

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

დimitრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის

შრომების კრებული

ART კვლევები

III



თბილისი
2021
Tbilisi

კრებული შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა: **ირმა დოლიძემ**
THE COLLECTION COMPILED AND PREPARED
FOR PUBLISHING BY: IRMA DOLIDZE

ლიტერატურული რედაქტორი: **ქეთევან ელაშვილი**
LITERARY EDITOR: Ketevan Elashvili

თარგმანი: **მანანა პაიჭაძე**
TRANSLATION BY: MANANA PAICHADZE

ტექსტის კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**
TEXT EDITOR: MANANA SANADIRADZE

დიზაინი და დაკაბადონება: **ეკატერინე ოქროპირიძე**
LAYOUT DESIGN BY: EKATERINE OKROPIRIDZE

ყდის დიზაინი: **მარიამ უშხვანი**
COVER DESIN BY: MARIAM USHKHVANI

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2021
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House „Kentavri“, 2021

www.tafu.edu.ge

IՖBN 978-9941-9630-9-4 (ტომეული)
IՖBN 978-9941-9767-6-6 (წიგნი III)

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

ART RESEARCHES



III

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN

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

სარედაქციო-სარეცენზიო საბჭო

გიორგი შალუტაშვილი

*ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის რექტორი*

ანანო სამსონაძე

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

ფოლკმარ ჰანზენი

*პროფესორი, ფილოლოგი, გერმანისტი,
დიუსელდორფის უნივერსიტეტი*

თამარ ვეფხვაძე

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

თეა ურუშაძე

*ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. პროფესორი,
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

პიოტრ რიფსონი

*არტ კრიტიკოსი, პროფესორი
კომპიუტერული ტექნოლოგიების პოლონურ-იაპონური აკადემია*

რუსუდან სულაკაური

*ფილოლოგი, რედაქტორი
„სამოგადოებრივი მაუწყებელი“ - „გამომცემლობა ქართული ბიოგრაფიული
ცენტრი“*

მანანა ლეკბორაშვილი

*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 კიკნაძე

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

EDITORIAL & REVIEWERS BOARD:

Giorgi Shalutashvili

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

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, Professor,
The Ivane Javahishvili Tbilisi State University*

Piotr Rypson

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

Rusudan Sulakauri

*Philologist, Editor,
„The Public Broadcaster”- „Publishing House „Georgian Biographical Centre”*

Manana Lekborashvili

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

Lela Ochiauri

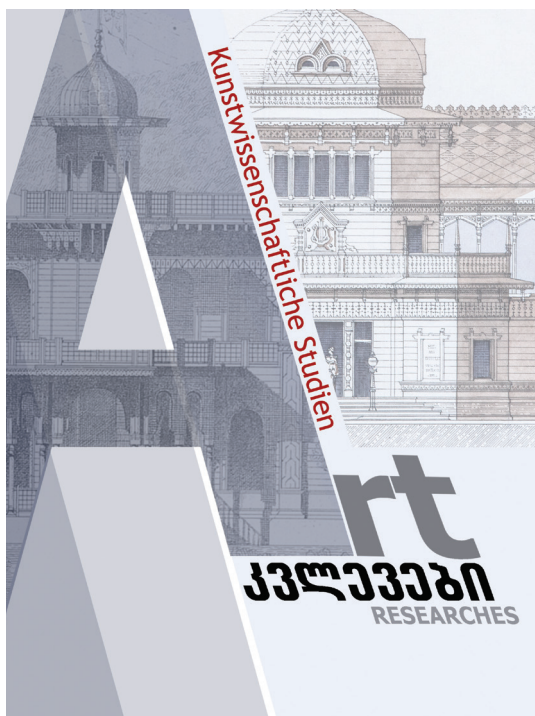
*Dr. of Art Sciences, Professor,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University*

Maia Kiknadze

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

დimitრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი
ინსტიტუტის შრომების კრებული

„Art კვლევები“



2019



2020

„ART კვლევები“ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებულია, რომელიც ყოველწლიურად გამოდის.

წინარე გამოცემების მსგავსად, „ART კვლევები“-ის ამ კრებულშიც, სიახლეებით გამორჩეული, მრავალფეროვანი და საინტერესო სამეცნიერო პუბლიკაციებია წარმოდგენილი ხელოვნებათმცოდნეობის („მეხსიერების ისტორიიდან“ / ესკიზების კოლექცია/“), თეატრმცოდნეობის („ქართული თეატრის „მეორე ოქროს ხანა“ (70-იანი წლების დასაწყისი“), კინომცოდნეობის („ვინ მიცნობს აქ ? არა, მე არ ვარ ლირი! ვინ მეტყვის ვინ ვარ? / თხრობა ეკრანზე. პოსტმოდერნიზმის პრინციპები/“; „კინემატოგრაფის სტრუქტურალისტური კვლევა და მეტაფორის ფილოსოფიური ასპექტი“), ქორეოლოგიის („საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო დიალექტი /თუშური, ფშაური, ხევსურული, მოხეური, მთიულური/“), სახელოვნებო განათლების („ხელოვნების ფილოსოფიური შეფასების რამდენიმე საკითხი“), ლიტერატურათმცოდნეობის („რომანტიზმის სიმბოლოლოგიური რაკურსი“) მიმართულებებით. ყველა ნაშრომს ახლავს ვრცელი რეზიუმეები ინგლისურ და გერმანულ ენებზე.

პირველად ქვეყნდება, ფრანკო ძეფირელის ავტობიოგრაფიის ქართული თარგმანიც, რომელიც ლუკინო ვისკონტის შესახებ ერთ-ერთი თავის („ლუკინო“) პუბლიკაციითაა წარმოდგენილი.

ტრადიციული რუბრიკა „მუზეუმის კოლექციიდან“ ეძღვნება მიხეილ თუმანიშვილის 100 წლის იუბილეს. ცნობილი რეჟისორის პედაგოგიური და შემოქმედებითი მოღვაწეობის ამსახველ სტატიასთან („ტიტანი“) ერთად, წარმოდგენილია თეატრისა და კინოს მუზეუმში დაცული, ფართო საზოგადოებისათვის ნაკლებად ცნობილი, ფოტო და გრაფიკული მასალები. მკითხველს, ასევე, გავაცნობთ თეატრალურ ინსტიტუტში, გასული საუკუნის 40-60-იან წლებში დადგმული სპექტაკლების მხატვრული გაფორმების ამსახველ თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებს, მათ ატრიბუციასა და, ზოგადად, მუზეუმის ესკიზების კოლექციას.

„ART კვლევები“-ის პირველი (2019) და მეორე (2020) კრებულების მსგავსად, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების მესამე კრებულზეც ქართული კულტურის ისტორიის, თანამედროვე სახელოვნებო პროცესების ამსახველ კვლევებთან ერთად, სასწავლო რესურსად მოაზრებულ ნაშრომებსაც აერთიანებს.

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 present anthology is characterized by innovations - it contains a variety of interesting scientific contributions in the fields of **Art studies** („From the history of memory - a collection of sketches“), **Theatre studies** („The second „Golden Age“ of Georgian theatre / Beginning of the 1970s“), **Film studies** („Does anyone here know me? No, that’s not Lear! Who is it that can tell me who I am?“- Narration in Film. Principles of Postmodernism“; „The Structuralist Research of Cinematographic Art and the Philosophical Aspect of Metaphor“), **Choreology** („The Dance Dialect of the Eastern Mountainous Regions of Georgia -Tushian, Chevsurian, Pshavian, Chevian, Mtiulian“), **Art Didactics** („Some Questions of the Philosophical Assessment of Art“), **Literary Studies** („The Symbolological Aspect of Romanticism“). All contributions contain detailed summaries in English and German.

For the first time, an excerpt from Franco Zeffirelli’s autobiography (Chapter 5 -Luchino) is published in Georgian.

In the traditional section „From the Museum Collection“ we offer the reader the materials dedicated to the 100th anniversary of the famous Georgian theatre director Mikheil Tumanishvili. Together with the article „The Titan“, dedicated to the pedagogical and creative activity of the great master, there will also be presented for the wide audience formerly unknown photographic and graphic materials preserved in the holdings of the Theatre and Film Museum, which is integrated into the structure of the Dimitri Janelidze Scientific Research Institute at the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film. The reader will also have the opportunity to get acquainted with the specimens of decorative theatre art, which are posters, attributes and sketches of theatre performances of the 40s - 60s of the 20th century. A collection of sketches is presented, which is kept in the Theatre and Film Museum.

Just like the first (2019) and the second volume (2020), the third volume of the „Art Studies“ of the Dimitri Janelidze Scientific Research Institute presents the research contributions to Georgian cultural history, modern art processes, as well as to the problems of art teaching/didactics. The volume also contains contributions intended as textbooks, i.e. auxiliary materials for art studies.

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 wird jährlich herausgegeben.

Der vorliegende Sammelband ist durch Neuerungen geprägt – er enthält vielfältige interessante wissenschaftliche Beiträge auf den Gebieten der **Kunstwissenschaft** („Aus der Gedächtnis-Geschichte - eine Skizzensammlung“), **Theaterwissenschaft** („Das zweite goldene Zeitalter“ des georgischen Theaters / Beginn der 70-er Jahre“), **Filmwissenschaft** („Kennt mich hier jemand? Nein, das ist nicht Lear! Wer ist’s, der mir kann sagen, wer ich bin?“- Das Erzählen im Film. Prinzipien der Postmoderne.“; „Die strukturalistische Forschung der kinematographischen Kunst und philosophischer Aspekt der Metapher“), **Choreologie** („Der Tanzdialekt der östlichen Bergregionen von Georgien -Tuschisch, Chewsurisch, Pschawisch, Chewisch, Mtiulisch“), **Kunstdidaktik** („Einige Fragen der philosophischen Einschätzung der Kunst“), **Literaturwissenschaft** („Der symbolologischer Aspekt der Romantik“). Alle Beiträge enthalten ausführliche Zusammenfassungen in englischer und deutscher Sprache.

Zum ersten Mal wird in georgischer Sprache ein Auszug aus der Autobiographie von Franco Zeffirelli (Kapitel 5 -Luchino) veröffentlicht.

In der traditionellen Rubrik „Aus der Sammlung des Museums“ bieten wir dem Leser die Materialien an, die dem 100. Jubiläum des bekannten georgischen Theaterregisseurs Mikheil Tumanishvili gewidmet sind. Zusammen mit dem Artikel „Der Titan“, der der pädagogischen und schöpferischen Tätigkeit des großen Meisters gewidmet sind, werden auch für das breite Auditorium bisher unbekannte Foto- und grafische Materialien präsentiert, 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 Leser wird auch die Gelegenheit haben sich mit den Exempeln der dekorativen Theaterkunst bekanntzumachen, die Plakate, Attribute und Skizzen der Theateraufführungen der 40-er - 60-er Jahre des 20. Jh.-s darstellen. Eine Skizzensammlung wird präsentiert, die im Theater- und Film-Museum aufbewahrt ist.

Genauso wie der erste (2019) und der zweite Band (2020), präsentiert auch der dritte Band der „Kunstwissenschaftlichen Studien“ des Dimitri Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstituts die Forschungsbeiträge zur georgischen Kulturgeschichte, zu modernen Kunstprozessen, sowie zu den Problemen des Kunstunterrichts/der Kunstdidaktik. Der Band enthält auch Beiträge, die als Lehrwerke d. h. Hilfsmaterialien zum Kunststudium bestimmt sind.

Irma Dolidze

სარჩევანი / CONTENT

ირმა დოლიძე „მეხსიერების ისტორიიდან“ - ესკიზების კოლექცია -----	14
Irma Dolide From the History of Memory. Collection of Sketches -----	37
Aus der Gedächtnis-Geschichte - eine Skizzensammlung -----	40
თამარ ქუთათელაძე ქართული თეატრის „მეორე ოქროს ხანა“ (70-იანი წლების დასაწყისი) -----	55
Tamar Kutateladze The second „Golden Age“ of Georgian theatre / Beginning of the 1970s -----	88
Das zweite „Goldene Zeitalter“ des georgischen Theaters / Beginn der 70-er Jahre -----	89
ლია კალანდარიშვილი „ვინ მიცნობს აქ? არა, მე არ ვარ ლირი! ვინ მეტყვის ვინ ვარ?“ - თხრობა ეკრანზე. პოსტმოდერნიზმის პრინციპები -----	91
Lia Kalandarishvili “Does anyone here know me? No, that’s not Lear! Who is it that can tell me who I am?”- Narration in Film. Principles of Postmodernism -----	150
„Kennt mich hier jemand? Nein, das ist nicht Lear! Wer ist’s, der mir kann sagen, wer ich bin?“ - Das Erzählen im Film. Prinzipien der Postmoderne -----	151
რუსუდან კვარაცხელია კინემატოგრაფის სტრუქტურალისტური კვლევა და მეტაფორის ფილოსოფიური ასპექტი -----	157
Rusudan Kvaratskhelia Structuralist studies of Cinematography and the philosophical aspect of Metaphor -----	175
Die strukturalistische Forschung der kinematographischen Kunst und philosophischer Aspekt der Metapher -----	177
მანანა პაიჭაძე ფრაგმენტი ფრანკო ძეფირელის ავტობიოგრაფიიდან Franco Zeffirelli. (წყარო - The Autobiog- raphy. 1986, Interfilm Finance SA). თარგმნა მანანა პაიჭაძემ -----	179
Manana Paitschadse An excerpt from Franco Zeffirelli’s autobiography (Chapter 5 - Luchino) (Source- Franco Zeffirelli. The Autobiography. 1986, Interfilm Finance SA). Translated by M. Paitschadse Auszug aus der Autobiografie von Franco Zeffirelli (Kapitel 5 – Luchino) übersetzt von M. Paitschadse (Quelle- Franco Zeffirelli. The Autobiography. 1986, Interfilm Finance SA.)	

ხათუნა დამჩიძე

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო დიალექტი
(თუშური, ფშაური, ხევსურული, მოხეური, მთიულური) -----191

Khatuna Damchidze

The Dance Dialect of the Eastern Mountainous Regions of Georgia -Tushian,
Chevsurian, Pshavian, Chevian, Mtiulian -----265

Der Tanzdialekt der östlichen Bergregionen von Georgien -
Tuschisch, Chewsurisch, Pschawisch, Chewisch, Mtiulisch -----268

ეკატერინე თაბუკაშვილი

ხელოვნების ფილოსოფიური შეფასების რამდენიმე საკითხი -----271

Ekaterine Tabukashvili

Some Questions of the Philosophical Assessment of Art -----281

Einige Fragen der philosophischen Einschätzung der Kunst -----283

ქეთევან ელაშვილი

რომანტიზმის სიმბოლოლოგიური რაკურსი -----285

Ketevan Elashvili

The Symbolological Aspect of Romanticism -----302

Symbolologischer Aspekt der Romantik -----303

თეატრისა და კინოს მუზეუმის კოლექციიდან -----304

გიორგი ცქიტიშვილი

ტიტანი. მიხეილ თუმანიშვილი 100 -----306

დimitრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი, 2021 -----322

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

2020

დირექტორი – **გიორგი ცქიტიშვილი**, თეატრმცოდნე, პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

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

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

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

მეცნიერ-თანამშრომელი – **ხათუნა დამჩიძე**, ქორეოლოგი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

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

მკვლევარ-ასისტენტი – **მანანა პაიჭაძე**, გერმანისტი, პროფესორი,
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

მკვლევარ-ასისტენტი – **ქეთევან ელაშვილი**, ლიტერატურათმცოდნე,
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

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

თეატრისა და კინოს მუზეუმი

კინოს მუზეუმის კურატორი – **პაატა იაკაშვილი**, კინომცოდნე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თეატრის მუზეუმის კოორდინატორი – **მანანა ამაშუკელი**, თეატრმცოდნე

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

2020

Director – **Giorgi Tskhitishvili**
Theatre Scholar, Dr. Of Art Sciences

Chairperson of the Scientific Council. Senior Research-worker – **Irma Dolidze**
Art Scholar, Dr. of Art Sciences

Senior Research-worker – **Lia Kalandarishvili**
Film scholar, Dr. of Art Sciences

Senior Research-worker – **Tamar Kutateladze**
Theatre scholar, Dr. of Art Sciences

Research-woker – **Khatuna Damchidze**
Choreologist, Dr. of Art Sciences

Research-worker – **Ekaterine Tabukashvili**
Art Scholar, PhD Student

Research-Assistant – **Manana Paitschadse**
Philologist (German Studies), Professor, Dr. phil. habil.

Research – Assistant – **Ketevan Elashvili**
Philologist, Dr. phil. habil.

Research – Assistent – **Rusudan Kvaratskhelia**
Film Scholar, Dr. of Art Sciences

Museum of Theatre and Film

Curator of the Museum of Fim – **Paata Iakashvili**
Film Scholar, dr. of Art Sciences

Coordinator of the Theatre Museum – **Manana Amashukeli**, Theatre Scholar

„მეხსიერების ისტორიიდან“ ესკიზების კოლექცია

უმაღლესი სახელოვნებო განათლების თითქმის საუკუნოვანი ისტორიის მქონე საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის როლი და მნიშვნელობა XX საუკუნის ქართული კულტურის ისტორიაში, მისი შინაარსისა და ღირებულებების განსაზღვრა-ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებულია. სათეატრო ხელოვნების ხანგრძლივ ტრადიციაზე აღმოცენებული სასცენო ხელოვნების უმაღლესი სკოლა – სათეატრო ინსტიტუტი – თეატრალური ინსტიტუტი – დღეს უკვე თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი – თამამად პასუხობს XXI საუკუნის გამოწვევებს.

საკუთარი მეხსიერების ისტორიად „შენახვა“ თეატრალურ ინსტიტუტში გასული საუკუნის შუა ხანებიდან დაიწყო. ჯერ „თეატრის ისტორიის კაბინეტის“¹ მოგვიანებით „ინტერნაციონალური მეგობრობის კაბინეტის“ (1970 წლიდან) მიერ შეგროვებული მასალების სახით. ასეთია: ფოტო, სახვითი და ბეჭდური კოლექციები, 1939/1940 სასწავლო წლიდან დღემდე დადგმული სპექტაკლების რეპერტუარები, აფიშები, ესკიზები, პროგრამები, ხელოვნების ცნობილ მოღვაწეთა პირადი არქივები. თეატრისა და კინოს ისტორიასთან დაკავშირებული ეს უაღრესად ფასეული კოლექციები დღეს უკვე უნივერსიტეტის მუზეუმშია დაცული და საგანგებო კვლევას საჭიროებს. ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ ესკიზების კოლექციაზე, რომელიც 2020 წლამდე უცნობი იყო სპეციალისტებისა და ფართო საზოგადოებისათვის.²

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თავდაპირველად როგორც „სასცენო ხელოვნების“ ინსტიტუტი, 1923 წელს, აკ. ფალავას მიერ შექმნილი დრამატული სტუდიის ბაზაზე დაარსდა. აკ. ფალავა იყო სათეატრო ინსტიტუტის პირველი რექტორიც, სამხატვრო ხელმძღვანელი კი - კ. მარჯანიშვილი. 1926 წელს ინსტიტუტმა შეწყვიტა არსებობა და 1939 წლის 1 სექტემბერს აკ. ხორავასა და აკ. ფალავას თაოსნობით კვლავ აღდგა. აკ. ხორავა გახდა აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი, აკ. ფალავა კი პრორექტორი. 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. შედარებით სრულადაა წარმოდგენილი 1940-იანი, 1950-იანი და 1960-იანი წლების მასალები. მომდევნო პერიოდის ესკიზები მცირე რაოდენობისაა, 1990-იანი წლების კი - მხოლოდ რამდენიმე.

¹ მუზეუმში დაცულია ხელნაწერი აფიშა-განცხადება, რომელიც გვაუწყებს, რომ 1951 წლის 28 დეკემბერს მსახიობის ოსტატობის, რეჟისურისა და თეატრის ისტორიის კაბინეტის მიერ ეწყობა დისპუტი თეატრალური ინსტიტუტის IV კურსის პირველ სადიპლომო სპექტაკლზე „ხარატაანთ კერა“.

² მოხსენება მუზეუმში დაცული ესკიზების კოლექციაზე სათაურით „უცნობი კოლექციის შესახებ“ წარმოდგენილი იყო საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების მკვლევართა XIII საერთაშორისო კონფერენციაზე – ხელოვნება და თანამედროვეობა (02-03.07. 2020).

ესკიზების კოლექცია უკავშირდება თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო პროცესს და წარმოადგენს სამსახიობო და სარეჟისორო ფაკულტეტების საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების მხატვრული გაფორმების ამსახველ ესკიზებს (ინსტიტუტში იდგმებოდა ერთი საკურსო სპექტაკლი III კურსზე და ორი სადიპლომო - IV კურსზე). გარდა ამისა, გვხვდება სხვადასხვა თეატრში (გრიბოედოვის სახ. თეატრი, მოზარდ მყურებელთა თეატრი, ბათუმის თეატრი და სხვ.) დადგმული სპექტაკლების დეკორაცი-ათა და კოსტიუმების ესკიზებიც (მაგ. სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტების მიერ ამ თეატრებში დადგმული სპექტაკლები).

აღსანიშნავია, რომ ესკიზების ნაწილს ახლავს ანოტაციები (ისინი თეატრის ისტორიის კაბინეტის პერიოდში უნდა იყოს შესრულებული). ესკიზები ბეჭედადამულია საინვენტარო ნომრებით (ნუმერაციის ამსახველი ინვენტარიზაციის დოკუმენტი ვერ მოვიძიეთ. შტამპზე მითითებულია: „რსს თეატრალური ინსტიტუტი, თ/ისტ. კაბინეტი“ (რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, თეატრის ისტორიის კაბინეტი). სამწუხაროდ, ხშირ შემთხვევაში შტამპი უშუალოდ ესკიზების ფერწერულ ზედაპირზეა დასმული.

კოლექციაში დაცული ნიმუშების ქრონოლოგია გასული საუკუნის 40-იანი წლებიდან იწყება და 250-ზე მეტ ესკიზს აერთიანებს. ისინი შესრულებულია XX საუკუნის თეატრალურ-დეკორატიულ მხატვრობაში გამორჩეული ხელწერის მქონე ხელოვანთა მიერ: ირინე შტენბერგი, დიმიტრი თავაძე, გივი ცერაძე, ბორის ლოკტინი, ფარნაოზ ლაპიაშვილი, ალექსანდრა თევზაძე, აივენგო ჭელიძე, თინათინ ჰეინე და სხვ. ეს სპექტაკლები დადგმულია აკაკი ხორავას, აკაკი ფალავას, აკაკი ვასაძის, დიმიტრი ალექსიძის, ლილი იოსელიანის, მიხეილ თუმანიშვილის, გიგა ლორთქიფანიძის და სხვა ცნობილი მსახიობებისა და რეჟისორების მიერ. ესკიზების ნაწილზე იკითხება მათი ავტორაფები და სამუშაო პროცესის ამსახველი წარწერები: „ვამტკიცებ“, „უნდა გადაკეთდეს“, „მისაღებია“ და სხვ. ზოგჯერ ახლავს თეატრის ისტორიის კაბინეტის თანამშრომელთა საინფორმაციო ხასიათის მინაწერები.

ესკიზებთან ერთად, მუზეუმში დაცულია ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლების რეპერტუარები შესაბამისი მონაცემებით (პრემიერის დღე, პიესის ავტორი, დამდგმელი რეჟისორი, მხატვარი, კომპოზიტორი და ა.შ). რეპერტუარის ერთი დოკუმენტი 1940-1959 წლებით თარიღდება, მასზე მითითებულია „თეატრალური ინსტიტუტის რეპერტუარი 1940 წლიდან დღემდე“. რეპერტუარში 126 სპექტაკლია შეტანილი. იწყება 1940 წლის 25 მაისს აკ. ვასაძის მიერ დადგმული სპექტაკლით „პავლე გრეკოვი“ და სრულდება კ. პატარიძის სპექტაკლით „მოხუცი“, რომლის პრემიერაც 1959 წლის 1 ივლისს შედგა. ამ დოკუმენტის გარდა, მუზეუმში ინახება „რუსთაველის სახელობის თბილისის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმული საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების აღრიცხვის ჟურნალი 1939 წლიდან“, რომელიც 1968-1969 სასწავლო წლით სრულდება. აღნიშნული დოკუმენტები უმნიშვნელოვანესი წყაროა მუზეუმის კოლექციაში დაცული ესკიზების იდენტიფიცირებისთვის. რეპერტუარების მიხედვით, მემოალნიშნული მხატვრების გარდა, თეატრალურ ინსტიტუტში სპექტაკლებს აფორმებენ: ირ. გამრეკელი, ს. ვირსალაძე, გ. თოთიბაძე, გ. გუნია, თ. გოცაძე, ივ. ასკურავა და სხვ. თვალის ერთი გადავლებითაც კი ნათელია, რომ თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლების გაფორმებაზე მუშაობდნენ მხატვრები, რომელთაც დიდი როლი ითამაშეს XX საუკუნის ქართული მხატვრობის, მათ შორის, თეატრალურ-დეკორატიული

მხატვრობის ისტორიაში.

ესკიზების ავტორებს შორის ფიგურირებენ მხატვრები, რომლებიც თეატრალურ ინსტიტუტში ათწლეულების განმავლობაში აფორმებენ საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებს. ასე მაგალითად, 1940-იან წლებში შესრულებული ესკიზები რამდენიმე მხატვარს ეკუთვნის და ისინი მომდევნო პერიოდებშიც აგრძელებენ მუშაობას: დ. თავაძე (1940-1968), ა. თევზაძე (1940-1951), ბ. ლოკტინი (1944-1966), გ. ცერაძე (1957-1969). არიან მხატვრები, რომელთა სახელებსაც მხოლოდ ერთეული სპექტაკლის გაფორმება უკავშირდება: ი. გამრეკელი (1940), ს. ვირსალაძე (1945). გ. თოთბაძე (1951), ლ. ჭუბაბრია¹ (1942.), ი. ასკურავა² (1955), რ. სტურუა (1960), ე. დონცოვა³ (1964), თ. გოცაძე (1964), თ. სუმბათაშვილი (1964), გ. გუნია (1968), თ. სამსონაძე (1969), ფრ. გოცირიძე (1968).

1950-იანი წლებიდან თეატრალურ ინსტიტუტში სპექტაკლებს აფორმებენ ირ. შტენბერგი (1951-1968), ფ. ლაპიაშვილი (1951-1961). განსაკუთრებით ნაყოფიერია ამ პერიოდში გ. ცერაძის მოღვაწეობა. მას ათეულობით წარმოდგენა აქვს გაფორმებული. არაერთ სპექტაკლზე მუშაობს დ. თავაძე და ა. ჯემილიშვილი (1962-1965).⁴

1970-იანი წლების ესკიზებიდან კოლექციაში მხოლოდ ორიოდ ნიმუშია. 1980-იანი წლების ესკიზების იდენტიფიცირება ჯერჯერობით ვერ მოხერხდა. 1990-იანი წლების რამდენიმე სპექტაკლის (1994-1999) ესკიზი კი თ. ჰეინეს ეკუთვნის.

მუზეუმის ესკიზების კოლექციის შესწავლა მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ უმაღლესი სახელოვნებო განათლების ისტორიის, არამედ ამ მხატვრების შემოქმედების სრულფასოვნად გააზრება-წარმოჩენისთვისაც.

აღსანიშნავია, რომ ესკიზების ნაწილს ახლავს თეატრალური ინსტიტუტის რექტორის, ან/და დამდგმელი რექვისორის, ან/და მხატვრის ხელმოწერები, თარიღი. ზოგჯერ შეფასებითი ხასიათის მინაწერები, ზოგჯერ ყველაფერი ერთად და ზოგჯერ საერთოდ არაფერი. ამ ავტოგრაფებითა და მინაწერებით კოლექციის ფასეულობა კიდევ უფრო იზრდება. ერთი მხრივ, ჩვენს ხელთაა XX საუკუნის სხვადასხვა პერიოდში და სხვადასხვა მხატვრის მიერ შესრულებული თეატრალურ-დეკორატიული მხატვრობის ნიმუშები და, მეორე მხრივ, ამავე ნიმუშებზე შემორჩენილია ქართული სათეატრო ხელოვნების ცნობილ მოღვაწეთა (რექვისორები, მხატვრები, მსახიობები) ავტოგრაფები. ხშირად გვხვდება აკ. ხორავას დ. ალექსიძის, მ. კვესელავას, ლ. კიკნაძის, ი. თავაძის ხელმოწერები. ყველა მათგანი სხვადასხვა დროს თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი იყო (1939-1973 წლებში), რაც ცხადყოფს საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებზე მუშაობის მნიშვნელოვნებას.

მუზეუმის ესკიზების კოლექცია ქართული სცენოგრაფიის ისტორიის ერთგვარ ექსკურსსაც გვთავაზობს. მასში ცხადადაა ასახული XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები, მხატვრული ტენდენციები. კერძოდ, „1930-1940-იანი წლების ქართულ სასცენო მხატვრობაში სულ უფრო იჩენს თავს ფერწერული დეკორაციებით

¹ მარჯანიშვილის თეატრის მთავარი მხატვარი.

² ი. ასკურავა 1940 წლიდან იყო მ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის მხატვარი.

³ ე. დონცოვა 1950 წლიდან იყო თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის მხატვარი, ხოლო 1964 წლიდან - მთავარი მხატვარი.

⁴ ა. ჯემილიშვილს თეატრალურ ინსტიტუტში 1962-1965 წლებში გაფორმებული აქვს შვიდი სპექტაკლი. იგი მუშაობდა თბილისის სომხურ სახელმწიფო თეატრში, სომხურ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში, სანკულტურის თეატრში.

გატაცება. ესაა პერიოდი, როდესაც მხატვრები, საბჭოთა იდეოლოგიური ზეწოლის გამო, უარს ამბობენ კონსტრუქტივიზმზე. ამიერიდან ის მოდერნისტულ-ფორმალისტურ მიმდინარეობად ცხადდება და საკმაოდ მკაცრად იდევნება. ესაა რეალიზმის პრინციპების განმტკიცების ხანა. თეატრში რეალიზმი ზოგჯერ ნატურალიზმშიც გადადიოდა, რაც, თავის მხრივ, თეატრალური ხელოვნების პირობითობის გაუთვალისწინებლობას იწვევდა, ზღუდავდა მას და გარკვეულ ჩარჩოში აქცევდა. ამიერიდან სასცენო სივრცე ორგანზომილებიანი დაზგური ფერწერის ნიმუშის პრინციპით იგება და სცენის კოლოფში „ჩასმული“ სურათის შთაბეჭდილებას ახდენს. სპექტაკლის გაფორმებაში დაწვრილებითი თხრობითობისკენ, დაკონკრეტებისკენ სწრაფვამ იმძლავრა, იმატა ყოფითმა ელემენტებმა, დეტალიზაციამ. მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ თეატრში იმხანად მომუშავე მკვეთრი ინდივიდუალურობით და შემოქმედებითი ხელწერით გამორჩეული მხატვრები ცდილობენ, თავი დააღწიონ „ზედმეტ ნატურალიზმს“ და შეინარჩუნონ ამ ხელოვნების სპეციფიკურობა, მისი სამეტყველო ენის პირობითობის ხარისხი, ისინი მაინც ვერ ასცდნენ დროით მოტანილ იდეოლოგიურ მოთხოვნებს. ამ პერიოდში თეატრში აგრძელებს მოღვაწეობას 1920-იანი წლების ბოლოდან მოსულ გამოჩენილ მხატვართა მთელი პლეადა: ე. ახვლედიანი, დ. კაკაბაძე, ლ. გუდიაშვილი, თ. აბაკელია, ს. ვირსალაძე, ს. ქობულაძე, ი. შარლემანი, მ. გოცირიძე, კ. სანაძე, ი. შტენბერგი, დ. თავაძე, ა. თევზაძე.¹ აღსანიშნავია, რომ 1940-იანი წლების სპექტაკლების დიდი ნაწილი თეატრალურ ინსტიტუტში სწორედ დ. თავაძემ და ა. თევზაძემ გააფორმეს.

კოლექციის უადრესი ნიმუშები დიმიტრი თავაძეს (1911-1990) ეკუთვნის. ეს არის 1940 წელს აკ. ვასაძის მიერ დადგმული სპექტაკლისთვის – ბ. ვოიტეხოვის, ლ. ლენჩის „პავლე გრეკოვი“ – შექმნილი ესკიზები (პრემიერა შედგა: 25/V, 7/VI. 1940). ცხრავე დეკორაციის ესკიზია დ. თავაძის და აკ. ხორავას ავტოგრაფებით. მათში კარგად იკითხება მხატვრის ხელწერა. დ. თავაძის თავშეკავებული, სამეტყველო ენა სულ რამდენიმე ფერით ისაზღვრება (შავი, ნაცრისფერი, ვარდისფერი, წითლის აქცენტებით). ერთი შეხედვით ძუნწი კოლორითი მკაცრად ორგანიზებული გარემოს შექმნას ემსახურება, დეტალებზე მხოლოდ მინიშნებებია. შემდგომი პერიოდის ესკიზებისგან განსხვავებით, ისინი მხოლოდ მკაფიო მახვილებს ქმნიან ერთდროულად კონკრეტული და პირობითობით გაჯერებული გარემოს წარმოსახენად. ზოგადად, ამ პერიოდში არსებული ტენდენციების მიუხედავად, რამდენიმე ესკიზში მაინც იჩენს თავს კონსტრუქტივიზმის ელემენტები. „სიმეტრიულ“ გარემოში ჩართული „ასიმეტრიული“ კონსტრუქციები, ორგანზომილებიანი სიბრტყიდან თავის დაღწევისა და დინამიკური, აქტიური სამოქმედო გარემოს შექმნას უწყობს ხელს. (სურ. 1).

რეპერტუარის რიგით მეორე სპექტაკლის – ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ (რეჟ. კ. პატარიძე) მხატვრული გაფორმება ეკუთვნის ირ. გამრეკელს. სწორედ მისი სახელია მითითებული სპექტაკლების აღრიცხვის ჟურნალში, თუმცა რეპერტუარის მეორე დოკუმენტში მხატვრის აღმნიშვნელი ველი ცარიელია და პრემიერის თარიღიც გადაშლილი. ვერ მივაკვლიეთ ამ სპექტაკლის ესკიზებსაც. წარმოდგენა ნამდვილად შედგა. მუზეუმის ფოტოკოლექციაში დაცულია სპექტაკლის ორ ათეულზე მეტი ფოტო.

¹ თუმანიშვილი ე., შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მუზეუმში დაცული კოლექციის ზოგადი დახასიათებისათვის (XX ს-ის 20-40-იანი წლების ესკიზები), “ARS GEORGICA“, ელექტონული ჟურნალი, 2015.



ა. ცაგარელის „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“. კ. პატარიძის დადგმა. მხატვარი ირ. გამრეკელი. IV კურსის სადიპლომო სპექტაკლი. 1940.

ეს დოკუმენტური მასალა ცალკეულ სცენებთან ერთად მოქმედ გმირთა პორტრეტებსაც რომ მოიცავს, წარმოდგენას გვიქმნის სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზეც.

ირ. გამრეკელი 1923 წლიდან რუსთაველის თეატრის მთავარი მხატვარია. 1928 წლიდან ის ს. ახმეტელთან ერთად მუშაობს. თავისთავად ის ფაქტი, რომ ქართული სცენოგრაფიული ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ირ. გამრეკელი თეატრალური ინსტიტუტის აღდგენის საწყისებიდანვე მონაწილეობს სასწავლო სპექტაკლების გაფორმებაში – მრავლისმთქმელია. მეტად მისი სახელი რეპერტუარში აღარ გვხვდება (მხატვარი გარდაიცვალა 1943 წელს).

დ. თავაძე და ა. თევზაძე კი აქტიურად მონაწილეობენ ინსტიტუტის სასწავლო-შემოქმედებით ცხოვრებაში, მათ მიერ გაფორმებული არაერთი სპექტაკლის ესკიზი დაცული მუზეუმში.

აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტის პირველ სასწავლო წელს დადგმული მომდევნო, რიგით მესამე, სპექტაკლია ი. ჭავჭავაძის „მაჭანკალი“ (პრემიერა: 16/XII. 1940. რეჟ. აკ. ვასაძე). სურ. #2. მხატვარი ალექსანდრა თევზაძე (1896 -?). კოლექციაში სპექტაკლის შვიდი ესკიზია. სავარაუდოდ, მხატვარმა ესკიზების რამდენიმე ვარიანტი შექმნა. ნაწილზე მითითებულია – I, ნაწილზე კი II ვარიანტი. მუზეუმში, ასევე, ინახება ამავე სპექტაკლის აკვარელში შესრულებული ესკიზები (ხუთი ესკიზი). ისინი, მსგავსებასთან ერთად (კომპოზიცია, იდენტური დეტალები), განსხვავებულია ფერწერული ენით, სივრცის ორგანიზების პრინციპით, მხატვრული გადაწყვეტით, მეტი აქცენტით ეთნოგრაფიულ გარემოზე და, სტილისტური თვალსაზრისით, ახლოს დგანან ა. თევზაძის მიერ სპექტაკლებისთვის „დავა“, „ადვოკატთან“, „ნიჭიერნი და თაყვანისმცემელნი“ შესრულებულ ესკიზებთან (სურ. #3).

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლისთვის „მაჭანკალი“ შექმნილი ესკიზები ავტოგრაფების გარეშეა, ყველა მათგანი, სავარაუდოდ, ერთ მხატვარს 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.

1946 წლით თარიღდება საკურსო სპექტაკლისთვის - ჯ. სინგის „გმირი“ - შესრულებული ესკიზი (პრემიერა - 7/IV. 1947. რეჟ. ს. ჭელიძე), მხატვარი დ. თავაძე. ესკიზის ქვედა სიბრტყეზე სხვადასხვა სახის წარწერაა. მათ შორისაა: თარიღი „3.X.46 წ.“, აკ. ხორავას ავტოგრაფი: „ვამტკიცებ, აკ. ხორავა“, „მხატ. დ.თავაძე 1946“, „მიღებულია ს. ჭელიძე“ და სხვ. ესკიზზე განსაკუთრებული დეტალიზაციითაა გამოსახული ინტერიერი, სცენის სიღრმეში დიაგონალურად შეჭრილი, ხის მძლავრ სვეტებზე დამყარებული, ძელური გადახურვის მქონე ნაგებობის ინტერიერი. წინა პლანზე ქვის კვადრებით ნაგებ მასიურ ბოძთან წამომართული და სასცენო სივრცეში სანახევროდ შემოჭრილი ფოთლოვანი ხის გამოსახულებით. ეს მართლაც მრავალრიცხოვანი ყოფითი ელემენტებით დატვირთული სივრცე უკვე თავისთავად ატარებს თხრობით ხასიათს (სურ. #4).

სპექტაკლის დამდგემლი რეჟისორი სერგო ჭელიძეა. იგი საქართველოს სხვადასხვა თეატრებში მოღვაწეობდა, 1944-1948 წლებში კი რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრშია. სწორედ ამ პერიოდშია დადგმული სპექტაკლიც. დ. თავაძე კი, რომელმაც 1930 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია (ფერწერისა და გრაფიკის მიართულებით), იმ დროისათვის რუსთაველის თეატრის მხატვარია. 1948

წლიდან ამავე თეატრის მთავარი მხატვარი, 70-იანი წლებიდან სიცოცხლის ბოლომდე (1990) კი – დამდგმელი მხატვარი.

გასათვალისწინებელია, რომ თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი აკ. ხორავა, ამავდროულად, რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი ხელმძღვანელია (1935 წლიდან. 1949-1955 წლებში – დირექტორი). თეატრალურ ინსტიტუტში კი არაერთ სპექტაკლზე მუშაობენ საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული - რუსთაველის თეატრის რეჟისორები და მხატვრები. ზოგადად, რუსთაველის თეატრთან ინსტიტუტის სასწავლო პროცესის მჭიდრო კავშირს ჯერ კიდევ თეატრთან სტუდიების არსებობის დროს დაედო საფუძველი. ეს ტრადიცია საკმაოდ დიდხანს შენარჩუნდა თეატრალურ ინსტიტუტში.

მუზეუმში დაცული ესკიზების მიხედვით, ინსტიტუტში დ. თავაძეს გაფორმებული აქვს სპექტაკლები 1940-1968 წლებში. მათი რაოდენობა სამ ათეულს აღემატება. განსაკუთრებით ნაყოფიერია მისი მოღვაწეობა 50-იან წლებში. ასე მაგ.: 1950-1955 წლებში შექმნილი აქვს ესკიზები ორი ათეული სპექტაკლისთვის. კოლექციაში დაცულია მხატვრის მიერ 1950-იან წლებში შესრულებული ესკიზები სპექტაკლებისთვის: ა. ცაგარელის „ხანუმა“ (პრემიერა - 29,30/XII 1952. რეჟ.: აკ. ვასაძე, აკ. დვალიშვილი); მუზეუმში დეკორაციის ორი ესკიზია - I აქტისთვის და II და III აქტისთვის (სურ. #5). ესკიზებთან ერთად დაცულია სპექტაკლისადმი მიძღვნილი ხელნაწერი „კედლის გაზეთი“ (პოსტერი) წარმოდგენის ამსახველი ფოტოებით და მონაწილე სტუდენტთა სტატია-შთაბეჭდილებებით: „ავტ. ცაგარელი და მისი „ხანუმა“, „მეხვედრა აკოფასთან“, „ჩემი ხანუმა“, „ქაბატო“, „ჩემი გმირი“. მსგავსი პოსტერები მხოლოდ ერთ ეგზემპლარად იქმნებოდა და თავს უყრიდა კონკრეტული სპექტაკლის შესახებ სხვადასხვა ხასიათის ინფორმაციასა და მასალას. „ხანუმასადმი“ მიძღვნილ პოსტერზე ვკითხულობთ: „დღეს ჩვენი ინსტიტუტის სცენაზე იდგმება ცაგარელის კომედია „ხანუმა“, რომელსაც დრამატურგის რეპერტუარში თავისებური ადგილი უჭირავს. იგი მაყურებელთა შორის განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს... „ხანუმა“ დღემდე არ ჩამოსულა ქართული სცენიდან... „ხანუმა“ იქცა პირველი მხიარული ოპერის „ქეთო და კოტეს“ სიუჟეტად, რომელიც დღესაც დიდი წარმატებით იდგმება როგორც ქართულ, ისე რუსულ საოპერო სცენებზე. ხანუმას განუმეორებელი შემსრულებელი ნატო გაბუნია იყო, ხოლო ამ შესრულების საუკეთესო ტრადიციებს ქართულ საბჭოთა სცენაზე მხცოვანი მსახიობები აწ განსვენებულნი ელისაბედ ჩერქეზიშვილი და ნატალია ჯავახიშვილი აგრძელებდნენ“. სპექტაკლის, მისი ისტორიული მნიშვნელოვნების მოკლე ექსკურსის შემდეგ ასპარეზი სტუდენტ მსახიობებზე გადადის. ამით ხაზი ესმება ტრადიციის უწყვეტობას და ცოცხალ კავშირს ქართული თეატრის საუკეთესო სპექტაკლებსა და ცნობილ არტისტებთან, 1952 წელს სადიპლომო სპექტაკლზე ა. ცაგარელის „ხანუმა“ აკ. ვასაძისა და აკ. დვალიშვილის ხელმძღვანელობით უკვე მომავალი მსახიობები, ქართული თეატრის ახალი თაობა იწყებს მუშაობას (სურ. #6).

დ. თავაძემ თეატრალურ ინსტიტუტში გააფორმა სპექტაკლები: პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (პრემიერა - 17,18/XII. 1953. რეჟ.: ო. გვირია, გ. სებისკვერიძე); უ. შექსპირის „მეთორმეტე ღამე“ (პრემიერა - 23. 24 /XII. 1955. რეჟ. დ. ალექსიძე); ჟან პოლ სარტრის „ლიზი მაკ'კეი“ (პრემიერა - 1,2/VII 1956. დადგმა: ლ. მირცხულავა, გ. ჟორდანიას, კ. ლლონდი, ნ. გაჭავა, რ. კაცია, თ. მესხი, ვ. რცხილაძე, ა. ნინუა, შ. გაწერელია, ნ. მჭედლიძე). ა. შირვანზადეს „პათოსნებისთვის“ (პრემიერა - 12-15 /IV. 1955.

რეჟ. ა. გამსახურდია). ა. ცაგარელის „ციმბირელი“ (პრემიერა – 2/VI. 1956. რეჟ. კ. პატარაიძე). პიესა დაიდგა 1948 წელსაც. მხატვარი ამ შემთხვევაშიც დ. თავაძე იყო).

ეს ესკიზები დ. თავაძის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლების მხოლოდ ნაწილია. ექვს ათეულ წელზე მეტი იმუშავა დ. თავაძემ (1911-1990) რუსთაველის თეატრში. იყო ერთ-ერთი წამყვანი მხატვარი. 150-ზე მეტი სპექტაკლი აქვს გაფორმებული სხვადასხვა თეატრში. მათ რიცხვში არ არის შესული თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული წარმოდგენები. მხატვარი თანამშრომლობდა ქართული თეატრის თითქმის ყველა ცნობილ რეჟისორთან. „თავისი შემოქმედების დასაწყისში, დიმიტრი თავაძე, სათეატრო მხატვრობაში იმხანად დამკვიდრებული კონსტრუქტივისტული ხაზის გამზიარებელ-გამგრძობელად გვევლინება... შემდგომ პერიოდში მხატვარი, დროის მოთხოვნილებისამებრ, სულ უფრო „რეალისტური“ ფერწერული დეკორაციისკენ, გარემოს მეტი თხრობითობა-დაკონკრეტებისაკენ იხრება, სადაც სივრცის ილუმინირებული გადმოცემა ფერწერული ხერხების მეშვეობით მიიღწევა.“¹

გასული საუკუნის 50-იან წლებში დ. თავაძის მიერ თეატრალური ინსტიტუტის წარმოდგენებისთვის შესრულებული ესკიზები სტილისტური თვალსაზრისით მხატვრული ძიებების სხვადასხვა მიმართულებას ავლენენ. დეკორაციათა ესკიზები სპექტაკლებისთვის „ყვარყვარე თუთაბერი“, „პატიოსნებისთვის“, „ციმბირელი“, „გზა მშვიდობისა“ რეალისტური ტენდენციების გამომხატველია, სადაც ამავედროლად სულ უფრო აქტიურ როლს ასრულებს დეკორატიულობისკენ სწრაფვა (ინტერიერის დეკორირებული კედლები, ვიტრაჟები, ორნამენტებით შემკული მეწამულისფერი მძიმე ფარდები და სხვ.). მეტი დინამიზმი, და ფერწერულობა იკვეთება სპექტაკლებისთვის „ლიზი მაკ'კეი“, „მეთორმეტე ღამე“ შექმნილ ესკიზებში. ამას განაპირობებს ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან აღქმულ-დანახული გარემო და არქიტექტურა, განსხვავებული მასშტაბი, ფორმისა და ხაზის დინამიკა. ზოგჯერ მსუყე, ლოკალური ტონები, ზოგჯერ ფერადი ფანქრით მინიშნების დონეზე მოცემული ფერები (სურ. #7).

„ლიზი მაკ'კეი“ სარეჟისორო ფაკულტეტის IV კურსის საკურსო სპექტაკლი იყო. ესკიზებთან ერთად ყურადღებას იქცევს ფანქრით შესრულებული ქალაქის ხედების ჩანახატები; ისინი დაზგური გრაფიკის დამოუკიდებელ ნიმუშებად გვევლინებიან. არატიპურია ა. შირვანზადეს „პატიოსნებისთვის“ შექმნილი ესკიზები, უკანა სიბრტყეზე დეკორაციის ამსახველი იმავე კომპოზიციის ფანქრით შესრულებული ვარიაციებით. მხოლოდ ფანქარშია გაკეთებული „სალამანკის გამოქვაბულის“ შემორჩენილი ერთადერთი ესკიზი, რომელიც საერთო გადაწყვეტით რამდენიმე წლით ადრე მხატვრის მიერ გაფორმებულ ჯ. სინგის „გმირის“ დეკორაციის ესკიზს მოგვაგონებს.

მუზეუმში დაცულ დ. თავაძის ესკიზებს შორის სამწუხაროდ არ არის კოსტიუმების ესკიზები, ტიპაჟების ამსახველი ჩანახატები, რაც უფრო თვალსაჩინოს გახდიდა ამა თუ იმ წარმოდგენის მხატვრული გაფორმების ხასიათს, თავისებურებებს. „ამ მხრივ, დროის მსვლელობის კვალდაკვალ, უჩვეულო კანონზომიერება იჩენს თავს, რაც უფრო შორდება ესკიზის აღქმის მომენტი მისი სცენური სიცოცხლის პერიოდს, მით უფრო მატულობს ამ ნამუშევრის, როგორც დამოუკიდებელი დაზგური ნაწარმოების წაკითხვის შესაძლებლობა. დროითი დისტანცირება, ესკიზებს სანახაობის „მემბრანის“

¹ თუმანიშვილი ე., შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მუზეუმში დაცული კოლექციის ზოგადი დახასიათებისათვის (XX ს-ის 20-40-იანი წლების ესკიზები), „ARS GEORGICA“, ელექტრონული ჟურნალი, 2015.

დატვირთვას ანიჭებს. წარსულის კუთვნილებად ქცეული დადგმების მხატვრობაზე მსჯელობისას, ძირითადად, სწორედ იმ დეტალებზე ვამახვილებთ ყურადღებას, რისი თქმის, ან წარმოდგენის საშუალებასაც ესა თუ ის ესკიზი იძლევა. აქ ჩანს სანახაობის საერთო ესთეტიკური ხაზი, ზოგადმხატვრული ტენდენციებისადმი მისი კუთვნილება, სახასიათო ტიპაჟები და სპექტაკლის ფერადოვნება. ხშირად შესაძლებელია დადგმის ერთიანი, მხატვრისეული კონცეფციის ამოკითხვაც.¹

1953 წელს დ. თავაძეს გაფორმებული აქვს სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტების მიერ დადგმული საკურსო სპექტაკლები: პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (მეორე მოქმედება), მ. სერვანტესის „სალამანკის გამოქვაბული“ (პრემიერა - 16,18/XII. 1953. რეჟ. გ. გაჩეჩილაძე, გ. ქართველიშვილი), ა. ჩეხოვის „დიდ გზაზე“ (პრემიერა - 16,18 / XII. 1953. რეჟ. ვ. ფაჩულია, ო. გურგენიძე), ა. დე მიუსეს „სიყვარულით არ ხუმრობენ“ (პრემიერა - 17,19/XII. 1953. რეჟ. ნ. ხატისკაცი, თ. მაღალაშვილი). ამ სპექტაკლებიდან შემორჩენილია მხოლოდ „სალამანკის გამოქვაბულის“ და „ყვარყვარე თუთაბერის“ თითო ესკიზი. ამიტომ ფასეულ ინფორმაციას შეიცავს ამ სპექტაკლებთან დაკავშირებული ე.წ. „კედლის გაზეთები“, რომლებიც ზემოთ განხილული ამავე სახის ნიმუშების მსგავსად, ფოტოებს, მათგან განსხვავებით კი ნაბეჭდ სტატიებს შეიცავენ. ამ ფოტოებში კარგად აღიქმება სცენები დ. თავაძის ესკიზით განხორციელებული სპექტაკლიდან „ყვარყვარე თუთაბერი“. დანარჩენი წარმოდგენებიდან მონაწილეთა პორტრეტებია. მუზეუმში ორი „კედლის გაზეთია“, რომლებიც სარეჟისორო ფაკულტეტის საკურსო სპექტაკლებს ეძღვნება. ერთ-ერთ მათგანში ვკითხულობთ: „საკურსო სპექტაკლისათვის ჩვენს მიერ არჩეული იქნა პ. კაკაბაძის კლასიკური კომედია „ყვარყვარე თუთაბერი“. პიესიდან ავირჩიეთ მე-2 მოქმედება, რომელიც განსაკუთრებით გამოირჩევა დაძაბული მოქმედებით და სადაც ყვარყვარეს ხასიათი სრულად არის მოცემული... სპექტაკლზე მუშაობის დროს ჩვენ გავცვანით მისი შექმნის თავისებურებებს, ყველა მისი კომპონენტის მთლიანობაში ჩამოყალიბების პროცესს... ჩვენს სპექტაკლში დაკავებული მსახიობები თითქმის ყველანი პირველად გამოდიოდნენ სცენაზე... ამ სპექტაკლის განხორციელებით ჩვენთვის ბევრი რამ გახდა ნათელი მომავალი პროფესიული მუშაობისათვის“. სტატიის ავტორები თავად სპექტაკლის დამდგმელი სტუდენტი რეჟისორები არიან.

1954 წელს დ. თავაძემ გააფორმა კ. გოლდონის „ორი ბატონის მსახური“ (პრემიერა - 29/ XI - 2 / XII. რეჟ. დ. ალექსიძე. სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის I სადიპლომო სპექტაკლი). ესკიზები არ შემორჩენილა, თუმცა მუზეუმში დაცულია ხელნაწერი აფიშა, რომელსაც დღეს უკვე საარქივო დოკუმენტის მნიშვნელობა აქვს. მასზე მითითებულია: „მხატვარი - დ. თავაძე / სტალინური პრემიის ლაურეატი, ხელოვნების დამსახ. მოღვაწე“. სტალინური პრემია იმ დროისათვის გამორჩეული ჯილდო იყო და მეცნიერებასა და ტექნიკაში, სამხედრო ცოდნაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში შეტანილი განსაკუთრებული ღვაწლისა და დამსახურებისთვის ენიჭებოდათ (სურ. #8).

დიმიტრი თავაძესთან ერთად თეატრალურ ინსტიტუტში სპექტაკლებს აფორმებს მხატვარი ალექსანდრა თევზაძე. მისი მოღვაწეობა აქ 1940-1952 წლებს მოიცავს და აღდგენილი ინსტიტუტის საწყისებს უკავშირდება. ამ პერიოდში ა. თევზაძემ შვიდი სპექტაკლი გააფორმა. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ 1940 წელს დადგმული ი. ჭავჭავაძის „მაჭანკალი“. ამავე წელსაა შესრულებული ესკიზები სპექტაკლისთვის ა. ოსტროვსკის

¹ ბელაშვილი თ., რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია 1950-2000, თბილისი, 2019, გვ.10.

„ნიჭიერნი და თაყვანისმცემელნი“ (პრემიერა - 11,18,25/XI. 1941. რეჟ. დ. ალექსიძე). მუზეუმში დაცულია სადიპლომო სპექტაკლისთვის შესრულებული სამი - დეკორაციის, ექვსი კი ტიპაჟებისა და კოსტიუმების ამსახველი ესკიზი. აღნიშნული ნიმუშები ათვალსაჩინოებს ა. 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 „ნიჭიერნი და თაყვანისმცემლები“, დ. ალექსიძე, დ.თავაძე. 18/XI - 40“. რეპერტუარის ორივე დოკუმენტში 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, ცხრავე, ესკიზს აკ. ხორავას ავტოგრაფის ქვეშ მისივე ხელით მიწერილი აქვს 1940 წლის 8 თებერვალი.

ა. თევზაძის მიერ ფანქრითა და აკვარელით შესრულებული ესკიზები დახვეწილი, მსუბუქი და მშვიდი გარემოს ამსახველია. კოსტიუმის ესკიზები კი ამავედროულად ტიპაჟების ხასიათის გამომხატველი ნიმუშევერებია. რიგ შემთხვევაში სახასიათო პორტრეტებით, ზოგჯერ მათ პლასტიკასა და პოზებზე აქცენტით. აღნიშნული ესკიზები სტილისტურად ახლოს დგას ა. თევზაძის მიერ ინსტიტუტშივე გაფორმებულ სპექტაკლებთან: „დავა“, „ადვოკატთან“ „მაჭანკალი“ (სურ. #9).

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

„ადვოკატთან“ განახლებული ინსტიტუტის რიგით მეოთხე სპექტაკლია. რეპერტუარში მითითებულია: „პრემიერა 1941 14/IV. ავტორი ვ. გუნია, დამდგმელი კ. პატარაძე,“ მხატვრის ადგილას პასტით შევსებულია დ. თავაძე, რაც არ უნდა იყოს სწორი. აღნიშნული ესკიზები სტილისტურად ა. თევზაძის ხელწერას ავლენს. თევზაძე 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 - გ. ერისთავის „დავა“ შესრულებული ესკიზები (პრემიერა - 26/IV. 2/VI. 1941). ფაქიზი და ამავედროულად ჟღერადი კოლორით გამორჩეული ეს ნიმუშები ტიპურია ა. თევზაძის ხელწერისთვის. მუზეუმში დაცული სამი ესკიზიდან ორი ერთ სასურათე სიბრტყეზეა მოქცეული. შუაში წარწერით „მიღებულია“ ხორავას ავტოგრაფითა და თარიღით: „2/IV. 1941 წ.“ (სურ. #11).

სპექტაკლის დეკორაციათა ესკიზებში XIX საუკუნის ქართული სინამდვილის ამსახველი გარემო ერთდროულად შეიცავს კლასიკური და ეროვნული არქიტექტურის მოტივებს. ზომიერად გაჯერებული თხრობითი ელემენტებით, თავშეკავებული ჟღერადო-

ბის ფერადოვანი გამით, ეს ესკიზები 1940 წელს დადგმული სპექტაკლის „მაჭანკალი“ მხატვრულ გაფორმებას გვაგონებს.

ა. თევზაძის მიერ ამავე პერიოდშია გაფორმებული სპექტაკლები: გ. ერისთავის „ძუნწი“ (პრემიერა - 14/IV. 1941. დამდგმელი კ. პატარიძე), ა. წერეთლის „პატარა კახი“ (პრემიერა - 20,21,23/1. 1942. დამდგმელი კ. პატარიძე). ი. ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“ (პრემიერა - 20,23/1. 1952. დამდგმელი მ. თუმანიშვილი).

ა. თევზაძის ესკიზებს გამოარჩევს ერთი თავისებურება, აქ მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა კოსტიუმებს, რაც არ არის შემთხვევითი და მხატვრის მუშაობის თავისებურებაზე მიგვანიშნებს. ა. თევზაძე 1930-იანი წლებიდან მუშაობდა რუსთაველის თეატრში, სადაც სხვა სცენოგრაფებთან (ს. ქობულაძე, ირ. გამრეკელი) ერთად აფორმებდა სპექტაკლებს, კონკრეტულად - კოსტიუმების ესკიზებს. თავის ავტობიოგრაფიაში მხატვარი ასეთად ასახელებს სპექტაკლებს: „ყაჩაღები“, „პლატონ კრეჩეტი“, „ალკასარი“, „გუშინდელნი“ და სხვ. რუსთაველის თეატრის გარდა, ა. თევზაძე სპექტაკლებს აფორმებდა კ. მარჯანიშვილის თეატრში, ბათუმის თეატრში. მუშაობდა წიგნის გრაფიკაში.

საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების გაფორმების პარალელურად, ა. თევზაძე, თეატრალურ ინსტიტუტში კითხულობდა სალექციო კურსს „კოსტიუმის ისტორია“. ხელოვნების სასახლეში დაცულია მხატვრის ავტობიოგრაფია დათარიღებული 1967 წლის 7 ივლისით, რომელშიც იგი 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. ყველა ეს სპექტაკლი თეატრალური ინსტიტუტის რეპერტუარის ჟურნალში აღნუსხულია, გარდა ერთისა. ეს არის ლავრენიევის „რღვევა“, რომელზეც მხატვარი საერთოდ არ არის მითითებული. სპექტაკლის პრემიერა გამართულა 5,6/1. 1942. დამდგმელი აკ. ვასაძე. (მუზეუმის კოლექციაში დაცულ ერთადერთ ესკიზს კი უკან ბ. ლოკტინი აქვს მითითებული).

ზოგადად, ა. თევზაძის ბიოგრაფიის შესახებ ინფორმაცია ძალიან მწირია. მხატვარი დაიბადა თბილისში 1896 წელს. საშუალო სკოლა დაამთავრა ოქროს მედალზე 1915 წელს და ამავედროულად სწავლობდა სამხატვრო სკოლაში ნ. სკლიფასოვსკისა და ე. ფოგელთან. 1930 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია, ე. ლანსერესა და ი. შარლემანის კლასი. მისი ესკიზების მხოლოდ ერთეული ნიმუშებია გამოქვეყნებული. ა. თევზაძის შემოქმედება უდავოდ იმსახურებს მკვლევართა მეტ ყურადღებას.

1940-იანი წლებიდან თეატრალურ ინსტიტუტში მოღვაწეობს მხატვარი ბორის ლოკტინი (1905-1980). მას უკავშირდება 1942-1952 წლებში შესრულებული ათამდე სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება (რეპერტუარის მიხედვით მას 18 სპექტაკლზე უმუშავია). მუზეუმში ინახება ბ. ლოკტინის ესკიზები სპექტაკლებისთვის: ა. არბუზოვის, ა. გლადკოვის „უკვდავი“ (პრემიერა - 6/III. 1944. რეჟ. დ. ალექსიძე); ოთხი ესკიზი ოთხი აქტისთვისაა განკუთვნილი (სურ. #12). მხოლოდ მეოთხე აქტის ესკიზს ზედა სიბრტყეზე საკმაოდ ვრცელი და ინფორმატიული წარწერა აქვს სპექტაკლის შესახებ:

„ალ-რე არბუზოვი

ალ-რე გლადკოვი

რუსთაველის სახელ. სახ. თეატრალური ინსტიტუტი

„უკვდავი“

1944 წ. სადიპლომი სპექტაკლი. IV კურსი.

რეჟ. დ. ალექსიძე/ ხელ. დამ. მოღვ.
კომპოზიტორი ბეიერი
მხატვარი ლოკტინი
ასისტ. ვ. ადამიძე / რესპ. დამს. არტ.“

თხრობითი დეტალები, რეალისტურად გადაწყვეტილი ინტერიერი, პეიზაჟის ამ-სახველი პირობითი გარემო - ყველა ესკიზში მძიმე, მეწამულისფერი ფარდის მიღმა იშლება. ეს ესკიზები ბ. ლოკტინის ადრეული პერიოდის ნამუშევრებია. სიმსუბუქითა და ჟღერადი ფერადოვნებით გამოირჩევა მხატვრის მიერ 1946 წელს შესრულებული ესკიზები სპექტაკლისთვის მ. გორკის „უკანასკნელი“ (პრემიერა - 6,13,20/ I.1947. რეჟ. დ. ალექსიძე). მუზეუმში დაცულია სპექტაკლისთვის შექმნილი დეკორაციის ორი ესკიზი და ერთიც პერსონაჟთა ჯგუფური გამოსახულებით. ეს მრავალფიგურიანი კომპოზიცია 12 ინდივიდუალური, მკაფიოდ გამოხატული ხასიათის მქონე ტიპაჟს აერთიანებს. დეტალურადაა დამუშავებული კოსტიუმები, აქცენტირებულია ფიგურათა სახასიათო პლასტიკა. მრავალრიცხოვანი ავტოგრაფები და რეზოლუციები ახლავს დეკორაციის ესკიზებსაც: „მხატვარი ლოკტინი“, „ესკიზი ჩემი აზრით მისაღებია დ. ალექსიძე“, „ამხ. ელიბ. ვამტკიცებ. ხარჯთაღრიცხვა წარმომიდგინეთ 8/X-სთვის. აკ. ხორავა“, „სასწავლო წელი. პირველი წარმოდგენა“); ერთი ესკიზი II და III, მეორე ესკიზი კი I და IV მოქმედებისთვისაა განკუთვნილი. აკვარელში შესრულებული დეკორაციათა ესკიზები მსუბუქი, ამავდროულად, ჟღერადი კოლორით გამოირჩევა. ისინი დამოუკიდებელი, დაზგური სურათების შთაბეჭდილებას ქმნიან (სურ. #13).

თეატრალურ ინსტიტუტში ბ. ლოკტინს გაფორმებული აქვს: პ. ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“ (პრემიერა - 24/XI, 5/I. 1947. რეჟ. დ. ალექსიძე. სპექტაკლი განმეორებით დაიდგა 1951 წელს); ი. იალუნერის „სამო საზრუნავი“ (პრემიერა - 2/I 1950. რეჟ. ალ. მიქელაძე); კ. სიმონოვის „სხვისი ჩრდილი“ (პრემიერა - 9/I. 1950. რეჟ. აკ. ვასაძე); ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავე“ (პრემიერა - 22,29/IV. 1950. რეჟ. დ. ალექსიძე); ბ. ლავრენევის „ამერიკის ხმა“ (პრემიერა - 4, 5/V 1950. რეჟ. აკ. ფალავა). სურ. #14.

ბ. ლოკტინის (1905-1980) შემოქმედებითი მოღვაწეობა უმეტესწილად ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრს უკავშირდება. 1938 წლიდან იგი ამ თეატრის მხატვარ-დეკორატორია. თეატრალური ინსტიტუტის აღდგენისთანავე (1939) ბ. ლოკტინი ინსტიტუტში მხატვარ-დეკორატორად მუშაობს. მან აქ ათეულობით სპექტაკლი გააფორმა. მხატვარი ნაყოფიერად თანამშრომლობდა, ასევე, მოზარდმაცურებელთა რუსულ თეატრთან.

მუზეუმში დაცულია სპექტაკლისთვის პ. ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“ შესრულებული ოთხი ესკიზი. ერთ სასურათე სიბრტყეზე ორ-ორი სცენაა განთავსებული. ოთხივე დეკორაციის ესკიზია და ინტერიერს ასახავს. ვერტიკალში ატყორცნილი თალები, XVII საუკუნის საფრანგეთის სასახლეთა სტილურ ხასიათზე მიანიშნებს, მსუბუქი, პლასტიკური ფორმები, ჰაეროვანი, გამჭვირვალე კოლორითი - 40-იანი წლების ქართული სცენოგრაფიის ერთ-ერთ შენაკადად შეიძლება განვიხილოთ. ესკიზების პირველ წყვილზე დ. ალექსიძის ავტოგრაფია (რუსულად). მარცხნივ, ვერტიკალურ სიბრტყეზე საინფორმაციო მინაწერით - „ბომარშე „ფიგაროს ქორწინება“, IV კურსის სადიპლომო სპექტაკლი, 1948 წ.“. ზურგის მხარეს კი ორი ანოტაციაა: 1. „ბომარშე „ფიგაროს ქორწინება“, დადგმა დ. ალექსიძის მხატ. ბ. ლოკტინი, 1947 წ.“. 2. „ფიგაროს ქორწინება“, დ. ალექსიძე, ბ. ლოკტინი, 24/X-47 განმეორებით 26/IV-51 წ.“. (სურ. #15).

სავარაუდოდ, 1951 წელს, განმეორებით, დადგმულ სპექტაკლს უნდა ასახავდეს ხელნაწერი „კედლის გაზეთი“ სათაურით „ბომარში, ფიგაროს ქორწინება“ სამსახიობო ფაკ-ის IV კურსის X ჯგუფის II სადიპლომო სპექტაკლი“ მთლიანად მიძღვნილი ამ სპექტაკლისადმი. იგი „ტრადიციული“ სახითაა გაფორმებული: ტექსტთან ერთად დაკრულია სამუშაო პროცესის ამსახველი ფოტო, ცენტრში ფიგაროს გრაფიკული პორტრეტით და სტუდენტების სტატიებთან ერთად, დ. ალექსიდის წერილით სამსახიობო ფაკულტეტის დამამთავრებელი კურსის სტუდენტების, თავად სპექტაკლის შესახებ. საარქივო ფოტოზე ასახული არიან: დიმიტრი ალექსიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გურამ სალარაძე და სხვ. გაზეთის ერთ-ერთი სტატია პირველკურსელ და მომავალში ქართული სცენის ერთ-ერთ გამორჩეულ არტისტს, ირ. უჩანეიშვილს ეკუთვნის. სამწუხაროდ, მხატვრის შესახებ არც ამ და არც სპექტაკლისთვის „უკანასკნელი“ მომზადებულ პოსტერში ინფორმაცია არ გვხვდება (პირველი სტატიის ავტორი - სავარაუდოდ, რამაზ ჩხიკვაძეა, ფიგაროს გრაფიკული პორტრეტიც მას უნდა ასახავდეს). სურ. #16.

1949-1950 სასწავლო წელს განხორციელდა სპექტაკლი კ. სიმონოვის „სხვისი ჩრდილი“. დამდგმელი რეჟისორი აკ. ვასაძე, მხ. ბ. ლოკტინი. IV კურსის პირველი სადიპლომო სპექტაკლი. მუზეუმში სპექტაკლის ოთხი ესკიზია. ოთხივე დეკორაციის ქვედა სიბრტყეზე ფანქრითა და პასტით შესრულებული მინაწერებით, თარიღით და ავტოგრაფით (სავარაუდოდ, აკ. ვასაძის). ესენია: II აქტის, III სურათი; დეკორაცია პირველი და მეექვსე სურათისთვის; II, III და IV აქტებისთვის. ფანქრითა და აკვარელით შესრულებული ესკიზები ინტერიერებს ასახავს. ყოფითი გარემო, თავშეკავებული ფერადოვანი გამა, ორგანიზებული სივრცე აქცენტებით კონკრეტულ დეტალებზე - ქმნის იმ სამოქმედო არეალს, სადაც თამაშდება სცენური ისტორიები. იდენტური ხელწერით ხასიათდება ბ. ლოკტინის მიერ 1949-1950 წლებში შესრულებული ესკიზები სპექტაკლებისთვის „საამო საზრუნავი“ (დეკორაციის 4 ესკიზი), „ამერიკის ხმა“ (მუზეუმში დაცულია ექვსი ესკიზი, რომელთაგან ორი - მოქმედ გმირთა სახასიათო პორტრეტებია). დეკორაციის ესკიზებს ახლავს აკ.ფაღავას და დ. ალექსიდის ხელმოწერები თარიღით: „ვამტკიცებ აკ. ფაღავა 15.III.50“ (ესკიზების ქვედა მარჯვენა მონაკვეთში) და დ. ალექსიდის ხელმოწერა ესკიზების ზედა მარჯვენა კუთხეში. რეპერტუარის მიხედვით, ეს IV კურსის II სადიპლომო სპექტაკლია და იგი ითამაშეს 1950 წლის 4, 5 მაისს. ამავე თვის ბოლოს შედგა ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავეს“ პრემიერაც. დამდგმელი რეჟისორი დ. ალექსიძე, შემორჩენილია დეკორაციის ოთხი ესკიზი და თითოეული მათგანი ოთხ სხვადასხვა მოქმედებას ასახავს. ესკიზებზე დ. ალექსიდის ავტოგრაფებია (რუსულად) თარიღით 19, 21 /III და მინაწერებით „ვამტკიცებ“. ყველა ესკიზს ქვედა სიბრტყეზე აქვს წარწერა: „А. Островский. „без вины виноватые“. წინამორბედის მსგავსად, აღნიშნული წარმოდგენაც IV კურსის II სადიპლომო სპექტაკლი იყო.

ბ. ლოკტინის, ისევე როგორც დ. თავაძისა და ა. თევზაძის ამ პერიოდის ნამუშევრები, ნათლად ასახავენ XX საუკუნის 40-50-იანი წლების ხელოვნებაში გაჩენილ საზოგადო ტენდენციებს. „სახვით ხელოვნებაში და მათ შორის, სცენაზეც - სინამდვილესთან მაქსიმალურად მიახლოებული გარემოს შექმნა დადგა დღის წესრიგში. ეს ტენდენცია ბევრად უფრო მძლავრი იყო 40-იან წლებში, თუმცა აქტუალობას 50-იანებშიც არ კარგავდა... თეატრალურმა ფეერიულობამ ადგილი დუნე ყოველდღიურობას დაუთმო და თეატრი უჩვეულო განწყობისმიერი პროზაულობით დაიტვირთა. სცენაზეც მონაცრის-

ფრო, მოყავისფრო ტონალობამ იმძლავრა“.¹

1950-იან წლებში, ბ. ლოკტინთან ერთად, თეატრალურ ინსტიტუტში სპექტაკლების გაფორმებაზე მუშაობენ ირ. შტენბერგი და ფ. ლაპიაშვილი. რაოდენობრივად, ყველაზე მეტი სპექტაკლი ამ პერიოდში გ. ცერაძეს აქვს გაფორმებული.

ფერმწერი, გრაფიკოსი, ილუსტრატორი, თეატრის მხატვარი ირინა შტენბერგი (1905-1985) შემოქმედებით ასპარეზზე 1920-იანი წლების მიწურულს გამოვიდა (მანამდე ის თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა გ. გაბაშვილთან, ი. შარლემანთან, ვ. ფოგელთან, ე. ლანსერესთან). „ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა მხატვრის ნამუშევრებში (1919-1924) გამოიკვეთა თანდაყოლილი ნიჭი, უცნაური ფანტაზია და ეროტიკულობა. მოდერნის სტილის ეროტიკულ-დეკადენტური ესთეტიკა განსაკუთრებით მომხიბვლელი აღმოჩნდა ახალგაზრდა შტენბერგისთვის... ადრეული ნამუშევრების სტილისტიკა მოდერნის სტილის გავლენაზე მიუთითებს“.²

1936 წლიდან ირ. შტენბერგის შემოქმედება მჭიდროდ უკავშირდება თეატრს. ის ერთ-ერთი ყველაზე პროდუქტიული მხატვარია, ასეულობით სპექტაკლი აქვს გაფორმებული საქართველოს სხვადასხვა ქალაქსა და თეატრში, ქვეყნის ფარგლებს გარეთ.

XX საუკუნის ქართული მხატვრობის ისტორია მჭიდროდაა გადაჯაჭვული ქართული თეატრის ისტორიასთან. ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან მოყოლებული, თეატრთან აქტიურად თანამშრომლობენ მხატვრები, რომელთა ასპარეზიც მანამდე მხოლოდ დაბგური ფერწერით და გრაფიკით იფარგლებოდა (დ. კაკაბაძე, ლ. გულიაშვილი, ე. ახვლედიანი და სხვ.). ასე იყო ირ. შტენბერგის შემთხვევაშიც. მან შემოქმედებითი მოღვაწეობა დაბგურ მხატვრობაში დაიწყო.

თეატრის არჩევანი არ ყოფილა შემთხვევითი. აქ მეტი თავისუფლება იყო. ამ პერიოდში თეატრისადმი ინტერესი სულ უფრო მზარდია და მხატვრების დიდი ნაწილი აქტიურად ერთვება სათეატრო ცხოვრებაში. ამას თავისი მიზეზებიც ჰქონდა. „საბჭოთა იდეოლოგიური დიქტატი მხატვრებსაც მისწვდა. 1933 წელს „ლიტერატურულ საქართველოში“ შტენბერგი გააკრიტიკეს კოსმოპოლიტიზმისა და ბურჟუაზიული ნიშნების გამო და მოუწოდეს - სოციალისტური პროპაგანდისთვის მიესადაგებინა თავისი შემოქმედება. შტენბერგმა გამოსავალი მოძებნა და შექმნა სერია „საქართველოს ქალები“. ესეც კრიტიკის ობიექტი გახდა. 1936 წელს საქართველოსა და კავკასიის ბოლშევიზმისადმი მიძღვნილ გამოფენაზე სურათისთვის „სტალინი და კეცხოველი“ მაღალი შეფასება დაიმსახურა. გამოფენის შემდეგ მხატვარმა გაზ. „კომუნისტში“ აღიარებაც გამოაქვეყნა, რომ სტალინურ თემატიკაზე მუშაობის დროს გაიზარდა როგორც შემოქმედი და მადლობას უხდოდა ლავრენტი ბერიას. „იმ მხატვრების მსგავსად, რომელთა სტილიც სოციალისტური იდეოლოგიის ჩარჩოებში ვერ ჯდებოდა, ირინა შტენბერგმა ხსნა თეატრში იპოვა“.³

მხატვრის შემოქმედებისადმი ინტერესი ბოლო ათწლეულებს უკავშირდება. გამოიცა მონოგრაფია, ალბომი. მისი ნამუშევრები წარმოდგენილია ქართული სცენოგრაფიისადმი მიძღვნილ არაერთ კატალოგში. ამ ნაშრომებში დიდი ყურადღება ექცევა მხატვრის მოღვაწეობის სხვადასხვა ასპექტს, თუმცა აქცენტი თეატრის მხატვრობაზე კეთდება. ეს ბუნებრივია, ვინაიდან ირ. შტენბერგის შემოქმედება უმთავრესად სცე-

¹ ბელაშვილი თ., რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია 1950-2000, თბილისი, 2019, გვ.10.

² გედევანიშვილი, შტენბერგი, 2007, გვ. 18, 186.

³ კალანდია, შტენბერგი, 2020, გვ. 4-5.

ნოგრაფიას უკავშირდება. ათეულობით თეატრში გაფორმებულ ასეულობით სპექტაკლს შორის საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ ჩვენი კვლევის საგანი - ი. შტენბერგის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლები. გამოცემებში მათგან მხოლოდ რამდენიმე ფიგურირებს (რიგ შემთხვევაში არასწორი ფორმულირებითაც). უცნობია და არ გამოქვეყნებულა თავად ამ სპექტაკლებისთვის შექმნილი ესკიზები.

ხელოვნების სასახლეში ირ. შტენბერგის შესახებ დაცულ დოკუმენტებს შორისაა 1953 წლის 29 დეკემბრით დათარიღებული გრიბოედოვის თეატრის დირექტორის, დოლო ანთაძის გაცემული ირ. შტენბერგის დახასიათება. ორგვერდიან დოკუმენტში საუბარია მხატვრის ნაყოფიერ შემოქმედებით მოღვაწეობაზე, მისი ნამუშევრების რეალისტურ და გამომსახველობით ხასიათზე და ხაზგასმულია, რომ შტენბერგს ხშირად იწვევენ სხვადასხვა თეატრში, ასევე, თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში. სწორედ 1950-იანი წლების დასაწყისიდან უკავშირდება ი. შტენბერგის შემოქმედება თეატრალურ ინსტიტუტს. ამ დროისათვის ის უკვე შთამბეჭდავი გამოცდილების მქონე და საკმაოდ ცნობილი სცენოგრაფია. ათეულობით სპექტაკლი აქვს გაფორმებული საქართველოს სხვადასხვა თეატრში, მის ფარგლებს გარეთ. ის მუშაობს როგორც დრამატულ სპექტაკლებზე, ისე ოპერეტებზე, თანამშრომლობს სრულიად განსხვავებული ხელწერის რეჟისორებთან. ცვლილებას განიცდის თავად მხატვრის ხელწერაც. 30-იანი წლების ესკიზებში ხაზგასმული პლასტიკა (ხშირად უტრირებული) გმირის ხასიათის გამოვლენას ემსახურება, მასშტაბური არქიტექტურული სივრცეები რომანტიკული ელფერიტა და ჟღერადი კოლორიტიტაა გაჯერებული, დინამიზმით, თეატრალურობისა და ზემოქმედების განცდითაა აღსავსე. ყველგან მნიშვნელოვან როლს ასრულებს არქიტექტურა, მსახიობებისთვის შექმნილი გარემო. 40-იანი წლების ესკიზები აღსავსეა ექსპრესიით, მონასმის სითამამით, გმირთა ხაზგასმული პლასტიკით, მკაფიოდ გამოხატული ხასიათებით. 1950-იანი წლების დასაწყისიდან მეტი დეტალიზაცია შემოდის დეკორაციათა ესკიზებში, რაც უფრო თხრობითობისკენაა ორიენტირებული. კოსტიუმების ესკიზები კი კვლავინდებურად ინარჩუნებს ხაზის პლასტიკურობას, თავისუფლებას.

ირ. შტენბერგის შემოქმედებითი მოღვაწეობა ამ პერიოდში ძალიან მრავალფეროვანია. „1950-1955 წლებში ა. გრიბოედოვის რუსული დრამატული თეატრის გარდა, შტენბერგი სპექტაკლებს ქუთაისში, ბათუმში, გორში, ლენინაკანში, ერევანსა და ბაქოში აფორმებდა“.¹

ამ პერიოდს ემთხვევა მხატვრის თეატრალურ ინსტიტუტში მოსვლაც.

ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლების რეპერტუარის მიხედვით, ირ. შტენბერგს თეატრალურ ინსტიტუტში 15 სპექტაკლი აქვს გაფორმებული 1951 - 1968 წლებში. ესენია: „ლუტონინის ოჯახი“ და „პლატონ კრეჩეტი“ - 1951 წელს; „მაკარ დუბრავა“ -1953-1954 სასწავლო წელს (რეჟისორი აკ. ხორავა). 1955-1957 წლებში მხატვარი სარეჟისორო ფაკულტეტის სპექტაკლებზე მუშაობს. ამ პერიოდს ეკუთვნის: „მარჯვე ადგილები“, „დაკარგული ბარათი“, „ალექსი“, „მუნჯი ცოლი“, „ონიბაზი“, „ხვალ“, „სიბიფი და სიკვდილი“. 1961 წელს აქვს შტენბერგს გაფორმებული : „ერთი ღამის შეცდომები“ და „იმედის დაღუპვა.“; 1968 წელს - „ქორწინების დღე“ და „სიღვა“. ეს უკანასკნელი სამსახიობო ფაკულტეტის აფხაზურ და ავართა ჯგუფების საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებია.

ირ. შტენბერგის მიერ გაფორმებული სპექტაკლებიდან მუზეუმში დაცულია ტ.

¹ გედევანიშვილი, შტენბერგი, 2007, გვ. 190.

და ი. პირივეების „ლუტონინის ოჯახი“ (პრემიერა - 12,14/IV. 1951) და ალ. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“ (პრემიერა - 28, 30 /V. 1952) შესრულებული ესკიზები. ორივე სპექტაკლის დამდგმელია აკ. ხორავა. ესკიზებს ახლავს ირ. შტენბერგისა და აკ. ხორავას ავტოგრაფები. სპექტაკლისთვის „ლუტონინის ოჯახი“ მხატვარმა დეკორაციის ესკიზებთან ერთად, შექმნა მოქმედ გმირთა ტიპაჟებისა და კოსტიუმების ამსახველი 14 ჩანახატი. ოთხი მოქმედების ამსახველი დეკორაციის სამი ესკიზი (I და IV, II, III სურათებისთვის). ეს არის თხრობითი ხასიათის დეტალიზებულ ელემენტებზე აქცენტით შესრულებული ესკიზები. მათგან განსხვავებით ტიპაჟების ჩანახატები ფანქარშია გაკეთებული. გმირის საერთო ხასიათის მთავარი პლასტის წარმოსახენად მხატვარი რიგ შემთხვევაში ერთ სასურათე სიბრტყეზე ვარიაციებად ცდილობს მათ გამოსახვას. ერთი და იმავე პერსონაჟის ორი, ზოგჯერ სამი ვერსიით. თითქოს მხატვარი ზუსტი ხასიათის ძიებაშია. ჩანახატები კი ამ პროცესს გამოხატავს. რეალურად შტენბერგი პორტრეტებს ქმნის. თითოეულ ჩანახატს, მისი ავტოგრაფისა და თარიღის გარდა, ახლავს სპექტაკლის დასახელება და მოქმედ გმირთა სახელები. მინაწერები ესკიზებზე, როგორც ეს მხატვრისთვისაა დამახასიათებელი, მხოლოდ რუსულ ენაზეა შესრულებული (სურ. #17).

სპექტაკლისთვის „პლატონ კრეჩეტი“ შექმნილი დეკორაციის სამი ესკიზია მუზეუმში, კრეჩეტთან, ბერესტთან და საავადმყოფოში - სამი სამოქმედო სივრცე თავშეკავებული ფერადოვანი გამითაა გადმოცემული. მოწესრიგებული, მშვიდი ატმოსფერო სპექტაკლის საერთო ხასიათს შეესაბამება. სამივე ესკიზში ორგანზომილებიანი სივრცე ირიბად შეჭრილი კედლების ტეხილი სიბრტყეებით ირღვევა, მათ მიღმა „განვითარებული“ სივრცისა და წინ, სასცენო მოედანზე ზომიერი აქცენტით (სურ. #18).

ორივე სპექტაკლის ესკიზები ერთ სტილისტურ მიდგომას ავლენს - ყოფითად მოაზრებულ-გადმოცემული გარემოს შექმნა, კონკრეტული დეტალებით. აქ აღარ იკითხება შტენბერგის სათეატრო მხატვრობისთვის ესოდენ დამახასიათებელი ექსპრესია, ფერწერულობა, ზეიმურობა.

სპექტაკლებისთვის „ლუტონინის ოჯახი“ და „პაულ კრეჩეტი“ შექმნილი ესკიზები ერთ რიგში დგას 1950-იანი წლების დასაწყისში გაფორმებულ სპექტაკლებთან „რევიზორი“ (1952), „ხვალინდელი დღე ჩვენი იქნება“ (1953), სადაც თვალშისაცემია მსგავსი დეტალიზაცია, თხრობითობა, თუმცა კოსტიუმების ესკიზებში ნარჩუნდება ხანისა და ფორმის ხაზგასმული პლასტიკა.

რუსთაველის თეატრში შტენბერგის მიერ გაფორმებული ორი სპექტაკლიდან ერთ-ერთია სწორედ „პლატონ კრეჩეტი“ (1951), რეჟისორი აქაც აკ. ხორავა იყო.¹ ამდენად, რუსთაველის თეატრსა და თეატრალურ ინსტიტუტში ერთდროულად მიმდინარეობდა მუშაობა ერთსა და იმავე სპექტაკლზე, ერთსა და იმავე რეჟისორთან. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის ესკიზები ჩვენთვის უცნობია, თუმცა სავარაუდოა, რომ ორივე სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა მსგავსი იქნებოდა.

მომდევნო, 1953-1954 სასწავლო წელს მხატვარმა გააფორმა „მაკარ დუბრავა“ (პრემიერა - 31/V, 1-2/VI. 1954. რეჟისორი აკ. ხორავა). ეს იყო სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის II სადიპლომო სპექტაკლი. მუზეუმში დაცულია ხელნაწერი „კედლის გაზეთი“ სპექტაკლის ამსახველი ფოტოებით. როგორც ჩანს, ეს თეატრალური ინსტი-

¹ რუსთაველის თეატრში შტენბერგის მიერ გაფორმებული მეორე სპექტაკლია: „ვასა ჟელეზნოვა“, რეჟ. დ. ალექსიძე (1955).

ტუტის ერთგვარი ტრადიცია იყო: საკურსო თუ სადიპლომო სპექტაკლებზე ჯგუფისა და მათი ხელმძღვანელის მიერ იწერებოდა სტატიები მოგონებების, მსჯელობის, მოსაზრებებისა და შეფასებების სახით სპექტაკლის შესახებ. სპექტაკლისადმი „მაკარ დუბრავა“ მიძღვლილ ეს დოკუმენტი შეიცავს ირ. უჩანეიშვილის (მაკარი), ო. მეღვი-ნეთუხუცესის (კონდრატ ტოპოლია), გ. მდინარაძის (ორლოვი), ზ. ზალდასტანიშვილის (ოლია) და სხვათა წერილებს. „ბევრი რეპეტიციის კმაყოფილი ვარ, მაგრამ თუ რამე ისე არ არის, როგორც საჭიროა, უფრო სწორად როგორც მინდოდა – ეს ისევე ჩემი ბრალია. ვერც იმას დავაბრალებ, რომ რეპეტიციების დიდ რაოდენობას ახალგაზრდა რეჟისორი ა. გამსახურდია ატარებდა. პირიქით, ძალიან დიდი მადლობელი ვარ მისი, ჩემდამი ფაქიზი დამოკიდებულებისთვის. ხშირად სრულიად არასაჭირო „ახალს“ მოვიტანდი რეპეტიციაზე, ის კი ყოველთვის ცდილობდა მივეხვედრებინე, რომ სწორი არ ვიყავი. არასოდეს დროის მოგების, ან სხვა რაიმე მიზნით უხეშად არ უარუყვია ჩემი „ჩანაფიქრი“. განსაკუთრებით დამამახსოვრდა მესამე სურათზე მუშაობის პროცესი... პროფესორ აკ. ხორავას შესახებ ჩემი აზრის გამოთქმა ზედმეტად მიმანჩია. საზოგადოებამ იცის თუ რა ღვაწლი მიუძღვის მას ახალგაზრდა კადრების აღზრდის საქმეში. მოკლედ ვიტყვი, ჩვენი პედაგოგებისადმი დიდი მადლიერების გრძნობით ვარ გამს-ჭვალული“, – წერს მომავალში ცნობილი არტისტი, იმ დროისათვის სტუდენტი ოთარ მეღვინეთუხუცესი. სპექტაკლი „მაკარ დუბრავა“ შტენბერგმა გრიბოედოვის თეატრშიც გააფორმა (1952 წ.).

1955-1957 წლებში ირ. შტენბერგი სარეჟისორო ფაკულტეტის სპექტაკლებზე მუშაობს. ამ პერიოდს ეკუთვნის: ა. ოსტროვსკის „მარჯვე ადგილზე“ (პრემიერა – 12,13 / XII. 1955. დამდგმელი კ. პატარიძე. სარეჟისორო ფაკულტეტის V კურსის საკურსო სპექტაკლი), კარაჯალეს „დაკარგული ბარათი“ (პრემიერა – 27/IV, 5/V. 1956. დამდგმელი ელ. იოსელიანი. სარეჟისორო ფაკულტეტის IV კურსის საკურსო სპექტაკლი. სპექტაკლების აღრიცხვის ჟურნალში მითითებულია, რომ „კათედრამ განიხილა და საჯაროდ არ წასულა“), ა. ოსტროვსკის „ტყე“ (პრემიერა – 1,2,3,4/ VI. 1957. დამდგმელი ა. გამსახურდია. სამსახიობო ფაკულტეტის საკურსო სპექტაკლი).

1957 წელს ირ. შტენბერგმა სარეჟისორო ფაკულტეტის V კურსის რამდენიმე საკურსო სპექტაკლი გააფორმა. ამ წარმოდგენების დამდგმელები თავად სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტები იყვნენ. ა. ჩეხოვის „ალქაჟი“ (პრემიერა – 5.6.7/ I. 1957. დამდგმელი ნ. გაჩავა), ა. ცაგარელის „ოინბაზი“ (პრემიერა – 27/ I. 1957. დამდგმელი – ვ. რცხილაძე), ა. ფრანსის „მუნჯი ცოლი“ (პრემიერა – 5,6,7/ I. 1957. დამდგმელი ნ. მჭედლიძე, გ. ჟორდანია. სარეჟისორო ფაკულტეტის V კურსის საკურსო სპექტაკლი), „ხვალ“ (პრემიერა – 2,3 / III. 1957. დამდგმელი თ. ნინუა), „სიზიფი და სიკვდილი“ (პრემიერა – 2,3 / III. 1957. დამდგმელი შ. გაწერელია). სწორედ 1957 წელს მოსკოვში ირ. შტენბერგის მეორე პერსონალური გამოფენა გაიმართა. მას დიდი წარმატება ხვდა წილად.

1960-იან წლებში მხატვარი აბსოლუტურად ცვლის მიდგომას, გამომსახველობით საშუალებებს, ხელწერას. 1963 წელს ირ. შტენბერგმა თეატრალურ ინსტიტუტში გააფორმა: ო. გოლდსმიტის „ერთი ღამის შეცდომები“ (პრემიერა – 22,23,24 / VI. 1963. დამდგმელი – აკ. ხორავა. სპექტაკლის რეჟისორი კ. სურმავა) და ი. ჰეიერმანსის „იმედის დაღუპვა“ (პრემიერა – 16,18/ IV. 1963. დამდგმელი დ. ალექსიძე); 1968 წელს – ვ. როზოვის „ქორწინების დღე“ (პრემიერა – 23/ I. 1968. დამდგმელი ა. თავზარაშვილი) და ი.

კალმანის „სილვა“¹ (პრემიერა - 18/IV. 1968. დამდგმელი - ე. გედევანიშვილი). ეს ორი სპექტაკლი სამსახიობო ფაკულტეტის აფხაზურ და ავართა ჯგუფების საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლები იყო. სხვადასხვა ხალხთა თეატრებისთვის კადრების მომზადება თეატრალურ ინსტიტუტში ათწლეულების ტრადიციას ითვლის.

ირ. შტენბერგის შემოქმედების მკვლევარი ნ. გედევანიშვილი სადისერტაციო ნაშრომში „ირინა შტენბერგის შემოქმედება“ სხვადასხვა თეატრში გაფორმებულ სპექტაკლებთან ერთად, მხატვრის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლების არასრულ ჩამონათვალს აკეთებს, მხოლოდ თეატრალური ინსტიტუტის ნაცვლად მითითებულია „თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალური სტუდია“. მკვლევარი შტენბერგის მიერ გაფორმებული 15 სპექტაკლიდან უთითებს რვას. ესენია: „პლატონ კრეჩეტი“ (1952), „მაკარ დუბრავა“ (1954), „მარჯვე ადგილზე“ (1955), „დაკარგული წერილი“ (1956), „შეცდომების ღამე“ (1963), „იმედის გაცრუება“ (1963), „სილვა“ (1968), „ქორწინების დღეს“ (1968).

ირ. შტენბერგისადმი მიძღვნილ ალბომში მხატვრის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლებიდან მოყვანილია მხოლოდ ოთხი წარმოდგენა: „ლუტონინის ოჯახი“ (1951), „პლატონ კრეჩეტი“ (1952), „მაკარ დუბრავა“ (1954), „ქორწილის დღეს“ (1968).²

უცნობია ირ. შტენბერგის მიერ 1968 წლის შემდეგ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლები. რეალურად, ეს მხატვრის შემოქმედების ბოლო პერიოდია. 1968 წლის შემდეგ მან მხოლოდ რამდენიმე სპექტაკლი გააფორმა 1971 და 1972 წლებში, რითაც დასრულდა ირ. შტენბერგის 36-წლიანი უაღრესად საინტერესო, რთული და მრავალფეროვანი მოღვაწეობა თეატრში.

ირ. შტენბერგის ნამუშევრები დაცულია საქართველოს მუზეუმებში, ჩვენი ქვეყნისა და უცხოეთის კერძო კოლექციებში. ამიერიდან მათ რიცხვს უერთდება საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმიც.

1950-იანი წლებიდან თეატრალურ ინსტიტუტში სპექტაკლებს აფორმებს ფარნა-ობ ლაპიაშვილი (1917-1994). ამ დროისათვის ის უკვე მრავალმხრივი და ფართო დიპლომატიის მხატვარია. მუშაობს დრამატულ, საოპერო თეატრებში. აფორმებს საბალეტო სპექტაკლებს, კინოფილმებს („ქეთო და კოტე“ (1948), „მაგდანას ლურჯა“ (1955), „ცისკარა“ (1955), „რაც გინახავს ველარ ნახავ“ (1965) და სხვ.).

ფ. ლაპიაშვილმა თბილისის სამხატვრო აკადემია 1941 წელს დაამთავრა. მისი პედაგოგები იყვნენ ალ. ციმაკურიძე, ვ. სიღამონ-ერისთავი, დ. კაკაბაძე და ს. ქობულაძე. თეატრში მუშაობა ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს, 1940 წელს დაიწყო. მისი პირველი სპექტაკლი იყო ვ. შალიკაშვილის „უნიადგონი“, რომელიც იოსებ სუბათაშვილთან ერთად გორის თეატრში გააფორმა. 1943-1945 წლებში მხატვარი სპექტაკლებს აფორმებს მარჯანიშვილის თეატრში, 1946-1968 წლებში ფ. ლაპიაშვილი რუსთაველის თეატრის დამდგმელი მხატვარია. პარალელურად მუშაობს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტურ სპექტაკლებზეც.

თეატრალურ ინსტიტუტის რეპერტუარის მიხედვით, ფ. ლაპიაშვილს 1952-1961 წლებში რვა სპექტაკლი აქვს გაფორმებული. მათგან კოლექციაში დაცულია 1952-1955

¹ 1942 წელს ოპერეტისთვის „სილვა“ ირ. შტენბერგს შესრულებული აქვს დეკორაციის (4) და კოსტიუმების (4) ესკიზები (დაცულია ხელოვნების სასახლეში).

² კალანდია, შტენბერგი, 2020, გვ. 196-199.

წლებში დადგმული სპექტაკლების ესკიზები (სურ. #19, 20). კერძოდ:

- ა. აფინოგენოვის „მაშენკა“ (პრემიერა - 10, 12/VI. 1952. რეჟ. ა. დვალიშვილი). დეკორაციის სამი ესკიზიდან ერთი ფანქრითაა შესრულებული, რაც ფ. ლაპიაშვილის ერთგვარ მახასიათებლადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. ფანქრითაა შექმნილი ესკიზები სპექტაკლებისთვის მ. გორკის „უკანასკნელი“ (პრემიერა - 30,31/ V.1953. რეჟ. დ. ალექსიძე. სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი).
- ვ. გაბესკირიას „გაზაფხულის დილა“ (პრემიერა - 31/XII. 1954 - 3/1. 1955. რეჟ. აკ. ვასაძე). ფანქარში შესრულებულ ესკიზებთან ერთად მუზეუმში ინახება ამავე ესკიზებით განსაზღვრული ინტერიერისა და სასცენო ინვენტარის დამზადებისთვის განკუთვნილი გათვლებიც.
- ა. ოსტროვსკის „გვიანი სიყვარული“ (პრემიერა - 14,15/1. 1955. დამდგემელი ა. თავზარაშვილი). მხატვრისეული გადაწყვეტა ამ ესკიზებში (1950-იანი წლები) მოკლებულია სცენურ პირობითობას. დაკონკრეტებული, დეტალიზებული გარემო მაყურებელს თხრობისა და რეალური სივრცის განცდას უჩენს. ფერში შესრულებულ ესკიზებში კი დინამიკურ მონასმთან შეჯერებული დეკორატიულობისკენ სწრაფვის ტენდენცია იჩენს თავს.

მუზეუმში დაცულია სპექტაკლის „გვიანი სიყვარული“ ხელნაწერი აფიშა. მსგავსი სულ რამდენიმე ნიმუშია შემორჩენილი და ხელნაწერ პოსტერებთან ერთად აფიშების კოლექციის გამორჩეულ და ძალზე საინტერესო ნიმუშებს წარმოადგენენ. მათ შორისაა: სპექტაკლისთვის „უკანასკნელი“ მიძღვნილი ხელნაწერი და მხატვრულად გაფორმებული კედლის გაზეთი სპექტაკლის ამსახველი ფოტომასალით და მონაწილე სტუდენტების სტატია-შთაბეჭდილებებით (სურ. #21). დღევანდელი გადასახედიდან ეს „პოსტერი“ კიდევ ერთი საინტერესო საარქივო დოკუმენტია სპექტაკლის და, ზოგადად, იმდროინდელი სასწავლო პროცესის საილუსტრაციოდ. ერთ-ერთი სტატია თავად სპექტაკლის დამდგემულ რუისორსა და ჯგუფის ხელმძღვანელს, დიმიტრი ალექსიძეს ეკუთვნის. სტუდენტები წერენ მათ მიერ შესრულებულ როლებზე, პიესაზე, რეპეტიციებზე, პერსონაჟების ხასიათსა და ინტერპრეტაციაზე. პოსტერს ასრულებს მოსკოვიდან აკ. დვალიშვილის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გამოგზავნილი მილოცვის დეპეშა: „ღრმად მწამს თქვენი გამარჯვების, მონაწილეებს გილოცავთ შემოქმედებით ნათლობას...“ (რუსულ ენაზე).

ფ. ლაპიაშვილს ასზე მეტი სპექტაკლი აქვს გაფორმებული საქართველოსა და სხვა ქვეყნების თეატრებში. თეატრალურ ინსტიტუტში შექმნილი ესკიზებიც ამ გამორჩეული ხელოვანის მრავალმხრივი შემოქმედების განუყოფელ ნაწილად უნდა მოვიგზავროთ

კოლექციაში დაცულ ესკიზებს შორის რაოდენობრივად ყველაზე მეტი გივი ცერაძეს (1931-1987) ეკუთვნის. ინსტიტუტის რეპერტუარში 1957-1969 წლებში დადგმული წარმოდგენების უდიდესი ნაწილი მის მიერაა გაფორმებული. ჯამში ეს 81 სპექტაკლია. ვინაიდან სპექტაკლების აღრიცხვის ჟურნალი 1968-1969 სასწავლო წლით სრულდება, ეს მონაცემებიც მხოლოდ ნაწილობრივ ასახავს გ. ცერაძის ინსტიტუტში მოღვაწეობის პერიოდს. სრულიად ახალგაზრდა მხატვარი, რომელმაც 1956 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტი, 1957 წელს თეატრალურ ინსტიტუტში აფორმებს თავის პირველ სპექტაკლს - „ჯარისკაცის გული“ (პრემიერა 24/VI. 1957. რეჟ. აკ. ხორავა). აქედან მოყოლებული 22 წლის განმავლობაში გ. ცერაძე ინსტიტუტის მხატვარ-დეკორატორია (1979 წლამდე). პარალელურად მუშაობდა მოზარდ

მაყურებელთა რუსულ თეატრში მთავარ მხატვრად (1961-1974). გაფორმებული აქვს სპექტაკლები კ. მარჯანიშვილის და ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრებში, ცხინვალის თეატრში.

მუზეუმის კოლექციაში დაცულია გ. ცერაძის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული შემდეგი სპექტაკლების ესკიზები:

- მოლიერის „ძალად ექიმი“ (პრემიერა - 10,11/II. 1957. რეჟ. კ. პატარიძე); სპექტაკლის მხოლოდ დეკორაციის ერთი ესკიზია შემორჩენილი მხატვრის ხელმოწერით და თარიღით - 1957 წ. შესრულებულია მსუყე, თავისუფალი მონასმებით, წინა პლანზე ჟღერად წითელ ტონებში გადმოცემული მასიური ფარდით, რომელიც ხსნის და ამავედროულად ასრულებს სამოქმედო სივრცე-არეალს. ეს დინამიზმით, ემოციებით გაჯერებული სივრცეა. რა თქმა უნდა, მხოლოდ ერთი ესკიზით მსჯელობა სპექტაკლის საერთო მხატვრულ გადაწყვეტაზე რთულია, მაგრამ ის უდავოდ მიგვანიშნებს მხატვრის ინდივიდუალურ მიდგომასა და სასცენო მოქმედების ფერწერულ გააზრებას (სურ. #22). ამავე წელსაა შესრულებული დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის ა. ცაგარელის „ციმბირელი“ (პრემიერა შედგა 17, 25, 26/II. 1958. რეჟ. ა. ხორავა. სამსახიობო ფაკულტეტის აფხაზური ჯგუფის IV კურსის I სადიპლომო სპექტაკლი). ამ შემთხვევაშიც მხოლოდ დეკორაციის ერთი ესკიზია შემორჩენილი.
- ა. კრონინის „იუბიტერი იცინის“ (პრემიერა - 6/II, 5,5,6 /III. 1958. რეჟ. ა. მიქელაძე) სპექტაკლისთვის შესრულებული ესკიზებიდან მუზეუმში დაცულია კოსტიუმის სამი ესკიზი, რომლებიც ასოციაციურად იმდროინდელ მოდის ჟურნალებს მოგვაგონებს. ტიპაჟების მნიშვნელოვნება მეორე პლანზე ინაცვლებს და უმთავრესი აქცენტი კოსტიუმებზე კეთდება. ისინი „... სპექტაკლისათვის სპეციალურად მაღაზიაში შერჩეულს ჰგავს. იმხანად ეს უკვე არ იყო ერთეული შემთხვევა და ესკიზები კოსტიუმებისთვის სულ უფრო ემსგავსებოდა იმავე პერიოდის მოდების ჟურნალების ფურცლებიდან „მოზირალ“ სამოსს. განსაკუთრებით იმ დადგმებში, სადაც სიუჟეტურად თანამედროვეობის ამსახველი მოვლენები თამაშდებოდა“¹.
- „დამტკიცდეს. მხოლოდ მეორე მოქმედება გადაკეთდეს. სურათი უნდა გადაწყდეს ვერტიკალში დეკორაციები შესრულდეს ზუსტად... ესკიზების მიხედვით... ფერწერის მანერაში. დ. ალექსიძე 19 30/IV 58,“ - ასეთი მინაწერი აქვს სპექტაკლისათვის მ. სებასტიანის „უსახელო ვარსკვლავი“ (პრემიერა - 15,16/VI. 1958. რეჟ. ა. თავზარაშვილი) შესრულებული სამი ესკიზიდან ერთ-ერთს. მართლაც, გ. ცერაძის მიერ წარმოდგენისთვის მსუყე ფერწერული მონასმებით შემქნილი ერთი შეხედვით კონკრეტული ინტერიერი, დინამიზმით აღსავსე ტრანსფორმირებადი გარემოა. ფერწერულობის წინ წამოწევა ცერაძის ესკიზებში საერთო ტენდენციის კონტექსტში შეიძლება მოვიხროთ. ამავე სტილისტურ-მხატვრულ ნიშნებს ატარებს 50-იანი წლების მიწურულსა და 60-იანი წლებში გაფორმებული სპექტაკლების ესკიზები:
- მ. გორკის „მზის შვილები“. სპეტაკლი რამდენჯერმე დაიდგა: 1950 წელს (რეჟ. დ. ალექსიძე, მხ. ბ. ლოკტინი). ასევე, 1958 (რეჟ. ა. გამსახურდია) და 1960 (რეჟ. ა. მიქელაძე) წლებში. ორივე სპექტაკლის მხატვარია გ. ცერაძე;
- ვ. ჰიუგოს „ანჟელო“ (პრემიერა - 19,20/XI. 1958. რეჟ. ა. ხორავა); ესკიზებს არ ახლავს

¹ ბელაშვილი თ., XX საუკუნის II ნახევრის ქართული სცენოგრაფიის მხატვრული მახასიათებლები რუსთაველის თეატრის დადგმების მიხედვით, რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია 1950-2000, თბილისი, 2019, გვ. 15.

საიდენტიფიკაციო წარწერები. მათ უკანა სიბრტყეზე საინტერესო ანოტაციას ვეცნობით „ანჟელო, ერთ-ერთი ვარიანტი წარმოდგენილი მხატვრის მიერ. სპექტაკლი ამ ესკიზებით არ გაფორმებულა. მხატვარმა წაიღო მის მიერ წარმოდგენილი ერთ-ერთი ვარიანტი 4 დეკორაციის ესკიზი და 2 ტიპაჟის. სანაცვლოდ მოიტანა 3 ესკიზი დეკორაციის. ე.დავითაია. 8/1 59 წ.“ (ე. დავითაია თეატრმცოდნე).

- ჯ. პრისტლის „საუნჯე“ (პრემიერა - 21, 22, 23/XI. 1958. რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე); სპექტაკლის მხოლოდ ერთი ესკიზია მუზეუმში. იგი ხელმოწერილია მხატვრის მიერ და ახლავს თარიღი - 1958. სპექტაკლი IV კურსის სადიპლომო ნამუშევარია. ფერწერულობისა და მონუმენტურობისკენ სწრაფვა კარგად იკითხება ცერადის ამ ნამუშევარშიც (სურ. #23). ასევე ერთი ესკიზია დაცული სპექტაკლისა ა. ჩეხოვის „დათვი“ (პრემიერა - 26/1 1959. რეჟ. აკ. ფალავა); სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო ნამუშევარი. სპექტაკლი დაიდგა როგორც ოსური ჯგუფისთვის ოსურ ენაზე, ასევე, აფხაზური ჯგუფისთვის აფხაზურ ენაზე. პრემიერაც ერთ დღეს შედგა. ამავე პრინციპით დაიდგა ა. წერეთელის „ბუთიაობა“ (პრემიერა 15/V 1959. რეჟ. ა. ფალავა); მუზეუმში დაცულ ესკიზზე (ზურგის მხარეს) ვკითხულობთ: „III კურსის აფხაზურ-ოსური ჯგუფის საკურსო სპექტაკლი „ბუთიაობა“ 1958/59 წელი“. ა. ფრანსის „მუნჯი ცოლი“ (პრემიერა - 16/XII. 1959. რეჟ. ა. ფალავა) ასევე, ოსური ჯგუფის I სადიპლომო სპექტაკლი იყო. ერთ ესკიზზე ოთხი სცენაა, გარშემო ფანქრით შესრულებული ჩანახატებით. ესკიზის ქვედა ნაწილზე რუსული წარწერაა А. Франс „Немая жена“. ასევე ორ ადგილას დ. ალექსიდის ავტოგრაფი, ერთგან თარიღის მითითებით: 19 2/X 59 წ. ამ ესკიზებში - სტრუქტურული, ფერადოვანი, სივრცითი - გადაწყვეტის კონცეფციებია მოცემული. ისევე როგორც სამსახიობო ფაკულტეტის აფხაზური ჯგუფის IV კურსის სპექტაკლისთვის პ. კალდერონის „სიყვარულთან არ ხუმრობენ“ (პრემიერა - 30,31/V. 1960. რეჟ. გ. ღვინიაშვილი) შექმნილ ესკიზებში.

„აფხაზური თეატრის ყველა ცნობილ თუ ნაკლებად ცნობილ მოღვაწეს ჩვენი თეატრალური ინსტიტუტი ჰქონდა დამთავრებული... ასე გრძელდებოდა XX საუკუნის 90-იანი წლების სავალალო მოვლენებამდე. ინსტიტუტი კადრებს ამზადებდა აგრეთვე თბილისის ალ. გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო რუსული, აზერბაიჯანული და სომხური თეატრებისათვის. სხვადასხვა წლებში საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი დაამთავრეს: ოსეთის (1960 წ.), დაღესტნის (1964 წ.), ავართა (1969 წ.), ჩერქეზთა (1971), ყარაჩაელთა (1972 წ.), კუმიკთა (1975 წ.) და სხვ. ავტონომიური რესპუბლიკებიდან წარმოგზავნილმა ახალგაზრდებმა.“¹ ინსტიტუტი კადრებს ზრდიდა აგრეთვე თბილისში არსებული რუსული, სომხური და აზერბაიჯანული თეატრებისათვის.

60-იან წლებში გ. ცერადის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლებია: მ. გორკის „მოხუცი“ (პრემიერა შედგა 1,2 / VII. 1959. რეჟ. კ. პატარიძე); სპექტაკლის ორი ესკიზიდან ერთი დეკორაციის, მეორე კი ტიპაჟების ამსახველია.

ა. მილერის „სელიემის პროცესი“ (პრემიერა - 18,19,20 / I, 23/II. 1960. რეჟ. ა. მიქელაძე); სპექტაკლის ოთხი მოქმედებისთვის მხატვარს 6 სურათის ესკიზი აქვს გაკეთებული. ისინი განაწილებულია ოთხ და ორსურათიან ესკიზებად (ორივე ესკიზს მინაწერი აქვს რუსულად: „ვამტიკცებ დ. ალექსიძე. 19 2/XI 59“.). ყველა დეკორაციის ესკიზია და

¹ ღონდაძე ლ., საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი 1923-2013, თეატრალური 90, 2013, გვ.29-30 (ხელნაწერის უფლებით).

განსხვავდება წინარე პერიოდის ნიმუშებისგან, შესრულებულია ყავისფერ და თეთრ-მოვერცხლისფრო ტონებში, დეკორაციები სცენის სიღრმეშია შეწეული, რითაც სასცენო სივრცის მასშტაბია გაზრდილი, დეკორაციები მონუმენტური არქიტექტურის ფორმათა ვარიაციებს წარმოადგენს. მკაცრ, დინამიკურ, ზეაწეულ განწყობა-შთაბეჭდილებას აძლიერებს დეკორაციათა სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან ჩვენება (სურ. #24).

სპექტაკლისათვის ო. ჩიჯავაძის „თხუნელა“ (პრემიერა - 30/VI. 1960. რეჟ. აკ. ვასაძე) გ. ცერაძე მისთვის ტრადიციულ ხერხს მიმართავს - ერთ სასურათე სიბრტყეზე სხვადასხვა სცენის ამსახველი ხუთი ესკიზია მოცემული, ასევე, იმავე სცენების ამსახველი ოთხი დამოუკიდებელი ესკიზი. როგორც წინა შემთხვევაში, აქაც რამდენიმე ესკიზის ერთ სიბრტყეზე გაერთიანებით თითქოს საერთო მხატვრული გადაწყვეტის ერთიანი სურათი წარმოჩნდება, რომელიც დამოუკიდებელ ესკიზებზე უფრო კონკრეტდება და მუსტდება.

გ. ცერაძის შემოქმედება არ იფარგლება მხოლოდ თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლებით. იგი წარმოდგენებს აფორმებდა მარჯანიშვილის თეატრში, ბათუმის თეატრში, გრიბოედოვის თეატრში, ცხინვალის თეატრში, რიგის მოზარდ მაცურებელთა თეატრში.

უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული, XX საუკუნის 40-60-იან წლებში დადგმული საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების მხატვრული გაფორმების ამსახველი ესკიზები მრავალმხრივ საინტერესო და ღირებული მასალაა. ესკიზების ავტორთა (დ. თავაძე, ა. თევზაძე, ბ. ლოკტინი, ფ. ლაპიაშვილი, ირ. შტენბერგი, გ. ცერაძე და სხვ.) შემოქმედების შესახებ არსებული კვლევები ნაშრომში განხილულ ნიმუშებს არ მოიცავს. შესაბამისად, მუზეუმში დაცული თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების კოლექციის შესწავლა-შეფასება და მისი სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოტანა მნიშვნელოვანია ქართული სცენოგრაფიის და, ზოგადად, ქართული მხატვრობის ისტორიისათვის, ასევე, ფასეულია იგი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის, როგორც უმაღლესი სახელოვნებო სასწავლებლის, საუკეთესო გამოცდილებისა და ტრადიციების გააზრება-გაზიარების და მისი თითქმის საუკუნოვანი ისტორიის რეკონსტრუქციისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბელაშვილი თ., XX საუკუნის II ნახევრის ქართული სცენოგრაფიის მხატვრული მახასიათებლები რუსთაველის თეატრის დადგმების მიხედვით, რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია 1950-2000, თბილისი, 2019, გვ. 7-36;
2. გედევანიშვილი ნ., ირინა შტენბერგი, თბ. 2007;
3. ელიზბარაშვილი ნ., საქართველოს რუსი მხატვრები XX საუკუნე, თბილისი, 2007;
4. თუმანიშვილი ე., შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მუზეუმში დაცული კოლექციის ზოგადი დახასიათებისათვის (XX ს-ის 20-40-იანი წლების ესკიზები), „ARS GEORGICA“, ელექტრონული ჟურნალი, 2015 <http://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-25-41/177--xx-20-40-.html>
5. კალანდია გ., ირინა შტენბერგი, თეატრისა და კინოს მხატვრები, ტ.VIII, თბილისი, 2020;
6. რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია 1950-2000, თბილისი, 2019;
7. ციციშვილი მ., ჭლოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა – განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბილისი, 2013;
8. ციციშვილი მ., თეატრის მხატვრობა 1920-1950, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის კოლექცია, თბილისი, 2008;
9. ციციშვილი მ., ვაჩეიშვილი ნ., სობაძე მ., თეატრის მხატვრობა, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის კოლექცია, თბილისი, 2018;
10. ციციშვილი მ., ვაჩეიშვილი ნ., სობაძე მ., თეატრის მხატვრობა, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის კოლექცია, თბილისი, 2006;
11. ღონღაძე ლ., საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი 1923-2013, თეატრალური 90, 2013 (ხელნაწერის უფლებით);
12. Русский театр в Грузии 170, Тбилиси, 2015.

FROM THE HISTORY OF MEMORY

Collection of Sketches

With its background in delivering higher education covering nearly half a century, the role and importance of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University in the history of 20th-century Georgian culture, and in defining and forging its meaning and values, is special, indeed. This higher school of performing arts nourished by long-standing traditions of the art of theater—known at different times as the Theatrical Institute, the Institute of Theater, and now as the Theater and Film University—is quite confident about dealing with 21st-century challenges.

The process of “storing” one’s memory in the form of stories started at the Theatrical Institute in the mid-20th century, coming to life as materials collected by the unit known at first as The Theater History Office and later, since 1970, as the International Friendship Office. These materials include photos, visual and print collections, the repertoires of plays staged since 1939/1940 to this day, posters, sketches, programs, and personal archives of famous representatives of arts. These collections, extremely valuable items related to the history of theater and cinema, are now preserved at the University’s Museum and require special study. But for now, we will focus just on the collection of sketches previously unknown to specialists and the public at large.

Shota Rustaveli State University of Theater and Cinema originally named as the Institute of Performing Arts was founded on the grounds of A. Pagava (a Georgian theater director) drama studio in 1923. A. Pagava and K. Marjanishvili, the distinguished theater director were its first Rector and artistic director. In 1926, the Institute closed down but through the efforts of A. Khorava (an outstanding actor of the time) and A. Pagava was restored on 1 September 1939. The two were appointed the Rector and the Vice- Rector. Both in 1923 and 1939 the Institute was housed in the Rustaveli Theater. It is the time the sketches of the plays staged at the Institute displayed in the museum originate from. The materials of the 1940s, ’50s and ’60s are relatively comprehensive. There are but a few sketches of the subsequent period and only several dozens date back to the 1990s.

The sketches depict the theatricals of the term and graduation plays made by the students of the Institute’s faculty of acting. The 3 the 4 year students used to stage one term and 2 graduation plays respectively. Besides, there are sketches of the stage setting and costumes of the plays put on at Griboedov and Youth theaters, that of the town of Batumi etc. by for instance the students of the faculty of directing.

Some of the sketches have annotations apparently made, when the museum was referred to as the Theater History Office. They bear stamps and identification numbers. (We failed to find the inventory document. The inscription on the stamp says: “Rustaveli State Drama Theater, the Theater History Office“).Unfortunately, not infrequently, the stamps were set on the sketches themselves.

Over 250 sketches of the collection dating back to 1940s were made by some of the

distinguished set designers, such as Irene Stenberg, Ms. Tinatin Heine, Messrs. Dimitry Tavadze, Givi Tseradze, Boris Loktin, Parnaoz Lapiashvili, Alexander Tevzadze, Ivenho Chelidze etc. As to the plays, they were staged by the broadly known Georgian theater directors and actors like Messrs. Akaki Khorava, Akaki Vasadze, Akaki Pagava, Dimitry Alexidze, Michael Tumanishvili, Giga Lortkipanidze, Ms. Lili Ioseliani etc. On some of the sketches we see their autographs, the words “approved“, “to be altered“, “acceptable“ etc.

Also in the museum, there are repertoires and the information concerning the plays staged at the Institute (the first night dates, names of the playwrights, producers, designers, composers etc.). The document named “The Repertoire of the Theatrical Institute“ dated with 1940-1959 lists 126 plays. “Pavel Grekov“ put on by A. Vasadze and first performed on 25 May 1940 and “The Old Man“ staged by K. Pataridze presented on 1 July 1959 are at the head and the bottom of the list. Also in the museum, there is “The Register of the Term and Graduate Plays Staged at the Tbilisi Rustaveli Theatrical Institute since 1939,“which lists all the pieces up to 1968-1969 academic years. The two documents are very important for identification of the collection of sketches preserved at the museum. We see that apart from the above mentioned artists, the ones, such as Irakli Gamrekeli, S. Virsaladze, G. Totibadze, G. Gunia, T. Gotsadze, Iv. Askurava etc. designed the plays staged at the Institute. Those were the top artists whose contribution to the arts, more precisely so, the XX c. Georgian scenic painting is great indeed.

Among the authors of the sketches we see those, who had been set designers of the term and graduate plays made at the Theatrical Institute for years. For instance, the sketches of the 1940s were made by several artists, who continued involvement in the field later on: D. Tavadze (1940-1968), A. Tevzadze (1940-1951), B. Loktin (1940-1966), G. Tseradze (1957-1969). As against them, the greats like S. Virsaladze or Irakli Gamrekeli had worked on just a handful of plays. Also, G. Totibadze (1951), L. Chubabria (1942.), I. Ascurava (1955), R. Sturua (1960), E. Doncova (1964), T. Gotsadze (1964), T. Sumbatashvili (1964), G. Gunia (1968), T. Samsonadze (1969), P. Gotsiridze (1968).

From the 1950s, the stage design at the Theatrical Institute was made by. I. Stenberg (1951-1968), P. Lapiashvili (1951-1971) and especially so G. Tseradze, who designed dozens of the plays. D. Tavadze’s artistic works are worth mentioning as well.

In the collection, there are merely two sketches of the ‘70s and we were unable to find those of the ‘80s (or maybe they have not been identified yet. Several sketches of the plays put on in 1990s (1994-1999) were made by T. Heine.

Investigation of the collection is important in terms of a comprehensive study of those artists.

Some of the sketches bear the signatures of the Institute Rector, the producer or the artist and the dates. Occasionally, we see appraisal notes, all of those or none at all. All these add up to the value of the collection. On the one hand, what we have are the art works created at various times by a group of prominent set designers of the XX c. and the autographs of distinguished directors, scene designers and actors, on the other. The signatures of A. Khorava, D. Alexidze, M. Kveselava, L. Kiknadze and I. Tavadze are recurrent. All of them were the Rectors of the Theatrical Institute at various times (1939-

1973) and continued working on the scenic designs of the term and graduation productions.

The collection of sketches kept in the museum allows us to look into the history of the Georgian scenography for it depicts the artistic trends prevalent in XX c.

The sketches preserved at the University's Museum—once intended for graduation works/plays and now representing important, valuable materials exciting in many ways—were created by D. Tavadze, I. Gamrekeli, A. Tevzadze, B. Loktin, S. Virsaladze, P. Lapiashvili, I. Stenberg, I. Askurava, G. Totibadze, G. Tseradze, T. Gotsadze, E. Dontsova, A. Jemilishvili, G. Gunia, T. Samsonadze (students of the Academy of Fine Arts also worked on curricular performances). These examples are not included in the more or less studied oeuvres of the sketches' authors. Consequently, studying the theatrical/decorative collection of the museum will be crucial for both the history of Georgian scenography and for reconstructing the past of the Theater and Film University which spans nearly half a century—to take in and share the best experiences and traditions of this school of higher artistic education.

AUS DER GEDÄCHTNIS-GESCHICHTE - EINE SKIZZENSAMMLUNG

Die Georgische Staatliche Shota Rustaveli Universität für Theater- und Film spielt seit fast einem halben Jahrhundert eine besondere Rolle in der Geschichte der georgischen Kultur des 20. Jh.-s. Diese Hochschule für darstellende Künste, die auf eine lange Tradition der Theaterkunst zurückblicken kann – sie war zu verschiedenen Zeiten als Theaterinstitut (Hochschule für Theaterkunst) und jetzt als Universität für Theater- und Film bekannt, stellt sich den Herausforderungen des 21. Jh.-s kühn und selbstbewusst.

Der Prozess des „Speicherns“ der eigenen Gedächtnisse in Form von Geschichten begann am Theaterinstitut in der Mitte des 20. Jahrhunderts und wurde in Form von Materialien lebendig, die von der Abteilung gesammelt wurden, die zunächst als Kabinett für Theatergeschichte und später, seit 1970, als Kabinett für internationale Freundschaft bekannt war. Zu diesen Materialien gehören Fotos, Bild- und Drucksammlungen, Repertoires von Theaterstücken, die seit den Studienjahren 1939/1940 bis heute aufgeführt wurden, Plakate, Skizzen, Programme und persönliche Archive berühmter Vertreter der Kunst. Diese Sammlungen, die für die Geschichte des Theaters und des Kinos äußerst wertvoll sind, werden heute im Museum der Universität aufbewahrt und bedürfen eines besonderen Studiums. Im Folgenden werden wir uns jedoch nur auf die Sammlung von Skizzen konzentrieren, die bisher weder Fachleuten noch der breiten Öffentlichkeit bekannt waren.

Die Staatliche Shota Rustaveli Universität für Theater und Film, die ursprünglich den Namen Institut für darstellende Künste trug, wurde 1923 auf der Basis des Schauspielstudios von A. Pagava (eines georgischen Theaterregisseurs) gegründet. A. Pagava war der erste Rektor des Instituts, und K. Marjanishvili sein künstlerischer Leiter. Im Jahr 1926 wurde das Institut geschlossen, aber dank der Bemühungen von A. Chorava (einem herausragenden Schauspieler der damaligen Zeit) und A. Pagava wurde es am 1. September 1939 wieder eröffnet. A. Chorava wurde zum Rektor des neugegründeten Instituts ernannt, A. Pagava zum Vizerektor. Genauso wie im Jahr 1923 wurde Das Theaterinstitut auch 1939 im nationalen Rustaveli-Theater untergebracht (Anschrift – Rustaveli-Prospekt 17). Von dieser Zeit an werden die im Museum ausgestellten Skizzen der im Institut aufgeführten Stücke aufbewahrt. Die Materialien aus den 1940-er, 50-er und 60-er Jahren sind relativ umfangreich. Aus der Zeit danach gibt es nur wenige Skizzen, und nur einige Dutzend stammen aus den 1990-er Jahren.

Die Skizzensammlung ist mit dem Studienprozess eng verbunden. Die Skizzen zeigen die Theaterstücke der Semester- und Abschlussaufführungen, die von den Studenten der Schauspielabteilung des Instituts aufgeführt wurden. Die Studenten des 3. und 4. Studienjahres haben jeweils ein Semester- und 2 Abschlussstücke aufgeführt. Außerdem gibt es Skizzen von Bühnenbildern und Kostümen der Theaterstücke, die im Griboedov- und im

Jugendtheater, in der Stadt Batumi usw. aufgeführt wurden, z. B. von den Studenten der Fakultät für Regie.

Einige der Skizzen sind mit Anmerkungen versehen, die offenbar aus der Zeit stammen, als das Museum noch als das Kabinett für Theatergeschichte bezeichnet wurde. Sie sind mit Stempeln und Identifikationsnummern versehen. (Wir konnten das Inventarisierungsdokument nicht finden. Die Inschrift auf dem Stempel lautet: „Staatliches Dramatheater Rustaweli, Kabinett für Theatergeschichte“). Leider wurden die Stempel nicht selten unmittelbar auf die Oberfläche der Skizzen abgedrückt.

Die Chronologie der in der Sammlung aufbewahrten Skizzen beginnt seit den 40-er Jahren und umfasst über 250 Entwürfe der Skizzen. Sie wurden von einigen der bedeutendsten Bühnenbildnern – Irene Stenberg, Frau Tinatin Heine, Dimitri Tavadze, Givi Tseradze, Boris Loktin, Parnaoz Lapiashvili, Alexander Tevzadze, Ivenho Chelidze usw. angefertigt. Die Theaterstücke wurden von bekannten georgischen Theaterregisseuren und Schauspielern wie Akaki Khorava, Akaki Vasadze, Akaki Pagava, Dimitry Alexidze, Michael Tumanishvili, Giga Lortkipanidze, Frau Lili Ioseliani usw. inszeniert. Auf einigen Skizzen sind ihre Autogramme, Termini technici wie „zugelassen“, „genehmigt“, „zu ändern“, „akzeptabel“ u.a. zu sehen.

Außer der Skizzen werden im Museum auch die Spielpläne (Repertoires) und Informationen über die im Institut aufgeführten Stücke (Datum der Uraufführung, Namen der Dramaturgen, Produzenten, Bühnenbildner, Komponisten usw.) aufbewahrt. Ein Dokument aus den Jahren 1940-1959 betitelt „Das Repertoire des Theaterinstituts seit 1940 bis heute“ enthält 126 Stücke. Es beginnt mit dem Stück „Pavel Grekov“, inszeniert von A. Vasadze und uraufgeführt am 25. Mai 1940, und schließt mit dem Stück „Der alte Mann“, inszeniert von K. Pataridze, aufgeführt am 1. Juli 1959.

Ebenfalls im Museum befindet sich das „Register der Semester- und Diplomtheaterstücke“, die am Rustaweli-Theaterinstitut in Tiflis von 1939 bis zum Studienjahr 1968-1969 aufgeführt wurden. Diese beiden Dokumente sind für die Identifizierung der im Museum aufbewahrten Skizzensammlung sehr wichtig. Wir sehen, dass neben den obengenannten Künstlern auch solche wie Irakli Gamrekeli, S. Virsaladze, G. Totibadze, G. Gunia, T. Gotsadze, Iv. Askurava usw. die Theaterstücke entwarfen, die im Institut aufgeführt wurden. Das waren die besten Künstler, deren Beitrag zur Kunst, genauer gesagt, zur georgischen Bühnenmalerei des 20. Jh.-s überaus hoch ist.

Unter den Verfassern der Skizzen finden wir die Maler, die jahrelang als Bühnenbildner für die Semester- und Diplomtheaterstücke am Theaterinstitut tätig waren. Die Skizzen aus den 1940-er Jahren stammen zum Beispiel von mehreren Künstlern, die auch später noch in diesem Bereich tätig waren: D. Tavadze (1940-1968), A. Tevzadze (1940-1951), B. Loktin (1940-1966), G. Tseradze (1957-1969). Im Gegensatz zu ihnen hatten große Künstler wie S. Virsaladze oder Irakli Gamrekeli nur an einzelnen Stücken gearbeitet. Auch G. Totibadze (1951), L. Chubabria (1942), I. Ascurava (1955), R. Sturua (1960), E. Doncova (1964), T. Gotsadze (1964), T. Sumbatashvili (1964), G. Gunia (1968), T. Samsonadze (1969), P. Gotsiridze (1968).

Seit den 1950-er Jahren wurde das Bühnenbild am Theaterinstitut von folgenden Kün-

stlern gestaltet. I. Stenberg (1951-1968), P. Lapiashvili (1951-1971) und vor allem G. Tseradze, der Dutzende von Theaterstücken entwarf. Auch die künstlerischen Arbeiten von D. Tavadze und A. Jemilashvili (1962-1965) sind erwähnenswert.

In der Sammlung gibt es nur ein paar Skizzen aus den 70-er Jahren. Die aus den 80-er Jahren konnten wir nicht finden (oder sie sind vielleicht noch nicht identifiziert worden). Mehrere Skizzen zu den Theaterstücken der 1990-er Jahre (1994-1999) wurden von T. Heine angefertigt.

Die Erforschung der Sammlung ist nicht nur im Hinblick auf die Geschichte der Kunsthochschulbildung, sondern auch im Hinblick auf die umfassende Studie über diese Künstler wichtig.

Einige der Skizzen tragen die Unterschriften des Institutsrektors, des Regisseurs oder des Bühnenkünstlers sowie die Uraufführungsdaten. Gelegentlich finden sich auch Blätter mit Vermerken, die eine Einschätzung enthalten, manchmal sind alle Papiere zusammen vorzufinden, manchmal überhaupt keine. Alle diese Autogramme und Eintragungen machen den Wert der Sammlung noch größer. Es handelt sich einerseits um Kunstwerke, die zu verschiedenen Zeiten von einer Gruppe prominenter Bühnenbildner des 20. Jahrhunderts geschaffen wurden, und andererseits um die Autogramme bedeutender Regisseure, Bühnenbildner und Schauspieler. Die Unterschriften von A. Khorava, D. Alexidze, M. Kveselava, L. Kiknadze und I. Tavadze tauchen immer wieder auf. Sie alle waren zu verschiedenen Zeiten Rektoren des Theaterinstituts (1939-1973) und arbeiteten weiterhin an den Bühnenbildern der Semester- und Abschlussproduktionen.

Die Sammlung von Skizzen, die im Museum aufbewahrt wird, ermöglicht einen Einblick in die Geschichte der georgischen Szenografie, da sie die künstlerischen Tendenzen des 20. Jh.-s widerspiegelt.

Die im Universitätsmuseum aufbewahrten Skizzen - die einst für Abschlussarbeiten und Theaterstücke bestimmt waren und heute wichtige, wertvolle und in vielerlei Hinsicht interessante Materialien darstellen - wurden von D. Tavadze, I. Gamrekeli, A. Tevzadze, B. Loktin, S. Virsaladze, P. Lapiashvili, I. Stenberg, I. Askurava, G. Totibadze, G. Tseradze, T. Gotsadze, E. Dontsova, A. Jemilishvili, G. Gunia, T. Samsonadze (Studenten der Kunstakademie arbeiteten auch an curricularen Aufführungen). Diese Beispiele sind in den mehr oder weniger untersuchten Werken der Autoren der Skizzen nicht enthalten. Das Studium der theatralisch-dekorativen Sammlung des Museums wird daher sowohl für die Geschichte der georgischen Szenografie (Bühnenbild) als auch für die Rekonstruktion der Vergangenheit der Universität für Theater- und Film, die fast ein ganzes Jahrhundert umfasst, von entscheidender Bedeutung sein, um die besten Erfahrungen und Traditionen dieser Hochschule der künstlerischen Ausbildung aufzuarbeiten und zu bemessen.



1. დ. თავაძე, დეკორაციის ესკიზი, სპექტაკლისთვის „პავლე გრეკოვი“, 1940.



2. ა. თევზაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „მაჭანკალი“, 1940.



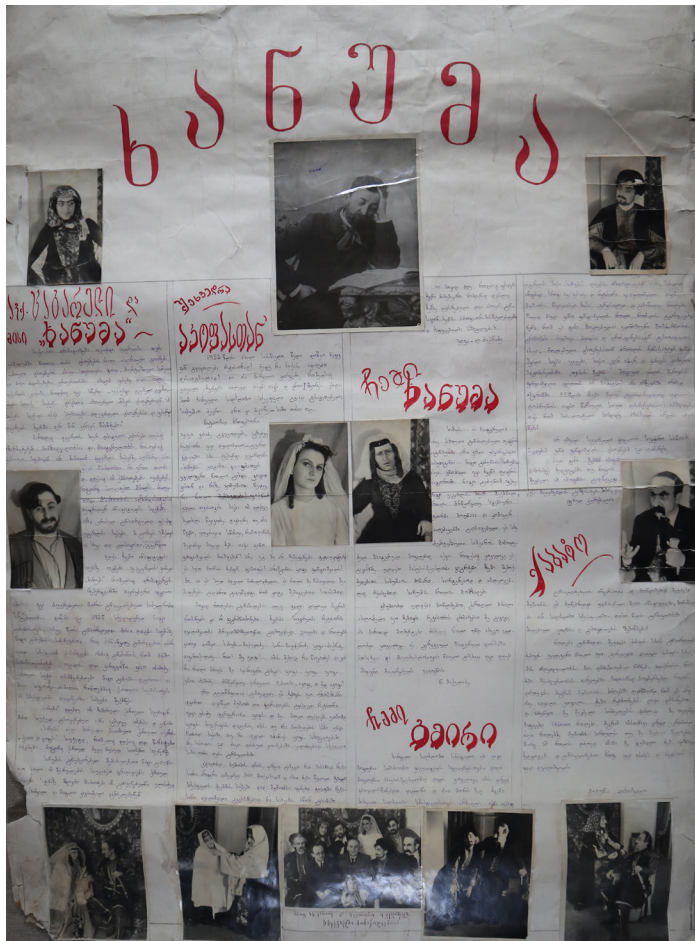
3. ა. თევზაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „ადვოკატან“, 1941.



4. დ. თავაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „გმირი“, 1946.



5. დ. თავაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „ხანუმა“, 1952.



6. კედლის გაზეთი მიძღვნილი სპექტაკლისადმი „ხანუმა“, 1952.



9. ა. თევზაძე, კოსტიუმის ესკიზი სპექტაკლისთვის „ნიჭიერი და თავგანსმცემლები“, 1940.



10. ა. თევზაძე, კოსტიუმის ესკიზი სპექტაკლისთვის „ადოკატონი“, 1941.



11. ა. თევზაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „დავა“, 1941.



12. ბ. ლოკტინი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „უკვდავი“, 1944.



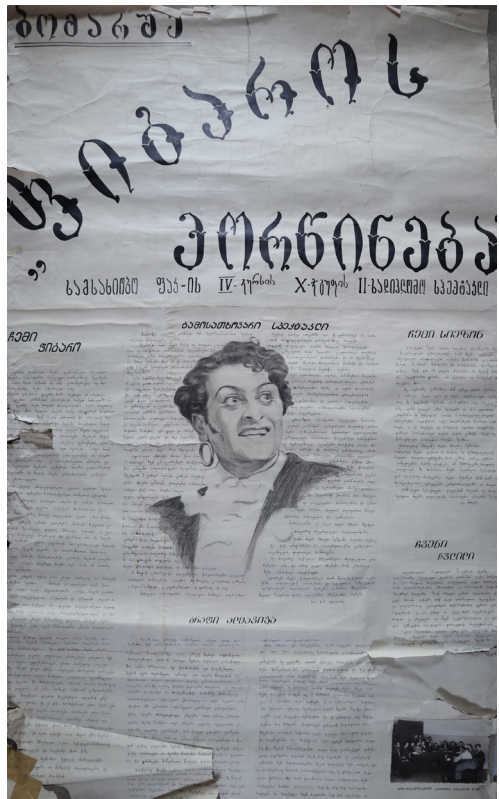
13. ბ. ლოკტინი, დეკორაციის ესკიზი და ტიპაჟები სპექტაკლისთვის „სუანასკნელი“, 1946.



14 ბ. ლოკტინი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „ამერიკის ხმა“, 1950.



15. ბ. ლოკტინი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „ფიგაროს ქორწინება“, 1948.



16. კედლის გაზეთი მიძღვნილი სპექტაკლისადმი „ფიგაროს ქორწინება“, 1951.



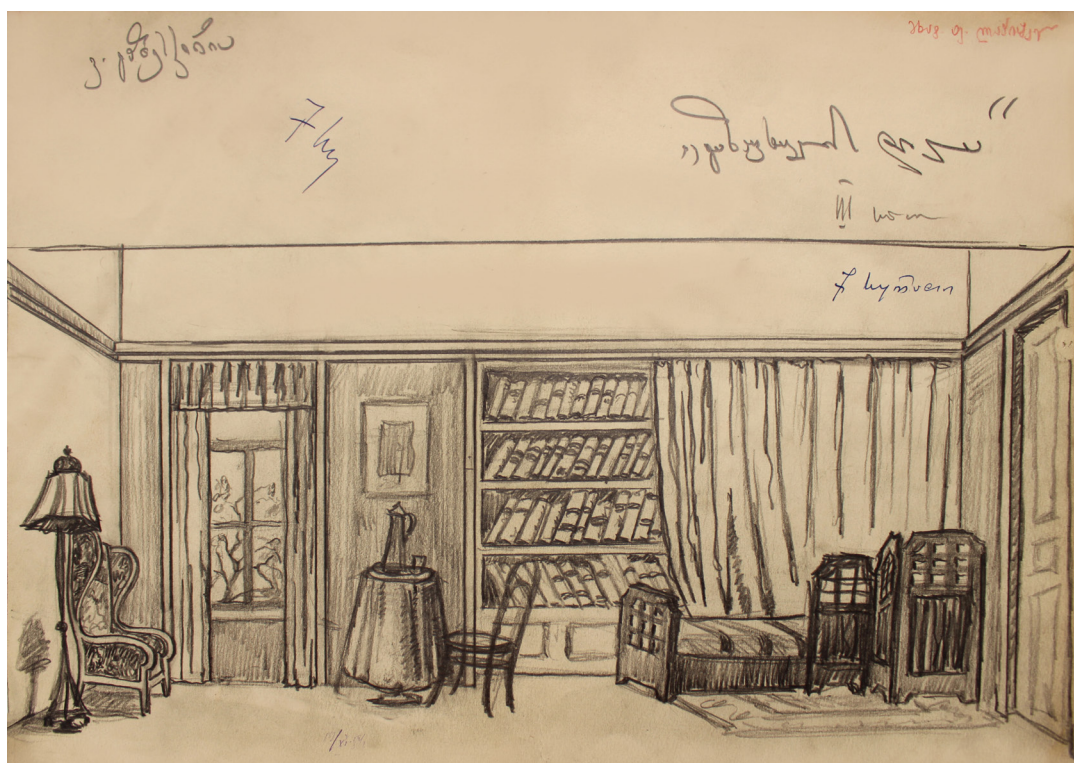
17. ირ. შტენბერგი, დეკორაციის ესკიზი და ტიპაჟი სპექტაკლისთვის „ლუტონინის ოჯახი“, 1951.



18. ირ. შტენბერგი, დეკორაციის ესკიზი, სპექტაკლისთვის „პლატონ კრეცერი“, 1951.



19. ფ. ლაბიაშვილი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „მაშენკა“, 1952.



20. ფ. ლაბიაშვილი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „გაზაფხულის დღე“, 1954.



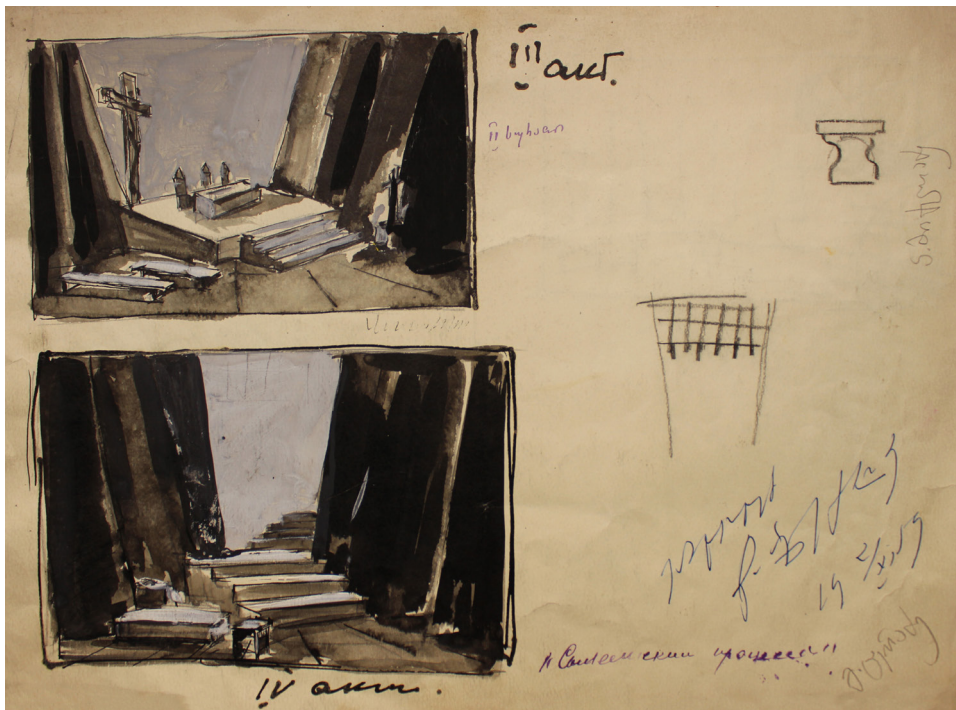
21. კედლის გაზეთი მიძღვნილი სპექტაკლისადმი „უკანასკნელი“, 1953.



22. გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „დაღად ექიმი“, 1957.



23. გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „საუნჯე“, 1958.



24. გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „სეილემის პროცესი“, 1959.

ქართული თეატრის „მეორე ოქროს ხანა“

(70-იანი წლების დასაწყისი)

ფრანგმა ფილოსოფოსმა, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთმა იდეოლოგმა, ჟან-ფრანსუა ლიოტარმა, XX საუკუნის 70-იანი წლების მეცნიერების, კულტურისა და საზოგადოების მდგომარეობა დაახასიათა როგორც „პოსტმოდერნული მდგომარეობა“. იგი წარმოადგენდა მოდერნის კრიზისზე, „ღმერთის სიკვდილზე“ (ფრიდრიხ ნიცშე), „ავტორის სიკვდილზე“ (როლან ბარტი), „ადამიანის ჰუმანიტარობის სიკვდილზე“ რეაგირების ფორმას. მოდერნის ელიტარული ხელოვნებისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნმა დატოვა „სპილოს ძვლის სასახლე“. თუ ტრადიციული ხელოვნება ასახავდა რეალობას, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ნიჰილისტური, საკუთარი ხედვიდან აღმოცენებული, არტისტული, კრიტიკული და ექსპერიმენტული სინამდვილის ასახვა გახდა, სადაც არც ერთი ჟანრი აღარ არსებობს სუფთა სახით. თუ ღმერთის სიკვდილი მოდერნიზმში ტრაგედიად აღიქმება, პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვნებას იგი ნაკლებად აღელვებს. აქ სუბიექტი „მკვდარია“ და ამ პროცესს სუბიექტის აღსასრული, ინდივიდუალიზმის დასასრული უწოდეს. ლიოტარის თქმით: „ხელოვნება, ისევე როგორც სიცოცხლე „ოსვენციმის“ შემდეგ, აღარ შეიძლება იყოს ისეთი, როგორც მანამდე იყო. თუ მოდერნი მეტა-ნარაციებით, მეტა-თხრობებით იყო უზრუნველყოფილი, პოსტმოდერნში მეტა-ნარაციის აღარ სჯერათ“.¹ იგი ელიტარული და მასობრივი კულტურის ურთიერთშერწყმით აღინიშნა, ხოლო „ჩვენი დრო თითქოს შემაჯამებელია. ადრეულ ფასეულობათა გაცნობიერებას იგი უკვე ახალ დონეზე ახორციელებს“.²

1970-იანი წლების შუა ხანებისთვის კრისტალიზებული პოსტმოდერნიზმის კონცეპტი და მისი ხელოვნებისეული ტენდენციები სხვადასხვა ნაციონალურ-კულტურულ არეალში ერთდროულად გაჩნდა, რაც, მოდერნიზმის გამოცდილებით, მისი მიღწევებით იქნა ინსპირირებული. ამ მხრივ ქართული მოდერნი, რომელიც მნიშვნელოვანი წარმატებებით აღინიშნა, ხელოვნურად შეწყდა. „ყინულის ლღობის“ პროცესმა კი მძაფრად გააღვივა საამაყო ახლო წარსულისადმი ინტერესი, შემოქმედებითი ძიებებისადმი სწრაფვის ვნება, ახალ ხარისხში განავითარა ეროვნული თეატრალური კულტურა.

„რკინის ფარდის“ მიღმა დარჩენილ, მრავალი წლის მანძილზე თითქმის საინფორმაციო ვაკუუმში მოქცეულ საქართველოში, უკიდურესად გამახვილებული ინტუიციის მეშვეობით წარიმართა ცივილიზებულ გარესამყაროში მიმდინარე უახლესი ხელოვნებისეული ტენდენციების შეცნობის, მასში ჩართვის, თუნდაც შინაგანი დიალოგის აღდგენის ცდები. 50-60-იანი წლებიდან დაწყებულმა გარდაქმნის პროცესებმა მნიშვნელოვნად დააჩქარა ახალ ხელოვნებასთან არა მხოლოდ უსწრაფესი მიახლოების, არამედ ახალი რეალობის გათვალისწინებით ეროვნული სათეატრო ფორმებისა თუ კლასიკური მემკვიდრეობის ექსპერიმენტული ინტერპრეტირებისკენ ლტოლვაც. მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნიზმის იდეოლოგთა კონცეფციებს ძალზე გვიან

¹ კრებ. პოსტმოდერნიზმი როგორც ასეთი, 1999, გვ. 48.

² Макиеева, Реальность, которую ждал всю жизнь (Беседа с А. Шнидке)//Сов. Музыка 1988 №10.

გაეცნო ქართული თეატრალური საზოგადოება, მისი ძირითადი პოსტულატები, ბუნებრივად ნაცნობი, ახლობელი, ორგანული აღმოჩნდა სისხლიანი თუ უსისხლო რეპრეზიებით, ტოტალიტარული რეჟიმით დაღლილი, „გაბრაზებული“ თეატრალეებისთვის.

როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნისტულ ეპოქას (როგორც ხელოვნებაში, ისე ამროვნებისა თუ სულიერი მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროში) მოდერნისტული ეპოქისაგან დარჩა მძიმე მემკვიდრეობა – გამძაფრებული სულიერი თუ გამომსახველობითი კრიზისი. ამიტომაც პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთადერთი დასაბამი გახდა თავად ხელოვნება, მისი აქამდე არსებული გამომსახველობითი ფორმებით, რომელთა მოხმარებას, გადამუშავებას, გადაწერასაც ახდენს და თავის ნორმებსაც თავადვე ადგენს. პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვანი კვლავ ინარჩუნებს ტრადიციულ მამბილებელ ფუნქციას. ამჯერად ეს ნაკლოვანებები უკავშირდება არა ზნეობრივ მანკიერებებს, არამედ იმ ფორმას, რომლითაც არსებობს პოსტმოდერნული ეპოქის მთელი საზოგადოება. ამ არსებობის ძირითადი პრინციპი კი მომხმარებლობაა.

მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნისტული ხელოვნების სპეციფიკური ნიშანია პოსტანამედროვეობის ანალიზი სხვადასხვა დისკურსით, ინდივიდის პოზიციის დაფიქსირება საკუთარ დროსთან, სოციუმთან, კულტურასთან, შემეცნებით ან ესთეტიკურ ტრადიციებთან, არსებულ სისტემებთან მიმართებაში. პოსტმოდერნიზმი ერთდროულად იღებს და გადააფასებს კიდევ მსოფლმხედველობრივ თუ გამომსახველობით პრინციპებს. ამ ეპოქაში არც ერთი ესთეტიკური სისტემა აღარ არის ავტორიტეტული და არც თავად პოსტმოდერნიზმი აცხადებს თავს ავტორიტარულ სისტემად. განსხვავებულ სისტემებს შორის არჩევანის თავისუფლება იწვევს პოსტმოდერნისტული ტექსტების ეკლექტურობას, რაც კულტურის ბუნებრივი ევოლუციის შედეგია. მაშინაც კი, როცა ხელოვანი თანმიმდევრულად სარგებლობს ტრადიციული სისტემის პრინციპებით, ამ დროს, იგი მანიპულირებს მათი ხერხებით და მოაქცევს მათ საკუთარ ესთეტიკურ სისტემაში. პოსტმოდერნიზმში აღარაფერი აღარ მიეწოდება რეციპიენტს პირდაპირი ფორმით, რადგან აღარ არსებობს ერთი შინაარსი, ერთი სათქმელი, ერთი მიზანი თუ აბსოლუტური ჭეშმარიტება. ეს ლოგიკური შედეგია სისტემათა იმ პლურალობისა, რომლის ვითარებაშიც განაგრძობს არსებობას ახალი ხელოვნება მოდერნიზმის მიერ აღიარებული და გამოკვეთილი სულიერ-მსოფლმხედველობრივი კრიზისის შემდეგ.

თუ მოდერნისტულ ეპოქაში კრიზისი უკავშირდებოდა უმთავრესად სარწმუნოებრივ სისტემას, პოსტმოდერნისტი „ირონისტები აცნობიერებენ სამყაროში ჩვენი არსებობის შემთხვევითობასა და სიმყიფეს. პოსტმოდერნისტული ირონია მიმართულია როგორც წარსულის დასრულებული მეტანარატივებისადმი, ისე მათი აღდგენის ნებისმიერი მცდელობისადმი, რამდენადაც ამგვარი მცდელობები შეიძლება დაეყრდნოს მხოლოდ ავტორიტარულობას, ძალაუფლებას, ტერორს. ამდენად, ირონია, როგორც მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, პოსტმოდერნიზმში ეწინააღმდეგება როგორც წარსულის, ისე თანამედროვეობის რომელიმე სისტემის ავტორიტეტს, რადგან არც ერთი მათგანი არ ესახება უნივერსალურ, სანდო რეალობად.

„ირონია პოსტმოდერნიზმში ვლინდება არა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივ, არამედ ესთეტიკურ დონეზეც“¹... გამომსახველობითი პრობლემებისადმი ამგვარი

¹ წიფურია, ქართული ტექსტი საბჭოთა /პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნულ კონტექსტში, 2016, გვ. 458.

მიმართების შედეგად ხდება ხელოვანის მიერ პრობლემის გაცხადების გზების ძიება მრავალფეროვანი შესაძლებლობებით. პოსტმოდერნიზმი სწორედ ირონიული დისკურსის მეშვეობით განაგრძობს მხილებას ტრადიციული მემკვიდრეობის განჩხრეკით, მივიწყებული ფასეულობების დაბრუნება-აღდგენით პირადი ჩანაფიქრის შესაბამისად. ამ გზით გაცხადებულია ისიც, რომ ყოველი ტექსტი არსებობს როგორც წარსული-სა თუ თანამედროვეობის კულტურულ-ესთეტიკური სისტემა. ტექსტი არ არის ჰერმეტიული სივრცე ან მხოლოდ ერთი ესთეტიკური სისტემის ნაწილი. ის იქმნება, იკითხება, მოქმედებს ვრცელ, მრავალშრიან კულტურულ არეალში. იმ ეპოქაში, სადაც დარღვეულია ზოგადი კავშირები ადამიანისა ღმერთთან, მოყვასთან, საზოგადოებასთან, გარესამყაროსთან, საკუთარ თავთან, ენასთან, მხოლოდ ტექსტები ინარჩუნებენ ერთმანეთთან კავშირს, ტექსტთა საერთო სივრცესთან. „ყოველი ტექსტი აიგება როგორც ციტატების მოზაიკა“;

ინტერტექსტუალიზმი, რომელსაც ვხვდებით ყველა ეპოქის ხელოვნებაში, პოსტმოდერნიზმში გამოირჩევა იმითაც, რომ განსხვავებულ კონცეპტს უკავშირდება. შედეგად ტექსტი ხდება კოლაჟი. ინტერტექსტუალურობის ეს ფორმა შედეგად იძლევა ტექსტის ორგანიზებისა და აღქმის გარკვეულ პრინციპებს, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია ინტერპრეტაციული პროცესის თავისუფლება, თამაშის პრინციპი, ავტორის ნიღბის შემოტანა ტექსტში. ინტერპრეტაციის თავისუფლება და მისი განსაკუთრებული მნიშვნელოვნება შედეგია იმისა, რომ ამ ეპოქაში აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალური იდეის ან ერთიანი სისტემის გაგება და მათდამი ერთგულების აუცილებლობა. „აქ ფართოდ მოქმედებს როლან ბარტის მიერ დამუშავებული იდეა, რომ „ლიტერატურული ნაშრომის (ლიტერატურის, როგორც შრომის) მიზანია, რომ მკითხველი აღარ გახადოს მომხმარებელი და აქციოს იგი ტექსტის შემქმნელად... რაც უფრო იზრდება მკითხველის ინტერპრეტაციული უფლებები, მით უფრო უცხოვდება ამ პროცესისაგან ავტორი. როგორც უმბერტო ეკო აცხადებს, საინტერესოა ტექსტი, რომელსაც შეუძლია განსხვავებულ წაკითხვათა გენერირება ისე, რომ არასოდეს არ იქნას ბოლომდე მოხმარებული... პოსტმოდერნიზმში ავტორი, რომელიც თითქოს საკუთარი თავის იმპერსონალიზაციას ახდენს, პროვოცირებას უწევს თავისი ტექსტის შესაძლო წაკითხვათა მრავალფეროვნებას, რამდენადაც ეს თავისთავადობას სძენს ტექსტს, ქმნის მის საარსებო არეალს. ავტორი მიანიშნებს მკითხველს, რომ ინტერპრეტაცია, ისევე როგორც თავად შემოქმედებითი პროცესი, აღარ ემორჩილება ერთ ძირითად მიზანს ან იდეას და წარმოადგენს თამაშს“.¹ ჩვენს დროში სწორედ თამაში ხდება ერთადერთი პირობა, რომლითაც ადამიანმა შეიძლება დაადგინოს თავისი მიმართების წესები ქაოტურ, ზედაპირულად ორგანიზებულ გარესამყაროსთან და საკუთარ საქმიანობასთან. ჯერ კიდევ მოდერნიზმის მიერ ათვისებული შოპენჰაუერისეული იდეა – „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ – პოსტმოდერნიზმში გადაიზრდება პოზიცი-აში. პოსტმოდერნისტული თამაში გამუდმებით შეგვახსენებს, რომ ამ სამყაროში არაფერი, მათ შორის არც ტექსტი აღარ არის ნდობის ღირსი. ამრიგად, პოსტმოდერნისტიული ტექსტი მიგვიძღვის მსოფლალქმითი პრინციპებისაკენ, რომლებიც „ღმერთის გარდაცვალების“ შედეგად, უკავშირდება გარესამყაროსადმი შიშის, უნდობლობის, დაუცველობის განცდებს. ამჟერად ეს შიში მიემართება სწორედ იმ რაციონალურად

¹ ზემოთ დასახელებული ნაშრომი. გვ. 470-473.

ორგანიზებულ სამყაროს, რომელიც ინდივიდის მაკონტროლებელ, დამთრგუნველ ძალად იქცა. პოსტმოდერნისტული პლურალიზმი ეფუძნება ეგზისტენციალურ კითხვებზე მრავალგვარი პასუხების დაშვებას. სწორედ ამიტომაც უპირისპირდება იგი ამა თუ იმ იდეოლოგიისა თუ სოციალური ჯგუფის ერთპიროვნულ ბატონობას და ანტი-ტოტალიტარული მსოფლმხედველობაა. მისი იდეოლოგიის დახვეწაზე მძაფრი გავლენა მოახდინა 70-იანი წლების მემამბოხე ახალი თაობის საპროტესტო აქციებმა.

როგორც ცნობილია, 1968 წლის მარტში დაწყებული საფრანგეთის სტუდენტური მოძრაობა მაის-ივნისში გადაედო დასავლეთ გერმანიას, ინგლისს, იაპონიას, ამერიკის შეერთებულ შტატებს. ამ მოძრაობის თეორეტიკოსი იყო XX საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი ავტორიტეტული ფილოსოფოსი ჰერბერტ მარკუზე, ლიდერები – გაბრიელ კონ-ბენდიტი და მორის შუაიე. სტუდენტურმა მოძრაობამ გამოხმაურება ჰპოვა აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებშიც. ჩეხოსლოვაკიაში განვითარებული ხავერდოვანი რევოლუციის შედეგად, სოციალისტური რესპუბლიკის სათავეში მოსული ნაციონალურ-პატრიოტული მთავრობა არ დაემორჩილა რუსეთს და აგვისტოში საბჭოთა კავშირის ტანკებმა სასტიკად დასაჯა ურჩი ჩეხეთი. განვითარებულმა მოვლენებმა კატასტროფულად დასცა რუსეთის საერთაშორისო ავტორიტეტი, ხოლო ახალგაზრდობის მანიფესტაციების ძირითად მოთხოვნას პიროვნების თავისუფლებაზე, დაემატა პოლიტიკური სისტემის მოდერნიზაციის მოთხოვნაც... არსებული რეალობის გათვალისწინებით, პოსტმოდერნისტული ხელოვნების წარმომადგენლებმაც მიზნად დაისახეს მიეკვლიათ ტოტალური კრიზისიდან გამოსავლის გზებისთვის. ისინი ამძაფრებდნენ უსამართლობისადმი ამბოხს, რეალობისადმი ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას, ამკვიდრებდნენ „კრიტიკულ-ექსპერიმენტულ ხელოვნებას“.¹ მათ ხელოვნებაში ეროვნულობა „ციტატური“ გახდა, ხელოვნებასა და ფილოსოფიას შორის წაიშალა ზღვარი, ხოლო კლასიკა გამოაცხადეს სინამდვილის პორტრეტების ეფექტურ საშუალებად.

ევროპული თეატრალური რეჟისურა შეეცადა გაცნობიერებინა თანამედროვე სამყაროში მიმდინარე პროცესები. პიტერ ბრუკი, ჯორჯო სტრელერი, ეჟი გროტოვსკი, არიან მნუშკინი და სხვები, არსებულ პრობლემებზე პასუხისმგებლობას აკისრებდნენ მთელ საზოგადოებას. მათი ყურადღება კონცენტრირდა სულიერების კრიზისსა და სისასტიკის მომძლავრებაზე. რეჟისორები ქმნიდნენ „სოციალურად სასარგებლო“ რეპერტუარს და საზოგადოებას კრიტიკული აზროვნების, ადამიანის უფლებების, ღირსებისა და მარადიული ღირებულებების აქტიური დაცვისათვის მოუწოდებდნენ. თეატრის მოღვაწეთა კონცეფციური აზროვნება შექსპირის, ბრეხტის, ჩეხოვის დრამატურგიის მოდიფიკაციებით წარმოაჩინდა უნილბო რეალობას. თეატრალური რეჟისურის ლიდერთა უმთავრეს მიზანს წარმოადგენდა აქმალივინათ საზოგადოების სამოქალაქო აქტივობა და პასუხისმგებლობა, ზემოქმედება მოეხდინათ სამყაროში უსწრაფესი ტემპით განვითარებულ, არცთუ სახარბიელო პროცესებზე.

XX საუკუნის 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, სტალინური ეპოქის დასრულების შემდეგ, საბჭოეთშიც შეიცვალა რეალობა. დაიწყო იდეოლოგიური წნეხის შესუსტება, თუმცა გარკვეული ზეწოლისა თუ ცენზურის სრული გაქრობა საბჭოური რეჟიმის პირობებში შეუძლებელი აღმოჩნდა.

50-იანი წლების მეორე ნახევარშივე დასრულდა „უკონფლიქტობის თეორიის“

¹ კრებ. პოსტმოდერნიზმი როგორც ასეთი, გვ. 109.

პერიოდი, განახლება დაიწყო XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან შეწყვეტილმა კლასიკური რეჟისურის განვითარების ფაზამ. ევროპის სახელოვანმა თეატრალურმა კოლექტივებმა აღადგინეს XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან ხელოვნურად შეწყვეტილი კავშირები. რუსეთის ქალაქებში გასტროლირებდნენ: პიტერ ბრუკი (1955), ჟან ვილარი (1956), ბ. ბრეხტის „ბერლინერ ანსამბლი“ (1957), ჯორჯო სტრელერი (1960, 1977), ედუარდო დე ფილიპო (1962), ანდრე ბარსაკის „ატელიე“ (1965), შექსპირის „მემორიალური თეატრი“ (1955), „კაბუკი“ (1958, 1961), „კომედი ფრანსეზი“ (1953, 1961, 1973, 1986) და სხვები. მათი ვიზიტები მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა საბჭოეთში მიმდინარე თეატრალური რეფორმის ხარისხზე, რასაც იმპულსი მისცა 1956 წელს განხორციელებულმა 30-იან წლებში რეპრესირებულ ხელოვანთა რეაბილიტაციამ. მათი მიღწევების გაცნობამ წარმოშვა მოდერნული აზროვნების განახლებისა და ახალ ხელოვნებასთან სწრაფი მიახლოების ტენდენცია.

სამყაროში მიმდინარე პოლიტიკური თუ კულტურულ-ფილოსოფიური ცვლილებების გათვალისწინებით, თანამედროვე თეატრალურმა ხელოვნებამ უხვად წარმოადგინა ცნობილი ტექსტებისა თუ პარტიტურების სრულიად ახალი, მოულოდნელობის ეფექტის მქონე ინტერპრეტაციები. ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა დეკლასირებული ინტელიგენტის ხვედრი თანამედროვე სამყაროში და კატასტროფულად გაუფასურებული მარადიული ღირებულებები. ახალმა თაობამ ხელოვნებისაგან კატეგორიულად მოითხოვა ზემოქმედება ხელისუფლებაზე და გამოხატა „პატარა ადამიანისადმი“ თანადგომა, რომელიც არსებულ რეალობაში უფლებააყრილ მარიონეტად იქცა. რუსეთში ფორმირებული ახალი თეატრალური პერიოდი კ. სტანისლავსკის განცდის სისტემისაგან დისტანცირებითა და ბრეხტის პოლიტიკური თეატრის სადადგმო თუ საშემსრულებლო ხერხებისადმი ინტერესის გააქტიურებით წარიმართა. ამ გზაზე გარდამავალ ეტაპს წარმოადგენდა მეიერხოლდისეული „უნივერსალური“ მსახიობის კულტისა და ბალაგანური თეატრის ესთეტიკის გახსენება-გაცნობიერება.

ნიკიტა ხრუშჩოვის მმართველობას (1953-1964), ბრეჟნევის 1964-1982 წლების „უძრაობის ხანა“¹ ჩაენაცვლა. შესაძლებელი გახდა სერიოზულ თემებზე სპექტაკლების დადგმა. შესაბამისად, 70-იანი წლები, XX საუკუნის 20-30-იანი წლების შემდეგ, სამართლიანადაა აღიარებული თეატრალური ხელოვნების მეორე „ოქროს ხანად“. თვალსაჩინო გახდა ძველი ტექსტებისათვის ახალი შინაარსის მინიჭების ეფექტურობა, დაკავშირება მითორიტუალურ სტრუქტურებთან. რუსი ავტორებიდან პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ ინსპირატორად აღიარეს მიხეილ ბახტინის კარნავალიზაციის თეორია და სერგეი ეიზენშტეინის „ატრაქციონების მონტაჟის“ პრინციპი. სწრაფი ტემპით დაიწყო დამკვიდრება ბრეხტის რევიოლუციურმა თეატრმა. ეპიკური დრამის თეორიისა და დრამატურგიის სიღრმისეული გაცნობის შემდეგ გაცხადდა, რომ ფინანსების მეფობის ხანაში, სადაც ყველაფერი იყიდება, განცდის თეატრის უალტერნატივო გაფეტიშება ბრბოს ემოციებზე სპეკულირების ერთგვარი იარაღი იყო. XX საუკუნის II ნახევრიდან, მაშინ, როდესაც საბჭოთა თეატრები ჯერ კიდევ მორჩილებდნენ ლოზუნგს „სწორება მხატვრის“, „მხატვის“ კედლებშივე დაფუძნდა „ახალგაზრდა მსახიობთა სტუდია“. მათ უკომპრომისო სიმართლის ჩვენება დაისახეს მიზნად და 1956 წელს, ვიქ-

¹ ბრეჟნევის უძრაობის ეპოქა (რუს. Эпоха застоя) დაიწყო 1970-იანი წლების შუა პერიოდიდან, სხვა მოსაზრებით – ბრეჟნევის ხელისუფლებაში მოსვლიდანვე (1964).

ტორ როზოვის პიესით „მარად ცოცხლები“ გახსნეს მოსკოვის ახალგაზრდული თეატრი „სოვრემენნიკი“ („თანამედროვენი“). იგი სათავეში ჩაუდგა მოძრაობას, რომელმაც მიზნად დაისახა თანამედროვე რუსული და საბჭოური თეატრალური კულტურის განახლება. ახალგაზრდები ოლეგ ეფრემოვის ხელმძღვანელობით „პატარა ადამიანს“ უთმობდნენ სცენას და უჩვენებდნენ მკაცრ, პრობაულ სინამდვილეს. ახალი რუსული თეატრალური ეპოქის მანიფესტად იქცა იური ლუბიმოვის სპექტაკლი ბ. ბრეხტის „სეჩუნელი კეთილი კაცი“, რომლის წარმატებამაც განაპირობა „ტაგანკის თეატრის“ დაფუძნება (1964). ლუბიმოვის ახალგაზრდული თეატრის დადგმებში მიმართავდნენ ახლო წარსულის თეატრის მოღვაწეთა – მაიაკოვსკის, მიეერხოლდის, ეიგენშტეინის მიგნებათა აქტუალიზებას, თანამედროვე პოლიტიკური თეატრის ახალი მოდელის კონსტრუირებას, მიმდინარე პროცესებზე რეაგირებას. ამ თეატრის სახელგანთქმულმა დადგმებმა დიდი გავლენა მოახდინა რეჟისორთა ახალი თაობის მსოფლმხედველობისა და ახალი თეატრალური ესთეტიკის ფორმირებაზე. „თეატრი ტაგანკაზე“ გამომსახველობის ყველა ხერხს მიმართავდა: დარბაზთან პირდაპირ კონტაქტს, კინემატოგრაფიულ რაკურსს, განათების ეფექტს და არღვევდა სოციალისტური რეალიზმის ყველა თეატრალურ ფორმას. ისინი ბრეხტისეულად „ართობდნენ და ასწავლიდნენ“ მაყურებელს, რომ თანამედროვე სამყაროში სიკეთე და სრულყოფისაკენ სწრაფვა მუდმივ საფრთხეშია.

XX საუკუნის 60-იანი წლების რუსულ თეატრში მრავლად განხორციელებულმა ჩეხოვისეულმა ინტერპრეტაციებმა მძაფრად უჩვენა მრავალი წლის მანძილზე ინტელიგენციის წინააღმდეგ ღიად თუ ფარულად გაჩაღებული „ჯვაროსნული ლაშქრობის“ პანორამა. მასშტაბურად მოაზროვნე რეჟისორების ახალმა თაობამ კრიტიკულად დაიწყო გაკოტრებული რეალობის შეფასება, ხელოვნურად შექმნილი კერპების ნგრევა, ფსევდოლირებულებათა რევიზია. გიორგი ტოვსტონოგოვის „სამი და“ (ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრი, 1965), წარმოადგენდა სულიერი არისტოკრატიზმით გამორჩეული ინტელიგენციის მესაფლავედ ქცეულ სასტიკ რეალობას. ანატოლი ეფროსის „თოლიაში“ (ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრი, 1966), სცენა, სადაც ტრეპლევი სპექტაკლს დგამდა, ეშაფოტს ჰგავდა. ა. ეფროსის მიერვე დადგმულ ა. ჩეხოვის „სამ დაში“ („მალაია ბრონნაიას“ დრამატული თეატრი, 1967) მეფობდა ყაზარმული ცხოვრება.

70-იანი წლებიდან რეფორმების ეპიცენტრში აღმოჩნდა საბავშვო თეატრებიც. ანატოლი ეფროსის მიერ XX საუკუნის 60-იან წლებში წამოწყებულმა სასცენო რეფორმამ „მოსკოვის დრამატულ თეატრსა“ და „ცენტრალურ საბავშვო თეატრში“, დასაბამი მისცა საბჭოეთის საბავშვო თეატრთა რევოლუციურ ცვლილებებს. ამიერიდან უარყოფილ იქნა მოზარდი თაობის „კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდის“ თეორია, თეატრალური ხელოვნების სასკოლო მასალის დამხმარე საშუალებად გამოყენება. ნორჩი და ახალგაზრდა მაყურებლისთვის შეიქმნა ახალი სარეპერტუარო პოლიტიკა, დაფუძნებული უახლეს თეატრალურ ტენდენციებზე. სცენაზე დამკვიდრდა თანამედროვე თუ კლასიკური დრამატურგიის თამამი, არატრადიციული გააზრება. ხელისუფლებისთვის ნათელი გახდა, რომ მომძლავრდა ქვეყნის მართვის არსებული მოდელისადმი ოპონირებისთვის განწყობილი, რეფორმატორული სულისკვეთებით გამსჭვალული ინტელიგენცია. ლენინგრადის დიდ დრამატულ თეატრში გ. ტოვსტონოგოვის მიერ დად-

გმულ სპექტაკლში მ. გორკის „მდაბიონი“ (1966), მკვეთრად ისმოდა არსებული რეალობის რადიკალური შეცვლის აუცილებლობის მოთხოვნა; „დაიწყო აშკარა დევნა გ. ტოვსტონოგოვის, ი. ლიუბიმოვის, ო. ეფრემოვის და ა. ეფროსის დადგმებისა“.¹

აღსანიშნავია ისიც, რომ 1937 წელს დახვრეტილი ინტელიგენციის რეაბილიტაცია, მრავალგვარი წინააღმდეგობების გამო, დროში გაიწელა. სხვადასხვა ფორმით ისევ გაგრძელდა თამამად მოაზროვნე ინტელიგენციის დევნის რეციდივები. 1946 წლიდან ყურადღების ცენტრში მოექცა ბორის პასტერნაკისადმი ჩადენილი უსამართლობა. ხელისუფლების დაკვეთით მისი რომანი „ექიმი ჟივაგო“ საბჭოთა კავშირში არ გამოქვეყნდა. იგი 1957 წელს იტალიაში, იტალიურ ენაზე დაიბეჭდა, რამაც რუსული იმპერიის ჩინოსანთა აღშფოთება გამოიწვია. პასტერნაკი აიძულეს 1958 წელს, რომანისათვის მინიჭებულ ნობელის პრემიაზე უარი ეთქვა. „ექიმი ჟივაგო“ საბჭოთა კავშირში მხოლოდ 1988 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო 1989 წელს, სტოკჰოლმში პასტერნაკის კუთვნილი ნობელის პრემია გადასცეს მის ვაჟს, ევგენის. შედეგად, 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, თეატრალური საზოგადოების გამორჩეული ნაწილის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა შინაპატიმრობამისჯილი სახელოვანი მწერლისადმი მიმართული აგრესია. ამ ფაქტმა პირდაპირი გამოცხილი ჰპოვა 1971 წელს იური ლუბიმოვის მიერ განხორციელებულ უ. შექსპირის „ჰამლეტში“. სპექტაკლის პრემიერა გაიმართა ტაგანკის თეატრში 1971 წლის 29 ნოემბერს. ეს დადგმა ახალი თაობის მანიფესტად იქცა. საბჭოურ სინამდვილეზე შექმნილ ამ პოლიტიკურ სატირასა თუ პამფლეტში, მაყურებელმა მთავარ როლში იხილა იმ დროისათვის პოპულარული, ქარიზმატული მსახიობი და მომღერალი ვლადიმერ ვისოცკი. იგი სცენაზე ქმნიდა 70-იანი წლების ახალგაზრდის სახეს, რომელიც მკაფიოდ განიცდიდა მისი დროის პრობლემებს და მძაფრად უპირისპირდებოდა ხელისუფლებას. დარბაზში მაყურებლის შემოსვლისას, ცარიელი სცენის სიღრმეში უკვე იჯდა თითქოსდა ქუჩიდან შემოსული, შალის შავ სვიტრსა და გაცვეთილ ჯინსებში ჩაცმული გიტარიანი ჰამლეტი-ბარდი. წარმოდგენაში ჟღერდა პასტერნაკისეული ლექსი რომანიდან „ექიმი ჟივაგო“, რაც გამოკვეთდა ახალი თაობის თანადგომას უსამართლოდ დასჯილი დრამატურგის მიმართ და დაპირისპირებას ხელისუფალთა ძალადობასთან.

სასცენო სივრცის გადაწყვეტა პირობითად აღწერდა მოქმედების ადგილს, მოვლენის სახოვან არსს. რეჟისორისა და მხატვრის ტანდემმა უარყო მდიდრული დეკორაცია, სამეფო კარის ფუფუნების დემონსტრირება. „სამოედნო თეატრის“ პრინციპების შესაბამისად, სცენაზე მეფობდა გააზრებული უბრალოება. ავანსცენის სიახლოვეს გათხრილი საფლავის ორმოდან ამოყრილი მიწის თავზე, განთავსებული იყო თავის ქალა. იგი კაცობრიობის სწრაფწარმავლობის გარდა, მიანიშნებდა მარადისობაში სახელდახელოდ გასტუმრებული, შურისძიებისთვის განწყობილი ექსხელისუფლის მშფოთვარე სულზე, წინასწარმეტყველებდა მკვლელთა უსწრაფეს ხვედრს. სცენის სიღრმეში თეთრ კედელზე აკრული მუქი ფერის გადაჯვარედინებული უხეში ფიცრები განაზოგადებდა სცენურ გმირთა სამოქმედო სივრცეს და მიანიშნებდა საბჭოური ყოფის რეალიებზე, სადაც ძალაუფლებისთვის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გაემართათ. რეჟისორისა და მხატვრის მიერ ყოველგვარი ძვირფასეულობის მინიშნების გარეშე, ძალზე ასკეტურად, პროზაულ შალის სვიტრებში შემოსილ მსახიობთა-

¹ ურუშაძე, „სახლი სათამაშო“, 1999, გვ. 174, 175.

გან, გამოირჩეოდნენ ალა დემიდოვას დედოფალი ჰერტრუდა და ვენიამინ სმეხოვის კლავდიუსი. მათ ყელზე ეკიდათ მასიური უხეში ჯაჭვი, საკუთარი დანაშაულის მსხვერ-პლადქვეულთა ნიშანი. სიმბოლური იყო ის უზარმაზარი მახვილიც, რომელსაც თან დაატარებდა ჰამლეტი და რომლის თანხლებითაც მიმდინარეობდა ტრაგედიის მთე-ლი პერიპეტეები.



„ჰამლეტი“ ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ „გმირად“ გვევლინებოდა რეჟისორისა და მხატვრის გენიალური მიგნება – მოძრავი, მძიმე, მასიური შალის ფარდა. მხატვარ დავიდ ბოროვსკის მიერ შექმნილი ბედის მეტაფორად თუ უზენაესის მიერ მოვლენილ მსაჯულად გააზრებული ეს მინიშნება, წარმოდგენის მსვლელობისას უჩვეულოდ მოძრაობდა. იგი ხან ნელა, ხან კი სწრაფად, მკვეთრი მოძრაობით გადაკვეთა ხოლმე სცენას. ზოგს ჩასაფრებულებით მისდევდა, ებრძოდა, ფეხებში ძლიერი დარტყმით ცე-ლავდა, მიერეკებოდა გათხრილი საფლავისაკენ. ჰამლეტისადმი ის გულგრილი იყო. სასოწარკვეთის წუთებში პრინცს რამდენიც არ უნდა ერტყა თავი თუ მუშტები ნაქსოვი ფარდის რბილი ფაქტურისათვის, – სრულებით არ რეაგირებდა, ხოლო მისი განადგუ-რება შეუძლებელი იყო. ოფელიასა და გერტრუდასათვის ეს ფარდა სამალავის ფუნქ-ციას ასრულებდა, ჯაშუშებისა და პოლიტიკური ინტრიგანებისათვის – შირმას. ეპიზო-დების ბოლოს, ფარდა სწრაფი ტემპით სდევნიდა სცენიდან პერსონაჟებს. ტრაგედიის ფინალში, უმოწყალოდ მოხვეტდა ხოლმე ავეჯსა თუ ადამიანებს და დაცარიელებულ, „გაწმენდილს“ თუ განწმენდილ, მოსუფთავებულ სივრცეს, მშვიდად გადაკვეთდა, ჩაწყნარდებოდა. ამით ის, თითქოს ახალ ფურცელს შლიდა ცხოვრების სცენაზე. სას-ცენო სივრცის გადაწყვეტა, მოქმედების ადგილის ილუსტრირების მაგივრად, რეჟისო-რული კონცეფციის წარმომჩენ მხატვრულ სახეს, მკვეთრ სათამაშო ფუნქციას იძენდა.

ახალგაზრდული თეატრები შეიქმნა XX საუკუნის 60-იანი წლების საქართველოშიც და მომზადდა საფუძვლები დიდი რეფორმისათვის. ამ მიზნით, 1961 წელს, ლ. იოსელი-ანმა, ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად, „პატარა ადამიანის“ პრობლემებზე რამდე-ნიმე ექსპერიმენტული დადგმა განახორციელა სანკულტურის თეატრში. გიგა ლორ-თქიფანიძის ხელმძღვანელობით დაფუძნდა შემოქმედებითი ძიებებით აღსავსე რუს-თავის ახალგაზრდული თეატრი (1967). მიხეილ თუმანიშვილის პირველივე მცდელობა, რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა მცირე სცენაზე მოეხდინა „პატარა ადამიანის“ ყოველდღიურ პრობლემებზე ყურადღების კონცენტრირება, ფრიად წარმატებული აღმოჩნდა. მის მიერ 1963 წელს დადგმული გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ იქცა პირველ ქართულ პოსტმოდერნისტულ წარმოდგენად. უმნიშვნელოვანესი მოვლენა გახდა 1975 წელს, მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით დაფუძნებული კინო-

სახიობთა ახალგაზრდული თეატრი, იმუამად თეატრ-ლაბორატორიის სახელწოდებით. მისი პირველი სპექტაკლი, ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“, თეატრალური ინსტიტუტის (ამჟერად საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი) მე-11 აუდიტორიაში მომზადდა. თეატრალური ინსტიტუტის კედლებშივე დაიბადა სანდრო მრეველიშვილის სპექტაკლი „მოდი ვნახოთ ვენახი“ (მისი ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით, 1972), რომლის წარმატებამაც განაპირობა 1974 წელს „მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის“ ფორმირება.

1968 წელს, ევროპის მოწინავე ინტელიგენციის ამბოხს შეეხმიანა მ. თუმანიშვილის დადგმული ჟან ანუის „ანტიგონე“. დედაქალაქის უპირველეს თეატრში წარმოდგენილ ინტელექტუალური დრამის ამ პირველ კლასიკურ ნიმუშში, მკვეთრად გაცხადდა პიროვნების კონფლიქტი ტოტალიტარულ სახელმწიფოსთან. სპექტაკლი მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენად იქცა 70-იანი წლების ქართულ თეატრში. იმავდროულად „ბატონმა მიშამ დიდი ნაბიჯი გადადგა ბრეხტის ეპიკური თეატრის ათვისებაში“¹... ანატოლი ეფროსმა, მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრში ბრეხტის პიესის „ეს ჯარისკაცი, ის ჯარისკაცი“ დასადგმელად სწორედ მიხეილ თუმანიშვილი მიიწვია. რობერტ სტურუას განცხადებით, „გარდასახვის თეატრთან შედარებით, ე.წ. წარმოდგენის თეატრს, ყველა ოდნავ ზერელედ უყურებს. ეს არ არის სერიოზული. მხოლოდ წარმოდგენის თეატრის თეორიაზე აგებულ სპექტაკლში არ შეიძლება გამოხატო დიდი აზრები, ჭეშმარიტად დიდი ვნებები და ბატონმა მიშამაც ეს თქვა... იქ ამ ორი მიმართულების შერეგების წარმატებული ცდა განხორციელდა“²...

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართულ სცენაზეც წარიმართა ბრეხტის სათეატრო ესთეტიკის გააზრებისა და დამკვიდრების პროცესი. ამ მხრივ რუსთაველის თეატრში დადგმულ მიხეილ თუმანიშვილის „დარისპანის გასაჭირში“ („პოეზიის საღამოს“ – მეორე ნაწილში, 1964), პირველად მოისინჯა გაუცხოების ეფექტი. დიმიტრი ალექსიძის რეჟისურით მაცურებელმა იხილა ბრეხტის „სამგროშიანი ოპერა“ (1963), რ. სტურუას „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1961), ბრეხტს შევხვდით „ყვარყვარეში“ (1974), რ. სტურუას „კავკასიური ცარცის წრე“ წარმოდგენდა ბრეხტის პიესის თავისუფალ გააზრებას (1975), შ. გაწერელიამ დადგა ბრეხტის „სიმონა მაშარის სიზმრები“ (1976, მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრი).

XX საუკუნის 30-იანი წლების გერმანული თეატრის რეფორმატორის – ბერტოლტ ბრეხტის (1898–956) ანტიტრადიციული, ანტიარისტოტელური, ეპიკური დრამის ესთეტიკა, რომლის ძირითადი პრინციპებიც ჩამოყალიბდა შრომებში: „სამგროშიანი ოპერა“ (1928), „ქუჩის სცენა“ (1940), „თაფლის გამყიდველი“ (1940), „მცირე ორგანონი თეატრისათვის“ (1953), რადიკალურად განსხვავდებოდა სტანისლავსკის სისტემისაგან, რომლითაც ხელმძღვანელობდა საბჭოთა სასცენო ხელოვნება. ბრეხტის დიდაქტიკური, ექსპერიმენტული დრამა, ეფექტური თეატრალურობით მოითხოვდა ეპოქის მწვავე კონფლიქტების ასახვას და დიდხანს არ იდგმებოდა სსრკ-ში. იგი პრინციპულად მიუღებელი იყო იმპერიის მამებისათვის.

გერმანელი რეფორმატორის პოლიტიკური თეატრის მოდელი მოიცავდა ახალ დრამატურგიულ და სასცენო ტექნიკას. იგი კრიტიკულად იყო განწყობილი მაცურებისაგან წარმოსახვითი მეოთხე კედლით გამოყოფილი, ნამდვილი ცხოვრებისეული

¹ მუმლაძე, ნადირობა გოდოზე, 2014, გვ. 22.

² იქვე.

ილუზიის შესაქმნელად მებრძოლი სტანისლავსკის განცდის თეატრისადმი. თუ სტანისლავსკის „სისტემით“ აღზრდილ მსახიობს უსწრაფესად უნდა შეეღწია სხვის შინაგან სამყაროში, რომ გარდაქმნილიყო პერსონაჟად, მიეღწია მართალი ინტონაციისა და პლასტიკისთვის, ბრეხტი და მეიერხოლდი პრიორიტეტს ანიჭებდნენ ბალაგანური თეატრის ხერხებს. ისინი მოითხოვდნენ, მსახიობი არ გარდაქმნილიყო პერსონაჟად, დარჩენილიყო მსახიობ-ოსტატად, რომელიც დემონსტრაციულად ათვალეობდა თავის გმირს გვერდიდან, ახასიათებდა სხეულისა და მეტყველების გამომსახველობა, მუსიკალურობა, რიტმულობა, პირდაპირი და უშუალო კონტაქტი მაყურებელთან, მისი ჩართვა სასცენო ქმედებაში.

ბრეხტის დიდაქტიკური თეატრი „გაართე და შეაგონეს“ პრინციპით ქმნიდა მეტაფორულ თეატრს. მსახიობები წარმოადგენდნენ, თამაშობდნენ თავიანთ გმირებს, ახასიათებდათ ე.წ. გაუცხოების მანერა, ფაქტის კომენტირება, პაროდული მიბაძვა, ჟესტური მეტყველება, მოქმედებიდან გამოსვლა და გამოლაპარაკება მაყურებელთან, ამალღებულის დამდაბლება და პირიქით. მომღერალ-ქოროსა თუ მთხრობელის შემსრულებელი, ბრეხტის დრამატურგიაში ჩართული ზონგებით წყვეტდა მოქმედებას და ჟესტ-მიმიკის ვირტუოზული ფლობით „კომენტირებდა გვერდიდან“ პერსონაჟებისადმი საკუთარ დამოკიდებულებას, თუმცა კომენტატორი შესაძლოა გამხდარიყო სხვა ნებისმიერი მსახიობიც.

ბრეხტის სატირულ-გროტესკული დრამატურგიისათვის ნიშანდობლივი იყო ჟანრული ნორმებისადმი თავისუფალი დამოკიდებულებაც, იდეების და არა ხასიათების დრამა, არა გამჭოლი მოქმედება, არამედ გამჭოლი იდეა, რომელსაც ავტორი მაყურებელთან ერთად განიხილავდა. ბ. ზინგერმანი ბრეხტის პიესებს სპექტაკლის სცენარად, სატირულ იგავად მიიჩნევდა, სადაც გაუცხოების ეფექტის საფუძვლად დრამატურგი იყენებდა კლასიკურ ნაწარმოებს, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის ეპიზოდებს, მონტაჟური ნაწილებისაგან შემდგარ კომპოზიციას, რაც სერგეი ეიზენშტეინისაგან იყო ნასესხები. გაუცხოებით იქმნებოდა ანტიილუზიური, კრიტიკული განწყობა, აქტიური ხელოვნება, ეგზოტიკური გარემო, ბაზისი პარაბოლასთვის (იგავი). ბრეხტის მებრძოლი რეალიზმი ეფუძნებოდა ფანტაზიასა და პირობითობას, შინაგან მონოლოგს, სიმბოლურ პერსონაჟებს, მარად ცვალებადი სინამდვილის მრავალმხრივ ასახვას, ადამიანის გმირად გარდაქმნის პროცესს.

რ. სტურუას „ყვარყვარე“ (მხატ. მ. შველიძე, უ. იმერლიშვილი) პირველი ბრეხტისეული სპექტაკლი იყო. მასში რეჟისორმა ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკა ქართული თეატრალური კულტურის ტრადიციების ტანდემში გამოსახა და ეროვნული ფოლკლორის წიაღში წარმოქმნილი ნაცარქექიას ნიღბით გამოკვეთა მისი ირონიული, მხიარული, იგავური, თეატრალური თამაშით სავსე ფილოსოფიურ-პოლიტიკური თეატრის სახე. ბრეხტის სათეატრო ესთეტიკის გარდა, როგორც რ. სტურუა განმარტავდა, მისი „რეჟისორული აზროვნებისა და სტილის ფორმირებაზე განსაკუთრებული როლი ითამაშა მიხეილ ბახტინის წიგნმა რაბლეს შემოქმედებაზე. მისმა თეორიამ კარნავალურ ლიტერატურაზე, ნიღბებზე, ხალხურ დღესასწაულებზე... ბახტინი დიდ ყურადღებას უთმობს დღესასწაულის რაობის გამოვლენას... ყოველ დღესასწაულსა თუ კარნავალზე, ადამიანი ზეიმობს სიკეთის გამარჯვებას სიკვდილზე, ბოროტებაზე, მაგრამ სწორედ ამ დროს ის დასცინის საკუთარ თავს, თავის ცოდვებს“.¹

¹ მუმლაძე, ნადირობა გოდოზე, 2014, გვ. 88.

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება ეკუთვნოდა მირონ შველიძეს (1974, საქ. სახ. მხატ. რუსთაველის პრემიის ლაურეატი). იგი 1972 წლიდან მოღვაწეობდა რუსთაველის თეატრში და მისი პირველივე თანამშრომლობა რ. სტურუასთან წარმატებით დასრულდა. სწორედ „ყვარყვარედან“ იწყება მხატვრისა და რეჟისორის მრავალწლიანი ტანდემი, რომელმაც საეტაპო მნიშვნელობის დადგმები შემატა ქართულ თეატრს. რ. სტურუას პოლიტიკური თეატრის მოდელის თანამოაზრედ და თანაშემოქმედად ფორმირებული მ.შველიძის მხატვრული გაფორმებების შედეგად შეიქმნა სცენოგრაფიები რ. სტურუას სპექტაკლებისთვის: პ.კაკაბაძის „ყვარყვარე“, შექსპირის „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „ჰამლეტი“, მ. შატროვის „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“, „ვარიაციები თანამედროვე თემაზე“, ლ. თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია, სველი იასამანი“, გ. რობაქიძის „ლამარა“, ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი“, დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ და სხვა. რ. სტურუასთანვე შექმნა მან სცენოგრაფია სპექტაკლებისთვის ინგლისის, ისრაელის, რუსეთის, საბერძნეთისა და სხვა ქვეყნების თეატრებში.

მირონ შველიძის სცენოგრაფიული ნამუშევრებისთვის დამახასიათებელია დეკორაციისა და მოქმედების ადგილის პირობითობა, მისი განზოგადება, განტვირთული სცენური სივრცე, დახვეწილი მეტაფორული დეტალები, ძუნწი ფერები, სპექტაკლის სამოქმედო ადგილის ღია მოედანზე გადატანა. მხატვარი სიღრმისეულად გრძნობს მომავალი სპექტაკლის პლასტიკურ, დინამიკურ, ფერწერულ სახესა და სცენურ ატმოსფეროს. მის მიერ შექმნილი კოსტიუმები კი, დეკორაციის მოძრავ ნაწილად აღიქმება, რომლის სილუეტიც ორიგინალურად ეწერება მიზანსცენებში, სამსახიობო ანსამბლში, სპექტაკლის ერთიან კომპოზიციაში. მირონ შველიძისეული დეკორაციის მხატვრული ფორმა და კოსტიუმების დრამატურგია პიესის ფაბულას და რეჟისორულ კონცეფციას ექვემდებარება, კომფორტულ გარემოს ქმნის მსახიობის შემოქმედებითი რესურსის სრულად გამოსავლენად, მხატვრული გმირის სრულყოფილი სახის წარმოსადგენად. დ. მუმლაძის მოსაზრებით, „პერსონაჟული და დიზაინური სცენოგრაფიის სინთეზირება უკვე გამონახტული იყო მ. შველიძის მიერ გაფორმებულ „ყვარყვარეში“.¹ ეს სპექტაკლი სტურუას ახალი პოლისტილისტური, პოლიმორფული ენის, ირონიულ-პაროდიული თეატრის მანიფესტად იქცა. მ. შველიძის ნამუშევარმა დიდი როლი ითამაშა სპექტაკლის სტილისტიკის ფორმირებაში. რეალურისა და ირეალურის ზღვარზე წარმოდგენილმა „ყვარყვარემ“ ცხადყო სტურუას მიერ განხორციელებული სისტემური ცვლილებები, რომელმაც შემდგომ დიდი ზეგავლენა მოახდინა სახელოვნებო პროცესებზე. „ერთი რომელიმე გაბატონებული კონცეფციის თანახმად სამყაროს სურათის ახსნა-გაგებისადმი დაეჭვების თეორიები, მრავლობითობის იდეის დამკვიდრება, კონსენსუსის მიღწევა თუ „ორმაგი კოდირების“ ნიმუშები, უხვად იყო გამოყენებული რობერტ სტურუას 1974 წელს შექმნილ „ყვარყვარეში“ ანუ სპექტაკლში, რომელიც ქართული თეატრალური პოსტმოდერნის მანიფესტად არის მიჩნეული“.²

„ყვარყვარეს“ წარმოდგენა არღვევდა ტრადიციული თეატრისათვის ცნობილ თითქმის ყველა პრინციპს. კლასიკური ეროვნული დრამატურგიის ნიმუშზე აღმოცენებული ეს სამოქმედებიანი სანახაობა მაყურებელს სთავაზობდა მასის ტიპიზირებულ სახეს, სადაც ყვარყვარეს „სამოღვაწეო“ ასპარეზი მთელი სამყარო გახლდათ. რეჟი-

¹ მუმლაძე, ნადირობა გოდოზე, 2014, გვ. 88.

² შურნ. თეატრი და ცხოვრება“, #6, გვ.44.

სორმა პლანეტარული მასშტაბები შესძინა სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებს. მასში გამოკვეთილ იქნა პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ისეთი პრინციპები, როგორებიცაა–ინტერტექსტუალობა, ნონსელექცია, კოლაჟი, ატრაქციონის მონტაჟი, ორმაგი კოდირება, ცნობილი ტექსტის ახლებური წაკითხვა, წამოჭრილი პრობლემების გლობალური გააზრება, მათდამი დამოკიდებულების დემონსტრირება.

რუსთაველის თეატრის დადგმის ჟანრი გროტესკი იყო. სპექტაკლი კარნავალური გმირის აღზევება–განგვირგვინების სურათს წარმოსახავდა. ხაკისფერ სამხედრო მუნდირში, კიმონოში, თეთრ ნაბადსა თუ საბჭოთა პოლიტიკური ელიტის კიტელში გამოწყობილი ფეხშიშველი ყვარყვარეს ტრიუმფალური გზის გააზრებისას, რ. ჩიხკვაძის გმირი დიქტატორის თვისებებს ააშკარავებდა და წარმოდგენაც პაროდირებისა და ირონიზების ხერხებით მიმართავდა ახალი ტიპის პოლიტიკური ავანტიურისტისა თუ მასზე ორიენტირებული ხალხის მხილებას. რეჟისორი გვთავაზობდა ახალი დროის „მესიის“ შეპირისპირებას ქრისტესთან და ისევე როგორც შუა საუკუნეებში თამაშობდნენ ტაძარში „წმინდანის“ ცხოვრებას, ამჯერადაც ტაძარში წარმოგვიდგენდნენ ახალი დროის „გმირის“ „წმინდანად“ „გამოცხადებას“ ხალხის წინაშე. სპექტაკლში განვითარებული მოვლენების დრო არ კონკრეტდებოდა. იგი აერთიანებდა აწყმოს, წარსულსა და მომავალს. უშანგ იმერლიშვილის მიერ შექმნილი კოსტუმებიც სხვადასხვა ისტორიული რეალიების ამსახველი დეტალებით იყო შემკული.

სცენოგრაფიაში წარმოდგენილ ძველთაძველ ტაძარში თითქოს წისქვილიც გაემართათ. ჩამოქცეული, გუმბათგარღვეული ნატაძრალის გახუნებული ფრესკიდან ყინწვისის ანგელოზი დასცქეროდა მაყურებელს. ეკლესიის ვრცელ, ოვალურ კედელზე გამოხატული წამებული წმინდა სებასტიანის სხეული სამიზნედ გადაექციათ. სცენის უკანა პლანზე გადაჭიმულ ფარდაზე გამოსახული ანგელოზებისა და თანამედროვე მოქალაქეთა სახეები შეშფოთებით დასცქეროდნენ სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს. ტაძრის კედელს მიბჯენილი ხის კონსტრუქცია ხან სისხლით მოსვრილ სახრიობელად, ხან ჯვრად, ხანაც ყვარყვარეს „ქადაგებათა“ კათედრად გარდაიქმნებოდა. აქვე იყო სცენის კუთხეში მიგდებული ურმის თვალი და სამეფო გვირგვინი.... „რობერტ სტურუამ ყვარყვარეს მკრებელობითი სახის წარმოსაჩენად, პრინციპულად მიმართა ეკლექტიზმისა და აპლიკაციურ მეთოდს. სპექტაკლში ერთმანეთის გვერდით არსებობდნენ და ერთმანეთს ერწყმოდნენ ფოტოილუსტრაციები, ამონაჭრები გაზეთებიდან, ხალხური, ჯაზი, კლასიკა და სხვა...

რეჟისორმა სპექტაკლის სხვა რეკვიზიტებთან ერთად სცენაზე გლობუსიც გამოიტანა. ამ გლობუსს სიმბოლური დანიშნულება მიენიჭა. რეჟისორი კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს მისი გმირის მასშტაბურობას. ამას გარდა მაყურებელს მიანიშნებდა იმაზე, რომ ყვარყვარე მსოფლიოს ყველა კუთხეში შეიძლება გაჩნდეს, თუ ამას დაუშვებს და ხელს შეუწყობს საზოგადოება“.¹

სპექტაკლის დადგმის თითქმის კატეგორიული მოთხოვნა ეკუთვნოდა რუსთაველის თეატრის იმჟამინდელ დირექტორს, ცნობილ კრიტიკოს აკაკი ბაქრაძეს.²

მისი ინიციატივით მომზადდა პ. კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერის“ შევსებული ტექსტი ამავე ავტორის სხვა პიესებიდან ამოკრეფილი ციტატებით. ბატონი აკაკი მიიჩნევდა, რომ სწორედ ასეთი მძაფრი, თამამი, რევოლუციური, პლანეტარული

¹ ვასაძე, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა“, 2016, გვ. 67.

² იხილეთ აკაკი ბაქრაძის წიგნი „თხზულებანი“, ტ. 8, გვ. 617–622.

მასშტაბის სასცენო ტექსტის მონტაჟური მეთოდი შეესაბამებოდა უახლეს პოსტმოდერნისტულ ნოვაციებს. იგი უტყუარად ასახავდა ქართულ სინამდვილეს, თანამედროვე სამყაროში შექმნილ ქაოსს. სახელოვნებო პროცესებში სიღრმისეულად გათვითცნობიერებულმა კრიტიკოსმა, შეუმცდარად იგრძნო ეროვნული პრობლემები, სპექტაკლის დამდგმელის უჩვეულო შემოქმედებითი ფანტაზია და მტკიცედ დაადგინა დედაქალაქის მთავარი თეატრის პასუხისმგებლობის, მისი სულისკვეთების ძირითადი ვექტორი. წარმოდგენაში გამოკვეთილი იყო თავდასხმის ძირითადი სამიზნეც. ამიტომაც, ეროვნული თეატრის შეშფოთებულმა ზედამხედველებმა და „პოლიტელიტამ“, საპრემიერო ჩვენებამდე 11-ჯერ „გასინჯეს“, „გაჩხრიკეს“ რუსთაველის თეატრის მიერ მომზადებული ეს მორიგი „თავსატეხი“. ცხარე ბრძოლების შედეგად პრემიერა შედგა. მიუხედავად მასში განხორციელებული იძულებითი ჩარევისა, დადგმის ძირითადი „მესიჯის“ თითქოსდა ოსტატური „შეფუთვა-კორექტირებისა“, სპექტაკლიდან ცხადად „იკითხებოდა“ ადრესატთა კონტურები, ყვარყვარობის უსაზღვრო ძალადობები, მის მემკვიდრეთა უკიდევანო თავხედობანი, ახალი ეპოქის ნაცარქექიათა მავნებლობის დამანგრეველი პოლიტიკის ლოგიკური შედეგები. წარმოდგენის შეცვლილი ფინალი ავლენდა და რეკლამირებდა დადგმის მემბოხური სულისკვეთებით შიმშირულ ჩინოსანთა განცდებს, ამძაფრებდა უჩვეულოდ ახალი სანახაობისადმი ინტერესს. მართალ სიტყვას „მოწყურებული“ თეატრის გულშემატკივარნი თვალს ადევნებდნენ სპექტაკლის ხელოვნურ ფინალს, მაგრამ „ხედავდნენ“ მის რეალურ, დამდგმელისა და „თანადამდგმელის“ მიერ შეთხზულს. ეს ფაქტი საზოგადოებაში „ორეოლით“ მოსავდა მაღალი ღირებულებებისათვის ბრძოლებში გაწაფული ამ დიდი, ეროვნული თეატრის ავტორიტეტს.

ქართული თეატრის ისტორიაში „ყვარყვარე“ დამკვიდრდა რუსთაველის თეატრის საეტაპო მნიშვნელობის დადგმად, რეჟისორის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის უმნიშვნელოვანეს სპექტაკლად. მან მრავალი წლის მანძილზე განსაზღვრა სახელოვანი თეატრის ძირითადი ორიენტირი. სპექტაკლის გამოკვეთილი, მძაფრი მოქალაქეობრივი პოზიციის გამო, თეატრის დირექტორი და დადგმის ინიციატორი, სცენური ტექსტის თანავტორი აკაკი ბაქრაძე, დიდხანს აღმოჩნდა თავდასხმის ობიექტი. თავად რობერტ სტურუას გულწრფელად შენიშნავდა, რომ ცნობილი კრიტიკოსი „შეეწირა „ყვარყვარეს“.¹ ქართული თეატრის ისტორიაში რ. სტურუას „ყვარყვარემ“ ისეთივე გამორჩეული, ღირსეული, ეკლიანი დიდება მოიპოვა, როგორც დ. ერისთავის „სამშობლომ“ (1882), ს. ახმეტელის „ყაჩაღებმა“ (1933), მ. თუმანიშვილის „ანტიგონემ“ (1968). რუსთაველის თეატრის მკვლევარი დ. მუმლაძე თავის ბოლო წიგნში „ნადირობა გოდოზე“ წერდა: „წარმოდგენის შინაარსი ახალი არ იყო, ახალი გახლდათ ფორმა, რომელიც ამ შინაარსს აფეთქებდა და სწორედ ამით სძენდა მას ახალ მნიშვნელობას...“²

რ. სტურუას „ყვარყვარეს“ განკითხვა, თეატრის მაგისტრალური გზის ცვლილების გამო დაეჭვებულთა დებატები დიდხანს ვერ ჩაცხრა. რუსთაველის თეატრისადმი მიმართული მორიგი რევანში, ბატობმა აკაკიმ ჩვეული ინტელიგენტური სიმშვიდით, მახვილგონივრული პუბლიკაციებით გააქარწყლა. მან მყარი არგუმენტებით დაიცვა თეატრის მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიცია. 80-იანი წლებისათვის პოპულარობის

¹ მუმლაძე, ნადირობა გოდოზე, 2014, გვ. 92.

² იქვე, გვ. 93..

ზენიტში მყოფი კრიტიკოსი წერდა: „რობერტ სტურუას სანახაობას ყოველთვის კარნავალური ხასიათი აქვს... ხალხური კარნავალის მოქმედების ადგილი ქუჩა და მოედანია. რ. სტურუაც თავისი წარმოდგენების მოქმედების ადგილად ვრცელ ასპარეზს ირჩევს. „ყვარყვარეში“ მოქმედების ადგილია დანგრეული ეკლესიის ეზო... მოგეხსენებათ კარნავალის აუცილებელი კომპონენტია ნილაბი. რ. სტურუას წარმოდგენების პროტაგონისტი ყოველთვის ნილაბს ატარებს. ნილაბი აქვს ყვარყვარესაც... კარნავალს ახასიათებს ჩაცმულობის სიჭრელე. კარნავალის მონაწილის არჩევანი თავისუფალია. რომელი ეპოქის ტანსაცმელიც მოეწონება, იმას ჩაიცვამს. რ. სტურუას სპექტაკლებშიც ტანსაცმელი არ გამოხატავს დროის სახეს, არ ქმნის დროის კოლორიტს. რეჟისორი ნებისმიერ ტანსაცმელს ირჩევს. კოსტუმი რ. სტურუას სჭირდება აზრის გამოსახატად, მისი ჩანაფიქრის ნათელსაყოფად. კარნავალს უყვარს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ელემენტის უხვად გამოყენება. რ. სტურუას სპექტაკლებიც მდიდარია მუსიკითა და ქორეოგრაფიით. კარნავალი თავისუფალია. არ არის ჟანრობრივი შეზღუდვა, სივრცით და დროით შეზღუდვა. მისთვის დამახასიათებელია გეიმურობა. ეს ელემენტიც არის რ. სტურუას წარმოდგენებში.

კარნავალურობა განაპირობებს რ. სტურუას წარმოდგენების პაროდულ არსს. ყველა ეპოქისა და ყველა ხალხის საჯარო დღესასწაული, იქნება ეს ევროპული კარნავალი თუ ჩვენებური ბერიკაობა, მიმართავს პაროდირებას. პაროდირება აძლევს საშუალებას ხალხურ სანახაობას შექმნას ხალისიანი, მხიარული, საზეიმო განწყობა არა მარტო ფორმით, არამედ შინაარსით. კარნავალის დროს ხალხი გულიანად დასცინის სუბგმირულს, ცრურომანტიკულს, ფსევდოზნობრივსა და საერთოდ ყოველივე უარსაყოფს. კარნავალის იარაღი ხალხის უძლეველი სიცილია, მიმართული ბოროტების წინააღმდეგ... „ყვარყვარეში“ პაროდირებულია ქრისტეს ცხოვრების მოდელი. ამიტომ არის წარმოდგენაში გამოცხადების, მოწაფეთა აყვანის, ჯვარცმის და სხვა ეპიზოდები გათამაშებული გროტესკულად. ამ სპექტაკლში პაროდირების საფუძველია აზრი, გამოთქმული ანდაზით - „უპატრონო ეკლესიას ეშმაკები დაეპატრონენ“. ყვარყვარეს ტიპის ყოველი ავანტიურისტი პარპაშებს ღირსეულის ნიღბით და მაშინ, როცა ხალხის სიფხიბლე მოდუნებულია დემაგოგის ბანგით... რ. სტურუა იყენებს სახალხო, საჯარო დღესასწაულის მხატვრულ საშუალებებს. ამდენად, ნახსენები წარმოდგენა გროტესკულ რეალიზმს ეკუთვნის. ეს კი, ჩემი ღრმა რწმენით, თეატრის ერთ-ერთი მაგისტრალური გზაა და რ. სტურუას არჩევანიც სწორია...

გროტესკული რეალიზმი მრავალმხრივია და სასაცილოსა და სატირალს თანაბარი დოზით შეიცავს... იგი ხალხის მსოფლმხედველობას ეყრდნობა, რომლის თანახმად „ამ წუთისოფელს თავი და ბოლო ერთად უძევს“ (ვაჟა-ფშაველა), განუყრელ ერთიანობად წარმოადგენს დაბადებას და სიკვდილს, კეთილსა და ბოროტს, მშვენიერსა და გონჯს, ამაღლებულსა და დაცემულს. ერთი სიტყვით, გვიჩვენებს ცხოვრებას უთვალავი ფერით... ამდენად, ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია ზოგიერთის მტკიცება, თითქოს რუსთაველის თეატრში ბრეხტის ეპიკური თეატრის ტრადიცია ინერგება და ეს ქართული თეატრის ეროვნულ ხასიათს ემუქრება.

ჯერ ერთი, ბრეხტის თეორია და პრაქტიკა უშუალოდ აგრძელებს ევროპულ ლიტერატურაში უძველესი დროიდან არსებული გროტესკული რეალიზმის ტრადიციას. გროტესკული რეალიზმი კი თავის მხრივ აღმოცენებულია ხალხური საჯარო დღესასწაულის კარნავალის ფორმა-შინაარსიდან... ამის უტყუარ საბუთად მიჩნეულია რაბ-

ლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, სერვანტესის „დონ-კიხოტი“, კოსტერის „ტილ-ულენშპიგელის ლეგენდა“ და ა.შ. და რაც მთავარია, თავად შექსპირის შემოქმედება. შექსპირი გულუხვად იყენებს ხალხური კარნავალური კულტურის მონაპოვარს.

მეორეც, ევროპულ კარნავალსა და ქართულ ხალხურ სანახაობას თუ ერთმანეთს შვევადარებთ, უამრავ დამთხვევას აღმოვაჩინებთ. სხვადასხვა ქვეყნის ხალხურ კულტურას ბევრი რამ აქვს საერთო. გროტესკული რეალიზმის ქართული ლიტერატურული ნიმუშებიც ჩვენებური ხალხური სანახაობით იკვებება. საკმარისია დავასახელოთ „კაცია-ადამიანი?“ (გაიხსენეთ თუნდაც შედარება - ლუარსაბს „ხმლის პირი, ზედ წამოცმული ვაშლით რომ ამოღებული სჭეროდა, თავიდან ფეხამდინ ორშაბათის ყვინი იქნებოდა“). „კიკოლოკი, ჩიკოლიკი და კუდაბიკა“, „ჯაყოს ხიზნები“ და სხვანი. ანდა შემთხვევით ხომ არ უწოდებს პ. კაკაბაძე ყვარყვარეს ნაცარქექიას? ყვარყვარე თუთაბერი ხალხური კულტურის მიერ შექმნილი იერხატის ლიტერატურული ტრანსფორმაციაა. ასევეა დ. შენგელაიას „ბათა ქექიაც“.

კოტე მარჯანიშვილის თეატრიც - თეატრი-დღესასწაული, ხალხური სანახაობით საზრდოობდა. რუსთაველის თეატრის ზოგიერთი საყურადღებო წარმოდგენა უკავშირდება ხალხურ სანახაობრივ კულტურას და არა ე.წ. ეპიკურ თეატრს. თუ ვინმე ბრეტს ამჩნევს, ეს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც გერმანელი დრამატურგის შემოქმედებაც ხალხური კარნავალური კულტურის შვილია... თეატრი ყოველთვის ლიანგური ხალხური ხელოვნება იყო. მისი ჩაკეტვა კამერულობის ჩარჩოში გამოიწვია ბურჟუაზიული კულტურის გაბატონებამ, როცა თეატრი ხალხის წიაღს მოწყვიტეს და ელიტური ხასიათის მინიჭება სცადეს. დღეს თეატრს ისევ უბრუნდება საერთო ხალხური ხასიათი (ქართულ თეატრში ამის ნიმუშია კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედება)... დღევანდელმა თეატრმა უნივერსალური მსახიობი (მფლობელი მეტყველების, პლასტიკის, ვოკალის) მოითხოვა... დღევანდელი თეატრი ახალ აქტიორულ საშუალებებს ითხოვს... დღევანდელ წარმოდგენაში აუცილებელია სანახაობრიობის და ფსიქოლოგიურობის გაერთიანება. ეს ორი ელემენტი ერთმანეთს არ ეწინააღმდეგება. პირიქით, ერთმანეთს ავსებს და წარმოდგენას უფრო სრულყოფილს ხდის“.¹

აკაკი ბაქრაძის პუბლიკაციის ამ ვრცელი ციტირებით ნათელი ხდება სპექტაკლის თაობაზე გაჩაღებული დაუცხრომელი დავები, თეატრის პოლიტიკური მოდელის რეანიმაციით შემოფოთებულ ჩინოსანთა ღია თუ ფარული შეტევები. ნათელი ხდება ისიც, რომ სწორედ აკაკი ბაქრაძემ მონიშნა რუსთაველის თეატრის განვითარების ის ახალი კონტური, რომელმაც შემოქმედებითი ძიებების, მიღწევების, საერთაშორისო არენაზე დიდი წარმატებების გზაზე გაიყვანა საქართველოს უპირველესი თეატრი.

ყვარყვარეს კარნავალური ფარსი, ანუ ანტიქრისტეს მისტერიები იწყებოდა პროლოგის შემდეგ. ტაძარში შემოსული მოხეტიალე დასის ხელმძღვანელი, გაცვთილ სამოსში ჩაცმული სპექტაკლის წამყვანი „მაესტრო“ (მსახ. ჯ. ლაღანიძე) და ასეთსავე კონკებადქცეულ ტანსაცმელში გახვეული მომღერალი ბიჭუნა (მსახიობი ნანული სარაჯიშვილი), მათი თეატრალური კოლექტივის ესთეტიკურ კრედოს ამცნობდა მაყურებელს: „მაშ, ჩემო დასო, მიწიერი ცოდვა-მადლის კანონს ნუ გადავუხვევთ ხელოვნებაში“. ცირკის ჯამბაზებივით გამოწყობილი დუეტი იუწყებოდა, რომ პატივცემული „პუბლიკის“ წინაშე გაითამაშებდნენ მოხეტიალე დასის მიერ სახელდახელოდ მომ-

¹ ბაქრაძე, კინო, თეატრი, 1989, გვ. 351- 357.

ზადებულ სპექტაკლს სასტიკი, ცხოვრებისეულ სიმართლეზე. ამ სანახაობაში უმეცარმა ხალხმა, თვითგადარჩენისა და სარგებლის მოხელთების მიზნით, მესიად შერაცხა ვინმე ნაცარქექია ყვარყვარე. სილატაკისაგან დაბეჩავებულებმა თაყვანი სცეს ანტიქრისტედ მოვლენილ მოხეტიალე ქოსატყუილას და ძალაუფლება მიაბარეს.

მაყურებელამდე აღწევდა ტყვიამფრქვევთა კანონადის ხმა და ნატაძრალში შემობობოდა თავზარდამცემ ომს გამოქცეული, გაძვალტყავებული ადამიანების ჯგუფი. მათ შორის იყო ფეხშიშველა, სახეგათეთრებული, შეშინებული ყვარყვარე - რამაზ ჩიხკვაძე. მას ჯარისკაცის ფორმა ეცვა და ლტოლვილს წააგავდა. შემოსულებს ზეცისკენ ხელაპყრობილი ქალი მოუძლოდა... კვლავ მეორედებოდა ქვემეხების გრიალი, რასაც ეკლესიის დანგრეულ ინტერიერში შემოხიზნული, სასოწარკვეთილი ხალხი, ღვთისგან მოვლენილ რისხვად აღიქვამდა და ძირს განერთხმოდა. შეშინებულნი, მხსნელის გამოცხადებას შესთხოვდნენ მამაზეციერს და გაუბედავად, დაბალი ხმით იწყებდნენ ცნობილ სიმღერას: „შორი გზიდან სატრფოს ველი, სხვა მოდის და ის კი არა!“.

რ. ჩიხკვაძის ყვარყვარე წამიერად ყოვნიდებოდა, მაგრამ მალევე რალაცას მოისაზრებდა, გარეთ გავარდებოდა და ისევ შემოდიოდა. ამჯერად იგი წელგამართული, დინჯად შემოაბიჯებდა სცენაზე. ახლა ყვარყვარეს ქრისტეს პერანგის მსგავსი ჯვალოს მოსასხამი ეცვა. მის თეთრ სახეზე სქელი შავი საღებავით შემოხაზული წარბები და შავადვე მოხატული თვალები, ნიღბის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. იგი შემოსვლისთანავე ხელებს მოწყალედ იწვდიდა შიშისაგან გონდაკარგული ხალხისაკენ და გაკიცხვისა თუ შებრალების ტონით მიმართავდა: „სულ ასე უნდა იწანწალოთ უთაურებო?!“. მომაჯადოებლად არტისტული, უტყუარი ინტუიციით აღჭურვილი „მოძღვარი“, სატანური მოხერხებით თამაშობდა ვითომცდა ხალხის კეთილდღეობისათვის ზრუნვით დაღლილ, ფეხშიშველა წმინდანს.

მუხლებზე დაჩოქილი, სასწაულის მომლოდინე, მორწმუნე ბრბო, ქვემეხების ქუხილის ხმაზე რ. ჩიხკვაძის ყვარყვარეს გამოცხადებას, უზენაესის მიერ მათი ვედრების შესმენის დასტურად მიიჩნევდა. ისინი ჯვალოს კვართმოსხმულ, ტანჯულსახიან უცნობს - ქრისტედ აღიქვამდნენ!... აქედან იწყებოდა მხსნელის ნიღაბს ამოფარებული რ. ჩიხკვაძის ყვარყვარეს საკვირველი მეტამორფოზების კასკადი, რაც მაცხოვრის ცხოვრებას გროტესკულად, ირონიული პარადოქსალურობით წარმოადგენდა. რ. სტურუა შენიშნავდა: „ყვარყვარეს ცხოვრება „ხალხის სიკეთისათვის“ მაცხოვრის თავდადებას ირონიულად დავუკავშირე“.¹ „ამ პარალელის მეოხებით ვაჩვენე ე.წ. „ანტიქრისტე“, რომელიც თავის საქმიანობას სიკეთის სახელით იწყებს - ქადაგებს იმას, რაც ხალხისათვის საჭირო და მისაღებია“.²



¹ გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 10. 01. 1979.

² დილოგი ყვარყვარეზე, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1974, #4, გვ. 25.



სცენაზე გათამაშებული ქმედების შესაბამისად, ქვეყანა ქაოსში იყო დანთქმული (პიესის კანონიკური ტექსტის მიხედვით რუსეთ-ოსმალეთის ომი მძვინვარებდა, თუმცა იგულისხმებოდა თანამედროვე სამყაროში დამკვიდრებული მარადიული ომი), რაც ხელსაყრელ მომენტს ქმნიდა - ეკლესიას ეშმაკეულნი, ქვეყანას ავანტიურისტები და-პატრონებოდნენ. ქაოტურ სიტუაციაში ლოგიკური ხდებოდა მოხერხებული ავანტიურისტის „გამოცხადება“ მონური ფსიქიკის მქონე ხალხის წინაშე, რომელიც მუხლმოყრილი შესთხოვდა უზენაესს მხსნელს. ადამიანების ეს ამორფული მასა თავად აღმოჩნდა მზად, ფეხშიშველა ყარბში ქრისტე-მხსნელის ხატება დაენახა, მისთვის მიენდო საკუთარი ბედი და ქვეყნის მომავალი. ცნობილი რუსი კრიტიკოსი ვ. ივანოვი რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარეს შესახებ წერდა: „იგი ბრბოს ბნელი, ბრმა ინსტინქტების პროექციაა, თავის თავში ატარებს როგორც არასრულფასოვნების კომპლექსს, ასევე განდიდების მანიას. წმინდანისა და კლოუნის თეთრ კვართში გახვეული, ფეხშიშველა ყვარყვარე, რომლის მიცვალებულივით გადაფითრებულ, ფერუმარილიან სახე-ნიღაბზე, განსაკუთრებული ფანტასმაგორიული სიცხადით გამოკრთის შავი წრეებით შემოხაზული თვალები, მოქნილი, გალიპული ქვეწარმავლის შთაბეჭდილებას ტოვებდა“.¹

რამაზ ჩხიკვაძის მიერ განსახიერებული ფეხშიშველა ყვარყვარეს ხამი ტილოს პერანგი, ერთდროულად ქრისტეს კვართისა და ჯამბაზის კოსტიუმის ასოციაციას იწვევდა. მსახიობსა და რეჟისორს დიდ პოლიტიკურ სცენაზე შემოჭყავდა დიქტატორის თვისებების მქონე შოუმენი, კოსმიური მასშტაბის მანიპულატორი, რომელიც ნიღბის მიღმა მალავდა თავის რეალურ სახეს - სიცარიელეს. მის თეთრად შეფეთქილ სახეს არაამქვეყნიური იერი აღბეჭდვოდა და გადარჩენის „სტრატეგიას“ აცნობდა „მრევლს“. გეგმის მოხაზვისას ყვარყვარეს კვერთხი, იქვე მიგდებულ სათეატრო რეკვიზიტს - სამეფო გვირგვინს წამოედებოდა, თავზე დაიდგამდა და ცხადყოფდა ქოსატყუილას ამბიციის მასშტაბს, თაღლითი ავანტიურისტის ტრადიციულ მიზანს, - განდიდების მანიას! დარბაზს ეფინებოდა უძველესი ქართული ქორალის ხმები - „შობაი შენი, ქრისტეო“.

¹გაზ. „დრუჟბა ნაროლოვ“, #6, 1977.

კომპოზიტორ ბიძინა კვერნაძის მიერ სპექტაკლისათვის შექმნილი მუსიკალური პარტიტურა ნათლად გამოხატავდა დადგმის კონცეფციას, რაც ქრისტესა და ანტიქრისტეს ზნეობრივი დაპირისპირების საფუძველზე იყო აგებული. ყვარყვარეს კლოუნდას, ირონიულ კონტრაპუნქტს უქმნიდა სპექტაკლში გამოყენებული მუსიკალური ნიმუშების ფრაგმენტები: ბახის „იოანეს ვნებანი“, ბეთჰოვენის „IX გმირული სიმფონია“, ვებერის „იესო ქრისტე - სუპერვარსკვლავი“ და სხვა.

რეჟისორი პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში გათამაშებული ნარატივით უჩვენებდა ისტორიული კატაკლიზმების ზედროულ სურათს. სწორედ ამ მიზნით იქნა პიესის ახალი მონტაჟი გადავსებული ავტორის სხვა პიესებიდან („კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“) ამოკრეფილი იმ ციტატებით, სადაც ყვარყვარეს ვარიაციული სახეები იყო აღბეჭდილი. სცენაზე წარმოსახებოდა უპოვარისა და ბოგანოს აღზევების ისტორია, ობივატელური აზროვნების ანტიზნეობრივი ხასიათი, ის გარემო და საზოგადოება, რომელმაც განაპირობა ყვარყვარეს შერაცხვა მოძღვრად და მხსნელად! რ. სტურუა აცხადებდა: „ყვარყვარე განზრახ დავნთქე უფერულ ნაცრისფერ ბრბოში, რადგან ამ ბრბოს, თვით ყვარყვარე ირჩევს. ასეთ „გმირებს“ ხომ პიროვნება მხოლოდ ხელს უშლის და ამიტომ საკუთარი თავის ირგვლივ ვაკუუმს ქმნიან. მათ თავზარს სცემს ვინმეს ინდივიდუალობა, ჩვეულებრივი, უფერული მასა, რომელიც სარგებელს გამოეღის ამგვარი „ბელადისაგან“, ისე მიისწრაფის მისკენ, როგორც ბუზი თაფლისაკენ“.¹

მომდევნო ეპიზოდში რ. ჩხიკვაძის კვლავაც ფეხშიშველა ყვარყვარე, რევოლუციონერის ნიღბით შემოდის სცენაზე. ამჯერად მას ჯარისკაცის ფარაჯა ეცვა, რომელიც სოციალისტ სევასტის გაუცვალა წისქვილში. თავისი ახალი ნიღბით მოხიბლული და ამაყი, ცნობილი რევოლუციონერის დასატყვევებლად მოსულ ემისრებს წამებული რაინდის თავდაჯერებული პოზით მიჰყვებოდა, თან სახელოვან რევოლუციურ სლოგანს წარმოთქვამდა - „ბორკილებს გარდა არაფერი გვაქვს დასაკარგიო“. დარბაზს ეფინებოდა ბეთხოვენის მეცხრე გმირული სიმფონიის ფინალი, რაც გამოკვეთდა გმირულისა და ანტიგმირულის დაპირისპირების პასაჟს. „ყვარყვარეს სახეში ვხედავდით, რომ მდაბონი მალლა მიისწრაფიან და თვითგაღმერთების გზას ადგებიან. ბრბო შეუმცდარად გრძნობს მასში თავისიანს. ცდება მხოლოდ იმ უაზრო, სულიერ მოიმიდებობაში, რომ „ჩვენ“ „ჩვენებური“ კაცი შეძლებს და ისურვებს ბრბოს ინტერესების დაცვას“.²

თითქოსდა მამაცი, მაგრამ რეალურად მუდამ შიშმორეული, ცივი, მიუკარებელი, თაბაშირისაგან ჩამოსხმულივით გაქვავებული თეთრი სახის მქონე ყვარყვარე, არასდროს ევლინებოდა მაყურებელს თავისი ნამდვილი სახით. ეს მარად შენიღბული, ფრთხილი და თავხედი პიგმეი, მხოლოდ პირადი განდიდებისა და კეთილდღეობის წადილით იყენებდა ავანტიურისტის მისტიფიკაციებს. მომდევნო ეპიზოდში თამაშდებოდა სამხედრო შტაბში მისი ჩამოხრჩობის სცენა. მოედნის მარცხენა მხარეს აღმართულ ჯვართან, ჰკიდებდნენ სახრჩობელას და გაუთვალისწინებელი, სახიფათო ფინალით დამფრთხალი ყვარყვარე, თვითგადარჩენის მიზნით, მტკიცებას იწყებდა - „ხელმწიფის ერთგული კაცი ვარო“. წინააღმდეგობის მიუხედავად, მას აიძულებდნენ სახრჩობელაზე ასვლას და ისიც, სასცენო ქმედების ნელ ტემპში იწყებდა ამ თავზარდამცემი გზის გავლას. კინოხერხის გამოყენებით იკვეთებოდა ყვარყვარეს გასაოცარი მიმიკრიის უნარი. იგი დაძაბული, შემცბარი ადიოდა სახრჩობელაზე, თავს უყრიდა

¹ გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზი“, 27. 04. 1974.

² ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, 1987.

ყულფში, ბედს ეგუებოდა და... მოდიოდა ცნობა – მეფე გადადგა, რევოლუცია მოხდაო. ლამის სიკვდილს შეგუებულ ყვარყვარეს, დეპეშა სულზე უსწრებდა. ამიერიდან სასწაულებრივად გადარჩენილს, ხელმწიფის ერთგული ოფიცრები თავს ევლებოდნენ, მისგან ელოდნენ ხსნას. „ჯვარცმის“ პროცესს ენაცვლებოდა ყვარყვარე-წმინდანის „გარდამოხსნის“ ეპიზოდი! ისმოდა „ოდა სიხარულისა“ (ბეთჰოვენის „IX სიმფონიის“ ფინალი). ამაყი ყვარყვარე სახრჩობელიდან ხსნიდა ყულფს და მას საზეიმოდ, საკუთარი ღირსების შეგრძნებით აკერებდა საქალაქდეში, სადაც მისი რევოლუციური წარსული იყო აღნუსხული.

მეტაფორული პასაჟებით გაჯერებულ წარმოდგენაში ყვარყვარე კვლავ ახალ ნილაბში ევლინებოდა სცენას. რევოლუციით აღელვებული ხალხის დასამშვიდებლად, დაშლილი სამხედრო შტაბის დაბნეული მოხელეები მათ წინაშე ყვარყვარეს წარადგენდნენ ორატორის რანგში. ისიც მედიდურად ადიოდა ტრიბუნაზე, რომლის თავზეც ყინწვისის ანგელოსი იყო გამოსახული. ფეხშიშველა და კვლავაც თეთრნიღოსანი ყვარყვარე გასაოცარი არტისტული სიმშვიდით იწყებდა ერის დამოძღვრას. იგი ოსტატურად ირგებდა პოლიტიკური დემაგოგის როლს. მისი ხმის მოდულაცია, ექსტრავაგანტური პლასტიკური ნახაზი, მეტყველების პათოსის მზარდი დინამიკა და კვლავ ლოცვის ტონალობაში გადასვლა, ჰიტლერის ტრიუმფალური გამოსვლების ასოციაციას იწვევდა. ნ. გურაბანიძე წერდა: „რ. ჩხიკვაძის სახე მთელი სპექტაკლის მანძილზე გახვევებული იყო, ნილბად ქცეული, მხოლოდ ხანდახან თუ გადასერავდა ირონიული ღიმილი და ასევე წამიერად თუ გადაურბენდა შიშის ჩრდილები. ამით მსახიობი და რეჟისორი მიგვანიშნებდნენ, რომ ყვარყვარე უცვლელია, მარადიულ ნილაბსაა ამოფარებული. ამასვე ნიშნავს მისი სულ ფეხშიშველა სიარული, რასაც ორმაგი ქვეტექსტი აქვს. აქ ჩანდა მსახიობისა და რეჟისორის დამოკიდებულება ამ გმირისადმი: რაც არ უნდა განდიდდეს ყვარყვარე, რა სიმალეებსაც არ უნდა მიაღწიოს, მაინც „ფეხშიშველა“, უპოვარია, სულით გლახაკია, მისი არსი „შიშველია“. მეორე მხრივ, ეს აღიქმებოდა როგორც თვით ყვარყვარეს ბუნების, მისი თვალთმაქცობის აშკარა თვალში მოსახვედრი მეტაფორა: როგორც არ უნდა გავდიდკაცდე, მაინც თქვენთან ვარ, თქვენიანი ვარ, – თითქოს ეუბნება იგი ხალხს, – ისეთივე ვარ, როგორიც ვიყავი მაშინ, ფეხშიშველი მხსნელად რომ მოგევლინეთო. ეს არის გროტესკული არსი სპექტაკლისა“¹.

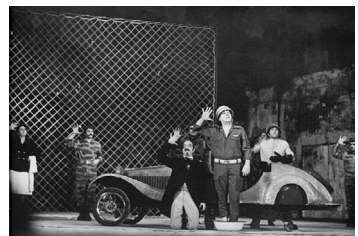
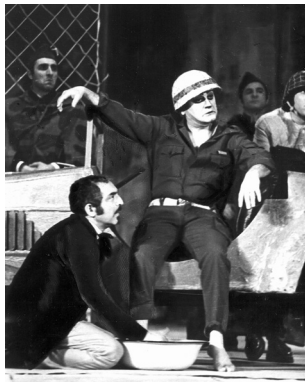
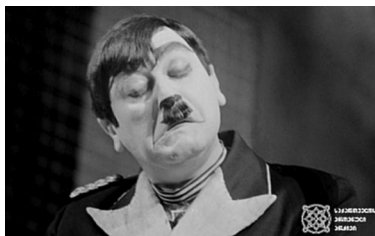
პირველი მოქმედების დასასრულს, თეთრ ნაბადწამოსხმული ყვარყვარე – რ. ჩხიკვაძე ნ. ბარათაშვილის სტრიქონებს კითხულობდა ავანსცენიდან. მსახიობი ირონიზირებდა დიქტატორთათვის დამახასიათებელ ეროვნული პოეზიის შედეგებით მანიპულირებას, ტრადიციული ღირებულებებისადმი თითქოსდა ერთგულებით საზოგადოების მონუსხვის აპრობირებულ ჩვევებს.

მეორე მოქმედების დასაწყისში რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარე 20-იანი წლებიდან 70-იანი წლებში აკეთებდა „ნახტომს“. იგი ვებერის „საზეიმო მარშის“ ფონზე (როკ-ოპერიდან „იესო-ქრისტე-სუპერვარსკვლავი“) ერთგული გარემოცვის თანხლებით, ახალი დროის შესაფერისი უცხოური მარკის ავტომობილით, უცხოურ ხაკისფერ სამხედრო ამუნიციის გამოწყობილი და იარაღით აღჭურვილი შემოდიოდა სცენაზე. ამჯერად ამ უცხოელსა თუ საკუთარი ქვეყნის ინტერვენტად მოვლენილს, რომლის თეთრი, გაქ-

¹ გურაბანიძე, ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, 2004, გვ. 124,

ვაგებულის სახიდან გარკვევით კრთოდა უღმობელი ბუნება, მის ფერხთით ჩამუხლული საქართველოს დროებითი მთავრობის რწმუნებული (მსახიობი გ. ჭიჭინაძე) შიშით, კრძალვითა და შფოთით შესცქეროდა. იგი მანქანიდან გადმოსვლისთანავე წყლით სავსე ტაშტს უდგამდა ფეხქვეშ საკუთარ ძღვევამოსილებაში თავდაჯერებულ ნაცარქექიას და თამაშდებოდა ქრისტეს მიერ მოწაფეთა „ფერხთა ბანის“ გროტესკულად ამოტრიალებული რიტუალი. განბანილ-განწმენდილ, კვლავაც ფეხშიშველა მდაბიოს კი, ქვეყნის მთავარსარდლად ნიშნავდნენ. პრემიერის შემდეგ რ. ჩხიკვაძე აცხადებდა: „ეს ფეხშიშველობა მე, როგორც მსახიობს, შინაგანად მეხმარება უფრო ცხადად წარმოვიდგინო მაწანწალა ყვარყვარეს ნატურა. ყვარყვარეს ფრაკიც აცვია, მაგრამ მე არ ვკარგავ პერსონაჟის „ბოსიაკურ“ საწყისს“.¹

წარმოდგენაში მოულოდნელობის ეფექტს ამწვავებდა პოლიკარპე კაკაბაძისა და ბერტოლტ ბრეხტის შეხვედრა. მსახიობებს გამოჰქონდათ XX საუკუნის ორი სახელოვანი დრამატურგის პორტრეტი, ტრანსპარანტებს სოლივით არჭობდნენ სცენის ფიცარნაგზე და რ. ჩხიკვაძის სცენური გმირი, ამჯერად, ბ. ბრეხტის „არტურო უის კარიერიდან“ ჰიტლერის ნიღაბს ირგებდა. ყვარყვარეს თეთრი თმა უეცრად შავი პარაკით იცვლებოდა, თეთრად გაპუდრულ სახეზე, წვრილი შავი უღვაში ჩნდებოდა, შავ მუნდირზე რკინის ჯვარს მიიკრავდა და მაყურებლის წინაშე მისი უდიდებულესობა, თავად ფეხშიშველა ჰიტლერი იდგა. უეცარი მეტამორფოზა ყვარყვარეს სახის ამოუწურავ ვარიაციულ შესაძლებლობაზე, თუმცა კვლავაც მის მდაბიო წარმომავლობაზე მიგვითითებდა. ფეხშიშველა ჰიტლერის ეს „სრულყოფილი“ პორტრეტი თავდაუზოგავად ჯახირობდა, რომ ოსტატურად დაესწავლა სახელოვანი ფიურერის სახასიათო მეტყველება, მიმოხვრა, ჟესტები, ინტონაციები, რასაც მსახიობი კომედიურ შეუსაბამობათა კასკადით წარმოადგენდა. კრიტიკოსი გ. გაჩეჩილაძე შენიშნავდა: „ისევე,



როგორც ყვარყვარე, უიცი კარნავალური „გმირია“... პ. კაკაბაძის კომედიის განზოგადების სიბრტყეში, ყვარყვარეს ადგილას იგულისხმება ისტორიის ნებისმიერი კარნავალური მეფე“.²

შემდეგ სცენაში ყვარყვარეს კიმონო ეცვა. რეგბისა და ძიუ დოს ილეთებით თამაშდებოდა მის წინააღმდეგ დაგეგმილი შეთქმულება ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად. მოპაექრეთა მიერ სცენის ცენტრში დადგმული თეთრი სავარძლისკენ მიმართუ-

¹ დიალოგი ყვარყვარეზე, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, #4, 1974, გვ. 25.

² გაჩეჩილაძე, ყვარყვარეს მეტამორფოზები, ჟ. „ცისკარი“, 1974, #7, გვ. 154..

ლი იერიშის დროს, ყვარყვარე უეცრად გვერდზე გასხლტებოდა. სცენაზე გაშხლართული ოპონენტები გონს რომ მოვიდოდნენ, ტახტზე მოკალათებული ავანტიურისტი, ნიშნისმოგებით დაჰყურებდა მისი სავარძლის მოსახელთებლად გარჯილ შეგირდებს. განრისხებული, მოტყუებული მოწაფეები გააფთრებით მიიწვედნენ მოხერხებული, ფარისეველი ბელადისკენ. აქ რეჟისორი გვთავაზობდა სენატორთაგან იულიუს კეისრის მკვლელობის სცენის პაროდიას. კაკუტა ზურგში მახვილის დარტყმით განგმირავდა პატრონს და პათეტიკური შეძახილით „შენცა კაკუტა?“, – ყვარყვარე კვდებოდა. უეცრად, კაკუტასაც თავს ესხმოდა ბრუტოსი და სიკვდილის წინ, მასაც აღმოხდებოდა – „შენცა ბრუტოს?“, ხოლო ამ გნიასში სავარძლისაკენ ფორთხვით მიიწვედნენ ერთმანეთთან სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შებმული, ძალაუფლების მაძიებელნი. მიზანსცენა აქ იყინებოდა და... მკვდრებით „აღმდგარი“ პატრონი, მენტორული ტონით მოძღვრავდა მისი გაცოცხლებით ბარდაცემულ მოწაფეებს. წამის წინ ყვარყვარესთან მორკინალნი, უიმედოდ, შიშითა და ძრწოლით შესცქეროდნენ მკვდრებით აღმდგარ „გარდაცვლილს“.

სპექტაკლის თავდაპირველი ანუ ძირითადი ვერსიით, წარმოდგენის უკანასკნელ სცენაში, დაპატიმრებული და „ნილაბახდილი“, ამჯერად უკვე საცვლების ამარად დარჩენილი განგვირგვინებული ექსხელისუფალი, უკანასკნელი ძალების მობილიზებით იღვწოდა წამებული წმინდანის გვირგვინით გასცლოდა ასპარეზს. იგი მის წინააღმდეგ აზვირთებულ, რევოლუციური ცვლილებების წადილით გაავებულ ბრბოს თავს აჩვენებდა, თითქოსდა მზად იყო შეჰვებოდა ახალ რეალობას და მრევლის უმადურობას. როცა ირწმუნებდა, რომ ვეღარ შეძლებდა ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად განწყობილთა მხარდაჭერით მოიმედე ხალხის ცდუნებას, ისევე როგორც სპექტაკლის დასაწყისში, მორჩილად ადიოდა სახრიობელა-ჯვარზე. უეცრად იგი ჯვრის ძელს პირშექცევით გაეკვროდა ხელებგაშლილი, სასურველ პოზაში მცირე ხანს შეეკონტრობდა და ამ უცნაური სანახაობით დაბნეულ-გაოგნებული ხალხის თვალწინ, სამი მეტრის სიმაღლიდან გადმოეშვებოდა. ჯვარს შესეული ხალხი მას ჰაერშივე იჭერდა და კმაყოფილი ჩაუძახებდა „ისტორიის სანაგვე ურნაში“.



სპექტაკლის ფინალში, ნაგვის ყუთში ჩატედილი ყვარყვარე-ნაცარქექია უშედეგოდ ცდილობდა ყუთიდან ამოსვლას, ხოლო ხალხი, კვლავ ახალი გმირის გამოჩენას ელოდა... წარმოდგენის პირველ ვარიანტში მათ ისევ ქრისტეს პერანგით შემოსილი ყვარყვარე ეცხადებოდათ. ყვარყვარეს „მეორედ გამოცხადებით“ თავბარდაცემულნი, ძირს განერთხმოდნენ. ყვარყვარე კი, სპექტაკლის პირველ სცენაში წარმოთქმულ ფრაზას ისევ იმეორებდა: „რა დაგემართათ თქვე გლახაკებო? სულ ასე უნდა იწანწალოთ უთაურებო?“. ყვარყვარეს „მეორე გამოცხადება“, თავბარდამცემ შთაბეჭდილებას ახდენდა. იგი ამთავრებდა და იმავდროულად იწყებდა კიდევ ახალ ციკლს, რომელიც ალუზიური მინიშნებებით სპექტაკლის მაყურებელს რეალობაშიც აბრუნებდა და ახლო წარსულის მოვლენებზეც აფიქრებდა.

ყვარყვარეს მარადიულ წრე-ბრუნვაზე აქცენტირებით, რეჟისორი „ყვარყვარიზმს“ მეტაფორის რანგში ამაღლებდა, მისი პერსონის უსასრულო თვითგანახლების უნარს წარმოსახავდა. სპექტაკლი ავლენდა და კიცხავდა ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის ამბიციით შეპყრობილი მდაბიო ავანტიურისტის არტისტული ფერიცვალების მიმართ მარად უმწეო, უგნურ, უსახურ ბრბოდ გადაქცეულ ხალხის მასას, რომელიც მუდამ მზადაა სარგებლის მიზნით სატანა წმინდანად შერაცხოს, თაყვანი სცეს, დაემონოს. ასეთი ფინალის თაობაზე რ. სტურუა აცხადებდა: „ქრისტედ მოვლენილი ანტიქრისტეს სახე მუდმივ მოდერნიზებას განიცდის. ამიტომ ლოგიკური იქნებოდა მისი აღდგომის სცენაც. ისტორიის სანაგვე ყუთიდან აღმდგარი, უარყოფილი, განდევნილი ყვარყვარე, ხელახლა ევლინებოდა ხალხს. ამით მინდოდა კიდევ ერთხელ გამესვა ხაზი იმისათვის, თუ რაოდენ ფხიზლად უნდა იყვნენ ადამიანები“.¹

წარმოდგენა 1973-74 წლების სეზონში დაიდგა. იმდროინდელი პოლიტელიტის ბეწოლით, კატეგორიულად იქნა უარყოფილი სპექტაკლის ძირითადი ფინალი. კომპრომისულ დასასრულში, მაყურებელმა იხილა სახრჩობელაზე ასული ყვარყვარე, რომელიც მისი კარიერის გმირული დასრულების მიზნით, ენერგიულად ებლაუჭებოდა ჯვარს, ჩამოსვლა არ სურდა, მაგრამ რევოლუციონერები, ახალი ეპოქის მორიგი შემოქმედნი, ძალით ჩამოათრევდნენ და სანაგვე ურნაში ჩაუძახებდნენ. ნ. გურაბანიძე წერდა: „ამ სპექტაკლით ახალი თეატრალური ესთეტიკა დაიბადა, ე.წ. „პოლიტიკური თეატრის“ ყველა დამახასიათებელი ტენდენცია გამოიკვეთა... სპექტაკლი ტოტალიტარიზმის, პოლიტიკური კონინექტურისა და ავანტიურიზმის წინააღმდეგ მიმართული, ისტორიის კატაკლიზმების შედეგად ამოტივტივებული გმირის სრული გაშიშვლებით, მძაფრად უტევდა თვით „სისტემის“ საფუძველთა საფუძველს, რომელსაც „პროლეტარიატის დიქტატურას“ უწოდებდნენ... ყვარყვარეს მითოლოგიზირების მთელი ეს პროცესი სპექტაკლში განაპირობა არა მხოლოდ რეჟისორის მიგნებამ (ქრისტესა და ანტიქრისტეს პარალელი), არამედ თვით პერსონაჟის პირველსაწყისმა, მისმა არქეტიპურმა ფესვებმა, რომელიც ხალხურ ზღაპრებში უკვე ნიღბის სახით („ნაცარქექია“, „ქოსატყულა“) იყო ჩამოყალიბებული“.²

რ. სტურუას „ყვარყვარე“ 200 ანშლავის შემდეგ უჩვენეს მოსკოვის გასტროლებზეც და რეპერტუარიდან მოხსნეს, თუმცა თეატრის ისტორიას შემორჩა როგორც ახალი თეატრალური ეპოქის ერთ-ერთი პირველი მკვეთრი, წარმატებული ნამუშევარი. რუსთაველის თეატრისადმი მიძღვნილ თავის ერთ-ერთ პუბლიკაციაში დ. მუმლაძე სამართლიანად შენიშნავდა: „რუსთაველის თეატრის მეტად რთული და მრავალპლასტიანი ბუნება ნათლად წარმოსახავს მისი ურთიერთობის თავისებურებას XX საუკუნის უმთავრეს მიმართულებებთან... ახალი თეატრალური ენის ადვილად, არტისტული სილალით ათვისების მაღალ კულტურას... საბჭოთა თეატრალურ სივრცეში რუსთაველის თეატრი გახლდათ ის ერთ-ერთი პირველი თეატრი, რომელმაც თავისუფლად, ორგანულად შეძლო თანამედროვე „ღია თეატრის“ მრავალრიცხოვან კონცეფციათა გათავისება“³...

70-იან წლებიდანვე მზარდი წარმატებებით მოღვაწე რეჟისორი შალვა გაწერელია, მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში უმთავრესად ელტვოდა რეალისტურ, ცხოვ-

¹ ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1974, #4, გვ. 27

² გურაბანიძე, ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, 2004, გვ. 132.

³ მუმლაძე დ., პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში, ჟურნ. თეატრი და ცხოვრება“, #6, გვ. 44.

რებისეულ სიმართლეს მიმსგავსებულ ფორმაწარმოებას. აღიარებდა გარდასახვისა და ქმედითი ანალიზის სტანისლავსკისეული სისტემის უნივერსალურობას. მიუხედავად ამისა, მაშინაც კი, როცა თითქოსდა თანმიმდევრულად სარგებლობდა ტრადიციული სისტემის პრინციპებით, არცთუ იშვიათად მანიპულირებდა მათით და ქმნიდა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ, ინდივიდუალურ ესთეტიკურ სისტემას. საკუთარი პოზიციის გამოსაკვეთად რეჟისორი უხვად სარგებლობდა სხვადასხვა სახელოვნებო სტილისა და მეთოდოლოგიისათვის დამახასიათებელი ფორმების ტანდემით, მათი ურთიერთგამსჭვალვით, აღრევითაც კი. ეს მეთოდოლოგია აღარავის უკვირს XXI საუკუნის პრინციპული ეკლექტიზმის, პასტიშისა და პოპურის ხანაში, სადაც ცნობილი ხერხების ახლებური გადათამაშებითა და კომბინირებით ახალი მხატვრული სინამდვილე წარმოისახება... ამჯერად სულ უფრო თამამად უარყოფენ ერთი რომელიმე გაბატონებული დისკურსით სარგებლობას და ამით თავისუფლად აპელირებენ იმ სივრცეში, რომელიც „პოსტმოდერნულ სიტუაციას“ წარმოსახავს. XX საუკუნის 70-იანი წლებისათვის, ამგვარი ნოვაციები დიდ სითამამესთან, დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული, განსაკუთრებით კი მრავალმხრივ და მკაცრად კონტროლირებად საბავშვო თეატრის არეალში. მიუხედავად ამისა, სწორედ კრიტიკულ-შემოქმედებითი და ახალი ტენდენციების ინტუიტური წვდომითაც იქნა აღბეჭდილი მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში შალვა გაწერელიას მიერ განხორციელებული არატრადიციული დადგმები, განსაკუთრებით კი, თავად ბატონი შალვას მიერვე, თავის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დადგმად დასახელებული ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“. რეჟისორი გულისტკივილით შენიშნავდა, რომ ამ სპექტაკლს მის თანამედროვეთა შორის წარმატება არ მოჰყვა. საზოგადოება მოუმზადებელი აღმოჩნდა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრისათვის „შეუფერებელი“, უჩვეულო სითამამით გამორჩეული დადგმის ღირსეულად აღსაქმელად.

აღსანიშნავია ისიც, რომ 70-იანი წლების დასაწყისში თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრშიც ჩამოყალიბდა რეჟისორისა და მხატვრის მრავალწლიანი შემოქმედებითი ტანდემი. თეატრისა და კინოს მხატვარი, სცენოგრაფი მიხეილ ჭავჭავაძე (1944-1995), ერთხანს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე სწავლობდა, ხოლო 1967 წელს დაამთავრა სამხატვრო აკადემია თეატრის მხატვრის სპეციალობით. მრავალმხრივ ერუდირებულმა, დახვეწილი გემოვნების შემოქმედმა, შალვა გაწერელიასთან თანამოაზრობის პრინციპზე დაფუძნებული მრავალწლიანი თანამშრომლობით, გარკვეული როლი შეასრულა მოზარდთა თეატრის სწრაფი რეფორმირების პროცესში. აქ მან წარმატებით გააფორმა შ. გაწერელიას სპექტაკლები: ჰაკეტისა და გულჩინის „ანა ფრანკის დღიური“ (1972), ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ (1973), დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვება“ (1974), ბ. ბრეხტის „სიმონა მაშარის სიზმრები“ (1976), ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მშენ“ (1978), თ. ბიბილურის „ორი ნოველა“ (1979), ბ. ლავრენიევის „რღვევა“ (1980), ი. სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთი“ (1989, სახელმწიფო პრემია, 1991), თემურ ჩხეიძის „უბედურება“, „დარისპანის გასაჭირი“.

დიდი ფანტაზიის მქონე, განათლებული, ევროპულად მოაზროვნე, უაღრესად აქტიური შემოქმედი-მხატვარი, ქართულ თეატრალურ სამყაროს მოევლინა ფრიად საინტერესო მოღვაწედ. მასთან გატაცებით თანამშრომლობდნენ სხვადასხვა თაობის რეჟისორები. მიხეილ ჭავჭავაძე (საქ. დამს. მხატ. 1981) მუშაობდა მხატვრად ზუგდი-

დის თეატრში (რეჟ. თ. ჩხეიძის მოწვევით, 1967-69), რუსთაველის თეატრში (1969-82). მან სანდრო მრევლიშვილთან და გაიომ კანდელაკთან ერთად, 1974 წელს დააარსა ახალგაზრდული სტუდია მეტეხის თეატრი, რომლის მთავარი მხატვარიც იყო დაარსების დღიდან. აქვე გააფორმა სპექტაკლები: უ.შექსპირის „ჰამლეტი“, ე. ნინოშვილის „პარტახი“, პ. ვაისის „დექტატორი აბაზანაში“. ს. მრევლიშვილის „მოდი ვნახოთ ვენახი“. მის საუკეთესო ნამუშევრებს მიეკუთვნებოდა სცენოგრაფია რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებისთვის: დ.კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969), შ.დადიანის „გუშინდელნი“ (1972), გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“ (1973), თ. გილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ (1979). ამ სპექტაკლების გაფორმებისას მან გამოავლინა მიდრეკილება მინიმალიზმისაკენ, დახვეწილი მეტაფორების ხართვა სპექტაკლის დინამიკაში. მარჯანიშვილის თეატრში მხატვრულად გააფორმა თ. ჩხეიძის სახელოვანი დადგმა ჰ.იბსენის „მოჩვენებანი“, ლ. ტოლსტოის „ანა კარენინა“ (რეჟ. მ. კუჭუხიძე). სპექტაკლები გააფორმა აგრეთვე, რუსეთის, უცხოეთის სხვა ქვეყნებისა და საქართველოს სხვადასხვა თეატრში.

XX საუკუნის 70-იანი წლები, როდესაც შალვა გაწერელია თავის პირველ წარმატებულ სპექტაკლებს ქმნიდა, მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო ქართული თეატრის ისტორიაში. XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან, ევროპული სათეატრო აზროვნებისაგან ხელოვნურად იზოლირებული საბჭოური თეატრი განვითარების ბუნებრივ პროცესს დაუბრუნდა. საზღვარგარეთულ თეატრალურ ესთეტიკასთან კვლავ დაახლოების პერიოდი, ეროვნული სადადგმო და საშემსრულებლო ხერხების უცხოურთან ადაპტირებით აღინიშნა. ამასთანავე გამოიკვეთა, რომ მათ შორის მუდმივად არსებობდა კოდური შეხების წერტილები. მარად მშფოთვარე სინამდვილის ამსახველ-შემფასებელი სანახაობრივი ფორმები, ცენზურისა თუ თვითცენზურის მიუხედავად, ქართულ თეატრშიც შეუფერხებლად განვითარდა. ნახევარსაუკუნოვანი იზოლირებული მოღვაწეობის შედეგად, უსწრაფესი ტემპით მოხერხდა წარმატებული ხართვა მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების მთავარ ტენდენციებში. იმავდროულად შენარჩუნდა ეროვნული მხატვრული ფორმა და სულისკვეთება. შალვა გაწერელიაც ქართული თეატრალური რეჟისურის კლასიკური ფაზის შემოქმედებითი მემკვიდრე აღმოჩნდა.

XX საუკუნის 70-იანი წლების რეჟისორთა თაობის სათეატრო მოდელი მემამბოხეს წარმოადგენდა. მათი წარმატებული სპექტაკლები ამხელდნენ საზოგადოების ზნეობრივ დეგრადაციას, პიროვნების შინაგანი რღვევისა და საყოველთაო ნიჰილიზმის მოსალოდნელ ტრაგიკულ შედეგს. თეატრალური რეჟისურის ლიდერები, თანამედროვე სოციალ-პოლიტიკური მდგომარეობის გათვალისწინებით ახდენდნენ კლასიკის ადაპტაციას და იბრძოდნენ საზოგადოების გამოფხიზლებისა და ამოქმედებისთვის. მიმდინარე თეატრალურ პროცესებში გამოკვეთილ ადგილს იმკვიდრებდა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრიც. შალვა გაწერელია ფსიქოლოგიურ-ეპიკური სათეატრო ესთეტიკის ტანდემის მიღწევით, მსახიობთა მრავალფეროვანი გამომსახველი ხერხებით, თეატრის სანახაობრივი ბუნების გააქტიურებითა და თეატრალური ფორმის დახვეწით წარმართავდა თეატრის რეფორმირებას. იგი ითვალისწინებდა არა მარტო XX საუკუნის 70-იანი წლების მოზარდთა თეატრებში მიმდინარე ცვლილებებს, არამედ ზოგადად განვითარებულ თეატრალურ პროცესებსაც. მისი დადგმები გამოირჩეოდა თანამედროვე რეჟისორული თეატრისათვის ნიშანდობლივი თავისუფალი, ინტერპრეტაციული სტილით. ახასიათებდა აგრესია, სინთეტიზმი, მასშტაბურობა,

კონცეფციურობა, ლტოლვა ახალი გამომსახველი საშუალებებისაკენ, მეტაფორულობა, გროტესკულობა, ლაკონიზმი. როგორც სამართლიანად შენიშნავდა თეატრმცოდნე მერაბ გეგია, „შალვა გაწერელიას რეჟისურა უთუოდ ენათესავება რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ძიებებს“.¹

შალვა გაწერელიას რეჟისორული სპექტაკლები 1958-1996 წლებში, „ოქროს ხანა“ იყო მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის ისტორიაში. თეატრის ხელმძღვანელად მუშაობისას 1976-1996 წლებში, მან „კომუნისტური სულისკვებით აღზრდაზე“ ორიენტირებული თეატრი გარდაქმნა მკვეთრი მსოფლმხედველობის მქონე თანამედროვე ახალგაზრდულ თეატრად. იგი დგამდა უჩვეულო სითამამით გამორჩეულ სპექტაკლებს, რისთვისაც ირჩევდა მხოლოდ მნიშვნელოვან თემებს. სწორედ შალვა გაწერელიას უკავშირდება მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის შემოქმედებითი მიღწევების სახელოვანი პერიოდი, მისი მეამბოხე სპექტაკლების ხანგრძლივი ეპოპეა. მას მოიხსენიებდნენ იმ პერიოდის საბავშვო თეატრების რეფორმატორთა ისეთი სახელოვანი მოღვაწეების გვერდით, როგორებიც იყვნენ: მარია კნებელი, ანატოლი ეფროსი, ადოლფ შაპირო და სხვა. თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე წერდა: „შალვა გაწერელია ეროვნული რეჟისურის იმ გუნდის წევრია, რომელთაც თვისებრივად შეცვალეს იმ თეატრის შემოქმედება, სადაც მოღვაწეობდნენ. ამით კი, საგულისხმო როლი შეასრულეს XX საუკუნის ქართული თეატრის ისტორიაში.... ამ თვალსაზრისითაც აღმოჩნდა ბატონი შალვა ადოლფ შაპიროს, დაღია ტამულავირუტეს, გენრიეტა იანოვსკაიას, კამა გინკასის, ბორის კისილიოვის, ზინოვი კარაგოცკის და სხვ. ძიებათა თანამოაზრე. მათი ძალისხმევით წარმატებით გაგრძელდა მარია კნებელის, ანატოლი ეფროსის, ოლეგ ეფრემოვის მიერ მოსკოვის ცენტრალურ საბავშვო თეატრში წამოწყებული სასცენო რეფორმა... თუ გავითვალისწინებთ გასული საუკუნის სოციალ-პოლიტიკურ ვითარებას, საბჭოთა რეჟიმის იდეოლოგიურ წნეხს, იდეოლოგიური კონტროლის პირობებს, გასაგები გახდება რას ნიშნავდა XX საუკუნის 70-იან, 80-იან წლებში შალვა გაწერელიას მიერ ჩატარებული რეფორმა“.²

შალვა გაწერელიას საუკეთესო სპექტაკლები მძაფრად და სახიერად უჩვენებდა ტოტალიტარული რეჟიმის სისასტიკეს, თანამედროვე ადამიანის უმწეო მდგომარეობას, ინტელიგენციის გაუსაძლის ხვედრს, დამკვიდრებულ აგრესიასა და ცინიზმს. იგი შთააგონებდა ახალგაზრდებს, რომ ჯანსაღი და ღირსეული არსებობისათვის, არასრულფასოვანი სამყაროს გარდაქმნა აუცილებელი იყო. რეჟისორი თანადროული პრობლემების გათვალისწინებით, თამამად ავსებდა დრამატურგისეულ ქვეტექსტს ახალი შინაარსით, გვევლინებოდა პიესის სრულუფლებიან თანაავტორად. საკუთარი სათეატრო ესთეტიკის საფუძვლების ძიებითა და დამკვიდრებით, რეჟისორი მკვეთრად ემიჯნებოდა მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის ტრადიციულ პედაგოგიურ თეატრს. ცდილობდა აღეზარდა კრიტიკულად მოაზროვნე თაობა, დახმარებოდა მათ პიროვნებად ჩამოყალიბებაში, ფარული კონფლიქტებით აღსავსე სამყაროს შეცნობაში. ვახტანგ ქართველიშვილი და მერაბ გეგია წერდნენ: „უაღრესად სერიოზული, გამოკვეთილი პოზიციისა და ნატიფი ხელწერის დასი, არა მარტო აღძრავს სადღეისოდ მნიშვნელოვან პრობლემებს, არამედ პოულობს კიდევ მისთვის

¹ გეგია, თეატრალური კალეიდოსკოპი, 1990, გვ. 160.

² არველაძე, ნამდვილი ხელოვნება, გაზ. ლიტერატურული საქართველო, 20. II. 1987.

თანადროულ და მეტყველ სცენურ ფორმას“.¹

XX საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისში განხორციელებული ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“-ს დადგმით, შალვა გაწერელიამ წარმოაჩინა თავისი თავისუფალი, კრიტიკულ-შემოქმედებითი დამოკიდებულება კლასიკისადმი (მხატ. მ. ჭავჭავაძე, კომპ. ა. ჩიმაკაძე, ქორ. მ. შუბაშუკელი, მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა 21. IX. 1973). სპექტაკლის დადგმისას, რეჟისორი უნივერსალურ მითად განიხილავდა ქართველი კლასიკოსის ამ სახელოვან პიესას და მის საფუძველზე წარმოგვიდგენდა თანადროული რეალობის მკაფიო სურათს. მითი კი, როგორც ცნობილი მკვლევარი მირჩა ელიადე წერდა – „ნიშნავს ნამდვილ ამბავს, საკრალურს, სანიმუშოსა და ნიშანდობლივს“.²

ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ 1894 წელს დაიწერა და უმაღლვე დაიბეჭდა ჟურნალ „მომამბეში“ (1894). ავტორის ეს მთავარი დრამატული ქმნილება პირველად მხოლოდ 1940 წელს დაიდგა თელავის თეატრში (რეჟ. გ. როსება, მხატ. დ. ბალარჯიშვილი, კომპ. შ. შავერზაშვილი, პრემიერა 19. IV. 1940). „მოკვეთილი“ დადგეს, აგრეთვე, არჩილ ჩხარტიშვილმა (1944, 1956, 1968), კოტე ანდრონიკაშვილმა, ავთო ვარსიმაშვილმა და სხვებმა. არჩილ ჩხარტიშვილმა სამჯერ განახორციელა „მოკვეთილი“ ბათუმის (1944), მარჯანიშვილისა (1956) და რუსთაველის თეატრებში (1968). ლეგენდარული დადგმის თაობაზე დალი მუმლაძე წერდა: „როდესაც ბათუმში „მოკვეთილი“ იდგმებოდა, ომი ჯერ კიდევ არ იყო დამთავრებული. 1944 წელი იდგა. ა. ჩხარტიშვილი ვაჟა-ფშაველას დრამას დგამდა როგორც პატრიოტულ პიესას... მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე (1956), ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესების თანახმად, ადამიანი იკავებს მონუმენტის ადგილს... სპექტაკლში მთავარი სამშობლოსადმი სიყვარულის, მისთვის თავგანწირვის თემა ხდება... არჩილ ჩხარტიშვილი „მოკვეთილში“ აღწევს სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებისათვის დამახასიათებელი ეპიკური, მასშტაბური ფორმების შერწყმას მარჯანიშვილის თეატრისათვის ჩვეული ხასიათის ფაქიზ, ფსიქოლოგიურ დამუშავებასთან“.³

არჩილ ჩხარტიშვილის გმირულ-რომანტიკული ხასიათის სპექტაკლისაგან რადიკალურად განსხვავდებოდა შალვა გაწერელიას მიერ ახალგაზრდული მაქსიმალიზმით აღბეჭდილი დადგმა. მისი „მოკვეთილი“ წარმოაჩენდა ახალი თაობის მსოფლგანცდას, აწმყოს კრიტიკულ შეფასებასა და მოძველებული კანონების რევიზიის ცდას. სპექტაკლი გამოკვეთდა რეჟისორის პოზიციას, უჯანყდებოდა თანამედროვეობაშიც მომძლავრებულ ადამიანური ღირსების ხელყოფის ფაქტებს, მარადიულ ღირებულებათა დევალვაციას, პიროვნებასა და საზოგადოებას, პიროვნებასა და სახელმწიფოს შორის გამეფებულ კონფლიქტს. თამამსა და აგრესიულ სპექტაკლში ვაჟა-ფშაველა ახალი თაობის მოკავშირედ წარმოგვიდგა. დადგმა შორდებოდა მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრისათვის დადგენილ საზღვრებს და ეხმიანებოდა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ძიებებს, სადაც ამ დროისათვის უკვე მკვეთრად ისმოდა ახალი თაობის ამბოხი ტირანიის წინააღმდეგ. დედაქალაქის ცენტრალური თეატრის სცენაზე უკვე დადგმული იყო რობერტ სტურუას „სეილემის პროცესი“ (1965), „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1969), მიხეილ თუმანიშვილის „ანტიგონე“ (1968), თემურ ჩხეიძის

¹ ქართველიშვილი, გეგია, გაზ. კომუნისტი, 26 XII. 1978.

² ელიადე, ჟურნ. აფრა, 1998, #3.

³ მუმლაძე, ქუთათელაძე, ქართული დრამატურგიის ისტორია, ტ. I, 2015, გვ. 23-25.

„ბერნარდა ალბას სახლი“ და „გუშინდელი“ (1973).

როგორც ცნობილია, XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ევროპის „განრისხებული“ ახალი თაობის წარმომადგენლები, რომელთაც შეცვალეს წინამორბედი „აპათიური თაობა“, ესწრაფოდნენ პიროვნების უფლებების დაცვას, უარყოფდნენ ავტორიტეტებისადმი მორჩილებას, უპირისპირდებოდნენ მომხმარებლურ მორალს, ხელოვნებას იკვლევდნენ რეალობის შეცნობის მიზნით, სადაც გამოკვეთდნენ სინამდვილისადმი საკუთარ ხედვას. შალვა გაწერელიას „მოკვეთილში“ უკვე იყო გამოვლენილი ჩვენთვის ჯერ კიდევ „ჰაერში მოფარფატე“ პოსტმოდერნისტული მსოფლგანცდა, პიროვნების ხვედრი არსებულ სინამდვილეში, ტენდენციური მართლმსაჯულება. ა. ჩხარტიშვილის „მოკვეთილის“ გმირულ-პატრიოტული გააზრების შემდეგ, შ. გაწერელიას არატრადიციული, ახალ სათეატრო ესთეტიკასთან მიახლოვებული „მოკვეთილი“, რეჟისორის თავისუფალი, კრიტიკულ-შემოქმედებითი დამოკიდებულება კლასიკისადმი, წარმოადგენდა რეჟისორის მიერ თანადროულ მოვლენებსა თუ თეატრალურ პროცესებზე რეაგირების მკაფიო ნიმუშს.

გერონტი ქიქოძე შენიშნავდა რომ „ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება ნამდვილი ამბობია... მის ნაწარმოებებს იმ პრესტორიულ ეპოქაში გადავყავართ, როცა საზოგადოება ჯერ დაყოფილი არ იყო მოწინააღმდეგე და ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილ კლასებად... ვაჟა თავის ტრაგიკულ გმირებთან ერთად ლახავს ვიწრო ტომობრივ და ნაციონალურ გრძნობას და ზოგად ადამიანურ კონცეფციამდე მალღდება... ის კრიტიკულად ეპყრობა არა მარტო ხალხურ მსოფლმხედველობას და ზნე-ჩვეულებებს, არამედ იმ მხატვრულ განძსაც, რომელსაც იგი ხალხური ლეგენდისა და მითოლოგიის საღაროდან სესხულობს“.¹

„ვაჟა-ფშაველას გმირები ერკინებიან უდიდეს მოვლენებს, საუკუნეობით განმტკიცებულ იმ ადათ-წესებს, რომლებიც კაცობრიობის პროგრესის დამაბრკოლებლად ქცეულან... ვაჟას ძველ სიუჟეტებში იშლება თანამედროვე სამყარო“.²

მიხეილ ჭავჭავაძის სცენოგრაფიასა და კოსტიუმებში გამოკვეთილ იქნა სამფეროვანი ეროვნული დროშის ფერი. იმ დროისათვის თავად ეს ფაქტიც გარკვეულ ამბობთან ასოცირდებოდა. სპექტაკლის თეატრ-შავ ფერში გადაწყვეტილ სცენოგრაფიულ ფონზე, თეატრ და შინდისფერ ჩოხებში შემოსილი, ხელოვნურად გახლეჩილი ქართველობა ურთიერთგანადგურების ფეთქებად რეჟიმში იმყოფებოდა. რეჟისორისა და მხატვრის მიერ შექმნილი ფშაველთა დაკნინებული ყოფა, სცენოგრაფიასა და კოსტიუმებში გაცხადებული კონტრასტული ფერები, პერსონაჟებისა და გარემოს დისჰარმონიულ საწყისზე მიგვიბრუნებდა. „დროისა და ადგილის“ კანონიკური ჩარჩო წარმოდგენაში დამსხვრეული, ფშავის ხევი ჩვენი სამყაროს მოდელად იქნა წარმოდგენილი. ცხადი ხდებოდა პიროვნების „გამოფხიზლება“ და დაპირისპირება თემის თავკაცთა მიერ ლამის თვითნებურად დადგენილ განაჩენთან. თანამედროვე ეპოქის ნიშნითა და განწყობით აღბეჭდილ დადგმაში, ასახვა ჰპოვა ტრაგიკული კონფლიქტის წარმომშობმა „სამართლებრივმა“ ურთიერთობებმა.

შალვა გაწერელიას სპექტაკლში „გაჟღერდა“ ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებების სიუჟეტებში გაცხადებული ჯანყი ტრადიციული ადათ-წესების თვითნებური გააზრების წინააღმდეგ. რეჟისორული კონცეფციის საფუძვლად იქცა დაუცველობის შეგრძნებით

¹ ქიქოძე, წერილები, ესსეები, ნარკვევები, 1985., გვ. 362-379.

² გურაბანიძე, სცენა, რეჟისორი, მსახიობი, 1966., გვ. 87-97.

შეშფოთებული, საცოლენწართმეული, შეურაცხყოფილი ახალგაზრდის გაბრძოლება საკუთარი ადამიანური უფლებების დასაცავად. სცენაზე თამაშდებოდა პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის რღვევა, რაც კატასტროფულად დააჩქარა თემის მმართველთა ტენდენციურმა მართლმსაჯულებამ. წარმოდგენის მიხედვით, სწორედ აქ ისახებოდა პიროვნების, საზოგადოებისა და ხელისუფლების სახიფათო ურთიერთ-გაუცხოების საწყისი კონტური, მზარდი ნიჰილიზმის სათავე.

ფშავის ხევის სიამაყემ, სახელგანთქმულმა მეომარმა და „კაი ყმად“ აღიარებულმა ჩონთამ, ყოფილი ხევისბერის ვაჟს - ბახას, საცოლე მოსტაცა და ცოლად შეირთო. შეურაცხყოფით აღშფოთებულმა, თემის თავკაცთა მიერ გამოტანილი მსჯავრის სამართლიანობაში დატყვევებულმა ბახამ, ანგარიშსწორების მიზნით ქისტები მიუსია ჩონთას სახლ-კარს, მაგრამ ქისტებმა სოფელიც გვარიანად დააზარალეს. ერთმანეთთან დაპირისპირებული „მოკვეთილის“ გმირები, კარგად აცნობიერებდნენ საკუთარ დანაშაულს. მამა-პაპათა ადათ-წესებში გარკვეული ბახა იმედს არ კარგავდა, რომ ექსტრემალურ სიტუაციაში მყოფი ხევისბერი, მასთან ერთად არცთუ უდანაშაულო ჩონთასაც დასჯდა. „ქვეყნის სამართალს რა ვუთხრა მაშინ, რო მარტო მე მამიკვეთონ და ჩონთა კი არა!.. იმას როგორ არ იფიქრებენ, მე ცოდვა თუ რამ მაძევს კისერზე, თუ მე მოლაღატე ვარ, ჩონთასაგან ვარ, იმისაგან, იმისაგან! ღმერთმა ჰკითხოს ჩონთას!.. რომ ვიცოდე, ორიათას ნატრად გამჭრიან, მაინც არ დავდგები ხატში მიუსვლელი. მომკვეთონ, ჩამქოლონ, მზადა ვარ. მე სხვა საქმეცა მაქვს იქ. საქვეყნოდ ვინც შამარცხვინა, იქვე საქვეყნოდ უნდა ვაზღვევინო. რაო, რა ბრალსა მდებენ? თავის გამაბიაბურებელს სამაგიეროს რად უხდისო? შამირცხვეს მაგათი სამართალი!.. განა მე ქისტები ფშავის ხევს მოვუსიე, - მარტო ერთს კაცს!.. გაჯავრებულმა იმ-ბაშად ვეღარაფერი მოვიგონე. მე ერთის კაცის ასაკლებად წამოვასხი ქისტები, განა ქვეყნის დასალუპავად!“ - აცხადებდა ბახა ხატობაში მისვლის წინ. მეხუთე მოქმედებაში კი თემისაგან მოკვეთილი და ქისტეთში გადახვეწილი, გამეფებული უსამართლობის გამო დედას შესჩიოდა: „დამპალს სხალივით გადამაგდეს, განა ხალხის სამართალი მუდამ მართალია? როგორ თუ თავის ნამუსს იცავო, თავის ვაჟკაცობას აფასებო, აიღეს და შამრისხეს“.¹

ვაჟა-ფშაველას პიესის ტექსტში, „ლაშარის ჯვრის იმედი“ ჩონთაც რომ არ იყო უდანაშაულო, ამ ფაქტს თავადაც აღიარებდა: „ჰო, ჩემი ბრალიც ბევრია. არც სამართლიანად მე მოვიქე. სხვის დანიშნულთან მე რა მესაქმებოდა, მაგრამ გულია ეს ოხერი დამნაშავე, მამეწონა, შემყვარდა... მე რო ვიყო ბახას ადგილას, იქნება უარესი საქმე ჩემდინა. არა სტყუის... ვის არ ეძვირება თავისი ნამუსი! გული, ეს გული არ ემტერება ბახას, მაგრამ საქმე ბოლოს ისე მოვიდა, უნდა ვემტერო... უნდა, უნდა!“²

„მოკვეთილი“ ერთადერთი სპექტაკლი იყო, სადაც სცენაზე ერთმანეთს ხვდებოდა შალვა გაწერელის წარმოდგენებში მუდამ „უჩინარი“, ხალხისაგან გაუცხოვებული „ხელისუფალი“ და მისი ტენდენციური მმართველობის მსხვერპლი - პიროვნება და საზოგადოება. „მოკვეთის სცენაში“ თავშეყრილ თანასოფელელთა რეაქციებში, იკვეთებოდა მართლმსაჯულებისადმი უნდობლობაც, სავარაუდოდ, არაერთგზის გაცრუებული იმედი, უკვე ფორმირებული ღია თუ ფარული კონფლიქტი. დაპირისპირება კულმინაციას სწორედ ლაშარის ჯვრის დღეობაში აღწევდა. ჯგუფ-ჯგუფად მიმოფანტული ფშაველები სვამდნენ ლუდს და მრავალმნიშვნელოვნად დუმდნენ. ახალგაზრ-

¹ ქართული კლასიკური დრამატურგიის ანთოლოგია, 1991, გვ. 411.

² იქვე, გვ.407.

დებისაგან განდგომილი მოხუცები ცხარედ კამათობდნენ. მათ პირქუშ განწყობაში შეინცნობოდა ავისმომასწავლებელი წინათგრძნობა. უფროსებისთვის თითქოს უკვე ცნობილი იყო თემის მსაჯულთა მიერ ბახასათვის დადგენილი განაჩენი და აშფოთებდათ შესაძლო გაუთვალისწინებელი შედეგი. უფროსებისგან შორიახლოს შეჯგუფებულ ახალგაზრდებში, ჯერ კიდევ ბუუტავდა მზაობა ურთიერთობის ნორმალიზებისთვის. შალვა გაწერელიას სპექტაკლებისთვის დამახასიათებელი პიროვნებისა და საზოგადოების ინტუიტური სწრაფვა მორღვეული კავშირების აღსადგენად, იმავდროულად კი, სამართლიანად განაწყენებულთა ერთმანეთისგან კვლავ განრიდების ტენდენცია, პირველად სწორედ „მოკვეთილში“ გამოიკვეთა.

ხევისბერის მოლოდინის სცენა უაღრესად დაძაბულ, შინაგანი აგრესიით დამუხტულ ქმედებებში გამოისახა. მღელვარება ნელ-ნელა კრიტიკულ საზღვარს აღწევდა. მერაბ გეგია წერდა: „ახალგაზრდები ერიდებიან ემოციის გამჟღავნებას. ზოგჯერ რომელიმე მათგანი გამეხებულ მხერას ესვრის მოპირდაპირე ჯგუფს, ხოლო შემხვედრ დაძაბულ მხერას თვალს არიდებს... როდესაც შეკრებილთა ნაწილი შეთვრა და მობეზრდა დუმილი, ჯგუფს ერთი ნასვამი ახალგაზრდა გამოეყო და გადაჭრილ ხის მორგვზე იწყო ცეკვა. მისი ცეკვის რიტმი სწრაფია, მოძრაობები ეგზალტირებული. ნელ-ნელა მას სხვებიც აჰყვებიან. ამ სტიქიურ როკვაში ირგვლივ ხანჯლები ერჭობა და ავად ქანაობს“.¹ სცენაზე გამეფებულ საერთო დაძაბულობას, კიდევ უფრო ამწვავებდა ოთარ ბალათურიას ჩონთას უტაქტო, ნერვიული, დემონსტრაციული ხარხარი. მისი მედიდური თავდაჭერა იყო ხელოვნური და დისკომფორტული. იგი აცნობიერებდა თავის „პრივილეგირებულ“ მდგომარეობას და თამაშობდა ცინიკურ პერსონას. მისი გამომწვევი ქცევით, რეჟისორი და მსახიობი მიგვანიშნებდნენ, რომ ჩონთას თვალსაწიერიდან აღქმული სამყარო იყო უსამართლო და აგრესიული. ჩონთას უადგილო სიცილს ბახას მომხრეთა გუნდი საკუთარ შეურაცხყოფად აღიქვამდა. მოთმინებიდან გამოსული ჯ. ფილფანის ღვთისო, ხმალში იწვევდა სახელოვან მოლაშქრეს, ხოლო ჩონთას „ბანაკი“ მასხრად იგდებდა მის სითამამეს. მერაბ გეგია წერდა: „საზოგადოება გვევლინებოდა როგორც უხეში ძალა, ჯოჯოხეთური მანქანა... ჩონთასა და ბახას კონფლიქტში ხაზგასმული და გამოკვეთილი იყო წაქეზების მომენტი... სიძულვილის გაღვივება... შალვა გაწერელიამ პირველმა სცადა „მოკვეთილში“ მონაწილე მასის ინსტინქტებისა და მოქმედების ქვეცნობიერი მოტივების ასახვა“.²

სწორედ იმ წამს, როდესაც მეტოქენი ერთმანეთს უნდა შეებოდნენ, სცენაზე ო. სეთურიძის ბახა შემოდინდა.

პიესაში ბახა შემოსვლისთანავე ცდილობს ჩხუბში ჩარევას, მაგრამ სპექტაკლში მის შემოსვლას მოჩხუბართა გაშველება მოსდევდა. რეჟისორი მსხვილი კურსივით გამოკვეთდა ბახას გაწონასწორებულ ხასიათსა და ავტორიტეტს თანატოლებში. თავმოყვარეობაშელახული ახალგაზრდა მწვავედ განიცდიდა ჩონთასგან მიყენებულ, მამაკაცური ღირსებების შემლახავ საქციელს და შურისძიების წადილით ჩადენილ საკუთარ შეცდომას. მისი სახით, რეჟისორი და მსახიობი სპექტაკლში ქმნიდნენ მოაზროვნე პიროვნების სახეს, ტრაგიკულ გმირს, რომლის დაპირისპირებაც მეტოქესთან სულ უფრო გარდაუვალი ხდებოდა.

ბახას მოკვეთის ეპიზოდში, ცხვრის ტყავებით მოფენილ თეთრ, ქათქათა სცენაზე,

¹ გეგია, კლასიკური დრამა და თანამედროვე თეატრი, 1988, გვ.79.

² იქვე, გვ. 79.

მოჩანდა ბასრ ჭოკებზე წამომართული, ფშაველთა მიერ შეწირული საკლავის თავები (სპექტაკლში ახალდაკლული, სისხლით მოსვრილი ნატურალური ცხვრის თავები იყო გამოყენებული. ისინი ყოველი წარმოდგენის დროს, ე.წ. „საკლავებიდან“ მოჭქონდათ). ხევისბერის წყველისა და ბახას მოკვეთის რიტუალს უკმაყოფილი თანასოფელელთა ხმაშეწყობილი, შემზარავი ზმუილი მოსდევდა. ამ ხმას უერთდებოდა საქონლის ჩეხვის, მომაკვდავთა ბლავილის შემაშფოთებელი ხმები. მ. გეგია წერდა: „ფშაველთა ტრადიციულ რიტუალებს, რეჟისორმა ფუნქციური მნიშვნელობა მიანიჭა... ეს რიტუალები ზუსტად გამოხატავდა თემის მორალურ ტენდენციებს, განწყობას, ემოციურ ტონუსს. ამ გზით ფშაველთა ყოფა გადმოცემული იყო ეთნიკური სიზუსტით“.¹

თემის უძველესი ადათ-წესები, სხვისი ცოლის მიმტაცებელსა და გაუგებრობის პირველმიზეზს, უმძიმეს სასჯელს უქადდა. ფშაველები სპექტაკლშიც კიცხავდნენ ჩონთას უღირს საქციელს და ბახასთან ერთად, მის მოკვეთასაც ელოდნენ. ასეთ პირობებში, თემის უფროსები ჩონთას მხოლოდ მოკრძალებულ შენიშვნას აკმარდნენ და დასასჯელად არ ემეტებოდათ. ვ. ივანიძის ტუტას სიტყვები: „ლაშარის ჯვრის იმედი მოვაქვივნე ჩონთას და... ამ სახელს ვერ ავხდდი, მაინც იმედია ისევ ლაშარის ჯვრისა“ – თითქმის კატეგორიულად მოითხოვდა თანადგომას. „მაინც გვიყვარხარ! მაინც გულს შენზე ვერ გამოვიცვლით!“ – ამშვიდებდა ჩონთას ვ. მექვაბიშვილის შუშანა. სპექტაკლში გამძაფრებული იყო მოძალადის გამართლებების, უსამართლობის, პიროვნების დაკნინების მხილება. თემის მოძველებული ადათ-წესების თვითნებურად „გადააზრება“, უმოწყალოდ თრგუნავდა ადამიანურ ღირსებებს, რწმენას. უფლებაყრილი, თანასოფელელის დაცვის უუნარო საზოგადოება ველარ ახერხებდა ჩაეხშო სულის სიღრმიდან მომსკდარი შინაგანი ტკივილი. დაპირისპირება კულმინაციას აღწევდა. ხალხი ღელავდა და ბობოქრობდა. აგონიაში მყოფი საქონლის ბლავილი, უკმაყოფილო საზოგადოების გმინვა და ირგვლივ უხვად წამომართული მსხვერპლშეწირული ცხვრის თავები, სცენაზე ქმნიდა უზარმაზარი ცხვრის ფარის ილუზიას. ისინი უსიტყვოდ, მაგრამ შემზარავი ღმუილით გამოხატავდნენ შინაგან ამბოხსა და თავისუფლების წყურვილს. მრევლი უჯანყდებოდა იანვარას ტენდენციურ განაჩენს. ორ ნაწილად გახლეჩილი საზოგადოება იცავდა და თანაუგრძნობდა თავის გმირს.

ვაჟა-ფშაველას მსოფლგანცდის შესატყვისად, სპექტაკლში უსამართლობა დაუძლეველ საკაცობრიო ბოროტებად იქნა წარმოდგენილი. კრიზისულ სიტუაციაში მედიატორის ფუნქცია ენიჭებოდა ხევისბერის ობიექტურ განაჩენს, მაგრამ მოვლენების განვითარების შედეგად კიდევ უფრო მწვავედებოდა სახიფათო მდგომარეობა. ვახტანგ არეშიძის იანვარას თითქოს ტოტალური მორჩილების დამყარება, საკუთარი ერთპიროვნული ძალაუფლების განმტკიცება, მისი ე.წ. მთავარი მოლაშქრის დაცვა-გამართლება ეწადა. შედეგად, ფშაველთა შორის ქრებოდა გაუცხოების გადალახვის იმედი. ხევისბერის გამოტანილი უსამართლო განაჩენი ფატალური დასასრულის წინაპირობას ქმნიდა. ექსტრემალურ სიტუაციაში მყოფი ორივე მსაჯული, ვ. არეშიძის იანვარაცა და ვ. ივანიძის ტუტაც, ვერ ახერხებდნენ განეტვრიტათ მოსალოდნელი შედეგი და მორიგი დანაშაულის თანამონაწილენი ხდებოდნენ.

ვახტანგ არეშიძის იანვარა მრისხანე და შეუვალი იყო როგორც ბახას, ისე დედამისის, ბ. ჯაფარიძის ჯავარას მიმართ. უბედური დედის შესაწირს გამეხებული ხევისბერი არ ღებულობდა. ეს ფაქტი ფშაველებში უსასტიკეს სასჯელს წარმოადგენდა, ასეა დღე-

¹ გეგია, კლასიკური დრამა და თანამედროვე თეატრი, 1988, გვ.79.

საც. შეშფოთებული დედა ცრემლმორეული შესთხოვდა უხუცესთ გამოეჩინათ გულ-მოწყალება, მაგრამ ქალის გამოაგნებელ ვედრებაზე ისინი კუმტად რეაგირებდნენ. გულამოსკვნილი, აცრემლებული დედის მოწოდება შერიგებისა და მიმტევებლობისკენ, მისი ემოციური სიტყვები: „კაცნი იმად დაუყენებისართ თავის მსახურად ღმერთსა და ხატებსა, რომ შეგვარიგოთ, გვიშუაკაცოთ, განა თქვენ უფრო უნდა გზაზეთ გადაგვყაროთ?!.“ – გაისმოდა როგორც „ხმა მღალადებლისა უდაბნოსა შინა“...



სცენაზე დამკვიდრებული დაძაბულობა პიკს აღწევდა. ავად მდუმარე საზოგადოება ძრწოლით ელოდა გაუთვალისწინებელ ფინალს. რწმენაშელახული, საცოლეწართმეული, შეურაცხყოფილი, დაუცველი და თემისაგან მოკვეთილი ოთარ სეთურიძის ბახსა, მწარედ დაფიქრებული, თავდახრილი იდგა. ამ დაძაბულ ვითარებაში, როდესაც უკვე არა მხოლოდ ორი ადამიანის, არამედ მთელი თემის ორ ნაწილად – ბახსა და ჩონთას მომხრეებად – გახლეჩა და დაპირისპირება იყო თვალნათელი, მოულოდნელად გარკვევით გაისმოდა ოთარ ბალათურიას ჩონთას ხითხითით ამოთქმული სიტყვები: „მოდი, ნუ მოიკვეთთ და სხვა რამ სასჯელი დავსდვით, იქნება ეხლა ენანებოდეს კიდევ თავისი ჩანადინარი საქმე“. ირგვლივ ჩამომდგარ სამარისებურ სიჩუმეში, ჩონთას მიერ თითქოსდა ბახსა შეწყალების მოთხოვნით გაჟღერებულ, სრულიად უადგილო ფრაზას, ლამის „გასროლილი“ ტყვიის ეფექტი ჰქონდა. მას ფშაველთა აგრესიული გუგუნი მოსდევდა. ხალხი ავისმომასწავებლად იშმუშნებოდა. ისინი მდუმარედ, მაგრამ მძაფრად რეაგირებდნენ არცთუ უდანაშაულო ჩონთას უტიფარ „ხუმრობაზე“. ოთარ სეთურიძის ბახსა არაადამიანური გაშმაგება ეხატებოდა სახეზე. „მევე შემარცხვინე და მევე დამცინი?“ – აღმოხდებოდა მას, უეცარი ნახტომით მიეჭრებოდა მეტოქეს, ენერგიულად მოუღერებდა ხანჯალს და ერთი დარტყმით კლავდა. რწმენაშერყეული, გახლეჩილი, დაუცველობის შეგრძნებით შეშფოთებული საზოგადოების დაპირისპირებული მხარეებიც ემსგავსებოდნენ სტიქიას და ურთიერთგანადგურების პროცესში ელვისებური სისწრაფით ერთვებოდნენ. ჩონთას მკვლელობის ეპიზოდსა და მის შედეგს რეჟისორი მოიაზრებდა ტენდენციური მართლმსაჯულების წიალიდან ამოზრდილ ბოროტებად. აქ დანაშაულის თანამონაწილე იყო ყველა. განვითარებული

საყოველთაო ჟღერის პირველმიზნად კი თემის თავკაცთა უგზური სამართლებრივი პოლიტიკა გვევლინებოდა. ნინო შვანგირაძე წერდა: „ბახა - ო. სეთურიძემ უჩვენა, რომ მისი გმირის მიმართ უსამართლო დამოკიდებულების შედეგი იყო განვითარებული ტრაგედია“.¹

წარმოდგენის დასასრულს, თითქმის ანალოგიური აპოკალიფსური ჟღერის სცენა თამაშდებოდა ქისტებზე ფშაველთა თავდასხმის დროსაც. ამ ბრძოლაში, ქისტიცა და ფშაველი მეომარიც ბურჯიდან იყო მოკლული. მიზანსცენიდან იკითხებოდა საზოგადოებაში მზარდი, ყოვლისდამამხოველი აგრესია და ურთიერთსიძულვილი. სწორედ ლალატი და შურისძიების წყურვილი წარმართავდა თითოეული მათგანის ქმედებას. ჟღერის სცენა ამჯერადაც ელვისებური სისწრაფით, უხმაუროდ თამაშდებოდა. სპექტაკლის ფინალში კი, უჩვეულოდ თეთრი სცენოგრაფია, მოფენილი იყო თეთრ-შინდისფერჩოხიანი ახალგაზრდა მეომრების უსიცოცხლო სხეულებით. ასეთი გახლდათ ტენდენციური მართლმსაჯულების ფინალი. თვითნებურად მართულ, თავისუფლება-განძარცვულ ქვეყანაში, სიკვდილის სუსხი და შემადრწუნებელი სიმშვიდე ისადგურებდა. უსამართლო საზოგადოების აღსასრული გარდაუვალი და ლოგიკური ჩანდა.

შალვა გაწერელიას „მოკვეთილი“ საზოგადოების სტიქიად გარდაქმნის სათავედ, გამეფებულ ძალადობას, ადამიანის ღირსების ხელყოფას მიიჩნევდა. მოზარდთა თეატრის სპექტაკლში თანამედროვე სამყაროს მართვის მექანიზმები მოშლილი იყო, ხალხიც დაუცველი. პიროვნების ხვედრის მხილების პათოსით, აგრესიის მზარდი ტემპის აპოკალიფსურ მასშტაბში გადამზრდის საფრთხის განჭვრეტითა თუ პროზაული რეალობის წარმოჩენით, მოზარდთა თეატრიც ჩართული აღმოჩნდა მიმდინარე თეატრალურ პროცესებში.

XX საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისში საქართველოს უმნიშვნელოვანესი ფუნქციის ორი მთავარი, რუსთაველისა და მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრიც, ანუ ე.წ. თვინიერი ახალი თაობის აღზრდის ბასტიონი და მავანთათვის ჯერ კიდევ პართიული იდეოლოგიის მსახურად მიჩნეული ქვეყნის ეროვნული ტრიბუნაც, ქართველ საზოგადოებას სთავაზობდა „პოსტმოდერნული მგრძნობელობის“, დაუმორჩილებელი სულისკვეთების, კრიტიკული აზროვნებისთვის განწყობილ, ეროვნული კლასიკის თავისუფალ ინტერპრეტაციებს. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორების ნამუშევრები გამოირჩეოდა ტოტალიტარიზმის წინააღმდეგ ამბოხით, ინდივიდუალიზმის გააქტიურებით, უახლესი წარსულის რევიზიის წადილით. რეჟისორები გაბედულად „თამაშობდნენ“ თავიანთ დამოკიდებულებას პიესისა და რეალობისადმი. სპექტაკლებში შეიმჩნეოდა ფილოსოფიური სიღრმის ძიება, ზედროულობა, მომძლავრებული ირონია, პაროდია, გროტესკი.

კანონიკური ტექსტის ახლებური თამამი წაკითხვით, XX საუკუნის 70-იანელთა თაობამ მიგვანიშნა, რომ ინდუსტრიულმა ეპოქამ ანგარიშიანი პრაქტიციზმით დაასწავლა საზოგადოება, „ჩამოყალიბდა არაჯანსაღი, რეპრესიული ცივილიზაცია“ (ჭერბერტ მარკუზე). უჩვეულო სისწრაფით ცვალებად რეალობას ადეკვატურად ვეღარ ასახავდა თანამედროვე დრამატურგია. ამიტომაც სწორედ კლასიკა წარმოგვიდგა პოსტმოდერნული ეპოქის ყველაზე ერთგულ, მობილურ, მრავალაზროვან მოკავშირედ.

¹ შვანგირაძე, გამ. სახალხო განათლება, 7 XI. 1973.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაქრაძე ა., „თხზულებანი“, ტ. 8, გვ. 617-622.
2. ბაქრაძე ა., კინო, თეატრი.
3. გეგია მ., თეატრალური კალენდოსკოპი, თბ., 1990, გვ.160.
4. გურაბანიძე ნ., სცენა, რეჟისორი, მსახიობი, თბ., 1966., გვ. 87-97.
5. გურაბანიძე ნ., ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004, გვ. 132.
6. მუმლაძე დ., ნადირობა გოდოზე, თბ., 2014, გვ. 22.
7. მუმლაძე დ., ქუთათელაძე თ., ქართული დრამატურგიის ისტორია, ტ. I, თბ., 2015, გვ. 23-25.
8. მუმლაძე დ., პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში, ჟურნ. თეატრი და ცხოვრება“, #6, გვ. 44.
9. ურუშაძე ნ., სახლი სათამაშოი, თბ., 1999, გვ. 174, 175.
10. ქიქოძე გ., წერილები, ესსეები, ნარკვევები, თბ., 1985., გვ. 362-379.
11. წიფურია ლ., ქართული ტექსტი საბჭოთა /პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნულ კონტექსტში, თბ., 2016.
12. კრებ. პოსტმოდერნიზმი როგორც ასეთი, თბ., 1999, გვ. 11.
13. კრებ., ქართული კლასიკური დრამატურგიის ანთოლოგია, თბ., 1991, გვ. 411.
14. Барт Р., Семиотика, поэтика, М.,1989, с. 616.
15. კირბი ა., პოსტმოდერნიზმი, ელ. ჟურნ. „სემიოტიკა“, 15.11. 2012.
16. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, 1987.
17. ჟურნ. „ცისკარი“, 1974, #7, გვ. 154.
18. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1974, #4, გვ. 27.
19. გაზ. ლიტერატურული საქართველო, 20. II. 1987.
20. ჟურნ. აფრა, 1998, #3.
21. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 10. 01. 1979.
22. გაზ. „დრუშა ნაროდოვ“, #6, 1977.
23. გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“, 27. 04. 1974.
24. გაზ. სახალხო განათლება, 7 XI. 1973.
25. გაზ. კომუნისტი, 26 XII. 1978.
26. ჯეიმსონი ფრედერიკ „პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება“, გვ.5, Джеймсон Ф.П. Постмодернизм и общество потребления http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm,
27. Деррида Ж., Постмодернизм и культура, М.,1991, с. 118.
28. Макеева Ю., Реальность, которую ждал всю жизнь, М. 1988 №10.

THE SECOND "GOLDEN AGE" OF GEORGIAN THEATRE / BEGINNING OF THE 1970S

As a preamble to this article, the origins of the emergence of the term "postmodernism" (Rudolf Pannwitz, Arnold J. Toynbee), the postmodern principles and concepts are discussed and presented: "The death of God" - "God is dead!" (Friedrich Nietzsche), "The Death of the Author"/ ("La mort de l'auteur") (Roland Barthes), "The Death of the Subject", "Simulacrum" - "Simulacres et Simulation" (Jean Baudrillard), "The Realm of Hyperreality" (Umberto Eco), "Pastiche", etc. The article discusses all of the concepts mentioned in the article. The article deals laconically with all the concepts and features prevalent in postmodern art that have changed "reality" or "reality", as well as their conception and the diversity of their interpretation. In this respect, the following should be emphasised: "the principle of double coding", non-selection, accentuation of the role of communication (Jacques Lacan, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault), interpretative thinking, conceptualism.

In Soviet theatre art, the beginning of the period of postmodernism is assumed to be the end of the "theory of non-conflict", which was developed at the end of the 1950s, as well as the process of rehabilitation of repressive artists. This section presents the reforms that took place in Russian theatre: the founding of the youth theatre "Sovremennik" (1956) and the "Taganka Theatre" (1964).

The actualisation of the inspirations of Brecht, Meyerhold, Eisenstein, the construction of a new model of modern political theatre. The stage reforms of the children's theatre in the "Moscow Playhouse" and the "Central Children's Theatre".

The important part of the article concerns the reforms carried out in the Georgian theatre. Of particular interest in this regard is the establishment of youth theatres in Georgia, as well as the implementation of Brecht's theatre aesthetics, the role of Akaki Bakradze in the Rustaveli Theatre in the philosophical-political reanimation of the theatre process, the reform in Georgian youth theatre and the formation of the tandem of the director and stage artist (painter) (R. Sturua and M. Shvelidze, Sh. Gazerelia and M. Chavchavadze).

In the section devoted to nihilistic, artistic-critical theatre performances distinguished by "postmodern sensibility", two performances are examined - "Qvarqvare" by R. Sturua (1974) and "Outcasts" by Sh. Gazerelia (1973). In these performances of the 1970s, the characteristics and features of postmodern art were already discernible - demythologisation, carnivalesque, dominance of the subtext, metaphorisation of the text, use of the "author's mask", the perception of the world as an amorphous, polyvariable reality, the conventionality of truth, concentration on discourses, on debates.

The paper is a fragment of the textbook on theatre theory and theatre criticism. However, it is also intended for students interested in the art of theatre. For this reason, special attention is paid to the performances of the early 70s of the 20th century, staged on stages abroad and in Georgia. These outstanding performances are vivid examples of the fact that the ideas of post-modernism had taken hold, they are proof that the performance had taken on a new shape, a new, unexpected, brilliant interpretation of well-known texts and scores with the multi-layered effect of surprise.

DAS ZWEITE „GOLDENE ZEITALTER“ DES GEORGISCHEN THEATERS (BEGINN DER 70-ER JAHRE)

Als Präambel des vorliegenden Artikels werden die Ursprünge der Entstehung des Begriffs „Postmoderne“ (Rudolf Pannwitz, Arnold J. Toynbee), die postmodernen Prinzipien und Konzepte erörtert und dargelegt: „Der Tod Gottes“ – „Gott ist tot!“ (Friedrich Nietzsche), „Der Tod des Autors“/ („La mort de l’auteur“) (Roland Barthes), „Der Tod des Subjektes“, „Simulacrum“ – „Simulacres et Simulation“ (Jean Baudrillard), „Das Reich der Hyperrealität“ (Umberto Eco), „Pastiche“ u.a. Im Artikel werden all die in der postmodernen Kunst verbreiteten Begriffe und Merkmale lakonisch behandelt, die die „Wirklichkeit“ bzw. die „Realität“ verändert haben, sowie deren Auffassung und die Vielfalt deren Deutung einprägten. In dieser Hinsicht sind hervorzuheben: „das Prinzip der doppelten Codierung“, Non-Selektion, Akzentuierung der Kommunikationsrolle (Jacques Lacan, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault), interpretatives Denken, Konzeptualismus.

In der sowjetischen Theaterkunst wird als Beginn der Periode der Postmoderne das Ende der „Theorie der Konfliktlosigkeit“ angenommen, das Ende der 50-er Jahre des 20. Jh.-s entfaltet wurde, sowie der Prozess der Rehabilitierung der Repressalien-Künstler. In diesem Abschnitt werden die Reformen dargestellt, die im russischen Theater stattgefunden haben: die Gründung des Jugendtheaters „Sovremennik“ (1956) und des „Taganka-Theaters“ (1964).

Die Aktualisierung der Eingebungen von Brecht, Meyerhold, Eisenstein, das Konstruieren eines neuen Modells des modernen politischen Theaters. Die Bühnen-Reformen des Kindertheaters im „Moskauer Schauspielhaus“ und im „Zentralen Kindertheater“.

Der wichtige Teil des Artikels betrifft die Reformen, die im georgischen Theater durchgeführt wurden. In dieser Hinsicht ist besonders interessant die Gründung von Jugendtheatern in Georgien, sowie die Durchsetzung der Theaterästhetik von Brecht, die Rolle von Akaki Bakradze im Rustaveli-Theater bei der philosophisch-politischen Reanimierung des Theaterprozesses, die Reform im georgischen Jugendtheater und die Formierung des Tandems vom Regisseur und Bühnenkünstler (Maler) (R. Sturua und M. Shvelidze, Sh. Gazerelia und M. Chavchavadze).

In dem Abschnitt, der den durch „postmoderne Sensibilität“ ausgezeichneten nihilistischen, künstlerisch-kritischen Theateraufführungen gewidmet ist, werden zwei Aufführungen untersucht – „Qvarqvare“ von R. Sturua (1974) und „Ausgestoßene“ von Sh. Gazerelia (1973). In diesen Aufführungen der 70-er Jahre waren die Eigenschaften und Merkmale der postmodernen Kunst bereits erkennbar – Entmythologisierung, Carnavalesque, Dominanz des Subtextes, Metaphorisierung des Textes, Verwendung der „Maske des Autors“, die Wahrnehmung der Welt als einer amorphen, polyvariablen Realität, die Konventionalität der Wahrheit, Konzentrierung auf Diskurse, auf Debatten.

Der Beitrag stellt ein Fragment des Lehrwerks zur Theatertheorie und Theaterkritik dar.

Er ist aber auch für die Studenten bestimmt, die sich für die Theaterkunst interessieren. Aus diesem Grund wird besondere Aufmerksamkeit den Aufführungen zu Beginn der 70-er Jahre des 20. Jh.-s gewidmet, die auf den Bühnen im Ausland und in Georgien inszeniert wurden. Diese hervorragenden Aufführungen sind anschauliche Beispiele dafür, dass die Ideen der Postmoderne sich durchgesetzt hatten, sie sind der Beleg dafür, dass die Vorstellung eine neue Gestalt erhielt, eine neue, unerwartete, brillante Interpretation von bekannten Texten und Partituren mit dem vielschichtigen Überraschungseffekt.

ვინ მიხნობს აქ? არა, მე არ ვარ ღირი! ვინ მეძყვის ვინ ვარ?

თხრობა ეკრანზე. პოსტმოდერნიზმის პრინციპები

- რას იწონის მერცხალი ტვირთის გარეშე?
- რომელ მერცხალს გულისხმობთ, აფრიკულს თუ ევროპულს?
მეფე არტური / მანთი პითონი/

ლუმიერებმა, მოძრავი გამოსახულების ჩასაწერად შექმნილი ტექნიკური მოწყობილობის, სინემატოგრაფის პირველივე სეანსზე წარმოადგინეს „გაწუწული მებალის“ გათამაშებული ამბავი. მას შემდეგ კინო მოგვითხრობს. თხრობის სრულყოფის, ეკრანული აზრის ჩამოყალიბებისა და გამომსახველობის აქტიურმა ძიებებმა კინო საუკეთესო მთხრობელად და სრულფასოვან ხელოვნებად აქცია, ეკრანულ გამონათქვამს სიღრმე და მნიშვნელოვანება მიანიჭა, დააკავშირა კაცობრიობის ისტორიისა და კულტურის პროცესთან, ცნობიერ არსებობასთან. „ადამიანი მზად არის ნებისმიერ მასალას მიანდოს თავისი ისტორიები – აღნიშნავდა როლან ბარტი – თხრობა შეიძლება ბუნებრივ ენაზე, როგორც წერით, ისე ზეპირად, თხრობა შეიძლება მოძრავი და უძრავი გამოსახულებებით, შეიძლება ამისათვის ჟესტების ენასაც მივმართოთ და შეიძლება ყველა ამ სუბსტანციის სინთეზირებაც“.¹ ალბათ სწორედ თხრობა იყო პირველი, რაც ადამიანმა არარსებული რეალობის სახით შექმნა. თვითონ თხრობის პრინციპი, სხვადასხვა მასალით მოთხრობილი ტექსტები ფიქრის, აზროვნების, ღირებულებებისა და გარდაქმნების საფუძვლად იქცა. გაზავდა ჩვენს ცხოვრებაში, როგორც დამატებითი ურიცხვი რეალობა, შთაბეჭდილებებითა და სულიერებით ავსებული ირეალური სამყაროები, რომელთა გაზიარების გარეშე, ჩვენ მხოლოდ, ჩვენი ერთადერთი ცხოვრების შეცნობას შევძლებდით და ამასაც, ალბათ მწირად. უმნიშვნელოვანესია თხრობის ფუნქციები და შესაძლებლობები, მისი ყოველი ცალკეული ელემენტი. საკმარისი იქნება, აღვნიშნოთ, რომ კომუნიკაციის საფუძველია, აირეკლავს ადამიანის ფიქრს, უნარი შესწევს აღბეჭდოს და შეინახოს რეალური ფაქტისა თუ ფანტაზიის ხატი, გამოხატოს შთაბეჭდილება, თვალსაზრისი, გადასცეს ცოდნა, ღირებულებები, სულიერება... გამოიწვიოს ესთეტიკური გრძნობები: „კმაყოფილება“, „განწმენდა“, „ტკბობა“ როგორც ხელოვნების მშვენიერებამ. თხრობა თავისი იდეებით, მოვლენებით, საგნებით, სახეებით ფორმირებს დროის დისკურსს, ჩვენს სამყაროს, მის ხასიათს, მასში გააქტიურებულ სიტყვებს, საგნებსა თუ მნიშვნელობებს, თხრობა გადმოცემს და შეიცნობს, იძიებს, წარმოქმნის, ამკვიდრებს ახალ ნიშნებსა თუ გამოვლინებებს, ადგენს აზრისა და ემოციის შენახვის, კოდირების ფორმებს. კინემატოგრაფის, მასთან ერთად, ტელევიზიისა და ციფრული ტექნოლოგიის გამოგონებამ თხრობის ხელოვნება ახალი გამომსახველობით გაამდიდრა, განსხვავებული თვისების და ხასიათის მატერით, სხვადასხვა ხელოვნების ერთიანობის ახლებური სინთეზის გამოცდილებით, პირობითობისა და აზრის გამოხატვის, ერთი მხრივ, კამერის თითქოს ჩაურეველი, ძალიან

¹ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. 1987. 196–238.

ბუნებრივი და რეალისტური, უშუალო აღბეჭდვისა და მეორე მხრივ, რეალისტურად ფანტასტიკური, ჰიპერრეალისტური წარმოსახვების შექმნის მაღალი დამაჯერებლობის შესაძლებლობით.

მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანი უძველესი დროიდან მოგვითხრობს – გამოხატავს საზრისს, სვამს კითხვებს და ეძებს პასუხს, აგებს სტრუქტურას, სიუჟეტის მოძრაობას, მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად ცდილობს ჩასწვდეს ჰარმონიისა თუ სიმეტრიის ლოგიკას, უზადო პროპორციებს, სახიერების ძალას და მრავალჯერ მიუღწევია აღმაფრთოვანებელი სიმაღლეებისთვის – მაინც ახალს დაეძებს, ღრმა ჭეშმარიტებასთან გათანაბრების შემთხვევაშიც კი იცვლის შეხედულებას მშვენიერებაზე, სინამდვილის გადმოცემის წესრიგსა თუ აქტუალობაზე, მიღწეულ შედეგს აუქმებს და ახლებურად იწყებს შეთხზვას (თუმცა, სკეპტიკურად განწყობილი, ტრადიციული კულტურისა და დახვეწილი ესთეტიკის თაყვანისმცემლების თვალსაზრისით – უფრო და უფრო უარესად, უკვე ჰომეროსის შემდეგ!). მოგვწონს ეს თუ არა, მთხრობელიცა და აღმქმელიც, ამ ცვალებადობაში ვმონაწილეობთ, ჩვენი დროის აღქმისა და გამოხატვის სურვილით მოცულები... „კულტურა მუდმივად გამორიცხავს გარკვეულ ტექსტებს... ხელოვნების ყოველი ახალი მიმართულება ცვლის იმ ტექსტების ავტორიტეტულობას, რომლებზეც წინამორბედი ეპოქები იღებდნენ ორიენტაციას“¹.

თხრობის ყოველი ახალი პირობა აქტუალობას თავისებურად აწესრიგებს: ზოგიერთი ასპექტი სხვა დანარჩენთან შედარებით წინ იწევს და გადააწყვეტ მნიშვნელობას იძენს, გადაფასებული კი, ინტერესთა სფეროდან შესაძლოა სამუდამოდ გაქრეს. ეს ბუნებრივია, განუწყვეტელ ცვალებადობაში შეუძლებელია არსებობდეს ყოველგვარ პირობაზე იდეალურად მორგებული უნივერსალური სისტემა. ახალი დისკურსი სამყაროს ახლებურ აღქმას ამკვიდრებს და ჩვეულ სახეობრიობას მნიშვნელობას უცვლის. უწინ აღფრთოვანების მომგვრელი სრულყოფილი ფორმა, ახალ კონტექსტში აქამდე შეუმჩნეველი სიყალბით, მოუქნელობითა და შეცდომებით ამკარავდება – გადაჭარბებული მაღალფარდოვანებით, ჩახლართულობით, აბსურდულობით, სისასტიკით, ზედმეტი წვრილმანებით, შეუსაბამობით, გულუბრყვილობით... რაც მოწმობს „მარადიული იდეების“ მნიშვნელობის პირობითობას, და მის იდეალურობას სწორედ კონკრეტული დროის საზღვრებში.

აღნიშნული კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება, როლან ბარტის მანიფესტად ქცეული ესეს – „ავტორის სიკვდილის“² გამოსვლის შემდეგ, მკითხველისა თუ მაყურებლის ავტორთან გათანაბრებული როლის, ტექსტის თავისუფალი აღქმის უფლების გამოცხადების პირობებში, რომლის მიხედვით, დაწერილზე არანაკლები მნიშვნელოვანება წაკითხულმა, ინტერპრეტაციის აქტმა შეიძინა. თუ მანამდე აღმქმელი ნდობით მიჰყვებოდა ავტორის ჩანაფიქრს, ცდილობდა მისი პიროვნული თავისებურებებიდან გამომდინარე განემარტა ბუნდოვანებით მოცული რთული პოეტური გამონათქვამის საზრისი, ჩასწვდომოდა მის ბიოგრაფიას, ცნობიერსა თუ არაცნობიერს, ამჯერად, „ავტორის დიქტატისგან“ თავისუფალი, საკუთარი სუბიექტური შთაბეჭდილებით აგებს და აღრმავებს ტექსტის კონტექსტს, საგნობრიობას, მოვლენათა შინაარსს, საკუთარი თვალთახედვით განმარტავს ავტორის მიერ საგულდაგულოდ კონსტრუირებულ საზრისს. არსობრივად შეიცვალა, არა მხოლოდ მხატვრული შინაარსის აღქმის ხასია-

¹ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры. 1971, 149-150.

² ბარტი რ. ავტორის სიკვდილი, 1967.

თი, არამედ, თავად თხრობის ხელოვნება, მონათხრობის შინაარსი... გადამრავლებული მრავალრიცხოვან ინტერპრეტატორთა სუბიექტურ კონტექსტებსა და თვალსაზრისებს. ერთ მოვლენაზე შეიძლება არსებობდეს სრულიად სხვადასხვა პასუხი...

რა აზრი აქვს... რას ნიშნავს მაშინ ეს ბუნდოვანი შინაარსი, რომელსაც ყველა განსხვავებულად აღიქვამს და მასზე განსხვავებული მოსაზრება გააჩნია? არსებობს თუ არა ერთი სინამდვილე? აქვთ თუ არა, რეალობის საგნებს საკუთარი რეალური საფუძველი, რომლებსაც იყენებენ ავტორები სხვადასხვა შინაარსის „არსებობებისა“ თუ წარმოდგენებისათვის საჭირო მნიშვნელობის მისანიჭებლად და ემოციის აღმოსაგენებლად? გვესმის თუ არა, ბოლოს და ბოლოს, ადამიანებს ერთმანეთის თუ მხოლოდ გვეჩვენება, რომ ერთსა და იმავეზე ვსაუბრობთ?

ადამიანი სუბიექტად იბადება, ამ სამყაროთი გაკვირვებით და არსის წვდომის სურვილით, თანდაყოლილი კითხვებით. იგი ახელს თვალებს, აკვირდება, ცდილობს ამოიცნოს უცხო რეალობა, სივრცე რომელშიც რაღაც არსებობს... „დ/აკვირვება“... „გ/აკვირვება“... ამ სხვადასხვა მნიშვნელობის სიტყვებს საერთო საწყისი აკავშირებით, მხოლოდ ერთი ბგერა განასხვავებთ! და პატარა ადამიანის უკვე პირველ წარმოთქმულ შეკითხვას „ეს რა არის?“ იქვე ძალიან მალე, ასეთივე ღრმა მეორე შეკითხვა „რატომ?“ უერთდება. სწორედ სამყაროსადმი მიმართულ „რას“ და „რატომს“ ეფუძნება სამყაროს ჩვენეული შინაარსი, ერთი პიროვნების წარმოდგენების განსხვავება სხვათა აზრებისგან და შეხედულებებისგან. აღქმული სამყარო კი სწორედ ის სივრცეა, რომელშიც ჩვენს კითხვებსა და ამოცნობებს შორის ვარსებობთ, მოვლენებს სახელებს ვარქმევთ, ღირებულებებს ვადგენთ, საგნებს ადგილს ვუცვლით... შესაძლოა, სამყარო ჩვენი გაკვირვების საკვირველი ძალით იცვლება: „ჩვენ კითხვები მიგვიძღვიან“... სწორედ ისე, როგორც განმარტავს ტრინიტი რეალობის შეცვლის სტიმულს ვაჩოვსკების „მატრიცაში“.

„ვინ ვარ და რას ვაკეთებ ამ სამყაროში?“ „რა არის ყოფიერება? რა არის მისი არსი?“ ან „საერთოდ, რა შემძლია ვიცოდე არსებულზე?“ უცნაური რეალობის წინაშე, ეს მეტაფიზიკური აზრის სიღრმეებიდან ამომავალი კითხვები უხსოვარი დროიდან ფორმირებდნენ ადამიანის თვალსაზრისს, გადაწყვეტილებებს, ღირებულებებს, ცოდნას, ახალ-ახალ ამოცნობებს, განახლებულ საზრისს, მიზნებსა და იმედებს. მაგრამ ერთსა და იმავე კითხვებზე სხვადასხვა პასუხი არსებობს. რეალობა გაჯერებულია თითოეული ჩვენგანის ურთიერთსაპირისპირო მსჯელობებითა და სინამდვილეზე წარმოდგენებით – ერთი მხრივ – ცივილიზაციის სიღრმეებიდან, კაცობრიობის მიერ ისტორიულად დაგროვილი, მრავალგზის დასაბუთებული კლასიკური ფუძემდებლური გამოცდილებით, უწყვეტად ამოზრდილი ერთიანი განვითარების მყარი წარმოდგენებიდან, კონკრეტული ცდების იზოლირებული პირობებიდან მუსტი ცოდნის, ჭეშმარიტების რწმენითა და მარადიული ძიებით; და მეორე მხრივ, XX საუკუნის აჩქარებულ გადაფასებათა პარადოქსულ სივრცეში, მეცნიერების მიერ ახალი სამყაროს ხედვით შეცვლილი, თანამედროვე ადამიანის ეჭვიანი მზერითა და ახლად გაჩენილი შეკითხვებით. ტრადიციული კითხვები აქტუალურია დღესაც, თუმცა მათ ხასიათს ახლა, სამყაროს დღევანდელი აღქმა განსაზღვრავს, საკუთარ ეპოქაში წარმოქმნილი, წინააღმდეგობრივი რეალობის თვალსაჩინო პარადოქსებით, ისევ და ისევ, მცოდნე/

¹ მატრიცა (The Matrix) 1999. ძმები ვაჩოვსკები.

არაფრის მცოდნე ადამიანის უძველესი პრობლემით – მრავალი ზუსტი პასუხითა და არც ერთი სრულად და საყოველთაოდ ჭეშმარიტით. თუ მოდერნის ეპოქა ამაყობდა ადამიანის სამეცნიერო პროგრესითა და მიღწევებით, კოსმოსის დაპყრობისა თუ „ატომური ელექტროსადგურების“ გრანდიოზულობით, ჩვენი თანამედროვე პოსტმოდერნის დროის ადამიანს აღელვებს „გლობალური დათბობა“, „ეკოლოგიური მდგომარეობა“, ამინებს ჰესები... სწორად ვითარდება თუ არა კაცობრიობა? ვართ თუ არა პასუხისმგებელი ჩვენი პროგრესის გამო სამყაროს წინაშე? ვინ არის, ბოლოს და ბოლოს, ადამიანი? ის, ვინც გამუდმებით მიისწრაფის ჭეშმარიტებისკენ... თუ ის, ვინც შიშით გაურბის ამ ჭეშმარიტებას... ან ის, ვინც სწორედ ამ ჭეშმარიტების უარყოფით ჩამოყალიბდა ადამიანად და განუსაზღვრელობითა და ურთიერთსაწინააღმდეგო ვარაუდ/პრინციპებით არსებობს თავის მშობლიურ, დღეს კიდევ უფრო გაუცნობებულ, მოულოდნელობებით სავსე სამყაროში.

გაჩნდნენ კიდევ უფრო ეჭვიანი კითხვები, თუმცა დასმული არა ფიზიკური სინამდვილის, არამედ სწორედ საკუთარი აზრებისა და შეხედულებების მიმართ: „რატომ ვარ დარწმუნებული? რა მაძლევს საფუძველს, დარწმუნებული ვიყო რაიმეში?“ ან „შესაძლებელია, თუ არა, საერთოდ, დარწმუნებული ვიყო ჩემს დარწმუნებულობაში?“ ეპისტემოლოგიის¹ ეს კითხვები, რომლებიც ჭეშმარიტების საფუძვლებისა და სარწმუნო ცოდნის ფილოსოფიურ პოლემიკას წარმართავენ, სხვადასხვაგვარად დასაბუთებული, უფრო და უფრო ძნელად გასაცემი პასუხებით, ზუსტი საზომებისა და მეთოდების ძიებებით – თანდათან ორგანულად გადაიზარდნენ პოსტმოდერნიზმში, კიდევ უფრო შეცვლილი ატმოსფეროს ვითარებაში, ფუნდამენტური სამეცნიერო გადატრიალებებითა და სულ უფრო წინააღმდეგობრივი ახალი ცოდნის პრინციპებით, როდესაც ადამიანს უჭირს შეაფასოს არა მხოლოდ ურიცხვი ნაირგვარობით არსებული თვალუწვდენელი სამყაროს შესაძლებლობები და გაზომოს მისი ძალა, არამედ ველარ ზომავს საკუთარი სიძლიერის შედეგსაც. შეიცვალა არა მხოლოდ საბუნებისმეტყველო ფორმულები, არამედ ახალ ლოგიკაზე დაფუძნებული მსოფლმხედველობაც. თუ კლასიკური აზროვნების პირობებში, ადამიანი ნიუტონის დაანგარიშებადი მიზიდულობის წყალობით, ფეხქვეშ მყარ ნიადაგს გრძნობდა და დარწმუნებული იყო აღმოჩენილის სიკეთესა და საიმედოობაში – მისი ხედვა აირია მოდერნიზმისა თუ პოსტმოდერნიზმის წინააღმდეგობრიობასა და ცვალებადობაში, აინშტაინის ფარდობითობის სივრცე-დროის გამრუდებასა და ერთმანეთზე დამოკიდებულ განსხვავებულ რეალობებში, რომელთა მიზეზობრიობა სადღაც, სხვა უხილავ განზომილებებში ჩაიკარგა. სამეცნიერო პროგრესი ისე სწრაფად პროგრესირებს, რომ აინშტაინისთვისაც კი მოულოდნელი ხდება მისი თანამოაზრეების შემდგომი აღმოჩენები, მათ შორის, შემდგომ, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრინციპად აღიარებული „განუსაზღვრელობა“ (მოუხელთებელი კვანტური რეალობის ფაქტობრიობა, რომელიც აღიარებს შეუძლებლობას ერთდროულად განსაზღვროს ნაწილაკის სიჩქარე და

¹ შემეცნების ფილოსოფია. ეპისტემოლოგია შეისწავლის შემეცნების პროცესის კანონზომიერებებს, სუბიექტ/ობიექტის მიმართებას შემეცნების პროცესში, არკვევს, რა არის ჭეშმარიტება და როგორ შეიმეცნება და საერთოდ, შესაძლებელია თუ არა შემეცნება.

მისი ადგილმდებარეობა.),¹ რომლის აღმოჩენა ჰაიზენბერგის სახელს უკავშირდება. ხოლო, ნილს ბორი ასეთ განუსაზღვრელობაში წარმოქმნილ უკმარისობას, კიდევ უფრო პარადოქსული „დამატებითობის“ პრინციპით აწესრიგებს: „და მას ღრმა გნოსეოლოგიურ საზრისს ანიჭებს. ბუნების ყოველი ტემპარიტად ღრმა მოვლენა, მაგალითად „სიცოცხლე“, „ატომური ობიექტი“, „ფიზიკური სისტემა“, არ შეიძლება განისაზღვროს მხოლოდ სიტყვებით, უკიდურეს შემთხვევაში, ორი ურთიერთგამომრიცხავი დამატებითი ცნებებით განსაზღვრებას მაინც მოითხოვს“.²

მოკლედ და მარტივად რომ განვმარტოთ – თანამედროვე საბუნებისმეტყველო მეცნიერების მიღწევებმა უდიდესი გავლენა იქონია პოსტმოდერნიზმის მსოფლმხედველობის, მისი პრინციპებისა და ცნებების ჩამოყალიბებაზე. მოგვიანებით, ჟაკ დერიდა სწორედ „დამატებითობას“ ანუ „შევსებას“ აქცევს დეკონსტრუქციის საკვანძო პრინციპად და ლოგიკურად დააკავშირებს ერთმანეთთან „გან/სხვაგვებას“ („დიფერანსს“), ლოგოცენტრიზმს“, „კვალს“, „დასწრება/დაუსწრებლობას“...

„შევსება კულტურაში მთელის დაშენების (მთელის შექმნის) საშუალებაა, რადგან ყოველთვის არსებობს რაიმეს უკმარისობა. ეს შეიძლება იყოს ნორმა, წესი, სტრუქტურა, კანონი, სისტემა, თამაში და ა.შ. შევსება ადამიანური ცხოვრების აუცილებელი ელემენტია – მაგალითად, დედის ზრუნვა ბავშვზე ან კომპენსაციის ფსიქოლოგიური მექანიზმი“.³ თუმცა, ეს „უკმარისობა“ და მისი „შევსება“ პოსტმოდერნიზმში „გამთლიანებას“ როგორც ასეთს არ ნიშნავს. „უკმარისობა“ პოსტმოდერნიზმში შეიძლება გულისხმობდეს სწორედ ასეთი ერთსახოვანი მთელის არსებობას, მასში არსებული არაერთგვაროვანი, „გან/სხვაგვებული“ (დიფერანსული) წინააღმდეგობრიობის დანაკლისს, რომლითაც უნდა შეივსოს (ან შესაძლოა არც შეივსოს) ამ უკმარისობის შინაარსი. „ბუნდოვანებას“, „განუსაზღვრელობას“, „გამოტოვებას“, ფიზიკის მეცნიერების კვალად, დღეს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიშნებად განვიხილავთ. იჭაბ ჰასანმა ისინი უკვე 1971 წელს მოდერნისტულ/პოსტმოდერნისტულ შედარებათა ანტინომიებში წარმოადგინა.⁴ რასაკვირველია, ეს ცნებები არსებობდა მოდერნიზმშიც, კლასიკაშიც, თუმცა პოსტმოდერნიზმისგან განსხვავებით, მათში იგულისხმება არა პრინციპული მიდგომა, არამედ ცალკეული შტრიხი, ატმოსფერო, მხატვრული სახე, შეიძლება შემთხვევითობა და ავტორის შეცდომაც კი – „ბუნდოვანი სახე“, „ბუნდოვანი აზრი“, „განუსაზღვრელი იდეა“ – ამ სიტყვებით, ტრადიციული კრიტიკა, ხშირად, სწორედ, მხატვრულ ნაწარმოებში აზრის გამოხატვის გარკვეულ ხარვეზზე მიუთითებს, არამკაფიო, ნაწილობრივ გაუაზრებელ ფორმაზე, დაუმუშავებელ, არაფრისმთქმელ ჩანაფიქრზე, დუნე სტრუქტურაზე, გადაუწყვეტელ ფინალზე, რომელიც წერტილს საჭიროებს. პოსტმოდერნისტულ თხრობაში კი, როგორც ჰასანი აღნიშნავს, ეს მახასიათებლები ნაკლს კი არ წარმოადგენენ, არამედ კონცეფციებს და ხაზს უსვამენ პრინციპულ თვალსაზრისს. სწორედ „განუსაზღვრელობის“ პრინციპის განუსაზღვრელი

¹ შენიშვნა: მნიშვნელოვნად ჩავთვალე პოსტმოდერნისტული ტერმინის წარმომავლობაზე მითითება, თუმცა, არ ვარ დარწმუნებული, რომ თავად ჰაიზენბერგის აღმოჩენა (თუნდაც ზედაპირულად) სწორად გავიგე და შესაბამისად გამოვხატე. ეს საკითხი ჩემთვის სრულიად ბუნდოვანია და „კვანტური განუსაზღვრელობის“ აქ ფორმულირებული არსი, სამწუხაროდ, ზენონის „ისრის“ აპორიისგან არ განსხვავდება. მაპატიოს მკითხველმა, ყურმოკრული რაღაც ვითომ მიხვედრების გამო. (ლ.კ).

² Пономарев Л. И. По ту сторону кванта. 1971. 189.

³ Автономова Н. С. Философский язык Жака Деррида, 2011. 145.

⁴ Hassan Ihab The dismemberment of Orpheus, 1971.

სახე აძლევს საშუალებას მაყურებელს, თავად განსაზღვროს ის, რაც განუსაზღვრელი დარჩა და საკუთარ კონტექსტში გაარკვიოს მისთვის შექმნილი ბუნდოვანი გამოხატვის საზრისი.

„განუსაზღვრელობათა“ სიმრავლე, ანტინომიების ირონიული თამაში ანაწევრებს, მაგალითად, რებო ჭეიშვილის სცენარის მიხედვით გადაღებულ ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავის“ დაშლილ აბსურდულ რეალობას. ფილმის სახელწოდებაში ჩართული მეტყველების „მაიგივებელი“ კავშირი „ანუ“, რომელიც თავისი ფუნქციით, საზრისის „დამატებითობა/შეცვების“ პრინციპით უნდა აკავშირებდეს სათაურს მის განსაზღვრელ სიტყვათა შეთანხმებასთან, ამ შემთხვევაში პირიქით, „მაიგივებელ“ „ანუს“ „მაცალკევებელ/მაპირისპირებელობის“ ფუნქციად გარდაქმნის, მასზე კიდევ უფრო ბუნდოვანი მინუს-საზრისით, თავად მოჩვენებითი „ანუს“ უფუნქციობის დამახინველი განუსაზღვრელობით. ეს განუსაზღვრელობა კიდევ უფრო ფართოვდება ფილმის ტექსტში (თითქოს არსებული) ტექსტის - ხელნაწერის „ცისფერი მთების“ კიდევ ერთი ვარიანტული განსაზღვრით: „ანუ ტიან-შანი“. ეს „ანუს“ ვერსიები ფილმის სხვადასხვა ვითარებაში, თავის მხრივ კიდევ ორდება... და საერთოდ, გაორებათა „რიტმულ“ სტიმულს ქმნის... რაღაც... ვიკტორ პელებინის პერსონაჟის ლოგიკის მსგავსს: სადაც კითხვაზე – რა არის პოსტმოდერნიზმი? ახსნა ასეთია: „ეს როდესაც აკეთებ კუკლას კუკლისთვის. და რომ ამ დროს, თვითონაც კუკლა ხარ“.¹

თუ სახელწოდების პირველ შესადარებელ ნაწილზე, მაყურებელს, ფილმის პერსონაჟების მსგავსად, შეუძლია რაღაც ივარაუდოს, მაგალითად, ებადება ასოციაცია რომანტიზმის ეპოქის პოეზიაზე: „ცისა ფერს... ლურჯსა ფერს“... მეორე ამ დროს, სხვა კატეგორიის, მშრალად ინფორმაციული გეოგრაფულ/კულტურულად შორეული „ტიან-შანი“, ამ საეჭვო მიგნებასაც უკარგავს მნიშვნელობას და მაყურებელსაც და თავად ფილმის პერსონაჟებსაც „დიფერანსულ“ გაუგებრობაში ტოვებს. ბაზაევიჩის აღმწოთება: „მომკლავს ეს ორი სათაური!“ მაყურებლისთვის გასაგები და ირონიულად გაზიარებულია. „რა საჭიროა ეს ორი სათაური!“ ეს არის ერთადერთი გამოხატული დამოკიდებულება წაუკითხავი ტექსტის მნიშვნელობამიუგნებელ განუსაზღვრელობასთან და სიცარიელესთან მიმართებაში, რადგან „თვითონაც“ ყველამ კარგად იცის, თუ რატომ! რომ ამ რეალობაში, ორი ასარჩევიდან არც ერთს არ აქვს მნიშვნელობა, რადგან აქ, ეს „ანუ“ ტოლობა, სინამდვილეში „ანტი-ანუა“... შეუძლებელია რაღაც ორი სხვადასხვა რეალობის ფრაგმენტი ერთმანეთს დაემთხვეს და ურთიერთგაიგივდეს. ეს განუსაზღვრელი და წინააღმდეგობრივი „ანუ“ გაბზარულ კედელზე ჩამოსავარდნად გამზადებულ „გრენლანდიასავითა“ დაკიდებული, მოუშორებელია, ჩამოვარდნის შემდეგაც, ისევ კედელზე ჩნდება... ხოლო მისი არსებობა „აცდენას“, კავშირის უქონლობას ყოფიერების განუყოფელ პრინციპად ადგენს და ყველაფერს უკარგავს მნიშვნელობას: „რა მნიშვნელობა აქვს! გინდა ზევით ადი, გინდა ქვევით ჩადი, სულ ერთია“, „რა მნიშვნელობა აქვს, სოსო, წავიკითხე თუ არა?“, „გამაგებინეთ, აქა ვარ, თუ იქ?“, „რა მნიშვნელობა აქვს სად დავდებ?“... ეს მნიშვნელობადაკარგული გამონათქვამებია პოსტმოდერნიზმის მნიშვნელობადაკარგულ რეალობაში, თავისი მნიშვნელობადაკარგული, „გრენლანდიის“ მსგავსი სიმბოლური საგნებით, ავტორისა და ნაწარმოების გარეშე მნიშვნელობადაკარგული განხილვებით, და საბოლოოდ, და-

¹ Пелевин В., Числа, 2003 „Что это такое - постмодернизм? - подозрительно спросил Степа. - Это когда ты делаешь куклу нуклы. И сам при этом нукла“.

კარგული ხელნაწერის სამუდამოდ დაკარგული მნიშვნელობით... იმის მსგავსი, როგორც დერეფნის ბოლოს, საიდანაც მოსული ვიღაც ორი კაცი, დაკეტილ კარებთან რომ დგება ხოლმე, ვიღაც „გივის“ ერთი და „ი/გივე“ მნიშვნელობადაკარგული ძებნითა და უშედეგო ძახილით: „გივი, ჩვენ ვართ, გაგვიღე! ჩვენ ვართ, გივი“...

„იგივე“ ანუ აქ, ამ შემთხვევაში – სიცარიელე... „ორი წელი სიცარიელეში“... სწორედ ასე განსაზღვრავს „ცისფერი მთების“ გმირი თავის გაყინულ მდგომარეობას. რას ნიშნავს ეს სიცარიელე? ეს „ანუ/სიცარიელე“? სიცარიელე ეს ცნებაა, პრინციპია, რომლის ნიშანს და სახეს პოსტმოდერნისტულ თხრობაში იშვიათად არ ვხვდებით – „ცარიელი ნიშანი“, „ვარდის ცარიელი სახელი“... „სიცარიელე“ უსასრულო რაოდენობის ჰიპერტექსტში ერთიანდება, გაჟღერებული ასევე, უსასრულო საზრისებით, უსაზრისობებითა და გაუსაზრისობებით...

ირონიული ელფერი დაჰყვება უმბერტო ეკოს რომანის შესავალში „ვარდის სახელის“ დაწერის „ისტორიას“: თითქოსდა აბაღ ვალეს მიერ დაწერილი იშვიათი გამოცემის: „Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d’après l’édition de Dom J. Mabillon“(Aux Presses de l’Abbaye de la Source, Paris, 1842) აღმოჩენის სიხარულს, რომელიც, ეკოს თქმით, XIV საუკუნის მანუსკრიპტის ზედმიწევნით გამეორებას წარმოადგენდა და რომელიც, XVII საუკუნის სწავლულს მელქის მონასტერში უპოვნია. მაგრამ, „ვარდის სახელის“ ავტორი აბსურდულად კარგავს ამ ერთადერთ ეგზემპლარს... შთაგონებულ ავტორს გასაჭირში თავად წიგნები არ ტოვებენ... ისტორიები, რომლებიც რეალობას „მზა“ სახით კვლავ უბრუნდებიან: „არსებობს უკიდურესი გადაღლილობისა და უდიდესი ფიზიკური აგზნებულობის მაგიური წამები, როდესაც ცნობილი ადამიანები წარსულიდან გვეცხადებიან (...) მოგვიანებით აბაღ ბუკუას მშვენიერ წიგნში ამოვიკითხე, რომ ადამიანს წაუკითხავი წიგნების ხილვაც კი შეიძლება ეწვიოს“.¹

ირონიითაა გაჯერებული ვიქტორ პელევიჩის „ჩაპაევი და სიცარიელე“² შესავალი პასაჟი – აღუზია მსგავს პოსტმოდერნისტულ ინტერტექსტუალობასა და ციტატურობაზე, „ვარდის სახელის“ მსგავსად, დასაწყისში აქაც მონასტრულ „მანუსკრიპტზეა საუბარი“: ოციან წლებში, „შიდა მონღოლეთის ერთ-ერთ“ მონასტერში შექმნილ ხელნაწერზე ანუ, „პირველ მცდელობაზე, მსოფლიო კულტურაში მხატვრული საშუალებებით აისახოს ძველი მონღოლური მითი მარადიულ დაუბრუნებლობაზე“, თუმცა, მისი „ავტორის ვინაობა, „გამომცემლის“ მიერ, რომლის სახელითაც იბეჭდება პუბლიკაცია, სხვადასხვა „გასაგებ“ მიზეზთა გამო „არ სახელდება“³... „ისედაც ყველამ კარგად იცის, რატომ“!

პოსტმოდერნისტული ცნება ირონიზირებს არა მხოლოდ თავის მოდერნისტულ ანტინომიას, არამედ, საკუთარ პრინციპსაც. ზოგჯერ, პოსტმოდერნისტულ სიუჟეტებში აღწერილი ხელნაწერის ამბავი, შეიძლება ითქვას, ჰიპერაბსურდულია, როგორც „ცისფერი მთების...“ შემთხვევაში. აქ, „ხელნაწერს“, რომელიც ნაწარმოების მთავარი განმსაზღვრელი მოვლენაა, კი არ „აღმოაჩენენ“, არამედ, პირიქით, შიგნით ერთხელად არ ჩახედავენ, საბეჭდ მანქანაზე გადაკოპირებული საკმარისი რაოდენობის ეგზემპლარების მიუხედავად, წაუკითხავად აქრობენ, სამუდამოდ ფანტავენ, უგზო-უკვლოდ

¹ ეკო უ. „ვარდის სახელი“, 1980.

² Пелевин В. „Чапаев и Пустота“, 1996.

³ იქვე.

კარგავენ ყოველგვარი ბოროტი განზრახვის გარეშე... ვეღარც მიაგნებენ და ვეღარც აღადგენენ, აღარც შთაგონება ბადებს ტექსტს თავისთავად, ეკოს მანუსკრიპტივით... ხელნაწერი აღარ არსებობს... თორემ ავტორი სახეზეა, პელეგინის „მიზეზთა გამო“ ავტორის გაანონიმურებისგან განსხვავებით. ყველასთვის კარგად ნაცნობი სოსო... და რა მნიშვნელობა აქვს ხელნაწერს! ეს უკვე ჩვენი, საკუთარი „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავია“, რეზო ჭეიშვილისა და ელდარ შენგელაიას ქართული ჰიპერ-აბსურდული ჰიპერ-რეალობა, სამუდამოდ გაყინული „გრენლანდია“ თუ აღელვებულ მღვაში აღმოჩენილი გატეხილფსკერიანი სულელების ხომალდი. ეს სხვადასხვა ენაზე დაწერილი ტექსტები, სახეებში ფორმირებული კონცეპტები საერთო ნიშნებით თავისუფლად შედიან დიალოგში ერთიმეორესთან, ერთმანეთის სახიერებასა და საზრისებს გვახსენებენ, ერთმანეთს შლიან და აზრს უკარგავენ, განამტკიცებენ და „ავსებენ“, საერთო ინტერტექსტს ქმნიან, მნიშვნელობებს იცვლიან ერთმანეთის ელფერით და „უთვალავ ფერთა“ თამაშით გვექმნებიან.

„განუსაზღვრელის“ ცნებისგან განსხვავებით, „გამოტოვების“ პრინციპი – პაუზა, მონტაჟი, მოდერნიზმის ხელოვნებაში აზრის გამოხატვის, მოდერნიზმების ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო და ენერგიული ხერხია – ავანგარდული მოულოდნელობის, კონტრასტის, მეტაფორებისა და შედარებების შექმნის ეფექტური საშუალება. სერგეი ეიზენშტეინმა მოდერნისტული კინომონტაჟის მთელი სისტემა დაამუშავა: „ატრაქციონების“, „ვერტიკალური“, „ჰორიზონტალური“, „ტონალური“, „ინტელექტუალური“... მონტაჟის სახეობები, თუმცა ასეთი რედაქტირების მიზანი ძირითადად იყო: რიტმის განსაზღვრა, ემოციური თუ მნიშვნელოვანი ვიზუალური აზრის სხარტად დალაგება, სასურველი აზრის შეკვრა/სტრუქტურირება, მეტაფორული მნიშვნელობის მინიჭება, ხედების ფორმირება, დეტალის გამოყოფა/აქცენტირება, ყოველგვარი ზედმეტი წვრილმანის ამოღება/გამოტოვება, სწორედ მისი განსაკუთრებული, წამყვანი, მთავარი მნიშვნელობის წარმოსაჩინად; მაშინ, როდესაც პოსტმოდერნისტული „გამოტოვება“ თხრობაში, სწორედ აუცილებელისა და მნიშვნელოვანის გამოტოვებას ნიშნავს, მნიშვნელობის გარეშე დარჩენას, მექანიკურ დანაწევრებას, ნილს ბორისეული გარე „დამატებითობისა“ თუ დერიდასეული გატეხილ-გა/გასხვავებული „შევსების“ პრინციპის იმედად... ან როგორც არის, საერთოდ რეალობაში ბევრი რამ, ფრაგმენტად, ყოველგვარი ახსნისა და პროცესის დასრულების გარეშე აბსურდულად შეწყვეტილი და სხვა სივრცესა და მნიშვნელობაში უფუნქციოდ დარჩენილი. ასე რომ პოსტმოდერნისტულ თხრობაში მოდერნისტული ერთიანი სისრულის ნაცვლად, „შემავსებელი“ კომპენსირება საპირისპირო საზრისით ან სხვა უცხო, მოულოდნელი, დამატებითი და ასევე დაუსრულებელი ფრაგმენტით ბალანსდება, რაც აქცენტირებს ისევ და ისევ დანაკლისს, და ცნების თავდაპირველ ცალსახად განუსაზღვრელ არსს რეალობის მრავალაზროვანი დამატებებით, გამაბათილებელი სიცარიელითა და ირონიით ავსებს.

ამგვარად, ჩვენი ეპოქის საოცარმა აღმოჩენებმა და თანამედროვე ადამიანის მიერ სამყაროსადმი დასმულმა კითხვებმა პოსტმოდერნიზმის გაორებულ, ბუნდოვან, მერყევ, მრავალაზროვან, მრავალგანზომილებიან, ცენტრისა და საზღვრების გარეშე არსებულ ირონიულ რეალობაში გადაინაცვლეს, სადაც ეს კითხვები თუმცა ისევ ჩნდებიან, მაგრამ ამჟერად რიტორიკულ/ირონიული მნიშვნელობით, პასუხების საჭიროების გარეშე, რომელთა დანიშნულებას უკვე არა „საეჭვოს“ განსაზღვრა, არამედ, თვითონ „ეჭვის“ წარმოჩენა წარმოადგენს, თავისთავად „ეჭვზე“ როგორც ასეთზე ხაზგას-

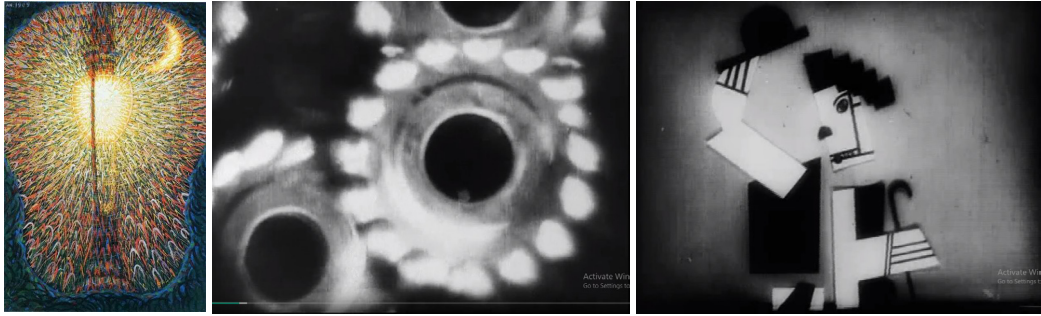
მა. „ექვი“ თავად ხდება პრინციპი, უნდობლობის, შეუსაბამისობის, დაუმთხვევადობის საზრისი... რადგან, პოსტმოდერნიზმში საკითხი ასე დგას: „ვიმეცნებთ კი, პრინციპში, ამ სამყაროს?“.

ვიმეცნებთ თუ არა, ამ სამყაროს? რას გვიამბობს კინოხელოვნება დღეს, პოსტ-მოდერნიზმის კონტექსტში? რით გამოირჩევა იგი მოდერნისტული თუ კლასიკური მონათხრობისგან და რას ვგულისხმობთ, როდესაც ვამბობთ, რომ იგი პრინციპულად შეიცვალა? პირველ რიგში გავიხსენოთ, რა იყო აქამდე „პრინციპულად“ მნიშვნელოვანი, როდესაც გადმოცემდა გარემომცველ რეალობას – კულტურას, სულიერ და სოციალურ ცხოვრებას, ფანტასტიკურ სამყაროს, ბაძავდა სინამდვილეს, აღწერდა, როგორც ესმოდა, როგორც ხედავდა, როგორც მიაჩნდა, როგორც იყო საჭირო... ღირებულებას ანიჭებდა, ქმნიდა მტკიცე რაციონალურ აზროვნებას, სრულქმნილ ერთიანი „თანმიმდევრული მიზეზებისგან და ქმედებებისგან შემდგარ ცაში გაბმულ ოქროს ჯაჭვს“¹; მის აბსოლუტურ ლოგიკას, ტემპარიტების წესს. შესაბამისად, ადამიანის ცნობიერებაც ამ საფუძველს მიჰყვებოდა, ეძებდა და პოულობდა საყრდენს, ეჭიდებოდა კავშირს მოკავშირესთან...

მაგრამ „კავშირი დაირღვა“... ჯერ მოდერნიზმი წყვეტს წარსულის „ოქროს ჯაჭვს“ და კრიტიკული პათოსით პირდაპირ მომავლის შენებას იწყებს, ცდილობს საკუთარ დროსა და რეალობას გადაასწროს, საკუთარ აწმყოს – შექმნას ფუნქციონალური ელემენტებისგან ერთმანეთით განპირობებული მტკიცე ფორმა, როგორც სიტყვა იზიდავს თავის რითმას სამყაროს ქაოტურ და მოუწესრიგებელ სურათში. მოდერნიზმის ასეთ, უმნიშვნელოვანეს იდეად წარმოდგა „სტრუქტურა“ – მთლიანობა აუცილებელი ელემენტებით, აუცილებელი ფუნქციებით, აუცილებელი კავშირებითა და თვისობრივად ახალი ერთობლიობით, თითოეული „ტანჯიკისა“ და „კბილანას“ წესრიგითა და ლოგიკით განსაზღვრული მწყობრად ფუნქციონირებადი მექანიზმით. XX საუკუნის ეპოქის სულისკვეთებას სწორედ ასეთი მწყობრი მთლიანობა, ადამიანის გონისადმი უდიდესი ნდობა და ტექნიკური პროგრესით აღფრთოვანება განსაზღვრავს: „ძველი ლიტერატურა უმღერდა აზრის უქნარობას, აღფრთოვანებასა და უმოქმედობას. ჩვენ კი ვუმღერით თავხედურ შეტევას, ცხელებიან ბოდვას, სამწყობრო ნაბიჯს, საშიშ ნახტომს, დარტყმას და მუტს“²; აცხადებს ტომაზო მარინეტი თავის უარყოფას და ცეცხლოვანი პათოსით ავანგარდის ხანძარში ხვევს ევროპულ რაციონალიზმს. „მოვკლათ მთვარის შუქი“, ასე უწოდა მან თავის 1909 წელს „ფიგაროში“ გამოქვეყნებულ მანიფესტს, რომლის ყდას ჯაკომო ბალას „ქუჩის შუქის“ ილუსტრაცია ამშვენებს და რომელზეც ქუჩის ელექტროლამპიონი ანიეტრალეებს მთვარის ნათებას, ფანტაგს ღამის სიბნელეს.

¹ „ძველმა პოეტებმა, ჰომეროსმა და სხვებმა, მას, იუპიტერის ბრძანებით – ცაში გაბმული ოქროს ჯაჭვი უწოდეს, რომლის გაწყვეტა შეუძლებელია, რაც არ უნდა დატვირთონ. ეს ჯაჭვი შედგება თანმიმდევრული მიზეზებისა და ქმედებებისაგან, თითოეული მიზეზს კი გააჩნია თავისი განსაზღვრული ქმედება...“ – ციწრ. სოჩ. Лейбница в 4 томах, т.1, 1982

² Marinetti Filippo Tommaso. Manifesto del Futurismo, 1909.



ჯაკომო ბალა „ქუჩის შუქი“ Street Light 1909
 კადრი ფერნან ლეჟეს „მექანიკური ბალეტიდან“ 1924

მაგრამ მოდერნიზმის უბადო და ჩაკეტილი სტრუქტურის მთლიანობა, სწორედ სიმეტრიის საპირისპიროდ, მის იდეალურად აწყობილ კავშირებზე, თითქოს ხელოვნური თარგის ნაკერებზე ირღვევა... თვალსაჩინო ხდება გაჩენილი „ბზარების“ საზრისი, მოდერნიზმის კონფლიქტი სწორედ საკუთარ დროსთან, საკუთარ თანამედროვეობასთან, საკუთარ იდეასთან. ერთი შეხედვით სამართლიან, მწყობრ ტოტალიტარულ სტრუქტურაში ჩნდება მექანიკურ „ადამიან-ჭანჭიკებად“ არსებობისადმი უნდობლობა, „საერთო ბედნიერებისთვის“ ინდივიდალ ყოფნის უფლების გაწირვა, იძულებითობის განცდა და ან საერთოდ უუფლებობა. სტრუქტურამ თავად სტრუქტურალიზმის წიაღში დაიწყო დაშლა და დეკონსტრუირება. პოსტსტრუქტურალიზმი კარგავს ნდობას მოდერნიზმის სტრუქტურული დამაჯერებლობისადმი, „გართიმული“ მიზიდულობისადმი, ხელოვნური მიმზიდველობისადმი. ასეთ წესრიგს ჟაკ დერიდა სინამდვილის გაყალბებად „ლოგოცენტრულობად“ მიიჩნევს, ანუ მიზეზის საზრისით მოწესრიგებულ /კონსტრუირებულ კანონზომიერებას, რომლის თანახმად – საზრისი, ლოგიკა, ტექსტის მნიშვნელობა სიტყვათა შორის არსებული დამოკიდებულებებითა და განსხვავებებით ყალიბდება და არა რეალურად საგნების თავისთავადი არსით, რომელთა ნიშანსაც, თითქოსდა ეს დამოკიდებულებები წარმოადგენენ.

ეს თვალსაზრისი, შემდეგ, უკვე პოსტმოდერნისტულ თხრობაში გამოიკვეთა, როგორც „ლოგოცენტრული“ ბზარებისა თუ მათი არასწორი შეწყობების ირონიული მნიშვნელობა, უსაზრისოდ დარჩენილი ფრაგმენტების სიცარიელე და ახალ რეალობასთან შეუთავსებადობის ფაქტობრიობა – ღირებულებათა განურჩევლობით, აბსოლუტური ეჭვითა და მიუღებლობით, ინტერტექსტუალობით, ალუზიებით, დეკანონიზაციით, დეკონსტრუქციითა და წარსულთან ირონიული დაბრუნებით... დაკარგული საზრისის „დაცარიელებული“ ნიშან-სახეებით, ზოგჯერ ყოველგვარ ფუნქციონალობას მოკლებული არამნიშვნელოვანი, ამორფული, ნგრევადი, მოსრიალე, მერყევი, ბუნდოვანი, ხშირად თითქოს შემთხვევითი და უღიმღამო ელემენტებით... პოსტმოდერნიზმის ეს პრინციპები იჭაბ ჰასანმა, 1971 წელს, თავის ცნობილ „ორფეოსის დანაწევრებაში“, მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ერთმანეთთან შედარების შედეგად, მათ შორის განსხვავებებად წარმოადგინა. დღეისთვის ეს სია გარკვეულად შეიცვალა, დაემატა ახალი ანტი/ტერმინები, ზოგიერთმა განსხვავებამ, პირიქით, მნიშვნელობა დაკარგა, ან უფრო გაღრმავდა, თუმცა, ჰასანისა და პოსტმოდერნიზმის სხვა მკვლევართა მიერ

აღნიშნული კონცეფციის ზოგადი არსი ჯერ ისევ რჩება პოსტმოდერნისტული თხრობის განმსაზღვრელად.

ჰასანის ანტინომიები: ფორმა და პრინციპული ანტიფორმა, მიზანმიმართულობა და თამაში, მთლიანობა – ფრაგმენტულობა, აღსანიშნი – აღმნიშვნელი... გარკვეულობა – განუსაზღვრელობა, რეალობა – ჰიპერრეალობა, სინამდვილე – სიყალბე, ორიგინალი–ციტირებული/დასესხებული/ინტერტექსტუალური, ავტორი/ოსტატი/გენია – მოყვარული/დილექტანტი, უნისონი/ჰარმონია – კაკაფონია/დისჰარმონია, რიტმულობა–პოლიტმულობა, სუბიექტი– სუბიექტის სიკვდილი, ახალი – დაძველებული, რაციონალური – ირაციონალური... პოსტმოდერნიზმის თავისებურებას აღნიშნავს ასევე, ცვალებადობა, სიმრავლე, სიცარიელე, დეკანონიზაცია, აცენტრულობა, რიზომატულობა, ლაბირინთი, ჰიბრიდიზაცია, კარნავალიზაცია, დიფერანსი, კვალი, აბსურდი, ირონია ... და კიდევ სხვა მრავალი, ყველაფერი, რაც ტრადიციულად მნიშვნელოვანისა და ღირებულის პრინციპულად საპირისპირო და ირონიულია, რაც არღვევს იერარქიას, აღიარებული ნორმის კანონზომიერებას. ეს ცნებები დეკონსტრუქციის პრინციპებად იქცნენ და პოსტმოდერნისტული კინოთხრობის აუცილებელ პირობად წარმოდგნენ – განსაზღვრეს ასეთი ფილმების გამომსახველობა და გაყალბებული შინაარსი. ზოგჯერ პრინციპებსა და ანტი/პრინციპებს შორის განსხვავებები მკაფიო და გასაგებია, ზოგჯერ უმნიშვნელოდ გამოიყურება და სხვაობა შეუმჩნეველია, თუმცა ეს კიდევ დამატებითი თამაშის დონე შეიძლება აღმოჩნდეს.

ჰასანის ანტინომიებად (1971), ჟაკ დერიდას მიერ „გრამატოლოგიაში“ (1967) დეკონსტრუქციის (ტექსტის მნიშვნელობათა გახსნა, განსხვავებებზე დაშლა, „განუსაზღვრელობისა“ და „შემავსებელი“ სტრუქტურის გამოვლენითა და მათი ახალ კონტექსტში გადაწყობით) აღწერამდე, ეს პროცესი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, მათ შორის კინოხელოვნებაშიც, თეორიული საფუძვლის არსებობის გარეშე უკვე დაწყებული იყო და სტიქიურად ვითარდებოდა. რამდენიმე წლით ადრე კინოხელოვნება უკვე იცნობდა ფედერიკო ფელინის „ტკბილ ცხოვრებას“ (1960), „რვანახევარს“ (1963)... ჟან-ლუკ გოდარის ფილმებს: „ცხოვრება საკუთარი ცხოვრებით“ (1962), „კარაბინერები“ (1963), „გიჟი პიერო“ (1965), სტენლი კუბრიკის „2001: კოსმოსური ოდისეას“ (1968), მიქელანჯელო ანტონიონის „ფოტოგადიდებას“ (1966)... ასევე, ჯერ კიდევ სოცრეალისტურ საქართველოში გამოდის ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვე“ (1966), „იყო შაშვი მგალობელი“ (1970), 1968 წელს – ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ რეზო გაბრიადის სცენარით... ფილმები, რომლებმაც შეცვალეს არა მხოლოდ კინოხელოვნება, არამედ, თავად ადამიანთა თვალთახედვა.

ეს საერთო განწყობა თვალსაჩინოდ იკითხება პოსტმოდერნისტული ხელოვნების დამოკიდებულებებში კანონზომიერებული სისტემის, სტაბილური ფორმის, სტრუქტურის, დისკურსის, სტილის, ან თავად საზრისის მიმართ. გადაღებისას დაფიქსირებულ, თუნდაც საოცრად გამომსახველ იდეალურ რაკურსს ცვლის ხაზგასმულად გაუწონასწორებელი „უსახური“ კომპოზიცია, კადრების მოსრიალე შეუმჩნეველ მოძრაობას უთანაბრდება უხეში „მოყანყალე“ ხელის კამერა, რომელიც ოპერატორის დასწრებას უსვამს ხაზს და აბათილებს ეკრანზე წარმოდგენილი რეალობის თვითკმარ სინამდვილესა და დამაჯერებლობას... კინემატოგრაფიულ თხრობაში, ეს ერთგვარი, თვალშისაცემი „დაუდევრობა“ შეიძლება ნებისმიერ შრეზე აისახოს: იდეის, რომელიც წარმოგვიდგება ბუნდოვანი, დაუკონკრეტებელი ან მკაფიოდ მრავალაზროვანი, პარა-

დოქსული, დაუსრულებელი სახით, სიუჟეტის ტრადიციული კვანძებისა და ხასიათების გარეშე, გადაწყობილი სხვა ელემენტებზე. მაგალითად – დროის მექანიკური დინების ერთეულებზე დაწყვეტილი თხრობით ან პირიქით არეული დინებით: ფლემ-ბეკებითა და ფლემ-ფორვარდებით, თავისუფალი ცნობიერების ნაკადით, მთავარ მოვლენათა გამოტოვებებით... ერთი პერსონაჟებიდან სხვა პერსონაჟებზე გადასვლით ან თხრობისა თუ მონათხრობის ხელახლა დანაწევრება/აწყობით, კოლაჟურად, ზოგჯერ მექანიკურად ფრაგმენტირებით... გარკვეულად, ტრისტან ტცარასა და უილიამ ბეროუზის „დანაკუწების“ – (cut-up) ტექნიკის მსგავსად, რათა მაყურებელმა აღქმაში აზრდაკარგული ფრაგმენტები ისევ იპოვოს და საზრისი ახლებურად მოაწესრიგოს... თუმცა, მოდერნისტული წმინდა „ავტომატიზმისგან“ განსხვავებით, პოსტმოდერნისტულ თხრობაში ნებისმიერი ტექსტში არსებული და გამოხატული, კოლაჟი იქნება ეს თუ სხვა რამ – არსებული თემები, სიუჟეტები, ხასიათები, დასესხებული ტექსტები, ცალკეული ციტატები, ალუზიები ან „მზა ნაწარმი“ (readymade), ისევ თავისთავადი წმინდა ტექსტის სახით კი არ რჩებიან, არამედ, ახალი კონტექსტის სივრცეში ინაცვლებენ, უჩვეულო განლაგებითა და დეკონსტრუქციულ/რეკონსტრუქციული მანიპულაციებით, როგორც თავად „მოდერნიზმის“ ცნება იმყოფება „პოსტ/მოდერნიზმის“ ცნების კონტექსტში ერთმანეთთან განსხვავება/არ-განსხვავებებით. პოსტმოდერნისტულ თხრობაში „კვლავ გამოყენებული“ ციტირებული ფრაზა თუ „მზა ნაწარმის“ სამომხმარებლო უმეტესეულო იერსახე ახალი ტექსტის სიტყვა ხდება, თავისი ახლებური ელფერი, ახალი ბმით, მთლიანობითა თუ მცირე ნაწილით, რაც საკმარისია საწყის ტექსტზე მისანიშნებლად, ტექსტებს შორის კავშირის დასამყარებლად და ლოგოცენტრული სტრუქტურის დასაშლელად. მაგალითად, ლუის ბუნუელის „თავისუფლების ფანტომის“¹ აცენტრირებული თხრობა სულ ახალ-ახალი პერსონაჟებით, სიტუაციების „შემთხვევითი“ დინებებითა და გადახვევებით, სავსე დადაისტურ/ირონიული ალუზიებით თანამედროვე რეალობისა თუ ზოგადად კულტურის მოვლენებზე, ერთ-ერთ ეპიზოდში წარმოადგენს პატივცემული საზოგადოების ჯგუფის წევრულებას ასეთივე პატივცემული მასპინძლის ოჯახში, სადაც სადილის მისართმევად სტუმრები საგანგებოდ ჭამისთვის განკუთვნილ კაბინაში უხერხული გრძნობით ცალ-ცალკე მიიპარებიან და ჩუმად ილუკმებიან, ხოლო ერთად ურთიერთობისთვის, სასადილო მაგიდის გარშემო, სკამების ნაცვლად ტუალეტის ქოთნებზე სხდებიან კარგი ტონის თანახმად მიღებულ თემებზე საუბრის ფონური თანხლებით: „გუშინ „ტრისტან და იზოლდაზე“ ვიყავით...“ – ჩართული აბსურდული, აყირავებული წესჩვეულების დამცინავ, პროვოკაციულ და ირონიული რეალობის საზრისში... ეს დადაისტური აბსურდულობით გამსჭვალული სცენა, პოსტმოდერნისტული „განუსაზღვრელობის“ პრინციპის უფლებით, „იმატებს“ მაყურებლის მეხსიერებაში არსებულ დადას რემინისცენციულ „შევსებას“ – მკაფიო ასოციაციას მარსელ დუშანის „მზა ნაწარმის“ სკანდალურად გამომწვევ არქე-სახეზე, 90 გრადუსით აყირავებულ „რ. მატის ფანტანზე“², რომელიც 1917 წელს არ დაუშვეს ავანგარდული ხელოვნების იმ გამოფენაზეც კი, რომლის ერთ-ერთი ორგანიზატორი დუშანი თვითონაც იყო და საწევროსაც იხდიდა... თუმცა, დაწუნებული ექსპონატის ასლები, დღეს, ხელოვნების ყველაზე სახელგანთქმულ საგამოფენო დარბაზებს უდიდესი წარმატებით ამშვენებს. მოულოდნელ ადგილსა და შეუფერებელ გარემოებაში... უჩვეულო რაკურსით... რაც

¹ თავისუფლების ფანტომი. Le Fantôme de la liberté 1974, რეჟ. ლ. ბუნუელი.

² „Fountain R.Mutt“, 1917.

„მზა ნაწარმს“, მოხმარების არასაგამოსაფენო ობიექტს ხელოვნების საგნად აქცევს, მძაფრი შემტევი ემოციითა და ირონიული (თუნდაც აბსურდულით!) საზრისით განსაზღვრავს.



მარსელ დუშანის „ფანტანი“ წარწერით (R.Mutt 1917). „რ. მუტი 1917“, ალფრედ სტიგლიცის ფოტო; და კადრი ლუის ბუნუელის ფილმიდან „თავისუფლების ფანტომი“ (1974).

ბუნუელის ფილმში, სწორედ დუშანის „რ. მუტი“ მინიშნება განმარტავს „წვეულების“ ეპიზოდის აბსურდულობას, „მზა ნაწარმის“ დახვეწილი საზოგადოების რესპექტაბელობისა და ტრადიციების ირონიულ შინაარსს. რაც შეეხება თავად „რ. მუტის“ საზრისს, რასაკვირველია, დუშანი საიდუმლოდ ტოვებს, თუმცა თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, როგორ „თამაშობენ“ საერთოდ, ფრანგები დაწერილსა და წარმოთქმულ სიტყვებს შორის განსხვავებებით, ამ საგნის არაერთი მნიშვნელობა შეიძლება წარმოგვიდგეს. მაგალითად, მარსელ დუშანისთვის, როგორც ცნობილი მოჭადრაკისტის, რომლისთვისაც, „შახმატის“ სათამაშო დაფაზე, წაქცეული „მეფის“ ფიგურა თამაშის დასასრულის აღმნიშვნელია, ერთი მოთამაშის დამარცხების და მისი მოწინააღმდეგისთვის გამარჯვების ფაქტი, ეს აყირავებული პოზიციის „ფანტანი“ შესაძლოა იგივედებოდეს გამარჯვების დადაისტურად ეპატაჟურ ნიშნისმოგებასთან: „მეფე მკვდარია!“... იქნებ ამაზე მიგვანიშნებდეს კიდევ, გადაბრუნებულ „ფანტანზე“ თითქოსდა ავტოგრაფის ინიციალი „R.“ (შესაძლოა, Roi – მეფე), ხოლო მეორე ინგლისურად დაწერილი „Mutt“ რომელიც ამ ენაზე წარმოითქმის როგორც „მატი“ – „შახმატი“ – „R.Mutt“ (ფრანგულ /ინგლისურად)¹, თუმცა, ეს მხოლოდ ალუზიაა და მასზე ჩვენი ასოციაციები და ვარაუდები.

რაც შეეხება ბუნუელს, იგი ხაზს უსვამს თავის დადაისტურ წარსულს, წარმოაჩენს მოდერნიზმის ნგრევაში დაწყებულ და პოსტმოდერნიზმშიც ჯერ კიდევ დაუშლელი ფორმების უსაზრისობას, მოჩვენებით ზრდილობას და გადაგვარებულ ქცევის ნორმებს, თავისმოსაწონებლად გამოფენილ გემოვნებას, რომელთანაც სინამდვილეში კავშირი არ აქვს... თუმცა ვერც ფიზიკური სამყაროს კანონების ამოცნობა და ვერც „მეტაფიზიკური“ განსჯები ვერ ფარავს ადამიანის სიბრძნევას, თავგამოდებით ეძებოს არსად დაკარგული ბავშვი, ვერ დაინახოს უბრალო ყველას ფეხებში გამო-

¹Roi - ფრ. მეფე, შახმატი -სპარს. ნიშნავს „მეფე მკვდარია“.

დებული თვალსაჩინო ტემპარტება, რომელიც იბრძვის, რომ შეამჩნიონ. ასე, რომ გააზრებული ქცევის ნაცვლად რჩება ისევე თამაში, მეტაფიზიკის ნაცვლად – პატაფიზიკა! რადგან დამცინავი დადაისტისთვის, იგი მეტაფიზიკაზე უფრო ნიშანდობლივად მიანიშნებს სინამდვილეზე! დუშანის „ფანტ/ანზე“ ბუნუელის „ფანტ/ომის“ ალუზია თითქმის კალამბურივითაა, ლამის ერთნაირად გვესმის და მიგვანიშნებს ობიექტზე, რომელიც სკანდალური გახდა მხოლოდ იმის გამო, რომ უფრო დახვეწილ გარემოსა და ვითარებაში აღმოჩნდა წარმოდგენილი. პატაფიზიკა/დადაიზმი² იჭაბ ჰასანმა პირველ პუნქტად განათავსა პოსტმოდერნიზმის ანტინომიების გრაფაში, თუმცა მოდერნისტული – რომანტიზმ/სიმბოლიზმის ანტინომიის საპირისპიროდ, რაც მიგვინიშნებს, რომ ჰასანი ამ გამოხატვებს პოსტმოდერნიზმის არსობრიობად უფრო მიიჩნევდა, ვიდრე თავად მისი დამბადებელი მოდერნიზმისა... თუმცა ამაზე მსჯელობა ალბათ საინტერესო იქნება.

* * *

კინემატოგრაფი სინამდვილის ანაბეჭდის, არსებულის პრეზენტაციის ნიშნით დაიბადა. წარმოგვიდგინა ლუმიერების ფაბრიკის ჭიშკრიდან გამომავალი ნამდვილი ადამიანების დოკუმენტურად აღბეჭდილი კადრები, მატარებელი, რომლის მოძრაობამ მაყურებელი შეაშფოთა, გვიჩვენა ლუმიერის ოჯახის საუბმობის სახალისო სცენა და ბავშვის ბუნებრივი უშუალობა... ამ კადრებში წარმოდგენილი ადამიანებისა და საგნების, თითოეული გამოსახულების, თითოეული ნიშნის მნიშვნელობაში იდგა მისი საკუთარი პირდაპირი და რეალურად არსებული რეფერენტი. კამერა იღებდა სინამდვილის ასლებს და მაყურებელიც შესაბამისად ხედავდა ცოცხალი ცხოვრების სურათებს, ფიზიკურ სამყაროში არსებულ ნიშნებს, თუმცა მოდერნიზმის პირობებში კინოხელოვნებამ ძალიან მალე ისწავლა ამ ნამდვილ სახეთა ტრანსფორმირება, სასურველი საზრისით დატვირთვა, რეალობის მისტიფიცირება. დღეს ხელოვნება კრიტიკულად განიხილავს წარმოდგენას კინემატოგრაფიული სახიერების უშუალობაზე, რეალისტურობაზე. პოსტმოდერნიზმის ეკრანზე ასახულ რეალობას პრინციპულად არ გააჩნია კავშირი სინამდვილესთან. მაყურებელმა იცის, რომ ლიონის ვაგზალზე შემოსული ორთქლმავლის ეკრანული გამოსახულება კინოდარბაზში მჯდომებს ვერ დააზიანებს და ასეთი ძალიან დამაჯერებელი დოკუმენტური ეკრანული რეალობა მხოლოდ ნიშნებად შეიძლება განვიხილოთ, ამოცნობის – საზრისის ფორმად, რომელიც დამატებით განსაზღვრას საჭიროებს, და რომელიც მას, კიდევ სხვა მნიშვნელობად აქცევს. კინოილუზიას მაყურებელი მხატვრული რეალობის შინაარსად აღიქვამს, ისე როგორც ამას მისთვის სპეციალურად ქმნიან ავტორები და არ სჭირდება დაფიქრება იმაზე, თუ რა როლი მიუძღვის ამ შინაარსის გადმოსაცემად სპეციალურად შექმნილ მთელ სისტემას – დაწყებული გადაღების რეჟიმებიდან, რეკვიზიტებიდან, კინოგადაღების ოინებიდან მათ საზრისამდე, ენის კონსტრუქციებამდე, კონტექსტამდე, დეტალების ამა თუ იმ თავისებურებამდე.

თხრობის პროცესში წარმოდგენილი საცნობი ერთეულები და მათ შორის არსებული დამოკიდებულებები თავისთავად, მზა სახით არ არსებობენ. მათ სპეციალურად

¹ პატაფიზიკა – (ფრ). სხვა, „არა შენი ფიზიკა“, pas ta physique“.

² Hassan I. The Postmodern Turn Essays in Postmodern Theory and Culture (1987) <https://philarchive.org/rec/HASTPI>

ქმნიან. რასაკვირველია, არსებობენ გარკვეული სინამდვილიდან აღბეჭდილი ელემენტებიც, საწყის მდგომარეობაში, როგორც სიტყვებია ლექსიკონებში ზოგადი მნიშვნელობით, კონკრეტული კონტექსტის გარეშე, საზრისისა და გამოხატვის უსაზღვრო პოტენციალით. ეკრანზე პირდაპირ რეალობიდან უშუალოდ დაფიქსირებული არსებული ადამიანის ნამდვილი ღიმილი, შეიძლება აღნიშნავდეს ღიმილს როგორც ასეთს: გამოხატავდეს სიყვარულს და კეთილგანწყობას, ბედნიერებას... თუმცა, შეიძლება იგი პირიქით სიყალბის, სიმწრის ან დაცინვის ნიშნადაც გამოდგეს, მაყურებლის აღშფოთებას იწვევდეს... გააჩნია თხრობის კონტექსტს!

ეკრანული თხრობის სიტყვებისა თუ სახე-ხატების ემოციურ და დამაჯერებელ აზრებად ჩამოყალიბების ფორმებში, მათი გამოყენებისა და გარდაქმნების ისტორიული შრეები გამოსტვივის, მათი უხილავი მნიშვნელობები, რომლებიც აზრს გამოსახულებასთან, გამონათქვამებთან ათანხმებენ, ასევე თხრობის კანონზომიერებულ წესებთან და კონკრეტულ ამბავთან – მისი დასაწყისიდან დასასრულამდე. დროთა ცვალებადობაში, ენასთან ერთად, თხრობის შინაარსიც განიცდის ცვალებადობას, ივსება ახალი მოვლენებით, გამოცდილებით, საგნებითა და ნიშნებით, რომლებიც ძველ მნიშვნელობებსაც უცვლიან ელფერს და ახალი კონტექსტებითა და შინაარსებით ავსებენ. ასე რომ დრო და მისგან გამომდინარე აღქმის კონტექსტი რედაქტირებს და განსაზღვრავს ტექსტის მნიშვნელობას, მის შინაარსს, გამონათქვამებს. ისევე, როგორც ყოველდღიური მეტყველება ბადებს ახალ სიტყვებს, ჟარგონებს, არალიტერატურულ ფორმებს, რომლებიც ცხოვრებიდან მის ამსახველ ტექსტებში გადადიან და მკვიდრდებიან... ასევე, ეკრანზეც იცვლება გამომსახველობა, აზრის ჩამოყალიბების თავისებურებები, სტილური ელფერი, მნიშვნელობა, იდეა. ახალი თვალსაზრისი ახალ სიტყვებთან ერთად იბადება. პოსტმოდერნისტული ცვლილებების გაცნობიერება, მასზე ხაზგასმა თავად ხდება გამოხატვის ელემენტი, სინამდვილის კავშირი ენის მიმართ, უშუალოდ ასახული თვალსაზრისი. 60-იან წლებში სემიოტიკისადმი განსაკუთრებულმა ინტერესმა და კულტურის სფეროში გაფართოებამ კინოხელოვნებაზეც იქონია გავლენა. თანდათან უფრო და უფრო ნაკლები ყურადღება ექცევა სიუჟეტის განვითარებას, ხასიათებს, თემასა თუ იდეას... მეტად უღრმავდებიან ნიშანს, მნიშვნელობას, აღსანიშნა და აღმნიშვნელს, საზრისს, პოეტურ გამოხატვასა თუ ქარაგმულ ფორმებს...

გარდატეხა შესამჩნევი გახდა ქართულ კინოშიც – ეპოქისათვის დამახასიათებელი ტენდენციებით, „სამოციანელთა“ თვითმყოფადობის ძიებებით, თავისუფლების ახლებური შინაარსით... ეროვნული იდენტობის გადახალისება უშუალოდ ისახება არა მხოლოდ ეროვნული თემატიკის განახლებულ ფორმებში, არამედ ენისა და თხრობის გადააზრებაში, კონტექსტებსა და ორმაგ კოდირებებში... ამ პერიოდის სოციალისტური რეალიზმი „საბჭოთა პოსტმოდერნიზმის“ ფარული შინაარსით აივსო. სახელმწიფოებრივად დადგენილი „შემართულ პოზაში“ დაჭიმულ/გაქვავებულ/ამაღლებული განწყობა თითქოს მოეშვა, „მიზანსწრაფულობა“ ეჭვებითა და ახლის „ძიებებით“ შეიცვალა – ახალი უცნაური თვისობრიობით – დაშლილობით, ქაოტურობით... შეცდომებით... პასიურად, მოდუნებულად და „ჩვეულებრივად“ ყოფნის უფლებით, ამისთვის დანაშაულის გრძნობის გარეშე, შემწყნარებლობითა და იუმორით. სოცრეალისტური ჟანრებისა და შაბლონური კინოფორმების არსებულ ფონზე, მკაფიოდ წარმოჩინდნენ თენგიზ აბულაძის „ვედრება“, ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“,

მერაბ კოკოჩაშვილის „დიდი მწვანე ველი“, ოთარ იოსელიანის „იყო შაშვი მგალობელი“, მიხეილ კობახიძის „ქორწილი“, „ქოლგა“ და „მუსიკოსები“, ალექსანდრე რეხვი-აშვილის „XIX საუკუნის ქრონიკა“, „გზა შინისაკენ“ და სხვ. რომლებშიც ყურადღებას იქცევდა მაღალმხატვრულად წარმოდგენილი რეალისტური სახეობრიობა დავიწყებული თავისუფლების განახლებული ნოსტალგიური გრძობით, შემოქმედების ახალი სტიმულითა და თვისობრიობით – ხან საზეიმო სიცილ-ხარხარით, რეალისტურად სტილიზებული კარნავალური ნიღბების ეფექტურობით და ხანაც, რაც შეიძლება უბრალო, შეუმჩნეველი „ნეიტრალური“ სახეებით. „რეალიზმი როგორც ასეთი“, ჩვეულებრივ არ არის ხოლმე ერთგვაროვნად ერთი და იგივე „როგორც ასეთი“. ერთი და იმავე სინამდვილიდან გადაღებული დოკუმენტური კადრის შინაარსიც განსხვავდება ელემენტების ხასიათით, მოცულობითა და განლაგებით, თუ რა იქნება გადაღებული ახლო და შორი ხედებით, უძრავი კამერითა და პანორამირებით, რაკურსებითა და მონტაჟით... სინამდვილის აღქმას სხვადასხვა ვითარებაში სხვადასხვა სუბიექტი, სხვადასხვა მამოძრავებელი ენერჯია წარმართავს, განსხვავებული მოვლენა, იდეა, სტილი, სხვადასხვაგვარი მზაობა ამ სინამდვილის აღსაქმელად. ასეთ არაერთგვაროვან რეალიზმსა და პირობითი ქარაგმული თხრობის გადაკვეთაზე აღმოცენდა უძველესი, ყველასგან მივიწყებული პოეტურ-იგავური ფორმა, არა ცალსახად გადატანილი, პირდაპირი ალგორითული მინიშნებებით, არამედ, შენიღბული, დამალული ორაზროვნად კოდირებული საზრისით. იგავურ/პოეტურმა კინომ შესაძლებელი გახადა სოცრეალისტური ჟანრების ყალბი მიზეზ-შედეგობრიობით აწყობილი იდეოლოგიზირებული თხრობისგან განსხვავებული სტილური ძიებები, შექმნა აკრძალული საზრისის გამოთქმის პირობა, წარმოაჩინა „სამოციანელ“ ავტორთა მკაფიოდ ინდივიდუალური ხედვა და სტილი. იგავურ კინოს მივაკუთვნებთ, მაგალითად, ორ ულამაზეს ქართულ ფილმს: თენგიზ აბულაძის „ვედრებასაც“ და ოთარ იოსელიანის „იყო შაშვი მგალობელსაც“ და მიუხედავად იმისა, რომ ერთსა და იმავე წლებშია გადაღებული, ძნელია მათ შორის რაიმე მსგავსების აღმოჩენა, არა მხოლოდ თემატიკით, შინაარსითა და სტილური „ძიებებით“, არამედ, წმინდა ტექნიკური ხერხების გამოყენებითაც.

თენგიზ აბულაძე „ვედრებაში“, იგავური შრის შექმნისას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს სახეთა ვიზუალურ ფორმირებას, არქექტიპულ სახე-სიმბოლოებს და ეროვნულ ფორმებს, პოეტურ მეტყველებას... განათების ტექნიკას სინათლის სიმბოლურ გამომსახველობას უქვემდებარებს. გავისხენოთ, რამაზ ჩხიკვაძის მაცილი თენგიზ აბულაძის „ვედრებიდან“, რომელსაც სიბნელისა და სინათლის მკვეთრ საზღვარზე მცირედი მოძრაობისას, შუქ-ჩრდილის კონტრასტი სხვადასხვაგვარად ხატავს, სრულიად უცვლის იერსახეს, არა მხოლოდ თავად მსახიობს, არამედ მის პერსონაჟსაც ცვალებადობაში წარმოადგენს – დეგრადაციის პერფორმანსში ბოროტი მახინჯი არსებიდან – გროტესკულ, თანდათან დაპატარავებულ თავიან და ბოლოს, საერთოდ უთავო დიდ მუცლამდე...



მაცილი-მსახ. რამაზ ჩხიკვაძე. კადრი ფილმიდან „ვედრება“, 1967.
რეჟ. თენგიზ აბულაძე, ოპ. ალ. ანტიპენკო

ცხადია, ეს ქარაგმული გარდასახვებია, ზუსტად ნაგულისხმები საზრისით, რომლის ფარგლებში, ჩვეულებრივ, ავტორი ღიად გამოხატავს საკუთარ პოზიციას, რომელსაც სახეს მიაწერს, ამატებს. ამ შემთხვევაშიც, თენგიზ აბულაძე და ოპერატორი ალექსანდრ ანტიპენკო სინათლით ობიექტის ფაქტობრივ იერსახეს კი არ აღბეჭდავენ, არამედ შუქ-ჩრდილის თამაშით მოდელირებენ, სიბნელისა და სინათლის სიმბოლური საზრისის კონტესტში აქცევენ და ნამდვილისგან თავისი მნიშვნელობით, არსით განსხვავებულ სიმბოლურ სახე/ცნებად გარდაქმნიან. კადრის გასანათებლად, ავტორები ორიგინალურად და შთაბეჭდავად იყენებენ მაღალკონტრასტულ „კამეოს“ განათებას, როდესაც მხოლოდ ობიექტი ნათდება, გარკვეული ნაწილი, დეტალი, ხოლო გამოსახულების ნაწილს ფონის სიბნელე შთანთქმავს. ამასთან, ეს ფოტო არ არის, არამედ კინემატოგრაფიული გამოსახულებების რიგია გამოსახულებების თანდათანობით, შუქ-ჩრდილით გარდაქმნის პერფორმანსი. მაცილის უკანდახვევის, სიბნელეში შეზავების ნელი და თანაბარი მოძრაობა ქვეწარმავლის ხვრელში მიმალვის შეგრძნების ასოციაციას აღძრავს.



ქალწული- მსახ. რუსუდან კიკნაძე. კადრი ფილმიდან „ვედრება“.

სინათლის გამომსახველობა პირდაპირ არის ჩართული თხრობაში და მოიცავს სიმბოლური დიქტომიის „სიკეთის“ შრეებსაც, აკისრია პოეტური მეტყველების ფუნქცია. მზის ჩასვლის მოკლე წამებს „ეფექტური დროის“ რეჟიმს, რომელიც ჩვეულებრივ წარმოადგენს საღამოს, დაღამების მომენტს, აბულაძე და ანტიპენკო დროის აღსანიშნად კი არ წარმოადგენენ, არამედ გადატანით, მეტაფორულ მნიშვნელობას ანი-

ტებენ, სიმბოლურ საზრისად გარდაქმნიან. ქალწულის დასჯის კადრის ფრაგმენტებში შესამჩნევია, ერთი მხრივ, „ეფექტური დროის“ გადაღების რეჟიმის სიმუსტე – გამომსახველი, ბუნებრივი განათებით, სინათლის წყაროს მიმართულებით, ინტენსივობით... რომლითაც ფორმირებულია კადრის ატმოსფერო, სტილი თუ სიმბოლური საზრისი და მეორე მხრივ, წარმოდგენს ადგილის, დროის, მოქმედების ცვლილებაზე ხაზგასმას, განათების რეჟიმის რღვევას, განსხვავებებს, საზრისის დინების პროცესს. სახრიობელის სცენის ფინალში კარგად ჩანს უკანასკნელად როგორ ბრწყინდება, ფერმკრთალდება და ქრება ჩამავალი მზის შუქის ძლიერ წყაროში ქალწულის გამოსახულება. იქმნება ილუზია, რომ იგი თავადაც მზის უკანასკნელ გაბრწყინებულ სხივად გადაიქცა და მასში გაზავდა.¹

თუ თენგიზ აბულაძის ფილმებში „იგავურობა“ ეფუძნება მკაფიოდ ფორმირებულ სახეობრიობას, სიმბოლურ სახეებზე დაშენებულ ქარაგმულ საზრისებს მათზე პირდაპირი მინიშნებებით, სიკეთესა და ბოროტებაზე პოეტურ განსჯას, სრულიად სხვაგვარი თავისებურებებით ხასიათდება ოთარ იოსელიანის „იგავი“ – ცოცხალი უშუალო კინემატოგრაფიული მეტყველებით, თითქოს ავტორის ჩანაფიქრისგან დამოუკიდებელი, საგანთა ბუნებიდან გამომდინარე თავისთავადი მრავალმნიშვნელოვანებით, ბუნებრივი „ნეიტრალური“² გამომსახველობით, შეუმჩნეველი, უმნიშვნელო ყოველდღიურობით, არაფრისმთქმელი წყვეტილი დიალოგებით, რომლებიც არ აკავშირებენ მაყურებელს ძირითად მოვლენებთან, არ ხსნიან მათ შინაარსს; ფრაგმენტული სცენები ერთ მოქმედებად არ ეწყობიან, ერთმანეთს არ აგრძელებენ და კონტექსტს უსხლტებიან სხვადასხვა სავარაუდო მიზანშედეგობრიობით... ხოლო კონტექსტში მოხვედრილებს რაღაც დეტალები თითქოს აკლია... ზოგიერთი სახე უამრავი სხვადასხვა საზრისით იკითხება, ზოგი „განუსაზღვრელად“ რჩება.

სად იკითხება ქარაგმა და რა არის რეალიზმი ოთარ იოსელიანისთვის, პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ქართველი რეჟისორისთვის, რომელიც საბჭოთა საქართველოში მუდმივად განიცდიდა იდეოლოგიის ყურადღებას და ცენზურულ დევნას, სწორედ რეალისტური ასახვის უხილავი ქარაგმულობის გამო? ერთი მხრივ სინამდვილე, თითქოსდა რეალიზმი და მეორე მხრივ, სინამდვილის მისეული საზრისი, ამ პერიოდში იოსელიანის შემოქმედების ნიშანი ხდება. ამ ზღვარს, რეჟისორი რაც შეიძლება უხილავს და შეუმჩნეველს ხდის. ზედმიწევნით აწონასწორებს აზრს, დამოკიდებულებას, რათა სათქმელი, გამოსახულება, ხმა და სახიერება ფილმის უშუალოდ აღბეჭდილი ფენების შემთხვევითობებში გააზავოს, უჩინრად აქციოს, გაუსხლტეს ცენზურის მახვილ მხერას, ამავე დროს, მაყურებელს სათქმელი მიაწოდოს. ამგვარად მის თხრობაში დგინდება პირობითობის ზომა: რეალობაში შეჭრილი და რეალობიდან გამოყოფილი, თითქოს ჩაურეველი და ამავე დროს საზრისით დატვირთული, ერთი შეხედვით რეალიზმის მსგავსი, თუმცა, საფუძველში მისგან განსხვავებული.

ტატიანა იენსენტან ინტერვიუში³ ოთარ იოსელიანი ყურადღებას ამახვილებს „ნეიტრალური“ ზომის მნიშვნელობაზე, რომელიც მან გამოხატვის მეთოდად, სამ-

¹ ნაწყვეტი ნაწილობრივ ავტო/ციტირებულია წიგნიდან: „კინოკრიტიკა და თეორია ფილმის ანალიზის საფუძვლები წიგნი I (2016), ნაწ. III, თავი VII კინოფილმის განათება, ლია კალანდარიშვილი, გვ.332.

² იქვე.

³ Сочинение фильма. Беседа Татьяны Иенсен с Отаром Иоселиани, состоявшаяся в 1979 году, но изданная только в 1993 в журнале «Искусство кино». (ამ ინტერვიუს გამოქვეყნებამ 14 წლით დაივიანა, ისევე, როგორც იოსელიანის „თაროზე ჩამოდებული“ ფილმები „არ ჩქარობდნენ“ ეკრანზე გამოსვლას).

რისისა და სტილის ნიშნად აქცია, და რომელსაც ფილმის გააზრების ყველა შრე, თითოეული ელემენტის მხატვრული გადაწყვეტა, ფორმა და შინაარსი დაუქვემდებარა. არაერთგვაროვან, ერთი შეხედვით გადარჩევის გარეშე აკინძულ სინამდვილის სურათებს იოსელიანი საკუთარ თანამედროვეზე იგავად გარდაქმნის; კინოგამოსახულების მნიშვნელობა არ ყალიბდება მარტივად, მხოლოდ საგნებისა და სურათების ეკრანზე წარმოდგენით. ფიზიკურად არსებულ საგანს მრავალი ხედვის კუთხე აქვს და ნებისმიერი ფორმისა და მნიშვნელობის მიღება შეუძლია. გარდა ამისა, რეალობიდან ფორზე გადაღებული ესა თუ ის სურათი თავადაც ატარებს რაიმე ნიშნობრიობას, რაც შესაძლოა ეკრანზე სახედ აღიქმებოდეს. მით უმეტეს, თუ შერჩეულია ხედვის ზუსტი პოზიცია, თვალსაზრისი, ტექსტის ატმოსფერო, კონტექსტი. ზუსტად შერჩეული საერთო სინამდვილე ამცირებს მანძილს ავტორისა და მაყურებლის ხედვას შორის და აზრის გამოსახატად აუცილებლელი აღარ ხდება დამატებითი აქცენტირება, სახის მკვეთრი ფორმირება, მეტაფორულობა. იოსელიანის „ნეიტრალური“ სტილი მუდმივად ყალიბდება ბუნებრივი სისადავის ნიშნით: ისეთი ადგილიდან, ისეთი პოზიციიდან, ისეთი განწყობით დანახული სამყაროს სურათებით, სადაც სუბიექტურისა და ობიექტურის კონტურები კონტრასტს კი არ წარმოქმნიან, არამედ, ერთიმეორეს ეფინებიან, ურთიერთს აგრძელებენ და ერთმანეთისგან ძნელად გასარჩევი ხდებიან.

ასეთი „ნეიტრალურით“ ზომავს იოსელიანი საგნებთან და ადამიანებთან კამერის მიახლოების მანძილსაც, რომელიც ფაქტობრივად გამორიცხავს ძალიან ახლო ხედებს, ემოციურ სიჭარბეს, ფსიქოლოგიურ ჩაღრმავებებს, სიმკვეთრეებს. დეტალის მთელ ეკრანზე გადიდების შემთხვევაშიც კი რჩება „ნეიტრალური“ მანძილი მაყურებლის აღქმასთან, აქ ვერ აღმოვაჩინთ ფსიქოლოგიური წიაღსვლებსა და განცდების გამოხატვის მაღალ ნიშნულს... პირიქით, ეს ახლო გამოსახულება კიდევ უფრო „უგრძნობი“ შეიძლება აღმოჩნდეს, როგორც მაგალითად, მთელ ეკრანზე გადიდებული ლითონის თავისთავად უემოციო და უგრძნობი ნეიტრალური მაჯის საათის მექანიზმი – ერთი მხრივ ალუბია და მეორე მხრივ სიმბოლო „იყო შაშვი მგალობელის“ ფინალურ კადრში.



კადრი ფილმიდან „ბებიას ლუპა“ 1900, რეჟ. ჯორჯ ალბერ სმიტი; და კადრი ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“, რეჟ. ოთარ იოსელიანი 1970

იოსელიანი ასევე არ მიმართავს ძალიან შორ ხედებს, და მოქმედების ადგილის წარმოსადგენად ზომიერ საერთო ხედებს ირჩევს, რადგან მისი სათქმელი ეხება ჩვენი ხედვის არეში არსებულ ახლო ყოველდღიურ სამყაროს, ნაცნობ ხელშესახებ გარემოს; არ ცდილობს მაყურებლის გაკვირვებას, გადაჭარბებული ემოციის აღძვ-

რას, ჩვენი თვალსაზრისის შეცვლას. ასეთი თხრობა ჰგავს სინამდვილეს, ჩვენს საკუთარ მხერას, რასაც ჩვენ ჩვეულებრივ რეალიზმს ვუწოდებთ, თუმცა, იოსელიანისთვის „ნეიტრალური“ არ იგივდება „რეალისტურში“, პირიქით, ხაზგასმით უარყოფს „რეალისტურ“ თხრობას, რომელშიც თვისობრივ სიყალბესა და მისტიფიცირების მთელ სისტემას ხედავს – განყენებული სიუჟეტიკა და მასთან მისადაგებული გამოგონილი დიალოგით დაწყებული, მსახიობთა არაბუნებრივი არტისტიკით დასრულებული. ამბის მოყოლა (როგორც ერთგვარი „ლოგოცენტრული“ პროცესი) გაყალბების დიდ შესაძლებლობას ქმნის, ამიტომ იგი „მოყოლას“ – „ჩვენებით“ ცვლის, ღიად განმარტების გარეშე, ერთი შეხედვით, ნაკლებ უწყინარი აქტით, რომლის ერთეულად „სურათს“ გამოყოფს – ერთგვარ გაწყვეტილ და ამავე დროს შემოსაზღვრულ ავტონომიურ „სურათ/ფრაგმენტს“, რომელსაც თავისი ფილმების „ნეიტრალური“ ზომის თხრობის ელემენტად ადგენს.

ფილმის გმირის მხერასთან ერთად ვაკვირდებით ამ „სურათებს“ ქუჩებიდან, ნარიყალას მაღლობიდან, ოთახის ფანჯრებიდან, საიდანაც ვხედავთ როგორ ღამდება და თენდება თბილისში... ქუჩის მხრიდან კი, ვხედავთ ნაცნობი და ახლობელი ადამიანების მყუდრო ბინების განათებულ სარკმლებს, დაღმართებს, რუსთაველის გამზირს, ოპერის თეატრს... ეს ხომ ყველასთვის ძალიან კარგად საცნობი ადგილებია! რეალობაში შეიძლება ხშირად ვუყურებთ, მაგრამ ჩვენთვის მათ მნიშვნელობაზე არ ვფიქრობთ, არ გვახსოვს, როგორ გვიყვარს, ვერც აღვიქვამთ, ჩვენი „ნეიტრალური“ ხედვით ჩვენს ყოველდღიურ ფიქრებსა და საქმეებში ჩართულები. იოსელიანის „სურათები“ ეკრანზე ახალ განზომილებას ქმნიან, მოგონებებს აღვიძებენ, არსებობის ახალ საზრისს იძენენ. ვხედავთ იმასაც, რაც შესაძლოა არასდროს დაგვინახავს: ადამიანის სიცოცხლის გადარჩენის პროცესს საოპერაციოს ტიხრის სარკმლიდან, ჭრელი აბანოს კოლორიტულ სურათებს, კონსერვატორიის აუდიტორიებს, ორკესტრის ორმოს, სცენას, სადარბაზოებს, ბაქტერიებს მიკროსკოპში, ვარსკვლავებს ტელესკოპში, ხედს იტალიური ეზოს აივნიდან, საჯარო ბიბლიოთეკის მოსაწევი გაბოლილი სარდაფიდან, საიდანაც ძნელია გაიგო, სად და რატომ გარბიან ქუჩაში მოსიარულეთა ფეხები...

იოსელიანისეული „ნეიტრალური ზომა“ თანხმობაშია, ასევე გამოხატვის „სირთულის“ მიმართ პოსტმოდერნისტულ უართან. მის ფილმებში, ეკრანზე რაც ხდება – ყველაფერი გასაგებია. ამ ნიშნით, ნეიტრალურია დიალოგებიც, თან იმდენად, რომ ფილმის საზრისში გასარკვევად, მათი ბოლომდე მოსმენაც არ არის აუცილებელი. იოსელიანის ფილმებში არ საუბრობენ განსაკუთრებულად რთულ სპეციფიკურ თემებზე, არ მსჯელობენ ფილოსოფიურ საკითხებზე, ფსიქოლოგიურ სირთულებებზე, პრობლემებზე, რომლებიც არსში წვდომისთვის მაყურებლის ინტელექტისა და ცოდნის განსაკუთრებულ მზაობას და ძალისხმევას საჭიროებენ, თუ არ ჩავთვლით, იმ ნამდვილ სირთულეებს, რომლებსაც მაყურებელი „შაშვის...“ ცნობისმოყვარე პერსონაჟის მიერ დერეფნიდან შეღებულ კარში შემთხვევით მოჰკრავს ყურს და სრულიად არ არის აუცილებელი ერთ სიტყვის მნიშვნელობას მაინც მიხვდეს – თუ რას ამტკიცებს ფორმულებით აჭრელებულ დაფასთან ილია ვეკუა! ეს კადრი, სწორედ ირონიას ამ პერიოდის რუსულ ეკრანზე მოჭარბებულ გართულებულ დიალოგებსა და „თავსატეხ“ სახეობრიობაზე, რომელიც მაყურებლისთვის, თითქოსდა პირდაპირ და იოლად გასაგები უნდა იყოს. იოსელიანი დიალოგის საზრისის მნიშვნელობას, შემდეგ „პასტორალში“

კიდევ უფრო ადაბლებს, როდესაც ფილმში ქართულთან აზავებს მეგრულ მეტყველებას ყოველგვარი განმარტებების გარეშე, ერთგვარი ხმოვანი რიგის ფუნქციით, როგორც ადგილ-მდებარეობისთვის დამახასიათებელი ფონური ხმაურია, კონკრეტული ატმოსფეროს სახიერი შტრიხი: „მაგალითად, კადრში სამი კაცი მშვიდობიანად საუბრობს... ან ჩხუბობს. ისინი წარმოთქვამენ სიტყვებს, მაგრამ ენა, რომელზეც ლაპარაკობენ, შესაძლოა ჩვენთვის უცხო იყოს და კიდევაც რომ გამოვრიცხოთ თარგმანი, არაფერს დაგვკარგავთ, პირიქით, იმის გამო, რომ წარმოთქმული ტექსტის კონკრეტული ბანალურობა არ გვესმის, ამ სამის ურთიერთობა უფრო შინაარსიანი გვეჩვენება“.¹ და გარდა ამისა, ამით, როგორც თავად განმარტავს, „თავისუფლდება“ პრობლემისაგან – კონკრეტულ საუბარს „ნეიტრალური“ ტონი და საზრისი მიანიჭოს.

ოთარ იოსელიანი ასეთი „სურათებით“ ანუ, იმით, „რაც შინაარსიანი გვეჩვენება“, ფრაგმენტულად შემოსაზღვრავს მაყურებლის ინტერესის საზღვრებს, აღქმის ზომას, ადგენს მაყურებლის ნეიტრალურ დამოკიდებულებას, ნეიტრალურ სიღრმეს, ნეიტრალურ ემოციას. „იყო შაშვი მგალობელში“ სრულიად საკმარისია, მხოლოდ იმის დანახვა, თუ როგორ გადაურჩა, შემთხვევით, მოჩხუბართა ხმებიანი სარკმლის ქვეშ ჩავლილი გმირი რაფიდან გადმოვარდნილ ყვავილის ქოთანს. ოთარ იოსელიანი არ აკონკრეტებს არც მოჩხუბრებს, არც სხვა დეტალებს... თავისთავად ყვავილიც თითქოს არ არის საშიში რამ... სრულიად ნეიტრალურია ის ავტომობილიც, რომელიც ბოლოს და ბოლოს, გმირს შემთხვევით დაეჯახა. ავარიის აბსურდულად ნეიტრალური ზომაც, ამ პირობის ფარგლებშია – მაყურებელმა თავად უნდა გადაწყვიტოს, დაილუპება გმირი, თუ გადარჩება. მახსოვს ფინალურ კადრს სხვადასხვაგვარად განმარტავდნენ: შეჩერებული საათის მექანიზმი ისევ ამუშავდა, ანუ გმირი გადარჩა; და გაჩერებული საათის მექანიზმი ამუშავდა: გმირი დაილუპა, თუმცა ცხოვრება გრძელდება. ფინალური წერტილის ნაცვლად კითხვის ნიშანი ან ამ კითხვაზე პასუხი მრავალწერტილით.

პოსტმოდერნისტული „განუსაზღვრელობის“ და „ფრაგმენტულობის“ ასე ფორმირებულ ერთიანობას იოსელიანი პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთ პრინციპს ამბობს: „არაპრეგნტაბელურობას“ – ეკრანისთვის ერთგვარ მოუწესრიგებელ, ფაქტურულად უდიდლამო, უსახურ/გამომსახველობას, ხაზგასმულად ყოფითი, „საშინაო“, „არაგაპრანჭული“, „თავის დინებაზე მიშვებული“ დეტალებით. კამერა იღებს, მაგრამ თითქოს არაფერი არ ხდება... ეკრანზე ხანდაზმული დედა თავის დაწვრილებულ ჭალარა ნაწნავს იშლის, რომ უკეთ დაიმაგროს... გმირი ვიღაც ნაცნობს ხვდება... გარდა ამისა, იოსელიანთან ყოველთვის შესამჩნევია მისი „არაპრეგნტაბელური“ გმირი, ნეიტრალური მსახიობი, უფრო ზუსტად კი, როლისთვის ბუნებრივი ნიშნით შერჩეული „ტიპაჟი“, რომლისთვისაც, არც განსაკუთრებული ფოტოგენურობაა საჭირო, არც არტისტიზმი და არც პროფესიონალიზმი. პირიქით, მას ეკრძალება გამომსახველი და გააზრებული თამაში. „კინოფორზე დაფიქსირებული მოძრავი და უძრავი ობიექტები და გამოსახულებები გადაღებამდე არსებობდნენ – აღნიშნავს ოთარ იოსელიანი – და გასაგებია, რომ არსებობას იმის შემდეგაც ავრძელებენ, როცა ფიქსირებულთან და იმ იდეებთან, რომელთაც ავტორი გამოხატავდა – კავშირი აღარ აქვთ. ეკრანზე გამოხატულ ნებისმიერ ობიექტს, ნიშნობრივი არსის გარდა, რომელსაც ჩვენ ვაწერთ მას, გააჩნია კიდევ დამატებით თავისი, მისთვის კონკრეტულად კუთვნილი ფიზიონომია,

¹ Сочинение фильма. Беседа Татьяны Иенсен с Отаром Иоселиани, состоявшаяся в 1979 году, но изданная только в 1993 в журнале «Искусство кино».

საკუთარი იერსახე. და რომ „პასტორალის“ მსახიობებს არ შეუბიჯებიათ თამაშის სტადიაში“.¹

ერთი მხრივ, თხრობის პროცესი უშუალოდ აყალიბებს შინაარსს და განუყოფელია მისგან. მეორე მხრივ, იგი არ ეწინააღმდეგება ეკრანზე მოცემულ საგანთა „საკუთარ ფიზიონომიას“ – სარგებლობს, მათი ბუნებრივი თვისებებითა და არსებობის ფორმებით: საგანთა და მსახიობთა ასეთ თვითგამოხატულ „ფიზიონომიას“ რეჟისორი ფილმში პირდაპირ მზა კონცეპტებად სვამს, საკუთარი სახე/ნიღბებით, თითქმის გაიგივებულებს პერსონაჟებში: ჯანო კახიძე, რობიკო სტურუა, ირინა ჯანდიერი, თამარ იშხნელი, მედეა ჯაფარიძე და ლაშა თაბუკაშვილი, რემო კვესელავა, რემო ჭეიშვილი, მაკა მახარძე, გოგი ალექსი-მესხიშვილი, ავთო ვარაზი, ზურაბ ნიჟარაძე, ილია ვეკუა... „იყო შაშვი მგალობელი“ სავსეა ასეთი, ფაქტობრივად არსებული ქალაქის ცნობილი სახელოვანი სახეებით, თვითმყოფადი დამახასიათებელი მანერებითა და ნიშნებით, მათზე მაყურებლის დაახლოებით ასეთივე ზოგადი წარმოდგენებით. ამ „ნეიტრალური“ ფორმით იქმნება ერთგვარი შუალედური ატმოსფერო გამონაგონსა და სინამდვილეს შორის, მრავალსახოვანი, ბუნებრივად „არსებული“ მოთამაშე სახე/მონახაზებით, საკუთარი „ნიღბებით“, მათზე აღბეჭდილი სევდითა თუ ირონიით, რომელსაც ფილმის მთავარი გმირი თავისი ცხოვრების ერთგვარ, „კარნავალურ“ მსვლელობაში რთავს და როგორც პროფესიით დრამერი – ხან აჩქარებული, ხან მოდუნებული/შენელებული, ხან ვირტუოზულად მწყობრი და ხანაც არეული რიტმის ნაბიჯზე მიუძღვის. სწორედ ეს ბუნებრივად არეული, პოლირიტმული ნაბიჯია გმირის პრობლემა – დრამერის ფინალური საორკესტრო რიტმის ხელოვნურ და ყალბ პათეტიკასთან მიმართებაში.

პოსტმოდერნისტული „კარნავალიზაცია“ „თავისთავში იკრებს განუსაზღვრელობას, ფრაგმენტულობას, დეკანონიზაციას, ირონიას, ჰიბრიდიზაციას, ეს ყველაფერი გამოხატავს პოსტმოდერნიზმის კომიკურ პათოსს“²... ოთარ იოსელიანთან ეს კომიკური პათოსი თავად რეალობის ფაქტობრიობაა - უღიმღამო და უმეტყველო „ნეიტრალურობა“, როგორც მისი ირონია ასეთი სინამდვილის მიმართ და შესაძლოა, თვითირონიაც თავად „ნეიტრალურისადმი“. თავის „პასტორალურ“ კარნავალში, საერთოდ გამომხატველობაზე უარამდე მიყვანილი, „უმეტყველო“ „ნეიტრალურ“ სახეთა მსვლელობის თავსა და ბოლოს დიფერანსული ნასკვით კრავს: მისი „პასტორალი“ სოფლის უმანკოების, მშვიდი და იდილიური პასტორალის თემით იწყება, თუმცა ჩასაბერი ინსტრუმენტებისა და დრამერების მოსიარულე ორკესტრის მარშით ბოლოვდება! მარშირებული პასტორალის თუ პასტორალური მარშის რაღაც უცნაური და გაუგებარი დიფერანსული „ჰიბრიდით“, სოფლის სულიერების უმანკო, ბუნებრივი, თავისუფალი, მშვიდი წესრიგის „დეკანონიზაციით“, ხოლო პასტორალისა და მარშის სასაცილო ნაჯვარის ირონიული საზრისი, მიმართულია იდილიურ/მარშირებული რეალობის სიყალბისკენ – „როგორც ასეთისკენ“. სამოცდაათიან წლებში, ოთარ იოსელიანი ჩვენი უნივერსიტეტის კინოფაკულტეტის სტუდენტებისთვის წაკითხულ ერთ-ერთ ლექციაზე საუბრობდა რიტმის სხვადასხვა თავისებურებებზე, თავისუფალ პოლირიტმულ ინდურ მუსიკაზე, რომელსაც ხაზგასმულად უპირისპირებდა „მარშის“ ორთვლიანი ზომის მოძალადე ხასიათს, რომელიც მსმენელს აიძულებდა მისგან დაწესებულ წესრიგზე ნაბიჯის აყოლებას.

¹ Иенсен Т, Иоселиани О. Сочинение фильма. 1979-1993. „ИК“.

² Ивбулис В.А. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. 1988.

ოთარ იოსელიანის ბუნებრიობაში გამოხატული, მრავალზროვანებით გამდიდრებულ ეკრანული გამომეტყველება, თითქოს ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე თხრობაში ჩართული ნეიტრალური „სურათების“ უშუალო ყოფიერების ფაქტურა, არა მხოლოდ დასაშვებად საცნობ რეალობად წარმოდგება, არამედ რაღაც უფრო მეტს გვაგრძნობინებს, უფრო ინტიმურს, მეტყველს... რაც მხოლოდ მიმეზისური სივრცე კი არ არის, არამედ საგანთა ინტუიტური წვდომაა, რომელთაც ვუახლოვდებით მხოლოდ დასაშვებ ნეიტრალურ, ჩვეული ხედვის მანძილზე, რა მანძილზეც ისინი ფიქრისა და სპეციალური განწყობის გარეშე, ძალდაუტანებლად იხსნიან ჩვენს წინაშე. ჩვენ მათ აღვიქვამთ, არა როგორც ავტორის მიერ მოაზრებულს, არამედ როგორც წარმოგვიდგებიან ისინი „თავისთავად“. ამის შესაგრძობად მიგვმართავს ფილმის სიკვდილ-სიცოცხლის გამჭოლი მოტივი, გათენება-დაღამების რეჟიმები, დროის რბოლა, ი.ს. ბახის „მათეს ვნებანი“ თხრობაში დიეგეტიკურად განსაზღვრული გმირის ლეიტმოტივი, გამოყოფილი სხვა დანარჩენი – იოსელიანის თხრობისთვის ზოგადად დამახასიათებელი ნეიტრალურ/მიმეზისური თხრობისგან. ეს ერთგვარი უხილავი მნიშვნელობების „აურა“ ფილმს საზრისის ჭვრეტისთვის შემოსაზღვრავს. თანდათანობით მაყურებელი ბუნებრივი რეალობიდან საზრისთა რეალობაში ხვდება, საკუთარი გარემომცველი რეალობის საზრისში, სადაც სხვა განსხვავებული, ღირებულებათა კანონზომიერება მოქმედებს. ეს ჩვენი შინაგანი სინამდვილე თავს ერთბაშად გვახსენებს, როდესაც „იყო შაში მგალობელი“ გმირი სრულიად მოულოდნელად, „მეტისმეტად შემთხვევით“ იღუპება. ეს ფილმის დასასრულია, თუმცა, მაყურებელი ამ დროისათვის უკვე მიმხვდარია, რომ საზრისი აღწერილი ამბების მიღმაა, იგავის პირობით შრეზე, რომელშიც, სავარაუდოდ, სხვა პირობითი რეალობის დამახასიათებელი მსუბუქი, მოსწრებული, პასუხი უნდა არსებობდეს! „განუსაზღვრელი“ ფინალი გვაფიქრებს: რა მოხდა? რატომ? საიდან გაჩნდა ეს – გმირის დაღუპვა, ან თუნდაც, არ დაღუპვის უცნაური ფინალი? ან ბოლოს და ბოლოს, საზრისისთვის საჭიროა, თუ არა, ზუსტად ვიცოდეთ, გადარჩა გმირი თუ დაიღუპა? რასაკვირველია, არა. რადგან, ეს ამბავი, სინამდვილის მიბაძვა არ არის. ეს რეალობა გამოგონილია. ამიტომ ჩვენც ყოველგვარი სინდისის ქენჯნის გარეშე შეგვიძლია გავიღიმოთ ირონიულ ფინალზე მომხიბლავი გმირის შესახებ, რომელსაც ოთარ იოსელიანი რეალისტური სიუჟეტით დაინტერესებულ მაყურებელსაც ეთამაშება და გამოსაცნობად უტოვებს, თუ რატომ ტოვებს ფილმს ღიად, კონკრეტული ფინალური მნიშვნელობის გარეშე, რომლის გარშემოც უნდა განლაგდეს თხრობის ცენტრი, მისი ერთი, ან მეორე საზრისი. „კინემატოგრაფისტი თავის მხატვრულ მოდელს ქმნის – ამბობს ოთარ იოსელიანი – ამგვარად, ყოველი ხელოვანი, სამყაროს შესახებ რაიმე ჰიპოთეზის ავტორია – ამას გარდა, მოდელირება საშუალებას იძლევა არა მხოლოდ განვმარტოთ საკვლევი რეალობის თვალსაჩინო თვისებები და კავშირები, არამედ, გამოვავლინოთ ახალი, აქამდე დაფარული, აღმოჩენილი მასთან უშუალო კონტაქტის დროს“.¹

მართალია, „უშუალო კონტაქტი“, „საგნების არსის წვდომა“ თხრობის ის ობიექტური ფორმაა, რომელშიც უფრო მეტად იგულისხმება რეალობა და არა, ავტორის სუბიექტური ხედვა ან მაყურებელი, რომელთანაც რეჟისორი ხან გულწრფელია და ხანაც ამოცნობებით „ეთამაშება“... თუმცა, იოსელიანთან ეს ყველაფერი: „ჰიპოთეზის ავტო-

¹Иенсен Т, Иоселиани О. Сочинение фильма. 1979–1993. „ИК“.

რი“, „თამაშში გამოწვეული მაყურებელი“, ტექსტის ფაქტურა და ფაქტობრიობა ერთ მთლიანობას შეადგენს, ისევე როგორც როლან ბარტი მიუთითებდა: „დღეს წერა არ ნიშნავს რაიმეს მოყოლას, ეს ნიშნავს ილაპარაკო თვითონ თხრობის ფაქტზე, ნიშნავს ნებისმიერი რეფერენტის სიტყვის აქტად გადაქცევას... სიტყვაში ახლანდელი დროის თავისი წმინდა სახით განხორციელების მცდელობას, რათა ნებისმიერი დისკურსი დაემთხვეს თვითონ იმ აქტს რომელიც მას ბადებს“.¹

* * *

ეს „უშუალობა“, შეიძლება ზოგჯერ შესამჩნევად საზგასმული, თვალშისაცემად ბუნებრივი და დაუდევარიც იყოს, სამუშაო პროცესისგან გაუმიჯნავი, მინარევებით, რომლებიც თითქოს შემთხვევით, ავტორის უყურადღებობის გამო აეკიდნენ თხრობის მიზანს, ობიექტს და რომელსაც სიუჟეტის თანმიმდევრობაში, სხვა გარე რეალობის, სინამდვილის დასწრების ნიშნები შემოაქვს, როგორცაა ეკრანზე მიმეტოკური თხრობის არეში ჩართული დიეგეზისი: გადასაღები მოედნის საზღვარი, პროჟექტორი, მიკროფონი, რეპეტიციის ფრაგმენტი და ა.შ. რაც, პირიქით, თავად „თხრობის ობიექტს“ თამაშის, ხელოვნურობის ჩარჩოში აქცევს. ლაპარაკია პოსტმოდერნიზმში არც თუ იშვიათ მიდგომაზე „მეტაფილმზე“, როდესაც კინომაყურებელს მუდმივად ახსენებენ, რომ ფილმს უყურებს, მიანიშნებენ მთხრობელზე, თხრობის პირობითობებზე. მეტაფილმის ელემენტებში ჩართულია ერთი პირობითობისთვის უცხო, სხვა პირობითობის ფრაგმენტები, სინამდვილეზე თხრობის სხვა წესები, ფილმის გადაღებისა თუ გადასაღები მოედნების მოწყობის სცენები, რომელთა ფონზეც პერსონაჟები ფილმის შექმნის ან პავლიონის მოწყობის სცენებს განიხილავენ, როგორც, მაგალითად, ფრანსუა ტრუფოს „ამერიკულ ლამეში“, ფელინის „რვანახევარში“, „რომსა“ და „ინტერვიუში“, „მანთი პითონის“ ყველა ფილმის მუდმივი ღია პირობითობა...



კადრი ფილმიდან „ამერიკული ლამე“ 1973, რეჟ. ფრანსუა ტრუფო, მსახ. ჟან-პიერ ლეო

ასეთი თხრობის „კულისები“ თვითანალიზის, თხრობითი ექსპერიმენტირების, თხრობითი პირობითობების საზგასმის საშუალებას იძლევა, მიგვანიშნებს თხრობის

¹ ბარტ P. Критика и истина. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: 1989.

არარეალისტურ პირობაზე, თამაშისა და ხელოვნების რეალობაზე. ამ სახით გადაწყვეტილი ფილმი, ჩვეულებრივ, თავისუფალია სიუჟეტის თანმიმდევრობებისგან, მოგვითხრობს ავტორის ნების თანახმად თავისუფალი ფორმით, მოულოდნელი გადასვლებით, მასში არსებული ტექსტებს შორისი დამოკიდებულებებით, კონტექსტში მოქცეული ტექსტის რეალობის ახლებური გახსნით... რომელიც მთლიანად ცვლის საწყისი ტექსტის მოცემულობას და გმირებს, იდეას ან პოსტმოდერნისტული თხრობისთვის დამახასიათებელ „განუსაზღვრელობას“, ფაბულის სქემისგან თავისუფალ ქაოტურობასა და ამორფულობას ანიჭებს. მეტაფილმი ყოველთვის მიგვანიშნებს ნაცნობი შინაარსის რაღაც განახლებულ საზრისზე, როგორი „არაფრისმთქმელიც“ არ უნდა მოგვეჩვენოს იგი. მაგალითად, „იყო შაშვი მგალობელი“ კინოგადაღების თითქოსდა „შემთხვევით“ ეპიზოდში, მაყურებელი იოლად ამჩნევს განსხვავებას ფილმის გადაღების ყალბ დადგმითობასა და „ნამდვილ ცხოვრებას“ შორის. აქ სინამდვილე „შაშვის...“ სტილთან იგივდება. ფილმის გმირი, რომელიც ქუჩაში მოწყობილ სახელდახელო გადასაღებ მოედანზე ხვდება, ცდილობს ისარგებლოს ოპერატორის უყურადღებობით და კინოობიექტივიდან შეხედოს კადრის ჩარჩოში შემოსაზღვრულ კონკრეტულ გადასაღებ სცენას, რომლიდანაც ამ სინამდვილისთვის ძალიან უცნაური, არაბუნებრივი, სამოქალაქო ომისდროინდელ ფარაჯებში გამოწყობილი ადამიანები და ცხენი ჩანს. ეს გმირის ცხოვრების უაზრო, შემთხვევითი, „ჩავლითი“ ეპიზოდია, რომელსაც ფილმის საერთო შინაარსთან თითქოს კავშირი არ აქვს, არც წინა მოვლენებთან და არც შემდგომ გააჩნია გავრძელება. მაშ რატომ გადაიღო იგი იოსელიანმა? აქვს თუ არა, ამ სურათ/ფრაგმენტს თავისთავად რაიმე მნიშვნელობა?

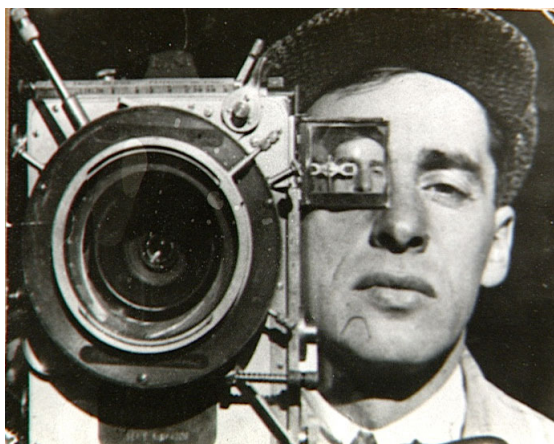


კადრი ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“, 1970, რეჟ. ოთარ იოსელიანი

ეს მაყურებელმა თავად უნდა განსაზღვროს... შესაძლოა, ისიამოვნოს ყალბი რეალიზმის მიმართ ირონიის ამოცნობით... ან სხვა წარმოქმნილი ასოციაციებით... რას

ფიქრობდა რეჟისორი, როცა ამ ეპიზოდს გეგმავდა და იღებდა? ერთი კამერით და გადამღები ჯგუფით – მეორე კამერას და გადამღებ ჯგუფს, რომელსაც თითქოსდა შემთხვევით გადააწყდა... დიახ, სარკეს ნამდვილად არ ჰგავს!

დიეგეტიკური თხრობის მაგალითებს შესაძლოა შევხვდეთ კლასიკურ თუ მოდერნისტულ ფორმებშიც, სადაც ავტორიც და კამერაც ასევე შესაძლოა ვიხილოთ ეკრანზე, ჩართული უშუალოდ სიუჟეტში, შეიძლება იყოს მთხრობელიც, პერსონაჟიც... მაგრამ მოდერნიზმის მეტაფილმისგან განსხვავებით, მათში თხრობა დამაჯერებლობას კი არ კარგავს, არამედ, საკუთარი დასწრებით ამაღლებს „ნამდვილობის“ ხარისხს, წარმართავს აზრისა თუ ემოციური აღქმის დინებას, შეფასებას აძლევს და განმარტავს აღწერილ მოვლენას, ხაზს უსვამს თვალსაზრისს, იმას რაც მოდერნისტი ავტორისთვის სუბიექტური თვალსაზრისის გამოხატვაა, როგორც მაგალითად, ძიგა ვერტოვისთვის – რომელიც ერთდროულად დგას ფილმის გარეთ კინოაპარატთან როგორც ავტორი, და ამავე დროს, თავის კინოაპარატიანად გადადის კადრში ასევე, როგორც „ავტორი“, თუმცა როგორც უკვე ფილმის იდეა, და ხდება ფილმის სტრუქტურის ცენტრალური ელემენტი, „კინოთვალი“, იდეოლოგიურ-დოკუმენტური სიუჟეტის მამოძრავებელი პრინციპი, ავანგარდისტი მემარცხენე ხელოვანი, სუბიექტი/პერსონაჟი – თავად „ადამიანი კინოაპარატი“.¹



„ადამიანი კინოაპარატი“, 1929, მიხაილ კაუფმანი „Кино-Правда №9“, რეჟ. ძიგა ვერტოვი (დავიდ კაუფმანი)

მოდერნისტი ავტორი იდეის ირგვლივ აყალიბებს სტრუქტურას. სცენარიდანვე უკვე დაწვრილებით ადგენს საზრისისა თუ ემოციის წარმოსაქმნელად კადრში მოსახვედრ ყველა დეტალს; იშორებს არაფუნქციონალურ, თხრობისთვის არამნიშვნელოვან მინარევს, რეალობიდან უხეშად გადმოტანილ, შემთხვევითობებისგან „დაუწმენდავ“ გამოსახულებას, ხმას, სიუჟეტურ მოტივსა თუ ქმედებას, რათა მკაფიოდ წარმოჩინდეს, სწორედ, ავტორის მიერ შექმნილი რეალობა, მისი ჩანაფიქრის, ემოციის მოწმობა...

¹ „ადამიანი კინოაპარატი“ 1928, რეჟ. ძიგა ვერტოვი (დავიდ კაუფმანი), „კინო-გლამის“ თეორიის ავტორი, რომლის მიხედვით, კამერა იღებს ავტორის „თვალით“ გარდაქმნილ, სუბიექტურ, იდეოლოგიზირებულ რეალობას, ანუ, მოდერნიზებულ დოკუმენტურ რეალიზმს.

მოდერნისტული მეტაფილმი ეფუძნება და განამტკიცებს „ავტორის“ თეორიას და ავტორის იდეას, რომელიც თავისი უნიკალური ხედვით ქმნის ნაწარმოებს და წარმართავს მოდერნისტული ფილმის რეალობას, ადგენს მის მთლიანობას.

პოსტმოდერნისტი ავტორი, პირიქით, არ ცდილობს მკაფიო ამრისა და დამაჯერებლობის შექმნას, მაყურებელს არ ავიწყებს, რომ ფილმს უყურებს და რეალურად არ ესწრება ძირითად მოვლენას, მის თვალწინ გაშლილ ცხოვრების ფაქტებს, რომ კამერა მხოლოდ დადგმულ თამაშს აფიქსირებს, სინამდვილისგან მაყურებლისთვის თვალსაჩინოდ განსხვავებულს. ამ თავისებურების აღსანიშნად, პოსტმოდერნისტულ თხრობაში ხშირად გვხვდება ინტერტექსტუალური კავშირები, კლასიკისა თუ მოდერნიზმის ნაცნობი ტექსტები, ფაბულები, პერსონაჟები, სტილი, რომელთა დეკონსტრუირების გზით იკვეთება წინა იდეალური შინაარსის ხელოვნურობა, სიყალბე და აბსურდულობა. მაყურებელი ჩართულია ტექსტების შედარებების, მინიშნებების თამაშში, საკუთარი „მაყურებლის როლით“, რეაქციებითა და ამოცნობებით. ასევე, განსხვავებით მოდერნისტული მეტათხრობისგან, რომელშიც ავტორი ტექსტში მისი პიროვნული ინდივიდუალობისა და მის მიერ შექმნილი ნაწარმოების ორგანული ერთიანობის წარმოსაჩენად ერთვება, გენიალობის მიზეზებისა თუ რეალობის სხვადასხვა მოცემულობის საერთო საზრისში ჩაღრმავების მიზნით. პოსტმოდერნისტული მეტაფილმი ამავე ქმედებით, პრინციპულად აქცენტირებს შემთხვევითობას, ავტორსა და მის ქმნილებას შორის კავშირის არარსებობას, მათ შორის განსხვავებას, გათიშულობას და საერთოდ, დასცინის ასეთი „ერთიანობის“ საზრისს: არის თუ არა, „შთავიწყება“, „გარდასახვა“, „გენიალობა“ შემოქმედებითი ღირებულება? ხომ არ ვაჭარბებთ?...

გავისხენოთ რეჟისორ ელიას მერიჯის 2000 წელს გადაღებული „ვამპირის ჩრდილი“, რომელიც ეძღვნება 1922 წლის აღიარებული ფილმის, „ნოსფერტუს“, გადაღების მაყურებლისთვის თითქოსდა „დაფარულ“ უცნობ ისტორიას, რომელშიც ფრიდრიჰ მურნაუ, მეტი დამაჯერებლობისა და სინამდვილესთან მსგავსების მიზნით, ვამპირ გრაფ ორლოკის როლს სტანისლავსკის სკოლის მსახიობს, მაქს შრეკს აკისრებს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ელიას მერიჯს სრულიად არ ადარდებს, სინამდვილეში მაქს შრეკი სტანისლავსკის სკოლის მსახიობი იყო თუ არა! რომ პირიქით, თავისი შემოქმედებით ასოცირდებოდა ბერტოლტ ბრეხტის პირობით თეატრთან და მაქს რეინჰარდტის დადგმებთან, ხოლო მათი შემოქმედებისთვის სინამდვილის მსგავსება და მიბაძვა კი არა, მხატვრული მოდერნიზება იყო მნიშვნელოვანი, ხელოვნურად შექმნილი ატმოსფერო – დეკორაცია, განათება, რიტმი... და რომ მურნაუც შრეკს, სწორედ გაუცხოებული ხაზგასმული თამაშის მანერით, გრიძითა და სხვა ექსპრესიული ეფექტებით წარმოადგენს და არა სინამდვილესთან მსგავსებით. ელიას მერიჯისთვის, როგორც პოსტმოდერნისტისთვის, ფაქტების ნამდვილობას სრულიად არ აქვს მნიშვნელობა. იგი რეალისტურობას რეალისტურის სახელითვე მისტიფიცირებს, დეკანონიზირებს აღიარებულ არტისტულ სისტემას, ირონიზირებს „ავტორისეულ“ მიღწევას, განსაკუთრებულობასა და ინდივიდუალობას. „ვამპირის ჩრდილში“ ირონიას ექვემდებარება თავად სტანისლავსკისეული სახელგანთქმული „მჯერა/არ მჯერას“ საზრისი, „დამაჯერებლობის“ სტილი და ამავე მიზნით, რეჟისორის მაქს შრეკისადმი როლის მინდობის გადაწყვეტილება, როგორც „გარდასახვის ოსტატისა“. ირონია ეხება კონსტანტინ სტანისლავსკის „გარდასახვის“ მეთოდის თითქოსდა „პარადოქსს“, რომ: მსახიობმა უნდა „იციოვროს“ პერსონაჟის ნამდვილი ცხოვრებით, მაქსიმალურად ნამდ-

ვილი ემოციებით განიცადოს და დაიჯეროს როლის შესრულების „სიმართლე“... უნდა „გარდაისახოს“. მაგრამ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში შრეკის შემოქმედებით ამოცანას ვამპირად გარდასახვა წარმოადგენს! ელიას მერიჯის ჰიპერრეალისტურ ფილმში ასეც ხდება. აჩრდილის „ჩრდილი“, რომელმაც ემოციურად დატვირთული, განსაკუთრებული მხატვრული გამომსახველობა შესძინა ოციან წლებში მურნაუს ფილმს, მერიჯის „ვამპირის ჩრდილში“ საზრისის მნიშვნელობას იღებს – თავად მისტიკური რეალობის, მეორადობის, „ჩრდილის ჩრდილობის“, როგორც რეალობათა თამაშის, არარსებული რეალობის, რომელსაც თამაშით წარმოსახავენ ადამიანები და ნამდვილ რეალობაში ასეთი ირაციონალური რეალობის ახალ განზომილებას, ახალ „ტიხარს“ ქმნიან.



„ვამპირის ჩრდილი“ 2000, რეჟ. ელიას მერიჯი; და „ნოსფერატუ. საშინელების სიმფონია“. 1922 რეჟ. ფრიდიჰ მურნაუ, მსახ. მაქს შრეკი

პოსტმოდერნისტულ ძალიან რეალისტურ, ლამის დოკუმენტურის მსგავს თხრობა-მიც კი მკაფიოდ შესამჩნევია შემოქმედების ჩართულობა, სინამდვილისა და გამონაგონის საზღვრები, თხრობის სიმართლის საზღვრები: ფილმის გადაღება ფილმის გადაღებაზე, პერსონაჟი პერსონაჟზე, მსახიობის თამაში მსახიობის თამაშზე, სიმბოლო სიმბოლოზე. ამ პროცესს უკავშირდება თხრობის რეალისტურობის, დამაჯერებლობის პრინციპი, განსაკუთრებით ფასეული კინემატოგრაფის განვითარების ადრეულ ეტაპზე, როდესაც სრულიად არასათანადო პირობებში – პავილიონის დეკორაციებში, ბუტაფორიული რეკვიზიტებითა და გრიმით, თეატრალური გამომსახველობით იღებდნენ და ცდილობდნენ აღეძრათ სინამდვილის დასწრების შეგრძნება; ცდილობდნენ ისე დაეგეგმათ მოქმედებები, კადრების თანმიმდევრობა, რომ წარმოქმნილიყო ცოცხალი ემოციები, მღელვარება, სასპენსი – გაურკვევლობისა და დაძაბული მოლოდინის გრძნობა, რაც მოდერნისტულ სტრუქტურაში, კინომაყურებლის ინტერესის მოსაცვლად და შესაკავებლად, გადამწყვეტ ფუნქციას ასრულებდა.

ამის საილუსტრაციოდ, საოცარი ვირტუოზულობით წარმოდგენილი ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმებიც საკმარისია. მახსენდება შემთხვევა, ჩვენი უნივერსიტეტის ცხოვრებიდან, როდესაც სასწავლო პროგრამის თანახმად, კინოფაკულტეტის სტუდენტებმა პირველად ნახეს ეკრანზე ალფრედ ჰიჩკოკის „ფსიქო“. დღეს ჰიჩკოკის შემოქმედება ყველასთვის ხელმისაწვდომია და ალბათ, ყველას კარგად ახსოვს უაღრესად დაძაბული კულმინაციური ეპიზოდი: როდესაც უკვე ჩავლილია „აბაზანის“ საზარელი სცენა, მკვდარია გამომძიებელი და დაძაბული მაყურებელი ძარღვებში გაყინული სისხლით, კიდევ მორიგ საშინელებას ელოდება... პერსონაჟები სემი და ლაილა მოახერხებენ ნორმან ბეტსის საშიშ სახლში შეღწევას, თუმცა ნორმანი ახერხებს სემის გზიდან ჩამოცილებას და ლაილას ძებნას იწყებს. მანიაკისგან დაუცველი ლაილა კი, უცნობ სახ-

ლში, ოთახიდან ოთახში რაღაც სამხილის გამაღებულ ძებნაში, იმ ძვირფას წამებს ფლანგავს, გაქცევით თავის გადასარჩენად რომ შეიძლება გამოდგეს... სარდაფში იგი მისგან ზურგშექცევით სავარძელში ჩამჯდარ ნორმანის დედას მიაგნებს და მასთან გასაუბრებას ცდილობს. სავარძელი შემოტრიალდება და... მაყურებელს ელდას სცემს მოულოდნელი, შოკისმომგვრელი, საზარელი მუმიის სახე. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ იოსელიანის მსახიობმა, რამაზ გიორგობიანმა,¹ რომელიც თავის თანაკურსელებთან ერთად უყურებდა ფილმს, მოულოდნელად გაიხუმრა: „ახლა ამ ქალმა რომ უპასუხოს, გული მართლა გამისკდებაო“... გასუსულ და სუნთქვაშეჩერებულ დარბაზში, ყველამ გავიგონეთ ერთი მთლიანი ამოსუნთქვის, საერთო შვების ხმა, მიხვედრა იმისა, რომ ნანახს და განცდილს რეალობასთან კავშირი არ აქვს და რასაც ვხედავთ, მხოლოდ და მხოლოდ ეკრანზე დაშუქებული ჩრდილია – კინოფილმი, წარმოსახვის პერსპექტივაში გაშლილი არარსებული რეალობა.

პოსტმოდერნისტულ მოთამაშე თხრობაში შიშის მოლოდინი, სასპენსი კომიზმის ელემენტი ხდება, როდესაც შიშით „გული უსკდება“ თავად „საშიშს“, როდესაც დაძაბულობა თავად ხდება ძალიან სასაცილო. ეს განსაკუთრებით, თვალსაჩინოა ცნობილი „საშიში კინოს“ სიუჟეტების ახალ ვერსიებში, ჩვეულ, დათქმულ ეტაპებზე, კარგად ნაცნობი „საშიში მომენტების“. ირონიულად გაუქმებული, მხიარული და აზრდაკარგული სასპენსით.²



კადრი ფილმიდან „ახალგაზრდა ფრანკენშტეინი“ რეჟ. მელ ბრუქსი; და კადრი ფილმიდან „ფრანკენშტეინი“ 1931, რეჟ. ჯეიმს უეილი, მსახ. ბორის კარლოფი

„დაძაბული მოლოდინი“, თხრობის ეს უმნიშვნელოვანესი პრინციპი გვხვდება სათავგადასავლო და საბრძოლო ფილმებშიც. საბჭოთა კინოში ხშირად გამოიყენებოდა ომის თემაზე გადაღებულ, სიუჟეტის კულმინაციასთან დაკავშირებულ სცენებში, მაყურებლის თანაგანცდის, მძაფრი ემოციების გამოსაწვევად... თუმცა, პოსტმოდერნისტული ირონია აშიშვლებს თითქოსდა ცხოვრებისეული, მძაფრი პერიპეტეიების იდეოლოგიურ ბუნებას, კომიკურად გარდაქმის ფრონტის ხაზზე ჯარისკაცის დაჭრის სცენასაც, როგორც მაგალითად, ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივ გამოფენაშია“ გადაწყვეტილი, სრულიად პირობით, ჩარლი ჩაპლინის კომიკურ სტილში „დიდ დიქტატორზე“

¹ რამაზ გიორგობიანი, მსახიობი და რეჟისორი. 1983 წელს დაამთავრა თეატრალური უნივერსიტეტი. კინორეჟისორის სპეციალობით, თენგიზ აბულძის საოსტატო.

² suspense – სასპენსი დაძაბული მოლოდინი.

აღუზიითა და ციტირებით, და რომელიც, არავითარ დაძაბულობასა და მღელვარებას არ აღძრავს მაშინაც კი, როდესაც ვიგებთ, რომ ყუმბარა აგულის თურმე „თავში მოხვდა... კიდევ კარგი, არ აფეთქდა“. ისევე, როგორც ჩარლის ომში გაწვეულ დალაქის შემთხვევაში, რომელსაც, მტრისთვის განკუთვნილი, ასაფეთქებელ მდგომარეობაში მოყვანილი „ხელყუმბარა“ ჯერ დიდი ზომის სამხედრო ფორმის სახელოში ეკარგება, იქიდან კიდევ უფრო დიდ და ფართო შარვალში... და მადლობა ღმერთს, აფეთქებამდე მის მოშორებას ასწრებს... „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ ეს სცენა ინტერტექსტუალურ მთლიანობას ქმნის, სწორედ, ჩარლის „პატარა ადამიანის“ კონცეპტთან, ომისადმი ასეთ დამოკიდებულებასთან და არა ჩვენს ცნობიერებაში არსებულ „გმირულად მეზრდოლ საბჭოთა ჯარისკაცის“ ხატთან, რომელთა მიმართ თანაგრძნობა მაყურებელს ავიწყებდა, რომ ჰიკოკის „ფსიქოს“ მსგავსად, ეკრანულ გამოსახულებას უყურებდა და ნამდვილი განცდებით, ხშირად, ცრემლიანი ტოვებდა ფილმის დასრულების შემდეგ განათებულ კინოდარბაზს. ამ მხრივ, ბევრს გაახსენდება სერგო ზაქარიადის მიერ უბადლოდ შესრულებული რეზო ჩხეიძის „ჯარისკაცის მამის“ ემოციური კულმინაცია. საყურადღებოა, რომ გიორგი მახარაშვილის გამორჩეულად უნიკალურ კახურ კოლორიტზე ფორმირებულ ექსპრესიულ სახეში, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მაყურებელი საკუთარ მამას ხედავდა. სრულიად განსხვავებული და უცხო კულტურის იაპონელიც კი ხაზგასმული აღფრთოვანებით აღიარებდა თავისი რეალური იაპონელი მამის მსგავსებას კახელ გლეხთან, რაც გასაკვირია და მკაფიო განსხვავებების „გაქრობის“ თავისებურებაზე გვაფიქრებს – სინამდვილის სახეზე, რომელსაც მაყურებელი უშუალოდ ნამდვილთან აიგივებს და არსებულთან პირდაპირ აკავშირებს.



კადრი ჩარლი ჩაპლინის „დიდი დიქტატორიდან“, როდესაც ჩარლის ასაფეთქებლად მომართული ყუმბარა ფარაჯის სახელოში უვარდება; და კადრი ელდარ შენგელაის „არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“, როდესაც კადრის ჩარჩო მეტყველებს, რომ აგული თავადაა „ამოღებული“ მიზანში.

პოსტმოდერნისტული კინო, ამის საპირისპიროდ, როგორც ეს „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ ფრონტის სცენაშია, ხაზგასმით აღნიშნავს ასეთი რეალობის პირობით ბუნებას, მის არარეალურობას, წარმოდგენილის არაბუნებრიობას, პრინციპულად მიუთითებს თამაშზე, სინამდვილის დაუსწრებლობაზე, ან წარმოაჩენს არანამდვილის

დასწრებულობას სინამდვილის მნიშვნელობაში „ცარიელი კვალის“ სახით, როგორც გამოიყურება, მაგალითად, წმინდა რელიქვიის მაძიებელი გმირი მეფე არტურისა და მრგვალი მაგიდის რაინდების ამაღლებული მისტიკური ლეგენდა, ტერი გილიამისა და ტერი ჯონსის ფილმ-პასტიში „მანთი პითონი და წმინდა გრაალი“¹ – სრულიად აბსურდული და დაუჯერებელი, რომელიც მაცურებელს, „ძალიან/სერიოზული“ ბუნდოვანი ფანტაზიით ისტორიის აღქმის, საუკუნეების მანძილზე ერთხელ და სამუდამოდ მიღებულ „გაოგნებულ-შთაგონებულ“ გამომეტყველებას უცვლის. ისტორიული ცხოვრების გარკვეული პირობები, ობიექტები, დეტალები დროის დინებამ გააუქმა და დღეს აღარ არსებობს. თუმცა, კინოხელოვნებას აქვს უნარი წარმოადგინოს გარდასული რეალობის დამაჯერებელი სურათი, გაგვიხსნას ისტორია... მაგრამ რა მოხდება, შეიქმნება თუ არა რეალობის „დასწრების“ ეფექტი, თუ რეჟისორი ფილმიდან რომელიმე დღეისთვის უკვე აღარარსებულ ან ფუნქციადაკარგულ ობიექტს ამოიღებს, თუნდაც არამთავარს, მეორეხარისხოვანს, ატრიბუტის მსგავს მახასიათებელს... მაგალითად, შუასაუკუნეების გადაადგილების საშუალებას მანქანით არ შეცვლის, მაგრამ ვთქვათ, ეკრანზე არც ცხენს აჩვენებს, რომლითაც ჩვენი წარმოდგენით, იმ რეალობაში რაინდები მოგზაურობდნენ?



კადრი ტერი გილიამისა და ტერი ჯონსის ფილმიდან „მანთი პითონი და წმინდა გრაალი“ .

„წმინდა გრაალის“ პირველი, ბურუსით მოცული კადრი, რომელშიც ბუნდოვნად მოჩანს: გზის პირას აღმართული საწამებელი ბორბალი მასზე გაკრული უბედური წამებულთურთ, კადრის იდუმალი ჟღერადობა ქარის სისინითა და მოახლოებული ცხენების ფლოქვების რიტმული თქარუნით, მაცურებელს შუა საუკუნეების პირქუში რეალობის სურათს ჰპირდება. თუმცა, ამ უცნაური და უხსოვარი წარსულის ატმოსფეროს ექსპოზიცია, რომელიც ჩვენს აღქმაში არსებობს ძალიან სერიოზული „შუა საუკუნეების“ სახელით, ასეთ სამყაროში შესვლის საწყისი განწყობა, უცებ საპირისპირო, მხიარული რეაქციით იცვლება, როდესაც გმირები ახლო ხედზე, ცხენების გარეშე, კუნტრუშით მოუახლოვდებიან გადასაღებ კამერას.

¹ Monty Python and the Holy Grail is a 1975.



კადრები ფილმიდან

საქმე იმაშია, რომ ცხენები პროდიუსერს თურმე ძალიან ეძვირა და ზედმეტად ჩათვალა... ფლოქვების ხმას კი, პერსონაჟები ქოქოსის კაკლების კაკუნით გამოსცემენ, როგორც, ჩვეულებრივ, ისტორიული ფილმების გახმოვანების ჩაწერისას ხდება. თუმცა, „ფლოქვების“ ხმის დამაჯერებლობის მიუხედავად, მეფე არტურს და მის საჭურველთმცვრთველს ციხის კრიტიკულად განწყობილ მცველებთან თავის მართლება უწევთ, არა იმდენად უცხენობის, არამედ, გახმოვანების არადამაჯერებლობის გამო – უჭირთ ქოქოსის ნაჭუჭების არსებობის გამართლება 932 წლის ბრიტანეთის მიწაზე. „კრიტიკოს“ მეციხოვნეებს პასუხობენ, რომ ქოქოსის ნაჭუჭები შემთხვევით „იპოვეს“... ძირს ეყარა... თუმცა, როგორ მოხვდა ბრიტანეთში? სავარაუდოდ, მერცხლებმა გადმოიტანეს თბილი ქვეყნებიდან! ტეშმარიტების დადგენის შუასაუკუნებრივი კამათი გრძელდება და ახალ კითხვებს წარმოშობს, რადგან, მეციხოვნის მსჯელობის თანახმად, მერცხლის წონა და წუთში ფრთების დაქნევის რიცხვი ტვირთის სიმძიმეს არ შეეფარდება და ქოქოსის ნაჭუჭის ჩამოტანას ჩვეულებრივი მერცხალი ვერანაირად ვერ შეძლებდა! სწორედ მაშინ გამოთქვამს გონიერი მეფე არტური ჰიპოთეზას, უფრო დიდ და მძიმეწონიან „აფრიკულ მერცხალზე“, თუმცა, რომელიც, ირკვევა, რომ „არ მიგრირებს“...

ნირწამხდარი მეფე არტური ფრანგ მეციხოვნესთან პოლემიკაში მარცხდება, მაგრამ სამაგიეროდ, ეს ინტელექტუალური გამოცდილება წმინდა მეფეს კამათის წარმართვაში ახელოვნებს და რაც შემდეგ (როგორც „ჩეხოვის თოფი“), ფილმის ბოლო ეტაპზე, „სიკვდილის ხიდის“ ანტიკურ მითურ მცველზე გამარჯვებაში დაეხმარება, რომელიც, თავის მხრივ, მართალია, უდიდესი ოსტატია ანტიკური ტიპის „სამი კითხვის დასმაში“, მაგრამ შუასაუკუნეების წინწასულ დებატებზე წარმოდგენაც არა აქვს.

ამგვარად, ხმის რეალისტური გათამაშება, ტენებისმაგვარი მოძრაობა და რიტმი, ჩაცმულობა და აღჭურვილობა, დეკორაცია, მოკლე, ობიექტის საცნობი ნიშნების

ყველა დეტალი, რომლებმაც, თითქოს უნდა ჩაანაცვლოს თავად ობიექტი, წარმოადგინოს ცხენი – ფილმის შიდა რეალობაში „მხატვრულ დამაჯერებლობაზე“ ირონიული კამათის საბაბი ხდება. ტერი გილიამისა და ტერი ჯონსის მეფე არტური ვერ ასაბუთებს (კაკუნით, კუნტრუშით) სახის რეალისტურობასა და მთლიანობას; პირიქით, მეციხოვნისთვის აშკარას ხდის ნიშნის მთავარი ელემენტის დანაკლისს – ცოცხალი ცხენის „დაუსწრებლობას“, პირდაპირ მიუთითებს მის არარსებობაზე.

მეორე მხრივ, არარსებული ცხენის სხვა კინემატოგრაფიული ხერხებით გამართლება, თავის მხრივ, პირიქით, ხაზს უსვამს წარმოდგენილი თამაშის ელემენტების ზედმეტობას, სინამდვილესთან შეუსაბამისობას, და ამგვარად, ავტორები ასეთი ხერხით, მიზნად ისახავენ, არა უშუალოდ „ცხენის“ რეალისტურობის ილუზიის შექმნის ამოცანას, არამედ, პირიქით, პრინციპულად არარეალისტურის, ჰიპერრეალისტურის, არადამაჯერებლობის... აღნიშნავენ თამაშის პრინციპს, კარნავალურობას, აბსურდის პირობითობას, ისტორიული „კვალის“ კომიკურ სიცარიელეს, რეალობასთან „დაუსწრებლობას“... რეალურისა და გამონაგონის ერთმანეთში კომიკური ნიშნით არევისას.

ფრაგმენტული და არეულია ფილმის თხრობა, წარმოდგენილი სივრცე და დრო. თუმცა, წელიწადი მითითებულია პირველივე კადრიდან, ამბავიც „ცნობილი“, გარეგნულად თითქოს მოწესრიგებული და სტრუქტურირებულია ილუსტრირებული ფოლიანტის დასათაურებულ, ცალკეულ თავებად დაყოფილი, რომელიც დროდადრო იფურცლება ახალ გვერდზე და შემდგომი, გაგრძელებული სხვა შემთხვევითი ამბებით, ჩადგმული ანიმაციებით, ინტერმედიებითა და ანტრაქტებით, სიუჟეტებს შორის რაღაც, თემიდან გადახვეული სხვა თემების „ტიხრებით“, სხვადასხვა დროის დისკურსების ერთმანეთში არეული ელემენტებით. თხრობა ყოველ ცალკეულ ეპიზოდში იწყება და წყდება თავისუფლად, ნებისმიერ ადგილზე, დაუსრულებელ გვერდებმოფლეთილ ფრაგმენტებად, სხვადასხვა „გამორჩენილი“, ან „გადამწერების“ მიერ „უმნიშვნელოდ მიჩნეული დეტალებით... ან როგორც ტერი გილიამის ანიმაციური გადამწერის ხელი – თვითნებურად გადაჩხაპნის გულდასმით, მხატვრული ასომთავრული ასოებით გაფორმებულ ისტორიულ მატრიანეს, და რაღაც სხვა, თავის ტექსტს ამატებს.

ყველაზე ეფექტური და გამახალისებელი „პითონების“ ფილმში, სწორედ, ტერი გილიამის ანიმაციას, ცოცხალი „რეალურისა“ და ანიმაციური ფრაგმენტების „მეტა“ შერწყმა, რომელსაც ცოცხალი მსახიობების შესრულებით გათამაშებული „არსებული“ რეალობა პირობითობის, ტექსტის სტატუსში გადააყვავს, ირონიზირებს „დასწრების“ იდეას. მაყურებელი სიამოვნებით ერთვება „პითონების“ ხალისიან ხაზგასმულ თამაშში – ტრადიციული წარმოდგენების ძალიან მხიარულ გადაფასება-მსხვრევაში. წმინდა მეფე არტური და მისი „დაუმარცხებელი“ წმინდა გულოვანი რაინდები, რომლებსაც პირდაპირ ზეციდან ჩაესმით ტერი გილიამის მიერ ცაში მიხატული და ანიმირებული „მამა-ღმერთის“ ხმა, გრაალის ძებნაში „წარმოუდგენელ“ საგმირო გამოცდებს გაივლიან: იგებენ ბრძოლას, თუმცა, ზოგჯერ მთელი ძალ-ღონით გარბიან ბრძოლის ველიდან... ან მორბიან... მორბიან... მორბიან... და სანამ მოვლენ, ბრძოლა უკვე დამთავრებულია... ზოგჯერ მართლაც იმარჯვებენ, მაგრამ, გამარჯვების მწყურვალე მოწინააღმდეგეები ჯიბრზე „ფრედ“ უთვლიან, როგორც მაგალითად, ახირებული „შავი რაინდი“, რომელიც წინ ელობება მშვიდობიანად თავის გზაზე მიმავალ არტურს და შებრძოლების გარეშე არ ატარებს. „შავი რაინდი“ მაშინაც არ ეშვება, როცა უკვე,

მჩქეფარედსისხლდადინებული კიდურების გარეშე, ტომარასავით თავისა და ტანის ამარაა დარჩენილი და ამ შავი შარისგან თავდალწეული არტურის წასვლას, ორთაბრძოლიდან გაქცევად აფასებს და ლაჩარს უწოდებს (მოკლედ, თუ ასეა შეფასებული სადმე ისტორიულ წყაროში, სინამდვილეს არ შეესაბამება!).



კადრი ფილმიდან „მანთი პითონი და წმინდა გრაალი“, მეფე არტური – გრემ ჩეპმენი, საჭურველთმტვირთველი პაცი – ტერი გილიამი

შეუპოვარი „მრგვალი მაგიდის“ რაინდები გაბედულად იბრძვიან, დაბრკოლებებს ლახავენ... თუ ვერა, მაინც წინ მიდიან... ან სხვა მხარეს უხვევენ და იქით აგრძელებენ გზას... იგერიებენ სამთავიან/სამმეტრიან გოლიათსაც, რომლის „თავები გამუდმებით „ნი-ნის“ გაიძახიან (იეჲჲ –ტელე-ეთერში უხამსი გამონათქვამის შემოკლებულ წრიბინს) – ამ გოლიათებისთვის წმინდათაწმინდა, ფეტიშურ სიტყვას; სამაგიეროდ, რატომღაც ვერ იტანენ და საშინელ დღეში ვარდებიან სიტყვა it-ის (რჩეულის) გაგონებაზე“¹



რაინდები, რომლებიც იძახიან „ნი-ნის...“

¹ Kevin J. Harty. Cinema Arthuriana. McFarland, 2002.

მრავალი ხეტიალის შემდეგ, მეფე არტური და მისი რაინდები, ბოლოს და ბოლოს, ერთი გამოქვაბულის კლდეზე, კელტურ ენაზე ამოკაწრულ წარწერას მიაგნებენ, რომელიც იტყობინება, რომ სწორედ აქ იპოვიდნენ „იოსებ არიმათიელის უკანასკნელ სიტყვებს: „ის ვინც მამაცია და სულითაც წმინდაა, შეუძლია იპოვოს წმინდა გრაალი... ციხესიმაგრე... ააა...“ და აქ, არიმათიელის აზრი საბედისწეროდ წყდება. ვიდრე რაინდები ამ გაუგებარი „აას“ გამოთქმის თავისებურებასა და საზრისის ამოცნობას ცდილობენ, ურჩხული არგუსი „ააააას“ ღრიალით გამოვარდება, ხახას ალებს და გაუგებარ ენაზე დაწერილი ტექსტის ამოცნობაში გართულ ერთადერთ განსწავლულ ბერს თვალისდახამხამებაში სანსლავს. თუმცა სხვას კიდეც რომ შეძლებოდა წაკითხვა... რა თქმა უნდა, თავის შველას შეეცადნენ! გაქცევის მიუხედავად, დანარჩენ რაინდებსაც იგივე ბედი ელოდათ, რომ არა, ამ სცენის ხატვის პროცესში (მათდა საბედნიეროდ!) მხატვარ-ანიმატორის უეცარი ინფარქტი!



ანიმატორის (ტერი გილიამი) ინფარქტი და არგუსი – „წმინდა გრაალიდან“

„გილიამის ანიმაციის უნიკალურმა სტილმა – ორ სრულიად დაუკავშირებელ იდეას შორის რბილმა გადასვლებმა, რომლებიც გონებას ფიქრს აიძულებდა – გადამწყვეტი მნიშვნელობა იქონია“¹

კიდეც უფრო საინტერესოა არც ისე „რბილი“ გადასვლები! მაგალითად: „პერსონაჟი მოქმედებას იწყებს... და ამ დროს, ეკრანზე გადაშლილ „წმინდა“ ფოლიანტზე ანტრაქტი ცხადდება, ხოლო რამდენიმე წამის შემდეგ, როდესაც რეჟისორები ტერი გილიამი და ტერი ჯონსი ისევ უბრუნდებიან დაწყებული ისტორიის გადმოცემას, პერსონაჟს ეს-ესაა უკვე დაუსრულებია მოქმედება და აღარც აღარავინ გვიხსნის გამოტოვებულ

¹ [http://www.bbc.co.uk/comedy/montypython/;](http://www.bbc.co.uk/comedy/montypython/)

დროში რა მოხდა“¹! თუმცა გამოგონილ ჰიპერრეალისტურ სამყაროში, არც ისაა ძალიან მნიშვნელოვანი „რა“ და „როგორ“ მოხდა და არც საბოლოო შედეგი. ხოლო ასეთი არხენი „გამოტოვებებით“ თხრობა ძალიან სასაცილოა, მითუმეტეს, რომ „საბოლოო შედეგისთვის“ გრაალის მაძიებლებს არასდროს მიუღწევიათ... და დღესაც არავინ იცის, რა შედეგით დასრულდა მათი გაუგონარი გმირობით სავსე ეს ამბავი.

ფილმში კომიკურად აბსურდულ საზრისად ყალიბდება ისტორიული დისკურსის ყოველი აცდენა, წინააღმდეგობრიობა დღევანდელთან, თავად ფილმის ტექსტთან – იქნება ეს გამომსახველობა ზოგადად, თუ კონკრეტული თვისებების შაბლონური წარმოდგენები ისტორიულ რეალობასა თუ პერსონაჟთა თავისებურებებზე, მათ ფიზიკურ იერსახეზე, დევ-გმირობაზე, მაღალ ზნეობრიობაზე, სიწმინდეზე... ასევე მათ განსაკუთრებულ გონებრივ შესაძლებლობებზე, მსოფლმხედველობაზე, სიმამაცესა და თავგანწირულობაზე, დასახული მიზნისკენ სწრაფვაზე, წარბშეუხრელობაზე, შეუპოვრობასა და ბრძოლის ჟინზე... ყველაფერი, რაც წარსულის აღმატებული იდეალისადმი ჩვენს მიერ წარმოსახულისადმი აღფრთოვანებას იწვევს და რაც, თანამედროვე სამყაროში, მათ შორის ჩვენი თვალსაზრისითაც, კრიმინალური პოლიციის უპირობო, სასწრაფოდ ჩართვას და რეაგირებას საჭიროებს! სწორედ იდეალების ეს არსებითი განსხვავება/გახლეჩილობა და დიფერანსული ერთობა კრავს საბოლოოდ, მეფე არტურისა და წმინდა გრაალის პრინციპულად დაქუცმაცებულ და გზაკვალარეულ თხრობას, დემონსტრაციულად კრავს საკვანძო ეპიზოდების ურთიერთდამაკავშირებელ ირონიულ საზრისს, ფილმის საწყის ეტაპზე გაჟღერებული აბსურდული „განსხვავება“ (აღუზია ზოგადად მითებისა თუ შუასაუკუნეების ზოგიერთ, დღეისთვის უსაგნო, უსაზრისო პოლემიკაზე) ევროპულსა და აფრიკულ მერცხლებს შორის, არტურს და მის რჩეულ რაინდებს უკვდავების მოპოვების, სიცოცხლის ხიდზე გადასვლის საშუალებას აძლევს. სადაც, ახალ სამყაროში, ყოფილ რაინდებს პოლიციის დანაყოფი და ციხის საკანი ელით, რადგან ისინი მოწმეებმა ამოიციხეს, როგორც „მრგვალი მაგიდის“ რაინდების გმირობებით აღფრთოვანებული ისტორიკოსის სასტიკი მკვლელები.



უკვდავების ხიდი; სერ ლანსელოტ უშიშარი – ჯონ კლიბი; მეფე არტური – გრემ ჩემპენი.

თუმცა, ეს ტემპარიტება – დღევანდელი ადამიანებისთვის სრულიად დაფარული, გაუგებარი უზარმაზარი აბსურდი, რომელმაც შექმნა მღელვარე მოვლენებით სავსე,

¹ Monty Python and the Holy Grail: A Very Silly. by robintainsh Filmhttps://eportfolios.macaulay.cuny.edu/ball17/2017/09/20.

არეული და სისხლიანი შუასაუკუნეების ეპოქა, ფილმის მიხედვით, ჯერაც არ დასრულებულა და ახლაც გრძელდება... რამეთუ ამ შემართებით, სიკვდილის დამთრგუნველი, დღევანდელობაში გადმოსული „მანთი პითონის“ გმირები ახლაც დაეძებენ „წმინდა თასის“ ადგილსამყოფელს.

* * *

პოსტმოდერნისტული ორაბროვანი, დაშლილი და უფორმო ტექსტის საზრისის მიგნება რთულია. შესაძლოა, იგი დაადგინო კონტექსტით: ციტატებით, რემინესცენციებით, ალუზიებით, კულტურის მოვლენებით, თითქოს შემთხვევითი პარალელებით, გაორებებით, ირონიით... ერთი დეტალის გაშლით, გამკვეთრებით ან საერთო სურათის შექმნით – ტექსტის სხვადასხვა ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ფრაგმენტებითა და მათი მიმართებებით, როგორც ამას მიქელანჯელო ანტონიონის გმირი აკეთებს „ფოტოგადიდებაში“. თუმცა, ბუნდოვანი ტექსტის გახსნისა და მისი ინტერპრეტირების უფლება, ამჯერად აღმქმელის უფლებებში გადადის, რათა ცარიელ ნიშანი საკუთარი აღქმით, მისთვის ცნობილი ინტერტექსტუალური კავშირებით „აავსოს“, იმ შინაარსით, რომელიც ტექსტში პირდაპირ არ არის მოცემული, თუმცა მისი არსებობა, მისი ირონიული საზრისი საგრძნობია. მაგრამ ისეც შეიძლება იყოს, რომ ნიშნები და მინიშნებები ჩვენ მიერ მიგნებულ კონტექსტში, შესაძლოა სულ არ იყოს ის, რასაც ვეძებთ.

შემთხვევითი არ არის, რომ თომასი, მიქელანჯელო ანტონიონის „ფოტოგადიდებიდან“¹ თავისი ფოტოალბომის ოპტიმისტური ჟღერადობის დამაგვირგვინებელი კადრის ძიებისას, „მეორადი ნივთების“ მაღაზიაში შედის, სადაც მთლიანი სიმბოლური საზრისით დატვირთულ წარსულის ლამაზ ნივთებს – სკულპტურებსა და ლარნაკებს შორის, რომელთაც დაკვირვებით, სიამოვნებით ათვალიერებს, ირჩევს მაღაზიის კუთხეში იატაკზე დადებულ თვითმფრინავის პროპელერს – სწორედ დაუსრულებელ, კონტექსტიდან ამოგლეჯილ ფრაგმენტს, სრულიად უფუნქციო, მნიშვნელობადაკარგულ ნივთს – თვითმფრინავის ნაწილს თავად თვითმფრინავის გარეშე, სხვაგან და სხვასთან დაკავშირებული საზრისით, და არა ესთეტიკური ტკბობისთვის სპეციალურად შექმნილ თვითკმარ, სრულყოფილ, იშვიათ ლარნაკს...

„ფოტოგადიდებაში“ ანტონიონი კამერის აუჩქარებელი, დაკვირვებული მანერით აგნებს ახალ პოსტმოდერნისტულ სამყაროში აღმოცენებულ ეჭვებში გახლართულ კითხვებს, სინამდვილის სიმრავლეში დაკარგულ, ჭეშმარიტებისგან გაუცხოებული ცნობიერების პრობლემას. რა გვიშლის ხელს დავინახოთ სინამდვილე? გარე რეალობის სიღრმეში დაფარული არსი თუ ჩვენი საკუთარი შინაგანი წინასწარგანწყობა, მზა მიმართება ამ რეალობასთან? შეიძლება თუ არა, ერთსა და იმავე მოვლენაში არსებობდეს სხვადასხვა სინამდვილე, რაღაცაში რაღაც და იმ რაღაცაში კიდევ რაღაც? ანტონიონის ფილმი მოგვითხრობს რეალობაში ჩამალული იდუმალი მკვლელის ფაქტზე, რომელსაც თომასის კამერა პეიზაჟთან ერთად მექანიკურად აღბეჭდავს. სურათზე ერთი შეხედვით, მხოლოდ ქარში ამოძრავებული ხეების გამოსახულებაა, ტოტებისა და ფოთლების არეული ჩრდილი, თუმცა, რომლის სიღრმეში რაღაც არსებობს, მისი ფარული საზრისი, ფაქტი, რომელიც ხეების ფოთლებსა და ჩრდილებში იმალება.

¹ გამოყენებულია ნაწყვეტი პუბლიკაციიდან: ლია კალანდარიშვილი, „დეტექტივის ჟანრის ახალი ლოგიკა“. 2009 -2010.

ფოტოგრაფი ხდება თვითმხილველი იმისა, რაც არ დაუნახავს, რისი მოწმეცაა და არც არის. ცდილობს ჩაწვდეს რეალობის საიდუმლოს, მაგრამ ანაბეჭდი ფოტოზე ბუნდოვანია, მკვლელსაც ჰგავს და უბრალო ჩრდილსაც... ფოტოგრაფი აფიქსირებს რეალობის სურათს. ამჟღავნებს გამოსახულებას, თუმცა ვერ ამჟღავნებს მის არსს.

ანტონიონი ფილმის დაწყებამდე, ტიტრებით მიგვანიშნებს, არა ფიზიკურად არსებულ, არამედ, ნიშნობრივ, ხელოვნურ რეალობაზე, ტექსტზე, ნიშნებში მოქცეულ შინაარსზე და წარმოგვიდგენს რეალობის პირობითობის, ასოთა სიმბოლოურობის, კადრის ჩარჩოს, წინა პლანის მნიშვნელობას: მწვანე ფონზე ჭრის ფილმის სიმბოლოურ, სხვადასხვა განსხვავებული სინონიმური საზრისის მქონე სახელწოდებას „BLOWUP“- ფოტოგადიდებას, და ერთიან სტატიკურ უმეტყველო ფონს აცოცხლებს ასოთა ჭრილში ჩასმული, უკვე ამოძრავებული კინოგამოსახულებით – ცხოვრებით, რომელიც ამ სიმბოლოების სიღრმეში გამოჭრილი დეკორაციის მიღმა მიედინება, თანდათან ამ პირობითობიდან „იზრდება“, რეალობად ყალიბდება. რეალობა, ამ ასოების სიმბოლოური მნიშვნელობით არის მოჩარჩოებული. ასეთი კადრის ჩარჩოებში, ნაწილობრივ დაფარული, ნაწილობრივ კონტექსტში მოხვედრილი სინამდვილის შერჩევითობასა და პირობითობას უსვამს ხაზს, განსხვავებით, რეალიზმისგან, რომლის პრინციპი, სწორედ, ერთგვარი სინამდვილის ასახვაა. თავიდანვე დგინდება ორმაგი, ურთიერთგამომრიცხველი მნიშვნელობის მატარებელი საზრისი: რეალობა, როგორც, თავისთავად, ობიექტურად არსებული რამ და რეალობა, რომელსაც ჩვენი პირობითი საზღვრების მიღმა აღვიქვამთ.

(ფილმის სახელწოდებას, კომბინირებულ სიტყვას – Blow-Up ლექსიკონის მიხედვით, სხვადასხვა მნიშვნელობა შეესატყვისება, შესაძლოა ნიშნავდეს: ქარის ქროლვას, ბერვას, რომელსაც ფილმში საგრძნობი, უშუალოდ არსებული კონკრეტული რეალობის ფენომენი შემოაქვს; ასევე, წარმოადგენს გამჭვირვალე ჰაერის სიმბოლოს, რომელიც სრულიად მოიცავს რეალობას და არაფერს მალავს. თუმცა, ფილმის პროცესში, საპირისპიროს მოწმეები ვხდებით, ვხედავთ, თუ, როგორ ამოძრავებს ეს უჩინარი ეთერი ხეების ფოთლებს, როგორ ურევს და ფარავს სინამდვილეს, მის სიღრმეში დამალულ არსს ჩვენი აღქმისგან. უნებლედ შეიძლება გავგახსენდეს გალაკტიონის სხვაგვარი, მღელვარე, ასევე უხილავი ქარით ავსებული რეალობა: „ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს...“ თუმცა, ანტონიონის ფოტოგრაფისთვის ქარი მის მიღმა, სხვა რეალობაში არსებული უხილავი სტიქიაა, მხატვრული იდეაა, რომელსაც გარედან აკვირდება, ინტერესით, მაგრამ თავშეკავებით, ცივად. ფილმის სახეა, ფორმაა, მერყეობა... ანტონიონის ფოტოგრაფი უკაცრიელ პარკში ასეთი, უხილავი ქარის აღბეჭდვას ცდილობდა... სრულიად შესაძლებელია, Blow-Up-ში ქარის მნიშვნელობა ვიგულისხმოთ, თუმცა, სიტყვის სხვა მნიშვნელობები ფილმის დასახელებისთვის ასევე საინტერესო საზრისის მატარებელია, მაგალითად, Blow-Up, როგორც „აფეთქება“. ამ საზრისს, ის საბოლოო, ფაქტობრივი, გამანადგურებელი სიცხადე შემოაქვს, რაც ეფემერულ ქარს არ გააჩნია. აფეთქება – სამოციანი წლების ახალგაზრდული ამბოხის, სამყაროს უეცარი გარდაქმნის, პოპ-კულტურის ასოციაციაა, რომელიც ანტონიონის მომდევნო ფილმში „ზაბრისკი პოინტის“ ფინალურ კადრში უკვე ამკარა რეალობად და სიმბოლოდ წარმოდგა – სამყაროზე ჩვეული თვალსაზრისის... შეიძლება, თავად ჭეშმარიტების აფეთქებად... დასაშვებია, Blow-Up-ში „აფეთქება“ გვეგულისხმა. Blow-Up-ის მნიშვნელობა როგორც „გაბერვა“ მეტაფორასავითაა და კარგად ხსნის საპნის ბუშტის იდე-

ას, არამდგრად ცარიელ სფეროს, რომელსაც გაბერვის მატებასთან ერთად, გაქრობის შანსიც ემატება... ეს ფილმის გმირის ეჭვია: იქნებ, ზედმეტად ვბერავთ ფაქტებს, და ამით უფრო ვაშორებთ ჭეშმარიტებას. ან იქნებ, სწორედ ჩვენი პირველადი, გულუბრყვილო წარმოდგენები იბერება და ქრება საპნის ბუშტივით. თუმცა, Blow-Up-ის მთავარი მნიშვნელობა ფილმის სახელწოდებისთვის საყოველთაოდ თარგმნილი „ფოტოგადიდება“ – მშრალი, ნეიტრალური პროფესიული ტერმინი, როგორც მთავარი გმირი ფოტოგრაფისთვის, ისე კინემატოგრაფისტი ანტონიონისთვისაც, რომელიც რეალობის ალბეჭდვაში, სურათის გადიდებაში, ახალ წარმოქმნილ დეტალებში ჭეშმარიტებას დაეძებს... აღარ ღირს იმის ჩამოთვლა, რომ Blow-Up სიტყვის ნაწილები კიდევ სხვა მნიშვნელობებს ატარებენ, რომლებიც ფილმის ქსოვილს ერწყმიან. თითოეული მათგანი – დარტყმა, კონფლიქტი, შეჯახება, ელდა, ქროლვა, სუფთა ჰაერით სუნთქვა, მუსიკოსთა შეხვედრა დასაკრავად, მუსიკალური ინსტრუმენტის ხმა, ქარის ღმუილი, კოკაინი.. ეს მატერიალიზებული მნიშვნელობები ფილმის ეპიზოდებში ფართოვდებიან, საზრისის სიღრმეებს მოიცავენ.)

თუმცა, საზრისთა სიმრავლე, რომლის მთლიანი სახელი, შეიძლება, ერთი სიტყვით გამოიხატოს, უჩარჩო რეალობაში, ფოთლების შუქ-ჩრდილში გაბნეულ მოუხელთებელ ჭეშმარიტებებს ჰგავს – პარადოქსულ ნაწილებს, რომლებიც მთლიანობაში ერთ მნიშვნელობას ვერასოდეს ვერ შეადგენენ. ან უბრალოდ, ადამიანი ვერ ახერხებს მათ ამოცნობას, მთელთან მისი გაუცხოებული ნაწილის დაკავშირებას... ნაწილი ანტონიონის ფილმში, ორმაგი ბუნებისაა: ერთი მხრივ, თვითმყოფადი საზრისით წარმოგვიდგება, ცალკეული ფოტოს სახით, რომელიც, რეალობის გარკვეულ ფრაგმენტს შემოსაზღვრავს, ავტონომიური შინაარსით, „კადრს თავისთავად“, როგორც შეიძლება იყოს, მაგალითად, ფოტოკომპოზიცია სიყვარულის თემაზე: ქალაქის პარკში, მზით განათებულ მოედანზე შეყვარებულების ბედნიერი, მოთამაშე წყვილი ხელებჩაჭიდებული ცენტრით და აქეთ-იქით გადახრილი ჰარმონიულ წონასწორობაში. თუმცა, კადრის საზრისის მთლიანობა და დამოუკიდებლობა ილუზიაა: ქაოტური, უფორმო, სამყაროს საერთო სურათიდან ამოგლეჯილი. მისი ცენტრი, ნამდვილი არსი წყვილის ჩაჭიდებულ ხელებთან კი არაა, არამედ, სადღაც, მის საზღვრებს მიღმა. მთლიანი სურათის ყოველი მოჭრილი ნაწილი კი კარგავს მთლიანობაზე უფლებას, მის ნამდვილ არსობრიობაზე და ისეთივე ფუნქციადაკარგულია, როგორც ფოტოგრაფის ატელიეში იატაკზე დაგდებული პროპელერიის მთავარი ნაწილი, რომელსაც თვითმფრინავის ცაში აფრენა შეუძლია, თუმცა თვითმფრინავის გარეშე, უმოქმედო, უძრავი, გამოუსადეგარი საგანია. რაც შეეხება თომასის მიერ, ერთი შეხედვით სიმბოლურ მომენტში ბრწყინვალედ დაჭერილ ფოტოკადრს, მასზე ბედნიერი წყვილის პოზა, დაკვირვებისას თანდათან წინააღმდეგობრივ, ორჭოფულ შეგრძნებას, ეჭვს ბადებს: ისინი ერთმანეთს კი ეჭიდებიან, მაგრამ წინააღმდეგობრივად განიზიდებიან, შინაგანად გახლეჩილი და გაუცხოებული. აქ, ფოტოკადრის ჩაკეტილი, კონკრეტული მნიშვნელობის წარმოდგენილი სივრცე საკმარისი აღარ არის. ჭეშმარიტება კინოს სივრცეშია გაშლილი, სხვადასხვა მხარეს, მიმართული, ერთიმეორეში არეკლილ-ასახული გაფანტული კადრ-სინამდვილეებით.

სხვა ფოტოზე კი, თითქოს აშკარაა, რომ ერთი მეორეს სადღაც ძალით ექანება. ამ კადრში ალბეჭდილი ფაქტის შინაარსის ძიებას, რეალობის უშუალო შემსწრე ფოტოგრაფი, „კონტექსტებით“, მიმდებარე კადრებს შორის დამოკიდებულებებით იწყებს,

მაგრამ ისინი სხვადასხვა საზრისებს ებმინან, სხვადასხვა სემანტიკურ ჯაჭვებში ერთი-ანდებიან და ისეთივე ქაოტურ სიმრავლეს წარმოქმნიან, როგორც ფოთლების სხვადასხვაგვარი გამოსახულება ფოტოკადრებზე გაქვავებულ უძრავ ქარში, განუწყვეტლად ცვალებადი ასპექტებით. თომასი ცდილობს იპოვოს მათ შორის კავშირები, დაინახოს ფაქტის ირგვლივ რეალობის მთლიანობა. ამ კადრებად დაწყობილ რეალობაში შეიძლება კოორდინატების მონიშვნა, მზერის მიმართულების დადგენა, შეიძლება იმ „მთავარი“ კადრის – ერთგვარი სამხილის, ჭეშმარიტების პოვნაც, რომელიც, გადაღებული „ბედნიერი წყვილის“ მოულოდნელ შიშს ავლენს. სხვა ფოტოებთან ერთად კონტექსტში, ისინი აღარ გამოიყურებიან როგორც ბედნიერები, პირიქით, უკიდურესად შეშფოთებულები ჩანან... და საპირისპიროდ იცვლება „ბედნიერი წყვილის“ ფოტოს სემანტიკა. მაგრამ, თუ თავდაპირველად მორგებული მეტაფორის, „ბედნიერების“ შემთხვევაში ყველაფერი თავისთავად გასაგები ერთიანი სიმბოლური მთლიანობა იყო, გაჩენილი ეჭვის შემთხვევაში, სინამდვილე ძალიან ბუნდოვანია.



კადრი ფილმიდან „ფოტოგადიდება“.

ანტონიონის კამერა წარმოქმნილი ეჭვის ძაფს მიჰყვება: რას ვხედავთ ჩვენ, როცა ვხედავთ? გამოხატავს თუ არა, ფოტობიექტივის მიერ აღბეჭდილი გამოსახულება სინამდვილის სახეს? გამოსახულების არსი გაუგებარი და ილუზორულია. ჩვენ შეგვიძლია გადავიღოთ სიმბოლური კადრი, დავაფიქსიროთ მიმდებარე პანორამა, მივუახლოვოთ ობიექტივი, გავადიდოთ დეტალი და შევქმნათ კონტექსტი როგორც ფაქტი, მაგრამ სინამდვილე, მისი მნიშვნელობა, თუ ასეთი არსებობს, მაინც რეალობაში დარჩება. ხულიო კორტასარის „ემმაკის დორბლი“¹ განსხვავებით, სადაც ფოტოგრაფი თვითონ იჩენს უყურადღებობას და გამოტოვებს ფოტოების რიგის მნიშვნელოვან რგოლს – მოშორებით მდგარ მანქანას, რომლის გამოც ქრება ფაქტი – ანტონიონის გმირი სხვა პრობლემას აწყდება: იგი ყველაფერს აფიქსირებს, მაგრამ ვერ ხედავს; შედის გადაღებული მასალის სამყაროში, თუმცა ქარი, რომელიც მან რეალობაში ნახა ამოძრავებელი ხეებითა და შრიალით, ფოტოზე არ ჩანს. ფოტოებზე მის მიერ შეუმჩნეველი სხვა წამიერი სამყაროა აღბეჭდილი; არ ჩანს არც დანაშაულის სურათი, რომელიც ფოტოს გადიდებისას გამოიკვეთა. გადიდებული კადრი კი, რეალობის „გაბერვასავითაა“, ფაქტობრივი, თუმცა, შესაძლოა, რეალობაზე უფრო მეტად გადიდებული ეჭვებით. თომასი მიდის მკვლელობის ადგილზე და პოულობს მოკლულს,

¹ „ფოტოგადიდება“ გადაღებულია ჰულიო კორტასარის ნოველის, „ემმაკის დორბლი“ (Las babas del diablo) მოტივებზე ტონინო გუერას სცენარის მიხედვით.

თუმცა რომელიც სწრაფად ქრება... ნარკოტიკული თრობის შემდეგ, როდესაც სინამდვილე და კოკაინის ეფექტით გაძლიერებული წარმოსახვა ერთმანეთში ირევა, თომასი უკვე აღარ არის დარწმუნებული ბუნდოვან ჩრდილებად გადაქცეულ ფაქტებში მისი ფოტოგრაფირებული რეალობიდან – რორშახის „მელნის ლაქის“ ტესტის მსგავს გამოსახულებებში, რომელშიც სხვადასხვა ურჩხულის დანახვას ელიან.

რაც შეეხება, თომასის ფოტოალბომის დამაგვირგვინებელ ფინალურ სურათს: პარკის ცენტრში ქალისა და მამაკაცის ხელჩაჭიდულ „განზიდულ/მიზიდული“, „ჰარმონიულ/კონფლიქტური“ ფიგურების სიმბოლურ საზრისს – „ბედნიერი წყვილის“ იდეის სასრგებლოდ წყდება... თუმცა, ფილმის ეჭვიანი და ბუნდოვანი ისტორიის კონტექსტში, რა თქმა უნდა, ეს ირონიაა, დოკუმენტურად აღბეჭდილი სინამდვილის ნამდვილობაზე.

საბოლოოდ, ყველაფერი, განუსაზღვრელობით სრულდება: ლოგოცენტრისტული ეჭვიც, რომლის მიხედვით, თითქოს ხედავ მთლიანობას და ხსნი დაფარული რეალობის შინაარსს; და უსაზრისობასთან გათანაბრებული მრავალაზროვანი საზრისიც; ასევე, მისი გავლენა თანამედროვე სამყროს აღქმაზე – „ტეშმარიტების“, როგორც ასეთის, არსებობის საეჭვობა. თუ კლასიკური თხრობა თავის წინაშე სვამდა კითხვას: „რა არის?“, პოსტმოდერნიზმი პასუხობს: „ეს ის არ არის, რაც შენ გგონია“! ფრაზა, რომელიც ძალიან ხშირად ისმის, ისეთ ფილმებშიც კი, სადაც თხრობა ტრადიციული თარგითაა მოწესრიგებული და სიტუაციაც ცალსახაა. ფრაზა ტეშმარიტებასავით ერგება ყველა სიტუაციას, თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაში დამკვიდრებულ მერყობას და განგვაწყობს მზადყოფნით, ეჭვით შევხედოთ ყველაფერს, რასაც ვხედავთ, არ დავუჯეროთ, მათ შორის, საკუთარი თვალთ დანახულსაც. ასეთი განწყობა არ ჰგავს წარსულ სამყაროს თავისი საკუთარი, ერთადერთი უეჭველი და ნამდვილი შინაარსით. გამუდმებით ცვალებად რეალობაში ყველა დროს თავისი სახე აქვს, საგნებისა და მოვლენების განსხვავებულ სურათებს, ღირებულებებს, რომლებიც თხრობაში ადამიანთა შეცვლილი დამოკიდებულებებით ისახებიან, თვალთხედვითა და ინტერესებით. საგანთა თუ მოვლენათა განლაგების ახალი კონცეპტი იშვიათად თუ დგინდება მართივად იდეალისკენ პირდაპირი სვლით; მოწმენი ვხდებით – ჩვენი კრიტიკული გარდატეხების, ფორმის ჩამოყალიბებისა და ინტერპრეტირების ტრადიციულ თუ ახლებურ თვალსაზრისთა კონფლიქტების, ფსიქოლოგიური გადაწყობის სირთულეების, ახალი თუ ძველი დისკურსის, განსხვავებული თვალსაზრისის მიუღებლობებისა. ეს ყველაფერი ახალი ეპოქის ზღვარს აღნიშნავს, მასში გადაბიჯების სიტუაციას, რომლიდანაც ჩვენი ახლობელი წარსული სულ უფრო და უფრო გულუბრყვილოდ გამოიყურება. თუ გასული საუკუნის ორმოციან წლებში არსებული რელატივისტული შეხედულებები საერთო მხიარულებას იწვევდა, როგორც რეზო ჩხეიძის ფილმის პერსონაჟის, ჭკუისკოლოფას პასუხი კითხვაზე – „ერთ ორთქლმავალს მეტი ძალა აქვს, თუ ორს“ – რეზო ჩხეიძე ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ სამოციანი წლების ბოლოს, ჩვენ ყველა ჭკუისკოლოფასავით ვფიქრობთ: „გაანჩია რა შემთხვევაში“... ზუსტი პასუხი არ არსებობს... მაშ „როგორც გენებოთ“!

* * *

დასაბუთებული პასუხები დამაჯერებლობას კარგავენ სტრუქტურალიზმშიც, სწორედ სამოციანი წლების ბოლოს. ყალიბდება პოსტსტრუქტურალიზმის ტენდენციები, ინტერესი ინტერტექსტუალობისადმი, ტექსტებს შორის დიალოგური კავშირებისადმი. ამ დროისთვის როლან ბარტის „ავტორის სიკვდილი“ – ტექსტის თავისუფალი აღქმის იდეა, საყოველთაოდ აღიარებას იხვეჭს და ახალი ეპოქის უმნიშვნელოვანესი ცნება ხდება – თავისუფალი წერისა და თავისუფალი წაკითხვის პირობა.

კინემატოგრაფში, ფედერიკო ფელინის „რვანახევარში“¹ ბარტის ესეც გამოსვლამდე ოთხი წლით ადრე გაიჟღერა „ავტორის სიკვდილის“ მოტივმა და ეფექტურად აღნიშნა კინოთხრობის ახალ ეტაპზე გადასვლა, ფელინისთვის დამახასიათებელი სახიერებით წარმოჩინდა ახალი პოსტმოდერნისტული განწყობა, ამ დროისათვის უცხო და უჩვეულოდ თამამი თხრობის თავისებურებებით. „რვანახევარის“ ფინალურ ნაწილში წარმოდგენილი „ავტორის სიკვდილი“/თვითმკვლელობის სცენა, ყალიბდება როგორც ფილმის გადაღების დასაწყისის საერთო ზეიმი, საკარნავალო თამაშის არსი, რომლის ფერხულში უდიდესი ხალისით ერთვება ფილმის ყველა მონაწილე. ამ ეპიზოდში, შემოქმედებით კრიზისში მყოფი „რვანახევარის“ მთავარი გმირი კინორეჟისორი გვიდო, ყველას და ყველაფერს ემალება, თავის პროდიუსერებს, კრიტიკოსებს, მსახიობებს, ცოლს და საყვარელ ქალებს, საკუთარ რეალობასა და ფანტაზიებს – მაგიდის ქვეშ დამალული, თავის მოკვლას ცდილობს... მაგრამ, როგორც არ უნდა გაიქცეს ავტორი, „მოიკლას თავი“, მიატოვოს ტექსტი, მაინც ყველგან მისი სახელი ისმის, ყველა მას დაეძებს, მთელი მისი სამყარო – ისინი, ვინც თვითონ არიან ფილმის გარეთ და ფილმის შიგნით, რომლებიც თვითონვე წარმოადგენენ ფილმის ტექსტსაც და კონტექსტსაც, მის ცალკეულ, თვითმყოფად და განუმეორებელ ფრაგმენტს.



კადრი ფედერიკო ფელინის ფილმიდან „8 1/2“, გვიდო მაგიდის ქვეშ.
მსახ. მარჩელო მასტროიანი

¹ რეჟ. ფელინი ფ. „რვანახევარი“, 1963.



კადრი ფედერიკო ფელინის ფილმიდან „8 1/2“ – სარაგინა

ფედერიკო ფელინის „ავტორი“ „პერსონაჟებით“ ავსებული სამყაროა, რომლებიც თავად წარმართავენ ავტორის რეალობას, იღებენ ფილმს და ავტორის მიერ მიტოვების, მისი „სიკვდილის“ შემდეგაც განაგრძობენ არსებობას. რამდენადაა შესაძლებელი, ფელინი – „ავტორი“ არ გავაიგივოთ მის შემოქმედებასთან... მის გარეშე შეუძლებელია დაიბადოს მისი რომელიმე ფილმი, შეუძლებელია განმეორდეს პერსონაჟების მისეული ხედვა, სწორედ მისი ფანტაზიის ნაყოფია და მხოლოდ მან იცის, თუ როგორი ღიმილი აქვს ზუსტად სარაგინას, როგორ გამოიყურება რომაული აბანოების ნისლის ქულებში გახვეული ზეწარშემოხვეული „კარდინალი“, აბეზარი ფილმის „პროდიუსერი“ და ჯერ არ გადაღებული ფილმის იდეებზე შეუჩერებელი მსჯელობით დაკავებული კრიტიკოსი... მხოლოდ ის იცნობს საკუთარ წარმოსახულ სამყაროში არსებულ პერსონაჟებს, მათ მზერას, სიყვარულს და ეჭვიანობას... ყველას, და საკუთარ თავს მათთან ერთად... სწორედ კონკრეტული „ავტორი“ გემოქმედებს მაყურებელზე და არა „ტექსტი“, გვაახლოვებს პერსონაჟებთან და დაუფიქრებლად გვაყვარებს, ეთანხმება ეს ჩვენს სურვილს, თვალსაზრისს და ღირებულებებს თუ არა... მაგრამ ასეა თუ ისე, დღეს, ბარტის აღნიშნული ცნების გარეშე წარმოუდგენელია თანამედროვე თხრობის ხელოვნება, გახსნილი თავისუფალი, მრავალმხრივი შესაძლებლობებით.



კადრი ფილმიდან 8 1/2 (1963), რეჟ. ფედერიკო ფელინი

„რვანახევარი“ ფილმის პერსონაჟების არენაზე მხიარული ხმაურიანი კოსტუმირებული ფერხულით სრულდება სწორედ „ავტორის სიკვდილის“ უჩვეულო „კარნავალიზაციით“, მასში მონაწილეების როლებითა და მაცურებლებისთვის გამოხატული ფინალური „რევერანსით“, პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპით, რომელიც გულისხმობს მკვეთრად მოხაზულ ნიღბებს, თავისუფალ დროებით გარდაქმნებსა და თამაშს, ცხოვრების სისხლსავსე, მხიარული, ფერადი, გიჟმაჟი ცვალებადობების საზრისში. კარნავალი თავის საწყისში ატარებს პოსტმოდერნიზმის არსს და ხასიათს, „სხვად ყოფნის“ თამაშს, საპირისპიროში გადასვლას. კინემატოგრაფში ეს, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ფედერიკო ფელინის სავსე, ბედნიერებითა და სიცოცხლის სიყვარულით გამსჭვალულ შემოქმედებასთან ასოცირდება, მის შთამბეჭდავ არტისტულ სამყაროსთან, აღფრთოვანების მომგვრელ თავისუფალ პერსონაჟებთან, მათ მომხიბვლელ არასტანდარტულობასთან და განსაკუთრებულობასთან – ცდუნებებითა და დაუმორჩილებლობით, ოცნებებითა და ნაღველით. ასევე ბავშვობისდროინდელ გულში ნატარებ ნოსტალგიასთან, სამყაროსთან, რომელიც საზრისს ანიჭებს, ფორმირებს და წარმართავს მის კინორეალობას... ფინალურ კადრში, გვიდოსთან (ანუ პერსონაჟ/ავტორთან), ბოლოს, როგორც ყველაზე სანუკვარი, რჩება მცირე კარნავალური ხატება: პროექტორის მინათებული რკალის შუქში მოქცეული პატარა გვიდოს საზეიმო მარში სასაცილო კლოუნებთან ერთად.

* * *

განა შეიძლება არსებობდეს თხრობა მთხრობელის გარეშე? მის გარეშე, ვისაც ხელში უჭირავს კალამი, როგორც უმცროს უილიამ შექსპირ V-ს ჟან-ლუკ გოდარის „მეფე ლირში“¹ და დაუზარებლად, პირდაპირ არსებული გარე რეალობიდან იწერს მის სახეს, სიტყვებს, მასში არსებულს, ქმედებებს, ცვლილებებს... თუმცა, რომელთა დაშლილ/განაწილებულ/გაფანტულ არსსაც ვერა და ვერ წვდება. როგორ დააკავშიროს ერთმანეთთან უმცროსმა უილიამ შექსპირმა ეს უაზრო სინამდვილის ფრაგმენტები და დატვირთოს საზრისით? მას ხომ წარმოდგენა არ გააჩნია, თუ რას ნიშნავს „მხატვრული სახე“. რომ სიტყვებს პერსონაჟთა დიალოგებში შეიძლება რაღაც სხვა საზრისი ჰქონდეთ... მან უკვე შეამჩნია, რომ რეალობაში სიტყვებით იმას არ ამხელენ, რასაც სინამდვილეში გულისხმობენ. ზოგჯერ ზუსტი პირდაპირი მნიშვნელობის სიტყვებიც არ არის საკმარისი აზრის გამოსათქმელად. თავისი მნიშვნელობის წონით დამძიმებული და სხვა ლოგიკისკენ გადახრილი, სხვა გამონათქვამებზე ფორმირებული გახისტებული წყობით, რომლებიც ცვლიან სათქმელის საზრისს: „სიტყვა – ეს ერთია, ხოლო რბილი დამყოლი რეალობა სრულიად სხვა“.²

სიტყვები, სახეები უშუალოდ არ გამომდინარეობენ რეალობიდან და რეალობის გადმოსაცემად, გარკვეული მნიშვნელობებით სპეციალურად წესრიგდებიან. მაგრამ ისინი წესრიგდებიან არა რეალობის მიმართ, არამედ ისევ სიტყვების მიმართ, აზრის მიმართ, რომელიც მხოლოდ ის არის, რაც ამ სიტყვებითა და სახეებით ცნობიერებაში შეკერდა. მაგრამ დუმილი?! დუმილი რაღაა? არაფერია?

¹ გოდარი ჟ-ლ. მეფე ლირი 1987.

² იქვე.

ძველი ისტორიის თხრობა თავისუფალი სახითა თუ ეპოქის მკაცრად დაცული, კლასიკად დათქმული სტილით, ხელოვნების ისტორიას განვითარების გზაზე მუდმივად თან მიჰყვება. აღნიშნავს საწყის მდგომარეობას, გაყინულ/კრისტალურ ლოგიკას, ერთი კულტურიდან სხვა კულტურაში გადასვლის ფაქტსა და ეტაპს, მათ შორის განსხვავებას, ან მსგავსებას. კლასიკური მუსიკის შემსრულებლები აუცილებლად იცავენ ეპოქის სტილსა და შესრულების მანერას. სასცენო ხელოვნებაში მუდმივად იდგმება ძველი პიესები ტრადიციული და ახალ-ახალი ინტერპრეტაციებით, თუმცა, ეს ხშირად, ისევ დრამატურგის მიერ მასში ჩადებული საზრისის ამოცნობას, მის ეპოქაში ჩაღრმავებას და თანამედროვესთან შედარებას გულისხმობს. კინოხელოვნებაც, ასევე, ხშირად ირჩევს სათხრობად კლასიკის ეკრანიზაციას, გარდასულ დროს, თავისი ფუნქციადაკარგული ყოფითობით, დახვეწილი საგნებით, ფრესკებსა თუ ძველ პორტრეტებში ასახული უჩვეულო რთული სამოსის „შეშლილი“ დეტალებით, ასეთივე დემონსტრაციული, „კორსეტებში გამოჭიმული“ აზრებით, რომლებსაც თითქოს თავი მოაქვთ საკუთარი გრაციოზული მიხვედრილობით, სიბრძნითა და ზნეობის სიმაღლის დასტურით, ეპოქის ეფექტური სტილის ფლობითა და ძველი ქარაგმების იდუმალი ნიშნებით... ტექსტი ძირითადად უცვლელი რჩება, თუმცა, იცვლება მათი საზრისის ამოკითხვა, პერსონაჟთა მოქმედების მოტივი, აქტუალური იდეა, სახეობრიობა, რომელიც ჩვენი დროისთვის მნიშვნელოვან პრობლემებზე გვიმახვილებენ ყურადღებას, გვახსენებენ ამაღელვებელ მხატვრულ „არქეტიპს“ დროის ახალ განზომილებაში, სიძველესთან აცდენილობასა და დამთხვევებში, თუ რა შეიცვალა ჩვენს რეალობაში და რა არის ჩვენთვის ჯერ ისევ მყარი, უცვლელი, რა მოგვწონს ახლა და რისი აღარ გვჯერა.

რა შეიძლება გვითხრას და როგორი შეიძლება იყოს დღევანდელ ეკრანზე, უილიამ შექსპირის, 1608 წელს დაწერილი, უკვდავი, ყველა დროის „მეფე ლირი“, მისი შექმნის დროისთვისაც უკვე ძველისძველი ზღაპარი, ერთ-ერთი ყველაზე ბევრჯერ დადგმული და გადაღებული პიესა? დასცილდა თუ არა დღევანდელიობას მარადიული კლასიკა, თავისი „მარადრეალისტური“ მხატვრული სახეებით, „აქტუალიზებული“ თანამედროვე პრობლემატიკითა და ინტერპრეტირებული ახალი ესთეტიკური იდეების ასპექტებით?



მეფე ლირი 1909, რეჟ. უ. ვ. რანუსი, ჯ. ს. ბლექტონი

1909 წლის უ. ვ. რანუსისა და ჯ. ს. ბლექტონის¹ მუხჯი 12-წუთიანი ფირზე აღბეჭდილი სცენებიდან დაწყებული, „მეფე ლირის“ ორმოცდაათზე მეტი ეკრანიზაციაა შექმნილი მსოფლიოს უდიდესი რეჟისორებისა და მსახიობების ინტერპრეტაციებით. მათ შორის: პიტერ ბრუკისა და ორსონ უელსის, გრიგორი კომინცევისა და იური იარვეტის... „ლირი“ წარმოგვიდგინა ბრწყინვალე ლოურენს ოლივიემ, აკირა კუროსავამ, მიშელ პიკოლიმ, ენტონი ჰოპკისმა... მხოლოდ ოთხმოციან წლებში, „მეფე ლირის“ ათი ეკრანული ვერსიაა გადაღებული,² რომელთა შორის გამოირჩევა, ჟან-ლუკ გოდარის, ერთი მხრივ, გენიალურ შედეგად აღიარებული და მეორე მხრივ, სრულ „ჩავარდნად“ შერაცხული „მეფე ლირიც“.

ყველა „ლირისგან განსხვავებული „მეფე ლირის“ გადაღებაზე კონტრაქტს ხელი, გოდარსა და კომპანია ქენონის (Cannon Films) პროდიუსერ მენაჰემ გოლანთან, 1985 წლის კანის კინოფესტივალზე, პირდაპირ სასტუმრო მაჟესტიკის (Majestic Hotel) რესტორნის მაგიდის ხელსახოცზე მოეწერა.³

„ქენონის“ კომპანია თავს იწონებდა მაღალმხატვრული, ფესტივალზე გამარჯვებული ფილმებით და კანის კინოფესტივალზე გოდარის „მეფე ლირით“ გაბრწყინების შესაძლებლობას, ბუნებრივია, პრესტიჟის მნიშვნელობას ანიჭებდა. თუმცა, ვერ გათვალა გოდარის გამომწვევი, თამამი ხელოვნების ხარისხი და ასეთი „პრესტიჟის“ სკანდალური ეფექტი. ზოგადად, ქენონის კომპანია შემოქმედებით „თავისუფლებას“ მიესალმებოდა, თუმცა... განსაზღვრულ ფარგლებში! მენაჰემ გოლანისთვის „ორიგინალური“ ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით, სრულიად საკმარისი იყო ნორმან მეილერის სცენარში „მეფე ლირის“ ტრადიციის გადატანა ამერიკული მაფიის ინტერესებისა და გარჩევების რეალობაში. მაგრამ როგორც ამბობენ, „სიახლეც“ არის და „სიახლეც!“ რეჟისორისა და სცენარისტის სიახლეთა შორის განსხვავება და მათი ხარისხობრივი შეურიგებლობა ფილმის გადაღებების დაწყებისთანვე გამოაშკარავდა. გოდარი თავიდანვე არ დათანხმდა კომპანიის მიერ შეთავაზებულ „ლირის“ „ამერიკულ“ გადაწყვეტას. თავის მხრივ, მეილერმაც უარი განაცხადა ლირისა და კორდელიას ურთიერთობების გოდარისეულ ინტერპრეტაციაზე და ფილმი საწყისი სცენების გადაღებისთანვე მიატოვა. გართულდა ახალი მსახიობების შერჩევაც. შესაბამისად, კანის კინოფესტივალზე ანონსირებულმა „მეფე ლირის“ პრემიერამ ერთი წლით დაიგვიანა. გოდარი გადაღების დაბრკოლების მიზეზად, ფილმში 1986 წლის ჩერნობილის ავარიამე მიანიშნებს, კაცობრიობის პროგრესის ამ დრომდე ჯერ არნახულ კატასტროფაზე, რომელმაც ევროპის ქვეყნებს შოკური ელდითა და სკანდალური „სიჩუმით“ გადაუარა და გაუჩინარდა.⁴ „მეფე ლირში“ გოდარის ირონიული შეფასებით: „სულ მალე ყველაფერი ძველ კალაპოტს დაუბრუნდა, ყველაფერი აღდგა კულტურის გარდა! (...) ეს იყო ჩერნობილის შემდეგ. ახლა ისეთი პერიოდია, როდესაც კინო და საერთოდ

¹ დიდი ბრიტანეთის რეჟისორების: ჯ.სტუარტ ბლექტონისა და უილიამ რენუსის „მეფე ლირი“, 1909 წ.

² შენიშვნა: უ.ლ. გოდარის „მეფე ლირი“ გამოსვლის წელს (1987), არის ასევე, გადაღებული რ. სტურუას ფილმ-სპექტაკლი „მეფე-ლირი“. რ.ჩხიკვაძის შესრულებით.

³ გოლანი არ მალავდა, რომ კომპანია პრესტიჟად მიიჩნევდა გოდარის პროექტის განხორციელებას და ხელსახოცი, რომელშიც „MoMa“ ნიუ-იორკში 10000 დოლარს სთავაზობდა, არ გაყიდა.

⁴ ჩვენ, ამ დროის ადამიანებს უცნაურად დაგვავიწყდა „ჩერნობილი“, თითქოს მისგან გამოწვეული შოკი პირდაპირ არაცნობიერში გადავუმვით... უცნაური და აუხსნელია, რადგან როგორც გოდარის „მეფე ლირიდან“ ჩანს, ავარიის ფაქტი თურმე უკვე ერთ წელიწადში აღარავის აინტერესებდა, მიუხედავად მის მიერ ჩვენს რეალობასა და ეპოქის გაცნობიერებაზე აღბეჭდილი კვალისა.

ხელოვნება, დაკარგულია; იგი არ არსებობს და იგი როგორღაც ხელახლა უნდა იქნეს გამოგონებული“.¹

როგორც ჩანს, „ამავე მიზეზით“, ზოგადად კულტურასთან დაკავშირებულმა უიღბლობამ გოდარის ფილმის ბედზეც იქონია გავლენა. თითქოსდა დიდი მოლოდინის მიუხედავად, 1987 წლის კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე პრემიერის შემდეგ, საფრანგეთში ფილმი ეკრანებზე აღარ გაუშვეს, ამერიკაში კი, მხოლოდ ერთ შტატში და სადღაც დაკარგულ ერთ კინოთეატრში, ორი კვირის განმავლობაში უჩვენებდნენ... კომპანიამ ამით ვალი მოიხადა და მისი არსებობა სასწრაფოდ დაივიწყა. მხოლოდ 2002 წელს, ფილმის გადაღებიდან 15 წლის შემდეგ, სადისტრიბუციო კომპანიამ (Bodega Films) ხელახლა გამოსცა 8900 ასლი და „მეფე ლირი“, ბოლოს და ბოლოს, მისაწვდომი გახდა კინომაყურებლისთვის.

გოდარის მიხედვით – „გადაწყვეტა, ახალი მიდგომა და საზრისი – თანამედროვე რეალობაში „მეფე ლირის“ გადაღების ერთადერთი, აუცილებელი პირობა“, და არა როგორც კომპანია „ქენონის“ მიერ შემოთავაზებული სცენარის ავტორს ნორმან მეილერს წარმოედგინა: სიმდიდრისა და ძალაუფლებისთვის, მაფიასა და რეალურ პიროვნებებთან ასოცირებული დაპირისპირებათა ხლართები. გადაღების დაწყებამდე, ვიდრე გოდარი „მატორს“ დაიძახებდა, ფილმისადმი მიდგომას ნორმან მეილერი ასე განმარტავდა: „მე ვფიქრობ, რომ მაფია – ეს, „მეფე ლირის“ გადაღების ერთადერთი საშუალებაა“. ამ კატეგორიულ პოზიციასთან აკავშირებს გოდარი პირდაპირ ფილმში, მეილერთან გაიგივებულ დონ ლეაროს თვითკმაყოფილებას საკუთარი მემუარების მიმართ: „ო, ეს კარგი ხერხია! ეს კარგი დასაწყისია“!

თუმცა...

კონტრაქტი ნორმან მეილერსა და „ჟღვ ფილმს“ შორის 1985 წლის 16 აპრილს დაიდო, ათი დღის შემდეგ კი, ჩერნობილი აფეთქდა. დონ ლეაროდ ქცული ლირი/მეილერი – საქმეებიდან ჩამოშორებული და მემუარებით დაკავებული დაბერებული განგსტერი, თავის „უსიტყვოდ“ მორჩილ კორდელიას, ბაკსი სიგალისა და მეიერ ლენსკის მაფიოზური გარჩევების დეტალებს კარნახობს მეხსიერებადაკარგულ სამყაროში. სადაც, ჟენევის ტბის პირას ცარიელ სასტუმროში, თითქოს არაფერიც არ მომხდარა! მაგიდებს, ისევ ძველებურად, ახალ-ახალი, წითელი და ყვითელი ტიტებით ამშვენებენ და ჩვეულებრივ განაგრძობენ ცხოვრებას, აგრძელებენ ძველ ფიქრებს, არსებობენ წარსულის მოვლენებითა და სურვილებით. ეს მყუდროება რასაკვირველია, ჟან-ლუკ გოდარის ირონიაა – ჟენევის ტბის სანაპიროს ბუნებრიობითა და „სიმშვიდით“ გაჯერებული ნიონი, რომელსაც სამყაროს შეშფოთება არ შეხებია. თუმცა რეალობაში რაღაც მოხდა. ფაქტი მოვლენად იქცა. ჩერნობილის ატომური ელექტროსადგურის გამსკდარ ბეტონთან ერთად გაიხლიჩა ერთგვაროვანი დრო, წარმოიქმნა ადამიანთა ეჭვიანი მიმართება ბუნდოვანი აწმყოსადმი, ფუჭი და ცრუ წარსულისადმი, არასაიმედო მომავლისადმი.

„კარგი, კმარა, ბატონო! სასურველია, რომ კვლავ იმ მაღალს მსჯელობაზე დადგეთ, რომელიც თქვენ ეგრე უხვად მონიჭებული გქონდათ და თავი დაანებოთ იმისთანა უცნაურს ქცევას, რომელიც თქვენ აღარ შეგფერით, რადგანაც თქვენ ის აღარა ხართ, რაც უწინ იყავით“.²

¹ გოდარი უ.ლ. მეფე ლირი 1987.

² შექსპირი უ. მეფე ლირი, პირველი მოქმედება, სურათი 4.

გოდარის „მეფე ლირში“, გონერილის დატუქსვა „სიტყვებით“ პირდაპირ არ გამოთქმულა, თუმცა, ფილმის სივრცეში ერთგვარი „სიჩუმის“ სახით განეფინა, როგორც რეალობის არსისადმი უგრძობლობა, როგორც ერთ სინამდვილეში, სხვა სინამდვილის არსობრიობით არსებობა, როგორც ერთგვარი სიგიჟე.

მეილერის გადაღებებიდან წასვლის შემდეგ, უკვე ნაწილობრივ გადაღებული ფილმის სცენარი პიტერ სელარსმა და ტომ ლადიმ ხელახლა დაწერეს. ჟან-ლუკ გოდარი თავის გადამსხვრეულ/დაშლილი „მეფე ლირის“ მიდგომაში გარდატეხის დროდ და მიზეზად, სწორედ, 1986 წლის კატასტროფაზე მიუთითებს: ფიზიკურ რეალობაში მომხდარი ავარიის ფაქტზე, რომელიც ფილმის კოლიზიად იქცა – პოსტ-ავარიულ რეალობად წარმოდგენილ, გარეგნულად თითქმის უცვლელ სამყაროდ, მხოლოდ გამქრალი კულტურის ირონიული ცვლილებებით: ყველაფრის დავიწყებით, სხვადასხვა მხარეს გადაფანტული შექსპირისეული ტრაგედიის არქეტიპული ნამსხვრევებით, დამხრჩვალნი თევზივით სანაპიროს ქვებზე დარჩენილი ვირჯინია ვულფის წიგნით „ტალღები“, დავიწყებული უნარ – ჩვევებითა და დაკარგული საზრისით... რეალობით, რომლის მიმართ შეკითხვებზე ფილმში ერთადერთი ნამდვილი პასუხია: „არაფერი“. „სიჩუმე“...

„დუმილი“ უკვე ფილმის ექსპოზიციასში, ტიტრების ნაწილში ჩნდება, როგორც გოდარის ჩუმი პროტესტი, პასუხი მენაჰემ გოლანის მოგებაზე და რეკლამაზე გათვლილ, არაშემოქმედებით დამოკიდებულებაზე ფილმის გადაღების მიმართ. ლაპარაკია იმაზე, რომ გოდარმა ფილმის ტექსტში, ტიტრებში, გოლანთან შეუთანხმებლად, მასთან რეალური სატელეფონო საუბარი ჩართო, სადაც პროდიუსერი გოდარის ფილმით კომპანიის რეკლამირების მნიშვნელობაზე, ქენონის კომპანიის პრესტიჟზე საუბრობს და გოდარს მის ამ „მთავარ საზრუნავზე“ მიუთითებს. ამგვარად, ფილმის „მდუმარე“ კონფლიქტი ტიტრებიდანვე იწყება. სიტყვებმა „ჩვენ ვიღებთ, ვიღებთ, ვიღებთ!“ – რომლითაც გოლანი აბეზარ, მოუთმენელ შურნალისტებს იცილებს თავიდან – სარეკლამო ანონსის მსგავსა სიტყვებმა – რეალურ სიტუაციასთან და ტიტრების გამოსახულებასთან კონტექსტში, დამცინავი ინტონაცია მიიღეს, როგორც ფილმის შექმნის დაუფარავმა მიზეზმა: კომპანია „ქენონის“ სარეკლამო პრესტიჟმა, რომელიც აღემატება თავად ხელოვნების მნიშვნელობას. კინოხელოვნება რეკლამისთვის და არა პირიქით! რეკლამა – „ლირის“ – მოლაპარაკე ყალბი ქალიშვილი დაინტერესებულია მოგებით... და არასდროს დაინტერესდება იმ სიტყვების არსით, რომლითაც ხელოვნება დუმს. ერთი მხრივ, ხმაურიანი სარეკლამო რეალობა, რომელიც გოდარის საფესტივალო ფილმთანაა დაკავშირებული, და მეორე მხრივ – ხელოვნება, რომელსაც არავითარი კავშირი არ აქვს რეკლამასთან, ისევე როგორც კორდელიას სათნოებასა და მშობლისადმი სიყვარულს – რეალობასთან კავშირის არ მქონე სიმულაციურ ნიშნებთან – სიტყვებთან.

„ჩვენ ვიღებთ, ვიღებთ!“ გოდარი გოლანის ხმას ამ დროს, ეკრანზე ტიტრების წარწერას – „მიდგომას“ ადებს. და ისევ გოლანის სიტყვები: „მე ვეწინააღმდეგები: ჩვენ ვიღებთ, ვიღებთ, ვიღებთ. მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, ჩვენ ვართ ჰაერში დაკიდებულ მდგომარეობაში და მოვითხოვ, როგორც შეთანხმებული იყო, ეს ფილმი“... წარწერა ეკრანზე: „გახსნა/გამორკვევა“... გოლანის ხმა: რომლის გამოსვლაც უკვე ბევრჯერ გადაიდო, მოხვდეს კანის ფესტივალზე. აი, ჩემი მთავარი საზრუნავი“.

წარწერა: არაფერი. (სიჩუმე)

ხმა: „კარგი, ჟან-ლუკ, რატომ არ მპასუხობ?“

ხმა: „მატორი!“

გოლანის ხმა ტელეფონით ამერიკიდან შვეიცარიაში, თითქოს, ხარვეზებით გადმოიცემა, გამეორებებით... ექოებით... გოდარის მიერ, პირდაპირ ფილმში გადაკოპირებით. მატორი ჩართულია და გოლანთან ერთად, დამცინავ კონტექსტს უქმნის ნორმან მეილერისეული გადაწყვეტის თვითკმაყოფილ სიტყვებსაც: „ო, დიახ, ეს კარგი დასაწყისია“... ვიდრე იგი მომდევნო კადრში იტყოდეს: „აქ არაფერი აღარ მესაქმება, ხვალ მივფრინავ!“.

„ზურგში გასროლა“ – ეს არის ტიტრებში ჩართული ფილმის ქვესათაური, ამ სიტუაციის „ქვეგანმარტება“, თუ კალამბური, რომელშიც, შეიძლება ვიგულისხმოთ, უბრალოდ, „გადაღება ზურგიდან“, ანუ „ზურგის ხედი“, რომელსაც ფრანგები „ზურგიდან ფოტოგრაფირებას“ უწოდებენ, თუმცა, ინგლისურად „სროლა“ სროლაცაა და „გადაღებაც“. ასევე, ფრანგულად, „ზურგის ხედში“ – ფონი, კონტექსტი იგულისხმება.

ამგვარად, „ზურგის ხედით“, „ზურგში სროლით“ თუ „კონტექსტითა“ მოცემული „მეფე ლირის“ ფინალური კადრი: წინა პლანზე, ქვაზე დასვენებული კორდელია თეთრ პერანგში, რომლის უკან და მისგან ზურგშექცევით მჯდომარე ლირი, მეფის შუბივით აღმართული თოფით. მკვლეელი თუ მცველი? შესაძლოა, „ზურგში სროლა“, სულაც, მეილერის სცენარის სახელწოდებაა მაფიის გარჩევებსა და შურისძიებებზე, რომელზეც გოდარმა უარი თქვა.



კადრი ჟან-ლუკ გოდარის ფილმიდან „მეფე ლირი“. ზურგის ხედი ანუ „გასროლა ზურგში“.

მრავალგზის ინტერპრეტირებული „მეფე ლირის“ გოდარისეული გადაწყვეტა მართლაც ყველა დანარჩენისგან გამორჩეული და უჩვეულოა, განსხვავდება არა მხოლოდ სხვა ეკრანიზებული ვერსიებისგან, არამედ თავად უილიამ შექსპირის „მეფე ლირისგანაც“. ტრაგედიის ოცდაორი პერსონაჟიდან, გოდარის ფილმში მხოლოდ სამ მათგანს ვხვდებით: ლირს, კორდელიას, ედგარს და მათაც ძალიან პირობითი შტრიხებით. სამაგიეროდ, ფილმში შეიძლება ვიხილოთ შექსპირისთვის უცნობი პერსონაჟებიც: უმცროსი შექსპირი/სელარსი, პლაგი/გოდარი, ვირჯინია ვულფი/დელფი, ნორმან და ქეით მეილერები და კიდევ ერთი ლირი და კიდევ ერთი კორდელია, ვუდი ალენ-

ნი, პროფესორი კაზანსკი, ასევე, „ექოს“ მსგავსი უხმო გობლინები...

ამ მონაცემით უკვე ცხადია, რომ საუბარი არ შეიძლება იყოს კლასიკურ ეკრანიზაციაზე, შექსპირის „მეფე ლირზე“ როგორც ასეთზე, რომელიც გოდარმა გადაიღო. არამედ ეს თავად გოდარის ფილმია შექსპირის „მეფე ლირზე“ – მის ზოგიერთ მოტივზე, „რაც შეეხება სიჩუმესა და უძრაობას ან სხვა მასთან კავშირის მქონებზე“¹ ტრაგედიის ტექსტისა და ფილმის შექმნაზე. გოდარის „მეფე ლირი“ პოსტმოდერნისტული მეტაფილმია, ტექსტი ტექსტში, სიტყვა სიტყვაში, ან თუნდაც „სიჩუმე სიჩუმეში“.

განა დუმილს აზრი არ ენიჭება, როდესაც პასუხად დუმილს ირჩევენ? ისევე როგორც სიტყვებს საზრისი მაშინ ენიჭება, როდესაც მათ წარმოთქვამენ.

გოდარმა ფილმში მეილერის პრინციპზე პასუხად, „მაფიოზური კლანების“ იდეაც შეიტანა და მეტაფილმის ხერხებით მეილერის, როგორც დონ ლეაროს შემსრულებლის სახეში გააერთიანა მისი რეალური პიროვნულობის ნიშნებიც. მეილერი ეპიზოდში, რომლის გადაღებაც მის წასვლამდე მოესწრო, თავისთავში რამდენიმე პერსონაჟს და ფუნქციას აერთიანებს, რომლებიც ერთმანეთთან იგივეობრივ დამოკიდებულებებს ქმნიან, თითქოს ზედსართავის ფუნქციით იგივედებიან. სახის რეალურ შრეზე – მაყურებელი არჩევს მეილერს თავისთავად, მეილერს – ქვით მეილერ/კორდელიას მამას, „ლირის“ სცენარისტსა და ლირი/ლეაროს როლის შემსრულებელს; სცენარის შრეზე – მისივე სცენარის თანახმად, მეილერი ხანდაზმულ მაფიოზ დონ ლეაროში იგივედება, რომელიც კმაყოფილებით აფასებს თავის ძალადობრივ გარჩევებსა და მკვლელობების ისტორიებზე დაწერილ მემუარებს და კორდელია/ქეთისგან (ლირის მსგავსად) ამ ტექსტის უპირობო აღიარებას ითხოვს: „ო, ეს ძალიან კარგი დასაწყისია, ძალიან კარგი!“ და თავისივე დაწერილი ტექსტით ხვდება გოდარის დაგებულ მახეში... ქვით/კორდელიას კი, მამის მაფიოზური კლანებისადმი ინტერესი და „ლირის“ ასეთი გადაწყვეტა „კითხვებს“ უჩინს და კორდელიას მსგავსად, მეილერს „დუმილით“ პასუხობს...

სიჩუმე. დუმილი. ეს „მეფე ლირის“ რეფრენია – დაშლილი, გაფანტული ფილმის გამაერთიანებელი მოტივი, თემა და ატმოსფერო... რომელიც ფილმში სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა კონტექსტში პასუხობს რეალობას.

ასეა? მაშ რა არის „მხატვრული სახე“? რას იწერს რეალობას ადევნებული უმცროსი შექსპირი, მით უმეტეს, რომ კალამი, ბლოკნოტი – ამ საგნების არსებობა და თავად რეალობის აღწერა – ასეთი ქმედება თანამედროვე სამყაროში დაივიწყა და უკვე გაკვირვებასღა იწვევს?

რადგან, როგორც უკვე ვთქვით, ჟან-ლუკ გოდარის „მეფე ლირის“ ტრაგედიის კოლიზიურ რეალობაში კულტურა, როგორც ასეთი – აღარ არსებობს. ყველაფერი საწყის, „ნულოვან“ წერტილს დაუბრუნდა და ისევ თავიდანაა დასაწყები: ხელოვნების გახსენებით, ახალი შექსპირით, რომელმაც უნდა აღადგინოს ძველი შექსპირი, მისი გამქრალი სამყარო და შემოქმედება, გამქრალი სიტყვების საზრისის სიღრმე... იპოვოს ამბავი, მისი ლოგიკა, რეალისტური პერსონაჟები, რომლებსაც ამ რეალობაში დიდი ხანია აღარავინ თხზავს და აღარ არსებობენ. არიან მხოლოდ ახალგაზრდა და ლამაზი, კარგად ჩაცმული მუნჯი გობლინების უაზრო ჯგუფები, რომლებიც რასაც ხედავენ, უაზროდ ბაძავენ და კიდევ რამდენიმე აქეთ-იქით გაფანტული, კანტიკუნტი ადამიანი, რომლებიც თავისთავის არიან და არავინ იცის რას აკეთებენ და რას ფიქრობენ... ლაპარაკით კი ლაპარაკობენ, ხანდახან, მაგრამ არა სხვასთან სასაუბროდ და აზრის

¹ ტექსტი ფილმიდან „მეფე ლირი“

გასაზიარებლად, არამედ ზოგადად სივრცეში... სხვისი ყურისთვის და ურთიერთობის-თვის არარსებული მონოლოგით თავის თავთან, მთხრობელის მიერ გახმოვანებული ფიქრებით... გოდარის ფილმში, არც სიტყვებისა და არც რეალობის საზრისი არ იცის თავად შექსპირმაც – ჩვენმა თანამედროვე უმცროსმა უილიამ V-მ – სამეფო ბიბლიოთეკასთან არსებული კულტურის მუზეუმის ზარბაზნების განყოფილების მეთვალყურემ, და რომელიც მისი უდიდებულესობა დედოფლის მიერ დრამატურგის ვაკანსიაზე იქნა დაქირავებული, დიდი წინაპრის დაკარგული ნაწარმოებების აღსადგენად.

ახალი დავალების შესასრულებლად ინგლისიდან წამოსული საგონებელში ჩავარდნილი უმცროსი შექსპირი გაუდაბურებულ ქვეყნიერებაზე დაეხეტება, დანიის გავლით შვეიცარიაში ჩადის, რათა სადმე მიაგნოს გამქრალი სულიერების ნიშანწყალს, მხატვრულ სახეობრიობას, უფროსი შექსპირის სიტყვებში დაფარულ საზრისს... საერთოდ, საზრისის მქონე სიტყვებს... მათზე პასუხებს. იგი რადიაციული გამოსხივების შედეგად არანორმალურად გაზრდილ/გადამხმარი, მასზე ბევრად მაღალი ბალახებიდან გამოდის და ბლოკნოტში აღწერს ყველაფერს, რასაც შემთხვევით გზად გადაეყრება, რაც ყურით ესმის – ცას ახედავს, ხეს შეხედავს, გუბებს დახედავს... დიალოგებს და მონოლოგებს იწერს... თუმცა, გობლინების მსგავსად, რომლებიც მას უაზროდ დაჰყვებიან და ბაძავენ, ისიც მხოლოდ „ბაძავს“ რეალობას, და მის დაწყვეტილ ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ფრაგმენტებში მოხვედრილი სიტყვების საზრისის გაგება უჭირს. თანამედროვე შექსპირი არ არის დარწმუნებული თავისი მეთოდის სისწორეში, არ იცის, გაართმევს თავს რთულ დავალებას თუ ვერა. მაგრამ იქცევა ისე, როგორც იქცეოდნენ დრამატურგები ძველად, კულტურის არსებობის ხანაში, როცა ამ მეთოდს „მიმეზისი“ ერქვა.

თუმცა, ოთხმოციან წლებში, თხრობის ახალი მიდგომების, იდეების, გამომსახველობის და შემოქმედების თავისუფლების საფუძველი ხდება – არა რეალობა და მისი მიბაძვა, არამედ, თავად ტექსტი, კულტურის, დისკურსის წიაღში წარმოქმნილი სიტყვები, დაწერილი თუ გადაღებული, კაცობრიობის ერთობლივი საუკუნოვანი მონაპოვარი, საერთო კუთვნილება, რომელსაც „კავშირი აქვს სხვა ტექსტებთან“, მათში არსებულ სიტყვებთან, იდეებთან, სტილთან, მაგრამ არა უშუალოდ სინამდვილესთან. „ავტორის“ ცნების ადგილს „ავტორის სიკვდილი“ იკავებს: „ტექსტი – ციტატებისგანაა მოქსოვილი“ – წერს როლან ბარტი, ხოლო მის შექმნაში „კულტურის უამრავი ცენტრი“ მონაწილეობს. მისი საზრისი კი, აღმქმელის შთაბეჭდილებაზე დამოკიდებული და არა ავტორის ნიჭსა და შთაგონების ძალაზე. ტექსტი თავიდან ბოლომდე დისკურსის სამყაროს ნაწილია და თუ მიბაძვაა, ისევ მხოლოდ ტექსტისა და სიტყვებისა. პოსტმოდერნისტული თხრობა იბადება და ყალიბდება ინტერტექსტუალობით, ტექსტებს შორის დამოკიდებულებებით, დიალოგიზმით, სხვათა გამონათქვამებსა და შემოქმედებაზე ალუზიებით, მინიშნებებით, ციტირებებით, გადაკოპირებებით, შტამპებით... პოსტმოდერნიზმისთვის არ არსებობს ტექსტი-ორიგინალი, იგი აუცილებლად მოიცავს სხვათა აზრებს, სხვათა შინაარსებს, აგრძელებს თემებს, შეიძლება იყოს გზავნილი სხვა მხატვრულ ნაწარმოებზე, იყოს მასთან შედარებული ან კამათობდეს მასთან, სესხულობდეს ან შლიდეს სტილს...

რეალობა შეიცვალა. შეიცვალა თხრობის წესიც. სიტყვები აღარ აღწერენ რეალობას, აღწერენ ისევ თავის თავს. გოდარი თანხმობითა და ირონიით აღნიშნავს ამ

ცვლილებებს: „რას აკეთებ? ასე ვინლა იქცევა. ამას აზრი არ აქვს!“ – ამ ტექსტს თავად ჟან-ლუკ გოდარის სხეულის მქონე ჩიპებითა და სადენებით თავდამშვენებული პერსონაჟი, კოპირებისა და მონტაჟის დიდოსტატი პროფესორი პლაგი/გოდარი წარმოთქვამს. მას გულწრფელად აკვირვებს წერის პროცესის დანახვა და ცნობისმოყვარეობით აკვირდება თანამედროვე შექსპირის უაზრო, წარსულში ჩარჩენილ თუ მოდიდან გადასულ ქცევას.

თავად იგი დიდი ხანია, უკვე აღარ წერს, აღარც იღებს (ფილმს რეალობიდან ფირზე), მხოლოდ გამუდმებით ამონტაჟებს ოდესღაც თავის თუ სხვების მიერ გადაღებულს, ერთმანეთზე აწებებს სხვადასხვა გამოსახულებებს, აზრებს, იდეებს... რეალობა კი... რა არის რეალობა? იგი ადამიანის აზრისგან და გონისგან დამოუკიდებლად არსებობს... მასში საინტერესო აღარაფერია... მით უმეტეს, ავარიის შემდგომ... პლაგის მხოლოდ საზრისი და მისი გამოხატვა აინტერესებს, კონცეპტების თამაში, მათი დაპირისპირება – შეჯერება... ინტერტექსტუალობა პოსტმოდერნისტული თხრობის წამყვანი პრინციპია და ბუნებრივია, რომ ხშირად იყენებს ნებისმიერ ტექსტს, კულტურის საერთო საფუძველს – მითებს, იგავებს... ასევე უცხო და მარგინალური, პოპულარული კულტურის სახეებსა და ფორმებს. მიშელ ფუკო განმარტავს: „თუ ენა უშუალოდ აღარ ჰგავს მის მიერ დასახელებულ საგნებს, ეს არ ნიშნავს, რომ მოწყვეტილია სამყაროს; იგი სხვაგვარად განაგრძობს გახსნილობის, აღიარების ადგილად ყოფნას, წარმოადგენს რა, იმ სივრცის ნაწილს, რომელშიც ვლინდება და გამოითქმება ტექსტები. რა თქმა უნდა, ეს უკვე აღარ არის ბუნება თავის თავდაპირველ თვალსაჩინოებაში, მაგრამ არც ის ჯერარნახული საშუალებაა, რომლის უნარიც მხოლოდ მცირედმა ილბლიანმა თუ იცის. უფრო მუსტად, ეს სამყაროს მიერ თავისი ცოდვების მონანიების, გამოსყიდვის სახე-ხატია, რომელიც იწყებს ტექსტის მიყურადებას“.¹ ამგვარად, იქნებ, დღეს „ავტორი“ როგორც ასეთი, სწორედ პროფესორი პლაგია? მიუხედავად იმისა, რომ თავად მისი სახელი მიგვანიშნებს არა შემოქმედზე, არამედ, სხვისი აზრების „მიმტაცებლობაზე“ თუ „მახე/მქსოველობა“ პლაგიატობაზე... თუმცა, მას უილიამ უმცროსისგან განსხვავებით, აზრის ამოცნობა და მისი შედგენა შეუძლია. პოსტმოდერნიზმის პრინციპების თანახმად ამონტაჟებს სხვადასხვა ტექსტებს, ერთმანეთთან აწებებს სხვადასხვა ტკვიანურ, ავტორიტეტულ მოსაზრებებს, ქმნის „მზა“ ტექსტების კოლაჟს, იყენებს უკვე შექმნილს, „მზა ნაწარმს“, სახეობრიობას, სტილს. პროფესორი პლაგი ცდლობს სიახლის გზაზე დააყენოს ჩამორჩენილი, წარსულ კულტურაში თუ „უკულტურობაში“ ჩარჩენილი ახალგაზრდები, სანთებელას აწვდის ედგარს, რომელიც ხმელი ხის ტოტების ხახუნით ცდილობს ცეცხლის ანთებას: „არა, არა, ნუ გადაიქცევით სულელად! ანთეთ, ეს ხომ უკვე გამოგონილია!“ თუმცა, ფილმის უხილავი მთხრობელი შექსპირის ლირის მასხარას სიტყვებით შენიშნავს: „წელს სულელებს არ უმართლებთ. ყველა ტკვიანი სულელად გადაიქცა!“.

მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს თხრობის მეთოდი, „ავტორის სიკვდილის“ ბარტის წესის თანახმად,² გოდარის ფილმში „ლირის“ საკუთარი ვარიანტის დასრულები-სას, ფილმის ორივე ავტორი „მკვდარია“: უმცროსი უილიამ შექსპირიც – ის ვინც უშუალოდ რეალობიდან განურჩევლად იწერს და ცდილობს მის გაუგებარ, ერთმანეთთან დაუკავშირებელ დიალოგებს ჩაწვდეს... და პლაგიც – ვინც იცის რა უნდა, არჩევს უკვე

¹ ფუკო მ.სიტყვები და საგნები. ჰუმანიტარული მეცნიერების არქეოლოგია. II, 4 ჩაწერილი საგნები, 2004, 69.

² იგულისხმება რ. ბარტის „ავტორის სიკვდილი“

არსებულ მნიშვნელობათა ახალი კავშირების და სწორედ გადაბმებს ანიჭებს მნიშვნელობას; ვინც ქმნის უკვე შექმნილით და მათი დაჭრა-დამონტაჟებით, ნაწილების დაკოლაჟებით... ასე, რომ „გარდაცვლილი“ ავტორი გოდარი/პლაგი ყვავილებში დასვენებული სიმბოლური აღდგომის ბარების რეკვის თანხლებით მიგვანიშნებს, რომ მისი შემოქმედება დასრულდა და ახლა უკვე მაყურებლის ხელთაა! გოდარის ხუმრობა პლაგის „სიკვდილზე“, რასაკვირველია, ბარტის „ავტორის სიკვდილზე“ აღუზიანა... იცვლება არა მხოლოდ თხრობის წესი, არამედ, მასთან ერთად „ავტორობის“ მნიშვნელობაც... საბოლოოდ კი, უმცროსი უილიამის ნაწვალეები ჩანაწერებიცა და პლაგის ათწლეულობით ნამონტაჟები ფირიც „წყალს მიაქვს“... პლაგის ერთგული ასისტენტი ედგარი პლაგის ფირს ჟენევის ტბაში პოულობს. „ავტორის სიკვდილი მკითხველის დაბადებამ უნდა გამოისყიდოს“.¹

თუმცა გობლინები... პლაგის ათეული წლობით ნამონტაჟებ ფირს ახლა უაზრო გობლინები იტაცებენ გამომწვევად, სცილ-ხარხარით – „ავტორის სიკვდილის“ შემდგომი, მაყურებლის სპეციალური „საავტორო უფლებით“.

საინტერესოა, რომ გოდარის ინტერტექსტუალურ „მეფე ლირს“, ავტორიც არაერთი ჰყავს. უმცროსი შექსპირისა და პლაგის გარდა, და რა თქმა უნდა, თავად დიდი უილიამ შექსპირის გარდა, ჰყავს კიდევ რამდენიმე გარდაცვლილი, თუ „ცოცხლად დარჩენილი“ ავტორი: სცენარისტი მეილერი, რომელმაც დაწერა „მეფე ლირის“ სცენარი, მაგრამ ფილმის გადაწყვეტაზე გოდართან უთანხმოების გამო, უკვე დაწყებული გადაღებები მიატოვა... ვუდი ალენის პერსონაჟი, რომელსაც სიუჟეტის თანახმად, ფინალში ფილმის დასრულება გადააბარეს და თითქოსდა ამონტაჟებს ფილმს... რობერ ბრესონის, პიერ-პაოლო პაზოლინის, ორსონ უელსის, ჟან ჟენესა და სხვათა ხმებითა და ფოტოებით გადმოცემული ლირის ფრაგმენტების განსხვავებული ინტერპრეტაციების შტრიხები, ერთმანეთის საპირისპირო, დაუსრულებელი, დაწყვეტილი მოსაზრებებით „მხატვრულ სახეზე“, რომლებიც კიდევ უფრო ანაწევრებენ, ერთმანეთს აშორებენ და აქეთ-იქით ფანტავენ „ლირის“ შესახებ ერთიან წარმოდგენას... თუმცა ამავე დროს, ახალი სიღრმითა და საზრისით ავსებენ და ამთლიანებენ უილიამ შექსპირის ტექსტის დიალოგებისა და მონოლოგების ცალკეული ფრაგმენტს, თავისუფლად შეკვეცილი დაკარგული სიტყვებით შეცვლილ მნიშვნელობას, სხვა სცენებში, სხვა შემთხვევებში გადანაწილების ფორმას და საზრისს... ხშირად, წარმოთქმულს სხვა პერსონაჟების ან კადრსმილმა უცნობი და უხილავი მთხრობელის მიერ. ზოგჯერ ისმის გამონათქვამები „ჰამლეტიდან“ ან სხვა პიესიდან, სონეტებიდან, სხვა ავტორთა ნაწარმოებებიდან... ექო/გამეორებებით, იმავე ან სხვა ხმებითა და განსხვავებული კონტექსტებით... სხვათა ციტირებული აზრებით...

ახალგაზრდა შექსპირი ხელებში თავჩარგული ღალადებს და იტანჯება დანიიდან წამოყოლილი „ჰამლეტისმიერი“ ეჭვებითა და შეკითხვებით: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა მე რად მარგუნა მისი შეკვრა!“² ან უფრო უბრალოდ, როგორც გოდარის ფილმის „რესტორნის“ კადრშია: „რატომ მე... მაინცდამაინც მე? რატომ არ დაავალეს ვინმე გობლინს ამ ზღაპრის „დახვრეტა“ (გადაღება)?“³ კადრს მიღმა კი, ამ

¹ იგულისხმება რ. ბარტის „ავტორის სიკვდილი“.

² შექსპირი უ. „ჰამლეტი“.

³ შენიშვნა: დახვრეტა, იგივე გადაღება - სავარაუდოდ, გოდარი „დახვრეტის“ ორივე მნიშვნელობას

დროს, გოდარი კითხულობს ნაწყვეტებს რობერ ბრესონის წიგნიდან „შენიშვნები კინემატოგრაფზე“. ეს გოდარის „მეფე ლირის“ სამყაროა, სტილია – არა სახეთა გამოთლიანება და ერთ თანმიმდევრულ აზრად შეკვრა, არამედ, პირიქით, დაშორება, ერთგვარი გაფანტულობა, ხაზგასმული დაქსაქულობა...

უმცროსი უილიამი ცდილობს ამოიცნოს როგორ ქმნიდნენ სხვები, ცნობილი ოსტატები: რობერ ბრესონი, პიერ პაოლო პაზოლინი, კენძი მიზოგუჩი, ფრანსუა ტრუფო, ჟორჟ ფრანჟუ, ფრიც ლანგი, ჟორჟ მელიესი, ჟაკ ტატი, ჟან კოკტო ... და იღებს რჩევებს:

„არც ქმედება, არც უკუქმედება. პიერ-პაოლო, დიახ!... ან იქნებ... დიახ, ეშვება ლამე. იღვიძებს სხვა სამყარო... ფრიც – დიახ, რასაკვირველია!... სასტიკი, ცინიკური, გაუნათლებელი, მეხსიერებადაკარგული, უმიზეზოდ ცვალებადი. სიბრტყეებ განფენილი, თითქოს პერსპექტივა გაუქმდა. ყველაზე უცნაურია, რომ ამ სამყაროს ზნედაცემულობა შექმნილია წინა სამყაროს მაგალითზე – ჯობეფ, დიახ! მათი აზრები, მათი გრძნობები – იქიდანაა, რაც მანამდე იყო. გადაკვეთის წერტილი წაშლილია... მე მარტო ვარ, – თითქოს ამბობს სამყარო – ეს ნიშნავს, რომ აუცილებლობითაა შეკრული, რომლის შეცვლის ძალა თქვენ არ გაგაჩნიათ. თუ მე მხოლოდ ის ვარ, რაც ვარ, მაშინ მე უძლეველი ვარ. (დიახ-ჟან!) როდესაც მე ის ვარ რაც ვარ ყოველგვარი ეჭვის გარეშე, ჩემი მარტობა ხედავს შენსას“ ... „სახე! რა შესანიშნავი სიტყვა! დიახ, სიტყვა მათთა შორდება საქმეს. ისინი მეუბნებოდნენ, რომ მე ყველაზე ძლიერი ვარ“!...

როგორ გვესმის დღეს, შექსპირის ეპოქაში დაწერილი „მეფე ლირის“ სიტყვები? ყველას სხვადასხვაგვარად?! დღეს, ვინ შეიძლება იყოს ის, ვინც ამ სიტყვებს გამოთქვამს? ალიარებულები და გენიალურები არიან, მაგრამ იმას არ ამბობენ, რაც გოდარისა თუ მისი პერსონაჟების: შექსპირისა და პლაგის წინაშე წამოჭრილ პრობლემას ახსნის.

იქნებ: „...სიჩუმესა და უძრაობასთან დაკავშირებული რამე“?...

გოდარისთვის, მთელი ეს ესთეტიკური ძიებები უკვე წარსულია. შექსპირის ტექსტისა და რეალობის ერთმანეთის გამაბათილებელი სრული აცდენა... თუმცა იგი, სიამოვნებას გვანიჭებს მათი გამოხატვებით, მათი მიგნებებით... არ უარყოფს არც ერთ მათგანს. მის ფილმში ყველა ერთად არის... და თითოეული ცალ-ცალკე... თავისი ღირსებით, თავის აზრებში და გადაწყვეტებში. გოდარის გადაწყვეტა კი მათი ერთად ყოფნაა... სხვადასხვა ხმის, საზრისის სიმრავლე... მაშ რა არის „მხატვრული სახე“? რას ფიქრობენ სხვები ამის შესახებ, დიდი ოსტატები, რომლებმაც ასევე, შექმნეს „ლირი“?...

რობერ ბრესონის აზრით: „თუ გამოსახულება, რომელიც მოიაზრება ცალკე, გამოხატავს რაიმეს მკაფიოდ, თუ იგი უშვებს ინტერპრეტაციას... მაშინ იგი არ ტრანსფორმირდება სხვა სახეებთან კონტაქტისას. სხვა გამოსახულებები მასზე ზეგავლენას ვერ მოახდენენ, და არც იგი მოახდენს სხვა გამოსახულებებზე გავლენას. არანაირი მოქმედება. არავითარი რეაქცია“.²

თუმცა მთავარი ისაა, რომ გოდარი, ბრესონის ამ ციტატას, უმნიშვნელოვანეს ნაწილს ატრის, კერძოდ იმას, რომ – ასეთი სახე (რომელიც „არ ტრანსფორმირდება სხვა სახეებთან კონტაქტისას“) „არ არის გამოსადეგი კინემატოგრაფიულ სისტემაში გამოსაყენებლად“. გოდარისთვის კი მნიშვნელოვანია პირიქით: ის, რაც რობერ ბრესონის

გულისხმობს, როგორც კალამბურს.

¹ გოდარი უ-ლ, მეფე-ლირი.

² ბრესონი რ. ჩანაწერები კინემატოგრაფზე 2017 (Robert Bresson Notes sur le cinématographe 1975).

ციტატის ცოტა ადრე დასრულებითა და მისი შინაარსის ოდნავ შეკვეცით, საზრისს საპირისპიროდ ცვლის!

ეს უკვე ინტერტექსტუალური დიალოგია და არა პირდაპირი ციტირება, თუმცა, ერთი შეხედვით, უყურადღებო მოსმენისას პირდაპირ ციტირებასავით გამოიყურება. ამ „თავნებობის“ მიზანს, გოდარი, ამავე ფილმში, ისევ ბრესონის ამავე წიგნიდან, მისივე ტექსტით ხსნის: „დამალეთ იდეები, მაგრამ ისე, რომ ადამიანებმა შეძლონ მათი პოვნა. ყველაზე მთავარი ყველაზე დაფარული იქნება“. ასე, რომ მხოლოდ მოხმობილ სიტყვებსა და გამოყენებულ სახეებში არ არის საქმე და არც მხოლოდ იმაში, რასაც გამოთვებ, აქ ამ სიტყვების ახალი მიზანი, კონტექსტის ირგვლივ არსებული არეა მნიშვნელოვანი, მთელი ველი, რაც ახალ კონტექსტში შესვლით, სრულიად ახალ ტექსტს წარმოქმნის.

თუ ციტირება, არც ისე დიდი ხნის წინ, ჩვეულებრივ ნიშნავდა ავტორიტეტული ტექსტის, პირველწყაროს დამოწმებას, ახალი აზრის დაშენების საფუძველს და უფლებას, ამჯერად, ციტატა შესაძლოა, ერთი ჩვეულებრივი, ტექსტის კუთვნილებას წარმოადგენდეს, მის ერთ-ერთ ფრაგმენტს. სხვა ტექსტის ნებისმიერი ელემენტი პოსტმოდერნისტი ავტორისთვის, ხშირად, მხოლოდ გარკვეული თვისების ფაქტურული მატერიაა, წარსულის კონტექსტიდან ამოგლეჯილი და პოსტ-კონტექსტში საკუთარ ნებაზე ჩართული „სიტყვა“, როგორც არა თხრობის უშუალო „ობიექტი“, არამედ უბრალოდ თხრობის რეალობის სურათში მოხვედრილი დისკურსის ფაქტი ან შემთხვევითი საგანი, ზოგჯერ მისი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლის გარეშე; თუმცა რომელიც „მინიშნებას“, ასოციაციას, რემინისცენციებს წარმოქმნის, ძველ საზრისს „ჩააგდებს“, კონტექსტში გაჟღერდება და ა.შ. პოსტმოდერნისტულ თხრობაში ჩართული „მზა“ ტექსტები („მზა ნაწარმის“ ანალოგიური გამომსახველობა), ახალ დროსა და რეალობაში განსხვავებულად აჟღერებული ციტატები, სახეები, მკითხველების თუ მაყურებლების წარმოსახვას, წარმოქმნილი მრავალრიცხოვანი ახალი საზრისით ავსებენ, ზოგჯერ აშკარად, ზოგჯერ ალუზიური მინიშნებებით, წინააღმდეგობრიობათა ერთობლიობით, მისტიფიცირებით, გზა-კვალის არევით, გაორებით, დაჭრა-დაქუცმაცებითა და არევ-დარევით... ფრედერიკ ჯეიმსონი, 90-იან წლებში გამოქვეყნებულ ნაშრომში, კრიტიკულად აღნიშნავდა: „უკვე აღარ „ციტირებენ“ ჯოისის ან მილერის მსგავს „ტექსტებს“; ისინი ამ ტექსტებს ირთავენ იმ პუნქტამდე, რომლის შემდეგ, მაღალი ხელოვნების გამოიჭვნა კომერციულისგან უკვე ძალიან რთულდება“.¹

ღირის როლში ორსონ უელსის გამოსახულებასთან და ხმასთან ერთად ჩნდება ვერმეერის „გოგონა მარგალიტის საყურით“... გოიას სატურნი, რომელიც საკუთარ შვილს ჭამს... ტექსტების ასეთი „მიტაცება“, ციტატებით კოლაჟი, სხვა ცნობილი ტექსტების სახეობრიობისა და დეტალების ჩართვა, პოსტმოდერნიზმის ხელოვნების მნიშვნელოვანი პრინციპია, ერთგვარი „თამაში“, „კოლაჟი“, „ტექსტების დიალოგი“, რომლებიც ზოგჯერ „ცნობიერების ნაკადში“ ამოიტივტივებს, ზოგჯერ აქამდე უჩვეულო ციტირების ფორმით „აბსურდში“ იძირება... ყოველ ციტირებაზე თუ მინიშნებაზე დაფიქრება ცალკე შთაბეჭდილებას წარმოქმნის, ფიქრის არეს. ფილმში ინტერტექსტუალობის სრული ნიაღვარია, ჭრელი კოლაჟი სხვადასხვა ინტესიობით გამომკრთალი სახეებისა და აზრების ნაკადით, რომლებიც სახეების მღელვარე ტალღებიდან ამოი-

¹ ჯეიმსონი ფრ. პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება. 2015, გვ 3.

წევრიან და ისევ ყვინთავენ სხვა სახეებსა და სტილებში, სხვა ამრებში, სხვა ციტატებში, სხვა ტალღებში... თითქოს ეს გოდარის უარია საკუთარ მეტყველებაზე... მისი დუმილია. ეს ამდენი სხვადასხვა ხმა და ხმაური - სიჩუმეა, ყოვლისმომსცველი დუმილი... სამყაროს ხმისთვის, მისი საზრისისთვის ყურის დაგდება. „სასტიკი დუმილი. კორდელიას სიჩუმე“.¹

ინტერტექსტუალობა არასდროს არ ნიშნავს „მითვისებას“, „პლაგიატს“; თუმცა, იგი წინააღმდეგობაშია საავტორო უფლებების კანონთან და ზოგჯერ მაინც ხდება გარჩევებისა და დავის საგანი. მაგალითად, ჟან-ლუკ გოდარის თავიდან ბოლომდე ციტატებითა და ალუზიებით მოქსოვილი ინტერტექსტუალური „მეფე ლირი“, რომელსაც 1987 წლის ფესტივალის ეკრანზე გამოჩენის შემდეგ, 2002 წელს ძლივს ეღირსა ფრანგული სადისტრიბუციო კომპანიის ყურადღება, სასამართლომ ფილმის ბექდვის პროცესი შეაჩერა და კომპანიაც და გოდარიც 5000 ევროთი დააჯარიმა, ფილმში ვივიან ფორესტერის სიტყვების: „სასტიკი სიჩუმე. კორდელიას სიჩუმე“.² უნებართვოდ გამოყენების გამო.³ მიუხედავად იმისა, რომ გოდარის მიერ გამოყენებული ფორესტერის ტექსტი სხვა დატვირთვას, სხვა საზრისსა და მნიშვნელობას ატარებს.

უამრავ ციტატას შორის, რომლებიც დამოკიდებულებების სხვადასხვა რაკურსით, ფილმის სრულიად ახალ განზომილებას აყალიბებენ, გოდარი ყურადღების არეში აქცევს ვირჯინია ვულფის წიგნს „ტალღები“,⁴ რომელიც კადრში ტბის სანაპიროს რიყებზე დევს, ქვესათაურის სიტყვების: „მეფე ლირის“ და „ანგარიშსწორებასთან“⁵ ერთად და მასთან კონტესტში. მით უმეტეს რომ შემდეგ, ფინალში კორდელია ამ წიგნის მსგავსად წევს სანაპიროს ქვაზე. ფილმის ეს კადრი გვახსენებს ვირჯინია ვულფის „ტალღებისა“ და გოდარის „ლირის“ გადაკვეთის წერტილებს, გვაფიქრებს მათ შორის კავშირებზე და მათ შორის დიალოგზე. მიგვანიშნებს „ლირზე“ განფენილ „ტალღების“ ფორმასზე, კადრსმილმა მთხრობელის მიერ გაჟღერებულ გმირთა უხმო დიალოგებსა და მონოლოგებზე, ფილმის ერთ-ერთი „დამატებული“ პერსონაჟის სახელის „ვირჯინიას“ მნიშვნელობას, როგორც ფილმის კიდევ ერთ ინტერტექსტუალურ ავტორზე, მის ერთგვარ ავტოგრაფზე. ასევე, გვახსენებს გოდარისა და ვულფის რომანის „ტალღების“ სანაპიროს მსგავს სივრცეს... ტალღებს, რომლებიც უმცროს უილიამს „ლირის“ წერილსა ბლოკნოტის ფურცლებს უსველებს, ხოლო ვირჯინია ვულფს გულში იხუტებს და აუჩინარებს... გოდარის შემოქმედების უდიდესი მნიშვნელობის მქონე „ახალი ტალღა“ – ამჯერად, როგორც საკუთარ ავტოგრაფი და თავად ფრაზა, რომელიც ვირჯინია ვულფის ასოციაციით განმარტავს კორდელიას პოეტურ სახეს: „და ჩემში წამოიძარა თება ზვირთი, იწევა, იბერება, ზურგს ხრის“.

ხოლო რაც შეეხება, ფორესტერს, გოდარის ფილმისგან მიღებული შთაბეჭდილებით, შვიდი წლის შემდეგ, თავად მიიტაცებს გოდარის იდეას, ისე რომ არც არავის შეეკითხება, ვირჯინია ვულფის ბიოგრაფიასაც დაწერს და მასში 2009 წელს, გონკურების პრემიასაც მიიღებს.

¹ „კორდელიას სასტიკი სიჩუმე...“ ვივიან ფორესტერი „ძალადობა და სიმშვიდე“.

² Viviane Forrester, *La violence de la calme*. 1980.

³ Brody, Richard (April 7, 2008). „Auteur Wars: Godard, Truffaut, and the Birth of the New Wave“. *The New Yorker*. Retrieved January 24, 2017. [https://en.wikipedia.org/wiki/King_Lear_\(1987_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/King_Lear_(1987_film))

⁴ „და ჩემში წამოიძარა თება ზვირთი, აიწია, გაიბერა ზურგი მოხარა“. ვულფი ვ. ტალღები. 1931.

⁵ AClearing.

გოდარის „მეფე ლირის“ ინტერტექსტუალური ტრაგედიის კიდევ ერთი და უმთავრესი ავტორია თავად მთავარი პერსონაჟის, „ლირი/ლეაროს“ კონცეპტი – ვინც ფიზიკურ სინამდვილეში ქმნის ამ ტრაგედიის რეალობას, ვისაც ნიუანსებსა და წვრილმან დეტალებში ესმის მის სისასტიკეზე დაფუძნებული ტრაგედიის არსი... ეს უმცროსი შექსპირის მიერ, რეალობაში აღმოჩენილი მოხუცებული მეფე ლირია – დონ ლეარო, მეილერის დაწერილი სცენარიდან, მაფიის ყოფილი თავი, მოძალადე მამა, ამჯერად, გავლენიანი, სამხრეთიდან ჩრდილოეთ ამერიკაზე გადაჭიმული უზარმაზარი კონგლომერატის მფლობელი, რომელიც უმცროს ქალიშვილს კორდელიას, თავისი მაფიოზური ცხოვრების მემუარებს კარნახობს „გავლენების“ ჩამოყალიბების დაუნდობელ, თუმცა მისთვის საამაყო რეალობაზე: „აზარტული თამაშების ლეგალიზაციაზე ბაგსი სიგალის ოცნებამ (მისი და მისი თანამოაზრეების წყალობით), სამოციან წლებში მთელი ამერიკა ლას-ვეგასად გადააიქცია. MGM მსგავსი გასართობი კონგლომერატები ვეგასში დღეს უმსხვილეს დაწესებულებებს ფლობენ... გადაჭიმულს ბაგსი სიგალის „ფლამინგოდან“ – ატლანტიკ-სიტის სანაპიროს ახალ ელდორადომდე“.¹ ლეარო ახლა უძლიერესი, უმდიდრესი და ამაყია, მისი მოგონებები ყველას აინტერესებს, მათაც, ვისაც შიშის ზარს სცემდა, რადგან ახლა მაფიის სისასტიკე და დაუნდობლობა წმინდანთა ღირებულებებთან იგივდება: „მთელი ამერიკა დაიპყრო ჩვენმა ოცნებამ. ბაგსი სიგალის სიკვდილი იყო... არა სიკვდილი არა! მოწამეობრიობა! და ბაგსი სიგალის მოწამეობრიობა ამაო არ ყოფილა“... არა! „გავლენების“ არა! დაწერე „ძალაუფლების“ ჩამოყალიბება!“ მღელვარება ახრჩობს ლეაროს კორდელიას მიერ შერჩეული სიტყვის რბილ ინტონაციაზე, ხარისხობრივ განსხვავებაზე, რომელიც გოდარის ლირის ტრაგედიის არსზე მიუთითებს.

დონ ლეარო უდიდესია მეფე ლირის მსგავსად, მაგრამ ძალადობა/ძალაუფლებამ მის არსებაში კაენის უძილო ღამეები და კოშმარები დალექა, შფოთვა და შეშლილობა, მისგან გარეთ, მთელ სამყაროში ახმაურებული ცოდვათა გაუსაძლისი ხმა, რომლის შემოტევებსაც ვერ ახშობს, რადგან კორდელია ჩუმად არის. ლირი აღარ არის დარწმუნებული, რომ მისი უმცროსი, ყველაზე საყვარელი კორდელია მამის ამ მოგონებებით ამაყობს, რომ სწორედ ამ ყველა ჩადენილი საშინელებისთვის უყვარს... როგორც მისი ძალაუფლებით აღფრთოვანებულ დანარჩენებს – მთელ ამერიკას. მართალია, დარწმუნებულია კორდელიას გულწრფელ სიყვარულში, მაგრამ როგორც მამის... მას კი აუცილებლად მეტი სჭირდება: თავად დიდებული მითური ლეაროს აღიარება, სიყვარული – მთელი მისი გადატანილი საზარელი ცხოვრებითა და შემადრწუნებელი მიღწევებით, წარსულში დაუნდობელი მკვლელის, ურჩხულის, მრისხანე ძლიერებითა და აწმყოში – სიბერის უსუსურობით, ამ მტანჯველი სინდისის ქენჯნითა და ეჭვებით... შეუძლებელია, ასეთმა ლირმა რჩეულ ქალიშვილს მორჩილებისა და თაყვანისცემის უქონლობა აპატიოს! „ნუ ჩადგები ურჩხულსა და მის მრისხანებას შორის“!² – სერ კენტისთვის განკუთვნილი ამ რეპლიკით, ლირი გოდარის ფილმში, უმცროს უილიამს მიმართავს, რომელიც მაშინვე თმობს ლირსა და კორდელიას შორის დაკავებულ ადგილს, მან თავისი ადგილი იცის... გოდარის ლირს აკვირვებს გარშემომყოფთა კადნიერება, მისი „მოწამეობრივი“ ძალაუფლება გაცილებით მეტს იმსახურებს: როგორც

¹ გოდარი უ-ლ, მეფე ლირი 1987.

² შექსპირი უ. მეფე ლირი, გოდარი უ-ლ მეფე ლირი, 1987.

მას, ასე ნებაავს! მაგრამ რა ხდება?!... „ნუთუ აქ მე აღარავინა მცნობს?... არა, მე ლირი არა ვარ? ლირი ასე არ დადის? ასე არ ლაპარაკობს? რას აუბნია იმისთვის თვალეები? გონება გაფრთხობია, თუ ცნობა მიხდია? სძინავს, თუ ღვიძავს? არა, აქ სხვა რამ უნდა იყოს. ერთი მითხარით მე ვინა ვარ? ლირის აჩრდილი?! მე ვხედავ, რომ ყოველივე ჩემთან არის: ძლიერება, ჭკუა, გონება, მაგრამ იმას კი ვერა ვხედავ, რომ მე ქალიშვილები მყავს“¹...

თითქმის შეიშალა, შფოთავს... არ არის დარწმუნებული... ვერ ხვდება რატომ ვერ ცნობენ, რატომ იქცევიან სხვაგვარად... „ვერ ხედავს, რომ ქალიშვილები ჰყავს“. გოდარის ფილმში ლირის უფროსი, სასტიკი ქალიშვილები მართლაც არ ჩანან, თუმცა, ამერიკიდან სიყვარულის ფრაზებით გავსებულ წერილებს აგზვნიან. მასთან მხოლოდ მისი უსიტყვო სათნო კორდელია... მაგრამ რომელსაც მისი ემოციური მემუარებით აღტაცებას ვერ ამჩნევს... რა საშინელებაა... ღმერთო ჩემო, იქნებ რცხვენია კიდეც...

„კარგი, ჟან-ლუკ, რატომ არ მპასუხობ?“... წარწერა – „არაფერი“.

ეს შეკითხვა და პასუხი, კიდეც სხვადასხვა ვითარებაში და განსხვავებულად უღერს ფილმის, ერთი მხრივ, ტრაგედიით დამუხტულ, და მეორე მხრივ, სრულიად გაფანტულ, აბსურდულ „დუმილის“ რეალობაში, სადაც კითხვაზე „პასუხი არ არსებობს“... რადგან, პოსტმოდერნის რეალობაში, პასუხი არ არის ის, რაც ამ რეალობის საზრისს გამოხატავს. „სიჩუმე“, „არაფერი“, „დუმილი“... ეს ფილმის რეფრენია, განმეორებადი მოტივი, სხვადასხვა კადრში, სხვადასხვა კონტექსტში გაუღერებული რეფრენი. „სიცარიელის“ კონტექსტითაა გავსებული თავად ხმამაღალი „ლრიალა“ მრისხანებაც და ახალი სამყაროს „სიჩუმეც“ რომელიც ისევ მრისხანებას ბადებს, თავის საპირისპიროს... და რაღაცას, კიდეც... მათ შორის... „ურჩხულსა და მის მრისხანებას შორის“... დუმილი არ ამხელს. არ ვიცი, რას არ პასუხობს კორდელია.

„ვინ მიცნობს აქ? არა, მე არ ვარ ლირი!... ვინ მეტყვის ვინ ვარ?“² მაგრამ კორდელია სიჩუმით პასუხობს... „სასტიკი, დაუნდობელი, მკაცრი სიჩუმით“... სრულიად არაფრით.

¹ შექსპირი უ. მეფე ლირი, თარგმ. ივანე მაჩაბლისა და ილია ჭავჭავაძის მიერ. 1623.

² ტექსტი ჟან-ლუკ გოდარის „მეფე ლირიდან“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარტი რ. ავტორის სიკვდილი. 1967.
2. ბრესონი რ. „ჩანაწერები კინემატოგრაფზე“, „სეზანი“, 2017.
3. ეკო უ. ვარდის სახელი. დიოგენე, 2011.
4. ვულფი ვ. ტალღები. 1931.
5. კალანდარიშვილი ლ. დეტექტივის ჟანრის ახალი ლოგიკა. 2009 წლის კონფერენციის მასალები. თბ. კენტავრი, 2010.
6. კალანდარიშვილი ლ. ლეკბორაშვილი მ. ლევანიძე მ. „კინოკრიტიკა და თეორია ფილმის ანალიზის საფუძვლები“, წიგნი I, თბ., „კენტავრი“, 2016.
7. ფუკო მ. „სიტყვები და საგნები“. ჰუმანიტარული მეცნიერების არქეოლოგია. თბ., დიოგენე, 2004.
8. შექსპირი უ. „მეფე ლირი“.
1. ჯეიმსონი ფრ. პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება. თარგმანების კრებ., 2015 (Jameson Fredric. (1992). Postmodernism and Consumer Society, from Brooker, Peter (ed.) Modernism/Postmodernism. New York: Longman).
9. Brody R. „Auteur Wars: Godard, Truffaut, and the Birth of the New Wave“. The New Yorker. Retrieved January 24, 2017. [https://en.wikipedia.org/wiki/King_Lear_\(1987_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/King_Lear_(1987_film))
10. Marinetti F. T. Manifesto del Futurismo, 1909
11. Hassan I. The dismemberment of Orpheus 1971
12. Hassan I. The Postmodern Turn Essays in Postmodern Theory and Culture ,1987 <https://philarchive.org/rec/HASTPT>
13. Harty K. J. Cinema Arthuriana. McFarland, 2002.
14. <http://www.bbc.co.uk/comedy/montypython/>
15. Monty Python and the Holy Grail: A Very Silly. by robintainsh Film <https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/ball17/2017/09/20>.
16. Forrester V. La violence de la calme. 1980.
17. Автономова Н. С. Философский язык Жака Деррида. — М.: РОССПЭН, 2011. с. 145.
18. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М: Изд-во Московского университета. 1987. с. 196-238.
19. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989.
20. Ивбулис В.Я. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. М.: Знание, 1988.
21. Лейбниц Г. В. Собр. соч. в 4 томах, Изд. „Мысль“, т.1 М.: 1982.
22. Лотман Ю. М. Б.А.Успенский. О семиотическом механизме культуры. Труды по знаковым системам. Т.56 вып. 284, Тарту, 1971, с. 149-150.
23. Пелевин В. „Чапаев и Пустота“, 1996 г.
24. Пелевин В. Числа, 2003
25. Пономарев Л. И. По ту сторону кванта. М., Молодая гвардия, 1971. с. 189
26. Сочинение фильма. Беседа Татьяны Иенсен с Отаром Иоселиани, состоявшаяся в 1979 году, но изданная только в 1993 в журнале „Искусство кино“.

“DOES ANYONE HERE KNOW ME? NO, THAT’S NOT LEAR! WHO IS IT THAT CAN TELL ME WHO I AM?” NARRATION IN FILM. PRINCIPLES OF POSTMODERNISM

It was over a century ago that cinematic art, with its then still unfinished language, attempted to tell stories, to transfer subjects, literary texts to the screen. The storytelling of modern cinematic art is characterised by a great expressiveness. With cinematic means, it is able not only to reproduce a simple story, but also to create an emotion, an aesthetically perfect form, the depth of thought. With modernism and later postmodernism, the art and content of storytelling has changed strikingly along with the outlook of modern humanity. This worldview finds its impact on different layers of cinematographic representation and is determined by principles, concepts and peculiarities of the said worldview.

Postmodernism consists of the diversity of the relationship to the world. Art is completely open to this diversity, although there are more or less characteristic themes for one or another genre of art. Film art also has its affection for chosen postmodern principles and concepts in which artistic reality and meaning express themselves much more deeply and interestingly. Among them, “death of the author” and intertextuality, empty sign, “death of the subject”, “différence”, “simulacrum”, “indeterminacy”, “irony”, “multiplicity” are particularly important – concepts that have replaced the importance of the “image of reality” in film art with the “hyperreality” of postmodernism. The concepts of postmodernism, switched on in the narrative, embodied in the cinematic figures, form the novel play-connections in the scattered fragments of the dissolved narration, a context that establishes the multiplicity of sense in the perception of the artistic world of a film. These concepts, presented in the different reality in the context of postmodernity, explain in a new way not only modern but also the older art of acting, they interpret the meaning of the nostalgically disappeared “ideal”.

The present article constitutes an excerpt of the university’s textbook for the subject of film studies. For this reason, special attention is paid to the short, concrete, illustrative examples. This concerns both foreign and Georgian film art. Emphasis is placed on the design of film narration, whose ambiguity and meaning are based on the ideas of postmodernism.

„KENNT MICH HIER JEMAND? NEIN, DAS IST NICHT LEAR! WER IST'S, DER MIR KANN SAGEN, WER ICH BIN?“ DAS ERZÄHLEN IM FILM. PRINZIPIEN DER POSTMODERNE

Es ist über ein Jahrhundert her, als die Filmkunst mit ihrer damals noch unfertiger Sprache versucht hatte Geschichten zu erzählen, Sujets, literarische Texte auf die Leinwand zu übertragen. Das Erzählen der modernen Filmkunst wird durch eine große Ausdrucksweise gekennzeichnet. Mit filmischen Mitteln vermag sie nicht nur eine einfache Geschichte wiederzugeben, sondern auch eine Emotion, eine ästhetisch vollkommene Form, die Tiefe des Gedankens zu schaffen. Mit der Moderne und später mit der Postmoderne hat sich die Kunst und der Inhalt des Erzählens zusammen mit der Sicht der modernen Menschheit auffallend verändert. Diese Weltanschauung findet ihre Auswirkung auf verschiedene Schichten der kinematografischen Darstellungsweise und wird durch Prinzipien, Begriffe und Eigenarten der besagten Weltanschauung bestimmt.

Die Postmoderne besteht aus der Vielfalt der Beziehung zur Welt. Die Kunst ist völlig offen dieser Vielfalt gegenüber, obschon es auch für die eine oder andere Kunstgattungen mehr oder weniger kennzeichnende Themen gibt. Auch die Filmkunst hat ihre Zuneigung gegenüber erwählten postmodernen Prinzipien und Konzepten, in denen die künstlerische Realität und der Sinn sich viel tiefer und interessanter ausdrückt. Darunter ist besonders wichtig: „Der Tod des Autors“ und die Intertextualität, leeres Zeichen, „Tod des Subjektes“, „Différence“, „Simulacrum“, „Unbestimmtheit“, „Ironie“, „Vielzahl“ – Begriffe, die in der Filmkunst die Wichtigkeit des „Abbilds der Wirklichkeit“ durch die „Hyperrealität“ der Postmoderne ersetzt haben. Die Konzepte der Postmoderne, eingeschaltet in das Erzählen, verkörpert in den filmischen Gestalten, bilden bei den verstreuten Fragmenten der aufgelösten Narration die neuartigen Spiel-Verknüpfungen, einen Kontext, der die Vielfalt des Sinnes in der Wahrnehmung der künstlerischen Welt eines Films herstellt. Diese Begriffe, dargestellt in der unterschiedlichen Realität im Kontext der Postmoderne, erklären auf neue Weise nicht nur moderne, sondern auch die ältere Schauspielkunst, sie deuten die Bedeutung des nostalgisch verschwundenen „Idealen“.

Der vorliegende Artikel bildet einen Auszug des Lehrwerks der Universität für die Fachrichtung der Filmwissenschaft. Aus diesem Grunde wird besondere Aufmerksamkeit gerichtet auf die kurzen, konkreten, anschaulichen Beispiele. Das betrifft sowohl ausländische, als auch georgische Filmkunst. Akzente liegen bei der Gestaltungsweise der Filmnarration, deren Vieldeutigkeit und Bedeutung auf den Ideen der Postmoderne fußt.



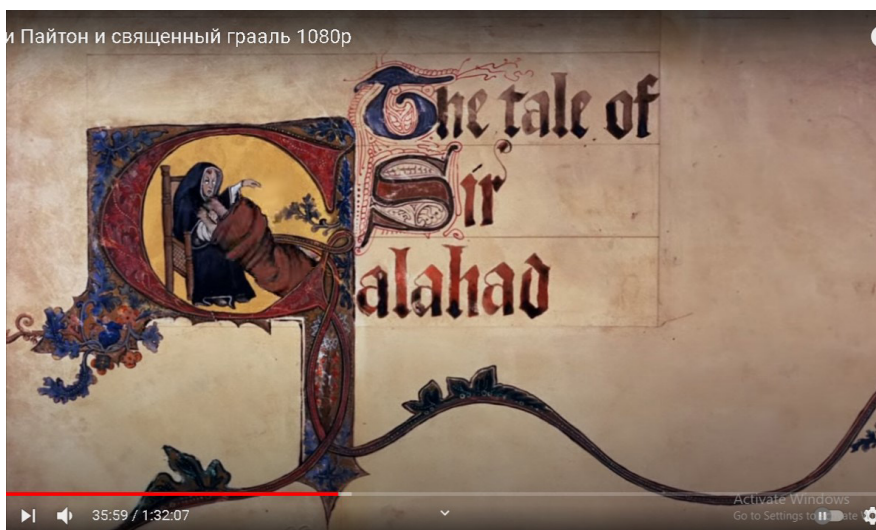
კადრი ოთარ იოსელიანის ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“, 1970.



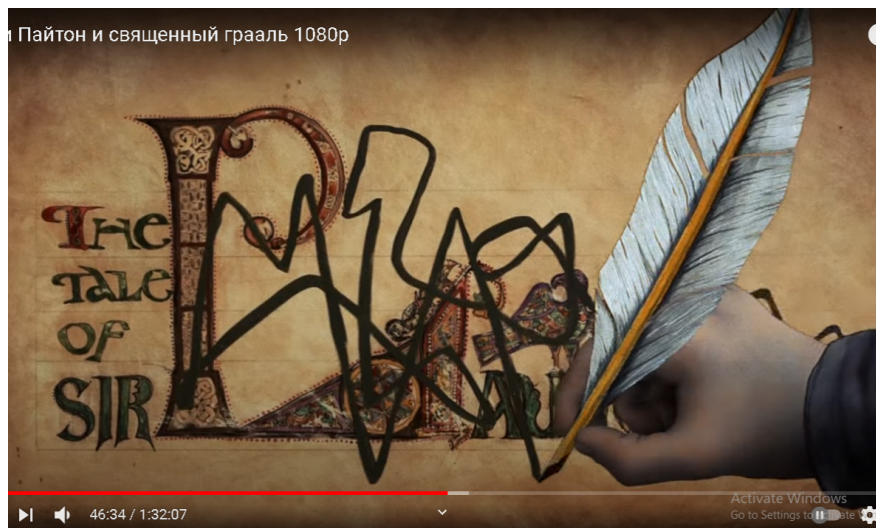
კადრი ოთარ იოსელიანის ფილმიდან „პასტორალი“, 1975



სურ. 1. კადრი ფილმიდან „ინტერვიუ“ 1987, რეჟ. ფედერიკო ფელინი



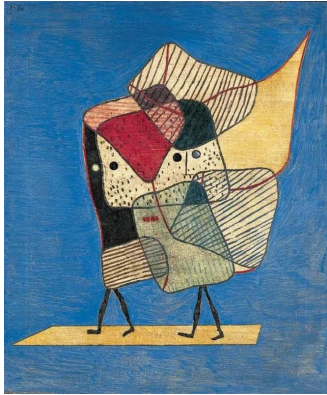
ფოლიანტი



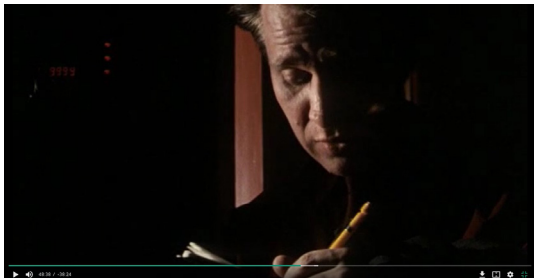
ფოლიანტი გადამწერის ხელით



სურ. 2. კადრი ფილმიდან „ფოტოგადიდება“ (Blow-Up) რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი 1966



სურ. 3. პაულ კლევს „ტყუბები“ (Zwillinge) 1930 წ.ლ. გოდარის ალუზია „მეფე ლირიდან“ კადრი - უილიამი და გობლინი.



სურ. 4. უმცროსი უილიამი (მსახ. პიტერ სელერსი. პლაგი - ჟან-ლუკ გოდარი და უმცროსი უილიამ შექსპირი



სურ. 5. ბ) ბობ მარლი. ა, გ) „პლაგი“ გოდარის ირონიული სახე-კამეო, ბობ მარლის მიბაძვით, ჩიპების, სხვადასხვა პორტებისა და სადენებისგან დაწნული დრედებით, სიგარისა და მარიხუანის სქელი ბოლით - კადრი ჟან-ლუკ გოდარის ფილმიდან „მეფე ლირი“.



სურ. ნ. ვირჯინია ვულფის წიგნი „ტალღები“,
კადრი ფილმიდან „მეფე ლირი“, რეჟ/ ჟან-ლუკ გოდარი, უილიამი

კინემატოგრაფის სტრუქტურალისტური კვლევა და მეთაფორის ფილოსოფიური ასპექტი

1989 წელს ფრანგულმა ჟურნალმა „Hors Cadre“ საგანგებო ნომერი გამოუშვა, სახელწოდებით, „თეორია კინოში და კრიზისი თეორიაში“. ჟურნალის შინაარსმა დაადასტურა კრიზისი მეცნიერებაში, რომელზეც ბოლო ხანებში მსჯელობდნენ კინომცოდნეები.

თეორეტიკოსმა ჟაკ ომონმა „Hors Cadre“-ის ფურცლებზე გამოხატა ეს საყოველთაო განწყობა: „უპირველეს ყოვლისა, ვადასტურებთ: დღეს აღარ არსებობს რაიმე გაბატონებული თეორია, მეტიც, საერთოდ არ არსებობს არანაირი ხილული თეორია. არ არსებობს არაფერი 65-70-იანი წლების სემიოტიკის, 1970 წლის ფროიდო-მარქსიზმის, 1975 წლის ფსიქოანალიზის მსგავსი. და არც იმ ფილმების ანალიზის შესადარი, რომლებშიც ჩვენ ყველამ ვპოვეთ თავშესაფარი 70-იანი წლების დამლევს. თუ დღეს კიდევაც არსებობს რაღაც გაბატონებული სამეცნიერო დისკურსი, ყველა აღიარებს, რომ ეს ისტორიის დისკურსია: ბუნებით პრობლემური, რომელიც თვითგამორკვევის საკითხშიც კი სიძნელეებს განიცდის“.¹

რა თქმა უნდა, ომონის მტკიცება გარკვეული კონცეპტებით უნდა მივიღოთ. თეორია არსებობს და ვითარდება. ბოლო წლებში გაჩნდა მიღწევები ნარატოლოგიის სფეროში. საინტერესოა გამოკვლევები ფემინისტური კინოთეორიის საკითხებზე და ასე შემდეგ. მაგრამ ყოველივე ეს, ბუნებრივია, ოდნავაც არ ეწინააღმდეგება ციტატის ზოგად პათოსს. „დიდი“ თეორია დამთავრდა, წარმოქმნილი ვაკუუმი ისტორიული შტუდიებით შეივსო, მაგრამ ეს დროებითი მოვლენაა. მსგავსი სიტუაცია ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში სისტემატურად მეორდება.

თუმცა, რა გვაქვს ხელთ ჩვენი ეროვნული კინემატოგრაფიული გამოცდილების თეორიული გააზრების თვალსაზრისით? თუ ისტორიასა და თეორიას ერთმანეთში არ ავურევთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არ გვაწყენდა განვლილ ეტაპთან, კერძოდ, 60-80-იან წლებთან დაბრუნება გარკვეული ცოდნის დაგროვების მიზნით, აგრეთვე, იმ დროის ცალკეულ გამოცდილებათა გასაერთიანებლად. ამისათვის აუცილებელია, კინოს თეორიის მცირე მიმოხილვა, რამეთუ ის თავისთავად, როგორც განყენებული ცნება, არ არსებობს.

კინოს თეორიის განვითარების თანამედროვე ეტაპი, რომლის ფესვები XX საუკუნის 60-იან წლებს უკავშირდება, ყურადღებას იქცევს, როგორც განსხვავებული იდეების მრავალფეროვნებით, ასევე მათ გარშემო, ათეულობით წლის განმავლობაში მიმდინარე დისკუსიების სიმწვავეთ. შედეგად, კინოს საკმაოდ მცირერიცხოვან თეორიულ კონცეფციებს, რომლებსაც, როგორც წესი, კინოხელოვნების პრაქტიკასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ადამიანები ქმნიდნენ, ენაცვლება კინომცოდნე თეორეტიკოსთა ჯგუფები ესთეტიკოსების, სოციოლოგების, ლინგვისტების, კულტურის ისტორიკოსთა რიგებიდან. შედეგად, იქმნება კინოს თეორიული ანალიზის მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი მიმართულებები: ესთეტიკური, ონთოლოგიური, სტრუქტურალური,

¹ Aumont J. Crise dans la crise. - „Hors cadre“, № 7, 1989, p. 199 – 203.

ფსიქოლოგიური, სოციოლოგიური, მემარცხენე-რადიკალური, პოსტმოდერნისტული.

ამ მიმართულებების წარმომადგენელთა უმრავლესობას, კინოს ერთგვარი „მეტათეორიის“ (ზოგადი თეორიის) შექმნის პრეტენზია აქვს. შედეგად, კინოთეორიის მთელი დარგი წარმოგვიდგება, როგორც „დაუკავშირებელი და განცალკევებული ფაქტორების აგრეგატი“, რომლებიც, თუ გერმანელ ფილოსოფოსსა და კულტუროლოგ ერნესტ კასირერის მოსაზრებას დავესესხებით, „სხვადასხვა, თითქოსდა გაფანტულ სხივებს“ ჰგავს და მათი „საერთო ფოკუსში“ თავმოყრა შეუძლებელია.

50-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 60-იანი წლების დასაწყისში, დასავლური ფილოსოფიის ავანსცენაზე სტრუქტურალიზმი გამოვიდა. მისი, როგორც დასავლური ფილოსოფიური აზრის, განმსაზღვრელი ერთ-ერთი მიმართულება ფრანგ ანთროპოლოგ კლოდ ლევი-სტროსსა (მისი წიგნის „პირველყოფილი აზროვნება“, 1962 წელს გამოსვლის შემდეგ) და ეგზისტენციალიზმის მამამთავარ ჟან-პოლ სარტრს შორის დაწყებული პოლემიკის გზით დამკვიდრდა. ეს შეჯახება ეგზისტენციალიზმთან, ფენომენოლოგიის კანონზომიერ შედეგთან, სულაც არ იყო შემთხვევითი. ის გერმანელი ფილოსოფოსის, ედმუნდ ჰუსერლის მიერ, ყველა მეცნიერების საფუძვლად გამოცხადებული ფილოსოფიის ბატონობის დასასრულს მოასწავებდა.

სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლებმა მიზნად დაისახეს შეექმნათ შემეცნების ახალი უნივერსალური მეთოდი, რომელიც მათი აზრით, თანამედროვე მეცნიერების მოთხოვნებს, მათ ინტერესებს უპასუხებდა. აქ ამოსავალი პუნქტია ენის, ლინგვისტური სტრუქტურების აბსოლუტიზაცია, რომლებიც ყველა სოციალური ფაქტორის განმსაზღვრელებად განიხილება.

ლევი-სტროსი ამბობს: „ენა უპირატესად კულტურული მოვლენაა (რომელიც ადამიანს ცხოველისგან განასხვავებს)“. აქედან მომდინარეობს სტრუქტურალიზმის აქსიომა, რომლის თანახმადაც, ლინგვისტიკა ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფართო დარგის წამყვანი მეცნიერებაა.¹

კინონაწარმოების ენობრივი სტრუქტურის კვლევისადმი ინტერესი ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-30-იან წლებში ვლინდება. მას დიდი ყურადღება დაუთმეს ამერიკელმა მწერალმა, კინომკოდნემ და კინოკრიტიკოსმა რუდოლფ არნჰაიმმა, ასევე პრადის ლინგვისტური წრის წევრებმა (რომან იაკობსონი და იან მუკარჟოვსკი), ბელა ბალაშმა და ანდრე ბაზენმა. თუმცა ამ დროს, სტრუქტურული მიდგომა საკმაოდ გაუბედავად ხორციელდებოდა და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ხშირად რჩებოდა კინოს ესთეტიკური და მხატვრული შეფასებების იმ ტრადიციულ ჩარჩოებში, რომელიც ჯერ კიდევ ფრანგი ესეისტი და კინოთეორეტიკოსის, რიჩოტო კანუდოსა და ფრანგი კინოკრიტიკოსის, ლუი დელუკის ნაშრომებით განისაზღვრა.

მაგალითად, რუდოლფ არნჰაიმი წიგნში „კინო, როგორც ხელოვნება“ ამტკიცებდა, რომ ენა, რომელიც ადამიანებმა გამოიმუშავეს და ურთიერთობის საშუალებად იყენებენ, მსოფლიოს ნაწილია და ამიტომ ხმოვან კინოში ენა შესაძლოა გამოიყენონ, როგორც ბუნების პატარა ნაწილი, როგორც მეტყველების ფრაგმენტი.

ანდრე ბაზენი უფრო ღრმად დაინტერესდა საკითხით, რომლის ამოსახსნელადაც ჰიპოთეზის ფორმა არჩია. სტატიაში „ფოტოგრაფიული სახის ონთოლოგია“ (1945 წე-

¹ Сзв Л. Теории, школы, концепции. Художественный образ и структура. Статья „О структурализме“. М., «Прогресс», 1975, стр. 5.

ლი), მკვლევარმა ხაზი გაუსვა მოსაზრებას, რომ კინო აერთიანებს „დროის მუმიფიკაციების“ უნარს (რაც ფოტოგრაფიული ტექნიკის გამოყენებას შემოაქვს) და ენად ყოფნის უნარს.

მოგვიანებით, ბაზენმა ეს აზრი განავრცო სტატიაში „კინოენის ევოლუცია“ (50-იანი წლები): „ვგარაუდობ (არა იმდენად როგორც ობიექტურ ტექნიკებს, არამედ მხოლოდ მუშა ჰიპოთეზის უფლებით), რომ მსოფლიო კინოს ისტორიაში, 20-იანი წლებიდან 40-იანების ჩათვლით, იკვეთება ორი დიდი, ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია – ერთ-ერთს, წარმოადგენენ რეჟისორები, რომელთაც მხატვრული სახეებით აზროვნება სწამთ, ხოლო მეორეს ისინი, ვისაც რეალობის სჯერა. პირველნი კინონაწარმოების შექმნისადმი სტრუქტურულ მიდგომას ემხრობიან, მეორენი – ფილმს სტრუქტურის გარეშე“.¹

ამგვარად, თვით კინოხელოვნების პრაქტიკის განვითარებამ შეამზადა სტრუქტურალური ოპოზიციის წარმოქმნა იმ ტრადიციულ კინოს თეორიაში, რომელიც ლუი დელუკის დროიდან წამყვან როლს ასრულებდა.

როგორც უკვე ითქვა, XX საუკუნის 60-იან წლებში, კინოს სტრუქტურული ანალიზის მიმართ ხელახალი ინტერესი ლინგვისტიკის, სემიოტიკის, სტრუქტურული ფსიქოანალიზის მიღწევებს ეყრდნობოდა და კინოს თეორიის „ტექნიკურად მეცნიერული“ დამუშავების მოწოდებით გამოდიოდა.

კინოს წინამორბედ ესთეტიკურ მოდელს, რომელიც ანდრე ბაზენმა შეიმუშავა, გადაჭრით აკრიტიკებდნენ და უარყოფდნენ.

იტალიელი ესთეტიკოსი ემილიო გარონი წიგნში „სემიოტიკა და ესთეტიკა“ (1968 წელი), კითხვაზე, თუ რატომ განიხილავდნენ ძირითადად სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლები კინოს, როგორც ენას ან მეტყველებას, პასუხობდა, რომ ამის მიზეზია მონტაჟის ცნება, რომელიც კინონაწარმოებს სიტყვების ანალოგიური კადრებისაგან შემდგარ ფრაზას ამსგავსებს.

როგორც გარონი აღნიშნავს, ამ პერსპექტივაში, კინო პირველად ფრანგმა კინოს თეორეტიკოსმა, კრისტიან მეტცმა განიხილა თავის ნაშრომში „კინო ენა თუ მეტყველება“. პიერ-პაოლო პაზოლინის მსგავსად, ფილმისა და ლინგვისტიკის ანალოგიის შედეგად, ფრანგმა მეცნიერმა დაასკვნა, რომ ფილმი მეტყველების მოვლენაა და არა ენის, რადგან არ გააჩნია არც ორმაგი დანაწევრება („ფონემებად“ და „მორფემებად“, როგორც ვერბალურ ენას), არც „პარადიგმული სტრუქტურა“ (რამეთუ თავისი ფოტოგრაფიული ბუნების წყალობით რეალობის დიდ მონაკვეთებს ხელუხლებელს ტოვებს).

ჟან მიტრიმ, ფრანგმა ფსიქოლოგმა, ესთეტიკოსმა და კინოს თეორეტიკოსმა, კაპიტალურ ნაშრომში „კინოს ესთეტიკა და ფსიქოლოგია“ (1963, 1965), ერთ-ერთმა პირველმა გადმოსცა ამ ხელოვნების თეორია სტრუქტურული ლინგვისტიკის მეთოდოლოგიური პრინციპების გამოყენებით.

ფერნანდ დე სოსიურიმ იმავე საფუძველზე სცადა კინოს ანალიზისადმი ესთეტიკური და ფსიქოლოგიური მიდგომების გაერთიანება. გარკვეული თვალსაზრისით, მისი ნაშრომები ანდრე ბაზენის კინოს ესთეტიკაში წამოყენებული იდეის არა უარყოფა, არამედ განვითარება იყო.

მიტრის კვლევის პირველ ნაწილში, მოცემულია კინოენის ფსიქოპრობლემატიკის საფუძვლიანი დახასიათება, გაანალიზებულია კინოგამოსახულების სტრუქტურა, ჩა-

¹ Базен А. Что такое кино? Сборник статей: „Эволюция киноязыка“. М., Изд-во «Искусство», 1972, стр. 45.

მოყალიბებული და აზრობრივად გამოკვეთილია ფილმის სემიოლოგიის პრინციპები. მეორე თავში, სახელწოდებით „ფორმები“, გამოკვლეულია კინოს როლი ესთეტიკური რეალობის შექმნაში, ფილმის ვიზუალური სტრუქტურებისა და სემიოლოგიის ურთიერთობა.

ჟან მიტრი ამტკიცებს, რომ კინო, მისი ფოტოგრაფიული წარმომავლობიდან გამომდინარე, არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ენა. ენად ის მხოლოდ იმ პროცესში გარდაიქმნება, როდესაც ვითარდება, როგორც ხელოვნება. ამიტომ თავის მთავარ მიზნად, მიტრი კინოს „ესთეტიკურ და ფსიქოლოგიურ შტუდიებთან“ მიმართავს ასახელებს, თუმცა, მისი აზრით, ეს არ არის „იზოლირებული ფაქტი“ და უნდა განიხილებოდეს არა როგორც მხოლოდ ხელოვნება, არამედ მასთან ერთად არსებული შემეცნების, აზროვნების და ინფორმაციის მიღების საშუალება.

ჟან მიტრის კვლევის ცენტრში კინოენის პრობლემა დგას. იგი წერს: „... კინოენაზე ლაპარაკი არ ნიშნავს კინემატოგრაფიული გამომსახველობის საშუალებათა ჩამონათვალის შედგენას, მის შინაარსსა და ფორმას, ან გამოხატვის სხვა საშუალებას შორის კავშირის დადასტურებას. აქ მთავარია, აღმნიშვნელ სტრუქტურებსა და აღმნიშვნელ ობიექტს შორის ურთიერთობის ხასიათის, მისი არსის გამოვლენა“.¹

რაც შეეხება კინომეტყველებას, ის ბუნებრივია, განსხვავდება ლიტერატურული მეტყველებისგან, თუმცა ერთი და მეორეც აზროვნების ფორმად გარდაქცევის აქტია.

სხვადასხვა სამეტყველო სტრუქტურაში ინტელექტუალური ქმედითობის სხვადასხვა ტიპი ყალიბდება. ლიტერატურაში სიტყვის მეშვეობით გვესმის მნიშვნელობა. აქ აზრები ნივთებად წარმოგვიდგებიან. თუ საჭიროა საგნის „პოვნა“, იმგვარის, როგორც სინამდვილეშია, მაშინ მისი დასახელება მოგვიწევს. კინოგამოსახულებაში კი საგანი მთელი თავისი ინდივიდუალობით არის წარმოდგენილი. აღმნიშვნელისა და აღნიშნულის არსი მსგავსია ერთმანეთის. და თუ ლიტერატურაში სიტყვა აზრს გამოხატავს, კინოში ის გამოსახულების მიღმა არ იმალება, თავად გამოსახულებაში, ანუ კომპოზიციის სტრუქტურაში ჩნდება. ხშირად სიტყვა კადრებს შორის გვხვდება, წარმოსახვას აძლიერებს. ეს მოვლენა ძირეულად განასხვავებს კინემატოგრაფიულ მეტყველებას ლიტერატურულიდან.

გამოსახულება არ წარმოადგენს იმ სიტყვის მსგავს ნიშნებს, რომელნიც მუდამ ერთი და იმავე აზრის განვითარებას ემსახურებიან.

კინოში სხვადასხვა ცნება ფორმასა და გრძნობით თვისებებს იძენს. მიტრი შემოქმედების აქტს განიხილავს არა როგორც მხატვრული ასახვის პროცესს, არამედ როგორც საგნის აზრობრივი სტრუქტურების შედგენას. ამასთანავე, მისი აზრით, მნიშვნელოვანია არ დავუშვათ, რომ კინემატოგრაფიული მეტყველების პროდუქტი სინამდვილის კარიკატურად, ან თავად რეალობიდან ამოთქმული აზრის ბრმა გადამცემად გადაიქცეს.

მიტრი წერს: „ჩემი ალქმის თეორიის თანახმად... ცნობიერების აქტი, რომელიც ნივთებს „აყალიბებს“, უკვე ლოგოს მეტყველებაა. ჩემთვის ის სამყაროში ყოფნის, მასთან ურთიერთობის, საკუთარ თავთან სამყაროზე საუბრის საშუალებას წარმოადგენს. ეს მეტყველება, თითქოს თავად სამყაროს სიტყვაა, რომელიც თავის არსებობასა და სახიერებას მე უნდა მიმადლოდეს და რომელზეც მე ვახდენ საკუთარი თავის პროეცირებას. ის არის საშუალება, სადაც შეიძლება ერთდროულად კითხვაც დავსვა და

¹Mitru J. Esthétique et psychologie d'cinéma. Paris, 1963, p. 437– 438.

პასუხი გავცე, და საკუთარი ილუზიების სანახაობაც წარმოვშვა“.¹

კინოს ესთეტიკური რეალობის სამყაროში, სუბიექტისა და ობიექტის ამგვარ შერწყმაში, მთლიანად ქრება ხელოვნების მთავარი პრობლემა – მისი ხატობრივ-მხატვრული ასახვის საკითხი.

ცნობილი იტალიელი კინოს ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი გვიდო არისტარკო სტატიაში „იტალიური გამოკვლევები. სემიოტიკა: მხოლოდ და მხოლოდ თავი“ (1982 წელი) წერს: „დღემდე, როგორც პაზოლინი ამტკიცებდა, 1966 წელს, როდესაც იტალიაში სემიოტიკის დარგში გამოკვლევები დაიწყო, კინოს შესახებ თეორიული კამათი თითქმის ყოველთვის სტილისტიკას, წესების სისტემას, მორფოლოგიას ანდა ტექნიკას ეხებოდა და ყოველ მათგანს ერთი საერთო თვისება ახასიათებდა: ისინი კინოს მეშვეობით კინოს განმარტავდნენ და ამგვარად, მეტად ბნელ ონთოლოგიას ქმნიდნენ. და მხოლოდ კინოს სფეროში ლინგვისტიკისა და სემიოლოგიის ჩარევამ მოუღო ბოლო ამ ონთოლოგიას და კინოსადმი ჭეშმარიტად მეცნიერული მიდგომა განაპირობა...“

იმისთვის, რათა შეძლებისდაგვარად ზუსტად განვსაზღვროთ კინოენა, აუცილებელია ლინგვისტიკას მივმართოთ, – ამტკიცებს კრისტიან მეტცი (კინოსემიოტიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი). ამას უკავშირებს ფაქტს, რომლის თანახმადაც, ჯერ ერთი, ლინგვისტიკა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში წამყვანი გახდა, მეორეც, სოსიურის დროიდან, მან წარმოუდგენელ წარმატებას მიაღწია კვლევის საიმედო და ზუსტი მეთოდების და აგრეთვე იმის წყალობით, რომ სემიოლოგიის სულ უფრო ფართო სფეროებს მოიცავს, რომელსაც მეტყველების სხვადასხვა ტიპის შესწავლად აღიქვამს“.²

კინოს დარგში გამოკვლევებზე გადამწყვეტი გავლენა მოახდინა ფრანგულ ჟურნალში „Communication“ გამოქვეყნებულმა (№4,1966 წელი), კრისტიან მეტცისა და როლან ბარტის სტატიებმა („კინო – ენა თუ მეტყველება?“ და „სემიოლოგიის საფუძვლები“).

სტატიაში „სემიოლოგიის საფუძვლები“, როლან ბარტი ახასიათებს ამ დისციპლინის ცნებებსა და მეთოდოლოგიას (სტატიის მასალა სტრუქტურული ლინგვისტიკიდან ნასესხებ, ოთხ დიდ რუბრიკად არის დაჯგუფებული) – 1. ენა და მეტყველება. 2. აღმნიშვნელი და აღნიშნული. 3. სინტაგმა და სისტემა. 4. დეტონაცია და კონოტაცია.

ფერდინანდ დე სოსიურისთვის საწყისი იყო აზრი „ენის მრავალფორმიანობისა და ნაირსისტემურობის შესახებ, რაც, ერთი შეხედვით, კლასიფიკაციას არ ექვემდებარება... თუმცა ქაოსი მაშინვე გაქრება, თუ ამ ნაირსისტემური მთელიდან, წმინდა სოციალური ობიექტის – კომუნიკაციისათვის აუცილებელი წესების სისტემატიზირებული ერთობლიობის აბსტრაგირებას მოვახდენთ, რომელიც გულგრილია იმ სიგნალების მასალის მიმართ, რომელთაგან შედგება. სწორედ ეს არის ენა, რომლის საპირისპიროდ, მეტყველება მეტყველებითი საქმიანობის უაღრესად ინდივიდუალური ნაწილია...“³

„ამგვარად, ენა (langue) სხვა არაფერია, თუ არა მეტყველებითი საქმიანობა (langage) მინუს მეტყველება (parole), ეს ერთდროულად სოციალური დადგენილებაც არის და ნიშნადობათა სისტემაც. სოციალური დადგენილების სახით ენა არავითარ

¹ Mitru J. Esthétique et psychologie d'cinema. Paris, 1963, p. 447.

² Aristarko G. „CinemAction», № 20, 1983, p.17.

³ Барт Р. Основы семиологии, статья „Структурализм „за“ и „против“. Ленинград, „Нева», 1975, стр. 112 -114.

შემთხვევაში არ არის აქტი, ის ნებისმიერ აზროვნების პროცესს უძღვის წინ...“¹

ენის საპირისპიროდ, მეტყველება თავისი არსით არჩევანისა და აქტუალიზაციის ინდივიდუალური აქტია. „ენისა და მეტყველების გამიჯვნა სწორედ ლინგვისტური პროცედურის არსს შეადგენს, ამიტომაც აზრი არა აქვს ამ გამიჯვნის გამოყენებას საგნების, სახეების, ქცევის წესების სისტემების მიმართ, რომლებსაც ჯერ არ განუცდიათ სემანტიკური ანალიზი“.²

სოსიურის მიხედვით, აღმნიშვნელიც და აღნიშნულიც ნიშნის შემადგენლები არიან: „...აღმნიშვნელები ენის გამოხატვის გეგმას ქმნიან, ხოლო აღნიშნულები – მისი შინაარსის გეგმას. აღნიშნული „ნივთი“ კი არა, ამ ნივთის შესახებ ჩვენი წარმოდგენაა. მნიშვნელობა შესაძლოა გაგებულ იქნეს, როგორც პროცესი. ეს არის აქტი, რომელიც აღმნიშვნელსა და აღნიშნულს აერთიანებს, აქტი, რომლის პროდუქტიცაა ნიშანი“.³

იტალიელი სცენარისტი და კინოკრიტიკოსი გვიღო არისტარკო კინოსემიოტიკაში სამ ძირითად ტენდენციას ასახელებს: პირველის წარმომადგენლები მიიჩნევენ, რომ კინო არის „ნამდვილი, აუდიოვიზუალური ნიშანი“ (პიერ-პაოლო პაზოლინი), მეორე უკავშირდება კინოს, არა როგორც ენის, არამედ როგორც მეტყველების (კრისტიან მეტცი) განსაზღვრებას, მესამე, არ უარყოფს კინოს, როგორც ენის შესაძლებლობას, მაგრამ აუცილებლად მიიჩნევს გემოვნების ესთეტიკურ ანალიზთან მის გაერთიანებას (გ. დელა ვოლპე, ე. გარონი).

კინოსემიოტიკოსები: კრისტიან მეტცი, პიერ-პაოლო პაზოლინი, უმბერტო ეკო, დევიდ უორტი, ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად მიიჩნევენ კინოს ისეთი მინიმალური ერთეულების დადგენას, რომლებსაც მნიშვნელობა აქვთ (ენის თვისებები) და რომლებიც ამას მოკლებულნი არიან.

კინოთეორიაში ტრადიციულად გამოიყენება კადრის დანაწევრების ერთეულები: ფილმი (ყველაზე დიდი), ეპიზოდი – „სექვენსი“ (რთული ერთეული, რომელიც რამდენიმე სამონტაჟე კადრისგან შედგება), კადრი (სამონტაჟე ნაწილი), მოკლე კადრი (მომენტალური ფოტოკადრი). ეს ნაწილაკები, რომლებიც კადრის ხაზოვანი დანაწევრების შედეგად მიიღება, ტერმინოლოგიურ-ლოგიკურად, ზოგადი სემიოლოგიის ტერმინებით აღინიშნება, როგორებიცაა: „ფონემა“ (მნიშვნელობას მოკლებული მინიმალური ერთეული), „მორფემა“ (ნიშანი – მინიმალური აზრობრივი ერთეული), „სემა“ (გამონათქვამი – რთული აზრობრივი ერთეული).

თითოეული, ამ თეორეტიკოსებიდან, გვთავაზობს მისეულ მეთოდს შუალედური დაყოფის ანუ არჩევანისა სამონტაჟე კადრს (კინოში სამონტაჟე ხატის შექმნის საფუძველი) და მოკლე კადრს (როგორც აღვნიშნეთ, მომენტალური ფოტოგრაფიული კადრი, კინოკადრის დანაწევრების უმცირესი ერთეული, რომელიც მოკლებულია აზრობრივ, ნიშნურ მნიშვნელობას) შორის.

ჟან მიტრი მიიჩნევს, რომ შესაძლებელია ნებისმიერი კადრის დანაწევრება (კამერის გადაადგილებით, ან კადრშიდა მოძრაობით) ხედებად, ისევე, როგორც გამონათქვამი იყოფა სიტყვებად.

კრისტიან მეტცი, პირიქით, ამტკიცებს, რომ ის განუყოფელია, რადგან პირობით

¹ ბარტ პ. Основы семиологии, статья „Структурализм „за“ и „против“. Ленинград, „Нева“, 1975, стр. 115.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 117.

ენებში შესიტყვებას კი არა ჰგავს, არამედ პირობითი ენის გამონათქვამს, რომლის დანაწევრებაც შეუძლებელია.

ნაშრომში „მეტყველება და კინო“ (1971 წელი), იგი შენიშნავს, რომ კინოს მინიმალური ერთეულები მრავალგვარია და მათი არსებობა დამოკიდებულია სპეციფიკურ კოდზე, რომელიც ამა თუ იმ კინონაწარმოების ენას უდევს საფუძვლად. აქედან გამომდინარეობს მოსაზრება, რომ ნორმატიული კინოთეორიის შექმნა შეუძლებელია. მეტცი თვლის, რომ სემიოლოგიური მიდგომა უაღრესად აღწერითია, რომ საჭიროა იმ ყველაფრის გადაკითხვა და ხელახლა გააზრება, რასაც სერგეი ეიზენშტეინი ენის ტერმინებში, ენობრივი მოქმედების ცნებებში გადმოსცემდა.

უმბერტო ეკო ამ მოქმედების ანალიზს ცალკეული მოკლე კადრით - „ფოტოგრაფიით“ იწყებს. მისი აზრით, ასეთი უმცირესი ერთეულებისგან შემდეგ იქმნება „კინომორფემები“ - ჟესტები და მოძრაობები კადრში, რომლებიც, თავის მხრივ, კინოს ძირითად სტრუქტურულ ერთეულებად - „კინოსემებად“ გამოდიან.

დევიდ უორტი „ვიდემას“ უწოდებს რეალობის ფრაგმენტს, რომელიც გადასაღებად, „ედემას“, გადაღებული ფირის ნაწილს, „კადემას“, სამონტაჟე კინოკადრს ფილმში. ის ამ ტერმინებსა და სტრუქტურული ლინგვისტიკის ცნებებს შორის ანალოგიას ავლენს.

პიერ-პაოლო პაზოლინი ცალკეულ კადრს განსაზღვრავს, როგორც „მონემას“, რომელიც „კინემებისგან“ შედგება, ანუ ობიექტებისგან, რომლებიც კადრში ჩანან და კინოს მინიმალურ ერთეულებს შეადგენენ. ამ დროს ამტკიცებს, რომ თავად სინამდვილეში არსებობენ ხატ-ნიშნები და სწორედ მათი ასახვა შეადგენს ცალკეულ პლან-ეპიზოდებს („პლან-ეპიზოდები“ - ტერმინი ბაზენისგან არის ნასესხები, თუმცა შეიძლება ქართულ ვერსიაში, ამ კონტექსტში ხედ-ეპიზოდები ვუწოდოთ. ციტირებისას კი დავტოვებთ პლან-ეპიზოდის განმარტებას), რომლებისგანაც მონტაჟდება ფილმი.

„პლან-ეპიზოდის დრო, ყოველთვის აწმყო დროა... კინემატოგრაფი, უფრო ზუსტად, აუდიოვიზუალური ტექნიკა, თავისი არსით, უსასრულო პლან-ეპიზოდია, ისევე, როგორც თავად რეალობაა ჩვენთვის ერთგვარი უსასრულო, სუბიექტური პლან-ეპიზოდი, რომელიც მანამდე გრძელდება, სანამ ვხედავთ, გვესმის და ჩვენს სიკვდილთან ერთად წყდება“.

თეორეტიკოსი წერს, რომ კინოსა და ცხოვრებას შორის განსხვავების უგულებელყოფა შესაძლებელია, ვინაიდან: „იგივე ზოგადი სემიოლოგია, რომელიც ცხოვრებაში გამოიყენება, კინოსთვისაც გამოსადეგია... უკვდავება, ვერგამოხატვა, ანდა სათქმელის გაცხადება და სიკვდილი“.¹

XX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში, სემიოლოგიაში სტრუქტურალიზმის ოცწლიანი ბატონობის შეჯამების ჟამი დგება. ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალურად განწყობილი კრიტიკოსი რიჩარდ დეგნეტი სტატიაში „კინოსემიოლოგიის აღსასრული“ (1980 წელი) წერდა, რომ კინოსემიოლოგიისა და კინოსტრუქტურალიზმის, „ამ საშინელი ტყუილების პრეტენზიები... უკვე ისტორიულ წიგნებში ჭკნება“. კინოსემიოტიკის „ტრაგიკულ ნაკლს“ (განმარტება მას ეკუთვნის), კრიტიკოსი ხედავდა არა საკუთრივ თეორიით გატაცებაში, არამედ მისი კრიტიკული ანალიზის უნარის შემღუფულობასა და სისუსტეში, წარსული კინოკულტურის მიღწევების ფაქტობრივ უგულვებელყოფაში.

¹ Pasolini P. P. „Cahiers du cinema“, № 12, 1967, p. 27 – 30.

ისიც უნდა ითქვას, როგორ შეაფასეს კინოსემიოტიკის გამოცდილება თავად სტრუქტურალისტებმა. ამ მხრივ საინტერესოა ცნობილ ფრანგ კინომცოდნე მარსელ მარტენის სტატია „ტრადიციული კრიტიკა მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა განვითარების პირისპირ“ (1982 წელი). ის სემიოლოგიის მცდელობის – კინოს „ყველაზე ნოვატორული“ მეცნიერული თეორიის შექმნას აფასებს, თუმცა აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ამისა, „მისმა გამოჩენილმა დამაარსებელმა მეტცმა საბოლოოდ აღიარა, რომ კინემატოგრაფიული ფაქტისადმი მეცნიერული მიდგომის ეს მცდელობა ჩიხში შევიდა“.¹

ის რომ სტრუქტურალიზმმა დაკარგა შესაძლებლობა, შეესრულებინა „მეტათეორიის“, კულტურის ნებისმიერი ფენომენის ანალიზის უნივერსალური მეთოდის როლი, არ ნიშნავდა მის, როგორც ამგვარი ანალიზის ერთ-ერთი ყველაზე შედეგიანი მეთოდოლოგიური საშუალების გაუფასურებას. კულტუროლოგიის ყველაზე თანამედროვე მიმდინარეობებისა და როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე ხელოვნების თეორიის წარმომადგენლები, 80-90-იან წლებშიც განაგრძობენ ამ მეთოდოლოგიის გამოყენებას.

სტრუქტურალიზმის იდეების ნიშნით განვითარებასთან დაკავშირებული კრიზისული პროცესების აღმოჩენისას (რასაც კინოს ბუნება კინოენის თავისებურებებამდე დაჰყავდა), თეორეტიკოსებმა თანამედროვე ხელოვნების კვლევის სრულიად ახალი გზების ძიება დაიწყეს.

კინოენის განმარტების სხვადასხვა ნიშანი, რომლებიც შესწავლის სემიოტურ და ლინგვოსტრუქტურულ დონეებზე პოულობენ საყრდენს, უეჭველია, იდეურ-შინაარსობრივ სტრუქტურებთან შედარებისთვის ყველაზე მოსახერხებელ გზას არ წარმოადგენს. ამ მიზნისთვის, ყველაზე მეტად განზოგადებული – ფილოსოფიური დონე უფრო გამოდგებოდა. მით უმეტეს, რომ ანალიტიკური ფილოსოფიის წარმომადგენლის, ლუდვიგ ვიტგენშტაინის წარმოდგენით, ფილოსოფია მსჯელობების, გამოთვლების, შემაჯამებელი დასკვნების ლოგიკური ჯაჭვი კი არა, ცოცხალი ქმედება, შემოქმედება და თეორია, არამედ მოქმედებაა, რომელიც ვლინდება არა გამონათქვამებში, არამედ გამონათქვამთა გაშუქებაში.

„ვფიქრობ, ფილოსოფიისადმი ჩემი დამოკიდებულება შეჯამებისას შესაძლოა ასე გამოიხატოს: არსებითად, ფილოსოფიის მხოლოდ ქმნა შეიძლება“.²

ამგვარი ფილოსოფია და ამგვარი მიდგომა შეიძლება მენტალურ პრაქტიკაში გადაიზარდოს, ყოველდღიურობაში ჩაერთოს და ვიტგენშტაინის თქმით, სიცოცხლის ფორმად იქცეს.

ესთეტიკისადმი სემანტიკური, ფილოსოფიური მიდგომა ბოლო ხანებში მოდურ ტენდენციად ჩამოყალიბდა. ფილოსოფოსი და ესეისტი, გვიდო კალოჯერო ამ მოდას „პანგლოსის დაავადებას“ უწოდებდა. ავადმყოფობის სიმპტომს ხედავდა რწმენაში, რომლის თანახმადაც, ხელოვნებაზე „მეცნიერულად“ საუბრის საუკეთესო ხერხია იმ ტერმინებისა და მეტაფორების გამოყენება, რომლებსაც ყოფით ენაში ვიყენებდით.

ხელოვნების სემანტიკური ფილოსოფია ცარიელ ადგილზე როდი დამკვიდრდა.

¹ Мартен М. Традиционная критика перед лицом развития средств массовой коммуникации. По материалам издания „Информационный сборник“. Переводы. № 36, М., ВНИИК, 1983, стр. 46.

² Сокулер З. Людвиг Виттгенштейн и его место в философии XX-го века. М., „Мысль“, 1994, стр. 101.

მისი თეორიული საწყისები იმ მოძღვრებებიდან მოდის, სადაც ხელოვნება გაანალიზებულია სიმბოლოს, ნიშნისა და ენის პრობლემებთან კავშირში.

ხელოვნების ზემოხსენებული პრობლემებისადმი ინტერესი, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ უძველესი აღმოსავლეთის ქვეყნებში, ბაბილონში, ეგვიპტეში გაჩნდა, მაგრამ ჩვენ XX საუკუნის 50-60-იანი წლები გვაინტერესებს, პერიოდი, როდესაც „ხელოვნების სემანტიკური ფილოსოფიის“ საფუძველზე „ანალიტიკური ესთეტიკის“ მიმდინარეობა აღმოცენდა. მასში გაანალიზებულია არა ხელოვნება, როგორც ენა, არამედ როგორც სახელოვნებო კვლევების ენა.

ხსენებულ მიმართულებაზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდნენ ინგლისელი ენათმეცნიერი რიჩარდსი და ანალიტიკური ფილოსოფიის წარმომადგენელი ლუდვიგ ვიტგენშტაინი. მათი პოზიცია ინგლისური ლინგვისტური ფილოსოფიის ეგრეთ წოდებული „ოქსფორდის სკოლის“ პრინციპებს ეფუძნებოდა. ლუდვიგ ვიტგენშტაინი XX საუკუნის საკვანძო ფიგურაა, მის სახელს ყველაზე უფრო ხშირად ანალიტიკურ ფილოსოფიას უკავშირებენ. ვიტგენშტაინის ნაშრომებში გამოკვლეული და დაწვრილებით ილუსტრირებულია ორგანული კავშირი ფილოსოფიასა და ენის კონცეპტუალურ სქემებს შორის.

ფილოსოფია, თავისი ნათელი ხედვის ძიებით, ღრმად შეისწავლის ენის საქმიანობას და ებრძვის მის მიერ გამუდმებით წარმოქმნილ „აჩრდილებს“. ლუდვიგ ვიტგენშტაინმა შეძლო გაერკვია, თუ რამდენად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სამყაროში ყოველივე ის გამოუხატავი, გამოუთქმელი, რაზეც შეუძლებელია საუბარი.

ვიტგენშტაინის თქმით, ერთხელ იმგვარი გრძნობა დაეუფლა, თითქოს იმ სხვა კულტურის წარმომადგენლებისათვის წერდა, რომლებიც იმ პერიოდის რეალობისაგან სრულიად განსხვავებულად აზროვნებდნენ და აღიქვამდნენ სამყაროს. ეს ერთ-ერთი მიზეზი იყო, რის გამოც იგი თავის ნაწარმოებებს არ აქვეყნებდა, არ ესწრაფვოდა საკუთარი იდეების პოპულარიზაციას და არ ცდილობდა მათ მორგებას დაბალი დონის აღქმისთვის. მიუხედავად ამისა, დასავლეთში ვიტგენშტაინი ფილოსოფოსების ფილოსოფოსად მოიაზრება.

მისი ორი ფუნდამენტური ნაშრომი: „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“ („ლფტ“) და „ფილოსოფიური კვლევები“ ავტორის გარდაცვალებიდან მხოლოდ ორი წლის შემდეგ გამოიცა. ფილოსოფიის სასწავლო კურსებში ლუდვიგ ვიტგენშტაინის შრომებს „ადრეულ“ – ლოგიკური პოზიტივიზმისა და „გვიანდელ“ – ანალიტიკური ფილოსოფიის პერიოდებად იყოფა.

„ტრაქტატში“ წარმოდგენილი, უფრო ადრინდელი კონცეფცია, ლოგიკურ ანალიზს ემყარებოდა. ფუნდამენტური ფილოსოფიური პრობლემები მასში მჭიდროდ უკავშირდებოდა ლოგიკას: ლოგიკურის ბუნების შეცნობას, ენის უნივერსალურ თავისებურებებს, მის ინფორმაციულ-შემეცნებით შესაძლებლობებს. „სამყარო-ლოგიკის“ (ენა, შემეცნება) კორელაციის გააზრებისას, ვიტგენშტაინმა მთელი ყურადღება დაუთმო ზღვარის პრობლემას იმასთან დაკავშირებით, რაც „ნათლად შეიძლება ითქვას“, ანუ წარმოდგენილი იყოს სამყაროს, ფაქტების, ობიექტების შესახებ მკაფიო („გამჭვირვალე“) ცოდნის ფორმით, რაც არ ემორჩილება მისთვის დამახასიათებელ გამოსახვის ფორმებს და სხვაგვარად უნდა იქნეს შეცნობილი.

მოგვიანებით, გულმოდგინე შესწავლის საგანი რეალურ შეგნებაში, ცვალებად სამეტყველო პრაქტიკაში არსებული ცნებების ლოგიკა გახდა. ვიტგენშტაინს ენა უკვე

აღარ ესახებოდა სამყაროდან გამოცალკევებულ, მასთან დაპირისპირებულ „სარკედ“. როგორც ფილოსოფოსი აღიარებს, ის ჩართულია ადამიანთა „სიცოცხლის მრავალგვარ ფორმებში“, საკუთარი თავის რეალიზაციას ახდენს მეტყველების აქტებში და საკუთარ თავს კარგავს სტატიკაში, მოსვენების მდგომარეობაში. აი, რატომ იყო, რომ ავტორი კი არ გვიამბობდა ენის წარმოჩენის ხერხების შესახებ, არამედ მოქმედებაში „გვიჩვენებდა“ მათ.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინის მიერ, სხვადასხვა დროს შემუშავებული ორი კონცეფცია, თითქოს სრულიად განსხვავებულია ერთმანეთისაგან, სინამდვილეში კი, ბევრი რამით უკავშირდება ერთმანეთს. ეს არ არის გასაკვირი თუნდაც იმიტომ, რომ ისინი ერთმა მკვლევარმა შექმნა, რომელიც სიცოცხლის ბოლომდე თავგამოდებით ეძებდა პასუხს კითხვებზე.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი დარწმუნდა, რომ ფილოსოფია ენის რთულ ლაბირინთებშია ფესვგადგმული და არსებითად ენის განსაკუთრებულ „ყურის გდებას“, მის მუშაობაში „ჩაკვირვებას“, იმის თვალყურის დევნებას წარმოადგენს, თუ როგორ იცვლება ცნება. მისი ფილოსოფიური გამოკვლევები ენის მიმართ დიდი ინტერესით და ფილოსოფიის მთლიანი არსის ახლებური გააზრებით ხასიათდება.

ვიტგენშტაინის ანალიტიკური გონებისათვის, ენის იმგვარი შინაგანი მექანიზმები ხდებოდა ნათელი, რომლებიც ხშირად ჩვეულებრივი „მხერის“ მიღმა რჩება ხოლმე.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინის გამოკვლევების წარმმართველი იყო სწრაფვა სიცხადისა და მკაფიო აღქმისკენ. ეს ფილოსოფოსისთვის მწვავე მოთხოვნილებად იქცა. ჯერ კიდევ თავისი საქმიანობის დასაწყისში, ის წერდა რასელს: „ღმერთო, როგორ მინდა უფრო მეტი მესმოდეს და მინდა, ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერი ცხადი გახდეს, თორემ სხვაგვარად, სიცოცხლეს ველარ შევძლებ“.¹

ვიტგენშტაინის ნაშრომი, „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“, ლოგიკისა და მისტიკის ერთგვარი კონდენსირებული ნაერთია „გამოუხატველისა“ და „მისტიკურისადმი“ მიდრეკილებით. საწყისი პირობა „ტრაქტატში“ შემდეგნაირადაა ფორმულირებული: „ჭეშმარიტად, არის რაღაც გამოუთქმელი (Unaussprechliches). ის ავლენს საკუთარ თავს, ეს გახლავთ მისტიკური“ (6.522)*

ამგვარად, მისტიკურის საკითხი „ტრაქტატში“ განხილულია, როგორც ონთოლოგიური პრობლემა. გამოუხატველის ასეთი დახვეწილი გაგება ვიტგენშტაინის მიერ, არ არის უბრალო მეტაფორა ენის გარე საზღვრებისათვის და არც „მთლიან ლოგიკას და ფილოსოფიას“ უტოლდება. „ტრაქტატისეული“ მისტიკური კონცეფცია მჭიდრო კავშირშია წარმოდგენილ ლოგიკისა და ფილოსოფიის კონცეფციებთან, მაგრამ არ ემთხვევა მათ და მის ჩარჩოებს გარეთ არსებობს.

„მიდრეკილება მისტიკურისადმი – წერდა იგი დღიურებში, – გამომდინარეობს ჩვენი მისწრაფებების დაუკმაყოფილებლობიდან, რის განხორციელებასაც მეცნიერების დახმარებით ვცდილობთ. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ თუნდაც ყველა სამეცნიერო პრობლემა გადაიჭრას, ყველაზე მთავარის გადაწყვეტას ვერც კი მიუვახლოვდებით“.²

„ტრაქტატში“ არსებითად იმანუილ კანტის მოსაზრებათა მსგავსი ამოცანა იკითხე-

¹ Wittgenstein L. Letters to Russell, Keynes and Moore. Oxford, 1974, p. 14.

* აქ და შემდგომ პარაგრაფების ნუმერაცია წიგნიდან Виттгенштейн Л. Логико-философский трактат, М., 1994.

² Wittgenstein L. Tagebuher. 1914-1916. „Киноведческие записки“. М., № 30, стр. 246.

ბა - დადგინდეს ჩვენი შემეცნების უნარის საზღვრები. ვიტგენშტაინის ფილოსოფიურ გამოკვლევებს კი ეს მიმართულება ახასიათებს: რას და როგორ ვაზროვნებთ, როგორია „ჩემი სამყაროს“, ლოგიკის და ენის საზღვრები.

ლოგიკა არ გამოდის სამყაროს საზღვრებიდან, „სამყაროს საზღვრები მისი საზღვრებიცაა“ (5.61)*. „სუბიექტი არ მიეკუთვნება სამყაროს, მაგრამ ის სამყაროს საზღვარია“ (5.632)*. მაშინ, რითი განისაზღვრება „სამყაროს საზღვარი“? „რისი წარმოდგენაც არ შეგვიძლია, იმის წარმოდგენა არ შეგვიძლია: აქედან გამომდინარე, ვერ ვიტყვით იმას, რისი წარმოდგენაც არ შეგვიძლია“ (5.61)*. დაბოლოს, „ჩემი ენის საზღვრები ჩემი სამყაროს საზღვრებს ნიშნავს“ (5,6)*.

სამყარო ლოგიკურია, საზღვრები ემთხვევა ენის საზღვრებს, მაგრამ მისი უესტები-სა და ერთმნიშვნელოვანი წესებისათვის ყველაფერი როდია მისაწვდომი. არის რაღაც, რაც არ შეიძლება ენის შესაძლებლობებით გამოიხატოს და სწორედ ეს შეადგენს სიცოცხლის „მნიშვნელობას“. ამის გამოთქმა შეუძლებელია, მაგრამ, სამაგიეროდ, შეიძლება ავხსნათ ეთიკის და ესთეტიკის დახმარებით, რომლებსაც შეხება აქვთ მისტიკის ისეთ საკითხებთან, რაც ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენს.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა არავერბალური ცნობიერების როლს და ყურადღებას ამახვილებდა, თუ როგორ აწესრიგებს აზრი ქაოსს გამოსახულების ფორმაში გაუცნობიერებლად შეჭრის გზით და როგორ აღწევს მიზანს არანათქვამის, არამედ ჩვენების საშუალებით.

„წინადადება შეიძლება მთელ სინამდვილეს ასახავდეს, მაგრამ არ შეუძლია ასახოს ის საერთო, რაც შეიძლება სინამდვილესთან გააჩნდეს, იმისათვის, რომ მისი ასახვა შეძლოს – ანუ ლოგიკური ფორმა. ლოგიკური ფორმის გამოსახვის საშუალება რომ გვექონდეს, წინადადებასთან ერთად, ლოგიკის ფარგლებს გარეთ, ანუ სამყაროს ფარგლებს გარეთ გასვლა უნდა შეგვეძლოს“ (4.12)*.

„წინადადებას არ ძალუძს ლოგიკური ფორმის გამოსახვა, ის თავად აისახება მასში. ჩვენ არ შეგვიძლია ენის დახმარებით გამოვხატოთ ის, რაც საკუთარ თავს გამოხატავს ენაში“ (4.121)*. „ის, რაც შეიძლება იყოს ნაჩვენები, შეუძლებელია ითქვას“ (4.1212)*. „აქედან გამომდინარე, ხდება გასაგები ჩვენი შეგრძნება: ნიშნების ენა თუ კარგად გვესმის, სწორ ლოგიკურ გაგებასაც ვფლობთ (4.1213)*.

ნაშრომში „ფილოსოფიური კვლევები“, ლუდვიგ ვიტგენშტაინმა წამოაყენა კონცეფცია „დანახვა როგორც“, რომელშიც პოეტური ენისათვის გამოუსადეგარი ყოველდღიური ენის თეორია გადმოსცა. პოეტური ენა წარმოქმნის აზრისა და შეგრძნებების, გრძნობითი აღქმის თავისებურ „შერწყმას“, რაც მას არაპოეტურისგან განასხვავებს, რომელშიც ნიშნის ნებისმიერობისა და ბოლომდე ნათქვამობის გამო, აზრი მაქსიმალურად „გაწმენდილია“ გრძნობითი კომპონენტისაგან.

რას ნიშნავს „დანახვა როგორც“?

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი გვთავაზობს იხვ-ბოცვრის სურათს, რომელიც შეიძლება ორგვარად იქნეს ინტერპრეტირებული: ან იხვის გამოსახულება დავინახოთ, ან ბოცვრის.

„დანახვა როგორც“, კითხვის აქტისას გამოჩნდება ხოლმე. ის უზრუნველყოფს რეალურ კავშირს ხატის გარსსა და შინაარსს, აზრს შორის: პოეტურ მეტაფორაში მისი გარსი (ხატი) არის მისი არსებობის ხერხი, შინაარსი, ოღონდ რომელიმე ერთი თვალ-

საზრისით. მეტაფორის ახსნა ნიშნავს ჩამოთვალთ მნიშვნელობები, რომელთა ფარგლებში, ხატი ისე მოჩანს, როგორც აზრი. „დანახვა როგორც“, ინტუიციური დამოკიდებულებაა, რომელიც მოიცავს აზრს და ხატს ერთად.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი საუბრობს განსხვავებაზე ისეთ გამოთქმებს შორის, როგორიცაა „მე ვხედავ რაღაცას“ და „მე ვხედავ რაღაცას როგორც...“, დასძენს, რომ „რაღაცის დანახვა როგორც“ ნიშნავს „შესაბამისი სახის ქონას“. ამგვარად, „დანახვა როგორც“ – სანახევროდ აზრია, სანახევროდ კი, გრძნობითი აღქმა. და თან, იმავე ბუნებისაა, როგორც ის, რაც აზრის სისრულეს უზრუნველყოფს, იგივე, მეტაფორა.

ყოველივე ზემოთქმულს კინოაზროვნებას თუ შევადარებთ, შეიძლება ითქვას, რომ მისთვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული უნივერსალურობა: ემოციურის, ინტუიციურისა და რაციონალურის შეხამება. ის არ ისწრაფვის პირდაპირ გახსნას მიზეზ-შედეგობრივი თანაფარდობა, რაც კონცეპტუალური აზროვნებისათვისაა დამახასიათებელი, არ ახდენს ცვალებადი ვიზუალური მწკრივის გარღვევას რეალობის „ჩამოყალიბებაში“ აღბეჭდილი უხილავი სტრუქტურებისკენ. ყოველი სიტუაცია შეიძლება უმარტივეს მოვლენებად დავშალოთ, თითქმის მატერიალურად ხელშესახები სახით, რომლებიც ამა თუ იმ ქმედების რეპრეზენტაციას ახდენენ და ამავე დროს, სადღაც მიმალულს, ფარულს გვიჩვენებენ.

კინოაზროვნება დამყარებულია სამყაროს გრძნობით აღქმაზე. ვიტგენშტაინის დანახული სამყარო იმდენად დანაწევრდა, იმდენი მრავალფეროვანი მახასიათებელი შეიძინა, ხოლო ცნებების განუსაზღვრელობამ მრავალგვარობის ისეთ დონეს მიაღწია, რომ თვით ეს სიღრმე აღმოჩნდა მიუწვდომელი გარეშე სუბიექტისთვის. ის ფილოსოფიის კუთვნილებადაც დარჩა.

კინომცოდნეობითი თეორიული აზრი ასევე ვერ განიხილება, როგორც კონცეპტუალური აზროვნება. ბუნებრივია, პოზიტიური იქნება, თუ კინომცოდნეებმა მიმართეს იმ ტერმინოლოგიურ ინსტრუმენტებს, რომლებიც სემიოტიკაში, კერძოდ, ლინგვისტიკაშია შემუშავებული. მაგრამ რაღაც მზა დოქტრინებზე დაყრდნობასაც აუცილებლად მოსდევს სერიოზული წინააღმდეგობები თავად კვლევის საგანთან.

ფილოსოფოს და თეორეტიკოს მიხეილ ბახტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, რაც უფრო ღრმად ჩავწვდებით საგანს, მით უფრო განუსაზღვრელი, ბუნდოვანი აღმოჩნდება ხოლმე ამ დროს გამოყენებული ცნებები. და ეს, კვლავ ლუდვიგ ვიტგენშტაინის მიერ განვლილი გზაა.

ამგვარად, იკვთება კინოში მეტაფორის პრობლემის შესწავლის აუცილებლობა კინოსემიოტიკის საფუძველზე, „ენობრივი სისტემის“ შეცნობით, კლასიკური კატეგორიის პოზიციიდან, საგნის ინტუიციურ და გრძნობით აღქმაზე დაყრდნობით.

ტერმინი „მეტაფორა“ არისტოტელეს ეკუთვნის და ბერძნულად „გადატანას“ ნიშნავს. იგი განსაზღვრავს სიტყვის გადატანას (მეტაფორას), როგორც უჩვეულო სახელს, რომელიც გადატანილია გვარიდან სახეობაზე, სახეობიდან გვარზე, სახეობიდან სახეობაზე, ან ანალოგიის მიხედვით.¹

მეტაფორას გააჩნია ახსნა – „ა“ არის „ბ“, სადაც პრედიკატი „ბ“ გამოიყენება გადატანითი მნიშვნელობით სუბიექტ „ა-ს“ აღწერისთვის. მაგალითად: „ზოგიერთი გზა – გველია“, „სიგარეტი – დაყოვნებული მოქმედების ბომბია“.

¹ Аристотель. Поэтика/Пер. М. Позднева – Книга сочинителя – СПб.: Амфора, 2008.

ანტიკურ ხანაში მეტაფორები შეისწავლებოდა რიტორიკისა და პოეტიკის ერთ-ერთი განყოფილების – ტროპის (ბერძნ. – მეტყველების კონსტრუქცია) თეორიის ფარგლებში და დაკავშირებული იყო მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობების ტიპთა კონკრეტიზაციასა და მათ კლასიფიკაციასთან.

არისტოტელე „პოეტიკაში“ წერს: „... ყველაზე მნიშვნელოვანია, დახელოვნებული იყო მეტაფორებში“. და განაგრძობს: „ოღონდ სხვისგან ამის გადაღება არ შეიძლება, ეს ტალანტის ნიშანია, რადგან კარგი მეტაფორის გამოგონება მსგავსების შემჩნევას ნიშნავს“.

ამ შენიშვნამ ნამდვილად დიდი როლი შეასრულა მეტაფორის თეორიის განვითარებაში. მაგრამ თუ მასში ეჭვს შევიტანთ და კრიტიკული თვალთ შევხედავთ, შეიძლება რამდენიმე, რბილად რომ ვთქვათ, გაუგებარი წანამძღვარი აღმოვაჩინოთ. აქ ნათქვამია, რომ „მსგავსების შემჩნევა“ ნიჭია, რომელსაც ყველა როდი ფლობს. მაგრამ ჩვენ ვცხოვრობთ და ვლაპარაკობთ იმის წყალობით, რომ მსგავსების შემჩნევა შეგვიძლია. იმის მიუხედავად, რომ ზოგი ადამიანი სხვებზე უკეთ ამჩნევს საგნების მსგავსებას, ეს მხოლოდ ხედვის ხარისხში განსხვავებაა. მეორე წანამძღვარი მეტყველებს, რომ ყველაფრის სწავლა შეიძლება, თუმცა მეტაფორის ხელოვნების სხვისთვის გადაცემა შეუძლებელია. მაგრამ თუ გავანალიზებთ, როგორ ვეუფლებოდით ჩვენ ყველა, მეტაფორის ხელოვნებას, დავინახავთ, რომ არისტოტელესეული დაპირისპირება უსაფუძვლოა. ყოველი ჩვენგანი ითვისებს ამას ისევე, როგორც სწავლობს ყველაფერ დანარჩენს, რისი წყალობითაც ვხდებით ადამიანები. ამ ცოდნას სხვა ადამიანებისაგან ვიღებთ, ენისა და მათი საქმიანობის საშუალებით.

ისტორიულად მეტაფორა განიხილებოდა, როგორც გამოთქმების მოქნილობაზე დაფუძნებული საშუალება, რაღაც, რაც მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაშია დასაშვები და განსაკუთრებულ სიფრთხილეს მოითხოვს. ერთი სიტყვით, მეტაფორას განიხილავდნენ, როგორც სამკაულს ან სამშენისს, როგორც ენის დამატებით მექანიზმს, და არა მის ძირითად ფორმას.

თუმცა, ამასთანავე, მეტაფორის საიდუმლო უდიდეს ფილოსოფოსებსა და თეორეტიკოსებს იზიდავდა – არისტოტელეს, ჟან-ჟაკ რუსოსა და გეორგ ჰეგელს, შემდეგ ერნსტ კასირერს, ხოსე ორტეგა-ი-გასეტსა და მრავალ სხვას.

მეტაფორა აზროვნების მნიშვნელოვანი იარაღი და აზრის ფორმაა. დროდადრო განსხვავება ორ მნიშვნელობას, ან ორ საგანს შორის მეტად მცირეა და ამიტომ უხეში, ან პრაქტიკული გონების ადამიანისათვის არ არის საინტერესო. ის „თანამოსაუბრეზე“ იყრის ჯავრს იმიტომ, რომ მას სიტყვებითა და სახეებით მანიპულირებას აბრალებს. არასრულყოფილი მხედველობის ადამიანებისთვის, „ყველა კატა ნაცრისფერია“, მაგრამ არიან ისეთებიც, ვისაც უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებს ობიექტებს შორის უმცირესი განსხვავებების აღმოჩენა.

მახვილი გონების ადამიანები ყოველთვის იქნებიან და სწორედ მათ უნდა მიმართოთ, როდესაც საინტერესო აზრების მოსმენა და დანახვა მოგინდებათ. თუ გონებას აბსტრაქტული აზროვნების უნარი არ გააჩნია, ის მეტაფორას ან მეტაფორულ აზრს პირდაპირი გამოხატვის საშუალებებისგან ვერ არჩევს. გამოხატვის ირიბ ფორმას პირდაპირი მნიშვნელობით იგებს და ავტორს იქით დაადანაშაულებს იმაში, რაშიც თავად არის დამნაშავე.

სიორენ კირკეგორმა ერთხელ ასეთი მაგალითი მოიტანა: ცირკში ხანძარი გაჩნ-

და. იმპრესარიოს მახლობლად კლოუნი აღმოჩნდა და მას დაავალა, პუბლიკისათვის ხანძრის შესახებ ეცნობებინა. მაგრამ მაყურებლებმა კლოუნისგან მოსმენილი ტრაგიკული ამბავი ხუმრობად მიიღეს და ადგილიდან არ დაძრულან. ხანძარი სწრაფად გავრცელდა და უამრავი ხალხი დაიღუპა, რადგან ხუმრობიდან სერიოზულად ნათქვამზე მათი ცნობიერების გადართვა ვერ მოახერხდა.

მეტაფორა მხოლოდ იმისთვის კი არ გვჭირდება, რომ მიღებული სახელწოდების წყალობით, ჩვენი აზრი სხვა ადამიანებისათვის მისაწვდომი გავხადოთ. ის აუცილებელია, რათა ობიექტი გახდეს ჩვენი აზრისთვის ნათელი. მეტაფორა მხოლოდ გამოხატვის საშუალება როდია. ის აზროვნების მნიშვნელოვანი იარაღიცაა. ვცადოთ ამის მიზეზებში გარკვევა.

ჯონ სტიუარტ მილი წერდა, რომ ყველა სველი ნივთი, ამავე დროს ცივი რომ ყოფილიყო, ანუ ეს ორი თავისებურება ცალ-ცალკე არასოდეს გამოვლენილიყო, ჩვენ, ალბათ, ერთ თავისებად მივიჩნევდით. სამყაროში ყველა ნივთი ლურჯი რომ ყოფილიყო, ამ ფერის შესახებ ზუსტი წარმოდგენის შექმნა ძალიან გაგვიძნელებოდა. ზუსტად ასევე, აღქმა და აზროვნება ცვლადს უკეთ ამჩნევენ, ვიდრე მუდმივს. ვინც ჩანჩქერის მახლობლად ცხოვრობს, მის ხმაურს ხმაურად ვერ აღიქვამს. ხოლო თუ ეს ხმაური შეწყდება, ის გაუგონარს გაიგონებს – სიჩუმეს.

XX საუკუნის 60-იანი წლების შემდეგ, მეტაფორის საკითხი გაფართოვდა და სემიოტიკის, ლოგიკური სემანტიკისა და მეცნიერებათმცოდნეობის სპეციალისტები დააინტერესა. რამ გამოიწვია ეს? უპირველეს ყოვლისა, ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ადამიანის მოღვაწეობა, რომელიც ორიენტაციას სამყაროში, მის პრაქტიკულ ათვისებას, ადამიანის შინაგან და გარესამყაროში მიმდინარე პროცესების შეცნობასა და გაგებას უზრუნველყოფდა.

სწორედ მეტაფორა აღმოჩნდა, თანამედროვე საზოგადოებაში, ყოველივე ამის უფრო მოცულობით და ღრმად გამოხატვის საშუალება.

ბუნებაში არსებული კავშირებისა და ურთიერთობების გააზრებამ გავლენა იქონია ენობრივი სისტემების შესწავლის მეთოდებზეც, რომლებშიც გაიხსნა „სიღრმისეული“ სტრუქტურები, გამონათქვამების ორგანიზებისას დაფარული ტრანსფორმაციის დედააზრი და კანონზომიერებები, სადაც წამყვანი როლი ენიჭება არა მხოლოდ მეტაფორის ავტორს, არამედ ადრესატსაც, რამეთუ მის აღქმაზეა დამოკიდებული როგორც კომუნიკაციური საქმიანობის წარმატება, ისე მეტაფორის არსი.

როცა მეტაფორის განხილვა უფრო ფართო ევრისტიკულ კონტექსტში დაიწყეს, ვიდრე თავად ენათმეცნიერულია, კერძოდ კი, სემიოტიკურ კონტექსტში, ის წარმოგვიდგა როგორც სამყაროს შესახებ აზროვნების ხერხი, რომელიც ადრე მოპოვებულ ცოდნას იყენებს. ამ საფუძველზე აღმოცენდა წარმოდგენა მეტაფორის, როგორც გამოყვანილი ცოდნის მოდელის, შესახებ. გარკვეული, ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუაზრებელი ცნებიდან ახალი მოდელი ყალიბდება გამოთქმის „სიტყვა-სიტყვითი“ მნიშვნელობისა და მისი თანმხლები ასოციაციების ხარჯზე, კონცეპტუალიზაციის ახალი ცოდნის კოგნიტიური დამუშავებისას. ამ დროს, რამდენადაც მეტაფორიზაციის ყველა ტიპი ადამიანური გამოცდილების ასოციაციურ კავშირებს ემყარება, ისინი (ამ) პროცესის „შესასვლელში“ სრულიად ახალი აზრების მიღების საშუალებას გვაძლევენ.¹

¹ Гак В.Г., Телия Е.М. Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988

ამჟამად, მეტაფორის პრობლემა დაშორდა რიტორიკას – იმ ადგილს, სადაც თავდაპირველად დამკვიდრდა, როგორც ერთ-ერთი ტროპი, გადააბიჯა ლინგვისტიკის (სადაც მას შეისწავლიდნენ, როგორც ტექსტის ექსპრესიული შეფერვის საშუალებას) საზღვარს, გადაინაცვლა კომპლექსურ ლაბორატორიაში და ლინგვისტიკის მომიჯნავე დისციპლინების კვლევის საგნად იქცა.

ამგვარად, მეტაფორა არ არის მხოლოდ ლინგვისტური მოვლენა, რომელიც მხოლოდ აზრის გამოხატვის ენობრივ საშუალებებს ეხება. არანაკლებ მნიშვნელოვანია თავად აზრობრივი შემცველობები, შინაარსიანი, „მნიშვნელობის მქონე“ ევოლუციები. ამიტომ, მეტაფორა განიშარტება, როგორც მეტყველების იმგვარი კონსტრუქცია, რომელიც გულისხმობს სიტყვებისა და გამოთქმების გამოყენებას გადატანითი მნიშვნელობით, რაიმე ანალოგიის, მსგავსების, შედარების საფუძველზე.

შემთხვევით როდი წერენ კონსტანტინე სერგევი და იაროსლავ სლინინი ერთობლივ შრომაში, წიგნში სახელწოდებით: „ბუნება და გონება: ანტიკური პარადიგმა“, რომ სოკრატემდელი ფილოსოფოსების აზროვნება განმსჭვალული იყო აშკარად გამოხატული მეტაფორებით. ეს „იმას მოწმობდა, რომ ისინი გამუდმებით აწყდებოდნენ გარდამავალ საზღვარს ტრადიციულ მითოპოეტურ აზროვნებასა და სამყაროს სრულიად სხვაგვარ აღქმას შორის, რაც ახალ, ცხოვრებისეულად მნიშვნელოვან მონათქვამებს მოითხოვდა... კლასობრივი წინააღმდეგობების რთული დინამიკა, რომლებიც პოლისის მოქალაქეობრივ ერთიანობას არღვევდა, გვკარნახობდა ყოველივე არსებულის ერთიანი პირველსაწყისის, საზოგადო ყოფიერების გლობალურად განიხილებული ჰარმონიზაციის უნივერსალური პრინციპის ძიების აუცილებლობას. იგულისხმებოდა ყოველივე არსებულის გამაერთიანებელი პირველსაწყისის ძიება, ყველასთვის საერთო, ერთადერთი კოსმოსის არსებობაზე. ყოველივე არსებულის ერთიანობის თემას, ჰერაკლიტე ხაზს უსვამდა თავის აფორიზმებში“.¹ – სწორედ ეს უკანასკნელია მეტაფორები.

აშკარაა, რომ მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების დაუნდობელმა მსხვრევამ, თანამედროვეობაში სიღრმისეული ხასიათი შეიძინა. სულიერება, მასშტაბებითა და მომხდარი ცვლილებებით, წარსულის მსოფლმხედველობის ყველაზე უფრო საფუძვლიანი გარდაქმნების შესადარია. ამგვარი რადიკალური ცვლილებების ცნობილი მაგალითია უძველეს დროში მითოლოგიური მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით შეცვლა. ეს გამოწვეული იყო ანტიკური ბერძნების ცხოვრებაში მომხდარი სოციალური გარდაქმნებით.

სოკრატემდელი ფილოსოფოსების გადასვლა ცხოვრებისეული მსოფლმხედველობის ახალ, ფილოსოფიურ ტიპზე, უმეტესად, მეტაფორიზაციის ხარჯზე განხორციელდა, რომელმაც ახალ, საწყის საფუძვლებზე გადასვლა უზრუნველჰყო. მეტაფორიზაციის გზით მითოლოგიური მსოფლმხედველობის დაძლევის პროცესში ისინი ბუნებრივი პროცესების თავისებურებებსა და მის არსზე ყურადღების კონცენტრაციის აუცილებლობას აწყდებოდნენ და ამასთან დაკავშირებით გვთავაზობდნენ „წყლის“, „ცეცხლის“, „ჰაერის“, „მიწისა“ და ა.შ. მეტაფორულ გამოხატულებებს.

შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფორა სწორედ ცნობიერების ფორმაა, რომელიც განაპირობებს მსოფლმხედველობის არსობრივ გარდაქმნას. მას შეუძლია უზრუნველყოს

¹ Сергеев К., Слинин Я. Природа и разум: Античная парадигма. М., „AD MARGINEM“, 1993, стр. 144.

გადასვლა მსოფლმხედველობის ერთი საზომიდან მეორეზე – აქედან გამომდინარე, თვისებრივად სხვა მსოფლმხედველობაზე ისე, რომ არ შეიზღუდოს ძველი საზომის ფარგლებში მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების განვითარებაც. მეტაფორიზაციას შეუძლია „საზღვრის გადაკვეთა“ წარსულ და ახალჩასახულ მსოფლმხედველობებს შორის.

თანამედროვეობასა და ანტიკურ ხანაში ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების პერიოდის ამგვარი დამთხვევა შემთხვევითი არაა. ის განპირობებულია კულტურის გარდამავალი მდგომარეობით, სიღრმისეული ცვლილებებით მსოფლმხედველობაში, როგორც კულტურის სულიერ ბირთვში. ეს მეტყველებს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია თანამედროვე სულიერი სიტუაციის, მსოფლმხედველობაში სიღრმისეული ცვლილებების ანალიზისთვის, მეტაფორების და მეტაფორიზაციის როლის შესწავლა.

როგორც მეცნიერი და თეორეტიკოსი ვასილი ნალიმოვი წერს: „იყო სამეცნიერო, ეს ნიშნავს იყო მეტაფორული: გქონდეს უნარი, შექმნა ნაყოფიერი მეტაფორები, რომლებიც წარმოსახვის უნარს აღძრავენ და ამით სამყაროსთან ჩვენს ურთიერთობას აფართოებენ“.¹

მეტაფორისათვის გამოტანილმა „ნდობის ვოტუმმა“ მისი შესწავლის „მატერიალური ბაზის“ არსებითი ზრდა გამოიწვია: გაჩნდა მეტაფორის კვლევები სხვადასხვა სამეცნიერო სისტემაში, დიდაქტიკურ ლიტერატურაში, მასმედიაში, სხვადასხვა საქონლის დასახელებაში, სარეკლამო და ყრუ-მუნჯთა ენაშიც კი. მაგრამ მეტაფორებს არ იყენებენ საქმიანი დისკურსის სხვადასხვა სახეობაში: წესდებებში, სამხედრო ბრძანებებში, აკრძალვებში, მოთხოვნებში, ფიცის ტექსტებსა და შუამდგომლობებში. ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილი გულისხმობს არა მხოლოდ შესრულებადობას, არამედ უკან დახევისათვის პასუხისმგებლობას. მეტაფორა ხელს უშლის ამას. თუმცა, როგორც კი სიმძიმის ცენტრი ემოციურ ზემოქმედებაზე გადაინაცვლებს, მეტაფორის აკრძალვა მაშინვე უქმდება.

მეტაფორების შესახებ კვლევების ავტორი, რობერტ ჰოფმანი წერს: „მეტაფორა მეტად პრაქტიკულია... სადაც უნდა შეგხვდეთ, ის ამდიდრებს ადამიანის ქმედებების, ცოდნისა და ენის გაგებას“.²

იქმნებოდა აზრი მეტაფორის ყოვლისშემძლეობაზე, რასაც უარყოფითი შედეგებიც მოჰყვა. აღმატებული წარმოდგენა მეტაფორის შესახებ, უკანა ხედზე სწევდა სხვადასხვა სახის დისკურსებში მისი გამოყენების შეზღუდვის პრობლემას. ამან მიგვიყვანა თავად მეტაფორის კონცეფციის საზღვრების მოშლამდე. ახლა უკვე მეტაფორას უწოდებდნენ აზრის ირიბად და ხატოვნად გამოხატვის ნებისმიერ ხერხს, რომელიც მიღებული იყო მხატვრულ ტექსტსა და სახვით ხელოვნებაში – ფერწერაში, თეატრში, კინემატოგრაფში.

როდესაც ვსაუბრობთ მეტაფორაზე კინოში, აუცილებელია აღინიშნოს მისი ადგილი სხვა სემიოტური კონცეპტების რიგში, უფრო ზუსტად, მისი მიმართება სიმბოლოსთან.

მეტაფორას საფუძვლად უდევს ხატი. მხატვრული ხატი ძირითადი სემიოტური

¹ Налимов В.В. Вероятная модель языка. Томск.: Водолей Publishers, 2003.

² Robert R. Hoffman. Metaphor in Science. To some scientists and philosophers, metaphorical theories. University of Minnesota, 1979, p. 49.

ცნებების წყაროა, რომელთა სტრუქტურა წარმოიქმნება პრინციპულად განსხვავებული - გამოხატულების თვალსაზრისის (აღმნიშვნელი) და შინაარსის თვალსაზრისის (აღნიშნული) ურთიერთქმედებით. მეტაფორაც და სიმბოლოც ხშირად განისაზღვრება გამოსახულებისადმი აპელაციის საშუალებით. მრავალი კრიტიკოსი არადიფერენცირებულად განიხილავს მეტაფორასა და სიმბოლიკას ამა თუ იმ პოეტის ინდივიდუალურ სტილში. შეიძლება შეგვხვდეს სინონიმებად გამოყენებული მეტაფორული და სიმბოლური ხატი. მეტაფორისა და სიმბოლოს კონცეპტების გადაკვეთა მართლაც ხდება. ამავე დროს, სემიოტური კონცეპტების იერარქიაში დაკავებული მდგომარეობის თვალსაზრისით, მეტაფორისა და სიმბოლოს გაიგივება არ შეიძლება.

ერთი და იმავე წყაროდან – ხატის ცნებიდან აღმოცენების შედეგად, მეტაფორამ და სიმბოლომ მისგან მემკვიდრეობით მიიღეს საერთო ნიშან-თვისებები, რომლებიც მათ ცენტრალური სემიოტური კონცეპტის – ნიშნისაგან განასხვავებს. მეტაფორა და სიმბოლო, ისევე როგორც ხატი, სტიქიურად იქმნებიან სამყაროს მხატვრული ათვისების პროცესში. ისინი შედარებით დამოუკიდებელი არიან ადამიანის ნებისგან. და არ შეიძლება მათი მნიშვნელობა ბოლომდე ფორმირებულად მივიჩნიოთ. მეტაფორაც და სიმბოლოც, უფრო ინტერპრეტაციის ობიექტებია, ვიდრე შეცნობის.

სწორედ ეს თვისება არ აძლევს მათ საშუალებას კომუნიკაციის იარაღის მაგივრობა გასწიონ: არც მეტაფორებით და არც სიმბოლოებით შეტყობინებები არ გადაიცემა. მათი დახმარებით არ შეიძლება ბრძანების გაცემა, ან საკუთარ თავზე ვალდებულების აღება. ისინი უმისამართოა და ამით განსხვავდება ნიშნისაგან. ნიშნის კონცეპტი პრაგმატულ მეტყველებას უკავშირდება. ნიშანი იარაღია ადამიანის ხელში. ნიშნების საშუალებით მყარდება და რეგულირდება პიროვნებათაშორისი ურთიერთობები. მეტაფორა და სიმბოლო არაინსტრუმენტული გახლავთ ისევე, როგორც არაინსტრუმენტულია ხატი.

ხატიდან გამომდინარე, მეტაფორა და სიმბოლო სხვადასხვა მიმართულებით განავითარებენ მას. მეტაფორა მნიშვნელობაზე აკეთებს აქცენტს, რომელიც თანდათან გამოიკვეთება. სიმბოლოში კი ფორმა ხდება სტაბილური, უფრო მარტივი და მკაფიო. მისი ამოცნობა იოლია. მეტაფორას არა გააჩნია მკაცრი შეზღუდვები და მახასიათებელი ფუნქციების მატარებელია. მეტაფორისაგან განსხვავებით, სიმბოლო რაღაც მნიშვნელობაზე მიუთითებს, მაგრამ არ გამოიყენება სხვა („უცხო“) ობიექტის დასახასიათებლად. მეტაფორის ორსუბიექტიანობა მისთვის ჩვეული არაა.

სწორედ ამ განსხვავებიდან გამომდინარეობს სიმბოლოსა და მეტაფორის ტიპურ მნიშვნელობებს შორის არსებული სხვადასხვაობა. მეტაფორას არ ახასიათებს სემანტიკური შეზღუდვები. მახასიათებელი ფუნქციის შესრულებისას, მეტაფორამ შეიძლება შეიძინოს ნებისმიერი მნიშვნელობა ხატოვანებით დაწყებული, შეხამების ფართო სფეროთი დამთავრებული. ამასთანავე, მეტაფორას, ჩვეულებრივ, მიაკუთვნებენ კონკრეტულ სუბიექტს, რაც მას სინამდვილესთან პირდაპირ, თუ ირიბად დაკავშირებული მნიშვნელობების ფარგლებში აჩერებს. სიმბოლო კი პირიქით, ადვილად გადალახავს ხოლმე „დედამიწის მიზიდულობის ძალას“ და მისწრაფვის, მონიშნოს მარადიული – ის, რაც მისტიკური ტენდენციების მქონე მოძღვრებებში, მაგალითად დაოიზმში, ჭეშმარიტ რეალობად მიიჩნევა.

„სამყაროს დიადი სული და დიადი მესხიერება, მხოლოდ სიმბოლოებით შეიძლება გამოიხატოს“, – წერდა უილიამ იიტსი.

სწორედ სიმბოლო გამოხატავს „ზღვარს იქითობის შეგრძნებას“. მეტაფორის ამოცანა უფრო „მიწიერია“. ის მოწოდებულია შექმნას ობიექტის იმგვარი ხატება, რომელიც მის არსს გამოააშკარავებს. მეტაფორა აღრმავებს სინამდვილის აღქმას, სიმბოლოს კი მის ფარგლებს გარეთ გავყავართ.

კინოთხრობის კონტექსტში მეტაფორებს, ძირითადად, განმარტებითი ფუნქცია აკისრია. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ კინომეტაფორა ორი გამოსახულების, ორი კადრის შეჯერებისას, მოძრაობაში აღმოცენდება. მისგან განსხვავებით, სიმბოლო ერთ კადრში ამოიცნობა და, უფრო ხშირად, ვლინდება, როგორც რომელიმე კონკრეტული მოვლენის თვითინტენსიური, განზოგადებული იკონურობა. ორი გამოსახულებიდან, რომლებიც კინომეტაფორის აღმოცენებას განაპირობებს, ერთი, როგორც წესი, კინოთხრობის ელემენტია, მეორე კი შესაძლოა არც იყოს კინოთხრობა... მეტიც, შეიძლება საერთოდ არ იყოს კავშირში კონკრეტულ ქმედებასთან... ანუ სიშორის გამო, უცხო იყოს მისთვის. თუმცა, მეორის „შემოყვანით“, რეჟისორი აძლიერებს პირველის აღქმას.

ამგვარად, თუ შევავაძებთ ყოველივეს, შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფორის ბუნება, მისი ესთეტიკური მნიშვნელოვნება არა მხოლოდ იმ მეცნიერთა ფიქრის საგანია, რომლებიც ენის სხვადასხვა ასპექტს შეისწავლიან. მეტაფორის მექანიზმი და მასში ჩადებული პოტენციური შესაძლებლობები ცნებების ექსტრაპოლაციისა და მისთვის საკმაოდ ღრმა შეფასების მიცემის საშუალებას იძლევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თვალჭრელიძე ტ. კინემატოგრაფიული ძიებანი. თბ. „ხელოვნება“, 1989.
2. Aumont J. Crise dans la crise. - „Hors cadre“, № 7, 1989.
3. Aristarko G. „CinemAction“, № 20, 1983.
4. Mitru J. Esthetique et psychologie d'cinema. Paris, 1963.
5. Pasolini P.P. „Cahiers du cinema“, № 12, 1967.
6. Robert R. Hoffman. Metaphor in Science. To some scientists and philosophers, metaphorical theories. University of Minnesota, 1979.
7. Wittgenstein L. Letters to Russell, Keynes and Moore. Oxford, 1974.
8. Wittgenstein L. Tagebuher. 1914-1916. „Киноведческие записки“. М., № 30.
9. Аристотель. Поэтика/Пер. М. Позднева — Книга сочинителя — СПб.: Амфора, 2008.
10. Базен А. Что такое кино? Сборник статей: „Эволюция киноязыка“. М., Изд-во „Искусство“, 1972.
11. Барт Р. Основы семиологии, статья „Структурализм „за“ и „против“. Ленинград, „Нева“, 1975.
12. Виттгенштейн Л. Логико-философский трактат, М., 1994.
13. Гак В. Г., Телия Е. М. Метафора в языке и тексте. — М.: Наука, 1988.
14. Мартен М. Традиционная критика перед лицом развития средств массовой коммуникации. По материалам издания „Информационный сборник“. Переводы. № 36, М., ВНИИК, 1983.
15. Налимов В. В. Вероятная модель языка. Томск.: Водолей Publishers, 2003.
16. Рассел Б. История западной философии. М.: „Миф“, 1993.
17. Сергеев К., Слинин Я. Природа и разум: Античная парадигма. М., „AD MARGINEM“, 1993.
18. Сокулер З. Людвиг Виттгенштейн и его место в философии XX-го века. М., „Мысль“, 1994.
19. Сэв Л. Теории, школы, концепции. Художественный образ и структура. Статья „О структурализме“. М., „Прогресс“, 1975.
20. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
21. Философия языка и семиотика. [Сб. статей Ива-новского ГУ], 1995.

STRUCTURALIST STUDIES OF CINEMATOGRAPHY AND THE PHILOSOPHICAL ASPECT OF METAPHOR

The fashionable stage of film theory, whose beginnings date back to the beginning of the 1960s, is noteworthy for the variety of different ideas and the acute discussions on these topics that lasted for decades.

In the second half of the 1950s and at the beginning of the 1960s, structuralism entered the Apron Stage / Avant-scène of philosophy. Its representatives set themselves the goal of working out a new universal method of cognition that would meet the demands and interests of modern science. The starting point in this case will be the absolutisation of language, of linguistic structures, which is considered determinant for all social factors.

The interest in researching the linguistic structure of film work emerged as early as the 1920s and 1930s. Although the structuralist approach to film research was rather restrained, and what is particularly important, this structuralist approach remained for a long time within the traditional boundaries of the artistic and aesthetic assessment of film art.

In the 1960s, interest in the structuralist analysis of film was reawakened. It was based on the achievements of linguistics, semiotics and structuralist psychoanalysis. The motto was “the truly scientific study of film theory”.

Already at the beginning of the 1980s, the moment of evaluation of the twenty-year reign of structuralism in the field of semiology occurs. Film critics recognised “a tragic flaw” not only in the enthusiasm with theory, but in the limitation and weakness of structuralism’s critical capacity.

Structuralism lost the opportunity to play the role of the “metatheory”, the universal method of analysis of any cultural phenomenon. But this by no means meant the devaluation of this kind of analysis – one of the most successful methodological means. The representatives of the most modern directions of culturology and the representatives of both classical and contemporary art theory still use this methodology today.

Various signs of defining film language, which find their bases on the semiotic and linguistic-semiotic levels of research, do not constitute a convenient way for comparison with the content structures of thought. For this purpose, the more general – philosophical level would be the most suitable. Even more so, according to Ludwig Wittgenstein – the representative of analytic philosophy – philosophy is by no means a logical chain of opinions, calculations, unifying conclusions, but a living action or activity.

Philosophy, through its search for a clear view, thoroughly investigates linguistic activity and combats the “shadows” or “ghosts” it creates. Ludwig Wittgenstein succeeded in discovering what an important role is played in the world by all that is unspoken and unexpressed, something that cannot be spoken about. He has convinced himself that philosophy is firmly rooted in the labyrinths of language. Philosophy actually represents the special “listening” to language, the “contemplation” of its activity. It also follows the process of changing concepts.

The fundamental philosophical problems set forth in L. Wittgenstein's "Tractatus Logico-Philosophicus" are connected with logic: with the perception of the essence of logic, with the universal peculiarities of language, with its informative possibilities of cognition. When considering the correlation "world - logic" (language and cognition), L. Wittgenstein devoted a great deal of attention to the problem of delimiting what is called "clear expression", i.e. it can be represented in the form of the clear ("transparent") knowledge of the objects, which corresponds to the forms of expression characteristic of it and can be recognised differently.

For Wittgenstein's analytical way of thinking, such inenningual mechanisms became clear, which normally lie outside of ordinary "insight". The philosopher attached great importance to the non-verbal role of consciousness. He focussed his attention on how thought orders chaos through the unobstructed intrusion of the visual form (the image), how thought reaches the goal not through what is said but through what is shown (visual).

The world is logical, its limits are the same as those of language, but not everything is comprehensible to its gestures and unambiguous rules. There is something that cannot be expressed by means of language, and it is precisely this that forms the meaning of life. It is difficult to express it, but it can be explained with the help of ethics and aesthetics, which are connected with such questions of mysticism, which are the basis of art.

The semantic, philosophical approach to aesthetics has become a fashionable tendency in recent times. According to this tendency, the best means in the "scientific" conversation about art is to use those terms and metaphors that we use in everyday language.

The mechanism of metaphor and the potential abilities it contains enable the extrapolation of concepts and their profound assessment. On this basis, the essence of metaphor, its aesthetic meaning, is not only the object of thought of those scholars who study various aspects of language. Consequently, it becomes evident that the necessity of researching the problem of metaphor should be done on the basis of film semiotics, through knowledge of the "language system", from the point of view of classical category and sense perception.

DIE STRUKTURALISTISCHE FORSCHUNG DER KINEMATOGRAPHISCHEN KUNST UND PHILOSOPHISCHER ASPEKT DER METAPHER

Die moderne Etappe der Filmtheorie, deren Anfänge zum Anfang der 60-er Jahre des 20. Jh.-s reichen, ist beachtenswert durch die Vielfalt der unterschiedlichen Ideen und durch die jahrzehntlang andauernden akuten Diskussionen zu diesen Themen.

In der zweiten Hälfte der 50-er Jahre und zu Beginn der 60-er Jahre trat der Strukturalismus auf die *Apron Stage / Avant-scène* der Philosophie. Ihre Vertreter haben sich zum Ziel gesetzt eine neue universelle Methode der Erkenntnis zu erarbeiten, die den Anforderungen und Interessen der modernen Wissenschaft angemessen wird. Der Ausgangspunkt wird in diesem Fall die Absolutisierung der Sprache, der linguistischen Strukturen sein, die bestimmend für alle sozialen Faktoren betrachtet wird.

Das Interesse zur Forschung der sprachlichen Struktur des Filmwerkes entsteht bereits in den 20-er und 30-er Jahren des 20. Jh.-s. Obwohl das strukturalistische Herangehen der Filmforschung ziemlich verhalten erfolgte, und was besonders wichtig ist, blieb diese strukturalistische Herangehensweise lange Zeit in den traditionellen Schranken der künstlerischen und ästhetischen Einschätzung des Filmkunst.

In den 60-er Jahren des 20. Jh.-s wurde das Interesse an der strukturalistischen Analyse des Films erneut erweckt. Es stützte sich auf die Errungenschaften der Linguistik, Semiotik, strukturalistischen Psychoanalyse. Als Motto galt „die wahrhaftig wissenschaftliche Erforschung der Filmtheorie“.

Bereits zu Beginn der 80-er Jahre erfolgt der Zeitpunkt der Bewertung der zwanzigjährigen Herrschaft des Strukturalismus im Bereich der Semiologie. Die Filmkritiker erkannten „einen tragischen Fehler“ nicht nur in der Begeisterung mit der Theorie, sondern in der Eingeschränktheit und Schwäche der kritischen Fähigkeit des Strukturalismus.

Der Strukturalismus verlor die Gelegenheit, die Rolle der „Metatheorie“, der universellen Analysemethoden eines beliebigen Kulturphänomens zu spielen. Aber das bedeutete bei Weitem nicht die Entwertung dieser Art der Analyse – eines der erfolgreichsten methodologischen Mittels. Die Vertreter der modernsten Richtungen der Kulturologie und die Vertreter sowohl der klassischen als auch der gegenwärtigen Kunsttheorie verwenden diese Methodologie auch heute noch.

Verschiedene Zeichen der Definition von Filmsprache, die auf der semiotischen und linguistisch-semiotischen Forschungsebenen ihre Stützpunkte finden, bilden keinen bequemen Weg für den Vergleich mit den inhaltlichen Gedankenstrukturen. Zu diesem Zweck wäre die allgemeinere – philosophische Ebene am geeignetsten. Umsomehr, dass laut der Ansicht von Ludwig Wittgenstein – dem Vertreter der analytischen Philosophie – die Philosophie keinesfalls die logische Kette der Meinungen, Ausrechnungen, vereinigenden Schlussfolgerungen, sondern eine lebendige Handlung bzw. Tätigkeit darstellt.

Die Philosophie, durch ihrer Suche nach einem klaren Blick, erforscht gründlich die sprachliche Tätigkeit und bekämpft die von ihr geschaffenen „Schatten“ bzw. „Geister“. Ludwig Wittgenstein ist es gelungen dahinterzukommen, was für eine wichtige Rolle in

der Welt all das Unausgesprochene und Unausgedrückte spielt, etwas, worüber man nicht sprechen kann. Er hat sich darin überzeugt, dass die Philosophie fest in den Labyrinthen der Sprache verwurzelt ist. Die Philosophie stellt eigentlich das Besondere „Zuhören“ an die Sprache, die „Betrachtung“ ihrer Tätigkeit dar. Sie verfolgt auch den Prozess der Veränderung der Begriffe.

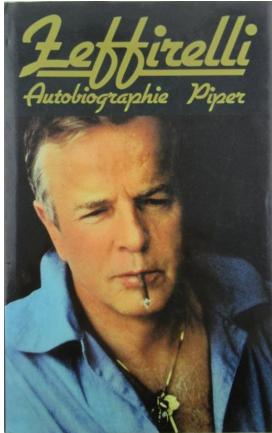
Die fundamentalen philosophischen Probleme, die im „Tractatus Logico-Philosophicus“ von L. Wittgenstein dargelegt sind, werden mit der Logik verbunden: mit der Wahrnehmung des Wesens der Logik, mit den universellen Besonderheiten der Sprache, mit ihren informativen Erkenntnismöglichkeiten. Bei der Betrachtung der Korrelation „Welt – Logik“ (Sprache und Erkenntnis) widmete L. Wittgenstein eine große Aufmerksamkeit dem Problem der Abgrenzung dessen, was man als „deutliches Ausdrücken“ nennt, d. h. es kann dargestellt werden in Form des deutlichen („durchsichtigen“) Wissens über die Objekte, was den für ihn charakteristischen Ausdrucksformen entspricht und anders zu erkennen ist.

Für die analytische Denkweise von Wittgenstein wurden solche inensprachlichen Mechanismen deutlich, die normalerweise außerhalb der gewöhnlichen „Einsicht“ liegen. Der Philosoph hat der nonverbalen Rolle des Bewusstseins eine große Bedeutung beigemessen. Er fokuzierte seine Aufmerksamkeit darauf, wie der Gedanke das Chaos ordnet durch das unbesetzte Eindringen der visuellen Form (des Bildes), wie der Gedanke das Ziel erreicht nicht durch das Gesagte, sondern durch das Gezeigte (Visuelle).

Die Welt ist logisch, ihre Grenzen sind denen der Sprache gleich, aber für ihre Gestik und eindeutige Regeln ist nicht Alles begreiflich. Es gibt Etwas, was nicht mittels der Sprache ausgedrückt werden kann, und gerade das bildet die Bedeutung des Lebens. Es ist schwierig das auszusprechen, aber man kann es mit Hilfe der Ethik und Ästhetik erklären, die mit solchen Fragen des Mystik in Verbindung treten, die die Grundlage der Kunst darstellen.

Das semantische, philosophische Herangehen zur Ästhetik wurde in der letzten Zeit zur modischen Tendenz. Laut dieser Tendenz gilt als das beste Mittel im „wissenschaftlichen“ Gespräch über die Kunst das Verwenden von jenen Begriffen und Metaphern, die wir in der Alltagssprache gebrauchen.

Der Mechanismus der Metapher und die darin enthaltenen potentiellen Fähigkeiten ermöglichen die Extrapolation der Begriffe und deren tiefeingehende Einschätzung. Ausgehend davon, ist das Wesen der Metapher, ihre ästhetische Bedeutung nicht nur der Gegenstand des Denkens jener Wissenschaftler, die verschiedene Aspekte der Sprache erforschen. Demzufolge wird offenbar, dass die Notwendigkeit der Erforschung des Problems der Metapher auf der Grundlag der Filmsemiotik, durch Erkenntnis des „Sprachsystems“, aus der Sicht der klassischen Kategorie und Sinneswahrnehmung erfolgen soll.



ფრაგმენტი ფრანკო ძეფირელის ავტობიოგრაფიიდან
 Franco Zeffirelli, The Autobiography of Franco Zeffirelli, 1986,
 Interfilm Finance SA
 თარგმნა მანანა პაიჭაძემ

ნანყვეთი მხსუთე თაჰიდან – ლუკინო

ფლორენციის „ტეატრო დელა პერგოლა“-ს (Teatro della Pergola) კულისების მოხატვა დამევალა. თეატრის ერთ-ერთ ზედა დარბაზში – სალონჩინოში, ანუ დიდ სალონში (Saloncino) – იატაკზე გაფენილი იყო სცენის უკანა კედლის უშველელი დეკორაცია. მე ცნობილი სცენოგრაფის, პარავიჩინის (Parravicini) ასისტენტად ამიყვანეს. თუმცა აქვე უნდა ვაღიარო, რომ გარკვეული „პრობლემა“ შემექმნა. ამ დიდი დარბაზის ერთ ბოლოში განლაგებული იყო გალერეა, რომლიდანაც თეატრის მთავარი სცენა ჩანდა. როგორც კი თავისუფალი წამი გამიჩნდებოდა, მაშინათვე იქით მივიპარებოდი, რომ რეპეტიციებისთვის მეყურებინა. სწორედ ერთ-ერთ ასეთ „შესვენებაზე“ ბედმა გამიღიმა და ჩემს ბიოგრაფიაში დიდი გარღვევა მოხდა. ასეთ ილბალზე ოცნებობს ყველა დამწყები მსახიობი, მაგრამ ცოტა თუ ახერხებს ამგვარ ნახტომს – პატარა პროვინციული ქალაქის თეატრიდან კულტურული ცხოვრების ცენტრში მოხვედრას.

მოაჯირზე დაყრდნობილი სიგარეტს ვეწეოდი და ვაკვირდებოდი, თუ როგორ იკრიბებოდნენ მსახიობები პირველ რეპეტიციაზე. პიესა მილანში უნდა ეჩვენებინათ. ეს იყო იტალიური ვერსია ერსკინ კალდუელის პიესისა „თამბაქოს გზა“ (Tobacco Road). გვერდითი კულისებიდან გამოვიდა კაცი (დიდი ალბათობით ყველაზე დიდი პიროვნება, რომელიც კი ცხოვრებაში შემვხედრია), რომელსაც მთელი ჩემი ცხოვრება უნდა შეეცვალა – ლუკინო ვისკონტი. და პირველივე, რისი მოწმეც გახვდები, იყო (როგორც შემდგომ შევიტყვე, მისთვის ეს დამახასიათებელი ყოფილა) მისი რისხვის და უკმაყოფილების ვულკანისებრი ამოფრქვევა, რომელსაც კლინიკური შეტევის ნიშნები ახლდა. დიახ, ეს სიბრაზით გამოწვეული რისხვის ნამდვილი ამოფრქვევა იყო, რომელსაც თან ერთვოდა საშინელი გინება და წყევლა-კრულვა. აღმაფრენამ შემიპყრო, არა უკანასკნელ რიგში იმის გამო, რომ ადამიანი, რომელიც ასეთი უშვერი სიტყვებით ილანძღებოდა, ჩემი მშობლიური რეგიონის ერთ-ერთი უცნობილესი არისტოკრატიული გვარის მატარებელი იყო – გრაფი ლუკინო ვისკონტი. ერთი მხრივ, ლუკინო ჩვენი ისტორიის წიგნებიდან გადმოსულ ფიგურას ჰგავდა: კარლოს დიდის შთამომავალი, რომლის წინაპრებიც მილანში მბრძანებლობდნენ; მის გვარს დღესაც დიდი გავლენა ჰქონდა ჩვენს ქალაქზე. მეორე მხრივ კი ის უბრალოდ იდგა ჩემ წინ, 40 წლის ლუკინო ვისკონტი, მაგრამ უკვე ლეგენდად ქცეული. ლუკინოსა და ვისკონტების კლანის

გარშემო მუდამ სკანდალური ამბები ვრცელდებოდა. ლუკინოს მამა ჰერცოგი ჯუბეპე ვისკონტი დაქორწინდა ერბას ფარმაკოლოგიური კონცერნის მილიონერ მემკვიდრეზე – კარლაზე. ამდენად, ოჯახი მუდამ მითქმა-მოთქმის ეპიცენტრში იმყოფებოდა.

ვისკონტი ექსცენტრიული ახალგაზრდას როლს ჩინებულად ასრულებდა. უკვე ადრეულ ასაკში ის ცნობილი გახდა როგორც თავზეხელაღებული ახალგაზრდა, რომელიც ხშირად გარბოდა სახლიდან, რის გამოც მამამისს სასოწარკვეთილებაში აგდებდა. ერთხელ მამამისმა იგი კავალერისტების სკოლაში მიიბარა, რადგან ახალგაზრდობიდან გიჟდებოდა ცხენებზე. რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს ფაქტი, მაგრამ სწორედ ეს გარემოება (და არა მისი მშობლების ამბიციური სურვილები და მისი საკუთარი ექსპერიმენტები მუსიკითა და მსახიობობით) გახდა გადამწყვეტი იმ გზის გაკვლევაში, რომელმაც ის მეტნაკლები შემთხვევითობით მიიყვანა თეატრსა და კინოსთან. ჩვენ – ახალგაზრდა ბიჭებმა და გოგონებმა – ძალიან ბევრი რამ ვიცოდით ლუკინოს შესახებ და მუდამ ვიყენებდით ყოველ შესაძლებლობას იმისათვის, რომ რაც შეიძლება მეტი ახალი ამბავი თუ ჭორი და მითქმა-მოთქმა გაგვეგო თეატრის სამყაროს შესახებ, რადგან ამგვარი რამ ყოველდღიურ პრესაში ძალიან მცირე დოზით იბეჭდებოდა. საყოველთაოდ ცნობილი იყო, რომ ოცდაათიან წლებში ლუკინომ ცხენების ჯირითში პარიზში გრანპრი მოიპოვა. ეს იყო მისი პირველი გამოჩენა ორ მსოფლიო ომს შორის მოქცეულ პერიოდში ევროპის ყველაზე ელეგანტურ საზოგადოებაში, საზოგადოებაში, რომელიც სამუდამოდ გაქრა. ლუკინოს აღზრდამ იგი სწორედ ამ ცხოვრებისათვის მოამზადა – ელეგანტური, წარმოსადეგი, შეძლებული არისტოკრატი, ოცდაათ წელს მითანებული დაუქორწინებელი მამაკაცი მთელი თავისი არსებით ისრუტავდა და ეტანებოდა ფრანგულ კულტურას, რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო მილანის საზოგადოებისთვის, ისევე როგორც ჩვენ – ფლორენციელები უზომოდ დიდად ვაფასებდით ყველაფერ ბრიტანულს. ლუკინო მთლიანად გაიტაცა საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ. მისი და კოკო შანელის გზები ერთმანეთს გადაეკვეთა. ჩვენს ყურამდე მოდიოდა ხმები იმის შესახებ, რომ შანელს და ლუკინოს სასიყვარულო ურთიერთობა ჰქონდათ. ახალგაზრდა ფლორენციელი ყმაწვილების მთელი ჯგუფისათვის, რომლებმაც ეს-ეს იყო გადაიტანეს სიღარიბისა და შიმშილის წლები, ეს ამბავი საკმაოდ დაუჯერებლად და ეგზოტიკურად მოჩანდა. მსახიობების წრეში კურსირებდა ხმები, რომ კოკომ ლუკინო თავის ტყვეობაში მოაქცია იმით, რომ მას კინორეჟისორი ჟან რენუარი გააცნო. ამის გაგება და დაჯერება ძალიან გვიჭირდა – რენუარის პოლიტიკური შეხედულებები რადიკალურად მემარცხენე იყო; ამიტომ გვიკვირდა, რა საერთო ინტერესები უნდა ჰქონოდათ ჟან რენუარს და იტალიელ ცხენების მოყვარულ ლუკინოს, რომელიც ამასთანავე არისტოკრატი იყო.

მაგრამ ცხადი იყო ისიც, რომ ჟან რენუარი ვისკონტის მიმართ დიდი სიმპათიით განიხსტვალა, რაც სწორედ მათი საერთო პოლიტიკური შეხედულებებით იყო განპირობებული. ომამდელი პარიზი წარმოადგენდა მემარცხენედ ორიენტირებული კულტურის ცენტრს და ყველა სოციალისტის მიზიდულობის წერტილს, რომლებიც ფაშიზმმა თავიანთი სამშობლოდან განდევნა და გარიყა. სწორედ ამ წრეებში ყოფნამ გაუჩინა გრაფ ლუკინო ვისკონტის ინტერესი მუშათა კლასის ბრძოლის მიმართ, ვისკონტის, რომელმაც არაფერი იცოდა ყოველდღიური შრომისა და ლუკმაპურის შოვნის ჯაფის შესახებ. ამგვარად, ძველი არისტოკრატიული გვარისა და სახელის მემკვიდრე ევროპაში კომუნისტი გახდა.



მაგრამ ალბათ ეს არც თუ ძლიერ გასაკვირი იყო, როგორც თავდაპირველად მოგვეჩვენა, რადგან, როგორც მოგვიანებით შევიტყვე, ლუკინო ნაციზმსაც ეპირფერებოდა, ერთგვარად „ეარშიყებოდა“, როდესაც ეს უკანასკნელი ნაციონალური სოციალიზმის ნიღაბს ეფარებოდა. ჩვენ ადვილად ვივიწყებთ, რომ ევროპული ფაშიზმი თავდაპირველად დიდწილად მემარცხენე რევოლუციური მოძრაობა იყო. ვისკონტი გარკვეულ ხანს მოხიბლული იყო იმ იდეით, რომ მასები ახალი ბედნიერი მომავალისაკენ გეზაღებულ მარშში ერთიანდებოდნენ. ლუკინო განსაკუთრებით აღფრთოვანებული იყო 1936 წელს ბერლინში გამართული ოლიმპიური თამაშებით, რომლებიც ლენი რიფენშტალმა კინოკამერაზე დააფიქსირა. ვისკონტის ეს ახალგაზრდული აღტაცება ჩანს მის გვიანდელ ფილმებშიც, ისეთებში როგორც არის „დაწყევლილები“ („La caduta degli dei“) და „ლუდვიგ მეორე“ („Ludwig II.“). მაშინ კი ეს იყო მხოლოდ მსუბუქი ფლირტი, რომელსაც მოჰყვა ხანგრძლივი ვნებიანი რელიგიური ფაზა, რომლის განმავლობაშიც ვისკონტი იმასაც კი ფიქრობდა, რომ მღვდელი გამხდარიყო. მის ბუნებაში იყო რაღაც ექსტრემალური, რაღაც, რაც მუდამ მიზანს ეძებდა, ჟან რენუარი კი მას ამ მიზნის პოვნაში დაეხმარა.

1935 წელს რენუარმა ლუკინო ვისკონტი მესამე ასისტენტად აიყვანა თავის ფილმზე „ერთი დღე სოფლად“ („Une partie de campagne“) სამუშაოდ.

რენუარი გახდა მისი მენტორი როგორც კინოხელოვნებაში, ასევე პოლიტიკური თვალსაზრისით. ვისკონტიმ შეიყვარა კინო. 1937 წელს ის გაემგზავრა ჰოლივუდში, მაგრამ ამ სამყაროში ვერ ჩაეწერა. ჰოლივუდის გარემოცვა მისთვის უცხო აღმოჩნდა.

თუ ხმებს დავუჯერებთ, მისი ურთიერთობა კოკო შანელთან დიდხანს არ გაგრძელებულა. ხოლო თუ სხვა ხმებსაც დავუჯერებთ, ირკვევა, რომ იყო კიდევ ერთი სასიყვარულო ურთიერთობა ვინმე ანონიმურ რუს პრინცესასთან. ამასთან მიმოდით ხმები კიდევ სხვა, ნაკლებად რესპექტაბელურ ურთიერთობებზე – ამგვარი ინტრიგები ვისკონტების გვარში უჩვეულოს არაფერს წარმოადგენდა. 1938 წელს საფრანგეთში ხელისუფლებაში მოვიდა ლეონ ბლუმის სახალხო ფრონტი – საფრანგეთის პირველი სოციალისტური მთავრობა, და თუმცა მას დიდი ხნის არსებობა არ ეწერა, იმ რამდენიმე თვემაც კი იკმარა, რომ ვისკონტისნაირ ადამიანებში გაელვია დარწმუნებულობა იმაში, რომ ისინი ძალაუფლების მიღწევას შეძლებენ. ამ პერიოდმა განსაზღვრა მთელი მისი შემდგომი ცხოვრება, დაღი დაასვა მას.

რენუართან ერთად ლუკინო იტალიაში დაბრუნდა, სადაც აპირებდა „ტოსკას“ გა-

დაღებას, მაგრამ როდესაც 1940 წელს ომი დაიწყო, იტალიის მაშინდელმა ხელისუფლებამ განაცხადა, რომ ფრანგ რეჟისორს არ ჰქონდა ამ ფილმის გადაღების უფლება. რენუარის ნაცვლად ფილმის გადაღების ხელმძღვანელობა გერმანელ კარლ კოხს დაევალა. ყველას გასაკვირად ვისკონტიმ გააგრძელა ფილმზე მუშაობა. რენუარმა, როგორც ჩანს, ეს მათ შორის ნდობის გაწყვეტად მიიჩნია და ისინი ერთმანეთს დაშორდნენ.

„ტოსკას“ შემდეგ ვისკონტი რთულ ვითარებაში აღმოჩნდა: ის არ აპირებდა როგორც კავალერიის ოფიცერი მუსოლინის მხარეს ბრძოლას და ამასთან მისი მემარცხენე შეხედულებები შესაძლოა მისთვისვე სახიფათო გამხდარიყო. იმხანად ის წააწყდა ფრანგულ თარგმანს ჯეიმზ კეინის პიესისა „ფოსტალიონი ყოველთვის ორჯერ რეკავს ზარს“ – „The Postman Always Rings Twice“. მან გადააკეთა პიესა და დაასათაურა „სიყვარულით შეპყრობილი“ – „Ossessione“. სიუჟეტი მარტივი იყო – ჩვეულებრივი მკვლელობის ისტორია ფინალში ეფექტური გასროლით. აბსოლუტურად არაფერი კონტროვერსული ან პოლიტიკური, ამდენად ფაშისტურ ცენზურასთან სირთულეებს არ უნდა წასწყდომოდა. ვისკონტი შეუდგა თანხების შეგროვებას – ესეც არ აღმოჩნდა



რთული მისი წარმომავლობისა და ოჯახის ურთიერთობების გამოისობით მაღალ ფინანსურ წრეებთან. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ მან ამ ჩვეულებრივი ამბისგან რაღაც მოულოდნელი და უჩვეულო გააკეთა. ვისკონტი არ მუშაობდა სტუდიაში, როგორც იღებდნენ იმ პერიოდის ფილმების უმეტესობას – თეატრალურ გარემოში და თეატრალური ხერხებით. პირიქით – მან გადაწყვიტა გადაეღო ფილმი რეალურ ადგილებზე და ღარიბულ უბნებში ჩვეულებრივი ადამიანების მონაწილეობით. ხაზს უსვამდა სიმახინჯეს და სიღატაკეს. ფილმი გადაღებული იყო კონტრასტულ შავ-თეთრ ფერებში და გამაოგნებელ კონტრასტს ქმნიდა იტალიურ სტუდიებში გადაღებული სხვა ფილმების ზედაპირულ ბრწყინვალეობასთან და იმ პერიოდის ოფიციალური კინონდუსტრიის პროპაგანდის მიერ შეკვეთილ ფილმებთან. ეს იყო ერთგვარი „ნეორეალიზმი“ და ამასთან ცალსახად მემარცხენედ ორიენტირებული. ბევრი-

სათვის ვისკონტი გმირად იქცა. ამდენად, იგი ვერაფრით ვერ გაექცა იმ გარემოებას, რომ ცენზორები ცდილობდნენ ფილმის აკრძალვას. მაგრამ იტალიური ფაშიზმის ერთ უცნაურ თვისებას ისიც წარმოადგენდა, რომ ის გამოირჩეოდა ეროვნული სიამაყით თავისი კულტურისადმი – განურჩევლად იმისა, თუ რა ფორმით ხდებოდა ეს. ფილმი მუსოლინის კერძო ჩვენებაზე უჩვენეს, რის შემდეგაც დუჩემ „სიყვარულით შეპყრობილი“ გამოაცხადა ხელოვნების ნიმუშად და ნება დართო ფირი კინოგაქირავებაში გასულიყო. მოგვიანებით სალო-რეჟიმის უკანასკნელ დღეებში კინოფირის ნეგატივი გაანადგურეს. საბედნიეროდ, ვისკონტის ჰქონდა თავისთვის შენახული არაოფიციალური კოპია, ანუ ასლი, თუმცაღა საკმაოდ ცუდი ხარისხისა. ასე რომ, მართალია ორიგინალის ჩრდილი, მაგრამ მაინც შეიძლება ითქვას, რომ ორიგინალი გადარჩა. ომის

დამთავრების შემდეგ, ფაშიზმის განადგურების შემდეგ ვისკონტი შესაშურ სიტუაციაში აღმოჩნდა. ლუკინო იყო ერთ-ერთი იმ ცოტაოდენი იტალიელი კულტურის მოღვაწე-თავანი, რომლებიც ფაშიზმს დაუპირისპირდნენ. ის გახდა სიმბოლო ყველასათვის, ვისაც ახალი ცხოვრების დაწყება სურდა, და ვისკონტი ამ გამოწვევას საოცარი ენერგიით შეუდგა. 1945 წლიდან იტალიელმა მაცურებელმა, რომელსაც მანამდე აკრძალული ჰქონდა უცხოური კინოს ნახვა და სრულ საინფორმაციო ვაკუუმში იმყოფებოდა, ვისკონტის წყალობით გაიცნო ისეთი დრამატურგები, როგორებიც იყვნენ ჟან კოქტო, ჯონ სტეინბეკი და ჟან პოლ სარტრი. თეატრალური დასი, რომელიც ლუკინომ დააარსა და რომლითაც ის რეგიონიდან რეგიონში დადიოდა, დასი, რომელიც მისგან ისრუტავდა ყველაფერ ახალს, რასაც ის ქმნიდა, – ეს ყოველივე ისეთი საჭირო იყო იტალიელი მსახიობებისა და მაცურებლებისათვის, როგორც წყალი უდაბნოში.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ლუკინო ვისკონტი ყველა თვალსაზრისით ვარსკვლავი იყო. ჩემი პრობლემა კი იმაში მდგომარეობდა, რომ როგორმე მისი ყურადღება მომექცია.

პირველი სირთულე იმაში მდგომარეობდა, რომ ჩემმა უფროსმა მთავარმა სცენოგრაფმა სწორედ მაშინ წამისწრო, როდესაც ბალუსტრადაზე დაყრდნობილი გემოდან სცენას ვაკვირდებოდი; მან ყოველგვარი მიკიბ-მოკიბვის გარეშე მითხრა, რომ იმთავითვე ჩემი საქმიანობა გამეგრძელებინა. მე მოვიცადე, სანამ ჩემი უფროსი გარკვეულ მანძილზე იქნებოდა, რათა ისევ გამეგრძელებინა რეპეტიციისათვის თვალყურის დევნა. გარკვეული ხნის შემდეგ ჩემთვის ნათელი გახდა, თუ რატომ და რა გახდა ვისკონტის სიბრაზის მიზეზი. ვისკონტის გარკვეული ჩანაფიქრი ჰქონდა „თამბაქოს გზის“ დადგმის ახალი ხერხისა, რაც უშუალოდ სცენარით არ იყო გათვალისწინებული. მას სჭირდებოდა ამისათვის უსიტყვო ბერძნული ქოროს მსგავსი რამ, რომელიც ერთადერთი ქალისგან უნდა შემდგარიყო, რომელიც მოქმედებასაც დააკვირდებოდა და გარკვეულწილად მის სიმბოლიზირებას მოახდენდა. ეს უნდა ყოფილიყო მოხუცი ბებია, რომელიც არცერთ სიტყვას არ წარმოთქვამდა, ცოცხით გაივლიდა მთელს სცენას. მისმა თანაშემწეებმა ვისკონტის სხვადასხვა ახალგაზრდა და შუახნის მსახიობი ქალები წარუდგინეს, მაგრამ ვისკონტიმ ყველა დაიწუნა. მას სჭირდებოდა ნამდვილი, ჭეშმარიტი, ცოტა გიჟი და არაადეკვატური მოხუცი ქალი. ეს იყო ექსტრემალური ნეორეალიზმი და ვისკონტიმ ის ამ დადგმაში უკიდურეს მწვერვალამდე აიყვანა. მოხუცი ქალბატონი რომ მომეძებნა, რომელიც ამ უჩვეულო როლს შეასრულებდა, სულაც არ იყო მარტივი. მე გვერდით კულისებში ჩავედი. ქვემოთ ვილაგას თეატრის დასიდან ვკითხე მხოლოდ იმისთვის, რომ დავრწმუნებულიყავი ჩემი დასკვნის სისწორეში. და მართლაც, აღმოჩნდა, რომ არ შევმცდარვარ. ვისკონტის თანაშემწე მიხვდა, რომ მართლა ვიყავი ამით დაინტერესებული, და შემევედრა დავხმარებოდი – იმდენად გაამწარა ვისკონტიმ თავისი ბრაზის ამოფრქვევებით. მეც შევპირდი, რომ ყველა ღონეს ვიხმარდი და გავეშურე მსახიობის მოსაძებნად. საბედნიეროდ უკვე ვიცოდი, სადაც უნდა დამეწყო ძებნა. ბავშვობაში ხშირად მინახავს ქუჩებში ნაცრისფერ უნიფორმაში გამოწყობილი მოხუცი ქალები და კაცები. ესენი იყვნენ „მონტე დომინის“ (Monte Domini) – „უფლის მთის“ მკვიდრნი. მოხუცებულთა თავშესაფარს კარგი რეპუტაცია

ჰქონდა. ამბობდნენ, რომ ის მე-19 საუკუნიდან არსებობდა. როდესაც ქუჩაში ამ ხალხს ვხვდებოდით, ჩემი ოჯახის უფროსი წევრები რეგულარულად იწყებდნენ თავიანთ მო-
ნოლოგს: „ჩემი დასასრულიც ეგ იქნება. როცა აღარაფერში დაგჭირდებით და გამო-
გადგებით, თქვენც იქ გამამწყვებით“. ამასთან მათ ძალიან კარგად იცოდნენ, რომ ჩვენი
ოჯახიდან არავინ არავის არასდროს არ გააკარებდა ასეთი სახლის სიახლოვეს.

და აი, ერთ მშვენიერ დღეს, მე აღმოვჩნდი ამ სახლთან. მაგრამ მე ვეძებდი ვიღაც
მოხუც ქალს თუ ვიღაც მსახიობს, თვითონაც არ ვიცოდი კონკრეტულად ვის. მაგრამ
ვიცოდი, რომ ასეთ მოხუც ადამიანებს ჩვეულებისამებრ ძალიან ცოტა ფული ჰქონდათ
და ყველანაირად მადლობლები იქნებოდნენ დამატებით სამუშაოზე.

შენობაში რომ შევედი, ერთი მონაზონი შემომეგება, რომელმაც ყოველგვარი კო-
მენტარის გარეშე მოუსმინა ჩემს თხოვნას, შემეყვანა დიდ ვესტიბიულში, მითხრა, რომ
მომეცადა და წავიდა. ცოტა ხნის შემდეგ ფლიგელის კარი გაიღო და დაახლოებით 80
წლის მოხუცი ქალბატონი „შემოფარფატდა“ და ამ სიტყვის სრული გაგებით. მას ჩიტი-
სებრი არსების იერი დაჰკრავდა.

ყოველგვარი შემზადების გარეშე პირდაპირ თავისი მონოლოგი დაიწყო: „მე გახ-
ლავართ ვირჯინია გალატონი. ადრე ცირკში ვმუშაობდი. 9 წლის ვიყავი, რომ დავიწყე
მუშაობა. ახლა 85-ის ვარ. დიახ, 85-ის! ადრე შემეძლო ცხენზე ჯირითი, ხეებზე ცოცვა,
ყველაფერი შემეძლო – ცეკვაც, ჟონგლირება, თეატრი მიყვარდა! თეატრი ხომ ჩემი
ცხოვრების ოცნებაა!“ და უეცრად ამ ქალბატონმა დაიწყო ყოველივე ამის ჩვენება. მან
ერთგვარი წარმოდგენა მოაწყო ჩემ თვალწინ – პატარა ცეკვა შეასრულა, შემდეგ რა-
ღაც სიმღერის ერთი სტროფი იმღერა, შემდეგ თითქოს მთვრალმა ბარბაცით დაიწყო
სიარული, შემდეგ რომელიღაც პიესიდან რამდენიმე ფრაგმენტი წაიკითხა... მოკლედ
იქცეოდა ისე, თითქოს მოქანქარე მარიონეტი ყოფილიყო. ეს თვალწარმტაცი სანახა-
ობა იყო, ფანტასტიური. მართლაც გიჟური. ფანჯრებიდან ხალხი გვიყურებდა. ისინი
ამბობდნენ: „ცოტათი გიჟია, მაგრამ მუდამ გვახალისებს. მისი წყალობით მუდამ კარგ
ხასიათზე ვართ!“.

მე ვირჯინიას ხელი დავავლე და თეატრისკენ წავიყვანე. „წამომყევით, ეს თქვენი
დიდი შანსია!“ ვუთხარი მე. ცოტა უცნაურად კი მომიჩვენა, როდესაც თეატრში შევიყვა-
ნე. მისი ნაცრისფერი უნიფორმა, ასეთივე ნაცრისფერივე მოსასხამით მე-19 საუკუნის
მონაზვნების სამოსს წააგავდა. ამდენად ბუნებრივი იყო, რომ ადამიანები, რომლებსაც
ჩვენ გზაზე ვხვდებოდით, გაკვირვებულნი ეკითხებოდნენ ერთმანეთს, რისთვის მომ-
ყავს მე, ახალგაზრდა კაცს, ეს უცნაური არსება თეატრში? ჩვენ კულისებში ვიცდიდით.
ვისკონტი რეპეტიციით იყო დაკავებული. მაგრამ მთავარ სირთულეს წარმოადგენდა
ამ ქალბატონის დამშვიდება. ყურს აკლდა და უბრალოდ ვერ იგებდა, რატომ უნდა ყო-
ფილიყო ჩუმად. ამიტომ იგი მაინც გამოსცემდა საკმაოდ მძაფრ ხმებს.

რეპეტიცია დამთავრდა. და როგორც იქნა ახლოს ვნახე ის ადამიანი, რომელიც
სცენის ცენტრში იდგა. ფოტოებიდან ვიცოდი, რომ ის ტანადი და წარმოსადეგი, ლამა-
ზი გარეგნობის იყო, მაგრამ მისი ესოდენ მომხიბლავი, ამ წუთას კი უკმაყოფილო სახე,
რომელიც ყველას გარშემო ასე აშინებდა, ჩემთვის სრული მოულოდნელობა იყო. ამ
სახემ ისე მომზადოვა, რომ არანაირი შიში არ მიგრძვნია. ამ ფაქტმა კი თავისთავად
ცოტათი დამაფრთხო და თან გამაოცა. ასისტენტმა ვისკონტის აუხსნა, რომ მოხუცი
ქალის როლისთვის ვიღაც ეპოვნათ. მაშინ მე ვუთხარი ვირჯინიას, სცენაზე გასულიყო
და რაიმე ეთამაშა. მას გზად უკვე ვუამბე, რომ ცნობილი გრაფი ვისკონტი ეძებდა ვინ-

მეს, ვისაც შეეძლო სცენაზე ცოცვა. აი, სწორედ ეს სიტყვა აღმოჩნდა მისთვის საკვანძო და მან მაშინათვე დაიწყო როგორც მთვრალმა სცენის ფიცრებზე ხოხვა და ცოცვა, თან რაღაც სიმღერას მღეროდა, ისიც კი მოახერხა, რაღაც მცოცავი ცეკვაც შეესრულე-ბინა. ნამდვილად თვალწარმტაცი სანახაობა იყო. ვისკონტი როგორც იქნა გაოგნდა. მან სიტყვებიც კი ვერ მოძებნა თავისი ემოციის გამოსახატავად. სანამ ვირჯინია თავის როლს ასრულებდა, ვისკონტიმ სცენას შემოუარა. როდესაც ვირჯინიამ თავისი სცენა დაასრულა, ვისკონტიმ ხმა ამოიღო და ერთადერთი სწორი სიტყვა იპოვნა ყოველივე ამის გამოსახატავად: „წარმოუდგენელია!“ ის მართლაც ასე თვლიდა. ვისკონტიმ იკითხა, თუ ვინ იპოვნა ეს ქალბატონი. ასისტენტმა რამდენიმე ნაბიჯი წინ გადადგა და სახე გაებადრა. როგორც ჩანს, ამ წარმატების თავის ანგარიშზე მიწერას აპირებდა, მაგრამ მე კულისებიდან გამოვედი და ვთქვი: „მე!“ თან ვირჯინიას ფეხზე წამოდგომაში დავეხმარე.

„თქვენ ვინ ხართ?“

„მსახიობი“.

„თქვენი გარეგნობის პატრონი მართლაც მსახიობი უნდა იყოთ!“

„ამის გარდა არქიტექტურას ვსწავლობ!“ თქვი მე, მაგრამ ვისკონტი ამან ნაკლებად დააინტერესა, ვიდრე ჩემმა გარეგნობამ.

„რანაირად მოახერხეთ ამ ქალბატონის აქ მოყვანა?“

მე ავუხსენი, რომ სცენის დეკორატორი ვიყავი ზედა გალერეაზე და გავიგონე, რაც მას სჭირდებოდა.

„მაშ, აქ ჯაშუშებიც მყოფია? როგორ გაბედეთ?!“ დასჭექა ვისკონტიმ. მერე კი დააყოლა: „მაგრამ რადგანაც ეს ქალი იპოვნეთ, გეპატიებათ! ახლა რომელ სპექტაკლში თამაშობთ?“

მე ვუთხარი, რომ ჩვენი ჯგუფი ჟან კოკტოს „საშინელ ბავშვებზე“ – (Les Enfants terribles) ვმუშაობდით ერთ-ერთი ჩვენი ჯგუფელის სახლში. ეს პიესა ვისკონტიმ გასული წლის ნოემბერში წარმატებით დადგა. იგი ნასიამოვნები დარჩა.

„მე მოვალ თქვენს რეპეტიციაზე!“ განაცხადა მან. ეს იყო და ეს. ბარიერი გადავლახე და ამ იმდროინდელი იტალიური თეატრის უსაინტერესოესი კაცის ყურადღება მოვიპყარი.

ცნობამ იმის თაობაზე, რომ ვისკონტი ჩვენს რეპეტიციას დაესწრებოდა, ჩვენი პატარა ჯგუფი პანიკაში ჩააგდო. მაგრამ მე ვიცოდი, რომ ვისკონტი ჩვენს რეპეტიციაზე იმისთვის კი არ მოდიოდა, რომ ჩვენი სამსახიობო ოსტატობა შეეფასებინა, არამედ ჩემს სანახავად მოდიოდა. ამიტომ როლს ყურადღებას აღარ ვაქცევდი და საკუთარ თავს ვთამაშობდი.

ლუკინო მართლაც მოვიდა ჩვენს რეპეტიციაზე თავისი დასის ორ წევრთან ერთად. ჩემი ვარაუდი მართლაც გამართლდა – ის ჩემს სანახავად მოვიდა...

ჩემდა გასაკვირად ეს განთქმული პიროვნება ინტერესით უსმენდა ჩემს მონაცოლს ჩემი ცხოვრების და ოცნებების შესახებ, მე კი არავინ ვიყავი, არაფერს წარმოვადგენდი. ვახშმის დროს ნელ-ნელა გამოიმტყუა და დეტალურად მომაყოლა, თუ რას ვაკეთებდი ომის დროს, როგორი სირთულეებით სავსე ცხოვრება გამოვიარე, როდესაც მამაჩემის სახლში დავბრუნდი. ჩემი სახლი ჩემთვის ციხედ იქცა. ვუთხარი, რომ ფლორენციაში თავს პატიმრად ვგრძნობდი. მეც სხვა არაფერი დამრჩენია, რომ დავლოდე მოვლენების მსვლელობას. მჯეროდა, რომ რაიმე მოხდებოდა, რაც და-

მეხმარებოდა თავისუფლებისკენ გზა გამეკვლია. თეატრალური კარიერაც, რომელსაც ვაპირებდი, საკმაოდ მყიფე და არამყარი ნიადაგი აღმოჩნდა კონკრეტული გეგმების დასასახავად. მე არ ვიყავი დარწმუნებული, თუ ვინ უნდა გამხდარიყავი – მსახიობი, რეჟისორი თუ სცენოგრაფი. ... ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც ლონდონის თეატრების სცენებზე დიდი ექსპერიმენტები ტარდებოდა და მე ყველა ჩემს მეგობარს ვთხოვდი, რომლებიც ომის დროს გავიცანი, გამოეგზავნათ ჩემთვის ჟურნალები და სტატიები, საიდანაც შემიძლო ახალი იდეების შესახებ გამეგო. გარდა ამისა, არსებობდა British Council-ის ბიბლიოთეკა და Old-Vic-Company-ს თეატრის დაუვიწყარი გასტროლები ...

.... ლუკინომ რეპეტიციების შემდეგ რამდენჯერმე დამპატიჟა – ხან სადილად, ხანაც ვახშმად. როდესაც ჩემი ცხოვრების შესახებ არ მეკითხებოდა, მე სიამოვნებით ვუსმენდი მის მონათხრობს მისი ცხოვრების წესზე, ანუ იმ ცხოვრების წესზე, რაც ჩემი, პატარა ბურჟუას, ცხოვრებისეული გამოცდილების წარმოდგენის მიღმა იყო. ის საუბრობდა ქედმაღლობის გარეშე, უშუალოდ, მაგრამ იგრძნობოდა, რომ შენს წინ იჯდა კაცი, რომელიც დიდებულებთან და თავადებთან ერთ სუფრაზე მჯდარა... დღესდღეობით ალბათ ამგვარი ტიპის არისტოკრატი ნაკლებ ეფექტს მოახდენდა ახალგაზრდებზე, მაგრამ 1946 წელს ისეთი მოვლენა, როგორც უმწიკვლოდ ჩაცმული და მოვლილი გრაფი ვისკონტი განსაკუთრებულ სანახაობას წარმოადგენდა. აბრეშუმის ცხვირსახოცი, პარიზიდან ჩამოტანილი ჰალსტუხი, ასევე განსაკუთრებული სუნამოს სურნელი... როდესაც მას მეორედ შევხვდი, გავბედე და ვკითხე, თუ რა სუნამო იყო.

„Hammam Bouquet“ – მზადდება ლონდონში Penhaligon-ის მიერ ერთ ძველ ფირმაში მხოლოდ რამდენიმე კლიენტისთვის. ინგლისის მეფეების რამდენიმე თაობა იპყრებდა მას, და რამდენიმე რჩეულის ხვედრია, რომ მათაც დროდადრო თითო-ოროლა ფლაკონი შეხვდეთ წილად“.

მიუხედავად ამ თვალშისაცემი ნარცისიზმისა, ის ასხივებდა მამაკაცურობას და ძალას. ის გამოიყურებოდა როგორც მკაცრი მეომარი, რაც მისი წინაპრების ტრადიციას შეეფეროდა. კლასიკური პროფილი და ძალიან გამოკვეთილი ცოცხალი სახე ხშირი წარბებით და დიდი მუქი თვალებით, მისი ტანი ნავარჯიშები იყო. რა თქმა უნდა, მისი გემოვნებიანი ჩაცმულობა, მისი ძვირადღირებული კოსტიუმები, აბრეშუმის პერანგები, მისთვის სპეციალურად შეკერილი ფეხსაცმელი და ზომიერი, მაგრამ ძვირფასი სამკაული მის არისტოკრატიულ არსს მეტ შარმს და დიდებულებას მატებდა. მაგრამ ლუკინო სულაც არ ყოფილა დენდი. მისი დომინანტი თვისება იყო მისი სკრუპულოზური თვითდაჯერებულობა....

როდესაც ლუკინო მილანში „თამბაქოს გზის“ (Tobacco Road) პრემიერაზე გაემგზავრა, ჩემი სამყარო უეცრად დაცარიელებული მომეჩვენა. მაგრამ უკვე მომდევნო დღეს ლუკინოს დეპეშა მივიღე, რომელშიც მატყობინებდა, რომ დადგმა საოცარი წარმატებით სარგებლობდა, დიდწილად ვირჯინია გარატონის წყალობით, შესაბამისად კი ჩემი წყალობითაც. ვირჯინია მართლაც სპექტაკლის ვარსკვლავი გახდა. თითქმის ერთი წლის განმავლობაში მთელი დასის კვალდაკვალ დადიოდა იტალიის სხვადასხვა ქალაქში ტურნეებზე. ვირჯინია ძალიან უყვარდათ მსახიობებს. და ისიც წარმუდგენლად ბედნიერი იყო, რამპის შუქს რომ ხედავდა... როდესაც ყველაფერმა ჩაიარა, ვირჯინია მცირედი დანაზოგით და მდიდარი მოგონებების უზარმაზარი „სკივრით“ დაბრუნდა თავის „მონტე დომინი“-ში – მოხუცებულთა თავშესაფარში, სადაც იქაურ

მკვიდრთ უზიარებდა უკანასკნელი წლის განმავლობაში მის მიერ განცდილ შთაბეჭდილებებს.

როდესაც მილანში სპექტაკლისთვის ყველაფერი მოაგვარა, ლუკინო რომში დაბრუნდა, მანამდე კი ფლორენციაში გაჩერდა ჩემს სანახავად. კრემისფერი BMW-ეს სპორტული მანქანით მომაკითხა. 1946 წლის ადრეული გაზაფხული იყო. მან შემომთავაზა ტოსკანაში გვემოგზაურა, ანუ გვემოგზაურა იტალიის იმ ნაწილში, რომელსაც ლუკინო თითქმის არ იცნობდა, მე კი სამაგიეროდ მისთვის ჩინებული გიდი ვიყავი. ლუკინოს ჩემდამი გამოჩენილ ყურადღებას ჩემში წესით სიამაყის განცდა უნდა აღეძრა. მაგრამ იმხანად ახალგაზრდა და თავდაჯერებული ვიყავი – განა მე იტალიელი მონტგომერი კლიფტი არ ვიყავი, რომელიც ეს-ესაა ჰოლივუდში გაემგზავრება და იქ კარიერას გაიკეთებს? ... დღეს, როდესაც ხანი მომემატა და სიბრძნეც, ჩემი მაშინდელი პიროვნული „მე“ ძალიან მაფიქრებს. ზოგჯერ ჩემს თავს ვეკითხები: როგორი რეაქცია მექნებოდა იმ ბიჭის მიმართ, ჩემს ადრინდელ „მე“-ს რომ შევხვედროდი. ნეტავ ის ბიჭი მომეწონებოდა? თუ მას აროგანტულად და თავხედად ჩავთვლიდი?

როგორც ჩანს, ლუკინოს ძალიან მოვწონდი. ტოსკანას რეგიონში მოგზაურობისას ჩემდა გასაკვირად დავადგინე, რომ ლუკინო ყველაფერს ერთი გარკვეული კუთხით აფასებდა – ფლორენცია, რომლის ნახვაც უნდოდა, იყო ქალაქი, რომელიც კომუნისტმა მწერალმა ვასკო პრატოლინიმ თავის მოთხრობებში „ორი შეყვარებულის ქრონიკა“ (Cronache di poveri amanti) და „ბიტები სანტა კროჩეს უბნიდან“ (Il quartiere) აღწერა.

როდესაც ძველ ეკლესიებსა და სასახლეებს ვათვალიერებდით, ეს ყოველმხრივ განათლებული ადამიანი გასაოცარ უვიცობას ამჟღავნებდა ხელოვნებისა და ისტორიის საკითხებში. თემები და საკითხები, რომლებიც ჩემთვის თავისთავად ცხადი იყო, ლუკინოს, როგორც ჩანს, სკოლაში ყურადღების მიღმა დარჩენია. მას ხშირად ერეოდა ერთმანეთში კვატროცენტო (Quattrocento) და ჩინკვეცენტო (Cinquecento). მაგრამ ეს გაკვირვება ზედაპირულ ხასიათს ატარებდა, თუკი მათ იმ ათლექტური აღნაგობის პიროვნებას შევადარებდი, რომელსაც ეცვა ბატისტონის (Battistoni) პერანგი მოქარგული მონოგრამით, მილანის საუკეთესო მკერავების ხელით შეკერილი კოსტიუმები (მუდამ ჟილეტის გარეშე) და რომელიც სიენის ქუჩებში დაბორიალობდა. ლუკინო ლაპარაკობდა ფრანგული პრონონსით, ასო „რ“-ს ფრანგულ ყაიდაზე წარმოთქვამდა, რაც იტალიის მაღალი არისტოკრატიის გამორჩეულ ნიშნად ითვლებოდა. მისი ამგვარი გამოჩენა საზოგადოებაში და უპირველეს ყოვლისა რესტორნებსა და სასტუმროებში მიმტანებისა და პორტიეების მხრიდან განსაკუთრებული მომსახურების გარანტიას გვაძლევდა.

მაგრამ უეცრად მისი ამ დიდი შარმისა და სტილის მიღმა გამოვლინდებოდა ხოლმე ლუკინოს აღგზნებადობა და დაუოკებელი ტემპერამენტი, როდესაც რაიმე ისე არ ხდებოდა, როგორც ეს მას უნდოდა. ერთი რამ ცხადი გახდა ჩემთვის: როდესაც ლუკინოს სიბრაზის შეტევა შეიპყრობდა და მას რაიმეს დამტრევა და დალეწვა მოუნდებოდა, ის აუცილებლად აირჩევდა ისეთ ნივთს, რომელსაც უკვე რაღაც ნაკლი, წუნი ჰქონდა და მას საოცრად ეფექტურად მიახეთქებდა ხოლმე კედელს. ამ დაკვირვებამ გამიადვილა მისი ხასიათის მონაცვლეობის გაძღება და ატანა, მაშინ როდესაც სხვები შიშით ძრწოდნენ და კანკალებდნენ მის წინაშე. ეს იყო საუკეთესო გაკვეთილი, რომე-

ლიც კი მისგან მისწავლია – ზუსტად გათვლილი სიბრაზის ამოფრქვევის ხელოვნება. იმ გარემოებასაც დავაკვირდი, რომ როდესაც მას წინააღმდეგობას გავუწევდი, ლუკინო მაშინვე უკან იხევდა და მშვიდდებოდა.... მე იმხანად სრულიად უცნობი დამწყები მსახიობი ვიყავი, რომელიც ეძებდა თავის დიდ შანსს, შანსს, რომელსაც ყველა ეძებს... ლუკინო კი თავისი თეატრალური კარიერის ბენიტი იყო. მე მამშვიდებდა ის გარემოება, რომ ლუკინოც ადამიანი იყო, რომელიც ყოველი თავისი საქციელის პლუსებსა და მინუსებს გულდასმით წონიდა.

.... იმ პირველ ზაფხულს ლუკინო თავის ოჯახთან ატარებდა. მე კი დავაპირე მამაჩემთან ზღვაზე გავემგზავრებულიყავი. მაგრამ მანამდე გადავწყვიტე ჩემს დეიდას ვწვეოდი სიენაში, დედაჩემის კუბინას, ინეს ალფანი-ტელლინის. გუსტავოს გარდა, დეიდა ინესი იყო ერთადერთი ადამიანი ჩვენს ოჯახში, რომელიც თეატრთან იყო დაკავშირებული. თავის საუკეთესო წლებში ინეს ალფანი-ტელლინი არტურო ტოსკანინის საყვარელ მომღერლად ითვლებოდა. როდესაც სიმღერას თავი დაანება, პედაგოგობა დაიწყო. ის ძლიერ ბრუნავდა ნიჭიერ ახალგაზრდა მომღერლებზე, ყოველწლიურად მიემგზავრებოდა სიენაში, რათა იქ მუსიკალურ აკადემიას დახმარებოდა მსოფლიოს ყველა კუთხიდან ჩამოსული ახალგაზრდა მუსიკოსებისა და მომღერლებისთვის მასტერკლასების ორგანიზების საქმეში. მასწავლებლები მეტწილად თავისი დარგის კორიფეები იყვნენ, ხოლო მოსწავლეები დიდი იმედების მომცემები.

იმ წელს ზაფხულის დამლევს მთელი სიენა გაჟღენთილი იყო მუსიკით. ყველა შესაძლო ადგილას ეწყობოდა რეპეტიციები და კონცერტები. სეზონის კულმინაცია იყო საოპერო წარმოდგენა, რომელიც ტრადიციისამებრ იშვიათი, მივიწყებული ოპერა უნდა ყოფილიყო. ამ ღონისძიებას ინესი თავად ხელმძღვანელობდა. თავიდან ყველაფერს თავად უძღვებოდა. მაგრამ მალე გაუჭირდა და დამხმარე დასჭირდა. იმ წელს მე მთხოვა, სიენაში ჩამოვსულიყავი და მას პერგოლეზის ოპერა „გამჭრიახი გლეხის ქალის“ („La contadina astuta“) დადგმასა და სცენოგრაფიაში დავხმარებოდი.

მართალია, მე ყოველთვის მუსიკალური ვიყავი და ოპერა მისი პირველივე ნახვისა და მოსმენისთანავე შემეყვარდა (ეს იყო რიხარდ ვაგნერის „ვალკირია“), მაგრამ არასოდეს ვთვლიდი, რომ ეს ჩემი სამყარო იყო. სიენაში გატარებულმა დღეებმა ცხადყო, რომ თეატრი და მუსიკა ძლიერ ზემოქმედებას ახდენდა ადამიანზე. ეს მე ფიზიკურად შევიგრძენი. ისიც უნდა ითქვას, რომ ომამდე ოპერა იშვიათობას წარმოადგენდა. იმხანად ეს იყო პომპეზური დადგმა რომელიმე ერთი დიდი მომღერლისთვის, ანუ კლასიკური ჩარჩო სოპრანოსა და ტენორისათვის, პრაქტიკულად კოსტიუმირებული კონცერტი. მაგრამ ჩვენ საოპერო დადგმები მუსიკის გამო გვიყვარდა. თუმცაღა ვაღიარებ, რომ ოპერას სერიოზულად არასოდეს ვაღიარებდი ისე, როგორც თეატრს. ახლა კი, როდესაც მომღერლებთან ერთად მომიწია მუშაობა, თანდათან ვიგრძენი, რომ ამ სფეროში ძალიან დიდი და ფართო შესაძლებლობები იმალებოდა.

სიენადან მამაჩემთან გავემგზავრე ზღვაზე ვიარეჯიოში. 23 წლის ვიყავი და გავაცნობიერე, რომ ჩემი ცხოვრების გადამწყვეტ ეტაპს მივადწიე. ... გარკვეული დროის შემდეგ ლუკინოს დეპეშა მივიღე, რომელშიც მატყობინებდა, რომ მსახიობების ახალ ანსამბლს აგროვებდა „დანაშაულისა და სასჯელის“ დასადგმელად. პრემიერა ნ ნოემბერს იყო დანიშნული. დეპეშის ბოლოს მწერდა, რომ თუკი მოვისურვებდი, ჩემთვისაც გამოძებნიდა პატარა როლს.

ახლა კი დადგა გადამწყვეტი მომენტი: მამაჩემისთვის უნდა ამეხსნა, რომ სახლიდან მივდიოდი, და არქიტექტურასაც თავს ვანებებდი. ამ პროცესმა ძალზე დრამატული ფორმა მიიღო. ლუკინოსგან განსხვავებით მამაჩემი სიბრაზისგან ყველაფერს ამსხვრევდა, რაც კი ხელთ მოხვდებოდა, და არ ეძებდა უკვე დაზიანებულ ნივთებს. როდესაც მთელი ფაიფურის და შუშის ჭურჭელი დალეწა, კომოდის უჯრიდან რევოლვერი ამოიღო და ცხვირწინ მომიქნია. „მე გშობე და მევე მოგკლავ!“ – თქვა და გაიძახოდა მამა. ...

ოქტომბრის დასაწყისში რომში ჩამოვედი ერთი ჩემოდნით და ქოლგით, რომელიც ჩემმა ნახევარდამ ფანიმ მანუქა. ჯიბეში ერთი ლირაც კი არ მედო. რომში ლუკინოს გარდა მხოლოდ დეიდა ინესის ვაჟიშვილს ვიცნობდი – პიერო ტელლინის. გამიმართლა და პიერო მოვძებნე. ის ცხოვრობდა ერთ საკმაოდ ძველ პანსიონში ესპანური კიბის მახლობლად. დღეს სასტუმრო „ინგილტერა“ (Hotel „Inghilterra“) რომის ერთ-ერთ ფეშენებელურ შენობას წარმოადგენს, გარშემორტყმულს ელეგანტური ბუტიკებით. მაშინ კი ეს იყო საკმაოდ იაფი ღამისგასათევი მეტად საეჭვო სანიტარიული პირობებით.

მე ლუკინოს მხოლოდ იმ დღეებში ვხედავდი, როდესაც რეპეტიცია მქონდა, ანუ იშვიათად, რადგან პატარა როლი მქონდა. სხვაგვარი კი ყველაფერი ძველებურად გვქონდა – დროდადრო საღამოობით ერთად ვვახშმობდით, ან უიკენდს ვატარებდით ერთად ქალაქგარეთ. რაც შეეხებოდა მუშაობას, ლუკინო ძალიან მომთხოვნი იყო. მე არანაირ პრივილეგიას არ მანიჭებდა, რისთვისაც მისი ძლიერ მაღლიერი ვარ. მე არავის პროტექტედ არ ვითვლებოდი და ვამაყობდი იმით, რომ იტალიური თეატრის საუკეთესო მსახიობებთან ვმუშაობდი. ლუკინომ მართლაც რომ ჩინებული ანსამბლი შეადგინა – რინა მორელი, პაოლო სტოპა, ვიტორიო გასმანი, მემო ბენასი ...

ლუკინოს დასი თითქმის 40 მსახიობისგან შედგებოდა, რომელთაც სრული კონტრაქტი ჰქონდათ გაფორმებული. ეს იმას ნიშნავდა, რომ ისინი იმ დღეებშიც იღებდნენ გასამრჯელოს, როდესაც არ თამაშობდნენ. ეს ლუკინოსთვის ტიპური იყო: გულუხვი ჟესტი, რომელიც სრულიად არ ითვალისწინებდა მის ფინანსურ მდგომარეობას. ლუკინოს უყვარდა პომპეზური ცხოვრების სტილი. ...

ვია ნაციონალეს ქუჩაზე მდებარე „ტეატრო ელისეო“-ში (Teatro Eliseo) ყოველდღე მიმდინარეობდა დოსტოევსკის „დანაშაულის და სასჯელის“ რეპეტიციები. პიესა ჩინებული იყო: გასტონ ბატი იყო ფრანგული ვერსიის ავტორი, ხოლო ლუკინომ თავად გააკეთა იტალიური ვარიანტი, რომელიც 35 სცენისგან შედგებოდა. მთელი სპექტაკლისათვის ლუკინომ ერთადერთი სცენური დეკორაცია შექმნა. ...

ლუკინოს რეპეტიციის მანერა მაცვიფრებდა – ის ყოველ სტრიქონს კითხულობდა და ყოველ როლს ყურადღებით ამუშავებდა. ლუკინო არ იყო კარგი მსახიობი, მისი თამაში ცოტა დამაბნეველიც იყო. მაგრამ მისი მეთოდი გამოირჩეოდა ეფექტურობით. ის მუშაობდა ყოველ შემსრულებელთან ცალ-ცალკე, იმისათვის, რომ საერთო სურათი შეეკრა.

ხანდახან რეპეტიციის შემდეგ ჩემთან შემოვივლიდა ხოლმე და ვახშამზე მპატიჟებდა თავის სახლში ვია სალარიამზე. ლუკინო იყო დისციპლინირებული, ტიპური არისტოკრატი, ამიტომ ყველა საღამო ერთმანეთს ჰგავდა. ხანგრძლივი სამუშაო დღის შემდეგ ლუკინო აბაზანას იღებდა – მას შხაპი არასდროს მიუღია. ის წვებოდა აბაზანაში, ამასთან კითხულობდა პრესას ან სცენარებს, ან ახალ რომანს. როცა მასთან ვიყავი,

აბაზანის კიდებზე ვჯდებოდი და ვესაუბრებოდი. მე არ მრცხვენია იმის აღიარებისა, რომ ხშირად ვცდილობდი საუბარი ჩამომეგდო ჩემს მომავალზე. აბაზანის შემდეგ ლუკინო იცვამდა თავის ერთ-ერთ ელეგანტურ ხალათს, კომფორტულად წვებოდა საწოლში, სადაც მას მსახური მიაართმევდა ვახშამს ვერცხლის საინებზე.

მეორე დღით ის ისევ პროფესიონალის ნიღაბს ამოეფარებოდა და ჩვენ ცალ-ცალკე მოვდიოდით თეატრში. ...

„დანაშაულის და სასჯელის“ პრემიერა დიდი წარმატებით ჩატარდა ნოემბერში. მაგრამ თავად პრემიერის დღე ნაკლებად მახსოვს. ალბათ იმიტომ, რომ ჩემი ფიქრები ჩემი მომავალი საქმიანობით იყო დაკავებული. ლუკინო მისთვის დამახასიათებელი უდარდებლობით სრულიად იგნორირებდა იმ გარემოებას, რომ უზარმაზარი დასის თანდასწრებით თქვა თავისი სამომავლო გეგმა – ის აპირებდა ტენესი უილიამსის „შუშის სამხეცის“ („The Glass Menagerie“) დადგმას, რომელშიც მხოლოდ ოთხი მსახიობი მონაწილეობდა.

მაგრამ მე ვცდილობდი არ მეწუწუნა. მე იტალიის თეატრალური ცხოვრების ცენტრში მოვხვდი. თეატრის ოქროს ხანა, ტელევიზია ჯერ არ იყო ყოვლისმომცველი, ასე რომ, რაიმე გამოსავალი უნდა გამოჩენილიყო. და ეს ხსნა ჩემი დეიდაშვილის – პიერო ტელლინის სახით მომეგვლინა.

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის სასეკვაო დიალექტი

(თუშური, ფშაური, ხევსურული, მოხეური, მთიულური)

*„უჩემოდ რად ვის უნდოდა ლხინ ბუზიკაი ტაშია,
ჩავდგოდი სათამაშოში ჯეილ ჯუილი ვაჟია,
ჩავიყენოდი წაწლები სალამაზებლად მხარშია,
ბევრ ქალა ჩამითამაშდის რა ხვეწნა, ან რის ფასია,
მეგონა კი, თუ მოვწონვარ ლეკურ გავსცხოდი ცაშია,
დამწყვივის კარგა ქალამა სიკვდილ მაგისად ახია,
წელანის სათამაშოში საგულე ჩამომახია.“¹*

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს აღმოსავლეთ საქართველოს მთის საცეკვაო ფოლკლორს. აღნიშნული საცეკვაო შემოქმედება შესაძლოა გაერთიანდეს ერთ დიდ დიალექტში – საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის სახელწოდებით და ამავე დროს გამოვყოთ ქვედიალექტები – მთიულურის, ფშაურის, ხევსურულის, თუშურისა და მოხეურის სახით. ამის საფუძველს გვაძლევს ჩამოთვლილ რეგიონთა ქორეოგრაფიული შემოქმედების ზოგად-ესთეტიკური მახასიათებლები – საკულტო-რიტუალური ტრადიციებისთვის დამახასიათებელი ფერხისებისა და სანახაობების, ცეკვათა მოძრაობა-ილეთების, შესრულების მანერისა და ხასიათის მსგავსება და, რიგ შემთხვევაში, იდენტურობაც. შეიმჩნევა მაგისტრალური ხაზის ერთგვაროვნება ლოკალური სახესხვაობებით.

აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკის ერთგვაროვნება უნდა მიეწეროს არა მხოლოდ ტერიტორიულ სიახლოვეს – ეს ფაქტორი სხვა რეგიონებთან დაკავშირებითაც წარმოდგენილი გვაქვს, თუმცა ქართული საცეკვაო დიალექტების მრავალფეროვნებას ეს ფაქტორი ხელს არ უშლის – არამედ მათ მჭიდრო ინტეგრირებას ისტორიული ვითარებიდან გამომდინარე: ყოველ მათგანს როგორც ბრძოლა, ასევე სოციალური ურთიერთობა უწევდა არა მხოლოდ ერთმანეთთან, არამედ მათ ჩრდილოელ მეზობლებთან – ლეკებთან, ლლიღვ-დიდოელებთან, ქისტებთან, შესაბამისად მათ ჰყავდათ საერთო ისტორიული პერსონაჟები, რომელთა გმირობა და თავგანწირვა ფოლკლორულ ნაწარმოებებში აისახებოდა. გარდა ამისა, მთის ხალხს უწევდა გადაადგილება ბარისკენ, როგორც დროებით „საშოვარზე“, ასევე მუდმივსაცხოვრებლად – ხევსურთა გარკვეული ნაწილი თიანეთსა და სხვადასხვა დაბლობ ტერიტორიებზე დასახლდა. ასევე ბარად ჩამოვიდნენ თუშები, რომლებიც ალვანში დასახლდნენ.

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის ხალხურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში ბერიკაობა-ყენობის, სარიტუალო ფერხულებისა და წყვილად შესასრულებელი საცეკვაო ნიმუშების მრავალფეროვნება დასტურდება.

სარიტუალო-საწესო ფერხულები საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში ძირითადად „ფერხისას“ სახელწოდებით არის ცნობილი, ხევსურეთში „ფერხისულს“ უწოდებენ. ფერხისა სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში განმარტებულია – „ფერჯისა – მრავალთ მობმით როკვა, როკვა მობმითი მრავალთა. როკვა მობმით მრავალ-

¹ მაკალათია ს., წაწლობა, 1925, გვ. 13.

თავან¹. სულხან-საბა არ განმარტავს ფერხულის ფორმას, აღნიშნული დეფინიციით მხოლოდ იმის გაგება შეგვიძლია, რომ შემსრულებლების რაოდენობა საკმაოა, მათ შორის სხვადასხვა სახით ბმას აქვს ადგილი და შესაძლოა არ ჰქონდეს მრგვალი ფორმა, მაგ: იყოს სწორხაზოვანი - მწკრივების სახით, ან რკალისმაგვარი. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში სწორედ მრგვალად მოძრავ ფერხულს „ფერხისა“ ან „ფერხისული“ ჰქვია. ფერხულთან დაკავშირებით კი - „ფერხული - მრგვალთ(ა) წყობა“,² - წერს საბა. აქ უკვე ლექსიკოგრაფი აღნიშნავს ფერხულის ფორმას - მრგვალს, წრიულს, რომელიც წარმოადგენს სხვადასხვაგვარად ერთმანეთთან დაკავშირებულ - ხელბმით, მხარბმითა და ა.შ., მეფერხულეთა ერთობას. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ქორეოლოგიაში ფერხულთა ფორმის გამოსაკვეთად დადგენილია - „ფერხისა“ ეწოდება სხვადასხვა წყობის, იქნება ეს რკალისებური თუ სწორხაზოვანი, წრეშეუკრავ საფერხულო წყობას, ხოლო „ფერხული“ ეწოდება შემსრულებელთა მრგვალად წრეშეუკრულ ერთობას.

აქვე უნდა ითქვას, რომ სასცენო ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი საცეკვაო ლექსიკა ცერილეთებისა და მუხლილეთების სახით, ეთნოგრაფთა თუ სხვადასხვა მიმართულების ხელოვნებთმცოდნეთა აღწერილობებში იშვიათად გვხვდება. აღნიშნული მოძრაობები, რომლებიც საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის დიალექტის სასცენო შემოქმედების მნიშვნელოვან ბაზას წარმოადგენს, ვაჟთა „ლეკურებისთვის“ არის დამახასიათებელი. ცალად ან წყვილად ცეკვის დროს კი ძირითადი ილეთები დავლის, გასმის, თითისწვერზე ცეკვის, ქალის გოგმანის, ვაჟის მიერ ქალის გაწვევის სახით გამოიკვეთა.

სასცენო რეპერტუარში, გასული წლებისა და დღევანდელი გათვალისწინებით, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ცეკვები სხვადასხვა სახელწოდებით გვხვდება: „მთიულური“, „ფარიკაობა“, „ხანჯლური“, „მოხეური“, „ყაზბეგური“, „ალვანური“, „ფშაველ ქალთა ლხინი“, „ნაბდურა“, „ცეკვა ნაბდებით“ და ა.შ. საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის, მათ შორის ვაჟთა „ლეკურის“ დინამიური, ეფექტური და მიმზიდველი საცეკვაო ლექსიკა, აღნიშნული რეგიონის ცეკვების ინტერპრეტაციისათვის მსუყე ნიადაგს წარმოქმნის. შესაბამისად გაჩნდა ახალი დასახელებები და მისადაგებული კონცეპტუალური საცეკვაო ლექსიკა ცეკვებში: „ცდო“, „ზეკარი“, „ჯუთა“, „აბრაგული“ და ა.შ., რომელნიც მკაფიოდ გამოხატული საავტორო ნამუშევრებია. ცოტა ხნის წინ დაიდგა ქორეოგრაფიული სპექტაკლი ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძლის“ საფუძველზე ბათუმის ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის - „ხორუმი“ - მიერ, სადაც გამომსახველობითი სამეტყველო-საცეკვაო ენა ტრადიციული და თანამედროვე სინთეზით (თანამედროვეში გვულისხმობთ ი. სუხიშვილისეულ შემოქმედებით ხელწერას ხ.დ.) იქნა წარმოდგენილი.

წარმოდგენილი კვლევა ეყრდნობა ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ წყაროებსა და ეთნოქორეოლოგიურ სამეცნიერო ნაშრომებს, განხილულია სანახაობითი ხელოვნება „ბერიკაობა-ყენობის“ სახით, რადგან სახიობის ამ ნაწილის სამეტყველო ენა საცეკვაო შემოქმედების შემცველია, გამოკვეთილია საფერხულო და საცეკვაო ფოლკლორული შემოქმედება არქიტექტონიკური სტრუქტურის, შინაარსისა და საცეკვაო ლექსიკის გათვალისწინებით, რიგ დიალექტთან დაკავშირებით ახალი სალექსიკონო მასალა, ტერმინთა განმარტებები.

¹ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, 1966, გვ. 189.

² იქვე, გვ. 190.

თ უ შ ე თ ი



ფოტო აღებულია ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული ფოტომატიანიდან

„ბეღელას ღელეობასა ჩითებ დავცვითე როკვასა“.¹

თუშეთი წარმოდგენილია სამი თემის სახით – გომეწარი, ჩალმა და პირიქითი. მეტად დაკონკრეტებულად კი: ჭანჭახოვანი, ჩალმა, ჯეცურთა, ივანაურთა, გომეწარი, წოვათა, პირიქითი (აღმა), სამციხი. წარმოდგენილი რვა თემიდან გამონაკლისია მხოლოდ ერთი – წოვა-თუშები, სხვა ყველას ერთგვაროვანი ყოფა-ცხოვრება, რელიგიური კუთვნილება, წეს-ჩვეულებები და ადათ-წესები აერთიანებს. ვინ არიან წოვა-თუშები?: „ჩრდილოეთის და, განსაკუთრებით, ძურძუკთა ტომების საქართველოში გადმოსახლების პროცესი XIX საუკუნემდე გრძელდებოდა, როდესაც მათი მონათესავე ქისტები პანკისის ხეობაში გადმოსახლდნენ და აქ 1860-იანი წლებიდან გაშენდა მათი სოფლები პანკისი, დუისი, ომალო და ჯოყოლო.

ამ ძურძუკთა ტომს ეკუთვნის თუშეთში გადმოსახლებული თუშები, რომლებიც თავიანთი ენით ენათესავებიან ძურძუკთა ტომს ღლიღვს (ღაღღა) და დღესაც ამ ღლიღვურ ენაზე მეტყველებენ.“²

თუშები, ზემოჩამოთვლილ თემთა მოსახლეობა, ზამთრობით კახეთში, სოფელ ალვანში ჩამოდიოდა, ბაფხულში კი ისევ მთაში ბრუნდებოდა. ალვანი ორია – ქვემო და ზემო – გაშენებულია ვაკე ადგილას, თელავის ჩრდილო-დასავლეთით, მდინარე

¹ ბეღელა სოფელია თუშეთში, ღელეობა – დღეობა, ჩითები – თუშური ფეხსაცმელი. გამონათქვამი ჩავიწერე ქვემო ალვანში გაგვიძეების ოჯახში 2018 წ. (ხ.დამჩიძე).

² მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 20.

ალაზნის მარცხენა მხარეს. აქ კახური გავლენა იგრძნობა. გიორგი ცოცანიძე, ლიტერატორი, ფოლკლორისტი, წარმოშობით თუში, სწორედ თუშური ხალხური შემოქმედების „გაკახურავების“ შესახებ თავისი წიგნის ბოლოთქმაში, სადაც შეკრებილი და წარმოდგენილი მასალა მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისს განეკუთვნება, აღნიშნავს: **„წარმოდგენილი ყოფითი თუ საწესჩვეულებო მოვლენების უმეტესი ნაწილი დღევანდელ თუშურ ყოფაში ან ძალიან გამკრთალებულია, ანდა სულაც გამქრალი, სინამდვილიდან გადავარდნილი. ისინი თუშების „გაკახურავებს“ შეეწირა.“¹**

განვიხილოთ ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით, როგორი იყო თუშეთში სანახაობითი და ქორეოგრაფიული შემოქმედება, სად ჩანს თუშური და როგორია კახური ზედფენილი შრე.

თუშეთში ხალხური სანახაობითი ხელოვნების, ბერიკაობის, მეტად საინტერესო ნიმუშებს ვხვდებით.

ტრადიციულად, „ბერიკაობა“ თუშეთშიც ყველიერში ეწყობა - „შუადღისას სოფელში ბერიკები გამოვლენ. ბერიკაობას სამი პირი ასრულებს. ერთს ვაჟურად აცვია, ორს ქალურად. პირზე მური აქვთ წასმული. ზოგჯერ ბერიკას სახეზე ნაბდის ნიღაბს ააფარებენ და გაპენტილი მატყლის გრძელ წვერ-ულვაშსაც უკეთებენ. ქალებში ერთი ბერიკას ცოლია, მეორე კი დედა. ბერიკას ხელში ხის „წმალიკა“ უჭირავს და ცეკვით უვლის. ვინც მას არ გაეთამაშება, ბერიკა ხმლით გამოეკიდება და სცემს. ბერიკა პირში ნახშირნალეს წყალს ჩაიყენებს და ვინც საღმის მისაცემად მიუახლოვდება, სახეში შეასხამს. წინათ ახალგაზრდობა ბერიკას ცოლს მოსტაცებდა თურმე და დამალავდნენ. ბერიკას კი მოატყუებდნენ, ცოლი მოგიკვდაო. ბერიკა ტირილს დაიწყებდა და ცოლს ეძებდა. ამ დროს ვინმე დაიძახებდა, ბერიკა შენი ცოლი ცოცხალიაო. ბერიკა ცოლს მივარდებოდა; გენაცვალე, ცოცხალი ხარო, გადაეხვეოდა და კოცნიდა. ახლა ბერიკა მატყუარას ხმლით გამოუდგებოდა და თუ მას დასჭრიდა, მატყუარას ქვაბ-საკლავი უნდა მოეთანა. საღამოს იმართებოდა „შაყრა“ (არუფანა). სოფელი ერთ რომელიმე ოჯახში იკრიბებოდა და აქ საერთო ხარჯით პატარა ლხინი ჩაღებოდა“.²

„ბერიკაობის“ აღნიშნულ ვარიანტში ერთი მამაკაცი და „ორი ქალი“ - დედა და ცოლი მონაწილეობს. როგორც აღწერილობიდან ჩანს, ბერიკაობის ძირითადი პრინციპი, დრო და სანახაობით-ესთეტური მხარე თუშეთშიც შენარჩუნებულია. იგი მსგავსია საქართველოს სხვა კუთხეებში არსებული ბერიკაობებისა. მისი მთავარი არსობრივი ასპექტი - ცოლი, ნაყოფიერების მატარებელი მთავარი პერსონა, თუშურ „ბერიკაობაშიც“ ბერიკას ზრუნვის საგანს წარმოადგენს „გარდაცვალება-გაცოცხლების“ ციკლურ წრებრუნვაში.

გ. ცოცანიძე აღწერს ასევე „ოფოფაობას“ თუშეთში. გ. ცოცანიძე წერს, რომ თუშეთში, სოფელ დანოში, ქალ-ბერიკათა „ოფოფაობას“ სანახაობითი თვალსაზრისით ბადალი არ მოეპოვებოდა. მართლაც უნიკალურ არტეფაქტთან გვაქვს საქმე. ყველიერის აღსანიშნად საგანგებოდ მომზადებულ სოფელ დანოში „ექვს ქალს ამოირჩევდნენ ბერიკებად. სამ მათგანს დილითვე ოფოფებად მორთავდნენ: ძველებურ ქალის გრძელ კაბებს, წინ ჩახსნილ ტოლის ჯუბებს ჩააცმევდნენ ისე, რომ სახელოებში ფეხებს გააყრვივნებდნენ, ხელებს შიგნით მოუქცევდნენ, წინ მთლიანად ამოუკერავდნენ, თვალებთან პატარა საჭვრეტებს დაუტოვებდნენ, კაბის ბოლოს თავს ზემოთ შეყ-

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 262.

² მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 194.

რიდნენ და პირს ბაწრით მოუკრავდნენ. ასე ჩაცმული ქალი მართლაც ოფოფს ჰგავდა.

სოფლის შუა ადგილას, სადაც საჯარე ჰქონდათ, დააყენებდნენ დიდ ტლაპოს – ტალახით, ნაცრით, ნაკელით ააჭანჭახებდნენ. მთელი სტუმარ-მასპინძლობა იქ მოიყრიდა თავს. დანოელი ქალები დაკვრითა და სიმღერით მოუძღვებოდნენ „ოფოფებს“. ეს ბაჯბაჯ არსებები იმ ტლაპოში ამოვევლებოდნენ, თავიდან ფეხამდის მოისვრებოდნენ და დააბოტებდნენ მოლხინართა შორის, გაივლიდნენ და გაეხახუნებოდნენ რომელიმე სტუმარს. ისინი მას გაურბოდნენ და იყო ერთი ორომ-ტრიალი. ხან ვითომ საცეკვაოდ გადადიოდნენ, „სათამაშოში“ იწვევდნენ ქალ-ვაჟებს და თან ტალახით სვრიდნენ მათ; ამ გაქედლება-გამოქედლებაში, ხელის კვრასა და ურთიერთ მიწყვეტებაში ხშირად ოფოფები გვარიანად ზიანდებოდნენ. წააქცევდნენ მათ ხან ძალიან ცუდადაც. ყველაფერ ამას კარგად იხსომებდა ის სამი ქალიშვილი, ვინც სალამოს უნდა გამოწყობილიყო ბერიკად, რათა ოფოფის წყენინებისათვის სამაგიერო გადაეხადა და მინაშავისათვის.

სალამოსაც დიდი ჯარი გაიმართებოდა. ამ ჯარში ტრიალებდა სამი ვაჟურად გამოწყობილი ქალიშვილი სახეზე დიდულვაშიანი ნიღბებით, ხის ხმლებით შეიარაღებულინი. ისინი ცეკვავდნენ, იწვევდნენ საცეკვაოდ სხვებსაც და სულ მცირე ურჩობისთვის ან დღისით „ოფოფას“ გაჯავრებისთვის სტუმრებს ხის ხმლებით სცემდნენ.

ოფოფაობა ყველიერის შაბათს იმართებოდა.⁴¹

ზემოთ აღწერილი თუშური ხალხური სანახაობა „ოფოფაობა“, შეიძლება ითქვას, „ორმოქმედებიანი წარმოდგენაა“ - 1. დღისით „ოფოფების“ და 2. სალამოს „ქალ ბერიკათა“ მონაწილეობით. სანახაობას თან ახლავს სიმღერა, ცეკვა, მუსიკალური გაფორმება, თუმცა მისი მთავარი არსი სწორედ იმ „აურბაურშია“, რომელსაც „ოფოფები“ აწყობდნენ. ტალახში, მიწასა და მით უმეტეს, საქონლის ნაკელში, რომელიც ნიადაგის გასანოყიერებლად გამოიყენება, ამოსვრა ეჭვგარეშე მიუთითებს ნაყოფიერების გამოთხოვის, სანახაობის შემადგენელი საზოგადოების ერთიან საკრალურ ველში მოქცევის აუცილებლობის შესახებ. ხოლო მეორე ნაწილი, ტრადიციული „ბერიკაობის“ დიალექტური ვერსია, სამი პერსონაჟიდან სამივე ქალი, ასევე განსაკუთრებული და იშვიათია „ბერიკაობათა“ შორის.

ფერხულები

თუშური ფოლკლორული შემოქმედების გამოკვეთილ საფერხულო ნიმუშს ორსართულიანი „ქორბელელა“ წარმოადგენს. „ქორბელელა“ სრულდება ათენგენობას ხატის დღეობაში, ზაფხულში. **„ხატობას სოფლები ზედიზედ იხდიან და ზაფხულის ხატობის ამ ციკლს ათნიგენას“ უწოდებენ.⁴²**

„ქორბელელასთან“ დაკავშირებით საკმაოდ მრავლად აღმოჩნდა აღწერილობები ლიტერატურულ წყაროებში. ქორბელელა აღწერილი აქვს გიორგი ბოჭორიშვილს, სერგი მაკალათიას, შალვა ასლანიშვილს, ვერა ბარდაველიძეს, გიორგი ცოცანიძეს. გარდა ამისა, ის დღესაც სრულდება თუშეთში სახატო დღესასწაულის დროს.

„ქორბელელა“ მეტად ხატოვნად აქვს აღწერილი გიორგი ცოცანიძეს:

„ქორბელელა ამოიტანეთ, ნულარ აგვიანებთო, გამოსძახა ჯვარის კრიდან ხელოსანმა. ქორბელელა, ქორბელელაო, შეჩოჩქოლდა საჯარე. ათი-თორმეტი ჯეილი

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 99.

² მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 207.

გამოერჩა, ზოგმა ფეხსაცმელები დაიხადა, ზოგმა ქამარიც შემოიხსნა. დაკვრა და ცეკვა გაჩერდა. ხუთი ძეგლეგა ჯეილი წრედ დადგა მხარიმხარს გადახვეულნი. ხუთიც შედარებით ტანმორჩილი ბიჭი მათ მხრებზე შეადგა აგრეთვე მხარიმხარ გაბმულნი. კარგად დასწორდნენ, წელში და მუხლებში გაიშალნენ. წრის შუაში „მეცხოვნი“ ბიჭია ჩადგა ფანდურით ხელში. ამ ორსართულიანმა ფერხულმა ნელა დაიწყო წაღმა ტრიალი. სამჯერ ადგილზე შემობრუნდნენ, მერე ნელა დაიძრნენ ჯვარის ნადარბაზალის თავზე პატარა ტაფობისკენ. ცდილობდნენ, ნაბიჯები და ნელი ტრიალი სიმღერის ტაქტისთვის აეყოლებინათ. სიმღერას ბიჭია ამბობდა, სხვები ამასვე იმეორებდნენ:

დღესამ დღეობა ვისია, წმიდისი გიორგისია.

გიორგი გალავანზედა უსარტყლო გადმოსულიყო,

იმის-დ გადმონავალზედ ხე ალვა-დ ამოსულიყო.

ზედა მოსხმიყო ყურძენი, საჭმელად მოწეულიყო,

მაგის შემცოდე ქალ-ვაჟი უდროოდ დაშაულიყო.

ყმათალ უმატე, გიორგი, თუ გინდან მოსახელენი,

ცხვარსალ უმატე, გიორგი, თუ გინდა რქაჯანგიანი,

პურსალ უმატე, გიორგი, კოდნი თუ გინდან სამსვენნი.

ქალ წყალზე დაგვიანდება, დაბანას ხელპირისასა,

ვაჟ დარბაზს დაგვიანდება შესმასა ბარძიმისასა,

გიორგის გაღმარჯვებია, გიორგის გომეწრისასა.

ქორბელელამ ვაკე გაიარა და ფერდობს მოება. დაიძაგრა წვივები, დაიძაბა ურთიერთგადაჭდობილი მკლავები. მთელი საჯარე იდგა და მღელვარედ შეჭყურებდა ქორბელელას მსვლელობას. ზოგნი პირჯვარსაც იწერდნენ. ღმერთო, მშვიდობით აატანინეო, გაისმოდა აქა-იქ. ქორბელელა მძიმედ მიიწევდა წინ, თუმცა სიმღერა არ ფერხდებოდა. ახალგაზრდების ჯგრო ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა და შეძახილებით ამხნევებდა ქორბელელაში მდგომთ. ქორბელელამ დაუშლელად ააღწია დანიშნულ ადგილამდის. მუხლებსა და მხარ-მკლავებს შვება მიეცა. სიმღერამაც უფრო ომხიანად დასტექა. ტაფობში კვლავ სამჯერ შემობრუნდნენ, მერე მალლა მდგომები შიგნით ჩახტნენ და ქორბელელა დაშალეს. ქვემოთ, საჯარეში მხიარული შეძახილებით ტაში დასცხეს. ბიჭიამ ფანდურზე საცეკვაო დაუკრა და ორი ჯეილი იქვე, ქორბელელას დაშლის ადგილზე, „შეყოლით“ დატრიალდა. მერე ყველანი ჯვარისკენ წავიდნენ.⁴¹

ქორბელელას ხალხიც უნდა გაჰყოლოდა, რადგან ვინც რიტუალში მონაწილეობას არ მიიღებდა ხატისგან დამიზნებული იქნებოდა.

როგორც აღინიშნა, „ქორბელელა“ ორსართულიანი ფერხულია, რომელშიც 10-12-14 მამაკაცი მონაწილეობს. მხარიმხარგადაბმული ფერხულის მთავარი პრინციპი დაურღვევლობაა, რადგან თუ ის ხატამდე დაუშლელად ვერ ავიდოდა, სოფელი ცუდი, მოუსავლიანი, უბარაქო წელიწადის მოლოდინში უნდა ყოფილიყო. აღსანიშნავია, რომ სხვა ქართულ საცეკვაო დიალექტებში არსებული ორსართულიანი ფერხულებისგან განსხვავებით, იქნება ეს სვანური „მირმიქელა“, ქართლურ-კახური „ზემყრელო“, (გულისოვთან „ზემყრელოს“ სახელწოდებით გვხვდება - сომони, V, 1886, გვ. 257,) მესხური „სამყრელო“, სადაც მთავარი პრინციპი ზედა სართულის მიერ ქვედა სართულის ჩამოგდებაა, „ქორბელელა“, პირიქით, ერთიანობასა და მთლიანობას უნდა ინარჩუნ-

⁴¹ ცოცანიძე ვ., ლუდის მოთხრობა, 2018, გვ. 70.

ნებდეს. როგორია ფერხულის, ქორბელელა, სამეტყველო ენა? ფერხულის საცეკვაო ლექსიკა აღნიშნულ ფერხულთან დაკავშირებით შემოიფარგლება მხოლოდ ნაბიჯით. იმდენად, რამდენადაც ფერხულის სტრუქტურა - ორსართულიანი, შინაარსიდან გამომდინარე - ხატამდე ასვლა, გარკვეულ ფიზიკურ სირთულეს უკავშირდება, საცეკვაო ენა მარტივია.

რას ნიშნავს სიტყვა „ქორბელელა“. „ქორბელელა“ კომპოზიტია და შედგება ორი სიტყვისგან „ქორი“ და „ბელელი“. ქორი ასოციაციურად მტაცებელ ფრინველთან გვაკავშირებს, მაგრამ ძველ ქართულ ენაში მას სულ სხვა მნიშვნელობა გააჩნდა. სულხან-საბასთან ვკითხულობთ:

„ქორი არს სახლი სახლთა ზედა დგმული მაღალი (მაღლა).“⁴¹

ქორი სახლზედ სახლი აგებული; ქორედ-ქორედი ოთხ(ი)-ხუთი სახლი სახლზედ შენებული.

სახლის ერდოზე სახლი; ხოლო ქორედ-ქორედი ერთმანეთზე სახლი სახლზე მრავლად. ქორი არს სახლსა ზედა(ნ) სახლი დგმული კამაროსანი ანუ სართულოსანი (სართულითა), გინა (ანუ) ფიცართა (ფიცრითა), ხოლო ქორედ-ქორედი სამი ოთხი სახლი ზექვემო.“⁴²

როგორც აღმოჩნდა, „ქორი“ არის მრავალსართულიანი სახლი. სვანურ ენაშიც სახლს ქორი ჰქვია. თუ კომპოზიტის შემადგენელ სიტყვებს გავაერთიანებთ, მივიღებთ მრავალსართულიან ბელელს. ბელელი თავისთავად სიუხვეს უკავშირდება როგორც ჭირნახულის სათავსო. ფერხულის აგებისა და მოძრაობის მთავარი მიზანიც ხომ ღვთაებისადმი ნაყოფიერი წელიწადის გამოთხოვაა. ვ. ბარდაველიძე წერს: **„საქართველოს მთიანეთში ბოლო დრომდე შემოინახა როგორც სახვთისმსახურო ცეკვები, რომელთა შესრულება სრულიად აუცილებელი იყო სახატო დროშის, ადგილობრივი ტერმინით - ხატის ანუ ჯვარის მოძრაობასთან დაკავშირებით, თავისი სამკვიდროდან, ბელლიდან ანუ დარბაზიდან მისი „გამობრძანებისას“, უკან „შებრძანებისას“.“³** (ამოღებულია შ. ასლანიშვილის ნაშრომიდან ხ.დ.) ბელელს უწოდებენ ასევე იმ დარბაზს, სადაც ინახება სარიტუალო აღჭურვილობა, ხატისთვის შეწირული სურსათ-სანოვავე, იხარშება ლუდი და ტარდება ღვთაებისადმი მიძღვნილი წეს-ჩვეულება.

„ქორბელელა“ ასევე ეწოდება შეშის წყობას, რომელიც სიმაღლეში სწორედ ორსართულიანი ფერხულის ფორმას ჰგავს:

„ქორბელელაი“ მოკლე ნაჭერი ხეებისაგან აგებული სვეტია. თვითოეულ ამ ნაჭერ ხეს ეწოდება „ლიკვი“. „ლიკვები“ წყვილ-წყვილი ეწყობა ერთიერთმანეთზე: წყვილი ერთ მხარეს, წყვილი მეორე მხარეს. შუა „ქორბელელა“ მაღალია, მისაქეთ-იქითა - საშუალო, ნაპირისა - დაბალი.“⁴⁴ იქვე სქოლიოში: „ქორბელელა ეწოდება აგრეთვე: 1. თიერთმანეთზე გარდიგარდმო დაწყობილი შეშის წყობას. შეშა ნედლია და გასაშრობად აწყობენ ასე; 2. თამაშობას, რომელიც იციან ათნიგენობას (ხატისდღეობაში).“⁴⁵

„ქორბელელაი შეშის გარკვეული წესით დანაწყობი.“⁴⁶

სოფელ ჩილოში, „ჩილოსჯვრის“ დღეობაზე, რომელიც საკუთრივ ამ სოფლის დღე-

¹ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, 1966, გვ. 79.

² იქვე, გვ. 231.

³ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 100.

⁴ ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 39.

⁵ იქვე.

⁶ ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, 2012, გვ. 241

ობაა, აღსანიშნავია, რომ „ქორბელელას“ წინაღობა უშლის ხელს და რაც მეტია წინა-
ღობა, მით მეტია დასახული მიზნის შესრულების სურვილი: „ქალები ვაჟებს უშლიან
ქორბელელას და ნებას არ აძლევენ, რომ ქორბელელისათვის დანიშნულ მანძილზე გა-
იტანონ ქორბელელა. ვაჟები ეწინააღმდეგებიან და ბოლოს ხატის გამო ქალები ველარ
შედიან ხატში და ველარ უშლიან და კაცები იმარჯვებენ. მივლენ ხატში მექორბელელე-
ნი, თითოთას ლუდს დალევენ და ნათეს ნებადართვით ვაჟები გაიქცევიან ქალებთან
დაარბენინებენ ხელჩავლებულს“.¹ საინტერესო დეტალია ხელჩავლებული სირბილი
- ესეც ნაყოფიერებასთან უნდა იყოს კავშირში და შესაძლოა უფრო არქაული და
რუდიმენტულიც.

„ქორბელელას“ დროს ასრულებდნენ „ლაშარის სიმღერას“, რომელიც რიტუა-
ლურ-საწესო სიმღერათა ჯგუფს მიეკუთვნება და დაკავშირებულია წინაქრისტიანულ
ეპოქასთან. „ლაშარის სიმღერაში“ წმინდა გიორგის გამოჩენა ქრისტიანული ზედა
შრის წარმოქმნით განისაზღვრება. შ. ასლანიშვილს მოცემული აქვს „ლაშარის სიმღე-
რის“ ორი ვარიანტი.² ზემოთ წარმოდგენილი „ქორბელელას ტექსტი“, „ლაშარის ჯვა-
რის“ ხატობის საგალობელი „ლაშარის სიმღერა“, სრულდებოდა რამდენჯერმე მამა-
კაცების მიერ. სიმღერას მღერის რამდენიმე ჯგუფი რიგრიგობით, თითოეული სტრო-
ფის განმეორებით.

ქორბელელას დროს მღერიან და ნაყოფიერებას გამოთხოვენ არა მხოლოდ აგ-
რარული - მცენარეული მოსავლისა და შინაური ცხოველების მომრავლების, არამედ
ადამიანური - ყმათა და ქალთა თვალსაზრისითაც.

**„ყმათა უმატე, გიორგი,
თუ გინდა მოსახელენი;
ქალთა უმატე, გიორგი,
თუ გინდა მოლხინარები;“³**

ყოველივე წარმოდგენილის საფუძველზე კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იკვრება
სრული სურათი „ქორბელელასთან“ დაკავშირებით, როგორც შინაარსობრივი - საკ-
რალურ-ღვთაებრივი ნაყოფიერების გამოსათხოვარი, ასევე ფორმის - სართულებია-
ნი, ფაქტორების გათვალისწინებით, სადაც მისი სოციალური ფუნქციაც მკაფიოდ არის
გამოხატული. ორსართულიან „ქორბელელაში“, რომლის ძირითადი პრინციპი დაუშ-
ლელობასა და სალოცავამდე დაურღვევლად მისვლაში მდგომარეობს, მონაწილეო-
ბენ მხოლოდ მამაკაცები, ბრუნავს საათის ისრის მიმართულებით მარტივი ნაბიჯით,
ასრულებს საფერხისო სიმღერას, რომელიც ღვთაებისადმი ნაყოფიერი წელიწადის
სათხოვარია.

ფერხულებიდან განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია თუშეთში, სოფელ დოჭუში
დაფიქსირებულმა მაშხალებიანმა ფერხულმა, რომელიც ახალ წელს სრულდებოდა:
„საწელწდობოდ კაცები ზაფხულშივე გააკეთებენ მაშხალებს: ნახევარი მეტრის სიგ-
რძის ჯოხებს დაგრეხილი წნელით გარშემო კონად შემოაკრავდნენ ბუკენის - ფიჭვის
კვარის წვრილად დაპობილ ნაჭრებს და ჭერში გარტობილს გაახმობდნენ. წელწდის
სალამოს, ჯარად დასხდომის წინ, თავს მოიყრიდნენ კაცების საჯარის დაბლა პატარა
ტაფობში. აქ წრედ დადგებოდნენ, მარცხენა ხელებს ერთი-მეორეს მხარზე გადახვევ-

¹ ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 197.

² ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 144.

³ იქვე.

დნენ, მარჯვენაში ანთებულ მაშხალებს დაიკავებდნენ და ნელი ტრიალით და ჯვარულის სიმღერით წავიდოდნენ საჯარისაკენ. სიმღერა ისე იყო გაანგარიშებული, რომ იგი ზედ საჯარის კართან დამთავრდებოდა. აქ სამჯერ კიდევ შემოტრიალდებოდნენ, სწყალობდესო, დაიძახებდნენ და საჯარეში შევიდოდნენ. მაშხალებს იქ ანთებულ ცეცხლზე დაყრიდნენ და უფროსობის მიხედვით სუფრაზე დასხდებოდნენ.

პირველად ღმერთი ვადიდოთ, მით უფრო დიდებულია;

მემრე ვადიდოთ კვირაე, კვირაე კარამ ღვთისია;

მემრე ვადიდოთ კოპალე, კოპალე კარატისია;

მემრე ვადიდოთ გიორგი, გიორგი ხახმატისია;

მემრე ვადიდოთ ფიწალე, ფიწალე დოჭუმთისია;

მემრე ვადიდოთ მარიამ, მარიამ დედა ღვთისია;

მემრე ვადიდოთ თევდორე, თევდორე შავგვრიმალია;

მემრე ვადიდოთ გიორგი, გიორგი სახეოსია;

მემრე ვადიდოთ გიორგი, გიორგი გომეწრისია;

მემრე ვადიდოთ ისრიელ, ისრიელ ბექურთისია;

მემრე ვადიდოთ სანება, სანება სახარისია.⁴¹ (ტექსტი ვრცელია ხ.დ.)

დოჭუელების ეს ჯვარული განსხვავებულია თუშეთში საერთოდ გავრცელებული ჯვარულისაგან - წერს გ. ცოცანიძე და მართლაც, ფერხულში ჩნდება ატრიბუტი ანთებული მაშხალის სახით, რომელიც, თავის მხრივ, განსაკუთრებული საკრალურობის ეფექტს წარმოქმნის, ხოლო ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, საფერხულო ხელბმის ორიგინალურ ტიპოლოგიას გვთავაზობს. გარდა ამისა, თუ შევადარებთ „ხელმწიფის კარის გარიგებაში“ დაცულ „ლამპრობას“, შევნიშნავთ, რომ მათ შორის მნიშვნელოვანი მსგავსება იკვეთება:

„ორშაბათს მეორეს ლამპრას მონადირენი შეიქმენ, მეფეს წინაშე მიიღებენ, და ცოლსა მეფისსა და შულთა, ვეზირთა და მოლარეთა ყველას მიართმენ“.²

„იგინიცა (მონადირეები - ხ.დ.) კარგად დაიხიზვნიან და ლამპარსა ანთებ[უ]ლსა მწარსა შეიღებენ, ეგრე მგრგვალსა დააბმენ“.³

უნდა ვივარაუდოთ, რომ სოფელ დოჭუს შემოუნახავს უძველესი სანახაობა, რომელიც საქართველოს მეფის კარზე შუა საუკუნეებში იმართებოდა. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ხელმწიფის კარის გარიგებაში აღწერილ „ლამპრობაში“ გაუგებარი იყო, როგორ ჰქონდათ მხრებზე გადებული ანთებული მაშხალები-ლამპრები და თან ერთმანეთზე მხარგადაბმულნი „ეგრე მგრგვალსა დააბმენ“? აქ კი გამოკვეთილად ჩანს - მარჯვენა ხელში უჭირავთ მაშხალა და მარცხენით ებმინ ერთმანეთს. წარმოდგენილ ფერხულშიც, როგორც ჩანს, სამეტყველო ენა უბრალოდ სიარულია და არა საფერხულო მოძრაობათა რაიმე კომპლექსი.

უაღრესად საინტერესო ფერხული შემოუნახავს ისევ დოჭუს, ფაქტობრივად, უნიკალური თავისი არქიტექტონიკითა და ესთეტიკით, რომელიც სააღდგომო მარხვის დაწყებისას გამართული დღესასწაულის უცილობელ ნაწილს წარმოადგენდა: **„მარხვაშემოს“ ღამისთვის დოჭუში „სახორცისკვირაო“ აღუდსაც ხარშავდნენ. ხინკალს ისევ ნათე აკეთებდა. კვირა საღამოს მთელი სოფელი სხვა სოფლებიდან მო-**

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 73.

² თაყაიშვილი ე., ველმწიფის კარის გარიგება, 1920, გვ. 11.

³ იქვე, გვ. 12.

სულ სტუმრებთან ერთად საჯაროში მოიყრიდა თავს. ამ ღამეს სცოდნიათ „ფერხისაის ჩაბმა“, ჯარის დაშლის წინ ნათე ერთ საწდეს ალუდით აავსებდა და შუა საჯაროში დადგამდა. მის გარშემო ხალხი წრედ დადგებოდა ერთმანეთის ზურგს უკან, ხელში ანთებული სანთლებით. წინ ხელოსანი მიდიოდა ფანდურით ხელში და უკან სხვები მიჰყვებოდნენ. საწდეს გარს უვლიდნენ ნელი სვლით და თან ჯვარულ სიმღერას ამბობდნენ:

„ბორბლისთავს ციხეს აგებენ, თეთრის მარილის ქვისაო“ და ა.შ (ტექსტი სრულად მოცემულია წყაროში ხ.დ.)

ამ „ფერხისაის“ ჩაბმამდის ჯარიდან წასვლის უფლება არავის ჰქონდა. ამის შემდეგ ალუდიან საწდეს დაცლიდნენ და ჯარი გათავდებოდა.¹

მართლაც შთამბეჭდავი სანახაობაა - ღამით, ანთებული სანთლებით ხელში წრეზე მოძრაობს „ცალყუას“ ტიპის წრემეუკრავი ფერხისა, რომელსაც წინამძღოლი ფანდურით ხელში მიუძღვის და ნელი სვლით ნათესა და მის მიერ საჯარეს ცენტრად დადგენილ ალუდიან საწდეს უვლის წრეს. მეფერხულეთა ხელბმა არ ჩანს, მოძრაობაც „სვლით“ არის წარმოდგენილი. მხოლოდ ცნობილია, რომ ფერხისას შესრულება ყველა „მოჯარესათვის“ სავალდებულოდ იყო დაწესებული, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ფერხისა მრავალრიცხოვანი უნდა ყოფილიყო, მხოლოდ მამაკაცების შესრულებით.

აღნიშნული ფერხულის გათვალისწინებით ურიგო არ იქნება თუ ძვ. წ. აღ-მდე მე-2 ათასწლეულით დათარიღებულ თრიალეთის ვერცხლის თასს ვახსენებთ. თასზე წარმოდგენილი 22 ფიგურის მწყობრად მსვლელობისა და დოჭუს „მარხვაშემოს“ საფერხულო მოძრაობის კონფიგურაციული სქემა ფაქტობრივად იდენტურია, განსხვავება მხოლოდ ფიგურების ხელში არსებულ სასმისებსა და სანთლებს შორის მდგომარეობს. მსგავსებისკენ მიმართულება მოგვცა ასევე დასამწყალობებელი, ღვთიური



ფოტო აღებულია „NATIONAL GEOGRAPHIC საქართველოდან“.

სასმელით სავსე ჭურჭელმა - თუშურ ფერხულში ალუდიანი საწდესა და თრიალეთის თასზე გამოსახულმა მაღალყელიანმა თასმა, რომელიც მთავარი ღვთაების წინ დგას. თასიდან და საწდედან ფერხისას ყველა მონაწილე თავის წილ სასმელს იღებს. თრიალეთის თასზე გამოსახული მისტერია ღვთაებისათვის ნაყოფიერების გამოთხოვის დედაარსით, გაზაფხულზე მარხვის დაწყების დროითა და არსობრივი ასპექტებით, ვფიქრობ, საერთო საფუძველს ეყრდნობა.

ერთსართულიანი საფერხულოებიდან თუშეთში იცოდნენ ასევე მრგვალი, წრემეკრული ფორმის ფერხული „ერულა“. მისი, როგორც ტერმინის, შინაარსი სიარულიდან უნდა მომდინარეობდეს და წრეზე მოძრაობა ედოს საფუძვლად, ტრიალებდეს ისე, როგორც წისქვილის ქვა: „ერულაი დაბლა როცა დგანან და ტრიალებენ (ქორბელელაის ნაცვლად) [ფერხული], ერული წისქვილის ქვა. ორივე ქვა არის“.² ხოლო გ. ცოცანიძის „თუშურ ლექსიკონში“ ვკითხულობთ: „ერულაი ფერხული, ზელჩაბმითა-დ მირგელია რო უვლიან, ისი, გასასვლელ

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 95.

² ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 430.

კარ რო არ ავქვ¹.¹ საფერხულო ნიმუშის სამეტყველო ენის შესახებ სხვა ინფორმაცია ამ დროისთვის არ მოიძებნა, სავარაუდოდ უნდა ეყრდნობოდეს მხოლოდ უბრალო ნაბიჯს.

საფერხულოდ არის მიჩნეული საქორწილო „ჯვარი წინასა“. საცეკვაო ლექსიკასთან დაკავშირებით აქაც მხოლოდ სვლა, მარტივი ნაბიჯი გვაქვს ხელთ. „ოთახში შუაში ფეხიან ტაბლაზე სუფრაა გაშლილი. ამ ტაბლას ეჯიფი, ნეფე-პატარძალი და დადი სამჯერ შემოუვლიან გარშემო. თანშეყოლილი ახალგაზრდები კედლების გასწვრივ ჩამწკრივდებიან, რომ ნეფიონს სუფრის გარშემოვლაში ხელი არ შეუშალონ. აქაც წინ ეჯიფი მიდის ერთ ხელში სანთლითა და მეორეში ამოღებული ხანჯლით. ყოველ შემოვლაზე ჭერის კოჭს ხანჯალს დაჰკრავს და იტყვის: „ჯვარ წინა და ჯვარ უკვენა, ანგელოზო შინ შემოდი, ეშმაკებო გარეთ გედიტო.“² მსგავსია „ჯვარი წინასას“ აღწერილობა ს. მაკალათიასთანაც.³ აღსანიშნავია, რომ დასავლეთ საქართველოს კუთხეებიდან „ჯვარი წინასა“ მხოლოდ რაჭაში გვხვდება: „ნეფის სახლში ახალგაზრდები სამჯერ შემოუვლიდნენ კერას „ჯვარისწინასას“ სიმღერით.“⁴

თუშეთში იცოდნენ „შ უ ქ უ რ ა ო ბ ა (ვ ი შ უ ქ უ რ ა ო თ) პატარა ქალების თამაშობა, ხელებს ერთმანეთს ჩასჭიდებენ, ფეხებს ერთმანეთს მიადგამენ და ისე თითისწვერებზე ტრიალებენ“.⁵ აღწერილობიდან ვხვდებით, რომ საქმე გვაქვს გოგონების ცეკვასთან, უფრო საფერხულო ხასიათის ხალხურ ნიმუშთან, იმ შემთხვევაში თუ ორ შემსრულებელზე მეტი მონაწილეობს. რადგან მონაწილეებს შორის ხელბმა ფიქსირდება და თითისწვერებზე მოძრაობის შესრულებაც თვალსაჩინოა, მიახლოებით შესაძლებელია ხალხური საცეკვაო ნიმუშის სავარაუდო აგებულების წარმოდგენა, თუმცა სრული კომპოზიციის გამოკვეთა მინც ჭირს არასაკმარისი კონკრეტულიდან გამომდინარე. გ. ცოცანიძე აღნიშნავს, რომ შუქურნაობა ფერხულია, „შუქურნაობაი (შუქურნაობენ) საბავშვო თამაშობაა - გოგონების ფერხული.“⁶ თუმცა ზემოწარმოდგენილზე მეტ ინფორმაციას ვერც აქ ვხვდებით.

სიკვპა

როგორი იყო ცალად ან წყვილად საცეკვაო-სათამაშო თუშეთში? დღესდღეობით სასცენო ქორეოგრაფიაში გვხვდება თუშური ცეკვა სახელწოდებებით - „თუშური“, „აღვანური“, „მწყემსური“ და ა.შ. საცეკვაო ლექსიკა: 1. სადა მუხლურა, 2. ქრიალა სვლა, 3. რთულა წინსვლა, 4. ტერფდაკვრით წინსვლა, 5. ნიავადი სვლა, 6. ჭდობილი წინსვლა, 7. ჭდობგვერდითი სვლა, 8. ქუსლდაკვრითი უკუსვლა. თუშურ ცეკვას ახასიათებს ჩაკვრათა ნაირსახეობები, ბრუნნი, ხტომა, ბუქნი.⁷ ეს მოძრაობები ზოგადად აღმოსავლეთ მთიანეთის ცეკვების ძირითადი ილეთებია, თუმცა მათ შორის შესრულების ხასიათი, მანერა გარკვეულწილად განსხვავებულია, რაც ერთიანი ეთნიკური არხიდან გამომავალ განშტოებებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

¹ ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, 2012, გვ. 100.

² ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 198.

³ მაკალათია ს., თუშეთი, გვ. 165.

⁴ ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, 1977, გვ. 84.

⁵ ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 442.

⁶ ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, 2012, გვ. 264.

⁷ დვალისვილი უ., ჭანიშვილი რ., ცეკვა, 2017, გვ. 84.

ითვლებოდა, რომ ქალთა და კაცთა ერთად ცეკვა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში დაუშვებელი იყო. უნდა ვივარაუდოთ, რომ აღნიშნული წესი დიდი ხნის წინ შეიცვალა და ბოლო დრომდე, როგორც გამოიკვეთა, მამაკაცისა და ქალის ცეკვა კი აღარ იკრძალებოდა, არამედ სუფრასთან ერთად დასხდომა. მამაკაცთა და ქალთა შორის ტოვებდნენ სივრცეს, რომელიც თავშეყრისას სწორედ ცეკვისთვის უნდა გამოყენებულიყო: „ჯარობების“ პურობა, სუფრაზე დასხდომის წესები, ლხინი, გართობა ყველა სოფელში ერთნაირი იყო. საჯაროში კაცები კერის „სამაცო“ – მარცხენა მხარეს დასხდებოდნენ „მეჭებზე“, ქალები კი „მარჯვენა მხარეს დასხდებოდნენ ძირს დაგებულ ნაბდებსა და ფლასებზე“ და „კერის წინ მოზრდილი ადგილი იყო დატოვებული „სათამაშოდ“ – ცეკვისათვის.“⁴¹ ასევე – ათენგენობას „კაცები ცალკე დასხდებოდნენ, ქალები ცალკე. მათ შორის რჩებოდა მოედანი საცეკვაოდ.“ „ქალები გარმონს დაუკრავდნენ, ყმაწვილკაცები იცეკვებდნენ და ქალებსაც აცეკვებდნენ რიგრიგობით.“⁴²

ს. მაკალათიას მიერ მთაში ქალ-ვაჟის ერთად ცეკვის შესახებ ვკითხულობთ: ხატობას „ქალები ცალკე და მოშორებით დასხდნენ და ცეკვა-თამაში გააჩაღეს, კაცები კი ხატთან დაბანაკდნენ. ერთმა ჩონგურზე დაუკრა და ტკბილის ხმით დაამღერა ალუდა ქეთელაურისა და კოპალა-იახსარის ლექსი. ახალგაზრდობა ქალებისაკენ მიიწევდა. მოხუცნი მათ ამას უშლიდნენ, რადგანაც წინათ ქალებში გარევა და თამაში აკრძალული ყოფილა. მაგრამ შეზარხოშებული ახალგაზრდობა მანაც იჭრებოდა ქალების წრეში და იქ ლეკურს უვლიდა.“⁴³ ამ ამონარიდშიც სწორედ ძველი ტრადიციის ტრანსფორმაცია გამოისახა.

რაც შეეხება „ლეკურს“, მასთან დაკავშირებით მეტი კონკრეტულის საშუალება გვაქვს:

„ლხინში გარმონს უკრავენ და ტაშს აყოლებენ. ცეკვავენ თუშურ ლეკურს. ცეკვის დროს მამაკაცი ხელებგაშლით და ფეხის ცერების გასმით წრეს შემოუვლის. მას თუში ქალი მორცხვად და გოგმანით გაეთამაშება, რომელიც თავს დახრის და ცეკვის დროს ცალ ხელს ცოტათი ასწევს და ისე უვლის. ცეკვა უწყვეტია და მოთამაშეები ერთმანეთს ენაცვლებიან.“⁴⁴ აღწერილობიდან ყურადღებას იქცევს ე.წ. „ლეკურისთვის“ დამახასიათებელი მოძრაობა „გასმა“, თუმცა გასმით წრის შემოვლა გაუგებარია. წრის შემოვლა ხდება მოძრაობა „დავლით“, ხოლო გასმა სრულდება ადგილზე ან მცირე მონაკვეთზე გადაადგილებით. ხალხური, დიალექტური „ლეკურის“ ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი „ცეკვის უწყვეტობაში“ და მოცეკვავეთა მონაცვლეობაში გამოიხატება, რაც ზოგადად ცეკვა „ქართულის“ დიალექტური ნაირსახეობებისათვის არის სიმპტომატური. უნდა ვივარაუდოთ, რომ წამყვანი ფიგურა მამაკაცია თუშურ ლეკურში, რადგან „ლეკურის“ ამ ვარიანტში პარტნიორ ქალთა მონაცვლეობა უფრო ხშირია: „თანდათანობით, ქეიფი რომ ეშხში შევიდოდა, ახალგაზრდები ცეკვაში უფროსებსაც აიყოლიებდნენ: ქალებსაც და კაცებსაც. აქ ჯგუფური ცეკვები არ იცოდნენ. ცეკვავდნენ თითონი ან ორნი „შეყოლით“, ერთი ვაჟი რომ დაიწყებდა ცეკვას, რიგრიგობით ყველა ქალიშვილს გადაიწვევდა „სათამაშოში“, ქალები ხანმოკლედ ცეკვავდნენ. „შეყოლით“ ცეკვავდნენ

¹ ცოცხანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 65.

² იქვე, გვ. 148.

³ მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 215.

⁴ იქვე, გვ. 160.

ვაჟებიც და ხნიერი კაცებიც¹. რას ნიშნავს თუშეთში „შეყოლით“ ცეკვა?

„შეყოლა (შეხყვება) ცეკვა მეწყვილესთან ერთად. „ბიჭ ქალის წინ გაუსვამს საფარსად რო გაბრუნდება, ქალიც შეხყვება. „შეყოლით: წყვილად „ბერდიაცებთა-დ კაცებთაც იცოდინან შეყოლით თამაშობა.“² როგორც გიორგი ცოცანიძე ხსნის, თუშურ ლექსიკონში, „შეყოლა“, საცეკვაოდ გამოწვევაზე თანხმობის შემდეგ, გაყოლით ანუ წყვილად ცეკვის აღმნიშვნელია.

გიორგი ბოჭორიშვილთან ვკითხულობთ: „სოფ. დიკლო. თამაშობის წესი“. კაცი ითამაშებს და ან ქალს გამოიწვევს, ან - კაცს. ჯერ თითოჯერ ითამაშებენ. გარმონს შეაჩერებენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ უნდა იმღერონ. წინ დაუდგებიან გარმონს გვერდი-გვერდ, ან ხელსაც გადახვევენ მხარზე, გარმონი ბანს აძლევს ნელა. ჯერ ერთი იმღერებს და მერმე მეორე გაიმეორებს; ბოლო სიტყვებს ორივე ერთად გაიმეორებენ ჯერ ერთი, მერმე - მეორე. ქალიც იწვევდა ქალს ან კაცს.“³ ცეკვის მსგავსი წესი „მუშპრობის“ სახელწოდებით ბუდე-ხევსურეთშიც გამოიკვეთა, რასაც ხევსურეთის ნაწილში განვიხილავთ.

თუშური ქორეოგრაფიული შემოქმედების აღწერილობებში უაღრესად მნიშვნელოვანი დეტალი ჩნდება ცეკვისა და სიმღერის ურთიერთმიმართების კონტექსტში - როდის, რა ვითარებაში არის შესაძლებელი ცეკვისა და სიმღერის ერთდროულად შესრულება: „იცოდნენ ცეკვის დროს სიმღერაც: წყვილი რომ ცეკვავდა, სიმღერა იცინანო, შესძახებდნენ მესუფრენი. მუსიკის დამკრავი უცბადვე საცეკვაო მელოდიიდან სასიმღეროზე გადავიდოდა. მოცეკვავენი ერთურთს ხელს გადახვევდნენ, ცოტა წინ წადგებოდნენ და იმღერებდნენ. ერთი დაიწყებდა, ერთ მუხლს მარტო იტყოდა, შემდეგ მეორეც აწყვებოდა და ორივენი იმასვე გაიმეორებდნენ. სიმღერის ტექსტები მოკლე იყო, ერთ ან ორსტროფიანი.“⁴ აღწერილობიდან ნათლად იკვეთება, რომ ცეკვისა და სიმღერის ერთდროულად შესრულება შეუძლებელია. ცეკვა, დატვირთული დინამიკური ილეთებით, არ იძლევა სიმღერის შესრულების საშუალებას. ამ ორი კომპონენტის (სიმღერისა და ცეკვის) შეერთება შესაძლებელია მხოლოდ საფერხულო ნიმუშებში, სადაც ადამიანის კორპუსი ინარჩუნებს მდგრადობას და მთელი დატვირთვა მხოლოდ ქვედა კიდურებზე - ფეხებზე მოდის. ასეთია სრულად სინკრეტული ფერხულები, სადაც ტექსტის, მუსიკისა და მისი მამოძრავებელი ქორეოგრაფიის ერთიანობა არის წარმოდგენილი.

განსხვავებულ სურათს ვხვდებით გ. ცოცანიძის ლიტერატურულ ჩანახატში:

„მაღევე გარე სოფელელ მანათესავეებმაც იწყეს მოდენა. ვესტომიდან ჩამოვიდა მოლხინარი ჯეილების გუნდი, ქალები და ბიჭები. მოჰყვით გურგენაანთ თინა - მთელს გომეწარში ცნობილი მომღერალი და ვაჟკაცურად მოცეკვავე, თავისი განუშეორებელი გარმონით.“⁵ თინა, რომელსაც სახელი გაეთქვა როგორც კარგ მომღერალსა და გარმონზე დამკვრელს, არც ცეკვაში უდებდა ტოლს ვაჟებს - „ცეკვათამაში კიდევ უფრო გახურდა. მოთამაშენი უფრო ფეხზე მდგომთა წრეში ტრიალებდნენ. უკრავდა გარმონი, ჭექდა ტაში და ეშხში შესული მოცეკვავეთა გაკვივლს დოვნისა და წინატყის

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 66.

² ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, 2012, გვ. 259.

³ ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 335.

⁴ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 66.

⁵ ცოცანიძე გ., ლუდის მოთხრობა, 2018, გვ. 57.

ფერდობები უხმობდა. წრეში თინა ტრიალებდა და სიქას აცლიდა მასთან მოჯიბრე ჯეილებს¹ აქ კი უკვე ქალისა და ვაჟის „დაუნდობელ“ საცეკვაო შეჯიბრში ფრანგი მოგზაურის დიუბუა დე მონპერეს ცნობილი აღწერილობა გაგვახსენდა, როდესაც აფხაზეთში, სოფელ ტამიშში, თავად ალი-ბეის კარმიდამოში ქალისა და ვაჟის საცეკვაო „დუელის“ შემსწრე გახდა.²

საქართველოს სახალხო არტისტის, გიორგი დარახველიძის მიერ ახმეტის ხალხურ ქორეოგრაფიულ ანსამბლში დადგმული ქალთა მასობრივი ცეკვა გარმონების თანხლებით ერთ-ერთი უნიკალური ნიმუშია თუშური ცეკვის შესწავლის თვალსაზრისით. ცეკვაში გამოყენებულია აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკისთვის დამახასიათებელი მოძრაობები და ვაჟურად ცეკვის ილეთები - <https://www.youtube.com/watch?v=MzZjM9QzknE>.

ცეკვა-თამაშით იყო დატვირთული თუშეთში ქორწილიც. როგორც გ. ცოცანიძე აღწერს, ქორწილი ქალთანაც და ვაჟთანაც ერთგვაროვნად მიმდინარეობდა - საცეკვაო ასპარეზი მთლიანად ნეფე-დედოფლის მაცრების ხელშია. ქორწილში „გადამლოცველთა ერთი ნაკადი რომ შეწყდება, კვლავ ცეკვა-თამაში გაჩაღდება. ხან ვაჟები ეჯიბრებიან ერთმანეთს, ხან ერთი ვაჟი ცეკვავს და რიგრიგობით აცეკვებს წრეში ჩამწკრივებულ ახალგაზრდა ქალებს.“³ აღწერილობა მსგავსია ზოგადად თუშეთში გამართული სხვადასხვა სადღესასწაულო წვეულებაზე გამართული ცეკვებისა.

მე-19 საუკუნის შუა ხანების საქართველოში მოღვაწე უცხოელის, მეფის რუსეთის ჩინოვნიკის, ა. ზისერმანის გადმოცემით მას შემდეგ, რაც ნეფე-დედოფალს ხალიჩებით მორთულ ტახტზე დასვავენ, სხდებიან სტუმრებიც - ქალები დედოფლის მხარეს, მამაკაცები ნეფის მხარეს. ახალდაქორწინებულთა წინ დგამენ სტუმართა მრავალფეროვანი საჩუქრებითა და ხილით დამშვენებულ ხის ჯვარს. „გოგონები ატყვევებენ მაცურებელს გრაციოზული ცეკვებით და მთიელთა სიმღერების მოსაწყენი მელოდიით“⁴ - ამბობს ზისერმანი და იქვე აღნიშნავს, რომ ნეფე-დედოფალი არა თუ არ ცეკვავდა და მონაწილეობას არ იღებდა საერთო მხიარულებაში, არამედ ჭამა და საუბარიც მათთვის მიღებული არ იყო.

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთს შემორჩა პეტროგლიფური გამოსახულებების მდიდარი მასალა, რომელთა ნაწილზე წარმოდგენილია ადამიანები სხვადასხვა პოზასა და მდგომარეობაში. ამ თვალსაზრისით გამორჩეულია ხელგაშლილი ფიგურა, რომელიც ავტორმა აფრიალებული - უკან ბოლოაწეული კაბით გამოსახა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ საქმე საცეკვაო მოძრაობასთან გვაქვს. ასევე გარკვევით ჩანს წინა, საყრდენი ფეხი, რომელზეც სხეულის სიმძიმეა და უკან, უფრო „მოკლე“ ფეხი, რომელიც თითქოს იატაკს (მიწას) არის მოშორებული. ფიგურის საცეკვაო მდგომარეობიდან გამომდინარე იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „მოცეკვავე“ ასრულებს ბრუნვით მოძრაობას.

¹ ცოცანიძე გ., ლუდის მოთხრობა, 2018, გვ. 70.

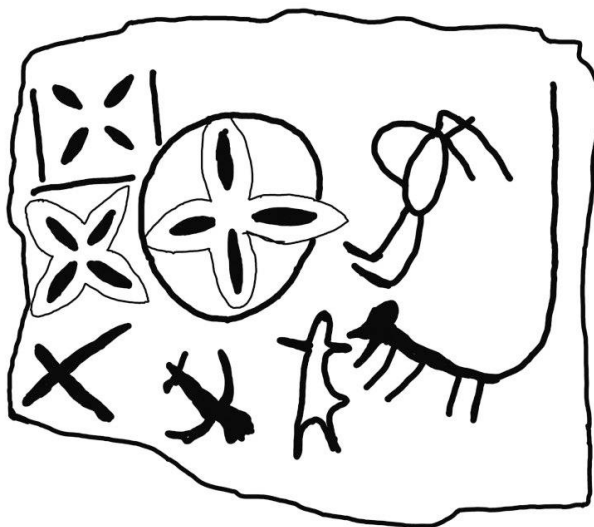
² Фредерик Дюбуа де Монпере; Путешествие вокруг Кавказа; 1937, стр. 157.

³ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 202.

⁴ Зиссерман А., Двадцать пять летъ на Кавказе (1842-1867), ч. 1 (1842-1851), 1879, стр. 243.



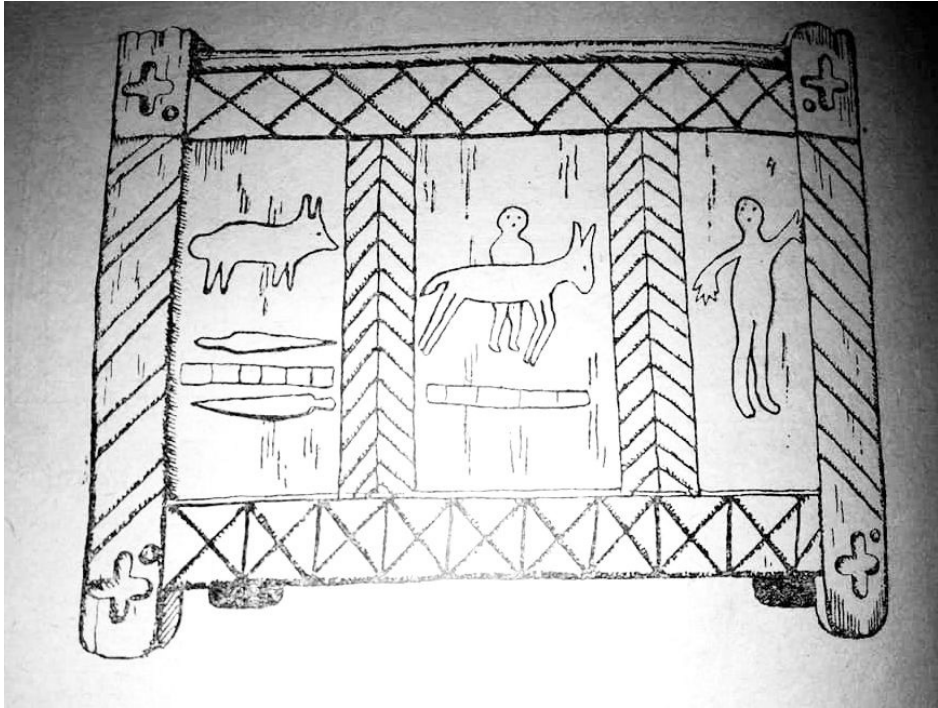
პეტროგლიფი, დართლო, მელიტოს სახლი, ამოღებულია საქართველოს პეტროგლიფების დიდი კატალოგიდან, შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი, „თამარიონი“, 2000, გვ. 92.



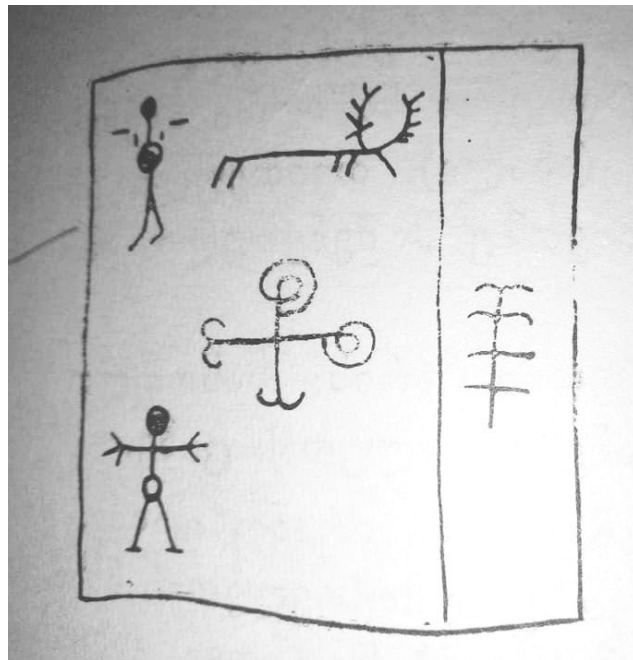
პეტროგლიფის გრაფიკული გამოსახულება

ჩვენი ყურადღება მიიქცია თუშურ კიდობანზე მარჯვენა კიდურ ნაწილში გამოსახულმა საცეკვაო მოძრაობამ - ცერებზე შემდგარი ფიგურა დიაგონალზე გაშლილი მკლავებით.¹ ფიგურას თვალნათლივ ეტყობა ცეკვისათვის დამახასიათებელი ემოციურობა და ხასიათი.

¹ მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 150.



მაკალათია ს., თუშეთი, 1983, გვ. 150.



ბოტორიშვილი გ., თუშეთი, 1993, გვ. 299.

საცეკვაო პოზა ახასიათებს მეორე კიდობანზე წარმოდგენილ ფიგურებსაც, განსაკუთრებით ზედა, მარცხენა კუთხეში გამოსახულ ფიგურას, რომელიც ცერებზე დგას და მკლავები თითქოს ფრინველის ფრთების გაშლილ მდგომარეობას გადმოგვცემს. გამოსახულების ცეკვისთვის დამახასიათებელი ემოციურობა თვალნათელია.

რაც შეეხება მუსიკალურ ინსტრუმენტებს თუშეთში, ფართოდ გამოიყენებოდა ფანდური, გარმონი, ხოლო ჭიანურის შესახებ გ. ბოჭორიშვილი ამბობს: „**ჭიანური ლეკური და ქისტური საკრავია. თუშები უკრავენ თხლად. ხმარობენ თითო-ორი სოფლებში ქალებიც, კაცებიც.**“¹ ასევე ბუზიკა, დაფი, სალამური, სტვირი. თუშეთში ცნობილია, რომ უკრავენ სხვადასხვა ჯმას: ჯარის, ჯოყოლას, აყრის, სიმღერის, თამაშობის, ტირილის, შამილის დაჭერის, ახალთაობის, დალაობის, მეცხვარის. ცეკვისას იყენებენ სათამაშო ხმას, ხოლო ფერხულისას სიმღერის ხმას, მაგ.: „**ლაშარის სიმღერას**“. შ. ასლანიშვილთან ვკითხულობთ: „**თამაშობის ჯმაჲ ის სიმღერაა, რომელსაც ასრულებენ ლხინში გარმონზე დაკრულ ორ საცეკვაოს შორის.**“² „**ომალოში, დიკლოში და ქუმელაურთაში ჩაწერილი იყო გარმონის რამდენიმე შესანიშნავი, ხან სიცოცხლით სავსე, ხან კი ნაზი თუშური საცეკვაოები („ქართული“).**“³ აქ უკვე საცეკვაოების ხასიათი ჩანს, რაც მინიშნებას გვაძლევს ცეკვების მრავალფეროვნებისა და სავარაუდო საცეკვაო ლექსიკის შესახებ.

გ. ცოცანიძის ინფორმაციით „**გომეწარსა და პირიქითში ძირითადი სალხინო საკრავები ფანდური და ჭიანური ყოფილა, ჩაღმის მხარეს დაფა-ზურნას ანიჭებდნენ უპირატესობას. მოგვიანებით გაჩნდა გარმონი, რომელიც სულ მალე თუშეთში მთავარ დასაკრავ ინსტრუმენტად იქცა.**“⁴ გარმონის დაკვრა თითქმის ყველა ქალს სცოდნია „**ამიტომ საგანგებო „მეგარმუნეს“ აქ არ იწვევენ. იგი ხელიდან ხელში გადადის და თუ თამადა არ შეაჩერებს, მისი ხმა თითქმის არ წყდება. ისეთ დიდ ლხინში, როგორც ქორწილია, სხვა დასაკრავებს, ვთქვათ ფანდურსა და ჭიანურს, დაფასება არა აქვს: ატეხილ ტაშ-ტირილაში – საცეკვაო ტაშისკვრასა და სალხენ შეძახილებში მათი ხმა იკარგება და უმუსიკობის შთაბეჭდილება იქმნება.**“⁵ გ. ცოცანიძესთან ასევე ვკითხულობთ: „**ჩაღმის ხეობაში მუსიკის დამკვრელებად საგანგებოდ მოწვეული „მედაფზურნე“ დიდოები ჰყავდათ.**“⁶

შ. ასლანიშვილის ნაშრომში წარმოდგენილია ინფორმაცია არა მხოლოდ საცეკვაო მუსიკის, არამედ სიმღერების, ვოკალური ფოლკლორული ნიმუშების შესახებ, სადაც მათი სტრუქტურა საცეკვაო ხასიათს ამჟღავნებს. აღნიშნული ნაშრომი მეტად მნიშვნელოვნად გვესახება, რადგან საცეკვაო მუსიკად მიღებული ნიმუშების გარდა არსებობს საცეკვაო სტრუქტურის სიმღერები, რომლებიც ქორეოგრაფებს აძლევს საშუალებას გამოიყენონ ისინი ცეკვის მუსიკალური ნაწილისთვის. აქ მხოლოდ მუსიკის მექანიკურ გამოყენებაზე არ ვსაუბრობთ, არამედ მუსიკაზე, როგორც ინსპირაციის წყაროზე ქორეოგრაფიული ნაწარმოების შესაქმნელად, საცეკვაო მუსიკის მრავალფეროვნება უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტორია ქორეოგრაფიული შემოქმედების სინკრეტებში.

შ. ასლანიშვილი ხაზს უსვამს აღნიშნული საცეკვაო ხასიათის სიმღერების მელო-

¹ ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, 1993. გვ. 267.

² ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 95.

³ იქვე, გვ. 97.

⁴ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 66.

⁵ იქვე, გვ. 194.

⁶ იქვე.

დიების გავრცელებას არა მხოლოდ თუშეთის გეოგრაფიულ არეალში, არამედ მთელ საქართველოში და განსაკუთრებით ქალაქში (თბილისს უნდა გულისხმობდეს ხ.დ.). აღნიშნულის დასადასტურებლად საუკეთესო ნიმუშად მიაჩნია „მწყემსური“, რომელიც მართლაც ფართოდ გამოიყენება როგორც საცეკვაო მელოდია და ძალიან ხშირად მუსიკალურად აფორმებს საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის ამა თუ იმ საცეკვაო ნაწარმოებს: „ამ მელოდიის საცეკვაო ხასიათის და სეკვენტური განვითარების საუკეთესო მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ქალაქურ ფოლკლორში ფართოდ გავრცელებული თუშური „მწყემსური“, რომელიც დიდი ოსტატობით და გემოვნებით დაამუშავა ს. ცინცაძემ სიმებიანი კვარტეტისთვის დაწერილი მინიატურის სახით.“¹ – <https://www.youtube.com/watch?v=qX1tysb97XU>

თუშური ქორეოგრაფიული შემოქმედების აღნუსხვისა და თითოეულ მათგანზე ინფორმაციის მიღების თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა გ. ცოცანიძის „თუშური ლექსიკონი“ (ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, თბ., 2012.). ლექსიკონში თავმოყრილი მასალა არა მხოლოდ აღნიშნული რეგიონის საცეკვაო ხელოვნების კვლევის თვალსაზრისით არის ნიშანდობლივი, არამედ ზოგადქართულთან ურთიერთმიმართების თვალსაზრისითაც, რადგან მასში დატანილი ინფორმაციის ნაწილს სულხან-საბას ლექსიკონშიც ვხვდებით.

საცეკვაო და სანახაობით შემოქმედებასთან დაკავშირებული ტერმინები გ. ცოცანიძის „თუშური ლექსიკონის“ მიხედვით:

ბასტა-ბისტი ბრავა-ბრუგით – გაჩქარებით და ფეხის ხმაურით. (გვ. 41).

აღნიშნული ტერმინი მსგავსი ფორმითა და შინაარსით – ფეხის დარტყმა – წარმოდგენილია სულხან-საბას ლექსიკონში – **ბასტი როკვა არს ფერჯის ცემითა.**²

გასაფრავა (გასაფრავს) ადგილზე ფეხების გასმით ცეკვა. „ერთსაწ დატრიალდე-ბა-დ გასაფრავს, რო თვალს ვერ მოხკიდებ“ (გვ. 62).

ერულია 1. ფერხული, „ველჩაბბითა-დ მირგელია რო უვლიან, ისი, გასასვლელ კარ რო არ ავქვ“ – ხელიხელჩაკიდებულნი წრეს რომ უვლიან, ისაა, გასასვლელი კარი რომ არა აქვს. 2. მოლხინართა წრე. „წადინა ვიყვიდ ბაღლობითივი, სიდან რა ერულია იყვის, მეაც იქ ვეყუდიდი“ – მოწადინე ვიყავი ბავშვობიდანვე, სადაც რამ ფერხული იყო, მეც იქ ვიდექი ხოლმე (გვ. 100).

თითისწვერი ცეკვის ილეთი. ფეხის ქუსლი დაბლა არ უნდა ეხებოდეს. „თითისწვერი კარგი ვიცი, ჯარანს დაგიბზრიალებდე“ (გვ. 116).

კუნტაით ჩაცუცქვით, სკუპით (გვ. 136).

კუნტილი (ხკუნტავ) ჩაცუცქვით ჯდომა (გვ. 136).

ნიქოკელი-მიქოკელი საცეკვაო მელოდიის სახელია (გვ. 173).

საკმილაი ცეკვის დროს კბილით ასაღები პატარა ვერცხლის სასმისი ან ბეჭედი. მოცეკვავემ ზურგსუკან ხელეზდაწყობილმა გადაჯვარედინებული ფეხებით უნდა აიღოს ძირს დადგმული საკმილაი (გვ. 194). სასმისის პირით ალბა ცეკვა „კინტოურშიც“ გვხვდება.

საფარი ფეხების სწრაფი გასმა ცეკვის დროს. „ახლ რაგვერით საფარ იცის, თვალს კი ვერ მასწრობ“ – ახლა როგორი საფარი იცის, თვალს ვერ მოჰკიდებ (გვ. 202).

ტაშ-ტირილაი ლხინი, ცეკვა-თამაში, ტაშფანდურა. გვ. 221.

ფერჯისაი სარიტუალო ცეკვა წრეზე დგომითა და მღერით – ფერხული (გვ. 232).

¹ ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 194.

² ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი, ტ. IV-1, 1965, გვ. 101.

ფეჯისაი იგივეა, რაც ფერჯისაი (გვ. 232)

ქორბელელაი სარიტუალო ფერხული ხატის კარზე: ხუთი კაცი დაბლა დადგება მხარი-მხარს გადახვეული, ხუთი ამათ შეადგება მხრებზე აგრეთვე მხარიმხარს გადახვეულნი, შუაში დგას ერთი კაცი - მეციხოვნე (ნ.) ფანდურით ხელში, ისინი წალმა, ნელი ტრიალით და ჯვარულის სიმღერით მიდიან სალოცავის კარისაკენ, სადაც სამჯერ შემობრუნდებიან და დაიშლებიან (გვ. 241).

შუქურნაობაი (შუქურნაობენ) საბავშვო თამაშობაა - გოგონების ფერხული: ხელებს ერთმანეთს ჩასჭიდებენ, ფეხებს ერთმანეთს მიადგამენ და თითისწვერებზე ტრიალებენ (გვ. 264).

ჩამოწრება (ჩამოსწრებს) საუბრ. ტანის წრეხით ცეკვა. „სარამ გაისწორ მანდილ-დ ჩამოწრის ითამაშ კარგადევ გძლად“ (გვ. 267).

ჯვარული რელიგიური დღესასწაულების დროს შესასრულებელი (რიტუალური) სიმღერები. „ჯვარულ ქორბელელაშია-დ ფერჯისაებში იციან“ (გვ. 315).

შუშპარი ცეკვა, თამაში. „ქუდი ბრუდია ქილიკთი, შუშპარი განიერია, რაცა აქვ, ტანზე აცვია, შინ სახლი ცარიელია“ (გვ. 264).

შეყოლა (შეხყვებ) ცეკვა მეწყვილესთან ერთად. „ბიჭ ქალის წინ გაუსვამს საფარსა-დ რო გაბრუნდებ, ქალიც შეხყვებ“. შეყოლით: წყვილად „ბერდიაცებთა-დ კაცებთაც იცოდინ შეყოლით თამაშობა“ (გვ. 259).

ცოკვა (დაცოკავს) მხოლოდ აწმყოს წყების ნაკვეთებში. საუბრ. უმიზნოდ სიარული, ცუცუნი. „შენალ მაინც დაჯედი (დაჯედი იციან რაჭაშიც-ბ.დ.) შენამ რასალ დასცოკავ?“ (გვ. 278).

ამგვარად, ზემოწარმოდგენილ საფერხულო ნიმუშების გათვალისწინებით თუშეთში ფიქსირდება საფერხულოთა ე. წ. ფერხისათა შემდეგი ნიმუშები: „**ქორბელელა**“ - ხატის კარზე გამართული, სრულად სინკრეტული, ორსართულიანი წრემეკრული, მრგვალი, მხარგადაბმული, ერთმანეთზე შემდგარი 5-ნ, რიგ შემთხვევაში 10-12 კაცის შემადგენლობით, წრეზე მარჯვნივ მოძრავი სარიტუალო ფერხული, რომლის წრის ცენტრში ხევისბერი ან ვინმე ჯვარიონის წარმომადგენელი ფანდურითა და ჯვარული საფერხისო სიმღერით, ნელი სვლით სალოცავისკენ გადაადგილდება. იქ სამჯერ დატრიალდება და დაიშლება. „**საწელიწდობო**“ **მამხალებიანი ფერხისა**, (დოჭუ) პირობითად „თუშური ლამპრობა“ - სრულად სინკრეტული, მხარბმული მარცხენა ხელით, მრგვალი, „ქორბელელას“ მსგავსად გადაადგილდება სალოცავის მიმართულებით. „**მარხვაშემოს**“ ღამის (დოჭუ) სრულად სინკრეტული, ხელმოუბმელი ერთმანეთის ზურგსუკან მიმყოლი, წრეზე მავალი, „ცალყუას ტიპის“ ფერხისა, რომელსაც ფანდურით ხელში „მეციხოვნე“ მიუძღვის. „**ერულა**“ - ერთსართულიანი ფერხისა, წრემეკრული, მრგვალი, წრეზე მოძრავი. აღწერილობიდან არ ჩანს სრული სინკრეტულობა, მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ იგი სრულდებოდა საფერხულო სიმღერის და არა მხოლოდ მუსიკალური აკომპანემენტის თანხლებით. „**ჯვარი წინასა**“ საქორწილო, სინკრეტული, ერთმანეთს ზურგსუკან მიმყოლი, კერის გარშემო წრეზე მოძრავი ფერხისა. **შუქურნაობა** - გოგონების ფერხული. არც შუქურნაობასთან ჩანს მუსიკალური თანხლება.

საცეკვაო ნიმუშებიდან გამოიკვეთა „ლეკური“ როგორც ქალ-ვაჟთა, ასევე ქალთა წყვილისა და მამაკაცთა წყვილის შესრულებით. ხშირად წყვილთა ცეკვა-სიმღერის თანხლებით სრულდებოდა ცეკვასა და ცეკვას შორის პაუზის დროს.

თუშური ფოლკლორული ქორეოგრაფიის შესახებ მნიშვნელოვანი ინფორმაცია აისახა გ. ცოცანიძის „თუშურ ლექსიკონში“.

ფშავი



ვაჟა-ფშაველა ოჯახთან ერთად. ფოტო - ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული ფოტომატიანე

ფშავი ისტორიულად ხევსურეთთან ერთად ფხოვის ნაწილს წარმოადგენდა. ფშავი არაგვის ხეობაში მდებარეობს, ესაზღვრება ხევსურეთს, ერწო-თიანეთს, კახეთს, პანკისის ხეობას. მთის მოსახლეობის ბარად ჩამოსვლის შედეგად ფშაველები სახლობენ პანკისში, ერწო-თიანეთში, მდინარეების - არაგვის, ივრის, ილტოსა და ალაზნის ხეობებში. ფშავიც, ისევე როგორც საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა კუთხეები, შედგება თემებისგან. ფშავში ისტორიულად ცნობილი სოფლებია - უძილაურთა, შუაფხო, გოგოლაურთა, მუქო, მათურა, ხოშარა და ა.შ.

მიუხედავად იმისა, რომ ფშავი და ხევსურეთი გასულ საუკუნებში ერთიან სივრცეს წარმოადგენდა, ფშავში, საცეკვაო შემოქმედების თვალსაზრისით, სრულიად განსხვავებულ სურათს ვხედავთ, მეტად მრავალფეროვანსა და საინტერესოს.

ფშაური „ბერიკაობა“ „ბერაკაობის“ სახელს ატარებს. რიგ შემთხვევაში ბერიკა შვლის ტყავით შემოსილია¹, სოფელ ცაბაურთას „ბერაკაობაში“ კი თხის ტყვავით მოსილი გვხვდება. ადების წინა დღეს ერთ-ორ კაცს მორთავდნენ თხის წვერით, რქებით, თხის ტყავით - პერსონაჟი რაც შეიძლება კომიკური უნდა გამოსულიყო, მხლებლები შეიარაღდებოდნენ ხის ხმლებით და შებინდებისას იწყებოდა ჩამოვლა. მთელი ღამის განმავლობაში ბერიკები ჩონგურის დაკვრით უვლიდნენ სოფელს. მათთვის ყველა ოჯახის კარი ღია იყო. „ბერაკანი ოჯახში ხუმრობით და წყვილით შეცვივდებოდნენ, სახლის პატრონი აანთებდა ცეცხლს, შესულები მაშინვე ჩონგურს დაუკრავდნენ და ბერაკა დაიწყებდა სასაცილოდ ხტუნვას, ვითომ ცეკვას. ჯერ ბერაკად მორთული კაცი ითამაშებდა, თუ ორი იყო ორივე ერთად, მერე სხვებიც გამართავდნენ თამაშობას.

¹ ხიზანაშვილი დ., ფშავეთი და ფშაველები, 2018, გვ. 97.

დიდი და პატარა ყველა ითამაშებდა.⁴¹ თეატრალიზებული სანახაობა აიძულებდა ყველას საერთო მხიარულებაში მიეღო მონაწილეობა. ალ. ოჩიაური აღწერს სოფელ მათურაში გამართულ „ბერიკაობასაც“, რომელიც ბემოწარმოდგენილის მსგავსია.

ფერხულები

ფშავში ფერხულს „ფერხისას“ უწოდებდნენ. ფერხისა ძირითადად ხატობებზე სრულდებოდა. „ხევსურეთში ხატებში დღეობები იწყებოდა საღამოობით, ღამის თევით. ფშავში კი ყველა ხატობა დილით, გარდა ლიტანიისა და თევა საღამოსი“.² მუსიკალური თვალსაზრისით „ფშაური საფერხულო სიმღერები - „ფერხისები“ - პრინციპულად არ განსხვავდება ხევსურული საფერხულოებისაგან „ფერხისულებისაგან“.³ ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით კი ფშაური შემოქმედება უფრო მრავალფეროვანი და მდიდარია.

ახალ წელს, მეკვლეობის შემდეგ დასტურ-ხევისბერები „დააბამდნენ ფერხისას დარბაზის კარში და წამოვიდოდნენ ფერხისით სოფლისაკენ, მოვიყვანთ ერთერთ საფერხისო სიმღერას:

ტუტილს წისქვილში ატირდა ნანა თორღვას ქალიო:

შენ, მამაჩემო თორღვაო, ნუმც შეგიბია ჳმალიო,

ნუმც გიჯოცია ლეკები, ნუმც გიზიდია ჳელიო. და ა.შ. (ტექსტი ვრცელია - ხ.დ.)

ფერხისით სოფელს მიუახლოვდებოდნენ და დაიშლებოდნენ.⁴⁴

ცნობილია, რომ დარბაზი განთავსებულია მთაზე, შემალღებულ ადგილას, სადაც ძირითადი სადღეობო რიტუალები სრულდებოდა. რიტუალური ცერემონიალს მოსდევდა „ფერხისა“, რომელიც ასევე ერთიანი ტრადიციის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა.

როგორც ბემოთ აღინიშნა, არა მხოლოდ ერთი რომელიმე მთის კუთხის, არამედ სრულიად აღმოსავლეთ მთაში დადასტურებული საფერხულო შემოქმედება, ერთიან არხში მოძრავი ელემენტია, რომელთა არქიტექტონიკა დიდად არ განსხვავდება ერთმანეთისგან, გარდა იმ რამდენიმე უნიკალური ნიმუშისა, რომლებიც აღნიშნული სამოძრაო არხიდან გამომავალ შენაკადებს წარმოადგენენ თავიანთი განსხვავებული გამომსახველობით. ა. ოჩიაური განსაკუთრებით გამოყოფს ხალხმრავალ „სალმურთობას“, რომელიც მკათათვეში (ივლისში) იმართებოდა. დანარჩენი დღეობები ერთგვაროვანი წესითა და რიგით ტარდებოდა: „დანარჩენი დღეობები არ განირჩეოდა ერთიმეორისაგან. იწყებოდა გიორგობიდან - გიორგობა, ქრისტე, წელწადი, ალება, ახვსება (აღდგომა), ამაღლება, სერობა, სალმურთობა, მარიანობა“.⁵

სალმურთობას „დროშით წინ გამოუძღვებოდა ხევისბერი. ხალხი ფერხისას დააბამდა და ფერხისულის მღერით ყველანი წამოვიდოდნენ მარიანგისაკენ (მარიანგა - ღვთისმშობლის სალოცავი ადგილი-ხ.დ.). ფერხისაში ერთი იძახებდა სიმღერისთავს და მის მხარეზე მყოფი ხალხი ბანს ეტყოდა. ამათი მღერის დროს მათი მოპირდაპირე ჩუმად იყო. პირველი მომღერალი სიმღერას რომ გაათავებდა, ამავე სიტყვებს გაიმეორებდა მოპირდაპირე მხარიდან ერთ-ერთი კაცი და სხვები ბანს ეტყოდნენ და

¹ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 142.

² იქვე, გვ. 242.

³ გარაყანიძე ე., დიალექტები, 2011, გვ. 31.

⁴ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 237.

⁵ იქვე, გვ. 12.

ასეთის მღერით მოვიდოდნენ მარიანგას. ფერხულში მღეროდნენ ისეთ სიმღერებს, უფრო საგმიროს, რომელიც ხატებთან იყო დაკავშირებული:

ვინა თქო, ენამც გახმება, - მითხოს გაბეგრდა ცხვარიო,
გაიგო ლაშარის ჯვარმა, წელთ შამაირტყა ჳმალიო,
შასთვალა მშავლის შვილებსა, მათათ შამოვავლოთ თვალაიო.
წელჩი გაიგდო მათრაჯი - შვიდკეცი შვიდი მჯარიო“.¹

და ა.შ (ტექსტი ვრცელია ხ.დ.)

აღნიშნული ორპირული სიმღერით, წრედ ხელჩაბმული მეფერხულეების დანიშნულების ადგილას მისვლისას, ფერხისა ისევ განაგრძობდა მოძრაობას, ბრუნვას. მხოლოდ სიმღერის დასრულებისას იშლებოდა ხმამაღალი შედახილით: „გაუმარჯოს დიდ ლაშარის ჯვარს, გაუმარჯოს დიდს თავარმოწამეს, გაუმარჯოს!“²

სარიტუალო ფერხისები ერთი ღვთაების ნიშთან იწყებოდა, გადადიოდა ფერხისითა და საფერხისო სიმღერით მეორე ღვთაების ნიშთან და შესაძლოა, კიდევ ბევრი ასე გადაბმულად მოევლოთ, მხოლოდ უკანასკნელთან, საბოლოოდ დასრულდებოდა რიტუალი. „სერობას“ პირქუშის ხატში დაბმული ფერხისა ფერხისულის სიმღერით გადადიოდა ხთიშობლის სალოცავში, ფერხულშივე შესვამდნენ ლუდს და დაიშლებოდა. სიმღერისთავი იმღერებდა:

„მცხეთა აივსო კირითა, თქვენნი დუშმანი ჳირითა“
და დამთავრდებოდა ფერხისა.“³

მარიამობას „ხევისბერი ხალხს ეტყოდა: ხატი უნდა გამოვაბძანოთო. ხალხი ქუდ-მოხდილი ფეხზე ადებოდა, ხევისბერი გამოაბძანებდა ღვთიშობლის ხატს, ქრისტიანული ღვთიშობლის სურათს. ხელში დიდი კელაპტარიც ეჭირა და დაამწყალობნებდა ხალხს. ხალხი დააბამდა ფერხისას, შემოუვლიდნენ ეკლესიას გარშემო ფერხისით (აქ ძველი ეკლესია იდგა, მთხრობელმა თქვა: ვიდრე ეს ეკლესია იქნებოდა, ალბათ დარბაზს და ან სხვა ასეთ რამეს შემოუვლიდნენო); ფერხისა იყო ხელი-ხელს ჩაკიდებული ხალხის წრე. მღეროდნენ ორ გუნდად. სიმღერის თავი ერთი იყო და ამის მოპირდაპირე მხარეს მეორე მომღერალი იმეორებდა პირველი სიმღერისავე სიტყვებს, პირველს პირველი მხარე აძღვედა ბანს. მეორე მხარე ჩუმად იყო, ვიდრე პირველნი სიტყვას სიმღერით დააბოლოებდნენ; შემდეგ ამავე სიტყვებს მეორე მომღერალი მღეროდა და მისი მხარის ხალხი ბანს აძღვედა. მღეროდნენ საგმირო სიმღერებს. უფრო გავრცელებული იყო შემდეგი სიმღერები:

თუ მკითხავთ, ამბავს გაიმბობთ ჩემსა და ხირჩლას ძისასა,
შევიყარენით მარტონი სამძღვარსა მუხრანისასა,
პური მთხოვა და ვაჭმიე, ირცევდა თათუხისასა,
წორცი მთხოვა და მივართვი, ირჩევდა ხოხობისასა,
ღვინო მთხოვა და მივართვი, ირჩევდა ბადაგისასა,
ცოლი მთხოვა და ვერ მივეც, მიმყვანდა სიდედრისასა,
წამოსწვდა, ხელი გაჭკიდა ნაჭაპნსა გიშლის თმისასა,
ქალმა დაიწყო ტირილი - იმედს ვარ ცუდაისასა,
წელი გავიკარ ხანჯარსა, ნაჩუქარს ცოლისძმისასა.
წინ-წინ იმანავ დამასწვრა, ელვასა ჳგვანდა ცისასა,

¹ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 27.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 177.

ერთი კი მეც გადაუქნიე, წვერი უწვდინე ქვიშასა,
მე აქ მოგივდე, ბატონო, ის იქავა ჭამს მიწასა.

აქვე ახლო, ხატის აღმოსავლეთ მხარეს, პატარა კოშკი იდგა და ფერხისა იქით გაემართებოდა. ჩავიდოდნენ კოშკთან სიმღერით. ფერხისას წინ მიუძღვებოდა ხევისბერი, რომელსაც ხატი ეჭირა ხელში. ამ ნიშნაც სამჯერ გარშემო შემოუვლიდნენ. მესამედ რომ შემოუვლიდნენ, ფერხისა დაიშლებოდა. ყველას ჰქონდა სანთელი და ხევისბერებს აძლევდნენ. ხევისბერი სანთლებს ერთად აანთებდა და ახვეწებდა ყმათა და სანთელ-კელაპტრის შემომწირველთ. ხალხი ამ ნიშთან ახლო დასხდებოდა და გამართავდნენ ღვინს. სასმელი ხალხსაც მოჰქონდა და ხატის ლუდიც ჰქონდათ. საკლავი კი ამ ნიშთან არ დაიკვლოდა. კლავდნენ მართო დარბაზთან დანიშნულ სასაკლაოზე. იცოდნენ ერთმანეთისათვის შემღერება.⁴¹ აღწერილი ფერხისაც ტრადიციულად გადაადგილდება და ორპირულია - ტექსტს ამბობს პირველი გუნდის მეთაური, ბანს აძლევს მისივე გუნდი, ტექსტს აგრძელებს მეორე გუნდის მეთაური, ბანს აძლევს მისი გუნდი. ხალხური ლექსი საფუძვლად დაედო ქართველი პოეტის გიორგი ლეონიძის ცნობილ ლექსს „ყივჩაღის პაემანი“.

შემღერებები გრძელდებოდა მთელი დღის განმავლობაში ცეკვითა და ჩონგურ-გარმონზე დაკვრით. საღამოს დროშისა და ხატის თავის ადგილზე დაბრუნებისას „ხალხი ისევ ფერხისას დააბამდა და მღერით გამოემართებოდნენ დარბაზისკენ, რომლის გვერდით საჯარეც იყო ხალხისათვის. სიმღერით და დროშის ზარის წკარუნით ხალხი მივიდოდა თავის ადგილზე. აქ დასტურნი ჩადგებოდნენ ფერხისის შუაში, დაიდგამდნენ ლუდიან ჩხუტს და მომღერლებს თასით ასმევდნენ. ამ დროს ფერხისა ნელ-ნელა გარშემო ტრიალებდა. თუ ერთი სიმღერის თავი დაიღლებოდა, ან საფერხისო სიმღერები შემოაკლდებოდა, ამ შემთხვევაში სხვა ახალი მომღერალი შეცვლიდა. როცა მთავრდებოდა სასმელი, მომღერალი გამოვიდოდა და დაიძახებდა: თუ გინდათ კიდევ ვიმღეროთ, თუ გინდათ გავათათო. მეორე მომღერალი: არალე, გავათათო. პირველი მომღერალი: მცხეთა აივსო კირითა, თქვენი დუშმანი ჭირითა. მერე დაიშლებოდა ფერხისა. ამ ღამეს მთელი ხალხი აქ გაათევდა მღერა-თამაშით და ერთიმეორის თავ-თავის ბინაზე გადაპატიჟებით (მოსულ მლოცავებს ყველას თავთავისი ბინა ჰქონდა. ერთიმეორის ახლობლები ერთად დებდნენ ბინას).“⁴²

როგორც აღწერილობიდან ჩანს, რიტუალის განვითარების შემდგომ ეტაპზე კვლავ ასრულებს ჯარიონი ფერხისას, მხოლოდ ამჯერად უკვე ადგილზე და არა გადაადგილებით, ფერხისას შუაში დგანან დასტურნი და მეფერხისეებს ლუდიანი ჩხუტით უმასპინძლდებიან. ფაქტობრივად, ფერხისას დასრულება შემსრულებელთა სურვილზე იყო დამოკიდებული, წინააღმდეგ შემთხვევაში შესაძლოა, განუსაზღვრელი დროით გაგრძელებულიყო. აღნიშნული ფერხისას ტიპი ტრადიციულია აღმოსავლეთ მთიანეთის ყველა კუთხეში. ასეთივეა ხეური „გერგეტულა“, რომელიც ფოლკლორულმა ანსამბლმა - „მთიები“ - შეასრულა.³

ხევისბერის მიერ მეორე დღეს მლოცველთა დამწყალობების შემდეგ, იმართებოდა ღვინი, საბოლოოდ მესამე დღის ბოლოს იშლებოდა ჯვარიონი:

„ზოგნი ცეკვავდნენ, ზოგნი ფშაურ სიმღერას მღეროდნენ:

¹ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 183.

² იქვე, გვ. 184.

³ გადაცემა „ფოლკლორი დილაში, ანსამბლი მთიები, გერგეტულა, https://www.youtube.com/watch?v=qBy2riuM_yU&t=419s (უკანასკნელად გადამოწმებულია 06,11,2021)

ჩვენის ბატონის კარზედა ხე აღვად ამოსულაო,
წვერად მოუსხამ ყურძენი, საჭმელად შემოსულაო.

მაგის უჭმელი ქალ-ვაჟი უდროოდ დაშაულაო. (თუშეთში „ქორბეღელას“ დაბმისას ამავე „ლაშარის სიმღერას“ მღეროდნენ - ხ.დ.)

მესამე დღის ბოლოს ხევისბერი დაიძახებდა: ხატი შევაბძანოთო. ხალხი აიშლე-ბოდა, დააბამდნენ ფერხისას, დროშას და ხატს მათი მკადრეები ააბძანებდნენ და წავიდოდნენ თავისი სამკვიდროსაკენ. ფერხისა თან გაჰყვებოდა და მიაცილებდნენ დარბაზის კარამდე სიმღერით. ეს იყო უკანასკნელი წესი ამ დღეობისა¹. ფშაური ფერხისები ჰგავს თუშურ ფერხისებს - მომლოცველნი ხატში ფერხისით მიდიოდნენ და ფერხისითვე ასრულებდნენ რიტუალს.

ათენგენასაც იშლებოდა სუფრა - აქაც ხატობის დასრულებისას ფერხისას გამართავდნენ იმავე პრინციპით - სიმღერის მოთავე იტყოდა რა შესაბამის საფერხისო ტექსტს, მისი მხარე ეტყოდა ბანს, შემდეგ მეორე მომღერალი იტყოდა თავის საფერხისო ტექსტს და მისი მხარე ბანს ეტყოდა. „ხელიხელ გაკიდებულნი გარშემო ტრიალით გამოემართებოდნენ“², სიმღერის დასრულებისთანავე ფერხისაც იშლებოდა. აღსანიშნავია, რომ ფერხისაში მამაკაცები იდგნენ, ქალები კი უკან მიჰყვებოდნენ.

ფშაურ ფერხისებში ჩანს წრისშიგნითა „მოთამაშე“ დროშისა და ხევისბერის სახით. საფერხისო სიმღერას დროშის ბარის წკარუნი ერთვის. ამის გარდა წრეში კიდევ ერთი პერსონაჟია - მისი ფუნქცია მეფერხულეებისათვის ლუდის მიწოდებით შემოიფარგლება: „შუადღის დროს, როცა აქ ყველა წესი შესრულდებოდა, მედროშე დროშას ააბძანებდა და ეკლესიის წინ, შუა მოედანზე გაჩერდებოდა დროშით. ამ დროისათვის ხალხი წამოსასვლელად მომზადებული იყო. დააბამდნენ ფერხისას ისე, რომ დროშა ფერხისას შუა ადგილზე რჩებოდა და მას ფერხისა გარშემო უვლიდა, მღეროდნენ ორ გუნდად. ხევისბერი დროშას აქანებდა და მის ბარს აწკარუნებდა. ერთი კაცი კიდევ სხვა იდგა ფერხისის შუაში და მომღერლებს ლუდს ასმევდა იმის შესანდობრად, ვის სიმღერასაც მღეროდნენ.

სიმღერა რომ მოთავდებოდა, ფერხისა დაიშლებოდა, მედროშე მხარზე დროშას გაიდებდა და მლოცავს ისევ წინ გამოუძღვებოდა“³.

ფერხისით დაიწყო რიტუალი თამარის ხატშიც. დამწყალობების შემდეგ ჯვარიონი ლაშარის ხატისკენ გაემართა - ხევისბერი, დასტური, მედროშე, ხატის მსახურნი და ბოლოს მლოცველები ოჯახებითა და ბარგით დატვირთული ცხენებით ხალხმრავალ პროცესიას წარმოადგენდა.

„ხატის მსახურნი დროშას უკან მწკრივად გაწყობილნი მისდევენ და თან შემდეგი შინაარსის ფერჯისულს“ გალობენ:

„პირველად ღმერთი ვაჭსენოთ,
ეგ უფრო დიდებულია,
მემრ თამარ მეფე ვაჭსენოთ
ეგ ღმერთთან წილდებულია,
ლაშარის ჯვარიც ვახსენოთ
ეგ ყმაზე თავდებულია.
ბრძანებდა დამბადებელი

¹ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 184.

² იქვე, გვ. 225.

³ იქვე, გვ. 246.

- მე დავდგი მიწა მყარია...“¹ და ა.შ.

ჭალაზე მიმავალი პროცესია ლაშარის ღელეზე რომ გადავიდა, მთისაკენ მიიქცა და ფერდობს აჰყვა. ჯევისბერი გაბრიელი დაწინაურდა, შევიდა ლაშარის გალავანში, საზარეზე ახტა და ზარის რეკა დაიწყო. დროშის წინამძღოლობით და „ფერჯსულის“ გალობით პროცესიამ ლაშარის გალავანს სამჯერ წაღმა გარს შემოუარა და ხატის კარის წინ გაჩერდა. ამ მომენტამდე გაბრიელა განუწყვეტლივ ზარს რეკდა. ხატის კართან მომღერლები „ფერჯისულის“ გალობას განაგრძობდნენ. ისინი ნახევარწრედ იყვნენ გაჩერებული, პირით ხატისკენ. მათ პირდაპირ, ხატის კარზე მედროშე დროშით იდგა, ხოლო შუაში დასტური პავლე მოექცა არყით სავსე ლიტრითა და ჭიქით ხელში. ის მღეროდა და თან მომღერლებს პირში არაყს ასხამდა. „ფერჯისულის დამთავრებისას ყველამ ერთხმად შესძახა „ვაშა, ვაშაო“. მედროშემ დროშა საზარეზე „ააბრძანა“ და შიგნიდან სვეტზე დააყუდა. მლოცველნი ხეების ჩრდილში დაბანაკდნენ. კვლავ სუფრები გაშალეს და სმასა და მხიარულებას მიეცნენ“.²

ზემოთ აღწერილ ფერხისას ტექსტში ღმერთის შემდგომ ხატიონი მეფე თამარს ახსენებ, მას სხვა ღვთისშვილნი მიჰყვებიან. ეს ფერხისა თამარის ფერხულად არის მიჩნეული და ერთიანდება თამარ მეფისადმი მიძღვნილი საფერხულოების ციკლში. ხალხურმა ფანტაზიამ ისტორიის გრძელ გზაზე ქრისტიანი მეფე მითურ სამოსელში გახვია და წარმართული და ქრისტიანული სიმბოლოები ერთმანეთს შეუზავა.

ისტორიული პერსონაჟებისადმი მიძღვნილი საფერხისო სიმღერები საგმირო ხასიათს ატარებდა. ფერხისა ორივე გზაზე სრულდებოდა - ხატისკენ და უკანა გზაზე: „წმინდა გიორგიშიც ფერხისით მივიდოდნენ და ფერხისითვე წამოვიდოდნენ“.³

ს. მაკალათია აღწერს 1924 წელს, ივლისის ბოლოს ფშავში, უძილაურთა თემში გამართულ კოპალობას. საწესო რიტუალის შესრულების შემდეგ, საღამოს „მეხატეები მინდვრად დაბანაკდნენ, გაშალეს სუფრები და დაიწყო ჩვეულებრივი მოლხენა, სმა და ცეკვა-თამაში. ხატში მხვეწარმა უნდა იცეკვოს, რომ ხატი წყალობდესო, ამიტომ წლოვანების განურჩევლად აქ ყველანი თამაშობენ“.⁴

მეორე დღეს, დილიდანვე დასტურმა ზარის დარეკვით მისცა ნიშანი და ლამენათევი მომლოცველებიც წამოიშალნენ. სიმპტომატურია, რომ მლოცველები ყოველთვის აღმოსავლეთ მხარეს ბრუნდებიან, ისე, როგორც სვანეთში „კვირიას“ და აფხაზეთში „ატლარჩობის“ „აფრაშვას“ სადიდებლის წარმოთქმისას, რადგან ყოველი ზემოაღნიშნული წმ. გიორგი-თეთრ გიორგის, მასთან გაიგივებულ ღვთისშვილთა, მთვარის წარმართულ და ქრისტიანობასთან გაზავებულ რწმენა-წარმოდგენებს უკავშირდება: „ყველამ პირი აღმოსავლეთისკენ იბრუნა, პირჯვარი გადაისახეს და წასვლის სამზადისს შეუდგნენ. მეორე ზარის ხმაზე მლოცავი ხატის ნიშთან მიქუჩდა და ხევისბერმა ხელში დროშით წმ.გიორგი კოპალას სახელით მახატენი დალოცა. გააბეს წრე, შიგ ხევისბერი დროშით დადგა და დაიძახეს „ხატიონის ფერხისა“. დაიმღერეს მოძახილის კილოთი და ხშირად იმეორებდნენ წმ. გიორგი კოპალა მეცხვარეთა მფარველო, უძილაურთა გვარის პატრონო და სხვა. ფერხისა გაგრძელდა ნახევარ საათს, შემდეგ დაუკრეს ფანდური და პირველად ხელში დროშით დასტურმა ითამაშა. მას თითქმის ყველანი გაეთამაშნენ. ბოლოს ხევისბერი ხალხს გაუძღვა და მლოცველი ხატის წვე-

¹ ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, (დღიური), 1941-2003, გვ. 66.

² იქვე.

³ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები(ფშავი), 1991, გვ. 261.

⁴ მაკალათია, ს., ფშავი, 1985, გვ. 209.

რისკენ დაიძრა, რომელიც 4-5 კილომეტრით არის დაშორებული. ამ მთას მუჭის მთა ეწოდება და აქ „ირმის კალოზე“ აგებულია კოპალას წვერის საბრძანისი ნიში.“¹

საინტერესო დეტალი გამოკვეთა ამონარიდმა - ფერხისა საკმაოდ ხანგრძლივია, აქედან გამომდინარე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მასში სხვადასხვა ტექსტური მასალა იქნებოდა წარმოდგენილი. ხოლო როდესაც რიტუალი დასრულდა, წესის თანახმად დროშით ხელში ჯერ დასტურმა ითამაშა, რომელთანაც იქ მყოფთაგან თითქმის ყველა იცეკვა. დასტურთან ცეკვის თანამონაწილეობა მის სიწმინდესთან გაზიარების შინაარსის მატარებელი უნდა იყოს.

გიორგი თედორაძე კი იმავე უძილაურთას კოპალობას ასე აღწერს: **ხატობის დასასრულს „აბა, დაიწყეთ, ბიჭებო“, შესძახებს ხევისბერი დაიწყებენ სიმღერას „ფერხი“-სას, ე. ი. საგანმხნოს. ფერხისას ყოველთვის იწყებენ რომელიმე რჩეული ისტორიული ლექსით. სანიმუშოდ მომყავს ერთი ხალხური ლექსი:**

**„ბრძანებდა დამბადებელი: მე დავდგი მიწა-წყალია,
სულ თავის მართულობითა შამკთარი მთა და ბარია.“**

მეფერხისეებში ერთი ლექსის მცოდნე ურევია, იგი ალექსებს და სხვები განმეორებით უმღერენ მას. სიმღერა მართლაც მგრძნობიერია და ტკბილხმოვანი. მედროშე და მეფერხისეებიც ცხენოსან ჯარს დაუდგებიან წინ. მესამე ზარის ხმაზე ცხენოსანნი დაირაზმებიან და ნელი ნაბიჯით გაემგზავრებიან კარატეს ხატისაკენ.²

მართლაც, საოცარი სანახაობა აღწერა გ. თედორაძემ - ფერხული და მედროშე, რომელიც წინ მიუძღვის დარაზმულ ცხენოსნებს ფერხისულის სიმღერით - საგანმხნეთი, ისტორიული ლექსით, რომელიც განსაკუთრებული ემოციური მუხტის მატარებელია და რიტუალს კიდევ უფრო მეტად აკავშირებს საუკუნეებს მიღმა წარსულთან.

აქვე უნდა განიმარტოს, რომ ტექსტი, რომელიც გ. თედორაძემ კოპალობას (კოპალა წმ. გიორგის ნაწილად ითვლებოდა ხ. დ.) დაურთო ფერხულს, თამარის საფერხულოს სახელით არის ცნობილი. ამგვარი „შეუსაბამო“ ელემენტები ახასიათებდა მთის ფერხისებს - მეფერხულები მას შემდეგ, რაც შეასრულებდნენ რიტუალის შესაბამისი ღვთაებისადმი მიძღვნილ სიმღერას, ტექსტს ცვლიდნენ ნებისმიერი საფერხულო სიმღერით, რადგან ფერხულები საკმაოდ ხანგრძლივ დროს მოითხოვდა და როდესაც ერთი ლექსი ჩამთავრდებოდა, მეორეთი უნდა გაგრძელებულიყო.

საფერხულოდ მოიხსენებს ივრის ფშავში გავრცელებულ ლექსს „ბრძანებდა დამბადებელი“, ქსენია სიხარულიძე ნაშრომში „თამარ მეფე ხალხურ შემოქმედებაში“, სადაც თამარის წარმატებული მეფობის შესახებ არის მოთხრობილი:

**„ბრძანებდა მამა უფალი -
თამარ განეფდეს ქალია,
დაიგდოს მამის სახელო,
შაირტყას მამის ხმალია,
სახელით გამარჯვებული
თამარი დედუფალია!
ზღვასა გადაჰკრა ჩიქილა,
გადააქანა ზღვანია;
შუა ზღვას ჩადგა სამანი,**

¹ მაკალათია, ს., ფშავი, 1985, გვ. 210.

² თედორაძე გ., ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში, 1930, გვ. 18.

სამანი, რკინის სარია,
ხმელეთი ჩვენკე დაიგდო,
-ღმერთო მიმრავლე ყმანია!
ქრისტიანთ სალოცავია,
თვითონ ხმელგორზე ბრძანია...⁴¹

საინტერესოა უძველეს თქმულებაზე აგებული საფერხულო „იანსარი“, რომელიც ასევე თამარის ციკლს უკავშირდება. თამარი „ღვთისშვილად“ იყო მიჩნეული, ამიტომაც მისი სახელი დაემატა წარმართობისდროინდელი სარიტუალო ფერხულების შინაარსს. ქართულ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში ხშირია კონტამინაციის შემთხვევები. აღმოსავლეთ საქართველოში თამარ მეფისადმი მიძღვნილი ფერხულების გამართვა ფშავ-ხევსურეთსა და თუშეთში ხატობებზე იცოდნენ. აკაკი შანიძე აღწერს: **„შუაფხოში, იახსარის დღესასწაულზე „შუაზე დაასვენეს იახსარის ხატი, გამართეს ფერხისა და ცეკვა-თამაში. რომ ითამაშებდნენ, შემდეგ იახსარის სასარგებლოდ ვერცხლის თასში ფულს აგდებდნენ...“⁴²**

ქსენია სიხარულიძე თამარის ხსენებას „იახსარის“ საფერხულოში ახალ მოვლენად თვლის. ხალხის სიყვარულმა წმინდანი მეფის სახელი მთის ღვთაებებს გაუთანაბრა.

ა. შანიძე აღწერს ასევე თამარ მეფის ხატობაში შესრულებულ სიმღერასაც და მის თანმხლებ ფერხისასაც: **„როდესაც დაიწყეს ფერხისა, ხალხი ორად გაიყო. იწყებდა ერთი, ამბობდა სიტყვებს, სხვები კი ბანს ეუბნებოდნენ. როცა ერთ მუხლს გაათავებდნენ, მეორე რიგი ენაცვლებოდა იმავე წესით და თუ პირველ სიტყვებს ვერ გაიგონებდი, მეორედ თქმის დროს შეასწორებდი“⁴³. „იახსარის“ საფერხულოს ვარიანტები დაფიქსირებულია როგორც ფშავ-ხევსურეთში, ასევე თუშეთში.**

ივრის ფშავში 1939 წელს ჩატარებული საექსპედიციო მასალებზე დაყრდნობით ვ. ბარდაველიძე აღნიშნავს, რომ ამ დროისთვის ტრადიციული წეს-ჩვეულებების შესრულება უკვე გაფერმკრთალებული და შესაბამისად სახედაკარგულია. სოფელ ჟებოტაში, ქვემო თიანეთში, კოპალას ნიშთან ერწოდან და თიანეთის მახლობელი სოფლებიდან მოსული მლოცველები „იხინჭობას“ დღესასწაულობდნენ. როგორც ვ. ბარდაველიძე წერს, ამ დროს უკვე „იხინჭობას“ არც დროშა უნახავთ, არც ხევისბერი და აღარც საზეიმო გარემო იგრძნობოდა რაც რელიგიურ დღესასწაულებს ტრადიციულად თან სდევდა: **„იხინჭობამაც“ ფერხულის გარეშე ჩაიარა – „იხინჭობას“ ზეიმობენ არტნის ხეობიდან, ხანში შესულ კაცსა და ქალს თავზე თეთრი თავსაფრები ხურავთ. ღამის მთვევლნი გრძლად გაშლილი სუფრებს შემოსხდომიან და დროს ჭამა-სმასა და საუბარში ატარებენ. ზოგ სუფრასთან დოღსა და გარმონს უკრავენ და ცეკვავენ მხოლოდ კაცები, შეზარხოშებულნი კახური ღვინით.“⁴⁴**

ფშავში, ისე, როგორც აღმოსავლეთ მთიანეთის ყველა კუთხეში იცოდნენ **„ჯვარი წინასა“,** საქორწილო რიტუალი, ნეფის ოჯახში კერის გარშემო შემოვლით: **„ეჯიბი ნეფესა და მდადი დედოფალს სამჯერ შემოატრიალებენ და შედიან სახლში. წინ მიუძღვის მეჯვარე თავისის ჯვრით, შემდეგ ნეფე-დედოფალი, მდადი, ეჯიბი, ქალის ძმა და**

¹ სიხარულიძე ქ., თამარ მეფე, 1943, გვ. 15.

² ჩიტაძე ნ., თამარ მეფესთან დაკავშირებული სიმღერები აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ მუსიკაში, სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ. 2009, გვ. 72. (საბაკალავრო ნაშრომი, ხელნაწერის უფლებით).

³ იქვე.

⁴ ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, 1941-2003, გვ. 74.

ქალის მაცრები. ამ რიგად დამწკრივებული სახლისა საცეცხლურს სამჯერ მოუვლიან გარს ნელის სიარულით და სხდებიან საკაცო მხარეზედ გამართულ ტახტზედ: ზევით მეჯვარე, შემდეგ ნეფე-დედოფალი, მდადი, ქალის ძმა და მაცრები.¹ აღნიშნული რიტუალი სრულდება ჩვეულებრივი ნაბიჯით და არ განსხვავდება თავისი შინაარსობრივ-სტრუქტურული გამომსახველობით სხვაგან, მათ შორის რაჭაში დაფიქსირებული „ჯვარი წინასასგან“. საქორწილო ვახშამს თან ახლავს ცეკვა და სიმღერა სტვირზე, სალამურსა და ფანდურზე.

ბატონებთან დაკავშირებით ძალზე საინტერესო სარიტუალო ქმედებას ჰქონდა ადგილი ფშავში. უნდა ითქვას, რომ მსგავსი ქმედებები აღნიშნულ რიტუალთან საქართველოს არცერთ კუთხეში არ შეგვხვედრია: „ის პირები, რომელთაც ბატონები არ უხდიათ, ბატონებიან ოჯახს ერიდებიან, ასეთ სახლში არ შევლენ – ბატონები გაგყვებო. მხოლოდ შინაურები და მახლობლები ართობენ ავადმყოფს – ფანდურზე უკრავენ, „იავნანას“ მღერაინ და თამაშობენ. განსაკუთრებით „დაგიჟდებიან“ დედები და ბებიები. ოღონდ ჩვენ შვილს ან შვილიშვილს ულხინოსო და ხტიან, ბუქნაობენ, სასაცილოდ იმანჭებიან და იგრიხებიან. როდესაც ავადმყოფი მძიმე მდგომარეობაშია, მაშინ ისინი სრულიად გაშიშვლდებიან და ისე თამაშობენ. ცოლქმრული კავშირის დაჭერა ბატონებთან ოჯახში არ შეიძლება“.²

„იავნანას“ საგალობლის ფრაგმენტი:

„იავ ნანა, ვარდო ნანა,

იავ ნანინაო.

ბატონების მამიდასა,

იავ ნანინაო, ქვეშ გაუშლი ხალიჩასა,

ვარდო ნანინაო.

ფარჩის საბანს წამოვასხამ,

იავ ნანინაო.

ჩვენს ყმაწვილებს ულხინევით,

ვარდო ნანინაო“.³ და ა.შ

სიმპტომურია, რომ „იავნანას“ მღერაინ ავადმყოფის სალხენად, თუმცა მკვეთრი მოძრაობები, ბუქნა, ხტომა და სიშიშვლე, ტრადიციულად, ბატონების სარიტუალო ქმედებისთვის უცხოა.

სიკვპა

ფშავში არც ქორწილი და არც სხვა სამხიარულო თავშეყრა არ ჩაივლიდა ცეკვის გარეშე: „[...] ახალგაზრდობა ნეფის ბანზე თანდათანობით მოგროვდა და გაიმართა ცეკვა-თამაში. უკრავენ გარმონს და ლეკურს ფშაურად თამაშობენ. მოცეკვავე ვაჟს ქალები რიგით გაეთამაშებიან და საქმე ვაჟის გამძლეობაზეა. კარგმა მოთამაშე ვაჟმა რამდენიმე ქალი უნდა გაითამაშოს და არ მოიქანცოს“.⁴ ს. მაკალათია აღნიშნავს „ლეკურს ფშაურად თამაშობენო“ და აღწერს სტრუქტურას, რაც წყვილთა ცეკვასა და შემსრულებელთა მონაცვლეობაში მდგომარეობს. აღწერილობის თანახმად იმავე გამომსახველობისაა ე.წ. ლეკურები აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა კუთხეებშიც.

¹ ხიზანაშვილი დ., ფშავეთი და ფშავლები, 2018, გვ. 131.

² ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, 1941-2003, გვ. 91.

³ იქვე.

⁴ მაკალათია ს., ფშავი, 1985, გვ. 150.

უალრესად საინტერესო რიტუალია „ქადაგობა“, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში სრულიად სხვა სახეს ატარებდა და ბარში სრულიად განსხვავებულს. კერძოდ მთისაგან განსხვავებით ბარში ჩამოსახლებულთა „ქადაგობა“ დატვირთული იყო ცეკვით და მის აქტიურ სეგმენტს წარმოადგენდა. ბარის „ქადაგობის“ გამომსახველობითი საშუალების ერთ-ერთი ასპექტი სწორედ ცეკვა იყო ქადაგად დაცემული-სა თუ ამ პროცესის მონაწილეთა შესრულებით. ვ. ბარდაველიძე თავის ნაშრომში ამ ელემენტს საკმაოდ დიდ ყურადღებას აქცევს და არაერთგზის აღწერს.

კახელებმა – ყვარლებმა, მატანლებმა, შილდელებმა, ენისელელმა მორწმუნეებმა, რომელთა ძირი ფშაური სოფლიდან, არტანიდან იყო, სალოცავად ძირძველ მამაპაპეულ ადგილს მიაშურეს. არტანში, ლაშარის ვატყევეში „**კახელ მლოცველთა უმრავლესობა ხატის გალავნის მახლობლადაა შეჯგუფებული. „მებუზიკე“ ფშაველი გარმონზე უკრავს და სხვები რიგ-რიგობით ლეკურს უვლიან.** (ვ. ბარდაველიძის 1939 წ. ექსპედიციის დროსაც ჯერ კიდევ ტერმინი „ლეკურის“ გვხვდება ხ. დ.) **ყველაზე უკეთ და ყველაზე დიდხანს 23 წლის შილდელი დარიკო ცეკვავს**“.¹ „ის ფეხშიშველი ცეკვავს, მსუბუქად, შნოიანად და გატაცებით. უკანასკნელად მისი პარტნიორია მიტკლის ქუდა და მიტკლის შარვლიანი ვაჟი.“² მიტკლის ტანსაცმელი მომლოცველთა შესამოსელში თეთრი და წითელი ფერით დომინირებს. მოულოდნელად ამ ცეკვის შემდეგ მოცეკვავე ქალი ტრანსში ჩავარდა. ისევ მუსიკის დახმარებით სცადეს მისი მდგომარეობიდან გამოყვანა: დარიკოს დედამ „**წამოავლო ხელი ფანდურს და საცეკვაო დაუკრა. შემდგომ გავიგეთ, რომ ფანდურზე დაკვრას უნდა გამოეწვია „ანგელოზების“ გამხიარულება, რასაც ქადაგად დაცემულის წამოდგომა და ლეკურის თამაში მოჰყვებოდა. მაგრამ დარიკო არ ინძრეოდა. ნინომ ფანდური ჩააჩუმა და ნელის ხმით გალობა დაიწყო. ძველად ქადაგად დაცემის დროს შემდეგ საგალობელს მღეროდნენ:**

ნანა და ნანა, ნანა და ნანა!

გამარჯვებულო ჩვენო ლაშარო,
იაგ ნანინაო.

ია და ვარდი გაშლილი ჰქონდეს,
ია-ვარდ გაშლილი გებძანებოდეს ლაშარსა.

ნანა და ნანა, იაგ ნანას გეტყვი,
გაუმარჯოს შენ სიძლიერეს,
ჩვენ სათავეში იარეო.“³ და ა.შ.

დარიკოს გონს მოსვლის შემდეგ „**ფანდურზე ლეკური დაუკრეს. ფეხზე ამდგარმა დარიკომ წყნარად მიიხედ-მოიხედა, გასწორდა წელში, გაშალა ხელები და მსუბუქად და ნელი ნაბიჯით ცეკვა დაიწყო**.“⁴ აღწერილობა გვაუწყებს ლეკურად წოდებული ქალის ცეკვის აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური ვარიანტის შესახებ. ცეკვა ნელია და ფანდურზე შესრულებული მელოდიაც იმავე ხასიათის მატარებელი უნდა ყოფილიყო – „**დარიკო კი განუწყვეტლივ ლეკურს უვლიდა. მან რიგ-რიგობით აცეკვა ყველა იქ მყოფი – მოხუცი, ახალგაზრდა, ქალი და კაცი, მათ შორის მკითხავი, ორსული ქალები და სხვ.**“⁵

¹ ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, 1941-2003, გვ. 42.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 45.

⁴ იქვე, გვ. 46

⁵ იქვე.

ცეკვა რამდენჯერმე განმეორდა ცეკვავენდენ ხანგრძლივად, ცალად და წყვილად ქალები და ქალ-ვაჟი. ცეკვა შეჭრილი იყო ქადაგის „საქმიანობაში“, რომელიც ხან ცეკვადა, ხან სხვადასხვა ფსიქო-ნერვულ „მოძრაობებს ასრულებდა“. ხატის მონებისა და ხატის მიერ დამიზღვებული ადამიანების საკმაო რაოდენობა იყო ხატობაზე. ფსიქო-ნერვული სნეულებებით, „სულების შესახლებისა და რელიგიური რჩეულობის გამონაშთები“ კახელებისა და ქართლელების ძველ ყოფაში სახატო დღესასწაულებზე, განსაკუთრებით დღეობა თეთრ-გიორგობაზე, ჯერ კიდევ შესაძლებელია¹ – ამბობს ვ. ბარდაველიძე.

ხატობას ქალთა საზოგადოებას თავისი ადგილი ჰქონდა გამოყოფილი. საერთო სუფრა ხატისგან მოშორებით იშლებოდა. აქ ყოფნის უფლება ქალებსაც ჰქონდათ და ისინი სუფრის ბოლოს იკავებდნენ ადგილს. სწორედ აქ იმართებოდა ცეკვა-თამაში: „როცა კაცები საყეინოსთან იყვნენ, სვამდნენ და მხიარულობდნენ, მაშინ ქალები ხატის მოშორებით ერთ-ერთ ბინაზე მართავდნენ თამაშობას. უკრავდნენ გარმონს და ცეკვავენდნენ. მათი ხნის ახალგაზრდებიც ხანდახან შორდებოდნენ საყეინოს და ქალებთან ერთად ცეკვავენდნენ“.²

მთელი ღამის განმავლობაში ცეკვა-სიმღერა, მოლხენა თითქოს ერთგვარ ვალდებულებად ითვლებოდა, ყველასათვის ვინც დღესასწაულის საკრალურ ველში იყო მოქცეული. ცეკვა ხატობის რიტუალის უპირობო ნაწილად ითვლებოდა: „ხნიერი დედაკაცებიც კი თამაშობდნენ, რადგან სავალდებულო იყო ხატში მხიარულობა. რაც უნდა დარდიანი ყოფილიყო, ხატში მაინც არ შეიძლებოდა არ ემხიარულა. თუ ის დარდებს თავს მისცემდა და არ იმხიარულებდა, ხატი იმის შეწირულს არაფერს შეიწირავდა. ამიტომ ყველა გულგახსნილად და მხიარულად იქცეოდა ხატში. ამნაირად გაატარებდნენ დღეს. საღამოზე ქალები სოფელში წავიდოდნენ, მამანი კი ხატში გაათევდნენ ღამეს. ღამითაც ბევრს არ იძინებდნენ და მხიარულებაში ატარებდნენ დროს.“³

კოპალობაზე, სოფელ უძილაურთაში, ქალ-ვაჟის ერთად ცეკვა არა თუ დასაშვებია, არამედ საკმაო ხანსაც გრძელდება. სისხლსავსე ხალხური ცეკვის ცხოველხატულობა სრულად აისახება და გამოიხატება ქალ-ვაჟის მიერ რიგმონაცვლეობით ცეკვაში: „ქმრიანი დედაკაცები გამოყოფილნი არიან მამაკაცებისაგან, მაგრამ ეს არ ითქმის ახალგაზრდა ქალებზე. დროსტარების ადგილზე ახალგაზრდა ქალი და ვაჟი გააკეთებენ ხოლმე წრეს და ასე შერეულად ატარებენ დროს. მათ დროსტარებას, ცეკვას სხვა რაიმე თამაშს სულ სხვა სიცოცხლის ელფერი ამის. აქ ქალი და ვაჟი ერთმანეთს იწვევენ ცეკვაში, რომლის დროსაც მოცეკვავეთა ყოველი მოძრაობა უფრო გრძობებს გამოხატავს, ვიდრე პლასტიურ მომენტებს. მათი ცეკვა თითქმის საათობით გრძელდება და ბოლოს, თუ ვაჟს ქალი მოეწონა, იგი მას ძლიერ ვნებიანი ამბორით აცილებს. ამას ფშაველი ქალი არ თაკილობს და არც მისი ახლო ნათესაობა.“⁴

ცეკვა რომ ხატობის არა მხოლოდ გასართობი, არამედ საწესჩვეულებო ერთ-ერთი სავალდებულო სეგმენტი გახლდათ, ა. ზისერმანის ინფორმაციაც ადასტურებს, სადაც ის აღნიშნავს, რომ ლაშარობას ხალხი ძალის გამოცლამდე ცეკვავს.⁵

ხატობის ბოლოს მლოცველები, უკვე ცხენებზე ბარგაკრულები, თავს მოიყრიდნენ

¹ ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, 1941-2003, გვ. 53.

² ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 184.

³ იქვე, გვ. 267.

⁴ თედორაძე გ., ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში, 1930, გვ. 16.

⁵ Зиссерман А., Двадцать пять летъ на Кавказе (1842-1867), ч. 1 (1842-1851), 1879, стр. 231.

მოედნის ბოლოს და ისევ „გაიმართებოდა თამაშობა. ცეკვავდა ოროლი ერთად, ქალი და კაცი, ხნიერი ქალებიც კი ცეკვავდნენ.“¹ ოროლი დუეტურ ცეკვას აღნიშნავს როგორც ორი ქალი ან ორი მამაკაცის, ასევე ქალისა და მამაკაცის.

ხატობას კი ისევ ფერხისა ასრულებდა: „ხევისბერი დროშას მარჯვენა მხარზე გაიდედა და ხატის თანამყოფი აქედანვე ფერხისით გამოჰყვებოდნენ დროშას. მოუახლოვდებოდნენ მლოცავ ხალხს, რომლებიც ქუდმოხდილნი იდგნენ. ცეკვას თავს ანებებდნენ, ქალები ცხენებს დაიჭერდნენ და ქვევით გადადგებოდნენ, ვაჟები კი ფერხისას დააბამდნენ და შამღერებდნენ საგმირო სიმღერებს: ან ხტიშვილთან დევების ბრძოლის შესახებ, ან რომელიმე ლექსს გმირობაზე.

სიმღერით ფერხისა ჩამოვიდოდა არაგვისპირზე და დაიშლებოდა.“²

ფშავში ახალი წელიც მოხუცთა თუ ახალგაზრდათა ცეკვა-თამაშით აღინიშნებოდა. „თამაშობდნენ ქალ-ვაჟები ოროლი ერთად. ხნიერმა კაც-დედაკაცებმაც იცოდნენ ერთად თამაშობა. მღეროდნენ, ალექსებდნენ ერთმანეთს მოსწრებული სიტყვებით. საღამომდე აქ ატარებდნენ დროს.“³

ა. ზისერმანი ასევე ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდის ფშავში ქალთა ცეკვის შესახებ: „ფშაველთა მუსიკა, ისევე როგორც ხევსურთა, შემოისაზღვრება ფანდურით; თუმცა მათ უფრო უყვართ ცეკვა და ასრულებენ მას უფრო მოხერხებულად და ცოცხლად. ქალები ქმნიან წრეს. გუნდში ერთ-ერთი მღერის. შემდეგ მთელი გუნდი იმოკრებს მის სიტყვებს და ყოველი ლექსის (სტროფის) დასრულებისას უჩქარებენ ტაქტს, უკრავენ ტაშს. შუაში მდგომი ასრულებს სხვადასხვა მოძრაობას, მიაწყდება ხან ერთ, ხან მეორე მხარეს ან ბრუნავს ადგილზე ჰორიზონტალურად გაშლილი ხელებით.“⁴ აღწერილობაში საკმაო თვალსაჩინოებით არის წარმოდგენილი ქალთა ცეკვის კონფიგურაციული სქემა, ასევე კომპოზიციური სტრუქტურა - ფორმა წრის სახით, სინკრეტულობა, ტემპის განვითარება, აკომპანემენტი, სოლო მოცეკვავე საცეკვაო ლექსიკის კონტურული აღწერილობით.

რაც შეეხება მუსიკალურ ფაქტორს, ფშავში ძირითადი ინსტრუმენტები ხატობასა თუ სხვა თავშეყრის ადგილას იყო ფანდური და გარმონი. გარმონებს მოგვიანებით საცეკვაოთა დასაკრავად იყენებდნენ: ხატობას „ბინებზე (ხატობას ველზე დაბინავებულით ადგილ-სამყოფელი, რომელზედაც ყველა ოჯახი საკუთარ ბნას შლიდა ხ.დ.) ჰქონდათ ფანდურები, მერე შემოიღეს გარმონი, პირველ ხანებში გარმონის მოტანა ხატში არ მოსწონდათ - ხატს არ უწესობს, ხატში ფანდური უნდა იყოსო, მერე კი, გარმონები რომ გამრავლდა, ბევრს მოჰქონდა და სათამაშოს დასაკრავად იყენებდნენ, ფანდურს კი უფრო დასამღერებლად.“⁵

ფშაური სამაია

საზოგადოებისთვის ცეკვა „სამაია“ ცნობილია როგორც სასცენო, საავტორო ნიმუში, რომელიც სამი ქალის მიერ სრულდება. აღნიშნულ საცეკვაო ნაწარმოებს ამჯერად არ შევხებით. განვიხილავთ მხოლოდ ხალხურ „სამაიას“, რომელიც ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში „ფშაური სამაიას“ სახელწოდებით არის ცნობილი. „ფშაური სამაიას“

¹ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 267.

² იქვე, გვ. 80.

³ იქვე, გვ. 167.

⁴ Зиссерман А., Двадцать пять летъ на Кавказе (1842-1867), ч. 1 (1842-1851), 1879, стр. 134.

⁵ ოჩიაური ალ., დღესასწაულები (ფშავი), 1991, გვ. 76.

შესახებ მეცნიერული კვლევა ჩატარებული აქვთ ლ. გვარამაძეს,¹ ა. თათარაძეს,² შ. ასლანიშვილს,³ დ. ჯანელიძეს⁴ და ბ. ცხადაძეს⁵.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ხალხური „სამაიას“ სურათი არ ატარებს მკაფიო ხასიათს. წარმოდგენილი მასალით დასტურდება „სამაიას“ არა ერთგვაროვნება, არამედ მრავალსახეობა. ვფიქრობთ, რომ მას არა მხოლოდ საფერხულო, არამედ წყვილთა და ქალთა ცეკვის გამომსახველობაც უნდა ახასიათებდეს.

წერილში, სადაც **დავით მაჩაბელი** საქართველოში არსებულ აღმოსავლურ მოტივებს უპირისპირებს ხალხურს, ჩანს „სამაია“, როგორც ფერხისა – **„ხეური, სამამაცო სიმღერა უფრო მდაბიო და ამაყი, გამომხატუწლი ქართუწლთა მამაცობისა, მალლად სათქმელსა ამ სიმღერასა მთქმელი, მოძახილი და ერთიანი ბანი ხმიანობენ: ხან მთქმელი და ხან მოძახილი გაითვსებს სიმღერასა და ერთიანი ბანი გააბამს, – ეს და ამ გუარნი სხუანიცა სიმღერები ქართუწლთა აქუსთ, ვითმცა, გასამხნეველებად, როგორც: ჩონგურო, ყურშაო, გვბძანე, ჯავახური, თუშური, გოგონა, მზე შინა, სამაია ფერხისა, ანუ ფერხული, მუშური და ჭეპუმა; აგრეთუწ მყრული, სასიხარულო ხმა ქორწილზედ; ესე ყოველივე არის ქართული ერთგუარი ღრეობა“⁶.**

ფშავში, სოფელ გოგოლაურთაში ქმოდის ხატობაზე **შ. ასლანიშვილის** ექსპედიციას საშუალება მიეცა ენახა ფერხული „სამაია“, რომელიც დავით თურმანაულმა და მის მიერ შეკრებილმა რამდენიმე ფშაველმა შეასრულა:

„სამაია“ ჩაიწერა ფშავში, შუაფხოს მასწავლებელ ალ. ოჩიაურის დახმარებით და მითითებით. ალ. ოჩიაურმა აცნობა ექსპედიციას, რომ „სამაია“ იცის სოფელ გოგოლაურთაში მცხოვრებმა მოხუცებულმა დავით თურმანაულმა. გოგოლაურთაში ხატობაზე (ქმოდში), სადაც დავით თურმანაული ხევისბერის მოვალეობას ასრულებდა, ექსპედიციის თხოვნით, შეკრიბა **რამდენიმე მოხუცი ფშავი და მათთან ერთად გააბა ფერხული სიმღერით „სამაია“⁷.** როგორც შ. ასლანიშვილი წერს, სიტყვიერი ტექსტი დ. თურმანაულის კარნახით იქნა ჩაწერილი, რომელსაც ალ. ოჩიაურმა შუაფხოში კიდევ რამდენიმე სტრიქონი დაუმატა.

შ. ასლანიშვილი მეტ ინფორმაციას გვაწვდის ფერხისას შემსრულებელთა შემადგენლობის შესახებ – **„ქმოდის ხატობაზე ჩაწერილი და ნახული სიმღერა-ცეკვა „სამაია“ საფერხისო სიმღერაა. ფერხულში მონაწილეობდენ როგორც ქალები, ისე კაცები.“⁸** აქ გაცეხას იწვევს ფერხისაში ქალთა მონაწილეობის ფაქტი, რადგან, როგორც ვიცით, სარიტუალო ფერხისებში, რომლებიც სახატო დღესასწაულებზე სრულდებოდა, ქალები არ მონაწილეობდენ.

ლ. გვარამაძე წერს, რომ სოფრომ მგალობლიშვილს ქართლში უნახავს „სამაია“,

¹ გვარამაძე ლ., ფოლკლორი, 1997, გვ. 115.

² თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 173.

³ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 136.

⁴ ჯანელიძე დ., ისტორია, 2018, გვ. 180.

⁵ ცხადაძე ბ., სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსემათა წარმომავლობისათვის, სამეცნიერო შრომების კრებული II, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ. 2004, გვ. 187.

⁶ მაჩაბელი დ., ქართველთა მწეობა: სამოგადოდ გალობა; როდის გაჩნდა ქართული გალობა, ჟურნ. „ცისკარი“, ტფ., 1864 მაისი, გვ. 55.

⁷ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 142.

⁸ იქვე.

სადაც ბიჭუნებიც ცეკვავდნენ ქალებთან ერთად.¹ ლ. გვარამაძესთან წყაროს კონკრეტიკის დეფიციტთან დაკავშირებით აღნიშნულის დაფიქსირება არ მოხერხდა. „სამაია“ სოფრომ მგალობლიშვილის მოთხრობებში შეგვხვდა მხოლოდ ერთგან ამგვარი სახით: **„ყმაწვილი ბიჭები ჩამოაპროწიალებენ წრეში სამაიას“**² მას შემდეგ, რაც ქალთა და მამაკაცთა დიდი ფერხული დაიშალა და ფერხულის შემდეგ შესრულებული სიმღერა „ცანგალა და გოგონა“ დასრულდა.

შ. ასლანიშვილის ინფორმაციაში, გარდა ფერხისას ფორმის დაკონკრეტებისა, ყურადღება მიიქცია მეფერხისეთა ხელბმამ: **„რაც შეეხება თვით ცეკვის ქორეოგრაფიულ მხარეს, - როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქმოდის ხატობაში „სამაიას“ ასრულებენ რგვალი ფერხულით, ხან ხელებდაშვებულები, ხან კი ერთმანეთის მხრებზე ხელებგადადებულნი.“**³ „ქმოდში „სამაიას“ ცეკვავდნენ ქართული ხალხური ფერხულების ჩვეულებრივი მოძრაობით.“⁴ შ. ასლანიშვილი ამ ფრაზაში უნდა გულისხმობდეს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში გავრცელებულ ფერხისა-ფერხისულთა ტრადიციულ ტიპს.

აქვე მოგვყავს საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ შექმნილ საარქივო ჩანაწერებში დაცული გოგოლაურთაში ჩაწერილი „სამაიას“ ორი ნიმუში შ. ასლანიშვილის ექსპედიციიდან, სადაც სიმღერას მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ.

1. ხმები წარსულიდან • ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან სამაია (ფშავი, სოფ. გოგოლაურთა, უცნობიშემსრულებლები)

https://audiomack.com/folkcentre/song/pista-44-2?fbclid=IwAR2Nu-bE5G1W66VPpNh_uLbgmeLbBo1hhTTAVShopR7lumCaY0tVPXBEM2M

2. ხმები წარსულიდან • ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან სამაია (ფშავი, სოფ. გოგოლაურთა)

<https://audiomack.com/folkcentre/song/pista-42-2?fbclid=IwAR39G1YNxuP5rRgMOH8k4GGh5apCtoXEYsU6uWELQI->

შ. ასლანიშვილს ასევე მოჰყავს ალ. ოჩიაურის ინფორმაცია, სადაც მოხუცი ქალი ამბობს: **„ახალგაზრდობაში „სამაიას“ რომ გავიგებდი, კოკას დავდგამდი მიწაზე და „სამაიას“ საცეკვაოდ გავიქცეოდი.“** და იქვე ამატებს - **„როგორც ჩანს „სამაია“ ძალიან მხიარული და ხალისიანი ცეკვა უნდა ყოფილიყო.“**⁵ მიუხედავად იმისა, რომ მოხუცი ეთნოფორის ფრაზაში არ ჩანს, ის საფერხულო „სამაიაში“ ჩასადგომად მიიჩქაროდა თუ ცეკვა (ცალად ან წყვილად) „სამაიას“ გულისხმობდა, ეთნომუსიკოლოგი ასკვნის, რომ „სამაია“ მხიარული და ხალისიანი ცეკვა უნდა ყოფილიყო, რასაც ვერ ვიტყვით საფერხულო „სამაიაზე“ წარმოდგენილი მუსიკალური ჩანაწერების გათვალისწინებით. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია დასკვნის გამოტანა - ფშაური სამაია ფერხისას გარდა, შესაძლოა ყოფილიყო ასევე არასაფერხულო, წყვილად ან ცალად შესასრულებელი ცეკვა.

„სამაია“ ქალის ცეკვის ამსახველად შემოუნახავს ვინმე მოლექსე ყრუ (ალბათ სემენაკლულს ხ.დ.) გიორგის კაფიას:

**„ლიშოზე შამოიარე შავრაზმით შაკაზმულით,
ხეჩუათ კარზე ხალხი ჩნდა, ხმა მოდის დამფა-ზურნისა,**

¹ გვარამაძე ლ., ფოლკლორი, 1997, გვ. 121.

² მგალობლიშვილი ს., გმირისეულის ქალი, ქართული პროზა, წ. XIII, 1987, გვ. 141.

³ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 143.

⁴ იქვე.

⁵ იქვე, გვ. 142.

პატარძალ ტყეში გაიქცა, მულ სამაიას უვლისა.⁴¹

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ალექსი ოჩიაური, ფშავ-ხევსურეთის ეთნოგრაფიული ყოფის მემბტიანე, რომელიც დაწვრილებით აღწერს თითოეულ თემსა თუ სოფელში არსებულ საწესო რიტუალებს, ფერხულებსა და ცეკვებს, თავის ეთნოგრაფიულ ნაშრომში (ოჩიაური ალ., ქართული ხალხური დღესასწაულები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (ფშავი), „მეცნიერება“, თბ., 1991.), სადაც საკმაოდ მოცულობით წარმოადგენს ფშავის სარიტუალო თუ სანახაობით შემოქმედებას, არსად ახსენებს ფშაურ „სამაიას“, არც ტექსტებში გვხვდება „სამაია“, თუნდაც რომელიმე ფერხულისა თუ ცეკვის ტექსტურ-მუსიკალური თანხლება.

„სამაიას“ მუსიკალურ ნაწილთან დაკავშირებით შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს: **„ჩვენს მიერ ჩაწერილი „სამაია“ ორხმიანია: პირველ ხმას ასრულებს რიგრიგობით ორი მომღერალი, ბანის პარტიას კი რამდენიმე კაცი.“⁴² ასევე - „სტრუქტურით „სამაია“ ჩვეულებრივ ფერხულს წარმოადგენს. ყოველი სტროფი იწყება შეძახილით, რასაც მოჰყვება მეოთხედების სამი წყვილი. შეკვეცილი შეძახილი და სტროფის ნაწილების კენტი რიცხვი, როგორც ცნობილია, ფერხულებისათვის ჩვეულებრივი მოვლენა.“⁴³ როდესაც შ. ასლანიშვილი „სამაიას“ სტრუქტურის შესახებ ამბობს, რომ ჩვეულებრივ ფერხულს წარმოადგენს, ტრადიციული ერთსართულიანი ფერხულის არქიტექტონიკას უნდა გულისხმობდეს. რატომ ეწოდა ჩვეულებრივი სტრუქტურის ხატობაზე შესასრულებელ ფერხულს „სამაია“? ცხადია ტექსტის პირველი სტრიქონიდან. ეს დეტალი სიმპტომატურია სინკრეტული შემოქმედებისთვის - ტექსტი განსაზღვრავს საცეკვაო ნიმუშის სახელწოდებას. მაგრამ თუ ტექსტს მივყვებით, „სამაიასთან“ კავშირი წყდება. უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტი, რომელიც სიმღერებში ისმის, თითქოს კავშირში არ არის მის სახელწოდებასთან, რადგან ტექსტის ნაწილი „სამაია, სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“ გრძელდება სრულიად სხვა შინაარსის მატარებელი ტექსტით. გოგოლაურთაში ჩაწერილ ტექსტში (1 ნიმუში) ისმის „ნუ მამკლავ შავო სიკვდილო“ და ა.შ. იგივე ტექსტი ჩანს ქართლში ჩაწერილ ვერსიაშიც.**

შ. ასლანიშვილი საბოლოოდ მის ხელთ არსებული ინფორმაციის საფუძველზე წარმოადგენს დასკვნას „სამაიას“ შესახებ:

1. სამაია - საფერხულო ცეკვა-სიმღერაა.
2. სამაიას ასრულებენ ქალები და ვაჟები.
3. სამაიას ცეკვავენ არა ნაკლებ სამი კაცისა (და შეიძლება გაცილებით მეტი შემსრულებელი).
4. სიტყვა „სამაია“ წარმოიშვა სიტყვა „სამა“-საგან.
5. მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი და ცეკვის ფორმა წმინდა ქართულია.⁴

ვეთანხმებით წარმოადგენილ მოსაზრებას. თუმცა, სადავო ხდება თავად ტერმინის „სამა“ წარმომავლობა, რომელზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

„სამაიას“ განიხილავს დ. ჯანელიძე და წარმოადგენს ფშაური „სამაიას“ რამდენიმე სახეობას. სამგუნდოვან სამაიასთან დაკავშირებით შუაფხოელი ელ. ელისბარაშვილზე დაყრდნობით ამბობს: **„ფშავში ამ „ფერხულის დაბმა ხატობაში იცოდნენ, სამკუთხად**

¹ ბოძაშვილი ლ., ფშავი და ფშავლები, თბ. 1988, გვ. 62.

² ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 142.

³ იქვე.

⁴ იქვე, გვ. 143.

დადგებოდნენ და უვლიდნენ. ერთი ამბობდა ტექსტს და ჰანგს, ორი კი ბანს ეუბნებოდა“. სამაია აქ საერთო ქალ-ვაჟთა თამაშია და მას ქორწილშიც ასრულებდნენ.⁴¹

აქ უასთუოდ უნდა აღვნიშნოთ რამდენიმე შეუსაბამობა. დ. ჯანელიძე აღნიშნულ ამონარიდს ასათაურებს როგორც სამგუნდოვან „სამაიას“, რადგან ტექსტში ჩანს – „სამკუთხად დადგებოდნენ“. საცეკვაო პრაქტიკიდან გამომდინარე, სამკუთხად დადგომა და შემოვლა, სრულიად შეუძლებელია – მოძრაობისას სამკუთხედი მაინც წრეში გადაიზრდება და აღნიშნული გეომეტრიული წყობის შენარჩუნება ვერ მოხერხდება. მით უმეტეს, რომ არც ერთ ქართულ საცეკვაო დიალექტში ფერხულის სამ გუნდად ცეკვა არ გამოკვეთილა გარდა სასცენო ვერსიებისა. გარდა ამისა, თუ ჰანგს და ტექსტს ერთი ამბობდა და ორი ბანს ეუბნებოდა, აქ მხოლოდ ცალკეულ შემსრულებელთა რაოდენობა უნდა განვიხილოთ და არა გუნდის, რადგან ტრადიციულად ერთი მელექსე ამბობს ტექსტს და არა მთელი გუნდი. იქვე, ქვემოთ განხილულ ორგუნდოვან სამაიაში კი მართლაც ორი გუნდი მონაწილეობს.

ავთანდილ თათარაძე აღნიშნავს, რომ „სამაია“ მამაკაცთა შესრულებით ბოლო დრომდე შემორჩა ფშავს.⁴² იგი აღწერს 1949 წელს სოფელ გოგოლაურთაში მცხოვანი ხევსბერისგან, დავით თურმანაულისგან ჩაწერილ ნიმუშს. სავარაუდოდ, აღნიშნული ნიმუშის შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას შ. ასლანიშვილიც, რადგან ეთნოფორი და ადგილმდებარეობა იდენტურია, თუმცა, შ. ასლანიშვილისა და ა. თათარაძის აღწერილობები სრულიად სხვადასხვა სურათს წარმოადგენს:

„ფშავურ „სამაიას“ ასრულებდა სამი, ხუთი ან მეტი მამაკაცი (ორმოციც კი). ცეკვას იწყებდა ერთი – გამოვიდოდა საცეკვაო მოედანზე, წამოიწყებდა სიმღერას და მუხლურა სვლით მოძრაობდა წრეზე, დანარჩენები (მეორე, მესამე და ა.შ.) ბანის თქმითა და იმავე მუხლურა სვლით უკან მიჰყვებოდნენ (აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ცეკვის, მუხლურა სვლის შესრულება და სიმღერა, ფაქტობრივად შეუძლებელია, რადგან თუშურ საცეკვაოებშიც, როდესაც ვოკალური ნაწილი ერთვეება, ცეკვა ჩერდება ხ.დ.). დამწყებს სიმღერას მეორე ჩამოართმევდა, შემდეგ – მესამე... ხან ერთი, ხან მეორე რიგრიგობით ასრულებდა სიმღერის დამწყების როლს.

ცეკვის დასაწყისში მამაკაცთა ხელები განზეა გაშლილი (ქვეგანმკლავი) და ყოველი ნაბიჯის გადადგმისას ოდნავ დაეშვება ქვემოთ. მუხლის სახსარში ფეხის მოხრასთან ერთად კი ისევ ზეაიწევა – უბრუნდება საწყის მდგომარეობას. ასეთი სვლით მამაკაცები მოძრაობენ საერთო წრეში. შემდეგ ცვლიან ადგილებს. მოცეკვავენი ან ერთმანეთის მიყოლებით მკლავებგაშლილი ცეკვავენ, ან მკლავებგადახვეულები მოძრაობენ ხან მარჯვნივ, ხან – მარცხნივ. მიმართულება იცვლება ფეხის რამდენჯერმე დაკვრითა და ფეხცვლით. სიმღერა-ცეკვა მთავრდება შეძახილით – გაუმარჯოს!⁴³

როგორც ქორეოგრაფისა და ქორეოლოგის, ა. თათარაძის აღწერილობიდან ჩანს, ფერხისა საკმაოდ დინამიკური და მრავალფეროვანია საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით. უფლება არ გვაქვს არ ვენდოთ ა. თათარაძეს, რომელიც, როგორც აღნიშნავს, თავად იყო აღნიშნული ფერხულის შემსწრე და უნდა ვივარაუდოთ, რომ შ. ასლანიშვილმა ფერხულის სრულად აღწერას თავი აარიდა ცეკვის ჩაწერის სპეციფიკურობიდან გამომდინარე. მისი ინტერესის საგანს მუსიკალური ნაწილი მეტად წარმოადგენ-

¹ ჯანელიძე დ., ისტორია, 2018, გვ. 180.

² თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 173.

³ იქვე, გვ. 174.

და ან მათ სხვადასხვა საფერხულო ნიმუში აჩვენა ხევისბერმა დ. თურმანაულმა გოგოლაურთაში.

ა. თათარაძე ასევე აღნიშნავს, რომ იმავე ფშაურ „სამაიას“ ასრულებდნენ ქალეზი მამაკაცების გარეშე, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ „მუხლურა სვლის“ ნაცვლად ქალები „ტერფულას“ ან „სადა სრიალა წინსვლას“ იყენებდნენ ცეკვაში. ა. თათარაძის ინფორმაციით დ. თურმანაულზე დაყრდნობით, „ფშაური სამაია“ იცოდნენ გუდამაყრელმა მთიულებმა და ხევსურებმაც, რომ მას გაშირების ფორმა ჰქონდა, სრულდებოდა ხატობაში, ქორწილში, სხვადასხვა სახის დღეობებში. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ სახელწოდებით საცეკვაო ნიმუში საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის არცერთ კუთხეში არ იძებნება. შესაძლოა, იდენტური აგებულების საცეკვაო ნიმუში სხვაგანაც იცოდნენ, თუმცა მას საგარაუდოდ სხვა სახელწოდება უნდა ჰქონოდა.

სწორედ „სამაიას“ აღნიშნული შესრულება გადმოიტანა ა. თათარაძემ მის მიერ დადგმულ ცეკვაში „ფშაველ ქალთა ლხინი“. ახალგაზრდა მწყემსი ვაჟების მოლოდინში გოგონებმა „ფშაური სამაია“ წამოიწყეს. ფერხული გადაიზარდა ცეკვაში, სადაც გოგონებმა ვაჟურად დაუარეს. ქორეოგრაფმა შეაერთა ზემოთ აღწერილი მამაკაცთა საფერხულო „ფშაური სამაია“ მხოლოდ ქალთა შესრულებით და მოხეური ქალთა ვაჟურად ცეკვა. ქალთა ვაჟურად ცეკვის ტრადიცია, როგორც თავად ამბობს, აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა კუთხეებშიც მიღებული იყო. ქალები, ა. თათარაძის ინფორმაციით, ვაჟურად ცეკვავდნენ მხოლოდ მაშინ, როდესაც მამაკაცები მათ შორის არ იმყოფებოდნენ. (ქალის ვაჟურად ცეკვის მაგალითი თუშეთში გ. ცოცანიძეს აქვს აღწერილი – **„გურგენაანთ თინა _ მთელს გომეწარში ცნობილი მომღერალი და ვაჟკაცურად მოცეკვავე“**.¹ თუმცა, აქ გაურკვეველია თინა „ვაჟურად“ მოცეკვავეა თუ „ვაჟკაცურად“ რაც ასევე „ძლიერ“ მოცეკვავედ შეგვიძლია აღვიქვათ. თინას ცეკვისას, მამაკაცებიც მონაწილეობენ ცეკვაში: **„წრეში თინა ტრიალებდა და სიქას აცლიდა მასთან მოჯიბრე ჯილებს“**.² ბ.დ.). ამდენად, ა. თათარაძის სასცენო ნიმუშში, „ფშაველ ქალთა ლხინი“, ფშაურია პირველი ნაწილი, ფერხული, რომლის შემსწრეც თავად გახდა ფშავეში მამაკაცთა შესრულებით, ხოლო მეორე – ქალთა ცეკვა, რომელშიც აღმოსავლეთ მთიანეთისათვის დამახასიათებელი საცეკვაო ლექსიკა გამოიყენა.

როგორც ზემოთ განვიხილეთ, „სამაია“ საფერხულო შესრულების ხალხური ქორეოგრაფიული ნიმუშია, მაგრამ ეჭვი ჩნდება, რომ „სამაიას“ სახელწოდებით წყვილთა ცეკვაც უნდა არსებებულიყო.

ა. თათარაძესთან ვკითხულობთ, რომ გიორგი გრიგოლიშვილს 1949 წელს კახეთში, სოფელ ქედში (დედოფლისწყარო), ეთნოფორ ლევან პაპიაშვილისაგან ჩაუწერია ლექსი, სადაც „სამაია“, როგორც ცეკვა ფიგურირებს (ივ. ხორნაულის მიერ შედგენილ კრებულში წარმოდგენილ იმავე შინაარსის ხალხურ ლექსში „წავიდი ლაშარ-ლეღესა“, „სამაია“ არ ჩანს – ბ.დ.).³

**„წამოე სალაშაროდა,
ორ ქალთ შუაზე ვიჯდოდი,
საცა ბუზიკა აჩქამდის,
უწინ მე გადმოვფრინდოდი,
უვლიდი სამაიასა,**

¹ ცოცანიძე გ., მოთხრობა, 2018, გვ. 70.

² იქვე.

³ ხორნაული ივ., ფშავ-ხევსურული პოეზია, 1949, გვ. 176.

ბეტებში მავიჩიკოდი,
ჩემ წიქარაჲ ყვიროდა,
მე რო საბძელსა ვხდიდოდი,
შავხდოდი კირცხილაზედა,
დაჭქროლის, დავიჭიხვოდი,
რა ვქენ ამ დასაკარგავმა,
რად არ მთვარეშიც ვთიბოდი,
თუ კიდევ ლაშარს წავიდე,
გამიწყრეს, დავიფიცოდი.¹

ლექსში კარგად ჩანს, რომ აქ უკვე ფერხულთან კი არა ცალად საცეკვაო სამაიას-თან გვაქვს საქმე, რადგან „ბუზიკაზე“ ანუ გარმონზე ძირითადად სასიმღერო და სა-ცეკვაო მუსიკა სრულდებოდა და არა საფერხულს. ა. თათარაძის აზრით, აქ „სამაია“ ზოგადად ცეკვის ალმნიშვნელი ტერმინია, როგორც „სამა“ – „ამ ლექსში სამაია შე-იძლება გავიგოთ არა როგორც ცეკვა „სამაიას“ ალმნიშვნელი ტერმინი, არამედ ზო-გადად ცეკვა-თამაშის მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვა.“² სავარაუდოდ ასეც არის და ქართლში ჩაწერილი ვერსია კიდევ უფრო აღრმავებს ეჭვს:

„სამაია სამთაგანა - რა ტურფა რამ ხარო;
სამაიას თავი მიყვარდა - რა ტურფა რამ ხარო;
ლისო, ლისო ქარი ქრისო - ლისიმ დალაღეო;
შავარდენი ფრთასა შლისო - ლისიმ დალაღეო;
არიგებულ, ჩარიგებულ - რა ტურფა რამ ხარო;
დაუვლიდი, დაჰყვებოდი - რა ტურფა რამ ხარო; (აქ ცეკვისთვის დამახასიათე-ბელი მოძრაობა - დავლა, ჩანს ხ.დ.)

სამაია სამთაგანა - რა ტურფა რამ ხარო;
ლისო, ლისო ქარი ქრისო - ლისიმ დალაღეო;
შავარდენი ფრთასა შლისო - ლისიმ დალაღეო.“³

კიდევ ერთი ხალხური ლექსი, სამაიას შესახებ, რომელიც აკაკი შანიძისთვისაც ალ. ოჩიაურს მიუწოდებია:

„სამაია სამთაგანა, არ იქნება ორთაგანა.
სამათურის გზა მასწავლე, სოფელ მიქეს ქალიანი,
მაგრამ ქალებ ვერა ვნახე, ბებრებ იყო ტყავიანი.(საქოლიოში მოცემულია ვარიან-ტული ვერსია - „სამათურად წამოვედი, სოფელ მიქეს ქალიანი. აქ ქალებ არა ყოფი-ლან ბებრებ იყო ტყავიანი“ ხ.დ.)

სამაიას ჩამოუვლის კაცი ნაბად ჭავლიანი. (ისევ - „სამაიას ჩამოუვლის“ ხ.დ.)
ბებრებ რაიმ გამომიჩნდა...
მე კი არ დამენახება სამაიაში თავისა,
კაცი რომ ქალს შემოუვლის, კატაღუასა გავისა.
ობოლი ვარ ვზივარ ჩრდილსა ველი მზისა ამოსვლასა,
ნუ მომკლავ, შავო სიკვდილო, შენის წვერის ამოსვლასა.“⁴

ლექსში არსებული ხალხური ტერმინების გაშიფრისას ჩვენი ყურადღება

¹ თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 174.

² იქვე.

³ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 137.

⁴ იქვე, გვ. 138.

მიიქცია სიტყვამ „კატალუა“, რომელიც ა. შანიძის ლექსიკონში შემდეგნაირად არის განმარტებული:

კატალუა - ფშ. (რაზ.-ჭყ.) „მამლისაგან დედლის მიაღერება დასაპეპლათ“.

არ დამენახვის თვალითა სამაიაში თავისა:

ქალ-ვაჟნი ერთ-ურთს უვლიან, კატალუასა ჰგავისა (ფშ.)¹

აკაკი შანიძის ლექსიკონში წარმოდგენილი ვარიანტის წყობა მეტად გამართულია და სწორედ ლექსიდან ამოღებული სტრიქონები ახლავს „კატალუას“ განმარტებას. ამ განმარტებით კი პირდაპირ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „სამაია“ ქალ-ვაჟთა ცეკვაც ყოფილა, რადგან შედარება აბსოლუტურად გასაგები და მიზანშეწონილია. ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში წყვილთა სატრფიალო ცეკვებს, იქნება ეს სათავადაზნაურო - „ლეკურ-ქართული“ თუ ნებისმიერი სხვა დიალექტური ვარიანტი, სწორედ მამაკაცის ქალის გარშემო „დასაპეპობად“ მოძრაობა ახასიათებს. ამ შემთხვევაში მამაკაცი, ფაქტობრივად, მამალს არის შედარებული, ცეკვა „ქართულში“ კი მას არწივს ადარებენ.

სამაიასთან არა მხოლოდ ხალხურ საცეკვაო ნიმუშთან, არამედ ტერმინთან დაკავშირებითაც საბოლოოდ არ არის აზრი ჩამოყალიბებული. სამაია სავარაუდოდ არის ფორმა ტერმინისა „სამა“ - ზოგადი სახელწოდება ცეკვისა, რომელიც ქართულ ენაში სხვა ტერმინებთან ერთად გამოიყენებოდა.

„სამა“, როგორც ცეკვის აღმნიშვნელი ზოგადი და არა კონკრეტული ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინი, ქართულმა დიალექტებმაც შემოინახა. მაგ. აჭარულ-ლაზურ-შავშურ ენაში სამა არის ცეკვა, ისამა, იგივეა რაც იცეკვა. ჯ. ნოლაიდელი აღნიშნავს: „საერთოდ „სამას“ აჭარაში პირვანდელი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს და ახლა იგი სხვაგვარად არის გაშინაარსებული. ყოველგვარ ცეკვას, ხორონს, ფერხულს, ჩამორებულს და სხვებს - „სამა“ ეწოდება პირდაპირი მნიშვნელობით იგი ახლა ცეკვას, შესრულებას აღნიშნავს. ასე მაგალითად: ისამე ხორონი - იცეკვე ხორონი“.²

ნიკო მართან ვკითხულობთ: „შედის რა ეზოში, მყარი იწყებს რევოლვერებიდან და თოფებიდან ჰაერში სროლას. იწყება ცეკვა: „სამა“, „ფერხული“, „ჯუმბუში“.³ საცეკვაოდ ეპატიუებიან სიტყვებით: „ისამე“, ან „ადეგ ისამე“.⁴

„სამა“-ს შეიცავს თურქული წარმოშობის ტერმინი „ყოლსამა“ (მხრებით ცეკვა), რომელიც აჭარულ-ლაზურ-შავშურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში ფართოდ არის გავრცელებული და მისი ნაირსახეობები საფუძვლად დაედო აჭარული ცეკვის სასცენო ვერსიას „განდაგანა“. „ყოლსამას“ იცნობს ნ. მარიც „კოლსარმას“ სახით: „**კოლსარმა (ქართ. ცალკე სამა, და არა აინი)**“.⁵ აინი თამაშს, ოხუნჯობას ნიშნავს თურქულში და როდესაც ნ. მარი ამბობს „ცალკე სამა“, მხოლოდ ცეკვას გულისხმობს.

შ. ასლანიშვილი ამბობს, რომ აღნიშნულ ფერხულს სახელწოდების ფორმა - „სამაია“ მე-17-18 საუკუნეებში უნდა მიეღო, უფრო ადრე კი სხვა სახელით იქნებოდა ცნობილი. მისი აზრით, ეს დეტალი თავად ტერმინის „სამა“ გავრცელებამ გამოიწვია.

სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონი არ იცნობს ტერმინს „სამაია“, ხოლო „სამა“, წარმოდგენილია რამდენიმე ადგილას:

¹ შანიძე ა., მთის კილოთა ლექსიკონი, ნაწილი მეორე, გვ. 337.

² ნოლაიდელი ჯ., ნარკვევები და ჩანაწერები IV, 1981, გვ. 15.

³ მარი ნ., დღიურები, 2014, გვ. 174 .

⁴ იქვე.

⁵ იქვე.

როკვა არს სამა და ცეკვა.¹

როკვა (14. ნ მათე) სამა, ცეკვა და მისთანანი.²

სამაროკვა შუშპარი

სამა 0 სასმენელი³ (წრე ნიშნავს უცხო სიტყვას, შემოსულს. სასმენელი კი როგორც ყური არის განმარტებული საბასთან - ხ.დ.)

სამაროკვა შუშპარი

ნ. პარი.⁴

პარი პირველივით ითქმის; პარი არს ლინი და პარი ჰქვიან სომხურად სამასა. პირველივით ითქმის პარი არს ლინი, კვალად პარი არს როკვა.

პარი ლინი, პარი სომხურად სამა.⁵

ცალყუა: მობული სამა.⁶

ცალყუა: მობული სამა, სამაია.⁷ სამაია აქ მხოლოდ აღნიშნულ რედაქციაში ჩნდება.

„სამა“ სულხან-საბასთან ჰქვია ზოგადად ცეკვას, მათ შორის საფერხულო ხასიათის ცეკვასაც.

ამგვარად, დასკვნის სახით უნდა ითქვას, წარმოდგენილ ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით ფშაურ საფერხისოთაგან გამოისახა: 1. ფერხისა, რომელიც ორპირულია და გადაადგილდება სალოცავისკენ და 2. ფერხისა, რომელიც ადგილზე სრულდება - ბრუნავს მარჯვნივ და წრის შიგნით დგას ხევისბერი დროშით ხელში ან დასტური სამწყალობნო სასმელით ან ორივე ერთად. იმდენად, რამდენადაც რიტუალის შინაარსობრივი აქცენტი ტექსტზეა, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მხარე შედარებით დაქვემდებარებულ პოზიციას იკავებენ. ფერხისები სინკრეტულია, თუმცა სამეტყველო, ქორეოგრაფიული ენა არარათული. ძირითადად მხარბმით ერთმანეთთან დაკავშირებული მეფერხისეები ინარჩუნებენ სხეულის მდგრადობას, კორპუსის გამართულობას, ძირითადი გამომსახველობითი საშუალება არის ფეხით შესრულებული ნაბიჯები ან ფეხიდან ფეხზე წონასწორობის გადასატანი მოძრაობები.

„ფშაურ სამაიას“ შესახებ ამ ეტაპზე შეგვიძლია ვთქვათ: ფშავში „სამაიას“ საფერხულო ხასიათი ჰქონდა, სრულდებოდა ძირითადად ხატობას მამაკაცების მიერ, მისი საცეკვაო ლექსიკა ემყარება საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო მოძრაობებს, შესაძლოა ქალებსაც შეესრულებინათ მსგავსი (შერბილებული) მოძრაობებით; გამოიკვეთა, რომ ხალხური „სამაია“ წყვილთა ცეკვაც უნდა ყოფილიყო და ცალად ცეკვაც. ცეკვა „სამაიას“ მრავალფეროვანი სტრუქტურიდან გამომდინარე ვაყალიბებთ: „სამა“ და მასთან ერთად „სამაია“ ზოგადად ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინებია, რომლების სხვადასხვა არქიტექტონიკის საცეკვაო ნიმუშს გამოსახავს.

¹ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, 1966, გვ. 31.

² ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, 1949, გვ. 284

³ იქვე, გვ. 294.

⁴ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, 1966, გვ. 28.

⁵ იქვე, გვ. 617-618.

⁶ ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, 1949, გვ. 429.

⁷ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, 1966, გვ. 330.

ხევსურეთი



ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული ფოტომატიანე, კეჭნაობა.

ხევსურეთი გეოგრაფიულად იყოფა ორ ნაწილად: პირიქითი და პირაქეთი ხევსურეთი. ხევსურეთის გამყოფი საზღვარი კავკასიონის ქედია, რომელიც ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილს - პირიქითსა და სამხრეთ-დასავლეთს - პირაქეთს გამოყოფს. პირაქეთი ხევსურეთი არაგვის ხეობაშია, პირიქეთში კი სამი ხეობა ერთიანდება - არდოტის, არხოტისა და შატილის.

ს. მაკალათია წერს, რომ **„ხევსურები მხოლოდ პირაქეთ ნაწილს, არაგვის ხეობაში მოქცეულ თემებს (ბაცალიგო-ბარისახოს) უწოდებენ ხევსურეთს, პირიქითელები კი შატილიონებად და არხოტიონებად (არხვატიონი) იწოდებიან.“¹**

ხევსურეთის გეოგრაფიული ადგილმდებარეობა, ქისტ-ღლიღვთა მეზობლობა, მუდმივად საბრძოლო მზადყოფნას აიძულებდა ხევსურთ. ბრძოლაში თავდაუზოგავი ხევსურები, ფაქტობრივად, საქართველოს ჩრდილოეთი საზღვრის დამცავ კარიბჭეს წარმოადგენდნენ და მათი ფიცხი, დაუდგრომელი ხასიათი ამ თვალსაზრისით, დადებით როლს თამაშობდა. თუმცა, მუდმივად მოჩხუბარი ხევსურები ერთმანეთსაც ხშირად აზიანებდნენ.

ს. მაკალათია 1926 წლის მონაცემებზე დაყრდნობით ხევსურეთში გამოყოფს შემდეგ თემებს: ბარისახოს, ბაცალიგოს, არხოტის, შატილის. ეთნოლოგი ვერ კიდევ მაშინ აღნიშნავდა ხევსურეთში მოსახლეობის მძიმე ეკონომიური პირობებისა და ამ მიზეზით გამოწვეული მოსახლეობის შემცირების - სხვა კუთხეებში მათი გადასახლების შესახებ. გუდამაყარში ხევსურები ცხოვრობენ სოფლებში გორული და საკერპო, ხევში - ართხმოსა და ჯუთაში, კახეთის მხარეს - ყუდროში, გომბორში, ფიჭვიანში, ბაჩალში, საჭურეში და ა.შ.² ამგვარი მიგრაცია, ცხადია, თანდათან კულტურულ ფასეულობათა ზიარებასაც გამოიწვევდა ისედაც ახლო სამეზობლოში, სადაც ღვთაებათა პანთეონის,

¹ მაკალათია ს., ხევსურეთი, 1984, გვ. 11.

² იქვე, გვ. 17.

წეს-ჩვეულებების ძირითადი ნაწილის, მუსიკალური თუ ქორეოგრაფიული სეგმენტის მსგავსება განაპირობა.

განვიხილოთ როგორია სანახაობითი შემოქმედება ხევსურეთში, რომელი წეს-ჩვეულებები შეიცავენ საცეკვაო ხელოვნებას.

ხევსურეთში განსაკუთრებული სამზადისით ხვდებიან წელწადს – ახალ წელს, შემის მომარაგებიდან დაწყებული ბერიკების ნიღბების დამზადებამდე, მთელი სოფელი ერთი ოჯახივით, განაწილებული საერთო თუ საკუთარი საქმით არის დაკავებული. „რაც კი ხევსურს კარგი გააჩნია, ყველაფერს წელწადისთვის ამზადებს. ზოგი კიდევ სახუმარო რამეებს აკეთებს, – ბერიკების ნიღბებს, რქებიანს, თხის თავს სახეზე გასაკეთებლად და სხვა. ზოგი ტყვია-წამალს ამზადებს, რადგან სახუმაროდ აქ იმართება „ბრძოლა“.¹

ამონარიდში მოცემული ბერიკების ნიღბების შესახებ ინფორმაცია გვაუწყებს, რომ „ბერიკაობა“ ხევსურეთშიც იცოდნენ.

წელწადის, რომელიც ერთი კვირა გრძელდება, მეორე დღე არის „კუმეტი“. კუმეტში ჩნდება სანახაობა, სადაც ჩალაში გახვეულ თხის ნიღბოსან პერსონაჟთან ერთად ხევსურული სოფლის მოსახლეობა „ბერიკაობის“ ასეთ სურათს წარმოადგენს: „ხანდახან დაგრეხილ ჩალას დაახვევენ ერთმანეთს ფეხებიდან თავამდინ: ცალკე ფეხებზე, ცალკე ტანზე და ხელებზე; გამოაბამენ კუდს, დამზადებული აქვთ თხის თავზეგადახდილი ტყავი რქებიანად, რომლისგანაც გაკეთებულია ნიღაბი წვერებით. ამასაც გაუკეთებენ პირისახეზე და ძალიან საცინელი სანახავია. მოაბამენ თოკს და წაიყვანენ ჯვართაკენ. იმას გაჰყვება მთელი სოფლის ახალგაზრდობა, ქალი და კაცი. ნიღბიან კაცს ერთი დაუდგება პატრონად, რომელსაც თოკით დაჰყავს და ათას რამე სახუმარო განკარგულებებს აძლევს როგორც პატრონი და ისიც თამაშობს. ქალებს მიაქვთ გარმონი, დაუკრავენ და ნიღბოსანი ცეკვავს, ხტუნავს, ხანდახან ქალებს გამოიწვევს საცეკვაოდ, და ასე მიუახლოვდებიან დარბასის კარს. ქალები ჯვარში აღარ წავლენ, დარჩებიან მინდორზე და მართავენ ცეკვას ზოგიერთ ახალგაზრდებთან ერთად. კაცები კი ნიღბოსანს დარბასის კარში მიიყვანენ, ყველანი მადლს მოსთხოვენ და ჯვარიონთ მიესალმებიან: „აშენდით, ჯვარიონნო, წალმამც წავივათ დღეი, დღეობა“: „დაშვრნდით, მაგვიხვეით მშვიდობით, მშვიდობით თქვენ მასვლა – ეტყვიან ჯვარიონნი.“² აღწერილ სანახაობაში მხოლოდ ერთი ნიღბოსანია და „ბერიკაობისთვის“ დამახასიათებელი სხვა პერსონაჟები არ ფიგურირებენ, შესაბამისად არც „ბერიკაობისთვის“ ორგანული სიუჟეტის განვითარებას აქვს ადგილი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ბერაკას“ არ აქვს აკრძალული, ქალებისგან განსხვავებით, დარბაზის კარამდე მისვლა. მას ჯვარიონი ხვდება ლოცვითა და მისალმებით.

„გამცხადება“ დღეს გუდანის ჯვარშიც იცოდნენ „ბერაკაობა“. „ბერაკაობა“ აქაც განსაზღვრულად ერთ პერსონაჟს – თხას – უკავშირდება. „ბერაკად“ მორთულ კაცს ჩააცმევდნენ თხის ბეწვიან ტყავს ბეწვით გარეთ, სახეზეც თხის ნიღაბს – თხის რქებიან და წვერებიან თავს – მოარგებდნენ, რასაც ბერიკაობისთვის საგანგებოდ ამზადებდნენ გატყავებული თხისაგან, წელზე თოკს შეაბამდნენ ქამრად, აირჩევდნენ ვინმე ხუმარა შემსრულებელ თანასოფელელს და შელამებისას მთელი სოფელი ბერიკასთან ერთად იწყებდა სოფლის ჩამოვლას: „ბერაკები ყველა ოჯახში მივიდოდნენ, ზოგან შინ შევი-

¹ ოჩიაური ალ., კალენდარი (ხევსურეთი, არხოტის თემი), 1988, გვ. 70.

² იქვე, გვ. 86.

დოდნენ და გამართავდნენ ლხინს. ფანდური თან დაჰქონდათ. ერთ-ერთი დაუკრავდა და პირველი ბერაკა გადმოხტებოდა სათამაშოდ. ხტებოდა სასაცილოდ, ხან თხასავით ბლოდა, ხან რქებით დაუწყებდა ცემას ადამიანებს.⁴¹ შემოვლის დასასრულს რომელიმე სახლში ქალიან-კაციანად მოიყრიდა სოფელი თავს და იმართებოდა ლხინი. მეორე დღეც ლხინში ილეოდა, შემდეგ დააბამდნენ ფერხისას და გამართებოდნენ ჯვარი-სალოცავისკენ. ჯვარში ჯვარიონი დაუხვდებოდათ და გამასპინძლების შემდეგ უკან გამობრუნებულები ისევ სოფელში გააგრძელებდნენ ლხინს.

ფერხულები

ხევსურეთში მოპოვებული ფერხისათა ტიპი ერთგვაროვანია. ხევსურეთში არ გვხვდება ფერხისათა ისეთი მრავალფეროვნება, როგორც თუშეთში დაფიქსირდა არქიტექტონიკული ნაგებობის თვალსაზრისით. ზოგადი ტიპი არის ამგვარი - სრულდება გადაადგილებით თუ ადგილზე: „სიმღერეს ერთი კაცი იძახსა-დ იმას თავის მჯარეზე მდგომ ხალხ აძლევს ბანს. მეორე მჯარეზე მეორე სიმღერის თავი იმეორებს პირველი სიმღერის თავის ნამღერალს სიტყვებსა-დ თავის გუნდ ეუბნების ბანს. ასეთი მღერით ფერჯისა მივ დარბასის კარჩია-დ დაიშლების.“⁴² ადგილზე შესასრულებელ ფერხისას, ისევე, როგორც მოხეურ ფერხისებში ახლავს ფერხულის ცენტრში სასმისით მდგარი პერსონაჟი, რომელიც მეფერხისეებს სასმელს სთავაზობს.

შატილის თემში, ანატორის ჯვარში, ათანგენობის ფერხისა ანალოგიურია ბაცალიგოს თემში, პირქუშში საწელიწოდ გამართული და არხოტში სანების ჯვრის ფერხისებისა: „ფერხისულს მღეროდნენ ორ გუნდად. ერთი კაცი იყო სიმღერის თავი, რომელიც ამ სიმღერებს იმღერებდა და თავის მხარეზე მყოფი ხალხი ბანს ეტყოდა. ფერხისულის მღერაში ფეხზე იდგნენ ხელი-ხელ ჩაკიდებულნი, წრიულად. წრეში იყოფოდნენ ორ გუნდად. ერთ მხარეზე სიმღერის თავი იყო და მის მოპირდაპირედ მისი თანაშემწე. სიმღერის თავის ნამღერალ სიტყვებს გაიმეორებდა მეორე გუნდის თავიც და თავისი გუნდი ეტყოდა ბანს.“⁴³ მას შემდეგ, რაც ფერხისა სალოცავამდე მი-აღწევდა, დალოცვის შემდეგ ისევ დააბამდნენ ფერხისას, ამჯერად ადგილზე. წრეში სასმელით ხელში ჩადგებოდა ვინმე ჯვარიონი და მომღერლებს სასმელს შეასმევდა. ფერხისა შესაძლოა გაგრძელებულიყო სხვა სიმღერითა და იმავე შემსრულებლებით, მხოლოდ სიმღერის მოთავეები იცვლებოდა. რიგ შემთხვევაში, მეფერხისეთა წრე იდ-გა თუ ტრიალებდა, ავტორი ინფორმაციას არ გვაწვდის. ასეთ შესრულებას ავტორი, „ფეხზე მღერას“ უწოდებს.

ახალ წელს პირველად მგლოვიარე ოჯახს მიულოცავდნენ. ახალი წლის დღეებში „როცა აქ (ჭირის პატრონის სახლში - ვისაც ახალი დაკრძალული ჰყავდა ოჯახის წევრი-ბ.დ.) ყოფნა მოსწყინდებათ, ახლა გამოიგონებენ რამე ხუმრობას, წავლენ ჯვარში, ან „დააბამენ ფერხისას“ და მღერიან ორ გუნდად საგმირო სიმღერებს. ჩაიყენებენ წრეში ხანდახან ქალებსაც, მხოლოდ ქალები არ მღერიან. დანარჩენი ბავშვები და ქალები წრეს ანუ ფერხისას უკან გაჰყვებიან; ფერხისა სოფლიდან წავა ჯვარში ასეთი სიმღერით:

„აიმა მთაზე გადმოვდა, ვეფხვ-ლომთა ნატოტარიო,

¹ ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 225.

² იქვე, გვ. 38.

³ იქვე, გვ. 261.

შადგეს საწვიმრად ღრუბელნი, შიგ ჩადგა ნაგუბარიო,
საკრეფლად შამაშივენიყვა ეგ ბაგრატივნის ქალიო,
მაგას სხო შამაშივენიყვა ერთი ურჯულო, მყრალიო“... და სხვა.
თუ ჯვარში მისვლამდე ერთი სიმღერა გამოილია, მეორეს იტყვიან.

სიმღერის ორ გუნდად მღერით მიუახლოვდებიან ჯვართ, ქალები გამოეყოფიან და მინდორზე დასხდებიან, მამაკაცები განაგრძობენ გზას და სიმღერით მივლენ დარბასის კარში. იქ დაიშლებიან, მადლს მოსთხოვენ ჯვარს. მერე ისევ ჩაებმებიან და განაგრძობენ სიმღერას. ჯვარივნები გამოვლენ და ეტყვიან: „მაგვიხვეით მშვიდობით, წყალობა ჳელმწიფისა“; ისინი მღერას განაგრძობენ, მხოლოდ მადლობის ნიშნად ჳვარიონთ თავს დაუკრავენ. ჳვარიონნი გამოიტანენ არაყს, ლუდს, ჩადგებიან წრის შუაში (მომღერლები წრიულად ნელა გარშემო ტრიალებენ) და დააღვეინებენ ყველას. დაიშლება ფერხისა და დასხდებიან დარბასის კარში.¹ ყოველივე ზემოთ აღწერილის შემდგომ იწყება ლხინი. „ქალებსაც გაუტანენ ერთ საწდე ლუდს. იქვე სიცივეში, ცოტას დააღვეინებენ და ცეკვაც იმართება გარმონზე. მერე ქალები ერთ-ერთ მახლობელ სახლში წაიღებენ ლუდს, ახალგაზრდებიც იქ წავლენ და გაიმართება მხიარულება - ცეკვა, მღერა, ოხუნჯობა და, რასაც ვინ გამოიგონებს, სხვადასხვანაირი გართობა.“²

წარმოდგენილ აღწერილობაში ერთი უმნიშვნელოვანესი დეტალია და უცნაურიც სხვა ფერხისებთან შედარებით - შუაში ქალების გარკვეული რაოდენობის ჩაყენება, რადგან როგორც ცნობილია, მეფერხისეებს თანასოფლელები - კაცი თუ ქალი უკან მიჳყვება, მაგრამ არა ფერხულის ცენტრში, მით უმეტეს მდედრობითი სქესის წარმომადგენლები, რომელთაც სალოცავამდე ახლოს მისვლის უფლებაც არ ჳქონდათ. რაც შეეხება ფერხისას ტექსტს, ვერ ვიტყვით, რომ განსაზღვრულად საგმირო ხასიათისაა, სხვადასხვა მოტივი იჩენს თავს და სავარაუდოდ, კომპილაციასაც უნდა ჳქონდეს ადგილი. ასეთი დეტალი უძველეს არქაულ ტექსტებს ახასიათებს.

აღ. ოჩიაურის „ბუდე ხევსურეთში“ რამდენიმე ადგილას შეგვხვდა ტერმინი „მეთამაშე“, რომელიც ჩვენი დაინტერესების საგნად იქცა. ჳვარში მისული მეფერხულების ტექსტი, რომლითაც სანების ჳვარს მიმართავენ, ხაზს უსვამს ჳვარამდე ფერხულით მისვლის აუცილებლობას - „დიდება-დ გამარჯვება შენდა, დიდო სანებაო, შენ გამწესულობა შაგვისრულებავის, შენს კარზე მეთამაშე შამავმჯდაროთ შენ მეხვეწურადა შენ ნურაით შაგვისაწყინდები შენის კარ-კამალაის დალაჯვისად.“³ და ა.შ დამხვედური ჳვარიონი კი უპასუხებს: „დაშვენდით, მაგვიხვეით მშვიდობით, მეთამაშეო, მასულო, მშვიდობით შენ მასვლა“⁴ და ა.შ. აღნიშნული ამონარიდი საწესო რიტუალში საცეკვაო ქმედების მნიშვნელოვანების აღნიშვნის თვალსაზრისით, ვფიქრობთ საინტერესო აქცენტის შემცველია. როგორც საავტორო ტექსტიდან ირკვევა, „მეთამეშეები“ ჳქვიათ საწესო ფერხულით ხატ-ჯვარამდე მიმავალ მონაწილეებსა და მათ თანმდევ თანასოფლელებს. იგი წერს, რომ ახალი წლის დღეებში „მეთამაშე“ არხოტში იცოდნენ, შატილში კი არა: „არხოტის ჳვარში, ჳირის პატრონიდან ხალხი ჳვარში წავიდოდა, მეთამაშე კაცი და ქალი ყველანი. შატილში კი მეთამაშე არ იცოდნენ და სახლებში

¹ ოჩიაური აღ., კალენდარი (ხევსურეთი, არხოტის თემი), 1988, გვ. 78.

² იქვე.

³ ოჩიაური აღ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 36.

⁴ იქვე.

წავიდ-წამოვიდოდნენ.⁴¹

არხოტელთა სიყვარული საცეკვაო შემოქმედებისადმი ქალთა ცეკვის საფუძველზედაც ხელშესახებად გამოიკვეთა, რაც ქვევით იქნება წარმოდგენილი. მიუხედავად იმისა, რომ „მეთამაშეობა“ არ იცოდნენ, ცეკვის, როგორც საკრალური სარიტუალო წესის შემადგენელი სავალდებულო ელემენტის განხორციელების აუცილებლობის შესახებ ჩანს ინფორმაცია შატილის თემში. ახალ წელს, მას შემდეგ, რაც შესაწირ საკლავს დაკლავდნენ **„დასტურნი მოიტანდნენ არაყს და დაალეგინებდნენ ყველას. რომელიმე დაუკრავდა ფანდურს სათამაშოდ და იმართებოდა თამაშობა** (აქ ქალები არ დაიშვებოდა - ხ.დ.). **პირველად ითამაშებდა ხუცესი და მერე ყველანი. ტაშის მაგიერ ხანჯალს ურტყამდნენ ფიცარზე.**⁴² ამონარიდიდან იკვეთება საცეკვაო ნაწილის აუცილებლობა საწესო ქმედების ჩატარების შემდგომ, სადაც როგორც რიტუალის აღსრულებისას, ცეკვის დროსაც პირველქმედება ხუცესმა უნდა ჩაატაროს. ხანჯლის ცემით, რომელიც სავარაუდოდ ფანდურზე დაკრულ სათამაშო მელოდიას ახლდა, ცეკვის რიტმი განისაზღვრებოდა. რიტუალს მეკვლეთა წრიულად მოძრავი, ხელებით ერთმანეთს გადაბმული „დარბასის კარში“ შესრულებული ფერხისა ავსებდა, ხოლო აგრძელებდა ორ გუნდად საგმირო სიმღერით სოფლისკენ ფერხისით მიმავალი მეკვლეთა გუნდი, რომელიც სოფელთან მიახლოებისას იშლებოდა.

სიკვა

ზოგადად, უნდა აღინიშნოს, რომ ქალთა და მამაკაცთა წყვილად ცეკვის შესახებ დიამეტრულად განსხვავებული ფაქტები მოყვანილი ჩვენ მიერ მოძიებულ წყაროებში. შესაძლოა, ეს ასპექტი განპირობებული იყოს, კონკრეტულ გეოგრაფიულ ადგილმდებარეობასთან მიმართებით, თუმცა ყოველი სოფლის მიხედვით სანახაობითი შემოქმედების დაფიქსირება შეუძლებელია, რადგან ეს დეტალი თავად წყაროებშიც ყოველთვის მკაფიოდ არ არის გამოკვეთილი.

ყველაზე დიდი დღეობა ხევსურეთში - ათენგენა - იწყება ძველით 13 ივლისს (ახალი სტილით 27 ივლისს) და გრძელდება ერთი კვირა. „ათენგენობას ხევსურები იწყებენ კარატის ჯვარში, შემდეგ გადადიან მთის თუშეთში და საბოლოოდ ასრულებენ ისევ კარატის ჯვარში. ათენგენობას და სხვა სარიტუალო დღესასწაულებზე, როგორც ალ. ოჩიაური გადმოგვცემს, იმართება მღერა, ცეკვა, ფერხისა, თუმცა, როგორც ტექსტიდან ხდება ცნობილი, მხოლოდ სუფრა აქვთ მამაკაცებსა და ქალებს განცალკევებით, გართობისას კი მათ შორის სივრცეს, ისევე, როგორც თუშეთში, ცეკვა ავსებს. **„მთელი ღამის განმავლობაში არის სროლა, მღერა და ფანდურზე ცეკვაც. გათენებამდინ ასე ატარებენ დროს მედღეობენი.**⁴³

საპირისპიროს ვკითხულობთ ს. მაკალათიასთან: **„სიმღერა და ცეკვა-თამაში ხევსურულ ხატობას არ ახასიათებს.**⁴⁴

„ხევსურული ხატობა საზოგადოდ მოკლებულია იმ საერთო მხიარულებას, რომელიც ხატობას ჩვეულებრივ ახასიათებს: თამაშობა, ცეკვა და სიმღერა ხევსურებმა ხატში არ იციან და ამიტომ ხევსურული ხატობაც უფერულია.⁴⁵

¹ ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 279.

² იქვე, გვ. 277.

³ ოჩიაური ალ., კალენდარი (ხევსურეთი, არხოტის თემი), 1988, გვ. 177.

⁴ მაკალათია ს., ხევსურეთი, 1984, გვ. 248.

⁵ იქვე, გვ. 260.

ამასვე ადასტურებს შ. ასლანიშვილი - „ხევსურეთის ხატობაზე ნაკლებად იციან ცეკვა-სიმღერა“¹

რიგ შემთხვევაში ალ. ოჩიაურიც აღნიშნავს, რომ ზოგჯერ მხოლოდ მამაკაცები ცეკვავდნენ, მაგ.: ამალლებას „ყველა წესები რომ შესრულდება, ჯვარიონნი მოემბადებიან წასასვლელად: ავლენ მაღალ ბანზე, აიტანენ ფანდურს და იმართება სმა და ცეკვა, თამაშობენ მართო ვაჟები, ქალები კი შორს დგანან, რადგანაც იქ დროშა ახლოა და ქალების შესვლა არ შეიძლება.“²

რიგ შემთხვევაში კი - „მანამდე ხორცი მოიხარშება, ხალხი დროს ატარებს - სვამენ ლუდს, მღერიან, ცეკვავენ. ღამისმთველებს არაყიცა აქვთ და ასმევენ ხალხს. დადგამენ თოფისწვერას, გაიმართება სროლაში შეჯიბრი. ახალგაზრდები მივლენ ქალებთან, დაუკრავენ გარმონს და ერთად ცეკვავენ.“³ როგორც აღმოჩნდა, იქ, სადაც ხატი, ხატიონის დროშა ან რაიმე რიტუალური ატრიბუტი ფიგურირებს, ქალებს ახლოს მისვლა აკრძალული ჰქონდათ, სხვა შემთხვევაში, კი ქალიცა და ვაჟიც ერთად ბეიმობდა. ახალი წლის დღეებში - „წინა შუადღეს“ „ქალები მაიტანენ ბუზიკანტს, ან ფანდურს, ახალგაზრდა ვაჟებიც აქ მავლენა, გაიმართების თამაშობა.“⁴

ს. მაკალათია კი გადაჭრით ამბობს: „გართობას ახალგაზრდობა ხევსურეთში მოკლებულია, რადგან ქალ-ვაჟების იქ ერთად ყოფნა და მოლხენა საძრახისია. ხატში, ქორწილში და სხვა გასართობ ადგილებში ქალ-ვაჟნი ერთად არ იყრიებიან და იგინი განცალკევებით დგებიან. მათ შორის ცელქობა და არშიყობა სასირცხოდ და ადათით აკრძალულია. ბედნიერ დღეებში მამაკაცები ცალკე სხდებიან და დროს სმაში ატარებენ, ქალები კი მოშორებით დგანან და მათ ისე შესცქერიან.“

ხევსურეთში ლხინი და ცეკვა-თამაშაც არ იციან. აქ არ შეხვდებით არც მთიულურ ტაშ-ფანდურას და არც ქალ-ვაჟების ცეკვაში გაჯიბრებას: ასეთ მხიარულ გართობას ხევსურეთის ახალგაზრდობა მოკლებულია. ხევსურებს სიმღერა და მუსიკა არ ემარჯვებათ. ხევსური იშვიათად დაიმღერებს, ისიც ხატში შეზარხოშებული მამაკაცები ხატიონის ფერჯისას თუ დაიმღერებენ. ხევსურული სიმღერა მონოტონურია, უკილო და სევდიანი. მას არ ახასიათებს ხმების ნაირობა და სიტრელე და მსმენელზე ის მძიმე და არამუსიკალურ შთაბეჭდილებას ახდენს.“⁵

კიდევ ერთი წყარო ადასტურებს, რომ „ხევსურეთი მუსიკალურ კუთხედ არ არის მიჩნეული. ასევეა არხოტიც. იქ არც მუსიკალურ საკრავთა სიმრავლეა და არც მრავალხმოვანი სიმღერები.“⁶

იმ დროს, როდესაც ერთ წყაროში ვკითხულობთ, რომ არხოტი არამუსიკალური მხარეა, მეორე წყარო არათუ არამუსიკალურობას ადასტურებს, არამედ იმავე მხარეს, როგორც მთელ ხევსურეთში ერთადერთ ადგილს, ქალთა ცეკვით განთქმულს, წარმოგვიდგენს. ქალთა ცეკვას კი ბუნებრივია მუსიკალური ნაწილიც უნდა ხლებოდა:

„გადმოღმა ხევსურეთში დედაკაცების ცეკვას იშვიათად შეხვდებით, ეს უფრო გადაღმა ხევსურეთშია. აქ საცეკვაო მუსიკალური ინსტრუმენტები გარმონიკაა და ფანდური, უფრო უკანასკნელი.“

¹ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, გვ. 9.

² ოჩიაური ალ., კალენდარი (ხევსურეთი, არხოტის თემი), 1988, გვ. 162.

³ იქვე, გვ. 179.

⁴ ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 43.

⁵ მაკალათია ს., ხევსურეთი, 1984, გვ. 157.

⁶ ქიბიშაური გ., მოგონებები, 2013, გვ. 85.

ცეკვა-თამაში უფრო არხოტშია შემოღებული, დანარჩენ ხევისურეთში იგი იშვიათი მოვლენაა, მაგალითად შატლის მხარეს მას სულ ვერ შეხვდებით, არხოტის თემში მას ვამჩნევთ, იმიტომ, რომ იქაურ ხევისურ ქალებს ხშირად უხდება ხოლმე მიმოსვლა ყაზბეგის თემში, სადაც მოხევეები ცხოვრობენ და ალბათ მათი გავლენის მიხედვით შეითვისეს ეს. საზოგადოთ ხევისური ქალები ნაქებია ფანდურზე დამღერებაში, დამღერიან მოხდენილად, და რაც დამახასიათებელია – მეტად აჩქარებული გამოთქმით. სამაგიეროდ ისინი ისეთი თავისუფალია თავის მოთქმებში, რომ მათი ლალი თავისებური სინაზე ძალა უნებურად იზიდავს ადამიანის ყურადღებას. ფშაველი ქალი უცხო ადამიანს მით გიზიდავს, რომ ის მუდამ თავჩაღუნული, ქვეშ-ქვეშ შემპარავი ცხადებით თითქოს ნდობას გიცხადებს და გულში კი ვინ იცის რასა ფიქრობს; ხევისური ქალი კი, წინააღმდეგ, უფრო მუდამ თავ-ალებული პირდაპირ გიყურებთ.⁴¹

გ. თედორაძე, რომელმაც ხუთი წელი, როგორც ექიმმა გაატარა ფშავ-ხევისურეთში, კიდევ უფრო აკონკრეტებს არხოტელი ქალების საცეკვაო შემოქმედების შესახებ – „მათი ქალები ძლიერ მოხდენილათ ცეკვავენ. ეს კი იშვიათია სხვა კუთხის ხევისურის ქალებში.“⁴²

ხევისურეთში ქალისა და მამაკაცის წყვილური ცეკვის შესახებ ონფორმაციას გვაწვდის უნიკალური საარქივო ჩანაწერი, რომლის სალექსიკო მასალა ჩაკრებისა და რთულა სვლით დავლისაგან შედგება. ფოლკლორული ნიმუშისთვის დამახასიათებელია მამაკაცის მიერ ქალისათვის გზის გადაღობვა, წრებე დავლა, ცეკვა „ქართულისთვის“ დამახასიათებელი მკლავთა მდგომარეობა ხალხური იერსახით. ყოველივე აღნიშნული შებავებული აღმოსავლეთ მთიანეთის ქალ-ვაჟის დუეტურ ცეკვასთან, ფოლკლორულ ნიმუშს მართლაც განსაკუთრებულად და იშვიათ ნიმუშად წარმოგვიდგენს, მით უმეტეს დღეს, როდესაც ამ რეგიონის ე.წ. „ლეკურების“ შესახებ საკმაოდ მწირი ინფორმაცია გავგაჩნია.³

ნ. ურბნელი მოგვითხრობს: „ხევისურეთში დიდი სირცხვილია, რომ ქმარმა პატარძალს თვალი მოჰკრას. თითონ პატარძალი „უჩინარს“ კუთხეში ზის, ქმარს „ემალების“, „რცხვენის“, ქალები ცალკე არიან და კაცები კიდევ მარტო ქეიფობენ. თუ სადმე ქეიფია, რასაკვირველია, კაცები ქეიფობენ – ფანდურს უკრავენ, მღერიან, თამაშობენ. ქალებს კი ამგვარი ღზინი აკრძალული აქვთ, რადგანაც, ჩვეულების ძალით, მღეროვანის შუშპრობა არ შეიძლება.“⁴⁴

აღ. ოჩიაურიც აღნიშნავს, რომ ხევისურეთში ქალები არ ცეკვავენ: „ქეიფი გამოიხატებოდა იმაში, რომ მათთან მოიყვანდნენ სოფლის კაცებსაც. სტუმრად ახალგაზრდები თუ იყვნენ, ახალგაზრდა ქალ-ვაჟები გაუმართავდნენ ღზინს. იყო მღერა ფშაური, ფანდურზე ლექსობა და თამაშობა. აქ ქალები ნაკლებად თამაშობდნენ, უმრავლესობამ თამაშობა არც იცოდა. ლექსში კი კარგად იცოდნენ რითმის მოწყობაც და ამა თუ იმ ამბვის გალექსვაც.“⁴⁵ როგორც ჩანს, აღნიშნულ თამაშობაში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ. ხოლო რას მღერიან და რა ინსტრუმენტებს იყენებენ ჩანს ამონარიდიდან: „ფანდურზე მღერიან მხოლოდ ე. წ. „ხევისურულ“ მოტივზე, რომელიც კარგადაა ცნობილი და არამელოდიურია. რაც შეეხება გარმონს (ბუზიკა), იგი შედარებით

¹ თედორაძე გ., ხუთი წელი ფშავ-ხევისურეთში, 1930, გვ. 56.

² იქვე, გვ. 81.

³ ხევისურები, არქივი, 1940 წ. (უხმო ფირი), <https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=1137568909787051>

⁴ ხიზანაშვილი (ურბნელი) ნ. ეთნოგრაფიული ნაწერები, 1940, გვ. 41.

⁵ ოჩიაური აღ., სტუმარმასპინძლობა, 1980, გვ. 91.

გვიან შემოვიდა. გარმონზე ცეკვის დროს ფიცარზე ხანჯრის სიბრტყით დარტყმისას ტაში ძლიერდებოდა, რაც დოლის მოვალეობას ასრულებდა.¹ უსათუოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ რაიმე მყარი საგნით რიტმის ათვლა დამახასიათებელი იყო აფხაზური საცეკვაო შემოქმედებისათვისაც, სადაც ამისათვის ცხოველის გაშიშვლებულ ძვალსაც კი იყენებდნენ. იგივე, ძვლის მაგივრად მსხვილი ჯოხით რიტმულად ცემა ვნახეთ ინეგოლიდან ჩამოსული აჭარლების ფოლკლორულ საცეკვაო შემოქმედებაში - „ყოლსამას გადახვევაში“, რომლისთვისაც აფხაზური და აღმოსავლეთ მთის საცეკვაო ლექსიკა არის დამახასიათებელი.

ასევე საინტერესოდ მიგვაჩნია მთელ ხევსურეთში, ახალი წლისა და საწესო დღე-სასწაულთა პირველ რიგში ახალი ჭირისუფლისადმი მოლოცვა, მის სახლში სოფლის შეკრება და დროსტარება. აქვე უნდა აღვნიშნოთ რომ სწორედ ჭირისუფალი იწყებდა ფანდურზე დაკვრასა და ცეკვას, მხოლოდ ამის შემდგომ აგრძელებდნენ შეკრებილები: „დააგზებენ ძალიან დიდს ცეცხლს, მაიტანენ ფანდურსა, თუ აქვ სოფელში ბუზიკანტს (ბუზიკანტი: პატარა გარმონი) დაუკვრენ სათამაშოდ. წინ-წინ ჭირისპატრონ ითამაშებს, მღერითაც ჯერ ის იმღერებს. მემრ ყველას ნებაი აქვ. ზოგს ძალით გადმაჴდენს ჭირისპატრონი სათამაშოდ, ზოგს ქვე შალმღერნებს, ვისაც ატყობს, რომ იმის ხათრით არ მხიარულობს. გაიმართების სმაო-დ დიდი მხიარულობა.“² თუ ვინმეს ჭირისუფალი მორიდებას შეატყობდა, მხარზე ქუდს დაკრავდა, რითაც ამხნევებდა. ის კი, ამის შემდგომ უარს ვეღარ იტყოდა და იძულებული იყო ეცეკვა.

მამაკაცების ცეკვის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის გ. ქიბიშაური „გარსიასგან ხშირად გამიგონია: „მე აქედან წამსვლელი არა ვარო, არხოტის მიწაში „ბარუქას“ უნდა დავიმარხოო“, რომელიც შეასრულა კიდევ. იგი დაბალი, მორჩილი კაცი იყო. ატარებდა ე. წ. ქისტურ „ყარწიკას“ (უმკლავებო ლაბადა), რომელიც გულმკერდის არეში იკვროდა. შემდეგ კი მეფისდროინდელ „შინელს“ იცვამდა. ამ ხნის კაცი გარმონის ხმაზე საცეკვაოდ მიიწვედა. არხოტის თემში მხოლოდ ის ცეკვაავდა „ხანჯლურს“. მოხუცი ქალებისაგან გამიგონია „ე გარსია ქო სკივივით (ნაპერწკალი) კაციაო. არხოტივნებს სოფ. მლაშეში პატარა სტანდარტული სახლები აუშენეს და აი, გარსიას ჯერიც მოვიდა – არხოტი უნდა დაეტოვებინა. წინა საღამოს ჩემთან ერთად ჩუასთან იქეიფა, დათვრა და ორი ხანჯარი მოითხოვა. უკანასკნელად იცეკვა „ხანჯრული“.³

არხოტის თემისთვის, სადაც ქალთა ცეკვას ვხედავთ, „ხანჯლური“ არ ყოფილა სიმპტომატური, რადგან ავტორი წერს, რომ მხოლოდ ერთი კაცი ასრულებდა აღნიშნულ ცეკვას ორი ხანჯლით. ამონარიდში ასევე ჩანს ინფორმაცია ზემოთ აღწერილი ხევსურთა გადასახლების, მთის დატოვების შესახებ. როგორც ჩანს რიგ შემთხვევაში გადასახლება არანებაყოფლობით ხასიათს ატარებდა.

საინტერესო დეტალი გამოვლინდა ალ. ოჩიაურის „ბუდე ხევსურეთში“ მამაკაცთა ცეკვასთან დაკავშირებით. როგორც ცნობილია, ტერმინი „ლეკური“ აღმოსავლეთის მთიანეთმაც შემოინახა, მაგრამ ალ. ოჩიაურის აღნიშნულ წიგნში აღნიშნულ ტერმინს ვერსად ნახავთ. თუმცა, გამოჩნდა ტერმინი „შუშპარი“ არა ქალ-ვაჟთა ან ქალთა მიერ შესრულებულ საცეკვაო ნიმუშთან დაკავშირებით, არამედ მამაკაცის ცეკვასთან მიმართებით. სიტყვა „შუშპარი“ ცეკვის განზოგადებული მნიშვნელობის ტერმინად

¹ ქიბიშაური გ., არხოტული მოგონებები, 2013, გვ. 85.

² ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 35.

³ ქიბიშაური გ., არხოტული მოგონებები, 2013, გვ. 101.

გამოიკვეთა. იმდენად, რამდენადაც „ლეკურიც“ იმავე შინაარსობრივი დატვირთვის ტერმინად მივიჩნიეთ, ამ ორ ტერმინს – „ლეკური“ და „შუშპრობა“ – სინონიმური მნიშვნელობა ენიჭება. შატლის თემში ათანგენობის მთობას („მთობა“ სხვა თემებშიც განსაკუთრებული ხალისითა და მხიარულებით, ფანდურზე მღერით, ლექსობით, თამაშობით, ფერხისით, სხვადასხვა შეჯიბრით – „თოფოსნობით“, ჯილდოზე რბოლით და სხვ. იმართებოდა ხ.დ.) „იცოდნენ დიდი მხიარულობა, რაც კი შეიძლებოდა და იცოდნენ მაშინ ხევსურეთში. მართავდნენ შუშპრობას. (ცეკვას ხევსურები შუშპრობას უწოდებდნენ). შუშპრობა იცოდნენ ორ-ორმა კაცმა ერთად. შუა შუშპრობაში გაჩერდებოდნენ ორივენი და ერთ სტრიქონს სიმღერას ფერხისულად შემღერებდნენ: ერთი იმღერებდა, მეორე ბანს ეტყოდა და ისევ გააგრძელებდნენ თამაშობას, ვიდრე შუშპარი ასეთის მღერით სულ არ დაბოლოვდებოდა.“¹

როგორც ამონარიდიდან ჩანს, ძალზე საინტერესო კომპოზიციასტან გვაქვს საქმე – ცეკვისა და სიმღერის ერთობლიობა, სადაც ფერხულისთვის დამახასიათებელი ელემენტები ჩართულია. ცეკვა ჩერდება სიმღერის დროს და გრძელდება ჩართული სტრიქონების ამოწურვის შემდგომ. საცეკვაო ლექსიკა მითითებული არ არის, მაგრამ სავარაუდოდ დინამიკური უნდა ყოფილიყო, რადგან სიმღერის დროს შემსრულებლებს გამღერების საშუალება მისცემოდათ.

არდოტში, ახალ წელს, მას შემდეგ „რაც არდოტის სალოცავის პირველი სადიდებელს იტყოდნენ, „ყმაწვილ-კაცებს ჰქონდათ უფლება, რომ მისულიყვნენ ახალგაზრდა ქალებთან (რომლებიც ცალკე ისხდნენ – ხ.დ.) და გაემართათ ლხინი-თამაშობა, მღერა და სხვა. მხოლოდ უფროსების და ჯვარიგნების ნებადაურთველად ლხინის გამართვა არ შეეძლოთ.“² მას შემდეგ, რაც ახალგაზრდა ქალ-ვაჟთ ერთად მოლხენის ნებას დართავდნენ – „წადი, ლხინი ახსნილი არის და რამდენიც გინდათ იმხიარულეთო“,³ „ახალ-უხალი“ იწყებდა მოლხენა-თამაშს. მოთამაშეს ასმევდნენ ლუდს, რომელსაც შაბაში ერქვა. არდოტში ახალგაზრდობის თავყრილობისა და მოლხენის ეპიზოდში ალ. ოჩიაური იმეორებს არხოტის თემში აღწერილ „შუშპრობას“, თუმცა აქ სახელწოდება არსად ჩანს, აღწერილობა ფაქტობრივად იდენტურია, ტექსტი კი მეტი და საინტერესო კონკრეტულის შემცველი:

„თამაშობა იცოდნენ ორთავ ერთად. ორი მოთამაშე შუა თამაშობის დროს გაჩერდებოდა, ერთი შემღერნებდა ფერჯისის კილოზე, მეორე ბანს ეტყოდა, იმღერებდნენ ერთი სტრიქონის რაოდენობით, მაგ. ასეთი ტიპის და უფრო ხშირად ამ სიმღერას:

თუ მკითხავთ ამბავს გიამბობთ,

ჩემსა და ხირჩლაისასა –

ასე მოკლე-მოკლედ ამ ორს სიტყვას იმღერებდნენ და ისევ იცეკვებდნენ, კიდევ გაჩერდებოდნენ და მოაყოლებდნენ ამავე ლექსის მომდევნო სიტყვებს და ასე აგრძელებდნენ მთელ ამ ლექსს, შუა და შუა ცეკვით და შუა და შუა მღერით. ფანდურს და ტაშს კი გამუდმებით უკრავდნენ. ეს ლექსი ცეკვით და შესვენების დროს მღერით კარგა ხანს გრძელდებოდა.“⁴ ტექსტი, მუსიკალური თანხლება ფანდურისა და ტაშის სახით, შემსრულებელთა გვარობა და რაოდენობა კომპოზიციის წარმოდგენის საშუალებას გვაძლევს. საცეკვაო ლექსიკასთან დაკავშირებით, რაც ჩვენთვის უმთავრესია,

¹ ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატლ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 264.

² იქვე, გვ. 356.

³ იქვე.

⁴ იქვე, გვ. 357.

ინფორმაცია ფაქტობრივად, არ ჩანს.

შ. ასლანიშვილის ექსპედიციამ გამოავლინა, რომ ხევსურეთში მღერიან როგორც ქალები, ისე მამაკაცები. აქ კარგი სიმღერის ცოდნა ხალხური ლექსის ცოდნას გულს-ხმობს. ხშირად შინაარსით სრულიად განსხვავებული ტექსტისათვის ერთსა და იმავე მელოდიას იყენებენ. მაგ.: სიმღერებს - „ქორწილის სიმღერა“, „მთიბლური“, „ხატიონს სიმღერა“, „ბელლის კრული“ - ერთგვაროვანი მუსიკალური გამოსახულება გააჩნდა. როგორც მკვლევარი აფასებს - „საერთოდ ხევსურების სიმღერა არ გამოირჩევა ინტონაციური სიზუსტით,“¹ ზოგჯერ კი ყვირილსაც ადარებს. ქალების სასიმღერო რეპერტუარში (ლაზარე, ნანები, სიმღერა ე.წ. მონებისა, რომელთაც თავი წმინდა გიორგის შესწირეს, ჩონგურზე შესრულებული ლირიკული სიმღერები და ა.შ) მამაკაცები არ იღებდნენ ხევსურეთში მონაწილეობას, ქალებს კი შეეძლოთ მამაკაცებთან ემღერათ: „მამაკაცების სიმღერების შესრულებისას არ არის გამოთიშული ქალების მონაწილეობაც. ასე, მაგალითად, სუფრული სიმღერების და განსაკუთრებით საფერხულო და საცეკვაო სიმღერების შესრულებისას, ხშირად მამაკაცებთან ერთად მონაწილეობენ ქალებიც. მაგრამ ქალების სიმღერების შესრულებაში მამაკაცები არ ღებულობენ მონაწილეობას.“² აქ, ერთგვარ გაურკვეველობას აქვს ადგილი - თუ მამაკაცსა და ქალს ერთად საცეკვაო სიმღერის შესრულების საშუალება ჰქონდა, რატომ არ შეიძლებოდა ეცეკვათ ერთად?

შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს მამაკაცთა და ქალთა სასიმღერო რეპერტუარის ინტონაციურ იგივეობას, ანალოგიურობას ჰარმონიული და რიტმული თვალსაზრისით: „მაგალითად, იავ-ნანას კილოს ტერციიდან აღმავალი ინტონაციები „სუფრული“-სთვისაც დამახასიათებელია, მონების საცეკვაო სიმღერა „ვარალალო“ მთლიანად ენათესავება შრომისა და საცეკვაო სიმღერებს, რომლებსაც მამაკაცები ასრულებენ; მაჟორული და მინორული კილოები გამოყენებულია როგორც მამაკაცების, ისე ქალების სიმღერებში; გაბატონებული საცეკვაო რიტმები ფრიად გავრცელებულია მამაკაცების სიმღერებშიაც და ა.შ. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ ამა თუ იმ ჟანრის თავისებურებაშია.“³ და იქვე აღნიშნავს „ყველა სადიაცო სიმღერაში (გარდა „ტირილისა“) გამოყენებულია სამწილადი საცეკვაო ხასიათის რიტმი (3/8, 6/8); ეს სამწილადობა, თავისი რბილი სინკოპით, ენათესავება აღმოსავლეთ საქართველოს საფერხულო სიმღერებს. ამგვარი რიტმია „ნანას“ ყველა ჩანაწერში და „ქალის სიმღერის“ ვოკალურ პარტიაში. მამაკაცთა სიმღერებში (გარდა „ფერხულისა“) სრულიად არ გვხვდება სამწილადი ზომა. ხევსურული სადიაცო სიმღერების ეს თავისებურება მკვეთრად გამოყოფს ამ სიმღერებს ხევსურთა მუსიკალურ კულტურაში.“⁴ აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მამაკაცთა ფერხულები და სხვა საცეკვაოები ხასიათდება სამწილადობით.

როგორც შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს, „ფერხისული“ სრულიად განსხვავდება ვაჟთა მიერ შესასრულებელი სიმღერებისგან. გუნდურად ფერხულთან ერთად შესასრულებელი ქმედებისთვის - რიტუალის ნაწილისთვის „ხალხს გამოუმუშავებია ცოტად თუ ბევრად განვითარებული მელოდია.“⁵ სიმღერის პრიმიტიულობა ხევსურეთში პირ-

¹ ასლანიშვილი შ., ნარკვევები, 1956, 13.

² იქვე, გვ. 14.

³ იქვე,

⁴ იქვე.

⁵ იქვე, გვ. 22.

დაპირპროპორციულია „ფერხისულთა“ პრიმიტიულობისა. არქაული ფორმის შენარჩუნება მთის კანონით კონსერვაციაში გამოისახება. ბართან ახლოს მდებარე კუთხეები განვითარების შემდგომ ეტაპზე შემოქმედების გამდიდრება-გამრავალფეროვნებას ახერხებენ, ბარს მოწყვეტილი მთა კი, თავის განვითარების ადრეულ სტადიებს გამოხატავს.

ხევსურული ქორეოგრაფიული ფოლკლორიდან ქართული ხალხური ანსამბლების რეპერტუარს, „ფარიკაობა“ ამშვენებს. ცეკვის, „ფარიკაობა,“ სასცენო ვერსია შეიცავს ქალ-ვაჟს შორის სატრფიალო ხასიათს და ვაჟთა შორის ხმლებით ბრძოლა-პაექრობას, რომელსაც შეჯიბრის ხასიათი აქვს. ცეკვა აგებულია აღმოსავლეთ მთიანეთისთვის დამახასიათებელ საცეკვაო ლექსიკაზე - დავლის, ქრიალა სვლის, რთულა სვლის, მუხლურა სვლის, მუხლურა ორი ნაბიჯის დამატებით, ფეხმოქნევით მუხლურას, ჩაკვრების, გადაჭრების, ფარიკაობის მრავალფეროვან ილეთთა კომბინაციებზე.¹

ფარიკაობა შექმნილ საცეკვაო ნიმუშთა რიგს განეკუთვნება. შექმნილი ვგულისხმობთ ნიმუშს, რომელსაც არ გააჩნია ავთენტური პირველწყარო და მთლიანად ქორეოგრაფის ინტერპრეტაციის ნაყოფს წარმოადგენს: **„ცეკვა „ფარიკაობა“ ქართველ ქორეოგრაფთა ერთი ნაწილის შემოქმედების ნაყოფია.“**² თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხელთ ჩაგვივარდა უნიკალური აღწერილობა ფრანგი მხატვრის ა. ფ. ბლანშარის, რომელიც მე-19 საუკუნის შუა ხანებში თბილისში იმყოფებოდა. ის დაწვრილებით გვაწვდის ინფორმაციას როგორც ხევსურთა ცეკვის, ასევე მათი სამოსელისა და აღჭურვილობის, სრულად მათი გარეგნობის შესახებ - **„მთიელებმა საზოგადოების მოთხოვნით შეასრულეს თავიანთი მხარის საბრძოლო ცეკვა. სახეების ჯაჭვის ბადით დაფარვისა და მიწაზე ჩამუხვლის შემდეგ ორ ჯგუფად გაიყვნენ და ბრძოლის იმიტირება დაიწყეს – ერთიმეორისკენ მიიწვიდნენ და უკან იხევდნენ, თანაც ხმაღს რიტმულად ცემდნენ მოწინააღმდეგის ფარს, მაგრამ ეს არ იყო არანაირი სამხედრო ბრძოლის ჩვენება, არანაირი შეტევისა და თავდაცვის სიმულაცია; თავისუფლად შეეძლოთ სახე არც დაეფარათ, რადგან ჭრილობის მიღების საფრთხე არ ემუქრებოდათ.“**³ აქე-

¹ დვალიშვილი უ., ჭანიშვილი რ., ცეკვა, 2017, გვ. 107.

² თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 391.

³ ბლანშარი ა. ფ., მოგზაურობა, 2018, გვ. 124. „აღდგომის დღესასწაულზე ჩამოვიდა თუშების თუ ხევსურების დელეგაცია; ისინი ქრისტიანები არიან, ცხოვრობენ საქართველოს ჩრდილო-დასავლეთით, დაღესტნის მაღალი მწვერვალებისა და ოსების მხარეს შორის. გარდა რუსეთის იმპერატორის განსაკუთრებული ესკორტისა, ჯერ არ მქონია შესაძლებლობა მენახა აბჯრით შემოსილი კაცები; და აქვე ვიტყვი, რომ შამილს, რომელიც ყოველთვის ამ შესამოსლოთ წარმოგვიდგენია, ის არასოდეს უტარებია. არაფერია უფრო თვითმყოფადი, ვიდრე ამ მამაკაცების აღკამშულობა. ისინი მოსილნი არიან ხარის სისხლისფერი, მოთელილი სქელი მადის მკლავებიანი ტუნიკით; შარვალზე იმავე ნაჭრისაა, მუხლებამდე ჩამოსდით, დაფარულია ტყავის სამუხლებით და გაფორმებული უცნაურად ნაქარგი ფერადი ნახატებით. ფეხსაცმლად იყენებენ წვეტიან ჩექმას, რომელიც კოჭის ზემოთ ამოდის და შემდეგ ფართოვდება. მთელ ამ აღკამშულობას იგივე დანიშნულება აქვს, რაც შუა საუკუნეების მეთრების ტყავის შესამოსელს, რომელსაც ჯაჭვის პერანგის შიგნით ატარებდნენ. მუხარადს ქმნის სპილენძის ზოლებით გამშვენებული და ფოლადის სამსჭვალეებით შეკრული რკინის სკუფია, - შუაში ამავე მეტალის დილაკი აქვს, საიდანაც ზონარი გამოდის, კისერში იკვრება და ამ თავსაბურავის სიმყარეს უზრუნველყოფს. სკუფიას ჰკიდია ფოლადის ნაქსოვი ჯაჭვი, უკნიდან მხრებამდე რომ ჩამოდის, წინ კი თვალების სიმაღლეზე. ყოველ მხარეს აქვს დანამატი, რომელიც ბრძოლისას ტყავის ზონარის საშუალებით მყარად მაგრდება და ამ გზით იცავს სახის დარჩენილ ნაწილს. ზუსტად რომ ვთქვათ, ჯაჭვის ხიფთანი იმავე ფორმისაა, როგორისაც კვართი, რომელიც მას მთლიანად ფარავს, ხოლო შარვალზე ჯაჭვის ნაქსოვითაა დაფარული, მაგრამ მხოლოდ წინა მხრიდან; და ეს ნახევრადდამცავი საშუალება ბარძაყის გარშემო ტყავის თასმებითაა

დან გამომდინარე, უნდა ვთქვათ, რომ ხევსურულ ცეკვა „ფარიკაობას“, როგორც ჩანს, გააჩნდა ავთენტური პირველწყარო, რომელიც სასცენო ნიმუშის საყრდენ, ძირითად საფუძველს წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია და, აღწერილობამაც დაადასტურა, „ფარიკაობას“ საფუძვლად უდევს ხევსურეთში ფართოდ გავრცელებული ხმლებით შერკინება, შეჯიბრი, რომელიც ამ კუთხეში სისხლის ალების ტრადიციას უკავშირდება და რომელიც ხშირად მსხვერპლითაც მთავრდებოდა. არსებობდა მსუბუქი, ნაკლებმსხვერპლიანი, მხოლოდ მოწინააღმდეგის დაჭრით შემოფარგლული ფარიკაობა, „კეჭნაობის“ სახელწოდებით, და უფრო მძიმე შედეგით დასრულებული მოსისხლეობა. თუმცა ალ. ჭინჭარაული, ლიტერატორი, ფოლკლორისტი, წარმოშობით ხევსური ს. მაკალათიას „ხევსურეთის“ მეორე გამოცემის რედაქტორი, წიგნის შესავალ ნაწილში – „რედაქტორისაგან“, აღნიშნავს ავტორის მიერ დაშვებულ ზოგიერთი უზუსტობის შესახებ, რომელთა შორის ერთ-ერთზე ამბობს: **„ავტორი ხანჯლით ჩხუბს „კეჭნაობას“ ეძახის; ეს ტერმინი ხევსურებმა არ იციან, იგი ბარიდან არის შეტანილი“**.¹ ყურადღებას იპყრობს ერთი დეტალი – როგორც ცნობილია, კეჭნაობის სახელით მხოლოდ ხევსურული ფარიკაობაა ცნობილი. შესაბამისად, საინტერესოა, ბარშიც კეჭნაობა ერქვა ფარიკაობას თუ მხოლოდ ხევსურული პაექრობისთვის მოიძებნა ეს სახელწოდება? ხევსურეთში მას ჭრა-ჭრილობა ეწოდება.² მესისხლეებს შორის ქალის მიერ მანდილის ჩაგდება ბრძოლის უსიტყვო შეწყვეტის გარანტიას ქმნიდა. ეს დეტალი გამოყენებულია ცეკვა, „ფარიკაობის“, სასცენო ვერსიაში. კეჭნაობის ტრადიცია, ბრძოლის მეთოდიკა, წესები, ჭრილობათა ნაირსახეობა და საზღაურის გადახდის შესახებ ინფორმაცია ზედმიწევნით სრულად მოცემულია ექიმის, გ. თედორაძის წიგნში „ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში“, 1930, ეთნოგრაფ ნ. ხიზანაშვილის (ურბნელი) ნაშრომში „ეთნოგრაფიული ნაწერები“, 1940.

მუსიკალური ინსტრუმენტებიდან ხევსურეთში ფანდური და გარმონი იყო გავრცელებული. სამლარიან ფანდურზე უკრავდნენ როგორც მამაკაცები, ასევე, ქალები. ძირითადად სრულდებოდა საგმირო სიმღერები. ალ. ოჩიაურის ინფორმაციით საგმირო სიმღერას სიმღერა ჰქვია, სატრფიალოს კი ლექსობა. სატრფიალო მოკლე კილოთი ითქმის, მშვიდად, საგმირო კი ხმამაღლა გაგრძელებული კილოთი.³

შემოკრული. ზოგიერთ თუშს ყელიან ფეხსაცმელზე შემოკრული აქვს ჯაჭვის ბადე; მკერდსა და ზურგზე გადაჯვარედინებული ორი სამხარაილიდან ერთზე ჰკიდია ტანის ფორმას მორგებული სავაზნე – 12 ვაზნის ადგილით, მეორეზე – უვადო ხმალი, რომელიც ნაწილობრივ შედის ქარქაშში. ეს სქელი ტყავის სამხარაილიეები, მორთული კნოპებითა და ვერცხლის ორნამენტებით, ალაგ-ალაგ სრულდება რამდენიმე ვერცხლის ჯვრით. სხეულზე შემორტყმული აქვთ იმავე მასალის ქამარი; მასზე მიმაგრებულია ვერცხლის კოლოფი, განკუთვნილი იარაღის საპოხი ცხიმის სატარებლად, ხოლო მარცხნივ ჰკიდიათ ხანჯალი (Kindjall), გრძელი კავკასიური დაშნა, რომელსაც ამ ქვეყნის მაცხოვრებელთა წილზე ხშირად შენიშნავ. კისერზე ტყავის თხელი და გრძელი თასმით დამაგრებული აქვთ პატარა მრგვალი ხის ფარი, გარეთა ზედაპირზე გადაკრული რკინის წრიული ფირფიტებით, შეკრული ფართოთავიანი სამსჭვალით; ცენტრში კვადრატული ფიგურა დამაგრებულია იმავე სამსჭვალებითა და ჯვრის ფორმის რკინის ოთხი ზოლით, რაც ამ დამცავი იარაღის სიმტკიცეს უზრუნველყოფს. შიდა მხარეზე აკრულია ტყავის სარჩული და შუაში მიმაგრებულია ერთადერთი სახელური ხელში დასაჭერად. ამ აღჭურვილობას ავსებს გრძელი კავკასიური თოფი, თხელი და ვიწრო კონდახით, დამასკური ლულითა და მრავალი ვერცხლის კაპუცინით გამყარებული.

¹ მაკალათია ს., ხევსურეთი, 1984, გვ. 4.

² თედორაძე გ., ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში. 1930, გვ. 110.

³ ოჩიაური ალ., კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005, გვ. 38.

ამგვარად, ხევსურული საცეკვაო ფოლკლორის საფერხულო ნაწილთან დაკავშირებით გამომჟღავნდა მხოლოდ ერთგვაროვანი ტიპი - წრიული, ორგუნდოვანი ვოკალური შესრულებით. საცეკვაო ნაწილში აღმოჩნდა, რომ ცეკვა „ფარიკაობას“ გააჩნია ხალხური პირველწყარო. საცეკვაო ტერმინებიდან ხევსურეთში ტერმინი „შუშპარი-შუშპრობა“ გამოჩნდა როგორც ცეკვის ზოგადი სახელწოდება. მამაკაცთა ცეკვა, ქალთა ცეკვა და ქალ-ვაჟთა ცეკვა ასევე წყაროებზე დაყრდნობით ხევსურეთშიც ფიქსირდება, თუმცა ქალთა ცეკვა, ძირითადად არხობში.

ხ ე ვ ი



მოხვევ ცოლ-ქმარი, ეროვნული ფოტომატიანე

ისტორიული ხევი მდებარეობს კავკასიონის გადაღმა, 1930 წლამდე შედიოდა დუშეთის მაზრის შემადგენლობაში. დღესდღეობით ეკუთვნის ყაზბეგის მუნიციპალიტეტს, მცხეთა-მთიანეთის ტერიტორიაზე, ადმინისტრაციული ცენტრით სტეფანწმინდა. ხევის საზღვრებია: აღმოსავლეთით - ხევსურეთი, დასავლეთით შიდა ქართლი (სამაჩაბლო), ჩრდილოეთით - ჩრდილოკავკასია (ოსეთი და ჩეჩენ-ინგუშეთი) და სამხრეთით - კავკასიონის მთავარი ქედი (ჯვრის უღელტეხილი, რომელიც მთიულეთ-ხევის გამყოფია). ტერიტორიულად ხევი იყოფა სამ ხეობად: თრუსოს, თერგის და სნოს ხეობად.¹

განვიხილოთ ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით, როგორი იყო ხევში სანა-

¹ მაკალათია ს., ხევი, 1934, გვ. 9.

ხაობითი და ქორეოგრაფიული შემოქმედება.

„ბერიკაობა“ ხევშიც ტრადიციულად იცოდნენ ყველიერში – „სოფლის ახალგაზრდობა შეიკაზმება ტყაბუჭებით, დამბაჩებით, ტალიან თოფებით, ხანჯლებით, ჯოხებით და სხვა. მათ შორის ერთი ქალურად არის გადაცმული. უკრავენ ფანდურს და ყველანი რიგირთ ცეკვავენ. ბერიკები ეზო-ეზო დადიან და მღერეიან: „ალათასა, მალათასა კვერცხი უნდა კალათასა, ერთი კვერცხი ჩვენ მოგვეცი თქვენი სახლის ბარაქასა. აკაკალი, ბაკაკალი გადმოყარე კაკალი და სხვა.“⁴¹

ყენობა უწინ ერთი კვირა გრძელდებოდა. გრძელ ლაბადაში გამოწყობილ, კუზიან ყენს მალალი, წაწვეტებული ქუდი ახურავს, თანაშემწეობას „ატუტანტი“, შიკრიკობას კი, არაბი უწევს. მისი ამალის წევრია „დედოფალი“, რომელთანაც სასიყვარულო ურთიერთობაშია და შეიარაღებული ჯარ-მოხელეები. ქალებთან არშიყი და „ბეკუციის“ ჩაყენება ყენობის მთავარ მოტივს წარმოადგენს ხევშიც.² ყენობის მოცულობითი აღწერილობა შემოინახა გაზეთმა „ივერია“ 1898, #33.

ფერხულები

ხევში, ისე, როგორც საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის ყველა კუთხეში, საწესჩვეულებო რიტუალები ფერხულების თანხლებით სრულდებოდა. ფერხულები სრულდებოდა ასევე ყოველგვარი სახის ღვინოში – ქორწილში, ნათლობაში, საოჯახო თუ სათემო დღესასწაულებზე. ფერხულებს ხევში „ფეჯისაჲ“ ეწოდებოდა.

მოხეური ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების აღნუსხვისა და ფიქსაციის თვალსაზრისით ფასდაუდებელი ინფორმაციის შემცველია ეთნოგრაფისა და ისტორიკოსის, ვალერიან ითონიშვილის ნაშრომები, რომელთაგან მონოგრაფიამ აღექსანდრე ყაზბეგის შესახებ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა წარმოდგენილ ნაშრომზე მუშაობის პროცესში. ვალერიან ითონიშვილი ეთნოგრაფ-ისტორიკოსთა იმ ერთ-ერთ იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს, რომელმაც საჭიროდ ჩათვალა დაწვრილებით აღეწერა ხალხური ქორეოგრაფიული ფოლკლორი და იშვიათი ინფორმაციის სახით შემოენახა თავის ნაშრომებში. მის მიერ მოცემულ ფერხულთა ჩამონათვალი და ზოგადი დახასიათება ასე გამოიყურება – „ერთსართულიან წრიულსა და გრძელ ფერხულებს – ე.წ. „ფეჯისებს“ მამაკაცები და დედაკაცები მართავდნენ. ასეთივე ფერხულების ჩაბმა შეეძლოთ ახალგაზრდა ვაჟებსა და ქალებს, ხოლო „გერგეტულასა“ და „აბარბარეში“ მარტოდენ ახალგაზრდა ვაჟები მონაწილეობდნენ.“⁴³

ერთსართულიან წრიულ „ფეჯისაში“ „მონაწილე მამაკაცები და დედაკაცები ორ ნახევარწრეს ქმნიდნენ, რომელთაგან ერთ მათგანში სულ მამაკაცები შედიოდნენ, ხოლო მეორეში დედაკაცები. ორივე სქესის წარმომადგენელთა მიერ გაკეთებული ნახევარწრეები ერთდებოდა რკალთა კიდურებზე მყოფი მამაკაცებისა და დედაკაცების მხარდამხარ ამოდგომისა და ხელიხელჩაკიდების წყალობით. წრეში მდგომ იმ მამაკაცებსა და დედაკაცებს კი, რომელნიც რკალთა შემაერთებელ ადგილზე არ იმყოფებოდნენ, ერთმანეთის მხრებზე ხელები ჰქონდათ გადახვეული და ამ სახით ნელა მოძრაობდნენ.“⁴⁴

¹ მაკალათია ს., ხევი, 1934, გვ. 190.

² იქვე.

³ ითონიშვილი ვ., ყაზბეგი, 2006, გვ. 268.

⁴ იქვე.

ეთნოგრაფის უაღრესად დაკვირვებული თვალი მამაკაცთა და ქალთა ბმის სახეობასაც აფიქსირებს – ფერხული მხარგადაბმულია, მაგრამ იქ, სადაც ქალთა და მამაკაცთა რკალი ერთმანეთს ებმის, – ხელჩაკიდებულია. ფერხული ნელია. იდენტური აგებულება ახასიათებს რაჭული ფერხულის ერთ-ერთ ტიპს.

ს. მაკალათიას მიერ აღწერილი ნათლისმცემლის ხატობაზე გამართული ფერხისა სწორედ ზემოწარმოდგენილის ტიპია, რომელსაც წრის შიგნით მოთამაშე პროტაგონისტი ემატება: „როცა გათენდებოდა, ხალხი შეიკრიბებოდა დავაკებაზე და ფერხისას მართავდა. ერთი არჩეული მოხუცი განზე გადგებოდა და იტყოდა: აბა, მადით ხალხნო, მადით ფეხისაი გავაბათ.

ფერხულის დროს ერთ მხარეზე ქალებია და მეორე მხარეზე კაცები, მაგრამ გადაბმულად მოხუცი ირჩევდა ერთს ყველაზე ლაზათიან დედაკაცს, რომელიც შუა ფერხულში ჩადგებოდა. მას ხელში ეჭირა უშველელი გრძელი ჯოხი და თავზე ქუდი ეხურა. ფერხულის ხალხი დაიძახებდა:

„არალე ჩვენო დათუაო, ჩვენო დათუაო, აზნაური როგორია ჩვენო დათუაო?

დათუა გაიჭიმებოდა, ქუდს გვერდით მოიგდებდა და ამგვარად აზნაურის სახეს მიიღებდა.

ისევ დაიძახებდნენ: არალე ჩვენო დათუაო, ბეჩავი გლეხი როგორია, ჩვენო დათუაო!

დათუა ახლა ქუდს პირსახეზე ჩამოიწევდა და დაკონკილ ტყაპუტს წამოისხამდა.

არალე ჩვენო დათუაო, ხეზე როგორ გახოლ?

დათუა ფეხებს მოიხრის.

არალე ჩვენო დათუაო, მიწაზე გამოგორდიო!

დათუა ამასაც ასრულებს.

არალე ჩვენო დათუა, ცოლი შეირთე ჩქარაო!

დათუა ქალებს დაერეოდა და ვინც მოეწონებოდა იმას ცოლად ირჩევდა და სხვა.

ეს თამაში გრძელდებოდა მანამ, სანამ არ მოეწყინებოდათ. შემდეგ ფერხული იშლებოდა და ყველანი თავიანთ ბინებს უბრუნდებოდნენ.“¹

„დათუაჲ“, „დათო“, „დათვიაჲ“ სახელწოდებებით გვხვდება ვ. ითონიშვილის ნარკვევში ფერხულის წრის შიგნით მოთამაშე პერსონაჟი. ითონიშვილისეულ ვარიანტში განსხვავებული ტექსტური „დავალება“ და შესაბამისად განსახიერება არის წარმოდგენილი, თუმცა ხალხური სახილველის არსი ანალოგიურია. ავტორი სანახაობასთან დაკავშირებით აღნიშნავს: „დათვიასთან ხუმრობის გარდა მეფერხულენი ასრულებდნენ იუმორისტულ, საისტორიო და საგმირო ხასიათის სიმღერებსაც“.² ვ. ითონიშვილის ინფორმაციით დათვიას ფერხულში ახალგაზრდების მონაწილეობა მიღებული არ იყო და სასტიკად იკრძალებოდა მასში სქესობრივი ურთიერთობის გამოხატველი წესების შესრულების გამო.³

აღნიშნული საფერხულო სანახაობა დათო-ბერიკულ სახიობათა კატეგორიას განეკუთვნება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მთავარი პერსონაჟის შემსრულებელი, წრის-შიგნითა მოთამაშე დათუა, ქალია. ეს დეტალი თუშეთში ხალხურ სანახაობასთან, „ოფოფაობა“, სადაც მთავარ მოქმედ პერსონაჟთა-ბერიკათა როლში ასევე ქალებს

¹ მაკალათია ს., ხევი, 1934, გვ. 245.

² ითონიშვილი ვ., ყაზბეგი, 2006, გვ. 268.

³ ითონიშვილი ვ., ისტორიიდან, 1960, გვ. 262, (სქოლიო).

ვხედავთ, პარალელის გავლების საშუალებას გვაძლევს. აღნიშნული რელიქტური დეტალი, შესაძლოა უკავშირდებოდეს პერიოდს, როდესაც ადამიანისა და დედამიწის გამანაყოფიერებელი ღვთაება ორსქესიან არსებად წარმოედგინათ. კაცობრიობის განვითარების უადრეს ეტაპზე ადამიანმა მატრიარქალური და პატრიარქალური საწყისების გაერთიანებით, ერთგვარი კომპრომისული პოზიცია დაიჭირა გამანაყოფიერებელი ღვთაების დამკვიდრების თვალსაზრისით. ფერხულში მიწაზე გავორება, ცოლის შერთვა ნაყოფიერების გამოსათხოვარი მისტერიის უცილობელი ნაწილია. დათო-ბერიკული სახიობის შინაარსში სოციალური უთანასწორობის მოტივიც იკითხება, რაც უფრო გვიანი პერიოდის პლასტად ეკვრის მას. ფერხულის გასცენიურებელი ვერსია წარმოადგინა ბავშვთა ანსამბლმა „ამერ-იმერი“.¹

ხატობები ხალხმრავალი იყო და რამდენიმე (სამი ხ.დ.) დღის განმავლობაში მიმდინარეობდა. ხატობებს თან ახლდა ცხენების დოლი, რომელშიც ქალებიც იღებდნენ მონაწილეობას, ფერხულები და დაუსრულებელი ტაშ-ფანდურა.

ხეური ფერხისებიდან თვალსაჩინო ნიმუშია „გერგეტულა“, რომელიც ვაჟთა მიერ სრულდება. ვ. ითონიშვილის ინფორმაციით ფერხული „გერგეტულა“ სოფელ გერგეტში შეიქმნა და შემდეგ მთელ ხევში გავრცელდა. წრიული ფერხული „გერგეტულა“ სრულდებოდა სათემო თუ სახალხო დღესასწაულებზე, ყოველგვარ ღვინში - ქორწილებსა თუ ნათლობებზე. მეტი თვალსაჩინოებისთვის მოვიყვანთ ამონარიდს ალ. ყაზბეგის ნარკვევიდან „მოხევეები და იმათი ცხოვრება“. ფერხულის თვითმხილველი და სავარაუდოდ შემსრულებელიც მწერალი ალ. ყაზბეგი, ასე აღწერს „გერგეტულას“:

„არის კიდევ „გერგეტულა“, რომელიც ძალიან მუზიკალურის და დამშვიდებულის ხმით დაიწყობა და თან და თან აუჩქარებენ; ბოლოს ისეთ ნაირად აჩქარდებიან, რომ სიტყვებს ძლივსლა ასწრობენ. ამ დროს მომღერლები წრეს შეადგენენ, სარტყლებში ხელს ჩაუგდებენ ერთმანეთს და სანამ დამშვიდებული სიმღერა არის, დამშვიდებული დგანან, მერმე წყნარა შეინძრევიან და რამდენათაც სიტყვების წარმოთქმას მოუჩქარებენ, ისინიც ხტუნაობით ტრიალს აუჩქარებენ და ბოლოს სწორეთ თავ დავიწყებამდისინ მიდიან. ამ თამაშობაში ისე დაიქანცებიან, რომ არაქათი არარ აქვსთ ხოლმე და რამოდენიმე ხანი დასვენებას უნდებიან, სანამ შეიძლებენ ან სიარულს და ან ლაპარაკს.“²

გიორგი გარაყანიძე, ფოლკლორული ანსამბლის „მთიები“ ხელმძღვანელი, გადაცემაში - „ფოლკლორი დილაში“³ „გერგეტულასთან“ დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ სიმღერა - წმ. გიორგის საგალობელი, მუსიკალურად სვანურ „ბუბა ქაქუჩელასთან“ მსგავსებას ამჟღავნებს, რაც დიალექტური ურთიერთმიმართების სიმპტომატურ ნიშანს წარმოადგენს. გადაცემაში წარმოდგენილი ნიმუში ედიშერ გარაყანიძის მიერ იქნა თავის დროზე მოპოვებული და დაფიქსირებული. აღნიშნული ნიმუშისთვის არ არის დამახასიათებელი ტემპის აჩქარება. ფერხულს მკაფიოდ გამოხატული სარიტუალო გამომსახველობა ახასიათებს. ფერხისა მოძრაობს მარჯვნივ, მხარგადაბმული. მუსიკალური და საფერხულო ტაქტი ემთხვევა ერთმანეთს და შედგება 4 მოძრაობისგან (ნაბიჯისგან) 1. ნაბიჯი მარჯვნივ მარჯვენა ფეხით, 2. ნაბიჯი მარჯვნივ მარცხენა ფეხით,

¹ არაღე, ჩემო დათუნაო, ანსამბლი „მთიები“, ფოლკლორული საღამო „ლიფანელი“, (1 ნაწილი), <https://www.youtube.com/watch?v=s1qf5VAs788>, 29:50 წთ, (უკანასკნელად გადამოწმებულია 06, 11, 2021).

² მოჩხუბარიძე ა., მოხევეები და იმათი ცხოვრება, X, „დროება“ 1880, #177.

³ გადაცემა - ფოლკლორი დილაში, გერგეტულა https://www.youtube.com/watch?v=qBy2riuM_yU

3. ნაბიჯი მარჯვნივ მარჯვენა ფეხით, 4. სასვენი - წრისკენ პირისახით სხეულის სიმძიმის გადატანა მარცხენა ფეხზე ფეხის მე-4 პოზიციაში (ფეხის ტერფები ერთად). წრის შიგნით დგას პერსონაჟი, ხევში იქნებოდა ხევისბერი. იგი თავისი დამამწყალობელი ტექსტის შემდეგ, რომელსაც პერიოდულად იმეორებს, ფერხისას ყოველ მონაწილეს ასმევს სასმელს (ლუდს-ბ.დ.). სასმისის გადაცემის ყოველ ჯერზე ფერხული ჩერდება, შემდეგ ისევ გრძელდება, სანამ საღვთო სასმისს ფერხისას ყველა მონაწილე არ შესვამს.

მოხეური „გერგეტულას“ დიალექტურ ვარიანტად შესაძლოა მივიჩნიოთ მეგრული ფერხული „მხარული“, სადაც ფერხულის განვითარების სტრუქტურა მსგავსია, იმ ფუნდამენტური განსხვავებით, რომ მოხეურ „გერგეტულაში“ მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ, მეგრულ „მხარულში“, კი, თავიდან ქალებიც, ტემპის მომატებასთან ერთად ქალები გამოეცლებოდნენ და რჩებოდნენ მხოლოდ მამაკაცები.¹

როგორც აღწერილობებიდან ჩანს, ფერხისებისთვის ტემპის მომატება ბუნებრივი, სიმტომატური დეტალია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ შემთხვევებში ფერხულის შესრულების დინამიკა განსაზღვრავდა მუსიკალური ნაწილის სტრუქტურას - ტემპის მატებას. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტემპის აჩქარებასთან ერთად მეფერხულების მიერ ვოკალური თანხლება უდიდეს სიძნელესთან არის დაკავშირებული და ფაქტობრივად, შეუძლებელიც მით უმეტეს, თუ საფერხულო მოძრაობები აქტიური, დინამიკური და რთულია. ტრადიციულად, როდესაც სინკრეტულ ფერხულში ტემპი ჩქარდება, ფერხული დგება და იწყება ცეკვა. ტემპის აჩქარების ფაქტორი აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა ფერხისებთან არ შეგვხვედრია. ფერხულის ცეკვაში გადაბრდის ტრადიცია უფრო გვიან პერიოდს განეკუთვნება - იმ დროს, როდესაც ფერხულს წრის შიგნითა მოთამაშე გამოეყოფა, საკრალიზაცია სუსტდება და სანახაობითი შემოქმედების ფაქტორი იწევს წინ.

ფერხისას - „გერგეტულა“ - დროს „მღეროდნენ „დიდებას“ და „გერგეტულას“, რომელშიაც წმ. სამებას ადიდებდნენ:

**დიდია წმინდა სამება ცისკიდურამდე ელავსო,
თავის ყმის გამჯავრებელსა ნაბადივითა სთელავსო.
ზღვის იქით დადვა ბეგარა, ზღვის აქათ მოუდიოდა,
შუა ზღვას დაასვა სამანი, ხმელეთი ჩვენკენ დააგდა.**

**დიდია წმინდა სამება ცისკიდურამდე ელავსა,
თავის ყმის გამჯავრებელსა ნაბადივითა სთელავსა.
ხელჩი უჭირავს მათრახი შვიდკეცი, შვიდი მხარია,
რასაც გადაკრა გადასწვდა, მაგის დაკრული მცხარია.²**

ფერხულებში საფერხულო მელოდიის ერთგვაროვნებასა და ტექსტური ნაწილის მრავალგვარობას ალ. ყაზბეგის შემოქმედებაზე დაყრდნობით აღნიშნავს ვ. ითონიშვილი. მაგ. ორპირული „დიდება“, რომელიც ხატების გამოსვენების დროს სრულდებოდა, სხვა ფერხულში ტექსტს იცვლიდა:

**„არ გეჯერებათ, ქართველნო!
შეგვეხსნა რკინის კარიო?“**

¹ სახოკია თ., როგორ ვიზრდებოდით ძველად, 1955, გვ. 12.

² მაკალათია ს., ხევი, 1934, გვ. 233.

აღარ გვყავს მეფე ერეკლე, ბეგრატონთა გვარიო!¹

ლ. გვარამაძის მიხედვით ფერხულები „აბარბარე“ და „გერგეტულა“ ორსართულიან ფერხულთა რიგს განეკუთვნება და მათ აღწერილობებს ალ. ყაზბეგის ნაწარმოებებში ვხვდებით². თუ ალ. ყაზბეგის ზემოთ წარმოდგენილ აღწერილობას დავეყრდნობით, „გერგეტულა“ შეუძლებელია ორსართულიანი იყოს, რადგან ტემპის იმგვარი აჩქარება, ხტუნვა და „თავდავიწყებამდე მისვლა“ ორსართულიანი ფერხულისთვის ტექნიკურად სრულიად განუხორციელებელია.

რაც შეეხება ფერხულს „აბარბარე“, მასთან დაკავშირებით კი ნამდვილად იკვეთება სართულების არსებობა. ალ. ყაზბეგი ფერხულს „ბარბარედ“ მოიხსენებს: „ამას გარდა არის კიდევ ერთი განსხვავებითი ფერხული, რომელშიაც ერთი პირობა ძირს დააბამს ფერხულს და მეორე კი მხრებზედ შეადგებიან და ისე მღერაინ. ამ სიმღერას ჰქვიან „ბარბარე“ და ხმა ცოტათი მიემსგავსება: „მუმლი მუხას“ ხმას.“³

გარდა ალ. ყაზბეგის აღწერილობისა, ხელთ გვაქვს ვ. ითონიშვილის მიერ ხევში ნანახი და აღწერილი „აბარბარე“. ვ. ითონიშვილი აღნიშნავს, რომ აღნიშნული ფერხულის შესახებ ალ. ყაზბეგის მიერ მოცემული აღწერილობა მოითხოვს მეტ კონკრეტულ რასაც თავად ავსებს: „აბარბარეში“ ანუ „ბარბარეში“ სულ 13 ახალგაზრდა ბიჭი მონაწილეობდა, რომელთაგან როგორც ქვედა, ისე ზედა წრეში ექვს-ექვსი ბიჭი დგებოდა, ხოლო მეცამეტე წრეში მეკოდის ადგილს იკავებდა და ქვედა რიგში მდგომთ ლუდით უმასპინძლდებოდა. ქვედა რიგში მდგომთ ერთმანეთის მხრებზე ხელები ჰქონდათ გადახვეული ისე, რომ ინტერვალი მათ შორის გაშლილი მკლავის ნახევარს შეადგენდა. ასეთსავე პროპორციას იცავდნენ ზედა რიგის მონაწილენიც, რომლებიც დაბლა მდგომთა მხრებზე იდგნენ. განსაკუთრებული ყურადღება და რიტმულობის დაცვა მართებდათ ქვედა რიგში მდგომთ. ერთი არასწორი ნაბიჯის გადადგმითაც კი მოსალოდნელი იყო მათ მხრებზე მდგომი რომელიმე მონაწილის ჩამოვარდნა და „ბარბარე-აბარბარეს“ დაშლა. ამიტომ ქვედა რიგის ყოველ მონაწილეს ერთდროულად უნდა გადაენაცვლა და გადაადგილების მიზნით გვერდზე სვლა თანაბარი ნაბიჯით განეკუთრებინათ. ამის გათვალისწინებით, ქვედა რიგში ღონიერი ბიჭები დგებოდნენ, ხოლო ზედა რიგს შედარებით ტანმორჩილი ახალგაზრდები ავსებდნენ, რომ სიმძიმის დაწოლით ქვედა რიგის რომელიმე მონაწილეს ფეხი არ არეოდა და ამას წონასწორობის დარღვევა არ გამოეწვია.

„ბარბარე-აბარბარეს“ დამთავრებისთანავე განუწყვეტლად ისმოდა სიმღერა:

„აბარბარე-ბარბარე! ნუ გოდმოგყრით მალ-მალე,
თუ გადმაცრა არ გინდათ, ლუდი გოსონ მალ-მალე.“⁴

აღსანიშნავია, რომ ალ. ყაზბეგისადმი მიძღვნილი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მონოგრაფია, გარდა მწერლის ნაწარმოებებში დაცული ეთნოგრაფიული მემკვიდრეობის განხილვისა, შევსებულია თავად ავტორის მიერ სხვადასხვა დროს მოძიებული უმნიშვნელოვანესი კვლევითი ხასიათის, მისსავე სხვადასხვა წიგნში განთავსებული დოკუმენტური მასალით.

¹ ითონიშვილი ვ., ყაზბეგი, 2006, გვ. 265.

² გვარამაძე ლ., ფოლკლორი (მეორე გამოცემა), თბ., 1997, გვ. 22.

³ მოჩხუბარიძე ა., მოხვევები და იმათი ცხოვრება, X, „დროება“ 1880, #177.

⁴ ითონიშვილი ვ., ყაზბეგი, 2006, გვ. 271.

ვ. ითონიშვილი ფერხულის „აბარბარე“ შესახებ ამბობს, რომ მისი შესრულების მომენტში წარმოთქმული სიმღერის მიხედვით, ეწოდებოდა „აბარბარე“ ან „ბარბარე“.

ფერხული ზედა და ქვედა სართულების მონაწილეთა გაშიარებით მიმდინარეობდა. პირველ სტროფს თუ ზედა სართული ამბობდა, მეორეს ქვედა პასუხობდა. რამდენიმე წრის შემდეგ ქვედა „რგოლი“ მონაწილეებისა მოშლიდა მხარბმას და ზედა სართული ძირს ჩამოცვივდებოდა.

ფოკლორული ქორეოგრაფიული ნიმუშის შეფასებისას ვ. ითონიშვილი ამუხტებს ფერხულის მონაწილეთა რაოდენობასა და ასევე, რაც უმნიშვნელოვანესია საფერხულო ნიმუშის აღწერილობისას მეფერხულეთა დაშორების მანძილს – გამოილი მკლავის ნახევრის – სახით. გარდა ამისა, ეთნოგრაფი ყურადღებას ამახვილებს ფერხულის გადაადგილების სინქრონულობის აუცილებლობაზე და ქვედა და ზედა რიგის მონაწილეთა ფიზიკური შესაძლებლობების განსხვავებაზე.

ფარხული „აბარბარე“, სახელწოდებიდან გამომდინარე, მზის ქალ-ღვთაება „ბარბალ-ბარბარს“ უნდა უკავშირდებოდეს, რომელიც ფუნქციურად ნაყოფიერების კულტს ემსახურება. მეორე სართულის ჩამოყრა და მიწაზე დაცემაც, ასევე გამრავლების დაშიფრული შინაარსის მატარებელია. ორსართულიანი ფერხულების ტექსტები ხშირად შეიცავენ მუქარას ქვედა სართულის მიერ ზედას ჩამოყრის მისამართით, რასაც „აბარბარეს“ ტექსტიც ადასტურებს. სართულებიანი ფერხულები მათი სიმალლიდან გამომდინარე, სრულდებოდა ღია სივრცეში, ნელი ან ზომიერი ტემპით, მარტივი გვერდითა ნაბიჯისა და მიდგმითი ნაბიჯის გამოყენებით, რომელიც საბოლოოდ მართლაც ზედა სართულის ჩამოყრით სრულდებოდა.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ვ. ითონიშვილის მიერ წარმოდგენილი გრძელი ფერხული: **„ამავე პრინციპით ეწყობოდა (გულისხმობს ქალთა ცალკე და მამაკაცთა ცალკე - ბ. დამჩიძე) გრძელი ფერხული, ოღონდ, გარეგნულად ის წრიული ფერხულისაგან განსხვავდებოდა. გრძელ ფერხულში მამაკაცები და დედაკაცები ცალ-ცალკე რიგს ქმნიდნენ და ერთი-მეორის პირისპირ მხარდამხარ გადაბმულები დგებოდნენ. ფერხულში ჩაბმული ადამიანების რაოდენობა განსაზღვრული არ იყო და ზოგჯერ იმდენი მონაწილეობდა, რამდენიც კი „სამყოფოში“ (სახლის მთავარ დიდ ნაწილში) გამართებოდა, მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ ქორწილს ზაფხულში იხდიდნენ, ფერხულს ბანზე მართავდნენ და ამ გზით მოქმედების შეზღუდვის საშიშროებასაც თავიდან იცილებდნენ.“**¹ მიუხედავად იმისა, რომ ციტატიდან ფერხულის მოძრაობის მიმართულებას ვერ ვიგებთ, თუმცა გამომდინარე იქიდან, რომ რიგები ერთმანეთის პირისპირ დადგნენ, სავარაუდოდ, მოძრაობაც ერთმანეთის მიმართულებით უნდა განეხორციელებინათ. „გრძელ ფერხულად“ წოდებული ფერხულის სტრუქტურა ფაქტობრივად იმეორებს ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანის მიერ აღწერილ „სამაიას“ ფერხულს, სადაც წარმოდგენილია ორ გუნდად გაყოფილი – ქალთა ცალკე და მამაკაცთა ცალკე – ერთმანეთისკენ მოძრავი სწორხაზოვანი ფერხისა, რომელიც ჩქარდება და საბოლოოდ ბაღდადების ერთმანეთისკენ სროლით სრულდება.²

ხევს შემორჩენილი ი.წ. „გრძელი ფერხული“ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების ერთ-ერთი უნიკალური ნიმუშია.

¹ ითონიშვილი ვ., ყაზბეგი, 2006, გვ. 268.

² თ. ალექსანდრე ვახტანგის ძე ჯ. ორბელიანი, ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ღიღინი, ცისკარი №1. (1861).

ჩვენ მიერ შესწავლილი მასალების მიხედვით, „სამაია სამთაგანას“ კვალის მოხეურ ფოლკლორულ ქორეოგრაფიაში მიგნება ვერ მოხერხდა. სავარაუდოდ, ფშაური საფერხულოს დიალექტური ვარიანტი უნდა იყოს.

აღ. ყაზბეგის შემოქმედება მდიდარია ეთნოგრაფიული ხასიათის ჩანართებით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხევის ყოფაში დაცული სამგლოვიარო ფერხული, რომელიც ავტორისათვის ჩვეული ტრაგიზმით არის გადმოცემული მოთხრობაში „ელგუჯა“: **„ყმაწვილი ბიჭები, მწკრივად დაწყობილნი, საკინძ-ჩამოწყვეტილნი, წყნარის ნაბიჯით წამოვიდნენ; ყველას მარცხენა ხელი შუბლზედ ჰქონდა მიფარებული და მარჯვენაში-კი განსაკუთრებით ამგვარის შემთხვევისთვის გაკეთებული მათრახი ეჭირა. მარჯვენა ხელის შემოქნევით მათრახის ტარი თავზედ გადაიზნიქებოდა და შეშის პრტყელი, გასანთლული ფარჩუმი ძალზედ კისერში ხვდებოდა. ყოველ „ავ-დადაის“ წარმოთქმისთანავე შემოიკრავდნენ მათრახებს და ყავარ-ყავარ დახეთქილი კისრიდან სისხლი ჩქაფა-ჩქუფით გადმოსდიოდათ.“¹ ახალგაზრდა მამაკაცთა პროცესიას უკან ქალები მოყვებოდა სახეში ხელის ცემით. მათ სამჯერ შემოუარეს მიცვალებულს და დაიშალნენ. აღწერილი საწესო რიტუალის საფერხულო წყობა წარმოადგენს მამაკაცთა და ქალთა შემადგენლობით, ერთმანეთს ბურგსუკან მიმყოფ, ხელმოუბმელ ფერხულს, რომლის რიტმს ხმით შესრულებული „ავ-დადაი“ განსაზღვრავდა. ამგვარი საფერხულო წყობა სარიტუალო ფერხისებშიც გვხვდება.**

ქალთა საფერხულო ნიმუშის თვალსაჩინო მაგალითია „სად მიხვალ, თეთრო ქათამო“, რომელსაც დ. ჯანელიძე კითხვა-მიგების ტექსტის მქონე ორპირ ფერხულად თვლის.² საცეკვაო ლექსიკასთან კი ინფორმაცია წარმოდგენილია ამგვარად: **„ხელის კომბინირებული მოძრაობები სრულდება საცეკვაო ფეხის შესაბამისად. ფერხული აგებულია საფერხულო სვლაზე, გამოყენებულია ფეხგაქნევითი და ფეხჩადგმითი მოძრაობები, განლაგება - წრიული.“³**

ხევი ქალთა ფერხულის შესახებ ვკითხულობთ დისერტაციაში: **„12 სექტემბერს, იონანე ნათლისმცემლის თავის კვეთის დღეს, სალოცავში გადიან ქალები, შესაწირად სანთლები და ქადები მიაქვთ. აბამენ ფერხულს და მღერაინ: „ნათლისმცემლის მამიდასა, ქვეშ გავუშლით ხალიჩასა“...მერე ფერხულში ჩაებმებიან“.⁴ ნათლისმცემელ იონანეს მამიდად კი დედა-ღვთისმშობელი არის მიჩნეული.**

მოხეურ ხალხურ პოეტურ შემოქმედებას ამშვენებს სამონადირო ეპოსის დაღუპული მონადირის ციკლის დიალექტური ვარიანტი მოხევე „ჯარჯის“ ისტორიის სახით. დაღუპული მონადირის ციკლს რაჭველი „ივანე ქვაციხისელის“, მოხევე „ჯარჯისა“ (ფრაგმენტული სახით მოიპოვება მოხეური, თუშური, მთიულურ-გუდამაყრული და ხევსურული ვარიანტები, რომლებიც ფაქტობრივად რაჭული ვერსიის ანალოგებია) და სვანი „ბაილ ბეთქილის“ სამკუთხედი ქმნის. აქედან საცეკვაო ლექსიკა მხოლოდ სვანეთში დაცულ ნიმუშს აქვს შერჩენილი. ჩამოთვლილთაგან რაჭველი „ივანე ქვაციხისელისა“ და მოხევე „ჯარჯის“ ისტორია, ფაქტობრივად იდენტურია. სამივე ფოლკლორული ნაწარმოების შინაარსი მონადირის სიკვდილით სრულდება. როდესაც

¹ ყაზბეგი აღ., მოთხრობები („ელგუჯა“), „ნაკადული“, თბ., 1976, გვ. 169.

² ჯანელიძე დ., ისტორია, (ხალხური საწყისები), სახელმძღვანელო, „კენტავრი“, თბ., 2018, გვ. 165.

³ დვალისვილი უ., ჭანიშვილი რ., ცეკვა, „კენტავრი“, თბ., 2017, გვ. 118.

⁴ ბიწაძე ს., რელიგიური დღესასწაულები ხევიში, სადოქტორო ნაშრომი, საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი, თბილისი, 2015, გვ. 63.

დაკარგულ ფოლკლორულ ნიმუშზე მოვიპოვებთ ინფორმაციას, ხშირად ქორეოგრაფიული ტექსტის შესახებ ინფორმაცია არ ჩანს, მაგრამ თუ აღვნიშნავთ საფერხულო სინკრეტიზმის ცალკეული ელემენტის ერთმანეთთან შესაბამისობას, ამ შემთხვევაში უნდა დავაზუსტოთ თითოეული ცალ-ცალკე. აქ კი შესაბამისობის შესახებ რთულია რაიმეს განსაზღვრა, რადგან არც მუსიკალური ტექსტი ჩანს.

ქორწილში, ნეფე-დედოფლის სახლში შესვლისას ბერიკაცები „ჯორულს“ (ჯვარული) ასრულებენ, ხოლო მას შემდეგ, რაც ნეფე-პატარძალი ძირს დადებულ თევზს გატეხავს, **„ბერი კაცები ორ პირად „დიდებას“ დაიძახებენ: ააა...დიდება ღმერთსა და სპარსანგელოზსა.“**¹ სახლში შესვლისას კი სრულდება აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთისთვის დამახასიათებელი რიტუალი - კერის გარშემო ანთებული სანთლებით ნეფე-პატარძლის სამგზის შემოვლა ანუ „ჯვარი წინასა“, თუმცა ს. მაკალათია აღნიშნულ რიტუალს ამ სახელწოდებით არ მოიხსენებს.

ქორწილში იციან სიმღერა ორ ჯგუფად, ეჯიბრებიან ერთმანეთს, შაირსიტყვაობენ. მოხეური სიმღერა არ გამოირჩევა მელოდიურობით **„სიმღერა მონოტონურია. შაირი მოკლეა და შინაარსით უმეტესი სატრფიალო ლექსები სჭარბობენ.“**²

მიუხედავად იმისა, რომ სუფრასთან მამაკაცები და ქალები ცალ-ცალკე სხდებიან, **„ქორწილში გაჩაღებულია ტაშფანდური, ყველანი ცეკვავენ და თამაშის დროს ქალ-ვაჟნი ერთმანეთს ენაცვლებიან. უკრავენ „გარმონს“ და სამ ლარიან ფანდურს.“**³ პატარძალი ქორწილში არ მონაწილეობს, აქედან გამომდინარე, ნეფე-პატარძლის ცეკვა მოხეური ქორწილისთვის უცხოა.

სიკვპა

გაზეთში „ივერია“ 1898 (#33), სტატიაში „ყინობა დუშეთის მაზრაში“, აღწერილია 1897 წელს ხევში გამართული ყენობა. დღესასწაული წარმოდგენილია დეტალურად, ძალზე საინტერესოდ, დაწვრილებით ინფორმაციას გვაწვდის აღნიშნული ხალხური სანახაობის მრავალფეროვნების შესახებ. ყენობის გადმოცემას არ შევუდგებით, მაგრამ გვერდს ვერ ავუვლით ქორეოგრაფიული შემოქმედებისთვის ფასდაუდებელ აღწერილობას, რომელიც ასევე წარმოდგენილია სტატიაში და თან ახლდა აღნიშნულ დღესასწაულს. პირველ რიგში აღვნიშნავთ, რომ ყენობის „პირველი აქტის“ დასრულების შემდგომ, მას შემდეგ, რაც სანოვაგე აიკრიფა და დამსწრე საზოგადოებასაც გაუნაწილდა, შექიფიანებულმა, გამხიარულებულმა, მაყურებლის ამპლუაში მყოფმა ხალხმა ფერხული ჩააბა: **„ჩააბეს ფერხისა და მშვენიერი სიმღერით უვლიდნენ“.**⁴ სამწუხაროდ ამ დეტალთან დაკავშირებით სხვა ინფორმაცია არ იკვეთება, მხოლოდ ჩანს, რომ სინკრეტულ ფერხულთან გვაქვს საქმე. მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანია სტატიაში მოცემული ქალ-ვაჟის - წყვილის ცეკვის აღწერილობა, სადაც ფაქტობრივად, ცეკვის სრული კომპოზიციური არქიტექტონიკაა წარმოდგენილი. ეს ფაქტი საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ საუკუნის წინანდელი ქორეოგრაფიული მემკვიდრეობა: **„შემდეგ იმართება თამაშობა. დაუკრეს დაირა - „გარმონი“. დაირა-„გარმონი“ ახალი მოდაა ხევში და სცვლის მამა-პაპურს ტაშ-ფანდურსა. გადმოხტა ყმაწვილი ბიჭი, გა-**

¹ მაკალათია ს., ხევი, 1934, გვ. 160.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 161.

⁴ ყინობა დუშეთის მაზრაში, „ივერია“, 1898, #33.

შალა მკლავები არწივის ფრთებივით და დაუარა ლაზათიანად, ჩამოეთამაშა მაღალი წერწეტა ქალი საგულით და ვერცხლის ქამრით, მოხდენით გაშალა ხელები და დაუარა. ბიჭი უკან დაედევნა, ქალი გაექცა და მიტრიალდა, ბიჭიც მოტრიალდა და წინ დაუხვდა, ქალი საჩქაროდ ისევ მოტრიალდა, მარდათ მოტრიალებული ბიჭი ისევ წინ დაუხვდა. ქალი ისევ გაექცა ხელების შლით, ბიჭი გამოუდგა და დასტყვილა „ევაჰაი“, თამაშობით ემხზედ მოსული ხალხიც დასტყვივის „ევაჰაი“, გგონიათ ბიჭი აგერ აგერ წამოეწევა ქალს, მოავლებს ხელებს და გააფრენსო, ქალი გახტა, შემოტრიალდა და მოხდენილად თავი დაუკრა. საუბედუროდ, მოხვევური ლაზათიანი თამაშობა დავიწყებას ეძლევა. იმის მაგიერ შემოდის ულაზათო კინტოური ყვანყალი, ბუქნა და რუსული კაზაჩკა“.¹ ბოლო წინადადებასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ „კინტოური“ სავარაუდოდ, მთაში იკიდებდა აღნიშნულ პერიოდში ფეხს, რადგან თბილისში დიდი ხნის დამკვიდრებული იყო, რუსული ცეკვის მოძრაობების გამოჩენა ქართულ საცეკვაო სივრცეში კი, ევროპული კულტურის ფეხმოკიდებამ განაპირობა, რასაც ასევე ამ დროისთვის სულ მცირე, ნახევარსაუკუნოვანი ისტორია გააჩნდა.

განსაკუთრებულ ინტერესს იქვევს ვ. ითონიშვილის მიერ ქორწილისა და ქორწილში შესრულებული ცეკვების აღწერა. ქორწილში ფერხული და ტაშფანდურა ერთდროულად იმართებოდა. ფერხულში სუფრაზე მსხდომი მამაკაცები და ის დედაკაცები ებმოდნენ, რომლებიც ახალგაზრდებთან ერთად ტაშფანდურაში არ მონაწილეობდნენ. ს. მაკალათიასგან განსხვავებით, რომელთანაც ვკითხულობთ, რომ მოხვევების ქორწილში პატარძლის ცეკვა მიღებული არ ყოფილა, ვ. ითონიშვილი საპირისპირო ფაქტის შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას. „საფერხულო ცეკვებისა და საგალობლების შესრულებისთანავე ფ ე ჯ ი ს ა შ ი (ერთსართულიან წრიულ ან გრძელ ფერხულში) მონაწილე მამაკაცები და დედაკაცები ადგილის შეუცვლელად ერთმანეთის პირისპირდგებოდნენ, მათ რიგებს მიემატებოდნენ ახალგაზრდა ქალები და ვაჟები და ყველა ისინი „ტაშ-ფანდურაში“, ანუ „თამაშობაში“ (ცეკვა) ებმებოდნენ. „თამაშობაში“ წამყვან ძალად ახალგაზრდები ითვლებოდნენ, მაგრამ მასში მონაწილეობის მიუღებლად არც ხანში შესულები რჩებოდნენ. ერთად აცეკვებდნენ აგრეთვე ნეფე-დედუფალს. დედუფალს საცეკვაოდ გადაიწვევდა ეჯიბიც, რომელიც ცეკვის დამთავრების შემდეგ საცეკვაო მოედნის ცენტრში ცხვირსახოცს ფენდა და დედუფლისთვის საჩუქრად განკუთვნილ ფულს მასზე ტოვებდა.“² სხვა ახალგაზრდებიც, თუ დედოფალი მათთან ცეკვას დასთანხმდებოდა, პატივად თვლიდნენ და იმავეს აკეთებდნენ. „ტაშ-ფანდურა“ მხოლოდ მაშინ მთავრდებოდა, როდესაც დედოფალთან ცეკვის მსურველთა რიცხვი ამოიწურებოდა.

ეთნოგრაფების სამეცნიერო ნაშრომები - ს. მაკალათიას „ხევი“ (1934) და ვ. ითონიშვილის „ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან“ (1960) ეყრდნობა მათსავე საექსპედიციო მასალებს. მკვლევარების ქორწილში დედოფლის ცეკვასთან რადიკალურად განსხვავებული ინფორმაცია, ხევის ცხოვრებაში ტრადიციების ცვლილებითა და ლიბერალიზაციით, მონოგრაფიების შესრულების წლებს შორის 26-წლიანი ინტერვალით უნდა იყოს განპირობებული.

როგორც აღინიშნა, ვ. ითონიშვილი ბედმიწევნით აღწერს ხევში აღმოჩენილ საცეკვაო ფოლკლორს, ფერხულების ტიპებსა და აგებულებას. ყურადღების გარე-

¹ ყეინობა დუშეთის მაზრაში, „ივერია“, 1898, #33.

² ითონიშვილი ვ., ისტორიიდან, 1960, გვ. 271.

შე ვერ დარჩებოდა მის მიერ მოხეური წყვილური ცეკვის აღწერილობა: „მოხეური „თამაშობისათვის“ დამახასიათებელია წყვილის (ერთი ქალისა და ერთი ვაჟის) მონაწილეობა. საცეკვაო მოედანზე პირველად ვაჟი გადის. ის რამდენჯერმე შემოტრიალდება წრეში, ორჯერ-სამჯერ „ჩაჭბუნავს“, ცალ ან ორივე მუხლზე დაეცემა, კვლავ სწრაფად წამოხტება, გამამხინვეებლად წამოიყვირებს, რითაც უმთავრესად ტაშის ხმის გაძლიერებასა და ქალს მოითხოვს; შემდეგ ქალების რიგს მიუბრუნდება, სასურველი მანდილოსნის საცეკვაოდ გამოთხოვის მიზნით რამდენიმე საცეკვაო ილეთს ასრულებს და თანაც ქალს მდაბლად თავის დაკვრით წრეში იწვევს. თუ ქალი მისი ნათესავი არ არის, საცეკვაოდ გასვლაზე არ დათანხმდება, მაგრამ ქალები მას ამის უფლებას არ აძლევენ და ხელის კვრით წრეში ძალად შეაგდებენ. რაკი ეს მოხერხდება, ვაჟიც წინ გადაუხტება მას და სწრაფი მიტრიალ-მოტრიალებით უკან გაქცევის საშუალებას აღარ აძლევს დაბნეულ ქალს. დამსწრენი განუწყვეტელი უყვირიან - „გაჭმა-გაკეწრდა“-ო და ამ სიტყვის ერთხმად წამოძახებას მანამდე აგრძელებენ, სანამ ქალი ვაჟთან ცეკვაში არ ჩაებმება. თუ ამ სიტყვების მოსმენის შემდეგაც ის უარზე დგება, ხალხი უფრო უმატებს ყვირილს, რითაც ქალს აგრძობინებენ, რომ ცეკვაზე უარის თქმის მიზეზი ამ ვაჟთან მისი ინტიმური განწყობილებაა, და თუ უნდა ამ ეჭვის გაბნევა და იმის დამტკიცება, რომ არანათესავი ვაჟისადმი ის მეზობლური გრძობითაა განმსჭვალული, დაუყოვნებლივ უნდა იწყოს წრეში ტრიალი.

თუ ვაჟი ქალს მართლაც მოიწონებს, ცეკვის ტემპს აძლიერებს და მის „არევას“ (დაბნევას) ცდილობს. ვაჟი ამ მიზნით თავის წინ ცეკვით მიმავალ ქალს უცბად წინ გადაუხტება, „ჩაჭბუნავს“, დასჭყვივლებს, ქალი გზას აუქცევს, ვაჟი კვლავ მის წინ გაჩნდება, რის გამო ქალი საცეკვაო მოედნიდან გაქცევას შეეცდება, მაგრამ ვაჟი თუ მას გზას შეუკრავს, ხალხი ისევ და ისევ წამოიყვირებს „გაჭმა-გაკეწრდაო“, რითაც ვაჟის მიერ ქალის მოწონების ფაქტს გამოხატავენ. რაკი ამას შეუტყობენ ვაჟს, ახალგაზრდები დაჭყვივლებენ - „გიჟური გამოურიეთ“. თუ ვაჟმა ქალი ნამდვილად მოიწონა „გიჟური“ (მოხეური ცეკვის წესის დარღვევა მოცეკვავე ვაჟის უადგილო ნახტომებით, მუხლებზე დაცემით, ქალის დაბნევითა და განუწყვეტელი კივილ-ჭყვივლით) გამოავლენს მისდამი თავის ფარულ გრძობას.

იმ შემთხვევაში, როდესაც მოცეკვავე ვაჟი ნათესავ ქალს სთხოვს საცეკვაოდ გადასვლას და ეს ქალი გაჯიუტდება, ვაჟს სრული უფლება ეძლევა სტაცოს ხელი და ძალით გადაიყვანოს „სათამაშოდ“. ზოგჯერ ასეთ სითამაშეს არანათესავ ქალთა მიმართაც ამჟღავნებენ სასმელით გაბრუებული ახალგაზრდები, მაგრამ მათი ამგვარი გამბედაობა უმთავრესად ჩხუბითა და აყალ-მაყალით მთავრდებოდა.¹

შემდეგ ცეკვას სხვა წყვილი განაგრძობდა, წყვილები ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ.

წარმოდგენილი ვრცელი ამონარიდიდან საცეკვაო ელემენტებთან დაკავშირებით გამოიკვეთა, რომ ქალ-ვაჟის წყვილურ ცეკვას, რომელსაც სატრფიალო ხასიათი აქვს, ბუქნებიც ახასიათებდა და მუხლებზე დაცემაც, გამოირჩევა დინამიკურობით, ხმაურითა და მაყურებელთა განსაკუთრებული ჩართულობით, რომელიც სამოქმედო გეზსაც კარნახობდა შემსრულებელთ - განსაკუთრებით მამაკაცს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად ცეკვის ექსპრესიულობისა, მას გარკვეული საწესო ჩარჩოც გააჩნდა - ე.წ.

¹ ითონიშვილი ვ., ისტორიიდან, 1960, გვ. 272-273.

„გიჟური“ საცეკვაო მოძრაობებით გამოხატული უადგილო შესრულების ასაკრძალად (თუმცა ამონარიდში ჩანს, რომ უკიდურეს შემთხვევაში მაყურებელი ურჩევდა ვაჟს „გიჟური გამოერია“).

ქორწილის მეორე დღეს, რომელსაც „პატიობას“ (პატივისცემას) უწოდებენ ხევში, ტრადიციის მიხედვით, ნეფის დედას უნდა ეცეკვა. ცეკვის დროს მას ქალები და ყმაწვილები ტანსაცმელს ახევენ. ტრადიცია აიხსნებოდა ძველის დასრულებითა და ახლი სულის - რძლის სახით შემომატების შინაარსით.¹

მოხევთა ცეკვასთან დაკავშირებით გამოჩნდა უცხო ტერმინი, **დალგუდალა**, რომელიც განმარტებულია, როგორც უწესრიგო ცეკვა მუსიკის თანხლებით: **„ეთნოგრაფიული მასალებიდან ცნობილია, რომ სამების მინდორზე ტაშ-ფანდურა, ფერხული და დალგუდალა (მუსიკის ხმაზე უწესრიგო ცეკვა) სამი დღე გრძელდებოდა. იმართებოდა დოლი, რომელშიც ქალებიც იღებდნენ მონაწილეობას.“²**

ვ. ითონიშვილი აღნიშნავს, რომ მოხევებსა და ჩრდილოკავკასიელთა შორის მჭიდრო საყოფაცხოვრებო კომუნიკაციიდან გამომდინარე მოხევები კარგად დაეუფლნენ მათ მუსიკალურ შემოქმედებას და ხშირად ასრულებდნენ კიდევ: **„გარდა მოხეურისა ხევში გავრცელებული იყო აგრეთვე მთიულური, ქისტური და ლეკური საცეკვაო დაკვრები და მეტ-ნაკლებად სიმღერებიც.“³** როგორც ამონარიდიდან ჩანს, ვ. ითონიშვილი ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური შემოქმედების გაზიარებას სწორედ საცეკვაო მელოდიებთან მიმართებით აღნიშნავს, ხოლო სასიმღეროსთან ნაკლებად. აღნიშნული დეტალი კიდევ ერთხელ ადასტურებს მოსაზრებას, რომელიც ჩემ მიერ იქნა გამოთქმული 2020 წელს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ტრადიციული მრავალხმიანობის მეათე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წარდგენილ თემაში (თანამომხსენებელი მუსიკოლოგიის დოქტორი ნინო კალანდაძე-მახარაძე) „ლეკური“, სადაც ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ტერმინის „ლეკური“ გაჩენა (იქნება ეს წყვილთა, ქალთა თუ მამაკაცთა „ლეკურები“) ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ხალხური ნიმუშების - სახელწოდებით „ლეკური“, ქართულ ფოლკლორულ სივრცეში შემოჭრით არის განპირობებული.

სასცენო ქორეოგრაფიაში მოხეური ცეკვა გვხვდება სახელწოდებებით: მოხეური, ქალ-ვაჟთა მოხეური, ყაზბეგური, ბოლო დროს „ჯუთა“, ტოპონიმი - ერთ-ერთი სოფლის სახელი ხევში, „ცდო“ - ასევე ტოპონიმი ხევში. მოხეური ქალ-ვაჟთა ცეკვა, ტრადიციულად სატრფიალოა, ისე, როგორც ქართულ საცეკვაო სივრცეში არსებული სხვა დუეტური - ქალ-ვაჟთა ცეკვა, ხოლო მხოლოდ ვაჟთა მიერ შესრულებული მოხეური, აღმოსავლეთ მთის საცეკვაო ლექსიკას შეიცავს ტეხილებითა და მასთან დაკავშირებული კომბინაციებით და შეჯიბრის სახეს ატარებს.

„მოხეური“ „მთიულურთან“ შედარებით უფრო ნელა, საშუალ ტემპში იცეკვება. ნაკლებად ახასიათებს ცერ-ილეთები და მუხლ-ილეთები, ჭარბობს ჭრილი და ხლართულა ჩაკვრების სხვადასხვა ვარიანტი. მოხეური ქალ-ვაჟის გარდა შეიძლება შეასრულონ ცალ-ცალკე - ვაჟებმა და ქალებმა. ცეკვაში შეიძლება მონაწილეობდეს ერთი ან რამდენიმე წყვილი, მთელი ჯგუფი და მასა. მხოლოდ ვაჟების მიერ შესრულებული

¹ ითონიშვილი ვ., ისტორიიდან, 1960, გვ. 281.

² ბიწაძე ს., რელიგიური დღესასწაულები ხევში, სადოქტორო ნაშრომი, საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი, თბილისი, 2015, გვ. 38.

³ ითონიშვილი ვ., ისტორიიდან, 1960, გვ. 260.

„მოხეური“ შეჯიბრის ხასიათისა.⁴¹

ლ. გვარამაძის მიერ აღწერილი ქალ-ვაჟის „მოხეური“ კი, ცეკვა „ფარიკაობის“ ქალ-ვაჟის დუეტური ცეკვის მსგავსია.²

მოხეური ცეკვის საცეკვაო ლექსიკა შეიცავს შემდეგ მოძრაობებს: **სვლები** - 1. მოხეური სადა მუხლურა წინსვლა, 2. მუხლურა ორი ან სამი ნაბიჯის დამატებით, 3. მოხეური რთულა წინსვლა, 4. მოხეური ქრიალა ქალის შესრულებით, 5. ქუსლურა სვლა წახტომით, 6. ტერფდაკვრითა და ცერშედგომით ადგილზე ფეხცვლით მოძრაობა, 7. ცერდაკვრით ჭდობგვერდითი გადაადგილება, 8. ხლართული სვლა - ქუსლიდან, ტერფიდან, წვივქნევით, 9. ერგბუქნით გვერდზე სვლა, 10. ქუსლდაკვრით უკუსვლა, 11. უკუ-წახტომით უკუსვლა, 12. შერეული უკუსვლა, 13. მოხეური „გზის ჩაკეტვა“. **ჩაკვრები** - 1. ჭრილი ჩაკვრა (სამი ვარიანტი), 2. ხლართული ჩაკვრა (სამი ვარიანტი), 3. ჭრილი ჩაკვრა ბრუნით, 4. ხლართული ჩაკვრა ბრუნით (ორი ვარიანტი), ჭდობგვერდითი სვლა ჭრილი ჩაკვრით და ფეხცვლით, ჩაკვრით ჭრილი სვლა წახტომით. **ბრუნვა** - მოხეური ბრუნის დახვევით, ხლართული ბრუნით. **ხტომა** - დახტომით ერგბუქნი (ხლართულიდან სადად), ხტომა ჩაკვრით. მუხლილეთები.³

ცეკვა **ყაზბეგური/მოხეური** აგებულია შემდეგ სალექსიკო მასალაზე:

სვლები: ქუსლგადაგორებითი წინსვლა, ქუსლგადაგორებით სვლა წახტომით, ქუსლგადაგორებით სვლა წვივმოქნევით, ქუსლგადაგორებით სვლა უკუცერდაკვრით, მუხლურა ორი ნაბიჯის დამატებით (ეს მოძრაობა მთიულურშიც გვაქვს), მოხეური რთულა, მოხეური ქრიალა, ქუსლდაკვრით უკუსვლა.

ჩაკვრები: ჭრილი ჩაკვრა (3 სხვადასხვა ვარიანტი, 1 მათ შორის მთიულურის ვარიანტი), ხლართული ჩაკვრა (მთიულურშიც), ჭრილი ჩაკვრა ბრუნით, ხლართულა ჩაკვრა ბრუნით, ტერფდაკვრით ცერშედგომი, გადაჭრა 2 ვარიანტი.

განზე სვლები: ჭდობცერდაკვრით გვერდზე სვლა, ჭდობილი გვერდზე სვლა ჭრილი ჩაკვრითა და ფეხცვლით.⁴ ავთანდილ თათარაძის ნაშრომში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“ ვკითხულობთ, რომ 1960 წელს თვითმოქმედების რესპუბლიკურ ფესტივალზე ყაზბეგის რაიონის ფოლკლორული ანსამბლის მიერ წარმოდგენილ იქნა „მოხეური ცეკვის თავისებური, განსხვავებული ვარიანტი.“⁵ აღნიშნული ვარიანტი გამოხატავდა ორი წყვილი ქალ-ვაჟის სატრფიალო ხასიათის ცეკვას სიმღერა-შაირის თანხლებით. საინტერესოა, სასცენო ვარიანტი რამდენად ემყარებოდა ფოლკლორულ, ავთენტურ ძირს, გამოგვადგება თუ არა მოხეური ცეკვის ზოგადი სურათის წარმოსადგენად?

იქვე, ქვემოთ მოჰყავს მის მიერ ნანახი მოხევე ქალთა ლხინი მღეითაში, ლომისას ჯვრის დღესასწაულზე 1967 წელს, სადაც ქალთა ცეკვას აფიქსირებს:

„- უცებ გაისმა ტაშის ცემის ხმა და მხიარული წამოძახილი, რამაც ჩვენი ყურადღება მიიპყრო. ღრეობიდან შუა ხნის მოხევე ქალებს, რომლებსაც ცეკვა-თამაში მოსწყურებოდათ, ლხინი გაეჩაღებინათ ბალახზე გაშლილი სუფრის გვერდით. ისინი წრეზე განლაგებულები ტაშის ცემის ქვეშ ცეკვავდნენ. თავიდან წრეში გამოვიდა ერთი

¹ თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 179.

² გვარამაძე ლ., ქორეოგრაფია, 1957, გვ. 137

³ დვალისვილი უ., ჭანიშვილი რ., ცეკვა, 2017, გვ. 115.

⁴ თათარაძე ა., ცეკვა, 2010, გვ. 316-317, გვ. 339-350.

⁵ თათარაძე ა., საკითხები, 1999, გვ. 163.

ქალი. ვაჟური ცეკვის მანერით შემოუარა ერთი წრე და მეორე ქალი გამოიპატიჟა საცეკვაოდ. მან ჯერ ერთი ქალი აცეკვა, შემდეგ მეორე, მესამე და ა.შ. როდესაც დაიღალა, ერთ-ერთ მეგობარ ქალს სთხოვა შეეცვალა იგი და ვაჟის მაგივრობა ცეკვაში მას გაეწია. ახლა შემდეგმა იკისრა ცეკვაში მამაკაცის როლი და მანაც რამდენიმე ქალი ათამაშა. ასე რიგრიგობით ერთმანეთს სცვლიდნენ ქალისა და მამაკაცის როლის შემსრულებელი მოცეკვავეები მანამდე, სანამ ყველამ თითქმის რამოდენიმეჯერ არ მიიღო მონაწილეობა ცეკვა-თამაშში.

ამ ლხინისათვის ხელი რომ არ შეეშალათ, მამაკაცებმა შორს დაიჭირეს თავი და როგორც მაყურებლები, მოშორებით დადგნენ.¹

ა. თათარაძე აღნიშნავს, რომ ქალის ვაჟურად ცეკვის იმიტაცია, არა თუ მთისთვის, არამედ ბარისთვისაც იყო სიმპტომატური. ქალის ცეკვის ვაჟურად იმიტაციის დეტალი მან, როგორც ნაშრომში წერს, გამოიყენა უფრო ადრე, ვიდრე მღელთაში ნანახი - 1958 წელს, ცეკვის „ფშაველ ქალთა ლხინი“, დადგმისას. როგორც ნაშრომიდან ვიგებთ, ა. თათარაძემ მოხეური ქალთა ლხინი და ფშაური „სამაია“ გააერთიანა მის მიერ დადგმულ სასცენო ვერსიაში. ფშავში ქალისა და ვაჟის ცეკვის თვალსაზრისით მეტი თავისუფლება შეინიშნება, რის შესახებაც საკმაოდ ფართო და საფუძვლიან ინფორმაციას გვაწვდის გ. თედორაძე.

როდესაც ხევის ხალხურ საცეკვაო შემოქმედებაზე ვსაუბრობთ, შეუძლებელია არ გაგვასხენდეს ალექსანდრე ყაზბეგი, მოხევე მწერალი, პროზაიკოსი, მსახიობი და მოცეკვავე. ალ. ყაზბეგი მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში მოღვაწეობდა და ამდენად მის შესახებ სამეცნიერო თუ მხატვრულ პუბლიცისტიკაში დაცულ ინფორმაციას, დღესდღეობით წყაროს მნიშვნელობა ენიჭება. როგორც ცნობილია, ალ. ყაზბეგი ძალიან კარგი მოცეკვავე იყო. ვნახოთ, რა ინფორმაციას გვაწვდის ლიტერატურა ალ. ყაზბეგის საცეკვაო შემოქმედების შესახებ: „ალ. ყაზბეგს მეტად ეხერხებოდა ლეკურ-ჩეჩნური თამაშობა, მერე ხანჯლებით, როდესაც რომელიმე წარმოდგენის შემდეგ სცენაზედ უნდა ეთამაშნა, მეტად მხიარულად იყო ხოლმე. ღიღინებდა და დასრიალებდა მესტეებით გაპრიალებულ იატაკზედ. სცენაზედ ყველას უნახავს ალექსანდრეს მოხდენილი ჩეჩნური თამაშობა. ვკითხავდი: „სანდრო, ეგრე ბეცი რომ ხარ, როგორ ჰბედავ სცენაზე ხანჯლებით თამაშობას, არ გეშინია, ან თვით მოიხვედრო სადმე, ან სხვას მოახვედრო-მეთქი?“ - „სცენაზე თამაშობის დროს თითქოს თვალთხედვა მომემატება და ვცოცხლდებიო.“ - იტყოდა ხოლმე.“ (ცხვილოელი, 1893,2). ამოღებულია დისერტაციიდან.²

ცნობილია, რომ ალ. ყაზბეგი როგორც მსახიობი იმ რანგის ვერ იყო, მის თანამედროვე საზოგადოებას კარგ მსახიობად რომ ეღიარებინა, ამიტომაც, ხშირად გულისტკივილიც განუცდია, თუმცა ყველამ იცოდა, რომ შეუდარებლად ცეკვავდა, განსაკუთრებით ორი ხანჯლით.

„ალ. ყაზბეგი თეატრთან განუყრელი იყო, მინამ სენი არ შეიპყრობდა. არტისტი სუსტი იყო, მაგიერში შესანიშნავი მოცეკვავე მოხევეურად და ჩაჩნურად ხანჯლებზე. ეს ბეცი კაცი გასაოცრად ატრიალებდა ხანჯლებს, თვალეზთან მიიბიზნებდა და ისე გაფ-

¹ თათარაძე ა., საკითხები, 1999, გვ. 164.

² გურგენიძე თ., ალექსანდრე ყაზბეგი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში (დისერტაცია), იაკობ გოგებაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თელავი, 2014, გვ. 121.

რინდებოდა სცენაზე, როგორცმერცხალი.“ (მგალობლიშვილი, 1938, 118).¹ ამოღებულია დისერტაციიდან. ეს ტექსტი კი სოფრომ მგალობლიშვილს ეკუთვნის.

„ჯიმშერის როლი ჩინებულად შეასრულა ა. მოხევემ. პიესის დასასრულს, ქორწილის დროს ითამაშეს ლეკური. საზოგადოების ყურადღება მიიქცია მოხევის ჩინებულმა ჩეჩნურ-ლეკურმა. აღტაცებაში მოსულმა საზოგადოებამ სამჯერ გაამეორებინა ცეკვა ამ ღირსეულ ჟან-პრემიერს და სამჯერვე დაუბოლოებელი ტაშით და ბრავოთი აჯილდოვებდა მის დარდიმანდულ ცეკვას“² - ამას კი ახალგაზრდა კრიტიკოსი ილია ჭყონია წერდა (ამოღებულია დისერტაციიდან).

ზემოთ მოცემული აღწერილობებიდან ალ. ყაზბეგის რეპერტუარიდან გამოიკვეთა: მოხეური, ლეკური, ჩაჩნური, ხანჯლური ორი ხანჯლით. წარმომავლობის თუ ატრიბუტიკის ნიშნით სახელდებული ჩამოთვლილი ყოველი საცეკვაო ნიმუში, აღმოსავლეთ საქართველოსა და მის ჩრდილოელ მეზობელთა საცეკვაო შემოქმედებას ასახავს. ეს ცეკვები ხასიათდება დინამიკურობით, ტემპით, საცეკვაო ილეთთა მრავალფეროვნებითა და სირთულით - განსაკუთრებით ხანჯლებით ცეკვა. იმდენად, რამდენადაც ამონარიდებში საზოგადოების დამოკიდებულება ალ. ყაზბეგისა და მის მიერ შესრულებული საცეკვაო ნიმუშების მიმართ ნათლად ჩანს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს ცეკვები მე-19 საუკუნეშიც საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა.

ამგვარად, მოხეური ქორეოგრაფიული შემოქმედება ფერხულების სახით „არაღე, ჩემო დათუაო“, „გერგეტულა“, „აბარბარე-ბარბარე“ წარმოდგენილია და დღესდღეობითაც დაცული ქართულ ფოლკლორულ საცეკვაო სივრცეში, ამათგან „აბარბარე-ბარბარე“ ორსართულიანი ფერხულია. ვ. ითონიშვილთან წარმოდგენილი ე.წ. „გრძელი ფერხული“ მხოლოდ ლიტერატურულ წყაროში აღმოჩნდა. ალ. ყაზბეგის „ელგუჯამ“ შემოინახა „ცალყუას“ ტიპის სამგლოვიარო ფერხული მამაკაცებისა და ქალების შესრულებით. ა. თათარაძის საცეკვაო კომპოზიციის სახით გაცოცხლდა მოხევე ქალთა ქორეოგრაფიული შემოქმედება. სხვადასხვა ტოპონიმთა სახელწოდებით შექმნილ საცეკვაო ნაწარმოებებში ასახვას პოულობს მოხეურ-ყაზბეგურის საცეკვაო ლექსიკა. ხევში, ისე, როგორც საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის უმეტეს ნაწილში. გვხვდება ცეკვა „ლეკურის“ ადგილობრივი ვარიანტი. ცეკვასთან დაკავშირებული ტერმინებიდან ხევში გამოიკვეთა აქამდე უცნობი ტერმინი „ლაღგუდალა“.

¹ გურგენიძე თ., ალექსანდრე ყაზბეგი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში (დისერტაცია), იაკობ გოგებაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თელავი, 2014, გვ. 121.

² იქვე, 124.

მთიულეთი



გუდამაყრელი გოგოს ცეკვა, აღებულია დუშეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის გვერდიდან

აღმოსავლეთ მთიანეთის შემადგენელი ნაწილი, მთიულეთი მდებარეობს თეთრი და შავი არაგვის ხეობებში. ჩრდილოეთით მას ხევი ესაზღვრება, სამხრეთით ხანდო და ფასანაურამდე გრძელდება, დასავლეთის მხრიდან ქსნის ხეობა, აღმოსავლეთით გუდამაყარი და ზოგჯერ მათ ერთადაც მოიხსენიებენ - როგორც მთიულეთ-გუდამაყარი.

მთიულეთთან დაკავშირებით მოცულობითი ისტორიული მასალების მოგროვება ისე, როგორც აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა კუთხეებში - ფშავი, ხევსურეთი, თუშეთი, ხევი - არ მოხერხდა. იმ აღწერილობათა საფუძველზე, რაც ხელთ გვაქვს, მთულეთში საცეკვაო შემოქმედება შემდეგი სურათით გამოისახა.

ბერიკაობა-ყენობა მთიულეთშიც დადასტურებულია. ტრადიციულად იგი გაზაფხულის პირზე, თებერვალ-მარტში იმართება. აქ მთავარი პერსონაჟები არიან: მეფე, დედოფალი, არაბი, ტყაბუჭწამოსხმული მცველი. ჯოხით შეიარაღებულები მთელ სოფელს ჩონგურის დაკვრით უვლიან. **„სადაც მივლენ ერთი ჩონგურს დაუკრავს, მეფე-დედოფალი ცეკვავენ და თან ერთმანეთს ეარშიყებიან.“¹**

ყენად მორთულს კი ჯორზე ან ურემზე შესვამენ და როგორც ბერიკაობის დროს, აგროვებენ სურსათს, ან აჯარიმებენ შემხვდურთ. ორივე რიტუალს დედოფლის კოცნის გამოთხოვა და ყენის ქალებთან არშიყი ახასიათებს, რაც სიმპტომურია ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილი საგაზაფხულო რიტუალისთვის.

¹ მაკალათია ს., მთიულეთი, 1930, გვ. 135.

ფერხულები

ფერხულები მთიულეთშიც ძირითადად ხატობებზე იმართება. ლომისობის ხატობა ზაფხულში იცინან. აქ თავს იყრიან არა მხოლოდ ადგილობრივი მლოცველები, არამედ აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა კუთხიდან. ლომისის წვერის ეკლესიაში ხატების ასვენებას ტრადიციული „ფერხისის სიმღერა“ ახლდა: „ლომისას დეკანოზები ამ დრო-შას, ალამს და სამივე ხატს ქვემო მლეთის ეკლესიიდან გამოასვენებენ და ფერხულის სიმღერა-გალობით ლომისას წვერზე ავლენ, სადაც ლომისას ხატობა იმართება.“¹

ლომისობის მთავარი საკულტო პერსონაჟი, ხარი ლომა, წმ. გიორგის უკავშირდება. ლომისას ტაძარში კი, როგორც ს. მაკალათია გადმოგვცემს, ინახებოდა რკინის დიდი ჯაჭვი მათთვის, ვისაც აღთქმა ჰქონდა დადებული და ყელზე ჯაჭვდადებულს ტაძრის გარშემო ხოხვით სამჯერ უნდა შემოევილო. ჯაჭვი, წმ. გიორგი, ტაძრის გარშემოვლა ასტრალური ღვთაების, მთვარის, სადიდებლად სრულდებოდა სტრაბონის მიერ აღნიშნულ ალბანეთის საზღვარზე,² სადაც მთვარის ტაძარი იდგა და ივ. ჯავახიშვილის მიერ აღწერილ აწყურის დღეობაზე³ „ამ ჯაჭვზე დეკანოზები და მესხატენი ფერხისას შესრულების დროს ასე მღერიან:

„ლომისას ჯაჭვი ჰკიდია არავინ იცის ვისია,
მოვიდა ქალმა შესტირა ეგ ჯაჭვი ჩემი ძმისია,
ლაშქრიდან გამოტანილი შავგვრემანაის ყმისია,
დეხსენ ჟანგმა შესტამოს ლომისის საკადრისია და ა.შ.“⁴

ჩოხში პირიმზე ფუძის ანგელოზობაზე კი, მას შემდეგ, რაც დეკანოზები პირიმის ხატს გამოასვენებენ, „ეკლესიის კარებთან სნეულები პირქვე გაწვებიან. უხუცესი დეკანოზი დროშას აიღებს, სამჯერ ჯვარულად გადასახვდა დროშის ტარს მათ თავზე, წელზე და ორივე მხრებზე დაატერს, შემდეგ დეკანოზი ავადმყოფს წელზე ცალი ფეხით შედგება, ფეხს ატერს და სამჯერ გადი-გადმოხტება. ამას აქ ხატით გალახვას ეტყვიან,⁵ ამ ამონარიდში სტრაბონის მიერ აღწერილი მთვარისადმი მსხვერპლად შეწირულზე განსაწმენდელად ფეხით შედგომის პარალელი გამოისახა.

ხატობები მთიულეთშიც ცეკვა-თამაშით სრულდებოდა.

საქორწილო „ჯვარი წინასა“ მთიულეთშიც სრულდებოდა. საინტერესო აღწერილობა არის წარმოდგენილი ეთნომუსიკოლოგ ოთარ კაპანაძის დისერტაციაში - ნათლად გამოჩნდა აღნიშნული ფერხისას სამოძრაო ელემენტი: „50-ანი წლების მთიულური ქორწილის შესახებ საყურადღებო ცნობა მოგვაწოდა ქ. დუშეთში მცხოვრებმა ვარა სეთურიძემ: ხადას ხეობაში პატარძლის სახლში მოხუცი კაცები წრეს შეკრავდნენ, შიგნით ნეფე-დედოფალს ჩააყენებდნენ და ჯორის წინას სიმღერით სამჯერ შემოუვლიდნენ; როდესაც დაასრულებდნენ, მათ 10-12 წლის ბავშვი კარს გაუღებდა და მხოლოდ ამის შემდეგ წაიყვანდნენ დედოფალს. ვ. სეთურიძის გადმოცემით, ამ ფერხულის ფეხის მოძრაობა ძალიან მარტივია - შედგება გვერდული ნაბიჯებისგან; მარჯვენა ფეხი ტანის შეუბრუნებლად (პირით წრისაკენ) გადაიდგმება მარჯვნივ და მას

¹ მაკალათია ს., მთიულეთი, 1930, გვ. 171.

² ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი, ტ.1, 1979, გვ. 90.

³ იქვე, გვ. 91.

⁴ მაკალათიას., მთიულეთი, 1930, გვ. 173.

⁵ იქვე, გვ. 161.

მიედგმება მარცხენა (ექსპ. დუშეთი, 2012).⁴¹

ცეკვა

რაც შეეხება წყვილად და ცალად ცეკვას, ლიტერატურულ წყაროებში, მას ვერ მივაგენით. მიუხედავად ამისა, უნდა ითქვას, რომ დღეისათვის ქართულ ქორეოგრაფიულ სივრცეში ყველაზე მეტი პოპულარობით სწორედ მთიულური ცეკვა სარგებლობს. მას ცალკე ნაშრომიც მიუძღვნა ქორეოგრაფმა და ქორეოლოგმა, დავით ჯავრიშვილმა „მთიულური ცეკვების“ სახით, სადაც ბედმიწევნით სრულად არის წარმოდგენილი მთიულური ცეკვის საცეკვაო ლექსიკა, მოძრაობათა აგებულება, შესრულების მეთოდიკა და ტექნიკა. რაც შეეხება საცეკვაო ლექსიკას, მთიულურის მოძრაობა-ილეთები განეკუთვნება საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთისთვის ორგანულ მოძრაობათა კრებულს. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ მთიულურის ქორეოგრაფიული შემოქმედება ურთიერთმიმართებით კავშირურთიერთობაშია აფხაზურ, რაჭულ საცეკვაო შემოქმედებასთან. მთიულური ცეკვა გამოირჩევა სიმკვეთრით, დინამიზმით, მეტი ცერილეთითა და მუხლილეთით, ვიდრე აღმოსავლეთ მთიანეთის სხვა ქვედიალექტთა საცეკვაო ლექსიკა. საზოგადოებისათვის კარგად ცნობილი ცეკვა „ხანჯლური“, ასევე აგებულია მთიულურის მოძრაობებზე. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ხანჯლურის“ შესრულებას შევხვდით ხევსურეთში და ხევშიც, რომელსაც ალ. ყაზბეგი ცეკვავდა.

მთიულურის ილეთები

სვლები: სადა მუხლურა წინსვლა, მუხლურა ორი ნაბიჯის დამატებით, მუხლურა წვივმოქნევით, ფრენმუხლურა, რთულა წინსვლა, ჭდობილი წინსვლა, ჭდობხტომილი წინსვლა, ქრიალა წინსვლა, ჭდობილი გვერდზე სვლა, ქუსლგაკვრით უკუსვლა, ცერებზე სვლა.

ჩაკვრები: სადა ჩაკვრა, დახურული ჩაკვრა, გახსნილი (ღია) ჩაკვრა, წვივქნევჩაკვრა, წვივმოქნევით და ცერდგომით ჩაკვრა, ფეხშლილი ჩაკვრა, ჭდობილი ჩაკვრა, განბიჯით ჩაკვრა, განბიჯით და ფეხშლით ჩაკვრა, ფეხშლითა და განბიჯით ჩაკვრა, ჭრილი ჩაკვრა, ირიბი ჭრილი ჩაკვრა, ხლართულა ჩაკვრა, ტყუპცერჩაკვრა.

ცერილეთები: ტყუპცერშედგომი, ცალ ცერზე შედგომი, ფეხშლილი ცერშედგომი, ჭდობცერშედგომი, ცერებზე ორდაკვრით უკუსვლა, ცერებზე სამდაკვრითი წინსვლა, ცერებზე ხტომი, ჭდობცერდგომით ხტომით.

ბრუნვები: ცალ ფეხზე ბრუნი, ცალ ცერზე ბრუნი, ცერებზე ბრუნი, სამდაკვრითი ბრუნი, ტერფდაკვრით ბრუნი, მუხლებზე ბრუნი, მუხლებზე გადაბმული ბრუნი.

ცერებზე ხტომი, ცალ ცერზე ხტომი.²

ამგვარად, მთიულეთის მთავარი საკულტო დღესასწაული „ლომისობა“ ფერხულით აღინიშნება. გადაადგილებითი ხასიათი აქვს ლომისის წვერზე ასასვლელ ფერხისას. ჩოხში ფუძის ანგელოზობას კი ეკლესიის კართან შესრულებული რიტუალი სტრაბონის მიერ აღწერილ რიტუალთან ამჟღავნებს მსგავსებას. ორივე საწესო რიტუალში წმ. გიორგისთან კავშირი იკვეთება. მთიულურის სახელით ცნობილი ვაჟთა ცეკვა შეიცავს საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკის ძირითად ბაზას, რომელიც დ. ჯავრიშვილის მიერ იქნა განსაზღვრული და ჩამოყალიბებული წიგნში „მთიულური ცეკვები“.

¹ კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 53.

² თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, 2010, გვ. 316-317.

დასკვნა

დასკვნის სახით უნდა ვთქვათ, საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთს ახასიათებს წარმართული დროის ღვთაებებისადმი მიძღვნილი საკულტო რიტუალები. ხატობები ანუ ჯვარ-ხატთა სახელობის დღეობები წარმართული რიტუალებისა და ქრისტიანული ელემენტების ერთიანობას ქმნის. აღნიშნული რიტუალების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სემანტი ფერხულებია. „ფერხისა-ფერხისულები“ ძირითადად სრულდებოდა გადაადგილებით, როდესაც მეფერხისეები სალოცავამდე მიდიოდნენ სიმღერით და ადგილზე, როდესაც ფერხისა საკუთარი ცენტრის გარშემო წრიულად ბრუნავდა. ფერხულების შესრულებისას სრულდებოდა სიმღერები მიძღვნილი იმ ღვთიშვილისადმი, რომლის დღესასწაულსაც აღნიშნავდნენ და არა მარტო. ფერხულების დროს ასევე იმღერებოდა ლექსები მიძღვნილი მეფეებისადმი, გმირადქცეული ღვთაებების ან რომელიმე ისტორიული პერსონაჟისადმი.

საკულტო ფერხისეები ძირითადად ერთსართულიან ნაგებობას წარმოადგენდა. მისი სამეტყველო ენა მარტივ ნაბიჯს ეფუძნებოდა, რადგან შორ მანძილზე, დროში გაწეილი გადაადგილებისას, სადაც რამდენიმე სიმღერა სრულდებოდა გამომდინარე იქიდან თუ რა მანძილი იყო დასაფარი სალოცავამდე, მთავარი შინაარსობრივი ფაქტორი ღვთაებისადმი პატივისცემის დადასტურება ან რაიმე სათხოვარის გადაცემა გახლდათ და არა საფერხულო მოძრაობის მრავალფეროვნებაზე ბრუნვა. ე. გარაყანიძის მიხედვით - „განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ფშაურ-ხევსურული და მოხეური საფერხულოების მსგავსება“ არა მხოლოდ მუსიკალური თვალსაზრისით, არამედ ქორეოგრაფიული კონფიგურაციული სქემისა და სამეტყველო ენის გათვალისწინებით.

მარტივი საცეკვაო ლექსიკა ახასიათებს ასევე „ქორბელელას“, თუშურ ორსართულიან „ფერხისას“, რომლის მთავარი ფუნქცია ღვთაებისადმი ნაყოფიერი წელიწადის გამოთხოვაა. აქ ზამოალწერილი პრინციპი ფერხულის გადაადგილების დროს ორმაგად გართულებულია, რადგან ორსართულიანი აგებულების საკრალური სუბიექტი ისე უნდა მივიდეს სიმღერით სალოცავამდე, რომ არ დაიშალოს, არ ჩამოინგრეს, რაც არასასიკეთოს მაჩვენებლად მიიჩნეოდა თუშეთში. ორსართულიანია ასევე მოხეური ფერხული „აბარბარე-ბარბარე“, მხესთან გაიგივებული ღვთება „ბარბარეს“ მიმართ ნაყოფიერების გამოთხოვის შინაარსით. „ქორბელელასაგან“ განსხვავებით, „აბარბარე“ სრულდება ადგილზე, ქვედა სართული კი ზედას ჩამოყრით ემუქრება.

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში ფერხულებს მრგვალი ფორმა აქვს ხელჩაბმის ძირითადი პრინციპით - მხარგადახვეული. გვხვდება ხელჩაუბმელიც ერთმანეთს ზურგსუკან მიმყოლი. ძირითადი საფერხულო მოძრაობაა ნაბიჯი, ფეხის მეოთხე პოზიციაში (ტერფები ერთმანეთს მიდგმული) სხეულის სიმძიმის ფეხიდან ფეხზე მონაცვლეობა. ა. თათარაძის მიერ დაფიქსირებული „ფშაური სამაია“ შეიცავს რამდენიმე დამატებით მოძრაობას, მათ შორის მუხლურა სვლას. ფერხისებში მამაკაცები დგანან, ერთგან - შ. ასლანიშვილის მიერ წარმოდგენილ საფერხულო „ფშაურ სამაიაში“ - ქალებიც იღებენ მონაწილეობას. უფრო მრავალფეროვანია ფერხულები თუშეთში ორსართულიანი „ქორბელელასა“ და „მაშხალებიანი“ ფერხულის სახით, სადაც მეფერხულებს მარჯვენა ხელში ანთებული მაშხალები უჭირავთ და მხოლოდ მარცხენა ხელით ებმებიან ერთმანეთს.

¹გარაყანიძე ე., ქართული მუსიკალური დიალექტები, 2011, გვ. 38.

წარმართული დროიდან შემონახული საკულტო ცერემონიალების ნაწილი იყო ცეკვა-თამაშიც, რომელიც ზღვარს შლიდა ამავე ცერემონიალების დროს დაწესებულ აკრძალვებში - ქალებისა და მამაკაცების ზეიმში ერთად მონაწილეობის დროს. ქალთა და მამაკაცთა ცეკვა თან ახლდა როგორც ხატობებს სარიტუალო ნაწილის დასრულების შემდგომ, ისე ახალი წლის, ქორწილის და სხვა საყოფაცხოვრებო შეკრება-ზეიმებს. ხალხური ქალ-ვაჟის ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინის - „ლეკური“, პარალელურად, რომელიც მე-19 საუკუნეში ცეკვის სინონიმად იქცა - გამოჩნდა „სამაია“, რომლის ტექსტის ანალიზმაც მიგვიყვანა წარმოდგენილ დასკვნამდე. ძირითადად აღმოსავლეთის მთიანეთში წყვილთა ცეკვის საცეკვაო ლექსიკა ე.წ. „ლეკურების“ მოძრაობებს შეიცავს - დავლა, გასმა, გოგმანი, ვაჟის მიერ ქალის გამოწვევა საცეკვაოდ, ფეხის თითებზე ცეკვა. აღმოსავლეთ მთიანეთში ტერმინი „შუმპარიც“ ასევე ცეკვის განზოგადებულ სახელწოდებად ჩანს.

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის მრავალფეროვანი საცეკვაო ნიმუშები ჯერ კიდევ ლიტერატურული წყაროების ფურცლებზე რჩება, მიუხედავად იმისა, რომ ამ მხარის ცეკვები ყველაზე მეტი ეფექტურობით გამოირჩევა და საკმაოდ ჭარბადაც იდგმება სხვადასხვა ანსამბლში. ავთენტური მასალა საკმაოდ შორს დგას გასცენიურებული ნიმუშებიდან. წარმოდგენილი კვლევის ერთ-ერთ ძირითად მიზანს წარმოდგენილი დიალექტის ავთენტური ნიმუშების დამუშავება და სასცენოდ მომზადება წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, „ხელოვნება“, თბ., 1956.
2. ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშავლებში, (დღიური), თბ., 1941-2003.
3. ბიწაძე ს., რელიგიური დღესასწაულები ხევში, სადოქტორო ნაშრომი, საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი, თბილისი, 2015.
4. ბლანშარი ა. ფ., მოგზაურობა ტფილისიდან სტავროპოლამდე დარიალის ხეობის გავლით 1858, (ფრანგულიდან თარგმნა ნინო გაგოშაშვილმა), კავკასიის ფრანგული დღიური, კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (C), გამომცემლობა „მწიგნობარი“, 2018.
5. ბოძაშვილი ლ., ფშავი და ფშავლები, „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1988.
6. ბოჭორიშვილი გ., თუშეთი, „მეცნიერება“, თბ., 1993.
7. გარაყანიძე ე., ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2011.
8. გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, მეორე გამოცემა, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, თბ., 1997.
9. გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957.
10. გურგენიძე თ., ალექსანდრე ყაზბეგი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში (დისერტაცია), იაკობ გოგებაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თელავი, 2014.
11. დვალისხვილი უ., ჭანიშვილი რ., ქართული ხალხური ცეკვა, „კენტავრი“, თბ., 2017.
12. ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977.
13. ზედგინიძე გ., ჯავახური ლექსიკონი / გიორგი ზედგინიძე; რედ. ვლადიმერ ზედგინიძე. - თბილისი: საუნჯე: ვაჟა ფოჭკოლაური, 2014.
14. თათარაძე ა., „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი, თბ., 1999.
15. თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის მასალები, თბ., 2010.
16. თაყაიშვილი ე., ჯელმწიფის კარის გარიგება, ტფილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, ტფ., 1920.
17. თედორაძე გ., ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში, სილ. თავართქილაძის გამოცემა, ტფილისი, 1930.
18. ითონიშვილი ვ., ალექსანდრე ყაზბეგი (ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მონაცემები), ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, თბ., 2006.
19. ითონიშვილი ვ., ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან, მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბ., 1960, გვ. 260.

20. კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014.
21. მაკალათია ს., თუშეთი, „ნაკადული“, თბ., 1983.
22. მაკალათია ს., ხევსურეთი, „ნაკადული“, თბ., 1984.
23. მაკალათია ს., ხევი, სახელმწიფო გამომცემლობა სახელგამის 1-ლისტამბა, ტფილისი, 1934.
24. მაკალათია ს., მთიულეთი, „სახელგამი“, ტფილისი, 1930.
25. მარი ნ., შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათ., 2014.
26. მაჩაბელი დ., ქართველთა ზნეობა: საზოგადოდ გალობა; როდის გაჩნდა ქართული გალობა, ჟურნ. „ცისკარი“, ტფ., 1864 მაისი.
27. მგალობლიშვილი ს., გმირისეულის ქალი, ქართული პროზა, წ. XIII, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1987.
28. მოჩხუბარიძე ა., მოხვევები და იმათი ცხოვრება, „დროება“, 1880, #177.
29. ნოლაიდელი ჯ., ნარკვევები და ჩანაწერები IV, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1981.
30. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966.
31. ორბელიანი სულხან-საბა, წიგნი სიბრძნე სიცრუისა, ქართული პროზა, წ. V, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1983.
32. ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949.
33. ოჩიაური ალ., ქართული ხალხური დღესასწაულები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (ფშავი), „მეცნიერება“, თბ., 1991.
34. ოჩიაური ალ., ქართული ხალხური დღეობების კალენდარი (ხევსურეთი, არხოტის თემი), „მეცნიერება“, თბ., 1988.
35. ოჩიაური ალ., ქართული ხალხური დღეობების კალენდარი, ხევსურეთი II, (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005.
36. ოჩიაური ალ., სტუმარმასპინძლობა ხევსურეთში, „მეცნიერება“, 1980.
37. სახოკია თ., როგორ ვიზრდებოდით ძველად, საბლიტგამი, თბ., 1955.
38. სიხარულიძე ქ., თამარ მეფე ხალხურ შემოქმედებაში“, საქ. მეცნ. აკად. გამომც., 1943.
39. ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, რედაქტორი შ. რადიანი, სახელგამის 1-ლი სტამბა, თბ., 1935,
40. ქიბიშაური გ., არხოტული მოგონებები და ლექს-ანდრეზები, თბ., 2013.
41. ყაზბეგი ალ., მოთხრობები („ელგუჯა“), „ნაკადული“, თბ., 1976.
42. შანიძე ა., მთის კილოთა ლექსიკონი, ნაწილი მეორე, წელი არ ჩანს.
43. ჩიტაძე ნ., თამარ მეფესთან დაკავშირებული სიმღერები აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ მუსიკაში, სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ. 2009, გვ. 72. (საბაკალავრო ნაშრომი, ხელნაწერის უფლებით).
44. ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, „მეცნიერება“, თბ., 1990.
45. ცოცანიძე გ., ლუდის მოთხრობა, „პოლიგრაფი“, თბ., 2018.
46. ცოცანიძე გ., თუშური ლექსიკონი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბ., 2012.

47. ცხადაძე ბ., სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსებთან წარმომავლობისათვის, სამეცნიერო შრომების კრებული II, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ. 2004.
48. ხიზანაშვილი დ., ფშავეთი და ფშავლები, საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, თბ., 2018.
49. ხიზანაშვილი (ურბნელი) ნ. ეთნოგრაფიული ნაწერები, სსრკ. მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, თბ., 1940.
50. ხორნაული ივ., ფშავ - ხევსურული პოეზია, 1949.
51. ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი თორმეტ ტომად, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 1979.
52. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, (ხალხური საწყისები), სახელმძღვანელო, „კენტავრი“, თბ., 2018.
53. Фредерик Дюбуа де Монпере; Путешествие вокруг Кавказа; „Абгиз“; Сухүми; 1937.
54. Зиссерман А., Двадцать пять летъ на Кавказе (1842-1867), ч. 1 (1842-1851), С-Петербург, 1879.
55. საქართველოს პეტროგლიფების დიდი კატალოგიდან, შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი, „თამარიონი“ 2000.

ინტერნეტრესურსი:

1. გერგეტულა <https://www.youtube.com/watch?v=s7-dMgS9zwl> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 18.11.2021).
2. გადაცემა - ფოლკლორი დილაში, გერგეტულა https://www.youtube.com/watch?v=qBy2riuM_yU (უკანასკნელად გადამოწმებულია 18.11.2021).
3. გერგეტულას სხვა ვარიანტი <https://www.youtube.com/watch?v=SUWAmiq-x5E> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 18.11.2021).
4. არალე, ჩემო დათუნაო-ფერხული, ანსამბლი „მთიები“, ფოლკლორული საღამო „ლიფანელი“, (1 ნაწილი), <https://www.youtube.com/watch?v=s1qf5VAs788>, 29:50 წთ, (უკანასკნელად გადამოწმებულია 18.11.2021).
5. ხევსურები, არქივი, 1940 წ. (უხმო ფირი), https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2371802063087491&id=1642896855978019 (უკანასკნელად გადამოწმებულია 18.05.2021). (აღარ იძებნება 10.11.2021)

THE DANCE DIALECT OF THE EASTERN MOUNTAINOUS REGIONS OF GEORGIA -TUSHIAN, CHEVSURIAN, PSHAVIAN, CHEVIAN, MTIULIAN

In the Georgian choreographic folk art, the dance art of the mountainous region of Eastern Georgia occupies a special place. The said dance art can be united into a single large dialect – named the Dance Dialect of the Eastern Mountainous Regions. The sub-dialects can be distinguished – Tushian, Chevsurian, Pshavian, Chevian, Mtiulurian. The basis for this is the general aesthetic markers of the choreographic folk creation of the above-mentioned regions – the similarity of the rounds and performances characteristic of ritual cult traditions, the dance movements, manner of performance and character, in individual cases also identity, as well as the homogeneity of the main line with regional variations.

The homogeneity of the dance lexis of eastern mountain regions should be attributed not only to territorial proximity (this factor also applies to other regions, although this circumstance cannot in any way interfere with the versatility of Georgian dance dialects), but also to their close integration based on historical circumstances: each region was forced to struggle with its northern neighbours and to establish certain social relations with them – with the leks, ghlighv-didoelen, kists. Therefore, they had common historical “heroes” whose heroic deeds and sacrifice were described in the popular literary works. Moreover, the mountain peoples were forced to resettle provisionally, but some permanently, in the lowlands for subsistence – a large part of the Khevsurs settled on the lowlands in Tianeti and other areas.

In the Georgian choreographic folklore of the mountainous region of eastern Georgia, the variety of dance patterns of berikaoba-kenoba, rite round dance and couple dances is attested.

The ritual and customary round dances are known as “Perkhisa” (literally – foot dance or round dance) in East Georgia, and as “Perkhisuli” in Khevsureti.

The feast days of icons and deities form a whole of pagan rites and Christian elements. One of the most important segments of these rites is the round dance. The round dance (or “perkhisa”) was mainly danced during the movement or processions, while the dancers went to the place of worship, singing and dancing. The round dance (“Perkhisa”) moved in a circle around its own centre. The dance performance was accompanied by songs dedicated to the Godmother whose name day was being celebrated. Songs were also sung dedicated to kings who had become saints, deities who had become heroes and certain historical heroes.

The ritual rounds generally represented a one-storey building. The dance language was based on simple steps, because it was matched to the duration of the procession, and based on this, the number of songs was also determined. The variety of dance movements was secondary.

The simple dance lexis is characteristic for several round dances, such as “Korbe-ghela”, for the two-storey “Perkhisa” of the Tushen, whose main function was to ask

the deity for a fruitful annual harvest. In this case, the above-mentioned principle of performing the round dance during the movement is doubly difficult, as the two-storeyed sacred subject is supposed to reach the place of worship singing without falling apart. Otherwise, it is considered a sign of doom in Tusheti.

In the mountainous regions of eastern Georgia, the round dance is round in shape and is characterised by the interweaving of hands over the shoulder. There are also round dances without hand-to-hand holding, the dancers holding their hands behind their backs. The most important movement of the round dance is the step and the change from the supporting leg to the other in the fourth position. In the book by A. Tataradze “The Three-Dance (Samaia) from Pshavi” some additional movements are mentioned, including the knee bends (Mukhlura). In the “Perkhisa” of the Tushen the men stand, in one of the triple dances from Pshavi (according to Sh. Aslanishvili) the women also take part.

Much more diverse are the two-storey round dances of Tushen “Korbeghela” and “Lamproba”, in the performance of which the dancers hold lit torches in their left hands and hold on to each other only with their right hands.

Part of the cult ceremonies handed down from the pagan times, were also the game dances, which blurred the boundaries of the prohibitions that arose during these ceremonies - women and men participated in these game dances. The dance of women and men accompanied the feast days of the icons after the completion of the ritual part. However, these dances were also performed at the New Year, at the wedding and at other everyday festivities. Parallel to the concept of the folk dance “Lekuri” (The “Lesginka”) - a couple dance of man and woman - which became the epitome of dance in the 19th century, the term “Samaia” (“Three Dance”) appeared. The analysis of this dance text brought us to the following conclusion. The dance lexicons of the couple dances, which are common in the mountain regions of East Georgia, contain movements of the “Lekuri” (“Lesginka”) - the dance on tiptoe, the invitation of the woman to dance by the man, and others.

It should also be noted separately that the dance lexis characteristic of stage dances (male dance on tiptoe, the man dances in quick and short steps, after which he falls to his knees by a gyrating jump and jumps up again) are not found in the descriptions of ethnologists and art scholars. The said dance movements, which are considered the most important basis of the stage art of the mountain regions of East Georgia, are also characteristic of “Lekuri” (“Lesginka”) of the men. The individual movements and dance steps can be different when performing the men’s dance and the women’s dance.

In the stage repertoire of the past years and today, the dances of the mountainous regions of East Georgia can be found under the following names: “Mtiuluri”, “Parikaoba”, “Khanjluri”, “Mokheuri”, “Qasbeguri”, “Alvanuri”, “Feast of the Women of Pshavi”, “Nabadura”, “Dance with Nabadi/Burka” and others.

The dynamic, impressive and attractive dance lexicon of the dances of the mountain regions of East Georgia, including the men’s lekuri, forms a rich basis for the interpretation of the dances of said regions. Accordingly, a new conceptual dance lexicon has emerged in the dances (which have a distinctly authorial character): “Zdo”, “Zekari”, “Juta”, “Abraguli”, etc.

Recently, a choreographic performance based on the poem by Vasha-Pshavela “Guest and Host” was performed by the state ensemble “Khorumi” in Batumi, where the dance language was represented by the synthesis of traditional and modern (by modern I mean the dance language of the ensemble of I. Sukhishvili – Kh. D.).

The diverse dance patterns of the mountainous regions of East Georgia still remain on the pages of the literature sources. Regardless of the fact that the dances of these regions are the most attractive and are also performed quite frequently by various ensembles. The authentic material is far from the staged performances. One of the aims of the present article forms the processing of the authentic patterns and their preparation for stage performance.

DER TANZDIALEKT DER ÖSTLICHEN BERGREGIONEN VON GEORGIEN (Tuschisch, Chewsurisch, Pschawisch, Chewisch, Mtiulurisch)

Im georgischen choreografischen Volksschaffen nimmt die Tanzkunst der Bergregion von Ostgeorgien einen besonderen Platz ein. Die besagte Tanzkunst kann in einen einheitlichen großen Dialekt vereint werden – benannt als der Tanzdialekt der östlichen Bergregionen. Dabei kann man die Subdialekte unterscheiden – Tuschisch, Chewsurisch, Pschawisch, Chewisch, Mtiulurisch. Die Grundlage dafür bilden die allgemeinen ästhetischen Marker des choreografischen Volksschaffens der obenerwähnten Regionen – die Ähnlichkeit der für rituelle Kultustraditionen kennzeichnenden Reigen und Vorstellungen, der Tanzbewegungen, Vorstellungsmanier und Charakter, in einzelnen Fällen auch Identität, sowie die Homogenität der Hauptlinie mit regionalen Variationen.

Die Homogenität der Tanzlexik von östlichen Bergregionen soll nicht nur der territorialen Nähe zugeschrieben werden (dieser Faktor gilt auch für andere Regionen, wobei dieser Umstand der Vielseitigkeit der georgischen Tanzdialekte keineswegs stören kann), sondern auch ihrer engen Integrierung ausgehend von historischen Umständen: jede Region war gezwungen mit ihren nördlichen Nachbarn zu kämpfen und mit ihnen bestimmte soziale Beziehung aufzuknüpfen – mit den Leken, Ghlighv-Didoelen, Kisten. Daher hatten sie gemeinsame historische „Helden“, deren Heldentaten und Opfermut in den volkstümlichen Literaturwerken beschrieben wurden. Außerdem waren die Bergvölker gezwungen provisorisch, einige jedoch für immer, in das Flachland umzusiedeln, um sich den Lebensunterhalt zu sichern, – ein großer Teil der Khevsuren ließ sich auf dem Tiefland in Tianeti und anderen Gegenden nieder.

Im georgischen choreografischen Volksschaffen der Bergregion Ostgeorgiens wird die Vielfalt der Tanzmuster von Berikaoba-Keenoba, Ritus-Reigen und Paartänzen belegt.

Die Ritus- und Brauchreigen sind in Ostgeorgien unter dem Namen „Perkhisa“ (wörtlich – Fuß-Tanz bzw. Reigen), in Khevsureti als „Perkhisuli“ bekannt.

Die Festtage der Ikonen und Gottheiten bilden eine Ganzheit von heidnischen Riten und christlichen Elementen. Eines der wichtigsten Segmente dieser Riten ist der Reigen. Die Reigen (oder „Perkhisa“) wurden hauptsächlich bei der Bewegung bzw. den Prozessionen getanzt, währenddessen die Tänzer sich zum Gotteshaus begaben, singend und tanzend. Der Reigen („Perkhisa“) bewegte sich im Kreis um eigenes Zentrum drehend. Die Tanzaufführung wurde von Liedern begleitet, die der Gottesmutter gewidmet waren, deren Namenstag begangen wurde. Ebenfalls wurden Lieder gesungen, die zu Heiligen erhobenen Königen, sowie zu Helden gewordenen Gottheit und bestimmten historischen Helden gewidmet waren.

Die Kultusreigen stellten im Allgemeinen ein einstöckiges Gebäude dar. Die Tanzsprache beruhte auf einfachen Schritten, denn sie war auf die Dauer der Prozession abgestimmt, und ausgehend davon wurde auch die Zahl der Lieder bestimmt. Die Vielfalt der Tanzbewegungen war dabei nebensächlich.

Die simple Tanzlexik ist für etliche Reigentänze kennzeichnend, so etwas für „Korbeghela“, für die zweistöckige „Perkhisa“ der Tushen, deren Hauptfunktion das Erbitten einer fruchtbaren Jahresernte von der Gottheit zu erbitten. In diesem Fall ist das oben erwähnte Prinzip der Reigenausführung während der Bewegung doppelt schwierig, da das zweistöckig aufgebaute sakrale Subjekt singend das Gotteshaus erreichen soll, ohne auseinanderzufallen. Andernfalls gilt es in Tusheti als ein Zeichen des Unheils.

In den Bergregionen von Ostgeorgien haben die Reigen eine runde Form, wobei für sie die Handverflechtung über die Schulter kennzeichnend ist. Man findet auch Reigen ohne Hand- an- Hand-Haltung, die Tänzer halten ihre Hände hinter dem Rücken. Die wichtigste Bewegung des Reigens ist der Schritt und der Wechsel vom tragenden Bein auf das andere in der vierten Position. Im Buch von A. Tataradze „Der Dreiertanz (Samaia) aus Pshavi“ sind einige zusätzliche Bewegungen erwähnt, darunter die Kniebeugen (Mukhlura). In den „Perkhisa“ der Tushen stehen die Männer, an einem der Dreiertänze aus Pshavi (laut Angaben von Sh. Aslanishvili) nehmen auch die Frauen teil.

Viel mannigfaltiger sind die zweistöckigen Reigen von Tushen „Korbeghela“ und „Lamproba“, bei deren Aufführung die Tänzer in der linken Hand angezündete Fackeln halten und sich aneinander nur mit der rechten Hand festhalten.

Ein Teil der aus der heidnischen Zeit überlieferten Kultuszeremonien, waren auch die Spiel-Tänze, die die Grenzen der während dieser Zeremonien entstandenen Verbote verwischten – an diesen Spieltänzen nahmen Frauen und Männer teil. Der Tanz von Frauen und Männern begleitete die Festtage der Ikonen nach dem Abschluss des rituellen Teils. Diese Tänze wurden aber auch zum Neujahrsfest, bei der Hochzeit und bei anderen alltäglichen Festen ausgeführt. Parallel zum Begriff des Volkstanzes „Lekuri“ (Die „Lesginka“) – eines Paartanzes von Mann und Frau – der im 19. Jh. zum Innbegriff des Tanzes wurde, erschien der Begriff „Samaia“ (Dreiertanz“). Die Analyse dieses Tanztextes uns zur folgenden Schlussfolgerung brachte. Die Tanzlexik der Paartänze, die in den Bergregionen von Ostgeorgien verbreitet sind, enthalten Bewegungen der „Lekuri“ („Lesginka“) – der Tanz auf Zehenspitzen, die Aufforderung der Frau zum Tanz durch den Mann u. a.

Man muss auch extra bemerken, dass die für die Bühnentänze kennzeichnende Tanzlexik (Männertanz auf Zehenspitzen, der Mann tanzt in schnellen und kurzen Schritten, danach fällt er durch einen kreiselnden Sprung auf die Knie und springt wieder auf) finden wir in den Beschreibungen der Ethnologen und Kunstwissenschaftlern nicht vor. Die besagten Tanzbewegungen, die als wichtigste Basis der Bühnenkunst der Bergregionen von Ostgeorgien gelten, sind kennzeichnend auch für „Lekuri“ („Lesginka“) der Männer. Die einzelnen Bewegungen und Tanzschritte können bei der Ausführung des Männertanzes und des Frauentanzes unterschiedlich sein.

Im Bühnenrepertoire der vorigen Jahre und heute findet man die Tänze der Bergregionen von Ostgeorgien unter folgenden Namen: „Mtiuluri“, „Parikaoba“, „Khanjluri“, „Mokheuri“, „Qasbeguri“, „Alvanuri“, „Fest der Frauen aus Pshavi“, „Nabadura“, „Tanz mit Nabadi/Burka“ u. a.

Die dynamische, beeindruckende und attraktive Tanzlexik der Tänze der Bergregionen von Ostgeorgien, darunter der Männer-Lekuri bildet eine reichhaltige Grundlage für die

Interpretation der Tänze von besagten Regionen. Dementsprechend ist eine neue konzeptuelle Tanzlexik in den Tänzen (die ausgesprochenen Autorencharakter tragen) entstanden: „Zdo“, „Zekari“, „Juta“, „Abraguli“, etc.

Vor Kurzem wurde vom Staatsensemble „Khorumi“ in Batumi eine choreografische Vorstellung nach dem Poem von Vasha-Pshavela „Gast und Gastgeber“ aufgeführt, wobei die Tanzsprache durch die Synthese von traditioneller und modernen dargestellt wurde (unter modernen meine ich die Tanzsprache des Ensembles von I. Sukhishvili – Kh. D.).

Die mannigfaltigen Tanzmuster der Bergregionen von Ostgeorgien bleiben immer noch auf den Seiten der Literaturquellen. Ungeachtet dessen, dass die Tänze dieser Regionen am meisten attraktiv sind und auch ziemlich häufig von verschiedenen Ensembles aufgeführt werden. Das authentische Material ist weit entfernt von den szenischen Aufführungen. Eines der Ziele des vorliegenden Artikels bildet die Bearbeitung der authentischen Muster und deren Vorbereitung für die Bühnenaufführung.

ხელოვნების ფილოსოფიური შეფასების რამდენიმე საკითხი

ხელოვნება ბედნიერებაა...

გურამ დოჩანაშვილი

სტატიის მიზანია, მხოლოდ ზოგადი სახით წარმოვადგინოთ სააზროვნო სივრცეში არსებული სხვადასხვა დროს ჩამოყალიბებული შეხედულებები და მოსაზრებები ხელოვნების შესახებ.

ხელოვნების სამყაროში მოგზაურობა პირველ რიგში მშვენიერებასთან, განუმეორებლობასთან ასოცირდება. ხელოვნების ნიმუშები იმ უცვლელი თავისებურებით არის რჩეული, რაც მას უნიკალურს და განსაკუთრებულს ხდის. ცხოვრებას მიმსგავსებული ხელოვნება მეტაფორული სახით გვაწვდის ესთეტიკურად მნიშვნელოვანს, დაუვიწყარს.

ხელოვნების ფენომენის შეფასება მრავალთა მსჯელობის საკითხს წარმოადგენდა, საუბარი მასზე დაუსრულებელი – ამოუწურავია..

რა არის ხელოვნება? ხელოვნება ცნობიერების, როგორც სულიერი, ისე მხატვრული ქმედების განსაკუთრებული ფორმაა, რომლის სპეციფიკური თვისებებია სინამდვილის შემოქმედებითად, მხატვრულ სახეებში ასახვა. მრავალფეროვანი სამყაროსადმი, ადამიანის გრძნობად-ემოციური დამოკიდებულება გამოვლენილია მხატვრულ-სახეობრივი ფორმით, რომელიც არსობრივად სულიერი ღვაწლის და ინფორმაციის მატარებელია. მეცნიერული დაკვირვების, შესწავლის მსგავსად, ხელოვნება სამყაროს შემეცნების ერთ-ერთი საშუალებაა, ადამიანთა შემოქმედებითი მხატვრული მოღვაწეობის გამორჩეულად სახიერი, სიმბოლური სტრუქტურა, რომელსაც ესთეტიკური, შემეცნებითი და საკომუნიკაციო დანიშნულება გააჩნია. ხელოვნება ადამიანის მიერ სამყაროს (სივრცული და დროისმიერი კავშირით) აღქმის განსაკუთრებული ფორმაა, როგორც ერთ „სურათად“ ინტერპრეტირებული პირობითი მთლიანობა.

ხელოვნება მხატვრულ ქმნილებათა (ფერწერული ნამუშევარი, არქიტექტურული ნაგებობები, ქანდაკება, სიმფონია და სხვ.) სახით არსებობს, რომელთა მოსმენა, დანახვა შეგვიძლია. ხელოვნების შინაარსის, ფორმის, მშვენიერების, სილამაზის აღქმა გრძნობად-რეალური, ესთეტიკურია. ხელოვნების შინაარსი ერთმანეთისაგან განსხვავებული ელემენტებისგან შედგება. რეალურად არსებული ფერები, ფორმები, ბგერები და სხვ. და მეორე, სულიერი ცხოვრების: სიყვარული, ერთგულება და ა.შ. ამრიგად, ხელოვნების შინაარსში გრძნობადი და ზეგრძნობადი (არაგრძნობადი) ელემენტებია. ხელოვნების შინაარსი ობიექტურად გრძნობად-ემოციურია, რადგან ის ან მშვენიერი, ამაღლებული, ტრაგიკული ან კომიკურია, რაც თავისთავად განაპირობებს ემოციურ ზემოქმედებას.

ხელოვნების შინაარსი ხომ ადამიანის და გარემომცველი სამყაროს ურთიერთგანცდის თავისებურად გამომსახველია, არსებულ სინამდვილეს „ბაძავს“, წარმოგ-



რომი, ვატიკანი. სტანცა დელა სინიატურა. რაფაელ სანტი, ათენის სკოლა

ვიდგენს. მხატვრული ლიტერატურა, რეალობის და, ამასთანავე, ცოდნის შემცველია, რაც ხელოვნებას შემეცნების მეშვეობით მეცნიერებასთან აახლოებს.

ხელოვნების „ბუნების“ განსაკუთრებულობაზე ისიც მეტყველებს, რომ იგი კომუნიკაციის არაჩვეულებრივი საშუალებაა. ხელოვანი, პერსონალური შეხედულების და ემოციებით დატვირთულ თავის ნაწარმოებს გადასცემს სხვას, აღმქმელს, რომელიც ავტორის ფიქრების, შეხედულების გამზიარებელი ხდება. ხელოვნების შინაარსი ობიექტურად გავლენას ახდენს, ის ან ლამაზი, მშვენიერია, ან სევდიოა და ტრაგიკიმით არის აღსავსე.

მეტაფიზიკოსებთან ხელოვნება, სილამაზის, მშვენიერების, იდუმალი იდეის ღმერთის გამოვლინებაა, ესთეტიკოსების და ფიზიოლოგთა თქმით, იგი თამაშია.

ხელოვნება თავისუფალია და მასში თამაშის მომენტებიც არის, მაგრამ ხელოვნების მთავარი დანიშნულება ისაა, რომ იგი აუცილებელია ადამიანებისათვის, ის არის ერთსა და იმავე გრძნობებით ადამიანთა ურთიერთობისა და დაკავშირების საშუალება.

მაყურებელთა, მსმენელთა გონებაზე, ნებასა და გრძნობებულობაზე ხელოვნების და მისი სხვადასხვა დარგის ესთეტიკური, ზნეობრივ-სულიერი ზემოქმედება უძველესი დროიდანვე ხელოვნების და არა მხოლოდ ხელოვნების მოღვაწეთა განსჯის საგანი იყო. დიდი მოაზროვნეები, ხელოვნებაში უზარმაზარ შემეცნებით შესაძლებლობებს ხედავდნენ: ლევ ტოლსტოი, ზოგიერთი რუსი და ევროპელი ხელოვნებათმცოდნის საპირისპიროდ, ხელოვნების სოციალური და ესთეტიკური რაობის დადგენისას, დაჟინებით მოითხოვდა, რომ ხელოვნების მკაფიოდ განსაზღვრებისას, „უწინარესად საჭიროა მისი რაობა განვიხილოთ არა როგორც ტკბობის საგანი, არამედ, როგორც ადამიანის ცხოვრების ერთ-ერთი პირობათაგანი“. დიდი მწერლის ეს თვალსაზრისი სრულად შეესიტყვება ეროვნულსა თუ უცხოურ თვალსაჩინო ჰუმანიტარულ წრეებში მიღებულ აზრს იმის თაობაზე, რომ ადამიანის ზიარება კულტურასა და ხელოვნებასთან მისი პიროვნული სრულყოფილების აუცილებელი პირობაა.

და მაინც, ალბათ ეს აზრი ყველაზე სრულყოფილად თეოდორე დოსტოევსკიმ გამოხატა: „სამყაროს სილამაზე გადაარჩინს“... ადამიანი პოულობს და უპირობოდ იღებს სილამაზეს... და იქნებ სწორედ ამაშია მხატვრული შემოქმედების უდიდესი საიდუმლოება, რომ ადამიანის მიერ შექმნილი სილამაზის ხატება შეურყეველ კერპად იქცევა... მოთხოვნილება სილამაზისა და შემოქმედისა, რომელიც მას განასახიერებს, განუყოფელია ადამიანისაგან და მის გარეშე ადამიანის არსებობასაც აზრი შეიძლება დაეკარგოს.

ხელოვნების მნიშვნელობა, მისი კეთილისმყოფელი ზეგავლენა პიროვნების შინაგან სამყაროზე (ზნეობრივსა და ესთეტიკურ მხარეებზე) განსაკუთრებულია, ვინაიდან სინატიფით ტკბობა, უკვე თავისთავად ადამიანის სულიერი სრულყოფილების საწინდარია. ესთეტიკური გრძნობის განვითარება ცხოვრებისეულ მოთხოვნილებად იქცევა პიროვნებისთვის, რომლისათვისაც ხელოვნება და ხელოვნების ნაწარმოების შემეცნების პროცესი ყოველდღიურობის ნაწილი ხდება. ეს ის პროცესია, რომელიც ადამიანის სულიერ სამყაროს ამდიდრებს და აკეთილშობილებს.

ყოველი ისტორიული ეპოქისთვის დამახასიათებელია ხელოვნების ფენომენის მისეული გაგება, რაც განპირობებულია ხელოვანის ადგილით და როლით საზოგადოებაში. მნიშვნელოვანია ისიც, თუ როგორ ინარჩუნებს ხელოვნება თავის სპეციფიკურ

პოზიციას, სამყაროს ხედვის „სახვით“ ათვისებაში. ადამიანთა ცნობიერებაში ხელოვნების გაგება კულტურის ფორმათა ცვლილებებზეა დამოკიდებული და ამ ცვალებადობათა ურთიერთქმედებაზე. ისტორიულად ხელოვნება მაშინ დაიბადა, როდესაც ცნობიერ ადამიანს უტილიტარული ინტერესების დაკმაყოფილების შემდეგ შემოქმედებითი ქმნადობის სურვილი გაუჩნდა. ხელოვნება სინამდვილის ესთეტიკური ათვისების საშუალებაა. სულიერი კულტურის უმნიშვნელოვანეს მოდელს, ხელოვნებას ფილოსოფიასთან მჭიდრო კავშირი აქვს – ხელოვნება შემოქმედებით, ხელოვანთა მიერ შექმნილი მხატვრული სახეებით, „ფილოსოფია კი ცნებებით ოპერირებს, იყენებს ფილოსოფიურ ლოგიკას, რომელიც რაციონალურთან ერთად ირაციონალურ აზროვნებასაც გულისხმობს. ხელოვნების ინტერესის ობიექტია ბუნებისა და საზოგადოების ესა თუ ის მოვლენა. ხელოვნების დანიშნულებაა ამ მოვლენის მხატვრული განზოგადება. ფილოსოფიის სფერო მთელ სინამდვილეზე ვრცელდება, არსებულზე მთლიანად, რომელშიც შედის ხელოვნების მიერ შექმნილი სინამდვილეც“.¹

როგორია ხელოვნების უძველესი განსაზღვრებანი, რომლებიც ბერძნულმა ანტიკურმა წყაროებმა შემოგვინახეს. ანტიკურ პერიოდში ხელოვნება მატერიალურს და სულიერს შორის შუალედურ მდგომარეობას იკავებდა. მრავლის დამტევი სიტყვა – ხელოვნება – მხატვრულ ნაწარმოებს, ოსტატობას და არტისტიზმსაც აღნიშნავდა. ბერძნული სიტყვა „τέχνη“ – ტექნე ერთდროულად მეცნიერებას, ხელოსნობას და ხელოვნებასაც მოიაზრებდა. „ტექნე“ გამოიყენებოდა არამარტო მხატვრული შემოქმედებისათვის, არამედ სხვადასხვა მოღვაწეობისთვისაც – ყველაფერ იმას, რაც ცოდნას, გამოცდილებას უკავშირდებოდა. ამიტომ როგორც ძველი ბერძნები ამბობდნენ, ხელოვნება გონისმიერი მოღვაწეობა, სიბრძნეა.

ჰომეროსი ხელოვნებაზე (ჰომეროსთან „σοφία“– სიბრძნეს ნიშნავს, „τέχνη“ კი ხელოვნებას, ხელოვნება უკავშირდება სიბრძნეს. სიბრძნეს, როგორც ცოდნას შემოქმედების შესახებ) საუბრისას, ხელოსნობას გულისხმობს. იგი მიიჩნევდა, რომ საგნის თვისება გრძნობად-ემოციური და განცდადია და, ამასთანავე, ღვთიური ძალით არის განპირობებული. ასევეა ბერძნული ეპიკური პოემიის მამამთავარ ჰესიოდეს „თეოგონიაში“. ღვთაებრივი ბუნებისაა მხატვრული შემოქმედება, მშვენიერება ღვთისგან მომდინარეა, ღვთიური ძალებითაა ნაკარნახევი.

პლატონისა და არისტოტელეს ფილოსოფიურ ნაწარმოებებში ესთეტიკურის, მშვენიერების შესახებ საკითხი ვრცლად, მთელი სისავსით იშლება. მათ მიიჩნდათ, რომ ესთეტიკური საქმიანობა მიბაძვა-მიმსგავსებაა. პლატონთან „გრძნობად საგნებს არ ახასიათებთ ჭეშმარიტი ყოფიერება, ისინი წარმოადგენენ იდეების ნაკლოვან ანარეკლს“. მშვენიერების მოძღვრების შესახებ საკითხებს იგი ეხება თავის ნაწარმოებებში: „სახელმწიფო“, „ფედროსი“, „ნადიმი“, „პიროსი“, „იონი“ და სხვა. პლატონი თვლიდა, რომ ხელოვნება, სინამდვილის გრძნობისმიერი გამოხატულებაა, გრძნობადი კი ანარეკლია სინამდვილის, რომელიც იდეალურია. ხელოვანი თავის ნაწარმოებებში არ არსებულ სინამდვილეს გამოსახავს. ამგვარი ხელოვნება შორს არის შემეცნებისგან და იდეალურად მწყობრ სახელმწიფოში მას არ აქვს არსებობის უფლება, ხელოვნება უნდა განიდევნოს. პლატონთან, დიალოგში „იონი“, შემოქმედებითი პროცესის და შემეცნებითი აქტის მიმართება ურთიერთსაწინააღმდეგოა. დიალოგში მონაწილე სოკრატე შემოქმედების პროცესზე საუბრისას ასეთ სიტყვებსაც კი ახსენებს:

¹ <https://burusi.wordpress.com/2010/06/01/philosophy-2/>.

„ღვთაებრივი ძალა“, „სულისჩამდგმელი“ და მიიჩნევს, რომ ხელოვნების ასახვის ობიექტი გამორჩეული, განსაკუთრებული თვისებების მქონე უნდა იყოს.

მისგან განსხვავებულია პითაგორას მოსაზრება. თუკი სოკრატე მშვენიერებას, ადამიანის სულის მწიბრივი იდეალის გამოხატულებას აღიარებდა, პითაგორა რიცხვით ზუსტ პროპორციებში ხედავდა სილამაზეს. მეტიც, ის მიიჩნევდა, რომ „რიცხვთა ჰარმონია კოსმიურ მუსიკასთანაა კავშირში“.¹ პითაგორასთვის მუსიკა განსაკუთრებულია და მას კათარზისის მნიშვნელობას ანიჭებს. ქნარზე შესრულებულ მუსიკას იგი თერაპიული მიზნებისთვისაც მიმართავდა. ამიტომაც მოიხსენიებენ პითაგორას არტ-თერაპიის დამფუძნებლად.

პლატონის მოსაზრებით, ხელოვანი გაუცნობიერებლად მუშაობს, პოეტი ღვთაებრივი ძალის და განსაზღვრული მუშის დახმარებით ქმნის და ამგვარად, ღვთაებრივი, პოეტის მეშვეობით, ადამიანთა სულებს ეხმიანება.

მნიშვნელოვნად საყურადღებოა, რომ შემოქმედებითი პროცესის განსახორციელებლად ღვთაება განსაკუთრებულ, განსწავლულ და სხვა ღირსებით გამორჩეულ ადამიანს ირჩევს. სამყაროში არსებობს მრავალი საგანი, რომელთაც აქვთ იდეალური „სახე“, რომელთა ანარეკლსაც რეალური საგნები წარმოადგენენ. რადგან „ანარეკლის ანარეკლს“ წარმოგვიჩენს, შემოქმედებითი, მხატვრული წარმოსახვა, მისი გამოჩინება კი ღვთაების დამსახურებაა. პლატონის შეხედულებით – რეალური სამყარო მოგვაგონებს ანარეკლების თეატრს, სადაც ადამიანს საგანთა მხოლოდ მოხაზულობა შეუძლია გაარჩიოს და ვერ გაიგოს მისი არსი. ხელოვნება რეალური სამყაროს მიმსგავსებაა. ამიტომ ხელოვნება (გარემომცველი სამყაროს – იმ სამყაროსი, რომელსაც ის ბაძავს) ჭეშმარიტების მიღმა რჩება. პლატონი მხატვრებს უგუნურებად მიიჩნევდა, თვლიდა, რომ ისინი ადამიანებს იდეალური „სახის“ აღქმაში ხელს უშლიან. ფერწერა ისევე, როგორც სხვა მიმბაძველობითი ხელოვნება, ქმნის ნაწარმოებს, რომელიც ჭეშმარიტებისგან, გონიერებისგან დაშორებულია. უფრო მეტიც, პლატონი აცხადებდა მხატვრის ხელოვნება, მისი ოსტატობა „დემონური ენერჯის“ დამსახურებაა და მხატვარი სხვათაგან – შთაგონებით გამოირჩევა.

პლატონის მოსწავლე არისტოტელე, მოსაზრებას ესთეტიკაზე თავის ნაწარმოებებში: „რიტორიკა“, „პოლიტიკა“, „პოეტიკა“ წარმოგვიდგენს. „პოეტიკაში“ არისტოტელე მხატვრულობის შთაბეჭდილების მისაღწევ, შემოქმედების მართვის რჩევებს გვთავაზობს. მისი მოსაზრებით ხელოვნება მიბაძვა, მიმეზისია. არისტოტელე წერდა: „ეპიკური და ტრაგიკული პოეზია, კომედია და დითირამბული პოეზია, ავლეთიკის და კითარისტიკის დიდი ნაწილი – ყველა ესენი გამომსახველობითი ხელოვნებანია“.²

არისტოტელესთვის მრავალფეროვან, გრძნობად სამყაროში არსებობს რეალური საგანი და მოვლენა. ადამიანი ხელოვნებასთან ურთიერთობით, მასთან სიახლოვეთ კმაყოფილების გრძნობით ივსება, რაც განპირობებულია ხელოვნების გაცნობის, სიახლის შეგრძნების სიხარულთან. ხელოვნება შემეცნების გამორჩევიტად განსაკუთრებული სახეა. არისტოტელეს ესთეტიკურ თეორიულ საკითხებში ხელოვნებისა (ხელოვნება როგორც სინამდვილის შემოქმედებითი აღქმა) და სინამდვილის ურთიერთმიმართება უმნიშვნელოვანესია. არისტოტელე მიბაძვის სამ სახეზე საუბრობს: საგანზე, უნარზე და საშუალებაზე, რომელთა მეშვეობით ხელოვნებას სხვადასხვა

¹ მირცხულავა, ხელოვნების ფილოსოფია, 2015, გვ. 15.

² ყულიჯანიშვილი, ესთეტიკა, 2006, გვ. 236.

სახეობად ყოფს და საუბრობს ხელოვნების დინამიკურ და სტატიკურ ხასიათზე. საგულისხმოა არისტოტელეს შეხედულება შემოქმედების პროცესთან დაკავშირებით. ადამიანის შემეცნება ხელოვნების ნაწარმოების შექმნისას ზუსტ ურთიერთმიმართებაშია. არისტოტელე ხელოვნების შესაძლებლობას ცხოვრებაზე შემოქმედების თვალსაზრისით განიხილავდა. ამიტომაცაა, რომ იგი ხელოვნებას მოღვაწეობის სფეროს კი არ მიაკუთვნებდა, არამედ შემოქმედებითს. მასთან ხელოვნებას აღმზრდელობითი დანიშნულება აქვს. პლატონის ესთეტიკურ თეორიაში მშვენიერების, ხელოვნების და საგნების იდეა პირველადი სამყაროს ანარეკლებია. იგი პიროვნების ესთეტიკური აღზრდის მნიშვნელობასა და, ამასთანავე, შემოქმედების ირაციონალურ ბუნებაზე ხაზგასმით მსჯელობდა. პლატონთან მიმემისი განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია. მატერიალურ იდეათა სამყაროში, მიმბაძველობით ხელოვნება ჭეშმარიტ იდეას შორდება, „რეალური საგნები იდეების მიმესისია, ხოლო ხელოვნება რეალური საგნების მიმესისია“.¹

პლატონი უგულვებელყოფდა ხელოვნების რამდენიმე სახეობას, ჟანრს, მათ უსარგებლო, ილუზიად თვლიდა.²

პლატონის თქმით, ჩვენს ცნობიერებაში, როცა პოეზია მიბაძვას ცდილობს, ის მიმემისის ხელოვნების იდეალურ მოდელს ემსგავსება და ფერწერის გვერდით დგება:

საგულისხმოა, რომ, „ძველ ბერძენთა უძველესი ხელოვნება, ე. წ. ქორეა, უპირველეს ყოვლისა, გრძობათა გამოხატვა-განმუხტვას ემსახურებოდა და ცეკვის, მუსიკის და სიმღერის გამთლიანება-ინტეგრირებას ახდენდა. ქორეა კულტსა და რიტუალს, განსაკუთრებით კი დიონისეს მისტერიებს უკავშირდებოდა. არის მოსაზრება, რომ ტერმინი „მიმემისი“, სწორედ დიონისეს კულტში ჩნდება, სადაც ქურუმთა მიმიკასა და ცეკვას გამოხატავს. ნიშანდობლივია, რომ პლატონი და სტრაბონი ტერმინებს „მიმემისი“ და „მისტერია“ სინონიმებად იყენებდნენ, ხოლო დელფოსის ჰიმნებში „მიმემისით“ სარიტუალო (თავისი არსით) ექსპრესიული ცეკვა აღინიშნება³ პლატონი თვლიდა, რომ მიბაძვა ყველანაირი მხატვრული მოღვაწეობის საფუძველს წარმოადგენს. მანვე შექმნა მიმემისის თეორიის იდეალისტური ვარიანტი. მისი თეორია ხსნიდა ხელოვნების არსს და, ამასთანავე, მის შემეცნებით, ესთეტიკურ არასრულფასოვნებას განმარტავდა.

რეალისტური ხელოვნება, რომელიც მიბაძვის მიბაძვაა, ზნეობრიობის მიზანს, გრძობადისგან ადამიანის განთავისუფლებას ეწინააღმდეგება. პლატონისთვის ხელოვანია ის ადამიანი, რომელიც იდეას ჭვრეტს და შეუძლია მისი გამოხატვა. პლატონის „ათენელთან“ დიალოგში კანონმდებლობასთან დაკავშირებით ნათლად ნათქვამია: „იგია ოსტატი თავის საქმის და „მისი ხელოვნება მიბაძვა“.

პლატონი, ობიექტური იდეალიზმის კლასიკოსი, თავის ცნობილ ნაწარმოებში „სახელმწიფო“ პოეტების მიმართ გამოთქმულ მოსაზრებაში ნათლად გამოხატავს მათდამი და პოეზიისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას. ის აცხადებდა: „პოეზია, მიბაძვის ხელოვნებაა“. მისთვის მიბაძვა მექანიკური პროცესია. ყოველ საგანს აქვს იდეა, რომლის მიბაძვას ცდილობს ხელოვანი. იდეათა შემქმნელი ღმერთია. ოსტა-

¹ მირცხულავა, ხელოვნების ფილოსოფია, 2015, გვ. 17.

² ძველი ფილოსოფოსები ხელოსნობას და შემოქმედებას აერთიანებდნენ, ხელოვნების ხელოსნობიდან გამოყოფა | საუკუნის შუა წლებიდან ხდება.

³ მირცხულავა, ხელოვნების ფილოსოფია, 2015, გვ.17.

ტი – ხელოსანი საგანზე დაკვირვებით, მიბაძვით ქმნის. ღვთაებრივი იდეით შთაგონებული ქმნის მატერიალურ საგანს. ხელოვანი მიმბაძველია, ისე რომ საგნის არსობრივი მხარე მისთვის გაუგებარი რჩება. ღვთაების და ჭეშმარიტების მომდევნოდ, პოეტი, მხატვარიც მიბაძვით ქმნის საგანს არა ისეთს, როგორც არის, არამედ როგორც მას ჰგონია რომ არის. პლატონისთვის ამგვარი ხელოვნება სინამდვილის მიღმა რჩება. ეს ერთგვარი ილუზიაა. პლატონის ფილოსოფიური მოსაზრება პოეზიისადმი დიქტომიას (დიქტომია - სადაც სიმართლე პირველწყაროა) ზნეობის მიზანს ეყრდნობა. პოეზია ეს არის მიბაძვა! აცხადებდა პლატონი.

არისტოტელე, პლატონის მოსწავლე, თავის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებში „პოეტიკა“, პლატონის ფილოსოფიურ შეხედულებასთან დაკავშირებით, რომელიც ხელოვნების მიბაძვას ეხება, ერთი მხრივ, განსხვავებულ მოსაზრებას აყალიბებს. არისტოტელე მიმეზისის თეორიას არამართო სახვით ხელოვნებას, არამედ ლიტერატურას და მუსიკასაც უკავშირებს. თუკი პლატონი „მარადიული იდეების“ მიმბაძველობაზე საუბრობს, არისტოტელე ხელოვნებაზე, როგორც საგანთა მიმბაძველობით ბუნებაზე ამახვილებს ყურადღებას. არისტოტელეს მიხედვით, იდეა თვით საგნებში დევს, და სწორედ ამიტომ, მხოლოდ და მხოლოდ საგნების მიბაძვა შეიძლება.

ხელოვნება სინამდვილეს ბაძავს, მაგრამ რა არის სინამდვილე? არისტოტელესთვის რეალობა მატერიალური და არა აბსტრაქტირებული იდეების სამყაროა. არისტოტელეს მოძღვრებით ხელოვანი ბაძავს რეალობას (პოეტური მიბაძვა, როგორც შემოქმედებითი გარდასახვის აუცილებლობა) ახალი რეალობის შესაქმნელად – შემოქმედებითი მიბაძვა პოეზიის მეშვეობით სინამდვილეს ასხვავებებს. არისტოტელეს მოსაზრებით, სინამდვილე მატერიალური სამყაროა, პოეტური ქმნილება შემოქმედებითად გარდაქმნილია. არისტოტელეს მნიშვნელოვნად მიაჩნია შემოქმედებითი ბაძვის ნიჭი და უნარი. და რაც მნიშვნელოვანია, ეს პროცესი დაკავშირებულია სიამოვნების განცდასთან. არისტოტელე აცხადებდა, რომ პოეზია ბუნებრივი მიზეზით შეიქმნა. ის თვლიდა, რომ მიბაძვა ადამიანის თანდაყოლილი უნარია, ამასთანავე, ის სიამოვნების განცდა, რაც მიბაძვის ხელოვნების თანმდევი, ასევე, სრულიად ბუნებრივია.

არისტოტელესთან დასაზღვრულია რეალობა და რეალისტურობა. საყურადღებოა ისიც, რომ არისტოტელესთან ბაძვის ხელოვნება აღქმის პროცესსაც ეყრდნობა. არისტოტელეს „პოეტიკის“ მიხედვით „პოეტის მიერ შექმნილი სამყარო ჰორიზონტია, რეალურსა და ფანტაზიას შორის“.

არისტოტელე, პლატონის მსგავსად, საუბრობდა ხელოვნების მიმბაძველობით ხასიათზე. თუმცა მასწავლებლისგან განსხვავებით, ხელოვანის შემოქმედებით მხატვრულ აზროვნებას ნიჭიერებას უკავშირებდა. ხელოვნებაზე მსჯელობისას, აღნიშნავდა ხელოვნების სხვა „სახეობას“, თუ როგორ ეხმარება ფიზიკური შრომა ახალგაზრდებში მშვენიერების გრძნობის განვითარებას, მაგრამ ასეთი ხელოვნება მხოლოდ ხელოსნობის მსგავსია.

არისტოტელე, რომელსაც მხატვრული შემოქმედება, ხელოვნება მიბაძვად მიაჩნდა, თვლიდა, რომ ხელოვანი ავტორია. „არისტოტელეს დებულება, ხელოვნების ქმნადობა, რაციონალური და დასწავლადი პროცესია, მაგრამ მასზე არ დაიყვანება, შეიძლება ასწავლო გარითმვა, მაგრამ ვერ ასწავლი მეტაფორას“.¹ პლატონი „მარადიული

¹ ყულიჯანიშვილი, ესთეტიკა, 2006, გვ. 236.

იდებებს“ მიმბაძველობაზე, არისტოტელე კი ხელოვნებაზე, როგორც საგანთა მიმბაძველობით ბუნებაზე საუბრობს. არისტოტელეს მიხედვით, იდეა თვით საგნებშია განფენილი, და ამიტომ, საგნების მხოლოდ მიბაძვა შეიძლება. როგორც ზემოთ ვახსენეთ, სხვადასხვა სახეობის, მიმბაძველობის თეორიის გამოყენებით, არისტოტელემ ხელოვნების კლასიფიკაციის სისტემა ჩამოაყალიბა. მასთან მხატვრული მოღვაწეობის შეფასება ამგვარია: „თავისუფალი“, „მექანიკური“. „თავისუფალი ხელოვნება“ (გრამატიკა, გეომეტრია, პოეზია, რიტორიკა, მუსიკა) და „მექანიკური ხელოვნება“ (ქანდაკება, ფერწერა და სხვ.) მისთვის ორივე „თავისუფალი და მექანიკური ხელოვნება“ ფიქრის, აზროვნების, გონისმიერი ჭვრეტის საუკეთესო საშუალება იყო.

არისტოტელეს შეხედულებით ეპიკური და ტრაგიკული პოეზია, ასევე, კომედია და პოეზია დითირამბულია, დიდი ნაწილი ავლენტიკა და კითარისტეკა – ეს არის მიბაძვის ხელოვნება. არისტოტელე საუბრობს მიბაძვის სამ სახეზე: რით ხდება მობაძვა, რას და როგორ ბაძვენ, რაც არცთუ ხშირად ერთნაირია.

მნიშვნელოვანი არისტოტელეს თეორიაში ისაა, რომ ხელოვნებაში მიმბაძველობას სარგებელი მოაქვს, ისეთი დარგებისთვის როგორცაა მუსიკა, დრამა, რომელთაც კათარზისის მნიშვნელობა ენიჭება. არისტოტელეს „პოეტიკაში“ ხელოვნება ფილოსოფიის მოკავშირედ გამოდის. რადგან არც ცნებებს და ზნეობას ზიანს არ აყენებს. ხელოვნება მიმეზისის – ბაძვის და კათარზისის – განწმენდის ცნებებს ეყრდნობა. არისტოტელესთან კათარზისს და ბაძვას ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს.

არისტოტელე მიმეზისის თეორიას არამართო სახვით ხელოვნებას, არამედ ლიტერატურას და მუსიკასაც უკავშირებს. მიმეზისის თეორია საერთო ანტიკური წარმოდგენაა ხელოვნების არსზე, რომელიც შემდეგ ევროპულმა ესთეტიკამ განავითარა.

ანტიკური პერიოდის ფილოსოფოსი პლოტინე თვლიდა, რომ სამყაროს ღვთაება ხელოსან დემიურგად გადაიქცევა. ხელოსანი-ოსტატი ყველა საგნის ფორმას, პროტოტიპს ქმნის. მხატვარი დემიურგის შემოქმედი ბუნების, ენერჯის მონაწილე და გამომხატველია. თუკი კლასიკური ანტიკური ესთეტიკა განიხილავს ხელოვნებას, როგორც ბუნების მიმბაძველობას – მიმეზისს, ახლა ბუნებაა მხატვრული საქმიანობის მისტიკური და სიმბოლისტური გამოხატულების შემოქმედი.

შუა საუკუნეების ესთეტიკური აღქმისათვის ერთგვარი დუალიზმი, მგრძობელობა, ზემგრძობელობაა დამახასიათებელი. მიწიერის და ზეციურის იერარქიული დაყოფის პრინციპებზე დაქვემდებარებულ მდგომარეობას სახვითი ხელოვნება იკავებს. არეოპაგიტულმა ფილოსოფიურმა შეხედულებამ დიდი როლი შეასრულა შუა საუკუნეების აზროვნების ისტორიაში. არეოპაგიტული ტრაქტატები წარმოადგენდნენ ქრისტიანული აზროვნების, პოეტთა და ხელოვანთა მსოფლმხედველობას.

„ნეოპლატონიზმი (და მისი სახით ანტიკური ფილოსოფიური მემკვიდრეობის) ქრისტიანული მსოფლმხედველობასთან შეგუების ბრწყინვალე ნიმუშია ე.წ. არეოპაგიტული მოძღვრება, რომელიც „ქრისტიანობის მისტიკურ“ გადმოცემას წარმოადგენს“.¹ არეოპაგიტულ მოძღვრებაში მშვენიერება ღმერთშია, მისგან მომდინარეა ღვთაებრივი ძალა, ესთეტიკური შემოქმედება ღვთაებრივი აქტია. საგნები იერარქიული წესით ავლენენ სრულყოფილ ღმერთს. მშვენიერება ღმერთთან ყველაზე ახლოს დგას. საგანი პირველ მიზეზთან სიახლოვით კიდევ უფრო მშვენიერი ხდება. მხატვრული შემოქმედება – ღვთაებრივი აქტია, ღმერთის მიერ შექმნილი სამყაროს მშვენიე-

¹ იქვე, გვ. 237

რების გადმოძვნილი ხელოვანია, იგია გამტარი ღვთაებრივი ძალის, რომლის დახმარებით იქმნება მხატვრული შემოქმედება.

აღორძინებისთვის ასეთი ფილოსოფიური შეხედულება ფასეულად მნიშვნელოვანია. პიროვნული მაღალი ღირსება, იდეათა უსაზღვრო შესაძლებლობა, ამგვარად ხედავდა მხატვარს აღორძინების ესთეტიკა. რამდენად საგულისხმოა, რომ „უნივერსალური ადამიანის“ ცნება არა ფილოსოფოსთან, მეცნიერთან, არამედ მხატვართან იგივედებოდა. მხატვარი შუალედურ პოზიციაშია ფიზიკურ და გონებრივ შრომას შორის. ხელოვანთა შემოქმედებაში, მოღვაწეობაში ხედავდნენ იმ რეალურ გზას დუალიზმის თეორიისა და პრაქტიკის დაძლევაში, რომელსაც ეფუძნებოდა მთელი შუა საუკუნეების კულტურა. ამიტომაც მხატვარი – პიროვნება უმთავრესად მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს რენესანსულ საზოგადოებაში. ხელოვანი ღვთაებრივი წესრიგის, „divino“ „არსებაა“. რენესანსული დროის მხატვარი ოსტატურადაა დახელოვნებული თავის საქმიანობაში. მის შემოქმედებას ესთეტიკური მნიშვნელობა ენიჭება. იწერება ბიოგრაფიები. მხატვრები, მოქანდაკეები თავიანთი ცხოვრებისა თუ პროფესიის შესახებ ჩანაწერებს თვითონვე აკეთებდნენ. ჯორჯო ვაზარი მრავალთაგან პირველია, რომელმაც იტალიის ხელოვნება დაწერა, 1550 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომი „ყოველად ბრწყინვალე მხატვართა, მოქანდაკეთა და არქიტექტორთა ცხოვრება“, რომელიც უაღრესად საინტერესოა არამარტო ხელოვანთა ბიოგრაფიებით, არამედ ხელოვნების ნაწარმოებთა გაანალიზების კრიტიკული ხედვითაც. ვაზარი წერდა: „ხელოვნება დროთა განმავლობაში უფრო რეალისტური და მშვენიერია, და თავისი სრულყოფილების მწვერვალს სწორედ მის თანამედროვე ეპოქაში აღწევს“.¹

შუა საუკუნეების არახილვადი, ზემატერიალური „სულიერებაზე მჭვრეტელი“ პიროვნების ნაცვლად, რენესანსული ადამიანი იდეალურობისკენ ისწრაფვის. რენესანსი ხომ აღორძინებას, ანტიკური სამყაროს ხელახალ დაბადებას, გულისხმობს. (პირველად ტერმინი აღორძინება ჯორჯო ვაზარიმ გამოიყენა). ანტიკური ეპოქით დაინტერესებას და მის აღმოჩენას მართლაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს რენესანსული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში, თუმცა რენესანსი მხოლოდ ანტიკურის აღორძინებით არ შემოიფარგლება და უფრო ღრმა და კომპლექსურ მოვლენას წარმოადგენს.

სამყაროს ახლებური ხედვა ადამიანის მოღვაწეობის თითქმის ყველა სფეროს შეეხო. რენესანსული ესთეტიკა (საგნობრივი ესთეტიკა, ხელოვნების კონკრეტულ საკითხებს ამუშავებს) და მხატვრული პრაქტიკა ურთიერთმიმართებაშია. ამ პერიოდის დოქტრინები, სიცოცხლის, მშვენიერების სიყვარულით არის განმტკიცებული. ჰუმანიზმისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ადამიანური ფასეულობაა. რენესანსის ადამიანი აღარ იყო ორიენტირებული საიქიო ცხოვრებაზე, პირიქით, ის საკუთარი თავის რეალიზებას და სამყაროს შემეცნებას ცდილობდა. „მხატვრები მოხიბლუნი იყვნენ იმ აზრით, რომ ხელოვნებას შეეძლო არ მარტო საღვთო ამბავი გადმოეცა ამაღელვებლად, არამედ, როგორც სარკეში ისე აესახა რეალური სამყაროს რაიმე მონაკვეთი“.²

XV საუკუნის ჰუმანიზმებისთვის სახვითი ხელოვნების ყველა დარგი - არქიტექტურა, მხატვრობა, ქანდაკება - ხელოვნებას (არა ხელოსნობას) ეკუთვნოდა. ხელო-

¹ Памятники мирового искусство, искусство италии конца XIII-XV веков, ст. 140.

² გომბრიხი, ხელოვნების ამბავი, 2012, გვ. 247.

ვანი, გარდა პროფესიული უნარისა, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების ცოდნასაც იყო დაუფლებული ანუ ის „ღვთისგან შთაგონებული შემოქმედი გენიოსია, რომლის ღვთითობობებული ნიჭი მას ყველა დანარჩენ მოკვდავზე აღმატებულს ხდიდა, ხელოვანის რენესანსული შეფასების კლასიკური ფორმულაა“.¹

შემოქმედთა უპირატესად განსაზღვრა, მათი მნიშვნელობის აღიარებას უწყობდა ხელს. ხელოვნების შემეცნებითი ხასიათი ძლიერდება ჰუმანისტების გაგებით, როდესაც ხელოვნება ქმნის ბუნების დასრულებულ, სრულქმნილ „ხატებას“. ანტიკური ტრადიციების გამზიარებელ რენესანსის ეპოქაში იდეალური რეალურს ერწყმის. ამ საოცარი ურთერთშეთანხმების საუკეთესო ნიმუშია ლეონარდოს მონა ლიზა – „ხელოვნების და რეალობის ბღვარზე უიშვიათესი სრულყოფილი სახე, რომელშიც წამიერი მომენტი და მარადიული სიმშვიდე სრული წონასწორობით ერთიანდება“.²

ხელოვნების არსის, მისი „უსაზღვრობის“, ფილოსოფიური ასპექტის გემოაღწერილი ზოგადკულტურული თვალსაზრისი, მეცნიერთა ხატოვანი ლოგიკით, თეორიული ნააზრევის მრავალთაგან მხოლოდ მცირეა.

ხელოვანთა მიერ საუკუნეთა მანძილზე გადმოტარებულ, სინამდვილის სუბიექტური განცდებით გადმოცემულ, ესთეტიკურად გაცნობიერებულ სამყაროში, სადაც „ხელოვნების მოდელის“ უნივერსალური ბუნებაა განჭვრეტილი, მრავალი ასეული წელია, რაც ხელოვნების, მისი „მაძიებლური ხასიათის“, სხვადასხვა ეპოქისეული კონცეფციით, თავისებური მსოფლგაგებით მსჯელობა მიმდინარეობს...

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არისტოტელე, პოეტიკა, თბ., 1987.
2. გომბრიხი ე. ჰ., ხელოვნების ამბავი , თბ., 2012 .
3. მირცხულავა რ., ხელოვნების ფსიქოლოგია, თბ., 2015.
4. სთოქსედი მ., ქოთრენი მ. ვ., ხელოვნების ისტორია“ (XVI- XVII საუკუნეების ევროპა) 2018 .
5. ყულიჯანიშვილი ა., ესთეტიკა , თბ., 2006.
6. <http://philosophya.ge/archives/193>
7. <http://intermedia.ge/167>
8. Вундт В., „Фантазия как основа искусства“ Санкт-Петербург , 1914.
9. Памятники мирового искусство, искусство италии конца XIII-XV веков, Москва 1988.
10. Л.Н. Толстой. Что такое искусство? Электронная публикация Версия 3.0 от 28 февраля 2017.

¹სთოქსედი, ქოთრენი, ხელოვნების ისტორია“ XVI- XVII საუკუნეების ევროპა, 2018, გვ.12.

²იქვე, გვ. 12.

SOME QUESTIONS OF THE PHILOSOPHICAL ASSESSMENT OF ART

The aim of this article is to present in general terms the views or opinions about art that have already emerged and exist at different times and in different places.

The journey into the world of art is primarily associated with beauty and incomparability. The works of art are characterised by the constant quality that makes them unique and special. Art that is adjusted or adapted to life metaphorically creates something aesthetically important and unforgettable for us.

The assessment of the art phenomenon has always been at the centre of quite a few discussions. The conversations on this subject are inexhaustible....

What is art? Art is a special form of consciousness, both mental and creative action, whose specific characteristic is the representation of reality in artistic forms. The human sensation of the manifold world, this emotional relationship to the world is expressed in art through the form of artistic figures. And these artistic figures are in their essence carriers of spiritual activity and striving, as well as carriers of information. Just as in scientific observation and investigation, art is one of the means of perceiving the world, of expressing the distinctly pictorial, symbolic structure of human creative activity in its aesthetic, epistemic and communicative predetermination. Art is a particular form of how man perceives the world (spatial and digital) – as a unified “image” interpreted conditional wholeness.

The aesthetic, moral and spiritual effect of art and all its genres on the sense, will and sensibility of the spectators or listeners has always been the point of contention of the creators of art (and not only theirs) since ancient times. The great thinkers saw in art enormous possibilities for knowledge: Leo Tolstoy, in defining the social and aesthetic essence of art, in contrast to other Russian and European art scholars, insisted that in defining art precisely, one should first and foremost consider its essence not as an object of pleasure, but as one of the conditions of human life. This view of the great writer is completely in line with the view that is widespread in domestic and foreign respected humanities circles, which says that man’s approach with culture and art is the necessary condition of the perfect human personality.

This thought was most aptly expressed by Theodor Dostoevsky: beauty saves the world.... Man finds beauty and takes it in without a second thought.... Perhaps the greatest secret of creative art lies precisely in the fact that the image of beauty formed by man becomes an unflinching idol ... The need for beauty and creators who depict it are inseparable from man and without it man’s existence could become meaningless.

The importance of art for the inner world of the personality, its beneficial effect especially on the moral and aesthetic side of man, is enormous, since the enjoyment of beauty, from the very beginning, is the prerequisite of the soul and spiritual perfection of man. The development of aesthetic feeling becomes an everyday need for the personality, for which art and the cognitive process of the work of art become part of the everyday. This is the process that enriches and ennobles the inner world of the human being.

The specificity of art is to create a close connection between different types of activity, between the material and the spiritual, between religion and science. At different stages of cultural history, the dominance of artistic genres changes, which is expressed in the generalised, artistic depiction of reality, as well as in their means of creation. Each epoch is characterised by its own interpretation of the art phenomenon, which is conditioned by the place and role of the artist in society. It is also important how one or another genre of art maintains its specific position in the elaboration of the world view. In people's consciousness, the conception of art depends on the changes in cultural forms and the interaction of these changes. Historically, art came into being when, after the satisfaction of utilitarian interests, the desire for creative activity arose in conscious man. Art is the means of understanding aesthetic reality.

Art, as the most important model of intellectual culture, is closely connected with philosophy. Art operates with the concepts and forms created by artists. Philosophy operates with concepts and makes use of logic, which includes both rational and irrational thinking. The object of interest of art is the phenomena of nature and society. The purpose of art is to generalise these phenomena artistically. The domain of philosophy extends to the whole of reality, which includes the reality created by art.

EINIGE FRAGEN DER PHILOSOPHISCHEN EINSCHÄTZUNG DER KUNST

Das Ziel des vorliegenden Artikels besteht darin, in allgemeiner Form die zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Orten bereits entstandenen und existierenden Ansichten bzw. Meinungen über die Kunst darzulegen.

Die Reise in die Welt der Kunst wird in erster Linie mit der Schönheit und (Inkommensurabilität) Unvergleichbarkeit verbunden. Die Kunstwerke zeichnen sich durch die konstante Eigenschaft aus, die sie einmalig und besonders macht. Die an das Leben angeglichene bzw. angepasste Kunst erzeugt für uns in metaphorischer Art etwas ästhetisch Wichtiges und Unvergessliches.

Die Einschätzung des Kunst-Phänomens stand stets im Mittelpunkt etlicher Diskussionen. Die Gespräche zu diesem Thema sind unerschöpflich...

Was ist die Kunst? Die Kunst ist eine besondere Form des Bewusstseins, sowohl der geistigen als auch der schöpferischen Handlung, deren spezifische Eigenschaft die Abbildung der Wirklichkeit in künstlerischen Gestalten darstellt. Die menschliche Empfindung der vielfältigen Welt, diese emotionale Beziehung zur Welt wird in der Kunst durch Form von künstlerischen Gestalten ausgedrückt. Und diese künstlerischen Gestalten sind in ihrem Wesen Träger von geistigem Wirken und Streben, sowie Träger einer Information. Genauso wie bei der wissenschaftlichen Beobachtung und Erforschung, ist die Kunst eines der Mittel von Wahrnehmung der Welt, die ausgesprochen bildhafte, symbolische Struktur der menschlichen schöpferischen Aktivität in ihrer ästhetischen, erkenntnisvollen und kommunikativen Vorbestimmung auszudrücken. Die Kunst ist eine besondere Form, wie der Mensch die Welt (räumliche und digitale) wahrnimmt – als ein einheitliches „Bild“ interpretierte bedingte Ganzheit.

Die ästhetische, moralische und geistige Wirkung der Kunst und all ihrer Gattungen auf den Sinn, Willen und Empfindsamkeit der Zuschauer bzw. der Zuhörer war stets der Streitpunkt der Kunstschaffenden (und nicht nur deren) seit uralten Zeiten. Die großen Denker sahen in der Kunst enorme Erkenntnismöglichkeiten: Leo Tolstoi, indem er das soziale und ästhetische Wesen der Kunst definierte, im Gegensatz zu anderen russischen und europäischen Kunstwissenschaftlern, bestand darauf, dass man bei der präzisen Definition der Kunst in erster Linie ihr Wesen nicht als einen Gegenstand des Genusses betrachten soll, sondern als eine der Bedingungen des menschlichen Lebens. Diese Ansicht des großen Schriftstellers entspricht völlig der Auffassung, die in einheimischen und fremdländischen angesehenen geisteswissenschaftlichen Kreisen verbreitet ist, die besagt, dass die Annäherung des Menschen mit der Kultur und Kunst die notwendige Bedingung der vollkommenen menschlichen Persönlichkeit darstellt.

Diesen Gedanken hat Theodor Dostojewski am zutreffendsten ausgedrückt: die Schönheit rettet die Welt... Der Mensch findet die Schönheit und nimmt sie ohne Bedenken auf... Vielleicht liegt das größte Geheimnis der schöpferischen Kunst gerade darin, dass das vom Menschen gebildete Abbild der Schönheit zum unbeirrten Götzenbild wird ... Das Bedürfnis nach Schönheit und Schöpfer, die ihn abbilden, ist von dem Menschen

unzertrennlich und ohne ihn könnte die Existenz des Menschen sinnlos werden.

Die Bedeutung der Kunst auf die innere Welt der Persönlichkeit, ihre wohltuende Wirkung besonders auf die moralische und ästhetische Seite des Menschen, ist enorm, da der Genuss der Schönheit, bereits von Anbeginn die Voraussetzung der seelischen und geistigen Vollkommenheit des Menschen darstellt. Die Entfaltung des ästhetischen Gefühls wird zum alltäglichen Bedürfnis für die Persönlichkeit, für die die Kunst und der Erkenntnisprozess des Kunstwerkes zum Teil des Alltäglichen werden. Das ist der Prozess, der die innere Welt des Menschen bereichert und veredelt. Die Spezifik der Kunst besteht darin, zwischen unterschiedlichen Tätigkeitsarten, zwischen dem Materiellen und Geistigen, zwischen Religion und Wissenschaft eine enge Verbindung zu schaffen. Auf unterschiedlichen kultur-historischen Etappen verändert sich die Dominanz der Kunstgattungen, was sich in der verallgemeinerten, künstlerischen Abbildung der Wirklichkeit ausdrückt, sowie in ihren Entstehungsmitteln. Für jede Epoche ist eine eigene Deutung des Kunstphänomens kennzeichnend, was durch den Platz und die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft bedingt wird. Wichtig ist auch, wie die eine oder andere Kunstgattung ihre spezifische Position bei der Ausarbeitung der Weltanschauung beibehält. Im Bewusstsein der Menschen ist die Auffassung von Kunst von der Veränderung der Kulturformen abhängig und von der Wechselwirkung dieser Veränderungen. Historisch betrachtet wurde die Kunst dann entstanden, als im bewussten Menschen, nach der Befriedigung der utilitären Interessen, der Wunsch der schöpferischen Tätigkeit entstand. Die Kunst ist das Mittel der Auffassung von ästhetischer Wirklichkeit.

Die Kunst als wichtigstes Modell der geistigen Kultur, ist mit der Philosophie eng verbunden. Die Kunst operiert mit den Begriffen und Gestalten, die von den Künstlern geschaffen wurde. Die Philosophie operiert mit den Begriffen und bedient sich der Logik, die sowohl die rationale als auch die irrationale Denkweise beinhaltet. Der Gegenstand des Interesses der Kunst sind die Erscheinungen der Natur und der Gesellschaft. Die Bestimmung der Kunst ist diese Erscheinungen künstlerisch zu verallgemeinern. Der Bereich der Philosophie erstreckt sich auf die ganze Wirklichkeit, zu der auch die von der Kunst geschaffene Wirklichkeit gehört.

რომანტიზმის სიმბოლოლოგიური რაკურსი

სიმბოლოს დაფარული, შეუცნობელი ღვთიური საზრისისათვის რომანტიზმი იქცა ლიტერატურულ სიმბოლოთა მხატვრულ სივრცედ. სიმბოლოს მხატვრული დიაპაზონი „რომანტიზმის თვალსაწიერში“, იქნება ეს ევროპული რომანტიზმი თუ მისი კერძობითი გამოვლინება – ქართული, მეტ-ნაკლები თანამიმსგავსების ასპექტით უნდა გაშინაარსდეს; ამ მიმდინარეობის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ქრესტომათიულ მითოსურ არქეტიპთა თუ ბიბლიური სახისმეტყველების თავისუფალ ინტერპრეტირებათა მთელი სპექტრით. ასე წარმოჩნდება ჩვენ თვალწინ კონცენტრირებული ირეალური ხედვის ხელთუქმნელ მინიშნებათა ლიტერატურული სივრცე.

ბუნების მარტოოდენ „გონების თვალით“ ტკობამ და შესაბამისად ტრადიციულმა ტროპულმა „კაზმვამ“ ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში მხატვრულად „სტატიკური“ გახადა მისი ეზოთერიკული თვალსაწიერი. მხოლოდღა რომანტიზმის წიაღში დაიბრუნა ბუნებამ თავისი იდუმალი შესატყვისობა და შესაბამისად, სრულიად სხვა უღერადობა შეიძინა. თავად სახელდებაშივეა გაცხადებული ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის დიაპაზონიც – ესაა სწრაფვა უჩვეულობის, იდუმალების თუ სასწაულებრივის შესაცნობად, რაც გამოხატულია „პოეტური სულის ამბოხსა“ და შესაბამისად „რაციონალურ სამყაროსთან“ მარადიულ დაპირისპირებაში მყოფ ირეალობის გაშინაარსებაში.

რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ამ ორი სამყაროს მარადიული, უკომპრომისო ჭიდილი წარმოადგენს მათი შინაგანი სამყაროს წინააღმდეგობრივი არსის ლიტერატურული დემონსტრირების ჩინებულ საშუალებას. თუმცაღა „მაძიებელი სულისათვის“ არ არსებობს აბსოლუტური ჰარმონიის განცდა (ეს შეიძლება იყოს მარტოოდენ წამიერი ემოცია...). ამიტომაც, ამ განწირულობამ და სულიერი სიმშვიდის მიუწვდომლობამ შვა – „მსოფლიო სევდა“, რითაც საოცარი მისტიკური რკალი იკვრება ევროპულ რომანტიზმში. ამ რომანტიკულ სივრცეში ჩნდება სრულიად ახალი „სამყაროს ცენტრი“, სადაც რომანტიკოსი პოეტი საკუთარი გულისთქმის კვალდაკვალ ცდილობს ცხოვრების შეცნობას. რეალობასთან გაუცნობიერებულ პოეტათვის სწორედ ბუნებაა ის ერთადერთი დაცული და „შედარებით აუმიღვრეველი“ სივრცე, სადაც „შემოქმედებითი სული“ დაკარგულ წონასწორობას თუნდაც წამიერად აღიდგენს.

რომანტიკოს პოეტათვის ბუნება ხომ მათი ერთგვარი „სულიერი ექლა“ და შესაბამისად, – სამყაროსთან სივრცითი თანაჩართულობის უნივერსალურ მხატვრულ ფენომენს განასახიერებს. ამან, თავის მხრივ, პრინციპულად შეცვალა ასოციაციურ-წარმოსახვითი დიაპაზონი... ანუ ბუნების გათავისება რომანტიკოსებმა დაიყვანეს „სულიერ აღქმამდე“. შეიძლება ითქვას, რომ რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივია არა ბუნების სიმბოლოლოგიური თვალსაწიერიდან „ჭვრეტა“, არამედ თავად ბუნება წარმოადგენს მათი ასოციაციური ცნობიერების ერთგვარ ილუსტრაციას. ოღონდ, კონკრეტულად ბუნება – შესატყვისი გამოხატულებით, არამც და არამც, არ შეიძლება დავიყვანოთ სიმბოლომდე. ესაა მხოლოდღა „სახისმეტყველებითი ალუზია“. თავად ბუნების პოეტური მოწოდების სპექტრიდან უნდა გამოვყოთ ცალკეული ლიტერატურული სიმბოლოები.

ბუნების შეცნობის ერთ-ერთი „სახისმეტყველებითი ენა“ სწორედ ფერთამეტყველებათაა. ამიტომ ფრიად საინტერესოა რომანტიზმის „ფერთი დიაპაზონი“. სიმბოლოლოგიის თვალთახედვით, ქართული მწერლობა, ევროპული ლიტერატურის მსგავსად, ძირითადად საზრდოობს და აღმოცენებულია ბიბლიურ სახისმეტყველებასა და სიუჟეტებზე. რომანტიზმითვე იწყება ტრადიციული საკრალური სიმბოლოების ლიტერატურულ სიმბოლოებად ტრანსფორმაცია – პოეტური გამძაფრების ხარისხს მხატვრული გამომსახველობის სხვა რეგისტრში გადაჰყავს ბიბლიური არქეტიპები. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება თუნდაც „ლიტერატურული ცის“ გახსნა ქართულ მწერლობაში. „ადამიანის თვალსაწიერის უკიდევანობისა და „ფრთაშესხმულ ოცნებათა“ უნივერსალური სიმბოლო – ცა (ზეცა) რელიგიური სისტემებისა და ეთნოკულტურების უმეტესობაში ზეგარდმო არსებათა საცხოვრისად წარმოსახებოდა. ასევე ბიბლიაშიც: „ცა არის ღმრთის საყდარი“... ბუნებრივია, რომ ცით სიმბოლიზირებულია ყოველივე ტრანსცენდენტური, უსასრული და ღვთაებრივი“.¹

ძველ ქართულ მწერლობაში ცა ზედმიწევნით საკრალიზებულია, რაზეც მისი ზეცად სახელდებაც მიგვანიშნებს... მაგრამ საინტერესოა ის გარემოება, რომ მხოლოდ რომანტიზმში, კერძოდ კი, ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ვხვდებით ჩვენ მის მხატვრულ ამეტყველებასა და სიწმინდის პოეტიზირებას.

„ცისა ფერის“ სილაჟვარდით, სიმბოლოლოგიური თვალთახედვით, კიდევ ერთი ახალი ეტაპი იწყება ქართულ მწერლობაში. აკაკის „ცა ფირუხ...“ თუ ვაჟა-ფშაველას „ცისმეტყველებაც“ (ხშირ შემთხვევაში – „მთისმეტყველებით“ შეჯერებული) სწორედ ამ რომანტიკული სივრცეიდანაა აღმოცენებული. ამასთანავე, მითოლოგიური არქეტიპებისა თუ ბიბლიური სახე-სიმბოლოების შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის შედეგად, ჩამოყალიბდა რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი სახისმეტყველებითი სისტემა – ბუნებრივია, ცალკეული ეთნოკულტურული ტრადიციისა და სპეციფიკის გათვალისწინებით.

ამიტომაცაა, რომ რომანტიკოსები რეალურ მოვლენათა სუბიექტური თვალსაწიერით განცდა-გააზრებას ცნობენ მარტოოდენ; მათ „იდეალური ტემპარიტების“ შეცნობისათვის შექმნეს მხატვრული განზოგადების საკუთარი სისტემა სიმბოლოთა ენის მეშვეობით, რადგან სწორედ სახისმეტყველებითი რაკურსით ახდენენ ისინი ხასიათების არა ცხოვრებისეულ კონკრეტიზაციას, არამედ ადამიანის სულიერი ტკივილის ერთგვარი იდეალით გაყუჩებას. რომანტიკოსებს ასევე საოცარი დამოკიდებულება გაუჩნდათ მუსიკის მიმართ და ეს უსაზღვრო ხიბლი მოწიწებასა და თაყვანისცემაში გადაიზარდა, რადგან მათთვის მუსიკალური ბგერაა სამყაროს შეცნობის წინარე გამოხატულება. სწორედ ამიტომაც, სამყაროს მარადიული ხმოვანება იჭრება და მკვიდრდება, როგორც მხატვრობაში, ასევე მწერლობაში. რომანტიკოსებთან იწყება მუსიკის, როგორც „ღვთაებრივი ენისა“ თუ „სიცოცხლის ზებუნებრივი მაღლის“ ერთგვარი რესტავრირება, რაც გამოიხატება სამყაროს პოეტურ შეცნობაში – მხოლოდ არა „გონების თვალით“, არამედ გრძნობის მისტიკური არსით – „შთაგრძნობით“: ნოვალისთან (რომანტიზმის ერთ-ერთ მეტრთან) ესაა სულიერი არსის გახსნის პროცესი – „წმინდა სულიერება“... ამ შემოქმედებითი წვისა და სრულყოფილების სიმბოლოური გამოხატულება კი თავად ლურჯი (ლაჟვარდისფერი) ყვავილია – რომანტიზმისა თუ ზოგადად რომანტიკული სულისკვეთების უნივერსალური სახე-სიმბოლო, რომელიც

¹ შ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი, სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. II, თბ., 2012, გვ. 117.

ბარათაშვილთან (სრულიად დამოუკიდებლად) უკვე სხივჩამდგარ ლურჯად – პირველსაწყისისეულ „ცისა ფერადაა“ სახელდებული.

სწორედ ამიტომ „გოეთემ იშვიათი ლაკონიურობით მონათლა ლურჯი ფერი: „მომხიბლავი არაარსი“. უფრო ზედმიწევნითი დახასიათება ამ რომანტიკული ფერისა ეკუთვნის აბსტრაქტული ფერწერის ერთ-ერთ ფუძემდებელს ვასილ კანდინსკის: „რაც უფრო უძირა ლურჯი ფერი, მით უფრო უხმობს ის ადამიანს უსასრულობისაკენ, აღვიძებს მასში სიწმინდისადმი, დაბოლოს ზეგრძნობიერებისადმი სწრაფვას. ლურჯი – ტიპური ზეციური ფერია. რაც უფრო იმსჭვალება ადამიანი ამ ფერით, მით უფრო მეტი სიმშვიდე ეუფლება მას... ლურჯი ფერის ძირითადი სიმბოლიკა: უსასრულობა, მარადიულობა, ჭეშმარიტება, ერთგულება, რწმენა, უმანკოება, სულიერი და ინტელექტუალური ცხოვრება“...¹

მეტყველის ლიტერატურულ სიმბოლოთა ლექსიკონშიც, რაღა თქმა უნდა, განსაკუთრებული ხაზგასმითაა წარმოდგენილი ლურჯი ფერის ლიტერატურული ბიოგრაფია; უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ნოვალისის პოემიის რაკურსით.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ლურჯი ფერის ლაჟვარდისფერი ტონალობა (ანდა უბრალოდ, ლაჟვარდი) სწორედ უმთავრესი ფერია რომანტიკოს პოეტთა შემოქმედებაში (რომანტიზმის ნებისმიერ განშტოებაში ეს ფერი განსხვავებული მხატვრული შეფერილობითაა ადაპტირებული); ვახტანგ ორბელიანთან „ცის ლაჟვარდისცა“ („გავჩნდით რისთვისა“; „დახშულის გულით“), ანდა „ცა ლურჯი, წმინდა“ („ხმა სამშობლო ქვეყნისა“), „ცის ნათელიც“ („წიგნი მოწერილი რუსეთიდან“), „ლურჯი ცა“ („მოგონება“)... აღ. ჭავჭავაძესთან ძველი ქართული მწერლობის ტენდენციები იკვეთება ფერთამეტყველებაში და ამიტომ ფერის გამოსახვის დინამიკა ერთგვარად შესუსტებულია. გრიგოლ ორბელიანის პოეზიაშიც ხომ ზეცის კანონიკური ლაჟვარდოვნებაა („***ვითა ლამეში“; „აღბომში ღრაფინია ოპერმანისას“; „სადღეგრძელო“). რაც შეეხება ბარათაშვილს, მან ამ რომანტიკული ფერის პოეტური ინიციაცია სახის-მეტყველებითი ასპექტით წარმოადგინა.

ლურჯის, ლაჟვარდისფერის პოეტური მისტერია ბაირონისა და შელის ლირიკაში იმავე ქრესტომათიული უღერადობითაა. ანალოგიურადაა პუშკინისა და ლერმონტოვის პოეზიაში, სადაც ვერცხლისფერის, თეთრის მოზომილი უკიდევანობა ლურჯი ფერის უსასრულობაში თავისუფლდება. ლერმონტოვთან ფერის ეს იმპულსი კიდევ უფრო გამძაფრებულია კავკასიონის მათა სილურჯით ლექსში „კავკასია“ („მე მიყვარს ლურჯი მთების მთაგრეხილები“...). იმავე ლერმონტოვთან, სტეპების შემოუსაზღვრავი გაშლილი სივრცე თავისი სიცისფრით ჰორიზონტში განიბნევა, რადგანაც ცისფერი ხომ ლურჯი ფერის თეთრი ფერისაკენ სწრაფვაში გამოიხატება და უკვე არაფრის მთქმელი სიმშვიდეა... რაც შეეხება ლურჯი ფერის ლაჟვარდოვნებას ანუ ზეცის მაქსიმალურად შეგრძნებას – ამას ხომ „ლურჯი მთები“ თავისი „ზედგომით“ უფრო გამოკვეთენ. უბრალოდ, თარგმანში ზუსტი დეფინიცია უნდა მოხდეს ლურჯი ფერის კონკრეტული ტონალობის, რადგან მცირედი „ტონალური ცდომილება“ ფერთამეტყველების დიაპაზონს რადიკალურად ცვლის. რომანტიკულ ფერებზე გამოკვლევა აქვს თამარ ნუცუბიძეს (სტატია – „რომანტიკული ფერები“), სადაც სწორედ უნივერსალურ რომანტიკულ ფერად – ცისფერია მიჩნეული (ზემოთქმულის საფუძველზე, ჩვენი სწორებაა ლურჯი – ქ.ე.). „ქართველ და ევროპელ რომანტიკოს პოეტთა შორის საერთოა უპირველესი

¹ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 82.

რომანტიკული ფერის – ცისფერის ემოციური და ხშირი გამოყენება სულიერებისა და არამქვეყნიური საწყისის გამოსახატად¹.

ქართული მასალის გათვალისწინებით (რომელსაც ახლა გვინდა უკვე საგანგებოდ მივუბრუნდეთ), შეიძლება დავასკვნათ, რომ ლიტერატურული სიმბოლოების ერთი წყება სწორედ რომანტიზმთან ასოცირდება და ამ მიმდინარეობის წიაღში შთამბეჭდავ მასშტაბს იძენს.

ჩვენი ეთნოფსიქოლოგიიდან გამომდინარე – მხატვრული აზროვნება (შემოქმედებითი ცნობიერება) არსებითად პოეტურ-ფილოსოფიურ ტრილშია წარმოდგენილი, რაც მეტ-ნაკლებად სიმბოლოლოგიური თვალსაწიერის ერთგვაროვნებითაც შეიძლება აიხსნას; ქართულ მწერლობაში ხომ ძირითადად ბიბლიური სახისმეტყველებაა და მხოლოდ ნაწილობრივ იკვეთება ინტერპრეტირებული მითოსური არქეტიპები. ამასთანავე საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ „ვეფხისტყაოსნიდან“ მოყოლებული ე. წ. აღორძინების პერიოდის ლირიკით დამთავრებული (იქნება ეს თეიმურაზ I, არჩილი, ვახტანგ VI თუ მათგან სრულიად განსხვავებულ სიმაღლეზე მდგომი – დავით გურამიშვილი) და, რაღა თქმა უნდა, ბესიკი (რომელსაც საკმაოდ პრეტენზიული ქართველი სიმბოლისტები – თავის დიდ წინაპრად მიიჩნევენ) სიტყვაკაზმვის ნატიფი ნიმუშებით გვანებივრებენ. ამ მიმართულებით ქართული მწერლობა (და არა ქართული ფილოსოფია) უნივერსალურ ესთეტიკურ კონცეფციას გვთავაზობს, სადაც სწორედ მეტაფორული აზროვნებაა პოეტური სრულყოფილების ერთ-ერთი ფორმა და შესაბამისად, – სიტყვათხზვის გზით შექმნილი ესთეტიკური ხატი კი სამყაროს შეცნობის სულიერი საწყისი.

ამიტომაც, რომანტიზმის აღმოცენებისთანავე (ქართული კულტუროლოგიური ფენომენის გათვალისწინებით...), – თავად ჩვენს მწერლობაშივე იყო კოდირებული უნივერსალური გრძნობისმიერი ხედვა და ასოციაციური აზროვნების ერთგვარი წინარესახეები. ამას ადასტურებს თუნდაც ეფრემ მცირესეული ტერმინის („სახისმეტყველება“ – თანამედროვე გააზრებით შესატყვისი ინტერტექსტუალურის) სულხან-საბასეული განმარტება – „სახის მწერლობა“.

ყოველივე ეს ერთგვარი წინა პირობა იყო, რომ ქართულ რომანტიზმსაც შეექმნა საკუთარი ლიტერატურული სიმბოლოები, – რაღა თქმა უნდა, რომანტიკული ელფერიტა და შესაბამისი „კანონიკით“. ამ მხრივ, აბსოლუტურ სრულყოფილებას აღწევს ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რომელიც თხემით ტერფამდე რომანტიკოსი გახლდათ – შემოქმედებითი თუ ბიოგრაფიული პერიპეტეებით; თუმცაღა (მისი თანამედროვეთა თქმით) რელიგიური ცნობიერებიდან გამომდინარე, – გასაკვირი სულიერი წონასწორობითა და ცხოველმყოფელობით გამორჩეული.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის სიმბოლოლოგიური რაკურსით შეცნობა აისახა ჩემს სამეცნიერო ნაშრომებში, სადაც მთელი სიცხადით გამოიკვეთა მისი სახისმეტყველებითი პორტრეტი. ნიკოლოზ ბარათაშვილმა, როგორც რომანტიკოსმა, ქართულ მწერლობაში აღმოაგენა სევდის მეტყველების ფენომენი, რაც აისახა ჩემს გამოკვლევაში „სევდის ესთეტიკა“², ხოლო ბარათაშვილის შემოქმედების ინტერტექსტუალური გაშინაარსება წარმოდგენილია „ლიტერატურულ სიმბოლოთა სიმფონია-ლექსიკონში“. ამიტომაც ამჯერად, მხოლოდ ვახტანგ ორბელიანის, ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და გრიგოლ ორბელიანის სახისმეტყველებითი სიტყვართ შემოვიფარგლები.

¹ თ. ნუცუბიძე, წერილები ლიტერატურის და ხელოვნების შესახებ, თბ., 2010, გვ. 48.

² ქ. ელაშვილი, სიტყვის ბედისწერა, 2019, გვ. 9-16.

ვახტანგ ორბელიანი

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემდეგ ყველაზე მეტად ვახტანგ ორბელიანის შემოქმედებაში იგრძნობა რომანტიკული სულისკვეთება. ის იყო პოეტი, რომელმაც იტვირთა უშუალო წინაპრისაგან (ვახტანგ ორბელიანის დედა იყო ერეკლე II-ის უმცროსი ასული თეკლე ბატონიშვილი...) ვერგანჭვრეტილი სახელმწიფოებრივი საფრთხის მთელი პასუხისმგებლობა, რაც აისახა კიდევ მის პოემიასა და პირად ცხოვრებაში.

მისი ლექსები მართოდენ პათოსური როდია, – არამედ ისინი საოცარი უშუალობითა და გრძნობების სისავსით გამოირჩევიან. სწორედ, ამ ჭარბ ემოციას შემოაქვს მის შემოქმედებაში რომანტიკული დატვირთვა და ვახტანგ ორბელიანის ლექსებში იკვეთება სულიერი სინატიფის შეგრძნება. რაღა თქმა უნდა, შეიძლება ისეთი სრულყოფილი ლიტერატურული სიმბოლოები არ შეგვხვდეს მასთან, როგორც ბარათაშვილთანაა, მაგრამ მაინც საოცრად საინტერესო სახე-სიმბოლოებია.

ამ პოეტისათვის თავისი წარმომავლობიდან გამომდინარე, რომანტიკული პათოსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხია აწმყოსთან გაუცხოება და ისტორიულ წარსულში გახიზვნა, სადაც პათეტიკური ჟღერადობა კი არ ჭრის ყურს, არამედ ცნობამიხდელი მამულიშვილის პოეტური კვნესა ისმის (ამის ილუსტრაციაა, თუნდაც ლექსი „იმედი“ (1859-1879 წწ.), ანდა – „ძველი დმანისი“, „ორი შენობა“, „ირაკლი და კობტა ბელადი“, „ირაკლი და მისი დრო“. „ძველი“...) წარსულში გახიზვნის პოეტური ინტერეტაციები, რაღა თქმა უნდა, შენიღბულია ზოგიერთ შემთხვევაში ქრესტომათიული მეტაფორებით, ანდა თავისუფალი „მხატვრული სვლებით“, რითაც ძლიერ რომანტიკულ ელფერს იძენს ვახტანგ ორბელიანის შემოქმედება.

ემოციისა თუ გრძნობის თავისუფალი გაჟღერება ანდა თუნდაც პიროვნული ტკივილი, სამეფო ოჯახის ერთ-ერთი წარმომადგენლის (იგულისხმება ვახტანგ ორბელიანი) სრული უფუნქციობა სწორედ ერთგვარი ლირიზმითაა გადმოცემული და არა პათეტიკით („ბაქარ ქართვლელს“, „ძველ მეგობარს“, „გავჩნდით რისთვისა“...). ამ ლექსებში იკვეთება მომატებული მწიგნობრივი პასუხისმგებლობა საკუთარი ერის წინაშე, სადაც „ხელისუფალის უფუნქციობა“ პოეტის ყოვლისშემძლე სიტყვით უნდა იყოს ჩანაცვლებული.

პოეტური ჩანაცვლების საინტერესო მხატვრული სახეებია ვახტანგ ორბელიანის იმ ლექსებში, სადაც გრძნობის უმთავრეს სამიზნედ, თავდაპირველად ბუნების პირველქმნადობა გვესახება და შემდეგლა ვაფიქსირეთ იმ „ღია ჭრილობას“ – მამულიშვილობა რომ ჰქვია.

ბუნების ასოციაციურ ჭრილში მოწოდება რომანტიზმისათვის ესთეტიკური ფენომენის გარდა, რეალური სივრციდან ირეალურ სამყაროში გახიზვნის ილუზიური ტენდენციაა; რის გამოც, ხშირად ბუნების ამსახველი ტრადიციული და, ერთი შეხედვით, უწყინარი პეიზაჟებიც კი სახისმეტყველებითი სპექტრითაა გააზრებული. აქ, ფრიად საცალფეხო ბილიკია გასავლელი, რომ ამგვარი მუხტით შექმნილი ლექსები ბუსტად გავმიჯნოთ სხვა პოეტური ნიმუშებიდან და ჩვენი მსჯელობა არ იყოს ხელოვნური.

ვახტანგ ორბელიანის შემთხვევაში არაერთი ლექსია ამგვარი, სადაც პოეტი საოცრად უშუალოა და გრძნობისმიერი; მისი სულიერი ექო „ზურმუხტ ველით“, „ამაყი მთებით“, „ალმასი წყლით“ / „გამოსალმება“ – ამ ლექსში წოდებით ბრუნვაშია ეს სახეები... / „ლურჯი წმინდა ცით“, „ცის სილაჟვარდით“ / „მოგონება“ / „დამტკნარი ვარ-

დით“, „განქრალი ვარსკვლავით“ / „ვიდეგ შენ წინა“ /, ანდა „ტურფა მდინარის ტკბილი ბიბინითა“ / „მდინარე ა...ს“ / გაჟღერებული და ამიტომაც მთლიანად, ლექსის შინაგანი სტრუქტურა რომანტიკული თანწყობისაა...

სულის სინატიფე და სიღრმე ყველაზე მეტად ლოცვის ჟამს იკვეთება (ლოცვა ხომ სულიერი უშუალოების ფენომენია...) და ფრიად საფრთხილოა ლოცვის ლექსად ამეტყველება, ანდა საერთოდ პოეტურ ქმნილებათა ამგვარი სახელდება. ქართველი რომანტიკოსებისათვის რელიგიური ცნობიერება წარმოადგენდა იმ უმთავრეს ცხოველმყოფელ ძალას, რომ „განადგურებული და ლიკვიდირებული სამეფო კარის, „ზნეშეცვლილი სამშობლოს“ და შესაბამისად, „დამსხვრეულ ოცნებათა“ მიუხედავად, სასოწარკვეთის მხოლოდ მკრთალი „პოეტური ჩრდილი“ თუ შეინიშნება მათ ლექსებში. ამიტომაც, ბიბლიური ალუზიების ამგვარი პოეტური ინტერპრეტაციები სულიერი შვების საინტერესო გამოხატულებას წარმოადგენს, რისი ტრადიციაც არსებობდა ძველ ქართულ მწერლობაშიც, მაგრამ რომანტიზმმა გაცილებით თავისუფალი, თუმცაღა ტრადიციული ხელწერა დაამკვიდრა ქრისტიანული სახისმეტყველების მხატვრულ ტრილში გასააზრებლად. ვახტანგ ორბელიანთანაც ამგვარი ხედვაა ძირითადად და სწორედ ამ დატვირთვითაა. მის შემოქმედებაში პირად განცდათა და საკუთარი ხელმოღვაწეობის სიმძაფრის შესაცნობად ლექსად ამოთქმული – ლოცვები („დიდმარხვის ლოცვა“; „ლოცვა“ და თუნდაც, „იანვრის 14-ს“ – საქართველოს მოქცევის პოეტური ინტერპრეტაცია...), სადაც საოცარი ნდობაა პოეტისა საკუთარი მკითხველის მიმართ; ის თავს უფლებას აძლევს, რომ იყოს „სულიერად შიშველი“ და თან იმავდროულად, საოცრად საღი და ძლიერი, როგორც პიროვნება... ამავე გადასახედიდან, რომანტიკული სულისკვეთების ასოციაციურ შეგრძნებათა იმპულსი მძაფრდება ვახტანგ ორბელიანის მიერ სიზმარ-ზმანებათა ფენომენით, რითაც ძირითადი სათქმელი – უკვე ტკივილადქცეული განცდა, ერთი შეხედვით, თითქოსდა იბინდება, ირეალური ხდება; თუმცაღა, ამ მხატვრული ხერხით „ემოციური ამპლიტუდა“ და ლექსის „შინაგანი ტემპერატურა“ მატულობს – სწორედ ესაა პოეტური პათოსი („ორი სიზმარი“, „ჯვარი ვაზისა“, ნაწილობრივ – პოემა „განკითხვა“). წმინდა მამები გვასწავლიან, სიზმარს არც უნდა მიენდო, თუმცაღა, – ბოლომდე არც მისი იგნორირება ხდება, რადგან უცდომელი ზღვარი სიზმარსა და ხილვას შორის ეს მხოლოდ ღვთისრჩეულთ ხელეწიფებათ. პოეტიც ხომ ამგვარი რჩეულია („პოეტს“, „კაცი ის არის“... „გრიგოლ ზურაბის ძის ჯაბაკურიან-ორბელიანის გარდაცვალებაზე“) და შესაბამისად პოეტური სიზმარ/ზმანება სარწმუნოა.

სიზმარში გაცხადებული კონტურთა მსგავსად არამკვეთრი და, შეიძლება ითქვას, ერთგვარად არანატიფია ვახტანგ ორბელიანისეული ლიტერატურული სიმბოლოები, მაგრამ თავისთავად იმდენად მეტყველი და დინამიური, რომ სხვათა უკვე მოხაზული კონტურებისა თუ მიმსგავსების ანალოგიურად არ უნდა მივიჩნიოთ ეს სახე-სიმბოლოები. ამიტომაც საილუსტრაციოდ, რამედნიმე პოეტური ნიმუშის საფუძველზე გთავაზობთ მცირე სიმბოლოლოგიურ სიტყვარს.

„ვიდეგ შენ წინა“^{1*} – დაწერილია დაახლოებით 1837 წლის ახლო ხანებში, როცა პოეტი გადასახლებიდან საქართველოში დაბრუნდა. საბედისწერო განსაცდელის (1832 წლის შეთქმულების ერთ-ერთი მთავარი მონაწილე – „პატივ აყრილი და საქარ-

¹ * ვახტანგ ორბელიანის ლექსების სრული კრებული 1928 წლითაა დათარიღებული. ლიტერატურული ილუსტრაციები თუ ლექსთა ჩამონათვალი სწორედ ამ კრებულიდანაა.

თველოდან გადასახლებული“) რომანტიკული მისტიფიცირების მცდელობა. სულიერი გზების არა „ღვთაებრივი სრულება“, არამედ „მსწრაფლ“, წამიერი ქრობა, მინამს-გავსი მთიების – დაჩრდილული მზის ნათებით; ამგვარი იყო სამშობლოში დაბრუნებული ვახტანგ ორბელიანის „ძლივს მძგერი“ გრძნობისმიერი სულისკვეთებაც...

„მდინარე ა...ს“ – მდინარე სულიერი ტკივილის – „მწარე ოცნების“ მიძინების სა-ხე-სიმბოლოა. მდინარის შინაგანი მეტყველება იმგვარადვეა მომნუსხველი ვახტანგ ორბელიანისთვისაც, როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვის. ამ შემთხვევაში ეს „ტკბილი ბიბინი“ ბარათაშვილისეული „დუდუნის“ („მოდუნების“) პოეტური სინონი-მია. „მდინარე ა...ს“ (30-იანი წლები).

„დახშულის გულით“ (40-იანი წლები) მიმართული უნდა იყოს ეკატერინე ილინსკი-სადმი – პოეტის მეგობარი, შემდეგ პოეტის მეუღლე 1844 წლიდან. გრძნობის, ტკბილი დროის კვლავ გათავისების, ერთი შეხედვით, ბანალური სიმბოლოა გული, მით უფრო „დახშული“. მაგრამ ვახტანგ ორბელიანი მას „პოეტურ ძგერას“ ანიჭებს და ცის სილაჟ-ვარდში ჩაკარგვას. ეს კი სიყვარულის უზენაესობაა...

„როდესაც მშვენიერება“ და „როგორც განაბნევს“ – ეს ორივე ლექსი – „თემატურად დაკავშირებულია ლექსთან „დახშულს გულით“. ორივე ლექსში გრძნობა ძლიერ გან-ზოგადებულია ბუნების სრულქმნილების პოეტური გაჟღერებით. ამიტომაც, ვახტანგ ორბელიანისათვის მშვენიერება „ვარდის ბაგეზე ციური ღიმილია“ და შესაბამისად, „ცის ლაჟვარდს კამარა“, „მზის სხივთა შარავანდედნი“ სულის ემოციური მოძრაობაა, რომელიც მზისადარად „განაბნევს ღამის ნისლს“ („ღამის ნისლი“ სიმბოლოა სევდის...), ხოლო იმედი კი „ცის კიდით აღმოცენებული ვარსკვლავია“; „ბნელი გზა“ – ხელმოცა-რულობის ქრესტომათიული სიმბოლოა („შავი დღის“ მსგავსად...), თუმცაღა სულიე-რების ზეაღმავლობას განუზომელი დიაპაზონი აქვს – წარსულის „შავნი და ბნელნი წელნი“ მზით გასხივოსნდება. ეს კი საოცრად ფილოსოფიური და იმავდროულად ნა-ტიფი პოეტური გააზრებაა ჩვენს ცნობიერებაში აღმოცენებული იმ „ღვთაებრივი მარ-ცვლის“, როგორიცაა – იმედი.

ვახტანგ ორბელიანისათვის იმედი – მზეა (თავად მაცხოვრის პარადიგმა ხომ „მზე სიმართლისა“).

„ჩემი მზე არის იმედი, ხვალ ტკბილს საუბარს კვლავ ვსვამ“ და კვლავ „იმედი“ – ოლონდ უკვე საკმაოდ ვრცელი ლექსი (1859/1879 წ.). აქ უკვე იმედი – ცის სილურჯის სიწმინდეში კი არაა მარტოდენ ასახული, არამედ ისტორიული თუ პოეტური ზეაღ-სვლის ნეტარი გახსენებაა. რომანტიზმისთვის ნიშანდობლივია ემოციური წიაღსვლე-ბის პოეტური პერიფრაზები, თუმცაღა ერის ისტორიული თუ მწიგნობრივი ნებელობის შეცნობა – განზოგადება ეს ქართველი პოეტის ერთგვარი ბედისწერაცაა. მამულიშ-ვილური პათოსის „რომანტიკული შლეიფი“ ეს ვახტანგ ორბელიანის ხელწერაა და ისიც ბუნებრივია, რომ პოეტის მიერ უპასუხოდ დარჩენილი კითხვა, რაღა თქმა უნდა, რელიგიური ცნობიერებით უნდა გამინაარსებულიყო, რადგან არა მარტო ქართული სამეფო კარი იყო განადგურებული და გაპარტახებული, ასევე უძველესი ქართული ეკ-ლესიაც სამიზნედ გადაქცეულიყო.

„ობოლი“ (1881 წ.) – ობლობა „საღმრთო ალით ანთებული უმანკო სულის“ სიმბო-ლოა. ამიტომაც, ობოლი ერთგვარი მედიუმი, რომელსაც შესწევს უნარი სამყაროს ჭეშმარიტი შეცნობის, რომელიც ქართველთათვის უმთავრეს პოეტურ სახელთანაა შე-სისხლხორცებული. ეს ხომ „შოთა, დიდი შოთა რუსთაველია!“.

„გალია“ (1882) – რუსთველის ეპიგრაფით:

„სადაც გინდ ვიყო, რა მგამა,
ყოფაცა მქონდეს ნებისა“.

შროშანი ხომ ღვთისმშობლის სიმბოლოა ანუ სულის სისათუთისა თუ ზეაწეულ შეგრძნებათა განცდა და პოეტისათვის ის ფრთაშესხმულია. ამიტომაც, მისი გალიაში გამომწყდევს სიკვდილზე უმძაფრესია. გალია – რუსეთის იმპერიის წნეხია უძველესი ქრისტიანული კულტურის მქონე ერისათვის.

„ძველ მეგობარს“ (1883) – მიძღვნილია დიმიტრი ყიფიანისადმი. ვახტანგ ორბელიანისათვის სულიერი სიმართლის განქარვება, უპასუხოდ დარჩენილ რიტორიკულ კითხვებზე პასუხი მხოლოდ ლიტერატურულ ძეგლებშია, რადგან ისტორიული კანონზომიერებიდან გამომდინარე მისი სულიერი ცხოვრება ერთგვარად შეკუმშულია. ასეთ დროს კი მართოდენ მწერლობაშია სული თავისუფალი და შეუზღუდავი. ვახტანგ ორბელიანისათვის რუსთაველის დიდი ქმნილებით იწყება „სულისა და გულის ტკბობა“, რომელსაც ევროპული წიაღსვლებით აფერადებს – „გეტე, შექსპირი და შილერი“ (საწყისი ენა კი რუსთაველია).

პოემა „განკითხვა“ (1881 წ.). ამ პოემაშიც მშვენიერი შავი მერანია (ტარიელის ტაიჯის ალუბით), მაგრამ ის არ არის ისეთივე ტოლდაუდებელი, როგორც ბარათაშვილისეული „მფრინავი მერანი“. თუმცაღა, აღმაფრენის ჟამს ის უკვე რამადქცეულია (რაში – ზღაპრული ცხენი), ისეთივე „უტოლო, ვით მთვარე ცაში“. მერანის ფერთი მინიშნება მის საკრალურობას თავისდაუნებურად, პროფანულს ხდის... შავი ფერის საბედისწერო ბიოგრაფიაც ხომ ისეთივე ტკივილისმომცველია, როგორც ვახტანგ ორბელიანისათვის რეალური ყოფა...

ამიტომაც, ვახტანგ ორბელიანის პოემაში უმეტესწილად „გრძნობის სიმი“ მოზიდული ისარივითაა, – სამიზნე კი, უპირველეს ყოვლისა, თავად ავტორის სულიერ სამყაროში დატრიალებული „განუკითხავი ქარბორბალა“... გრძნობის ამგვარი ჭავლისაგან მხოლოდ წამიერ განმუხტვას თუ ახდენს თავად პოეტი, ისიც მხოლოდ ქრესტომათიული არქეტიპების (ძირითადად რელიგიური ცნობიერებითაა ინტერპრეტირებული...) მხატვრული თანწყობის უჩვეულობით. ამის ილუსტრაციას, თუნდაც ლექსი „გალია“, სადაც შროშანის ღვთაებრივი საწყისი ტკბილხმოვანიცაა და ფრთაშესხმულიც – ზეციურ არსებათა სადარად.

ალექსანდრე ჭავჭავაძე

ტრადიციულად, – ახალი ქართული მწერლობის საწყისი (XVIII-XIX საუკუნის მიჯნა) და ქართული რომანტიზმის აღმოცენება ერთ გამორჩეულ პოეტურ სახელს უკავშირდება – ესაა ალექსანდრე ჭავჭავაძე, რომლის მიმართაც განსაკუთრებულ მოწიწებას იჩენდნენ ქართველი მწერლები. ეს აისახა მის „მხატვრულ ზედწოდებებში“: ალექსანდრე ჭავჭავაძეს „ბულბულს“ უწოდებდა გრიგოლ ორბელიანი; აკაკი – „ტკბილ პოეტს“, ილია – „სუბუქ ფრთიან“ ლექსთა მშობს. გრძნობამოძალეებულ მომღერლად^{1*} მიიჩნევს მას იოსებ გრიშაშვილი.

^{1*} ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინათქმით, შენიშვნებით და ლექსიკონით გამოსული ალექსანდრე ჭავჭავაძის თხზულებანი, 1940, გვ. VII. ლიტერატურული ილუსტრაციები თუ ლექსთა ჩამონათვალი სწორედ ამ კრებულიდანაა.

გრძნობის ამგვარი გამომწვევდევა სიტყვაში და მერე, ხშირ შემთხვევაში, მისი დაოკებისა და მოთვინიერების ტენდენცია ესაა ევროპული მსოფლშეგრძნებისა თუ შეცნობის უშუალობა ანდა გამჭვირვალობა ჩამცხრალი და განეიტრალებული, უპირველეს ყოვლისა, ძველი ქართული მწერლობის არქეტიპებითა თუ აღმოსავლური პოეზიის მეტაფორული ხლართებით.

ეს შინაგანი „მხატვრული ნაპრალი“ – საუკუნეთა მიჯნაზე პოეტად შემდგარი პიროვნების ხვედრია, რაც აისახა კიდევ მის გაორებულ – შინაგანი კატაკლიზმებით დამძიმებულ ცნობიერებაში. თუმცაღა, აქვე დავსძენთ, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძე იყო იმ პოეტთაგანი, რომელიც თავის თანამედროვეთაგან იყო სწორედ ხელდასმული, როგორც „გრძნობისა და სიტყვათკაზმის“ ვირტუოზი. აი, ამიტომაც ამ „დახვეწილი ლიტერატურული ფასადის“ მიღმა აღმოჩნდა რატომღაც ნიკოლოზ ბარათაშვილი – თავისთვის მყოფი, როგორც პოეტი...

ალექსანდრე ჭავჭავაძე გაჩენისთანავე იყო ის საპატიო „მძევალ-შვილობილი“ რუსეთის სამეფო კარის (დედოფალ ეკატერინე მეორეს ნათლული, სხვა რომ არაფერი ვთქვათ...), რომელსაც თავისი ერთგულებით (დიდი ტკივილის მიუხედავად) უნდა ჩაენაცვლებინა ხელოვნურად გაუჩინარებული (იგულისხმება ანექსია...) ქართული სამეფო კარი რუსულით და თანაც ყველასათვის თვალსაჩინო ქვეშევრდომად უნდა გარდასახულიყო. და მართლაც, ზეღმავალი სამხედრო კარიერის (ასახული პოდპორუჩიკის ჩინსა – 1809 წ. თუ გენერალ-ლეიტენანტის ხარისხში – 1841 წ.) ჟამს მხოლოდ ორჯერ დაუბრუნდა საკუთარ თავში დიდი ხნის წინათ მიტოვებულ მამულიშვილს და სახელმწფო მოხელის ინტერესი (თავდაპირველად, მამის – გარსევან ჭავჭავაძის და შემდგომ უკვე საკუთარი...) სწორედ გაწბილებულ და პატივაცყრილ ქართველ დიდგვაროვანთა ვნებაში ჩაკარგა. აქვე დავაზუსტებ, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძის პომპეზური სამხედრო სამსახურის საწყისი ეტაპი უშუალო კავშირში იყო მის პირველ სულიერ ამბოხებასთან (იგულისხმება 1804 წლის მთიულეთის აჯანყება) – „ჭაბუკური რომანტიზმით ატაცებული, სახლიდან გაიპარა და მემამბოხეებს შეუერთდა“...!. რაც შეეხება მეორე „ცდომას“ – ეს იყო 1832 წლის შეთქმულების ჟამს; თუმცაღა ამჯერადაც, შერისხული კვლავ ტამბოვში გადასახლებული (1805 წელს 3 წლის ვადით, მაგრამ იმავე წელს ალექსანდრე პირველის განკარგულებით იქნა „ნაპატიები“ და პაჟთა კორპუსში ჩარიცხული, ხოლო 1832 წელს კი ოთხი წლის ვადით...) ალექსანდრე ჭავჭავაძე ისევ სხვათაგან გამოირჩა და მცირე ხანში შეწყნარებული თავისი ცხოვრების ჩვეულ წესს დაუბრუნდა, რაღა თქმა უნდა, კვლავ უმაღლეს იერარქიულ საფეხურზე მყოფი. ისე ამ გადასახედიდან, ერთი შეხედვით, ასეთი გრძნობისმიერი არ უნდა ყოფილიყო მისი პოეზია, არადა, სწორედ ამგვარი გაორებული ცნობიერების (რუსული სამეფო კარის მაღალჩინოსნობა თუ ქართველი დიდგვაროვანის „მეხსიერების გაუსაძლისი ტკივილი“) ერთგვარი განმუხტვაა ის „ღირიული იმპულსი“, რითაც ასეთი ნიშანდობლივია ევროპული მანერულობითა და აღმოსავლური სიტყვაკაზმით გაჯერებული მისი ლექსები.

აქვე გასათვალისწინებელია, რომ „რომანტიზმის მამამთავრად აღიარებულ“ ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემოქმედებაში ძალზე მცირე დოზით იკვთება რომანტიკული შტრიხები და მით უფრო სახისმეტყველებითი ელემენტები, რადგანაც მეტაფორებით ხატვის ქრესტომათიული ტენდენცია (დაწყებული რუსთაველიდან ბესიკით დამთავ-

¹8. აბზიანძი, ლიტერატურული პორტრეტები. თბ., 2009, გვ. 114.

რებული...) ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს კლასიკური სიმბოლოს არსებობას. გურამ ასათიანს ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსის შინაგანი მეტყველება ამგვარად აქვს გააზრებული: „ტრადიციული მეტაფორული აზროვნება წარმოადგენს ალ. ჭავჭავაძის პიროვნების „მეორე ბუნებას“, მის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თანდაყოლილ თვისებას და ამასთან იმ ერთადერთ მხატვრულ პრიზმასაც, რომლის მეშვეობით იგი აღიქვამს როგორც გარე სამყაროს, ისე საკუთარი სულიერი ცხოვრების ყოველ მოვლენას“.¹

თუმცაღა, უმეტეს წილად, სწორედ ეს „მეტაფორული ბარიერი“ ახშობს მის შემოქმედებაში რომანტიკულ პათოსს და ხშირ შემთხვევაში, ავტორის „სულიერი დრამა“ ამ ნატიფ, დახვეწილ, მხატვრული მედიტაციების მიღმა სრულიად იკარგება, ქრება უშუალობის განცდა. და ამიტომაც, სევდისა თუ მარტოსულობის მასშტაბი ნაწევრდება და თანაგანცდის ნაცვლად, მკითხველი ისმენს ზედმიწევნით კლასიკურ „სევდიან მონოლოგს“ ქრესტომათიულად ტრაგიკული წიაღსვლებით. ამგვარი სულიერი ტკივილი არაა ისეთი წამლეკავი და გამჭოლი თავისი დრამატიზმით, როგორც ეს ახასიათებს საზოგადოდ, – რომანტიზმს.

ალექსანდრე ჭავჭავაძესთან ეპოქის ტრაგიზმი არაა სრული სიმძაფრით გაშინაარსებული და, შესაბამისად, სასოწარკვეთის სამიზნედ ქცეული შემოქმედებითი სულის მარადიული ცდომის აბსტრაქცია არაა პოეტურად ფოკუსირებული. უფრო მეტიც, ერთგვარად ჩაკარგულია ძველი ქართული მწერლობის სპეციფიკურ მხატვრულ სახეებში.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემოქმედების, რომანტიზმის თვალსაწიერიდან აღქმისას გარკვეული ორაზროვნება ჩნდება, რომლის სიღრმისეული და მიუკერძოებელი გაშინაარსებისას, მეტად საინტერესო ფენომენი იკვეთება. ესაა, თავად ავტორის რომანტიკული სულისკვეთება – ძირითადად ლექსთა დასათაურებისას გაჟღერებული და მერე რატომღაც ჩაკარგული თუ თვალმიუდევრებელი... არა მარტო რომანტიკულია ეს სახელდებანი – ძირითადად მკრთალი სიმბოლური მინიშნებანიც სწორედ ლექსთა-მეტყველების ამ საწყის ეტაპზეა...

ლექსის შინაგანი მეტყველება, თავად რომანტიზმის არსიდან გამომდინარე, პოეტის სულის მოძრაობის თანხვედრი უნდა იყოს. ალექსანდრე ჭავჭავაძესთან კი, ხშირ შემთხვევაში, ეს ემოცია მთლიანად ლექსთა სათაურებშია თითქოსდა დატყვევებული და ამიტომაც, რომანტიკული ჟღერდობისგან მეტნაკლებად დაცლილია უკვე თავად პოეტური ტექსტი. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება მთელი რიგი ლექსები: „ვაჰ დრონი, დრონი“, „არავის ჰმართებს“; „ვაჰ სუსტსა სენით“, „ჭმუნვის მახვილი“; „ვაჰმე შორს მყოფსა“, „უწყალო სენმან“, „უწყალო სიყვარული“, „სძგერს გლახ-გული“, „ოჰ ვით გვემტუნვა“, „უწყვილი ვარ ჭირთა“; „ვაჰ სოფელსა“, „ო, წარმავალნო“, „ვისაც გსურთ“, „მიკვირს“, „რად ჰძრახვენ“; „მსურდა ოხვრა“, „რაა სიკვდილი“, „აღრევულების შიშები“... ერთი შეხედვით, სახელდებებშივეა გაცხადებული ის სრული გაუცხოება, რეალობიდან თავის დაღწევის სურვილი, რა ტკივილის მატარებელიცაა საზოგადოებიდან მოკვეთილი რომანტიკოსი პოეტი. თუმცა კი წერდა ალექსანდრე ჭავჭავაძე სევდიან ლექსებს, მაგრამ ჯერ კიდევ ძველი ქართული მწერლობის ტრადიციებს ვერმოწყვეტილი პოეტი (ძირითადად რუსთველის და ბესიკის „კლასიკური მეტაფორისტიკის“ ალუზია იკვეთება – „ალ. ჭავჭავაძის ლირიკული შემოქმედების მთავარი მოტივებიც თავისი ძირითადი საყრდენი წერტილით რუსთველისა და ბესიკის მიერ შექმნილ პოეტურ

¹ გ. ასათიანი, ოთხტომეული, ტ. II, 2002, გვ. 170.

სამყაროსთან არის დაკავშირებული“)¹ სიტყვაში მოქცეულ თვითგანცდას არ აძლევს იმ სიღრმესა თუ აბსტრაქციას, რითაც სულიერი ტკივილი რომანტიკულ მსოფლგანცდად უნდა ქცეულიყო და პიროვნების შინაგანი თავისუფლება მართოდენ ეროვნული თავისუფლების ასპექტით არ უნდა ყოფილიყო გააზრებული.

სახელდებებთან დაკავშირებით ზაზა აბზიანიძე ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლიტერატურული პორტრეტის ერთ ნიშანდობლივ შტრიხზეც მიგვანიშნებს: „საზოგადოდ, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსების უმეტესობის სათაურიცა და თარიღიც პირობითია – ორიგინალში არ არის მინიშნებული“.²

ეს ტენდენცია იკვეთება სიყვარულის, როგორც უმძაფრესი გრძნობისმიერი ფენომენის მხატვრული ინტეპრეტაციების დროს და რატომღაც ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეტური ცნობიერება იმდენად დატყვევებულია ქრესტომათიული მეტაფორებით, რომ ფაქტობრივად ამ თვალსაზრისითაც სრულიად ახალ სახე-სიმბოლოებს თითქმის არ ვხვდებით („სახე შენი“; „სიყვარულო ძალსა შენსა“; „ანდაზათ ხილვამან“; „უწყალო სიყვარული“, „ოჰ საყვარელო“; „როს გიყვარდი“; „გლახ თვალთა შენი“ და ა. შ... ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიჯნურთმეტყველება თავისი არსით სენტიმენტალური უფროა, ვიდრე რომანტიკული, რადგან ის თავის სულიერ ნავთსაყუდეელში იმგვარად იძირება, რომ პიროვნების არსს, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ გრძნობის უზენაესობაში ხედავს.

ამჯერად, ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე ლექსის ლიტერატურულ ილუსტრაციას გთავაზობთ სახისმეტყველებით ჭრილში:

„ჟამნი რბიან“^{3*} – თავისი არსით მძაფრი გამომსახველობითი იმპულსისაა ეს ლექსი, რადგანაც ამ მხატვრულ ველში ალექსანდრე ჭავჭავაძე დროის წარმავლობის ერთგვარ ლოკალიზებას „სულგრძელი სიყვარულით“ ლამობს და ამიტომაც გრძნობის ნათებაა მისთვის მარადიული და შესაბამისად – „სპეტაკ ზამზახთ ველად“ გააზრებული („ზამზახი“ უბიწოების, ასევე სევდის სიმბოლო. ცისფერი ზამზახი ხშირად გვხვდება მგლოვიარე ღვთისმშობლის გამოსახულებებზე. ყოფით სიმბოლიკაში ის სიმპათიასა და სიყვარულზე მიგვანიშნებს).⁴

„ვისაც გსურთ“ – ქრესტომათიული მხატვრული სახეებით ხატვის ნიმუში (პყრობილი სატრფო – სამშობლო ეროვნული ცნობიერების კლასიკური ინტერპრეტაცია...), როდესაც სამშობლოს ბედისწერით შეძრული პოეტი-მამულიშვილი პატიმრის უუფლებობის მასშტაბით და ტრაგიზმით აცნობიერებს ანექსირებული საქართველოს არცთუ სახარბიელო რეალობას. ამიტომაც, ეს „პოეტური ქარაგმა“ და არა სიმბოლო ზედმიწევნით აღრმავებს პოეტის ემოციურ პასუხისმგებლობას თავისი ერის წინაშე. მით უფრო, რომ „ალექსანდრე ჭავჭავაძის ქრესტომათიულად ცნობილი „ვისაც გსურთ ჩემთა ამბავთა ცნობა“... და მთელი წყება ლექსებისა... – მისი პირველი პატიმრობითა და ტამბოვში გადასახლებით თარიღდება“.⁵ ამ ლექსის ემოციური მუხტი გამძაფრებულია გველის სახისმეტყველების, ამჯერად მხოლოდ და მხოლოდ, საბედისწერო რაკურსით: „გველივე ჰშთება გველად“.

¹ გ. ასათიანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 161.

² ზ. აბზიანიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 115.

³ * ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, თბ., 1940. ლექსთა სახელდებებს ვახდენ ამ კრებულიდან.

⁴ ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 108.

⁵ ზ. აბზიანიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 114.

„თუ ხე ბუნებით მწარეა“ – ბიბლიური სახისმეტყველების („ყოველი ხე თავისი ნაყოფით იცნობა“ – ლუკა 6:44) პოეტური ინტერპრეტაცია სიმწარისა, როგორც ბოროტების, უკეთურების ვერ სახეცვლა თუნდაც სამოთხისეული სისათუთითა და მადლმოსილებით. ცხოვრებისეულის სიმწარის ვერგებისცვლის მწარე გამოცდილება ხეთამეტყველების უნივერსალური ენითაა გაცხადებული.

„მწამებ ხსოვნისა“ – „ლექსი დაწერილი უნდა იყოს 1804 წელს, როცა ახალგაზრდა პოეტი პირველად იქნა გადასახლებული, თუმცა ქალაქის ჭვირნიშანი უჩვენებს 1808 წელს“. განცდის უშუალობა და სიმძაფრე განზოგადებულია და, მეტნაკლებად სახელდების რომანტიკული ელფერის პარალელურად, თავად პოეტური ტექსტიც ამ ჟღერადობითაა განწყობილი. ამასთანავე, ალ. ჭავჭავაძე საკუთარ უბედობას, მამულიშვილურ ხელმოცარულობას, ბედის ქცევას „ხსოვნის ჩრდილში“ გამოამწყვდევს და დროის კარნახით შეცვლილ ცხოვრებისეულ პერიპეტიებს უკომპრომისო ბრძოლას უცხადებს – თუმცა მხოლოდ პოეზიაში („არ ვსდევ ჟამთა ცვლას“ – „ვაჰ დრონი, დრონი“; „თუ მცვალა დრომან ამით ოდენ, რომ მაცნო თავი“ – „მწამებ ხსოვნისა“)...

ალექსანდრე ჭავჭავაძე იმდენად ვერ განკარგავს იმ საბედისწერო მოვლენებს, რაც დროს მოაქვს, რომ ერთადერთ გამოსავალს ხედავს თავად გადავიდეს სტატიკურ მდგომარეობაში და ამით შეაფერხოს, აიცილოს განსაცდელი.

„თავსა უფლად“ – მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით თითქოსდა სენტიმენტალურია ეს ლექსი, ანუ გრძნობა პოეტური და პიროვნული თვითრეალიზების ფენომენადაა გაცხადებული; თუმცაღა ამასთანავე იკვეთება ერთი ასპექტიც – „უძღურ-ღბილი გული“ და „სევდის გუნდი“ ჩნდება პოეტისათვის საკუთარი თავის შეცნობისა თუ ცხოვრების გაშინაარსების იმ ერთადერთ ჭეშმარიტებად, როდესაც საკუთარ თავს ვერ ცნობს სრულად და ამ ფორმით ემიჯნება საზოგადოებას გრძნობა; ეს ლექსი, როგორც უნივერსალური ამბივალენტური აბსტრაქცია, პოეტური ორამბროვნების ნიმუშს წარმოადგენს და ამ თვალსაზრისით უკვე რომანტიკული ელფერისაა.

„კავკასია“ – მთისმეტყველების ლიტერატურული ასპექტი და არა ოდენ ძველ ქართულ მწერლობაში არსებული ერთგვარი ტაბუირებული ხედვა ამ საკრალური ფენომენის მიმართ – „სვეტნი ცათანი“... პირველი მცდელობა მთა, როგორც ლიტერატურული სიმბოლო იყოს გააზრებული, თუმცაღა არ არის ბოლომდე სრულყოფილი... ეს მხოლოდ ჩანასახია ლიტერატურული სიმბოლოსი; შესაბამისად, მთის შთამბეჭდაობა წარმოადგენს მარადიული, უცვლელი, ისტორიული წარსულის იდეალიზირების ერთგვარ სახე-სიმბოლოს. და ფაქტობრივად, ვაჟა-ფშაველამდე მთა მთელი თავისი სახისმეტყველებითი დიაპაზონით არაა შეცნობილი. ალექსანდრე ჭავჭავაძესთან მთა-მყინვარი სტატიკურია და მხოლოდ მის წიაღში ხდება ქმედება.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემოქმედებაში ყველაზე რომანტიკულია ლექსი „გოგჩა“ („მისი ლირიკის აღიარებული ნიმუში“)¹. და შესაბამისად, სიმბოლოლოგიური თვალსაწიერით, აქ ჩნდება ლიტერატურული სიმბოლოც.

გურამ ასათიანი („სათავეებთან“) საკმაოდ ვრცლად განმარტავს ამ ლექსის შინაგან ბუნებას: „გოგჩა“ თავისი მხატვრული გააზრებით აშკარად სცილდება კლასიციტური პოეტიკის პრინციპებს და გაცილებით უფრო ახლოს დგას ევროპული რომანტიზმის ისეთ ცნობილ ნაწარმოებებთან, როგორიცაა, მაგალითად, ლამარტინის ლირიკული ლექსი „ტბა“.

¹ მ. აბზიანიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 118.

„გოგნაში“ ყურადღებას იპყრობს ფიქრის, დაკვირვების, აზროვნების სიფაქიზე. სამყაროს ინტელექტუალური ხედვა და საგანთა არსში წვდომის მძაფრი სურვილი ამ ლექსის ავტორს უშუალოდ ანათესავებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკასთან¹.

„გოგნა“ (1841 წ.) – ავტორის პირველივე მინიშნება ტბაზე, რაც გვაძლევს სწორ სიმბოლოლოგიურ გეზს) თავისი სიდიადით და მასშტაბით ზღვასავით უკიდევანოა; სწორედ ამიტომ, ის სიმბოლოა შეჩერებული წამის; გარდასულ დღეთა დიდების და არა ოდენ უტყვი მოწამეობის; ტბის სარკისებური ანალოგიის ინერციით, პიროვნული თვითნაღრმავებისა და თვითგამოსახვის უნივერსალური ფენომანია; გოგნა ალქსანდრე ჭავჭავაძისათვის პოეტური მედიტაციის სიმბოლოა, – ანარეკლია უკვე არარსებული რეალობის – ისტორიულ წარსულს რომ ვუწოდებთ; და იმავდროულად, უდაბურების და არა – რაობის ანუ დიდი სევდის – ტბის უძრავ, „გაყინულ“, მაგრამ თავისი გამომსახველობით ფრიად მეტყველ სულს რომ გააჩნია.

„გოგნა“ – მართოსული, გაორებული ცნობიერების მქონე პოეტ-ჩინოსანის ერთადერთი ნავთსაყუდელია – თუმცა „დიდი სევდის აჩრდილით“...

ალექსანდრე ჭავჭავაძე თავისი ცხოვრების წესით, ცნობიერებით, რაღა თქმა უნდა, ჩინებული ევროპული განათლებით (ამის შესატყვისია მისი თარგმანებაც...) ერთგვარი „რომანტიკული პათოსის“ მატარებელი ფრიად საინტერესო პიროვნება გახლდათ. რამდენადაც ცხოვრებაში ახალი ტენდენციების ფრიად თამამი დამკვიდრებული იყო, იმდენად კონსერვატორი, ტრადიციული და ქრესტომათიული მხატვრული აზროვნებაში. ის, როგორც შემოქმედი, ძალზე ფრთხილი იყო ახალი პოეტური სახეების ინტეგრირებისას და ამიტომაც, უკვე არსებული არქეტიპებით სარგებლობდა. ფაქტიურად შევეცადე მეჩვენებინა, რა იყო მწირი სახისმეტყველებითი სპექტრის მიზეზი ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემოქმედებაში და შესაბამისად, იყო თუ არა, თავისი კლასიკური გაგებით რომანტიკოსი პოეტი...

გრიგოლ ორბელიანი

რომანტიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის, საქართველოში აღმოცენებას წინ უსწრებდა არა იმდენად კანონზომიერი ლიტერატურული წინამძღვრები, არამედ პოლიტიკური ხელმოცარულობა, რა ვითარებაშიც აღმოჩნდა საქართველო XIX საუკუნის დამდეგს.

რომანტიზმმა მწერლობაში გზა გაუხსნა საზოგადოებისა თუ კონკრეტულ პიროვნებათა შინაგან რყევებს – ძირითადი გრძნობის პრიორიტეტით გადმოცემულს, რამაც კლასიციზმის მარწუხებში მოქცეული სულიერი ტკივილი გაცილებით მძაფრი და მჟღერი გახადა.

ქართულ სინამდვილეში რომანტიზმის წარმომავლობა კეთილშობილურ, დიდგვაროვნულ, ტრადიციულ საწყისთანაა ასოცირებული. ქართველ რომანტიკოსთაგან თითქმის ყველას (თუ არ ჩავთვლით ნიკოლოზ ბარათაშვილს, რომლისთვისაც ეს სტატუსი აუხდენელ ოცნებად დარჩა, არადა, ჭეშმარიტ რომანტიკოს პოეტად მხოლოდ ის შედგა, ეგებ სწორედ ამიტომაც...) ზეაღმავალი სამხედრო კარიერა ჰქონდათ: გენერალ-ლეიტენანტი – ალექსანდრე ჭავჭავაძე. ასევე, გენერალი იყო ვახტანგ ორბელი-

¹ გ. ასათიანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 174-177.

ანიც. დაბოლოს – ამათგან ყველაზე წარმატებული იყო გრიგოლ ორბელიანი – ორმოცდაათწლიანი სამხედრო სამსახური (ბოლომდე დარჩა პოეტ-გენერალად რუსეთის იმპერიის უმაღლესი ჯილდოს – ანდრია პირველწოდებულის ორდენის მფლობელი). მათთვის ეს მამაკაცური ღირსებისა თუ საკუთარი კეთილშობილური გენის ერთ-ერთ გამოხატულებას წარმოადგენდა, თუმცა „დამპყრობლის“ მუნდირის წნეხქვეშ მოქცეულნი სულიერ ამბოხის ფორმას მხოლოდღა პოეზიაში პოულობდნენ. ამიტომაც, მათი შემოქმედება, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ რომანტიზმის დიაბაზონში (რომანტიზმი ხომ პიროვნების წინააღმდეგობებით მოცული სულიერების ინდივიდუალური გამოვლინებაა...) პოულობს თავის ბუნებრივ ინტერპრეტაციას, თუმცაღა აქ, ზოგჯერ რომანტიზმისთვის დამახასიათებელ ქრესტომათიული ფორმებიდან ერთგვარ პოეტურ ცდომილებებსაც ვაწყდებით.

ამგვარი სახეებით გაჯერებულია სწორედ ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და გრიგოლ ორბელიანის პოეზია. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ყველაზე დიდი ინტერპრეტატორი გრიგოლ ორბელიანის პოეზიაშიც თავად მისი შემოქმედებითი ნიჭი და აღმაფრენაა, რომელსაც ვერ ბორკავდა ალექსანდრე ჭავჭავაძისეული დახვეწილი ევროპული განათლება და ვერც ერთგვარი ხიბლი ძველი ქართული მწერლობიდან ამოზრდილი მეტაფორული სახეებისადმი.

გრიგოლ ორბელიანის სალი პოეტური სიტყვა მეტნაკლებად სევდაში გაეხვია და განცდის მუხტი უფრო მასშტაბური გახდა 1832 წლის არშემდგარი ამბოხის შემდეგ, როდესაც დიდგვაროვნების მამულიშვილურ გზნებასა და კეთილშობილურ პათოსს ასე სასტიკად დაუპირისპირდნენ...

მიუხედავად იმისა, რომ გრიგოლ ორბელიანს „აშკარა დანაშაული არ დაუმტკიცდა და გაანთავისუფლეს საქმის საბოლოო გამოძიების დამთავრებისთანავე. ავლაბრის ყაზერმებში სამი თვის პატიმრობის შემდეგ იგი, როგორც მეშვიდე კატეგორიის მცირე დამნაშავე „კავკასიის ხაზზე“ მოქმედ ჯარში გაგზავნეს“.¹

ეს პერიოდი გრიგოლ ორბელიანისთვის ძლიერ დამთრგუნველი აღმოჩნდა და ცხოვრების ოპტიმისტურ რაკურსში ხედვა და შესაბამისად, თანდაყოლილი სილაღე ერთგვარად დაიბინდა; საზოგადო „სევდის ლაბირინთში“ გამოიმწყვდეულმა (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით) სასოწარკვეთისა და მარტოდშეთნის ემოციას პოეტური აღსარების ფორმა მისცა... და შესატყვისად, სულით ნატიფ საკუთარ დას გაენდო.

ლექსი „ჩემს დას ეფემიას“ – 1835 წ. რიგა. თავად ეფემია წარმოადგენს პოეტის სულიერ ნავთსაყუდელს, რომლის არსებობაც ამ რომანტიკულ ქარგაზე გაწყობილ ლექსში ის შინაგანი მეოხებაა „უსაგნოდ და უიმედოდ“ დარჩენილი პოეტი რომ ებღაუჭება და ტრადიციულ მეტაფორულ სახეებს ფილოსოფიურ სიღრმესა და ეზოთერიულ ჟღერადობას რომ ანიჭებს; ვარდის ქრესტომათიული მეტაფორა აქ იერცვლილია – კეთილშობილებისა და სინატიფის მიღმა დიდი ტკივილია; ვარდის მშვენიერებაც ისეთივე პირობითია, როგორც ყველაფერი ამქვეყანაზე. ამიტომაც, გრძობათა შორის ყველაზე უსაზღვრო და უზენაესი – სიყვარული სასწაულთმოქმედია – მისი სხივი თვით „ეკალს ვარდად შექმნის“. ამგვარი ქმნადობის მისტერია ლექსის არა მარტო შინაგან მეტყველებას ამძაფრებს და აზოგადებს, არამედ მის „პოეტურ პულსაციას“

¹ ჯ. ჭუმბურიძე, კრიტიკულ-ბიოგრაფიული ნარკვევი გრიგოლ ორბელიანი, წიგნში „საღამო გამოსალმებისა“, თბ., 1841, გვ. 8 (ამავე კრებულიდანაა ლექსთა სახელდებაც).

ძლიერ ინტენსიურს ხდის. სწორედ ამის თაობაზე წერდა გურამ ასათიანი: „არც ერთ რომანტიკოს პოეტს, და საერთოდ, არც ერთ ქართველ პოეტს ვაჟამდე არა ჰქონია განვითარებული ისე მძაფრად ნივთიერი სამყაროს – საგანთა ფაქტურის, ფერადოვნების, სურნელისა და პლასტიკის განცდა, როგორც ეს გრ. ორბელიანის ლირიკაში იგრძნობა“.¹

პოეტური მუხტის ძლიერი ნებელობა თავისდაუნებურად ქმნის სრულიად ახალ და მოულოდნელ „მხატვრულ ვარიაციებს“, რომელთა განზოგადებაც ლიტერატურულ სიმბოლოთა ერთგვარი არქეტიპებია. ასეთია ლექსი „ჩემი ეპიტაფია“, სადაც პოეტი კონკრეტული სახე-სიმბოლოებით კი არ გვანებივრებს, არამედ მთლიანად ლექს-წყობაა იმდაგვარი, რომ გრიგოლ ორბელიანის მიერ შექმნილი „საკუთარი ეპიტაფია“ სიმბოლოა ერთგვარი თვინიერი სიკვდილის, იდუმალების ლირიზმის თუ საფლავთჭვრეტით ცხოვრების შეცნობის...

გრიგოლ ორბელიანის „პოეტური უჩვეულობა“, რომელიც მისი შემოქმედებითი ცნობიერების თავისებურებაა – სამყაროს ჭარბ ფერადოვნების მიღმა, მძაფრ ცხოველმყოფელურ საწყისში, ანდა თუნდაც ღამის უხედველ, მაგრამ არცთუ ყოვლისმსპობ არაარსში ახდენს ბუნების თავისუფალ, პირველსაწყისიერ შეცნობას, რაც სივრცითი ხედვის შესაძლებლობას ქმნის. ბუნების ფენომენი ამგვარად ინტერპრეტირებული (იქნება ეს პეიზაჟი თუ უბრალოდ ესკიზი...) სცილდება თავის ემპირიულ საწყისს, ერთგვარად იბინდება და აღქმის წერტილის განწყობისა თუ ემოციის შესაბამისი ცვლა იწვევს ირეალურობის მძაფრ შეგრძნებას, რომელიც სპარსული მინიატურებივით ნატიფი და იდუმალია.

რომანტიკოსების თვალთ აღქმული ბუნების სურათი მათი სულიერი მდგომარეობის ფსიქოლოგიური კოდია – ისეთივე საიდუმლოებით მოცული და ამასთანავე ამ შეუცნობლობის ამხსნელიც, როგორც თავად სიმბოლოა. ამიტომაც, ბუნება რომანტიკოსებთან ზოგჯერ მხოლოდ სახისმეტყველებითი ასპექტითაა მოცული. ამის შესატყვისი მხატვრული ილუსტრაციებია:

„**გაზაფხული**“ (1832 წ.) – სულიერი ტკივილის სიმძაფრის; ჩამქრალი სულისკვეთების ვერადგენის; ფერადოვანი დღეების შინაგანი ქრობის ინვერსიული სახე-სიმბოლო;

„**გამოსალმება**“ (1832 წ.) – ტრადიციულად ქართული ეთნოფსიქოლოგიის თვალსაწიერიდან, გამოსალმება საუკუნო განშორების სინონიმია (სიცოცხლესთან გამოსალმება...); ამიტომაც განშორების გაუსაძლისი ემოცია სიმბოლიზირებულია „გამოსალმების რიტუალში“, რომელშიც პირადად ავტორის „სულიერი ორეულის“ თანმხლები მთელი სამყაროა...

„**ღამე**“ (1832 წ.) – ალბათ, პოეტის მიერ ამგვარი სულიერი სიმყუდროვის მომნიჭებელი უნდა ყოფილიყო ღამისმეტყველება, რომ მომავალში გალაკტიონს შეექმნა „მე და ღამე“;

და, რაღა თქმა უნდა, – „საღამო გამოსალმებისა“ (1814 წ.), რომელიც გრიგოლ ორბელიანის პოეტური ვირტუოზობის ნიმუშია, სადაც იმდენად ყოვლისმომცველი და მასშტაბურია ბუნების შეგრძნება და ამ იმპულსთა პოეტურ ტექსტში განთავსების კულტურა, რომ წუთისოფლის შეცნობა თუ მის ბედისწერაში საკუთარი არსის ვერგანრჩევის უნუგეშობა თითქოსდა, უნდა ჩაიფერფლოს რომანტიკულმა სულისკვეთებამ.

¹ გ. ასათიანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 185.

მაგრამ ამ ლექსის საოცარი ხმოვანება – ძირითადი აკორდი, როგორც რეფერენი ისე მეორდება – ესაა მთისა და მდინარისმეტყველება, რომელიც ქართული მწერლობის ბედთან შეურიგებლობის ძირითადი ლიტერატურული ძარღვია. „მხოლოდ ჰსჩანს, მთანი მდუმარედ აყუდებულან ცათამდის“... მთა – სილალის, მდუმარების, მარადიულობის უნივერსალური „ზეციური კიბე“; და „წყალნი მთის დაქანებულნი, უფსკრულსა იკარგებიან, თერგი რბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნებიან!“

მთისმეტყველება თუ უკვდავი შეჩერებული წამია – წარსულით ხიბლი და უტყვე მარადიულობაში გახიზვნა. თერგი (მდინარე) ჯანსაღი ნებელობაა, სიცოცხლის პათოსი და მარადიმპულსური იმედი სულის ხსნისა.

გრიგოლ ორბელიანმა სიყვარული და გრძნობით ხიბლი იმგვარად განაზოგადა თავის სატრფიალო ლირიკაში, რომ მის პირად ცხოვრებაშიც აისახა მძაფრად. რეალურად ის უშვილძიროდ მართო დარჩა, ირეალურად კი ეს სიმართლვე ილუზორულია, რადგან ყველა მის ლექსში „გრძნობის ქარბორბალაა“. რომელი ერთი ჩამოვთვალოთ ამ ციკლის ლექსებიდან: „ნ...დმი“; „მასვე“; „ეკატერინა ჭავჭავაძისას“; „მტირალ ნ...ს“; „მ...დმი“; „ს“; „ე-სა“; „ნ“; „სო..ორ“ სატრფიალო ლექსები (ოთხტაეპიანი რითმიანი კუპლეტები); „გამოსალმება ს-ს“ („ვითა ცის ნამი“...).

ამ მიძღვნილი ლექსების დაქარაგმებული სახლდებების მიუხედავად, გრიგოლ ორბელიანისთვის მომნუსხველი ყოფილა ალექსანდრე ჭავჭავაძის ასულთა მშვენიერება და გონების სიკეთე... ზაზა აბზიანიძე გრიგოლ ორბელიანის ლიტერატურულ პორტრეტში პოეტის მამაკაცურ გზნებას ამგვარად ხსნის: „ჭავჭავაძიანთ ქალები მართლაც გულწრფელად ემეგობრებიან მათ განუყრელ მესაიდუმლესა და თანამოსაუბრეს – „კურკას“. გრიგოლის წერილებიდან და ლექსებიდან კი ჩანს, რომ ის სიხარულით აირჩევდა სხვა როლს – საყვარლისა თუ ქმრისას (ჯერ ნინოზე ფიქრობს, მერე – „წინანდლის ვარდზე“ – ეკატერინეზე). ვაი რომ, ქალბატონნი გრიბოდოვისა და დადიანისა, ესოდენ ახლობელნი და მიმზიდველნი, „კურკასთვის მიუწვდომელნი აღმოჩნდნენ...“¹

სხვათა შორის, მიძღვნილ და სატრფიალო ლექსთა ჟღერადობა ტრადიციულ ქართულ ხმოვანებაზეა აწყობილი, თუმცაღა იმდენად ძლიერი მამაკაცური ნებელობა იკვეთება, რომ სცილდება ევროპულ სამხედრო ყაიდაზე გადაწყობილ დიდგვაროვანის ლირიზმს და თავისდა უნებურად, ამოხეთქავს ბოჰემური „ცხელი სისხლი“... თუმცაღა გრძნობის სიმძაფრის და გამომსახველობითი ტემპერამენტის მიუხედავად, ეს სატრფიალო ლექსები (კლასიკური გაგებით) არაა ტრადიციული რომანტიკული ხაზის. აქ სიყვარულის მაინც ხალასი ფერებია...

გრიგოლ ორბელიანის ლექსთაგან მხოლოდ რამდენიმეშია საკრალურ სიმბოლოთა (ძირითადად ბიბლიური არქეტიპები...) თავისუფალი მხატვრული ინტერპრეტირება ამ სიმბოლოების „შინაგანი კანონიკის“ გათვალისწინებით; ესაა ლექსი „ფსალმუნი“² (1878), რომელიც მე-14; 23-ე ფსალმუნის პოეტურ ქარგაში განთავსებაა და მთის ზესწრაფვაში მარადიული სიწმინდის შეცნობა; ამდაგვარივეა ლექსი „იმედო“ (1883); ორივე ლექსი ცხოვრების მიწურულსაა შექმნილი. ფაქტიურად, ამ ლექსებიც მისი ერთგვარი მზაობაა ქრისტიანული აღსასრულისა...

¹ ზ. აბზიანიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 126.

² ნ. სულავა, გრიგოლ ორბელიანი „ფსალმუნი“. ალექსანდრე ორბელიანის ხსოვნისადმი მიძღვნილი მეორე სამეცნიერო კონფერენციის მასალები. თბ., 1998., გვ. 61-67.

და კიდევ, ერთი მისი ქრესტომათიული ლექსი; ასევე თავისი არსით საკრალური, რადგან ქართველთავის მეფე-წმინდანი თამარი, რომლის ფრესკაც ბეთანიის ტაძარშია (ოღონდ ძველებურად არა სხივმფენი...) გრიგოლ ორბელიანისათვის დიდებული წარსულის, თუნდაც წამიერი (და არამოხივებითი) ნავთსაყუდელია...

ქართული რომანტიზმი თავისი არსით ამ მიმდინარეობის „კანონიკას“ ერთგვარად სცილდება, ასევე მეტად თავისებურია სიმბოლოს მხატვრული დიაპაზონი ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში; რადგან სიმბოლოლოგიური თვალსაწიერიდან, სრულიად სხვა სპეციფიკით შეიცნობა მათი პოეზია. და შესაბამისად, ტრადიციული ქრონოლოგიაც მეტნაკლებად დავარღვიე და გზამკვლევადა მათ პოეზიაში არსებული „სახისმეტყველებით ორიენტირს“ მივინდევ. რადგან სახისმეტყველების „ლიტერატურული ველი“ მწერლობის იმგვარი უხილავი ფრთებია – შინაგანი ზესწრაფვაა, სადაც სწორედ სახე-სიმბოლოების მეშვეობითაა სათუთად დაცული და შენარჩუნებული ნებისმიერი ერის ხელშეუხებელი სულიერება. სულიერება კი თავის მხრივ ამაღლებულის ღვთაებრივი წვდომაა – მუსიკალური ბგერებით, ფერებითა თუ სიტყვებით ამეტყველებული. შეცნობის თუ შინაგანი განწმენდის ეს „კულტუროლოგიური ბილიკი“ (ლიტერატურული სიმბოლოების მთელი სპექტრი) იმდენად ჭეშმარიტი და უნივერსალურია, რომ აქ – „შემოქმედებითი ცნობიერების“, ერთი შეხედვით, ერთფეროვნებაშია საძიებელი რეალობიდან ირეალურში „გადასახლების“ მთელი პოეტური ფილოსოფიური განზომილება. ამიტომაც წარმოსახვის მეშვეობით მხოლოდ ყოვლისმომცველი ხედვა აფერადებს და ახდენს პოეტური აღქმის მოდიფიცირებას, რაც გამოიხატება ასოციაციათა სრულიად ახალი სისტემის წარმოშობასა თუ ლიტერატურულ სიმბოლოთა ქმნადობაში. ეს ფენომენი კი თავს იჩენს, რაღა თქმა უნდა, სწორედ რომანტიზმში, როგორც ირეალური შემოქმედებითი ჭვრეტის რეალურ განსხეულებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ზ. აბზიანიძე, ლიტერატურული პორტრეტები. თბ., „ბაკმი“, 2009.
2. ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი, სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. II. თბ., „ბაკმი“, 2012.
3. გ. ასათიანი, ოთხტომეული, II, თბ., 2003.
4. ქ. ელაშვილი, სიტყვის ბედისწერა, თბ., გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2019.
5. ქ. ელაშვილი, ესეისტური სახისმეტყველება, თბ., გამომცემლობა „სვეტი+“, 2014.
6. თ. ნუცუბიძე, წერილები ლიტერატურისა და კულტურის შესახებ. თბ., ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.
7. ვ. ორბელიანი, ლექსები. სრული კრებული. თბ., გამომცემლობა „ქართული წიგნი“, 1928.
8. გრ. ორბელიანი, საღამო გამოსაღმებისა. თბ., გამომცემლობა „მერანი“, 1989.
9. ნ. სულავა, გრიგოლ ორბელიანი „ფსალმუნი“. ალექსანდრე ორბელიანის ხსოვნისადმი მიძღვნილი მეორე სამეცნიერო კონფერენციის მასალები. თბ., გამომცემლობა „ლომისი“, 1998.
10. ალექსანდრე ჭავჭავაძე, თხზულებანი, თბ., 1940.

THE SYMBOLOGICAL ASPECT OF ROMANTICISM

Romanticism represents an extensive artistic site for literary symbols. For this reason, it seems extremely important to explore the artistic extent of the symbols. Starting from the specificity of this direction, the whole spectrum of free interpretations of chrestomatic mythical archetypes as well as biblical pictorial language overlaps.

In the work of the Romantics, the eternal, uncompromising struggle of two worlds (the rational and the unreal) is an excellent means for the literary demonstration of the inner world of their opposing essence. However, for the “inquiring mind”, there is no sensation of absolute harmony that has produced the “Weltschmerz”...

For the Romantic poets, nature is a kind of “spiritual echo” and represents a unique artistic phenomenon. However, literary symbols must be separated from the spectrum of poetic vocation or purpose of nature, because the illustration of nature cannot be attributed to a symbol.

Taking into account the Georgian material (and this material is extensively and thoroughly researched by me), one could conclude that a layer of literary symbols is unswervingly associated with Romanticism and receives an impressive extent within the framework of this direction.

Based on Georgian ethnopsychology – artistic thought (creative consciousness) is essentially presented in a poetic-philosophical cut, which can be more or less explained by the homogeneity of symbolological perception, because Georgian literature mainly represents biblical pictorial language and only partially overlaps with the interpretable archetypes of myth.

For this reason, Georgian Romanticism generated its own literary symbols as soon as it emerged, – of course with the Romantic colouring and corresponding “canonicity”. In this matter, absolute perfection is achieved by Nikoloz Baratashvili, whose artistic and biographical peripeties contain and radiate the spirit of the entire Romanticism. The poetic work of Nikoloz Baratashvili from the point of view of symbolology was thoroughly researched in my scientific papers, and as a result, the portrait of his pictorial language emerged in full clarity. Nikoloz Baratashvili, as a romanticist, founded the phenomenon of the language of pain in Georgian literature. This phenomenon was explored in my treatise “Aesthetics of World Pain”. The intertextual content of Baratashvili’s work is set out in the “Symphonic Dictionary of Literary Symbols”. For this reason, in the present article I limit myself only to exploring the vocabulary of the pictorial language of Vakhtang Orbeliani, Alexander Chavchavadze and Grigol Orbeliani.

SYMBOLOLOGISCHER ASPEKT DER ROMANTIK

Die Romantik stellt einen ausgiebigen künstlerischen Ort für literarische Symbole dar. Aus diesem Grund erscheint es äußerst wichtig das künstlerische Ausmaß der Symbole zu erforschen. Ausgehend von der Spezifik dieser Richtung überschneidet sich das ganze Spektrum freier Interpretationen von chrestomatischen mythischen Archetypen sowie der biblischen Bildersprache.

Im Schaffen der Romantiker stellt der ewige, kompromisslose Kampf zweier Welten (der rationalen und irrealen) ein ausgezeichnetes Mittel für das literarische Demonstrieren der inneren Welt deren gegensätzlichen Wesens dar. Allerdings gibt es für den „forschenden Geist“ keine Empfindung absoluter Harmonie, die den „Weltschmerz“ erzeugt hat...

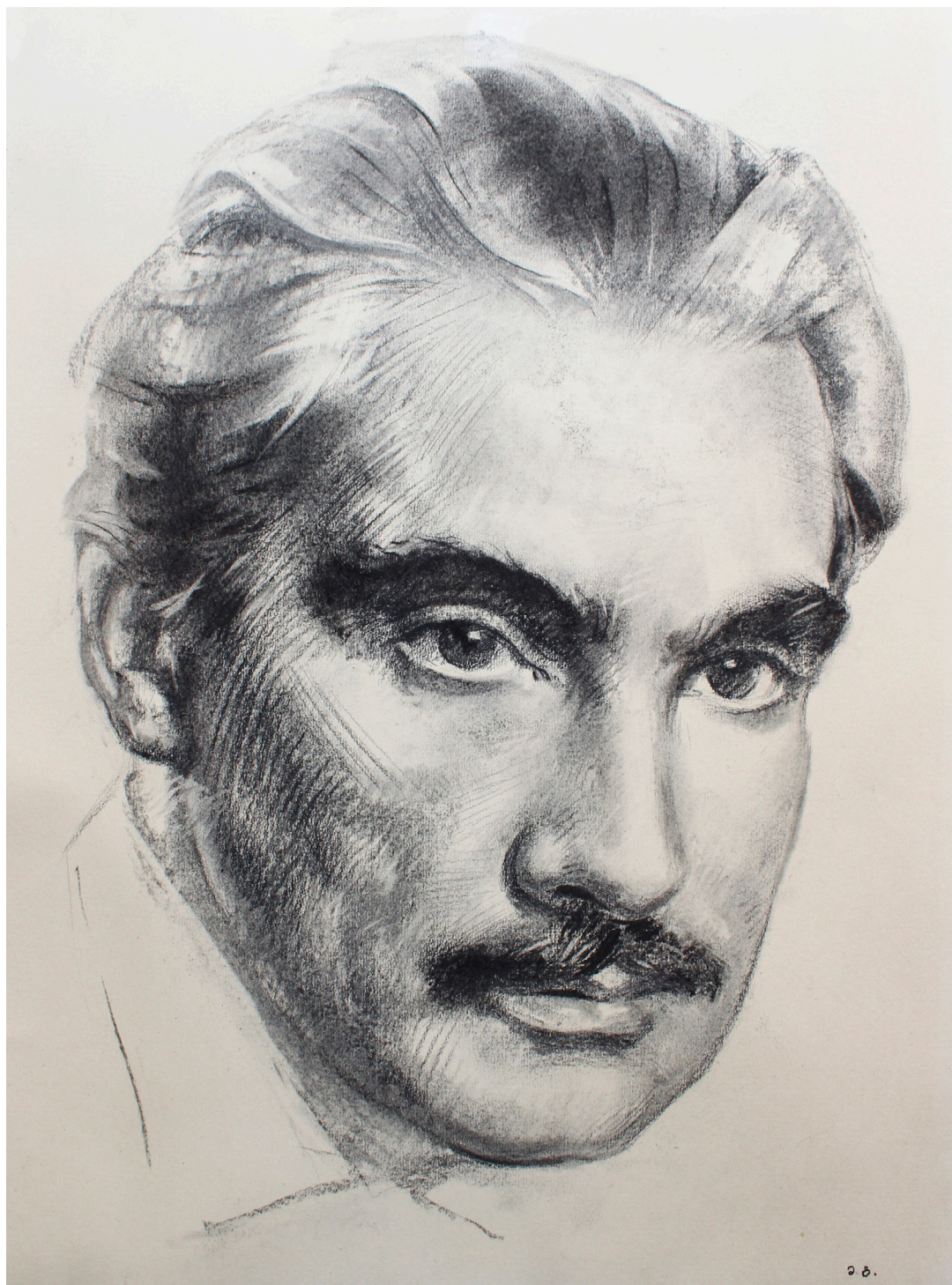
Für die Dichter der Romantik ist die Natur eine Art „geistiger Wiederhall“ und stellt ein einmaliges künstlerisches Phänomen dar. Jedoch müssen die literarischen Symbole von dem Spektrum dichterischer Berufung bzw. Bestimmung der Natur abgesondert werden, weil die Illustrierung der Natur nicht auf ein Symbol zurückzuführen werden kann.

Unter Berücksichtigung des georgischen Materials (und dieses Material wird von mir ausführlich und gründlich erforscht) könnte man schlussfolgern, dass eine Schicht der Literatursymbole unbeirrt mit der Romantik assoziiert wird und erhält ein eindrucksvolles Ausmaß im Rahmen dieser Richtung. Ausgehend aus der georgischen Ethnopsychologie – wird das künstlerische Denken (schöpferisches Bewusstsein) im Wesentlichen in einem dichterisch-philosophischen Schnitt dargestellt, was mehr oder weniger durch die Homogenität der symbolologischen Wahrnehmung erklärt werden kann, denn in der georgischen Literatur wird hauptsächlich biblische Bildersprache vertreten und nur teilweise überschneiden sie sich mit den interpretierbaren Archetypen des Mythos.

Aus diesem Grunde hat die georgische Romantik gleich nach ihrer Entstehung ihre eigenen literarischen Symbole erzeugt, – selbstverständlich mit der romantischen Färbung und entsprechenden „Kanonik“. In dieser Hinsicht erreicht die absolute Vollkommenheit Nikoloz Baratashvili, der mit seinen künstlerischen und biografischen Peripetien den Geist der gesamten Romantik beinhaltet und ausstrahlt. Das dichterische Werk von Nikoloz Baratashvili von dem Gesichtspunkt der Symbolologie wurde in meinen wissenschaftlichen Abhandlungen eingehend erforscht, und dadurch entstand das Portrait seiner Bildersprache in voller Klarheit. Nikoloz Baratashvili hat als Romantiker in der georgischen Literatur das Phänomen der Sprache des Schmerzes gegründet. Dieses Phänomen wurde in meiner Abhandlung „Ästhetik des Weltschmerzes“ erforscht. Der intertextuelle Inhalt des Schaffens von Baratashvili ist im „Symphonie-Lexikon der Literatursymbole“ dargelegt. Aus diesem Grunde beschränke ich mich im vorliegenden Artikel lediglich auf die Erforschung des Wortschatzes der Bildersprache von Vakhtang Orbeliani, Alexander Chavchavadze und Grigol Orbeliani.

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

**თეატრისა და კინოს მუზეუმის
კოლექციიდან**



მ. გაბუნია, მიხეილ თუმანიშვილის პორტრეტი, ქ. ფ. 48 X 36 სმ, 1990

ტიტანი

დარწმუნებული ვარ, ცოცხალი რომ ყოფილიყო და ამ სათაურისთვის თვალი მოეკრა, ირონიულად გაეღიმიებოდა. რადგან არ მიცნობდა, პირდაპირ ვერ მეტყოდა, მაგრამ ნამდვილად იფიქრებდა – რა უბედურებაა, საიდან ასეთი პათეტიკა?!.. კი, უეჭველად ასე იქნებოდა ყველაფერი... მახსოვს, 1985 წლის გაზაფხული იდგა. მაშინდელი თეატრალური ინსტიტუტის IV კურსელი ვიყავი. 9 მაისს, მეორე მსოფლიო ომში საბჭოთა კავშირის გამარჯვების 40 წლისთავი მთელ ვეება სსრკ-ს საზეიმოდ, მასშტაბურად უნდა აღენიშნა. ჩვენი ინსტიტუტიც ვალდებული იყო რაიმე ღონისძიება მიეძღვნა ამ თარიღისათვის.

სასწავლო თეატრის დარბაზში სტუდენტებსა და პედაგოგ-მასწავლებლებს თავი მოგვიყარეს. შეხვედრა რექტორმა, ეთერ გუგუშვილმა გახსნა. შემდეგ, სიტყვა პედაგოგებს გადასცა. გულისგამაწვრილებელი, დაუმთავრებელი, მოსაწყენი გამოსვლა ჰქონდა ერთ ლექტორს, რომელიც ინსტიტუტში მარქსიზმს, მეცნიერულ კომუნიზმსა თუ პარტიის ისტორიას (ზუსტად ვერ ვიხსენებ!..) ასწავლიდა. ეს ასაკოვანი კაცი ომის მონაწილე გახლდათ. ცდილობდა იმაზე ესაუბრა ჩვენთან, რაც თავს გადახდა... მაგრამ, რომ იტყვიან, „ისე შეიჭრა როლში“, სახელგანთქმული ბარონ მიუნჰაუზენის მონათხრობი დაუჯერებელი ისტორიები მართლაც ამასთან რა მოსატანი იყო... მოკლედ, თურმე ამ ჩვენს ლექტორს, პრაქტიკულად სულ მარტოს პირწმინდად გაუნადგურებია ფაშისტური გერმანია... როგორც იქნა, ბაქიამ გამოსვლა დაასრულა და სცენიდან დარბაზში ჩამოვიდა. რექტორმა მიხეილ თუმანიშვილს უხმო. იგი, ჩვენთან ერთად, პარტერში იჯდა. წამოდგა, მაღალი, გამხდარი, მხრებში ოდნავ მოხრილი... ადგილიდან დაიწყო თხრობა... ქალბატონმა ეთერმა, ბატონო მიშა, სცენაზე ამობრძანდითო... რა საჭიროა, აქედან იყოსო, იუარა... როგორ გეკადრებათ, ზემოთ ამობრძანდითო!..

ბოლოს, სცენაზე უხალისოდ ავიდა. ლაპარაკობდა ხმადაბლა, წყნარად, დინჯად... ყოველგვარი გმირულ-ჰეროიკული პათოსის გარეშე... ანგარიშიუცემლად მარცვლავდა შავ კრიალოსანს... დროდადრო, ხელით უხერხულად ისწორებდა ტალარა თმას ყურებთან, საფეთქლებთან... ერთი სიტყვაც არ დასცდენია იმაზე თუ როგორ იბრძოდა... ფრაგმენტულად მახსოვს მისი ნაამბობი... როგორ შემოვიდნენ გერმანელები (თუ არ ვცდები, უკრაინულ ქალაქ თუ დაბა შეპეტოვკაში...)... როგორ ჩავარდა ტყვედ... როგორ შიოდა და არაადამიანურად სწყუროდა... საარტილერიო ტურვებით მტრის შემოტევის შემდეგ, როგორ იწვოდა ირგვლივ ყველაფერი... როგორ ჩარჩა სამუდამოდ მეხსიერებაში აფეთქებისაგან ნახევრად დაგლეჯილი ცხენი... როგორ იყიდა რკინიგზის ერთ-ერთ სადგურში თხელყდიანი წიგნი (იულიუს ფუჩიკის „რეპორტაჟი სახრჩობელიდან“)...

დარბაზში მყოფი წინა გამომსვლელი აღშფოთდა... ეს რა უმსგავსობააო!.. ამას რას უყვება ახალგაზრდებს!.. როგორ შეიძლებაო... ეს სადაური იდეოლოგიააო... მოკლედ, ძლივს დააშოშმინეს კაცი, ლამის სცენაზე აუვარდა თუმანიშვილს...

ეს ამბავი არც სხვისი ნაამბობია და არც არსად ამომიკითხავს. ამის თვითმხილველი ვარ... დღესაც ვერ ვიჯერებ (უფრო მართებული იქნება - მიჭირს წარმოდგენა), რომ ბატონი მიშა ჯარისკაცი იყო... მეორე მსოფლიო ომში მონაწილეობდა... სულ ვფიქრობ, ასეთი ინტელიგენტური, საერთოდ იქ რას აკეთებდა-მეთქი!..

არადა, მანამდე ერთ თბილისურ ოჯახში იზრდებოდა (დაიბადა 1921 წელს)... ბევრს კითხულობდა, კარგად ხატავდა... უნდოდა არქიტექტორი გამოსულიყო... აღფრთოვანებული იყო ახმეტელის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლებით... უმაღლესში ვერ მოხვდა... ქულები დააკლდა... ჯარში წაიყვანეს... მერე კი ომი დაიწყო...

1944 წელს, როგორც მძიმედ დაავადებული სამხედრო სამსახურიდან გაათავისუფლეს... ამბობენ, ფრონტიდან ახალდაბრუნებული, სამხედრო ფორმაში გამოწყობილი გამოცხადდა თეატრალურ ინსტიტუტში მისაღებ გამოცდებზე... დრამის ფაკულტეტის სარეჟისორო სპეციალობაზე ჩაირიცხა... მისი პედაგოგი გიორგი ტოვსტონოგოვი იყო... ჯგუფელები კი - აკაკი დვალისძე, ავქსენტი გამსახურდია, გრიგოლ (გიგა) ლორთქიფანიძე, მიხეილ გიჟიმყრელი...

1949 წელს, თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, აკაკი ხორავამ იგი რუსთაველის თეატრში წაიყვანა სამუშაოდ... სწორედ აქ, 1951 წელს დადგმულმა სპექტაკლმა, იულიუს ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ („რეპორტაჟი სახრჩობელიდან“) პირველი წარმატება და პროფესიული აღიარება მოუტანა... ფაშისტების წინააღმდეგ მებრძოლი იატაკქვეშელების, წინააღმდეგობის მოძრაობის წევრების თავგანწირვა ყოველგვარი გაზვიადებისა და პათეტიკის გარეშე გახლდათ მოთხრობილი... კინალამ დამავიწყდა, ტყვეობაში ყოფნისას, რაოდენ დაუჯერებლადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, მ.თუმანიშვილი თურმე ორჯერ გაქცეულა... შეიძლება, ამის გამო, სპექტაკლში ზედმიწევნით ბუნებრივი, დამაჯერებელი გახლდათ ციხის საკანის ეპიზოდები... ამ წარმოდგენამ ისიც ნათლად წარმოაჩინა, რომ დამწყებ რეჟისორს ხელეწიფებოდა მსახიობებთან საკმაოდ ნაყოფიერად მუშაობა...

მერე იყო ჯონ ფლეთჩერის „ესპანელი მღვდელი“... თითქოს, სამხრეთული მზით გამთბარი წარმოდგენა, რომელშიც ახალგაზრდობა, სიყვარული, მეგობრობა, ზნეკეთილობა საბოლოოდ (როგორც ზღაპრებშია ხოლმე) ამარცხებდა სიხარბეს, სიძუნწეს, მომხვეჭელობას... ცეცხლოვანი ტემპერამენტით, ფერადოვანი, მიმზიდველი სანახაობით, მუსიკით, ცეკვითა და სიმღერით, წარმოდგენამ უამრავი მაყურებელი მიიზიდა... იმხანად, მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში, უკვე მკაფიოდ ინდივიდუალურ, დასამახსოვრებელ სცენურ სახეებს ქმნიდნენ მსახიობები: ეროსი მანჯგალაძე, სალომე ყანჩელი, კოტე მახარაძე, მედეა ჩახავა, გიორგი გეგეჭკორი, ბადრი კობახიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გურამ საღარაძე, კარლო საკანდელიძე... მოგვიანებით, ბელა მირიანაშვილი, სერგო ზაქარიაძე, ზინა კვერენჩილაძე...

რეჟისორი ერთნაირ ყურადღებას უთმობდა, როგორც წარმოდგენის უმთავრეს სათქმელს, ისე მის გარეგნულ, ვიზუალურ მხატვრულ ფორმას. აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია მ.თუმანიშვილს ყოველთვის ახასიათებდა. მას სურდა მაყურებელთან იმ პრობლემებზე, სატკივარზე დაუფარავად ესაუბრა, რომელიც მისი აზრით თანამედროვე საზოგადოებას აწუხებდა. ამასთან, მის მიერ დადგმული სპექტაკლები ყოველთვის გამოირჩეოდნენ მაღალი სასცენო კულტურით, დახვეწილი გემოვნებით, ტაქტიკითა და ზომიერების შეგრძნების იშვიათი უნარით.

საზოგადოებაში არსებულ ზნეობრივ მანკიერებებს დაუფარავად ამხელდნენ:

ბრონისლავ ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორი“, იონა ვაკელის „საქმიანი კაცი“ და კიტა ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“... ერთმანეთის მიმართ ადამიანების უდიდეს მორალურ პასუხისმგებლობაზე ღრმად აფიქრებდა მაყურებელს: პაველ კოჭოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“, ალექსეი არბუზოვის „ირაკუტსკული ისტორია“, გიორგი (გიგლა) ხუხაშვილის „მღვის შვილები“... მიუხედავად ჟანრობრივი (ტრაგედია, კომედია, დრამა, სატირა) მრავალფეროვნებისა, რეჟისორის ხელწერისათვის მაინც ნიშანდობლივი გახლდათ სცენური ხასიათების ზუსტი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით, ნიშან-თვისებებით გამოძერწვა. სწორედ ამის გამო იყვნენ მის სპექტაკლებში მოქმედი პირები ასეთი ბუნებრივნი, ორგანულნი, დამაჯერებელნი. მაყურებელი სცენაზე, თითქოს თავის თანამედროვეს, რეალური ცხოვრებიდან ძალიან კარგად ნაცნობ ადამიანს ხედავდა; რომელსაც ესა თუ ის პრობლემა ჰქონდა მოსაგვარებელი; სხვადასხვა სულიერი სატკივარი აწუხებდა; ამიტომ, მაყურებელს ესმოდა მისი, თანაუგრძობობდა...

რუსთაველის თეატრში პრაქტიკული სარეჟისორო მოღვაწეობის გარდა, თითქმის თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების დღიდან (ანუ 1949 წლიდან), მ. თუმანიშვილი პარალელურად, საკმაოდ აქტიურად (და უნდა ითქვას, ნაყოფიერად) ეწეოდა პედაგოგიურ საქმიანობას. ამის დასტურია ის, რომ მან არაერთი მსახიობი და რეჟისორი აღუზარდა ქართულ თეატრს. თუმანიშვილმა შემოიღო და დანერგა ჩვენს თეატრალურ ინსტიტუტში ეგრეთ წოდებული ექსპერიმენტული ჯგუფები. ადრინდელი მეთოდისგან განსხვავებით, ახლა თანაკურსელი მსახიობები და რეჟისორები ერთად გადიოდნენ სასწავლო პროცესს.

ფორმის, ასევე ახალი გამომსახველი საშუალებების ძიების პროცესმა შვა რუსთაველის თეატრში ისეთი წარმოდგენები, როგორებიც იყო: სენდერბიუს „ქალთა აჯანყება“, კარლო გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“, უილიამ შექსპირის „მეფე ლირი“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარი“... მისმა ე.წ. „კეთილისმყოფელებმა“ (სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, ისინი რეჟისორს მთელი ცხოვრების მანძილზე მრავლად ჰყავდა) ეს სპექტაკლები უმაღლეს „შემოქმედებით ჩავარდნად“ მონათლეს... თუმცა, მიუხედავად დიდი სურვილისა და გააფთრებული ბრძოლისა, იმავეს ვერაფრით გახდნენ თუმანიშვილის უდავო შედეგებთან: გიორგი (გუგა) ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ და ჟან ანუის „ანტიგონე“.

დასასრულ, რუსთაველის თეატრში ყოფნის ბოლო წლებში, მან კიდევ რამდენიმე წარმოდგენა დადგა. მათ შორის, ოტია იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“, ალექსანდრე ჩხაიძის „ხიდი“ და უილიამ შექსპირის „იულიუს კეისარი“... საბოლოოდ, გულნატკენმა დატოვა რუსთაველის თეატრი, რომელშიც მან 22 წელი (1949-1971) გაატარა... მცირე ხნით (1965-1966) მთავარი რეჟისორიც იყო. სამწუხაროდ, თუმანიშვილის თანადგომა არ ისურვეს მისმა გუშინდელმა მოწაფეებმა; ასევე, ოდესღაც რეჟისორის ერთგულ თანამოაზრე მსახიობთა ჯგუფმა, ე.წ. „შვიდკაცამ“...

მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირველი (პირობითად თუ დავყოფთ!..) პერიოდი (რუსთაველის თეატრი), გარდა ზემოაღნიშნულისა, მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ ის გახლდათ ქართულ თეატრში 1950-იანი წლების მეორე ნახევარში დაწყებული მნიშვნელოვანი თვისობრივი განახლების ერთ-ერთი ლიდერი. სწორედ მან დაიწყო ის საკმაოდ მტკივნეული პროცესი, რომლის მიზანი იყო ცრუ პათეტიკური, ყალბი ჰეროიკით გამსჭვალული ქართუმი თეატრის განვითარების ახალ რელსებზე გადაყვანა... უნდა ითქვას, რომ თუმანიშვილმა და მისმა მიმდევრებ-

მა დასახული ამოცანა წარმატებით დაძლიეს. მათი ძალისხმევის შედეგად, იმხანად ჩვენს პროფესიულ სცენაზე თანდათან იმძლავრა ლირიულმა, ფსიქოლოგიურმა ნაკადმა; ქართული სპექტაკლების გმირები ჩამოვიდნენ მაღალი კვარცხლბეკიდან, ე.წ. „ოჩოფეხებიდან“ და რეალურ, მაყურებლისათვის კარგად ნაცნობ ადამიანებად იქცნენ...

იგი თავის მოწაფეებს (როგორც მსახიობებს, ისე რეჟისორებს) ჩასჩინებდა – მოქმედი პირის საქციელში მუდამ მოტივაცია ეძებეთო. მართლაც, რეალურ ცხოვრებაში, ისევე როგორც სცენასა თუ ეკრანზე, ადამიანი უმეტესად ერთს ფიქრობს, მეორეს ამბობს და მესამეს აკეთებს!.. როდის, რომელ მომენტშია ის გულწრფელი?!.. ალბათ, მაშინ, როდესაც რაიმე კონკრეტულ ნაბიჯს დგამს, ამა თუ იმ საქციელს სჩადის... ანუ, მოქმედებს (ანტიკური ბერძნების ენაზე აკი დრამა ქმედებას, მოქმედებას ნიშნავს!..)... აი, ამის უტყუარი ამოხსნა, გაშიფვრა და მაყურებელთან გასაგებად, მკაფიოდ, ნათლად მითანაა აუცილებელი, როდესაც რომელიმე პერსონაჟს ვასახიერებთ ან თეატრალურ წარმოდგენას ვდგამთ... საჭიროა ორ უმთავრეს კითხვას გაეცეს პასუხი – რას აკეთებს (სჩადის) მოქმედი პირი, ანუ როგორ იქცევა და რატომ აკეთებს ამას?!.. რა აიძულებს, რა ამოქმედებს?!.. თუმანიშვილმა ყბადაღებული სტანისლავსკის სისტემა რეპეტიციაზე პრაქტიკული გამოყენების, სპექტაკლზე მუშაობის ქმედით მეთოდად აქცია...

თეატრის გარეშე დარჩენილი, ახლა უკვე მხოლოდ პედაგოგიურ საქმიანობასღა ეწეოდა; ე.წ. ექსპერიმენტულ (მსახიობები და რეჟისორები) ჯგუფებს უშვებდა. 1973 წელს თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორი გახდა... მალევე იქ, ბევით ვიღაც მიხვდა, რომ მისი რანგის რეჟისორის არ გამოყენება უბრალოდ დანაშაული იყო... 1971-1975 წლებში თუმანიშვილი საქართველოს ტელევიზიის (მაშინ ერთადერთის; ახლანდელი საზოგადოებრივი მაუწყებელი) სატელევიზიო თეატრის მთავარი რეჟისორია... 1960-იანი წლების პირველ ნახევარში, მას უკვე ჰქონდა შეხება ამ თეატრთან. თუმანიშვილმა მაშინ დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ დადგა... მან აქცენტი ადამიანთა შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესზე გადაიტანა... დარისპან ქარსიდის როლს სერგო ზაქარიაძე ასახიერებდა... რეჟისორმა ავტორისეულ ტრაგიკომიკურობაზე (ე.წ. ცრემლიანი სიცილი) გაამახვილა ყურადღება... XIX საუკუნეში გათამაშებული ამბავი, თავისი სულისკვეთებით კიდევ უფრო მჭიდროდ დაუკავშირა თანამედროვეობას. კლდიაშვილის პიესის მიხედვით დადგმული სატელევიზიო სპექტაკლის გმირებს იმდროინდელი (1960-იანი წლების) კოსტიუმები ეცვათ... საკმარისი იყო დარისპანს პიჯაკზე ყაბალახი მოეგდო და ის უკვე იმერელ აზნაურად იქცეოდა... ეს ხერხი, მოგვიანებით (1969 წელს) მისმა ყოფილმა მოსწავლეებმა (რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე) რუსთაველის თეატრში დადგმულ დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ გამოიყენეს...

მოგვიანებით, აქვე მან ჟან კოქტოსა და ვიქტორ როზოვის პიესებიც განახორციელა, მაგრამ ყველასათვის ნათელი გახლდათ – არ შეიძლებოდა თუმანიშვილი თავისი თეატრის გარეშე ყოფილიყო... ძალიან უჭირდა... მიხვდნენ, მხარში დაუდგნენ და 1975 წლიდან იგი კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ არსებული კინომსახიობთა თეატრ-სტუდიის მთავარი რეჟისორია. როგორც თავად ხშირად იმეორებდა, თანამოაზრეების გარეშე თეატრი არ არსებობსო... რუსთაველის თეატრში მას ე.წ. „შიდკაცა“ (ე. მანჯგალაძე, ბ. კობახიძე, კ. მახარაძე, გ. გეგეჭკორი, მ. ჩახავა, რ. ჩხიკვაძე, გ. საღარა-

ՏՐԱՆՏԱԳՎԵԼՆ ԿԱՅՎԵՐՉՈՆ ԿԱՅՎԵՑՆԻՑՈՒ ՕՐԱԿՆԵՐԱԿՈՒ ՈՍԵՆՈՒ
4950 4951 ԿԱՒ. ԲՐԵՈ

ԿԱՍԱԿՈՒՄԻ ՎՃԱՐՎՈՒՄ ԶՎ-4-Յ ԴՅՈՆՆԵՆ
ՀՈՐՀՎԵԼՈՒ ԿԱՎԵՐՉԵԼՈՒՄ ԿԱՅՎՈՒՄԵՐ

Ձ. ՁԻՅՅԵԼՈՒՄՆԵՐ

” ԿԱՍԱԿՈՒՄԻ ԴՅՈՆՆԵՆ “
ՀՕՐԱԿ 4 ՁՕՂԱՐԵՆԵՐ
ՁՕՂԱՐԵՐ ՀՈՐՉՈՒ

ՍՈՒՐՏՈՒՄ ԿԱՍԱԿՈՒՄԻ Դ. ԿՈՐԵՆ

Քանոն Կահածուր Ծ. ԿՈՆԿԱՎԵԼՈՒՄ

Օրոհորի Կահածուր Ո. ՆԻՆՆԵՐՈՒՄՆԵՐ ԿԱՒ. Ց. II Ժ.

Եստի Կահածուր Զ. ՀԱՅՆԻՈՒՄ

Ձահտա Կահածուր Ն. ՆՈՐՈՒՆԵՐՈՒՄՆԵՐ

Ձ. ԿԱՎԵՐՉԱԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ ԿԱՒ. Ց. II Ժ.

ՍՅՅՈՒՄ ԿԱՍԱԿՈՒՄԻ Զ. ԸՆԸՆԵՐՈՒՄ

Ձահա Ք. ՆԵՆՁՈՒՄ ԿԱՒ. Ց. IV Ժ.

Կաճեհու-Սոտաճա Վ. ԸՆԸՆԵՐՈՒՄ

Կաճաճ Մ. ՉՈՒՐՉՈՒՄՆԵՐ

Չոհոնա Ծ. ԸՆԸՆԵՐՈՒՄ ԿԱՒ. Ց. I Ժ.

Չոհոնաճա Սոտաճա Դ. ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ ԿԱՒ. Ց. II Ժ.

Չոհոնա Չ. ՉՈՒՐՉՈՒՄՆԵՐ ԿԱՒ. Ց. II Ժ.

Չոհոնա Ձ. ՎՃԱՐՎՈՒՄ ԿԱՒ. Ց. II Ժ.

Չոհոնա Դ. ՎՃԱՐՎՈՒՄ ԿԱՒ. Ց. II Ժ.

1-ԸՈՒ ՉՈհոնաճա Ծ. ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ ԿԱՒ. Ց. IV Ժ.

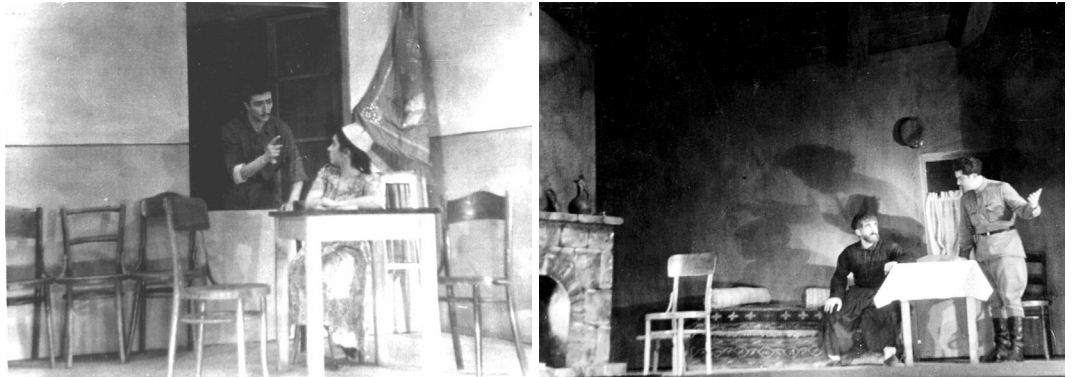
ՁՎ-2-Յ ՉՈհոնաճա Չ. ՁՎՃԱՐՎՈՒՄ ԿԱՒ. Ց. IV Ժ.

ՁՎ-3-Յ ՉՈհոնաճա Չ. ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ ԿԱՒ. Ց. IV Ժ.

ՍՅՅՈՒՄՆԵՐ ԿԱՍԱԿՈՒՄԻ ԴՅՈՆՆԵՐ: ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ ԶՎ-4-Յ Ժ. ԿՈ-ՀՈ:
Օրոհոր-Յ ՉՈՒՐՉՈՒՄՆԵՐ ՉՈՒՄՆԵՐ - Չ. ՎՃԱՐՎՈՒՄՆԵՐ
Չոհոնաճա-Ձ. ՎՃԱՐՎՈՒՄՆԵՐ ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ - Չ. ՉՈՒՐՉՈՒՄՆԵՐ
ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ - Դ. ՎՃԱՐՎՈՒՄՆԵՐ ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ - Դ. ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ

ԸՆԸՆԵՐՈՒՄ Ձ. ՉՈՒՐՉՈՒՄՆԵՐՈՒՄ
ՉՈՒՄՆԵՐ Ծ. ՍՈՒՐՉՈՒՄՆԵՐ

ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ - ԿԱՒ. Զ. ՉՈՒՄՆԵՐ ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ Զ. ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ
ՉՈՒՄՆԵՐ ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ ԿԱՍԱԿՈՒՄՆԵՐ



მ. მრეველიშვილის „ხარატანო კერა“. სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის პირველი სადიბლომო სპექტაკლი. დადგმა მ. თუმანიშვილის. 1951.

საქართველოს სახელმწიფო სახელმწიფო
თავმჯდომარე იუსტიციის

50 1/10

6 და 7 - დანების

საქართველოს სახელმწიფო IV-ჯგუფის სახელმწიფო სპეციალური

ი. ბრძანებით

მხრის დანის შემდგომად

კომპანია 3-მომხმარებელი, 9-საჯარო

საქართველო ი. დონაუროსა

მომხმარებელი პირი და მუხრანელები:

სახელმწიფო	კარგადმომხმარებელი
ბრძანების სახელმწიფო (მისი მფლობელი)	კარგადმომხმარებელი
სახელმწიფო	სახელმწიფო (სახელმწიფო III-IV)
ქვეყნის სახელმწიფო	სახელმწიფო ქვეყნის
ქ-ნი სახელმწიფო	მომხმარებელი
ბრძანების დამკვეთი (მისი მფლობელი)	სახელმწიფო კარგადმომხმარებელი
კომპანია ნაკვეთი	კომპანია კარგადმომხმარებელი
სახელმწიფო მფლობელი (სახელმწიფო მფლობელი)	კარგადმომხმარებელი
სახელმწიფო	კომპანია

სახელმწიფო მომხმარებელი კარგადმომხმარებელი

— კარგადმომხმარებელი ნაკვეთი მ. მომხმარებელი

სახელმწიფო მომხმარებელი

სახელმწიფო სახელმწიფო-8-სახელმწიფო



სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი. ა. ჟერის „მეექვსე სართული“. დადგმა მ. თუმანიშვილის, 1957-1958 სასწავლო წელი.



სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის მეორე სადიპლომო სპექტაკლი გ. იბსენის „მოჩვენებანი“. დადგმა მ. თუმანიშვილის, 1958-1959 სასწავლო წელი. ჯგუფური ფოტო სპექტაკლის შემდეგ.



სარეჟისორო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი, მ. სერვანტესის „სალამანკის გამოქვაბული“. დადგმა მ. კუჭუხიძის, კურსის ხელმძღვანელი მ. თუმანიშვილი, 1958-1959 სასწავლო წელი.



სამსახიობო ფაკულტეტის მუსიკალური განყოფილების IV კურსის საკურსო სპექტაკლი. ო'დარნის „მასკოტა“. დადგმა მ. თუმანიშვილის, 1959-1960 სასწავლო წელი.

ძე) ჰყავდა... ახლა მისი თანამოაზრეები საკუთარი სტუდენტები გახდნენ და 1978 წლის 14 იანვარს (ქართული თეატრის დღე!..) ახალი თეატრის ფარდაც პირველად გაიხსნა. წარმოდგენილი იყო ლევან ჭელიძის „ესმერალდა“... თუმანიშვილს, თითქოს „მეორე სუნთქვა“ გაეხსნა. იგი მთელი გატაცებით ჩაერთო ახალი პროფესიული ქართული თეატრის შექმნის საქმეში... პრემიერა პრემიერას მოსდევდა: ალექსანდრე ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“, დავით კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“, ალექსანდრე სუხოვო-კობილინის „საქმე“, ჟან-ბატისტ დე მოლიერის „დონ ჟუანი“, თორთონ უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“ (გადმოკეთებულ-გადმოქართულებული რევაზ გაბრიადის მიერ), უილიამ შექსპირის „ბაფხულის ღამის სიზმარი“, ჟან ჟიროდუს „ამფიტრიონი“...

შეიძლება თამამად ითქვას, თუმანიშვილი ქართული თეატრის ისტორიაში, მართლაც უნიკალური მოვლენაა. იგი, ჯერ ერთი, მეტად ნაყოფიერი რეჟისორ-პრაქტიკოსია; არანაკლებ წარმატებული პედაგოგია... მეტი რაღა მოეთხოვება ერთ ადამიანს... მაგრამ, არის კიდევ ერთი სფერო, მიმართულება, რომელიც მან უყურადღებოდ არ დატოვა... ცალკე, საგანგებო საუბრის თემაა მის მიერ დაწერილი წიგნები... მესხიერებაში უმაღლ ამოტივტივდა „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, „ახლა კი, ფარდა!..“; თუმცა, ყველაზე მეტად, ჩემთვის მანინ 1970-იანი წლების მეორე ნახევარში გამოცემული „სანამ რეპეტიცია დაიწყება...“-ა ძვირფასი... იმიტომ, რომ ამ წიგნით, როგორც უნიკალური სახელმძღვანელოთი თეატრის რეჟისორებისა და თეატრმცოდნეების აღზრდა შესაძლებელი... დამერწმუნეთ, ეს წიგნი თეატრალური ხელოვნების ნიუანსებში აბსოლუტურად ჩაუხედავ ადამიანსაც რომ წააკითხოთ, ის ბევრ რამეს სიღრმი-

სეულად ჩაწვდება, ნათლად გააანალიზებს, ყველაფერს გაიგებს და მიხვდება... ანუ, ხელოვნების ამ დარგის უმთავრესი არსი ეცოდინება... თუ თავად ვერ დადგამს (ეს უკვე განგების ნებაა...) სპექტაკლებს, მათი ჩინებული მაცურებელი და შემფასებელი უდავოდ გახდება...

თუმანიშვილის გარდა, ჩვენი თეატრის წარსულსა და აწმყოში არც მეგულება ადამიანი, ვინც ყველაფერი ეს (რაზეც ზემოთ მქონდა საუბარი!) შეძლო, მოასწრო... სამწუხაროდ, ისიც გამიგონია, მის სიცოცხლეში (ბოლო ხანს, რა თქმა უნდა!), არც თუ მთლად ჩუმად, ჩურჩულით რეპეტიციაზე მისი ყოფილი სტუდენტების (როგორც მსახიობების, ისე რეჟისორების) მხრიდან წამოსროლილი ფრაზები: „დაბერდა ეს კაცი!..“, „ასე ვინღა დგამს!..“, „დროს ჩამორჩა!..“, „გააწყალა გული!..“; საქართველოში განვითარებულ სახელმწიფოებრივსა თუ სოციალურ-ეკონომიკურ უმწვავეს კრიზისულ მოვლენებსაც მოესწრო... შიმშილს, უშუქობას, სიცივეს, უსახსრობას... ქართველები ერთმანეთს რომ დავკერიეთ, იმასაც... შიდა ქართლი და აფხაზეთი რომ წაგვართვეს, ამასაც...

წუხდა, რა თქმა უნდა, გული ტკიოდა, მაგრამ გარეგნულად, სხვების დასანახად მაინც ინარჩუნებდა სიმშვიდეს, გაწონასწორებულობას... კვლავ ბევრს დადიოდა ფეხით... უყვარდა მარტოს ბუნებაში ხეტიალი... უცნაური ფორმის ფესვებისა თუ ნაირფერი ფოთლების შეგროვება... ისევ აქტიურად დადიოდა თეატრსა თუ თეატრალურ ინსტიტუტში... და მერე ყველაფერი დამთავრდა... წყნარად, უხმაუროდ წავიდა (გარდაიცვალა 1996 წელს)... დღევანდელი გადასახედიდან, არც ისეთი მცოვანი, როგორც მაშინ მეგონა... 75 წლის... წარმატებებთან, სიხარულთან ერთად, არაერთხელ ატკინეს, დაწყვიტეს გული... მოკლედ, ამაში ახალი არც არაფერია... ასეთი რამ ჩვენში ადრეც ბევრჯერ მომხდარა...

თუ თუმანიშვილის მიერ განვლილ შემოქმედებით გზას თვალს კიდევ ერთხელ გადავავლებთ, ყველაფერს საგანგებოდ შევისწავლით, ავწონ-დავწონით, ეჭვიც არ მეპარება, მასავით აღარ გვეხამუშება ის ეპითეტი, რომელიც ამ წერილის სათაურად გამოვიტანე.

მიხილ თუმანიშვილი:

„... სცენური შემოქმედება ნიშნავს სხვა ადამიანებს უქადაგო საზოგადოების ყველაზე სანუკვარი იდეები... თეატრი უსათუოდ უნდა იყოს სანახაობა, მაგრამ იგი „წარმოდგენის გამართვის“ უბრალო მიზნით ვერ შემოიფარგლება... მან ამ სანახაობით უნდა გაგვამდიდროს და ურთიერთზეგავლენით ერთმანეთში რაღაც შეგვაცვლევინოს. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი ამოცანაა ...იდეალური თეატრი ესაა ნიჭიერი, ღრმად განათლებული ფანატიკოსების, თავიანთი მისიის ერთგულ მსახიობთა თანამეგობრობა, რომელსაც შეუძლია თავი შესწიროს მძიმე შრომას და ადამიანებს უამბოს: „ადამიანის შესახებ, ადამიანისთვის, ადამიანის მეშვეობით!“ ... ეს მათი ერთადერთი მოთხოვნილება და ცხოვრების აზრი უნდა იყოს!...“¹

„... მხოლოდ დაუღალავი ვარჯიშებით შეიძლება შეიძინო მსახიობის ურთულესი ჩვევები, რომლებიც აუცილებელია როლის შესაქმნელად... ჩვენი შემოქმედების მთე-

¹ თუმანიშვილი მიხილ, სანამ რეპეტიცია დაიწყება..., თბილისი, 2008, გვ. 7.

ლი საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანის შიგნით არსებული უხილავი ბილულად ვაქციოთ... უპირველეს ყოვლისა, მთელი სიმკაცრით უნდა ჩასწვდე კანონებს, წესებს, ნორმებს. მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებ სულით აღზევებას ათასგვარი გარდასახვისათვის...“¹

„მიყვარს მომავალი სპექტაკლის გამოგონება. მიყვარს, როდესაც თრთოლოვით ვცდილობ დავინახო და შევიგრძნო მომავალი სცენური სამყაროს და მის მკვიდრ ადამიანთა ოდნავ შესამჩნევი კონტურები. შემოქმედების ეს წუთები მშვენიერია, განუმეორებელი. მე ვქმნი ფანტასტიკურ სამყაროს, სადაც თავად ვარ მეუფე და მბრძანებელი, ეს სამყარო ჩემი ხილვების სამყაროა... რამდენჯერ უმართებულო კრიტიკით ან მაყურებლის გულცივობით სულის სიღრმეში მძიმედ დაჭრილი, თეატრიდან გავდიოდი და მძაგდა იგი. მაგრამ დრო გადიოდა, ტკივილი ყუჩდებოდა და სულში კვლავ ისადგურებდა სურვილები, ხილვები, ფორმები, ქმედებები, განწყობილებები და თითქოსდა შეუმჩნეველად ჩნდებოდა ახალი პიესა, როლი, სიტყვები... სიტყვები... რეჟისორი ის კი არ არის, ვინც სპექტაკლს დგამს, არამედ ის, ვისაც არ შეუძლია, არ დადგას სპექტაკლი. ათიდან ერთი ტეშმარტი წარმატება – ბედნიერებაა, სიცოცხლეა, სიყვარულია! მაგრამ, თავი არ უნდა მოიტყუო. ჩვენს პროფესიაში წარმატება საკმაოდ იშვიათი სტუმარია, შენ მიერ დადგმულ ყველა წარმოდგენას გამარჯვებად ვერ მიიჩნევ“.²

„თეატრი უნიკალური, განსაცვიფრებელი რამაა! ვერ წარმომიდგენია ჩემი ცხოვრება უთეატროდ, ისევე როგორც მზისა და ჰაერის, წყაროს რაკრაკისა და ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის გარეშე, როგორც ნაწვიმარზე გამობრწყინებული ცისარტყელისა და აყვავებული ხეების გარეშე. მთელი არსებით მიყვარს თეატრი. ისე მიყვარს, როგორც სიცოცხლე. უთეატროდ ვიტანჯები, როგორც ბავშვი უდედოდ, როგორც ადამიანი საკვების გარეშე. მე არ მინდა ვიცხოვრო ფარდების, კულისების, ორკესტრის, დეკორაციების, მსახიობების... პიესის გარეშე. მიყვარს ყველანაირი ფარდა: მსუბუქი და მძიმე, ჰაეროვანი თუ უხეში, ჯვალს მსგავსი, რგოლებზე თუ ჯოხებზე დაკიდებული; უზარმაზარი, სადღაც ბეცაში აჭრილი და ისეთი, ძლივს რომ ფარავს სცენას. მიტაცებს მათი გამოგონება, ჩამოგლეჯა, განადგურება. ვაკვირდები, როგორ იგონებენ მათ სხვები. მაგრამ, არ მიყვარს გამეორება, მიმსგავსება. მიყვარს შეშლილი მსახიობები, რომლებიც ანგარიშმიუცემლად ეძლევიან თეატრის სტიქიას. მიყვარს ისეთი რეპეტიცია, მხიარულ თამაშად რომ გადაიქცევა. სამაგიეროდ, მეჯავრება რეპეტიცია – სამსახური. მიყვარს თეატრალური კოსტიუმები, ნიღბები, გრიმი, ცხვირები, წვერები... მიყვარს განათება, იმიტომ რომ ყოველივე ეს ჩემი თავისა და სხვების მოტყუებაში მეხმარება. თეატრი ხომ, ბოლოს და ბოლოს, ლამაზი, ჯადოსნური ტყუილია... არ შემიძლია სიცოცხლე თეატრის გარეშე! მე ის მიყვარს პრემიერის დღეებში, მორთულ-მოკაზმული, გაბრწყინებული რომ ეგებება სტუმრებს. მიყვარს მაშინაც, როცა ჰაერში მარცხის სუნი ტრიალებს, როცა ის უფერულია, ჩამკვდარი; როცა ის, თითქოს დამნაშავეაო, მიყუჩებულია და გარინდებული; მიყვარს მაშინაც, როცა დარბაზში უფრო ნაკლებია ხალხი, ვიდრე სცენაზე. მიყვარს თეატრი ღამით, როდესაც წარმოდგენის შემდეგ მოხერხებულ სავარძელში შეიძლება მოკალათდე და მღელვარებით უცქირო ჩაბნელებულ სცენას, ერთადერთი მორიგე ნათურა რომ ანათებს მხოლოდ. მიყვარს უზარმაზარი, ცარიელი სცენა და იქ მყოფი მარტოხელა მეხანძრე, ვერაფრით რომ ვერ

¹ თუმანიშვილი მიხეილ, სანამ რეპეტიცია დაიწყება..., თბილისი, 2008, გვ. 9.

² იქვე, გვ. 14,15.

გაუგია, რატომ არ მივდივარ შინ! რაოდენ სასიამოვნოა, ამ თეატრალური სიმშვიდის წუთებში ჩაბნელებულ სცენაზე მომავალი წარმოდგენის კონტურების ამოცნობა!.. მიყვარს თეატრი ისეთი, როგორც ის არის – მშვენიერი, საყვარელი, ბოროტი, გულის-მომკვლელი, დიდი თუ მცირე, მოკაზმული თუ ძუნწად მორთული... ეს ხომ საოცარი, მშვენიერი სამყაროა! ამქვეყნად ყველაფერს მირჩევნია თეატრი – ყველაზე მშვენიერი, ყველაზე საყვარელი რამ... საოცრებათა ეს განუმეორებელი სამყარო!¹

„ბომარშე წერდა: ჩემი მთავარი საზრუნავი ის არის, თუ როგორ დავიპყრო მაყურებელი, როგორ ავადვლავო, სულერთია – გავაცინებ თუ ავატირებ, ოღონდ კი, როგორმე მშვიდი და გულგრილი არ დარჩესო. თუ თანამედროვე ადამიანი თეატრში მოდის და საინტერესოს, ახალს, განსაცვიფრებელს ვერაფერს ხედავს სპექტაკლში, ვერ ხედავს ვერც სატირალსა და ვერც სასაცილოს, მას გული უცრუვდება და თეატრს ტოვებს. ტოვებს დემონსტრაციულად, რომ თეატრს თავისი უკმაყოფილება აგრძნობინოს... მაგრამ, როგორც კი მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის კონტაქტი მყარდება, მაყურებელი მაშინვე თეატრალური მაგიის, „ჰიპნოზის“ ტყვეობაში ექცევა და ხდება სასწაული, რომელსაც ანტიკურ საბერძნეთში კათარზისს უწოდებდნენ... მაყურებელი ათასნაირია, მაგრამ ერთიან „მაყურებელთა დარბაზად“ შედუღაბებული, იგი მგრძნობიარე და ფაქიზ ორგანიზმს წარმოადგენს. ამგვარი დარბაზი მსახიობის სცენური ქცევის უმცირეს დეტალსაც კი არ ტოვებს უყურადღებოდ... თეატრალური ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოებასთან, მაყურებელთან კავშირია. მხატვართან, მწერალთან, მოქანდაკესთან შედარებით, მსახიობი ყოველთვის „წინა ხაზზეა“. მსახიობის გარდა ვერც ერთი ხელოვანი ვერ ახერხებს საზოგადოებასთან უშუალო კავშირის დამყარებას... მსახიობს ყოველ საღამოს ძალზე მნიშვნელოვანი და გულახდილი დიალოგი აქვს თავის თანამემამულეებთან. შესაძლოა, ეს დიალოგი გაიმართოს ან არ გაიმართოს. თუ დიალოგი გაიმართა, ე.ი. თეატრალური ხელოვნება ცოცხალია, ხოლო თუ დარბაზი ცარიელია, ე.ი. ეს ხელოვნება მკვდარია... ბოლოს და ბოლოს, რა არის თეატრალური სპექტაკლი? რას აკეთებენ თეატრში? თეატრი, ავტორისეული სიტყვისა და რემარკის მეშვეობით ამოიკითხავს მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიას, რასაც ქცევის, ქმედების ენაზე გადაიტანს, ამის შედეგად კი დაიბადება მსახიობის გამომხატველ საშუალებათა გვირგვინი – ჟღერადი სიტყვა. რამდენად შეუძლია თეატრს განჭვრიტოს, ხოლო შემდეგ სახიერად თქვას ის, რაც გმირთა ფსიქოლოგიური ცხოვრების სიღრმისეულ ფენებში ხდება – აი, ამაზეა დამოკიდებული სპექტაკლის გამარჯვება თუ მარცხი... დღეს მსახიობი ხდება თეატრის იდეების მქადაგებელი, მისი პიროვნება დღევანდელ თეატრში უწინდელზე გაცილებით დიდ როლს თამაშობს... მთავარია მსახიობის შინაგანი სამყაროს და მრწამსის გავლენა. სწორედ ამიტომ იზრდება ასე ძალიან მისი – პიროვნების მოქალაქეობრივი როლი. იკარგება თვით ცნება „წარმოდგენა“. აღშფოთებული მაყურებელი ზურგს აქცევს „წარმომადგენლებს“. მაყურებელთა დარბაზი თეატრის თანამოაზრე რომ გახდეს, თავად მსახიობები უნდა იყვნენ განსაკუთრებული ადამიანები, რომლებთანაც საინტერესოა ურთიერთობა...“²

„...იმპროვიზაცია – თეატრის არსია!.. რა თქმა უნდა, ამას საერთო არაფერი აქვს სცენურ „ხულიგნობასა“ და ცუდ ლიტერატურულ „ნათავისართან“. სტანისლავსკი ამბობდა – ყოველ იმპროვიზაციას სულ ცოტა ორმოცდაათი რეპეტიცია მაინც სჭირდე-

¹ თუმანიშვილი მიხეილ, სანამ რეპეტიცია დაიწყება..., თბილისი, 2008, გვ. 15,16.

² იქვე, გვ. 17-19.

ბაო... მაყურებელთან ურთიერთობა მარტო ერთმანეთისათვის რალაცის გაზიარება კი არ არის, არამედ, ვიმეორებ, ურთიერთში რალაცის შეცვლაა. თეატრალური პროცესის უნიკალობა მსახიობის სცენური შემოქმედებისა და მაყურებლის ურთიერთკავშირის შედეგია. ამრიგად, სწორედ მსახიობისა და მაყურებლის ურთიერთკავშირით იბადება თეატრალური ხელოვნება – ცოცხალი ადამიანის განუმეორებელი, შეუდარებელი ხელოვნება, მაყურებლის თვალწინ წარმოშობილი, მისი შემოქმედებითი წარმოსახვის მონაწილეობით შექმნილი. როცა ასეთი კავშირი და ურთიერთობა არ არსებობს, თეატრი კვდება. ხელოვნებასთან კონტაქტი მხოლოდ მაშინ იწვევს სიხარულს, როდესაც მაყურებელმა იცის, რა უნდა გაითამაშოს თეატრმა, რა პრობლემებზე უნდა ესაუბროს, რა უნდა შეახსენოს, რით უნდა ააღელვოს. თუ ამ თამაშის ფორმა აღელვებს მაყურებელს, ის და თეატრი თანამოაზრენი და პარტნიორები ხდებიან, ეთანხმებიან, ან ეკამათებიან ერთმანეთს. მაყურებელმა სცენაზე მიმდინარე ამბებში შეიძლება საკუთარი თავი ან თავისი მეზობელი იცნოს... სიხარულით აღმოაჩინეს, რომ საინტერესო თეატრალური ფორმა „ამას და ამას“ გულისხმობს, რომ ეს „ამის თაობაზე“... ეს აღმოჩენა მაყურებელს მხოლოდ იმ შემთხვევაში ახარებს, თუ „საუბარი“ მაღალი ხელოვნების დონეზე ხდება, თუ თეატრი სწორხაზოვან პლაკატებს არ მიმართავს და არ ემსგავსება კულუარულ „ჭორიკნებს“, როგორც თანამედროვედ რომ გამოჩნდეს. თეატრი დიდი ხელოვნებაა, რომელიც გამვლელ-გამომვლელს თავისკენ იზიდავს, როგორც ეს პირველყოფილი თეატრის დროს ხდებოდა, იძულებულს ხდის მათ, რამდენიმე საათით მაინც ჩაუღრმავდნენ ურთიერთობების იმ პრობლემებს, რომლებიც დღეს საზოგადოებას აღელვებს. თეატრი ის ადგილია, სადაც საშუალება გვეძლევა ჩვენი ცხოვრების მიჩქვარე დინებას გამოვეთიშოთ და რალაცას დავუფიქრდეთ, რალაც შევიგრძნოთ. მაყურებელი თეატრში იმისათვის უნდა მოვიდეს, რომ ცოტათი „წაიფილოსოფოსოს“ საკუთარსა და თავის თანამემამულეთა ცხოვრებაზე“.¹

„მაგრამ რა აინტერესებს თანამედროვე მაყურებელს? მხოლოდ და მხოლოდ სიუჟეტი?.. თანამედროვე მაყურებელი სპექტაკლში უფრო რთულ ინფორმაციას ეძებს, ვიდრე უბრალო სიუჟეტი და არა მარტო თანამედროვე მაყურებელი! ძველი ათენის მცხოვრებლებმა შესანიშნავად იცოდნენ მითის სიუჟეტები, მაგრამ მათთვის სიუჟეტი კი არ იყო ინფორმაციის მთავარი წყარო, არამედ მისი ფსიქოლოგიური დამუშავება, სიუჟეტის ფსიქოლოგიური ანატომია, რაც ამ მითს საინტერესოს, აქტუალურსა და ამალელვებელს ხდიდა. ტყუილად ხომ არ იყო, რომ უდიდესი ტრაგიკოსი პოეტები: ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე სრულიად განსაკუთრებულად თხზავდნენ ცნობილი სიუჟეტების ფსიქოლოგიურად დამუშავებულ ვერსიებს... ყოველი ახალი სპექტაკლი, კარგად ცნობილი პიესის ახალი ვერსიაა და იგი საინტერესოდ უნდა დაიდგას... რაც უფრო მძიმე და პასუხსაგები პრობლემებია დასმული პიესაში, მით უფრო ზუსტი უნდა იყოს სცენური გადაწყვეტა, მით უფრო დახვეწილი – სპექტაკლის ენა. ენის საკითხი კი თანამედროვე თეატრში მეტისმეტად გართულდა... არსებობს თეატრის ორი უმთავრესი სახეობა: ერთი, რომელიც ცხოვრების ილუმინაციას ქმნის (არისტოტელეს თეატრი), მეორეს კი არ სურს „რალაცას“ მიემსგავსოს, უნდა თავისთავადობა შეინარჩუნოს და სცენის ხელოვნების საშუალებებით ცხოვრების შესახებ იმსჯელოს. ესაა სხვაობა!.. ეპიკური თეატრიც ასევე უდგება თამაშს, რათა ამ გზით უკეთესად ჩასწვდეს საზოგადოებაში მომხდარი ცხოვრებისეული მოვლენების არსს. მეორე სახის თეატრი ცხოვრების მო-

¹ თუმანიშვილი მიხეილ, სანამ რეპეტიცია დაიწყება..., თბ., 2008, გვ. 21, 25, 26.

დელირებას ახდენს, იკვლევს, ცდილობს სიღრმისეულად ჩასწვდეს მას, მაგრამ საამინოდ მხოლოდ თეატრალური თამაშის ხერხებს იყენებს“.¹

„...ერთ ადამიანში ხომ მრავალი ადამიანი ცხოვრობს. ჩვენ ყოველთვის სხვადასხვა როლს ვთამაშობთ, არა თვალთმაქცობის გამო, არამედ ფილოსოფიური აზრით... რამდენი როლი ვითამაშე მე ჩემს ცხოვრებაში?!.. ცხოვრება თეატრია!.. არა შექსპირისეული გაგებით, არამედ არსით... საერთოდ, რა არის სპექტაკლი რეჟისორისთვის? ფაქტიურად, სპექტაკლი არის ჩემი დღიური. ის, რაც მალეღვებს, რაც მაწუხებს, რისგანაც ბედნიერი ვარ. ხალხს ჰგონია, სპექტაკლს რომ ვაკეთებ, ავტორს ვდგამ. არადა, ავტორის სიტყვებს, რემარკებს, ჩემი ფიქრის, ჩემი გრძნობის გამოსახატავად ვიყენებ... ეს არის აღსარება... დავდგი 70 სპექტაკლი და ამათგან 4–5 თუ მომწონს. ხანდახან ყველაფერი სწორია, ზუსტია, მაგრამ არ მწიფდება, არ იბადება. მილიარდი ელემენტი, უამრავი შემადგენელი ნაწილი. უბრალოდ, შეიძლება რაღაც ზედმეტი იყოს, ან რაღაც ისე არ გამოვიდა. რა არის თეატრი? რა არის თეატრის არსი? თუ მაყურებელი თეატრში არ დადის, ესე იგი, ის თეატრი საზოგადოების მიღმა ცხოვრობს. საზოგადოება კი თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს... დღე და ღამე ამ ამბით უნდა ცხოვრობდე, რომ მერე აღმოაჩინო... იმუშავეთ, იმუშავეთ იმიტომ, რომ ამ ცხოვრებაში მეტი არაფერი რჩება...“²

„ვერა და ვერ ვიძინებ. ვჭრიალებ. ხან ერთ გვერდზე გადავბრუნდები, ხან მეორეზე. ათასი ფიქრი მიტრიალებს თავში. ზოგს ბლოკნოტში ვიწერ, აქვე საწოლთან რომ მიდევს, ისე, ყოველი შემთხვევისათვის, რაიმე აზრიანი თუ მომივა თავში... ვინ თხზავს ჩვენს სიზმრებს, ღამ-ღამობით რომ ვხედავთ ძილში?... კაცობრიობა ჯერ-ჯერობით უძლურია ჩასწვდეს ამ საიდუმლოს... იდუმალი ჩვენს გვერდითაა... რაღა ვთქვათ მაშინ შთაგონებაზე, ინტუიციამზე, წარმოსახვაზე, შინაგან გასხვივსებაზე, სცენურ გარდასახვაზე?!.. ვუხსნი, ჩემს მოწაფეებს, როგორ უნდა დაიდგას სპექტაკლი და თან ვეჭვობ – თავად კი ვიცი?!.. არავინ იცის, ჩვენ მხოლოდ ვცდილობთ, რაღაცას მივხვდეთ. სამყარო საიდუმლოებითაა მოცული... ჩვენ არაფერი ვიცი, ყველაფერი იდუმალებითაა მოცული!.. ვინ იცის, იქნებ ასე სჯობდეს კიდევ. ყველაფერი გასაგები რომ იყოს, მაშინ ხომ მისახვედრიც აღარაფერი დაგვრჩებოდა. არადა, რამხელა სიამოვნებაა ძიების, მიგნების, აღმოჩენის პროცესი. რამხელა სიამოვნებაა, ამოიციო სცენაზე თამაშის, ანდა სპექტაკლის დადგმის საიდუმლო. ამისთვის ღირს სიცოცხლე!“³

„რამდენიც არ უნდა ვიკამათოთ, პიესა, ლიტერატურა – თეატრალური წარმოდგენის ფუძეთა ფუძეთა... რეჟისორმა უნდა შეიგრძნოს დრამატურგის სტილის განსაკუთრებულობა, მისი გრძნობათა ბუნება და შემდეგ თეატრალური ხელოვნების ყველა კომპონენტი მას დაუქვემდებაროს... ამოცანის სირთულე შემდეგში მდგომარეობს: რეჟისორმა თავისებურად უნდა გააკეთოს, მაგრამ ისე, რომ ამავე დროს ავტორისეულიც არ დაკარგოს. თუკი ნაწარმოებს ამოცალი მის სულს და სხვას შთაბერავ, ნაწარმოები თავის აზრს დაკარგავს. ალბათ, გაცილებით ძნელია დადგა პიესა ისე, როგორცაა დაწერილი; მოუნახლო მას ადექვატური თეატრალური თამაშის წესი, მოიფიქრო საინტერესო რეჟისორული გადაწყვეტა, ვიდრე ის, რომ სრულებით სხვა რამ შეთხზა... რა საჭიროა ვებრძოლოთ პიესას, ვაიძულოთ მას „ილაპარაკოს“ ის, რაც მასში არ არის

¹ თუმანიშვილი მიხეილ, სანამ რეპეტიცია დაიწყება..., თბილისი, 2008, გვ. 26,27,28.

² ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, №2, 1992 წელი, გვ. 44, 52, 53.

³ თუმანიშვილი მიხეილ, სანამ რეპეტიცია დაიწყება..., თბ., 2008, გვ. 64,65.

და არც არასოდეს ყოფილა?!.. რატომ უნდა მოვახვიოთ მას საკუთარი სათქმელი. არ სჯობია, ისეთი პიესა აიღო, რომელიც შენს სათქმელს იტყვის. განა, ეს უფრო სწორი არ იქნება?!..

...უილიამსი ერთგან კარგად აღნიშნავს: ადამიანები მარტოხელები არიან. ისინი თითქოს ცალცალკე საკნებში არიან გამომწყვდეულნი. ხოლო მათი ერთმანეთთან გადაძახილი – დაკაკუნება არის სწორედ ხელოვნება. მის გარეშე ადამიანები გაველურდებოდნენ. შემოქმედება მონოლოგი არ არის, იგი ფარული დიალოგია ადამიანსა და სამყაროს შორის... ჩაწვდე მომხდარის არსს – არც ისე იოლია. სიტუაციის შესწავლის, მასში ჩაღრმავების გზით აზროვნებას და წარმოსახვას ჯერ ვარაუდამდე, შემდეგ კი პიესაში მომხდარი კონფლიქტის, არსის გამორკვევამდე მივყავართ. რა სურს გმირს, რას ესწრაფვის, ვინ უშლის მას ხელს, რა სურთ მათ ყველას ერთად? ამგვარი კითხვების საშუალებით წრე, რომელშიც დადგმის გადაწყვეტა უნდა მოვიძიოთ, თანდათან ვიწროვდება, სულ უფრო მცირდება... ვინ არიან ეს ადამიანები, გვგვანან თუ არა ჩვენ, რას აკეთებენ, „როგორ“ აკეთებენ? „როგორ“ – ეს ხომ ყველაზე მთავარია. ამბობენ, „სიტყვები ფიქრთა სამოსია“. ამის პერიფრაზირებას თუ მოვახდენთ – ქცევა, ჟესტი სურვილთა სამოსი იქნება. სანამ არ შემოსავ სურვილებს, ისინი უჩინარნი არიან. რეჟისორის მთავარი საქმეა შეთხზას ქცევები და მოქმედებები... შემოქმედებითი აქტი – ეს არის გათავისუფლება იმისგან, რაც გაღელვებს, მოსვენებას გიკარგავს, რასაც განიცდი, რაც აუცილებლად უნდა ითქვას: დედააბრი!.. შეთხზა სპექტაკლი ნიშნავს შეთხზა წინააღმდეგობები და მათი დაძლევის საშუალებები... გმირი, დაბრკოლებათა გადალახვის გზით მოვლენათა რიგს მიჰყვება და თან ცვლილებებს განიცდის. დასაწყისში ის სხვაგვარია, სპექტაკლის ბოლოს კი სულ სხვანაირი...“¹

¹ თუმანიშვილი მიხეილ, სანამ რეპეტიცია დაიწყება..., თბ., 2008, გვ. 65-67,69,70.

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

2021

SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM GEORGIAN STATE UNIVERSITY
DIMITRI JANELIDZE SCIENTIFIC-RESEARCH INSTITUTION

დimitრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელების მიერ 2021 წელს გამოსაცემად მომზადდა რამდენიმე ნაშრომი (მონოგრაფია, დამხმარე სახელმძღვანელო, თარგმანი). უნივერსიტეტის გამომცემლობაში „კენტავრი“ გამოიცა კვლევით ინსტიტუტში მომზადებული მონოგრაფიები. 2021 წელს კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლებმა მონაწილეობა მიიღეს საერთაშორისო ფორმატის სამეცნიერო კონფერენციებსა და სიმპოზიუმებში. გამოქვეყნდა არაერთი პუბლიკაცია. გამოსაცემად მომზადდა „Art კვლევები“-ს წინამდებარე, მესამე კრებული.

ახალი გამოცემები

„ნარკვევები XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან“

დimitრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში მომზადდა ირმა დოლიძის მონოგრაფია „ნარკვევები XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან“. წიგნში ოთხი ნარკვევის სახით წარმოდგენილია უახლესი კვლევები სათეატრო არქიტექტურის ოთხ ნიმუშზე, რომელთაგან სამი დღეს აღარ არსებობს: ტფილისის საზაფხულო თეატრი (1870), ბორჯომის საზაფხულო თეატრი (1895), სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი (1878). გამონაკლისია სოფელ ქვემო მანხანის თეატრი (1897) - ჩვენამდე მოღწეული ერთ-ერთი უძველესი სათეატრო ნაგებობა საქართველოში.

წიგნი გამოიცა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობაში „კენტავრი“, განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს მხარდაჭერით, პროგრამა „ორიენტირის“ ფარგლებში.

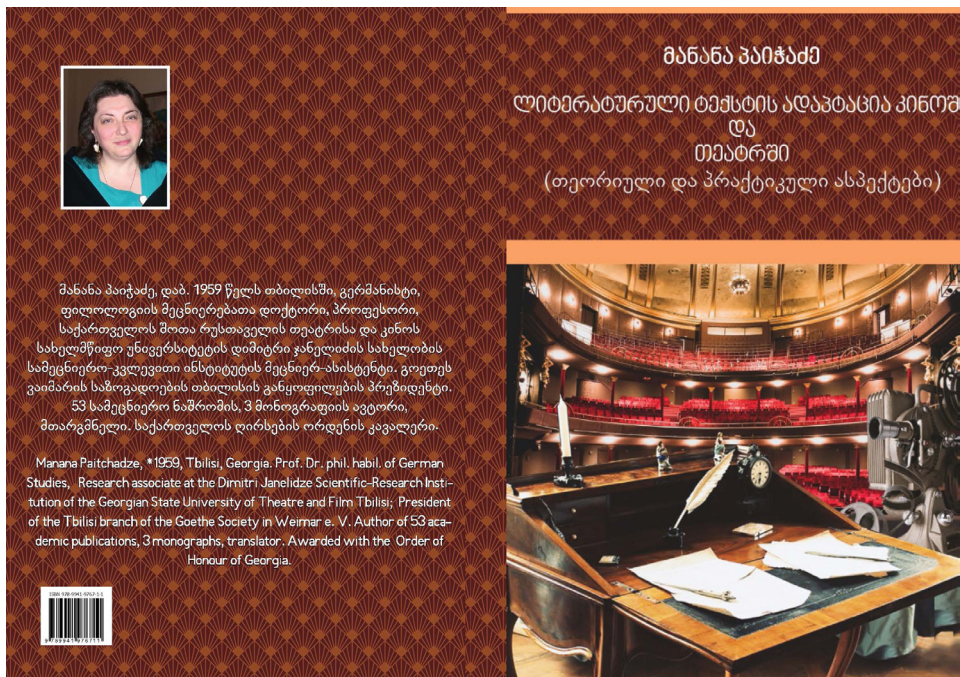


„ლიტერატურული ტექსტის ადაპტაცია კინოში და თეატრში“

მანანა პაიჭაძის წიგნი „ლიტერატურული ტექსტის ადაპტაცია კინოში და თეატრში“ წარმოადგენს როგორც დამოუკიდებელ მონოგრაფიას, ასევე დამხმარე სახელმძღვანელოს სალექციო კურსებისთვის „ლიტერატურული ტექსტის ადაპტაცია კინოში“ და „ლიტერატურული ტექსტის ადაპტაცია თეატრში“.

წიგნის მთავარი სათქმელი და ძირითადი საკითხებია: რა არის ადაპტაცია? ლიტერატურული კინოადაპტაციების და თეატრალური ადაპტაციების მოკლე ისტორიული მიმოხილვა. ადაპტაციის მეთოდები/მეთოდოლოგია. კინო/თეატრალური ადაპტაცია როგორც პროცესი და მზა პროდუქტი. რამდენად ერთგულია ადაპტაცია ლიტერატურული პირველწყაროსი, რამდენად ზუსტად მისდევს ის ორიგინალს.


წიგნი გამიზნულია როგორც პროფესიონალებისთვის (ხელოვნებათმცოდნეები, რეჟისორები, ფილოლოგები), ასევე ლიტერატურით და ხელოვნებით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო აუდიტორიისათვის.



მანანა პაიჭაძე
ლიტერატურული ტექსტის ადაპტაცია კინოში
და
თეატრში
(თეორიული და პრაქტიკული ასპექტები)

მანანა პაიჭაძე, დაბ. 1959 წელს თბილისში, გერმანისტი, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-ასისტენტი. გოეთეს გაიძარის საზოგადოების თბილისის განყოფილების პრეზიდენტი. 53 სამეცნიერო ნაშრომის, 3 მონოგრაფიის ავტორი, მთარგმნელი. საქართველოს ღირსების ორდენის ვაჟალური.

Manana Paichadze, *1959, Tbilisi, Georgia. Prof. Dr. phil. habil. of German Studies, Research associate at the Dimitri Janelidze Scientific-Research Institution of the Georgian State University of Theatre and Film Tbilisi; President of the Tbilisi branch of the Goethe Society in Weimar e. V. Author of 53 academic publications, 3 monographs, translator. Awarded with the Order of Honour of Georgia.



დებიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში
გამოსაცემად მომზადდა:

„ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი - „კინტოურ-ყარაჩოხულ-ბაღდადური“

„კინტოურ-ყარაჩოხულ-ბაღდადური“, ქორეოგრაფიული კომპოზიციის, „ძველი თბილისის სურათები“, შემადგენელი ნაწილი, ცნობილია, როგორც სასცენო საავტორო ნაწარმოები. აღნიშნულ საკითხს - „კინტოურ-ყარაჩოხულ-ბაღდადურის“ სასცენო ვარიანტში „ძველი თბილისის სურათები“-ს კვლევას - ეძღვნება ხათუნა დამჩიძის ნაშრომი. კვლევა ეყრდნობა საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილში საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ, სოციალურ-კულტურულ ასპექტებს და აღნიშნულის საფუძველზე ძველი თბილისის ძირითადი მოქმედი პერსონაჟების - კინტო-ყარაჩოხელის“ ეთნიკური, სოციალური, კულტურული ფენომენის გამოკვეთას.

თარგმანი - „ისტორიულ-ყოფითი ცეკვა“
(ავტორი მარგარიტა ვასილევა-როჟდესტვენსკაია)

ქორეოლოგია თარგმანების სიმცირეს განიცდის, მით უმეტეს ხარვეზი თვალსაჩინო ხდება სასწავლო პროცესის მიმდინარეობისას. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასწავლო გეგმით წარმოდგენილია საგანი „ისტორიულ-ყოფითი ცეკვა“, რომელიც მოიცავს როგორც პრაქტიკულ, ასევე თეორიულ ნაწილს. დისციპლინა ითვალისწინებს ევროპული ხალხური ქორეოგრაფიის ნიმუშების - ბრანლი, მენუეტი, გავოტი, პავანა, ალემანდა, გალიარდა, ვალსი, პოლკა, მაზურკა, პოლონები და ა.შ., პრაქტიკულ-თეორიულ შესწავლას. ისტორიულ-ყოფითი ცეკვის თეორიის შესწავლა წლების განმავლობაში მიმდინარეობდა არაქართულ (მეტწილად რუსულ) სახელმძღვანელოებზე დაყრდნობით. ძირითადად გამოიყენებოდა მარგარიტა ვასილევა-როჟდესტვენსკაიას წიგნი „ისტორიულ-ყოფითი ცეკვა“, რომელიც ყველაზე ადაპტირებულ და ოპტიმალურ ნაშრომად მიიჩნევა ამ დისციპლინის შესასწავლად.

აქედან გამომდინარე, წიგნის, „ისტორიულ-ყოფითი ცეკვა“, მეორე გამოცემის (1987) ქართული ვერსია საშუალებას მისცემს სტუდენტებს მშობლიურ ენაზე შეისწავლონ ისტორიულ-ყოფითი ცეკვის ისტორია და თეორია.

სახელმძღვანელოს - „ისტორიულ-ყოფითი ცეკვა“ - თარგმანი შეასრულა კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, ქორეოლოგმა, ხათუნა დამჩიძემ.

„პოეტური კინო: საბჭოთა ავანგარდიდან საავტორო კინომდე“

რუსუდან კვრაცხელიას მონოგრაფიული ნაშრომი „პოეტური კინო: საბჭოთა ავანგარდიდან საავტორო კინომდე“ ეხება ისეთ მნიშვნელოვან მოვლენას კინემატოგრაფიაში, როგორცაა „პოეტური კინო“. წარმოდგენილია კინოენაში ამ უმნიშვნელოვანესი სეგმენტის თეორიული ასპექტი, მოვლენის არსი, ანალიზი და შეფასება. განმარტებულია თავად მცნება, მოვლენის წინაპირობა, ფორმირება და განვითარების მთავარი ეტაპები; ნაშრომში საუბარია პოეტური კინოს სტრუქტურულ თავისებურებებსა და მის მნიშვნელობაზე ზოგადად კინემატოგრაფიაში.

წიგნი დაეხმარება კინოს სპეციალისტებს კინოესთეტიკისა და თეორიის სტრუქტურული საფუძვლების არსობრივ გაცნობიერებაში.

„მიზანსცენა“

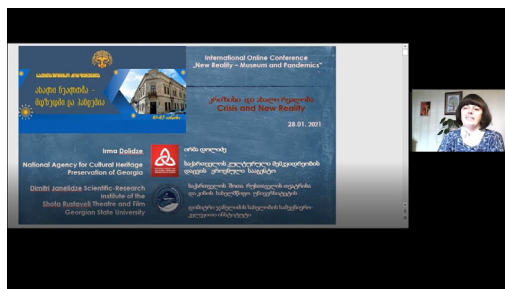
თამარ ქუთათელაძის ნაშრომში „მიზანსცენა“ (დამხმარე სახელმძღვანელო) წარმოდგენილი და გაანალიზებულია XX საუკუნის ქართველ რეჟისორ-რეფორმატორთა სპექტაკლებში შექმნილი ქრესტომატიული მნიშვნელობის მიზანსცენები, დაკავშირებული ერთი მსახიობის როლთან, სამსახიობო დუეტთან, მასობრივ სცენასთან. თითოეულ მათგანში გამოკვეთილია ამა თუ იმ რეჟისორის სათეატრო ესთეტიკის თავისებურება.

ნაშრომში განხილულია კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლები: „ურიელ აკოსტა“ და „ოტელო“; სანდრო (ალექსანდრე) ახმეტელის „ანზორი“ და „თეთნულდი“; მიხეილ თუმანიშვილის „ანტიგონე“, „ჭინჭრაქა“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“; რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“ და „მეფე ლირი“; თემურ ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნები“ და „მარადი ქმარი“; შალვა გაწერელიას „ჩვენებურები“ და „კუკარაჩა“. თითოეულ მიზანსცენაში ნაჩვენებია თავად სპექტაკლის დადგმის პერიოდის სოციოპოლიტიკური რეალიები, რეჟისორთა განწყობა და დამოკიდებულება განვითარებული მოვლენების, მიმდინარე თეატრალური პროცესების, ზოგადად, ეროვნული სანახაობითი ფორმებისადმი. მათზე მსჯელობა შეუძლებელია იზოლირებულად – სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფციის, მსახიობის სცენური სახის, თამაშის წესის, პარტნიორთან ურთიერთქმედების გათვალისწინების, მისი ზოგად კონტურებში წარმოჩენისა და გააზრების გარეშე. კვლევის საგნისადმი ასეთი მიდგომა, მისი მთლიანობაში დანხვისა და კომპლექსურად შეფასების საფუძველია.

კონფერენციები

საერთაშორისო კონფერენცია „ახალი რეალობა - მუზეუმი და პანდემია“

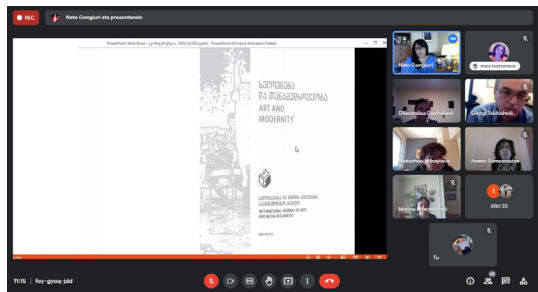
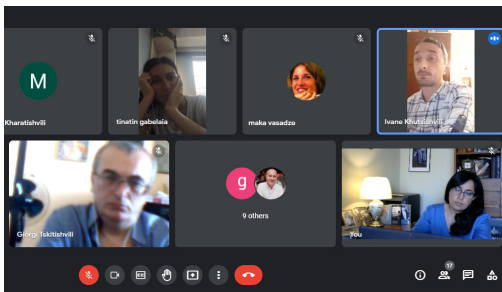
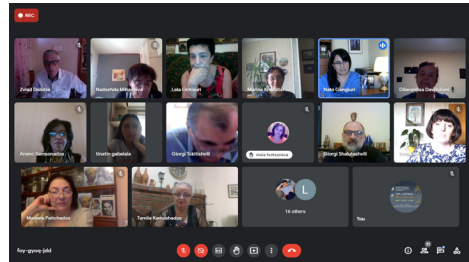
2021 წლის 28-29 იანვარს ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის ორგანიზებით გაიმართა საერთაშორისო ონლაინ კონფერენცია „ახალი რეალობა - მუზეუმი და პანდემია“, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო ირმა დოლიძემ, მოხსენებით: „კრიზისი და ახალი რეალობა“. კონფერენციაზე წარმოდგენილი იყო უახლესი კვლევები სხვადასხვა სამეცნიერო მიმართულებით: მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა, ხელოვნებათმცოდნეობა, არქივმცოდნეობა, კულტურათაშორისი კომუნიკაციები, არქეოლოგია. სექციის მოდერატორი - ირმა დოლიძე.



ხელოვნების მკვლევართა XIV საერთაშორისო კონფერენცია

2021 წლის 5-6 ივლისს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში გაიმართა ხელოვნების მკვლევართა XIV საერთაშორისო კონფერენცია პრიორიტეტული თემით „ქალი და ხელოვნება“. კონფერენცია ონლაინ რეჟიმში ჩატარდა. დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტიდან მონაწილეობა მიიღეს:

- გიორგი ცქიტიშვილმა, მოხსენებით „ფაქტი“,
- ირმა დოლიძემ, მოხსენებით, „ირინა შტენბერგის სცენოგრაფიის შესახებ“,
- ხათუნა დამჩიძემ, მოხსენებით „ქალთა ემანსიპაციის შედეგები საცეკვაო ხელოვნებაში და ცეკვით დარღვეული საზღვრები“,
- თამარ ქუთათელაძემ, მოხსენებით „კაროჟნა, ნატალია, ირინე და სხვები“,
- მანანა პაიჭაძემ, მოხსენებით „ლუიზა დე ვილმორენის რომანი „მადამ დე...“ და მისი ორი კინოადაპტაციის კომპარატიული ანალიზი“.

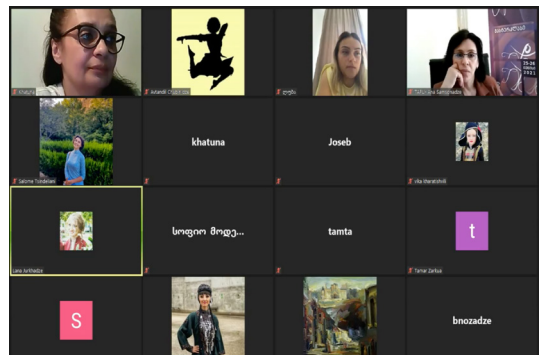
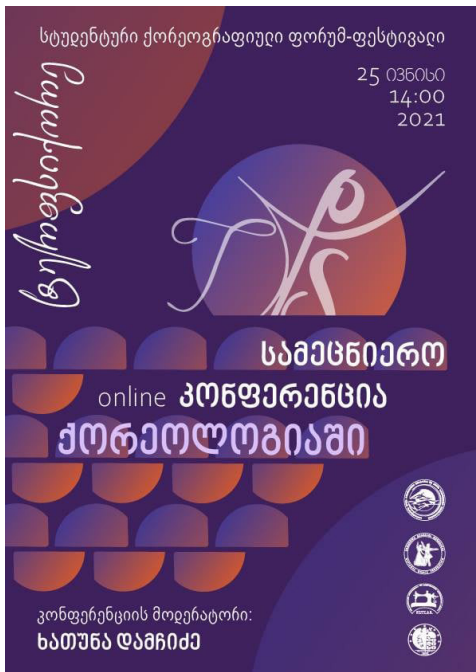


XV საერთაშორისო სიმპოზიუმი
„ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“

2021 წლის 22-24 სექტემბერს, თსუ შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ორგანიზებით, ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაციის (GCLA) თანამონაწილეობით, გაიმართა XV საერთაშორისო სიმპოზიუმი „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“, თემაზე: „ლიტერატურა და პანდემია. ისტორიული და თემატური გამოცდილება“. სიმპოზიუმის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღო ქეთევან ელაშვილმა, მოხსენებით: „ჟამიანობის მხატვრული საზღვრები“.

სამეცნიერო ონლაინკონფერენცია ქორეოლოგიაში
„ტერფსიქორე-2021“

2021 წლის 25 - 26 ივნისს, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და ეროვნული ცეკვების ფედერაციის ორგანიზებით ჩატარდა ტრადიციული სტუდენტური ქორეოგრაფიული ფორუმ-ფესტივალი „ტერფსიქორე 2021“. ფესტივალის ფარგლებში, გაიმართა სამეცნიერო ონლაინკონფერენცია ქორეოლოგიაში, რომლის მოდერატორიც იყო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, ხათუნა დამრიძე. მან მონაწილეობა მიიღო სტუდენტთა მოხსენებების რედაქტირებაში.



საერთაშორისო კონფერენცია
 „ტრადიციული ლურჯი სუფრა შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარებისთვის“

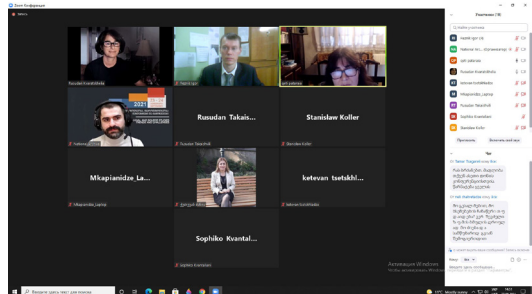
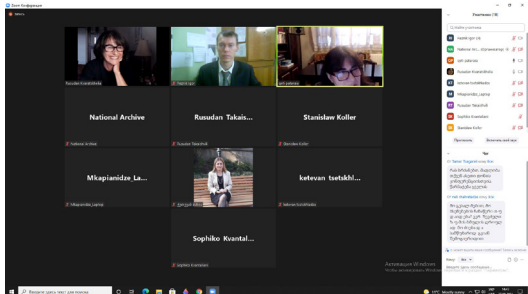
2021 წლის 17-18 სექტემბერს, იუნესკოს 2020-2021 წლების „მონაწილეობის პროგრამის“ ფარგლებში, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში გაიმართა კონფერენცია „ტრადიციული ლურჯი სუფრა შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარებისთვის“. კონფერენციაზე მოხსენებით „ლურჯი სუფრა“ გამოვიდა სამეცნიერო-კვლევითი ინტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, ეკატერინე თაბუკაშვილი.



V საერთაშორისო კონფერენცია
 „არქივმცოდნეობა, წყაროთმცოდნეობა - ტენდენციები და გამოწვევები“

საქართველოს ეროვნული არქივის V საერთაშორისო კონფერენცია 2021 წლის 23-24 სექტემბერს ონლაინფორმატში გაიმართა. მასში მონაწილეობა მიიღო რუსუდან კვარაცხელიამ მოხსენებით: „კინემატოგრაფის სტრუქტურალისტური კვლევა და მეტაფორის ფილოსოფიური ასპექტი“.

კონფერენციაზე სხვადასხვა სამეცნიერო მიმართულებას შორის, ხელოვნებისა და კულტურის სექციაში, მონაწილეობდნენ მეცნიერები საქართველოდან, უკრაინიდან და პოლონეთიდან. სექციის მოდერატორი იყო რუსუდან კვარაცხელია.



„ქართული თეატრი 2015-2019“

2021 წლის 5 მარტს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში შედგა ორტომეულის „ქართული თეატრი 2015-2019“ პრეზენტაცია. გამოცემაში გაერთიანებულია ათეულობით თეატრის ისტორიკოსისა და კრიტიკოსის 2015-2019 წლებში, სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემასა თუ ინტერნეტ სივრცეში გამოქვეყნებული სტატიები, რეცენზიები, ინტერვიუები. ორტომეული მომზადდა უნივერსიტეტის ბაზაზე თეატრის მკვლევარების, მაკა ვასაძისა და ლაშა ჩხარტიშვილის მიერ. სხვა სპეციალისტების სტატიებთან ერთად, გამოცემაში შესულია გიორგი ცქიტიშვილის პუბლიკაციები: „ალო, თქვენ გისმენთ პოლონიუსი“, „ლუტი და ობივატელი“, „ნაცნობი ადამიანები“, „ოთხეული“, „ისევ იქ, მესხეთში“, „თვალსაზრისი“, „ხსნის გზის ძიებაში“ („ქართული თეატრი, 2015-2018“, I ტ. თბ. 2020) და თამარ ქუთათელაძის პუბლიკაციები: „უკანასკნელი დედოფალი“, „ალი და ნინო“, „ბალიშის კაცუნა“, „მარად ერთად“, „თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამი სპექტაკლი“ („ქართული თეატრი, 2019“, II ტ. თბ. 2020).

მედიაგანათლების პროგრამა

მედიაგანათლების პროგრამა MEDIA EDUCATION PROGRAM (MEP) ყოველწლიური საგრანტო პროგრამაა, რომელსაც ახორციელებს აშშ-ის საელჩოს საზოგადოებასთან ურთიერთობის განყოფილება (Public Affairs Section of the U.S. Embassy) ამერიკული გრანტის გაძღვბ ორგანიზაციასთან ერთად. პროგრამის მიზანია საქართველოში ჟურნალისტიკის სწავლების გაძლიერება და თანამედროვე მედიასტანდარტების დაწინაურება. 2021 წელს რუსუდან კვარაცხელია კონკურსის საფუძველზე ამ პროგრამის მუდმივი წევრი გახდა.

სატელევიზიო გადაცემები

საქართველოს ტელევიზიის პირველ არხზე (საზოგადოებრივი მაუწყებელი) სა-



ტელევიზიო გადაცემათა ციკლის „ზოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ სამ ფილმში, რომლებიც მიეძღვნა გრიგოლ ტყაბლაძეს, მიხეილ სარაულს და ვასო აბაშიძეს, მონაწილეობა მიიღო გიორგი ცქიტიშვილმა (2021 წლის აპრილი, ივნისი, სექტემბერი).

მანანა პაიჭაძემ მონაწილეობა მიიღო ტელევიზია „იმედი“-ს გადაცემაში „ავტოგრაფი“, თემაზე „უცხოეთში შემთხვევით მოხვედრილი საქართველო“ (2021 წლის ოქტომბერი).

Support to EU-Georgia Research and Innovation Cooperation
Online Proposal Writing Camp for Horizon Europe

2021 წლის 28-30 ივლისს მანანა პაიჭაძემ მონაწილეობა მიიღო საერთაშორისო ონლაინტრენინგში „ჰორაიზონ-იუროპ“-ის სამეცნიერო-კვლევით გრანტთან დაკავშირებით (ინგლისურ ენაზე).

პუბლიკაციები:

1. დოლიძე ი., „მცხეთის არქეოლოგიური მუზეუმ-ნაკრძალი“, სამეცნიერო კონფერენციის კრებული, „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა VI-VII“, თბ. 2021. ამავე კრებულის თანაშემდგენელ-გამომცემელი;
2. დოლიძე ი., „უცნობი კოლექციის შესახებ“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ხელოვნება და თანამედროვეობა“, #1 (11), 2021;
3. თაბუკაშვილი ე. „ლურჯი სუფრა (მხატვრული შემოქმედების ერთი ნიმუში სამუზეუმო სივრციდან)“, სამეცნიერო კონფერენციის კრებული, „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა VI-VII“, თბ. 2021. ამავე კრებულის პასუხისმგებელი რედაქტორი;
4. ქუთათელაძე თ., „სპექტაკლის ქვეტექსტი“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ხელოვნება და თანამედროვეობა“, #1 (11), 2021;
5. ცქიტიშვილი გ., „სადღაც ჩვენს გვერდით“, ჟურნ. „თეატრი“, #1, 2021;
6. ცქიტიშვილი გ., „რეჟისორი ევრიპიდე და ნიკოლა ზადოროჟნი“, ჟურნ. „თეატრი“, #2. 2021;
7. ცქიტიშვილი გ., „ჟანრი - პირობითი ცნება“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ხელოვნება და თანამედროვეობა“, #1 (11), 2021.

Dr Piotr Rypson

Polish-Japanese Academy of Computer Technology, Warsaw (Poland)

The new volume of „Art Researches“ III is in many ways a fine twin publication of the previous issue. The multidisciplinary tradition is maintained and a number of thematic lines are continued. Research outcomes in the domains of theatre, scenography, film and dance, as well as theoretical considerations dominate here. Irma Dolidze continues her fascination explorations of Georgian modern theatre, focusing on the stage design sketches from the collections of what is now the Shota Rustaveli State University of Theater and Cinema, uncovering a body of previously unexamined material, including works by prominent artists. Tamar Kutateladze continues her analysis of theatre scenography in the context of postmodern discourse.

The film studies section starts with Lia Kalandarishvili's also takes up the postmodernist discourse discussing cinematographic narrative in relation to concepts of reality. Esthetic and philosophical considerations follow, one by Ketevan Elashvili who raises the question of Georgian Romanticism and roles of symbolism here, whereas Rusudan Kvaratskhelia discusses structuralist filmographic studies with special focus on metaphor and its functionality.

In the section devoted to dance, Khatuna Damchidze continues the mapping of folkloric dance traditions, this time taking on the Eastern Mountainous Regions of Georgia – i.e. Tushian, Chevsurian, Pshavian, Cheviana and Mtiulian. As in the previous issue, Ekaterine Tabukashvili takes on aspects of art didactics.

This issue proves again the high quality and relevance of the work of authors published here in that contribute to the knowledge of the vast expanse of modern Georgian culture, and promises equally fascinating continuation.



Piotr Rypson

Dr. Piotr Rypson

Polnisch-Japanische Akademie für Computertechnologie, Warschau (Polen)

Der neue Band von „Art Researches“ III ist in vielerlei Hinsicht eine schöne Zwillingausgabe der vorherigen Ausgabe. Die multidisziplinäre Tradition wird beibehalten und eine Reihe von thematischen Linien werden fortgesetzt. Forschungsergebnisse aus den Bereichen Theater, Szenografie, Film und Tanz sowie theoretische Überlegungen dominieren hier. Irma Dolidze setzt ihre faszinierenden Erkundungen des modernen georgischen Theaters fort und konzentriert sich dabei auf die Bühnenbildentwürfe aus den Sammlungen der heutigen Shota Rustaveli Staatlichen Universität für Theater und Film, wobei sie eine Fülle von bisher nicht untersuchtem Material, darunter auch Werke prominenter Künstler, aufdeckt.

Tamar Kutateladze setzt ihre Analyse der Theaterszenografie im Kontext des postmodernen Diskurses fort. Der filmwissenschaftliche Teil beginnt mit Lia Kalendarishvilis Beitrag zu dem postmodernen Diskurs, der das kinematografische Erzählen in Bezug auf Realitätskonzepte diskutiert. Es folgen ästhetische und philosophische Überlegungen, eine von Ketevan Elashvili, der hier die Frage nach der georgischen Romantik und der Rolle des Symbolismus aufwirft, während Rusudan Kvarazhelia strukturalistische filmografische Studien mit besonderem Augenmerk auf die Metapher und ihre Funktionalität erörtert.

In der dem Tanz gewidmeten Sektion setzt Khatuna Damchidze die Kartierung der folkloristischen Tanztraditionen fort, wobei sie sich dieses Mal auf die östlichen Bergregionen Georgiens konzentriert, d. h. auf die Tanzdialekte der Tuschenn, Chevsuren, Pshaven, Kheven und Mtiulen. Wie in der letzten Ausgabe befasst sich Ekaterine Tabukashvili mit Aspekten der Kunstdidaktik.

Diese Ausgabe beweist erneut die hohe Qualität und Relevanz der Arbeiten der hier veröffentlichten Autoren, die zur Kenntnis der großen Weite der modernen georgischen Kultur beitragen, und verspricht eine ebenso spannende Fortsetzung.

პიოტრ რიფსონი

კომპიუტერული ტექნოლოგიის პოლონურ-იაპონური აკადემია, ვარშავა (პოლონეთი)

„Art კვლევების“ III ტომი, ბევრი თვალსაზრისით, წინა ორი ტომის მშვენიერი გაგრძელებაა. მასში შენარჩუნებულია მულტიდისციპლინალური ტრადიცია და არაერთი თემატური ხაზი. ამ ტომში დომინირებს სამეცნიერო კვლევების შედეგები თეატრის, სცენოგრაფიის, კინოს და ქორეოლოგიის სფეროებიდან. ირმა დოლიძე აგრძელებს თავის არაჩვეულებრივ კვლევებს თანამედროვე ქართულ თეატრზე და განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს სასცენო ესკიზებს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კოლექტივიდან, რომელიც აქამდე არ გამოკვლეულა და მრავალი აღიარებული ხელოვანის შემოქმედებას გვაცნობს. თამარ ქუთათელაძე აგრძელებს სათეატრო ხელოვნების ანალიზს პოსტმოდერნული დისკურსის კონტექსტში.

კინომცოდნეობის განყოფილება იწყება ლია კალანდარიშვილის პოსტმოდერნისტული დისკურსით, ავტორი კინემატოგრაფიულ თხრობას რეალისტურ კონცეფციებთან მიმართებაში იკვლევს. ამას მოსდევს ნაშრომები ესთეტიკასა და ფილოსოფიურ საკითხებზე. ასეთია ქეთევან ელაშვილის სტატია სიმბოლოლოგიაზე, რომელშიც ავტორი ქართული რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის როლის შესახებ მსჯელობს, რუსუდან კვარაცხელია კი ეხება სტრუქტურალისტურ ფილმოგრაფიულ კვლევებს, განსაკუთრებული აქცენტით მეტაფორასა და მის ფუნქციონალურ ასპექტზე.

კრებულის ქორეოლოგიისადმი მიძღვნილ ნაწილში წარმოდგენილია ხათუნა დამჩიძის ნაშრომი ქართული საცეკვაო ფოლკლორის, კერძოდ, საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო დიალექტების – თუშურის, ხევსურულის, ფშაურის, ხევის, მთიულურის – შესახებ. ისევე, როგორც წინამორბედ კრებულში, ეკატერინე თაბუკაშვილი აგრძელებს სტატიების ციკლს ხელოვნების დიდაქტიკურ ასპექტებსა და ფილოსოფიური შეფასების საკითხებზე.

„Art კვლევების“ მესამე კრებული ავლენს მასში შემავალი სამეცნიერო შრომების მაღალ ხარისხს და რელევანტურობას, რაც უდავოდ დიდ წვლილს შეიტანს თანამედროვე ქართული კულტურის უკიდევანო სივრცის შეცნობაში და არანაკლებ მომხიბვლელ გაგრძელებას გვპირდება.



დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, აღმაშენებლის გამზ. 40