში მაცრების გამარჯვება სიმღერისა თუ ცეკვა-თამაშის შეჯიბრში, რომელიც ქორწილში იმართებოდა. მას შემდეგ, რაც სხვა სახლში „გადამალულ“ საპატარძლოს იპოვიდნენ, ასევე ცეკვით გაემართებოდნენ საპატარძლოს სახლისკენ.

ჯვრისწერის შემდგომ „დაბრუნდებიან თუ არა ეკლესიიდან სახლისკენ, ორი მოთამაშე ბიჭი გამოვა და დაიწყებს თამაშს“.¹¹² აქ მამაკაცების წყვილური ცეკვა იკვეთება, თუმცა, რა სახის, უცნობია. ცეკვა-თამაში იმართებოდა ქალის სახლშიც: „შუა ბოსელში კი ადგილს დასტოვებენ და ცოტა ხანს შემდეგ ზურნით და თარით თამაშს იწყებენ“.¹¹³

¹¹⁰ სამსონაძე, მესხური საცეკვაო ფოლკლორი, 2003, გვ. 11. (ხელნაწერის უფლებით).

¹¹¹ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 57.

¹¹² ჯუღელი, ქორწინება ჯავახეთში, „დროება“, 1871, #18, გვ. 2.

¹¹³ იქვე.

„შვიდი წყვილი ფერხულის დამთავრების შემდეგ სუფრაზე შეისმოდა რამდენიმე სადღეგრძელო და ნათლია კვლავ შეუკვეთავდა მუსიკოსებს „ბალდადურს“ ან „ლეკურს“. საცეკვაოდ გასული ნათლია პატარძალს გაიწვევდა. ის ადგებოდა ფეხზე, ვულზე ხელს დაიდებდა, ოთხივე მხრივ ხალხს თავს დაუკრავდა და საცეკვაოდ გავიდოდა. ნათლია ცოტა ხანს ცეკვავდა, შემდეგ დედოფალს რაიმე ძვირფას ნივთს (ოქროს ბეჭედი, საყურე, ყელსაბამი) ან ფულს აჩუქებდა და გავიდოდა წრიდან. პატარძალთან ახლა ნათლიდეთა იცეკვებდა, ისიც დაასაჩუქრებდა. ასე რიგ-რიგობით ცეკვავდა ნუფის ყველა ახლობელი ნათესავი მასთან და ყველა საჩუქარს აძლევდა. [...] როცა ცეკვის მსურველი აღარ აღმოჩნდებოდა, პატარძალთან საცეკვაოდ ისევ ნათლია გადავიდოდა და ცეკვას ის დაამთავრებდა. ცეკვის შეწყვეტის შემდეგ პატარძალი კვლავ ოთხი მხრივ თავს დაუკრავდა ხალხს და ნათლიის თანხლებით თავის ადგილზე დაბრუნდებოდა“.¹⁴

ვაჟის ოჯახში, საქორწილო სუფრა რომ დასრულდება, იწყება ღვინო: „პურის ჭამას რომ გაათვებენ და სუფრას აალაგებენ, დაიწყება ზურნის კვრა, გამოვლენ მოთამაშეები და ხან ორი და ხან ერთი, მანდილოსნები კი – ორ-ორი, თამაშობენ. თამაშობის დროს ერთი კაცი ადგება და დაიძახებს „შაბაშ!“ ამით თავდება ღვინო“.¹⁵

ადრე ქორწილში იცოდნენ მუსიკოსების მოწვევა. დამკვრელთა დასი ოთხი მუსიკოსისგან შედგებოდა – „დოლი, დუდუკი, ორი „ჭიჭილა“, ცოტა მოგვიანებით კი დოლი, ორი დუდუკი და „კლარნეტი“.¹⁶ აღნიშნული შემადგენლობა პროფესიონალი მუსიკოსებისგან შედგებოდა, რომელთა შემოსავლის წყაროს სხვადასხვა დღესასწაულებსა და ქორწილებში დაკვრა წარმოადგენდა. მოგვიანებით გარმონის შემოსვლასთან ერთად, მუსიკოსთა შემადგენლობა შემცირდა და მხოლოდ მეგარმონე-მედოლით შემოიფარგლა, გარდა ამისა, პროფესიონალი მუსიკოსების მაგივრად იწვევდნენ მათ, ვისაც დაკვრა შეეძლო ყოველგვარი წინასწარ დადგენილი ვასამრჯელოს გარეშე, მხოლოდ ნაჩუქარი ე.წ. „შაბაშის“ სახით ანაზღაურებით.

ყველიერში ჯავახი ქართველები სხვადასხვაგვარი თამაშობითა და გასართობებით იქცევენ თავს: „უკვრენ ჭიჭყინას (ზურნას), ჭიმუნს, სტვირს, ტიუნარსა და სხვას, რასაც დაუკვრენ კალოზე ან ნაფუხარ ყანებში, სადაც საერთოთ შეყრილა იქაური, ან მეზობელი სოფლის ხალხიც და ფერხულს, ლეკურს, ყარაბაღულს და მისთანას თამაშობენ“.¹⁷ აღწერილობაში ნიშანდობლივია „ლეკურისა“ და „ყარაბაღულის“ გამოჩენა. „ლეკურთან“ დაკავშირებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფაქტობრივად საქართველოს ყველა რეგიონში გვხვდება დიალექტური ნაირსახეობებით. „ლეკური“ გამოჩნდა მესხეთშიც – პატარძალი ქორწილში საჩუქარს

¹⁴ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 92.

¹⁵ ჯუღელი, ქორწინება ჯავახეთში, „დროება“, 1871, #18, გვ. 3.

¹⁶ იველაშვილი, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, 1987, გვ. 65.

¹⁷ გვარამაძე, ჯავახეთი, ჟურნ., „ჯვარი ვაზისა“, 1906, #18, გვ. 13-14.

იღებს პირველი „ლეკურისთვის“.¹¹⁸ ხოლო „ყარაბაღულს“ რაც შეეხება, მისი რაობის გარკვევა სრულიად წარმოუდგენელი იქნებოდა, რომ არა აჭარაში შემორჩენილი ამავე სახელწოდების ცეკვა. აჭარაში დაცული „ყარაბაღული“ შედგენილია ქალაქური ფოლკლორის საცეკვაო ნიმუშის „კინტოურ-ყარაჩოხულის“ მოძრაობებით. თუ სახელწოდებიდან გამომდინარე ცეკვის კუთვნილებაზე ჩამოვარდება სიტყვა, უნდა ვთქვათ, რომ ყარაბაღი, იგივე რანი, აზერბაიჯანის შემადგენლობაში მყოფი ოლქი, რომელიც დიდი ხნის მანძილზე საქართველოს პროტექტორატის ქვეშ იმყოფებოდა, ძირითადად სომხური მოსახლეობით იყო დასახლებული. რანიდან სომეხთა მასობრივი გადმოსახლებებით ცნობილია მე-19 საუკუნის პირველი ნახევარი. თბილისში აღნიშნულ საცეკვაო ნიმუშს რამდენიმე სახელწოდება აქვს – „კინტოური“, „ყარაჩოხული“, ბაღდადური“ და მუსიკის სახელწოდებიდან გამომდინარე „შალახო“, რომელიც აზერბაიჯანელიც არსებობს და სომხურიც. რატომ დაერქვა კონკრეტულად „ყარაბაღული“ ცეკვას ჯავახეთსა და აჭარაში, რთული სათქმელია, რადგან თავად ცეკვა აგებულია ქართულ-ლეკურ საცეკვაო ლექსიკაზე. შესაძლოა აქაც მუსიკალურმა ნაწილმა შეასრულა მთავარი როლი, რადგან აღნიშნული ელემენტი – ცეკვის სახელდება მუსიკალური ნაწარმოების სახელწოდებიდან გამომდინარე – უცხო არ არის საცეკვაო შემოქმედებისთვის. მსგავს მოვლენასთან გვაქვს საქმე ცეკვა „ლეკურთან“ დაკავშირებითაც, სადაც საცეკვაო მუსიკის სახელწოდება – „ლეკური“ – ძირითად ფაქტორად იქცა საცეკვაო ნიმუშის სახელების ასპექტში.

ვ. მალრაძის ფოლკლორული მოღვაწეობა მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ მას მოპოვებული აქვს მესხეთში დაცული ძველი ქართული ტერმინები, სადაც სწვებთან ერთად გვხვდება ცეკვასთან დაკავშირებული ტერმინებიც. ვ. მალრაძე აღნიშნავს, რომ ეს სიტყვები არ არის შეტანილი ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში. ასეთებია:

„ასაყოლიებელი – ცეკვის ტემპი (ფერხულ „დიდებას“ შესრულების წესიდან) ხორობა – თამაშობა“.¹¹⁹

ჯავახურ ლექსიკონში კი აღმოჩნდა ცეკვასთან კავშირში არსებული შემდეგი ტერმინები:

კუნტა – 1. უმოდ თამაში, 2. გაბრაზება, გაჯავრება.

იკუნტა – ცეკვის დროს: ინტუნავა, უმოდ ითამაშა.

კვანწვა – კონტა, მონდენილი ცეკვა (იგულისხმება ხელებისა და ტანის მონდენილი მოძრაობაც).

იკვანწება – კონტად, მონდენილად ცეკვავს.

თამაშობა – ცეკვა, თამაში.

თამაშობიანა, თამაშობინა – მოწარდ-მოწრდილთა გართობა-თამაში, ან ასეთი თამაშის რომელიმე სახეობა.

¹¹⁸ Хахановъ А., Месхи, Этнографическое обозрение, М., 1891, №3, стр. 19.

¹¹⁹ მალრაძე, შეგკრიბოთ ხალხური სიტყვები, ვაზ., „ასპინძა“, #9 (2946), 1974.

თამაშში ჩაჭრა – თამაშის (ცეკვის) დროს ვინმეს მიერ ერთ-ერთი მოთამაშის გათიშვა და მისი ადგილის დაჭერა (ეს ხდება როდესაც, წყვილი თამაშობს).

ფერხული – ცეკვა, სრულდება მხრებში ხელის ჩაკიდებით 7 და მეტი ადამიანისაგან წრიულად.

შვიდი წყვილი – საწესო ხასიათის ფერხული. სრულდებოდა ქორწილზე. შვიდი წყვილი (შვიდი ბედგამოუცვლელი ცოლ-ქმარი) ჩააბამდა ფერხულს და ფერხულით შვიდჯერ შემოუვლიდა წრეს.²⁰

ხალხური ინსტრუმენტებიდან სამცხე-ჯავახეთში გავრცელებული იყო: დუდუკი, დოლი, ჩანგი, ფანდური, ზურნა, გარმონი.

დასკვნა

კულტურული შემოქმედებით მდიდარი სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს – მესხეთის – ნაწილი, სამცხე-ჯავახეთი, ისტორიული პერიპეტიებიდან გამომდინარე, მეტად მრავალფეროვანი ეთნიკურ-რელიგიური კუთვნილების მქონე მოსახლეობით გამოირჩევა. კულტურათა კვების არეალში ურთიერთწევაგაღწევის წინაპირობა თავისთავად გასათვალისწინებელია. ამ თვალსაზრისით, მიუხედავად თვალსაჩინო ეკლექტიკისა, ქართული ფუძე-ძირის გამორჩევის საშუალება მაინც არსებობდა, რაშიც მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვით სხვადასხვა დარგის მეცნიერებს, რომელთაც ბოლო დრომდე შეძლეს მოეძიებინათ, შეეგროვებინათ, დაეფიქსირებინათ და ანალიზი გაეკეთებინათ ეთნოგრაფიული და ეთნომუსიკალური მიმართულებით. სწორედ მათი ნაშრომები იქცა ქორეოლოგიური მიმართულების კვლევის ძირითად საყრდენად. ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით კი, აღსანიშნავია ქორეოგრაფის, ვიორჯი სალუქვაძის როლი და დამსახურება მესხური საცეკვაო დიალექტის ფოლკლორული ნიმუშების მოძიებისა და მათი სცენაზე განხორციელების საქმეში.

ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ჩანაწერები, სხვადასხვა სახის ლიტერატურული მასალა გვაწვდის ინფორმაციას, რომ სამცხე-ჯავახეთში, ხალხურ სახილველთა შორის გამორჩეული ადგილი ეკავა ყველიერის „ყეენობა-ბერიკაობას“, რომლის დროსაც „ყეენი“ და „ბერიკა“ ერთად გამოდიან „ასპარეზზე“. „ბერიკა“ „ყეენის“ მსახურია, სანახაობას დაფისა და ზურნის ხმა აფორმებს.

ს. მაკალათიას აღწერილ „ბერიკაობაში“ კი „დედოფალიც“ ფიგურირებს და ტრადიციულ სიუჟეტს იმეორებს.

შემადგენელი ნაწილებისა და აგებულების თვალსაზრისით საინტერესო და მრავალფეროვანია დ. ჯანელიძის მიერ ახალციხეში ჩაწერილი ბერიკაობა. აქ პერსონაჟთა მთელ ვალერეას ვხვდებით – „ყეენის“, „ბერიკების“, „სიძის“,

²⁰ ზედგინიძე, ჯავახური ლექსიკონი, 2014.

<http://www.nplg.gov.ge/gwdict/indeX.php?a=indeX&d=28> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

„დედოფლის“, „ეკიმის“ სახით. ბერიკაობა ფერხულით იწყება, რომელსაც ბერიკები ასრულებენ დაფა-ზურნის თანხლებით. დ. ჯანელიძის გადმოცემით, საფერხულო მელოდია აღმოსავლურ ელფერს ატარებდა, ხოლო მოძრაობის შესახებ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ფერხული მარტივ მოძრაობა-სვლაზე უნდა ყოფილიყო აგებული – წინ წასვლით, უკან დაბრუნებით, ნაბიჯის მიდგმით, ნაბიჯებს შორის პაუზით.

სამცხე-ჯავახეთისთვის ასევე დამახასიათებელია ხალხური სახილველის „აქლემკა-ცობის“ გამართვა, რომელიც დ. ჯანელიძემ ადიგენის რაიონის სოფ. უდეში ჩაწერა. „აქლემკაცობა“ „ბერობანას“ შემადგენელი ნაწილია და ორი ბერიკას მიერ სრულდება. „ბერობანა“ შეიცავდა თეატრალიზებულ „აქლემკაცობას“, „ბერიკაობისათვის“ დამახასიათებელ ტრადიციულ „მეფე-დედოფლის“ წყვილურ ცეკვას და „მამაკაცთა წრეშეუკრავ ფერხულს „ლალონის“ სახელწოდებით.

ყურადღებას იმსახურებს „ლაზარობის“ რიტუალი, მასთან დაკავშირებული საფერხულო ლექსი და სამი მლოცველი ქალის ქურუნში შესრულებული სავედრებელი, რომელსაც ეთნოგრაფი ს. მაკალათია ცეკვა „სამაიას“ საფუძვლად თვლის.

როგორც იკვეთება, მესხეთი მდიდარი საფერხულო შემოქმედებით გამოირჩეოდა. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ეთნომუსიკოლოგის, მეკლავარ ვალერიან მალრაძის მიერ შესრულებული ფასდაუდებელი სამუშაო მესხური მუსიკალური მიმართულებით კვლევისა და მათ შორის ფერხულების შესრულების წესის აღწერილობის საქმეში. გამოიკვეთა უმეტეს ფერხულთა არქიტექტონიკა შემდეგი წყობით: თავდაპირველად სრულდება შესავალი – ნელი ნაწილი – „დიდება“, რომელსაც ლ. გვარამაძე „დონდგალს“ უწოდებს, მას მოსდევს მე-2 ნაწილი – ფერხულის ძირითადი სხეული – „ასაყოლიებელის“ სახელწოდებით, და მე-3 ნაწილი – „ცქვიტური“, როდესაც ფერხული ცეკვაში გადადის.

მესხური ფერხულებიდან ყველაზე მეტად ცნობილი და გავრცელებულია „მამლი მუხასა“. „მამლი მუხასა“ სრულდებოდა „ყველიერის აღებლამეს“. აღნიშნული ფერხულის შინაარსთან დაკავშირებით იკვეთება როგორც უძველესი – საკულტო, ისე მომდევნო პერიოდის – პატრიოტული ხასიათის ზედფენილი შრე, ხოლო საფერხულო არქიტექტონიკა და საცეკვაო ლექსიკა ამგვარია: ერთსართულიანი, მამაკაცთა შესრულებით, ხელჩაკიდებული, წრეზე მბრუნავი, იწყება ერთი – იმეორებდა გუნდი (რესპონსორული), მიდგმითი ნაბიჯით – ორი მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ.

ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი – მარცხნივ, მსგავსად „მამლი მუხასა“, იკვეთება ფერხულის – „ოქრომჭედლო“ – სამეტყველო ენაში. როგორც „მამლი მუხასა“, ასევე „ოქრომჭედლოც“, იმართებოდა ყველიერის კვირაში, დიდმარხვის დადგომის წინ, ბერიკაობის დროს. მაგრამ მათ შორის არსებობდა განსხვავებაც: „ოქრომჭედლოში“, რომელიც ბევრად უფრო მრავალრიცხოვანი შემსრულებლებისგან შედგებოდა, მონაწილეობას იღებდნენ ქალებიც და მამაკაცებიც და როგორც ეთნოფორისგან ცნობილია, იყო მხარგადახვეული (ვ. სამსონაძის ეთნო-

ფორის მიხედვით – ხელჩაბმულია). გარდა ამისა, მეფერხულეების რაოდენობიდან გამომდინარე, შესაძლოა, ფერხულში კიდევ რამდენიმე წრე წარმოქმნილიყო და საბოლოოდ, წრე-წრეში ჩასმული ფერხულის ფორმის სახით ჩამოყალიბებულიყო.

ორივე ფერხული – როგორც „მამლი მუხასა“, ასევე „ოქრომჭედლოც“, „დიდების“ შესავლით იწყება.

ანზორ თამარაშვილის გადმოცემით, არსებობდა და მასვე ჩაუწერია მთელ საქართველოში გავრცელებული „ავთანდილ გადინადირას“ მესხური ვარიანტი ცეკვით, რომელიც მუსხელმა და ხიზაბავრელმა მოხუცებმა ერთად შეასრულეს, თუმცა ავტორი არ გვაწვდის ფერხულის საცეკვაო აღწერილობას.

ასევე საცეკვაო ნაწილის გარეშეა შემორჩენილი საფერხულო სიმღერა „შავლეგო“.

საფერხულო ნიმუშების მრავალფეროვნებით აღინიშნებოდა მესხური ქორწილი.

ნეფის ოჯახში მისულ ახალდაქორწინებულებს ქალთა და მამაკაცთა ფერხული ეგებებოდა, რომელიც მუსიკალური აკომპანემენტით სრულდებოდა. ფერხული ნელი იყო და აქ უკვე სამი ნაბიჯი მარჯვნივ და ორი მარცხნივ ფიგურირებს. ფერხული სამ ან შვიდ წრეს ასრულებდა, მონაწილეთა რაოდენობა განსაზღვრული არ იყო.

ფერხული სრულდებოდა ნეფე-პატარძლის ეკლესიიდან გამოსვლის დროსაც, როდესაც მაყრები ჩააბამენ ფერხულს, წრის შუაში მეჭიბონით ან სიმღერის აკომპანემენტით.

მესხეთში, ისე როგორც რაჭაში, ქართლ-კახეთსა და საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთშიც, იცოდნენ კერის გარშემო სამჯერ შემოვლა – „ჯვარი წინასა“, თუმცა საქართველოს ამ ნაწილში ეს რიტუალი ამ სახელწოდებით არ ჩანს.

საქართველოს სხვა რეგიონებისაგან განსხვავებით, ჩვენ საკვლევე კუთხეში ფიქსირდება მხოლოდ ამ რეგიონისთვის სიმპტომატური ფერხული „შვიდი წყვილი ფერხულის“ სახელწოდებით, რომელიც ასევე ქორწილში სრულდებოდა. ნეფე-დედოფალი და კიდევ ექვსი ბედგამოუცვლელი წყვილი ასრულებდა ფერხულს მუსიკალური ინსტრუმენტების – ზუნა-დედუკის – აკომპანემენტით. შვიდი წყვილი შვიდ წრეს შემოუვლიდა ანთებული სანთლებით ხელში, აქედან გამომდინარე, ფერხული ნელი და გაწონასწორებული უნდა ყოფილიყო.

ფერხულითა და ცეკვით იყო დატვირთული ნეფის „განადირების“ რიტუალიც.

მესხეთში დავიწყებულია უმნიშვნელოვანესი საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუში „ძაღლურის“ სახელწოდებით, რომელიც ასევე ქორწილში სრულდებოდა. „ძაღლური“ დიალექტური ნაირსახეობაა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში შემორჩენილი (თუ ასევე დავიწყებული) სანახაობისა, რომელიც განაცოფიერების კულტს უკავშირდება და ძირითადად ქორწილში სრულდებოდა. მას სხვაგვარად „ლალონისაც“ უწოდებდნენ, რაც მუნჯურ ცეკვას ნიშნავს – თურქული წარმომავლობის „ლალ“ მუნჯი და „ოინი“ ცეკვა, მოქმედება.

მესხურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში, გარდა ერთსართულიანი ფერხულე-ბისა, წარმოდგენილია ორსართულიანი ფერხული „სამყრელო“.

„სამი ნაბიჯი წინ (მარჯვნივ), ორი უკან (მარცხნივ) სტრუქტურა გამოავლი-ნა საფერხულო სიმღერამ „ახლა კი შემოუარო“.

საფერხულოდ ითვლება „გარძიობა-ძიობასა“, რომელიც „დიდებით“ იწყება და შემდეგ ქალ-ვაჟის სახუმარო-საცეკვაო დუეტით ვრძელდება.

სასცენო ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით უნდა აღინიშნოს გ. სალუქვაძის შემოქმედება, რომელმაც არტეფაქტებზე დაყრდნობითა და ინდივიდუალური კონ-ცეპციის გათვალისწინებით დადგა ცეკვები: „იდუმალა“, „მძიმური“, „დიდება“, „გარძიობა-ძიობასა“. ყოველი მათგანი ისტორიულ-პატრიოტული შინაარსის შემცველია, სადაც მტერთან ბრძოლა და გამარჯვება და მტრის დამარცხებით გამოწვეული დასასრულია წარმოდგენილი.

ცალად და წყვილად საცეკვაო ნიმუშებიდან სამცხე-ჯავახეთში დაფიქსირდა „ლეკური“ და „ბაღდადური“, ასევე გამოვლინდა აღნიშნული რეგიონისთვის და-მანასიათებელი ცეკვასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია.

საქართველოს შ. რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტე-ტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიციის მასალები.

სამცხე-ჯავახეთი, სოფელ უდე, 1974.

სურათებზე წარმოდგენილია ძველი ხალხური სანახაობა „ბერობანა“ თავისი პერსონაჟებით, წყვილად ცეკვა და ფერხული.

მასალა დაცულია თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმში.







გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალხაზიშვილი ი., ჯავახური ლექსები, „მერანი“, თბ., 1978;
2. ბატონიშვილი ი., კალმასობა, ქართული პროზა, წ. VI, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1984;
3. ბერიძე ა., მესხური ფოლკლორი I, თბ., 2015;
4. გარაყანიძე გ., ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები, თბ. 2008;
5. გარაყანიძე ე., ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2011;
6. გვარამაძე კ., სოფ. ხიზაბავრა, „აკაკის კრებული“, 1897, #1;
7. გვარამაძე კ., ჯავახეთი, ჟურნ., „ჯვარი ვაზისა“, 1906, #18, გვ. 13-14;
8. გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, (მეორე გამოცემა), თბ., 1997;
9. გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957;
10. დღესასწაულები ოსეთში, ვაზ. „დროება“, #258, 1883;
11. ვინმე მესხი, ს. ვალე, „აკაკის კრებული“, #3, 1897;
12. ვინმე მესხი, „დროების“ კორესპონდენცია, „დროება“, 1883, #7;
13. ვირსალაძე ელ. ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964;
14. ზედგინძე გ., ჯავახური ლექსიკონი, თბ., „საუნჯე“, 2014;
15. თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ. 2010;
16. თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986;
17. თამარაშვილი ა., მესხური სიმღერის კვალდაკვალ, ჟურნ., „არაგვი“, #24, 2020;
18. იველაშვილი თ., საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში (XIX ს. II ნახ-XXს.), თბ., „მეცნიერება“, 1987;
19. იველაშვილი თ., საქორწინო წეს-ჩვეულებანი საქართველოში, თბ., 1999;
20. კობტონაშვილი ვ., აღდგომა დღე, ივერია, 1989, #79;
21. კობტონაშვილი ვ., წერილი ჯავახეთიდან, ივერია, 1889, #50;
22. კობტონაშვილი ვ., ახალციხის მაზრის ქართველთა შესახებ, ივერია, 1894, #23;
23. კოჭლაგაშვილი მ., მუხის კულტის კვალი ერთ ხალხურ ლექსში, ქართული ფოლკლორი XVI, „მეცნიერება“ თბ., 1986;
24. ლომსაძე შ., მესხეთი და მესხები, თბ., 2000;
25. მაკალათია მ., მესაქონლეობა მესხეთში (სამცხე ჯავახეთი), სამეცნიერო მასალების კრებული მასალები მესხეთ-ჯავახეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, „მეცნიერება“, თბ, 1972;
26. მაკალათია ს., მესხეთ-ჯავახეთი, თბ., 1958;
27. მაკალათია ს., მესხეთ-ჯავახეთი, „ფედერაცია“, თბ., 1938;

28. მალრაძე ვ., დაკარგული მელოდების კვალდაკვალ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, #4;
29. მალრაძე ვ., ცნობები მესხურ ხალხურ სიმღერებზე, მნათობი, #11, 1969;
30. მალრაძე ვ., ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1987
31. მალრაძე ვ., დაკარგული მელოდების კვალდაკვალ, გაზ. ასპინძა, #30 (1793), 1966;
32. მალრაძე ვ., დაკარგული მელოდების კვალდაკვალ, გაზ., ასპინძა #5 (2479), 1971;
33. მალრაძე ვ., შეგვიპოვოთ ხალხური სიტყვები, გაზ., ასპინძა, #9 (2946), 1974;
34. მაყურებელი, ახალ-ციხე, „დროება“, 1883, #50;
35. მაჩაბელი ნ., ქორწინების ინსტიტუტი ქართლში, „მეცნიერება“, თბ., 1978;
36. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. 1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965;
37. პროკოპი კესარიელი, De bello gothico, ყაუხჩიშვილი ს., გეორგიკა, უცხოური წყაროები საქართველოს შესახებ, (ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ), მეორე შევსებული გამოცემა, „მეცნიერება“, ტ. 2, 1965;
38. სამსონაძე ვ., მესხური საცეკვაო ფოკლორი, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ. 2003 (ხელნაწერის უფლებით);
39. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმის მასალები (ხელნაწერის უფლებით);
40. სოსელია ლ., ოქრომჭედლობის შესაწავლისათვის მესხეთში, სამეცნიერო მასალების კრებული მასალები მესხეთ-ჯავახეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, „მეცნიერება“, თბ, 1972;
41. ფრონელი ალ., დიდებული მესხეთი, „ქართლი“, გორი, 1914;
42. ჩიქოვანი თ., იდუმალა, „ნაკადული“, თბ., 1975;
43. ჩხიკვაძე ვრ., ქართული ხალხური სიმღერა სამ ტომად, ტომი 1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1960;
44. ცოცანიძე ვ., თუმური ლექსიკონი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბ., 2012;
45. ცოცანიძე ვ., ლუდის მოთხრობა, თბ., 2018;
46. ჭანიშვილი რ., ალაფიძე თ., გიორგი სალუქვაძე 100, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2014;
47. ხოსიტაშვილი ს., ქორწინების წესები მესხეთ-ჯავახეთში (მასალები), სამეცნიერო მასალების კრებული მასალები მესხეთ-ჯავახეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, „მეცნიერება“, თბ, 1972;
48. ჯანელიძე დ., მესხეთის ხალხური სანახაობანი (ბერობანას აქლემკაცობა), თეატრალური მოამბე, თბ., 1975, #2 (84);
49. ჯავახური ლექსიკონი / გიორგი ზედგინიძე; რედ. ვლადიმერ ზედგინიძე. – თბილისი: საუნჯე: ვაჟა ლომიძის სახელობის, 2014;
50. ჯუღელი ს., ქორწინება ჯავახეთში, დროება, 1871, #18;
51. Хахановъ А., Месхи, Этнографическое обозрение, м., 1891, №3.

ინტერნეტრესურსი:

1. მესხური https://www.youtube.com/watch?v=8v_miKumn8o (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)
2. ანსამბლი „მესხეთი“ – მესხური ფერხული, <https://www.facebook.com/folkensembleskheti/videos/2567528500183169> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)
3. ARTVİN-Şavşat-Çiftlik Köyü 3.Dayanışma Pikniği (Bursa) Ersin Yeni <https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=175271403031047> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)
4. ანსამბლი „მესხეთი“ – „ოქრომჭედელი“, <https://www.youtube.com/watch?v=ICBrcBBLXTQ> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)
5. ანსამბლი „ნანინა“ – „ოქრომჭედელი“, <https://www.youtube.com/watch?v=hUuXE6omREg> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)
6. ეთნოფორი, ვადაცემა #43, „მუშლი მუხასაო“, ასპინძა, 16/12/2015. <https://www.youtube.com/watch?v=8R6oqCfNQJI> (ბოლოს ნანახია 16.12.2022)

THE DANCE DIALECT OF MESKHETI-JAVAKHETI

Summary

The region of Meskhети-Javakheti has always been rich in the dance property of the round dances. The considerable contribution of the ethnomusicologist Valerian Maghradze in researching and describing the musical folklore of Meskhети-Javakheti deserves special mention. The architectonics of most round dances shows the following structure: 1) introduction – a slow part called “Dideba” i.e. “boasting”, called by the researcher L. Gvaramadze as “Dondgali” i.e. “evenly swinging back and forth”; 2) second part – the actual core of the round dance, called “To join in”; 3) third part – called “Zkvituri” i.e. “to perform hurriedly”. The third part is where the dance in the round dance begins.

The most famous and widespread round dance in the Meskhети-Javakheti region is “Mumli- Mukhasa” i.e. “The mosquito and the oak”. The round dance was traditionally performed in the last week before the beginning of the Great Lent. This round dance is associated with the age-old cultural tradition as well as the theme of patriotism, which was added in the later period. The dance architectonics and dance lexis of this round dance can be described as follows: one-storey round dance performed by men holding hands, all turning in a circle, the movements repeated by the chorus (as a responsory) in successive steps – two on the right, one on the left. Like this round dance, the round dance “Der Schmiedemeister” is also performed in the similar dance lexicon. This round dance was also performed in the last week before the beginning of Great Lent, i.e. before the play Berikaoba (Berikaoba is an improvised mask theatre in Georgia, which goes back to the pagan festival of fertility and rebirth). But there is also a difference between them – in the “blacksmith’s master” round dance, in which several dancers took part, there were also men and women who held each other arm over arm, according to ethnographers (V. Samsonadze thinks that the round dance was performed in the arm-in-arm interlocked position). Moreover, several layers could be formed in the round dance, according to the form – circle within a circle. Both round dances – “The Mosquito and the Oak” and “The Master Blacksmith” – begin with the introductory part “Dideba” – “Boasting”.

Many round dances were performed at weddings in the Meskhети-Javakheti region. When the newlyweds arrived in the groom’s family, they were welcomed with the mixed round dance (performed by women and men) with musical accompaniment. The round dance was slow - three steps right, two – left. The round

dance was performed in three or seven rounds, the number of participants was not limited. Round dances were also danced during the procession of newlyweds from the church - the round dances were danced by the bride's and groom's entourage, in the middle of the circle was the bagpiper or singers.

In the Meskheta-Javakheti region, as well as in the Racha, Kartli, Kakheti and mountain regions of eastern Georgia, it was customary to bypass the domestic hearth three times in the round dance. Such rounds included "bless the leader". Although a round dance of this name does not occur in Meskheta-Javakheti. In contrast to other regions of Georgia, in the area of Meskheta-Javakheti that I am researching, one finds the following symptomatic round dance – "round dance of seven couples". This dance was also performed at weddings by the bride and groom and six unmarried couples. The dance was accompanied by musical instruments – zurna and duduk (double reed instrument with a funnel-shaped bell and a woodwind instrument with an extremely large double reed). The seven couples circumvent seven circles with lit candles in their hands, starting therefore the round dance should be slow and full of balance. The groom's hunting rite was also accompanied by round dance.

Among the lost examples of Meskheta-Javakheti dance folklore is the round dance "Dsaghluri" – this round dance was also danced in the weddings. A dialect variant of the round dance "Dsaghluri" (a play that has also disappeared) has been preserved in some regions of Georgia. This play is associated with the cult of fertility and was therefore primarily performed at weddings. This round dance is also known as "Lalioni" (the name is of Turkish origin), which means a mime dance (round dance to be performed silently).

In addition to the one-storey rounds, two-storey rounds are also found in the dance folklore of Meskheta-Javakheti, such as the "Samkrelo" round. Three steps forward (right), two steps back (left) – this structure is also found in the round dance song "Go around in a circle now".

"Vardzioba – Dzioba", which also begins with the part "boasting", and then continues with a dance duet of a couple, counts as a round dance.

Particularly noteworthy is the scenic choreographic contribution of G. Salukvadze, who based himself on artefacts, displaying his own individual concept in the performance of the dances – "Idumala", "Mdzimuri", "Dideba", "Vardzioba-Dzioba". Each of these dances has a patriotic content, at the centre of the subject is the fight with the enemy.

In Meskheta-Javakheti, the following dances are evidenced – "Lekuri" and "Baghdaduri", which can be danced solo or in pairs. The article also places special emphasis on the choreological terminology that is characteristic of this region.

DER TANZDIALEKT VON MESKHETI-JAVAKHETI

Zusammenfassung

Die Region von Meskhети-Javakheti war stets reich an dem Tanz-Gut der Reigen. Der beachtliche Beitrag des Ethnomusikologen Valerian Maghradze in der Erforschung und Beschreibung der musikalischen Folklore von Meskhети-Javakheti ist besonders hervorzuheben. Die Architektonik der meisten Reigentänze weist folgende Gliederung nach: 1) Einleitung – ein langsamer Teil, der „Dideba“ d. h. „Rühmen“ genannt wird, von der Forscherin L. Gvaramadze als „Dondgali“ d. h. „gleichmäßiges Hin- und Herschwingen“ genannt; 2) zweiter Teil – der eigentliche Kern des Reigens, genannt „Zum Mitmachen“; 3) dritter Teil – genannt „Zkvituri“ d. h. „hurtig auszuführen“. Im dritten Teil beginnt der Tanz im Reigen.

Der bekannteste und verbreitetste Reigen der Region Meskhети-Javakheti ist „Mumli-Mukhasa“ d. h. „Die Mücke und die Eiche“. Der Reigen wurde traditionsgemäß in der letzten Woche vor Beginn der großen Fastenzeit ausgeführt. Dieser Reigen ist sowohl mit der uralten Kultustradition als auch mit dem Thema des Patriotismus verbunden, was in der späteren Periode hinzugefügt wurde. Die Tanzarchitektonik und Tanzlexik dieses Reigens können folgenderweise beschrieben werden: einstöckiger Reigen, ausgeführt von Männern, die sich Hand in Hand halten, alle drehen sich im Kreis, die Bewegungen werden vom Chorus wiederholt (als Responsorium) in aufeinander folgenden Schritten – zwei rechts, einer links. Gleich diesem Reigen wird auch der Reigen „Der Schmiedemeister“ in der ähnlichen Tanzlexik ausgeführt. Auch dieser Reigen wurde in der letzten Woche vor Beginn der großen Fastenzeit ausgeführt, also vor dem Spiel Berikaoba (Berikaoba ist ein improvisiertes Maskentheater in Georgien, das auf das heidnische Fest der Fruchtbarkeit und Wiedergeburt zurückgeht). Aber zwischen ihnen besteht auch ein Unterschied – im Reigen „Schmiedemeister“, an dem mehrere Tänzer teilnahmen, waren auch Männer und Frauen, die sich Arm über Arm gehalten hatten, laut Ethnographen (V. Samsonadze meint, der Reigen wurde in der Position Arm in Arm verschränkt getanzt). Außerdem könnten im Reigen mehrere Schichten gebildet werden, der Form nach – Kreis im Kreis. Beide Reigen – „Die Mücke und die Eiche“ und „Der Schmiedemeister“ – beginnen mit dem Einführungsteil „Dideba“ – „Rühmen“.

Auf den Hochzeiten in der Region Meskhети-Javakheti wurden viele Reigen getanzt. Als die Neuvermählten in die Familie des Bräutigams eintrafen, sie wurden mit dem gemischten (aus Frauen und Männern ausgeführten) Reigen mit musikalischer Begleitung begrüßt. Der Reigen war langsam – drei Schritte rechts, zwei – links. Der Reigen vollführte drei oder sieben Runden, die Zahl der

Teilnehmer war nicht beschränkt. Reigen wurden getanzt auch bei der Prozession der Neuvermählten aus der Kirche – die Reigen wurden getanzt von dem Gefolge der Braut und des Bräutigams, in der Mitte des Kreises befand sich der Dudelsackspieler oder die Sänger.

In der Region Meskheti-Javakheti, ebenso in den Regionen Racha, Kartli, Kakheti und in Bergregionen von Ostgeorgien war es üblich, dreimal den häuslichen Herd im Reigentanz zu umgehen. Zu solchen Reigen gehörte „Segen dem Leitenden“. Obwohl ein Reigen dieses Namens in Meskheti-Javakheti nicht vorkommt. Im Unterschied zu anderen Regionen Georgiens findet man in der von mir zu erforschenden Gegend von Meskheti-Javakheti folgenden symptomatischen Reigen vor – „Reigen von sieben Paaren“. Dieser Reigen wurde auch bei Hochzeiten ausgeführt von dem Brautpaar und noch von sechs unverheirateten Paaren. Begleitet wurde der Tanz mit Musikinstrumenten – Zurna und Duduk (Doppelrohrblattinstrument mit trichterförmigem Schallbecher und ein Holzblasinstrument mit einem extrem großen Doppelrohrblatt). Die sieben Paare umgehen sieben Kreise mit angezündeten Kerzen in den Händen, ausgehend daher sollte der Reigen langsam und voller Gleichgewicht getanzt werden. Von Reigen und Tanz war auch der Jagd-Ritus des Bräutigams begleitet.

Zu den verschollenen Beispielen der Tanzfolklore von Meskheti-Javakheti gehört der Reigen „Dsaghluri“ – dieser Reigen wurde auch in den Hochzeiten getanzt. Eine Dialekt-Variante des Reigens „Dsaghluri“ (eines ebenfalls verschollenen Schauspiels) ist in einigen Regionen Georgiens erhalten geblieben. Dieses Schauspiel wird mit dem Kultus der Fruchtbarkeit verbunden und wurde daher in erster Linie in den Hochzeiten ausgeführt. Dieser Reigen ist auch unter dem Namen „Lalioni“ (der Name ist türkischer Herkunft) bekannt, das bedeutet einen Mimen-Tanz (stumm auszuführenden Reigen).

Außer den einstöckigen Reigen sind in der Tanzfolklore von Meskheti-Javakheti auch zweistöckige Reigen vorzufinden, so der Reigen „Samkrela“. Drei Schritte nach vorn (rechts), zwei zurück (links) – diese Struktur findet man auch im Reigenlied „Geht jetzt im Kreis herum“.

Als Reigentanz zählt „Vardzioba-Dzioba“, der auch mit dem Teil „Rähmen“ beginnt und danach mit einem Tanz Duett eines Paares fortgeführt.

Besonders hervorzuheben ist der szenische choreografische Beitrag von G. Salukvadze, der sich auf Artefakten basierte und dabei eigenes individuelles Konzept bei der Aufführung der Tänze an den Tag legte – „Idumala“, „Mdzimuri“, „Dideba“, „Vardzioba-Dzioba“. Jeder dieser Tänze hat einen patriotischen Inhalt, im Zentrum des Sujets ist der Kampf mit dem Feind.

In Meskheti-Javakheti werden folgende Tänze nachgewiesen – „Lekuri“ und „Baghdaduri“, die sowohl Solo als auch im Paar getanzt werden können. Im Artikel wird auch besonderer Akzent auf die choreologische Terminologie gesetzt, die für diese Region kennzeichnend ist.

მხატვრული პოსტულატები

საგვანძო სიტყვები: *იაკობ ხუცესი, გიორგი მერჩულე, შოთა რუსთაველი, სულხან-საბა, დავით გურამიშვილი, ბესიკი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია, ვაჟა-ფშაველა, ალექსანდრე ყაზბეგი, დავით კლდიაშვილი.*

XXI საუკუნე სიტყვათა „ჩაქრობითაც“ გამოიჩინება, როცა სულიერი ამბონისა თუ შინაგანი მეობის გამოსახატავად, თვითმიზნურად სიტყვის „ყალიბს“ ტოვებენ მართოდენ და შესაბამისად – მას სრულიად სხვა შინაარსს სძენენ.

ამგვარად აღრეული, უმისამართო სიტყვები გაცილებით მძაფრად იჭრებიან ჩვენს ცნობიერებაში და მათგან წარმოქმნილი თვითგამკარგავი თემატიკა კულტურულ ქაოსს იწვევს საზოგადოებაში.

ეგებ ამიტომაც, დღეს როგორც არასდროს, სიტყვის სულისმიერი წვდომის დრო დადგა, რომ ქართულ მწერლობაში დაგმანული მხატვრული ილუსტრაციები უფრო მეტყველი და მშობლიურ გავხადოთ.

ამჯერად, შემდეგი ავტორებით შემოვიფარგლებით: იაკობ ხუცესი, გიორგი მერჩულე, შოთა რუსთაველი, სულხან-საბა ორბელიანი, დავით გურამიშვილი, ბესიკი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, ვაჟა-ფშაველა, ალექსანდრე ყაზბეგი, დავით კლდიაშვილი.

სწორედ მათი შემოქმედებიდან ამოვრეფილი მხატვრული პოსტულატების მეშვეობით შეიქმნა ამგვარი სახისმეტყველებითი ესეები.

იაკობ ხუცესი „მწარე გონება“ („შუშანიკის მარტვილობა“)

თქვენ წარმოიდგინეთ, მწერლობასაც აქვს თავისი ბიოგრაფია – ის იბადება, ვითარდება და სრულქმნილი ხდება. გამონაკლისი არც ქართული მწერლობაა. მაგრამ რატომღაც, აქ ჩასახვისთანავე, გამორჩათ თარიღი და შესატყვისი ხელნაწერებიც საუკუნეთა უსასრულობაში ჩაივარდა...

და მხოლოდ, – ქართლის მოქცევისთანავე კვლავ აღმოცენდა ჩვენი მწერლობა. ოღონდ ამჯერად, ბიბლიური სახისმეტყველებითა და სიტყვის სიღრმისეული შეცნობით. „შუშანიკის მარტვილობის“ ლიტერატურული სივრცეც ამგვარია; აქ იაკობ ხუცესი არა მარტო მარტვილობის ფენომენის წვდომას გვასწავლის, არამედ დიქტატორის უნივერსალურ კლიშესაც ქმნის – ვარსქენის „მწარე გონების“ სახით.

ყველაზე მთავარი კი მაინც ისაა, რომ ეს „მნატვრული ფორმულა“ დღემდე ცოცხალია და მთელი სიმძაფრით გვიხატავს დიქტატორის პორტრეტს.

გიორგი მერჩულე „მარჯვე ჟამი“ („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“)

დროსთან თანადროულობა დროის ფლობაა, ის „მარჯვე ჟამი“, როცა გაუსაძლისი ტკივილიც კი ვასაძლისი ხდება. სწორედ „მარჯვე დროის“ წყალობითაა, რომ გრძნობისმიერი რყევები თვითდინებას აღარ მიჰყვება „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“.

ესაა ჟამი – აშოტ კურაპალატის არტანუჯის ციხეში არყოფნისა და ამიტომაც სავსებით ბუნებრივია, რომ მას არ ძალუძს თავისი „გარდარეული სიყვარულის“ დაცვა.

არადა, ვერც საურალურმა სივრცემ გაანგლა გრძნობის ეს ტკივილი, რაც გაცხადდა კიდევ აშოტ კურაპალატის სულისშემძვრელ ამოთქმაში: „ნეტარ მას კაცსა, ვინ არღარა ცოცხალ არს...“

ამ გრძნობისწერის ერთადერთი გამოსავალი კი იმ „მარჯვე ჟამშია“, რომლის შეცნობაც მხოლოდ გრიგოლ ხანძთელს ხელეწიფებოდა. ეს დრო მარტო მეფე-მიჯნურისათვის კი არ იყო „მარჯვე“, არამედ არაშესატყვისად სახელდებულ („სიძვის დიაცი...“) უმშვენიერესი ქალისათვისაც, რომლის ერთადერთი დანაშაული სიყვარულის უსასრულობაში ჩაძირვა აღმოჩნდა...

„მარჯვე დროის“ წყალობით გრიგოლ ხანძთელმა „სიძვის დიაციც“ დაინდო, არ აჩვენა მეფე-მიჯნურის წამიერი სისუსტე; ის ხომ სასულიერო პირის წინაშე ვერ დაიცავდა თავის ნამდვილად დიდ სიყვარულს, რაც სულიერი კვდომის ტოლფასი იქნებოდა მისთვის.

მხოლოდ ამ გზით შეძლო წმინდა მამამ, რომ გრძნობამოძალებული ქალი მერეს დედათა მონასტერში წაეყვანა, რომელსაც საგზლად დაუტოვა მხოლოდ – ბოლომდე წაუკითხავი „სიყვარულის წიგნი...“

შოთა რუსთაველი „სიცოცხლე გასაწყინარდა...“ („ვეფხისტყაოსანი“)

აღამიანი სიკვდილზე ფიქრით იბადება, მაგრამ სიცოცხლე თავისი სწიფთფენით, მას სრულიად უჩინარს ხდის და მხოლოდ საბედისწერო მოულოდნელობით თუ გვახსენებს თავს. მაგრამ სიკვდილის ყველაზე მძაფრი განსხეულება მაინც თვითმკვლელობაა, რომელიც უძველესი დროიდან მოყოლებული დღემდე კაცობრიობის „ფატალური სენია“ – სულისრყევის უპირობო გამოვლინებით.

თუმცაღა, – ერთი გარემოება მეტად დამაფიქრებელია; სუიციდი მხოლოდ საბედისწერო დუმილისა თუ არსსენების მიღმა არსებობდა ჩვენში. ეგებ, ამიტომაც არ აისახა ეს ფენომენი დანაშაულის კატეგორიით ვახტანგ VI-ის „სამართლის წიგნში“. ამის მიუხედავად, „ვეფხისტყაოსანში“ მაინც იკვეთება თვითმკვლელობის სრულქმნილი კონცეფცია – „სიცოცხლის გასაწყინარება“, როგორც ერთგვარი თვითგანაჩენი.

საერთოდ, დავარის ბედისწერას თან სდევს, რაღაც მისტიკური საშიშროების განცდა, რომელმაც შეუცნობლობის „ბურუსში“ ჩაძირა ეს „გრძნეული ქვრივი“. არადა, დავარი ამგვარად ხომ ინდოეთის სამეფო კარის სახელისუფლო ამბიციამ აქცია. სავარაუდოდ, – ის სწორედ უახლოესი გარემოცვისგან, მამისა თუ ძმისაგან, გაიწირა.

ამიტომაც დავარი, ჯერ კიდევ ქაჯეთის სამეფოში ყოფნისას, დაადგა „სიცოცხლის გასაწყინარების“ უჩინარ ბილივს და მხოლოდ ერთი ბიძგიღა იყო საჭირო (სამწუხაროდ ისევე ვამეტება – ფარსადანის სიტყვიერი მუქარა...), რომ საბოლოოდ აეღო ხელი ცხოვრებაზე.

ერთი კია, დავარის მიმართ თავად რუსთაველიც სიტყვაძუნწია და ამ რეალობას ვერც სუიციდი ცვლის... თუმცაღა – „სიცოცხლის გასაწყინარების“ მხატვრული საზრისით ავტორმა მაინც გამოკვეთა ერის ზნეობრივი კონცეფცია ამ ბედისმიერი დილემის მიმართ.

სულხან-საბა „გონების თვალით დაბრმავება“ („სიბრძნე სიცრუისა“)

თვალღ სულის სანთელია,
ჩვენი გზამკვლევეია სხივჩამდგარი...
თვალღ ჩვენი ცნობისწადილის სულის „ექოა“.
თვალსაწიერით ცხოვრების „გარეკანს“
გკითხულობთ მხოლოდ.
„გონების თვალღ“ კი წუთისოფელს
უკვე სიღრმისეულად შევიცნობთ.
ამიტომაც, არ უნდა დაგუშვათ
„გონების თვალღ“ თუნდაც, – წამიერი
„ღ ა ბ რ მ ა ვ ე ბ ა“ .

დავით გურამიშვილი
„ბედი არს ქცევა წუთისა...“
(„დავითიანი“)

სამშობლოს მიღმა ცხოვრების მძიმე განაჩენი.
სულისრყევა და სიცარიელე.
უშვილოდობით გამძაფრებული სიმარტოვე
და
ქართულ სიტყვასთან განაპირების წყურვილი.
მერე ლექსდალექს წაკითხული ცხოვრების წიგნი –
„დავითიანი“
და
ბედისმეტყველების ბინდისმიერი სიმძაფრე;
„ბედი არს ქცევა წუთისა, ვით დღისა ნაობ-ბინდობა...“

საბასეული განმარტებით, – „ბინდი ღამის შემოსვლაა“, მცირედი სიბნელეა, რომელიც გამოთენის ჟამსაც იგვეთება. ბინდი დღისა თუ ღამის „ილუზორული მაცნეა“, სიბნელის მიღმა ხედვაა, დროის მოსმენის ეზოთერიკაა, სადაც სწორედ ბედის ზნე იჩენს თავს. ეს კი – „წუთი განგებისეულის“ და „წუთი განცდილის“ მარადიული ცდომბაა, მუდმივი მოქიშპეობაა, ბედისმიერი ბმულია, რომელიც „სულის თვალით“ შეიცნობა მარტოოდენ. რადგან ბედისწერის გასაღები უჩინარია ჩვენთვის, როგორც ბინდისფერობა...

ბესიკი
„სევდის ბალი“
(„სევდის ბალს შეველ“)

ბესიკის წვდომისათვის სიტყვის ემოციური შეგრძნების უნარი უნდა გაგაჩნდეს. რადგან ის ბგერათმექცევასა თუ სიტყვებით თამაშს ისე ვირტუოზულად მიმართავს, რომ ეროტიზმის მსუბუქ ნიაგ-ქარს ატანს პოეტურ აღმადრენას და თავადაც მის „დინებას“ მიჰყვება ლექსდალექს...

აღბათ ამიტომაცაა, რომ ბესიკის „გრძნობის პალიტრა“ თავისთავად აღმოაცენებს „სევდის ბალს“, სადაც ყველაზე დიდი სასწაული ისაა, რომ სიყვარული ვნების საცალღეხო ბილიკს ნატიფად მიუყვება, თუმცა ეს სრულიად არ გამოირიცხავს „ემოციურ რყევებს“.

და შენც, მკითხველი, შენდაუნებურად, იძირები „სევდის ბალად“ სახელდე-ბულ სიყვარულის ლაბირინთში, რომელიც თავად პოეტის ბედისწერაცაა...

და ეგებ ამიტომაცაა, რომ:

„ბესივი სიკვდილს არ ვეძალე,
თავი მაქვს მისთვის შენაწონები!“
(„სევედის ბაღს შეველ“)

ნიკოლოზ ბარათაშვილი
ეპისტოლარული მეტეგვიდროება
(XIII. მაიკოსადმი – 9-სა თებერვალს 1845 წ. ნახეჩევანით.)

„საყვარელო დაო, მაიკო! შენი წიგნი მომივიდა. დიდად მადლობელი ვარ.
ვიცი, რომ ვიყვარვარ, მაგრამ, შენმა გაზრდამ, არც შენ ჩემსავით უყვარხარ
ვისმე (ერთის მეტს)...

შენი მარადის უცვალებელი ძმა ტატო“.

იმავ ხმაზე აწყობილი საპასუხო წერილი, თუმცაღა გაუჩინარებული...

ნიკოლოზ ბარათაშვილისადმი

ჩემო მარადის ერთგულო ტატო! საყვარელო ძმაო, შენგან რა ისეთი წყე-
ნა უნდა მქონდეს, რომ სიტყვა ვაგვიძვირო. უბრალოდ, მარტოობა შემომავა
გულზე. სევდამ დამღალა. რა საშინელი სენი ყოფილა სიცარიელე, ყველასგან
მოკვეთილი ყოფნა. ისიც არ ვიცი, რა ბრალი მიმიძღვის ასეთი, რით დავიმსა-
ხურე ამდენი ცრემლი... ეტყობა სიყვარულისთვის ვისჯები. მამული მიყვარდა
საკუთარ თავზე მეტად, ასე გამზარდეს და ამ სიყვარულში თავი დაგუარგე,
სული გავიზარე. „უფალი ნაჩაღნივი“ შევიყვარე და ისიც გამექცა. შენ მარა-
დის უცვალებელ ძმად მივიჩნიე და შენც ნახეჩევანს გადაიხვეწე. რომელი ერთი
ჩამოვთვალო ტატო, არ ვიცი. ჩემი სული ვგონებ დაიშრიტა და სიყვარულის
ილაჯიც გამომეცალა. რა მოგწერო, ისიც არ ვიცი?!

ჩემი სადარდებლის თავი და ბოლო თავად მე ვერ გამიგია. ერთადერთი რაც
ჩემს სიცარიელეს ავსებდა, შენ იყავი ტატო. რასაც ვერ ვპატიობ და რისი
წყენაც მაქვს შენზედა ისაა, რომ მიმატოვე და ასე უმოწყალოდ დამაგდე ამ
ვრცელსა და ცივ სოფელში, სადაც შენს მეტი გულისხმიერი კაცი მე არ მეგუ-
ლებოდა.

ერთადერთ ნუგეშად შენი მონათესავე სულიდან წამოსული სიტყვებიღაა ჩემ-
თვის. და კიდევ, ეს გზავნილი კრიალოსანი, რომელიც შენი სევდისა თუ ტკივი-
ლის მომსწრეა და შენისა განცდის ჩემამდე მომტანი.

ჩემო მარადნუგეშისმცემელო ძმაო, მამატიე, ჩემს სევდაში იმგვარად ჩაგძირე,
რომ სრულიად დამავიწყდა მთავარი რამ: აქ ჩვენი ქალები ერთმანეთს ეცილე-
ბიან შენი ლექსების ზეპირად თქმაში და შენი გულწრფელი მომნატრებელნი
არიან...

შენი მარადის საყვარელი და – მაიკო ორბელიანი.

ილია
„ცოცხალზე არ გამახარა წუთისოფელმა და მკვდარზედაც
აღარ მატირებთო!...“
(„ოთარაანთ ქვრივი“)

ილია ქალურ ისტორიებს, ერთი შეხედვით, თითქოსდა პირქუშად გვიყვება და მხოლოდ ღირსებისა თუ უსაზღვრო პასუხისმგებლობის საცალფენო ბილიკით ატარებს. ასე იყო საკუთარ სახელთან განაპირებულ და ოთარაანთ ქვრივად გარდასახულ დედა-კაცის შემთხვევაშიც, რომელსაც ქალური ნიბლის ერთადერთი შტრინი დაუტოვა ავტორმა მხოლოდ. ეს ოთარაანთ ქვრივის სულთქმით ნეტარი, მისთვის უშვილძიროდ გადაგებული – სოსია მეწისქვილე იყო. ამქვეყნად, – არაერთი ქალი თავადვე თხზავს ამგვარ „ბედისმიერ მითოლოგიას“, რომ როგორმე თვითტკობის დინებას მისცენ თავი და საკუთარი სრულფასოვნებით იჯერონ ვული.

ოთარაანთ ქვრივს კი ეს არ სჭირდება, „რკინის ქალამნებთან“ ერთად ილიამ სიყვარულის ეს ჩაგეცილი ფურცელიც ხელუხლებელი დატოვა და ამ უჩვეულო ქალის სახიერება, – კიდევ უფრო მეტყველი გახადა. ეგებ იმიტომ, რომ – ვიორვის საგულდაგულოდ დაგმანული სიყვარული შეეცნო... ის ხომ სრულიად ახალგაზრდა – 24 წლის იყო, „წუთისოფლის უღელი“ უეცრად რომ ჩაუტყდა და ცხოვრებამ ოჯახის დედაბობის „როლი არგუნა“.

თუმცა, – ამ „უთავბოლო და უსწორმასწორო წუთისოფელში“ ოთარაანთ ქვრივისთვის კვლავ დანთებული – გრძნობათაღელვის სათუთი სანთელი მაინც დაიღვენთა;

სოსია მეწისქვილის იღბლიანი თუ უიღბლო სიყვარულის სახით?!

ვაჟა-ფშაველა
„ღმერთმა გიშველოს სიკვდილო,
სიცოცხლე შეენობს შენითა“.
(„მოგონება“)

სიკვდილი სიცოცხლის ტოლფასია, თავისი ჟამისწერით აღმატებულიც კი. მასთან თანაცხოვრებით, – სიცოცხლით ტკობა, სიყვარულის გზნებით აალება, ეს თითქოსდა მხოლოდ, – „ამომავალი მზის ქვეყანაში“, იაპონიაშია შესაძლებელი; იქ ხომ სულის დაუსრულებელი მოგზაურობაა – სულისრყევის მარადიული ინტერპრეტაციები თუ სიკვდილთან მედიტაციური „თამაშით“ თავის შექცევის სანახაობანი. ეს აღმოსავლურ კულტურათა, ჩვენთვის სრულიად უჩვეულო, ფილოსოფიური „ბმებია“, სადაც სიკვდილი უფრო „სანატრელი“ თუ „საყვარელია“, ვიდრე საზარი...

ამიტომაცაა, რომ სწორედ ეთნოფსიქოლოგიის საზრისით უნდა ჩავწვდეთ არარსის ფენომენს, რომლის ზღვარგამყოფიც ამგვარია;

„მაოცებს ის, რომ ევროპელებს ასე ზაფრავს სიკვდილის ხსენება. ერთადერთი სურვილი აქვთ: იცოცხლონ. სიკვდილზე არამც თუ ლაპარაკი, ფიქრიც კი აშინებთ. ამის გამო მთელი ევროპული კულტურა ცალსახა და კოჭლია, სიცოცხლის მხარეზეა გადახრილი“ (ტომომაცუ ენტაი).

არადა, ამ წარმოდგენას ერთიანად ამსხვრევს ვაჟა-ფშაველა, რომელიც მთის „უზენაესობით“ სიკვდილს ითავისებს და სამყაროს პირველსაწყისისეული ფურცლებიდან გვანიარებს სიკვდილის ხალას შეგრძნებას:

„ღმერთმა გიშველოს სიკვდილო, სიცოცხლე შეენობს შენითა“.

უფრო მეტიც, – სიცოცხლის თვითჩაქრობის ზნეღირსებასაც საცნაურს ხდის; თვითმკვლელობას ზეგანცდის ესთეტიკური ელფერით გამოჰკვეთს – ბუნების უსაზღვრო ჭირისუფლობითა თუ სიტყვასთან ტრაგიკული არსის პოეტური თანაღმობით.

ეს ჩვენთან, – საქართველოში ხდება და არა შორეულ, დღემდე იღუმალეების ბურუსში ჩაძირულ აღმოსავლეთში. რადგან ჩვენთან, – მათა მრავალფერობა თუ ურიცხვსახობა საკუთარ კულტს ქმნის და უსასრულობის ნეტარებაში გადაგყავართ, სადაც ოდესღაც სიკვდილ-სიცოცხლის სწორფრობის მითები იწერებოდა.

ვაჟა-ფშაველა კი, როგორც მთისმეტყველი, შეუსაბამობის ამ მისტიკას საოცრად მარტივად წვდება.

ალექსანდრე ყაზბეგი
„დავრჩი მისთვის, რომ, როგორც ცოცხალმკვდარს გველს,
მეხონა, მეხონა...“

(„განვიცხული“ – ავტობიოგრაფიული თხზულება“)

განვიცხულობის მძიმე სევდა ბედისწერასავით თან სდევდა ყაზბეგს. არადა, ის მარტოოდენ ხევის პატრიარქალურ ცხოვრებას როდი ემიჯნებოდა, არამედ ევროპულ ყაიდაზე გადაწყობილ თავად-აზნაურთათვისაც „უცხო“ იყო.

ამიტომაც ყაზბეგმა თავისი ცხოვრების „წესი“ თავადვე დააჰანონა და გაბობოქარ ემოციათა მონა-მორჩილად იქცა. მაგრამ ემოციათა ეს ქარბორბალა ნაკლებად მიიღო ქართულმა თეატრმა და ყაზბეგმაც მხოლოდ ცხოვრების ავანსცენაზე ითამაშა თავისი განუმეორებელი როლი – განვიცხულისა თუ სულაბნეულის...

დავით კლდიაშვილი
„კაცის მოუთხოვნობლით მოპოვებული გულის სიმშვიდე?!“
(„სამანიშვილის დედინაცვალი“)

ცხოვრებაში არ არსებობს უმნიშვნელო მიზანსცენა.

უბრალოდ ყველა ვერ აღიქვამს მას და უჭირთ სახელის დარქმევა. ამიტომაც ექცათ სილატაკე დიდ სირცხვილად „შემოდგომის აზნაურებს“. მათ ისწავლეს მხოლოდ გაუსაძლისი ყოფის შენიღბვა. არ გაითვალისწინეს, რომ ამგვარი „თამაში“ გრძნობას სრულიად აქრობდა. ცხოვრებას, ერთი შეხედვით, უშფოთველს კი ხდიდა, მაგრამ „რა სახარბიელო უნდა ყოფილიყო კაცის მოუთხოვნელობით მოპოვებული გულის სიმშვიდე?!“ ამიტომაც ექცა პლატონ სამანიშვილს სადედინაცვლოს შერჩევა ცხოვრების დიდ დრამად.

და, ხელის ერთი მოსმით, დაემსხვრა „ცოტაზე დამყარებული კმაყოფილება და ბედნიერება...“

ასეთია მცირე კალაპოტში მოქცეული ცხოვრება, რომელიც სათავისოდ, – თავადვე პოულობს ხოლმე „ხმაურიან გამოსავალს...“

P.S. მხატვრული პოსტულატები ერთგვარი ლიტერატურული ექსპერიმენტია, რომ სრულიად სხვა ჭრილში ვავითავისოთ ჩვენი მწერლობა – მოდერნისტული სახისმეტყველებითი აქცენტებით. სწორედ ამის საფუძველზე, წარმოიშვა ამგვარი მინიმალისტური ეტიუდები.

THE ARTISTIC POSTULATES

Summary

The 21st century is characterised, among other things, by the “erasure” of words. In order to express the mental turmoil or the inner self, one leaves only the “mould” of the targeted word and one gives it a completely different meaning accordingly. In this way, such aimless and confused words imprint themselves on our consciousness and the resulting spontaneous theme creates cultural chaos in society. Perhaps that is why it is high time to make the distorted artistic illustrations in Georgian literature more substantial and native.

I limit myself to the following authors: Jakob Chuzesi, Giorgi Merchule, Shota Rustaveli, Sulkhana-Saba Orbeliani, David Guramishvili, Besiki, Nikoloz Baratashvili, Ilia Chavchavadze, Washa-Pshavela, Alexandre Qazbegi, David Kldiashvili. The pictorial essays have just emerged from the artistic postulates we have chosen from their works.

DIE KÜNSTLERISCHEN POSTULATE

Zusammenfassung

Das 21. Jh. zeichnet sich unter anderem auch durch das „Auslöschen“ von Wörtern aus. Um den geistigen Aufruhr oder das Innere Ich auszudrücken hinterlässt man nur die „Gussform“ des zielgruppenorientierten Wortes und man verleiht ihm dementsprechend eine völlig andere Bedeutung. Auf diese Weise prägen sich solche ziellose und verwirrte Wörter in unser Bewusstsein ein und die dadurch entstandene spontane Thematik erzeugt kulturellen Chaos in der Gesellschaft. Vielleicht deshalb ist es höchste Zeit die verzerrten künstlerischen Illustrationen in der georgischen Literatur gehaltvoller und einheimischer zu machen.

Ich beschränke mich auf folgende Autoren: Jakob Chuzesi, Giorgi Merchule, Shota Rustaveli, Sulkhana-Saba Orbeliani, David Guramishvili, Besiki, Nikoloz Baratashvili, Ilia Chavchavadze, Washa-Pshavela, Alexandre Qazbegi, David Kldiashvili. Die bildhaften Essays sind gerade aus den künstlerischen Postulaten entstanden, die wir aus deren Werken gewählt haben.

სუბიექტის აღსასრული

საკვანძო სიტყვები: რენე მაგრიტი. დეკარტი. ორსონ უელსი. უმბერტო ეკო. „ცარიელი სახელი“ „ვარდის სახელი“. „მოქალაქე კეინი“. „სუბიექტის სიკვდილი“. მაიაკოვსკი. ფედერიკო ფელინი. „ტკბილი ცხოვრება“. ნიცშე. „მხიარული მეცნიერება“. თუო ანგლოპოლოსი. „ულისეს მზერით“. „ლომონოსოვის აღსასრული“. „ავტორის სიკვდილი“. მიშელ ფუკო. ბერნარდო ბერტოლუჩი. ლინდსი ანდერსონი. ჯიმ ჯარმუში. „კონსტრუქციის საზღვრები“. „ზაბრისკი პოინტ“. მიქელანჯელო ანტონიონი. ნანა მჭედლიძე. „შირველი მერცხალი“. თემურ ბაბლუანი. „ბელურების გადაფრენა“.

„სჯობს არ იმოგზაუროთ მეგდართან ერთად“
რენე შარი

„რა თქმა უნდა, ეს არ არის ჩიბუხი, აბა სცადეთ და თამბაქოთი დატენეთ!“ – ასე უბასუხა რენე მაგრიტმა დაბნეულ თაყვანისმცემლებს, ვისთვისაც მის მიერ მკაფიოდ და გასაგებად დახატული ჩიბუხი, ქვეშ მიწერილი განმარტების შედეგად, გაუგებარ პარადოქსად იქცა. „ეს ხომ ისედაც ვიცოდით“... „ასეც ვფიქრობდით“... რა ძნელი მისახვედრია, ვიცოდით აბა რა! თუმცა მაინც გაგვივივირდა, დაფიქრდით, შეკითხვები გაგვიჩნდა, და საერთოდაც, გულაზდილად, ჩვენ ამ ნახატში, ხომ მართლაც ჩიბუხი ამოვიცანით და სხვა არაფერი?! მაშინ, იქნებ არც ისე ზედმეტია, ნახატზე მის მიერ სიტყვიერი განმარტების დამატება: „ეს არ არის ჩიბუხი“...

ამგვარად, ჩიბუხი არ არის, და ამაზე ყველა ვთანხმდებით, მაგრიტის პასუხის მიხედვით, თამბაქოს მოსაწევად ამ გამოსახულებას ვერ გამოვიყენებთ. მაგრამ ჩვენ განა ეს განზრახვა გვქონდა? განა ამიტომ ვაკვირდებით სურათებს, რომ ამოგვეცნო, ნამდვილია იგი, თუ დახატული? ან განა მიზანშეწონილია, იმ საწყისი მნიშვნელობის გამორიცხვა, რომლის შედეგადაც, ნახატის საზრისი საერთოდ ქრება და ხელში გამოცანაღა გვჩივება? თუმცა, ამ პარადოქსული სურათის შემყურეს უამრავი კითხვა და მოსაზრება გვებადება, და არა მხოლოდ იმ საფეხზე, რომლებიც სხვადასხვა მიზეზით არ არიან ჩიბუხები, და არც მხოლოდ იმ კონკრეტულ ჩიბუხზე, რომელიც ასევე ჩვენდა გასაკვირად, ჩიბუხი არ აღმოჩნდა... და აბა რა არის მაშინ?

მაგრიტის ჩიბუხი – უკიდურეს გამონატყულებებში დაკონკრეტებული მოდერნისტული ხელოვნებისთვის უცნაურად თავმოკატუნებული მშვიდი იერსახით, გულუბრყვილოდ ლაბლაბა, ლამის ნატურალისტურად დეტალიზებული, განურჩევლად ვულგარული და უმეტყველო, მოკლებული ინდივიდუალობასა და სტილისტურ გამართლებას... არც აგრესია, არც ექსპრესია, მყვირალა სიმკვეთრე და

კონტრასტი, არც დეფორმაცია და ტენილი ხაზები... ერთი შეხედვით, იგი მხოლოდ ჩიბუნია და მეტი არაფერი, მასში პროფოკაციის ნიშანწყალიც არ ჩანს... თუმცა, მინაწერი აჩერებს ყოველგვარი ეჭვის გარეშე აღქმულს და საზრისში გარდატენას წარმოქმნის. ხედვის ამ შეცვლილი რაკურსიდან, „ეს არ არის ჩიბუნი“ უკვე წმინდა წყლის გამოწვევაა, ეპატაჟის აქტი – „ეპოქეს“² მეთოდური მანევრი, წინა პირობა – მოსაზრების ჩამოცილების, მსჯელობის შეჩერების, თანხმობაზე უარის, რწმენისა და გარაუდების ჩაკეტვის ხერხი. დასაზუსტებლად, გავიხსენოთ, თუ რამდენად ეფექტური საფუძველი შექმნა „ეპოქეს“ დათქმამ, როგორც „სარწმუნოს“ ძიებამ, დეკარტეს სახელგანთქმული დისკურსის³ დაფუძნებაში, ასევე, „ეპოქე“, როგორც ედმუნდ ჰუსერლის „ფენომენოლოგიური რედუქცია“ (ცდამდე, კვლევამდე არსებული შეხედულებების, გამოცდილებაში არსებული ცოდნის დროებით გვერდზე გადადების, „დავიწყების“, ე.წ. „ფრჩხილებში ჩასმის“ მეთოდი), იქცა მოვლენების, ფენომენების შესახებ ახალი მსჯელობის დაწყების წინაპირობად. „მე რომ სუამს აღვიქვამ, დაკავშირებულია ჩემს რწმენასთან მისი არსებობის შესახებ. ტრანსცენდენტალური რედუქციისას მე თავს ვიკავებ რწმენისგან მისი არსებობის შესახებ. სუამი ფრჩხილებშია, მისი აღქმა კი ჩემი აზროვნების ნაკადის ელემენტია. ჩემი აღქმა დაკავშირებულია არა მატერიალურ საგანთან – „სუამთან“, არამედ ინტენციონალურ ობიექტთან „სუამი, როგორადაც ის აღქმულია ჩემ მიერ“. – აღნიშნავდა ალფრედ შუტცი.⁴

მაგრიტის ჩიბუნის შემთხვევაშიც, „ეპოქე“ თუ „რედუქცია“ ქმნის, არა თუ გამოსახულების ამოცნობის, არამედ, ფენომენოლოგიის მსგავსად, ჩვენი ხედვის ხელახლა გახსნა-გადახედვის პირობას, ნახატთან, მის იდეასთან ახლებურ მიახლოებას, ჩვენს საკუთარ შინაგან სამყაროსთან, „მეს“ გარეთ არსებულთან, სხვასთან, საგნების საიდუმლო საზრისთან... ახალი შეკითხვებით, ახალი ამოცნობებით, რომლებსაც, შესაძლოა, მართლაც არაფერი ჰქონდეთ საერთო რაღაც ჩიბუნთან. ეს, ერთი შეხედვით მარტივი, საკუთარი თავის უარმყოფელი ნატურმორტი, გვაიძულებს საზრისების ლაბირინთებში ხეტიალს, მოულოდნელი შეხვედრების, კავშირებისა და ჩაკეტილი ჩიხების აღმოჩენას, კარგად ნაცნობ ცნებათა ახალ კონტექსტებში ჩართვა-გადართვას, ახალ მიხვედრებს...

ჩვენ მიერ თავდაპირველად ამოსაცნობი ჩიბუნის უშუალო და პირდაპირ გამოსახულებაში, მკაფიოდ ცალსახა ტექსტში „ეპოქეს“ ბარიერის შედეგად, მნიშვნელობისგან დაცარიელებული „ცარიელ ნიშნად“ გადაქცეული მნიშვნელობა, მოწყვეტილი საკუთარ კონკრეტულ გარემოსა და ფუნქციებს, ლექსიკონის სახელობით ბრუნვაში არსებული უარსო სიტყვასავით, განმარტების სავარაუდო

² „ეპოქე“ (ἐποχή-ბერძნ.) შეწყვეტა. ანტიკური სკეპტიციზმის წარმომადგენლის, სექსტუს ემპირიკუსის განმარტებით, „ეპოქე გულისხმობს ისეთ მდგომარეობას, როდესაც „არც არაფერს უარყოფთ და არც ვადასტურებთ“.

³ Cogito, ergo sum - ვაზროვნებ, მაშასადამე ვარსებობ.

⁴ შუტცი. ფენომენოლოგია. ცნებები. 2011, გვ. 5.

მრავალგარიანტულობის სტატუსს ღებულობს, რომელსაც სწვადასწვა გარემოსა და კონტექსტში ჩასმის შემთხვევაში, ნებისმიერი მნიშვნელობის მიღება შეუძლია.

ამგვარად, „ეს არ არის ჩიბუნი“... ეს შეიძლება იყოს ყველაფერი... დღეს ეს „ცარიელი ნიშანი“. ტექსტის ასეთი, საზრისებით სავსე სიცარიელე, მოგვიანებით, როლან ბარტს „ავტორის სიგვდილის“ გამოცხადებისკენ უბიძგებს, ხოლო, ჟაკ დერიდას ათქმევინებს, რომ ტექსტს არავითარი შენება არ აქვს ფიზიკურ რეალობასთან, იგი თავად არის საკუთარი რეალობის საწყისი, რომ „ტექსტს გარეთ არაფერია“... და თავად ტექსტსაც არასდროს არ აქვს რაიმე მუდმივი მნიშვნელობა.

მოდერნიზმის ეტაპზე, „მსგავსების“ იდეა დისკურსის გამოხატვის ფუნქციით იცვლება, მისი კონცეპტუალური შინაარსით. აღარავინ ეძებს მხატვრობაში სინამდვილესთან (მარადიულთან, წამიერთან თუ შთაბეჭდილებასთან) დამთხვევას – იმ საწყის მიზანს, რომლითაც იგი გენეტიკურად წარმოიქმნა – მიმეზისს, რომელიც ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში შთააგონებდა ზევკისს, ისეთი ოსტატობით დაეხატა ყურძენი, რომ ჩიტები მისეოდნენ და აეკვნათ...

თუმცა, მაგრიტისეული „ეს არ არის“ ეპოქე-შეკავება უფრო შორს მიდის, იგი არა მხოლოდ არ ემთხვევა საკუთარ თავს, არამედ, ამის გამო ხაზგასმით აღნიშნავს წარმოდგენილი ნიშნის „სიცარიელეს“, მნიშვნელობასთან კავშირის გაწყვეტას, რაც შემდგომ, საერთო პრინციპით გააერთიანებს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ სწვადასწვა ტენდენციას.

მაგრიტის „სახეთა ღალატის“ ვარდა, მოდერნიზმის ხელოვნება სწვადასწვა დროს ინტუიტურად აღნიშნავს და მიაწვინებს „ცარიელ სახელზე“. ამ ეტაპზე „ნიშნის სიცარიელის“ იდეა რეალობის არსს კი არ გამოხატავს, არამედ ანომალიას, არ მოიცავს მის მთლიანობას, აღნიშნავს რაღაც „დანაკლისს“, რაღაცის „უკმარისობას“ – კონტრასტს წარმოქმნის სწვა „სისავსესთან“, გამოიყურება როგორც კერძო, განსაკუთრებული შემთხვევა, ალტერნატიული კონცეპტი და არა თანამედროვე ხელოვნების წამყვანი პრინციპი, როგორც შემდგომ პოსტმოდერნიზმში. თუმცა, ამ ვარდამავალ ეტაპზე, უკვე იქცევა ყურადღებას და იწყებს ჩამოყალიბებას. ამ მხრივ, რა თქმა უნდა, განსაკუთრებით საინტერესოა ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინი“.⁵

ფილმი ღამით, აკრძალულ ტერიტორიაზე შესვლის იდუმალი თრეველინგით იწყება: ერთდროულად საფრთხის შემცველი და ცნობისმოყვარე მოლოდინით. მთელ ეკრანზე აფარებული რეინის დამცავი ბადის შუაგულში, სიბნელეში დანათებულ სიძველისა და უყურადღებობისგან გადახრილ ძველ ჭუჭყიან დაფაზე მკაფიოდ ივითება პირქუში მითითება: „შესვლა აკრძალულია!“. ობიექტივის

⁵ „მოქალაქე კეინი“ Citizen Kane - 1941, რეჟ. ორსონ უელსი.

შენიშვნა: საკითხის საილუსტრაციოდ გამოყენებულია ფრაგმენტები 2012 წელს გამოქვეყნებული სტატიიდან - ლია კლანდარიშვილი, „ამერიკული ლეგენდა მეორე მსოფლიო ომის წინ. ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინი“, 2012; გვ. 80-94;

თვალი აუჩქარებლად, თუმცა დაუბრკოლებლად მიიწევს ღამის ბინდში სასპენსით გაჟღერებულ უკაცრიელ სივრცეში ლითონის ჩასაბერი საკრავების მონოტონური და ავისმომასწავლებელი ჟღერადობის თანხლებით. ამგვარად, „შესვლა აკრძალულია!“, თუმცა, უხილავი პაპარაცის კამერა წინააღმდეგობას ადამიანისთვის ამოუცნობი უნარით ღახავს, რაღაც მისტიკური ზესვლით, რომლის შეკავებას აკრძალვის წარწერისა და პირველი რკინის ბადის შემდეგ, შემდგომი განსხვავებულად დაწნული ბადეების „წაფენები“ ეღობება. ამ კადრს კიდევ აგრძელებს მორიგი რკინის ზღუდის „წაფენა“, რომელიც კომპოზიციურად, კიდევ დამატებით დაბრკოლებას ქმნის, მთელ ეკრანზე აღბეჭდილი ჯვრისა და შუასაუკუნეების რაინდულ-მასონური ორდენების სტილისთვის დამახასიათებელი მცენარეული ორნამენტებით. სულ ზემოთ კი, მთელ ამ თვალმისაცემად გადაჭარბებულ, ღვარჭნილ წინაღობას წრეში ჩასმული მონოგრამა „K“ აგვირგვინებს... მაგრამ კამერა-პაპარაცი თუ მისტიკური „სიკვდილის ანგელოზი“ დაუბრკოლებლად აღწევს აკრძალულ სამყაროში, ნისლივით ჩაივლის გალიებში მყოფ, რაღაც უხილავის სიბნელოვით დამფრთხალ მაიმუნებს შორის... დიახ, მაიმუნებს შორის... თავისუფლად აღწევს სასახლის ჩაკეტილი სარკმლიდან მომაკვდავის ბაგეებამდე, რომელიც, სწორედ ამ მომენტში ამოთქვამს თავის უკანასკნელ სიტყვებს: „ვარდის კოკორი“... ხელის მტევანი უღონოდ იხსნება და საშობაო მინის სფერო – თოვლიანი პეიზაჟის მინიატურული სამყარო იატაკზე იმსხვრევა.



სურ. 1. კადრი ფილმიდან „მოქალაქე კეინი“, 1941.

მთელ ამ მოვლენას ირონიული ელფერი გადაჭკრავს: ვითომდა სასპენსი – უხილავი, მსახვრალი სიკვდილის დემონის მოსვლით, მასზე მიბმული სრულიად მშვიდი ვარდაცვალებით, თითქოს უწყინართაც კი (აი შუშის სფერო რომ არ დამსხვრეულიყო!) – ფაქტის უმნიშვნელობას უსვამს ხაზს. სიკვდილი არავითარ ემოციას არ აღძრავს, თითქოს არაფრისმთქმელი და ვაქეილი მეტაფორაა, ზოგადად სიცოცხლის წამიერებაზე, როგორც სიცარიელის ვაბერილ რაღაც საპნის ბუმტის მსგავს მინის სამყაროს მსხვრევაზე... ასევე, მხოლოდ გონებით იგულის-

ხმება მელიოდრამატიზმიც – გარდაცვლილის მიერ უკანასკნელი უმშვენიერესი სიტყვების – „ვარდის კოკორი“ ამოხუტუტების შედეგად... თუმცა უზარმაზრი, მთელ ეკრანზე, დეტალის ხედში წარმოდგენილი ულვაშიანი ბაგეებით – დადას სტილში... სწორედ, ამ წარმოთქმული „ვარდის“ ბუნდოვანი საზრისის დაკონკრეტებას უკავშირდება, ფილმის პერსონაჟის – სახელგანთქმული მოღვაწის ცხოვრების საგარაუდო ამაღლებული და ამაღელვებელი არსის ძიება, შესაძლოა, სკანდალიც ან რაიმე სამარცხვინო ინტრიგა, მის მიერ დაარსებულ ყვითელ გაზეთებში მისივე ნეკროლოგისთვის... მაგრამ გავლენიანი მიცვალებულის წარსულში ჩარჩენილი არავისთვის გულდასაწყვეტი ფუჭი ცხოვრება თავისი ვარდის მნიშვნელობებითურთ, მხოლოდ უიღბლობით, დათმობებით, სიყალბითა და ღალატის ფაქტებით არის სავსე... ვარდის სახელში აღბეჭდილი სიცარიელით.

ამ ყოვლის გამოძნატველ „ვარდის სახელს“, ყველაფრისა და ამის გამო არაფრის გამოხატულებას, უმბერტო ეკო ორმოცი წლის შემდეგ ისევ გაგვახსენებს, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მაგისტრალური, „ცარიელი სახელის“ პრინციპის ასახსნელად⁶ და „ვარდის“ მრავალაზროვანი სიმბოლოს მაგალითზე, ხაზს გაუსმავს მის განუსაზღვრელობას და სიცარიელეს. ორსონ უელსის ფილმის დასაწყისში წარმოთქმული ვარდის სახელი, მასთან ასოცირებული აღფრთოვანებისმომგვრელი სიხასხასე, მშვენიერება, საამო სურნელი, სატროფოსადმი ამაღლებული გრძნობა... შემდეგ, კეინის ცხოვრების ეპიზოდებად დაშლილ რეტროსპექტივაში, საწყისი ჭეშმარიტების სხვადასხვა უარყოფად და მისი სიმბოლური მნიშვნელობის გაუქმებად წარმოდგება, მათ შორის, მის სახელგანთქმულ, საყოველთაო ჭორებსა და მითქმა-მოთქმებში „ვარდის კოკორად“ დაცნობით წოდებული სიყვარულისაც... რაც შეეხება ვარდის კოკორის საწყის ბუნებრივ თვისებრიობას, თავისთავად ვარდობას, მის სინორჩეს... ასეთი კლასიკური მნიშვნელობა ფილმის შინაარსში საერთოდ არ არსებობს. ფინალურ კადრში მაყურებელი მხოლოდ ცარიელ სიმულაკრულ ნიშანს აღმოაჩენს: არა ვარდს, არამედ ფირმის სახელწოდებას და ვარდის ტრაფარეტულ გამოსახულებას, სავაჭრო შაბლონს... რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ჩვენ მიერ წარმოსახულ ვარდის მშვენიერებასთან ან სურნელებასთან და არც რაიმე სხვა თვისებების მქონე ვარდთან. როგორც აღვნიშნეთ, ეს ციგაზე მექანიკურად დასმული შტამპია, თუმცა შესაძლოა, სწორედ ამ დამლაშია „ვარდობის“ ყველაზე მნიშვნელოვანი არსი კეინისთვის – უშუალოდ დაკავშირებული მისი ბავშვობის მოგონებებთან, მინიატურულ მინის სფეროს მსგავს მიაშიტურ სამყაროში მოშობლებთან გატარებულ უდარდელ, გულწრფელობის, ნდობით სავსე ხანასთან, და ასევე... დედის მიერ ქონების საგარანტიოდ და მომავალი კეთილდღეობისთვის ბანკირ თეთიერზე გამვილებული პატარა კეინის სულიერ ტრავმასთან, უმწეო გაბრძოლებასთან, მეურვისთვის გამწარებით მოქნეული ცივით... სწორედ, „ვარდის კოკორის“ საფირმო

⁶ „ვარდის სახელი“, უმბერტო ეკომ 1980 წელს გამოაქვეყნა, ხოლო, შენიშვნები, თეორიული პოსტსკრიპტუმი „ცარიელ ნიშანზე“ – 1983 წელს.

შაბლონით დამშვენებული ცივით... კეინის ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვანი აქტი ახლობლებისთვის, თუ ირგვლივ სხვებისთვის სრულიად უმნიშვნელოა და მის სიკვდილთან ერთად ქრება, როგორც გაუქმებული მოვონების სიმბოლო – ქცეული მრავალმნიშვნელოვან სიცარიელედ. ფილმის უკანასკნელ კადრში, ახლო



სურ. 2. კადრი ფილმიდან „მოქალაქე კეინი“, 1941.

ხედზე ცეცხლის ალში გახვეული „ვარდის კოკორის“ გამო-სახულება ბუნარში დასაწვავად შეგდებულ ცივზე, კეინის სხვა უსარგებლო ნივთების მნიშვნელობებში არეული ცხოვრების საზრისის სამუდამოდ დაკარგულ არსად წარმოდგება – ზოგადად ყველა სუბიექტის არსად... რამეთუ უკანასკნელი კადრი, ისევ ექსპოზიციის თრეველინგში შემჩნეულ ფირნიშს წარმოგვიდგენს „შესვლის აკრძალვის“

შესახებ, ამჯერად მაყურებლებისთვის... „აკრძალვას“ ვარდაქმნილს შინაარსის მრავალმნიშვნელობად... თუმცა არც ეს მრავალწერტილიანობაა საბოლოო: ამ გამოსახულებასაც ირონიულად აუქმებს, მასზე ზემოდან გადაწერილი „ფილმის დასასრული“ „ვარდის“ ეს პოსტმოდერნიზმის სახელგანთქმული კონცეპტი, კინომაყურებელზე, როგორც აღვნიშნეთ, უკვე 1940 წლიდან ახდენს შთაბეჭდილებას, როგორც „მოქალაქე კეინის“ სიუჟეტის მრავალაზროვანი ინტრიგა, ფილმის ფრაგმენტირებული თხრობის განმსაზღვრელი სტიმული – ნეკროლოგისთვის ყვითელი პრესის სენსაციური ფაქტის მაძიებელი „არასანდო მთხრობელის“ ასეთივე „სანდოობას“ მოკლებული რესპონდენტებით – სხვადასხვაგვარად გადმოცემული ფაქტებითა და სუბიექტური თვალსაზრისებით... კეინის ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდში, მაღალი ტრიბუნებიდან წარმოთქმულ, მქუხარე ტაშით დაჯილდოებული სიტყვების მნიშვნელობას განმარტავს ფილმის დასაწყისში, გმირის უკანასკნელ ამოსუთქვავზე წარმოთქმული სიტყვების გამოცანა, საიდუმლოდ დარჩენილი არსის განუსაზღვრელობა... კეინის „გაცყვითლებული“ ცხოვრების, მთელი ქვეყნის მითქმა-მოთქმებითა და ჭორ-მართალით ავსებული სიცარიელის სიმბოლური საზრისი.

ფილმში „ცარიელი ნიშანი“, „მრავალმნიშვნელოვანება“, სიყალბე, სერიულობა, სიმრავლე „სუბიექტის სიკვდილის“ კონცეპტად ყალიბდება, სუბიექტის „ცარიელ სახელად“. ახალგაზრდა ორსონ უელსი, ბრწყინვალე გადამღებ ჯგუფთან – ჰერმან მანკევიჩთან, გრეგ ტოლანდთან ერთად, ფაქტობრივად, აჟღერებს ამ დროისთვის უცნობი პოსტმოდერნიზმის პარამეტრებსა და ჯერ კი-

დეგ ჩამოუყალიბებელ პრინციპებს, მათ თეორიულ გაცნობიერებამდე გაცილებით ადრე. ამ მხრივ, ფილმში ყურადღებას იქცევს „სიკვდილის“ თემაც, როგორც არა მხოლოდ სიუჟეტის ფორმა კლასიკური თხრობის სტრუქტურაში მთავარი პერსონაჟის სუბიექტურობის თავისებურებებში კონცენტრირებული საზრისი, ღირებულებები, იდეალისა და რეალობის მიმართებები, რომელთა შედეგად, ვმირის სიკვდილი შესაძლოა განისაზღვროს „ამაღლებულის“ კატეგორიითა თუ ტრაგიკული მნიშვნელობით, ან ჰქონდეს, „დამსახურებული“, „სამართლიანი“ სიკვდილის ფუნქცია ანტაგონისტი პერსონაჟებისთვის, როდესაც „ახია!“... ანუ აქ ლაპარაკია, პერსონაჟის აღსასრულზე, როგორც იდეის ღირებულებაზე, სიკვდილზე, როგორც იდეის „სიცოცხლეზე“, მის სიკაშკაშეზე. განსხვავებით, უელსის ვმირის ხაზგასმით „არაფრისთვის“ გარდაცვალებისგან, და არაფრისთვის ცხოვრებისგან... პოსტმოდერნიზმში „სუბიექტის სიკვდილი“ „სუბიექტის“ ცნების პრინციპულად საპირისპირო მნიშვნელობას ატარებს, ისევე, როგორც ნებისმიერი ცნება პოსტმოდერნიზმში, ქცეული საკუთარი არსის საპირისპირო პრინციპად, თუმცა როგორც ვიცით, უელსის ფილმს, სულ ცოტა სამი ათეული წელი აშორებს პოსტმოდერნიზმისგან. ამ გარდამავალ ეტაპზე, „სუბიექტი“, „მოქალაქე“ – ადამიანის ღირსებაზე მიმანიშნებელი ცნებებია: მოაზროვნე, პასუხისმგებლობით შემკული ადამიანის სინთონი, თავისი პიროვნული მე-თი, სულით, აღქმით, ინტუიციით, აზრებით... არსება – ის ვინც არსებობს... უელსის ფილმში კი, „სუბიექტი“ – აქ კონკრეტულად „მოქალაქე“, და თან „ყაენი“, ანუ სუბიექტისა და მოქალაქის რეალური საკუთარი სახელი და ამავე დროს ისტორიული, უკვე დიდი ხნის არარსებული გადმონაშთის, უცხო და მიუღებელი ღირებულების დამცინავი ზედსართავია და სწორედ ამ სუბიექტურობის დეგრადაციაზე, მის დეფორმაციასა და სიკვდილზე მიუთითებს. ფილმის სახელწოდება ცხადია ირონიულია: „მოქალაქე კეინი“ (ყაენი), ისევე, როგორც მთლიანად ფილმის დამცინავი მოვლენა: „დიდი“ მოქალაქის გარდაცვალება და უიღბლო ნეკროლოგის ისტორია.

„სუბიექტის სიკვდილი“ როგორც „ცარიელი ნიშანი“ აქ ჯერ კიდევ არ აღიქმება პოსტმოდერნისტული პრინციპის მნიშვნელობით, ის უფრო მოვლენის გახსნაა, „სუბიექტში“ „სუბიექტურის“ გაყალბების მხილება, „სიცარიელით“ ჩანაცვლებული ნიშნის ნაგულისხმევი არსის დანაკლისი, ღიად თუ ფარულად შეცვლილი მახასიათებელი, ირონია... მეორე მსოფლიო ომის დაწყების წინ, ორსონ უელსისთვის მნიშვნელოვანია სიყალბის მხილება. კრიტიკას იგი თავისი დროის ცნობილი მოღვაწის, უილიამ ჰერსტისკენ მიმართავს, ამერიკული იდეალის მოჩვენებით ღირებულებებზე, გაუგონარ სიმდიდრეზე, რომელმაც მოღვაწეობა დილის საინფორმაციო ვაჭეთის მფლობელობით დაიწყო და სიყალბის ტირაჟირებით უდიდესი ძალაუფლების მქონე მედიამაგნატად, უზარმაზარი სახელმწიფოს სუბიექტად იქცა, სწორედ მან ამოიცნო საკუთარი პიროვნება ფილმის პერსონაჟში – ვინმე მოქალაქე კეინში. პერსონაჟისა და რეალური პიროვნების საერთო დეტალები ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ორსონ უელსისთვის, როგორც ამერიკის

მოქალაქისთვის: მან კეინს სიტყვასიტყვით გაამეორებინა, ჰერსტის 1898 წლის სკანდალური ნათქვამი: „თქვენ ილუსტრაციებზე იზრუნეთ, ომს კი, მე თავად უზრუნველვყოფ!“⁷ – ეს არ იყო მხოლოდ ცარიელი პირობა, ამერიკელებმა იცოდნენ, რომ ჰერსტი სიტყვებთან ერთად ფაქტებსაც თხზავდა თავისი ინტერესების შესაბამისად, მაგალითად, როდესაც ესპანეთთან ამერიკის ომში ჩათრევას ცდილობდა. ორსონ უელსის მიერ, მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისში ამ ფაქტის შეხსენება, მასმედიას და ყვითელ პრესას გულუბრყვილოდ მინდობილი ამერიკელებისთვის, სიფრთხილისა და მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობისკენ მოწოდებას ნიშნავდა. „მოქალაქე კეინში“, რომლის პრემიერა 1941 წლის 1 მაისს გაიმართა, ჰიტლერი კეინთან ერთად,⁸ მხოლოდ ორიოდე წამით ჩნდება ეკრანზე, მაგრამ დღეს ეს, რასაკვირველია, საკმარისია, მედიამაგნატის პოლიტიკური და მოქალაქეობრივი პოზიციების შესაფასებლად.

ფილმის გადაღების პროცესში ომი საწყის ეტაპზეა. ჯერ არავინ იცის, რა მოხდება, თუმცა მსოფლიოში არეულობა დაწყებულია: მღელვარებასა და დაძაბულობას ყველგან პროვოცირებს არასტაბილურობა, უმუშევრობა, ეკონომიკის კრიზისი... რუზველტი „ახალი ეკონომიკური პოლიტიკის“ შემოღებით ცდილობს გამოსავლის პოვნას. ომის წინაშე მდგარ სახელმწიფოებში ნაციონალისტურმა და პატრიოტულმა გრძნობებმა წამოიწია: საბჭოთა კავშირში სტალინური რეპრესიები მძვინვარებს; გერმანიაში „ნაციის ზნეობრივი აღზრდის“ პროგრამა აქტიურდება. ხალხს დამანგრეველი ენერგიით მუხტავს, რელიგიური მჯნებარების მომგვრელი, მითოლოგიზებული ანალოგიები „რჩეულ“ საზოგადოებაზე; „ზეკაცისა“ და მითიური გმირების თავგანწირულ მაგალითებზე, თქმულებები მნიშვნელოვან სუბიექტებზე, „საკრალურ დროზე“, რომელშიც თავად მათ მოუწიათ ცხოვრება და რომ სწორედ მათი მონაწილეობით აღსრულდება ერის ოცნება, თავად შეესწრებიან ბრწყინვალე გამარჯვებას. წნეხისა და წახალისების პირობებში ჩნდება აგრესიულ-ისტერიული ლტოლვა ავტორიტარიზმის, ბელადის მოთხოვნილების მძაფრი სურვილით, „მტრის ხატის“ დასახვითა და მისდამი აგრესიით. ხელოვნებაში, მასშტაბურობასა და გრანდიოზულობასთან ერთად, წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება მოძრა და ძლიერ სიცოცხლისუნარიან და ხალხიან სუბიექტს. ევროპასთან შედარებით, ამერიკაში მეტი თავისუფლება შეიგრძნობა. თუმცა, ორსონ უელსი კეინის ნეკროლოგში, ირონიით წარმოადგენს მილიონობით ამერიკელი მოქალაქის თვალსაზრისს, რომლის ნება-სურვილსაც მასმედია საკუთარ ნებაზე მართავს. ის ამხელს ამერიკის ორმაგ პოლიტიკასაც, აღნიშნავს, რომ: 1895-1941 წლებში, თითოეული ამერიკელისთვის მისაბამმა ჰერსტი-კეინმა უამრავი რამ გააკეთა: „აყალიბებდა საზოგადოებრივ აზრს ერთი ომის საწინააღმდეგოდ“... „მაგრამ სავარაუდოდ იმიტომ, რომ თავის ქვეყანას აშკარად სხვა ომისკენ უბიძგებდა“. ორსონ უელსის ამერიკა ცდილობს ღირსეულად გამოიყურებოდეს, მაგ-

⁷ კადრი „მოქალაქე კეინის“ კინოქრონიკიდან.

⁸ იქვე.

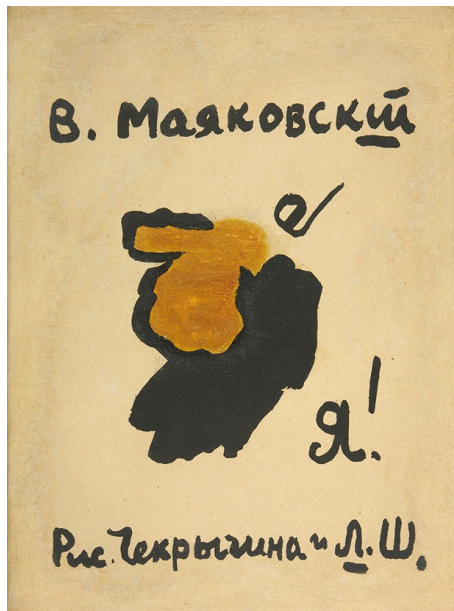
რამ ფილმის გმირის – იაფფასიანი და ყალბი ყვითელი პრესის დამაარსებელი მედიამაგნატის მსგავსად, ხშირად პრინციპები ერევა: ხან კონსერვატორია, ხან კომუნისტი, ხანაც ფაშისტი... უფრო ზუსტად კი, ის არის, რაც კონკრეტულ მომენტში აწყობს. კინოქრონიკა გვამცნობს, რომ კეინის მეურვე და გამწვანებელი მისტერ თეთჩერი იმედგაცრუებულია, რადგან კეინი: „თავს ესმის ბრიტანულ ტრადიციებს, კერძო საკუთრებას, გამოდის უტოპიური რეფორმის ინიციატივით და ნამდვილი კომუნისტია“. ამ დროს, ხალხმრავალ მიტინგზე აცხადებენ: „ჩარლზ ფოსტერ კეინი ფაშისტია! და ამიტომ მთელი დედამიწისთვის საშიშროებას წარმოადგენს“; თუმცა, ორსონ უელსი, დიქტორის კადრსმილმა საზეიმოდ დასკვნის სახით ირონიულად გამოჰყოფს „მესამე სტანდარტსაც“, კეინის ცნობილ აფორიზმს: „მე ვიყავი და ვარ ნამდვილი ამერიკელი!“ რომელსაც, ასევე თავისი „ქრონიკის“ კადრით ილუსტრირებს: შეთანხმების შედეგებით აშკარად კმაყოფილი, შავ ფრაკებში გამოწყობილი, რესპექტაბელური, მდიდარი და გავლენიანი მამაკაცების ჯგუფი ჟურნალისტების ფოტო-კამერების წინ ხელს ართმევენ ერთმანეთს და ტაშს უკრავენ... თუმცა, ამ შეთანხმებებში ერთსახოვნად ივითება რეჟისორის სარკაზმი ამეგარი ამერიკელობის მიმართ.

„მოქალაქე კეინის“ კინოქრონიკის მოვლენათა ილუსტრაციები გულგრილი „ობიექტურობით“ წარმოგვიდგენენ – ომში მიმავალ ჯარისკაცთა მგზნებარე მარშებს, რომლებსაც პოლიტიკოსები საზეიმოდ უშვებენ გასამარჯვებლად და შეძევ, მასზე მიმონტაჟებულ, უდაბნო-ველის საერთო ხედზე, უკიდევანო და უსასრულო სასაფლაოზე აღმართულ ჯვრებს, რომელთა შორის ვარდებითა და გვირგვინებით დაკარგულივით დადის მედიამაგნატი-პოლიტიკოსი დაღუპულებისთვის პატივის მისაგებად. ასეთი მოღვაწეობის გამო, კეინის ლეგენდა თანდათან ფერმერთაღდება. დიქტორი გვამცნობს, რომ კეინი „გუბერნატორობის კანდიდატიც იყო, მთელი ამერიკის ხმას წარმოადგენდა! მაგრამ მას მტერი უფრო მეტი ჰყავდა... და მხარი არავინ დაუჭირა... თავიდან კი უჭერდნენ მხარს, მაგრამ მერე გამტყუნება დაუწყეს...“

ფილმის დასკვნითი კადრი, „სუბიექტის სიკვდილის“ კონცეპტში აერთიანებს ლეგენდას ამერიკელი მოქალაქის მოჩვენებით დიდ და ამალეებულ სამყაროზე... დამარცხებული და განადგურებული, ქსანადუს სასახლის სარკეების დერეფანში ერთიმეორეში არეკლილ-გადაძრავლებული, საკუთარი თავის ამარა მარტოღმარტო დარჩენილი კეინი უსასრულოდ ტირაჟირებული სიკვდილისკენ მიაბიჯებს...⁹ შეიძლება ითქვას, უელსის ფლემშეკებით აწყობილი ფილმის დასაწყისისკენ, სადაც იგი „ვარდის კოკორს“ ამოილოლლულებს, სფეროს ხელიდან გაუშვებს და... რეალური ჰერსტისგან განსხვავებით, რომელმაც მაშინვე ამოიციო საკუთარი თავი, და ახალგაზრდა გენიოსად აღიარებულ კინორეჟისორს ყველა გზა გადაუჭრა... თანამედროვე კინოხელოვნებაში ბევრი რამ ძირფესვიანად შეიცვალა. უელსის მოდერნისტული იდუმალი ვარდის კოკორი პოსტმოდერნიზმში

⁹ უილიამ ჰერსტი გარდაიცვალა მოგვიანებით, 1951 წელს.

„ცარიელი სახელის“ სიმბოლოდ გადაიქცა, ხოლო სუბიექტის სიკვდილი, თავად სუბიექტურობის სიკვდილად.



კლასიკური კულტურის მოდელი ობიექტური რეალობაა, მისი წვდომა, არსის გამოვლენა, ის სინამდვილე, რასაც ვაკვირდებით, შესაბამისად ვიზრებთ და ჩვენს მოსაზრებას მის საზრისად ვაყალიბებთ. „სუბიექტი“ – პიროვნული „მე“, თვითცნობიერების მქონე ინდივიდი, საზოგადოება, კულტურა, ეროვნულობა. ის ვინც იაზრებს და ქმნის რეალობას საკუთარი მოსაზრებებით, ვინც მოქმედებს თავის შეხედულებების შესაბამისად. ასეთ, კლასიკურ ატმოსფეროში სუბიექტის დაღუპვა, ანუ დაღუპვა იმ ღირებულებებისთვის, რომელთაც ატარებს, ისევ მისი სუბიექტურობის უკვდავებას ნიშნავს – სუბიექტის სიცოცხლეს.

მოდერნიზმი – სუბიექტურზე, საკუთარ „მეზე“ ხაზგასმავ, პირადი ნებისა და აღქმის გამოხატვაა.

სურ. შ. ვ. მაიაკოვსკის პირველი წიგნი.

„მე!“¹⁰ უწოდა ოცი წლის ვლადიმირ მაიაკოვსკიმ თავის პირველ წიგნს. შემდეგ, ვილერმო დე ტორრე შეასწავს ხოტბას უკიდურეს სუბიექტივიზმს თავისი „ვერტიკალური“ „ულტრა-წარმართობის“ მანიფესტით: „მე თვითონ, შენ თვითონ, ის თვითონ. მრავლობითი რიცხვის უარყოფით, ვიწყებთ „მეობის“ ლოცვას... ერთადერთი, დაუწერელი, უნიკალური და რაც მთავარია, მტკიცედ მდგომი საკუთარ „მეზე“, რომელსაც ტოლი არ ჰყავს. ამპარტაუნობა – იტყვი თქვენ? ნიცშეანელობა? არა, თაყვანისცემა საკუთარი თავისადმი“.¹¹

ამგვარად, ნიცშეანელობა საკუთარი თავისადმი თაყვანისცემის იერსახეს იღებს! მოდერნისტული მეოცე საუკუნე, ნიცშეს იდეების შთაბეჭდილებების ქვეშ „ღმერთის სიკვდილის“, „ზეკაცის“... ულტრა-მედ ქცეული გადაჭარბებული სუბიექტურობის შოკური დისკურსით მკვიდრდება. რეალობა სახეს იცვლის, ყველაფერი ახლდება და თავიდან იწყება – ხელოვნება, მოდა, კულტურა... უარყოფით, ახალი ამოცანებით, სათქმელით, შეცვლილი კონტექსტით, პროგრესის რწმენით, ოპტიმიზმით, არსებული ცოდნისა და შეხედულებების დაფიქრებით, გამორიცხვით, ტრადიციულის უარყოფით, სტერეოტიპების რღვევით, სუბიექტურ თვალსაზრისზე პრინციპული ხაზგასმით. „ღმერთის სიკვდილის“ შემდეგ „ახლიდან იწყება“

¹⁰ მაიაკოვსკი ვლ., „მე“, მოსკოვი, 1913.

¹¹ ვილერმო დე ტორრე (Guillermo de Torre). ვერტიკალური მანიფესტი, 1920.

მეცნიერებაც... უდიდესი შემართებით, მართლაც საოცარი აღმოჩენებით – გრაფიკა, კვანტური ფიზიკა, სამყაროს გაფართოება თუ შავი ხვრელები. ყველაფერი რეალობის კანონზომიერების თავიდან ახსნას საქიროებს, ძველის გადახალისებას. ახალი ხედვითა და არგუმენტებით ფუძნდება სამყაროს დასაბამის იდეაც: ძველ მოსაზრებებში ბევრი რამ წინააღმდეგობრივად გამოდის წინ - ღმერთმა შექმნა ჭეშმარიტად გონივრული, მიზეზ-შედეგობრივად განპირობებული სამყარო, თუ რეალობის არსი ქაოსი, შემთხვევითობა და აბსურდია?

კლასიკურ სამყაროში პასუხი ცალსახად დასაბუთებული და გონივრულია, ობიექტური, შესატყვისი: შედეგს აუცილებლად ლოგიკური მიზეზები განსაზღვრავს, ერთმანეთით განპირობებული წარსულით, აწმყოთი და მომავლით. ზუსტი ექსპერიმენტებით... ფორმულებით... ყველაფერი ერთმანეთს ემთხვევა. ამ დისკურსმა დედამიწა საოცრებებით აავსო – სახელმწიფოებით, კანონებით, ქალაქებით, მანქანებით, საზღვაო, საჰაერო და კოსმოსური ზომადებით...

მაგრამ სხვაგვარი ვითარებაა კლასიკურის შემდგომ რეალობაში, სადაც ფარდობითობამ და კვანტურმა ფიზიკამ შეცვალა სამყაროზე წარმოდგენა: სწორედ არსობრიობის საწყისი, უმცირესი ელემენტების აუხსნელი თავისუფლება და გამოთვლის „განუსაზღვრელობა“ იქცა რეალობის პარადოქსულობის აღიარების საფუძვლად, ჩვენს ცნობიერებასა და ზოგადად, სამყაროში არსებული ჩვეული ლოგიკის საპირისპიროდ. რამდენად პროგნოზირებადია რეალობა? ის, რასაც ვფიქრობთ – ათასჯინის გადამოწმებულ-დასაბუთებულს, მრავალსაუკუნეობრივს? თუმცა, იქნებ მოვლენის ახსნა ვერ ხერხდება სათანადოდ?! სწორედაც! „დარწმუნებული ვარ, ღმერთი კამათელს არ აგორებს!“ – აინშტაინის ამ ცნობილ ირონიულ არგუმენტზე – მთელი ადამიანური ცოდნისა და მოუხელთებელი ფაქტების წინააღმდეგობების წინაშე აღმოჩენილმა ნილს ბორმა – ირონიითვე უპასუხა: „აინშტაინ, ნუ კარნახობთ რა ღმერთს, რა აკეთოს!“. ნაწილაკის განუსაზღვრელობა ბოლოს და ბოლოს, ათეული წლების შემდეგ მართლაც განისაზღვრა, თუმცა პასუხის ძიებამ და წარმოქმნილმა ეჭვებმა სტიმული მიანიჭა რეალობის მანამდე არასდროს განხილული ფორმებისა და არსის დაშვებას, გაშალა აღქმის ახალი ჰორიზონტები.

სამყარო უსაზღვრო სიმრავლის საიდუმლოს ფარავს და არაფერი არ არის გამორიცხული. ეს არის დაშვება, რომელიც თანამედროვე სუბიექტის ხედვას დაედო საფუძვლად. ყოველ ახალ წინააღმდეგობრიობასთან შეჯახება ისევ შემოქმედის საზრისთან ან მის უარყოფასთან გვაბრუნებს, საუკუნეების განმავლობაში მრავალჯინის გადამოწმებულ, გონივრულად, მიზეზ-შედეგობრივად დალაგებულ სამყაროსთან შესაბამისი ღირებულებებით, კანონებით, კულტურით, ეთიკური პასუხისმგებლობით, არსობრიობით... ან პირიქით, რომ შესაძლოა არ არსებობდეს არანაირი ლოგიკა, არც იდეა-მიზეზი და არც ჭეშმარიტება-შედეგი... არც ღმერთი... რომ, რასაც ვხედავთ – შემთხვევითობაა... დარვინის „გადარჩევა“ და მაიძუნის ევოლუცია დიდებულ წარმომავლობად მოგვეჩვენება, თუ დედამიწას

გვერდიდან შევხედავთ: მასზე მიგრულ კოსმოსური მტვრისგან შემთხვევით შეკო-
წიწებულ უარსო ქაოსის წარმონაქმნებს, ჟანგვის შედეგად წარმოქმნილ ბუმტუ-
კებს, რომლებიც ერთიმეორეს ეჯახებებიან, იბერებიან და სკდებიან...

„სად არის წმინდა დედა? აქ არის თუ იქ არის?“ ეს დამალობანას თამა-
შის მსგავსი შეძახილი – ფედერიკო ფელინის ფილმის „ტკბილი ცხოვრების“¹²
კადრებში – სასოებით ხელაღმართული თუ სენსაციის მოყვარული ადამიანებით
გადავსებული რომის გარეუბნის გაშლილ ველზე, ალაგ-ალაგ ამოსული მომცრო
უნაყოფო ხეების ირგვლივ გაისმის. ფანტაზიური ვოკონა და მისი თანატოლები
სიცილ-კისკისით, ბავშვური სიანცით დარბიან და აქეთ-იქით დაარბენინებენ ამ
უდარდელ ცრუბენტელობას ადევნებულ რეპორტიორებს. ხოლო ამას ვაფაცი-
ცებით შეჰყურებს – უძველესი ცივილიზაციის აკვნის რომის სწვადასწვა ეპოქის
ღმერთების არქეტიპული ხსოვნით დამუხტული მოსახლეობა მდიდრული თუ
ღარიბული უბნებიდან, განსხვავებული საზრუნავებით, აზრიანები თუ უაზრო-
ები, ქალაქის მერი და პოლიტიკოსები, სულიერი მამები და ფილოსოფოსები,
პაპარაცები და ტელე-ჟურნალისტები – მათთან ერთად, რომაული კულტურის
თაყვანისმცემელი უცხოელები. მატყუარა ბავშვების დამალობანას თამაშში ტე-
ლევიზიით ჩართული მთელი დედამიწის სამყარო, ღვთისმშობლის გამოცხადების
სახილველად და დასალოცად მოსული მადლიერი ჯანმრთელი თუ უნუგეშო
სნეული, ძირს, პირდაპირ მიწაზე მოფენილი დავრდომილები, მოხუცები და მა-
თი ახლობლები, ავადმყოფი ბავშვები და სასოწარკვეთილი დედები გამოვონილი
სასწაულის იმედით... მიუხედავად ამისა, თვალთმაქცი ბავშვების აბსურდული
მოვლენის რწმუნებას თავად ვატიკანი არ ჩქარობს, და არც კარდინალები ადას-
ტურებენ ასეთი ხილვის ნამდვილობას.

ფედერიკო ფელინის ეს ერთდროულად ცინიზმითა და ტრაგიზმით გაჯერე-
ბული კადრი აუცილებლად გაგვანსვენებს და პირდაპირ მიგვანიშნებს კიდევ,
„მნიარული მეცნიერებიდან“ ფრიდრიჰ ნიცშეს ყველაზე შოკისმომგვრელ გამო-
ნათქვამზე „ღმერთი მოკვდა!“ რომელმაც გადამწყვეტი ზეგავლენა მოახდინა
კაცობრიობის შემდგომ მსოფლმხედველობაზე, რწმენასა და ისტორიის მსვლე-
ლობაზე. ნიცშეს თხზულებაში, ეს ერთი ვიჟის თავში წარმოქმნილი სიტყვებია,
რომელიც, თაკარა შუადღეს, ანთებული ჩირაღდანით ხელში, ხალხმრავალ მო-
ედანზე აქეთ-იქით დარბის და გამალებული ღმერთს დაეძებს. „სად არის ღმერ-
თი?“ ეკითხება ყველას, „ღმერთს დავეძებ!“. ფელინის ფილმის მატყუარა ბავშ-
ვების მიერ სენსაციის მახეში გაბმულებისგან განსხვავებით, ნიცშეს ბრბოს ვიჟის
არაადეკვატური ქცევა გულიანად ამნიარულებს. უშედეგო ძებნითა და მწარე და-
ცინვით კიდევ უფრო აღელვებული, სამაგიეროს გადახდის სურვილით შეპყრობი-
ლი ვიჟი, უგუნური, გამნიარულებული ირგვლივმყოფების დასჯას გადაწყვეტს და
მისთვის გახსნილი საშინელი სინამდვილის არსს ბრაზით მიახლის: „სად არის
ღმერთი? გეტყვით! ჩვენ იგი მოკვალით, თქვენ და მე! ყველა მკვლელები ვართ!

¹² ტკბილი ცხოვრება (La Dolce Vita), რეჟ. ფედერიკო ფელინი, 1960.

(...) ღმერთი მოკვდა! ღმერთი არ აღსდგება! ჩვენ იგი მოვკალით“! თუმცა ნიციშვილმა შემდგომ ნუგეშსაც იძლევა: „ამ სიხალისით, რომ „მონუცი ღმერთი მკვდარია“, „ჩვენ ფილოსოფოსები და „თავისუფალი სულები“, ახალ განთიადს ვეგებებით“.¹³

რწმენაშერყეული ნიციშვილს მსოფლმხედველობა – ნასაზრდოები შოპენჰაუერის, გოეთეს, ვოლფანის, უდიდესი გერმანელი რომანტიკოსების სიკეთესა და ბოროტებაზე გაბედული იდეებით – ჯერ კიდევ ამ წინააღმდეგობრივობით გაჯერებული მისი თანამედროვე ატმოსფეროს მძაფრი განცდებიდან იბადება... სულიერი სიდიადის, ამაღლებულის იდეის განახლება-გადააზრებიდან, მისთვის თითქოსდა მიუღებელი ნიჰილიზმის შემადრწუნებელი აღიარებითა და მასთან თანხმობით; „იველ“ და „ახალ“ ღირებულებებზე გადატენილი კულტურის წინააღმდეგობრივობით, რომელიც საბოლოოდ და მკაფიოდ, მისთვის ძნელად მისაღები „სიხალის“ გამარჯვებით სრულდება: ნოსტალგიურად განწყობილი, ტრადიციული ღირებულების ერთგული სუბიექტის დამარცხებით, ნიციშვილს ახალ, შეუპოვარ, ძლიერ სუბიექტთან დაპირისპირებაში.

ნიციშვილს ახალი სუბიექტიც კლასიკური გერმანული ფილოსოფიის ტალღებში იბადება, ტრადიციული კონცეპტების დაშვებებსა თუ უარყოფაში, ჰეგელსა და ნიციშვილს მსოფლმხედველობებს შორის გადატენილი დისკურსების ნამსწრეგების ახალი განლაგებებითა და კომბინაციებით. ჰეგელთან – „აზროვნება, გონება, მხოლოდ სუბიექტის უნარი კი არ არის, არამედ სამყაროს საფუძველში მდებარე აბსოლუტია, ღმერთია“.¹⁴ ღმერთის ჭეშმარიტებასთან შერწყმული და მასთან ნაზიარები ადამიანის განვითარებისა და თვითშემეცნების გზა. თუმცა, ამავე დროს, ჰეგელის „ადამიანი „გონის ფილოსოფიის“ ცენტრალური ფიგურაა: „სუბიექტი გონი“ აღწერს თავისუფლების თანდათანობით რეალიზაციას ადამიანის „სუბიექტურობის“ ფარგლებში“.¹⁵ და „თანდათანობით“... ამავე საუკუნის ბოლოს, „თავისუფლების რეალიზაციის“ შედეგად, აბსოლუტის იდეა მნიშვნელობას კარგავს: „ღმერთი მოკვდა!“

შესაძლოა ჰეგელის „განვითარების“ ლოგიკის შედეგითაც, ნიციშვილს იგავები რეალისტურად გამოიყურებიან და უკვე აღარ იწვევენ ისეთი უცხოობისა და ირაციონალურობის განცდას, როგორც გერმანული რომანტიზმის მასშტაბებში გაშლილი ფანტასტიკურ-მისტიკური ატმოსფერო, ფაუსტის სულის გაყიდვის შემამინებელი ამბავი, ვოლფანის უცნაური და სამიში ისტორიები, ან რომანტიკოს მხატვართა ტილოებზე აღბეჭდილი სიმკაცრე და ექსპრესიულობა: სარკის ნამსწრეგების მსგავსი მახვილისებური მყინვარები... ღამის სიბნელეში ან სქელ მღვრიე ბურუსში ჩაძირული სამიში, პირქუში და დაუნდობელი ბუნების ლანდშაფტები... ნიციშვილს თითქოს საკუთარ თავს ვადამხდარწე, აქვე, ჩვენს თვალწინ მომხდარწე, ნაცნობზე გვიამბობს, თუმცა ამავე დროს, აგრძელებს, რომანტიზმის

¹³ ნიციშვილი, მხიარული მეცნიერება (1882-1887), 2015, გვ. 30.

¹⁴ ბუაჩიძე, ქსე, ტ. 11, 1987. გვ. 611-612.

¹⁵ იქვე, გვ. 611-612.

ოსტატთა ემოციურად გაჯერებულ სიმბოლურ მეტყველებას: მითებით, ალეგორიებით, პერსონაჟებით, სურათხატებით, ფანტაზიებით გვახსენებს ადამიანის მაღალ დანიშნულებას, მსგავსად კარლ ედუარდ ბირმანის ნახატებში გამოშუქებული მყინვარწვერებისა, მისკენ სხვადასხვა დაბრკოლებებით საფსე გაუვალნი გზებით მავალ, პეიზაჟის პერსპექტივის მასშტაბებში ჩაკარგულ ადამიანთა პაწაწინა ფიგურებით, რომელთაგან პირველი, თავაწეული, რწმენითა და მიზანდასახულობით, დაბეჯითებით მიიწევს მწვერვალისკენ, ჩამორჩენილი ფიგურისგან განსხვავებით, რომელიც გამხმარ წაქცეულ ხეზე ამხედრებული, შუბით ცდილობს ქვაზე ამოცურებული გველის განგმირვას – გველუშაპთან მეტროლოგი წმინდა გიორგის კომპოზიციის მსგავსად.



სურ. 4. კარლ ედუარდ ბირმანი „ვეტერპორნის მთა“

სურ. 5. ფრაგმენტი „ვეტერპორნის მთიდან“ (Wetterhorn. 1830).

ნიცშე პირველ ფიგურას ჰგავს, ისიც სწორედ ასეთ პირქუშ, ქარბორბლიან მწვერვალებს მიეღობის, მარადიულ სიმაღლეებს, საიდანაც ყოველდღიური ყოფიერება და სინთულებები არარაობად და სასაცილო წვრილმანად მოჩანს: „და განა ჩვენც, თავზნებელადებული სულები, ამასვე არ ვუბრუნდებით, ჩვენ, ვინც თანამედროვე აზროვნების უმაღლეს და უსამიმეს მწვერვალზე ავცოცებულვართ და იქიდან ვუყურებთ, ჩვენ, ვინც ყველაფერს ზემოდან ვადმოვხედეთ?“¹⁶

რა თქმა უნდა, დღევანდელი ადამიანისთვის, მით უმეტეს კავკასიონის შვილებისთვის, არაცნობიერისა თუ ცნობიერის არქეტიპული „მთების“ უამრავ სიმბოლოებსა და ალეგორიებში, ამ „სუბიექტურობასთან“ დაწყვილებულ მეტაფორებში ახალი არაფერია – მშობლიური ლიტერატურულიდანაც არაერთი მყინვარწვერისა და ჭიუხის სახე-ხატი ქცეულა ჩვენი ეროვნული სიამაყის სიმბოლოდ:

¹⁶ ნიცშე, მხიარული მეცნიერება, 2015, გვ. 32.

„იდგენ და ელოდნენ...“ უდიდესი ტკივილით სავსე დიადი მთებისგან განუყოფელი ვაჟას სამყარო, ან ილიას ფიქრი და არჩევანი: „მყინვარი უკვდავებისა და განცხრომის დიდებული სახეა: ცივია, როგორც უკვდავება, და ჩუმი, როგორც განცხრომა. არა, მყინვარი არ მიყვარს, მით უფრო, რომ მიუკარებლად მაღალია. ქვეყნიერების ბედნიერების ქვაკუთხედი კი ყოველთვის ძირიდან დადებულია, ყოველი შენობა ძირიდან ამალღებულა, მაღლიდან კი შენობა არსად არ დაწყებულია. არა, არ მიყვარს მყინვარი. მყინვარი დიდ ვიოტეს მაგონებს და თერგი კი მრისხანე და შეუპოვარს ბაირონსა“.¹⁷



სურ. ნ. დავით კაკაბაძე „მიტინგი იმერეთში“, 1942.
და ნახატის გვიანი ვარიანტი „ზეიმი მთაში“; აღდგენილი ფრაგმენტი.

ასევე, გურამ რჩეულიშვილის მთები, როგორც დღევანდელი ქართველის გენში ჩანერგილი ღირსება ... თუნდაც, რეზო ჭეიშვილის და ელდარ შენგელაიას პოსტმოდერნისტული გამქრალი „ცისფერი მთები...“ დავით კაკაბაძის „პენორქის“¹⁸ ფერადი ნაკუწებით შეკერილი კომპოზიციის მსგავსი „მიტინგი იმერეთში“ თუ „ზეიმი მთაში“ იმერული მთების ჭრელი კალთებით – ამ პერიოდისთვის დაგმობილი მოდერნისტული სტილის გადასაფარად ჩამატებული, დროის ცვალებადობის მიერ დირექტივებული იდეოლოგიზებული დანამატებით – ბელადთა პორტრეტებით, რომელთა ხელშეუხებლობის წყალობით, ამ ტილოს შექმნის პერიოდში, მოდერნისტული პეიზაჟი ვერავითარ შემთხვევაში ვერ დაექვემდებარებოდა იდეოლოგიურ ცენზურას. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრის სტილი და ირონიული გადაწყვეტა ცენზურის ყურადღებას იქცევდა: მთის ძირში, სტატიკურად ერთ დეტალად განფენილი ძალიან ზოგადი, პაწაწინა ხალხის მასით და ლენინის ასეთივე პაწაწა კვადრატულ ტრანსპარანტზე თითქოს ტრაფარეტულად „გადატანილი“ პირობითი მქრალი პორტრეტით, რომელიც საერთო შორ ხედზე, ჭრელი მთის სტილურ ელემენტს, ერთ-ერთ ვაუფერადებელ „ნაკუწს“, სურათზე მიკრულ საფოსტო მარკასავით თუ იარლიყის მსგავს უმნიშვნელო „რაღაცას“ წარმოადგენს. მაშინ როდესაც, ამ წლებში, საბჭოთა ბელადის მთავარი ეპითეტი

¹⁷ ჭავჭავაძე, მგზავრის წერილები, 1861.

¹⁸ Patchwork-ხელსაქმის ნამუშევარი, შეკერილი სხვადასხვა ფერის ან ტექსტურის ქსოვილის ნაკუწებით.

იყო „დიდი“ და ამ წოდებასთან შესაბამისად, გამოისახებოდა რაც შეიძლება, გრანდიოზულ მასშტაბებში, ექსპრესიულად „შთაგონებული“ სახით...

„ტრანსპარანტებზე კი გამოსახულია ერთზე ლენინი, მეორეზე სტალინი და მესამეზე ბერია. ამ უზარმაზარი პეიზაჟის ფონზე პატარა ვლესები ტრანსპარანტებით. კომპოზიციის პეიზაჟური ნაწილი დაახლოებით ოთხჯერ დიდია ქვედა ნაწილზე. დროთა განმავლობაში ისე მოხდა, რომ სტალინის დამსობამდე ჯერ წაშალეს ბერია, სტალინის კულტის ნგრევის შემდეგ წაშალეს სტალინი და ბოლოს დარჩა მხოლოდ ლენინი“.¹⁹

ასე რომ, კაკაბაძის ტილოს „მიტინგი მთაში“ თანდათანობით გარდაქმნა „ზეიმი მთაში“-ად, მასზე დამატებული დროის განზომილებითურთ, მოდერნისტულ სურათს, პოსტმოდერნისტულ ირონიულ და მრავალაზროვან ქმნილებად აქცევს. ბელადთა პორტრეტების წაშლა-გაქრობა – „ცისფერი მთების“ კვლავ და კვლავ შემოტანილი „გაიტანეთ გრენლანდია“-ს პრობლემებს გვახსენებს.

ტოტალიტარიზმზე, როგორც ეპოქის იდეოლოგიზირებულ მასშტაბებზე, და რეალურად, მის ხანმოკლე, ეფემერულ არსზე სახიერად მიუთითებს ერთგვარი დროში მოგზაურობა თეო ანგელოპულოსის ფილმიდან „ულისეს მზერა“ – ბარჯაზე ნაწილებად დასვენებული, უსარგებლო ხარახურად ქცეული გრანდიოზული და სფინქსისებური ლენინის პრობლემური ჰიპერბოლიზაცია, როგორც ერთ ეპოქაში კონცენტრირებული დასაწყისი და დასასრული, სვხადასხვა დროთა ერთიანობის ჭეშმარიტება, როგორც პოსტმოდერნის ეტაპზე გამოაშკარავებული მოდერნის ახლა უკვე ირონიული ღირებულებები.



სურ. 7. კადრი თეო ანგელოპულოსის ფილმიდან „ულისეს მზერით“, 1995.

თუმცა, დავუბრუნდეთ იმ საკითხს, საიდანაც დავიწყეთ – დროს, როდესაც ეს ახალი სამყაროს ბელადი და მათი ღირებულებები ზეკაცობად, უზარმაზარ ძალად და სიკეთედ ისახებოდა. რომანტიზმის ამალგებული იდეების თუ ნიცშეს დაპყრობილი მწვერვალებიდან, ბუნებრივია, ჩვეულებრივი მოკვდავები არ იხედებიან. კურცნობეკუნე დგომა – ეს ოლიმპოს ღმერთების მსგავსი, გამორჩეული სულიერი ძალის მქონე სუბიექტების, ზეკაცთა ადგილია, გამაუცხოებელი სიმბოლოებიდან განსხვავებული სიმბოლოური თვალსაზრისით. ქვემოთ, ადამია-

¹⁹ ვია და ლაშა ბუღაძეები. საუბარი დ. კაკაბაძის ტილზე, „ზეიმი მთაში“; სურათის ისტორიის შესახებ მოგვითხრობს ხელოვნებათმცოდნე ე.კვიციანი.

ნები ჭიანჭველებივით გამოიყურებიან, ყოველდღიურ ყოფიერებაში ჩართულები. მხოლოდ ერთი უყურებს და ხედავს მიზანს, როგორც ეს ბირმანის ტილოზეა: სხვები არ უყურებენ და შესაბამისად ვერც ხედავენ შორეულ მწვერვალებს და „წმინდა ვიორგის“ მიმსგავსებულ, ქვემოთ დაბრკოლებებში დარჩენილ ფიგურასავით, მუდმივ დაუსრულებელ ბრძოლაში ვართულები, ვერც მოიცლიან უმაღლესი მიზნისთვის, ვერ დაინახავენ ჭეშმარიტებას ფართოდ გახელილი თვალებით, მზის კაშკაშა სინათლესა და მასზე დამატებული ფარნის შუქის თვალსაჩინოებაში, უშუალოდ მათ თვალწინ...

ნიცმეს სასოწარგვეთილი ვიჟი პერსონაჟის ღალადის ექო ისევ ნიშანდობლივად გაისმის რომანტიზმის შემდგომი ეპოქების, მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნის ფილოსოფიის, კულტურისა და ხელოვნების სხვადასხვაგვარად განფენილ სივრცეებში. ფედერიკო ფელინის ალუზიური „ტკბილი ცხოვრების“ ღვთისმშობლის „გამოცხადებისა“ თუ „არ-გამოცხადების“ ბრტყელ დაბლობ მოედანზეც შეიმჩნევა ერთგვარი სიმბოლური „შემაღლება“ – „გამოცხადების“ სასწაულის გადასაღებად და მოედნის გასანათებლად ძლიერი პროექტორებისთვის სახელდახელოდ მოწყობილი ფიცარნავი... მართალია, ეს არ ჰგავს ნიცმეს „მწვერვალს“ და სწორედ, ღიმილისმომგვრელი შეიძლება იყოს ასეთი შედარება, თუმცა, თავის მხრივ, მოედანზე დადგმული „გადმოსახედიც“ საკმარისად მოიცავს დამამცირებელ ირონიულ სახილველს, ღმერთის ტოტალურ დანაკლისს, „აქ და ამ დროს“ მისი „არყოფნის“ ფაქტს, ძიების „მარადიულად დაბრუნებად“ აბსურდს.

კინემატოგრაფიული ხედი – რაკურსით ზემოდან-ქვემოთ, „მწვერვალის სიმაღლიდან“ თუ ე.წ. „ჩიტის ფრენის სიმაღლიდან“ გადაღება, მხოლოდ ფართო და თავისუფალ სივრცულ პერსპექტივას კი არ წარმოგვიდგენს, არამედ, ასევე მასშტაბურად ამცირებს ადამიანის გამოსახულებას, შეუძლია იგი სამყაროში დაკარგულ პაწაწინა არსებად და უმნიშველო „მწერად“ წარმოაჩინოს. ამ ორანზროვანი ხედითაა გადაღებული „ტკბილი ცხოვრების“ პირველივე კადრი – რესტავრაციიდან დაბრუნებული, მაცხოვრის დალოცვის პოზაში ხელეგაშლილი ქანდაკების ვატიკანისკენ გადაფრენის ეპიზოდი, სხვადასხვა ეპოქათა არქიტექტურით შემკობილი რომის თავზე... თუმცა ქვემოთ, ამ უძველეს და უმდიდრეს ისტორიაში ჩართული დღევანდელეების ლალი და ბუნებრივი რეაქცია, როგორც შეიძლება იყოს, მაცხოვრის ცაში დანახვაზე კი არა, ნებისმიერ სხვა სუულბტურაზე. ასევე მის „საპატიო თანმხლებთა“ (გადაძვლები ჯგუფის) ერთგვარი კომპლიმენტი და მსუბუქი, შეთამაშებული არშიყი, ქვემოთ, ღია ვერანდაზე გასარუჯად გამოსულ, სულ ოდნავ შემოსილ ლამაზმან მოდელებთან – განსაზღვრავს ფილმის არაერთაზროვან მეტაფორას, გარდამავალი ფერებით, სადაფისებურად გადაღვრილ-გადმოღვრილ ატმოსფეროს. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ეპიზოდში, მაცხოვრის „ფრენის სიმაღლის“ ხედის „ამაღლებულობას“, მეორე ოპერატორის ვერტმფრენიდან, იმავე დონეზე, გასწვრივ გადაღებული „მაცხოვრის“ ფრენის თანასწორი, პირდაპირი ხედი, ანეიტრალურს და ამსუბუქებს... მეორე მხრივ, სა-

კითხავია – რამდენად ჩვეულებრივად შეიძლება ჩაითვალოს ადამიანის ხედვა ფრენის სიმაღლეზე, ცაში პირდაპირ და გასწვრივ დანახული ვერტმფრენი, თუნდაც სულ უბრალო სკულპტურა?!

ზოგადად, ხედვის დონეებს შორის განსხვავება, თუნდაც სულ მცირედით, სხვადასხვა უპირატესობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის; შეუძლია დააპირისპიროს ან უბრალოდ, გამოყოს, განასხვავოს ორი მოცემულობა – „სუბიექტი“ დაკვირვების „ობიექტისგან“, იმ ფოკუსირებული რეალობისგან, რომლის აღწერაც აქვს განზრახული. დაკვირვების ნებისმიერი მანძილი თუ რაკურსი, უფრო ზუსტად კი დაკვირვება თავისთავად, როგორც ასეთი, სუბიექტ-ობიექტის პოზიციურ გაუცხოებას აქცენტირებს, სხვადასხვა თვალსაზრისს, რეალობის განსხვავებულ სიმაღლეებსა და აღმქმელში მის განსხვავებულ განცდას. „ტკბილ ცხოვრებაში“ მარჩელო-სუბიექტი სხვადასხვა განსხვავებული დონეებიდან და კუთხეებიდან აკვირდება ერთსა და იმავე მოვლენას, ან ერთი და იმავე დონიდან – სხვადასხვას, სხვადასხვა შინაარსს, ადამიანების ინდივიდუალურ სახეებს ძალიან ახლოდან, როდესაც მათი შინაგანი სამყარო აქამდე უცნობი თვისობებით მოულოდნელად სახიერებით მდიდრდება; ან საშუალო ხედიდან – ისე როგორც ჩვეულებრივ, მის გვერდით მყოფები ხედავენ ზოგადად მიღებული ერთმანეთთან გაზიარებული საერთო შეხედულებებით. სუბიექტისა და ჩვენ მიერ აღქმულ ფილმის ხედვებთან ერთად ვიცვლით თვალსაზრისის რეალობაზე, ხედვებთან ერთად ვფიქრობთ, ვამჩნევთ დაფარულსაც, რომელიც ჩვენ თვალწინ ვლინდება, თუმცა „დროის დისტანციაზე“ მის მნიშვნელობას შესაძლოა დაგვიანებით ვხვდებით; აქვე დეტალებზე ვამჩნევთ მანიპულატორების მიერ დადგმული სპექტაკლის სიყალბეს. თუმცა ჩუმად ვართ, რადგან, მეორე მხრივ, ვხედავთ ამ წარმოდგენის მისაღებად და რეალობაში გასაცოცხლებლად საღად და მკაფიოდ მოაზროვნე ადამიანთა გაუგებარ ინტერაქტიულ მზაობას. საერთო მოქმედებაში ჩართული ამ ორი მხარის აცდენილი ინტერესებით შეკრული „დიფერანსული“ მთლიანობა, მარჩელო-სუბიექტისთვის ბადებს ირონიას – იმ სიმბოლურ „სიმაღლეს“, საიდანაც, რეპორტაჟის მოვლენა, მასში „ქვემოთ დარჩენილი“ მონაწილეები თავისი გამომეტყველებით, განზრახვებით, ქმედებებით არა მხოლოდ აბსურდის დამცინავ პერსპექტივაში ინახებიან, არამედ ჭეშმარიტად ამაღლებული გულწრფელი გრძნობებითაც: იმედით, სიყვარულით, აღფრთოვანებით, სინანულით, ტკივილით, თანაგრძნობით.

„ტკბილ ცხოვრებაში“, ნიცმესგან ციტირებული ირონიული სიტუაცია ისევ იმავე სკანდალური „გიჟი“ სუბიექტის სცენარით ვითარდება, რომელსაც მკითხველი თანაუგრძნობს, თუმცა ამჯერად, მოედანს არა ერთი, არამედ, უამრავი ღმერთისმადიებელი „გიჟი“ ავსებს, ხოლო მათ მიმართ გაუცხოებულ „მოვაჭრეთა“ დამცინავ მზერასთან, ახლა უკვე თავად მარჩელო და მასთან როგორც სუბიექტთან ვაიგივებული კინომაყურებელი ასოცირდება ანუ ჩვენც. ჩვენ, ვინც ეკრანიდან მარჩელოს თვალთ ვინილეთ თვალთმაქცობის ფაქტი, „სამართლიანად“

დავცინეთ ბავშვებისგან გაბრიყვებულ საზოგადოებას. მაგრამ ეს ჩვენი ირონია, ისევე როგორც ნიცშეს არაკის ფინალში, ბუმერანგივით ბრუნვა-ბრუნვით პირიქითა საზრისით გვიბრუნდება. როდესაც ღია ცის ქვეშ, სასოებითა და ვედრებით სავსე მოლოდინის კულმინაციურ მომენტში, მთელი ეს ერთმანეთში არეული აურზაური, ცხადი-ილუზია, ბოროტი-აბსურდი, ერთბაშად გამოფხინლებისა და „რეალობაში დაბრუნების“ გამანადგურებელი შოკით მთავრდება – ეკრანზე „ციფი უსაპის გადასხმის“ იდიომის პირდაპირი გადმოტანით, უეცრად წამოსული წვიმის თქემით.

კინომაყურებლის დამცინავი მზერა მისი ქედმაღლობის გადმოსახედიდან „ქვემოთ“ მყოფ „ბრიყვთა“ მიმართ თანაგრძნობითა და საკუთარი უსასობის განცდით იცვლება, თავად გამაუცხოებელი „გადმოსახედის“ სარკასტული არსის მიუღებლობით, როდესაც თავსხმა წვიმაში, „გამოცხადების“ გადასაღებად გაბრდღვიალებულ-აკაშკაშებული გავარვარებული პროექტორები სათითაოდ, ყურთასმენის დამაყრუებელი გრუნუნით იწყებენ სკდომას და მსხვრევას... ხოლო, თავგზაარეული ხალხის ტალღა, საზარელი ელვარებითა და უკუნში დანთქმული რეალობის წინაშე საშველის ძებნაში, უმისამართოდ, ქაოტურად აწყდება პანიკურად აშლილ სივრცეს... ციდან მოვლენილი მღვრიე ნაკადი ბოლოს უღებს განკურნების შესავედრებლად მოყვანილ მომაკვდავს... განწირული გოდება ხმაურით ავსებს სიბნელეს.

ნიცშეს ყოფიერ სინამდვილეზე ამაღლებული და გაუცხოებული „მწვერვალის სიმაღლისგან“ განსხვავებით, ფელინის „ტკბილ ცხოვრებაში“ ტრაგიზმი ვაცილებით უფრო საგრძნობი და კარგად დასანახია: არა გაკაშკაშებული პროექტორების ფიცარნაგების სიმაღლიდან, საიდანაც სიტუაცია სწორედ ცინიკურად, გამოიყურება და ადამიანებს „ზემოდან“ ქედმაღლური თვითგამაყოფილებისა და სხვათა უგუნურობისა თუ უზნეობის ვაკიცხვის სურვილს უჩენს... არამედ, იგივე მოედანი უფრო მგრძნობიარედ და ტრაგიკულად შეიგრძნობა ქვემოთ, საერთო ხედვის დონეზე, ახლო ხედვებზე, რომლებიც საშუალებას გვაძლევს უშუალოდ ადამიანთა გულებთან ვიყოთ, მათი გამომეტყველება და თვალები დავინახოთ.

მაგრამ... „ღმერთი მოგვდა! ღმერთი არ აღსდგება! ... ჩვენ იგი მოგვკალით“...

ფედერიკო ფელინის „ტკბილი ცხოვრების“ ეს ეპიზოდი ნიცშეს „მზიარული მეცნიერების“ კიდევ ერთ შეკითხვას გვახსენებს: „მართალია, რომ ჩვენი საყვარელი ღმერთი ყველგან ჩვენთანაა?“ – ეკითხება პატარა გოგო დედას.²⁰

მას სურს რომ ზუსტად იცოდეს, თუ სად არის ღმერთი... მატყუარა გოგონამ და მისმა თანატოლებმა ზუსტად იციან, რომ ღმერთი ნამდვილად არ არის მათ სიახლოვეს, არც ღვთისმშობელი გამოჩნდება: „სად არის წმინდა დედა? აქ არის თუ იქ არის?“ ძახილით, ხალხით გადავსებულ მოედანზე სიცილ-კისკისით დარბიან, თითქოსდა სასწაულის მხილველები. ხოლო სხვადასხვა ინტელექტუალური შესაძლებლობისა თუ ფსიქიკური მონაცემების, ბრძენი თუ სულელი, გან-

²⁰ ნიცშე, მზიარული მეცნიერება, 2015, გვ. 32.

სხვაგვებული სოციალური ფენებიდან, სხვადასხვა საზრუნავით, სულიერი მამები და ფილოსოფოსები, პაპარაცები, ტელე-ჟურნალისტები, ძირს პირდაპირ მიწაზე მოფენილი უნუგეშო სნეულები, ავადმყოფი ბავშვები, უძველესი ცივილიზაციის აკვნის, სხვადასხვა დროს უამრავი ღმერთის მადიდებელი რომის მოსახლეობა და მათთან ერთად, მთელი დედამიწის სამყარო რწმენითა და იმედით ჩართული ორი ფანტაზიური ბავშვის თამაშში – უხილავი ღმერთის ნიშანს დაეძებს.

მოუწესრიგებელი და ტკივილით სავსე სამყარო, უგუნური და დათრგუნული ადამიანის ცნობიერება, ნიცმესთვის „ღმერთის სიკვდილის“ ტრაგიკული აღიარების საფუძველი ხდება. იგი ხატავს ნათელი მომავლის სურვილებს, ახალი დროის ადამიანის სიძლიერეს, რომელიც უნდა გათავისუფლდეს საუკუნეების სიღრმიდან მომდინარე, ღმერთის საზრისის გარეშე დარჩენილი მიწეზ-შედევობრიობისგან, უიმედო იმედისგან, რათა თავად იქცეს საკუთარი ცხოვრების სუბიექტად, საკუთარი თავის შემოქმედად, იშვას სრულყოფილ ზეადამიანად. თავად დაუდოს საწყისი ახალ მიწეზ-შედევობრიობას, მომავლის გაბრწყინებულ სამყაროს.

თუმცა „მარადიული დაბრუნების“ იდეა – „სიკვდილსაც“ მარადიულად აბრუნებს. ჯერ მოდერნიზმის სუბიექტი და ავტორიტეტი ემხოზა, და შემდეგ უკვე პოსტმოდერნიზმის ადამიანი იბადება ახალი, მის სივრცეში არსებული „სიკვდილის“ გაცნობიერებითა და აღიარებით. ეს სიკვდილი სხვადასხვაგვარია: ზოგი ვმირულია – ტრაგიკული და ამაღლებული, ასევე საკრალური სამსხვერპლო, ბოროტის დაღუბვა, ის რაც უნდა განადგურდეს ან რაც თავისთავად ნადგურდება. თანამედროვე ადამიანი იხილა „სიკვდილი“, არა როგორც აღდომა და ყოფნა ღმერთთან ან ღმერთად, არა როგორც სინანული და მონანიება – არამედ, როგორც ღმერთის ამაო მოლოდინი, როგორც ადგილი ადამიანთა შორის, სადაც იგი აღარ არის – ღმერთი, როგორც „ცარიელი სახელი“.

ამგვარად, „აღსასრულის“ იდეა მოლოდინად „ღმერთის აღსასრულით“ არ სრულდება. შემოქმედის ცოცხალი იდეის გარეშე დარჩენილი რეალობა კარგავს არსობრიობას, არსი – მიწეზობრიობას. შესაბამისად, არც ტექსტს აყალიბებს რეალობა, სიტყვებს მის მიღმა არსებული საწყისი მიწეზი, რაიმე მთავარი „აღსანიშნი“ და აღარც ავტორი, მისი უნიკალური სუბიექტურობა და ინდივიდუალობა აღარ რჩება ტექსტის დაბადების მთავარ მიწეზად, თუმცა ამის საპირისპიროდ, ჩნდება იდეა, რომ თავად ტექსტი ბადებს საკუთარ თავს, უკვე არსებული გამონათქვამებისა თუ ტექსტების გარეშე, მათგან დამოუკიდებლად, რაიმეს გამოთქმა შეუძლებელიცაა: გამონათქვამი სხვა გამონათქვამებიდან ყალიბდება, ტექსტები იმეორებენ და ხელახლა ქმნიან უკვე არსებულ ტექსტთა კომბინაციებს, ბადებენ ახალს, თავად ადამიანის ცნობიერებასაც.

თავდაჯერებული მოდერნისტული ეპოქა ახალი „სიკვდილით“ გადაფასების წინაშე დგება – შემდგომი ეპოქის დასაწყისის მაუწყებელი კიდევ ერთი „აღსასრულის“ გაცნობიერებით. ეს უკვე შთავონებული ავტორიტეტის, გენიოსის, მხატვრული ნაწარმოების შემოქმედის, აქამდე ხელშეუხებელი „ავტორის

სიკვდილია“ – მისივე საკუთარი ქმნილებისთვის პიროვნული მნიშვნელოვანების, მისი ინდივიდუალობის, მისი მხატვრული ჩანაფიქრის უარყოფა: „ლაპარაკობს არა ავტორი, არამედ ენა როგორც ასეთი...“²¹ წერს როლან ბარტი და „ავტორის სიკვდილის“ კონცეპტით სტრუქტურალიზმიდან პოსტსტრუქტურალიზმში გარდატეხის პროცესს უდებს საწყისს.

ასეა თუ ისე, ავტორის, როგორც საკუთარი ნაწარმოების შემოქმედის თვითმყოფადობა, მისი ჩანაფიქრი, მისი იდეა „ავტორის სიკვდილის“ ეტაპზე, ტექსტის ასახსნელად და გასააზრებლად მნიშვნელობას კარგავს. იგი ქმნის არა ერთადერთი გენიის ენერგიული შთაგონებით, არამედ, აურაცხელი საუკუნოვანი ტექსტების არქივის სახელით. სიტყვა თავად იზიდავს მეორე სიტყვას, „აღმნიშვნელი“ თავად ქმნის „აღსანიშნს“, რეალობის შინაარსს, მის სახეს, ყველაფერს აზრს ანიჭებს, და არა პირიქით, როგორც აქამდე იყო მიჩნეული – რომ რეალობაა პირველადი, ხოლო სიტყვები, ნიშნები მას აღწერენ, მის არსს გამოხატავენ. „ავტორის სიკვდილის“ კონცეპტი გამოცხადდა და დაფუძნდა მეოცე საუკუნის სამოციან წლებში, თუმცა ლოგიკურად გამომდინარეობს ფერდინანდ დე სოსიურის სტრუქტურალიზმიდან, იმ მოსაზრებიდან, რომ „მნიშვნელობა“ თავად ასრულებს გადამწყვეტ როლს ადამიანის ცხოვრების სტრუქტურირებაში. ასევე, ჟაკ ლაკანიც, იზიარებდა რა სოსიურის თეორიას, თავის მხრივ, ასევე ასაბუთებდა, რომ ადამიანის ყველა ქმედება ენის სტრუქტურის მსგავსია, და რაც განსაზღვრავს რეალობის ცალკეული ელემენტების მნიშვნელობასა და ფუნქციას. ადამიანის ცნობიერებას ტექსტები მართავენ, მისი საზრისი სრულადაა გაზავებული სხვადასხვა არსებულ ტექსტებში, ენობრივ კონსრუქციებში... დერიდას მიხედვით, „ყველაფერი ტექსტია“, ჩვენი რეალობა, აღქმა, სხვადასხვა გამოვლინება და ელფერი... ადამიანი? ამ თვალსაზრისით – ადამიანიც!

ბარტის „ავტორის სიკვდილის“ სკანდალურად გახმაურებული თეორია კიდევ უფრო აქტუალური და პოლემიკური ხდება 1968 წლის „წითელი მაისის“ სახელით ცნობილი სტუდენტური ამბოხის შემდგომ, როდესაც საფრანგეთის ინტელექტუალურ წრეებში არ წყდება ამ მღელვარე მოვლენის განხილვები და მიზეზობრიობის ახსნა. მნიშვნელოვანი იყო გარკვევა, თუ რამ განაპირობა უეცარი კრიზისი, და ვინ წარმოადგენდა რევოლუციის სუბიექტს. ჩვეულებრივ, მუდამ ავანგარდში მყოფი ავტორიტეტული სტრუქტურალისტები, მათი მწყობრი მკაცრად ჩარჩოში ჩასმული, უფუნქციოდ დარჩენილი მეცნიერული მეთოდების გამო, რომლებაც ვერ ახსნეს, და გვერდი აუარეს კონკრეტული ფორმისა და სტრუქტურული მთლიანობის გარეშე არსებულ, სტიქიის მსგავს მოვლენას, ამჯერად, მთავარი პროცესის, ცოცხალი სინამდვილის მიღმა აღმოჩნდნენ: „სტრუქტურის ჩარჩოს მიღმა [...] აღმოჩნდა შემთხვევა, შანსი, მოვლენა, თავისუფლება; სტრუქტურის ჩარჩოდან, როგორც ლოგიკური კონსტრუქციიდან გავიდა აფექტი, სხეული, ჟესტი; სტრუქტურის ჩარჩოს, როგორც ნეიტრალურის, ობიექტურის და შემეცნებითის მიღმა

²¹ ბარტი, ავტორის სიკვდილი 1967, ქრესტომათია. 2015, გვ. 221.

დარჩა ძალაუფლება, ბატონობა, მორჩილება“²² – სტრუქტურალიზმის ჩარჩო დაიშალა...

ბარტის მოსაზრებას ვარკვეულად განამტკიცებდა 1969 წლის რეალობაში დაწერილი მიშელ ფუკოს ცნობილი მოხსენება „რა არის ავტორი?“, იმ დროს, როდესაც ყოველგვარი თემისა და პოზიციის მართებულობას „მაისის მოვლენების“ შეფასება განსაზღვრავდა. არც ფუკოსეული „ავტორის“ თავისთავად საკამათო საკითხს ჩაუვლია ამბოხის ირგვლივ პოლემიკის გარეშე, სტრუქტურალიზმისა და რეალობის დამოკიდებულებების გარეშე. მაისის მოვლენების შემდგომ რეპრესირებული ანაღვანრდები მოითხოვენ პიროვნულ აღიარებას, კონკრეტულ პასუხებს. თუმცა „კონკრეტული პასუხი“ ბევრად იმაზე მეტი და იმაზე მრავალმნიშვნელოვანია, ვიდრე ამ დროის საფრანგეთის თანაგრძნობითა და მხარდაჭერით გამსჭვალულ განწყობას გააჩნია. ავტორის ადგილისა და როლის შესახებ მსჯელობა, რომლითაც ფუკო როლან ბარტის „ავტორის სუბიექტის“ ირგვლივ დაწყებულ პოლემიკას გამოეხმაურა, „სუბიექტის“ ირგვლივ კამათში გადაიზარდა: რა განსაზღვრავს რეალობას, „სუბიექტი“ თუ „სტრუქტურა“?

მიშელ ფუკო შეეცადა შუალედური პოზიციის დაკავებას. ერთი მხრივ, იგი როგორც სტრუქტურალისტი აღიარებს „ავტორის სიკვდილს“, თავის მხრივ აღნიშნავს, რომ ავტორი კულტურის ისტორიული დისკურსიდან ყალიბდება და არ არის რაღაც თვითნაბადი რამ. თუმცა აქვე, თითქოს ვარკვეულად აღიარებს შემოქმედების ინდივიდუალურობას და აღნიშნავს, რომ ავტორის ფუნქცია განისაზღვრება ტექსტის დალაგებითა და საზრისის მოწესრიგებით. „როგორ გამოვკვეთოთ ის, რაც ნაწარმოებს ქმნის? საკმარისი არ არის ვთქვათ, რომ ვიყოთ მწერლის გარეშე, ვიყოთ ავტორის გარეშე და თავად შევისწავლოთ ნაწარმოები. რა თქმა უნდა, საკმარისი არ არის უბრალოდ იმის გამეორება, რომ ავტორი გაქრა. ანალოგიურად, საკმარისი არ არის გაუთავებლად იმის გამეორება, რომ ღმერთი და ადამიანი ერთი და იგივე სიკვდილით მოკვდნენ. რაც რეალურად უნდა გაკეთდეს, არის იმ სივრცის დადგენა, რომელიც ავტორის გაუჩინარების შედეგად დაცარიელდა“.²³ ეს „ცარიელი ადგილი“ ფუკოსთვის „დისკურსია“, რადგან სწორედ, „ავტორის ფუნქცია განსაზღვრავს მოცემულ საზოგადოებაში ფორმირებული დისკურსების არსებობის, მიმოქცევისა და ფუნქციონირების წესს“.²⁴

მოხსენების მსმენელთა შორის მყოფი ლუსიენ გოლდმენი, რომელიც აშკარად თანაუგრძნობდა მეამბოხე სტუდენტებს, ფუკოს შუალედურმა პასუხმა არ დააკმაყოფილა, და შეეცადა პოლემიკა ავტორისა და სტრუქტურალიზმის პრობლემებიდან აქტუალურ თემაზე, სტრუქტურალისტიკების „სუბიექტის“ როლთან

²² Автономова Н.С. Постструктурализм. М., 1991.

²³ მიშელ ფუკოს მოხსენება, ფრანგული ფილოსოფიური საზოგადოების კონფერენციაზე, 1969 წლის 22 თებერვალს კოლუჯ დე ფრანსში, ჟან ვალის თავმჯდომარეობით.

²⁴ მიშელ ფუკო „რა არის ავტორი? (1969), ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია 3, 2015 გვ. 410.

დაკავშირებით გამოთქმულ პოზიციასზე გადაეტანა. „სუბიექტის უარყოფა“ დღეს, მოაზროვნეთა მთელი ჯგუფის ან, უფრო ზუსტად, მთელი ფილოსოფიური მოძრაობის ცენტრალური იდეაა. II მაისს სორბონის აუდიტორიაში დაფაზე ერთ-ერთი სტუდენტის მიერ დაწერილი ფრაზა – სტრუქტურალიზმის სამეცნიერო კრიტიკას წარმოადგენს: „სტრუქტურები არ გამოდიან ქუჩაში!“ რაც ნიშნავს: ისტორიას არასოდეს ქმნიან სტრუქტურები, ისტორიას ქმნიან ადამიანები, თუნდაც ამ უკანასკნელთა ქმედებები ყოველთვის სტრუქტურირებული და შინაარსიანი იყოს“.²⁵

საინტერესოა ასევე, ამ კამათში ჟაკ ლაკანის მოსაზრებაც, რომელმაც ფუკოს მხარე დაიჭირა და ვოლდმენს უბასუხა: „არანაირად არ მიძანია ლეგიტიმურად იმის დაწერა, რომ სტრუქტურები ქუჩაში არ გამოდიან, რადგან მაისის მოვლენები თუ რამეს აჩვენებს, სწორედ რომ სტრუქტურების ქუჩაში გასვლას. ის ფაქტი, რომ ეს სიტყვები იმ ადვილზე დაიწერა, სადაც ეს ქუჩაში გასვლა მოხდა, მხოლოდ იმას ადასტურებს, რომ ის, ზუსტად ის შინაგანი აქტია, რომელიც საკუთარ თავს არ ცნობს“.²⁶

თავის მხრივ, ფუკოც ლაკანის მსგავსად განმარტავს „დისკურსს“ როგორც „სუბიექტის არაცნობიერ ხელმძღვანელს“, რომელიც „სუბიექტის არსებობისა და სხვა სუბიექტებთან თანაარსებობის ფორმირების წესებითაა“ სტრუქტურირებული, და რომელიც, თავის მხრივ, ექვემდებარება ეპისტემეს – „გარკვეული კულტურის აზროვნების ფარულ, ღრმა სტრუქტურას, რომელიც აყალიბებს ზეინდივიდუალურ წესრიგს: ენის ფუნდამენტურ კოდებს, აღქმის სქემებსა და პრაქტიკის იერარქიას“.

მიშელ ფუკომდე, „დისკურსში“ ჩვეულებრივ იგულისხმებოდა აზრის ენობრივად ჩამოყალიბების ფორმა გარკვეული თემატური საზღვრებით, ელემენტთა ურთიერთდაკავშირების წესებით, სტილით, ტერმინებით. „დისკურსის“ მნიშვნელობა ფუკოს გადააზრების შედეგად გაფართოვდა და მასში დღეს ვგულისხმობთ: აზრობრივ სტრუქტურას, რომელიც კონტექსტში აქცევს და სპეციფიკურ მნიშვნელობებს ანიჭებს მის არეში მოხვედრილ ნებისმიერ სიტყვას, გამონათქვამს, შინაარსსა და საზრისს.

ამგვარად, მიშელ ფუკოსთვის „დისკურსი, დროის ფარგლებში არსებული ცნობიერების შინაარსის სიტყვიერად ორგანიზების ფორმაა, ასევე, „ყოველგვარი პრაქტიკა, რომლითაც ინდივიდები რეალობას მნიშვნელობით ავსებენ“,²⁷ და რომელიც ფორმირებს ადამიანის წარმოდგენებს არსებული რეალობის შესახებ. აქედან გამომდინარე, დისკურსის კონტროლი ფუკოს თვალსაზრისით იგივეა, რაც ზოგადად, ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმის კონტროლი – ენაში გამოხატული აზრის, მიზნობრივი დაშვებების, შეზღუდვების, ცენზურისა თუ წახალისებების სისტემა, როგორც რეალობისთვის მინიჭებული მნიშვნელობა და საზრისი.

²⁵ Michel Foucault, “Qu’est-Ce Qu’un Auteur?”, 1969’e Annee, N 3, Juillet, septembre p.73-104.

²⁶ იქვე, გვ. 73-104

²⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/Discourse>

გამოდის, რომ დისკურსი ეს „ყველაფერია“! – უხილავი სუბიექტი, რომელიც რეალობას იმ მნიშვნელობას ანიჭებს, რომელიც გამომდინარეობს არა კონკრეტული რეალობიდან, მოვლენებიდან თუ არსებული ფაქტებიდან, არამედ ენის კოდებიდან, სტრუქტურირების ფარული თუ ღია წესებიდან, ამ წესებით ჩამოყალიბებული განზრახული თუ შემთხვევითი ფორმირებებიდან. თითქოს კალეიდოსკოპს ვატრიალებდეთ და ერთი და იგივე სარკის ყალიბში ჩაყრილი ფერადი შუშის ნამსწვრევებიდან სხვადასხვა, განუზომელი სიმრავლის ორნამენტს ვიღებდეთ. არსებობს თუ არა, დისკურსის სუბიექტი? აბსტრაქტული, მრავლობითი სტრუქტურა, არარსებული ინდივიდი?

ფრანგი ახალგაზრდების მაისის სულისკვეთება ყველამ იხილა, ირწმუნა მათი სამართლიანობა, შეუპოვრობა, გულწრფელობა, პიროვნულობა, თავისთავადობა, სუბიექტურობა, ინდივიდუალურობა. განა შეიძლება მათი თავგანწირვის მიჩნევა გაუცნობიერებლად მართულებად, სტრუქტურირებულად და დისკურსის მიერ კონტროლირებულად?

ბერნარდო ბერტოლუჩი ფილმში „მეოცნებენი“²⁸ წარმოგვიდგენს, 1968 წლის „წითელი მაისის“ დღეების მღელვარე ატმოსფეროს, სამოციანელთა ეპოქის გარდატეხის ისტორიას, თავისუფლების იდეალებითა და ამერიკული კინო-გმირებით შთაგონებული პარიზელი სინეფილების ცხოვრების ამ უმნიშვნელოვანეს, გარდამტეხ პერიოდს – ფრანგი ახალგაზრდობის თავისუფლებისკენ სწრაფვას და პოლიტიკურ ამბოხს... მაგრამ ვინ მონაწილეობს ამ ამბოხში? თუ, იზაბელი და მეთიუ? ისინი სახლიდან თითქმის არც გადიან, მიუხედავად იმისა, რომ საკუთარ თავებს სწორედ ბარიკადებზე, ბრძოლის მოწინავე ხაზზე ხედავენ იდეისთვის თავგანწირვაში. მათი რევოლუციური „კალეიდოსკოპის“ ფერად-ფერადი ბისერები შეუჩერებლად ქმნიან მაისის ქრონიკის „უზორებს“. ინტერიერში ყურადღებას იქცევს ფრანგული რომანტიზმის ეპოქის შთაბეჭდილება და ხსოვნა – მეოცნებე გმირების ოთახის კედელზე ჭიკარტებით მიგრული პოსტერი (ეჟენ დე ლაკრუას ტილოს „თავისუფლება ხალხის წინამძღოლი“ ანუ „სცენები ბარიკადებიდან“), კალეიდოსკოპის სხვა „ბისერები“ – ელექტრო ლამფა მათ ძედუნის განათებული ბიუსტი, ფილმებიდან ამოღებული სათაყვანო მსახიობების პორტრეტების გვერდით...

²⁸ „მეოცნებენი“ (The Dreamers) 2003, რეჟ. ბერნარდო ბერტოლუჩი.



სურ. 8. ეჟენ დე ლაკრუა. თავისუფლება ხალხის წინამძღოლი. La Liberté guidant le peuple. 1830.
 სურ. 9. კადრი ფილმიდან „მეოცნებენი“. რეჟ. ბერნარდო ბერტოლუჩი 2003.

დე ლაკრუას „თავისუფლების“ მკერდგაღელილი, სექსუალური ალევორია – ბერტოლუჩის 1968 წლის ამბოხის სიმბოლური ორნამენტი, ფილმში ყალიბდება იმავე „ბისერებისგან“, რითაც ეპოქის თავისუფლების არსობრივი გამონატულება „სექსუალური რევოლუცია“. ასევე დისკურსის განსაკუთრებული აღმასი, თუმცა ყალბი – ეს იზაბელის ნადავლი, ამერიკელი სტუდენტი მეთიუა – გულუბრყვილო, უბრალო, არაპრეტენზიული, ჩვეულებრივი, წესიერი, სწავლას მოწყურებული ახალგაზრდა, ლამის პროვინციალური ცნობიერებითა და ღირებულებებით, უკიდურესად გოცმებული და დაბნეული, რომ იტყვიან, „პირდაღებული“, ფრანგი მეგობრების თამამი ქცევით. მაგრამ იზაბელისა და თეოსთვის ის ამერიკელია ანუ ჰიპების – ახალგაზრდობის თავისუფლების სიმბოლური ქვეყნის წარმომადგენელი და მეთიუც, როგორც ამერიკელი და „როგორც ჰიპი“ ყოველმხრივ ცდილობს, მეგობრების მოლოდინს სწორად უბასუხოს, „თავი არ შეირცხვინოს“! გაინიაროს პარიზელი თანატოლების ბარიკადებით ჩახერგილი ქუჩები, მათი სიყვარულისა და სიკვდილის ვნება.

აბაზანაში ერთად ჩაყრილი მეამბოხე-მოთამამე პერსონაჟთა მოდუნებული სხეულები, ისევ დე ლაკრუას სურათის – დახოცილი რევოლუციონერების ალუზიურ გამოსახულებას წარმოქმნის, პირდაპირი სარკის ანარეკლივით, ცოცხლები მკვდრებივით, თუ „მკვდრები“ ცოცხლებივით, როგორც „სუბიექტის სიკვდილის“ ალევორია. აქედან გასულ ფილმის გმირებს, შემდეგ სწორედ ბარიკადებთან, უნილაგ ვვარდიელებთან შეტაკების წინა ხაზზე ვხედავთ სტოპ-კადრით – ფერადი კალეიდოსკოპის მრავალწერტილიანი, სავარაუდოდ, ბოლო „უზორით“. ისინი რევოლუციის სუბიექტებად იღუპებიან. მოხუცი პრეზიდენტი და გმირი გენერალი დე გოლი კი გადადგება.

ბერტოლუჩის სარკისებური შედარებები, ანალოგიები, პერსონაჟთა გამუდმებული თამამები საყვარელი კინოფილმებიდან, ბადებს კითხვას: არის თუ არა, ეს სიკვდილის მიმართულებით სვლა ამ ბავშვების საკუთარი სუბიექტური არ-

ჩვენს, სუბიექტის გააზრებული ნებითა და ღირებულებებით, მისი პიროვნული თავისთავადობით, თუ ეს, როგორც მიშელ ფუკო იტყვოდა, დისკურსის ინერციული ფორმირებაა, მისი შემაღენელი და არა „ავტორისეული“ პიროვნული, არამედ უცხო, საერთო უპიროვნო სუბიექტის მიერ სტრუქტურირებული გადაწყვეტილება? ვინ არის ამ თამაშის წესების ავტორი? რა კავშირშია ამ დისკურსთან, ოდესღაც, სხვადასხვა სუბიექტის, სხვადასხვა დროში, ვითარებებისა და საზრისით არსებული დისკურსთა სიმრავლე? არის თუ არა, ამ მოვლენასთან ეს ყველაფერი საერთოდ, რაიმე კავშირში? საფრანგეთის რევოლუციური წარსულის რომანტიკა თავის მგზნებარე იდეებით, ჰიუგოებითა და დელაკრუებით, ჰიპების თავისუფლების სანატრელი მაგალითი, მათ ძედუნის „ერთსულოვანი“, მიზანდასახული გამარჯვებული რევოლუცია, ლიბერალური იდეებითა თუ პირიქით, სწორედ თავისუფლების სრულიად გამანადგურებელი პათოსითა და ფაქტებით? ვის შეუძლია ჩაწვდეს მათ ძედუნის „ბრძნულ“ პარადოქსულ აფორიზმებს?!... რა თქმა უნდა, უფრო გასაგებია, სინეფილების ანრი ლანგლუასადმი სოლიდარობა, ანტუან დუანელისა და მიშელ ჰუაკარეს თავისუფალი და მომხიბლავი პერსონაჟებით აღფრთოვანება, რომლებსაც ბერტოლუჩის გმირები მუდმივად ბაძავენ, იმეორებენ ფილმებში ნანახ მათ სიტყვებს და ქცევებს, თამაშობენ, იზიარებენ შთამავლებელ იდეალებს, თავბრუდამხვევი ჟან-პოლ სარტრის თავისუფლებასა და პასუხისმგებლობას, გამონატავენ ალტაცებას თავისი კერპების იდეებისა და სტილისადმი...



სურ. 10. კადრი ბ. ბერტოლუჩის ფ-დან „მეოცნებენი“.
 ევა გრინის ალუზია სიმონა დე ბოვუარსა და ვენერა მილოსელზე.

განასახიერებენ სიმონა დე ბოვუარს, სარტრის თავისუფალი სიყვარულის ობიექტსა და ფემინიზმის ღირსეულ მაგალითს. განა სარტრი არ იყო „წითელი მაისის“ სული და სიმბოლო? და განა ამიტომ არ შეძლო მან ჩაკეტილ სონობონაში შესვლა, სხვა გულშემატკივარი პროფესორებისგან განსხვავებით? ის ხომ ბოლოს და ბოლოს, არც სტუდენტი იყო და არც ამბოხებული. და საერთოდაც, საკითხავია, სარტრმა გამოუცხადა სოლიდარობა და შეუერთდა ამბოხებულებს,

თუ პირიქით, სტუდენტები მიუერთდნენ მის „არჩევანს“? ან... ფრანსუა ტრიუფო და ჟან ლუკ ვოდარი, რომელთაც გაიზიარეს ამბოხებულთა მოთხოვნები და მხარდასაჭერად კანის კინოფესტივალი ჩაშალეს. იქნებ იმიტომ, რომ თავად ჩაუწერეს ახალგაზრდებს რევოლუციურ მუხტში გადაზრდილი ღირებულებები?

და რაც მთავარია, ჰიპები... გასული საუკუნის ცივი ომის დაძაბულობისა და აგრესიისგან დაღლილი მსოფლიო ჰუმანიზმის განახლებული ტალღის – შერიგების, მშვიდობის, თავისუფლების, თანასწორობის ატმოსფეროთი გაიჟღინთა. ერთ დროს მებრძოლი მოდერნიზმი – ავანგარდული, თავდაჯერებული, პროგრესისა და მომავლის შედეგებზე ორიენტირებული, ამ დროისათვის შორს დგას საკუთარი მღელვარე წარსულისგან, გაუცხოებულია თავისი განუხორციელებელი მიზნებისგან, დროთა განმავლობაში საპირისპირო არსად გარდაქმნილი და ცარიელი იდეებისა და მოწოდებებისგან; უკვე დამშვიდებული, დახვეწილი, გენიალური, თვითგმარი, ელიტარული, სალონური, ხალხისთვის გაუგებარი და უმიზნო... მოდერნიზმის შეცვლილი სულიკვეთება ველარ პასუხობდა ლიბერალურ ცნებებს ნაზიარები მასების იმედეგაცრეებულ რეალობას. წარმოიქმნა ახალი, ეპოქალური ცვლილებები, ახალი დისკურსი, ახალი მსოფლმხედველობრივი ხედვა – რაც მართალია, არ ნიშნავს ახალი კანონების და წესების გადაწერას, სახელმწიფოს არსებული სტრუქტურებისა ფორმების შეცვლას, შესაძლოა, არც რაიმე ცნობიერად გამონატულ შინაარსს... თუმცა, ზოგჯერ სწორედ ამგვარი გაუცხოებულებელ შეხედულებათა ერთობლიობა განსაზღვრავს დროის ხასიათს, ახალ „მეს“, სუბიექტის არსის თავისებურებებს, ადამიანთა საერთო განწყობას ირგვლივ სამყაროს ერთგვარი სახით აღსაქმელად, რეალობაზე შეცვლილ რეაქციას, უწინდელისგან განსხვავებულ მიზნებს და ღირებულებებს. მოგვიანებით ამ ახალმა განწყობამ მრავალი სფეროს სახელი განსაზღვრა „პოსტ“-წინდებულით – ცვლილებების, ძველიდან მის საპირისპიროში გარდატეხის, ახალი დათქმების ტინარით. სიძველის არომატით გაჯერებული „კლასიკაც“, ასევე ახალი, პოსტ-კლასიკური შემოქმედებით გადაიტინრა – მისგან განსხვავებული, „კონტრ-კლასიკით“, ჯერ კიდევ ავანგარდის წიაღში გაჩენილი კატეგორიული უარყოფის პრინციპებითა და ნიშნებით. გარკვეული თვისობრიობით დამუხტული ახალგაზრდული ენერგიით, პირდაპირი, უხეში, დილეტანტური, ზედაპირული, მარტივი, სექსუალური აღტაცებული ფანების კივილსა და აურზაურში ყურთასმენის დახშობამდე ხმაურიანი ელექტრონული მუსიკით, რომელიც ერთიანი ექსტაზური ემოციით აერთებდა მოედნებსა და სტადიონებზე თავმოყრილ ათასობით ადამიანს „სუპერ-გარსკვლავების“ თაყვანსაცემად.

ახალი კულტურის დისკურსის დეტალები მნიშვნელოვნად განსაზღვრა სწორედ ახალგაზრდული სუბკულტურების ხასიათმა, ჰიპების მოძრაობამ – თავისი ცხოვრების წესით გამონატული პროტესტით, დადებითი, განსნილი მსოფლმხედველობით, არსებობის ბუნებრივი საზრისით, ჰუმანიზმით, ანტიკონფორმისტული პათოსით, წინა თაობათა ღირებულებებისგან რადიკალურად განსხვავებული სტი-

ლით. ჰიპების „უარყოფა“ მშვიდობიანი კეთილგანწყობითა და გულწრფელობით ხასიათდებოდა²⁹ ყვაავილებს იბნევდნენ და საზოგადოებას სიყვარულისკენ მოუწოდებდნენ, უარს უცხადებდნენ ომს, კომფორმიზმს, კარიერასა და სიმდიდრისკენ სწრაფვას. საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა ამ წლებში, ალან პრაისის სიმღერის უბრალო, მარტივი მოწოდება „იყავით ბედნიერი!“ ლინდსი ანდერსონის ფილმიდან „ო, ბედნიერი!“,³⁰ სადაც მიკ ტრევისი მაღლოლმ მაკდოუელის გაბრწყინებულ-ლიმილიანი პერსონაჟი კარიერულ „გამართლებებსა“ და „შესაშურ ილბაღს“ თავდაღწეული, ძალიან მალე, გაღიმების უნარს კარგავს.



სურ. 11. „ო, ბედნიერი!“ (o lucky man 1973),
რეჟ. ლინდსი ანდერსონი, მსახ. მაღლოლმ მაკდოუელი.

სამოცდაათიანი წლების დასაწყისი, ეს არის დრო, როდესაც ახალგაზრდობა არა მხოლოდ ხმამაღალი სიტყვებით, არამედ რეალურად აცხადებს უარს სიმდიდრესა და კარიერაზე, ოჯახზე, კეთილდღეობაზე, გავლენაზე. რადგან ეს ყველაფერი ადამიანთა ბედნიერების დაკარგვის სანაცვლოდ არსებობს: ძალადობით, ექსპლოატაციით, იარაღის ვაჭრობით, სამიში გენეტიკური ექსპერიმენტებით, ომებითა და უუფლებობით... ლინდსი ანდერსონი ბედნიერების ნამდვილ არსზე აფიქრებდა კინომაყურებელს: ღირს თუ არა ბოროტების, სიყალბისა და სინარბის წესრიგით ცხოვრება, საკუთარ უიღბლობასა და უბედურებაში აქტიური მონაწილეობა. ჰიპების მსოფლმხედველობა, ცხოვრების წესი, იერსაზე საყოველთაო თავისუფლების, სამართლიანი პროტესტის, პაციფიზმის, სოლიდარობის, თანასწორობისა და სიყვარულის სიმბოლოდ იქცა, მსოფლიოს უკეთესობისკენ შეცვლის ნებად და გზად.

მილომ ფორმანი ფილმში „აფრენა“³¹ წარმოგვიდგენს, სწორედ ჰიპობის გაფურჩქნის, აღიარების, მოძრაობის პოპულარულ წლებს, როდესაც მოზარდები, ახალგაზრდობა მთელს ამერიკაში მასობრივად გარბოდნენ საკუთარი სახლებიდან და დამოუკიდებლად ცხოვრებას იწყებდნენ: ერთიანდებოდნენ სხვადასხვა

²⁹ შენიშვნა: თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ აგრესიულ ჯგუფებს, რომლებაც შეარყიეს მოძრაობის პოპულარობა და განაპირობეს მოძრაობის დასრულება.

³⁰ „ო, ილბლიანო!“ (O Lucky Man!), 1973 რეჟ. ლინდსი ანდერსონი.

³¹ „აფრენა“ (Taking Off), 1971, რეჟ. მილომ ფორმანი.

ფან-ჯგუფებში, მღეროდნენ, უკრავდნენ, ერთმანეთის რელიგიური მრწამსებით ლოცულობდნენ, აპროტესტებდნენ, უყვარდათ, ეწოდნენ და არსებითად განსხვავდებოდნენ თავისი წინა, როკ-ენ-როლის თაობისგან: ელვის პრესლის სტილის ლაქებითა და ბრიოლინებით დაწყობილი ვარცხნილობები ვრძელი აბურმენილი დაუვარცხნელი თმებით შეიცვალა, ტანზე მონდენილად მომდგარი ტანსაცმელი, ძველი ან ხელოვნურად გაცვეთილი ჯინსებით, ფერადი ნაქარგებითა და მძივებით დამშვენებული უფორმო ბალახონებით, ან ოთხკუთხა მოკლე კაბებით. სამოციანი წლების დასაწყისის, ჯერ კიდევ ჰიპეპამდელი როკ-ენ-როლის, თუმცა უკვე მიღვეის დროინდელ, ელეგანტური და რესპექტაბელური წყვილის „პეიზან“, ჩამქრალ „ტვისტს“ წარმოგვიდგენს ფედერიკო ფელინი თავის „რვანახევარში“³² როკ-ენ-როლისთვის და ტვისტისთვის მეტისმეტად დახვეწილს, ვიჟმაჟი ბუნტარულიდან „საყოველთაოდ“ გადაქცეულს, გამეინსტრირებულს და ამით, ფელინისთვის უკვე იმ დროისთვის სარკასტულად ირონიულს.



სურ. 12. ფედერიკო ფელინის „რვანახევრიდან“ 8½ 1963 და ქვენთინ ტარანტინოს „კრიმინალური საკითხავიდან“, „Pulp Fiction“, 1993.

ქვენთინ ტარანტინო თავის „მაკულატურაში“³³ განაგრძობს ფელინისეული „ტვისტის“ თემას და თავისი ვერსიით ერთგვარ შედარებას ახდენს, ერთი მხრივ, გვანსენებს და გამოყოფს „რვანახევრის“ სხვადასხვა შედეგრალურ ეპიზოდებს შორის ერთ-ერთს, სწორედ იმას, რომელიც მიუთითებდა დროისა და მისი სტილის ვარდაქმნის ნიშნებზე; მეორე მხრივ, ტარანტინო, თავისი რიმიეჟით თავად აღნიშნავს ზუსტად წარმოდგენილ ნიმუშთან ეპოქალურ სხვაობას, კიდევ უფრო ვარდაქმნილი აქტუალობით დროის სამივე სტილს აღნიშნავს და აერთიანებს – ცვლილებებისადმი ერთგვარი ირონიული ნოსტალგიით, ახლახან არსებული წარსული ეპოქების ცნობიერებისა თუ სტილური მსგავსებების განსხვავებებს. ტვისტის ეპიზოდი, შეიძლება ითქვას, ფილმში დროის ირონიული აქცენტირების მთავარ, განმსაზღვრელ ბირთვს წარმოადგენს, რომელიც პოსტმოდერნიზმის ეპოქის სტილის დიფერანსული განლექილობის სხვა დეტალებსაც უფრო მკაფიოდ

³² 8½ რეჟ. ფედერიკო ფელინი, 1963.
³³ „მაკულატურა“ (Pulp Fiction) 1994, რეჟ. ქვენთინ ტარანტინო.

წარმოაჩენს, შესაბამისი კონტექსტით კვეთს ფილმის სხვა ელემენტებშიც, პერსონაჟებში, მათ შორის სასაუბრო თემებსა და დიალოგებში.

პერსონაჟთა დიალოგების კომიკური განსხვავებულობა, ერთი მხრივ, „რვანანგერის“ ნატიფი თემები ხელოვნებაზე, მაღალ სტილზე, შემოქმედებაზე, ღმერთზე... თუმცა, ასევე ამ ელიტარული თემებისადმი ირონია და მათგან გაქცევის, გულგარულის აღიარების მკაფიოდ და ღიად გამოთქმული სურვილიც. მეორე მხრივ კი, საუკუნის მიწურულის „კემპის“³⁴ მდაბალი სტილითა და პასტიმის სტატუსით აღჭურვილი ტარანტინოს „მაკულტურა“, ბუკვალურად – ერთმანეთში არეული, ახელილი ფიქცია, გამონაგონის ფაფა – პრინციპულად პრიმიტიული, უწმაწური ჟარგონებით გასვებული დიალოგებით, ტრადიციულისა და ყველანაირი მაღალი ღირებულებებისადმი, მათ შორის, სიკვდილისა თუ სიცოცხლისადმი არასერიოზული, დამცინავი დამოკიდებულებით, რითაც ტარანტინო პოსტმოდერნიზმის „კემპურ“ ესთეტიკას უსვამს ხაზს და მაყურებელს ასეთი რეალობის ირონიული აღქმით ტკობის პირობას სთავაზობს. ფილმში დარღვეულია ან დამცინავადაა წარმოდგენილი კლასიკური კინოთხრობის ძირითადი პრინციპები: ალოგიკური ირონიული სიუჟეტის თანმიმდევრობა, მასში გაზავებული – მწყობრად, ხელოვნურად ერთმანეთზე დამთხვეული მიზან-შედეგობრიობით, სხვადასხვა მიმართულებით გაზრდილ – გამოზრდილი „რიზომატული“ ჩართვებით, პერსონაჟების უაზრობითა და მეტისმეტი „დალაგებულობით“, აგრესიულობით, შოკურ-კომიკური სიტუაციებითა თუ ამ რეალობაში პარადოქსული მოულოდნელობით წარმოქმნილი წესიერებისა და მოვალეობის არაადეკვატური გრძობებით. მაგალითად, დაქირავებული სასტიკი მკვლელის – ჯულსის ცრურწმენებითა და ბედისწერის „მინიშნებებით“ უცებ ვალვიძებული რელიგიური წინასწარმეტყველის ზემთავონებული რწმენა და ცხოვრების რადიკალურად შეცვლის გადაწყვეტილება (თუმცა, გარკვეული დროით გადავადებული, მისი გამძაფრებული მოვალეობის გრძობისა და „კეთილსინდისიერების“ გამო: რათა კიდევ ერთხელ, ერთხელა! უკანასკნელად, „პატიოსნად“ და „პირნათლად“ შეასრულოს მისდამი დაგალეხული შეკვეთილი მკვლელობა).

ასევე, მდარე კრიმინალური საკითხავის სტანდარტული-გმირი, შეუპოვარი, ძლიერი და გამარჯვებული ბუჩ კულიჯი – კეთილშობილი ზნეობრივი მკვლელი, რომელიც გარიგებულ წაგებაზე უარს ამბობს და რინგზე მეტოქეს ნოკაუტით ასალმებს სიცოცხლეს – დამშვენებული მთელი ბრიუს უილისისეული მოძნობლობის ამპლუათი – დადებითი, სიტყვაძუნწი, ძლიერი და მკვრივი იერსახით და რაც მთავარია, სულელი ცოლით – მაყურებელი ქალბატონების აღსაშფოთებლად და სანერვიულოდ! მოკლედ, თავზე უხვად დაბერტყილი ღირსებებით, სულიერი ღირებულებებით საგსე, რომელიც არ ერიდება მამა-პაპის დანატოვარი ოჯახური რელიქვიისთვის, ჯიბის ოქროს საათისთვის თავგანწირვას. თუმცა, ტა-

³⁴ კემპის ესთეტიკა - არაბუნებრივი, გადაჭარბებული, არასერიოზული: ზნეობა, ტრაგედია, ნებისმიერი ღირებულება. იხ. სიუნენ ზონტაგი. კემპი. 1997. გვ. 53.

რანტინოს მდარე „კრიმინალურ საკითხავში“, დადებითი გმირის მიზანდასახულობა და ამ ღირებულებებისადმი ტრადიციული ერთგულება, სწორედ, განსაკუთრებით ირონიული და სასაცილოა: პატარა ბუჩისთვის, მამის თანამებრძოლების მიერ, გმირობის ორდენის მაგიერ ოფიციალურად გადაცემული ჯიბის საათი და ბუჩისთვის ლეგენდად ქცეული მთელი ეპოპეა, შვილისთვის ჩადენილი გმირობის დეტალებით: თუ სად და როგორი წვალებით უმაღლავდა მტერს ამ რელიქვიას მთელი მეორე მსოფლიო ომის განმავლობაში მამამისი, ხოლო მისი დაღუპვის შემდეგ, ერთგული თანამებრძოლები, ხოლო მანამდე კი, ამ ოქროს საათს, ამავე მეთოდით, თავად ბუჩის მამისთვის ბუჩის პაპა – თავის პირველ მსოფლიო ომში, რათა ეს ნივთი სამართლიანად გადასულიყო მისი შვილის და შემდეგ შვილიშვილის მემკვიდრეობაში, რაც ახდა კიდევ! მაგრამ რაც უფრო მეტი ძალისხმევაა ჩადებული მთელ ამ ღირებულებით გაჯერებულ კოლექტიურ ქმედებაში, მით უფრო აბსურდულად სასაცილო და ანეკდოტურია ბუჩის წარმომავლობითი ღირსება. თუმცა რასაკვირველია, იდეალური ბუჩი, ამ მოთხრობის უპირობო და საბოლოო გამარჯვებულია. ეს უკვე, მრავალფენიანი „მაკულატურის“ დასკვნითი, „ვირტუოზული“ კადენციის დამაგვირგინებელ აკორდში ირკვევა – ფილმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სუბიექტის, ნარკომანისა და ქილერის, ვინსენტ ვეგას სიკვდილით.

როდესაც ბუჩი თითქმის გააღწევს სამშვიდობოზე, მოულოდნელად ირკვევა, რომ უკან სახლში უნდა დაბრუნდეს ცოლის გულმაგიწყობისა და უპასუხისმგებლობის გამო, რომელმაც ქმრის გაფრთხილების მიუხედავად, ოქროს საათი სახლში დატოვა. სახლში კი მას ამ დროს მოსაკლავად ჩასაფრებული მკვლელები ელოდებიან. ბუჩის მოსაკლავად დაქირავებული ვინსენტ ვეგა, სარგებლობს რა, პატრონის სახლში არ ყოფნით, ტუალეტში შედის, მაგრამ უნიტაზზე, იქვე ნაპოვნი მდარე კრიმინალური საკითხავის კითხვაში გატაცებით გართულს – მამა-პაპისეული საათის წასაღებად მოულოდნელად სახლში დაბრუნებული ბუჩი დაადგება თავს და ვეგას მიერ გვერდზე გადადებული მის მოსაკლავად დატენილი იარაღიდან, მისთვის გამიზნული ტყვიითვე კლავს! აი ასე! ამ სიმშათიურ ნარკომან მკვლელზე არავინ იდარდებს, ან საერთოდ ვინმეზე, ამ ფილმში... ეს უკვე „სუბიექტის სიკვდილია“, ამ პოსტმოდერნისტული პრინციპის, თუ შეიძლება ითქვას, კლასიკური გამოხატულება! თუმცა ფილმში სარკასტული ირონიითაა წარმოდგენილი „სუბიექტის აღდგომის“ უფრო გვიანი პოსტმოდერნიზმის ცნებაც იმ ეპიზოდში, სადაც ჰერონის გადაშეტებული დოზის გამო კლინიკურად მკვდარ მიას პანიკაში ჩავარდნილი ვეგა და ნარკოდილერი ლანსი გულში ადრენალინის ნემსს ურჭობენ და მკვდრეთიდან აღადგენენ.

პოსტმოდერნიზმის „მეორადი“ პერსონაჟების – უიღბლო ვეგას ამბებში შეჭრილი ყოჩალი ბუჩის ისტორიის მძივივით აწყობილი, ჩაწიკწიკებული მიზანშედეგობრიობა მრავალმხრივ ირონიულ კონტექსტებს წარმოქმნის, სრულად გაუფასურებულ ღირებულებათა რეალობას, პერსონაჟების გადარჩენილი სიცოცხ-

ლითა და მათი არაფრით შემაწუხებელი სასაცილო სიკვდილებით. ტარანტინოს „კრიმინალური საკითხავი“ 90-იანი წლების პოსტმოდერნისტული ფილმია და ოცი წლის წინანდელ კინოსეთიკასთან თითქმის აღარაფერი აქვს საერთო, თუ არ ჩავთვლით, მენსიერებაში ჩარჩენილი კონტექსტიდან სხვა კონტექსტში გადასმულ სამოციანი წლების ინტერტექსტუალურ ფრაგმენტებს, თითქოს მიბადვას, სინამდვილეში კი, სწორედ განსხვავებაზე ხაზგასმას, თუმცა იმასაც, რომ ტარანტინოს კემში, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ იმ ადრეული პოსტმოდერნიზმის წამოწყებული სტილის დეტალებისა და „კვიმატი“ ტენდენციების გახსნა და თვითნოინიული ფორმირებაა.

როკ-ენ-როლის ეპოქა, ტარანტინოსთან, უკვე რეტროა, ნაწილობრივ დავიწყებული წარსული – ისტორიაში გადასული კულტურის კონცერტის „ნომრების“ გადაკეთებული ფრაგმენტებით, ჩვევებითა და მენსიერების ნარჩენებით შემორჩენილი. შემდგომი – მასთან უფრო ახლოს მყოფი ჰიპი კი, „მაკულატურაში“ თითქოს არც არსებობს. თუმცა არსებობს მათ მიერ ნაცხოვრები სამყაროს კვალი – არეულ-დარეული, შეუთანხმებელი, თავის ნებაზე მიშვებული, სრული უწესრიგობა და ამ უწესრიგობის შედეგების მუდმივად გამალებული ფარცვა-მიჩქმალვა. საგარაუდოდ, სამართალდამცავებისადმი შიშისა და მათთვის თვალის ასახვევად, თუმცა ისინი ისედაც ვერაფერს ამჩნევენ და საერთოდაც, ამ ფილმში არსად ჭაჭანებენ.

რაც შეეხება ჰიპებს, ტარანტინო მათ, უკვე უფრო მოგვიანებით ჩართავს ჰოლივუდურ ზღაპარში – ფილმში „ერთხელ ჰოლივუდში“,³⁵ სადაც ყველასთვის ცნობილი საშინელი რეალური ფაქტის მწარე სარკაზმით ავსებულ ჰოლივუდურ happy ending დასცინებს... ან ეს, სარკაზმი კი არა, პირიქით, „ბედნიერი დასასრულის“ ნოტაა, საერთო გულისთქმა და სამართლიანობის აღსრულება. ხოლო ამ ფაქტთან დაკავშირებულ, მენსონის ოჯახის გარეწარ ჰიპებს – რომლებმაც ბრძად შეასრულეს ბოროტი ბრძანება და თან შეცდომით! სხვა უცნობი, სრულიად უდანაშაულო შემთხვევითი ადამიანები ჩახოცეს დაუნდობლად – ჩაუქრობს მათ თავზე გაბრწყინებული „თავისუფლების“ და მშვიდობისმყოფელობის შარავანდედს. რასაკვირველია, ყველა მოვლენაში შეიძლება არსებობდეს შავი ლაქები; ჰიპებშიც ერია მენსონის ოჯახის მსგავსი ვითომ ჰიპები თუ ანტიჰიპები, მოძრაობის სახელს ამოფარებული აგრესიული კრიმინალები, რომელთა წყალობითაც მოძრაობამ თანდათან დაკარგა პოპულარობა და საბოლოოდ ჩაქრა.

მიუხედავად დამარცხებისა, ჰიპების თაობამ მაინც შეძლო კვალი დაეტოვებინა სამყაროზე, გახსნა ადამიანური სამყაროს, ურთიერთობების, ჰუმანიზმის ახალი ხედავა, „თავისუფლად ყოფნის“ საზღვრები, შეცვალა საზოგადოების შეზღუდულ წესრიგზე წარმოდგენა. ჰიპებმა ადამიანთა ცნობიერებაში დაშალეს არაერთი დამაბრკოლებელი წესი და ფორმა, აზრებში გააჩინეს ერთგვარი „უფორმოება“, თავად ასეთი დამეგების შესაძლებლობა...

³⁵ „ერთხელ ჰოლივუდში“ Once Upon a Time in Hollywood, 2019, რეჟ. ჟაკვინთინ ტარანტინო.



სურ. 13. კადრი ლენი რიფენშტალის ფილმიდან „რწმენის გამარჯვება“ Der Sieg des Glaubens, 1933; და კაზიმირ მალევიჩის „შავი კვადრატი“, 1915.

თუ მოდერნიზმის კონცეპტი აქცენტირებს მკაცრ იდეალურ წესრიგს, შეკრულ სტრუქტურას, რომლის იდეალურ გამოხატულებად გამოდგება მალევიჩის „შავი კვადრატი“, როგორც მკაცრად შეკრულ კვადრატული ჩარჩოს საზღვრებში გამოკეტილი უსაზღვროება და მთელი სამყარო. ახალმა წარმოდგენამ ეს საზღვრები გაარღვია და ჩვენ ყველა უსაზღვრო, „ამორფულ“, ახალ „ცენტრისგარეშე“ სივრცეში აღმოვჩნდით, უკიდევანო პერსპექტივაში, ადამიანების ცნობიერებაში გახსნილი თავისუფლად ყოფნის უსაზღვრობით. ჰიპოთეზა ძლიერი ზეგავლენა მოახდინეს მთელი მსოფლიოს საზოგადოებაზე, შეხედულებებზე, წესად დაკანონებულ შესატყვისობებზე, იერარქიულობაზე, უარი განაცხადეს ჩარჩოებსა და საზღვრებზე, „კონტროლის საზღვრებზე“.³⁶

ჰიპოთეზის მოძრაობა – ეს იყო შეზღუდვებისგან გათავისუფლების სურვილი, თავისთავად ინდივიდალ ყოფნის, კულტურათა მრავალგვარობის, მრავალსახოვანი ფორმებისა და თვითგამოხატვის უფლების დაშვება, ჩაკეტილი შაბლონური სამყაროს ერთსახოვანებისა და ერთაზროვნებისგან გათავისუფლება. „რკინის ფარდის“ აქეთ, საბჭოეთში გამოკეტილი ახალგაზრდობისთვის ამაზე მხოლოდ ოცნება თუ შეიძლებოდა – აღფრთოვანებული, შორიდან ადევნებდნენ თვალს და გულშემატკივრობდნენ, ასერხებდნენ როგორღაც მოესმინათ ჯიმი ჰენდრიქსის, ჯენის ჯოპლინის, ჯო კოკერის, კარლოს სანტანას და ვუდსტოკის ფესტივალის სხვა ვარსკვლავებისთვის, რა თქმა უნდა, არა სტადიონზე, არამედ, საკუთარ სახლში ან მეგობართან, ჩაწეულ ხმაზე.

ჰიპოთეზა, ჰიპური მოძრაობის მსგავსი რამ, საბჭოთა ჩაკეტილ სამყაროში დაუშვებელი იყო, მიბაძვა – აკრძალული... ჯინსები იდეოლოგიურად დაგმობილი

³⁶ „კონტროლის საზღვრები“ - ჯიმ ჯარმუში აღნიშნავს ფილმის სახელწოდებას. 2009 წელი.

ჩასაცმელის კატეგორიას განეკუთვნებოდა (ზეპირსიტყვიერად!), საბჭოთა მაღალეზიში არ იყიდებოდა, თუმცა ახალგაზრდობა „მოულობდა“ და შენიშვნებისა და გაკიცხვის მიუხედავად, სწორედ ჯინსებში დადიოდა. ასე, რომ ჯინსი ერთგვარი, (წესიერების ფარგლებში) წესების დაუმორჩილებლობის, თავისუფალი სტილის ნიშნად იქცა, ჯერ კიდევ კომკავშირში გაწევრიანებული თაობისთვის, რომელსაც მსგავსი „გადაცდომებისთვის“ კრებებზე თითს უქნევდნენ. ჩვენი ქვეყნის ყოფნა საბჭოთა იმპერიაში, უფრო და უფრო დამამცირებლად იხსნებოდა ახალგაზრდობის წინაშე. პარტიული დადგენილებებიდან დაწესებული იდეოლოგიური ცენზურა თითქმის ყველაფერზე, ყოველ წვრილმანზე თუ – წიგნებზე, ფილმებზე, მუსიკაზე, ზოგადად არასოცრეალისტურ ხელოვნებაზე – არა მხოლოდ მათ შექმნაზე, არამედ მათ წაკითხვაზე, ნახვაზე, მოსმენაზე... საკუთარ თავებში გაჩენილ აზრებზე, შეხედულებებზე, გემოვნებაზე – კონტროლდებოდა არა მხოლოდ ის, რაც ითქმებოდა, არამედ ისიც, რაც შეიძლებოდა გაფიქრებულიყო, ვინმეს მოწონებოდა ან არ მოწონებოდა. შედეგად, ამ პერიოდში ქართულ საზოგადოებაში განსაკუთრებით გააქტიურდა ორლესური ფიქრი და ქცევა: ავეთებ ერთს და გულისხმობ მეორეს, ერთს ცენზურისთვის – „კეისარს კეისრისა“, და მეორეს ქართული კონტექსტით – „ღმერთს ღმრთისა“. რეზო გაბრიადისა და ელდარ შენგელაიას ფრაზამ „შერეკილებიდან“ „აქედან ვერ წაშლი!“³⁷ – მიუღწევი შემდგომ თაობებში დანერგა – ის საოცარი მდუმარე წინააღმდეგობის, შინაგანი თავისუფლების, საკუთარი, პირადი რწმენის ხსოვნისა და ერთგულების მუხტი, რამაც ჯიუტად გააძლიერა ქართველ ხალხს ხანგრძლივი ბრძოლის ეტაპზე და საბოლოოდ, დამოუკიდებლობამდე მიიყვანა. „აქედან ვერ წაშლი!“ იყო სამოცდაათიანი წლების ქართველი ხალხის შემავლელიანი გადამხანი რეალურ საპატიმროში, მრავალგზის მწარე „წაშლის“ პასუხად, საზეიმო ჰიმნებითა და მარშებით შემკულ ცრუ-თავისუფლებაში. ამ „თავზე უხვად დაბერტყილი“ მოჩვენებითი თავისუფლების ნამდვილი არსი, 1983 წელს, თავისი სამინელი კულმინაციით გამოვლიანდა, სწორედ, ჯინსებიანი, უნიჭიერესი მეოცნებე ახალგაზრდების (გეგა კობახიძის, თინა ფეტვიანი, დავით მიქაბერიძის, სოსო წერეთლის, კანა ივერიელის, პაატა ივერიელისა და ვია ტაბიძის) თავისუფლებისკენ სწრაფვის გამო, სახელმწიფოს მიერ სამაგალითო დასჯით. „ჯინსების თაობა“³⁸ – სწორედ ასე უწოდა ქვეყნის ტკივილს, ქართველი ახალგაზრდების თავისუფლების მცდელობის მწარე ისტორიას მწერალმა დათო ტურაშვილმა.

რა ბადავს ასეთ ისტორიებს? ასეთ ურჩ, გამორჩეულ სურვილებს, ქმედებებს, რომლებიც ცვლიან თაობის ხედვას, ადგენენ რეალობის ახალ კონტექსტს და პარამეტრებს. საიდან ჩნდება თვითმფრინავის გატაცების იდეა, საოცრად მომნიშვნელო, უაღრესად კეთილმოზილი, წესიერი, ნიჭიერი და წარმატებული

³⁷ „აქედან ვერ წაშლი!“ - შერეკილები, 1974, რეჟ. ელდარ შენგელაია.

³⁸ მწერალმა დათო ტურაშვილმა ამ ახალგაზრდების ტრაგიკულ ისტორიას „ჯინსების თაობა“ უწოდა.

მსახიობის, მუდამ ღიმილიანი და კეთილგანწყობილი გეგა კობახიძის ფიქრებში, რომელიც არაფერს ითხოვდა, დაუნანებლადაც მისცემდა ყველას ყველაფერს და საერთოდ, დაუჯერებელია, რომ როდისმე, რალაცის მითვისების, რაიმეს გატაცების სურვილი გასჩენოდა... მაგრამ რა შუაშია „ჯინსები“? თვითმფრინავის ახალგაზრდა გამტაცებლების ისტორია თითქოს კინოფილმია, ალუწია მძაფრ-სიუჟეტური სათავგადასავლო ფილმებზე ჰოლივუდის იდეალურ ვარსკვლავთა მონაწილეობით, ლალი ფინალით, თუმცა, ყველაზე მეტად მიქელანჯელო ანტონიონის „ზაბრისკი პოინტი“,³⁹ სიკვდილის პუნქტს გვანსენებს – ფილმიდან პირდაპირ ჩვენს რეალობაში ვადმოსულ ახალგაზრდულ რისკს, ვნებას, ფილმის გმირის მარკის სიტყვებს: „სიკვდილისთვის მეც მზად ვარ... მაგრამ არა მოწყვნილობისთვის“, რომელიც მან შავკანიან მეამბოხე სტუდენტთა შეკრებაზე, ვაფიცულების მხარდასაჭერად გამოთქვა. თვითმფრინავის გატაცების იდეა ანტონიონის ფილმში სპონტანურად, გარესამყაროს კარნახით იბადება, გადაწყვეტილების ძეხვის მომენტში, ჰაერში აჭრილი თვითმფრინავის დანახვის შედეგად; ასევე, ქუჩაში, სარეკლამო პლაკატის მიერ შემოთავაზებული იდეის უდარდელი მოწოდებით: „მოდი გავუქცეთ ამ ყველაფერს“...

შემდგომ კადრებში, მარკი იტაცებს თვითმფრინავს, გაურბის პოლიციელთა დევნას სხვის მიერ ჩადენილი დანაშაულისთვის – თვითმფრინავიდან ამჩნევს ტრასაზე კაბრიოლეტით მიმავალ დარიას, აედევნება. მათი სილალით გამსჭვალული ლამაზი სიყვარულის შემთხვევა სამოცდაათიანი წლების ვადაყრილი ნივთების ნაგვით ავსებულ, უდაბურ მკვდარ ხეობაში, მეტაფორულად განსაზღვრავს უსამართლობაზე დაფუძნებული რეალობის არსს, ახალგაზრდული პროტესტის გამართლებას. ანტონიონი რეალობის არსებული წესრიგითა და მოვლენათა შექმნილი განლაგებით, წინასწარმეტყველებს მარკის დაღუპვას. მას სამართალდამცავები პირდაპირ თვითმფრინავში ჩაცხრილავენ. თუმცა, რაც იწვევს ძლიერ საპასუხო რეაქციას – იმ აფეთქებას, რაც დარიას ცნობიერებაში ხდება, როდესაც მის წარმოსახვაში მისი საქმროს ულამაზესი მდიდრული ვილა, ჯოჯოხეთურად, მრავალჯონის, უფრო და უფრო მეტი ძალით ფეთქდება და ფეთქდება. სხვადასხვა რაკურსით, სხვადასხვა ხედით. მისი მომავალი ცხოვრებიდან ჰაერში აფრიალებული მისი ძვირფასი კაბები, სამკაულები, ნივთები, რასაც იგი ამ მომენტიდან ზურგს აქცევს – ყველაფერს, რაც ამ სამყაროსთვის სასურველი და მნიშვნელოვანია.

შესაძლოა, ჩვენს რეალობაში ბევრი რამ სხვაგვარად და სხვა მიზეზებით მოხდა, თუმცა ფილმის ფინალი სიმბოლურია... მიუხედავად იმისა, რომ თვითმფრინავის გატაცებაში არა ერთი და ორი, არამედ რამდენიმე პირი მონაწილეობდა, ეს მაინც არ იყო, ქვეყნის რეალობის ბუნებრივი, შინაგანად არსობრივი მოვლენა, ეს იყო, საოცნებო თავისუფლების ერთეული აქცია, კულტურული დისკურსის გავლენით ხელოვანი ახალგაზრდების მხატვრებისა და მსახიობების მიერ შეთხ-

³⁹ Zabriskie Point, 1970, რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი.



სურ. 14. კადრი ფილმიდან „ზაბრისკი პოინტ“ (Zabriskie Point), 1970, რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი

ზული ნამდვილი ჰეპენინგი – სპონტანური, ეპატაჟური სცენარით, გამომწვევი ფაქტორებით, სარისკო სივრცითა და აუდიტორიის საპასუხო რეაქციით. თუმცა პერფორმანსის მონაწილეებმა არ გაითვალისწინეს, სინამდვილის სახე და ბუნება, პოლიტიკური რეალობა და სახელმწიფო სისტემა, ის გადამწყვეტი გარემო და რეალური ფაქტორი, რომელიც ნებისმიერი აქტის კონტექსტსა თუ შედეგს განსაზღვრავს, რომელმაც ამ სათაგადასავლო წარმოდგენაში ნამდვილი, ძალადობრივი სახელმწიფოს მცველები ჩართო და გულუბრყვილო გამომწვევი თამაში ნამდვილ ტრაგედიად აქცია.

ეს ყველასთვის მოულოდნელი, შოკისმომგვრელი, „ცივი წყლის გადასხმასავით“ გამომათხიზლებელი შემთხვევა მოხდა იმ დროს, როდესაც საქართველოში საერთოდ არ შეიმჩნეოდა აქტიურობის მსგავსი რამ, რაიმე საპროტესტო განწყობა. არც ეს „თვითმფრინავის ამბავი“ შეიძლება ჩაითვალოს, პირდაპირი პროტესტის გამოხატულებად... თუმცა, ზოგადად, ხალხი მუდმივად, ყოველთვის, გამოუთქმელად ატარებდა საბჭოთა რეალობის შინაგან მიუღებლობას და ამ საერთო სულიკვეთების ერთმანეთში აღმოჩენა, თანამოაზრობის გაცნობიერება – მშ-იანი წლების კინოხელოვნებაში თანდათან იძენს სიცხადეს.

ამ პერიოდში, საქართველოში, მსოფლიო კინემატოგრაფის მსგავსად, სუბიექტის და მისი თავისუფლების მნიშვნელობა „გმირიდან“ „ანტიგმირშია“ გადაინაცვლებული – ნაკლებად მასშტაბური ღირებულებებით, პირადი დეტალების მნიშვნელობის წამოწვევითა და ხაზგასმით, „მოუწყობელი“, ზოგჯერ თითქოსდა გაუგებარი მიზეზებითა თუ უმიზეზოდ გაღიზიანებული პერსონაჟებით, გადამდები უკმაყოფილების გამაერთიანებელი განწყობით. ფილმებში შეიძლება შევხვდეთ უცხო ადამიანთა დამეგობრების, ურთიერთგაგებისა და ერთგულების სცენებს. თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენაში“⁴⁰ – საერთო ვაგონის დაღლილი მგზავრი, თავისთვის ცალკე ჩუმად მჯდომი მარტოსული სუბიექტი, პასიური და ინერციული, რომლისთვისაც თითქოს სულ ერთია, სად მიჰყავს მატარებელს სხვებთან ერთად. ერთი შეხედვით, განურჩეველი, განზე გამდგარი, თუმცა, რომელიც სინამდვილეში ყველაფერს ისმენს, ამჩნევს და საკუთარი კრიტიკული

⁴⁰ „ბელურების გადაფრენა“, 1980, რეჟ. თემურ ბაბლუანი.

შენედულება აქვს – ირგვლივ სოციუმის ყალბი ღირებულებების მიმართ, რეალობით კმაყოფილი ადამიანების მიმართ, საფსეა დამალული ფეთქებადი ენერჯით; თუმცა, საბოლოოდ, ამავე ვაგონის საზოგადოების რჩეული, ამ დუხჭირ სამყაროში თითქოსდა „შემთხვევით“ მოხვედრილი წარმატებული არტისტი, ბედის ნებიერი, კონფლიქტისა და ურთიერთგამორეკვევის შემდეგ, აგრეთვე საერთო ვაგონის ნამდვილი მგზავრი აღმოჩნდება, ერთ-ერთი მათგანი, მათი მსგავსი ცხოვრებითა და აზრებით...

საერთო ღირებულებებით დატვირთულ რეალობასთან შეხვედრა, თანამოაზრეთა აღმოჩენის მნიშვნელობა, კიდევ უფრო ხაზგასმულია ნანა მჭედლიძის „პირველი მერცხალი“.⁴¹ სამოცდაათიან წლებში გადაღებული ფილმი მოგვითხრობს ერთი შეხედვით, უწყინარ და უბრალო, ფეხბურთით ვატაცებული ჯგუფის საგულშემატკივრო ამბავს, თუმცა მაყურებლის წინაშე ფეხბურთი ეროვნულ იდეად და სულისკვეთებად ყალიბდება, ხოლო მაყურებელი ფილმის განმავლობაში გულშემატკივრობს არა უბრალოდ ფეხბურთის გუნდს, არამედ თავის საქართველოს, თავის საკუთარ ქვეყანას, ამ დროს მყარად გაერთიანებულს საბჭოთა კავშირში. ნანა მჭედლიძის ფილმი კონკრეტული დროის ამოძახილია, რომელსაც ახალგაზრდა მაყურებელი, სავარაუდოდ, ისეთი სისრულით ვერ შეიგრძნობს, როგორც იმ რეალობაში მცხოვრები. ის ატმოსფერო, საბედნიეროდ, აღარ არსებობს. საქართველო დღეს თავისუფალი ქვეყანაა, თუმცა გარკვეულ სიტუაციაში, გარკვეული მოვლენების მსვლელობისას, ზოგი რამ იქნებ დღესაც საგრძნობი და გასაგებიც იყოს, როდესაც საქმე ენება ჩვენი ქვეყნის ბრძოლას ჩვენი ღირსების შესაფერი კუთვნილი ადგილის დამკვიდრებისთვის. ნანა მჭედლიძის ამ საოცარი ფილმის ფინალი ისევ თავდაპირველი შთაბეჭდილებითა და ემოციებით ვაცხადდა, ჩვენს დღევანდელობაშიც, როდესაც დღეს უკვე შეუდარებლად წინ წასულებმა ევროპული პერსპექტივის გზაზე, რაღაცამ ისევ დაგვაბრკოლა და მაინც ვერ მივაღწიეთ დასახულ მიზანს. იმ მაქსიმუმს, რასაც ვნატრობდით. უდარდელი ინგლისელი მეზღვაურები, გამარჯვებისგან გალაღებული, სიმღერით მიცურავენ თავისი ქვეყნისაკენ. ფეხბურთი მათი თამაშია და ერთი წამითაც არ შეპარვიათ ეჭვი, რომ მოიგებდნენ. ქართველები, თავგანწირული თამაშის მიუხედავად – დამარცხდნენ. ფილმის პერსონაჟები ტირიან, მაყურებელიც ვერ იკავებს ცრემლებს.



სურ. №. კადრი ფილმიდან „პირველი მერცხალი“ 1975, რეჟ. ნანა მჭედლიძე.

⁴¹ „პირველი მერცხალი“, 1974, რეჟ. ნანა მჭედლიძე.

მაგრამ ასეთი ემოცია ფილმში დადგმულ თამაშში დამარცხების გამოა? თუ მაყურებელი რალაც სხვა რამის გამო ტირის?... „აბა ულა“⁴²...

დროთა განმავლობაში სიცოცხლე დაიბრუნა დიდი ხნის განმავლობაში საზრისდაკარგულმა, ფორმალურმა, თითქმის გაუქმებულმა სიტყვებმა: თავისუფლება, სამშობლო, ერი... ჩვენ... გაუმარჯოს... ეს ადამიანების ყოველდღიური ჩვეულებრივი სამეტყველო სიტყვები არ არის, ეს – სიღრმითი, არქეტაპული, „ცნობიერ-არაცნობიერის“, კოლექტიური ფსიქიკისა და მენსიერების სამეტყველო კონცეპტებია, განახლებისა და გარდაქმნის უნარით, მთელი ერის გამოსათქმელო, რომელიც მხოლოდ ერთსულოვანი, შეთანხმებული ნაგულისხმევი საზრისით ცოცხლდება, კონკრეტულ კონტექსტში და საერთო რეალობით ფორმირებული.

დისკურსი ანუ „სუბიექტის არაცნობიერი ხელმძღვანელი“, როგორც მას მიშელ ფუკო უწოდებს, დროის კონტექსტში სხვადასხვა მოვლენათა შედეგად, სხვადასხვაგვარად ყალიბდება, ცვლის სამყაროს სახეს, ხასიათს, მიზნობრიობას. ადამიანთა ნაწილი წინ მიუძღვის, შეიგრძნობს, ფორმირებს რეალობის არსს, ნაწილი ათანხმებს, იმარჯვებს ან მარცხდება, ნაწილი, კი, როგორც იტყვიან ხოლმე: „ამ ქვეყანაზე არ არის!“... ელდარ შენგელაიას „შერეკილებში“⁴³ ასე ამ ქვეყანაზე არ არიან „ნასტუდენტარი“ ქრისტეფორე – იდეური მოძღვარი და მისი შეგირდი, გულებრყვილო გლეხი ერთაოზი, რომლებიც სხვებისგან განსხვავებული, სიყვარულითა და გაფრენის იდეებით საკუთარ დისკურსს, არაადეკვატურობას, შერეკილობას ინარჩუნებენ. ეს სასაცილო პერსონაჟები, რომელთაც ხან ატუსაღებენ და უნადგურებენ წლობით ნაფიქრალ დაანგარიშებებს, ხან „საგიჟეთში“ მკურნალობენ და იდეების განხორციელების პირობებს უქმნიან იმ ვარაუდით, რომ დამარცხების შოკი მათ აიძულებს რეალობას გაუსწორონ თვალში. მაგრამ ფრენის იდეით შეპყრობილები, ახერხებენ „მფრინავი ობიექტის“ აგებას და სასწაულებრივად ცაში აფრენას, რადგან მათი დისკურსი საზღვრებს არ ითვალისწინებს და გარდა ამისა, იციან მაგიური სიტყვები: „აქედან ვერ წაშლი!“ ნაცნობი შინაარსის, კომიკური, თუმცა ამავე დროს შინაგანად ძალზე მეტყველი, საკუთარი რწმენის წინაშე დადებული ფიცის მსგავსი, დამარცხების შემთხვევაშიც გამამხნეველები, ოპტიმისტური და დადებითი მცველი. „აქედან ვერ წაშლი!“ – ეს სიტყვები სულ უფრო და უფრო უნივერსალური მნიშვნელობის ფრაზად იქცა, საზოგადოების გამამთლიანებელ მეკავშირედ და ერთგვარ ფარად გამანადგურებელი დისკურსის ფორმატში.

თავისუფლება საჩუქარი არ არის, ამისთვის ყველა ქვეყანაში იბრძვიან. თუმცა რასაკვირველია, მეტ-ნაკლები ტკივილითა და დანაკარგებით: თუ სამოციანი წლების ახალგაზრდობის პროტესტის მონაწილეებს – ჯეკ ნიკოლსონსა და პიტერ ფონდას კალიფორნიაში, პოლიცია ხელობორკილებს ადებდა და საკანში

⁴² აბა ულა (მეგრ.) - აბა წავედით - კირილე პაჭკორიას მიერ აღდგენილი „უტუს ლაშქრული“ ანუ „აბა ულა“.

⁴³ „შერეკილები“ 1974, რეჟ. ელდარ შენგელაია, სც. ავტ. რეზო ვაბრიაძე.

მეორე დილაზე აკავებდა, საფრანგეთში ახალგაზრდობის მსგავს პროტესტს სახელმწიფომ ტყვეებითა და რეპრესიებით უპასუნა, თუმცა ამის გამო, დიდი დეგოლი ვადადგა... საბჭოთა მზიურ საქართველოში კი, რომლის წითელი დროშის კუთხიდან ჩაქუნი და ნამგალი, ხუთქიმიანი ვარსკვლავი და „უღრუბლო ცის“ სიმბოლო – კვადრატში ჩანატული ცისფერი მზე დაჰნაროდა საქართველოს აწმყოსა და მომავალს – თავისუფლების სურვილით ანთებული ახალგაზრდები გაასამართლეს და სიგვდილით დასაჯეს, ტანკებით გადაუარეს, მოწამლეს და ნაჯახებით აჩეხეს, მშობლიური სახლებიდან გამოდევნეს, ლტოლვილებად აქციეს... სიტყვების არსი აურიეს, საერთო ერის არქეტიპი დაამსხვრიეს და ცალ-ცალკე ადამიანებზე ერთმანეთისგან გაუცხოებულ ნამსხვრევებად გაფანტეს... ისე როგორც ვერცხლისწყალი გაურბის თავისივე თავს, საკუთარ წვეთს, თითქოს ერთი და იგივე რამ არ იყოს! დისკურსების ჭიდილში მღელვარე და რთული ეპოქები გამოვიარეთ: ხან იმედიანი და ხანაც დამანგრეველი, ზოგჯერ საზრისითა და ერთიანობით გაბრწყინებული, ხშირად აბსურდული და გაუგებარი უნდობლობით გაზღუდილი კა და კოსავით,⁴⁴ ხან ერთმანეთის უდიდესი სიყვარულითა და ვაგებით ჩახუტებულები, ხან ზურგმექცეული, შეშინებული და სხვადასხვა მხარეს გაქცეულები. „თავისუფალ“ საქართველოს თავისუფლება ისევე სულის წყურვილად ექცა, მუდმივ მტანჯველ რეალობად ვალაკტიონისეული ანკარა წყაროს მოწყურებული დაჭრილი ირმების გუნდის სულის წყურვილად...

ჩვენი თანამედროვე პოსტმოდერნისტული დისკურსი, ამორფული, „ცენტრისა და საზღვრების გარეშე“, თავისთავად არსებულ უთავბოლო, ქაოტურ მრავალგარიანტულ რეალობას აღნიშნავს, ყოფიერებას, რომელსაც არც სწორხაზოვანი დეტერმინიზმი და არც „ლოგიკა“ თავისთავად არ ახასიათებს; იგი მთლიანია, გაზავებული, იღვრება პირობითობიდან პირობითობაში, გადადის რეალობიდან რეალობაში, შლის მათ შორის აღმართულ საზღვრებს, აკრძალვას. სიტყვა თავისთავად „ცარიელია“ და საზრისს თავად ვანიჭებთ. თუმცა, იგი ისევე რჩება მარადიულ აქტუალობად – „სიტყვად“, რომელიც გვიქმნის ყოფიერების სახეს, სამყაროს იდეას. მაგრამ გადადის თუ არა სიტყვა არსებულში? იმაში რაც ვიცით, რომ არის – ფუკო ფიქრობს, რომ სწორედ ასეა, დისკურსი ყველაფერია... სწორედ ის განსაზღვრავს არსებულს, დერიდასთვის კი ტექსტის მიღმა მხოლოდ ისევე ტექსტია, მის იქით არაფერია. თუმცა კამათი გრძელდება...

ჯიმ ჯარმუშის „კონტროლის საზღვრებში“ დეკონსტრუირებულია თავად სიტყვის ჩვეული ფუნქციაც. რას გვეუბნებიან ფილმის დასაწყისში, სამყაროს ცივილიზაციაში მიმოფანტული ჭეშმარიტი სიბრძნის გამომხატველი, დაწყვეტილი ფრაზები? „სამყაროს არც ცენტრი აქვს და არც ნაპირები“. „რეალობა არ არსებობს, პირობითობაა, შემთხვევითობების ჯაჭვი“. „სიცოცხლეს არავითარი ფასი არა აქვს“. „გამოიყენე შენი გამოცდილება და წარმოსახვა“. „ის ვინც ფიქრობს რომ სხვაზე უკეთესია, ურჩევნია სასაფლაოზე წავიდეს, იქ გაიგებს, რაც

⁴⁴ რჩელიშვილი, „კა და კო“, 1965.

არის სიცოცხლე: მხოლოდ პეშვი მიწა“. „ბრილიანტები ქალიშვილების საუკეთესო მეგობრები არიან“. „ყველაფერი სუბიექტურია“. „სიცოცხლეს არავითარი ფასი არა აქვს“. „თქვენ ხომ არ ლაპარაკობთ ესპანურად?“ – და კიდევ სხვა, ფილმის გარეთ წაკითხული თუ მოსმენილი ათასობით ამის მსგავსი, უტყუარ ქვეშარიტებად აღიარებული აზრი – ყოველგვარი კავშირის გარეშე, ფრაგმენტულად, უკონტექსტოდ, თავისუფალ ინტერპრეტაციაში მოცურავე წარსულის სიბრძნეები, ღირებულებები, კონცეპტები. მაგრამ ერთი-მეორეს გვერდით, ერთად წარმოდგენილი, იმდენად წინააღმდეგობრივია, ერთმანეთისგან დაცილებული და აბსტრაქტული, გარდაქმნილი აბსურდად და პარადოქსად, რომ რაიმე კონტექსტის დაშვებასაც შეუძლებელს ხდის.

მაგრამ, ეს აზრობრივად დანაწევრებული, ერთმანეთისგან იზოლირებული, ურთიერთსაპირისპირო, ისტორიის სხვადასხვა მომენტში და სხვადასხვა კულტურაში გაჟღერებული დისკურსები, პოსტ-თვალთახედვის გაფართოებულ ჩარჩოებში არაწინააღმდეგობრივი ხდება, მიუხედავად იმისა, წარმოადგენს იგი მკაცრ სტრუქტურაზე დაფუძნებულ ფილოსოფიურ ტექსტს, რელიგიურ დევიზს, თუ უბრალოდ ხუმრობას. სუფიზმის მისტიკური აფორიზმები, ძენის პარადოქსული მედიტაცია, ქრისტიანული სიბრძნე და ქვეშარიტება ან სულაც, ამ ყველაფერზე წარმოდგენის არმქონე, პოპ-კულტურის კერპის, მერლინ მონროს ლამაზი პერსონაჟის უაზრო, თუმცა მრავალთა ღირებულებების გამომხატველი სიტყვები, ცნობიერების ერთგვარი დაუშლელი ნარჩენები, თუ მსოფლმხედველობრივი პრინციპები, რომელიც ჯიმ ჯარმუშის „კონტროლის საზღვრებში“ ჩვენი დროის ახალ გმირს თხრობის დასაწყისში სამოქმედო პროგრამად და მეკავშირეების პაროლეზად ეძლევა.⁴⁵

ჯარმუშის ფილმი ფილოსოფიური აბსტრაქციაა, ერთგვარი მედიტაცია არსებულ თვალსაზრისების ქაოსის რეალობაში გასარკვევად, სადაც აღარ არსებობს ცენტრი და დაკარგულია დასასრული, სადაც სამყარო უფორმოა, თუმცა მისთვის ნებისმიერი ფორმის მინიჭება შეიძლება. ამიტომ აზრი ეკარგება ცნებებს: წინა და უკანა, მაღალი და დაბალი, მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო – ყველაფერი თავისთავადობით არსებობს და საგანთა მნიშვნელობებით დამოუკიდებლად ავსებს მრავალრაკურსოვან სარკეებში არეკლილ სამყაროს. ქრისტიანული რწმენა და მორალი ძენ-ბუდიზმსა და ისლამური სუფიზმის ფილოსოფიას ერწყმის, მათთან ერთად, მაგიური მიმზიდველობა შემოაქვს ესპანეთის სივრცეს მდიდარი, მკაფიო, თვითმყოფადი კულტურით, დამახასიათებელ ლანდშაფტებთან შეხამებული ძველი ტაძრებითა თუ თანამედროვე ცათამბჯენების საოცარი ფორმებით, ფილმს დამატებით განზომილებას უქმნის ამ კალეიდოსკოპში აღმოცენებული მაყურებლის ასოციაციები, დამოკიდებულებები და წარმოდგენები. ჩინური საბ-

⁴⁵ საკითხის საილუსტრაციოდ გამოყენებულია ფრაგმენტები ლ. კალანდარიშვილის სტატიიდან: „კადრი და კადრის კონცეპტუალური საზღვრები სტრუქტურალიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის საზღვარზე“, 2013, გვ. 138-155.

რძოლო ტაი-ცის მკაცრი, კონცენტრირებული და გზომილი მოძრაობა, ფლამენკოს მგზნებარე, ჯიუტ და თავნება და ხვეულ ვარიაციამი ირეკლება – ორი სხვადასხვა კულტურისა და სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე, თუმცა ერთ თემაზე, თანამოაზრეთათვის შინაგანად სრულად ვასაგებ დიალოგში. ყველაფერი განსხვავდება და ყველაფერი ერთია! გმირმა თავად უნდა ამოიცნოს თავისი ქვემარტება! ამჯერად, ეს ეპანეთის ქრისტიანულ-ისლამური ატმოსფეროა, მასში შეზავებული მრავალფეროვანი უზადო ხელოვნებით, დედამიწის განსხვავებული, სხვადასხვა სამყაროთა სულიერი ვზებით.

ჯიმ ჯარმუში „საზღვრების კონტროლის“ სიუჟეტის ერთ-ერთი საფუძველი მითია – „გმირის ვზაა“ აკრძალული ფასეულობების სამყაროში; იგი სხვა სამყაროდანაა მოსული „წმინდა“, ანუ, დაუნტერესებული, მიუკერძოებელი, ისეთი, როგორსაც ისლამი შეაგონებს: „იყავი ამ სამყაროში მგზავრი, გამვლელი, ვისი ტანსაცმელი და ფეხსაცმელიც დამტვერილია. ზოგჯერ ხის ჩრდილში მჯდარი, ზოგჯერ უდაბნოში მავალი. ყოველთვის გამვლელი იყავი, რადგან ეს შენი სახელი არ არის“.

უცხო მგზავრს, სულიერ ღირებულებათა საწყისი სისტემა, სამოქმედო პროგრამად დაშლილი სამყაროს ღირებულებათა ფრაგმენტები ეძლევა, უცნობ მეკავშირეთა ამოსაცნობი კოდები, რომელთა საზრისი და საკუთარ მისიის საერთო სურათში ჩასასმელი ადგილი მან თავად უნდა განსაზღვროს. იგი მებრძოლია. ასანთის კოლოფებზე, რომლითაც იგი საიდუმლოდ დაატარებს და ერთიმეორეში უცვლის უცხო აგენტებს ქვეყნის ფარგლებში აკრძალულ კონტრაბანდას: ბრილიანტებს, ურანს, ნარკოტიკს – მოკრივეა გამოსახული, მებრძოლის სიმბოლო, რომლის ბრძოლა პირდაპირი ტკივილის მიყენებასა და მიღების გზაზე გადის. გამარჯვებაცა და დამარცხებაც – ორივე ტკივილში იბადება.

გმირის საიდუმლო მისია ესპანეთში – თვითმყოფად, მკაფიოდ გამოხატული კულტურის სივრცეში, ეს დედოფლის მუხეუმში გამოფენილ შედეგებში ასახულ საგანთა არსის წვდომაა, მათი განსაკუთრებულობის, სიმბოლოურობის, ღირებულებების დაფარული საზრისის, სადაც ესპანურის არცოდნის მიუხედავად, უნდა ჩაწვდეს ხელოვნების ენით გამოთქმულს, შეიგრძნოს მისი მნიშვნელობა, დააკავშიროს სხვათა სამყაროსთან, საკუთარ კონკრეტულ რეალობასთან, აღადგინოს კავშირი, მათი ქვემარტი არსი. მკაცრი კონტროლის გარემოში საიდუმლოდ გადასცემს აგენტებს დეფიციტურ ღირებულებას: ბრილიანტებს ნარკოტიკებში უცვლის, ნარკოტიკებს ახალი ტექნიკისთვის აუცილებელ ენერგეტიკის წყაროში, ფასდაუდებელ გიტარაში, რომელიც ფლამენკოს გენიას, თავად ანტონიო სევილიელს ეკუთვნოდა⁴⁶... დაწერილ შეტყობინებას – კოდს ყლაპავს, როგორც სამურაი, „ძალი-სულში“ და ესპრესოს აყოლებს როგორც „ყავა და სიგარეტში“. საკუთარ არსში შეიგრძნობს და გაატარებს სხვათა ღირებულებებს, რომელთა უმცირეს ნამცეცებს ბრილიანტის მარცვალის ბრწყინვას, თუ გიტარის სიმის

⁴⁶ ანტონიო სევილიელი, იხ. <http://www.youtube.com/watch?v=E7DyWoHptiE>

მომაკვდინებელ გაჟღერებას თავისთვის იტოვებს და ჩაკეტილი თუ აკრძალული სამყაროდან იგი თავისუფალ, უსაზღვრო სამყაროში გადადის.



სურ. 16. ა) იჰეტუანების (მოკრივეების) დროშა; ბ) დროშა - კამერუნელი ხალხის კავშირი, რომლის მიზანს კოლონიალური ბატონობისგან ქვეყნის განთავისუფლება წარმოადგენდა; გ) ისააკ დე ბანკოლე ფილმიდან „კონტროლის საზღვრები“.

ვინ არის და რას წარმოადგენს ფიზიკურად და სულიერად სრულყოფილი კამერუნელი? ფილმის გმირის შესახებ, მხოლოდ ალუზიებით შეგვიძლია მსჯელობა – გლობალიზაციის სამყაროს ახალი გმირი, თუ „შეუპოვარი ლომი“ პოპულარული სპორტული კლუბიდან, ეფექტურად გამოხატული, შავი კანით ხასხასა წითელი ლიფტის ფონზე ისეთივე, როგორც კირჩხიბია თავისუფლებისთვის მებრძოლი „კამერუნელი ხალხის კავშირის“ დროშაზე. რატომ გვახსენდება ასევე სამართლიანობისთვის მებრძოლი იჰეტუანები – ჩინელი მოკრივეები, მათი დროშები თითქოს ჰგავს ერთმანეთს, თუ იმიტომ, რომ ფილმის გმირიც ტაი-ცის მიმდევარია, იმ ამბოხებულ ჩინელ მოკრივეთა⁴⁷ მსგავსად, რომლებიც XX საუკუნის ზღურბლზე, უცხოელმა იმპერიალისტებმა სასტიკად დაამარცხეს. ალუზიები პირდაპირია, თითქოს უშუალოდ მიანიშნებს... და კიდევ მინიშნება, რომელიც თითქოს არც მიანიშნებს... გვახსენებს მოედანზე თამაშის დროს დაღუპულ კამერუნელ ფეხბურთელ მარკ ვივიან ფოეს,⁴⁸ რომელსაც პერსონაჟი იერსახით გვაგონებს... მეორე მხრივ, საერთოდ არ ჰგავს, პერსონაჟს ჯარმუშის ათი წლით ადრე ფილმიდან⁴⁹ – ნაყინის გამყიდველ საყვარელ რეიმონდს, რომელსაც ფილმის ფინალში, მეგობრის ერთგულების გამო კლავენ, მაგრამ მას და „კონტროლის საზღვრების“ გმირს, ერთი და იგივე მსახიობი განასახიერებს, თითქოს შემდეგ ფილმში გაცოცხლებული და გარდაქმნილი, რათა თავის წინა სახისთვის შური იძიოს. ახლა იგი ძალიან მკაცრად და სერიოზულად გამოიყურება. ჯარმუშის „საზღვრების კონტროლის“ სუბიექტს სახელიც არ აქვს, ტიტრებში იგი სახელის ვარეშეა მოცემული, უბრალოდ როგორც მარტონელა, ვინმე ეული, შესაძ-

⁴⁷ იგულისხმება იხეტუანების, მოკრივეების „ჰარმონისა და სამართლიანობის რაზმის“ ამბონი რვა სანელმწიფოს ალიანსის ძალადობრივი პოლიტიკის წინააღმდეგ (1899-1901).

⁴⁸ მარკ ვივიან ფოე - კამერუნელი ფეხბურთელი, „ლიონისა“ და „მანჩესტერ სიტის“ ვარსკვლავი, რომელიც 2003 წელს, გულის შეტევით პირდაპირ მოედანზე გარდაიცვალა.

⁴⁹ „ძალიან სული. სამურაის გზა“ Ghost Dog: The Way of the Samurai, 1999, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

ლოა, სწორედ, სულიც... ჯარმუშის სხვა ფილმებისა და პოსტმოდერნისტული ზღვრული, ირაციონალური ესთეტიკის გავითვალისწინებით.

ექსპოზიციაში ერთგვარ მანიფესტურად წარმოდგენილ საგნებს და მოტივებს, ჯარმუში ვარიაციულად ამუშავებს, სხვადასხვა ეპიზოდში იმეორებს, როგორც რიტმულ ორნამენტს ან როგორც აზრობრივ კოდს, ამოცნობის თუ შეცნობის განახლებულ ობიექტს; მათგან ფილმის მატერიას ქმნის და მეგზურობას უწევს მაყურებელს უჩვეულო ფილმის ატმოსფეროში. სხვადასხვა პერსონაჟზე ეტიკეტივით მიმდგრებული სიტყვები, უმცირესი ვარიანტულობით, გამსჭვალავს ფილმის მთლიან, დიალოგურ სივრცეს, რომელშიც მთავარი გმირის როლი ძირითადად მოსმენით ამოიწურება. ფართო და ზოგადი საწყისი კონტექსტის გამო, ნებისმიერი უბრალო გამონათქვამიც ზოგადის ნიშნით აქცენტირდება და ფილმის სივრცეში გამეორებისას, ერთგვარი თამაშის და აფორიზმის სტატუსს იღებს, როგორც მაგალითად, მარტონელა მგზავრის უცვლელი და „ახირებული“ შეკვეთა ოფიციალტისთვის: „ორი ესპრესო ორ სხვადასხვა ფინჯანში“, რომელსაც ოფიციალტი აუცილებლად გადაამოწმებს და გაიმეორებს: „ორი ესპრესო ორ სხვადასხვა ჭიქაში? არა?“ და პასუხად მტკიცებითი დასტურის ფორმა: „ორი ესპრესო ორ ჭიქაში. ცალ-ცალკე, სხვადასხვა ჭიქებში“.

ჯარმუში „კონტროლის საზღვრებს“ გვთავაზობს, როგორც თანამედროვე სამყაროს ფილოსოფიურ ჭვრეტას: რეალობის არსის და დილემების, ხელოვნების ადგილისა და მნატვრული გამონატვის შესახებ. რას წარმოადგენს ფორმა, რომელიც შემოსაზღვრულ ჩარჩოში ქმნის კომპოზიციას, რათა კონცეპტად ჩამოყალიბდეს და სად გადის მისი ნიშნობრივი აღქმის საზღვარი? და რატომ არ თვლის ჯარმუში საჭიროდ, „კონტროლის საზღვრების“ პერსონაჟებზე უფრო მეტი რამ შეგვატყობინოს? ჩვენც მიმტანებით გვიკვირს და ვიწყებთ ფიქრს იმაზე, თუ რად უნდა ბანკოლეს გმირს ყავა ორ ჭიქაში? რას ნიშნავს? იქნებ დათქმულ საიდუმლო „პაროლია“ აგენტებისთვის? ან იქნებ, მისი კულტურა კარნახობს, რომ ასე მოიქცეს. იგი ხომ აფრიკელია, ხოლო ყავის რიტუალი „არავისთვის“, თუ „ვინმესთვის“ დადგმულ ერთ ზედმეტ ფინჯანს გულისხმობს. ან იქნებ უბრალოდ ადამიანურ ურთიერთობებს დაეძებს? იგი მეტად რელიგიურია და იქნებ, არც არის მარტო? და ბოლოს, ეს რამეს ხომ არ გვახსენებს ჩვენი ცხოვრებიდან და ეს ფინჯანიც ჩვენთვისაა განუთვნილი, რადგან ჩვენ თვითონ ვართ ამ ფილმში გმირის განუყრელი თანამგზავრი და სტუმარი? ამ ვარაუდთან ერთად, ეს ყველაფერი, გვაგონებს თავად ჯიმ ჯარმუშს, მის ფილმებს, მის ავტოგრაფს, ბანკოლეს „გადაჭარბებით“ მეგობრულ გმირს – „ყავა და სიგარეტიდან“.

„საზღვრების კონტროლი“ გასულია საკუთარი საზღვრებიდან. მისი შინაარსი და ფორმა თავისუფლად იღვრება ერთი ფილმის კონცეპტებიდან და მოტივებიდან მეორეში, დიალოგში შედის სხვა ფილმებთან, აგრძელებს ჯარმუშის წინა ფილმებს, არა პირდაპირი სიქველ-პრიქველური პრინციპით ან ე.წ. „გადატვირთვით“, არამედ ახალი რაკურსით, თემის ახლებური დამუშავებით, თნობის უფრო განზოგადებულ, ფილოსოფიურ ფორმაში გადასვლით, ალუზიით,

ინტერტექსტუალობით. ამავე დროს, ჯარმუში გარკვეულად ინარჩუნებს თავის ადრინდელ ფილმებში წარმოდგენილ მნიშვნელოვან სათქმელს, ელემენტებს და ახალ ფილმში, ცნობადი ღირებულების სახით ათავსებს. „კონტროლის საზღვრების“ მაყურებელმა, სიუჟეტური მოცემულობის მიხედვით, არ იცის ვინ არის ისააკ დე ბანკოლეს ვმირი, რა ჰქვია, საიდან და რა მისიით ჩადის ესპანეთში, არ იცის რას ნიშნავს, პარადოქსი, რომ „იგი არ ლაპარაკობს ესპანურად“ – ფრაზა, რომლითაც ფილმის თითქმის ყველა დიალოგი იწყება. მის შესახებ ჯარმუში არაავითარ ინფორმაციას არ აძლევს მაყურებელს, თუ არ ჩავთვლით ფაქტს, რომ ეს რეალური აფრიკელი მსახიობი – ისააკ დე ბანკოლეს პერსონაჟი რეიმონდი, ჯარმუშის „ძალი-სული: სამურაის გზიდან“, ძალიან განიცდიდა, რომ არ იცოდა ინგლისური და ესპანური, მრავალი მცდელობის მიუხედავად, ვერა და ვერ ისწავლა. სამაგიეროდ, იგი ბევრს საუბრობდა ფრანგულად, თუმცა, შტატებში, მის ირგვლივ, ეს მშვენიერი ენა არავის ესმოდა.

„კონტროლის საზღვრებში“ ეს სიტყვები და გამონათქვამები, როგორც მეტ-ნაკლებად მისამართიანი ციტატები, პერსონაჟების სივრციდან სხვა, მათვან დამორებულ კულტურულ, წარმოსახვით სივრცეში გზავნის მაყურებელს, აერთიანებს სხვადასხვა შინაარსებს, საზრისებს: ჯარმუშის ფილმში კადრის გამოსახულება ერთია, მკაფიო და კონკრეტული: ორი ადამიანი ღია კაფეში მაგიდასთან საუბრობს, მაგრამ მაყურებელი ფიქრით გადადის ორსონ უელსის ფილმში „ლედი შანაიდან“ – სხვა ფილმის შედარებებში, მინიშნებებში, ამოცნობებში, საზრისებში, ძველ კონტექსტებში და გაფართოებულ ახალ კონტექსტებში. ძნელია, მკაფიოდ გაცნობიერება იმისა, თუ რას ხედავს მაყურებელი მოცემულ მომენტში ზუსტად, რომელი ფილმის კადრებს! ორსონ უელსის ფანტასტიკური წარმოსახვა – ორთაბრძოლა ჩინური რესტორნის დამსწვრთვულ სარკეებზე დაშლილ ვირტუალურ სივრცეში – „კონტროლის საზღვრების“ მრავალ ანარეკლად დეკონსტრუირებულ სამყაროს უკიდევანო სივრცედ აქცევს. როგორ ხდება, რომ ვუყურებთ ერთს და აღვიქვამთ სხვას, ან ორივეს ერთად და გვესმის ერთი ფრაზა და ვფიქრობთ მეორეზე.

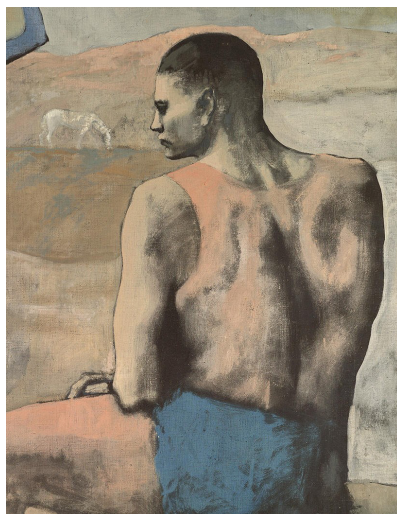
პოსტმოდერნიზმი პოსტსტრუქტურალიზმის კვალად იმეორებს, რომ ყოველი ტექსტი მსგავს გადაძახილებს შორის არსებობს, სადაც „კვალი“ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თავად წყარო. ჯარმუშის ფილმშიც „რეალობა უფრო ილუზორულია, ვიდრე მისი ანარეკლი“. თეთრებში ჩაცმული „ქერათმიანი ქალბატონიც“⁵⁰ ისააკ დე ბანკოლეს ვმირს ჰინკოვის ფილმ „ექვს“ ახსენებს და მიანიშნებს უნდობლობაზე, ფარული კონფლიქტის ატმოსფეროს არსებობაზე, ექვსა და დაძაბულობაზე (Suspicion), მოჩვენებითობისა და რეალობის განურჩევლობაზე, სადაც გამქრალ ცალსახად გარკვეულ სინამდვილეზე, ჭეშმარიტებაზე როგორც ასეთზე.

და რა არის ეს ჭეშმარიტება? იქნებ სწორედ შესატყვისია მასზე ბუდისტების თვალსაზრისი, როგორც „მტკიცებასა და უარყოფის მიღმა არსებულზე“. იგი

⁵⁰ მსახიობი ტილდა სუინტონი.

მხოლოდ ის გზაა, რომელზეც თავადვე მოძრაობს“. თუმცა, ასეთი უკიდურესად ზოგადი აზრიც შეიძლება ინტერპრეტირებული იქნას თავისუფლად, საკუთარ ნებაზე, რადგან ფილმის კოდირებული სიტყვები და მასში ჩადებული მინიმუმები სინამდვილეში არაფერს ნიშნავს – ყველაფერს და არაფერს ერთსა და იმავე დროს, ილუზორულია, ცვალებადი, თუ საკუთარი სუბიექტურობით არ შეავსე. გაელ ვარსია ბერნალის „მექსიკელი“ პერსონაჟი ამბობს, რომ: „ყველაფერი იცვლება იმ შუშის ფერის მიხედვით, რომლიდანაც სამყაროს უყურებ. სიმართლე არ არსებობს. ყველაფერი მხოლოდ გამოგონილია. შენ ამჩნევ ანარეკლს? ზოგჯერ მე მეჩვენება, რომ ანარეკლი უფრო რეალურია, ვიდრე ის, რაც აირეკლება“. თუმცა მსგავსი ეჭვი ათასი წლის წინაც არსებობდა: სუფია ჯუნეიდი⁵¹ ამბობდა: „წყლის ფერი ჭიქის ფერზეა დამოკიდებული. ხოლო მისტიკური განცდის ბუნება – მისტიკოსის მდგომარეობაზე იმ წამს“.

ფილმის დასაწყისში გაჟღერებული კოდირებული პროგრამა-აფორიზმები არა მხოლოდ ვმირის სამყაროს ფორმირებს, არამედ მაყურებლის ატმოსფეროსაც, რომელიც პერსონაჟთან ერთად ერთგვება თავისუფალ და უცნაურ მედიტაციაში. მასთან ერთად მიემგზავრება ესპანეთში, რათა ნახოს პიკასო, ვრისი, ლოპესი, ტაპიესი... მუზეუმის კედელზე ჩარჩოს საზღვრებში მოქცეული სურათი და მისი რეალური სივრცე – ცენტრისა და საზღვრების გარეშე, უთვალავ მიმართებაში არსებული სამყარო, რომლის მდიდარ და შთამბეჭდავ პერფორმანსსაც ქმნიან ფილმის გამოსახულების სახით, ჯიმ ჯარმუში და ოპერატორი კრისტოფერ დოლი.



სურ. 17. ა) კადრი ფილმიდან „კონტროლის საზღვრები“;
ბ) პაბლო პიკასო, ფრაგმენტი ტილოდან „გოგონა ბურთზე“.

⁵¹ ჯუნეიდ ბალდადელი - აბუ ლ-კასიმ იბნ მუჰამედ ალ-ჯუნაიდ; (830-910) ცნობილი სპარსი მისტიკოსი, სუფიური ორდენის ცენტრალური ფიგურა.

და ისევე... რას ნიშნავს გმირის საიდუმლო მისია ესპანეთში? რომლის თვით-მყოფად, მკაფიოდ გამოხატული კულტურის სივრცეში, ესპანურის არცოდნის მიუხედავად, პაროლებით, კოდებითა და ხელოვნების ერთ ცდილობს ჩაწვდეს წარმოთქმულის საზრისს, შეიგრძნოს მისი მნიშვნელობა და დააკავშიროს მის წინაშე არსებულ რეალობასთან, ალადგინოს მისი ჭკუმატი არსი.

სიტყვა „ვიოლინო“ აქვს თავისი საზრისი, მაგრამ როდესაც ჯარმუშის გმირს ურჩევენ – ნახოს ვიოლინო, იგი მიდის მადრიდის სოფიას მუზეუმში და უყურებს პიკასოს, ხუან გრის და ტაპიესის ტილოებს, ცდილობს იგრძნოს ისინი. ამ ტილოებზე ვიოლინო შერწყმულია ადამიანის სხეულთან, იგი ისეთივე აუცილებლობაა, როგორც მასთან ერთად დახატული მსხლები, რომელსაც გმირი რეალობაში მიირთევს. უსმენს შუბერტის ჩანაწერს, რათა ჩაწვდეს ბგერის არსს. იგი ისე ზის, როგორც პიკასოს აკრობატი ტილოდან „გოგონა ბურთზე“, უყურებს მადრიდის ნამდვილ ხედს და ანტონიო ლოპეს გარსიას მადრიდს მუზეუმში, რომ ბერტო ფერნანდეს ბალბუენას „შიშველს“ და მაიბრიჯისა და დუშანის „კიბზე ჩამავალ შიშველ ქალს“, რომელიც მასთან ურთიერთობას ამოდ ელის.

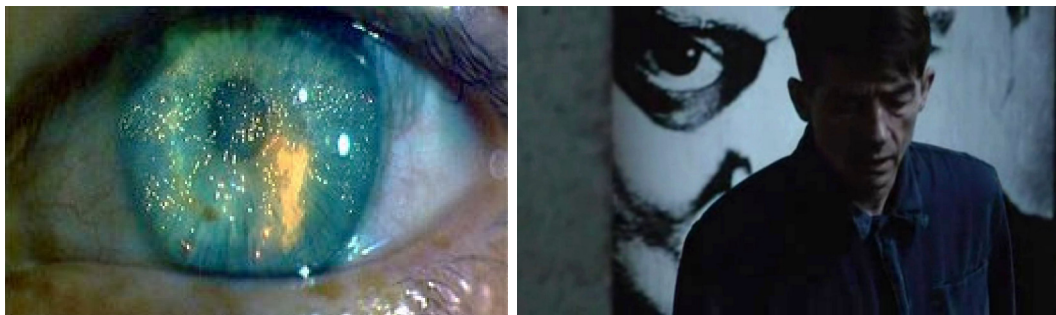
გმირის მიზნებზე ჯარმუშში ძალიან ცოტას გვიმხვლს. მხოლოდ ვარაუდი შეგვიძლია. მაგალითად, სევილიის ქუჩებში ასეთი ტიპი ესპანელ ბავშვებს ამერიკელი განვსტერად მიაჩნიათ. აედევნებიან და ეკითხებიან: თქვენ ამერიკელი განვსტერი ხართ? მართალია, ეს, არც ისე საამაყო სტერეოტოპია ამერიკელზე, რომლისკენაც მიმართავს ჯარმუში თავის ირონიას, თუმცა, მეორე მხრივ, თუ გავითვალისწინებთ, რომ განვსტერს ასეთ კითხვებს არ უსვამენ, ვხვდებით, რომ რეჟისორის ხუმრობასთან გვაქვს საქმე: ბავშვებს ჯარმუშის შავკანიანი მსახიობი ისააკ დე ბანკოლე, საგარაუდოდ, დენჯელ ვაშინგტონში აერიათ რიდლი სკოტის „ამერიკელი განვსტერიდან“, რომელიც თუ გავითვალისწინებთ მისი ეკრანებზე გამოსვლის თარიღს 2007 წელს, საგარაუდოდ, „კონტროლის საზღვრების“ გადაღებების დროს უნდა გასულიყო ეკრანებზე. რიდლი სკოტზე მინიშნება მხოლოდ ამ ალუზიით არ ამოიწურება: არც ბოჰემანზე მოსაუბრე „გიტარიანი კაცი“ არის



სურ. 18. რეჟ. რიდლი სკოტი; ჯონ ჰორტი, ფილმიდან „კონტროლის საზღვრები“.

რიდლი სკოტი, თუმცა მსახიობი ჯონ ჰორტი, სპეციალური ვრიმით, ზუსტად მისი ორეულია.

ცხადია, ეს ერთგვარი „ჩახატული კამეა“ უმიზნოდ და მითუმეტეს თავისთავად არ მოხვდებოდა ფილმში! ჯარმუში მიგვანიშნებს ტოტალური კონტროლის მოტივებზე, ერთი მხრივ, გვასსენებს რიდლი სკოტის „სამართებელზე მორბენალს“,⁵² რომლის პირველივე კადრში, „უფროსი ძმის“⁵³ საზარელი ფანტასტიკური სიმბოლური სახე გვეგებება: ცათამბჯენზე დამონტაჟებული უზარმაზარი მონიტორიდან, მთელ ფართო ეკრანზე, მოთვალთვალე გადიდებული თვალის (ახლო, დეტალის ხედი) გუგაზე, ვარსკვლავებით მოჭედული ვალაქტიკის მსგავსი „პოსტ“-ქალაქის მოციმციმე რეკლამების ანარეკლის პანორამით.



სურ. 19. „უფროსი ძმა“ რიდლი სკოტის ფილმიდან „სამართებელზე მორბენალი“ (1982); და „1984“, ჯონ ჰორტი „უფროსი ძმის“ ფონზე. რეჟ. მაიკლ რედფორდი.

მეორე მხრივ – „უფროსი ძმის“ სიმბოლო ჯორჯ ორუელის რომანიდან, „1984“-იდან იღებს სათავეს, რომლის ერთ-ერთ ეკრანიზაციაში უინსტონ სმიტის როლს, სწორედ ჯონ ჰორტი განასახიერებს.

მთავარი ცნება, რაც აღნიშნული რეჟისორების შემოქმედებას და ზოგადად, ჩვენი ეპოქის ხელოვნებას და აზროვნებას საერთო ნიშნით აერთიანებს, არის „პოსტ“ – სიტყვა, რომელიც მუდმივად გვასსენებს, რომ ეს ყველაფერი, ხელში შემორჩენილი რეალობა, რაღაც უცხო ლოგიკითა და არსობრიობით სხვების მიერაა შექმნილი და სიკვდილის შედეგად მიტოვებული, და რომელიც ჩვენს უშუალო რეალობასთან აცდენილ წარსულის გამოცდილებაში, ქაოტურ, დაულაგებელ და ალოგიკურ აწმყოში გვტოვებს. უახლოესი მომავლის⁵⁴ შემადრწუნებელ სიფრცეს გვინატავს რიდლი სკოტი თავის „სამართებელზე მორბენალში“,⁵⁵ სადაც სუფევს: ქაოსი, სიბნელე და ყოვლისმხილველი ზედამხედველი ტექნოლოგია, გრანდიოზული არქიტექტურის ნანგრევები და ადამიანის გვერდით მასზე

⁵² „სამართებელზე მორბენალი“ (Blade Runner), 1982, რეჟ. რიდლი სკოტი.

⁵³ „უფროსი ძმა“ - ტოტალიტარული სახელმწიფოს აბსოლუტური მაკონტროლებელი სისტემა, მოთვალთვალე, ყოვლისმხილველი მონიტორი ორუელის რომანიდან.

⁵⁴ ფილმის მოვლენები ვითარდება 2019 წელს.

⁵⁵ „სამართებელზე მორბენალი“ (Blade Runner), 1982, რეჟ. რიდლი სკოტი.

ბევრად სრულყოფილი რეპლიკანტები, რობოტები არსებობისთვის ბრძოლა კი, როგორც დანაშაული და უსამართლობა – წარსულს მოწყვეტილი აწმყო, დაკარგული მენსიერება და ექჭვი საკუთარი არსობრიობისადმი, გაუცხოებული სამყაროს დაშლილი სურათი.

რას ნიშნავს ერთიანი გლობალური საზოგადოების მოქალაქეობა ცალკეული განსხვავებული ქვეყნებიდან? არამნიშვნელოვანი ქვეყნებიდან. ესეც სხვათა მსგავსად, ძალიან ზოგადი, ბუნდოვანი ცნებაა და უამრავ წინააღმდეგობრიობას მოიცავს, უამრავ დამკვიდრებას და გაბათილებას. „თქვენ ხომ არ ლაპარაკობთ ესპანურად?“ – ეს ფრაზა, ნომერი პირველი პაროლია, რომლითაც იწყება ჯიმ ჯარმუშის ფილმის „კონტროლის საზღვრების“ ყველა დიალოგი და რომელზეც სწორი პასუხი – უარყოფითია... რეალობა ასეთია: გლობალიზაციის მშვენიერი იდეა უტოპიას ჰგავს, რომელშიც, ოპიუმის ომები, ჩინელი მოკრივეები, „ორი კომისი“⁵⁶ საშინელი ხსოვნა და მრავალი მსგავსი რამ – ექვისა და უნდობლობის სიმბოლოებად წარმოგვიდგება. თვალმისაცემია მტკივნეული საკითხები, რომლებზეც არავინ ლაპარაკობს, რომლებიც, თუ არ გადაიჭრა, თავს თავად გაგვასხენებენ. ყველასთვის ნაცნობ, აბსტრაქციამდე განზოგადებულ აფორიზმულ ფრაზებში განვითარებულ თხრობაში მაყურებლისთვის გასაგები ხდება ფინალური აბსურდი მკვლელობაზე, რომლის უშუალო მიზეზებზეც მისთვის არაფერია ცნობილი. ეს ჰუმანიზმის, ხელოვნებისა და კულტურის რეაქციაა – სამაგიერო შურისძიება ქვისგან გამოთლილი კომანდორის მსგავსი ადამიანისგან, რომელიც სამყაროში სამართალს დაეძებს.

თუმცა, ამასვე დღეს, ჯარმუშის აზრით, სამწუხაროდ, პასუხი მხოლოდ ასეთია: „რის გაკეთებას აპირებ?! თქვენ, ხალხს, წარმოდგენა არა გაქვთ როგორია სამყარო. სუბიექტურობა სრული ბოდვაა. თქვენი ავადმყოფი ტვინი გამოტენილია ათასნაირი ნაგვით: მუსიკით, ფილმებით, მეცნიერებით... უმაქნისი ბოჰემა მძიძე ნარკოტიკებზე ზის. მთელი ეს ნაგავი გწამლავთ. მაგრამ ამას არავითარი კავშირი არ აქვს რეალობასთან. შენ გგონია, რომ ჩემი განადგურებით მაგ შენ ხელოვნურ რეალობაზე მოსპობ კონტროლს?“⁵⁷ მაგრამ არსებობს დისკურსი: „ის, ვინც თავის თავს სხვაზე ზემოთ აყენებს... ურჩევნია სასაფლაო მოინახულოს, რათა დარწმუნდეს, რომ სიცოცხლეს ფასი არა აქვს“. ეს რეფრენი, რომელიც ექსპოზიციიდან ფინალამდე გამსჭვალავს ფილმს, თემის სხვადასხვა ვარიაციას წარმოქმნის, დიალოგების გარდა, იგი იკითხება წარწერებში, ანტიონიო სევილიანოს მისტიკურ, ტაბუდადებულ ფლამენკო – პეტენერასში, რომელიც ესპანელებში შიშს აღძრავდა. ამ მისტიკური მოტივის ერთიანობა გმირის პირველსავე კადრიდან იკითხება, როდესაც იგი ტაიცის მედიტაციებს ასრულებს ვიწრო, ოთხკუთხა ყუთში – აეროპორტის ტუალეტის კაბინაში და კულმინაციას ფლამენკოს შემსრულებლებთან აღწევს, როდესაც მოცეკვავე ტაიცის მოძრაობის მოტივებს ფლამენკოს მგზნებარე, ცეცხლოვან სტილიში იმეორებს, რასაც ამოიცნობს კიდევ ბანკოლეს გმირი.

⁵⁶ იგულისხმება II სექტემბერი.

⁵⁷ ამერიკელის (ბილ მიურეის) სიტყვა „კონტროლის საზღვრებიდან“.

ჯიმ ჯარმუშის „კონტროლის საზღვრების“ ეპილოგში ფილმის გმირი კიდევ ერთხელ მიდის დედოფალ სოფიას მუზეუმში, რათა ამჯერად, ანტონი ტაპიესის თეორ, „ცარიელ“, თუმცა ნაოჭიან ტილოს, „გრან საბანას“ უყუროს. ეს ჩვეულებრივი თეორი საბანია, ზეწარი, კვართი. რაზე მიგვანიშნებს დარბაზის ცენტრში, ყველაზე გამოსაჩენ ადგილზე გამოფენილი დაუნატავი „საბანი“? ანტონი ტაპიესის ტილოს სახელწოდება სხვა მნიშვნელობებთან გვგზავნის: „გრან საბანა“ ესპანურად, ერთგვარ სიბრტყეს, „დიდ დაბლობს“ ნიშნავს, ამ სიტყვით, ესპანელები აღნიშნავენ ფურცელსაც, ქსოვილსაც, ფოთოლსაც, საბანსაც, ფულსაც, ბედნიერების ელდასაც, მიცვალებულის სუდარასაც და მაცხოვრის კვართსაც, კვართზე აღბეჭდილ ხელთუქმნელ ხატსაც – უდიდეს წმინდა საიდუმლოს. ეს იესოს სიმბოლოა, თუმცა ამავე დროს, ასევე სიკვდილისაც...

ჯარმუშის გმირი, ამ ცარიელი სურათის წინ, მედიტაციური ჭკრეტის პროცესში, თეორი ტილოს ფონზე იხატება და ტაპიესის მანერაში ფილმის სურათის ახალ ვარიანტს ქმნის, კონტრასტულს, ნეგატივის მსგავსს, რომელიც, ძლიერ პოზიტიურ პერსისტენციულ კვალს წარმოქმნის. და ამ სურათის შთაბეჭდილება სიმბოლურად იმეორებს ფილმის სხვა კადრს, ასეთივე სიღრმის საზრისის მომცველ გმირის პასუხს: „მე ვარ არავის შორის“,⁵⁸ რაც ისევ გვაბრუნებს „გრან საბანას“ და „სანტა საბანას“ იდუმალ კავშირთან, და ხელთუქმნელი, ჩვენი სულის პერსისტენციული კვალი ჩვენს გონებაში იმეორებს საიდუმლო სერობაზე წარმოთქმულ იესოს საკრალურ სიტყვებს: „მე ვარ თქვენს შორის“.

„როგორ გამოდის სიცოცხლე არაფრიდან. არსებობა სხეულის გარეშე ისაა, რაც არაფერია. აღწერილი ჭეშმარიტების არსი ფორმაა. ფორმა ეს სიცარიელეა. წარმოშობა ყველა საგნებისა არაფრიდან დაწერილი ჭეშმარიტების არსია. სიცარიელე ეს ფორმაა. არ უნდა ჩაითვალოს, რომ ეს სხვადასხვა ჭეშმარიტებაა“.⁵⁹



სურ. 20. ჯიმ ჯარმუშის „კონტროლის საზღვრებში“ და ანტონი ტაპიესის „დიდი საბანი“

⁵⁸ პასუხი კითხვაზე ბანკოლეს გმირის მიმართ: „შენ ვისთან ხარ? ვისა და ვის შორის?“ ალუზია ახალ აღთქმიდან იესოს სიტყვებზე: „ხოლო მე ვარ თქვენს შორის როგორც მსახური“. ლუკას სახარება თავი 22(27); ასევე, ალუზია დავითის გალობაზე „შუა მოგვექც ბორკილებში ჯოჯონხეთისა და წინ სიკვდილის ხაფანგები გადაძელობა“. ფსალმუნნი (17-18, 6).

⁵⁹ ტექსტი სამურაის კოდექსიდან ფილმიდან „ძალი-სული: სამურაის გზა“ რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

ესპანეთი, დედოფალ სოფიას მუზეუმი, საოცარი მხატვრული სამყარო, თუმცა, ეს ყველაფერი თითქოს მუზეუმის სტერილური სივრცეა... რეალობაში აღარ ჩანან შთაგონებული, „ღმერთთან მოსაუბრე“ გენიოსები, მწერლები და ხელოვანები, ვისი შთაგონებითაც ღმერთი თავის არსს გვიმხელდა... ჯერ კიდევ სამოციან წლებში, ისინი უბრალო „ავტორებად“ გადაიქცნენ, მნიშვნელობა დაკარგა მათმა განსაკუთრებულობამ, გაქრა შემოქმედებითი წვა, სიტყვის განუმეორებლობა, ფუნჯის მოსმის სინაზე თუ სიგიჟე, ინდივიდუალური სტილი და მანერა... თუმცა, ეპოქით ადრე, ჯერ „მოკვდა ღმერთი“, ყველაფრის, არსებულის შემომქმედი და მისი საზრისი, გონივრული სამყაროსა და გონიერი არსების – ადამიანის შემქმნელი... გაქრა ღმერთის იდეა და იდეალური სამყარო, შესაბამისად, მნიშვნელობა დაკარგა ღირებულებებმა, რომელთაც ადამიანი – სუბიექტი თავისთავში მოიცავდა, რაც თავისთავად აუქმებს ამ წარმოუდგენელი სასწაულით მადლიერ და აღფრთოვანებულ შემქმნებელ „სუბიექტს“, კეთილგონივრული არსებობის ღირებულებათა შემფასებელს. ამ ყველაფრის გარეშე, ცხადია, თავის მნიშვნელობას კარგავს თავად ესოდენ არსებითი „სუბიექტის“ ცნებაც, რადგან მისი ინდივიდუალურობაც, მისი აზრები და გადაწყვეტილებები აღმოჩნდა, რომ ასევე შექმნილი და ნასაზრდოებია სხვათა ინდივიდუალობით, სხვათა ტექსტებით, ფორმებით, დროისა და გარემოს დისკურსებით, რომლითაც სავსეა დღევანდელი, ისტორია, ეპოქები, „გადაჭედილია“ ადამიანური სამყარო. და ამიტომაც პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში მიაჩნიათ, რომ შეუძლებელია რაიმე ორიგინალურის შექმნა, ისე რომ სხვისი შექმნილი არ გაიმეორო, სხვისი სიტყვებით არ გამოთქვა და შენს სიტყვაში სხვისი აზრი არ ჩააყოლო – ამ სიტუაციას „სუბიექტის აღსასრული“ ჰქვია.

რას ნიშნავს „სუბიექტის აღსასრული?“⁶⁰ – ფრედერიკ ჯეიმსონი მას განიხილავს, როგორც „ინდივიდუალიზმის დასასრულს“: „ბურჟუაზიული, ინდივიდუალური სუბიექტი არა მხოლოდ წარსულს ჩაბარდა, არამედ მითია. მას არც არასდროს უარსებია. ამ ტიპის ავტონომიური სუბიექტი არასდროს ყოფილა. ნაცვლად ამისა, ეს კონსტრუქტი, უბრალოდ, ფილოსოფიისა და კულტურის მისტიფიკაციაა, რომელიც ცდილობდა ხალხის მოტყუებას, თითქოს მათ ინდივიდუალური სუბიექტები „ჰყავდათ“ და ისინი ამ უნიკალურ პიროვნულ იდენტობას ფლობდნენ“.⁶¹

„სუბიექტის სიკვდილის“ ცნება თავის ცნობილ პოსტმოდერნისტულ ჩამონათვალში შეაქვს ჰასანსაც „ადამიანის თვითმყოფადობის, პიროვნულობის, სოციალური იდენტობის, ბიოლოგიური ფუნქციებისა თუ ქცევის სტერეოტიპების დაკარგვის“ მნიშვნელობით.

⁶⁰ „სუბიექტის სიკვდილი“ (ფრ. MORT DU SUJET), პოსტსტრუქტურალიზმის კატეგორია.

⁶¹ სუბიექტის აღსასრული. ფრ. ჯეიმსონი, პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება. თარგმანების კრებ., 2015 (Jameson Fredric. 1992).

ამგვარად, „სუბიექტის სიკვდილი“ პოსტსტრუქტურალისტურ-პოსტმოდერნისტული აზროვნების საკვანძო ცნებაა, რომელიც ცვლის წარმოდგენას სუბიექტზე, როგორც – თვითმყოფად, თავისთავად ინდივიდზე, პიროვნების თავისებურებებსა და მის მიერ სამყაროს ხედვის განსაკუთრებულობაზე. განიხილავს მას, როგორც განპირობებულს სოციალური თუ კულტურული პირობებით, ისტორიით, დროით, საერთო სულიერი ღირებულებებით, განათლებით ანუ ძირითადად, გარე ფაქტორებით ვიდრე მისი შინაგანი პიროვნული თვისებებით – გადასინჯვას დაექვემდებარა ადამიანის ფსიქიკაზე წარმოდგენაც კი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტი იყო სუბიექტურობის შეფასებაში. თუ ფროიდისა და იუნგის თეორიებში, უკვე გამოთქმულია აზრი – არა ადამიანის მთლიან ფსიქიკურ სამყაროზე, არამედ ფსიქიკის დაყოფილ, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ ცნობიერ და არაცნობიერ სტრუქტურებზე, პოსტსტრუქტურალიზმის ხანაში – ფსიქიკის მყარ სტრუქტურაზე წარმოდგენა კიდევ უფრო იშლება და ნაწევრდება. გასული საუკუნის სამოცდაათიანი წლებიდან, ლაკანისთვის ისიც კი საეჭვოა, რომ თავად ცნობიერ „მეს“ გააჩნია მყარი სტრუქტურა, იყოს პიროვნულობის მდგრადი თავისებურება. წარმოდგენა „მეს“ შესახებ, მისი აზრით, მხოლოდ ფანტაზიაა, მცდარი აღქმებით წარმოქმნილი და სხვათა თვალსაზრისებზე დაფუძნებული მდგომარეობა; ხოლო, არაცნობიერი, ხომ საერთოდ! ის კიდევ უფრო მეტად „სხვაა“, ლაკანის აზრით, არაცნობიერი, საერთოდ „სხვისი მეტყველება“.

„აზრი იმაზე, რომ არაცნობიერი – სხვისი დისკურსია, განსაკუთრებით მკაფიოდ ჟღერს ფროიდის იმ სტატიებში, რომლებიც ტელეპათიას ეძღვნება. აზრი გადადის მანძილზე. მოდის სხვა სცენიდან. კიდევ ვილაცისგან. ცნება „სხვა“ ფროიდთან ჩნდება „მეს“ ინსტანციასთან დაკავშირებით. 1921 წელს „მასობრივი ფსიქოლოგიისა და ადამიანის მეს ანალიზში“ იგი წერს: ადამიანის ცნობიერებაში ყოველთვის არის სხვა. ფროიდი აჩვენებს: მე არ ვარ და შეუძლებელია ვიყო სხვის გარეშე. ლაკანი იღებს თავის წარმოდგენას სხვაზე ფროიდის ამ მოსაზრებებიდან, აგრეთვე პლატონისა და ჰეგელის იდეებიდან „სხვაზე“. ჰეგელიდან, რომელიც უკვე ამბობს: მე ვარ იმის წყალობით, რომ მე მაღიარებს სხვა“.⁶² და კიდევ, „სხვა – ეს არის კულტურის სივრცე, რომელშიც სრულდება (ხორციელდება) ინდივიდუალური სურვილების ყველა თავგადასავალი“. „სუბიექტის ფსიქიკის განსაკუთრებულობა დამოკიდებულია იმ პოზიციაზე, რომელსაც იგი იკავებს სხვის დისკურსში“.⁶³

ასე რომ – თუ დავეთანხმებით ლაკანს იმაში, რომ ადამიანის პიროვნულობა, თავისთავადობა, სუბიექტურობა, რაზეც ამდენს ვლაპარაკობდით, ეფუძნება არა რაიმე უცვლელ სტრუქტურას, არამედ სხვათა თვალსაზრისებსა და აღქმებს, „მეს“ სიმბოლურ საზრისებად ფორმირებულ წარმოდგენებს, ფანტაზიას, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ (რეალურად არ არსებული) პერსონაჟის სუბიექტურობა

⁶² Мазин. В. Введение в Лакана. 2004, https://www.phantastike.com/psychoanalysis/mazin_vvedenie_v_lakana/html/

⁶³ იქვე.

და (რეალური) ადამიანის სუბიექტურობა, ფაქტობრივად, ერთი და იგივე პრინციპით არსებობს – ფანტაზიისა და მისი გასიმბოლოურების, მნიშვნელობების და შინაარსის მინიჭების პრინციპით, ანუ სრულ თანხვედრაშია მხატვრულ ფანტაზიასთან, სიმბოლურ, საზრისით შევსებულ სახე-ხატებთან. ამ თვალსაზრისით, სინამდვილეს თავისთავად არანაირი შინაარსი არ გააჩნია, საზრისით მას ადამიანი ავსებს – სუბიექტი, ის ვინც ამ სინამდვილეს აცნობიერებს და შინაარსად გარდაქმნის. ასევე არაცნობიერიც – იგი სავსეა ერთმანეთთან დაუკავშირებელი სხვადასხვა შთაბეჭდილებით, შეგრძნებებითა და ემოციებით, აღქმაში ჩარჩენილი ხმებით, სიტყვებით კონტექსტისა და შინაარსის გარეშე, მენსიერებაში არსებული სახე-ხატებით... თუმცა, ყოველი მათგანი შეიძლება გაცნობიერდეს, აქტუალური მნიშვნელობითა და სიმბოლოურობით აივსოს. ანუ გაცნადდეს არა რაიმე კონკრეტულად არსებული შინაარსით, არამედ, ფორმირებული ფსიქიკური ენერგიით. ერთგვარი ვირტუალური სამყაროს მსგავსი რეალობით, რომელშიც სინამდვილე არ არსებობს... თუმცა ამ თვალსაზრისით, გასაგები ხდება, რატომ შთაგვაგონებენ პერსონაჟები ასე იოლად, როდესაც ვგრძნობთ ერთობას – მათი პიროვნულობა, რომელიც სწორედ ჩვენს პიროვნულობას ემთხვევა და მათი სუბიექტურობა ჩვენი სუბიექტურობაა.

„ყველა ურთიერთობა ემყარება ორ არაცნობიერ ცოდნას შორის გარკვეულ ურთიერთობას“ – განმარტავს ლაკანი. თუმცა აქ, ჩვენი „არაცნობიერი“ „სხვისი მეტყველებაა“. მაგრამ ეს სხვა ხომ წარმოსახვაა, მხოლოდ ნაგულისხმევი რამ, მხოლოდ ცნობიერებაში არსებული, მხატვრული ქმნილება! ძნელი წარმოსადგენია, ორი განსხვავებული სამყაროს, მითუმეტეს, არსებულისა და არარსებულის, მხატვრული ფანტაზიისა და ცოცხალი რეალური სუბიექტის ერთ შრეზე განხილვა, დათქმებისა და პირობითობების დაშვების გარეშე, რაც არ შეიძლება სტრუქტურალიზმის დალაგებულ, ყველაფრის ადგილმჩინილ სამყაროში, მაგრამ ამჯერად, პოსტსტრუქტურალიზმის ეტაპზე ჩვენ შეთანხმებულები ვართ, რომ სუბიექტი არ არსებობს.

საქმე იმაშია, რომ ადამიანს აინტერესებს ადამიანი, მისი შინაგანი სამყარო, მისი სული, „მე“, ინდივიდუალურობა, სწორედ სუბიექტურობა და განსაკუთრებულობა. ეკრანული ისტორიები, ისევე, როგორც ლიტერატურა, მოგვითხრობენ ადამიანის თავგადასავლებით, პერსონაჟებით, გმირებითა და ანტიგმირებით – მათი იერსახით, მათი ცხოვრებით, დიალოგებით, ქცევებით, ხასიათებით... ზოგადად, პერსონაჟი, მხატვრული ნაწარმოების გმირი – ეს თავად სუბიექტის, შემქმნებელისა და მოქმედის ფუნქციაა – აღწერილი ისტორიის, მიზეზობრიობის, დახატული რეალობის საფუძველი (subjectum ქვე-მდებარე), გაცხადებულად „სხვა“ „მე“, რომელიც ატარებს არა მხოლოდ ადამიანის „ცნობიერ“ შინაარსს, არამედ მოიცავს პიროვნულ თუ კოლექტიურ „არაცნობიერსაც“, ასევე არაცნობიერი სფეროს მისთვის სრულიად უცნობ, არასდროს განცდილ განშტოებებსა და ლაბირინთებს, ვარაუდების ვარიანტებსა და ფანტაზიებს, რომლებიც ენის, რიტმისა და ტემპის, ვიზუალური ნიშნების საზრისებსა და მათ გარდაქმნებში ირეკლება.

შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ქმნილება, აღმქმელის (მკითხველის, მსმენელის, მაყურებლის) ერთგვარ სუბიექტურ-ულ თამაშში გამოწვევაა! ჩვენ ჩვენი პირადი სუბიექტურობით ვერთვებით „სხვის“ სუბიექტურ-ულ თამაშში – აღქმებში, შეფასებებში, ფანტაზიურ დაშვებებში, მედიტაციებში, მიყვებით ფორმებისა და აზრების ხლართებს, პერსონაჟთან ერთად ვილტვით ცნობიერ-არაცნობიერის წარმოსახვითი რეალობაში სურვილების ასრულებითა თუ გაზიარებული მარცხით. გვიზიდავს ახლად აღმოჩენილი ვითარების არსში ზიარი წვდომა, აქამდე უცნობი, თუქცა თითქოს დაბადებიდან თანდაყოლილი უცნაურად უცნობ-ნაცნობი დეტალები, მათთან შეხვედრის ემოციური შეგრძნება, „წმინდა ცოდვის“ მტკივნეული გაზიარება და შენდობა, ამა თუ იმ პერსონაჟის გამორჩეული ისტორია, გადაწყვეტილებები, გრძნობები, ზოგჯერ დაუვიწყარ შთაბეჭდილებად გვრჩება რომელიმე გმირის, ერთი შეხედვით, სრულიად უბრალო რეაქცია, აქსტი და მიმიკა, ისინი კარს გვიხსნიან ჩვენივე საკუთარი სამყაროს გაცნობიერებისკენ, არაცნობიერისკენ, ღირებულებებისკენ, სხვა სუბიექტურობისკენ, და ვგრძნობთ, რომ მხატვრული ქმნილების ესა თუ ის პერსონაჟი ლამის ჩვენ თავად ვართ, რომ მოთხრობილი ამბავი აღწერს, სწორედ, ჩვენი პირადი „მეს“ მდგომარეობას თანაზიარი პერსონაჟის მსგავსად, ჩვენი „მეს“ აქამდე უცნობ თავისებურებებს. ხმამაღლა ვიცინით ან ცრემლი გვადგება, უცნაური, გამომწვევი ქმედება, ექსცენტრულობა, სიტყვა თუ პოზიცია, ჩვენში, არამც თუ გაგვირეებს, არამედ, სრულ ნდობას აღძრავს, გულწრფელ გულშემატკივრობას. მაგრამ ისიც საკითხავია, ვის და რას თანაგუგრძნობთ, თუ ჩვენ თვალწინ არსებული ნამდვილის მსგავსი ამბების პერსონაჟი, ან წარსულის ადამიანის შესაძლებლობებზე აღმატებული იდეალი, ან თუნდაც, ჩვენს დროში ჯერ არ შობილი, ფანტასტიკური უნარებისა და ჯერ არ არსებული შეხედულებების მქონე ზეადამიანი, ნებისმიერ შემთხვევაში სრული ფანტაზიაა, თავიდან ბოლომდე წარმოსახული სამყაროს ნაყოფი – ჩვენს სინამდვილეში არ არსებული კონცეპტი! და არც კი ვეჭვობთ, რომ მხოლოდ თამაშშია, შექმნილი ფანტაზია, მაგრამ სამყაროს დღევანდელი თვალსაზრისი გვარწმუნებს, ადამიანი არასდროს არ არის მართო, ჩვენი ცნობიერებით ყოველთვის „სხვასთან“ ერთად ვართ, მასთან გაერთიანებული და ეს „სხვა“ ანუ იგივე „მე“, ამავე დროს, აუცილებელი არ არის, რომ იყოს რეალური და ცოცხალი, ის საფსებით შეიძლება იყოს მენსიერებაში ჩარჩენილი წარსული, ქუჩაში ყურმოკრული ფრაზა, რეკლამა ან ნაწარმოების პერსონაჟი.

მაგრამ სად ვადის ზღვარი წარმოსახულისა და ცოცხალ რეალობას შორის? არსებობს თუ არ არსებობს? და სად, აქედან რომელ სივრცეშია პერსონაჟი ანუ ეს „უცნაური გამონაგონი“, რომელიც შეიძლება ჩვენს ღირებულებებს ფორმირებს?

მარკ ფორსტერის ფილმის სახელწოდება – „უცნაური გამონაგონი“, „უცნაური ფიქცია“ ანუ „პერსონაჟი“,⁶⁴ მოგვითხრობს თანამედროვე პერსონაჟის

⁶⁴ „პერსონაჟი“ „Stranger Than Fiction“, 2006, რეჟ. მარკ ფორსტერი.

„გაცხადებულ“ რეალობაზე, სწორედ რომ „უცნაურ გამონაგონზე“, რომელიც, თითქოსდა რეალისტური ფილმის რეალობის სინამდვილეშია; ანუ გამონაგონისა და „ნამდვილი“ რეალობების აღრევიტა და გაცვლით, ასევე ფილმის სახელწოდებით, ფორსტერი ირონიულად შეგვაცხადებს ჯორჯ ბაირონის სიტყვებს – „დონ ჟუანის“ მეთოთხმეტე სიმღერიდან: „ეს უცნაურია, მაგრამ სინამდვილეა. რადგან სინამდვილე ყოველთვის უცნაურია, გაცილებით უცნაური, ვიდრე საგანგებოდ გამოგონილი უცნაური ამბავი. რამდენად უფრო მომგებიანი იქნებოდა რომანისთვის, გაცვლა რომ შეიძლებოდა (სინამდვილისა და გამონაგონის), რამდენად უფრო განსხვავებულად შეხედავდნენ ადამიანები სამყაროს“.⁶⁵ ამგვარად, ეს გაცვლა ფორსტერის „პერსონაჟში“ ასე ვთქვათ, ასრულდა! მოხდა! უცნაური გამოგონება – პერსონაჟი რეალობაშია, მაგრამ ირონია იმაშია, რომ გაცვლა ბაირონისეულად მოხდა: არა, ადამიანის ტექსტად ქცევით, როგორც პოსტმოდერნისტები განმარტავენ: „ადამიანის სუვერენული სუბიექტურობის გაზავება ტექსტებში, ცნობიერებებში, რომლებიც შეადგენენ კულტურული ტრადიციის „უზარმაზარ ინტერტექსტს“ და ა.შ. ან უწოდებენ „პიროვნების ობიექტად ქცევას, როგორც „სუბიექტის სიკვდილს“ და შემდგომ „აღდგომას“,⁶⁶ არამედ პირიქით, თავად პერსონაჟია ვადმოსული რეალობაში (ფილმის რეალობაში, როგორც პერსონაჟი) და მას, რასაკვირველია, თანამედროვე თეორიის თანახმად, ცნობილი მწერალი სიკვდილს უგეგმავს, მით უმეტეს, რომ ამ ცნობილი მწერლის სტილი და რომანის ჟანრის დამაჯერებლობა ასეთი დისკურსის წესრიგს განაპირობებს! საბოლოოდ, პერსონაჟის ბრძოლამ არსებობისთვის მიზანს მიაღწია და „სუბიექტის სიკვდილის“ შემდეგ, „სუბიექტის აღდგომის“ თეორიაში გადასვლა მოხერხდა. თუმცა, თავიდან ბოლომდე ძვლებში ვადამტვრეული, ბინტებში შეხვეული და თაბაშირ-დადებული პერსონაჟ ჰაროლ კრივის ერთობ სარკასტული იერსახით. სამაგიეროდ, შეყვარებულთან ერთად, გმირად შერაცხული და უზომოდ ბედნიერი! ასე რომ, მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება და შინაარსი არსებითად იცვლება იმის მიხედვით, „მოკვდება“ ისედაც უსულო პერსონაჟი თუ „გადარჩება“!

„სუბიექტის სიკვდილი“ მრავალი პოსტმოდერნისტული ფილმის მოტივად იქცა, რომელიც სამყაროსა და ადამიანზე თვალსაზრისის გამოთქმის გარდა, მხატვრული გამომსახველობის უდიდეს შესაძლებლობას იძლევა, რეალურსა და არარეალურს შორის ზღვრული სამყაროს პირობითობის დამკვიდრების საფუძველზე. ალენანდრო ამენაბარის „გაანთავალი“ და „სხვები“, მარტინ სკორსეზის „ტაქსისტი“ და „წყველთა კუნძული“, მიშელ ვონდრის „წმინდა გონების მარა-

⁶⁵ ays strange; Stranger than fiction; if it could be told, How much would novels gain by the exchange! How differently the world would men behold! ჯორჯ ბაირონის „დონ ჟუანი“, მეთოთხმეტე სიმღერა.

⁶⁶ „სუბიექტის აღდგომა“ „სუბიექტის აღსასრულის“ საპირისპირო, უფრო გვიან წარმოქმნილი ცნებაა.

დიული ბრწყინვა“, ოლივიე ასაიასის „დემონლოვერი“ და „პერსონალური მყიდველი“, ჯიმ ჯარმუშის „მეკვდარი კაცი“, კრისტოფერ ნოლანის „ემენტო“ და „საწყისი“, სადაც გმირების ობიექტურ რეალობაზე წარმოდგენის გარეშე დარჩენილი, დამსხვრეული სუბიექტური სამყარო, არაცნობიერში ჩაკეტილი ცნობიერება – ამოდ ცდილობს აბსურდული სინამდვილის ლაბირინთებიდან გამოღწევას.

თავისთავად, პოსტმოდერნიზმი არ არის „აწმყო“ – მხოლოდ ის, რაც ახლა ხდება და არ არის მხოლოდ ცოცხალი რეალობა, რასაც „დასწრება“ მოიცავს. პოსტმოდერნიზტული კინო განაგებულია სიკვდილის რეალობასთან, გარდაცვლილი, დაკარგულ და განაწყენებულ სულებთან, რომლებიც ჩვეულებრივ ურთიერთობენ ცოცხლებთან. ზოგჯერ არც იციან, რომ სხვა სამყაროს ეკუთვნიან, წარსულის საგნები განაგრძობენ არსებობას, გარდაცვლილი ადამიანის ყოფიერების რეფლექსი რეალობაზე ისევე აისახება, როგორც ჩვენამდე დაგვიანებით მოღწეულ, მილიონობით წლის წინათ ჩამქრალი ვარსკვლავის ციმციმი სხვადასხვა დროთა ფრაგმენტებით ავსებულ გაჩახჩახებულ ცაზე. ძველ სახლებში ადამიანებს ისევ ხვდებათ წარსულის ელფერი, ოდესღაც მომხდარი საბედისწერო ატმოსფეროს გავლენა და სიცარიელეში დაბუდებული საზარელი აჩრდილები... როგორც სტივენ კინგისა და სტენლი კუბრიკის „ნათებაში“, უკვე არარსებულთანდასწრებული წარსულით, არაცნობიერი რეალობის ლაბირინთში ჩასაფრებულ მინოტავრად გადაქცეული პერსონაჟით – ჯეკ თორანსით, თავადვე დაკარგული თავის მარტოობისა და სიცარიელის ჩიხებისგან წარმოიქმნილ დროის ლაბირინთში, პირისპირ აღმოჩენილი არქეტიპულ თუ საკუთარ სისასტიკესთან და მისგან დამარცხებული.

ოლივიე ასაიასის ფილმის „პერსონალური მყიდველის“⁶⁷ პერსონაჟი მორინი ცხოვრებას თითქოს ჩვეულებრივ აგრძელებს, თუმცა შინაგანად მარტოსული და გატეხილია. ამის სერიოზული მიზეზები აქვს: ახლობელი ადამიანის დაკარგვით გამოწვეული ტრავმა – მასთან სულიერი კავშირით შეკრული ტყუპისცალის მოულოდნელი სიკვდილი, რომელიც მისთვის, არა მხოლოდ მისი არსების ნახევრის დაკარგვას ნიშნავს, არამედ, საერთოდ, მისი საკუთარი პიროვნული მთლიანობის – თითქოს თავადაც ნახევრად მოკვდა. მის არსებობას ისევ შეიგრძნობს, დამოკიდებულია თავის უკვე არარსებულ, გარდაცვლილ ნაწილზე, ძმისგან სიცოცხლეში შეპირებულ ნიშანს ელოდება, სულებთან კონტაქტებს დაეძებს, მის რეალობაში ზოგჯერ ჩნდებიან უცნობი, გზაარეული აჩრდილები. ურთიერთობს მოჩვენებებთან, რომლებიც სინათლეს უქრობენ, ონკანს ატრიალებენ და წყალს უშვებენ, ხმაურობენ, ჭურჭელს ამსხვრევენ, მაგრამ მის მარტოობას ვერ ენმარებიან, პირიქით, საკუთარი სიმარტოვითა და სასოწარკვეთილებით ამინებენ. არიან ცოცხლებიც – მათ საკუთარი ცხოვრება აქვთ, თავისთვის არიან. თავადაც აღარ იცის რა უნდა, უყვარს თუ არა მამაკაცი, რომელსაც ხანდახან ინტერნეტით ესაუბრება სხვა ქვეყანაში ან აინტერესებს თუ არა მეორე, რომელსაც ტელეფონით

⁶⁷ „პერსონალური მყიდველი“ Personal Shopper, 2016, რეჟ. ოლივიე ასაიასი.

ემესიჯება, თუმცა დარწმუნებული არ არის, რეალურია იგი, მართლაც არსებობს თუ ვირტუალურად მხოლოდ მის ტელეფონშია, ასევე რამდენად შეიძლება მათ ენდო...

ეს ყველაფერი არ არის: მარტობა უცხო ქვეყანაში, დროებითი სამსახური – შეუფერებელი მისი წარმატებული პროფესიული მიღწევებისა და ჩვეული საზოგადოებრივი მდგომარეობის შემდეგ ახალი უცნაური საქმიანობით. თუმცა, ერთი შეხედვით, იგი თითქოს, ისევ ძველებურად სიცოცხლის შუაგულში რჩება, ვარსკვლავებისა და გლაძურის სამყაროში, ცნობილ პოპ-ვარსკვლავ კირას გარემოცვაში, როგორც მისი ტანსაცმლის პერსონალური მყიდველი. რა არის პერსონალური მყიდველი? რას ნიშნავს ამ ახალი პროფესიის არსი? ასაიასი მას სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს, როდესაც ფილმის სახელწოდებად ადგენს. მისი თვალსაზრისით, ეს ის მდგომარეობაა, როდესაც ადამიანი უარყოფს ცნობიერს და გადადის არაცნობიერში, ემორჩილება საკუთარი „მეს“ იმ ნაწილს, რომელსაც ლაკანი „სხვას“ უწოდებს. არა მხოლოდ კარგავს საკუთარ ინდივიდუალობას, არამედ, თავისი ცნობიერებით, სრულად ექვემდებარება და ითვალისწინებს ამ „სხვას“, სხვის პიროვნულობას; კარგავს თავისას და ქმნის სხვის სახეს, რომელსაც საგარაუდოდ, შემდეგ სხვები მიბაძავენ. მორინი კირას გარეგნობასა და ჩაცმულობაზე ზრუნავს – საქველმოქმედო საღამოების, სხვადასხვა მიღებებისა და შემთხვევებისთვის საზოგადოებაში გასასვლელად იერსახეს ქმნის. თავად არჩევს ტანსაცმელს, თუმცა სხვისთვის და სხვისთვის მოსახდენი სტილით, მუდმივად უწევს სხვის ინდივიდუალობაზე ფიქრი, სხვისი გემოვნებისა და სურვილის გათვლა, საკუთარი სხეულის წარმოდგენა სხვის სხეულში. რადგან ძალიან დაკავებულ ვარსკვლავთან ტანსაცმელის შერჩევაზე დალაპარაკებაც შეუძლებელია, ხოლო, ტანსაცმლის მოსინჯვის უფლება, ხელშეკრულებით აქვს აკრძალული. ერთი მხრივ, ვაღივებულია იცხოვროს სხვისი სუბიექტურობით, მეორე მხრივ, უნდა გაითვალისწინოს, ასეთ ცხოვრებაში საკუთარი უუფლებობა. თუმცა მორინს ეს არ აწუხებს: მისი შინაგანი დათრგუნული მდგომარეობა სრულ თანხმობაშია წაყენებულ პირობებთან. არც ცდილობს გაერკვეს, თავადაც უნდა თუ არა ისეთი ტანსაცმელი, რომელიც სხვისთვის აარჩია – იერსახე, რომლითაც ვარსკვლავის პოპულარობა კიდევ უფრო იზრდება. მაგრამ უნდა თუ არა მორინს, თავადაც იქცეს სხვად? მას ხომ შეუძლია იქცეს ისეთად, როგორიცაა, მისი დამქირავებელი კირა, რომელიც, შეიძლება ითქვას, რომ „დატაცებაზეა“, წამიც კი არ აქვს თავისუფალი და მასსავით ეული ვერასდროს ვერ იქნება.

თავად, თავისთვის თითქოს არც არსებობს, გაურკვეველია სად ცხოვრობს, აქვს თუ არა სახლი, აქვს თუ არა რაიმე უბრალო ურთიერთობა ვინმესთან ამ სხვა ქვეყანაში, სადაც ნაცნობები თითქმის არ ჰყავს?! შინაგანი მარტობისგან თავის დახსნას მორინი აჩრდილებთან კონტაქტით ეძებს. ურთიერთობს მხოლოდ მესიჯებით, სამსახურში კირასთან დალაპარაკების უიმედო მოლოდინით, სხვაზე ფიქრით, სხვისი სამოსის გარაუდით. მეგობარი მამაკაცი სხვა ქვეყანაში და

მხოლოდ ტელეფონში, რძალი ხელახლა სხვაზე გათხოვილი. სექსი – მხოლოდ ერთხელ, სხვის სახლში, სხვის საწოლზე, სხვის კაბაში, სხვისი წარმოსახული ცხოვრებით და მარტოდმარტო, საკუთარ თავთან – რეალობა აქაც არ არსებობს. იგი ისევ საკუთარ გარდაცვლილ ტყუპისცალს დაეძებს, მასთან კონტაქტზე გასვლას ცდილობს და ბოლოს და ბოლოს, ნიშნისა ცდილობს. რადგან მას სულ უფრო და უფრო ბევრი აქვს საერთო არა მხოლოდ ტყუპისცალთან, არამედ მკვდარ, არაცოცხალ რეალობასთან. იგი გრძნობს ამ რეალობას. მისი ცხოვრება ლანდებითაა დასახლებული, მოჩვენებითი სამყაროს მსგავსია. უდიდეს, ყველაზე ხალხმრავალ ქალაქებში მოძრაობს, მაგრამ სრულიად მარტოა, თითქოს ჩიხებით გაწყობილ ლაბირინთში – კაბისთვის პარიზში, პარიზიდან ლონდონში შარვლისა და ქამრის შესარჩევად, და ისევ პარიზში, იმისათვის რომ უკან, იმავე ჩიხში დაბრუნდეს. ეს ლაბირინთია! ამ ლაბირინთში მის შეტყუებას „სხვისი“ სატროფო, მაცდური „მინოტავრი“ ცდილობს, მოახერხებს კიდევ მის გაბმას, თუ მორინი გაბედავს და კირას სრულად დაემსგავსება, იმ „სხვას“, ვისაც ქმნის და ვისი ცხოვრებისთვისაც არსებობს. თუმცა, ამ ცხოვრებით ცხოვრების უფლება არ აქვს, როგორც იმ კაბების ჩაცმის, რომელსაც თავად არჩევს და სხვისთვის ყიდულობს, მაგრამ იგი მთავარი არ არის, სიკვდილითაც, რეალურად კირა კვდება...

მორინს ისევ არარსებული, ცარიელი რეალობა იხსნის – თამაშის გარეთ ყოფნა, თუმცა მისი რეალობა კვლავ ბუნდოვანებითაა სავსე. ომანში ისევ გარემოებებიდან გამომდინარე მიემგზავრება, ინერციით და არა საყვარელ ადამიანთან შეხვედრის სურვილით, რომელსაც ფილმის განმავლობაში, ერთი-ორი მესიჯი გაუგზავნა – სხვა ლაბირინთში, სხვა კიდევ უფრო უცხო და უფრო ცარიელ შორეულ სამყაროში – იქ მეგობრის ოთახში, რომელიც არ ელოდება, სადაც არც ცოცხლები არიან, არც სულები. თუმცა, წყლიანი ჭიქა ოთახის სივრცეში ისევ ლივლივებს და იატაკზე ერთბაშად, ხმაურით იმსხვრევა... იქნებ ეს მისი ტყუპისცალი ლუისია და ბოლოს და ბოლოს ანიშნებს?

პირობის თანახმად ერთი დარტყმა „ჰოს“ ნიშნავს, ორი – „არას“. მაგრამ დარტყმა ორია. ეს ლუისი არ არის. მაგრამ მაშინ ვინ არის? იქნებ თვითონ? დიან... სწორედ... ის ისაა, ვინც თავის თავს ვერ ხედავს, რომელიც ვერ აცნობიერებს, რომ აღარ არსებობს... „სხვისი“ დისკურსი არაცნობიერში, ის „სხვა“, რაზეც ლაკანი მიუთითებდა, მორინის რეალობაში აღარ არსებობს. მორინი სრულიად მარტოა საკუთარი თავის წინაშე, საკუთარი „არაცნობიერის“ წინაშე. მხოლოდ იგია, თვითონ, და ამიტომაც სწორედ, სავარაუდოდ, იგი მკვდარია.

ეს, რა თქმა უნდა, პოსტმოდერნისტული პრინციპია, ზღვარზე არსებული სამყარო, როდესაც ძნელია გარკვევა, როდის გადავდივართ რეალური თხრობიდან მისტიკურში და არის თუ არა ასაიასის ამ ფილმში საერთოდ, ზღვრული რეალობა. იქნებ ეს მხოლოდ ვოგონას სუბიექტური აღქმებია, რაშიც თავადაც არ არის დარწმუნებული.

საკმაოდ რთული ბილიკებია გასავლელი სიუჟეტურ სვლებში გასარკვევად კარლოს რეიგადასის „წყვილიადის შემდეგ სინათლეში“,⁶⁸ თუმცა, რაც ეხება „სუბიექტის სიკვდილს“, აქ შეუძლებელის მიუხედავად, არავითარი ეჭვი არ რჩება. თუმცა, ეს „სუბიექტის სიკვდილის“ რეალობის გადმოცემა კი არ არის, არამედ რეიგადასის დაცინვაა, თავად ამ პრინციპის მიმართ მიმართული ირონია, არსის მიმართ სარკასტული გამონათქვამი... როდესაც ფინალურ ეპიზოდში ადამიანი საკუთარი ბოროტებითა და შეცდომებით სავსე ცხოვრების შემოქმედს – თავის საკუთარ „სულელ“ თავს იძრობს... პირდაპირ ხელით ეჭიდება, იძრობს და ძირს უსულოდ ეცემა. ეს ადამიანის სიკვდილია, რომელმაც ვააცნობიერა საკუთარი დამარცხება, ცოდვილი არსი. შესაძლოა, ეს მისი „სინათლეა წყვილიადის შემდეგ“ და მაინც, მოულოდნელი და ცოტა უცნაური სიკვდილია, ყველაფრის მიუხედავად, რაც ვიცით ხელოვნებაში პირობითობის შესახებ. მოკლედ, ფილმებში ზოგჯერ ასეც ხდება, დაშლილი ცნობიერება, დაქუცმაცებული სამყარო – ეს პოსტმოდერნიზმის სუბიექტის ტიპური ხედვაა. რაღაც ალუზია შეიძლება შორეულად შევნიშნოთ კუბრიკის – ატომური ბომბების აფეთქებებითა და დედამიწის განადგურების დასაწყისით აღფრთოვანებულ დოქტორ სტრეინჯლაგთან,⁶⁹ რომლის დაზნობას, დროდადრო, მისივე საკუთარი ხელები ცდილობენ. მრავალი პოსტმოდერნისტული ფილმი მოგვითხრობს გმირის პირადი სუბიექტურობის გარეშე დარჩენილ უცნაურ, დეფორმირებულ სამყაროზე, მუდმივ ფლემბეკებში გახსნილ, დეკონსტრუირებულ დროში დაკარგული გმირის მდგომარეობასა და საზრისზე, დანაწევრებული რეალობის, ფრაგმენტებად დაწყვეტილ პიროვნულობაზე... „შეძრწუნებულ, მთლიანობის გარეშე დარჩენილ ადამიანზე“. „სინამდვილე უცნაურია“, თუმცა შეიძლება ბაირონის საპირისპიროდაც ვთქვათ, რომ მხატვრული სინამდვილე უცნაურობის, ახლებური ჰიპერრეალობის ხარისხით, მართლაც შოკისმომგვრელია.

თანამედროვე კინოში სიკვდილი – „სუბიექტის აღსასრულის“ მეტაფორაა, მხატვრული გამოხატვა და არ ნიშნავს უშუალოდ სიკვდილს, აღსასრულს. ეს ტერმინი, უპირველეს ყოვლისა, ხაზს უსვამს სწორედ მსოფლმხედველობას, რადიკალურ ცვლილებას „სუბიექტში“ კონცენტრირებული ღირებულებებიდან, მის სრულ უარყოფამდე. მაგალითად, საინტერესოა რას ნიშნავს „სუბიექტის სიკვდილი“ ბერნარდო ბერტოლუჩის „უკანასკნელ იმპერატორში“,⁷⁰ როგორ იცვლება მისი არსი... იმპერატორ პუ ის – ბედი და მოვალეობა სწორედ სუბიექტად ყოფნაა, თუმცა მან იცხოვრა როგორც მხოლოდ ობიექტმა იქამდე, ვიდრე საკუთარი თუ უკვე არასაკუთარი სასახლის ბაღის მეზობლად არ ვადაიქცა, სწორედ მაშინ, როდესაც ფაქტობრივადაც დაკარგა სუბიექტად არსებობის უფლება. მისი რო-

⁶⁸ წყვილიადის შემდეგ სინათლე Post Tenebras Lux, 2012, რეჟ. კარლოს რეიგადას კასტილლო.

⁶⁹ დ-რ სტრეინჯლაგი პერსონაჟი ფილმიდან „დოქტორი სტრეინჯლაგი: ანუ როგორ გადავეჩვიე შიმშს და შევიყვარე ბომბი“ 1964, რეჟ. სტენლი კუბრიკი.

⁷⁰ უკანასკნელი იმპერატორი The last Emperor 1987, რეჟ. ბერნარდო ბერტოლუჩი.

გორც „სუბიექტის სიკვდილის“ რეალობა უმაღლესი ობიექტური პრიორიტეტების თანდათან დაშლით დაიწყო, როდესაც, სიმბოლური – იმპერატორის ზეციური, მხოლოდ მისთვის დასაშვები გამორჩეული ყვითელი აბრეშუმის ხალათიდან იგი, თანდათანობით, ევროპულ ტანსაცმელზე გადაიყვანეს და ბოლოს, კულტურული რევოლუციის საყოველთაო ნაცრისფერ სპეც-კოსტუმში გამოაწყვეს, ყველანაირი ინდივიდუალობისგან წასაშლელად, რომელშიც მისი პიროვნების ამოცნობა საერთოდ, შეუძლებელი გახდა. თუმცა, ბერტოლუჩის რჩეულ სუბიექტს იმპერატორ პუ ის, სინამდვილეში, თავიდანვე მხოლოდ ობიექტის უფლებები გააჩნდა, ობიექტის მოვალეობები – იმპერატორის ტახტი პატარა იმპერატორისთვის ის ადგილი იყო, რომლიდანაც უბრალოდ, ადგომის უფლება არ ჰქონდა. უდიდეს იმპერატორს არ ჰქონდა რაიმეს დანახვის უფლებაც კი – „სად ვაგონილა იმპერატორი და სათვალე“! მასთან არ საუბრობდნენ, მას არ ატყობინებენ რა ხდებოდა ქვეყანაში, მას არ ჰქონდა იმ ქალის ცოლად მოყვანის უფლება, ვინც შეუყვარდა. არ ჰქონდა მოქმედების, გადაწყვეტილების მიღების უფლება; არ შეეძლო არა მხოლოდ სასახლის ეზოდან გარეთ გასვლა, არამედ, ჭიშკარში გახედვა, თუმცა იგი, აღმოსავლეთის ყველაზე დიდი, ყველაზე ხალხმრავალი ქვეყნის პირველ და მთავარ სუბიექტს წარმოადგენდა, უდიდეს იმპერატორს, რეალურად – ობიექტს, რომელსაც მთელი ჩინეთი შეჰყურებდა, აკვირდებდა, უვლიდა, ზემოქმედებდა. პუ იმ მხოლოდ მას შემდეგ დაიბრუნა ჩამორთმეული სუბიექტურობა, როდესაც თავისი ეზოს მეზალე გახდა, თუმცა ესეც საკამათოა...

რას ნიშნავს „სუბიექტის სიკვდილი“ ჩვენი თანამედროვე ადამიანისთვის? ამაზე მეტად ღრმა და საგრძნობი პასუხი აქვს ქრისტოფერ ნოლანს. ფილმში „მემენტო“⁷¹ იგი წარმოგვიდგება მწვავედ ირონიულ, დიფერანსულ თამაშად, ალოგიურ ლოგიკად ქცეულ სუბიექტურობად, რომლის დაშლილი და გაფანტული საზრისი ხელიდან გვისხლტება. რეჟისორს ფილმის ტიტრებშივე შემოაქვს „ფსიქოს“, „რასიომონის“, „blow-up“-ის სარკეები – იწყება ფოტოს გამოსახულებით, რომელზეც აღბეჭდილია სისხლიანი იატაკისა და კედლის კუთხე, ამავე კადრშია მოხვედრილი ფოტოგრაფის ფენის ნაწილიც, ხოლო, ტატუირებული ხელის მოძრაობა, რომელიც პერიოდულად, რიტმულად, ხელახლა გაქნევით ამჟღავნებს და ამჟღავნებს პოლაროიდის ფოტოს აღნიშნულ გამოსახულებას, კონგულსიურ ფართხალს უფრო წააგავს – ცხადია აგრეთვე ფოტოგრაფისაა. თავად არ ჩანს: რალაც სხეულის ერთი ფრაგმენტი სისხლიან ფოტოზე – რალაც ფრაგმენტი მის გარეთ, ახლო ხედზე, თვითონ, კადრს მიღმა – მაყურებლის თვალის დისტანციაზე. მაყურებელი ამჩნევს, რომ ფოტოს ხარისხი თანდათან უარესდება, ფერები ქრება, გამოსახულება თანდათან ფერმკრთალდება. ტიტრები სრულდება და ფოტოგამოსახულება აღარ არსებობს – მხოლოდ თეთრი ქაღალდი. ახლა ხელები უკეთესად ჩანს, დაკაწრული, სისხლიანი. მათ გვირის სახესთან მიაქვთ პოლაროიდის კამერა, კიდევ ერთი კადრი და ჩვენ ვხედავთ გვირის ასევე დაკაწ-

⁷¹ მემენტო Memento, 2000, რეჟ. ქრისტოფერ ნოლანი.

რულ, სისხლიან, დათრგუნულ სახეს. კაფელის კედელზე სისხლის შესქელებული ღვარი პირიქით, ქვემოდან ზემოთ იღვენება.

ამ უკუღმა დატრიალებულ კადრებში შეუძლებელია ვერ შეგაძმნითო წარსულის ფილოსოფიური ალუზიები – ცალკეული ფრაზები და მინიმუმები, იდეები, უჩვეულო გმირის არსებობის სივრცე, მისი სალაპარაკო და სამოქმედო იარაღია. იგი ეჭვობს, ისევე, როგორც ოდესღაც, მისი თანამემამულე ემპირიკოსები, თუმცა, ეს ეჭვი ჭეშმარიტების კი არა, მისი არა ერთი საბედისწერო შეცდომის მთავარი მიზეზი ხდება. მაგრამ მას შეცდომაზე დაფიქრებისა და მისი აღიარების დრო არ აქვს, და პირდაპირ ისე იქცევა, როგორც სახელგანთქმული გენიალური დეკარტი: ნოლანის გმირი ენდობა მხოლოდ იმას, რასაც უშუალოდ შეიგრძნობს, როგორც იმ საფერფლეს, რომელსაც ხელში იღებს და აღქმაში ამოწმებს იგივეა თუ არა, მხოლოდ ამაშია დარწმუნებული, თუმცა, მისი მტკიცებულება, რომ „სამყარო არსებობს მაშინაც კი, როდესაც იგი თვალებს ხუჭავს...“ უცებ გენიოსის, აინშტაინის გამონათქვამს გვახსენებს: „მე მიყვარს ფიქრი, რომ მოვარე იქ არის, მაშინაც კი, როდესაც მე მას არ ვუყურებ“... ეს ჭეშმარიტებაა, თუმცა უტყუარი აქსიომა ფინალურ მონოლოგში ეჭვს ბადებს. რადგან როდესაც ფილმის დაშლილი სუბიექტი ლეონარდი თვალებს ხუჭავს, ხედავს სწორედ იმ სამყაროს, რომელიც არ არსებობს.

ბრძოლა მდგრადი – რეალურად არსებული სამყაროს სარწმუნოდ, ირონიითა და სარკაზმით სრულდება, არაფრით. ფინალურ სცენაში, უკვე მაყურებელი ფიქრობს: იქნებ ეს ყველაფერი, რაც მოხდა, რაც ვიხილეთ, ამ საგანთა არსებობა, მართლაც გმირის აღქმაა მხოლოდ, რადგან მაყურებელი ამჯერად, საკუთარ თავს, იდენტიფიცირებს ამნეზიურ, მსხვერპლ-გამომძიებელთან, რომელიც ყოველი ხუთი წუთის შემდეგ, ხელახლა იწყებს სამყაროს გაცნობიერებას: „სად ვარ? სადღაც ოთახში? ისეთი გრძნობა მაქვს, თითქოს აქ პირველად ვარ, მაგრამ შეიძლება უკვე ერთი კვირაა, რაც აქ ვარ... შეიძლება სამი თვე, ძნელი სათქმელია. მე არ ვიცი. ოთახი უცნობია“. თუმცა, ეს ფსიქოპატი, რომელიც, დეტექტივის ფორმულის მომაბეზრებელ სტერეოტიპად ქცეულა, რომლის ჩვეული კითხვა, „მომიყოლია, ჩემს ავადმყოფობაზე?“ ჟანრის ირონიად და თვითირონიად ჟღერს, ისევ ახერხებს მაყურებლის დაპყრობას, საკუთარი მიზეზ-შედეგობრიობის ჯაჭვის შექმნას. დეტექტივის ახალი ლოგიკა აღარ მიისწრაფის ფინალის ამოხსნისკენ, ფინალი უკვე დიდი ხნის წინ ამოიხსნა! და რა საჭიროა, წიგნის წაკითხვა, კიდევ ერთხელ, როდესაც მისი ფინალი უკვე ცნობილია? თუმცა ახალი ფინალი ახლებურად იხსნება – არა სიუჟეტის მიზეზ-შედეგობრივი ლოგიკით, არამედ აბსურდით – დროისა და ლოგიკურობის, შემმეცნებელი და მოქმედი სუბიექტის დასასრულის გარეშე დარჩენილი ფინალურობით. არსებობს თუ არა მიზეზ-შედეგობრიობა? ფინალი საერთოდ? აქვს თუ არა საზრისი რეალობას? რას ნიშნავს „გახსოვდეს“? როდესაც ასეთ, მნიშვნელობადაკარგულ ფინალიან წიგნს გამუდმებით, მუდამ და მუდამ კითხულობს უკვე ვარდაცვლილი, ლეონარდის ერთა-

დერთი ჭეშმარიტი ხსოვნის ობიექტი და მისი არსებობის გამართლების მიზეზი, – სიკვდილს, როგორც სიცოცხლის ფინალს მნიშვნელობა ეკარგება. პოსტ-გმირის პრობლემა კი უკვე იმ სტადიაზეა, რომ არც რეალური სურათის დანახვა და არც ილუზიური სამყაროს ფრაგმენტების გამოვლიანება აღარ შეუძლია: არც დაწერილი ტექსტი, დერიდასავით ქალაქდზე კი არა, პირდაპირ სხეულზე ამოშანთული, არც ცხელ ფაქტზე გადაღებული ფოტო, თავისი ახსნა-განმარტებებით, არც პირდაპირ ცოცხალი მოწმეები – სხვადასხვა წამებად დაშლილ რეალობას ვერ შეინახავენ. რჩება მხოლოდ რწმენა – ფინალში ისევ გვესმის საოცარი ჭეშმარიტების გამოძნატველი სიტყვები: „მე უნდა ვიწამო იმ სამყაროსი, რომელსაც ქმნის ჩემი გონება. მე უნდა მჯეროდეს, რომ ჩემს ქმედებებს აქვს აზრი. მე უნდა მჯეროდეს, რომ მაშინ, როცა.... მე ვხუჭავ თვალებს... სამყარო არ ქრება, მე მჯერა, რომ სამყარო არ ქრება. ჩვენ ყველას გვჭირდება მოგონებები, რათა ვიცოდეთ, ვინ ვართ ჩვენ. მე გამონაკლისი არ ვარ“.⁷²

ასეა ეს. ასე გამალებული რომ აზროვნებს: პოსტმოდერნისტული სამყაროს, „სუბიექტურობის“ გარეშე დარჩენილი ამნეზიური და ყველასთვის ცნობილი ვიჟი ლეონარდია... თუმცა, განა დეკარტე სხვაგვარად ფიქრობდა?!

⁷² ტექსტი ფილმიდან „მემენტო“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაირონი ჯ., „დონ ჟუანი“ მეთოთხმეტე სიმღერა. ays strange; Stranger than fiction; if it could be told, How much would novels gain by the exchange! How differently the world would men behold!
2. ბარტი რ., ავტორის სიკვდილი, 1967. ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია 3, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ., 2015;
3. ბუაჩიძე თ., ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 11, თბ., 1987, გვ. 611-612;
4. ბულაძე გ., ბულაძე ლ., საუბარი ტოტალიტარული სახელმწიფოს მიერ დ. კაკაბაძის ტილოზე დატოვებულ კვალზე: https://www.vangogen.com.ge/2015/10/blog-post_5.html;
5. ვილერმო დე ტორრე. ვერტიკალური მანიფესტი Guillermo de Torre, Manifesto vertical 1920 <https://www.filosofia.org/aut/002/vertical.htm> Гильермо де Торре, Эстетика ультраячества 1921; (1912 - Манифест молодых писателей) 1979;
6. დეკარტე რ., Cogito, ergo sum - ვაზროვნებ მაშასადამე ვარსებობ;
7. ეკო უ. „ვარდის სახელი“ (Il nome della rosa), 1980 წელი; „შენიშვნები „ვარდის სახელზე“ (Postille al nome della rosa); თეორიული პოსტსტრუქტურული „ცარიელ ნიშანზე“. 1983 წელი.
8. კალანდარიშვილი ლ. „კადრი და კადრის კონცეპტუალური საზღვრები სტრუქტურალიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის საზღვარზე“. „სახელოვნებო პროცესები 1960-2000“, III წიგნი სერიისა „XX საუკუნის ხელოვნება“ სამეცნიერო შრომების კრებული. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, „კენტავრი“, 2013;
9. კალანდარიშვილი ლ., „ამერიკული ლეგენდა მეორე მსოფლიო ომის წინ. ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინი“ „ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში. 1930-1960“, II წიგნი სერიისა „XX საუკუნის ხელოვნება“ სამეცნიერო შრომების კრებული. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, თბ., „კენტავრი“ 2012, გვ. 80-94;
10. ნიცშე ფრ., მხიარული მეცნიერება, 4. შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში. წ. III, თბ., ილიაუნი, 2015 გვ. 30-32, <https://library.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2017/03/phridrikh-nitsshe-V-III.pdf>
11. რჩეულიშვილი, გ. მოთხრობები, პიესა. „კა და კო“.. თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 1965;
12. ფსალმუნის 15(16) 1. და 17(18) 6;
13. ფუკო მ., „რა არის ავტორი? (1969), ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია 3, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ., 2015;
14. ფუკოს მოხსენება, რა არის ავტორი? ფრანგული ფილოსოფიური საზოგადოების კონფერენციაზე, 1969 წლის 22 თებერვალს კოლეჯ დე ფრანსში, ჟან ვალის თავმჯდომარეობით. Michel Foucault, «Qu'est-Ce Qu'un Auteur?», Conference, Bulletin De La Societe Frangaise De Philosophie, 1969'e Annee, N 3, Juillet - septembre p. 73-104;
15. შუტცი ა., ფენომენოლოგიის ძირითადი ცნებები. 2011, <https://socpoli.files.wordpress.com/2011/06/e183a4e18394e1839ce1839de1839be18394e1839ce1839de1839ae1839de18392e18398e18398e183a1-e183abe18398e183a0e18398e18397e18390e18393e183981.pdf>
16. ჭავჭავაძე ი., „მეზავრის წერილები“, თხზულებანი 2, ტფილისი, ქართველთა ამხანაგობის გამოცემა N11, 1892;
17. ჯეიმსონი ფრ., სუბიექტის აღსასრული. პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება. თარგმანების კრება, 2015 (Jameson Fredric. (1992). Postmodernism and Consumer Society, from Brooker, Peter (ed.) Modernism/Postmodernism. New York: Longman);

18. Автономова Н.С. Постструктурализм. Современная западная философия: Словарь. — М., 1991. <http://www.agnuz.info/app/webroot/library/6/475/>;
19. Введение в Лакана. В. Мазин. 2004. http://www.Xliby.ru/kulturologija/vvedenie_v_lakana/indeX.php;
20. Зонтаг Сьюзен. Записки о кэмпе. Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997;
21. Маяковский, Владимир Владимирович (1893-1930). Я!: [стихотворения] / В. Маяковский; рис. Чекрыгина и Л. Ш. - М. : Изд-во Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913 - 15, [2] л. : ил., портр. - В издат. литогр. обл. по рис. В. В. Маяковского. - Литогр. текст исполнен В. Чекрыгиным.;
22. Torczyner, Harry (1977). Magritte: Ideas and Images. p. 71.;
23. <https://en.wikipedia.org/wiki/Discourse>.

ფილმოგრაფია:

1. „მოქალაქე კეინი“ (Citizen Kane), 1940, რეჟ. ორსონ უელსი;
2. ტკბილი ცხოვრება (La Dolce Vita), 1960, რეჟ. ფედერიკო ფელინი;
3. <https://www.facebook.com/tcbank/videos/1326437717531978/> ეკა კეინაძე ვაღერეაში;
4. „ულისეს მზერით“ (Το Βλέμμα του Οδυσσέα), 1995, რეჟ. თეო ანგელოპულოსი;
5. „მეოცნებენი“ (The Dreamers), 2003, რეჟ. ბერნარდო ბერტოლუჩი;
6. „ო, იბლბიანო!“ (O Lucky Man!), 1973 რეჟ. ლინდსი ანდერსონი;
7. 8½, რეჟ. ფედერიკო ფელინი, 1963;
8. „აფრენა“ (Taking Off), 1971, რეჟ. მილოშ ფორმანი;
9. „მაკულატურა“ (Pulp Fiction), 1994, რეჟ. ჯეკსონ ტარანტინო;
10. „ერთხელ ჰოლივუდში“ (Once Upon a Time in Hollywood), 2019, რეჟ. ჯეკსონ ტარანტინო;
11. „კონტროლის სახელები“ - 2009 წელს, ჯიმ ჯარმუში აღნიშნავს ფილმის სახელწოდებას;
12. შერეკილები, 1974, რეჟ. ელდარ შენგელაია, სც. ავტ. რეზო გაბრიაძე;
13. Zabriskie Point, 1970, რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი;
14. „ბელურების გადაფრენა“, 1980, რეჟ. თემურ ბაბლუანი;
15. „პირველი მერცხალი“ 1974, რეჟ. ნანა მჭედლიძე;
16. ანტონიო სევილიელი, იხ. <http://www.youtube.com/watch?v=E7DyWoHptiE>;
17. „ძალი სული. სამურაის გზა“ (Ghost Dog: The Way of the Samurai), 1999, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში;
18. „პერსონაჟი“ (Stranger Than Fiction), 2006, რეჟ. მარკ ფორსტერი;
19. „პერსონალური მყიდველი“ (Personal Shopper), 2016 რეჟ. ოლივიე ასაიასი;
20. „წყვიდიანის შემდეგ სინათლე“ (Post Tenebras Lux), 2012, რეჟ. კარლოს რეიგადას კასტილოლო;
21. „დოქტორი სტრენჯლაჟი: ანუ როგორ გადავეჩვიე შიმს და შევიყვარე ბომბი“, 1964, რეჟ. სტენლი კუბრიკი;
22. უკანასკნელი იმპერატორი (The last Emperor), 1987, რეჟ. ბერნარდო ბერტოლუჩი;
23. მემენტო (Memento), 2000, რეჟ. ქრისტოფერ ნოლანი;

“THE DEATH OF THE SUBJECT”

Summary

This article deals with the key concept of the fundamental post-structuralist-postmodernist principle – the “death of the subject”. This term casts doubt on the traditional notion of the subject as a distinct individual, and all this is examined from the perspective of cinematic aesthetics. The paper explains the genesis and artistic expression of the term, as well as its relation to other postmodernist principles – *nomen nudum*, end of the subject, return of the subject. The diverse and different conception of these terms in works by foreign and Georgian postmodernist theorists and film scholars is also explored.

In the article, the peculiarities of the emergence of the concepts of “*nomen nudum*” (bare, naked name) and “death of the subject” (end of the subject) are examined on the example of the film of the postmodernist period – in Orson Welles’ “*Citizen Kane*”; an episode from Federico Fellini’s “*The Sweet Life*” (“*La dolce vita*”) as an allusion to Fr. Nietzsche’s “*God is dead*”; thinking through the discourse of “death of the author” in Bernardo Bertolucci’s “*The Dreamers*”; discourse of time and change of style in Federico Fellini’s „8½“ and Quentin Tarantino’s “*Pulp Fiction*”; the search for freedom and a new subject in Georgian film – the symbolism of “flying” in Temur Babluani’s “*The Flight of Sparrows*” and in Nana Mchedlidze’s “*The First Swallow*”; likewise on the example of the “flying object” in Eldar Shengelaia’s “*The Eccentrics*” – differences and similarities, parallel and opposites; discourse in Rezo Gabriadze’s and Eldar Shegelaia’s film “*The Eccentrics*”; Jim Jarmusch’s “*The Limits of Control*” as a philosophical contemplation of the modern world – globalisation, multiculturalism, the nature of the dilemma of reality, about the place of art and about artistic expression. An acting person represented by different cultures and characteristics – alien “passer-by” coming from another unknown reality, abstract subject; Marc Forster’s “*Stranger than Fiction*” as a postmodern irony of the principles of the concepts of “death of the subject” and the “return of the subject”; Olivier Assayas’s “*Personal Shopper*” as the actual “death of the subject” – the suppression of individuality in modern man by man, existing through the personal individuality and subjectivity of the Other; the metaphor of “death of the subject” in Carlos Reygadas’s “*Post Tenebras Lux 2012*”; Bernardo Bertolucci’s “*The Last Emperor*” as “death of the subject”; Christopher Nolan’s “*Memento*” as a classic deconstruction/destruction of the rationalist subject.

This article “*The Death of the Subject*” or “*The End of the Subject*” does not claim to exhaustively examine the cinematic examples of the aforementioned concept.

The article is merely an attempt at a general perception of modern film aesthetics and its free interpretation – according to all the possibilities that the resource of film art offers us. This paper is intended for the student auditorium of the Faculty of Film Studies, an attempt to acquaint the students with it, so that they begin to deal with concrete aesthetic problems, to discuss them. This work is a thematic part of the textbook or a monograph. This means that both the generally known theoretical approaches and the author's own views and opinions, his subjective context, are presented here, and the readers are invited to express their own critical opinions.

„DER TOD DES SUBJEKTES“

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel befasst sich mit dem Schlüsselbegriff des grundlegenden poststrukturalistisch-postmodernistischen Prinzips – mit dem „Tod des Subjektes“. Dieser Begriff stellt unter Zweifel die traditionelle Auffassung von Subjekt als einem eigenständigen Individuum, und all dies wird untersucht unter dem Aspekt der kinematografischen Ästhetik. Im Beitrag wird die Entstehungsgeschichte und künstlerischer Ausdruck des Begriffes erläutert, sowie seine Beziehung zu anderen postmodernistischen Prinzipien – Nomen nudum, Ende des Subjektes, Wiederkehr des Subjektes. Die vielfältige und unterschiedliche Auffassung dieser Begriffe in Werken der ausländischen und georgischen Theoretiker der Postmoderne und Filmwissenschaftlern wird ebenfalls erforscht.

Im Artikel werden die Besonderheiten der Entstehung der Begriffe „Nomen nudum“ (blanker, nackter Name) und „Tod des Subjektes“ (Ende des Subjektes) am Beispiel des Films der postmodernistischen Zeit untersucht – in Orson Welles „Citizen Kane“; eine Episode aus Federico Fellini’s „Das süße Leben“ („La dolce vita“) als eine Allusion an Fr. Nietzsches „Gott ist tot“; das Durchdenken des Diskurses von „Tod des Autors“ in Bernardo Bertolucci’s „Die Träumer“; Diskurs der Zeit und Stilwechsel in Federico Fellini’s „Achteneinhalb“ und Quentin Tarantino’s „Pulp Fiction“; die Suche der Freiheit und eines neuen Subjektes im georgischen Film – die Symbolik des „Fliegens/des Flugs“ in Temur Babluani „Der Flug der Spatzen“ und in Nana Mchedlidze’s „Die erste Schwalbe“; ebenso am Beispiel des „fliegenden Objektes“ in Eldar Shengelaia’s „Die komischen Käuze“ – Unterschiede und Ähnlichkeiten, parallele und Gegensätze; Diskurs im Film von Rezo Gabriadze und Eldar Shegelaia „Die komischen Käuze“ („Die Verrückten“); Jim Jarmusch’s „The Limits of Control“ als philosophische Kontemplation der modernen Welt – Globalisierung, Multikultur, das Wesen des Dilemmas der Realität, über den Platz der Kunst und über den künstlerischen Ausdruck. Eine handelnde Person, dargestellt durch verschiedene Kulturen und Merkmalen – aus einer anderen unbekanntem Realität stammender fremder „Passant“, abstraktes Subjekt; Marc Forster’s „Schräger als Fiktion“ als postmoderne Ironie von den Prinzipien der Begriffe „Tod des Subjektes“ und der „Wiederkehr des Subjektes“; Olivier Assayas’s „Personal Shopper“ als eigentlicher „Tod des Subjektes“ – die Unterdrückung der Individualität im modernen Menschen durch den Menschen, das Existieren durch die persönliche Individualität und Subjektivität des Anderen;

die Metapher von „Tod des Subjektes“ in Carlos Reygadas’s „Post Tenebras Lux 2012“; Bernardo Bertolucci’s „Der letzte Kaiser“ als „Tod des Subjektes“; Christopher Nolan’s „Memento“ als klassische Dekonstruktion/Destruktion des rationalistischen Subjektes.

Der vorliegende Artikel „Der Tod des Subjektes“ bzw. „Das Ende des Subjektes“ hat nicht den Anspruch die filmischen Beispiele des erwähnten Begriffes erschöpfend zu untersuchen. Der Artikel ist lediglich ein Versuch der allgemeinen Wahrnehmung von moderner Filmästhetik und derer freie Interpretation – nach all den Möglichkeiten, die uns die Ressource der Filmkunst bietet. Die vorliegende Arbeit ist für das Studentenauditorium der Fakultät für Filmwissenschaft bestimmt, ein Versuch die Studenten damit bekanntzumachen, damit sie anfangen sich mit konkreten ästhetischen Problemen auseinanderzusetzen, darüber zu diskutieren. Diese Arbeit ist ein thematischer Teil des Lehrbuchs bzw. einer Monografie. Das bedeutet, dass hier sowohl die allgemein bekannten theoretischen Ansätze als auch die eigenen Auffassungen und Ansichten des Autors, sein subjektiver Kontext präsent wird, und die Leser werden aufgefordert, sich selber kritisch zu äußern.

სახვითი ხელოვნების სწავლების ისტორიული გამოცდილების შესახებ

საკვანძო სიტყვები: სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება, ევვიპტელი მხატვარ-პედაგოგი, ძველი ბერძენი ხელოვანი.

„ხელოვნება ვარგვეული სახით, დედამიწის ნებისმიერ წერტილში გვხვდება, მაგრამ ხელოვნების როგორც ერთიანი, ვაბბული საქმიანობის ისტორია არც სამხრეთის მღვიმეებში დაწყებულია და არც ჩრდილო ამერიკის ინდიელებში. არ არსებობს უშუალო კავშირი დღევანდელ დღესა და ხელოვნების ამ უცნაურ ვარიანტებს შორის, სამაგიეროდ არსებობს პირდაპირი ტრადიცია, რომელიც ოსტატისგან მოწაფეს, მოწაფისგან კი თაყვანისმცემელს ან მიმბაძველს გადაეცემოდა, რომელიც დღევანდელ ხელოვნებას, ნებისმიერ თანამედროვე სახლსა თუ პლაკატს ნილოსის ველის ხუთი ათასი წლის წინანდელ ხელოვნებასთან აკავშირებს. საქმე ისაა, რომ ბერძენი ოსტატები ევვიპტელთა შვირდები იყვნენ, ჩვენ ყველანი კი ბერძენთა მოწაფეები ვართ“.

ერნსტ ჰერ გომბრიხი

სახვითი ხელოვნების სფეროსთვის საგანმანათლებლო შინაარსი შეუცვლელი, აუცილებელი ნაწილია. მხატვრულ-ისტორიულ რეტროსპექტივაში ხელოვნების სწავლების, მისი ისტორიული გამოცდილების შესახებ თხრობა კიდევ უფრო ამდიდრებს და მნიშვნელოვნად წარმოგვიჩენს შორეულ წარსულს. ცნობილია, რომ სახვითი ხელოვნების სწავლება სკოლებს, ცივილიზაციათა ეპოქას უკავშირდება, თუმცა საგარაუდო შესაძლებლობად ჩანს, ცნობიერი ადამიანის გაჩენის დროიდანვე იწყებოდეს ხელოვნების სწავლების „მეთოდოლოგიაც“. ხატვა, რომელიც ადამიანური ყოფის, საქმიანობის ერთ-ერთი უძველესი სახეობაა, მისი მიზანმიმართული აქტივობის ფორმა პალეოლითის ეპოქას უკავშირდება. პალეოლითის ხანის – პირველყოფილი ადამიანის ხელოვნება, გარკვეულწილად თავისებური იდუმალეობით არის სავსე.

„იმ უხსოვარ დროზე, როდესაც არ არსებობდა დამწერლობა, შეუძლებელია ცნობების შეკრება, ამიტომ ერთადერთ უტყუარ მტკიცებულებას არქეოლოგიური მასალა იძლევა. მაგრამ აქაც უპირატესობა სწორედ ხელოვნების ნიმუშებს ენიჭება, რადგან იგი გაცილებით მეტს გვეუბნება ადამიანის ყოფასა და ყოველდღიურობაზე, პირველ რიგში კი მის მიერ სამყაროს აღქმაზე, მასთან ურთიერთობაზე, ხილული ბუნების შესახებ რეალურ ცოდნასა და კოსმოსის შესახებ მის რწმენა-წარმოდგენებზე. შეიძლება ითქვას, რომ ქვის ხანის ხელოვნების ნიმუშები

უძველესი ადამიანის ჩვენამდე 40 ათასი წლის შემდეგ მოსული გზავნილება“.¹

გამოქვაბულთა კედლებზე მხატვრული დამაჯერებლობით შექმნილ შთაბეჭდავ, უძველეს მხატვრობას მეცნიერნი სიმბოლურ, თუ პირველყოფილ ადამიანთა მაგიურ რიტუალებთან კავშირს ხედავენ. ერთი რამ ცხადია, სხვათაგან „რჩეული“ ადამიანი, რომელსაც ხელეწიფება ფიგურათა მოძრაობის დაფიქსირება, ფერადოვანი ლოკალური ლაქების მოქნილი კონტურით გარშემოსაზღვრული მეტყველი გამოსახულებების სიბრტყეზე გადატანა, პირველია, ვის შემოქმედებით ნახელავს და გამოცდილებასაც გამზიარებელი „უჩნდება“...

ხატვის სწავლების ისტორიული პრაქტიკის, მისი თეორიული გააზრებისა და სახვითი ხელოვნების მეთოდოლოგიის შესწავლისთვის მრავალფეროვან მასალას გვაწვდის ძველი ეგვიპტის სახვითი ხელოვნების მშვენიერი ნიმუშები: კედლებზე თუ პაპირუსზე შესრულებული მხატვრობა, ქანდაკებები, ხუროთმოძღვრების ნიმუშები. ინტენსიური ქალაქთმშენებლობა (მათ შორის სასახლეების, ტაძრების და ა.შ.), ბუნებრივია, ხელოვანთა მიერ შევირდების დაოსტატება-მომზადებას მოითხოვდა. ძველი სამეფოს პერიოდის ეგვიპტეში იქმნება სამხატვრო სკოლები, სადაც ხატვის სწავლება, ოსტატთა დახელოვნება მკაფიოდ განსაზღვრული მეთოდებით და მკაცრად დადგენილი სისტემით მიმდინარეობდა. ხელოვანს, მხატვარს განსაკუთრებით ადამიანთა სხეულის გამოსახვისას უნდა დაეცვა და მკაფიო მოთხოვნების თანახმად შესაბამისად შეესრულებინა სამუშაო. ადამიანის ფიგურა გამოისახებოდა ფეხზე მდგომი, სავარძელზე მჯდომი, ან ფეხმოთხმული. ოსტატი წინასწარ შემუშავებულ კანონებს მტკიცედ მიჰყვებოდა ღვთაების, მიწაზე განსხეულებული ფარაონის თუ ლოტოსის ყვავილის გამონახატვისას. ერთი მხრივ, დამწყები მხატვრისთვის შედარებით იოლიც იქნებოდა ფიგურათა გამოსახვის თუ აგების პროცესი (ვინაიდან, ყოველი მათგანი მომზადებულ სქემას უცვლელად უნდა მიჰყოლოდა), მეორე მხრივ კი, ეგვიპტურ ხელოვნებაში გაბატონებული წესები ხელოვანს აბრკოლებდა და გარკვეულწილად შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალებას უზღუდავდა. მხატვარს საგნები უნდა გამოესახა არა ისე, როგორსაც ის სინამდვილეში ხედავდა, უშუალო, ცოცხალი განცდებით, არამედ ისე, როგორც ამას ფიგურათა გამოსახვის დადგენილი კანონები მოითხოვდა. ხატვის შესწავლა-დაუფლება საგნის არა ნატურდიან, არამედ შემუშავებული კანონების დასწავლით სრულდებოდა. ნატურა როგორც შესწავლის ობიექტი არ არსებობდა. მთავარი იყო ცალკეულ სქემებისა და ნიმუშების დასწავლა. როგორც ითქვა, განსაკუთრებული ყურადღება ადამიანის ფიგურის გამოსახვას ეთმობოდა. მათემატიკური სინუსტით, გამოანგარიშებით შექმნილი მეთოდი ადამიანის არა მარტო მთელი სხეულის, არამედ მისი თითოეული ნაწილის ზუსტი გაანგარიშებით იგებოდა. ამგვარი მათემატიკური, მკაცრად მოწესრიგებული გეომეტრიული ფორმები და ბუნებაზე მახვილი დაკვირვება მთელი ეგვიპტური ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი.

¹ დარჩია, პირველყოფილი ადამიანის ხელოვნება, 2021, გვ. 1 (ხელნაწერის უფლებით).

ეგვიპტელებთან ხატვას, როგორც საგანმანათლებლო საგანს, უკვე ვხვდებით, ხატვა ხაზგასთან ერთად ისწავლებოდა და მას განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა. იეროგლიფური თვალისმიერად, თვალსაჩინოდ სახასიათო, ხატოვანი დამწერლობა მრავალფეროვან საგანთა გამოსახვის ცოდნას განსაზღვრავდა. მხატვარ – პედაგოგთა სწავლებას და მეთოდებს ერთიანი მოწესრიგებული სისტემატური ხასიათი ჰქონდა. წესებს მკაცრად მიდევნებულ ეგვიპტელებს ეკუთვნით ხატვის თეორიული საფუძვლების შედგენა. მათ, პირველებმა ჩამოაყალიბეს გამოსახულების, ფიგურის სწორად აგებისა და გადმოცემის კანონი. სწავლება არა მხოლოდ მზა ნიმუშების, სქემების და კანონების ასლებზე, არამედ გარემომცველი სამყაროს შეცნობის საფუძვლზე, დაკვირვებაზე მიმდინარეობდა. სწავლების პროცესის შესახებ არსებობდა თუ არა თეორიული მასალა, დანამდვილებით ვერ ვიტყვით, თუმცა, ფიგურათა გამოსახვის შესახებ კანონები, რომლებიც მოსწავლეებს უპირობოდ უნდა დაეცვათ და შეესრულებინათ, ამაზე მეტყველებს. მხატვარი – პედაგოგი მოსწავლეებს ხატვის სწავლებისას ბუნების შესწავლას (ხატურა, როგორც შესასწავლი ობიექტი, არ არსებობდა) კი არ ავალდებულებდა, არამედ მოითხოვდა დაკანონებული შაბლონებით საგანთა (ფორმისმიერი) გამოსახვის დასწავლას. ეგვიპტელი მხატვარ-თეორეტიკოსები იყენებდნენ ფიგურათა პროპორციული დანაწილების ისეთ სისტემას, როდესაც ნაწილით შესაძლებელი იყო მთელის განსაზღვრა. დიოდორ სიცილიელი (ბერძენი ისტორიკოსი, რომელიც მოღვაწეობდა ძვ. წ. I საუკუნეში. ცნობილი ნაშრომის – „ისტორიული ბიბლიოთეკის“ ავტორი) მიუთითებდა, რომ ეგვიპტელები „ადამიანის ფიგურას ყოფდნენ 21 ნაწილად და ამგვარი დაყოფით ახდენდნენ ნამუშევრის ეკონომიას“ დიოდორის მართებულობაში მეცნიერებს ეჭვი ეპარებოდათ. კარლ რიჩარდ ლეჰსიუსის კვლევებმა ნათელი მოჰფინა და ამგვარი დანაწილება კიდევ უფრო გასაგები გახდა.² ლეჰსიუსმა აღმოაჩინა ნახატი, რომელზეც ადამიანის ფიგურა ჰორიზონტალური ხაზებით 21 ¼ ტოლ ნაწილად იყო დაყოფილი. დადგენილი კანონებით ადამიანის ფიგურის ნაწილებს შორის დაშორება განსაზღვრული გაანგარიშებით იგებოდა. ამ წესების კარგად ცოდნა კი მხატვარს საშუალებას აძლევდა ფიგურა პროპორციული სიზუსტით აეგო. ეგვიპტელი მოქანდაკეები უზარმაზარ ქანდაკებებს – კოლოსებს ცალ-ცალკე ამზადებდნენ. ერთი და იმავე ფიგურის გამოქანდაკებაზე რამდენიმე ოსტატი მუშაობდა. სხვადასხვა ადგილზეც მომუშავე ოსტატები თავიანთ შესრულებულ ნამუშევრებს აერთიანებდნენ და პროპორციული უზუსტობა, ცდომილება არასდროს ვლინდებოდა. ფიგურათა აგების კანონების ასეთი ცოდნა ალაფრთოვანებდა ძველ ბერძნებს, რომლებიც ხშირად სტუმრობდნენ ეგვიპტეს მათი გამოცდილების მიღება-გაზიარებისთვის. დიოდოროსის ცნობით, ბერძენ მოქანდაკეებს: ტელეკლეს (225-167 წწ.) და თეოდოროსის ეგვიპტური სახვითი ხელოვნების კანონების მიდევნებით, სრულიად თავისუფლად შეეძლოთ ადამიანის ფიგურა ეგვიპტურ ხელოვნებაში გაბატონებული წესების მიხედვით აეგოთ. ძველი ბერძენი მხატვრები

² XIX საუკუნის პრუსიელი ეგვიპტოლოგი.

არაერთგზის აღნიშნავდნენ ეგვიპტელ ხელოვანთა ნამუშევრების იშვიათი, უხადო პროპორციულობით აგებულ ფიგურებს. ოსტატები სპეციალური ბადით, ნახაზის საშუალებით ქმნიდნენ რელიეფს, რომელზეც არაერთი, სხვადასხვა შეძლების, ოსტატი მუშაობდა. ხათშესუტის სატაძრო კომპლექსის ჩრდილოეთ კედელთან აღმოჩენილია უბანი, სადაც მხატვარ-ოსტატთა შევირდები რელიეფის რთული დეტალების შესრულებაზე სწავლობდნენ. მეცნიერთა ვარაუდით, ტაძართან არა მარტო სახელოსნო, არამედ სკოლაც იყო, სადაც პროფესიონალები თავიანთ ცოდნას მოსწავლეებს უზიარებდნენ. სავარაუდებელია ისიც, რომ შესრულებულ სამუშაოთა დასრულების შემდეგ, ოსტატები მოსწავლეთა ნამუშევრებს ამოწმებდნენ და ადარებდნენ კომპოზიციის თავდაპირველ გეგმას.

ადამიანის სხეულის ზუსტი პროპორციული თანაფარდობა არ ითვალისწინებდა სახასიათო ნიშნების აქცენტირებას ბავშვის ფიგურის გადმოცემისას. ზრდასრულის გვერდით მოხარდის გამოსახვისას მხატვარი მხოლოდ ზომის აქცენტირებით შემოიფარგლებოდა.

განსხვავებული იყო საგანთა პროპორციული შეფარდება. ასე მაგალითად, მხატვარი გამოსახავდა სახლს, რომლის კარიც შენობის თითქმის ნახევარს შეადგენდა, იქვე ადამიანს, რომლის ფიგურაც უფრო დიდი ზომის იყო ვიდრე სახლი.

ეგვიპტელი მხატვრისთვის მხოლოდ რეალური ცხოვრების ჩვენება, გამოსატვა არ იყო მიზანი. ეგვიპტელთა ღრმა რწმენით ამქვეყნიური ცხოვრება მხოლოდ წაძიერი, დროებითი მოვლენაა, მთავარი ხომ ვარდაცვალების შემდეგ იმქვეყნიური მარადიული სამყოფელი იყო. ფარაონი სიცოცხლეშივე იწყებდა თავისი სამარხის – მუდმივი სამყოფელის – შენებას, რომელიც მხატვარს ისე უნდა გაეფორმებინა, რომ კედლის მხატვრობას თუ ქანდაკოვან რელიეფს, როგორც თავისებურ ილუსტრირებულ წიგნს, მოეთხრო, „ეამბნა“ ფარაონის ცხოვრების შესახებ. ფიგურათა და საგანთა სიბრტყობრივი გადაწყვეტისას მხატვარს კარგად უნდა სცოდნოდა ფიგურათა, საგანთა ფრონტალური „გაშლა“, მათი აგების, გამოსახვის წესები, პრინციპები, კედლის სიბრტყოვანებას აუცილებლად შენარჩუნების გათვალისწინებით. ალბათ ამით აიხსნება, რომ ეგვიპტელ მხატვრებთან არ ვხვდებით გამოსახულების სამგანზომილებიანობას, პერსპექტივას, ჩრდილ-სინათლეს. ნახატები ხაზობრივი ხასიათისაა, ფრონტალური. ეგვიპტური მხატვრული მოდელისთვის დამახასიათებელია გამოსახულების წარმოდგენის მკაფიოდ დადგენილი წესები: ადამიანის ფიგურა გამოისახება პროფილში, ტორსი ფასში, ხელები, ფეხები პროფილში, თვალი ფასში.

როგორც აღვნიშნეთ, გამოსახულების სიბრტყობრივი აგება არ იძლეოდა საშუალებას სამგანზომილებიანი (კედლის სიბრტყეზე დატანილი იეროგლიფები, რომლებიც ავსებდნენ და აერთიანებდნენ კომპოზიციას ილუსტრულობის გარეშე) სივრცის გადმოცემას. გამოსახულების პერსპექტიული აგება წესებს და კანონებს ემორჩილებოდა. უგულვებელყოფილია საგანთა ზომაში შემცირება. თუ მხატვარს სურდა გადმოეცა ხეთა ხეივანი, ხატავდა ერთი ზომით როგორც წინა,

ასევე უკანა პლანზე. სახლი, ობელისკი, პირამიდა მხოლოდ ერთი მხრიდან იყო წარმოდგენილი. მრავალპლანიანი სცენის გამოსახვას მხატვარი ფიგურების ერთმანეთის უკან განლაგებით ვაძვინტერესებდა. ფიგურებს შორის მანძილს კი – წინა პლანზე, ნახატის ქვემოთ და ზემოთ მათი განთავსებით. ზოგჯერ ეს რიგები ერთმანეთისგან სწორი ხაზებით იყოფოდა. გულდასმით ინატებოდა წინა მხარეს გამოსახული ფიგურა, მკაფიო კონტურით გარშემოვლებული. ამგვარად გამოისახებოდა მრავალფიგურიანი სცენები, სადაც ყველა ფიგურას მკვეთრი შავი ფერის ან მოწითალო ფერის კონტური შემოუყვება. კონტური – ხაზი, ნახშირით, ფუნჯით ან ლითონის წვრილი ჯოხის (თიხის დაფებზე, ქვაზე, პაპირუსზე, კედელზე, სველ ბათქაშზე) საშუალებით სრულდებოდა. ამავე ხერხით ვადაჰქონდათ თიხის დაფის სწორ ზედაპირზე ოსტატთა შევირდებს საგნის თუ ფიგურათა მონახულობა.

ძველ ეგვიპტურ რელიეფში საუკეთესო ნახატად ითვლებოდა ის, რომელიც კონტურული ხაზები ზედაპირზე შედარებით მოქნილად და მსუბუქად „მოდრაობდა“. ადამიანის ფიგურის გამოსახვისას დაფაზე ხაზავდნენ ოთხკუთხა ბადეს, რომელიც მოსწავლეს ფიგურის სტრუქტურულად სწორ აგებაში ეხმარებოდა. მნიშვნელოვანი იყო ბადის ოთხკუთხა „უჯრების“ მოძრაობა, რომლებიც პროპორციულად გამართულ ტოლ ნაწილად ჰყოფდა ფიგურას, ფიგურა კი ერთგვარად მექანიკურად „ჯდებოდა“ უჯრებად დაქსელილ ბადეში.

კედელზე, თიხის დაფასა და პაპირუსზე დატანილი გამოსახულების შექმნის ტექნიკა ერთმანეთისგან განსხვავებული იყო. როდესაც ნახატი კედელზე, ან თიხის ფირფიტაზე სრულდებოდა, გამოსახულების გადატანისას კედლის „სასურათე სივრცის ზედაპირზე“ ფიგურის ფორმის შემომსახვრელი ხაზი ნახშირით ან ფუნჯით ფიქსირდებოდა, შემდეგ კი აბრისი ლითონის კალმით იხსაზნებოდა. დასასრულს, ჩაღმაკებული ადგილები შავი ან წითელი ფერის „ჩაღვრილი“ საღებავით იფარებოდა. ოსტატთა შევირდები, რომლებიც ხატავდნენ თიხის დაფაზე, მხოლოდ გამოსახულების აღმნიშვნელი კონტურული ხაზების გადატანით შემოიფარგლებოდნენ.

მეცნიერულ შეხედულებათა ჭრილში მთიანრება სახვითი ხელოვნების ისტორიის, ანტიკური საბერძნეთის ეპოქის ბრწყინვალე პერიოდი. ძველი საბერძნეთის ხელოვანები, მხატვარნი, ჩინებულად ფლობდნენ ნახატს, მისი შესრულების ვირტუოზულ ტექნიკას, მხატვრულ ფორმას, ადამიანის ფიგურის აგების კანონებს. ამაზე მეტყველებს კერამიკულ ნაკეთობათა მონატურელობის მხატვრული ნიმუშები და ქანდაკებები, რომლებიც რომაული ასლების სახით შემოინახა.

ანტიკური პერიოდის ბერძნულ სახვით ხელოვნებაში ადამიანის ფიგურის აგება ხელოვანებმა საუკეთესოდ გადაწყვიტეს ხატვის (ხატვა ნატურიდან) სწავლების „სწორი“ მეთოდი. პამფილოსი³ მიიჩნევდა, რომ ხატვა ავითარებს სივრცით აზროვნებას, რომელიც ასევე აუცილებელია სხვა პროფესიის ადამიანებისთვისაც.

³ პამფილოსი, IV საუკუნის II ნახევრის, სახელგანთქმული აპელესის მასწავლებელი.

ხატვა – ნახატი არ გულისხმობდა საგანთა ზუსტი, რეალური სახის გამეორებას, ასლის შექმნას. მნიშვნელოვან „ქმედებას“ ბუნების კანონზომიერების შეცნობა წარმოადგენდა. საგანთა ფორმის გადმოცემისას, როგორც ეს ძველ მწერლებთან იკითხება, ბერძნები ნახატის შესრულებისას მხოლოდ ხაზობრივი გამოსახულებით როდი კმაყოფილდებოდნენ. ისინი დამაჯერებლად გადმოსცემდნენ შუქ-ჩრდილს, მოცულობას და საგანთა ფაქტურას. აღნიშნულის საილუსტრაციოდ მოგვყავს ამონარიდი ფილოსტრატ უფროსის (170-250 წწ.) ნაწარმოებიდან, როდესაც ის აღწერს სურათს „ბინდარე“: „ფიქრობ გავიკვირდება, რატომ არიან ეს ფუტკრები ასეთი სიზუსტით დახატული? ფრთები, ფერი და ყველაფერი ისეთი განსაკუთრებული სიზუსტით როგორც ეს სინამდვილეშია“.⁴

სხვა სურათის აღწერისას ფილოსტრატე აღნიშნავდა: „საოცრად კარგად გამოუვიდა მხატვარს წვრილმანი დეტალები – თბობის სხვადასხვა ფერის წერტილები, შეფერილობა, აბრეშუმისმაგვარი პრიალა სხეული და კუთხეში ბევრ რიგად თხელი ძაფებისგან დაქსელილი თითქოსდა მსუბუქი ქსოვილი...“⁵

ბერძნები ისწრაფვოდნენ გამოსახულების რეალური სახის გამონახტვისკენ, რომელიც ილუზორულ შთაბეჭდილებასაც ქმნიდა. ამგვარი დახვეწილი, მაღალპროფესიული ნახატი უტყუარად გვიჩვენებს მხატვრული სკოლის არსებობას. ძვ.წ. IV საუკუნეში საბერძნეთში არსებობდა სიკიონის, ეფესოს და თებეს სკოლები. ყველა მათგანში ხატვის სწავლების სხვადასხვა მეთოდს იყენებდნენ. თებეს სკოლის დამაარსებელი არისტიდი და ნიკომაქოსი სინამდვილის ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით წარმოჩენას, ჩრდილ-სინათლის ეფექტების, ილუზორულობის გადმოცემას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. ეფესოს სკოლის ფუძემდებლად ითვლება ეფრანონი კორინთიდან. სხვა წყაროები ზევკისსაც (420-380 წწ.) ასახელებენ. მათთვის უმნიშვნელოვანესი იყო ბუნების გრძობისმიერი აღქმა და მისი მშვენიერების გადმოცემა, ეს სკოლა სანიმუშო ნახატის დაუფლების ცოდნითაც იყო გამორჩეული. სიკიონის სკოლა, რომელიც დაარსებული იყო ევპომპოს მიერ, ეფუძნებოდა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებას და ბუნების კანონზომიერებას. სიკიონის სკოლამ დიდი ზეგავლენა მოახდინა ხატვის – ნახატის სწავლების მეთოდოლოგიაზე და, ზოგადად, სახვითი ხელოვნების განვითარებაზე. სწავლების მეცნიერული მეთოდოლოგია მდგომარეობდა იმაში, რომ მოსწავლე ბუნებასთან მიახლოების გზით ეუფლებოდა ხატვას. სწავლობდა ბუნების კანონზომიერებებს, მისი სილამაზის, მშვენიერების შეცნობას. სწავლების ამგვარი მეთოდის შედეგად სიკიონის სკოლის მოსწავლეები ხატვას მაღალ პროფესიონალურ დონეზე ეუფლებოდნენ. ამ სკოლაში სწავლობდნენ ცნობილი მხატვრები პამფილოსი, მელანტი, და აპელეუსი.

V-IV საუკუნეების ცნობილი მოქანდაკე პოლიკლეტოსიც სიკიონის სკოლის წარმომადგენელია. მისმა შემოქმედებამ გარდატეხა მოახდინა ქანდაკების ისტორიაში. პოლიკლეტოსის მიერ შექმნილ ათლეტური, მშვენიერი პროპორციების მქონე

⁴ История европейского искусствознания, М., 1963, ст. 15.

⁵ იქვე, გვ. 16.

ჭაბუკთა ფიგურებში ეპოქის იდეალური გმირის (რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ადამიანის იდეალური ტიპის შემუშავებულ ფორმულად იქცა) მხატვრული სახეა განსხეულებული.

პოლიკლეტოსი ფიგურებს, სხეულის ნაწილებს შორის მათემატიკური გაანგარიშებით, მათი თანაფარდობით (ასეთი შეხედულება პითაგორას ფილოსოფიური ნააზრევით მყარდებოდა) ქმნიდა. სოკრატეს თქმით: „ამქვეყნიურ სამყაროში არ არსებობს ფორმის სრულყოფილება, მისი მიღწევა მხოლოდ ხელოვნების ქმნილებაშია შესაძლებელი. ჰარმონიული მთელი შეიძლება მივიღოთ სხვადასხვა ცალკეული სრულყოფილი და ჰარმონიული ფორმის ბუნებიდან ამოკრეფით და მათემატიკური გაანგარიშების საფუძველზე მათი შერწყმით“.⁶

ძველ ბერძენთა წარმოდგენით ჰარმონიული სამყაროს „წყობაში“ ადამიანის მიერ ხელთქმნილს მიღმიერ სამყაროში აქვს არქეტიპი. პლატონის თანახმად, იდეალურ სამყაროშია საგნის სრულყოფილი პირველსახე, რომლის წვდომას და წარმოჩენას ესწრაფვიან ხელოვანები. არისტოტელე კი ხელოვნებას ორ, ხელოვნობად და ჭეშმარიტ ხელოვნებად განსაზღვრავდა. საგანგებოდ იგი იმასაც აღნიშნავდა, რომ ხელოვნობა – ბუნების ყოფიერებაში არსებული საგნების გამოხატვაა, ჭეშმარიტი ხელოვნება კი ღვთაებრივი არქეტიპის განსახიერებისკენ მისწრაფება. პითაგორას მოსაზრებით, კოსმოსის ჰარმონიას მათემატიკური სიზუსტე განაპირობებდა და ბერძენთა მშვენიერების, სილამაზის იდეალი, ჰარმონიული სრულყოფილება რაციონალურ საწყისებს ეფუძნებოდა. ბერძენი ხელოვანებიც ჰარმონიული, მხატვრული ნაწარმოების (არქიტექტურული ნაგებობების, ქანდაკების, კერამიკული თუ ფერწერული შემკულობანი) შექმნისას მათემატიკურ გათვლებს იმუშავებდა. ამ თვალსაზრისით ბერძენი შემოქმედნი ირჩევდნენ სრულყოფილ, ჰარმონიულ სახეებს, რაც ამ ეპოქისთვის ჩვეული მოვლენა იყო. სწორედ ამ მისწრაფებითაა ნიშანდობლივი პოლიკლეტოსის შემოქმედება. მასვე ეკუთვნის თეორიული ნაშრომი „კანონი“, რომელშიც მამაკაცის სხეულის იდეალური მოდელის ჰარმონიულ პროპორციათა აგების წესებს აყალიბებს.

პოლიკლეტოსი საზომ ერთეულად ადამიანის სიმაღლეს იყენებს და მას სხეულის დანარჩენი ნაწილებს უფარდებს. თავი სხეულის 1/7 უნდა ყოფილიყო ანუ 7-ჯერ უნდა ჩატეულიყო სხეულში. სახე და ხელის მტევნები – 1/10, ფეხის ტერფები – 1/6.

პოლიკლეტოსის ტრაქტატის – „კანონის“ ერთ-ერთ ეპიზოდში შესანიშნავად ჩანს მოქანდაკის მტკიცე შეხედულება მხატვრული ნაწარმოების, ფიგურის „აწყობაში“, მათემატიკური გათვლების, პროპორციული შეფარდებების გამოყენების მნიშვნელობაზე: „მხატვრული ნაწარმოების სრულყოფილება დამოკიდებულია მრავალ რიცხვით თანაფარდობაზე და მცირეოდენი გადახრაც კი იწვევს ჰარმონიის რღვევას“.⁷

თეორიულ ტრაქტატში ჩამოყალიბებული მათემატიკური გაანგარიშების შექმ-

⁶ კლდიაშვილი, ანტიკური საბერძნეთი, 2014, გვ. 51.

⁷ იქვე.

ნა პოლივლექტოსმა ყველასთვის ეს, ცნობილი ნამუშევარი ე.წ. „დორიფოროსი“ – შუბოსანი (ძვ. წ. 450-440 წწ.). ამ ქანდაკებაში განსახიერდა ეპოქის იდეალი ჰარმონიული, ყოველმხრივ განვითარებული, სულიერად და ფიზიკურად მშვენიერი პიროვნება. „დორიფოროსზე“ ჩვენ შეგვიძლია სოფოკლეს მიერ საკუთარ შემოქმედებაზე გამოთქმული აზრი გავაგრძელოთ – „მე გამოვსახავ ადამიანებს არა ისეთებს, როგორებიც არიან ისინი სინამდვილეში, არამედ ისეთებს, როგორებიც უნდა იყვნენ“.⁸

„დორიფოროსი“ მხატვრებისთვის სანიშნო ქანდაკება იყო. პლინიუსი თავის „ბუნების ისტორიაში“ წერდა, რომ ამ ქანდაკებისგან მოსწავლეები სწავლობდნენ და მასში პოულობდნენ მხატვრული მოდელის გამოსახვის წესებსა და კანონებს. ეს ქანდაკება ერთგვარი სახელმძღვანელო, ვნამკვლევაა მოსწავლეთათვის.

ევპომშიმ, როგორც მხატვრული პედაგოგიის ცნობილმა წარმომადგენელმა, პირველმა მიაქცია ყურადღება სახვითი ხელოვნების მეცნიერულ საფუძვლებს და მთავარ მეთოდად ნახატის სწავლება მიიჩნია. მას სურდა სახვით ხელოვნებაში მეცნიერული პრინციპები დაენერგა, ისწრაფვოდა განსაკუთრებული, ზედმიწევნითი სიზუსტით შესრულებული ნახატისადმი. ევპომში მოუწოდებდა მოსწავლეებს შეესწავლათ ბუნების კანონზომიერებანი, ისეთ ზუსტ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებაზე დაყრდნობით როგორც არის მათემატიკა. პლინიუსი (23-79 წწ., პლინიუსის „ბუნების ისტორია“, ანტიკური ხანის საბუნებისმეტყველო ცოდნათა ენციკლოპედიას წარმოდგენს) წერდა: „თუკი მანამდე ელადის და აზიის მხატვრობა ვიცოდით, ახლა სიციონის მხატვრობა იონურ, სიციონის და ატიკურ სკოლებად იყოფა“. სიციონის სკოლის მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია ევპომშიის მიმდევარი და მოსწავლე პამფილოსი. პლინიუსისვე თქმით – პამფილოსი მაკედონიიდან, მრავალმხრივი განათლების ადამიანია, განსაკუთრებით მათემატიკის და გეომეტრიის კარგი ცოდნით გამოჩენილი, რომელთა არცოდნით შეუძლებელი იყო სახვით ხელოვნებაში სრულყოფილების მიღწევა. ნატურიდან ხატვის დროს მხატვარი არამარტო აკვირდება საგანს, არამედ შეიმეცნებს მის აგებულებას, სიმწყობრეს. პამფილოსი დიდ ყურადღებას აქცევდა ხატვის სწავლებას, როგორც საერთო საგანმანათლებლო საგანს და ამ მიზნით მისი მეოხებით ხატვა ყველა ბერძნულ სკოლაში ისწავლებოდა. პლინიუსი წერდა: „მისი დამსახურებით თავდაპირველად სიციონში და შემდეგ მთელ საბერძნეთში თავისუფალთა შვილები სწავლობდნენ ხატვას, რომელიც დაწყებითი განათლების საგნად მოიაზრებოდა. პამფილოსი მიიჩნევდა, ხატვის სწავლების მიზანი და ამოცანა არამხოლოდ რეალური საგნების გამოსახულებათა შექმნაა, არამედ მთავარ საგანთა აგებულების და კანონზომიერების შეცნობაა. პამფილოსი მათემატიკურ კანონზომიერებას და მეცნიერულ საფუძვლებს უკავშირებდა სახვით ხელოვნებას. თვლიდა, რომ ზუსტი მეცნიერება ეხმარება სივრცით აზროვნებას და გამოსახულების სიბრტყეზე განთავსებას. სიციონის სკოლის შესასვლელთან ასეთი წარწერაც კი იყო მოთავსებული – „აქ არ დაიშვებიან ის ადამიანები, რომელთაც გეომეტრია არ

⁸ კლდიაშვილი, ანტიკური საბერძნეთი, 2014, გვ. 52.

იციან“⁹. პამფილოს ნახატის სწავლების თავისი სისტემა ჰქონდა. ამ სისტემით ნატვის სწავლების მეცნიერული, თეორიული, პრაქტიკული და მეთოდოლოგიური პრინციპები მისმა მოსწავლეებმა – მელანტიმ და აპელესმა განავითარეს (აპელესმა ეფესოს სკოლაში მიიღო განათლება, მისი პირველი მასწავლებელი ეფონ ეფესელი იყო, შემდეგ პამფილოსი. მოგვიანებით კი პედაგოგიური მოღვაწეობა გააგრძელა). აპელესი მოსწავლეებს ფერთა საფუძვლიან შედგენასა და ნახატის დაუფლებაში ავარჯიშებდა. აპელესი ამბობდა: „არც ერთი დღე ხაზის გარეშე“. მიიჩნევდა, რომ ნატვაში, ნახატში გაგარჯიშება და ყოველდღიური მეცადინეობა მნიშვნელოვნად სავალდებულოა. აპელესის მხატვრობაში მთავარია ნახატი, რომელშიც გამოსახულება რეალისტურია. აპელესის ნამუშევრების მრავალრიცხოვანი აღწერილობა კარგად მეტყველებს მის განსაკუთრებულ გამომსახველობითობასა და შესრულების რეალისტურ მხარეზე. ეს არ არის მხატვრული აღქმის რეალისტური მეთოდი და მხოლოდ ნატურის ზუსტი გამოსახვა. აპელესი არ ისწრაფვოდა ნატურალისტური სიზუსტისადმი, ის ვადმოცემდა ნატურის მხოლოდ ყველაზე სახასიათო ნიშნებს. აპელესი სახვითი ხელოვნების მეცნიერულ საფუძვლებს ეძიებდა. მას ჰქონდა რამდენიმე ნაშრომი თავისი ხელოვნების შესახებ. იგი დიდი დიაპაზონის მხატვარი იყო. ქმნიდა ისტორიულ სურათებს, ნატიურმორტებს და პორტრეტებს. განსაკუთრებით ხშირად ხატავდა ალექსანდრე მაკედონელს და ეს პორტრეტები იმდენად განსაკუთრებული იყო, რომ თვით ალექსანდრეს უთქვამს: „არის ორი დიდი ალექსანდრე, ერთი დაუმარცხებელი ალექსანდრე, ფილიპეს შვილი და მეორე, აპელესის განუმეორებელი შვილი“.⁹

ფერმწერმა პოლიგნოტიმ (V საუკუნის შუა წლები), რომელიც იდეალურად გადმოსცემდა ადამიანის ფიგურას (ხატავდა ნატურალურ ზომაში), დაამკვიდრა ხაზობრივი ნახატის კულტურა, ხაზის საშუალებით გადმოსცემდა მოძრაობას. პოლიგნოტს მრავალი მოსწავლე ჰყავდა. ის მათგან რეალური, „ნამდვილი“ გამოსახულების შექმნას მოითხოვდა.

ნახატის, ხატვის სწავლების ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს აპოლოდორ (V საუკუნის მეორე ნახევარი) ათენელს. აპოლოდორი ითვლება პირველ „სკიოგრაფად“ ანუ ჩრდილების მხატვრად. იგი პირველია, რომელიც ნამუშევრებს დაზგაზე ქმნიდა. აპოლოდორმა შემოიტანა ფერწერის ტექნიკაში საღებავების შერევა, გრადაცია, შუქ-ჩრდილის გამოყენება, მანვე, პირველმა გამოიყენა ჩრდილ-სინათლის საშუალებით ფორმათა მოდელირება, რათა რეალური მოცულობის ილუზია შეექმნა. მანამდე ბერძენი მხატვრებისთვის წარმოუდგენელი იყო სიბრტყეზე საგნის მოცულობითი ფორმის გადმოცემა. ეს პრინციპული სიახლე სახვითი ხელოვნების არამარტო პრაქტიკაში, არამედ სწავლების მეთოდიკაშიც აისახა. აპოლოდორის მოსწავლე ზევკისი (420-380 წწ.), აპოლოდორთან სწავლების შემდეგ, სკოლას აარსებს ეფესოში. ზევკისისთვის, ისევე როგორც არაერთი ბერძენი შემოქმედისთვის, ნატურის შესწავლის, ნატურაზე დაკვირვების შედეგად სილამაზის, მშვენიერების იდეალის, სილამაზის კანონების დამკ-

⁹ История европейского искусства. М., 1963. ст. 18.

ვიდრება უმნიშვნელოვანესი იყო. ზეგვისთან ერთად იმავე პერიოდის მხატვარია პარასი და პლინიუსი. პარასიმ შეიმუშავა ადამიანის სხეულის პროპორციების გამოსახვის კანონი, რომელშიც განსაკუთრებული როლი ხაზს უჭირავს. პარასი მოსწავლისგან მოითხოვდა ნახატის შესასწავლად, უპირველესად ყურადღება მიექციათ ისეთი სახვითი ელემენტისთვის, როგორცაა ხაზი, რათა შესძლებოდათ სიბრტყეზე საგანთა გამოხატვა. ბერძენი მხატვრები რეალისტური გამოსახულების შესაქმნელად პერსპექტივის გარკვეული კანონებითაც სარგებლობდნენ. ხელოვნების სწავლებისას ძველი ბერძნები მიუთითებდნენ, რომ მხატვრებმა მუშაობისას არა შემოქმედებით აღმაფრენას, არამედ უფრო მეტად გონებისმიერ ქმედებას უნდა მიანიჭონ უპირატესობა.

ამგვარად, მოხმობილი მასალა უტყუარად გვიჩვენებს სახვითი ხელოვნების შორეულ წარსულში დაწყებულ, ჩვენამდე მომდინარე, ისტორიას, სახვითი ხელოვნების სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესების არსს. მხატვრული სკოლების სხვადასხვაგვარობა, „მშვენიერების შექმნის“ მეთოდებსა და სტილთა შორის იმ მდიდარ მრავალფეროვნებას ასახავს, რომლითაც ასე გამორჩეულია ბერძნული სახვითი ხელოვნება. ძველმა ბერძნებმა, მიუხედავად ეგვიპტური ხელოვნების მდიდარი გამოცდილების გაზიარებისა, „დაარღვიეს აღმოსავლეთის მკაცრი ტაბუები და აღმოჩინების გზას გაუდგინეს...“¹⁰

ჩვენთვის განუხმობლად ძვირფასია ანტიკური კულტურა. მან ჩაუყარა საფუძველი მეცნიერების და ხელოვნების განვითარებას, ხელოვნებაში დაისახა გზა რეალიზმისკენ, მეცნიერებაში კი მატერიალისტური მსოფლმხედველობისკენ. ანტიკური სახვითი ხელოვნების ნატიფი ქმნილებები, ჰარმონიული მხატვრული ნაწარმოებები, რომ აღორძინების ეპოქის ხელოვანთათვის გზის სასწავლებელი და შთაგონების წყარო იყო. განსაკუთრებულია ანტიკური ხელოვნების როლი რეალისტური ხელოვნების განვითარებაში – აკადემიური სახვითი ხელოვნების სწავლების სისტემის ჩამოყალიბებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გომბრინი ე. ჰ., ხელოვნების ამბავი, თბ., 2012;
2. დარჩია ქ., პირველყოფილი საზოგადოების ხელოვნება, თბ., 2021;
3. კლდიაშვილი ა., ანტიკური საბერძნეთი, თბ., 2014;
4. მაჩაბელი კ., შედეგები და საუკუნეები, თბ., 2001;
5. Виппер Б.Р., Введение в историческое изучение искусства. М., 1950;
6. История Европейского искусствознания, М., 1963;
7. Памятники мирового искусство Искусство эгейского мира и Древней Греции. М., 1988;
8. Richter G., The Sculpture and Sculptors of the Greeks. New Haven, 1950.

¹⁰ გომბრინი, ხელოვნების ამბავი, 2012, გვ. 78.

**THE SPECIFICITY OF EMOTIONAL DESIGN REPRESENTATION,
ITS HUMANITARIAN ASPECT**

(Historical experience of teaching in the subject of fine
arts in different epochs)

Summary

The content of education is an irreplaceable, necessary component of the subject of fine arts. The teaching of the arts in the artistic-historical retrospective, the reporting of its historical knowledge enriches the vividness of the vast past. It is known from written historical sources that the teaching of fine arts is connected with schools, with epochs of civilisations, but in our perception, it appears as a quite possible possibility that the methodology of art teaching has its beginning already with the emergence of consciousness in man. The basis of fine arts is the teaching of painting/drawing. Painting/drawing is one of the oldest forms of human activity, of human existence. Its active form is connected with the epoch of the Palaeolithic i.e., the Old Stone Age. Scientists consider the ancient painting symbolically as a kind of connection with the magical rites of prehistoric man. One thing is certain, man as a “special and chosen” being possesses the ability to capture the movement of figures, to configure the colourful local spots through supple outlines, and to spread them out on the surface as expressive forms. The prehistoric man is the first whose creation and experience finds an addressee.

A rich and varied material for the practice and teaching of painting as well as for theoretical analysis is provided by the wonderful works of ancient Egyptian art: Wall paintings or drawings on papyrus, statues, buildings. The intensive city building, the erection of palaces, temples and structures required the training of journeymen who became masters. In the ancient kingdom of Egypt, schools of art were formed where the perfection of the masters followed a clearly prescribed procedure and system. The painter had to follow strict instructions when depicting the human body. The human figure was depicted either standing, sitting in an armchair or kneeling in front of the altar. The master followed all these instructions regardless of whether he was drawing a deity, a pharaoh or the Lothos flower. On the one hand, the process of painting and creating figures was easier for a beginner painter (since he drew according to a certain scheme), but on the other hand, the strict regulations that prevailed in Egyptian art limited the painter in the expression of his creative power. The painter did not have to depict the objects as he saw them in reality in the fullness of their colourful, lively variety, but as it was predetermined by the

Egyptian manner and the rules of figure posing. The learning of painting ended with the memorisation of the already acquired laws of representation technique.

Painting was already an educational subject among the Egyptians. Painting was taught together with drawing and special attention was paid to this subject. Hieroglyphic writing was apparently characteristically painterly and brought about the knowledge and skill of depicting diverse objects. The training and methods of painting teachers were to have a uniform systemic character. The Egyptians, who depended on strict rules, were the authors of theoretical foundations of painting. They were the first to elaborate the doctrinal law of the correct arrangement and depiction of figures. Such a thorough mastery of the laws of figure depiction inspired the ancient Greeks, who often visited Egypt to exchange experiences with and from Egyptians. The painters of ancient Greece possessed a fine, virtuoso technique of painting, the principles of depicting the human figure. This is evidenced by the masterful painting of ceramics and statues that have survived as Roman copies. In the ancient Greek visual arts, artists (as well as the tradition of the rules of depiction of human figures – meaning the observance of the rules of proportions) masterfully solved in their works the “correct” method of teaching painting – painting from natural models. The Greeks strove to achieve the real image of the object to be depicted, and in doing so they achieved the illusory. This indicates the existence of highly professional art schools. In the 4th century BC, schools existed in Ancient Greece in Thebes, Ephesus and Sikyon – where different teaching methods were used. The artists of the Greek visual arts, rich in diverse artistic styles, despite appropriating and disseminating the experiences of Egyptian art, broke the “strict taboos of the Orient and set out on the path of great discoveries”.

The history of art teaching in art schools is characterised by different methods. For us, the ancient period is particularly important because it formed the basis for the development of art, for the realistic and materialistic perception of reality in science. The creations of ancient art were and are art objects that were the source of inspiration for the artists of the Renaissance epoch. Thus, the role of ancient art in the formation of the academic teaching system of painting is of enormous importance.

DIE SPEZIFIK DER EMOTIONALEN GESTALTUNGSDARSTELLUNG, IHR HUMANITÄRER ASPEKT

(Historische Erkenntnis des Unterrichts im Fach der bildenden Künste in
verschiedenen Epochen)

Zusammenfassung

Der Inhalt der Erziehung/Bildung ist ein unersetzbarer, notwendiger Bestandteil des Faches der bildenden Künste. Der Unterricht der Künste in der künstlerisch-geschichtlichen Retrospektive, das Berichten über seine historische Erkenntnis bereichert die Anschaulichkeit der weiten Vergangenheit. Aus den schriftlichen historischen Quellen ist es bekannt, dass das Unterrichten der bildenden Künste mit den Schulen, mit den Epochen von Zivilisationen verbunden ist, aber in unserer Wahrnehmung erscheint es als eine durchaus eventuelle Möglichkeit, dass die Methodologie des Kunstunterrichts ihren Anfang bereits mit der Entstehung des Bewusstseins beim Menschen nimmt. Die Grundlage der bildenden Kunst bildet das Unterrichten des Malens bzw. Zeichnens. Das Malen/Zeichnen ist eine der ältesten Arten der menschlichen Tätigkeiten, des Daseins des Menschen. Seine aktive Form ist mit der Epoche des Paläolithikums d.h. der Altsteinzeit verbunden. Die Wissenschaftler betrachten die uralte Malerei symbolisch als eine Art Verbindung mit den magischen Riten der Urmenschen. Eines steht fest, der Mensch als ein „besonderes und auserwähltes“ Wesen besitzt die Fähigkeit die Bewegung von Figuren festzuhalten, die bunten lokalen Flecken durch geschmeidige Umrisse zu konfigurieren, und diese auf der Fläche als ausdrucksreiche Formen auszubreiten. Der Urmensch ist der erste, dessen Schaffen und Erfahrung einen Adressaten findet.

Ein reiches und mannigfaltiges Material für die Praxis und das Unterrichten des Malens sowie für theoretische Analyse stellen die wunderbaren Werke der altägyptischen Kunst dar: Wandmalerei oder auch Zeichnungen auf dem Papyrus, Statuen, Bauwerke. Der intensive Städtebau, das Errichten von Palästen, Tempeln und Bauwerken benötigte die Ausbildung der Gesellen, die zu Meistern wurden. Im alten Königreich Ägypten wurden Kunstschulen gebildet, in denen die Vervollkommnung der Meister nach einem deutlich ausgeschriebenen Verfahren und System verlief. Der Maler musste bei der Darstellung des menschlichen Körpers strikte Anweisungen befolgen. Die menschliche Gestalt wurde entweder stehend, im Sessel sitzend oder vor dem Altar kniend dargestellt. Der Meister folgte all diesen Unterweisungen ungeachtet dessen ob er eine Gottheit, einen Pharao oder die Lotosblume zeichnete. Einerseits war der Prozess des Malens und der Figurengestaltung für einen Maler-Anfänger leichter (da er nach einem bestimmten Schema zeichnete), andererseits beschränkten den Maler die in der ägyptischen

Kunst herrschenden strengen Regelungen im Ausdruck seiner schöpferischen Kraft. Der Maler musste die Gegenstände nicht so darstellen, wie er sie in der Wirklichkeit in der Fülle ihrer farbenreichen lebendigen Vielfalt sah, sondern so, wie es von der ägyptischen Manier und den Regeln der Figuren-Darstellung vorbestimmt war. Das Erlernen des Malens endete mit der Einprägung der bereits erarbeiteten Gesetze der Darstellungstechnik.

Bei den Ägyptern findet man schon das Malen als ein Bildungsfach vor. Das Malen wurde zusammen mit dem Zeichnen unterrichtet und diesem Fach wurde eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Hieroglyphenschrift war augenscheinlich charakteristisch malerisch und bewirkte das Wissen und Können der Darstellung von vielfältigen Gegenständen. Die Ausbildung und die Methoden der Malereipädagogen sollten einen einheitlichen systemhaften Charakter haben. Die auf strikte Regeln angewiesenen Ägypter waren die Autoren von theoretischen Grundlagen des Malens. Sie haben als erste das Lehrgesetz der richtigen Gliederung und Abbildung der Figuren ausgearbeitet. Ein derart gründliches Beherrschen der Gesetze von Abbildung der Figuren begeisterte die alten Griechen, die öfters zu Gast in Ägypten weilten, um die Erfahrungen von und mit Ägyptern auszutauschen. Die Maler vom alten Griechenland besaßen eine feine, virtuose Technik der Malerei, die Grundsätze der Darstellung von menschlicher Figur. Davon zeugen die meisterhafte Bemalung von Keramiken und Statuen, die als römische Kopien erhalten geblieben sind. In der antiken griechischen bildenden Kunst haben die Künstler (ebenso wie die Tradition der Abbildungsregeln der menschlichen Figuren – gemeint wird die Einhaltung der Regeln von Proportionen) in ihren Werken die „richtige“ Methode des Unterrichts des Malens meisterhaft gelöst – das Malen von den natürlichen Modellen. Die Griechen strebten nach dem Erreichen vom realen Bild des abzubildenden Objektes, dabei erreichten sie das Illusorische. Das deutet von der Existenz hochprofessioneller Kunstschulen. Im 4. Jh. v. Chr. existierten im Alten Griechenland die Schulen in Theben, Ephesos und Sikyon – wo man verschiedene Unterrichtsmethoden verwendete. Die Künstler der an vielfältigen künstlerischen Stilen reichen griechischen bildenden Kunst haben trotz der Aneignung und Verbreitung der Erfahrungen der ägyptischen Kunst die „strengen Tabus des Orients gesprengt und machten sich auf den Weg zu den großen Entdeckungen“.

Die Geschichte des Kunstunterrichts in den Kunstschulen zeichnet sich durch verschiedene Methoden aus. Für uns ist die antike Epoche besonders wichtig, denn sie hat die Grundlage für die Entwicklung der Kunst, für die realistische und materialistische Wahrnehmung der Realität in der Wissenschaft gebildet. Die Schöpfungen der antiken Kunst waren und sind Kunstgegenstände, die für die Künstler der Epoche der Renaissance die Inspirationsquelle darstellten. Somit ist die Rolle der antiken Kunst in der Herausbildung des akademischen Unterrichtssystems des Malens von enormer Bedeutung.

„კრისტიან-ჟაკის „ფან-ფან ტიტა“ – 70 წლისა!“

საკვანძო სიტყვები: კრისტიან-ჟაკი, ფანფან-ტიტა, შანსონი, ოპერეტა, პიესა, რომანი, ანრი ჟანსონი, კრისტიან მატრა, ჟერარ ფილიპი, ჯინა ლოლობრიჯიდა, 1952 წელი.

კრისტიან-ჟაკი (1904-1994) ფრანგული კინემატოგრაფის ისტორიაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს. რეჟისორის კინემატოგრაფიული მემკვიდრეობა მოიცავს 64 მხატვრულ ფილმს და 7 სატელევიზიო პროექტს. მისი უკანასკნელი ნამუშევარი კინოში არის დოკუმენტურ-მხატვრული ფილმი მარსელ კარნეს შემოქმედებაზე („Carné, l'homme à la caméra“, 1985 – „კარნე, ადამიანი კამერით“). 1985 წელს კრისტიან-ჟაკს კანის ფესტივალზე მიენიჭა საპატიო „სენარი“ შემოქმედებისთვის. (დაჯილდოების ვიდეო იხილეთ ლინკზე: <https://vimeo.com/79180698>).

საფრანგეთის სამხატვრო აკადემიის ორი ახალგაზრდა სტუდენტი, ორი მეგობარი – კრისტიან მოდე და ჟაკ შაბრეზონი –



1922 წელს იწყებენ თავიანთ კარიერას როგორც კინოფილმების აფიშების ესკიზების მხატვრები. ერთი ესკიზებს ხატავს, მეორე აფერადებს. ორივეს გვარი არ ეტეოდა პლაკატის ფურცელზე, ამიტომ მათ მოიფიქრეს ფსევდონიმი, რომელიც მათ ორივე სახელს გააერთიანებდა – ოდნავ შეცვალეს ორთოგრაფია და ასე შეიქმნა სახელი – კრისტიან-ჟაკი. ამასთან მეგობრებმა დათქვეს, რომ თუკი ერთ-ერთი მათგანი წარმატებას მიაღწევდა და ცნობილი გახდებოდა, მაშინ ეს სახელიც მას დარჩებოდა, მეორე კი ნაწილობრივ მაინც გაიზიარებდა მას (ეს წინადადება ჟაკ შაბრეზონს ეკუთვნოდა, რომელიც ცნობილი არქიტექტორი გახდა). და მოხდა ისე, როგორც მოხდა – კრისტიან მოდე გახდა კრისტიან-ჟაკი, ის კრისტიან-ჟაკი,¹

რომელმაც ფრანგული კინემატოგრაფის ისტორიაში უდიდესი კვალი დატოვა, და ასევე მსოფლიოს მრავალი თაობის აღზრდაში და მათ ესთეტიურ და სულიერ განვითარებაში განუზომელი წვლილი შეიტანა. კრისტიან-ჟაკი – იყო კაცი, რომელსაც ძლიერ უყვარდა სამშობლო და კინო.

კრისტიან-ჟაკის კინემატოგრაფის თავისებურებანი იმაშიც გამოიხატებოდა, რომ მისი როგორც რეჟისორის ხელწერა მუდამ სხვადასხვაგვარი იყო ჟანრული და სემანტიკური თვალსაზრისით – მას ხელეწიფებოდა როგორც კომე-

¹ Брагинский, А. В.. Кристиан Жак. Москва, Искусство, 1981. 239 стр.

დია, ასევე ფსიქოლოგიური დეტექტივი, დრამა, ელევგიური კინონოველა, ბურ-ლესეული ისტორიული ფილმები, ასევე ბიოგრაფიული ჟანრის ფილმები (მაგ. „ფანტასტიკური სიმფონია“ ჰექტორ ბერლიოზის ცნობრებაზე ჟან-ლიუ ბაროს მონაწილეობით).²

გთავაზობთ ჩემ მიერ შედგენილ კრისტიან-ჟაკის სრულ ფილმოგრაფიას ფრანგულ და ქართულ ენებზე:

1. 1933 Le bidon d'or – ოქროს დოქი
2. 1932 Adhémar Lampiot – ადემარ ლამპიო
3. 1933 Ça colle – საქმე მოგვარდა
4. 1934 Le tendron d'Achille – აქილევსის ქუსლი
5. 1934 Compartiment de dames seules – ქალების განყოფილება
6. 1934 Le père Lampion – მამა ლამპიო
7. 1935 Voyage d'agrément – შეთანხმებული მგზავრობა
8. 1935 La famille Pont-Biquet – პონ-ბიკეტის ოჯახი
9. 1935 Sacré Léonce – წმინდა ლეონსი
10. 1935 Sous la griffe – კლანჭებში
11. 1935 La sonnette d'alarme – განგაშის სონეტი
12. 1936 L'école des journalistes – ჟურნალისტების სკოლა
13. 1936 Un de la légion – ლეგიონიდან ერთ-ერთი
14. 1936 Rigolboche – რიგოლობოში
15. 1936 Monsieur Personne – ბატონი პერსონა
16. 1937 À Venise, une nuit – ერთი ღამე ვენეციაში
17. 1937 Josette – ჟოსეტა
18. 1937 La maison d'en face – სახლის ფასადი
19. 1937 François 1^{er} – ფრანსუა პირველი
20. 1937 Les dégourdis de la 11^{ème} – მეთერთმეტე უბნის ბიჭები
21. 1938 Les pirates du rail – პირატები რელსებზე
22. 1938 Les disparus de Saint-Agil – გაუჩინარებულები სენტ-აჟილიდან
23. 1938 Ernest le rebelle – მეამბოხე ერნესტი
24. 1939 Raphaël le tatoué – ტატუირებული რაფაელი
25. 1940 Le grand élan – დიდი ენთუზიაზმი
26. 1941 L'enfer des anges – ანგელოზების ჯოჯოხეთი
27. 1941 Premier bal – პირველი მეჯლისი
28. 1941 L'Assassinat du père Noël – თოვლის ბაბუას მკვლელობა
29. 1942 La symphonie fantastique – ფანტასტიკური სიმფონია
30. 1943 Voyage sans espoir – უიმედო მოგზაურობა

² Seifert, Hans-Ulrich: Berlioz 1942. La Symphonie fantastique von Christian-Jaque. In: Transgressions – Überschreitungen : mélanges en l'honneur de Hermann Hofer. Hrsg. von Wanda Klee [u. a.], Marburg : Tectum-Verlag, 2011, S. 272–314.

31. 1945 Carmen – კარმენი
32. 1945 Boule-de-Suif – ფუნთუშა
33. 1945 Sortilèges – ჯადოქრობა
34. 1946 Un revenant – მოჩვენებანი
35. 1948 La chartreuse de Parme – პარმის სავანე
36. 1948 D’homme à hommes – ადამიანი ხალხისთვის
37. 1949 Singoalla – სინგოალა
38. 1950 Souvenirs perdus – დაკარგული მოგონებები
39. 1951 Barbe-Bleue – ლურჯწვერა
40. 1952 Fanfan La Tulipe – ფანფან-ტიტა
41. 1952 Adorables créatures – მომხიბლავი არსებები
42. 1953 Lucrece Borgia – ლუკრეცია ბორჯა
43. 1954 Lysistrata – ლისისტრატა (ეპიზოდი ფილმში „ბედისწერა“)
44. 1954 Madame du Barry – მადამ დიუ ბარი
45. 1955 Nana – ნანა
46. 1956 Si tous les gars du monde – თუკი მსოფლიოს ყველა ყმაწვილი
47. 1957 Nathalie – ნატალი
48. 1958 La loi c’est la loi – კანონი კანონია
49. 1959 Babette s’en va-t-en guerre – ბაბეტა მიდის ომში
50. 1960 La divorce (Segment de La Française et l’amour) –
განქორწინება (ნოველა ფილმში „ფრანგი ქალი და სიყვარული“)
51. 1962 Madame Sans-Gêne – მადამ სან-ჟენი
52. 1953 Les bonnes causes – ძლიერი მტკიცებულებები
53. 1964 La tulipe noire – შავი ტიტა
54. 1964 Le repas des fauves – მხეცთა ნადიმი
55. 1965 Le gentleman de Cocody – ჯენტლმენი კოკოდიდან
56. 1965 Guerre secrète (The Dirty Game) – ბინძური თამაში
57. 1966 La seconde vérité – მეორე სიმართლე
58. 1966 Le Saint prend l’affût – წმინდანმა კვალს მიაგნო
59. 1967 Deux billets pour Mexico – ორი ბილეთი მეხიკოში
60. 1968 Les amours de Lady Hamilton – ლედი ჰამილტონის საყვარლები
61. 1969 S.O.S. fréquence 17 Série TV – სისშირე S.O.S. (17 სერია ტვ.)
62. 1971 Omer Pacha Série TV – ომერ ფაშა (სატელევიზიო სერიალი)
63. 1971 Les pétroleuses – მენავთობე ქალები
64. 1972 Les évasions célèbres – ცნობილი გაქცევები ტყვეობიდან
65. 1973 Arpad le tzigane Série TV – ბოშა არპადი (ტელესერიალი)
66. 1974 À vous de jouer Milord Série TV – მილორდ, თქვენ
გადაწყვეტეთ (ტელესერიალი)
67. 1975 Jo Gaillard Série TV – ჯო გაიარი (ტელესერიალი)

68. 1975 Docteur Justice – დოქტორი სამართალი
69. 1977 La vie parisienne – პარიზული ცხოვრება
70. 1980 Opération trafics – ოპერაცია „ხალხით ვაჭრობა“
71. 1981 Société Amoureuse à Responsabilité Limitée – შეზღუდული პასუხისმგებლობის სიყვარულის საზოგადოება
72. 1983 L’homme de Suez TV mini-series – კაცი სუეციდან (მინი ტელესერიალი)
73. 1985 Carné, l’homme à la caméra – კარნე – კაცი კამერით

კრისტიან-ჟაკის შემოქმედებაში პირველი 26 ფილმი წარმოადგენს ერთგვარ ექსერსიზებს, რომლებშიც რეჟისორი თავის ხელწერას და თავის გუნდს ეძებს.³ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ კრისტიან-ჟაკის უნიკალური ხელწერა, მისი სტილი, მისი განუმეორებელი იუმორი, მისი არაჩვეულებრივი ალლო კამერასთან და მსახიობებთან მუშაობისა იწყება 1941 წელს – მისი 27-ე ოპუსით „თოვლის ბაბუას მეგლელობა“ – „L’Assassinat du père Noël“.

ამ რეჟისორის შემოქმედების მთავარი თავისებურება არის ბურლესკის, ექსცენტრიკის და რეალობის ორგანული შერწყმა, რაც ძალზე დიდ იმპიათობას წარმოადგენს. ცალკე აქცენტი უნდა გაკეთდეს იმ ფილმებზე, სადაც კრისტიან-ჟაკი ლიტერატურული ტექსტების ადაპტატორად გვევლინება – „კარმენი“- „Carmen“, 1945 წ. პროსპერ მერიმეს ნოველის მიხედვით, 1945 Boule-de-Suif – „ფუნთუშა“ ვი დე მოპასანის ნოველების მიხედვით, „პარმის სავანე“ – „La chartreuse de Parme“, 1948 წ. სტენდალის რომანის მიხედვით, „ფანფან-ტიტა“ – „Fanfan La Tulipe“, 1952 წ. ხალხური სიმღერის, ბენჟამენ რომშორის და პიერ-ჟილ ვებერის ნაწარმოებების მიხედვით, „ნანა“ – „Nana“, 1955წ. ემილ ზოლას რომანის მიხედვით, „შავი ტიტა“ – „La tulipe noire“, 1964 წ. ალექსანდრე დიუმას რომანის მიხედვით (თავისუფალი ადაპტაცია) და სხვა.

ფილმზე „ლურჯწვერა“ მუშაობის დროს კრისტიან-ჟაკმა აღმოაჩინა ახალი კინემატოგრაფიული ხერხი – მან განზრახ შემოიტანა დისპროპორცია სიუჟეტსა და გამომსახველობით ფორმებს შორის. ეს თითქოს თავისთავად გამოვიდა, მოგვიანებით კი რეჟისორი მიხვდა, როგორ გამოეყენებინა ეს ხერხი – „ფანფან-ტიტა“ ამის საუკეთესო დადასტურებაა.

ამ ფილმში ყველაფერი არის აწონილ-დაწონილი, რეჟისურა დახვეწილია და ოსტატურად კომპონირებული. კრისტიან-ჟაკი აქ იმდენად დამაჯერებელი და ფუნდირებულია, რომ მას დეკორაციების მეშვეობით შეეძლო წაეკითხა ლექცია საფრანგეთის ისტორიაში.⁴ მაგრამ მან ყოველი დეტალი თავის ირონიულ ფანტაზიაში გაატარა და თავისი პერსონაჟები თითქოს მხიარული ვალსის ტემპ-

³ Брагинский А. В. Актеры французского кино. М.: ВБПК, 1986.

⁴ Leprohon, Pierre. Présences Contemporaines Cinéma. Paris, 1957.

Лепроон, Пьер. Pierre Перевод с французского Л. М. Завьяловой, М. К. Левиной и Б. Л. Перлина. Издательство иностранной литературы. Москва, 1960.



ში ააცეკვავა. ამიტომაცაა, რომ მისი ისტორია შამპანურივით ცქრილაა და არა ხელოვნური შუშუნა. რეჟისორი არც კი ცდილობს პაროდირებას, პირიქით, სერიოზულია. ამავე დროს ის თითქოს არალოგიკური და ანომალიურია. ადვილი წარმოსადგენია, თუ როგორ მსჯელობდნენ მისი სცენარისტები – ცნობილი ტრიუმფირატი – რენე ველერი, რენე ფალე და ანრი ჟანსონი – „ჩვენ ფანფანისგან – ხალხური კუბლეტების გმირისგან შევექმნით ისტორიულ პერსონაჟს. ეს ჩინებული გამოვა – ფანფანი არავინაა, მაგრამ ის შევა საფრანგეთის ისტორიაში, რომელსაც ჩვენ დავაკორექტირებთ“. ასეც მოხდა. ჟანსონმა თქვა: „მე სამხედროებს მივხედავ!“ და მართლაც ანრი ჟანსონმა გინიოლის თეატრის ხერხებით

სასწაულებრივად წარმატებულად გაართვა ამ ამოცანას თავი. ალბათ იმავე ანრი ჟანსონმა მოიფიქრა, რომ მეფის მსახური ლებელი, რომელსაც მეფისთვის ლამაზი ახალგაზრდა ქალების მოგვრა ევალებოდა, გამოაწყო მღვდლის სამოსში. ეს იუმორი წმინდა ფრანგულ ბურლესკად გადაიქცა (ეს ის ბურლესკია, რომელშიც ერთიანდება ინტრიგის ყველა ხაზი, მაშინ როდესაც ადრე ბურლესკი სწორედ ინტრიგის ურთიერთმკავშირებელ ძაფებს ერთმანეთისგან ამორებდა). სხვაგვარად როგორ აღვიქვათ ის კომიკური ფორმა, როდესაც სტრატეგები გაკვირვებულები რჩებიან, როდესაც მათევენ ზურგით შეტრიალებულ მტერს დაინახავენ?!⁵

კრისტიან-ჟაკმა თავის სცენარისტებთან ერთად შეიმუშავა განუმეორებელი კინონარატივის ტექნიკა, რომელიც ოქსიმორონებითაა⁶ გაჯერებული: გავისწავლოთ ციტატები ფილმიდან:

– ირონია ყოველთვის უნდა იყოს მიმართული ზემოდან ქვემოთ, და არა ქვემოდან ზემოთ!

– გინდათ იცხოვროთ უდარდელად და მოკვდეთ სინანულის გარეშე? მაშინ ჩაეწერეთ ჩვენს პოლკში! განთქმულ უძლეველ აკვიტანულ პოლკში!

– ქალები ამბობენ სიმართლეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ტყუილი თქვან.

– სამეფო სამხედრო საბჭო სასახლეში: მარშალი დესტრე გაშლილ რუკასთან უჩვენებს ჯარის ნაწილების დისლოკაციას.

⁵ Arlaux, R.-M. Dans Journal „Combat“, 1952, 22/23 mars.

„თქვენო უდიდებულესობავ, ჩვენ მივალწევთ უპირატესობას ბრძოლაში იმით, რომ მცირერიცხოვანი ჯარი გვეყოლება. რაც უფრო ნაკლები ჯარისკაცი გვეყოლება, მტერი მათ მეტი ალბათობით ვერ შეამჩნევს. ამიტომ მე გადავწყვიტე, რომ ბრძოლა აქ უნდა შედგეს.

მეფე: აქ? და მტერმა რა გადაწყვიტა?

მარშალი: მტერი თანახმაა.

მეფე: სად განლაგებთ მარჯვენა ფლანგს?

მარშალი: მარცხნივ.

მეფე: მარცხნივ! კარგი აზრია! მარცხენას კი ალბათ მარჯვნივ?

მარშალი: არა, სირ, მარჯვენა ფლანგი იქნება ცენტრში.

მეფე: ცენტრი კი მარჯვნივ?

მარშალი: ჩვენთვის მთავარია, რომ შევძლოთ მტრის დეზორიენტაცია. ჩვენი ვარაუდით დანაკარგმა უნდა შეადგინოს დაახლოვებით 10 000, მათ შორის უნდა იყოს მარშალი დე საქსი, თუკი ის მოისურვებს ამ ფასად დაამარცხებინოს თავი მტერს.

მეფე: ბატონო მარშალო, მე არ ვვაჭრობ, როდესაც საქმე გამარჯვებას ენება!

– „მხოლოდ მაშინ ხვდები სიცოცხლის მშვენიერებას, როცა სიგვიდის გადაურჩები!“



– და მაშინ მოწინააღმდეგე მხარის მარშალმა ბრძანა: „გახსენით ცეცხლი და ჩარაზეთ ფანჯრები!“

– ჩვენმა მტერმა გვილაღატა, მან ზურგი შეგვაქცია!

– ფინალში მეფე ამბობს: „ომი იმდენად მნიშვნელოვანი საქმეა, რომ მომავალში მას სამხედროებს აღარ მიანდობენ!“

ეს ფინალის ოქსიმორონია. მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება ფილმის დასაწყისი – მისი ექსპოზიცია. აქ კრისტინან-ჟაკმა შემოიყვანა ისტორიკოსის ხმა (რომელსაც ორიგინალში კომედი ფრანზესის ცნობილი მსახიობი ჟან დებიუკური – Jean Debucourt – კითხულობს). ეს შესავალი წარმოადგენს ქვემარტად მხატვრულ ტექსტს, რომელიც განაპირობებს მთელი ფილმის ტონალობას. ვთავაზობთ მის ჩემუელ თარგანს:

„იყო ოდესღაც მშვენიერი ქვეყანა, რომელსაც საფრანგეთი ერქვა. ვნებავთ შეხედოთ მას ღურბინდში? აი ისიც, XVIII საუკუნის საფრანგეთი! იმხანად ცხოვრება საამური იყო: ქალები იყვნენ ქარაფშუტები, მამაკაცები კი მისდევდნენ

თავიანთ უსაყვარლეს საქმიანობას – ომს! ომი იყო მეფეთა ერთადერთი გასართობი, რომელშიც ხალხსაც უწევდა მონაწილეობის მიღება. საბრძოლო ველი წარმოადგენდა იმ ადგილს, რომელზეც მეფენი შთამომავლობისათვის ისტორიულ ფრაზებს წარმოთქვამდნენ, რათა მომავალში სკოლის მოსწავლეებს დასასწავლი მასალა ჰქონოდათ. აი, მაგალითად: „გვარდია იღუპება, მაგრამ მტერს არ ნებდება!“ დიან, ეს ლუდოვიკო XV-ა, თქვენ ის, რაღა თქმა უნდა, იცანით ამ გულადი სიტყვებით. მართალია, ლუდოვიკო XV ხანდახან თავის ქედს კარგავდა, მაგრამ არასოდეს კარგავდა წონასწორობას.

ყვავილი ტურებში, ღიმილი ბაგეზე, სიყვარული გულში! ეს იყო ომი მაქმანებში. ხანდახან ომით თამაში მეფეებს იმდენად გაიტაცებდა ხოლმე, რომ ის რამდენიმე წელსაც ვრძელდებოდა, ზოგჯერ 7 წელიწადს. 7 წლის შემდგომ კი, როდესაც დაითვალეს დაღუპულთა რაოდენობა, დარწმუნდნენ რა, რომ გარდაცვლილთა რიცხვი ბევრად აღემატებოდა ცოცხლად დარჩენილთა რიცხვს, გადაწყვიტეს ჯარის რიცხოვნობის შესავსებად საფრანგეთის ყველა კუთხეში გაგზავნათ რეკრუტების შემკრებები.“

ამავე ხერხს მიმართავს კრისტიან-ჟაკი მოგვიანებით 1964 წელს „შავი ტიტას“ გადაღებისას. აქაც საგულისხმოა შესავალში ისტორიკოსის ნარატივი, რომელიც ძალზე ორიგინალურ ტექსტს წარმოადგენს:

„La Tulipe Noire“ – „შავი ტიტა“

„დიან, საფრანგეთის რევოლუციამ ქვეყანას მრავალი გმირი შესძინა. ისტორიკოსებმა, რომლებმაც ესოდენ ბრწყინვალედ და დიდებულად გვიამბეს მათ შესახებ, მაინც მოახერხეს უდიდესი გამჭრიახობითა და გულმოდგინებით გამოემსუერებინათ და ასპარეზზე გამოეყვანათ აქამდე სრულიად უცნობი ადამიანები. ეს ადამიანები თითქოს არაფრით იყვნენ გამორჩეულები და მათი არსებობის შესახებ ჩვენ ვერც ვერაფერს შევიტყობდით, რომ არა ისტორიკოსები. მაგრამ მონდა ერთი უცნაური ამბავი – მათ სრულიად დაავიწყდათ ერთი შესანიშნავი ადამიანის არსებობა, რომელმაც უაღრესად მნიშვნელოვანი და, ვიტყვოდი, გადამწყვეტი როლი შეასრულა ერის წინაშე. ისტორიკოსები მას უბრალოდ უგულებელყოფდნენ, და მაღავდნენ მის არსებობას შთამომავლობისგან. თვით განთქმული მიშლეც კი არაფერს წერს მის შესახებ. ნეტავ, განზრახ ხომ არ დაივიწყეს? მაგრამ საბედნიეროდ არსებობს კინო! კინო – თავისი კამერით, რომელიც დროის საზღვრებს ღახავს და სიღრმეში იყურება, კამერა თავისი ობიექტივით საუკუნეების სიბნელეში აღწევს. კინოს მეშვეობით თქვენ ბოლოს და ბოლოს იხილავთ ამ საოცარ უცნობს! სამართლიანობა გამიმარჯვებს და მას ჯეროვანი პატივი მიეგება! აი, ისიც! შავი ტიტა და მისი მამაცი ცხენი ვოლტერი!“

კრისტიან-ჟაკმა „ფანფან-ტიტას“ გადასაღებად მოიწიდა არაჩვეულებრივი შემოქმედებითი ძალები:

სცენარისტები: რენე ვილერი, რენე ფალე, ანრი ჟანსონი, ადაპტატორი - კრისტიან-ჟაკი. (René Wheeler, René Fallet, Christian-Jacque, Henri Jeanson);

ოპერატორი – კრისტიან მატრა (Christian Matras); კომპოზიტორები – მორის ტირიე და ჟორჟ ვან პარისი (Maurice Thiriet, Georges Van Parys), მსახიობები: ჟერარ ფილიპი – ფანფანი, ჯინა ლოლობრიჯიდა – ადელინა ლა ფრაშინი, მარსელ ერანი – ლუდოვიკო XV, ოლივიე იუსენო – ტრანშ-მონტანი, ნოელ როკვერი – ფიერაბრა, ანრი როლანი – მარშალი დესტრე, ნერიო ბერნარდი – ლა ფრანშინი, ჟან-მარკ ტენბერგი – ლეპელი, ჟენევიევა პაჟი – მადამ პომპადური, ლუსიენ კალამანი – მარშალი ბრანდენბურგი ect.



„ფანფან-ტიტა“ არის XVIII საუკუნის ხალხური, შესაბამისად ანონიმური შანსონი, რომელიც ჩაწერა და გააფორმა შანსონიემ და გოგეტიერმა ემილ დებრომ 1819 წელს. XVIII საუკუნეში ეს სიმღერა, უფრო სწორად ბალადა, მოიხსენიებოდა როგორც გრენადერების მარში. ამ შანსონის პერსონაჟი ფანფან-ტიტა გახდა შემდგომ მრავალი თეატრალური დადგმის, პიესის, ოპერეტის, რომანისა და ფილმის გმირი. პოლ მერისმა⁷ 1859 წელს დაწერა პიესა, ედმონ ლეპელეტიემ – ოპერეტა 1896 წელს, 1882 წელს ლუი ვარნემ და ჯიულ პრეველმა⁸ შექმნეს ასევე ოპერეტა, პიერ-ჟილ ვებერმა⁹ 1925 წელს რომანი, 1979 წელს ბენ-ჟამენ როშფორმა რომანები – „ფანფან-ტიტა“ და „ფანფანი და დიუ ბარი“.

რაც შეეხება კინოდაბტაცციებს – დღესდღეობით სამი კინოდაბტაცციაა:

1. რენე ლეპრინსის 1925 წელს გადაღებული ფილმი პიერ-ჟილ ვებერის რომანის მიხედვით.
2. კრისტიან-ჟაკის „ფანფან-ტიტა“ 1952 წელი.

⁷ Meurice, Paul. Fanfan la Tulipe, 1858.

⁸ Prével, Jules (1835 - 1889) est un journaliste et librettiste français, courriériste théâtral du Figaro. Il a inventé la profession de critique théâtral en créant la rubrique du «courrier des théâtres», qui a pris une importance capitale dans tous les journaux parisiens¹. Fanfan la Tulipe, opéra-comique en 3 actes et 4 tableaux, avec Paul Ferrier, musique de Louis Varney, Folies-Dramatiques, 21 octobre 1882, Paris, Tresse, 1882, in-18, 13.

⁹ Veber, Pierre-Gilles. Fanfan-La-Tulipe, premier cavalier de France, éditions Jules Tallandier, 1926.

3. ამ კინოდაბტაცის 2003 წლის რიმიევი, რეჟისორი – ჟერარ კრაფივი. რენე ლეზრინსის ფილმი საკმაოდ სუსტი გამოდგა და არ შემორჩა ეკრანებს. 2003 წლის რიმიევი სუსტი მცდელობაა გაცოცხლებინა კრისტიან-ჟაკის კინო-შედეგრი.

როდესაც კრისტიან-ჟაკმა თავის სცენარისტებთან ერთად გადაწყვიტა უცნობი ფანფანი გადაექცია ისტორიულ პერსონაჟად, მან კომპოზიტორებსაც სთხოვა ბალადის და გრენადირების მარშის მელოდია, უფრო სწორად, მისი რეფრენი (Refrain – En avant, Fanfan la Tulipe, Oui, mill’ noms d’un’ pipe, En avant! – მისამღერი:

წინ გასწი, ფანფან ტიტა, დიან, ათასი საყვირი გაიძახის შენს სახელს! წინ!) ლაიტთემად გადაექციათ. ასეც მოხდა. ამიტომაც გამოვიდა კრისტიან-ჟაკის ფილმი განუმეორებელი და ყოველმხრივ ორიგინალური. პატრიოტიზმი, ვაჟკაცობა, გულადობა, სიყვარული, მეგობრობა, ომი და მშვიდობა – ეს ის თემებია, რომლებითაც ნაკვებია ამ ფილმის ყოველი კადრი. ხოლო ირონია, გროტესკი, ბურლესკი, ოქსიმორონი ის ჟანრული შეფერილობებია, რომლებიც მას განუმეორებელ სილამაზეს სძენს.

სტატიის დასასრულს გთავაზობთ ამ XVIII საუკუნის ხალხური ბალადის ორიგინალურ ვერსიას ორ ენაზე (ქართული ტექსტი ქვეყნდება პირველად. თარგმნილია ნინო ქავთარაძის და მანანა ზაიჭაძის მიერ).

I
Comme l’ mari d’ notre mère
Doit toujours s’ app’ ler papa,
Je vous dirai que mon père
Un certain jour me happa,
Puis me m’ nant jusqu’ au bas de la rampe
M’ dit ces mots qui m’ mirent tout sens d’ ssus d’ ssous:
J’ te dirai, ma foi,
Qui gnia plus pour toi
Rien chez nous,
V’ là cinq sous,
Et décampe.

Refrain
En avant,
Fanfan la Tulipe,
Oui, mill’ noms d’un’ pipe,
En avant !

II

Puisqu'il est d'fait qu'un jeune homme,
Quand il a cinq sous vaillant,
Peut aller d'Paris à Rome,
Je partis en sautillant.
L'premier jour j'trottai comme un ange
Mais l'lend'main je mourais quasi d'faim.
Un r'cruteur passa
Qui me proposa,
Pas d'orgueil,
J'm'en bats l'œil,
Faut que j'mange

III

Quand j'entendis la mitraille,
Comm' je r'grettais mes foyers!
Mais quand j'vis à la bataille
Marcher nos vieux grenadiers;
Un instant nous somm's toujours ensemble,
Ventrebleu ! me dis-je alors tout bas:
Allons, mon enfant,
Mon petit Fanfan,
Vite au pas,
Qu'on n'dis' pas
Que tu trembles

IV

En vrai soldat de la garde,
Quand les feux étaient cessés,
Sans r'garder à la cocarde,
J'tendais la main aux blessés;
D'insulter des hommes vivant encore
Quand j'voyais des lâches se faire un jeu,
Quoi! Mille ventrebleu!
Devant moi, morbleu!
J'souffrirais
Qu'un Français
S'déshonore!

V

Vingt ans soldat, vaill' que vaille,
Quoiqu'au d'voir toujours soumis,
Un' fois hors du champ d'bataille
J'n'ai jamais connu d'enn'mis.
Des vaincus la touchante prière
M'fit toujours voler à leur secours;
P'têt' c'que j'fais pour eux,
Les malheureux
L'f'ront un jour
A leur tour
Pour ma mère

VI

A plus d'un' gentill' friponne
Maintes fois j'ai fais la cour,
Mais toujours à la dragonne,
C'est vraiment l'chemin l'plus court.
Et j'disais quand un'fille un peu fière
Sur l'honneur se mettait à dada:
N'treblons pas pour ça,
Ces vertus-là
Tôt ou tard
Finiss'nt par
S'laisser faire.

VII

Mon père, dans l'infortune,
M'app'la pour le protéger;
Si j'avais eu d'la rancune,
Quel moment pour me venger!
Mais un franc et loyal militaire
D'ses parents doit toujours être l'appui:
Si j'n'avais eu qu'lui
Je s'rais aujourd'hui
Mort de faim;
Mais enfin
C'est mon père.

VIII

Maintenant je me repose
Sous le chaume hospitalier
Et j'y cultive la rose,
Sans négliger le laurier,
D' mon armur' je détache la rouille.
Si le Roi m'app'lait dans les combats,
De nos jeun's soldats
Guidant les pas,
J'm'écrierais:
J'suis français!
Qui touch' mouille.

I

ისევე როგორც დედის ქმარს
ყოველთვის მამა უნდა ერქვას,
გეტყვიო, რომ მამაჩემმა
ერთხელ ჩამავლო ხელი,
გამწკეპლა და სახლიდან გამაგდო,
მითხრა სიტყვები, რომლებმაც ყველაფერი თავდაყირა დააყენა:
„დამიჯერე, რასაც გეტყვი:
შენზე ხარჯი გაგწიე.
ახლა ჩვენგან არაფერი გერგება.
აი, ხუთი სუ. გამომართვი
და წადი აქედან!“

მისამღერი:

წინ ვასწი,
ფანფან ტიტა,
დიან, ათასი საყვირი
გაიძახის შენს სახელს!
წინ!

II

მე, ახალგაზრდა მამაკაცს
ხუთი სუ გამიჩნდა, რომ
პარიზიდან რომში წავსულიყავი,
ჰოდა მეც გავეშურე.
პირველ დღეს სანიმუშოდ ვიქცეოდი,
მეორე დღეს კი შიმშილით ვკვდებოდი.

უცებ ჩამიარა ერთმა რეკრუტმა,
ჯარში წასვლა შემომთავაზა.
მეც დავთანხმდი.
რამე ხომ უნდა მეჭამა.

III

ქვემეხების გრუხუნი რომ გავიგონე,
გამახსენდა ჩემი კერა!
მაგრამ როდესაც ბრძოლისას ვნახე
ჩვენი გამობრძმედილი ჯარისკაცები,
მათ გვერდით დავდექი!
დალახვროს ეშმაკმა! ჩემთვის ჩუმად ჩავილაპარაკე:
წინ, ჩემო ბიჭო,
ჩემო პატარა ფანფან,
გასწი,
რომ არ თქვან,
მშიშარა ხარო.

IV

როგორც ნამდვილმა ჯარისკაცმა,
როდესაც სროლა შეწყდა,
უმცროს-უფროსობას არ ვარჩევდი,
დაჭრილებს ვშველოდი,
ხომ არ მივაგდებდი ჯერ კიდევ ცოცხლებს!
ვბრახობდი, როდესაც ვუყურებდი იმ ლაჩრებს, ვისაც თავი ვაჟკაცად
მოჰქონდა!
დალახვროს ეშმაკმა!
ჩემს თვალწინ, დალახვროს ეშმაკმა!
ვერ ავიტან ფრანგის
უღირს საქციელს!

V

ოცი წელია ჯარისკაცი ვარ!
მონდა, როგორც მონდა!
ბრძანებას ყოველთვის ვემორჩილებოდი
არც ერთხელ, ბრძოლის ველის გარდა,
მტერი არ მყოლია!
დამარცხებულთა ვედრება
მათ საშველად მიხმობდა.
უბედურები,

ხომ შეიძლება
მათაც იგივე გაეკეთებინათ
დედაჩემისთვის!

VI

არაერთხელ მინახავს კეკლუცი გოგონა,
ბევრჯერ მიცდია მისი შეცდენა,
მაგრამ ყველაზე მოკლე გზა ჯარისკაცისაა!
ეს მართლაც ყველაზე მოკლე გზაა
და ვამბობდი, როდესაც ამაყი გოგონა
გართობას და ალერსს იუკადრისებდა:
ნუ გემინია,
ეს სისპეტაკე
ადრე თუ გვიან
დამნებდება!

VII

მამას რომ გაუჭირდა,
საშველად მომიხმო.
ბოლმა რომ მახრიობდეს,
სამაგიეროსაც გადაგუხდიდი!
მაგრამ გულწრფელი და ღირსეული სამხედრო
მშობლებზე უნდა ზრუნავდეს!
მე რომ მამასავით უპოვარი გყოფილიყავი,
შემშილით მოგკვდებოდი.
მაგრამ რა გაეწყობა,
მამაჩემია.

VIII

ახლა ვისვენებ
სამხედრო ჰოსპიტალში.
და იქ ვარდებს ვაშენებ.
არც დაფნის გვირგვინზე ვამბობ უარს!
ჩემს იარაღს ჟანგს ვაცლივებ.
და თუკი მეფე ბროლისკენ მომიხმობს,
ახალგაზრდა ჯარისკაცებს
ფენს აგუწყობ
და შევყვინებ:
ფრანგი ვარ!
აბა, რომელი შემედრებით!

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Seifert, Hans-Ulrich: Berlioz 1942. La Symphonie fantastique von Christian-Jaque. In: Transgressions – Überschreitungen: mélanges en l'honneur de Hermann Hofer. Hrsg. von Wanda Klee [u. a.], Marburg: Tectum-Verlag, 2011, S. 272-314.
2. Брагинский А. В. Актеры французского кино. М.: ВБПК, 1986.
3. Брагинский, А. В. Кристиан-Жак. Москва, Искусство, 1981. 239 стр.
4. Veber, Pierre-Gilles. Fanfan-La-Tulipe, premier cavalier de France, éditions Jules Tallandier, 1926.
5. Meurice, Paul. Fanfan la Tulipe, 1858.
6. Prével, Jules (1835-1889) est un journaliste et librettiste français, courriériste théâtral du Figaro. Il a inventé la profession de critique théâtral en créant la rubrique du „courrier des théâtres“, qui a pris une importance capitale dans tous les journaux parisiens.¹ Fanfan la Tulipe, opéra-comique en 3 actes et 4 tableaux, avec Paul Ferrier, musique de Louis Varney, Folies-Dramatiques, 21 octobre 1882, Paris, Tresse, 1882, in-18, 13.
7. Лепроон, Пьер. Pierre Перевод с французского Л. М. Завьяловой, М. К. Левиной и Б. Л. Перлина. Издательство иностранной литературы. Москва, 1960.
8. Leprohon, Pierre. Présences Contemporaines Cinéma. Paris, 1957.
9. Arlaux, R.-M. Dans Journal «Combat», 1952, 22/23 mars.

**„FANFAN LA TULIPE“, “ BY CHRISTIAN-JACQUE
CELEBRATES ITS 70TH ANNIVERSARY**

Key-Words: *Christian-Jacque*, „*Fanfan La Tulipe*“, *chancon*, *novel*, *play*, *Henri Jeanson*, *Christian Matras*, *Gérard Philipe*, *Gina Lollobrigida*, 1952.

Summary

Christian-Jacque (1904-1994) occupies a special place in the history of French cinema. His filmography includes 64 feature films and 7 television projects. His last film was a documentary on Marcel Carné – “Carné, l’homme à la caméra” (1985). In 1985, he was honoured with the Cesar d’Honneur for his entire body of work. Christian-Jacque’s first 26 films represent a kind of finger exercises, with the director searching for his own signature and his team of actors and cameramen. It is probably safe to say that Christian-Jacque’s unique signature, his style, his incomparable humour, his special way of handling the camera and the actors begins with his 27th film – with “L’Assassinat du père Noël”, shot in 1941.

In this article, essential moments from Christian-Jacque’s life are presented. However, it also provides an in-depth analysis of the semantics and genre affiliation of his films, as well as their classification.

The most important characteristic of this director’s work is the organic fusion of burlesque, eccentricity and reality, which is a great rarity. Special emphasis is placed on films made after literary models, such as – “Carmen”, 1945, after Prosper Merime, “La Chartreuse de Parme”, 1948, after Stendal, “Nana”, 1955, after the novel by Emile Zola, “La Tulipe Noire”, 1964, free adaptation after the novel by Alexandre Dumas (père), among others.

The film “Fanfan la Tulipe” is analysed in detail. “Fanfan la Tulipe”, 1952, is an adaptation of the 18th century folk song written and adapted by Émile Debrauxin 1819, also based on the novel by Pierre-Gilles Veber. The special feature of Christian-Jacque’s cinematography is also that the director mastered different genres in equal measure – comedy, psychological thriller, drama, elegiac novella, burlesque historical films, but also biographical films – the so-called biopics (“La Symphonie fantastique” about the life of Hector Berlioz with the great actor Jean-Louis Barrault, among others).

While working on “Bluebeard”, Christian-Jacques discovered a new form of cinematic solutions by introducing the opposition between the subject and the

means of expression. In reality, it happened spontaneously, but later Christian-Jacque learned to deal with it, and “Fanfan La Tulipe” is the best proof of that. Everything here is well thought out, everything is perfectly worked out. Christian-Jacques is so thorough that he could have given a lecture on French history with a magnificent set. And at the end, after filtering these settings through the prism of his ironic imagination, he has his heroes dance to the rhythm of a waltz. This is what makes his story froth like the delicious champagne. He does not even try to spin a parody. On the contrary, he strives to be very serious. It is easy to imagine the thinking of the three scriptwriters: “We make a historical figure out of the name of the hero of the Chancon. Fanfan is wonderful, Fanfan is nobody. Fanfan will go down in French history, revised and corrected by us”. And – that’s what happened! And Christian-Jacque does it like a guignol theatre, so breathtaking! And so this humour becomes a pure French burlesque. Christian-Jacque had a masterful team: scriptwriters – René Wheeler, René Fallet, Christian-Jacque, Henri Jeanson; cinematographer – Christian Matras; composers – Maurice Thiriet and Georges Van Parys; the actors: Gérard Philipe – Fanfan La Tulipe; Gina Lollobrigida – Adeline La Franchise, Marcel Herrand – Louis XV, Olivier Hussenot – Tranche-Montagne, Noël Roquevert – Fier-à-Bras, Henri Rollan – Le maréchal d’Estrées (de la Comédie Française), Nerio Bernardi – La Franchise, Jean-Marc Tennberg – Monsieur Lebel, Geneviève Page – La Marquise de Pompadour, Lucien Callamand – Le Maréchal de Brandenburg, the voice of the historian has been taken over by the actor of the Comedie Francaise Jean Debucourt.

In the appendix of the article, the literary source of the film is cited bilingually – French and in the Georgian translation by the author of the article.

**„FANFAN LA TULIPE“ VON CHRISTIAN-JACQUE
FEIERT SEIN 70. JUBILÄUM**

Zusammenfassung

Christian-Jacque (1904-1994) nimmt in der Geschichte des französischen Films einen besonderen Platz ein. Seine Filmographie umfasst 64 Spielfilme und 7 Fernsehprojekte. Sein letzter Film war ein Doku-Streifen über Marcel Carné – „Carné, l’homme à la caméra“ (1985). 1985 wurde er für sein gesamtes Schaffen mit dem Cesar d’Honneur geehrt. Die ersten 26 Filme von Christian-Jacque stellen eine Art Fingerübungen dar, wobei der Regisseur nach seiner eigenen Handschrift und seinem Team von Schauspielern und Kameraleuten sucht. Man darf wohl mit Sicherheit behaupten, dass die einmalige Handschrift von Christian-Jacque, sein Stil, sein unvergleichlicher Humor, seine besondere Art des Umgangs mit der Kamera und den Schauspielern mit seinem 27. Film beginnt – mit dem 1941 gedrehten „L’Assassinat du père Noël“.

Im vorliegenden Artikel werden wesentliche Momente aus dem Lebenslauf von Christian-Jacque dargelegt. Es wird aber auch eine tiefgreifende Analyse der Semantik und der Genre-Zugehörigkeit seiner Filme, sowie deren Klassifikation geliefert.

Die wichtigste Besonderheit des Schaffens von diesem Regisseur bilden die organische Verschmelzung von Burlesque, Exzentrik und Realität, was eine große Seltenheit darstellt. Besondere Akzente liegen auf den Filmen, die nach den literarischen Vorlagen gedreht wurden, so z. B. – „Carmen“, 1945, nach Prosper Merime, „La Chartreuse de Parme“, 1948, nach Stendal, „Nana“, 1955, nach dem Roman von Emile Zola, „La Tulpile Noire“, 1964, freie Adaptation nach dem Roman von Alexandre Dumas (père), u. a.

Der Film „Fanfan la Tulipe“ wird detailliert analysiert. „Fanfan la Tulipe“, 1952, ist eine Adaptation des Volkslieds aus dem 18. Jh., das von Émile Debraux 1819 aufgeschrieben und bearbeitet wurde, ebenso nach dem Roman von Pierre-Gilles Veber. Die Besonderheit der Filmkunst von Christian-Jacque besteht auch darin, dass der Regisseur unterschiedliche Genres im gleichen Maße meistervoll beherrschte – Komödie, psychologischer Krimi, Drama, elegische Novelle, burleske historische Filme, aber auch biografische Filme – die sogenannten Biopics („La Symphonie fantastique“ über das Leben von Hector Berlioz mit dem großen Mimen Jean-Louis Barrault u. a.).

Bei der Arbeit an „Blaubart“ entdeckte Christian-Jacques eine neue Form von filmischen Lösungen, indem er die Gegensätzlichkeit zwischen dem Thema und den Ausdrucksmitteln einführte. In Wirklichkeit geschah es spontan, aber später lernte Christian-Jacque damit umzugehen, und „Fanfan La Tulipe“ ist der beste Beweis dafür. Hier ist alles durchdacht, alles ist perfekt ausgearbeitet. Christian-Jacques ist so gründlich, dass er mit einem prächtigen Bühnenbild einen Vortrag über die französische Geschichte hätte halten können. Und am Ende, nachdem er diese Kulissen durch das Prisma seiner ironischen Fantasie filtrierte, lässt er seine Helden im Rhythmus eines Walzers tanzen. Das ist es, was seine Geschichte schäumen lässt wie den köstlichen Champagner. Er versucht nicht einmal, eine Parodie zu spinnen. Im Gegenteil, er bemüht sich, sehr ernst zu sein. Man kann sich die Überlegungen der drei Drehbuchautoren leicht vorstellen: „Wir machen aus dem Namen des Helden des Chancons eine historische Figur. Fanfan ist wunderbar, Fanfan ist niemand. Fanfan wird in die französische Geschichte eingehen, von uns überarbeitet und korrigiert“. Und – so geschah es auch! Und Christian-Jacque macht es wie ein Guignol-Theater, so atemberaubend! Und so wird dieser Humor zu einer rein französischen Burleske. Christian-Jacque hatte ein meisterhaftes Team: Drehbuchautoren – René Wheeler, René Fallet, Christian-Jacque, Henri Jeanson; Kameramann – Christian Matras; Komponisten – Maurice Thiriet und Georges Van Parys; die Schauspieler: Gérard Philipe – Fanfan La Tulipe; Gina Lollobrigida – Adeline La Franchise, Marcel Herrand – Louis XV, Olivier Hussenot – Tranche-Montagne, Noël Roquevert – Fier-à-Bras, Henri Rollan – Le maréchal d’Estrées (de la Comédie Française), Nerio Bernardi – La Franchise, Jean-Marc Tennberg – Monsieur Lebel, Geneviève Page – La Marquise de Pompadour, Lucien Callamand – Le Maréchal de Brandenburg, die Stimme des Historikers hat der Schauspieler der Comedie Francaise Jean Debucourt übernommen.

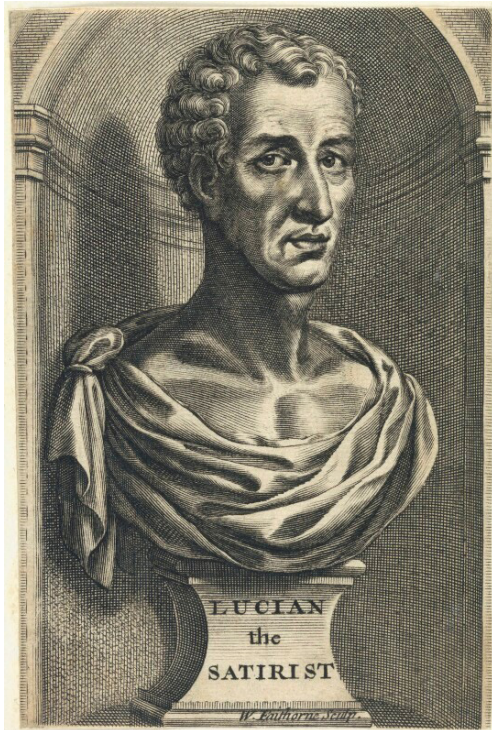
Im Anhang des Artikels wird die literarische Urquelle des Films zweisprachig angeführt – Französisch und in der georgischen Übersetzung von der Verfasserin des Artikels.

NEW TRANSLATIONS

ახალი თარგმანი

NEUE ÜBERSETZUNGEN

*თარგმანი შესრულებულია რუსულიდან ნ. პ. ბარანოვის მიხედვით.
მთარგმნელი: ხათუნა დამჩიძე, ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი*



ლუკიანე სამოსატელი, ანტიკური საბერძნეთის მწერალთა პლეადის წარმომადგენელი, სატირიკოსი, რიტორი და პაპფლეტიკტი, დაიბადა სირიაში, ქალაქ სამოსატში, რომელიც იმ დროს რომის იმპერიის ნაწილს წარმოადგენდა. ლუკიანე საკუთარ თავს უწოდებდა სირიელს და მოღვაწეობდა II საუკუნეში. ზუსტი ცნობები მისი ბიოგრაფიის შესახებ უცნობია, ინფორმაციას ნაწილობრივ ისევ მისივე ნაშრომები გვაწვდის. ლუკიანეს საკმაოდ ფართო სამწერლო ასპარეზი მოიცავს ფილოსოფიურ დიალოგებს, სატირულ ნაწარმოებებს, სათავგადასავლო ნაშრომებს. მისი მრავალფეროვანი ჟანრული შემოქმედება წარმოდგენილია რიტორიკული ჟანრის ნაწარმოების, დიალოგების, ეპიდეიკური თხზულებების სახით. მათ შორის დიალოგის ფორმით წარმოდგენილია „ცეკვა“ (ინგლისურ

ვერსიაში) ან „ცეკვის შესახებ“ (რუსულ ვერსიაში), სადაც ორ პერსონაჟს – ლიკინუსსა და კრატონს შორის გამართულ კამათში ლიკინუსი (სავარაუდოდ თავად ლუკიანე) ცდილობს დაუმტკიცოს კრატონს, რაოდენ ნატიფი და დახვეწილია საცეკვაო ხელოვნება, რაოდენ საჭიროა არა თუ მსახიობისთვის – ფლობდეს სხეულს სათანადოდ, არამედ ჩვეულებრივი ადამიანისთვისაც, რადგან ცეკვას უდიდესი სიამოვნების მოგვრა შეუძლია. ლიკინუსი ცდილობს დაარწმუნოს კრატონი ცეკვის შესახებ მისი შეხედულების სიმცდარეში, რასაც საბოლოოდ წარმატებით ართმევს თავს.

„ცეკვის უმსახეობა“

ლიკინუსი. კრატონი

1. ლიკინუსი. კრატონ, ძალიან მძიმე ბრალდება წამოაყენე, როგორც ჩანს, დიდი ხანი ემზადებოდი ამისთვის. ბრალდება წამოაყენე ცეკვისა და თვით ცეკვის ხელოვნების წინააღმდეგ¹ და მასთან ერთად ჩვენ წინააღმდეგაც, ვისაც სინარულით გვავესებს ამგვარი სანახაობა! გამოდის, რომ ჩვენ უსარგებლო (უხნეო) და ქალთა საქმეს ვეწიარებით. ამიტომ მომიხმინე – გეტყვი, რამდენად ძლიერ დაშორდი ქვეყნობას და რამდენად, თავადაც რომ ვერ ამჩნევ, მივიმართავს შენი ბრალდებები ერთ-ერთი უდიდესი ცხოვრებისეული სიკეთის წინააღმდეგ. ერთად-ერთი, რამაც შეიძლება ვაგამართლოს ის არის, რომ შენი ცხოვრების დასაწყისიდანვე უსინარულო ცხოვრებით ცხოვრობდი, მხოლოდ აურძალვებში ხედავ სიკეთეს, საუბრობ იმაზე, რაც არ გამოგიცდია და კრიტიკის საგნად აქცევ.

2. კრატონი. ლუკიან, ჩემო მეგობარო, ნუთუ ნამდვილ მამაკაცს, მით უმეტეს ისეთს, რომლისთვისაც უცხო არ არის განათლება და ფილოსოფიასთანაც გარკვეულწილად ნაზიარებია, შეუძლია მიატოვოს უკეთესისაკენ სწრაფვა, ძველ სწავლულებთან ურთიერთობა და საპირისპიროდ, იპოვოს სიამოვნება ფლეიტის მუსიკის მოსმენისას და დატკბეს დანაზებული ადამიანის ცქერით, რომელსაც თხელი სამოსი ჩაუცვამს, გარყვნილი სიმღერებით იქცევს თავს, გამოსახავს შეყვარებულ ქალებს, ვნებიანებს, ისეთებს, თუკი ვინმე ახსოვს ისტორიას – სხვადასხვა ფედრებს, პართენოპებსა და როდოპებს, – და რომლებიც მოქმედებას სიმების ხმოვანებას, სიმღერასა და ფენის იატაკზე დარტყმის რიტმს აყოლებენ? ნუთუ ეს ქმედება სასაცილო არ არის და ყველაზე ნაკლებად შესაფერისი თავისუფალი წარმომავლობის ადამიანისათვის, ისეთისათვის როგორც შენ ხარ? ამიტომ, როდესაც შევიტყვე, რომ ამგვარ სანახაობაზე ხარჯავ დროს, არა თუ შემოცნება შენ გამო, არამედ მეწყინა კიდევ: როგორ, დაგავიწყდა პლატონი, ქრიზიპე და არისტოტელე და დროს ატარებ ისეთი საქმიანობით, ყურში ფრთით ღიტიხს რომ გვაგონებს? სხვათა შორის, თუ მათ მიმართ ასეთ საჭიროებას განიცდი, ყურისთვისაც (სმენისთვის) და თვალისთვისაც (საყურებლად) მოიპოვება ბევრი სხვაგვარი ღირსეული გასართობი – ფლეიტისტების ფერხული ან სერიოზული

¹ გამოთქვა ბრალდება... ცეკვის წინააღმდეგ... ანტიკურ საბერძნეთში სიტყვას „ცეკვა“ (ῥηχοια) გააჩნდა უფრო ფართო მნიშვნელობა, ვიდრე ჩვენთან სიტყვას „ცეკვა“, რადგან იქ მეპევიდრეობით შენარჩუნებული იყო ისეთი ცეკვის ელემენტები, რომლებიც ფართოდ იყო გავრცელებული პირველყოფილ საზოგადოებაში, როდესაც მას ჰქონდა მაგიური და პრიმიტიულ-რელიგიური ხასიათი. ამასთან დაკავშირებით ანტიკურ ეპოქაში ცეკვა წარმოადგენდა სხეულის მოძრაობის განსაკუთრებულ „მეცნიერებას“ იმ მიზნით, რომ მაყურებელში გამოეწვია განცდა, რომელიც გადმოსცემდა სულიერ მდგომარეობას და მოყვებოდა მითოლოგიური და ზოგჯერ ისტორიული მოვლენების შესახებ.

(წომიერი) სიმღერა კითარის (ლირა, ჩანგი) თანხლებით, განსაკუთრებით კი, დიდებული ტრაგედია და ცოცხალი, მხიარული კომედია – ერთი სიტყვით, ყოველივე ის, რაც იმსახურებს, რომ წარმოადგენდეს საზოგადოებრივი შეჯიბრის შინაარსს.

3. ასე, რომ ჩემო ძვირფასო, მოგიწევს თავი დაიცვა განათლებული ხალხის წინაშე, თუ არ გინდა, რომ მთლიანად განიკვეთო და განიდევნო კეთილისმყოფელი ადამიანების წრიდან. თუმცა, ვფიქრობ, შენთვის უკეთესი იქნება განიკურნო მთლიანი განრიდებით ამ გასართობებისგან და უპირველესად აღიარო, რომ შენ არასოდეს გარეუღლხარ მსგავს საქმეში. სხვა დროს კი, ფრთხილად იყავი, ჩვენგან შეუმჩნეველად, ოდესღაც მამაკაცი რომელიღაც ლიდო-ფლეიტისტ ქალად ან ბაკქ ქალად არ გადაიქცე. ეს არ იქნება მხოლოდ შენი ბრალი, არამედ ჩვენიც, თუ ჩვენ ვერ შევძლებთ მოგწყვიტოთ მას, როგორც ოდისევსი თავდავიწყების ლოტოსს² და დაგაბრუნოთ ჩვეულ საქმეებს, ვიდრე თეატრალური სირინოზები შეუმჩნეველად და საბოლოოდ არ დაგეუფლნენ. თუმცა, ის ჰომერული მაცდუნებლები მხოლოდ მოცურავის ყურების წინააღმდეგ სჩადიოდნენ ბოროტებას, ამიტომაც მათ ახლოს მცურავთ ცვილი სჭირდებოდათ ყურების დასაცობად, შენ კი, როგორც ჩანს, მთლად დაუტყვევებინარ თვალების დახმარებითაც.

4. ლიკინუსი. აი-აი-აი, კრატონ! გამოუშვი არა კბილებალესილი, კინიკური³ ძალღი ჩემ წინააღმდეგ?! და მაინც, შენ მიერ მოყვანილი მაგალითი – შედარება ლოტოფაგებთან და სირინოზებთან, ვფიქრობ, ვერაფრით ესადაგება ჩემ მდგომარეობას. ისინი, ვინც შეჭამა ლოტოსი და გაიგონა სირინოზების ხმა, დაღუპვით იხდიდნენ საზღაურს დაგემოვნებისთვისაც და მოსმენისთვისაც, ჩემთვის კი, ამასთან ერთად, ვარდა იმისა, რომ უფრო ტკბილი სიამოვნება მერვო წილად, დასასრულიც ბედნიერი იქნება: არასოდეს მავიწყდება საკუთარი საქმე და არც არასოდეს მომხდარა ისე, რომ თავი დამეკარგა. პირიქით, გეტყვი ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე – ყოველ ჯერზე თეატრიდან დაბრუნების შემდეგ, თავს ცხოვრებისეულ საქმეში უფრო დაბრძენებულად და გამჭრიახად ვგრძნობ. უადვილო არ იქნება თუ ვიტყვი ჰომეროსის სიტყვებით, რომ ამგვარი სანახაობის მნახველი

უფრო შორს მიცურავს, ვინც ნასიამოვნები და დაბრძენებულია.⁴

² ...მოგწყვიტოთ, როგორც ოდისევსი თავდავიწყების ლოტოსს... ლოტოსს, რომელიც მიირთვეს ოდისევსის თანამგზავრებმა ლოტოფაგების ქვეყანაში, წაართვა მათ გონება (მანსოვრობა) და სამშობლოში დაბრუნების სურვილი. იხ. „ოდისეა“, სიმღერა IX, გვ. 91-97.

³ ...გამოუშვი ჩემ წინააღმდეგ თქვენი ძალღი, კინიკური...სიტყვების თამაში: ბერძნულად „კიონი“ (κῆνος) - ძალღი და „კინიკოსი“ (κινικός) – კინიკური ფილოსოფოსი, „მკბენარი“ თავისი ფილოსოფიით მორალის ყველა დამრღვევის მიმართ.

⁴ ...უფრო შორს მიცურავს, ვინც ნასიამოვნები და დაბრძენებულია... იხ. „ოდისეა“, სიმღერა XII, გვ. 188.

კრატონი. ო! ჰერაკლე! რა მძიმეა შენი მდგომარეობა, ლიკინუს, რადგან შენ არა თუ არ გრცხვენია, არამედ ამაყობ კიდევ მით. ყოველივე ამაში კი ყველაზე საშინელი ისაა, რომ შენი გამოჯანმრთელების არავითარ იმედს არ გვიტოვებ, ბედავ რა ხოტბა შეასხა ასეთ სამარცხვინო და საზინდარ გართობას.

წ. ლიკინუსი. მითხარი, კრატონ: შენ ცეკვასა და თეატრალურ წარმოდგენებს ასე იმიტომ კიცხავ, რომ თავად არაერთხელ დასწრებიხარ თუ არასოდეს გინახავს და მაინც სამარცხვინოდ და საზინდრად მიიჩნევ? თუ თავად გინახავს, ეს იმას ნიშნავს, რომ შენც ჩვენ მდგომარეობაში ხარ; წინააღმდეგ შემთხვევაში – შენი განსჯა უგუნური და კადნიერი გამოდის, რადგან კიცხავ იმას, რაც არ იცი.

კრატონი. აი, სწორედ ესღა მაკლდა, რომ ჩემი გრძელი წვერითა და ჭადარა თმით ჩავჯდე ყველა ამ ქალსა და გონდაკარგულ მაყურებელს შორის და კიდევ ტაში ვუკრა, თან ვუყვირო შეუფერებელი საქებარი სიტყვები ვილაც გარეწარს, რომელიც უშნოდ იბრიცება.

ლიკინუსი. შეწყალებას იმსახურებ, კრატონ! მაგრამ თუ ოდესმე დამიჯერებ და ასე ვთქვათ, გამოცდილების მიღების მიზნით სანახაობის სახილველად წამომყვები, თან თვალს თუ არ დახუჭავ – დარწმუნებული ვარ, შემდგომში ვერ მოისვენებ, სანამ სწავაზე ადრე არ დაიკავებ ისეთ მოხერხებულ ადგილს წარმოდგენაზე, საიდანაც კარგად ჩანს და ისმის ყველაფერი უძვირეს წვრილმანებად.

კრატონი. ვერ მოესწრები იმ დროს, სანამ რაიმე ამდაგვარის უფლებას საკუთარ თავს მივცემ, სანამ მექნება თმიანი წვივები და წვერი ამოუწიწნელი! მანამდე კი ნება მომეცი მებრალეობდე, რადგან საბოლოოდ ჩემ თავალში ბაკქად იქეცი.

ნ. ლიკინუსი. აი, რას გეტყვი მეგობარო: არ გინდა შეწყვიტო კიცხვა, მომისმინო ცოტაოდენ, რას გეტყვი ცეკვაზე და იმაზე თუ რა სილამაზე იმალება მასში? გეტყვი იმის შესახებ, რომ ცეკვა მხოლოდ სიამოვნებას კი არ ანიჭებს, სარგებელიც მოაქვს მაყურებლისათვის, კარგად აღზრდის და ბევრსაც ასწავლის. ცეკვას სიმშვიდე და ზომიერება შეაქვს მაყურებლის სულში, ხვეწს რა მწერას ულამაზესი სანახაობით, ატკბობს სმენას უმშვენიერესი ხმოვანებით და სულიერი და სხეულებრივი სილამაზის მომნიბვლელ ერთიანობას ქმნის. ხოლო თუ ცეკვა მუსიკისა და რიტმის კავშირით ყოველივე ამას აღწევს, მაშინ ის გაიცხვას კი არ იმსახურებს, არამედ შექებას.

კრატონი. არ მაქვს იმდენი დრო, რომ ვისმინო, გონდაკარგული ადამიანი როგორ ასხამს ხოტბას თავის სწეულებას. მაგრამ თუ ასერიგად ვსურს ცარიელი სიტყვების კორიანტელში გამხვიო, მზად ვარ მეგობრულად ვიტვირთო და შენ სამსახურში ჩავაყენო საკუთარი ყურები, რადგან ცვილის გარემოც შემიდლია მოვისმინო უსარგებლო საუბარი. ამრიგად, დავდუმდები შენ წინაშე, შენ კი თქვი რაც მოგესურვება, ილაპარაკე, ისე, თითქოს არავინ გისმენდეს.

7. ლიკინუსი. შესანიშნავია, კრატონ! სწორედ ეს მწადდა ყველაზე მეტად. ცოტა ხნის შემდეგ თავად ნახავ, მოგეჩვენება თუ არა უმნიშვნელოდ ის, რის თქმასაც ვაპირებ. ამგვარად, როგორც ჩანს, შენთვის არ არის ცნობილი, რომ ცეკვა არ არის ახალი საქმიანობა, არც გუშინ და არც იმის წინ, მაგალითად, ჩვენი მამა-პაპის ან მათი მშობლების დროს დაწყებული, – არა: ადამიანებს, რომლებიც გვაწვდიან ყველაზე სარწმუნო ცნობებს უძველესი ცეკვის შესახებ, შეუძლიათ ვითხრან, რომ ცეკვა სამყაროს შექმნასთან ერთად გაჩნდა, მოველინა სამყაროს მასთან – უძველეს ეროსთან ერთად. სახელდობრ: ვარსკვლავთა ფერხული, ერთმანეთს გადაბმული მოძრაე და უძრავ მნათობთა ჯაჭვი, მათი მწყობრი ერთობლიობა და მოძრაობის ზომიერება პირველქმნილი ცეკვის არსშია გამოხატული. შემდგომ ნელ-ნელა განვითარდა და სრულ იქმნა. ცეკვამ, ახლა უკვე უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია, მრავალფეროვანმა და სრულყოფილ ჰარმონიულ სიკეთედ ქცეულმა სხვა მუზების ძღვენიც გააერთიანა.

8. როგორც ამბობენ, პირველად რეამ იპოვა სიამოვნება ცეკვის ხელოვნებაში, უბრძანა რა ფრიგიაში ეცეკვათ კორიბანტებს (ფრიგიელი ქურუმები, ქალღმერთ კიბელას მსახურნი – ხ.დ.) და კრეტაზე – კურეტებს (ქალღმერთ რეას თანმხლებნი – ხ.დ.). ქალღმერთმა ბევრი სიკეთეც მიიღო მათი ხელოვნებისგან: მათ გადააჩინეს ზევსი, როდესაც მის ირგვლივ ცეკვას ასრულებდნენ და ალბათ, ზევსიც აღიარებს, რომ ის ვალშია კურეტებთან სიცოცხლის შენარჩუნებისათვის, რადგან მხოლოდ მათი ცეკვის წყალობით გადაურჩა ის მამის კბილებს. ეს იყო შეიარაღებულთა ცეკვა: ცეკვისას კურეტები ხმაურით ურტყამდნენ მახვილებს ფარებს და ხტოდნენ მეომრულად, თითქოს რომელიღაც ღვთაების მიერ იყვნენ შეპყრობილნი. შედეგად, კრეტელთა შორის საუკეთესოები, რომლებიც თავდავიწყებით ეძლეოდნენ ცეკვას, ბრწყინვალე მოცეკვავეები დადგნენ. გარდა ამისა, არა მხოლოდ უბრალო მოქალაქეები, არამედ სამეფო წარმომავლობის ადამიანები პატივად თვლიდნენ ყოფილიყვნენ პირველები ცეკვაში. ასევე ჰომეროსსაც – შეარქვა რა „მოცეკვავე“ მერიონს, მისი განდიდება სურდა და არა დამცირება. მართლაც, მერიონი იმდენად სახელგანთქმული და საყოველთაოდ ცნობილი იყო საცეკვაო ხელოვნებაში, რომ არა მხოლოდ ელინებმა, თავად ტროელებმაც კი, მიუხედავად მათი მტრობისა, იცოდნენ ამის შესახებ, რადგან შუა ბრძოლის დროსაც, სავარაუდოდ, მათ ჰქონდათ შესაძლებლობა მერიონის მოძრაობებში ცეკვით შექმნილი სიმსუბუქე და ზომიერება ეხილათ. ჰომეროსთან დაახლოებით ასეა:

მერიონ, მიუხედავად იმისა, რომ უზადო მოცეკვავე ხარ,

ეს ისარი სწრაფად მოგარჯულებდა.⁵

⁵ ...მერიონ, მიუხედავად იმისა, რომ უზადო მოცეკვავე ხარ, ეს ისარი სწრაფად მოგარჯულებდა... იხ. „ილიადა“, სიმღერა XVI, გვ. 647-648.

მიუხედავად ამისა, ამის მოქმედს მერიონი არ მოურჯულებია, რადგან ვფიქრობ, უკანასკნელი – ცეკვით სიმკვირცხლეში გამოწვრობილი, იოლად აიცლებდა მისკენ მიმართულ ყველა ისარს.

9. კიდევ ბევრი ისეთი ვმირის დასახლება შემიძლია, რომლებიც ცეკვაში ვარჯიშობდნენ და რომელთაც ეს საქმიანობა ხელოვნებად აქციეს, მაგრამ ვფიქრობ, საკმარისი იქნება ნეოპტოლემეს ვახსენება. ის აქილევისს ვაჟი იყო და ამავე დროს სახელი ვათიქვა როგორც შესანიშნავმა მოცეკვავემ. მან თავისი ხელოვნება ცეკვის ახალი უმშვენიერესი სახეობით ვამდიდრა, რომელსაც „პირინია“ ეწოდება.⁶ დარწმუნებული ვარ, თავად აქილევისს ამ ცეკვის გამოგონებამ უფრო მეტი სინარული მოუტანა, ვიდრე ნეოპტოლემეს სილამაზემ და ვაჟკაცობამ. ბოლოს და ბოლოს მანამდე დაუმარცხებელი ილიონიც ხომ ამ მოცეკვავის ხელოვნებით იქნა აღებული და მიწასთან ვასწორებული.

10. ლაკედემონელებმა, ყველაზე მამაცებმა ელინთა შორის, პოლიდეგკესა და კასტორისგან აითვისეს ცეკვის ვანსაკუთრებული სახეობა, რომლის სწავლა შესადლებელია ლაკონის ტერიტორიაზე კარიში – ასეც ჰქვია „კარიტიდა“. სპარტანელები ყველა საქმეში მუხებს მიმართავენ (იმველიებენ), იმდენად, რომ ფლეიტის ჰანგების თანხლებითაც კი იბრძვიან, როდესაც მწყობრად, რიტმულად მუსიკის თანხლებით ვამოდიან. სპარტანელებთან ბრძოლის დაწყების პირველ ნიშანსაც ფლეიტა იძლევა. ამიტომაც სძლიეს სპარტანელებმა ყველას, მუსიკასა და მოძრაობის მოწესრიგებულ სიმწყობრეს შეჰყავდა ისინი ბრძოლაში. ამ დრომდე სპარტანელი ახალგაზრდობა არანაკლებ ყურადღებას აქცევს ცეკვაში ვარჯიშს, ვიდრე იარაღის ფლობის ხელოვნებას. ძირითადად ასეა: დაასრულებენ ხელჩართულ ბრძოლას და მას შემდეგ, რაც ერთმანეთს დაბეგვავენ, შეჯიბრს ყოველთვის ცეკვით ამთავრებენ. ფლეიტისტი ზის შუაში და იწყებს დაკვრას, რიტმს სცემს ფუნის იატაკზე დარტყმით, ხოლო ახალგაზრდები ერთმანეთის მიყოლებით, რიგ-რიგობით თავიანთ ხელოვნებას წარმოადგენენ, ჰყვებიან მუსიკას და იღებენ სწავდასწავა მდგომარეობას: ხან საბრძოლოს, ხან უბრალოდ საცეკვაოს დიონისესა და აფროდიტესთვის სასიამოვნოს.

11. ამიტომ სიმღერა, რომელსაც ახალგაზრდები ცეკვის დროს მღერიან, აფროდიტესა და ერთგების მიმართ მოწოდებას შეიცავს, რათა მონაწილეობა მიიღონ მხიარულებაში და მათთან ერთად ჩაებან ცეკვაში. მეორე სიმღერა კი – ორია ამგვარი – შეიცავს სწავლებას თუ როგორ უნდა შესრულდეს ცეკვა. მათში ნათქვამია: „ფენი შორს ვადადვით, ახალგაზრდებო, და ვამოდიო მწყობრად!“ სწავა სიტყვებით „უკეთესად იცეკვეთ!“ მსგავსადვე იქცევიან მოცეკვავეები, რომლებიც ცეკვავენ „მძივს“.

⁶ ...მეტსახელად „პირინია“ ჰქვია... ნეოპტოლემოსი ატარებდა ასევე სახელს პიროსს, ე.წ. წითურს; ბრძოლისუნარიანობამ, რითაც წითურთმიანი ნეოპტოლემოსი ვამოირჩეოდა, ვადმოცემის თანახმად, ხელი შეუწყო, იმას, რომ საბრძოლო ცეკვას ეწოდა პირინია.

12. „მძივი“ – ეს ვაჟებისა და გოგონების ერთობლივი ცეკვაა. ფერხულში მონაცვლეობით დაწყობილები მართლაც მოგაგონებთ მძივს: ფერხულს ვაჟი უძღვება, რომელიც ძლიერ საცეკვაო მოძრაობებს ასრულებს – ეს მოძრაობები მას მოგვიანებით ბრძოლაში გამოადგება; მას მიჰყვება გოგონა, რომელიც ასწავლის გოგონებს ფერხულში წესისამებრ მოძრაობას, და ასე და ამგვარად თითქოს იწინება მოკრძალებულობისა და სიმამაცის ჯაჭვი. ამგვარივეა ცეკვა ჰიმნოპედიას ზეიმში, რომელიც სპარტაში იმართება.

13. რაც შეეხება არიადნესა და ფერხულს, დედალოსის მიერ არიადნესათვის დახვეწილად მოწყობილს და რომლის გამოსახულებასაც ჰომეროსი აქილევის ფარზე⁷ იყენებს, არაფერს ვიტყვი, რადგან შენ ამის შესახებ წაკითხული გაქვს; არაფერს ვიტყვი იმ ორი მოცეკვავის შესახებაც, რომლებიც თავში ედგნენ ფერხულს და რომლებსაც პოეტმა „ზნრიალა“ უწოდა; ასევე მდუმარედ აფუქცევ გვერდს იმ ფარსაც, რომელზეც ეწერა ლექსი:

*ახალგაზრდები ფერხულს უვლიდნენ*⁸

– როგორც ჩანს სურათის სილამაზემ ჰეფესტოს სურვილი აღუძრა, ის ფარზე გამოესახა. და ბოლოს, ფეაკებისთვის სრულიად ბუნებრივი იყო მათ მდიდრულ, ყოველგვარი კეთილდღეობით სავსე ცხოვრებაში ცეკვით მოღვნა. და მართლაც,



⁷ ...გამოსახულება აქილევის ფარზე... იხ. „ილიადა“, სიმღერა XVIII, გვ. 590-606.

⁸ ახალგაზრდები ფერხულს უვლიდნენ... ფერხულის აღწერილობა, გამოსახული ჰეფესტოს მიერ აქილევის ფარზე. იხ. „ილიადა“, სიმღერა XVIII, გვ. 590-606.

ჰომეროსი აიძულებს თავის ოდისევსს უკვირდეს ფეაკების სწორედ ეს ხელოვნება და გაცემით ადევნოს თვალყური მათ მიერ „ფეხებით დანთებულ ცეცხლს“.⁹

14. თესალიაში ცეკვის ხელოვნება იმდენად წარმატებით ვითარდებოდა, რომ თავიანთი ბელადებისა და მოწინავე მეომრების შესახებაც კი, როგორც ფერხულის მოთავეებზე ლაპარაკობდნენ, ასეც უწოდებდნენ – „ცეკვის წამყვანები“. ეს გარკვევით ჩანს გამორჩეულთათვის აღმართული ქანდაკებების წარწერებზე, „ქალაქმა აირჩია ის, – ამბობს ერთი წარწერა – წამყვან მოცეკვავედ“. მეორე: „იტალიონს, რომელიც კარგად ცეკვადა ბრძოლას – ხალხმა დაუდგა მისი გამოსახულება“.

15. აღარ მოგვცები იმის შესახებ, რომ არ მოიძებნება არც ერთი უძველესი მისტერია, რომელიც ცეკვას არ შეიცავდეს. იმდენად, რამდენადაც ორფოსმა და მუზეებმა, რომლებიც თავისი დროის საუკეთესო მოცეკვავეებად ითვლებოდნენ, ამკვიდრებდნენ რა თავიანთ მისტერიებს, რა თქმა უნდა ცეკვაც – როგორც რაღაც უმშვენიერესი, ჩართეს თავიანთ განაწესში და განუსაზღვრეს ზომიერი მოძრაობითა და ცეკვით თანხლება. ამის დასტურად – რადგან თავად ღვთისმსახურებაზე გაჩუქება ჯობს, გაუთვითცნობიერებელი ადამიანების მოხსენებისას, – მივმართავ ცნობილ გამოთქმას: როცა ვინმე გაუთქმელ საიდუმლოებას ამხელს, ხალხი ამბობს, რომ მან „გააცეკვა“ იგი (საიდუმლო გაამხილა).

16. დელოსზე კი ჩვეულებრივი მსხვერპლმეწირვაც კი არ ტარდებოდა ცეკვის გარეშე, თან ახლდა და სრულდებოდა მუსიკის თანხლებით. ფერხულში თავმოყრილი ყმაწვილები, კითარისა და ფლეიტის მუსიკის თანხლებით, რიტმულად ბრუნავდნენ წრის გარშემო, ხოლო თავად ცეკვას, მათ შორის რჩეული, საუკეთესო მოცეკვავეები ასრულებდნენ. ამიტომაც ამ ფერხულებისთვის დაწერილი სიმღერები ატარებდა სახელწოდებას „საცეკვაო მელიოდიები“. მთელი ლირიკული პოეზია სავსეა ამ სიმღერებით.¹⁰

17. თუმცა, რა უნდა ითქვას ელინების შესახებ, იმ დროს როცა ინდოელებიც კი გამთენიისას გაღვიძებულნი თაყვანს სცემენ მზეს, ხოლო ჩვენ საკუთარ ხელებს ვივოცნით და ვთვლით, რომ ჩვენი ლოცვა შესრულებულია, ინდოელები სხვაგვარად იქცევიან: აღმოსავლეთისკენ მიმართულნი უსიტყვოდ, მდუმარედ ცეკვით ესალმებიან მზეს, მხოლოდ თავიანთი სხეულის მოძრაობებით ბაძავენ ღვთის წრიულ მსვლელობას. ეს არის ინდოელების ლოცვები, მათი ფერხულები, მათი მსხვერპლი. ისინი ორჯერ დღელამის განმავლობაში ამგვარად ეთაყვანებიან ღმერთს; დღის დასაწყისში და მზის ჩასვლისას.

18. ხოლო ეთიოპელები არიან ისინი, ვინც ბრძოლის დროსაც კი მოძრაობებს

⁹ ...გაცემული თვალს ადევნებდა „ფეხებით დანთებულ ცეცხლს“. იხ. „ოდისეა“, სიმღერა VIII, ვვ, 265: „მკვირცხლი ფეხების სიმსუბუქე შეამჩნია ოდისევსმა და გაუკვირდა“.

¹⁰ ...და მთელი ლირიკული პოეზია სავსე მათით. იხ. პლატონი, დიალოგი „იონი“.

ცეკვის თანხლებით ასრულებენ. და არ გაისვრის ეთიოპელი მეომარი ისარს, თავიდან ამოდრობილს – რადგან საკუთარი თავები უწყევნ ისრების, რომლებიც სხივებივით გარს არტყია, ჩასადები ბუდის მოვალეობას – ვიდრე თავიდან არ წაიცეკვებს, არ შეაშინებს მტერს თავისი გამოსახულებითა და წინასწარგამართული ცეკვით.

19. ახლა კი ვაღიგებელი ვართ, გავიარეთ რა ინდოეთი და ეთიოპია, ჩვენი მსჯელობა მივმართოთ მეზობელი ეგვიპტისკენ. ძველი თქმულებაც ეგვიპტელი პროთეეს¹¹ შესახებ, ჩემი აზრით, მხოლოდ იმას გვაუწყებს, რომ ის იყო ვინმე მოცეკვავე, ადამიანი დახელოვნებული მიბაძვაში, რომელსაც შეეძლო ნებისმიერი იერსახით შეეცვალა თავისი გარეგნობა. მას წყლის სისველის გამოსახვაც შეეძლო, ცეცხლის გამშაგებული ელვარების, ლომის მძვინვარების, ფოცხვერის გააფთრების, და ხის ფოთლების ცანცანისაც – ერთი სიტყვით, რასაც ისურვებდით. მაგრამ თქმულებამ აქედან აიღო მხოლოდ პროთეეს ბუნებრივი მონაცემები და წარმოადგინა როგორც ლეგენდა, ისე, თითქოს პროთეე გადაიქცეოდა იმად, რასაც სინამდვილეში ასახიერებდა, ბაძავდა. ეს უკანასკნელი კი, გარდასახვამიბაძვა, მოცეკვავეებს ჩვენს ხანაშიც ახასიათებთ: ყველას შეუძლია დაინახოს მდგომარეობიდან გამომდინარე, როგორი სისწრაფით შეუძლიათ შეიცვალონ პროთეეს მსგავსად. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ემპუსის გარეგნობაშიც, რომელიც შესახედაობას ათასგვარად იცვლის, თქმულებამ შემოგვინახა ხსოვნა ამგვარ ქალ მოცეკვავეზე.

20. ამის შემდგომ, სამართლიანობა მოითხოვს, გავინსენოთ რომაელთა ცეკვა, რომელსაც სალიები – მოქალაქეთაგან უკეთილშობილესნი – რომლის სახელწოდებასაც ქურუმთა ერთი საძმო ატარებს, – უძღვნიან ღმერთთა შორის ყველაზე მეტროდოს – არესს; ეს ცეკვა რომაელთა შორის ყველაზე საპატიოდ და წმინდად ითვლება.

21. ვიფინიური ვადმოცემით, რომელიც დიდად არ განსხვავდებოდა იტალიურისგან, მეომარ ღვთაება პრიაპეს (სავარაუდოდ ერთ-ერთი ტიტანთაგანი ან ერთ-ერთი იდაელი დაქტილოთაგანი (იდა – მთა საბერძნეთში, დაქტილი – ძველბერძნული მითოლოგიური დემონური არსება – ლილიბუტი – ხ.დ.), რომლებიც ზუსტად ამ საქმით იყვნენ დაკავებულნი – ანუ მეომრული ცეკვის სწავლებით) ჰერამ თავისი არესი ჯერ კიდევ ყმაწვილი, თუმცა უკვე მკაცრი ხასიათისა და მამაკაცური თვისებების გამომხატველი მიაბარა. პრიაპემ არესს იარაღის ფლობა შეასწავლა, თუმცა არა იქამდე, ვიდრე მისგან სრულყოფილი მოცეკვავე არ შექმნა. ამისათვის პრიაპეს ჰერასაგან საზღაურიც ჰქონდა დანიშნული: მას არესისაგან ბროძეებში მოპოვებულის მეათედი უნდა მიეღო.

22. რაც შეეხება დიონისიებსა და ბაკქანალიურ დღესასწაულებს, ვფიქრობ, შენთვის უჩემოდაც ცნობილია, რომ ისინი მთლიანად ცეკვისგან შედგებოდა. მისი

¹¹ ...ძველებური თქმულება ეგვიპტელ პროთეეზე... იხ. „ოდისეა“, სიმღერა IV, გვ. 417-418.

სამი მთავარი სახეობა – კორდაკი, სიკინიდა და ემელია – გამოვონილი იყო დიონისეს მსახურების – სამი სატირის მიერ და ცეკვებმაც მათი სახელები მიიღეს. სწორედ ამ ხელოვნების მეშვეობით შეძლო დიონისემ გამარჯვება მოეპოვებინა ტირინელებზე, ლიდიელებსა და ინდიელებზე (ინდი ადგილია საბერძნეთში – ხ.დ.), და ყველა ეს მეომარი ტომი მოჯადოებული დარჩა ამ ხმაურიანი დიონისური თანამეგობრობის ცეკვით.

23. ამიტომაც, უცნაური ადამიანი ხარ. იმისათვის, რომ როგორღაც უწმინდურებაში არ ჩავარდე, ადანაშაულებ საქმიანობას თავისი წარმომავლობით ღვთაებრივსა და საიდუმლოებასთან წილნაყარს, ღვთაებათაგან საყვარელს, მათ პატივსაცემად შექმნილსა და ამავედროულად, უდიდესი სინარულისა და სასარგებლო ცოდნის მომნიჭებელს. გაკვირვებული ვარ ასევე იმიტომაც, რომ ჰომეროსის მცოდნე და ჰესიოდეს უდიდესმა თაყვანისმცემელმა – როგორც ხედავ, პოეტებს მივმართავ, – შენ ბედავ მათ წინააღმდეგ გამოსვლას, მათ წინააღმდეგ, რომლებიც ხოტბას ასხამენ ცეკვას, განსაკუთრებით ყველას თანდასწრებით! ჰომეროსი, ჩამოთვლის რა ყველაზე სასიამოვნოსა და მშვენიერს თუ კი რამე არსებობს სამყაროში – ძილი, სიყვარული, სიმღერა და ცეკვა – მხოლოდ უკანასკნელს არქმევს „უზადოს“.¹² არა თუ მხოლოდ ეს: მოწმეა ზევსი, პოეტი ადასტურებს ასევე სიმღერის სიტკბობასაც, ზუსტადაც ერთიც და მეორეც იმ ხელოვნებას ახასიათებს, რომელთა შესახებაც ჩვენ ვსაუბრობთ – ტკბილსმოვან სიმღერასაც და უბიწო ცეკვასაც, რომელთა შებლალვაც შენ გადაგიწყვეტია. და ხელმეორედ, თავისი პოემების სხვა ადგილას ჰომეროსი ამბობს:

ღმერთებმა ზოგიერთს ბრძოლის ნიჭი არგუნეს,

რივს კი, ცეკვისა და რივს კი, სასურველი სიმღერის.¹³

დიახ, ჭეშმარიტად სასურველია სიმღერა შეუღლებული ცეკვასთან, და ეს ღვთაებების უმშვენიერესი საჩუქარია. და ჰომეროსი, როგორც ჩანს, გაყო რა ყველა ადამიანური საქმე ორ რიგად – ომად და მშვიდობად – მხოლოდ ცეკვას, როგორც ყველაზე მშვენიერს უბირისპირებს საომარ მიღწევებს.

24. და ჰესიოდე, რომელსაც არა ვილაცის გადმოცემით, არამედ თავად უნახავს აისის მზის სხივებთან ერთად მოცეკვავე მუსები, თავისი პოემის დასაწყისში აღწერს როგორც უდიდეს ქებას ღვთაებების მიმართ:

ცისფერი წყაროს გარშემო ნაწი ფეხებით ცეკვავენ,

უგლიან გარშემო ფერხულით მათი მშობლის საკურთხეველს.¹⁴

¹² ...მხოლოდ უკანასკნელს უწოდა „უზადო“. იხ. „ილიადა“, სიმღერა XIII, გვ. 637; „ოდისეა“, სიმღერა XXIII, გვ. 145.

¹³ ღმერთებმა ზოგიერთს ბრძოლის ნიჭი არგუნეს... იხ. „ოდისეა“, სიმღერა I, გვ. 421.

¹⁴ ცისფერი წყაროს გარშემო ნაწი ფეხებით ცეკვავენ... იხ. ჰესიოდე, თეოგონია, გვ. 3 და 4.

შენ, კი ძვირფასო, სადაცაა ღვთისმებრძოლობასაც მიაღწევ ცეკვის ხელოვნების გმობით.

25. თავად სოკრატე, ბრძენზე ბრძენი ადამიანთა შორის, თუ დავუჯერებთ აბოლონ ჰიფიელის სიტყვებს, არა თუ ქებით მოიხსენებდა საცეკვაო ხელოვნებას, არამედ მის სწავლას ღირსებად თვლიდა, მაღალ შეფასებას აძლევდა მკაცრ ზომიერებას, დახვეწილობას, სინატიფეს, ცალკეული მოძრაობების სისწორეს (სიმწყობრეს) და ადამიანის მოძრაობის კეთილშობილურ იერსახეს.⁵ მიუხედავად მისი ხანდაწმული ასაკისა, სოკრატეს არ რცხვენოდა ცეკვა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მეცნიერებად ჩაეთვალა. ამიტომაც, სოკრატე ცდილობდა არც თუ უმნიშვნელოდ ცეკვაში გარჯიშს, რადგან ის უყოყმანოდ იწყებდა მნიშვნელოვანი საგნების შესწავლას, ფლეიტისტების სკოლაშიც კი დადიოდა, არაერთხელ ასპაზიასთანაც უსაუბრია, არ გამოუჩენია უპატივცემულობა ჭკვიანური სიტყვის მიმართ, თუნდაც ის ქალისგან, ჰატერასგან ყოფილიყო გამოთქმული. ამასთანავე, სოკრატე მხოლოდ ხელოვნების დასაწყისს ხედავდა, ჯერ კიდევ სრულყოფილ სილამაზემდე მიუღწევდეს. სოკრატეს რომ ის ენახა, ვინც ცეკვა უდიდეს სიმაღლემდე აიტანა, დარწმუნებული ვარ, ყველაფერ სხვას თავს დაანებებდა, მხოლოდ ამ ერთ სანახაობას მიმართავდა თავის ყურადღებას და აღიარებდა, რომ ბავშვები უპირველესად საცეკვაო ხელოვნებას უნდა ეზიარონ.

26. როდესაც ტრაგედიასა და კომედიას ხოტბას ასხამ, ვფიქრობ, ვავიწყდება, რომ ყოველი მათგანისთვის ცეკვის თავისებური სახეობაა დამახასიათებელი: ტრაგედიისთვის მკაცრი და გაწონასწორებული ემელია, კომედიისთვის კი თავაწყვეტილი კორდაკი; მათ ზოგჯერ კიდევ მესამე სახეობა უერთდება – სატირი სიკიდიანის თავისუფალი, ლალი ცეკვა. მაგრამ რადგან იმთავითვე ცეკვას ტრაგედია არჩიე – მსგავსი ფლეიტისტების ფერხულისა და ლირიკოს მომღერალთა სიმღერა, რომლებიც სახალხო თამაშების ნაწილს წარმოადგენს – მაშინ დავუპირისპიროთ ყოველი მათგანი ცეკვას. თუმცა, ფლეიტა და ლირა, ჯობია, გვერდზე გადავდოთ, რადგან ისინიც მოცეკვავის დამხმარე იარაღს წარმოადგენს.

27. ამგვარად, დავუბრუნდეთ ტრაგედიას და მისი შემსრულებლების გარეგნობის მიხედვით ვეცადოთ გავერკვეთ, რას წარმოადგენს. როგორი საზინდარი და შემწარავი სანახაობაა – ადამიანი, გაწელილი სიგრძეში, ამძვრალი მაღალ ქუსლებზე, სახეზე ჩამოფხატული ნიღბით, რომელიც თავს ზემოთაც გადაუჭიმავს, უნარმაზარი გაღებული პირით, თითქოს მაყურებლის გადაყლაპვას აპირებდეს. აღარაფერს ვამბობ სამკერდეებსა და სამუცლევებზე, იმ დასაკრავებზე, რომლებითაც ავტორი ხელოვნურად ზომას იზრდის, რათა მისი სხეულის სიგამნდრემ ძალიან არ გამოკვეთოს მისივე ზომის შეუსაბამობა. შემდეგ მსახიობი ამ გარსის შიგნიდან ყვირილს იწყებს, ხმის ხან დაძაბვით, ხან აცახცახებითა და სინაზით,

⁵ თავად სოკრატე... მას პატივს სცემდა, აძლევდა რა მაღალ შეფასებას... იხ. ქსენოფონტე, სოკრატეს აპოლოგია.

ზოგჯერ კი თავის იამბებსაც მღერის. მაგრამ ყველაზე სამარცხვინო ის არის, იღვრება რა სიმღერად გმირის გრძნობებიდან გამომდინარე, ავტორს მხოლოდ თავისი ხმა აინტერესებს, რადგან დანარჩენზე მის გარეშეც იზრუნეს დიდი ხნის წინ მცხოვრებმა პოეტებმა. ამდენად, სანამ ჩვენ წინ რომელიმე ანდრომეჟე ან ჰეკუბაა, ამ სიმღერის მოთმენა კიდევ შესაძლებელია, მაგრამ როდესაც თავად ჰერაკლე გამოვა და მარტო გააბამს სიმღერას, რომელსაც აღარც თავი ახსოვს, არც ლომის ტყავის რცხვენია, რომელშიც გახვეულია და არც ხელჯოხის, მაშინ ყოველი საღად მოაზროვნე ამას უბატოებელ შეცდომად ჩათვლის.

28. შემდეგ, შენ საყვედურობდი ცეკვის ხელოვნებას იმისათვის, რომ აქ მამაკაცები ქალებს გამოსახავენ. მაგრამ იგივე ბრალდება შესაძლებელია ტრაგედიის მიმართაც წამოგვეყენებინა და კომედიისთვისაც, რადგან მანდ მოქმედ პირთა შორის ქალები მეტია, ვიდრე მამაკაცები.

29. კომედია სიამოვნების მინიჭების მთავარ ნაწილად თავისი ნიღბების სასაცილო მხარეს თვლის: ასეთია მონების – თაღლითების, ტიბიებისა და მასხარა-მზარეულების ნიღბები. მოცეკვავის გარეგნობა კი, პირიქით, ყოველთვის მოკაზმული და სასიამოვნოა; მაგრამ ამის გამოტოვება საჭირო არ არის, ეს ყველასთვის, ვინც ბრმა არ არის, ისედაც ცნობილია. და როგორი მშვენიერია თავად ნიღაბი! როგორ უხდება გათამაშებულ მოქმედებას! არც პირს აბჩენს, როგორც დრამატული, არამედ მჭიდროდ უჭერს ტუჩებს, რადგან მოცეკვავეს არ სჭირდება ვილაცამ მის მაგივრად იყვიროს.

30. საქმე ისაა, რომ ძველად ერთი და იგივე ადამიანები ერთდროულად თან მღეროდნენ, თან ცეკვავდნენ, მაგრამ მოგვიანებით იქიდან გამომდინარე, რომ მოძრაობისას სუნთქვა სიმღერას ხელს უშლიდა, გადაწყვიტეს, რომ უკეთესი იქნებოდა, თუ მოცეკვავეებს სხვა მიუძღვრებოდა.

31. რაც შეეხება შინაარსის გამოსახვას, ორივე შემთხვევაში, აქ მათ შორის სხვაობა არ არსებობს, – ამ აზრით ცეკვა არაფრით განსხვავდება ტრაგედიისგან, პირიქით – უფრო მრავალფეროვანია, შინაარსით უფრო მდიდარი და უთვალავ-ნაირად გარდასახვის საშუალება აქვს.

32. თუ ცეკვა არ არის ჩართული სახალხო თამაშებში (სანახაობებში) – ვადასტურებ, ამის მიზეზია, ის, რომ მსაჯებმა ცეკვა ძალიან დიდ და მნიშვნელოვან საქმედ ჩათვალეს, ბევრად მეტად, ვიდრე შეჯიბრზე წარმოდგენა. შემოძლია დაგისახელოთ საუკეთესო ქალკედონური¹⁶ წარმომშობის ქალაქი იტალიაში, რომელმაც იქ მიმდინარე შეჯიბრს სწორედ ცეკვა დაამატა, როგორც ერთგვარი სამკაული.

¹⁶ იტალიაში ქალკედონური წარმომშობის საუკეთესო ქალაქი...ნეაპოლი დააარსეს ქალაქ კუმიდან (ბერძნულად კიმიდან) წამოსულებმა, რომელიც თავად წარმოადგენდა მისივე მოსახლე ქალაქის კოლონიას მცირე აზიაში. მის დაარსებაში ასევე მონაწილეობას იღებდნენ ქალაქები ქალკედე და ერეტრია (კუნძულ ეგებაზე).

33. ახლა კი, დროა თავი ვიძარტოლო შენ წინაშე ჩემ მიერ დაშვებული საკმაოდ მრავალრიცხოვანი გამიზნული ხარვეზისთვის, იმისათვის რომ უმეტესი და უსწავლელი არ შემერქვას. ჩემთვის, რა თქმა უნდა, ცნობილია, რომ ისინი, ვინც ჩემამდე ცეკვის შესახებ წერდნენ, მეტ ყურადღებას უთმობდნენ ცეკვის ყველა სახეობის ვარჩევას, მათი სახელწოდებების ჩამოთვლას და მითითებას, თუ რას წარმოადგენს თითოეული მათგანი და ვინ გამოიგონა; ამით ავტორები თავიანთი ყოველმხრივ განსწავლულობის დადასტურებას ცდილობდნენ. მე კი უპირველესად ამგვარ პატივმოყვარეობას უგემოვნობად ვთვლი, რის სწავლაც ჩემთვის უკვე დაგვიანებულია, არც ჩემ ასაკს შეეფერება, ამიტომაც თავს ვანებებ.

34. შემდეგ, გთხოვ, გაითვალისწინე და არ დაივიწყო, რომ ახლა ჩემს მიზანს მთლიანად ცეკვის გვარტომობის წარმოჩენა არ წარმოადგენს. ჩემს თხზულებაში სხვადასხვა ცეკვითა სახელწოდებების ჩამოთვლაც კი არ დამისახავს მიზნად, არამედ მხოლოდ იმ უმცირესობის, რომლებიც უკვე ვახსენე – აღვნიშნე რა მხოლოდ ყველაზე მსხვილი, ძირითადი ნაწილები. არა, ამჟამად ჩემი მსჯელობა გამიზნულია ძირითადად იმისკენ, რომ ხოტბა შევასხა ცეკვის ახლანდელ მდგომარეობას და ვაჩვენო თუ რამდენად შეიცავს სიამოვნებასაც და სარგებელსაც – რადგან ის განვითარდა და ასეთ სრულყოფილ სილამაზეს მიაღწია არა დასაბამიდან, არამედ უმთავრესად ავგუსტუსის მმართველობის დროს.¹⁷ ცეკვის ადრეული ნაირსახეობები წარმოადგენდნენ, ასე ვთქვათ, მის ფესვებს და ნაგებობის საფუძველს, ხოლო ფერი და საბოლოო ნაყოფი, რომლის განვითარებამაც სწორედაც რომ დღეს მიაღწია განსაკუთრებულად მაღალ საფეხურს, – აი, ამის შესახებ ვსაუბრობ; ამიტომ, გვერდზე გადავდებ „ტკიპების“ ბუქნებით ცეკვას, „წეროების“ ცეკვას და ცეკვების სხვა სახეობებს, რადგან ისინი დღესდღეობით აღარ სრულდება. ასევე ყველასათვის ნაცნობი ფრიგიული სახეობა, რომელსაც მთვრალი სოფლელები ქეიფის დროს ცეკვავენ და რომლის დროსაც ხშირად ქალები სტვირის მუსიკის თანხლებით მკვეთრ და მძიმე ნახტომებს ასრულებენ. ეს ნაირსახეობა, რომელიც დღესდღეობითაც უპირატესობით სარგებლობს სოფლებში, გამოვტოვე არა უცოდინარობის გამო, არამედ იმიტომ, რომ მას არაფერი აქვს საერთო სრულყოფილ ცეკვასთან. პლატონიც ხომ თავის „კანონებში“ ცეკვების რიგ სახეობას იწონებს, რიგის შესახებ კი დიდი სიძულვილით საუბრობს, ყოფს რა ერთმანეთისგან რიგს ვართობისათვის გამოსაყენებელს, რიგს კი სარგებლობისათვის, უარყოფს რა ყოველივე უღირსს, სხვების მიმართ კი გამოხატავს პატივისცემას და აღტაცებასაც კი.¹⁸

35. აი, ყველაფერი თავად ცეკვის შესახებ, რადგან სიტყვის გაგრძელება და

¹⁷ ის ძირითადად განვითარდა ავგუსტუსის მართველობის დროს...ლუკიანეს მხედველობაში აქვს ანტიკურ ხანაში გავრცელებული აზრი იმის შესახებ, რომ „პანტომიმა“ რომში შემოიღეს სახელგანთქმულმა მოცეკვავეებმა პატილმა და პილადმა (ძვ. წ. I ს.).

¹⁸ ...პლატონი თავის „კანონებში“ ცეკვის რიგ სახეობას იწონებს... იხ. პლატონი. „კანონები“, წიგნი VIII.

მეტად დაწვრილმანება მხოლოდ უმცირება იქნება. ახლა კი მოგიყვები თავად მოცეკვავის შესახებ; რა თვისებები უნდა ახასიათებდეს, რა საფარჯიმოების შესრულება ევალება, რა უნდა იცოდეს და როგორ უნდა ფლობდეს თავის ხელოვნებას. ეს ხელოვნება – თავად დარწმუნდები – არ არის იოლი და სწრაფად დაძლევადი, ითხოვს ყველა მეცნიერების უმაღლეს დონემდე აყვანას – არა მხოლოდ მუსიკის, არამედ რიტმიკის, მეტრის და განსაკუთრებით უნი საყვარელი როგორც გამოყენებითის, ისე ზნეობრივი ფილოსოფიის, – მხოლოდ დიალექტიკას ცეკვა თვლის მისთვის უსარგებლო და უადგილო საქმიანობად. ცეკვა რიტორიკასაც არ უცხოობს, პირიქით, მასთან კავშირშია, რადგან ისიც ისწრაფვის იმ მიზნისკენ, რისკენაც ორატორები: წარმოადგინონ ადამიანური თვისებები და ვნებები. არც ფერწერა და ქანდაკებაა ცეკვისთვის უცხო და დაუფარავი გულმოდგინებით იმეორებს ნაწარმოების პროპორციულობის სიზუსტეს. ასე, რომ ვერც თავად ფიდიასი, არც აპელესი ვერ დადგებიან ცეკვის ხელოვნებაზე მალლა.

36. მაგრამ უპირველესად მოცეკვავემ უნდა მოიპოვოს მნემიზინასა და მისი ქალიშვილის პოლიმნიას კეთილგანწყობა და შეეცადოს ყოველივე ახსოვდეს, რადგან ჰომეროსის კალჰანტის მაგალითის გათვალისწინებით, მოცეკვავემ უნდა იცოდეს

...ყველაფერი, რაც არის, რაც იქნება და რაც აქამდე ყოფილა,¹⁹

რადგან არაფერი გაიპაროს მისი მახსოვრობიდან და ყოველთვის მასთან იყოს მზადყოფნაში. მოცეკვავის მთავარი ამოცანაც ხომ იმაში მდგომარეობს, რომ დაეუფლოს მიბაძვის, გამოსახვის, აზრთა გამოხატვის, იდუმალის ნათლად წარმოდგენის თვითმყოფად ხელოვნებას. ის, რასაც თუკიდიდე ამბობს პერიკლესთან დაკავშირებით, განადიდებს რა ამ გამოჩენილ ადამიანს, შესაძლოა მოცეკვავისთვისაც უდიდეს ქებად ჩათვლილიყო: „მან იცოდა ყველაფერი, რაც საჭიროა და შეეძლო განემარტა ის“.²⁰ ჩვენს შემთხვევაში „განმარტების“ ქვეშ ცალკეული ფიგურის გამომსახველობას ვგულისხმობ.

37. აქედან გამომდინარე, ვიმეორებ, ცეკვა მთლიანობაში სხვა არაფერია, თუ არა უძველესი წარსულის ისტორია, რომელიც მსახიობს ყოველთვის უნდა ახსოვდეს და შეეძლოს მისი შესაფერისად (სათანადოდ) გამოსახვა: მან უნდა იცოდეს ყველაფერი დაწყებული თვით ქაოსიდან და სამყაროს წარმოქმნის საფუძვლებიდან ეგვიპტელი კლეოპატრას ხანამდე. ასეთი დროითი მონაკვეთით უნდა შემოიფარგლებოდეს ჩვენთან მოცეკვავის მრავალმხრივი ცოდნა. აღნიშნულ დროით მონაკვეთში განსაკუთრებით სრულყოფილად უნდა იცნობდეს ურანოსის დასაჭურისებას, აფროდიტეს დაბადებას, ტიტანებთან ბრძოლას, ზევსის დაბადებას, რეას სიცრუეს, ქვის დადებას, კრონოსის დატყვევებას, სამ ძმას შორის წილისყრით სამყაროს განაწილებას.

¹⁹ ...ყველაფერი, რაც არის, რაც იქნება და რაც აქამდე ყოფილა... იხ. ილიადა, სიმღერა I, გვ. 71.

²⁰ ყოველივე, რასაც ამბობს თუკიდიდე პერიკლესთან დაკავშირებით... იხ. თუკიდიდე II, 9.

38. შემდეგ მოჰყვება: გივანტების აჯანყება, ცეცხლის მოტაცება, თიხისგან ადამიანთა გამოძერწვა, პრომეთეს დასჯა, ორი ეროტის ძალა, შემდეგ კი, დელოსის ხეტიალი და მშობიარე ლეტოს ტანჯვა, პითონის განადგურება, ტიტოსზე თავდასხმა და სამყაროს ცენტრის აღმოჩენა ორი არწივის გაფრენით.²¹

39. შემდეგ – დეკალიონი და მის დროს მომხდარი უდიდესი ცხოვრებისეული უბედური შემთხვევა წყალდიდობის ტალღებში, მარტოდ დარჩენილი კიდობანი, რომელმაც ადამიანის მოდემის ნარჩენები შემოინახა და ადამიანთა ახალი წარმოშობა ქვებისგან; შემდეგ – იაკოსის ვაგლეჯვა ნაწილებად, ჰერას ვერაგობა, სემელას დაწვა, დიონისეს ორჯერადი დაბადება, ყველა თქმულება ათენაზე, ჰეფესტოსა და ერიქტიონზე, ჩხუბი ატიკას²² გამო და ჰალიროთიოსი, ასევე პირველი სასამართლო არესის ბორცვზე – ერთი სიტყვით, მთლიანად ატიკური არაგები.

40. განსაკუთრებით დემეტრას ხეტიალი და კორას პოვნა, კელეოსის სტუმართმოყვარეობა, ტრიპტოლემოსის მიწათმოქმედება, ივაროსის მევენახეობა, ერიგონეს უბედურება და ყველა გადმოცემა ბორეოსზე, ყველა გადმოცემა ორითიასზე, თუნჯვსზე და ეგეოსზე. გარდა ამისა მედეას მიღება ეგეოსის მიერ, მედეას ხელახალი გაქცევა სპარსელებთან, ერექტიონის ქალიშვილები და პანდიონის ქალიშვილები, მათი ვნებები (ტანჯვა) და მოღვაწეობა თრაკიაში. შემდეგ აკამანტი და ფილიდე, ელენეს პირველი მოტაცება, დიოსკურების ლაშქრობა ათენის წინააღმდეგ, იპოლიტეს ტანჯვა და ჰერაკლიდების დაბრუნება პელოპონესში, – რადგან ეს თქმულებებიც სრულიად მართებულად შეიძლება ატიკურად ჩაითვალოს. ასეთია ათენური გადმოცემების ის მცირე ჩამონათვალი, რომელიც აქ მაგალითებად მოვიყვანე, სხვა დანარჩენს აღარც შევხვებ.

41. რიგში მეგარა-ნისი და მისი ქალიშვილი სვილა დეანან, ნისას წითელი თმა, მინოსის ცურვა და მისი უმადურობა გადამრჩენელი ქალის მიმართ. მეგარას მოსდეგს კითერონი, ფიფიელებისა და ლაბდაკიდების უბედურება, კადმოსის უცხოეთში წასვლა, ძროხის დასვენება, დრაკონის კბილები, სპარტანელ-სეანელების დაბადება ნიადავიდან, კადმოსის გარდასახვა გველად, ლირის მუსიკის თანხლებით კედლების მშენებლობა და კედლის მშენებლის სიმმაგე, მისი ცოლის – ნიობეს – ქედმაღლობა, მისი მღუპარე გლოვა, პენტევის და აქტიონის ბედი, ედიპესა და ჰერაკლეს ისტორია ყველა მათი გმირობით და მათ მიერ თავისი შვილების მკვლელობა.

42. შემდეგ კორინთო, ასევე თქმულებებით საგსე. აქ გლაგკესი კრეონტთან ერთად, მანამდე კიდევ ბელეროფონტი სფენებეა, მზის ბრძოლა პოსეიდონთან, შემ-

²¹ დედამიწის ცენტრის აღმოჩენა ორი არწივის გაფრენით...მითის თანახმად, ზევსმა, დედამიწის ცენტრის განსასაზღვრად, ერთდროულად გამოუშვა ორი არწივი - ერთი აღმოსავლეთით, მეორე - დასავლეთით; ორივე ფრინველი შეხვდა ერთმანეთს დელფოსში აპოლონის ტაძარში.

²² ...დავა ატიკას გამო... იხ. ლუკიანე, ტ. I, „ჰერმოტიმი“, 20.

დეგ მოსდევს ათამანტის სიმლეგე, ნეფელეს ბაგშეების გაქცევა ჰაერში ოქროს-ბეწვა ცხვრით და ინოსა და მელიქერტის მიღება ზღვის მორევის მიერ.

43. ყოველივე ამას კვალდაკვალ მოჰყვება პელოპიდების საქმეები: მიკენი და ყველაფერი, რაც იქ მოხდა მიკენელებზე ადრეც. ეს არის ინახი, იო და მისი დამცველი არგუსი, ართოსი, ფიესტი და აეროპე, ოქროს საწმისი, პელოპეს ქორწინება, აგამემნონის მკვლელობა და კლიტემნესტრას დასჯა, და კიდევ ამ მოვლენებამდე – შვიდი ბელადის ლაშქრობა, ადრასტეს მიერ განდევნილ სიძეთა მიღება და ორაკულის წინასწარმეტყველება მათზე, დაღუპულთა დაკრძალვის აკრძალვა და ამით ანტიგონესა და მენეკესის დაღუპვის გამოწვევა.

44. ასევე ნემეაში მომხდარის შესახებ, იბსიბილესა და არქემორეს შესახებ, ყველაფერი უსათუოდ უნდა ახსოვდეს მოცეკვავეს. ასევე ადრე მომხდარიც ვალდებულია იცოდეს: დანაეს ქალწულობა და მისგან პერსევსის დაბადება და პერსევსისთვის დაბედებული ბრძოლა გორგონებთან. პერსევსს მჭიდროდ არის დაკავშირებული ეთიოპიური ვადმოცემები კასიოპეს, ანდრომედესა და კეფიას შესახებ, მათ შესახებ, ვინც გვიანდელმა რწმენამ თანაგარსკვლავედებს მიაწერა. საჭიროა უძველესი თხზულების ცოდნა ეგვიპტესა და დანაეს შესახებ და პირველი საქორწინო ღამის ბოროტი ჩანაფიქრის შესახებ.

45. ბევრ ასეთ ვადმოცემას წარმოგვიდგენს ლაკედემონი: ჰეაკინთე, აპოლონის მოწინააღმდეგე – ზეფირი, ყმაწვილის მკვლელობა დისკოს ჩარტყმით, სისხლიდან ამოზრდილ ყვავილზე და ამის გამო მასზე საცოდავი ნიშნები, ტინდარეს აღდგომა და ზევსის რისხვა ასკლეპიოსის მიმართ. და შემდეგ: ხელგამლილი მიღება პარისისა და ელენეს მოტაცება ვაშლზე კამათის დასრულების შემდგომ.

46. უნდა ითქვას, რომ სპარტანელთა ისტორიას მჭიდროდ უკავშირდება ასევე ილიონის ისტორია, ისტორია მდიდარი მოვლენებითა და მოქმედი პირებით; და რა თქმა უნდა, ყოველი ტროასთან დაცემული იძლევა შინაარსს სცენაზე წარმოდგენისათვის. აუცილებელია ყოველივე ეს ჩაბეჭდილი იყოს გონებაში, განსაკუთრებით მოვლენები, რომლებიც იწყება თვით ელენეს მოტაცებიდან, ტროადან გამართა დაბრუნებამდე, ისე, როგორც ენეოსის მოგზაურობა და დიდონას სიყვარული. მათთვის უცხო არ არის ასევე ის მოვლენები, რომლებიც ორესტეს გარშემო გათამაშდა სკიფიაში გმირის მამაცი საქმეების ჩათვლით. უფრო ადრეულ თქმულებებსაც არ შეაქვთ უთანხმოება და ასევე მსგავსნი არიან ილიონისეულის: აქილეუსი ქალის კაბაში სკიროსზე, ოდისევსის წარმოსახვითი გაგიჟება, ფილოკტეტეს განმარტობა, ოდისევსის მთლიანი მოგზაურობა, კირკე, ტელეგონი, ეოლეს ბატონობა ქარებზე და ყველა სხვა მოგზაურობა სასიძოების დასჯამდე. უფრო ადრე მომხდარიდან კი – პალამედეს წინააღმდეგ შეთქმულება, ნავალიონის სიბრაზე, აიანტის სიმბაგე, მეორე აიანტის სიკვდილი ევბეას კლდეებთან.

47. ელიდაში არაერთი ისეთი რამ მოიძებნება, რის გამოც იქ ცეკვის შინაარსის მძებნელი გაემართება: ენომე, მირტილი, კრონოსი, ზევსი, ოლიმპიური შეჯიბრებების პირველი მონაწილეები.

48. ბევრი თქმულება უკავშირდება არკადიასაც: დაფნას გაქცევა, კალისტოს გადაქცევა მხეცად, მოწრაღ კენტაერთა უხამსობა, პანის დაბადება, ალფეას გამოიჯნურება და არეტუსის წყალქვეშ სიზბილი.

49. აზრობრივად გადავინაცვლოთ კრეტაზე, აქაც მდიდარ მონაპოვარს შეიძენს საცეკვაო ხელოვნება: ეგროპას, პასიფეას, ორ ხარს, ლაბირინთს, არიადნეს, ფედრას, ანდროგეას, დედალოსს, ივაროსს, გლაფკოსს, პოლიიდეს წინასწარმეტყველების ნიჭსა და ტალოოსს, სპილენძის დარაჯს, კრეტას რომ უგლის გარს.

50. გადავიდეთ ეტოლიაში, – აქაც ცეკვა ბევრ რამეს შეიძენს: ალფეას, მელეგრას, ატალანტას, ჰერაკლესთან მებრძოლ მდინარეებს, სირინოზების დაბადებას, ზღვაზე ექინადის კუნძულების, სადაც ჭკუის დაკარგვის შემდეგ ალკმეონი დასახლდა, გამოჩენას; და ბოლოს კენტავრ ნესს და დეანირეს ეჭვიანობას, და მას მოსდევს კოცონი ეტაზე.

51. თრავიასაც გააჩნია ბევრი რამ ისეთი, რომელიც ყველასათვის, ვინც თავს ცეკვას უძღვნის, ცნობილი უნდა იყოს: ორფეოსი და მისი ნაწილებად გაგლეჯვა, მისი მოლაპარაკე თავი, რომელიც ლირაზე დადებული მიცურავდა, გემა, როდოპი, ლიკურგეს დაკრძალვა.

52. კიდევ უფრო მეტს იძლევა თესალია: პელიას, იაზონს, ალკესტიდას, ორმოცდაათი ჭაბუკის ლაშქრობას, არგოსა და მის მოლაპარაკე ძელს.

53. შემდეგ თავგადასავალი ლემნოსზე გრძელდება, აიეტი, მედეას სინმარი, აფსირტეს დაგლეჯვა-დანაწევრება, გზაში გადამხდარი ამბები, და შემდგომ – პროტესილე და ლაოდამია.

54. გადმოვიდეთ ისევ აზიაში, აქაც უამრავი რამ არის სცენისთვის შესაფერისი: მაშინვე ჩვენ წინ სამოსი (კუნძული სამოსი – ხ. დ.), პოლიგრატეს მწუხარე განაჩენი, მათი ქალიშვილების დევნილობა და ხეტიალი თითქმის სპარსელების ქვეყნამდე და კიდევ უფრო ძველი თქმულება: ტანტალეს სიტყვაჭარტალობა, მის სუფრასთან ღმერთების გამასპინძლება, პელოპსის ნაწილებად დაჩეხვა და მისი მხარი სპილოს ძვლისაგან.

55. იტალიაში – ერიდანი და ფაეტონი და დები-ალვის ხეები, მგლოვიარენი და ქარვის ცრემლებად დაღვრილნი.²³

56. ჩვენ მოცეკვავეს მოუწევს ჰესპერიდეს – ოქროს ნაცოფის მოდარაჯე გველე-

²³ ...ალვის ხეები, მგლოვიარენი და ქარვის ცრემლებად დაღვრილნი. იხ. ლუკიანე, ტ. I, „ქარვის შესახებ, ანუ გედებზე“...

შაპის – ცოდნაც, ატლანტის ხვედრის, ჰერიონესა და ერიფიდან მოტაცებული (მოპარული) ხარებისაც.

57. მისთვის უცნობი არ დარჩება არც თქმულებები ადამიანთა გარდაქმნის შესახებ, რომელთაც ადამიანის გამოსახულება ხედ, მხეცად, ფრინველად შეიცვალეს, ქალების შესახებ, რომლებიც მამაკაცებად იქცნენ – ვგულისხმობ კენიას, ტირენიას და მათ მსგავსთ.

58. ხოლო ფინიკიაში მოცეკვავე გაიცნობს მირას და ასირიელების სახელგანთქმულ დატირებას (გოდებას) ადონისის გამო, რომელსაც სინარული ენაცვლება, ასევე გვიანდელ მოვლენებს: ყოველივე იმას, რა გმირობაც ჩაიდინეს ჯერ კიდევ მაკედონელების მფლობელობის დროს ანტიპატრმა და სელევკემ სტრატონიკეს სიყვარულისთვის.

59. არსებითად, ეგვიპტელების იდუმალი თქმულებებიც უნდა იცოდეს მოცეკვავემ, თუმცა გააზრება მათი უნდა მოხდეს სხვაგვარად, – ვგულისხმობ ეპათესა და ოსირისს და ღმერთების გადაქცევას ცხოველებად. მაგრამ უპირველესად მათი სასიყვარულო თავგადასავლები, მათ შორის თავად ზევსისაც, ყველა მრავალრიცხოვანი გამოსახულება, რომლადაც ის გარდაისახებოდა.

60. დასასრულ, ვისურვებ მოცეკვავეს არ დარჩეს შეუცნობელი მიწისქვეშა სამყაროს პირქუში სურათები, გასამართლებულთა ყველა სასჯელი და ბრალი, თუნუკისა და პერიფოეს მეგობრობა, რომელიც ჰადესში შესვლის წინაც კი არ შეწყვეტილა.

61. ერთი სიტყვით, მოცეკვავემ უნდა იცოდეს ყველაფერი, რასაც ჰომეროსი და ჰესიოდე – საუკეთესოთა შორის საუკეთესო პოეტები – გვიყვებიან, განსაკუთრებით ტრაგიკოსები. აი, ყოველივე ის სრულიად მცირედი, რაც ამოვარჩიე უზარმაზარი – უფრო სწორად, გადმოცემათა ურიცხვი რაოდენობიდან. მე მხოლოდ უმთავრესები ჩამოვთვალე, დანარჩენს კი თავი დავანებე: შეაქონ, ხოტბა შეასხან პოეტებმა და ცეკვით გამოსახონ მოცეკვავეებმა. შენ კი, შეეცადე თავად მოძებნო ჩემ მიერ მითითებული მსგავსების მიხედვით. ყოველივე ეს მოცეკვავეს მუდამ მზად უნდა ჰქონდეს, მომარჯვებული ყოველი შემთხვევისთვის, თითქოს სათადარიგოდ შენახული.

62. მაგრამ რადგანაც მოცეკვავის ხელოვნება მიმბაძველობითია, ის მოძრაობებით ცდილობს გამოსახოს სიმღერის შინაარსი – მოცეკვავემ ორატორების მსგავსად უნდა ივარჯიშოს, უნდა მიაღწიოს მეტ სიცხადეს, რადგან ყველაფერი, მათგან გამოსახული იყოს გასაგები და არავითარი ახსნა არ სჭირდებოდეს. მაყურებელი, რომელიც ცეკვას უყურებს, როგორც ერთხელ პითიელმა ორაკულმა თქვა:

უნდა შეეძლოს ცოტაოდენი გაიგოს და უსმინოს გამეფებულ მღუმარებას.

63. როგორც ამბობენ, ზუსტად ეს შეემთხვა კინიკოს (კინიკოს) დიმიტრის. ისიც

შენ მსგავსად განსჯიდა ცეკვის ხელოვნებას, ამტკიცებდა, რომ მოცეკვავე წარმოადგენს ფლეიტის, სტვირების და ტაქტის რიტმის განსაზღვრის ერთგვარ დამატებას, მოქმედების განვითარებაში მისგან შეტანილი ყოველგვარი წვლილის გარეშე. მოცეკვავე კი მოძრაობს, მაგრამ ეს მოძრაობები აბსოლუტურად უმიზნო და შინაარსსმოკლებულია, მათში არ არის არავითარი აზრი, მაყურებელს კი წარმოადგენის გარეგნული ჩარჩო ხიბლავს: აბრეშუმის კაზმულობები, ლამაზი ნიღაბი, ფლეიტა, მისი ჟღერადობა და ქოროს (გუნდის) ხმაშეწყობილი სიმღერა – ყოველივე ის, რითაც იმკობა მსახიობის თამაში – თავისთავად კი სრული არარაობა. ეს ამბავი ნერონის დროს მოხდა. და აი, იმ დროს ერთმა სახელგანთქმულმა მოცეკვავემ, როგორც ამბობენ, საკმაოდ ჭკვიანმა, რომელმაც სხვაზე უკეთ იცოდა ისტორია და გამოირჩეოდა მოძრაობის სილამაზით, მიმართა დიმიტრის, ჩემი შეხედულებით, აზრიანი თხოვნით: თავდაპირველად ენახა მისი ცეკვა, ხოლო ამის შემდგომ გაელანძლა. ამავე დროს შეჰპირდა, რომ ფლეიტისა და სიმღერის თანხლების გარეშე წარმოადგენდა თავის ხელოვნებას. ასეც მოიქცა. უბრძანა გაჩუმება მას, ვინც რიტმს კარნახობდა, ფლეიტისტებსა და გუნდსაც კი, მოცეკვავემ თავად, მხოლოდ ცეკვით გამოსახა აფროდიტესა და არესის უკანონო სიყვარული, ჰელიოსის დაბეზლება, ქსელის მჭედავი ჰეფესტოს მზაკვრობა, რომელმაც აფროდიტე და არესი ამ ქსელში გახვია, წარუდგინა იქვე მდგომ ღმერთებს – თითოეულს ცალ-ცალკე, შერცხვენილი აფროდიტე და შეძრწუნებული არესის ვედრება – ერთი სიტყვით ყველაფერი, რაც ამ თავგადასავლის შინაარსში დევს. ამის შემდგომ ნახანით აღფრთოვანებულმა დიმიტრიმ, მოცეკვავეს მიმართ თავისი უდიდესი აღტაცება გამოხატა და ხმამაღლა შეჰყვირა: „საოცარი ადამიანი ხარ! მე არათუ ვხედავ იმას, რასაც აკეთებ, არამედ მესმის კიდევ! ასე მგონია, თვით შენი ხელები მეტყველებენ!“

64. ახლა კი, რადგან სიტყვა ნერონის ეპოქაზე ჩამოვარდა, მინდა მოგიყვე ერთი შემთხვევის შესახებ ადამიანზე, რომელიც არ იყო ელინური წარმოშობის და ჰქონდა იმავე მოცეკვავესთან ურთიერთობა. აღნიშნული შემთხვევა, შესაძლოა, საცეკვაო ხელოვნების დიდების დადასტურებას წარმოადგენდეს. პონტოსში მცხოვრები ერთ-ერთი ბარბაროსი, მეფური სისხლის ადამიანი, რაღაც საქმის გამო ნერონს ეწვია და სხვა სანახაობებთან ერთად ეს მსახიობი იხილა, რომელიც ისე გამომსახველად ცეკვავდა, რომ უცხოტომელმა, მიუხედავად იმისა, რომ გუნდის სიტყვების მნიშვნელობა არ იცოდა, – ის, ხომ სანახევროდ იყო ბერძენი, ყველაფერი გაიგო. და მაშინ, როდესაც სამშობლოში ბრუნდებოდა და ნერონს ემშვიდობებოდა, მან (ნერონმა) შესთავაზა სტუმარს – რაც უნდა ეთხოვა – თხოვნას აუსრულებდა, უცხოტომელმა უთხრა: „ეს მოცეკვავე მაჩუქე და ამით უდიდეს სიხარულს მომანიჭებ“. ნერონმა ჰკითხა: „რად გინდა, რაში გამოგადგება?“ – „მეზობლები მყავს, – უპასუხა უცხოტომელმა, – ბარბაროსები, უცხო ენაზე მოლაპარაკე და მათთვის თარჯიმანის პოვნა ადვილი არ არის. როდესაც რამე დამჭირდება, ეს მოცეკვავე მათ ნიშნებით ყველაფერს გააკვბინებს“. აი,

როგორი ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა უცხოტომელზე მოცეკვავის თამაში, რომელიც ასეთი მეტყველი და გასაგები მოეჩვენა მას.

65. ეს თამაში, როგორც ვთქვი, ცეკვის ძირითად შინაარსს ქმნის, წარმოადგენს მის მიზანს და ეს მას ორატორთა ხელოვნებასთან ანათესავებს, განსაკუთრებით მათთან, ვინც ეგრეთწოდებული დეკლამაციებით გამოდის, რადგან ორატორები, რომლებიც განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობენ, ვალდებულნი არიან გამოსახული პირები დამაჯერებლად წარმოადგინონ. ორატორი ცდილობს, რომ მისი სიტყვები არ დაშორდეს მის მიერ გამოსახული გმირების, ტირანების, მკვლელობა, ღარიბთა და სოფლის მცხოვრებთა ხასიათს. ასევე ისწრაფვის, რომ ყოველ მათგანში ისეთი თავისთავადობა გამოსახოს, როგორც მხოლოდ მათ ახასიათებს.

66. ამის შესახებ გამოთქმული სიტყვები მინდა მოგიყვანო კიდევ ერთი არაბერძნული წარმოშობის ადამიანის მიერ. დაინახა რა მოცეკვავისათვის მომზადებული ხუთი ნიღაბი – ამდენივე ნაწილისგან შედგებოდა წარმოდგენა – და დაინახა მხოლოდ ერთი მსახიობი, უცხოელმა იკითხა: დანარჩენი მოქმედი პირები ვინ უნდა განასახიეროს, ვინ იცეკვებს და ითამაშებს? როდესაც შეიტყო, რომ ერთი და იგივე მოცეკვავე ითამაშებს და იცეკვებს, თქვა: „მეგობარო, არ ვიცოდი თუ ერთი სხეულით ამდენი სულის ფლობა შეგეძლო“.

67. ასე თქვა უცხოელმა. იტალიის მცხოვრებნიც არც თუ უსაფუძვლოდ უწოდებენ მოცეკვავეებს „ბანტომიმებს“, ანუ „ყოველივეს მიმბაძველებს“: ეს სახელწოდება საკმაოდ ზუსტად ასახავს იმას, რასაც მოცეკვავეები აკეთებენ. გახსოვს პოეტის შესანიშნავი რჩევა ყმაწვილისათვის: „ჩემო ბიჭო, თუ აითვისებ ზღვის მხეცის, კლდეებში მცხოვრები პოლიპის ჩვეულებას (თვისებებს), ყველა ქალაქში იპოვი თავს“. აი, რა არის საგაღებულოდ შესასრულებელი მოცეკვავის მიერ: უნდა შეეზარდო შენს როლს, შეესისხნობროცო ყოველ განსახიერებულ სახეს. ზოგადად ცეკვა მიისწრაფვის გვაჩვენოს და გამოხატოს ადამიანური თვისებები და ვნებები, როდესაც სცენაზე ხან შეყვარებული, ხან გამშავებული ადამიანი გამოდის; ზოგჯერ ასახიერებს რა უგუნურს, ზოგჯერ კი ნაწყენს; და ყოველივე ეს ზომიერების დაცვით. თითქოს დაუჯერებელია, რომ ერთსა და იმავე დღეს მსახიობი, რომელიც ცოტა ხნის წინ უგუნურ ათამანტს წარმოადგენდა, ახლა ჩვენ წინაშე წარსდგა როგორც მოკრძალებული ინო. ის ატრეოსიცაა და ცოტა ხნის შემდეგ ფიესტიც, შემდეგ ეგისთე ან ევროპა. და ყოველივე ეს ერთი ადამიანის მიერ!

68. სხვა დანარჩენ შემთხვევაში მაყურებელი ან მსმენელი მხოლოდ რომელიმე ერთის გავლენის (ზემოქმედების) ქვეშ არის მოქცეული: მაგალითად – ფლეიტის ან კითარის, ან სიმღერის – ხმის გამოცემით, ან ტრაგიკული მსახიობის მაღალმხატვრული თამაშის ან, კომიკოსის სასაცილო გამოსვლის, – მოცეკვავე ყოველივე ამას თავის თავში აერთიანებს და ყველას შეუძლია თავისი თვალთ

ინილოს, რაოდენ მრავალფეროვნად და რთულად არის ჩამოყალიბებული მისი წარმოდგენა: აქ არის ფლეიტა და სტვირი, ფეხებით რიტმის გამოკვეთა, წინწილას (ლითონის თეფშები) ჟღერა, მსახიობის წკრიალა ხმა და გუნდის შეწყობილი სიმღერა.

69. შემდეგ, სხვა სანახაობებში ადამიანის ბუნების მხოლოდ ერთი მხარე წარმოჩინდება: სულიერი, ან სხეულის (ფიზიკური) შესაძლებლობები. ცეკვაში კი განუხრელად დაკავშირებულია ორივე ერთმანეთთან: მისი მოქმედება კი მოცეკვავის გონებასაც აღმოაჩენს და მისი სხეულის სავარჯიშოების დაძაბულობას. და რაც უმთავრესია, ცეკვაში ყველა მოძრაობა გაჯერებულია სიბრძნით, არ არის არც ერთი აზრსმოკლებული საქციელი. ამიტომაც, მიტილიელმა ლესბონაკტმა, ყოველმხრივ ღირსეულმა ადამიანმა, მოცეკვავებს „ბრძენხელება“ შეარქვა. ის ესწრებოდა მათ წარმოდგენებს, რათა თეატრიდან დაბრუნების შემდგომ უფრო უკეთესი გამხდარიყო. ხოლო ტიმოკრატი, ლესბონაკტის მასწავლებელი, მონხვდა რა ერთხელ შემთხვევით წარმოდგენაზე და იხილა მოცეკვავე, რომელიც თავის ხელოვნებას წარმოაჩენდა, თქვა: „რა სანახაობა დამიკარგავს ფილოსოფიის მიმართ რიდის გამო!“

70. და თუ ჭეშმარიტებაა ის, რასაც პლატონი²⁴ ამბობს ადამიანის სულზე, მაშინ მსახიობში შესანიშნავად ჩანს მისი შემადგენელი სამი ნაწილი: მრისხანება, როდესაც ის გვიჩვენებს გაბრაზებულ ადამიანს, ვნებიანი, როდესაც შეყვარებულს გამოსახავს, და გონიერება, როდესაც მოცეკვავე ყოველ (თითოეულ) სულიერ მოძრაობას ლაგამს ამოსდებს. ეს თავშეკავებულობა პირდაპირ მსჭვალავს მთელ ცეკვას, როგორც შენება ყველა დანარჩენ შეგრძნებას. უთმობს რა განსაკუთრებულ ყურადღებას ცეკვის სილამაზესა და კეთილსახოვანებას, ამით მოცეკვავე აცხადებს არისტოტელეს სიმართლის შესახებ, რომელიც ქებას ასხამდა რა სილამაზეს, თვლიდა, რომ ისიც შედის სიკეთის შემადგენლობაში და მისი შემადგენელი სამი ნაწილიდან ერთ-ერთია.²⁵ ისიც გაგონილი მაქვს, რომ ერთი ადამიანი საბავშვო გატაცებისას ხსნიდა თვით ნიღბის მდუმარებას, რომელიც

²⁴ ...ჭეშმარიტებაა ის, რასაც ადამიანის სულის შესახებ პლატონი ამბობს... პლატონის სწავლების მიხედვით, რომელიც მან ძირითადად დიალოგებში „ფილეტი“, „ტიმოკრატი“, „ფედრა“ და „სახელმწიფო“ ვაძღვრება, ადამიანის სული შედგება სამი ნაწილისაგან: პირველი ღვთაებრივი და უკვდავი, შეიძლება განისაზღვროს როგორც „გონება“, მისი ადგილმდებარეობაა - თავი. ორი დანარჩენი - მოკვდავი: ერთი მართავს უმაღლეს ემოციას, ეს ასე ვთქვათ „გული“, ამიტომაც არის მისი ადგილი ადამიანის ჰერდში; მეორე - დაბალი ვნებებით, გატაცებით, ინსტინქტებით; მისი ადგილია მუცელი.

²⁵ ...არისტოტელე, სილამაზის ხოტბისმემსხმელი... თავის ესთეტიკაში, ანუ სწავლებაში სილამაზის შესახებ, არისტოტელე, პლატონის მსგავსად, დვას სოკრატესეულ შეხედულებაზე, სადაც აერთიანებს სილამაზის გაგებას სიკეთის გაგებასთან, ხოლო უკანასკნელი, თავის მხრივ, უმაღლეს ცოდნასთან, ადამიანის გონების სრულ და სრულყოფილ გამოვლინებასთან. არისტოტელეს სწავლებას სიკეთესა და სილამაზის შესახებ ჩვენ ვეცნობით ძირითადად მისი ტრაქტატებით „ეთიკა“ და „პოეტიკა“. უკანასკნელმა ჩვენამდე არასრული სახით მოაღწია.

ცეკვისას გამოიყენებოდა, როგორც ერთგვარი მინიშნება პითაგორას სწავლებაზე.

71. შემდეგ, იმ დროს, როცა ყოველი სხვა საქმიანობა პირდება ან სიამოვნებას, ან სარგებელს, მხოლოდ ერთია ცეკვა, რომელიც მოიცავს ერთსაც და მეორესაც. და რაღა თქმა უნდა, მისგან მოტანილი სარგებელი აღმოჩნდება უფრო დიდი მნიშვნელობის მქონე, რადგან გადაჯაჭვულია სიამოვნებასთან. მართლაც, როდენ სასიამოვნოა ცეკვის ყურება, ვიდრე მუშტების ბრძოლის შეჯიბრში მონაწილე და სისხლით მოსვრილი, ან მოჭიდავე და მტვერში მოგორავე ყმაწვილების.

ცეკვაც ხშირად გამოსახავს იმავეს, მხოლოდ დიდი უსაფრთხოებით და ამავე დროს დიდი სილამაზითა და სიამოვნებით. რაღა თქმა უნდა, მოცეკვავის დაძაბული მოძრაობები, მისი ბრუნები, ტრიალები, ხტომები, სხეულის გადახრა, გადაწევა სხეებს – მაყურებელს ანიჭებს სიამოვნებას, ხოლო თავად მისი ჯანმრთელობისთვის უაღრესად სასარგებლოა: მე ვემხრობი ცეკვა ჩაითვალოს ყველაზე ლამაზ და ამავე დროს შესანიშნავ რიტმულ ვარჯიშად, რომელიც სხეულს ანიჭებს სირბილეს, მოქნილობას, სიმარჯვეს, მოძრაობათა მრავალფეროვნებას, ცეკვა ასევე აძლიერებს სხეულს.

72. ამგვარად, ხომ არ წარმოადგენს ცეკვა რაღაც განსაკუთრებულ უმაღლეს სიკეთეს, რადგან ის ამდიდრებს სულსა და ავითარებს სხეულს, სიამოვნებას ანიჭებს მაყურებელს, ამდიდრებს მათ ცოდნას წარსულის შესახებ – და ყოველივე ეს ფლეიტისა და წინწილების მუსიკის, გუნდის მწყობრი სიმღერის თანხლებით, ატყვევებს რა მათ მზერასა და სმენას? ასე, რომ, თუ ეძებ ადამიანის ხმის შერწყმას სხვა ყველაფერთან, სად იპოვი მას, თუ არა აქ? სად იპოვი ხმოვანებას უფრო მრავალხმოვანსა და მელოდიურს? ან ფლეიტებსა და სტვირებს უფრო ჟღერადს – და ამასთანავე შეგიძლია დატკბე ცეკვით. აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ წნეობრივად უფრო ამაღლდები, ენთარები რა ამგვარ სანახაობას, როცა ნახავ, რომ თეატრს არ უყვარს უაზრო საქმიანობა, თანაუგრძნობს დამცირებულებს და საერთოდ ხელს უწყობს მაყურებლის აღზრდას, აუმჯობესებს მის წნეობას.

73. ახლა კი იმის შესახებ – იმსახურებს თუ არა მოცეკვავე პატივისცემას, გეტყვი ასე: ზრუნავდე ერთდროულად თანაბარი გულმოდგინებით შენი სხეულის ნაწილების როგორც გაძლიერებაზე, ასევე სირბილესა და მოქნილობაზე, ეს ვფიქრობ, ისევე გასაოცარია, როგორც ადამიანმა გამოსახოს როგორც ჰერაკლეს სიძლიერე, ასევე აფროდიტეს სინაზე!

74. ვაგრძელებ რა ჩემს სიტყვას, განზრახული მაქვს გაჩვენო, როგორი უნდა იყოს სრულყოფილი მოცეკვავე თავისი სულიერი და სხეულებრივი თვისებებით. თუმცა, სულიერზე უკვე თითქმის ყველაფერი ვთქვი: ვამტკიცებ, რომ მოცეკვავეს მახსოვრობის კარგი უნარი უნდა ჰქონდეს, უნდა იყოს ნიჭიერი, გონება-მანვილი, გამჭრიახი და განსაკუთრებით ზუსტი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში.

გარდა ამისა, მოცეკვავეს უნდა შეეძლოს მსჯელობა პოემებისა და სიმღერების შესახებ, შეეძლოს გამოარჩიოს კარგი და უარყოს ცუდად აგებული.

75. რაც შეეხება სხეულს, ვფიქრობ, მოცეკვავე უნდა პასუხობდეს პოლიკლეტის ზუსტ წესებს: არ უნდა იყოს არც ძალიან მაღალი და უზომოდ გრძელი, არც მცირე ზომის, როგორც ჯუჯა, არამედ უზადოდ თანაზომიერი – არც სქელი, რადგან მისი თამაში არ იქნება დამაჯერებელი, არც ძალზე გამხდარი, ჩონჩხს რომ არ ემსგავსებოდეს და მიცვალებულის შთაბეჭდილებას ტოვებდეს.

76. მაქვს სურვილი მოვიყვანო მაყურებელთაგან წამოსული მოწონება, რომლებიც არც თუ ცუდად ერგებიან ყოველივე ამაში. ასე, ანტიოქიელები, განთქმულნი მახვილგონიერებითა და ცეკვის დაფასებით, საგულდაგულოდ თვალს ადევნებენ ყოველივეს, რაც წარმოითქმის ან ხდება სცენაზე და არავის არაფერი გამოეპარება, არაფერი დარჩებათ შეუმჩნეველი. ერთხელ გამოვიდა ტანდაბალი მსახიობი და დაიწყო ჰექტორის განსახიერება-ცეკვა, მაგრამ მაშინვე ყველამ ერთბაშად იყვირა: „ეს ასტიანაქტია, სად არის ჰექტორი?“ მეორეჯერ კი ასე მოხდა – ძალზე აყლაყულა მოცეკვავემ გადაწყვიტა კაპანელი ეცეკვა და იერიშით აიღო ფიფიელების კედლები. „გადააბიჯე კედელს, – შეჰყვირა მაყურებელმა, – შენ კიბე სულ არ გჭირდება!“ გათქვირებულ მსუქანას, რომელიც მაღლა შეხტომას ცდილობდა, მაყურებელმა განუცხადა: „ფროთხილად, თუ შეიძლება, სცენის ბაქანი არ ჩაანგრიო!“ ძალზე გამხდარს, პირიქით, ისეთი შეძახილებით შეხვდნენ, როგორც ავადმყოფს: „მალე გამოჯანმრთელდი!“ ყოველივე ეს სიცილისთვის კი არ გავიხსენე, არამედ იმისთვის, რათა მეჩვენებინა, რომ მთელი ქალაქებიც კი აქცევდნენ განსაკუთრებულ ყურადღებას ცეკვას, რადგან კარგად შეეძლოთ ღირსეულისა და ხარვეზიანის გამოჩენვა.

77. შემდეგ, ჩვენმა მოცეკვავემ უნდა შეძლოს მოძრაობების სიმარჯვითა და მოხერხებულობით ისე მოადუნოს ან დაძაბოს სხეულის კუნთები, რომ თუ დასჭირდება გადაიხაროს ან მყარად იდგეს საჭიროებიდან გამომდინარე.

78. ცეკვისთვის არც ხელების ის მოძრაობაა უცხო,²⁶ რომელიც ჭიდაობაში (ორთაბრძოლაში) გამოიყენება. პირიქით, ბრძოლაში არის სილამაზე, რომელიც გამოარჩევს ისეთ ოსტატებს, როგორებიცაა ჰერმესი, პოლიდევეკე და ჰერაკლე. ამაში შენ თავად დარწმუნდები თუ ნებისმიერ მოცეკვავეს, ვინც მათ ასახიერებს ყურადღებით დააკვირდები. ჰეროდოტეს უფრო ღირსეულად მიაჩნია ის, რასაც ვხედავთ და არა, რაც გვესმის.²⁷ ცეკვისთვის კი დამახასიათებელია შთაბეჭდილება განკუთვნილი ყურისთვისაც და მზერისთვისაც.

²⁶ ...ცეკვას არ სჭირდება არც ხელების მოძრაობა... ორიგინალში (დედანში) დგას χειρονομία, ე.ი. „მკლავების მოძრაობის მართვის კანონი“. ქირონომია ბერძნებთან და რომაელებთან წარმოადგენდა გვიანდელი „კინეტიკური მეტყველების“ თავისებურ კანონს, ე.ი. სახასიათო მოძრაობების ენას.

²⁷ ჰეროდოტეს უფრო სარწმუნოდ მიაჩნია ის, რასაც ჩვენ ვხედავთ... იხ. ჰეროდოტე I, 8.

79. ცეკვა ისეთ მომნიშველობას ფლობს, რომ ადამიანი შემოსული თეატრში შეყვარებული, გამოდის გაშმაგებული ნაწილით, იმგვარად, რომ სწორად სიყვარული უბედურებით თავდება. ხოლო თეატრში დარდიანი მოსული, ბრუნდება თეატრიდან ნათელი, თითქოს თავდავიწყების წამალი ჰქონოდა დაღუული, როგორც პოეტმა თქვა – „ტკივილი განკურნებული და ნაღველი დაყუჩებული“.²⁸ სცენაზე წარმოდგენილი რომ ახლობელი და გასაგებია ყველასთვის, ადასტურებს ის ცრემლები, რომლებსაც სწორად მაყურებლები ღვრიან, როდესაც რაიმე შესაბრალისა და ამალელებელს უყურებენ. ბაქტურმა ცეკვამ, რომელიც განსაკუთრებით იონიასა და პონტოში გაიფურჩქნა, მიუხედავად მისი სახუმარო ხასიათისა, იმდენად დაიპყრო იქაური მაცხოვრებლები, რომ ყველა დადგენილ დროში, ივიწყებენ რა სხვა ყველანაირ საქმიანობას, სხედან თეატრში მთელი დღეების განმავლობაში და უყურებენ ტიტანებს, კორიბანტებს, სატირებსა და მწყემსებს. არა თუ მხოლოდ ეს: ამ ცეკვებს ყველა ქალაქში ყველაზე ცნობილი და სახელგანთქმული, მაღალ სოციალურ საფეხურზე მდგომი ადამიანები ასრულებდნენ. მათ არა თუ არ რცხვენიათ ამ საქმიანობის, არამედ პირიქით, ამაყობენ კიდევ იმაზე მეტად, ვიდრე კეთილშობილებითა და წარმომავლობით, წინაპრების მიერ შესრულებული მოგალეობებითა და ღვაწლით.

80. რადგან ცეკვის სიკეთეზე მოგიყვები, მოგიყვები მის ნაკლოვანებებზეც. სხეულებრივი უკვე გაჩვენე, ხოლო იმის, რაც მის სულიერი თვისებების ფესვებშია, ვფიქრობ, შემჩნევას შეძლებ. საქმე ის არის, რომ ბევრი ჩვენ მსახიობთაგან ვაუნათლებელია – შეუძლებელია ყველა მოცეკვავე განათლებული იყოს, ამიტომ უხეში შეცდომებიც შესამჩნევია. ზოგიერთები ისეთ შეუსაბამო და უცნაურ მოქმედებებს სწადიან, როგორც იტყვიან – ერთი ალთას, მეორე ბალთას – მათი ფეხები ერთს ამბობენ, მუსიკის რიტმი კი, განსხვავებულია. ზოგიერთები რიტმს ზუსტად იცავენ, მაგრამ გამოსახულ მოვლენებს ურევენ, წარმოადგენენ რა გვიანდელს, უფრო ადრე მომხდარად. მანსოვს, ერთხელ ამდაგვარს შევესწარი: ერთი მსახიობმა, რომელიც ზევსის დაბადებას და კრონოსის მიერ თავისი შვილების შეჭმას ცეკვავდა, შეცდომით ფიესტას უწმინდურება იცეკვა, რადგან აერია ეს ორი მოვლენა ერთმანეთში. ხოლო მეორემ, გამოსახავდა რა ელვისმტყორცნელი ზევსის ისრით დამარცხებულ სემელას, წარმოადგინა ის როგორც გლავკე, რომელიც უფრო გვიან ცხოვრობდა. ამგვარად, ამ წარუმატებელ მოცეკვავეებზე დაყრდნობით, ვფიქრობ, არ ღირს თვით ცეკვის ხელოვნების განსჯა. ისინი უნდა ჩაითვალოს იმათ, რასაც წარმოადგენენ, უწიგზურებად და ყოველმხრივ უნდა შევაქოთ ისინი, ვისი შესრულებაც ხელოვნების წესებსა და მუსიკის რიტმს პასუხობს.

81. ახლა შევაჯამებ. მოცეკვავე ვალდებულია ყოველმხრივ უზადო იყოს: ყო-

²⁸ ...წამალი, „ტკივილი განკურნებული და ნაღველი დაყუჩებული“, პოეტის სიტყვებით... იხ. ოდისეა, სიმღერა IV, გვ. 221.

ველი მისი მოძრაობა ზუსტ რიტმს ემორჩილებოდა, იყოს ლამაზი, ზომიერი, გაწონასწორებული, საკუთარ თავთან თანხმობაში, მყარი სიცრუის მიმართ, უზადო, დასრულებულად შექმნილი საუკეთესო თვისებებით, მკაფიო ჩანაფიქრითა და წარსულის ღრმა ცოდნით, და რაც მთავარია, მის მიერ გამოხატული გრძნობები იყოს ადამიანური. რადგან მხოლოდ მაშინ იმსახურებს მაყურებლისგან სრულ შექებას, როდესაც ყოველი, ვინც თამაშს უყურებს, შეიცნობს მასში რაღაცას ისეთს, რაც მას თავად გადახდა თავს. უფრო ზუსტად რომ ვთქვა – როგორც სარკეში ისე უნდა დაინახოს მან თავი მსახიობში ყველა საკუთარი განცდითა და ჩვეული საქციელით. აი, მხოლოდ მაშინ ადამიანებს აღარ ძალუძთ თავის შეკავება და ყველა, გამონაკლისის გარეშე, იღვრება ქებად, რადგან ყოველი საკუთარი სულის ხატებას ხედავს და საკუთარ თავს ამოიცნობს. ერთი სიტყვით, ეს სანახაობა შეკრებილთათვის წარმოადგენს ცნობილ დელფოსის დანაწესს: „შეიცანი თავი შენი“. მაშინ მაყურებლები მიდიან თეატრიდან და ხვდებიან, თუ რაზე უნდა შეაჩერონ თავიანთი არჩევანი და პირიქით, რას უნდა აუარონ გვერდი – მიდიან განსწავლულნი იმით, რაც ადრე არ იცოდნენ.

მ2. ზოგჯერ მოცეკვავეს ემართება ისე, როგორც ორატორს „ზედმეტისმოსვლა“, როდესაც ის თავის თამაშში კარგავს ზომიერების გრძნობას და გამოხატავს სრულიად ზედმეტ დაძაბულობას: თუ საჭიროა, რომ მაყურებელს აჩვენოს რაიმე მნიშვნელოვანი, ის წარმოადგენს უზომოდ დიდს, უზარმაზარს, სინაზე გამოსდის გადაჭარბებულად ქალური, ვაჟკაცობა კი გარდაიქმნება ველურობასა და სიმხეცეში.

მ3. ამგვარ ქმედებას, მახსოვს, ერთხელ ადგილი ჰქონდა და ჩემი თვალით ვნახე მოცეკვავესთან დაკავშირებით, რომელიც მანამდე დიდი წარმატებით სარგებლობდა, იყო ადამიანი ჭკვიანი და საოცარი, მაგრამ იქ, არ ვიცი რომელი საბედისწერო შემთხვევის გამო, თავგზა აებნა გადაჭარბებისგან და მეტად უჩვეულოდ გადაამეტა. ის ცეკვავდა დამარცხებისგან სიმღევეკატანილ აიანტს²⁹ და იმდენად გადავიდა საზღვარს, რომ მაყურებელს მართლა შეეძლო ვიჟად ჩაეთვალა და არა მსახიობად, რომელიც ვიჟის როლს თამაშობს: ერთ-ერთს, ვინც რეინის სანდლით რიტმს აძლევდა, მოცეკვავემ ტანსაცმელი გაუხია, მეორეს – ფლეიტისტს, ფლეიტა წაგლიჯა და თავს დაესხა რა გვერდით მდგომ ოდისეგს, რომელიც თავისი გამარჯვებით ამაყობდა, თავი გაუტენა. ქეჩის ქუდს რომ არ დაეფარა, რომელმაც ძირითადი დარტყმა მიიღო, დაილუპებოდა ჭკუიდანგადა-

²⁹ ...აიაქსი, გონდაკარგული...დამარცხების შემდეგ...ბერძნულ მითოლოგიაში აიაქსი, ტელამონის - სალამინის მეფის ვაჟი, „ილიადას“ ერთ-ერთი გმირია. აქილეუსის იარაღის გამო დავა მისი სიკვდილის შემდეგ ოდისეუსის სასარგებლოდ გადაწყდა და არა აიაქსის სასარგებლოდ, რომელიც აცხადებდა უფლებას ამ იარაღზე როგორც აქილეუსის ნათესავი და ტროასთან ომის უმამაცესი მებრძოლი. უარის თქმამ აიაქსის გავიწყება გამოიწვია. სიგიჟის შეტევის დროს ის თავს დაესხა მოშორებით მყოფ ბერძენთა ბრბოს და დაიწყო მათი განადგურება, წარმოიდგინა რა ისინი მტრებად. შემდეგ შევიდა რა თავის კარავში, თავი მოიკლა საკუთარ ნახაღზე წამოგებით.

სული მოცეკვავის ხელში ჩავარდნილი უბედური ოდისევსი. მთელი თეატრი გადაირია აიანტთან ერთად: მაყურებლები წამოხტნენ ადგილებიდან, ყვიროდნენ, ტანსაცმელს ისროდნენ – ისევე როგორც დაბალი საწოგადოება იქცევა, უმეცარი სილამაზის დამახინჯებულად გამგები, რომელიც ვერ არჩევს კარგსა და ცუდს, რომელიც ამგვარ გრძობათა გამოხატულებას უმაღლეს სრულყოფილებად თვლის. განათლებული ადამიანები ხვდებოდნენ, რაც ხდებოდა სცენაზე და მოცეკვავის მაგივრად წითლდებოდნენ, თავაწიანობის გამო არ უნდოდათ თავიანთი მღუმარებით მოცეკვავის შერცხვენა და ისინიც გამოხატავდნენ აღტაცებას, ამით ცეკვის უაწრობას ფარავდნენ, თუმცა სრულიად ნათლად ხედავდნენ, რომ მათ წინაშე აიანტის სიგიჟე კი არ გათამაშდებოდა, არამედ თავად მსახიობისა. საწყალს ესეც არ ეყო და კიდევ რაღაც სასაცილო ჩაიდინა: ჩამოვიდა სცენიდან იქ, სადაც მაყურებლები სხედან, ჩაჯდა ორ სენატორს შორის, რომელთაც ძალიან ეშინოდათ, რომ მათ შორის რომელიმეს როგორც ცხვარს დაიჭერდა და გაამათრახებდა. ზოგს უკვირდა მომხდარი, ზოგი იცინოდა, ზოგი კი ეჭვობდა, რომ მოცეკვავე მართლა გაგიჟდა ბუნებრივად გამოხატვის ზედმეტი მონდომებისგან.

84. ამბობენ, შემდეგ, როცა გამოფინილდა, ძალიან ნახობდა დაშვებული შეცდომების გამო და ავადაც გამხდარა იმის შიშით, რომ შესაძლოა მართლა გიჟად შეერაცხათ. და ეს თავად გამოთქვა სრულიად გარკვევით. ერთხელ, როდესაც თაყვანისმცემლებმა სთხოვეს მოცეკვავეს, კიდევ ერთხელ ეცეკვა მათთვის აიანტი, მან მოიბოდიშა მაყურებლის წინაშე და თქვა: „მსახიობისთვის საკმარისია ერთხელ გადავიდეს ჭკუიდან“. მაგრამ ძალიან აწყენინა მეტოქემ, რომელმაც მისი როლი მიიღო: როდესაც მისთვისაც იქნა დაწერილი მსგავსი აიანტი, მან სიგიჟე შეასრულა დიდი თავშეკავებითა და მოკრძალებით. ამის გამო მან დაიმსახურა საყოველთაო ქება, რადგან შეძლო დარჩენილიყო ცეკვის საზღვრებში და მისი თამაში ზღვარგადასულ უხამსობაში არ გადაზრდილიყო.

85. აი, ძვირფასო მეგობარო, რაც შესაძლებელი იყო მეთქვა ცეკვის მიზნებსა და მოცეკვავის ოსტატობაზე. ყოველივე ეს მოგიყევი იმისათვის, რომ არ მიბრაზდებოდე ჩემი სიყვარულისთვის ამ სანახაობის მიმართ. ხოლო თუ დამთანხმდები და ჩემთან ერთად წამოხვალ ცეკვის სანახავად, დარწმუნებული ვარ, მის ტყვეობაში მოექცევი და არამხოლოდ – ცეკვის სენით დაავადდები. ასე, რომ აღარ მექნება შენთვის სათქმელი, როგორც ცირცემ უთხრა ოდისევსს:

საკვირველია: შენ დალიე ჩემი სასმელი მაგრამ არ მოჯადოებულხარ.³⁰

მაგრამ შენ იქნები მოჯადოებული და ვფიცავ ზევსს, არც ვირის თავი, არც ტახის გული არ მოგნიბლავს, მაგრამ მსჯელობა შენი უფრო გამყარდება და განარებული ამით სხვასაც მისცემ ნებას – დიდი ყლუბებით შესვან იგივე სასმელი.

³⁰ საკვირველია: შენ დალიე ჩემი ბანგი, მაგრამ არ მოჯადოებულხარ... იხ. „ოდისეა“, სიმღერა X, გვ. 326.

გახსოვს? ჰომეროსი ამბობდა ჰერმესის ოქროს კვერთხის შესახებ, რომ ის

ძილით აჯადოებს ადამიანთა მზერას

*და აფხინზლებს მძინარეთა დახუჭულ თვალებს.*³¹

იმავეს აკეთებს ცეკვაც: ის ნუსხავს მზერას და იმავე დროს სიფხინზლეს აიძულებს, აღვიძებს აზრებს თავისი მოძრაობის ყოველი წვრილმანით.

კრატონი. ლივინუს, მე უკვე დაგმორჩილდი. ჩემი თვალებიც და ყურეებაც ფართოდ გაიღო. არ დაგავიწყდეს, მეგობარო: როდესაც თეატრში წახვალ, შენ გვერდით ჩემთვისაც შეინახე ადგილი, რათა მხოლოდ შენ არ დაბრუნდე შინ უფრო დაბრძენებული.

³¹ ...ძილით აჯადოებს ადამიანთა მზერას...ის. „ოდისეა“, სიმღერა V, გვ. 47-48.

THE DANCE (OF PANTOMIME)

(Greek title – Περὶ Ὀρχήσεως, Latin title – De Saltatione)

Translation from Russian Text by N.P. Baranov:
Лукиан из Самосаты. О пляске. Перевод: Н.П. Баранов. Лукиан. Сочинения,
т. 2. СПб., Алетейя, 2001.

Translation into Georgian by: Khatuna Damchidze, Choreologist,
Dr. of Art Sciences

Lucian of Samosata – one of the greatest representatives of the writers of Greek antiquity, a satirist, rhetor and pamphleteer, was born in Syria, in the city of Samosata, in what was then the Roman province. Lucian described himself as a Syrian. He was active in the 2nd century. Exact details of his biography are unknown; we draw certain information about his life from his works. Lucian’s extensive output includes philosophical dialogues, satirical and adventurous works. The variety of genres of his writing includes rhetorical works in dialogical and epideictic form. Among his works is the writing “The Dance” (Greek title – Περὶ Ὀρχήσεως, Latin title – De Saltatione) – in the Russian version as “About the Dance” (Russian – “О пляске”). This dialogue describes the quarrel between two figures – Lykinos and Kraton. Lycinus (presumably Lucian himself) tries to convince a certain Kraton that the art of dance is delicate and refined, that it is extremely important for an actor to master his bodily movements, even a simple person should be able to do so, because dance is able to give a person great joy and satisfaction. Lykinos tries to prove to Kraton that his views on the art of dance are wrong, and he succeeds in doing so at the end of the script.

VON DER TANZKUNST

Aus dem Russischen ins Georgische übersetzt von
Khatuna Damchidze, Dr. der Kunstwissenschaften, Choreologin

Lukian von Samosata – einer der größten Vertreter der Schriftsteller der griechischen Antike, ein Satiriker, Rhetor und Pamphletist, wurde in Syrien geboren, in der Stadt Samosata, in der damaligen römischen Provinz. Lukians bezeichnete sich selbst als Syrer. Er wirkte im 2. Jh. Genaue Angaben seiner Biografie sind unbekannt, wir schöpfen gewisse Informationen über sein Leben aus seinen Werken. Lukian umfassendes Schaffen enthält philosophische Dialoge, satirische und abenteuerliche Werke. Die Vielfalt der Genres seiner Schreibkunst umfasst rhetorische Werke in dialogischer und epideiktischer Form. Unter seinen Werken ist die Schrift „Von der Tanzkunst“ (Griechischer Titel – Περὶ Ὀρχήσεως, Lateinischer Titel – De Saltatione) – in der russischen Version als „Vom Tanzen“ (Russisch – „О пляске“). In diesem Dialog wird der Streit zwischen zwei Gestalten – Lykinos und Kraton – geschildert. Lykinos (vermutlich Lukian selbst) versucht einen gewissen Kraton davon zu überzeugen, dass die Tanzkunst zart und fein ist, dass es für einen Schauspieler äußerst wichtig ist seine Körperbewegungen zu beherrschen, selbst ein einfacher Mensch sollte es können, denn der Tanz vermag es dem Menschen eine große Freude und Genugtuung zu verleihen. Lykinos versucht Kraton zu beweisen, dass seine Ansichten von der Tanzkunst falsch sind, was ihm auch am Ende der Schrift erfolgreich gelingt.

FROM THE ARCHIVES OF FOREIGN COUNTRIES

უცხოეთის არქივებიდან

AUS DEN ARCHIVEN DES AUSLANDS

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სახელით განსაკუთრებულ მადლობას მოვასხენებთ უკრაინის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივ-მუზეუმის (ქ. კიევი) დირექტორს, ქალბატონ ოლენა ჩიჟოვას და ამავე არქივ-მუზეუმის ინფორმაციის, დოკუმენტებისა და კომუნიკაციის განყოფილების საგანმანათლებლო და საგამოფენო სექტორის ხელმძღვანელს, ბატონ ივორ რეზნიკს უკრაინის სახელმწიფო არქივში დაცულ ქართულ მასალებზე მუშაობისა და ამ უაღრესად საინტერესო და მნიშვნელოვანი პუბლიკაციის მომზადებისთვის. განსაკუთრებით დასაფასებელია კოლეგების ძალისხმევა უკრაინაში მიმდინარე ომის პირობებში.

ო. ჩიჟოვასა და ი. რეზნიკის ერთობლივი სტატია: „ხელოვნებისა და მეცნიერების ქართველ მოღვაწეთა დოკუმენტები უკრაინის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივ-მუზეუმის ფონდებიდან, როგორც ისტორიული წყარო“ საგანგებოდ მომზადდა დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებულისთვის „ART კვლევები“.

პუბლიკაციის ქართული თარგმანი შეასრულა კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომელმა, რუსუდან კვარაცხელიამ.

On behalf of the Dimitri Janelidze Research Institute, we would like to express our special thanks to Ms Olena Chizhova, Director of the Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine (Kyiv) and Dr. Igor Reznik, Head of Sector of education and exhibition work of the Department of documents' use and communications of the Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine (Kyiv) for dealing with the Georgian materials preserved in the Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine and for writing this extremely important paper. The helpfulness of the Ukrainian colleagues should be emphasised, especially in view of the state of war.

The joint paper by O. Chizhova and I. Reznik is entitled: „Documents of Georgian Artists and Scientists from the Collections of the Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine as a Historical Source“ and was written especially for the anthology of our research institute „Art Researches“.

The Georgian translation of the article was made by the staff member of our Institute Ms. Rusudan Kvarazkhelia.

Im Namen des Dimitri-Janelidze-Forschungsinstituts danken wir ganz besonders Frau Olena Chizhova, der Direktorin des Zentralen Staatsarchiv-Museums der Ukrainischen Literatur - und des Kunstmuseums (Kyiv) und Herrn Dr. Igor Reznik, dem Leiter der Abteilung für Bildung und Ausstellungswesen, sowie der Abteilung für die Verwendung von Informationsdokumenten und Mitteilungen des Zentralen Staatsarchivs für ukrainische Literatur und Kunst (Kiew) für die Beschäftigung mit den im ukrainischen Staatsarchiv-Museum aufbewahrten georgischen Materialien und für die Verfassung der vorliegenden äußerst wichtigen Schrift. Die Hilfsbereitschaft der ukrainischen Kollegen ist besonders unter Beachtung des Kriegszustands hervorzuheben.

Die gemeinsame Schrift von O. Chizhova und I. Reznik trägt den Titel: „Dokumente georgischer Künstler und Wissenschaftler aus den Sammlungen des Zentralen Staatlichen Archivs und Museums für Ukrainische Literatur und Kunst als historische Quelle“ und wurde extra für den Sammelband unseres Forschungsinstituts „Kunstwissenschaftliche Studien“ geschrieben. Die georgische Übersetzung des Artikels wurde von der Mitarbeiterin unseres Instituts Frau Rusudan Kvarazkhelia angefertigt.

ოლეზა ჩიჟოვა
უკრაინის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო
არქივ-მუზეუმის დირექტორი (კიევი)

ივორ რუზნიკი
ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატი,
ინფორმაციის, დოკუმენტებისა და კომუნიკაციების გამოყენების
დეპარტამენტის, საგანმანათლებლო და საგამოფენო მუშაობის სექტორის
ხელმძღვანელი უკრაინის ლნცსამ (კიევი)

**ქართულ ხელოვნებასა და მაცნობარს მოღვაწეობის ამსახველი
დოკუმენტები უკრაინის ლიტერატურისა და ხელოვნების
ცენტრალური სახელმწიფო არქივ-მუზეუმის ფონდებიდან
(უკრაინულ-ქართული კულტურული ურთიერთობების შესწავლის წყარო)**

საკვანძო სიტყვები: *საარქივო დოკუმენტი, წყარო, საქართველო, ხელოვნების მოღვაწე,
უკრაინის ლნცსამ*

უკრაინის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივ-მუზეუმი (შემდგომში უკრაინის ლნცსამ) – მხატვრული წარსულის მთელი სამყაროა, რომელიც სათუთად ინახავს ცნობილი მწერლების, კინორეჟისორების და მსახიობების, არქიტექტორების, კომპოზიტორების, მხატვრების, თეატრალური მოღვაწეებისა და მეცნიერების იმ დოკუმენტებს, სადაც მათი შემოქმედებითი წარსულია გაცოცხლებული. არქივ-მუზეუმი დაფუძნებულია 1966 წელს და დღემდე წარმოადგენს პირადი წარმოშობის ლიტერატურულ-მხატვრული პროფილის დოკუმენტების უდიდეს საგანძურს უკრაინაში, რომელიც აღწერს უკრაინული ხელოვნების განვითარებას XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან დღემდე. დაწესებულების 1434 ფონდში ინახება 320 ათასამდე საქმე.¹

ისინი 1,5 მილიონ დოკუმენტს მოიცავს, რომლებიც ისტორიკოსების, ხელოვნებათმცოდნეების, ჟურნალისტების, კულტუროლოგების, გენეალოგებისა და ეთნოგრაფების მრავალრიცხოვანი გამოკვლევის ობიექტებს წარმოადგენს.

მათ შორის ჩვენ გამოვავლინეთ საქართველოს უძველესი და დიდებული ისტორიის ამსახველი არაერთი მნიშვნელოვანი დოკუმენტი: თბილისის, ვაგრის, გორის და სხვა ქალაქების თვალწარმტაცი ხედები, აგრეთვე დოკუმენტები უკრაინულ-ქართული კულტურულ-მხატვრული კავშირების შესახებ სხვადასხვა სფე-

¹ ფონდების შემადგენლობა და მახასიათებლები [ელექტრონული რესურსი]. – წვდომის რეჟიმი: უკრაინის ლნცსამ-ის ოფიციალური ვებგვერდი <https://csamm.archives.gov.ua/про-архів/склад-та-характеристика-фондів/>.

როში, რომლებიც XVIII-XIX საუკუნეში აღმოცენდა და დღემდე წარმატებით ვითარდება. მრავალი ქართველი მხატვარი ინარჩუნებდა შემოქმედებით კავშირს უკრაინულ კოლეგებთან ანდა სხვადასხვა მიზეზით სასწავლებლად ან სამუშაოდ უკრაინაში გადადიოდნენ და იქ საცხოვრებლად რჩებოდნენ. მოცემულ მიმონილვაში საუბარი იქნება სწორედ მეცნიერული თუ მხატვრული თვალსაზრისით ყველაზე უფრო საინტერესო და ღირებული დოკუმენტების შესახებ. აღსანიშნავია, რომ წარმოდგენილი დოკუმენტები უკრაინის ეროვნული საარქივო ფონდის მხოლოდ მცირე ნაწილია, რომელიც შეიცავს მშ მილიონზე მეტ საქმეს და ისინი ამოუწურავი წყაროა ამ თემატიკაზე შემდგომი მეცნიერული კვლევებისთვის.

ქართულ ლიტერატურას რიგითი უკრაინელი იცნობს, პირველ რიგში, რჩეული პოეტების – შოთა რუსთაველისა და დავით გურამიშვილის შემოქმედებით. ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ უკრაინის ლხცსამ-ის ფონდებში შემონახულია ათობით სხვა ქართველი პროზაიკოსისა და პოეტის ხელნაწერების ორიგინალები თუ თარგმანები. კერძოდ, მთარგმნელისა და პოეტის, სტალინური რეპრესიების მსხვერპლის, ვიორგი ნამორაძის (1882-1965) პირადი ფონდი №209 შეიცავს მისი რომანის „რა ხდება სიჩუქში?“ (1951),² სამი თეატრალური პიესის, ისტორიულ („ივერიის მეფის საჩუქარი“), მორალურ-ზნეობრივ („შესატყვისი ჯილდო“ – 1946, „ხუმარა“ – 1946), ყოფით („გამოყენებული რვეულები“ – 1946, „მეპატრონე“ – 1946, „დაიკარგა ნანა“ – 1958, „ერთი თავთავი ორის ნაცვლად“ – 1960) თემებზე ათეულობით³ მოთხრობის ქართულ ხელნაწერს და მის იუმორესკებს, რომლებიც გაზეთების „ვეჩერნი ტბილისის“ და „ლიტერატურნაია გაზეტას“ (1956-1960)⁴ ფურცლებზე დაიბეჭდა (მაგალითად, იუმორესკა „რამ გაახარა ის?“ 1959).

მწერალი დაიბადა ქ. ვორში, სწავლობდა კიევის უნივერსიტეტში, ხოლო შემდეგ დიდი ხნის განმავლობაში იყო ლიტერატურული რედაქტორი ხარკოვში, თანაც ქართულ პოეზიას უკრაინულ ენაზე თარგმნიდა. კერძოდ, მის ფონდში ინახება 1940-იან წლებში შესრულებული იოსებ გრიშაშვილის, თ. გულაშვილის, ს. ნარიშკინის და სხვათა ლექსების თარგმანები, მაყვალა სართიჭალელის მოთხრობის „საზრუნავები“ (1960) და ოტია იოსელიანის მოთხრობის „ოცნებები“ (1959) თარგმანები, 1957 წელს საქართველოს მაღალმთიან სოფლებში ეთნოგრაფიული ექსპედიციებისას ჩაწერილი უძველესი ლეგენდები „ჩობანი“, „მწყემსი“, „საპოვნელა“ და ხელნაწერი რვეული „ქართული ანდაზები“⁵ გაგონილი ანდაზებითა და გამონათქვამებით. ფონდში აგრეთვე დაცულია 1907, 1909 და 1916 წლებში თბილისსა და კიევში გადაღებული ვიორგი ნამორაძის ფოტოები. 1945 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე ვიორგი ნამორაძე საქართველოში ცხოვრობდა და მუშაობდა – ჯერ სოფლის მასწავლებლად, შემდეგ ლიტერატურათმცოდნედ და მთარგმნელად. მისი ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მიღწევაა საქართველოს

² უკრაინის ლხცსამ, ფონდი 209, აღწერა 1, საქმე 7.

³ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 209, აღ. 1, საქ. 4.

⁴ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 209, აღ. 1, საქ. 9.

⁵ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 209, აღ. 1, საქ. 54.



გ. ნამორაძე. კიევი, 1907.
ფ. 209, აღ. 1, საქ. 219, გვ. 1

ი. ბ. ხ. ი. ი. მ. გ. მ. ქ. ე. ნ. ი.

დახირ ვაძლიერი თქვენი შვირყუარ მათხარა დაჲმ მკვიტხრა ზღბ-
იქს რა ზავხუომო ჩანანაქება სიძესს ხმობენარე ანკოქება. მამ მახინება
ნაინიხე ქველ ამაღლი კახეხი ათი ირვა. მაქრასელი ჭახმკახეხი ვალოქ
ქლოქნი იზალოქსენ სეყოლ, ზოგი იასკოს კოქსა, ზოგი ქსენს ყველა,
ყმაჯლოქობამ ვი კახეხამ ნიხროთიღვმ შეჯახინა ათი.

შეაგლე ურასყრა იყო. მხ თითქმის იწყხინარა, მეგამ შეაახმამ სიხე
მინე ზეჯახინოქრა იყო.

მაქრასელითა ვმთხ მუე აყოქსარე თაგმ ამბეჟემამ კახეხი ვქსმომ
გეკსე მახინობოქრა რა სიყსნოვი ნოთიხა რიგინებო სავახეხომი იჭრა. მამ
შეობა სწახსყოლი ათეჟოთ ძვირადი ნახეხი მოვენიდა იაფეჟე მხავლი
მოქახეჟარი ბარბი რა მუდაქა იყო, ლომოქმელო აყოქსარეჟე სხეგეხი
იხეჩენ. აქ იყო მათხმამი მეგამათი აყოქსარეჟე ჭეგსქოხნი, ანთოქე,
ქლოქოქოსი, კახეხი, კომბიანხე რა შეჯახი ვიქვე სეა.

სიქსამ ცუქს ვე შეჯახინა მუე აყოქსარეჟე რა სიხეხი თახეხი
მოვენიდა ლამ ვამხინა მამეჟოქმამ, ლამ მხავლი თქვენი მუე ვაფე-
ოთხამ მამ კოქოთხმამ. ✕

ყვერათა სეჟებენ. ბოთამ სიხეკომამ ანთოქსემ რახეჟოთა სიხეჟე.
— იროქ მეჟე, — მთახინ მან სიხეჟომამ, — ეს მინახე იქ კომამ რა სწავლი,
ლა მამე ვაქსელო შეჟოქოქრა.

აყოქსარეჟე სხე ბოთომამ ანთოქსემ ამ სოფეჟეჟე რა მუქერი შექსა:
— ჩიძვირს რა ჭეჟი კოქოთხმამ იღვმ შეჟოქოქოთი ახეჟეჟა, — მამსანეჟე

გ. ნამორაძე. „ივერიის მეფის საჩუქარი“.
მოთხრობა. 1946. ფ. 209, აღ. 1, საქ. 4, გვ. 7

სახგამომცემლობის დაგალებით ტარას შეგენეცოს „კობზარის“ თარგმნა 1933 წელს.

საზოგადოდ ქართული მოთხრობა კი წარმოდგენილია საბავშვო ლიტერატურის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, როდიონ ქორქიას 1950-იანი⁶ წლების ნაწარმოებების „თეთრი სახლი“ და „მე ყველგან სახლში ვარ“ (1957) ხელნაწერებით, ი. ბაბუციძის „წაბლის ქერქის“ (1957), ბ. კონჯარიას „დაფერფლილი ბედნიერების“, კ. ჩანდორის „ბავშვობის მეგობრის“ (1957), ალექსანდრე ჭეიშვილის „საერთო ენის“ (1958) და სხვ. ხელნაწერებით. კრებული „ფელეტონები“ (თბილისი, 1960) შეიცავს XIX საუკუნის ცნობილი მოაზროვნეებისა და განმანათლებლების, ქართველი ხალხის ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის სულისჩამდგმელების – ვაჟა-ფშაველას, აკაკი წერეთლისა და ილია ჭავჭავაძის ათობით ფელეტონს (მოკლე სატირულ შენიშვნასა და ნარკვევს), რომლებშიც მოსწრებულად ვადმოცემულია იმდროინდელი საზოგადოებრივი თუ პოლიტიკური პრობლემები და ასახულია მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენები.

ისტორიული პოემის ჟანრიდან უპირველეს ყოვლისა უნდა გამოვყოთ ვაჟა-ფშაველას პოემების – „ლაშარის გიორგის დროშით ლაშქრობა“ (XIII საუკუნის დასაწყისის ქართველი მეფის, ბაგრატიონების დინასტიის წარმომადგენლის, თა-

⁶ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 209, აღ. 1, საქ. 213, გვ. 1-43.

მუსხელიძის ხელნაწი
(თეგუნი)
 (ხმან კობერეძის შვილი ნათნაძის)
 იქამ წამარ ავთანდილის შვილი ნათნაძის, ყინანანთ
 ფერმის იქამ თავთა-ცხელა უჩინათო, ქანი შიქლი ქვეთ
 ქვეთა-ქვეთ იქამ.

ოქეთა, ყინთის ქიმ მუსხელიძის/წინა მქანთა
 თუქა რა უნდაი ვქუთ. ქა იქამ მუსხელიძის წამოქონ, ქრის
 რაქონ, მონახულ ან ისუბულ. ვითხელი ბქანი ხელთონ რა
 ხერა რა შევითხთა უბნთა. წამოქონა:

— ე, ბიჭო, ყური მქან! იქამ უტყუქა რვეცყუქა თავს.
 მქანი შიქლი რა თუ წინა აქ ვიქეთო, ქანასო წვეჯანქვენი რა
 წვენი ამოქვექვენი. ყინა ხუ ვიქონა!

ქანი იქვე ნათნაძის ლეო, რა ითონ ცი წამოქონ რა მ
 აქვენი სხა მუსხელიძის.

— იქამ მქანი, ყინთა ასოქვე მუსხელიძის წამოქონა მქანი
 რა იქამ, სთარა მონთა მუსხელიძის ხა?!

— მქანი ვინა რაქვე, ვინა ასა, ყინთა მუსხელიძის, იქვენი
 ხერით მონთა მონთა მუსხელიძის ლეო.

მუსხელიძის ვქანი მონთა, ხელთონ ყინთა იქამ რეთი
 მუსხელიძის, მქანი მონთა მუსხელიძის ანთონა ხუ ვქანას,
 ვქანასყვენი იქამ, რა ვქვენი რა ვქვენი იქამ მონთა.
 — ე ვქამ ლეო ვქანასყვენი რა მონთა მუსხელიძის

გ. ნამორაძე, „ჩობანი“. ლეგენდა. ავტორგრაფი.
 1957. უკრაინის ლხცსამ, ფ. 209, აღ. 1,
 საქ. 9, გვ. 1

პირველად 1894 წელს გამოიცა. ნაწარ-
 მოების სათაური მომდინარეობს საქარ-
 თველოში გადმოსახლებული მალაგების
 (სულიერი ქრისტიანობის ერთ-ერთი მიმ-
 დინარეობის წარმომადგენლები, რომლე-
 ბიც 1805 წლამდე იღვენებოდნენ, როგორც
 ერეტიკოსები) მიერ დაარსებული კახეთის
 სოფლის სახელწოდებიდან. ეს ისტორი-
 ული ნაწარმოებები მკითხველს აცნობს
 სახელმწიფოს შექმნის მნიშვნელოვან
 ეტაპებს და საქართველოს ისტორიულ
 პიროვნებებს.

ქართული პოეზია აგრეთვე წარმო-
 გენილია ირაკლი აბაშიძის, სიმონ ჩიქო-
 ვანის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ა. ლო-
 მიძის, მარიჯანის, იოსებ გრიშაშვილის,

მარის ვაჟის და მომავალი მეფის,
 რუსუდანის ძმის – ლაშა-გიორგის
 ლაშქრობების შესახებ), „ერეკლეს
 სიზმარი“ (XVIII საუკუნის მეო-
 რე ნახევრის მეფის და მხედარ-
 თმთავრის ერეკლე II-ის შესახებ)
 და დავით გურამიშვილის პოე-
 მა „დავითიანის“ ხელნაწერები.
 „დავითიანი“ XVIII საუკუნის ქარ-
 თული პოეზიის ყველაზე გამორჩე-
 ული ნაწარმოებია. ეს ავტობიოგ-
 რაფიული პოემა, რომელიც ენება
 ისეთ თემებს, როგორც არის რე-
 ლიგია, პოლიტიკა, პატრიოტიზმი
 და ომი, 1787 წელს დაიწერა და

ქეჯოქ სიზმარი
 იმ ვიქაროლს ჭაქას ვახსა
 ასწანობს ვეოქ რაქოქოქ ექან,
 ასეი მიუქქნო ყინთიქვენი,
 რანზე ნაბარ ვაქაქვინა.

ათას სწან მქანი - ბხოქოქ სქანი,
 ოთქმ ვემაქ ბოქს ოთქ ექჩენა.
 რასქარ აქვან შვიქნი ხექსყინი,
 ქეჯოქ ქენთაქ ბოქსის სხოქა:
 მიქექ-ბოქქეთა ყოქნას რვეყოქ,
 ოქვან რა ქქის ასქვან სხოქა.

ქეჯოქ ოქვან ყინთ სექსყინი,
 იმ ბხოქოქ ვემაქ ბიქიყინი,
 ოქამ ვიქქემქ აქამ ვიქიყოქ,
 აქა სეყსა რვეყოქ, აქა მქანი რვეყოქ

ვაჟა-ფშაველა. „ერეკლეს სიზმარი“. პოემა.
 გ. ნამორაძის ჩამონათვალი. უკრაინის
 ლხცსამ, ფ. 209, აღ. 1, საქ. 23, გვ. 33.

თ. გულაშვილის, ს. ნარიშკინის და XIX საუკუნის და XX საუკუნის პირველი ნახევრის სხვა პოეტების ლექსების ხელნაწერებით.

ბავლევართათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული მწერლობის თარგმანებს, შესრულებულს უკრაინელი ლიტერატურათმცოდნეების და მთარგმნელების – ალექსი ნოვიცკის (1966 წელს თარგმნა დრამატურგ ვიორგი ნახუცრიშვილის კომედია-ზღაპარი „შაითან-ნიხო“⁷), მიკოლა ბაჟანის (თარგმნა დ. გურამიშვილის⁸ „დავითიანი“ (1950) და ნიკოლოზ ბარათაშვილის 1842 წელს დაწერილი ლექსი „მერანი“), პავლო ტიჩინას (თარგმნიდა დ. გურამიშვილის პოეზიას), თეოფან სკლიარის (თარგმნა ა. ლომიძის ლექსები, მარიჯანის (მარიამ ალექსიძის) 1950-იანი წლების ლექსები „სარკე“, „დაუვიწყარი წუთები“⁹) მიკოლა ტერეშჩენკოს (სიმონ ჩიქოვანის ლექსი „გამარჯვება“ 1942)) მიერ. მხატვრული ლიტერატურის სახელმწიფო გამომცემლობა „დნებრის“ ფონდ №730-ში ასევე ინახება ქართველი მწერლების პოპულარული ისტორიული და სათავგადასავლო ნაწარმოებები, კერძოდ, ვაჟა-ფშაველას კრებული „ლირიკა“ (ანდრეი მალიშკოს თარგმანი, 1968 წ. ფ. 730, აღ. 2, საქ. 4769, გვ. 206.), კონსტანტინე გამსახურდიას მოთხრობა „უკვდავება“ (ალექსანდრე მუშკუდიანის თარგმანი საქ. 4772), ნოდარ დუმბაძის რომანი „მზიანი ღამე“ (ალექსი სინიჩენკოს თარგმანი საქ. 4774), სერგო კლდიაშვილის ნოველები „ემმაკის შვილები“ (1965 წელს შესრულებულ რუსულ თარგმანს სათაურად ჰქონდა „ფერფლი“), კონსტანტინე ლორთქიფანიძის მოთხრობა „ცაბუნია“ (საქ. 4778), მიხეილ მრეგლიშვილის ოთხმოქმედებიანი დრამატული პოემა „ზვავი“ (საქ. 4779), სიმონ ჩიქოვანის პოემა „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“ (საქ. 4790), სანდრო შანშიაშვილის სახალხო დრამა „არსენა“ (საქ. 4791), დემნა შენგელაიას მოთხრობა „ირმის ნახტომი“ (საქ. 4792) და სხვ.

ასევე უნდა შევეხეთ უკრაინელი პოეტების ორიგინალურ ნაწარმოებებს საქართველოს შესახებ, რომლებიც დაიწერა ამ ქვეყანაში ყოფნით მიღებული შთაბეჭდილებების საფუძველზე: ვლადიმერ სოსიურის პოეზია („იქ, სადღაც აფხაზეთია“ (1948) (ფ. 44, აღ. 1, საქ. 129), „აფხაზეთის მთები“ (1949) (ფ. 44, აღ. 1, საქ. 5) და მაქსიმ რილსკის „საქართველო“ 1952) (ფ. 46, აღ. 1, საქ. 9, გვ. 1-2). იმის დასადასტურებლად, რომ უკრაინელი ხელოვნების მოღვაწეები აღფრთოვანებული იყვნენ საქართველოს ბუნებით, მოვიტანთ ნაწყვეტს ბოლო ლექსიდან: „О сине-теневых долинах, о снежно-вздыбленных шпильях; о девичьем стане тополином, о винах родственницы-земли; უძველესი ციხე-დარბაზების და ტაძრების შესახებ, მარადიულ ჩრდილს რომ მოფენენ ირგვლივ, სადაც საუკუნეებით ნაკურთხი ქვები მოწარდი თაობისთვის სუნთქავს, რუსთაველის ბრძნული ხმის და ზურნის ჯადოსნური ბგერების შესახებ¹⁰. ჩემი მეგობრები ყველა თავისი

⁷ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1181, აღ. 1, საქ. 147.

⁸ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 535, აღ. 1, საქ. 16.

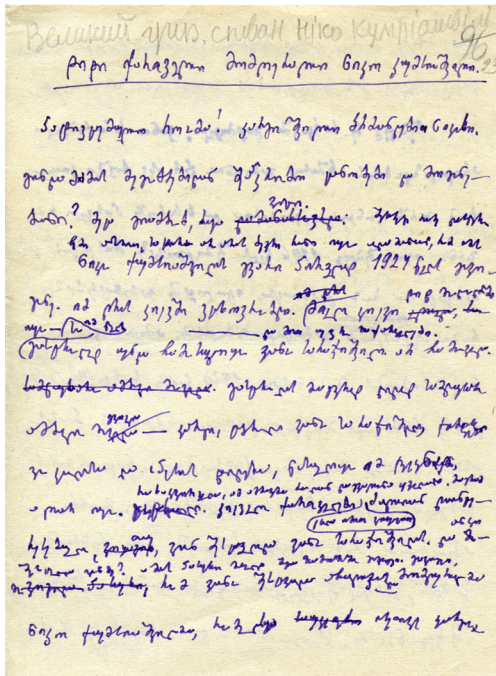
⁹ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 987, აღ. 1, საქ. 13, 14.

¹⁰ ზურნა - ლერწმისგან დამზადებული ხის ჩასაბერი ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტი, გავრცელებულია აღმოსავლეთსა და კავკასიაში.

მემკვიდრისათვის წერდნენ...“

ქართველი მკვლევრების სამეცნიერო სტატიებს შორის წარმოდგენილია სხვადასხვა თემატიკის ნაშრომები. საკმაოდ ინფორმაციულია გიორგი ნამორაძის სტატიები, სადაც საფუძვლიანადაა განხილული საქართველოს ისტორია თუ კულტურა, ქართულ-უკრაინული ლიტერატურა და თარგმანის თეორია. მის პირად ფონდში (№209) აგრეთვე დაცულია 1950-იანი წლებში¹¹ ქართული სტატიების ხელნაწერები: „თბილისის დაარსების შესახებ“, „ენის კულტურის შესახებ“, „შენიშვნები უკრაინული მწერლების ქართული თარგმანების შესახებ“, „შენიშვნები თარგმანის თეორიის შესახებ“, „დავითგარეჯა“, „დიდი ქართველი მომღერალი ნიკო ქუმისივილი“ და სხვ. გიორგი ნამორაძის ლიტერატურათმცოდნეობითი სტატიების მთელი ციკლი (1950-1960) ეძღვნება გამოჩენილი უკრაინელი მწერლების პიროვნებებსა და შემოქმედებას:¹² „მარკ ვოგროვის 125 წლისთავისადმი“ (1958), სტატიები მიხაილ კოციუბინსკიზე, ლესია უკრაინკაზე, ივან ფრანკოზე, პავლო ტიჩინაზე, დმიტრი პავლიჩენკოზე.

ლიტერატურათმცოდნეობისათვის მეტად საინტერესოა უკრაინელი მეცნიერების სტატიები ქართველი მწერლების შესახებ: დმიტრი კოსაროვის ნარკვევი „დავით გურამიშვილი. ნარკვევი ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე“ (კიევი, 1951), პავლო ტიჩინას სტატია „დიდებით შემოსილი“ (1961) (მიძღვნილი ვაჟა-ფშავე-



გ. ნამორაძე. „დიდი ქართველი მომღერალი ნიკო ქუმისივილი“. 1960-იანი წლები. უკრაინის ლნცსამ, ფ. 209, აღ. 1, საქ. 6, გვ. 23.

¹¹ უკრაინის ლნცსამ, ფ. 209, აღ. 1, საქ. 5, გვ. 20-76.

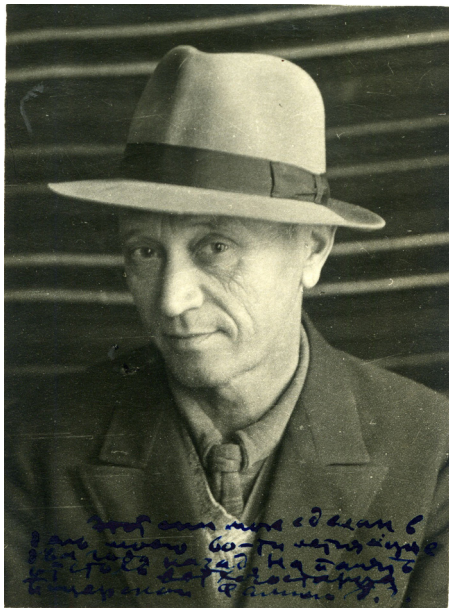
¹² უკრაინის ლნცსამ, ფ. 209, აღ. 1, საქ. 6, გვ. 1-59.

ლას დაბადებიდან 100 წლისთავისადმი) (ფ. 464, აღ. 1, საქ. 3088), 1959 წლის ეცენზია. ი. ა. ვოლოშინის კრიტიკა ვ. კ. იმედაძის წიგნზე „უკრაინელი და ქართველი ხალხის თეატრალური კავშირების ისტორიიდან“, ს. ვ. იუშკოვის 1950 წლის გამომხაურება ისტორიკოსის, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტის, აკადემიკოს ნიკოლოზ ბერძენიშვილის წიგნზე „საქართველოს ისტორია“. საკმაოდ ინფორმაციულია ალექსი სინიჩენკოს ლიტერატურულ-კრიტიკული ნარკვევები ქართველი მწერლებისა და უკრაინულ-ქართული კავშირების შესახებ („დაე, განმტკიცდეს ჩვენი მეგობრობა“, 1961) და სტატია პირველი ქართული სკოლის შესახებ კიევში (1961), რომლებიც დაცულია მის პირად ფონდში №1058. ეს სკოლა შეიქმნა უკრაინის სსრ სახელმწიფო გამომცემლობასთან – ქართული ენიდან მთარგმნელთა მოსამზადებლად, მას ხელმძღვანელობდა თავად გამომცემლობის რედაქტორი ა. სინიჩენკო. მისი 30-საათიანი სასწავლო კურსი მოიცავდა ანბანის და კითხვის შესწავლას, 2000 ყველაზე ხშირად გამოყენებადი სიტყვის თარგმანს და სასაუბრო პრაქტიკას. მოსწავლეებს მუშაობა უწევდათ ბელეტრისტ ეგნატე ინგოროყვას (ფსევდონიმი ეგნატე ნინოშვილი) ნაწარმოებებისა და შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ა. სინიჩენკოსეულ თარგმანებზე.

ხელოვნებათმცოდნისა და არქეოლოგიის დიმიტრი გორდეევის სტატიები (1889-1968) ინფორმაციის ღირებული წყაროა საქართველოს ისტორიისა და კულტურულ-მხატვრულ ღირსშესანიშნაობათა შესახებ.

მეცნიერი 1922 წლიდან იყო კავკასიის ისტორიულ-არქეოლოგიური ინსტიტუტის (თბილისში) წევრი, იმავე დროს ასწავლიდა თბილისის სახალხო უნივერსიტეტში და მუშაობდა საქართველოს სსრ ცენტრალურ არქივში, ისტორიისა

და ეთნოგრაფიის საზოგადოებაში. კავკასიაში ყოფნისას, 1930 წლამდე, აქტიურად იკვლევდა ადგილობრივ არქიტექტურას და ხელოვნების სხვა ნიმუშებს, მო ნაწილეობდა არქეოლოგიურ ექსპედიციებში. მის პირად ფონდში №208 ინახება შემდეგი სტატიების ხელნაწერები: „შორეთი და უახლოესი რაიონი“ (1920), „საქართველოს გარეჯის უდაბნოების მოკლე აღწერა“ (1921), „1917 წელს ახალციხის მაზრაში მოგზაურობის ანგარიში“ (ჭუღეს, საფარის და ზარზმის მონატურლობები) (1923), „ქართული პირადი ხელნაწერების მინიატიურები საქართველოს სიონის უძველესი საცავიდან“ (1928), „ხახულის



დ. პ. გორდეევი. თბილისი 1950.
უკრაინის ლხცსამ,
ფ. 208, აღ. 2, საქ. 270, გვ. 2.

კარედის მინანქრის დახარისხების საკითხისათვის“ (1928), „საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის შესახებ“ (1957) და მოხსენება „ქართული მონაიკები“ (1926). («Шорети и близлежащий район» (1920), «Краткое описание Гараджийских пустынь Грузии» (1921), «Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме) (1923), «Миниатюры грузинских лицевых рукописей Сионского древнехранилища в Грузии» (1918), «К вопросу о расгруппировании эмалей Хахулдского складня» (1928), «О государственном музее искусств Грузинской СССР» (1957) и доклад «Мозаики Грузии» (1926).

ფონდში №208 ასევე დაცულია დ. პ. გორდევეის ღირებული დოკუმენტების ორიგინალები: „ნატიფი ხელოვნების მოყვარულთა საზოგადოების“ და „აჭარის ადგილობრივი ტურისტების სამთო კლუბის“ 1917 და 1928 წლების საწევრო ბილე-



დ. პ. გორდევეი საქართველოში არქეოლოგიურ ექსპედიციაზე. 1929. უკრაინის ლხცსამ, ფ. 208, აღ. 2, საქ. 31, გვ. 105.



დ. პ. გორდევეი ქართველ კოლეგებთან. 1960-იანი წლები ფ. 208, აღ. 1, საქ. 682, გვ. 1.

თები; მოსკოვის გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიის განყოფილების წესდება, არქიტექტურის ნიმუშების შესასწავლად აბასთუმანში მივლინების ანგარიში (1933), თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტის, ცნობილი ხელოვნებათმცოდნის შალვა ამირანაშვილის, სტუდენტის მოწმობა (1919), სხვადასხვა წელს გადაღებული 20-ზე მეტი ფოტო (1929 წელს საქართველოში არქეოლოგიური ექსპედიციის დროს; ქართველ კოლეგებთან ერთად 1950-1960-იანი წლები; პორტრეტული ფოტოები).

ქართველ ხელოვანთა მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ეპისტოლური მემკვიდრეობა უკრაინის ლხცსამ-ის ფონდებიდან, მათი ცხოვრებისა თუ შემოქმედების, შეხედულებებისა, თუ კოლეგებთან შემოქმედებითი ურთიერთობის, XX საუკუნის საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენების და ყოფის შესახებ ინფორმაციის ნამდვილი საგანძურია. დოკუმენტების პირველ ჯგუფს

მიეკუთვნება ქართველი მოღვაწეების ხელნაწერი წერილები უკრაინელი კოლეგებისადმი რუსულ და უკრაინულ ენებზე (ზოგჯერ ქართული ჩანართებით). პირველ რიგში უნდა გამოვყოთ კინორეჟისორის და დისიდენტის, 1970-იანი წლების პოლიტიკური რეპრესიების მსხვერპლის, სერგო ფარაჯანოვის (1924-1990) 3 დოკუმენტი. იგი თბილისში დაიბადა და ფართოდ არის ცნობილი, როგორც საყოველთაოდ პოპულარული ფილმების – „მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“ (1946) და „ბროწეულის ფერი“ (1968) – რეჟისორი, აგრეთვე მხატვრული გამოფენის „მეჯლისი კინორეჟისორის სახელოსნოში“ (თბილისი, 1987) ავტორი. ეს არის უკრაინელი მოქანდაკის ემანუელ მისკოს მეგობრული შარჟი მის ნამუშევრებზე (1960-იანი წლები, ფ. 164, აღ. 1, საქ. 16); უკრაინელი მწერლის ვერა ვოვკისათვის ნაჩუქარი სერგო ფარაჯანოვის ფოტო წარწერით (1970 წ., ფ. 1212, აღ. 1, საქ. 616, ც. 9) და მისი 1970-იანი წლების წერილი, მიწერილი სამოციანელი მხატვრის აფანასი ზალივასათვის ლადიჟინის მკაცრი რეჟიმის კოლონიაში, სადაც ეს უკანასკნელი 1974-1977 წლებში იხდიდა სასჯელს უკრაინელი ინტელიგენციის უფლებების დაცვისათვის (ფ. 1151, აღ. 1, საქ. 23).



ს. ფარაჯანოვის წერილი ვერა ვოვკს. 1970.
უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1212, აღ. 1, საქ. 6, გვ. 23.

მნიშვნელოვანი ინფორმაციული ღირებულება აქვს ასევე ათობით ხელნაწერ წერილს, მიწერილს 1960-იან წლებში უკრაინული პროზის კლასიკოსის ოლეს გონჩარისათვის პოეტების – გრიგოლ აბაშიძის, ეთერ თარბას და ლომიძეების ოჯახის მიერ. ეს წერილები ინახება გონჩარის პირად ფონდში №34 და მათში აღწერილია იმ თანამშრომლობის შესახებ, რაც გონჩარის ნაწარმოებების გამოქვეყნებასთან იყო დაკავშირებული ქართულ ჟურნალებში; აღსანიშნავია ალექსანდრე ჭეიშვილის წერილი პავლო ტინინასადმი, რომელშიც განიარებულია შთაბეჭდილება 1952 წელს უკრაინაში მოგზაურობის შესახებ (ფ. 464, აღ. 1, საქ. 7814). ზაპოროჟიეში, კახოვკაში, ხერსონში და ოდესაში ყოფნისას მიღებული შთაბეჭდილებების საფუძველზე მან რუსულ ენაზე დაწერა ნარკვევი „ოქროს ფსკერი“, რომელიც გამოქვეყნდა ჟურნალში „ოტკრესტვო“. „...მშვენიერ უკრაინაში მიღებული შთაბეჭდილებები დაუვიწყარია, ისინი არასდროს წაიშლება მენსიერებიდან, არასდროს დაგვაგვიწყდება, რა გულითადად მიგვიღეთ თქვენ, მაქსიმ რილსკიმ, მიკოლა ბაჟანმა და ყველა დანარჩენმა...“ – წერს ალექსანდრე ჭეიშვილი.

ქართული და უკრაინული ლიტერატურის თარგმნისა და გამოცემის შესახებ ინფორმაციის ღირებული წყაროა 1940 წლის წერილები: პავლო ტინინასადმი იასამანისაგან (მიხეილ კინწურაშვილი) ამ უკანასკნელის მიერ ქართულ ენაზე ნათარგმნი „კობზარის“ და ივან ფრანკოს ნაწარმოებების გამოქვეყნების თაობაზე ჟურნალ „მნათობში“ (ფ. 464, აღ. 1, საქ. 7981, ც. 1); მიხეილ ქვლივიძის წერილი მიკოლა ბაჟანს მოგონებებით სიმონ ჩიქოვანზე (1976 წ., ფ. 535, აღ. 1, საქ. 582); ნიკოლოზ ჩაჩავას წერილები ზოია კოციუბინსკაიასადმი მისი ლექსების „ადამიანური აზრის ქებათა ქება“, „შენ ერთადერთი“ და სხვ. თარგმანების შესახებ (თბილისი, 1969 წ.) (ფ. 940, აღ. 1, საქ. 181); შ. მ. აფხაიძის წერილები პოეტისა და მთარგმნელის ზანარ გონჩარუკისადმი ქართულიდან უკრაინულად ლექსების თარგმნის შესახებ (1958 წ., ფ. 1054, აღ. 2, საქ. 10); წერილები ალექსი ნოვიცკისადმი გრიგოლ აბაშიძისაგან მისი პროზის თარგმნის გამო უკრაინულ ენაზე (1982 წ.) და ელენე ლოლობერიძისაგან ვაჟა-ფშაველას შესახებ მისი წიგნის გამოცემის შესახებ (1946 წ.), აგრეთვე ვიორჯი ნამორაძის მიმართვა პავლო ტინინასადმი თხოვნით, რომ ხელი მოეკიდა რომანტიკოსი პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილის (1817-1845) ნაწარმოებების თარგმნისთვის. თბილისში ქართული ტაძრების მონატულობისადმი მიძღვნილია დიმიტრი გორდევეის წიგნი. მეტად საინტერესოა ამ გამოცემის შესახებ შალვა ამირანაშვილის მიერ ავტორისადმი მიწერილი წერილები (1923 წ., ფ. 208, აღ. 1, საქ. 123).

წერილების მეორე ჯგუფს შეადგენს ქართველ მწერლებს შორის მიმოწერა. კერძოდ, ფონდში №209 ინახება გ. ნამორაძისათვის ნ. დ. ანდლულაძისაგან (1956), ბაბო აბაშიძისაგან (1959), ი. ავალიშვილისაგან (1956), ვ. არჩვაძისაგან (1962), გ. შ. საყვარელიძისაგან მიწერილი 50-ზე მეტი წერილის ქართული ხელნაწერი მათი ლექსებისა თუ მოთხრობების რუსულ და უკრაინულ ენებზე თარგმნისა და უკრაინის სსრ რესპუბლიკურ პერიოდულ გამოცემებში გამოქვეყნების შესახებ.

პორტრეტის ჟანრი წარმოდგენილია მხატვრების – ტატიანა იაბლონსკაიას და ვლადიმირ გოლოვანოვის გრაფიკული ნამუშევრებით. ტ. ნ. იაბლონსკაიას ფონდში №731 ინახება მისი ბლოკნოტი, რომელშიც ცნობილ თანამედროვეთა ფანქრით შესრულებული პორტრეტებია. კერძოდ, ცნობილი ქართველი ისტორიკოსის ოთარ ჯაფარიძის (1921-2020) პორტრეტი (ფ. 731, აღ. 1, საქ. 3). ო. მ. ჯაფარიძე იყო ერთ-ერთი წამყვანი ქართველი არქეოლოგი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი.

ვ. ფ. გოლოვანოვის ფონდში №1150 ინახება 14 ნამუშევარი ქართულ თემატიკაზე. იგი ბევრს მოგზაურობდა საქართველოში და ნანახის ჩანახატებს აკეთებდა, აგრეთვე ხატავდა ცნობილი პიროვნებების პორტრეტებს. მის ნამუშევართა შორის არის კომპოზიტორისა და დირიჟორის ოთარ თაქთაქიშვილის (1924-1989) პორტრეტი (ფანქარი, 1984 წ., ფ. 1150, აღ. 1, საქ. 449); კომპოზიტორ ირაკლი გაბელიას ქალიშვილის ეკატერინე გაბელიას პორტრეტი (აკვარელი, ფ. 1150, აღ. 1, საქ. 451, გვ. 1); ოპერის მომღერლის, სსრკ სახალხო არტისტის ცისანა ტატიშვილის (1937-2017) სცენაზე გამოსვლისას აკვარელით შესრულებული პორტრეტი (1989),¹⁵ აგრეთვე ბერძნული წარმოშობის ქართველი საესტრადო მომღერლის ქსენია გეორგიადის (დაბ. 1949 წ.) და ჯაზის მომღერლის, ტელეწამყვანის, საქართ-



ვ. ფ. გოლოვანოვი. ცისანა ტატიშვილი და ეკატერინე გაბელია. 1989. უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1150, აღ. 1, საქ. 450, 451.

¹⁵ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1150, აღ. 1, საქ. 450, გვ. 1-3.

ველოს სახალხო არტისტის ირმა სოხაძის (დაბ. 1958) გრაფიკული პორტრეტები (ფ. 450, აღ. 1, საქ. 450, გვ. 3-5).

ისტორიკოსებისა თუ კულტუროლოგებისთვის მეტად საინტერესო შეიძლება იყოს ვლადიმერ გოლოვანოვის გრაფიკული ნახატებისა და ჩანახატების მთელი სერია, რომლებზეც ასახულია XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული სოფლების მცხოვრებთა ყოველდღიური ცხოვრება, სამეურნეო საქმიანობა და ტრადიციული ხალხური რეწვა. მაგალითად, ერთ-ერთ მათგანზე (ფ. 1150, ოპ. 1, ედ. xp. 450, ს. 4) შავი ფანქრით გამოსახულია ქართული ხალხური თამაში „ცხენბურთი“. თამაშში მონაწილეობდა თეთრი და შავი ტანსაცმელში გამოწყობილი მხედრების 2 გუნდი. თამაშის მიზანია ბურთის შეგდება კარში, რომელსაც მეკარე მხედარი იცავს.



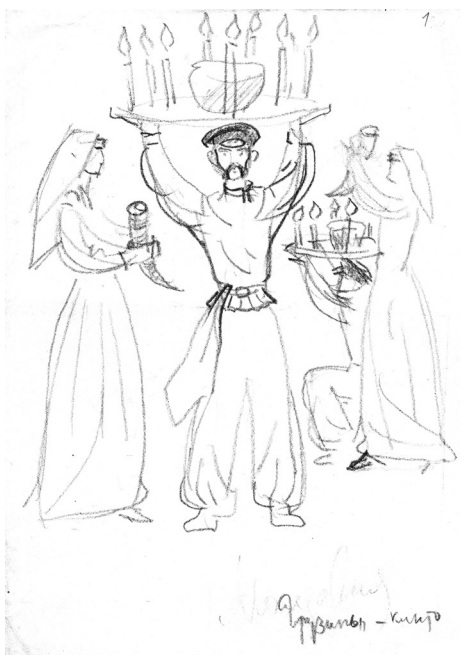
ვ. ფ. გოლოვანოვი. ქართული ეროვნული თამაში ცხენბურთი (ქ. ფანქ.) და მომღერალი, (ქ. აკვ.) უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1150, აღ. 1, საქ. 450, გვ. 4, 6.

მეორე სურათი წარმოადგენს დაუდგენელი ქართველი მომღერლის აკვარულით შესრულებულ გამოსახულებას ყვითელ-ცისფერი ჩაცმულობით და თეთრი ჩინტიკობით (ფ. 1150, ოპ. 1, ედ. xp. 450, ს. 6). სცენა მთიანი სოფლის სამთავისის მცხოვრები გლეხების ცხოვრებიდან, მხატვარმა ასახა თავის მეგობარ თენგიზთან სტუმრობისას. სურათზე ფანქრით გამოსახულია ქვის ვალავნის ფონზე სახლის წინ სკამზე მჯდარი მისი მამა შაქრო (ფ. 1150, აღ. 1, საქ. 452, გვ. 1).

ვლადიმერ გოლოვანოვის გრაფიკული ნახატების პატარა სერია ეძღვნება ქართველი გლეხების ტრადიციულ რეწვას და სამეურნეო წყობას.¹⁶ ერთ-ერთ სურათზე ფანქრით გამოსახულია კინტოები – წვრილი მოვაჭრეები, რომლებიც

¹⁶ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1150, აღ. 1, საქ. 453, გვ. 1, 2, 3, 5.

თაბახზე დაწყობილ ხილსა და ბოსტნეულს გასაყიდად ქუჩებში დაატარებდნენ. მათ აცვიათ ახალუნი და ჩითის ფართო შარვალი, ხელში უჭირავთ ლანგრები გასაყიდი საქონლით და ყანწები ღვინისთვის, რომლებიც ტრადიციულად ვერცხლით ან თითბრით გაწყობილი ცხვრის რქისაგან მზადდებოდა. მეორე სურათზე გამოსახულია, როგორ წნავს ხელოსანი წნელისაგან კალათებს. მხატვარმა საკვების მომზადების პროცესიც ასახა – დახატა მზარეული სამზარეულოში შესაბამისი ინსტრუმენტებით და სცენა საცხოვრებში (ფ. 1150, აღ. 1, საქ. 453, გვ. 3, 5). სურათზე ვხედავთ ხაბაზებს ნაციონალურ ღუმელთან – თონესთან, თა-როებს აუცილებელი ინგრედიენტებით და მხატვრის ჩანაწერებს ამ ხელობის საიდუმლოებათა შესახებ (მაგალითად, რომ ხაბაზის ოსტატობას იმის მიხედვით აფასებდნენ, შეუძლია თუ არა თინისაგან საჭირო ზომისა და ფორმის, პურის საცხოვრებ, კასრისებური ღუმელის გამოძერწვა).



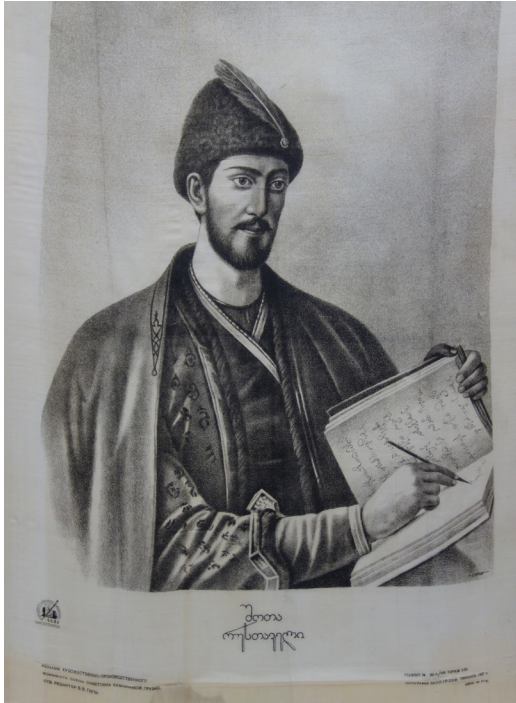
გ. ფ. ვოლოგანოვი. კინტოები. ქ. ფანქ.



გ. ფ. ვოლოგანოვი. მცხოვრებლები. ქ. ფანქ.

უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1150, აღ. 1, საქ. 453, გვ. 1, 3.

უკრაინის ლხცსამ-ის სამუზეუმო განყოფილებაში, რომლის ფონდები ფერწერის, გრაფიკისა და ქანდაკების 12 ათასზე მეტ ნაწარმოებს ითვლის, ინახება შესანიშნავი სუვენირები, რომლებიც მწერლებს ლეონიდ პერვომაისკის და ანდრეი ვოლოგკოს აჩუქეს საქართველოში სტუმრობისას. მათ შორის არის კერამიკის სტატუეტები, ლითონის ჭურჭელი ღვინისთვის და გრაფიკის საუკეთესო ნიმუშები (მაგალითად, თბილისში 1937 წელს დამზადებული შოთა რუსთაველის ლითოგრაფიული პორტრეტი).

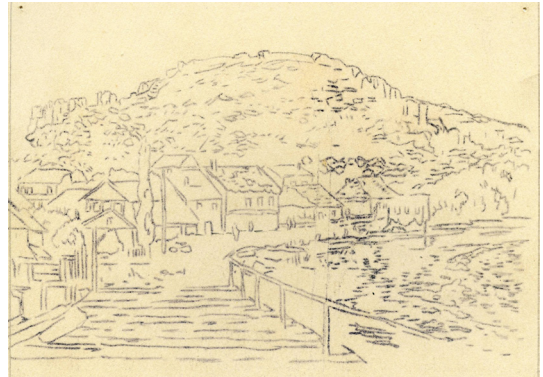


შოთა რუსთაველი. ლითოგრაფია აბრეშუმზე.
თბილისი, 1937.



სასაჩუქრე ლითონის ჭურჭელი
ღვინისთვის. სუვენირი.

XIX საუკუნის დასასრულს შეიმჩნევა ფოტოხელოვნების, როგორც ხელოვნების ცალკე დარგის, აქტიური განვითარება. უკრაინის ლხცსამ-ის საარქივო ფონდებში გვხვდება ფოტოდოკუმენტები, რომლებზეც საქართველოს ცალკეული ტერიტორიების ან ქალაქების ხედები, ადგილობრივი მცხოვრებნი და მათი ყოფაა ასახული; პორტრეტული ფოტოები, რომლებიც ჩვენი გამოკვლევის თემატიკის შესწავლისთვის ღირებულ წყაროებს წარმოადგენს. ამ ფოტოების ნაწილი შემოქმედებითი მივლინებების დროს გაკეთდა: კერძოდ, უკრაინელი მხატვრის, ფუტურისტული შემოქმედებითი გაერთიანება „შვიდთა კავშირის“ წევრის ნიკოლაი მიშჩენკოს (1895-1960) ფონდში №851 ინახება 1940 წლის 24 ოქტომბრით დათარიღებული ქალაქ გორის ხედების ფოტოები და 1930-იანი წლების საქართველოს მთის პეიზაჟების გრაფიკული ნახატები (ფ. 851, აღ. 1, საქ. 1, გვ. 1-5).



ნ.მ. მიშჩენკო. ქ. ვორის ხედები. 24.10.1940
უკრაინის ლხცსამ, ფ. 851,
აღ. 1, საქ. 32, გვ. 2,4,5.

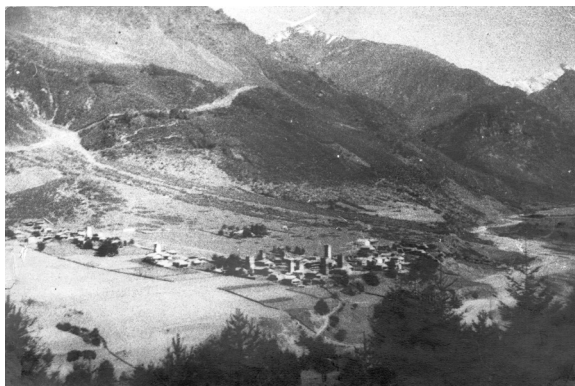
ნ.მ. მიშჩენკო. მთის ხედები. 1930-იანი წლები
უკრაინის ლხცსამ, ფ. 851, აღ. 1,
საქ. 1, გვ. 5.

ინფორმაციის გულდასმით მოძიების შემდეგ გაირკვა, რომ ამ ფოტოების შეგროვების მოტივი განსაზღვრების მიერ ძველი ვორის პეიზაჟების მომზადება და შესრულება. 1940 წელს ზეთით ნახატი ნამუშევრები წარდგენილი იყო ნიკოლაი მიშჩენკოს პერსონალურ გამოფენაზე „სტალინის სამშობლოში“. 1948 წლის ივნისში, წითელი არმიის 28-ე წლისთავის სახელობის სახვითი ხელოვნების სამხატვრო-საწარმოო არტელის, სამხატვრო საბჭოს სსდომის ოქმის თანახმად, ნახატის დათვალიერების შემდეგ გადაწყდა, ისინი მასობრივი გაფრცელებით სათვის გამოსადეგად ჩაითვალოს ფოტოალბომის გამოსაცემად.¹⁷ ხელოვნებათმცოდნე ლეონიდ ვლადიჩი ზემოხსენებული ალბომის შესავალ სტატიაში წერდა: „უკრაინელი მხატვარი ნიკოლაი მიშჩენკო ვორის მონახულების შემდეგ არ შემოიფარგლა ამხანაგი სტალინის ბიოგრაფიასთან დაკავშირებული კონკრეტული ადგილების გამოსახვით. მიშჩენკომ ვორის პეიზაჟების ვრცელი სიუიტა შექმნა. მან ძველი ვორის და მისი ჯადოსნური ბუნების ჩვენება გადაწყვიტა. საუკეთესო ეტიუდებით, რომლებიც მხატვარმა ვორიდან ჩამოიტანა და რომელთა ნაწილი

¹⁷ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 851, აღ. 1, საქ. 21, გვ. 1-2.

ალბომში შევიდა, მან ძველი გორის სილამაზისა და რომანტიკული ელფერის გადმოცემა შეძლო. ძალზე სახასიათოა მთის ბუნების გამოსახულებები. მხატვარი მთის მკაცრი და ორიგინალური, ველური და თავისებური პეიზაჟის გმირულ ხასიათს წვდება და მის რომანტიზებას ახდენს“.¹⁸

უკრაინელი მხატვრის ლუდმილა მოროზოვას (1907-1997) ფონდის (№1306) დოკუმენტები ჩვენთან (უკრაინის მინისტრთა კაბინეტთან არსებული კულტურული ფასეულობების დაბრუნების ეროვნული კომისიის წყალობით) აშშ-დან მოხვდა, სადაც მხატვარი მრავალი წლის განმავლობაში ცხოვრობდა. ფონდში დაცულია ფოტოები, რომლებიც 1936 წელს სვანეთში არქეოგრაფიული ექსპედიციის დროს არის გადაღებული. ისინი ცალკე ალბომში ინახება, ზოგიერთ მათგანზე მხატვრის ხელით გაკეთებული წარწერებია, მაგალითად – „მე და ჩემი გამყოლი სვანი“.



სვანეთში გადაღებული არქეოლოგიური ექსპედიციის (1936) ფოტოები ლ. მ. მოროზოვას ალბომიდან. უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1306, აღ. 1, საქ. 94, გვ. 21, 26, 27, 30, 34.

¹⁸ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 851, აღ. 1, საქ. 34.



სვანეთში გადაღებული არქეოლოგიური ექსპედიციის (1936) ფოტოები ლ. მ. მოროზოვას ალბომიდან. უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1306, აღ. 1, საქ. 94, გვ. 21, 26, 27, 30, 34.

აი, რას წერს ევგენი ბლაკიტნი თავის მოგონებებში ლუდმილა მოროზოვას შესახებ: „1936 წელს ის მიწვევით მონაწილეობს სამეცნიერო ექსპედიციაში იმ დროს საიდუმლოებით მოცულ სვანთა ქვეყანაში. ექსპედიციას ხელმძღვანელობდა გამორჩენილი უკრაინელი მეცნიერი, მრავალი წლის განმავლობაში კიევის წმ. სოფიას მკვლევარი [ეროვნული ნაკრძალის „სოფია კიეველის“ ტერიტორიაზე მდებარეობს უკრაინის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივი-მუზეუმი – ე.ჩ.] – პროფესორი იპოლიტ მორგილევსკი. მთიელი სვანების (გენუელი კონდოტიერების შთამომავლების) ქვეყანა, რომელსაც სვანეთი ეწოდებოდა, ჩრდილოეთ კავკასიაში სამეგრელოს მთებშია. გარე სამყაროსთვის ეს ქვეყანა სრულიად უცნობი იყო. იქ მოხვედრა მხოლოდ ციცაბო კლდეების ფერდობებზე გამავალი მთის ვიწრო ბილიკებით შეიძლებოდა. ეს გასასვლელები მარტოოდენ სვანებმა იცოდნენ, კარგად იცავდნენ მათ და აუცილებლობის შემთხვევაში ქვებით ხერგავდნენ.“

შესაძლოა, პროფ. ი. მორგილევსკის მიერ სხვადასხვა კავკასიური დიალექტისა და აღმოსავლური ენების კარგად ცოდნამ, სვანებთან საერთო ენის გამონახვის უნარმა შესაძლებელი გახადა ექსპედიციის დაშვება მათ ქვეყანაში, თუმცა ეს ძალიან სარისკო და სახიფათო იყო. სვანეთში ჯერ კიდევ ფეოდალური გვაროვნული წყობა და სისხლის აღების წესი მეფობდა.

სვანების ყოველი სახლი ნამდვილი ციხესიმაგრე იყო მაღალი კოშკით. სათოფურებით გარშემოვლებული ეს კოშკები XIII-XIV საუკუნეების გენუის კოშკებს წააგავდა. სვანეთიდან ლ. მოროზოვამ რამდენიმე ათეული ოსტატურად შესრულებული ტილო ჩამოიტანა, რომლებზეც ბირველად შეიძლებოდა ნახვა, როგორ გამოიყურება სვანების ქვეყანა და საცხოვრებელი“.¹⁹

ემიგრანტის ბედისწერამ მნატვარ ლუდმილა მოროზოვას თავმესაფარი აპოკინა სოფელ ვანტერში, აშშ-ის ულამაზეს კატსკილის მთებში, რომლებიც და-

¹⁹ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1306, აღ. 1, საქ. 82, გვ. 59-60.

უვიწყარ მოგზაურობას და კავკასიისა თუ უკრაინული კარპატების სილამაზეს მოაგონებდა.

უკრაინელი მწერლის ვლადიმირ კუზმიჩის (1904-1943) ფონდში №819 ინახება მის მიერ შეგროვებული 4 საფოსტო ბარათი კავკასიის, მათ შორის, კურორტ გაგრის ხედებით.



პარკი გაგრაში. უკრაინის ლხცსამ, ფ. 819, აღ. 1, საქ. 148, გვ. 2.

თეატრი „ბერეზილი“ ერთ-ერთი პირველი უკრაინული პროფესიული თეატრი იყო და 1920-1930-იანი წლების უკრაინის კულტურული ცხოვრების განსაკუთრებულ ფენომენს წარმოადგენდა. ფონდში №616 – „უკრაინული თეატრალური საზოგადოება“ – არის მუდმივად შესანახი საქმეების ცალკე ნუსხა №7 „ფოტოები“, რომელშიც შესულია მაშინდელი საბჭოთა რესპუბლიკების თეატრალურ საზოგადოებებთან და უცხოელ კულტურის მოღვაწეებთან შემოქმედებითი კავშირების ამსახველი ფოტოდოკუმენტები, გასტროლების ფოტოები და მოწვეული თეატრალების კიევში ყოფნისას გადაღებული ფოტოები.



თეატრ „ბერეზილის“ მსახიობები სადგურზე. 1931.
უკრაინის ლხცსამ, ფ. 616, აღ. 7, საქ. 5, გვ. 27.

თეატრ „ბერეზილის“ მსახიობების გასტროლების დროინდელ ფოტოებში იხანება 1931 წელს თბილისის რეინიგზის ვაგზალზე გადაღებული ფოტო. სწორედ ამ წელს თეატრი ორი კვირის განმავლობაში გასტროლებზე იმყოფებოდა თბილისში, ხოლო თეატრის კორიფეებმა და მსახიობებმა – ლეს კურბასმა, ვადიმ მელერმა, მინაილ ვერხაცკიმ და ვლადიმირ სკლიარენკომ სვანეთშიც იმოგზაურეს.

ფონდში №616 ასევე შემონახულია ფოტოები სპექტაკლიდან „თეთნულდი“ დრამატურგ შალვა დადიანის (1874-1959) პიესის მიხედვით, რომელიც თეატრ „ბერეზილის“ მსახიობებმა ხარკოვში 1932 წელს დადგეს. ტრაგედია „თეთნულდი“ 1931 წელს თბილისში დაიწერა. ნაწარმოების სახელწოდება კავკასიონის უმაღლესი მწვერვალიდან მოდის, რომელიც ზემო სვანეთში მდებარეობს. რეჟისორ ვლადიმირ სკლიარენკოს 1932 წლის დადგმაში მონაწილეობდნენ „ბერეზილის“ ისეთი ვარსკვლავები, როგორებიც იყვნენ ნატალია უჟვი (სოფლის მასწავლებლის როლში), ამბროსი ბუჩმა (არგიჟდის როლში), ფ. რადჩუკი, ა. ხვილია, ი. პავლოვსკი და სხვები. „თეთნულდის“ გარდა უკრაინის თეატრების სცენაზე დაიდგა შ. დადიანის კიდევ ერთი პიესა – დრამა „ნაპერწკლიდან“ (1937).



ნ.მ. უფვი ტრაგედიაში „ოეთნული“. 1932. უკრაინის ლხცსამ, ფ. 616, აღ. 6, საქ. 606.



სცენა ტრაგედიიდან „ოეთნული“. 1932. ფ. 616, აღ. 6, გვ. 3. საქ. 606, გვ. 7.

უკრაინის ლხცსამ-ის საარქივო ფონდების თავისებურებაა ის, რომ დოკუმენტების უმრავლესობას პირადი წარმომავლობის დოკუმენტების კოლექციები შეადგენს, რომლებიც მუხეუმს თავად ხელოვნების მოღვაწეებმა ან მათმა ახლობლებმა გადასცეს. ასეთი კოლექციის ერთ-ერთი მაგალითია უკრაინელი ოპერის მომღერლის, უსსრ და სსრკ სახალხო არტისტის ზოია გაიდაის (1902-



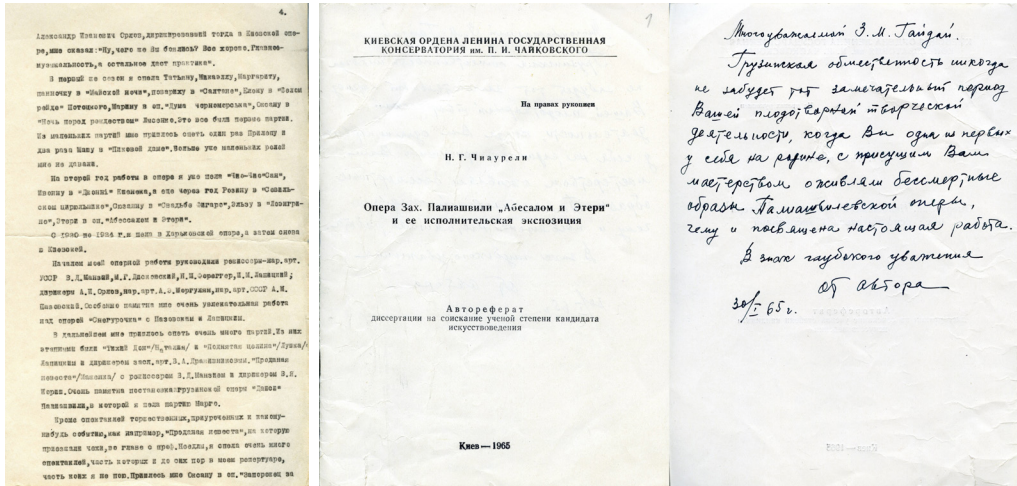
ზ.მ. გაიდაი ოპერიდან „დაისი“. თბილისი. 1938. ფ. 147, აღ. 1, საქ. 1, გვ. 81.



ზ.მ. გაიდაი იპერიდან „დემონი“. 1939-1939 წლები. ფ. 147, აღ. 1, საქ. 1, გვ. 106.

1965) საარქივო ფონდი №147. მომღერლის როლების მრავალრიცხოვან ფოტოებს შორის შემონახულია ზოია გაიდაის ფოტოები მარგოს როლში ოპერა „დაისში“ (ფოტო გადაღებულია 1938 წელს თბილისის სახელმწიფო ოპერის მიერ) და თამარის დრამატული პარტიის შესრულებისას ოპერა „დემონში“ (1938-1939 წლების სეზონი).

„კარგად მახსოვს ფალიაშვილის ქართული ოპერის „დაისის“ დადგმა, სადაც მარგოს პარტია ვიმღერე“, – იხსენებს ზოია გაიდაი თავის როლზე 1954 წელს დაწერილ ავტობიოგრაფიაში.



ფრაგმენტი ზ.მ. გაიდაის ავტობიოგრაფიული მოგონებებიდან. 1954. ფ. 147, აღ. 1, საქ. 414, გვ. 4

ნ.გ. ჭიაურელის საძღვნო წარწერა ზოია გაიდაის დისერტაციის რეფერატზე. 1965. ფ. 147, აღ. 1, საქ. 413, გვ. 1-1 3B.

ქართველ კოლეგა-მხატვრებთან ოპერის მომღერლის მჭიდრო კავშირზე მეტყველებს აგრეთვე ნაჩუქრობის წარწერა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად ნ. გ. ჭიაურელის დისერტაციის ავტორეფერატის ეგზემპლარზე „ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ და მისი საშემსრულებლო ექსპოზიცია“ (კიევი, 1965). წარწერა რუსულ ენაზეა: „ღრმად პატივცემულო ზ.მ. გაიდაი! ქართველი საზოგადოება არასოდეს დაივიწყებს თქვენი ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობის იმ შესანიშნავ პერიოდს, როდესაც, ერთ-ერთი პირველი თქვენს სამშობლოში, თქვენთვის დამახასიათებელი ოსტატობით აცოცხლებდით ფალიაშვილის ოპერის უკვდავ სახეებს, რასაც ეძღვნება კიდევ ეს ნაშრომი. ღრმა პატივისცემის ნიშნად ავტორისაგან. 30.01.65 წ.“. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ დისერტაცია დასაცავად წარდგენილი იყო კიევის პ. ჩაიკოვსკის სახელობის ლენინის ორდენოსან სახელმწიფო კონსერვატორიაში 1965 წელს, ხოლო თავად ნაშრომი შესრულდა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში.

გამოჩენილი უკრაინელი კომპოზიტორის, უკრაინული მუსიკის რამდენიმე ჟანრის ფუძემდებლის, დირიჟორის, ფოლკლორისტის, მუსიკალური პედაგოგის, პირველი უკრაინული ბალეტის „ბან კანევსკის“ ავტორის მიხაილ ვერიგოვსკის (1896-1962) დოკუმენტებს შორისაა მისი ფოტოპორტრეტი, რომელიც 1917 წლის აგვისტოში გორშია გადაღებული. ეს სწორედ ის პერიოდი იყო, როდესაც კონსერვატორიის სტუდენტი მიხაილი 1915 წელს არმიაში გაიწვიეს. კონსერვატორიაში დაბრუნება მან მხოლოდ 1918 წელს შეძლო.



მ. ი. ვერიგოვსკი. გორი. 1917.
უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1250, აღ. 2,
საქ. 482, გვ. 1.

უკრაინის ლხცსამ-ის პირად ფონდებში შემონახულია აგრეთვე სხვადასხვაგვარი მოსამზადებელი მასალები ქართული თეატრალური დადგმებისთვის. მათ შორის ვიორჯი ნამორაძის პიესების ტექსტები ქართულ ენაზე („მეხვედრა“, „შესატყვისი ჯილდო“, დრამა „ხუმრობა“);²⁰ ჯ. როსინის ოპერა „სევილიელი დალაქის“ პროგრამა, რომელიც თბილისში 1942-1943 წლებში იდგმებოდა უკრაინელი თეატრის მსახიობისა და ოპერის მომღერლის ნიკოლაი ჩასტის მონაწილეობით (ის დონ ბაზილიოს როლს ასრულებდა);²¹ აგრეთვე უკრაინელი თეატრის მხატვრის ვადიმ მელერის (1884-1962) აკვარელით შესრულებული ესკიზები ქართული საბავშვო ზღაპრის „ცისფერი ხალიჩის“ დადგმისათვის.²²

ამგვარად, უკრაინის ლხცსამ-ის ფონდებში დაცულია დიდი რაოდენობით სხვადასხვა სახის მნიშვნელოვანი საარქივო პირველწყაროები, რომლებშიც ასახულია XIX–XX საუკუნეებში ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრში მოღვაწე ქართველ ხელოვანთა შემოქმედება და ცხოვრებისეული გზა, აგრეთვე ცნობილ მეცნიერთა მიღწევები. საკმაოდ დაწვრილებითა და მრავალმხრივად არის გამოქვეყნებული უკრაინელი მხატვრების შემოქმედება ქართულ თემატიკაზე და უკრაინა-საქართველოს კულტურულ-მხატვრული ურთიერთგაცვლა თუ ურთიერთგაფიქრებული ლიტერატურის, თეატრალური, სახვითი და მუსიკალური ხელოვნების დარგებში. აგრეთვე უკრაინის ლხცსამ-ის ფონდებში შემონახული დოკუმენტები, რაც 1960-1970-იან წლებში ლიტერატურული თარგმანის სფეროში უკრაინელი და ქართველი მწერლების თანამშრომლობის გამოცოცხლების მკაფიო ილუსტრაციას წარმოადგენს.

²⁰ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 209, აღ. 1, საქ. 3, გვ. 2-101.

²¹ უკრაინის ლხცსამ, ფ. 5, აღ. 1, საქ. 18, გვ. 1-2.

²² უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1077, აღ. 1, საქ. 10, გვ. 1-5.



გ. გ. მელერი. ესკიზი სპექტაკლისთვის „ლურჯი ხალია“.
ავტარელი. 1953. უკრაინის ლხცსამ, ფ. 1077. აღ. 1, საქ. 10, გვ. 3.

სტატიაში წარმოდგენილი დოკუმენტები საქართველოს კულტურული და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების შესახებ ინფორმაციის ღირებულ და სარწმუნო წყაროა და შესაძლებელია, ამ თემატიკაზე ახალი სამეცნიერო კვლევების საფუძველი გახდეს. მკვლევარებსა და ქართული კულტურის დამფასებლებს მათ შესასწავლად უკრაინის ლხცსამ-ის საპეიტხველო დარბაზში ვიწვევთ. აგრეთვე, უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოხსენებული დოკუმენტების მოძიება, შეგროვება, მეცნიერულ-ტექნიკური დამუშავება, სათანადო დონეზე შენახვა და შესასწავლად მკვლევართა დაშვება, შეუძლებელი იქნებოდა უკრაინის ლხცსამ-ის არქივის მთელი კოლექტივის ყოველდღიური შეთანხმებული და შეუპოვარი შრომის გარეშე.

თარგმნა რუსუდან კვარაცხელიამ

Olena Chizhova

Director of the Central State Archives-Museum of
Literature and Art of Ukraine (Kyiv)

Igor Reznik

Ph.D. in History,
Head of Sector of education and exhibition
work of the Department of documents' use and communications,
Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine (Kyiv)

**«DOCUMENTS OF GEORGIAN ARTISTS AND SCIENTISTS
FROM THE COLLECTIONS OF THE CENTRAL STATE ARCHIVE
AND MUSEUM OF UKRAINIAN LITERATURE AND ART AS A
HISTORICAL SOURCE»**

The article presents archival documents of Georgian figures of art and science from personal and institutional collections of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. The information value of personal and creative documents of famous prose writers, poets, film directors and actors, architects, artists, musical and theatrical figures of Georgia for researchers-historians, art historians, culturologists is analysed. Scientific articles and essays by leading Georgian scholars – literary critics, historians, archaeologists, ethnographers, translators are presented. Such types of archival sources as manuscripts of literary works (novels, stories, collections of folk tales, poems, legends, etc.), epistolary heritage, works of fine art, valuable photographs, personal and official documents of artists, as well as a significant body of scientific works are classified and described. Ukrainian-Georgian cultural relations in the field of literary translation, cinematography, theatre, music and scientific research are also investigated. The article will be of interest to historians, art historians, journalists and all lovers of Georgian culture.

Olena Chizhova

Direktorin Des Zentralen Staatsarchiv-Museums der
Ukrainischen Literatur- und des Kunstmuseums (Kyiv)

Igor Reznik

Ph.D. in Geschichte,
Leiter der Abteilung für Bildung und Ausstellungswesen sowie der Abteilung
für die Verwendung von Informationsdokumenten und Mitteilungen
des Zentralen Staatsarchivs für ukrainische Literatur und Kunst (Kyiv)

**„DOKUMENTE GEORGISCHER KÜNSTLER UND
WISSENSCHAFTLER AUS DEN SAMMLUNGEN DES ZENTRALEN
STAATLICHEN ARCHIVS UND MUSEUMS FÜR UKRAINISCHE
LITERATUR UND KUNST ALS HISTORISCHE QUELLE“**

Der Artikel präsentiert Archivadokumente georgischer Persönlichkeiten aus Kunst und Wissenschaft aus persönlichen und institutionellen Sammlungen des Zentralen Staatsarchivs und Museums für Literatur und Kunst der Ukraine. Der Informationswert persönlicher und kreativer Dokumente berühmter Prosaisten, Dichter, Filmregisseure und Schauspieler, Architekten, Künstler, Musik – und Theaterfiguren Georgiens für Forscher – Historiker, Kunsthistoriker, Kulturologen – wird analysiert. Es werden wissenschaftliche Artikel und Aufsätze von führenden georgischen Wissenschaftlern – Literaturkritikern, Historikern, Archäologen, Ethnographen und Übersetzern – präsentiert. Zu den archivalischen Quellen gehören Manuskripte literarischer Werke (Romane, Erzählungen, Sammlungen von Volksmärchen, Gedichten, Legenden usw.), epistolarischer Nachlass, Werke der bildenden Kunst, wertvolle Fotografien, persönliche und offizielle Dokumente von Künstlern sowie ein bedeutender Bestand an wissenschaftlichen Arbeiten. Untersucht werden auch die ukrainisch-georgischen Kulturbeziehungen in den Bereichen – literarische Übersetzung, Kinematographie, Theater, Musik und wissenschaftliche Forschung. Der Artikel wird für Historiker, Kunsthistoriker, Journalisten und alle Liebhaber der georgischen Kultur von Interesse sein.

პაატა იაკაშვილი

2022 წელს ქართველ კინომკვლევართა რიგებს გამოაკლდა ჩვენი უნივერსიტეტის კურსადმთავრებული და თანამშრომელი, უნივერსიტეტის მუხუმის კურატორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კინომცოდნე პაატა იაკაშვილი. იგი ჩვენს ხსოვნაში დარჩა როგორც თბილი, მზრუნველი, გულისხმიერი მეგობარი, კეთილი ადამიანი, უანგარო, გულუბრყვილობამდე წრფელი, რომელიც აკეთებდა იმას, რაც სწორად მიიჩნდა, მიუხედავად იმისა, პირადად მას ეს სიკეთეს მოუტანდა თუ ზიანს.



მაგონდება მისი ვაცნობის დღე, 1972 წელს, პატარა საოცნებო თეატრალური ინსტიტუტის ცხელ მისაღებ გამოცდებზე. საკმაოდ ძლიერი კონკურსის პირობებში, ბოლო, ისტორიის გამოცდაზე თითქმის თანაბარი ქულებით, ხუთი ადგილისთვის ოცდაათი აბიტურიენტი ვიბრძოდით. მოსაფიქრებელ მერხებზე ღელვის თუ სხვა მიზეზების გამო გვიჭირდა კონცენტრირება: გვაგიწყდებოდა თარიღები, მოვლენების სახელწოდება, ადგილი, პერსონების სახელები, ზოგჯერ თავად მოვლენას ვეღარ ვინსუნებდით... მე თარიღმა ჩამაგლო ეჭვებში, და გვერდით მჯომ პაატას, რომლის რეალური კონკურენტიც ვიყავი, და რომელსაც არც ვიცნობდი – თავი ვერ შევიგავე და ვკითხე. პაატა ბუნებრივი კეთილგანწყობით არც კი დაფიქრებულა, წლებიც გამახსენა და კიდევ რაღაც დეტალებიც... შემდეგ, ყველა თავის ბილეთის პასუხს პაატას ვკითხებოდა და ისიც სწრაფად და ხალისით გვაპასუხობდა. პაატამ ასე აბიტურიენტთა მთელი ჯგუფის გამოცდა ჩააბარა. შემდეგ ისე მოხდა, რომ ვისაც წინა გამოცდებზე მასზე ერთი-ორი ქულით მეტი ჰქონდა მოგროვებული – ჩავირიცხეთ, პაატა კი ლამის ინსტიტუტის გარეთ

დარჩა... ასეც იქნებოდა, ბოლო ჩარიცხულთან თანაბარი ქულების პრინციპი რომ არა... რომლის წყალობით, ჯგუფში საბოლოოდ რვა სტუდენტი ჩავირიცხეთ.

ასე იყო მთელი ცხოვრების განმავლობაში. სიღინჯის მიუხედავად, სხვების გამო დაუფიქრებლად იგდებდა თავს მისთვის არასახარბიელო სიტუაციაში. საკუთარ ვალად თვლიდა, ამართლებდა თავის ლეგენდარულ სახელს – პაატა, რასაკვირველია, ვიორჯი სააკაძის სამშობლოსთვის მსხვერპლად გაღებული ვაჟიშვილის პატივსაცემად დაარქვა მისმა მამამ, ბატონმა გაიონმა და ამ სულისკვეთებით აღზარდა. პაატა მოჯადოებული იყო ისტორიით, მოვლენებითა და მათი ანალიზით, იცოდა ძალიან ბევრი დაწერილი თუ დაუწერიელი ამბავი... იყო უდიდესი პატრიოტი, გულთან მიჭქონდა, უფროსნილდებოდა ქვეყნის წარსულისა და დღევანდელობის ყოველ წვრილმანს, შეისწავლიდა და თაობებისთვის ინახავდა ღვაწლმოსილი მამულიშვილების ამავს, ისტორიას. საბჭოთა სინამდვილე, რომელშიც იგი დაიბადა და ცხოვრების ნახევარზე მეტი გაატარა, უფრო მიაჯაჭვა საქართველოს წარსულს. სწამდა, რომ საბჭოთა ისტორია ბოლოს და ბოლოს დასრულდებოდა და ოცნებობდა 1918 წლის საქართველოზე. მისი ფიქრები გამუდმებით დასტრიალებდა ქვეყნის ყოფილ დიდებასა და იარებს, რაც განსაზღვრავდა კიდევ მისი ცხოვრების გზას, მოსაზრებებს, გადაწყვეტილებებს და ყველასგან გამორჩეულ ქცევასაც – თანაკურსელებს ღიმილს გვგვრიდა მისი ნახევარი საუკუნის წინანდელი, წარსულში დარჩენილი ქართული ინტელიგენციის საუბრის მანერა, ტანსაცმლის ხაზგასმული ძველმოდურობა... პაატას ეს მოსწონდა, მისთვის ეს კავშირი ორგანული იყო და სიცოცხლის ბოლომდე ასეთად დარჩა. ცილინდრი-ქუდი მან სპეციალურად შეიძინა, რათა იმ სათაყვანებელ თაობას დამსგავსებოდა, და რაც მთავარია, მისი მოხდით თავაზიანი მისაღმება გამოენატა... იყო აქტიური და ინტერესიანი – ვატაცებით მუშაობდა ქართულ სიმბოლიკაზე და მონაწილეობდა საქართველოს ახალი სახელმწიფო გერბის შესაქმნელად გამოცხადებულ კონკურსში; დაწერა და გამოსცა „ეროვნული იდეა“ – მასშტაბური, 700 გვერდიანი ნაშრომი, რისთვისაც მან საქართველოს მწერალთა შემოქმედებითი კავშირის ჯილდო დაიმსახურა.

პაატა იაკაშვილი ოთხი ათეული წლის განმავლობაში ემსახურებოდა მშობლიურ უნივერსიტეტს, ქართულ კინემატოგრაფს და კულტურას – იკვლევდა და აქვეყნებდა წერილებს ქართული კინოხელოვნების შესახებ, კითხულობდა ლექციებს, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ახლადშექმნილი კინოფაკულტეტის სასწავლო ბაზის მომზადებაში. მისი თაოსნობითა და აქტიური მონაწილეობით უნივერსიტეტის სასწავლო კინოსტუდიის ბაზაზე დაარსდა კინოკაბინეტი, სადაც სტუდენტებისთვის გროვდებოდა და ითარგმნებოდა კინოლიტერატურა, მუშავდებოდა კინოპრესა, წარმოებდა საკურსო და სადიპლომო ფილმების კატალოგიზაცია. პაატა იაკაშვილი ათეული წლების მანძილზე მუშაობდა ასევე, ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს სამეცნიერო სექტორში, იკვლევდა ქართული კინოს ისტორიას, თანამედროვე კინოხელოვნებას, მოღვაწეობდა თეატრისა და კინოს

კაბინეტშიც, რომელიც შემდგომ უნივერსიტეტის თეატრისა და კინოს მუზეუმად ჩამოყალიბდა. ბოლო წლებში მუშაობდა ქართული კინოს ჟანრულ თავისებურებებზე – დასრულებული ჰქონდა ნაწილები ქართულ ისტორიულ ფილმსა და კინოკომედიასზე.

წინამდებარე კრებულში წარმოდგენილი ნაშრომი „ქართული სახიობითი პოლიტიკური ფილმის შუქ-ჩრდილები“ – მისი უკანასკნელი ნამუშევარი აღმოჩნდა... პაატამ იგი მძიმე სენთან ბრძოლის მიუხედავად, „ART კვლევებში“ გამოსაქვეყნებლად მოამზადა. ამ წერილში პაატა იაკაშვილი მიმოიხილავს ქართულ კინოხელოვნებაში სხვადასხვა დროში ასახულ პოლიტიკურ რეალობას, მის გავლენას ერის სულიერ ცხოვრებასა და ეროვნული ღირებულებების ფორმირება-გადაფასებებზე – დაწყებული 1909 წელს გადაღებული ალექსანდრე წუწუნავას დაკარგული „ბერიკაობა-ყვენობიდან“ (რომელიც საინტერესოა იმითაც, რომ ფილმის სცენარი შალვა დადიანის მიერაა დაწერილი) – დასრულებული 2017 წელს გადაღებული ვიორგი თვაშვილის „ნიბულათი“, თავისუფალი საქართველოს პირველი პრეზიდენტის, ზვიად გამსახურდიას სიცოცხლის უკანასკნელი დღეების ტრაგიკული ისტორიით.

ეს მრავალგვარი, არსებითად განსხვავებული, პერიოდი პაატა იაკაშვილს წარმოდგენილი აქვს 10 ცნობილი ქართული ფილმით: ალექსანდრე წუწუნავას „ბერიკაობა-ყვენობა“ (1909); კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ (1929); ოთარ იოსელიანის „პრილი“ (1962); თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ (1982); ლევან თუთბერიძის „ნაზარის უკანასკნელი ღოცვა“ (1989); გუგული მგელაძის „ჩაკლული სული“ (1994) რეზო კვესელავას სცენარით გრიგოლ რობაქიძის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით; მიხო ბორაშვილის „შემსრულებელი“ (1995); ოთარ იოსელიანის „ყაჩაღები, თავი VII“ (1996); არჩილ ქავთარაძის „კომა“ (2014) და ბოლოს, როგორც უკვე ვთქვით, ვიორგი თვაშვილის „ნიბულა“ (2017), საქართველოს უახლესი ისტორიის მოვლენებით.

ეს ფილმები მეტ-ნაკლებად განხილულია ქართულ კინომცოდნეობაში, თუმცა, პაატა იაკაშვილის ნაშრომი განსხვავებული თემატურ-იდეური მნიშვნელობით კრავს ეკრანის ისტორიას – წარმოგვიდგენს რა ფილმების მხატვრულ ღირებულებას, როგორც ჩვენი ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებას, წარმოაჩენს სიუჟეტებსა და ფაბულებში შეფარულ შინაარსს, სულიერ ღირებულებებსა და მათ გადაფასებას, როგორც რეალობის ღია თუ ფარულ სიმბოლოს, თავისუფლებაზე მეოცნებე და მებრძოლი ქვეყნის ტრაგიზმის კინემატოგრაფიულ შინაარსს.

გემშივიდობებით ჩვენო პაატა, ვალმოხდილო, გულისხმიერო მეგობარო, მადლობას ვიხდით შენი საქართველოს და შენი უნივერსიტეტის სიყვარულისთვის. მუდამ გვემასხოვრები. მშვიდად ებარებოდე შენს მშობლიურ ქართულ მიწას.

ქართული სახიობითი პოლიტიკური ფილმის უმჯ-ჩრდილები

საგვანძო სიტყვები: *ბერეკაობა-ყეენობა, კოტე მიქაბერიძე, ოთარ იოსელიანი, თენგიზ აბულაძე, სტალინური რეპრესიები, „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“, „ჩაკლოელი სული“, „შემსრულებელი“, „ყაჩაღები, თავი VII“, „კომა“, „ხიბულა“.*

რამდენადაც სპეციფიკურია ბოლო ასი წლის განმავლობაში განვითარებული ჩვენი პოლიტიკური ცხოვრება, იმდენად თავისებურია პოლიტიკურ თემაზე უმჯ-მნილი ქართული კინოსურათი. საქმე ისაა, რომ ამ თემაზე გადაღებული ათი ფილმიდან სამი უშუალოდ პოლიტიკურ მოვლენებზე მყისიერი რეაგირების შედეგია, ხოლო დანარჩენი წარსული ამბების ახლებური შეფასების მცდელობას წარმოადგენს. სურათების ორივე ჯგუფი იმითაა ღირებული, რომ ახალი იდეური ორიენტირების დანახვას უწყობს ხელს, მით უმეტეს საქართველოში. შეიცვალა სოციალურ-პოლიტიკური სისტემა, მოვიპოვეთ დამოუკიდებლობა. ეს ყველაფერი ღირებულებათა გადაფასებას, უახლოესი წარსულის კრიტიკულ გააზრებას საჭიროებს, ცხადია, დღევანდელობის მწვავე პოლიტიკური პრობლემების კრიტიკულ ხედვასთან ერთად. ეს დროის მოთხოვნაა!

სახიობითი ფილმი „ბერეკაობა-ყეენობა“, 1909 წელი

ამ კინოსურათის სცენარის საფუძველს წარმოადგენს ხალხურ თეატრალურ წარმოდგენებში არსებული პერსონაჟების მოქმედებათა განმსაზღვრელი დრამატურგია, ოღონდ დროის მოთხოვნათა მიხედვით გადამუშავებული. ფილმში ნაჩვენებია იყო, როგორ მოატყუა და გაყვლიფა პატიოსანი, მშრომელი ბრეცია-ქილივი მდიდარმა ვაჭარმა. სამწუხაროდ, თავად ფილმი არ შემორჩენილა, ამიტომ სიუჟეტის გადმოცემისას ვსარგებლობ ვლადიმერ (ლადო) გვიშიანის მოგონებებით; მისმა მენსიერებამ ფილმის რამდენიმე ფრაგმენტი შემოგვინახა: ქილივს ცოლმა დააბარა მეწველი თხის ყიდვა. ისიც წავიდა ბაზარში და იყიდა დედალი თხა. სახლისაკენ მიმავალს გზაში შემოაღამდა და ვაჭრის სახლში გაათია ღამე. მასპინძელმა მეწველი თხა მამალი თხით შეუცვალა. სახლში დაბრუნებულ ქილივს ცოლი საყვედურობს და უკან აბრუნებს მეწველი თხის საყიდლად. ქილივი ღამეს იმავე მასპინძელთან ათევს და თხას ისევ შეუცვლიან. ეს რამდენჯერმე მეორდება. შეწუხებული ბრეცია-ქილივი ვაჭარს ბერეკა-ყეენთან უჩივლებს, ოღონდ ამ უკანასკნელის „სამართალი“ ისეთია, რომ ვაჭრის მაგივრად ბრეცია-ქილივს უპირებენ დასჯას. ის გარბის, მას მისდევენ პოლიციელები, მაგრამ ქილივი ეტლის ბორბლების უკანა ღერძზე ჩამოჯდება და თავს უშველის. ბოლოს მმართველის უსამართლობით აღშფოთებული ხალხი ამბობდება და, როგორც ეს ხალხურ თე-

ატრალურ წარმოდგენაში – „ბერიკაობა-ყეენობაში“ ხდება, ბერიკა-ყეენს ტრადიციის მიხედვით წყალში აგდებენ.

1909 წელი რუსეთის იმპერიაში სტოლიპინის მმართველობის, პოლიციური დიქტატურის უკიდურესად გააქტიურების პერიოდი იყო, ფილმი კი, მიუხედავად იმისა, რომ ხალხური დრამატურგიის ჩარჩოებში იყო მოქცეული და პირობითობა პრივილეგირებული კლასისა და პოლიციის გაშარჟების ამ მცდელობას ერთგვარ საბურველში ახვევდა, მაინც სერიოზული პოლიტიკური სატირა იყო, რისი ჩვენებაც ავტორთა მხრიდან დიდ გამბედაობას საჭიროებდა.

„ჩემი ბებია“, 1929 წელი

თუ პირველი ქართული პოლიტიკური ფილმის გადაღება რუსეთის იმპერიის პირობებში გამბედაობას ითხოვდა, „ჩემი ბებია“ გადაღება კომუნისტური რეჟიმის დროს რეჟისორ კოტე მიქაბერიძის მხრიდან თავგანწირვის ტოლფასი იყო. მით უმეტეს, რომ საბჭოთა ტოტალიტარიზმი ყოველთვის ზღუდავდა ხელოვანის ფანტაზიას და მალევე მოსპოვდა მის მცირედი შემოქმედებითი თავისუფლებაც, რაც XX საუკუნის 20-იანი წლების სახელმწიფოში ჯერ კიდევ არსებობდა.

აი, ასეთ დროს კოტე მიქაბერიძემ ისე, რომ ეს თავადაც არ იცოდა, გაიმეორა გერმანული კინოექსპრესიონიზმის ფუძემდებლის, რობერტ ვინეს, მოქმედება და სიკო დოლიძის თემაზე დაწერილი ვიორჯი მდივნის სცენარი ისე შეცვალა აქცენტების გადაადგილებით, რომ სააგიტაციო ფილმის ნაცვლად, რომელსაც უნდა განედებინა ბიუროკრატის მამხილებელი კომკავშირელი აქტივისტების ორგანიზაცია, ე.წ. „მსუბუქი კავალერია“, მან მთელი სიმწვავეთ ამხილა საბჭოთა ბიუროკრატის მამხილებელი, ანტიჰუმანური სახე, რომელიც არსებითად კომუნისტური რეჟიმის თანმდევი მოვლენა იყო. სცენართან მიმართებით ცვლილება იმდენად კონტრასტული გახლდათ, რომ ამ ორმოცდახუთი წლის წინ, ჩემს შეკითხვაზე, როგორ დაიბადა ამ ფილმის გადაღების იდეა, დრამატურგმა ვიორჯი მდივანმა მიპასუხა: „მინდოდა, სცენარი დამეწერა „მსუბუქი კავალერიაზე“, ხოლო შემდეგ რატომღაც ფილმი ასეთი გამოვიდა“. აშკარაა, მას თავიდან წარმოდგენა არ ჰქონდა იმის შესახებ, რომ კინოსურათი ისეთი უჩვეულო ფორმისა იქნებოდა, რომ სრულიად შეცვლიდა სცენარის აზრობრივ მიზანდასახულობას. ამრიგად, კომკავშირელთა თემაზე შექმნილი აგიტფილმის მაგიერ მივიღეთ იმ დროის ქართველ ინტელექტუალთა შორის პოპულარული ესთეტიკურ-ფილოსოფიური მიმდინარეობის, ექსპრესიონიზმის კანონებით შექმნილი პოლიტიკური ფილმი, რომლის სატირის მახვილი მიმართული იყო საბჭოთა ბიუროკრატის წინააღმდეგ.

როგორც რობერტ ვინეს ფილმში, „დოქტორ კალივარის კაბინეტი“ (სიტყვამ მოიტანა და ეს სურათი 1927 წელს აჩვენეს თბილისში), დეკორაციების გამოყენე-

ბით შეიქმნა პირობითი სამყარო, რაც ფილმის პირველ ნაწილში არის „მაგიდა-ტრესტი“, ანუ დიდი მაგიდა, რომლის გარშემოც განლაგებულია კარიანი სავარძლები, რაც მათ კაბინეტებს გამოხატავს, კარს კი იმისი თანამდებობა აწერია, ვინც სავარძელში ზის: „რეგისტრატორი“, „იურისკონსულტი“, „კანცელარიის გამგე“, „საქმეთა მმართველი“, „გამგეობის თავმჯდომარე“. ამრიგად, მივიღეთ ექსპრესიონისტული პირობითობა. ამ ეგრეთ წოდებული „მაგიდა-ტრესტის“ გარშემო მსხდომ ბიუროკრატებს თავ-თავიანთი ნომრები აქვთ. როცა ისინი მდივან-კურიერს უკავშირდებიან, დაფაზე ინთება შესაბამისი ციფრი და მდივან-კურიერიც მისკენ მიეშურება. ამას გარდა, ბიუროკრატთა სავარძლების კარზე ჩნდება იქ მჯდომის ვითომ პოზიციის გამომხატველი წარწერაც: „მიღება არ არის, თათბირია“, „უსაქმური კაცის სტუმრობა ლახვარს ჩასცემს გულში საქმიან ადამიანს“, „დაზოგეთ ქალაქი!“ „მაგიდა-ტრესტის“ გარშემო მსხდარი ბიუროკრატები ამ განცხადებათა საპირისპიროდ მოქმედებენ. ერთი მათგანი, ტრესტის მმართველი, რომლის კარზეც წერია: „მიღება არ არის, თათბირია“, საბავშვო ავტომობილით თამაშობს. მის მოადგილესაც უნდა ჩაერთოს, მაგრამ უფროსი არ ათამაშებს და ცრემლად იღვრება. ხვდება, რომ ამ უსაქმურებს ინფანტილური ბუნება აქვთ. მეორე, შუა ხნის გადაპრანჭული მამაკაცი, „შეყვარებულია“ და „მკითხაობს“, უყვარს იმ ქალს თუ არა, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ანერწყვებს თავის ფეხებთან მორბენალ ტარაკანას; თუ მოახვედრებს, ესე იგი „უყვარს“. შემდეგ ვხედავთ გასული საუკუნის 20-იანი წლების მოდაზე, თუმცა უგემოვნოდ ჩაცმულ, გულგარული ვარეგნობის ქალს. მისი დანახვით გაბედნიერებული შეყვარებული ბიუროკრატი დამტკნარი ყვავილების თაიგულს ესვრის. ქალს გზაწინილი არ მოეწონება და, გაბრაზებული, ფეხით გათელავს. შეყვარებულ ბიუროკრატს გული წაუვა. „მაგიდა-ტრესტში“ სხვა „შეყვარებულიცაა“, მას მბეჭდავი ქალი უყვარს და, მიუხედავად მის კარზე გაკეთებული წარწერისა, „დაზოგეთ ქალაქი!“, დაუზოგავად ხარჯავს ქალაქს: ფურცლებისაგან აკეთებს ჩიტებს, ზედ ისრით განგმირულ გულს ანატავს და მბეჭდავი ქალისკენ უშვებს, მაგრამ ყველა ქალაქის ჩიტი შუშის ბარიერს ეჯახება. ბოლოს ერთი გადაათვინდება და ქალს სახეში მოხვდება, ის კი დახვეს. მის ჯინურს ბოქლომი ადევს, ეს მეტაფორა მიგვანიშნებს, რომ ქალის გული ჩაკეტილია აბეზარი საქმეთა მმართველისთვის და ეს უკანასკნელი თავს იკლავს.

აქამდე „მაგიდა-ტრესტის“ თანამშრომელთა „საქმიანობას“ ვუყურებდით, ამ თვითმკვლელობამ დაგვანახა, როგორ იბრძვიან ბიუროკრატები კარიერისთვის. თვითმკვლელი საქმეთა მმართველის მეზობლები ჯერ სამგლოვიარო სამკლაურებს გაიკეთებენ, შემდეგ კი იწყებენ ბრძოლას გარდაცვლილის სკამის დასაუფლებლად. ამ დროს მოდის სხვა კანდიდატი, რომელიც ყველა შესაძლებელი და შეუძლებელი ადგილიდან – ჯიბეებიდან, წინდებიდან, კისრიდანაც კი – იღებს სარეკომენდაციო წერილებს და მაგიდაზე დაახვავებს. ამით ის ბრძოლის გარეშეც გამარჯვებულია...

დაუოკებელი სექსუალური ვნებების დაკმაყოფილებისთვის დაუშრეტელი ძალისხმევის გამოვლენისა და კარიერისთვის თავდაუზოგავი ბრძოლის შედეგად დაღლილი თანამშრომლები დიდი „მრავალფუნქციური“ „მაგიდა-ტრესტის“ გარშემო თვლემენ. ამ დროს შემოდის მუშა და საამქროს საჭიროებისთვის ითხოვს 50 მანეთს. ხალხთან ბიუროკრატიის ურთიერთობა რეჟისორს გააზრებული აქვს, როგორც კომმარული სინმარი. მუშის განცხადება მიძინებულ ბიუროკრატებს შორის დაფრინავს, მაგრამ მას არავინ განიხილავს. მოთმინებიდან გამოსული მუშა იატაკს ფეხს დაჰკრავს, „მაგიდა-ტრესტის“ თანამშრომლები მყისიერად გამოფხინვლებიან და საოცრად ჩქარ ტემპში იწყებენ მოქმედებას; ტელეფონით ლაპარაკობენ, მუშის განცხადებას განიხილავენ, ხელს აწერენ. ეს პროცესი აბსურდისა და სინამდვილის უცნაური ნაზავია: მდივან-კურიერი მეორე სართულზე ზის, მის წინ უკვე ხსენებული ციფრებიანი დაფაა. როცა რომელიმე ბიუროკრატი მას იძახებს, დაფაზე ამ მოხელის აღმნიშვნელი ციფრი გამოჩნდება. მდივან-კურიერი ციფრს თავის ადგილზე დააბრუნებს, კიბის მოაჯირზე ჩამოსრიალდება, სკამ-კარში შედის, იქიდან მორიგი რეზოლუციით დამშვენებულ განცხადებას გამოიტანს და გვერდითა სკამ-კარში შეიტანს. იმდენი არბენინეს, არაქათგამოცლილი კიბის ძირას გაიშლართა.

მუშა დახედავს თავის განცხადებას, რომელსაც უამრავი რეზოლუცია ადევს და ყვირის: „ბიუროკრატებო!“.

ფილმის მეორე ნაწილი ბევრად განსხვავებულია: აღარ არის დეკორაციებში მოქცეული, დახატული დეფორმირებული სამყარო, რომელიც კომმარულ სინმარს ჰგავს და ნორმალური ადამიანისათვის დამთრგუნველი გარემოა. აქ რეჟისორი გვთავაზობს XX საუკუნის 20-იანი წლების საბჭოთა სინამდვილესთან მიანლოებულ პირობითისა და რეალისტურის ნაზავს, ამიტომ მეორე ნაწილში დაწესებულებაც ტიპურია და ბიუროკრატებიც ჩვეულებრივნი არიან, მაგრამ არც იმდენად, რომ „მაგიდა-ტრესტის“ საშინელ სამყაროსთან კავშირი დაიკარგოს. მართალია, პერსონაჟთა მოქმედების სივრცე აქ ბევრად დიდია – სახლები, ქუჩა, ბაღი, ეტლი, კიბე, ტრესტი რეალურია, მაგრამ ყველგან ვაწყდებით ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ელემენტებს, ირეალურობა აქ სხვადასხვა ფორმით ვლინდება, იქნება ეს „კაცი-ქანდაკება“, მულტიპლიკაციის გამოყენებით ბიუროკრატის ცხვირზე ამოძრავებული სათვალე და ბავშვის გაცოცხლებული სათამაშოები, პერსონაჟთა მოქმედების პირობითი ხასიათი, მიხაკოს სამჯერადი გამოსახულება, შენელებული და აჩქარებული კადრები, ოღონდ საბჭოთა ცხოვრების წესი წარმოიხინდა დამთრგუნველ საშინელებად, რადგან ეს ცხოვრების ამ წესის არსი იყო. ზემოხსენებული ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ელემენტები აძლიერებს ფილმში მოდელირებული საზოგადოების სატირულ-გროტესკულ ხედვას.

მეორე ნაწილში ნაჩვენებია ერთი ბიუროკრატი, მიხაკო საქმიანშვილი (მეტყველი გვარი, რომელიც კონტრასტისთვის არის მოხმობილი; ამ გვარის პატრონი დიდი უსაქმური ვინმეა), მას პირველსავე კადრში ვეცნობით. მიხაკო საბჭოთა ტრეს-

ტის საქმეთა მმართველია, სიგარეტს აბოლებს და უსაქმურობისგან გამოწვეული მოქნარებით ლამის ყბა ამოუვარდეს. მასთან შეხვედრის მოლოდინში უამრავ ადამიანს თითქოს ჩასძინებია, ნელა ირჯება მდივანი ქალი. აქ ცხოვრების რიტ-ში ისეთივე დუნე და უსიცოცხლოა, როგორც „მაგიდა-ტრესტის“ ეპიზოდში. ამ დროს მინაკოს საზოგადოებრივი კონტროლის რისხვა ატყდება თავს: ბიუროკრატიამ ამ მშვიდ საუფლოში პიონერის მიერ გამოსროლილი უზარმაზარი ავტოკალამი მინაკოს კაბინეტში შეფრინდება და მას შუბივით გაერჭობა, ავტოკალამი მინაკოს კედლის გაზეთზე მიალურსმავს. ეს ეპიზოდი მეტაფორაა და იმას ნიშნავს, რომ მინაკო გაზეთში გაწერეს და ამის საფუძველზე მოხსნეს კიდევ. მინაკოს ადვილს ახალი საქმეთა მმართველი იკავებს და იწყებს რიგში მყოფ მოქალაქეთა მოთხოვნების დაკმაყოფილებას. მბეჭდავი ქალი კი გაშმაგებით ბეჭდავს რალაც დოკუმენტს.

ამ ეპიზოდში ფილმის რიტმი იცვლება, ის აჩქარებულია და იქმნება მდგომარეობის გამოსწორების ილუზია, მაგრამ ეს ოპტიმიზმს არ ბადებს, რადგან ყველაფერს მოჩვენებითობის ელფერი დაჰკრავს და ფიქრობ, მდგომარეობა მალე დაუბრუნდება ბიუროკრატიული ყოფის „ჩვეულ“ წესს.

შემდეგ ვხედავთ შეწუხებულ მინაკოს, სახლში მისული დაჰყურებს გაზეთს, რომელშიც მისი კარიკატურაა სათანადო წარწერით: „მოხსნილია ბიუროკრატიზმის გამო“. ის უყურებს ფოტოებს, სადაც მისი ოჯახის ბედნიერი ყოფაა გამო-სახული, მისი მოხსნით ამ ბედნიერებას მატერიალური საფუძველი გამოეცალა. ის გამოუვალ მდგომარეობაშია. მინაკოს ოთხეუთხა ჩარჩოში ჩასმული სათვალე აქვს, რასაც სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება და ბიუროკრატის გონებრივი შესწორების მანიშნებელია.

ვხედავთ ბავშვის საწოლში მწოლარე ბიუროკრატს, ესეც მეტაფორაა და ნიშნავს იმას, რომ მოხსნილი და ვაგდებული ბიუროკრატი ბავშვივით უსუსური ხდება.

მინაკო ტირის, თოჯინები უყურებენ, ის ადვილს ვერ პოულობს, ყვავილებიან ქოთანზეც ჩამოჯდება, ბოლოს ჭალზე თავს ჩამოიხრჩობს.

ამ დროს ოთახში XX საუკუნის 20-იან წლებში მოდური „ჩარლსტონის“ ცეკვით შემოდის მისი ცოლ-შვილი, ისინი ბედნიერებისგან ცეკვავენ. ეს ეპიზოდი კარგად მოფიქრებული პირობითობაა, რომელიც ნათლად წარმოგვიჩენს ბიუროკრატის ოჯახის ზნეობრივ ატმოსფეროს. მისი ცოლი ცეკვავს მთელი არსებით, თავდავიწყებით, ენერგიულად, მონდომებით, გაუჩერებლად, ქანცის გაწყვეტამდე, სხვაგვარად მას არ შეუძლია, მხოლოდ ამ გზით შეუძლია დაიცვალოს მოჭარბებული დადებითი ემოციებისგან. თუ რამ აღუძრა ემოციები, ამის შესახებ თავად ლაპარაკობს, მის ნათქვამს ტიტრებით ვიგებთ: „დაიტრაბახოს, ვისაც ჩემნაირი ქმარი ჰყავს, რაც მინდოდა, გადამყიდველებთან ყველაფერი ვიშოვე“. მართლაც, მათ უამრავი რამ შეუძენიათ, ეს არის მათი ბედნიერების მიზეზი, ამის გამო ცეკვავს ბიუროკრატის ცოლი. არსებითად ეს ცეკვა არ არის, ეს ცხოვრებისგან გალაღებული ობივატელის როკვაა!..

მინაკო ისევ ჭაღზე ჰკიდია, ცოლი ვერ ხედავს, ბავშვი კი დაინახავს და ჰკითხავს: მანდ რას აკეთებო. ბიუროკრატი პასუხობს, ვვარჯიშობო. ამ დროს ხელიდან გაუვარდება გაწეოთი, რომელშიც მისი კარიკატურაა, გოგონა აიღებს და დედას აჩვენებს. ქალი დახედავს და სახე რისხვით მოეჭუფრება. ამ დროს კარიკატურა პატარა მულტიპლიკაციურ ფიგურად გადაიქცევა და ოთახში სირბილს იწყებს. ბიუროკრატის ცოლი მას ფეხით გასრესას უპირებს, მაგრამ ვერ ახერხებს. ესეც მეტაფორაა და ნიშნავს, რომ შერცხვენის მიზეზის დამალვა ძნელია. ამას ცოლ-ქმარს შორის ისეთი სკანდალი მოჰყვება, რომ მინაკო თვითონ ჩამოეხსნება ჭერიდან, რათა თავს უშველოს, მაგრამ ცოლის სილაქებსა და წინლებს ვერ გადაურჩება. ცოლი უყვირის: „ეჭვიანობდი და მუშკორი „ჭანჭიკი“ არ ვამაცანი, თორემ ეს კარიკატურა არ იქნებოდა!“ ვაგულისებული ცოლი სამსახურიდან მოხსნილ და, მამასადაამე, უკვე გამოუსადეგარ ქმარს ფანჯრიდან გადააგდებს. აქ კიდევ ერთხელ გამოვლინდება ბიუროკრატის ბუნება: ის უკვდავია, ჩამოხრჩობილი არ კვდება, ფანჯრიდან გადაგდებული არ იმტვრევა...

გაქცეულ მინაკოს ქალაქის ბაღში შეხვდება ფილმის პირველ ეპიზოდში გამოჩენილი „მაგიდა-ტრესტის“ ის თანამშრომელი, რომელიც უამრავი სარეკომენდაციო ბარათის მეშვეობით ვაკანტურ ადგილს იკავებს. მინაკომ იცის, რას წარმოადგენს ეს სუბიექტი, მის დანახვაზე წამოიძახებს: „უყურე, ეს უსაქმური სამუშაოზე მოწყობილა!“. მაგრამ ინსტინქტი კარნახობს, მასთან მიიღობინოს და რჩევა ჰკითხოს. კოლეგა ბიუროკრატი სამ პუნქტად ჩამოუყალიბებს იმ პრინციპებს, რომელთა გამოყენებითაც მინაკოს შანსი უნდება, სამსახური იმოვოს: „1. იპოვე ბებია; 2. გახდი აბუნარი; 3. გახდი თავხედი – ამრიგად მოეწყობი“.

„ბებია“ – ეს პროტექტორის სინონიმია. მინაკო მოუურცხლავს „ბების“ საპოვნელად. მის მიერ სარეკომენდაციო ბარათის ძიების პროცესი ნათლად წარმოაჩენს საბჭოური ყოფის არაჰუმანურ ხასიათს. ამ საზოგადოებაში წესრიგისკენ მოწოდებაც ადამიანისთვის შეურაცხმყოფელი ფორმით კეთდება. ასე, მაგალითად: მორიგ ორგანიზაციაში, სადაც მინაკო სარეკომენდაციო წერილის მიღების იმედით მივიდა, ის პაპიროსის ნამწვავს იატაკზე დააგდებს და გზას განაგრძობს, მაგრამ იქვე მდგარი დამლაგებელი ქალი მას იატაკის საწმენდი ჯოხით დაითრევს, ნამწვავს აალებინებს და ურნაში ჩააგდებინებს. ამ დროს კიბეს სხვა მოადგება, იმანაც პაპიროსის ნამწვავი დააგდო და გზა განაგრძო. დამლაგებელი ქალი იქ არ იყო, ამიტომ წესრიგის დაცვა კიბის თავში მდგარმა შიშველი კაცის ქანდაკებამ ივისრა. ის კვარცხლბეკიდან ჩამოხტება, კიბეზე აირბენს და, რატომღაც, მინაკოს სტაცებს ხელს, კიბეზე ჩამოიყვანს, უკანაღწე წინლს ამოსცხებს, ნამწვავს აალებინებს და ურნაში ჩააგდებინებს. ეს უწესრიგობასთან ბრძოლის ტიპური შერჩევითი მაგალითია. გაბრაზებული მინაკო კიბეზე და დერეფანში ყველა ნამწვავს მოაგროვებს და ქუდში ჩაუყრის იმ ტიპს, ვის გამოც წინლი მოხვდა.

შემდეგ იწყება მინაკოს მიერ სარეკომენდაციო ბარათის მოპოვების ყოვლად

თავზედური მცდელობები. მას ოთახიდან აგდებენ, მაგრამ მხოლოდ ბიუროკრატი-სათვის ცნობილი ხერხით ისევ კაბინეტში აღმოჩნდება, ამასთან, დაკეტილ კარა-დაში მჯდარი... ბოლოს და ბოლოს, ის ტრესტის მმართველს სარეკომენდაციო ბარათს დააწერინებს, მაგრამ აბეზარმა მთხოვნელმა არ იცის, რომ მმართველმა კოლეგას მისწერა, ამ ბარათის მომტანი კინწისკვრით გააგდეთ, ამიტომ მიხაკო ბედნიერია, მას ცოლი შეურიგდება.

მიხაკო ცოლთან ერთად მიდის ბარათის ადრესატთან. აქ კოტე მიქაბერიძე კიდევ ერთ მეტაფორას გვთავაზობს: მიხაკო ძლივს აღწევს ტრესტის მმართვე-ლის კაბინეტში, ის არის სარეკომენდაციო ბარათი უნდა გადასცეს, რომ ერთი მმართველის მაგივრად სკამზე უკვე სხვა ზის. ეს რამდენჯერმე მეორდება, მმარ-თველთა ცვლით იქმნება განახლების ილუზია, მაგრამ სინამდვილეში არაფერი ხდება, ერთ ბიუროკრატს მეორე ცვლის. ბოლოს მიხაკო, როგორც იქნება, ტრეს-ტის მმართველს გადასცემს სარეკომენდაციო ბარათს, ის წაივითხავს და სიცილს იწყებს. მას აჰყვებიან ოთახში მყოფი სხვა ბედის მაძიებელნი. მმართველი თავს ასწევს და ვხედავთ იმ მუშას, „მაგიდა-ტესტის“ ეპიზოდში რომ იყო, შეხედავს მიხაკოს, ახლაც დასჭექს და ბედის მაძიებელ ბიუროკრატებს კაბინეტიდან დაიფ-რენს. ისინი გარბიან და ტრესტის კედლებზე მათი აჩრდილებიღა რჩება. ასეთი ფინალი იძენს გარკვეულ ორაზროვნებას: როცა ხედავ ჩრდილებად გადაქცეულ ბიუროკრატებს, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყველა ისინი გაზეთში გაწერეს და ეს მათი კარიკატურებია. ასე, თითქოს ოპტიმისტურად მთავრდება ფილმი. სი-ნამდვილეში ეს ავტორის ირონიაა, რადგან, როგორც ვთქვით, ბიუროკრატიზმი კომუნისტური რეჟიმისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა და ეს ფილმში კარგად ჩანს.

ფილმში „ჩემი ბებია“ ექსპრესიონისტული გარემო და კინოსახეები შემოქმე-დებითად და ტექნიკურად კარგად არის შესრულებული. ამ კინოსურათის შექმ-ნაში მხატვრებს განუზომლად დიდი წვლილი მიუძღვით, ირაკლი გამრეკელისა და ვალერიან სიღამონ-ერისთავის მიერ შექმნილი სახვითი მხარე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს, ძლიერ ეფექტურია და, რაც მთავარია, აქვს დრამა-ტურგიული დატვირთვა. რეალობა ფილმში დეფორმირებულია, მოქმედება ხდება უმეტესწილად პავილიონებში, ანუ დახშულ სივრცეში, რომელიც სავსეა საწყის-ფორმადაკარგული საგნებით და სიმბოლური მნიშვნელობის ნივთებით. ასეთივე დრამატურგიული ფუნქცია აქვს მინიჭებული ადამიანთა უჩვეულო ტიპაჟებს, გრიმიორთა მიერ საგანგებოდ „რეტუმირებულნი“, ისინი ასევე ნიშან-სიმბოლო-ებს წარმოადგენენ. ფილმში ასეთ პორტრეტთა მთელი გალერეაა: ავხორცის, ნუკორიშის, მლაიქვნელის, უსაქმურის, კარიერისტის, ბრიყვის – ერთი სიტყვით, ბიუროკრატთა რიგებში შემაჯავლი და მათი ინტერესის საგნად ქცეული ყველა ტიპისა.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ალექსანდრე თაყაიშვილის მიერ შესრულებული მიხაკო საქმიანობის ეკრანული სახე. მიუხედავად მთელი რიგი ექსპრესიონის-

ტული პირობითობისა, ის გასაოცრად რეალისტურია. მსახიობი ქმნის 20-იანი წლების მეორე ნახევრის ქართველ ბიუროკრატთა კრებით ტიპს. მიუხედავად იმისა, რომ მიხაკო ვროტესკული ელემენტებით გაჯერებული სახეა, ამასთანავე ჭკუშმარიტად ექსპრესიონისტული ბოროტებაა. ვულგარილობისა და უტიფრობის ნაზავი სახე-ნიღაბი, რაც ა. თაყაიშვილმა მოუძებნა თავის პერსონაჟს, იმდენად უნივერსალური აღმოჩნდა, რომ მიესადაგა ყველა იმ სიტუაციას, რომელშიც აღმოჩნდება. ამას ემატება მისი გასაოცარი პლასტიკურობა, შესტიგულაცია და მიმიკა; მსახიობი არც ერთ სიტუაციაში არ აჭარბებს, თამაშობს ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად.

არსებითად იგივე ითქმის ფილმში მონაწილე ყველა მსახიობზე, ისინი ზუსტად შეეფერებიან თავიანთ მიერ განსახიერებელი პერსონაჟების ხასიათებს, ყველანი უაღრესად მეტყველ კინოსახეებს ქმნიან.

ფილმის უჩვეულო მხატვრული ფორმა ნამდვილად გახდა „ჩემი ბებიას“ აკრძალვის მიზეზი, მაგრამ მხოლოდ: საქმე ფორმალისტურ ძიებებში კი არა, მის შედეგშია. კოტე მიქაბერიძემ, ჯერ ერთი: სურათის ექსპონიციში სახელისუფლო ინსტიტუციის შენობის ფასადი აჩვენა, როგორც „მაგიდა-ტრესტის“ გარეგნული და სრულიად რეალისტური სახე და უკვე ამ მინიმუმებით გამოიწვია მმართველი რეჟიმის გაღიზიანება; მეორეც: მან შეუთავსა ერთმანეთს ორი რამ: ექსპრესიონიზმის კანონების მიხედვით დეფორმირებული სამყარო და საბჭოთა ბიუროკრატიზმის ქცევის სტერეოტიპი.

რამდენადაც კანონიერი იყო ექსპრესიონისტული ესთეტიკის თვალსაზრისით ფილმის სახვითი გააზრება – ვგულისხმობ „მაგიდა-ტრესტის“ ეპიზოდს – იმდენად ტიპურია იმავე ეპიზოდში საბჭოთა ბიუროკრატიის ქცევა, მიუხედავად მთელი პირობითობისა. ეკრანზე ცხადად გამოჩნდა ის საშინელი დამანგრეველი ძალა, რომელთან შედარებით დოქტორ კალიგარის ბოროტმოქმედებანი უგუნებელ ოინბაზობად გამოიყურებოდა, რადგან ფილმში „ჩემი ბებიას“ ბიუროკრატთა ინფანტილური ქცევების მიღმა დაუფარავად ჩანდა მათზე დამოკიდებული მრავალი მილიონი ადამიანის ინტერესების სრული იგნორირებაც, მათ მიმართ გამოვლენილი უპატივცემულობაც და სიძულვილიც... ასეთად გამოჩნდა ამ კინოსურათში საბჭოთა ბიუროკრატიის სახე. თუ ამას დავუმატებთ იმ ორაზროვნებას, ფინალში ბიუროკრატიის ვითომ დამარცხების კადრებს რომ აქვს, გასაგები გახდება ფილმის აზრობრივი მიზანდასახულობა – თავდაპირველ იდეას არსებითად დასცილდა და ეს გახდა კიდევ აკრძალვის მიზეზი.

„ჩემი ბებიას“ გადაღებიდან ერთი წლის შემდეგ ვაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ დაიბეჭდა წერილი „საჭიროა რეკონსტრუქცია კინომრეწველობაში“, რომელსაც სამი ქვესათაური აქვს: „სახეინმრეწვემა დღემდე ვერ შექმნა პროლეტ-სცენარისტთა კადრები“, „ბებიამ იმსხვერპლა ფილმი „ჩემი ბებიას“, „კინოსტუდია კლასიურად უცხო ელემენტების საკრებულოა“. აი, რას ამოიკითხავთ ამ წერილში: „ჩემი ბებიას“, უფრო სწორად, შებრუნებული საკითხავია

რეჟისორისადმი: ვინ არის შენი „ბებია“, რომელმაც „ჩემი ბებია“ დაგადგმევინა? „ჩემი ბებია“ იდეოლოგიურად ძალიან სუსტი სურათია. ეს გამოწვეულია მით, რომ სასცენარო ბიურო არ დგას თავისი დანიშნულების სიმაღლეზე. სასცენარო ბიუროს რომ „ჩემი ბებია“ კარგად წაეკითხა – სცენარის ტექნიკური და იდეოლოგიური მხარე კარგად გადაესინჯა, მაშინ „ჩემი ბებია“-ც დაისვენებდა ამდენ თავდასხმებისგან, ამავე დროს რეჟისორი მიქაბერიძე თავის მსახიობებთან ერთად გადარჩებოდა იმ ტანჯვა-ვაებას, რაც ამ სურათის დადგმაზე დახარჯეს და სასკინმრეწვის სალაროც 50 ათას მანეთს არ იზარალებდა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სურათი მხატვრულად კარგად არის გაკეთებული, რეჟისორული ხერხები ახალია, რაც სრულიად ვერ იხსნის სურათის რეაქციონური შინაარსის სიუხვეს.¹

ყურადღებას იქცევს ფილმის კრიტიკულად შემფასებელთა ცინიკური გულახდილობა, რომ სურათი მხატვრული ღირებულების მქონე კია, ოღონდ მათთვის იდეოლოგიური მოსაზრებებით მიუღებელია ანუ ფილმი არ გამოვიდა კომკავშირული ე.წ. „მსუბუქი კავალერიის“ განმადიდებელ აგიტფილმად, პირიქით, მან ამხილა საბჭოთა ბიუროკრატიის ანტიჰუმანური ხასიათი და ამიტომაც აკრძალეს.

„ჩემი ბებია“ მეორე ქართული ფილმია, რომელიც ამხელდა თანადროულ პოლიტიკურ სისტემას.

„აპრილი“, 1962 წელი

კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებიას“ აკრძალვის შემდეგ ძნელი დასაჯერებელი იყო, რომ საბჭოთა საქართველოში, კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის პირობებში, ვინმე პოლიტიკურ ფილმს გადაიღებდა, მაგრამ გამოჩნდა ასეთი რეჟისორი – ოთარ იოსელიანი, რომლის დოკუმენტურმა ფილმებმა, „საპოვნელამ“ და „თუჯმა“, გამოსვლისთანავე მიიქციეს საზოგადოების ყურადღება სოციალური პრობლემების მძაფრად წარმოჩენით. პირველ სურათში ნაჩვენებია ბუნების სილამაზე; ბუნება, როგორც ხელოვნების სათავე, ბუნებასთან, გადატანითი მნიშვნელობით, ყველაფერ ბუნებრივთან ბრძოლისა და ძალადობის უაზრობა: რაც უნდა ხრეში დაყარო და ზედ ასფალტი დაატკეპნო, ბალახი მაინც ამოჭრის მას და გაიხარებს... მეორე სურათში გვიჩვენებენ რუსთავის მეტალურგიული კომბინატის მუშების საქმიანობას; კომუნისტი პროპაგანდისტები გაუთავებლად ლაპარაკობდნენ მათი შრომის შემოქმედებით ხასიათზე, ფილმში კი გამოჩნდა, რომ თუჯის გამოდნობა მექანიკური პროცესია და კომბინატის მუშებიც ამ პროცესის განუყოფელ ნაწილს შეადგენენ. ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ საქმიანობენ მუშები მარტენის ღუმელთან, შემდეგ, შესვენებაზე როგორ მიირთმევენ მაწონს. მუშაობისა და დასვენების ამსახველი კადრები რამდენჯერმე მეორდება და, ამ

¹ „მსუბუქი კავალერია“, ვაზ. ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1930 წლის 5 მარტი.

მხატვრული ხერხის გამოყენებით მუშებს აღვიქვამთ არა შემოქმედებითი, არამედ მექანიკური პროცესის შემადგენელ, მექანიკურად მოქმედ ადამიანებად, ყოველ-
დღე ერთსა და იმავე მოძრაობებს რომ აკეთებენ...

ორივე დოკუმენტური ფილმი არა მხოლოდ აქტუალურ თემებს შეეხებოდა, არამედ მათში გამოჩნდა ფაქტისა და სიმბოლოს ერთ მთლიანობაში გააზრების შემოქმედებითი პრინციპი, რაც მხატვრულ სახეთა შექმნის ოთარ იოსელიანისე-
ულ მეთოდს წარმოადგენს.

პირველი ფილმების ხასიათი სულაც არ იძლეოდა იმის პირობას, რომ შემ-
დეგი სურათი მძაფრი პოლიტიკური ჟღერადობისა იქნებოდა, მით უმეტეს, სახი-
ობით ფილმს „აპრილი“ წამძღვარებული ჰქონდა ავტორისეული განსაზღვრება
„ფილმი-ზღაპარი“...

ავტორი წინა, დოკუმენტური სურათების მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც საზო-
გადოებაში არსებულ პრობლემებს ეხება, კონფლიქტი ყოფით სიტუაციაში ვი-
თარდება და ამ საფუძველზე წარმოჩინდება მისი სოციალური, ფსიქოლოგიური
თუ ზნეობრივი ხასიათი – ესეც ოთარ იოსელიანის შემოქმედებითი პრინციპია,
მომდევნო ფილმებში მრავალჯერ გამოყენებული, მაგრამ მხოლოდ „აპრილი“
შეიძინა მან პოლიტიკური დატვირთვა.

ფილმი-ზღაპარი ძველი თბილისის ერთი უბნის ჩვენებით იწყება. ეს უბანი
არაპრეზენტაბელური, უფრო კონკრეტულები თუ ვიქნებით, უბრალოდ უსახურია.
თუცა მისი სიღამაზე მობინადრეთა ყოფითი საქმიანობით ხდება ნათელი. უბან-
ში დულს და ვადმოდულს ცხოვრება. ადრიან დილით ვიღაც ვარჯიშობს, მუსი-
კოსები ბეგონი არიან და სხვადასხვა ადგილას განსხვავებულ საკრავებზე უკრა-
ვენ, კომბინეზონებში ჩაცმული ახალგაზრდები სამუშაოდ მიდიან, შეყვარებული
გოგო და ბიჭი ერთმანეთს ესაუბრებიან – ესენი მთავარი პერსონაჟები არიან. ამ
დროს ასაკოვან ხალხს ავეჯი მიაქვს-მოაქვს, შეყვარებულები ერთმანეთს ქუჩაში
ხვდებიან, სადარბაზოში კოცნას ვერ ახერხებენ, ავეჯის ვადამტან-ვადმომტანი
ადამიანები მათ ხელს უშლიან. გოგონა ვაბრაზდება და ბიჭს წაეჩხუბება. ბიჭი
ძველი უბნის ქუჩებში, ეზოებში, ვასავლელებში, სადარბაზოებში და კიბეებზე
დარბის, რომ გოგოს წინ დახვდეს. ერთგან სადარბაზოში ბიჭს ზურგზე ტრი-
ლიაჟმოვიდებული კაცი უშლის ხელს და ის დროზე ვერ ვადის ქუჩაში. ბოლოს
შეყვარებულები ერთმანეთს შეხვდებიან და ერთად მისეირნობენ.

რაც ვნახეთ, პირობითი ხასიათისაა, მაგრამ მისი მეშვეობით კერძოდ საბჭო-
თა საქართველოსა და ზოგადად სსრკ-ის მოსახლეობის ილუზორული ვანწყობაა
ნაჩვენები. საკითხავია, რამ წარმოშვა ასეთი ვანწყობა XX საუკუნის 50-იანი
წლების მეორე ნახევარსა და 60-იანი წლების პირველ ნახევარში? ყოველგვარი
ადამიანურის ჩამხშობთ და პერსპექტივის ჩამკვლელოთ, სტალინური ტოტალიტა-
რიზმის შემდეგ, ხრუშჩოვისეული „დათობის“ ხანაში ვატარებულმა რეფორმებ-
მა, რეპრესიების შეწყვეტამ, რეპრესირებულთა რეაბილიტირებამ, ვლენებისათ-
ვის პასპორტების გაცემამ, რაც მათ ქალაქში ცხოვრების უფლებას აძლევდა,

სოციალიზმის მცირედად „გაადაამიანურებამ“, ლოზუნგმა, რომ ყველას თავისი იწოდებოდა ბინა უნდა ჰქონოდა და ამ სახლების, ე.წ. „ხრუშჩოვკების“ მშენებლობამ – ფილმში კომბინეზონებიანი ახალგაზრდები სწორედ ასეთი ხუთ-სართულიანი სახლების მშენებლობაზე დადიან – ამ ბინებისათვის ავეჯის შექმნის შესაძლებლობამ, ყოველგვარ პოლიტიკურ და პიროვნულ თავისუფლებას მოკლებულ ადამიანებს ბედნიერებისკენ მიმავალი ყალბი ორიენტირი დაუსახა: ხუთსართულიანი სახლში ბინის მიღება, მისი ავეჯითა და საყოფაცხოვრებო ტექნიკით გაწყობა იყო ბედნიერების ილუზია და ფილმის ექსპოზიციაში ვხედავთ ამ ილუზიით შეპყრობილ ადამიანებს, ავეჯს რომ იმარაგებენ და თავიანთი აქტიურობით შეყვარებულებს ხელს უშლიან.

მაგრამ მივეყვით ფილმ-ზღაპრის მსვლელობას: შემდეგი ეპიზოდი პასტორალური სურათით იწყება: მინდორში ერთადერთი, ძველი, ტანმსხვილი ხე დგას. იქვე მჯდარი მწყემსი სალამურზე უკრავს, ძროხა და ცხვრები კი ბალახობენ. ხის უკნიდან შეყვარებულები გამოდიან და ერთმანეთს კოცნიან. უეცრად მწყემსი ახლა უკვე საყვირზე რაღაც მარშს უკრავს, კომბინეზონში გამოწყობილი ახალგაზრდები ახალმშენებლობაზე მიიჩქარიან სამუშაოდ – ასეთ ჩაცმულ მშენებლებს, იმ წლებში და შემდეგაც, ვერსად ნახავდით; ესეც საბჭოთა რეალობისგან განსხვავებული ზღაპრული პირობითობაა – სახლები თვალსა და ხელს შუა შენდება, პანორამა გვიჩვენებს შიშველ, მცენარეულობას მოკლებულ გარემოში ტიპური პროექტით აგებულ სახლებს.

ძველი უბნის მობინადრენი, ავეჯით ხელში წინ და უკან რომ დადიოდნენ, ახალ სახლებში კუთვნილ ბინებს იკავებენ. ჩვენი ნაცნობი მუსიკოსებიც, ბალერინაც, მოვარჯიშე ბიჭიც და, რა თქმა უნდა, ფილმის შეყვარებული გმირები, რომელთაც საკმაოდ სივრცე აქვთ იმისათვის, რომ ერთმანეთს ესიყვარულონ. იმდენად არის ბინა მათი სიყვარულით გაჟღერებული, რომ ნათურაც, ონკანიცა და გაზქურაც სასიამოვნო მელოდიას გამოსცემენ... მათ იდილიას არღვევენ ავეჯის შემომზიდავი მობინადრეები, ახალმოსახლეები, ბინებს ავეჯითა და ბროლით რომ ავსებენ; ყველა კეტავს კარს, რომ არაფერი მოჰპარონ.

ამ დროს ჯუჯა კაცი, რომელიც ალბათ სახლმმართველია, ყველას გასაღების ჭურჭრუტანიდან უჭყიტინებს. ის შედის შეყვარებულების უავეჯო, ცარიელ ბინაში და თავს უკმაყოფილოდ აქნევს, მუსიკა წყდება, ჯუჯა მათ უხსნის, რომ აუცილებელია ავეჯის შექმნა. შემდეგ ჭურჭრუტანიდან უჩვენებს მეზობლების ავეჯითა და ბროლით სავსე ბინას, რომლის მობინადრეები, ასაკოვანი ცოლ-ქმარი, ბროლს აპრიალავენ. შემდეგ ასევე ავეჯითა და ბროლით სავსე ბინაში შეიყვანს შეყვარებულებს და ამას უჩვენებს, როგორც თანამედროვე ყოფის აუცილებლად მისაბამ ნიმუშს.

ჯუჯა მეზობლებს ეუბნება, შეყვარებული ახალგაზრდები უავეჯოები არიანო... და განახორციელებს მოქმედებას, რომელსაც სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება – მას შეყვარებულებისთვის მოაქვს, მოდი, ასე ვთქვათ, „ცდუნების“ სა-

ვარძელი. ზღაპრის ჟანრის ფილმი ხომ სრულიად ბუნებრივად იძლევა ამის საშუალებას. ერთი შეხედვით იატაკზე ჯდომას საგარძელოში ჯდომა და ერთმანეთის მოსიყვარულება ჯობია, ოღონდ ეს ხომ „ცდუნების“ საგარძელოა და მომდევნო კადრებში ამ ცდუნების შედეგს დავინახავთ. ჩვენ თვალწინ გაიფიქრებს ერთხელ უკვე ნანახი პასტორალური სურათი, როგორც შეხსენება იმისა, რომ ბუნებრივი სისადავე და სილამაზე მარადიული ღირებულებაა... მომდევნო კადრში სწორედ ამის საპირისპიროს ვხედავთ: შეყვარებული წყვილი მოჯადოებულებით ანგარიშმიუცემლად ავსებს ბინას ავეჯით, ლარნაკებით, საყოფაცხოვრებო ტექნიკით. ჯუჯა მათ ბოქლომს აძლევს, რათა კარი დაკეტონ. შეყვარებულები უცქერიან, თუ როგორ კეტავენ კარებს მუზობლები და თვითონაც აქამდე ღია კარს დაკეტავენ...

კვლავ გვინვენებენ პასტორალურ პეიზაჟს, მის ცენტრალურ ობიექტს – დიდ ხეს, რომელსაც ჯუჯა და მისი ხალხი მისდგომიან ცულებით და ელექტრონერხით ჭრიან. როგორც ვნახეთ, პასტორალურ პეიზაჟს თავიდანვე რამდენიმე სიმბოლური დატვირთვა აქვს: ის, უკვე ზემოთქმულის გარდა, ბიბლიური სამოთხის ხის ერთგვარი ანალოგიცაა; უნდა ვიფარაუდოთ, რომ ხეს იმიტომ ჭრიან, ადამიანებმა შემეცნების ნაყოფი არ იგემონ და საკუთარ მოქმედებათა უაზრობაზე არ იფიქრონ... ამას გარდა, მოჭრილი ხისგან, საგარაუდოდ, ახალ ავეჯს დაამზადებენ... და კიდევ, ხრუმჩოვისეულ ხუთსართულიან კორპუსებში ჩაკეტილი მობინადრეები მათ გარშემო არსებული უდაბური გარემოს ალტერნატიული პეიზაჟის ხედვის საშუალებას კარგავენ...

შეყვარებულები კი ავეჯს ეზიდებიან. მუზობლები თანხმობისა და კმაყოფილების ნიშნად თავს აქნევენ. შეყვარებულთა კარზე უამრავი საკეტი ჩნდება...

მომდევნო ეპიზოდში ვხედავთ, რომ შეყვარებულები ბროლსა და ავეჯს აპირიალებენ. ახლა მათ სახლში სასიამოვნო მელოდია აღარ ისმის, მას საყოფაცხოვრებო ტექნიკის ზუზუნის ხმა ცვლის. ამ ზუზუნს ჯუჯა ყურს უგდებს, მათთან ადის და ავეჯით გადავსებული ბინის დანახვაზე კმაყოფილების ნიშნად თავს აკანტურებს.

შეყვარებულების ბინაში კი სიყვარულის გამომხატველი მელოდიით გაზმიანებული წყალი ონკანებიდან თავისით აღარ მოედინება, რაც იმას ნიშნავს, რომ მათ შორის სიყვარული გამქრალა... ახლა ერთმანეთის მიმართ გაუცხოება ეწყებათ, ბიჭს ხელიდან ჭიქა გაუვარდა, გატყდა, მერე ვოვოც აპირებს ლარნაკის დამტვრევას, მაგრამ ბიჭი არ დაანებებს. ისინი კამათობენ, კამათი ჩხუბში გადადის. ამ ჩხუბმა ჯუჯა შეაშფოთა, მიდის მათთან და ეუბნება, ნუ ჩხუბობთო, მაგრამ მის სიტყვებს ის ძალა აღარ აქვს, ადრე რომ ჰქონდა, ის კი არადა, ბიჭმა მუშტიც მოუღერა. ამის საპასუხოდ ჯუჯას მათთვის ნაჩუქარი საგარძელო უკან მიაქვს. ესეც სიმბოლური ეპიზოდია, ეს ხომ „ცდუნების“ საგარძელოა. ახლა მისი მაგიური ძალისგან უნდა გათავისუფლდნენ... მათი ამბოხება სახლმმართველი ჯუჯას წინააღმდეგ, იძენს უფრო მეტ დატვირთვას, რადგან ჯუჯა მაშინდელი ხელისუფლების სიმბოლური განსახიერებაა, რომელსაც გულწრფელად სჯერა:

კომუნალური ბინებიდან გამოყვანილ ხალხს, ხუთსართულიან სახლებში მიღებული იზოლირებული ბინებით და მათი გაწყობისკენ წაბიძგებით, გზა ეხსნებოდა „ბედნიერებისკენ“, ამიტომ საფარძლის უკან წაღება ერთგვარი სასჯელია, ურჩების წინააღმდეგ გამოყენებული...

ახალმოსახლეთა სახლიდან საყოფაცხოვრებო ტექნიკის ხმა ისმის, იმდენი ჩართეს, რომ მცველები დაიწვა და სახლში შუქი ჩაქრა. ახლა მივარე უნათებთ ბინებს. მუსიკოსები იწყებენ დაკვრას, ბალერინა ცეკვავს; ამაშიც სიმბოლოა: ხელოვნება სიბნელეს ანათებს. შეყვარებულებთან აშკარად სულიერი კრიზისია, ახალი ყოფის უსომო რაოდენობის ატრიბუტები მათ ურთიერთობას ხელს უშლის.

კრიზისის დაძლევაში შეყვარებულ წყვილს ეხმარება სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე კიდევ ერთი დეტალი – ეს არის ძველი თბილისის იმ უბნის ფოტო, სადაც ისინი ფილმის დასაწყისში ცხოვრობდნენ, სადაც შეუყვარდათ ერთმანეთი და სადაც არ ყოფილა ავეჯის, ბროლისა და საყოფაცხოვრებო ტექნიკის შეძენის მდაბიური ჟინი და არც ის პირმოთნე მორალი, რაც ზემოხსენებული ნივთებით გატაცებას ბედნიერებას დაარქმევდა... ამ, ასე ვთქვათ, გატაცებამ, ძველ უბანში მხოლოდ ააფორიაქა ადამიანები, მაგრამ მათი სულიერი დაცემა სწორედ ახალ უბნებში მოხდა, სადაც ამ უზნეთ შეჯიბრებამ ადამიანები უსაზღვრო ეგოისტებად და ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულებად აქცია... ძველი უბნის ფოტო აღვიძებს ერთ დროს არსებულ და ახლა ღრმად მიძინებულ გრძნობას, სადა ზნეობრივი ცხოვრების უპირატესობას რომ ანიჭებდა მნიშვნელობას და ისინიც აცნობიერებენ ბოროტების არსს... აქ კიდევ ერთხელ ენიჭება ნივთებს სიმბოლური დატვირთვა: ისმის გრუნჯი – ეს, შეყვარებულები ყრიან თავიანთი ბინის ფანჯრიდან ზედმეტ და ხელისშემშლელ ავეჯს. მუსიკოსები უკრავენ, ბალერინა ცეკვავს. შეყვარებული წყვილის სახლში დაისადგურა ბედნიერებამ, ჯუჯა სახლმმართველი კი თავზარდაცემულია!..

ფილმის ფინალში შეყვარებულ წყვილს გადაჭრილ ხესთან ვხედავთ, რაც იმედს გვისახავს, რომ კუნძიდან ყლორტები ამოიყრება, გავა დრო, ისევ იქნება ამ ბორცვზე დიდი ხე და კვლავ დავინახავთ პასტორალურ პეიზაჟს, რომელსაც აღარ დაემუქრება ავეჯის შეძენით გამოწვეული მდაბიური გატაცება!

ასეთი გახლავთ ეს ფილმი-ზღაპარი და მისი საპროტესტო პათოსი, მიმართული საზოგადოებაში არსებული მდაბიო და პირმოთნე მორალისა და, აგრეთვე, ბედნიერების ყალბი ილუზიის წინააღმდეგ, რომლის გაჩენას, ცხადია, თავად სახელმწიფომ შეუწყო ხელი.

თითქოს ყველაფერი სწორად გაკეთდა, მაგრამ ფილმი მაინც აკრძალეს. აი, რას წერდა ამ ფაქტის გამო მაშინ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ რედაქტორი აკაკი ბაქრაძე: „ეს სურათი ერთ დიდად პასუხისმგებელ პირს უჩვენებს. მან სევდიანი სახით და დიდრონი თვალებით უყურა ფილმს და თქვა: ამ კინოსურათის ჩვენება არ შეიძლება. იგი მიმართულია ავეჯის შეძენის წინააღმდეგ. ეს კი

დაუშვებელია. როგორ შეიძლება გადავყაროთ სკამები, მაშინ რაზე უნდა დავსდეთ? როგორ შეიძლება დავამტვრიოთ კარადები, მაშინ სად შევაწყოთ ჯამ-ჭურჭელი, ტანსაცმელი? თუ ავეჯი გადასაყრელია, მაშინ რატომ ვაშენებთ ავეჯის ფაბრიკებს? რატომ გვაქვს ავეჯის მაღაზიები? თუ ადამიანები ბევრ ავეჯს ყიდულობენ, ეს იმას ნიშნავს, რომ ისინი კარგად ცხოვრობენ. კარგ ცხოვრებას კი რა სჯობს! ამისათვის ვიბრძვით ჩვენ.

შევეცადეთ დაგვემტკიცებინა, რომ აქ ავეჯი არაფერ შუაშია. ფილმი აკრიტიკებს ობივატელობას, ფილისტერობას, მეშხანობას. ადამიანმა ზომიერების გრძნობა არ უნდა დაკარგოს და არ უნდა იქცეს ნივთების მონად. ნივთი ადამიანს უნდა ამშვენებდეს და არა ადამიანი – ნივთს.

ყურადღებით მოგვისმინა, მაგრამ პასუხად გვითხრა: ფილმში მე მხოლოდ ის დავინახე, რომ ავეჯს ყრიან. ეს კი ანტისაზოგადოებრივი საქციელია, რადგან ამითი გამოხატულია ავეჯის ფაბრიკის მუშაკების შრომისადმი უპატივცემულობა. ჩვენ არავის მივცემთ უფლებას, პატივი არ სცენ შრომას.

ამით საუბარი დამთავრდა და „აპრილი“ მაყურებელს აღარ უნახავს. სამწუხაროდ, მაშინ ვერ გავბედეთ გვეკითხა, ვანა „აპრილი“ შრომის ნაყოფი არ იყო?“²

ვინ იყო სევდიანი სახის და დიდრონი თვალების მქონე, დიდად პასუხისმგებელი პირი, არ ვიცი და ამ შემთხვევაში ეს არც არის საინტერესო. მთავარი ისაა, რომ მმართველმა კოლონიურ-კომუნისტურმა რეჟიმმა საკუთარი პოლიტიკის კრიტიკა დაინახა. ისინი გააწბილა ფილმის მთავარი გმირების, შეყვარებული წყვილის, ამბონებამ თავსმონგეული ცხოვრების წესის წინააღმდეგ, რადგან არ სურდათ, გადაქცეულიყვნენ გონებაშეზღუდულ ობივატელებად, რომელთაც საკუთარი პოზიცია არ გააჩნიათ, ვიღაც ჯუჯის მითითებების მიხედვით ცხოვრობენ! გამაღიზიანებელი იყო რეჟიმისათვის ძველი თბილისის ერთი, ამასთან, არაპრეზენტაბელური უბნის – სადაც არც ფასადებზე გამოხატული ლომის თავებია, არც მედუზ-გორგონები, არც ატლანტები, არც ბალუსტრადები და არც სხვადასხვაგვარი ორნამენტი – ყოფის ის წესი, სადაც იბადება სიყვარული, ხოლო ადამიანები საგნებს არ ემონებიან, შეპირისპირება ხრუმჩოვისეულ ხუთსართულიან სახლებთან და იქ არსებულ მახინჯი ცხოვრების წესთან, არც მეტი არც ნაკლები, XX საუკუნის 60-იანი წლების კომუნისტური ხელისუფლების ქალაქმშენებლობის პოლიტიკის პირდაპირი კრიტიკა იყო.

ერთი შეხედვით, ყოფით თემაზე გადაღებული ფილმი-ზღაპარი „აპრილი“ მძაფრი პოლიტიკური ფლერადობის სურათი გამოვიდა. ამიტომაც აკრძალეს მისი ჩვენება.

² ბაქრაძე ა., „როგორ დაიკარგა „აპრილი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #9, 1974, გვ. 91.

„მონანიება“, 1984 წელი

გასული საუკუნის 70-იანი წლების მიწურულს კინემატოგრაფიულ წრეებში ჭორად გავრცელდა, რომ სსრკ-ის კომუნისტური მმართველობის უმაღლეს სფეროებში გადაწყდა, გადაიღონ პროპაგანდისტული ხასიათის ფილმები ახალი ტიპის იდეალურ კომუნისტ ლიდერზე, „საბჭოთა ხალხების“ ისტორიულ წარსულში მტრებთან ერთობლივი ბრძოლის მაგალითზე და სტალინური პერიოდის რეპრესიების კრიტიკულ გააზრებაზე. ამ თემაზე ფილმები არა რუსულ, არამედ რომელიმე ე.წ. „მოკავშირე რესპუბლიკის“ კინოსტუდიაში უნდა გადაიღოს და ე. შევარდნაძემ იმარჯვა და სამივე ფილმის გადაღება კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“ დაუკვეთესო. ეს ამბავი ჭორადვე დარჩებოდა, ზედიზედ ეკრანებზე რომ არ გამოსულიყო 1980 წელს რეზო ჩხეიძის „მშობლიურო ჩემო მიწავ (რაიკომის მდივანი)“, 1983 წელს გიგა ლორთქიფანიძის „წიგნი ფიცისა“ და, ბოლოს, 1986 წელს, ორი წლით ადრე გადაღებული, თენგიზ აბულაძის „მონანიება“. ამ სურათის ეკრანებზე გამოსვლა უკვე ე.წ. „გარდაქმნის“ დროს მოხდა და ადრე გაგონილი ჭორი კვლავ განმეორდა...

უნდა ითქვას, ქართული კინო კონიუნქტურულ დაკვეთას იმ დონეზეც ვერ ასრულებდა, რუსები რომ ახერხებდნენ, ამიტომ, მიუხედავად სახელისუფლებო მხარდაჭერისა, პირველი ორი ფილმი მნატვრული თვალსაზრისით სრულიად უსუსური გამოვიდა; ერთი კომუნისტი ლიდერის ყალბ კინოსახეს, მეორე კი სა-



აფიშა დაცულია თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმში.

ქართველოს ისტორიის ფალსიფიცირებულ ვერსიას სთავაზობდა მაყურებელს და ამ უკანასკნელმა ცუდად მიიღო ეს სურათები. რაც შეეხება მესამე ფილმს, „მონანიებას“, ის არაერთგვაროვნად იქნა მიღებული. ასეთი დამოკიდებულების მიზეზები რომ ვაგვარავიოთ, უნდა განვიხილოთ ეს კინოსურათი.

მუშაობის რომელიღაც ეტაპზე (რადგან მე ამ ფილმის სხვა სცენარიც მაქვს წაკითხული) რეჟისორმა თენგიზ აბულაძემ გადაწყვიტა, სიმბოლოებით გამოენატა თავისი სათქმელი. ის გვიჩვენებს არაჩვეულებრივ სამყაროს, სადაც ერთმანეთის გვერდით არიან თანამედროვე ადამიანები და შუბიანი, ცხენებზე ამხედრებული, მუნარადჩამოშვებული რაინდები, ავტომანქანა და ეტლი. სხვადასხვა ეპოქის ატრიბუტების ერთობლიობა ქმნის პირობით სამყაროს, რომელშიც შიგადაშიგ ვაივლებს საზოგადოების ისტორიულ მენსიერებაში არსებული მოვლენები (დეტალები, ფაქტები, ფრაზები), უმეცდომოდ რომ გახსენებენ ჩვენი კოლონიურ-კომუნისტური წარსულის სტალინური რეპრესიების პერიოდს, განსაკუთრებით კი 1937 წელს. ასეთი შემახსენებელი დეტალია სარუმელს მიყურადებული მეფეზოვე. იმ დროს ყველა მეფეზოვე შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის, სახელმწიფო უშიშროების მთავარი სამმართველოს აგენტი იყო. ამ სტრუქტურას სახელს ხშირად უცვლიდნენ, ამიტომ მის თანამშრომლებს მათ თავდაპირველ სახელს, ჩეკისტებს თუ ვუწოდებთ, არაფერი დამავდება. ვავიხსენოთ პატიმრებით სავსე სატვირთო ავტომობილის მისაბმელი. მისაბმელით არა, მაგრამ სატვირთო ავტომობილებით, ძირითადად დახურულით, გადაჰყავდათ თბილისის მიდამოებში დასახვრეტი ხალხი. ქუჩაში დახურული ეტლი ჩაივლის, დაპატიმრებული დედა-შვილი რომ მიჰყავს. ამ დროს, იქვე მდგარი ავტომობილის ფარები აინთება. ხსენებულ წელს, ღამით, ავტომობილის ხმის ვაგონებისას და ანთებული ფარების დანახვისას, მოსახლეობა ხვდებოდა, რომ ვიღაცის დასაპატიმრებლად მოდიოდნენ ჩეკა-ს აგენტები. კინოსურათში აშკარად ჰიპერბოლიზებულად გაიჟღერა ფრაზამ „ბომბიდან ლონდონამდე გვირაბის გათხრის“ თაობაზე. ცნობილი ფაქტია, ერთმა უდანაშაულოდ რეპრესირებულმა წამებას ვერ გაუძლო და აღიარა მონაწილეობა შეთქმულებაში, რომლის მიზანიც იყო, თურმე, „გვირაბის გათხრა ბათუმიდან სტამბოლამდე“. მაშინ, დაკითხვების დროს, ფილმიდან პატიმრის ამ წინადადების მსგავსი არაერთი აბსურდული აღიარება გაისმა, რომ: „ჩვენ უნდა დავასახელოთ რაც შეიძლება მეტი ხალხი, ყველას ხომ არ დაიჭერენ“. ასე მსჯელობდნენ უკიდურესობამდე მიყვანილი ადამიანები და ეს გამოსავალი ეგონათ... არც ისაა მოგონილი, როცა ერთი ჩეკისტი პერსონაჟი იტყვის, „მოვიყვანე დარბაისლები“. ეს ამბავი ნახსენებ ეპიზოდშია, ავტომობილის მისაბმელში უამრავი ხალხი რომ ზის. იყო ასეთი შემთხვევა „მსუბუქი კავალერია“, ვაზ. ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1930 წლის 5 მარტი. ერთს ეძებდნენ და ჩეკისტებმა მთელი საგვარეულო დააპატიმრეს... ამასთან, ჩეკისტი ამ უკანონობისთვის ჯილდოს ითხოვს... დიდი სტალინური ტერორის წლებში ადამიანებს აპატიმრებდნენ იმისთვის, რომ მათი ბინა, ავეჯი, აგარაკი, თანამდებობა, ლამაზი ცოლი ხელში

ჩაეგდოთ, ეს იმ წლების ცხოვრების წესი იყო... გავიხსენოთ ფრაზა ფილმიდან: „ყველაფერს ვხედავ, ყველაფერს ვამჩნევ“; ტოტალური თვალთვალის პირობებში ასეთი ფრაზის წარმოთქმა ნამდვილად შეეძლო მთავარ ჩეკისტს.

ასეთი გახლავთ ხალხის ისტორიული მენსიერების მიერ დამახსოვრებული მოვლენები, დეტალები, ფრაზები, რომლებიც მაყურებელს მიაჩნებდნენ, თუ რა ეპოქის ამბავს სთავაზობდნენ სანახავად და გასააზრებლად. სიტყვამ მოიტანა და ჩემ მიერ მოხმობილი ბოლო ფრაზა ეკუთვნის ფილმის მთავარ პერსონაჟ ვარლამ არავიძეს. ის არა მხოლოდ ამითაა დაკავშირებული მოცემულ ეპოქასთან, არამედ ჩაცმულობითაც და ცხვირზე მიმაგრებული პენსნეც ერთგვარად ამსგავსებს სტალინის მარჯვენა ხელს საქართველოსა და ამიერკავკასიაში, ლავრენტი ბერიას. ეს ასოციაციური კავშირი პასუხობდა რუსი ობივაციელის რწმენას, რომელიც 30-იანი წლების კომუნისტური რეჟიმის რეპრესიული პოლიტიკის ძირითად მოთავეებად ქართველებს – სტალინსა და ბერიას – მიიჩნევდა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს რეჟიმი დამყარების დღიდან, ანუ ლენინის დროიდან იყო ტერორისტული, ანუ ტერორი მის ბუნებას წარმოადგენდა. ასეთი არჩევანი ე. შევარდნაძის ერთგულ-ქვეშევრდომულ პოზიციას წარმოაჩენდა კომუნისტური რეჟიმის ძირითადი დასაყრდენის – რუსი ხალხისადმი.

ვარლამ არავიძეს პირველად აღლუმის დროს ვხედავთ. სცენა ისეა დადგმული, რომ მასში, სხვა ეპიზოდების მსგავსად, რეალური და პირობითი ერთმანეთს არის შერწყმული. ასე, მაგალითად: ჰაერში არავიძის ფიტული ლივლივებს, მესამე სართულის აივანზე სახრჩობელა აღუმართავთ, რომელზეც ყვავის ფიტული დევს. ზეიმის მონაწილეთა ჩაცმულობა და განწყობა, არავიძის სურათები, დემონსტრანტებს ხელთ რომ უკავიათ, ქუჩაში მყოფი მოქალაქეები, სანტექნიკოსი მუშები, მოკლეკაბიანი დამამთავრებელი კლასის მოსწავლე ვოვონა, მოხუცი პროფესორი და ჩეკა-ს აგენტები რეალურობისა და ტიპურობის ნიშნით გამოირჩევიან. საპარადო მიტინგის დროს წყლის მილი გასკდება და წყლის ძლიერი ჭავლი წუწავს სიტყვით გამომსვლელებს. ამ სცენაში ორი პერსონაჟი იქცევის ყურადღებას. პირველი ჩეკისტია, რომელიც გულმოდგინედ ცდილობს წყლის ჭავლის შეჩერებას და ლამის საცობივით დაეცოს ამ ორმოს. მეორე – ვარლამ არავიძე, რომელიც ავხორცულად უყურებს მოკლეკაბიან ვოვონას. ესეც მინიმუმბაა ბერიას ავხორცობაზე და სტერეოტიპული ხედვის გამოხატულებაა. ამრიგად, პირობითობა, სიმბოლური მინიშნებები, რეალური ამბები და სტერეოტიპები მხატვრული აზროვნების ის ხერხებია, რომელთა მეშვეობითაც ფილმის ავტორები მოგვითხრობენ ამ ისტორიას, თავის მხრივ ორ ნაწილად რომ იყოფა, პირველი XX საუკუნის 80-იანი წლების საქართველოა, მეორე კი – იმავე საუკუნის 30-იანი წლებისა. ამასთან, თანამედროვე პერიოდი ბევრად მეტადაა პირობითი ელემენტებით გაჯერებული, ვიდრე ოცდაათიანი წლებისა.

მივყვით სიუჟეტის განვითარებას – ფილმი ტორტების ცხობის ეპიზოდით იწყება. ტორტებს აცნობს და ყიდის (მყიდველი XIX საუკუნის ეტლში ჩაჯდება და ისე მიდის) მხატვარ სანდრო ბარათელის ქალიშვილი ქეთევანი (მსახიობი ზე-

ინაბ ბოცვაძე), ჩანს, ის ამ საქმიანობით ირჩენს თავს. მისი ტორტები ეკლესიის შენობას გამოხატავენ. ტორტისგან შექმნილ ამ ეკლესიებს გამალებული ნოქაჟს ქეთევანის სტუმარი, შესაძლოა, მეზობელი, კიტელსა და ჩექმებში გამოწყობილი სუბიექტი (მსახიობი რეზო ესაძე), რომლის ჩაცმულობაც მის პროსაბჭოთა, პროსტალინური შეხედულებების გამოხატველია. უეცრად ეს კაცი თავში ხელს წაიშენს, რა კაცი მომეკვდარაო – ლაპარაკია ვარლამ არაგვიძის გარდაცვალებაზე – ქეთი ბარათელი ამ ამბით დაინტერესდება. შემდეგ ვხედავთ არაგვიძის პანაშვიდს, რომელიც ერთობ პირობით გარემოში მიმდინარეობს: ეს არის ბეტონის მაღალი ბლოკებით შემოზღუდული სივრცე, რომელიც ბუნკერს უფრო ჰგავს, ვიდრე ოთახს. სწვა ეპიზოდში მოხუცი და საღ ვონებაზე არმყოფი ვარლამი აქ ეძალეება მწეს... ბუნკერიცა და მზის მოშიშარი ვარლამიც პირობითობაა, რომლის მიღმაც შეიძლება ტოტალიტარული რეჟიმის ბუნება დავინახოთ. პანაშვიდზე მყოფ მოტირალთათვის თვალის ერთი გადავლებაც საკმარისია იმისათვის, რომ მიხვდე, არაგვიძის ვაჟი კომბინატორია და მისი გარემოცვაც ამდაგვარი ხალხისგან შედგება. გავიხსენოთ ის კადრები, როცა არაგვიძის ვაჟს, აბელს (მასა და მამამისს მსახიობი ავთო მახარაძე თამაშობს), გარემოცვის წევრი ფულით სავსე კონვერტს ჩაუდებს ჯიბეში. ერთი კეთილის მსურველი კითხულობს: „რატომ პანთეონში არ ასაფლავებთ?“ შემდეგ ტორტების მოქვლეფავი გამოაცხადებს: სიტყვა ეძლევა ერთი ციდა ციცერონსო. სუბიექტი, რომელიც ასე მოიხსენიეს, ვარლამ არაგვიძის ქებად დაიღვრება და იმდენს ილაპარაკებს, რომ იფიქრებ, დიდი ვინმე ყოფილა ვარლამიო, მაგრამ რეალურად მის შესახებ არაფერი ვიცით. მოტირლები მღეროდან „სამშობლოს“, დასაფლავებისას ბავშვებს მოაქვთ ყვავილები. კმაყოფილები ტოვებენ სასაფლაოს. პირობითია ვარლამის კომბინატორი შვილის უზარმაზარი ბინა თავისი ენოთი. ის გადაღებულია „მწერალთა სახლში“. ასეთი სასახლეები კომუნისტურ-კოლონიური რეჟიმის დროს არც შენდებოდა და არც კომბინატორებს არ გააჩნდათ. სამაგიეროდ, პირობითობა არ არის, მაგრამ საბჭოთა კინოში არსებული დესექსუალიზების პოლიტიკის გამოხატულებაა, როცა საწოლ ოთახში ვარლამის რძალს (მსახიობი ია ნინიძე) შიშველი მკერდი გვერდიდან სანახევროდ და არაბუნებრივად უჩანს. სწორედ ეს ქალი, დილით აივანზე გასული, საფლავიდან ამოთხრილ ვარლამის გვამს დაინახავს. ისტერიკის შემდეგ გვამს ჩუმიად ასაფლავებენ. ვარლამი ისევ ამოთხარეს, ამჯერად მას ტორტების მოქვლეფავი დაინახავს და მოთქმას დაიწყებს. ვარლამის გვამი ეტლით მიაქვთ სასაფლაოზე. ტორტების მოყვარული აბელს ურჩევს, საფლავი რკინის გალიაში ჩასვას. აბელის მეგობრები და გულშემატკივრები გადაწყვეტენ, ჩაუსაფრდნენ გვამის ამომთხრელს. იმავეს ფიქრობს ვარლამის შვილიშვილიც, ის სანადირო თოფს წაიღებს სასაფლაოზე და როცა გვიან ღამით გვამის ამომთხრელი მოვა, მას ჯერ ესვრის და შემდეგ ცემას დაუწყებს. მოცვივდებიან დანარჩენი ჩასაფრებულებიც, საქეიფოდ რომ იყვნენ ვადასულნი აბელის ახლობლის ახლობელთან. გვამის ამომთხრელი მამაკაცის ტანსაცმელში გადაცმული დაჭრილი ქეთევან ბარათელი

აღმოჩნდება. თუ რატომ ამოთხარა ვარლამი საფლავიდან, ამის შესახებ ქეთევან ბარათელი სასამართლო სსდომაზე ლაპარაკობს. სასამართლოც, ფილმის სტილისტივიდან გამომდინარე, პირობითად არის გადაწყვეტილი, ვარდა საქართველოს უმაღლესი სასამართლოს შენობის კიბეების, დარბაზის ინტერიერისა და პროცესზე დამსწრე საზოგადოებისა. დანარჩენი, კერძოდ: მოსამართლეები, პროკურორი, ადვოკატები პარიკებით, სამკუთხა ქუდებით, რაინდის აღჭურვილობაში გამოწყობილი ბადრაფი და თავად ბრალდებული საუკუნის დასაწყისის ბანოვანის სამოსში, კოსტუმირებული მასკარადის გმირებს ჰგვანან. პროცესზე ის იტყვის: რამდენიც არ უნდა მომისაჯოთ, გამოვალ და ვარლამს საფლავიდან მაინც ამოვთხრო. ამას მოჰყვება სასამართლოს მთელი შემადგენლობის გააქტიურება და მსჯავრდებულს შეურაცხადად გამოაცხადებენ. კაცმა რომ თქვას, მთელი ეს კოსტუმირებული მასკარადი იმისთვის იყო მოფიქრებული, რომ გადაეფარა უკვე სტალინის შემდგომი პერიოდის საბჭოთა რეჟიმის ტიპური განაჩენი. საქმე ისაა, რომ ახლა კომუნისტური წყობის მოწინააღმდეგეებს აღარ ხვრეტდნენ, მათ დისიდენტებს უწოდებდნენ და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოებში ამწყვდევდნენ; როგორც ნახეთ, ქეთევან ბარათელსაც იგივე მიუსაჯეს.

სასამართლოზე ქეთევან ბარათელი ჰყვება, თუ ვინ იყო ვარლამ არაგვიძე. მოგონება უკვე მოხსენიებული აღლუმის ეპიზოდით იწყება, როცა ვარლამის სიტყვით გამოსვლისას მხატვარი სანდრო ბარათელი (მსახიობი ედიშერ გიორგობიანი) სარკმელს დახურავს. არაგვიძე ამას დაინახავს. ფილმის ამ ეპიზოდის უკან რეალური ფაქტია: მწერალი მიხეილ ჯავახიშვილი ვერის დაღმართზე ცნობრობდა, ლავრენტი ბერია კი – ახლანდელი ლეო ქიაჩელის ქუჩაზე, ახალ სახლში (საბჭოთა ფუნქციონალიზმის ნიმუში რომ არის არქიტექტურაში), მისი აივნიდან კარგად ჩანდა სივარეტის მოსაწყვად თავის აივანზე გამოსული მწერალი. ამბობენ, დაინახავდა თუ არა ჯავახიშვილი ბერიას აივანზე, მაშინვე ოთახში შებრუნდებოდა და კარს მიხურავდაო...

შემდგომ ეპიზოდში ვხედავთ ეკლესიაში მოწყობილ კვლევით ლაბორატორიას და ამ ფაქტის გასაპროტესტებლად სანდრო ბარათელისა და ორი მსცოვანი მეცნიერის ვიზიტს ვარლამ არაგვიძესთან. მისი კაბინეტი მოწყობილია ზამთრის ბაღში, რომლის რკინის სახურავიდან რაინდებად აღჭურვილი ჩეკისტები იმზირებიან. ბარათელი მოითხოვს ლაბორატორიული ცდების შეწყვეტას და ეკლესიისთვის თავდაპირველი ფუნქციის დაბრუნებას. როცა ვარლამის მარჯვენა ხელმა ჩეკისტმა დოქსოპულომ (მსახიობი ამირან ამირანაშვილი) ლაბორატორიული ცდების გამართლება სცადა, ვარლამმა ის შეაჩერა და შეეკითხა: „დოქსოპულო, შენ დედა გყავს? დედა რომ ავად გახდეს, არ მოუვლი?“ ვარლამის ეს ფრაზა და დაპირება, ეკლესიას გადავარჩინო, სიცრუე და დემაგოგიაა, რაც მსცოვანი მეცნიერების დასაშინებლად დაპატიმრებაში გამოვლინდა. ბარათელი სხვა, უფრო ლიბერალ მოხელესთან, მიხეილ კორნიშელთან (მსახიობი კახი კავსაძე) ცდილობს მოხუცების დაცვას. საბოლოოდ გამოირგვევა, რომ ვარლამმა ისინი გაათავისუფ-

ლა. ამ ისტორიას ბევრად დრამატული რეალური საფუძველი აქვს. ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარში საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში (კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის უმაღლესი კოლაბორაციონისტული ორგანო საქართველოში) შემუშავდა ასეთი გეგმა: მეტეხის ციხესთან ერთად მეტეხის ტაძარიც უნდა დაენგრიათ და იმ ადგილზე სტალინის უზარმაზარი ძეგლი უნდა დაედგათ. ამ გეგმის წინააღმდეგ გამოვიდა მხატვარი და კულტურის მოღვაწე დიმიტრი შევარდნაძე. მან მეცნიერებისა და კულტურის წარმომადგენლები შეკრიბა, ლავრენტი ბერიასთან მივიდნენ და მოსთხოვეს ამ გეგმაზე უარის თქმა. ბერიას პასუხმა ისინი არ დააკმაყოფილა, ამიტომ დიმიტრი შევარდნაძე მოსკოვში ჩავიდა სტალინთან და იქ გააპროტესტა ეს ვანდალური ჩანაფიქრი. ამან მაშინ მეტეხის ციხეც გადაარჩინა და ტაძარიც, მაგრამ, როგორც ამბობენ, უკან დაბრუნებული დიმიტრი შევარდნაძე რუსეთის ქალაქ როსტოვში ჩამოსვეს, დააპატიმრეს და დახვრიტეს.

საყურადღებოა ფილმის ის ეპიზოდიც, სადაც თეთრ ნაბადში გამოწყობილი ვარლამ არავიძე, დოქსოპულოსა და რიკტაფელოვის თანხლებით, სტუმრად ეწვევა სანდრო ბარათელს ოჯახში. ამ ვიზიტის მიზანი არის მხატვრისთვის იდეოლოგიური დაკვეთის მიცემა. ბარათელი კი დაკვეთის მიძღები არ არის. ის, რაც ბარათელების ოჯახს ელის ამ უარის გამო, კარგად ჩანს მხატვრის მეუღლის, ნინოს (მსახიობი ქეთევან აბულაძე) სიზმარში, სადაც მათ მანქანით მისდევს ვარლამი და ცხენებით კიდევ – რაინდების სამოსში გამოწყობილი ჩეკისტები; ცოლ-ქმარი მიწაში ჩაფლული ემალება მათ. რაინდად აღჭურვილი დოქსოპულო როიალზე ცალი თითით უკრავს, ნინო მას სახეში ჩახედავს და ვარლამის სახეს დაინახავს...

დაკითხვის პირობითი სცენა: ის მიმდინარეობს ყვავილებით მოფენილ მინდორში, თეთრ როიალზე წამოწოლილია და ფრაკში გამოწყობილია გამომძიებელმა უნდა დაკითხოს სანდრო ბარათელი. იქვე, სასწორით ხელში, დვას თვალახვეული თემიდა. ადრე დაპატიმრებულ კორიშელს ეკითხებიან, იყო თუ არა ის პონტუსის აგენტი. აბსურდული შეკითხვით შენიღბულია 1937 წელს ხშირად და სრულიად უსაფუძვლოდ დასმული შეკითხვები გერმანიის, ინგლისის, საფრანგეთის, იაპონიის აგენტობის თაობაზე.

პირობითობებით გაჯერებულ ფილმში ერთი ეპიზოდი გადმოსცემს ნამდვილ ამბავს, როცა ნინო და პატარა ქეთი გარბიან ქალაქის სატვირთო სადგურზე, რათა ნახონ, იქ დაყრილ ციმბირიდან ჩამოტანილ მორეზზე, სანდრო ბარათელის სახელი ნომ არ წერია. „დიდი ტერორის“ წლებში ციმბირში გადასახლებულ პატიმრებსა და მათი ოჯახის წევრებს შორის არსებობდა კომუნიკაციის ასეთი საშუალება.

ნინო ბარათელი ეძებს ელენეს, კორიშელის თანამშრომელს, მაგრამ მეზობლისაგან იგებს, რომ ელენე დააპატიმრეს. ეს პასუხი და ლუქი კარზე იმ წლებისათვის ტიპური მოვლენაა. ნინოს აფრთხილებენ, ქალაქი დატოვოს, რადგან

მისი დაპატიმრება გადაწყვეტილია. ოღონდ, დედა-შვილი ვაქცევას ვერ ასწრებს, რადგან მათი გაფრთხილება სარკმელთან მიყურადებულმა მეწოვემ – ჩეკა-ს აგენტმა გაიფონა და დააბუხლეთა. ნინო ბარათელი დააპატიმრეს, ბავშვი წაართვეს და, როგორც სხვა რეპრესირებულთა შვილები, უპატრონო ბავშვთა თავშესაფარში მოათავსეს.

ასეთია ქეთევან ბარათელის სიტყვა-მოგონება სასამართლო პროცესზე და მას თავისებური გამოძახილი აქვს არაფიდის შთამომავლებში. შვილიშვილი, რომლის თანდასწრებითაც მზეს ემალებოდა ვარლამი, ქეთევან ბარათელთან საბჭოთაობაში მივიდა და ბოდიში მოუხადა, რომ მისი სიცოცხლის ხელყოფა სცადა. იძაბება ამ ახალგაზრდის ურთიერთობა მამასთან. ეს მხოლოდ თაობათა კონფლიქტი არ არის. მისი საფუძველი ვარლამიზმის, ანუ სტალინიზმის, ამასთან იმ მდაბიო და პირმოთნე მორალის უარყოფაცაა, რომელშიც სტალინის შემდგომი პერიოდის ქართული საზოგადოების საკმაოდ მოზრდილი ნაწილი ცხოვრობდა.

პირმოთნე და მდაბიო მორალის კიდევ ერთი ნათელი გამოხატულებაა ერთი შეხედვით მგლოვიარე რძლის ცეკვა ვარლამის კუბოს ვარშემო. ეს მისი დამოკიდებულებაა პრეტენზიული და ტვირთად ქცეული ვარლამის მიმართ, რომლის შვილსაც, სავარაუდოდ, „კარგი ცხოვრების“ გამო გაჰყვა ცოლად.

აბელისა და მისი ვაჟის კონფლიქტი ამ უკანასკნელის თვითმკვლელობით მთავრდება. ჩემი აზრით, ამას ორმაგი სიმბოლური დატვირთვა აქვს; პირველი ის არის, რომ ანტისტალინისტური ძალები კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის დროს საკმაოდ სუსტი იყო, მეორე – დაკარგულ თაობას ნიშნავს – საქმოსან-სტალინისტთა ოჯახში დაბადებულ, ეროვნული საქმისთვის გამოუსადეგარ თაობას.

ფილმში არის ეპიზოდი, როცა ვარლამი თევზს ნთქავს. ეს ბიბლიური სიუჟეტის პერიფრაზია – ქრისტემ სამი თევზით უამრავი ხალხი დააბურა, ვარლამმა და მისწარიებმა თავად დანთქეს ყველაფერი და ხალხს არაფერი დაუტოვეს. აი, ამ თევზის მჭამელ ცრუ მესიას შესწივლა აბელმა, რწმენა დაგკარგეო, რაზეც ვარლამი პასუხობს: „შენ ახლა შიშმა შეგიპყროო და მერე ეუბნება: „აღსარებისათვის ეშმაკს ეახელი, ვერ მიცანი, ბიჭო, მამაშენი ვარ!“.

ამ ეპიზოდს მოჰყვება ის სასამართლოს სცენა, რომელშიც ქეთი ბარათელი ამბობს ვარლამის თაობაზე: „სანამ თქვენ მას იცავთ, ის ცოცხალია“. შვილის თვითმკვლელობით შეძრწუნებული აბელი თავისი ხელით ამოთხრის ვარლამის გვამს და ხრამში გადააგდებს.

ფილმის ფინალში ჩვენ ისევ ვხედავთ საკუთარ სახლში ტორტების მცხოვრებ ქეთევან ბარათელს. მას ქუჩაში გამვლელი მოხუცი ქალი (მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე) ეკითხება: „ეს ქუჩა ღვთისმშობლის ტაძართან მიმდევანს?“ რაზეც ქეთევან ბარათელი პასუხობს: „ეს ვარლამის ქუჩაა, ის ტაძართან ვერ მივიყვანთ!“ ამის გამგონე მოხუცი ქალი ამბობს: „რად გინდათ ის ქუჩა, რომელიც ტაძართან არ მივიყვანს!“ ამით მთავრდება ფილმი.

ფილმში განმეორდა სახელისუფლებო დაკვეთა: ერთი მხრივ, დესტალინიზაციისა და მეორე მხრივ, ხელისუფლების მიერ მართული ეკლესიის რეაბილიტაციის საკითხები. ოღონდ, ამ კინოსურათის მხატვრული ფორმა ხელს უშლიდა ნაჩვენები ამბიდან ემოციური მუხტის წარმოშობას და მაყურებელზე სათანადო ზემოქმედების მოხდენას და, აი, რატომ: პირობითობამ, რითიც გაჯერებულია ფილმი, ბუნდოვანი გახდა ის მომენტები, რაც სტალინის მარჯვენა ხელს, ბერიას უკავშირდებოდა, რადგან ახალგაზრდობამ ის არ იცოდა, ხოლო სათქმელის გამოსატყვის ფორმით, ნაკლებად გასაგები იყო მათთვის. როცა კინოსურათში მეტად ბევრია პირობითობა და სიმბოლო, მისი წაკითხვა ჭირს. სიტყვა მშობიანა და, ამიტვე სცოდავდა თენგიზ აბულაძის ფილმი „ვედრება“. იყო სწვა მომენტიც, რაც ფილმის დამკვეთისა და ავტორისაგან რეალისტური კინონაწარმოების შექმნას მოითხოვდა: 1956 წელს კომუნისტური რეჟიმის მიერ სტალინის პიროვნების კულტის დაგმობისა და ამის საწინააღმდეგოდ თბილისში მოწყობილი სტალინისტური დემონსტრაციის დახვრეტის შემდეგ დაშინებული სტალინისტები თავიანთი კერპის საჯარო თაყვანისცემას ვეღარ ბედავდნენ. მათი გავლენისაგან განთავისუფლებული ახალგაზრდობა განსხვავებულ ღირებულებებს ეტანებოდა. აი, ამისი შედეგი იყო, რომ 1978 წელს, 14 აპრილს, როცა ქართულის, როგორც სახელმწიფო ენის, კონსტიტუციაში დაფიქსირების მოთხოვნის თაობაზე ახალგაზრდობის დიდი დემონსტრაცია გაიმართა, იქ სტალინური ლოზუნგები აღარ იყო. ქართული საზოგადოება ხელა, მაგრამ მაინც თავისუფლდებოდა იმ ბანგისგან, რომლითაც მას სტალინის მთელი მმართველობის განმავლობაში აბრუებდნენ.

ფილმის ეკრანებზე გამოსვლამდე ბევრად ადრე გავრცელდა ჭორებიც: რომ გეგა კობახიძის დაპატიმრებისა და დახვრეტის შემდეგ (ის ვარლამის შვილიშვილის როლს ასრულებდა) მისი ეპიზოდები ხელახლა გადაიღეს და ეს ე. შევარდნაძისა და საკავშირო მთავრობის დახმარების გარეშე ვერ მოხერხდებოდაო. იყო ლაპარაკი ფილმის ვიდუოკასტებზე გადატანისა და საიდუმლოდ გავრცელების შესახებ. ასე რომ, როდესაც „მონანიება“ ეკრანებზე გამოვიდა, მაყურებელში ნამდვილად იყო რაღაც განსაკუთრებულის ნახვის მოლოდინი. გარდა ამისა, ხელისუფლებამ ფილმი ფარად აიფარა და ასე დაიწყეს სტალინიზმის რეციდივებთან ბრძოლა. სსრკ-ში მაშინ უკვე „გარდაქმნის“ ხანა იყო, მაგრამ მალე გამოიჩინა, რომ „მონანიებას“ დიდი ხნის მანძილზე პოპულარობა არ ეწერა. სტალინიზმის თემის მასშტაბური კრიტიკული დამუშავების დაწყების შემდეგ ამ სურათმა აქტუალობა დაკარგა, დიდი მხატვრული ღირებულებისა კი ის არასოდეს ყოფილა!

„ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“, 1989 წელი

ეს ფილმი ე.წ. „პერესტროიკის“ დროს გადაიღეს, ამიტომ უკვე შესაძლებელი იყო კინონაწარმოებების შექმნა ჩვენი კოლონიურ-კომუნისტური წარსულის აქამდე ტაბუდადებულ თემებზე, რის შედეგადაც გააქტიურდა კინოს როლი ისტორიის გადაფასების საქმეში, თავად სურათს კი პოლიტიკური დატვირთვა ენიჭებოდა. ამასთან, „პერესტროიკამდე“ გადაღებულ ფილმ „მონანიებისგან“ განსხვავებით, ავტორები არ იყვნენ იძულებულნი, ფილმში გატარებული აზრის სიმწვავედან გამომდინარე, ნაჩვენები ამბავი რეალურისა და პირობითის ნაზავად ექციათ და ნახევრად ნამდვილი და ნახევრად ზღაპრული სამყარო შემოეთავაზებინათ მაყურებლისთვის – ამან განაპირობა ფილმის სახვითი გადაწყვეტაცა და აზრობრივი შინაარსიც – „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ ამ პრობლემისაგან თავისუფალი იყო, ამიტომ მაყურებელი ვასული საუკუნის 20-იანი წლების ცნობილ პოლიტიკურ დაპირისპირებათა დაუფარავ ჩვენებას ელოდა – მხედველობაში მაქვს 1924 წლის ანტისაბჭოთა აჯანყების ის ეპიზოდი, რომელსაც შეეწირა მიტროპოლიტი ნაზარ ლეჟავა. ამისათვის საჭირო იყო, ფილმის ავტორები მიჰყოლოდნენ იმ დროის მოვლენათა შინაგან ლოგიკას, მაგრამ მათ განსხვავებული დამოკიდებულება გამოავლინეს: საქმე ის გახლავთ, რომ ზემოხსენებული აჯანყების რიგი ეპიზოდებისა და უშუალოდ ნაზარ ლეჟავას დაღუპვის ამბავი არ არის მოკლებული ჰეროიზმს, რაც გარკვეული თვალსაზრისით ფილმში ასახული ისტორიის ჟანრული საფუძველიც შეიძლებოდა გამხდარიყო, ავტორებმა კი ამბის დეჰეროიზება შემოქმედებით პრინციპად დაისახეს.

კინოსურათი რატომღაც იწყება სიმბოლური დატვირთვის მქონე ეპიზოდით: ჩეკისტი პეტრე (მსახიობი გ. პეტრიაშვილი) დაზვას მისდგომია და ორნამენტებს ჩარხავს. იფიქრებ, ჩეკა-ს შენობის რესტავრაციას აპირებენო, მაგრამ ეს ასე არ არის, ასეთი რამეებისათვის ჩეკისტებს არ ეცალათ, ის შეიძლება გავიგოთ, როგორც ჩეკისტების მიერ ადამიანების ბედის ჩარხვის სიმბოლო... თუმცა ფილმში ნაჩვენებ ამბავს არაფერს მატებს და ამიტომ, კონტექსტიდან ამოვარდნილი, ზედმეტიც არის.

საყურადღებოა, თუ როგორებად ჰყავთ წარმოდგენილი ფილმის ავტორებს აჯანყებული და ახლა ჩეკისტების ხელში მონვედრილი თავადიშვილები, მით უმეტეს, რომ სურათში ინტრიგის საფუძველი ნაზარ ლეჟავას მიერ ამ ექვსი ახალგაზრდის ტაძარში შეფარება იყო. სიმართლე რომ ვთქვათ, 1924 წლის აჯანყებაში მხოლოდ თავადები არ მონაწილეობდნენ, ეს აჯანყება ემიგრაციაში მყოფი საქართველოს სოციალ-დემოკრატიული მთავრობის მიერ იყო ორგანიზებული, ისინი კი არისტოკრატიას და ბურჟუაზიას ნამდვილად არ სწყალობდნენ. ამიტომ მხოლოდ დევნილი თავადების ჩვენება სიმართლეს არ შეეფერება; მაგრამ მივუბრუნდეთ ამ პერსონაჟებს. ზემოხსენებული აჯანყების დროს ბოლშევიკებს და რუს ოკუპანტებს ვაჟკაცი ხალხი ებრძოდა, ქაქუცა ჩოლოყაშვილისა

და მისი შეფიცულების მსგავსი ადამიანები და არა შიშისაგან გულგანეთქილი არარაობები. გავისხენოთ დაკითხვის ეპიზოდი, კომისართან ოთახში შემოიყვანენ შეშინებულ ახალგაზრდას (კომისარს მსახიობი გურამ ფირცხალავა ასახიერებს, პატიმარს – მსახიობი გიორგი როინიშვილი):

კომისარი: „რა გვარი ხარ?“

პატიმარი: აბაკელი გიორგი!

კომისარი: აი, გიორგი, განაჩენი გამოტანილია!

კომისარი: თუ მიხვდი, რა ვითხარი?

პატიმარი: დიახ!

კომისარი: რას მიხვდი?

პატიმარი: იქნებ შეგვიწყალოთ?

კომისარი: მე შემიძლია ერთი კაცი გაგანთავისუფლო, სად არის მეექვსე, ჰა, მეექვსე?

კომისარი, ყვირილით: სად არის მეექვსე?

პატიმარი: კულაშში, ცოტნეს ბიძაშვილთან, იქნებ შეგვიწყალოთ?

კომისარი: მართალია, კულაშში დაიჭირეს ცოტნეს ბიძაშვილთან, წადი სახლში!“

ამას ეუბნება, მაგრამ სინამდვილეში ატყუებს. რაც უნდოდა, გაიგო, ახლა კი მასწრად იგდებს, სახლში მიმავალს დასახვრეტთა საკანში უკრეს თავი.

პატიმარი: „დედიკო, დედა!“

კომისარი ეუბნება დასახვრეტებს, იმედი მაქვს, ვაჟკაცურად მოიქცევი.

მხოლოდ ერთი პასუხობს, ჩათლახი ხარო!

როგორც უკვე ვთქვი, აჯანყებაში ასეთი გულუბრყვილო და მშინარა ახალგაზრდები არ ყოფილან. ყველა მონაწილემ იცოდა, რისთვის იბრძოდა და ვის ებრძოდა. თუ ფილმის ავტორებს ბოლშევიკების ვერაგობისა და სისასტიკის აქცენტირებულად საჩვენებლად სჭირდებოდათ ასეთი უნდილი პერსონაჟები, მიზანს ვერ მიაღწიეს, რადგან ვინ იყვნენ ბოლშევიკები, მაყურებლისთვის ცნობილი იყო და ამბობებულთა ნახვა უფრო აინტერესებდათ, ხოლო ის, რაც ნახეს, აჯანყების მონაწილეთა შესახებ სწორ წარმოდგენას ვერ შეუქმნით.

ასევე გაუგებარია, რატომ არის გამოყვანილი კომისრად რენეგატი თავადი, რომელიც სემინარიამში ცუდად სწავლობდა, შემდეგ კი ბოლშევიკი გახდა და ახლა მოწინააღმდეგეთა ბანაკში მყოფ თავადებს მუსრს ავლებს. თუ ფილმის ტექსტიდან გამომდინარე ვიმსჯელებთ, ნამდვილად ასე იფიქრებ. ამასთან, გამოდის, რომ შავ საქმეში, რაც ნათავადარმა კომისარმა უნდა გააკეთოს, ბოლშევიკებს ხელის ვასვრა არ სურთ:

ჩეკისტი პეტრე: „ეგ საქმე იმ ნაბიჭვარმა თავადმა გააკეთოს, ახლა რაიკომში რომ არის, ხოცონ თავადებმა ერთმანეთი!“

ამ ნათავადარ კომისარზე აქცენტების გადატანას ის შედეგი მოჰყვა, რომ წინ მისი ნასიათის თვისება, ვერაგობა გამოვიდა, ამით კი გადაიფარა კოლონიურ-კო-

მუნისტური რეჟიმის სისასტიკე და ანტიქართული ხასიათი. ასეთი დრამატურგიული სვლა, ჩემი აზრით, დაუშვებელია!

არანაკლებ უჩვეულოა ნაზარ ლეჟავას დაკითხვის ეპიზოდიც: აქაც ნათავადარი კომისრის ხასიათის თვისებაზეა აქცენტი გადატანილი. ის თავიდან დაკითხვის რეპეტიციას გადის:

– „ეს რა ჩაგიდენიათ, მამაო!

– მეც უძლური ვარ!

– იქნებ საჯაროდ მოინანიო? არ იკადრებდით ამას თქვენ!“

ამის შემდეგ შემოჰყავთ ნაზარ ლეჟავა (მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე), მას უკვე ოთახში მდგარს ვხედავთ. მიტროპოლიტს კინოკამერა ოდნავ ქვემოდან ზევით იღებს. ამ გზით იქნა მიღებული მისი მონუმენტური გამოსახულება, რომელიც ბუნებრივად ითხოვს ამაღლებულ, თითქმის ჰეროიკულ ტექსტს. მით უმეტეს, რომ ჩვენთვის ცნობილი ფაქტებით სწორედ ასეთი იყო მისი პასუხები გამოძიებლების შეკითხვებზე რეალურად მომხდარი დაკითხვისას. ფილმში საპირისპირო ხდება – ვიზუალურ მონუმენტალიზმს მოჰყვება სრულიად დეჰეროიზებული დიალოგი ნაზარ ლეჟავასა და კომისარს შორის:

კომისარი: „მლოცველებს აჯანყებულთა დასახმარებლად მოუწოდებდით, მართალია?

ნაზარი: განწირულთა დასახმარებლად!

კომისარი: თურმე სამჯერ მიმართე ტაძარში შეკრებილთ აჯანყებულთა დასახმარებლად და თან აუგად მოიხსენიეთ ახალი ხელისუფლება!

ნაზარი: ორჯერ. ჩემს ბაგეს კი აუგი არ დასცდენია!

კომისარი: აქ სულ სხვა წერია! იცით, ვინ შეგვატყობინა?

ნაზარი: ვიცი!

კომისარი: საიდან იცი?

ნაზარი: მოწაფეთაგან ერთი ყოველთვის გამცემია!

კომისარი: როგორ შეიფარეთ ეს ნაძირლები, მამაო, თავადის შვილები?

ნაზარი: მე ადამიანები შევიფარე, შვილო!

კომისარი: მე შენი შვილი არა ვარ!

ნაზარი: მომიტევეთ!

კომისარი: როდის მობრძანდნენ?

ნაზარი: სამი დღის წინ!

კომისარი: სად დამალე?

ნაზარი: საკურთხევლის უკან, სადაც ვწირავთ!

კომისარი: რამდენნი იყვნენ?

ნაზარი: ექვსნი!“

ამის შემდეგ ნათავადარი ტონს შეიცვლის და მიტროპოლიტს მაგიდასთან მიიწვევს, შემდეგ ეკითხება:

კომისარი: „მობრძანდით, რამე ხომ არ გაწუხებთ? ისე, მშვენივრად გამოიყურებით.“

ნაზარი: გმადლობთ, ღვთის წყალობით!

კომისარი: ბრალი გედებათ უმძიმეს დანაშაულში, სახელმწიფო ღალატში!

ნაზარი: მომიტყვევო, ეგ ჩემთვის გაუგებარია, მე მხოლოდ მშვიერი, მწყურვალნი და შეცხებული ადამიანები შევიფარე!

კომისარი: თბილა ტაძარში?

ნაზარი: ტაძარში მუდამ თბილა!

კომისარი: დაჯექი!

ნაზარი: გმადლობთ!

კომისარი: ხომ იცოდი, რომ ჩვენი მტები იყვნენ?

ნაზარი: ჩემთვის არაფერი გაუმხელიათ!

კომისარი: რომ ეთქვათ?

ნაზარი: ვზაბნეულთათვის ღვთის კარი მუდამ ღიაა!

კომისარი: ეგ არის, მამაო, სახელმწიფო ღალატი!“

ასეთი დიალოგი მათ შორის, საიდანაც შემდეგ ირგვევა, რომ ნათავადარი კომისარი თურმე სასულიერო სემინარიაში სწავლობდა და მას მიტროპოლიტი უკითხავდა ლექციებს, მაგრამ ის ცუდი მოსწავლე ყოფილა, ახლა კი ვხედავთ ბოლშევიკების სამსახურში ჩამდგარს. აქაც აქცენტირებულია კომისარის პირადი წარსული. დაკითხვის ბოლოს მათი დიალოგი ასე მთავრდება:

კომისარი: „მათ ძალაუფლების დაბრუნება უნდოდით, ამიტომ დღეს ისინი მოკვდებიან!“

ნაზარი: არ მოკვდებიან, მე ვილოცებ მათი სულისათვის!

კომისარი: შენი სულისათვის ვინ ილოცებს?“

აქ კიდევ ერთხელ უნდა შევწყვიტო ფილმის პერსონაჟების დიალოგი, რომელიც, როგორც ხედავთ, საკმაოდ გაწელილია და, ამასთან, სულაც არ წარმოაჩენს ნაზარ ლეჟავას ძლიერ პიროვნებად, რომლის მონუმენტური გამოსახულება მისი გამოჩენისთანავე გვიჩვენებს ფილმის ავტორებმა; მაგრამ მათ მიერ ნაზარისა და კომისარის დიალოგის დეჰრონიზაციის პრინციპზე აგებამ მიტროპოლიტი აქცია რიგით ადამიანად, რომელიც გულმოდგინედ, მთელი არსებით, ამასთან, უაღრესად კორექტულად იცავს თავს... ის სულაც არ ჰგავს იმ უშიშარ პატრიოტს, ჩეკისტებს რომ მიაცხა: „სული ჩემი ეკუთვნის ღმერთს, გული სამშობლოს, ხოლო მძორი თქვენთვის მომიგდია, ჯალათებო!“

ამ სიტყვებით დაამახსოვრდა ის ქართულ საზოგადოებას და ამავე ფრაზით შევიდა ის საქართველოს ისტორიაში.

სამწუხაროდ, ფილმის ავტორებმა პერსონაჟის მიერ წარმოსათქმელი ეს ფრაზაც დეჰრონიზების პრინციპს დაუმორჩილეს და როცა ნაზარი ამბობს, „გული სამშობლოსო“, კომისარი დაასწრებს და ეკითხება: „ხოლო მძორი ჯალათებს, არა?“ ნაზარი ავრძელებს: „გვამი ჩემი ეკუთვნის მიწას“. ცხადია, ასე წარმოთქმულ სიტყვას არავითარი ეფექტი არ გააჩნია.

დეჰრონიზაციამ ემოციებისგან დაცალა ფილმი; ეს ნაზარისა და იმ ექვსი ახალგაზრდა თავადის დახვრეტის სცენაშიც გამოჩნდა. საქმეს ვერც შევლის

ვერც ჩეკისტი პეტრეს ნათქვამი დახვრეტის შემდეგ: „როდის ისწავლიან ესენი სროლას!“ და ვერც გვაძების გატანა დახვრეტის შემდეგ. არადა, „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ მაშინ გადაიღეს, როდესაც საქართველოში გააქტიურებას იწყებდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა. ასეთ დროს საზოგადოება წარსულში იწყებს ზნეობრივისა და გმირულის ძებნას, როგორც იმ აუცილებელი მაგალითებისა, რომელთაც უნდა დაეყრდნოს სამშობლოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლისას. ასეთ მომენტში ლიტერატურასა და ხელოვნებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან ზემოხსენებულ მაგალითებს მხატვრულად ხორც-შესხმულს გვაწვდის, ასე გააზრებულ ამბავს კი დიდი ემოციური ზემოქმედების მოხდენა შეუძლია მკითხველსა და მაყურებელს. განსაკუთრებით კი ეს შეეხება კინოხელოვნებას. „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვის“ შემთხვევაში ეს ასე არ მოხდა. დეჰრონიზაციის, როგორც შემოქმედებითი პრინციპის, გამოყენებით ფილმის ავტორებმა, ჩემი აზრით, კონცეპტუალური ხასიათის შეცდომა დაუშვეს, რამაც თავისი უარყოფითი კვალი დაამჩნია სცენარსაც, რეჟისურასაც და მსახიობთა თამაშსაც. ამის შედეგად ფილმმა საზოგადოების მოლოდინი ვერ გაამართლა.

„ჩაკლული სული“, 1994 წელი

1992 წელს გერმანიაში ემიგრანტად მყოფმა მწერალმა გამოაქვეყნა ანტისაბჭოთა რომანი, რომელშიც მოთხრობილია, რა გზებით ცდილობდა საქართველოში 1921 წელს „წითელი არმიის“ ნიშტებით დამყარებული კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი პატრიოტულად განწყობილი, შემოქმედებითი ინტელიგენციისათვის ეროვნული სული ჩაეკლა... ლიტერატურული პირველწყაროს ეს სათქმელი მხატვრული თვალსაზრისით მეტად სუსტად და, ვიტყვოდი, არაემოციურად იქნა ნაჩვენები ფილმში, რომლის ეს ნაკლი სურათის მთელი მიმდინარეობის მანძილზე, თითქმის ყოველ ეპიზოდში იგრძნობა... ამისი მიზეზი მწერლის აზროვნებასა და წერის თავისებურებაში არ არის საძებნი: გრივოლ რობაქიძეს ახასიათებს, თავისი პერსონაჟების მოქმედებათა თუ სულიერ განწყობათათვის ასოციაციური ფონის შესაქმნელად ხშირად მოიხმოს კონკრეტულად ბიბლიური და ზოგადად აღმოსავლური მითოლოგია. ამას გარდა, ლაბარაკობს 20-იან წლებში არსებულ ქართველთა წარმომშობის ერთ-ერთ, სახელდობრ, შუამდინარულ თეორიას. რომანი ამას ყველაფერს იტანს, მაგრამ ლიტერატურული სიმბოლოები და ასოციაციები კინემატოგრაფში ადეკვატურ ასახვას ვერ პოულობს. ამიტომ მათგან რომ კინოსცენარი გაათავისუფლეს, ეს სწორ მოქმედებად მიმაჩნია, ოღონდ რომანის აზრობრივ მიზანდასახულობას რომ სათანადოდ ვერ ჩასწვდნენ და სიუჟეტური ქარგა სწორხაზოვნად გადმოსცეს, ანუ მათი ხედვა რომ სქემატურობას ვერ ვასცდა, ეს, რა თქმა უნდა, ფილმის ავტორების შემოქმედებითი ხასიათის შეცდომაა.

ეს კინოსურათი ერთობ გაუგებრად იწყება: გვიჩვენებენ კინოგადაღებას, იღებენ თეთრ ცხენს გამოდევნებულ გლეხებს. ვისაც „ჩაკლული სული“ არ წაუ-

კითხავს, ის მაყურებელი ვერ გაიგებს, თუ რატომ დასდევენ გლეხები ცხენს. არადა, რომანში ამ ეპიზოდს დიდი მნიშვნელობა აქვს; კოჯორში გამართული ქეიფისას თამაზ ენგური იქ მყოფთ მოუთხრობს რუსეთის რომელიღაც გუბერნიაში მომხდარ ამბავს, სადაც გამოვლინდა უნაპირო სოციალური ბოლმა – ამბოხებულმა გლეხებმა შემამულეს კარ-მიდამოს დარბევა არ აკმარეს და შურისძიების მიზნით მის ჯიშთან თეთრ ცხენს ცოცხლად გააძრეს ტყავი... ამ ამბის მოყოლით გამოხატა თამაზ ენგურმა უარყოფითი დამოკიდებულება „პროლეტარული რევოლუციისადმი“. მას მოუსმინეს ბერზინმა და ბრეგაძემ და თამაზის ეს პოზიცია გახდა მისი დალუპვის ერთ-ერთი მიზეზი. ფილმში კი, ამ ეპიზოდს აზრი აქვს დაკარგული, ის ძირითადი ამბის კონტექსტიდან არის ამოვარდნილი. ასევე გაუგებარია აქცენტირებულად ნაჩვენები კადრები, როცა სახლში მყოფ თამაზს ვილაც სუბიექტი ჭოგრიტით უთვალთვალებს, რაც ფილმის ავტორთა მიერაა მოფიქრებული. მათი ჩვენება სულაც არ იყო საჭირო, რადგან უნდობლობის ატმოსფერო, რაც მმართველმა რეჟიმმა დაამკვიდრა, რომანში საკმაოდ დამაჯერებლად არის წარმოდგენილი პერსონაჟთა დიალოგებით, ამიტომ ფილმში ამისი ასახვა, სათანადო შემოქმედებითი პოზიციის არსებობის პირობებში, სრულიად შესაძლებელი იყო, მაგრამ საქმეც ამ პოზიციის უქონლობაშია, რის გამოც ფილმი გადაიქცა რომანისა და ფილმის ავტორების მიერ მოფიქრებული ცალკეული ეპიზოდების არა ეკრანიზაციად, არამედ ილუსტრირებად. ეს რომ ასეა, ვხედავთ რიგ სცენებში, რომლებშიც რომანის მიზანდასახულობა არც კი იგრძნობა. ასეთია კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოს ეპიზოდი, სადაც თამაზი ამბობს, ჩვენი ისტორიის გამყალბებელ სცენარს მოსკოვში ვერ წავიღებო, რაზედაც სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარე პასუხობს, სხვა წავიღებო. შინაგან დაძაბულობასა და ემოციასაა მოკლებული რიგი ეპიზოდებისა – იქნება ეს საუბარი კუბეში მოსკოვიდან უკან მგზავრობისას, ნატასა და ბერზინის გამოლაპარაკება ოპერის თეატრში, აგრეთვე ბერზინის მიერ ნატას ჭვრეტა წარმოდგენის დროს, ან, თუნდაც, სცენაში ბერზინი ნატასთან და თამაზისა და კოჯორის ქეიფის გახსენება. ასეთივეა რეინიგზის სადგურში ნატასა და თამაზის შეხვედრა, თამაზის საუბარი ნატასთან ბერზინის წიგნზე და ლევანის დაპატიმრებაზე. ამავე ეპიზოდში ეფექტს ვერ ახდენს ტელეფონის ზარი და ბერზინის თხოვნა თამაზისადმი, მწერალთა ყრილობაზე სიტყვით გამოვიდეს. ეს ამბავი ფილმის ავტორების მოფიქრებულია და თამაზისთვის მახეს შეიცავს, მისმა სიტყვამ რეჟიმისადმი ლოიალობა (ან პირიქით) უნდა გამოამჟღავნოს. რომანში სხვაგვარადაა, ის არავითარი მახე არ არის. თამაზი მწერალთა ყრილობაზე აირჩიეს იმ დელეგატებს შორის, რომლებიც თბილისის საბჭოს მიერ საქართველოს გასაბჭოებისადმი მიძღვნილ, ოპერის თეატრში გამართულ დღესასწაულზე უნდა გამოსულიყვნენ სიტყვით.

თამაზი ამ სიტყვის გამო და კიდევ დოსტოევსკის რომანის, „ემმაკანის“ კიდებზე ვაკეთებული კომენტარის გამო დააპატიმრეს.

ფილმში დაპატიმრება მწერალთა ყრილობაზე მოჰყვება წარმოთქმულ სიტყვას, რომელიც ბერზინმა კრიტიკულად შეაფასა. ვერც ეს შეფასება და ვერც

ადრე, უცხოელის მიერ თამაზთან დოსტოევსკის შესახებ ლაპარაკი სათანადო განწყობას ვერ ქმნის, ისევე, როგორც თამაზის შინაგანი შფოთი ქეიფისას და შემდეგ ეპიზოდში მისი დაპატიმრება.

კომუნისტებს შორის მოჩვენებითი მეგობრობისა და სინამდვილეში ერთმანეთის გაუტანლობა მეტ-ნაკლებად უნდა ეჩვენებინა ბერზინისა და ბრეგაძის საყვარელი ანეკდოტის მოყოლას იმის თაობაზე, „თუ ვინ ცხოვრობს საბჭოთა კავშირში კარგად“, მაგრამ არც ამ ეპიზოდს აღმოაჩნდა სათანადო ემოციური მუხტი.

ფილმში თამაზ ენგურის დაპატიმრება ბერზინს ბრალდება. რაც შეეხება ჩეკაში თამაზის დაკითხვას, ის ერთობ სწორხაზოვნად არის ნაჩვენები, იქ ლაპარაკია ბათუმში უცხოელ დესპანთან შეხვედრის შესახებ. რომანში ამ თემას ბევრად მეტი მნიშვნელობა აქვს და ლევანის ვადარჩენა თუ დაღუპვა ამ საკითხზეა დამოკიდებული.

სულ სხვა აზრობრივი დატვირთვა აქვს ბერზინის შეხვედრებს ნატასთან. ფილმშიც ჩანს, რომ ბერზინს პირველივე ნახვიდან მოეწონა ნატა, ქალი მისთვის სასურველი გახდა. რომანში ბერზინი ორჯერ ეცადა დაუფლებოდა ნატას, ქალიც აღევწონ და თითქმის დანებდა, მაგრამ რაღაც შინაგანი მუხრუჭი საშუალებას არ აძლევს ბერზინს, საწადელს მიადწიოს, ფილმში კი ბერზინისა და ნატას ურთიერთობა ერთობ უნდოვრად მიმდინარეობს, კაცი მიიწვევს ქალისკენ, ეს უკანასკნელი კი ტაქტიკურად აღწევს თავს მას. ამ ეპიზოდებში რომანისეული ვნების კვალიც არ არის. ასევე საკმაოდ უნიჭოდ არის დადგმული ვიოს დახვედრის იმიტაციაც.

ემოციურ ზემოქმედებას ვერ ახდენს ვერც თამაზის შესახებ ბერზინისა და ბრეგაძის საუბარი და ამ საუბრისას გამოვლენილი მათ შორის არსებული დამაბული ურთიერთობა, ისევე, როგორც ყოველგვარ ეფექტს მოკლებულია სტალინის მოკვლის მცდელობა, ბერზინს რომ დაესიზმრა.

როგორც უკვე ვთქვი, რომანის კინოვერსია კინოილუსტრაციის დონეზეა გადაღებული, ამიტომ ფილმის ეპიზოდები ისე ცვლის ერთმანეთს, თითქოს რომანის ილუსტრაციებს ტექსტის წაუკითხავად ათვალთვალებდე!..

ფილმის ფინალი ასეა გადაწყვეტილი: ნატა ეძებს სახლიდან გასულ თამაზს, პარალელურად ქუჩაში ორი სუბიექტი მიდის. შემდეგ ვხედავთ, თამაზი მკვდარი გდია ქუჩაში, მას ის ორი სუბიექტი მიუახლოვდება, გაჩნდებიან, საფულეს ამოაცლიან და გაეცლებიან; გაუგებარია, ვინ არიან ისინი, ქურდები თუ ჩეკისტები?

ამ კინოსურათის წარუმატებლობა განაპირობა დრამატურგიული თვალსაზრისით მეტად გაუმართავემა კინოსცენარმა, რომლის წყალობითაც დაიკარგა რომანში გატარებული იდეა. ამას დაემატა არასწორად შერჩეული მსახიობები და მათ წინაშე ასევე არასწორად დასმული ამოცანა. ასე, მაგალითად: რომანის მიხედვით თამაზი არა მხოლოდ მგზნებარე პატრიოტია, არამედ ფიზიკურად ძლიერი, ენერგიული ვაჟკაცი. გავიხსენოთ ეპიზოდი, როცა კინოსტუდიის ენოში მეეტლის ცხენი აიწყვეტს, თამაზი მის აღვირს დასწვდება და გაშმაგებულ ცხენს

ხეზე მიაბამს. ტყუილად ხომ არ დაირქვა ფსევდონიმად „ენგური“... პრინციპულია და, სამიში პოლიტიკური გარემოს მიუხედავად, პოზიციას ადვილად არ თმობს. სულიერი და ფიზიკური ძალა გარკვეულ მომხიბვლელობას ანიჭებს მას. ასეთი პიროვნების მორალურად გატეხვა, მისი სულის ჩაკვლა, რაც ფინალში უკვე ფიზიკური სიკვდილით მთავრდება, იოლი არ არის. ფილმში თამაზ ენგურს მკვეთრად გამოვლენილი ინტელიგენტური გარეგნობის, მაღალი და მეტისმეტად გამხდარი მსახიობი მურმან ჯინორია თამაშობს. მისგან არ იგრძნობა ის შინაგანი ძალა, ამ გმირს რომანში რომ ახასიათებს. როგორც ჩანს, გააცნობიერეს, რაოდენ განსხვავდებოდა ფილმისეული თამაზი რომანისეულისგან და ცნენის შებოჭვის ეპიზოდი ამოიღეს, მაგრამ ამით დაშვებული შეცდომა ვერ გამოასწორეს. საქმე ისაა, რომ სუსტი შესახედაობის ადამიანზე ზემოქმედება, მისი სულის ჩაკვლა იმდენად ტრაგიკული არ ჩანს, როგორც ჩვენებაც რომანის ავტორს სურდა. გარდა ამისა, უხეირო სცენარმა უდავოდ ნიჭიერ მსახიობს იმის გაკეთების საშუალებაც არ მისცა, რისი გაკეთებაც მას, როგორც პროფესიონალს, შეეძლო.

არანაკლებ შეუსაბამო აღმოჩნდა ნატას როლისათვის ლიკა ქავჭავაძე. ჰაეროვანი, არამიწიერი, თითქოს ფრესკიდან გადმოსული მსახიობი არაფრით ჰგავს რომანის გმირს, რომელსაც სლაგური სისხლი ურევია და მეტისმეტად ვნებიანიცაა და ემოციურიც, ადვილად აგზნებადია და კარგავს თავშეკავებას. რომანისა და ფილმის ამ გმირს შორის ასეთი რადიკალური განსხვავებულობა არაფრით არ არის გამართლებული.

მეტ-ნაკლებად ახლოს დგას რომანისეულ გმერთან ზურაბ ყიფშიძის არტურ ბერნინი. მსახიობი შედარებით ზუსტად გადმოსცემს პერსონაჟის ხასიათს, გამოირჩევა შინაგანი აქტიურობით, რითაც ერთგვარი დინამიზმი შეაქვს აშკარად დუნე ფილმში. სამწუხაროდ, კინოსცენარი მასაც ბოჭავს და გასაქანს არ აძლევს.

სხვა პერსონაჟები: ლევანი, ბრეგაძე, გამოძიებელი, უცხოელი, კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარე – ერთობ უფერულად გამოიყურებიან.

ამრიგად, გასული საუკუნის 90-იანი წლების შუა ხანებში შეიქმნა გრივოლ რობაქიძის რომანის წარუმატებელი კინოვერსია და ამ წარუმატებლობაში უმთავრესი დამნაშავენი სცენარის ავტორი და რეჟისორები არიან, მათ დაუშვეს იდეოლოგიური ხასიათის შეცდომა, სათანადოდ ვერ აღიქვეს და ვერ გაიაზრეს მწერლის ჩანაფიქრი. ამიტომ ამ პოლიტიკური რომანის ანტისაბჭოური მუნტი ფილმში ვერ ვადავიდა. ამას გარდა, სცენარის დრამატურგიული სისუსტის წყალობით, სათანადო სიცხადით გამოკვეთილი არ არის არც სიტუაციები და არც პერსონაჟთა ფსიქო-სოციალური ტიპები და ხასიათები.

არის კიდევ რიგი ყურადსაღები საკითხები: ფილმი იმ დროს გადაიღეს, როცა საქართველოში „ველური კაპიტალიზმის“ ბატონობა, ე.ი. საყოველთაო ძარცვა-გლეჯა იწყებოდა და, ბუნებრივია, საჭირო დაფინანსება ვერ მოინახა. ამიტომ უარი თქვეს მასობრივ სცენებზე. ვერ იქირავეს ფილმში ნაჩვენები ეპოქის შესაფერისი ავტომობილები და ერთ ეპიზოდში სულ სხვა პერიოდისა გამოიყენეს;

არც მსახიობთა კოსტიუმებია ზუსტად დროის შესაფერისი. მთლიანობაში თვალ-შისაცემია 20-იანი წლების ბოლოსა და 30-იანი წლების დამდეგის ატრიბუტიკის სიმცირე, ნამდვილად შეიძლება ითქვას, რომ „რეტროფილმი“ ვერ გადაიღეს. საბოლოო ჯამში მივიღეთ საკმაოდ სუსტი კინოსურათი, რამაც მაყურებელს იმედები გაუცრუა. მაგრამ ასეც რომ არ ყოფილიყო, ფილმის სოციალური შინა-არსი მაინც უმნიშვნელო იქნებოდა, რადგან მოხდა იგივე, რაც ბევრად ნიჭიერად და ტექნიკურად სრულყოფილად გადაღებული ფილმის „ყაჩაღები, თავი VII“, შემთხვევაში; შევარდნაძის ნეოკომუნისტური, კრიმინალური რეჟიმის მარწმუნებში მოქცეული მოსახლეობა წარსულის კრიტიკულ შეფასებაზე ნაკლებად ფიქრობდა...

და ბოლოს: ვრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სული“, დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ გადაღებული ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოების წარუმატებელი კინოვერსიაა. მოგვიანებით ასევე წარუმატებელი აღმოჩნდება მიხეილ ჯაფახიშვილის რომანის, „ჯაყოს ხიზნების“, კინოვერსიაც. ეს კი ცხადყოფს, რომ XX საუკუნის ბოლოსა და XXI საუკუნის დამდეგისათვის იმდენად დიდია შემოქმედებითი კრიზისი ქართულ კინოში, ვერ ხერხდება ქართული კლასიკური ლიტერატურის სრულფასოვანი ეკრანიზება.

„შემსრულებელი“, 1995 წელი

ფილმი იწყება იმით, რომ ვიღაც გამოცდილი ხელით და მონდომებით წმენდს რევილვერს და დოლოში ტყვიებს აწყობს. თავიდან შეიძლება ვერც მიხვდე, თუ რას საქმიანობს ეს ადამიანი, მაგრამ როცა მის ოთახში დასახვრეტ პიროვნებას შემოიყვანენ, ნათელი ხდება, რომ მოქმედება 1937 წელს მიმდინარეობს, „დიდი სტალინური ტერორის“ დროს, რევილვერის მწმენდავი კაცი კი ჯალათია. ჩვენ არ ვიცით, თუ რატომ ხვრეტენ იმ კაცს, ხსენებულ წელს ბევრი არაფერი სჭირდებოდა ადამიანის „ხალხის მტრად“ გამოცხადებასა და დახვრეტას. ამ შემთხვევაში ეს არც არის მთავარი. მთელი ყურადღება გადატანილია უმანგზე – ასე ჰქვია ჯალათს. როგორც კი უთხრეს, დასახვრეტი პირი მოჰყავთო, უმანგი ადგა და საყელო შეიკრა. ჩანს, მისთვის ეს მხოლოდ სამუშაო არ არის, არამედ ერთგვარი რიტუალია, რასაც მთელი სერიოზულობით ეკიდება და უმწიკვლოდ ასრულებს. ახლო ხედით გვიჩვენებენ დასახვრეტის სახეს, ვხედავთ ძალადობით გატანჯული ადამიანის გამოხედვას. ამასთან, ჩანს, მას შინაგანი ძალა კიდევ შერჩენია, რასაც უმანგი ვერ ამჩნევს. ჯალათი კითხულობს: „ნაბიჭვარი ექიმი სად დაიკარგა?“ ამ დროს კინოკამერა აქცენტირებულად გვიჩვენებს სკამს და საკაცეს. სკამის ფუნქცია თავიდან გაურკვეველია, არ ვიცით, მასზე დასახვრეტს დასვავენ, თუ შრომით დაღლილი ჯალათი ჩამოჯდება ხოლმე, მაგრამ, როგორც ვნახავთ, რეჟისორმა მას ფუნქცია მოუძებნა, საკაცე კი დახვრეტილის გვამის

გასატანად სჭირდებათ. რაც შეეხება ექიმს, ის ისეთი გულმაგარი არ არის, რომ წარბშეუხრელად უყუროს ადამიანის მოკვდინებას, ამიტომ გახდა მოსაძებნი. დასახვრეტი მიხვდა, რაღაც რომ მოხდა და ამბობს: „მზად არა ხართ? მაშინ, ჩამოვჯდები!“ შემსრულებელს აღელვება დაეტყო, დასახვრეტს სივარეტს აწვდის. ის კი, თუმცა ბედს არის შეგუებული, პაუზამ გაოგნებიდან გამოიყვანა, აგრესია გააძლიერა და, ბუნებრივია, ჯალათის წინააღმდეგ მიმართა: „მაგარი სამუშაო გაქვს! კარგად ვინდიან?“ უმანგი პასუხობს: „მყოფნის, რა შეკითხვებს იძლევი?“ დასახვრეტი ლაპარაკს აგრძელებს: „მოკლედ, ოჯახს არჩენ!“ უმანგი: „ვარჩენ!“ დასახვრეტი: „შვილები თუ გყავს?“ უმანგი: „მყავს, ორი!“ დასახვრეტი: „შენი მიტანილი პური ყელში არ ეჩხირებათ?“ „არ ეჩხირებათ!“ – ამბობს უმანგი და რეგოლვერს ხელს ჰკიდებს. დასახვრეტი: „იარაღს შეეშვი, ჯერ ექიმი არ მოსულა!“ ამ დროს შემოდის ტყეებუჩაგა: „ძლივს იბოვეს ის ქალაჩუნა!“ შემოდის ექიმი. უმანგი იწყებს მოვალეობის შესრულებას და ეუბნება დასახვრეტს: „მიდი კედელთან, შეტრიალდი!“ „არა!“ – პასუხობს დასახვრეტი. „როგორც ვინდა!“ – ამბობს უმანგი, ამ დროს გულსუსტი ექიმი შეტრიალდება, უმანგი ესვრის დასახვრეტს, ის ეცემა, შემდეგ საკონტროლოსაც ესვრის, ექიმი ხელს აწერს დახვრეტის აქტს. შემოდის დამლაგებელი.

მოთხრობილ ეპიზოდში გამოჩნდა ერთი არატაიპური რამ: უმანგი ბევრად სუსტია პიროვნულად, ვიდრე იმ დროის შინაგან საქმეთა კომისარიატის ჯალათები იყვნენ და ამით არის აქცენტირებული მისი ტრაგიკული ბედი. როგორც ვნახავთ, უმანგი არა მხოლოდ კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის წნეხს განიცდის, არამედ, როგორც იტყვიან, „ცოლის ქუსლქვეშა მოქცეული“, გულის სიღრმეში თანაუგრძნობს ადამიანს. გავიხსენოთ მისი დამოკიდებულება დასახვრეტისადმი, თუ ჯალათის სამუშაოს არ მივიღებთ მხედველობაში, თითქმის არავისზე ძალადობს. ამისი მაგალითია კომბინატორი თუ სპეკულანტი მეზობლისთვის – რომელიც დაჭერას მან გადაარჩინა – ფულის გამორთმევა-წართმევის ეპიზოდი, ეს კი იმიტომ ჩაიდინა, რომ ყელში ამოუვიდა მეტისმეტად ხელმომჭირნე ცოლის მიერ სახლში დამყარებული უკიდურესი „ეკონომიის რეჟიმი“ და მობეზრდა წვნიანი. ამასთან, ქალი ვრძნობს მის შინაგან სისუსტეს, გაუბედაობას, ძლიერი-სადმი მორჩილებას და მაქსიმალურად თრგუნავს ქმარს. უმანგის ოჯახს ბევრი რამ სჭირდება, ავეჯიც და როიალიც ქალიშვილისათვის, მაგრამ ცოლის მიერ საახალწლოდ გადამალულმა ტკბილეულმა გააღიზიანა და ეს ნუგბარიც გამოუტანა ბავშვებს, ცოლს ეჩხუბა და სახლიდან წამოვიდა. აი, მაშინ წაგლიჯა ფული მეზობელს, იყიდა უამრავი პროდუქტი, უშურველად აჩუქა ძვირადღირებული „ბამბანერვა“ ფრიად სექსუალურ გამყიდველ ქალს და გასწია მეგობართან. იქ უმანგი გააბრუა ოჯახის წევრების ერთმანეთისადმი მეგობრულმა, კეთილგანწყობილმა დამოკიდებულებამ. როგორ არ ჰგავს ეს ოჯახი მისას, თვითდამკვიდრებისათვის ნებისმიერ კომპრომისზე წამსვლელს. მის ოჯახში იმდენად მატერიალური გაჭირვება არ არის, რამდენადაც ზნეობრივი სიდუხჭირეა. ეს იგრძნო უმანგმა

და ახლა შინაგანად ეთანხმება ცოლს – წელანდელი უარის მაგივრად. როიალი, მეზობლები რომ ყიდიან, საჭიროა მათი ქალიშვილისთვის. იმ ქეიფის დროს მან ორი სრულიად განსხვავებული ადამიანისგან იგრძნო შიში და ზიზღი. ერთი მას- პინძლის პატარა ბიჭია, ვისაც შოკოლადის ფილა მიაწოდა, ბავშვმა კი ის ცივად დადო მაგიდაზე; მეორე მასპინძლის ახალგაზრდა მეზობელი, რომელმაც უშანგის მიერ მიწოდებული სასმისი არ შესვა. პატარამ რაღაც ცუდი გაიგო უშანგზე, უფროსმა კი, აშკარად, იცოდა მისი სამსახურის შესახებ...

სახლისკენ მიმავალ უშანგს ქურდები გააჩერებენ. ამ ეპიზოდში ორი მომენტი იქცევა ყურადღებას. პირველი – ჯალათს, მმართველი რეჟიმის სისხლიან დავა- ლებათა შემსრულებელს, თავდაცვა არ შეუძლია, ის ჭეშმარიტად „სახელმწიფო მექანიზმის პატარა ჭანჭიკია“ და ძლიერია მაშინ, როცა ეს მანქანა მოდის მოძ- რაობაში, სხვა შემთხვევაში მას ორი ჯიბეირის მოგერიებაც არ შეუძლია, არ გააჩნია საამისო შინაგანი ენერჯია და შემართება. მეორე კი ის არის, რომ გრო- შიც ვერ უბოვებს ქურდებმა, ყველაფერი დაუხარჯავს. აქედან ჩანს, რომ ძუნწი არ არის, უფრო გულუხვია, საკუთარი ცოლის შემხედვარეს მომჭირნეობა სძულს. ასე, რომ, გაწბილებულმა მძარცველებმა ფეხებთან ხურდა დაუყარეს, სახლში ტრამპაით წადიო...

ამრიგად, ფილმის ავტორებმა გვიჩვენეს ეპოქის წარმომადგენელი, რომელიც, თუ შინაგან საქმეთა კომისარიატის ჯალათების ზუსტი ასლი არ არის, მაგალი- თად, თბილისის ციხის უფროსის, ზახარ შაშურკინისა, სამაგიეროდ, ბევრი რა- მით ჰგავს იმ დროის უამრავ, ინიციატივამოკლებულ შემსრულებელს, რომლებიც მმართველი პარტიისა და მისი პირისსხლიანი ბელადის, სტალინის, დავალებით აშენებდნენ ანტიხალხურ, მილიტარისტულ სახელმწიფოს და, ამის პარალელუ- რად, ბელადისავე დავალებით, სობდნენ თავისნაირ ადამიანებს, ბელადის ჭკუ- ით, სინანული რომ არ სურდათ. ნიშანდობლივია, უშანგი გარეგნულად კი ჰგავს მკაცრი ხასიათის შემსრულებელს, მაგრამ ჩააბარებს თუ არა მორიგეს თავისი სამუშაოს „ძირითად სამუშალებას“ – ჯალათის რეგოლვერს, ის სრულ არარაო- ბად იქცევა, რომელსაც, როგორც ვნახეთ, თავის დაცვაც არ შეუძლია და მისი შეღახული ღირსების ერთგვარი სუბლიმაციაა სექსი თავის წუწურაქ და აგრე- სიულ ცოლთან, ისიც, ჯერ კიდევ მღვიძარე შვილების თვალწინ...

სიმბოლურია ფილმის ფინალიც: ერისთავები, აი, ის მეზობლები, როიალს რომ ყიდიან, კვლავ ქეიფობენ. უშანგი თავის კომუნალურ ბინაშია. ამ დროს კარზე ბრაზუნი ატყდება, ის დგება, კარს აღებს, იქ ტყებუჩავა დგას. მცირე ხანს ისინი ერთმანეთს შესცქერავენ. არ ვიცი, ამ ურთიერთმწერიდან უშანგმა რა დასკვნა გამოიტანა, ცოლის კითხვაზე, ვინ არისო, უპასუხა ტყებუჩავაო, უხმოდ ჩაიცვა და გაჰყვა თანამშრომელს. უშანგი მანქანაში ჩასვებს და წაიყვანეს, სა- გარაუდოდ, მის შემცვლელ შემსრულებელთან, რათა მან განაჩენი აღასრულოს მსგავსად იმისა, როგორც უშანგმა გააკეთა ეს ფილმის დასაწყისში... აშკარაა, უშანგი, თავად ჯალათი და ამიტომ ბევრის მოწმე „დიდი სტალინური ტერორი-

სა“, თავიდან მოიშორეს; იმ წლებში ასე ხშირად ხდებოდა. ამასი გვარწმუნებს ავტორისეული რემარკაც: მაშინ, როცა უმანგი მანქანისკენ მიდის, ერისთავების თამადა სტალინის უსაშველოდ გაგრძელებულ სადღეგრძელოს წარმოთქვამს...

ასეთი გახლავთ რეჟისორ მიხო ბორაშვილის ფილმი, რომელშიც 1937 წლის „დიდი სტალინური ტერორის“ ერთი შემსრულებლის ამბავია ნაჩვენები. ის განზოგადებულია, მასში იმ წლების ბევრი ფიგურანტი შეიძლება დაინახო, ტოტალიტარული სახელმწიფო მანქანის „მრისხანე“ ჭანჭიკები, არსებითად კი სუსტი არარაობები, რომელთაც ადამიანის სიცოცხლე არაფრად მიაჩნდათ. შემსრულებლები ბევრნი იყვნენ, კონკრეტული ჯალათებიც, დამხვრეტი რაზმებიც, „სამეულთა“ წევრებიც, სასამართლო სისტემის კარიკატურას რომ წარმოადგენდნენ; ამას გარდა, კიდევ მრავალი სხვა, კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის დასაყრდენს რომ წარმოადგენდნენ.

ვფიქრობ, კინოსურათმა თავის წინაშე დასმული ამოცანა გადაწყვიტა და წარსულის ღირებულებათა გადამფასებელი ამბავი შემოგვთავაზა განსჯა-გააზრებისათვის.

„ყაჩაღები, თავი VII“, 1996 წელი

ოთარ იოსელიანმა გადაიღო უახლოესი წარსულის მოვლენების გადამფასებელი სახიობითი ფილმი, სცადა, გადმოეცა 1991-1992 წლების ზამთარში განვითარებული ძალადობისა და ტერორის ატმოსფერო, თბილისსა და საქართველოში რომ სუფევდა. ეს ამბები, ერთი მხრივ, შუა საუკუნეების სისასტიკესა და ვერაგობას დაუკავშირა, მეორე მხრივ კი, 30-იანი წლების სტალინურ ტერორს. როგორც ვნახავთ, სამი განსხვავებული ეპოქა, გამართული დრამატურგიისა და რეჟისურის წყალობით, ერთიან ისტორიად ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს სხვადასხვა დროის სურათები, რომელთაც აერთიანებთ პერსონაჟთა ქცევის კრიმინალური ხასიათი. ამიტომ უწოდა იოსელიანმა თავის პოლიტიკურ ფილმს სათაურად „ყაჩაღები, თავი VII“.

ასოციაციურად სათაური გვანსენებს XX საუკუნის 30-იან წლებში სანდრო ახმეტელის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმულ შილერის პიესას „ყაჩაღები“. ამ სპექტაკლს სხვა სათაურიც ჰქონდა – „ტირანების წინააღმდეგ“ – და თავისი მიზანდასახულობით ეხმიანება კიდევ ოთარ იოსელიანის ფილმის სათქმელს. ამ თვალსაზრისით საქმე გვაქვს ერთი პრობლემის ორ სხვადასხვა გააზრებასთან, რომელთა შორის სამოცი წელია და ქართულ თეატრალურ და კინოკულტურათა შორის გამართულ ერთგვარ „კულტურათა დიალოგს“ წარმოადგენს.

როგორც მოგანსენეთ, ფილმში მოქმედება სამ, ერთი შეხედვით, ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებულ, ეპოქაში ვითარდება: შუა საუკუნეები, 30-იანი წლების კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი საქართველოში და 1991-1992 წლების

ომი თბილისში. ამ ისტორიულ პერიოდებს მხოლოდ ერთი და იმავე მსახიობების თამაში კი არ აერთიანებს, მსგავსად მსახიობ ამირან ამირანაშვილისა, რომელიც თანმიმდევრულად ასახიერებს მეფეს, მოქანდაკესა და კომუნისტად ქცეულ ქურდს – ეს ერთი დამაკავშირებელია – სხვა და გაცილებით მნიშვნელოვანი არის ძალმომრეობა, ვერაგობა, სინარბე და კრიმინალური ქცევის სტერეოტიპი. ყველაფერი ეს სამივე ეპოქაში თანაბრად არის წარმოდგენილი და ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე.

კინოსურათი იწყება სამთავრობო მანქანების კორტეჟით, იქიდან გადმოსულებმა კინოსტუდიის საბროექციო დარბაზში ფილმი უნდა ნახონ. იწყება ჩვენება. ვხედავთ ორგის ამსახველ კადრებს, ვიღაც ყმაწვილი ორგის მონაწილეებს ავტომატით დახვრეტს. საბროექციოში ჩოჩოლი ატყდება, ეს ფილმის დასასრულიაო. შემდეგ, როცა ფილმს მთლიანად ვნახავთ, ვიგებთ, რომ ორგის ამოწყვეტილი მონაწილეები პარიზში გადასახლებული ქართველი კრიმინალის ოჯახი და მათი ფრანგი მეგობრები არიან, მკვლელი კი შვილია, რომელიც თავად დარეკავს პოლიციაში.

არასასიამოვნო დასასრული, ბუნებრივია, დაგაფიქრებს, თუ რატომ მოხდა ასე, ოღონდ პასუხს ვიგებთ მთელი ფილმის მეშვეობით, რომელშიც ჩვენი შორეული, უახლოესი და თანამედროვე ყოფაა ნაჩვენები (ამ კინოსურათის გადაღებისას თბილისის ომი გუშინდელი დღის ამბავი იყო).

შუა საუკუნეების ეპიზოდის მონაწილეთა კოსტიუმებმა მაყურებელი არ უნდა დააბნიოს. საქმე ისაა, რომ მათ მოცემული ეპოქის ევროპული ტანსაცმელი აცვიათ და თავსაბურავები ახურავთ. ეს ნაჩვენები ამბის ნასიათს არ ცვლის – არსი იგივეა, კოსტიუმები კი ქართველთა, როგორც ანალოგიური ისტორიის მქონე ხალხის, იდენტიფიცირებას უწყობს ხელს.

შუა საუკუნეებში გათამაშებული ისტორიები, სხვა ეპოქის ამბებში გაბნეული რომ არის, ასეთი ვახლავთ: პირველად ვხედავთ პასტორალურ სურათს – ღამაზი ქალი საქონელს მწყემსავს. ამ დროს მასთან მეფე მიაჭენებს ცხენს, ქალს ერთი ნახვით შეიყვარებს, თან წაიყვანს და დედოფლად აქცევს. როცა მეფე მუსლიმანებთან საბრძოლველად წავა, დედოფალს ერთგულების ქამარს გაუკეთებს, კლიტით ჩაკეტავს, გასაღებს კი გულზე ჩამოიკიდებს. ქალს სხვა გასაღები აღმოაჩნდება და იმას ვიღაც სუბიექტს გადაუგდებს... ასე ჩნდება ინტრიგა: გადედოფლებული გლეხის ვოვო მეფეს ღალატობს...

სალაშქროდ წასული მეფე და მისი მხედრობა მტერს დაამარცხებს, მეფე მუსლიმანთა წინამძღოლს მოკლავს, მისი ლაშქარი კი მტრის ქალაქს იერიშით აიღებს, იქაურ ქალებს დაერუვიან და აუპატიურებენ. მეფის საჭურველმტვირთველი, წინა ეპიზოდში მეფის მახვილის სიბასრესა და სიპრიალზე ბევრს რომ ზრუნავდა, მუსლიმანი დედოფლის ხელში ჩაგდებას ცდილობს. სურვილი ისე დიდია, რომ ეს მას მოღალატედ აქცევს: ქალს გამოდევნებულს მეფე შეუსწრებს, ქალში არ შემეცილოსო და, საჭურველმტვირთველი მეფის მოკვლას აპირებს.

მას აპატიმრებენ. მეფე თავის ქალაქში ბრუნდება. საწოლ ოთახში აღმოაჩენს, რომ დედოფალს ერთგულების ქამარი მოხსნილი აქვს. დედოფალს აპატიმრებენ და თავს მოჰკვეთენ. ლალატი ამით არ მთავრდება: მეფის მიერ თავისი საჭურველმტვირთველის ხელიდან დახსნილი მუსლიმანი დედოფალი, მეფის საყვარელი რომ გახდა, მის მოწამვლას განიზრახავს, მეფე გადარჩება, უმადურ საყვარელს გალიაში ჩასვავენ.

ასეთი გახლავთ შუა საუკუნეების ეპიზოდი. რეჟისორმა აქცენტირებულად გვიჩვენა ეპოქისათვის დამახასიათებელი უმადურობა, ლალატი და სისასტიკე.

იმავე პრინციპს იყენებს იგი გასული საუკუნის 30-იანი წლების სტალინური ტერორის ჩვენებისას. აქ მას პასუხი უნდა გაეცა კითხვას, თუ ვინ იყვნენ კომუნისტები და რა ურთიერთობა ჰქონდათ ერთმანეთთან და დანარჩენ საზოგადოებასთან.

ამ კითხვებს პასუხი უახლოესი წარსულის დეტალურად ამსახველ რეტროეპიზოდში ეძებება, რომლის კადრებიც ასევე მთელ ფილმშია გაბნეული.

1937 წლის საქართველო. ჩეკისტები კითხულობენ წიგნს, რომელშიც შუა საუკუნეებისდროინდელი საწამებელი იარაღებია აღწერილი. შემდეგ XX საუკუნის დამდეგის თბილისია ნაჩვენები, ქალაქში ქურდი (ის შუა საუკუნეების ეპიზოდში მეფეა) დაძრწის და საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებში მოქალაქეებს ჯიბეებსა და ჩანთებში უძვრება, ფულს და ნივთებს ჰპარავს, ნაქურდალი კი მესაათესთან მიაქვს. მას უცნობი ხალხი დააკავებს. ქურდს ჰგონია, პოლიციამ დააპატიმრა, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ესენი კომუნისტები არიან და ქურდის დახმარება სჭირდებათ...

კომუნისტების დავალებით ქურდი ჟანდარმების შეფს მოკლავს და გაძარცვავს, ნაძარცვი კი კომუნისტ ქალთან (ის შუა საუკუნეების ეპიზოდში დედოფალს თამაშობს) მიაქვს. ქალის დახმარებით ქურდი ახალ იმიჯს იკეთებს, მალე კომუნისტი ლიდერი ხდება და მოქმედება იწყებს განვითარებას 20-30-იანი წლების თბილისში: ჩეკისტები მუსიკოსის ოჯახს აპატიმრებენ, მუსიკის პროფესორმა თავი ჩამოიხრჩო. ისმის ხმა – გერონტი მოკლეს – მუსიკოსის ბინას კომუნისტ ლიდერად ქცეული ქურდი და მისი ცოლი ათვალთვნიებენ, ახლა ამ ბინაში მათ უნდა იცხოვრონ...

სხვის სახლში მოკალათებული კომუნისტები გემრიელად სადილობენ.

როდესაც კომუნისტთა სოციალურ წარმომავლობასა და მათ ზნეობაში გავრკვეით, ამის შემდეგ რეჟისორი გვაცნობს მათი „სახელმწიფოებრივი“ საქმიანობის ხასიათსაც: ქურდი, რომელიც კომუნისტი ლიდერი გახდა, დაცვის თანხლებით მიდის სამსახურში.

ჩეკისტი-გამომძიებელი (ის ფილმის შუა საუკუნეების ეპიზოდში საჭურველმტვირთველია) ასევე დიდებულად ცხოვრობს სხვისთვის ჩამორთმეულ ბინაში. ის გადაწყვეტს, შვილი წაიყვანოს თავისთან სამსახურში, დაკითხვების ოთახში, რათა პატიმართა წამებას აყურებინოს, მანამდე კი საწამებელ ოთახს ათვალთვნიებს.

ვხედავთ საწამებელი იარაღების შესანახ ოთახს, საიდანაც პატარა სარკმლებით ამ იარაღებს აწვდიან დასაკეთხ ოთახებში... ოთახი სამედიცინო ინსტრუმენტების სასტერილიზაციის ჰეავს. ოღონდ, როცა ვხედავთ იარაღების რიტმულ მიწოდებას ან როცა აქ მომუშავეები შესვენებაზე მადიანად ილუკებიან და, პარალელურად, ამზადებენ ცხელ უთოებს, შამფურებს, შპრიცებს, დენის კაბელებს, მიუხედავად ამ ეპიზოდის პირობითი ხასიათისა, დიდ ემოციურ დატვირთვას იწვევს. მომდევნო კადრებში ჩეკისტი-გამომძიებლის შვილი დედას გატაცებით უყვება დაკითხვის ოთახში მიღებულ შთაბეჭდილებებს, სკოლაში დაბრუნებული კი, პიონერთა ხელმძღვანელთან საკუთარ მამას დაასმენს, რომელსაც ვილაცების შესახებ უთქვამს: „ყველანი იდიოტები არიან! დიმიტრი ნენგია!“

სკოლისავე ეპიზოდშია დასმენის კიდევ ერთი მაგალითი: მასწავლებელს კომუნისტი ბელადის სურათი ჩამოუვარდა, მინა დაიმტვრა, სურათი დაინა. მასწავლებელზე განაწყენებულმა მოწაფემ დახეული სურათი მოიპარა და დასმენის მიზნით პიონერთა ხელმძღვანელთან წაიღო...

სამსახურში მისულ ქურდს, რომელიც კომუნისტი ლიდერი ვახდა, ხალხი ელოდება. ვიდრე მათ მიიღებს, საჯდომზე ნემსს უკეთებენ, ამ დროს თანამემწე ასმენს ვილაცებს.

მიღება იწყება, მასთან ვილაც ქალი შედის და შესწავლებს, ცუდ პირობებში ვცხოვრობთო. ამის პასუხად კომუნისტ ლიდერად გადაქცეული ქურდი ხელების ფათურს დაუწყებს. ქალი მას თავში მარმარილოს პრესპაპიეს ჩასცხებს, რის გამოც აპატიმრებენ და სთხოვენ, დაასახელოს იმათი გვარები, ვინც მთავრობის წევრზე თავდასხმაზე წააქენა...

როგორც ჩანს, ქალს ათქმევინეს, რაც სურდათ, ამიტომ მანქანებში სხდებიან და მიდიან იძულებით დასმენილთა დასაპატიმრებლად: ოპერის თეატრი, სათანადო გრიმგაკეთებული მსახიობი ლენინის არიას მღერის, მას აპატიმრებენ; აგრეთვე აპატიმრებენ ბიოლოგიის პროფესორს, პიანისტები გაპარვას აპირებენ, სატვირთო სავსეა ერთმანეთის ნაცნობი პატიმრებით. ამ დახურულ სატვირთოს კონსპირაციის მიზნით წითელი ჯვრის უნარმაზარი გამოსახულება აქვს. სატვირთო მიდის, პატიმრები მღერიან...

შემდეგი კადრების ხილვისას აშკარად იფიქრებ, რომ ჩეკისტებს ბუნების წიაღში პიენიკი აქვთ, მაგრამ მხოლოდ ასე არ არის, ამას გარდა, პატიმრებიც უნდა დახვრიტონ. დახვრეტის შემდეგ უფროსობა მიდის, დანარჩენები დახვრეტილთა ტანსაცმელს ინაწილებენ...

არანაკლებ შემწარავია კომუნისტი და ჩეკისტი ბოსების ორგია გამომძიებელი-ჩეკისტის ბინაში. ისინი გართობის მიზნით ჯერ იმ მწვადებს ესვრიან, მასპინძელ ქალბატონს რომ უჭირავს ხელში, შემდეგ ჩეკისტი-გამომძიებელი ვილჰელმ ტელის მიბაძვას იწყებს, შვილს თავზე ვაშლს დაადებს და გალუმილი მთვრალი ესვრის და ვაშლს მოახვედრებს. ორგის შუა ეტაპზე ჩეკისტი-გამომძიებელი მაგიდის გადასაფარებელს ქამარზე მიიბამს და რაც მაგიდაზე საკვები და სასმელი

იყო, ყველაფერს ძირს გადმოყრის. ამის შემდეგ იწყება მუსიკალური ვართობა. ეროვნებით რუსი ჩეკისტი ბოსი მღერის, გალემილი მასპინძელი კი ცოლის შეკითხვაზე, ასე რატომ მოიქეციო, უპასუხებს: ამათი სიფათების დანახვა აღარ შემძლიაო.

შემდეგ ვხედავთ, კომუნისტი ლიდერი, ქურდი რომ იყო, წერილობით დასმენებს კითხულობს.

ბოსებისადმი გამოვლენილი უბატივცემულობის გამო ორგანის მასპინძელ ჩეკისტ-გამომძიებელს საკუთარ კაბინეტში ნემსს გაუკეთებენ, გათიშავენ და სადღაც წაიყვანენ, მის ოჯახს კი ბინიდან გამოასახლებენ.

მათ ბინაში სხვა ოჯახი შესახლდება.

კომუნისტ ლიდერს, ქურდი რომ იყო, გათიშულს – როგორც ჩანს, მასაც ნემსი გაუკეთეს – კამერაში უკრავენ თავს.

უახლოესი წარსულის, ანუ 1937 წლის ამსახველი რეტროპიზოდი ეპოქის ყველა მახასიათებელს გვიჩვენებს, იქნება ეს შემოქმედებითი და ტექნიკური ინტელიგენციის განადგურება, მათი ქონების მითვისება, მმართველი კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის წარმომადგენელთა უზნეობა, ერთმანეთის მიყურადება, დასმენა თუ სულ მცირე გადაცდომაზე თანამებრძოლის დაპატიმრება და მოსპობა.

თავისი არსით ეს კაცთმოძულე რეჟიმი დიდხანს არ შეიძლებოდა გაგრძელებულიყო, მაგრამ მან ზნეობრივად გაზრწნა არა მარტო თავისი თანამედროვე საზოგადოება, არამედ მომდევნო ეპოქის ადამიანების გაზრწნასაც შეუწყო ხელი.

აი, სწორედ ამის შედეგს ვხედავთ ფილმის თანამედროვე, ანუ 1991-1992 წლების სამოქალაქო ომის ამსახველ კადრებში.

თანამედროვე ეპიზოდი იწყება ასე: ცოლი ქმარს ავტომატს აწვდის; მოქანდაკე, ვის ტორსებითა და ქანდაკებებით საესე სახელოსნოსაც თავდაპირველად ვხედავთ, მებრძოლს ეკითხება, ომობო? ის პასუხობს: მტრებს ვებრძვიო! თუმცა, ვინ არიან ეს მტრები, ამას ვერ ვიგებთ და იმის ილუზია, რომ ყველაფერი თავიდანვე გაცხადდებოდა, ქრება. მოქანდაკემ ჩააბარა ბოთლები, იყიდა სასმელი და მიდის ქუჩაში, სადაც ქვემეხს ისვრიან, შემდეგ ჯავშანტრანსპორტიორზე მჯდარ მეომარს ეკითხება: „მთაზე ამიყვან?“, ისიც თანხმობის ნიშნად თავს უქნევს. შემდეგ ვხედავთ სნაიპერ ვოვოს, რომელიც ვილაცას ესვრის და კლავს, რატომ? არ ვიცით! ვერც იმას ვიგებთ, მეორე სნაიპერმა, ამჯერად მამაკაცმა, ვილაც ტიპს – ხელში პური და ბოთლი ღვინო რომ ეჭირა – რატომ ესროლა. მთის ფერდობზე მოქანდაკე და მისი მეგობარი ქეიფობენ და მღერიან. ამ დროს გაივლის ქვეითთა საბრძოლო მანქანა, მას ყუმბარა მოხვდება, იქიდან სამნი გადმოდიან, ერთი დაჭრილია, ჩაუვლიან მოქეიფეებს და გზას განაგრძობენ.

უყურებ ამ კადრებს და სულ უფრო რწმუნდები ამ ომის აბსურდულ ხასიათში.

მომდევნო ეპიზოდში გვიჩვენებენ სამოქალაქო ომის დროინდელ ბარს, მხატვარი და მისი ამფსონები ნამთვრალეგნი არიან.

მომდევნო კადრებში ვხედავთ ბრძოლებს თბილისში, ხალხი თავიანთი ბარგით გამოვრბის დამწვარი სახლებიდან. მოქანდაკე და მისი ამფსონი ნაპარავ ხალიჩას მიეზიდებიან.

ქაშვეთის ეკლესიიდან სამოქალაქო ომის დროინდელი ბოსები გამოდიან. შემდეგ ისინი ბაზრობაზე ნაპარავ ხალიჩას ყიდულობენ და მერსედესით მიდიან. კინოგადამღები აპარატი მათ მიჰყვება და ვხედავთ მიწაზე დამხობილ ლენინის უზარმაზარ თავს.

ამას მოჰყვება დეტექტიური ისტორია: ახალგაზრდა ტიპები ვილაცის მანქანას აფეთქებენ.

რუსი სამხედრო, რეტროპიზოდში ჩეკისტების ბოსი რომ იყო, ახლა ქვეითთა სამ საბრძოლო მანქანას მიჰყიდის ქართველებს, ერთმანეთი რომ დახოცონ. ეს გაჭრობა ეკლესიის ფონზე ხდება.

ამას მოჰყვება იმ დროის ტიპური სცენა – ახალგაზრდა სტუმარს გაჩნრეკს და ისე შეუშვებს სახლში. ქართველი ბოსი რუს ბოსს საბრძოლო მანქანების სანაცვლოდ დიდ ბრილიანტს აძლევს. ამ დროს ისმის სროლის ხმა. სადარბაზოს წინ შეკრებილან ბოსები; ერთ-ერთი მათგანის შვილს, აი, ვილაცის მანქანა რომ ააფეთქა, სნაიპერი კლავს.

მოქანდაკე და მისი ამფსონი უკრაინაში მიფრინავენ. ვხედავთ საქართველოს მთების პეიზაჟს.

პარიზი. სკვერში მაწანწალები ანუ კლომარები არიან. მოქანდაკეს ანტიკვარული ნივთების ბაზრობაზე სძინავს. მოხუცი ფრანგი ქალი მას საქმელს მოუტანს. როლს-როისიდან ქართველი ქალი გადმოდის, ეტყობა, იზოდრომზე იყო. მის სახლშიც ქართველები არიან. ქართველი კრიმინალური ბოსი კედლებზე პისტოლეტებს და ავტომატებს ამაგრებს. ასაკოვანი ფრანგი ქალი ამ ბოსს, თვალახვეულს, კარგი ღვინის გამოცნობას რომ ასწავლის (ზიარება ფრანგულ კულტურასთან), ეკითხება, კედელზე აკრული ავტომატები, კარაბინები, პისტოლეტები ლამაზი გვონიათო?

ამ ეპიზოდს შეიძლება ვუწოდოთ „სამშობლოს გაძარცვით გამდიდრებული ქართველი კრიმინალების ყოფა პარიზში“.

როგორც რეტროპიზოდში იყო, ამ კრიმინალი ბოსის შვილიც მშობლებს უყურადებს (უზნეობის მემკვიდრეობითობა).

ქართველი კრიმინალური ბოსის თანაშემწეს მოკლულს პოულობენ.

ამფსონს მოქანდაკე ანტიკვარული ნივთების ბაზრობაზე მიჰყავს და შუა საუკუნეების ეპიზოდის მეფის პორტრეტს უჩვენებს, რომელიც მას ზედმიწევნით ჰგავს... სურათს ვერ ყიდულობენ, ფული არა აქვთ. მღერიან ქართულ სიმღერებს.

ქართველი კრიმინალი ბოსის სახლში ორგიაა. ბოსის შვილი ავტომატით შემოდის და მათ ყველას დახოცავს (ფილმი ამ ეპიზოდით იწყება); შემდეგ პოლიციაში დარეკავს.

კომისია, რომელიც ფილმს უყურებს, სასადილოდ მიდის. სადილობს მექანიკოსიც.

მოქანდაკე და მისი ამფსონი პარიზის ქუჩებში უკრავენ. ჩაივლის ფილმში ნაჩვენები სამივე ეპოქიდან ჩვენთვის ცნობილი ქართველი ქალი, მოქანდაკე დაეწევა და ფრანგულად ეტყვის, მეცნობითო. ქალი უპასუხებს, გეშლებათო.

მოქანდაკე განაგრძობს დაკვრას.

ფილმის ბოლო კადრი ასეთია: საქართველო, ხესთან კოცონია დანთებული და მოქეიფე მეგობრები იმავე სიმღერებს მღერიან, რასაც მაწანწალა ქართველები პარიზში...

მაშ, ასე, ფილმს ოპტიმისტური ფინალი აქვს, იმის შესახებ, რომ ოდესღაც, მომავალში, ქართველები პარიზის ქუჩებში სიმღერით კი არ იმოვნიან ფულს, არამედ საკუთარ სამშობლოში ექნებათ სახსარი იმისა, რომ ბუნების წიაღში იქეიფონ და იმღერონ!..

ფილმში ნაჩვენები სამივე ეპოქის: შუა საუკუნეების, XX საუკუნის 30-იანი წლების კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი და 1991-1992 წლების სახელმწიფო გადატრიალება და სამოქალაქო ომის სოციალური და ზნეობრივი საფუძვლები: სინარბე, უმადურობა, ღალატი, ვერაგობა, დასმენა, სისასტიკე, ძალმომრეობა, კრიმინალური ბუნება სამგანვე ერთნაირი აქტიურობით გამოიჩენება. მიაქციეთ ყურადღება: სხვადასხვა ეპოქათა პერსონაჟების შემსრულებელი ერთი და იგივე მსახიობები ერთმანეთს ვერ ცნობენ, მაგრამ მათ მიერ განსახიერებულ მოქმედებებს ყველა სოციალური და ზნეობრივი პრობლემა მეშვედრეობით გადაეცემათ... ასეა არადემოკრატიულ საზოგადოებათა წიაღში და ასეთი იყო ის საქართველოც, რომელშიც მიმდინარეობდა გადაღება ამ ფილმისა, რომელიც ერთგვარი გაწნული სილა იყო შევარდნაძის კრიმინალური რეჟიმისათვის. სიმართლე რომ ითქვას, ეს უღირსი მეშვედრეობითობა დღესაც გრძელდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი გაწყვეტის პრობლემა ჯერ არ დამდგარა!..

ჩემი აზრით, ოთარ იოსელიანის მიერ წარსული ამბების გადამფასებელი სახითი ფილმი, „ყაჩაღები, თავი VII“, ამ მიმართულების ქართულ პოლიტიკურ ფილმებს შორის უდავოდ საუკეთესოა.

„კომა“, 2014 წელი

ამ ფილმის პრემიერის წინ მისმა რეჟისორმა, არჩილ ქავთარაძემ, განაცხადა, ზოგი რამ ამ სურათში ავტობიოგრაფიულიაო, ანუ მის თავს გადამხდარ შემთხვევას კატალიზატორის როლი უთამაშია, რაც ფილმში ნაჩვენებ ამბავს დამაჯერებლობას ჰმატებს. თუმცა, ამ ფაქტორს რეალურად განაპირობებს ის, თუ რამდენად არის ფილმის საფუძვლად ქცეული ისტორია მხატვრულად გააზრებული და განზოგადებული. ამ თვალსაზრისით „კომა“ უდავოდ იმსახურებს ყურადღებას.

შესაძლოა, გაჩნდეს აზრი, რომ ამ ფილმის მამხილებელი პათოსი ერთობ დაგვიანებულია, რადგან ხელისუფლება შეიცვალა. ეს სწორი არ იქნება და,

აი, რატომ: როცა ქვეყანაში სისტემური დანაშაული ხდება და მმართველობის დემოკრატიული საფუძვლების შერყვნასთან გვაქვს საქმე, ასეთი მოვლენა აქტუალობას არასოდეს კარგავს. ვარდა ამისა, კინოსურათის გადაღება სწორედ ძველი რეჟიმის არსებობისას დაიწყო...

ფილმში მოთხრობილი ამბავი ასეთია: უიღბლო ავტომოცვარულმა ტიტემ (მსახიობი გიორგი მასხუღია), საცობისთვის თავი რომ აერიდებინა, პარალელურ ქუჩაზე შეუხვია და ქუჩის მეორე მხარეს გადასვლის მოსურნე წყვილს დაეჯახა.

ავარიის მსხვერპლნი, თავიდან შეყვარებულები რომ გვეგონა, სინამდვილეში ერთმანეთის საყვარლები აღმოჩნდნენ, აქვთ ოჯახები, ერთს მოსიყვარულე ქმარი ჰყავს, მეორეს – ასევე მოსიყვარულე ცოლი. ტიტესთვის საუბედუროდ, ორივე კომპაში აღმოჩნდა, ოღონდ, ჯერ ქალი მოდის გონს, შემდეგ – ვაჟი, რაც უიღბლო მძღოლისთვის მომავლის განსაზღვრისას – ცინეში რომ აღმოჩნდა – ოდნავი ოპტიმიზმის საფუძველს იძლევა, ოპტიმიზმი ტიტესაც სჭირდება და ავარიის მსხვერპლთაც. ეს უკანასკნელნი მოათავსეს იმ საავადმყოფოში, რომლის დიდ ნაწილში აფხაზეთიდან დევნილები ცხოვრობენ. ამას ვარდა, აქ პრობლემას ისიც ქმნის, რომ არცთუ კვალიფიციური პერსონალი მუშაობს და შეიძლება, ავადმყოფს დაუდევრობით ის წამალი მიაწოდონ, მისთვის რომ შეიძლება საწამლაღვი აღმოჩნდეს... საავადმყოფოს ჰყავს აშკარად კორუმპირებული, პოპულისტი და დემაგოგი დირექტორი თუ მთავარი ექიმი, დიდი ყბედი ვინმე, რომლის პროფესიონალიზმშიც შეხედვისთანავე ეჭვი შეგეპარება...

რაც შეეხება ცინეს, აქ ლტოლვილები, ბევრ სხვა მოქალაქესთან ერთად, პატიმრობაში არიან. თუ საავადმყოფოში უპასუხისმგებლო მედიცინის მუშაკმა შეიძლება შეცდომით სიცოცხლეს გამოგასაღმოს, აქ ეს სრული პასუხისმგებლობით კეთდება. თავად განსაჯეთ: ტიტეს ცინეში მიყვანისთანავე, პატიმრების დახარისხების დროს, ჯერ სიტყვიერ შეურაცხყოფას აყენებენ, შემდეგ კი წიხლებით შესდგებიან. ასეთი მოპყრობის მიზანი ადამიანის მორალური გატეხვაა, რომ მას ფიზიოლოგიური შიში გაუჩნდეს ცინისა და პოლიციის მიმართ... სხვა დასკვნას ვერ გამოიტან, როცა მთელი ფილმის განმავლობაში ვხედავთ პატიმრების ჩაგვრისა და მათთვის ღირსების შელახვის სცენებს, ხშირად არაფრით მოტივირებული აგრესიის გამოვლენას პატიმრების მიმართ და ამ ეპიზოდებში დაუფარავად ივითხება უსაშველოდ გაგრძელებული ექსპერიმენტი, რომლის მიზანიც ე.წ. „ახალი ადამიანის“ – მორჩილისა და ბრძანების უპირობოდ შემსრულებლის – ჩამოყალიბებაა... ოღონდ, ეს კომუნისტების მიერ „ახალი ადამიანის“ შექმნის პროცესი კი არ არის, არამედ, ჩვენში სულ ახლანან განხორციელებული მცდელობაა... ამის მნახველს მახსენდება, რომ ამ რამდენიმე წლის წინ ქვეყნის მართვის ფსიქოლოგიური მოდელის შესახებ ვინმე გიგა ბოკერიამ თქვა, ასეთი მოდელი ბიჰევიორიზმიანო, რაც დასჯა-წახალისებას გულისხმობდა. ბიჰევიორიზმის ქართული ინტერპრეტაციის შედეგად მიღებული „ახალი მენტალობის მქონე“ ადამიანის ტიპური ნიმუშია ფილმში მოსამსახურე პატიმარი (მსახიობი გიორგი

ბელაძე), სხვებს საჭმელს რომ ურიგებს. ის მზად არის, ყოველგვარი მიზეზის გარეშე ლანძღოს პატიმრები და, რაკი უფლებაც აქვს, ამას მთელი არსებით აკეთებს – ისე, რომ ლამის ძარღვები დაუსკდეს და თვალები ბუდიდან გამოუცვივდეს. პატიმართა შეურაცხყოფით ის უფროსებს ერთგულებას უმტკიცებს.

ფილმში სხვა ზნეობრივად გადაგვარებულებიც არიან: ტიტეს ბავშვობის მეგობარი, რომელიც პირველივე შესაძლებლობისას ვასცემს მას – ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ცოლისა და ადვოკატის დანშარებით მონგდაო – ან, იმავე ფსიქიატრიულში მყოფი, ადგილობრივ რეალობაში ადაპტირებული პატიმარი, ასევე ტიტეს ნაცნობი, მან იცის, როგორ არ უნდა დააჩაგვრინოს ვიყებს თავი, მაგრამ სპეცრაზმელების დანახვაზე საბანქვემ იმალება...

„კომპში“ ძალადობის სხვადასხვა გამოვლინებაა ნაჩვენები. მაგალითად, ხშირად იცვლებიან ტიტეს ადვოკატები, რომელთაც პატიმარი ერთსა და იმავეს უყვება და ისინიც მექანიკურად, როგორც მოლაპარაკე თოჯინები, ერთსა და იმავეს პასუხობენ. მათგან ერთია, ვითომ პატიმარზე რომ ზრუნავს და ისიც – კორუმპირებული... სურათში ნაჩვენები ძალადობის კულმინაციაა მორწმუნე პატიმრის (მსახიობი ჯანო იზორია) ისე ცემა, რომ პირიდან სისხლი ანთხია და ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მას კამერის სარკმელთან უნდოდა ლოცვა და შეეპასუხა ზედამხედველს, სარკმლიდან მის მოცილებას რომ ცდილობდა.

რელიგია და ავადმყოფი, რელიგია და პატიმარი ფილმში ძალადობის ჩვენების კიდევ ერთი ხანია. ავადმყოფსა და პატიმარს ერთნაირად უსახავენ რელიგიის შემეგობით ხსნის გზას, მაგრამ ეს მათთვის მხოლოდ ვადარჩენის ილუზიის შექმნის მცდელობაა და ამაში მარწმუნებს საავადმყოფოს ეპიზოდი: უაღრესად თვითუმაყოფილი მღვდელი, საკუთარი განსაკუთრებულობის შეგრძნებას რომ ვერ მალავს, უხვად არიგებს კურთხევას... და კიდევ: ფილმის ფინალში ერთი პოლიციელი ლოცვებს კითხულობს, მეორე კი – გასართობ ჟურნალს... ფილმში ნაჩვენებ ზნეობრივად დუხჭირ საზოგადოებაში რელიგია ზოგისათვის თვითდამკვიდრების საშუალებაა, ზოგისთვის – კარგი ტონი, ზოგისთვის კი უკანასკნელი იმედი, მაგრამ ის ვერ აერთიანებს ამ საზოგადოებას. საავადმყოფოს დირექტორი თუ მთავარი ექიმი არაქრისტიანული გულციფობით ამჟღავნებს თავის ხისტ დამოკიდებულებას კომპში მყოფი ავადმყოფების მიმართ, ხოლო ზედამხედველთა სასტიკი და უხეში უფროსი, როცა მისი შვილი, საგარაუდოდ, ავარიში მოყვება, გულმოდგინედ იწყებს ლოცვას, რასაც აქამდე არ აკეთებდა. ამიტომ ძნელია, ჩასწვდე აქაურთა რელიგიურობის ხასიათს...

ფილმში ინტერესს იწვევს პერსონაჟთა ეკრანული სახეები, რაც, სცენარის გარდა, რეჟისორის, ოპერატორის, მხატვრისა და, რა თქმა უნდა, მსახიობების ერთობლივი მუშაობის შედეგია. სამაგალითოდ რამდენიმე კინოსახეს მოვიხმო: ასეთია ბადრი გვაზავას ციხის უფროსი, ერთ ეპიზოდში მას თავის კაბინეტში ტრუსის ამარა, სარკმელთან მდგარს ვხედავთ, ხელში ჭოგრიტი უჭირავს და პატიმართა საკნების სარკმლებს უთვალთვალავს... მეორე, ასევე მოკლე ეპიზოდში,

სასპორტო სამოსში გამოწყობილი, ზედამხედველებით გარემოცული ციხის უფროსი დერეფანში მიაბიჯებს, თან ხელქვეითებს რაღაც უნიჭო ანეკდოტს უყვება, რაზეც ისინი ნაძალადევი სიცილით იფხრიწებიან. ბოლოს ის სათვალთვალთი პატიმართა საკანში იჭვრიტება.

ერთი-ორი დეტალი და ჩვენ თვალწინ წარმოდგება ამ სუბიექტის პიროვნული რაობა და რეალური სოციალური სტატუსი: მისი აქცენტირებული სექსუალობა, მბრძანებლური ტონი, ხაზგასმული ფამილარობა თანამშრომლებთან ურთიერთობისას, პატიმრის დაჩაგვრის სადისტური სურვილი გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს რაღაც სატრაპის მსგავს მონელესთან, რომელსაც აბსოლუტური ძალაუფლება აქვს და ღრმად არის დარწმუნებული, რომ ციხეში მხოლოდ მას აქვს მამაკაცად ყოფნის უფლება, მხოლოდ მას გააჩნია პატივმოყვარეობა და ამბიციები; თანამშრომლები მისთვის მხოლოდ ხელქვეითები, ტაშის დამკვრელები არიან, ამდენად, მათაც გააჩნიათ პრივილეგიები, პატიმრები კი ყველაფერ ადამიანურს მოკლებული უუფლებო მასაა... პერსონაჟის სახე დამაჯერებელია, მას მსახიობი ზუსტად შერჩეული შტრინხებით ქმნის, ხასიათის ფორმირებისას გამოყენებულია დეტალები და ლაკონიზმი, საბოლოოდ მივიღეთ ფსიქო-სოციალური ტიპი, რომელიც იმდენად განზოგადებულია, რომ არსებითად შეუძლებელია გარჩევა ცხოვრებისეული პროტოტიპისაგან.

მიშა ახვლედიანი, თუმცა პროფესიონალი მსახიობი არ არის და ტიპაჟია, კარგად ეწერება ფილმის მთლიან ქსოვილში, ქმნის უტიფარი ბიუროკრატის კოლორიტულ პორტრეტს.

ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით გამოირჩევა ზურაბ ბეგალიშვილის სასტიკი და, ამავე დროს, საკუთარ თავში რწმენადაკარგული ზედამხედველების უფროსი. „კომაში“ მის მიერ შექმნილი ეკრანული სახე გამართლებულია.

ვიორჯი მასხულიას ტიტე ახალგაზრდა ინფანტილური ადამიანია. ის ბოლომდე ვერ ჩასწვდა მომხდარის ტრაგიკულ არსს და უბრალოდ მიჰყვება დინებას, მხოლოდ ორჯერ ფეთქდება ისტერიულად. შემგუებლობა მას გადარჩენის საშუალებას აძლევს, ბადებს იმედს, რომ ადრე თუ გვიან თავს დააღწევს ციხეს.

მთავარი გმირის სრულიად საპირისპიროა ჯანო იზორიას მორწმუნე პატიმარი. ის აქტიურია, სხვაზე მეტად აქვს განვითარებული პიროვნული ღირსების გრძნობა, ამიტომ მისი არსებულ რეალობასთან შეგუება არაა უპირობო, რელიგია მისთვის ღირსების დაცვის საშუალებაცაა და ის ღირებულებაც, რაც მას ზედამხედველთან უნდა აკავშირებდეს. ეს შეცდომა მისთვის ტრაგიკულად მთავრდება.

ფილმში „კომა“ გათამაშებული სისასტიკის ამსახველი სცენები და მათში მოქმედი პერსონაჟები ტიპურია როგორც ქართული ცინეებისთვის, ასევე საავადმყოფოებისთვის, მამასადაძმე, რეალისტურია და ამიტომ – გამართლებულიც.

„ნიბულა“, 2017 წელი

ეს ფილმიც ისტორიის ახლებურ შეფასებას ეძღვნება, ოღონდ უახლოესი ისტორიისა. ამიტომ მისდამი ინტერესი ბუნებრივია.

პოლიტიკურ ფილმს თავისი კანონები აქვს. განურჩევლად იმისა, რომელიმე მოვლენას ეხება თუ პიროვნებას, კინოსურათმა რამდენიმე კითხვას უნდა გასცეს პასუხი, რათა მოვლენის ხასიათი და პიროვნების მოქმედებათა არსი ნათელი გახდეს, ამას ორივეს საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ითხოვს. მით უმეტეს, თითქმის ყოველთვის ხდება მოვლენისა და პიროვნების მითოლოგიზება და ძნელია ჭეშმარიტების დადგენა არცთუ ძალიან დიდი ხნის წინანდელ ამბებზეც.

ამასთანავე, ფილმის ავტორები არჩევიანში თავისუფალი არიან და შეუძლიათ აირჩიონ მათთვის მისაღები ესა თუ ის ვერსია, მოვლენა და პიროვნება საკუთარი თვალთახედვით შეაფასონ და დადებითად ან უარყოფითი კონტექსტით წარმოგვიდგინონ, შექმნან ჭეშმარიტებასთან ახლოს მყოფი თუ ჭეშმარიტებას დაშორებული ნაწარმოები; ან მოიქცნენ იტალიური პოლიტიკური კინოს მეტრის, ფრანჩესკო როსის, მსგავსად, რომელმაც ფილმში „სალვატორე ჯულიანო“ მთავარი პერსონაჟის დაღუპვის ორივე ვერსია აჩვენა – ის, რომელიც ხელისუფლებას აწყობდა და ისიც, როგორც სინამდვილეში მოხდა... ერთი სიტყვით, შემოგვთავაზონ მითიც და რეალობაც. ასეთი განლაგთ პოლიტიკური ფილმის შუქ-ჩრდილები.

შესაბამისად, კინორიტუაც თავისუფალია ფილმის დადებითად ან უარყოფითად შეფასებისას და მაყურებელიც – მოიწონოს ან არ მოიწონოს შემოთავაზებული ვერსია. ეს, რაც ავტორთა პოზიციას შეეხება, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია კინოსურათის სანახაობრივი მხარე: მიუხედავად ჟანრული მრავალფეროვნებისა, ტრაგედია, დრამა, ტრაგიკომედია, კომედია, სატირა – დაძაბულობა უნდა იქმნებოდეს პოლიტიკურ ვნებათა ღელვის შედეგად, რასაც ასევე აქცევს ყურადღებას კრიტიკაც და მაყურებელიც.

თუ სანიობით ფილმს „ნიბულას“ ზემოთქმულთან მიმართებაში განვიხილავთ, ის ამ თვალსაზრისით აშკარად არატიპურია. თავად განსაჯეთ: ნაჩვენებია საქართველოს რესპუბლიკის დამნობილი პრეზიდენტის, ზვიად გამსახურდიას, ბოლო დღეები. სავარაუდოდ, მოქმედება 1993 წლის დეკემბერში მიმდინარეობს. ხანმოკლე ემიგრაციიდან დაბრუნებული პრეზიდენტი (ფილმში მას სახელით არ მოიხსენიებენ, ის ბატონ პრეზიდენტად იწოდება) დევნილია და ერთი სოფლიდან მეორეში გადაადგილდება პრემიერ-მინისტრთან და დაცვის ცამეტკაციან ჯგუფთან ერთად. ეს ზვიად გამსახურდიას ბიოგრაფიიდან აღებული ფაქტია. ოღონდ, გაუგებარია, ვის გაურბის ეს ხალხი. აქ უკვე ბიოგრაფიას აღარ ეყრდნობიან. მართალია, ქართველი მაყურებლის ნაწილისთვის სრულიად გასაგებია, თუ ვის გაურბიან ისინი, მაგრამ ეს სრულფასოვანი პოლიტიკური ფილმის შექმნისთვის საკმარისი არ არის, რადგან ელემენტარული ლოგიკა ითხოვს, გამოჩნდეს კონ-

ფლიქტის მეორე მხარე ანუ მდევნელი. საქმეს არ შველის არც აფეთქების ხმა და იმისი თქმა, რომ გვესროლესო, არც შევეულმფრენის სპეციფიკური გრუნენი იმ სახლის თავზე, სადაც დევნილები არიან შეფარებულნი და არც იმაზე ლაპარაკი, სოფელში ტანკი შემოვიდაო. არ შველის, რადგან არ ჩანს კონკრეტული მტრის სახე, რომელიც, პოლიტიკური ფილმის კანონებიდან გამომდინარე, სასტიკი, აგრესიული შურისმაძიებელი უნდა იყოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, დევნილთა მოქმედება შეიძლება ახირებული ხალხის საქციელს დაემსგავსოს, რომ ვერ გაგვივია, რატომ და ვის ეძალებიან ისინი...

ამას გარდა ჩნდება სხვა კითხვაც: რატომ არ ჰგავს ირანელი მსახიობი ზვიად გამსახურდიას? ამ უკანასკნელის გარეგნობა, ტემპერამენტი, მეტყველების მანერა, ჟესტიკულაცია, მიმიკა, ქცევის სტერეოტიპი საკმაოდ კარგად არის ცნობილი. რაც შეეხება ჰოსეინ მასჯუბის, ის ზვიად გამსახურდიას არცერთი პარამეტრით არ ჰგავს და მრჩება შთაბეჭდილება, რომ მას წარმოდგენაც არა აქვს იმ პიროვნების შესახებ, ვისაც ასახიერებს... ცხადია, მსახიობი იმ ამოცანას ასრულებს, რაც მას რეჟისორმა დაუსახა და მეც სწორედ ამაში ვხვდავ შეცდომას, საქმე ისაა, რომ ფილმის სახელწოდება „ნიბულა“ არის იმ სოფლის სახელი, სადაც ზვიად გამსახურდიამ დაამთავრა სიცოცხლე. ამიტომ სიტუაცია ითხოვდა მთავარი პერსონაჟის, ბატონი პრეზიდენტის, ფიზიკურ მსგავსებას ისტორიულ პროტოტიპთან, თორემ ნიბულა რომ ზოგადად პრეზიდენტების სიცოცხლის დასასრულის ადგილი იყოს და კინოსურათი ვინმე მორიგი დამნობილი პრეზიდენტის სიცოცხლის ბოლო დღეებს ასახავდეს, მაშინ საკამათო აღარც არაფერი იქნებოდა...

იგივე ითქმის ბატონ პრემიერ-მინისტრზეც (ამ პერსონაჟსაც ასე იხსენიებენ), სათვალე თითქმის ამჟღავნებს მის მსგავსებას ბესარიონ გუგუშვილთან, მაგრამ მხოლოდ თითქოს. მართალია, ამ პერსონაჟს შიშველსაც გვიჩვენებენ, ოღონდ, რადგანაც საშუალება არ გვქონდა, პროტოტიპი შიშველი გვენახა, მსგავსებაზე ვერაფერს ვიტყვი...

ფილმში არის რამდენიმე ეპიზოდი, განმარტებას რომ ითხოვს. ასეთია პრეზიდენტის ზმანება, როცა ის თავის თავს ხედავს ვრძელ დერეფანში მიმავალს, რომლის ორივე მხარეს ადამიანები დგანან და ტაშს უკრავენ, შორიდან გაისმის სკანდირება: „ნიბულა!“, „ნიბულა!“... აშეარაა, ფილმის ავტორები ამ გზით გვეუბნებიან, ნიბულამდე პრეზიდენტი გარემოცვამ მიიყვანაო. უდავოა, მის უახლოეს გარემოცვას გარკვეული წვლილი მიუძღვის ზვიად გამსახურდიას დაღუპვაში, მაგრამ მხოლოდ ამაზე მინიშნებით ვერ აიხსნება მისი დამნობის მიზეზები. ის იმ პოლიტიკურ სიტუაციასა და, გნებავთ, ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროში უნდა ვეძებოთ, 1987-1993 წლების საქართველოში რომ იყო შექმნილი. როგორც ვხვდები, ამ მოვლენების ანალიზი ფილმის შემქმნელთა მიზანს არ წარმოადგენდა; ხოლო ის, რისი ჩვენებაც საჭიროდ ჩათვალეს, საემარისი ნამდვილად არ არის... არის სხვა ეპიზოდიც, როცა მიტოვებულ შენობაში, რომელიც, როგორც ჩანს, ყაზარმის

ფუნქციას ასრულებს და მასში დევნილი პრეზიდენტი ერთადერთ სახელდახელოდ მობილიზებულ ჯარისკაცს ნახავს. სხვები წავიდნენო, – ამბობს ჯარისკაცი; შენ რატომ არ წახვედიო? – ეკითხება პრეზიდენტი. მე წასასვლელი არსად მაქვსო, – პასუხობს ჯარისკაცი. დამხოვისა და სიკვდილის მიზეზებისა არ იყოს, შეიარაღებულ ფორმირებებში მობილიზებულთა დამოკიდებულება საქართველოში მიმდინარე სამოქალაქო ომთან რთული საკითხია; ვიღაც იბრძოდა, ვიღაც კიდევ ტოვებდა ბრძოლის ველს, ვინ ვისგან იმართებოდა – ამ პრობლემას ბევრად ღრმა საფუძველი აქვს და ერთი უსახლკარო ყმაწვილის მაგალითი მაყურებელს სწორ წარმოდგენას ვერ შეუქმნის.

კიდევ ერთი ეპიზოდი: პრეზიდენტი რაღაც ხმაურს მიაქცევს ყურადღებას, კარს შეაღებს და ვხედავთ, მისი დაცვის უფროსი ვიღაც ქალთან სექსითაა დაკავებული. ტყე-ღრეში მოხეტიალე მამაკაცს რომ ქალთან ურთიერთობის სურვილი შეჩინოდა, ეს სულაც არ არის გასაკვირი, ოღონდ, ამასაც სჭირდებოდა დრამატურული მომზადება, ამის გარეშე კი ეს ეპიზოდი ნაჩვენებ ამბავს არაფერს ჰმატებს, სამაგიეროდ, წარმოაჩენს ფილმის ავტორების მისწრაფებას – პოლიტიკურ ფილმში არ იყოს პოლიტიკა და მისი ადგილი ადამიანური ყოფის ცალკეულმა გამოვლინებებმა დაიკავოს, ასეთი გზა კი წამგებიანია და ამისი ბევრი მაგალითი არსებობს. გავიხსენოთ ცნობილი ინგლისელი კინორეჟისორის, ჯონეფ ლოუზის ფილმი ლევ ტროცკის მკვლელობის შესახებ, რომლის თაობაზეც თავად აქვს ნათქვამი, რომ მას აინტერესებდა ტროცკი – ადამიანი და არა ტროცკი – პოლიტიკოსი. ერთი შეხედვით, ასეთი ფორმულირება ორიგინალური მიდგომის გამომხატველად შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგრამ თუ დავუკვირდებით, ამ „ორიგინალობის“ მიღმა უაზრობას დავინახავთ, რადგან ტროცკი-ადამიანის გამოყოფა ტროცკი-პოლიტიკოსისგან შეუძლებელია. მისი ცხოვრება ხომ პოლიტიკურ მოქმედებათა უწყვეტი ჯაჭვია და, ესეც არ იყოს, ის სწორედ პოლიტიკის გამო მოკლეს ალბინისტის წერაქვით და არა ადამიანური ახირებულობის შედეგად. ასეა ზვიად გამსახურდიას შემთხვევაშიც: ის გზა, რაც მან გაიარა ნიბულამდე, პოლიტიკის გამო განვლილი და სამეგრელოს ერთ პატარა სოფელში დამთავრებული გზაა...

ფილმში კარგია სახვითი გადაწყვეტა, განსაკუთრებით კი, ოპერატორის მიერ დანახული საქართველოს პეიზაჟები, ახლო ხედები, დეტალები. ეს უკვე ბოლო პერიოდის ქართული ფილმების ერთგვარი ტრადიციაა.

მთლიანობაში „ნიბულა“ უკმარისობის გრძნობას იწვევს, რადგან, როგორც მოგახსენეთ, დარღვეულია პოლიტიკური ფილმის კანონები, რამაც ნაჩვენებ ამბავს ინტერესი დაუკარგა.

ფილმოგრაფია

1. „ბეიკაობა-ყეენობა“ – 1909 წელი. სცენარი – შ. დადიანი; რეჟისორი – ალ. წუწუნავა; ოპერატორი უცნობია; დამფინანსებელი – მ. კვალაიშვილი; მონაწილეობენ: დ. აბდუშელიშვილი (ბერიკა-ყეენი), ნ. ბაკურაძე (დედოფალი), ვლ. გვიშიანი (ბრეცია-ქილიკი), ვლ. გუნია (ვაჭარი), ალ. დონდუა (ფერია), ნ. მჟავანაძე, ნ. კაჭარავა, ი. შურღაია.
2. „ჩემი ბებია“ – 1929 წელი. სცენარი – თემა ს. დოლიძის, კ. მიქაბერიძე, გ. მდივანის; რეჟისორი – კ. მიქაბერიძე; ოპერატორები: ვ. პოზნანი, ა. პოლკევიჩი; მხატვრები: ვ. სიდამონ-ერისთავი, ირ. გამრეკელი; მონაწილეობენ: ე. ჩერნოვა, ა. თაყაიშვილი, ე. ოვანოვი, ა. ხორავა, ვ. აბსალმოვა, ვ. ლავრიცკი, მ. აბესაძე.
3. „აპრილი“ – 1962 წელი. სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, ოთარ იოსელიანი; რეჟისორი – ოთარ იოსელიანი; ოპერატორი – იური ფედნევი; მხატვარი – ე. ლაპკოვსკი; კომპოზიტორი – ს. ნასიძე; კომპინირებული გადაღებები – გ. კასრაძე; გრიმი – ვ. ბებიაშვილი; სურათის დირექტორი – გ. შარიქაძე; მონაწილეობენ: გოგო – ტატიანა ჭანტურია, ბიჭი – ვია ჭირაქაძე, აკაკი ჩიგვაძე, ე. მაისურაძე, ა. ჯორბენაძე.
4. „მონანიება“ – 1984 წელი. სცენარის ავტორები: ნანა ჯანელიძე, თენგიზ აბულაძე, რეზო კვესელავა; რეჟისორი – თენგიზ აბულაძე; ოპერატორი – მიხეილ აგრანოვიჩი; მხატვარი – გოგი მიქელაძე; მონაწილეობენ: ავთანდილ მახარაძე, ია ნინიძე, მერაბ ნინიძე, ზეინაბ ბოცვაძე, ქეთევან აბულაძე, ედიშერ გიორგობიანი, კახი კავსაძე, ნინო ზაქარიაძე, ნატო ონიგავა, დათო ქემსაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, შპია მახვილაძე, ამირან ამირანაშვილი, მარინა კახიანი, რეზო ესაძე, აკაკი ხიდაშელი, ბორის წიფურია, ამირან ბუაძე, დავით შაპუაშვილი, შოთა სხირტლაძე, ბესარიონ ხიდაშელი, თამარ ციციშვილი, ლეო ანთაძე, კოტე მახარაძე, მიხეილ ჯოჯუა.
5. „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ – 1989 წელი. სცენარის ავტორები: ა. ჭიჭინაძე, ლ. თუთბერიძე; რეჟისორი – ლ. თუთბერიძე; ოპერატორი – დ. შუშანია, მხატვარი – ბ. სამსონაძე; გამოყენებულია ანტონ ბრუკნერის მუსიკა; მონაწილეობენ: რ. ჩხიკვაძე, ვ. ფირცხალავა, ვ. პეტრიაშვილი, ვ. როინიშვილი, ა. ჭიაურელი, მ. კუნიანიძე, ზ. მაღალაშვილი, ზ. ბეგალიშვილი.
6. „ჩაკლოლი სული“ – 1994 წელი. გრიგოლ რობაქიძის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით. სცენარი – რ. კვესელავა, გ. მგელაძე; რეჟისორი – გ. მგელაძე; ოპერატორი – გ. ჩირაძე; მხატვარი – გ. გიგაური; კომპოზიტორი – თ. მუჯირი; მონაწილეობენ: მურმან ჯინორია (თამაზ ენგური), ზურაბ ყიფშიძე (არტურ ბერზინი), ლიკა ქაფჯარაძე (ნატა), ნუგზარ ყურაშვილი (ბრეგაძე).

7. „შემსრულებელი“ – 1995 წელი. სცენარი – მ. ბორაშვილი, მ. ბასინოვი; რეჟისორი – მ. ბორაშვილი; ოპერატორი – ი. კრებსი; მხატვარი – თ. ქართველიშვილი; მუსიკალური გამფორმებელი – მ. ბორაშვილი; მონაწილეობენ: გ. გამყრელიძე-ძნელაძე, ნ. კობერიძე, შ. ქრისტესაშვილი, მ. ვამცემლიძე, გ. თთარაშვილი, ა. გეწაძე, თ. ჰაპიძე, ი. მოღებაძე, ო. ბახტაძე.
8. „ყაჩაღები, თავი VII“ – 1996 წელი. სცენარი და რეჟისურა – თ. იოსელიანი; ოპერატორი – ვადიმ ოლმანსკი; მონაწილეობენ: ა. ამირანაშვილი, დ. გოგიბედაშვილი, გ. ცინცაძე, ნ. ორჯონიკიძე, ა. ჯაყელი, ნ. ქავთარაძე, ქ. კაპანაძე.
9. „კომა“ – 2014 წელი. სცენარი – ა. ქავთარაძე, ლ. ბულაძე; რეჟისორი – ა. ქავთარაძე; ოპერატორი – მ. ესაძე; მხატვარი – თ. თელია; მუსიკა – ნ. მაჩაიძე, გ. ცინცაძე; კოსტუმების მხატვარი – ს. ჩიქოვანი; მონაწილეობენ: ვიორგი მასხულია, ჯანო იზორია, მიშა ახვლედიანი, ზურა ბეგალიშვილი, თეკლე შანშიაშვილი, ვიორგი გოგოლაძე, სიმონ (სიკო) კობაძე, ირაკლი ცინცაძე, ანა იმნაძე, უჩა ურუშაძე, თორნიკე თხილაგა, მიშა კვაჭაძე.
10. „ნიბულა“ – 2017 წელი. სცენარი – რულოვ იან მინები, ვიორგი ოვაშვილი; რეჟისორი – გ. ოვაშვილი; ოპერატორი – ე. ლუჩიდი; მონაწილეობენ: ჰ. მასჯუბი, ქ. მანველაშვილი.

THE CONTRASTS OF LIGHT AND DARK IN GEORGIAN POLITICAL PERFORMING FILM

Summary

In his latest writing, author Paata Iakashvili offers the reader his views on the fragments of bitter reality prevailing in Georgian cinematography, spoiled by politics – the “fighting adventure” of Georgians over the last 100 years – struggle for freedom, national independence, preservation of culture and physical existence. To this end, P. Iakashvili selects a few films shot over the 100 years that portray different political realities – starting with a lost film “Berikaoba-Keenoba” (1909), preserved only in the memoirs of Lado Gvishiani, and ending with the film “Khibula”, completed in 2017, which portrays the recent past of the Georgian people. Furthermore, the article examines the following films – “My Grandmother” (1929, directed by Kote Mikaberidze), “April” (1962, directed by Otar Iosseliani), “Repentance” (1984, directed by Tengiz Abuladze), “Nazar’s Last Prayer” (1989, directed by Levan Tutberidze), “The Murdered Soul” (1994, directed by Karaman Mgeladze), “The Executor” (1995, directed by Mikho Borashvili), “Brigands, Chapter VII” (1996, directed by Otar Iosseliani), “Coma” (2014, directed by Archil Kavtaradze), “Khibula” (2017, directed by Giorgi Ovashvili).

The reader is confronted with the oppressive reality, as well as with the political tension that remains unchangeable in time, which is portrayed in the subjects of these films: Adaptation and betrayal, powerlessness and pain. The article emphasises the following aspects: degradation and annihilation of the essence of personality, the deep distance from spiritual values of the occupied homeland. Nevertheless, the tragic history of the Georgian people is not only presented as darkness in the article. It is the contrasts of light and dark (Ital. Chiaroscuro) that give our reality the form of reality, that provide values and clear-sightedness.

DIE HELL-DUNKEL-KONTRASTE IM GEORGISCHEN POLITISCHEN DARSTELLENDEN FILM

Zusammenfassung

In seiner letzten Schrift bietet der Autor Paata Iakashvili dem Leser seine Auffassungen dar über die in der georgischen Filmkunst vorherrschenden Fragmente der bitteren Realität, beeinträchtigt durch die Politik – das „Kampf-Abenteuer“ der Georgier in den letzten 100 Jahren – Kampf um die Freiheit, nationale Unabhängigkeit, um die Wahrung der Kultur und der physischen Existenz. P. Iakashvili wählt zu diesem Zweck einige Filme aus, die im Verlaufe der 100 Jahre gedreht wurden und die unterschiedliche politische Realität schildern – begonnen mit einem verschollenen, lediglich in den Erinnerungen von Lado Gvishiani erhalten gebliebenen Film „Berikaoba-Keenoba“ (1909), beendet mit dem 2017 fertiggedrehten Film „Khibula“, der die neueste Vergangenheit des georgischen Volkes schildert. Des Weiteren werden im Artikel folgende Filme untersucht – „Meine Großmutter“ (1929, Regie von Kote Mikaberidze), „April“ (1962, Regie von Otar Iosseliani), „Die Sühne“ (1984, Regie von Tengiz Abuladze), „Nasars letztes Gebet“ (1989, Regie von Levan Tutberidze), „Die gemordete Seele“ (1994, Regie von Karaman Mgeladze), „Der Ausführer“ (1995, Regie von Mikho Borashvili), „Briganten, Kapitel VII“ (1996, Regie von Otar Iosseliani), „Koma“ (2014, Regie von Archil Kavtaradze), „Khibula“ (2017, Regie von Giorgi Ovashvili).

Der Leser wird mit der unterdrückenden Realität konfrontiert, sowie mit der in der Zeit unabänderlich bleibenden politischer Spannung, die in den Sujets dieser Filme geschildert wird: Anpassung und Verrat, Ohnmacht und Schmerz. Im Artikel werden folgende Aspekte betont: Entwürdigung und Vernichtung des Wesens der Persönlichkeit, der tiefe Abstand von geistigen Werten der okkupierten Heimat. Dennoch wird im Artikel die tragische Geschichte des georgischen Volkes nicht nur als Finsternis dargestellt. Es sind die Hell-Dunkel-Kontraste (Ital. Chiaroscuro), die unserer Realität die Form der Wirklichkeit verleihen, die Werte und Klarsicht verschaffen.

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი**

2022

**SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM GEORGIAN STATE
UNIVERSITY DIMITRI JANELIDZE SCIENTIFIC-RESEARCH
INSTITUTION**

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელთა მიერ 2022 წელს გამოსაცემად მომზადდა: მონოგრაფიები, დამხმარე სახელმძღვანელოები, თარგმანი.

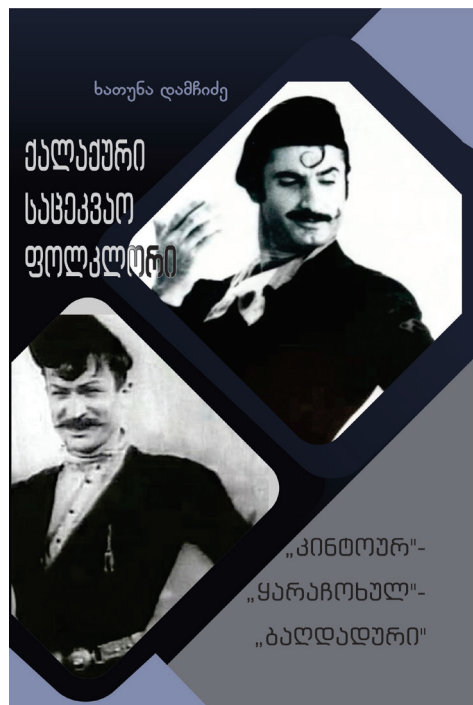
უნივერსიტეტის გამომცემლობაში „კენტავრი“ გამოიცა კვლევითი ინსტიტუტის სამეცნიერო ნაშრომები.

2022 წელს ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლებმა მონაწილეობა მიიღეს საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში, გამოქვეყნდა არაერთი პუბლიკაცია. გამოსაცემად მომზადდა „Art კვლევების“ წინამდებარე, მეოთხე კრებული.

ახალი გამოცემები

„ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი – „კინტოურ“ - „ყარაჩოხულ“ - „ბაღდადური“

დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში მომზადდა და გამომცემლობაში „კენტავრი“ გამოიცა ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლის, ხათუნა დამჩიძის (ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი) მონოგრაფია: „ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი - „კინტოურ“ - „ყარაჩოხულ“ - „ბაღდადური“.



ნაშრომი წარმოადგენს ქალაქური ქორეოგრაფიული ფოლკლორის საცეკვაო ნიმუშის – „კინტოურ“-„ყარაჩოხულ“-„ბაღდადურის“ – კვლევას. იგი ეყრდნობა საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილში საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული, სოციალურ-კულტურული ასპექტების კვლევას და აღნიშნულის საფუძველზე გამოვეყოს ძველი თბილისის ძირითადი მოქმედი პერსონაჟების – კინტო-ყარაჩოხელის ეთნიკურ, სოციალურ, კულტურულ ფენომენს.

„პოეტური კინო: საბჭოთა ავანგარდიდან საავტორო კინომდე“

რუსუდან კვარაცხელიას (კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი) მონოგრაფიაში „პოეტური კინო: საბჭოთა ავანგარდიდან საავტორო კინომდე“, რომელიც დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში მომზადდა, წარმოდგენილია კინოენაში ამ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სეგმენტის თეორიული ანალიზი და შეფასება. ყურადღება გამახვილებულია პოეტური კინოს სტრუქტურულ თავისებურებებსა და მის მნიშვნელობაზე კინემატოგრაფში.

XXI საუკუნის გადმოსახედიდან, უფრო მეტად მნიშვნელოვანია XX საუკუნის იმ კინოთემების ანალიზი, რომლებიც ისტორიული მოვლენების, უკვე არსებული და ამჟამად მიმდინარე პროცესების, მოცულობით სურათს ქმნის.

ნებისმიერი ამბის პოეტურად აღქმის და მისი გადმოცემის სურვილი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ხელოვნებაში, როდესაც საზოგადოების განწყობაზე ისტორიული ძვრები და მსოფლმხედველობითი ცვლილებები ზემოქმედებს. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ პოეზია არა უბრალოდ ჩარჩო, სტრუქტურა, არამედ ცნობიერების ფორმაა, რომელიც მსოფლმხედველობის ფუნდამენტურ გარდაქმნას განაპირობებს.



XX საუკუნე მსგავსი ცვლილებების არაერთ მაგალითს წარმოგვიდგენს ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. კინემატოგრაფში 20-იან და 60-80-იან წლებში, მსოფლმხედველობრივი სტანდარტების მსხვრევა საინტერესო თემებსა და ადამიანის გარემოსთან ურთიერთდამოკიდებულებაში აისახა. სწორედ ამ პროცესმა შეუწყო ხელი კინოს პოეტური ფორმების და მხატვრული ენის განვითარებას, მოახდინა სახვითი საშუალებების „სემანტიზაცია“. 20-იან წლებში ეს იყო პოეტური ენის დამკვიდრების მხოლოდ პირველი მცდელობა.

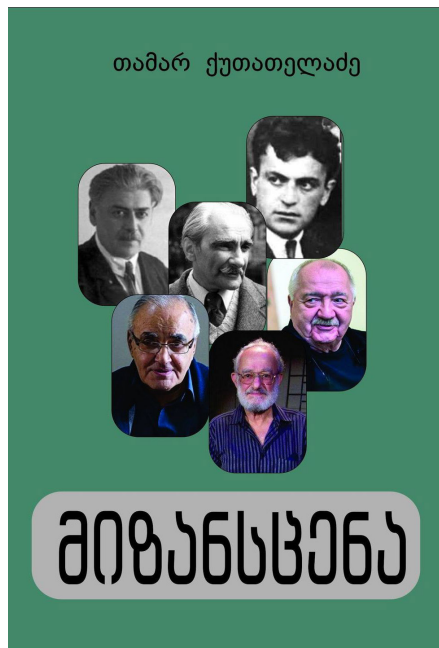
მონოგრაფია „პოეტური კინო: საბჭოთა ავანგარდიდან საავტორო კინომდე“ მოიცავს პოეტური ფორმის, გამომსახველობითი თავისებურებების ისტორიულ ანალიზს. მასში განხილულია პოეტური კინოს განვითარების სხვადასხვა ეტაპი, მისი ადგილი, სემანტიკური კონსტრუქციები და ხერხები, რომელთა სახეცვლილება პოეტურ-მეტაფორული კინოს ვრცელ პროცესად ყალიბდება.

„მიზანსცენა“

თამარ ქუთათელაძის (თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი) წიგნში „მიზანსცენა“ (დამხმარე სახელმძღვანელო) წარმოდგენილია სპექტაკლის უმთავრესი სეგმენტის – მიზანსცენის – ცნება, მნიშვნელოვნება, ევოლუციის პროცესი, აღწერის სავარაუდო მეთოდი. ნაშრომი უმთავრესად დაეფუძნა XX საუკუნის ცნობილი რეჟისორების: კოტე მარჯანიშვილის, ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის, მიხეილ თუშანიშვილის, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძისა და შალვა გაწერელიას სპექტაკლების ქრესტომათიულად აღიარებულ მიზანსცენათა აღწერილობებსა და შეფასებებს. ყოველი მონაკვეთის დასასრულს განთავსებულია საკონტროლო შეკითხვები. წიგნი მომზადდა დამხმარე სახელმძღვანელოდ „სათეატრო კრიტიკასა და თეორიაში“.

მიზანსცენა, როგორც სპექტაკლის გამორჩეულად მნიშვნელოვანი კომპონენტი, თეატრმცოდნის სასწავლო პროცესის უმთავრესი მონაკვეთია. დღეისათვის ქართულ ენაზე სპეციალურ სასწავლო ლიტერატურაში არსებული გარკვეული კრიზისის გამო, წინამდებარე დამხმარე სახელმძღვანელო ჩვენი პირველი მოგრძალებული ცდაა ამ პრობლემის აღმოსაფხვრელად. ნაშრომის მიზანია ზემოაღნიშნულ პროცესში თვალსაჩინო მაგალითების საფუძველზე, სტუდენტებს შევთავაზოთ მიმდინარე თეატრალური ტენდენციებისა და სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების ფონზე დაბადებული მიზანსცენების გააზრების ნიმუშები სპექტაკლის რეცენზირების, სამეცნიერო ნაშრომის, ზეპირი განხილვისას დასაბუთებული მსჯელობის დასაუფლებლად.

აღნიშნული გამოცემა დახმარებას გაუწევს არა მხოლოდ ჩვენი უნივერსიტეტის სტუდენტებსა და პედაგოგებს სასწავლო თუ სალექციო პროცესში, არამედ საინტერესო იქნება თეატრალური ხელოვნებით დაინტერესებული საზოგადოებისათვის.

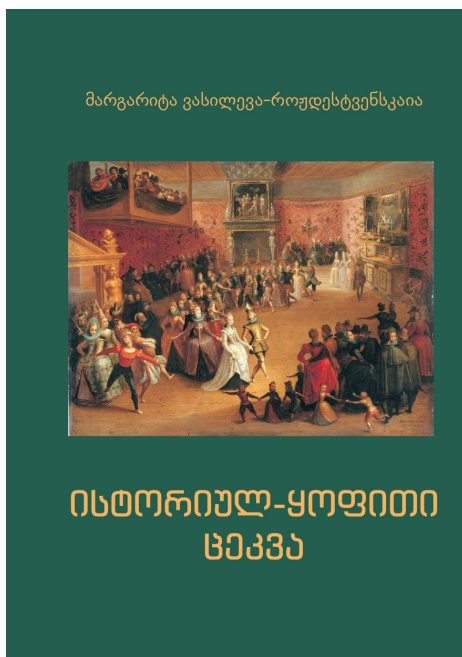


მარგარიტა ვასილევა-როჟდესტვენსკაია – „ისტორიულ-ყოფითი ცეკვა“

მთარგმნელი: ხათუნა დამჩიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასწავლო გეგმით წარმოდგენილია საგანი „ისტორიულ-ყოფითი ცეკვა“, რომელიც მოიცავს როგორც პრაქტიკულ, ასევე თეორიულ ნაწილს. ეს ნაშრომი წარმოადგენს ისტორიულ ექსკურსს შუა საუკუნეებიდან XIX საუკუნის ჩათვლით, ასევე ითვალისწინებს „ბალეტის ისტორიასაც“. აღნიშნული საგანი სავალდებულოა ყველასათვის, ვინც სასცენო მოძრაობას, პლასტიკას, ქორეოგრაფიას ეუფლება, იქნება ეს სამსახიობო, სარეჟისორო თუ ქორეოგრაფიული მიმართულებები.

წიგნი გამოიცა 2022 წელს, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობაში „კენტავრი“.



დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში მიმდინარეობს მუშაობა შემდეგ გამოცემებზე:

ირმა დოლიძე, „მუზეუმის კოლექციიდან“

აღბომში „მუზეუმის კოლექციიდან“ წარმოდგენილია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული ესკიზების კოლექცია. თავად მუზეუმი დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაშია გაერთიანებული. ესკიზების კოლექცია მოიცავს 300-მდე ესკიზს. აღბომში შევა კოლექციის მნიშვნელოვანი ნაწილი – თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმული სამსახიობო და სარეჟისორო ფაქულტეტების საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებისთვის შექმნილი ესკიზები. თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების ამ ნიმუშების ავტორები არიან: დ. თავაძე, ა. თევზაძე, ბ. ლოკტინი, ფ. ლაპიაშვილი, ირ. შტენბერგი, გ. ცერაძე და სხვ. მათი შემოქმედების შესახებ გამოცემული პუბლიკაციები თეატრალურ ინსტიტუტში შექმნილ ესკიზებს არ მოიცავს. აქედან გამომდინარე, მუზეუმში დაცული ესკიზების კოლექციის წარმოჩენა მნიშვნელოვანია როგორც ქართული სცენოგრაფიის ისტორიისათვის, ასევე, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის საუკუნოვანი ისტორიის რეკონსტრუქციისთვისაც. აღბომი „მუზეუმის კოლექციიდან“ ეძღვნება საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის 100 წლის იუბილეს.

ფრანკო ძეფირელი – „ჩემი ავტობიოგრაფია“

გერმანულიდან თარგმნა მანანა პაიჭაძემ.

Franco Zeffirelli, The Autobiography of Franco Zeffirelli, 1986, Interfilm Finance SA
Zeffirelli. Autobiographie von Franco Zeffirelli. Piper-Verlag, München, 1986.

თეატრისა და კინოს ცნობილი რეჟისორის ფრანკო ძეფირელის წიგნი „ჩემი ავტობიოგრაფია“ გამოცემა 1986 წელს ინგლისურ და გერმანულ ენებზე. იგი უაღრესად მნიშვნელოვანი და საინტერესო ავთენტური წყაროა ხელოვანის შემოქმედების გასაცნობად. ძეფირელის ავტობიოგრაფიაში მოთხრობილია XX საუკუნის უდიდეს ხელოვანთა შესახებ (მარია კალასი, ანა მანიანი, ლუკინო ვისკონტი, კოკო შანელი, ჟან მარე, ჟან კოქტო, ტულიო სერაფინი, ლეონარდ ბერნსტაინი, რიჩარდ ბარტონი, ელიზაბეტ ტეილორი და სხვ.), რაც ზრდის ამ გამოცემის მნიშვნელოვნებას.

ფრანკო ძეფირელის „ჩემი ავტობიოგრაფია“ პირველად ითარგმნა ქართულ ენაზე. იგი გამიზნულია როგორც სპეციალისტებისათვის, ასევე ფართო მკითხველისათვის.

ღია კალანდარიშვილი, „პოსტმოდერნიზმი კინოეკრანზე“

/პოსტმოდერნისტული კინოხელოვნება/

„პოსტმოდერნიზმი კინოეკრანზე“ წარმოადგენს ჩვენი დროის წამყვანი მიმართულების, პოსტმოდერნისტული კინოხელოვნების კვლევას. ამავე დროს, ითვალისწინებს უნივერსიტეტის სასწავლო ლიტერატურის მოთხოვნებს: ეყრდნობა შეჯერებული კვლევების შედეგებს და პროცესზე ზოგადად არსებულ შეხედულებებსა და დასკვნებს; ასევე, იმ მოცემულობას, რომ კინოფაქულტეტის სტუდენტებისთვის არ არსებობს სპეციალური სახელმძღვანელო, რომელიც თავს მოუყრის პოსტმოდერნისტული მიმართულების თეორიულ წარმოდგენებსა და კინოპრაქტიკაში მათ ასახვას.

კვლევა ეფუძნება მსოფლიო და ეროვნული კინოხელოვნების, ამ კუთხით ნაკლებად შესწავლილ კინომავალითებს, რომლებიც უშუალოდ პოსტმოდერნიზმის იდეებითა და პრინციპებითაა ფორმირებული. ამ ნიმუშებით უფრო მკაფიოდ წარმოჩნდება თავად პოსტმოდერნიზმის ბუნება; ამასთან, ისინი განიხილება მოდერნიზმისა და კლასიკური ხელოვნების საერთო კონტექსტში, მათთან შედარების, მსგავსებებისა და განსხვავებების გამოვლენით.

ნაშრომი დახმარებას გაუწევს უნივერსიტეტის სტუდენტებს (ბაკალავრიატი, მაგისტრატურა, დოქტორანტურა) თანამედროვე კინემატოგრაფის შესწავლასა და გააზრებაში. წიგნი, ასევე, საინტერესო იქნება თანამედროვე კინოხელოვნებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისთვის.

გიორგი რაზმაძე, „ექსპერიმენტული კინო“

მონოგრაფია „ექსპერიმენტული კინო“ წარმოადგენს XX და XXI საუკუნეების ავანგარდული კინოს კვლევას. ნაშრომის მიზანია სტუდენტებისთვის და, არა მხოლოდ მათთვის, წარმოაჩინოს განსხვავება დომინანტურ და ექსპერიმენტულ კინოს შორის, მოყვას ავანგარდული კინოს ისტორია, გამოჰყოს მნიშვნელოვანი პერსონალები და თავი მოუყაროს ნაკლებად ცნობილ კინოთეორიებს. მონოგრაფიაში, ასევე, განხილულია აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მნიშვნელოვანი ეტაპები, როგორიცაა, მაგალითად, ფლექსუსი, კომპიუტერული ანიმაცია, „ლაივსინემა“ და სხვ. ვიზუალური ხელოვნების ანთროპოლოგიაში უმნიშვნელოვანეს საფეხურს კომპიუტერით გენერირებული გამოსახულება იკავებს, რომელსაც მეცნიერებთან ერთად ექსპერიმენტული კინოს წარმომადგენლები ქმნიდნენ და ახალი მედიუმის ენას საზღვრავდნენ. დიგიტალური ხელოვნების განვითარებას ახალ მედიებად მივყავართ, მას კი ვიდეოარტთან, პერფორმანსთან, ინსტალაციასთან და სხვ.

მთავარი ხაზის პარალელურად, კვლევაში აქცენტი კეთდება სხვადასხვა მედიუმზე; თანამედროვე კინოსა და აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების გაგებისთვის უფრო სრული კონტექსტისა და ისტორიულ-თეორიული ბაზისის შეთავაზებაზე.

კონფერენციები

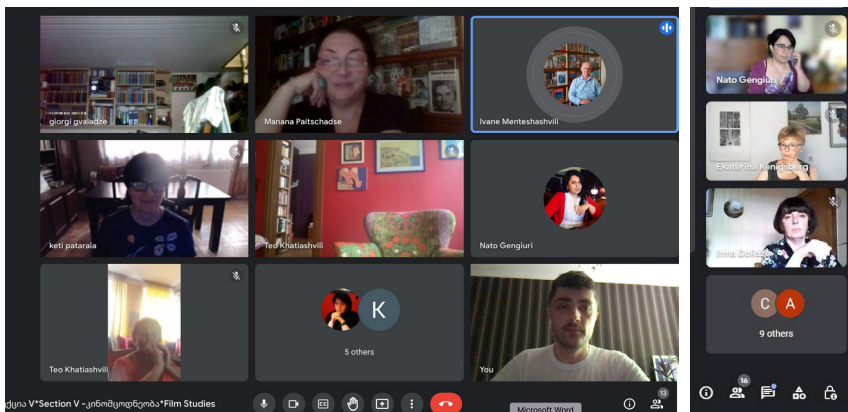
ხელოვნების მკვლევართა XV საერთაშორისო კონფერენცია

2022 წლის 29-30 ივნისს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში გაიმართა ხელოვნების მკვლევართა XV საერთაშორისო კონფერენცია პრიორიტეტული თემით „კულტურა და გლობალური გამოწვევები“. კონფერენცია ონლაინ რეჟიმში ჩატარდა.



დომიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტიდან კონფერენციაში მონაწილეობა მიიღეს:

- გიორგი ცქიტიშვილმა, მოხსენებით „უბედურება, სახელად ომი“;
- ირმა დოლიძემ, მოხსენებით, „საოკუპაციო ხაზთან“;
- ხათუნა დამჩიძემ, მოხსენებით „ქალთა ემანსიპაციის შედეგები და ცეკვით დარღვეული საზღვრები“.
- თამარ ქუთათელაძემ, მოხსენებით „ჟამიანობა“;
- მანანა ბაიჭაძემ, მოხსენებით „ბერჰარდ შლინგის რომანი „წამკითხველი“ და მისი სტივენ დოლდრისეული 2008 წლის კინოდაბტაცია – დანაშაულის და სასჯელის რეცეპცია“;
- გიორგი რაზმაძემ, მოხსენებით „გამოწვევა კინოსა და პეფორმანსისთვის მეთიუ ბარნის სახელით“.



საერთაშორისო კონფერენცია
„ევროპის მწვანე შეთანხმება და მისი პოლიტიკური,
სამართლებრივი და ეკონომიკური ზეგავლენა საქართველოზე“

2022 წლის 10-11 თებერვალს, საქართველოს ეროვნულ უნივერსიტეტში (SEU), „ევროპული ინტეგრაციის კვლევითი ცენტრის“ ორგანიზებით, გაიმართა საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია: „ევროპის მწვანე შეთანხმება და მისი პოლიტიკური, სამართლებრივი და ეკონომიკური ზეგავლენა საქართველოზე“. საერთაშორისო კონფერენციაში მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, ვიორჯი რაზმაძემ მოხსენებით: „ინვაირონმენტალისტური კინო და სამართლიანი საზოგადოების პრინციპები“.

შედარებითი ლიტერატურის მსოფლიო XXIII კონგრესი

2022 წლის 24-29 ივლისს შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ორგანიზებით, ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაციის (GCLA) თანამონაწილეობით, გაიმართა შედარებითი ლიტერატურის მსოფლიო XXIII კონგრესი, სადაც მონაწილეობა მიიღო ქეთევან ელაშვილმა მოხსენებით – „მოცეკვავე გველის მხატვრული დიაპაზონი“ (შარლ ბოდლერი და ანა კა-ლანდაძე).

VI საერთაშორისო კონფერენცია
„არქივმცოდნეობა, წყაროთმცოდნეობა – ტენდენციები და
გამოწვევები“

2022 წლის 8-9 სექტემბერს საქართველოს ეროვნულ არქივში გაიმართა VI საერთაშორისო კონფერენცია. მასში მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომელმა, რუსუდან კვარაცხელიამ (კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი) მოხსენებით: „სამოციანელების დიდი ილუზია“.

ჰუმბოლდტ-კოლეჯის საერთაშორისო კონფერენცია თბილისში

2022 წლის 29 ნოემბრიდან 2 დეკემბრის ჩათვლით ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ალექსანდერ ფონ ჰუმბოლდტის ფონდის ეგიდით ჩატარდა საერთაშორისო კონფერენცია „ჰუმბოლდტ-კოლეჯ“ (Humboldt-Kolleg). ეს ფართო ფორმატის ინტერდისციპლინური სამეცნიერო ფორუმი საქართველოში მესამედ გაიმართა.

წლევიანდელი „ჰუმბოლდტ-კოლეჯის“ თემა იყო „გერმანია – შავი წღვის აუზის ქვეყნები – სამხრეთ კავკასია: ურთიერთაღქმის ისტორია და აწმყო“. კონფერენციაში 8 ქვეყნის (აზერბაიჯანი, ბულგარეთი, გერმანია, თურქეთი, რუმინეთი, საბერძნეთი, საქართველო, სომხეთი) 83 წარმომადგენელი მონაწილეობდა.

კონფერენციაზე, რომელიც სამ დღეს გრძელდებოდა, პარალელურად მუშაობდა სამი სექცია, რომლებშიც იყო მოხსენებები კულტუროლოგიის, ლიტერატურათმცოდნეობის, ლინგვისტიკის, ფილოსოფიის, სამართლის, მათემატიკის, ფიზიკის, ბიოლოგიისა და მედიცინის საკითხებზე. „ჰუმბოლდტ-კოლეჯის“ საერთაშორისო კონფერენციის კულტუროლოგიის და არქეოლოგიის სექციის ხელმძღვანელი და მოდერატორი იყო დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი, გერმანისტი, პროფესორი, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, მანანა პაიჭაძე.

თბილისის 23-ე საერთაშორისო კინოფესტივალი

დიმიტრის ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის უფროსმა მეცნიერ-თანამშრომელმა, პროფესორმა, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორმა, მანანა პაიჭაძემ მონაწილეობა მიიღო თბილისის 23-ე საერთაშორისო კინოფესტივალზე – სექციაში „დამზადებულია გერმანიაში“. მან გოეთეს ინსტიტუტის დაკვეთით თარგმნა ახალი მხატვრული ფილმი „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“ (რე. ედვარდ ბერგერი, ე. მ. რემარკის რომანის ადაპტაცია).



სტუდენტური ქორეოგრაფიული ფორუმ-ფესტივალი „ტერფსიქორე – 2022“

2022 წლის 24-25 ივნისს, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და ეროვნული ცენტრის ფედერაციის ორგანიზებით ჩატარდა ტრადიციული სტუდენტური ქორეოგრაფიული ფორუმ-ფესტივალი „ტერფსიქორე 2022“. ფესტივალის ფარგლებში, გაიმართა სამეცნიერო კონფერენცია ქორეოლოგიაში, რომლის მოდერატორიც იყო ხათუნა დამჩიძე, დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. ხათუნა დამჩიძე, ამავედროულად, სტუდენტური სამეცნიერო კონფერენციების მოხსენებათა კრებულის რედაქტორია.



ტრენინგები

– Media Education Program (Mep) – ამერიკის სახელმწიფო დეპარტამენტისა და ამერიკის საელჩოს მედიაგანათლების პროგრამაა, რომლის მიზანია საქართველოში ჟურნალისტიკის სწავლების გაძლიერება და თანამედროვე მედიასტანდარტების დანერგვა. 2022 წლის 1-11 აგვისტოს, მედიაგანათლების პროგრამის ფარგლებში, ქ. ჩიკაგოში გამართულ სატრენინგო კურსებში მონაწილეობა მიიღო რუსუდან კვარაცხელიამ.

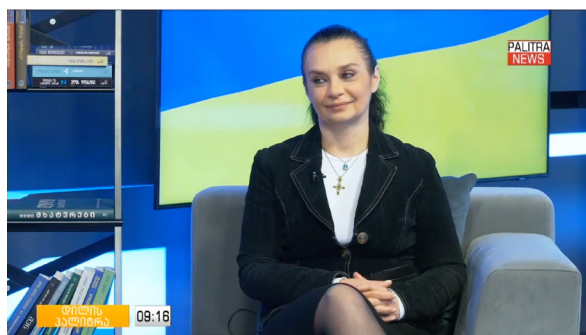
– 2022 წლის 3-28 თებერვალს დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, გიორგი რაზმაძემ გაიარა ინგლისურენოვანი სასწავლო კურსი: Certificate of online training course of Lappeenranta-Lahti University of Technology – „Digital Teaching in University Environment“.

სატელევიზიო გადაცემები

– საქართველოს ტელევიზიის პირველ არხზე (საზოგადოებრივი მაუწყებელი) სატელევიზიო გადაცემათა ციკლის „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ ფილმში, რომელიც მიეძღვნა შალვა ღამბაშიძეს, მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორმა გიორგი ცქიტიშვილმა (2022 წლის ოქტომბერი).

– დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომელი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, გიორგი რაზმაძე მიწვეული იყო კინოსა და კულტურის პოლიტიკის საკითხებზე მომზადებულ გადაცემებში მონაწილეობისათვის: საზოგადოებრივი მაუწყებელი – გადაცემა „დილის კოდი“, დილის გადაცემა, საზოგადოებრივი მაუწყებლის რადიო – გადაცემა „სახლისკენ“, ტ/კ „ფორმულა“ – გადაცემა „მე-17 სართული“, ტ/კ „პალიტრა“ – დილის გადაცემა, ტ/კ „TV პირველი“ – შუადღის გადაცემა და სხვ.

– TV პალიტრანიუსის – გადაცემაში „დილის პალიტრა“ მიწვეული იყო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ხათუნა დამჩიძე მან ვრცლად ისაუბრა ცეკვა „კინტორის“ შესახებ.



„კოტე მარჯანიშვილი 150“

საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ახალგაზრდობის სამინისტროს მხარდაჭერით, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე 2022 წლის 24 ნოემბერს გაიმართა კოტე მარჯანიშვილის დაბადებიდან 150 წლის იუბილესადმი მიძღვნილი საღამო. მასში მონაწილეობა მიიღეს და კოტე მარჯანიშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე ისაუბრეს თეატრმცოდნეებმა: გიორგი ცქიტიშვილმა, ნიკოლოზ წულუკიძემ, მაკა ვასაძემ და კინომცოდნე ზვიად დოლიძემ. უნივერსიტეტის სტუდენტებმა გააცოცხლეს სცენები კოტე მარჯანიშვილის ცხოვრებიდან. საიუბილეო საღამო დადგა რეჟისორმა, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორმა, პროფ. გიორგი შალუტაშვილმა.



პუბლიკაციები:

1. დამჩიძე ს., „ქალთა ემანსიპაციის შედეგები საცეკვაო ხელოვნებაში და ცეკვით დარღვეული საზღვრები“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ქალი და ხელოვნება“, #2 (12), 2022;
2. დამჩიძე ს., „ცეკვის თეატრი – მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარი, კლასიკა, ნეოკლასიკა, პოსტმოდერნიზმი, – მსოფლიო თეატრის ისტორიის V ტომი (1945-2000), ნაწილი II, თბილისი. 2022;
3. დამჩიძე ს., „ქართლ-კახური საცეკვაო დიალექტი“, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, # 1 (88), 2022;
4. დოლიძე ი., „ირინა შტენბერგის სცენოგრაფიის შესახებ“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ქალი და ხელოვნება“, #2 (12), 2022;
5. პაიჭაძე მ., იგორ და კლერ გოლები – სამიჯნურო ლექსები, გერმანულიდან თარგმანა მანანა პაიჭაძე, „ცისკარი“, # %, 2022;
6. პაიჭაძე მ., „ლუიზა დე ვილმოერენის რომანი „მადამ დე...“ და მისი ორი კინოადაპტაციის კომპარატიული ანალიზი“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ქალი და ხელოვნება“, #2 (12), 2022;
7. რაზმაძე გ., „ოიდიპური ტრაექტორია“ პოზიციური თეორიის ჭრილში“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ქალი და ხელოვნება“, #2 (12), 2022;
8. რაზმაძე გ., „ინფორმენტალისტური კინო და სამართლიანი საზოგადოების პრინციპები“, სოციალურ მეცნიერებათა ვექტორები, საქართველოს ეროვნული უნივერსიტეტი სეუ, #3, 2022;
9. რაზმაძე გ., „აპოლიტიკური კინოპოლიტიკა“, ჟურნ. „კინ-0“, #2, 2022;
10. რაზმაძე გ., „ინტერვიუ ლანა ლოლობერიძესთან“, ჟურნ. „ამარტა“, 2022;
11. რაზმაძე გ., „რა გვაქვს საერთო“, ონლაინ პლატფორმა „პუბლიკა“ <https://publika.ge/blog/ra-gvaqvs-saert/>, 2022;
12. ქუთათელაძე თ., „კაროჟნა ნატალია, ირინე და სხვები ქართულ თეატრში“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ქალი და ხელოვნება“, #2 (12), 2022;
13. ქუთათელაძე თ., „იქ, სადაც ღმერთი ძვედარია!..“, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, <https://www.theatre.life/ge/iqsadacgmertimkvdoria>;
14. ქუთათელაძე თ., „ბერნარდა ალბას სახლი“, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, <https://www.theatre.life/ge/bernardaalbas>;
15. ქუთათელაძე თ., „მზეთუნახავი სპილოს ძვლის კოშკიდან“, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, <https://www.theatre.life/ge/mzetunaXavispiloszvlisko shkidan>;

16. ქუთათელაძე თ., „სევდიანი, დაღლილი „ოტელო“, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, <https://www.theatrelife.ge/sevdianidagliliotelo>;
17. ცქიტიშვილი გ., „ფაქტი“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ქალი და ხელოვნება“, #2 (12), 2022;
18. ცქიტიშვილი გ., „აპოკალიფსური წმანება, ანუ ადამი და ევა ფრონტის წინა ხაზზე“, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, <https://www.theatrelife.ge/apokalifsurizmaneba>;

სარედაქციო საქმიანობა

„მსოფლიო თეატრის ისტორია (1945-2000)“

2022 წელს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში, საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ახალგაზრდობის სამინისტროს მხარდაჭერით, მომზადდა და გამოიცა „მსოფლიო თეატრის ისტორია (1945-2000)“, რომელიც ასახავს XX საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიო თეატრში მიმდინარე პროცესებს.

სახელმძღვანელოზე იმუშავეს უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებლებმა, დოქტორანტებმა, მაგისტრანტებმა, მოწვეულმა ექსპერტებმა. მათ შორის, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლებმა. კერძოდ, ხათუნა დამჩიძემ (ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი) მოამზადა; „ცეკვის თეატრი – XX საუკუნის II ნახევარი, კლასიკა, ნეოკლასიკა, პოსტმოდერნიზმი“.

„მსოფლიო თეატრის ისტორიის“ ორტომეულის გამოცემაზე მუშაობდნენ:

შემდგენელ-რედაქტორი – მარინე (მაკა) ვასაძე, – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი;

რედაქტორი – გიორგი ცქიტიშვილი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორი, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი, მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი;

რეცენზენტები – მაია კეინაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი და თამარ ქუთათელაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი.

სსპალსსპა

- 2022 წლის 5-15 ივლისის ოზურგეთში გაიმართა ნოდარ დუმბაძის სახელობის IV საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი „ქართული მწერლობა სცენაზე“. ვიორგი ცქიტიშვილი თავმჯდომარეობდა საერთაშორისო ფესტივალის ჟიურის.
- სპეციალურმა ჟიურიმ წინანდლის პრემია 2022-ის გამარჯვებულები რვა ნომინაციაში გამოავლინა. მონაწილეები შეფასდნენ: თეატრალურ და მუსიკალურ ხელოვნებაში, მხატვრულ ლიტერატურაში, ზუსტ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში, სახვით ხელოვნებასა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში. თეატრის დარგის საკონკურსო მეტრი იყო ვიორგი ცქიტიშვილი.
- ა. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ ფაკულტეტზე ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის (ნ. ჭოველიძე) „თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ სიმფონიური არქიტექტონიკა“ (0232 – ლიტერატურა და ლინგვისტიკა) რეცენზენტი იყო მანანა ბაიჭაძე.
- ხათუნა დამჩიძემ მოამზადა რეცენზია ს. ცინდელიანის სამაგისტრო ნაშრომზე „სვანური „მურყვამობის“ ქორეოგრაფიული ასპექტები (რიტუალის შესრულება ძველად და ახლა)“.
- ვიორგი რაზმაძე იყო ეროვნული კინოცენტრის მიერ გამოცხადებული სტუდენტური კონკურსის „წერე ქართულ კინოზე“ ჟიურის წევრი.
- ვიორგი ცქიტიშვილი თავმჯდომარეობდა სახელმწიფო თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელთა შესარჩევი კონკურსის კომისიას.
- ირმა დოლიძემ, როგორც ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალობის უმაღლესი განათლების დარგობრივი მახასიათებლების შემუშავებისთვის შექმნილი კომისიის წევრმა, მონაწილეობა მიიღო ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის, ხელოვნებათმცოდნეობის დარგობრივი მახასიათებლების დოკუმენტის შემუშავებაში.
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერთანამშრომლებმა მონაწილეობა მიიღეს სსიპ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტურისა და სადისერტაციო საბჭოს დებულებაში ცვლილებების მომზადებისთვის შექმნილი კომისიის მუშაობაში. კომისიის თავმჯდომარე – ვიორგი ცქიტიშვილი, კომისიის წევრი – ირმა დოლიძე.
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომლები მონაწილეობენ უნივერსიტეტის აკადემიური და წარმომადგენლობითი საბჭოების მუშაობაში: აკადემიურ საბჭოში – ირმა დოლიძე, წარმომადგენლობით საბჭოში – თამარ ქუთათელაძე.
- საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოს ხელმძღვანელობს – ვიორგი ცქიტიშვილი.
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერთანამშრომლები გაერთიანებული არიან სადისერტაციო საბჭოსა და დარგობრივ სექციებში: ირმა დოლიძე, ლია კალანდარიშვილი, თამარ ქუთათელაძე, ხათუნა დამჩიძე.

თეატრისა და კინოს მუზეუმის კოლექციიდან

გამოფენა „საწყისებთან – უცნობი კოლექცია“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმი, რომელიც დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შემადგენლობაშია, 2022 წლის 18 მაისს შუერთდა მუზეუმის საერთაშორისო დღის აღნიშვნას გამოფენით – „საწყისებთან – უცნობი კოლექცია“.



დამთვალეიერებელმა პირველად იხილა უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებისთვის შექმნილი ესკიზები, რომელთა ავტორებიც XX საუკუნის ქართული თეატრალურ-დრეკორატიული ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლები არიან: დიმიტრი თავაძე, ალექსანდრა თევზაძე, ფარნაოზ ლაპიაშვილი, ირინა შტენბერგი, ბორის ლოკტინი, გივი ცერაძე.

გამოფენაზე ექსპონირებული იყო 1940-1950-იან წლებში შექმნილი და ფართო საზოგადოებისთვის აქამდე უცნობი ესკიზების კოლექცია.

გამოფენის კურატორი იყო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი, ირმა დოლიძე.

კოლექციების დიგიტალიზაცია

2022 წელს გაგრძელდა დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაში შემავალ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული კოლექციების ფიქსაციისა და სისტემატიზაციის პროცესი. ესკიზების კოლექციის შემდეგ, სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მკვლევარ-ასისტენტმა, ხელოვნებათმცოდნე მარიამ უმხვანმა, ციფრულ ფორმატში გადაიტანა თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლების პროგრამები XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან XXI საუკუნის დასაწყისის ჩათვლით. ასევე, მომზადდა ალბომის – „სოფ. უდე, 1974 წ.“ და რ. ჩხეიძის „დონ კიხოსის“ ფოტოების ციფრული ვერსიები.

Dr. Heike Spies
Goethe-Museum Düsseldorf

Der Sammelband mit dem Titel „Kulturwissenschaftliche Studien“/“Art Researches“, der von dem Dimitri Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstitut an der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film jährlich herausgegeben wird, enthält 11 Beiträge mit Zusammenfassungen in jeweils englischer und deutscher Sprache, die überwiegend von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Forschungsinstituts verfasst worden sind. Die Anregung zu dem kontinuierlich seit 2019 fortgeführten Projekt geht auf Frau Dr. Irma Dolidze zurück, die selbst mit einem Beitrag vertreten ist.

Der vorliegende vierte Band umfasst Forschungsbeiträge, die ein weit gefasstes Themenspektrum zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen repräsentieren: Kunst – und Theaterwissenschaft, Filmwissenschaft, Choreologie, Kunstdidaktik, Literatur – und Kulturwissenschaft. Die Inhalte sind wie die gewählten Zugänge vielfältig. Beginnend mit eindringlichen biographischen Skizzen von individuellen Künstlerpersönlichkeiten, der metaphorisch-politischen Wirkung von Theater, dem Ausdruckstanz unter Berücksichtigung historischer Überlieferungen (Reigen) wie der emotionalen Sprache der Malerei liegt der Schwerpunkt der Untersuchungen auf der kinematographischen Ästhetik des Films. Das betrifft speziell den französischen Film (Gegensätzlichkeit von Thema und Ausdrucksmittel) ebenso wie filmische Studien zum Subjekt als eigenständigem Individuum, technisch der Einsatz von kontrastiven Lichteffekten zur Interpretation eines historisch gewachsenen Selbstverständnisses von Georgien. Die nahezu übereinstimmende Dimension, die in verschiedenen künstlerischen Umsetzungen greifbar wird, ist der Traum von Unabhängigkeit und Freiheit, von der selbstbestimmten, freien Persönlichkeit. Sprache (hier: „ausgelöschte Wörter“), die aus den Fugen gerät, geradezu „kulturelles Chaos“ verursacht, bietet keine Voraussetzung für gelingende Verständigung.

Zwei beachtenswerte innovative Abteilungen bietet der vorliegende Band an: „Aus den Archiven des Auslands“ mit dem absichtsvoll aufgenommenen, speziell für diesen Band publizierten Aufsatz über „Dokumente georgischer Künstler und Wissenschaftler aus den Sammlungen des Zentralen Staatlichen Archivs und Museums für Ukrainische Literatur und Kunst als historische Quelle“. Es handelt sich um eine außerordentlich dankenswerte Leistung und ein Zeichen der Verbundenheit vor dem Hintergrund der aktuellen Kriegssituation.

In der Sparte „Neue Übersetzungen“ wird die erste georgische Übersetzung des Werks von Lukian von Samosata, betitelt „Von der Tanzkunst“ bereitgestellt.

Der Blick für internationale Verankerung und die Schaffung von Wegen zu geistigen Inhalten durch Übersetzungen in die georgische Sprache sind kluge Strategien, die langfristig der Verbreitung von tradiertem Kulturgut dienen, die für Identifikation sorgen, und deren Fortsetzung daher weiterhin wünschenswert ist.

Als Mitglied des Redaktionsvorstands kann ich die Publikation eines solchen Sammelbands der kulturwissenschaftlichen Studien nur unterstützen.

Düsseldorf, den 12. Dezember 2022



Dr. Heike Spius

*Dr. Heike Spies,
Goethe-Museum Dusseldorf*

The anthology entitled “Art Researches”, which is published annually by the Dimitri Janelidze Scientific-Research Institute at the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, contains 11 contributions with abstracts in English and German, most of which were written by staff members of the Research Institute. The impetus for the project, which has been continued continuously since 2019, goes back to Dr. Irma Dolidze, who herself is represented with a contribution.

This fourth volume comprises research contributions that represent a broad spectrum of topics on cultural studies issues: Art and theatre studies, film studies, choreology, art didactics, literature and cultural studies. The contents are as varied as the approaches are diverse. Beginning with vivid biographical sketches of individual artistic personalities, the metaphorical-political effect of theatre, expressive dance with a view to the history of choreography, and the history of the arts.

the metaphorical-political impact of theatre, expressive dance taking into account historical traditions (round dance) as well as the emotional language of painting, the main focus of the on the cinematographic aesthetics of film. This applies especially to French film (opposition of theme and means of expression) as well as cinematic studies of the subject as an individual in its own right, technically the use of contrasting lighting effects to interpret a historically evolved self-image of Georgia. The almost unanimous dimension that becomes tangible in the various artistic realisations is the dream of independence and freedom, of the self-determined, free personality. Language (here: “erased words”) that gets out of joint, almost causes “cultural chaos”, does not offer a prerequisite for successful understanding.

The present volume offers two noteworthy innovative sections: “From the archives of foreign countries” with the deliberately included essay, published especially for this volume, on “Documents in the language of the world”.

published especially for this volume, on “Documents of Georgian Artists and Scientists from the Collections of the Central State Archives and Museum of Ukrainian Literature and Art as Historical Sources”. This is an extraordinarily grateful achievement and a sign of solidarity against the background of the current war situation.

In the section “New Translations”, the first Georgian translation of the work of Lucian of Samosata, entitled “Of the Art of Dancing” is provided.

The eye for international anchorage and the creation of paths to intellectual content through translations into the Georgian language are clever strategies that serve the dissemination of traditional cultural assets in the long term, that provide for identification, and whose continuation is therefore still desirable.

As a member of the editorial board, I can only support the publication of such an anthology of cultural studies.

Dusseldorf, 12 December 2022

ჰაიკე შპისი
ფილოლოგიის დოქტორი
დიუსელდორფის კოეთეს მუზეუმი

ანთოლოგია სახელწოდებით „ART კვლევები“, რომელსაც ყოველწლიურად აქვეყნებს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი, შეიცავს 11 ნაშრომს, რომელთა რეზიუმეები თარგმნილია ინგლისურ და გერმანულ ენებზე. ამ კვლევების უმეტესობა დაიწერა კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომლების მიერ. პროექტის ავტორია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ირმა დოლიძე. პირველი კრებული გამოიცა 2019 წელს, წელს კი მეოთხე კრებული ქვეყნდება.

წინამდებარე მეოთხე ტომი შეიცავს სტატიებს, რომლებიც თემების ფართო სპექტრს მოიცავენ: ხელოვნებათმცოდნეობას, თეატრმცოდნეობას, კინომცოდნეობას, ქორეოლოგიას, სახელოვნებო განათლებას, ლიტერატურათმცოდნეობით და ინტერდისციპლინარულ კვლევებს. კრებულის შინაარსი იმდენადვე მრავალფეროვანია, რამდენადაც კვლევებისადმი მიდგომები და განხილული საკითხები – დაწყებული ცალკეული შემოქმედის ბიოგრაფიული ჩანახატებიდან, გაგრძელებული თეატრის მეტაფორულ-პოლიტიკური ზემოქმედებით, საცეკვაო ხელოვნების ისტორიულ ქრილში დანახული თავისებურებების (ფერხული) გამოვლენითა და ფერწერის ემოციური ენით. ყურადღების ცენტრშია კინემატოგრაფიული კვლევები. მათი უმეტესობა კინოს ესთეტიკას ეხება. განსაკუთრებით ფრანგულ კინოს (შინაარსსა და გამომსახველობით საშუალებებს შორის წინააღმდეგობრიობით), ასევე, კვლევებს სუბიექტის, როგორც თავისთავადი ინდივიდის, შესახებ, კონტრასტული შუქ-ჩრდილების ეფექტების გამოყენებას საქართველოს ისტორიულად ჩამოყალიბებული სახე-ხატის ინტერპრეტაციისათვის. კვლევებში განხილული განზომილებები, რომლებიც ხელშესახები ხდება სხვადასხვა მხატვრულ გარდასახვაში, ოცნებაა დამოუკიდებლობასა და თავისუფლებაზე, თვითგამორკვევაზე, თავისუფალ პიროვნებაზე. ენა (აქ: „წაშლილი სიტყვები“), რომელიც ამოგარდნილია კონტექსტიდან და თითქოს „კულტურულ ქაოსს“ იწვევს, არ ქმნის მისი სწორად გაგების წინაპირობას.

ორი ახალი რუბრიკა ამშვენებს „ART კვლევების“ მეოთხე კრებულს – „უცხოეთის არქივებიდან“ – უკრაინის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივ-მუზეუმში (ქ. კიევი) ხელოვნებისა და მეცნიერების ქართველ მოღვაწეთა და, ზოგადად, საქართველოს შესახებ დაცულ დოკუმენტებზე პუბლიკაციით. აღნიშნული სტატია სათაურით „ქართველ ხელოვანთა და მეცნიერთა მოღვაწეობის ამსახველი დოკუმენტები უკრაინის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივ-მუზეუმის ფონდებიდან (უკრაინულ-ქართული კულტურული ურთიერთობების შესწავლის წყარო)“ უკრაინელი კოლეგების მიერ საგანგებოდ მომზადდა „ART კვლევებისთვის“. ეს

თანამშრომლობა განსაკუთრებით აღსანიშნავია არსებული საომარი მდგომარეობის გათვალისწინებით.

მეორე რუბრიკაში – „ახალი თარგამანი“ – წარმოდგენილია ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული თეორიული ნაშრომი საცეკვაო ხელოვნების შესახებ, რომელიც ქორეოლოგიური მეცნიერების სათავედაა მიჩნეული, ლუკიანე სამოსატელის ნარკვევი „ცეკვის შესახებ“.

როგორც სარედაქციო საბჭოს წევრმა შემიძლია მხოლოდ მხარი დავუჭირო კულტურის კვლევების ასეთი ანთოლოგიის გამოცემას.

დიუსელდორფი, 2022 წლის 12 დეკემბერი

შემოკლებები:

- რუსთაველის თეატრის მუზეუმი – შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმი.
- თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმი.



დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

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