

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის

წრომების კრებული

ART კვლევები

II



თბილისი
2020
Tbilisi

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

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

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

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

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

ყლის დიზაინი: **მარიაშ უშკვანი**
COVER DESIGN BY: **MARIAM USHKVANI**



კვლევები გამოიცა განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის
სამინისტროს მხარდაჭერით.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2020

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House “Kentavri”, 2020

www.tafu.edu.ge

ISBN 978-9941-9630-9-4 (ტომეული)
ISBN 978-9941-9716-7-9 (წიგნი II)

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

ART RESEARCHES



II

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN

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

სარედაქციო-სარედაქციო საბჭო

ირინე აბესაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ემერიტუსი

ნატო გენგიური

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

თამარ ვეფხვაძე

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

ალექსანდრე კარტოზია

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

ლელა ოჩიაური

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

პიოტრ რიფსონი

*არტ კრიტიკოსი, პროფესორი,
საინფორმაციო ტექნოლოგიების პოლიუნერ-იაპონური აკადემია
ვარშავა, პოლონეთი*

ანანო სამსონაძე

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

თამარ წულუკიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მარინა ხარატიშვილი

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

ფოლკმარ ჰანზენი (დიუსელდორფი, გერმანია)

*პროფესორი, ფილოლოგი, გერმანისტი,
დიუსელდორფის უნივერსიტეტი*

EDITORIAL & REVIEWERS BOARD:

Irine Abesadze

Dr. of Art Sciences, Emeritus

Nato Gengiuri

Dr. of Art Sciences, Professor,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Tamar Vepkhvadze

PhD, Associative Professor

The Ivane Javahishvili Tbilisi State University

Alexander Kartosia

Prof. Dr. habil., Professor

The Ivane Javahishvili Tbilisi State University

Lela Ochiauri

Dr. of Art Sciences, Professor,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Piotr Rypson

Art Critic, Professor

Polish-Japanese Academy of Information Technology

Warsaw, Poland

Anano Samsonadze

Dr. of Art Sciences, Associative Professor,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Tamar Tsulukidze

Dr. of Art Sciences

Marina Kharatishvili

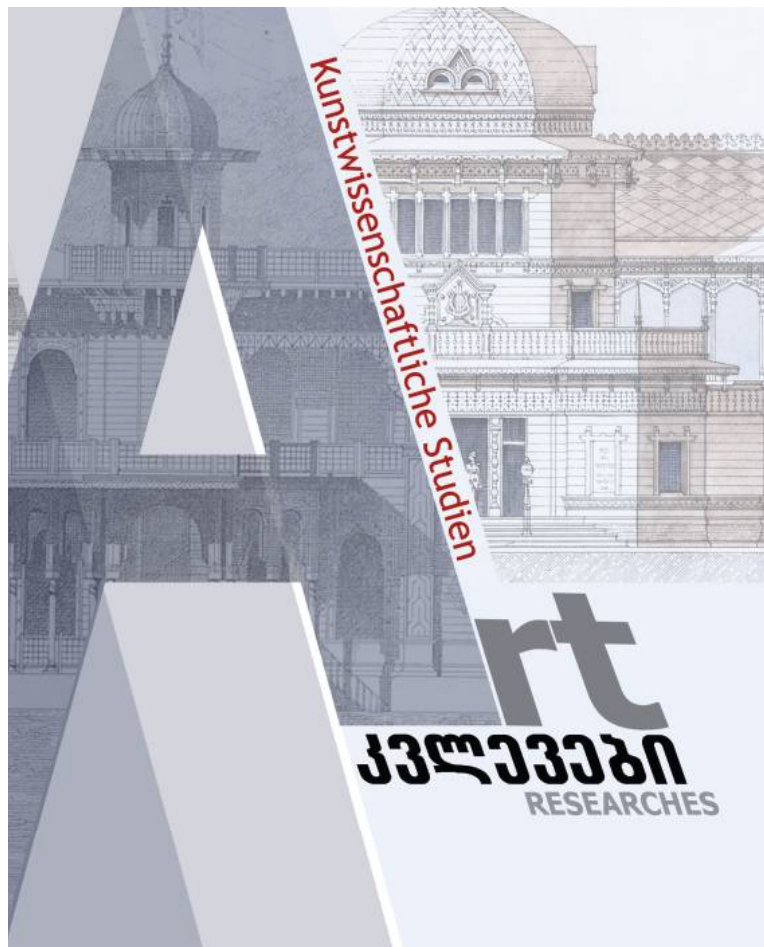
Dr. of Art Sciences, Associative Professor,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Volkmar Hansen

Prof. Dr. habil. h. c. mult., philologist,

Heinrich Heine University Düsseldorf, Germany



დimitრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების პირველი კრებული – „Art კვლევები“, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2019.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებული – „Art კვლევები“ – პირველად 2019 წელს გამოიცა.

„Art კვლევები“-ს II კრებულში გაფართოებულია სამეცნიერო ძიებათა სპექტრი. თეატრმცოდნეობის („თოჯინა რიტუალში, მაგიასა და ხელოვნებაში“, „სპექტაკლის სცენოგრაფია რეჟისორული კონცეფციის კონტექსტში“), ხელოვნებათმცოდნეობის (XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან“), კინომცოდნეობის (კვლევები პოსტმოდერნიზმის ეპოქისა და მეტაფორული კინოს შესახებ), ლიტერატურათმცოდნეობის („რომანტიზმის კულტუროლოგიური ფენომენი“), მუსიკოლოგიის („ვიქტორიენ სარდუს და ჯაკომო პუჩინის „ტოსკა“ /კომპარატივისტული ანალიზი/“) აქტუალურ თემებთან ერთად, წარმოდგენილია ნაშრომები ქორეოლოგიასა („რაჭული საცეკვაო დიალექტი“) და სახელოვნებო განათლების შესახებ („ხელოვნების სწავლების საკითხისთვის“).

ტრადიციულ რუბრიკაში „მუზეუმის კოლექციიდან“ მკითხველს ვთავაზობთ ცნობილი კინორეჟისორის, მერაბ კოკონაშვილის შემოქმედებასთან დაკავშირებულ მასალებს, რომლებიც დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაში შემაჯავალ თეატრისა და კინოს მუზეუმშია დაცული. რუბრიკა „მუზეუმის კოლექციიდან“ საგანგებოდ ეძღვნება ბატონ მერაბ კოკონაშვილის 85 წლის იუბილეს.

„Art კვლევები“-ს პირველი გამოცემის მსგავსად, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების ეს კრებულიც ქართული კულტურის ისტორიისა და 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 Theater and Film was first published in 2019.

In the second volume of “Art Researches”, the research spectrum is presented in a broader sense – it includes contributions in the fields of theater studies (The Puppet in Ritual, Magic and Art; The Scenography of the Performance in the Context of the Concept of Direction.), art studies (From the History of Theater Architecture of the 19th Century), film studies (Research on the film of postmodernism and on metaphorical film), literary studies (The cultural phenomenon of Romanticism), musicology (V. Sardous and G. Puccini’s “Tosca” (comparative analysis), as well as choreology (The Dance Dialect of Racha) and art education (On the question of teaching art).

In the traditional section “From the Museum Collection” we offer the reader the materials dedicated to the 85th anniversary of the famous Georgian film director Merab Kokochashvili. These materials are kept in the collection 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.

Just like the first volume of “Art Researches”, the second volume presents the research contributions to Georgian cultural history, modern art processes, and problems of art education. The volume also contains contributions that are intended as teaching aids for art studies.

Irma Dolidze

Der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film

Das Dimitri Janelidze wissenschaftliche Forschungsinstitut

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN

Der Sammelband „Kunstwissenschaftliche Studien“ des Dimitri Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstituts an der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film wurde zum ersten Mal 2019 herausgegeben.

Im zweiten Band der „Kunstwissenschaftlichen Studien“ wird das Forschungsspektrum erweitert vorgestellt – er umfasst Beiträge auf den Gebieten der Theaterwissenschaft (Die Puppe im Ritual, in der Magie und in der Kunst; Die Szenographie der Vorstellung im Kontext des Regiekonzeptes.), Kunstwissenschaft (Aus der Geschichte der Theaterarchitektur des 19. Jh.-s.), Filmwissenschaft

(Forschungen des Films der Postmoderne und über den metaphorischen Film), Literaturwissenschaft (Das kulturologische Phänomen der Romantik), Musikologie (V. Sardous und G. Puccinis „Tosca“ (komparatistische Analyse), sowie der Choreologie (Der Tanzdialekt von Ratscha) und Kunsterziehung (Zur Frage des Kunstunterrichts).

In der traditionellen Rubrik „Aus der Sammlung des Museums“ bieten wir dem Leser die Materialien an, die dem 85. Jubiläum des bekannten georgischen Filmregisseurs Merab Kokochashvili gewidmet sind. Diese Materialien sind im Bestand des Theater- und Film-Museums aufbewahrt, das in die Struktur des Dimitri Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstituts an der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film integriert ist.

Genauso wie der erste Band der „Kunstwissenschaftlichen Studien“, präsentiert auch der zweite Band die Forschungsbeiträge zur georgischen Kulturgeschichte, zu modernen Kunstprozessen, sowie zu den Problemen des Kunstunterrichts. Der Band enthält auch Beiträge, die als Lehrwerke d. h. Hilfsmaterialien zum Kunststudium bestimmt sind.

Irma Dolidze

სარჩევანი / CONTENT

გიორგი ცქტიშვილი თოჯინა რიტუალში, მაგიასა და ხელოვნებაში	14
George Tskitishvili THE PUPPET IN RITUAL, MAGIC AND ART	41
DIE PUPPE IM RITUAL, IN DER MAGIE UND IN DER KUNST	43
ხათუნა დამჩიძე რატული საცემკვაო დიალექტი (ისტორიოგრაფიული წყაროები)	45
Khatuna Damchidze THE DANCE DIALECT OF RACHA (historiographic sources)	67
DER TANZDIALEKT VON RATSCHA (historiographische Quellen)	69
ირმა დოლიძე XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან (თბილისის საზაფხულო და სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრები)	71
Irma Dolidze FROM THE HISTORY OF THEATER ARCHITECTURE OF THE 19TH CENTURY (Summer theatres and the theatres of the Bank of Nobility in Tiflis)	101
AUS DER GESCHICHTE DER THEATERARCHITEKTUR DES 19. JH.-S. (Sommertheater und die Theater der Adelsbank in Tiflis)	104
მანანა პაიჭაძე ვიქტორიანე სარღუს და ჯაკომო პუჩინის „ტოსკა“	107
(კომპარატივისტული ანალიზი)	
Manana Paitschadse V. SARDOU'S AND G. PUCCINI'S "TOSCA" (COMPARATIVE STUDIES)	127
V. SARDOUS UND G. PUCCINIS „TOSCA“ (KOMPARATISTISCHE ANALYSE)	128
თამარ ქუთათელაძე სკენოგრაფიის სცენოგრაფია რეჟისორული კონცეფციის კონტექსტში	129
Tamar Kutateladze THE SCENOGRAPHY OF THE PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF THE DIRECTORIAL CONCEPT	171
DIE SZENOGRAPHIE DER VORSTELLUNG IM KONTEXT DES REGIEKONZEPTEDES	173

ეკატერინე თაბუკაშვილი სემლოვნების სწავლების საპრობლემისათვის	175
Ekaterine Tabukashvili TOWARDS SOME PROBLEMS OF ART TEACHING	189
ZUR FRAGE DES KUNSTUNTERRICHTS	192
ლია კალანდარიშვილი აწმყო – „დასწრება“, წარსული – „კვალი“	195
Lia Kalandarishvili PRESENT - „PRESENCE“, PAST - „TRACE“	227
GEGENWART – „PRÄSENZ“, VERGANGENHEIT – „SPUR“	229
რუსუდან კვარაცხელია პომეტური და მეტაფორული კინოს შესახებ	231
Rusudan Kvarazkhelia ABOUT THE POETICAL AND METAPHORICAL FILM	251
ÜBER DEN POETISCHEN UND METAPHORISCHEN FILM	253
ქეთევან ელაშვილი რომანტიზმის კულტუროლოგიური ფენომენი	255
Ketevan Elashvili THE CULTUROLOGICAL PHENOMENON OF ROMANTICISM	266
DAS KULTUROLOGISCHE PHÄNOMEN DER ROMANTIK	267
თეატრის და კინოს მუშაობის კოლექციიდან	268
ლია კალანდარიშვილი მერაბ კოკონაშვილი	269
რუსუდან კვარაცხელია მერაბ კოკონაშვილის ჩანაწერებიდან – „სარფი-თბილისი. 1971 აპრილი“	275
სარემესტრო სცენარი	278
პაატა იაკაშვილი ერთი მკრანის ისტორია	279
დემეტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი 2020	290

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

2019

დირექტორი – **გიორგი ცქიტიშვილი**

თეატრმცოდნე, პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

სამეცნიერო საბჭოს თავმჯდომარე – **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

2019

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

Chairperson of the Scientific Council - **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 Kvarazkhelia**
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

თოჯინა რიტუალში, მავიასა და ხელოვნებაში

თოჯინას ხსენებაზე, ბუნებრივია, თავდაპირველად თვალწინ საბავშვო (უმეტესად გოგონებისათვის განკუთვნილი) სათამაშო წარმოგვიდგება, რომელსაც ადამიანის, ცხოველის (გარეულისა თუ შინაურის) ან ფრინველის იერსახე, ფორმა აქვს. მაგრამ, თუ უფრო ღრმად გამოვიკვლევთ, ამ ერთი შეხედვით მარტივ, პრიმიტიულ გასართობ ნაკეთობას, თავშესაქცევ ნივთს, მისი წარმოშობის ისტორიას, დავრწმუნდებით, რომ არც ისე იოლადაა საქმე, როგორც თავიდან გვეგონა. მკვლევართა მიერ დასტურდება თოჯინის არსებობის საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია. იგი ჯერ კიდევ პირველყოფილი ადამიანის ყოველდღიური ყოფის შემადგენელი ნაწილი ყოფილა. მას, თანამედროვე კაცობრიობის წინაპრები, ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე ანუ ქრისტესშობამდე არაერთი საუკუნის წინ, საკუთარი ხელით ქმნიდნენ. რა თქმა უნდა, თავდაპირველად თოჯინას სულ სხვა დანიშნულება, ფუნქცია გააჩნდა. ის წარმართულ საკულტო-რელიგიურ რიტუალში უმნიშვნელოვანეს, შეიძლება ითქვას, უმთავრეს როლს ასრულებდა. უძველესი ადამიანი სწორედ მისი მეშვეობით ურთიერთობდა კერპთან, ღვთაებასთან.

დღემდე, მკვლევართა, ისტორიკოსთა მიერ არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი არაერთი ექსპონატი, არტეფაქტი¹ ადასტურებს ჩემ მიერ ზემოთ დაფიქსირებულ მოსაზრებას. ამ მონაცემთა საფუძველზე, შეიძლება დანამდვილებით ითქვას, რომ ქვისაგან გამოთლილი ფიგურები, ჯერ კიდევ პალეოლითშია² შექმნილი. მკვლევარებმა ისინი „პალეოლითის ვენერებად“ მონათლეს. მათ შორის ყველაზე ცნობილია ე. წ. ვილენდორფის ვენერა, რომელიც ავსტრიაში 1908 წელსაა აღმოჩენილი. იგი კირქვისაგანაა გამოთლილი; სიმაღლით 11 სანტიმეტრს შეადგენს და შეღებილია წითლად. ქალის ამ ფიგურას. განზრახ მოცულობაში არაბუნებრივად გადიდებული აქვს მკერდი და მუცელი. ყოველგვარი ეჭვის შეტანის გარეშე, ის საკულტო ფიგურაა; კერძოდ, უდავოდ ნაყოფიერების, შეილიერების, გამრავლების ღვთაება უნდა იყოს, რომელსაც თაყვანს სცემდნენ, პატივს მიაგებდნენ; მისი გულის მოსაგებად ძვირფას საჩუქრებს, ძღვენს მართმევენდნენ ხოლმე; გამორიცხული არ არის, მისი კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად ქალღმერთისათვის მსხვერპლიც შეეწირათ. ვინაიდან, ადამიანებს სჯეროდათ, რომ თუ ნაყოფიერების ღვთაებას არ განარისხებდნენ და პირიქით, მის გულს მოიგებდნენ, მაშინ ის უეჭველად კეთილი თვალთ გადამოხედავდა მლოცველ-მავედრებლებს და მათ სანუკვარ ოცნებას აუსრულებდა.

¹ სიტყვას ლათინური წარმოშობა აქვს (არტე – ხელოვნება, ფაქტუს – გაკეთებული), ნიშნავს ადამიანის მიერ დამზადებულ, შექმნილ ნივთს.

² სიტყვას ბერძნული წარმომავლობა აქვს, ითარგმნება როგორც ძველი ქვის ხანა. ესაა ქვის ხანის ყველაზე ხანგრძლივი და ადრეული პერიოდი. საერთოდ, ქვის ხანა პალეოლითად და ნეოლითად დაყო ინგლისელმა არქეოლოგმა და ეთნოგრაფმა ჯონ ლებოკმა. ტერმინი შემოღებულ და დამკვიდრებულ იქნა 1865 წელს. პალეოლითის დასაწყისია უძველესი ადამიანის არსებობის ხანა. ამ დროის კლიმატური პირობები, მცენარეული საფარი და ცხოველთა სამყარო მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა დღევანდელისაგან. პალეოლითის ადამიანის ძირითადი იარაღი იყო ქვის ცული. ასევე ამზადდებდნენ ხისა და ძვლის იარაღსაც (დანა, საჩეხი, საჭრისი, საფხეკი, საჩხვლეტი). მათ მეურნეობას შემდეგი ხასიათი ჰქონდა: ნადირობა, თევზჭერა, შემგროვებლობა. შუა პალეოლითის ხანის ადამიანში ჩნდება რელიგიური წარმოდგენები. ეს ხანა იწყება დაახლოებით ორი, ორნახევარი მილიონი წლის წინ (ოლდოვაის კულტურა, აღმოსავლეთ აფრიკა). პალეოლითში გამოიყოფა სამი საფეხური – ქვედა (ადრინდელი), შუა (მუსიეს ეპოქა) და ზედა (ანუ გვიანდელი).

ვილენდორფის ვენერას არა აქვს კიდურები. სამაგიეროდ, როგორც უკვე აღვნიშნე, იგი გამოირჩევა შთამბეჭდავი ზომების მკერდითა და მუცლით. ასევე, მის შემქმნელს განსაკუთრებული სკრუპულოზურობით უმუშავია ღვთაების ვარცხნილობაზე. ავსტრიაში ნაპოვნ ვენერას თმა 7 რგოლად აქვს თავზე შემოხვეული. ეს კი, რა თქმა უნდა, სრულიად არ გახლავთ შემთხვევითი მოვლენა. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, შვიდი უძველესი დროიდან საკრალური მნიშვნელობის რიცხვია.³

ღვთაების როლი თუ ფუნქცია, თოჯინა-ფიგურას კაცობრიობის არსებობის ისტორიის ადრეულ საფეხურზე მიენიჭა. უხსოვარი დროიდან, ცეცხლოვანი მიწის, პოლინეზიისა და მალაიზიის კუნძულების მაცხოვრებლები, ინდიელთა ტომებისა თუ აფრიკის წარმომადგენლები თავყვანს სცემდნენ თიხისგან, ქვისგან, ძვლისგან, ხისგან, ბრინჯაოსგან გამოთლილ-გამოკვეთილ თოჯინებს. მართლაც, ამის დამადასტურებელი უამრავი მასალა მოიპოვება. როგორც ჩანს, ამგვარი რამ დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში მცხოვრები არაერთი ხალხის, ეთნოსის სოციალურ-კულტურული, მსოფლმხედველობრივი ცხოვრების, აზროვნების, სამყაროს აღქმა-შემეცნების უმნიშვნელოვანესი, განუყოფელი, აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. თოჯინა უდავოდ იქცა რელიგიური რიტუალის, კერპ-ღვთაებების თავყვანის ცემისათვის განკუთვნილი დღესასწაულის, მსვლელობის, ზეიმის უმთავრეს, ცენტრალურ ფიგურა-ატრიბუტად. მან ხიფათის, განსაცდელის, გასაჭირის დროს ადამიანთა მფარველის, დამცველის, შემწეს ფუნქცია შეიძინა. ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე შეიძლება ითქვას – ის, კაცობრიობის წინაპართა წარმოდგენაში ყოვლისშემძლე, ღვთაებრივი ძალმოსილების მქონე, საკრალური მნიშვნელობის კერპი გახდა. ასეთი თოჯინა-ტოტემისათვის⁴ სპეციალურად აგებდნენ სამსხვერპლოს, რომლის ცენტრალური ადგილიც მას საპატიოდ ეკავა. იგი ამ ხალხის, თემის, ტომის, ჯგუფის, გაერთიანების, კლანის უწმინდეს, უზენაეს არსებად ითვლებოდა. მასთან უშუალოდ მიახლოების უფლება მხოლოდ მთავარ ქურუმს ჰქონდა, თანაც მართო საგანგებო მსხვერპლშეწირვის შემდეგ. ამ ტოტემის (თოჯინა) წინ გამართულ მასობრივ-სანახაობრივ რიტუალში მთელი ტომი მონაწილეობდა. ასეთ დროს, გამოიყენებოდა ჯგუფური ცეკვა (ფერხულის ერთგვარი ნაირსახეობა), სიმღერა (სოლო თუ გუნდური ვოკალი), გარკვეული თეატრალიზებული სცენა-მსვლელობები. ყოველივე ამის მიზანი სხვადასხვაგვარი შეიძლებოდა ყოფილიყო. მაგალითად, თემს, ტომს, კლანს ბრძოლაში მტერზე გამარჯვება სურდა; გვალვის ან პირიქით, წყალდიდობის თავიდან აცილება... ადამიანებში მყარად გახლდათ გამჯდარი იმის რწმენა, რომ მფარველი ღვთაება აუცილებლად აუსრულებდა მათ ნატვრას...

სხვადასხვა მასალისგან დამზადებული თოჯინები აღმოჩენილია უძველეს სამარხებში ეგვიპტეში, საბერძნეთში, ოდესღაც რომის იმპერიის კუთვნილებაში მყოფ ტერიტორიაზე,

³ დენის ალვარადო, ვუდუს თოჯინები მაგიასა და რიტუალში (რუსულ ენაზე), თავი მეორე, თოჯინები და რიტუალური ნაკეთობანი: მიმოხილვა, ანა ბლეიზის თარგმანი, გვ. 7. <https://solnoctis.ru/threads/Denis-alvarado-Kukly-vudu-v-magii-i-rituale.10778/>

⁴ ზოგიერთ რწმენაში რაიმე საგანი, ცხოველი ან მცენარე, რომელიც კულტის ობიექტს წარმოადგენს, ამა თუ იმ ტომის შორეულ წინაპრად აღიქმება. ესაა წმინდა ობიექტი, სიმბოლო, ნიშანი, ღვთაებრივი არსება, კონკრეტულ ხალხში დამკვიდრებული რელიგიურ-სოციალური სისტემა. ტერმინი პირველად გამოიყენა (1791 წ.) ლონგმა, რომელმაც ტოტემი ისესხა ჩრდილო-ამერიკული ტომისაგან (ოჯიბვა), რომელთა ენაზე ესაა კლანის, თემის გერბის სახელწოდება, ნიშანი. კერპის ქანდაკების, თოჯინის გარდა, ტოტემი შეიძლება იყოს – დათვი, მგელი, გველი, ზუთხი, იხვი, თახვი, ხარი, მზე, ქარი, წვიმა, მეხი, წყალი და ა. შ. ადამიანთა ჯგუფი, თემი, კლანი ამ კონკრეტულ საგანს, ცხოველს, ფრინველს, ბუნებრივ-კლიმატურ მოვლენას უკავშირებს საკუთარ თავს, ირქმევს მის სახელს და მას სოციალურ-რელიგიური კულტის ობიექტად აქცევს.

შუამდინარეთში... უმთავრესად, ეს ბავშვთა განსასვენებლებია. როგორც ჩანს, მშობლებს სწამდათ, რომ თოჯინა მათ ნაადრევად გარდაცვლილ პირმშოს იმქვეყნადაც გაუწევდა მფარველობას. შეიძლება ამ მიზეზის გარდა, მაშინდელი ადამიანები დარწმუნებულნი იყვნენ შემდეგში – ბავშვებს იქაც უნდა ჰქონოდათ სათამაშოები, რათა თავი მშვიდად, კარგად ეგრძნოთ. ძირითადად თოჯინები თიხისაგანაა გამოძერწილი ან ხისგან გამოთლილი. მდიდრულ სამარხებში კი ტერაკოტისაგან დამზადებული ფიგურებია ნაპოვნი. თუმცა, ყოველ მათგანს ერთი საერთო ნიშანი ახასიათებს. არც ერთს არა აქვს კიდურები!.. რას უნდა მივაწეროთ ამგვარი რამ?.. ყოველ შემთხვევაში, ერთი რამ უდავოა – ეს არ გახლავთ შემთხვევითი მოვლენა. მკვლევართა აზრით, უწინდელი ადამიანის წარმოდგენაში, ამ ხერხით მიღწეული იყო უმთავრესი – თოჯინას ამით სრულიად ესპობოდა პატრონის, მფლობელის მიტოვების ყოველგვარი შანსი; ის ვერ მოახერხებდა გაპარვა-გაქცევას და საშუალოდ ბავშვთან დარჩებოდა... იმდროინდელ ადამიანებს ურყევად სჯეროდათ – ამ ფიგურებს მაგიური ძალა ჰქონდათ, რისი მეშვეობითაც ისინი იმქვეყნად სამარადისოდ დაიცავდნენ გარდაცვლილებს ყოველგვარი ავისა და ყველანაირი ბოროტებისაგან.

„...თოჯინა ესაა გამოსახულება, საგანი, ადამიანის სხეულის ნაწილი, რომელზეც გადადის ცოცხალი არსებისათვის დამახასიათებელი უკლებლივ ყველა თვისება; მათ შორის, როგორც ზებუნებრივი (ღვთაება, სული), ისე რეალური (ადამიანი, ცხოველი)“⁵

დროთა განმავლობაში, თოჯინა-ღვთაება, კერპი უფრო მასშტაბური გახდა. მისი მოცულობა, ზომები საგრძნობლად გაიზარდა. მას იყენებდნენ უძველესი ცივილიზაციისა თუ ანტიკური ეპოქის წარმომადგენელი სხვადასხვა ხალხები. მაგალითად, ეგვიპტეში, საბერძნეთში, რომში რელიგიური მასობრივი მსვლელობა – დღესასწაულებისათვის, ხისგან ან ქვისგან გამოითლებოდა, მზადდებოდა საკმაოდ დიდი ზომის სარიტუალო თოჯინა – ქანდაკებები, რომლებსაც სხვადასხვა ფერად ღებავდნენ. იმისათვის, რათა ადამიანთა ფართო მასაზე, მორწმუნეებზე მათ განსაკუთრებულად შთაბეჭდვად ემოქმედათ, ქურუმები, ორაკულ-მისნები სულ უფრო ფართოდ მიმართავდნენ ტექნიკის სფეროში იმდროინდელ თანამედროვე გამოგონებებს, უახლეს მიღწევებს. მართლაც, მექანიზებული, მოძრავი თოჯინა-ღვთაება ბრბოზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ზოგიერთ მათგანს კიდურების ამოძრავება შეეძლო; ზოგს თავის დაკვრა, ან თვალების დახუჭვა-გახელა... ასეთი საკულტო თოჯინა-ქანდაკება უდავოდ დაუვიწყარ ზემოქმედებას ახდენდა მხილველზე, ბევრად უფრო ზრდიდა მათში და აასკეცებდა ამ კონკრეტული ღვთაებისადმი ფანატიკურ რწმენას. მხოლოდ ერთეულებმა ანუ რამდენიმე უხუცესმა ქურუმმა, თოჯინის შემქმნელმა ოსტატმა იცოდა სიმართლე.

ამგვარ თოჯინა-ღვთაებას საგანგებო, სპეციალურ ტახტრევანზე დააბრძანებდნენ, დაასვენებდნენ, ტაძრიდან გამოიყვანდნენ და იწყებოდა რელიგიურ-რიტუალური ხალხმრავალი მსვლელობა. პროცესიას, ქანდაკებასთან ერთად, მისნები, ქურუმები, წარჩინებულები მიუძღოდნენ წინ. მგალობელნი კერპის სადიდებელ ოდებსა თუ ჰიმნებს ასრულებდნენ. ზოგიერთ შემთხვევაში (ამა თუ იმ ხალხის კულტურულ-ეთნოგრაფიული ტრადიციიდან, ჩვეულებიდან გამომდინარე), იმართებოდა მასობრივ-ჯგუფური ცეკვა, როკვა, ფერხული. უდავოა ერთი რამ, რასაკვირველია, საკულტო-რელიგიურ რიტუალური დანიშნულებისა თუ ხასიათის გარდა, ამგვარი მსვლელობა-კონცერტები თეატრალიზებული სანახაობის ელემენტებს აუცილებლად შეიცავდა. ამდენად, მხოლოდ გარკვეული დროის საკითხი გახლდათ ის, თუ როდის დაკარგავდა ასეთი სანახაობა

⁵ კოვჩევა ელენა, თოჯინა კულტურათა დიალოგში (რუსულ ენაზე), იჟევსკი, 2002, გვ. 5.

პირველად ფუნქციასა და მნიშვნელობას; ადრე თუ გვიან, ყოველივე ეს უეჭველად გარდაიქმნებოდა წარმოდგენად, სპექტაკლად...

ამ მიმართულებით ვითარება არც მას შემდეგ შეცვლილა, როდესაც მსოფლიოში ახალმა რელიგიამ, ქრისტიანობამ დაიწყო აქტიურად გავრცელება. რელიგიურ სიმბოლო-თოჯინაზე არც მისმა მიმდევრებმა თუ მღვდელმსახურებმა თქვეს უარი. პირიქით, იცოდნენ რა, ჯერ კიდევ წარმართულ ხანაში ხალხის ფართო მასებში მეტად პოპულარული, საკულტო-სარიტუალო ჯგუფური მსვლელობა-ზეიმების შესახებ, სახეცვლილი, ტრანსფორმირებული სახით ის თავის სამსახურში ჩააყენეს და მათთვის სასურველი პროპაგანდის აქტიურ იარაღად აქციეს. ამგვარი სანახაობანი უდავოდ ახდენდნენ ზემოქმედებას ადამიანებზე; არაერთ მათგანს, ზედმეტი ძალდატანების გარეშე ურწმუნობიდან ქრისტიანობისაკენ ეხსნებოდა გზა.

მხოლოდ ახლა უკვე ამგვარ მასობრივ რელიგიურ მსვლელობა-დღესასწაულებში, ახალი დროებისა და რელიგიის შესატყვისად, წარმართული თოჯინა-ქანდაკეები, კერპ-ღვთაებების გამოსახულებანი, ქრისტიანულმა სიმბოლიკამ ჩაანაცვლა. ახლა უკვე ახალი აღთქმისეული რომელიმე წმინდანის ან ღვთისმშობლის იერსახის მქონე თოჯინა მიუძღოდა მასობრივ მსვლელობებს. ამის უტყუარი მაგალითია ზოგიერთგან დღემდე შემორჩენილი ქრისტიანული ზეიმი, სპეციალურ ტახტრეგანზე დაბრძანებული თოჯინა-ქანდაკების წინ წამძვარებით ქუჩების შემოვლაში რომაა გამოხატული. ამ თემაზე საუბრისას, თვალსაჩინოებისათვის ძალაუვნებურად გვანახნდება ევროპის ქვეყნებიდან: იტალია, პორტუგალია, ესპანეთი... ხოლო სამხრეთ-ამერიკის კონტინენტიდან, რა თქმა უნდა, ბრაზილია... ღვთისმშობლისა თუ რომელიმე წმინდანის თოჯინა-ქანდაკებას ამ ტიპის საზეიმო-რელიგიური მსვლელობისას, ადამიანები უშურველად სწირავდნენ ყვაილებს, ხილს, სამკაულებს, ფულსა და ძვირფასეულობას.

არსებობს ვარაუდი, რომ თოჯინის ერთ-ერთი ნაირსახეობის, კერძოდ მარიონეტის სახელწოდებაც კი ზემოაღნიშნულ რიტუალურ მსვლელობას უკავშირდება. ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ იგი წარმოიშვა შუა საუკუნეებში ფართოდ გავრცელებული თოჯინისაგან, რომელიც ქალწულ მარიამს განასახიერებდა. სიყვარულის ნიშნად, არც თუ იშვიათად, ხალხი მას საალერსო სახელებით ნათლავდა – მარიონი, მარიოტა, მარიოლე, მარიეტა... საერთოდ, მიჩნეულია, რომ სიტყვა მარიონეტი იტალიური წარმოშობისაა. თოჯინის ამ ნაირსახეობის ევროპაში პირველად გამოჩენას მეცნიერები XVI საუკუნეს უკავშირებენ. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, არსებობს თოჯინის სხვადასხვა კონსტრუქციის ნიმუშები. მაგალითად, ყველაზე პრიმიტიული – ხელზე ჩამოსაცმელი. ადამიანი თავისი თითების მეშვეობით ამოძრავებს მას. ცნობილია თოჯინები, რომლებსაც ქვემოდან, თევზის მიღმა ჩამალული ადამიანები ამოძრავებენ. მარიონეტი კი, ძაფის ან ლითონის წვრილი მავთულის მეშვეობით, ზემოდან იმართება. თუმცა, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, მართვადი თოჯინის ამ ნაირსახეობის სახელწოდება ღვთისმშობელს კი არა, არამედ მის გამომგონებელს, მარიონის უკავშირდება.

სამწუხაროდ, არსებობს თოჯინის გამოყენების კიდევ ერთი ასპექტი, რომელსაც ამ თემაზე საუბრისას ჩვენც ვერ ავუვლით გვერდს. ვგულისხმობ, ე. წ. შავ მაგიაში,

ვულში⁶ მის როლს. ამ ტიპის საკულტო სექტების მიმდევრები დარწმუნებულნი არიან, რომ თუ სურთ თავიანთ მტერს ან მოწინააღმდეგეს მაქსიმალური ზიანი მიაყენონ, ამ მიზნებისათვის უნდა გამოიყენონ ნაჭრის ტიკინა. ამგვარ თოჯინას, როგორც წესი, სახე არ გააჩნია. ის ზოგადადაა ადამიანის განსხეულება. რიტუალის ჩამტარებელი კი მასში კონკრეტულ პიროვნებას გულისხმობს. იგი ნემსებით ჩხვლეტს ტიკინას და დარწმუნებულია, ამით ზიანს აყენებს მისთვის საძულველ ადამიანს. არის შემთხვევები, როდესაც ნაჭრის თოჯინას ცეცხლს უკიდებენ, ან მას წყალში აგდებენ... ზოგჯერ, იცის რა მტრის სუსტი ადგილები, რიტუალის ჩამტარებელი სხეულის კონკრეტულ ნაწილში (მაგალითად, თავი, მუცელი, მკერდი, ფეხი და ა. შ.) უყრის ნემსს ტიკინას, რათა ორგანიზმის სწორედ ის წერტილი დაუზიანოს, რომელიც ყველაზე დაუცველია.

„ადმოსავლეთში ხალხური თეატრის სხვა სახეობათა შორის ცნობილი იყო თოჯინების ორგვარი თეატრი: თოჯინების თამაში და ჩრდილების კეთება. თოჯინებით შემოქმედების ეს ორივე ჟანრი ძველთაგანვე არსებობდა შუა აზიაში, იაპონიასა და ჩინეთში, ინდოჩინეთში, ფილიპინის კუნძულებზე, ინდოეთსა, სპარსეთსა და არაბეთში.“⁷ თუმცა, მკვლევარებს მიაჩნიათ, რომ უძველესი და ყველაზე ადრინდელი ცნობა თოჯინების თეატრის შესახებ, მაინც ბერძნულ წყაროებშია. შეიძლება ეს საკამათო საკითხია, ვინაიდან ისტორიკოსთა, არქეოლოგთა, მეცნიერთა არაერთი მცდელობის მიუხედავად, დღემდე საბოლოოდ არგუმენტირებულად არ არის დადგენილი თოჯინების თეატრის სამშობლო. ამიტომ, კვლავ დავის საკითხია, თეატრალური ხელოვნების ეს სახეობა ევროპიდან გავრცელდა აზიაში, თუ ყოველივე ეს პირიქით მოხდა. თოჯინების თეატრის დასავლეთიდან აღმოსავლეთში გავრცელების თეორიის მომხრეებს, რა თქმა უნდა, საკუთარი არგუმენტები გააჩნიათ. **„თოჯინების თეატრის წარმოშობის თავდაპირველი დრო და ადგილი დადგენილი არ არის. ყველაზე უძველესი და ადრინდელი ცნობა**

⁶ სინკრეტული კულტების ზოგადი, საერთო პირობითი სახელწოდება, რომლებიც ძირითადად გავრცელებულია კარიბის აუზის ქვეყნებში; ასევე, ამერიკის შეერთებული შტატების აფროამერიკული წარმოშობის მოსახლეობის უმეტეს ნაწილში. სიტყვას საფუძვლად უდევს ინგლისური ძირი. ესაა ყველანაირი ანიმისტური კულტების ნაერთი, კონგლომერატი. ის, უდავოდ ეფუძნება აფრიკული დიასპორის წარმართულ, ძველ რწმენას, შეხედულებას სამყაროს შესახებ. მისი ნაირსახეობები გვხვდება ჰაიტიში (ვულუ), ბრაზილიაში (კანდომბლე), სურინამში (ვინტი), ლუიზიანაში, იმავე ახალ ორლეანში (ვულუ), კუბასა და ლომინიკურ რესპუბლიკაში (სანტერია). ყველა ამ მიმდინარეობას სინკრეტული ბუნება აქვს; ანუ თვალსაჩინოა დღევანდელი კონგოს (აფრიკა) რესპუბლიკასა და ანგოლაში (აფრიკა) მაცხოვრებელი ხალხების უძველესი რწმენის, ტრადიციული რელიგიის სინთეზი კათოლიციზმთან. ვულუს ქურუმთა მიზანია სულებისაგან შეიჭყონ ინფორმაცია, თუ რა ელით მომავალში. ამ წინასწარმეტყველებს უშუალო შეხება აქვთ „მაგი მაგიის“ რიტუალთან. მათი რწმენის მიხედვით, ბოროტებისაგან ხსნა შესაძლებელია სულის გამწმენდი მსხვერპლშეწირვისა და თილისმების, ავგაროზების მეშვეობით. ვულუს მიმდევართა შორის ყველაზე გავრცელებული თილისმია პატარა ტომსიკები, ქისები, რომლებშიც სხვადასხვა საგანია მოთავსებული. ამ ავგაროზს გრი-გრი ეწოდება. მუსიკა და ცეკვა ვულუს რიტუალის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. გაუთავებელი ცეცხლოვანი როკვისა და მოსაწვევის მეშვეობით, რიტუალის მონაწილენი ტრანსში ვარდებიან. მიჩნეულია, რომ სწორედ ამ მომენტში მათზე გადმოდის სულების წყალობა. როგორც თვითმხილველები აღნიშნავენ, ცეკვებს საკმაოდ უხამსი ხასიათი აქვთ და დაუფარავი სექსუალურობით გამოირჩევიან. მიჩნეულია, რომ რაც უფრო თავაშვებულად, გამომწვევად იქცევიან ცერემონიის მონაწილენი, მით უფრო ახლოვდება სულებთან მათი შეხვედრის ჟამი. ვულუს მიმდევრები (ისევე როგორც „მაგი მაგიის“) თავიანთ რიტუალებში აქტიურად იყენებენ ე.წ. მაგიურ თოჯინებს. ისინი ამით, რაღაც მომენტში ერთმანეთსაც კი ემსგავსებიან, ვინაიდან „მაგი მაგიის“ მიმდევრები (როგორც თავად ირწმუნებიან) ფლობენ ძალას, რის მეშვეობითაც იწვევენ ზე-ბუნებრივ მოვლენებს. რა თქმა უნდა, ჯოჯოხეთის მოციქულთა ხელშეწყობით. მათგან საპირისპიროდ, ე. წ. „თეთრი მაგიის“ მიმდევრები იმავეს კეთილი სულების დანმარებით აღწევენ.

⁷ ჯანელიძე დიმიტრი, ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი I, ხალხური საწყისები, თბ., 1983, გვ. 190.

თოჯინების თეატრის შესახებ ძველ ბერძნულ მწერლობაში გვხვდება. თვით ტერმინი „კოუკლა“ მეცნიერთა აზრით, ბერძნულიდან გავრცელებულა აღმოსავლეთში – შუა აზიაში (კურჩაკ, კურჩაკუიეუნ – თოჯინების თამაში), სპარსეთსა და იქიდან ჩინეთში. თოჯინების თეატრი ჩინეთში ცნობილია მეშვიდე საუკუნიდან, ჩინელებს შეუთვისებიათ ბერძნული სიტყვა „კოუკლა“... რაც მოთამაშე და მომღერალ თოჯინას ნიშნავდა...“⁸

ბუნებრივია, თოჯინების თეატრი საქართველოშიც არსებობდა. საყურადღებოა ისიც, რომ ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში, თოჯინას განსხვავებულად ნათლავდნენ. მაგალითად, აღმოსავლეთში „ძონძი კუკის“ სახელითაა შემორჩენილი; მთიანეთში „გუგას“ უწოდებდნენ. „სულხან-საბა ორბელიანს (1658-1724) თავის ლექსიკონში შეტანილი და განმარტებული აქვს: კუკი – კაცთ სახე ცუდათ შემზადებული (ჭუპრა). არის თუ არა ეს კუკი სათამაშო თოჯინა? სულხან-საბა ორბელიანი მხოლოდ საგნის გარეგნულ სახეს აგვიწერს და არაფერს ამბობს მისი დანიშნულების, გამოყენების შესახებ“⁹ ყოველ შემთხვევაში, ის მაინცაა გარკვეული, რომ საქართველოში XVII საუკუნიდან თოჯინას კუკის და ჭუპრას უწოდებდნენ. თუ კუკი შეიძლება რამენაირად ძველბერძნულ „კოუკლას“ დაუკავშიროთ, ჭუპრა აშკარად ორიგინალურია. ქართულში, ჭუპრი აბრეშუმის ჭიის შთამომავალია, რომელიც თავის დროზე უნდა მოეკლინოს ამ ქვეყანას. ამდენად, თავისუფლად შეიძლება ითქვას, ის ნამდვილად ქართული ტერმინია. ჩვენთან ასევე გოგონას სათამაშო თოჯინას დედოფალად მოიხსენიებდნენ. დ. ჯანელიძის კვლევის თანახმად, არის კიდევ სხვა ტერმინები. ასე მაგალითად: ქართლში – ტიკინა, ტუკინა; ხევსურეთსა და ზემო რაჭაში – შვილუკა; რაჭაში – დედოფალა, დიოფალა; გუდამაყარში – ძიძი-ქალა; კახეთში, კერძოდ ქიზიყში – თოჯინა; ქართლში – თოჯა-ბიჭი; საინგილოში – კიკო...

საკულტო-სარიტუალო თოჯინა-ქანდაკეებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეშიც ამზადებდნენ. მაგალითად, ცნობილია, რომ კახეთში (კერძოდ, გურჯაანის რაიონში), გვალვის დროს, ადგილობრივი მოსახლეობა აკეთებდა წმინდა ელიას ფიჭულს. მას კარდაკარ დაატარებდნენ და ღმერთს წვიმის მოსვლას სთხოვდნენ. ასევე, კახეთის სოფელ შილდაში „...როდესაც გვალვიანი დღეები დადებოდა, ძველად სოფლებს გამოჰყავდათ ხელზე წამოკებული ორი თოჯინა – „გელიოსი“ და „მარო“, რომელთაც წყალს ასხამდნენ და ლოცვებს ამბობდნენ...“¹⁰ დ. ჯანელიძისავე აღწერით, ეს ორივე ხელზე წამოსაცმელი თოჯინა ყოფილა. ესაა ძალზე მარტივი კონსტრუქცია, კერძოდ თოჯინას თავში, ქვემოდან შედის ადამიანის ხელის საჩვენებელი თითი; ხოლო ცერი და შუა თითი (ან ნეკი) მის ხელებში. ამგვარად, თოჯინა თავსა და ორივე ხელს ამოძრავებს. ამ ტიპის თოჯინას მსოფლიოს არაერთ ქვეყანაში ვხვდებით. მაგალითად, იტალიაში, რუსეთში...

თუ თეატრალურ არა, საქართველოში ძველად თოჯინას (რომელსაც არც თუ იშვიათად ტუკუნას, კუკას, თოჯს უწოდებდნენ) მაგიურ ფუნქციას უღავოდ ანიჭებდნენ. „სურდო რომ გასცლოდა კაცს, დედოფალა უნდა გაეკეთებინათ. შეეკრათ სურჯინი და გაეცსოთ. გადაკიდებდნენ სურჯინს დედოფალას და ორლობეში დააგდებდნენ. ზოგჯერ რამდენიმე სურჯინიან თოჯინას დააგდებდნენ ორლობეში. დედოფალას ამ შემთხვევაში მაგიური ძალა აქვს მინიჭებული“¹¹ ყველაფერი ნათელია! სწორედ ამ სურჯინაკიდებულ

⁸ ჯანელიძე დიმიტრი, ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი I, ხალხური საწყისები, თბ., 1983 წ., გვ. 191.

⁹ იქვე, გვ. 192.

¹⁰ იქვე, გვ. 196.

¹¹ ჯანელიძე დიმიტრი, ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი I, ხალხური საწყისები, თბ., 1983 წ., გვ. 198.

დედოფალას სახლიდან უნდა გაეტანა სნეულება, ავადმყოფობა. ადამიანებს სჯეროდათ, რომ ეს განსაკუთრებით ოჯახის წევრის მორჩენის, განკურნების, გამოჯანმრთელების ყველაზე საიმედო, უებარი საშუალება. მაგრამ, ამასთან ოჯახს გარკვეული მსხვერპლი აუცილებლად უნდა გაეღო. მათ დედოფალას ხურჯინი უნდა აეცხოთ და მხოლოდ ამის შემდეგ გაეტანათ სახლიდან და ორღობეში გადაეცხათ. ამ რიტუალის ჩამტარებლებს სწამდათ, რომ ამ გზით გავიდოდა ოჯახიდან სნეულება, ავადმყოფობა.

არც თუ იშვიათად, მართლაც გაცხობას იწვევს ზოგიერთი ძველი რიტუალისა და ადამიანის ურთიერთმსგავსება. ერთი შეხედვით, რა საერთო შეიძლება ჰქონდეს ჩვენი ქვეყნის წარსულს ევროპის ზოგიერთ ქვეყანასა თუ ამერიკის შეერთებულ შტატებში დამკვიდრებულ ე.წ. ჰელოუინთან.¹² თუმცა, სურამში ამგვარი რამ ხდებოდა – **„...აყირო კვანთა თვალები, პირი და ცხვირი ჰქონდა ღიად ამოჭრილი. ეს ჭუპრა შეგნიდან ყოფილა განათებული, მას ღამით დაატარებდნენ და ალბათ, მეტად ღამაზ და თანაც შინისმომგვრელ სანახაობას წარმოადგენდა“**.¹³ ისევე, როგორც უცხოეთში, ჩვენშიც ამ გზით ავ სულელებს აფრთხობდნენ და სდევნიდნენ სურამიდან. ძველ წყაროებში კიდევ ერთი ქართული თოჯინის ნაირსახეობაა მოხსენიებული. მას საფრთხოლო ჰქვია. ის უთუოდ კუკის, ჭუპრას თანამოძმეა. ოღონდ შინისმომგვრელი, საზარელი ავი სულის დასაფრთხობად ადამიანთა მიერ შეთხზულ-გამოგონილი. უეცრად, თავისდაუნებურად ჭიაკოკონობა გამახსენდა. თვალწინ წარმომიდგა ღამის მთელ საქართველოში ღამით დანთებული კოცონები, რომლებსაც გოგო-ბიჭები დიდი მონდომებით, აზარტით ახტებოდნენ. დღეს, ეს რიტუალიც, მცირე გამონაკლისის გარდა, ალბათ ისტორიის კუთვნილებად იქცა, მივიწყებას მიეცა. მაშინ მეც, ისევე როგორც სხვა ჩემი თანატოლები, გაუცნობიერებლად, მაგრამ მთელი არსებით, სრული მობილიზებით, მონდომებით ვიყავი ჩართული ამ რიტუალში. მასში მონაწილეობა სიხარულს გვანიჭებდა. ერთმანეთს სიმამაცეში, მოხერხებულობაში ვეჯდებოდით. ეს იყო პირველობისათვის პაექრობა... მხოლოდ მოგვიანებით გავიგე, თურმე ჭიაკოკონობაც ავი სულების, კუდიანების დასაშინებელ-დასაფრთხობი წარმართული რიტუალის ჩვენამდე მოღწეული გამოძახილი ყოფილა. დედამიწის ყველა კუთხეში, ადამიანი მისადმი მტრულად განწყობილ ძალებს შეძლებისდაგვარად, საკუთარი ცოდნის, უნარის, შეხედულების შესაბამისად ებრძოდა. მაშინ მან ბევრი რამ არ იცოდა, ლეგენდების, თქმულებების, ზღაპრების, მითების ტყვეობაში გახლდათ მოქცეული. არც სამყარო ჰქონდა მეცნიერულად შესწავლილი, ამიტომ ბუნებრივი, კლიმატური მოვლენებიც კი მისთვის ბოლომდე ამოუცნობი იყო. აქედან გამომდინარე, საზოგადოებაში არაერთ ცრუ რწმენას ჰქონდა მყარად ფესვი გამდგარი.

თოჯინებს შემოხვეული ძაფის ბოლოები მარცხენა ხელის თითზე ჰქონდა გამობმული კაცს, მარჯვენა ხელით კი ფანდურზე უკრავდა. ქართული ხალხური თოჯინა-მარიონეტის

¹² სიტყვა წარმომდგარია ინგლისური ძირიდან. ესაა დღესასწაული, რომელიც ყოველი წლის 31 ოქტომბერს აღინიშნება. ამ დროს ტარდება სხვადასხვა ღონისძიებები, მსვლელობა-თამაშები, ეწყობა ფოიერვერკები, კოსტიუმირებული წვეულებები, „მოჩვენებებიანი“ სახლების მონახულება, საზარელი ისტორიების თხრობა, საშინელებათა ფილმების რეტროსპექტიული ჩვენება. სწორედ ამ დღესასწაულს უკავშირდება გოგრებში თვალების, ცხვირის, პირის ამოჭრა. მისი შეგნიდან განათება. ამ დღესასწაულის ელემენტები ჩრდილოეთ ამერიკის კონტინენტზე ჩაიტანეს ირლანდიელმა მიგრანტებმა, XIX საუკუნეში. სხვა ქვეყნებში გავრცელდა XX საუკუნეში. იგი აღინიშნება ესპანეთში, დიდ ბრიტანეთში, აშშ-ში, კანადაში, ირლანდიაში, პუერტო-რიკოში, იაპონიაში, ახალ ზელანდიაში და ავსტრალიის სხვადასხვა ნაწილში. ჰელოუინის ტრადიციული ატრიბუტია ე.წ. „ჯეკის ჩირაღდანი“.

¹³ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 198.

თეატრის მსახიობი მაყურებელს არ ემალებოდა. იგი გამოსაჩენ ადგილას იჯდა; თან უკრავდა, თან მღეროდა და ამასთან ერთად, მავთულისა და ძაფების სისტემით კუკის კიდურებს ამოძრავებდა... ასე აგვიწერენ მკვლევარები თოჯინების ქართულ ხალხურ თეატრს. ამისათვის კეთდებოდა საკმაოდ პრიმიტიული დაზგა, რომელზეც თოჯინები იყვნენ განთავსებულნი. ამგვარი თეატრების არსებობა დადასტურებულია თუშეთში და საგარეჯოს რაიონის სოფელ კაკაბეთში. აქვე, აუცილებელია აღინიშნოს კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი გარემოება, რომლის გარეშეც აბსოლუტურად გაუგებარი დარჩება ის უმთავრესი არსი, რომელსაც ეფუძნება მსგავსი ტიპის სანახაობა. მართალია, დროთა განმავლობაში მსოფლიოს არაერთ ქვეყანაში საერო, სახალხო, საჯარო სახე მიიღო თოჯინურმა თეატრმა (თავისი მრავალფეროვანი განშტოებებით), მაგრამ თავდაპირველად, რა თქმა უნდა, ისიც საკულტო რიტუალის შემადგენელი ნაწილი გახლდათ.

„პრიმიტიულ რიტუალს მრავალი ფუნქცია ჰქონდა – რელიგიური, პრაქტიკული, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური. უძველესი ადამიანისათვის ის სამყაროს ხილულ და უხილავ ძალებთან ურთიერთკავშირის საგანგებო ფორმას წარმოადგენდა. მაგური მეთოდებით ადამიანი პრაქტიკული მიზნების მიღწევასაც ცდილობდა და სჯეროდა, რომ რიტუალის დახმარებით მოსალოდნელ საფრთხეს აირიდებდა, ზაფხულის მოსვლას დააჩქარებდა, ბრძოლაში გაიმარჯვებდა და ა. შ. რიტუალში მონაწილენი თავის გრძობებსა და მიზნებს ცეკვით, სიმღერით, შემახილებით, სხვადასხვა საგნისა და ნივთის გამოყენებით გამოხატავდნენ. საგანგებოდ იკაზმებოდნენ, სხეულს იხატავდნენ, სახეს ნიღბით იფარავდნენ, უძველეს პრიმიტიულ საკრავებზე უკრავდნენ და სხვ. ასე ყალიბდებოდა რიტუალის, ასე ვთქვათ, „საშემსრულებლო“ თუ სანახაობრივი „თეატრალური“ მხარე“.¹⁴ დ. ჯანელიძე გვაწვდის ცნობას იმის შესახებ, რომ ჩვენი ქვეყნის ზოგიერთ კუთხეში, კერძოდ რაჭაში (ლიხეთი, არბო, ურავი), იმართებოდა ე.წ. ომანმეგლობა. ამ ხალხური თამაშის არსი შემდეგში გამოიხატებოდა. ახალგაზრდები მგლის ტყავს თივით გამოტენიდნენ, გააკეთებდნენ ცხოველის ფიტულს, თოჯინას (კუკი); შემდეგ, წამოაგებდნენ ჯოხზე და სოფელში კარდაკარ დაჰქონდათ სიმღერით... ცნობილი მეცნიერი, მკვლევარი ნიკო მარი თავად შესწრებია სანახაობას სვანეთში, მესტიაში.

„...განსაკუთრებულ როლს თამაშობს აღიკაპამოდებული და ხანდალბული ლომის ფიგურა. ის გაკეთებულია აბრეშუმიდან, როცა ჰაერით ივსება და იბერება, სკულპტურული ნაწარმოების სახეს ღებულობს; იგი მიმაგრებულია ჯოხის ტარზე, როგორც ალამი, და როგორც მითხრეს, დაცულია ადგილობრივ ეკლესიაში. ერთ-ერთი მხედარი იღებს მას (ლომს) და ცხენს მიაჭენებს. მას თან მიჰყვება ცხენის ჭენებით 10-12 მხედარის ჯგუფი. ლომი (ჰაერის მოძრაობისაგან) ივსება, იბერება და ცოცხალის შთაბეჭდილებას ახდენს ხალხზე. ასე ორჯერ-სამჯერ გაიჯირითებენ და შემდეგ ისევ ეკლესიაში შეინახავენ...“¹⁵ აშკარაა, ამ რიტუალს, ისევე როგორც ნებისმიერ სხვას, გარკვეული დანიშნულება, აზრობრივი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა. საყოველთაოდ ცნობილია და ყველასათვის აქსიომას წარმოადგენს, რომ მგელი, ისევე როგორც ლომი, საკმაოდ ღონიერი, ძლიერი, თანაც მტაცებელი ცხოველია. მათი გამოსახულების (ფიტული) დროშად, ბაირაღად ქცევა და სოფელში მისი კარდაკარ ტარება ან სოფლის ირგვლივ ცხენით ჯირითში გამოყენება, უკვე თავისთავად გარკვეული მნიშვნელობის მატარებელია. ის ძლევა-მოსილების, მტერზე უეჭველი გამარჯვების, ერის დაუმარცხებლობის სიმბოლოა.

¹⁴ ბოკუჩავა თამარ, თეატრი და რიტუალი, ბოკუჩავა თამარ, გომამე მია, მსოფლიო თეატრის ისტორია, წიგნი I, უძველესი და ანტიკური თეატრი, თბ., 2018 წ., გვ. 11.

¹⁵ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 197.

„რიტუალში, ისევე როგორც თეატრში, მოქმედება „აქ და ეხლა“ ხდება. მონაწილეები სიტყვით, ქმედებით, პლასტიკითა და მიმიკით გარკვეული ქმედების იმიტაციას ახდენდნენ. რიტუალში ასახული ემოციების სპექტრი საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. ამოცანიდან გამომდინარე, რიტუალის მონაწილენი სიყვარულს, სიძულვილს, მტრობას, შიშსა თუ სიზარულს გამოხატავდნენ... სამხედრო მაგიაში მრისხანების გამოძახებული აგრესიული და შემტევი მოქმედება სჭარბობდა. ბოროტი ძალების განდევნას თავზარდაცემული ადამიანის შიშის გამოხატულება ახლდა თან, რომელიც შესაბამისი მოძრაობებითა და პლასტიკით გადმოიცემოდა – შეკრთობით, კონვულსიებით, ტანჯვის განსახიერებით... პრეისტორიულ ადამიანს რიტუალური მაგიის ყველაზე „ქმედით“ კომპონენტად მისი ვერბალური, შელოცვითი ნაწილი და წარმოთქმული სიტყვის ძალა მიაჩნდა. აქვე ვლინდებოდა ადამიანის თანდაყოლილი თვისება, თამაშით სიამოვნების განცდილია“.¹⁶ ზემოთ მოყვანილ ციტირებაში შელოცვის რიტუალთა ნახსენები. საგულისხმოა ანალოგიური ქმედება, რომელიც საქართველოს მთიან რეგიონებში იმართებოდა. „...სუფრის ბოლოს, სვანების საპატრიო სკამზე წამოსკუბებულია რაღაცა არაჩვეულებრივი არსება. როცა კარგად დაუკვირდებით, ნახავთ, რომ მოგრძო კრივისათვის ჩაუცმევიათ ჩოხა-ასალუხი, დაუხურავთ ქუდი და წამოუსკუბებიათ ამ საპატრიო ადგილზე. იქ, ახლო აყუდია კაჟიანი თოფი, ურომლისოთაც სვანი არ გაივლის არსად. მუჯირო, ქამარ-ხანჯალი და ჩოხა-ასალუხი- ყველა ეს ეკუთვნის იმ მიცვალებულს, რომლის სულის მოსახსენებლადაც არის გამართული ეს კათხ-ტაბაკობა, ანუ კონჩხ-ობობა“.¹⁷ ესაა სვანური რიტუალური, რომელშიც კვლავ თოჯინა-ფიტულს ვხვდებით. ხეეში, სოფელ ფხელში, ძველი ციხე-კოშკის ნანგრევში, ე.წ. კვირელვისშვილის ხატში არსებობდა თურმე კუკი (თოჯინა), რომელიც ქალს განასახიერებდა. მისი სიმაღლე ოდნავ აღემატებოდა ნახევარ მეტრს. „კვირელვისშვილის გამოსახულებას აცვია თეთრი ტანსაცმელი, მოკაზმულია მძივებით, ბეჭდებით, საყურეებითა და ზანზალაკებით. დღესასწაულს აწყობდნენ ქალები ამდღეობის წინა დღეს. ამ ხატობაში ღვთისმოსაურებას ეწეოდა დეკანოზი ქალი თეთრ ტანსაცმელში. მლოცველი ქალები კვირელვისშვილს სთხოვდნენ შვილიერებას და ჯანმრთელობას. ავადმყოფი და უშვილო ქალები აღთქმისებრ სწირავდნენ კერპს თოჯინებს. ავადმყოფი ქალი ჩამოვიდოდა სოფელს და ჩამოითხოვდა ნაჭრებს, ვერცხლის ფულს, მძივებს, ბეჭდებს და სხვა მოსაკაზმავს. ყოველივე ამით ჰკაზმავდნენ თოჯინას ხატობისათვის, რომელსაც კერპს სწირავდნენ...“¹⁸

ძალზე საგულისხმოა ის ცნობები, რომლებიც ლაზარობის საწესო სანახაობაში თოჯინის გამოყენებას ეხება. ესეც ერთგვარი შელოცვა-რიტუალია, რათა კლიმატური პირობების გაუმჯობესების მიზნით, ადამიანმა ტაროსის¹⁹ ღვთაების გული მოიგოს; წინააღმდეგ შემთხვევაში, გვალვა პირწმინდად გაუნადგურებს მას მოსავალს. „... აფხაზებს და ქართველებს (კახელებს და აჭარლებს) წეს-ჩვეულება აქვთ გვალვის დროს, წვიმის გამოწვევის მიზნით თოჯინა აბანაონ. წესს ასრულებენ მხოლოდ ქალები და ქალიშვილები. დამახასიათებელია შემდეგი მომენტები: თოჯინას მდინარეში აბანავენ (ამასთან, ქალებიც ტანგაუნდელად ვარდებიან მდინარეში); პროცესია კარდაკარ დაივლის სოფელს და ვინც შეხვდებათ, ქალი თუ კაცი, ატყვევებენ; „ტყვეებს“ წყალში აგდებენ. ვისაც თოჯინა მოაქვს, წყლით ასველებენ. აფხაზები მღერაინ: „ბატონის ასულს სწყურია,

¹⁶ თ. ბოკუჩავასა და მ. გოშაძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ 11-12.

¹⁷ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 198-199.

¹⁸ იქვე, გვ. 199.

¹⁹ ამინდის, ავღარის.

ღვინოს არა სვამს, წყალი კი არ არის“...²⁰

რაც შეეხება ყოფით (არარიტუალურ, არამაგიურ), საერო წარმოდგენებს თოჯინების მონაწილეობით – რა თქმა უნდა, ამ ტიპის სპექტაკლებსაც სხვადასხვა ქვეყანაში თავისი განვითარების ინდივიდუალური ისტორია გააჩნია; თანაც, ეს გახლავთ მრავალი საუკუნის მანძილზე გაწეული პროცესი. ჩვენებური კუკები, ძირითადად ჩვრებისგან ყოფილა თურმე შეკერილი. იმისდამიხედვით, თუ საქართველოს რომელ კუთხეში იმართებოდა თოჯინების, ჭუპრების მონაწილეობით სანახაობა, შესაბამისად, მათაც იმ მხარისათვის დამახასიათებელი ტანისამოსი ეცვათ. ძირითადად წარმოდგენილნი გახლდნენ ქალები და ვაჟები. თუმცა, იყო შემთხვევა, როდესაც სპექტაკლში მოთამაშე თოჯინა-პერსონაჟთა შემადგენლობა მეტი მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. მაგალითად, სანახაობაში ირემიც მონაწილეობდა. როგორც მკვლევარები აღწერენ, შენობაში „...ჭერიდან ჩამობშულია ძაფი, რომელიც უერთდება ორ, სამ, ან ოთხ თოჯინას. ძაფის ბოლო ხელში უჭირავს ჩონგურზე დამკვრელს. თოჯინებს მაგიდაზე ათამაშებს სხვადასხვაგვარად. თითის სხვადასხვა ძალით მოხრა თოჯინას სხვადასხვაგვარ მოძრაობას იწვევს...“²¹

თოჯინების მონაწილეობით გამართულ ხალხურ სანახაობას ირანში²² საკმაოდ დიდი ხნის ისტორია ჰქონია. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენამდე მოღწეული წყაროების თანახმად, XII საუკუნეში, იქ უკვე არსებობდა ამ სახის თეატრი. თუმცა, სავარაუდოდ, მას ამ ქვეყანაში უფრო შორეული ფესვები უნდა ჰქონდეს. XIV საუკუნის მიწურულს სპარსეთში ორი სახის თოჯინების თეატრი არსებულა. ერთი, „ფაჰლავან ქაჩლის“²³ სახელითაა ცნობილი; მეორე გახლდათ „ჰემე შაბაზი“²⁴, რომელშიც მარიონეტების ტიპის თოჯინები მონაწილეობდნენ. „ირანში, განსაკუთრებით მოსახლეობის დაბალ ფენებში, ძალზე გავრცელებული და ერთ-ერთი უსაყვარლესი ჟანრი იყო ჩრდილების თეატრი. ამ თეატრის ერთ-ერთი სახეობაა თანამედროვე სპარსული დრამატურგიიდან, რომელიც ფოლკლორის საფუძველზეა აგებული“.²⁵

„იოსებ გრიშაშვილს, თავის შესანიშნავ გამოკვლევაში „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა“ აღნიშნული აქვს რომ თბილისში, შეითანაზრის ყავახანების ზედა სართულებში იმართებოდა მინიატურული წარმოდგენები, რომელთაც ხალხი ყარაგიოზის თეატრს ეძახდა. „დარბაზი სრულიად ბნელდებოდა. თეთრ ტილოზე, რომელიც გაჭიმული იყო მთელ სცენაზე, სჩანდნენ რაღაც ბუნდოვანი ჩრდილები; ეს ჩრდილები თანდათან გარკვეულ სახეს იღებდა, ბოლოს კი ნათლად სჩანდა მინიატურული ხალხი, რომელიც ლაპარაკობდა, ცეკვავდა, კომბლებს იჭნევდა და სხვ. მაგრამ ესენი ნამდვილი მსახიობები როდი იყვნენ! ამ გადაჭიმულ ტილოზე არჩენებდნენ აქლემის ტყავიდან ან მუყაოსაგან გამოჭრილ მოძრავ ფიგურებს; ამავე დროს, ერთი კაცი, რომელიც ამ ფიგურებს

²⁰ ლ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 199.

²¹ იქვე, გვ. 202.

²² უძველესი ისტორიის მქონე ქვეყანა, რომელიც ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე (ქრისტესშობამდე) არსებობდა. 1935 წლამდე მას სპარსეთი ერქვა, მხოლოდ შემდეგ ეწოდა ირანი. 1979 წლის რევოლუციის შემდეგ, ის უკვე ირანის ისლამური რესპუბლიკაა. ამიტომ, არ უნდა გაგვიკვირდეს სხვადასხვა წყაროში მისი ისტორია თუ კულტურა, ხან სპარსულად, ხან კი ირანულადაა მოხსენიებული.

²³ სპარსულიდან ითარგმნება, როგორც მელოტი ფალავანი. წარმოდგენა დღისით, კარავში იმართებოდა.

²⁴ სპარსულიდან ითარგმნება, როგორც კარვის დამის წარმოდგენა.

²⁵ გულიკო მამულაშვილი, შუა საუკუნეების სპარსული თეატრი, ბოკუჩავა თამარ, ვასაძე მარინე (მაკა), მამაცაშვილი მარიკა, მამულაშვილი გულიკო, ქირია ნინო, ჩხარტიშვილი ლაშა, ცაგარელი თამარ, ხარატიშვილი მარინა, მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018 წ., გვ. 413.

ამოდრავება, ფარდის უკან იდგა და დამსწრეებს მომქმედი პირების თავგადასავალს მოუთხრობდა, - ხოლო სადაც კითხვა-მიგება იყო საჭირო, იქ კილოს იცვლიდა და სხვ. ერთი სიტყვით, ეს კაცი, რომელიც ლეგენდის გმირის ყარაგიოზას სახელს ატარებდა, ყველა პერსონაჟების ნაცვლად თითონ ლაპარაკობდა: ქალურად, ვაჟურად, ომანთანად, ზილის ხმაზე; ეს „ბაბა“ ისე არტისტიკულად იყო განსახიერებული, რომ მთელი ყავაზანა ალტაცებაში მოდიოდა და ხშირად წარმოდგენები 9 დღე გრძელდებოდა“...²⁶ როგორც ი. გრიშაშვილის მონათხრობიდან ჩანს, ამგვარი სანახაობა თბილისის მაცხოვრებლების ცხოველ ინტერესს და აღფრთოვანებას იწვევდა. ამის დასტურია ისიც, რომ წარმოდგენას 9 დღის განმავლობაში თამაშობდნენ, რაც მაყურებლის მხრიდან მასზე გაუნებელი მოთხოვნების უტყუარი დამადასტურებელი ფაქტია. წინააღმდეგ შემთხვევაში, სპექტაკლი მხოლოდ ერთი-ორჯერ თუ გაიმართებოდა. როგორც აღწერილობიდან ვიგებთ, ფიგურებს ამოდრავება და ახმოვანება ერთი ადამიანი. მას გარკვეული აქტიორული (ყველა პერსონაჟის ნაცვლად სხვადასხვა ინტონაციით, ხმის მოდულაციით მეტყველება) მონაცემები უდავოდ უნდა ჰქონოდა. ამასთან, ის ნამდვილად ვერ იქნებოდა ამ საქმეში შემთხვევით მოხვედრილი. ამის გაკეთება (პარალელურად, ფიგურების სათანადოდ ამოდრავებასაც ვგულისხმობ) მხოლოდ თავისი საქმის ზედმიწევნით კარგ მცოდნეს, დაოსტატებულ ადამიანს ანუ პროფესიონალს შეეძლო. ესეც იმის დასტურია, რომ ჩრდილების თეატრის ტრადიციას ჩვენში საკმაოდ დიდი ხნის ისტორია აქვს.

შეიძლება, ამ ტიპის თეატრალური წარმოდგენა, ჩვენს წარმოსახვაში ზედმიწევნით არ ესადაგება ტრადიციულ თოჯინურ სანახაობას, თუმცა ის მაინც საგანგებოდ გამოჭრილი ფიგურების მეშვეობით, ცოცხალი მსახიობის მონაწილეობის გარეშე იმართებოდა; ამდენად, მიუხედავად განსხვავებული სპეციფიკისა, მაინც თოჯინური სპექტაკლების რიცხვს უფრო განეკუთვნება. აქვე, აღსანიშნავია არანაკლებ მნიშვნელოვანი ასპექტი. ფაქტობრივად, ჩრდილების თეატრის ამ ტიპის წარმოდგენა (კონკრეტულად კი „ყარაგიოზი“) კულტურათა დიალოგის თვალსაჩინო ნიმუშია. მას ვხვდებით ირანში, თურქეთსა და საქართველოში...

„ჩრდილების თეატრის სამშობლოდ ჩინეთი შეიძლება ჩაითვალოს. ჩინურ წყაროებს დაუცავთ ცნობა ჩინეთში ჩრდილების თეატრის არსებობის შესახებ 120 წელს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე, ე.ი. ძველი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნეში. ჩინეთიდან ჩრდილების თეატრი, მეცნიერთა აზრით, უნდა გავრცელებულიყო შუა აზიაში, იქიდან კი სპარსეთსა და ანატოლიის თურქეთში. ჩრდილების თეატრი ევროპაში მხოლოდ მე-17 საუკუნეში გამოჩნდა“²⁷ უდავოა ისიც, რომ საქართველოში იგი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან, ან სამხრეთ-დასავლეთიდან (ირანი, თურქეთი) უნდა შემოსულიყო. როგორც ჩვენთვის ცნობილია, ჩინეთში, ჯერ კიდევ ქრისტესშობამდე, უფრო კონკრეტულად კი ძველი წელთაღრიცხვის დაახლოებით VIII საუკუნიდან ფორმირებას იწყებს ორი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ჩრდილების თოჯინების თეატრი.²⁸ ეს პროცესი საკმაოდ ხანგრძლივ სახეს იღებს და შეიძლება ითქვას, რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში გრძელდება, ვიდრე ორივე თეატრი საბოლოო, დასრულებულ ფორმასა და შინაარსს შეიძენს. „...ეს ორი სტილი ერთმანეთისგან განსხვავდებოდა თოჯინების შექმნის ხელოვნებითა

²⁶ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 202-203.

²⁷ იქვე, გვ. 203.

²⁸ თამარ ცაგარელი, ჩინური თეატრისა და დრამის ისტორია, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 478.

და მათი „გაცოცხლების“, ანუ მამოძრავებელი ჯონების პოზიციებით. თუმცა, ორივე თეატრს მსგავსი შინაარსობრივი და თემატური დატვირთვა გააჩნდა: თავგადასავალი და ფანტასტიკა, იშვიათად, ეროვნული მოტივი. სიმბოლური და მეტაფორული დატვირთვა სპექტაკლის აგების დროს, ორივე თეატრს ერთი და იგივე ჰქონდა; ჩრდილების ფერებში მნიშვნელოვანი იყო ორი ფერი: შავი, რომელიც პატიოსნებას აღნიშნავდა, და წითელი – სიმამაცეს...“²⁹

ჩრდილოეთის თეატრს პეკინგესად, ხოლო სამხრეთისას კანტონესად მოიხსენიებენ. საერთოდ, თუ უფრო ჩაუღრმავდებით, ეს ჩრდილების კი არა, უფრო კონტურების სახილველი სანახაობა გახლდათ; ვინაიდან, თეთრი ნაჭრის, ქსოვილის ეკრანზე მხოლოდ შუქ-ჩრდილებს კი არა, არამედ ბრტყელ ფიგურებს ხედავდა მაყურებელი და მათი კოსტიუმების შეფერილობასაც მკაფიოდ აღიქვამდა. „...სპექტაკლის ტექნიკური და თეატრის მოწყობის თვალსაზრისით, სამხრეთის ანუ კანტონესის თეატრი, მასშტაბურად უფრო დიდი იყო. შესაბამისად, მისი ჩრდილების თოჯინებიც, რომლებიც დამზადებული იყო თხელი ტყავისგან, უფრო მოზრდილი ზომის გახლდათ და თოჯინას პერპენდიკულარულად ამოძრავებდნენ. ჩრდილების თოჯინების ოპერატორები არ ჩანდნენ სცენაზე ანუ ისინი უხილავნი იყვნენ მაყურებლისთვის...“³⁰ ჩრდილოეთის, ანუ პეკინგესის „...თოჯინები შედარებით მომცრო ზომისანი, ნაზი და მსუბუქი გახლდათ. ისინი, ძირითადად იქნებოდა თხელი, გამჭვირვალე ტყავისგან (მაგ. ფარშევანგის მუცლის ტყავისგან, რომელიც ცნობილია, როგორც უთხელესი ტყავი). მათ წვრილი წნელისგან შეკრული ჯონებით ამოძრავებდნენ, რომლებიც ჩრდილების თოჯინებს კისერზე ჰქონდათ მიბმული, რისი საშუალებითაც 90 გრადუსით შეეძლოთ მიხრა-მოხრა. კანტონესის სპექტაკლებისგან განსხვავებით, აქ ოპერატორები მაყურებლისთვის ადვილად შესამჩნევი და დასანახი იყვნენ. თუმცა, ეს არანაირ დისკომფორტს არ ქმნიდა წარმოდგენის მსვლელობისას“.³¹

ფიქრობ, ძალზე საინტერესოა თავად ამ ფიგურების, თოჯინების მიმართ მათი მფლობელების დამოკიდებულება; ანუ იმ მეთოჯინების, ვინც მათ წარმოდგენის მსვლელობისას აცოცხლებდა, სულს შთაბერავდა. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, თოჯინას სათუთად ახვევდნენ ნაჭერში და საგულდაგულოდ ინახავდნენ სპეციალურ ყუთში. ოღონდ, მისი თავი და ტანი დროებით ერთმანეთს შორდებოდა, ცალ-ცალკე ინახებოდა; ვინაიდან, არსებული ცრურწმენის თანახმად, ღამით, მარტო ყოფნისას, ის შეიძლება გაცოცხლებულიყო და არაამქვეყნიურ, სხვა სამყაროში გადასულიყო... მართლაც, საოცარი ისტორიაა, ერთდროულად განცვიფრებას, გაოცებას, რომ იწვევს; თან, რაღაც აუხსნელ განცდასაც ბადებს. პარალელს თუ გავავლებთ, პირველყოფილი ადამიანის დამოკიდებულებასთან, შეხედულებასთან თოჯინის მიმართ, უდავოდ დავინახავთ გარკვეულ მსგავსებას. ადრე ძეხორციელის მსგავს ფიგურას, ნაკეთობას, კიდურებს არ უკეთებდნენ, რომ არ გაქცეულიყო; მფლობელი რომ არ მიეტოვებინა... ეს ნამდვილად, კოსმოგონიით³², ანთროპოგონიით³³ ნაკარნახევი სამყაროსეული აღქმის თავისებური მისტერიაა,³⁴ რომელიც კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვანი არსებობის, მისი ფიზიკური,

²⁹ თამარ ცაგარელი, ჩინური თეატრისა და დრამის ისტორია, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ.478-479.

³⁰ იქვე, გვ. 479.

³¹ იქვე, გვ. 479-480.

³² მითოლოგიურ წარმოდგენათა ერთიანი სისტემა სამყაროს წარმოშობისა და განვითარების შესახებ.

³³ ადამიანის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ წარმოდგენები.

³⁴ ბერძნული სიტყვაა, იღუმალებას, საიდუმლოებას ნიშნავს.

გონებრივი განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე, პერიოდში სხვადასხვაგვარი გამოვლინებით, ვარიაციით უთუოდ, აუცილებლად იჩენს თავს.

„რამადანის თვეში“³⁵ თურქეთში იმართებოდა ბაზრობები. ყველა ბაზრობას თან ახლდა ჩრდილების თოჯინური თეატრის – „ყარაგიოზის“ წარმოდგენები... თავად ყარაგიოზი შეგვიძლია შევადაროთ რუსულ პეტრუშკას ან იტალიურ პულჩინელას. წარმოდგენას ჩინურ ჩრდილების თეატრთანაც ჰქონდა მსგავსება. „ყარაგიოზი“ თურქულად შავთვალას ნიშნავს. თურქული ჩრდილების თეატრის ეს პერსონაჟი ყბედი, მოქილიკე და სკეპტიკოსია. თუმცა კი, თავისი არსით, საკმაოდ უბირი და გულუბრყვილოა, რის გამოც ხშირად ხდება გათამაშების მსხვერპლი. ყარაგიოზში ხალხური იუმორი და ადამიანური ვნებება არეკლილი. იგი თურქული ეთნოსის სიმბოლური სახეა“.³⁶ ყავახანაში მისულ მაყურებელს ე.წ. წარმოსახვით პარტერში უნდა დაეკავებინა კუთვნილი ადგილი. ერთ კუთხეში ორი მუსიკოსი (დაირითა და საზით)³⁷ იჯდა. ისინი იწყებდნენ წარმოდგენას, მსვლელობისას საჭიროებისამებრ აფორმებდნენ მუსიკალურად და ამთავრებდნენ მას. ანტრაქტის³⁸ დროსაც მაყურებელს, რომელიც შავ ყავას მიირთმევდა, თავიანთი შესრულებით სიამოვნებას ანიჭებდნენ. სპექტაკლი საღამოს, ძირითადად მზის ჩასვლის შემდეგ იწყებოდა. ხის შენობა, რომ იტყვიან, პირთამდე ივსებოდა... მოზარდები, ადგილის უქონლობის გამო, პირდაპირ იატაკზე იხსდნენ. წარმოდგენის ხანგრძლივობა სამ საათს არ აღემატებოდა.³⁹ ნახევრები გახლდათ ხოლმე ექვსი ან შვიდი სხვადასხვა ამბავი, სცენა, ეპიზოდი. სპექტაკლის მსვლელობისას ყავახანაში სინათლეს აქრობდნენ. „...განათებული რჩებოდა მხოლოდ მომცრო ეკრანი, რომლის სიმაღლე იყო 1 მეტრი, ხოლო სიგანე – 80 სანტიმეტრი. ეკრანი მზადდებოდა ღია ფერის ბატისტის ან აბრეშუმის ქსოვილისაგან. სანახაობის დაწყებისას ანთებდნენ ლამპარს. მისი შუქი ეცემოდა ზემოდან, რის გამოც თოჯინამატარებელი არ ჩანდა“.⁴⁰

საგულისხმოა ისიც, რომ მუსულმანური რწმენისა და ადათის თანახმად, ყავახანაში მხოლოდ მამაკაცებს (როგორც მაყურებლებს, ისე მსახიობებს შორის) ჰქონდათ თავმეყრის უფლება. ქალებისთვის ცალკე, სპეციალურად ამ მიზნისთვის მოწყობილ შენობაში იმართებოდა წარმოდგენა. „სპექტაკლის მსვლელობის დროს, ეკრანზე მიმოდიოდნენ იმ ფიგურების სილუეტები, რომლებიც დამზადებული იყო აქლემის ტყავისაგან. ფაქიზად გამოჭრილი და შეღებილი გამჭვირვალე ფიგურები, მოზაიკის ან ვიტრაჟის შთაბეჭდილებას ქმნიდნენ. ფიგურები ეკრანზე მოძრაობდნენ სპეციალური ხელჯოხების მეშვეობით. თოჯინამატარებელს ერთდროულად 10 ფიგურის ამოძრავება შეეძლო. ფიგურების ზომა მკაცრად იყო განსაზღვრული – 25-30 სანტიმეტრი“.⁴¹

³⁵ მთვარის კალენდრის მიხედვით მეცხრე თვე, როდესაც მუსლიმები მარხულობენ.

³⁶ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 493-494.

³⁷ აღმოსავლური მუსიკალური ინსტრუმენტებია. პირველი – დასარტყამი, მეორე კი სიმებიანი.

³⁸ მოქმედებს შორის შესვენება.

³⁹ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 492-493.

⁴⁰ იქვე, გვ. 500.

⁴¹ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 501.

ამ ტიპის სანახაობის გამმართავი დასი, როგორც წესი, ექვსი ადამიანისაგან შედგებოდა. ესენი იყვნენ: პატრონი, ანუ ხელმძღვანელი, მფლობელი; მისი თანაშემწე; თანაშემწეს თანაშემწე, იგივე რეკვიზიტის გამგე; თურქული ხალხური სიმღერების შემსრულებელი მომღერალი; მუსიკოს-დამკვრელ-შემსრულებელი; მებარგული, ანუ ტვირთის გადამზიდი, რომელსაც დასის მთელი ავლადიდება წარმოდგენის გასამართი ერთი ადგილიდან მეორეზე გადაჰქონდა. აღსანიშნავია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება. კერძოდ ის, თუ რა უმთავრესი ფაქტორი განაპირობებდა ყარაგიოზის ასეთ არნახულ პოპულარობას თურქული სახელმწიფოს მოსახლეობის ფართო მასებში. ერთი შეხედვით, ის სულაც არ არის დადებითი პერსონაჟი; პირიქით, აბსოლუტურად უვიცი და გაუნათლებელია; ამასთან, უსაშველოდ ზარმაცია, გამოუსწორებელი მატყუარა, ტრაბახა და მკვეხარაა; ნებისყოფის ნატამალიც არ გააჩნია, რათა საკუთარ თავში მანკიერ მხარეს ებრძოლოს.⁴²

„ყარაგიოზს აქვს ფაქიზად დაფარცხნილი შავი წვერი, თავზე ახურავს ჩაჩი, ლაპარაკობს ყოველდღიური სასაუბრო ენით. ვინაიდან თოჯინას ერთი დიდი შავი თვალი ჰქონდა, ის ეკრანზე ყოველთვის მხოლოდ პროფილით ჩნდებოდა. მას წითელი ფერის ტანსაცმელი ეცვა, ზემოდან სალთა (პიჯაკისებრი მოსასხამი), ცისფერი შარვალი ფართო ქამრით და წითელი ფეხსაცმელი“.⁴³

წარმოდგენაში მისი მარადიული მეტოქე, მოწინააღმდეგე იყო ჰაჯივათი. ის გახლდათ ყარაგიოზის სრული ანტიპოდი.⁴⁴ ჯერ ერთი, ჰაჯივათს მშვენიერი განათლება ჰქონდა მიღებული. თურქულის გარდა, ფლობდა უცხო ენებს (სპარსული, არაბული). ამით თავს იწონებდა, მეტოქეს ზემოდან ამპარტავნულად უყურებდა; მეტყველებდა ხაზგასმულად მაღალფარდოვნად, რის გამოც ყარაგიოზს ხშირად ბევრი რამ არ ესმოდა. ამიტომ თავს უხერხულად გრძნობდა.⁴⁵ თუმც, თანდათან ამასაც თავისი გამჭვრიახობის მეოხებით ალღოს მალე უღებდა და ჰაჯივათის წინააღმდეგ მიმართავდა; აქილიკებდა და მასხრად ივლებდა. ზემოთ ვახსენე ყარაგიოზის მიმართ უბრალო ხალხის სიყვარული. ეს ნამდვილად არ გახლდათ შემთხვევითი მოვლენა. შევეცდები ავხსნა ამის გამომწვევი მიზეზები. ჯერ ერთი – ის მათი წრიდან გამოსული, უბრალო, უბირი ადამიანია; ამდენად, უბრალო ხალხი მას თავისიანად აღიქვამდა; გარდა ამისა, მიუხედავად ნაკლოვანებებისა, მანკიერი თვისებებისა, იგი გონებამახვილია, საზრიანი, იუმორის გრძნობა გააჩნია; უყვარს ოხუნჯობა და კლასობრივად, სოციალურად, ინტელექტუალურად მასზე ბევრად მაღლა მდგომ ბატონებსაც არ ეპუება; პირიქით, საჭიროების შემთხვევაში, ხელსაყრელ მომენტს არ უშვებს, რათა დასცინოს მათ. თუმც, მასაც აქვს სუსტი, დაუცველი მხარეები, რასაც ჰაჯივათიც ოსტატურად იყენებს. ყარაგიოზი, რაღაც მომენტებში ძალზე მიმნდობი და გულუბრყვილოც (რომ იტყვიან დოყლაპია!) კია; რის გამოც არაერთხელ რჩება მოტყუებულ-გამასხრებული... ამიტომ, უბრალო თურქი ხალხი გულწრფელად თანაუგრძნობდა თავისიანს, მათი წრის ადამიანს, მას, ვინც მათ ენაზე მეტყველებდა.

ტრადიციულად „ყარაგიოზის“ წარმოდგენა ოთხი ნაწილისაგან შედგებოდა – შესავალი,

⁴² გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 494.

⁴³ იქვე, გვ. 494.

⁴⁴ ვინაიდან თანამედროვეობით სრულიად განსხვავებული, საპირისპირო გემოვნების, ხასიათის, ბუნების, მრწამსის მქონე. ბერძნულად, ანტი – წინააღმდეგ, პოდოს – ფეხი.

⁴⁵ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 494.

დიალოგი, მოქმედება და დასასრული. მუსიკით იწყებოდა შესავალი, მაყურებლის თვალწინ მოქმედების ადგილი გადაიშლებოდა. გამოდიოდა ჰაჯივათი, რომელიც სასიმღერო არიით წარუდგებოდა შეკრებილ ადამიანებს. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ეს ვოკალური სოლო პარტია სრულდებოდა რომელიმე ცნობილი თურქი პოეტის (მაგალითად, ზია-ფაშა, ფუზული, ნელიმი და სხვები) ლექსზე.⁴⁶ მალე გამოჩნდებოდა ყარაგიოზი და ჩხუბით, ლანძღვა-გინებით სცენიდან გააძევებდა ჰაჯივათს. ამის შემდეგ, მაყურებლის წინაშე ის წარმოთქვამდა ვრცელ მონოლოგს ცხოვრების უსამართლობაზე, მუხთალ ყოფაზე. თანდათან, გადადიოდა ანეკდოტური ამბების თხრობაზე. არ გაუბოდა უწმაწური სიტყვების გამოყენებასაც; მის მონაყოლში უხამსი პასაჟებიც მრავლად მოიძებნებოდა... საერთოდ, ანტიკური ძველბერძნული თეატრალიზებული სანახაობებისა თუ აღორძინების ხანის ხალხმრავალი (ძირითადად ბაზრობები), საჯარო, სამოედნო წარმოდგენების მსგავსად, „ყარაგიოზი“ გამოირჩეოდა დაუხვეწავი ჟარგონით⁴⁷, გაურანდავი, უხეში იუმორით, სკაბრეზული⁴⁸ ტექსტებითა თუ მოქმედებებით. ანტიკურ საბერძნეთში „...**თეატრის ფორმირებამდე ეწყობოდა ფალიკური⁴⁹ მსვლელობა, სრულდებოდა ფალიკური და სკაბრეზული შინაარსის სიმღერები, ცეკვები...**“⁵⁰ ფალოსის, როგორც საკულტო თავყანისცემის ობიექტის მოტივი წარმართულ ძველქართულ რიტუალებშიცაა ასახულ-დაფიქსირებული. მაგალითისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ სვანეთში გავრცელებული წარმართული მისტერია „მურყვამობა“⁵¹, რომელიც განაყოფიერებისა და შვილიერების მფარველი ღვთაების კვირიას განსაზღვრებლად სრულდებოდა. ამ სანახაობის შემადგენელი ნაწილები, განსაკუთრებით „მელია-ტელეფია“ და „ადრეკილაი“ საკმაოდ პირდაპირ, დაუფარავად შეიცავს სექსუალური აქტის იმიტაციას... „...**უფრო ადრეულ წარმოდგენებში ხშირად ისმოდა შეუზღუდავი ხუმრობები. ასე, მაგალითად, ყარაგიოზის თოჯინას ჰქონდა დიდი ფალოსი და მას როგორც ჯოხს, ისე ხმარობდა. მაყურებლის თავშეუკავებელ სიცილს იწვევდა ყარაგიოზის მიერ ამ „ჯოხის“ ჰაჯივათისთვის თავში ჩარტყმა. ეს „ჯოხი“ სხვა დანიშნულებითაც გამოიყენებოდა, რასაც მაყურებელში ჰომერული სიცილი მოსდევდა.**“⁵²

ასევე, მაყურებლის თავშესაქცევად, შუა ჩხუბის დროს ყარაგიოზს თავიდან ჩაჩი ჩამოუვარდებოდა და ყველა ხედავდა მის მელოტ თავს... განსაკუთრებული სიფრთხილით გახლდათ შერჩეული თითოეული პერსონაჟის ტანსაცმლის სხვადასხვა ატრიბუტის ფერი. „**შუასაუკუნეების თურქეთში ფერების შერჩევას სოციალური შინაარსი ჰქონდა. მაგალითად, არ შეიძლებოდა მწვანე ფერის ქული ზურებოდა მას, ვინც ემირის ძე არ**

⁴⁶ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V–XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 496.

⁴⁷ წარმომდგარია ფრანგული სიტყვიდან. ესაა ვიწრო სოციალური ჯგუფის (სამხედროების, მეცნიერების, ექიმების, ქურდების და ა.შ.) მეტყველების მანერა. იგი ენისაგან ჩვეულებრივ მხოლოდ ლექსიკით განსხვავდება. მას არ ახასიათებს ზუსტი ტერმინოლოგია.

⁴⁸ უწმაწური, უხამსი.

⁴⁹ ფალოსი – მამაკაცის სასქესო ორგანო, პენისი.

⁵⁰ თ. ბოკუჩავა, თეატრალური სანახაობის მოწყობა, ბოკუჩავა თ., გოშაძე მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, უძველესი და ანტიკური თეატრი, წიგნი I, თბ., 2018, გვ. 42.

⁵¹ მურყვამი – სვანურად, კოშკი.

⁵² გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V–XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 498.

იყო. ასევე დაუშვებელი იყო ამ ფერის ქვედაკაბის ჩაცმა, ვინაიდან მწვანე წმინდა ფერად იყო მიჩნეული⁵³. ყარაგიოზი, მაყურებლის აღტაცებული შეძახილების ფონზე, ბოლოს და ბოლოს ამთავრებდა თავის თავაშვებულ, უწმაწურ მონოლოგს, პუბლიკას⁵⁴ თავს დაუკრავდა და ასპარეზს ტოვებდა. წარმოდგენის მეორე ნაწილში, ისევ ეს ორი პერსონაჟი გამოდიოდა მაყურებლის წინაშე. მათი დიალოგი, რა თქმა უნდა, ცხარე კამათში გადაიზრდებოდა და ბოლოს ჩხუბით მთავრდებოდა. „ყარაგიოზის განუყრელი პარტნიორი ჰაჯივათი-გაქსუებული, საკმაოდ განსწავლული, ტრაბახა არისტოკრატია, რითაც ნიშანს უგებს ზოლმე ყარაგიოზს. ამასთანავე, იგი საკმაოზე მეტად ცბიერი და ვერაგია. მათი დიალოგი შესაძლოა ყოფილიყო მრავალფეროვანი, მსჯელობა საყოფაცხოვრებო ან პოლიტიკურ თემებზე, ანდა სულაც ზოგადი, განყენებული ყოფიერების ავ-კარგაიანობაზე. მაგრამ მათი დიალოგი ყოველთვის ჩხუბითა და დავიდარებით მთავრდებოდა, რაც ძალზე ამზიარულებდა მაყურებელს“⁵⁵.

წარმოდგენის შესამე ნაწილში, კამათისას, ყარაგიოზი და ჰაჯივათი საკუთარი მოსაზრებების დასასაბუთებლად ჰყვებოდნენ ამბავს, რომელიც ჩრდილების, თოჯინა-სილუეტების მეშვეობით ეკრანზე ცოცხლდებოდა. ფინალურ მონაკვეთში, ისინი განიხილავდნენ მოყოლილ ამბავს, თუმც შეთანხმებას მაინც ვერ აღწევდნენ და მათ შორის ისევ ჩხუბი იწყებოდა. დასასრულ, მოპაექრებები მოწინააღმდეგის უსაქციელობის გამო მაყურებელს ბოდიშს უხდინდნენ. თანდათან ესეც კამათში გადაიზრდებოდა. მაგრამ საბოლოოდ ორთავე გონს მოეგებოდა; მაყურებლის დასანახად შერიგდებოდნენ კიდევ და მომავალი წარმოდგენის დასახელებას, თემას გააცნობდნენ პუბლიკას... „სპექტაკლი მთავრდებოდა მუსიკალური თანხლებით. ამრიგად, „ყარაგიოზის“ კომიკური დიალოგები ამ ორი გმირის ღია თუ ფარულ პაექრობაზე იყო აგებული. ამასთანავე, ამ პაექრობაში უპირატესობას ხან ერთი, ხან მეორე მხარე აღწევდა. „ყარაგიოზის“ სიუჟეტები არ გამოირჩეოდა არც დახლართული ინტრიგითა და არც ლიტერატურული დახვეწილობით, თუმცა, მათში მრავლად იყო სიტყვებით თამაში, ზუმრობანი და სასაცილო გამოთქმები“⁵⁶.

გარდა ზემოაღნიშნული ორი მთავარი პერსონაჟისა, ამ სახის წარმოდგენაში მაყურებელი სხვა მოქმედ პირებსაც ხვდებოდა. ესენი იყვნენ: ებრაელი იუველიერი, ბერძენი მკურნალი, ხალიჩების გამყიდველი სპარსელი, ლოთები, მეძავეები, თალლითები, ნარკომანები და სხვები. „ყარაგიოზის როლის შემსრულებელს ხმის ტემბრი, იმპროვიზაციისა და იმიტაციის განსაკუთრებული უნარი უნდა ჰქონოდა. მას უნდა მიეზამა თითოეული პერსონაჟის ხმისთვის და, ამასთანავე, იმ დიალექტით ელაპარაკა, სადაურ პერსონაჟსაც განასახიერებდა. ეს საკმაოდ რთული გახლდათ, რადგან იმ დროის თურქული მოსახლეობა უადრესად მრავალეროვანი იყო. ყარაგიოზის მეთოჯინეები, წესისამებრ, ამ ყოველივეთი

⁵³ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 494-495.

⁵⁴ მაყურებელი, აუდიტორია.

⁵⁵ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 496.

⁵⁶ იქვე, გვ. 497.

დახელოვნებულები იყვნენ და მაცურებლის ალტაცებას იწვევდნენ⁵⁷ „ყარაგიოზის“ ჩრდილების თეატრის მსახიობები გარკვეული ტიპის პროფესიული გაერთიანების წევრები იყვნენ. ამ ამქარში მყოფები თავს იყრიდნენ კორპორაცია „ესნაფში“⁵⁸. უთუოდ აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს ადამიანები უდავოდ თავისი საქმის პროფესიონალები იყვნენ. თოჯინის ოსტატურად ტარების გარდა, მათ სხვადასხვა პერსონაჟის (მათ შორის, როგორც მამაკაცის, ისე ქალის, მოხუცის, ბავშვის, უცხოელის და ა. შ.) ხმის კილოს, ინტონაციის დამაჯერებლად, რეალისტურად იმიტაციაც უნდა შესძლებოდათ; აღარაფერს ვამბობ, აუცილებელი ვოკალური მონაცემებისა და მუსიკალური სმენის ქონის თაობაზე, რომლის გარეშეც „ყარაგიოზის“ მეთოჯინე უბრალოდ სპექტაკლში მონაწილეობას ვერ მიიღებდა. **„ყოველ პერსონაჟს დამოუკიდებელი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი კილო, ქცევა, სასიმღერო და საცეკვაო ნომერი ჰქონდა. მაცურებელი უკვე იცნობდა მათ, რაც კიდევ უფრო აძლიერებდა მათ მიმართ ინტერესს“**⁵⁹. ამ სახის სანახაობის ხალხის ფართო მასებში პოპულარობაზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ თურქი ისტორიკოსის ერთ-ერთ თხზულებაში, რომელიც მნიშვნელოვან მოვლენებს ასახავს, ნახსენებია ჩრდილების თეატრის მსახიობი, ვინმე კორ ჰასან ზადა მაჰმედ ჩელები.⁶⁰

„მთავარი პერსონაჟების – ყარაგიოზისა და ჰაჯივათის გარდა, წარმოდგენის პერსონაჟები სხვადასხვა ეროვნების ქალაქელები, ანატოლიელი გლეხები, მოძინებლავი ქალბატონი, ცბიერი ღერვიში და სხვები იყვნენ. „ყარაგიოზის“ თეატრში ზშირად კომედიებს, უხამსი შინაარსის იუმორით შეზავებულ კალამბურებს უჩვენებდნენ. არცთუ იშვიათად, შეფარული ფორმით მმართველი წრეების კრიტიკაც გაისმოდა“⁶¹. სწორედ ამ ზემოაღნიშნული მიზეზის გამო, სულთნის⁶² მოხელეები სასტიკ ცენზურას უწესებდნენ იმ პიესებს, რომლებშიც სოციალურ-პოლიტიკური სატირის თუნდაც რაიმე ნიშანი, დეტალი იკითხებოდა. ამ მიზეზით იკრძალებოდა „ყარაგიოზისათვის“ დაწერილი დრამატული თხზულებების წერილობითი ან ბეჭდვითი ფორმით გავრცელება. ალბათ, ზუსტად ამ გარემოებამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ ამ თეატრში წლების მანძილზე დადგმული პიესების უმეტესი ნაწილი აღარ არსებობს. ჩვენამდე მხოლოდ ზოგიერთი მათგანის სახელწოდებამ მოაღწია.⁶³ მიუხედავად ამგვარი შევიწროებისა, „ყარაგიოზის“ არსებობის ისტორიაში, ერთი შეხედვით, პარადოქსული და დაუჯერებელიც მრავლად მოიძებნება. თუ ოფიციალური ხელისუფლება ამ თეატრს დევნიდა, სასულიერო პირები შედარებით ლოიალურად იყვნენ მის მიმართ განწყობილნი. ამის ფაქტებიც არსებობს. უდავოა ერთი რამ – ამ გარემოებასაც თავისი მიზეზი უნდა ჰქონოდა. **„მიუხედავად სახუმარო და ზოგჯერ უხამსი შინაარსისა, თურქული თოჯინური თეატრის ზნეობრივ სახეს ისლამური რელიგია განსაზღვრავდა. ეს იმითაც მტკიცდება, რომ XIV-XVI საუკუნეებში მეჩეთის მსახურები ჩრდილების თოჯინურ თეატრში მონაწილეობდნენ.**

⁵⁷ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 495.

⁵⁸ იქვე გვ. 500.

⁵⁹ იქვე.

⁶⁰ იქვე გვ. 501.

⁶¹ იქვე.

⁶² თურქეთის უმაღლესი ხელისუფალი, მეფე, იმპერატორი.

⁶³ ზემოთდასახელებული ავტორების წიგნი – მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 501.

XVI საუკუნეში მოღვაწე ცნობილი შეიხი შაზილი დაუფარავად აცხადებდა, რომ ეს ხელოვნება, რელიგიური აღზრდის თვალსაზრისით უფრო სასარგებლოა, ვიდრე რელიგიური შინაარსის საუბრები. დადასტურებული ფაქტია, რომ მორწმუნენი დიდი ენთუზიაზმით თამაშობდნენ “ყარაგიონის“ წარმოდგენებში”.⁶⁴

მკვლევართა მიერ, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აღმოჩენილ-დაფიქსირებულია ისეთი სახის ტერმინები, რომლებიც ჩვენში ჩრდილების თოჯინების თეატრის ძველი დროიდან არსებობას ადასტურებს. კახურ ხალხურ თეატრალიზირებულ სანახაობებში ვხვდებით გამოთქმას – „ჩრდილების გაკეთება ანუ ბრეცვა“, „...**ჩრდილებს ზოგჯერ აკეთებს ერთი ან რამდენიმე კაცი. ჩრდილების თამაშის მსახიობის აღმნიშვნელი უნდა იყოს „ბრეცია“**...“⁶⁵ კახეთშივე ყოფილა გავრცელებული ე.წ. მუთაქისებრი „ძონძი-კუკები“. ამ სახის თოჯინებს მაყურებლისათვის „ბრეცია“ ათამაშებდა და ახმოვანებდა. სანახაობის ერთ-ერთი პერსონაჟი, ლეჩაქითა და ჩიხტი-კოპით⁶⁶ მორთული უცხო ქალი ყოფილა; მეორე თოჯინას საბანი ეხურა. იგი მძინარეს განასახიერებდა. „...**თოჯინების ეს სპექტაკლი დეკორაციულად გაფორმებული ყოფილა; მაფით ჩამოკიდებულია მუხის ფოთოლი, რაც თურმე მუხას ნიშნავს. ბრეცია აქ თავისი თოჯინების მაგივრად მეტყველებს და ამ მუთაქისებურ თოჯინებს ათამაშებს, ამოქმედებს; ის ამასთანავე მაყურებლებსაც ესაუბრება, სპექტაკლის დაწყების წინ მაყურებლებს აჩუბებს**...“⁶⁷ ჩემი აზრით, აღწერილიდან საინტერესოა შემდეგი გარემოება; მეთოჯინე თეჯირის მიღმა არ არის დამალული. პირიქით, ის მაყურებელთან უშუალო კონტაქტში შედის. ამგვარ ზედმიწევნით პირობით თამაშის ხერხს კიდევ უფრო ხაზს უსვამს დეკორატიული გაფორმების დეტალი – ძაფზე ჩამოკიდებული მუხის ფოთოლი, რომელიც მაყურებლისათვის თავიდანვე მუხის ხის სიმბოლოა, მისი ვიზუალური განსახიერებაა... ესე იგი, თამაშის გარკვეული პირობა, ყოველგვარი წინასწარი საგანგებო შეთანხმების გარეშე, სანახაობის დაწყებისთანავე არსებობდა წარმოდგენის მონაწილე ორივე მხარეს (მეთოჯინე და მაყურებელი) შორის. ხომ არ ნიშნავს ეს გარემოება შემდეგს?! – ამ სახის თეატრს დიდი წარსული (ანუ მრავალწლიანი არსებობის ისტორია) გააჩნდა კახეთში, ამიტომ ადამიანთა არაერთი თაობა იზრდებოდა მასზე და დეტალურად კარგად იცოდა თამაშის ე.წ. „შემოთავაზებული პირობები“...

რაც შეეხება თავად თოჯს, კუკის „...**თოჯინას აღწერილობაში ვკითხულობთ: „ძონძი-კუკი მუთაქისებურად შეკერილი ტანი, ქვედატანი თეთრი, ცისფერი, სახეებიანი ჩითისა. წინ მომწვანო აბრეშუმის ძაფის ფორი ჰკიდია**“...“⁶⁸ საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ამავე ცნობების თანახმად, კახეთში სხვა სახის თოჯინების (ხელზე, თითებზე ჩამოსაცმელი) თეატრიც იყო.⁶⁹ აქედან ირკვევა – საქართველოს ამ კონკრეტულ კუთხეში ამგვარი სანახაობების გამართვის დიდი ტრადიცია ყოფილა. „...**შილდელ კუკნეს თურმე 12-მდე კუკნა ჰყოლია. კუკნე (თოჯინების ხალხური თეატრის მსახიობი) ერთ კუკნას ერთი ხელის თითზე ჩამოიცვამდა, მეორეს – მეორე ხელისაზე და იმათ მაგივრად თითონ ისე კარგად ლაპარაკობდა და ისე საკვირველად აჯაფრებდა ცხოვრებაში არსებულ**

⁶⁴ ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი – მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 501-502.

⁶⁵ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 203.

⁶⁶ ძველად, ქალის თავსაბურავი მოკაზმულობდა.

⁶⁷ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 204.

⁶⁸ იქვე, გვ. 204.

⁶⁹ იქვე.

პირებს, რომ სიცილით იხოცებოდნენ მსმენელები. თითონ, იმ ხალხზე, რომელსაც კუენე აჯავრებდა, არასოდეს არ გაგვეცინებოდა და ეს კი, როცა ალაპარაკებდა კუენებს იმათი პირით, სიცილითა გვხოცავდა“⁷⁰ კუენებს ანუ თოჯინების ხალხური თეატრის მსახიობებს თავისი რეპერტუარი ჰქონიათ. ისინი ოსტატურად ათამაშებდნენ კუენებს და მათ მამაკაცის, ქალის, მოხუცის, ბავშვის ხმაზე ალაპარაკებდნენ.⁷¹ „როგორც... ჩანს, „კუენების თამაშა“ ამხელდა, დასცინოდა უზნეობას. ცოცხლად ხატავდა ყოფაცხოვრებიდან აღებულ სურათებს და მაყურებელს შთააგონებდა ხერხის ძალას, როგორც სიტყვის მოჭრის ოსტატობაში, ასევე ფიზიკური გაწვრთნილობით დაბრკოლებათა გადალახვაში.“⁷² ყველაფერთან ერთად, ამ სანახაობას, როგორც ირკვევა, თავისი სათქმელი ჰქონია. მაყურებელს მისი ნახვის შემდეგ, თავად უნდა გამოეტანა სათანადო დასკვნები.

რამდენიმე სიტყვით კვლავ დავუბრუნდეთ სპარსულ თოჯინების თეატრს „ჰიემე შაბბაზი“-ს, რომლის თაობაზე საუბარიც ზემოთ დავიწყეთ. მასში, ტრადიციულად ორი მსახიობი მონაწილეობდა – ერთი, თეატრის მფლობელი და მეორე, მისი შეგირდი. პირველი, წარმოდგენის დაწყებამდე კარვის შესასვლელში იდგა, მაყურებელს „ადმოსავლური დამაქრული“ ენით ეპატიჟებოდა; მეორე კარავში იჯდა. ეს უკანასკნელი სპექტაკლის მსვლელობისას თოჯინებს ამოძრავებდა, თან მოქმედ პირებს ახმოვანებდა.⁷³ თეატრის მფლობელი მას დიალოგისას დახმარებას უწევდა; ხანდახან, თუ თოჯინების რაოდენობა მრავალრიცხოვანი გახლდათ, მათ გადაადგილებაში, ტარებაშიც იღებდა მონაწილეობას. ამ სახის თეატრის რეპერტუარს ძირითადად საყოფაცხოვრებო ნოველები, სცენები (ქორწილი, მშობიარობა, ეჭვიანობა, ოჯახური კონფლიქტი და ა. შ.) შეადგენდა. სანახაობაში მონაწილეობას 60-80 თოჯინური ფიგურა იღებდა.⁷⁴ „...წარმოდგენის მონაწილე ოთხმოცამდე თოჯინა ზანდუკის უკან იყო განთავსებული. კარვის წინ მდგარი ორი მუსიკოსი ქამანჩასა და დოლზე დაკვრით იზიდავდა მაყურებელს. როგორც წესი, ფინალში, მოულოდნელად, აგსული დევი ციდან მიღს ჩამოუშვებდა და ყველა თოჯინა თან მიჰყავდა. იმ დროისთვის ასეთი რთული ტექნიკური ხერხის გამოყენება ცხადყოფს მის შესაძლო ეფექტს მაყურებელზე და შუა საუკუნეების სპარსული მაღალპროფესიული თოჯინური თეატრის არსებობასაც ადასტურებს.“⁷⁵

ამ თეატრს სპარსეთის სხვადასხვა მხარეში თავისებურად მოიხსენიებდნენ; ისპაჰანში, მაგალითად ფარდის მიღმა თოჯინებდა; შირაზში – „ჯიჯივიკ“-ის სახელით იცნობდნენ...⁷⁶ „... ვინც თოჯინებს ათამაშებდა, მას ოსტატი ერქვა; გამხმოვანებელს – შეგირდი, რომელიც პირში საწირპინოებით ხმას საჭიროებისამებრ იცვლიდა, რაც ქამანჩის და დოლის თანხლებით ხდებოდა. ამბის მთხრობელს მურშიდს ეძახდნენ. ისინი ჩვეულებრივი ხმით მეტყველებდნენ. სპარსული თოჯინების თეატრი ეფუძნებოდა თავის ღრმა ტრადიციებს. სპექტაკლები ძველბერძნული „აგორების“ მსგავსად იმართებოდა საბაზრო მოედნებზე და საყოველთაო სახალხო მნიშვნელობა ჰქონდა. ირანის თეატრალური ხელოვნება, სხვა

⁷⁰ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 204.

⁷¹ იქვე, გვ. 204-205.

⁷² იქვე, გვ. 206.

⁷³ გ. მამულაშვილი, თოჯინების თეატრი, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 413.

⁷⁴ იქვე, გვ. 413.

⁷⁵ იქვე, გვ. 413.

⁷⁶ იქვე, გვ. 413.

ქვეყნების მსგავსად, დიდად იყო დამოკიდებული ქვეყნის პოლიტიკურ მდგომარეობაზე. ვინ იცის, რამდენ ქართველს გაუძლო ქვეყანამ შუა საუკუნეებში, მაგრამ თოჯინების თეატრს არსებობა არ შეუწყვეტია. ირანში ისევე, როგორც მთელ აღმოსავლეთში, ხალხს თოჯინების თეატრისადმი განსაკუთრებული სიყვარული ჰქონდა.⁷⁷

ისევე, როგორც აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, თოჯინებისა და მარიონეტების თეატრების ნაირსახეობანი ინდოეთშიც გვხვდება, „... რომელთა „დაბადების“ ზუსტი თარიღი უცნობია, მაგრამ ფაქტია, რომ ისინი ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვით არსებობდნენ. თავდაპირველად მათ, განსაკუთრებით თოჯინების წარმოდგენას მაგიურ-რიტუალური აქტების განსახორციელებლად იყენებდნენ. სიმბოლურად თოჯინას დიდი ძალა გააჩნდა. უძველესი თოჯინების თეატრი გახლავთ კატაპუტლი, რომელიც ინდოეთის ერთ-ერთ უდიდეს შტატში, რაჯასტანში შეიქმნა და ჩამოყალიბდა...“⁷⁸ ისევე და ისევე ნაცნობი მოტივი, ნაკეთობა, რომელსაც ადამიანის მსგავსი იერი აქვს; ამასთან, მისტიკურ ძალას, შესაძლებლობებს ფლობს... თავად, კატაპუტლი რაჯასტანის ენაზე პირდაპირ ხე-თოჯინას ნიშნავს; თანაც ისეთ თოჯინას, რომელიც ცოცხალი არ არის.⁷⁹ „... სიტყვის ეტიმოლოგიიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ თოჯინა ხის იყო. თავდაპირველად, ამ თოჯინებით თამაშობანი უბრალო ხალხის გასართობი გახლდათ, რომლის თემატიკა ფოლკლორზე იყო დაფუძნებული. თუ მისი შექმნის საწყის ეტაპზე წარმოდგენები თოჯინებით თამაშდებოდა, შემდგომ მას სიმები გაუკეთეს; ერთი ძირითადი და ორი-სამი დამხმარე სიმი და შექმნეს მარიონეტი. ლეგენდის თანახმად, 1500 წელზე უფრო ადრე, რაჯასტანის ტიტულოვანი სამეფო კარის წარმომადგენლების თხოვნითა და ბრძანებით, სამეფო კარზე დაიწეს კატაპუტლის წარმოდგენების შექმნა და გამართვა, რომელიც დიდებულებს ძლიერ მოსწონდათ და შესაძლებელია ითქვას, რომ შეუწყვრდათ კიდევც. სამეფო კარზე ამ წარმოდგენებს რელიგიურ-რიტუალური თემატიკით მართავდნენ. მარიონეტები ძვირადღირებული მასალისგან იქმნებოდა. რა თქმა უნდა, მათი კოსტიუმები მრავალფეროვანი პალიტრით იყო შექმნილი, რაც ძალიან ლამაზ საანახაობას ქმნიდა. მარიონეტების ოსტატების მთავარი მიზანი იყო, რომ თოჯინები გაეცოცხლებინათ ცეკვა-თამაშით. მათი მოძრაობა თითქმის ცოცხალი მოცეკვავის მოძრაობის მსგავსი უნდა ყოფილიყო. ტიტულოვანი საზოგადოების წარმომადგენლების სიყვარულმა განაპირობა, რომ, გარდა იმისა, ისინი ტრადიციისამებრ თითქმის ხუთას წელზე მეტხანს მფარველობდნენ ამ თეატრს, გარდა ამისა, მარიონეტების ეს სახეობა პოპულარული გახდა მთელ ინდოეთში და დღესაც ბევრი მაყურებელი ჰყავს. შუა საუკუნეების ინდოეთში, კატაპუტლის თეატრი მოედნებზე სახალხო წარმოდგენებს მართავდა, რომლის თემატიკა განპირობებული იყო იმ პერიოდის საზოგადოების მოთხოვნებიდან გამომდინარე. ძირითადად, სპექტაკლები დაფუძნებული იყო განმანათლებლობაზე, სოციალურ და მორალურ ასპექტებზე“.⁸⁰

ასევე, ძალზე საგულისხმოა ინდური თოჯინების თეატრის კიდევ ერთი ტრადიციული სახეობა, რომელსაც იაქშაგანა⁸¹ ჰქვია. ის საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა და

⁷⁷ მამულაშვილი გ., თოჯინების თეატრი, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 414.

⁷⁸ თ. ცაგარელი, ინდური თეატრისა და დრამის ისტორია, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 426.

⁷⁹ იქვე, გვ. 427.

⁸⁰ იქვე, გვ. 427 - 428.

⁸¹ ეტიმოლოგიურად ნიშნავს - სულიერებას და სიმღერას.

შინაარსობრივად თავის თავში რელიგიურ, რიტუალურ ელემენტებს აერთიანებს. ფორმის თვალსაზრისით მასში იკითხება, როგორც საერო, საერთო სახალხო, ისე სამეფო კარის თეატრისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები. „...**იაქმაგანა გახლდათ და გახლავთ ცეკვის, მუსიკის, დიალოგის, საოცარი კოსტიუმებისა და ნიღბების, გრიმის კომბინაცია და, რაც ყველაზე მთავარია, აღჭურვილი იყო სცენის ტექნიკის უნიკალური სტილითა და ფორმით. ამ თეატრს, როგორც სათეატრო სანახაობას, ორმაგი დატვირთვა გააჩნდა: იქნებოდა თოჯინური სპექტაკლები და მისი მეორე მიმართულება იყო ე.წ. ქორეოგრაფია ანუ ცეკვის თეატრი...**“⁸² წარმოდგენათა მთავარ სულისკვეთებას შეადგენდა სულიერება, მორალის პოსტულატთა ქადაგება. სანახაობა, თავდაპირველად ღია ცის ქვეშ იმართებოდა; მოგვიანებით მას ბუდისტური ტაძრები, ბოლოს კი მეფის სასახლეები დაეთმო... დროთა განმავლობაში, იაქმაგანას სპექტაკლებისათვის სპეციალური ნაგებობანიც აიგო. ძალზე მიმზიდველი გახლდათ მარიონეტთა კოსტიუმები, რომლებიც ძვირადღირებული ქსოვილისგან, მასალისგან მზადდებოდა და ფერთა მდიდარი პალიტრით მაყურებლის თვალს იტაცებდა...⁸³ განსაკუთრებული დატვირთვა ორ ფერს, წითელსა და ყვითელს ენიჭებოდა. თავდაპირველად, თოჯინებს ათამაშებდნენ და ახმოვანებდნენ მხოლოდ მამაკაცები. შესაბამისად, ქალთა როლებსაც ისინი განასახიერებდნენ. „...**წარმოდგენები ცოცხალი მუსიკის შესრულებით მიმდინარეობდა და მიმდინარეობს დღესაც, და ძირითადად იყენებდნენ (იყენებენ) დასარტყამ საკრავებს – გონგს, დოლს და სპეციალურად შექმნილ ზარს, რომელსაც იაქმაგანას ზარი ეწოდება. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ როგორც მოცეკვავეები, ასევე მეთოჯინეები ადრეული ასაკიდანვე ეუფლებოდნენ თავიანთ პროფესიას და წერთნა, თავდაპირველად, მიმდინარეობდა ბუდისტურ ტაძრებთან არსებულ ე.წ. სტუდია-სახელოსნოებში. მოგვიანებით, შუასაუკუნეების ბოლო პერიოდში მათთვის შეიქმნა სპეციალური სკოლა-სტუდიები.**“⁸⁴ როგორც ზემოაღნიშნული ციტირებიდან ირკვევა, ინდოელი მეთოჯინეები თავისი საქმის ნამდვილი პროფესიონალები იყვნენ; მათ სპეციალურ სტუდია-სახელოსნოებში, კონკრეტულად ამ ხელობას ბავშვობიდან ასწავლიდნენ.

როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ VIII საუკუნის მიწურულიდან, იაპონიაში უკვე არსებობდა ხალხური მარიონეტების თეატრი. „... **მარიონეტების მმართველი მოხეტიალე პირები... მთელ იაპონიაში კარდაკარ დადიოდნენ და წარმოდგენებს მართავდნენ შემოწირულობების ასაღებად... მარიონეტების ოპერატორები ორხელიან თოჯინებს ათამაშებდნენ სცენაზე. სცენას კი წარმოადგენდა მათ კისერზე ჩამოკიდებული ყუთი...**“⁸⁵ ამ თეატრს ბუნრაკუ⁸⁶ ჰქვია. „... **სახელი ბუნრაკუ მომდინარეობს თეატრ ბუნრაკუძადან, რომელიც დღემდე შემორჩენილი ერთადერთი ბუნრაკუს თეატრია. ბუნრაკუს სხვანაირად ნინგიო ჯიორურისაც უწოდებენ. ეს სახელი მისი წარმოშობისა და არსის გამოშატველია. ნინგიო ნიშნავს „თოჯინას“, ან „მარიონეტს“; ჯიორური კი დრამატული თხრობის სტილია, რომელიც საშინიანი მუსიკალური ინსტრუმენტის, შიამისენის თანხლებით იმღერება ანუ ესაა დრამატული გალობით ამბის მოყოლა შიამისენზე (საშინიანი ბარბითის მსგავსი**

⁸² თ. ცაგარელი, ინდური თეატრისა და დრამის ისტორია, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 428.

⁸³ იქვე, გვ. 429.

⁸⁴ იქვე, გვ. 430.

⁸⁵ თ. ცაგარელი, ბუნრაკუს თეატრი და დრამა, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 462.

⁸⁶ მარიონეტების იაპონური პროფესიული თეატრი.

საკრავი) დაკვირის თანხლებით... სპექტაკლში მარიონეტების გამოყენების მიუხედავად, ეს არ იყო საბავშვო თეატრი...⁸⁷ ამ მოსახრების დასტურია ისიც, რომ ბუნრაკუს ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი დრამატურგია ჩიკამაცუ მონძემონი.⁸⁸ მარიონეტების თეატრის არნახულ საერთო-სახალხო პოპულარობასა და აღიარებაზე ნათლად მეტყველებს შემდეგი ფაქტიც – „... XVI საუკუნეში თეატრალური დასის ამ ჯგუფებს იწვევდნენ საიმპერატორო ოჯახში და სამხედრო ლიდერებისთვის წარმოდგენების გასამართად. სწორედ ამ პერიოდში მარიონეტები შეერწყა ჯიორჯის ხელოვნებას. ჯიორჯის წინამორბედები არიან მონეტიალე უსინათლო შემსრულებლები... რომლებიც მღეროდნენ „ჭიქეს თავგადასავალს“. ეს უკანასკნელი ებიკური სამხედრო ნაწარმოებია, რომელიც აღწერს ტაირა მინამოტოს ომს და იმდღეობა ბივას, ერთგვარი ბარბითის აკომპანირების თანხლებით. XVI საუკუნეში ბივა შიამისენმა ჩაანაცვლა და ამის შემდეგ განვითარდა ჯიორჯის სტილი. სახელი ჯიორჯი მომდინარეობს ამ სტილზე შესრულებული ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და ცნობილი ნაწარმოების სახელისგან...“⁸⁹

თანდათან, დროთა განმავლობაში, იაპონური მარიონეტების თეატრის განვითარებამ, მისმა პოპულარობამ მოსახლეობის ფართო მასებში კარდინალურად შეცვალა მანამდე არსებული ვითარება. კუგუცუმავაშები⁹⁰ უკვე გარკვეულ კონკრეტულ ტერიტორიებზე დასახლდნენ; იქვე ააგეს წარმოდგენათა გასამართი სპეციალური ნაგებობები;⁹¹ ანუ გაჩნდა სტაციონარზე სანახაობის შესრულების, გათამაშების ტრადიცია. „XVII საუკუნეში ელოში (ახლანდელი ტოკიო) შიოგუნებისა (სამხედრო სარდლები) და სამხედრო მეთაურთა მფარველობით, ხელოვნების ეს დარგი, თეატრალური წარმოდგენები მარიონეტებითა და სიმღერა შიამისენის თანხლებით, განსაკუთრებით პოპულარული გახდა...“⁹² როგორც ცნობილია, ამ თეატრისათვის საგანგებოდ დაწერილი პიესების უმრავლესობაში კონფლიქტის უმთავრესი მიზეზი ადამიანის სოციალურ ვალდებულება-მოვალეობებსა და გრძნობებს, განცდებს, ვნებებს შორის არსებული უკომპრომისო დაპირისპირება გახლდათ. ბუნრაკუს დრამატურგები ძირითად აქცენტს სწორედ ამ მოტივზე აკეთებდნენ.⁹³ მაყურებელს ძალუმაღ იზიდავდა ზემოაღნიშნული თემა, ვინაიდან ის მათ ყოველდღიურ, რეალურ ცხოვრებას, ყოფას, არსებობას ეხებოდა. ამ თეატრისათვის სპეციალურად შექმნილი პიესების მოქმედი პირები უკიდურეს შინაგან გაორებას განიცდიდნენ – ერთ მხარეს იყო საზოგადოებრივი მორალის მკაცრი კანონები, საჯაროდ მოქცევის უპირობოდ დასაცავი წესები; ხოლო, მეორე მხარეს ადამიანური განცდები, სიყვარული, ლტოლვა...

⁸⁷ თ. ცაგარელი, ბუნრაკუს თეატრი და დრამა, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V–XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 460-461.

⁸⁸ ნამდვილი სახელი და გვარია სუგემორი ნობუმორი (1653-1725). იგი პიესებს წერდა არა მხოლოდ ბუნრაკუსათვის, არამედ კაბუკისათვისაც. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი პიესაა „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“ (1720 წ.), რომელიც ქართულ სცენაზე პირველად 1981 წელს, რეჟისორმა მედუა კუჭუხიძემ დადგა (კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი). ამ დრამატურგის დრამებში ძირითადად ორ საწყისს ეხედებით. ესენია: ბედისწერა და მოვალეობის გრძნობა. მიჩნეულია, რომ ის პირველი იაპონური ფსიქოლოგიური დრამის ავტორია. ჩიკამაცუს პიესები დღესაც წარმატებით იდგმება იაპონიაში.

⁸⁹ თ. ცაგარელი, ბუნრაკუს თეატრი და დრამა, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V–XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 463.

⁹⁰ მარიონეტების მმართავი მოხეტიალე ადამიანები.

⁹¹ თ. ცაგარელი, ბუნრაკუს თეატრის ისტორია, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V–XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 462.

⁹² იქვე, გვ. 463.

⁹³ იქვე, გვ. 464.

სხვათა შორის, ეს მოტივი არა მხოლოდ ე. წ. ყოფით, საოჯახო დრამებში იჩენდა თავს, არამედ ისტორიულ პიესებშიც (მაგალითად, სახელოვანი, მამაცი მხედართმთავრისა და ქალის სიყვარული და ა. შ.). როცა გამოსავალი არსად ჩანდა, კონფლიქტი კი თავის უკიდურეს, კულმინაციურ ფაზაში გახლდათ შესული, ერთადერთი გზა, რომელსაც წყვილი ირჩევდა, რიტუალური თვითმკვლელობა იყო...

„...XVIII საუკუნეში ბუნრაკუ იყო კაბუკისთან ერთად როგორც კერძო, ისე სახელმწიფო დაქვემდებარებაში. კაბუკის მსახიობები ბაძავდნენ ბუნრაკუს მარიონეტების მოძრაობებს და ტაიუს სიმღერის სტილს. ამავე დროს, კაბუკის მსახიობთა მოღურე ფანფარები გადაიღეს ბუნრაკუს წარმოდგენებში. პიესების დონეზე, ჩიკამაცუს ბევრი პიესა ადაპტირებულ იქნა კაბუკისთვის და პირიქით. მდიდრული კაბუკის ნაწარმოებები იდგებოდა ბუნრაკუს სცენაზე. XVIII საუკუნის ბოლოს კაბუკიმ თავისი პოპულარობით დაარღვლა ბუნრაკუ და ფინანსური პრობლემების გამო ბუნრაკუს თეატრები ნულ-ნელა დაიხურა. დარჩა მხოლოდ ერთი, ბუნრაკუბა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ბუნრაკუს არსებობა მხოლოდ მთავრობის მხარდაჭერაზე იყო დამოკიდებული, მისი პოპულარობა იზრდებოდა. დღესდღეობით ბუნრაკუს ასოციაციის მფარველობით რეგულარული წარმოდგენები იმართება ტოკიოს ეროვნულ თეატრსა და ოსაკას ეროვნულ ბუნრაკუს თეატრში“.⁹⁴ ძალიან საინტერესოა თავად მარიონეტის აგებულება და მისი მართვის ტექნიკა. როგორც ცნობილია, მიუხედავად ერთგვარი მსგავსებისა, სხვადასხვა ქვეყნის თოჯინა რაღაცით მაინც უთუოდ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. „ცოცხალი ადამიანის სიმაღლის ნახევარი ან ორი-მესამედი სიდიდის ბუნრაკუს მარიონეტები რამდენიმე კომპონენტისგან შედგება: ხის თავი, მხრები, ტანი, მკლავები, ფეხები და კოსტიუმი. თავს აქვს ტარი, რომელზეც მიმაგრებულია საკონტროლო ზონრები თვალების, პირის და წარბების სამობრაოდ. ხელის მოსაკიდებელი ტარი დამაგრებულია მხრების ფიცრის ცენტრში. მხრების ფიცრიდან ზონრებითაა ჩამოკიდებული ხელები და ფეხები. კოსტიუმი ფარავს ტანისა და მხრების ფიცარს. კოსტიუმის ნაწილს შეადგენს ბამბუკის სალტეც, რომელიც ბარძაყს ქმნის. მღერობითი სქესის მარიონეტებს ხშირად უმოდრაო სახეები აქვთ და რადგან მათი კოსტიუმები გრძელია და ფარავს სხეულის ქვედა ნაწილს, ფეხები არც სჭირდებათ. დაახლოებით 70-მდე თოჯინის თავი გამოიყენება თეატრში. ეს თავები რამდენიმე კატეგორიად არის დაყოფილი... თითოეული თავი ჩვეულებრივ სხვადასხვა პერსონაჟისთვის გამოიყენება, მაგრამ მათ მაინც თავდაპირველი პერსონაჟის სახელით მოიხსენიებენ ხოლმე მაყურებლები. ომობუკაი (მარიონეტის მთავარი ოპერატორი) კოსტიუმის უკანა ნაწილიდან მარცხენა ხელს შეყოფს კოსტიუმში და ტარს, რომელზეც თავია დამაგრებული, ხელში იჭერს. მარჯვენა ხელით ამოძრავებს მარიონეტის მარჯვენა მკლავს. დიდი მეომარი მარიონეტი დაახლოებით 20 კგ-ს იწონის და მისი დაჭერა დიდ მოთმინებასა და ამტანობას მოითხოვს. მარცხენა მკლავს მართავს ჰიდარიბუკაი (პირველი ასისტენტი), ფეხებს კი – აშიბუკაი (მეორე ასისტენტი). მეორე ასისტენტი ასევე აბაკუნებს ფეხებს სპეციალური ხმის ეფექტისათვის და შიამისენის რიტმზე ასაყოლებლად. ქალი მარიონეტებისთვის აშიბუკაი ამოძრავებს კიმონოს ქვედა ნაწილს ფეხების მოძრაობის სიმულაციისთვის...“⁹⁵

ასეთი ვრცელი ციტირება იმისათვის დამჭირდა, რათა მკითხველისათვის უკეთ, სახიერად აღსაქმელი გამხდარიყო იაპონური მარიონეტების თეატრში თოჯინის მართვის

⁹⁴ ცაგარელი თ., ბუნრაკუს თეატრის ისტორია, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 464-465.

⁹⁵ იქვე, გვ. 465-466.

ტექნიკა და ხელოვნება. ძველად, მარიონეტს თურმე ერთი ადამიანი ათამაშებდა; თან ისე, წარმოდგენის დამთავრებამდე მაყურებლისთვის იგი უჩინარი უნდა ყოფილიყო. ბუნრაკუში სამი მეთოჯინის ერთდროული, სინქრონული მუშაობის ტრადიცია XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში დაინერგა. მერე, მეთოჯინე-მსახიობი უკვე აღარ ცდილობდა დამალვას.⁹⁶ „... დღესდღეობით სამივე ოპერატორი მთლიანად ჩანს სცენაზე. მათ აცვიათ შავი კოსტიუმები და თავზე ახურავთ შავი ქუდები, რომლებიც მათ სიმბოლურად „უხილავს“ ხდის. ცნობილი პირი ბუნრაკუს სამყაროში არის მთავარი ოპერატორი. იგი ხშირად ქუდის გარეშე მუშაობს და ზოგ შემთხვევაში კაშკაშა აბრეშუმის ტანსაცმელი აცვია...“⁹⁷ იაპონური მარიონეტების თეატრის არსებობის პირველ პერიოდში, მეთოჯინე, მსახიობის მსგავსად, სპექტაკლის მსვლელობისას მომღერალი და მუსიკალურ საკრავზე დამკვრელიც მაყურებელს არ უნდა დაენახა. მოგვიანებით, წარმოდგენის მიმდინარეობისას, ისინიც ხილულნი გახდნენ. ეს ტრადიცია დღესაც გრძელდება. „... ბუნრაკუს დასში ტრადიციულად ტაიუს განსაკუთრებულად მაღალი სტატუსი უჭირავს. როგორც მთხრობელი, სწორედ ის ქმნის წარმოდგენის მთლიან განწყობას. მის მოვალეობაში შედის მამაკაცის ბოზი ხმიდან დაწყებული ქალისა და ბავშვის წვრილი ხმით დამთავრებული ყველა ტონის გახმოვანება...“⁹⁸

თურქეთში, შუა საუკუნეებიდან თოჯინების თეატრის კიდევ ერთი ნაირსახეობა არსებობდა. მას „კუკლა-ოიუნუ“⁹⁹ ერქვა. „მუყაოსა თუ მსგავსი მასალისგან დამზადებულ თოჯინებს ათამაშებდნენ ფარდის ზემოდან. თოჯინა იყო პატარა ზომის და მეთოჯინის თითებზე ძაფით მაგრდებოდა... თამაში ორგვარი იყო – ერთი, რომელშიც მეთოჯინე თითებს ყოფდა და ფარდის ზემოთ ისე ათამაშებდა და მეორე, როდესაც თოჯინას ძაფებით მართავდნენ...“¹⁰⁰ თუ ყურადღებას გავამახვილებთ ამ აღწერაზე, მაშინვე გასაგები გახდება თუ რა ტიპის სანახაობაზეა აქ საუბარი. ფარდა, ამ შემთხვევაში, თეჯირის მოვალეობას, ფუნქციას ასრულებს; ანუ, ესაა ჩვენს წარმოდგენაში ე.წ. კლასიკური თოჯინების თეატრი; სპექტაკლის მსვლელობისას მსახიობი თეჯირს მიღმა იმალება და თოჯინას ქვემოდან ათამაშებს.

ბუნებრივია, თოჯინების თეატრის ნაირსახეობანი მსოფლიოს თითქმის ყველა ქვეყანაში გვხვდება; მათ შორის ევროპის კონტინენტზე; მაგრამ, ამაზე აღარ შევჩერებ ყურადღებას რამდენიმე მიზეზის გამო. ჯერ ერთი, დედამიწაზე არსებული ყველა ხალხის თოჯინურ თეატრზე საუბარი ყოვლად შეუძლებელია კრებულისათვის განკუთვნილ ერთ ნაშრომში. ამას, ალბათ რამდენიმე ტომისაგან შემდგარი წიგნების სერია თუ აუვა... ამასთან, ამ ტიპის აღმოსავლურ თეატრს არსებობის გაცილებით დიდი ხნის ისტორია აქვს. გარდა ამისა, ჩემი თემა, სათაურიდან გამომდინარე, თოჯინის მხოლოდ ხელოვნებაში გამოყენებას არ ეხება... ყოველივე ზემოთქმული, ვფიქრობ, სრულ საფუძველს მძლევს მომდევნო ასპექტზე გადავიდე. „ყოველივე ამის პარალელურად არსებობდა ადამიანის სიმაღლის ორთავიანი თოჯინა, რომელსაც მართავდა მის შიგნით მყოფი მეთოჯინე. იგი

⁹⁶ ცაგარელი თ., ბუნრაკუს თეატრის ისტორია, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 466.

⁹⁷ იქვე, გვ. 466-467.

⁹⁸ იქვე, გვ. 467.

⁹⁹ თურქულად, თოჯინებით თამაში.

¹⁰⁰ მამულაშვილი გ., „კუკლა-ოიუნუ“, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 502.

ოსმალთა ზეიმების დროს ქუჩა-ქუჩა დაეხეტებოდა და ადამიანებს ართობდა¹⁰¹

სულ სხვა დანიშნულება ჰქონდათ ასევე ქუჩაში ჩამოტარებულ დიდ თოჯინა-ქანდაკებს საფრანგეთის რევოლუციის (1789 წ.) დროს. მათ აშკარად პოლიტიკური ელფერი დაჰკრავდათ. ეს გახლდათ, ერთი შეხედვით მარტივი (შეიძლება ითქვას პრიმიტიულიც კი), ძალზე პირდაპირი აგიტაცია. ხალხს მუდამ თვალში უნდა მოხვედროდა ეს ვეება ფიგურა, რომელსაც დაუღალავად ატარებდნენ (უფრო სწორად, დაჰქონდათ) ქალაქის ქუჩებში. მათ სჯეროდათ, რომ ამ გზით სასურველ პოლიტიკურ ლიდერს მოსახლეობის უდიდესი ნაწილის მხარდაჭერა გარანტირებული ჰქონდა. ეს პრაქტიკა რუსეთის რევოლუციის (1917 წ.) დროსაც აქტიურად იყო კულტივირებული. თუმცა, დასახული მიზნის მისაღწევად, პროპაგანდისტული მანქანა აქ უფრო მრავალფეროვან ხერხებსა თუ საშუალებებს მიმართავდა. რუსეთში, მასობრივ აღლუმებსა და მანიფესტაციებზე ხშირად გამოჰქონდათ საბჭოთა ბელადების (ლენინი, მოგვიანებით სტალინი) ვეება თოჯინა-ქანდაკები, რათა ხალხს თაყვანი ეცა მათთვის. ამასთან, არსებობდა სხვა სახის პრაქტიკაც. მაგალითად, მტრების (მეფე, მღვდელი, უცხოელი კაპიტალისტი თუ იმპერიალისტი, მდიდარი გლეხი და ა.შ.) ფიტულების მასის, ბრბოს წინაშე გამოტანა. ასეთ დროს, თოჯინა-ქანდაკები ჰიპერბოლიზირებულნი, კარიკატურულნი იყვნენ. ხალხს ჯერ მათზე უნდა ეცინა; მერე ქუჩებში დასაფლეთად ეთრია; ბოლოს კი მათთვის ცეცხლი უნდა წაეკიდებინათ და საჯარო აღტკინების, ზეიმის, ეიფორიის ფონზე დაეწვათ... თქვენ წარმოიდგინეთ – ამგვარი თოჯინა-ფიტულები დღესაც გამოიყენება პოლიტიკური ხასიათის მიტინგებსა და მანიფესტაციებში.

ადამიანის გამომგონებლობასაც საზღვარი არ ჰქონდა. ის ხვეწდა, თოჯინის როგორც ტექნიკურ, ისე ვიზუალურ მხარეს. მექანიკური მიმართულებით კიდევ უფრო სრულყოფის ძიებების გარდა, ოსტატები, თოჯინების დამამზადებელნი, უკეთესი შედეგის მისაღებად სხვადასხვა ხასიათის ექსპერიმენტებს მიმართავდნენ მასალის შერჩევის დროსაც. XVII- XVIII საუკუნეებში ევროპაში ცვილისგან დამზადებული თოჯინები შემოვიდა. ბუნებრივია, საღებავის მეშვეობით ისინი სხვადასხვა ფერად გახლდნენ შეღებილნი. XIX საუკუნეში ამავე კონტინენტზე ფართოდ გავრცელდა მუყაოს, ქაღალდისა (ე. წ. „პაპი-მაშე“) და ხისაგან შექმნილ-კონსტრუირებული თოჯინები. მოგვიანებით, იმავე საუკუნის მეორე ნახევრიდან, მას შემდეგ, რაც კაცობრიობამ ხელოვნური მასალა – ცელულოზი გამოიგონა, იგი თოჯინების წარმოებაშიც გამოიყენეს... მერე მას პლასტმასი ჩაენაცვლა. მოკლედ, ტექნიკურ პროგრესთან ერთად, იცვლებოდა თოჯინის დასამზადებელი მასალაც – თანდათან, ამ საქმეში ვინილის გამოყენებაც კი დაიწყო...

რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, უძველესი დროიდან დღემდე, ადამიანი და თოჯინა საკმაოდ მყარად, თანაც საიმედოდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი. ისინი, თითქოს ურთიერთს ავსებენ. როგორც აღმოჩნდა, კაცობრიობის არსებობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე, თოჯინას ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში არაერთი მისია, ამოცანა თუ ფუნქცია დავუსახეთ, დავაკისრეთ. ამ ხნის მანძილზე, გარკვეული სახით არც მისტიკა გახლდათ ჩვენს ურთიერთობაში გამორიცხული. ბავშვს, ლამის გაჩენის დღიდან ჩუქნიდნენ თოჯინას და იმ წამიდან იგი ჩვილის მფარველი, დამცველი ხდებოდა. ძველად, შეგნებულად თავს არიდებდნენ თოჯინის პირისახის მოხატვას. ამიტომ, ისინი უსახურნი იყვნენ. ადამიანს მაშინ მიაჩნდა, რომ მხოლოდ

¹⁰¹მახულაშვილი გ., „კუკლა-ოიუნუ“, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 503.

ასეთ შემთხვევაში ვერ შეაღწევდა მათში ავი სული. მამასადაძე, უეჭველად დაცული იქნებოდა მისი პატრონი, ბავშვი.

პატარა არსების გარდა, თოჯინას მთელი ოჯახის დაცვაც, მასზე მზრუნველობაც ევალებოდა. მას კერა ავი თვალისგან, ბოროტი სულისგან, მტრობისგან, შულისგან, ასევე რღვევისგან, დაშლა-გაყრისგან უნდა დაეფარა; ოჯახისათვის ყოველივე ზემოაღნიშნული (ზოგადად კი განსაცდელი) უნდა აერიდებინა. ამ მიზნით, პატარძალს მზითევეში, სხვა ნივთებთან, საგნებთან ერთად, თოჯინასაც ატანდნენ. პატარა ფიგურა-ნაკეთობანი საბრძოლველად მიმავალ მეომარსაც მიჰქონდა. ოჯახის წევრებს სწამდათ, რომ ასეთი სახის თილისმა, აგვაროზი მას საომარი მოქმედებებიდან უვნებელს, საღ-სალამათს დააბრუნებდა. არც თუ იშვიათად, ადამიანი მთელი ცხოვრების მანძილზე სათუთად ინახავდა თოჯინას, როგორც მფარველს, უსაფრთხოდ არსებობის გარანტს.¹⁰² ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, თოჯინასთან ურთიერთობის მეშვეობით ბავშვი პატარაობიდანვე გამოიმუშავებდა კაცთმოყვარეობას, სხვაზე ზრუნვის უნარს. გოგონები თოჯინას, როგორც საკუთარ შვილს, ისე ეპყრობოდნენ; მის მიმართ ალერსს, სითბოს არ იმშურებდნენ, რაც თავისთავად უკვე გახლდათ დედობრივი გრძნობისა და ზოგადად ჰუმანიზმის პირველი, გაუცნობიერებელი გამოვლინება. „...თოჯინა ადამიანის მეტაფორაა...“¹⁰³

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, თოჯინა უძველესი დროიდან აქტიურად გამოიყენებოდა, როგორც სანახაობაში, ისე რიტუალში. ჩვენში მათი არაერთი სახელწოდებაა ცნობილი. მაგალითად: დედოფალა, კუკა (ამკარად, ბერძნულიდანაა ნასესხები), ჭუპრა – უდავოდ, საკუთრივ ქართულ ძირზეა (ჩუპარი, ჩუპრი, ჩუპარ) აღმოცენებული. თოჯინების მეშვეობით უამრავ წეს-სანახაობაში სხვადასხვა ღვთაებრივ არსებას გამოსახავდნენ. დადასტურებულია ისიც, რომ კახეთში, სამეგრელოში, თუშეთსა და ხევსურეთში, თითქმის XIX საუკუნის ბოლომდე არსებობდა კუკა-მარიონეტების თეატრი.¹⁰⁴ კახეთში იყო ასევე თითებზე წამოსაცმელი, აგრეთვე ქვემოდან ხელით სატარებელი თოჯინური სანახაობები. საქართველოს ამ მხარეში დაფიქსირებულია ჩრდილების თეატრის არსებობაც.

„...რევოლუციამდე (იგულისხმება 1917 წლის რუსეთის ოქტომბრის რევოლუცია – გ. ც.) წლებში ქუთაისში თოჯინების თეატრის წარმოდგენებს აწყობდნენ: 1). ტორაძე და სოფელში მცხოვრები ერთი მისი ამხანაგი; 2). ჭითაია, რომლის შვილს თავის მამის თეატრის თოჯინები გადაუცია ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრისათვის“.¹⁰⁵ ეს ფაქტები იმას ადასტურებს, რომ ამ სახის თეატრების მსახიობ-მეთოჯინეები წლების მანძილზე მისდევდნენ ამ საქმეს და დროთა განმავლობაში, ნამდვილ პროფესიონალებად ჩამოყალიბდნენ. **„მწერალმა ვ. ტატიშვილმა საყურადღებო ცნობა მოგვაწოდა: 1910-1915 წლებში, რუსეთში, ნიჟნი-ნოვგოროდში, ბაზრობაზე და სხვა ქალაქებში მინახავს ქართველი, თოჯინების თეატრით. გვარი არ მახსოვს...“**¹⁰⁶

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მე მგონი კამათს არ იწვევს ერთი გარემოება.

¹⁰² ტერენტევა ი., კომუნიკაცია, როგორც პრაქტიკა: თოჯინისა და თოჯინების თეატრის კომუნიკაციური ინტერპრეტაცია (რუსულ ენაზე), რ. ალექსეევის სახელობის სახელმწიფო სამეცნიერო თეატრალური უნივერსიტეტის მაცნე, №4, 2012, გვ. 12.

¹⁰³ იქვე, გვ. 11.

¹⁰⁴ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, ხალხური საწყისები, თბ., 1983, გვ. 208 – 209.

¹⁰⁵ იქვე, გვ. 208.

¹⁰⁶ იქვე.

მსოფლიოს თითქმის ყველა ქვეყანაში, ჩვენს პლანეტაზე მცხოვრებ თითქმის ყველა ეთნოსში, უხსოვარი დროიდან დღემდე, თოჯინა საკმაოდ თვალსაჩინო, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, როგორც ყოველდღიურ, ყოფით ცხოვრებაში, ისე რელიგიურ-რიტუალურ წეს-ჩვეულებებში. თითქოს, ადამიანს მის გარეშე არსებობა არ შეუძლია. „... როცა თოჯინას საიდუმლოს ამოხსნას ცდილობს, ადამიანი ამ ქმედებით, ფაქტობრივად თვითშემეცნებისაკენ მიისწრაფვის...“¹⁰⁷

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალვარადო დენის, ვუდუს თოჯინები მაგიასა და რიტუალში (რუსულ ენაზე), თავი მეორე, თოჯინები და რიტუალური ნაკეთობანი: მიმოხილვა, ანა ბლეიზის თარგმანი, გვ. 7. <https://solnoctis.ru/threads/Denis-alvarado-Kukly-vudu-v-magii-i-rituale.10778/>
2. ბოკუჩავა თ., გოშაძე მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, წიგნი I, უძველესი და ანტიკური თეატრი, თბ., 2018 წ.
3. ბოკუჩავა თამარ, ვასაძე მარინე (მაკა), მამაცაშვილი მარიკა, მამულაშვილი გულიკო, ქირიანინო, ჩხარტიშვილი ლაშა, ცაგარელი თამარ, ხარატიშვილი მარინა, მსოფლიო თეატრის ისტორია, წიგნი II, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, თბ., 2018 წ.
4. კოვიჩევა ე., თოჯინა კულტურათა დიალოგში (რუსულ ენაზე), იჟევსკი, 2002 წ.
5. მალცევა ტ., თოჯინა, როგორც სახიერ-სიმბოლური ფორმა თანამედროვე ვიზუალურ კულტურაში (რუსულ ენაზე), ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებები, №6, 2011 წ.
6. მანიენ შ., ძველი დროიდან დღემდე მარიონეტების ისტორია ევროპაში (რუსულ ენაზე), მსახიობი. რეჟისორი. თეატრი., მოსკოვი, 2017 წ.
7. ტერენტევა ი., კომუნიკაცია, როგორც პრაქტიკა: თოჯინისა და თოჯინების თეატრის კომუნიკაციური ინტერპრეტაცია (რუსულ ენაზე), რ. ალექსეევის სახელობის სახელმწიფო სამეცნიერო თეატრალური უნივერსიტეტის მაცნე, №4, 2012 წ.
8. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, ხალხური საწყისები, თბ., 1983 წ.

¹⁰⁷ მალცევა ტატიანა, თოჯინა, როგორც სახიერ-სიმბოლური ფორმა თანამედროვე ვიზუალურ კულტურაში (რუსულ ენაზე), ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებები, №6, 2011, გვ. 116.

THE PUPPET IN RITUAL, MAGIC AND ART

The dolls represent the eternal companion of man on his path of life. Many researches, historical observations and digressions bear witness to this. Scientists have found the following fact - already in the Paleolithic Age our ancestors had discovered figures carved from the stone. Such puppet sculptures had a certain predestination - in pagan religious and cultural rites they were given a great role. Prehistoric man established direct contact with the idol, the deity, through the doll. One of the oldest artifacts proving this thesis was found on the territory of present-day Austria in the early 20th century. It represents a female figure - the goddess of fertility - formed and colored from stone.

The function of the idol was given to the doll at the earliest stage of human history. On different continents, people have worshipped doll figures made of clay, stone, wood, bone, bronze, etc., representing different deities. Special sacrificial places were erected, in the middle of which the totem doll figure took the place of honor during a numerous group ritual. The people were convinced of the omnipotence of this figure.

Dolls made of different materials were found in various children's graves - for example in Egypt, Greece, on the territories of the Roman Empire, in Mesopotamia ... The parents of the deceased children were apparently of the opinion that these dolls could protect the souls of their children and that the children needed their toys in the afterlife as well.

In the course of time, the forms of the idol dolls became larger, they were used in cult rites in Greece, Egypt, Rome during the festive mass processions. The high priests used the technological innovations of that time and had such doll figures (articulated dolls) made, which were movable. This made a great impact on the common people. Gradually, such events became theatrical performances, depicting various scenes from the lives of deities, accompanied by choirs and group dances.

The situation had not changed cardinally even after the spread of Christianity. The pagan deities were replaced by the figures of the Mother of God Mary, who was already being carried around in the processions of Christian festivities.

In these processions, three types of puppet figures are worthy of note - hand puppets in which fingers were inserted; puppets moved by an actor hidden below and marionettes moved from above with a thread or wire. The term "marionette" is of Italian origin. In Europe they appeared for the first time in the 16th century.

It should be noted that puppet shows and shadow theater in Asia - in the countries of the Orient - have a much older history of existence. The puppet is actively used in the rites (of course with different meaning and function), both by the successors of the so-called "black magic" (Wudu or Voodoo) and the "white magic".

Also in Georgia the dolls in the rite have a great history. Especially in Kakheti (East Georgia), in the region of Gurdjaani, during the drought the villagers made the figure of St. Elias and carried it from house to house. They sacrificed gifts to it, they sang prayers and asked for rain. Also popular were dolls that were sewn or made especially for the sick children. Such dolls had a sack with various gifts and these dolls were carried out of the house of the sick child, they were thrown out so that the illness would leave the house...

In various regions of Georgia, puppet shows - all 3 types of puppets were present in this country - were hand puppets in which fingers were inserted; puppets moved by an actor hidden underneath and marionettes moved from above with a thread or wire. Georgian names for these puppets were different in all regions - in West Georgia - Kiko, in East Georgia - Rag Kuki, in Kartli (Central Georgia) - Tikina, Tojo Boy, in Kakheti - puppet, in Racha - queen puppet etc. This circumstance testifies that there should have been shadow theaters in Georgia as well.

The article also reports about the puppet theaters in India, also in Iran, about which the famous Georgian poet Joseph Grishashvili gave interesting information in the middle of the 20th century. Also about the shadow theater in China, and about the puppet theater Burnaku in Japan, which was founded in the 8th century.

DIE PUPPE IM RITUAL, IN DER MAGIE UND IN DER KUNST

Die Puppen stellen den ewigen Begleiter des Menschen auf seinem Lebensweg dar. Das bezeugen viele Forschungsarbeiten, historische Beobachtungen und Exkurse. Die Wissenschaftler haben folgende Tatsache aufgefunden – bereits im Paläolithikum / in der Altsteinzeit hatten unsere Vorfahren aus dem Stein geschnitzte Figuren entdeckt. Solche Puppen-Skulpturen hatten bestimmte Prädestination – in den heidnischen religiösen und kulturellen Riten wurde ihnen eine große Rolle beigemessen. Der Urmensch stellte den unmittelbaren Kontakt zum Idol, der Gottheit mittels der Puppe her. Eines der ältesten Artefakten, die diese These beweisen, wurde auf dem Territorium des heutigen Österreichs Anfang des 20. Jh.-s vorgefunden. Er stellt eine Frauenfigur - die Gottheit der Fruchtbarkeit - dar, die aus Stein geformt und gefärbt ist.

Die Funktion des Idols erhielt die Puppe schon auf der frühesten Stufe der Menschheitsgeschichte. Auf verschiedenen Kontinenten haben die Menschen Puppenfiguren verehrt, die aus Ton, Stein, Holz, Knochen, Bronze etc. angefertigt waren und verschiedene Gottheiten darstellten. Spezielle Opferstellen wurden errichtet, in deren Mitte sich während eines zahlreichen Gruppenritus die Totem-Puppenfigur den Ehrenplatz einnahm. Die Menschen waren von der Allmacht dieser Figur überzeugt.

In verschiedenen Kinder-Grabstätten wurden aus unterschiedlichem Stoff angefertigte Puppen aufgefunden – so in Ägypten, Griechenland, auf den Gebieten des Römischen Reichs, in Mesopotamien ... Die Eltern der verstorbenen Kinder waren anscheinend der Meinung, dass diese Puppen die Seelen ihrer Kinder beschützen könnten und dass die Kinder auch im Jenseits ihre Spielsachen benötigten.

Im Laufe der Zeit wurden die Formen der Idol-Puppen größer, sie wurden bei den Kult-Riten in Griechenland, Ägypten, Rom während der festlichen Massen-Prozessionen benutzt. Die Hochpriester haben die damaligen technologischen Neuerungen verwendet und solche Puppen-Figuren (Gliederpuppen) anfertigen lassen, die beweglich waren. Das machte auf das einfache Volk eine große Wirkung. Allmählich wurden solche Veranstaltungen zu theatralischen Vorstellungen, indem verschiedene Szenen aus dem Leben der Gottheiten dargestellt wurden, die von Chören und Gruppentänzen begleitet wurden.

Die Lage hatte sich auch nicht nach der Verbreitung des Christentums kardinal verändert. Die heidnischen Gottheiten wurden durch die Figuren der Mutter-Gottes Maria ersetzt, die jetzt schon bei den Prozessionen der christlichen Festlichkeiten herumgetragen wurde.

Bei diesen Prozessionen sind drei Typen der Puppen-Figuren hervorzuheben – Handpuppen, in die die Finger gesteckt wurden; Puppen, die von einem unten versteckten Schauspieler bewegt wurden und Marionetten, die mit einem Faden oder Draht von oben bewegt wurden. Der Begriff „Marionette“ ist italienischer Herkunft. In Europa sind sie zum ersten Mal im 16. Jh. erschienen.

Es muss bemerkt werden, dass die Puppenvorstellungen und das Schattentheater in Asien – in den Ländern des Orients eine viel ältere Bestehungsgeschichte nachweisen. Die Puppe wird in den Riten aktiv eingesetzt (selbstverständlich mit verschiedener Bedeutung

und Funktion), sowohl von den Nachfolgern der sogenannten „Schwarzen Magie“ (Wudu oder Voodoo) als auch der „Weißen Magie“.

Auch in Georgien haben die Puppen im Ritus eine große Geschichte. Besonders in Kakhети (Ostgeorgien) und zwar in der Gegend von Gurdjaani wurden während der Dürre von der Dorfbevölkerung Figur des heiligen Elias angefertigt und von Haus zum Haus getragen. Man opferte ihr Gaben, man sang Gebete und bat sie um Regen. Beliebte waren auch Puppen, die man für die kranken Kinder extra nähte oder bastelte. Solche Puppen hatten einen Sack mit verschiedenen Geschenken und diese Puppen trug aus dem Hause des erkrankten Kindes hinaus, man warf sie hinaus, damit die Krankheit das Haus auch verlassen sollte... In verschiedenen Regionen Georgiens wurden Puppenvorstellungen – alle 3 Puppentypen waren auch hierzulande präsent - Handpuppen, in die die Finger gesteckt wurden; Puppen, die von einem unten versteckten Schauspieler bewegt wurden und Marionetten, die mit einem Faden oder Draht von oben bewegt wurden. Georgische Namen für diese Puppen waren in alle Regionen unterschiedlich – in Westgeorgien Kiko, in Ostgeorgien – Lumpen-Kuki, in Kartli (Zentralgeorgien) – Tikina, Tojo-Junge, in Kakhети – Puppe, in Racha – Königin-Puppe usw. Dieser Umstand zeugt davon, dass es auch in Georgien Schattentheater gegeben haben sollte.

Im Artikel wird auch von den Puppentheatern in Indien, auch im Iran berichtet, wovon der bekannte georgische Dichter Joseph Grishashvili interessante Mitte des 20. Jh.-s Auskunft lieferte. Ebenfalls über das Schattentheater in China, und über das Marionettentheater Burnaku in Japan, das im 8. Jh. gegründet wurde.



1. თურქული ხალხური თოჯინების (ჩრდილების) თეატრის („ყარაგოზი“) პერსონაჟები.



2. ირანული თოჯინების თეატრის პერსონაჟები.



3. სცენა იაპონური თოჯინების თეატრის („ბუნრაკუ“) სპექტაკლიდან.



4. სცენა იტალიური მარიონეტების თეატრის სპექტაკლიდან.



5. სცენა ჩინური ჩრდილების თეატრის სპექტაკლიდან.



6. ინდური თოჯინების თეატრის („კატპუტლი“) თოჯინები.

რატული საცეკვაო დიალექტი

(ისტორიოგრაფიული წყაროები)

ქართული საცეკვაო ფოლკლორის მრავალფეროვნება, მისი გამომსახველობითი საშუალებების სიმდიდრე და თავისებურებები განაპირობა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, მთასა თუ ბარში შექმნილმა უნიკალურმა სინთეზურმა ხელოვნებამ, რომლის სინკრეტიზმში ერთიანდება ლიტერატურა, მუსიკა, მხატვრობა და ქორეოგრაფია. ყველაზე მეტი ნიმუში, ამ თვალსაზრისით, შემოინახა მთამ. ნიმუშები, რომელთა დამუშავებასა და ანალიზსაც ჩვენ ვაპირებთ, გამორჩეულია არა მხოლოდ სიმრავლით, არამედ თავისი არქაულობითა და პირველწყაროებთან სიახლოვით. ეს განსაკუთრებული საცეკვაო დიალექტი. ვფიქრობ, აღნიშნული თემის პრობლემატიკის სრულად წარმოსაჩენად, მნიშვნელოვანი იქნება მისი განხილვა ერთიან ქართულ ფოლკლორულ სივრცეში. რატული საცეკვაო დიალექტი უნიკალურია ჟანრული სახესხვაობების თვალსაზრისითაც: ჩვენ აქ ვხედავთ, როგორც უძველეს ფერხულებს, ასევე მსუბუქი იუმორით გაჯერებულ საყოფაცხოვრებო ცეკვებს, სადაც იუმორი ჩანს არა მხოლოდ შინაარსში, არამედ საცეკვაო ენაშიც.

უძველეს დროში, მე-10 საუკუნემდე, რატის ტერიტორია თაკვერის საერისთავოს სახელით იყო ცნობილი. მოგვიანებით რატის საერისთავოში სვანეთის სამხრეთი (მთარატის ტერიტორია) და ლეჩხუმის ნაწილი გაერთიანდა. რატას სამ გეოგრაფიულ არეალად ყოფენ: 1. ქვემო რატა – სოფელ ხიდისკარამდე, 2. ზემო რატა – სოფელ უწერამდე, 3. მაღალმთიანი ანუ მთარატა. მაღალმთიან რატას ქმნის სამი სოფელი – ღები, გლოლა, ჭიორა. სწორედ აქ, ყველაზე მეტად, არის შემონახული ტრადიციებით დაცული ძველი ყოფის ნიშნები.

რატას მდიდარი ხალხური საგანძური გააჩნია და საქართველოს ზოგიერთი კუთხისგან განსხვავებით, საკმაოდ კარგადაც შემოინახა. რატული საცეკვაო დიალექტი უნდა განვაცალკევოთ, ერთი მხრივ, შექმნის ადგილის, ანუ წარმომავლობის, რადგან მოცემული მასალის დახარისხებისას ეს ფაქტორი უმნიშვნელოვანესია და, მეორე მხრივ, ჟანრული კუთვნილების გათვალისწინებით.

XIX საუკუნის ჟურნალ-გაზეთები მრავლად შეიცავს ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ ცნობებს რატის შესახებ, მაგრამ ჩვენი თემისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა ერთ-ერთმა მათ შორის – რატის მიხაილოვის სასწავლებლის მეთვალყურის თანაშემწის, მღვდელ, ნ. მინდელის მიერ აღწერილმა ფერხულთა შესრულების წესმა და შეგროვებულმა ცხრა რატულმა სიმღერამ, რომლებიც მოცემულია ჟურნალში, აბრევიატურით СМОМПК – მასალათა კრებული კავკასიელ ტომთა ადგილმდებარეობის შესახებ. ჟურნალი XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში, წლების განმავლობაში გამოდიოდა თბილისში. ამ გამოცემამ ფასდაუდებელი როლი შეასრულა კავკასიის ხალხის, სხვადასხვა ეთნოსის მატერიალური თუ სულიერი კულტურის აღნუსხვა-მოპოვების საქმეში. ნ. მინდელი აღწერს რატაში ფერხულის შესრულების ძირითად წესსა და ტრადიციას. ნ. მინდელის მიხედვით, დღესასწაულებზე, ძირითადად ისტორიულ-საბრძოლო ხასიათის სიმღერებს მღეროდნენ. სიმღერებს ფერხულის თანხლებით ასრულებდნენ, ფერხული კი ორი სახის იცოდნენ: **ფერხისა ანუ ფერხული** და **წინმოდლოა**. **ფერხისა ანუ**

ფერხული ეწყობა სწორხაზოვნად მამაკაცების შემადგენლობით, მეორე მწკრივს ქმნიან ქალები ან ისევ მამაკაცები. სიმღერა მიმდინარეობს ანტიფონურად. პირველი ორი-სამი ფრაზის შესრულების შემდეგ, მწკრივები ერთიანდებიან და ქმნიან წრეს. ფერხული თავდაპირველად ნელა მოძრაობს, შემსრულებლები გადაადგილდებოდნენ ხან წინ – მარჯვნივ, ხან უკან – მარცხნივ; ნაბიჯები, რომლებიც მარჯვნივ კეთდება, უფრო დიდია, ვიდრე უკან გადადგმული, ამიტომ ფერხული თანდათან მოძრაობს (გადაადგილდება) მარჯვნივ. ფერხულის ტემპი ბოლოსკენ მატულობს. აღ. მსხალადის მიერ აღწერილ აჭარულ საძეობო ფერხულსაც ასეთივე სტრუქტურა ახასიათებს.¹ **წინამძღოლას** მართავს წინამძღოლი, რომელიც ერთმანეთის ზურგსუკან ჩამწკრივებულ ფერხულის მონაწილეებს, როგორც კაცებს, ისე ქალებს, მეთაურობს. წინამძღოლი, წითელნაჭერდამაგრებული ჯოხით ხელში, რომელიც დროშას გამოსახავს, მღერის ისტორიულ სიმღერას, ქაშრებზე ხელჩაჭიდებული მეფერხულები მას მიჰყვებიან და მოძრაობისას სხვადასხვა ფიგურას გამოსახავენ. სიმღერა აქაც ანტიფონურად სრულდება.²

აქვე, ნ. მინდელის მიერ მოცემულია ცხრა რაჭული სიმღერა: 1. „დიგორი და ბასიანი“ (ვარიანტი ფინალით – ხ. დ.); 2. „წერეთელმა დაიბარა ოსმანა და თათრის ჯარი“; 3. „დიდი აიძრა სულთანი“; 4. „ამგრიგოლემ და ბეკმიამ ერთმანეთს მისცეს ხელი“; 5. „უღელეს ჩამოდგა ოსი და დვალი“; 6. „ამირან და ყმანი მისნი სანადიროს წასულიყვნენ“; 7. „ქალსა ვისმე ერქვა შრუშანა“; 8. „ყურმა“; 9. „ქრისტე აღდგა“.

დიმიტრი არაყიშვილი რაჭულ მუსიკალურ ფოლკლორზე მუშაობისას, საგარაუდოდ, ნ. მინდელის ამ აღწერილობას ეყრდნობოდა, თუმცა მეტად ხატოვნად აღწერს „წინამძღოლას“: „წინამძღოლა“ მღერის და თან ცეკვავს, აკეთებს სხვადასხვა მოძრაობებს, ხან ტრიალებს ადგილას. ეს, გაბმული მწკრივი, იმის მიხედვით, ხან რკალივით გარშემო ერტყმევა, ხან გაიშლება სწორი ხაზით და ხან კი გველივით დაიკლავება. ხან რომელიმე საგანს შემოუვლის გარს, ამასთან, თვით „წინამძღოლს“ ხელში უჭირავს ჯოხი წითელი ხელსახოცით, რომელიც საომარ დროშას წარმოადგენს“.³

ფერხულის შესახებ საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის მკვლევარი ელენე ვირსალაძე: **„მრგვალი გადაბმული“ ანუ „ორფეხური“ ფერხული, ორ ნახევარწრედ გაყოფილი, თავთავისი კორიფე შემსრულებლით, მღერის ანტიფონურად. წრეში მხარამხარ გადაბმული მოცეკვავეები ორ ნაბიჯს მარჯვნივ და ერთ პატარა ნაბიჯს მარცხნივ გადადგამენ. სიმღერა ხანგრძლივ დროს მოითხოვს, რადგან კორიფეების შემდგომ მათ ნათქვამ ფრაზას ორივე გუნდი ცალ-ცალკე იმეორებს, ამიტომ ფერხული ერთი წრის შემოვლას 3-4 საათი უნდებოდა“.**⁴ მეტად საინტერესო განმარტებას იძლევა მკვლევარი გვერდის სქოლიოში, სადაც კიდევ უფრო აკონკრეტებს ფერხულის სტრუქტურას: **„ფერხულში ზოგჯერ ას კაცზე მეტი იყო ჩაბმული ძველად და ისეთი დიდი წრე შეიკვროდა, რომ კიდითკიდებდე ხმა ძლივს წვდებოდა. წრეში ებმოდნენ საგვარეულოების მიხედვით, ნათესავეები ერთად, ნაპირებში ვაჟები იდგნენ, რომ უცხო გვარის ქალ-ვაჟი ერთმანეთის გვერდზე მხარდამხარ გადაბმულად არ მოხვედრილიყო“.**⁵ აქედან ნათლად ჩანს ფერხულის კონფიგურაცია და შემადგენლობა – მას შემსრულებელთა თვალსაზრისით შერეული სახე ჰქონდა. ელ. ვირსალაძის ფერხულის აღწერილობა ნ. მინდელის აღწერილობასთან მსგავსებას ამჟღავნებს. მოცემული აღწერილობებით

¹ მსხალაძე აღ., აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969. გვ. 28.

² Миндели Н., Картвелския песни, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр. 124.

³ არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 14.

⁴ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 172.

⁵ იქვე.

ფერხულთა ზოგადი სახეა წარმოდგენილი.

ელ. ვირსალაძის მიერ აღწერილი ფერხულის მეორე ფორმა **სწორსაზოვანი** იყო და ერთმანეთისკენ მოძრაობდა. „**ფერხულის ორივე ეს ფორმა გულისხმობს ფერხულში ჩაბმული ორი გუნდის არსებობას (პირობითი ნახევარწრე „მრგვალ“ ფერხულში და ორი პარალელური მწკრივი). ამ ორი გუნდის „შებმა“, მათი „შეჯიბრი“ ან წამყვან კორიფეთა სიმღერაში ან უშუალოდ ორი გუნდის მონაწილეობით საფერხულო სიმღერების ძირითად მუსიკალურ ქარგას ქმნის**“.⁶ რაჭაში საფერხულოთა განსაკუთრებით დიდი რაოდენობა (სვანეთის შემდეგ) და ჟანრობრივი მრავალფეროვნება მდიდარი ფოლკლორული შემოქმედების პირდაპირპროპორციულია.

დაფიქსირებული ინფორმაციის საფუძველზე გამოისახა ფერხულის ძირითადი სახეები. მოცემული აღწერილობებიდან შეგვიძლია რაჭული ფერხულის ფორმის შესახებ, დავასკვნათ: 1. **ფერხისა ანუ ფერხული**, ანტიფონური, ორ მწკრივად განლაგებული – ერთი მამაკაცების, მეორე ქალების ან ისევე მამაკაცების შემადგენლობით, რომელიც პირველი ორი-სამი ფრაზის შესრულების შემდეგ ერთდება, **ქმნის წრეს** და მოძრაობს მარჯვნივ; 2. **წინამძღოლა**, ანტიფონური, ზურგსუკან ჩამწკრივებული, ქამრებში ხელეზაბმული, როგორც ქალთა, ასევე მამაკაცთა შემადგენლობით მოძრავი მწკრივი, რომელსაც წითელნაჭერდამაგრებული ჯოხით ხელში, წინამძღოლი მიუძღვის და მოძრაობაში სხვადასხვა ფიგურას ქმნის; 3. **სწორსაზოვანი**, ანტიფონური, შემდგარი ორი მწკრივისგან, რომელიც ერთმანეთისკენ მოძრაობს.

ზემოჩამოთვლილი ტიპოლოგია გვაუწყებს ფერხულთა ზოგადი არქიტექტონიკის შესახებ. მაგრამ როდესაც საქმე ეხება საცეკვაო ლექსიკას, თითოეულს სხვადასხვა სამეტყველო ენა ახასიათებს. ფერხულების კლასიფიცირება შესაძლებელია ფორმის, ჟანრისა და საცეკვაო ლექსიკის მიხედვით. ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებთა დიფერენცირებისას, რელევანტურია, აქცენტი საცეკვაო ლექსიკაზე გაკეთდეს. თუმცა, ამ შემთხვევაში ვამჯობინეთ განმსაზღვრელ-განმაპირობებელი ჟანრული ფაქტორი ყოფილიყო. რაჭული საფერხულოების ჟანრული მრავალფეროვნება საშუალებას გვაძლევს დავაფიქსიროთ ის ნიშნუბებიც, რომელთაც საფერხულო ნაწილი დაკარგული აქვთ და ზოგჯერ ტექსტისა და მუსიკის, რიგ შემთხვევაში კი, ტექსტის სახით არიან შემორჩენილი (არ გამოვიციხავთ მათი სრული სახით აღდგენის შესაძლებლობას). ფოლკლორში ჟანრს, ძირითადად ტექსტი განსაზღვრავს და არა ქორეოგრაფიული ან მუსიკალური ნაწილი. ჟანრობრივი მოტივი არ განსაზღვრავს მოძრაობას და არც მოძრაობას აქვს ჟანრის დეფინიცირების შესაძლებლობა. მაგ.: აბსოლუტურად განსხვავებული ჟანრული კუთვნილების ფერხულებს ახასიათებს ერთი და იგივე საფერხულო მოძრაობა, მიუხედავად იმისა, რომ მათი მუსიკალური ნაწილი დამოუკიდებელია. ე. ი. ტექსტი და მუსიკა განსხვავებული – ქორეოგრაფია ერთგვაროვანი. რამ განაპირობა ამ ასპექტის წარმოქმნა? აქ ერთი უმთავრესი დეტალი იჩენს თავს: საფერხულო-სამოდრო ლექსიკის დაკარგვა. შესაძლოა, ქორეოგრაფიული ნაწილის გაქრობა გამოიწვია ამ ნაწილის შეზღუდულობამ დამაგრების საშუალებების სიმცირის თვალსაზრისით ან, შესაძლოა, არც არასოდეს ჰქონდა და დაექვემდებარა იმ საერთო ტრადიციას, რომელიც რაჭაში არსებობდა. მაგალითისთვის: სხვადასხვა ჟანრის ფერხულებს – სამონადირო – „ქალსა ვისმე“, „ამირანი“, საბრძოლო-ისტორიული – „მაღლა მთას მოდგა“, „შავლეგო“, ე. წ. საყოფაცხოვრებო – „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, „ქვედრულა“, აბსოლუტურად იდენტური საცეკვაო ლექსიკა გააჩნიათ. ამიტომ, ასეთ მერყევ მსაზღვრელობით სურათში უფრო მყარად ჟანრობრივი

⁶ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“ თბ., 1964, გვ. 172.

ფაქტორით განსაზღვრული დიფერენცირება-კლასიფიკაცია მივიჩნით.

რაჭული საცეკვაო დიალექტის **პირველი შტო** მიმართულია სვანეთისკენ. ორივე დიალექტში გვხვდება საფერხულო ნაწარმოებთა თითქმის იდენტური დასახელება ვარიანტული სახესხვაობით. ზოგადად სვანურ და რაჭულ ფერხულთა კონფიგურაციული არქიტექტონიკა და კომპოზიცია თითქმის იდენტურია, ხოლო საფერხულო მოძრაობებს დიალექტური, თუმცა მსგავსი იერსახე გააჩნია. რაჭული და სვანური ფერხულების ანალოგიების შესახებ საუბრობს ქორეოლოგი ლილი გვარამაძე.⁷

რაჭული საცეკვაო დიალექტის **მეორე შტო** აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც მთას, ასევე ბარს, დაუკავშირდა. ცალად და წყვილად შესასრულებელი ცეკვების საბაზო მოძრაობა-ილეთები – დავლა, ქრიალა სვლა, ჩაკერათა ნაირსახეობები, მკლავთა მდგომარეობები – შესრულების დიალექტური მანერის გათვალისწინებით, მსგავსებას ამჟღავნებს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკასთან.

მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველია ბესარიონ ნიჟარაძის მიერ მთარაჭის ერთ-ერთ სოფელში, ღებში, ნანახი ფერხული – ქალთა „სიმღერა-ფერხული“ და მისი მიზანი კიდევ უფრო საინტერესო: **„მე მსურდა, აქაურების და სვანების სიმღერის კილო და ფეხი შემეღარებინა“**.⁸ ასევე აღნიშნავს, რომ სვანებსა და ღებელებს საერთო მხოლოდ ერთი ფერხული – „უშკულა ხევი დაიდრა“, გააჩნიათ. მკვლევარი რაჭულ და სვანურ საფერხულოებს შორის მხოლოდ მცირედენ მსგავსებას აღნიშნავს და ხაზს უსვამს რაჭული საფერხულოების ერთგვაროვანი მოძრაობით შესრულებას, განსხვავებით სვანური საფერხულოებისგან, რომლებსაც მრავალფეროვანი საცეკვაო ლექსიკა გააჩნიათ. აღწერილობაში ვკითხულობთ: **„თვით ფეხის ხმარება ფერხულის დროს ცოტათი ჰგავს სვანურს, განსხვავება უფრო მეტია. აქ მარტო ერთნაირი ფეხის ხმარება სცოდნიათ ყოველს სიმღერის დროს, სვანეთში – კი მეტადრე უშკულის საზოგადოებაში, რომელიც განთქმულია მთელს სვანეთში თავისი სიმღერა-ფერხულით სხვა-და-სხვანაირი ფეხის ხმარება იცინა; მაგალითად, სიმღერა „რაჯენა“ სხვანაირ ფეხის ხმარებას თხოულობს, „თარაყულ“, „კვიცი მურგველ“, „დიდება თარინგლეზელარ“, „დიდება ლამარია უშგვლაშს“, „ყაისირა“ და სხვას სხვანაირი ფეხი უნდა“**.⁹ მიუხედავად ღილი პატივისცემისა, ვერ დავეთანხმები მკვლევარს შეფასებაში, რადგან მან მხოლოდ ერთ საფერხულო ნიმუშზე დაყრდნობით გამოიტანა დასკვნა. როგორც ზემოთ იქნა წარმოდგენილი, ფერხულის ფორმის 3 სახეობა დაფიქსირდა. ფორმას კი მისთვის დამახასიათებელი სამეტყველო ენის შესატყვისობაც ახასიათებს.

სანამ ფოლკლორულ ნაწარმოებთა განხილვაზე გადავიდოდეთ, ზოგადად შევეხოთ იმ წეს-ჩვეულებებს, რომლებსაც რაჭველები წელიწადის სხვადასხვა დროს სხვადასხვა მიზეზით მართავდნენ და ცეკვის ელემენტებსაც შეიცავდნენ.

რაჭაში ბერიკულ სანახაობას „ბებურები“ და „ჩარირამას პატარძალი“ წარმოადგენდნენ. **„ჩარირამა“** საფერხულო წყობის ბერიკული სანახაობაა, რომელსაც ყოველ კვირა დღეს სანახაობზე (სანახაობის გასამართი და სასაუბრო ადგილი) მართავდნენ. მისი სიუჟეტი ბერიკაობისთვის დამახასიათებელი ღვთაების სიკვდილის, მისი დატირებისა და გაცოცხლება-აღდგომის ნაშთს წარმოადგენს. აქ საფერხულო მწყობრი ტექსტისა და ჰანგის მთქმელი აღარ არის. ტექსტი, ჰანგი და ქმედება მთლიანად წრისშიგნითა მოთამაშის

⁷ გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 20.

⁸ ნიჟარაძე ბ., (თავისუფალი სვანი) ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, ტ. 2, თბ. უნ-ტის გამ-ბა, თბ., 1964, გვ. 53.

⁹ იქვე.

მიერ სრულდება. ფერხულს მხოლოდ ტამისცემა, ერთი და იმავე სიტყვების წამღერებით წრისშიგნითა მოთამაშეებისათვის აკომპანემენტის ფუნქცია აქვს შენარჩუნებული. ამიტომ, ამ ბერიკულ სანახაობაში საფერხულო მწყობრს თავისი ადრინდელი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს.¹⁰

მისწერი ხასიათის ცეკვა-თამაშობათა და ჯადოსნურ საწესო ქმედებათაგან აღსანიშნავია თეატრალიზებული „ცხენკაცობა“ და „ომანგელობა“. „ცხენკაცობის“ აუცილებელი რეკვიზიტი ხისაგან გაკეთებული ცხენკაცა გახლდათ, რომელსაც მასზე გადაძვლადი ბიჭი კარდაკარ სოფელში დააგელებდა. დანარჩენი ორი-სამი მისი ამხანაგი კი გარმონითა და დაირით თანხლებას უწევდა.¹¹

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო მეტად საინტერესო რიტუალმა, რომელსაც სპარტაკ რეხვიაშვილი მოგვითხრობს მთის რაჭაში შემორჩენილი საწესო ქმედებების აღწერისას. თებერვალში, ასტრალური ღვთაებებისადმი მიძღვნილ წეს-ჩვეულებათა შორის „განსაკუთრებით საყურადღებოა ქალთა საფერხულო სიმღერა „სარალე“, რომელიც ამ დროს (თებერვალში – ხ. დ.) სრულდებოდა. ამ სიმღერა-ფერხულის შესრულების წესი ასეთი იყო: დედაკაცები ჩაებებოდნენ ფერხულში, აქედან ერთ-ერთი მათგანი გამოეყოფოდა და მიწაზე დაიროქებდა, პირს მზისკენ იზამდა, ცალი ხელით მიწას შეეხებოდა, მეორე ხელს თავისი სხეულის იმ ადგილზე იცემდა, რომელსაც სიმღერის დროს ახსენებდა და ასე სიმღერით ჩამოთვლიდა ადამიანის სხეულის ნაწილებს. დანარჩენი დედაკაცები მის მახლობლად მოძრაობდნენ და ყოველი მუხლის ბოლოს იმეორებდნენ კორიფეს ნათქვამს და თან „სარალეს“ დასძახოდნენ. ყოველივე ეს ხდებოდა შეწყობილად, რიტმში ისმოდა ქალთა სიმღერის სევედიანი მელოდია. ასე მაგალითად:

დაიროქებული დედაკაცი:

ვაიმე თავო,
ვაიმე თვალო,
ვაიმე გულო,
ვაიმე წინო (წელო)
და ა. შ.

ქალთა გუნდი:

თავო სარალეო,
თვალო სარალეო,
გულო სარალეო,
წინო სარალეო!

ამ სიმღერას, მთქმელთა განმარტებით, თავისი გარკვეული ფუნქცია ახასიათებს. მის დანიშნულებას წარმოადგენს მითიურ არსებათა ანუ ზეარსებათა გულის მოღმობიერება, მათ წინაშე მუხლმოდრეკა, თავის შეწყალება, რათა ავადმყოფობა სხეულიდან განიდევნოს.¹²

ზემოაღწერილი სახიობის რამდენიმე სიმპტომატური ნიშანი გვაფიქრებინებს, რომ ზებუნებრივი ძალებისადმი ნაყოფიერების გამოთხოვის რიტუალთან გვაქვს საქმე; კერძოდ: ტრადიციულად თებერვალში ჩატარებული წეს-ქმედებები განაყოფიერებას უკავშირდება; პირით მზისკენ – როგორც ნაყოფიერების მარგანიზებული ღვთაებისკენ მიქცევა; ამასვე მიეწერება პროტაგონისტის მიწაზე დაიროქება და ერთი ხელით მასთან კავშირის შენარჩუნება. სამწუხაროდ, ამ აღწერილობას არ ახლავს გუნდის მიერ შესრულებული საფერხულო ლექსიკა. სავარაუდოდ, მეფერხულეთა საცეკვაო ლექსიკა რთული არ უნდა ყოფილიყო, რადგან აქცენტები კორიფეს როლზე კეთდება და ყურადღებაც

¹⁰ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (წ. I, ხალხური საწყისები); „განათლება“, თბ., 1983, გვ. 244.

¹¹ იქვე, გვ. 28.

¹² რეხვიაშვილი ს., საწესო ლექს-სიმღერები მთის რაჭაში, „საბჭოთა ხელოვნება“, №8, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1962, გვ. 79.

პროტაგონისტიკენაა მიმართული.

რაჭული ქორეოგრაფიული შემოქმედების შესწავლის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ჟანრული დიფერენცირება და მათი ცალკეული განხილვა, რადგან ყოველი მათგანი კულტურული მემკვიდრეობის შესაბამისი ეპოქალური შრის შემცველი და მატარებელია. საცეკვაო ფოლკლორი გამოირჩევა ჟანრული მრავალფეროვნებით: სამონადირო, ისტორიული, საგმირო-პატრიოტული, რელიგიურ-რიტუალური, სატრფიალო, კლასთა შორის ბრძოლის ამსახველი. მიზანშეწონილი იქნება თუ ცალ-ცალკე განვიხილავთ საფერხულო და საცეკვაო შემოქმედებას.

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოთეკის არქივი ინახავს რაჭული სასიმღერო ფოლკლორის მნიშვნელოვან რაოდენობას, აქედან საცეკვაო-საფერხულოთა წილი საკმაოდ მოცულობითია. საფერხულო და საცეკვაო სიმღერების მნიშვნელოვანი რაოდენობის მიუხედავად, როგორც მასალის შესწავლიდან დადასტურდა, ყველაზე მყიფე და დაუცველი ქორეოგრაფიული ნაწილი აღმოჩნდა. ვერბალურმა ტექსტმა და მუსიკალურ-ვოკალურმა სეგმენტმა მეტი მდგრადობა გამოიჩინა და თავი შემოინახა იმ დრომდე, როდესაც ჩამწერი აპარატურის გამოგონება გახდა შესაძლებელი.

ავთანდილ თათარაძის მიერ შეგროვებული რაჭული საცეკვაო ფოლკლორის ნიმუშები ფასდაუდებელ საგანძურს წარმოადგენს და დიდი სამსახური გაგვიწია ამ საცეკვაო დიალექტზე მუშაობისას, მათ შორისაა: „მაღლა მთას მოდგა“, „დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი“, „ჟუჟუნა“, „ქალსა ვისმე“, „ამირანის ფერხული“, „თამარ ქალი“, „ოსიე“, „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, „რაშოვდა“. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი საცეკვაო ნიმუშებისა, მოიპოვება, ასევე სხვადასხვა ფოლკლორული ჯგუფის მიერ აღდგენილი და მაყურებლის წინაშე წარმოდგენილი ნაწარმოებები, რომელთაც ქვემოთ წარმოვიდგენთ.

რაჭული ქორეოგრაფიული ფოლკლორის განხილვა **სამონადირო ფერხულებით** იწყება, რადგან შინაარსიდან გამომდინარე, ქრონოლოგიურად ეს ჟანრი უძველესია. მკვლევარები თვლიან, რომ სამონადირო პოეზიის სახეები განსაკუთრებით დამახასიათებელია ერთ-ერთი ყველაზე არქაული შრომის სიმღერის – მთიბლურისათვის. მთარაჭაში, შრომის სიმღერებად ქალთა „ქორქალი“ და მამაკაცთა „ლულუნი“ ითვლება. „ქორქალი“ მკის, ხოლო „ლულუნი“ თიბვის დროს სრულდებოდა. მკაცა და თიბვაც წაქცევასთან ანუ გარდაცვალებასთან ასოცირდებოდა. ეს ტექსტები მიცვალებულთა დატირების – ზრუნის დროს იქმნებოდა და შემდგომ ზემოთ აღნიშნული შრომის პროცესის თანხლებით მეორდებოდა. აქედან გამომდინარე მათ, მინორული ხასიათი ჰქონდათ. მათ, ასევე „მთიბლური შაირი“ ეწოდება. მსგავსი ტრადიცია ხევსურეთშიც არსებობდა და „გვრინი“ ერქვა¹³.

რაჭულმა ფოლკლორმა შემოინახა ისეთი უძველესი უნიკალური ეპიკური ტილოები მონადირული ეპოსისა, როგორებიცაა: **„ჩემო ყურშაო“**, **„ამირანი“**, **„ავთანდილ გადინადირა“**, **„ქალსა ვისმე“**, **„ია მთაზედა“**, თუმცა ამ უკანასკნელმა დაკარგა თავისი რიტუალურ-საწესო მნიშვნელობა და იქცა სატრფიალო შინაარსის ბალადად. გიორგი კალანდაძე აღნიშნავს, რომ „ძველი ქართული ხალხური საფერხულო სიმღერები მეტწილად ბალადური ხასიათისაა“.¹⁴ რაც შეეხება ქორეოგრაფიულ სურათს, მათმა ნაწილმა ტექსტის სიმყარეს კონკურენცია ვერ გაუწია და ჩვენამდე ვერ მოაღწია.

¹³ ნაკაშიძე ქ., ქართული გლოვის სიმღერა, მესხეთი (საისტორიო კრებული), თბილისის უნივერსიტეტის გამბა, თბ., 1999, გვ. 92-99.

¹⁴ კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957, გვ. 30.

სამონადირო ეპოსის მარგალიტად მთელ საქართველოში მეტად პოპულარული და გავრცელებული, „ჩემო ყურშაო“, შეიძლება ჩაითვალოს. „ჩემო ყურშაოს“ საუკეთესო მთქმელად დავით გურამიშვილი ყოფილა აღიარებული. ამას ახსენებს კიდევ თავის „დავითიანში“:¹⁵

ცნობილია „ყურშაო“-ს მრავალი ვარიანტი. ჩვენამდე მოღწეული ლექსების უმრავლესობა ჩაწერილი ყოფილა რაჭაში და სწორედ რაჭაში ჩაწერილი ტექსტები გახდა უმეტესად მეცნიერთა დაინტერესების საგანი. მიუხედავად იმისა, რომ ეპიკური ძეგლის ტექსტური ვარიანტები, რაჭის გარდა, აღმოჩენილია სვანეთში, ქართლ-კახეთში, მთიულეთში, ხევსურეთში, ხევში, თუშეთსა და ფშავში, ფერხულის ტექნოლოგიური მასალა, გარდა მთარაჭისა, არსად შემორჩენილა. (ამის თქმის საშუალებას მძლევს უახლოეს მომავალში მისი აღდგენითი სამუშაოების დაწყება, ავთენტურ მასალაზე დაყრდნობით, ეთნომუსიკოლოგ თორნიკე სხიერელის მიერ). დ. ჯანელიძე „ყურშას“ უძველესი სახეობის საფერხულო წყობის ერთპირ ფერხულად მიიჩნევს. „**მას თავისი მოძახილი, ე. ი. ჰანგისა და სიტყვების მთქმელი და შემბანებელი, შემზობელი მთელი გუნდი ჰყავს.**“¹⁶ ამ აღწერილობის მიხედვით, კი „ყურშა“ ერთპირი შესრულების წესით არ უნდა ხასიათდებოდეს.

როგორც ელენე ვირსალაძე გადმოგვცემს: „**ყურშას ლექსი ორგანულად არის ჩართული ივანე ქვაციხისელის სახელთან დაკავშირებულ თქმულებაში, მაგრამ, იგი არსებობს დამოუკიდებელი საფერხულო სასიმღერო ლექსის სახით. მას ინდივიდუალურადაც, ჭიანურის აკომპანიმენტით ასრულებენ. ამ საფერხულოს მელოდია მეტად არქაულია, მინორული, დატირების ტიპისა. მის შესრულებაში გუნდის, ფერხულის ორი ნახევარწრე მონაწილეობს. ლექსის წყობა, რეფრენი, მისი საფერხულო შესრულება – ყველაფერი მოწმობს მის უძველეს ხასიათზე.**“¹⁷

რაჭაში გავრცელებული იყო თქმულება, რომელიც **ივანე ქვაციხისელის** ამბავს უკავშირდება. ლექსი ივანე ქვაციხისელზე ქართული ფოლკლორის მეტად საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს. გარდა რაჭისა, სოფ. ქურთაში (შიდა ქართლი –ხ.დ.) რაჭველების ჩასახლებაში ფართოდ იყო გავრცელებული სამონადირო ციკლის თქმულება „ქვაციხის თებრუ ივანე“, რომელიც ლექს „ყურშას“ შინაარსის ზოგიერთ დეტალსაც შეიცავს.¹⁸

მთარაჭული ლეგენდის თანახმად, იმ უზარმაზარი ქვის „ქვაციხის“ მახლობლად (სოფ. გონა, ღებთან ახლოს – ხ. დ.) აშენებულია ეკლესია, სადაც იმართებოდა ქვაციხესა და ქვაციხისელის სახელთან დაკავშირებული დღეობა. აღდგომის მესამე ორშაბათს აქ ასრულებდნენ ფერხულს, სადაც იმღერებოდა ყურშას ლექსი-დატირება.

ამ დღეობას ლობჟანიძეების დღეობას უწოდებდნენ. „ყურშას“, იმავე ქვაციხისელის ლექსს, გადმოცემით, თიბვის დროსაც დაუღუღუნებდნენ ხოლმე. მსგავსი შინაარსის ფოლკლორული ნიმუშები მოიპოვება საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილშიც. როგორც ვიცით, წმინდა გიორგიმ წარმართული ნადირთღვთაების ფუნქციები შეითვისა და იქცა არა ნადირთა, არამედ მონადირეთა მფარველად. ალბათ, ამით არის განპირობებული, რომ სახელგანთქმული მონადირის, ივანე ქვაციხისელის ამბავს ლექსი-დატირების სახით სწორედ გიორგობას იტყვიან სოფელ ღებში. სოფელ სორში კი „ნაციხურობას“ აღნიშნავენ. ამ ორ სახალხო საწესჩვეულებო რიტუალს ივანე ჯავახიშვილი წმ.

¹⁵ ჯანელიძე დ., სახიობა, „ხელოვნება“, თბ., 1958, გვ. 216.

¹⁶ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (წ. I ხალხური საწყისები), „განათლება“ თბ., 1983, გვ. 93.

¹⁷ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 65.

¹⁸ Миндели Н., Селение Сори, СМОМПК XIX, отд. I. Тифлис, 1894 г., стр. 126.

გიორგის კულტს უკავშირებს და აიგივებს. „ნაციზურობა“ იმართებოდა „ვაჟების ბედზე“. შეკრებილი მოსახლეობა ლოცულობდა წმ. გიორგის ხატზე. **„ლოცვის შემდეგ მლოცველები, რომელთა შორის ქალებიც იყვნენ, მართავენ ფერხულები, მღეროდნენ სიმღერებს, ცეკვავდნენ, მზიარულობდნენ გათენებაში, გამთენიისას ბრუნდებოდნენ შინ“**.¹⁹ ქალღვთაება დალის მსხვერპლი სვანურ ფოლკლორში მონადირე ბეთქილია, აღმოსავლეთ მთიანეთში ჯარჯი. სამონადირო ეპოსის აღმოსავლეთ მთის დიალექტური ნაირსახეობა მხოლოდ საფერხულო ლექსის სახით შემორჩა, სვანურ საცეკვაო დიალექტში კი სრულად ფერხულის „ბალილ ბეთქილი“ სახით.

ყურშას მსგავსი ძალი ახლავს **ამირანსაც**. კლდეზე მიჯაჭვულ დევემირს ერთგული მეგობარი ეხმარება თავისუფლების მოპოვებაში. ივანე ქვაციხისელსა და ამირანს შორის ერთგვარი პარალელის გავლების მოტივი წარმოიქმნება. ამირანის თქმულების რაჭული ვარიანტი ერთ-ერთი უძველესი ვარიანტია. გ. კალანდაძე ძველ სამონადირო ბალადებს აკუთვნებს ლექსს, **„ამირან და ძმანი მისნი“** და ერთპირ ფერხულზე შესასრულებელ სიმღერად მიიჩნევს: **„ასე სრულდება იგი დღესაც ზემო რაჭაში. სიმღერის წამყვანია ერთი კორიფე, რომელიც ძირითად ტექსტს მღერის, ხოლო გუნდი მას ეხმარება და ყოველი სტრიქონის დასასრულს – ერთ ან ორ სიტყვას, ოთხი მარცვლისაგან შემდგარს – იმეორებს. ამგვარი განმეორებანი ცეკვის რიტმს აწესრიგებს და ამბის შთაბეჭდილებას აძლიერებს მსმენელში.**

ამ ლექსის სვანურ ვარიანტს „ამირანის ფერხული“ („ამირანი ჭიშხაშ“) ჰქვია (სვანური პოეზია“, 1939, გვ. 383). თვით სახელწოდება გვიჩვენებს, რომ სვანეთშიაც ეს ლექსი ფერხულზე სრულდებოდა. სვანური ტექსტი ვრცელია. მასში ამირანის დევთან ბრძოლის ეპიზოდითაა შეტანილი.²⁰ სავარაუდოდ, არც „ამირან და ძმანი მისნი“ უნდა იყოს ერთპირ ფერხულზე შესასრულებელი სიმღერა.

რაჭული ფერხული სრული სინკრეტული სახით არის შემორჩენილი. ავთანდილ თათარაძე „ამირანის ფერხულისა“ და საბრძოლო-ისტორიული ჟანრის ფერხულის – „მალა მთას მოდგა“ – საცეკვაო ლექსიკას ანალოგიურად თვლის.²¹ ფერხულში მონაწილეობენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები. მუსიკალური ზომა 4/4. მრგვალი, წრედ შეკრული საფერხულო ფორმა.

„ყურშას“ დამუშავების შემდეგ იხსნება კიდევ ერთი უძველესი მითოსური ორიგინალური ძეგლი დაკავშირებული მონადირულ ხანასა და კულტთან **„ქალსა ვისმე ერქვა შრომანი“**, (შემოკლებით – „შრუმანი“), რომელიც „ამირანისა“ და „ყურშა“ – „ივანე ქვაციხისელის“ ამბის წინამორბედად წარმოგვიდგენია.

„შრუმანას“ შესახებ შემდეგი ცნობა მოგვეპოვება: **„ამ ფერხულის მონაწილენი მხოლოდ ქალიშვილები არიან. ფერხული იწყება არა წრით არამედ სწორი ხაზის მწკრივით, შემდეგ კი შეადგენენ წრეს, რომელიც სარიტუალო ხასიათს ატარებს. სიმღერა სრულდება ორ გუნდად, ანტიფონურად, როგორც ყველა ამ სახის სიმღერა.**

ამ სიმღერას იგივე ტექსტი აქვს, რაც საფერხულო „სიო-შრუმანას“ (აქ მხოლოდ სახელწოდებაა შემოკლებული). ამ ჯგუფის სიმღერების შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ თუმცა ისინი წარმოადგენენ ძველი საკულტო დანიშნულების ფერხულის გადმონაშთს, მაგრამ ახლა დაკარგული აქვს ის ფუნქცია, რომელიც ენიჭებოდათ ძველად და

¹⁹ Миндели Н., Селение Сори, СМОМПК XIX, отд. I. Тифлис, 1894 г., стр. 126.

²⁰ კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957, გვ. 84.

²¹ თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 139.

შემორჩენილან როგორც ჩვეულებრივი სახის საფერხული სიმღერები“²²

ფერხულს „ქალსა ვისმე“ (იგივე „შრუმანა“), ავთანდილ თათარაძე ნაშრომში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითადი საკითხები“, პატრიოტული ხასიათის ფერხულად მიიჩნევს. ამის საფუძველად მოჰყავს თავად ერისთავის ქალის თავგანწირული საქციელი. მისი აზრით, ამ ფერხულის შექმნის მიზეზი არის VIII ს. 60-იან წლებში, „ქართლის ცხოვრების ქრონიკებში“ მოთხრობილი, ერისთავის ქალის თვითმკვლელობის ამბავი.

ელ. ვირსალაძის ნაშრომში „ქართული სამონადირო ეპოსი“, ეს ნაწარმოები დეტალურად არის განხილული. ავტორი მას შორეული წარსული პერიოდის ძეგლად მიიჩნევს და უკავშირებს სამონადირო ეპოსს. მისი არგუმენტირებული კვლევა და მტკიცება ეჭვს არ ბადებს და აბათილებს იმ ზედაპირულ ვერსიას, რაც ერთი შეხედვით გახდა სარწმუნო მკვლევართა ნაწილისთვის: **„ეს ლექსიც, „ყურმას“ მსგავსად, უბველესი საფერხული შესრულებისაა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ფერხულის შესრულებას რაჭაში დღემდე აშკარა საწესო ხასიათი აქვს შერჩენილი. ამ ფერხულს, ისევე, როგორც ბეთქელის ფერხულს სვანეთში ადების ღამის წინა დღეს ასრულებდნენ ქალები. ამ დღეს ქალები დიდიდან არც წყალს არ ეკარებოდნენ (აქედან ტერმინი „ურწყობა“). ამ ლექსის და კიდევ რამდენიმე საწესო საგანაფხული სიმღერის მღერით, ქალთა ფერხული სოფლის ყოველ სახლს მოივლიდა, ხოლო საღამოს ყველიერი იწყებოდა. მთა რაჭის მთქმელთა მოწმობით, ეს ფერხული ძირითადად ქალთა მიერ სრულდებოდა (რაც აგრეთვე მის არქაულობას მოწმობს)“²³**

„ქალსა ვისმე“ ორპირული, სამხმიანი სიმღერაა, მუსიკალური ზომით 3/4. ავთანდილ თათარაძის დაფიქსირებულ ვერსიაში ფერხულის შემადგენლობა შერეულია და წრიული საფერხული ფორმა აქვს. აღნიშნული ფერხულის დღევანდელ ვერსიებში საფერხული ნაწილს ძირითადად ებმის „რაშოვდა“ და „გასტაკუნი“, რაც ქორეოგრაფის (ან ანსამბლის ხელმძღვანელის – ხ. დ.) სასცენოდ შედგენილი ნაწარმოების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ანსამბლ „ძირიანის“ შესრულებულ „ქალსა ვისმეს“ არ ახლავს სხვა რაიმე სწრაფი ცეკვა და უფრო ახლოსაა ავთენტურობასთან.²⁴ ეს დეტალი მიმანიშნებელია სასცენო ქორეოგრაფიაში ფართოდ გავრცელებულ და მიღებულ ჩვევაზე, როდესაც ფერხულს რომელიმე სწრაფი ცეკვა აგრძელებს და ასრულებს.

ფერხულების: **„ქალსა ვისმე“, „ამირანის ფერხული“, „მაღლა მთას მოღვა“** საცეკვაო ლექსიკა ა. თათარაძის მიხედვით („ქართული ხალხური ცეკვა“) **იდენტურია**. აქედან პირველი ორი სამონადირო, ხოლო უკანასკნელი, მისი ტექსტის საბრძოლო შინაარსიდან გამომდინარე ისტორიულ ჟანრს განეკუთვნება.

შემდეგი რგოლი, რომელიც სამონადირო ეპოსის ერთიან ჯაჭვს ზრდის, გახლავთ საფერხული – **„ია მთაზედა“**. ქართული ფოლკლორის ეს უნიკალური ნიმუში შემოინახა როგორც მთამ, ისე ბარმა. ელ. ვირსალაძის „ქართულ სამონადირო ეპოსში“ დაცული ტექსტი დედაკაცების ფერხულისა, „ია მთაზედა“, ქართლშიც იცოდნენ.

გ. კალანდაძე, ლექსს, „ია მთაზედა“, სატრფიალო ბალადებს შორის ასახელებს და აღნიშნავს, რომ მის პირვანდელ გუნდურ-საცეკვაო დანიშნულებას ლექსის კომპოზიცია, თავისი დიალოგური ხასიათით, ნათლად ადასტურებს. მის არქაულობას ადასტურებს

²² არაყოფილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 15.

²³ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 68.

²⁴ მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეხუთე ნაწილი, <https://www.youtube.com/watch?v=2E1Oov01cS> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

ასევე სხვა სასიძღვრო ლექსებისათვის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის, ირმის, არსებობა, რომელსაც სანადიროდ წასულ სიძე-სიმამრს შორის, სიძე კლავს, შემდგომ კი თავად სიმამრის ტყვეით კვდება.

„ამ ლექსის დიალოგური აგებულება და ტექსტის არქაულობა გვაფიქრებინებს, რომ იგი თავდაპირველად საგუნდო-საცეკვაო სიმღერა იყო. სიმღერის პირველ ნაწილს გუნდი ასრულებს, ხოლო მეორე ნაწილს, მამა-შვილის დიალოგს, – გუნდის ორი კორიფე:

გ უ ნ დ ი: ია მთაზედა, თოვლიანზედა,

ია დავთესე, ვარდი მოსულა, და ა. შ.²⁵

ამ ბალადის მთიულური ვარიანტი ვრცელია. შემდგომ ფერხული აგრძელებს იმ ტრაგედიის აღწერას, რაც ტექსტშია მოცემული. იგი ქალის მიერ საქმროს დატირებით გრძელდება, სადაც ქალი მამას სანთელსა და ცულ-წალდს სთხოვს დაღუპული საქმროსკენ გზის გასაკვალად. ორივე ვარიანტისთვის დამახასიათებელია ტრაგიზმი და ემოციური სიმძაფრე.

მამე ცულ-წალდიო,

გზა ჩაეიკაფოვო,

მამე სანთელიო,

გზა გავინათლოვო და ა. შ.²⁶

ფოლკლორულ ნიმუშებს – „ჩემო ყურშაო“, „ივანე ქვაციხისელი“, „ქალსა ვისმე“ – რიტუალური ხასიათი აქვთ შემორჩენილი, „ია მთაზედა“ კი არის ამ სიუჟეტის განვითარების შემდგომი საფეხური, რომელსაც საყოფაცხოვრებო ბალადის სახე აქვს მიღებული. ამასვე ადასტურებს გ. კალანდაძის მონოგრაფიის სპეციალური თავი მიძღვნილი სამონადირო ბალადისადმი. მისი აზრით, სამონადირო-საფერხულ სიმღერების სახით ჩვენამდე შემონახა ძველი ქართული ბალადები, რომლებიც ნადირობის ღვთაების სადიდებლად გამართულ დღესასწაულზე ცეკვის თანხლებით სრულდებოდა²⁷. ელ. ვირსალაძე კი აღნიშნავს, რომ საზოგადოების განვითარებასთან ერთად, ძველმა საწესო-რიტუალურმა ჩვეულებებმაც აზრი დაკარგა და დროთა განმავლობაში ტრანსფორმირდა, სხვა ჟანრში გადაინაცვლა. ამიტომაც, მიუხედავად მონადირეობის თემასთან უშუალო კავშირისა, „ია მთაზედა“, გაერთიანებულია სატრფიალო ბალადებში.

სამონადირო ფოლკლორის ნიმუშად ითვლება კიდევ ერთი საფერხულ სიმღერა

„ავთანდილ გადინადირა“:

ავთანდილ გადინადირა

ქელი მაღალი, ტყიანი და ა. შ.²⁸

ეს საფერხულ ლექსი ამოღებულია „ტარიელიდან“, ანუ „ხალხური ვეფხისტყაოსნიდან“. მეცნიერების აზრით, იგი ანალოგს პოულობს ქართულ პოპულარულ სიმღერასთან:

ჩვენს მეფეს უნადირნია

საფარავნოს ტბაზედა,

მოუკლავს ფური ირემი,

გადუკიდია მხარზედა.²⁹

²⁵ კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957, გვ. 96.

²⁶ იქვე, გვ. 97.

²⁷ იქვე, გვ. 82.

²⁸ ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესწვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 88.

²⁹ იქვე.

რაჭაში, უწინ, „ავთანდილ გადინადირას“ მაყრულ სიმღერად მიიჩნევენ: „რო ვიმღერებდით:

**ნეტავ ნეფის დედასაო,
რა კარგი რბალი მოგვყავსო.**

მას აუცილებლად მოვაყოლებდით „ავთანდილ გადინადირას“.³⁰

ამასვე ადასტურებს სხვა ინფორმატორიც: „მაყრული სიმღერაა ეს – „ქალებმაც ვიცოდით მაყარში წასვლა, სიმღერით. ფერხულშიც ვიტყოდით ქორწილში“.³¹ როგორც ინფორმატორთა მონათხრობიდან ჩანს, მაყრული სიმღერა, „ავთანდილ გადინადირა“, ქორწილში ფერხულის სახითაც სრულდებოდა.

ელ. ვირსალაძის აზრით, „ავთანდილ გადინადირას“ მაყრულად ქცევა განაპირობა უწინ, ჩვეულებრივ, ქორწილების ადრე გაზაფხულზე გადახდამ ნაცვლად შემოდგომისა. გაზაფხული კი ბუნების აღდგენა-განახლების, გაცოცხლების აზრობრივი ანალოგია და შესაძლებელია, საქორწინო ცერემონიაც საგაზაფხულო დღეობათა ციკლში შემაგალი რიტუალი გახლდეთ. მკვლევარი ვარაუდობს, შესაძლებელია სწორედ საგაზაფხულო, აგრარულმა რიტუალებმა გადასცა ბევრი რამ საქორწინო პოეზიას. ამ ლექსს თიბვის დროსაც ამბობდნენ. მკვლევარი ელ. ვირსალაძე ავითარებს თემას სხვადასხვა ჟანრის შერწყმის, გამთლიანების შესახებ: „აქ წამოიჭრება მეტად საინტერესო პრობლემა – ჟანრთა დიფუზიისა. ცნობილია, რომ „ავთანდილ გადინადირას“ ლექსს ასრულებენ დასავლეთ საქართველოში ნადურში ან თიბვიდან დაბრუნებისას, ფერხულში. ამ ლექსის შესრულება მაყრულში დამოწმებულია ქართლშიც“.³² ჩვენი აზრით, ამაში გასაკვირი არაფერია, რადგან რაჭასა და მის მომიჯნავე ქართლს შორის ბევრ ანალოგიას აქვს ადგილი. იგი ცნობილია მესხეთშიც. ავთანდილ გადინადირას საცეკვაო ლექსიკა დაკარგულია.

საქორწილო თემას აგრძელებს მკვლევარ ნინო აბაკელიას მიერ რაჭაში საქორწილო რიტუალთან დაკავშირებული ინფორმაცია: „რაჭაში, ვაჟის სახლში, ქორწილის დროს ფერხულის შესრულება სავალდებულო ყოფილა. 20-30 კაცი ხელიხელგადახვეულნი წრიულად უვლიდნენ და თან ორპირულად მღეროდნენ:

„ყურბენმა თქვა მეც ხილი ვარ

ყველა ხილზე უკეთესი“, და ა. შ.

მოცეკვავეთა ერთი რიგი ერთ ხაზს ამბობდა, მეორე რიგი – მეორე ხაზს და ასე ენაცვლებოდა ორი რიგი ერთმანეთს სიმღერაში. სიმღერის ტაქტის აყოლით ნელა უვლიდნენ წრეს“.³³

ფერხულის აღწერილობა მნიშვნელოვანია, რადგან ჩვენთვის, ნაწილობრივ მაინც, ცხადი ხდება, თუ რა სახის ფერხულთან გვაქვს საქმე. კერძოდ: ფერხულის ფორმა წრიულია და ხელიხელგადახვეული; ტემპი ნელია, სავარაუდოდ, მარტივ ნაბიჯებზე ან ნაბიჯთა შორის პაუზებსა და ფეხთა მონაცვლეობაზე უნდა იყოს აგებული; სიმღერა ორპირული, რადგან ორი რიგი ენაცვლება ერთმანეთს; მრავალრიცხოვანია – შედგება 20-30 შემსრულებლისგან.

საფერხულოდ მიიჩნევენ ქორწილის დროს შესასრულებელ „ჯვარი წინასას“,

³⁰ ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 87.

³¹ იქვე, გვ. 87.

³² იქვე, გვ. 88.

³³ აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997, გვ. 145.

რომელიც მკვლევარების მტკიცებით, დასავლეთ საქართველოს კუთხეებიდან მხოლოდ რაჭაშია გავრცელებული. **„ნეფის სახლში ახალგაზრდები სამჯერ შემოუვლიდნენ კერას „ჯვარისწინას“ სიმღერით“.**³⁴ „ჯვარი წინასას“ შესრულება აღმოსავლეთ საქართველოში იცოდნენ, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მუსიკალურად რაჭული ფოლკლორის შუალედურ დიალექტად მიჩნევის ვერსიას. ამასვე ამტკიცებს ეთნომუსიკოლოგი თეონა რუხაძე და აღნიშნავს საწესო ქმედების საფერხულო ხასიათს: **„იმის გამო, რომ სიმღერის მუსიკალური მხარე აშკარად გამოხატული საფერხულო წყობის ნიშან-თვისებებს ატარებს, „ჯვარი წინასა“ ფერხულად მიიჩნევა. საფერხულო შესრულება თავისთავად განაპირობებს „ჯვარი წინასას“ ორპირულობას“.**³⁵

რაჭულ ფოლკლორში მნიშვნელოვან შრეს ქმნის **ისტორიული და საბრძოლო** ხასიათის ფერხულები, რომელთაგან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს **„დიგორსა დასხდნენ ვაზირნი“**, **„მალლა მთას მოდგა“**, **„თამარ ქალი“**, **„ჯამათა“**, **„ოსიე“**.

ფერხული **„დიგორსა დასხდნენ ვაზირნი“** არ განსვამს მხოლოდ ფოლკლორულ-ქორეოგრაფიული ნიმუში, მას შეგვიძლია მხატვრულ-ისტორიული ტილოც ვუწოდოთ, რადგან მასში გადმოცემულია ისტორიული ფაქტი, რომელსაც, სავარაუდოდ, XVIII ს. ბოლოს ჰქონდა ადგილი. ხალხმა კი, დიდი ემოციური ზეგავლენიდან გამომდინარე, ამ ამბის უკვდავსაყოფად, ფერხული შექმნა. ეს ნაწარმოები ფოლკლორული სინკრეტიზმის მთელი სისრულით არის შემორჩენილი. ტექსტს გააჩნია ვარიანტები (არსებობს სვანური ვარიანტიც), მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ნაწილები მხოლოდ რაჭული ფოლკლორის კუთვნილებაა. ლექსის, შეიძლება ითქვას, ყველაზე სრული ვერსია მოცემული აქვს ნ. მინდელს.³⁶

რაც შეეხება ფერხულს **„მალლა მთას მოდგა“**, ასევე სრულად არის შემორჩენილი ქართულ საცეკვაო ფოლკლორში. მისი ტექსტური, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული აღწერილობა, მოცემული აქვს ავთანდილ თათარაძეს თავის ნაშრომში **„ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“**. ამ ფერხულის მრავალი ვარიანტი არსებობს. მათ შორის, ივ. ჯავახიშვილის შრომაში **„ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“**, შემდეგი ცნობაა მოცემული: **„ფერხულს „მალლა მთას მოდგა უცხო ფრინველი“, რომელიც ორპირული სიმღერაა, ე.ი. ორი გუნდისაგან მონაცვლეობით ასასრულებელი, იწყებს მეორე ხმა, მას მოჰყვება პირველი, წმინდა ხმა და ბანი“.**³⁷ ავთანდილ თათარაძე ხალხურ გადმოცემაზე დაყრდნობით, ფერხულს „მალლა მთას მოდგა“, ორსართულიანად მიიჩნევს.

თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე აღნიშნავს ორპირი ფერხულების შესახებ: **„მთელ რიგ ორპირ ფერხულში პირველი ნახევარმწეობრი იწყებს, მეორე კი ბოლო სიტყვებს ჩამოართმევს და განაგრძობს, შემდეგ ისევ პირველი იწყებს მეორე ნახევარმწეობრის ბოლო სიტყვების განმეორებით და გაგრძელებით.“**³⁸ მისივე დაკვირვებით, ორპირი ფერხული, მრგვალი ფერხულის იმ ფორმებთან შედარებით, სადაც მეორე ნახევარმწეობრი მხოლოდ

³⁴ ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესწვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977, გვ. 84.

³⁵ რუხაძე თ., ქართული საქორწილო მუსიკა – სტილისა და ჟანრის საკითხები, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (ხელნაწერის უფლებით), ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი, 2013, გვ. 13.

³⁶ Миндели Н., Картвелския песни, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр.126.

³⁷ ჯავახიშვილი ივ., ქართული ხალხური მუსიკის ძირითადი საკითხები, „ხელოვნება“, თბ., 1990, გვ. 101.

³⁸ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (წ. I, ხალხური საწყისები); „ვანათლება“, თბ., 1983, გვ. 122.

იმეორებს დამწყობის მიერ ნათქვამ ტაქსს, წარმოადგენს უფრო რთულ, განვითარებულ ფორმას. ფერხულის ეს წყობა რაჭული ფერხულების შესახებ, ლიტერატურული წყაროებით მოპოვებულ, ზემოჩამოთვლილ ძირითად საფერხულო სახეობათაგან, ნ. მინდელისა და ელ. ვირსალაძის მიერ დაფიქსირებულ ფერხულთა კატეგორიას უნდა შეესაბამებოდეს.

რაჭული ეპიკურ-ისტორიული ჟანრის თვალსაჩინო ნიმუშია ფერხული „შავლეგო“. ამ ლექსის რაჭული ვარიანტი, რომელიც ა. თათარაძეს მოცემული აქვს თავის ნაშრომში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, ეთნოგრაფიულ-ისტორიულ განხილვას, ვფიქრობ, არ საჭიროებს, რადგან მასში აღწერილი მოვლენა და ფერხულის მთავარი გმირი ყველასათვის ცნობილია შუა საუკუნეების ისტორიული წარსულიდან. მისადმი მიძღვნილ ფერხულს არა მხოლოდ რაჭაში, არამედ მთელ საქართველოში ასრულებდნენ.

ავთანდილ თათარაძე ამბობს: **„რაჭაში, რაჭული ფერხულების გვერდით, ვხვდებით ქართლ-კახური ფერხულის – „შავლეგოს“ – ერთ-ერთ ვარიანტს, რომელშიც ფეხის მოძრაობა რაჭული ფერხულების ფეხის მოძრაობის მსგავსია. თუ „შავლეგოს“ რაჭულ ვარიანტში ფეხის მოძრაობას ქართლ-კახური ძირითადი ვარიანტისათვის საჭირო ფეხის მოძრაობად მივიჩნევთ, შესაძლებლობა მოგვეცემა, ამჟამად ჩვენთვის უცნობი ქართლ-კახური ფერხულის, „შავლეგოს“, ფეხის მოძრაობა დავადგინოთ.“**³⁹ ვერ გავიზიარებთ ავტორის მოსაზრებას, რომ ამ ერთი ფერხულით შესაძლებელია ქართლ-კახური საფერხულო ნიმუშის დადგენა, რადგან როდესაც ესა თუ ის ფოლკლორული ნიმუში წყდება მისი შექმნის ავთენტურ გარემოს და გადადის სხვა რეგიონში, განიცდის იმ უწყვეტი ტრადიციული ხაზის გავლენას, რაც ობიექტური თუ სუბიექტური პირობების ზეგავლენით, ახალ ვითარებაში ხვდება. ეს პროცესი ხანგრძლივ დროით მონაკვეთში მიმდინარეობს. გარდა ამისა, ქართლ-კახური ფერხულებიდან, ლექსიკური თვალსაზრისით, ფაქტობრივად, არაფერი გვაქვს ხელთ, რაჭაში კი „შავლეგოს“ საფერხულო ლექსიკა, როგორც ა. თათარაძე წერს, სხვა რაჭული ფერხულების ანალოგიურია.⁴⁰

საქართველოში, განსაკუთრებით რაჭაში, თამარ მეფის ან ვინმე თამარის სახელს ბევრი ფოლკლორული ნიმუში უკავშირდება. მათი დიდი ნაწილი საფერხულოა, თუმცა, ზოგიერთი მათგანი მხოლოდ ლექსის სახით შემორჩა, რადგან ჰანგიც კი დაკარგული აქვთ, არა თუ საცეკვაო ლექსიკა. მათ კრებითად რაჭულ **თამარიკებს** უწოდებენ და ერთი სიმღერის ვარიანტებად მოიაზრებენ მსგავსების გამო. ვინმე თამარისადმი ან თამარ მეფისადმი მიძღვნილი ნიმუშების განსაკუთრებული სიმრავლე ისტორიული პერსონაჟისადმი ქართველი ხალხის სიყვარულით არის განპირობებული. ესენია: **„თამარ ქალი“**, „თამარიკი“, „თამარიკა“, „თამარიკის სიმღერა“, „წაიყვანეს თამარ-ქალი“, „წაიყვანეს თამარიკი“, ⁴¹ „თამარის საფერხულო“. **„თამარის საფერხულოს“ ორპირულად იტყვიან ფერხულში, ქორწილში – ყველგან, ბედნიერ ადგილას“**; **„თამარის სიმღერას“ „ბეგლად ორფერხურ ფერხულში იტყოდეს. ახლა მრგვალშიაც ამბობენ, უბრალოში“.**⁴² ქართლსა და კახეთში ჩაწერილ ნიმუშებს, „წუთისოფლის სტუმრები ვართ“, „თამარ მეფე და ხონთქარი“, საცეკვაო ნაწილი დაკარგული აქვს. ხოლო, რაჭული „თამარ

³⁹ თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 111.
⁴⁰ იქვე: გვ. 140.
⁴¹ ჩიტაძე ნ., ქართველი მეფეები ხალხურ მუსიკაში, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, სამაგისტრო ნაშრომი, თბ. 2012, გვ. 22.
⁴² იქვე: გვ. 34.

მეფე ხალხს უყვარდა“ ჰანგის გარეშე შემორჩენილთა შორისაა. თამართან დაკავშირებით გუდასტვირზე დასამღერებელიც არსებობდა. ა. თათარაძის მიერ დაფიქსირებული ფერხული „თამარ ქალი“ სრულდება ქალთა და ვაჟთა შერეული შემადგენლობით, მუსიკალური ზომა – 3/4. ეს ფერხული არ არის წრიული ფორმის, წარმოადგენს რკალისმაგვარ ფერხისას.⁴³

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ რაჭული ფერხული „თამარ ქალი“, შესაძლოა, არც ვინმე თამარს და არც თამარ მეფეს ეძღვნებოდეს, რადგან ტექსტურ ვარიანტებში უძველესი, არქაიკის შემცველი გაუშიფრავი ინფორმაცია ინახება. თორნიკე სხიერელის აზრით, რაჭული თამარიკი უფრო ძველია მუსიკალურად და სტრუქტურულად, ვიდრე სვანური „თამარ დედფალი“. უცნობი და არქაული ტექსტები საერთოდ არ უკავშირდება არავითარ თამარს და კომპილაციასთან გვაქვს საქმე.⁴⁴ ეთნომუსიკოლოგი მას უფრო საქორწილო ფერხულად თვლის და თამარის სახელთან მის კავშირს თამარის ეპოქას უკავშირებს.

ისტორიული ამბის ამსახველია ფერხული „წერეთელმა დაგვიბარა“. აკაკი წერეთლის 1912 წელს 23 ივლისს, რაჭა-ლეჩხუმში ცნობილი მოგზაურობის დროს, სოფელმა, დიდი მგოსნის წინაშე, წარადგინა სწორედ ეს ფერხული. ბარაკონში, რაჭის ერისთავის სახლში გამართული ფერხულის ამსახველი ვიდეოჩანაწერი ნ. მინდელის მიერ აღწერილი ფერხულის მსგავსია. რაჭული ფერხულისთვის სიმპტომატურია გაფართოება და შევიწროება გადაადგილებისას. შემადგენლობაც აღწერილის ანალოგიურია: ცალკე ქალთა შემადგენლობისა და ცალკე მამაკაცთა შემადგენლობის გაერთიანებით მიღებულია დიდი წრე, რომელიც ერთ რიტმში მოძრაობს მარჯვნივ.⁴⁵

„გამათაც“ ისტორიული ჟანრის კუთვნილებად უნდა განვიხილოთ, მასში ასახული ამბის გათვალისწინებით. წლების წინ მომეცა შესაძლებლობა ჩამეწერა ა. თათარაძის მიერ ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლ „მზეთამზეში“ დადგმული ფერხული: ფერხული ეწყობა წრეზე, სახით წრისაკენ, საწყისი ფეხის I პოზიცია – ტერფშეტყუპული. მკლავთა მდგომარეობა ხელიხელჩაბმული. მუსიკალური ზომა 4/4. ფერხული აგებულია ტრადიციულ რაჭულ ავთენტურ საფერხულო ლექსიკაზე.⁴⁶

საფერხულოები „ოსიე“, იგივე „აიძრა დიდი სულთან“, ასევე საბრძოლო-ისტორიულ ჟანრს განეკუთვნება. ა. თათარაძეს, კრებულში „ქართული ხალხური ცეკვა“, მოცემული აქვს ფერხული „ოსიე“ ტექსტური და მუსიკალური ნაწილით და აღნიშნავს, რომ ამ ფერხულების „ტექნოლოგიური მასალა ფერხულის – „დიგორსა დასხდნენ ვეზირნი“ – იდენტურია“.⁴⁷ ფერხულის შემადგენლობა შერეულია, ტემპი – ზომიერი, მუსიკალური ზომა – 3/4.⁴⁸

⁴³ თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 142.

⁴⁴ ინტერვიუ ეთნომუსიკოლოგ თორნიკე სხიერელთან.

⁴⁵ აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში <https://www.youtube.com/watch?v=oMhfsbBpDdM> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

⁴⁶ დამიძე ხ., დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ძირითადი ეთნოქოროლოგიური ასპექტები, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დისერტაცია, დანართი: რაჭული საცეკვაო დიალექტი-დანართი №3, თბ., 2020, გვ. 220.

⁴⁷ თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2010, გვ. 151.

⁴⁸ ფერხული „ოსიე“ - <https://www.youtube.com/watch?v=Wdp9yvjpzZY>

ანსამბლი „ბუბა“ - <https://www.youtube.com/watch?v=MIqO3FqC9uk> – 1997 წლის ჩანაწერი (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

ფერხულთა შემდგომ რგოლს ამინდის ცვალებადობის განმსაზღვრელი ღვთაებისადმი მიძღვნილი საწესო ქმედებები წარმოადგენს. ცნობილია, რომ ნადირთპატრონი, ბუნების მოვლენების, ამინდის მფარველადაც ევლინება მონადირეს. ალბათ, ამ მოტივით იყო განპირობებული, რომ „ივანე ქვაციხისელი“ ამბავს ამინდის ცვლილების დროსაც ამბობდნენ. საგაზაფხულო ფერხულთა ერთი ნაწილი სწორედ ამ ღვთაების სადიდებელს წარმოადგენს. მაგ.: ფერხულები, „**ჟუჟუნა**“ იგივე „**მალიდან გადმომდგარიყო**“, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ტექსტი, შინაარსიდან გამომდინარე, ე.წ. საყოფაცხოვრებო ფერხულთა კატეგორიას ექვემდებარება, ფუნქციურად უკავშირდებოდა საგაზაფხულო რიტუალებსა და ყველიერის საწესო სანახაობებს: ამ საწესო-საგაზაფხულო სიმღერების მღერით ქალთა ფერხული სოფლის ყოველ სახლს მოივლიდა, ხოლო საღამოს ყველიერი იწყებოდა. „შრუშანასა“ და „ჟუჟუნას“ საწესო ტრადიციული რიტუალი, ფაქტობრივად, იდენტურია. ყველიერის დასაწყისის ურწყობის დროს „ქალსა ვისმეს“ („შრუშანა“) შესრულებაც არის დაფიქსირებული. თუმცა, ამ ნაწარმოებებსაც დაკარგული აქვს თავისი თავდაპირველი მნიშვნელობა: „**ისეთი მაღალმსატვრული, დახვეწილი ლექს-სიმღერები, როგორცაა „ჟუჟუნა წვიმა“, „მალიდან გადმომდგარიყო“, „ქალო, ანაო, ბანაო“, რომლებიც მთელს საქართველოში არის ცნობილი, როგორც სატრფიალო ინდივიდუალური ან საგუნდო ლექს-სიმღერები და წესჩვეულებასთან ყოველგვარი კავშირი აქვთ გაწყვეტილი, ზემო და მთა რაჭაში მტკიცედ არის დაკავშირებული საგაზაფხულო ნაყოფიერების რიტუალებთან, ყველიერის საწესო ფერხულებთან**“.⁴⁹

ა. თათარაძე „**ჟუჟუნას**“ სატრფიალო ხასიათის ფერხულთა რიგში მოიხსენებს ტექსტური მასალიდან გამომდინარე. „**ფერხულში მონაწილე ქალ-ვაჟები წინასწარ ეწყობიან ერთ მწკრივში, რკალზე და ასე წრის შეუკერეულად, სიმღერასთან ერთად, იწყებენ სვლას მარჯვნივ. შემდეგ რკალი შუაზე გაიყოფა და ეს ორი ნახევარი ერთმანეთის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს (ყოველი შეხვედრისას ერთი ნახევარი მეორეს წინ გაუვლის).**“

გადმოცემით, ფერხულის მონაწილენი წრეს შეკრავენ მხოლოდ ფერხულის ბოლოს, დასკვნით ნაწილში. ამის გამო, შეიძლება ითქვას, რომ „ჟუჟუნა“ ძირითადად ფერხისას უფრო წააგავს, ვიდრე ფერხულს.

ფერხული „ჟუჟუნა“ სრულდება ამავე სახელწოდების ორპირულ სამშვიან სიმღერაზე, რომლის მუსიკალური ზომა 3/4-ია“.⁵⁰

ა. თათარაძის მიერ კრებულში „ქართული ხალხური ცეკვა“ აღწერილია ფერხულის სამი ვარიანტი. სამივე ვარიანტი, შემსრულებელთა შემადგენლობის მიხედვით, შერეულია. პირველი და მეორე ვარიანტების ფორმა ნახევარწრე, ანუ რკალია, მესამე ვარიანტს კი ფერხისული სახე აქვს, რომელიც შემდგომ რკალად იქცევა.

ჟუჟუნას ფერხული სამაისოდაც იცოდნენ ხოლმე. ქალები მწკრივად ჩაებმებოდნენ ფერხულში, უვლიდნენ სათეს-სახნავს, ყანებსა და ბაღებს. აქ ნათლად ჩანს ამინდის ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალური ქმედება, რომელშიდაც ნაყოფიერების კულტის ნიშნები ისახება. მისი მნიშვნელობის შემოფარგვლა მხოლოდ როგორც სახუმარო-იუმორისტული, სიმართლეს არ შეეფერება, მიუხედავად იმისა, რომ ფერხულების ნაწილი კარგავს საკრალურ მნიშვნელობას და იძენს საყოფაცხოვრებო დატვირთვას.

1951 წლის 9/VIII დათარიღებულ ჩანაწერს, რომელიც თბილისის ვ. სარაჯიშვილის

⁴⁹ ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 8.

⁵⁰ თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 29.

სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ბიბლიოთეკაშია დაცული, ფერხელის „**ჟუჟუნა**“ სანოტო მასალასთან ერთად, მცირე აღწერილობითი ტექსტიც ახლავს. ასრულებს სოფ. ჭიორას (ონის რაიონი – ხ. დ.) საკოლმეურნეო გუნდი აკაკი გობეჯიშვილის ხელმძღვანელობით: **„ფერხულში იღებენ მონაწილეობას ქალები და ვაჟები, რომლებიც თანდათან აკეთებენ ცალ-ცალკე წრეს და შემდეგ ორივე ჯგუფი მრგვლად უკლის ერთი-მეორის საწინააღმდეგო მიმართულებით. ქალთა წრის შუა მოძრაობს ერთი ქალი, რომელსაც უმღერიან სიმღერას და საფერხულო ცეკვა მთავრდება ერთად“**.⁵¹ ამ აღწერილობაში საფერხულო ფორმის კიდევ ერთ ვარიანტს ვხედავთ ორი წრის სახით და პროტაგონისტი შემსრულებლით. სავარაუდოდ, აქ წრე-წრეში ჩასმულ ფერხულთან გვაქვს საქმე, რომლის ცენტრში ფერხულის პერსონაჟი, ჟუჟუნა, ცეკვავს. ვფიქრობ, ამ სასცენო ვარიანტის კონფიგურაცია საავტორო შემოქმედების შედეგად არის მიღებული.

საგაზაფხულო ფერხულებში ყურადღებას იქცევს სააღდგომო „**მადლი მახარობელსა**“, რომელიც საგაზაფხულო დღესასწაულის მხიარულ განწყობილებას, ყველა სულიერის სიხარულსა და აღტაცებას გადმოგვცემს. ტექსტი უაღრესად საინტერესოა, იგი თითქოს ლოცვაა უმაღლესი ღვთაებისა მთელი სამყაროსადმი მიძღვნილი. ივანე ჯავახიშვილი მას ორპირ ფერხულად მიიჩნევს: **„აღდგომის დღესასწაულზე მღეროდნენ „ქრისტე აღსდგა, გიხაროდნენ, გიხაროდნენ“ სამ ხმად: იწყებს მადალი ხმა, შემდეგ მოჰყვებოდა მეორე და ბანი. ბანს ბევრი ამბობდა, პირველსა და მეორეს თითო-თითო ან რამდენიმე. მღეროდნენ და თან ცეკვავდნენ წრის გარშემო. წრის ხან ერთი წყება იმღერებდა, ხან მეორე; ერთმანეთს შეენაცვლებოდნენ ხოლმე“**.⁵²

ეთნომუსიკოლოგი თორნიკე სხიერელი კი ასეთ ინფორმაციას გვაწვდის: **„ქრისტეს ფერხულს“, რომელსაც მიცვალებულის დროსაც ასრულებდნენ, როგორც მუსიკალურად, ასევე ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, ვარიანტები გააჩნდა. აღდგომის ღამის ლიტანიის დასრულების შემდეგ, მამლის ყვილაძედ, მეფერხულები გადიოდნენ სასაფლაოზე, მიულოცავდნენ მიცვალებულებს აღდგომას, ფერხულითვე ბრუნდებოდნენ უკან და ტაძრის გარშემოც აბამდნენ ფერხულს. იყო შემთხვევები, როდესაც ორი ფერხული ხვდებოდა ერთმანეთს და შემდეგ ერთ დიდ ფერხულად ერთიანდებოდნენ, ზოგჯერ ერთი სოფლიდან მეორე სოფელში ფერხულით გადიოდნენ და უკან ბრუნდებოდნენ“**.⁵³

რაჭულ „ქრისტეს ფერხულს“ სრული სინკრეტული სახით ასრულებს ანსამბლი „ძირიანი“. ფერხულის სტრუქტურული წყობა ინარჩუნებს წრიულ ფორმას,⁵⁴ მეორე ვარიანტი ქრისტეს ფერხულისა, „ქრისტე აღდგა, მადლი მახარობელსა“, ასევე ანსამბლ „ძირიანის“ შესრულებით, წრიული ფორმისა და შემსრულებელთა შერეული სახისაა⁵⁵. პირველი და მეორე ვარიანტები საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით განსხვავებული და მრავალფეროვანია.

⁵¹ თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი, სანოტო კრებული (ხელნაწერის სახით). საინვენტარო № 1498.

⁵² ჯავახიშვილი ივ., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, „ხელოვნება“ თბ., 1990., გვ. 68.

⁵³ სხიერელი თ., მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეთხე ნაწილი. <https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPEUw> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22. 06. 2018).

⁵⁴ ანსამბლი „ძირიანი“ <https://www.youtube.com/watch?v=65j09FIYRc8> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

⁵⁵ ანსამბლი „ძირიანი“ <https://www.facebook.com/Rachvelebi/videos/10155310011309201/> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

უაღრესად მნიშვნელოვანია ნ. მინდელის, მეცხრე ნომრად წარმოდგენილი „ქრისტე აღსდგა, გინაროდესთ“. ავტორის განმარტებით, „სიმღერა სრულდება ხალხის მიერ ქრისტეს წმინდა აღდგომის დღიდან ამაღლების ჩათვლით; მისი ტექსტი, განსაკუთრებით ბოლოში, მთლად გასაგები არ არის და ცალკეულ სტრიქონებს ერთმანეთთან კავშირი არ აქვთ.⁵⁶

ფერხულის „ქრისტე აღსდგა, მაღლი მახარობელსა“ საფუძვლიანი გამოკვლევა ეკუთვნის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, ქორეოგრაფსა და ქორეოლოგ უჩა დვალიშვილს, რომელიც სტატიამში „აღდგომის დღესასწაულის ქორეოგრაფიული ასპექტები“ განიხილავს მას როგორც შორეულ წარსულში ჩასახულ, გაზაფხულის ბუნიობის – ქრისტიანულ ეპოქაში იესო ქრისტეს მკვდრეთით აღდგომის დღესასწაულს,⁵⁷ იქვე აღწერს სააღდგომო ჭონას, რომლის უცილობელ ნაწილს ფერხული და ცეკვა წარმოადგენდა.

არსებობდა საფერხულო „აღილოც“, თუმცა მისი საცეკვაო ლექსიკა ჩვენთვის უცნობია.⁵⁸

ტექსტის შინაარსიდან გამომდინარე, საფერხულო შემოქმედების საკმაოდ მოცულობითი რაოდენობა, რომლებიც ზემოთ განსაზღვრულ ჟანრულ დეფინიციას არ ექვემდებარება, თავსდება ე. წ. **საყოფაცხოვრებო** შინაარსის ნიმუშთა კატეგორიაში. აქ თავს იყრის სატრფიალო, სახუმარო, სტიქიური მოვლენების, სოციალური უთანასწორობის და სხვა თემატიკის ამსახველი საფერხულო ნიმუშები.

ჩვენს ყურადღებას იმსახურებს ფერხული „რაეო“, რომელსაც მზის დვთაებას უკავშირებენ. დღესდღეობით მისი ტექსტი სატრფიალო შინაარსს შეიცავს. კომპოზიტორ დ. თორაძის მიერ სოფ. ხვანჭკარაში ჩაუწერია 6 სიმღერა, რომელთაგან ორი საცეკვაოა: საფერხულო „რაეო ჩემო დედაო“ – ჩაწერილი 1939 წ., სრულდება უმეტესად ფერხულით, ზოგჯერ ფერხულის გარეშეც. ანსამბლმა „ძირიანი“ ფერხისას სახით შეასრულა ქალთა და მამაკაცთა შემადგენლობით, სავარაუდოდ, მათვე აღადგინეს საცეკვაო ლექსიკა.⁵⁹

ფერხული, „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, იუმორისტული შინაარსის მატარებელია. ა. თათარაძეს კრებულში, „ქართული ხალხური ცეკვა“, მოცემული აქვს მხოლოდ ტექსტური და მუსიკალური მასალა. თუმცა, აღნიშნავს, რომ „ფეხების მოძრაობის მხრივ (აღბათ ხელების მხრივაც და ზოგადად სრული სახით – ხ.დ.) ერთმანეთის მსგავსია ფერხულები – „ქალსა ვისმე“ და „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, ამის გამო საჭიროდ აღარ ჩათვალა გამეორებითი აღწერილობა.

საფერხულოა ასევე „ქართლის მინდორსა ვაკესა“, რომელსაც ანსამბლი „ძირიანი“ ასრულებს⁶⁰. ეს ფერხული შესრულებული აქვს, ასევე ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლს „მზეთამზე“.

საფერხულო „ქვედრულა მოდიდებულა“ ერთი პატარა მდინარის, ქვედრულას, აღიდებასა და მისგან გამომწვეული ზარალის თემას ასახავს.

⁵⁶ Миндели Н., Картвелския песни, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г., стр.138.

⁵⁷ დვალიშვილი უ., აღდგომის დღესასწაულის ქორეოგრაფიული ასპექტები, „კავკასიის მაცნე“, №7, თბ., 2003, გვ. 75.

⁵⁸ კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 168

⁵⁹ ანსამბლი „ძირიანი“, ფერხული „რაეო“ <https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPEIUw> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020)

⁶⁰ ანსამბლი „ძირიანი“, ფერხული „ქართლის მინდორსა ვაკესა“ <https://www.youtube.com/watch?v=6FC0Fk51ZdI> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020)

ონის რაიონის ანსამბლი „რაჭა“ ასრულებს ფერხულს „შენ პატარა მდადე ანო“, რომელიც გადაიზარდა „რაშოვდაში“ და „ტაში ბიჭო გიორგუნაში“.⁶¹

საფერხულოა, ასევე „დალიე ჩემო ბატონო“. დ. არაყიშვილის აზრით იგი სამწილადი ზომისაა და ფერხულის თანხლებით სრულდება. მეცნიერი ხაზს უსვამს ხის ფაქტორის სიმპტომატურობას საფერხულო ნაწარმოებებში: **„რაჭულ დალიეში ტიპურია მარანში ამოსული ალვის ხის მოტივი, რაც საწესო საფერხულოების განუყრელი ნაწილია; მუსიკალურ ნიშნებთან ერთად, დალიეს უწინდელ საფერხულო შესრულებას ეს ფაქტიც უმაგრებს ზურგს“**.⁶² დ. არაყიშვილის მიხედვით საფერხულოთა რიგს განეკუთვნება, ასევე, „ოდილა და ოდელია“.⁶³

იმ ფერხულთა შორის, რომელსაც დაკარგული აქვს ქორეოგრაფიული ნაწილი, ერთ-ერთია ნ. აბაკელიას მიერ დაფიქსირებული საფერხულო სიმღერა **„სახლო სალხინოდ დადგმულო“**. სიმღერა სრულდებოდა სახლის საძირკვლის ამოყვანის დროს. ლექსი ქართლ-კახეთშიც შემორჩენილია როგორც ფოლკლორული ზეპირსიტყვიერების ნიმუში:

**„სახლო, სალხინოდ დადგმულო,
აშენებულო ქვისაო“**, და ა. შ.⁶⁴

ტექსტში დაცული საკრალური თუ მითო-რელიგიური სიმბოლიკა ნათლად მიუთითებს საფერხულო სიმღერის არქაულობაზე. ალვის ხე, ბახუსმორეული ბიჭები, მათი ტალახში კოტრიალი, მარანი, ყურძენი – სწორედ ის მოტივებია, რომლებიც ქრისტიანობამდელ სამყაროში განაყოფიერების კულტს უკავშირდება.

სოციალური უთანასწორობის მოტივს შეიცავს თქმულება ზვიად ლობჯანიძეზე, სადაც აისახა სოციალური წინააღმდეგობა თავადებსა და გლეხებს შორის და ამის საფუძველზე წარმოქმნილი დაპირისპირება. დ. ჯანელიძე წერს: **„ზემო რაჭაში ორპირი ფერხულის დაბმისას ასრულებენ შესანიშნავ დრამატულ პოემას აზნაურების გასაჟღერად ამბოხებულ გლეხობაზე“**.⁶⁵ ჩვენთვის ცნობილია მოქმედ პირთა შემადგენლობა: ზ. ლობჯანიძე, აზნაურები – ძმები არეშიძეები, გაგნია მოურავი, დიაცი, გულითად გავაშელიშვილი და ფერხული. სამწუხაროდ, უცნობია ამ ფერხულის მუსიკალური და ქორეოგრაფიული იერსახე.

ეთნომუსიკოლოგი თორნიკე სხიერელი საფერხულოებს შორის ასახელებს რაჭული ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს: **„მრავალძალსა და სხვადაში“**, **„ხარებაე სამთა ძმათა“**, **„ტატუკის ფერხული“**, **„ამ გრიგოლს ჰყავდა ბეკია“**, **„გავხედე რიყე მეგონა“**, **„შეუბანსა და ჭალასა“**, **„სონტარულს შემოუთვლია“**, **„აღზევანს წაველ“**, **„ლოდისანი“**, **„იავ ქალთი“**, **„მთაო გადმიშვი მაღალო“**, **„მუშვანი წამოვიდა“**.

რაჭული ქორეოგრაფიული შემოქმედების მეორე ნაწილი, **საცეკვაოც**, მეტად მრავალფეროვანია და გამოირჩევა ლირიულობით, იუმორით.

როგორც ეთნოფორი გვიამბობს: **„ცეკვა ყოველ საღამოს რომელიმე მოსახლის სახლში იმართებოდა რაჭაში, ცეკვაუნენ ახალგაზრდები დილაამდე, „ნებისმიერი მოძრაობა,**

⁶¹ ანსამბლი „რაჭა“, ფერხული „შენ პატარა მდადე ანო“,

<https://www.youtube.com/watch?v=3JYGQxKeFm0> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).

⁶² კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 107.

⁶³ არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 13.

⁶⁴ აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში; თბ., 1997, გვ. 53.

⁶⁵ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (ხალხური საწყისები) I, „განათლება“, თბ., 1983, გვ. 370.

რომელიც სიამოვნებას განიჭებს“ – ცეკვა – ასე ხსნიდნენ მოზუცები ცეკვის ფენომენს, როდესაც ცეკვას ვსწავლობდით, მიგვითითებდნენ, რომ ცეკვა მაშინ არის ცეკვა, თუ გსიამოვნებს, რომ ცეკვა არ არის მართო კიდურების მოძრაობა, მთელმა სხეულმა უნდა იმოძრაოს, ეს არის ცეკვა. ცეკვებიდან გავრცელებული იყო „ოღრო-ჩოღრო“, რომელიც გასმებს შეიცავდა, ტემპი ჩქარდებოდა, თითქოს აზარტში შესული მეგარმონე მოცეკვავეს ეპაექრებოდა, ძირითადად უკრავდნენ გარმონსა და დაირაზე, ავად თუ კარგად იმ დროს ცეკვა ყველამ იცოდა, ყველანაირ ცეკვას რაჭაში „თამაშობა“ ერქვა.⁶⁶

კომპოზიტორ დ. თორაძეს, სოფ. ხვანჭკარაში 1940 წელს, ჩაუწერია „სათამაშო“. იგი საცეკვაო სიმღერაა, რომლის ტემპი თანდათან მატულობს.⁶⁷

რაჭაში, ონის რაიონში, ქორწილში შესრულებული ცეკვის შესახებ ასეთ ინფორმაციას გვაწვდის მკვლევარი ლილი გვარამაძე: „ონში ჩამოდიოდა რაჭის მაზრის თითქმის ყველა მცხოვრები. 12 საათზე ნეფე-დელოფლის ოჯახები იკრიბებიან ეკლესიის გალავანში და იყოფიან წრეებად ისე, რომ საპატარძლო მშობლებითა და მათი სტუმრებით სხედან წრისაგან განცალკევებით. ნიშნობის წესის შესრულების შემდეგ იწყება ცეკვა ზურნით. ცეკვაში ნეფე-დელოფალი პირველ როლს ასრულებენ. საინტერესოა მოცეკვავეთა ყურება, რომელთა შორის რამდენიმე დანიშნული წვეილი ერთმანეთს ეჯიბრება სიმარჯვესა და სინარნარეში“.⁶⁸ წარმოდგენილ აღწერილობაში წრეების ფუნქცია არ არის განსაზღვრული, სავარაუდოდ, ფერხულისთვის უნდა შეკრულიყო. შედარებით მეტი ინფორმაციის ამოკითხვა შეგვიძლია შემდეგ ნაწილში – წარმოდგენილი ინსტრუმენტის, ზურნის თანხლებით სრულდებოდა ქალ-ვაჟის წვეილური ცეკვა შეჯიბრებითობის კონტექსტით. აქ, ცეკვა „ლეკურთან“ უნდა გვქონდეს საქმე ან ამ ცეკვის რაჭულ ვარიანტთან „ოღროჩოღროს“ სახით.

საყოველთაოდ ცნობილი და პოპულარული ცეკვის „ტაში ბიჭო გიორგუნა“ ტექსტი შექმნილია სიმონ სხირტლაძის მიერ 30 წლის წინ. ამ ცეკვის ერთ-ერთი პირველი სასცენო ინტერპრეტაცია ეკუთვნის ქორეოგრაფ უჩა დვალიშვილსა და დავით სხირტლაძეს (დადგმა განხორციელდა ქორეოგრაფიულ ანსამბლში „როკვა“, ქორეოგრაფთა ჯგუფის – უ. დვალიშვილი, დ. სხირტლაძე, რ. ჭანიშვილი, ბ. სვანიძე, ვ. ჯანიაშვილი – მონაწილეობით).

„რამოვდა“, „რადო-რადო“ იგივე „გასტაკუნი“, იგივე „ოღრო-ჩოღრო“, „ორიდილი დილი დილი“, „საკაოს რომ ჩამოთოვა“, „ლერწამისა ხესაო“, „გამიშვი და გაგიშვებ“, რაჭული სასიმღერო ფოლკლორის ნიმუშებია, რომლებზედაც არასაფერხულო ცეკვები სრულდება.

საცეკვაო „ბერქალური“ მთარაჭის ფოლკლორული სივრცის ნაწილია. „ბერქალური“ მოძიებულია ზემო რაჭის სოფელ გლოლაში და როგორც ცეკვის სახელწოდება მიგვანიშნებს, ასრულებენ ხანშესული ქალები. ცეკვას ახასიათებს მარტივი საცეკვაო ლექსიკა შემოფარგლული რაჭული რთულა სვლით, რომელიც დაბალ ერგცერზე სრულდება, სამდაკვრითი უკუსვლით, მკლავების ორი მდგომარეობის ცვლით – იდაყვში მოხრილი წინა მკლავი შიგნით შებრუნებული ხელისგულით, მეორე მკლავი კი დაბლა დაშვებული, ოდნავ იდაყვში მოხრილი, გარეთ მიმართული ხელისგულით, ზოგჯერ ორივე ხელი კაბის კალთას ჩაჭიდებული, ძირითადად წრეზე დავლით ერთი ან რამდენიმე

⁶⁶ მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეოთხე ნაწილი,

<https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPEIUw> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020)

⁶⁷ არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 65.

⁶⁸ გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 127.

შემსრულებლის მიერ. ცეკვა სრულდება დაირისა და ბუზიკის თანხლებით.

ამგვარად, მდიდარი ქორეოკულტურის მატარებელი რაჭული საცეკვაო დიალექტი საისტორიო და სალიტერატურო მწერლობაში საკმაოდ საფუძვლიანად შემონახა. ტრადიციად ქცეული სანახაობების მათგან უმეტესად მძლავრ მექანიზმს ქორეოგრაფია წარმოადგენდა. კულტურული სივრცეების გადაკვეთის შუაგულში განფენილ რაჭულ ეთნოკულტურაში ისტორიული კანონზომიერების ქრონოლოგია აისახა. მითოსური, საკულტო-რელიგიური, საისტორიო მხატვრული ფენომენი დაილექა მის სინკრეტულ შემოქმედებაში. აქედან გამომდინარე, ფერხულების მოცულობითი რაოდენობით ცნობილი, რაჭული საცეკვაო დიალექტი შეიცავს ჟანრობრივად მრავალფეროვან ნიმუშებს. გარდა ფერხულებისა, რაჭული საცეკვაო დიალექტის სახასიათო ნიშნად ჩამოყალიბდა დუეტური ცეკვები, რომლების ცეკვა „ქართულის“ დიალექტურ სახესხვაობას წარმოადგენენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997.
2. არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950.
3. გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957.
4. დამჩიძე ხ., დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზური-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ძირითადი ეთნოქორეოლოგიური ასპექტები, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დისერტაცია, დანართი: რაჭული საცეკვაო დიალექტი-დანართი №3, თბ., 2020.
5. დვალისხვილი უ., აღდგომის დღესასწაულის ქორეოგრაფიული ასპექტები, „კავკასიის მაცნე“, №7, თბ., 2003.
6. ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964.
7. ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, №VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977.
8. თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010.
9. თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986.
10. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი, სანოტო კრებული (ხელნაწერის სახით).საინვენტარო № 1498.
11. კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957.
12. კაპანაძე თ., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014.
13. მსხალაძე ალ., აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969.
14. ნაკაშიძე ქ., ქართული გლოვის სიმღერა, მესხეთი (საისტორიო კრებული), თბილისის უნივერსიტეტის. გამ-ბა, თბ., 1999.
15. ნიჟარაძე ბ., (თავისუფალი სვანი) ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, ტ. 2, თბ. უნ-ტის გამ-ბა, თბ., 1964.

16. რეზიაშვილი ს., საწესო ლექს-სიმღერები მთის რაჭაში, „საბჭოთა ხელოვნება“, №8, „საბჭოთა საქართველო, თბ., 1962.
17. რუხაძე თ., ქართული საქორწილო მუსიკა – სტილისა და და ჟანრის საკითხები, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (ხელნაწერის უფლებით), ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი, 2013.
18. ჩიტაძე ნ., ქართველი მეფეები ხალხურ მუსიკაში, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, სამაგისტრო ნაშრომი, თბ. 2012.
19. ჯავახიშვილი ივ., ქართული ხალხური მუსიკის ძირითადი საკითხები, „ხელოვნება“, თბ., 1990.
20. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (წ. I, ხალხური საწყისები); „განათლება“, თბ., 1983.
21. ჯანელიძე დ., სახიობა, „ხელოვნება“, თბ., 1958.
22. ინტერვიუ ეთნომუსიკოლოგ თორნიკე სხიერელთან.
23. Миндели Н., Картвелския песни, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894 г.
24. Миндели Н., Селение Сори, СМОМПК XIX, отд. I. Тифлис, 1894 г.

ინტერნეტრესურსი:

1. აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში <https://www.youtube.com/watch?v=oMhfsbBpDdM> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 27/04/2020).
2. ფერხული „ოსიე“ <https://www.youtube.com/watch?v=Wdp9yvjpzZY> ანსამბლი „ბუბა“ <https://www.youtube.com/watch?v=MIqO3FqC9uk>– 1997 წლის ჩანაწერი (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22. 04. 2020).
3. მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეოთხე ნაწილი, <https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPEIUw> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/2020).
4. მოგზაურობა ფოლკლორში, რაჭა, მეხუთე ნაწილი, <https://www.youtube.com/watch?v=2E1Oov01cCs> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/2020).
5. ანსამბლი „რაჭა“, ფერხული „შენ პატარა მდადე ანო“ <https://www.youtube.com/watch?v=3JYQXKeFm0>. (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/06/2020).
6. ანსამბლი „ძირიანი“, ფერხული „ქართლის მინდორსა ვაკესა“ <https://www.youtube.com/watch?v=6FC0Fk51ZdI> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/2020).
7. ანსამბლი „ძირიანი“, ფერხული „რაეო“ <https://www.youtube.com/watch?v=7sozmlPEIUw> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/2020).
8. ანსამბლი „ძირიანი“ <https://www.facebook.com/Rachvelebi/videos/10155310011309201/> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/2020).
8. ანსამბლი „ძირიანი“, <https://www.youtube.com/watch?v=65j09FIYRc8> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 22/04/20).



ვიტორიო სელა, რაჭა,
სოფ. ღები, 1890 (სეა)



ვიტორიო სელა, რაჭა,
სოფ. ღები,
პატარა გოგონები,
1890 (სეა)



ვიტორიო სელა, რაჭა,
სოფ. ღები, ბავშვები ურემზე
სოფლის ეკლესიის
მასლობლად (სეა)

**THE DANCE DIALECT OF RACHA
(historiographic sources)**

Georgian folk choreography as an object of cultural heritage occupies an important place not only in the Georgian but also in the world cultural space. Georgian dance is admired abroad for its special dialectical variety, rich in expressive means. Despite the fact that the language of some dance dialects has been lost and only a theoretical part has been preserved, such as the dance dialect of Imereti and Letskhumi, the remaining dialects are presented at least by one example, which continues their existence. In addition, the stage art of the urban folklore is added, which was also based on the folk dance art.

On the colorful palette of Georgian dance dialects, the folk choreography from Racha forms a special scale, which has been preserved in theory and practice (as solo dance, but also as couple dance and round dance) on a large scale. It is worth noting that the Racha dance art, after the Svaneti dance art, is characterized by its variety, but also by the syncretism - (like the Svaneti dances) the dance text, music and choreography. One could say that the dance patterns from Svaneti and Racha are precisely the works that are absolutely free from any influence. They are even held as the supposed common language of Georgian choreography.

The choreographer and choreologist Awtandil Tataradze is the author of the only research work to date on the dance dialect of Racha. In this book the theoretical and practical information is summarized as one complex and therefore this book has a great value. In the course of time, static material has accumulated, which allowed us to fill in the gaps in order to be able to assess the dance dialect in a more complete way.

Some of the historical sources about the dance dialect of Racha stand out - especially important for us is the information given to us by the supervisor of the Mikhailov - Racha's school, the priest N. Mindeli. According to his tradition we get the whole picture of the typology and language of Racha's dance. There were two types of dance - the dance dance and the dance of the leader. The first type had a round shape, the second type - a straight form. Racha's round dance is characterized by a variety of genres: Hunting round dance, historical round dance, hero round dance, patriotic round dance, religious-ritual round dance, love round dance, round dance with scenes depicting the class struggle.

The following dances represent the hunting round dance: "My little dog", "Amirani", "Avtandil went hunting", "To an unknown lady" (also called "Shushana"), "Violet on the mountain" (the latter round dance has lost its religious-ritual meaning and became a love ballad).

In the folklore of Racha an important layer is formed by the historical and camp rounds, of which the following dances have a special place: "The Veziren, Digori and Bassiai, Too High Mountain, as well as the historical-epic dances "Shavlego", "The Dance of Tamar", "Tsereteli has commanded", "Djamata", "Osije", "The Great Sultan has left" - each of these dances is characterized by total syncretism.

The round dance “Drizzling rain” and “The observer from the mountain” were connected with the spring rites. Actually, the traditional rite of the two rounds - “Schruschana” and “Drizzling rain” - is almost identical, so here we are dealing with the diffusion of the genre. In the spring round robin, the Easter round robin “Mercy be the happy messenger” is out of the ordinary. The “Tale of Zviad Lobjanidze” contains the motif of social injustice. The rounds - “Raeo”, “The water of the river Kvedrula has risen”, “You little bride’s friend Ano”, “Once on the way to the mill”, “Drink, my Lord”, “Odela and Odelia”, “Your house built for celebration” - have different contents and belong to different genres. The ethnomusicologist Tornike Skhiereli gives the following examples of round dance songs: “In Mravaldzali and Skhvava”, “Happy Feast of the Three Brothers”, “Round dance of Tatuki”, “This Grigol had Bekmia”, “I looked and thought it was a sand strip”, “In the villages of Sheubani and Tehala”, “I went to Aghzevani”, “The river Sontarula has reported”, “Dodisani”, “The Violet Woman”, “High Mountain, let me descend”, “Mushvani has descended”.

As one can see, the art of Racha’s dancing is presented in quite a variety of ways. It should be noted, however, that some of these dances have lost their syncretic character and have been preserved only incompletely - only the text and the musical part are available. But there are also dances which, although they belong to different genres, are characterized by one and the same choreographic image.

The second direction of Racha’s dance dialect is represented by the round dance, which exists as a solo part or a couple dance, i.e. it does not form part of the round dance.

The examples of Racha’s vocal folklore (“Rado-Rado”, “Gastakuni”, “Crisscross and Crooked”, “Oridili dili, dili”, “The snow fell on Sakao”, “The poplar tree”, “If you let me go, I will let you go”) are the patterns according to which the Rachinian dance is performed.

The “Old-young dance” belongs to the mountainous regions of Racha.

The rich folk dance art of Racha is dialectically connected with Svaneti, in the dance part - with East Georgia. The interactions of the dance language and the spoken language are determined by the research of the dance style and movements.

**DER TANZDIALEKT VON RATSCHA
(historiographische Quellen)**

Die georgische volkstümliche Choreografie als Gegenstand des Kulturerbes nimmt einen wichtigen Platz nicht nur im georgischen, sondern auch im Weltkulturraum ein. Der georgische Tanz wird im Ausland wegen seiner besonderen, an Ausdrucksmitteln reichen dialektischen Vielfältigkeit bewundert. Ungeachtet dessen, dass die Sprache einiger Tanzdialekte verlorengegangen ist und nur ein theoretischer Teil erhalten geblieben ist, so etwa der Tanz-Dialekt von Imereti und Letskhumi, so werden die übrigen Dialekte mindestens durch ein Beispiel präsentiert, was deren Existenz fortsetzt. Dazu gesellt sich noch die Bühnenkunst der städtischen Folklore, die ebenfalls auf der Grundlage der volkstümlichen Tanzkunst entstanden wurde.

Auf der farbenreichen Palette der georgischen Tanzdialekte bildet die volkstümliche Choreografie aus Ratscha eine besondere Scala dar, die sowohl in der Theorie, als auch in der Praxis (als Solotanz, aber auch als Paartanz und Reigen) in großem Umfang erhalten geblieben ist. Man sollte bemerken, dass die Tanzkunst von Ratscha, nach der Tanzkunst von Swaneti, sich durch ihre Vielzahl auszeichnet, aber auch durch den Synkretismus – (gleich den Tänzen aus Swaneti) den Reigentext, Musik und Choreografie. Man könnte sagen, dass die Reigenmuster aus Swaneti und Ratscha gerade die Werke sind, die absolut frei von der jeglichem Einfluss sind. Sie werden sogar als die vermeintliche Stammsprache der georgischen Choreografie gehalten.

Der Choreograf und Choreologe Awtandil Tataradze ist der Verfasser der bis jetzt einzigen Forschungsarbeit über den Tanzdialekt von Ratscha. In diesem Buch ist die theoretische und praktische Information als ein Komplex zusammengefasst und dadurch hat dieses Buch einen überaus großen Wert. Im Laufe der Zeit hat sich das statische Material angesammelt, das uns die Möglichkeit gab die Lücken auszufüllen, um den Tanzdialekt im volleren Umfang einschätzen zu können.

Von den historischen Quellen über den Tanzdialekt von Ratscha heben sich einige ab – besonders wichtig ist für uns die Information, die uns der Aufseher der Mikhailow - Lehranstalt von Ratscha, der Priester N. Mindeli überliefert hatte. Laut seiner Überlieferung erhalten wir das gesamte Bild der Typologie und Sprache des Reigen von Ratscha. Hier kannte man zwei Arten des Reigen – den Tanzreigen und den Reigen den Anführers. Die erste Art hatte eine runde Form, der zweite Reigen – eine geradlinige Form. Der Reigen von Ratscha zeichnet sich durch eine Vielfalt der Genres aus: Jagd-Reigen, historischer Reigen, Helden-Reigen, Patriotischer Reigen, religiös-ritueller Reigen, Liebes-Reigen, Reigen mit den Klassenkampf schildernden Szenen.

Den Jagd-Reigen stellen folgende Tänze dar: „Mein Hündchen“, „Amirani“, „Avtandil begab sich zur Jagd“, „An eine unbekannte Dame“ (auch „Schruschana“ genannt), „Veilchen auf dem Berg“ (der letztere Reigen hat seine religiös-rituelle Bedeutung verloren und wurde zur Liebesballade).

In der Folklore von Ratscha bildet eine wichtige Schicht die historischen und Kamp-Reigen, von denen eine besonderen Platz folgende Tänze einnehmen: „Zu Digori nahmen

die Veziren Platz“, „Digori und Bassiani“, „Zu hohem Berge“, ebenso die historisch-epischen Reigen „Schavlego“, „Der Reigen von Tamar“, „Zereteli hat befohlen“, „Djamata“, „Ossije“, „Der große Sultan brach auf“ – für jeden von diesen Reigen ist totaler Synkretismus kennzeichnend.

Die Reigen-Tänze „Rieselnder Regen“ und „Der Beobachter vom Berg“ waren mit den Frühlingsriten verbunden. Eigentlich ist der traditionelle Ritus der beiden Reigen – „Schruschana“ und „Rieselnder Regen“ – fast identisch, demnach haben wir hier mit der Diffusion des Genres zu tun. Bei den Frühlingsreigen fällt der Ostern-Reigen „Gnädig sei der frohe Bote“ aus dem Rahmen. Die „Sage über Zviad Lobjanidze“ enthält das Motiv der sozialen Ungerechtigkeit. Die Reigen – „Raeo“, „Das Wasser des Flusses Kvedrula ist angestiegen“, „Du kleine Brautfreundin Ano“, „Einst auf dem Wege zur Mühle“, „Trink, mein Herr“, „Odelia und Odelia“, „Du Haus, zum Feste gebaut“ - haben unterschiedliche Inhalte und gehören verschiedenen Genres an. Der Ethnomusikologe Tornike Skhiereli nennt folgende Beispiele der Reigenlieder: „In Mravaldzali und Skhvava“, „Frohes Fest der drei Brüder“, „Reigen des Tatuki“, „Dieser Grigol hatte Bekmia“, „Ich schaute hin und dachte es sei ein Sandstreifen“, „In den Dörfern Sheubani und Tchala“, „Ich ging nach Aghzevani“, „Der Fluss Sontarula hat berichtet“, „Dodisani“, „Die Veilchen-Frau“, „Hoher Berg, lass mich hinuntersteigen“, „Mushvani hat sich herabgelassen“.

Wie man sieht, ist die Reigenkunst von Ratscha ziemlich vielfältig vorgestellt. Man sollte jedoch bemerken, dass ein Teil dieser Reigen ihren synkretischen Charakter verloren hat und nur unvollständig erhalten geblieben sind- es liegen nur der Text und musikalische Teil vor. Es gibt aber auch Reigen, die, wenn sie auch zu verschiedenen Genres gehören – sich durch ein und dasselbe choreografische Bild kennzeichnen.

Die zweite Richtung des Tanzdialekts von Ratscha stellen die Reigen-Tänze dar, die als Solopart oder ein Paartanz existieren, demnach also keine Teile der Reigen bilden.

Die Beispiele der Gesangsfolklore von Ratscha („Rado-Rado“, „Gastakuni“, „Kreuz und Krumm“, „Oridili dili, dili“, „Der Schnee fiel über Sakao“, „Der Pappelbaum“, „Lässt du mich frei, lass ich dich frei“) sind jene Muster, nach denen der ratschinische Tanz ausgeführt wird.

Der „Alt-Jungferntanz“ gehört zum Teil der Bergregionen von Ratscha.

Die reiche volkstümliche Reigen-Kunst von Ratscha ist in dialektischer Hinsicht mit Svaneti gebunden, im Tanz-Teil – mit Ostgeorgien. Die Wechselwirkungen der Tanzsprache und der gesprochenen Sprache werden durch die Erforschung der Tanz-Art und Bewegungen festgestellt.



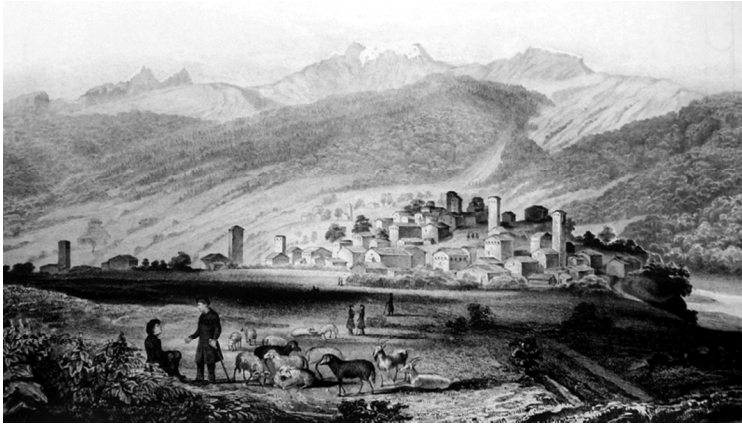
7. დიუბუა დე მონპერე,
ონი



8. დიუბუა დე მონპერე,
მინდა ციხე



9. დიუბუა დე მონპერე,
ხიდი ბარაკონთან



10. დიუბუა დე
მონპერე, ლეზი



11. ვიტორიო სელა, ლეზი,
ბავშვების სათამაშო
მოედანი, 1890 (სეა)



12. რაჭველი ქალები



13. ვიტორიო სელა, რაჭა, სოფ. ღები, ახალგაზრდა დედა სახლის ზღურბლზე (სეა)



14. ვიტორიო სელა, რაჭა, ღები, 1890 (სეა)



15. ვიტორიო სელა, რაჭველები, 1889-1890



16. ვიტორიო სელა, რაჭველები, 1889-1890 წელი



17. ქალის მთარაჭული კოსტიუმი,
ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი



18. სოფელ გლოლას ფოლკ
ლორული ანსამბლი „ბუბა“



19. სოფელ გლოლას ფოლკლორული
ანსამბლი „ბუბა“

XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან

/ტფილისის საზაფხულო და სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრები/

პირველი ევროპული ტიპის სათეატრო ნაგებობები საქართველოში, თბილისში, XIX საუკუნის შუა ხანებიდან იგება. სათეატრო შენობებად დაპროექტებულ და აგებულ თეატრებთან ერთად გვხვდება სათეატრო სივრცეებად გადაკეთებული შენობებიც. არქიტექტურული სტრუქტურით ისინი დახურული ტიპის სათეატრო ნაგებობებია პერსპექტიული სცენა-კოლოფით და იარუსული დარბაზით (ევროპაში შექმნილი სათეატრო არქიტექტურის ეს კომპოზიცია დღემდე უცვლელია). მისი ფორმირება მიმდინარეობდა XIX საუკუნის განმავლობაში და გასული საუკუნის დასაწყისში დასრულდა.

სათეატრო შენობების დაპროექტებასა და მშენებლობაზე საქართველოში მოწვეული ევროპელი არქიტექტორები (ასევე, საქართველოში მცხოვრები ევროპელები) მუშაობდნენ. ისინი რუსეთის იმპერიის სხვადასხვა ქალაქში მოღვაწეობდნენ, მათ შორის თბილისშიც. სათეატრო შენობებად დაპროექტებულ-აგებული თეატრებია: თბილისის თეატრი ე.წ. ქარვასლის თეატრი (1847-1851) – არქ. ვ. სკუდიერი; თბილისის საზაფხულო თეატრი (1869-1870) – არქ. ა. ზალცმანი; სახაზინო (ოპერის) თეატრი (1880-1896) – არქ. ვ. შრეტერი; „არტისტული საზოგადოების“ თეატრი (1898-1901) – არქ.: ა. შიშკევიჩი, კ. ტატიშჩევი; კ. ზუბალაშვილის სახ. საქალაქო სახალხო სახლი (1901-1909) – არქ. ს. კრიჩინსკი. სათეატრო სივრცეებად გადაკეთებული შენობები იყო: მანეჟის თეატრი (1845) – არქ. ი. ივანოვი; სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი – არქ. ა. ფონ სკოიანი (1878), არქ. პ. შტერნი (1887-1888), ქრ. ტერ-სარქისოვი (სატუნცი) (1906-1908).

XIX საუკუნის მეორე ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისში თბილისში შვიდი სათეატრო შენობაა, განსხვავებულია მათი ფუნქციონირების პერიოდი, არქიტექტურული გადაწყვეტა, არსებობის დრო. შვიდი თეატრიდან ექვსი თავმოყრილია იმდროინდელი თბილისის ახალ უბანში – „გარეთუბანში“, რომლის განაშენიანებაც ინტენსიურად მიმდინარეობდა XIX საუკუნეში და უმთავრესი ადგილი ადმინისტრაციის დაწესებულებებს ეკავა. გრაფ პასკევიჩ-ერევანსკის (ერევნის, დღეს თავისუფლების)¹ მოედნიდან გოლოვინის (დღეს რუსთაველის) პროსპექტის მიმართულებით ნახევარი საუკუნის განმავლობაში რამდენიმე სათეატრო ნაგებობა აშენდა. მათაგან ორი – მანეჟის და სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრები – გადაკეთებულია, დანარჩენი – ქარვასლის თეატრი, საზაფხულო თეატრი, სახაზინო და არტისტული საზოგადოების თეატრები – თავიდანვე ამ ფუნქციით იყო აშენებული. სათეატრო არქიტექტურის კონცენტრაცია ქალაქის ამ ნაწილში მისი განაშენიანების სპეციფიკაზეც დაკავშირებულს. XXI საუკუნის გადასახედიდან კი ეს თავისებური გარემოება მეტ ინტერესს აღძრავს. გარდა ამისა, ზემოთ აღნიშნულ სათეატრო შენობათაგან ორი – ქარვასლის სტრუქტურაშია ჩართული: თბილისის თეატრი იგივე ქარვასლის თეატრი პასკევიჩ-ერევანსკის მოედანზე, რომელიც თავიდანვე

¹ მოედნისთვის გრაფ პასკევიჩ-ერევანსკის სახელის მინიჭება დაკავშირებულია 1829 წელს რუსეთის ჯარის მიერ ერევანთან მოპოვებულ გამარჯვებასთან, რომლის აღსანიშნავადაც ჯარის სარდალს – ი. პასკევიჩს ერევნელი გრაფის (Граф Ериванский) წოდება მიენიჭა, თბილისის მთავარ მოედანს კი – ეწოდა „პასკევიჩ-ერევანსკის“ ან შემოკლებით „ერევანსკი“. დროთა განმავლობაში შემოკლებული ფორმა „ერევანსკი“ ტრანსფორმირდა და „ერევნის“ მოედნად იწოდებოდა.

ორმაგი ფუნქციით (სავაჭრო და სათეატრო) იყო ჩაფიქრებული და სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი, რომელიც უკვე არსებულ ქარვასლის შენობაში, მისი გადაკეთების შემდეგ, ინტეგრირდა და დროთა განმავლობაში არაერთი რეკონსტრუქცია განიცადა (სურ. 20, 21, 22).

ჩვენი მიზანია თბილისის საზაფხულო და სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრების, დღეს უკვე აღარ არსებული, ნაგებობების შესწავლა, მათი „რეკონსტრუქცია“ საარქივო მასალების (ნახაზები, ოფიციალური კორესპონდენცია, ფოტოდოკუმენტაცია და სხვ.) საფუძველზე, რომლებიც საქართველოს არქივებში, მუზეუმებსა და საცავებში მოვიძიეთ. ასევე, ვეყრდნობით იმდროინდელ პრესას, სხვადასხვა საცნობარო ხასიათის პერიოდულ გამოცემას, რომლებიც მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდიან თეატრებზე. ამ თვალსაზრისით, საგანგებოდ გამოვყოფთ ყოველწლიურ გამოცემას – „კავკასიის კალენდარი“ („Кавказский Календарь“), რომელიც 1845-1917 წლებში გამოდიოდა და ღირებულ ცნობებსა და ინფორმაციას შეიცავს, ზოგადად, კავკასიის ისტორიაზე, ყოფაზე. მათ შორის, თბილისის თეატრებზეც. ამ კრებულებში იბეჭდებოდა სათეატრო შენობათა მაყურებელთა დარბაზების გეგმები თანმხლები სტანდარტული ინფორმაციით: თეატრის სახელწოდება, მისამართი, ადგილების რაოდენობა, ფასები, სერვისები და ა.შ. ეს ერთი შეხედვით, საბაზისო მონაცემები, მნიშვნელოვანი მასალაა სათეატრო ნაგებობათა ისტორიისათვის როგორც ქრონოლოგიური, ასევე, არქიტექტურული თვალსაზრისითაც. ამიტომ მას არა ერთგზის მივმართავთ სათეატრო ნაგებობათა ისტორიის რეკონსტრუქციისთვის.

ტბილისის საზაფხულო თეატრი

XIX საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისში თბილისში ევროპული ტიპის ორი სათეატრო ნაგებობა არსებობს: თბილისის თეატრი თამაშშევის ქარვასლაში, პასკევიჩ-ერევანსკის მოედანზე და საზაფხულო თეატრი საინჟინრო უწყების ბაღში.

1847-1851 წლებში აგებული ქარვასლის თეატრი არქიტექტორ ჯოვანი სკუდიერის მიერ იყო დაპროექტებული. ინტერიერის მხატვრული გაფორმება გრიგოლ გაგარინს ეკუთვნოდა (სურ. 23).

ალექსანდრე დიუმა, რომელმაც თბილისის თეატრი 1858 წელს მოინახულა, აღფრთოვანდა მისი სილამაზით. „გამოვტყდები, რომ ვესტიბიულიდან დაწყებული მე მონიბლული დავრჩი ორნამენტის სისადავითა და ამავე დროს, თავისებურებით: შეიძლება გეფიქრა, რომ შედინარ პომპეის თეატრის კორიდორში. ზედა კორიდორში ორნამენტი იცვლება და ის არაბულია. ბოლოს და ბოლოს ჩვენ შევედით მაყურებელთა დარბაზში. დარბაზი ფერიათა სასახლეა არა სიმდიდრით, არამედ გემოვნებით. მასში შეიძლება 100 მანეთის მოოქროვაც კი არ იყო, მაგრამ სინდისის ქენჯნის გარეშე შემიძლია ვთქვა, რომ თბილისის თეატრის დარბაზი – ერთ-ერთი უმშვენიერესი დარბაზია, რომელიც მე მინახავს ჩემი ცხოვრების მანძილზე... როგორც არქიტექტურის, ისე სხვა მორთულობის მხრივ, მაღლობა ღმერთს, თბილისის დარბაზს ვედარაფერს უსურვებ“² (სურ. 24, 25).

თბილისის თეატრის თავისებურებას შეადგენდა მისი არქიტექტურული სტრუქტურა. შიდა ეზოს ნაცვლად, ქარვასლის ინტერიერში სათეატრო დარბაზი განთავსდა და

² Дюма А, Кавказ, Тбилиси, Мэрანი, 1988 г. стр.167.

ერთი შინაარსის შენობა სხვა სპეციფიკის ნაგებობაში ჩაიწერა. მიუხედავად სათეატრო შენობის მრავალი ღირსებისა (იტალიური ტიპის მაყურებელთა დარბაზი, აკუსტიკა, ინტერიერის დეკორი და ა.შ.), ფუნქციის შესაბამისად ვერ მოხერხდა თეატრის შენობის სრულყოფილად აღჭურვა. ვენტილაციის უქონლობის გამო, ზაფხულში წარმოდგენები თითქმის ხუთი თვის განმავლობაში არ იმართებოდა და თეატრი სანახევროდ უმოქმედო იყო. აღნიშნული პრობლემა, იმდროინდელი ტექნიკური შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, ქარვასლის თეატრში ვერ მოგვარდა. გადაწყდა საზაფხულო თეატრის აგება.

საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის, „ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილებაში“ დაცულია საზაფხულო თეატრის მშენებლობასთან დაკავშირებული დოკუმენტაცია (სეა, უიცა, ფონდი 55, აღწერა 1, 1855-1907 – „ტფილისის სახაზინო ოპერის თეატრი“). მათ შორისაა „ტფილისის თეატრის ღირექციის საქმე საინჟინრო ბაღში საზაფხულო თეატრის მშენებლობის შესახებ“ (სეა, უიცა, ფ. 55. ა. 1. ს. 14 – Дело о постройке летнего театра в гор. Тифлисе. 11 окт. 1869 – февр. 1875).

1869 წლის 11 ოქტომბრით დათარიღებულ თბილისის თეატრის ღირექციის პატაკში კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოსადმი, გაანალიზებულია სახაზინო (ქარვასლის) თეატრის ფინანსური მდგომარეობა წლების მიხედვით (1863-1869) და სათეატრო შენობის ფუნქციონირებასთან დაკავშირებული პრობლემები, რომელთა შორის პირველი რიგის საკითხად მოყვანილია ქარვასლის თეატრის შენობაში ზაფხულის სიცხეების გამო წარმოდგენების მთელი წლის განმავლობაში გამართვის შეუძლებლობა. ხუთი თვე, ივნისიდან ოქტომბრამდე, „დახუთულობის“ გამო მაყურებელი თეატრში არ დადის. მეორე – თბილისის გეოგრაფიული მდებარეობაა. „იგი დაცილებულია ყველა იმ ადგილს, სადაც შესაძლებელია აქაური თეატრისთვის მსახიობების აყვანა. ღირექცია იძულებულია დასის დიდი ნაწილი შეინახოს მთელი წლის განმავლობაში. მსახიობების გაშვება დიდი მარხვის დასაწყისში და ახლების აყვანა სექტემბრისთვის ძალზედ მოუხერხებელია როგორც მოძიების, ისე ხარჯის თვალსაზრისით. რაც შეეხება ორკესტრს, მისი გაშვება და თავიდან შეკრება ასეთ მცირე დროში შეუძლებელია. ამ სავალალო მდგომარეობიდან გამოსასვლელად აუცილებელია უშემოსავლო ხუთი თვე გადავქციოთ შემოსავლიან დროდ და ეს შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ მაყურებელს მოვიზიდავთ თეატრში, მაგრამ რამდენადაც თეატრის არსებულ შენობაში ეს შეუძლებელია სიცხეების დროს, რჩება ერთადერთი საშუალება, ავაშენოთ მსუბუქი, საზაფხულო თეატრი, ჩრდილიანი ბაღის შუაგულში, სადაც მაყურებელი სიცხისგან თავს შეაფარებს და სასიამოვნოდ გაატარებს დროს“. საილუსტრაციოდ, დოკუმენტში რამდენიმე მაგალითიცაა მოყვანილი: „საზაფხულო თეატრი მუშტაიდში, კონცერტები სანსუსის, მონ პლეზიდის ბაღებში, სურის ცირკი“. მიუხედავად იმისა, რომ ბაღები შორსაა, დასი და საცირკო წარმოდგენები კი არ გამოირჩევა მიმზიდველობით, ზაფხულის განმავლობაში ისინი მუდმივად სავსეა ხალხით, ამიტომ „ეჭვს გარეშეა, ბაღში კარგად მოწყობილი თეატრი, ქალაქის ცენტრში არ დარჩება ცარიელი“ (სეა, უიცა, ფ.55. ა.1. ს.14. ფურც. 2-5).

ზემოაღნიშნული არგუმენტაცია ხელისუფლებამ საფუძვლიანად მიიჩნია და თბილისში საზაფხულო თეატრის მშენებლობაზე თანხმობა განაცხადა. კავკასიის მეფისნაცვლის კანცელარიიდან თბილისის თეატრის ღირექციისადმი ზემოთ მოყვანილ კორესპონდენციაზე პასუხის (22.X.1869) მიხედვით, თეატრის ასაგებად თანხას უკვე 1870 წლის იანვრიდან გამოყოფენ. წერილის ბოლოს მითითებულია, რომ „საზაფხულო

თეატრის გეგმებს და ფასადებს, წარმოდგენენ ტექნიკურ კანცელარიაში განსახილველად და მისი საიმპერატორო უდიდებულესობისათვის დასამტკიცებლად“ (სეა, უიცა ფ. 55. ა.1. ს.14. ფურც. 6).

საზაფხულო თეატრის პროექტის მომზადება (პროექტი არ შემორჩენილა ან ჯერაც მიუკვლეველია) დაევალა თბილისელ არქიტექტორ ალბერტ ზალცმანს (1833-1897). მან აქტიური მონაწილეობა მიიღო თეატრისთვის ადგილის შერჩევაში, მშენებლობის ხარჯთაღრიცხვის შედგენაში.

საზაფხულო თეატრისთვის ადგილი მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე, საინჟინრო უწყების ბაღში, საინჟინრო და წყალსაზიდის (დღევანდელი სოლიკო ვირსალაძის / ლადო ალექსი-მესხიშვილის/ და მარი ბროსეს) ქუჩათა მონაკვეთში შეარჩიეს. XIX საუკუნის თბილისის განვითარების გეგმებზე საზაფხულო თეატრის შენობა სწორად ამ ქუჩათა რკალშია წარმოდგენილი.

საქართველოს ცენტრალურ არქივში დაცული დოკუმენტის (სეა, უიცა, ფ.55. ა.1. ს.14. ფურც. 20). თანახმად, „არქიტექტორმა ზალცმანმა, ტფლისის თეატრალური ღირეცის დავალებით, შეადგინა საზაფხულო თეატრის პროექტი და ხარჯთაღრიცხვა, საინჟინრო ბაღში და მასზეა დაკისრებული როგორც მშენებლობა, ისე თეატრის არქიტექტურული მოპირკეთება.

ღირეცია მოგახსენებთ თქვენს უდიდებულესობას და ვთხოვთ ნებართვას მიიჩნიოთ ეს დავალება ზალცმანის სამსახურებრივ საქმედ და იქონიოთ მხედველობაში, რომ ეს სამთავრობო ნაგებობაა და ზალცმანს ფულადი ანაზღაურება ღირეცისგან არ აქვს“.

ალბერტ თევდორეს ძე ზალცმანი XIX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში ჩამოსულ გერმანელთა შთამომავალია. სპეციალური განათლება მან პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მიიღო (სწავლობდა არქიტექტორ პროფ. ა. შტაკენშნეიდერის კლასში). აკადემია პირველი ხარისხის მედლითა და საკლასო მხატვრის („классный художник“) წოდებით დაამთავრა. მისი მოღვაწეობა საქართველოსთან, უმეტესად თბილისთანაა, დაკავშირებული. განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო მისი საქმიანობა XIX საუკუნის 60-90-იან წლებში.³

საზაფხულო თეატრის პროექტზე მუშაობის დროისათვის ზალცმანი ცნობილი არქიტექტორია. ჯერ კიდევ 1867 წელს პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიამ არქიტექტორის აკადემიკოსის წოდება მიანიჭა. ოპერის თეატრის არქიტექტორის, ვ. შრეტერის მიხედვით, თბილისში ზალცმანი დიდად სახელმოხვეჭილი იყო („пользуется в Тифлисе громким именем“).⁴ თბილისის ხუროთმოძღვრების მკვლევარი, ვახტანგ ბერიძე, ალბერტ ზალცმანის პროექტებს შორის თბილისის საზაფხულო თეატრს არ ახსენებს. მაია მანია, რომელიც სტატიას – „თბილისის ერთი უცნობი ჩანახატი“ – დიდწილად საზაფხულო თეატრს უძღვნის, ზალცმანის სახელს მხოლოდ თეატრის გადაკეთებას უკავშირებს. საარქივო მასალებზე დაყრდნობით, ავტორი უთითებს, რომ „1872-1876 წლებში საზაფხულო თეატრი საფუძვლიანად შეუკეთებიათ. თეატრის

³ ალ. ზალცმანის პროექტით თბილისში არაერთი საზოგადოებრივი თუ საცხოვრებელი სახლი აშენდა: კათოლიკეების ეკლესია ჯავახიშვილის ქუჩაზე (1870), მუზეუმისა და საჯარო ბიბლიოთეკის შენობა (დამთავრდა 1870 წ., საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შენობის ადგილას), ქალთა გიმნაზიის შენობა (დამთავრდა 1874 წ., საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ქვედა კორპუსი), სასტუმრო ორიანტი (ყოფილი მხატვრის სახლი); 1886-1893 წლებში ის ხელმძღვანელობს საზაზინო (ოპერის) თეატრის მშენებლობას თბილისში. იხ. ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, ტ. II, თბილისი, 1963, გვ. 167-168.

⁴ ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, ტ. II, თბილისი, 1963, გვ. 167-168.

გადაკეთების ავტორი ცნობილი თბილისელი არქიტექტორი ალბერტ ზალცმანი ყოფილა... თავად ის ფაქტი, რომ თეატრის საფუძვლიანი გადაკეთება დაავალეს ისეთი კლასის არქიტექტორს, როგორც ალბერტ ზალცმანია, გვაფიქრებინებს, რომ თბილისის საზაფხულო თეატრი საინჟინრო უწყების ბაღში თბილისის ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუში უნდა ყოფილიყო“.⁵

საარქივო მასალებით დასტურდება, რომ ტფილისის საზაფხულო თეატრის პროექტი, ასევე, მისი შემდგომი გადაკეთების პროექტებიც ალბერტ ზალცმანს ეკუთვნის და ის უშუალოდ ჩართული თეატრის მშენებლობისა და რეკონსტრუქციის პროცესებში.

საზაფხულო თეატრის პროექტზე მუშაობა 1869 წელს უნდა დაწყებულიყო. როგორც ჩანს, ინტენსიურად წარიმართა მისი მშენებლობაც. ასე რომ, 1870 წლის ზაფხულის დასაწყისში თბილისში, ქარვასლის თეატრის გვერდით, გაიხსნა ახალი თეატრი – ტფილისის საზაფხულო თეატრი მშენებელი ბაღით და შესაბამისად მოწყობილი ინფრასტრუქტურით. 17 ივლისს გაზეთი „დროება“ წერს: „ჩვენ ქალაქში გაიმართა საზაფხულო თეატრი, რომელიც გაწყობილია „ინჟინრების ბაღში“ მტკვრის პირზე, კუკიის ხიდთან. ამ ბაღში წლეულს ჩინებული სათეატრო სახლი გააშენეს, თავათ ბაღი სასეირნოთ მორთეს და გააჩაღეს, შიგ სასმელ-საჭმელათ ბუფეტი გამართეს, ისე რომ ბაღში ზაფხულის საღამოს გატარება დიდის სიამოვნებით შეიძლება. თეატრში ხშირ-ხშირად რუსული წარმოდგენაა, რომელშიაც აქაური თეატრის აქტიორები თამაშობენ. მართალი რომ თქვას კაცმა, აქტიორების კრება ცუდათ არაა შემდგარი, და სხვა პროვინციალური ქალაქების შედარებით, თფილისს ჩინებული კრება ჰყავს“.⁶

„დროების“ ამავე ნომერში კვითხულობთ დიდი მთავრის – კონსტანტინე ნიკოლოზის ძის თბილისში ვიზიტის შესახებაც, სადაც აღნიშნულია, რომ 9 ივლისს ის საზაფხულო თეატრსაც სტუმრობდა. „თფილისში მობრძანების შემდგომ, მეორე დღეს, მისი უმაღლესობა კონსტანტინე ნიკოლოზის ძე, მისი იმპერატორებითი უმაღლესობით, მიხეილ ნიკოლოზის ძით, დილის ცხრა საათზე წაბძანდა თავისი პოლკის დასათვალიერებლად, რომელიც... ს. ტაბახმელას დააბანაკეს... თფილისს დაბრუნების შემდგომ მათი უმაღლესობანი საზაფხულო თეატრში ბრძანდებოდნენ“. სამეფო ოჯახის თეატრში ვიზიტის მნიშვნელოვნებიდან გამომდინარე, თეატრში უამრავმა ადამიანმა მოიყარა თავი. გაზეთი „კავკასია“ უფრო დეტალურ ინფორმაციას აქვეყნებს დიდი მთავრის საზაფხულო თეატრში სტუმრობაზე და აღნიშნავს, რომ თეატრში მიწვეული იყვნენ ქართული პოლკის ოფიცრები და „დაბალი ჩინის 80 ადამიანი, იმდენად, რომ ...თეატრის გაღერვა ვეღარ იტევდა ხალხის რაოდენობას“.⁷

ამდენად, 1870 წლის ივლისის დასაწყისში ტფილისის საზაფხულო თეატრი გახსნილია და ფუნქციონირებს. აქ მოღვაწეობს იტალიური ოპერა და რუსული დრამატული დასი. ქართული მუდმივმოქმედი თეატრი 1856 წლიდან აღარ არსებობს. სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები დროგამოშვებით იდგმება გერმანელთა კლუბში, ჩითახოვის სახლებში, რამაზ ანდრონიკაშვილის სახლში და სხვ.

საზაფხულო თეატრის შესახებ ინფორმაციას აქვეყნებს 1870 წლის „კავკასიის კალენდარიც“ („Кавказский Календарь на 1871 годъ“). საზოგადოებრივ დაწესებულებათა ჩამონათვალში უკვე ორი თეატრი ფიგურირებს: „ტფილისის თეატრი ერევნელის (на Эриванской) მოედანზე თამამშვეის ქარვასლის შენობაში“ და „ტფილისის საზაფხულო

⁵ მანია მ., თბილისის ერთი უცნობი ჩანახატი, ჟურნ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №2, თბ., 1998, გვ. 84.

⁶ გაზ. „დროება“, №28, 17(29).07.1870.

⁷ გაზ. „Кавказ“, № 80, 12(24).07.1870.

თეატრი, საინჟინრო ქუჩაზე, საინჟინრო ბაღში“.⁸

საზაფხულო თეატრის პროექტი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არ შემორჩენილა, მაგრამ ჩვენს ხელთაა საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული საზაფხულო თეატრთან დაკავშირებული რამდენიმე ნახაზი (სეა, ცსა, ფ.204. ა.1. ს.798). „ახალი და სახელოსნო სამუშაოების წარმოების პროექტი საზაფხულო თეატრის შენობაზე“ (1873), „გეგმა - საზაფხულო თეატრში განხორციელებული სარემონტო სამუშაოების ანგარიშისათვის“ (1874), „ტიფლისის საზაფხულო თეატრის მიერ დაკავებული ტერიტორიის გენერალური გეგმა“ (1878). ისინი შემდგომი პერიოდის ცვლილებებსა და დამატებებს ასახავენ. ამიტომ აღნიშნულ მასალას ქრონოლოგიური პრინციპით ქვემოთ განვიხილავთ. მანამდე კი საზაფხულო თეატრის არქიტექტურის შესახებ უტყუარ დოკუმენტურ მასალას - ძველი თბილისის ამსახველ საარქივო ფოტოებს მივმართავთ.

ჩვენთვის საინტერესო ფოტოდოკუმენტაციას საქართველოს ეროვნული მუზეუმის დ. ერმაკოვის ფონდში მივაკვლიეთ. ისინი XIX საუკუნის 70-იანი (№2257, №11269) და 90-იანი წლების (№6090, №3540) თბილისის უნდა ასახავდნენ. მართალია, საარქივო ფოტოებზე საზაფხულო თეატრი მხოლოდ ნაწილობრივ იკითხება, რასაც ადგილის სპეციფიკა (ხეებით დაბურული ბაღი) განაპირობებს და შენობის მხოლოდ ნაწილს ვხედავთ, მიუხედავად ამისა, ფოტომასალის არსებობა მრავალმხრივია მნიშვნელოვანი.

პირველ ყოვლისა, ფოტოები თბილისის საზაფხულო თეატრის ზუსტ ლოკაციას გვაჩვენებს და შენობაზე განხორციელებული ცვლილებების ქრონოლოგიასაც ასახავს. ამ ფოტომასალით შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ სათეატრო შენობის რეკონსტრუქციას მამდინარეობასაც კი. ინფორმატიულია საარქივო ფოტოების ავტორისეული დასათაურებებიც.

ფოტოებზე საზაფხულო თეატრში შესასვლელი საინჟინრო ქუჩიდანაა. მტკვრისპირა განაშენიანებისა და ბაღის გამო, შეზღუდული აღქმის მიუხედავად, კარგად იკითხება ნაგებობის პორტიკი. აღნიშნული მასალის შეჯერება საზაფხულო თეატრის 1874 და 1878 წლების გენერალურ გეგმებთან ამ მხრივ სარწმუნო საფუძველს გვაძლევს.

XIX საუკუნის 70-იანი წლების ფოტოებზე (სემ. დ. ერმაკოვის ფონდი, №№ 2257, 11269) კარგად ჩანს მაყურებელთა დარბაზის მომრგვალებული მოცულობა, უკან სასცენო კოლოფის არქიტექტურულად გამოყოფილი და ფრონტონით დასრულებული ვერტიკალით, რომლის სიბრტყეც რიტმულად მონაცვლე პილასტრებითა და მათ შორის მოთავსებული ნახევარწრიული სარკმელებითაა წარმოდგენილი. ასევე მკაფიოდ იკითხება დარბაზის იარუსის სართულზე ექსტერიერში, აივანზე, გამომაგალი კარების მწკრივი და მაყურებელთა დარბაზის საერთო მოცულობიდან ამოზიდული გალერეა. ფოტოზე ასახული საზაფხულო თეატრი ქვის ნაგებობაა, რაც მისი შემდგომი პერიოდის რეკონსტრუქციას უკავშირდება (თუმცა ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია იარუსიდან აივანზე გამოსასვლელი კარები და თავად აივანი). თარიღის დაზუსტების საშუალებას გვაძლევს ფოტოზე ასახული მთაწმინდის მამადავითის ეკლესია, რომლის მშენებლობაც ფოტოს გადაღების მომენტისთვის ჯერ კიდევ არ არის დამთავრებული. ეკლესია უგუმბათოდ დგას. როგორც ცნობილია, მამადავითის ეკლესიას გუმბათი 1877-1879 წლებში დაადგეს. ამდენად, ჩვენს ხელთ არსებული ფოტოები 1870 წლიდან (როცა აშენდა თეატრი) - 1879 წლამდე პერიოდს (მტკვრის მარჯვენა სანაპირო, გოლოვინის გამზირის და მიმდებარე ქუჩების განაშენიანებით, მთაწმინდით) და თბილისის საზაფხულო თეატრის არსებობის

⁸ „Кавказский Календарь на 1871 годъ.“ XXVI. Тифлисъ , 1870, გვ. 170

პირველ წლებს უნდა ასახავდეს.⁹ ფოტოებზე გაკეთებული დასათაურება კი გვაუწყებს: „ტიფლისი, სახაზინო თეატრი, წმ. დავითი და ქალაქის ნაწილი“ (№11269), მეორეზე – „ტიფლისი, წმ. გიორგის ეკლესია, სასახლე, თავადაზნაურთა გიმნაზია, კლუბი და თეატრი“ (№2257). სურ. 26,27.

დ. ერმაკოვის ფონდში დაცულ №6090, №3540 ფოტოებზე საზაფხულო თეატრს ცალკე გადახურვის მქონე მინაშენი აქვს. აღნიშნული ფოტოები 1890-იანი წლების ვითარებას ასახავს. ამაზე მეტყველებს გოლოვინის გამზირის განაშენიანებაში ოპერის თეატრის მონუმენტური ნაგებობის გაჩენა. მისი მშენებლობა 1896 წელს დასრულდა. ფოტოზე კკითხულობთ: „ტიფლისი. სახაზინო თეატრი ახალი და ძველი. წმ. დავითის მთა და ეკლესია“ (№3527). სურ. 28, 29.

ბუნებრივია, ახალ სახაზინო თეატრად იწოდება ოპერის თეატრი, საზაფხულო თეატრი კი 1881 წლიდან 1895 წლის ჩათვლით – „სახაზინო საზაფხულო თეატრის“ და „ტიფლისის თეატრი (სახაზინო)“ სახელებით გვხვდება. 1898 წლის თბილისის რუკაზე საზაფხულო თეატრი მოხსენებულია როგორც: „ძველი თეატრი (სახაზინო)“. ოპერის თეატრი კი – „დიდი თეატრი (სახაზინო)“. ამდენად, 1896 წელს, ოპერის თეატრის გახსნის შემდეგ, იგი სახაზინო (სახელმწიფო) თეატრის სტატუსს ატარებს, საზაფხულო თეატრი კი თანდათან უკანა პლანზე ინაცვლებს – ჯერ სახაზინო თეატრის პოზიციას კარგავს და, ბოლოს, ძველი თეატრის სახელით გვხვდება.

რა ვიცი თ საზაფხულო თეატრის შენობის არიტექტურაზე?

თბილისის საზაფხულო თეატრის თავდაპირველი ნაგებობა ზის უნდა ყოფილიყო. შ. კაშმაძე წიგნში „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“ საზაფხულო თეატრის შესახებ წერს: „თავისი დანიშნულების შესაბამისად, არც ეს ნახევრად ფიცრული შენობა იყო უბრალო: საკმაოდ ფართო დარბაზი პარტერს, ორ იარუსსა და ქანდარას შეიცავდა. პირველ იარუსში იყო ლიტერის ორი დიდი ლოჟა: მეორე იარუსი 23 ლოჟისგან შედგებოდა. შუაზე მდებარეობდა „სამეფო ლოჟა“. ორთავე იარუსს გარს ერტყა ფართო დერეფანი, სადაც გაჭრილი იყო 12 კარი. ზედა იარუსის კარები ღია აივანზე გადიოდა, ქვედასი – პირდაპირ ბაღში. ქანდარას, ბაღისგან განცალკევებული შესასვლელი ჰქონდა. თეატრის მთავარ კარებთან კიბე იწყებოდა. აქვე იყო სალარო და მომსახურე პერსონალის სადგომი. თეატრის ჭერისა და დარბაზის მოხატულობა შესრულებული იყო დეკორატორ კნოლის მიერ „მტკიცე სტილით; მითოლოგიური ფიგურებით, მუსიკალური ატრიბუტებითა და სამკაულით“. ლოჟების მოხდენილი განლაგება, საერთო სისადავე და უბრალოება სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებდა. გარეგნულად შენობა არ იყო მიმზიდველი“.¹⁰

დეკორატორ კნოლს, თეატრის ინტერიერის მოხატვასთან ერთად, უმუშავია სცენის მოწყობაზეც (იგი მოხსენებულია თბილისის საზაფხულო თეატრის შენობის აგების ხარჯთაღრიცხვის დოკუმენტში). ჩანაფიქრით, საზაფხულო თეატრის სცენა ზომით, ქარვასლის თეატრის სცენის მსგავსი უნდა ყოფილიყო. „ზის საზაფხულო თეატრის მშენებლობა არქიტექტორ ზალცმანის შემოთავაზებით დაჯდება დაახლოებით 12 000 მან. იმის გათვალისწინებით, რომ სცენის ზომები იგივე იქნება, რაც ახლანდელ თეატრში“ (სეა, უიცა ფ. 55. ა.1. ს.14. ფურც. 2).

⁹ აღნიშნულ გარემოებაზე ყურადღება გაამახვილა მ. მანიამ სტატიაში – „თბილისის ერთი უცნობი ჩანახატი“ - ბარტოლდის ჩანახატის ანალიზისას. იხ. ჟურნ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №2, თბ., 1998, გვ. 88.

¹⁰ კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1851-1921. I. თბ., ფავორიტი სტილი, 2015, გვ. 133.

საზაფხულო თეატრთან დაკავშირებული მწირი მასალის ფონზე, 1871 წლის ივნისით დათარიღებული ეს დოკუმენტი – „ტფილისის საზაფხულო თეატრის შენობის აგების ხარჯთაღრიცხვა“, რომელსაც თეატრის დირექტორთან ერთად ხელს აწერს არქიტექტორი ზალცმანი, ჩვენთვის მრავალმხრივ საინტერესო და ინფორმატიულია. დოკუმენტში მოცემულია სამუშაოთა ჩამონათვალი, რის მიხედვითაც შეგვიძლია დაზუსტებით ვთქვათ, რომ თბილისის საზაფხულო თეატრი ხის ნაგებობა იყო. პირველ პუნქტად მითითებულია ხის სამუშაოები „თავად თეატრის ასაგებად“ („За производства всех плотничных и столярных работ по постройке самого театра, с материалами“), რაზეც ყველაზე მეტი თანხაა დახარჯული (10 ათას მანეთამდე) და, შესაბამისად, სამუშაოს მასშტაბზეც გვიქმნის წარმოდგენას. ჩამოთვლილია, აგრეთვე, სათეატრო შენობის გარშემო გამართული ინფრასტრუქტურა: თეატრის ქონების (დეკორაციების, ბუტაფორიის) შესანახი ნაგებობა, ფანჯატურები, პავილიონები, დაზურული გალერეა, აუზი და შადრევანი. ცალკეა გამოყოფილი თეატრის ბაღის სამუშაოები, ხეებისა და ყვავილების შესყიდვით. ბაღის დაგეგმვა-განვითარება, ამავე დოკუმენტით, მეტადე შარერის სახელს უკავშირდება. აქვე ფიგურირებს, ბაღის განათების საკითხი შესაბამისი აღჭურვილობით. დაბოლოს, თეატრის დაზღვევა, რომლის თანხაც დოკუმენტის შედგენის მომენტისთვის უკვე დაფარულია.

მოყვანილი საარქივო მასალით ცხადი ხდება, რომ, მართალია, 1870 წლის ივლისში თეატრი გახსნილი იყო და ფუნქციონირებდა, მაგრამ სამუშაოები კვლავ გაგრძელდა. „თეატრის გახსნის დღეს გაზის განათება უნდა ყოფილიყო, მაგრამ გაზომეტრის დამთავრება ვერ მოასწრეს და მხოლოდ 1871 წლის ზაფხულში მიეცათ თბილისელებს გაზის ახალი განათების ეფექტით დატკობის“¹¹ შესაძლებლობა.

გაზეთი „Кавказ“ გრიგოლ ორბელიანის 50 წლის იუბილესთან დაკავშირებით წერს, რომ 1871 წლის 7 ივნისს თბილისის საზაფხულო თეატრის ბაღში, რომელიც საგანგებოდ იყო მორთული ამ დღისთვის, საზეიმოდ აღინიშნა გრიგოლ ორბელიანის 50 წლის იუბილე.

საზეიმო სადილის შემდეგ, რომელიც საზაფხულო თეატრის ბაღის ფართო პავილიონში იყო გაშლილი და რომელსაც 150 მოწვეული სტუმარი ესწრებოდა, მათ შორის ბორჯომიდან სპეციალურად ჩამოსული მისი საიმპერატორო უდიდებულესობა, დიდი მთავარი, კავკასიის მეფისნაცვალის – მიხეილ ნიკოლოზის ძე რომანოვი, სადილის შემდეგ, საღამოს 8 საათზე მოწვეული საზოგადოება დაესწრო საზაფხულო თეატრში გამართულ რუსული დასის წარმოდგენას. ზეიმი გაგრძელდა სპექტაკლის შემდეგაც. თავად საზაფხულო თეატრის ბაღი არაჩვეულებრივად იყო ილუმინირებული.¹²

XIX საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისში თბილისში ორი სათეატრო შენობაა: ქარვასლის თეატრი პასკევიჩ-ერევანსკის მოედანზე, რომელსაც საზაფხულო თეატრის აშენების შემდეგ, ქვის თეატრს და, მოგვიანებით კი, ზამთრის თეატრსაც უწოდებდნენ და ხის საზაფხულო თეატრი საინჟინრო უწყების ბაღში, კომპლექსური ინფრასტრუქტურით. სამწუხაროდ, ეს ვითარება მხოლოდ რამდენიმე წელს, 1874 წლის 11 ოქტომბრამდე, გაგრძელდა. სწორედ ამ დღეს დაიწვა ქარვასლის თეატრი, რომელიც თითქმის მეოთხედი საუკუნის განმავლობაში საოპერო ხელოვნების, დრამატული თეატრალური ხელოვნებისა და საბალეტო ხელოვნების განვითარების კერა იყო თბილისში. დაწვის შემდეგ თეატრი

¹¹ კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1851-1921. I. თბ., ფავორიტი სტილი, 2015, გვ. 133.

¹² გაზ. „Кавказ“, №81, 14.07.1871.

აღარ აღუდგენიათ და შენობამ მხოლოდ ქარვასლის ფუნქციით გააგრძელა არსებობა. ასეთ ვითარებაში ძირითადი დატვირთვა საზაფხულო თეატრზე გადმოვიდა. ზამთრისთვისაც რომ გამოსადეგი გამხდარიყო, შენობას რეკონსტრუქცია ჩაუტარეს – კედლები ამოაშენეს, ღუმელები გამართეს და „საზამთროდ მოაწყვეს“.

1874 წელსაა შესრულებული საზაფხულო თეატრის გეგმა, რომელსაც ხელს აწერს არქიტექტორი ზალცმანი. ნახაზზე (სეა, ცსა, ფ. 204. ა. 1. ს. 798. ფურც. 24-25) – „საზაფხულო თეატრში განხორციელებული სარემონტო სამუშაოების ანგარიშისათვის“ – წარმოდგენილია საზაფხულო თეატრი დამხმარე ნაგებობებით და ორანჟერეით. ნახაზის მარცხენა ზედა კუთხეში ხელნაწერი ტექსტი გვაუწყებს: „არსებული ნახაზი ტექნიკურ კანცელარიაში განხილულია და მიჩნეულია დამაკმაყოფილებლად. 1874 წლის 4 ივლისი“. ნახაზის მარჯვენა მხარეს, ასევე, მოცემულია შეფასებითი და სარეზოლუციო ხასიათის ტექსტი, რომელშიც აღნიშნულია, რომ წარმოდგენილი გეგმა განხილულია სამშენებლო-საგზაო კომიტეტის ტექნიკური ნაწილის წევრების მიერ 1874 წლის 16 ივლისს და დამაკმაყოფილებელია (სურ. 30).

ამრიგად, საზაფხულო თეატრში სამუშაოები ინფრასტრუქტურის მოწყობის კუთხით, თეატრის გახსნის შემდეგაც გრძელდება. ვფიქრობთ, თავდაპირველი უნდა იყოს ტერიტორიის გეგმა, რომელზედაც დატანილია მხოლოდ თეატრის შენობა, ინფრასტრუქტურის გარეშე (სეა, ცსა, ფ. 204. ა. 1. ს. 798. ფურც. 22). 1874 წლის ნახაზზე კი თეატრის მარჯვენა მხარეს ორანჟერეა, საწყობი და მებაღის ოთახი ჩნდება. თავად თეატრის შენობის კონტური სახეცვლილია და მარჯვენა მხარეს (სასცენო კოლოფთან) მინაშენია. ქრონოლოგიურად ეს გეგმა არ უკავშირდება ქარვასლის თეატრის დაწვას, იგი ამ ტრაგიკულ მოვლენამდე რამდენიმე თვით ადრეა შესრულებული (სურ. 31).

საზაფხულო თეატრი ბალით და მის გარშემო განვითარებული ინფრასტრუქტურით ერთიან კომპლექსადაა წარმოდგენილი 1878 წლის 30 მაისით დათარიღებულ გენერალურ გეგმაზე (საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი). თეატრის შენობა აქ სასცენო კოლოფის სწორკუთხა ნაწილით ბალის სიღრმისკენაა მიმართული, ექსტერიერში გამოხატული ოვალური ფორმის მაყურებელთა დარბაზი კი (მთავარი შესასვლელით) გამოდის საინჟინრო ქუჩაზე. თეატრს ორივე მხრიდან მინაშენი აქვს. მარჯვნივ – შენობის მთელ გაყოლებაზე, მეორე მხარეს კი – სასცენო კოლოფთან. მინაშენის ფორმა 1874 წლის ნახაზთან შედარებით გაზრდილია და სასცენო კოლოფის ბალისპირა ფასადზე გადადის (სურ. 32).

თეატრის ორივე მხარეს ნაჩვენებია დეკორაციების შესანახი ნაგებობა, სახელოსნო, ფანჩატურები, გალერეა, რომელიც ბალის სიღრმეში როტონდას უერთდება, აუზი, ორანჟერეა. დაპროექტებულია ბაღიც, რომლის დაგეგმვასა და მოწყობაზეც საგანგებოდ უზრუნიათ.

აღნიშნულ გეგმასთან გარკვეულ მსგავსებას იჩენს საქართველოს ხელოვნების სასახლეში დაცული ერთი გრაფიკული ნამუშევარი, რომელიც საზაფხულო თეატრის ექსტერიერს წარმოგვიდგენს (მუყ., ქ., ფ., 45X60 სმ.), ნახატს დაკრული აქვს მოკლე ანოტაცია – „თეატრის შენობა თბილისში წყალსაზიდის ქუჩაზე 1880-იან წლებში („Здание театра в Тбилиси на Водовозной ул. в 1880 годах“). მარცხენა ქვედა კუთხეში მხატვრის ხელმოწერით – „აკოპიან“ („Акопян“). ანოტაცია მოგვიანებითაა დაკრული. სავარაუდოდ, 1936 წლის შემდეგ, როდესაც „ტიფლისი“ „თბილისად“ გადაკეთდა.

გარდა ამისა, თეატრის შესასვლელი არა წყალსაზიდის ქუჩიდან, არამედ საინჟინრო (დღ. ვირსალაძე) ქუჩიდან იყო, რასაც ჩვენს ხელთ არსებული სხვადასხვა პერიოდის გეგმები და ნახაზებიც ადასტურებს (სურ. 33).

ნახატზე თეატრის შენობა მოცემულია ქუჩის მხრიდან, შენობის ნახევარწრიულ კორპუსზე კლასიციზტურ სტილში გადაწყვეტილი ფრონტონიანი პორტიკით. თეატრის გარე არქიტექტურულ გადაწყვეტაში იკითხება მაყურებელთა დარბაზის იარუსული დანაწევრება. კერძოდ, იარუსის დონე ექსტერიერიდან პილასტრებზე გადასული თაღებითაა გაფორმებული, ქანდარა კი პილასტრებით. მაყურებელთა დარბაზის ნაწილს სცენა-კოლოფისგან, შენობის საერთო აბრისიდან მისი სწორკუთხოვანი მასებით აქცენტირების გარდა, გადახურვაც გამოყოფს.

ნახატზე საზაფხულო თეატრის გადაკეთების შემდეგომი სურათია ასახული: როცა ქარვასლის თეატრის დაწვის შემდეგ, კედლები ამოაშენეს, ღუმელები გამართეს... და „საზამთროდ მოაწყვეს“.

1881 წლის „კავკასიის კალენდრის“ გამოცემაში გამოქვეყნებულია საზაფხულო თეატრის მაყურებელთა დარბაზის სქემა.¹³ აქ იგი ფიგურირებს როგორც „სახაზინო საზაფხულო თეატრი“ და არა როგორც მანამდე „ტფილისის საზაფხულო თეატრი“ (კავკასიის კალენდრის ყველა გამოცემაში 1881 წლამდე მითითებულია „ტფილისის საზაფხულო თეატრი. საინჟინრო ქუჩაზე, საინჟინრო ბაღში“ (1870-1880). შემდგომ წლებში კი „სახაზინო საზაფხულო თეატრი“ (1881-1884) და „ტფილისის თეატრი (სახაზინო)“ (1885-1895).

მიუხედავად იმისა, რომ საზაფხულო თეატრი 1870 წლიდან მოქმედია, მისი დარბაზის გეგმა პირველად სწორედ 1881 წლის „კავკასიის კალენდარშია“ დაბეჭდილი. აღნიშნული სქემის მიხედვით სათეატრო დარბაზი, ქარვასლის თეატრის მსგავსად, ნაღისებური ფორმისაა (სათეატრო დარბაზების ე.წ. იტალიური ტიპი) და სავარაუდოდ, 500-მდე მაყურებელს იტევს (პარტერი 300-მდე ადგილს მოიცავს. გალერეა 106, რასაც 23 ლოჟის ადგილებიც ემატება). დარბაზი სრულად შევსებულია სავარძლებით, გასასვლელების გარეშე. აქვს ლოჟებად დაყოფილი ერთი იარუსი და ხუთრიგიანი ქანდარა (სურ. 34).

საზაფხულო თეატრის დარბაზის გეგმა შეცვლილია 1885 წლის „კავკასიის კალენდარში“. წარმოდგენილი სქემის მიხედვით, მისი ფორმა ელიფსურია, ჩნდება აივანი (Балкон), დარბაზის ცენტრში მოწყობილია გასასვლელი. 600-მდეა გაზრდილი მაყურებლის რაოდენობა (პარტერში, აივანსა და გალერეაზე 496, რასაც ემატებოდა 22 ლოჟა). ბილეთის ფასთან ერთად აღნიშნულია, რომ თეატრთან ფუნქციონირებს ბაღი, რომელიც განათებულია და საღამოს 6 საათიდან ღამის 2 საათამდე მოემსახურება თეატრის პუბლიკას. საზაფხულო თეატრი აქ ფიგურირებს, როგორც „ტფილისის (სახაზინო) თეატრი საინჟინრო ქუჩაზე“.

საზაფხულო თეატრში, როგორც ჩანს, ცვლილებები 90-იან წლების დასაწყისშიც განხორციელდა. 1892 წლის „კავკასიის კალენდრის“ გამოცემაში, სადაც ის თბილისის სახაზინო თეატრად იწოდება, დარბაზის გეგმა მაყურებელთა შემცირებულ რაოდენობაზეა (ხუთასს აღემატება) მოცემული. ეს განპირობებული უნდა იყოს გაფართოებული გასასვლელის მოწყობით მთელი დარბაზის გადაკვეთაზე. უცვლელია ლოჟებისა და გალერეის სტრუქტურა. ამ პერიოდში მიმდინარე სამუშაოები დასტურდება საარქივო

¹³ „Кавказский Календарь на 1882 годъ.“ XXXVII. Тифлисъ, 1881, გვ. 236.

მასალითაც (სეა, ცსა, ფ. 204. ა.1. ს.798 „ტიფლისის სახაზინო თეატრის რემონტის შესახებ“. დაიწყო 1889 წლის 23 მარტს და დასრულდა 1890 წლის 11 ნოემბერს). აღნიშნულ დოკუმენტაციაში ლაპარაკია საზაფხულო თეატრის შენობის მდგრადობაზე. თეატრის დირექტორი გუბერნატორს შენობის შესწავლის მიზნით სპეციალური კომისიის შექმნას სთხოვს.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს თეატრის დირექციის მხრიდან კომისიისთვის შეთავაზებული კანდიდატურა (თბილისის გუბერნატორისადმი 1889 წლის 24 მარტს გაგზავნილ ამ წერილს ხელს აწერს თეატრის დირექტორი ერნსტი (ფურც. 2-3): „Заведующий театральными зданиями архитектор, стаатский советник Зальцман“ (არქიტექტორი, მაღალი რანგის სახელმწიფო მოხელე – ზალცმანი, რომელიც კურირებს თეატრალურ შენობებს). სათეატრო შენობების კურირება-ხელმძღვანელობა, ვფიქრობთ, კიდევ ერთი საყურადღებო პასაჟია, რომელიც ალ. ზალცმანის, როგორც არქიტექტორის, მრავალმხრივ მოღვაწეობას უკავშირდება.

თბილისის თეატრის დირექციასა და გუბერნატორს შორის მიმოწერა გრძელდება მომდევნო თვეებშიც. დირექცია ცდილობს დააჩქაროს კომისიის მუშაობა, რათა სარემონტო სამუშაოებმა ხელი არ შეუშალოს თეატრის ფუნქციონირებას. კერძოდ, ზამთრის სეზონისთვის მოსამზადებელ ყოველდღიურ რეპეტიციებს (1889 წლის 6 აპრილის წერილი – ფურც. 4-5). ამიტომ ჩქარობენ, რომ ყველაფერი 15 აგვისტომდე დასრულდეს.

მიმოწერით ირკვევა, რომ თეატრის შენობის მდგომარეობის კვლევისას, რომელიც მეტ-ნაკლებად დამაკმაყოფილებელი აღმოჩნდა, შენობის მდგრადობის გარდა, დღის წესრიგშია სათეატრო შენობის ინტერიერის გაუმჯობესება, მისი უფრო კომფორტულ სივრცედ გადაქცევა (ფურც. 14), ბუფეტის გადაკეთება, შენობის სახურავის შეცვლა (ფურც. 15). გაზის მიწოდების სისტემის განახლება და სხვ. კომისიას, რომელიც ამ სამუშაოთა განსაზღვრაზე მუშაობს, ხელმძღვანელობს „სტატსკი სოვეტნიკი“, მთავარმართებლის სამშენებლო ნაწილის ტექნიკოსი, სიმონსონი (ფურც. 17-18. 14.02.1890).

1890 წლის 4 სექტემბრის წერილით (ფურც. 26-27-28) თბილისის გუბერნატორისადმი ირკვევა, რომ თეატრის შენობაში დასრულდა სარემონტო სამუშაოები და მათი ჩაბარებისა და დასტურისთვის ითხოვენ საგანგებო კომისიის დანიშვნას ზალცმანის მონაწილეობით.

განხილულ დოკუმენტაციაზე დაყრდნობით იკვეთება, რომ 1889-1890 წლებში საზაფხულო თეატრში ჩატარდა მთელი რიგი სამუშაოები და ალ. ზალცმანი ამ პროცესებშიც აქტიურად მონაწილეობს.

სავარაუდოა, რომ დ. ერმაკოვის ფონდში დაცული ფოტოები (№№3540, 6090) და 1892 წლის „კაკასიის კალენდარში“ დაბეჭდილი საზაფხულო თეატრის შეცვლილი გეგმარება ამ ცვლილებებზე მიუთითებდეს. საყურადღებოა, რომ საზაფხულო თეატრზე 1895 წლის „კაკასიის კალენდრის“ გამოცემის შემდეგ ინფორმაცია საერთოდ აღარ გვხვდება, რაც მისი ფუნქციონირების შეწყვეტის მიზეზით უნდა იყოს განპირობებული (სურ. 35).

ამ პერიოდის საზაფხულო თეატრის შესახებ უადრესად საინტერესო მასალას გვაწვდის ირანელი გენერლის, ყაჯართა დინასტიის უკანასკნელი წარმომადგენლის, მაჯდ-ოს-სალტანეს ნაშრომი „ქალაქ თბილისის აღწერა“ (ხელნაწერი დაცულია კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში).

მაჯდ-ოს-სალტანე თბილისში 1894 წლის 16 აგვისტოს ჩამოსულა. „მთელი 50 დღე ვცხოვრობდი თბილისში.... რაც ამ 50 დღის განმავლობაში მოვიხილე, ამას უკლებლივ მოგახსენებ“,¹⁴ – წერს ავტორი და იმდროინელ თბილისზე საკუთარ შთაბეჭდილებებსა და მოსაზრებებს დეტალურად გადმოგვცემს. სალტანეს ყურადღების მიღმა არც თბილისის თეატრები და მათ შორის არც საზაფხულო თეატრი რჩება.: „...ახლანდელი თეატრი მდინარის პირასაა გაშენებული, ქალაქის ბაღის ახლოს. იგი დიდხანი არაა, რაც გააშენეს. ორსართულიანი შენობაა. ზედა სართულზე მოთავსებულია ლოჟები, ქვევით რამდენიმე რიგად არის გაწყობილი სკამები. ისინი რაც შეიძლება მჭიდროდაა მიდგმული ერთმანეთთან. ეს ადგილები შედარებით ძვირი არის. ლოჟების ფასი კი 10-დან 20 რუსულ მანეთამდეა. უბრალო ხალხი თეატრს ისე არ ეტანება, როგორც წარჩინებულნი. მას უფრო ცირკის სანახაობები იზიდავს. საპატიო ადგილი თეატრში ბევრია. ისეა მოწყობილი, როგორც ირანული დარბაზი. განსაკუთრებული ადგილები სცენიდან ორი ზარეს სიმაღლეზეა (დაახლოებით 2მ – ი. დ.), ლოჟები პატარ-პატარა ოთახებადაა დაყოფილი, ისე რომ შიგ ოთხი ადამიანი ეტევა. თითოეულ ლოჟას თავისი სპეციალური შესასვლელი აქვს. წინ გადაჭიმულია მოაჯირები, რომლებიც შუა თეატრს გადასცქერიან. თეატრის ჭალები გაზით ინთება. წარმოდგენის დროს სინათლე ქრება დარბაზში. ჯერ ნელ-ნელა იკლებს და მერე სულ ქრება. სცენის წინ არიან მუსიკოსები... ერთი წყება მუსიკოსებისა ქამანჩებისა საკრავებზე უკრავს, მეორე ვიოლონჩელოსა და ჩასაბერ საკრავებზე და სხვა ამგვარ ინსტრუმენტებზე. სცენის მხარეს არის ძალიან ლამაზად მოხატული ფარდა. ფარდა აიწევა თუ არა, იწყება წარმოდგენა“.¹⁵ მაჯდ-ოს-სალტანეს საზაფხულო თეატრში „ოტელიო“ უნახავს. თხზულებაში ის სპექტაკლის შინაარსაც გადმოსცემს და თეატრთან დაკავშირებულ თავს შემდეგი პასაჟით ასრულებს: „12 საათზე წარმოდგენა დამთავრდა. ამ თეატრში ხალხი უმეტესად ან ფრანგულად საუბრობდა, ან რუსულად“.¹⁶

სალტანეს მიხედვით: თეატრის შენობა, რომელიც ამ დროისათვის არსებობის 24 წელს ითვლის, „დიდხანი არაა, რაც გააშენეს“, იგი ორსართულიანია – პარტერიტა და ოთხ ადამიანზე გათვლილი, დამოუკიდებელ შესასვლელიანი ლოჟებით. დარბაზი მოხატულია. სცენას „ძალიან ლამაზად მოხატული ფარდა“ ამშვენებს. აღწერილობა ადასტურებს და ავსებს თეატრის ინტერიერის ჩვენ მიერ რეკონსტრუირებულ სურათს.

საზაფხულო თეატრამდე სალტანე ოპერის თეატრზეც ამახვილებს ყურადღებას: „დიდი თეატრის შენება დაიწყო რამდენიმე წლის წინ და უკვე დიდებული სანახავია, თუმცა დამთავრებული ჯერაც არაა“.¹⁷

1896 წელს დასრულდა საოპერო თეატრის მშენებლობა. საზაფხულო თეატრმა თანდათან დაკარგა თავისი მნიშვნელოვნება. XIX საუკუნის მიწურულს ის უკვე ძველ სახაზინო თეატრად იწოდება. XX საუკუნის დასაწყისში შენდება „არტისტული საზოგადოების“ თეატრი, ზუბალაშვილის საქალაქო სახალხო სახლი, 1914 წლამდე ფუნქციონირებს სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი.

მაგრამ რა პერიოდამდე იარსება თავად საზაფხულო თეატრმა? ზემოთ ჩვენ უკვე ვახსენეთ 1898 წლის თბილისის გეგმა („ქალაქ ტფილისის და მისი შემოგარენის გეგმა შესრულებული და გამოცემული ნ. ფ. კლემენტევის მიერ 1884 წელს, შესწორებული

¹⁴ მაჯდ-ოს-სალტანე, ქალაქ თბილისის აღწერა, „მეცნიერება“, თბილისი, 1971, გვ. 15.

¹⁵ დასახ. ნაშ., გვ. 43.

¹⁶ დასახ. ნაშ., გვ. 44.

¹⁷ დასახ. ნაშ., გვ. 17.

1898 წლის 1 იანვარს“), რომელზეც საზაფხულო თეატრზე მითითებულია: „ძველი თეატრი (სახაზინო)“ საინჟინრო ქუჩის, წყალსაზიდის ჩიხისა და წყალსაზიდის ქუჩის კუთხეში (№107). საოპერო თეატრის შენობაზე – „დიდი თეატრი (სახაზინო)“ (№104). (სურ. 36.)

1903-1904 წლების ტფილისის გეგმაზე, რომელიც შევსებულია 1906 წელს, საზაფხულო თეატრი აღარ არის აღნიშნული. ოპერისა (თეატრალური ქუჩების მონაკვეთში) და საბანკო თეატრების გვერდით კი უკვე „არტისტული საზოგადოების“ თეატრიცაა წარმოდგენილი. ამდენად, ტფილისის საზაფხულო თეატრის შენობამ, სკვარაუდოდ, 1906 წლამდე იარსება (სურ. 37).

ტფილისის საზაფხულო თეატრმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა XIX საუკუნის სათეატრო ცხოვრებაში. მის სცენაზე გამოდიოდნენ მსოფლიოში ცნობილი მუსიკოსები, მომღერლები, დირიჟორები, ოპერისა და დრამის მსახიობები. ამ სცენაზე დაიწყო თავისი კარიერა თ. შალიაპინმა, პ. ჩაიკოვსკის თანდასწრებით დაიდგა მისი ოპერა „მაზპა“, კონცერტი გამართა ცნობილმა მუსიკოსმა და კომპოზიტორმა ა. რუბინშტეინმა, ამ თეატრთანაა დაკავშირებული კომპოზიტორ მ. იპოლიტოვ-ივანოვის მოღვაწეობა. საზაფხულო თეატრის სცენაზე აღიზარდნენ ქართული თეატრის ვარსკვლავები: ვ. აბაშიძე, ლ. ალექსი-მესხიშვილი, კ. მარჯანიშვილი და სხვა. პირველად სწორედ აქ დაიდგა დ. ერისთავის „სამშობლო“ და სხვ.

ტფილისის საზაფხულო თეატრის მნიშვნელობა იმდროინდელ სათეატრო ცხოვრებაში იმითაცაა განსაკუთრებული, რომ სწორედ საზაფხულო თეატრში გაიმართა განახლებული და მუდმივ დასად ჩამოყალიბებული ქართული თეატრის პირველი წარმოდგენა (1879 წლის 5 სექტემბერს) – ბ. ჯორჯაძის კომედია „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ და რ. ერისთავის გადმოკეთებული ვოდევილი „იჭვიანი“. „ქართული სპექტაკლების გასამართად მუდმივი შენობის უქონლობა გადაწყვეტილი თუ არა, მნიშვნელოვანი დამატკობილი მიზეზი მაინც იყო პროფესიული თეატრის აღდგენის საქმეში. სათეატრო შენობის საკითხი და სხვა საკითხები, რომლებიც მუდმივი თეატრის შექმნასთან იყო დაკავშირებული, დეტალურად იქნა განხილული 1870 წლის დამლევის ნიკო ავალიშვილის მიერ მოწვეულ ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა ფართო თათბირზე. თათბირს ხელმძღვანელობდა ილია ჭავჭავაძე. შედეგად არჩეულ იქნა სპეციალური კომისია, რომელსაც უნდა გამოენახა საშუალებანი მუდმივი პროფესიული თეატრის აღსადგენად“.¹⁸ ილიასა და აკაკის უშუალო ძალისხმევით, 1879 წელს აღდგა პროფესიული ქართული თეატრი, რომლის დებიუტიც საზაფხულო თეატრში შედგა და აქედან მოყოლებული მისი ისტორია უწყვეტია.

„...საინჟინრო უწყების ბაღში მდებარე თეატრმა ბრწყინვალედ შეასრულა თავისი მისია. ამ უპრეტენზიო კედლებში გატარებული წლები თბილისის ოპერის თეატრის შემდგომი განვითარების ბრწყინვალე პერიოდი იყო. აქ განმტკიცდა რუსული ოპერა და მუდმივი ქართული დრამატული დასი“.¹⁹

მუდმივი ქართული დრამატული დასის ანუ პროფესიული ქართული თეატრის ისტორიის შემდეგი ეტაპი უკვე სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრს უკავშირდება. საზაფხულო თეატრის მსგავსად, არც ამ სათეატრო ნაგებობას მოუღწევია ჩვენამდე.

¹⁸ ბუნნიკაშვილი გ. ქართული თეატრი ასი წლის მანძილზე, თბილისი, სახელგამი, 1950, გვ.28.

¹⁹ კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1851-1921. I. თბ., ფაფორიტი სტილი. 2015, გვ. 215



სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი დღევანდელი ალ. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრის ადგილას (რუსთაველის გამზირი, №2/4) იდგა. ამ მონაკვეთს თავისუფლების მოედნიდან მოსწავლე-ახალგაზრდობის სასახლემდე, XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან სასახლის ქუჩა ერქვა თეატრი ქარვასლის შენობაში იყო ჩართული და დროთა განმავლობაში არაერთი რეკონსტრუქცია განიცადა. სკუდერისეული ქარვასლის თეატრის შემდეგ, სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი მეორე პრეცედენტია თბილისის და, ზოგადად, საქართველოს სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში. ორი ქარვასლა-თეატრის არსებობა XIX საუკუნის II ნახევრის თბილისში მართლაც არ არის შემთხვევითი მოვლენა და ამ ტენდენციის საფუძველი, სავარაუდოდ, ადგილობრივ ტრადიციებშია საძიებელი.

ქარვასლები გავრცელებული იყო შუა საუკუნეების საქართველოს საერო არქიტექტურაში. ეს სასტუმრო და სავაჭრო დანიშნულების ნაგებობები, იგივე „ფუნდუკები“, „უკვე IX-XII სს. წერილობით ძეგლებში ხშირად იხსენიება... გვიანფეოდალურ ხანაში სახელწოდება ფუნდუკს ირანიდან შემოსული ქარავანსარაი, შემდეგ კი ქარვასლა ცვლის... XVII-XVIII საუკუნეებში თბილისში რამდენიმე ქარვასლა ჩანს – შარდენის (1671 წ.) თანახმად „თბილისში არის საუცხოო საზოგადოებრივი შენობები; ბაზრები, ე. ი. სავაჭრო ადგილები, აგებულია ქვისგან და ფრიად მოვლილი, იგივე შეიძლება ითქვას ქარვასლებზე, იმ სადგომებზე, რომლებშიც უცხოელები ჩერდებიან... 1836 წელს თბილისში უკვე 7 ქარვასლა იყო, 50-იანი წლების დასაწყისში კი 13 (ყველა კერძო პირს ეკუთვნოდა)... ახალი ქარვასლების მშენებლობა გრძელდებოდა საუკუნის მეორე ნახევარშიც“.²⁰

1847 წელს გაზეთი „Кавказ“ აქვეყნებს ამიერკავკასიის სავაჭრო დეპოს მთავარი კანტორისა და მანუფაქტურული საქონლის მალაზიის მოკლე განცხადებას, რითაც ატყობინებს თბილისის საზოგადოებას, რომ 31 ივლისს გოლოვინის პროსპექტზე არწრუნის სახლში იხსნება მალაზია.²¹ 1850-იან წლებში შენობა ფართოვდება, ემატება გვერდითი ფლიგელები (არქიტექტორი გ. ივანოვი) და დიდ სავაჭრო კომპლექსად ყალიბდება. „ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ნიმუში „პასაჟის“ ტიპის სავაჭრო ნაგებობისა არა მარტო თბილისში, არამედ მთელი რუსეთის იმპერიაში“. არწრუნისეულ ქარვასლას მოგვიანებით მიუშენეს ეზოს კორპუსი, რითაც ცენტრალური სივრცის (ეზოს) გარშემო სწორკუთხედი შეიკრა.²² სწორედ ამ ნაგებობაში, მისი ინტერიერის სათეატრო სივრცედ გადაკეთების შემდეგ, თბილისში თეატრალური ხელოვნების ახალი კერა ჩნდება და აქედან მოყოლებული გრ. არწრუნის ქარვასლასთანა დაკავშირებული სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის ისტორიაც (1878-1914.).

რატომ გრ. არწრუნის ქარვასლა?

ქარვასლის თეატრის დაწვის (1874 წ.) შემდეგ, როგორც ცნობილია, იგი მხოლოდ ქარვასლად აღადგინეს – თეატრის გარეშე. ძირითადი დატვირთვა საზაფხულო თეატრზე გადავიდა. ზამთრისთვისაც რომ გამოსადეგი ყოფილიყო, შენობას რეკონსტრუქცია ჩაუტარეს – კედლები ამოუშენეს, ლუმელები გამართეს. გადაკეთებათა მიუხედავად, საზაფხულო

²⁰ ბერიძე, ვ. თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები. II. თბ., საბჭოთა საქართველო. 1963, გვ.10-12

²¹ „Кавказ“, №31. 02.08.1847.

²² ბერიძე, ვ. თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები. II. თბ., საბჭოთა საქართველო. 1963, გვ.20.

თეატრმა ვერ გაამართლა, თეატრის იერსახეც დაკარგა და ყველა სეზონისთვის ვარგის სათეატრო შენობადაც ვერ იქცა. საჭირო იყო ახალი გზების ძიება, ახალი თეატრის აშენება, რის საშუალებაც იმ დროისათვის არ არსებობდა ან უკვე არსებულის თეატრად გადაკეთება. ასეთი შენობაც მოიძებნა – სასახლის ქუჩაზე მდებარე გრ. არწრუნის ქარვასლა, რომელიც სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკმა შეიძინა. იმის გამო, რომ შენობა თავიდანვე არ იყო სათეატრო ნაგებობად ჩაფიქრებული, მისი თეატრად რეკონსტრუქცია-ადაპტაციის პროცესი ათწლეულების განმავლობაში გაგრძელდა. სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის პროექტირებას თბილისში მოღვაწე არაერთი ცნობილი არქიტექტორისა და თეატრალური მოღვაწის სახელი უკავშირდება. ოთხი ათეული წლის განმავლობაში თეატრი ოთხჯერ გადააკეთეს, ოთხჯერ შეიცვალა მისი არქიტექტურული სახე, მაყურებელთა დარბაზის სტრუქტურა, ტევადობა და ა.შ. XIX საუკუნის II ნახევარში დაწყებული პროცესი XX საუკუნეში გადმოდის და ბოლო რეკონსტრუქცია სწორედ გასული საუკუნის დასაწყისში მიმდინარეობს. სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრმა თბილისის ქარვასლის თეატრის სამწუხარო ბედი გაიზიარა. იგი 1914 წელს დაიწვა.

„არწრუნის თეატრი“ – 1878 წ., არქ. ა. ფონ სკოიანი

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის ისტორია 1878 წელს იწყება, როდესაც არქიტექტორ ა. ფონ სკოიანის პროექტით სათეატრო დარბაზად გადააკეთეს ქარვასლის ერთი ნაწილი და მასში პირველი კერძო თეატრი გახსნეს (1879). შენობა სათავადაზნაურო ბანკმა შეიძინა, რის გამოც მას „საბანკო თეატრსაც“ უწოდებდნენ. აქედან მოყოლებული შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ სათეატრო შენობის ისტორიასაც, რის შესახებაც იმდროინდელი პრესა თუ სხვადასხვა საცნობარო ხასიათის პერიოდული გამოცემა მნიშვნელოვან ფაქტობრივ მასალას გვაწვდის.

1879 წელს გამოცემულ კრებულში „კავკასიის კალენდარი“ („Кавказский Календарь на 1880 годъ“) საზოგადოებრივ დაწესებულებათა ჩამონათვალში, რომელშიც საუბარია თეატრებზე, კლუბებზე, სასტუმროებზე, საზაფხულო თეატრთან ერთად („ტფილისის საზაფხულო თეატრი, საინჟინრო ქუჩაზე, საინჟინრო ბაღში“) ფიგურირებს: „არწრუნის თეატრი მოყვარულთა წარმოდგ. (სთვის) სასახლის ქუჩაზე“.²³ ეს ა. ფონ სკოიანის პროექტით გადაკეთებული სათეატრო სივრცეა, რომელიც 1879 წელს („კავკასიის კალენდრის“ გამოცემის დროისათვის) უკვე ნამდვილად ფუნქციონირებს.

აღოღფ ფონ სკოიანის პროექტით თეატრი მოიცავს ორდონიან, ნახევარწრიული ფორმის თეატრალურ დარბაზს, 250 ადგილზე გათვლილი პარტერი, იარუსის ლოჟებით (11 ლოჟა) და 100-ადგილიანი ქანდართ. ასე გამოიყურება მაყურებელთა დარბაზი 1881 წლის „კავკასიის კალენდრის“ ფურცლებზე. დარბაზის გეგმასთან ერთად მოცემულია ინფორმაცია: „თეატრი სხვადასხვა ფასად ქირავდება სპექტაკლებისთვის, კონცერტებისთვის, საჯარო ლექციებისთვის. ადგილების ფასები ცვალებადია და დამოკიდებულია დამქირავებელზე“.²⁴ 1885 და 1886 წლების „კავკასიის კალენდარის“ გამოცემებში დარბაზის გეგმაზე თანადრთული ინფორმაცია იცვლება: „არწრუნის

²³ „Кавказский Календарь на 1880 годъ“. XXXV. Тифлисъ. 1879, გვ. 161.

²⁴ „Кавказский Календарь на 1882 годъ“. XXXVII. Тифлисъ. 1881, გვ. 237.

ყოფილი თეატრი, რომელსაც აქირავებს სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკი“²⁵ აქედან გამომდინარე, უკვე გასაგებია თუ რატომ მიმართა 1880 წელს დასახმარებლად უბინოდ დარჩენილმა ქართულმა დრამატულმა დასმა ქარვასლის მეპატრონე გრ. არწრუნს (სურ. 39).

საინტერესოა, რომ მომდევნო წლების „კავკასიის კალენდრის“ გამოცემებში ინფორმაცია თეატრების შესახებ, წინარე კრებულების მსგავსად, კვლავ სტანდარტულია, მაგრამ მაყურებელთა დარბაზის გეგმა მხოლოდ საზაფხულო თეატრისაა წარმოდგენილი. ეს ვითარება არ არის შემთხვევითი და მიგვანიშნებს სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის ახალ ეტაპზე, რომელიც დაკავშირებულია არქიტექტორ პაულ შტერნთან და ანტრეპრენიორ ვიქტორ ფორკატთან.

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი – 1887 წ., არქ. პ. შტერნი

1887 წელს სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკი პ. შტერნს უკვეთავს თეატრის ახალ პროექტს. ამ პროცესში ჩართულია ვ. ფორკატი, რომელმაც დაიქირავა არწრუნისეული თეატრი. XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში იგი აქტიურად მოღვაწეობდა საქართველოში და განსაკუთრებით კი თბილისში. ის წარმართავდა თბილისის სხვადასხვა თეატრის საქმიანობას, იწვევდა დასებს, ცნობილ შემსრულებლებს, იჯარით იღებდა სათეატრო შენობებს, უტარებდა რეკონსტრუქციებს. მას „პროვინციის გრძნულ ჯადოქრად“ მოიხსენიებენ და თავისი დროის ერთ-ერთ შესანიშნავ ანტრეპრენიორად მიიჩნევენ.²⁶

ფორკატი წარმოდგენებს (საოპერო და დრამატული, ოპერეტა, ბალეტი) მართავდა არა მარტო თბილისის თეატრებში, არამედ რუსეთის იმპერიის სხვადასხვა ქალაქში – კისლოვოდსკში, ოდესაში... მან არქიტექტორ მასის პროექტით ააშენა საზაფხულო თეატრი ოდესაში და მონაწილეობა მიიღო ბორჯომის საზაფხულო თეატრის მშენებლობაში, რომლის პროექტიც ასევე პაულ შტერნთანაა დაკავშირებული.

არქიტექტორი პ. შტერნი, როგორც თბილისის სახაზინო (ოპერის) თეატრის არქიტექტორის – ვიქტორ შრეტერის – თანაშემწე და საქმეთა მწარმოებელი XIX საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოს პეტერბურგიდან თბილისში ჩამოდის. მოგვიანებით პ. შტერნი ოპერის თეატრის მშენებლობას კურირებს (1882 წლამდე).²⁷ მის მიერაა ხელმოწერილი ოპერის თეატრის საბოლოო გენგეგმაც (ოპერის თეატრის პროექტი რამდენჯერმე შეიცვალა).²⁸ ცნობილია პ. შტერნის ავტორობით შესრულებული თეატრის კიდევ ერთი პროექტი – ბორჯომის საზაფხულო თეატრი, რომელიც მან დიდი მთავრის, მიხეილ ნიკოლოზის ძე რომანოვის დაკვეთით 1895 წელს დააპროექტა. XIX საუკუნის მიწურულს თბილისში „არტისტული საზოგადოების“ თეატრის პროექტის ავტორებს შორის ფიგურირებს შტერნის სახელიც. 1898 წლის 31 ივლისს „ივერია“ წერდა: „ტფილისის არტისტთა საზოგადოების“ საბჭოს განსახილველად წარედგინა სამი პროექტი იმ შენობისა, რომელიც უნდა აგებულ იქმნას გენერალ-მაიორისგან ნ. ი. რეიტერისაგან შეძენილ მამულზედ. პროექტი წარდგენილია ბ-ნთ შიმკევიჩისა, შტერნისა

²⁵ „Кавказский Календарь на 1886 годъ“. XLI. Тифлисъ. 1885 გვ. 197.

²⁶ კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1851-1921. I. თბ., ფავორიტი სტილი. 2015, გვ. 219.

²⁷ ბერიძე ვ. თბილისის შუროთმომდგრება 1801-1917 წლები. II. თბ., საბჭოთა საქართველო. 1963, გვ. 183.

²⁸ დოლიძე, ი. სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში. თბილისი. პოლიგრაფი. 2005, გვ. 188.

და ტატიშჩევის მიერ. საუკეთესო პროექტის შემდგენელს ჯილდოთ მიეცემა 1000 მან“²⁹ მიუხედავად იმისა, რომ „არტისტული საზოგადოების თეატრი“ (რუსთაველის თეატრი) 1898-1901 წლებში ალ. შიმკევიჩის და კ. ტატიშჩევის პროექტით განხორციელდა, პ. შტერნის მიერ ამ პროექტზე მუშაობის ფაქტი მნიშვნელოვანია, რამდენადაც მის სახელს საქართველოში რამდენიმე თეატრის დაპროექტება-მშენებლობა უკავშირდება. ამ თვალსაზრისით, ის ერთადერთი თუ არა, უიშვიათესი გამონაკლისია საქართველოს სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში (ოპერა – 1880-1882 წწ., სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი – 1887-1888 წწ., ბორჯომის თეატრი – 1895 წ., „არტისტული საზოგადოების თეატრი“ – 1898 წ.).

1887-1888 წლების სეზონში ვ. ფორკატი თავისი დასით გასტროლებზე ჩამოვიდა თბილისში და დაიქირავა „არწრუნისეული თეატრი“. პ. შტერნის პროექტით შენობა სრულად გადაკეთდა: პირველ ყოვლისა, გაიზარდა ტევალობა და 400 მაყურებელზე გათვლილი დარბაზი თითქმის 800-ადგილიან სათეატრო სივრცედ გარდაიქმნა. მაყურებელთა დარბაზის ნახევარწრიული ფორმა შეიცვალა წაგრძელებული სწორკუთხა ფორმის დარბაზით, გაკეთდა მანამდე არარსებული გრძივი გასასვლელები, თეატრალურ დარბაზში გაჩნდა ბენუარის ლოჟები, ბელეტაჟის ლოჟები. პარტერის გარდა, იგი მოიცავდა ამფითეატრულად გადაწყვეტილ გალერეასაც. რეკონსტრუქცია შეეხო ექსტერიერსაც და შენობამ სათეატრო ნაგებობისთვის დამახასიათებელი გამორჩეული იერსახეც მიიღო.

საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცულია პ. შტერნის მიერ 1887 წლის 31 მაისით დათარიღებული და ხელმოწერილი სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის პროექტი (გენერალური გეგმა, სივრძივი ჭრილი, ფასადები (ეზოს ფასადი, ბალის ფასადი), პარტერის, ბელეტაჟის, გალერეის გეგმები). (სურ. 40). თეატრის პ. შტერნისეული პროექტი თბილისის გუბერნატორმა მალევე, 1887 წლის 4 ივნისს, დაამტკიცა. „პროექტის მიხედვით, ქარვასლა-თეატრმა სასახლის და ერეკლე მეორის (შემდგომ ფრეილინის, დღევანდელი სულხან-საბა ორბელიანის) ქუჩებს შორის მოქცეული ვეებერთელა კვარტალი დაიკავა და იგი საზაფხულო თეატრსაც მოიცავდა... პ. შტერნის პროექტის მიხედვით, თეატრის არქიტექტურა ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელი სხვადასხვა სტილის ნაზავია... მთავარი ფასადის მკაცრ კლასიციისტურ ფორმებს... საზაფხულო თეატრისკენ მიქცეული ბალისპირა, ფასადის როპეტის სტილის შეუღლესავი ფასადი ენაცვლება... სხვადასხვა სტილით ნასაზრდოები ორივე ფასადი თითქოს ამზადებს მნახველს შენობის ინტერიერის აღსაქმელად, სადაც ისლამურ ყაიდაზე დეკორირებული ფოიე... ფარანით დაგვირგვინებული დარბაზის ბაროკულ ინტერიერს ენაცვლება. შტერნისეული თეატრის შენობის სტილისტური მრავალფეროვნების ნაწილია ინტერიერში ვესტიბიულის განაპირა მხარეების კედლების ძველი ქართული ხუროთმოძღვრული დეკორით ინსპირირებული ნაძერწობა... გრეხილი ლილვებით და ნაძერწი გირჩებით არის მორთულ-მოჩარჩოებული სცენაც“³⁰.

მაჯდ-ოს-სალტანე, რომელიც თბილისში 1894 წელს ჩამოვიდა, თავის თხზულებაში „ქალაქ თბილისის აღწერა“ საბანკო თეატრზე წერს: „...შუა ქალაქში რამდენიმე ბულვარია, სადაც მდებარეობს სახელმწიფო დაწესებულებათა უმრავლესობა, სამხედრო მუზეუმი, ქალაქის მუზეუმი, სასტუმროები, მაღალი ეკლესიები, თეატრები, ცირკი, სპეციალური და სამხედრო მაღაზიები და კლუბი. მაღაზიები და შენობების უმრავლესობა

²⁹ გაზ. „ივერია“, №163, 31.07.1898.

³⁰ მანია მ. არქიტექტორი პაულ შტერნი და XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის თბილისი. ჟურნ. ხელოვნება დღეს. №8.. 2017, გვ. 5-7.

ბულვარზე განათებულია ლამპიონებით... არწრუნის სახელობის მცირე თეატრიც ამ ბულვარზე მდებარეობს. თეატრის შენობა შარშან დაზიანებულია ხანძრის დროს, მაგრამ წელს შესანიშნავად აღუდგენიათ. ლამპიონები თეატრში გამუდმებით ანთია. ეს თეატრი უპირეტესად ქართულ ენაზე დგამდა სპექტაკლებს. თეატრის წინ იყო ქარვასლა, სადაც მოთავსებული იყო საუკეთესო მაღაზიები და სახელმწიფო ბანკი“.³¹

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის შენობაში, სპექტაკლების გარდა, იმართებოდა სხვადასხვა სახის სალამო-ლონისძიებებიც. 1890 წელს სწორედ აქ ჩატარდა ედისონის ფონოგრაფის მოსმენის პირველი საჯარო სეანსი. იმ დღეებში გაზეთი „Кавказ“ წერდა: „გუშინ, 28 ივნისს, სასტუმრო „ლონდონში“ მხოლოდ პრესის წარმომადგენლებისთვის შედგა ცნობილი ედისონის ფონოგრაფის სეანსი... პირველი საჯარო სეანსი დანიშნულია დღეს საადგილმამულო ბანკის თეატრში“.³²

1897 წელს სათავადაზნაურო ბანკის თეატრში მოეწყო ლუმიერის სინემატოგრაფის პირველი დემონსტრაცია. სამეფო ოჯახის ამსახველ ეპიზოდებთან ერთად პროგრამაში წარმოდგენილი იყო სცენები სამხედროთა ყოფიდან, ბავშვების ცხოვრებიდან, შავი ზღვის ხედები და სხვ. უზარმაზარი რეზონანსი მოჰყვა „მოდრავი ცოცხალი ფოტოგრაფიის“ ხილვას საზოგადოებაში, ამიტომაც წერს კორესპონდენტი: „როგორც ჩანს მთელი თბილისი სინემატოგრაფის სეანსებზეა და არც ნანობს ამას“.³³

„საბანკო თეატრის“ ნაგებობის სახეცვლის პარალელურად იცვლება მისი სახელწოდებაც: 1879-1883 წწ. – „არწრუნის თეატრი მოყვარულთა წარმოდგ. (სთვის) სასახლის ქუჩაზე“; 1884-1886 წწ. – „ყოფილი არწრუნის თეატრი“; 1887 წლიდან – „თეატრი სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის სახლში, სასახლის ქუჩაზე“. 1893 წლიდან – „სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი“.

„სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის შენობაც, რომელშიც დროებით დაიღო ბინა ქართულმა დრამამ, რამდენჯერმე დახურვის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა. კომისიამ, რომელიც სათეატრო შენობას განაგებდა, 1901 წელს შეიტანა წინადადება, რათა თეატრის შენობა მომგებიან დუქნებად გადაეკეთებინათ. მხოლოდ ქართველი საზოგადოებრიობის კატეგორიულმა პროტესტმა და ილია ჭავჭავაძის პირადად გამოსარჩლებამ გადაარჩინა ქართული თეატრის შენობა და ქართული თეატრი გაუქმებას, რადგან წარმოდგენებისათვის თბილისში სხვა შენობა არ იყო“.³⁴

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი – 1901 წ.

მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი გასული საუკუნის დასაწყისშიც (1901). „კავკასიის კალენდრის“ 1901 წლის გამოცემაში თეატრის მაყურებელთა დარბაზის გეგმა და სტრუქტურა შეცვლილია.³⁵ კუთხეებწაკვეთილი წაგრძელებული სწორკუთხედის ფორმის მაყურებელთა დარბაზი კვადრატს მიახლოებულ ფორმას იძენს. პარტერში სავარძელების განლაგება უფრო მეტადაა დანაწევრებული, მათ შორის, გასასვლელების ხარჯზეც, რაც ევაკუაციის მხრივ

³¹ მაჯღ-ოს-სალტანე, ქალაქ თბილისის აღწერა, „მეცნიერება“, თბილისი, 1971, გვ. 17.

³² გაზ. „Кавказ“, №169, 29.06.1890.

³³ გაზ. „Кавказ“, №85, 31.03.1897.

³⁴ ყაჯრიშვილი გ. საქართველოს თეატრალურ ნაგებობათა ისტორიისთვის. თეატრალური მოამბე. №6. 1987, გვ. 63.

³⁵ „Кавказский Календарь на 1902 годъ“. LVII. Тифлисъ., 1901. გვ. 661.

უფრო მოქნილ სქემას იძლევა. შემცირებულია მაყურებელთა რაოდენობაც. 1898 წლის „კავკასიის კალენდრის“ მიხედვით თეატრში 800-მდე ადგილია, თეატრის მაყურებელთა დარბაზის ეს გეგმარება უნდა ასახავდეს შტერნისეულ სათეატრო სივრცეს,³⁶ მაგრამ მისი პროექტით, სათვალავი ბანკის თეატრის ტევადობა ბევრად ნაკლებია, რაც მიუთითებს, რომ ცვლილებები თეატრში მუდმივად მიმდინარეობდა. 1901 წლის „კავკასიის კალენდრის“ გამოცემაში გამოქვეყნებული თეატრალური დარბაზის გეგმით თუ ვიმსჯელებთ, მაყურებელთა რაოდენობა იქ უკვე 700-მდეა. ცხადია, ეს ცვლილებები არ იფარგლება მხოლოდ მაყურებელთა განსხვავებული ტევადობით. გეგმარებითი სქემა შექმნილია: თეატრის მაყურებელთა დარბაზი სწორკუთხედის ფორმისაა, ნაწევრდება პარტერის, ბელეტაჟისა და გალერეის სართულებად. უფრო დეტალურად კი: შტერნის პროექტით (1887) პარტერი დანაწევრებულია 17, უწყვეტი თხუთმეტსკამიანი, რიგით, გასასვლელები ბენუარის ლოჟების გასწვრივაა მოწყობილი. ბენუარის სამ-სამი, ბელეტაჟის 18 და ლიტერის ოთხი ლოჟით, გალერეაში ამფითეატრულად განლაგებული ექვსი რიგით (სცენის მოპირდაპირე მხარეს) და ორ-ორი რიგით გვერდებში. (სურ. 41, 42).

„კავკასიის კალენდრის“ გამოცემაში გამოქვეყნებული მაყურებელთა დარბაზის გეგმების მიხედვით (1892-1899 წლების ყველა გამოცემაში გეგმა უცვლელია), პარტერი დაყოფილია 20 უწყვეტი, თხუთმეტსკამიანი რიგით, გასასვლელები კი ბენუარის ლოჟების გასწვრივაა. ბენუარის სამ-სამი, ბელეტაჟის 18 და ლიტერის ოთხი ლოჟა, გალერეაში ამფითეატრულად განლაგებულია ცხრა რიგად (სცენის მოპირდაპირე მხარეს) და სამ-სამ რიგად გვერდებში.

სურათი იცვლება 1901 წლიდან, კერძოდ, ამ წლის გამოცემაში გამოქვეყნებული გეგმის თანახმად, მაყურებელთა დარბაზი კუთხეებმომრგვალებული სწორკუთხედის ფორმისაა. პარტერში 17 რიგია (განსხვავებული სიგრძისა და სკამების რაოდენობით), გვერდითი გასასვლელების გარდა, ბენუარის ლოჟების გასწვრივ, ორი გასასვლელია დარბაზის რიგებს შორის. დარბაზში ბენუარის ოთხ-ოთხი, ბელეტაჟის 18 და ლიტერის ორი ლოჟაა. გალერეაში ამფითეატრულად განლაგებულია, 180 ადგილზე გათვლილი ცხრა რიგით (სცენის მოპირდაპირე მხარეს), ასევე ორ-ორი (ოთხადგილიანი) და სამ-სამი (ჯამში 72 ადგილი) რიგით გვერდებში.

სათვალავი საადგილმამულო ბანკის თეატრის რეკონსტრუქციათა ქრონოლოგია „კავკასიის კალენდრის“ მიხედვით ასე გამოიყურება:

1881 წლიდან – ა. ფონ სკოიანის პროექტით ნახევარწრიული ფორმის მაყურებელთა დარბაზი (400 მაყურებელი);

1892 წლიდან – პ. შტერნის პროექტით კუთხეებწაკვეთილი სწორკუთხედის ფორმის მაყურებელთა დარბაზი (800-მდე მაყურებელი);

1901 წლიდან – კვადრატს მიახლოებული სწორკუთხედის ფორმის მაყურებელთა დარბაზი (700-მდე მაყურებელი);

1908 წლიდან – ქრ. ტერ-სარქისოვ-სატუნცის პროექტით ელიფსის ფორმის მაყურებელთა დარბაზი (700-ზე მეტი მაყურებელი).

აქედან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ პ. შტერნის პროექტით განხორციელებული რეკონსტრუქციის შემდეგ თეატრის მაყურებელთა დარბაზის ტევადობა მეტ-ნაკლებად ერთგვაროვანია (არაუმეტეს 700 ადგილისა).

³⁶ „Кавказский Календарь на 1899 годъ“. LIV. Тифлисъ, 1898. გვ. 611.

**სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი - 1906-1908 წწ.
არქ. ქრ. ტერ-სარქისოვი (სატუნცი)**

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის რეკონსტრუქცია მიმდინარეობს 1906-1908 წლებშიც, ეს უკვე ამპირის სტილში გადაწყვეტილი სათეატრო ნაგებობაა.

ჩვენს ხელთ არსებული სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის ამსახველი საარქივო ფოტომასალა სწორედ ამ ბოლო ცვლილებებს ასახავს. შენობის კლასიციზტური ფასადები, ნახევარწრიული ფორმის დარბაზი, ორნამენტით მოხატული კედლებით – ამ ცვლილებების ამსახველი პირველი შტრიხებია. (სურ. 43, 44, 45).

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის რეკონსტრუქციის ავტორთან დაკავშირებით იმდროინდელი პრესა არაერთგვაროვან ინფორმაციას გვაწვდის. როგორც ჩანს, თეატრის პროექტზე სხვადასხვა არქიტექტორი მუშაობდა. მათი პროექტები თავადაზნაურთა კრებებზე იყო წარმოდგენილი და მათზე აქტიურად მსჯელობდნენ. ამას ნათელყოფს პრესაში გამოქვეყნებული არაერთი პუბლიკაცია. მაგალითად, 1906 წლის 4 თებერვლის გაზეთ „Кавказ“-ის მიხედვით „ქართველ თავადაზნაურთა თეატრის რეკონსტრუქცია გადადებულია ამა წლის გაზაფხულამდე. არქიტექტორ კლდიაშვილისთვის შეთავაზებულია დეტალურად დაამუშაოს სათეატრო ნაგებობის რეკონსტრუქციის პროექტი სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის უფლებამოსილ პირთათვის საგაზაფხულო შეკრებაზე წარმოსადგენად. თავდაპირველი გათვლით ამ შენობის გადაკეთება ჯდება 57 000 რუბლი“.³⁷ აქედან გამომდინარე, 1905 წელს დაიწყო თეატრის რეკონსტრუქციის პროექტზე მუშაობა, რომლის ავტორიც ს. კლდიაშვილი იყო. 1906 წლის თებერვლის დასაწყისში პროექტიცაა, რომელიც შემდგომ დათმავებას საჭიროებს და პირველადი ხარჯთაღრიცხვაც. პირველი აკადემიური განათლების მქონე ქართველი არქიტექტორი – სიმონ კლდიაშვილი იყო. პირველად ჩნდება სათეატრო არქიტექტურასთან კავშირში. როგორც ჩანს, პროექტზე მუშაობა ს. კლდიაშვილს აღარ გაუგრძელებია.

პარალელურად იკვეთება თეატრის პროექტის მოსამზადებლად საერთაშორისო კონკურსის გამოცხადების იდეა. აქ კვლავ თავს იჩენს თეატრის ქარვასლის შენობაში ინტეგრირების სირთულე. თუკი მანამდე მხოლოდ თეატრის რეკონსტრუქცია იდგა დღის წესრიგში, საერთაშორისო კონკურსის საგანი უკვე მთლიანად ქარვასლის შენობის პროექტის მომზადებაა და თეატრი, როგორც მისი შემადგენელი ნაწილი, ამ ერთიან პროექტშია მოაზრებული. მიუხედავად ამისა, ინტენსიურად განიხილება თეატრის გადაკეთების ცალკეული პროექტი. ზემოთოყვანილი კორესპონდენციიდან 4 თვის თავზე საკითხი კვლავ ღია დისკუსიის რეჟიმშია. ამის დასტურად გვევლინება გაზეთში („Кавказ“) გამოქვეყნებული სტატია სათაურით „თბილისის გუბერნიის თავადაზნაურთა მორიგი თავყრილობა“, რომელშიც დეტალურადაა აღწერილი არქიტექტორ სარქისოვის მიერ წარდგენილი სათავადაზნაურო ბანკის გადაკეთების პროექტის განხილვის პროცესი. „3 ივნისის კრება გადადის ქართველ თავადაზნაურთა თეატრის გადაკეთების პროექტის საკითხზე, რომელიც წარმოადგინა არქიტექტორმა სარქისოვმა. ი.ზ. ანდრონიკოვი კრებას მოახსენებს, რომ ის გაეცნო გადაკეთების პროექტს და თვლის, რომ შედგენილია საკმაოდ კარგად – გონივრულადაა გამოყენებული არსებული თეატრალური ნაგებობის ადგილი სრულად, მაგრამ რასაც მანამდე ამბობდა და ახლაც იმავე აზრისაა, რომ

³⁷ გაზ. „Кавказ“, №28, 04.02.1906.

უნდა დაინგრეს არა მარტო თეატრის ნაწილი, არამედ მთლიანად შენობა და შედგეს ერთი კაპიტალური ნაგებობის პროექტი. ის ვარაუდობს, გამოცხადდეს საერთაშორისო კონკურსი ერთიან პროექტზე, მანამდე კი ხელი მიჰყონ შენობის ერთი ნაწილის, კერძოდ, თეატრის რეკონსტრუქციას. ეს იმისთვის, რომ პირველ რიგში შედგეს საზოგადოებრივი მნიშვნელობის აქტი, რითაც ეშველება უბინაოდ დარჩენილ ქართულ დრამატულ დასს. შემდეგ გაზარდონ შენობის შემოსავლიანობა, რომელიც ყოველწლიურად, მისი გათვლით, 8 ათასი მანეთის ზარალს ნახულობს. რეკონსტრუქციის ხარჯთაღრიცხვა შედგენილია 80 ათას მანეთზე და შეიძლება ამ ხარჯთაღრიცხვის დამტკიცება.

თავ. ამირჯანიძე. ამ თეატრის გადაკეთება არაერთხელ მომხდარა. არც თუ ისე დიდი ხნის წინ გადაგდებულია 30 ათასამდე მანეთი რაღაც უაზრო მინაშენისთვის, რომელიც ახალი პროექტის მიხედვით მთლიანად უნდა აიღონ. თავ. ანდრონიკოვი საკითხს, პირველ ყოვლისა, საზოგადოებრივი თვალსაზრისით მიუღვა. ის აცხადებს, რომ ქართულ დასს არ აქვს თავშესაფარი. თუკი ამ გარემოებიდან გამოვალთ, იქნებ უფრო სასარგებლო რამ მოვიფიქროთ, ვიდრე შენობის ერთი ნაწილის გადაკეთება, რომელიც შემდგომ შეიძლება არც შევიდეს ერთიანი კაპიტალური შენობის საერთო საკონკურსო გეგმაში და ამგვარად, ჩვენი 80 000 მანეთი ქუჩაში იქნება გადაყრილი. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ საქმის კომერციულ მხარეს, მე შევთავაზებდი თავადაზნაურობას პატარა სახალხო თეატრის ასიგნებას 200 ათასი მანეთით, მაგრამ ეს არ მოგვცემს დიდ შემოსავალს, სამაგიეროდ ექნება დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. მინდა შევნიშნო, რომ არ მესმის, რატომ უნდა დაინარჯოს გადაკეთებაზე 80 ათასი და არა 180 ათასი მანეთი...

ბევრი ორატორი გამოდის კონკურსის გამოცხადების მომხრედ და მხარს უჭერს არწრუნის ყოფილი ქარვასლის მთლიანი შენობის თანდათან გადაკეთებას ამა თუ იმ არქიტექტორის მიერ წარმოდგენილი პროექტის მიხედვით.

გ. ჯავროვი. ამ წელს მხიარულად ვატარებთ დროს თავადაზნაურთა შეკრებებზე... თავადაზნაურობა ბუკვალურად შიმშილობს, არ აქვს არც სახლი და არც სახურავი. რად მინდა თეატრი და სხვა თავშესაქცევი, თუკი შიმშილს ვგრძნობ. არა ბატონებო, თავდაპირველად დაგვაპურეთ და შემდეგ წაგვიყვანეთ თეატრში.

დისკუსია გრძელდება, და თეატრის გადაკეთების საკითხი კი კვლავ ღიად რჩება³⁸.

განსხვავებული პოზიციების მიუხედავად, რამდენიმე თვეში სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის პროექტი დამტკიცდა და მშენებლობაც დაიწყო. გაზეთი „Кавказ“ საზოგადოებას აუწყებდა: „კვირას, 18 თებერვალს, გაიმართა თბილისის გუბერნიის თავადაზნაურთა საგანგებო შეკრება გუბერნიის თავადაზნაურთა თავკაცის, თავად ბაგრატიონ-დავიდოვის თავმჯდომარეობით. პირველ დღეს განიხილეს ქართველ თავადაზნაურთა თეატრის რეკონსტრუქციისთვის 11,000 რუბლით დამატებითი დაფინანსების საკითხი. მოხსენებამ მიმდინარე სამუშაოებზე დიდი გამოცოცხლება და კამათი გამოიწვია, რამდენადაც გაირკვა, რომ თეატრის ახალამოშენებულ კედლებს უკვე ბზარები გაუჩნდა. გადალო რა დაფინანსების საკითხი, სამშენებლო კომიტეტს და დეპუტატთა საკრებულოს, სპეციალისტებთან ერთად, დაევალოთ თეატრის ფუნდამენტის და როგორც ახალამოყვანილი, ისე ძველი კედლების შემოწმება“³⁹ როგორც ჩანს, სამშენებლო სამუშაოებთან ერთად, პროექტი ცვლილებებს

³⁸ გაზ. „Кавказ“, #128, 04.06.1906.

³⁹ გაზ. „Кавказ“, #31, 21.02.1907.

განიცდიდა, ამიტომაც ქართული სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის ცვლილებების პროექტი საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული დოკუმენტაციის საფუძველზე, 1907 წლის 21 ივნისს მტკიცდება, თეატრის ელექტროგანათების პროექტი კი 1908 წლის 11/22 აგვისტოს.

ქრისტოფორე ბოგდანის ძე ტერ-სარქისოვ-სატუნცი (1875-1917) – სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის მომდევნო რეკონსტრუქციის ავტორია. უმაღლესი საინჟინრო-არქიტექტურული განათლება მან რუსეთში მიიღო. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი სატუნცის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და პირველი სერიოზული პროექტი იყო (ტერ-სარქისოვ-სატუნცის პროექტით თბილისში არაერთი საცხოვრებელი და შემოსავლიანი სახლი აიგო).

საქართველოს ცენტრალურ საისტორიო არქივში დაცულია სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის შენობის 1907 წლით დათარიღებული პროექტის რამდენიმე ფურცელი: ნაგებობის სიგრძივი ჭრილი და გალერეის გეგმა. ეს ნახაზები ინახება 1908 წლის პროექტთან ერთად, რომელიც თეატრის შენობის ელექტროგანათებისთვის განხორციელდა (სეა, ცსა, ფ. 204 ა. 1 ს. 4188). განსხვავებული მიზნის მიუხედავად, მასზე კარგად იკითხება ნაგებობის არქიტექტურული გადაწყვეტა. აქ წარმოდგენილია სარდაფის სართული, პარტერის, ბელეტაჟის და გალერეის სართულები, ასევე, სიგრძივი ჭრილი. ეს პროექტი ჩვენთვის საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ იგი განსხვავდება 1907 წლის ნახაზებისაგან და სათეატრო შენობის შეცვლილ ინტერიერს გვიჩვენებს. 1914 წლის ხანძრამდე გადაღებული ფოტომასალა, ზემოაღნიშნულ საპროექტო ნახაზებთან ერთად, სასახლის ქუჩაზე მდებარე ქართული სათავადაზნაურო თეატრის შენობის მეტ-ნაკლებად სრულ სურათს წარმოჩენს. შენობამ ფოტოზე ასახული სახე სწორედ 1906-1908 წლების რეკონსტრუქციის შემდეგ მიიღო. ახალი თეატრი 1908 წლის 27 (14) დეკემბერს აკურთხეს.

„ამპირის“ სტილით ნაგები სათეატრო ნაგებობა რთული დანაწევრების მქონე ორსართულიანი შენობაა. მისი პირველი სართული შედარებით დაბალი და რუსტირებულია, მეორე კი შებათქაშებული, ამით პირველი სართული მხატვრული თვალსაზრისით მეორისთვის ერთგვარი პოსტამენტის მნიშვნელობას იძენს. თეატრის ეზოსკენ მიმართული ფასადის ცენტრალური ნაწილი საერთო სიბრტყისგან მკვეთრად გამოყოფილი პორტიკია. იგი ნაგებობის ყველაზე მეტად გამორჩეული და დეკორატიულად შემკული ნაწილია. მეორე სართულზე დიდი მოცულობის თაღისებრი ფორმის სამი სარკმელი ერთმანეთს კორინთული ორდერის ოთხი სვეტით ემიჯნება. სარკმელთა თავზე კარნიზით დასრულებული კედელი ატიკით გრძელდება, იგი ოდნავ სიღრმეში იწევს და ოთხი სკულპტურული ფიგურითაა დამშვენებული. პორტიკის უკან ფრონტონით დასრულებული, აზიდული და ასევე გამოყოფილი საფასადო კედელი მორთულია ფრონტონის კიდეებზე სიმეტრიულად განლაგებული გრიფონების გამოსახულებებით. ამპირის სტილისთვის დამახასიათებელი მითოლოგიური, ასევე, ანტიკური ხელოვნების რეპერტუარიდან აღებული მხატვრული სახეები სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის შენობის ფასადზე უხვადაა წარმოდგენილი. ფასადის დანარჩენი (მარჯვენა და მარცხენა) ფრთები მოკლებულია შემკულობას, სადაა და ვერტიკალურ ხაზებთან მკვეთრად დაპირისპირებული ჰორიზონტალებითაა (ატიკები, კარნიზები, მოაჯირები) დამუშავებული. საზოგადოდ, მკაცრად გაწონასწორებულ საფასადო სისტემაში განსხვავებულადაა მოცემული საკუთრივ ფასადის კედლები და მათი სიმაღლე. ასე,

რომ თავშეკავებული მკაცრი კომპოზიცია არ გადადის სტატიკაში და დეკორატიული სამკაულის გარდა, თავად კედლის სიბრტყეთა დანაწევრებითა და მათი ღონეების სხვადასხვაგვარობით უფრო აქტიური და ცოცხალია, ვიდრე კლასიციზმის ტიპური ფასადები (სურ. 46).

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი მაყურებელთა დარბაზის ორიარუსიანი (პარტერი, ბელეტაჟი და ქანდარა) სტრუქტურით და ღრმა სცენა-კოლოფით XIX საუკუნის რანგული თეატრების გავრცელებულ ნიმუშია. იგი შემდეგ პრინციპზეა აგებული: ელიფსის ფორმის თეატრალურ დარბაზში პარტერის სართულზე ორსავე მხარეს ბენუარის ლოჟებია, ბელეტაჟის სართულზე ლოჟებია დარბაზის მთელს პერიმეტრზე. ქანდარის სართულზე, სცენის პირდაპირ, ამფითეატრულად გადაწყვეტილი გალერეაა. სცენის მომიჯნავე ნაწილებში სამიარუსად წარმოდგენილია ლოჟები. სცენასა და მაყურებელთა სივრცეს შორის კი არცთუ მცირე მოცულობის საორკესტრო ორმო.

მაყურებელთა დარბაზი სათეატრო ნაგებობის მეორე სართულზეა წარმოდგენილი. მთავარი შესასვლელი თეატრში საზეიმოდ მორთული პორტიკიდანაა, საიდანაც მაყურებელი ვესტიბიულში გადადის. ვესტიბიულის უკან გარდერობი და მუსიკოსებისთვის განკუთვნილი ოთახებია, მის გვერდით მთავარი კიბე, რომლითაც თეატრალური დარბაზის სართულზე ავლივართ.

მთავარი შესასვლელის თავზე (პორტიკის ნაწილში) მეორე სართულის ღონეზე გამართულია ვრცელი ფოიე, რომლიდანაც შეიძლება უკვე მაყურებელთა დარბაზში მოხვედრა. ეს ე. წ. პარტერის სართულია. გეგმაზე მის ორივე მხარეს სიმეტრიულად განლაგებული ლოჟებია. დარბაზის მარჯვნივ სასაფილო, ბუფეტი და სცენის მხარეს სიღრმეში საბუტაფორიო განყოფილებაა, მარცხენა ფრთაში კი მოსაწვეი ოთახი და მსახიობთათვის განკუთვნილი სივრცეები.

ბელეტაჟის სართულზე ყურდლებას იბყრობს დარბაზის მთელ პერიმეტრზე თითქმის ერთნაირი ზომის ლოჟები (22 ლოჟა), სცენის გვერდით სადეკორაციო განყოფილებაა, ხოლო მეორე მხარეს, მსახიობთა საპირფარეშოები. გალერეის სართულზე საკუთრივ გალერეის ბუფეტი, გარდერობი და სხვა დამხმარე სათავსოებია განლაგებული.

განსაკუთრებით საინტერესოა ინტერიერის სიგრძივი ჭრილი, იქიდან კარგად ჩანს სათეატრო სივრცის მთლიანი სტრუქტურა, მაგრამ აქ ერთმანეთისგან უნდა გავმიჯნოთ 1907 და 1908 წლების პროექტები.

განსხვავებულადაა წარმოდგენილი მაყურებელთა დარბაზის გადახურვა. 1907 წლის ნახაზში ის სამკუთხა სეგმენტებით შეკრული ფორმისაა. ცენტრში ჭალით. 1908 წლის პროექტში – ოვალური, ე. წ. გუმბათისებრი. 1907 წლის ნახაზზე მაყურებელთა დარბაზში საერთოდ არ არის ნაჩვენები სვეტები. 1908 წლის პროექტში კი ისინი პარტერის და ბელეტაჟის სართულებზეა და არ არის მხოლოდ გალერეაში. 1907 წლის ნახაზზე გალერეის ცენტრალური ნაწილის ამფითეატრი შვიდრივიანია, 1908 წლის პროექტში კი – ცხრა. თუ 1907 წლის ნახაზში გალერეის ამ ნაწილს აქვს სწორკუთხოვანი ბრტყელი გადახურვა, 1908 წლის პროექტში იგი ოვალურია და ამფითეატრის ზრდის შესაბამისად გაზრდილია მისი სიმაღლეც (სურ. 47, 48).

1907 წლის ნახაზზე პარტერის სართულში ოთხ-ოთხი ლოჟაა, 1908 წლის პროექტში უკვე ხუთ-ხუთი. ასევე, საინტერესოა, 1907 წლის ნახაზზე ფოიეში ნაჩვენები იონური ორდერის სვეტები, ფასადზე კი კორინთული. 1908 წლის პროექტში ფასადის კორინთული სვეტებია მოცემული, მაგრამ სრულებით სადაა ფოიეს ინტერიერი. ეს გეგმები, ვფიქრობთ, ასახავს პროექტზე მუშაობის პროცესს, მის სხვადასხვა ვერსიას, საბოლოო ვარიანტად

კი უნდა მივიჩნიოთ „სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის ელექტროობის პროექტი“ და „კავკასიის კალენდარში“ გამოქვეყნებული მაყურებელთა დარბაზის გეგმა⁴⁰ (სურ. 49).

როგორც ვხედავთ, თეატრის რეკონსტრუქციის პროექტი ცვლილებებს განიცდიდა და მუშავდებოდა. დოკუმენტურად დასტურდება, რომ სათავადაზნაურო თეატრის შენობის გადაკეთების და მასთან საკლუბო შენობის პროექტები განიხილეს და დაამტკიცეს 1906 წლის 5 აგვისტოს, მაგრამ თითქმის ერთი წლის შემდეგ (1907 წლის 21 ივნისს), შეტანილი ცვლილებების გამო, მტკიცდება სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის კორექტირებული პროექტი.

საქართველოს ეროვნულ არქივში სათავადაზნაურო თეატრთან დაკავშირებით დაცული საქმეების (სეა, სცა, ფ. 204 ა1, ს. 1473, ფ. 204 ა.1 ს. 1488) მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის გადაკეთების პროექტი მომზადდა 1906-1908 წლებში. კერძოდ:

- 1906 წლის 5 აგვისტო – დამტკიცდა სათავადაზნაურო თეატრის შენობის გადაკეთების და მასთან საკლუბო შენობის პროექტები;
- 1907 წლის 21 ივნისი – ტფილისის საგუბერნიო მმართველობის ტექნიკოსებმა განიხილეს სათავადაზნაურო თეატრის ცვლილებების პროექტი და დაამტკიცეს;
- 1908 წლის 11/22 აგვისტო – თეატრის ელექტროგანათების პროექტი განიხილულია და მოწონებულია ტფილისის საგუბერნიო მმართველობის სამშენებლო განყოფილების მიერ;
- 1908 წლის 25 ნოემბერი – თეატრის რეკონსტრუქცია დასრულებულია და ტექნიკურ შემოწმებას ითხოვენ;
- 1908 წლის 14 დეკემბერი – დაგეგმილია თეატრის გახსნა.

საქართველოს კულტურის ისტორიის სახელმწიფო მუზეუმის (ხელოვნების სასახლე) სახვითი ხელოვნების ფონდში დაცულია თეატრის მაყურებელთა დარბაზის გრაფიკული ნამუშევარი (მუყ., ქ., ფ., ნახ., 40X50 სმ). ნახატზე არაა ავტორის ხელმოწერა, თარიღი ან სხვა წარწერა, რომელიც გარკვეულ ინფორმაციას ან მინიშნებას მოგვცემდა გამოსახულ სათეატრო დარბაზზე (სურ. 50).

სურათზე, მაყურებელიდან ფრონტალურად, ნაჩვენებია ორიარუსიანი, სწორკუთხა ფორმის თეატრალური დარბაზი პარტერი, ბენუარის, ბელეტაჟის ლოჟებითა და ამფითეატრულად გადაწყვეტილი ქანდარით. ნაწილობრივ ჩანს სცენა, საორკესტრო ორმო და დარბაზის სამკუთხა სეგმენტებიანი ჭერი, ცენტრში ჭაღით. სეგმენტთა სიბრტყეებზე მედალიონებში ჩასმული გამოსახულებებია, რომელთა შორის იკითხება XVII საუკუნის მინიატურის მიხედვით შესრულებული შოთა რუსთაველის პორტრეტი.

ამდენად, ნახატზე ასახულია ევროპული ტიპის დახურული თეატრის მაყურებელთა დარბაზი, ტიპური სტრუქტურით – პერსპექტიული სცენა-კოლოფითა და იარუსული დარბაზით. სავარაუდოდ, ეს უნდა იყოს სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის მაყურებელთა დარბაზი, მისი არსებობის ერთ კონკრეტულ პერიოდში. ამ მოსაზრებას ამყარებს საბანკო თეატრთან დაკავშირებულ ცვლილებათა ზემოგანხილული ქრონოლოგია.

კერძოდ, როგორც ვნახეთ, სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის რეკონსტრუქცია არაერთგზის განხორციელდა. 1878 წელს ა. ფონ სკოიანის თავდაპირველი გადაკეთების შემდეგ, თეატრალური დარბაზი ნახევარწრიული ფორმის ორიარუსიანი არქიტექტურული

⁴⁰ „Кавказский Календарь на 1909 год“, LXIV. Тифлиς, 1908, გვ. 197.

სივრცეა. პირველი იარუსი ლოჟებად იყოფა, მეორე კი ასადგილიანი ქანდარაა. ასე გამოიყურება თეატრალური დარბაზი 1881 წლის „კავკასიის კალენდრის“ ფურცლებზე⁴¹ და „არწრუნის თეატრად“ იწოდება, რომელიც მისსავე სახლში, სასახლის ქუჩაზეა განთავსებული. რადიკალურად იცვლება სურათი 1892-1898 წლების „კავკასიის კალენდრის“ გამოცემებში. აქ უკვე პაულ შტერნის პროექტით (1887-1888) სახეცვლილი თეატრის გეგმაა წარმოდგენილი, „სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრად“ (Театр Дворянского Земельного Банка) იწოდება და აქვს კუთხეებწაკვეთილი მართკუთხედის ფორმის დარბაზი. გაზრდილია მაყურებელთა რაოდენობაც (რვაასამდე). თეატრალური დარბაზი, პარტერის გარდა, მოიცავს ბენუარის, ბელეტაჟის ლოჟებს და ამფითეატრულად გადაწყვეტილ ქანდარას. ცვლილებები თეატრში 1901 და 1906-1908 წლებშიც განხორციელდა. 1901 წელს კუთხეებმომრგვალებული სწორკუთხა ფორმის მაყურებელთა დარბაზი შემდგომი რეკონსტრუქციის დროს ოვალურ, ელიფსის ფორმის დარბაზად ტრანსფორმირდა.

ხელოვნების სასახლეში დაცულ თეატრალური დარბაზის ნახატზე წარმოდგენილი მაყურებელთა დარბაზი გასული საუკუნის დასაწყისის სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის ინტერიერს ასახავს (სამკუთხა სეგმენტებით შეკრული გადახურვა, სწორკუთხა დარბაზი). ბოლო რეკონსტრუქციის დროს, 1908 წლის პროექტით, გადახურვა სფერულია, დარბაზის ფორმა – ოვალური. იგივე დასტურდება საარქივო ფოტომასალითაც, რომელიც თეატრის ბოლო გადაკეთებათა შემდეგ არსებულ სურათს ასახავს. ამდენად, მუზეუმში დაცულ ნახატზე ასახული მაყურებელთა დარბაზი სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის დარბაზია და, სავარაუდოდ, 1901 წლიდან 1908 წლამდე, ანუ თეატრის ბოლო რეკონსტრუქციამდე (პროექტი 1906-1908 წწ.) პერიოდს ასახავს. იმავე ხანებშია შესრულებული თავად ნახატიც.

როგორც აღვნიშნეთ, სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი მაყურებელთა დარბაზის ორიარუსიანი სტრუქტურითა და ღრმა სცენა-კოლოფით XIX საუკუნის რანგული თეატრების გავრცელებული ნიმუშია. პარტერის სართულზე ორსავე მხარეს განლაგებული ბენუარის ლოჟებით, ასევე, ლოჟებად დაყოფილი ბელეტაჟით დარბაზის მთელ შემოყოლებაზე, ამფითეატრულად გადაწყვეტილი გალერეით და სცენასა და მაყურებელთა სივრცეს შორის ღრმა საორკესტრო ორმოთი, რაც თვალსაჩინოდაა გადმოცემული საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ ნახატზე.

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის შემორჩენილი ფოტომასალა წარმოდგენას გვიქმნის თეატრის ექსტერიერზე. ერთი შეხედვით, ის პეტერბურგის ალექსანდრეს თეატრის ფასადებს მოგვაგონებს. რუსტირებული, შედარებით დაბალი პირველი სართულით, კორინთული სვეტებით, პორტიკის ქანდაკებებით შემკული ცენტრალური ფრონტონით. კ. როსის მიერ XIX საუკუნის 30-იან წლებში ამპირის სტილში გადაწყვეტილი ფასადები მკაცრი და ლაკონურია. იგი მთლიანად თავისი ეპოქის სტილითაა გაჯერებული. სათავადაზნაურო თეატრის ფასადი XX საუკუნის დასაწყისშია გადაკეთებული, ამიტომ კლასიციზმის სახასიათო ნიშნების გვერდით აქ ახალი, მოდერნის სტილისთვის ნიშანდობლივი ელემენტებიც ჩნდება: სარკმელთა გალუნული ოვალები, კედლის სიბრტყეთა დანაწევრებული ჰორიზონტები და ა.შ. საუკუნის წინანდელი სტილისტიკის გახსენება უფრო ალექსანდრეს თეატრის ფასადებით

⁴¹ „Кавказский Календарь на 1882 годъ“. XXXVII. Тифлисъ. 1881. გვ. 237.

უნდა იყოს შთაგონებული, ვიდრე ეპოქის ეკლექტიკურ ტენდენციათა პოპულარობით. რაც შეეხება ინტერიერის საერთო-მხატვრულ გააზრებას და მის კავშირს ფასადებთან, ამ მხრივ, ინტერიერ-ექსტერიერის სტილური ერთიანობისკენ ლტოლვა სათეატრო ნაგებობის არქიტექტურაში აშკარადაა გამოხატული.

1908 წლის 14 დეკემბერს სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი საზეიმოდ აკურთხეს. „...დღეს, დღის 1 საათზე შედგება კურთხევა, საღამოს კი ქართული სპექტაკლების სეზონის გახსნა. ამ გახსნისთვის დადგამენ დრამას „სამშობლო“, თარგმანი თავად დ. ერისთავის. თეატრი გათვლილია 700 ადგილზე“.⁴²

თეატრის გახსნა დიდი მნიშვნელობის მოვლენა იყო და მას ფართო რეზონანსი მოჰყვა. იმდროინდელი პრესა განსაკუთრებულ ადგილს უთმობდა სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის საზეიმო გახსნის ღონისძიებათა აღწერას და საკმაოდ დეტალურად ასახავდა მას. თბილისის მაღალი საზოგადოების გარდა, „თეატრის კურთხევას ესწრებოდნენ: მისი უდიდებულესობა კავკასიის მეფისნაცვლის მეუღლე სტატს-დამა გრაფინია ე. ა. ვორონცოვა-დაშკოვა, მეფისნაცვლის თანამემწეები ...ინფანტერიის გენერალი ნ. ნ. შატილოვი და... ლ. დ. მიცკევიჩი, მეფისნაცვლის საბჭოს წევრები, მეფისნაცვლის კანცელარიის დირექტორი გოფმეისტერის თანამდებობაზე ნ. ლ. პეტერსონი, მეფისნაცვლის ამაღლა, გენერალიტეტი, კავკასიის სამხედრო ოლქის უფროსი გენერალ-ლეიტენანტი გ.ე. ბერხმანი, ტფილისის გუბერნატორი მ.ა. ლოზინა-ლოზინსკი, კომენდანტი გენერალ-მაიორი ჩირკოვი, მაღალი საზოგადოების ქალბატონები და დიდი რაოდენობა მოწვეულების. ხალხით გადავსებული თეატრის კურთხევის შემდეგ, ქართული დრამატული დასის რეჟისორმა ა.ი. ყანჩელმა მოხსენება წაიკითხა რუსულად თბილისში ქართული თეატრის აღმოცენების ისტორიაზე. მცირე ანტრაქტის შემდეგ ქართულ ენაზე წარმოადგინეს ქართული დასის მიერ გათამაშებული, ცაგარელის ერთაქტიანი პიესა „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“.

პიესის დასრულების შემდეგ, მოწვეულ სტუმრებს შესთავაზეს ჩაი, შემდეგ ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გუნდის მიერ შესრულდა რამდენიმე ვოკალური ნომერი. დასკვნით ნაწილში კი იყო ქართული თეატრისადმი მიძღვნილი აპოთეოზი კანტანტის შესრულებით. თეატრი არ არის დიდი, მაგრამ ძალიან მყუდრო და დახვეწილია, გათვლილია 700 ადამიანზე. მაყურებლისა და არტისტების კომფორტისთვის ბევრია გაკეთებული“.⁴³

თეატრის გახსნას არაერთი პერიოდული გამოცემა გამოეხმაურა. „დროის დიდი შუალედის შემდეგ, თავიდან მოპირკეთებული და რეკონსტრუირებული ქართველ თავადაზნაურთა თეატრი დღეს იხსნება. გახსნისთვის ქართული დასი დგამს პიესას „სამშობლო“.

თეატრის რეკონსტრუქციისთვის თავადაზნაურობამ მსხვილი თანხა გაიღო. ძველი, მოუხერხებელი, ოთხკუთხა მაყურებელთა დარბაზი გადაიქცა თეთრად შეფერილ დახვეწილ ნახევარწრედ. ლოჟებში მოწყობილია დრამატიკა მუქი მწვანე ხავერდისგან, ამავე ქსოვილითაა პარტერის მთელი ავეჯიც. სავარძელები ისეთია როგორც სახაზინო თეატრში ასაწვევი დასაჯდომებით.

დარბაზის იატაკს დიდი დაზრა აქვს, რომელიც უფრო ძლიერდება უკანა რიგებში. არაპროპორციულად დიდია საორკესტრო ორმო, რომელსაც დარბაზის თითქმის

⁴² გაზ. „Кавказ“, №286, 14.12.1908.

⁴³ გაზ. „Кавказ“, №287, 16.12.1908.

მესამედი უკავია... სამაგიეროდ დადებით მხარეებს უნდა განეკუთვნოს დიდი, თავისუფალი დერეფნები და ორი ნათელი, ტევადი ფოიე შემკული დახვეწილი ავეჯით. ერთი ფოიე პირდაპირ უერთდება დარბაზს.

გაუმჯობესებულია თეატრის სცენაც... ვუსურვოთ ხელოვნების განახლებულ ტაძარს წარმატებები თავის სამხატვრო ასპარეზზე“,- წერდა გაზეთი „Тифлисский Листок“, (№263, 14.12.1908).

თეატრის გახსნის საზეიმო ღონისძიებებს გაზეთი მომდევნო ნომერში კვლავ უბრუნდება. სტატიიდან, „ქართული სპექტაკლების გახსნა“, თვალსაჩინოდ იკვეთება თეატრის გახსნის მნიშვნელობა, საზოგადოების დიდი ინტერესი და თავად გახსნის ცერემონიის მასშტაბი. ცერემონია მთელი დღის განმავლობაში მიმდინარეობდა და ორ – დღის და საღამოს – ნაწილად იყოფოდა. „კვირას შედგა ქართველ თავადაზნაურთა თეატრის შენობის გახსნა. საგანგებო მოსაწვევი ბილეთებით მოწვეულმა პუბლიკამ... იმდენად დიდი რაოდენობით მოიყარა თავი, რომ თეატრი ძლივს იტევდა საზეიმო გახსნაზე დასწრების ყველა მსურველს. ლოცვის შემდეგ, რომელიც დახვეწილ ფოიეში შედგა, სცენაზე გამოვიდა ქართული დრამატული დასის რეჟისორი ალ. ყანჩელი და მშრალად ანგარიში ჩააბარა საზოგადოებას ქართული სცენის ისტორიაზე. ამ მოხსენებიდან ჩვენ გაცნობილნი დავრჩით თუ როდენ თვალსაჩინო როლი შეასრულა ქართული თეატრის ისტორიაში ფოტოგრაფმა როინაშვილმა, რომ დ. ერისთავის, ა. ცაგარელის გვერდით, რომელთაც გაამდიდრეს რეპერტუარი, არის ვალ. გუნიაც. კითხვის პროცესს თან სდევდა თეატრის პირველ მოღვაწეთა ცოცხალი პორტრეტების დემონსტრირება.. ილია ჭავჭავაძემ რატომღაც გადაწყვიტა კოლია ერისთავის გრიმი გაეკეთებინა, რაც მას კარგად გამოუვიდა. რუსული და სომხური პუბლიკისთვის ჩვენი რეპერტუარისა და ცხოვრების გაცნობის მიზნით, წარმოადგინეს ნაწყვეტი ცაგარელის პიესიდან „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“, რომელშიც გადმოცემულია ტფილისელი კინტოების ცხოვრება... ხანგრძლივი შესვენების შემდეგ დაიწყო საკონცერტო განყოფილება რამდენიმე დახვეწილი ნომრით, რომელიც შესანიშნავად შეასრულა ფილარმონიული საზოგადოების გუნდმა...

II. საღამოს მიდიოდა „სამშობლო“. ახალი დეკორაციებითა და ახალი კოსტიუმებით... ლევ. ხიმშიაშვილის როლში პირველად გამოვიდა გ. იშხნელი... თეატრალური დარბაზი მაისივით ნათელი და სიხარულით სავსეა. ნაძერწი მორთულობის მომცინარე ამურებს კი სიხარული შემოაქვთ გულში“.⁴⁴

როგორც ვხედავთ, განახლებული სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის ამოქმედება დიდ მნიშვნელობას იძენს ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. გასათვალისწინებელია, რომ ამ დროისათვის თბილისში ფუნქციონირებს „არტისტული საზოგადოების თეატრი“, „სახანინო თეატრი“ (ოპერა), ზუბალაშვილების სახელობის საქალაქო სახალხო სახლი. თბილისის ამ თეატრების რიგში დგება სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრიც. მათგან განსხვავებით, საბანკო თეატრმა მხოლოდ 6 წელი, 1914 წლამდე, იარსება (სურ. 51).

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრმა ქარვასლის თეატრის ტრავიკული ბედი გაიზიარა. 1914 წლის 25 სექტემბერს „დღის 5 საათზე, ქართველ თავადაზნაურთა ქარვასლაში სასახლის ქუჩაზე, გაჩნდა ხანძარი. როგორც ამბობენ, ცეცხლი თავდაპირველად გამოჩნდა შენობის სამხრეთ ფრთის (ერთი მხრიდან ემიჯნება ქართულ თეატრს) მეორე სართულის სახელოსნოებიდან, მეორე ვერსიით, ხანძარი გაჩნდა ქარვასლის ეზოში

⁴⁴ გაზ. „Тифлисский Листок“, №264, 16.12.1908.

ქვედა სართულზე მდებარე რესტორან „კაფე პარიზის“ სამზარეულოდან. ცეცხლმა მოიცვა სახურავი და სწრაფად გავრცელდა გალერეის გადახურვაზე... სულ რაღაც 10-15 წუთში სამხრეთ კორპუსის თითქმის მთელი სახურავი, რამდენიმე მაღაზია, საწყობები, დუქნები და სახელოსნოები გალერეის სამხრეთ მხრიდან როგორც პირველ, ისე მეორე სართულზე გახვეული იყო აღში. მალე ხანძარმა მოიცვა „ახალი კლუბის“ ბანქოს პავილიონი მის საზაფხულო შენობაში, მსახიობთა საგრიმიროები და თეატრის გარდერობი. საღამოს 7 საათზე ცეცხლმა მთელი თეატრი და „ახალი კლუბის“ შენობა მოიცვა... ქარვასლის უზარმაზარ შენობაში პანიკა გაჩნდა. ძლივს მოასწრეს შენობიდან ქონების გამოტანა, რომ თეატრის სახურავი ჩამოიქცა. ცოტა ხანში კი სამხრეთ ფლიგელის სახურავი. „ახალი კლუბის“ ბალი ფრეილინის ქუჩის მხრიდან და ქარვასლის ეზო სავსე იყო თეატრალური ავეჯით, დეკორაციებით, კლუბის ქონებით, რესტორნის ბილიარდებით, სხვადასხვა საქონლითა და ა.შ.

საღამოს 8 საათზე ხანძარი ჯერ კიდევ მძვინვარებდა. ხანძარზე მოვიდა მეფისნაცვლის თანაშემწე სამხედრო ნაწილში, ინფანტერიის გენერალი ა. ზ. მიშლავესკი, კავკასიის სამხედრო ოლქის შტაბის უფროსი, ვიცე-გუბერნატორი, პოლიცემისტერი და სხვ. სასახლის ქუჩის მიმდებარედ და ერივანსკის მოედანი გადავსებული იყო ხალხის მასით. მაყურებელთაგან მრავალი, სახანძრო რაზმთან და გამოძახებულ სამხედრო ჯგუფებთან ერთად, აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ხანძრის ჩაქრობასა და ცეცხლმოკიდებული შენობიდან ნივთების გამოტანაში. ყველგან სანიშნო წესრიგი იყო⁴⁵ – წერს 1914 წლის 26 სექტემბრის გაზეთი „Кавказ“ და იმავე ნომერში ბოდიშს უხდის მკითხველს, ვინაიდან „ქართველ თავადაზნაურთა ქარვასლაში გაჩენილმა ხანძარმა გამოიწვია დანადგარების გაჩერება, რომლებიც ენერგიას თავადაზნაურთა სადგურიდან იღებდნენ, ამიტომ „კავკასიის“ ეს ნომერი გამოვიდა ბოლო კორექტურის გარეშე“.

თითქმის 35 წლის განმავლობაში სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის შენობა ქართული დრამატული დასის მუდმივი კერა იყო. თეატრისა, რომელმაც უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა XIX-XX საუკუნეების თბილისისა და, ზოგადად, ქართული კულტურის ისტორიაში. მის სცენას ამშვენებდა ალ. ბერიძის მიერ შესრულებული სათეატრო ფარდა. თეატრთან ერთად განადგურდა ამ პირველი ქართველი თეატრალური მხატვრის მიერ შექმნილი ფარდაც (ესკიზი დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში). განადგურდა თეატრის მთელი ქონება, არქივი და ბიბლიოთეკა.

XX საუკუნის 30-იან წლებში „საბანკო თეატრის“ შენობის რეაბილიტაციის (არქიტექტორები: ნ. ნეპრინცევი, მ. პოპოვი) შემდეგ, სათეატრო ცხოვრება კვლავ გრძელდება და იგი უკვე რუსული დრამატული თეატრის ისტორიასთანაა წილნაყარი. 1930-იანი წლებიდან მოყოლებული, სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის ისტორიული შენობა ა.ს. გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის სივრცეა. საუკუნოვანი სათეატრო შენობის ადგილას აგებულ ახალ თეატრშიც (არქიტექტორები: დ. მორბედაძე, ლ. მეძმარიაშვილი), რომელიც 1977 წელს გაიხსნა, კვლავ რუსული დრამატული თეატრი დაბრუნდა და დღემდე მოქმედი ეს სათეატრო ნაგებობა თბილისის ა. ს. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური რუსული დრამატული თეატრის მუდმივი სამყოფელია.

⁴⁵ გაზ. „Кавказ“, №218, 26.09.1914.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერიძე ვ., თბილისის სუროთმოდგერება 1801-1917 წლები, I, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1960.
2. ბერიძე ვ., თბილისის სუროთმოდგერება 1801-1917 წლები, II, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1963.
3. ბეჟანიშვილი გ., რუსთაველის პროსპექტი და მოედანი, თბ., განათლება, 1967.
4. ბუნნიკაშვილი გ., ქართული თეატრი ასი წლის მანძილზე. თბ., სახელგამი. 1950.
5. დოლიძე ი., სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში, თბ., პოლიგრაფი. 2005.
6. დოლიძე ი., „მუზეუმში დაცული ერთი ექსპონატის შესახებ“, ჟურნ. „სპექტრი“, №1. 2008.
7. დოლიძე ი., თბილისის ძველი თეატრი, კრებული, „ხელოვნებათმცოდნეობითი ძიებანი“, №3. 2009.
8. „დროება“, №28, 17(29).07.1870.
9. თუმანიშვილი გ., როგორ აიდგა ფეხი ქართულმა თეატრმა, თბ., 1880.
10. იოვიძე ი., თბილისის თეატრების ისტორიისათვის, საისტორიო მოამბე, ტ. 13-14, თბ., 1961.
11. იოვიძე ი., თბილისის თეატრების ისტორიისათვის, საისტორიო მოამბე, ტ. 15-16, თბ., 1963.
12. „ივერია“, №163, 31.07.1898.
13. კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1851-1921, I, თბ., ფავორიტი სტილი, 2015.
14. კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, I, თბ., საარი, 2001.
15. მაჯღ-ოს-სალტანე, ქალაქ თბილისის აღწერა, თბილისი, მეცნიერება, 1971.
16. მანია მ., არქიტექტორი პაულ შტერნი და XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის თბილისი, ხელოვნება დღეს, №8, 2017.
17. მანია მ., თბილისის ერთი უცნობი ჩანახატი, ჟურნ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №2, თბ., 1998.
18. ყაჯრიშვილი გ., საქართველოს თეატრალურ ნაგებობათა ისტორიისთვის, თეატრალური მოამბე, №6. 1987.
19. Дюма А, Кавказ, Тбилиси, Мерани, 1988.
20. „Кавказ“, #31, 02.08.1847.
21. Кавказ“, # 80, 12 (24).07.1870.
22. „Кавказ“, #81, 14.07.1871.
23. „Кавказ“, #169, 29.06.1890.
24. „Кавказ“, #85, 31.03.1897.
25. „Кавказ“, #128, 04.06.1906.
26. „Кавказ“, #28, 04.02.1906.
27. „Кавказ“, #31, 21.02.1907.
28. „Кавказ“, #286, 14.12.1908.
29. „Кавказ“, #287, 16.12.1908.
30. „Кавказ“, #218, 26.09.1914.
31. „Кавказ“, #218, 26.09.1914.
32. „Кавказский Календарь на 1871 год“, XXVI. Тифлисъ , 1870.
33. „Кавказский Календарь на 1880 год“, XXXV. Тифлисъ, 1879.
34. „Кавказский Календарь на 1882 год“, XXXVII. Тифлисъ, 1881.
35. „Кавказский Календарь на 1886 год“, XLI. Тифлисъ, 1885.
36. „Кавказский Календарь на 1899 год“, LIV. Тифлисъ, 1898.
37. „Кавказский Календарь на 1902 год“, LVII. Тифлисъ, 1901.
38. „Кавказский Календарь на 1909 год“, LXIV. Тифлисъ, 1908.
39. „Тифлиский Листок“, #263, 14.12. 1908.
40. „Тифлиский Листок“, #264, 16.12.1908.

Irma Dolidze

FROM THE HISTORY OF THEATRE ARCHITECTURE OF THE 19TH CENTURY

(Summer theatre and the theatre of the Bank of Nobility in Tiflis)

The aim of the present work is to study the buildings of the Summer and Noble Bank Theatres in Tbilisi, which no longer exist today, and to “reconstruct” them from the archive materials (drawings, official correspondence, photographs, maps, etc.) that we have found in the archives, museums and repositories of Georgia. Also on the basis of the information contained in the press of the time and various periodical editions.

The Summer Theatre of Tiflis

In the 1870s Tbilisi had theatre buildings in European style: the Caravansarai Theatre of Tamamshev (1847-1851, architect Giovanni Scudieri) in Jerivan Square, the so-called Karavansarai Theatre and the Summer Theatre in the Garden of the Engineering Authority. The architect Albet Salzmann (1833-1897) was commissioned to design the building project of the summer theatre. The place of construction was chosen at the crossroads of the Engineering Road and the Water Carrier Road (today Simon Virsaladze and Marie-Brosset Streets) on the right side of the river in the garden of the Engineering Office. The framing for this theatre building can be seen on 19th century Tbilisi city plans. The work on the construction project was to begin in 1869. The construction works were quite intensive. In this way the new summer theatre next to the Karavansarai Theatre was built and opened in a short time, with modern infrastructure, framed by the beautiful garden. The Italian opera troupe and the troupe of the Russian drama theatre operated in this building. Later on, the Georgian drama troupe was also present. The original building of the summer theatre was made of wood, the auditorium with parquet flooring, in the first tier 2 boxes, in the second tier 23 boxes... The balcony was surrounded by a wide corridor with 12 carved doors. The door of the upper tier went to an open balcony, the door of the lower tier - directly to the garden. The theatre hall was painted by the decorator Knoll. The theatre was directly connected to the garden. The summer theatre was characterised by naturalness and pleasant simplicity. This theatre represented the second theatre building (after the Karavansarai Theatre) in the capital of Georgia.

The Karavansarai Theatre burnt down in 1874. Therefore the summer theatre was doubly burdened. In order for the building to be suitable for the winter, additional walls and stoves were added.

The construction of the opera house was completed in 1896. The summer theatre gradually lost its importance. Already at the end of the 19th century it was named the Old State Theatre. On the Tbilisi city map from 1903-1904 (the 1906 entry) the summer theatre is no longer to be found. Apparently it must have functioned until 1906.

Tbilisi's summer theatre played an important role in the theatre life of the 19th century. World famous musicians, singers, conductors, opera and theatre actors performed here. Fyodor Shaljapin began his singing career on this stage. His opera "Mazepa" was performed in the presence of P. Tshaikovsky, and the famous musician and composer A. Rubinstein gave concerts on this stage. The activity of the composer M. Ipolitov-Ivanov is connected with this theatre. On the stage of the Summer Theatre Georgian actors became great artists: V. Abashidze, L. Alexi-Meskhishvili, K. Marjanishvili and others. The theatre play "Fatherland" by D. Eristavi was first staged here. The first theatre performance of the renewed and permanent Georgian theatre troupe (1879) took place in the summer theatre of Tbilisi.

The next stage in the history of Georgian professional theatre is already connected with the Theatre of the Noble Bank. This theatre building has not reached our time either.

The Theatre of the Noble Bank in Tiflis

The Theatre of the Noble Bank in Tiflis was located on the site where the State A. Griboedov Drama Theatre in Tbilisi has its seat - at Rustaveli Avenue, no. 2/4. This route - from Freedom Square to the Palace of Youth - was called "Palace Street" since the 1860s. The theatre was located in the Karavansarai building and has been reconstructed several times over the years. After the G. Scudieri Theatre, the fusion of the theatre building with the Karavansarai Theatre is the second precedent in the history of theatre architecture in Tbilisi and in Georgia in general.

The project of the Noble Bank Theatre is connected with the names of many famous architects and theatre makers who have worked in Tbilisi. The theatre has been rebuilt four times in four decades. Starting in the second half of the 19th century, the building process continued in the 20th century, and the last reconstruction was carried out at the beginning of the 20th century. In 1914 the theatre burned down.

Its history began in 1878, and the first private theatre was opened in 1879 in a part of the Karavansarai building, which was rebuilt into a theatre hall by the architect Adolf von Skojan. It was a two-storey, semi-circular theatre, the stalls had 250 seats, 11 tier boxes and an "Olymp" with 100 seats. The building was bought by the Noble bank, which is why it was also called the "Noble Bank Theatre".

In 1887 the nobility bank commissioned Paul Stern with a new theatre project. He already had experience in theatre architecture: he supervised (until 1882) the construction of the opera house. He was the author of the Borjomi Summer Theatre project (1895). His name is among the authors of the theatre project "Artists Society" at the end of the 19th century in Tbilisi.

After the project of P. Stern the following changes were made: The auditorium, which originally had 400 seats, was transformed into a theatre room with almost 800 seats. The

semicircular shape of the hall was replaced by an elongated rectangular shape with long corridors, Baignoire and Beletage boxes, which had not existed before. Apart from the parquet flooring, there was also a gallery similar to the amphitheatre. The reconstruction also affected the exterior and the building now had the appearance of a typical theatre building.

The noble bank theatre was later reconstructed in 1901 and 1906-1908. The author of the last reconstruction was Christophor Ter-Sarkisov-Satunz (1875-1917). It is already a theatre building in the Empire style. The auditorium had two ranges, also the hall had a deep box-like stage. The hall was surrounded by the Baignoire and Beletage boxes, had a deep orchestra pit and a gallery. This theatre is considered a well-known example of 19th century rank theatre.

For almost 35 years, the building of the Noble Bank Theatre was the headquarters of the permanent Georgian theatre company. A theatre that played an important role in the history of Tbilisi and Georgian culture in general in the 19th and 20th centuries.

AUS DER GESCHICHTE DER THEATERARCHITEKTUR DES 19. JH.-S.
(Sommertheater und das Theater der Adelsbank in Tbilisi)

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Erforschung der heutzutage nicht mehr existierenden Bauten der Sommer- und Adelsbanktheater in Tbilisi, ihre „Rekonstruktion“ nach den Archivmaterialien (Zeichnungen, offizielle Korrespondenz, Fotos, Karten u.ä.), die wir in den Archiven, Museen, und Repositorys Georgiens ausfindig gemacht haben. Ebenso anhand der Information, die in der damaligen Presse und verschiedenen periodischen Ausgaben enthalten ist.

Das Sommertheater von Tiflis

In den 70-er Jahren des 19. Jh.-s gab es in Tbilisi Theatergebäude europäischen Stils: das Theater im Karavansarai von Tamamshev (1847-1851, Architekt Giovanni Scuderi) auf dem Jerivan-Platz, das sogenannte Karavansarai-Theater und das Sommertheater im Garten der Ingenieur-Behörde. Mit der Ausarbeitung vom Bauprojekt des Sommertheaters wurde der Architekt Albet Salzmann (1833-1897) beauftragt. Als Bauort wurde die Stelle an der Kreuzung der Ingenieurstraße und der Wasserträgerstraße (heute Simon Virsaladze-Straße und Marie-Brosset-Straße) auf der rechten Flußseite der Stadt im Garten der Ingenieur-Behörde erwählt. Auf den Tifliser Stadtplänen des 19. Jh.-s sieht man die Einrahmung für dieses Theatergebäude. Die Arbeit am Bauprojekt sollte 1869 beginnen. Die Bauarbeiten wurden ziemlich intensiv geführt. Auf diese Weise wurde das neue Sommertheater neben dem Karavansarai-Theater in Bälde errichtet und eröffnet, mit modern ausgestatteter Infrastruktur, umrahmt vom wunderschönen Garten. In diesem Gebäude fungierten die italienische Operntruppe und die Truppe des russischen Schauspieltheaters. Später auch das georgische Schauspieltruppe. Das ursprüngliche Gebäude des Sommertheaters war aus Holz, der Zuschauerraum mit Parkett, im ersten Rang 2 Logen, im zweiten Rang 23 Logen... Der Rang war umgeben von einem breiten Flur mit 12 eingeschnittenen Türen. Die Tür des oberen Rangs ging auf einen offenen Balkon, die des unteren Rangs – direkt auf den Garten. Der Theatersaal wurde vom Dekorateur Knoll bemalt. Das Theater war direkt mit dem Garten verbunden. Das Sommertheater zeichnete sich durch Natürlichkeit und angenehmer Schlichtheit aus. Dieses Theater stellte das zweite Theatergebäude (nach dem Karavansarai-Theater) in der Hauptstadt von Georgiendar.

1874 brannte das Karavansarai-Theater nieder. Deswegen wurde das Sommertheater doppelt belastet. Damit das Gebäude auch im Winter tauglich sein konnte, wurden zusätzliche Wände und Öfen hinzugebaut.

1896 wurde der Bau des Opernhauses abgeschlossen. Das Sommertheater verlor allmählich an Bedeutung. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts wurde es als Altes Staatstheater genannt. Auf dem Stadt-Plan von Tiflis aus den Jahren 1903-1904 (der Eintrag von 1906)

ist das Sommertheater nicht mehr zu finden. Es muss anscheinend bis 1906 funktioniert haben.

Das Sommertheater von Tiflis spielte eine wichtige Rolle im Theaterleben des 19. Jahrhunderts. Hier traten weltberühmte Musiker, Sänger, Dirigenten, Opern- und Theaterschauspieler auf. Fjodor Shaljapin begann seine Sängerkarriere auf dieser Bühne. In Anwesenheit von P. Tchaikovsky wurde seine Oper „Mazepa“ aufgeführt, der berühmte Musiker und Komponist A. Rubinstein trat auf dieser Bühne mit Konzerten auf. Mit diesem Theater ist die Tätigkeit des Komponisten M. Ipolitov-Ivanov verbunden. Auf der Bühne des Sommertheaters wurden georgische Schauspieler zu großen Künstlern: V. Abashidze, L. Alexi-Meskhishvili, K. Marjanishvili u. a. Das Theaterspiel „Vaterland“ von D. Eristavi wurde zuerst hier inszeniert. Die erste Theateraufführung der erneuerten und permanenten georgischen Theatertruppe (1879) fand im Sommertheater von Tiflis statt.

Die nächste Etappe in der Geschichte des georgischen Berufstheaters ist schon mit dem Theater der Adelsbank verbunden. Auch dieses Theatergebäude hat unsere Zeit nicht erreicht.

Das Theater der Adelsbank in Tiflis

Das Theater der Adelsbank in Tbilisi befand sich an der Stelle, wo heute das Staatliche A. Griboedov-Schauspieltheater in Tbilisi seinen Sitz hat - in der Rustaveli Avenue, Nr. 2/4. Diese Strecke - vom Platz der Freiheit bis zum Jugend-Palast - trug seit den 1860er Jahren den Namen „Palast-Straße“. Das Theater befand sich im Karavansarai-Gebäude und wurde im Laufe der Zeit mehrfach rekonstruiert. Nach dem G. Scudieri Theater ist die Fusion des Theatergebäudes mit dem Karawanserei-Theater der zweite Präzedenzfall in der Geschichte der Theaterarchitektur von Tiflis und im Allgemeinen von Georgien.

Das Projekt des Adelsbanktheaters ist mit den Namen vieler berühmter Architekten und Theaterschaffenden verbunden, die in Tiflis gewirkt haben. Das Theater wurde im Laufe von vier Jahrzehnten viermal umgebaut. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begonnen, wurde der Bauprozess im 20. Jahrhundert fortgesetzt, und die letzte Rekonstruktion zu Beginn des 20. Jh.-s Jahrhunderts durchgeführt. 1914 brannte das Theater nieder.

Seine Geschichte begann 1878. Das erste Privattheater wurde in einem Teil des Karavansaraigebäudes, das vom Architekten **Adolf von Skojan** zum Theatersaal umgebaut wurde, 1879 eröffnet. Es war ein zweistöckiges, halbkreisförmiges Theater, das Parkett mit 250 Sitzplätzen, 11 Rang-Logen und einem „Olymp“ mit 100 Sitzplätzen. Das Gebäude wurde von der Adelsbank gekauft, weshalb es auch „Adelsbank-Theater“ genannt wurde.

1887 beauftragte die Adelsbank Paul Stern mit einem neuen Theaterprojekt. Er hatte bereits Erfahrung in der Theaterarchitektur: Er beaufsichtigte (bis 1882) den Bau des Opernhauses. Er war der Autor des Projektes vom Borjomi Sommertheater (1895). Sein Name steht unter den Autoren des Theaterprojekts „Künstlergesellschaft“ Ende des 19. Jh.-s in Tiflis.

Nach dem Projekt von P. Stern wurden folgende Änderungen unternommen: Der Zuschauerraum, der ursprünglich mit 400 Sitzplätzen ausgestattet war, wurde in einen

Theaterraum mit fast 800 Plätzen umgewandelt. Die halbkreisförmige Form des Saals wurde durch eine längliche rechteckige Form mit bisher nicht vorhandenen langen Flurgängen, Baignoire- und Beletage-Logen ersetzt. Neben dem Parkett gab es hier auch eine dem Amphitheater ähnliche Empore. Der Wiederaufbau wirkte sich auch auf dem Exterieur aus und das Gebäude hatte nun das Aussehen eines typischen Theatergebäudes.

Das Adelsbanktheater wurde später noch in den Jahren 1901 und 1906-1908 rekonstruiert. Der Autor der letzten Rekonstruktion war Christophor Ter-Sarkisov-Satunz (1875-1917). Es ist bereits ein Theatergebäude im Empire-Stil. Der Zuschauerraum hatte zwei Ränge, ebenso hatte der Saal eine tiefe boxartige Bühne. Der Saal war umringt von den Baignoire- und Beletage-Logen, hatte einen tiefen Orchestergraben und eine Galerie. Dieses Theater gilt als ein bekanntes Muster der Rang-Theater des 19. Jahrhunderts.

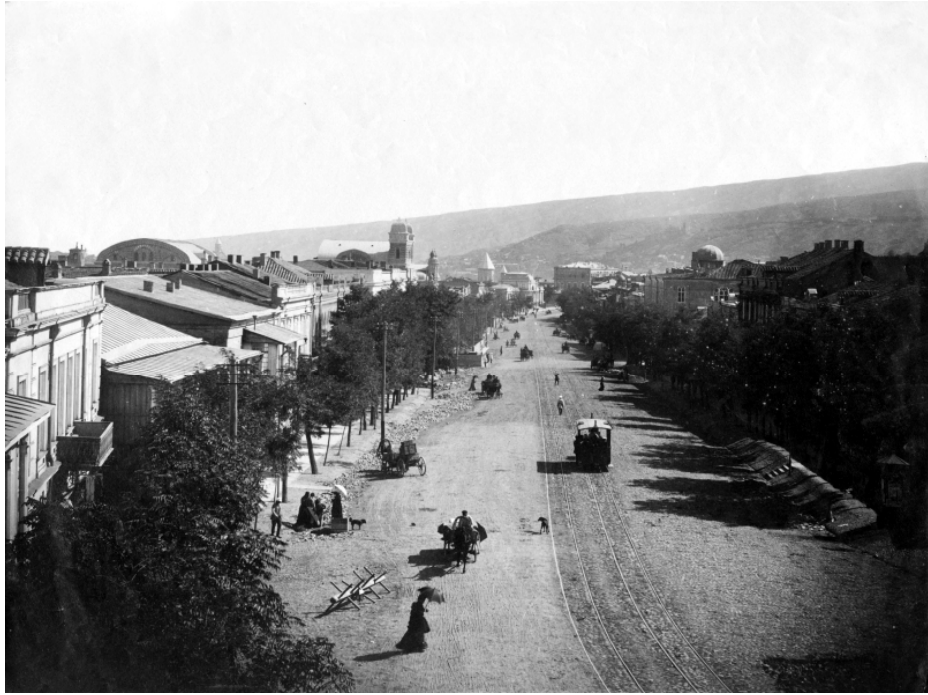
Fast 35 Jahre lang war das Gebäude des Adelsbanktheaters der Stammsitz der ständigen georgischen Schauspielhastruppe. Eines Theaters, das im 19. und 20. Jahrhundert eine wichtige Rolle in der Geschichte von Tiflis und in der georgischen Kultur im Allgemeinen spielte.



20. სასახლის ქუჩა, პასკევიჩ-ერევანსკის მოედანი, ქარვასლა (სკმდეს)



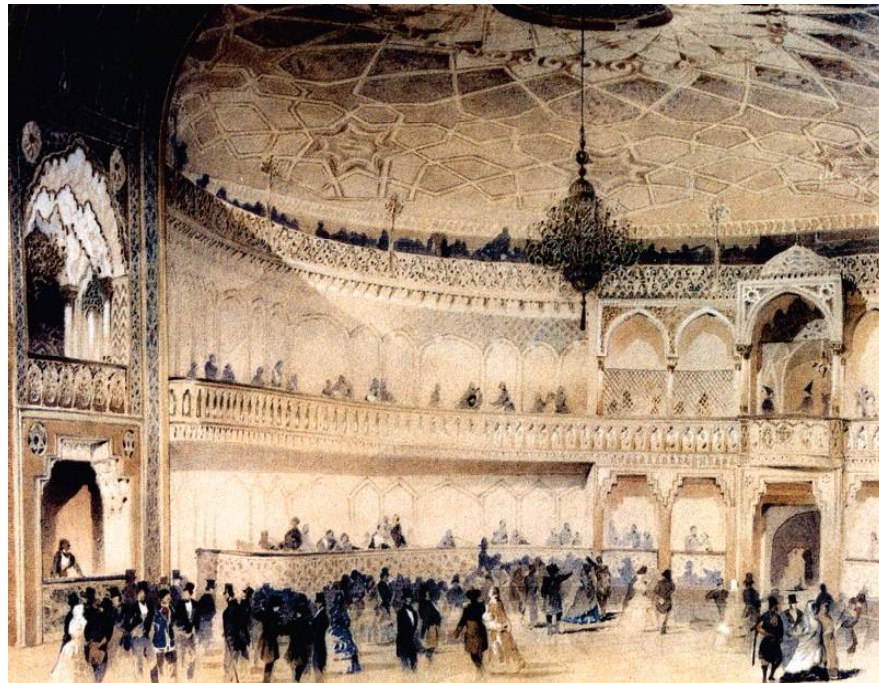
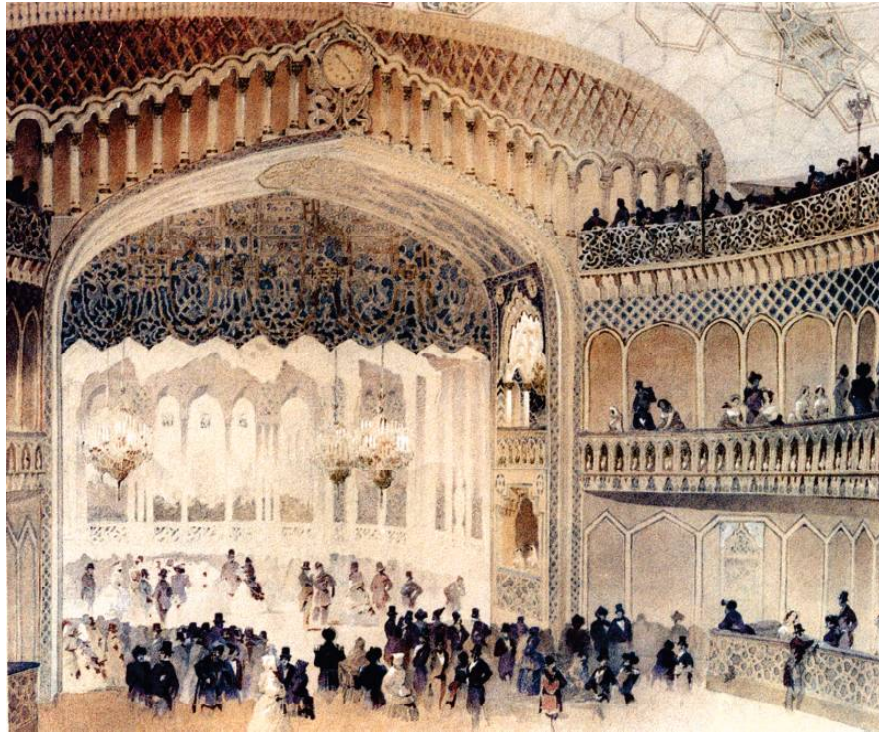
21. პასკევიჩ-ერევანსკის მოედანი, მარჯვნივ თამაშუევის ქარვასლა (სკმდეს)



22. გოლოვინის პროსპექტი (სკმდეს)



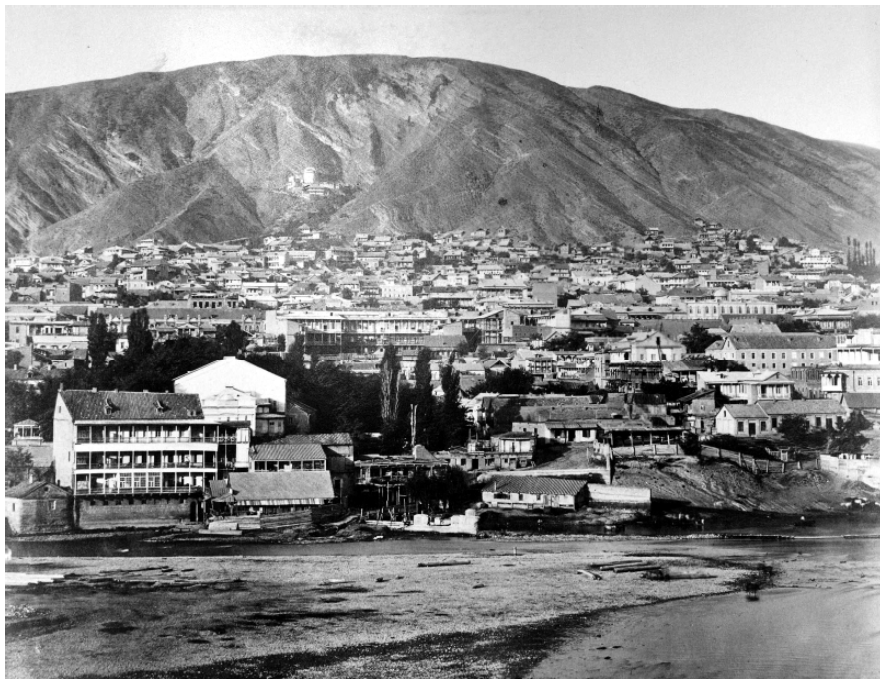
23. ქარვასლის თეატრი, ვ. სკუდიერი, 1847-1851 (სკმდეს)



24, 25. ქარვასლის თეატრის ინტერიერი. გრ. გაგარინი, ლითოგრაფია, 1851.



26. „ტიფლისი, წმ. გიორგის ეკლესია, სასაზღე, თავადაზნაურთა გიმნაზია, კლუბი და თეატრი“ (№2257), XIX ს. 70-იანი წწ. (სემ /დ. ერმაკოვის ფონდი)



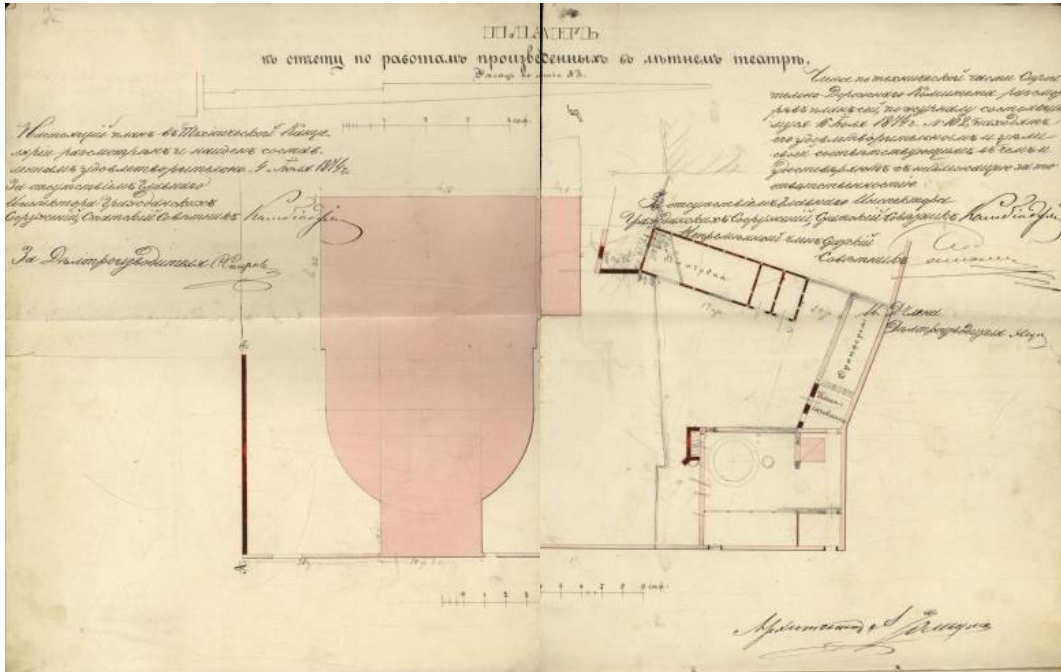
27. „ტიფლისი, სახაზინო თეატრი, წმ. დავითი და ქალაქის ნაწილი“ (№11269), XIX ს. 70-იანი წლები (სემ /დ. ერმაკოვის ფონდი)



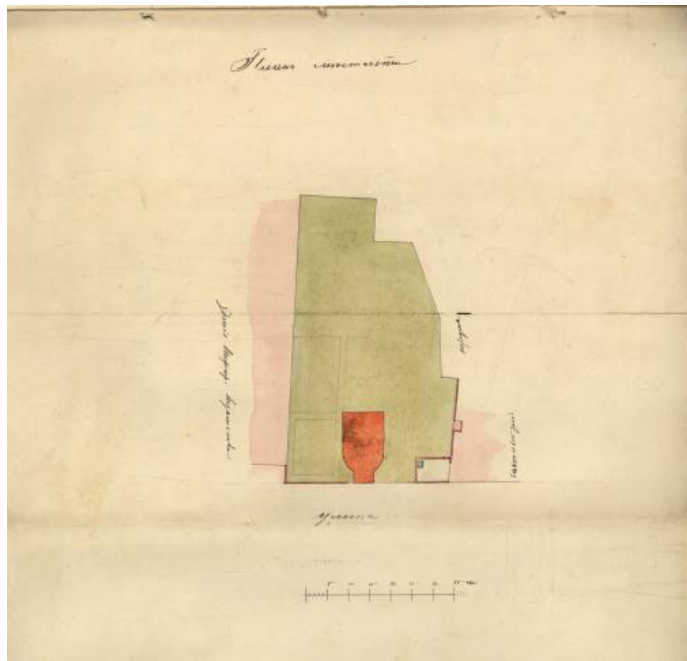
28. „ტფლისი. სახაზინო თეატრი ახალი და ძველი. წმ. დავითის მთა და ეკლესია“ (№3527), XIX ს. 90-იანი წლები (სემ /ერმაკოვის ფონდი)



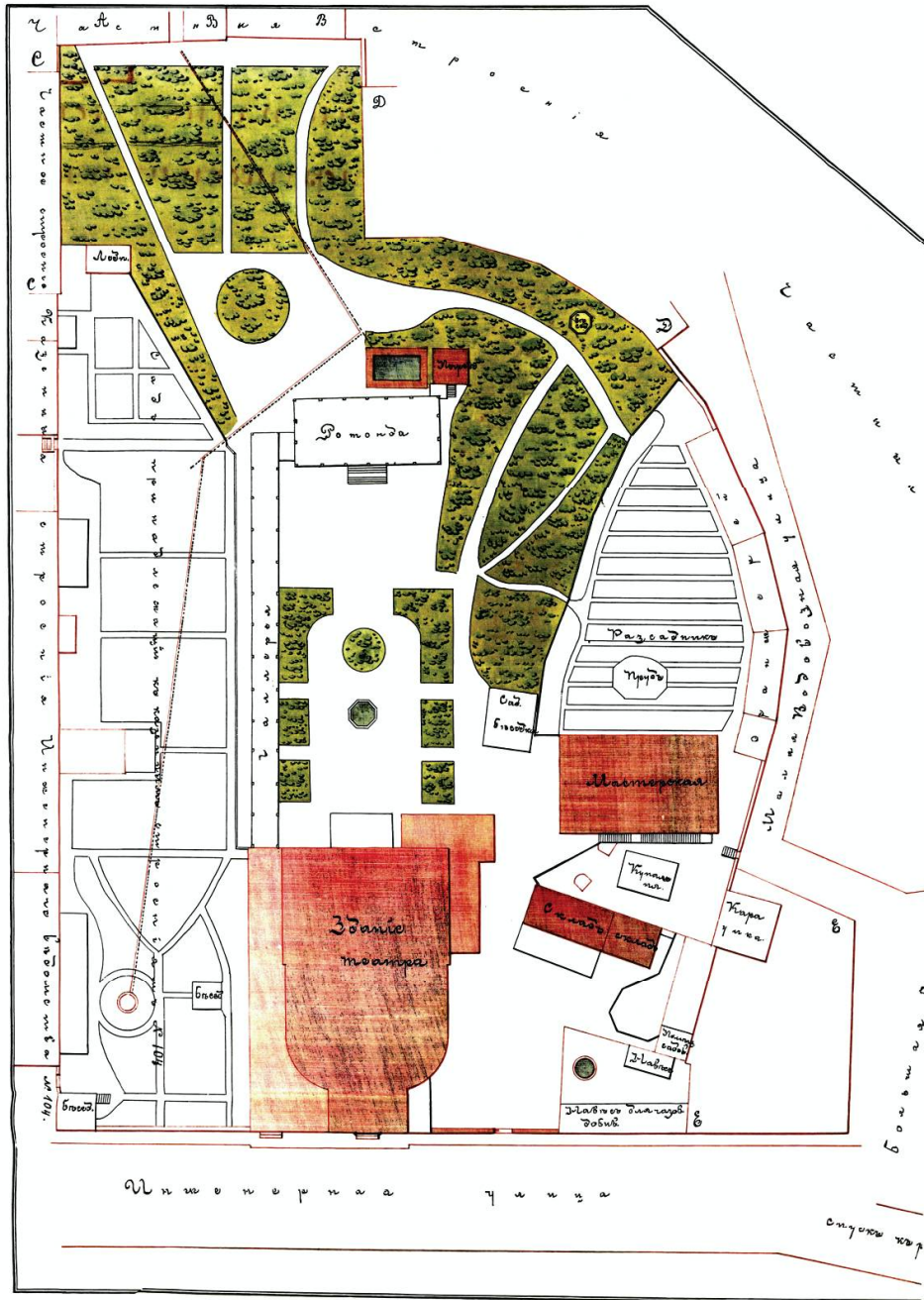
29. სახაზინო თეატრი (ოპერა), საზაფხულო თეატრი აღარ არის (№11462). (სემ / დ. ერმაკოვის ფონდი)



30. საზაფხულო თეატრის გეგმა, 1874 (სეა).



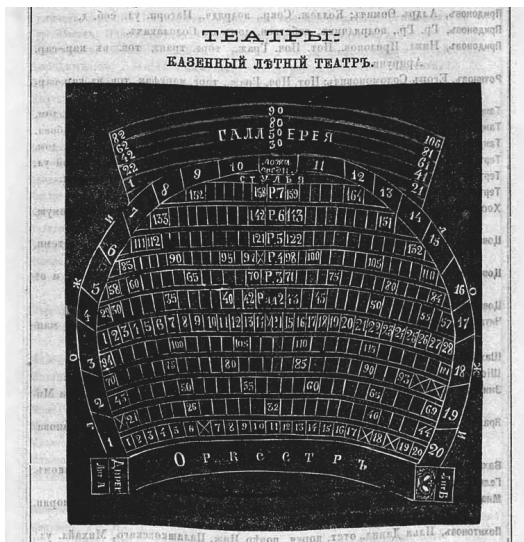
31. საზაფხულო თეატრი, გენერალური გეგმა (სეა).



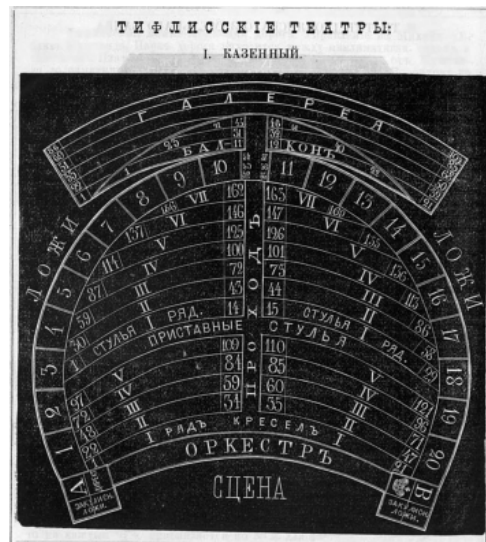
32. საზაფხულო თეატრი, გენერალური გეგმა, 1878 (სეა).



33. „თეატრის შენობა თბილისში წყალსაზიდის ქუჩაზე“, 1880-იან წლები, მუყ., ქ., ფ., 45X60 სმ. (სკისმ)



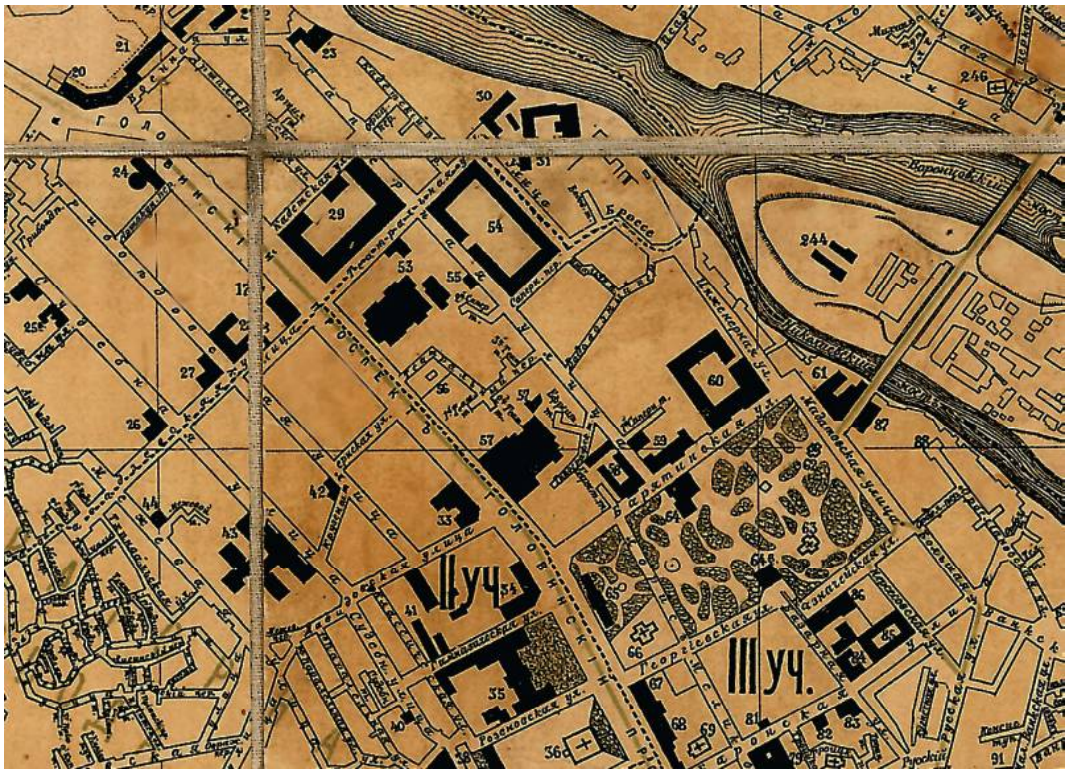
34. თბილისის საზაფხულო თეატრის დარბაზის გეგმა, „კაკასიის კალენდარი“, 1881



35. თბილისის საზაფხულო თეატრის დარბაზის გეგმა, „კაკასიის კალენდარი“, 1892



36. „ქალაქ ტფილისის და მისი შემოგარენის გეგმა შესრულებული და გამოცემული ნ. ფ. კლემენტიევის მიერ 1884 წელს, შესწორებული 1898 წლის 1 იანვარს“, ფრაგმენტი, №107 – თბილისის საზაფხულო თეატრი



37. ტფილისის კეგმა, 1906



38. სასახლის ქუჩა

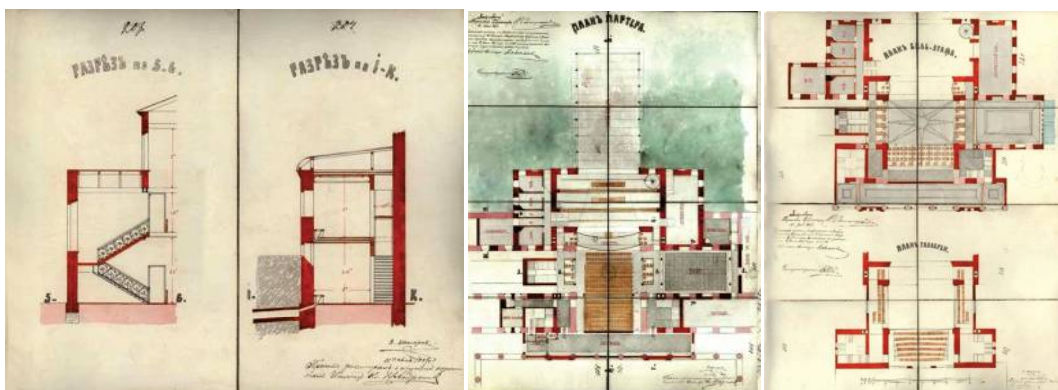
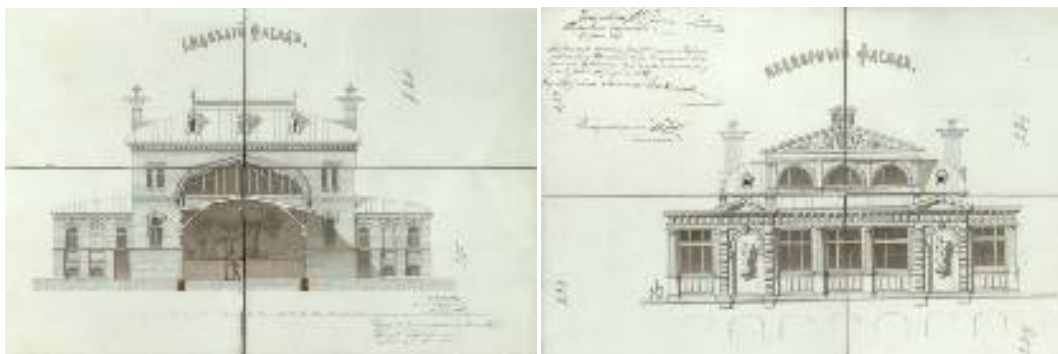
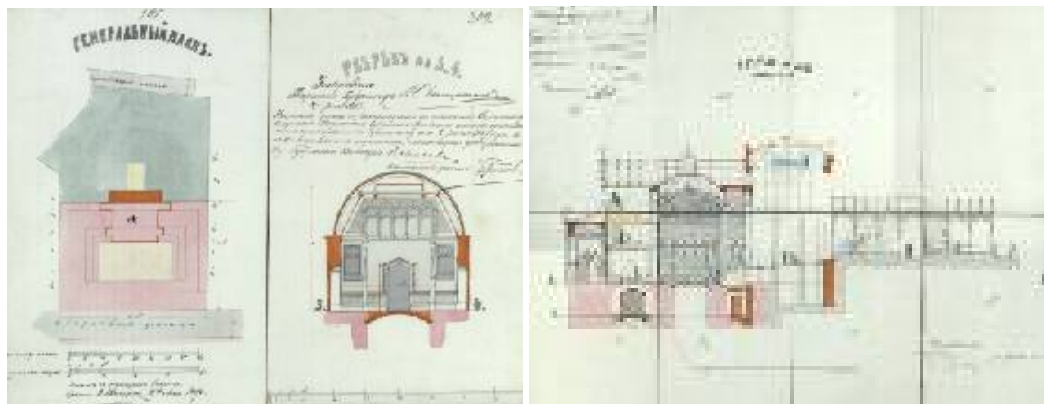
ПЛАНЪ ТЕАТРА АРЦРУНИ ВЪ ЕГО-ЖЕ ДОМѢ, НА ДВОРЦОВОЙ УЛ.

100 МѢСТЪ ВЪ РАЙКѢ

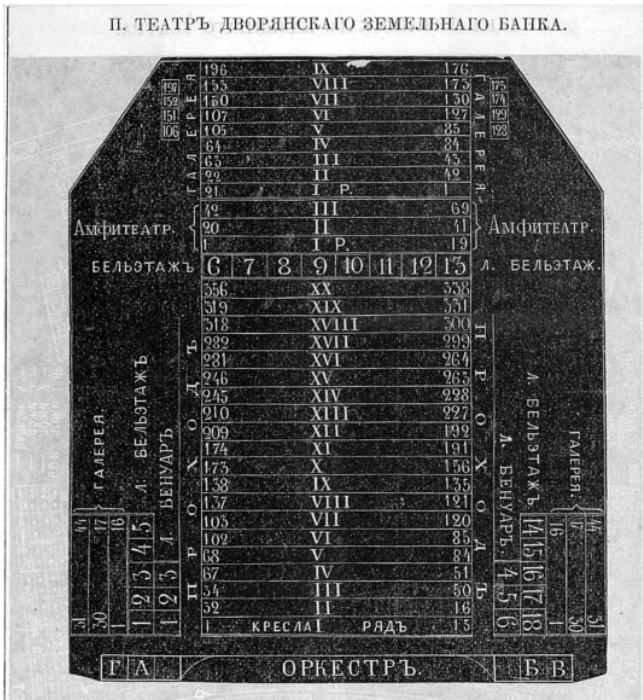
100 МѢСТЪ ВЪ РАЙКѢ															
№ 5. РАКЪ. ЛОЖА. ШКЕ. ЛОЖА.					№ 8. Ж.										
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
143	142	141	140	139	138	137	136	135	134	133	132	131	130	129	128
112	114	116	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
111	110	108	106	104	103	102	100	98	96	94	92	90	88	86	84
80	82	84	86	87	88	90	92	95	97	100	102	104	106	108	110
79	78	76	74	73	72	71	70	69	67	66	64	62	60	58	56
45	46	48	50	52	54	56	58	60	62	65	67	69	71	73	75
44	43	41	39	36	35	33	31	29	27	26	24	23	21	19	17
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
67	69	70	72	73	75	77	79	80	82	84	86	88	90	92	94
66	65	63	62	60	59	57	55	53	51	50	48	46	44	42	40
33	35	36	38	39	41	43	45	47	49	51	53	55	57	59	61
32	31	29	28	26	25	23	21	20	18	16	14	12	10	8	6
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Театръ отдается на прокатъ для спектаклей, концертовъ, публичныхъ лекцій за различную цѣну. Цѣны на мѣста тоже не постоянныя и зависятъ отъ берущахъ его на прокатъ.

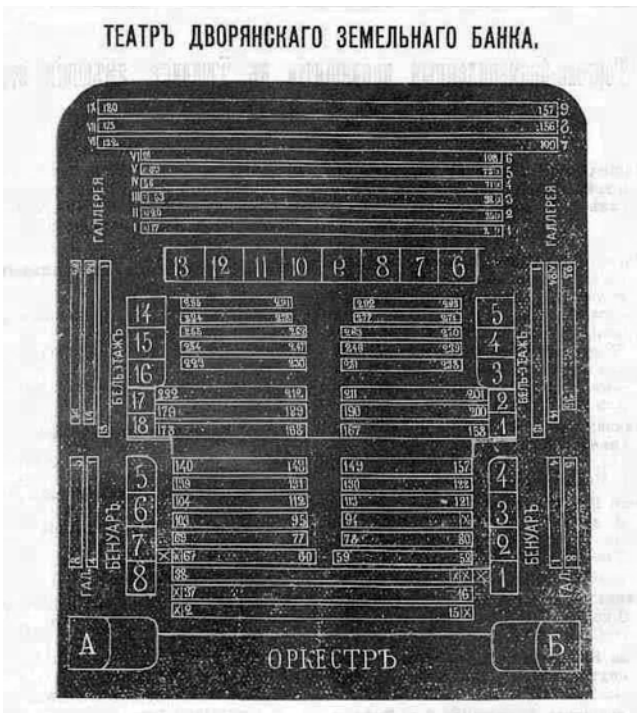
39. არწრუნის თეატრის დარბაზი, „კავკასიის კალენდარი“, 1881.



40. სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის პროექტი (გენერალური გეგმა, სივრძივი კრილი, ფასადები, პარტიკულური, ბელეტაჟის, გალერეის გეგმები).
 არქიტექტორი პ. შტერნი, 1887 (სეა)



41. სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის დარბაზი, „კავკასიის კალენდარი“, 1898



42. სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის დარბაზი, „კავკასიის კალენდარი“, 1901



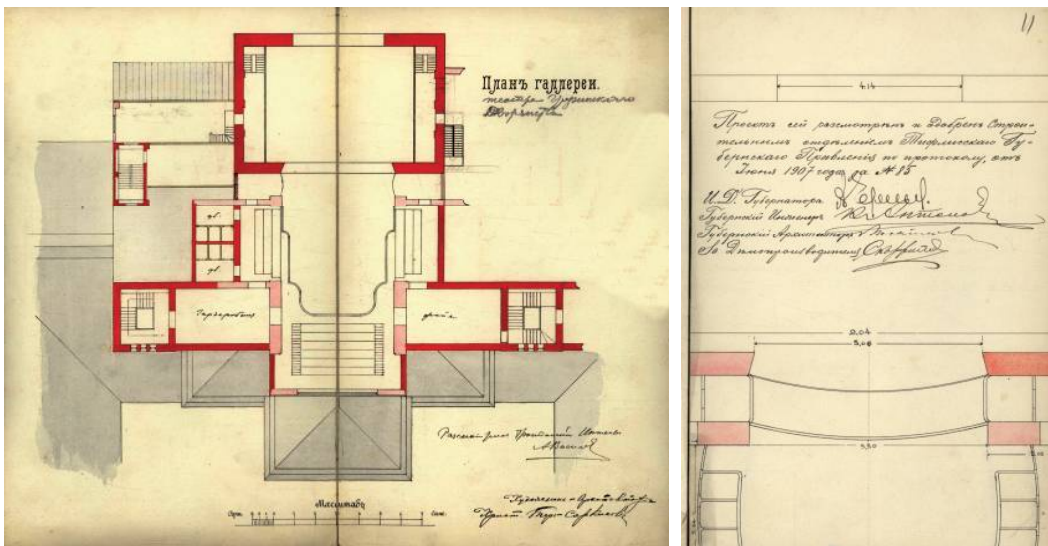
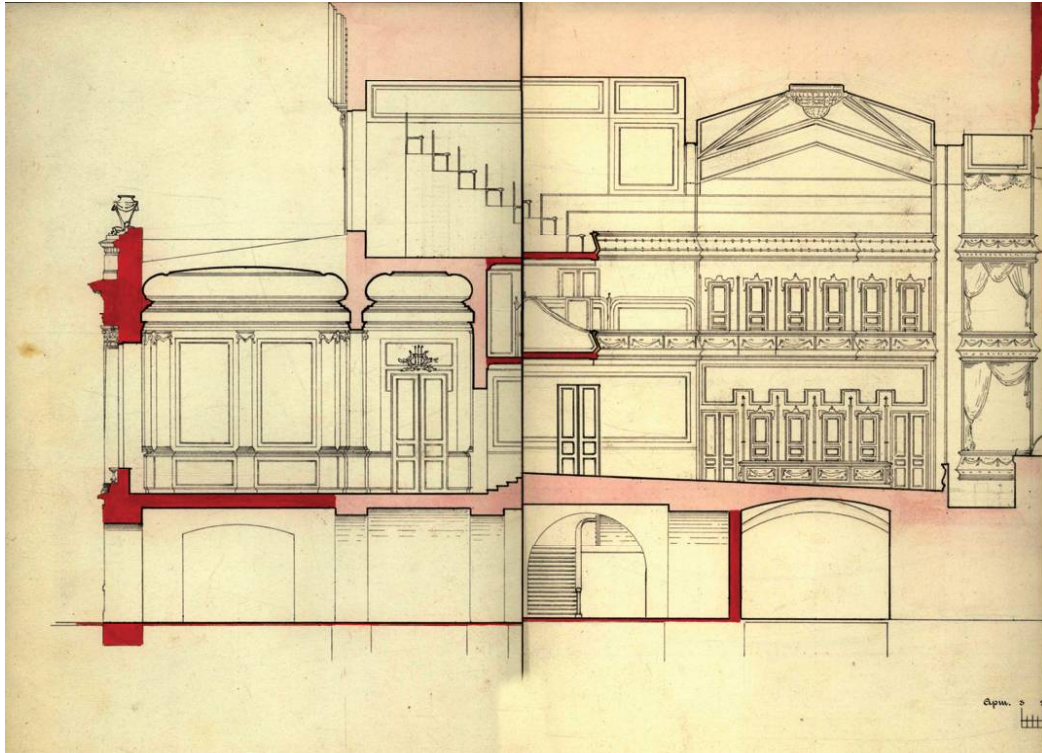
43. სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი



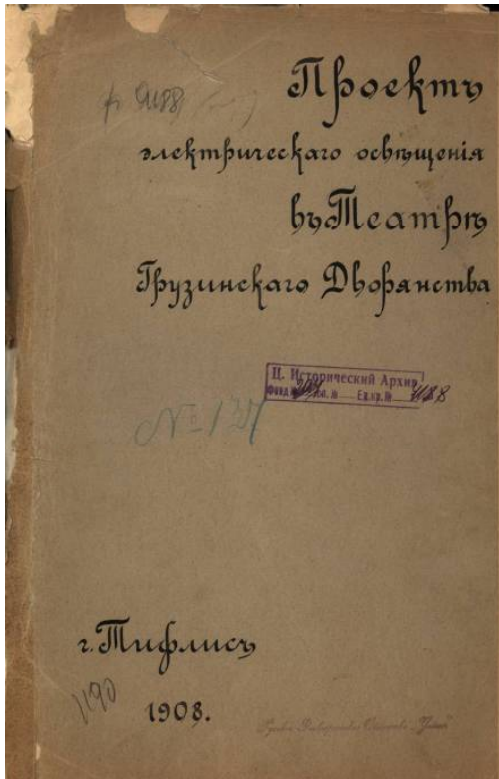
44. „ტიფლისი. საბანკო თეატრი. ფასადი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან“
(სემ/დ. ერმაკოვის ფონდი)



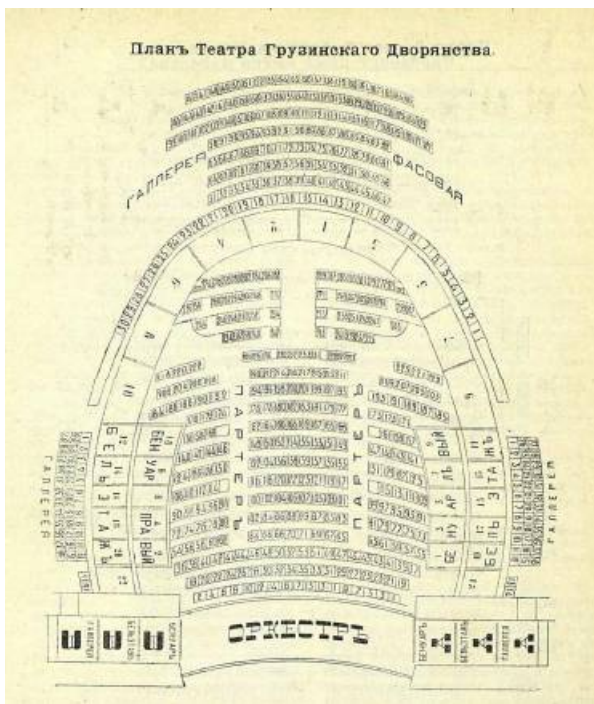
45. სათავადაზნაურო საადგილმამულო
ბანკის თეატრი
(მაყურებელთა დარბაზი, ფოიე,
გასახდელი, დერეფანი)
(სემ /დ. ერმაკოვის ფონდი)



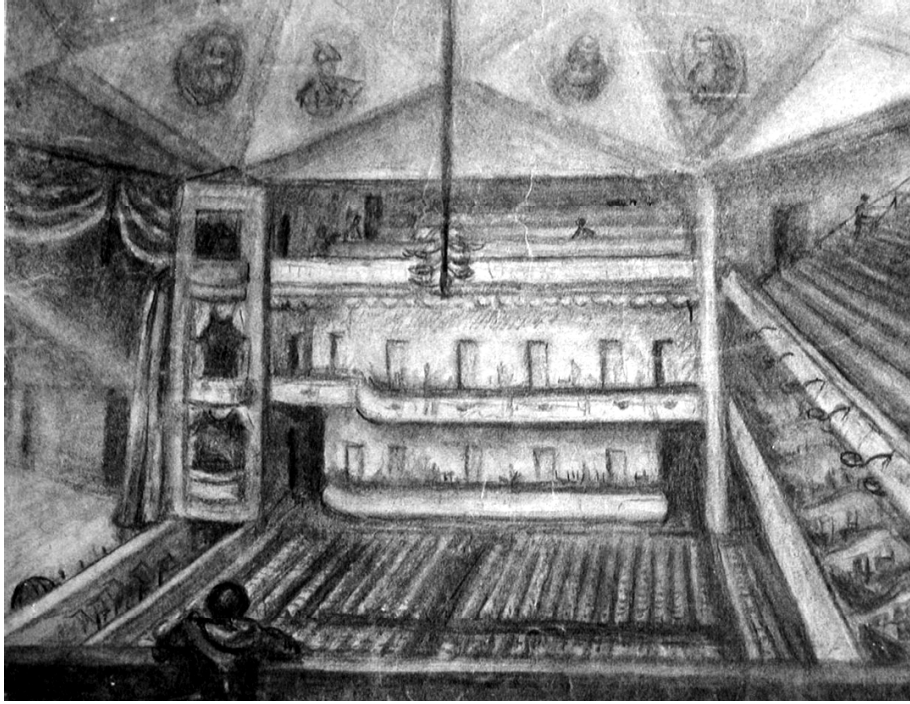
46. სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი, 1907 (სეა)



47. „სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის ელექტრობის პროექტი“ (სეა)



48. სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის დარბაზი, „კავკასიის კალენდარი“, 1908



49. თეატრის დარბაზი, მუყ. ქ., ფ., ნახ., 40X50 სმ (სკისმ).



50. სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი (სკმდეს)

ვიქტორიენ სარდუს და ჯაკომო პუჩინის „ტოსკა“

(კომპარატივისტული ანალიზი)

გენიალური იტალიელი კომპოზიტორი ჯაკომო პუჩინი (1858-1924) ფართო აუდიტორიისათვის წარდგენას არ საჭიროებს. სულ სხვაგვარი ვითარება გვაქვს ფრანგი დრამატურგის ვიქტორიენ სარდუს შემთხვევაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ვიქტორიენ სარდუ (1831-1908) ითვლება მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ფრანგული თეატრის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს წარმომადგენლად, დრამატურგი, რომელიც უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, და ისიც არა მარტო ევროპაში, დღესდღეობით თითქმის მივიწყებულია. მისი სახელი პირველ რიგში ასოცირდება ჯაკომო პუჩინის გენიალურ ქმნილებასთან – ეს არის ოპერა „ტოსკა“.¹

ვიქტორიენ სარდუს ბიოგრაფიის და შემოქმედების შესახებ მწირი ცნობები მოგვეპოვება, განსაკუთრებით ქართულ ენაზე. ამიტომ საჭიროდ მივიჩნევ, მას მეტი ადგილი დავუთმოთ ამ წერილში.

ვიქტორიენ სარდუ

ვ. სარდუ დაიბადა პარიზში 1831 წლის 5 სექტემბერს. მისი ოჯახი წარმოშობით პროვანსიდან იყო. მათ კანის მახლობლად, ლე კანეში ჰქონდათ ზეთისხილის პლანტაციები. მაგრამ ერთმა მკაცრმა ზამთარმა პლანტაციები მოსპო და ოჯახი იძულებული გახდა, პარიზში გადასულიყო საცხოვრებლად. ვიქტორიენ სარდუს მამა – ანტუან ლეანდრ სარდუ პარიზში მოშაობდა როგორც ბუღალტერი, სკოლის დირექტორი და ტუტორი. იგი წერდა გრამატიკის წიგნებს, ადგენდა ლექსიკონებს და აქვეყნებდა სტატიებს სხვადასხვა თემაზე. მატერიალური სიდუხჭირის გამო, ვიქტორიენ სარდუ იძულებული იყო თავად ეზრუნა საკუთარ თავზე. მან თავი დაანება უნივერსიტეტში სამედიცინო ფაკულტეტზე სწავლას და თავს ინახავდა იმით, რომ უცხოელ სტუდენტებს ასწავლიდა ფრანგულს, ასევე აძლევდა კერძო გაკვეთილებს ლათინურში, ისტორიასა და მათემატიკაში. ის აგრეთვე წერდა სამეცნიერო-პოპულარულ სტატიებს სხვადასხვა ენციკლოპედიისთვის.

მადამ რაშელ დე ბოული (რომელსაც რესტავრაციის პერიოდში საკუთარი პოპულარული სალონი ჰქონდა) გახდა მისი მფარველი და მეცენატი. ის ეხმარებოდა ახალგაზრდა კაცს მისი პირველი ესეების გამოქვეყნებაში. სწორედ ამ ქალბატონს მიუძღვნა ვიქტორიენ სარდუმ თავისი პირველი დრამა „დელოფალი ულფრა“ („La Reine Ulfra“), რომლის სიუჟეტიც ძველ შვედურ ისტორიულ ქრონიკას ემყარება.

სარდუს პირველი ეტაპი ლიტერატურულ ასპარეზზე სირთულეებით და დაბრკოლებებით აღსავსე იყო. მის პირველ პიესებს წარმატება თითქმის არ ჰქონია. უცნაური ბედი ეწია მის პიესას „ლუქანი“ („La Taverne“), რომელიც ოდეონის თეატრში დაიდგა 1854 წლის 1 აპრილს და 5 წარმოდგენის შემდეგ რეპერტუარიდან მოიხსნა.

¹ ვ. სარდუს რამდენიმე ნაწარმოების მიხედვით შექმნილია ოპერები: „მეფე სტაფილო“ („Le roi Carotte“), კომპოზიტორი ფაკ ოფენბახი, 1872. და კომპოზიტორ უმბერტო ჯორდანოს ორი ოპერა – „ფედორა“ და „მადამ სან-ჟენი“ („Fedora“, 1898, Madame Sans-Gêne, 1915).

მისი მომდევნო დრამა „ბერნარ პალისი“ („Bernard Palissy“) ოლეონის თეატრში უნდა დადგმულიყო, მაგრამ ბოლო მომენტში თეატრში ხელძღვანელობა შეიცვალა და სარდუს უარი უთხრეს. ასევე მზად იყო თეატრში „ამბიგიუ“ დასადგმელად ვ. სარდუს მომდევნო დრამა „ლიანას ყვავილი“ („Fleur de Liane“), მაგრამ თეატრის დირექტორის უეცარი სიკვდილის გამო ეს პიესაც აღარ დაიდგა. ცნობილი მსახიობისთვის, შარლ ალბერ ფეშტერისთვის დაწერილი პიესა „კუზიანი“ („Le Bossu“) მსახიობს არ მოეწონა. მაგრამ როდესაც ეს პიესა სხვაგან დაიდგა და მას დიდი წარმატება ხვდა წილად, რაღაც გაუგებრობის გამო მისი ავტორობა მიეწერა არა სარდუს, არამედ სხვას. შემდეგი პიესა სათაურით „პარიზი შებრუნებით“ („Paris l'enveres“) ჟიმნაზის თეატრის დირექტორ მონტინის წარუდგინეს. მაგრამ ცნობილმა დრამატურგმა ეჟენ სკრიბმა თეატრის დირექტორს ურჩია, უარი ეთქვა ამ პიესის დადგმაზე, რადგან მასში ბევრი არაესთეტიკური ინტიმური და უხამსი სცენა იყო. პიესას ერქვა „ჩვენი ახლობლები“ („Nos Intime“).

სარდუ ლებრესიამ შეიპყრო, რომელიც დაგვირგვინდა იმით, რომ მას ტიფი შეეყარა. ასეთ მძიმე მდგომარეობაში ყველასგან გარიყული და მხოლოდ თავისი დაწუნებული ხელნაწერებით გარემოცული ვიქტორიენ სარდუ სასოწარკვეთილებამ მოიცვა და უკვე აღარავისგან ელოდა დახმარებას. მაგრამ დახმარება უეცრად გამოჩნდა. მისი მხსნელი ისევ ქალბატონია, მეზობლად მცხოვრები მადმუაზელ დე ბრეკური, რომელსაც დიდი კავშირები აქვს თეატრალურ სამყაროსთან და მათ შორის იმხანად ცნობილ მსახიობ ქალთან – ვირჟინი დეჟაზესთან. ამ უკანასკნელმა ვიქტორიენ სარდუსთვის 1859 წელს იყიდა თეატრი. ეს იყო პარიზში ტამპლის ქუჩის ნომერ 41-ში მდებარე შენობა, რომელსაც დაერქვა „დეჟაზეს თეატრი“ („Les Folie Dejaset“).

გაღებული ხარჯების სრულად დასაფარავად მსახიობი ქალი იძულებული გახდა საზღვარგარეთულ ტურნეებს დასთანხმებოდა და მთელ ევროპაში დაიწყო მოგზაურობა. „კანდიდი“ – პირველი დრამა, რომელიც სარდუმ ვირჟინი დეჟაზესთვის დაწერა, ცენზურამ აკრძალა. მომდევნო სამი პიესა, რომლებიც სარდუმ 1860 წელს ძალიან სწრაფად დაწერა, ფაქტობრივად, ერთი მეორის მიყოლებით, იყო „ფიგაროს პირველი იარაღი“ („Les Premières Armes de Figaro“), „ბატონი გარა“ („Monsieur Garat“), „სენ ჟერვე“ („Les Prés Saint-Gervais“) და ასევე „ბუზის თითები“ („Les Pattes de mouche“). ყველა მათგანს დიდი წარმატება ხვდა თეატრ ჟიმნაზში.

ვიქტორიენ სარდუ სწრაფად გახდა ისეთივე პოპულარული, როგორც ფრანგული თეატრის იმდროინდელი წამყვანი დრამატურგები – ემილ ოჟიე და ალექსანდრე დიუმა (ვაჟი). თუმცა მას ცალსახად აკლდა ამ უკანასკნელთა მწერლური ნიჭი და მხატვრული წარმოსახვის ძალა. მიუხედავად ამისა, სარდუ მაინც იყო და ითვლება დრამატურგიული დიალოგის ოსტატად.

მისი დრამატურგიის კონცეფციას წარმოადგენს 3 კლასიკური ჟანრის კომბინირებული მოდელი – სახასიათო კომედია, ინტრიგის დრამა და ბიურგერული ანუ სამოქალაქო დრამა. ეს კომბინაცია კი მას საშუალებას აძლევდა შეექმნა საზოგადოებრივი სატირა, მისი ყველაზე ფართო გაგებით.

ამაზე მეტყველებს მისი პიესები – „სერაფინი“ („Séraphine“), „ბერბიჭები“ („Les Vieux Garçons“), „ჩვენი კარგი გლეხები“ („Nos Bons Villageois“), „რაბაგა“ („Rabagas“), „დანიელ როშა“ („Daniel Rochat“) და სხვა.

ვ. სარდუს კალამს ეკუთვნის მრავალი ისტორიული დრამა და კომედია, ასევე ლიბრეტოები ოპერეტებისა და ოპერებისთვის, რომლებსაც ის პარიზის სხვადასხვა

თეატრებისათვის წერდა. ასე მაგალითად, „მეფე სტაფილო“ („Le Roi Carotte“).

ვ. სარდუს ისტორიული დრამები განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია: „ფედორა“ („Fedora“), „თეოდორა“ („Théodora“), „სიძულვილი“ („La Haine“), „სამშობლო“ („Patrie“), „მადამ სან-ჟენი“ („Madame Sans-Gêne“), „თერმიდორი“ („Thermidor“), „რობესპიერი“ („Robespierre“) და სხვა.

ვ. სარდუს უკანასკნელი პიესებია „დანტე“ („Dante“), „ბილიკი“ („La Piste“) და „საწამლავის საქმე“ („L’Affaire des poisons“).

სარდუს პიესები იღმებოდა საფრანგეთის საუკეთესო თეატრებში – ვოდევილში, ჟიმნაზში, გეტეში, კომედი ფრანსეზში.

განსაკუთრებით დიდი ღვაწლი მიუძღვის მისი დრამების პოპულარიზაციაში ლეგენდარულ ფრანგ მსახიობ ქალს, სარა ბერნარს. საინტერესო არის ის გარემოება, რომ სარა ბერნარის მეშვეობით „ჩემი ორმაგი ცხოვრება“² მხოლოდ ბოლო ორ გვერდზე არის საუბარი ვიქტორიენ სარდუსზე. მსახიობი სწორედ იქ წყვეტს თავის თხრობას იმაზე, თუ როგორ გახდა დიდი მსახიობი, როდესაც თავისი სახელი ამ დრამატურგს დაუკავშირა.

სარა ბერნარისთვის დაიწერა სარდუს პიესები – „ფედორა“ („Fedora“), „თეოდორა“ („Théodora“), „ტოსკა“ („La Tosca“), „კლეოპატრა“ („Cléopâtre“), „ჯადოქარი“ („La Sorcière“).

სარდუს ხშირად სდებდნენ ბრალს იმაში, რომ სხვების სიუჟეტებს სესხულობდა. მეტიც, მას პლაგიატში სდებდნენ ბრალს. საერთოდ ვ. სარდუს მკაცრად აკრიტიკებდნენ ემილ ზოლა და ჯორჯ ბერნარდ შოუ.

1903 წელს ჰიუგ რებელი³ წერს მონოგრაფიას „ვიქტორიენ სარდუს, თეატრი და ეპოქა“.⁴ ამ წერილში ავტორი (რომელმაც სხვათაშორის დაწერა ოსკარ უაილდის დასაცავი წერილი, რომელიც ლიტერატურული ჟურნალის „მერკურ დე ფრანსის“ – „Mercure de France“ - 1895 წლის აგვისტოს ნომერში დაიბეჭდა) ამასვე იტყობს ყურადღებას იმ გარემოებაზე, რომ თუკი დრამატურგი 50 წლის მანძილზე იყო აქტუალური და მოთხოვნადი, ეს მის დამსახურებასა და ნიჭიერებაზე, მის ოსტატობაზე მეტყველებს.

ეს წერილი მით უფრო საინტერესოა, რომ ემილ ზოლას მიერ 1878 წელს ვ. სარდუს მკაცრი კრიტიკის შემდეგ⁵ ეს იყო პრაქტიკულად პირველი პუბლიცისტური წერილი, რომელშიც ვ. სარდუს დადებითი მხრიდან არის დანახული და შეფასებული.

ჯ. ბ. შოუმ 1895 წლის ივნისში გამოაქვეყნა სტატია ჟურნალში „Saturday Review“ სათაურით „სარდუსდოდომი“/ „Sardoodledom“.⁶ დიდი ბრიტანელი დრამატურგის მიერ

² Sarah Bernhardt. Ma double vie. Mémoires. Charpentier et Fasquelle, Paris 1907. dt. Ausgabe: Mein Doppelleben. Memoiren. Deutsch von Franz Neubert und Dr. Frohwalt Küchler. Schulze & Co., Leipzig 1908.

³ ჰიუგ რებელი (ნამდვილი სახელი – ჟორჟ გრასალ დე შოფა – Georges Grassal de Choffat) – (1867 – 1905) იყო ფრანგი პუბლიცისტი, მწერალი და პოეტი. მემარჯვენე ნაციონალისტური ფრანგული გაერთიანების „Action Française“ წევრი. ის აკრიტიკებდა ქრისტიანობას, თავს კი წარმართად აცხადებდა, თუმცა კათოლიკეთა რიგები არ მიუტოვებია. მთელი რიგი პორნოგრაფიული ნაწარმოების ავტორი, რომლებიც ქვეყნდებოდა ფსევდონიმით „ჟაკ დე ვილიო“. ჰიუგ რებელი გახდა ანდრე ჟიდის ინსპირატორი, რომელმაც მისი გავლენით დაწერა ლექსების კრებული „მიწის ნაყოფი“ („Les Nourritures Terrestres“).

⁴ Rebell, Hugues (1867-1905). Victorien Sardou, le théâtre et l'époque. Paris, 1903.

⁵ Émile Zola, Nos auteurs dramatiques, Oeuvres Critiques II, p. 682. Voir Œuvres Complètes, Édition établie sous la direction d'Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, 1968.

⁶ John Floyd Matthews, John Frederick Matthews. Shaw's Dramatic Criticism, From "The Saturday Review" (1895-98) (Theater, Literary Criticism). Columbia University Press, 1969.

შექმნილი ეს ტერმინი უკვე შეიცავდა ვიქტორიენ სარდუს მთელი შემოქმედების ნეგატიურ შეფასებას. ჯ. ბ. შოუ აკრიტიკებდა სარა ბერნარს, რადგან ის მონაწილეობას იღებდა იმ ფარსში, რასაც სარდუს დრამატურგია ეწოდება – „ცირკი და ცვილის თოჯინების თეატრი“ – ასე უწოდებდა მას ჯ. ბ. შოუ. შოუს ეს ცნება „სარდულდამი“ შეიცავდა პეიორატიულ სემანტიკას იმ პერიოდში დრამატული ნაწარმოებების აგების ტექნიკის ხერხის აღსანიშნავად – „კარგად, ოსტატურად გაკეთებული პიესა“ – პიესა, რომელიც დაწერილი იყო გართობისა და თავშექცევის მიზნით, არ შეიცავდა არანაირ მორალურ და ეთიკურ პოზიციას, ერთი სიტყვით – პიესა, რომელიც სტრუქტურულად და დრამატურგიული ეფექტებით კარგადაა აგებული, მაგრამ გამოირჩევა ნააზრევის სიღარიბით (technically well-crafted work, of the period – “well-made plays”).

ეს ტერმინი „The well-made play“ ეკუთვნის ეჟენ სკრიბს და ორიგინალში ასე ჟღერს – „La pièce bien faite“. ეს ჟანრი პოპულარული გახდა. მომდევნო თაობების დიდი მწერლები და პირველ რიგში დრამატურგები (ჰენრიკ იბსენი, აუგუსტ სტრინდბერგი, გერჰარტ ჰაუპტმანი, ანტონ ჩეხოვი, ემილ ზოლა და სხვანი) თავიანთი პიესების არქიტექტონიკისთვის იყენებდნენ სწორედ ამ „კარგად, ოსტატურად გაკეთებულ პიესას“ – „The well-made play“-ს, რომელიც მათი თხზულებების ტექნიკური აგების ტრადიციულ მოდელად იქცა.

მიუხედავად დიდი კრიტიკისა და პლაგიატში ბრალდებებისა, ვ. სარდუ 1877 წელს აირჩიეს საფრანგეთის აკადემიის (Académie française) წევრად. 1907 წლის 13 იანვრის დეკრეტის საფუძველზე ვ. სარდუ გახდა საფრანგეთის საპატიო ლეგიონის დიდი ჯვრის კავალერი. თავისი სიცოცხლის ბოლო ათწლეულები ცხოვრობდა თავის მამულში – ვერდურონის სასახლეში (Château du Verduron).

ის გარდაიცვალა 1908 წლის 8 ნოემბერს. დაკრძალულია მარლი ლე რუას (Marly-le-Roi) სასაფლაოზე.

თავისი სიცოცხლის ბოლო წლებში ვ. სარდუ სპირიტიზმით იყო გატაცებული და ითვლებოდა ერთ-ერთ წარმატებულ მედიუმად.

ვ. სარდუს პიესების წარმატება და მისი მნიშვნელოვანი როლი ფრანგული ლიტერატურის განვითარებაში მდგომარეობს იმაში, რომ ის XIX საუკუნის მიწურულს ერთ-ერთი პირველი მიხვდა იმას, თუ რა სჭირდებოდა ფრანგ მაცურებელს – მას უნდოდა სცენაზე ეხილა ლამაზი, განსაკუთრებული თვისებებით დაჯილდოვებული გმირი, მაცურებელს სურდა ეხილა სცენაზე ძლიერი ვნებები. – ერთი სიტყვით, ყოველივე ის, რაც რეალისტებმა და ნატურალისტებმა განდევნეს არა მხოლოდ თეატრიდან, არამედ ლიტერატურიდანაც. ვიქტორიენ სარდუ როგორც ნეორომანტიკოსი დრამატურგი მიუბრუნდა ისტორიას და მოახდინა ისტორიული დრამის რენესანსი. ფრანგული ნეორომანტიზმის ლიტერატურაში ისტორიული დრამა ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ჟანრი გახდა.

ისტორიული მოვლენების ავთენტურობა, მისი დამაჯერებლობა, ისტორიული ეპოქის ასახვა თეატრის პირობითობისა და შეზღუდული საშუალებების გამოყენებით – აი, ეს არის ის ძირითადი კრიტერიუმები და პრინციპები, რომელთა მეშვეობითაც ვიქტორიენ სარდუმ მოახდინა თავისი თეატრის – თავისი ნეორომანტიკული თეატრის შექმნა.

მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნე, სამწუხაროდ, ეს მწერალი XX საუკუნის 20-იანი წლების შემდეგ თითქმის აღარ იღვებოდა (გამონაკლისს მისი „მადამ სამ-ჟენი“ წარმოადგენს, რომელიც საქართველოშიც იღვებოდა - 1980 წლის 14 ივნისს თბილისის

კ. მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორმა თემურ აბაშიძემ დადგა მისი ისტორიული ლირიკული კომედია „მადამ სან-ჟენი“ ალბერ მოროს რედაქციით, სოფიკო ჭიაურელით მთავარ როლში).

ვიქტორიენ სარდუს მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის ქართული თეატრის განვითარების ისტორიაშიც. რუსუდან თურნავა და ნინო გაგომაშვილი თავიანთ კვლევებში დეტალურად იხილავენ ამ საკითხს:⁷

„წერილში სათაურით „ქართული თეატრი, „გავიყარნეთ“ და „ხანუმა“ (1886 წ., 7-16 დეკ.) საფუძვლიანად არის გადმოცემული ილია ჭავჭავაძის თვალსაზრისი თარგმნილი და გადმოკეთებული პიესების შესახებ და იმავდროულად მოცემულია ამ ცნებების ნათელი განმარტებები. პირველ ნაწილში ავტორი ვრცლად განიხილავს ვიქტორიენ სარდუს სამმოქმედებიანი კომედიის – „განქორწინება“ (Divorcions) ვ. აბაშიძის მიერ რუსულიდან ქართულად გადმოკეთებულ ვერსიას (სათაურით – „გავიყარნეთ“). ილია ღრმა ანალიზს უკეთებს ახალგაზრდა ოჯახის რღვევის მიზეზებს, რის საფუძველსაც მას აძლევს ფრანგულ და ქართულ პიესებში ნაჩვენები ცოლქმრული ურთიერთობების სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტების ერთმანეთთან შედარება.“⁸ „ვიქტორიენ სარდუს პიესების სახით ქართულ სცენაზე შემოვიდა ზნე-ჩვეულებათა კომედიები, ასევე ისტორიული დრამა, „სამშობლო“, სადაც ასახულია პოლანდიელი გლეხების აჯანყება მე-16 საუკუნეში. ეს პიესა დავით ერისთავმა მთავრობის საქართველოს ისტორიის ტრაგიკულ ეპიზოდებს და შექმნა ქართული ისტორიული დრამა იმავე სათაურით („სამშობლო“, ჟურნ. „ივერია“, 1881, №10) რომელიც მისი ნიჭის წყალობით გადაიტყა ეროვნული თვითმყოფადობისათვის ქართველთა ბრძოლის მანიფესტად.“⁹

მაგრამ XXI საუკუნის დამდეგს საფრანგეთში კვლავ გაიღვიძა ინტერესმა ვიქტორიენ სარდუს შემოქმედების მიმართ. დაიწერა რამდენიმე საგულისხმო გამოკვლევა, მათ შორის კრებული ვი დიურსეს რედაქციით „ვიქტორიენ სარდუ ერთი საუკუნის შემდეგ“,¹⁰ ვალტერ ზირადინის მონოგრაფია „ვიქტორიენ სარდუს „ტოსკა“,¹¹ მარიონ პიუფარის სტატია „1891, თერმიდორის საქმე“,¹² იზაბელ მუანდროს რედაქციით გამოცემული „ვიქტორიენ სარდუს თეატრი და ხელოვნება“,¹³ და ბოლოს განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია 2017 წლის ვ. სარდუს თხზულებათა სრული კრიტიკული გამოცემა.¹⁴

და მაინც, დაუბრუნდეთ სარდუს „ტოსკას“ – 2018 წლის 14 აპრილს გერმანიაში ქალაქ გეტინგენის „დოიჩეს თეატერ“-ში (Deutsches Theater Göttingen) შედგა ვ. სარდუს დრამის „ტოსკა“ პრემიერა. გერმანული თარგმანის ავტორი ალმუთ ფოსი, დადგმა იოახიმ შლოემერის (Tosca, von Victorien Sardou. Deutsch von Allmuth Voß. Regie – Joachim Schloemer).

⁷ თურნავა რ., გაგომაშვილი ნ., ფრანგული თეატრით შთაგონებული ქართული პიესები (ადაპტაცია 1880–1920 წლების ქართულ დრამატურგიაში), ჟურნალი „სჯანი“, №26, 2020, გვ. 95–115.

⁸ Ibidem, გვ. 98.

⁹ Ibidem, გვ. 104.

¹⁰ Guy Ducrey (dir.), Victorien Sardou, un siècle plus tard, Presses universitaires de Strasbourg, 2007.

¹¹ Walter Zidaric (préface: Relire et revoir La Tosca aujourd'hui), Victorien Sardou : La Tosca, Le Jardin d'Essai, 2007.

¹² Marion Pouffary, „1891, l'affaire Thermidor“, in Histoire, économie & société, n° 2, 2009, p. 87-108.

¹³ Isabelle Moindrot (dir.), Victorien Sardou, le théâtre et les arts, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR), 2011.

¹⁴ Victorien Sardou, Drame et Pièces historiques, édition critique dirigée par Isabelle Moindrot, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque du théâtre français, tomes I à VI, 2017.

ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ეს XXI საუკუნეში ალბათ ერთადერთი თეატრია მსოფლიოში, სადაც ვ. სარდუს „ტოსკა“ იდგმება (სამწუხაროდ ეს დადგმა არ მინახავს). აქვე ვიტყვი იმასაც, რომ ამ პიესის ქართული თარგმანი (სამწუხაროდ) დღემდე არ არსებობს.

ვიქტორიენ სარდუს „ტოსკა“

სარდუს „ტოსკა“ არის 5-მოქმედებიანი პიესა. მისი მოქმედება თითქოსდა ემყარება ანტიკური თეატრის კანონებს – დროის, ადგილის და მოქმედების ერთიანობას. სარდუს პიესაში მოქმედება ხდება რომში 1800 წლის 17 ივნისს. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მოქმედება იწყება 1800 წლის 17 ივნისის ნაშუადღევს და სრულდება 18 ივნისს გამთენიისას. მოქმედების ადგილი, მართალია, რომშია ლოკალიზებული, მაგრამ ამ ქალაქის სხვადასხვა უბნებსა და შენობებში ვითარდება. პირველი მოქმედება ხდება სანტ-ანდრეა დელა ვალეს ეკლესიაში; მეორე მოქმედება – ფარნეზეს სასახლის საზეიმო დარბაზში; მესამე მოქმედება – კავარადოსის ვილაზე; მეოთხე მოქმედება – ფარნეზეს სასახლეში, სკარპიას კაბინეტში; მეხუთე მოქმედება – სანტ-ანჯელოს სატუსალოში და ტერასაზე სიკვდილმისჯილთათვის.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სარდუმ მოახდინა ისტორიული დრამის რენესანსი. რითია ამ თვალსაზრისით გამორჩეული მისი პიესა „ტოსკა“? რომელ ისტორიულ მოვლენას უკავშირდება ის?

ვ. სარდუს „ტოსკას“ მთელი დრამატურგია აგებულია ბონაპარტისტებისა და ანტიბონაპარტისტების/როიალისტების დაპირისპირებაზე, მაგრამ გადამწყვეტი პუნქტი არის ის, რომ პიესა უკავშირდება ერთ კონკრეტულ მოვლენას – ეს არის **მარენგოს ბრძოლა**.

1799 წლის 13 დეკემბერს ნაპოლეონი გახდა საფრანგეთის რესპუბლიკის პირველი კონსული და სათავეში ჩაუდგა საფრანგეთის მთავრობას. 1800 წლის 2 ივნისს ნაპოლეონი ჯარით შევიდა მილანში და აღადგინა ციზალპიური რესპუბლიკა, ხოლო 12 დღის შემდეგ – 14 ივნისს მან მოიგო ცნობილი ბრძოლა მარენგოსთან. ამ ბრძოლაში მოპოვებულმა გამარჯვებამ საფრანგეთს დაუბრუნა იტალიის უდიდესი ნაწილი.¹⁵

მარენგო არ იყო რიგითი ბრძოლა. გარდა მისი უდიდესი, ვიტყოდი, გადამწყვეტი მნიშვნელობისა საფრანგეთისთვის, ეს ბრძოლა გამოირჩეოდა თავისი განუმეორებელი არქიტექტონიკითა და საბრძოლო ტაქტიკით. ის ორი ეტაპისგან შედგებოდა. პირველი ეტაპი საფრანგეთმა წააგო, მაგრამ მეორე ეტაპი ბრწყინვალე გამარჯვებით დასრულდა.¹⁶

პირველი ეტაპი

ბრძოლა დაიწყო 14 ივნისს გამთენიისას და დაახლოებით დღის 2 საათისათვის ისეთი სურათი დაინახა, თითქოს ფრანგებს წაეგოთ. ავსტრიის ჯარის მხედართმთავარმა, გენერალმა ფრიდრიხ ფონ მელასმა მაშინვე კურიერი გააგზავნა ვენაში, სადაც იმპერატორს ამცნობდა ავსტრიელების სრულ გამარჯვებას.

მეორე ეტაპი

ამასობაში კი ფრანგების სამხედრო შტაბში ბონაპარტე მშვიდად ელოდებოდა რაღაცას და გამუდმებით იმეორებდა, რომ ბრძოლა ჯერ არ დასრულებულა. და მართლაც, დღის

¹⁵ Манфред А.З. Наполеон Бонапарт. Москва, издательство «Мысль», 1986. С. 330.

¹⁶ Тарле Е., Наполеон. 1957. Москва, издательство академии наук СССР. С. 106.

4 საათისათვის საბრძოლო ველზე ვითარება რადიკალურად შეიცვალა – ფრანგებს შემოუერთდა გენერალ დეზეს დივიზია. ავსტრიელები უკვე დარწმუნებულნი იყვნენ თავიანთ გამარჯვებაში და ისვენებდნენ. მოულოდნელობის ეფექტმა და ფრანგების ახალმა სამხედრო ძალებმა გადამწყვეტი იერიში მიიტანეს მოწინააღმდეგეზე და გაიმარჯვეს. თავად მარშალი დეზე გმირულად დაიღუპა ბრძოლის ველზე.

15 ივნისს მელასმა ხელი მოაწერა ცეცხლის შეწყვეტას და კაპიტულაციის პირობებს, რომელიც ბონაპარტემ უკარნახა.¹⁷

მარენგოს ბრძოლის დრამატურგიამ, მისმა ამ ორმა ეტაპმა განსაზღვრა სწორედ ვ. სარდუს დრამის არქიტექტონიკაც.

სარდუს პიესაში ბევრი მოქმედი გმირი ჰყავს, მათ შორის ისტორიული პერსონაჟებიც გვხვდებიან – ნეაპოლის დედოფალი მარია-კაროლინა, კომპოზიტორი ჯოვანი პაიზიელო, პრინცესა ორლონია, დიეგო ნასელი, არაგონის პრინცი.

პიესაში 22 პერსონაჟია:

ბარონი სკარპია

მარიო კავარადოსი

ჩეზარე ანჯელოტი

მარკიზი ატავანტი

ევსებიუსი, მწე

ვიკონტ დე ტრევილიაკი

კაპრეოლა

ჯენარინო

ტრივულჩე

კოლომეტი

სპოლეტა, კარაბინიერების კაპიტანი

შარონე, პოლიციის აგენტი

კეჩო, მოურავი

პაიზიელო

დიეგო ნასელი, არაგონის პრინცი

ჰუსარი

სერჟანტი

ფლორია ტოსკა

მარია-კაროლინა, ნეაპოლის დედოფალი

ლუჩანა, ტოსკას მოახლე ქალი

პრინცესა ორლონია

პროკურორი

ამ 22 მოქმედი გმირიდან მთავარი მოქმედი გმირები არიან ფლორია ტოსკა, მარიო კავარადოსი, ბარონი ვიტელიო სკარპია და ჩეზარე ანჯელოტი.

ვ. სარდუს როგორც დრამატურგის ერთ-ერთ ძლიერ მხარეს წაროადგენს ოსტატური შერწყმა-შეზავება ფიქციონალური და ისტორიული პიროვნებების.

ფლორია ტოსკა ფიქციონალური პერსონაჟია – მის პროტოტიპებად სახელდებიან პრიმადონები: ანჯელიკა კატალანი, დები ფრანჩესკა და მარგერიტა კოსტა, რომელთაც მოიხსენიებდნენ როგორც „La Costa“, ასევე La Coltellini. საინტერესოა ტოსკას სახელის

¹⁷ Mémoires et correspondances du prince de Talleyrand. Edition intégrale présenté par Emmanuel Waresquiel. Bouquins. Robert Laffont. 2007. P. 157.

მნიშვნელობა - Floria – ყვავილს ნიშნავს, ხოლო მისი გვარი Tosca – ტოქსიკურის, მომწამვლელის“ („tosc“-fr.,toxic-engl.) კონოტაციას შეიცავს.¹⁸

მარიო კავარადოსი ფიქციონალური პერსონაჟია, რომლის პროტოტიპებად სახელდებიან – ფრანგი ჟოზეფ შინარი (Joseph Chinard) და რომაელი ჯუზეპე კერაჩი (Giuseppe Ceracchi).¹⁹

ჩეზარე ანჯელოტი პროტოტიპი არის ლიბორიო ანჯელუჩი (Liborio Angelucci – 1746-1811), რომელიც მართლა იყო რომის რესპუბლიკის კონსული. პროტოტიპად ასევე მოიაზრება ნეაპოლიტანელი ფრანჩესკო ანჯელოტი.²⁰

რაც შეეხება **სკარპიას** – მის პროტოტიპებად მოიხსენებენ ვინჩენცო სპეციალეს, რომელიც იყო სიცილიელი მოსამართლე ბურბონების რესტავრაციის პერდიოდში. მთავარი პროტოტიპი კი არის ბარონი გერარდო კურჩი, მეტსახელად „სკიარპა“ (Sciarpa)-ბასრი, მჭრელი, ასევე ნიშნავს ყულპს. სარდუმ ანაგრამას ფორმას მიმართა და თავისი პერსონაჟის სახელად არჩია „ვიტელიო სკარპია“.²¹

პირველი მოქმედება, რომელიც ეკლესიაში ხდება, წარმოადგენს პრაქტიკულად მთელი დრამის ექსპოზიციურ ნაწილს. აქ ჩვენ ვიგებთ ინფორმაციას მთავარი მოქმედი გმირების შესახებ: კავარადოსის და ტოსკას დახასიათებას.²² კავარადოსის ახასიათებენ ეკლესიის მწვევლები და კავარადოსის მსახური ჯენარინო. მათი დიალოგებიდან ვიგებთ ყველაფერს კავარადოსის წარმომავლობისა და მისი პოლიტიკური შეხედულებების შესახებ. მარიო კავარადოსიმ ცხოვრების უმეტესი ნაწილი საფრანგეთში გაატარა. მამით იტალიელი, დედით ფრანგი. მამამისი ვოლტერთან მეგობრობდა. მარიო კავარადოსიც ბონაპარტეს ერთგული მიმდევარია. მისი ჩაცმულობაც და გარეგნობაც არატიპიურია იმდროინდელი რომაელებისთვის. მარიო არ გამოირჩევა რელიგიურობით, ის არ ესწრება წირვებს და არ იღებს მონაწილეობას საერო და საეკლესიო დღესასწაულებში. ევსებიუსის და ჯენარინოს დიალოგიდან ასევე ვიგებთ მარენგოს ბრძოლის პირველი ეტაპის **აღწერას** – ეკლესიის მწვევლებიუსი გაზეთში კითხულობს ბონაპარტეს ჯარის დამარცხების ამბავს. ავსტრიის და იტალიის ჯარების გამარჯვების აღსანიშნავად დედოფალი მარია-კაროლინა სპეციალურად ჩამოვიდა ლივორნოდან და დღეს, 17 ივნისს, ფარნეზეს სასახლეში გამართავს კონცერტს და მეჯლისს. ამ მეჯლისზე მომდერალმა ფლორია ტოსკამ უნდა შეასრულოს საზეიმო კანტატა. ტოსკას დახასიათებას ჩვენ ვიგებთ უკვე კავარადოსისგან. როდესაც კავარადოსის მსახური და ეკლესიის მწვევლიდან წავლენ, ეკლესიაში კავარადოსი რჩება მარტო. ის მარიამ მაგდალინელის პორტრეტს ხატავს და ელოდება თავისი შეყვარებულის - ტოსკას მოსვლას. მაგრამ მოულოდნელად გამოჩნდება იქვე დამალული ადამიანი, რომელიც გაეცნობა კავარადოსის – ეს ჩეზარე ანჯელოტია, პოლიტიკური რეპრესიების მსხვერპლი. იგი რომის პირველი რესპუბლიკის კონსული იყო და როიალისტების რეჟიმის აღდგენისთანავე დააპატიმრეს სანტ-ანჯელოს ციხეში. ანჯელოტი არის მარკიზა ატავანტის ძმა. მისი და ჩუმად, მალულად თავისი ქმრისგან, ენმარება ძმას ციხიდან გაქცევაში და სწორედ ამ ეკლესიაში, რომელშიც ატავანტების საგვარეულო სალოცავია, მას გადამალავს და დაუტოვებს ტანსაცმელს,

¹⁸ Burton, Deborah, The Real Scarpia: Historical Sources for «Tosca», «The Opera Quarterly», X/2, 1994, pp. 67-86. P. 75-76.

¹⁹ Ibidem, P. 79.

²⁰ Ibidem, P. 77-78.

²¹ Ibidem, P. 69-70.

²² La Tosca. Pièce en cinq actes de Victorien Sardou. Préface Walter Zidaric. Ed. Le Jardin d'essai. 2007. P. 6-8.

რომლითაც ის შემდეგ უნდა გაიქცეს რომიდან. კავარადოსი სრულიად გულწრფელად ეხმარება ანჯელოტის ეკლესიიდან გასვლაში. მაგრამ როგორც კი ისინი გადაწყვეტენ, რომ შეუმჩნეველად დატოვონ ეკლესია და ეტლში ჩასხდნენ, აქ გაისმება ზარბაზნების გასროლის ხმა სანტ-ანჯელოს ციხიდან, ნიშნად იმისა, რომ იქიდან პატიმარი გაიქცა. ამ მოვლენამ კი რომის პოლიციის გააქტიურება გამოიწვია და რომის პოლიციის უფროსი – სასტიკი და მზაკვარი ბარონი სკარპია, თავისი ამალითურთ და აგენტებით მაშინვე ცხელ კვალზე გაედევნება ანჯელოტის. ეკლესიაში სკარპიას ლოგიკა მოიყვანს, რადგანაც ეს ეკლესია ანჯელოტის სიძის საგვარეულო სალოცავია. მაგრამ როდესაც სკარპია თავისი აგენტებით ეკლესიაში მოვა, კავარადოსი და ანჯელოტი იქიდან უკვე გაპარულები არიან. კავარადოსი ანჯელოტის თავის კერძო ვილაზე გადამალავს, სადაც სპეციალური სამალავი ჭაბუკი არის ბაღში. მხატვარი დარწმუნებულია, რომ ამ ადგილს ვერავინ მიაგნებს. მაგრამ... **პირველი მოქმედების ერთ-ერთი საკვანძო მომენტი, როდესაც კავარადოსი და ანჯელოტი ეკლესიიდან გაქცევას გეგმავენ, სწორედ ამ დროს გამოჩნდება ფლორია ტოსკა, რომელიც მოდის თავის შეყვარებულ მხატვართან – კავარადოსისთან, იმისათვის რომ უთხრას, რომ დღევანდელი დღის გეგმები შეცვალათ, რადგანაც დღეს საღამოს ფარნეზეს სასახლეში, დელოფლის წინაშე უნდა შეასრულოს ჯოვანი პაიზიულოს მიერ შეთხზული კანტატა.**

ტექსტიდან ჩვენ ვიგებთ იმას, რომ ტოსკა არის ძალიან ლამაზი, შავ-თვალეა, რომელიც საოპერო დივა, რომ მას ძლიერ უყვარს კავარადოსი, რომ მას საერთოდ არ გააჩნია არანაირი პოლიტიკური პოზიცია, ის მხოლოდ ხელოვნებას ემსახურება. ჩვენ ვიგებთ ასევე ინფორმაციას იმის შესახებ, რომ ტოსკა ბავშვობაში ობოლი გოგონა იყო, რომელიც ცხვრებს მწყემსავდა და რომ იგი ბენედიქტელმა მონაზვნებმა ვერონას მონასტერში წაიყვანეს, იქ აღზარდეს, ასწავლეს წერა-კითხვა და ლოცვა. ამიტომ ტოსკა გამოირჩევა ზედმეტად დიდი რელიგიურობით. თავისი ლამაზი ხმის გამო მონასტრის ორგანიზტმა ასწავლა მუსიკალური ანბანი და სიმღერა. 16 წლის ტოსკას მოსასმენად მონასტერში უამრავი ხალხი მოდიოდა. ერთხელ მას გამოჩენილმა კომპოზიტორმა დომენიკო ჩიმაროზამ მოუსმინა და გადაწყვიტა მისი წაყვანა მონასტრიდან. გაჩაღდა დიდი ბრძოლა ჩიმაროზასა და მონასტრის ბერ-მონაზონთა შორის. ბოლოს საქმეში რომის პაპი ჩაერია. მან მოუსმინა გოგონას სიმღერას და აღფრთოვანებულმა თქვა: „წადი მონასტრიდან, შვილო! შენი სიმღერით შენ ადამიანების გულებს სიამოვნებას და ნეტარებას მოუტან, მათ დაალობ და აატირებ. განა ეს ლოცვის ტოლფასი არ არის?“ და 4 წლის შემდეგ შედგა ტოსკას თავბრუდამხვევი დებიუტი რომის ოპერაში, შემდეგ ლა-სკალაში, სან-კარლოში, ლა ფენიჩეში...

კავარადოსიმ სწორედ აქ, რომში გაიცნო ტოსკა, მათ შეუყვარდათ ერთმანეთი. ტოსკას გამო დარჩა კავარადოსი რომში და მერე გეგმავდა მასთან ერთად ვენეციაში გამგზავრებას და იქ დასახლებას. ვენეციაში (რომის რეაქციული დიქტატურისგან და ტერორისტული რეჟიმისგან განსხვავებით) გაცილებით უფრო თავისუფალი და დემოკრატიული გარემო სუფევდა.

მარიო კავარადოსი თავის შესახებ თვითონვე ეუბნება ანჯელოტის: „ეს იყო ის შეხვედრა, როდესაც ხვდები, რომ ორი ადამიანი ერთმანეთისთვის არის გაჩენილი, ერთმანეთის გარეშე სუნთქვა არ შეუძლიათ. მხოლოდ ერთი ნაკლი აქვს ტოსკას – ის საოცრად ეჭვიანია, და მხოლოდ ეს არღვევს ჩემს სულიერ სიმშვიდეს. ამასთან ის ძალზე ღვთისმომიშია. მაგრამ ეს ორი თვისება კარგად ერწყმის ერთმანეთს“.²³

²³ La Tosca. Pièce en cinq actes de Victorien Sardou. Préface Walter Zidaric. Ed. Le Jardin d'essai. 2007. P. 8.

მარიო კავარადოსი არის საფრანგეთის კონვენტის წევრის, ცნობილი მხატვრის ჟაკ-ლუი დავიდის²⁴ მოწაფე, მისი ჩაცმულობა და ვარცხნილობა განსხვავდება რომაელთა ჩაცმულობის წესისგან. მისნაირებს რომში და ნეაპოლშიც აღმაცერად უყურებენ.

პირველ მოქმედებაში ჩვენ ჩეზარე ანჯელოტის შესახებ ვიგებთ ძალიან ბევრ ინფორმაციას, დეტალებს, რაც უდავოდ საინტერესოა იმ ეპოქით დაინტერესებული პირებისათვის. ასე მაგალითად, ჩვენ ვიგებთ, რომ მისი ერთ-ერთი დაუძინებელი მტერი არის ლედი ემა ჰამილტონი, რომელსაც ნეაპოლის სამეფო კარზე დიდი გავლენა ჰქონდა. სწორედ ასეთ დეტალებში ვლინდება სარდუს ოსტატობა. როგორც უკვე ვახსენეთ, ის ჩინებულად აფორმებს და აგებს დიალოგებს, ის კარგად იყენებს ისტორიულ ფონს, ისტორიულ ფაქტებს, რათა ესა თუ ის პერსონაჟი საუკეთესო კუთხით დაგვანახოს. მთელი თავისი დრამის ინტრიგას ის აგებს სწორედ ამ თითქოს მარტივ, მაგრამ ამავდროულად მნიშვნელოვანი ინფორმაციით დატვირთულ დიალოგებზე, რომლებსაც შემდეგ, ლოგიკურად, კულმინაციისკენ მივყავართ და ფინალში შესაბამისად კვანძის გახსნისკენ.

პირველი მოქმედების ბოლოს შემოდის რომის პოლიციის უფროსი ბარონი სკარპია თავის აგენტებთან ერთად. ის გაქცეული პატიმარის კვალს აგნებს ატავანტების საგვარეულო სალოცავში, რომელიც სანტ' ანდრეა დელა ვალეს ეკლესიაშია განთავსებული.

სკარპიას მიერ ტოსკას დახსნათება ასეთია: „ტოსკა ეკლესიის და მეფის ერთგულია. ის ღალატს ვერ ჩაიდენს. მაგრამ მას უნდა ვუთვალთვალოთ...და ღმერთი ვადიდოთ გამარჯვების აღსანიშნავად“.²⁵ ისმის „Te Deum“-ი.

თუკი მარენგოს ბრძოლის პირველი ნახევრის ინფორმაცია ჩვენ გაზეთიდან შევიტყვეთ ექსპოზიციაში, და ეს კი ჩვენ წაგვიკითხა ეკლესიის მნემ ევსებიუსმა, **მეორე მოქმედების** ყველაზე კულმინაციურ მომენტში, როდესაც ფარნეხეს სასახლეში თავმოყრილია როიალისტების ნაღები საზოგადოება, მათ შორის არიან ანჯელოტის სიძე მარკიზი ატავანტიც და ნეაპოლის დედოფალი მარია-კაროლინა, მეორე მოქმედების ყველაზე კულმინაციურ მომენტში, სწორედ მაშინ, როდესაც ტოსკამ უნდა შეასრულოს საზეიმო კანტატა, მოდის კურიერი და დეპეშას აწვდის დედოფალს გენერალ მელასისაგან. თავად დედოფალი მარია-კაროლინა კითხულობს ამ დეპეშას ხმამაღლა საზოგადოებაში, რომელშიც ნათქვამია, რომ ბონაპარტემ მარენგოს ბრძოლა მოიგო და ავსტრიელთა და მათი მოკავშირეების ჯარი განადგურებულია. დამსწრე საზოგადოება პანიკამ მოიცვა, დედოფალს გული წაუვიდა, ზეიმი ჩაიშალა. ფლორია ტოსკა, რა თქმა უნდა, კანტატას აღარ მღერის, (რაც მას ახარებს, რადგანაც სულ არ არის სიმღერის ხასიათზე, რომლის მიზეზს ცოტა ხანში ავხსნით). მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება მთავარი დრამატურგიული ღერძი, რომელიც ამ მომენტში ბარონ სკარპიას ხელთაა. სკარპია მიხვდება, რომ ციხიდან გაქცეული ანჯელოტი ეკლესიაში მივიდა, რომ ის იქ შეხვდა კავარადოსის და ერთადერთი მტკიცებულება, რომელიც დაინახა სკარპიამ ეკლესიაში, იყო ქალის ტანსაცმელი და მარაო, რომელზეც ატავანტის საგვარეულო გერბი იყო გამოსახული. წვეულებაზე დედოფალი მარია-კაროლინა სკარპიას გაახსენებს, რომ მან რაც შეიძლება სწრაფად უნდა დაიჭიროს ანჯელოტი, რასაც მისგან ნეაპოლში ელოდებიან, განსაკუთრებით კი ლედი ჰამილტონი. აქ საგულისხმოა სკარპიას რეპლიკა – შიდა მონოლოგი: „თუ ანჯელოტი დაიმალება, მე ამითვალისწინებენ. დედოფლის არ

²⁴ Jacques-Louis David – (1748-1825) – ცნობილი ფრანგი კლასიციისტი მხატვარი.

²⁵ La Tosca. Pièce en cinq actes de Victorien Sardou. Préface Walter Zidaric. Ed. Le Jardin d'essai. 2007. P. 16.

მეშინია, მეორე ქალი მაშინებს – ლედი ჰამილტონი. ... ამ ძლევამოსილი ქალბატონის ერთი სიტყვა და დალუპული ვარ. ... მაგრამ სიმშვიდე უნდა შევიწარმოო. ანჯელოტი და კავარადოსი ერთად უნდა დავაპატიმრო, ვიდრე ქალაქის ჭიშკარს დილით გააღებენ... მაგრამ როგორ? არ ვიცი, სად ვეძებო. ჩემს თვალწინ მხოლოდ ეს ქალია (უყურებს ტოსკას), რომელმაც არაფერი იცის, ან არ უნდა, რომ თქვას. ... მარკიზა ატავანტის წინააღმდეგ იარაღად მაქვს ეს მარაო, მაგრამ ტოსკას რა მოვუხერხო? ... იქნება აქაც იგივე მამხილებელი საბუთი გამოვიყენო? დიახ, როდესაც ქალი ასეთი შეყვარებულია... ხომ გამოადგა იაგოს ცხვირსახოცი... თუ მან რაიმე იცის, ვათქმევინებ, თუ არა, ესე იგი არაფერი იცის!“²⁶ (ეს ფრაზაც – „ხომ გამოადგა იაგოს ცხვირსახოცი“ – „Avec un mouchoir, Iago a fait bien du chemin“... – ზუსტად აქვს გადმოტანილი პუჩინის ოპერის ლიბრეტოში I მოქმედების ბოლოს – „Iago ebbe un fazzoletto ed io un ventaglio!“²⁷ („იაგომ ცხვირსახოცი გამოიყენა, მე კი მარაო გამიწვეს ამ სამსახურს!“).

ამ მარათი სკარპიამ აავო მთელი ინტრიგა იმის შესახებ, თითქოს კავარადოსი მას დალატობს. და ტოსკას, როგორც მეტად ეჭვიან პიროვნებას, გონება ებინდება და მხოლოდ ეჭვიანობაზე ფიქრობს. ის მიდის კავარადოსის ვილაზე, რომ მოლალატე შეყვარებული ამხილოს. მაგრამ სკარპია ამალთურთ მას ფეხდაფეხ დაედევნება.

მესამე მოქმედება მთლიანად კავარადოსის ვილაზე ხდება. ეჭვიანობით შეპყრობილი ტოსკა შემორბის კავარადოსისთან და უნდა გაიგოს, არის თუ არა მასთან მარკიზა ატავანტი, და როდესაც დარწმუნდება, რომ მართლაც სრულიად მარტოა (ჩეზარე ანჯელოტი ამ დროს ბაღში იმალება), სწორედ ამ დროს შემოვლენ სკარპია თავისი აგენტებით და მარკიზი ატავანტი. ცოტა ხანში მარკიზი რომ დაინახავს, რომ მისი ცოლი აქ არ იმყოფება, დატოვებს ვილას. რჩებიან მხოლოდ სკარპია თავისი აგენტებით, კავარადოსი და ტოსკა. მესამე მოქმედებაში სარდუ სცენაზე გვიჩვენებს ადამიანის წამებას, რაც მეტად უცხო იყო იმდროინდელი თეატრისათვის, მაგრამ როგორც თეატრალური ეფექტი, ეს ხერხი ძალიან დიდი ზემოქმედების მქონეა. წამებაც – მარენგოს ბრძოლის მსგავსად – გაყოფილია 2 ფაზად: პირველი წამება შედარებით უფრო მსუბუქია და მეორე გაცილებით უფრო მძლავრი – კავარადოსის აღმონდება ძლიერი კივილი და გული წაუვია. ამით შეძრწუნებული ტოსკა სკარპიას ეტყვის, რომ ანჯელოტი ბაღში იმალება, ოღონდაც მისი შეყვარებული აღარ აწამონ. და მართლაც, სკარპია წყვეტს წამებას, რადგან თავის მიზანს მიაღწია. მაგრამ ანჯელოტი თავს იკლავს იმ ბაღში საწამლავით (რომ მტერს ხელში არ ჩაუვარდეს) და კავარადოსის კი დააპატიმრებენ და ჩასვამენ სანტ-ანჯელოს ციხეში როგორც ბონაპარტისტს და მოლალატეს.

მეოთხე მოქმედება ხდება სკარპიას კაბინეტში სანტ-ანჯელოს ციხესიმაგრეში. ეს არის პრაქტიკულად დიალოგი, მორიგება სკარპიასა და ტოსკას შორის. აქ სკარპიას სახე ბევრად განსხვავდება ოპერის სკარპიასაგან.

სარდუს სკარპია არის მხოლოდ სასტიკი და დაუნდობელი აღმსრულებელი თავის ზემდგომთა ბრძანებებისა და სურვილებისა. რაც შეეხება მის დამოკიდებულებას ტოსკასთან, მას ბოლო სცენაში არანაირი დიდი ვნება არ ამოდრავებს. მას მხოლოდ ტოსკას ხორციელი დამორჩილება უნდა, რათა ქალი დაამციროს და დარწმუნდეს თავის უსაზღვრო შესაძლებლობებში.

²⁶ La Tosca. Pièce en cinq actes de Victorien Sardou. Préface Walter Zidaric. Ed. Le Jardin d'essai. 2007. P. 32.

²⁷ G. Puccini. Tosca. Libretto. Italienisch/deutsch. Peters-Textbücher. Edition Peters. Leipzig. 1980. S. 42.

მეოთხე მოქმედების ფინალი – მეოთხე მოქმედების ბოლოს ტოსკა სკარპიას კლავს – სრულიად სპონტანურად აღმოჩენილი დანით გაუმკლავდება მას. მანამდე კი აღიჭურვება ხელწერილით, რომლის მიხედვითაც კავარადოსის დახვრეტენ ვითომდა მოჩვენებით, ილუზორულად, არანამდვილი ტყვიებით. სკარპიას სიკვდილის სცენა და მთელი მიზანსცენა, რომელიც სარდუს რემარკაში დეტალურად აქვს გაწერილი, ზუსტად ემთხვევა ოპერის ლიბრეტოს ტექსტს. ასევე პუჩინიმ ზუსტად გაიმეორა ტოსკას ბოლო სიტყვები, რომლებიც სკარპიას ცხედარის შემხედვარე წარმოთქვა:

Et c'est devant ça que tremblait toute une ville!²⁸

E avanti a lui tremava tutta Roma!²⁹

(„და მის წინაშე თრთოდა შიშისგან მთელი რომი!“).

მეხუთე მოქმედება პრაქტიკულად ოპერის ლიბრეტოს იდენტურია. იმის გამოკლებით, რომ კავარადოსის არ აქვს ვრცელი მონოლოგი. როდესაც ტოსკა ხვდება, რომ ის თავისი მიამიტობის და მიმდობლობის მსხვეპლია, ის სასოწარკვეთილებისგან თავს იკლავს – გადახტება სანტ-ანჯელოს ტერასას პარაპეტიდან, მდინარე ტიბროსის ზვირთებში.

ჯ. პუჩინის „ტოსკა“

ჯ. ვერდი დაეყრდნო როსინის, ბელინის, დონიცეტის და სხვა კომპოზიტორების საოპერო კომპოზიციის ტრადიციებს და შექმნა თავისი სტილი – ეს იყო მუსიკალური საოპერო რომანტიზმი, რომელმაც მწვერვალს მიაღწია დიდი მაესტროს ისეთ ქმნილებებში, როგორცაა „რიგოლეტო“, „ტრაავიატა“, „ტრუბადური“, „აიდა“, და განსაკუთრებით შექსპირისა და შილერის დრამების მიხედვით შექმნილ ოპერებში – „ღონ კარლოსი“, „ლუიზა მილერი“, „ჯოვანა დარკო“, „ოტელო“, „მაკბეტი“ და „ფოლსტაფი“.

ჯუზეპე ვერდიმ (1813-1901) 87 წელი იცოცხლა და დაგვიტოვა 30 ოპერა, გენიალური რეკვიემი და კიდევ ბევრი სხვა სასულიერო და საერო ინსტრუმენტული და ვოკალური თხზულება.

ჯაკომო პუჩინიმ (1858-1924) 66 წელი იცოცხლა. მისი შემოქმედება შემოიფარგლება 10 ოპერით (რედაქციებისა ჩაუთვლელად) და ერთი სასულიერო საზეიმო მესით – „Messa di Gloria“ 1880, რომელიც კონსერვატორიის დამთავრების ჟამს დაწერა.

ჯუზეპე ვერდის შემდეგ ყველაზე დიდი იტალიელი საოპერო კომპოზიტორის ჯაკომო პუჩინის ოპერებია:

1. „ვილისები“ – „Le Villi“. ერთაქტიანი ოპერა ალფონს კარეს ნაწარმოების მოტივებზე. ლიბრეტისტი: ფერდინანდო ფონტანა, პრემიერა 1884 წლის 31 მაისს მილანის თეატრო დალ ვერმე-ში. (პუჩინიმ მისი სამი რედაქცია დაწერა – 1884, 1885, 1889).
2. „ედგარი“ – „Edgar“. ოთხმოქმედებიანი ლირიკული დრამა. ლიბრეტო: ფერდინანდო ფონტანა. პრემიერა მილანის ლა სკალაში, 1889 21 აპრილს. პუჩინიმ ამ ოპერაზე დიდხანს იმუშავა და ასევე მისი სამი რედაქცია დაწერა – 1892, 1892, 1905.
3. „მანონ ლესკო“ – „Manon Lescaut“ აბატ პრევოს რომანის მიხედვით. ოთხმოქმედებიანი ლირიკული დრამა. ლიბრეტოს ავტორები: მარკო პრაგა, დომენიკო ოლივა, რუჯიერო ლეონკავალო, ჯუზეპე ჯიაკონა, ლიუჯი ილიკა, ჯულიო რიკორდი. პრემიერა შედგა

²⁸ La Tosca. Pièce en cinq actes de Victorien Sardou. Préface Walter Zidaric. Ed. Le Jardin d'essai. 2007. P. 65.

²⁹ G. Puccini. Tosca. Libretto. Italienisch/deutsch. Peters-Textbücher. Edition Peters. Leipzig. 1980. S. 94.

- 1893 წლის 1 თებერვალს ტურინში, „ტეატრო რეჯიო“-ში. მეორე რედაქცია დაიწერა 1893 წელს.
4. „ბოჰემა“ – „La Boheme“. ანრი მიურჟეს რომანის მიხედვით. ლიბრეტოს ავტორები: ჯუზეპე ჯაკოზა, ლიუჯი ილიკა. პრემიერა შედგა 1896 წლის 1 თებერვალს ტურინში, ტეატრო რეჯიოში.
 5. „ტოსკა“ – „Tosca“. მელოდრამა სამ მოქმედებად ვიქტორიენ სარდუს დრამის მიხედვით. ლიბრეტოს ავტორები: ჯუზეპე ჯაკოზა, ლიუჯი ილიკა. პრემიერა შედგა 1900 წლის 14 იანვარს, რომში „ტეატრო კოსტანცი“-ში. (Teatro Costanzi).
 6. „მადამ ბატერფლაი“ /ან „ჩიო-ჩიო-სანი“/ – „Madama Butterfly“. იაპონური ტრაგედია ორ მოქმედებად. ლიბრეტოს ავტორები: ჯუზეპე ჯაკოზა, ლიუჯი ილიკა. პრემიერა შედგა 1904 წლის 17 თებერვალს მილანის ლა სკალას თეატრში (პუჩინიმ ამ ოპერის 4 რედაქცია დაგვიტოვა - 1904, 1905, 1905, 1920).
 7. „გოგონა დასავლეთიდან“ – „La fanciulla del West“. ოპერა სამ მოქმედებად. ლიბრეტოს ავტორები: გუელფო ჩივინინი, კარლო ძანგარინი. პრემიერა შედგა 1910 წლის 10 დეკემბერს ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ ოპერაში.
 8. „მერცხალი“ – „La Rondine“. ლირიკული კომედია სამ მოქმედებად. ლიბრეტოს ავტორები: ჯუზეპე ადამი, ალფრედ მარია ვებერი, ჰაინც რაიხერტი. პრემიერა შედგა 1917 წლის 27 მარტს მონტე კარლოში, მონაკოს ოპერის თეატრში (კომპოზიტორმა მისი ორი რედაქცია – 1920 და 1924 წწ. შექმნა).
 9. „ტრიპტიქი“ – „Il trittico“. პრემიერა შედგა 1918 წლის 14 დეკემბერს ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ ოპერაში. „ტრიპტიქი“ შედგება სამი ერთაქტიანი ოპერებისგან:
 - ა) „მოსასხამი“ – „Il tabarro“. ლიბრეტოს ავტორი: ჯუზეპე ადამი.
 - ბ) „მონაზონი ანჯელიკა“ – „Suor Angelica“. ლიბრეტოს ავტორი: ჯოვაკინო ფორცანო.
 - გ) „ჯანი სკიკი“ – „Gianni Schicchi“. ლიბრეტოს ავტორი: ჯოვაკინო ფორცანო.
 10. „ტურანდოტი“ – „Turandot“. კარლო გოცის დრამის მიხედვით. ლიბრეტოს ავტორები: ჯუზეპე ადამი, რენატო სიმონი. დაუსრულებელი სახით პირველად შესრულდა 1926 წლის 25 აპრილს მილანის ლა სკალაში. შემდეგ შეიქმნა ორი რედაქცია: I. ფრანკო ალფანოს მიერ – პრემიერა შედგა იქვე, ლა სკალაში, 1926 წელს პირველი შესრულების შემდეგ, მეორე საპრემიერო დღეს. და II რედაქცია ეკუთვნის ლუჩანო ბერიოს. პრემიერა შედგა 2002 წლის 25 მაისს ლოს ანჯელესის ოპერაში. ამ 10 ოპერიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი და პოპულარულია: „მანონ ლესკო“, „ბოჰემა“, „ტოსკა“, „მადამ ბატერფლაი“, „ჯანი სკიკი“ და „ტურანდოტი“. პუჩინის „ტოსკა“ კომპოზიტორის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს. ამას მოწმობს ის მდიდარი სამეცნიერო ლიტერატურა, კვლევები, რომლებიც ამ ოპერის შექმნას, ანალიზს და შესწავლას ეძღვნება და რომელთაგან ყველაზე გამორჩეული ნაშრომები ჩემი სტატიის ბოლოს დართულ გამოყენებული ლიტერატურის სიაშია განთავსებული. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია პირველი რეცენზია „ტოსკაზე“³⁰

³⁰ Considerazioni sulla musica contemporanea, con speciale riguardo al maestro Giacomo Puccini ed alla sua opera «Tosca», Civitavecchia, Strambi, 1900.

და შემდეგი მკვლევარების ნაშრომები: ვილჰელმ კლეფელდის,³¹ ანდრე კერუას,³² რენე ლაიბოვიცის,³³ ჯიან-ანდრეა გაავაძენის,³⁴ ჩარლზ მაიკლ კეროლის,³⁵ ჯონ-ლიუს დიგაეტანის,³⁶ თეოდორ ლ. გენტრის,³⁷ ჟერარ ლუბინუს,³⁸ ჰელმუტ კრაუსერის,³⁹ და ბოლოს ერნსტ კრაუსეს არაჩვეულებრივი მონოგრაფია პუჩინის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე.⁴⁰

1889 წლის გაზაფხულზე მილანის „ტეატრო ფილადრამატიკო“-ში (Teatro Filodrammatico) შედგა სარა ბერნარის გასტროლები სპექტაკლით „ტოსკა“. ამ სპექტაკლს დაესწრო პუჩინი და მიუხედავად იმისა, რომ მან ფრანგული არ იცოდა, პიესის დრამატურგიამ მაესტრო შეძრა. მან მაშინვე მონიშნა ამ პიესის მიხედვით ოპერა დაეწერა. მაგრამ ჯ. პუჩინი ამ დროს ჯერ კიდევ არ იყო ცნობილი (მისი „მანონ ლესკო“ და „ბოჰემა“ ჯერ დაწერილი არ არის) და ვ. სარდუმ საავტორო უფლება კომპოზიტორ ალბერტო ფრანკეტის მისცა, რომლისთვისაც ჯ. ილიკას უნდა დაეწერა ლიბრეტო. მაგრამ პუჩინიმ თავისი ჩანაფიქრი არ დაივიწყა. და ბოლოს, როდესაც ახალგაზრდა კომპოზიტორმა თავისი პირველი ორი შედეგით „მანონ ლესკოთი“ და „ბოჰემითი“ მოიპოვა სახელი, სარდუმ თავისი გადაწყვეტილება შეცვალა პუჩინის სასარგებლოდ. ამბობენ, რომ ა. ფრანკეტიმ გარკვეული თანხის საფასურად უარი თქვა თავის ოპერაზე (რაც ადრეც გაუკეთებია „ანდრეა შენიეს“ შემთხვევაში უმბერტო ჯორდანოს სასარგებლოდ). 1895 წლის 9 აგვისტოს ჯ. პუჩინიმ პარიზიდან დეპეშა გაუგზავნა თავის გამომცემელს, ცნობილ ჯულიო რიკორდის: „გადაწყდა. „ტოსკას“ მუსიკას მე დავწერ. ილიკას ლიბრეტო ბრწყინვალეა. 3 მოქმედება. სარდუ ალფრთოვანებულა“.⁴¹

„ტოსკა“ არის სწორედ ის ახალი სიუჟეტი, რომელმაც თავისი დრამატიზმით, ისტორიული რეალიებით (მარენგოს ბრძოლის ისტორიული ფონი), ლირიკული ნარატივით, და ამავე დროს მასში ჩართული საოპერო სცენაზე აქამდე არნახული სისასტიკის და მარტვილობის სცენებით, მოხიბლა კომპოზიტორი. აქ მოცემულია ადამიანური გრძნობების და თვისებების პარადიგმების მთელი სკალა – ძალადობა და სათნოობა, ერთგულება და ღალატი, სიყვარული და სიძულვილი, რელიგიურობა და

³¹ Kleefeld, Wilhelm, «Tosca». Musikdrama, Berlin, Schlesinger, 1907.

³² Coeuroy, André, La «Tosca» de Puccini. Étude historique et critique, et analyse musicale, Paris, Mellottée, 1922.

³³ Leibowitz, René, Un opéra contestataire: «Tosca», in Id., Les phantômes de l'Opéra, Paris, Gallimard, 1972, pp. 261-274.

³⁴ Gavazzoni, Gianandrea, La «Tosca» come campione esecutivo pucciniano, in Critica pucciniana, Lucca, La Nuova Grafica Lucchese, 1976, pp. 52-62. Rist. in «Quaderni pucciniani», 1, 1982, pp. 77-88.

³⁵ Carroll, Charles Michael, Eros on the Operatic Stage: Problems in Manners and Morals, «The Opera Quarterly», I/1, 1983, pp. 37-46.

³⁶ Di Gaetani, John Louis, Puccini's «Tosca» and the Necessity of Agnosticism, «The Opera Quarterly», II/1, 1984, pp. 76-84.

³⁷ Gentry, Theodore L., Musical Symbols of Death in «Tosca», «The Opera Quarterly», XIV/4, 1998, pp. 59-69.

³⁸ Loubinoux, Gérard, Les avatars de Tosca entre France et Italie, in L'opéra en France et en Italie (1791-1925): Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux, a cura di Hervé Lacombe, Paris, Société Française de Musicologie, 2000, pp. 141-159.

³⁹ Helmut Krausser: Zwei ungleiche Rivalen. Puccini und Franchetti, Edition Elke Heidenreich, C. Bertelsmann, München 2010.

⁴⁰ Krause, Ernst. Puccini. Beschreibung eines Welterfolges. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1985.

⁴¹ ციტირებულია ერნსტ კრაუსეს მონოგრაფიიდან: Krause, Ernst. Puccini. Beschreibung eines Welterfolges. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1985. S. 160.

ათეზში, მიმნდობლობა და ცინიზმი, თავისუფლება და ტყვეობა, სიცოცხლის წყურვილი და უშიშარი სიკვდილი.

1. პუჩინიმ ვ. სარდუს 5-მოქმედებიანი დრამა 3 მოქმედებამდე დაიყვანა.
2. მოქმედების დრო დაცულია ზუსტად – ისევე, როგორც პიესაში – მოქმედება ხდება რომში 1800 წლის 17 ივნისს. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მოქმედება იწყება 1800 წლის 17 ივნისის ნაშუადღევს და სრულდება 18 ივნისს გამთენიისას.
3. მოქმედების ადგილები ოპერაში – სანტ-ანდრეა დელა ვალეს ეკლესია, სანტ-ანჯელოს ციხესიმაგრე, სკარპიას კაბინეტი ფარნეზეს სასახლეში, რომლის უკანა პლანზე, ღია ფანჯრიდან უსმენენ ამავე სასახლის საზეიმო დარბაზში გამართულ წვეულებას და კანტატას, სანტ-ანჯელოს სატუსალო და ტერასა სიკვდილმისჯილთათვის.
4. 22 მოქმედი გმირიდან პუჩინიმ დატოვა 3 მთავარი მოქმედი გმირი – ფლორია ტოსკა, მარიო კავარადოსი, ბარონი ვიტელიო სკარპია (და 6 მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი – პოლიციის აგენტები, სასულიერო პირები და ჩეზარე ანჯელოტი).
5. მნიშვნელოვანი ფაქტია, რომ ოპერაში ტოსკა საზეიმო კანტატას მღერის, განსხვავებით პიესისგან; რაც სავსებით გამართლებულია როგორც მისი პროფესიიდან, ასევე ოპერის ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე.
6. პუჩინისთან ანჯელოტი და კავარადოსი (რაც მათი პირველივე შეხვედრისას ირკვევა) ერთმანეთს იცნობენ, განსხვავებით პიესისგან.
7. მარიოს წამების სცენა სკარპიას კაბინეტში ხდება, იქვე სადაც ბოლოს ხდება სკარპიას და ტოსკას საკვანძო სცენა, სადაც სკარპია კვდება. პიესაში მარიოს წამების სცენა პიესაში მარიოს ვილაზე ხდება – III მოქმედებაში.
8. ოპერის I მოქმედება აერთიანებს სარდუს პიესის 3 მოქმედების სიუჟეტს, ამიტომ პუჩინი ტოსკას აბრუნებს ეკლესიაში, სადაც სკარპია მას „ჩააწვეთებს“ ეჭვიანობის საწამლავს – გადასცემს მარაოს („La corona! Lo stemma! È il Attavanti!“ – „გვირგვინი! გერბი! ეს ატავანტია!“). პიესაში ეჭვიანობის სცენა III მოქმედებაშია. ოპერაში კი ამავე I მოქმედების სცენაში სკარპია ცინიკურად ეარშიყება ტოსკას. მათი მთელი დუეტი ამას მოწმობს. შემდეგ კი სკარპიას არიოზო „Tre sbirri, una carrozza...Presto!“ („სამი აგენტი, ეტლი, სწრაფად!“) – ღია ტექსტით ჩართულია მისი ვნება ტოსკასადმი: „Va, Tosca! Nel tuo cor s’annida Scarpia!...Va, Tosca! È Scarpia che scioglie a volo il falco della tua gelosia. Quanta promessa nel tuo pronto sospetto! Nel tuo cor s’annida Scarpia!... Va, Tosca!... A doppia mira tendo il voler, né il capo del ribelle è la più preziosa... Ah, di quegli occhi vittoriosi veder la fiamma illanguidir con spasimo d’amor fra le mie braccia illanguidir d’amor...l’uno al capestro, l’altra fra le mie braccia... Tosca, mi fai dimenticare Iddio!...“ (წადი, ტოსკა, შენს გულში სკარპიამ დაიბუდა! ის შენი ეჭვიანობის შევარდენს მაღლა ააფრენს ცაში! რამდენი დაპირებაა შენს დაეჭვებაში! შენს გულში სკარპიამ დაიბუდა! წადი ტოსკა!“... ორმაგ ნადავლს მომართმევს ჩემი შევარდენი, მეამბოხის მოკვეთილი თავი არ არის მთავარი ჯილდო! აჰ, ერთი სული მაქვს, როდესაც ვნებიანად ჩამენუტები! ... ერთის გზა სახრჩობელაა, შენი კი ჩემს მკლავებში!.. ტოსკა, შენ მე ღმერთი დამავიწყე!“⁴² სკარპიას ვნებიან არიოზოს Te Deum-ის ჰანგები აძლიერებს. ამაში ძლიერი ეროტიკული ვნება იკითხება.
9. პიესაში ბონაპარტეს გამარჯვების ცნობას კავარადოსი იგებს ვილაზე ტოსკასგან, და არა სკარპიასგან. ოპერაში ძალზე ეფექტურია და დრამატურგიულადაც უფრო

⁴² G. Puccini. Tosca. Libretto. Italienisch/deutsch. Peters-Textbücher. Edition Peters. Leipzig. 1980. S. 49-50.

- გამართლებული ნაწამები კავარადოსის სასიხარულო შეძახილი – „ვიტორია!“ – „Vittoria! Vittoria!“ – კავარადოსი არ მალავს თავის ანტიროიალისტურ განწყობას და მტერს პირდაპირ ეუბნება ამას.
10. ოპერაში სკარპია უმოწყალო, სასტიკი, ერთპიროვნული ტირანია, რომელსაც ამავე დროს ტოსკას როგორც ქალის მიმართ ძლიერი ლტოლვა გააჩნია. ამას სკარპია მთელი II მოქმედების განმავლობაში გამოხატავს, განსაკუთრებით ლირიკულ კადენციაში – „Già mi struggea l'amor della diva! Ma poc'anzi ti mirai qual non ti vidi mai! Quel tuo pianto era lava ai sensi miei e il tuo sguardo che odio in me dardeggiava, mie brame inferociva! Agil qual leopardo t'avvinghiasti all'amante. Ah, in quell'istante t'ho giurata mia!“⁴³ („დიდი ხანია დივას სიტურფე მხიბლავს. მაგრამ დღევანდელმა დღემ გადააჭარბა ჩემს მოლოდინს. ...შენი ცრემლები ჩემთვის ვნების აპოთეოზია, შენი სიძულვილით სავსე მზერა ჩემს ლტოლვას მხოლოდ აძლიერებს... დღეს ჩემი იქნები!“). სარდუს სკარპია არის მხოლოდ სასტიკი და დაუნდობელი აღმსრულებელი თავის ზემდგომთა ბრძანებებისა და სურვილებისა. რაც შეეხება მის დამოკიდებულებას ტოსკასთან, მას ბოლო სცენაში არანაირი დიდი ვნება არ ამოდრავებს. მას მხოლოდ ტოსკას ხორციელი დამორჩილება უნდა, რათა ქალი დაამციროს და დარწმუნდეს თავის უსაზღვრო შესაძლებლობებში.
 11. პიესაში ანჯელოტის დიდი მონოლოგი გვაქვს. ოპერაში კი მას მხოლოდ სიუჟეტური ქარვის შემკვერელი როლი აკისრია. სწორედ ანჯელოტის გამოჩენით იწყება პუჩინის ოპერა. ოპერა, რომელსაც უვერტიურა არ აქვს. მხოლოდ რამდენიმე ტრიაკორდით იწყება, რომლებშიც სკარპიას თემა იკთხება. ტოსკას და კავარადოსის თემები შემოდის შემდეგ.
 12. ოპერის ბოლო სიტყვებია: O Scarpia, avanti a Dio! – „ო სკარპია! ღმერთმა განგვსაჯოს!“ რაც გაცილებით უფრო დრამატული, ეფექტური და ლოგიკურია, ვიდრე პიესის ფინალური სიტყვები: „J'y vais, canailles!“ – „მეც ჩემს შეყვარებულთან მივდივარ, ჯალათებო!“ ტოსკა ბოლო სიტყვებით სკარპიას მიმართავს.
 13. პიესაში ტოსკას არ აქვს არც ერთი დიდი მონოლოგი. ოპერაში კი მას ორი არია აქვს; I მოქმედებაში მაჟორული და იმედებით სავსე: „Non la sospiri, la nostra casetta“ და სასოწარკვეთილი, კითხვებით სავსე II მოქმედებაში ცნობილი არია-ვედრება „Vissi d'arte, vissi d'amore“ („მხოლოდ ხელოვნებისა და სიყვარულისთვის ვცხოვრობდი“), 2 გრანდიოზული ღუეტი კავარადოსისთან (I და III მოქმედებაში) და ორი ღუეტი სკარპიასთან (I და II მოქმედებაში). რასაც კიდევ სცენის მიღმა შესრულებული კანტატა ემატება.
 14. პიესაში არც კავარადოსის აქვს დიდი მონოლოგები. მხოლოდ პირველ მოქმედებაში ეთმობა მას შედარებით დიდი ტექსტუალური სივრცე, რაც ექსპოზიციისათვის სჭირდებოდა სარდუს. ოპერაში კი კავარადოსის I არია ლირიკულ ექსპოზიციას ხსნის – „Recondita armonia di bellezze diverse!“ („რა ფაქიზი ჰარმონია უფვეს ამ ნახატებში“), ხოლო II არიის „E lucevan le stelle“ („ანათებდნენ ვარსკვლავები“) თემა მთელი ოპერის ლაიტთემად იქცევა. ნაწარმოები ამ თემითვე სრულდება. უფრო სწორად, ამ არიის ფინალური პასაჟის თემით – „E non ho amato mai tanto la vita!“ („მაგრამ არასოდეს მწყუროდა ასე ძალიან სიცოცხლე!“) პუჩინის მუსიკის განუმეორებლობა მის ლირიზში და დრამატიზმშია, მის კანტილენაში,

⁴³ G. Puccini. Tosca. Libretto. Italienisch/deutsch. Peters-Textbücher. Edition Peters. Leipzig. 1980. S. 80.

ვერიზმისა და ექსპრესიონიზმის დახვეწილ შერწყმაში. მისი მუსიკა ლირიკულია, მაგრამ ის ამავე დროს არის მკაცრი, კუმტიც და საშინელების მომასწავებელი. თავისი ოპერით „ტოსკა“ კომპოზიტორმა დაამტკიცა, რომ ის საოპერო დრამატურგიის დიდოსტატია. მას ძალუმს საზარელი სკარპიას მუსიკალური ხაზის განვითარებაც და ფაქიზი სასიყვარულო არიებისა და ღუეტების შექმნაც.

პუჩინიმ გაამდიდრა თავისი „ტოსკა“ სასიყვარულო მუსიკალური ნარატივით, რამაც ოპერა დამოუკიდებელ მხატვრულ ნაწარმოებად, მუსიკალურ შედეგად აქცია.

პუჩინის „ტოსკას“ პრემიერა შედგა რომში, 1900 წლის 14 იანვარს „ტეატრო კოსტანცი“-ში (Teatro Costanzi). ოპერას დიდი წარმატება ხვდა წილად. მაგრამ ჭეშმარიტი აღიარება მას მოჰყვა მეორე პრემიერის შემდეგ, 1900 წლის 17 მარტს მილანის ლა სკალაში არტურო ტოსკანინის დირიჟორობით.

პუჩინიმ სკარპიას სახე დრამატურგიულად იმდენად საინტერესო გახადა, რომ ამ პერსონაჟის შესახებ 1992 წელს ამერიკელმა მწერალმა ქალმა სიუზენ ზონტაგმა დაწერა რომანი „ვულკანის მოყვარული“ (Susan Sontag – The Volcano Lover. 1992. Edition: Farrar, Straus and Giroux.). 1995 წელს კი იტალიელმა მწერალმა ქალმა პაოლა კაპრიოლომ დაწერა რომანი „Vissi d’amore“ („სიყვარულისთვის“) (Paola Capriolo: Vissi d’amore Editore Bompiani. 1995.).

ჯაკომო პუჩინის ოპერა „ტოსკა“ წელს იუბილარია- ის 120 წლისაა. იგი ამშვენებს მსოფლიოს ყველა საოპერო თეატრის რეპერტუარს. ვიქტორიენ სარდუს „ტოსკა“ კი მივიწყებულია და დღესდღეობით მხოლოდ ერთ თეატრში იდგმება – გერმანიაში ქალაქ გეტინგენის „დოიჩეს თეატერ“-ში (Deutsches Theater Göttingen).

გამოყენებული ლიტერატურა:

V. Sardou

1. Victorien Sardou, *Drames et Pièces historiques*, édition critique dirigée par Isabelle Moindrot, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque du théâtre français, tomes I à VI, 2017.
2. Guy Ducrey (dir.), Victorien Sardou, un siècle plus tard, Presses universitaires de Strasbourg, 2007.
3. Walter Zidaric (préface: Relire et revoir La Tosca aujourd’hui), Victorien Sardou : La Tosca , Le Jardin d’Essai, 2007.
4. Isabelle Moindrot (dir.), Victorien Sardou, le théâtre et les arts, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR), 2011.
5. Marion Pouffary, „1891, l’affaire Thermidor“, in Histoire, économie & société, n° 2, 2009, p. 87-108.
6. Rebell, Hugues. Victorien Sardou, le théâtre et l’époque. Paris, Félix Juven, éditeur. 1903. 326 p.
7. rusudan Turnava, nino gagoSaSvili. franguli TeatriT STagonebuli qarTuli piesebi (adaptacia 1880 –1920 wlebis qarTul dramaturgiaSi). Jurnalni sjani, 2020, №26 gv. 95B-115.
8. La Tosca. Pièce en cinq actes de Victorien Sardou. Préface Walter Zidaric. Ed. Le Jardin d’essai. 2007.
9. G. Puccini. Tosca. Libretto. Italienisch/deutsch. Peters-Textbücher. Edition Peters. Leipzig. 1980.

G. Puccini „La Tosca“

1. Considerazioni sulla musica contemporanea, con speciale riguardo al maestro Giacomo Puccini ed alla sua opera «Tosca», Civitavecchia, Strambi, 1900.
2. Torchi, Luigi, «Tosca». Melodramma in tre atti di Giacomo Puccini, «Rivista musicale italiana», VII, 1900, pp. 78-114. Rist. in Giacomo Puccini, a cura di C. Sartori, Milano, Ricordi, 1959, pp. 75-85.
3. «Tosca». Melodramma in tre atti di Sardou – L. Illica – G. Giacosa. Musica di Giacomo Puccini, in «Gazzetta musicale di Milano», LV, 18 gennaio 1900, pp. 33-35, 54, 70.
4. Virgilio, Michele, Della decadenza dell'opera in Italia (A proposito di «Tosca»), Milano, Gattinoni, 1900.
5. Kleefeld, Wilhelm, «Tosca». Musikdrama, Berlin, Schlesinger, 1907.
6. Wossidlo, Walther, G. Puccini: «Tosca». Populärer Führer durch Poesie und Musik, Leipzig, Rühle & Wendling, 1910.
7. Coeuroy, André, La «Tosca» de Puccini. Étude historique et critique, et analyse musicale, Paris, Mellottée, 1922.
8. Chop, Max, Giacomo Puccini: «Tosca» [...] Geschichtlich, szenisch und musikalisch erläutert, Leipzig, Reclam, 1927.
9. Hartleb, Hans, Giacomo Puccini und seine «Tosca», Berlin, Wernitz, 1939.
10. A Teacher's Guide to «Tosca», New York, Metropolitan Opera Guild, s. a. [1968].
11. Leibowitz, René, Un opéra contestataire: «Tosca», in Id., Les phantômes de l'Opéra, Paris, Gallimard, 1972, pp. 261-274.
12. Winterhoff, Hans Jürgen, Analytische Untersuchungen zu Puccinis «Tosca», Regensburg, Bosse, 1973.
13. Gavazzeni, Gianandrea, La «Tosca» come campione esecutivo pucciniano, in Critica pucciniana, Lucca, La Nuova Grafica Lucchese, 1976, pp. 52-62. Rist. in «Quaderni pucciniani», 1, 1982, pp. 77-88.
14. Puccini: «Tosca», «L'Avant-scène Opéra», 11, 1977, 1993.
15. «Tosca», a cura di N. John, London–New York, Calder–Riverrun, 1982 (English National Opera Guides /16).
16. Carroll, Charles Michael, Eros on the Operatic Stage: Problems in Manners and Morals, «The Opera Quarterly», I/1, 1983, pp. 37-46.
17. Courtin, Michèle, «Tosca» de Giacomo Puccini, Paris, Aubier, 1983.
18. Di Gaetani, John Louis, Puccini's «Tosca» and the Necessity of Agnosticism, «The Opera Quarterly», II/1, 1984, pp. 76-84.
19. Döhring, Sieghart, Musikalischer Realismus in Puccinis «Tosca», «Analecta musicologica», XXII, 1984, pp. 249-296. Trad. italiana: Il realismo musicale nella «Tosca», in Puccini, a cura di V. Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 33-78.
20. Testi, Giampaolo, Puccini maledetto toscano: nascita e interpretazione di «Tosca», Pisa, Lischi, 1984.
21. «Tosca», a cura di K. Pahlen, München, Goldmann, 1984. Trad. spagnola: Buenos Aires, Javier Vergara, 1991.
22. Giacomo Puccini. «Tosca», a cura di M. Carner, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
23. Parker, Roger, Analysis: Act I in Perspective, in Giacomo Puccini. «Tosca», a cura di M. Carner, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 117-42. Trad. italiana: L'atto I della «Tosca» in prospettiva, in Puccini, a cura di V. Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 121-144.

24. Maehder, Jürgen, Roma anno 1800. Riflessioni sulla struttura drammatico-musicale dell'opera storica in Puccini, in «Tosca», p. d. s., Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1986, pp. 1037-1055.
25. Giacomo Puccini: «Tosca». Texte, Materialien, Kommentare, a cura di A. Csampai e D. Holland, Reinbek/Hamburg, Rowohlt, 1987.
26. Paduano, Guido, La scenica scienza di Tosca, «Strumenti critici», II/3, 1987, pp. 357-70. Rist. in Id., Il giro di vite, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 209-224.
27. Alonge, Roberto, Un insospettato drammaturgo di respiro europeo: Giacomo Puccini, «Il Castello di Elsinore», II, 1988, pp. 77-88.
28. Giacomo Puccini: «Tosca». Libretto e guida all'opera, a cura di A. Caroli, Roma, Gremese, 1988.
29. Atlas, Allan W., Puccini's «Tosca»: A New Point of View, in Studies in the History of Music, III: The Creative Process, New York, Broude Brothers, 1992, pp. 247-273.
30. Maehder, Jürgen, Die italienische Oper des Fin-de-siècle als Spiegel politischer Strömungen im umbertinischen Italien, in Der schöne Abglanz. Stationen der Opern-Geschichte, a cura di U. Bermbach e W. Konold, Berlin, Reimer, 1992, pp. 181-210.
31. Schoffman, Nachum, Puccini's «Tosca»: An Essay on Wagnerism, «The Music Review», LIII, 1992, pp. 268-290.
32. Mancini, Marco, Lettura di «Tosca», Bari, Adriatica, 1993.
33. Burton, Deborah, The Real Scarpia: Historical Sources for «Tosca», «The Opera Quarterly», X/2, 1994, pp. 67-86.
34. Serpa, Franco, «Tosca» and Pessimism, in The Puccini Companion, a cura di S. Puccini e W. Weaver, New York-London, Norton, 1994, pp. 154-168.
35. Burton, Deborah, An Analysis of Puccini's «Tosca». A Heuristic Approach to the Unifying Elements of the Opera, Ann Arbor, UMI Research Press, 1995.
36. Alonge, Roberto, Puccini: la stanza della tortura e'è la stanza dello stupro, in Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno nella rappresentazione teatrale, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996, pp. 109-119.
37. Burton, Deborah, The Creation of «Tosca». Toward a Clearer View, «The Opera Quarterly», XII/3, 1996, pp. 27-34.
38. Sansone, Matteo, La dimensione decadente del libretto di «Tosca», in Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di G. Biagi Ravenni e C. Gianturco, Lucca, LIM, 1997, pp. 111-126.
39. Gentry, Theodore L., Musical Symbols of Death in «Tosca», «The Opera Quarterly», XIV/4, 1998, pp. 59-69.
40. Nicassio, Susan, Tosca's Rome. The Play and the Opera in Historical Perspective, Chicago, University of Chicago Press, 1999. [Recensione](#)
41. Burton, Deborah, Possibili fonti storiche per «La Tosca», «Nuova rivista musicale italiana», n. s. IV/2, 2000, pp. 199-220.
42. Loubinoux, Gérard, Les avatars de Tosca entre France et Italie, in L'opéra en France et en Italie (1791-1925): Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux, a cura di Hervé Lacombe, Paris, Société Française de Musicologie, 2000, pp. 141-159.
43. Biagi Ravenni, Gabriella, Puccini librettista, p. d. s. in Tosca, Cagliari, Teatro Lirico, 2001, pp. 19-39.

44. Chegai, Andrea, Questioni di prospettiva drammatica: storia e religione in «Tosca», p.d.s. in Tosca, a cura di Michele Girardi, Venezia, Teatro La Fenice, 2002, pp. 117-128 («La Fenice prima dell'opera», 2002) [rist. in: Tosca, Lucca, Teatro del Giglio, 2002, pp. 13-25 e in FO 2008, 4, pp. 11-24].
45. Parker, Roger, 'Easy reading is damned hard writing': Puccini at Work / 'Easy reading is damned hard writing': Puccini al lavoro, in Puccini, Giacomo, Tosca [facsimile della partitura autografa], Milano, Ricordi, 2004, pp. 7-19.
46. Viale Ferrero, Mercedes, Vedere «Tosca»/«Tosca» Viewed, in Puccini, Giacomo, Tosca [facsimile della partitura autografa], Milano, Ricordi, 2004, pp.21-32.
47. Schwartz, Arman, Rough Music: «Tosca» and Verismo Reconsidered «19th-Century Music», XXXI/3, 2008, pp. 228-244.
48. «Tosca» di Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini, 2 voll., Firenze, Olschki, 2009, I: Facsimile della copia di lavoro del libretto; II: Copia di lavoro del libretto, edizione e commento a cura di Gabriella Biagi Ravenni («Centro studi Giacomo Puccini, Testi e documenti», 2).
49. Krause, Ernst. Puccini. Beschreibung eines Welterfolges. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1985.
50. Л. Данилевич. Джакомо Пуччини. Издательство «Музыка», 1969 г. Москва.
51. О. Левашева. Пуччини и его современники. Москва, Издательство «Советский композитор», 1980 г.
52. Helmut Krausser: Zwei ungleiche Rivalen. Puccini und Franchetti, Edition Elke Heidenreich, C. Bertelsmann, München 2010.
53. Манфред А.З.Наполеон Бонапарт. Москва, издательство «Мысль», 1986.
54. Mémoires et correspondances du prince de Talleyrand (French Edition). Edition integrale présenté par Emmanuel Waresqiel. Bouquins. Robert Lafont. 2007.
55. Е.Тарле. Наполеон. 1957. Москва, издательство академии наук СССР.

**V. SARDOU'S AND G. PUCCINI'S "TOSCA"
(comparative studies)**

In the article "V. Sardous and G. Puccini's "Tosca" (comparative analysis)" the following questions are discussed: the genesis of the drama "La Tosca" by Victorien Sardou and the particularities of its dramaturgy - architecture and extension of the plot. Great attention will be paid to the biography of V. Sardou, which is less well known (especially in Georgia, although V. Sardou's individual works played a major role in the development of Georgian professional theatre). The concept and genre of "The well-made play" - "La pièce bien faite" (technically well-crafted work, of the period - "well-made plays") will be discussed.

1900 was the premiere of Giacomo Puccini's opera "Tosca".

The article describes the details of the creation of the opera - the "libretto hunt" and the final victory over Alberto Franchetti.

It is precisely accentuated why the opera became a world-renowned masterpiece and still holds its place among the 10 best operas in the repertoire of the world's opera houses.

The dramaturgy of the opera has concentrated on the most important - out of the 22 characters in V. Sardous's play, only 3 main protagonists remain and a few secondary players.

The composer asked the librettists Luigi Illica and Giuseppe Giacosa to radically reinterpret the figure of the brutal police chief Vittelio Scarpia - unlike the Scarpia of the play - the latter feels certain sensual urges towards Tosca. It is precisely this point that still today gives opera directors the freedom to create their depiction of Act II - the torture scene of Cavaradossi and the duet of Tosca and Scarpia. The same is true of Tosca's famous aria "Vissi d'Arte" - the key to the interpretation of this aria lies in the play by V. Sardou (exposition of Act I).

G. Puccini's opera "Tosca" is a work of art in its own right, a masterpiece of world opera history. The play by V. Sardou has long been all but forgotten. Recently, in 2018, it was performed by the Deutsches Theater in Göttingen (directed by Joachim Schloemer). It is probably the only theatre in the world that performs the play by V. Sardou.

Meanwhile, Puccini's opera "Tosca" has been living its own life for 120 years.

**V. SARDOUS UND G. PUCCINIS „TOSCA“
(komparatistische Analyse)**

Im Artikel „V. Sardous und G. Puccinis „Tosca“ (komparatistische Analyse)“ werden folgende Fragen erörtert: die Entstehungsgeschichte des Dramas „La Tosca“ von Victorien Sardou und die Besonderheiten seiner Dramaturgie – Architektonik und Ausdehnung der Handlung. Große Aufmerksamkeit wird der Biografie von V. Sardou gewidmet, die weniger bekannt ist (vor allem in Georgien, obwohl V. Sardous einzelne Werke eine große Rolle bei der Entstehung des georgischen Berufstheaters hierzulande gespielt haben). Es wird auf den Begriff sowie das Genre des „The well-made play“ – „La pièce bien faite“ eingegangen (technically well-crafted work, of the period — “well-made plays”).

1900 fand die Uraufführung der Oper von Giacomo Puccini „Tosca“ statt.

Im Artikel werden die Einzelheiten der Entstehung der Oper geschildert – die „Libretto-Jagd“ und der endgültige Sieg über Alberto Franchetti.

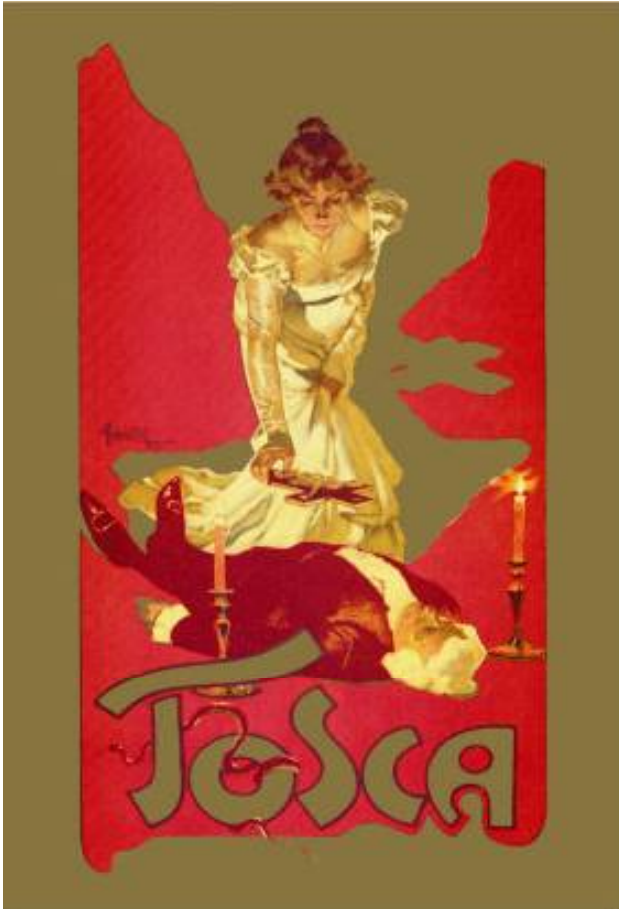
Es wird genauestens akzentuiert, warum die Oper zu einem weltweit anerkannten Meisterwerk wurde und bis heute ihren Platz unter den 10 besten Opern im Repertoire der Weltopernbühnen einnimmt.

Die Operndramaturgie hat sich auf das Wichtigste konzentriert – aus den 22 handelnden Personen von V. Sardous Stück blieben nur 3 Hauptprotagonisten übrig und einige wenige Mitspieler vom sekundären Rang.

Der Komponist verlangte von den Librettisten Luigi Illica und Giuseppe Giacosa eine radikale Umdeutung der Gestalt des skrupellosen und brutalen Polizeichefs Vittelio Scarpia – im Unterschied zu dem Scarpia des Theaterstücks – empfindet der Letztere gewisse sinnliche Triebe der Tosca gegenüber. Gerade dieser Punkt gibt bis heute den Opernregisseuren den freien Raum für ihre Darstellung des II. Aktes – die Folterungsszene von Cavaradossi und das Duett von Tosca und Scarpia. Ebenso steht es mit der berühmten Arie der Tosca „Vissi d’Arte“ – der Schlüssel für die Interpretation dieser Arie liegt im Stück von V. Sardou (Exposition des I. Aktes).

Die Oper von G. Puccini „Tosca“ ist ein eigenständiges Kunstwerk, ein Meisterwerk der Weltoperngeschichte. Das Stück von V. Sardou ist längst so gut wie vergessen. Vor kurzem, 2018 wurde es vom Deutschen Theater in Göttingen (Regie Joachim Schloemer) aufgeführt. Es ist wohl das einzige Theater in der Welt, der das Stück von V. Sardou aufführt.

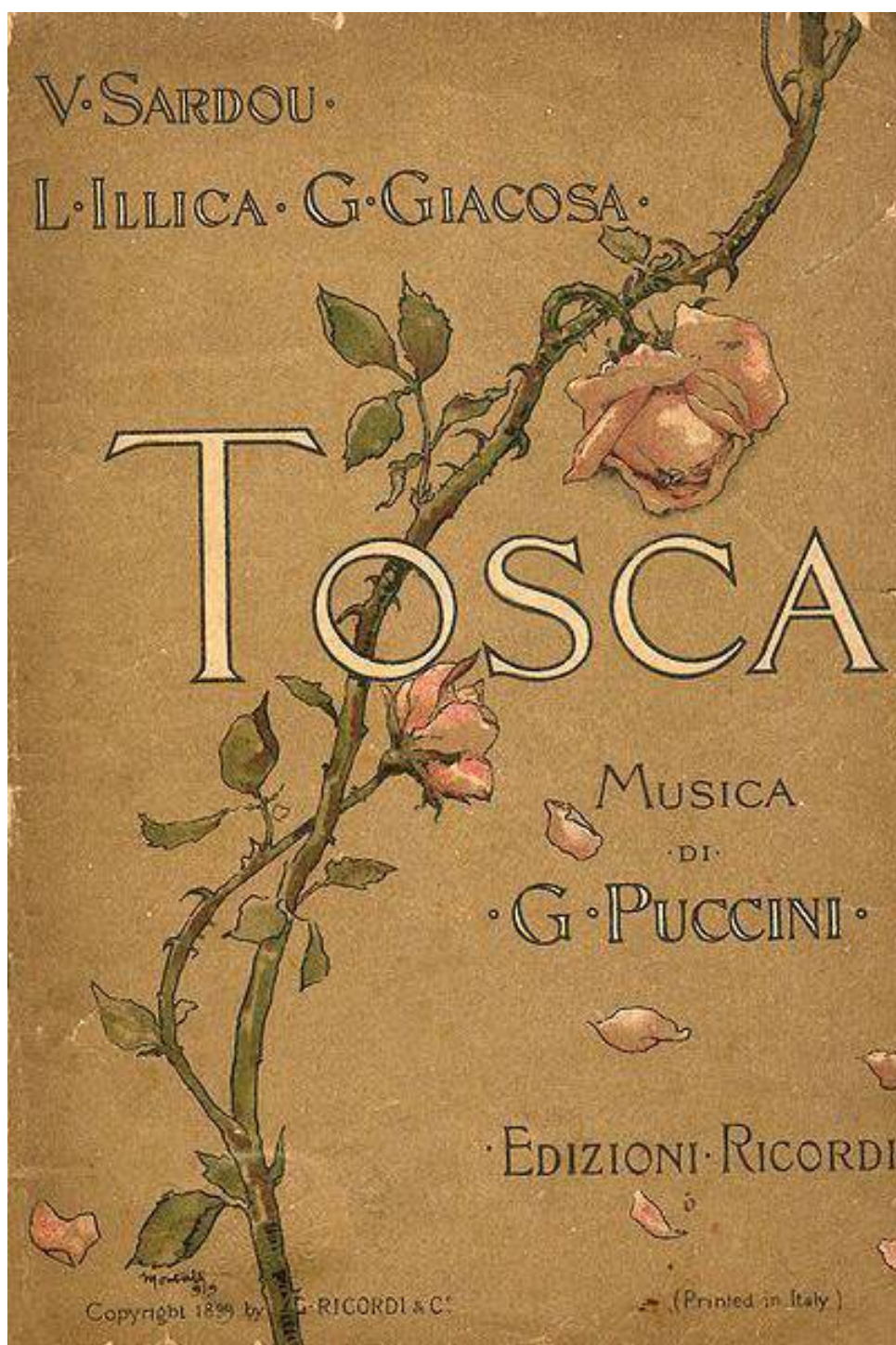
Indessen lebt die Oper von Puccini „Tosca“ schon seit 120 Jahren ihr eigenes Leben.



51. ოპერა „ტოსკას“ 1900 წლის 14 იანვრის პრემიერის პლაკატი. მხატვარი ადოლფო ჰოპენშტაინი.

52. „მარენგოს ბრძოლა“
ლუი-ფრანსუა ლეჟენი
(1775-1848)





53. პუჩინის ოპერა „ტოსკას“ კლავირის პირველი გამოცემის ფა 1899.

სამეტაკლის სცენოგრაფია რეჟისორული კონცეფციის კონტექსტში

წარმოდგენილი ნაშრომი მზადდება დამხმარე სახელმძღვანელოდ თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის კრიტიკის დისციპლინაში. მისი მიზანია – რეცენზიის შექმნისა თუ სამეცნიერო ნაშრომზე მუშაობისას, სტუდენტს შევთავაზოთ ქართული თეატრის სპექტაკლებში შექმნილ მნიშვნელოვან სცენოგრაფიულ ნამუშევრებზე სწრაფი წვდომის საშუალება. ამჯერად წარმოდგენილია პირველი მონაკვეთის შემცირებული ვარიანტი. დასრულებულ ნაშრომში განთავსდება პროფესიული სცენოგრაფიის ფორმირებიდან დღემდე არსებული, რეჟისორისა და სცენოგრაფის შემოქმედებით ტანდემით გამორჩეული თვალსაჩინო ნიმუშები. ამით გვექნება საშუალება თვალის მივადევნოთ ქართულ თეატრში რეჟისორის, სცენოგრაფისა და მსახიობის ერთობლივ მხატვრულ ნამუშევრებს, სასცენო ნაწარმოებში მათი ჰარმონიული, თანამოაზრეობის პრინციპზე აგებული მოღვაწეობის ლოგიკურ შედეგს, თეატრალური ხელოვნების მთავარ კომპონენტთა ევოლუციურ პორტრეტს.

წინამდებარე ნაშრომში განთავსდა ქართული კლასიკური რეჟისურის ფაზაში შექმნილი ორი კონგენიალური სცენოგრაფიული ნიმუში, კერძოდ: კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლის, ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ (1928) დავით კაკაბაძისეული ნამუშევრისა და ა. ახმეტელის „ყაჩაღების“ (1933) ი. გამრეკელისეული სცენოგრაფიის ანალიზი. ბუნებრივია, ქართული თეატრის რეფორმატორთა დადგმების სასცენო გაფორმებაზე მსჯელობისას, ყურადღების მიღმა ვერ დავტოვე ამავე პერიოდის სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების ძირითადი პასაჟები, თეატრალური თუ სახვითი ხელოვნების მთავარი ტენდენციები, აგრეთვე წინაპერიოდის ის რევოლუციური ცვლილებები, რომელმაც განსაზღვრა XX საუკუნის 20-30-იანი წლების თეატრალური ხელოვნების „ოქროს ხანა“.

როგორც ცნობილია, სცენოგრაფია - სასცენო მოედნისა და თეატრალური სივრცის ორგანიზების ხელოვნებაა. იგი წარმოადგენს პიესის ვიზუალური სანახაობის შექმნის ხელოვნებას დეკორაციის, კოსტიუმის, შუქისა და ტექნიკის მეშვეობით. ყველა ეს ფერწერული საშუალება თეატრალური წარმოდგენის კომპონენტია. მისი დახმარებით იქმნება სპექტაკლის, მხატვრული გმირის სახე, მისი პლასტიკური ნახაზი. იგი ხელს უწყობს სასცენო ნაწარმოების კონცეფციის სრულყოფილად შეთხზვას, გამოსახვას, „ამოკითხვას“, სძენს მას განსაზღვრულ ემოციურ იერს. სცენოგრაფიის განვითარება მჭიდრო კავშირშია ქვეყნის გეოგრაფიულ მდებარეობასთან, მეცნიერების, ტექნოლოგიის, რეჟისურის, ზოგადად ხელოვნებაში მიმდინარე ევოლუციურ პროცესებთან.

სცენოგრაფია, როგორც სპექტაკლის ვიზუალურ-პლასტიკური გამოსახულების შექმნის ხელოვნება, მისსავე ცალკეულ ელემენტებთან ერთად (მსახიობის კოსტიუმი, მაკიაჟი, ნიღაბი, აქსესუარები, თმის ვარცხნილობა), მსახიობის თამაშის წესის მოკარნახვა, მისი გარეგნობის გარდაქმნის მონაწილეა. სასცენო სივრცის გარკვეულ „მასალად“, ფერთა ლაქად მოაზრებული სამსახიობო ხელოვნება და დინამიკურად განვითარებადი პლასტიკა, ურთიერთქმედებს სივრცის სხვა მასებთან, ფერებთან. მსახიობის

პლასტიკური შესაძლებლობების გარეშე შეუძლებელია თეატრალური ნაწარმოების სივრცითი კომპოზიციის შექმნა-გააზრება, მისი ცენტრალური მამოძრავებელი ძალა მსახიობია. მისი საშუალებით დასრულებულ სახეს იძენს თეატრალური ხელოვნების სცენოგრაფიული მთლიანობა. თავად პერსონაჟიც გულისხმობს სცენოგრაფიის შეტანას სასცენო მოქმედებაში.

სცენოგრაფიის ხელოვნება მოიცავს ყველაფერს, რაც გარშემორტყმულია მსახიობთან (დეკორაციასთან), რასაც იგი ენება (მატერიალური ატრიბუტები), ყველაფერი, რაც მის ფიგურაზეა. თითოეული მათგანი მსახიობის გარეგნობის გარდაქმნის ელემენტია და მონაწილეობს კონკრეტული ისტორიულ-სოციალური თუ ეროვნული გარემოს შექმნაში. პიესის სცენოგრაფიული გადაწყვეტა, ძირითადად დრამატურგის კანონიკური ტექსტის კონტექსტის ნაწილია და მუდმივად განიცდის ამ გავლენას. მაყურებელიც ერთდროულად უყურებს და უსმენს სპექტაკლს. აღქმის ეს ორი მომენტი, მუდმივად არეგულირებს ერთმანეთს, შეუძლებელია მათი განცალკევება. გაჟღერებული ტექსტი გავლენას ახდენს ვიზუალურ აღქმაზე და ყურადღებაც უნებლიეთ გადადის ერთი დეტალიდან მეორეზე.

სცენის განათებასა და სასცენო ეფექტების ხელოვნებას მიმართავდნენ ჯერ კიდევ ანტიკურ თეატრში, შუა საუკუნეებში კი სპექტაკლებზე საგანგებოდ მუშაობდნენ „საოცრებათა ოსტატები“. თანამედროვე ეტაპზე, სცენური განათების მიზანი წარმოდგენაში გარკვეული ატმოსფეროს შექმნაში თანამონაწილეობა, მაყურებელზე ზემოქმედებაა. განათება დასრულებულ სახეს სძენს მხატვრის შრომას, გარდაქმნის დეკორაციას, გამოკვეთს დადგმის მხატვრულ სახეს, ხასიათს, კონკრეტულ გამომსახველობით ხერხებს, სპექტაკლის ტემპო-რიტმს, კონცეფციას.

სცენოგრაფის, როგორც სპექტაკლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტის დამკვიდრების პროცესი, XX საუკუნის 20-იან წლებს, პროფესიული რეჟისორული ხელოვნების განვითარებას უკავშირდება და ხელმძღვანელობს მისი კონცეფციით. ის შესაძლოა იყოს კონკრეტული, ლაკონური ან მინიმალისტური, ხოლო თეატრალური ნაწარმოების შესწავლა აიძულებს მკვლევარს, უპირველესად გაითვალისწინოს დადგმის სივრცული გადაწყვეტა. „სცენოგრაფიით“ ამოიცნობა წარმოდგენისეული შინაარსის ძირითადი ასპექტები. ამიტომაც არაერთი სპექტაკლის წარმატებაში მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა რეჟისორული კონცეფციის სიღრმისეულად, მეტაფორულად გამომსახველი სცენოგრაფიის ღირებულება. ხშირად სწორედ მაკეტი, კოსტიუმი, ან ესკიზი გვევლინება უნიკალურ ნიმუშად, როგორც მხატვრის ოსტატობის, ისე რეჟისორის ხელწერის, მსოფლგანცდის, სათეატრო მოდელის შესაცნობად. თავად კოსტიუმების ამოცანასაც წარმოადგენს მხატვრული გმირის წარმოსახვითი ხასიათის, მისი ფსიქოფიზიკური მდგომარეობის მატერიალიზაცია სცენურ გარემოში.

სცენოგრაფია მოიაზრება დეკორატიული ხელოვნების სინონიმად. მისი წარმოშობის პრეისტორიული საწყისები ჯერ კიდევ წარმართული ხანის რიტუალურ-საზეიმო, ფოლკლორული მოქმედებების წინასცენოგრაფიაში გვხვდება, თუმცა თეატრალურ ხელოვნებაში მისი დამკვიდრების საწყისები სოფოკლეს რეფორმებს უკავშირდება. მას შემდეგ, რაც სოფოკლემ შეძლო ბერძნული ტრაგედიის სრულყოფა, შეამცირა ქოროს პარტია, სცენაზე შემოიყვანა მესამე მსახიობი - ტრიტაგონისტი, დაამკვიდრა დეკორაციული ფერწერაც. ამ დროიდან დაიწყო თამაშის სცენოგრაფიის ისტორია, როგორც მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებელი ფორმა. გ. კ. ლუკომსკიც შენიშნავდა, რომ: „სცენოგრაფია გაჩნდა სოფოკლეს დროს“.

სცენოგრაფიის მორიგი რეფორმა იტალიური რენესანსის პერიოდში განხორციელდა. სებასტიან სერლიოს (1475-1554) შექმნილი პერსპექტიული დეკორაციის სამი კანონიკური ტიპი, განკუთვნილი იყო ტრაგედიის, კომედიისა და პასტორალებისათვის. ტრაგედიისათვის მზადდებოდა ქვის დიდებული სასახლეები, კომედიისათვის მდაბიოთა ხის საცხოვრებელი ქონხახები, ღუქნები და სამიკიტნოები, ხოლო პასტორალებისათვის – ტყის პეიზაჟი. მსახიობები თამაშობდნენ სცენურ სიღრმეში განთავსებული ფერწერული დეკორაციის ფონზე.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში განვითარდა ე. წ. „არქეოლოგიური ნატურალიზმი“. ვიქტორიანული ეპოქის ერთ-ერთი პირველი რეჟისორი ჩარლზ კინი, 1850 წლიდან „პრინცივას თეატრის“ ანუ ინგლისის სასახლის კარის პირველი თეატრის ხელმძღვანელი, სპექტაკლების დადგმისას მეცნიერული სიზუსტით აღადგენდა ეპოქას, ქმნიდა რომანტიკული ეფექტების მდიდრულ სპექტაკლებს. „სარდნაპალის“ დადგმისას (1853), გამოიყენა ასურეთის დედაქალაქ ნინევიის არქეოლოგიური გათხრის დროს მიკვლეული მასალები, ხოლო შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრის“ განხორციელებისას, ვენეციიდან ჩამოიტანა დიდი გონდოლა. მის მიერ ცხრა წლის მანძილზე ოსტატურად დადგმული 17 შექსპირული დრამა გააზრებული იყო ისტორიული, მხატვრული თუ ეთნოგრაფიული სიზუსტით, მაგრამ დეკორაციის სიმძიმის გამო, მათი შეცვლა დიდ სირთულეს ქმნიდა, ხოლო შექსპირისეული ტექსტი სანახაობის კომენტატორის ფუნქციას იძენდა. ამიტომაც, ჩარლზ კინის მძიმე, სტატიური დადგმებისადმი კრიტიკულად განწყობილმა პრერაფაელიტთა ჯგუფმა ვიქტორიანული ეპოქის გემოვნება ვულგარულად სცნო და მოითხოვა ელისაბედისდროინდელი პირობითი თეატრის შესწავლა, მისი რესტავრაცია.

თეატრალური ხელოვნების მოდერნიზაციის პროცესი უკავშირდება ლონდონის ელიტის მიერ მაღალი ხელოვნების ციტადელად აღიარებული, ფართო დიპაზონის მსახიობ-ვარსკვლავის, ჰენრი ირვინგის (1838-1905) თეატრს „ლიცეუმი“ (1878-1902). არაჩვეულებრივი სცენური მომხიბვლელობის, შესანიშნავი მიმიკის მქონე ირვინგი გახლდათ მსახიობ-შემოქმედი და არა ავტორის მარიონეტი. რომანტიკული ეპოქის ეს უკანასკნელი მოპიკანი, მკვეთრი გამომსახველი ხერხებით თამაშობდა საკუთარ დამოკიდებულებას მხატვრული სახისადმი და მაყურებელზე ჰიპნოზურ ზეგავლენას ფლობდა. მასთან თანამშრომლობდნენ ცნობილი პრერაფაელიტები. ნოვატორი მხატვრები დიდი მსახიობის სპექტაკლებისთვის დაულაღავად ქმნიდნენ გრანდიოზული მასშტაბის ფერწერულ პანოებს. ლიცეუმის დადგმათა გაფორმების სიმდიდრე და სილამაზე, მისი მკვეთრი, ბუნებრივ ფერებში შესრულებული სცენოგრაფია, ექვემდებარებოდა ესთეტიზმს, ფორმების სტილიზაციას, ამკვიდრებდა ესთეტიკურ ფორმულებს: „სილამაზე სიმართლის ნაწილია“, „ხელოვნება ხელოვნებისთვის!“. ადამიანის შინაგანი სამყაროს ასახვით, მათ გაუსწრეს დროს და ზეგავლენა მოახდინეს იმპრესიონიზმზე, სიმბოლიზმზე, გახდნენ მოდერნისტული ხელოვნების წინამორბედები.

XIX საუკუნეს სამართლიანად უწოდა თომას მანმა ისტორიის საუკუნე. 1870-წლიდან გაერთიანებულსა და წარმატებულ გერმანულ იმპერიაში, მსოფლიო დიდება მოიპოვა მეინინგენტა პირველმა რეჟისორულმა თეატრმა. თეატრის ხელმძღვანელად დანიშნული პირველი პროფესიონალი რეჟისორი ლუდვიგ კრონეგი (1837-1891) დაუპირისპირდა და აღკვეთა პრემიერთა და პრიმადონათა მრავალწლიანი მეფობა სცენაზე. მან დაამკვიდრა ანსამბლური სპექტაკლების, ყველა კომპონენტის ერთიანი ჩანაფიქრისათვის დაქვემდებარების, ისტორიზმის მეცნიერული სიზუსტით აღდგენის პრინციპი.

მეინინგენტა თეატრის რეპერტუარში მომძლავრებული შექსპირისა და შილერის

დრამატურგიის საფუძველზე შექმნილ დადგმებში, ავტორისეული სულისკვეთების წარმონიშნის ნაცვლად, რეჟისორი ესწრაფვოდა მოცემული ეპოქის კოლორიტის, კოსტიუმის, ავეჯის, რეკვიზიტის, აქსესუარების მეცნიერულ-დოკუმენტური სიზუსტით აღდგენას, სინათლისა და ხმის ეფექტებს. ამავე მიზანს დაექვემდებარა მასობრივი სცენების დამუშავებაც, სადაც ყოველ მსახიობს მკაცრად განესაზღვრა მისი შინაგანი ამოცანა. კრონემა დიდი ყურადღება დაუთმო სარეპეტიციო პროცესს. მსახიობები ეცნობოდნენ დადგმის საერთო ჩანაფიქრს, უტარდებოდათ ლექციები დრამაზე, ავტორზე, ისტორიულ ეპოქაზე, პიესისეულ განწყობაზე, მოქმედ პირთა ქცევის მოტივებზე. თითოეული როლის პლასტიკური ნახაზი, იხვეწებოდა მიმურ-ქორეოგრაფიულ რეპეტიციებზე. შესაბამისად, სპექტაკლებში იქმნებოდა ისტორიული ეპოქის ცოცხალი სურათების ატმოსფერო, რაც XIX საუკუნის 80-იან წლებში, რევოლუციურ ცვლილებას წარმოადგენდა, დიდი გავლენა მოახდინა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაზე და ახალ რეფორმათა ტალღას დაულო დასაბამი. 1874-1890 წლებში მათ ტრიუმფით დაიპყრეს ევროპა და ორჯერ იმყოფებოდნენ რუსეთში (1885, 1890).

XIX საუკუნის ბოლოს, სიძველეების რეკონსტრუქციის ტენდენცია შეიცვალა თანადროული სინამდვილის სარკისებური ასახვისადმი ლტოლვით. ემილ ზოლას კონცეფციების მიმდევარი ანდრე ანტუანის (1858–1943) „თავისუფალი თეატრი“ პარიზში (1887-1896), წარმოდგენებისთვის აგებდა ნატურალისტურ დეკორაციებს. „მას აღარ სჭირდებოდა მეცნიერების, ისტორიკოსებისა თუ მხატვრების დახმარება. სცენაზე გარემომცველი სინამდვილის სკრუპულოზული ასახვა დიდი ძალისხმევით გარეშეც ხელმისაწვდომი იყო“¹. ამიტომაც, ანტუანის თეატრში არც პროფესიონალ მსახიობზე იყო დიდი მოთხოვნა. მასთან ძირითადად თანამშრომლობდნენ მოყვარული არტისტები, რომლებსაც სცენაზე შემოჰქონდათ რიგითი ადამიანის პლასტიკა, ჟესტი, სასაუბრო მეტყველება და ესწრაფვოდნენ რეალობაში არსებული პრობლემების შემეცნებას. მათი დევიზი იყო მკაცრი სიმართლე, ცხოვრებისეული სურათის რეკონსტრუქცია, რომლის მისაღწევად, აუცილებელი გახდა მაყურებლისაგან სცენის პირობითი გამოყოფა ე.წ. „მეოთხე კედლით“, ანუ ყოველგვარი თეატრალური პირობითობის წაშლა. ანტუანის შემოქმედებითმა მოღვაწეობამ იმპულსი მისცა ახალი „თავისუფალი თეატრების“ მოძრაობას. ბერლინში გაიხსნა ოტო ბრაჰმის „თავისუფალი თეატრი“ (1889), ლონდონში „დამოუკიდებელი თეატრი“ (1891-1897), რუსეთში „მხატი“ (1898) .

ლონდონის ჰენრი ირვინგის „ლიცეუმში“ წარმართული რეფორმების შემდეგ, თეატრალური ნატურალიზმი რეგრესულ მოვლენად იქცა. ფანტაზიას აქ ჩაენაცვლა ცხოვრების კოპირების პრინციპი, თუმცა მალევე წარმოქმნა საპირისპირო მიმართულებაც – ორიენტირი წარსულის ხელოვნებისეულ მიღწევებზე, მრავალფეროვან რეფორმატორულ ძიებებზე. წარმოიშვა ინდივიდუალური ხელწერით გამორჩეული რეჟისორული თეატრების ეპოპეა, მოდერნისტული პერიოდის რეჟისორ-ლიდერთა სახელოვანი მიგნებების ოქროს ხანა.

1898 წელს ფორმირებული „სამხატვრო თეატრი“, შთაგონებული მენინგენტა სპექტაკლების ისტორიზმის პრინციპით, თავის პირველ დადგმებში ჯერ კიდევ მიმართავდა პიესაში აღწერილი გარემოს მეცნიერული სიზუსტით აღდგენის უკვე მოძველებულ პრაქტიკას. ვიქტორ სიმოვმა (1858-1935) თეატრის დაფუძნებისთანავე ძირეული რეფორმა განახორციელა თეატრალურ-დეკორატიულ მხატვრობაში. იგი

¹ Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра, т. 1. М. 2011, ст. 135-138.

რეჟისორთან ერთად მონაწილეობდა სპექტაკლის იდეურ-მხატვრულ გადაწყვეტაში. კ. სტანისლავსკი ვ. სიმოვს ახალი ტიპის მხატვარ-დეკორატორის ფუნქციებს უწოდებდა, რომელიც დრამატურგიული ტექსტის გააზრებითა და რეჟისორთან თანამოაზრეობით ქმნიდა სპექტაკლის სცენოგრაფიებს. სიმოვი წარმოდგენის დეკორატიულ-სანახაობრივი დიზაინის სრულყოფის, მისი დეტალური რესტავრირების მიზნით, მიემგზავრებოდა პიესებში აღწერილი კონკრეტული ადგილების შესასწავლად, ეპოქის შესაგრძობად, ავეჯისა და აქსესუარების შესაძენად. მის მიერ გაფორმდა „მხატვის“ პირველი პერიოდის ყველა შედეგად აღიარებული დადგმა: ა. ტოლსტოის „მეფე თედორე იოანეს-ძე“ (1898), ა. ჩეხოვის „თოლია“ (1898), „ძია ვანია“ (1899), „სამი და“ (1901), „ალუბლის ბაღი“ (1904), გორკის „მდაბიონი“ (1902), „ფსკერზე“ (1902), შექსპირის „იულიუს კეისარი“ (1903), ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“ (1911), ვს. ივანოვის „ჯავშნოსანი მატარებელი 14-69“ (1927), გოგოლის „მკვდარი სულები“ (1932).

წინამორბედთაგან განსხვავებით, რუსეთის პირველი რეჟისორული თეატრი დაეფუძნა ახალგაზრდა, ნიჭიერი და პროფესიონალი მსახიობების შემოქმედებას. კ. სტანისლავსკი თავის სპექტაკლებში სკრუპულოზული სიზუსტით ქმნიდა ცხოვრების მაქსიმალური ნამდვილობის წარმომჩენ სცენებს ოთახი-პავილიონით, „ნამდვილი“ ფანჯრებით, ავეჯით, პერსპექტივაში „მიმავალი“ პეიზაჟით, სინათლისა და ხმოვანი რივის ვრცელი პარტიტურით. რეჟისორი ესწრაფვოდა, მსახიობთან მუშაობის საშუალებითაც მიახლოებოდა ცხოვრებისეული სიმართლის ასახვას, საჭირო „ატმოსფეროსა“ და „განწყობის“ მიღწევას. „მხატვლთა“ დადგმებში ნატურალიზმის ესთეტიკა მალე იმპრესიონიზმთან ტანდემში გამოისახა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ახალი ფორმებისა და გამომსახველი ხერხების ძიებით გატაცებული უცხოელ თეატრალთა ექსპერიმენტები, მათი უსწრაფესი ტემპით ცვალებადი ხელოვნებისეული ტენდენციები, რუსულ რეჟისურაზეც ახდენდა გავლენას. შესაბამისად, „მხატვის“ იმპრესიონისტული დადგმები („ალუბლის ბაღი“), მალევე შეცვალა ექსპრესიონიზმმა და სიმბოლიზმმა (ლ. ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრება“, 1907, მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“, 1908).

დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში, ნატურალიზმი სიმბოლიზმის პარალელურად ჩამოყალიბდა. თუ ცხოვრების დოკუმენტალიზმის პრინციპით ასახვისათვის განწყობილი ნატურალისტები უარყოფდნენ სილამაზეს, სიმბოლისტები ათანაბრებდნენ სილამაზესა და სიმართლეს, მიმართავდნენ სუბიექტურ შემოქმედებას, ფანტაზიას. ნატურალისტებისთვის დამახასიათებელი პათოლოგიის ჩვენება სიმბოლისტთა მისტიკურ ხელოვნებაში შეცვალა ბედისწერამ, ხოლო სინამდვილის შეცნობის თეატრს დაუპირისპირდა პოეტური, სტატიკური, მარიონეტული დრამა, იდეის თეატრი. სიმბოლისტური თეატრალური რეჟისურის ერთ-ერთმა პირველმა წარმომადგენელმა, გერმანელმა მწერალმა გენრიხ ლაუბემ (1806-1884), ვენის ბურგთეატრში მუშაობისას (1849-1879), უარყო მდიდრული სცენოგრაფია და სცენაზე დაამკვიდრა ვერბალური სპექტაკლები. პარიზში დაფუძნებული პოლ ფორის (1872-1960) სიმბოლისტური „პოეტური თეატრიც“ (1890-1892) დაუპირისპირდა სცენიდან „ცხოვრებისეული პროზის“ ჩვენებას. აქ რამპასთან გადატანილ, შენელებული მოძრაობებით გათამაშებულ სტატიკურ, იდეალებით მოცულ სპექტაკლებში, პრიორიტეტული გახდა სიტყვის წარმოთქმის ხელოვნება. ფერწერით შეცვლილი თეატრალური დეკორაცია აკომპანირებდა რიტმიზებულ პროზად აჟღერებულ, განგაშით, მისტიკითა და ირონიით გაჯერებულ მსახიობის ხმას, რომელიც ემოციური ზემოქმედებით, ჯადოს შთაბეჭდილებას ქმნიდა. თეატრი ერთგულედა პოლ გოგენის

(1848-1903) იდეას: „ფერს გააჩნია ისეთივე ვიბრაცია, როგორც მუსიკას“.

სიმბოლისტური თეატრის ევოლუციური პროცესი დაასრულა ლუნე პოსა (1869-1940) და მორის მეტერლინკის მიერ 1893 წელს დაფუძნებულმა თეატრმა „ხელოვნება“ (1893-1923). მათ მიერ დადგმული ფეერიული, პოეტური, სოციალურ-მორალური პრობლემებით აღსავსე მძაფრი წარმოდგენებით: ო. უაილდის „სალომეა“, გ. დ. ანუნციოს „ჯოკონდა“, ა. ჟარის „მეფე უბუ“ (მთ. როლში ფირმენ ჟემიე, 1896), საფუძველი ჩაეყარა აბსურდიზმსა და სიურრეალიზმს.

XX საუკუნის დასაწყისშივე „გერმანული თეატრის“ ხელმძღვანელ მაქს რეინჰარდტის (1873-1943) რეფორმატორული მოღვაწეობის შედეგად, შეიქმნა სინთეზური თეატრი. რეჟისორმა მიდლწია პირობითობისა და კონკრეტულის, თეატრალურისა და ცხოვრებისეული სიმართლის თანაარსებობას. მან მიზნად დაისახა თეატრის თეატრალიზაციის რეალიზება. თავის დადგმებში წარმატებით მიმართავდა მრავალფეროვან თეატრალურ ფორმებს – იაპონიიდან რუსეთამდე. თეატრალურ მხატვარს თანაავტორის ფუნქციას ანიჭებდა, უარყოფდა დრამატურგისეული ტექსტის ილუსტრირებას. მის მიერ დადგმული კლასიკა გაჯერდა თანამედროვე პრობლემებით. მენდელსონის მუსიკით განხორციელებულ შექსპირის ფეერიაში „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1905-1913), მბრუნავი სცენისა და ფერწერული სცენოგრაფიის საშუალებით, შექმნა სამგანზომილებიანი, ეფექტური, მხიარული, იდეალებით მოცული ტყის ატმოსფერო. „ათას ერთი ღამის“ დადგმისას (1910), დაარღვია სცენის მეოთხე კედელი და მსახიობი ვიწრო ხიდი, ე.წ. „ყვავილების ბილიკით“ გაიყვანა დარბაზიდან. ბერლინის შუმანის ცირკში წარმოდგენილი ჰოფმანსტალის „ოდიპოსი“, ექსპრესიონისტულ ესთეტიკაში გაიაზრა (1910). ტრაგედიაში მიწაზე გართხმული და ზეცისკენ ხელებაპყრობილი თუ ოდიპოსისკენ ხელეგაწვდილი გრანდიოზული 500-კაციანი „მასა“ ცხოვრობდა როგორც ერთი, ცენტრალური პერსონაჟი. მაქს რეინჰარდტის პრემიერის, ფართო დიაპაზონის სანდრო (ალექსანდრ) მოისის (1879-1935) სამსახიობო სახე ზენაციონალობით აღიბეჭდა.

XIX საუკუნის მიწურულს მოდერნისტულმა ხელოვნებამ უხვად მიმართა მეცნიერებადელ ეპოქას. XX საუკუნის დასაწყისში, აქტიურად შემუშავდა მრავალგვარი თეორიები. ძირეული კვლევა-რეფორმირება განიცადა ტრადიციული თეატრის ფორმამ, სამსახიობო ხელოვნების ყველა კომპონენტმა. მაყურებელზე ზემოქმედების საშუალებად აღიარებულმა სანახაობრივი პრინციპების პრიორიტეტთა მომძლავრებამ, ბუნებრივად წარმოშვა ყურადღების კონცენტრირება სასცენო გაფორმებასა და სინათლის ეფექტებზე.

შვეიცარელი ადოლფ აპიასა (1862-1928) და ინგლისელი გორდონ კრეგის (1872-1966) მიერ წამოწყებულმა რეფორმატორულმა ძიებებმა, მრავალმხრივი განვითარება XX საუკუნის მხატვარ-სცენოგრაფთა თეატრალურ ექსპერიმენტებში პოვა. ეს გამოჩენილი ოსტატები დეკორაციული ხელოვნების საშუალებით შეეცადნენ შეექმნათ განზოგადებული სასცენო სივრცე. ინგლისელი რეჟისორი, სცენოგრაფი და თეორეტიკოსი გ. კრეგი, მიზნად ისახავდა თეატრისათვის დაებრუნებინა ანტიკურ პერიოდში არსებული ფუნქცია, განეხორციელებინა ძველი სათეატრო ხელოვნებისა და თანამედროვე მიდწევების ჰარმონია. კრეგის თვალსაზრისით, „ახალი ეპოქის თეატრი უნდა ყოფილიყო ზეპირობითი, უნივერსალური კონცეფციის „იდეის თეატრი“, თავისუფალი ლიტერატურის გავლენისგან, სადაც რეჟისორი განახორციელებდა დრამატურგისეული

ქმნილების საკუთარ ხედვას“.²

გორდონ კრეგი ესწრაფვოდა თეატრის პოეტიზაციას, უარყოფდა „ბაზრის კარუსელივით მხიარულ“, მბრუნავ სცენას, ხოლო ტრადიციულ დეკორაციას ცვლიდა არქიტექტურის პირველადი ელემენტებით, რომლითაც უნდა აღქმულიყო ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობა, მათი დაპირისპირება. კრეგმავე დაამკვიდრა ტერმინი „ქმედითი სცენოგრაფია“, რომლის ცალკეული ნაწილის განათებითაც ქმნიდა იდუმალ ფონს. ემოციურ განწყობას იგი გამოკვეთდა კონტრასტული ორი ფერის დომინანტით. რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, სიმართლესა და სილამაზეს ანტაგონისტურად განიხილავდა, ისტორიზმსა თუ დროის კონკრეტიკას კი უარყოფდა.

კრეგის მიზანი იყო, მსახიობს შეექმნა ფილოსოფიური სახე, სადაც კონცენტრირებული იქნებოდა პოეტის ჩანაფიქრი, რეჟისორის ნება, მსახიობის პიროვნება. ემოციას იგი ხელოვნების ობიექტად არ სცნობდა, შესაბამისად, „მომავლის თეატრის“ მსახიობი, მისი თვალსაზრისით ზემარიონეტი, მსახიობ-პოეტი უნდა ყოფილიყო, რომელიც შეძლებდა ვირტუოზულად ემართა საკუთარი სხეული, გათვლილი ჰქონოდა ყოველი აქტი, ყოველი მოქმედება. მსახიობისგან მოითხოვდა მხატვრული სახის დემონსტრირების უნარს, საკუთარი როლის შემოქმედ-ავტორად ქცევის ნიჭს. თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობაში, მაყურებელს მხოლოდ მაყურებლის ფუნქციას ანიჭებდა, უარყოფდა მისი სპექტაკლის თანამონაწილედ ქცევის უფლებას.

კრეგისაგან განსხვავებით, შვეიცარიელი არქიტექტორი, თეატრალური მხატვარი, თეორეტიკოსი, სასცენო განათების რეფორმატორი ადოლფ აპია (1862-1928), ოცნებობდა თეატრ-ტაძარზე, სადაც რომანტიკული გმირისა და მაყურებლის ქორდ გადაქცევის მეშვეობით იმედოვნებდა სცენისა და მაყურებლის ერთიანობის მიღწევას. თუ კრეგი ცდილობდა სცენაზე სკულპტურული პოზების მქონე, ტრაგიკული გმირის ურთიერთობის ჩვენებას მარადისობასა და ბედისწერასთან, ან კატასტროფამდე შეჩერებული სამყაროს სურათის ასახვას, აპია სასიკვდილოდ განწირული, გაქვავებული სამყაროს მოდელს ქმნიდა. ამ სახელოვანი მხატვარ-თეორეტიკოსის ესკიზებში არსებული – კიბეების, ტერასების, კოლონების კომპოზიციები, მსახიობის მოძრაობის სკულპტურულობისა და გამომსახველი აქტების გამომკვეთი სასცენო მოედნის მრავალფუნქციური განათების ექსპერიმენტები, მრავალგზის მეორდებოდა მისსავე თანამედროვე და შემდგომი პერიოდის რეჟისორ-რეფორმატორთა, მათ შორის ქართველ რეჟისორთა დადგმებში.

რეჟისორ-სიმბოლისტებს ანტიკური ხელოვნების შესწავლამ მისცა იმპულსი უძრავი სივრცის, დროის მსვლელობის შეჩერება-შენელების, ჯადოს ფუნქციის შემცველი სასცენო ფორმების შექმნის მცდელობისკენ. სწორედ აპია და კრეგი ახორციელებდნენ რევოლუციურ გადასვლას დეკორაციული ხელოვნებიდან ე. წ. ქმედით სცენოგრაფიაზე. თუმცა, თუ კრეგი სიმბოლისტის ილტვოდა, აპია სიგანისაკენ მიისწრაფოდა. მან პირველმა დაიწყო არავებრბალური გამომსახველობის ძიება და უარყო სიტყვის ძალა. აპიას მიაჩნდა, რომ მკვდარი და ყრუ ობიექტების სამყაროში, მსახიობის სხეული ციკვადი, მუსიკის მკვეთრად გამომსახველი უნდა ყოფილიყო. იგი მსახიობს უქვემდებარებდა არა რეჟისორს, არამედ „მუსიკის სულს“ და პლასტიკური სახიერების ჰარმონიით იმედოვნებდა მაყურებელზე ზემოქმედებას, მის თანაშემოქმედებით პროცესში ჩართვას. აპიასათვის რიტმი ლამის სალოცავ სიტყვად იქცა (რიტმიკის ფუნქციის, შვეიცარიელი ე. დალკროზის ზემოქმედებით). მუსიკალური მელოდიის რიტმის, მსახიობის მოძრაობის

² Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг, М., 1983, ст. 150.

რიტმის, სინათლის მოძრაობის რიტმისა და ა.შ. ყველა ამ რიტმთა ჰარმონით ესწრაფვოდა სპექტაკლით „ჰიპნოზური ზემოქმედების“ მიღწევას. მისი მოსაზრებები იმპულსირებული იყო შილერისეული ფრაზით: „როდესაც მუსიკა თავის ჭეშმარიტ ძალას შეიძენს, იგი გადაიქცევა ფორმად სივრცეში“, რაც ეხმიანებოდა თ. მანისეული – მუსიკის, ფერწერის, სიტყვისა და შესტის სინთეზის იდეალსაც.

XX საუკუნის დასაწყისის თეატრალურ პოპულარობა მოიპოვა გერმანელი დრამატურგის, რეჟისორის, თეატრის თეორეტიკოსის, 1907-1908 წლებში მიუნხენის სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელის, გეორგ ფუქსის (1868-1949) ნაშრომებმა „მომავლის სცენა“ (1904) და „თეატრის რევოლუცია“ (1909). ფუქსი უარყოფდა ნატურალისტურ და რეალისტურ ხელოვნებას. იგი ემიჯნებოდა თეატრის დემოკრატიზაციას და აპროტესტებდა უკვე ფორმირების პროცესში მყოფ პოლიტიკურ თეატრსაც. სასცენო ხელოვნების მთავარ პრინციპად მას თეატრის თეატრალიზაცია, „ზეიმური თეატრის“ აღორძინება, მაღალი წრისა და გემოვნების მაყურებლის მოთხოვნებზე ორიენტირი ესახებოდა. გეორგ ფუქსის მოსაზრებით, ბუტაფორია და ტრადიციული დეკორაცია მაყურებლის ყურადღებას მსახიობის თამაშისაგან არასასურველი მიმართულებით წარმართავდა. ამიტომაც, თეატრის მთავარ ფიგურად მან მხატვარი აღიარა, ხოლო პერსპექტიული დეკორაცია ფერწერული პანოთი შეცვალა. ისევე როგორც აპია, ფუქსიც მსახიობისაგან საცეკვაო მოძრაობებს მოითხოვდა. რამპის სიახლოვეს დამკვიდრებული მსახიობის სხეულს, მოძრაობას, შესტსა და მიმიკას, ფუქსის თეატრში რელიეფურად გამოკვეთდა განათება, ხოლო მსახიობის ხმასა და დახვეწილ მეტყველებას სასურველ ჟღერადობას ანიჭებდა სრულყოფილი აკუსტიკა.

XX საუკუნის დასაწყისისათვის, სიმბოლისტური სპექტაკლების შესაქმნელად აუცილებელი ფორმების ძიებები მხოლოდ აპიას, ფუქსისა და კრეგის სიტყვიერ დეკლარაციებსა და ესკიზებში იყო გაცხადებული, სადაც კრეგს იზიდავდა შექსპირი, აპია ოცნებობდა ვაგნერზე, ფუქსი – გოეთეზე, ხოლო თანამედროვე სიმბოლისტური დრამით ევროპის თეატრალური ნოვატორები არ ინტერესდებოდნენ. მიუხედავად ამისა, სწორედ მათი რეფორმები შეიცავდა თეატრალური ხელოვნების ახალი პროფესიით გამდიდრების პერსპექტივას. სწორედ მხატვარ - თეორეტიკოსთა შემოქმედებითი ძიებებით იქნა იმპულსირებული პროფესიული სცენოგრაფიის ფორმირების საწყისები.

სინთეზური თეატრალური ხელოვნებისკენ სწრაფვამ, თეატრალთა ყურადღება მიმართა სცენოგრაფიის როლზე „მომავლის თეატრში“, მასთან ერთად კი – ახალი ეპოქის მსახიობის მუსიკალურ-რიტმულ აღზრდაზე, ბერძნულ ტრაგედიაში პრიორიტეტული სიტყვის, პლასტიკისა და მუსიკის ჰარმონიაზე. ამ პროცესმა სხვადასხვა სახითა და ხარისხით პოვა გამოვლენა და განვითარება გასული საუკუნის თეატრის მოღვაწეთა ნაშრომებსა თუ დადგმებში (ფ. დელსარტრი, ემილ ჟაკ-დალკროზი, ს. ვოლკონსკი, კ. სტანისლავსკი, ე. მეიერჰოლდი, მ. ჩეხოვი, ე. ვახტანგოვი, ბ. ბრეხტი, კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი და სხვ.).

ცნობილი ფრანგი მსახიობი, თეატრალური ხელოვნებისა და დიქციის პედაგოგი, სასცენო ხელოვნების თეორეტიკოსი ფრანსუა დელსარტრი (1811-1871), ერთ-ერთი პირველი დაინტერესდა „სხეულის ესთეტიკური გამომსახველობით“. 1839 წელს მან გახსნა სახელოვანი დელსარტრის კურსები და მთელი სიცოცხლე მიუძღვნა სასცენო მოძრაობის გამომსახველობითი სისტემის ჩამოყალიბებას. კვლევები მიმართული იყო ემოციის, შესტისა და მიმიკის ურთიერთკავშირის შესწავლაზე, მსახიობის შინაგანი მდგომარეობიდან აღმოცენებულ მოძრაობებსა და პოზებში ხილული ემოციური

გამოსხივების მიღწევაზე. დელსარტრის მეთოდოლოგიას არაერთი მიმდევარი ჰყავდა. მათ შორის იყო შვეიცარიელი ემილ ჟაკ დალკროზი, რუსი ს. ვოლკონსკი, ხოლო თავისუფალი ცეკვის ფუძემდებელმა, ამერიკელმა აისედორა დუნკანმა (1877-1927), სწორედ დელსარტრის სისტემით შექმნა თავისი პლასტიკური ცეკვის სტილი ქორეოგრაფიული იმპრესიონიზმის ელემენტებით. დელსარტრის შესაბამისად, დუნკანიც უარყოფდა ევროპულ, კომერციალიზებულ ხელოვნებას. ნახევრადგამჭვირვალე ქიტონში ჩაცმული ფეხშიშველა „ანტიკური ქორეოგრაფიის შლიმანის“ ჰაეროვანი ხელოვნება სცენაზე აცოცხლებდა ძველბერძნულ ლარნაკებზე გამოსახული ცეკვების სილამაზეს, ემოციასა და ხასიათს. დუნკანმა სწორედ ახალი ეპოქის ემანსიპირებული ქალის ფორმირებას უძღვნა მის მიერ შემუშავებული საცეკვაო ფორმები.

XX საუკუნის დასაწყისიდან სულ უფრო აქტიურად განიხილებოდა რიტმის პრობლემები. ფრანსუა დელსარტრის სწავლების მიმდევარმა, შვეიცარიელმა მუსიკოსმა და კომპოზიტორმა, ჟენევის კონსერვატორიის პროფესორმა ემილ ჟაკ-დალკროზმა (1865-1950), პირველმა დაიწყო რიტმის მეცნიერული შესწავლა. დალკროზის პედაგოგიურ-მეცნიერული მოღვაწეობა მიმართული იყო ხელოვნების სხვადასხვა დარგის: მუსიკის, პლასტიკისა და სიტყვის გამომსახველობის სინთეზისაკენ. რიტმს დალკროზი ყველა ხელოვნებისეული მიმართულების ბაზად აღიარებდა, რომელთაც აერთიანებდა მუსიკალური რიტმიდან აღორძინებული მოძრაობის აქტივიზება.

გერმანიაში, ღრეზდენთან ახლოს მდებარე პატარა ქალაქ ჰელერაუში, ემილ ჟაკ-დალკროზმა, თანამოაზრე ვოლფ დორნის დაფინანსებით, 1911 წელს ჩამოაყალიბა „მუსიკისა და რიტმის ინსტიტუტი“. აქ დადგმული გლუკის „ორფეოსი“ მონიხულეს მსოფლიოს სახელოვანმა თეატრალემა, – აისედორა დუნკანმა, კ. სტანისლავსკიმ, ა. ლუნაჩარსკიმ, ს. დიაგილევმა, მ. რეინჰარდტმა, ს. ვოლკონსკიმ, ჟ. პითოევმა, ვ. ნიჟინსკიმ, ბ. შოუმ, პ. კლოდელმა და სხვ. მაქს რეინჰარდტი აღფრთოვანდა სცენაზე ორგანიზებული მასის ხელოვნებით. მწერალი პოლ კლოდელი შენიშნავდა, რომ ყველას აოცებდა სპექტაკლში წარმოდგენილი ანტიკური ხელოვნების ასოციაციები თანამედროვე ტენდენციებთან ტანდემში. სცენაზე იყო მუსიკის, პლასტიკისა და სინათლის ჰარმონიული ტრიადა. ს. ვოლკონსკი წერდა: „განსაკუთრებით შთაბეჭდავია სცენოგრაფიის, დეკორაციებისა თუ კოსტუმების ლამის სილარიბეში მიღწეული დიდი საშემსრულებლო ეფექტი... მსახიობთა მოძრაობის რიტმულობა“. დალკროზი სცნეს სკულპტურული გამომსახველობის მქონე მასობრივი მოქმედების ზენიჭიერ ორგანიზატორად. ბერნარდ შოუ წერდა: „დალკროზის რიტმული სკოლა წააგავს პლატონის სკოლას, სადაც მოსწავლეები მუსიკით არიან გაჟღერებული. ისინი დადიან, მუშაობენ და თამაშობენ მუსიკის ზემოქმედებით“³. „გამოცდაზე მყოფი სტუდენტები, დაფაზე დაწერილი გაუგონარი სირთულის თემებს, ისეთი განსაცვიფრებელი გამომსახველობით, თავისუფლებით, სიმსუბუქით, სილადით იმპროვიზირებდნენ და მოდელირებდნენ, რომ ადამიანი შეიძლებოდა შეშლილიყო“⁴.

დალკროზი ესწრაფვოდა – წარმოდგენებში ცენტრალური ადგილი დაეკავებინა „მასას“ (ხალხი-არტისტი), რომელიც მოძრაობებში, შესტებსა და პოზებში გამოავლენდა თავის შეგრძნებებს, განცდებს, იმპროვიზაციის უნარს. იგი „მასის“ მოქმედებაში ჩართვის ხელოვნებას საორკესტრო მუსიკის ხელოვნებას ადარებდა (როგორც ცნობილია ანალოგიურ მოსაზრებებს ავითარებდა კ. მარჯანიშვილიც). ადლოფ აპიასთან ერთად „ორფეოსზე“ მუშაობის შედეგებმა მას განუმტკიცა რწმენა, თანამოაზრე მეგობრის იდეათა

3 „Ритм“ - Ежегодник Института Жак-Далькроза, т. 1, Берлин, 1912, ст. 125.

⁴ დასახ. ნაშრომი, გვ. 93, 94.

ნოვაციებზე სასცენო მოედნის გაფორმებისა და განათების სფეროში. აპიასეული კიბეები, ტერასები, კოლონების კომპოზიციები, სასცენო მოედნის მრავალფუნქციური განათება, მსახიობის სხეულის მოძრაობებს სკულპტურულობასა და გამომსახველობას ანიჭებდა. რიტმიკის ფუძემდებელი იზიარებდა აპიას თვალსაზრისს, რომ მხოლოდ განათების საშუალებით იყო შესაძლებელი მსახიობის მოძრაობისა და შესტის გაცოცხლება სცენურ სივრცეში. განათება პლასტიკურად გამოკვეთდა, აფორმირებდა არტისტის პროფესიულ უნარებს ისევე, როგორც ბგერა მოძრაობის ფორმას დროში.

დალკროზისა და აპიას შემოქმედებითი თანამოაზრეობა შეიცავდა პრინციპულ წინააღმდეგობებსაც. დალკროზი არ იზიარებდა აპიას მოთხოვნებს ფარდის უარყოფის, მაყურებელსა და მსახიობს შორის მჭიდრო, თანაშემოქმედებით პრინციპზე აგებული ურთიერთობის თაობაზე. სცენოგრაფიისა და თეატრალური შუქწერის რეფორმატორს კი სწამდა, რომ აუცილებელი იყო თეატრს მაყურებლისთვის მიენიჭებინა თავისუფლება, რათა ანტრაქტების დროს, მას ჰქონოდა შესაძლებლობა გადაადგილებულიყო არა მხოლოდ დარბაზში, არამედ კულისებშიც. გარდა ამისა, აპიას სურვილი იყო, მსახიობებიც შერეოდნენ მაყურებლის მასას და მათ შორის დაფუნდებულიყო კონტაქტი, აზრთა გაზიარება, რაც სცენის მოღვაწეთა პროფესიულ სრულყოფას წაადგებოდა. როგორც ცნობილია, აპიასეული იდეების შემოქმედებითი რეალიზება შეძლო ვ. მეიერჰოლდმა, 1921 წლის 1 მაისს მოსკოვის ცირკში დადგმული მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფი-2-ში“.

შეეცარიელი პედაგოგის მიმდევრებმა და მოწაფეებმა XX საუკუნის 10-20-იან წლებში შექმნეს დალკროზისეული მუსიკისა და პლასტიკურ-რიტმული სასწავლებლები ევროპაში, ამერიკაში, იაპონიასა და რუსეთში. რიტმის, როგორც უნივერსალური ფენომენის იდეა ვითარდებოდა მთელი XX საუკუნის განმავლობაში.

დალკროზის სისტემის მიმდევარი და პოპულარიზატორი, პირველი რუსი თეატრმცოდნე, თავადი სერგეი ვოლკონსკი (1860-1937), საიმპერატორო თეატრების დირექტორად მუშაობის წლებში (1899-1901), ახალ ხარისხში ავითარებდა ემილ ჟაკ-დალკროზის „მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის“ მეთოდს, ფრანსუა დელსარტრის „გამომსახველობითი შესტების“ სისტემას, ადოლფ აპიას იდეებს. მან ლეკორატორებად მიიწვია მხატვრები „ხელოვნების სამყაროდან“ (მ. ფოკინი, ა. ვასნეცოვი, ა. ბენუა, ლ. ბაქსტი, ვ. სეროვი, კ. კოროვინი, ე. ლანსერე, ს. დიაგილევგი), განაახლა რეპერტუარი, რუსეთს გააცნო ვაგნერი, შემოიღო მიმიკის სწავლება, მაგრამ წინააღმდეგობებმა დაარწმუნა, რომ ახალი თეატრის შექმნა მხოლოდ ახალი მსახიობის აღზრდით იყო შესაძლებელი.

სცენური სივრცის პრობლემებით, თეატრალური ხელოვნების მასალად მიჩნეული პიროვნების ფიგურის, სამსახიობო ტექნიკის რეფორმებით (შესტი, პლასტიკა, მეტყველება, სასცენო ტემპო-რიტმი) გატაცებული ვოლკონსკი, იზიარებდა იმდროინდელი თეატრისათვის სრულიად ახალი, სამგანზომილებიანი სასცენო სივრცის თემას და აპიას ცნობილ განაცხადს: „რა გვინდა, რომ გამოისახოს სცენაზე: ტყე, რომელშიც ადამიანი დადის, თუ ადამიანი, რომელიც ტყეში დადის?“... რუსი რეფორმატორი კატეგორიულად უარყოფდა სტანისლავსკისეული სისტემისათვის დამახასიათებელ მაყურებლის იდენტიფიკაციას პერსონაჟთან, ანუ ე. წ. „მეოთხე კედლის“ თეორიას, რაც მისი აზრით, ეწინააღმდეგებოდა თეატრალური ხელოვნების არსს. გაოცებული პრინცი გულწრფელად სვამდა შეკითხვას: რატომ გახდა საჭირო თეატრის მაყურებლისგან იზოლირება?.. რატომ არ შეიძლება, რომ „მეოთხე კედლის“ შექმნის მოტივით, სკამები განალაგოთ რამპის წინ? ან შექმნათ ოთახი, სადაც მაყურებელი ოთახის ცენტრში მდგარ მბრუნავ

სკამზე განთავსებული უყურებს, თუ როგორ „ცხოვრობენ“ მის გარშემო არსებული მსახიობები?.. XX საუკუნის ორი რეფორმატორის პრინციპული წინააღმდეგობის მიუხედავად, კონფლიქტურ ვოლკონსკის აზროვნებას დიდად აფასებდა სტანისლავსკი და აცხადებდა: „დიახ, ვოლკონსკი აუცილებელია“. მხატვის ფუძემდებელი წლების მანძილზე იწვევდა თავის მძაფრ ოპონენტს არა მხოლოდ ლექციების წასაკითხად სამხატვრო თეატრსა და მის სტუდიებში, არამედ თეატრის სამხატვრო საბჭოს წევრადც.

დალკროზის რიტმიკის სწავლებიდან ვოლკონსკიმ გაიზიარა ესთეტიკური ტენდენცია. იგი ეფუძნებოდა არა მარტო მუსიკას, არამედ ანტიკური სკულპტურის ნიმუშებს. ასწავლიდა შესტებისა და პლასტიკის ჰარმონიულ, ესთეტიკურ მოქმედებას მუსიკასთან. ამ მხრივ, XX საუკუნის 20-იან წლებში ფორმირებული ვსევილოდ მებერჰოლდის „ბიომექანიკა“, ამკვიდრებდა საწინააღმდეგოს, – პლასტიკის დინამიკას.

1920-იანი წლების დასაწყისში გაფორმდა კიდევ ერთი ახალი მიმართულება – „ევერითშია“, რომელიც მოიცავდა ახალ რეფორმებს დრამატულ ხელოვნებაში, ფერწერაში, და მოძრაობაში. ჯერ კიდევ რისტოტელეს მიერ (ძვ. წ. 384-322) შემოღებული ძველბერძნული ესთეტიკის კატეგორიათა აღმნიშვნელი ტერმინი „ევერითშია“ (ბერძ. εὐδαιμονία), ნიშნავდა „სასიამოვნო ვიზუალს“, „სილამაზის ფორმებს“, კომპონენტთა ჰარმონიულ ურთიერთქმედებას. XX საუკუნის 20-იან წლებში ავსტრიელი ფილოსოფოსისა და ანთროპოლოგიის ფუძემდებელ რუდოლფ შტაინერის მიერ (1861-1925) ინიცირებული, მოითხოვდა ახალ მიდგომებს ხელოვნებაში. შტაინერის ევერითშიული ხელოვნების ანუ „ვიზუალური მეტყველებისა და ვიზუალური სიმღერის“ პრინციპების მიხედვით, მეტყველების ყოველ ასპექტს (ბგერა, რიტმი) შეესაბამებოდა განსაზღვრული არქეტიპული მოძრაობა ან შესტი. გრამატიკულ ფუნქციებს – შესაბამისი სულიერი ხარისხი (სინარული, უიმედობა, სინაზე და სხვა). შტაინერის კონცეფცია „ადამიანის მეტყველება – მოძრაობა და მოქმედება“, – ეფუძნებოდა მოძრაობის, სინათლის, ფერისა და მუსიკის ჰარმონიულ ერთიანობასაც, რაციონალურსა და ირაციონალურ მახასიათებლებს, პლასტიკურ მოძრაობებში სილამაზის ექსპრესიულ გამომსახველობას. ეს მეთოდი შემდგომ განვითარდა შტაინერის მიმდევრის, XX საუკუნის დიდი რუსი მსახიობის, პედაგოგისა და რეჟისორი მიხაილ ჩეხოვის (1891-1955) მიერ ფორმირებულ მსახიობის ფსიქოტექნიკის მეთოდში „მსახიობის ტექნიკა“.

XX საუკუნის დასაწყისის სცენოგრაფია განვითარდა როგორც თანამედროვე რიტმოპლასტიკური, ისე ავანგარდული მხატვრული ტენდენციების (ექსპრესიონიზმის, კუბო-ფუტურიზმის, კონსტრუქტივიზმის და ა.შ.) ზეგავლენით. მან წარმოქმნა უახლესი და უძველესი ფორმების ადაპტაცია-ევიოლუციური პროცესი განზოგადებულ, კულტურ-ფილოსოფიურ ხედვებთან ტანდემში. XX საუკუნის დასაწყისის მსოფლიო თეატრის დეკორატიული ხელოვნების განვითარებაში, უსწრაფესად დაწინაურდნენ და წამყვანი პოზიციები დაიკავეს რუსმა ოსტატებმა. გაერთიანება „ხელოვნების სამყაროს“ წევრთა მიერ წამოწყებული სპექტაკლების დადგმის შემოქმედებითი ექსპერიმენტები – თანამედროვე პლასტიკური, დეკორატიული და თეატრალური ნოვაციების გააზრებით წარიმართა. თეატრალური ხელოვნება მათ გაამდიდრეს პლასტიკური, ვიზუალური და გასართობი ელემენტებით. გააქტიურდა სცენოგრაფიის სხვა ფუნქციებიც: თამაშის ტექნიკისა და პერსონაჟის გამომსახველობის სახით.

რიტმიკის შთაგონებით ქმნიდნენ თავიანთ შედეგებს ჩვენი საუკუნის პირველი ათწლეულის ავანგარდისტი მხატვრები: პიკასო, კანდინსკი, დალი და სხვები. ისინი აქტიურად მიმართავდნენ „თამაშის პრინციპს“ - ობიექტების, ხაზების, ლაქების, ფერთა

თამაშის ფორმით. ცნობილია, რომ პარიზში 1917 წელს გამართულ ბალეტის ადლუმში მონაწილეობდა პიკასოც, თავისი ფუტურისტული კოსტიუმებით. ევროპისა და რუსეთის თეატრალური ხელოვნების დიდოსტატები (გორდონ კრეგი, ჟაკ კოპო, კონსტანტინ სტანისლავსკი, ალექსანდრ თაიროვი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი, ევგენი ვახტანგოვი), მზარდი აქტივობით ავითარებდნენ ნიღბების იდეას, იმპროვიზაციას, პანტომიმას; ისინი მიმართავდნენ განზოგადების საშუალებებს, – ირონია, უხეში იუმორი, გროტესკი. ამ მხრივ, ვ. მეიერჰოლდის „ბიომექანიკის“ კონცეფცია დაეფუძნა – ჩინური, იაპონური, შუა საუკუნეების ევროპული ბალაგანური, კომედია დელ' არტე, ცირკი, ესპანური კლასიციზტური, უახლესი ტენდენციებისა და რუსული თეატრის პრინციპების კოლაჟს.

საბალეტო მოძრაობების გააქტიურება XX საუკუნის 20-30-იანი წლების დრამატულ სპექტაკლებში, ამავე პერიოდის საბალეტო ხელოვნების რადიკალურმა რეფორმირებამ და პოპულარობამ განაპირობა. აღნიშნული წლების მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფიგურად იქნა აღიარებული სერგეი დიაგილევი (1872-1929). შემოქმედებითი გაერთიანება „ხელოვნების სამყაროს“ ლიდერმა („Мир искусства“, 1898), ამავე სახელწოდების ჟურნალის რედაქტორმა (1898-1904), პარიზში „რუსული სეზონების“ (1907-1913), საბალეტო დასი „დიაგილევის რუსული ბალეტის“ (1911-1929) დამფუძნებელმა და გენიალურმა ანტრეპრენიორმა, შეძლო ევროპის აღფრთოვანება რუსული კულტურით. მას გააჩნდა ისეთი ორგანიზატორული ნიჭი, რომლის გარეშეც სრულიად სხვა გზით განვითარდებოდა XX საუკუნის ხელოვნება.

სერგეი დიაგილევის ორგანიზებით 1897 წელს მოწყობილმა გამოფენამ რუსეთს გააცნო სახვითი ხელოვნების ევროპელი დიდოსტატები, თანამედროვე ევროპული და რუსული ტენდენციები (ვრუბელი, სეროვი, ლევიტანი). იმავე წლის პარიზის საშემოდგომო სალონში, მან წარადგინა რუსი მხატვრების: ბენუას, რეპინის, სეროვის და სხვ. ნამუშევრები. 1907 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე იგი მართავდა ყოველწლიურ „რუსულ სეზონებს“ უცხოეთში. დიაგილევმა აღმოაჩინა და თავის დასში მიიზიდა მრავალი გამოჩენილი ბალეტმამსტერი და მოცეკვავე: მიხაილ ფოკინი, იდა რუბინშტეინი, ანა პავლოვა, ვაცლავ ნიჟინსკი, ჯორჯ ბალანჩინი, ლეონიდ მისინი, სერჟ ლიფარი. დიაგილევის დასის დადგმებს აფორმებდნენ უცხოელი და „მირ ისკუსტვოს“ სახელოვანი მხატვრები: ანდრე დერენი, ანრი მატისი, ანდრე ბოშანი, პაბლო პიკასო (გააფორმა ექვსი სპექტალი), გაბრიელ (კოკო) შანელი, ალექსანდრ ბენუა, ალექსანდრ გოლოვინი, ვალენტინ სეროვი, მსტისლავ დობუჟინსკი, ნიკოლოზ რერიხი, კონსტანტინ კოროვინი, ნატალია გონჩაროვა, მსოფლიო არენაზე პირველი სახელგანთქმული რუსი სცენოგრაფი ლეონ ბაქსტი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ბაქსტის მიერ შექმნილი საბალეტო კოსტიუმების ესკიზებში ფართოდ ასახულმა აღმოსავლურმა და ძველბერძნულმა კანონობებმა თუ მოდელებმა, დიდი ზეგავლენა მოახდინა იმდროინდელ მოდურ ტრენდებზე.

1910 წლისთვის საფრანგეთში საბალეტო ხელოვნება მოძველებულ ჟანრად მიიჩნეოდა. ასეთ დროს, დიაგილევმა გადატრიალება მოახდინა მსოფლიო ბალეტის ისტორიაში და სრულიად შეცვალა ტრადიციული ბალეტისა და ცეკვის ფორმები. საბალეტო წარმოდგენებს იგი ქმნიდა თანამედროვე მუსიკის, ფერწერისა და ქორეოგრაფიის ჰარმონიულ სინთეზში. დასი გრანდიოზული წარმატებით გასტროლირებდა ლონდონში, რომში, აშშ-ში. „სეზონები“ წარმოადგენდა არა მხოლოდ რუსული ბალეტისა და სახვითი ხელოვნების პროპაგანდის საშუალებას, არამედ დიდი როლი შეასრულა საბალეტო ხელოვნების განვითარებაში, განსაკუთრებით იმ ქვეყნებში, სადაც ეს ჟანრი აღარ იყო

პოპულარული. სახელგანთქმული პროდიუსერის ერთ-ერთ ნოვაციად იქცა მამაკაცის პარტიის გააქტიურება. მისი შეკვეთით დაიწერა მ. რაველის, ი. სტრავენსკის, ს. პროკოფიევისა და სხვათა არაერთი ბალეტი.

XX საუკუნის დასაწყისში სხვადასხვა მხატვრის, დრამატურგის, რეჟისორისა თუ ქორეოგრაფის მუხად იქცა მიხაილ ფოკინის მოწაფე, სტილიზებული „დეკადენტი დივა“ იდა რუბინშტეინი (1883-1960). მისთვის წერდნენ, დგამდნენ და ხატავდნენ: კ. დონგენი, ა. განდარა, ა. სეგონზაკა, ლ. ბაქსტი, მ. ფოკინი, რ. ბრუკი, ვ. სეროვი, ანუნციო და სხვები. 1909-1911 წლებში რუბინშტეინი ცეკვავდა ს. დიაგილევის „რუსულ ბალეტში“. მისთვის დადგა ვს. მეიერჰოლდმა „სალომეა“ (ოსკარ უაილდის დრამა, მუსიკა ალ. გლაზუნოვის, მხატ. ლეონ ბაქსტი, ქორ. მ. ფოკინი, 1912) და „პიზანელა“ (გ. დ. ანუნციოს, მხატ. ლეონ ბაქსტი, 1913).

XX საუკუნის მსოფლიო სცენოგრაფიის განვითარების პროცესში მნიშვნელოვანი იყო „მირ ისკუსტვოს“ მხატვრების როლი. გაერთიანება „მირ ისკუსტვოს“ და ამავე სახელწოდების ჟურნალის თანადამფუძნებელი და იდეოლოგი ალექსანდრ ბენუა (1870-1960) მუშაობდა „ლა სკალას“ საოპერო თეატრში. რევოლუციური იყო ლევ ბაქსტის (1866-1924) მიერ შექმნილი დიაგილევის რუსული ბალეტების დეკორაციები და კოსტუმები სპექტაკლებში: „კლეოპატრა“ (1909); „კარნავალი“, „მაპრაზადა“ (1910); „ნარცისი“ (1911), „დაფნისი და ქლოე“ (1912), „მძინარე მზეთუნახავი“ (1921) და სხვა. მსტისლავ დობუჟინსკიმ (1875-1957) გააფორმა ნიუ-იორკის „მეტროპოლიტენ-ოპერის“, ამერიკისა და ევროპის სხვადასხვა თეატრების დადგმები, მ. ჩეხოვის მიერ განხორციელებული ფ. დოსტოევსკის „ეშმაკები“ ინგლისში (1939), ფსიქოლოგიური დეკორაციის წინამორბედად მიჩნეული „ერთი თვე სოფლად“ (სამხატვრო თეატრი, 1909); ექსპრესიონისტული გაფორმება სპექტაკლისთვის ფ. დოსტოევსკის „ნიკოლაი სტავროვინი“ (სამხატვრო თეატრი, 1913), ა. ლუნაჩარსკის „ოლივერ კრომველი“ (მცირე თეატრი, 1921). სიურრეალიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი და პარიზის მონპარნასის საზოგადოების წევრი მარკ შაგალი (1887-1985), აფორმებდა მოსკოვის ებრაული თეატრის დეკორაციებსა და კოსტიუმებს. საფრანგეთის პრეზიდენტ შარლ დე გოლის დაკვეთით მოხატა პარიზის გრანდ ოპერის პლაფონი (1964), ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ-ოპერისათვის შექმნა ორი პანო (1966). ავანგარდისტმა (კუბისტი) ნათან ალტმანმა (1889-1970) გააფორმა ვ. მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფი“ (რეჟ. ვ. მეიერჰოლდი, მოსკოვის ცირკი, 1921), „ურიელ აკოსტა“ (მოსკოვის ებრაული თეატრი, 1922), ს. ანსკის „გადიბუკი“ (რეჟ. ე. ვანტანგოვი, თეატრი „გაბიმა“, 1922), ანრი ბარბიუსის „ინტერნაციონალური თეატრის სპექტაკლები“ (გრანოვსკისა და მიხეილსთან ერთად, პარიზი, 1932).

XX საუკუნის 10, 20-იანი წლებიდან რუსული თეატრის მხატვართა ნამუშევრებში (კ. მალევიჩი, ა. ავინსკი, ვ. ხრაკოვსკი, ნ. ალტმანი) გამოიკვეთა ახალი ტენდენცია. მათ მიერ გაფორმებულ დადგმებში, სცენური გარემო „მთელი სამყაროს“ მოდელად იქნა გააზრებული (მაგ. „მისტერია ბუფი“), გამძაფრდა თამაშისა და ხასიათის ელემენტების გამოსახვა, მოდერნიზებულ იქნა კომედია დელ არტესა და იტალიური კარნავალური თამაშის დიზაინური პრინციპები (ი. ნივინსკი „ტურანდოტი“, გ. იაკულოვი „პრინცესა ბრამბილა“), სპექტაკლების ვიზუალური სურათი გამდიდრდა ფერადოვანი კოსტიუმებითა და აქსესუარებით. ისინი მხატვრულ გაფორმებას აფუძნებდნენ შერეულ სტილზე: მითიურიდან კუბო-ფუტურისტულამდე. სათამაშო სცენოგრაფიამ შეიძინა ფუნქციონალური სცენოგრაფიის თანამედროვე სახე და ხარისხი.

XX საუკუნის დასაწყისის უცხოური თეატრალური პროცესების, მრავალფეროვანი მიმდინარეობებისა და მზარდი რეფორმატორული სულისკვეთების გავლენით, რუსეთშიც გამძაფრდა თეატრალური ხელოვნების განახლების აუცილებლობის მოთხოვნა. 10-იანი წლებიდან „სამხატვრო თეატრი“ ერთმანეთის მიყოლებით დატოვეს სტანისლავსკის შემოქმედებითი ძიებებისგან განხილულმა ყოფილმა თანამოაზრეებმა: ი. რუბინშტეინი, ვ. მეიერჰოლდი, კ. მარჯანიშვილი, ე. ვახტანგოვი, ა. კონენი, მ. ჩეხოვი. ისინი დაუნანებლად ტოვებდნენ სულ ცოტა ხნის წინ საოცნებო თეატრს, ყველაზე დიდი შემოქმედებითი ნიჭით გამორჩეული ახალგაზრდების „ღალატით“ გულნატკენ მაცსტროს.

1902 წელს, პირველი ვს. მეიერჰოლდი (1874-1939) დაუპირისპირდა და განერიდა სამხატვრო თეატრს. მეტერლინკით გატაცებულმა რუსული მოდერნისტული რეჟისურის მეორე თაობის ლიდერმა, ბრძოლა გამოუცხადა სცენაზე „მხატვის“ ცხოვრებისეული სურათების სიზუსტეს. სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებით ჯერ შეფარვით, შემდგომ სულ უფრო თამამად დგამდა საპირისპირო ესთეტიკის სპექტაკლებს. იგი დარბაზთან მიმართებით, აპარტეებით, უხეში ფარსული კოლიზიებითა და მელოდრამატული ეფექტებით, გაბედულად არღვევდა „მეოთხე კედელს“ (თბილისში გასტროლირებდა 1904,1905,1927). სპექტაკლში „ტენტაჟილის სიკვდილი“, ასაწევი ფარდა შეცვალა მუქი მწვანე გასაწევი ფარდით, ზარი – გონგით, პლასტიკა დაუქვემდებარა მუსიკალურ რიტმს (კომპ. ილია საცი) და შექმნა მსახიობების სკულპტურული შესტები, ღვთისმშობლის მოძრაობები, რაც პერიოდულად იყინებოდა სრულ უძრაობაში და მაყურებლისადმი პროფილით ქმნიდა ბარელიეფებს.

ახალგაზრდა რეჟისორმა XX საუკუნის დასაწყისის ლეგენდარული მსახიობის, „ღვთაებრივ ვერად“, „რუსეთის ღუზედ“ აღიარებული კომისარჟევსკაიას მიწვევით, პეტერბურგის ოფიცერთა თეატრში 1906 წელს დააფუძნა რუსეთის პირველი სიმბოლისტური თეატრი. გრანდიოზული წარმატებით დადგა მეტერლინკის „და ბეატრისა“, ბლოკის „ბალაგანჩიკი“, ლ. ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრება“. მეიერჰოლდის ნოვაციებით აღშფოთებული დიდი მსახიობის ძმა, რეჟისორი ფეოდორ კომისარჟევსკი, სპექტაკლების თაობაზე აცხადებდა, რომ მეიერჰოლდს ცოცხალი მსახიობი არ სჭირდებოდა. იგი ზრუნავდა მხოლოდ დეკორაციებზე, მარიონეტულ მოძრაობებზე, პოზებზე, მექანიკურ რიტმზე და ქმნიდა თოჯინურ თეატრს.

XX საუკუნის 10, 20, 30-იანი წლების რუსული თეატრალური რეჟისურისა და სცენოგრაფიის განვითარების პროცესში განსაკუთრებულია მეიერჰოლდის როლი. მოდერნისტული რეჟისურის ფუძემდებელი, უჩვეულო ფანტაზიითა და გამომგონებლობით დგამდა ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული ესთეტიკის წარმოდგენებს. მას დიდი ხალისით იწვევდნენ რუსეთსა თუ უცხოეთში. დახვეწილი გემოვნების, მასშტაბურად მოაზროვნე რეჟისორთან დიდი ინტერესით თანამშრომლობდნენ სახელოვანი მხატვრები, ქორეოგრაფები, მსახიობები. თუ სტანისლავსკისთვის უმთავრესი იყო მსახიობის შინაგანი ტექნიკა, ფსიქოლოგია, განცდის სიმართლე, მეიერჰოლდი კულტივირებდა – პლასტიკურ ტექნიკას, ინტონაციას. მხატვარ ალექსანდრ გოლოვინთან ერთად, მან უზარმაზარ წარმატებას მიაღწია ალექსანდრას თეატრში დადგმული „ღონ ჟუანით“ (1910). უფარდოდ განხორციელებულ, სინათლით გაჩახჩახებულ სცენასა და დარბაზში, თამაში მიმდინარეობდა პროსცენიუმზე, რომელიც ფარავდა საორკესტრო ორმოს და პარტერში იჭრებოდა. სამოედრო თეატრის ფორმის სანახაობაში, მსახიობები თამამად ესაუბრებოდნენ მაყურებელსა და ნაცნობებს.

ბალაგანური თეატრით გატაცებულმა მეიერჰოლდმა 1913 წელს დაფუძნებულ სტუდიაში „ბოროდინოზე“, პრიორიტეტული გახდა ვირტუოზი მსახიობის, პროფესიონალი კომედიანტის აღზრდა. „დოქტორ დეპორტუტო“ თავის სტუდიურ ვარიაციებში, ხალისიან ხალხურ თეატრში აბრუნებდა მაყურებელს, თუმცა ნიღბისადმი დამოკიდებულება რადიკალურად შეცვალა 1917 წელს, რუსეთის იმპერიის უკანასკნელ სპექტაკლად წარმოდგენილ ლერმონტოვის „მასკარადში“. აქ ნიღაბი მოასწავებდა ტყუილს, ყოფიერების ორაზროვნებას, ქამელეონურობას ყველგან და ყველაფერში. წარმოდგენის დასაწყისში გახსნილი ფარდიდან, მაყურებლის თვალწინ იშლებოდა გოლოვინის მიერ შექმნილი ფანტასმაგორიული სილამაზის მასკარადული ღია მწკნე, ვარდისფერი ეჟენებით შემკული ფარდა. გლაზუნოვის საგანგაშო მუსიკის თანხლებით, დარბაზში იჭყიტებოდნენ მხიარული ნიღბები. ზანზალაკების ჟღარუნით თანმიმდევრულად იხსნებოდა ფერად-ფერადი ფარდები და (სპექტაკლს ჰქონდა შვიდი ფარდა) იხატებოდა თვალწარმტაცი სურათი. სცენაზე დაცურავდა ათასობით ნიღაბი – გაცოცხლებული სათამაშო კარტები, ფიგურები „ათას ერთი ღამიდან“, გმირები პოპულარული ოპერებიდან, დელ არტეს პერსონაჟები, პიერო, არლეკინი, სმერალდინა, კოვიელო, პულჩინელა, თურქები, ესპანელები, თათრები, მასხარები, ჟირაფები, უფლისწულები, გლეხები, მარკიზები, ამურები, საშინელი ფანტომი, დახვეწილ ფრაკებსა თუ სამხედრო მუნდირებში გამოწყობილი მამაკაცები. ისინი ცეკვავდნენ ყვითლად მოელვარე პარკეტზე კუნძულივით აღმართული უზარმაზარი ოქროსფერი ტახტის ირგვლივ და ელეგანტურად გამოჰყავდათ კადრილის რთული ფიგურები. ეს ყველაფერი ირეკლებოდა სცენის სიღრმეში მდებარე სარკეში და გამოგნებულ სანახაობას ქმნიდა, ხოლო არიერსცენიდან შემოდოდა შავი ღომინოს წამოსასხამში გახვეული მისტიკური არსება. ჩიტის კუდიან თეთრ ნიღაბში „შემალული“ უცნობის მკერდს, მხრებსა და ზურგს, გრძელი შავი ჟაბო ფარავდა. სპექტაკლში სცენურ გმირთა ემოციის ყოველ მოძრაობას მოძებნილი ჰქონდა შესატყვისი პლასტიკური ეკვივალენტი (დადგმა აღადგინეს 1923, 1932, 1938, 1941 წლებში). სწორედ „მასკარადში“ ჩაეყარა საფუძველი მსახიობის აღზრდის ახალ სისტემას, – „ბიომექანიკას“.

ოქტომბრის რევოლუციის წლისთავზე, რევოლუციით, სცენაზე ცხოვრებისეული სინამდვილის კოპირებით გატაცებულმა მეიერჰოლდმა, მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფი“ განახორციელა (პრემიერა გაიმართა 1918 წლის 7 ნოემბერს). რუსული თეატრის ისტორიაში პირველი პოლიტიკური წარმოდგენა, ხალხური ბალაგანის, ცირკისა და გმირული პათეტიკის ხერხებით, ასახავდა ეპოქის ეპიკურსა და სატირულ სურათს. რეჟისორები იყვნენ მეიერჰოლდი და მაიაკოვსკი, ხოლო სპექტაკლის მონაწილენი, მსახიობებთან ერთად – კლოუნები, მასხარები და აკრობატები. სუპერმატიისტი კაზიმირ მალევიჩის მიერ შექმნილი დეკორაციის კოლორიტში, სჭარბობდა რკინის შეფერილობა. სცენის ლუკებიდან მოძვრებოდნენ თითქოსდა ჯოჯოხეთიდან მოვლენილი წითელი ემმაკები. იქვე ხტოდნენ, ცეკვავდნენ, ყირაზე გადადიოდნენ აკრობატებიც. მოსკოვის ცირკში 1921 წლის 1 მაისს წარმოდგენილი მაიაკოვსკის მორიგი „მისტერია ბუფი-2“, კიდევ უფრო გამოკვეთდა ცირკისა და ბალაგანის ელემენტებს. მონუმენტურ მოედანზე გათამაშებულ, ავანგარდისტი (კუბისტი) ნათან ალტმანის მიერ გაფორმებულ წარმოდგენაში, მაყურებელმა იხილა სპექტაკლი-პოლიტიკური მიმოხილვა, რევოლუციის პათეტიკური ქება და მტრების დაცინვა. პოლემიკის სულისკვეთება იგრძნობოდა სპექტაკლის პროგრამაშიც. მასში აღნიშნული იყო, რომ მაყურებლის დარბაზში შესვლა შეიძლებოდა მოქმედების მსვლელობის დროსაც. დაშვებული იყო მოწონების ნიშნად –

ოვაცია, ხოლო დაწუნებისას – სტვენა. მსახიობები „პაკლონზე“ გამოდიოდნენ ყოველი სურათის დასრულების შემდეგ. მუშები მაყურებლის თვალწინ აწყობდნენ, შლიდნენ, შემოჰქონდათ და გაჰქონდათ დეკორაციები. მსახიობები თავისუფლად გადაადგილდებოდნენ ყველა მიმართულებით. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ პიესის ავტორიცა და რეჟისორიც. დასასრულს, მსახიობებთან ერთად, ისინიც უერთდებოდნენ მაყურებელთა გუნდს.

ემილ ვერჰარნის „განთიადში“ სპექტაკლის ფორმად იქცა მიტინგი (პრემიერა გაიმართა 1920 წლის 7 ნოემბერს). რკინის, ხის, თოკისა და მავთულისაგან დამზადებული დეკორაცია წარმოადგენდა ვერცხლისფერ–რუხი ფერის კუბებს, ცილინდრებს, პრინციპებსა და სამკუთხედებს. მსახიობები სცენაზე გამოდიოდნენ უგრძობად, უპარიკოდ და ხრინწიანი, გაციებული ხმით კითხულობდნენ დეპეშებს, ახალ პოლიტიკურ ინფორმაციებს. სინათლე დარბაზში სპექტაკლის მსვლელობის დროსაც არ ქრებოდა, ხოლო მსახიობ–ორატორებზე მიმართული იყო საომარი პროექტორების დიდი ჭავლი.

1921 წლის გაზაფხულზე სტანისლავსკის „სისტემას“ მკაცრად დაუპირისპირდნენ მესტროს ყოფილი მოწაფეები. იბეჭდებოდა გამანადგურებელი სტატიები. ვ. მეიერჰოლდის შემდეგ, ე. ვანსტანგოვმაც დატოვა „მხატი“. იგი აღმერთებდა ვ. მეიერჰოლდის მიღწევებს და წერდა: „სტანისლავსკიმ გაამდაბიურა თეატრი... მეიერჰოლდმა შექმნა მომავლის თეატრის საფუძვლები... მეიერჰოლდის ყოველი სპექტაკლი ახალი თეატრალური მიმართულებაა“. ამ დროისათვის მეიერჰოლდმაც გაილაშქრა სტანისლავსკის „გარდასახვის სკოლის“ წინააღმდეგ. სტატიაში „სტანისლავსკის მარტობა“, იგი წერდა: „არავითარი განცდა!.. ნამადლა მჟღერი ხმები!.. თეატრალური მოძრაობა, სხეულის მოქნილობა... შესტის გამომსახველი მეტყველება!.. ცეკვა!.. პაკლონი!.. რიტმი! რიტმი! რიტმი!“. უკვე სახელმძღვანელო რეჟისორი ღიად აღიარებდა საკუთარ მიმართებას ე.წ. „მოღურ“ ტენდენციებთან და ფუტურისტული გახელებით იბრძოდა „ძველი თეატრის“ წინააღმდეგ.

ავანგარდისტ ლუბოვ პოპოვას (1889-1924) მიერ გაფორმებულ ფერნან კრომელინკის „დიდსულოვან რქოსანში“ (პრემიერა გაიმართა 1922 წლის 25 აპრილს), წარმოდგენილ იქნა კონსტრუქტივისტული დიზაინის ესთეტიკისა და ინოვაციური სარეჟისორო ტექნიკის სიმბიოზი, თითქმის პროვოკაციული. აქ თეატრალური სამოსისაგან განმარცვული მსახიობის თამაში ეფუძნებოდა ბიომექანიკის პლასტიკურ ფორმებს. მუსიკალური რიტმით აღჭურვილი, მოქნილი, ლაკონური, მიზანდასახული კომედიანტის, ვირტუოზი მსახიობის ხელოვნებაში გაცხადდა კომედია დელ არტეს, ბალაგანის, საცირკო ხელოვნების მოდერნისტული გააზრება, რეჟისორის დიქტატის ფარგლებში შექმნილი იმპროვიზაციები. „სევედიან ბალაგანურ–ცირკულ წარმოდგენად“⁵ განხორციელებულ ა. სუხოვო-კობლინის „ტარელკინის სიკვდილში“ (1922), სცენაზე დახტოდნენ, ღუბინკებით ჩხუბობდნენ, წყალს ასხამდნენ და უკანალზე ყნოსავდნენ ერთმანეთს შეშლილისა თუ პატიმრების უნიფორმებში ჩაცმული, უგრძობი და უპარიკო კომედიანტები. დევიზით „თეატრი-ომია“, რეჟისორი გერმანულ ექსპრესიონიზმს ეხმანებოდა ოსტროვსკის „ტყეში“ (1924). აქ მეიერჰოლდმა რუსულ თეატრში პირველმა გამოიყენა კინემატოგრაფიული პრინციპი, პარალელური მონტაჟი. მაყურებელს ტიტრებით აცნობდნენ ეპიზოდთა სახელწოდებებს. დეკორაციის, ყოფისა და ფსიქოლოგიის დეტალიზაციისგან განმარცვულ სცენაზე, ნიღბებად გადაქცეული სახეების, – მკვეთრი ფერადი წვერის, პარიკისა და კოსტუმების მქონე მსახიობებს თავადვე შემოჰქონდათ ფერები. სატირული რეალიზმით დადგმულ

⁵ იხ. *Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов, М., 1987.*

„რევიზორში“ (1926) გოგოლის მხატვრული სტილი მეიერჰოლდმა მთელი რუსეთის სახელ გააიზრა. მკვდარი პროვინციის მაგივრად, სცენაზე წარმოისახა იმპერიის დედაქალაქი, მისი ფაიფურით, ბრინჯაოთი, ფარჩით, წითელი ხის ავეჯით, ბროლით, კორუფციის თავაწყვეტილი თარეშითა და თავისუფალი სასიყვარულო თავგადასავლებით. ზ. რაინის ანა ანდრეევნა, მეტოქეობის შიშით ბავშვივით აცმევდა უკვე ზრდასრულ ქალიშვილს. მარია ბაბანოვას მიერ განსახიერებულ მარია ანტონოვნას ფართო კაბიდან დიდი პანტალონი მოუჩანდა, თავზე უზარმაზარი ბაფთა ეკეთა, მაგრამ დედის მცდელობის მიუხედავად, მაინც საოცრად პიკანტური და ქალური იყო. სპექტაკლი-დისკუსია სერგეი ტრეტიაკოვის „ბავშვი მინდა“, მეიერჰოლდმა პარტერში, მაყურებლის გარემოცვაში „გაათამაშა“. 30-იანი წლების დასაწყისში კი, ფრანგული იმპრესიონიზმით გატაცებულმა რეჟისორმა, ელუარდ მანესა და რენუარის ფერებით, ლეკოკისა და ოფენბახის მუსიკით დადგმული ალ. დიუმას „ქალი კამელიებით“, უჩვენა მეშინური საზოგადოების ტყვეობაში მყოფი ახალგაზრდა ქალის ტრაგედია.

1937 წლის ზაფხულში, სტანისლავსკისთან გამართული სამსაათიანი საუბრის შემდეგ, გაცხადდა მეიერჰოლდის ისტორიული ფრაზა: – „ჩვენ ვართ ორი სისტემა, ერთმანეთის შემკვები“. ამით დასრულდა რადიკალურად დაპირისპირებული ორი დიდი სისტემის მრავალწლიანი ომი და მოინიშნა სათეატრო ხელოვნებაში მათი შესაძლო ტანდემის ახალი ეპოქა. „თამაშის პრინციპზე“ დაფუძნებულმა მეიერჰოლდისეულმა თეატრმა, სადაც მხატვარი აქტიურად იყო ჩართული სამოედნო თეატრის მოდერნიზაციის პროცესში, ხოლო მსახიობები სცენაზე გამოდიოდნენ მხოლოდ სათამაშოდ და არა საცხოვრებლად, ამოწურა თავისი შესაძლებლობები.

სამოედნო თეატრის მოდერნიზების თვალსაზრისით, XX საუკუნის 20-იანი წლების რუსული თეატრის ისტორიაში, მოვლენად იქცა მეორე სახელოვანი რეჟისორი ევგენი ვახტანგოვის (1883-1922) მიერ შექმნილი ინდივიდუალური სათეატრო ესთეტიკის დადგმებიც. ეპიკური თეატრის ავტორი ბ. ბრეხტი აღტაცებული იყო ე. ვახტანგოვის სპექტაკლებით, ხოლო პიტერ ბრუკი წერდა: „ვახტანგოვმა ისე, როგორც ვერაჟინ, შეძლო შეეღწია თეატრის ხალხურ სტიქიაში, რომლის მკრთალი ანარეკლიც შეიგრძნობოდა გ. ტოვსტონოვოვის „ცხენის ისტორიასა“ და „ტარელკინის სიკვდილში“.

აღსანიშნავია ისიც, რომ თვალისმომჭრელი ინდივიდუალობის მქონე ესთეტიკა, კაპუსტნიკების მაგი და სამსახიობო შარჟის ოსტატი ენია ვახტანგოვი, 1911 წლიდან დიდი გატაცებით სწავლობდა კ. სტანისლავსკის მიერ ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესში მყოფი სამსახიობო ხელოვნების ახალ ტექნიკას. მასთან ერთად, „სისტემას“ ეცნობოდა კოტე მარჯანიშვილიც. ამ დროისათვის ქართველ რეჟისორს „მხატში“ უკვე ჰქონდა დადგმული კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრწყინებში“, ხოლო გორდონ კრევის მიერ „ჰამლეტის“ დადგმისას (1911), ინგლისელი რეჟისორმატორის ასისტენტად მუშაობდა. როგორც ცნობილია, ქართული თეატრის მომავალი რეჟისორმატორი უსწრაფესად გაუცხოვდა „სისტემისაგან“. ამის გამო, განრისხებულმა ვახტანგოვმა სტანისლავსკისთან უჩივლა სკეპტიკურ უფროს კოლეგას: „მარჯანოვი სტუდიელებს სისტემისადმი უნდობლობას უნერგავსო“⁶ და ჩამოიშორა. თუმცა, თეატრალურ ხელოვნებაში ყოველგვარი პირობითობის წინააღმდეგ ამბოხებული „სისტემისადმი“, ვახტანგოვის ინტერესიც მალე დასრულდა.

1921 წლის 21 იანვარს ვახტანგოვმა მაყურებელს უჩვენა სტანისლავსკის

⁶ იხ. *Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов, М., 1987*

„სისტემასთან“ პოლემიკური, მკვეთრად გროტესკული ფორმის სპექტაკლი „წმინდა ანტონიოს სასწაული“. ახალგაზრდა რეჟისორის მიერ გამოქვეყნებული წერილები, კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდა სტანისლავსკის მიღწევებს. გამანადგურებელი პუბლიკაციებიდან, ყველაზე დელიკატური ამონარიდიც ადასტურებდა მის აგრესიულ განწყობას: „თეატრი – ნახევარი არშინით მაინც უნდა ამაღლდეს ყოფიერებიდან, ეს აუცილებელია... ყოფითი თეატრი კვდება, სახასიათო მსახიობი საჭირო აღარაა. პირი, ხელები, ხმები, მათი ღია ჩვენებები და პარადოქსური შეჯახებები, გამოკვეთს რაღაც ახალ, შემაძრწუნებელ სისტემას... მაყურებელი ყოველთვის უნდა გრძნობდეს, რომ თეატრშია და არა ძია ვანიას ოთახში... დადგა დრო, თეატრს დაეუბრუნოთ თეატრი ...ამიტომაც საჭიროა ნამდვილი თეატრალური ფორმები, რომელიც წარმოაჩენს არა ცხოვრებას, არამედ ხელოვანის მიერ აღქმულ სამყაროს... მატულობს ფორმის როლი სამსახიობო ხელოვნებაშიც. შემსრულებელი არ შეიძლება შემოიფარგლოს ფსიქოლოგიური სიმართლით, განცდის სიმართლით. მან უნდა იპოვოს თამაშის ხერხი პიესის ხასიათის შესაბამისი და რეჟისორული ჩანაფიქრის შესატყვისი“.⁷

ვეგენი ვახტანგოვის მიერ ემოციისაგან განთავისუფლებული მსახიობის შინაგანი ენერგიით, სპექტაკლებში იკვეთებოდა სცენური ფორმის მკვეთრი აგებულება, თამაში განზოგადება, ხასიათების სკულპტურულობა და მონუმენტურობა. ა. სტრინდბერგის „ერიკ XIV-ში“ (მხატვის I სტუდია, პრემიერა გაიმართა 1921 წლის 29 მარტს), მხატვარი იგნატი ნივინსკი (1880-1933) ლაკონურად ქმნიდა მკვეთრად თეატრალიზებული დადგმის სცენოგრაფიას, სადაც მხატვრული სახის სულის სიმბოლოდ აქცენტირებული შესტებით შექმნილი წარმოდგენა, ფუტურისტულ ნამუშევრად, მაგრამ შედეგად აღიარეს. ა. ჩეხოვის „ქორწინებაში“ – მიღწევად სცნეს გროტესკული სახეებით გამოკვეთილი სიტყვის ნაკადი, პერსონაჟთა შესაცნობი „პირის“ ნიშნები – პირი მყვირალა, პირი – გრეხადი, პირი – ბოროტად დაკუმული, პირი – დრუნჩიანი, პირი – საკოცნელად მომართული. ძველ ებრაულ ენაზე მიმდინარე ს. ანსკის „გაღიბუკი“ (პრემიერა გაიმართა 1922 წლის 31 იანვარს), გაფორმებული ავანგარდისტი (კუბისტი) ნათან ალტმანის მიერ (1889-1970), მონუმენტურ, მძაფრ, თოჯინურ-სტატიკურ სპექტაკლად იქნა წარმოდგენილი. მასში გამოკვეთილი იყო კლასობრივი დაპირისპირება, სადაც ლატაკთა აგრესია აპოგეას აღწევდა. წარმოდგენაში მდიდარი ქალბატონები ფარჩის კაბებში იყვნენ გამოწყობილნი, მამაკაცები – გრძელ შავ სერთუკებში, ხოლო ღარიბები - დაკონკილ სამოსში. დაპირისპირება ასახული იყო არა მხოლოდ სამოსით, არამედ პლასტიკით, შესტით, სამეტყველო ფორმით, ხასიათით, მიმიკით. მდიდართა თავმომწონე ფიგურების პირისპირ, ღარიბთა ფერდაკარგული, გაცვეთილ ტანსაცმელში გახვეული და ჩამომხმარი, თითქოსდა დამტვრეული სხეულები ილანდებოდა. ისინი ჭლექით, წყლულით, მრავალგვარი სნეულებით შეპყრობილნი, ნახევრადცხოველებსა თუ ნახევრადურჩხულებს ჰგავდნენ. თვალებისა და პირის ირგვლივ დახატული ხაზებით შექმნილი პირობითი გრიმი, მათ სახეს ნიღაბს ამსგავსებდა. მდაბიონი ცეკვავენ მოულოდნელი წამოკვივლებით, უეცარი შეჩერებებით. ერთი მათგანი მახინჯად გაიშვერდა ხოლმე ხელს ამპარტავან მდიდართა მიმართ, მეორე – ბრჭყალს შემართავდა. მათ თავაწყვეტილ ცეკვაში ფეთქავდა დაცინვა, ზიზღი ამა სოფლის რჩეულთა მიმართ, ხოლო საკუთარი უძლეულების, განწირულების, უთანასწორობისა და უიმედობის თავზარდამცემი განცდა კიდევ უფრო უმძაფრებდათ აგრესიას.

⁷ იხ. *Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов, М., 1987*

1922 წელს მშვიერი და გაყინული ხალხი თამაშობდა მხიარულ, რომანტიკულ „ტურანდოტს“. სპექტაკლში იგნატი ნივინსკის მიერ შექმნილი დეკორაცია, მჩქეფარე, კარნავალურ გარემოს ქმნიდა. საკუთარი ყოფითი სამოსით სცენაზე გამოსული მსახიობები, მაყურებლის თვალწინ იცმევდნენ თეატრალურ კოსტიუმებს, საჯაროდ გარდაისახებოდნენ სცენურ გმირებად და არნახული ოპტიმიზმით აშენებდნენ ახალ სახლს, მომავლის ქვეყანას. ამ სპექტაკლში ხელებით გატაცებულმა ვახტანგოვმა დადგა ცეკვა – ხელებით. თითოეული მსახიობი საკუთარი ცეკვის „თამაშით“ უჩვენებდა რევოლუციისადმი თავის დამოკიდებულებას. რეჟისორი ესწრაფვოდა მსახიობთა ორკესტრში მუსიკალური ინსტრუმენტივით აჟღერებელიყო მრავალფეროვანი ხასიათები, ინდივიდუალობები. თავისუფალი ინტერპრეტაციით წარმოდგენილ „ტურანდოტში“, მეტყველების ფორმაც ექსპერიმენტს დაეფუძნა. „კომედია დელ არტეს“ პრინციპით დადგმული სანახაობის უკიდურესად გამარტივებული ტექსტი ისეთი ოსტატობით იმსხვრეოდა, რომ რუსული სიტყვები იტალიურად ჟღერდა და პირიქით. პ. მარკოვის აზრით, თეატრის თეატრალურობა სცენაზე კვლავ დაამკვიდრა „ტურანდოტმა“. რამპის აღება, რომელიც დარბაზსა და სცენას ყოფდა, ბევრმა სცადა, მაგრამ რეალურად, ამ საზღვრის მოხსნა შეძლო ვახტანგოვმა.

ეგვენი ვახტანგოვი თავის რეჟისურას „ფანტასტიკურ რეალიზმს“ უწოდებდა, მეიერჰოლდი „მუსიკალურ რეალიზმს“, ხოლო რუსული მოდერნიზტული რეჟისურის მესამე სახელოვანი წარმომადგენელ ა. თაიროვის (1885-1950) პლასტიკური ფორმების ესთეტიზირებული „კამერული თეატრი“ (1914) მიზნად ისახავდა სხვადასხვა ჟანრის სინთეზური, ემოციური, მაყურებლისგან დისტანცირებული, რჩეული აუდიტორიისათვის განკუთვნილი თეატრის შექმნას. მის სპექტაკლებს იმაჟინიზმს აკუთვნებდნენ, თუმცა თავად უარყოფდა ყველა „იზმს“ (სიმბოლიზმი, აკმეიზმი, ფუტურიზმი, კუბიზმი, სუპრემატიზმი, ნეორეალიზმი, იმაჟინიზმი, კონსტრუქტივიზმი, მეტრორიტმი და ა.შ.) და ესწრაფვოდა კლასიკური დრამატურგიის თავისუფალ წაკითხვას, სადაც წარმოაჩენდა საკუთარი თვალთახედვით აღქმულ რეალობასა და ავტორს⁸. „კამერული თეატრის“ დამფუძნებელს სწამდა, რომ „რეალიზმი მუდმივ განახლებას მოითხოვდა, რაც გარეგნულ სტილურ ფორმებში უნდა გაცხადებულიყო, აესახა ეპოქა“⁹.

რეფორმატორული იყო თაიროვისეული სპექტაკლების მუსიკალური გაფორმება, პანტომიმური დადგმები, განათების სისტემა, რიტმის ცვლა კონფლიქტის წარმოსაჩენად, მსახიობის წვრთნის მეთოდი. იგი ცდილობდა აღეზარდა მუსიკალური, სკულპტურული, მეამბოხე, უნივერსალური გამომსახველობითი ხერხების მქონე, ჰისტორიონისა და მიმის მემკვიდრე არტისტი. თაიროვი მოითხოვდა, მისი თეატრის მსახიობს „აკრობატისათვის დამახასიათებელი მოქნილობით შეძლებოდა მუსიკალური მეტყველების, შესტის რიტმული ნახაზისა და პლასტიკური მოძრაობის ჰარმონიზირება“¹⁰. 1936 წელს, მან თეატრი სამეცნიერო ინსტიტუტს შეადარა და უაღრესად სახიფათო წლებში, თამამად გაილაშქრა სოცრეალიზმის წინააღმდეგ, რომელიც მისივე თქმით, „ძალადობრივად ახდენდა ხელოვნების უნიფიკაციას“.

„კამერული თეატრის“ ლიდერმა XX საუკუნის დასაწყისში ნეორეალიზმზე აიღო ორიენტირი, 20-იან წლებში კონკრეტულ რეალიზმზე, 30-იან წლებში დინამიკურ რეალიზმზე, მომდევნო 40-იან წლებში რომანტიკულ, მეომარ რეალიზმზე, ხოლო

⁸ იხ. *Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов, М.*, 1987

⁹ Головащенко Ю. А. Режиссёрское искусство Таирова. М., 1970, ст. 64.

¹⁰ იქვე, გვ. 50.

50-იან წლებში სილამაზით აღაფრთოვანებდა მაყურებელს. მისი სპექტაკლები არცთუ იშვიათად უახლოვდებოდა კლასიციზტურსა და ფუტურისტულ ხელოვნებას, მიმართავდა განზოგადებულ თეატრალურ ფორმებს.

კალიდასის „საკუნტალას“ (1914) დადგმისას, რეჟისორმა შეისწავლა ბრიტანეთის მუზეუმის მარადიული სილამაზის ნიმუშები და წარმოდგენაშიც შესამჩნევი გახდა ინდუსური ეპოქის ასოციაციები. „სალომეას“ (1917) დიდებულ სანახაობაში, აღისა კოონენის ცივი, მღერადი დეკლამაცია მაყურებელს განაცდევინებდა მეამბოხე ქალის ტრაგიკული ვნების სტიქიას. „ი. ანენსკის „ფამირა კიფარდის“ (1916) თაობაზე, ვიჩქესლავ ივანოვი წიგნში „კამერულ თეატრზე“ შენიშნავდა, რომ ეს სპექტაკლი ეფუძნებოდა ელინურ-პოეტური სტიქიის სიმბოლურ-მოდერნულ აღქმას. ყოფიერების ტრაგედიალ გააზრებულ ა. ოსტროვსკის „ჭექა-ჭუხილშიც“ (1924), „შეიმჩნეოდა ელინური თეატრის გავლენა“¹¹.

კამერული თეატრის სტილს ლუნაჩარსკი ანტიკური და კლასიციზმის პერიოდის ხელოვნებას აკუთვნებდა. მან ა. თაიროვის დადგმულ „ფედრას“ (1922) „მონუმენტური ტრაგედია“ უწოდა, ხოლო ფირმენ ჟემიემ – ანტიკური თეატრის ესთეტიკის მოდერნისტული ნიმუში. სპექტაკლში მაღალ კოთურნებზე შემდგარი, ლათინურ-ელინური პროფილის ა. კოონენის ფედრა, უჩვენებდა გონისდამკარგავი სიყვარულის მომაკვინებელ ვნებას... მსახიობი წამღერებით კითხულობდა მონოლოგებს, ხოლო ტირილის ზღვარზე მისული ხმა, თითქმის კვილში გადაჰყავდა“¹². „ბანჯგვლიან მაიმუნში“ რეჟისორმა უჩვენა მარშისმაგვარი ფოქსტროტი, ქალებისა და კაცების უძრავი ნიღბები, მექანიკური, მხტუნავი მოძრაობები. პირველად საბჭოთა სცენაზე დადგმულ ბრენტის „ლატაკთა ოპერაში“ (1930), ა. თაიროვმა ასახა საუკუნის ძირითადი შტრიხები. „ოპტიმისტურ ტრაგედიაში“ (1933) გამოკვეთა ქაოსსა და ჰარმონიას შორის მარადიული ომი. თამაშის პრინციპზე დაფუძნებულ „პრინცესა ბრამბილაში“, არნახული ტემპით გაათამაშა ათობით ლაბადა-ადამიანთა ბზრიალ-ტრიალი. შ. ლეკოკის ოპერეტაში „ჟიროფლე-ჟიროფლა“, მასა – კორიფეს გრძნობებისა და ქმედებების ფუნდამენტად გამოისახა¹³. დადგმაში რეჟისორისა და სცენოგრაფ გეორგი იაკულოვის ექსპერიმენტის საფუძველი გახდა „კინეტიკური აპარატების“ სისტემა. თეატრალური წარმოდგენის მთავარ პრინციპად, იაკულოვი „მოძრაობის, ფორმებისა და ფერების კალეიდოსკოპს“ მიიჩნევდა. მას სწამდა, რომ ზუსტად ნაპოვნი კოსტიუმი, მსახიობის გამომსახველი ხერხების მოკარნახე იყო და სწორედ კოსტიუმებით გაიზარა როლის ინტერპრეტაციის შტრიხები.

ვსევოლოდ მეიერჰოლდის, ევგენი ვახტანგოვის, ალექსანდრ თაიროვის სპექტაკლების სასცენო გაფორმების ექსპერიმენტებში, უარყოფილ იქნა ფერწერული ფონი. აქ სცენა არა მხოლოდ სიგრძე-სიგანეზე იყო გაშლილი, არამედ კონცეპტუალურად იყო ათვისებული მისი სიღრმეც. მსახიობი თავისუფლად მოძრაობდა ყოველი მხრიდან გასწვრივ სასცენო მოედანზე. ახლებურად „თამაშობდა“ რეჟისორისა და მხატვრის მიერ სპექტაკლში გამოყენებული ფერი, დეკორატიულობა... წარმოდგენისეული დეკორაცია მათთან პიესისეული ამბის თხრობა-ილუსტრირების ნაცვლად, მაყურებელს სთავაზობდა პიესის შინაგანი არსის ამოკითხვას. მხატვრული გარემო იძენდა პირობით, ძუნწ, უაღრესად გამომსახველ აზრობრივ სახიერებას. სცენაზე გადატანილი ცხოვრება წარმოადგენდა უჩვეულოდ პოეტურ სანახაობას.

¹¹ Головащенко Ю. А. Режиссёрское искусство Таирова. М., 1970, ст. 32.

¹² იქვე, გვ. 43.

¹³ იქვე.

XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე ავანგარდისტ ოსტატებს ახასიათებდათ შემოქმედებითი მიღწევების ურთიერთშემოქმედებითი, წრიული პროცესი. იგი გამოვლინდა პლასტიკური რეფორმების მხატვრობაზე, მხატვრობიდან თეატრალურ ხელოვნებაზე გადაცემული ინოვაციებით. სამოედნო თეატრის მოდერნიზაციისკენ მიდრეკილი რუსული მოდერნისტული რეჟისურა წარმატებით ვითარდებოდა თანადროულ, უახლეს ნოვაციებთან ტანდემში. ამავე პერიოდის ქართველი რეჟისორები კრიტიკულად იაზრებდნენ როგორც ევროპულ, ისე რუსულ თეატრში მიმდინარე რეფორმებს და ესწრაფვოდნენ შეექმნათ ეროვნულ სანახაობით ფორმებზე დაფუძნებული თანამედროვე თეატრი.

მრავალფეროვანი პრობლემური გარემოებების მიუხედავად, ქართულმა თეატრმა ც განვლო მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების იდენტური ევოლუციური პროცესი. XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან საქართველოშიც დამკვიდრდა რეჟისორული თეატრი, უხვად დაიდგა ნატურალისტური, სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული, პანტომიმური და ა.შ. სპექტაკლები.

1908 წელს, აკაკი ფაღავას მიერ „სევდას“ ფსევდონიმით გამოცემულ წიგნში „ქართული თეატრი და მისი დღევანდელი მდგომარეობა“, მძაფრად იყო გაკრიტიკებული ქართული თეატრის კრიზისული მდგომარეობა. ავტორი მოითხოვდა ნიჭიერი ახალგაზრდების „მხატში“ გაგზავნას რეჟისორული პრინციპების შესასწავლად. XX საუკუნის 10-იანი წლების მიწურულს კი, ქართულ თეატრში უკვე მოღვაწეობდა სამხატვრო თეატრის სარეჟისორო მიმართულების ოთხი კურსდამთავრებული: ა. ფაღავა, ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი და მ. ქორელი.

1908 წელს ქართული მუდმივმოქმედი თეატრის რეჟისორად მიწვეულმა ალ.(სანდრო) ყანჩელმა და ვ. შალიკაშვილმა, დასში აღარ ჩარიცხეს ძველი თეატრის მსახიობ-ვარსკვლავები: კ. ყიფიანი და ნ. გაბუნია. ამ ფაქტს ვ. შალიკაშვილი ასე განმარტავდა: „ძველი მსახიობები ახალი დრამის თამაშისათვის მზად არ არიან. ახალი ხელოვნების დამახასიათებელი თვისება სტილიზაცია გახდა“. 1908 წლის 12 ოქტომბერს, თბილისსა და ქუთაისში, ვ. შალიკაშვილმა წარმატებით დადგა მ. მეტერლინკის „და ბეატრისა“, ახალგაზრდა ნ. ჩხეიძის მონაწილეობით. 1910 წლის 19 დეკემბერს იოსებ გედევანიშვილის „მსხვერპლის“ დადგმის მოსამზადებლად, ვ. შალიკაშვილმა იმოგზაურა ქართლში და წარმოადგინა დეკორაციაში ნატურალისტური სიზუსტით ასახა პიესაში გათვალისწინებული გარემო თუ ხმოვანი ეფექტები (ძაღლების ყეფა, ძროხების ბღავილი). 1913 წლის 22 დეკემბერს, ვ. შალიკაშვილის მიერვე დაიდგა იოსებ გედევანიშვილის ზღაპარი-ფერია „სინათლე“ – ქართული სიმბოლიზმის მწვერვალი. ეს იყო პირველი შემთხვევა ქართულ თეატრში, როდესაც სპექტაკლი მუსიკითა და ცეკვით აჟღერდა. რეპეტიციების დროს რეჟისორმა მოითხოვა და მიაღწია კიდეც დრამატურგისეული მასალიდან აღმოცენებულ ტემპო-რიტმს. წარმოდგენაში უკრავდა ორკესტრი ს. ი. პრესმანის დირიჟორობით, მღეროდა ფილარმონიის გუნდი, თამაშობდა ქართული მუდმივმოქმედი თეატრის მთელი დასი და საბალეტო გუნდი. ამ სპექტაკლისათვის სპეციალურად შეიკერა ახალი კოსტიუმები, დამზადდა ახალი დეკორაციები. წარმოდგენა ძვირი დაჯდა.

1909 წელს ზუბალაშვილების სახალხო სახლში ტრიუმფალური წარმატებით განხორციელდა მეიერჰოლდისა და მხატვის სტუდიის კურსდამთავრებულის, ა. წუწუნავას სარეჟისორო დებიუტი, – გ. დ. ანუნიციოს „იორიოს ასული“.

1910-1913 წლებში ქუთაისის თეატრს ხელმძღვანელობდა მხატვის თეატრალური სტუდიის კურსდამთავრებული მიხ. ქორელი. მან სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებით

დადგა ჩეხოვის „ძია ვანია“, მ. გორკის „ფსკერზე“, ლ. ანდრეევის „გაუდეამუს“, „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“, ნ. გოგოლის „რევიზორი“. ამავე წლებში განახორციელა სიმბოლისტური დრამატურგიის ნიმუშებიც: გ. დ. ანუნციოს „ვოკონდა“, გ. ჰაუპტმანის „ჰანელე“, ჰოფმანსტალის „ოიდიპოსი“ და „ანტიგონე“.

XX საუკუნის 20-იანი წლებისთვის, ქართული თეატრის რეპერტუარში მრავალფეროვანი დრამატურგია იყო წარმოდგენილი (ნატურალისტური, სიმბოლისტური, ახალი დრამა, მოგვიანებით ქართული მითიც). აღსანიშნავია ისიც, რომ მალე ახალი თაობის ქართველი რეჟისორები და კრიტიკოსები, ისევე როგორც მათი რუსი კოლეგები, სკეპტიკურად განეწყენნენ ნატურალიზმის მიმართ და დაჟინებით მოითხოვდნენ ახალი ტიპის მსახიობების აღზრდას. 1920 წელს, ა. ფაღავას მიერ ნატურალისტურ ესთეტიკაში დადგმული „ირინეს ბედნიერება“, რომლის დროსაც კულისებში იხარშებოდა ღომი, თანამედროვე კრიტიკისა და მაყურებლის ქილიკის ობიექტი გახდა. ეს ფაქტი ადასტურებდა, რომ ქართული თეატრი რადიკალური გარდაქმნის აუცილებლობის პირისპირ აღმოჩნდა.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან საქართველოშიც ჩამოყალიბდა ქართული სცენოგრაფიული სკოლა და შეიქმნა მნიშვნელოვანი სასცენო ნამუშევრები. მას ახასიათებდა კონკრეტული და აბსტრაგირებული ფორმები, ფუტურიზმის მოძრაობა, დაუოკებელი რიტმი და ექსპრესიონიზმის მძაფრი ფერადონება, რაც ავლენდა სპექტაკლში არსებულ ემოციებსა და დრამატიზმს. ქართული თეატრის მხატვარ-სცენოგრაფთა შემოქმედებაშიც გამორჩეული ძალით გამოისახა მოდერნის თვისებები, რომელიც არქიტექტონიკის, რომანტიკული და ნატურალისტური ელემენტების თავისებურ ნაზავს წარმოადგენდა. ისევე როგორც ევროპულსა და რუსულ თეატრში, ჩვენშიც, სცენოგრაფიის განვითარება მყარად აღმოჩნდა დაკავშირებული მოდერნისტული რეჟისურის ფორმირებასთან. მასზეც ზემოქმედებდა მსოფლიო თეატრალურ მხატვრობაში, საცეკვაო თუ სამსახიობო ხელოვნებაში განვითარებული რევოლუციური ცვლილებები, რომლის შემოქმედებითად გადააზრებისა და ეროვნული კულტურის ძირითადი ფორმების გათვალისწინებითაც ქმნიდა თანადროული დადგმების მხატვრულ გაფორმებებს. ქართულმა თეატრმაც განვლო გზა, სპექტაკლის უბრალო გაფორმებიდან ქმედით სცენოგრაფიამდე. „ქართველი ხალხის თეატრალურმა ბუნებამ განაპირობა ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების თავისებური, თვითმყოფადი სახე. მისი განუმეორებელი ხასიათი საქართველოს გეოპოლიტიკურმა მდგომარეობამაც განსაზღვრა. ერთი მხრივ ემოციური, დეკორატიული აღმოსავლური გარემო, მეორე მხრივ კი, რაციონალური, მუდამ პროგრესიერებადი, ცვალებადი ახალი მხატვრული ფორმის ძიებისაკენ მიმართული, ლაკონიური დასავლური სამყარო, სხვადასხვა ხარისხით იკვეთებოდა ქართულ სცენოგრაფიულ სივრცეში. ქართველი ადამიანის დამოკიდებულება რეალობისადმი, განსაზღვრავდა თეატრალურ ესთეტიკას, რომელიც მუდამ დიდ როლს თამაშობდა მის ყოფაში, იჭრებოდა აზროვნებასა და ფსიქოტიკაში“¹⁴. XIX საუკუნიდან მოყოლებული, ეკლექტიზმი ქართული ზოგადმხატვრული აზროვნების მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი გახდა.

1921 წლის 25 ნოემბერს ქართულ დრამატულ თეატრს მიენიჭა შოთა რუსთაველის სახელი. 1922 წელს საქართველოში ჩამოსულმა კოტე მარჯანიშვილმა, თვითმყოფადი აზროვნებით გამორჩეული ახმეტელი 1923 წელს რუსთაველის თეატრის მთავარ

¹⁴ მარიანა ო' კლო „ქართული სცენოგრაფიის ისტორიისათვის“, ელ. ჟურნალი, <http://www.georgianart.ge/index.php/en/component/content/article/185.html?ed=16>

რეჟისორად დანიშნა და გაამხნევა: „თქვენთან ერთად გავწყვიტოთ კავშირი მათთან (მხატვლებთან) და ვეძებთ თეატრი ვაჟაკური“. ამ დროისათვის ახმეტელს წარმატებით ჰქონდა დადგმული თავისი სადებიუტო სპექტაკლი სანდრო შანშიაშვილის სიმბოლისტური დრამა „ბერლო ზმანია“ (1920). თანამოაზრეთა მოდერნისტულ სათეატრო ესთეტიკაზე ორიენტირებული თეატრი დატოვეს ქართველმა „მხატვლებმა“ (ა. ფალავა, ა.წუწუნავა, მ. ქორელი, ლ. მესხიშვილი).

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ქართულ სათეატრო სივრცეში რადიკალური გარდაქმნებისათვის განწყობილი რეჟისორების ახალი დადგმები სასცენო გაფორმების ახლებურ გააზრებას მოითხოვდა. დეკორაციას თვისებრივად სხვა დანიშნულება მიენიჭა – იგი სპექტაკლის იდეის გამომხატველი გახდა. მოხატული პავილიონური კედლების ნაცვლად, ამიერიდან იქმნებოდა რეალური სასცენო სივრცის შესაბამისი სამგანზომილებიანი დეკორაცია. სცენაზე დამკვიდრდა კონსტრუქცია, რომელიც მასზე გათამაშებული მიზანსცენის აგება-განთავსების მრავალფეროვან საშუალებას იძლეოდა. ასეთი კონსტრუქცია-დანადგარი, პავილიონური დეკორაცია-ფონის ინერტულობისგან განსხვავებით, აქტიური იყო. იგი მსახიობთან ერთად ერთვებოდა სცენურ თამაშში. ამგვარ სათეატრო მხატვრობას „ამკვიდრებდა“ ქართულ სცენაზე რუსეთიდან ახლად ჩამოსული რეჟისორ-რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი. მან ქართულ თეატრში დააფუძნა კონცეფციური რეჟისურა და პროფესიული სათეატრო მხატვრობა. სინთეზური თეატრის შექმნაზე ორიენტირებული ერთპიროვნული რეჟისორი, სცენური გაფორმების მთავარ მოკარნახეს თავადვე წარმოადგენდა, თუმცა იზიარებდა მხატვრის კონსტრუქციულ წინადადებებსაც.

კოტე მარჯანიშვილმა თეატრის ირგვლივ შემოიკრიბა უახლეს ტენდენციებში გათვითცნობიერებული ახალგაზრდები. პარიზის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული კომპოზიტორის, თამარ ვახვახიშვილის შემდეგ, თეატრში მიიწვია ევროპასა და რუსეთში უმაღლესდამთავრებული, ორიგინალური ხედვის, ფანტაზიისა და თეატრალური ხელწერის მხატვრები (ი. გამრეკელი, პ. ოცხელი, დ. კაკაბაძე, ე. ახვლედიანი, ლ. გუდიაშვილი, ვ. სიღამონ-ერისთავი, კ. ზდანევიჩი, ე. ლანსერე, ი. შარლემანი და სხვ). სპექტაკლებზე მუშაობის პროცესში ისინი რეჟისორთან თანამშრომლობით აფორმებდნენ დადგმებს, ესწრებოდნენ რეპეტიციებს, ითვალისწინებდნენ როგორც პიესის „გრძნობათა ბუნებას“ და რეჟისორის ჩანაფიქრს, ისე მსახიობთა ინდივიდუალობებს, დადგმის მუსიკალურსა თუ პლასტიკურ გადაწყვეტას, რაც ქართულ თეატრშიც ახალ მეთოდოლოგიას დაეფუძნა. ასეთ რეჟიმში შეიქმნა კ. მარჯანიშვილის დადგმული: ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ („ფუნტე ოვენუნა“) დინამიკური, მეამბოხე, მცხუნვარე მზით გაჩახჩახებული ესპანეთი ვ. სიღამონ-ერისთავის გაფორმებით (რუსთაველის თეატრი, 1922), მკაცრი, ნატიფი, შინაგანი არტისტიზმით აღსავსე პ. ოცხელის „ურიელ აკოსტა“ (ქუთაის-ბათუმის თეატრი, 1929) და სხვ.

მარჯანიშვილის სპექტაკლების მიზანსცენები აგებული იყო სადა, კომპაქტურ კონსტრუქცია-დანადგარზე. რეჟისორი განუხრელად ითვალისწინებდა მისი თეატრის მსახიობთა აღზრდის ფუნდამენტს. როგორც ცნობილია, რუსთაველის თეატრის პროტაგონისტთა გუნდს, გ. ჯაბადარის სტუდიის (1918-1920) ფრანგული სამსახიობო სკოლა ჰქონდათ გავლილი. მათ შორის იყვნენ: ვერიკო ანჯაფარაძე, აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე, მიხეილ გელოვანი, შალვა ღამბაშიძე, დიმიტრი მჟავია, მიხეილ ლორთქიფანიძე. მოდერნისტული ეპოქის რეჟისორი მოითხოვდა სასცენო მოედანს, სადაც

მისი „ზეიმური თეატრის“ დადგმებში შეძლებდა რელიეფურად გამოეკვლინა მსახიობთა მთელი შემოქმედებითი არსენალი, შექმნილი პროფესიული თვისებები, მსოფლიო თეატრის მთავარი ტენდენციები. სასცენო გაფორმებაც მსახიობზე ორიენტირებული, იმავდროულად კი რეჟისორული კონცეფციის გააზრებით შექმნილი, ზუსტი აქცენტებით დატვირთული, შინაგანი თუ გარეგნული ღინამიზმით აღსავსე, მკაფიო, მეტყველი უნდა ყოფილიყო...

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ რუსეთში 25-წლიანი მოღვაწეობის მქონე მარჯანიშვილი, XX საუკუნის 10-იანი წლების „მხატში“ კ. ჰამსუნის პიესის „ცხოვრების ბრჭყალებში“ განხორციელებისა და გორდონ კრევის მიერ დადგმულ „ჰამლეტში“ ასისტენტად მუშაობის დროს, სრულიად განიხიბლა სტანისლავსკისეული სისტემისგან და ორიენტირდა „ზეიმურ“, არაერთგვაროვან (იმპრესიონისტულ, სიმბოლისტურ, ექსპრესიონისტულ), არცთუ აპოლიტიკურ ევროპულ თეატრზე. რეჟისორის ორაზროვან სათეატრო მოდელს, კიდევ უფრო ამძაფრებდა მის ოჯახში წარმოქმნილი ტრავმატიკული განწყობა. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ საქართველოში ჩამოსვლისთანავე, მის გვერდით აღმოჩნდა XX საუკუნის არაერთი მნიშვნელოვანი მოღვაწე. მთავარი ინფორმაციით, მათ შორის გახლდათ ჟაკ დალკროზის იდეების მიმდევარი და მასთან შემოქმედებით კავშირში მყოფი, მაძიებლური პათოსის ალექსანდრ გუსტავ ფონ ზალცმანი (1874-1934).

წარმოშობით გერმანელი მხატვარი, ფერმწერი, სცენოგრაფი და კარიკატურისტი ა. ზალცმანი, 1898 წლიდან სწავლობდა ჯერ მოსკოვში, შემდეგ დაამთავრა მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის ფრანც შტუკის სახელოსნო. ახასიათებდა ფ. შტუკისა და ა. ბიოკლინის მხატვრული ესთეტიკა, სიმბოლიზმი, იუგენდსტილისთვის ნიშანდობლივი დეკორატიულობა, ორნამენტი, სტილიზებული ფორმა, კონტრასტული კოლორიტი, სანახაობრივი თეატრალიზაცია. 1901 წლიდან იგი მონაწილეობდა აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, თანაკურსელი ვასილი კანდინსკის (1866-1944) მიერ დაარსებული მხატვრული საზოგადოება „ფალანგას“ საქმიანობაში. თანამშრომლობდა ყოველკვირეულ ჟურნალ „იუგენდთან“. გატაცებული იყო მოდერნისტებისათვის გამორჩეულად მიმზიდველი მითოლოგიური სიუჟეტებით. ინტერესი მითის, როგორც მუდმივი ინტერპრეტაციების შესაძლო პირველწყაროსადმი, ალექსანდრ ზალცმანის მთელი შემოქმედების თანმდევი გახდა. (როგორც ცნობილია, მითისადმი ან სპექტაკლ-მითისადმი არც მარჯანიშვილი აღმოჩნდა გულგრილი, რაც მრავალგზის გამოვლინდა მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში, მაგ. „მზეთამზე“, 1926).

1910 წელს ზალცმანი საცხოვრებლად გადავიდა დრეზდენის მახლობლად მდებარე პატარა ქალაქ ჰელერაუში, სადაც ჟაკ დალკროზთან ერთად, მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროგრამით გათვალისწინებულ დადგმებზე მუშაობდა. აქ იგი სასცენო განათების არასტანდარტული ხერხებით ცდილობდა დახატული დეკორაციების ჩანაცვლებას. ამ ძიებების საფუძველზე განხორციელდა მის მიერ სინათლის ეფექტების, ანუ შუქწერის გამოყენებით გაფორმებული ჟაკ დალკროზისა და ადოლფ აპიას მიერ დადგმული, სახელგანთქმული კ. გლუკის „ორფეოსი“. ზალცმანის ნამუშევრის შესახებ ს. ვოლკონსკი აღტაცებული წერდა: „შეუძლებელია არ ვაღიაროთ, რომ ვერავითარი ფერწერა ვერ გაზიარებდათ ისეთ განსაცვიფრებელ სამყაროს, როგორც ეს მიღწეული იყო უმარტივესი დეკორაციული საშუალებებით, – ხაზითა და სინათლით... აქ ერთმანეთთან იყო შერწყმული მუსიკა, ადამიანი, მოძრაობა და სინათლე. ასეთი, თითქოს უბრალო

საშუალებით აღწევდნენ უდიდეს თეატრალურ ეფექტს“.¹⁵

ჟაკ დალკროზის ჰელერაუს ინსტიტუტში ათვისებული განათების ნოვატორული სისტემა, ზალცმანმა 1916-1917 წლებში წარმატებით გამოიყენა მოსკოვში ალექსანდრ თაიროვის მიერ დადგმული ინოკენტი ანენსკის „ფამირა-კიფარედში“. პირველი მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ, ევროპულ და რუსულ თეატრალურ ნოვატივებში გათვითცნობიერებული მხატვარი, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში განაგრძობდა რეფორმებს. 1918-1919 წლებში ზალცმანი მუშაობდა თბილისის ოპერის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად. გააფორმა პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“, ჟ. ოფენბახის „ჰოფმანის ზღაპრები“, ე. ნაპრაენიკის „დუბროვსკი“, აგრეთვე პირველი ქართული ორიგინალური ოპერები:¹⁶ დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (რეჟ. ალ. წუწუნავა) და ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ (რეჟ. ალ. წუწუნავა). მის მიერ შექმნილი სცენოგრაფია მინიმალისტური, ექსპერიმენტულობით, სივრცის განსხვავებული ინტერპრეტაციითა და უჩვეულო დეკორატიულობით ხასიათდებოდა.

ალექსანდრ ზალცმანის მიერ გაფორმებული „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და „აბესალომ და ეთერი“ თითქმის იდენტური ხერხებით იქნა შექმნილი, – მაქსიმალურად გამარტივებული გამომსახველობითა და განზოგადების მაღალი ხარისხით. მხატვრის ამოცანას განაპირობებდა არა მხოლოდ მუსიკისა და სიუჟეტის შესაბამისი ხედვითი განწყობის ცვლა, არამედ სანახაობის ცალკეული ფრაგმენტების ორგანული ჰარმონია. დეკორაციაში არ იყო აქცენტირებული ეპოქალური და ეროვნული ნიშნები. სცენაზე საგნობრივ-ნივთიერი სამყაროს სიმწირე გადაფარული იყო მუსიკისა და ფერის ექსპერიმენტებით, განათების ეფექტებით, მუსიკის ადეკვატური ვიზუალის შექმნის ცდებით. „თავის თანამედროვეთა შორის მოდერნის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, იმ ხელოვანთა კატეგორიას ეკუთვნოდა, ევროპული მხატვრული ტენდენციები შუალედური ქვეყნის გავლის გარეშე რომ შემოჰქონდათ საქართველოში“¹⁷.

ალექსანდრ ზალცმანის ნამუშევრებს გამოარჩევდა ქართული კუბო-ფუტურისტული ესთეტიკა, ფერის დეკორატიულობა. შესამჩნევი იყო ხელოვანის ინტერესი, როგორც თანამედროვე მხატვრული ტენდენციების, ასევე კინოს სპეციფიკისა და განათების ფერისმიერი შესაძლებლობებისადმი. ალ. ზალცმანი მოითხოვდა ქართული თეატრში დამკვიდრებული მოძველებული განათების სისტემის – ჩაბნელებული დარბაზისა და განათებული სცენის ტრადიციის შეცვლას მსოფლიოს წამყვან თეატრებში აპრობირებული ჩარლზ ბარკერის, გორდონ კრევისა და ადოლფ აპიას მიგნებებით.

რეფორმატორული სულისკვეთების მხატვარი, ავანგარდული სცენოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ხელოვნებათა სინთეზის ავანგარდული კონცეფციის ავტორი, დიდი როლს ანიჭებდა რიტმსა და განათებას. ზალცმანმა შექმნა იმ დროსათვის ნოვატორული განათების მეთოდი „სინათლე სინათლეზე“, სადაც პროექტორს „მზის სხივის“ სახით იყენებდა. მასვე ეკუთვნის განათების, ფერისა და ბგერის ჰარმონიის კონცეფცია. ზალცმანს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა თბილისის მოდერნისტულ სახელოვნებო წრებთან.

¹⁵ Волконский, Мои воспоминания, М., 1992. Т.1. ნაშრომში: ნელიზბარაშვილი. ალექსანდრე ალბერტის ძე ზალცმანი, ხელოვნების სახ. მუზეუმი. ნარკვევები I. 1995., გვ. 76-82.

¹⁶ პირველი ქართული ოპერა „ქრისტინე“ (ავტორი რევაზ გონიაშვილი, ლიბრეტო ე. ნინოშვილის მოთხრობისა და ტ. რამიშვილის პიესის მიხ.) ჯერ თბილისის ქართული კლუბის სცენაზე (21.05. 1918), ერთი თვის შემდეგ კი თბილისის ოპერის თეატრში დაიდგა.

¹⁷ ბელაშვილი თ. ალექსანდრე ზალცმანი – ფრაგმენტებად აკინძული მხატვრობის ისტორია, ჟურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, №8, 2017, გვ. 59.

ზიგა ვალიშევსკისთან ერთად, 1919 წელს მოხატა ოპერის ფარდა. წერდა კრიტიკულ წერილებს სასცენო ხელოვნებაზე¹⁸. თბილისის ოპერის თეატრში მხატვარ-დეკორატორად მუშაობის პერიოდში, იქვე ხატვის კლასსაც უძღვებოდა. აღზარდა ქართველ თეატრალურ მხატვართა პირველი თაობის არაერთი წარმომადგენელი (მ. გოცირიძე, ი. კარსლიანი და სხვები). საქართველოში კოტე მარჯანიშვილის დაბრუნებისას, სახელოვანი სცენოგრაფი და მხატვრული განათების ოსტატი, თანამშრომლობდა ქართული დრამის თეატრთანაც.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ალ. ზალცმანისა და მისი მეუღლის – ჟანა მატინიონის მხარდაჭერით, თბილისის ოპერის თეატრში დაიდგა სცენები გ. გურჯიევის ბალეტებიდან „ჯადოქართა ბრძოლა“ და „გადასახლება“ (1919, გადმოცემის თანახმად, მუსიკა ამ ნაწარმოებებისთვის თომას დე ჰარტმანმა თბილისში შექმნა, ლიბრეტო თავად გ. გურჯიევს ეკუთვნოდა). ზალცმანი იყო ერთ-ერთი ინიციატორი თბილისში გ. გურჯიევის ხელმძღვანელობით „ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტის“ გახსნისა¹⁹, რომელმაც 1922 წლის ზაფხულიდან პარიზში განაგრძო ფუნქციონირება. 1930 წლამდე ზალცმანი თანამშრომლობდა გურჯიევთან. მის მიერ შეიქმნა პარიზსა და ნიუ-იორკში წარმოდგენილი მაესტროს „საღმრთო მოძრაობების“ კოსტიუმთა ესკიზები და აფიშები.

კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორულ მოღვაწეობაზე არცთუ უმნიშვნელო იყო ბერძნულ-სომხური წარმოშობის, XX საუკუნის აღმოსავლელი „ბრძენისა“ და „მოგვის“, მსახიობის, კომპოზიტორის, ქორეოგრაფის, ოკულტიზტის, ეზოთერიკოსის, უძველესი სასულიერო მუსიკისა და საკრალური ცეკვების „გურუს“, გიორგი გურჯიევის გავლენაც (1877-1949). როგორც ცნობილია, გურჯიევის მოღვაწეობამ არცთუ ეპიზოდური ზემოქმედება იქონია XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის მრავალ პოლიტიკურ, რელიგიურსა თუ თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეზე.

რუსთაველის თეატრში 1926 წელს გრიგოლ რობაქიძის „ლამარას“ დადგმა, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი კონფლიქტით დასრულდა. 1926 წელს მარჯანიშვილმა დატოვა დედაქალაქი და ქუთაისში დააფუძნა ახალი თეატრი. ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ კ. მარჯანიშვილისა და მისი თანამოაზრე ახალგაზრდების მიერ ახლადგახსნილი თეატრის პირველი პრემიერა იყო. სპექტაკლმა კვლავაც ცხადყო ქართული თეატრის რეფორმატორის მაღალი პროფესიონალიზმი, თანამედროვეობის მძაფრი გრძნობა. ე. ტოლერის პიესის დადგმით, სპექტაკლის სახელწოდება „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, „მესიჯის“ ფუნქციასაც იძენდა. უკვე არცთუ ახალგაზრდა, რუსთაველის თეატრიდან წასული რეჟისორი, თითქოს საქვეყნოდ აცხადებდა, რომ მხნეობას არ კარგავდა და მედგრად განაგრძობდა ბრძოლას თეატრის საშუალებით. (პიესის ავტ. ე. ტოლერი, დამდგმელი რეჟ. კ. მარჯანიშვილი, მხატ. დ. კაკაბაძე, კომპ. თ. ვახვახიშვილი, ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი. პრემიერა 03. XI. 1928, ქუთაის-ბათუმის თეატრი).

ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი მკაფიო წარმომადგენელი, წარმოშობით ებრაელი ე. ტოლერი, ცნობილი რევოლუციონერი გახლდათ XX საუკუნის 20-იანი წლების გერმანიაში. დამოუკიდებელი სოციალ-დემოკრატიული პარტიის ლიდერი, არაერთხელ იქნა დაპატიმრებული. სწორედ საპატიმროში განცდილი შთაბეჭდილებები, გამეფებული ტოტალური სასოწარკვეთა აისახა მის სახელოვან, რეპორტაჟის პრინციპით აგებულ

¹⁸ ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა“, №1, 1919, ქუთაისი. დაბეჭდილია კარიკატურა – „თბილისის სახელმწიფო თეატრი“. მხატვარი ა. ზალცმანი, კომისარი ა. წუწუნავა, ანტრეპრენიორი ს. ევლახიშვილი ქართული ოპერების დადგმის დროს“.

¹⁹ უტიაშვილი ნ., გაზ. „თბილისელები“, 17. III. 2010.

პიესებში – „კაცი-მასა“, „მანქანების ამბოხი“, „გერმანელი ხეიბარი“. XX საუკუნის 10, 20-იანი წლების გერმანიის ყველაზე ცნობილი დრამატურგის პიესებს, რომელთაც მნიშვნელოვნად განაპირობეს თეატრის პოლიტიზაცია, დგამდნენ საუკეთესო ავანგარდისტი რეჟისორები (ერვინ პისკატორი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი), ხოლო სპექტაკლებს ენაცვლებოდა მიტინგები. მონტაჟის ხერხებით შექმნილი დრამატურგის სასცენო ინტერპრეტაციებში, ხასიათის გამოკვეთის ნაცვლად, პრიორიტეტული იყო სულიერი მდგომარეობის გამომსახველი ჩვენება, გროტესკული სცენები, განათების ეფექტები. 1925 წელს, ტოლერმა თავი დააღწია პატიმრობას, მაგრამ განიცადა იმედგაცრუება. საზოგადოება შეგუებოდა რეალობას, პარტიის ლიდერის მიზანსწრაფვები რევოლუციის სამზადისისა თუ ახალი სამყაროს შენების ვნებისადმი, ყოფილი თანამოაზრეებისთვისაც მიუღებელი აღმოჩნდა.

თეატრის პოლიტიზაციისთვის განწყობილი დრამატურგის ავტობიოგრაფიულ პიესას „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, სადაც ასახული იყო 1919-1927 წლების გერმანიაში განვითარებული შიდაომების სოციალური შედეგები, საზოგადოების სულიერი დეგრადაცია და პოლიტიკური მაქინაციები, ზოგიერთი მკვლევარი აბსურდიზმის ზღვარზე მყოფ, მძაფრად რეალისტურ დრამად მიიჩნევდა. დრამატურგის პოლიტიკური თვალსაზრისით, სარგებლის ვნებით დაავადებული თანამედროვე ადამიანის ხვედრი სრულიად უიმედო, ტრაგიკული იყო. დოკუმენტური დრამის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მთავარი გმირი, რევოლუციონერი კარლ ტომასი, მრავალწლიანი პატიმრობის შემდეგ, კვლავაც აპროტესტებდა მიუღებელ, ავისმომასწავებელ სინამდვილეს. მას ღალატობდნენ მეგობრები, შეყვარებული და უიმედო, სახიფათო მომავლის შეცნობით სასოწარკვეთილი ეს მართოსულიც ისევე, როგორც მოგვიანებით თავად პიესის ავტორიც, თვითმკვლელობით ამთავრებდა სიცოცხლეს.

ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ 1927 წელს დადგმული ჰქონდა ერვინ პისკატორს და მარჯანიშვილის არჩევანიცა და დადგმაც, არცთუ უსაფუძვლოდ იწვევდა ალუზიებს მეამბოხე დადაისტის წარმოდგენასთან, მის მსოფლგანცდასთან. როგორც ცნობილია, XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული ავანგარდის სახელოვნებო მიმართულება დადა ანუ დადაიზმი გაფორმდა ციურისში 1916 წელს. პირველ მსოფლიო ომს განრიდებული, ნეიტრალურ შვეიცარიას თავშეფარებული არტისტები აქტიურად მიმართავდნენ პროტესტის სხვადასხვა ფორმას მსოფლიოში განვითარებული აპოკალიფსური მოვლენების გამო. მოძრაობა შეიცავდა ვიზუალურ არტს, ლიტერატურას, პოეზიას, მხატვრულ მანიფესტებს, სახელოვნებო თეორიებს, თეატრს, გრაფიკულ დიზაინს. დადაიზმს ჰქონდა პოლიტიკურად გამოკვეთილი მემარცხენე მიმართულება და დადაისტი ახალგაზრდები ანტი-არტის კულტურული ნამუშევრებით მიზანმიმართულად ებრძოდნენ ინტელექტუალურ კონფორმიზმს. მათ განზრახული ჰქონდათ საზოგადოების პასიური ნაწილის შეურაცხყოფა, განიხილავდნენ ხელოვნების ფუნქციას და აწყობდნენ პერფორმანსებს კაბარე „ვოლტერში“.

დადაისტების ჯგუფში ფორმირებული ერვინ პისკატორის (1893-1966) პოლიტიკურ-დოკუმენტური თეატრი „ტრიბუნალი“ კენიგსბერგში (1919-1929), დგამდა აგიტაციურ, კოლაჟის პრინციპზე აგებულ დადაისტურ წარმოდგენებს. მსახიობები ღიად მიმართავდნენ დარბაზს, სპექტაკლს კი ამთავრებდნენ რევოლუციისკენ მოწოდებით. ასეთი იყო „რუსეთის დღე“. თავდაპირველად მისი მოქმედება ვითარდებოდა გეოგრაფიული რუკის ფონზე, შემდგომ იგნორირდა ადგილისა და დროის კონკრეტობა, ხოლო რუსეთის რევოლუციის აპოთეოზი შეიცვალა თანამედროვე გერმანიის პოლიტიკური მოვლენების

კრიტიკით. წარმოდგენაში ჩართული იყო კინოფილმები, ნაწყვეტები კინოქრონიკებიდან, მოყვარულთა მიერ საგანგებოდ გადაღებული კადრები. მომდევნო სპექტაკლში ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ (1927), სცენაზე აშენდა შენობის ფასადი მოედნითა და „უჯრედებით“. წარმოდგენის ეპიზოდები თამაშდებოდა სხვადასხვა სართულზე, სადაც ზოგჯერ, ერთდროულად ნათდებოდა ორი „უჯრედი“. 1929 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში „პოლიტიკური თეატრი“, პისკატორი შენიშნავდა, რომ ახალი დრამატურგიის უმთავრესი მიზანი გახდა დროის პრობლემებზე ორიენტირი და არა კონკრეტული ადამიანის ბედი. თეატრალურ ხელოვნებაში „ეპიკური თეატრის გაგება“, პირველად სწორედ პისკატორმა დაამკვიდრა, რომელიც 30-იანი წლებიდან განავითარა ბრეხტმა თავის ანტიარისტოკრატულ პოლიტიკურ თეატრში.

XX საუკუნის 20-იანი წლების მიწურულს, ქართული საბჭოთა ხელოვნების ფორმირების ერთ-ერთ რთულ პერიოდში, თეატრი გახდა „ნიშა“, სადაც რეჟისორს თანამოაზრე გუნდთან თანამშრომლობით შეეძლო შეფარვით, გარკვეული მინიშნებებით გამოველინა თავისი დამოკიდებულება არა მხოლოდ ხელოვნების ფორმისა და არსის, არამედ უხეში რეალობისადმიც. თეატრალური სივრცე იქცა თავისებურ არენად თამამი ექსპერიმენტების, თვითრეალიზებისთვის. ვიზუალური „ხატის“ შესრულებისას – სცენაზე აშენებულ კონსტრუქციაში, ფერწერულ დეკორაციაში, ცალკეულ საგანთა თუ კოსტიუმთა თამაშში, მათ ფერადოვან შეხამებებში, პირქუშ ფერებში, განზოგადებებში, პლასტიკურ „მოღულაციებში“, მსახიობთა გამომსახველობით ხერხებსა თუ ქვეტექსტში, დიდი სიფრთხილით, მაგრამ ოსტატურად იკვეთებოდა რეჟისორის აზრი, მისი ამბოხი.

კოტე მარჯანიშვილის მიერ დასაადგმელად განზრახული ე.ტოლერის ყველაზე პესიმისტური პიესის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ არჩევანი, წინამორბედი დადგმის ისტორია თუ თავად ე. პისკატორის სათეატრო მოდელი, შეიცავდა მრავალსიმთქმელ ინფორმაციას. კ. მარჯანიშვილს უკვე ჰქონდა ექსპრესიონისტული დრამატურგიის დადგმის გამოცდილება, მაგრამ ამჯერად, რეჟისორი ახალი მასშტაბით, სადადგმო ხერხებით, მინიშნებებით გამოკვეთდა თავის ფარულ აზრს, მრავალწლიანი შემოქმედებითი ძიებების შედეგებს. ამ დადგმაში მან, თანამოაზრე მხატვართან, დ. კაკაბაძესთან ერთად, მისი დროისათვის ძალზე ორიგინალურად გამოიყენა კინო, რადიო, სცენური მაშინერია, განათება (შუქ-წერა) და რევიუს ელემენტები. კოტე მარჯანიშვილის თეატრის პერსონალური კომპოზიტორი თამარ ვახვახიშვილი, თავის წიგნში „თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან“²⁰ დაწვრილებით აღწერდა სპექტაკლზე მუშაობის პროცესს. რეჟისორი და მხატვარი გამოგონებულ შედეგს აღწევდნენ პრიმიტიული განათების „აპარატით“. იგი შედგებოდა სცენის თავზე დამაგრებული სარკის ნამსხვრევებით შეკრული ბურთისგან. ამ ბურთიდან ასხლეტილი განათების სხივების მეშვეობით, კინოტექნიკითა და ახალი გამომსახველობითი ხერხების ძიებით გატაცებული დ. კაკაბაძის მიერ შექმნილი ნაცრისფერი კოლოფები და მსახიობთა თამაში, უჩვეულო ფერადოვნებით ატყვევებდა მაყურებელს, ხოლო დროდადრო, სცენურ გმირთა პლასტიკურ ნახაზებს „მისტიკურ სისასტიკესაც“ სძენდა.

ქართული სცენოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი დავით კაკაბაძე (1889-1952), ჯერ კიდევ ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლის პარალელურად ეუფლებოდა ხატვას ქუთაისში დროებით ჩამოსული პოლონელი მხატვრის, ი. პავესკის, შემდეგ კი რუსი მხატვრის, ვ. კროტკოვის სამხატვრო სკოლაში. ქუთაისის რეალური სასწავლებლის დასრულების

²⁰ ვახვახიშვილი თ., „თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან“, თბ., 1976, გვ. 85-96.

შემდეგ, იგი სწავლობდა პეტერბურგის უნივერსიტეტის ფიზიკა-მათემატიკური ფაკულტეტის საბუნებისმეტყველო განყოფილებაზე (1909-1916). ხატვის ოსტატობას სრულყოფდა ლევ დიმიტრიევ-კავკაზსკის სახელოსნოში. ამ პერიოდშივე გაეცნო რუსული და ევროპული მხატვრობის უახლეს მიმდინარეობებს, დაინტერესდა ძველი ქართული ხელოვნების კვლევით.

დავით კაკაბაძემ 1918-1919 წლები საქართველოში გაატარა და ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო თავისი ინდივიდუალური, ეროვნული, მოდერნისტული მხატვრობით. ქართულ სახელოვნებო სივრცეს, იგი მოველინა ხელოვნების თეორეტიკოსადაც. შექმნა ნაშრომი XII საუკუნის ქართველ ოქრომჭედელ ბექა ოპიზარზე, მონაწილეობდა „ციფერყანწელთა“ მიერ გახსნილი კაფე „ქიმიერიონის“ მოხატვაში, ხოლო დამოუკიდებლობა აღდგენილმა საქართველოს ხელისუფლებამ, 1919 წელს, სტიპენდიანტად მიავლინა საფრანგეთში „მხატვრობისა და სამეცნიერო“ ცოდნის სრულყოფის თვალსაზრისით.

1919-1927 წლებში კაკაბაძე პარიზში, მოდერნისტული ხელოვნების ეპიცენტრში ცხოვრობდა. მუშაობდა მხატვრობასა და სახელოვნებო მეცნიერების დარგში. კუბიზმითა და აბსტრაქციონიზმით გატაცებულმა, თავის ნამუშევრებში დააფიქსირა ეპოქალური ცვლილებები, „მანქანისა და კინემატოგრაფის“ წლების განწყობა, ხოლო სივრცის ტრადიციული შეგრძნება შეცვალა მანამდე წარმოდგენილი დინამიკით, ფერებითა და ხაზებით. ახალგაზრდა ავანგარდისტი, 1921 წლიდან მონაწილეობდა პარიზის „დამოუკიდებელ მხატვართა საზოგადოების“ (შალონ დეს ინდეპენდანტის) ყოველწლიურ გამოფენებში, სადაც მისი ნახატების გვერდით წარმოდგენილი იყო მუნკის, მალევიჩის, ვან გოგის, მოდილიანის საუკეთესო ტილოები. აკადემიური ხატვის სრულყოფის პარალელურად, დ. კაკაბაძე საფრანგეთში, გერმანიასა და იტალიაში კითხულობდა ლექციებს, აქვეყნებდა თეორიულ ნაშრომებს.

სამეცნიერო საუნივერსიტეტო განათლებამ დიდი გავლენა მოახდინა დ. კაკაბაძის მხატვრულ, სამეცნიერო და თეორიულ მოღვაწეობაზე. ფოტოგრაფიითა და კინემატოგრაფიით გატაცებულმა 1923 წელს გამოიგონა „სტერეოკინოს აპარატი“ (დაპატენტებული 1924 წელს). სახვით ხელოვნებაში მიღწევად იქცა მის მიერ ლითონის, ლინზის, სარკისა და ხის დეტალებით შექმნილი კოლაჟები, სადაც კოლაჟთა ფონის დასაფერად, ერთ-ერთმა პირველმა გამოიყენა პულვერიზატორი. დ. კაკაბაძის მიერ შექმნილი ინოვაციური მხატვრული მიმდინარეობის – კონსტრუქციულ-დეკორაციული კომპოზიციების, ასამბლაჟების ნამუშევრებს წარმატება ხვდა წილად ბრუკლინის მუზეუმის საერთაშორისო გამოფენაზე (1926 წლის ნოემბერი – 1927 წლის იანვარი), იელის უნივერსიტეტის სამხატვრო გალერეის კოლექციაში.

XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულ მოდერნისტულ ხელოვნებასა და სახელოვნებო მეცნიერებაში უკვე წარმატებული ახალგაზრდა ქართველი მხატვარი და ხელოვნების თეორეტიკოსი, 1927 წელს საქართველოში დაბრუნდა. ჩამოსვლისთანავე „ხელოვნების სასახლეში“ (დღევანდელი მწერალთა კავშირი) წაიკითხა მოხსენება „ევროპული კულტურა“. 1928 წელს გაიმარჯვა აკაკი წერეთლის ძეგლისთვის გამართულ კონკურსში (1931 წელს დაიდგა მთაწმინდის პანთეონში). 1928 წლის მაისში, ქართველ მხატვართა საზოგადოების მიერ სასტუმრო „ორიენტში“ მოწყობილ დავით კაკაბაძის ნამუშევართა გამოფენაზე მყოფმა კოტე მარჯანიშვილმა, რომელიც იმ დროს, ქუთაის-ბათუმის მეორე სახელმწიფო დრამატულ თეატრს აყალიბებდა, დ. კაკაბაძე სცენოგრაფად მიიწვია.

დავით კაკაბაძე ქართულ თეატრს მოველინა დეკორაციული ხელოვნების ერთ-

ერთ ფუძემდებლად. მის მიერ შესრულებული ნამუშევრები გამოირჩეოდა თანამედროვე ევროპული და ქართული ტრადიციული ხელოვნების გააზრებული ცოდნით, ორიგინალურობით, აკადემიური სრულყოფილებით, რაციონალური და პოეტური ხელწერით, სტილის ღრმა გრძობით, მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზების ლაკონური საშუალებებითა და ფერადოვნებით. მან ოპერის, მარჯანიშვილის, ქუთაისის, მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში, თბილისის მუშათა კლუბებსა და რაიონულ თეატრებში გააფორმა 30-მდე სპექტაკლი. მათ შორის აღსანიშნავი იყო: მარჯანიშვილის თეატრში – ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ (1928), პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „კოლმეურნის ქორწინება“ (1929, 1946), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1937), ქუთაისის თეატრში – უ. შექსპირის „მეფე ლირი“, მ. გორკის „მტრები“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“ და „ჩატეხილი ხიდი“. პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“ (თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი და სხვა). დ. კაკაბაძეს ეკუთვნის პირველი სცენოგრაფიული გამოკვლევა „მხატვრის როლი დრამატურგიაში“ (1935).

დავით კაკაბაძე 1928 წლიდან მუშაობდა „სახკინმრეწვში“. მისი სცენარითა და რეჟისორობით იქნა გადაღებული დოკუმენტური ფილმი „ქართული არქიტექტურა უძველესი დროიდან XVIII საუკუნის ჩათვლით“ (ოპერატორები ვ. პოზნანი და ი. ავდივეი, 1931). 1940 წელს გამოიგონა ფოტოგრაფიული პორტრეტის სამ განზომილებიანი გამოსახულება და იქცა „ქართული ფოტოხელოვნების პიონერად“ (ქ. კინწურაშვილი „დავით კაკაბაძე XX-ის კლასიკოსი“). მხატვრულად გააფორმა ფილმები: „საბა“ (1929), „ბუბა“ (1930), „უსინათლო“ (1930), „ჯიმ შვანთე“ (1930), „ხაბარდა“ (1931), „დაკარგული სამოთხე“ (1937), „აკაკის აკვანი“ (1947). სხვადასხვა დროს მუშაობდა: თბილისის სამხატვრო აკადემიის ხატვისა და ფერწერის ფაკულტეტის პროფესორად (1928-1948), ფერწერის ფაკულტეტის დეკანად და კათედრის გამგედ (1930-1932), პრორექტორად (1933-1942).

ნოვაციებისადმი მტრულად განწყობილი საბჭოური ხელისუფლება დ. კაკაბაძის მოღვაწეობას, განსაკუთრებით მისი პარიზული პერიოდის ნამუშევრებს ფორმალისტად, სოციალისტური იდეის შელახვად მიიჩნევდა. პროგრესულად მოაზროვნე, ერუდირებული მხატვრი და მეცნიერი, დაუმსახურებელი ბრალდებების მსხვერპლი გახდა. 1948 წელს იგი გაათავისუფლეს სამხატვრო აკადემიიდან და აუკრძალეს პედაგოგიური მოღვაწეობა. 1952 წლის 10 მაისს, საბჭოთა ხელისუფლებისგან უგულებელყოფილი და დისკრედიტირებული, ინფარქტით გარდაიცვალა. თავდაპირველად დაკრძალეს ვაკის სასაფლაოზე, ხოლო 1963 წელს, გადაასვენეს დიდუბის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში.

დავით კაკაბაძის ორიგინალური მოღვაწეობა უსწრებდა დროს, ინტერდისციპლინარული სახელოვნებო მეცნიერების ფორმირების პროცესს. XXI საუკუნეშიც თანადროულად ჟღერს მისი განაცხადი: „ერთ რომელიმე დისციპლინაში ჩაკეტვა საინტერესო აღარაა. ხელოვნებამ სხვა დარგებთან კომუნიკაცია უნდა დაიწყოს და ამ გზით, სათქმელს ახალი ფორმები მოუძებნოს“. 2019 წელს ამერიკული კორპორაცია „გუგლის“ საიტის საძიებო სისტემამ (Google), კავკასიაში პირველს, სწორედ დავით კაკაბაძეს მიუძღვნა საგანგებო ვირტუალური გამოფენა.

XX საუკუნის ქართველი კლასიკოსი მხატვარი ხელოვნებას მეცნიერების რანგში განიხილავდა და სამყაროს შემეცნების საშუალებად მიიჩნევდა. იგი ავანგარდიზმის ინოვაციური ხერხებისა და ქართული ხელოვნების ტრადიციული ღირებულებების გააზრებით აყალიბებდა ეროვნული ფორმის კონცეფციას. მისმა მემკვიდრეობამ

უჩვენა მხატვრის მაღალი საშემსრულებლო ტექნიკის სტანდარტი, წარმოაჩინა ინდუსტრიულიზაციის ეპოქის პორტრეტი, ფოტოგრაფიისა თუ ვიდეო-გამოსახულებების გამოქმენილი საშუალებით ასახა ურბანულ გარემოში ჩაკეტილი ადამიანის მიზნები.

ერნსტ ტოლერის პიესის დადგმით, მარჯანიშვილიც სწორედ მისი თანამედროვე რეალობის მოვლენათა გააზრებას ისახავდა მიზნად, იმავდროულად კი ეხმარებოდა XX საუკუნის 10-20-იანი წლების სახელოვნებო ნოვაციებსაც. აღნიშნულ ეტაპზე რეჟისორის იდეების კონვენიალურ თანამოაზრედ იქცა კინოენის კომუნიკაციურ ხერხებს დაუფლებული დ. კაკაბაძე. სპექტაკლში მიღწეულ იქნა განათების, მუსიკისა და დეკორაციების ჰარმონიული ტრიადა. თამარ ვახვახიშვილი ემოციურად წერდა საპრემიერო წარმოდგენით აღტაცებული, თბილისიდან ქუთაისს წვეული თეატრალების შთაბეჭდილებების თაობაზეც, სადაც მუსირებდა მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ სპექტაკლში: „განათება, მუსიკა, დეკორაციები, თითქოს ერთი ხელის შექმნილიაო“.²¹ დ. კაკაბაძის დებიუტი თეატრალური დეკორატორის რანგში, მნიშვნელოვანი წარმატებით დასრულდა.

სპექტაკლი სრული სიჩუმით იწყებოდა. ეს იყო გულის გამაწვრილებელი, მტანჯველი სიჩუმე. საწოლებსა და სკამებზე განთავსებულ სიკვდილმისჯილ რევოლუციონერთა სასოწარკვეთილ სახეებს, მტანჯველი მოლოდინის დადი აღბეჭდვოდათ. დაძაბულობას ხაზს უსვამდა როიალის კლავიშზე თანაბარი დარტყმის ხმა და სინათლის სხივი, რომელიც მოძრაობდა ერთი პატიმრიდან მეორეზე, გამოკვეთდა მათ გაფითრებულ სახეებს, ნერვულ, კონვულსიურ მოძრაობებს... „წყვეული სიჩუმე!“ – აღმონდებოდა უ. ჩხეიძის კარლ ტომასს.

დადგმაში ეფექტურად და მიზანდასახულად „თამაშობდა“ განათების ექსპერიმენტული პრინციპი. დ. კაკაბაძის მიერ შექმნილი სცენური კონსტრუქცია – ნაცრისფერი კოლოფების სიბრტყეები, მოქმედების სხვადასხვა ადგილს აღნიშნავდნენ და მოვლენების განვითარების შესაბამისად, სინათლის სხივიც ხან ერთ ოთახს გამოკვეთდა, ხან მეორეს, ხან მთელ სცენას, ხან რაიმე მნიშვნელოვან დეტალს, ზოგჯერ პერსონაჟის სახეს, ზოგჯერ მთელ მასას. ამგვარი განათება სპექტაკლის ესთეტიკური და აზრობრივი შინაარსის განმსაზღვრელი ხდებოდა. სცენაზე „მოთამაშე“ სხივი, მაყურებლის ყურადღებასაც ელვისებურად გადართავდა ხოლმე სიკვდილმისჯილთა გაქვავებული სახეებიდან რესტორანში მოცეკვავე წყვილზე. რეჟისორი გამოკვეთდა გახლეჩილი, ურთიერთდაპირისპირებული, გაუცხოვებული საზოგადოების პორტრეტებს. ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ საპატიმროში გამოძვრეული, ქვეყნის გარდაქმნისათვის მებრძოლი, სულიერად დაავადებული რევოლუციონერების მრავალტანჯული სახეები და სარგებლისმოყვარე, ექსცენტრიული, გულგრილი ადამიანების ლაღობა. სპექტაკლში ჩართული იყო XX საუკუნის 20-იანი წლების ეკონომიკური კოლაფსის, საყოველთაო სიდუხჭირის, აგრესიის მომძლავრების ჟამს, თითქოსდა მძაფრ პრობლემათა გადასაფარად აქტივიზირებული, იმ დროისათვის პოპულარული, თუმცა ამორალურ და პროვოკაციულ ცეკვად მიჩნეული, აფროამერიკული წარმოშობის ჩარლსტონი. ახალგაზრდების დიდი ენერგეტიკის მქონე, თავბრუდამხვევი მოძრაობების ფონზე (ჩარლსტონს შესანიშნავად ცეკვავდნენ ვერიკო ანჯაფარაძე და სერგო ზაქარიაძე), ეკრანზე მოჩანდა უახლოესი ადამიანების ტოტალური ლაღობით სასოწარკვეთილი, მკვლელად და თვითმკვლელად გარდაქმნილი კარლის სახე. მის განწირულ სრბოლას კი თან სდევდა შეშფოთებული რადიოდექტორის მიერ გაჟღერებული ტრაგიკული ინფორმაციები...

²¹ ვახვახიშვილი თ., „თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან“, თბ., 1976, გვ. 85-96.

დადგმაში პირველად განხორციელდა თეატრში კინოენის გამოყენება და ბელადის სახის გამოსახვა. პირველივე სცენაში ნაჩვენებია ს. ეიზენშტეინის ფილმ „ოქტომბრის“ ფრაგმენტიდან, აჯანყებულთა ლეგიონს, ვ. ი. ლენინი მგზნებარე სიტყვით მიმართავდა. წარმოდგენის მოქმედი პირები, კინოხერხის მეშვეობით, უსწრაფესად გადადიოდნენ სცენიდან ეკრანზე და პირიქით. სპექტაკლის თაობაზე თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წერდა: „ტოლერის პიესის პესიმისტური სულისკვეთება, მთავარი გმირის კარლ ტომასის სულიერი დაცემა, მარჯანიშვილმა ოპტიმისტური რაკურსით „შემოაბრუნა“, მაყურებელს უჩვენა ამ გმირის დაღუპვით გამოწვეული ტრაგიზმიცა და ამავე დაღუპვით განპირობებული თანამებრძოლების შეკავშირება. ქართულ სცენაზე ავიდა „ახალი ადამიანი“, რომელიც თავის მოწოდებას ბრძოლაში ხედავდა. ამ დრამატურგიამ განაპირობა თანამედროვე თეატრალური ფორმების ძიება სამსახიობო ხელოვნებაში, რეჟისურასა და სცენოგრაფიაში“.²²

აღსანიშნავია ისიც, რომ კოტე მარჯანიშვილის მიერ სწორედ 1928 წელსვე იქნა გადაღებული ეტელ ვონინჩის „კრანას“ ეკრანიზაციის ქართული ვარიანტი. ქართული თეატრის რეფორმატორი, ბოლშევიკების მიერ რენეგატად შერაცხული დედა ფამარის (თამარ მარჯანიშვილი) ძმა, ფილმში მკაფიოდ აფიქსირებდა თავის თანადგომას ქრისტიანული ღირებულებებისადმი, რაც რადიკალურად ეწინააღმდეგებოდა კომუნისტური იდეოლოგიის ათეისტურ დოქტრინას. ქუთაის-ბათუმის თეატრში კოტე მარჯანიშვილის მიერ განხორციელებულ, „ანტისაზეიმო“ სულისკვეთების დადგმაშიც, შესამჩნევი იყო პოლიტიკური თეატრის აღუზიები. სპექტაკლი მოითხოვდა სივრცეს, სადაც მსახიობთა პლასტიკით, ჟესტით, სახისმეტყველებით, მუსიკალურ-რიტმული გამომსახველობითაც გახდებოდა ხილული სიტყვიერი ნაკადის მიღმა დაშიფრული ინფორმაცია. კინოხელოვნების სპეციფიკას დაუფლებული ავანგარდისტი მხატვარი, სცენაზე ოსტატურად ქმნიდა არცთუ აპოლიტიკურ ატმოსფეროს, ხოლო რეჟისორი, ასევე ოსტატურად „ფუთავდა“ თავის სულიერ ტკივილს. ქართული თეატრის რეფორმატორთან თანაშემოქმედებით პროცესში ჩართული მოაზროვნე, მაძიებლური პათოსით გამორჩეული დ. კაკაბაძე, იმდროინდელი ქართული თეატრალური სცენოგრაფიისაგან რადიკალურად განსხვავებულ, ინოვაციურ გაფორმებას სთავაზობდა მაყურებელს. რუსთაველის თეატრს განშორებული მარჯანიშვილისათვის კი, ე. ტოლერის ექსპრესიონისტული პიესის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ დადგმის რეჟონანსი, მასში თანადროული, მძაფრი, მეტაფორული შინაარსის გაფლერება, ბრძოლის ველზე გამარჯვების მასშტაბს იძენდა.

ქართული თეატრის მეორე რეფორმატორის, ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის (1886-1937) „პოლიტიკური თეატრი“ რადიკალურად განსხვავებულ ტემპო-რიტმზე იყო აგებული. მის მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე დაფუძნებულ ეროვნული თეატრის მოდელში, ჭარბობდა მძაფრი დინამიკა, აგრესია, ცეცხლოვანი ტემპერამენტი. ცეკვითა და გაშმაგებული ენერგეტიკული ველით დამუხტულ დადგმებში, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენდა მსახიობისათვის მაქსიმალურად თავისუფალი მოქმედების მიმნიჭებული სცენური გარემო. ახმეტელის „თეატრის“ კონტური კი, ჯერ კიდევ 1910 წელს მოინიშნა. იმჟამად მოყვარულმა რეჟისორმა, ქვემო მაჩხაანში დადგმული თავისი პირველი წარმატებული სპექტაკლით ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“, პრესის ყურადღება მიიპყრო. კორესპონდენტი აღნიშნავდა, რომ წარმოდგენაში თავად რეჟისორის მიერვე იყო შექმნილი მსახიობების გრიმიცა და კოსტიუმების მოდელელებიც.

²² გურაბანიძე ნ., „ექსპრესიონისტული დრამა და „ახალი ადამიანის პრობლემა ქართულ თეატრში“ (თავი წიგნიდან „რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი“).

ალექსანდრე ახმეტელმა 1916 წელს დაამთავრა პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი და აქტიურად ჩაება თეატრალურ საქმიანობაში, თუმცა სტუდენტობის წლებშიც მრავლად ბეჭდავდა კრიტიკულ წერილებს ქართული თეატრის პრობლემურ თემებზე, რიტმიკის როლზე თეატრალურ ხელოვნებაში. ა. ახმეტელის სტუდენტობის წლების პეტერბურგელთა გატაცება რიტმიკით, XX საუკუნის დასაწყისის უცხოური თეატრალური რეფორმებით, თეატრალური ხელოვნების განახლების იდეით, მძაფრად აისახა ქართული თეატრის მომავალი რეფორმატორის შემოქმედებით აზროვნებასა და სათეატრო ესთეტიკაშიც. ამ დროის პეტერბურგში ზომ აქტიურად მოღვაწეობდა თავადი სერგეი ვოლკონსკი, სასცენო მოძრაობის ახალი მიმართულებების: ემილ ჟაკ დალკროზის „მუსიკალურ-რიტმიკული აღზრდისა“ და ფრანსუა დელსარტრის „გამომსახველობითი შესტების“ სისტემის მგზნებარე პროპაგანდისტი. ვოლკონსკის კულტი იყო „გამომსახველი ადამიანი“, მოძრაობა, მასები, დალკროზის იდეების მოდერნიზება, ზოლო მიზანი – სინთეზური თეატრის შექმნა, სადაც მსახიობის შემოქმედების მთავარ ძალას წარმოადგენდა მოძრაობის ექსპრესიულობა, რიტმული სიტყვა და პლასტიკა, მუსიკალურ ფრაზასთან შესტის სინქრონი. ეს ყოველივე კი, როგორც ცნობილია, ახალ მხატვრულ ხარისხში განსხეულდა ახმეტელის სპექტაკლებში. გარდა ამისა, ცნობილია ისიც, რომ თავად ახმეტელსაც ჰქონდა შექმნილი ვრცელი ნაშრომი „რიტმი“²³, რომელიც ამჟამად დაკარგულია.

1920 წელს ახმეტელმა წარმატებით დადგა მისი სადებიუტო სპექტაკლი სანდრო შანშიაშვილის სიმბოლისტური დრამა „ბერდო ზმანია“. ახალი რეჟისორის გაძევებისთვის განწყობილ დასთან გამართული პირველივე რეპეტიცია, ტაშით დასრულდა. ამ სპექტაკლის დადგმისას, ახალგაზრდა ახმეტელმა უკვე გამოავლინა რეფორმატორული სულისკვეთება, ინოვაციური ხერხებით აზროვნების კულტურა, ახალი თეატრალური მოდელის შექმნის უნარი. მან მოშალა რამპა, გააერთიანა სცენა და პარტერი, ზემოდან გაანათა სასცენო მოედანი და სიმფონიური ორკესტრიც პირველმა შემოიყვანა დრამაში. აკაკი ვასაძე წერდა: „ამგვარი ტემპით, რიტმით აგებულ სხვა სპექტაკლს ქართულ თეატრში მაშინ ვერ დაასახელებდით. იმდენად დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა სამხატვრო თეატრი და მისი რეჟისურა, მისი შემოქმედებითი მეთოდი და აქტიორული სახელები ქართულ თეატრსა და საზოგადოებაში, რომ დამწყები კი არა, გამოცდილი რეჟისორები სიამაყის გრძნობით ნერგავდნენ ქართულ თეატრში სამხატვრო თეატრის „რეალიზმს“, „განწყობილებას“, „პაუზებს“, რეპერტუარსა და რაც მთავარია, გარკვეულ პიესებს სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებითაც დგამდნენ. სანდრო ახმეტელი ყველა ამათვან შემოქმედებითი ორიგინალობით განსხვავდებოდა“²⁴. „ამ სპექტაკლში ახმეტელმა პირველად შეამზადა ნიადაგი ჩვენში სინთეზური თეატრის შექმნისთვის. იგი გამოჩნდა როგორც მონუმენტური თეატრის ანსამბლის და არა ინდივიდუალური თეატრის ვიზიონერი“ – წერდნენ მოგვიანებით. თავბრუდამხვევი წარმატებით დასრულებულ დებიუტს გამოეხმაურა გრიგოლ რობაქიძეც, „ახმეტელი გრძნობს თეატრის ნერვს!“ – წერდა იგი. „ბერდო ზმანიაში“ სათავე დაუდო პირობით რეჟისორულ აზროვნებას, „მხატვლებისგან“ სრულიად განსხვავებულ სათეატრო ესთეტიკას, თანამედროვე ევროპულ სათეატრო ხელოვნებას. 1924 წლის 29 იანვარს ა. ახმეტელმა და მისმა თანამოაზრეებმა, რუსთაველის თეატრის სცენიდან საზოგადოებას ამცნეს ქართული თეატრის რეფორმირებისათვის გამიზნული, ფუტურისტული ფორმით გაფორმებული

²³ არველაძე ნ., „რეჟიმები და რეჟისორები“, თბ., 2019, გვ. 133.

²⁴ ვასაძე ა., „მოვლენები, ფიქრები“, თბ., 2010, წ. I, გვ. 109.

კორპორაცია „დურუჯის“ მანიფესტი. მასში გაცხადებული იყო ახალი არტისტის სახე: „არტისტი შუშპარიანი... არტისტი გიჟი... ცეცხლოვანი... შფოთი... გოროზი... არტისტი – ფაფარაყრილ რაშე... არტისტი – რიხიანი“.

ახმეტელის სპექტაკლების სახელოვანი ხალხმრავალი მიზანსცენები, – მკვეთრი რიტმული ნახატი იყო შეკრული და გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. მასობრივი სცენების ცვალებადი რიტმი, მისი ხან ბობოქარი, აზვირთებული, ხან კი მშვიდი, დანელებული, თუმცა მუდამ დამუხტული სიტყვა, მოძრაობა თუ ჟესტი, გასაოცარი ძალის ეფექტს ქმნიდა. ს. ახმეტელთან წლების მანძილზე თანაშემოქმედებით პროცესში მყოფი მხატვრის, ირაკლი გამრეკელის დეკორაციებს – სხვადასხვა ზომის ბაქნებისგან შემდგარ კომპაქტურ დანადგარებს – სწორედ ის თვისება ჰქონდათ, რაც ესაჭიროებოდა რეჟისორს თავისი მასობრივი სცენების, ლეგენდარული მიზანსცენების წარმოსაჩენად, მსახიობების მკვეთრი რიტმული ნახაზების ასაგებად. პატარ-პატარა მოედნების მთელი სისტემა დინამიკურსა და მძაფრს ხდიდა მსახიობთა გუნდის ყოველ მოძრაობას, მთელი მიზანსცენის პლასტიკურ ნახაზს. მხატვრის მიერ მიღებული დეკორაციული გარემო და გამომსახველობითი საშუალებები ს. შანშიაშვილის „ანზორში“ (1928), გრ. რობაქიძის „ლამარაში“ (1930), შილერის „ყაჩაღებში“ (1933), სრულად წარმოაჩენდა რეჟისორის ხედვას, მის კონცეფციას.

XX საუკუნის 20-იანი წლებში, ქართული თეატრალური რეჟისურის კლასიკური ფაზის წიაღში ფორმირებული ქართული პროფესიული სცენოგრაფიის ლიდერი ირაკლი გამრეკელი გააზრებულად ინტერპრეტირებდა ხელოვნების მომიჯნავე დარგების ძირეულ ტენდენციებს. მისი თეატრალურ მხატვრად აღმოჩენა კვლავ კოტე მარჯანიშვილს უკავშირდება. 1921 წელს ქართველ მხატვართა ერთ-ერთ გამოფენაზე მყოფი ქართული თეატრის რეფორმატორი მოიხიბლა მოდერნიზმით გატაცებული ი. გამრეკელის მიერ გაფორმებული „სალომეას“ ესკიზებით და ახალგაზრდა ხელოვანი თეატრში მიიწვია სამუშაოდ.

1917 წელს თბილისის სასულიერო სემინარიის კურსდამთავრებულ ირაკლი გამრეკელს (1894-1943), სამხატვრო განათლება მიღებული ჰქონდა ნ. სკლიფასოვსკის ხატვისა და ფერწერის სკოლაში (პედ. ბ. ფოგელი და ბ. შებუევი). სხვადასხვა წლებში სწავლობდა ჯერ როსტოვის, შემდეგ თბილისის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტსა და თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. იგი ქართველ ფუტურისტთა ჟურნალ „H₂SO₄“-ის (1924) ირგვლივ გაერთიანებული ახალგაზრდა ავანგარდისტთა ჯგუფის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ავტორიტეტს წარმოადგენდა. გაფორმებული ჰქონდა ჟურნალები „H₂SO₄“ და „მემარცხენეობა“, ქართველი მწერლების (გრ. რობაქიძის, კ. კალაძის, ს. ჩიქოვანის, ი. ვაკელის) ნაწარმოებები (1924). ავანგარდისტ ახალგაზრდებს აერთიანებდათ დადაინჰმის, კონსტრუქტივიზმისა და ფუტურიზმის პრინციპები. ხელოვნების გარდაქმნის რადიკალური იდეებით განწყობილნი ემიჯნებოდნენ წინამორბედ სახელოვნებო სკოლებს, საკუთარ ექსპერიმენტებს ამძაფრებდნენ კინოენისთვის დამახასიათებელი მონტაჟური ტექნიკით აწყობილი მასალით, გრაფიკული ფიგურებით. ახალგაზრდა ქართველი ფუტურისტები ორიგინალური გამოხატვის მეთოდის – „ზაუმის“ საშუალებით, წარმოაჩენდნენ თანამედროვე სამყაროს უსაზრისობას, ქაოსურობას, სააზროვნო ცენტრების მოშლას, ძველი, ტრადიციული ცხოვრების შეცვლის მოთხოვნილებას, ხოლო ყოფის არსობრივად გამოსახატად, მიმართავდნენ ახალი გზების ძიების მეამბოხურ ხერხებს.

ქართველ ფუტურისტთა გუნდს საქართველოში არსებული მოდერნიზტული სკოლები: რეალისტური, რომანტიკული, სიმბოლისტური, იმპრესიონისტული, პლაგიატად

მიჩნდათ. ისინი უარყოფდნენ იტალიურ, ფრანგულსა თუ რუსულ ფუტურიზმსაც. ამგვარი რადიკალიზმით ესწრაფოდნენ გამოეკვეთათ საკუთარი ინდივიდუალურობა, დაპირისპირებოდნენ სიყალბეს, შაბლონურ-სტერეოტიპულ რეალიზმს, ეჩვენებინათ სამყაროსა და ადამიანის ცნობიერებაში მიმდინარე ეპოქალური კატაკლიზმები, ურბანული გარემო, ტექნიციზმის ამსახველი ლექსიკა, განწყობა, რიტმი.

ფუტურისტული იდეები საქართველოში XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან გააქტიურდა. სწორედ ამ დროს ჩამოვიდა ჩვენში რუსი ფუტურისტი ივორ სევერიანინი (1887-1941). მან 1913 წელს თ. სოლოგუბთან ერთად, პოეზიის საღამოები გამართა თბილისში, ქუთაისსა და ბათუმში. ქართული საზოგადოებისთვის მანამდე უცხო, აგრესიულად მოგზანყე პოეზიის სტილით, ლექსების ექსცენტრიული კითხვის მანერითა თუ ინტონაციებით, ივორ სევერიანინმა უსწრაფესად დაიპყრო ახალგაზრდა შემოქმედთა გულები და ბევრი მიმდევარიც გაიჩინა. „იტალიურ ფუტურიზმთან მას ანათესავებდა ეპატაჟური ნარცისიზმი, ძველი კულტურის ხელალებით უარყოფა, ურბანიზმის გაფეტიშება, ტექნიკური პროგრესის აპოლოგია“ (ლ. ავალიანი). ფუტურიზმის გავლენას ხელი შეუწყო 1914 წელს ვლადიმერ მაიაკოვსკის, დავიდ ბურლიუკის, ვასილი კამენსკისა და სხვათა ჩამოსვლამ, აგრეთვე რუსეთში სახელმძღვანელო ფუტურისტი ძმების, ილია და კირილე ზდანევიჩების შემოქმედებამ. ქართველი ახალგაზრდობა XX საუკუნის 10-იან წლებშივე გაეცნო მარინეტისა და მის მიმდევართა მანიფესტებსა და იდეებს. მათი იდეებით გატაცებულთა შორის იყვნენ ცისფერყანწელებიც. ფუტურიზმით გატაცება დაგვირგვინდა კონსერვატორიის დარბაზში 1922 წლის 22 აპრილს გამართულ საღამოზე, გაცხადებული მანიფესტით „საქართველო – ფენიქსი“, დაფუძნებული ჟურნალებით: „H₂SO₄“, „ლიტერატურა და სხვ“ (რედაქტორი: ნიკოლოზ ჩაჩავა, 1924-25), „მემარცხენეობა“ (1927-28 წელი) და გაზეთი „დროული“ (რედაქტორი: ჟანგო ლოღობერიძე, 1925). განზრახული ჟურნალის „ზეროსა“ და გაზეთ „0“-ის, გამოცემა კი განუხორციელებელი დარჩა.

რუსთაველის თეატრში მიწვეული ი. გამრეკელი მალე თეატრის მთავარი მხატვარი და „დურუჯის“ წევრი გახდა. 1921 წლიდან იგი აქტიურად თანამშრომლობდა ქართული თეატრის ორივე რეჟისორ-რეფორმატორთან, ქმნიდა მასშტაბურ ლეკორაციებს, მრავალპლანიან კონსტრუქციებს, მოდერნიზებული და ეროვნული ხელოვნებისეული ფორმების ტანდემს. მას გაფორმებული აქვს 50-ზე მეტი სპექტაკლი. მათ შორის აღსანიშნავია: უ. შექსპირის „ჰამლეტი“ (1925), ს. შანშიაშვილის „ანზორი“ (1928), ბ. ლაერენიოვის „რღვევა“ (1930), გ. რობაქიძის „ლამარა“ (1930), შ. დადიანის „თეთნულდი“ (1931), ფ. შილერის „ფაჩალები“ (1933), უ. შექსპირის „ოტელო“ (1937) და სხვ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში: ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ (1936), ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“ (1938). სპექტაკლების გასაფორმებლად იწვევდნენ მოსკოვში, ლენინგრადში, კიევში, ბაქოსა და სხვა ქალაქებში. მხატვრულად გააფორმა ფილმები: „არსენა“ (1937), „გიორგი სააკაძე“ (1942-1943). მასვე ეკუთვნის ქართული ექსპრესიონისტული ფილმის „ჩემი ბებია“ გაფორმებაც (ვ. სიღამონ-ერისთავთან ერთად, 1928), რომელიც ათწლეულების განმავლობაში აკრძალული იყო.

ირაკლი გამრეკელის დებიუტი სცენოგრაფიაში გაიმართა რუსული დრამატული თეატრის სცენაზე კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ ოსკარ უაილდის „სალომეაში“. შედეგად იქცა მის მიერ გაფორმებული კ. მარჯანიშვილის „ჰამლეტი“ (1925). მასში რუსთაველის თეატრის მბრუნავ წრეზე განლაგებული მაღალი კიბეები, რაც 20-30-იანი წლების სცენოგრაფიაში აპიას მიერ იქნა დამკვიდრებული და მეტაფორულ

გააზრებას შეიცავდა, მარჯანიშვილის სპექტაკლში ხან ელსინორის ციხე-დარბაზს, ხან მეფის ტახტთან მისასვლელ საფეხურებს, ხან კი სასაფლაოზე ჩასასვლელ კიბეს წარმოადგენდა. კინოენის ხერხებს დაუფლებული მხატვრის მიერ რეჟისორთან თანამშრომლობით შექმნილი შუქის თამაშის, ანუ თეატრალური შუქწერის საშუალებით, ორიგინალურად გამოისახა იმ დროისათვის უაღრესად შთამბეჭდავი ჰამლეტის მამის აჩრდილის სცენაც. ქართული სცენოგრაფიის კლასიკურ ნამუშევრებად იქცა ირაკლი გამრეკელის მიერ ს. ახმეტელის სპექტაკლებში შექმნილი „ანზორის“, „ლამარას“, „ყაჩაღების“, „თეთნულდის“ დეკორაციები. მათ ახასიათებდათ ფორმათა მუსიკალური თანახმიერება, აზრის ტევადობა, სისადავე, დახვეწილი კოლორიტი, პოეტურობა და ეროვნულ თვისებათა წარმოჩენის მასშტაბი. ქართული ავანგარდული სცენოგრაფიის ფუძემდებლის ხელოვნებაში გამოკვეთილი იყო დეკორაციის ფორმებთან კოსტიუმების სიმბოლური ფერისა და გაფორმების ჰარმონია, მოდერნისტული ხელწერა, რიტმულობა, მდიდარი ფანტაზია, პოეტური პირობითობა.

ამერიკაში 1962 წელს დასტამბული მონოგრაფიის ავტორი ვერა მოუერ-რობერტსი, მსოფლიოს დეკორაციული ხელოვნების დიდ მოღვაწეთა შორის მოიხსენიებდა ირაკლი გამრეკელს. იგი შენიშნავდა, რომ გამოჩენილი ქართველი ფერმწერის, თეატრისა და კინოს მხატვრის, ქართული ავანგარდისტული სცენოგრაფიის ფუძემდებლის ფერწერულ და გრაფიკულ ნამუშევრებს, მისივე თანამედროვეებისგან ექსპრესიონიზმისა და არტ-ნუვოს ნიშნები გამოარჩევდა. ირაკლი გამრეკელის აბსტრაქტული ხელოვნება მიისწრაფოდა ქართული ხელოვნების განახლების, მისი ტრანსფორმაციისკენ, გამოხატავდა ტექნოლოგიური ხანის ტემპს, რიტმს, ენერგეტიკას.

თეატრალური ხელოვნების ავანგარდისტულ ტენდენციებთან ერთად, ეროვნული ხასიათის მიმართ განსაკუთრებული ინტერესით გამორჩეული ს. ახმეტელის რეჟისურაში, ორგანულად ეწერებოდა ი. გამრეკელის ფანტასმაგორიულობით, თამამი მონასმებით გამორჩეული მხატვრობა. ი. გამრეკელისთვის დამახასიათებელი იყო როგორც მდიდარი და კონტრასტული კოლორიტი, ასევე შავით, თეთრითა და ნაცრისფერით შექმნილი, უაღრესად თეატრალური ესკიზები. დრამატურგიული ტექსტის არსისა და რეჟისორული კონცეფციის გააზრებით წარმოქმნილი კოსტიუმების წყობასა და კომპოზიციურ გადაწყვეტას, თან ახლდა მხატვრის ინდივიდუალური ხედვა, ფუტურისზმის სტილისთვის დამახასიათებელი მშფოთვარე რიტმი, პლასტიკურობა. ფუტურისტულ ესთეტიკასთან ჰარმონიულ თანახმიერებაში მყოფი ა. ახმეტელის მსოფლგანცდა ჰარმონიულად ეწყობოდა გამრეკელის ფუტურისტულ ხელწერას, რომლის დეკორაციებიც, კომფორტულ სცენურ მოედნებს ქმნიდა მსახიობებისთვის, მაქსიმალურად ავლენდა მათ საშემსრულებლო ტექნიკას.

1931 წელს ირაკლი გამრეკელმა ახმეტელის ლეგენდარული „ყაჩაღების“ კონგენიალური დეკორაცია შექმნა, რომელმაც ერთნაირად აღაფრთოვანა ქართველი თუ უცხოელი თეატრალური დეკორაციის ძირითადი ელემენტი ფესვმაგარი, ტოტებგაშლილი ხე გახლდათ. მხატვრობა შავ-ლურჯ ფერში იყო გადაწყვეტილი, რომელსაც განათების მეშვეობით წითელი ალი დაჰკრავდა. მოორების ოჯახური ტრაგედიის ფონზე განვითარებული მოვლენები, ასახავდა ახალგაზრდა სტუდენტების ბრძოლას ტირანიის წინააღმდეგ, გერმანული „შეტევისა და ქარიშხლის“ მოძრაობის რევოლუციურ სულისკვეთებას.

შილერის „ყაჩაღები“ ქართული თეატრის აფიშაზე ჯერ კიდევ 1883 წელს გამოჩნდა. რევოლუციამდელ ქართულ სცენაზე ფრანცის როლის უბადლო შემსრულებელი ალექსი (ლადო) მესხიშვილი გახლდათ, ხოლო კარლოსის – მგზნებარე ტემპერამენტის მქონე

ალექსანდრე იმედაშვილი. კარლოსისა და ფრანცის როლები, მსოფლიოში ცნობილ მსახიობ-ვარსკვლავთა საგასტროლო რეპერტუარშიც იყო დამკვიდრებული (მაგ. ძმები რობერტ და რაფაელ ადელგეიმების რეპერტუარში), რომლებიც მრავალგზის გასტროლირებდნენ საქართველოში. „ყაჩაღები“ სისტემატიურად იდგმებოდა ქართულ თეატრში, თუმცა მისმა პოპულარობამ და მნიშვნელობამ აპოგეას მიაღწია 1933 წელს, ს. ახმეტელის მიერ დადგმული სპექტაკლით, რომლითაც დასრულდა რუსთაველის თეატრის სრული მოდერნიზაცია. დადგმაში ახალ ხარისხსა და მასშტაბში იყო გამოკვეთილი ა. ახმეტელის პოლიტიკური თეატრის სახე (ფ. შილერის „ინ ტირანოს“, რეჟ. ს. ახმეტელი, მხატ. ი. გამრეკელი, რუსთაველის თეატრი, 9. II. 1933).

ალექსანდრე ახმეტელმა სპექტაკლის სამზადისი 1931 წელს დაიწყო. სამყაროში მომძლავრებული ძალადობის, ფაშიზმის მზარდი თარეშის, უკიდურესად გამძაფრებული სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების ფონზე, კონცეპტუალურ მნიშვნელობას იძენდა ძალადობისა და ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის თემა. რეჟისორი ორ (გერმანულ და საბჭოურ) იდეოლოგიას შორის მრავალ საერთოს ხედავდა. სპექტაკლის დასახელებაში აღადგენილი პიესის პირვანდელი სახელწოდება – „ინ ტირანოს!“ („ტირანიის წინააღმდეგ!“), ხაზს უსვამდა დადგმის პოლიტიკურ მიმართულებას. რეჟისორმა შილერის „ფიესკოს შეთქმულებიდან“ მთელი პასაჟის გადმოტანით, კიდევ უფრო გამძაფრა დრამის შინაგანი სამყარო და ტენდენციურობა. თუ პიესა შემრიგებლური ტონით მთავრდება, სპექტაკლი აჟღერდა „რევოლუციურ მოწოდებად“, ეპოქის თანახმიერ პრობლემათა გამოძახილად. ახმეტელის ყველაზე სახელგანთქმული დადგმის წარმატების თანამონაწილე გახდა ირაკლი გამრეკელიც.

„ინ ტირანოს!“ დადგმაში, სანდრო ახმეტელმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ მისი ბუნებისთვის ორგანული აღმოჩნდა XX საუკუნის დასაწყისიდან წარმოქმნილი მუსიკალურ-რიტმული ექსპერიმენტები. შემოქმედებითი ინტუიციით, არსებული მიგნებების გადააზრებით, ეროვნული თეატრალური ფორმების თანადროულ ფსიქოტიპთან ტანდემში, რეჟისორმა შექმნა ინდივიდუალური ხელწერით გამორჩეული პოლიტიკური თეატრი. დაღკროზისა და დელსარტრის ქართველმა თანამოაზრემ, გააფართოვა სათეატრო ხელოვნებაში რიტმიკის როლი და საზღვრები, დაადასტურა, რომ რიტმულობის გარეშე შეუძლებელია სცენური ქმედება, სივრცეში ორიენტირება, ანსამბლურობის, სპექტაკლის ერთიანი ტემპო-რიტმის მიღწევა.

ალექსანდრე ახმეტელის იდეების ეს შემაჯამებელი სპექტაკლი, XX საუკუნის 100 საუკეთესო სპექტაკლებს შორისაა დასახელებული. წარმოდგენის მოქმედება მიმდინარეობდა მორეების სასახლეში, ტავერნასა და ტყეში, სადაც ამბოხებული სტუდენტობა გახიზნულიყო. „ტავერნის სცენა“ რეჟისორული ოსტატობის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად იქნა აღიარებული. მასში შემუშავებული პლასტიკური რიტმისა და სიტყვის ერთიანობის მეთოდი სრულყოფილად გადმოსცემდა რეჟისორის იდეურ ჩანაფიქრს. „ი. გამრეკელის მიერ კონსტრუირებული ტავერნა აგებული იყო მრავალწახნაგოვან, სხვადასხვა სიმაღლეზე განლაგებულ სიბრტყეზე. იგი მიწაში ჩაჭრილ, ჩადგმულ კონსტრუქციას მიაგავდა. ეს სიბრტყეები, მაგიდები და კიბეები, სულისშემხუთველ ატმოსფეროს ქმნიდნენ, რომლისგანაც თითქოს უნდა განთავისუფლებულიყო აქ თავმოყრილი სტუდენტობა. სარდაფის დაბალ თაღებში „ჩაჭედილი“ ეს სამყარო, თითქოსდა პლასტიკური ანალოგია იყო დესპოტიის მიერ შექმნილი იმ ვაკუუმისა, საიდანაც ახალგაზრდული ენერგია „ამოხტომას“ ლამობდა“.²⁵

²⁵ გურაბანიძე ნ., „ვეროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“, თბ., 2012, გვ. 74.

ფუტურიზმისა და მოდერნიზმის პიონერმა, სასცენო მხატვრობის ერთ-ერთმა დაფუძნებელმა ირაკლი გამრეკელმა, მანამდე არსებული ფორმათა სისადავე, ერთგვარი თავშეკავებულობა, განავითარა და დეკორაციებს გამორჩეული სითამამე შესძინა. სპექტაკლის გაფორმებისას ი. გამრეკელმა შეძლო პიესის დედააზრის გადმოტანა თეატრის ენაზე. „ტავერნის სცენაში“ მაყურებელი ეცნობოდა ა. ხორავას კარლს, მის თანამოაზრეთა გარემოცვაში. მხიარული, დინამიკური, მძაფრ რიტმზე აგებული სცენა, ლუდხანის თაღებქვეშ თავმოყრილი ლაღი, ჯან-ლონით აღსავსე, ათლექტ სტუდენტთა მიერ აგუგუნებული თავისუფლების რევოლუციური ჰანგებით, წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. აქ სიმღერა ბუნებრივად გადადიოდა ცეკვაში, ცეკვა მთელი ამ მასის ქარიშლიან მოძრაობაში. საყოველთაო მხიარულებას წყვეტდა მამის წყევლით აღსავსე წერილის წაკითხვის შემდეგ შემფოთებული კარლოსის სულისშემძვრელი ყვირილი. ბრახისაგან გაშმაგებულს, თითქოს ამოხტომა სურდა ამ მძიმე თაღებიანი სარდაფიდან, რაც პლასტიკური ეკვივალენტი იყო სტუდენტის ახალგაზრდების მისწრაფებისა – გაერღვიათ ფეოდალური სამყაროს არტახები, გასულიყვნენ თავისუფლების მზით განათებულ სივრცეში. „ახლაც თვალწინ მიდგას სცენა ლუდხანაში, – წერდა ცნობილი კრიტიკოსი ნ. გონჩაროვა, – იატაკზე და სკამებზე ისვენებენ სტუდენტები, ახურავთ რბილი ქუდები, აცვიათ მაღალი ტყავის „გეტრები“, აქვთ ძლიერი, კუნთიანი სხეულები, მზით გარუჯული ვაჟკაციური სახეები. მათ შორის არის კარლ მლორი – ფერმკრთალი, გამხდარი, ფართო, თითქმის საშიში, ცვეცხლოვანი, უძირო თვალები ადამიანისა, რომელიც ტანჯვისა და ბრძოლის მძიმე ტვირთს ზიდავს. სწრაფი, სხარტი, პლასტიკურად მოძრავი სხეული, დაჭიმული, ფოლადივით კუნთები – აი, გარეგანი სახე ხორავას კარლოსის. კარლოსი მგზნებარე სიტყვით მოუწოდებს ახალგაზრდობას, რომ არისტოკრატიისა და ხუცების წინააღმდეგ იბრძოლონ. სტუდენტები მეომართა სიმღერით ეპასუხებიან მეთაურს“²⁶.

მეორე აქტის მეორე სურათში, ირაკლი გამრეკელის დეკორაციული გაფორმება მხატვრული განზოგადების პრინციპითა და დიდი ოსტატობით ქმნიდა „ბოჰემიის ტყის“ სცენას. ეს განხლდათ რეჟისორისა და მხატვრის თანამშრომლობის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუში. მაჟორული სცენები ახმეტელის შემოქმედების მნიშვნელოვანი მომენტები იყო, რომელსაც ქმნიდა ტექსტისა და მოძრაობის ფუნქციის მინიჭებით. ასეთი იდეურ-მხატვრული მნიშვნელობა ჰქონდა სცენას „ბოჰემიის ტყეში“, რომელიც ამთავრებდა ამბოხებული სტუდენტი ახალგაზრდებისა და კარლ მლორის ჯგუფურ პორტრეტს.

შედევრად იქცა ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი ფესვმაგარი, განტოტვილი, ფულუროებით დასერილი, შინაგანად გამოფიტული, ტყის მეტაფორად გამოსახული უძველესი ხე, რომელიც მთელ სასცენო სივრცეს ავსებდა, მიუთითებდა არსებული სამყაროს, არსებული სისტემის დეგრადაციის მასშტაბსა და ხარისხზე. ეს ხე, წარმოდგენაში იქცა შინაგანად გამომპალი რეალობის, სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის, ინტერპრეტაციის, თამაშის წესის გამომხატველ მიგნებად. როდესაც შეთქმულთა სცენა თამაშდებოდა, იქმნებოდა აბოლოქრებული ბოჰემიის ტყის შთაბეჭდილება, სადაც გახიზნული ამბოხებული სტუდენტობა ენერგიულად იბრძოდა ტირანიის წინააღმდეგ. ამ ათლექტების მებრძოლი სულისკვეთება ეჭვს არ იწვევდა, რომ სულ მალე დაამხობდნენ დაუძლეურებულ რეჟიმს, რომელიც ხელს უშლიდა ქვეყნის განვითარებას, სასურველ თავისუფლებას. „ფულუროებიდან ამოხტებოდნენ ხოლმე ამბოხებული ახალგაზრდები,

²⁶ გონჩაროვა ნ., „მთის მწვერვალების თეატრი“, 1934, რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

ზოგის ფართოფარგლებიანი ქუდი ჩანდა, ზოგის მხოლოდ ქსოვილით გადახვეული თავი ილანდებოდა, ზოგი მთლიანი ტორსით ამოსხლტებოდა, ზოგიც ჰაერში მკლავგაშლით ავლენდა ამბოხების ჟინს. ვიზუალურად ზუსტად გათვლილი და სივრცეში განტოტვილი ამბოხებულთა ფიგურები, ექსპრესიის სიშმაგით, ტემპერამენტითა და კიჟინით გამოხატავდნენ გარე სამყაროსთან დაპირისპირების გარდუვალობას, მათ შეურიგებლობას, ბრძოლისათვის მზადყოფნას²⁷.

შინაგანად გამომპალი, „დაჩაჩანაკებული“, საუკუნოვანი ყოფით გამოფიტული ხე და ენერგიით, ბრძოლის ჟინით, დაუოკებელი ტემპერამენტით აბობოქრებული ახალგაზრდობა კონტრასტულ სანახაობას ქმნიდა. გარკვეული ურთიერთობის, – წარსული-აწმყო-მომავლის შეპირისპირების შინაარსი დამდგმელი გუნდის ერთიანი პოზიციის გამომხატველი ხდებოდა. ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებული ახალგაზრდები, ამ ლპობის, გარდაცვალების, შინაგანად დაუძღვრებული, უპერსპექტივო არსებობისათვის განწირული ხის ფულუროებიდან, როგორც დახშულ-ჩაკეტილი სივრციდან, სიბნელიდან ისწრაფოდნენ სიმაღლისაკენ, გაშლილი სივრცისაკენ, სინათლისაკენ – თავისუფლებისაკენ. მაჟორული ინტონაცია მოდერნული ეპოქის სულისკვეთებით სულდგმულობდა.

ნიშანთა უნივერსალური სტატუსის ერთ-ერთი მატარებელი ხე: სიცოცხლის, სამოთხის, ხეცნობადის, სამყაროს ღერძის მიმანიშნებელი (მისი კოსმოლოგიური აზრით), ბიძგს აძლევდა სახიერი პლასტიკური მონახაზის დაბადებას... სცენის მთელ სივრცეზე გაბატონებული უფოთლო, შავი ხე, რომლის ძლიერი ფესვები და გაშლილი ტოტები მეტაფორულ აზრს ატარებდნენ, ამავე დროს მასობრივი კომპოზიციისა და მოქმედების რიტმულობისათვის შესანიშნავ შესაძლებლობას შეიცავდნენ. მორგავით მოზრდილ ფესვებზე, ხის მძლავრი სხეულის ჭრილებში, სხვადასხვა პოზაში იხსდნენ, იდგნენ, ერთი სიმაღლიდან, მეორე სიბრტყეზე გადადიოდნენ ამბოხებული სტუდენტები, ხოლო მის ტოტებზე არწივებით შემომსხდარიყვნენ დანარჩენები და აქედან უთვალთვალებდნენ ერთდადერთ იქ მისასვლელ გზას. ა. ვასაძის თქმით „მხატვარ ი. გამრეკელის მიერ დეკორატიულად გაფორმებულ ბოჰემიის ტყეს, ორიგინალობით, მხატვრული განზოგადების, ოსტატობით და მასშტაბურობით, ვერაფერს ვერ შევადარებ“²⁸.

მეამბოხე ახალგაზრდების სცენებისაგან რადიკალურად საპირისპირო განწყობასა და ტემპო-რიტმზე აგებულ დეკორაციულ გარემოში ვითარდებოდა მორთა სასახლისკარზე განვითარებული სცენები. ანტიკური ეპოქის ასოციაციას ბადებდა ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი დიდებული სასახლის მაღალი, სვეტებიანი დარბაზი და კიბეების თავზე მდგარი ძლევა მოსილების სიმბოლო – სავარძელი. აქ თამაშდებოდა ა. ვასაძის მიერ განსახიერებული ცბიერი ფრანც მორის ვერაგული, თუმცა სამარცხვინო მარცხისთვის განწირული ქმედებები. მისი მიზანი იყო, ლაიპციგში სასწავლებლად წასული კარლის დაბადების დღის აღსანიშნავად გამართულ წვეულებაზე, ცილისმწამებლური, ყალბი წერილით, ძმისთვის დაებრალებინა მორების სახელოვანი გვარის შერცხვენა. სცენაზე თამაშდებოდა ძალაუფლების ხელში ჩაგდების, მამისა და ძმის მკვლელობის ვერაგული აქტი. ა. ვასაძის ფრანცს სწადა დიდებულთა თვალწინ საჯაროდ მოეხდინა მოხუცი მაქსიმილიან მორის საყვარელი პირმშოს დისკრედიტირება, სიცოცხლე მოესწრაფა ავადმყოფი მამისთვის, მოეკლა ძმა, დაპატრონებოდა ძმის საცოლეს, გამხდარიყო მორთა სახელოვანი დინასტიის ერთპიროვნული მემკვიდრე. რეჟისორი, სცენოგრაფი და თანამოაზრე მსახიობთა გუნდი, მკვეთრად უჩვენებდნენ დასალუბად განწირული უძველესი

²⁷ არველაძე ნ., სამეცნიერო ჟურნ. სემიოტიკა, თბ., 2008, გვ. 285.

²⁸ იხ. ვასაძე ა., „მოგონებები, ფიქრები“, თბ., 2010.

სამეფო დინასტიის გადაგვარების მასშტაბს, სასახლისკარზე დაგეგმილ შეთქმულებას, თავზარდამცემი სიშმაგის ძალადობას, ფარისევლობასა და სისასტიკეს. დადგმაში რეჟისორი და მხატვარი ხატავდნენ შექსპირული მასშტაბის ძირმომპალ „დანიურ საპყრობილეს“. სპექტაკლის მიწურულს, ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი დიდებული სასახლის მაღალი, სვეტებიანი დარბაზის კიბეების თავზე სფინქსივით წამომართული, ავბედიად სასურველი და საბედისწერო სავარძლის მახლობლადვე აღესრულებოდა განწირულების შეგრძნებით თავზარდაცემული, ნახევრადშემლილი ფრანცი. ა. ვასაძის სცენური გმირი უეცრად შემზარავი ხარხართა და ქვითინით აირბენდა მაღალ კიბეებს, დაშნის ტარს – სავარძლის ზურგს, ხოლო მის წვერს მუცელზე მიიბჯენდა, ელვისებური სისწრაფით მთელი ტანით წამოეგებოდა ზედ, იატაკს პირქვე დაასკდებოდა და ჩაწყნარდებოდა.

სპექტაკლის პრემიერა 1933 წლის თებერვლის დასაწყისში იქნა ნაჩვენები და ტრიუმფალური წარმატება ხვდა წილად. თექვსმეტი წარმოდგენა შეუსვენებელივით გათამაშდა. საყოველთაო აღიარება იმდენად დიდი იყო, რომ მაყურებელი ერთი თვით ადრე იძენდა ბილეთს... სეზონის განმავლობაში ასზე მეტჯერ ითამაშეს. 1933 წლის რუსთაველის თეატრის საზაფხულო გასტროლები მოსკოვსა და ლენინგრადშიც გრანდიოზული წარმატებით დასრულდა. პრესა აღნიშნავდა, რომ „რუსთაველის თეატრმა შილერი შექსპირამდე აამაღლა“, „მოახდინა შილერის შექსპირიზაცია“.

1933 წელს სანდრო ახმეტელის მიერ განხორციელებული „ყაჩაღების“ დადგმით დასრულდა ქართული თეატრის ოქროს ხანა, ქართული თეატრალური რეჟისურის კლასიკური ეპოქა და ქართული პროფესიული სცენოგრაფიის ჩამოყალიბების პერიოდიც. ქართული თეატრის ორი რეფორმატორის მოღვაწეობას უკვე საუკუნე გვაშორებს, ხოლო მათი ესთეტიკა ჯერ კიდევ გვევლინება ახალი, ამოუკითხავი ტენდენციების მოკარნახედ. კომუნისტური ეპოქისათვის უცხო, მიუღებელი, მტრული და თითქმის დღემდე შეუცნობელი, აბსურდის წინამორბედ ფუტურისტულ ხელოვნებასთან კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი თანამოაზრეობა და შინაგანი კავშირები, მათ მიერ დ. კაკაბაძესა და ი. გამრეკელთან ჰარმონიული თანამშრომლობითაც დასტურდება. ამ მხრივ, არც „დურუჯის“ მანიფესტის შემტვევი, ფუტურისტული პათოსი იყო შემთხვევითი. ფუტურისტებთან კი დეკორაცია, სპექტაკლის ფონის ნაცვლად, სასცენო მოქმედების სრულუფლებიანი მონაწილე გახდა, ხოლო სცენური სივრცე – სამყაროს მოდელი, ადამიანთა სულიერების პროექცია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არველაძე ნ., სამეცნიერო ჟურნ. სემიოტიკა, თბ., 2008,
2. არველაძე ნ., „რეჟისორები და რეჟიმები“, თბ., 2019,
3. ბელაშვილი თ., „ალექსანდრე ზალცმანი - ფრაგმენტებად აკინძული მხატვრის ისტორია“, ჟურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, №8, 2017, გვ. 59-65,
4. გურაბანიძე ნ., „ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“ თბ., 2012.
5. გურაბანიძე ნ., „ექსპრესიონისტული დრამა და „ახალი ადამიანის პრობლემა ქართულ თეატრში“ (თავი წიგნიდან „რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი“), თბ., 1977,
6. ვასაძე ა., „მოგონებები, ფიქრები“, თბ., 2010, ტ. 1,
7. ვახვახიშვილი თ., „თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან“, თბ., 1976,
8. მარიანა ო' კლეო „ქართული სცენოგრაფიის ისტორიისათვის“, ელ. ჟურნ., <http://www.georgianart.ge/index.php/en/component/content/article/185.html?ed=16>
9. ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა“, ქუთაისი, 1919, №1,
10. უტიაშვილი ნ. გაზ. თბილისელები, 2010, 17.03.
11. Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг, М., 1983,
12. Волконский, Мои воспоминания, М., 1992. Т.1. ნაშრომში: ნ. ელიზბარაშვილი, ალექსანდრე ალბერტის ძე ზალცმანი, ხელოვნების სახ. მუზეუმი. ნარკვევები I. თბ., 1995,
13. Горчаков Н. М. „Режиссерские уроки К. С. Станиславского“, М., 1951,
14. В. М. Гаевский. Дивертисмент, М., 1981,
15. Головащенко Ю. А. Режиссёрское искусство Таирова, М., 1970,
16. Далькроз, Е. Ж. „Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства“. Шесть лекций, 1907, т. VI,
17. Иवानян Э. А. Энциклопедия российско-американских отношений, XVIII-XX века. М., 2001,
18. Кох И. В. „Основы Сценического движения“, М., 2001,
19. Лифиц И. В. „Ритмика“, М., 1999,
20. Морозова Г. В. „О пластической композиции спектакля“, М., 2001,
21. Никитина Л.М. „Ритмика в России: история и современные тенденции развития“, М., 2013,
22. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов, М., 1987.
23. `Ритм` — Ежегодник Института Жак-Далькроза, т. I, Берлин, 1912.



სებასტიან სერლიო (1475 -1554)



სებასტიან სერლიოს სცენოგრაფია ტრაველიებისთვის, 1545



სებასტიან სერლიოს სცენოგრაფია კომედიებისთვის, 1545

THE SCENOGRAPHY OF THE PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF THE DIRECTORIAL CONCEPT

The article represents a research part of the textbook (textbook or auxiliary material) in the subject Criticism for students of the Faculty of Theatre Studies. Its aim is to provide students with quick access to essential works of scenography created in the field of Georgian theatre for the purpose of writing a review or a research work. In all my completed work there will be all the selected examples, existing in Georgia from the beginning until today, created in tandem of the director and the scenographer. Thus, we will have an opportunity to follow in the Georgian theatre the joint work of the director, the set designer and the actor, as well as to see the logical and harmonious result of their cooperation in the stage work - the evolutionary portrait of the most important component of the theatrical art.

In the present article congenial scenographic examples are selected - which were already created from the director's concept in the classical stage direction phase. It is the analysis of the scenography of David Kakabadze in the stage play "Hoppla, wir leben!" by Ernst Toller directed by Kote Mardjanishvili, the scenography of Irakli Gamrekeli in Friedrich Schiller's "The Robbers" directed by Alexander Ackmeteli. Of course, parallel to the analysis of the set design of the works of Georgian theatre reformers, the socio-political events of the events concerned will be discussed, as well as an overview of the most important trends in the development of processes in theatre and visual arts. It should be emphasized that the scenographic decoration of a stage work, the process of its transformation is influenced not only by the professional qualification of the artist and his inner connection to the specificity of art, but also by the way of the cooperation of the painter with the director, the priorities chosen in this process. Moreover, in the process of creation of scenography of performance it is also important to take into account national traditional forms and to understand the processes of innovation of visual arts and the art genres that collide with them. These innovations in the visual arts, as well as the theatrical lines and ideas, are usually realized and actually used in the direction of the performance. This is complemented by the acting art of the performers.

At the beginning of the article, the great art reforms that existed in the theater before the development of professional scenography are reported. The innovations in rhythmic, sculpture, dance theatre, directing, acting, stage design and lighting systems (Pre-Raphaelites, A. Apia, E. G. Craig, G. Fuchs, F. Delsarte, E. Jaques-Dalcroze, S. Volkonsky, I. Duncan, R. Steiner, S. Diaghilev, "Mir Iskusstva", I. Rubinstein, G. Gurdjieff, A. Salzmann and others). As is known, at the beginning of the 20th century, together with the formation of professional directing, the successful use of all these components had largely caused the necessity of the development of synthetic theatre, conceptual directing and ensemble stage work. By taking everything into account, the process naturally led to the creation of a co-player at the stage of classical directing - an intermediate, a co-creator of the performance - the director's collaborator, co-creator who was a co-author of the directing concept and could dictate the actors' behaviour. Later, the need arose to find a scenographer who was familiar with the new artistic processes; it also became necessary

to create an ensemble, a team and a school of scenographers to use them in the preparation phase of a performance.

The article also discusses the “golden age” of Theatre directing - the most important representatives of Russian modernist directing - V. Meyerhold, Y. Vakhtangov, A. Tairov. In particular, the article discusses the stage works of these masters, in which the theatricalized forms of the then grey, apocalyptic revolutionary reality were transposed to the pictorial, phantasmagorical representation by the inspiration of directors, scenographers and actors.

In this article we have taken into account that in the process of creating the important historical performances the photographic material of the costumes, sets and actors also occupy a due place. For the students, the role of the scenographer in the implementation of the directorial concept is to be clearly shown, which leads to the success of the stage work.

DIE SZENOGRAFIE DER VORSTELLUNG IM KONTEXT DES REGIEKONZEPTE

Der Artikel stellt einen Forschungsteil des Lehrbuchs (Handbuchs, Lehrwerks bzw. Hilfsmaterials) im Fach Kritik für die Studenten der Fakultät für Theaterwissenschaften dar. Sein Ziel ist den Lernenden zum Zweck des Verfassens einer Rezension oder einer Forschungsarbeit schnellen Zugriff auf dem Gebiet des georgischen Theaters geschaffenen wesentlichen Werke der Szenografie zu gewähren. In meiner gesamten, abgeschlossenen Arbeit werden alle, in Georgien von Anfang bis heute existierenden auserwählten Beispiele vorhanden sein, die im Tandem des Regisseurs und des Szenografen geschaffen wurden. Dadurch werden wir die Möglichkeit haben, im georgischen Theater das gemeinsame Werk des Regisseurs, des Szenografen und des Schauspielers zu verfolgen, sowie das logische und harmonische Ergebnis deren Zusammenarbeit im Bühnenwerk zu betrachten – das evolutionäre Porträt der wichtigsten Komponente der Theaterkunst.

Im vorliegenden Artikel sind kongeniale szenografische Musterbeispiele ausgewählt – die bereits in der klassischen Regiephase aus dem Konzept des Regisseurs entstanden sind. Es ist die Analyse der Szenografie von David Kakabadze im Bühnenstück „Hoppla, wir leben!“ von Ernst Toller in der Regie von Kote Mardjanishvili, der Szenografie von Irakli Gamrekeli in Friedrich Schillers „Die Räuber“ in der Regie von Alexander Ackmeteli. Selbstverständlich werden parallel mit der Analyse der Bühnenausstattung der Werke von georgischen Theaterreformatoren die sozial-politischen Ereignisse betreffender Ereignisse besprochen sowie wird ein Überblick über die wichtigsten Tendenzen der Entwicklung von Prozessen im Theater und in der bildenden Kunst geliefert. Es ist hervorzuheben, dass die szenografische Ausstattung eines Bühnenwerkes, der Prozess ihrer Umwandlung außer der beruflichen Qualifikation des Künstlers und seiner inneren Bindung zur Spezifik der Kunst auch dadurch beeinflusst wird, wie die Zusammenarbeit des Malers mit dem Regisseur abläuft, welche Prioritäten dabei ausgewählt werden. Außerdem ist es auch wichtig im Prozess der Entstehung von Szenografie der Vorstellung die nationalen traditionellen Formen zu berücksichtigen und die Innovationsprozesse der bildenden Kunst sowie der sich damit kollidierenden Kunstgattungen zu begreifen. Diese in der bildenden Kunst entstehende Innovationen ebenso wie die theatralischen Striche und Einfälle finden meistens bei der Regie ihre Verwirklichung und tatsächlichen Einsatz. Dazu gesellt sich die Schauspielkunst der Darsteller.

Am Anfang des Artikels wird von den großen Kunstreformen berichtet, die im Theater vor der Entstehung der Berufsszenografie existierten. Es wird dabei von den Innovationen in der Rhythmik, Plastik, im Tanztheater, in der Regie, in der Schauspielkunst, in der Bühnenausstattung und im Beleuchtungssystem berichtet (Präraffaeliten, A. Apia, E. G. Craig, G. Fuchs, F. Delsarte, E. Jaques-Dalcroze, S. Volkonsky, I. Duncan, R. Steiner, S. Diaghilev, „Mir Iskusstva“, I. Rubinstein, G. Gurdjiev, A. Salzmann u. a.). Wie bekannt, hatte am Anfang des 20. Jh.-s zusammen mit der Formierung der Berufsregiekunst der erfolgreiche Einsatz all dieser Komponenten größtenteils die Notwendigkeit der Herausbildung vom synthetischen Theater, von der konzeptuellen Regie und und des

Ensemble-Bühnenwerkes bewirkt. Durch die Berücksichtigung von allem, hat der Prozess selbstverständlich dazu geführt, dass auf der Etappe der klassischen Regie ein Mitspieler entstand – ein Zwischenglied, ein Mitgestalter der Vorstellung – der Mitstreiter des Regisseurs, Mitschöpfer, der Ein Mitautor des Regiekonzeptes war und den Schauspielern ihre Verhaltenseise diktieren konnte. Später entstand das Bedürfnis darin, einen Szenografen zu finden, dem die neuen Kunstprozesse vertraut waren; es wurde auch notwendig, ein Ensemble, ein Team und eine Schule von Szenografen zu gründen, diese bei der Vorbereitungsphase einer Vorstellung einzusetzen.

Im Artikel wird auch auf die „Goldene Epoche“ der Theaterregie eingegangen – die wichtigsten Vertreter der russischen modernistischen Regiekunst – V. Meyerhold, Y. Vakhtangov, A. Tairov. Besonders werden die Bühnenwerke dieser Meister besprochen, in denen auf dem Bühnenraum sich die theatralisierten Formen der damaligen grauen, apokalyptischen revolutionären Realität durch die Eingebung der Regisseure, Szenografen und der Schauspieler zur malerischen, phantasmagorischen Darstellung transponiert wurden.

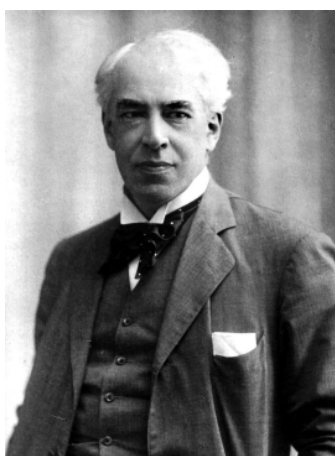
Im vorliegenden Artikel wurde berücksichtigt, dass im Schaffensprozess der wichtigen historischen Vorstellungen auch das Fotomaterial der Kostüme, Bühnenbilder und Schauspieler einen gebührenden Platz einnehmen. Für die Studenten soll die Rolle des Szenografen für die Dursetzung des Regiekonzeptes anschaulich gezeigt werden, was zum Erfolg des Bühnenwerks führt.



54. ჩარლზ კინი, ჰენრი ირვინგი



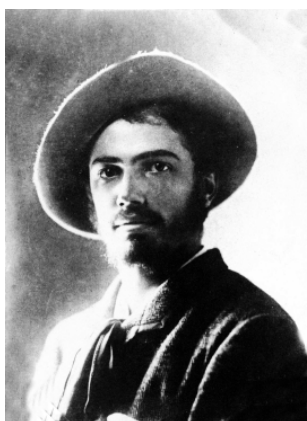
55. ლუდვიგ კრონეგი, ანდრე ანტუანი



56. კონსტანტინე სტანისლავსკი, ვიქტორ სიმოვი



57. მაქს რეინჰარდტი



58. ადოლფ აპია, გორდონ კრეგი, გეორგ ფუქსი



59. ფრანსუა დელსარტრი, ემილ ჟაკ-დალკროზი, აისედორა ლუნკანი



60. რუდოლფ შტაინერი, მიხაილ ჩეხოვი



61. სერგეი ვოლკონსკი, სერგეი დიაგილევი, იდა რუბინშტეინი



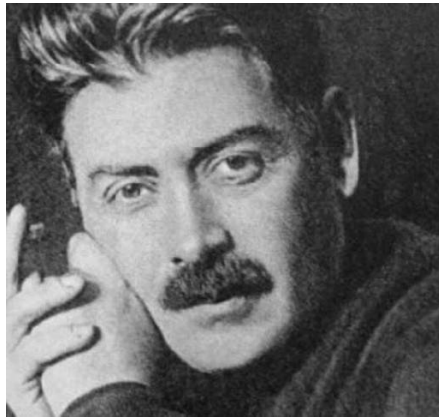
62. ვერა კომისარუჟესკაი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი



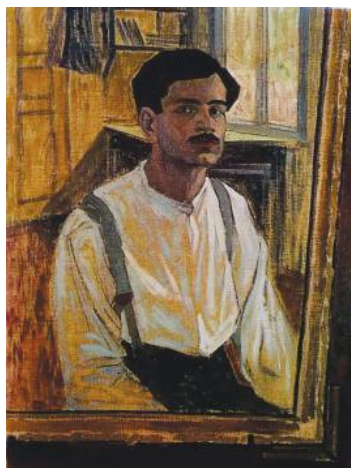
63. ევგენი ვასტანგოვი



64. ალექსანდრ თაიროვი და ალისა კოლონენი



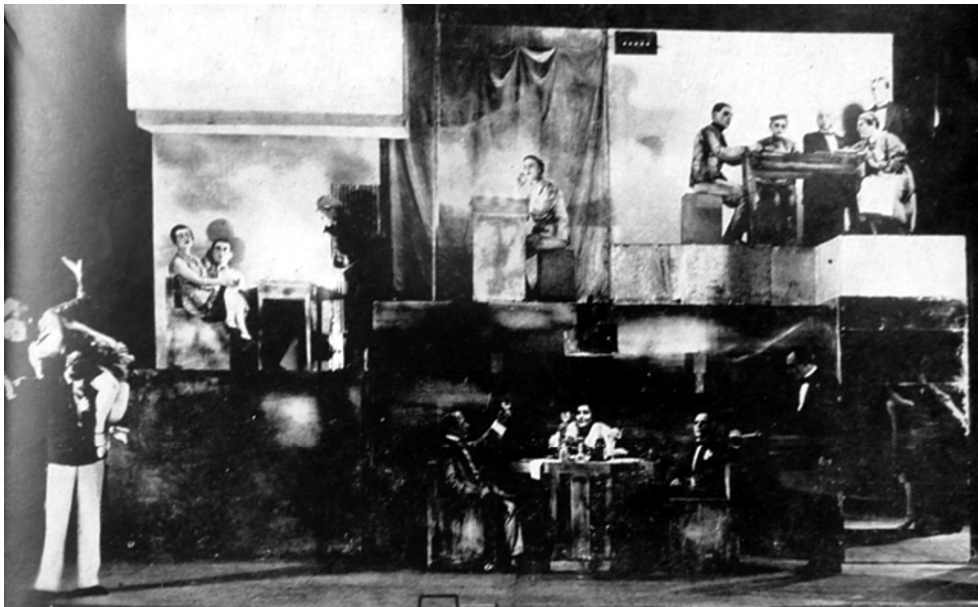
65. კოტე მარჯანიშვილი, გიორგი გურჯიევი



66. დავით კაკაბაძე,
„ავტოპორტრეტი სარკის წინ“

კ. კუთანი ი
 სეზონი
 1928-29 წ.

კუთანის-გათომის სახელმწიფო თეატრი
 კობა მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით
სეზონის გახსნა
 „ჰოპლა! ჩვენ ვცოცხლობთ“
 დრამა კინო-რადიო 4 ნოემბერი



67. აფიშა, სცენები სპექტაკლიდან „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, 1928



68. ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელი, ირაკლი გამრეკელი



69. ფრიდხის შილერის „ყაჩაღები“ („ინ ტირანოსი“), რეჟისორი — ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელი, მსატკარი ირაკლი გამრეკელი, რუსთაველის თეატრი, 1933.

ხელოვნების სწავლების საკითხისთვის

მრავალგზის თქმულა, დაიწერა კიდევ – და თუ სერ ერნსტ გომბრიხსაც მოვიშველიებთ, „სინამდვილეში ხელოვნება, როგორც ასეთი, არ არსებობს, არსებობენ მხოლოდ ხელოვნები“ და კიდევ ის, რომ ამა თუ იმ ეპოქაში ხელოვნება სხვადასხვაგვარად აღიქმებოდა. ასე რომ, ხელოვნების ნიშნის დანახვა - განცდა არცთუ იოლია და მასში დიდწილად მონაწილე სუბიექტური ფაქტორია და უცნაურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, როდესაც ხელოვნების მოყვარულთაგან ერთს სრულყოფილ ნაწარმოებად რავენას მოზაიკები მოსწონს, მეორეს კი მუნკის საყოველთაოდ ცნობილი ნამუშევარი „ყვირილი“. ამდენად, უპირატესობაა ფორმადქმნა, როგორ, და არა მხოლოდ ის, თუ რა არის გამოსახული, წარმოდგენილი.

ხელოვნება სამყაროს შეცნობის ერთ-ერთი საშუალებაა და ცხოვრებისეული გამოცდილების მრავალფეროვნებას „გრძნობისმიერ“ ფორმებში გამოხატავს. ხელოვნება მსოფლგაგების, მსოფლშეგრძნების ჩამოყალიბების სფეროა და ადამიანის თვითშემეცნებაში, პიროვნების მრავალმხრივ განვითარებაში უმთავრეს ფაქტორად გვევლინება.

ხელოვნების ჩვენეული გაგება ამგვარია – ხელოვნების მიზანი, მშვენიერების ფორმადქმნა და მჭვრეტელთათვის ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭებაა, მაგრამ მას წმინდა პრაქტიკული გამოყენებითი, როგორც იტყვიან, უტილიტარული დანიშნულებაც აქვს – ხელი შეუწყოს პიროვნების ამა თუ იმ ცხოვრებისეული გამოვლენის არა მხოლოდ კონკრეტული, არამედ განზოგადებული სახით მოაზრებაში და, რაც მთავარია, დაეხმაროს იდეებისა და მრავალგვარ მოვლენათა სამყაროში მისთვის განკუთვნილი ადგილის მოძიებაში. ეს თუ ასეა, მაშინ იმაზეც ღირს დაფიქრება, თუ რა ადგილს იკავებს ხელოვნება ჩვენს ცხოვრებაში....

ხელოვნების რაობის გაგებას – მასაც (ხელოვნების ნაწარმოებს), ისე როგორც „ზუსტ მეცნიერებას“ – აღმქმელის მიერ აუცილებლად გასათვალისწინებელი კანონები აქვს, რომლის გათავისების გარეშეც, მხოლოდ ემოციით, შეუძლებელია მისი სრულფასოვნად აღქმა. ამიტომაც პედაგოგიკაში, ხელოვნების სწავლებისას ჩნდება კითხვა – რა არის საჭირო იმისთვის, რომ მოსწავლემ შეიგნოს ხელოვნების შესწავლის აუცილებლობა და ამ მიზნით, ინტუიტურთან ერთად არგუმენტირებული, გონივრულად მოძიებული დასკვნების გამოტანა შეძლოს. ამგვარი მსჯელობის კონტექსტში თუ უარს ვიტყვით, მხოლოდ წამიერად, ხელოვნების ზემოქმედების ესთეტიკურ მხარეზე (ან ასეც შეიძლება ითქვას – ჩვენგან ობიექტურად არსებულ ისეთ მოვლენაზე, რაც აბსოლუტურად სრულყოფილია), მივხვდებით, რომ ხელოვნება ადამიანური ურთიერთობის ერთ-ერთი და უმნიშვნელოვანესი საშუალებაა. ეს, მხოლოდ მიახლოებით, ასე - შეიძლება წარმოვიდგინოთ: ხელოვნების ყოველი დარგის ნაწარმოები (სათეატრო შემოქმედება იქნება ეს, ლიტერატურა, მუსიკა, პოეზია თუ მხატვრობა) მიმართულია, რათა მისმა აღმქმელმა გარკვეული კავშირ-ურთიერთობა დაამყაროს მასში დატეულ, მისით წარმოდგენილ რაიმე ამბავთან, მის შინა-არსთან, მის საზრისთან, რითაც მას, მეტ-ნაკლებად იგივე მხატვრული შთაბეჭდილება ექმნება, როგორც ყველა იმას, ვინც ამ ნაწარმოებს განწყობისეულად ეზიარა – აქედან ადამიანთა ურთიერთობის თუმცა არა უშუალო, მაგრამ აუცილებლად იდეისმიერი კავშირი. ხელოვნება ისე, როგორც ადამიანთა ნააზრევისა თუ გამოცდილების გამოზიარებელი – სიტყვა, ყველაზე ფასეულსა და იქნებ ერთადერთ ცხოვრებისეულ ფუფუნებას –

ადამიანთა ურთიერთობას ემსახურება. ოღონდ ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავებით – თუ სიტყვით აზრი გამოითქმის, ხელოვნების საშუალებით ადამიანები ერთმანეთს გრძნობებს უზიარებენ.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ესთეტიკური თუ ზნეობრივ-სულიერი ზემოქმედება მაყურებელთა და მსმენელთა გონებაზე, ნებასა და გრძნობელობაზე, უძველესი დროიდანვე, არა მხოლოდ ხელოვნების მოღვაწეთა განსჯის საგანი იყო, არამედ, რაც ჩვენთვის დიდად მნიშვნელოვანია, პედაგოგთა განსაკუთრებულ ინტერესსაც იწვევდა, რომლებიც ხელოვნებაში უზარმაზარ აღმზრდელობითსა თუ შემეცნებით შესაძლებლობებს ხედავდნენ.

ევრიპიდე ამბობდა: „ჭეშმარიტი ცხოვრება არ არსებობს ხელოვნების გარეშე“. მეტიც, არისტოტელე ხელოვნების შესაძლებლობას ცხოვრებაზე ზემოქმედების თვალსაზრისით განიხილავდა. ამიტომაცაა, რომ იგი ხელოვნებას მოღვაწეობის სფეროს კი არ მიაკუთვნებდა, არამედ შემოქმედებითს, რადგან ხელოვნების ნაწარმოები ზშირად განაპირობებს ადამიანის ამა თუ იმ ქმედებას და ნებაუნებურად, მიზანმიმართულად განსაზღვრავს კიდევ ადამიანის ცხოვრებისეულ წესს.

უნდა გვახსოვდეს, რომ ხელოვნება ყოველთვის ითვალისწინებს წარსულის ეროვნულ გამოცდილებას, აუცილებელ კავშირშია ისტორიასთან, რაც გულისხმობს ადამიანის, საზოგადოებისა და ზოგადად, კაცობრიობის ზნეობრივი, ინტელექტუალური და სულიერი ფასეულობების უწყვეტობას.

„ხელოვნება, რომელიც ერთნაირად ზემოქმედებს როგორც ადამიანის გონებაზე, ისე მის ემოციებზე, სწავლების არაჩვეულებრივი საშუალებაა“.¹ ხელოვნების ნაწარმოებს მრავალმხრივი ზემოქმედება შეუძლია. ასე მაგალითად, ხელოვნების ერთ კონკრეტულ ნაწარმოებს, ისეთს როგორცაა დავით კაკაბაძის: „იმერეთი, დედაჩემი“, შეუძლია არაერთი ინტერესი აღუძრას მის მხილველს: ნახატი გვიბიძგებს შევისწავლოთ იმდროინდელი ქართული სახვითი ხელოვნების მხატვრული მიმდინარეობანი. შევიგრძნოთ ხელოვნების ისტორია, როგორც ტრადიციების უწყვეტი შერწყმა და მონაცვლეობა, რომლის გამოც ხელოვნების ამ ყაიდის ნაწარმოები წარსულსაც უხდის ხარკს (ქართულ ტაძართა კედლის მხატვრობას) და მომავლისკენაც ილტვის (იმჟამინდელი დასავლეთ ევროპული ქვეყნების შემოქმედებითი ძიებებისკენ). ნიშანდობლივია ისიც, რომ დედის ლოდინი გადმოცემულია ტრადიციული ხელსაქმით – ქსოვით, რასაც თავისი ანალოგი მოეპოვება როგორც ქართულ პოეზიაში, ისე მსოფლიო მითოლოგიაში. და საერთოდ, რამდენად დამაფიქრებელია და მსჯელობის საგნად შეიძლება იქცეს სურათის პოეტური სათაური: „იმერეთი, დედაჩემი“.

ესთეტიკური გრძნობის განვითარება ცხოვრებისეულ მოთხოვნილებად იქცევა პიროვნებისათვის, რომლისთვისაც ხელოვნების ნაწარმოების შემეცნების პროცესი ყოველდღიურობის ნაწილი ხდება. ეს ის პროცესია, რომელიც ადამიანის სულიერ სამყაროს ამდიდრებს და აკეთილშობილებს. „ჩვენ სიამოვნებას გვანიჭებენ ის საგნები, რომლებიც საკუთარ თვალში გვამაღლებენ, ჩვენში ბადებენ ადამიანთა სიდიადის გრძნობას. ამ შემთხვევაში, თუკი უფრო ღრმად ჩაუკვირდებით საკუთარ თავს, ჩვენს პატივმოყვარეობას, გვსიამოვნებს იმის გაფიქრება, რომ ჩვენ ძალგვიძს მოვიცვათ დიდი საგანი. აქ დიდ როლს თამაშობს ის ყველა ადამიანისთვის საერთო გრძნობა,

¹ ოჩიაური ბ., „ვასწავლოთ ხელოვნების შესახებ თუ ვასწავლოთ ხელოვნება ხელოვნების მეშვეობით?“, გაზეთი „დილოგი“, 2010.

რომლის ზეგავლენითაც სხვა ადამიანის გმირობა საკუთარ საქმედ მიგვაჩნია, რადგან ჩვენ ყველანი ადამიანები ვართ“.²

ამ მხრივ, პედაგოგიური თვალსაზრისით, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სკოლის ადრეული ასაკიდანვე, მოზარდში მხატვრულ-ესთეტიკური ხედვის ჩამოყალიბებას. ხედვისა, რომელიც მოზარდს ფართო სპექტრით აჩვენებს სამყაროს კულტურულ მრავალფეროვნებას. როგორი როლი აკისრია ხელოვნებას პიროვნების აღზრდასა და ჩამოყალიბებაში? როგორ ეხმარება იგი პიროვნების ჰარმონიულ სრულყოფას? ამისთვის ცოტა რამ მოზარდის ასაკობრივი თავისებურებისა და ხელოვნების გაგების, „ათვისების“, შემოქმედებითი და სხვადასხვა უნარის შექმნისა და განვითარების შესახებ.

კვლევების შედეგები ცხადყოფს, რომ ხელოვნება ხელს უწყობს სხვადასხვა სასიცოცხლო უნარის (Life Skills) განვითარებას. ასეთია: 1) კომუნიკაციური უნარი. მოსწავლეს, რომელსაც უჭირს ამა თუ იმ მოვლენისადმი დამოკიდებულების ან საკუთარი ემოციის, განცდის სიტყვიერად გადმოცემა, შეუძლია ხელოვნების საშუალებით გამოხატოს მისთვის მნიშვნელოვანი სათქმელი. 2) პრობლემის გადაჭრის უნარი. მოზარდი დამოუკიდებლად წყვეტს (კომპოზიციის ხასიათის მიხედვით), რომელი სახვითი ელემენტი, ან პრინციპი აირჩიოს ნამუშევრის შექმნისას. ამგვარი ქმედება რეალურ ცხოვრებაში პრობლემის გადაჭრის უნარს ავითარებს. 3) სოციალური და ემოციური უნარები. ხელოვნების საშუალებით მოსწავლეები სწავლობენ განსხვავებული შეხედულების, პოზიციის გაზიარებას. 4) ნატიფი მოტორიკა. სახვითი ელემენტების: ხაზის, ფერის, მონასმების დადებისას ვარჯიშდება ხელის მოტორიკა. 5) კრიტიკული აზროვნება. მოსწავლეს უვითარდება მხატვრული წარმოსახვა. მსჯელობს როგორც საკუთარ, ასევე სხვათა შემოქმედების შესახებ. იაზრებს ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში ეროვნულ და მსოფლიო ხელოვნების ნიმუშებს. 6) სამოქალაქო ცნობიერება. ხელოვნების სწავლება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მონაწილეობის სურვილსაც ბადებს, მოსწავლეებს უვითარდებათ პასუხისმგებლობის გრძნობა, აცნობიერებენ თავიანთ მოვალეობას საზოგადოების წინაშე. 7) კვლევა-ძიების უნარი. სხვადასხვა ინფორმაციის მოძიება, გადამუშავება საკუთარი ნამუშევრის (როგორც თეორიული, ასევე პრაქტიკული) შესაქმნელად. 8) თვითგამონახტვა და შემოქმედებითობა. „ხელოვნება თვითგამონახტვის საუკეთესო საშუალებაა“. შემოქმედებითი, ანუ ფორმალქმნადობის ძიების პროცესი, თვითრეალიზების საშუალებაა. ხელოვნება მოსწავლეს უმტკიცებს აზრს, რომ მას უფრო მეტი შეუძლია, ვიდრე თავად ჰგონია. მოზარდში მშვენიერების აღქმა თავიდანვე ბუნების მიერ არის კოდირებული, „ნაკარნახევი“. სხვა საქმეა, რომ მას სჭირდება განვითარება, დახვეწა, სრულყოფა, თუ შეიძლება ასე ითქვას „განატიფება“, რაც ხელოვნებისა და ლიტერატურის შემეცნების გზით მიიღება. რატომღაც ასე ხდება, რომ ასაკის მატებასთან ერთად, ბავშვის ბუნებრივი მონაცემების თანხმიერად, ნებაუნებურად ამ მიდრეკილების შესატყვისი განსაკუთრებული საგნისადმი ყურადღება იჩენს თავს. მუსიკის, პოეზიისა და ზოგადად ხელოვნებისადმი ინტერესი სადღაც უკანა პლანზე გადადის და მხოლოდ გართობად თუ აღიქმება. საქვეყნოდ ცნობილია ერთ-ერთი გამოჩენილი ავიაკონსტრუქტორის შესანიშნავი ფრაზა და სრულიად მოულოდნელი მისივე პასუხი კითხვაზე: „იცით თუ არა, რატომ დაფრინავს ბონგის ტიპის თვითმფრინავები ასე კარგად? იმიტომ რომ ის ლამაზია“. აქ როგორც ვხედავთ, ესთეტიკური კატეგორიის გარდა, ფორმას ენიჭება

² ქიქოძე გ., „ცდისეული ფსიქოლოგიის საფუძვლები“, „ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის შრომები“, ტ. VII, 1950.

„სიმძლავრის“ ფუნქცია. ყველა ადამიანი შემოქმედია. ამის გასააზრებლად სულ უბრალო მაგალითიც კმარა. ჩვეულებრივი ფურცელი, რომელიც მაგიდიდან დაბლა ეშვება, ნარნარად მოძრაობს, ფრენის ასოციაციას იწვევს. პატარაობისას ყოველ ჩვენგანს ალბათ ამიტომაც გაუჩნდა სურვილი, მოფარფატე ფურცლისგან შეექმნა ჩიტი თუ თვითმფრინავი. ის, მართალია მშვენივრად დაფრინავს, მაგრამ მისი ფრენა ჩვენთვის საკმარისი არ არის. გვინდა, რომ ლამაზიც იყოს. თუ ჩიტის ან მფრინავი სხეულის ფრენა მისი ფუნქციაა, სილამაზე – მისი ფორმაა.

სილამაზის მისაღწევად საჭიროა, საგანი დავეუროთ და შეიძლება წარწერაც გაუკეთოთ. ანუ არ გვაკმაყოფილებს მხოლოდ ჩვენი ნახელავის დანიშნულება და გვინდა, რომ ის ლამაზიც იყოს, ანუ ჰქონდეს ფორმაც. შემოქმედების მიზანიც ხომ ფორმადქმნაა.

სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების საგნობრივ პროგრამაში ვკითხულობთ: „პიროვნების აღზრდა და ჰარმონიული განვითარება, რაც სასკოლო განათლების ძირითად მიზანს წარმოადგენს, შეუძლებელია ხელოვნებასთან ზიარების გარეშე. ხელოვნების სხვადასხვა დარგის შესწავლა აღქმასა და გრძნობებს აფაქიზებს, წარმოსახვის უნარს, შემოქმედებით მიდგომასა და კრიტიკულ აზროვნებას ავითარებს, რის გარეშეც წარმოუდგენელია ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობა“. ხელოვნებას, როგორც სასწავლო საგანს (სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება), გამჭოლი კომპეტენციები გააჩნია. მისი მრავალფეროვანი შესაძლებლობიდან გამომდინარე, სხვა საგნებთან ინტეგრირება-კავშირი ადვილად მყარდება. ამგვარი მეთოდის გამოყენებით კი საგნის აუცილებლობა და მნიშვნელობა უფრო მეტად წარმოჩინდება. სასკოლო სწავლების საფეხურის სხვადასხვა დონეზე (დაწყებითი, საბაზო, საშუალო) ხელოვნებას თავისი ამოცანები აქვს „სკოლამდელ და დაწყებით საფეხურზე ხატვა, მუსიკა, ხელოვნება ხელს უწყობს ტვინის მარჯვენა ნახევარსფეროს განვითარებას, რაც, თავის მხრივ, ბავშვის სხვადასხვა უნარის განვითარების წინა პირობა ხდება. ასევე, ვითარდება ნატიფი მოტორიკა, რთულდება და დიფერენცირებული ხდება აღქმა, აზროვნება და ა.შ“. ქართული ფსიქოლოგიის მეტრის – დიმიტრი უზნაძის მოსაზრებით, სწავლა თავიდანვე, პატარაობიდან იწყება – გრძელდება სკოლაში, სადაც ის შინაარსობრივად დასრულებულ სახეს იღებს. სკოლაში ყოფნისას მოზარდის სწავლა, ქცევის აუცილებელი-სავალდებულო ფორმა ხდება. სხვა საქმეა, რა განაპირობებს შედეგიან სასწავლო პროცესს? მხოლოდ კარგად ორგანიზებული სასწავლო მასალა თუ მხოლოდ მასწავლებელი, რომელიც მოსწავლეთა შესაძლებლობების აღმოჩენა-გამოვლენასა და ნიჭის განვითარებაზეა ორიენტირებული? მასწავლებლის უპირველესი მოვალეობა სწავლებაა, სწავლებისას ის თითქოს შემოქმედი ხდება – რომელიც ქმნის. მოსწავლეთა ინდივიდუალური თავისებურებების გათვალისწინებით მოქმედებს და „არგებს“ მათ დავალებას. დიმიტრი უზნაძე მიიჩნევდა რომ, ყველაზე მთავარი თემის ახსნასა და მოსწავლეთა აზროვნების, ფიქრის სწავლებაში მდგომარეობს: „ახსნა უცნობის ნაცნობზე, ახლის ძველზე დაყვანასა და სწორედ ამით ნაცნობისა და ძველის უფრო მაღალ საფეხურზე აყვანას ნიშნავს“.

ცოტა რამ ბავშვის სამყაროს „შემოქმედებითი“ აღქმის განვითარების შესახებ: სკოლამდელი ბავშვის ნახატი სიმბოლური მნიშვნელობისაა. ამ ასაკის მოზარდს არა საგნის, რეალობის ზუსტად მიმსგავსებული სახის გადმოცემა აინტერესებს, არამედ ხატვის პროცესი, ფერადი საღებავებით თამაშია მისთვის სასიამოვნო. დაწყებით საფეხურზე კი ბავშვს უფრო მეტად ფერი და საგანთა, დასახატი ობიექტის ფერში გამოხატვა მოსწონს. მთელი ყურადღება ფერზე და შემოქმედებით პროცესზეა მიმართული. დიმიტრი უზნაძე

წერდა: „ესთეტიკურის აღქმა, შემოქმედებითობა, ქცევის დამოუკიდებელი ფორმა“, ის მოზარდის განვითარებაში მოგვიანებით ჩნდება. როგორც ითქვა ესთეტიკური განცდის ელემენტები მანამდეც არსებობს, მაგრამ „ქცევის ეს ფორმა ამა თუ იმ ასაკში გაბატონებული ქცევის ფორმების ზეგავლენით არსებობს“. მეცნიერული კვლევებით დადგენილია, რომ რვა-ათი წლის ბავშვს უფრო მეტად აინტერესებს არა ფორმა, არამედ შინაარსი. დაწყებით კლასებში კი უკვე დასახატი ობიექტის მიმსგავსების სურვილი ჩნდება, თუმცა ნახატის შექმნისას ფერს კვლავ მთავარი ადგილი უჭირავს. ამ ასაკის მოსწავლეთა დამოკიდებულება ფერისადმი განსაკუთრებულია. დამახასიათებელია კაშკაშა ფერთა მოულოდნელი შეხამებანი, რომლებიც ბავშვის ნახატის შინაარსის, ხასიათის გადმოცემა-გახსნას ემსახურება. რვა-ათი წლის ასაკის ბავშვის სურათის ესთეტიკურის „შეცნობა“ შინაარსზეა მიმართული. შეფასების კრიტერიუმში მისთვის მისაღები-გასაგები შინაარსია და მხატვრული ნაწარმოების მთავარი შეფასების კრიტერიუმში გარეგნული „ლამაზი“ სახეა. ათი-თერთმეტი წლიდან კი ჩნდება სამყაროს ესთეტიკური ათვისება, ოღონდ აღქმისას შეფასების სხვადასხვა კრიტერიუმში მონაწილეობს. ათი - თერთმეტი წლის ბავშვის ინტერესი საგნის მნიშვნელობაზეა მიმართული. საგულისხმოა, ამ ასაკის მოსწავლეთა განსაკუთრებული შეგრძნება სიმეტრიისა და რიტმისა. ბუნების სილამაზის-მშვენიერების „შენიშვნა“ კი ყურადღების მიღმა რჩება. გამონაკლის შემთხვევებში ბავშვის მიერ ბუნების მშვენიერების აღქმისას „მას გრძნობადი შთაბეჭდილების სიმდიდრის, სიჭრელისა და მოძრაობის სიამოვნება განსაზღვრავს“.³ თერთმეტი-თორმეტი წლიდან კი მოსწავლეს რეალური გარემოს, საგანს მეტად მიმსგავსებულის გამოსახვა იტაცებს, უპირატესობას ხაზებისა და ფორმების გამოყენებას ანიჭებს. „ამ ასაკის ბავშვი, სკოლამდე პერიოდთან შედარებით, არა საკუთარ განცდათა გარეთ გამოვლენის ტენდენციისკენ, არამედ გარე სინამდვილისკენაა მიმართული. მას თავისი ნახატის საგნობრივი სიზუსტით გამოსახვის ტენდენცია ამოძრავებს. როდესაც ბავშვს ხაზისა და ფორმის გრძნობა უჩნდება და თავისი ნაშუშევრის რეალობასთან შესატყვისობა იტაცებს, გრძნობადი მომენტი – ფერთა და ფორმით გამოხატვა – მაინც არ არის დაჩრდილული. ამიტომ მისი ნაშუშევრები ფერისადმი ინტერესს ინარჩუნებს“.⁴

სასკოლო ასაკის საბაზო საფეხური, ესთეტიკური ათვისების პერიოდია - ამ ასაკის მოზარდებს აინტერესებთ ხელოვანთა ცხოვრება, მათი განსხვავებული შეხედულება სამყაროზე და ის სახვითი ელემენტები, რომელთა საშუალებით იქმნება მხატვრული ნაწარმოები. ეს მოზარდის პიროვნებად ჩამოყალიბების ე.წ. გარდამავალი ასაკია, მოსწავლის მიერ სამყაროს შექმნების და მის მიერვე თავისებურად აღქმულ სამყაროში თვითდამკვიდრების – მისი ერთადერთობის, განუმეორებლობის წარმოჩენის მეტად რთული პერიოდია. ამ ასაკის ბავშვისთვის სახვითი ენით მოთხრობილი ესა თუ ის მხატვრული ან ლიტერატურული ნაწარმოები მხოლოდ შემეცნებითი თუ ესთეტიკური ფუნქციის მატარებელი კი არ არის, არამედ მას „მშველელის“ ფუნქციაც შეიძლება დაეკისროს და აპოვნინოს ასე თუ ისე „სწორი“ ცხოვრებისეული საზრისი. მოგვიანებით, მოსწავლისთვის (საშუალო საფეხურის დონის) ხელოვნების ნაწარმოების შეფასების ესთეტიკური აღქმისას, უმთავრესია მშვენიერების, სილამაზის განცდის სისრულით მიღებული შთაბეჭდილება.

³ უზნაძე დ., შრომები, V, თბ., 1959, 529.

⁴ გზამკვლევი მასწავლებლისათვის, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება 2011-2016 წლების ეროვნული სასწავლო გეგმის მიხედვით, გვ.6.

საინტერესოა, რომ მხატვრული აღზრდის კონცეფციის ავტორი ბ. იუსოვი ბავშვთა მხატვრულ შემოქმედებას განიხილავს როგორც სამყაროსადმი მხატვრული ძალით გამოვლენილ ინდივიდუალურ, თავისებურ დამოკიდებულებას.

ბავშვთა მხატვრული აზროვნება და შემოქმედება ესთეტიკური, მხატვრული აღზრდის სისტემის შემადგენელი ნაწილია – ერთ-ერთი საშუალება პიროვნების განვითარებისათვის. ადამიანი როგორც პიროვნება (სოციალურ, ფსიქოფიზიკურ პროცესებთან ერთად) ხელოვნებისა და მრავალფეროვანი ესთეტიკური ობიექტების „გავლით“ ყალიბდება.

ამგვარად, მოსწავლეთა მხატვრული შემოქმედება აღზრდის სისტემის მთავარი სტრუქტურული ელემენტია. ბავშვთა მხატვრული შემოქმედების პრობლემების კვლევისას ჩვენ ბავშვთა და უფროსთა შემოქმედების ანალოგიური პროცესების იდეას ვეყრდნობით. გასაოცარი მსგავსება გამოვლინდა ბავშვებისა და უფროსების მიერ შესრულებულ ნახატებში (ე.წ. პრიმიტიული ხელოვნება), რომლის საფუძველზე შესაძლებელია ბავშვთა მხატვრული შემოქმედების თავისებურებებისა და პიროვნების ჩამოყალიბებაზე ხელოვნების გავლენის შესახებ საუბარი. .

ბავშვთა შემოქმედება მათი შიგანი სამყაროს, სულიერების მაჩვენებელია. ამ საკითხის ფართო შესწავლას არაერთი მეცნიერის ნაშრომში ვხვდებით: მოზარდის სულიერ ფასეულობათა კვლევისას დადასტურდა, რომ მხატვრული შემოქმედება განვითარების დიდი სტიმულია (ერის ფრომის აზრით, უმთავრესია პიროვნული სამი თვისება: სიყვარული, თავისუფლება და შემოქმედება).

ბ. იუსოვი ხაზგასმით აღნიშნავს ბავშვის მხატვრული შემოქმედების თვითმიზანს, რომელიც შეუძლებელია მხოლოდ ვიწრო სასწავლო პრობლემატიკით შემოიხსაზღვროს. „მხატვრული იდეის, ჩანაფიქრის მრავალმხრივობა შემოქმედების პროცესის შედეგია და მოზარდის შემოქმედებითი მუშაობისგან განსხვავებულია. მოსწავლე სწავლობს ერთ ცალკე აღებულ საკითხს, რომლის ტექნიკური შესრულების სტილი მასწავლებლის მიერ არის გადაწყვეტილი“.

მხატვრებს ახასიათებთ ფართო ინტელექტი, ემოციურობა, წარმოსახვის სიმდიდრე, დასახული ამოცანისადმი ევრისტული (სწავლება აღმოჩენით) მიდგომა და ქმედების სურვილი. კულტუროლოგ ბ. რუნიჩის ხატოვანი შენიშვნით – „მეცნიერება ადამიანის პროფესიას, მხატვარი კი ადამიანი პროფესიით“ – ჩვენთვის ეს არა მარტო შესანიშნავი მეტაფორაა, არამედ საგანმანათლებლო პროცესში პიროვნების განვითარებისათვის ოპტიმალურ ქმედითი ორიენტირის არჩევანის საშუალება.

ბავშვის პიროვნებად აღზრდას, მისი ემოციურ-ინტელექტუალური სფეროს გნოსეოლოგიური, კომუნიკაციური და შემოქმედებითი შესაძლებლობის განვითარებას – ხელოვნებასთან ზიარება განაპირობებს. ხელოვნების სწავლება მოსწავლეთათვის სხვა საგნების უკეთ გაგებასაც უწყობს ხელს, მას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს პიროვნების ჩამოყალიბებაში. ლ. პიირსალუს მოფიქრებით, ესტონეთის სკოლის ექსპერიმენტულ კლასებში მოსწავლეები ხელოვნების საგანს კვირაში ოთხჯერ სწავლობდნენ. მათი გონებრივი განვითარება ბევრად მაღალი იყო სხვა მოსწავლეებთან შედარებით. გ. ლაბუნსკაია ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ხელოვნება მოსწავლეთათვის ჰარმონიული განვითარების საწინდარი, შემოქმედებითი შესაძლებლობებისა და ესთეტიკურად აღქმული არსებული სინამდვილის გამოვლენის საშუალებაა. ყველაფერი ეს კი ბავშვის შინაგან სამყაროზე ახდენს ზემოქმედებას.

ბ. ანანიევის, ს. რუბინშტეინის, ბ. იუსოვის მოსაზრებებით: „მხატვრულ-ესთეტიკური მოტივი ცნობიერზე, ეთიკურ, ორგანულ მოტივებზე ზემოქმედებს და ქცევის რთულ

ფორმებში სხვადასხვა კავშირით ერთვება – თამაშის, სასწავლო-შემეცნებითი აქტივობებისა და ურთიერთობის სხვადასხვა ფორმით“.

ბავშვის მხატვრულ-შემოქმედებითი ნამუშევარი მისი შინაგანი სამყაროს სპონტანურად წარმოქმნილი პროექციაა - ყოველთვის ემოციურად დატვირთული პროცესი, სადაც „გრძნობები“ ასახვის საგნისადმი პირადი დამოკიდებულებით უფრო მძაფრდება. გრძნობისმიერი განწყობილების გამოსახატავად, პატარები ნახატს ხშირად საუბარსაც უმატებენ, თითქოს ცდილობენ ემოციურად, სიუჟეტური ქმედებით გაამდიდრონ მათი „ხატება“. რ. არნჰეიმის თქმით – „ბავშვის მიერ ფურცელზე შექმნილი გამოსახულებები, სრულიად ამაღლებელი მცდელობაა ხილულის გადმოსაცემად“.

ბავშვის ძლიერი ემოციური ქმედება (დაწყებითი საფეხური) მხატვრულ შემოქმედებას თამაშის სიტუაციასთან აახლოებს. თავის ნამუშევარს რეალურ სუბიექტურ სათამაშო სივრცედ მიიჩნევს და ამიტომაც აიგივებს იგი თავის თავს ნამუშევრების პერსონაჟებთან. თავდაპირველად მოსწავლე თხრობის თანმიმდევრობის და ემოციის დიფერენციის გარეშე ქმნის გამოსახულებებს. ასაკის მატებასთან, ვიზუალური კონტროლისა და ხელის მოტორიკის განვითარებასთან ერთად, აზრი კონკრეტდება და გარემომცველი სამყაროსადმი უფრო მეტი ინტერესი ვლინდება.

ლ. ვიგოტსკის მიხედვით, ბავშვთა „შემოქმედება“ იბადება თამაშიდან, მიმბაძველობიდან, რომელიც მხატვრული გამოვლინების ყველა ფორმას (თამაში, თავისუფალი ქცევა ბაღებს შემოქმედებას) სინკრეტულად აერთიანებს. შემდგომი შემოქმედებით-მხატვრული ევოლუცია დაკავშირებულია განცდების შედეგად წარმოქმნილ ქმედებასთან, რომელსაც თამაშის ფორმა აქვს და სწავლების შემადგენელი ნაწილია: მიმბაძველობა, თამაში რომელიც წარმოსახვას, უშუალო შთაბეჭდილებებს ეფუძნება. დაწყებით საფეხურზე მოსწავლეთა ასაკობრივი განვითარების ამ პერიოდს მოტორული ფუნქციების და წარმოსახვების გააქტიურება ახასიათებს. ამ ასაკის ბავშვთა ნახატებს პირობითი და „ნიშნობრივი“ დატვირთვა აქვს. „პატარა მხატვარი უფრო მეტად სიმბოლისტია, ვიდრე ნატურალისტი“. საგანთა გამოსახვისას ნებისმიერი სუბიექტური ინდივიდუალობის გამოხატვას თითქოს ერიდება. ემოციურ-გრძნობელობითი გამოცდილება შეიძლება განვითარდეს არა მხოლოდ მისი ხელოვნებაში მონაწილეობით, არამედ გარემომცველი სამყაროსადმი დაკვირვებასა და მჭვრეტელობაში.

შემდგომ საბაზო საფეხურზე მოზარდთა აზროვნება უფრო მეტად გონისმიერია, და წინ უსწრებს წამოსახვის განვითარებას. საშუალო საფეხურზე აზრობრივი ოპერაციები (თეორიული აზროვნება) და გამოსახულების ფუნქცია ახლებურად აქტიურდება. ეს განპირობებულია ასაკობრივი ინტერესებით, სხვადასხვა ეპოქისა თუ მხატვართა შემოქმედების შესწავლის სურვილით. შესაბამისად, მოსწავლეთა მოტივაცია სხვადასხვაგვარია – „დაწყებით საფეხურზე დიდი მნიშვნელობა აქვს ემოციურ კომპონენტს, საბაზო საფეხურზე შემეცნებითს, საშუალო საფეხურზე კი მოტივაცია სოციალური მოტივებით არის განპირობებული“.

თუკი სკოლამდელი ასაკი სიტყვიერ-მუსიკალური იმპროვიზაციებისადმი, ცეკვის მოძრაობებთან განსაკუთრებული ინტერესით ხასიათდება, დაწყებით კლასში ბავშვი უფრო მეტად მიდრეკილია სახვითი შემოქმედებისადმი. მოზარდობის პერიოდი ლიტერატურულ-პოეტურ, სათეატრო შემოქმედების გაცნობას ეთმობა. თხუთმეტი, თექვსმეტი წლიდან კი იმატებს მხატვრობისადმი ინტერესს. ემოციურ-გრძნობისმიერი გამოცდილება არამარტო ბავშვის შემოქმედების ხასიათს განსაზღვრავს, არამედ ის

როგორც გარემომცველი, ისე შინაგანი სამყაროს შეცნობის ერთ-ერთი საშუალებაა. მ. სარიანის აზრით, აუცილებელია ბუნებაში „ჩაწვდომა“ და მასთან შერწყმა. სწორედ ეს არის შემოქმედის სუბიექტური ქმედების საფუძველი. ამ აზრს ავითარებს ა. მელიქ-ფაშაევი და ზ. ნოვლიანსკაიაც, „საქმე ეხება ადამიანთა როგორც საკუთარ, ასევე თანაზიარ განცდებს, რაც ცხოვრებისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების გამოცდილებით მიღებულ თვითგანვითარებას მოითხოვს“.

ჩვენ ვემხრობით ლ. ვიგოტსკის და სხვა მეცნიერთა კონცეფციას ბავშვთა მხატვრული შემოქმედების კულტურულ-ისტორიული გენეზისის შესახებ, რომელიც ბავშვისა და პირველყოფილი ადამიანის მიერ „შესრულებულ“ გამოსახულებათა ევოლუციურ ანალოგებზეა აგებული.

ლ. ვიგოტსკის თქმით, ფსიქიკური ფუნქცია უმაღლესი ქცევის განვითარებაში ორჯერ ვლინდება: „თავდაპირველად როგორც კოლექტიური ქცევის ფუნქცია, თანამშრომლობის ფორმა – სოციალური შემგუებლობის საშუალება – ანუ ინტერფსიქოლოგიური კატეგორია, შემდგომ მოზარდის ინდივიდუალური ქცევისა და პიროვნული შემგუებლობის საშუალება ანუ ინტრაფსიქოლოგიური კატეგორია“. ინტრაფსიქიკური ფაზა ასე ხასიათდება: ოთხი-ხუთი წლის ასაკის ბავშვებს საკუთარი გამოცდილების ნიადაგზე, მიმბაძველობითი ქცევით, შესწევთ უნარი – შედარებით დამოუკიდებლად შეასრულონ შემოქმედებითი ამოცანები.

მეცნიერთა – ლ. ზელენოვის, ი. ანანიევის, ვ. კუტირევის მოსაზრებებით: „პიროვნების კულტურა – საზოგადოების კულტურის ათვისებისა და გადმოცემის შედეგია“. მათვე ეკუთვნით პიროვნების კულტურის ჩამოყალიბების ძირითადი ტენდენციების გამოყოფა: 1) ინდივიდი ავლენს აქტიურობას საზოგადოების კულტურისადმი და იძლევა მისი მნიშვნელობის შეფასებას; 2) პიროვნება თვითონ ქმნის კულტურის ინდივიდუალურ მოდელს; 3) პიროვნებას შეუძლია ათვისოს არა მარტო ახლანდელი, არამედ დავიწყებული, უცნობი ან საზოგადოების მიერ იგნორირებული ნაწარმოები; 4) პიროვნებას შეაქვს წვლილი საზოგადოების კულტურაში, „პიროვნების კულტურის უმაღლესი საფეხური დაკავშირებულია საზოგადოების კულტურისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულებით“. მათი აზრით, საზოგადოების კულტურის სამი სისტემური – ინფორმაციული (ცოდნის სისტემა), ოპერაციული და მოტივაციური კომპონენტი პედაგოგიკის „მექანიზმებს“ (სწავლება-აღზრდა, განათლება) ებმის. კულტურის ათვისებისას პიროვნების ქმედება დაკავშირებულია თვითგანათლების, თვითსწავლების, თვითაღზრდის პროცესთან (რაც პიროვნების განვითარების სტრუქტურას ქმნის).

მიგვაჩნია, რომ ბავშვის ნახატის ემოციურ-სახეობრივი გამომსახველობა (როგორც შემოქმედებითი პროცესის მიზანი) უნდა აღემატებოდეს ობიექტური სინამდვილის შემეცნებას. გ. ლაბუნსკაია მკაფიოდ საზღვრავს ხელოვნების სწავლებისა და შემოქმედებით ამოცანას: მოსწავლის აღზრდა დაკავშირებული უნდა იყოს შემოქმედებით განვითარებასთან, მთავარია, მან შეძლოს არა მხოლოდ რაიმე საგნის გამოსახვა, არამედ ინდივიდუალური დამოკიდებულებით მოსწავლემ მხატვრულ-სახეობრივად უნდა გახსნას და გადმოსცეს ჩანაფიქრი. „მხატვრულ-სახეობრივი გამოსახულება ბავშვთა შემოქმედებაში წინაპირობაა შემდგომი შემოქმედებითი განვითარებისათვის. შემოქმედებითობა ბავშვთა ინტერესების განვითარებაში დიდ როლს ასრულებს. შემოქმედების პროცესი არამარტო ობიექტური რეალობის შეცნობა, არამედ თვითშემეცნების, სუბიექტური დამოკიდებულების, სულიერი სამყაროს საზრდოცაა“, წერდა ა. ვეტგულინა.

ნ. სოკოლნიკოვის აზრით, ცოდნის სისტემა და მისი განვითარება სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების საშუალებით „ბავშვის სამყაროს ევოლუციაა, მისი აზრობრივი, გონებრივი განვითარების, სამყაროს შეცნობის და საკუთარი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი გზაა“.

რ. არნჰეიმმა დაახასიათა რა მხატვრულ-შემოქმედებით პროცესში, აღქმის მთელი რივი ვიზუალური სისტემის ასპექტების თავისებურება – საერთოდან კერძოსკენ, გამოყოფის კომპონენტი: აღქმის გამოცდილება და სახვით-გამომსახველობითი საშუალებები.

ბავშვის აღქმა – მთავარი მოტივია ასახვის ობიექტისადმი, რაც ახსნილია სახვითი ხელოვნების სპეციფიკური მახასიათებელით, კონკრეტულად კი თვალსაჩინო გაფორმებით. თამაში და მხატვრული შემოქმედება სამყაროს შეცნობის განსაკუთრებული საშუალებაა, მაგრამ მხატვრული შემოქმედება – თამაშის კანონებს არ ემორჩილება და სხვაგვარია (განსხვავებით თამაშის პროცესისგან) შემოქმედებითი თავისუფლებით (განსხვავებით თამაშის მიმბაძველობისა და იმიტაციისგან), ხარისხობრივი განპირობებულობით (სრულყოფილი შესრულებით), სხვა ადამიანებზე შემოქმედების მოტივით (მიმართული ბავშვისკენ).

ბ. იუსოვის მოსაზრებით, მოზარდი ხელოვნების ყველა დარგს სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების საფუძველზე ითვისებს. „სამყარო თვალსაჩინოდ მთელი სიცხადით იშლება მის წინაშე და ბავშვი თითქოს მასშია „ჩაფლული“. ლ. ვიგოტსკი ყურადღებას ამახვილებს აღქმის ვიზუალურ მხარეზე. „სამყაროს შეცნობა ვიზუალურია, ბავშვის აღსაქმელი აპარატი ვიზუალურს ემორჩილება, გარდამავალ ასაკში შეინიშნება ბრძოლა ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართებებთან, რომელიც ვიზუალურის სასარგებლოდ სრულდება“. პერცეპციული გამოცდილება ტრანსფორმირდება ემოციურ ნიადაგზე; მრავალმხრივი სივრცობრივი პროექციების შესწავლა, სხვადასხვა სახვითი საშუალების გამოყენება, შემოქმედებითი ძიებანი ბავშვის პიროვნულ თვითგამოხატვის და განვითარების საშუალებაა. ბავშვთა ქმედების ორიენტაცია დივერგენტული (განსხვავებული აზროვნება) ძიებით აძლიერებს შემოქმედებით უნარს.

შ. ამონაშვილი მიიჩნევს, რომ პედაგოგიურ პრაქტიკაში ხელოვნების სწავლებისას არსებითი მნიშვნელობა სენსიტიურობის განვითარებას ენიჭება. გ. ლაბუნსკაია ამბობს: „სინამდლისადმი ბავშვთა დამოკიდებულება და მხატვრულ შემოქმედებაში „ჩაძირვა“, შემეცნების, ინტუიციის, აზროვნების, ფიქრის და ემოციის სინთეზია“.

შვიდი წლიდან ბავშვთა ასაკობრივი განვითარება შედარებითი რეფლექსებით ხასიათდება. ყველა პოზიტიური „მე არა“-ს ნაცვლად უკვე ჩნდება „მე“. თხუთმეტი წლიდან კი შემოქმედების შეფასების, მისი მნიშვნელობის გააზრების პერიოდია. შემოქმედებითი მიზნის რეალიზებას სახვითი საშუალებების სწორად შერჩევა ეხმარება. დაწყებითი საფეხურის მოსწავლეებთან ეს პროცესი მარტივი ასოციაციებით (გეშტალტის ხარისხი) მიმდინარეობს. ადამიანთა ფიგურები, მცენარეები, გეომეტრიული ფიგურებითაა შენაცვლებული. წარმოსახვისას დომინირებს ელემენტარული ანალოგიები „ბავშვი უკეთ გამოსახავს ცხოველთა ემოციურ მდგომარეობას, ვიდრე მათ ანატომიას“.

მომდევნოდ მხატვრულ-შემოქმედებით განვითარებას დაკვირვების, აღქმის ხედვითი მეხსიერება გამოსახულების ფუნქციები (ჰიპერბოლა, რთული აზრობრივი და ფორმალური კომბინაციები) განაპირობებს, რაც გეშტალტის გართულებით გამოიხატება (რთული სივრცობრივი კონსტრუქციები, რომელთაც სიუჟეტური საფუძველი აქვთ). მხატვრულ-სახვითი პროცესისა და ნამუშევრის შექმნაზე ფოკუსირება, სადაც ინდივიდუალური

მსოფლალქმა ვლინდება, მოსწავლეთა ნამუშევარს მხატვრულობას ანიჭებს. ა. სავენკოვას თქმით, „ბავშვები შემოქმედებით პროცესში მხოლოდ თამაშით არ კმაყოფილდებიან, და მათ შესწევთ ძალა შექმნან შემოქმედებითად, ამ სიტყვის ჭეშმარიტი აზრის გაგებით“.

სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი ხატვის, ნახატის სწავლა-შესწავლაა. ცნობილია, რომ „ხატვის პროცესის წეს-თავისებურებათა სწავლება ადამიანური საქმიანობის ერთ-ერთ უძველეს სახეობას წარმოადგენს“. ჯერ კიდევ უძველესი დროიდან გვხვდება იშვიათი ფერადოვნებითა და სიცოცხლის ძალით შესრულებული ნახატები. ცნობიერ ადამიანს საკუთარი ემოცია, „იდეა“ კედელზე გადააქვს და მას სიბრტყეზე აფიქსირებს. ალტამირას, ფონდევომის, შოვეს, ლასკოს გამოქვაბულთა მხატვრობა, ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა, ანტიკური და სხვა მომდევნო ეპოქათა ხელოვნების ნიმუშთა გაცნობა ცხადად ადასტურებს, რომ ხატვის ნიჭით გამორჩეული პიროვნებები ახალგაზრდებს მშვენიერების აღქმასა და მის გამოხატვას ასწავლიდნენ. ამგვარად, ხატვის წეს-კანონები თაობიდან თაობას გადაეცემოდა, გაჩნდა ტრადიცია – დაგროვილი გამოცდილება ოსტატიდან შევირდს გადასცემოდა. სხვადასხვა წერილობითი, დიდაქტიკური თუ სხვა სასწავლო სახელმძღვანელო მეტად საგულისხმო არაერთ ცნობას გვაწვდის ხელოვნების – ხატვის სწავლების შესახებ.

ხატვის სწავლების ისტორიის თეორიულ გააზრებაში ორი მიმართულება იკვეთება. პირველი, მხატვრობის, პროფესიის მისაღებად საჭირო წესების, ქმედებების დაუფლება და მეორე, ხატვის პროცესი როგორც მნიშვნელოვანი ფაქტორი პიროვნების განვითარება-ჩამოყალიბებაში და ხატვის, როგორც აუცილებელი სავალდებულო საგნის სწავლება. პირველი მიმართულება გამოვლინდა იმ საგანმანათლებლო საქმიანობაში, რომლის მიზანს კონკრეტულად მხატვარ-პროფესიონალთა აღზრდა, დაოსტატება წარმოადგენდა, მეორე მიმართულება უკავშირდება ზოგადსაგანმანათლებლო სასწავლო სისტემის ჩამოყალიბების, ევროპული განმანათლებლობის მომდევნო პერიოდს - XX საუკუნეს, როდესაც სავალდებულო სხვადასხვა საგანს ხატვის ელემენტებიც დაემატა. „XIX საუკუნის II ნახევრამდე მხატვრული განათლების თეორიასა თუ პრაქტიკაში საკითხი საერთოდ იდგა საკმაოდ მარტივად და ნათლად, ფიქრობდნენ, რომ რაკი არსებობს სახვითი ხელოვნება, იქნება ეს ფერწერა, გრაფიკა თუ ქანდაკება, როგორც საზოგადოებრივად აუცილებელი საქმიანობის სფერო, ხოლო მისი მაღალი ესთეტიკური თუ ყოფითი ღირებულება მიუწვდომელია მოზარდისათვის. ამიტომ საჭიროა მოვიფიქროთ რაღაც გზა-საშუალებები, მეთოდ-წესები, რომ მათ რაც შეიძლება ადრე და ძალე შესწავლონ ამ ხელობის ანბანი, დაუფლონ მისი შექმნისა თუ აღქმის ჩვევებს“.

სწორედ ამგვარი ქმედება გახდა იმის საფუძველი, რომ ოსტატთა სახელოსნოების, შემდეგ აკადემიებიდან და ინსტიტუტებიდან სასწავლო მეთოდები გამოყენებინათ მოზარდათთვის სკოლებში. თავისებურად, სხვაგვარად განვითარდა მოვლენები XIX საუკუნის 70-80-იან წლებიდან. სახვითი ხელოვნების თეორია და პრაქტიკული სწავლება ერთგვარ შეუსაბამობაში აღმოჩნდა ერთმანეთთან. ხელოვნების სწავლების პრაქტიკულ ნაწილს თეორია აღიზიანებდა კიდევ. ამ პერიოდის იმპრესიონისტი და პოსტიმპრესიონისტი მხატვრების გამონათქვამებში კარგად ჩანს ხატვის სწავლებისადმი დამოკიდებულება. „კარგი იქნებოდა – წერდა ოგიუსტ რენუარი, ლამაზ და გამორჩეულ ადგილებში აგვეგო მოხერხებული, იაფფასიანი სასტუმროები მხატვარ-დეკორატორთათვის. სწორედ სასტუმროები, რომლებსაც შეიძლება სკოლაც ვუწოდოთ, ოღონდ პედაგოგის გარეშე, ისევე როგორც ბაღს არ უხდება ზედმეტი წმენდა, ასევე, მოსწავლესაც არ ესაჭიროება

ზედმეტი ჭკუის სწავლება. ახალგაზრდებმა თვითონვე, სხვის დაუხმარებლად უნდა ისწავლონ ხედა და არ უნდა ითხოვდნენ ზედმეტ რჩევა-დარიგებებს“.

XX საუკუნისათვის სკოლის და საერთოდ საგანმანათლებლო სისტემის გადაზრების ფონზე ხელოვნების სწავლების მეთოდის შესახებ დამოკიდებულება სრულიად განსახვავებული იყო. მკლევართა ნაწილის აზრით, ხელოვნის, მხატვრის აღზრდა დადგენილი წესებით შეუძლებელია, ზოგიერთი სპეციალისტი კი შესაძლოდ მიიჩნევდა მხატვრობის სწავლებას შემოქმედებითი შინაგანი შესაძლებლობების და ნიჭის განსავითარებლად საჭირო ქმედებებით. ბავშვი სკოლის პირველივე წლებიდან უნდა ეზიაროს ხელოვნებას.

XX საუკუნის 30-50-იან წლებში ესთეტიკური აღზრდის საკითხების განხილვისას საყურადღებოა რამდენიმე საკითხი – ხელოვნების სწავლების ერთგვარი ფსიქოლოგიზირება. „ხელოვნება ინდივიდისათვის“ – ამგვარი იყო შეხედულება. ხელოვნების სწავლა გამომსახველობითი საშუალებების ცოდნას გულისხმობდა. ამასთანავე, მოზარდს უნდა ჰქონდეს სახვითი მრავალფეროვანი საშუალებები, რათა მისი წარმოსახვა განვითარდეს. შემოქმედებითი თავისუფალი პროცესის დროს მასწავლებელი მოსწავლის ქმედების შესატყვისად მოქმედებს. ამ მხრივ საგულისხმოა ზიგმუნდ ფროიდის და მისი მიმდევართა შეხედულება „სუბლიმაციის მოვლენის თაობაზე. კლასიკური გაგების ფარგლებში სუბლიმაციის აქტი სხვა მიმართულებით ენერჯის გადართვას გულისხმობს. ფროიდის მიხედვით სუბლიმაცია ის პროცესია, რომლის დროსაც ლტოლვა სხვა მიზანზე თუ მიმართულებაზე გადადის. შელერის ზესუბლიმაციის ცნებით, ეს არის გადამეტებული ინტელექტუალიზმი, რომელიც თან სდევს თანამედროვე ცივილიზაციას. იწვევს დესტრუქციულ შედეგებს, ადამიანის არსებაში დამანგრეველი მიდრეკილებების კულტივირებას და აქედან გამომდინარე საჭიროა საპირისპირო ტენდენციების მოფიქრება, მისი უზრუნველყოფა. ერთ-ერთ ასეთ გზად ხელოვნების სწავლების პროცესი უნდა იქცეს, ხელოვნებამ ინდივიდი უნდა გაანთავისუფლოს“.⁵

ფროიდის ამ მოსაზრებას თანამედროვე საგანმანათლებლო სისტემაში წამყვანი ადგილი ეკავა. ეს შეხედულება ინგლისელი ფილოსოფოსის, ესთეტიკოს ჰერბერტ რიდის ნააზრევებიდან მოდის. მისი თეორიის გამზიარებელთაგანი ამერიკელი მკლევარი ვიქტორ ლოუნფელდია. მის ცნობილ ნაშრომში „შემოქმედებითი და გონებრივი ზრდა“ ხელოვნების როგორც „ფსიქოთერაპიულ“ საშუალებაზეა ყურადღება გამახვილებული. სასკოლო გარემოში დაწყებით საფეხურზე მოზარდის ყოფა სხვადასხვა ემოციითა და ინფორმაციის მიღებით არის გაჯერებული, ამას თან ერთვის აზრობრივი ფსიქიკური „ბუნებრივი ცვალებადობაც“. სახვითი ხელოვნება ამ დროს „მშველელის“ როლს ირგებს და ბავშვებს უარყოფითი ემოციების გაძევებაში ეხმარება. ლოუნფელდის აზრით, ხელოვნების სწავლება ევოლუციურია, ის ასაკობრივი განვითარების შესაბამისად უნდა განხორციელდეს და გააძლიეროს „უკვე მიმდინარე ცვალებადობათა სტრუქტურა“. ლოუნფელდის ეს შეხედულება ცალმხრივად არის გაგებული და მხოლოდ „ფსიქოთერაპიულ“ ჭრილში განიხილება.

XX საუკუნის 60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ხელოვნების სწავლების სისტემაში სხვაგვარ პოზიციას ვხედავთ. ამ პერიოდისთვის განსაკუთრებულია იაპონელთა მიდგომა ხელოვნების სწავლებისადმი – ხელოვნება, როგორც უმთავრესი საშუალება

⁵ ალავიძე ო., „სახვითი ხელოვნების სწავლება ახალ საგანმანათლებლო სისტემაში“, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 2003, 251.

პიროვნების განვითარებისათვის. იაპონელთა მხატვრული აღზრდის საგანმანათლებლო სისტემის ავტორები თვლიდნენ, რომ ნებისმიერი მოსწავლისთვის, რომელსაც არ აქვს განსაკუთრებული ნიჭი და მიდრეკილება ხატვისადმი, სხვადასხვა სასწავლო ქმედების საშუალებით შესაძლებელია ასოციაციური, მხატვრული წარმოსახვითი აზროვნების განვითარება. ამგვარი სისტემა მასწავლებლისგან მოითხოვს თითოეული მოსწავლისადმი ინდივიდუალურ მიდგომას. განსხვავებით სხვადასხვა ქვეყნის სასწავლო პროგრამებისგან, განათლების სპეციალისტები იაპონიაში სახვითი ხელოვნების სწავლებისას, გარდა საგანთა გამოსახვის ტექნიკური უნარ-ჩვევებისა, სახვითი ელემენტებისა და პრინციპების ცოდნისა, ფერის და ფერადოვანი კომპოზიციის ელემენტების შესწავლაზე აკეთებენ აქცენტს. მათი შეხედულებით, მოზარდის განვითარება და მისი ესთეტიკური აზროვნების ჩამოყალიბება „ფერთა გამის, მათი შესწავლის გზით მიღებული შთაბეჭდილებებისა“.

საყურადღებოა ისიც, რომ იაპონიის სახელმწიფოში იყენებენ ფერთა სისტემას „ირორიტაი“, მოძღვრება (240) ფერთა შესახებ – მეშვიდე კლასის დასასრულს მოსწავლემ უნდა შეძლოს ფერის 240 ნიუანსის გარჩევა. საგანგებოდ შექმნილ სახელმძღვანელოში განმარტებულია ნიუანსების 240-ივე ფერის სახეობა. „ირორიტაი“-ს სისტემა დაფუძნებულია ფერზე – ფერის ზემოქმედების მიღებულ შეგრძნებაზე, განცდაზე. ფერის ცვლილების, ყველა ნიუანსის „დაჭერას“ და მიღებული შთაბეჭდილების განცდის გადმოცემაზე. „ეს სისტემა იმდენად თანმიმდევრულია, რომ იგი ბავშვის აზროვნების, ცნობიერების ნაწილი ხდება“.⁶

სრულიად განსხვავებული იყო ამერიკის, კერძოდ ფილიპის აკადემიის ხელოვნების სწავლების პროგრამა უფროსკლასელთათვის. ხელოვნების ისტორიის სწავლა ვიზუალური მასალით, მთავარი ყურადღება ეთმობოდა „ვიზუალური კულტურის“ განვითარებას, მათ მიაჩნდათ, რომ მთავარია ფორმის, განსხვავებულ ფერთა შენიშვნა, „ვიზუალური რიტმთა დინებები“ და არა სხვადასხვა ისტორიული პერიოდი.

სრულიად სხვა მსჯელობის საგანი და უმნიშვნელოვანესი საკითხია ხელოვნების ნიმუშებისადმი დამოკიდებულებისას, რომელ კრიტერიუმებს უნდა მივუძღვიოთ ყურადღება, როგორ უნდა შევფასოთ, ჩვენ წინაშე ხელოვნების ნაწარმოებია თუ არა? ეს ხომ არაერთი სამეცნიერო მსჯელობის საგანი გამხდარა. „ზუსტი მაჩვენებლების“ მკაფიოდ განსაზღვრა რთულია. ძველთაგანვე ნათქვამია, რომ „ხელოვნება სინამდვილის მიბაძვა, ნამდვილი ცხოვრების ასახვა“⁷, და რომ მისი მთავარი ძირეული მხატვრული ფასეულობა სულიერების, სულიერი საწყისის, მშვენიერების გადმოცემაა. ენციკლოპედიური განმარტებით კი: „ხელოვნება ფართო გაგებით ადამიანის შემოქმედებისა და წამოსახვის ფიზიკური გამოხატვაა ნაწარმოებში, რომელიც აერთიანებს სინამდვილისა თუ მოგონილის მხატვრული გამოხატვის სხვადასხვა ფორმას.

სიტყვა ხელოვნება აღიქმება როგორც ბუნების საპირისპირო ცნება. ამ აზრით ხელოვნებას მიეკუთვნება ყველაფერი, რაც არაბუნებრივი წარმოშობისაა, ანუ შექმნილია ადამიანის (ავტორის, ხელოვანის) მიერ. თანამედროვე ინტერპრეტაციით, ხელოვნების განსაზღვრებები ასახავენ ესთეტიკურ კრიტერიუმებს და ტერმინი ერთნაირად შეეხება ლიტერატურას, მუსიკას, დრამატურგიას, მხატვრობას, ქანდაკებას და არქიტექტურას.“ ერთია ცნების განმარტება, „ფორმულა“, მაგრამ რა არის ის ძირეული „საზომი - დებულება“, რომელიც ადგენს მხატვრულ შემოქმედებასთან, ხელოვნების ნიმუშთან

⁶ ალავიძე ო., „სახვითი ხელოვნების სწავლება ახალ საგანმანათლებლო სისტემაში“, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 2003, 255.

⁷ კაკაბაძე ზ., „საუბარი ხელოვნების თემაზე“, თბილისი, 1979.

გვაქვს საქმე თუ არა. მხოლოდ დრო – წლები, საუკუნეები საკმარისია იმისთვის, რომ რომელიმე ნამუშევარი ხელოვნების ნაწარმოებად ვაღიაროთ? ან იქნებ მხატვრული დონით (ფორმა, შინაარსი), რომელსაც სახვითი ელემენტები – ფერი, შუქ-ჩრდილი, ხაზი თუ სახვითი პრინციპები, კომპოზიციის ხასიათს (ჰარმონიული, დინამიკური და ა.შ.) ქმნის, თუ მხოლოდ უზადო ტექნიკითა და ოსტატობით შესრულებული ნამუშევრით ამოვიცნობთ ხელოვანს და ამგვარად „შევაფასებთ“ მხატვარს? ხელოვნების ნაწარმოების გასაგებად რას უნდა მივაქციოთ ყურადღება, შინაარსს თუ ფორმისეულ გამოსახვას? გამოსახვის ხერხები როგორ არის გამოყენებული, სახვითი საშუალებების კარგად ცოდნა და გაანალიზება ხომ შინაარსის გახსნა-გაგებას ემსახურება. ფორმა შინაარსით განისაზღვრება. „გამოსახვის საშუალება გამოსახული საზრისითაა მოტივირებული“.⁸ ზურაბ კაკაბაძის მოსაზრებით, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოების გაგებას ეხება, ვკითხულობთ: „გაგებას როგორც ინტერპრეტაციას არა მხოლოდ ცალკეული ნაწარმოები, არამედ მთელი ხელოვნებაც ექვემდებარება. ერთი ეპოქის ხელოვნება რაღაც საერთო ფორმალური თავისებურებებით ხასიათდება და მათს მამოტივირებელ საზრისს რომ მივაგნებთ, ამით ეპოქის ხელოვნების გაგებას ვაღწევთ.“

ხელოვნების ნაწარმოების ხილვისას ადამიანის თავდაპირველი შთაბეჭდილება, შეგრძნება სუბიექტური, ინდივიდუალურია, მხოლოდ გარკვეული დროის „ჭვრეტის“ შემდეგ მისი აღქმა საერთო განზოგადებულ სახით ყალიბდება“.⁹

ისტორიულად ცნობილია, რომ XVIII საუკუნეში ჩამოყალიბებულმა ფილოსოფიურმა მოძღვრებამ, ესთეტიკამ (ხელოვნების, მშენიერების ფორმათა შესახებ) გამიჯნა, გამოყო მაღალი და დაბალი ხელოვნება. ამგვარი დაყოფა პირობითია. დღევანდელ, ადვილად, სწრაფად ცვალებად სრულიად სხვაგვარ სამყაროში, მკვეთრად სუბიექტური, ინდივიდუალური შეხედულებების გარემოში, საკუთარ „მე“-დან მზირალი ადამიანის პოზიციიდან, ალბათ კიდევ უფრო რთულია, განისაზღვროს „ხელოვნების ნამდვილობა.“ არცთუ იოლია იმის განმარტებაც, რატომ არ არის რეალურ, „ნამდვილ“ სახეს მიმსგავსებული, თითქმის ფოტოგრაფიული სიზუსტით შესრულებული ნახატი ხელოვნების ნიმუში და მხოლოდ რამდენიმე მონასმით შექმნილი ნამუშევარი იწვევს მნახველთა აღფრთოვანებას და შედეგების სიაში ეწერება. მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ხელოვნების რაობა, არამედ ის თუ რას წარმოადგენს, როგორ ზემოქმედებს იგი მის აღმქმელზე. ცხადია, ხელოვნების ნაწარმოებად ითვლება უძველესი ადამიანის მიერ სიცოცხლის პირველყოფილი განცდით შესრულებული მხატვრობა, ლეონარდო და ვინჩის განუმეორებელი „მადონა მლეიმეში“ და ენდი უორჰოლის „კოკა კოლას ქილა“-ც კი.

⁸ კაკაბაძე ზ., „ხელოვნების ნაწარმოების გაგების პრობლემა“, თბილისი., 1979.

⁹ Выготский Л. С. Психология искусства, 1968.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაბრიელ ქიქოძე, „ცდისეული ფსიქოლოგის საფუძვლები“, „ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის შრომები“, 1950, ტ. 7.
2. ბუბა ოჩიაური, ვასწავლოთ ხელოვნების შესახებ თუ ვასწავლოთ ხელოვნება ხელოვნების მეშვეობით? გაზეთი „დიალოგი“ 2010.
3. დიმიტრი უზნაძე, შრომები V, 1950.
4. ზურაბ კაკაბაძე, „საუბარი ხელოვნების თემაზე“, თბილისი., 1979.
5. ზურაბ კაკაბაძე, „ხელოვნების ნაწარმოების გაგების პრობლემა“, „საუბარი ხელოვნების თემაზე“ თბილისი., 1979.
6. ოლეგ ალავიძე „სახვითი ხელოვნების სწავლება ახალ საგანმანათლებლო სისტემაში“, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი., 2003.
7. გზამკვლევი მასწავლებლისათვის სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება 2011-2016 წლების ეროვნული სასწავლო გეგმის მიხედვით.
8. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусство 1994 .
9. Выготский Л. С. Психология искусства 1968.
10. МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ 1965 .
11. Elke Linda Buchholz, „Art: A Word History“, Abrams, 2007.

სტატიაში გამოყენებულია „ახალი სკოლის“ და „ევროპული სკოლის“ მოსწავლეთა ნაშუქვრები, რისთვისაც მადლობას მოვასწავნებთ სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების მასწავლებლებს: სოფიკო ქებურიას და მარიკა ბოცვაძეს

TOWARDS SOME PROBLEMS OF ART TEACHING

This has been discussed and written about several times. If one should say it with Sir Ernst Hans Josef Gombrich, the sentence is: „Strictly speaking, ‚art‘ does not exist. There are only artists.“ But one should also note the following: in every epoch, art was interpreted differently. For this reason, it is said that each time a work of art is viewed, its perception and reception is by no means easy, and to a large extent involves a subjective factor. It may seem strange, but one art lover may consider the mosaics of Ravenna as a perfect work of art, another may consider the famous painting by Edvard Munch „The Scream“. Thus, it is the giving of form that is paramount - the „how“ and not the „what“ is represented.

Art is one of the possibilities of world view. Art represents the variety of life experiences through the forms of „feelings“.

Art is the area of the formation of world view and world perception, thus it represents the most important factor in the self-confidence of humans, in their versatile development.

Our conception of art is as follows: The aim of art is to give form to beauty in order to give aesthetic pleasure to the viewer. However, art also has a practical, as it is said, utilitarian purpose - it is meant to help man not only to perceive the events of life as concrete facts, but to generalize them and, most importantly, to help man find his rightful place in the world of events and ideas. If this is the case, then it is also worthwhile to think about the place art occupies in our lives. . .

It is by no means easy to grasp the essence of art - the work of art, just like the „exact sciences“, has its rules and laws, which the perceiver must obey without fail. Without appropriating these laws, it is impossible to perceive the work of art completely only on the level of sensation. That is why questions arise in pedagogy during art lessons - what is necessary for the learner to understand the necessity of studying art, and for this purpose, besides the intuitive one, to draw argued and reasonable conclusions.

Let's suppose, just for a moment, that in the context of our considerations we should renounce the aesthetic side of the effect of art (one could also say - we renounce a phenomenon which exists independently of us objectively and is absolutely perfect), then we understand that art is by no means one of the insignificant means of human relations. It can be roughly imagined as follows: a work of art of any genre (theatre, literature, music, poetry or painting) is aimed at its beholder coming into contact with the content, meaning and essence hidden within it, with the history contained within it, and establishing a certain relationship with it. Through this the viewer gains the same artistic sensation as any other sensitive viewer of this work of art - therefore no direct interpersonal relationship is created, but in any case a mental relationship. Art, just like the word that expresses and exchanges people's thoughts or experiences, serves the interpersonal relationships that are the most valuable and possibly the only luxury in people's lives. Only with one essential difference - if a thought is expressed by the word, people exchange their feelings with each other through art.

The aesthetic and moral-emotional effect of different genres of art on the mind, will and sensitivity of people has been since ancient times not only the object of reflection of artists, but also of educators, which is very important for us. Art educators have seen in art tremendous possibilities for education and spiritual development of people.

A work of art often requires human action and unintentionally or purposefully determines the way of life of man. We should not forget that culture always takes into account the experiences of a nation's past, that culture is always inextricably linked to history. This means that the moral, intellectual and spiritual values of man, society, and thus of humanity in general, are lasting.

„Art, which affects both the mind and the feelings of people to the same extent, is an extraordinary teaching tool or teaching aid. The development of the aesthetic feeling becomes the life need of a person for whom the process of perception of the work of art becomes part of everyday life. This process ennobles and enriches the spiritual world of a person. By which criterion should we determine and evaluate whether we have a work of art in front of us? This question has often been the focus of many scientific discussions. It is complicated to clearly determine the “exact characteristics~.

Since ancient times it has been claimed that “art is an imitation of reality, the reflection of real life~, and that the most important artistic value is to reproduce the spiritual, mental and beautiful. The definition in the Encyclopedia reads: “Art in the broadest sense is the representational expression of human creative and imaginative power in a work in which various forms of artistic expression of the real and the invented are combined. The word “art~ is understood as a counter-concept to nature. In this sense, art includes everything that is not of natural origin, i.e. created by man (the author, the artist). According to modern interpretation, the definitions of art include aesthetic criteria, so the term “art~ covers literature, music, dramaturgy, as well as painting, sculpture and architecture~.

The definition of a term, a “formula~ is one side of the problem. The other side is to elaborate the formulation of the essential “unit of measurement~ - “unit of measurement~, according to which it is possible to determine whether we are dealing with a work of art or not. Are the years, the time, the centuries relevant for recognizing a work as a work of art? Or perhaps the works of art can be evaluated by the artistic level (form, content), by elements of visual art: color, light and shadow play, strokes, or other principles of visual art that form the character of the composition (harmonic or dynamic)? Or can the artists be recognized by the perfect technique and mastery of their works? Should one “assess~ an artist in this way? What should be considered first of all to understand a work of art - its content or its form? The external representation? A good knowledge of the visual arts consists of analyzing the work of art and interpreting its meaning or content. The form is determined by the content. “The means of representation is motivated by the inner essence, the content of the represented form~.

It is known from history that the philosophical genre developed in the 18th century - aesthetics - (the teaching about art, about the beauty of forms) - distinguished between lower and higher arts. Of course, such a division is formal. In today's fast-changing, completely different world, it is probably even more difficult to determine the “authenticity of art~, since the subjective assessment, conditioned by one's own “I~ - by the individual views of the person viewing a work of art - is increasingly taking precedence.

How should one explain why a picture, a painting, which resembles real, “genuine~ reality, reflecting it almost with photographic accuracy, is valid for a work of art and why a work created with only a few sparse strokes of the pen triggers the enthusiasm of the viewer and is added to the list of masterpieces.

Our duty and main task, as well as the object of research, must be to explain precisely, on the one hand - what is the essence of art, what should be emphasized in art lessons, but on the other hand - what is art, what effect does it have on the person perceiving it. Of course, we assume that the only objects of art are the paintings created by ancient man through the first - original sensation of life (paintings in the caves of Tassili n’Ajjjer), the incomparable Madonna by Leonardo da Vinci, as well as the Coca Cola bottles by Andy Warhol.

ZUR FRAGE DES KUNSTUNTERRICHTS

Darüber wurde mehrmals gesprochen und geschrieben. Sollte man es mit Sir Ernst Hans Josef Gombrich sagen, so lautet der Satz: „Genau genommen gibt es ‚die Kunst‘ gar nicht. Es gibt nur Künstler.“ Man sollte aber auch Folgendes beachten: in jeder Epoche wurde die Kunst unterschiedlich aufgefasst. Aus diesem Grund heißt es, dass jedes Mal das Betrachten eines Kunstwerkes, seine Wahrnehmung und Rezeption keinesfalls einfach ist und größtenteils einen subjektiven Faktor beinhaltet. Es mag seltsam erscheinen, aber ein Kunstfreund kann für ein vollkommenes Werk die Mosaiken von Ravenna halten, der andere das bekannte Gemälde von Edvard Munch „Der Schrei“. Somit ist also die Formverleihung vorrangig – das „Wie“ und nicht das „Was“ dargestellt ist.

Die Kunst ist eine der Möglichkeiten der Weltauffassung. Die Kunst stellt die Vielfalt der Lebenserfahrungen durch die Formen der „Gefühle“ dar.

Die Kunst ist der Bereich der Herausbildung von Weltauffassung und Weltempfindung, somit stellt sie im Selbstbewusstsein des Menschen, bei seiner vielseitigen Entwicklung den wichtigsten Faktor dar.

Unsere Auffassung der Kunst lautet wie folgt: Das Ziel der Kunst ist dem Schönen die Form zu verleihen, um dadurch dem Zuschauer ästhetischen Genuss zu bereiten. Aber die Kunst hat auch eine praktische, wie man zu sagen pflegt, utilitaristische Bestimmung – sie ist dazu bestimmt, dem Menschen zu helfen die Lebensereignisse nicht nur als konkrete Tatsachen aufzunehmen, sondern sie verallgemeinernd aufzufassen und, das allerwichtigste, dem Menschen zu helfen in der ereignis- und ideenreichen Welt den ihm gebührenden Platz zu finden. Wenn es dem so ist, dann lohnt es sich auch darüber nachzudenken, welchen Platz die Kunst in unserem Leben einnimmt. . .

Das Wesen der Kunst zu erfassen ist keinesfalls einfach – das Kunstwerk besitzt ebenso wie die „exakten Wissenschaften“ - seine Regeln und Gesetze, die der Wahrnehmende unbedingt zu befolgen hat. Ohne sich diese Gesetze anzueignen ist es nur auf der Ebene der Empfindung unmöglich das Kunstwerk vollkommen wahrzunehmen. Deswegen entstehen in der Pädagogik während des Kunstunterrichts Fragen – Was ist erforderlich, damit der Lernende die Notwendigkeit des Kunststudiums einsieht, und zu diesem Zweck, neben der intuitiven auch argumentierte und vernünftige Schlussfolgerungen zieht.

Nehmen wir mal an, nur für einen Augenblick, dass wir im Kontext unserer Überlegungen auf die ästhetische Seite der Wirkung der Kunst verzichten sollten (man könnte auch sagen, - wir verzichten auf eine von uns unabhängig objektiv existierende Erscheinung, die absolut vollkommen ist), dann begreifen wir, dass die Kunst keinesfalls eines der unwesentlichen Mittel menschlicher Beziehungen darstellt. Ungefähr lässt es sich so vorstellen: ein Kunstwerk jeder Gattung (Theater, Literatur, Musik, Poesie oder Malerei) ist darauf abgezielt, dass sein Betrachter mit dem in ihm verborgenen Inhalt, Sinn und Wesen, mit der in ihm enthaltener Geschichte in Berührung kommt und eine gewisse Beziehung dazu aufbaut. Dadurch gewinnt der Betrachter die gleiche künstlerische Empfindung, wie jeder andere gefühlsame Betrachter dieses Kunstwerkes – daher entsteht keine unmittelbare zwischenmenschliche Beziehung, dafür aber auf jeden Fall eine gedankliche Beziehung. Die

Kunst, genauso wie das Wort, das die Gedanken oder Erfahrungen der Menschen ausdrückt und diese austauscht, dient den zwischenmenschlichen Beziehungen, die das Wertvollste und womöglich den einzigen Luxus im Leben der Menschen darstellen. Lediglich mit einem wesentlichen Unterschied – wenn durch das Wort ein Gedanke ausgedrückt wird, so tauschen mittels der Kunst die Menschen ihre Gefühle untereinander aus.

Die ästhetische und moralisch-seelische Wirkung verschiedener Gattungen der Kunst auf den Geist, Willen und Empfindsamkeit der Menschen ist seit uralten Zeiten nicht nur der Überlegungsgegenstand der Künstler gewesen, sondern auch der Pädagogen, was für uns höchst wichtig ist. Die Kunstpädagogen haben in der Kunst gewaltige Möglichkeiten zur Erziehung und geistigen Entwicklung der Menschen gesehen.

Ein Kunstwerk bedingt das Öfteren ein Handeln des Menschen und unabsichtlich oder zielgerichtet die Lebensweise des Menschen bestimmt. Wir sollten nicht vergessen, dass die Kultur stets die Erfahrungen der Vergangenheit einer Nation berücksichtigt, dass die Kultur stets unabdingbar mit der Geschichte verbunden ist. Das bedeutet, dass die moralischen, intellektuellen und geistigen Werte des Menschen, der Gesellschaft, und somit generell der Menschheit anhaltend/beständig sind.

„Die Kunst, die im gleichen Maße sowohl auf den Geist, als auch auf die Gefühle der Menschen einwirkt, ist ein außerordentliches Lehr-Mittel bzw. Unterrichtsmittel.“

Die Entwicklung des ästhetischen Gefühls wird zum Lebensbedürfnis einer Person, für die der Wahrnehmungsprozess des Kunstwerkes zum Teil des Alltags wird. Dieser Prozess veredelt und bereichert die geistige Welt des Menschen.

Durch welches Kriterium sollte man feststellen und bewerten, ob wir vor uns ein Kunstwerk haben? Diese Frage stand das Öfteren im Mittelpunkt vieler wissenschaftlichen Diskussionen. Es ist kompliziert die „exakten Kennzeichen“ deutlich zu bestimmen.

Seit alters her wird behauptet, dass „die Kunst ein Nachahmen der Wirklichkeit, die Widerspiegelung des realen Lebens“ ist, und dass der wichtigste künstlerische Wert darin besteht, das Geistige, Seelische und Schöne zu wiedergeben. Die Definition in der Enzyklopädie lautet: „Die Kunst im weitesten Sinne ist der gegenständliche Ausdruck der menschlichen schöpferischen und Vorstellungskraft in einem Werk, in dem verschiedene Formen des künstlerischen Ausdrucks vom Wirklichen und Erfundenen verbunden sind. Das Wort „Kunst“ wird begriffen als ein Gegenbegriff zur Natur. In diesem Sinne gehört zur Kunst Alles, was nicht natürlichen Ursprungs ist, d. h. vom Menschen (dem Autor, dem Künstler) geschaffen wird. Nach der modernen Interpretation, umfassen die Definitionen der Kunst die ästhetischen Kriterien, auf diese Weise betrifft der Begriff „Kunst“ sowohl Literatur, Musik, Dramaturgie, als auch Malerei, Bildhauerei und Baukunst“.

Die Definition eines Begriffes, einer „Formel“ ist eine Seite des Problems. Die andere Seite ist die Formulierung der wesentlichen „Maß-Einheit“ – „Einheit des Messens“ auszuarbeiten, laut der man feststellen kann, ob wir mit einem Kunstwerk zu tun haben oder auch nicht. Sind die Jahre, die Zeit, Jahrhunderte dafür relevant, um ein Werk als Kunstwerk anzuerkennen? Oder vielleicht lassen sich die Kunstwerke durch das künstlerische Niveau (Form, Inhalt), durch Elemente der bildenden Kunst: Farbe, Licht und Schattenspiel, Striche, oder andere Prinzipien der bildenden Kunst, die den Charakter der Komposition (harmonischen oder dynamischen) bilden, bewerten? Oder lassen sich die Künstler durch die vollkommene Technik und Meisterschaft ausgeführten Werke erkennen? Sollte man

einen Künstler auf diese Weise „einschätzen“? Was sollte man in erster Linie beachten um ein Kunstwerk zu verstehen – auf den Inhalt oder auf die Form? Die äußere Darstellung? Die guten Kenntnisse der bildenden Kunst bestehen ja darin, dass man das Kunstwerk analysiert und dessen Bedeutung bzw. Inhalt deutet, interpretiert. Die Form wird ja durch den Inhalt bedingt. „Das Darstellungs-Mittel ist durch das innere Wesen, den Inhalt der dargestellten Form motiviert“.

Aus der Geschichte ist es bekannt, dass die im 18.Jh. entwickelte philosophische Gattung – Ästhetik – (die Lehre über die Kunst, über die Schönheit der Formen) – niedere und höhere Künste unterschieden hat. Selbstverständlich ist eine solche Gliederung formell. In der heutigen, sich schnell verändernden, völlig anderen Welt, ist es wahrscheinlich noch viel schwieriger die „Echtheit der Kunst“ zu bestimmen, da die subjektive Einschätzung, bedingt durch das eigene „Ich“ – durch die individuellen Ansichten des Menschen, der ein Kunstwerk betrachtet, immer mehr den Vorrang erhält.

Wie sollte man erklären, warum ein Bild, ein Gemälde, das der realen, „echten“ Wirklichkeit gleicht, diese fast mit fotografischer Genauigkeit widerspiegelt, für ein Kunstwerk gilt und warum ein nur mit einigen spärlichen Strichen entstandenes Werk die Begeisterung der Betrachter auslöst und auf die Liste der Meisterwerke eingetragen wird.

Unsere Pflicht und Hauptaufgabe, sowie der Forschungsgegenstand ist gerade zu erklären, einerseits - was das Wesen der Kunst darstellt, welche Schwerpunkte beim Kunstunterricht hervorgehoben werden sollen, andererseits aber auch – was ist die Kunst, welche Wirkung hat sie auf den sie wahrnehmenden Menschen. Natürlich gehen wir davon aus, dass als Kunstgegenstand nur der gilt, der vom uralten Menschen mittels der ersten - ursprünglichen Empfindung des Lebens erschaffene Malerei (die Felsmalerei im Tassili n'Ajjer), die unvergleichliche Madonna von Leonardo da Vinci, ebenso wie die Coca Cola Flaschen von Andy Warhol.



70. ნიკა ენუქიძე 7 წ.
„მამალი“



71. რუსკა მუმლაძე 7 წ. „გოგონა“



72. ნინა ყიფიანი 5 წ. „არწივი“



73. ნინა ყიფიანი 5 წ.
„სახეღარი“

74. ლევან ყურაშვილი 15 წ.
„პოპარტი“



75. საბა მოსეშვილი 10 წ. „პეიზაჟი“

76. მარიამ ზვიადაძე 12 წ. „პეიზაჟი“



აფიშო - „დასწრება“, წარსული - „კვალი“
პოსტმოდერნიზმის ეპოქის კინო



ზოგჯერ ეპოქათა ცვლა მყისიერად, ერთბაშად ხდება, თვალშისაცემი რევოლუციური ნახტომით, ზოგჯერ კი ისე შეფარულად, თანდათანობით და იმდენად შეუმჩნეველად, რომ ადამიანები ცვლილებებს ვერც შეიგრძნობენ, უჩუმრად უცხოვდებიან საკუთარი შეხედულებებისგან, ღირებულებებისგან, მსოფლმხედველობისგან... პოსტმოდერნიც, შეიძლება ითქვას, რომ მსგავსი შედეგის დადგომის შემდგომ გაცნობიერებული რეალობაა, დრო, როდესაც ძველი, ჩვეული ღირებულებები, ისევ მიგვიძღვიან და წაგვმართავენ, თუმცა, ახალი ყოფიერების უკვე დამკვიდრებული ხედვა, ტრადიციულს კონტექსტს უცვლის და არსობრიობისგან „აცარიელებს“.

ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც პოსტმოდერნის ეპოქაში ვარსებობთ – დროის საზღვრებში, რომელმაც გლობალურად შეცვალა ადამიანის მსოფლმხედველობა და ცხოვრების სტილი – მრავალფეროვანი კულტურული სივრცით, მოვლენებითა და მნიშვნელობებით, განსხვავებებითა და მსგავსებებით, სტილური დინებებისა და მიმართულებათა სიმრავლით, შეხედულებებისა და აზრთა სხვადასხვაობით. მრავალი ჩვენგანი ამ პოსტ-ახალი რეალობის წარმოქმნის მომსწრეა, სამყაროს იერსახისა და თვალსაზრისთა ცვლილებების, სიახლის, რომელიც შეეხო თავად კულტურის საფუძვლებს, ჩვეულ ღირებულებათა გაუქმებას... ცხადია, ეს პროცესი ყველასთვის უპირობოდ მისაღები არ აღმოჩნდა. თუმცა, ახალ საუკუნეში დაბადებული თაობისთვის, პოსტმოდერნიზმი ბუნებრივი ტრადიციული გარემოა, „ოდესღაც“, ჯერ კიდევ გასული საუკუნის სამოციანი წლებამდე არსებული მოდერნიზმის რეალობა კი, უკვე „ძველი“ და უცხო. მკვლევართა გარკვეული ნაწილი ვარაუდობს, რომ პოსტმოდერნიზმმა თავისი თავი უკვე ამოწურა. ნაწილი კი, მხოლოდ ახლა იწყებს მისი იდეების გაზიარებას და შესაძლებლობათა გახსნას. პოსტმოდერნი ყველა პოზიციისთვის გახსნილია, აღიარებს ნებისმიერ შეხედულებას, განსხვავებულისადმი მიმღებლობასა და შემწყნარებლობას, ცდილობს, რაც შეიძლება სრულად მოიცვას კაცობრიობის კულტურის საუკუნებრივი მოცემულობა, მათ შორის, კლასიკის ტრადიციების მოდერნისტული უარყოფითურთ... თავის მხრივ კი, მოდერნიზმს წარსულში იაზრებს და წარმოდგება „ყველაფრის შემდგომ“ რეალობად, როგორც მრავალრიცხოვან ფრაგმენტებად დაშლილი, მიზეზ-შედეგობრიობას მოკლებული კულტურის ნაშთების უსაზრისოდ დარჩენილი „პოსტ“ სამყაროს ქაოსი... როგორც შინაგანად გაბზარული კულტურის მოკამათე მხარეები, წინააღმდეგობრივი შეხედულებებითა და ურთიერთგამაბათილებელი, მოუხელთებელი რთული საზრისით, მათი ერთობლივი თანაარსებობით, მიუღებლობითა და თანხმობით.

ამგვარად, „პოსტმოდერნიზმი ეპოქაა, რომელმაც შეცვალა ევროპული „ახალი დრო“ (მოდერნი), რომლის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება იყო პროგრესისადმი

რწმენა და გონის ყოვლისშემძლეობა“- განმარტავს ჰანს კუნგი.¹ საყურადღებოა, რომ კუნგი პროცესს, რომელიც ჯერ კიდევ ვითარდება, „ეპოქად“ მოიხსენიებს... აღიარებს საკუთარ დროში არსებული საზოგადოების იდეებისა და განწყობის გარდაქმნებს, ცნობს შესაბამის გამოძახებულ საშუალებათა კოდირებულ სისტემებს, თუმცა, პოსტმოდერნის დადგომის გარკვეულ ეტაპზე მსგავსი მოსაზრება უფრო ფრთხილად გამოიხატებოდა: მას არ განსაზღვრავდნენ როგორც მიმართულებას და მით უმეტეს, როგორც ეპოქას. განიხილავდნენ როგორც „პოსტმოდერნისტულ შეგრძნებას“, ან უბრალოდ, სიტუაციას, როგორც მხატვრულ მოვლენას გარკვეული ნიშნებით, ცალკეული ქმნილებების, მეთოდების სახით, რომლებიც ხელოვნების უფრო ადრეულ პერიოდებშიც გვხვდებოდა. მით უფრო, რომ პოსტმოდერნისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტულობა, ალუზიები, „დასესხებული“ ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი, ყველასთვის გასაგები, ერთგვარად შთაგონებასა და სიახლეს მოკლებული „ნეიტრალური“, „უსახური“ ფორმები, ან „ზიზილ-პიპილო“ ბრჭყვიალა სტილი და „გაცვეთილი“ ხერხები ჯერ კიდევ თვალწინ მყოფი ექსპრესიულად გამოხატული მოდერნის „წმინდა“ სინატიფისა და გენიალური ინდივიდუალობის ჩრდილში იყო მოქცეული. მოდერნის რეალობაში ახლად აღმოცენებული მრავალრიცხოვანი წინააღმდეგობრივი თვალსაზრისები, მასობრივ ხელოვნებაში სტიქიურად წარმოქმნილი სუბკულტურები, სამოყვარულო თვითმოქმედების² სხვადასხვაგვარი დინებები, „დეცენტრირებული სამყაროს“ პრინციპად დაშვებული ამორფულობა, მიზან-შედეგობრივ კავშირებსა და „ღირებულებათა ორიენტირებს“ მოკლებული დაშლილი სტრუქტურა, იერარქიულად მოუწესრიგებელ ფრაგმენტებად წარმოდგენილი „სამყაროს როგორც ქაოსის“³ სპეციფიკური ხედვა - ყველა ეს თვისება, რაც აქამდე არასრულყოფილებად და ნაკლოვანებად ითვლებოდა - ცხადია, უკმარისობის შეგრძნებას ბადებდა, არ იძლეოდა მიმართულების ერთიან მსოფლმხედველობად გააზრების საფუძველს. პოსტმოდერნისტული ხელოვნება კარგახანს აღიქმებოდა გულუბრყვილო, მდარე, არაორიგინალურ და არაელიტურად. თუმცა რთულ მოდერნისტულ ფორმასთან შედარებით თითქოს მარტივი და „პირდაპირი“ პოსტმოდერნისტული ქმნილება არც ისე უბრალოა, როგორც ერთი შეხედვით გამოიყურება. გაცვეთილი და შაბლონური პოსტმოდერნისტული ფილმის ფასადი მრავალშრიანი, მრავალსტილიანი, მრავალკოდიანი, მრავალდროიანი სიღრმეებს ფარავს, რომლის ყოველი შრე დამოკიდებულებას ქმნის სხვა მეზობელ შრესთან, თითოეული ერთმანეთთან, მაყურებელთან, სადაც მნიშვნელოვანი სწორედ, წარმოქმნილი დამოკიდებულებებია და არა ნაწარმოების დასასრულში დასმული უკანასკნელი წერტილისთვის გაწეული ავტორის ძალისხმევა - წიგნისა თუ ფილმის ერთადერთი, თუნდაც ძალიან მნიშვნელოვანი საბოლოო საზრისი. ანუ თავად ის, რაც უშუალოდ წარმოადგენდა კლასიკური ტექსტების ძირითად მიზანს: ავტორის „განზრახვის“ ზედმიწევნით ამოცნობას.

როლან ბარტის 1967 წელს გამოქვეყნებული ესე „ავტორის სიკვდილი“ იყო სწორედ ის ახალი თვალსაზრისი, რომელმაც მოახდინა გარდატეხა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ტექსტის წაკითხვა ბარტის მიხედვით, სწორედ კულტურასა და მის ტექსტებთან მკითხველის აქტიური ურთიერთობის პროცესს უნდა წარმოადგენდეს და

¹კუნგი ჰ., (Hans Küng), (შვეიცარიელი მწერალი და თეოლოგი, პრეზიდენტი ფონდისა „გლობალური ეთიკისთვის“ (Stiftung Weltethos). wiki/Постмодернизм

²DIY — Do It Yourself გააკეთე შენ თვითონ.

³ИЛЬИН И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм М: Интрада, 1996, გვ. 205.

არა ავტორის თვალსაზრისის მორგებას: „იმისთვის, რომ წერას განადგებულ ჰქონდეს მომავალი, აუცილებელია დავამხოთ მითი მის შესახებ – მკითხველის დაბადების საზღაური, ავტორის სიკვდილი“.⁴ „ავტორი მოკვდა“! აცხადებს ბარტი, რაც პოსტმოდერნიზმში მკითხველისა თუ მაყურებლის მიერ პოსტმოდერნისტული „ტექსტის“ წაკითხვისა და ინტერპრეტირების სრულ თავისუფლებას ნიშნავს. თავისუფლება ეხება არა მხოლოდ ავტორს, მკითხველს და ახალი გააზრებისთვის მანამდე ჩაკეტილ ტექსტს, არამედ, საერთოდ, ლიტერატურისა და ხელოვნების ხედვას, შინაარსს, ფორმას, სტილს... ეს თავისუფლება, სინამდვილეში, ტექსტისა არსებული აზრის სიღრმეების უფრო ფართოდ და შემოქმედებითად მოცვაა, ავტორთან და კულტურასთან დიალოგია.

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ნაწარმოებში არსებული სხვადასხვაგვარი კოდები ყოველთვის ქმნიან და სტიმულირებენ შინაარსის ამოცნობის პირობებს. „ტექსტი“, მართალია, ყოველთვის შეიძლება არსებობდეს ავტორამდე და ადრესატამდე - როგორც პოსტსტრუქტურალისტები გვახსენებენ, მაგრამ ამ ტექსტის „თხრობა“ არ არსებობს არც ავტორის გარეშე, არც აღმქმელის გარეშე; არ არსებობს აგრეთვე იმ კულტურის გარეშე, რომელიც ამ ურთიერთობისა და თვითონ ტექსტის საფუძველი ხდება, წარმართავს მას და საკუთარ პრიორიტეტულ ნიშნებს ადებს. ისტორიულად, თხრობის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე სწორედ კულტურა იყო თხრობის მიზანიც, მიზეზიც და მისი გამოვლინებაც. თხრობის საფუძველზე უკვე მაშინ განთავსდა რეალობის აღქმისა და გააზრების შრე, მოხდა ნიშნობრიობაზე შეთახმება. ანუ, თხრობისა და ზოგადად ხელოვნების ობიექტი გახდა რეალობა, მაგრამ კულტურის მიზეზითა და მიზნით შთაგონებული და გამოხატული. მის ფორმებსა და ნიშნებში მოაზრებული თხრობა, ისევე, როგორც ზოგადად ხელოვნება, ჩამოყალიბდა საკულტო დანიშნულების საგნად, თავყანისცემის, მედიტაციის, რიტუალის განხორციელების საშუალებად. ამ საგანთან ურთიერთობა ნიშნავდა უზენაესის წვდომას, მასთან კონტაქტისა და ზიარების პროცესს, განწმენდას. ადამიანები მოწიწებით დებდნენ მათში მთელ ნიჭსა და ოსტატობას. დროთა განმავლობაში კულტურამ იერი იცვალა, გაქრა. თუმცა დარჩნენ საგნები, მართალია საკრალური შინაარსის გარეშე, მაგრამ დახვეწილნი და მშვენიერნი, რომლებიც ადამიანის არსებობის განუყოფელ ნაწილად იქცნენ. და მაინც, როდესაც დღეს უკვე არავის ახსოვს, რა საიდუმლო საზრისი გააჩნდა ამა თუ იმ ფაბულას, ფიგურას, თუ სიტყვას, მათთან ურთიერთობისას ერთგვარად შევივრძნობთ, მათში დღემდე შემორჩენილ საწყის საკრალურ კავშირს, იდეის ზემოქმედებასა და გავლენას.

ლაპარაკია იმ ფაქტზე, რომ ოდესღაც „თხრობა“ ანუ ზოგადად ხელოვნება ჩამოყალიბდა ისეთ პროცესად, როდესაც მასში აღწერილი შემთხვევა, შემთხვევით რეალობათა სხვადასხვა მიზეზით განპირობებული მოვლენები, ერთიანობად, ერთმანეთიდან გამომდინარე მთლიანი მიზეზობრიობის ახსნად და შინაარსად დგინდება, სამყაროში კანონზომიერების არსებობის, ჭეშმარიტების დასწრების „მტკიცებულებად“; არისტოტელესეულ „დამაჯერებლობად“... ან პლატონისეული „იდეების სამყაროს“ „მესამეული ჩრდილის“ - ხელოვნების მსგავსად, რომელიც თავის ნაგულისხმებ კონკრეტულ ყოფიერებაში, ანუ „მეორად ჩრდილში“ იდეის დაფარული არსის „ამოცნობის“ მიზეზ-შედეგობრივ პროცესს ახორციელებს⁵, მოწმობს „შემთხვევითის“ მაღალ ჭეშმარიტებასთან დასწრებას. მხატვრული თხრობა, შემდეგ, მრავალი საუკუნის განმავლობაში „საკრალური“ არსის

⁴ ბარტი რ...ავტორის სიკვდილი“, ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია III, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი 2015, გვ. 221.

⁵ არისტოტელეს „პოეტიკის“ თანახმად.

გარეშეც დიდხანს ინარჩუნებდა ამოსავალ პრინციპებს: თვალსაზრისს რეალობაზე, როგორც იდეის ყალიბზე, ფორმაზე, „მიბადვის“, „დამაჯერებლობისა“ თუ „მთლიანობის“ მნიშვნელოვანებას, მაგრამ პოსტმოდერნიზმის ეტაპზე ეს პრინციპები დეკონსტრუქციულ უარყოფას დაექვემდებარნენ და საპირისპირო საზრისით აივსნენ.

პოსტმოდერნიზტულ იდეებს დროთა განმავლობაში უფრო და უფრო მეტი მიმდევარი და გამზიარებელი უჩნდება. ხელოვნება გაიჟლინთა მოდერნის შემდგომი განწყობით, ერთმანეთს შეერწყა და გათანაბრდა ელიტარულობა და მასობრიობა, მაღალი პროფესიონალიზმი და თვითმოქმედება, სრულიად სხვადასხვა ხელოვნებათა მიმდევრების განუზომელი რიცხვი ყველა სფეროში და მათი ახალი სათქმელით გაჯერებული ქმნილებების უზარმაზარი რაოდენობა. „სიტუაცია“ და „შეგრძნება“ თანდათან „ეპოქად“ გაცნობიერდა, ხოლო, პოსტმოდერნიზმი – გლობალურ მიმართულებად, გამორჩეული თავისი ეპოქალური განსხვავებულობით. დღეს ჩვეულებრივ განმარტავენ, რომ: „პოსტმოდერნი – ეს არის ეპოქა, საზოგადოება მთლიანობაში, იმ ყველაფრით, რაც მასში არსებობს. ხოლო, პოსტმოდერნიზმი – ეს არის განვითარების ძირითადი მიმართულება პოსტმოდერნის ეპოქაში“.⁶

XX საუკუნის მეორე ნახევარში, პოსტმოდერნიზმის „ჩამოყალიბების“ პროცესი აჩქარებული ტემპით ვითარდება, თავმოყრილი მოვლენებისა და მათი შეფასებების სწრაფი მონაცვლეობით. ძნელია უპირატესი მნიშვნელობა რომელიმე ცალკეულ სტიმულს მიანიჭო ან რაიმე გამოიცილო. კულტურის უჩვეულოდ სწრაფი გარდაქმნის ფაქტორებად ძირითადად გამოყოფენ ამ პერიოდში დედამიწაზე არსებულ სიტუაციას: მასობრივი საზოგადოების მონაწილეობით მიმდინარე მსოფლიო მოვლენებს, „ცივ“ თუ „ცხელ“ ომებს, სამოციანი წლების ახალგაზრდულ მოძრაობებს, კონტრკულტურას, მსოფლიო კულტურათა დაახლოება-შერწყმას, კონფლიქტებს, ადამიანებს შორის გაძლიერებულ კომუნიკაციას, სხვადასხვა თვალსაზრისთა სიმრავლესა და მათ თანაბარუფლებიანობას, პლურალიზმს, გლობალიზაციას... პოსტმოდერნის ეპოქა განპირობებულია, ასევე, სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესით, თვალთახედვის არნახულად მასშტაბური რაკურსების წარმოქმნით, ჩვენი ცივილიზაციის ისეთი საოცარი ფაქტებით, როგორიცაა: კოსმოსში გასვლა და მთვარეზე ფეხის დადგმა, სამყაროზე ახალი წარმოდგენები, უცნაური კვანტური ფიზიკა, კვარკები და ფოტონები... ინფორმატიკა, ციფრული ტექნოლოგიები... სწრაფი გადაადგილების შესაძლებლობები... ადამიანი ერთბაშად ფანტასტიკის სამყაროში აღმოჩნდა, მასზე უფრო ძლიერად „მოაზროვნე“ ხელსაწყოების ყოველგვარი მისტიკისგან დაცლილ რეალობაში, კოსმოსის უწონადობაში „დედა-მიწასთან“ მიზიდულობის გარეშე, წარმოუდგენლად თვალუწვდენელ სამყაროში, რომელიც ჯერ კიდევ ფართოვდება და დღითიდღე უფრო და უფრო მეტად განაგრძობს ადამიანის გაცელებას.

ეს გარემოებები, რასაკვირველია, ცვლიან ეპოქის სურათსა და ხასიათს. თუმცა, ადამიანთა ხედვა ცვლილებებისკენ მიმართა ფილოსოფიური საფუძვლების პრინციპული გადაფასების აქტიურმა პროცესმა: განსაკუთრებით XX საუკუნის სამოციანი წლების ფრანგული კრიტიკული აზრის, როლან ბარტის, ჟაკ დერიდას, ჟილ დელიოზის, ჟან ბოდრიიარის, მიშელ ფუკოს, ფრანსუა ლიოტარის, ჟაკ ლაკანის მოსაზრებებმა და ცხარე დისკუსიებმა; ასევე, უმბერტო ეკოს, ჩარლზ ჯენკსის, ფრედრიკ ჯეიმსონის, იჰაბ ჰასანის, მიხაილ ბახტინის, სლავოი ჟიჟეკის და სხვათა სტრუქტურალისტურ/პოსტსტრუქტურალისტურმა თეორიებმა და მასთან შეთანხმებულმა პოსტმოდერნიზმის

⁶ Кутырев В. А. Философия постмодернизма. Эпоха постмодерна и постмодернизм.

ესთეტიკამ, ტრადიციულიდან „პოსტ-კულტურაში“ გარდამავალმა საერთო სიტუაციამ ახალი ცნებებითა და ხელოვნების სახეობრიობით, მსოფლიოს შეცვლილი მსოფლმხედველობითა და რეალობის გახსნებით. იპაბ ჰასანი შენიშნავს: „ცხადია, ეს სახელები მეტიმეტად სხვადასხვაგვარია, რათა მოძრაობა, პარადიგმა ან სკოლა შეადგინოს. მიუხედავად ამისა, მათ შეუძლიათ აღნიშნონ კულტურული ტენდენციების გრძელი ჯაჭვი, ღირებულებათა მთელი რიგი, მეთოდებისა და პოზიციების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, ყველაფერი, რასაც ჩვენ პოსტმოდერნიზმს ვუწოდებთ“.⁷

პოსტმოდერნის ცნობიერებაზე გავლენა იქონია, ასევე, ახლო წარსულში უკვე შეცვლილი კულტურის საზრისის ინერციადაც. ერთ-ერთი განსაკუთრებული მიზეზი, რამაც ბიძგი მისცა XX საუკუნის მეტამორფოზის პროცესს და განსაზღვრა ჯერ მოდერნიზმის და შემდგომ უკვე პოსტმოდერნიზმის საერთო ატმოსფერო - ნიჰილიზმია,⁸ სწორედ, ფრიდრიხ ნიცშეს მიერ XIX საუკუნის 80-იან წლებში დაწყებული „ღმერთის სიკვდილის“ სახელით ცნობილი, კულტურის ღირებულებათა რადიკალური გადაფასების პროცესი, როგორც რეალობის შეცვლის აუცილებლობა, გამოწვეული კაცობრიობის ზნეობრივი კრიზისის, სამყაროს წესრიგისა და კანონზომიერებისადმი რწმენის დაკარგვის შედეგად. ვიდრე ახალი სამყაროს ჩამოყალიბებას მისცემდნენ ბიძგს, ნიცშეს „ღირებულებათა გადაფასებების“ გამოძვევება და შთამბეჭდავმა იდეებმა, რეალობაში აზრისა და სტილის ფორმირებათა სხვადასხვა ისტორიული სტადია გაიარეს მკაფიოდ გამოხატული სახეცვლილებებით, წარმოქმნეს ავანგარდიზმი, მოდერნიზმი, პოსტმოდერნიზმი – მათი ხასიათი, ენერგია, საზრისი, ფორმა და თავად რეალობა.

XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდის ხელოვნებაში - ფუტურისმის, დადაიზმის, ექსპრესიონიზმის ნიმუშებში მომავლის იმედის ემოციურად დატვირთული განწყობა, „ღირებულებათა ცვლის“ აგრესიული ფორმებით, მანიფესტებად ჩამოყალიბებული მოსაზრებებითა და შეუწყნარებელი მეამბოხე სულისკვეთების სკანდალური პათოსით გამოხატებოდა. ასევე რეალურ ცხოვრებაში, სახელმწიფოთა პოლიტიკურ ნაბიჯებში, ერების თვითმყოფადი სულის ძიებებსა და ხელახლა სტრუქტურირება-მოდერნიზებაში. „ღმერთის სიკვდილი“ რევოლუციური დამხობის სტიმულად იქცა რიგი ევროპული სახელმწიფოებისთვის, განსაკუთრებით საბედისწერო კი იპერიალისტური რუსეთისთვის⁹ აღმოჩნდა, რომელიც ნიჰილიზმისა და შეუწყნარებელი იდეოლოგიის „პირმშო“ საშიშ საბჭოთა სახელმწიფოდ გარდაიქმნა, და რომელიც „დრომოჭმული“ რწმენის განადგურებას ავანგარდიზმის ოპტიმისტური მგზნებარებით ცდილობდა: ანგრევდა უდიდესი რწმენით აგებულ ეკლესიებს, სინაგოგებსა და მეჩეთებს, მასობრივად მუსრავდა და სჯიდა ადამიანებს - არა მხოლოდ „ცეცხლითა და მახვილით“, არამედ, ტანჯვის „იაფი“ რესურსითაც; თვალსაზრისებისა და ფიქრის აკრძალვით, თავად ბუნებით - ციმბირის სუსხით, ცხოვრებისგან მოწყვეტითა და შიმშილით. ძალადობრივად ცვლიდა იერარქიულ წესრიგს, აზროვნების სტილს და შინაარსს, რელიგიურ და სხვა ტრადიციულ დღესასწაულებს „დამხობის“ საიუბილეო წითელი უქმეებით ანაცვლებდა. დამანგრეველმა ვითარებამ და მისმა იდეალებმა ადამიანთა აღიარება ვერ მოიპოვეს. მომავალზე ფიქრი კი აწმყოზე ზრუნვამ შეცვალა. ნაკლები სიმძაფრით, თუმცა არსობრივად იგივე ხდებოდა დასავლეთის ბევრ ქვეყანაში.

⁷ იხ. Хассан И., «Постмодернистский поворот», 1987; <http://culturolog.ru/content/view/2765/6/>

⁸ იხ. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004.

⁹ და მისი „მოკავშირე“ ქვეყნებისთვის, მათ შორის საქართველოსთვის.

ღირებულებულებათა გადაფასების პროცესი უფრო გვიანი, ჩამცხრალი მოდერნიზმის ეპოქაშიც გაგრძელდა, თუმცა, უკვე ექსპრესიულობისა და ხმაურიანი ეპატაჟურობის გარეშე, მინიმალიზმისა და სტილის ზომიერების პრინციპული გრძნობით, „გაუცხოებითა“ და ცივი აბსტრაქტულობით. პათოსის განელების, ქაოსის დალექვის შემდეგ, იდეოლოგიური სტრუქტურა კიდევ უფრო მტკიცედ ჩაიკეტა. აღმოსავლეთ ევროპაში აბსოლუტური ძალაუფლება მოპოვა საბჭოთა ტოტალიტარული სახელმწიფოს სისტემამ, რეჟიმის წინხის პირობებში იმყოფება მის შემადგენლობაში მოქცეული საქართველოც. ამ საზღვრებში არ არსებობს „ინდივიდუალობა“, „თავისუფალი არჩევანი“, სახელმწიფოს მტრობად ფასდება სუბიექტური შეხედულებებისა და საკუთარი აზრის უფლებაც კი. თავისუფლებასა და თანასწორობისკენ სწრაფვაში ადამიანებმა „მბრძანებელი“ მოცილეს, მეფე „ჩამოაგდეს“, კიდევ უფრო მაღლა „ღმერთი მოკლეს“... მაგრამ ისევ „ედემსმიდმა“ აღმოჩნდნენ, არალიარებული, მოუნანიებელი სინანულითა და შიშში გადამალული შეცდომებით... დაკარგულ რწმენას კი, ახალი კერპები, გაღმერთებული ბელადები და ფიურერები ჩაენაცვლნენ, ადამიანების საკუთარი ძალისხმევით შექმნილი ტოტალიტარული სისტემები უფლებების რეჟიმებით, იდეოლოგიური მანიპულაციებითა და აზრის კონტროლით, „იარაღის ჟღარუნითა“ თუ ომებით.

სამყარო გაუცხოვდა, ფორმა კიდევ უფრო პირობითი გახდა. განახლებული ღირებულებები კი, ახალი „დაეჭვების“ ტალღამ მოიცვა. გაძლიერებული ტოტალიტარიზმის, აგრესიული სოციალიზმის, ნაციონალიზმის, ფაშიზმის ფონზე უფრო და უფრო ღირებული ხდება ეგზისტენციალიზმი – არსებობის, გონიერების, ჰუმანურობის, გულგატეხილობისა და რადიკალური კრიზისის მსოფლმხედველობა. მარტინ ჰაიდეგერმა, ჟან-პოლ სარტრმა, ალბერ კამიუმ და სხვებმა გახსნეს სამყაროსგან მიტოვებული და საკუთარი თავისგან, სურვილებისგან გაუცხოებული ადამიანის არსებობის არსი, ადამიანის „ძრწოლა“ არსებობის წინაშე... ინდივიდის თავისუფლებასთან გაიგივებული პასუხისმგებლობა და ცნობიერი „არჩევანი“ „სინდისის ქენჯნითა და დანაშაულის გრძნობით“ - სიმძიმე, რომლის ტარება თითოეული ადამიანის უფლებად და ღირსებად წარმოდგა.

ადამიანები მუდმივად ოცნებობენ სიკეთეზე და იბრძვიან მაღალი ნათელი იდეებისთვის, სამართლიანობისთვის, მშვიდობისთვის, მაგრამ სანაცვლოდ რჩებათ ისევ ეს სასტიკი ბრძოლა, მიუღებელი რეალობა, ერთმანეთზე სამკვდრო-სასიცოცხლოდ გადამტერებული, დაძაბული, უსამართლო, დაპირისპირებული და დაუნდობელი სამყარო. რაც შეეხება ნიცშეს წმინდა ოცნებას, „კეთილისა და ბოროტის მიღმა“ მყოფ სრულყოფილ და თავისუფალ „ზეკაცზე“ - რასობრივი განადგურების, საზარელი გენეტიკური ექსპერიმენტების იდეად, გამართლებად და საბაბად გადაიქცა, თავად ნიცშე – ფაშიზმის იდეოლოგად და სიმბოლოდ, ხოლო, „ღირებულებათა გადაფასება“ - გადაფასებათა „მარადიული დაბრუნების“ რეალობად. ბიბლია გვასწავებს, რომ ოდესღაც სრულიად გამოუცდელმა ადამიანმა, უფლის მიერ ბოძებული უზრუნველი არსებობის ნაცვლად, თითქოს შეცდომით, არჩევანი სიკეთისა და ბოროტების შეცნობაზე გააკეთა, რამაც საბედისწეროდ განსაზღვრა მისი საწყისი მიზეზობრიობა და მისი შემდგომი, ასევე შეცდომებითა თუ სინანულით სავსე ცხოვრება. შესაძლოა, სწორედ მაშინ დაწყებული „ღირებულებათა გაუფასურება-გადაფასების“ პროცესი განსაზღვრავს დღესაც, არა მხოლოდ ობიექტურად არსებულ რეალობას და ტრადიციულად დადგენილ საფუძვლებს, არამედ, ცალკეულ პიროვნებათა სუბიექტურ თვალსაზრისსაც - მწერლების, ხელოვანების, ფილოსოფოსების - ვინც ამა თუ იმ აზრით ხსნის და სახელს ანიჭებს ირგვლივ სიცოცხლის ქაოსში გაბნეულ სამყაროს მოვლენებს, ქმნის და ასახავს ასეთი სამყაროს ამა თუ იმ თავისებურებით

გამოხატულ სახეს - ზოგჯერ გააზრებულად და ჩაღრმავებით, ენაში და აზრში ყოფიერი რეალობის შეგრძნებით, სინამდვილედ ქცევით ან უარყოფით, არარსებულის წარმოსახვითა და აბსურდულობით, უკვე შექმნილის დაჭრა-დაქუცმაცებითა თუ დაშლილის ახლებური გადაწყობით, ან შემთხვევითი მექანიკური დაკოლაჟების პრინციპით.

მიზეზთა შინაგანი ერთმანეთის გამაბათილებელი მრავალფეროვნება (მათ შორის „საზრისის“ არქონა), ზოგადად, „მრავლობითობა“ როგორც ასეთი, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ბიძგის მიმცემ პრინციპად წარმოსდგება, რომლითაც იგი არსებობას იწყებს როგორც კიდევ უფრო მრავალფეროვანი და თავისუფალი სამყაროს „სურვილი“, სხვადასხვა კულტურის და შეხედულებების მრავალვარიანტული მოცემულობა... რომელიც შეუძლებლად მიიჩნევა „ერთგვაროვანებით“, „ერთიანობით“, ყველაზე მაღალი რანგის „ერთადერთობით“ - თუნდაც თავად ჭეშმარიტების სახელით განისაზღვროს და შემოისაზღვროს.

XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასასრულს, ჟან-პოლ სარტრი ისევ განაცხადებს, რომ „ღმერთი მკვდარია“¹⁰ და ახალი სასიცოცხლო ძალით აავსებს უკვე ბევრის მნახველ ნიცშესეულ წამოწყებას, „ღირებულებათა გადაფასების“ აუცილებლობის იდეას. აქტუალური ხდება „არსებობაც“, როგორც მთავარი ღირებულება და „არჩევანი“, როგორც ადამიანის თავისუფლების პირობა. ამ პრობლემატიკით ეგზისტენციალიზმი, უპირველეს ყოვლისა, ჭეშმარიტების ახლებურ განსხვავებულ განსნას შეეცდება და „გვერდით გასწევს“ ყოველთვის საყოველთაოდ აღიარებულ თვალსაზრისს, დაადგენს, რომ ობიექტური ჭეშმარიტება მხოლოდ ისაა, რაც შეიმეცნება და გაიაზრება, ხოლო ეგზისტენციალური ჭეშმარიტება თავად არსებობაა, ის რაც უნდა „იცხოვრო“ ინდივიდუალური პიროვნული არსებობით და საკუთარი ცხოვრებით „გადაიტანო“.

ჟან-პოლ სარტრის ნაშრომის უკვე სახელწოდება კატეგორიული დაყოფის წინაშე გვაყენებს, რომ არსებობს „ყოფიერება და არაფერი“¹¹ - სიტყვების, რომელთა მნიშვნელობა თავიდანვე ცხადია: „ყოფიერება“ ეს ყოფიერებაა, ხოლო „არაფერი“ - არაფერია. თუმცა, სარტრი თავის „არაფერში“ ისევ ყოფიერს გულისხმობს - „უარსო“ ყოფიერს, „ცხოვრებამდელ“ რეალობას პიროვნული „დასწრების“, სუბიექტური გადაწყვეტილების გარეშე. „ადამიანი არასდროს არ არის ის, რაც არის, არამედ არის ის, რაც არ არის,“ - გვასხენებს სარტრი მისთვის დამახასიათებელი პარადოქსულობით. არსებობას არსი თავისთავად, ადამიანის გადაწყვეტილების გარეშე არ ესწრება: არის და არ არის, ჯერ კიდევ „არჩევანის“ გადასაწყვეტია. ეგზისტენციალიზმის პრინციპი - „არსებობა ყოველთვის უსწრებს თავის არსს“, ამკვიდრებს „არსებობას“ როგორც საწყის ღირებულებას, მის მნიშვნელოვანებას აქამდე მყარი უპირატესობის მქონე „არსთან“ მიმართებაში. სწორედ ამ „არსებობით“, ამ „არსებობაში“ იბადება და ყალიბდება პიროვნების ინდივიდუალობა. სარტრის თანახმად, „ადამიანი არ ექვემდებარება განსაზღვრებას, რადგან თავიდან არაფერს არ წარმოადგენს. იგი ადამიანი შემდეგ ხდება, და ასეთ ადამიანად საკუთარ თავს თავადვე ქმნის“¹² - ამბობს თავისი ეპოქის შემქმნელი და ძნელია არ დავეთანხმოთ სხვა ეპოქებიდანაც. ეს თავისუფლება ადამიანის „დასწრებული“ ღირსებაა, თუმცა არა ბედნიერება. ყოველი ჩვენგანი, საკუთარი ცხოვრებით იღებს არსებობის არსს, თავისუფალი არჩევანით, იმ სიმძიმეზე პასუხისმგებლობით, რომელსაც ვიღებთ და ვატარებთ. ამ

¹⁰ სარტრი ჟ.-პ., „ეშმაკი და კეთილი ღმერთი“ 19 51 (Dieu est mort. Le diable et le bon dieu, p.240, Folio n° 52)

¹¹ სარტრი ჟ.-პ., „ყოფიერება და არაფერი“ L'Être et le Néant « essai d'ontologie phénoménologique » (1943)

¹² სარტრი ჟ.-პ., „ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია“ L'existentialisme est un humanisme (1945)

თვალსაზრისმა ქართველ კინომაყურებელს შეიძლება, ლანა ლოლობერიძის ფილმის - „როცა აყვავდა ნუში“ (1972 წ.) - ფინალური აფორიზმიც გაგვახსენოს, როდესაც ფილმის რთული ცხოვრებისეული პერიპეტეიებისა და პასუხისმგებლობების ჩიხში მომწყვდეულ ახალგაზრდა გმირს თავისუფალი არჩევანის უფლებას ახსენებენ, როგორც საკუთარი ყოფიერების „არსის“ მიღების შანსს. გმირისთვის მიცემული რჩევა - „წადი, ზურა, კაცი მაინც იმით ფასობს, თუ რამდენს იტვირთებს ცხოვრებაში“ - იმდენად სარტრისეულია, მის ციტირებად აღიქმებოდა და 70-იანი წლების საბჭოთა კავშირის მკაცრად განსაზღვრული აზრების „ზონაში“ და უპასუხისმგებლო რეალობაში, მოულოდნელად, ეგზისტენციალიზმის სული, თავისუფალი არჩევანის უფლების ღირებულების შეგრძნება შემოჰქონდა. მართლაც... „არჩევანის თავისუფლება“ ეგზისტენციალიზმის შთამაგონებელი პრინციპია, „არსებობის ფილოსოფიის“ ჭეშმარიტებაა. მის ფარგლებში „ზნეობრივისა“ თუ „პიროვნულის“ ცნება არათუ იბრუნებს მოდერნიზმის ავტომატიზმსა და ფუნქციონალიზმში გაზავებული სუბიექტის გაუფასურებულ მნიშვნელობას, დაკარგულ მთავარ როლს, ინდივიდუალური გადაწყვეტილებისა თუ თავისუფლების მნიშვნელობას, არამედ, მთავარ ღირებულებად, ჭეშმარიტების „დასწრების“ აუცილებლობას ადგენს. „არსებობისგან“ თავისი „არსით“ მოწყვეტილი ადამიანი, სიორენ კირკეგორისეული „ან-ანის“¹³, ზნეობრივი არჩევანით, „სინდისის ქეჯნითა“ და „დანაშაულის გრძობით“, „შიშითა“ და „ძრწოლით“ აცნობიერებს თავის წინაშე არსებული პრობლემებისა და მათი საზრისის გახსნა/გადაფასების სიმძიმეს და განსაზღვრავს „იბრად რეალობას“, უშუალო „დასწრებას“ - „დაზანს“,¹⁴ როგორც მას მარტინ ჰაიდეგერი უწოდებს. მაგრამ ეს „ჭეშმარიტება/დასწრება“ - არსებობის მთავარი პრინციპი, გაჯერებული სასტიკი რეალობით, ეგზისტენციალური „თავისუფლების“, თავად ადამიანის არსებობის ტრაგიზმით, სავსე სინანულითა და შეცდომებით, მით უფრო მძიმეა, რამდენადაც ეს სწორედ საკუთარი ცხოვრების დასწრებაა, მისი რჩეული ჭეშმარიტება, რომელიც, რატომღაც, არასდროს არ არის სასურველი. „ადამიანი განწირულია თავისუფლებისთვის... მისჯილი აქვს თავისუფლება, თავისი მხრებით მთელი მსოფლიოს სიმძიმის ტარება“.¹⁵ ამგვარად, „თავისუფალი არჩევანი“ პარადოქსულია: ერთი მხრივ, გვაქვს, თავისუფალი არჩევანის უფლება, თუმცა, არ გვაქვს ამ „არჩევანის“ „არ არჩევის“ უფლება, რადგან ეს არჩევანი მართლაც ერთადერთია, რაც ადამიანის ჭეშმარიტებასთან „დასწრებას“ უზრუნველყოფს.

თუმცა, „დასწრებაც“ ყოფიერების მხოლოდ წამიერებაა, რომელიც შეიძლება მხოლოდ სიკვდილის დასწრების შემთხვევაში იქცეს მარადისობად, „ფინალურ მიზეზად“. სხვა შემთხვევაში, როგორც აწმყოს წამი „თვალისდახამხამებაში“ ქრება და იკარგება წარსულში, შესაძლოა, „წამიერი დასწრებაც“ გადავიდეს ცხოვრების განახლებულ დაუსწრებლობაში, არჩევანის ახალ შანსად და სიმრავლედ ჩამოყალიბდეს და არა სრულყოფილ, სამუდამო, ჭეშმარიტ დასწრებად, განმეორდეს განუხორციელებელ რეალობად, დაუსწრებლობად. შეგვიძლია გავიხსენოთ ზოგადად გმირობის თუ სხვა ჭეშმარიტი მიზნის მიღწევის მაგალითები, რომლებიც ცხოვრების შემდგომი ეტაპის „დაუსწრებლობა“ წამალა და გააუფასურა. ან ჩვენივე საკუთარი არსებობის „ჭეშმარიტებები“, რომლებიც უბრალოდ, წარსულის ხსოვნაში გადავიდა და დაიკარგა, არ დარჩა ჩვენი ცხოვრების არსობრიობად.

¹³ კირკეგორი ს., „შიში და თრთოლა“ (Frygt og Bæven) 1843.

¹⁴ „Dasein“ - მარტინ ჰაიდეგერი „ყოფიერება და დრო“ Sein und Zeit, 1927

¹⁵ სარტრი ე.-პ., „ყოფიერება და არაფერი“ (L'Être et le néant) 1943.

ამიტომ ეგ ზისტიციალისტებს მიაჩნიათ, რომ ადამიანის არსებობა – ეს, სიკვდილისკენ მიმართული ყოფიერებაა, ფინალური მიზეზის დასწრებისკენ...

სიკვდილის არჩევანი განსაზღვრავს სწორედ, ჭეშმარიტების „დასწრებას“ ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმში „გზა შინისაკენ“¹⁶, სადაც ანთიმოზი თავად უკითხავს საკუთარი სიკვდილის განაჩენს წერა-კითხვის უცოდინარ მკვლელებს. რეხვიაშვილის კამერის გამომსახველ თხრობას მითის მკვეთრად პირობით რეალობაში შევყავართ, საქართველოს ისტორიის დაფლეთილ, გაფანტულ, უსაზრისო ფრაგმენტებში, რომელიც თავისი არსით, სამწუხაროდ, მუდმივ რეალობას გვახსენებს. ფილმის ისტორიული წარსული ჩასმულია აწმყო-უწვევტილის პარადიგმული თხრობის მრავალმნიშვნელოვანებასა და განუსაზღვრელობაში, ჩაძირული დროის თავის ნებაზე დინებაში, რომელიც, თითქოს ახლაც ატმოსფეროს ავსებს და მეორდება... როგორც რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანის „კვალი“ - გამქრალი სათნოების, გამქრალი ღირებულების, უშუალოდ შეგრძნებადი აწმყო-არსებობის, რომელსაც ვეღარ შევიგრძნობთ, გვიჭირს მისი აღქმა, მისი სიუცხვივის, მისი საზრისის, მისი მიზეზობრიობის, რადგან იგი სხვა მიზეზობრიობამ, სხვა ყოფიერებამ ჩაანაცვლა, ხოლო, კავშირი აღარ არსებობს. ფილმის გმირის - ანთიმოზის მოქმედება ყოველთვის რაღაც საწყის ფაზაში წყდება, ამოუცნობი გადაწყვეტილებით... განუსაზღვრელი აზრებითა და არაფრისმთქმელი ნეიტრალური მოქმედებით, მხოლოდ ფინალში იძენს გამოხატულებას არჩევანით, რომელიც მთელ მის არსებობას და ფინალურ დასწრებას განსაზღვრავს. ფილმში აბსურდულ სიტუაციაზე მეტყველებს უკაცრიელი ტყიანი სივრცე დაფანტული, ალაგ-ალაგ საფარიდან გამოსული სწრაფად მიმავალი ადამიანებით, რომელთაც ერთმანეთის არ ესმით, ერთმანეთს არ ენდობიან, მტრობენ და ყიდიან ახლობელს, საკუთარ მოძმეს და ნათესავს, საუბრობენ ქარაგმებით, საკუთარ თავთან, ან საერთოდ, სხვა უცხო ენაზე... პატარა ქვეყნის კიდევ უფრო დაქუცმაცებულ სივრცეებში, სადაც სხვადასხვა ატმოსფეროს შეიგრძნობენ: „როდესაც აღმოსავლეთის ქარი უბერავს, დასავლეთში წვიმს“ - ეს საქართველოს „დიფერანსული“ რეალობის გამომსახველი ჭეშმარიტებაა... ცხადია, ეს არ არის ფილმი საამაყო მამულიშვილზე - ანთიმოზ ივერიელზე, ვისაც სახელი ანთიმოზი გვახსენებს. ეს არის ისტორიული მინიშნება გაყიდულ და გაპარტახებულ საქართველოზე, დაბნეულ და დაშინებულ ხალხზე, მტრობაზე, შურზე, გულგრილობაზე, და მეორე მხრივ, ღმერთის მადლზე, სინათლის მატარებელ ადამიანზე, და მის „არჩევანზე“, როგორც უბრალო სიმართლისა და წესიერების უდიდეს ღირებულებაზე, ერის სულზე.

წერილი, მისი მიმტანის მკვლელობის თხოვნით, ზღაპრების ყველასთვის კარგად ცნობილი მოტივია, მათ შორის, გვხვდება „ჰამლეტშიც“, დიალოგში, სადაც ჰამლეტი ჰორაციოს უყვება, თუ როგორ შეცვალა კლავდიუსის მიერ მისთვის დაგეგმილი სასიკვდილო განაჩენის წერილის შინაარსი, თავის სახელი – მოღალატე „მეგობრების“, როზენკრანცისა და გილდესტერნის სახელებით. ასევეა, სხვა თქმულებებსა და ზღაპრებში, ყოველ მათგანში გმირი ცვლის წერილის შინაარსს და ახერხებს რეალობის თავის სასარგებლოდ შემობრუნებას. რა თქმა უნდა, რეხვიაშვილის ფილმის გმირსაც ჰქონდა არჩევანი, შეეძლო ისე მოქცეულიყო, როგორც ამგვარ სიტუაციაში ჩავარდნილი ზღაპრების ჭკვიანი და მოხერხებული პერსონაჟები იქცევიან. თუმცა ანთიმოზი ყველასგან განსხვავებულია. გაკვირვებას და უნდობლობასაც კი იწვევს სულიერი ღირებულებებისგან დაცარიელებულ და დაკნინებულ სამყაროში მისი წესიერება, ღირსება, სათნოება... იგი

¹⁶ „გზა შინისაკენ“, 1981, რეჟ. ალექსანდრე რეხვიაშვილი.

იდეალურის მარადიული დასწრებიდან უყურებს სამყაროს და თავის უნიკალურ არჩევანს აკეთებს: იღებს თავის ცხოვრებას ისეთს, როგორც მიეცა, მთელი თავისი სისრულით: სიკვდილის, როგორც მარადიული სიცოცხლის, საზრისით, თავის პირადი დასწრებით ნათელთან, რომელიც „ბნელსა შინა ჩანს და ბნელი მას ვერ ეწია“.¹⁷

ანთიმოზის სახეს იღუმალი ღირსებით ავსებს რეჟისორის ემოციებისგან დაცლილი თზრობა, კამერის აუღელვებელი, უმფოთველი მოძრაობა, მზერა, რომელიც სათნოებას, მორჩილებას და დაღლილობას გამოხატავს და მართლმადიდებლური ხატურების „ბერძნულ მანერას“ გვახსენებს, რაღაც მარადისობასთან დაკავშირებულს. გმირის სიკვდილის აქტი ხასიათდება, ასევე, სიმშვიდითა და ღირსებით, როგორც ღვთის წყალობა, როგორც ადამიანის გზა შინისაკენ, რომელსაც იგი არც მიელტვის და არც გაურბის... ისევე, როგორც არსებულ ირაციონალურ ცოცხალ რეალობას – ალოგიკურს, ქაოტურს და გაუგებარს, დაქსელილს - დაპირისპირებით, მტრობით, დალატით თუ შუღლით, უბედურებით, სიბრყვითა და უგუნურებით. იგი ამ სამყაროს შუაგულშია - სიბრძნით სავსე, საოცრად მშვიდი და გაწონასწორებული... მაყურებელი ხედავს წმინდანის სახეს, რომელიც ეკრანიდან უშუალოდ მას უყურებს, აკვირდება, პატიობს. უცნაურად უნგარო და იდეალური ქცევის მაგალითით უდიდეს ეროვნულ სიამაყეს ანიჭებს. ყოველგვარი ემოციისა და პათეტიკურობის გარეშე მინიმალისტური სისადავით გადაღებული ფინალური სცენა ხაზს უსვამს ერთბაშად სიტუაციის ჭეშმარიტებასა და აბსურდულობას, სიცოცხლის მღვრიე ამოებას და სიწმინდის მარადიულობას... წმინდანები და ეგზისტენციალისტები სწორედ ამას გვახსენებენ: „მხნედ შეხვდეთ სიკვდილის გარდაუვალობას იმის გაცნობიერებით, რომ არაყოფიერი – ეს ყოფიერების განუყოფელი ნაწილია“.¹⁸

სხვაგვარია აწმყოს და მარადიულთან დასწრების განცდა ანდრეი ტარკოვსკის „სოლარისში“, სოლარისზე გამგზავრების წინ, როდესაც პერსონაჟი ემშვიდობება საკუთარ სახლს, მამას, დედამიწას... შეიგრძნობს ატმოსფეროს, სივრცეს, საგნებს, წვიმიან პეიზაჟს, წვიმის წვეთებს საკუთარ სხეულზე; შეიგრძნობს იმას, რაც არის, რაც ყოველთვის იყო, თუმცა, რაც აქამდე თითქოს არც იყო, მაგრამ ამჯერად როგორც არსებით ღირებულებას - არსებობას დედამიწაზე როგორც „დასწრებას“, როგორც თავად დასწრებაში დასწრებას.

კადრი, ანდრეი ტარკოვსკის „სოლარისიდან“ (სურ. 75), განათებული სარკმლის ფონითა და დონატას ბანიონის გმირის წელამდე ზურგის ხედით, სარკმლიდან საღამოს მზის სხივების თბილი და ოდნავ მიმქრალი ტონებით რბილად განათებული ნატურმორტი, რომლითაც გაჯერებულია საგნები სახლში; სახლის გარეთ კი სიმკვეთრის სიღრმე ძალიან მცირე და ბუნდოვნად შემოსაზღვრულია. მაყურებელს პერსონაჟის ზურგის გამომეტყველება რაფაზე დაყრდნობილი, შეკრული ხელებით და თითქოს უყურადღებო, ინერტული, მოდუნებული ოდნავ დახრილი თავით წარმოუდგება. ჩანს, რომ გმირი საკუთარ თავშია წასული... მოგონებებში... თითქოს არც ფიქრობს... ხედავს მხოლოდ რაფას და რაფაზე დადებულ ნივთებს და რამდენიმე მეტრს სარკმლის იქით, თავის ახლო პატარა სამყაროს.

ეს გამომშვიდობებაა, ერთი სრული არსებობის მშვიდი, ფინალური წერტილი.

¹⁷ იოანე 1.5.

¹⁸ Фрейджер Р., Фейдимен Д., 2001 Принципы экзистенциализма <https://psyera.ru/3262/principy-ekzistencializma>

არსებობა - როგორც ეს გამჭვირვალე სარკმელი, სიმბოლო შინაგანისა და გარეს ზღვარისა, რომელსაც მუდამ ვუყურებთ, მაგრამ ვერასდროს ვამჩნევთ, თუმცა სწორედ მისი გავლით აღვიქვამთ სამყაროს. ამ სივრცე/წამიერებაში შესაგრძნები ხდება მშობლიურ სახლთან, მოგონებებთან, ცხოვრებასთან დამშვიდობების საკრალურობა, არსებობის მადლით - წარსულის სიყვარულით, სინანულითა და ტკივილით სავსე... წარსულში, როგორც მთელი ცხოვრების არსში წამიერი დასწრება. „სოლარისი“ პოსტმოდერნის დროშია გადაღებული, პოსტმოდერნიზმის მახასიათებელი თემებითა და პრობლემატიკით, თუმცა ავსებულია ეგზისტენციალიზმისეული სამყაროს აღქმით და უკიდევანო სამყაროში საყრდენის, დედამიწისა და ადამიანების მიზიდულობის, რწმენისა სულიერების ნოსტალგიით.

რას ვუწოდებთ ჩვენ პოსტმოდერნიზმს? რას ნიშნავს თავად მიმართულების აღმნიშვნელი სიტყვა? პოსტმოდერნიზმის მკვლევარები ამ სახელწოდებაში სხვადასხვა მნიშვნელობასა და საზრისზე მიუთითებენ: ტერმინი პოსტმოდერნი, სიტყვასიტყვით, როგორც „მოდერნის შემდგომი“, უპირველეს ყოვლისა, გვამცნობს, რომ რეალობაში მომხდარი ცვლილება, უშუალოდ მოდერნიზმის გარდაქმნასთანაა დაკავშირებული, მოდერნიზმის შემდგომი ეტაპის პოსტ-მოდერნიზმის დადგომასთან, რაც აქ, იმაზე მეტყველებს, რომ პოსტმოდერნზე მსჯელობა ცალკე აღებულიად, მოდერნიზმთან შედარებების, მათ შორის არსებულ „განსხვავებათა“ არსობრივი თავისებურებების გარეშე, მასზე წარმოდგენას ვერ მოგვცემს. ტერმინი მიგვანიშნებს, რომ პოსტმოდერნიზმის განხეთქილებები და სტრუქტურის დაშლილობა სინამდვილეში მისი მთლიანობაა: „მოდერნიზმზე“ დამატებული „პოსტ“ - მითითება, „განმასხვავებელი“ გამყოფი ხაზი განსაზღვრავს ირონიულ საზღვარს ძირითად/უკვე-არაძირითად ტერმინთან, როგორც მისი საზრისის თუ ღირებულებების არგამზიარებელი, და მისი „დასასრულის“ მიღმა არსებული; როგორც მოდერნის შემდგომ დამდგარი მდგომარეობა, „უფორმო“, პასიური, საკუთარი სახელის, პრინციპისა თუ სხვა თვისების გარეშე, სიცარიელემდე ზოგადი... და რომელიც არსებობს თავისთავში „მოდერნიზმით“, მასთან გაუცხოებითა და მის ირონიულ უარყოფასთან ერთად. სახელწოდებაში, ანუ მიმართულების ტერმინში გამოხატული „პოსტ“ - ნიშანი, შეიძლება პოსტმოდერნის („მოდერნიზმის შემდგომი“) პირველ პრინციპად ვალიართ, რადგან იგი კარგად გამოხატავს „დიფერანსულ“ ბუნებას: განსხვავდებოდეს იმისგან, რისგანაც გამომდინარეობს და რასაც ძალიან ჰგავს! განსხვავდებოდეს საკუთარ სივრცეში და საკუთარი წინააღმდეგობრიობით და არა ცალკე აღებულიად, მის გარეთ არსებულისგან დამოუკიდებლად.¹⁹

მაგრამ ეს ტერმინი არც ისე ერთმნიშვნელოვანია, როგორც შეიძლება მოგვეჩვენოს: რადგან ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა მნიშვნელობა ტრადიციული გაგებით, არამედ პოსტმოდერნისტულ მრავალმნიშვნელობათა დეკონსტრუქციული თამაში – საზრისის მუდმივი ცვალებადობა, სხვა საზრისების გახსნა, საპირისპიროში გადასვლა, ირონია. სახელწოდების მაგალითის შემთხვევაშიც, თუ დავაკვირდებით, შევნიშნავთ ამ „შემდგომის“ (პოსტ) არა იმდენად გამყოფ ფუნქციას, არამედ, პირიქით, გამაერთიანებელს, არა უბრალოდ განსხვავებას და სხვადასხვაობას, არამედ, მსგავსება/სხვადასხვაობას, დანაწილება/მთლიანობას, საზრისის მოუხელთაობას.

„პოსტმოდერნის“ ცნებაში განსაზღვრულია მიმართულების დროსთან დამოკიდებულების

¹⁹ შენიშვნა: პოსტმოდერნის სახე ბინარიზმს საკუთარ თავში ატარებს: ოპოზიცია მის გარეთ კი არ არის, რომ სახეს მნიშვნელობა მიანიჭოს, არამედ მასშივეა ერთად მოცემული, როგორც თამაში.

ხასიათიც: რომლის სახელწოდებაც ასევე დაკავშირებულია სიტყვასთან „პოსტ“, როგორც „შემდგომთან“, ხოლო, სახელის მეორე ნაწილი „მოდერნი“²⁰ „თანამედროვეს“ მნიშვნელობით, ანუ აწმყოს მახასიათებელი, ანუ ის, რაც სწორედ ახლა, ჩვენ თვალწინ მიმდინარე რეალობაზე მიუთითებს, შესაბამისად, „პოსტ-თანამედროვე“, „თანამედროვეს-შემდგომი“, გაორმაგებული, „მომავლის თანამედროვეა“ (დროში და ასევე სივრცეში წინ გადავადებასთან დაკავშირებული სიტყვათა შეთანხმების საზრისი, პოსტმოდერნს ჯერ არარსებულ მომავალში, ხოლო მოდერნს – „თანამედროვეს“ აღარარსებულ წარსულში უჩენს ადგილს, როგორც უკვე თანამედროვეზე უწინდელს. ანუ პირიქით, დროში უკან გადაწევით, ჩამორჩენის საზრისით იცვლება), ხოლო რაც შეეხება „თანამედროვეს“, როგორც აწმყოს, ამ მნიშვნელობის გაჩენილი კვალიც იკარგება, აწმყოს მნიშვნელობას აუქმებს, სიტყვას საპირისპირო ირონიული და მოთამაშე შინაარსით ტვირთავს: საკუთარ დროს არ-დამთხვეულის, ჩამორჩენილის და ვადაგასულის და წინ-გადავადებულის ზედსართავის მნიშვნელობით. ანუ აუქმებს არსობრივად და თან ითავსებს კიდევ – „თანამედროვე/მველის“, „მველი/თანამედროვეს“, „აწმყო/მომავალი/წარსულის“ გაბათილებულ/გაერთიანებული დროის პოსტმოდერნისტული საზრისით.

მაგრამ ეს ნაძალადევი ვარაუდები და სიტყვების „აბდაუბდა“ თამაში არ არის, რადგან სახელწოდება პოსტმოდერნიზმის ზოგადი პრინციპია, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ეხება სწორედ პოსტმოდერნიზმში დროის გააზრებას და შესაბამისად, ჟაკ დერიდას თვალსაზრისს, რომ: „დრო“ არის სახელი, რომელიც ენიჭება „ახლას“ მომენტების შთანთქმვა/გამეორებას, მოცვა/გადავადების დიფერანსულ თამაშში“. ანუ ტერმინი „პოსტ-მოდერნიზმი“ – დერიდას „დიფერანსის“ ანალოგიურად – წარმოქმნის გაორმაგებულ-გამრავლებულ წინააღმდეგობრივ, მოთამაშე, მოუხელთებელი ნიშნობრიობის მქონე ხედვის პირობას: დროის თავისუფალი დაშლილობით, ასინქრონულობით, არათანაბარი ფრაგმენტულობით, მრავალდროულობის ერთდროულობით, თანმიმდევრულობის გარეშე, დროის მეტრული ზომის, ანუ მისი საწყისი არსისა და მახასიათებლის გარეშე, არასტაბილურობის, „კვალის წაშლისა“ და „დაუსწრებლობის“ საზრისით. ამგვარად, თუ მოდერნიზმი წარმოადგენს თანამედროვეობას, პოსტმოდერნიზმში ეს „თანამედროვეობა“ უკვე წარსულ/აწმყო/მომავალია, გადავადებულ-ვადაგასული არამდგრადი აწმყო და მასთან ერთად, ყველფერი წარსულ/მომავალში გადანაცვლებული, სახელწოდებაში მინიშნებული გახლჩილობა და საზრისის თამაში. აქ შეიძლება გაგვახსენდეს მაიკლ რედფორდის პატარა ფილმი „ვარსკვლავებდამოკიდებული“,²¹ რომელშიც 2146 წელს კოსმოსში ათი წუთით გამეზავრებულ 35 წლის მამას, სახლში სამოცდაათ წელზე მეტი ხანია, 80 წლის მონატრებული შვილი ელოდება.

თანამედროვე სამყაროში დრო სხვადასხვა რიტმში მიედინება, თანამედროვე ხელოვნებაში კიდევ უფრო არეულად... „ფუტურიზმი“ მომავალში გადასახლდა და წარსული დაივიწყა, პოსტმოდერნიზმში კი წარსულმა ისევ დაიბრუნა მნიშვნელობა და აწმყოზე უფრო „უწინარესი“ ადგილი დაიკავა – „საწყისის“ მნიშვნელოვანება, დრო, რითაც პოსტმოდერნიზმი განსხვავდება არა მხოლოდ მოდერნიზმისგან, არამედ კლასიკური კულტურისგანაც, რომელიც, თავის მხრივ, „აწმყოს“ გამოყოფდა, როგორც ნამდვილად „დასწრებულ“ რეალობას.

ამგვარად, ერთი შეხედვით საკუთარ სახელსა და „ინდივიდუალობას მოკლებული“

²⁰ „მოდერნი“ - modernus ლათ. „ახალი“, „თანამედროვე“.

²¹ „ათი წუთით ადრე“ (ჩელო), „ვარსკვლავებდამოკიდებული“ Ten minutes older (The Cello), “Addicted to the Stars”. 2002.

პოსტმოდერნიზმი დატვირთული კოდური ტერმინია, რომელიც სხვა კოდებთან ერთად განსაზღვრავს პოსტ-კინემატოგრაფის, პოსტ-ლიტერატურის, თუ ზოგადად პოსტ-ხელოვნებისა და პოსტ-კულტურის სახეებისა და თხრობის თავისებურებებს, დროის მსვლელობის აღნიშვნასა თუ მოვლენათა მრავალდონიან სიღრმეებს, ერთიან/მთლიანობაში გაჩენილი ბზარით, რომელიც მხატვრულ რეალობას პარადოქსული წინააღმდეგობრივობით დიფერენცირებს; და რომელშიც, სწორედ ეს „მსგავსება-განსხვავება“, ერთგვარი შედარება/გაბათილების თამაში ხდება არსებითი. ხოლო, მკაფიო და ელევანტურად „გამოყვანილი“, თავისთავში დამოწმებული დასრულებული „მნიშვნელობა“ კი, იცვლება მოუხელთებელი და ბუნდოვანი მრავალაზროვანი პოსტმოდერნიზმის ირონიული კოდებით: „დიფერანსით“, დაუსწრებლობით, „თამაშითა“ და „კვლით“ – დროის მსვლელობის აღნიშვნასა თუ მოვლენის სიღრმეში, გაჩენილი ბზარითა თუ ირონიული წინააღმდეგობრივობით, გადახაზული მკაფიო „მნიშვნელობის“ ნაცვლად; ერთსა და იმავე დროს წამოყენებულ/უარყოფილი „საზრისით“. ელდარ შენგელიას „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ გარდაცვლილი სიდედრის ძეგლის პარადოქსის მსგავსად: როდესაც ყველაფერი ჰგავს და თან არ ჰგავს!

იმისათვის რომ ჩავწვდეთ რეალობის თანამედროვე შინაარსს, წარმოვიდგინოთ, თუ რა არის პოსტმოდერნიზტული კინო, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, რას წარმოადგენს თავად პოსტმოდერნიზტული ეპოქის მიერ დანახული „სიტუაცია“, ან როგორ განიხილავს პოსტმოდერნიზტული ესთეტიკა საკუთარი რეალობის კოორდინატებს – დროსა და სივრცეს, როგორც „არსებობას“, რომელსაც „ვესწრებით“ და როგორ ხედავს წარსულს – დროს, რომელიც იყო და „ადარ არსებობს“, და რაც სწორედ „დაუსწრებლობაზე“ მიუთითებს. პოსტმოდერნიზმში „მთავარი“, „ცენტრალური“ – ყველაფერი, რასაც ადამიანი აქამდე გამორჩეულ მნიშვნელობას ანიჭებდა, ჩვეულებრივ სხვა საზრისებითა და საგნებით კი არ იცვლება, არამედ, უქმდება თავად „მთავარისა“ და „ცენტრალურის“ პრინციპი, მნიშვნელოვანებას კარგავს იერარქიულობა, პლურალიზმისა და თანასწორობის იდეები ბრძოლის გარეშე აბათილებენ „წარსულის“ ყოველგვარ პრიორიტეტულ „არსებითობას“, ღირებულებას უკარგავენ და ათანაბრებენ არაარსებითთან, შემთხვევითთან, გაურკვეველ შუალედურთან. ხოლო რაც შეეხება „მომავლის“ ხედვას, როგორც მოდერნიზმის მაღალ ღირებულებას, ახალი „შემდგომი“ ანუ პოსტმოდერნიზმის „მომავლის“ იდეა ყალიბდება სწორედ საპირისპირო, „მომავლისადმი“ უნდობლობის კონტექსტით.

პოსტმოდერნიზმი ეს არის – თანამედროვეობის გლობალური, ყოვლისმომცველი მიმართულება, მისგან გამომდინარე ცხოვრების წესი, ფილოსოფია, კულტურა, ხელოვნება და მასთან დაკავშირებული და მის ირგვლივ არსებული შეხედულებები, აზროვნების სტილი, პრინციპები... რომლის კოდი, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია მოდერნიზმის ღირებულებათა უარყოფაზე, ან შესაძლოა, აღიარებაზეც. პოსტმოდერნიზმი არ არის მოდერნიზმი, თუმცა ისიც აქვია, ორივე ერთად, ხოლო საგნები და ირგვლივ რეალობა ერთი შეხედვით უცვლელი, და ასევე უფრო ძველიც, რომლებიც სხვა ეპოქიდან ჩვენს სამყაროში გადმოსული თითქოს უცვლელად შემორჩენილან... როგორც მაგალითად, რედაქციის დაბზარული ჭერი, კედლები, და „გრენლანდიის“ დამსხვრეული ყინულებით გარშემორტყმული აისბერგი ფილმიდან „ცისფერ მთები, ანუ ტიან-შანი“. მაგრამ „გრენლანდიის“ საზრისი, კულტურული ღირებულება, მნიშვნელობა იგივე რჩება თუ არა დღესაც? ხელოვნების ქმნილება გარკვეულ იდეას მოიცავს, საზრისს, ცალკეულ ელემენტებსა თუ მთლიანობას, წესრიგს, მათ ფუნქციონალობას ისტორიულ

ხანგრძლივობასა თუ სინქრონიში, თუმცა, ვხედავთ, რომ კონტექსტების ცვალებადობაში ტექსტიც ვერ ინარჩუნებს საზრისის მდგრადობას, ხოლო მისი თავდაპირველი კოდი, შეიძლება ძალიან მნიშვნელოვანი, მისგან სხვა სახესა და საზრისს წარმოქმნის, რადგან იგი სხვა კოდმა „ჩაყლაპა“.

„ჩვენ მიერ დანახული ყოველი საგანი ჩვენს თვალებს რაღაცას უმაღლავს. ჩვენ კი ძალიან გვინდა დავინახოთ ის, რაც შეგინთაა დამალული“, – აღნიშნავდა რენე მაგრიტი და ის, რაც ასე თვალსაჩინოა, შესაძლოა არ იყოს (ან აღარ იყოს) ის, რაც გვერინა, რაც ჩვევის, გამოცდილების, კულტურის ინერციიდან მომდინარეობს. ჩვენი წარმოდგენები სამყაროზე, საგნებზე არა უბრალოდ იცვლება, არამედ „მოლაღატეობრივად“ იმსხვრევა: „ეს არ არის ჩიბუხი“,²² „ეს სახეთა ღალატია“. მაგრიტი წერს: „მე მგონია, რომ ნაწილაკებს შორის არსებობს მსგავსებითი დამოკიდებულება, ერთსა და იმავე დროს ხილული (მათი ფერი, მათი ფორმა, მათი ზომა) და უხილავი (მათი ბუნება, მათი გემო, მათი სურნელი). ასევეა, ყალბისა და ნამდვილის მიმართ. „საგნები“ არ ემთხვევიან ერთიმეორეს, მათ გააჩნიათ (ან არ გააჩნიათ) მსგავსება“.²³

ახალი დრო და ახალი რეალობა ახლებურ აზრებს, ახალ მიდგომებს და ფორმებს ბადებს... ეს წინადადება შეგვიძლია ვთქვათ სხვაგვარადაც, ანუ პირიქით: ახლებური აზროვნება, მიდგომები და ფორმები ახალ რეალობას და ახალ დროს წარმოქმნის. თითქოს ერთი და იგივეა, თუმცა, პოსტმოდერნიზმისთვის ეს მეორე თვალსაზრისი უფრო დამაჯერებელი და მისაღებია. რატომ? რა პრინციპული განსხვავებაა მათ შორის?

პირველი ვარიანტი წარმოადგენს ევროპული აზროვნების ჩვეულ დაშვებას, რომელიც გულისხმობს, რომ ენა უშუალოდ აღწერს გარე რეალობას, არსებით როლს ასრულებს საკუთარი ნიშნობრივი რეალობის, აზრების, ფორმების ჩამოყალიბებაში; ეს არის შინაარსით ავსებული ნიშნის მნიშვნელობა, „სისავსე“, „სისრულე“, საკუთარ რეალობასთან „დამთხვევადობა“, ანუ რეალობაში ყოფნა, „დასწრება“, „თანსწრება“, თანყოფნა. „დასწრება“²⁴ – როგორც ყოველივე არსებულის ყოფიერება აწმყოში „აქ და ახლა“.

მეორე, შებრუნებულ წინადადებაში, სხვა აზრი იკვეთება, რომლის თანახმად ჩვენ, მხოლოდ ნიშნობრივი, არანამდვილი რეალობის აღიარების უფლებაა გვრჩება: არა ბუნებრივად არსებული მრავალფეროვანი სინამდვილისა, არამედ, ჩვენი შესაძლებლობებით, დასკვნებით, ჩვენი მიგნებებით, ჩვენი სუბიექტურობითა და შეცდომებით განპირობებული რეალობის სურათის, რომელსაც დასაშვებია, რომ ჭეშმარიტებასთან საერთო არაფერი ჰქონდეს, თუმცა წარმოადგენდეს „სრულყოფილებიან დამაჯერებელ „ტექსტს“, რომელიც ადამიანს სამყაროზე წარმოდგენას უქმნის. შეიცვალა არა სამყარო, არამედ მისი საზრისი, შეიცვალა თვითონ ხედვა.

XX საუკუნეში ენამ იმდენად მრავალმხრივი დაინტერესება გამოიწვია, რომ შეიძლება ითქვას, ხელახლა „აღმოაჩინეს“. რეალობის თუ ფენომენის ანალიზში წარმოთქმული სიტყვისა თუ დაწერილი ტექსტის ანალიზმა ჩაანაცვლა. სიტყვა თავად გადაიქცა მოვლენად, რეალობის სხვადასხვა ასპექტად, მათ შორის ფსიქოანალიზში სამკურნალო საშუალებად. ჯონ უიზდომის²⁵ აზრით, არაცნობიერი რეალურსა და ვერბალურს შორის სხვაობას ილუსტრირებს და აქედან გამომდინარე, ფსიქოლოგიური პრობლემის

²² This is not a pipe.

²³ ფუკო მ., „ეს არ არის ჩიბუხი“ გვ. 77, 81.

²⁴ „დასწრება“- presence.

²⁵ ანალიტიკური ფილოსოფიის წარმომადგენელი.

გადაწყვეტა არა წამლებით, გამართული ლოგიკით ან თუნდაც ფაქტების წარმოდგენით, არამედ, მარტივად, ცნებების გადააზრებითაც შეიძლება.

ამგვარად, სიტყვა თავად ზემოქმედებს რეალობაზე, მით უმეტეს, თუ ეს არის „გადააზრება“, ან მით უფრო „გადაფასება“, რომელიც ხშირად, სულიერ ტკივილს და მღელვარებას აღძრავს... ჟაკ ლაკანი მიუთითებს ასეთ სიტუაციაში ადამიანის ცნობიერების რთულ მდგომარეობაზე: „ცნებათა მუდმივ გადადნობას შეუძლია ააფეთქოს ის, რასაც რაციონალურის სახელწოდებაში ვგულისხმობთ“,²⁶ – აცხადებს იგი.

„რაციონალური“ შესაძლოა აფეთქდეს... თუმცა ვის შეუძლია ახსნას, რა არის ეს „რაციონალური“? სამყაროს წესრიგის, მისი საზრისის, ჭეშმარიტების ამოცნობა? გავიხსენოთ, რომ „რაციონალური“ „დასწრების“ მეტაფიზიკის ორი საფუძვლიდან ერთ-ერთია, „აწმყოს“ პრიორიტეტულობასთან ერთად, ანუ: იგი აღიარებს ცნობიერების, გონის უპირატეს მდგომარეობას ყოფიერ სამყაროზე, ის, რომელიც უზრუნველყოფს ამ „დასწრებას“. რწმენის, პროგრესისა და „რაციონალურის“, როგორც ასეთის ღირებულება „რაციონალიზმის“ ეპოქიდან, დეკარტის იდეებიდან მომდინარეობს. მან გავიხსენა, სწორედ, „მოაზროვნე სუბიექტის“²⁷ ცნება – პიროვნების, რომელიც თავის შინაგან სამყაროს უჭვრეტს როგორც ობიექტს, ეყრდნობა საკუთარ თვალსაზრისს, გააზრებულად მოქმედებს, იმეცნებს, ამოწმებს „ჭეშმარიტების“ ლოგიკური საფუძვლების მართებულობას და ობიექტური რეალობის ახსნას ხელახლა, თავისი საკუთარი სუბიექტური გადააზრებებით ცდილობს, ახალი „საიმედო“ და „უეჭველი“ საწყისების დაფუძნებით.

დეკარტი თავის მეთოდს ოთხი ძირითადი პრინციპით განსაზღვრავს:

„პირველი – არაფერი მივიღო ჭეშმარიტებად, რასაც თავისთავად ცხადად არ ვაღიარებ, ყველანაირად გავეჭვე აჩქარებას და დარწმუნებულობას, მსჯელობაში ჩავრთო მხოლოდ ის, რაც ჩემს გონებას იმდენად ნათლად და მკაფიოდ წარმოუდგება, რომ არავითარ შემთხვევაში არ გამოიწვევს დაეჭვებას.

მეორე – დაიყოს ყოველი ჩემ მიერ განსახილველი სიმძნელე იმდენ ნაწილად, რამდენსაც მოითხოვს, რათა უკეთესად გადაწყდეს.

მესამე – დალაგდეს საკუთარი აზრები განსაზღვრული წესრიგით, დაწყებული მარტივი და იოლად შესაცნობიდან, საფეხურ-საფეხურ, ნელ-ნელა ავიდეს შესაცნობად უფრო რთულამდე, დაშვებული იქნეს წესრიგი იმათ შორისაც, რომლებიც საგნების ბუნებრივი სვლით არ უსწრებენ ერთიმეორეს“²⁸ და ა.შ.

ეს პრინციპები მართლაც ტოვებენ გარკვეულობის, სანდობის და გონივრულობის შთაბეჭდილებას, თუმცა... „რაციონალურის“ მნიშვნელობა დღეს იმდენად ფართოა, რომ შესაძლოა, იგი მის საპირისპიროშიც აღმოვაჩინოთ:

„სიცხადის, სიაშკარავის წესი – ნამდვილია მხოლოდ ის, რასაც ცხადად და გარკვევით ხედავ“.²⁹ მაგრამ დღეს არსებობა და გარშემო ყველაფერი ეჭვს იწვევს, თავად „დაეჭვებაც“... „ეჭვი თვითონ, საეჭვო ვერ იქნება“? თუმცა, რატომაც არა?! პარადოქსის „გამომჭერ“ რენე დეკარტისეულ ლოგიკას, ჟაკ დერიდასთვის თავად დაჰკრავს

²⁶ Лакан. «ФРЕЙДОВСКИЕ СХЕМЫ ПСИХИЧЕСКОГО АППАРАТА» <http://psychoanalysis.by>

²⁷ დეკარტი Cogito – ლათ. ვაზროვნებ.

²⁸ დეკარტი რ., „დიკურსი მეთოდზე“ Discours de la methode 1637.

²⁹ გოდა კ., „ფილოსოფია ნულებისთვის“, Christian Godin, La philosophie pour les nuls, 2007, ფილოსოფია იმ ფრანგებისთვის, რომელთაც არ უნდათ ნულებად დარჩენა. გამოადგებათ ქართველებსაც.

პარადოქსულობის ელფერი. თუმცა, გარკვეული აზრით, დერიდა გულგრილი არ არის „რაციონალიზმის“ მიმართ, როდესაც არჩევანს არა მეტაფიზიკაზე, არამედ, ცნობიერებაზე აკეთებს და რაიმეზე მსჯელობის განსაზღვრულ საფუძვლად „ტექსტს“ და „ენას“ უშვებს: „ყველაფერი ტექსტია“ და „არაფერი არ არსებობს ენის მიღმა“. მაგრამ რასაკვირველია, ასეთი გამონათქვამი „მეს“ – დეკარტის „სუბიექტის“ მაღალ მნიშვნელობას აბათილებს. მეთოდის დანარჩენი პუნქტები, რომლებიც „ანალიზისა“ და „სინთეზის“ წესებს, და „საკითხის ამომწურაობას“ ეხება, ასევე უსარგებლოა დეკონსტრუქციისთვის, რადგან დეკონსტრუქცია არ ცნობს „მთლიანობას“, მის „შემაღვინელ“ ნაწილებს როგორც ისევ მთლიანობას, ხოლო საკითხის „ამომწურაობა“, პოსტმოდერნიზმის რეალობაში, ეს რაღაც წარმოუდგენელი აბსურდი და გაუგებრობაა.

მაგრამ „რაციონალიზმი“, უპირველეს ყოვლისა, არის რენე დეკარტის სახელგანთქმული „კოგიტო“, ანუ „ვაზროვნებ“. ეს არის მისი მწყობრი ლოგიკა, რომელიც დღესაც აღტაცებას გვგვრის „არსებობის“ დაშვებამდე „ცნობიერების“ წინსწრებით და მათი გაიგივების მოულოდნელობით. მისი გამონათქვამი: „ვაზროვნებ, მაშასადამე ვარსებობ“, ³⁰ სწორედ ის შთამაგონებელი მტკიცებულებაა, რომელიც დეკარტმა უეჭველის, პირველადი უტყუარობის, ჭეშმარიტების საფუძვლად დააყენა და რომელზეც ააგო სარწმუნო, „ეჭვგარეშე“ მოსაზრებები და ცოდნა. მაგრამ ცხადია, რომ, დეკარტის მეთოდი ეფუძნება არა, ასე ვთქვათ, ობიექტურად არსებულს, არამედ მოაზროვნე „სუბიექტის“ თვითცნობიერებას, დაშვებას: როდესაც ვაზროვნებ, მე ვარ თვითონ მე, ჩემი აზრებითა და დასკვნებით, რომლებიც ჩემთვის უფრო გასაგები და სარწმუნოა. ეს შთამბეჭდავი აზრი ადამიანს უშუალოდ აკავშირებს ღმერთის გონისმიერ სამყაროსთან და საამაყოს ხდის მის საფუძვლიან არსებობას. საქმე იმაშია, რომ პოსტმოდერნიზმის ეპოქის გადმოსახედიდან, დეკარტის ბრწყინვალე „დაეჭვება“, დერიდას „უსასრულო“ „დაეჭვებას“ ხელახლა წარმოქმნის და ამძაფრებს ახალ რეალობაში, რომელშიც „სუბიექტმა“ თუ „სუბიექტურმა“ ნღობა დაკარგა, მისი უპირატესობა წარსულს ჩაბარდა, და როგორც მიშელ ფუკო აცხადებს, იგი საერთოდაც აღარ არსებობს: „სუბიექტი მოკვდა“.³¹

„აი ახლა, ჩვენი ადგილიდან ვუყურებთ საგანს ახალი თვალთ, თითქოს იგი პირველად დავინახეთ. XX საუკუნის პირველ წლებში ჰუსერლის ამგვარმა „ახალმა“ დაეჭვებამ, ანუ დეკარტისეული სუბიექტურობის გამოცოცხლებამ, რომელიც ერთგვარად შეიგრძნობს და ეპასუხება რაციონალიზმის ეპოქის ეჭვებს, ახალი „დაეჭვებათა“ ტალღა წარმოქმნა. ჰუსერლი მიჰყვება დეკარტის მეთოდს და რაიმეს გაგების საფუძვლად, „ყველა პრინციპის პრინციპად“ მიიჩნევს „თვალსაჩინოს“, „ცნობიერებაში უშუალოდ მოცემულს“, მისი ყოფიერების დამაჯერებლობას. იმას, რაც თავისთავად უეჭველია. დეკარტის კოგიტოს მსგავსად, ჰუსერლის „თვალსაჩინომაც“ XX საუკუნის უდიდეს ფილოსოფიურ დინებებზე და უამრავ გამოჩენილ ფილოსოფოსზე მოახდინა გავლენა, მათ შორის ჟაკ დერიდაზეც, თუმცა, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ მისი ნააზრევი ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელიც დერიდას დეკონსტრუქციის ობიექტად იქცა,³² ასევე „საეჭვო“ გახდა მისი უეჭველი „თვალსაჩინოების“ პრინციპიც, რადგან, დერიდას თანახმად, თვითონ ფენომენოლოგიაც მხოლოდ ტექსტში არსებობს, ტექსტშია ჩაწერილი, ანუ

³⁰ დეკარტი რ., „დისკურსი მეთოდზე“, (Discours de la methode) 1637, „Cogito, ergo sum“.

³¹ ფუკო მ., „სიტყვები და საგნები: ცოდნის არქეოლოგია“ (1966).

³² ჟაკ დერიდას პირველი პუბლიკაცია იყო ჰუსერლის პატარა 35-გვერდიანი „გეომეტრიის საწყისების“ ფრანგული თარგმანისთვის დაწერილი უზარმაზარი 200-გვერდიანი შესავალი. 1962;

ფენომენოლოგიური დასწრების მიღმა. ეს კი ნიშნავს, რომ მას არ გააჩნია საგანთან უშუალო წვდომა.

დერიდა ხელახლა იწყებს ანალიზის მეთოდოლოგიის სრულყოფას: თუ დეკარტი პირველ წესად, საფუძვლად, „აშკარაობას“ და „სიცხადეს“ აკანონებს, ჰუსერლი კი – „თვალსაჩინობას“, დერიდა ფუძემდებლურ პრინციპად – „წერილს“ და „კვალს“ ასახელებს. არარსებულ, მეორად რეალობას, „კვალს“, რომელიც მხოლოდ ჩანაწერში – ლიტერატურაში, ფილმში, ნახატშია შესაძენი, ისევე, როგორც მისი (ამ კვალის) გაბუნდოვანება და „დაკარგვა“. დერიდას „წერილს“ არავითარი კავშირი არ აქვს რაიმე მის გარეთ მყოფ ლოგოსთან, ჭეშმარიტებასთან, არსთან, მის ცნებებს მხოლოდ „კვალი“ წარმოადგენს, ის, რაც რეალობის არდასწრებას, „ბუნდოვანებას“, „განუსაზღვრელობას“ და არყოფნას მოწმობს.

ოდესღაც ადამიანი უშუალოდ „ესწრებოდა“ სამყაროს, მის ცენტრში მყარად და თავდაჯერებულად იდგა, მზის, მთვარისა და ვარსკვლავების მფარველობას მინდობილი. შემდეგ, დედამიწამ თავად დაიწყო მოძრაობა, უწონადობაში, ცარიელ სივრცეში საყრდენის გარეშე... რამდენად შთამაგონებელია ან მტკივნეული, იმედის მომცემი ან დამანგრეველი ყოველი ახალი თვალსაზრისის გახსნა და ახალ მსოფლმხედველობაზე გადასვლა? როგორ შეგვიძლია ავხსნათ, რომ ცივილიზაცია მცდარ დათქმებსა და დღეისთვის უკვე სასაცილო, წარსულის „მეცნიერული“ მიღწევებით, უპრობლემოდ ვითარდებოდა, ყალიბდებოდა და საკუთარ განუმეორებელ ფორმებს ქმნიდა. როგორ? ან რა ვიცი ჩვენს „აწმყოზე“, რომელშიც ყოველწამიერად ვარსებობთ, რომელსაც წარმოვადგენთ, რომელსაც ვხედავთ, ვუსმენთ და ვენებთ? ხელოვნების ნაწარმოების ღირებულებას, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი დროის სტიმული განსაზღვრავს, ეპოქის სული, მიმართულებისა და სტილის ხასიათი, კონტექსტების თავისებურება, ატმოსფერო... დროს თავისი ელფერი აქვს, ფორმები, რომლებშიც ადამიანის ცნობიერების ცვალებადობას აღბეჭდავს, რეალობის აღქმას, იდეალებს, მშვენიერებას, გაჩენილ ეჭვებს, შიშს თუ გაუცხოებას. ახლა, როდესაც ხელახლა ვიაზრებთ სამყაროს საფუძვლებს, მოულოდნელად ვიგებთ, რომ რეალობა თურმე სრულიად სხვა თვისებებით ხასიათდება, ვიდრე ადამიანს როდისმე წარმოედგინა. ნაცნობ საგანთა „ალოგიკურ“ ქცევებსა თუ მოვლენათა აბსურდულ მიზეზობრიობაზე პასუხი არ არსებობს, მისი არსი ჯერ ვერ გავიგეთ, ან უკვე აღარ გვესმის... ეს დღევანდელი ადამიანის ეჭვიანი რეალობაა, მისი ირონიული სიტუაცია, საკუთარი თვალსაზრისით შეცვლილი სამყაროს სურათი. თითქოს შეუჩერებლად გზაში ვართ და სადღაც მივექანებით საიდუმლოებით მოცული სინამდვილის ახალი და ახალი სახით გახსნის მოლოდინში, ერთდროულად იმედითა და შიშით. მისი ამოცნობა მხოლოდ აწმყო-რეალობით შეუძლებელია, წარსულის ცოდნას აღარ ვენდობით, მომავალი კი მოულოდნელობებითაა სავსე. მაშ როგორ ჩავწვდეთ და ავსახოთ ჩვენთვის უკვე ირონიულ ბრჭყალებში მოქცეული „სინამდვილე“, რომლის შესახებ რაც მეტს ვიგებთ, მით უფრო ცოტა რამ ვიცი. სინამდვილე იოლად არ იხსნება ადამიანის წინაშე. ისევ ძველებური აქტუალურობით იბადება კანტის შეკითხვა: „რა შემიძლია ვიცოდე?“ და ჩიხში ამწყვდევს გენიალური ფილოსოფოსების მიერ თითქმის მთლიანად ახსნილ სამყაროს. გაწყდა თუ არა, მიზეზ-შედეგობრიობის ღვთიური ჯაჭვი, არსებობს თუ არა, კიდევ, „დასწრება“, ყოფიერების ისეთი ფორმა და მდგომარეობა, რომელშიც ჭეშმარიტებასთან სრული თანხვედრა, მოცემულობის მთლიანობა, სისავსე, თვითკმარობა, მიზნის ანუ „ფინალური მიზეზის“ ურთიერთდამთხვევა იგულისხმება. ხელოვნება მუდამ

აღნიშნავდა „დასწრებას“ იდეალში, ამაღლებულში, მშენებელში, მითში... რასაკვირველია, „დასწრება“, უპირველეს ყოვლისა, ამ საზრისებს უკავშირდება. შეიძლება ითქვას, მითის მოვლენაა, მისი მოტივი, ადამიანის კავშირი მიზეზობრიობასთან. „დასწრება“ ეს არის ცნება, რომელშიც იგულისხმება ყოფნა, სისავსე, ზუსტი თანხვედრა, საკუთარ თავთან დამთხვევალობა, მოცემულობა, თვითკმარობა, სამყაროში კუთვნილი ადგილი, არსებობის დრო, აწმყო რეალობა... ასევე, იგი გულისხმობს საფუძველს, პირველმიზეზს, ჰარმონიას, ცენტრს... წარმოადგენს არსს, არსებობას, სუბიექტს, ცნობიერებას. „დასწრება“ – ეს მარადიული საზრისია, ღმერთისგან შექმნილ სამყაროში, უდიდეს შემოქმედებაში „დასწრება“, ადამიანის ღვთისგან დალოცვლილი პირადი მნიშვნელოვანება, მისი ჯვარი, გადაჯვარედინების წერტილი დროსა და სივრცეში... თავად ჯვრის ფორმა, როგორც სიმბოლურად მატება, დადებითობა, არსებობა მიზეზობრიობითა და მიზნობრიობით, ქრისტიანულ იდეალში – ადამიანისა და ღმერთის ურთიერთდასწრება, მასთან შერწყმა, მასთან სულის გაზიარება... „დასწრება“ ასევე, ცენტრში, გულში ყოფნის იმედიანი რწმენაც, როდესაც ადამიანს დაებადა და წარმოთქვა სიტყვები: „მზე დედაა ჩემი, მთვარე მამა ჩემი, მოციმციმე ვარსკვლავები – და და ძმარა ჩემი“.³³

ვიკტორ ერისეს ფილმში „კომშის მზე“³⁴ (სურ. 76,77,78,79,80,81) მხატვარი ანტონიო ლოპესი ვიდრე შერჩეული ობიექტის – კომშის ხის დახატვას დაიწყებდეს მის მიერ სპეციალურად ამ სურათისთვის დამზადებულ ტილოს ფორმატზე, პირველ რიგში, იქვე, ორ ნაბიჯში, ზუსტად განსაზღვრავს პერსპექტივას და დააფიქსირებს ადგილს, საიდანაც მან ამ ხეს უნდა უყუროს, ბაწრით საზღვრავს ჰორიზონტს და შეეუღლით სურათის ცენტრს, სანტიმეტრებით და მილიმეტრებით აზუსტებს... მაგრამ ამავე წერტილიდან, მისი მეგობარი მხატვარი ენრიკე გრენი, სხვა სურათს ხედავს, იგივე რომ დაინახოს, ამისათვის მაღალი ენრიკე მუხლებში იხრება... ესეც არ არის საკმარისი, კომპოზიციას ვერც რაკურსის დაზუსტება ამყარებს: დღის განმავლობაში მზე სხვადასხვა მხრიდან აშუქებს ნაყოფს და ფოთლებს, ქარი შუქ-ჩრდილს ერთმანეთში ურევს, წვიმის დროს მზე საერთოდ არ ჩანს, შესაბამისად, არც სინათლის კონტრასტი, ხოლო ნაყოფის ზრდასთან ერთად, კომშის ტოტები სიმძიმისაგან სულ უფრო და უფრო ქვემოთ იწევენ, ხედვის კუთხეს ცვლიან – ობიექტზე სხივის დაცემის ადგილს... მხატვარი ახლა პირდაპირ კომშებზე თეთრი საღებავით ნიშნავს დაკარგულ და გამქრალ ათინათებს, მაგრამ მონიშნული ადგილი სულ ზემოთ და ზემოთ ინაცვლებს... ბოლოს ასახვა სრულიად შეუძლებელი ხდება. ლოპესი არ იცვლის დაკვირვების ადგილს, პოზიციას, ჯიუტად ცდილობს აღბეჭდოს „მუდმივი“ მდგომარეობა, რასაც ხედავს, რასაც რეალურად ხელით ეხება – პატარა ხეს, რომელიც მისი აზრით, უძრავად პოზირებს, და ასე დაიციდის, ვიდრე არ დახატავენ შემდეგაც... მაგრამ ლოპესის ხედვის ადგილიდან, ეზოს ჩაკეტილ კედლებში ყველაფერი განუწყვეტლივ მოძრაობს, გარდაიქმნება... ნაყოფი იზრდება, ფორმას იცვლის, ხეს წყდება, მიწად იქცევა... დრო მოძრაობს, მასთან ერთად სივრცე, ადამიანები, რეალობა – ყველაფერი წარმავალი და ცვალებადია.

ხედვის ადგილი, უძრავი ცენტრი, საიდანაც ეკრანზე აღბეჭდილ სივრცე/წამიერების კადრის გარდაქმნებს ვუყურებთ, როგორც აღვნიშნეთ, შემთხვევითი ადგილი არ არის, ის შეიძლება იყოს ან არ იყოს საინტერესო და ინფორმაციული, მაგრამ განსაზღვრავს საგნის ან მოვლენის შეგრძნებას, მისდამი დამოკიდებულებას, საზრისსა და ფილოსოფიურ თვალსაზრისს. ამიტომ ამ ადგილს რეჟისორი იდეასთან და ობიექტთან ერთად ირჩევს,

³³ ხალხური.

³⁴ El sol del membrillo 1992, მონაწილეობენ მხატვრები: Antonio López García, María Moreno, Enrique Gran

დროის ხასიათთან, იმასთან ერთად, თუ რისი ჩვენება სურს მაყურებელისთვის. სიტყვაში, ნახატსა თუ ეკრანზე გადატანილი ხე სრულიად სხვა რამეა, ვიდრე არსებული ფიზიკურ რეალობაში. როლან ბარტი თავის „მიოლოგიებში“ მიუთითებს, რომ: „საერთოდ, ხე არის ხე, მაგრამ მინუ დრუესთვის³⁵ ხე უკვე აღარ არის მხოლოდ ხე; მისთვის ეს არის ხე – შემკობილი, გამოსაღვეი გარკვეული მოხმარებისათვის, ლიტერატურული გამოწვევისათვის ან ამბოხისთვის“.³⁶ ასეთი ხე უკვე სიტყვაა, აზრია და შესაძლოა, მითიც, მაგალითად, „სამოთხის ხე“. როგორც როლან ბარტი აცხადებს – „მითი სიტყვაა“! სიტყვას კი შეუძლია ინტერპრეტაციით წარმოადგინოს საკუთარი საზრისი, დაიმატოს მისთვის სრულიად სხვა კონტექსტი და მკითხველზე გავლენის მოსახდენად „ფარულად“ ატაროს სასურველი იდეოლოგია – შესაბამისად, ყველაფერი შეიძლება მითად გადაქციოს და ახალი მნიშვნელობით აავსოს, თითქოსდა, პირდაპირ რეალობიდან ამოღებული ნებისმიერი საგანი თუ მოვლენა. მაგრამ ნიშანი, რომელიც წარმოადგენს რეალობას, არ არის თავად რეალობა და არ შეიძლება მათი გაიგივება. იგი შეიძლება ატარებდეს სრულიად სხვა და შესაძლოა, საპირისპირო მნიშვნელობასაც კი. 50-იან წლებში, როლან ბარტის მიერ რეალობის მიოლოგიზირების სემიოტიკურმა გახსნამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა შემდგომ პოსტმოდერნიზმის საფუძვლები. მითიურის ცნება ბარტის ანალიზში იდეოლოგიური ზეგავლენისა და სინამდვილის მიზნობრივად გაყალბების მექანიზმად წარმოჩინდა. მითი – მითი აღმოჩნდა, და მას, რაღაც არქაული ხანის ცნობიერების მცდარი წარმოდგენები კი არ წარმოშობს, არამედ კარგად გააზრებული მოხერხებული სტრუქტურა, რომელსაც თანამედროვე კულტურა, პოლიტიკა თუ ბიზნესი საკუთარი მიზნის მისაღწევად, სატყუარას მსგავსად თხზავს და მას რეალობად წარმოადგენს. ბარტი გვიჩვენებს, რომ რეალობადქცეული მითი ჩვენ გარშემო ყველგან და ყველაფერშია. ჩვენი ცხოვრება ნიშნებსა და საზრისებში გახავდა და მთლიანი სემიოტიკური სისტემის ნაწილად, სტრუქტურის ელემენტად იქცა. ჩვენ ვეღარც კი ვაცნობიერებთ ნიშნებისა და მნიშვნელობების ძალაუფლებას ჩვენს აზრებზე, გადაწყვეტილებებზე. ჩვენს „სურვილებს“ რეკლამა თხზავს, ღირებულებებს და პატრიოტულ გრძნობებს გაზეთის წერილის სათაური და ილუსტრაცია გვიკამყოფილებს... მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ჩვენი ერთგვარი სემიოტიკური ყოფიერება, მოგონილი საზრისებით, ყალბი ნიშნებითა და მნიშვნელობებით ჩვენ სინამდვილესთან გვაქვს გაიგივებული, რადგან იგი რეალობის ბუნებრივი, თითქოსდა „სხვათა შორის“ ფორმით გვეძლევა, ფარული იდეოლოგიური კონოტაციებით. როლან ბარტმა მითის ფუნქციონალობის მაგალითზე ცხოვრების მოვლენები გააანალიზა, გახსნა რეალობისთვის ხელოვნური მნიშვნელობის მინიჭების მცდელობა, ხერხები, რომლებიც თავისი არსით, უშუალოდ აზრის ფორმირების, მნიშვნელობათა გამოხატვის სივრცეს ეკუთვნიან და ამ ფარგლებშივე უნდა დარჩენილიყვნენ: ლიტერატურაში, ფერწერასა თუ კინოხელოვნებაში... იქ სადაც „ენობრივი სისტემის ელემენტი“ და მიოლოგიურის ელემენტი ბუნებრივ თანხვედრაშია.

კლასიკურ ხელოვნებაში მითი, ხატი, ფრესკა და თუნდაც კერპი... იქმნებოდა ნიშანსა და აღსანიშნს შორის პირდაპირი კავშირით, საწყისობის, „პირველყოფილი დასწრების“ იდეალურობითა და მიზეზსა და შედეგს შორის ასეთი „დასწრების“ საკრალური ერთიანობით, მთლიანობით, როგორც სამყაროში არსებული კანონზომიერების დაშვებით. მაგრამ ამჯერად, „მითი არის სიტყვა“. ეს, ერთი შეხედვით, უძველესი კონცეპტი, ჩვენს

³⁵ მინუ დრუე, ფრანგი ბავშვი პოეტი.

³⁶ ბარტი, რ., „მითი დღეს“, მითი არის სიტყვა. ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია III, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი 2015, გვ. 278.

თვალწინ ბარტის მოხდენილ კალამბურად გარდაიქმნება, რომლის ირონიულ, მოთამაშე საზრისში თანაბრად გამოსჭვივის „მითისა“ და „სიტყვის“ სიღრმისეული სისავსეცა და აბსოლუტური სიყალბეც.

ბარტის თვალსაზრისს („მითი არის სიტყვა“) დერიდა, თავის მხრივ, კიდევ უფრო მეტ სიმკვეთრეს მატებს თავისი არანაკლებ განმაურებული გამონათქვამით „ყველაფერი ტექსტია“. დერიდასთვის სიტყვა არა მხოლოდ სხვა დამატებით შინაარსს ატარებს, არამედ საერთოდ ცარიელია, არ გააჩნია საკუთარი საზრისი და ყველანაირი საზრისით შეიძლება შეივსოს, საერთოდ გამორიცხავს აღსანიშნთან კავშირის არსებობას. იგი მიუთითებს: „სიტყვა და ის, რასაც იგი აღნიშნავს, არასდროს არ არის ერთი და იგივე, იგი არ არსებობს, არ „იმყოფება“ თავად ნიშანში, მათ შორის ინტერვალა, რომელიც ყოფს ნიშანსა და მის მიერ აღნიშნულ მოვლენას“. და კიდევ, რაც მთავარია, სიტყვა არა მხოლოდ არსებითად განსხვავდება აღსანიშნი რეალობისგან და სხვა რეალობას წარმოადგენს, არამედ იგი უსწრებს კიდევ წინ ნებისმიერ რეალობას და განსხვავებით ტრადიციული შეხედულებისგან, რომლის მიხედვით სიტყვის საწყის, პირველად მოცემულობად, რეალური რეფერენტი მიიჩნეოდა (ანუ როდესაც სიტყვა, ნიშანი მიაჩნებდა საგანზე, მოვლენაზე, წარმოადგენდა უშუალოდ მას, ასახავდა, გამოხატავდა), დერიდასთვის სიტყვა თავად წარმოადგენს საკუთარი რეალობის საწყისს და თავის მიზეზობრიობას. ისევე „თავდაპირველად იყო სიტყვა“, ³⁷ მაგრამ ახლა უკვე საპირისპირო საზრისით. იოანესთან სიტყვა თავად არის ღმერთი, ჭეშმარიტება, რეალობის საწყისი, პირველსაზრისი, დერიდას მიერ დეკონსტრუირებული სიტყვა უკვე ამ საზრისამდე არსებობს, ცარიელია და არ ესწრება რეალობას.

ამჯერად, ახალი პოსტმოდერნისტული „მითის“ ობიექტი ეზოში მხატვრის ვაჟიშვილის მიერ დარგული ყვითელი კომშებით დახუნძლული პატარა ხეა, დროისა და ადგილის ის წმინდა, მშვენიერი დამთხვევა, რომელმაც მხატვრის სამყარო, რეალურ სამყაროში არსებობა, მისი გრძნობადი მიმართება, აქ და ახლა „დასწრება“ უნდა დაამოწმოს, მზით გაჯერებულ კომშის მწიფე ნაყოფზე სინათლის ელვარე ათინათი... მაგრამ დაცემული სხივის ნაცვლად, ვხედავთ ნამდვილ კომშებზე დასმულ თეთრი საღებავის ლაქებს, მხოლოდ ადამიანის მიერვე მონიშნულ უამრავ გადაადგილებულ „კვალს“. დაბოლოს, რეალობიდან გამქრალ ნაცნობ კომშს მიწად ქცეულ დაშლილ ნეშომპალაში ამოვიცნობთ, მხატვრის მიერ საღებავით დასმული ჯვრით – გადაქცეულს სიკვდილის, გაქრობისა და არარსებობის სიმბოლოდ – მეხსიერებაში ილუზიად შემორჩენილი მოთამაშე ათინათის ნაცვლად. აღარარსებული, მიწადქცეული კომშისა თუ არარსებული დაცემული სხივის ნიშნად დასმული ეს ერთადერთი ფერშეცვლილი და თითქმის წაშლილი ჯვარი, რომელსაც, თავის მხრივ, არანაირი არსობრივი კავშირი არ გააჩნია არც კომშთან და არც ნახატთან და არც ელვარე წერტილთან, ანუ უშუალოდ საგნის ნიშანს კი არ წარმოადგენს, არამედ ამ საგნით გამოხატულის მეორად ნიშანს, რომელიც საგნის აღნიშვნის ნაცვლად, სწორედ მის არარსებობას, „დაუსწრებლობას“ გვანიშნებს – პოსტმოდერნიზმში „კვალს“ უწოდებენ, ჟაკ დერიდასეულ არარსებული რეალობის „კვალს“, „გაკვალვას“, საკუთარი კვალის წაშლას.

ერთი შეხედვით, რეჟისორი თხრობის ბუნებრივ, „დასწრების“ შესატყვის ხერხს ირჩევს: საზგასმით იყენებს ტელეგამომსახველობის უშუალო, არაინტერპრეტირებულ თხრობას. შეიძლება ითქვას, რომ ვიკტორ ერისეს ფილმი, ტელეერეპორტაჟზე უფრო

³⁷ იოანეს სახარება, 1,1.

ტელეხედვითია. გადაღებულია მშვიდი, სრულ გულგრილობამდე მისული ობიექტური კამერით, შემთხვევითობებით, რომელიც თხრობის ამოცანებთან თითქოს არ არის დაკავშირებული. ყოველგვარი დრამატურგიული ხლართებისაგან თავისუფალი გადაღება – სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმის ტიპის, უშუალოდ მხატვრის ნახატზე მუშაობის პროცესს აკვირდება ბუნებრივი კანონზომიერების გამომხატველ, ყველაფრის გამაწონასწორებელი დროის ციკლის დინებაში და ქმნის სცენარის გარეშე, ჩაურეველი, ზუსტი ქრონიკის შთაბეჭდილებას. ფილმი იწყება მშვიდი, აღწერითი თხრობით, ექსპოზიცია საკმაოდ გრძელია და ღუნე რიტმით გამოხატული, რაც გამართლებულია დოკუმენტურად თანმიმდევრული, განურჩეველი, ობიექტური თხრობის მოცემულობით, ერთ წერტილში, საშუალო-ახლო ხედზე დაფიქსირებული კამერით – იმდენად უმოძრაო, რომ შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ოპერატორმა იგი საერთოდ მიატოვა. კამერა დგას, როგორც ფილმის კიდევ ერთი ნივთი მხატვარსა და მაყურებელს შორის. როდესაც მხატვრის მეგობარი ერთ-ერთი დიალოგისას ფეხზე დგება, იგი გაცილებით მაღალია, ვიდრე მთავარი გმირი, რომლის სიმაღლეზეც არის განსაზღვრული და დაყენებული ობიექტივი, მას კადრის, ჩარჩოს ზედა საზღვარი თავს მთლიანად აჭრის. ტანი გამოსახულებაში რჩება, ხოლო თავი კადრს გარეთ საუბრობს. მხოლოდ დაჯდომის შემდეგ ეტევა იგი მთლიანად კადრში. ანუ, ჯერ ერთი, მისი აზრი შესაძლოა კადრს გარე თემაა, მეორეც – მან თვითონ უნდა ჩაატიოს თავისი თავი ფილმის ჩარჩოში! ამ შემთხვევაში, შესაძლოა, საკუთარ ადგილზე წყნარად ჯდომა უფრო შესაფერისი იყოს, ბოლოს და ბოლოს იგი ამ ფილმის ფრაგმენტია, რაღაც უთავო ნაწილი, ჰიპერრეალურობა, ის რაც არ არსებობს. რაც შეეხება ტექსტის შინაარსს, რომელიც ამ გამოსახულებას ადევს, პირობითობის განსაზღვრას ეხება, მეთოდს, რომელშიც მხატვარი – ხელოვანი თავის აზრს „ატეკს“. ზოგიერთი აზრი კადრში არ ეტევა, თუ არ მოიღუნა, მაგრამ როგორც ვთქვით, პერსონაჟები და საგნები ამ ფილმში კამერას თავისთავად არ ერგებიან ისევე, როგორც რეალობა არ იღებს პოზას. ამგვარად, ეს „დოკუმენტური“ რეალობა სინამდვილეში სულ სხვა მნიშვნელობების ნიშანია, სრულიად სხვა, ირონიული აზრის „კვალი“, რომელსაც მაყურებელი თავად აქცენტირებს.

სიუჟეტი სრულად თავსდება ჩაკეტილ გარემოში. თუმცა, რეჟისორი ანეიტრალურებს ასეთი გარემოს შეზღუდულობას, როდესაც მოქმედება სახლის გარეთ, შემოღობილ ეზოში გადააქვს, რომლის ჭიშკარი ნებისმიერ დროს თავისუფლად იღება გარე სამყაროდან „თვითდინებით“ მოსულთათვის და იქით წამსვლელთათვის. უბრალო, დროის ციკლური ათვლა კინოთხრობის ზომა და პირობაა. ერთი მხრივ, მოცემულია ჩაკეტილი, განმეორებადი წრე, ანუ, ამ განმეორებადობაზე მიმანიშნებელი ბუნებრივი სტაბილურობა, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს გარკვეულ ეტაპებს: მნიშვნელოვან, დაფიქსირებულ, „მითოლოგიურ“ ეტაპებს, ციკლურ ეტაპებს, დასაწყისით, განვითარებით, დასასრულითა და ისევ დასაწყისით. ფილმის საზრისმა, რეჟისურისგან მოითხოვა – ზომიდან გარკვეული გადახრა, ანუ ახალი ზომის შემოტანა, რომელიც დამოკიდებულებას ქმნის სიუჟეტის უძრავ, მითოლოგიურ შრესთან.

საწყისი გადახრა – ერთგვარი მუსიკალური „გარე ტაქტის“ მსგავსი სიუჟეტის კომპოზიციური გადანაწილება („დაგვიანება“, თხრობის დასაწყისი არ ემთხვევა დროის ბუნებრივი ციკლის დასაწყისს: კონკრეტულად, ფილმი იწყება არა გაზაფხულიდან, როდესაც კომპის ხე იწყებს სიცოცხლეს, არამედ უკვე მწიფობის დასაწყისში, სხვა ეტაპზე, როდესაც დასახატი „ნატურა“ უკვე არსებობს და მთავარი გმირის სიცოცხლის

ეტაპიც, ასევე „მწიფობაშია“. ანუ რიგითობამ, რაღაც „წარსულმა“ ფილმის ჩარჩოს მიღმა მომავალში გადაინაცვლა: გაზაფხული სადღაც, მისთვის გვიან ფაზაში, ფინალში გაივლის და ზაფხულის საზღვარზე, გამონასკვეულ ნაყოფთან შეჩერდება). ასეთ ერთგვარ „სინკოპირებულ“ თხრობას, რომლის შემთხვევაში ზომის მახვილი გადაინაცვლებულია და ჩვეულ ადგილზე აღარ ეცემა, ფილმში ერთგვარი „დაუმთხვევლობის“, „დაუსწრებლობის“ რიტმი და მოტივი შემოაქვს.

ამგვარად, რაღაც მოვლენის მიმართ ფილმში ზომა „რატომღაც“, „გარე ტაქტითა“ გადააზრებული. გარდა ამისა, დროის წარმოდგენის შრეს დამატებით, კიდევ ერთი ნიუანსი ახლავს: მუსიკაში ტაქტის საწყისი დანაკლისი, ტრადიციულად, ფინალურ ტაქტში ივსება. ერისეს „კომპის მზეში“ კი მცირე დანაკლისი მაინც რჩება: ციკლი წყდება და მხოლოდ მიანიშნებს, რომ სავარაუდოდ შეიკვრება და შემდეგ ისევ დატრიალდება. მაგრამ, ეს უკვე ფილმის ჩარჩოს მიღმაა. თუმცა პოსტმოდერნისტულ ფორმაში არც ბუნებრივი ციკლია ხელშეუხებელი და შესაძლოა ნებისმიერ დროს დაირღვეს. თუ ასეთ ფორმას შევადარებთ ბელა ტარის „ტურინული ცხენის“ „დაღამების“ ფორმასთან, ვნახავთ, რომ ბელა ტარის ფილმში რეალობა აღარასდროს დაუბრუნდება თავის ციკლს: „ტურინული ცხენის“ ფინალში აბსოლუტურად, სამუდამოდ ღამდება.

ვიკტორ ერისეს მიერ შერჩეულ გარემოში, მხატვრის ეზოში, ღია ცის ქვეშ, დროის ფაქტორი მუდამ სახეზეა და თან წვრილმანი დეტალებით. კინომაყურებლის თვალწინ ნელა თენდება, ამოდის მზე, გაივლის დღის გზას, ჩადის. ამოდის მთვარე, გაივლის თავის გზას... ისევ მზე... დღე დღეს მიჰყვება, თუმცა თანდათან მოკლდება! მოკლდებიან თვეებიც და წელიწადის დროებიც. ჩვენ თვალწინ ჩამოყალიბდა წარსული, არსებობს აწმყო და როგორც ცნობილია, მომავალიც იარსებებს. თუმცა, ეს ჯერ კიდევ არ მომხდარა, ჯერ კიდევ არ არის ცნობილი, რადგან დროს რაღაც ემართება! ფილმის გმირი მაყურებლის ყურადღებას მუდამ მიმართავს ამ ფაქტზე: იგი ყველასთან ჩივის, ფილმის სხვა პერსონაჟებთან, ყველას უხსნის, რომ უჭირს დააფიქსიროს ნახატში ის, რასაც ხედავს და ამჩნევს, რადგან დრო მეტისმეტად სწრაფად გადის. მხატვარი ვერ ასწრებს დახატულ კომპს ის მბრწყინავი ლაქა დაადოს, რომელიც მისი შემოქმედების საზრისს წარმოადგენს, ის დამახასიათებელი კონტურის მოხაზოს, რომელიც „არსებობს“ და ასეთ განუმეორებელ იერს ანიჭებს ხილს, მას რომ ასე ხიბლავს.

საგანი, რომელსაც იგი ხატავს, თვალსა და ხელს შუა იცვლის ფორმებს. კომპი პირდაპირ მხატვრისა და მაყურებლის თვალწინ მწიფდება, ტოტებს ამძიმებს და თანდათან არომატით ივსება. როგორც სურნელს, ისე ფორმის ცვალებადობის ნიუანსებს მაყურებელი, რასაკვირველია, ვერ აღიქვამს. თუმცა, შემდეგ ეტაპზე, ჩვენც ვიწყებთ უკვე აშკარად შეცვლილი ფორმების შემჩნევას და იმის დაჯერებას, რომ მხატვარი ამ პროცესს მართლაც დიდი ხანია ამჩნევს და განიცდის. მის წინაშე გადაუჭრელი დილემაა: როგორ უნდა დააფიქსიროს ეს მშვენიერი ნატურა, თუ იგი ყოველ წამს სხვაგვარია, ის აღარ არის, რაც იყო. დროსთან ერთად, საგანიც არ რჩება იგივე. ხელოვანისთვის ეს უკვე სხვა საზრისი და სხვა ამოცანაა!

დასაწყისში მაყურებელს ეჩვენება, რომ მხატვარი მეტისმეტად ნელა ხატავს, ზედმეტად დიდხანს უჭვრეტს, არ ჩქარობს, მაგრამ თანდათან რწმუნდება, რომ ამ პრობლემის გადაჭრას ტემპის შეცვლა ვერ უშველის. იგი ვერ ახერხებს შუქის დაფიქსირებას და უარს ამბობს ფერზე, ვერ ასწრებს ტილოზე ფორმის გადატანას და იძულებულია მუშაობა შეწყვიტოს, რადგან ხეს ნაყოფი უკვე მთლიანად დასცვივდა და

ახლა, მაყურებლის წინაშე მიწაზე უწესრიგოდ დაყრილი, ხრწნადი „ნატურმორტია“. ისევ ვხვდებით ბუნების მოვლენას, არსებულს, ციკლურად განმეორებადს, ჩვენთვის კარგად ნაცნობს, მაგრამ საქმე ისაა, მისი გამეორება, მისი ასახვა, ამჯერადაც შეუძლებელია.

მხატვარს არსებითს ვერავენ ვერაფერს ვერ ურჩევს, ვერც ახლობლები და ვერც თუნდაც შორეული იაპონიიდან ჩამოსული მხატვარი. მათი ბჭობა არ სცილდება მსჯელობას პერსპექტივაზე, ჰორიზონტის ხაზზე, კოორდინატების ვარიანტებზე, რომლებიც თავის „ოქროსკვეთიანად“ საქმეს ვერ შევლიან, და ეს მოსაზრებები, აბსურდული ხდება ისევე, როგორც თვითონ ცოცხალ ხეზე გაჭიმული თოკი ცენტრისა და პერსპექტივის ასათვლელად. აქ ისევ ვხვდებით „აცდენის“, „დაეჭვების“ იდეას, ყოველგვარი საზომების უვარგისობას. თუმცა, ამ უარყოფის მიუხედავად, ლოპესი მუდმივად განიცდის ნოსტალგიას რაღაც სიმყარის მიმართ, დასრულებული ფორმის მიმართ, მყარი იდეალების მიმართ, იდეალური საზომის მიმართ, რომელიც მშვენიერებას, პროპორციებს ზომავს. პრობლემის თვალსაჩინოებისთვის, ვიქტორ ერისეს ფილმში შემოაქვს კლასიკური ბერძნული ხელოვნების თემა და რეალობა, როგორც მუდმივი სიდიდე და კონტრასტული უძრაობა სწრაფმავალი ცვალებადობის საპირისპიროდ.

მეგობარი მხატვარი ენრიკე გრენი, რომელიც ცდილობს ლოპესს დაეხმაროს და რომლისთვისაც ნათელი და გასაგებია მისი ამოცანა, იხსენებს თავის სტუდენტობის დროინდელ გაკვირვებას: როდესაც მას არ ესმოდა, თუ რატომ ხატავდა ასე ჯიუტად, მისი ომიდან დაბრუნებული მეგობარი ბერძნულ ქანდაკებებს, იდეალურ მშვენიერებაში და სიმშვიდეში გაწონასწორებულ ანტიკურ ღვთაებებსა და გმირებს. რას დაეძებდა, იგი, ერთხელ და სამუდამოდ დასრულებულ და ჩაკეტილ ხელოვნებაში? ეს ადრე იყო, თუმცა არაფერი შეცვლილა, იგი ისევ ძველებურად ცდილობს იმ შუქის მარადიულად შეკავებას, რომელიც წამითაც არ იცდის.

ამგვარად, ფილმში, რომელიც ხაზგასმით უშუალოდ, დოკუმენტური ჩაურევლობით წარმოგვიდგენს, თითქოსდა, მხოლოდ სურათზე მხატვრის მუშაობის პროცესს, შემხვედრ შემოქმედებით ამოცანებს და დროის ბუნებრივ მსვლელობას, სინამდვილეში გააზრებული პერფორმანსია, რომელიც ეხება თანამედროვე ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში მომხდარ ცვლილებებს: დროის, სივრცის, ობიექტის, ცენტრის თუ სხვა რეალიებად მიჩნეულ მოვლენათა საზრისებში აქცენტების გადაადგილებების, პოსტმოდერნიზმისთვის პროგრამული მნიშვნელობის ცნებების, ჟაკ ლერიდას დეკონსტრუქციის ფუძემდებლური ტერმინების: „დაუსწრებლობის“, „კვალის“, „გან-სხვაკების“ არსის გახსნას; რომლებიც, ერთი მხრივ, „აგრძელებენ“ უძველეს ფილოსოფიურ კამათს საფუძვლებსა და საწყისებზე, ხოლო მეორე მხრივ, აუქმებენ, აბათილებენ მათ.

დერიდამ „კვალის“ ასეთ „დასწრება/არყოფნის“ დეკონსტრუქციულ თამაშს საფუძვლად დაუდო ფერდინანდ სოსიურის სემიოტიკის მეტყველების ელემენტების ერთგვარი განუსაზღვრელობა და არასტაბილურობა. კერძოდ, სიტყვის აღმნიშვნელის ანუ სოსიურთან (ნიშნის ბგერითი ფორმა) და აღსანიშნის (ნიშნის საზრისის) ურთიერთმიმართება და იმაზე ხაზგასმა, რომ მათი ერთობლიობა გამოთქმულ სიტყვაში პირობითია, ანუ არ გამომდინარეობს რეალობიდან და არ არის აუცილებლობით შეკრული. (მაგალითად, „ხე“ სხვადასხვა ენაზე სხვადასხვაგვარად ჟღერს. თუ ვინმემ ქართული არ იცის, ან, ვთქვათ, „ხე“ არ უნახავს, რამდენიც არ უნდა გაუუმეოროთ, ვერ მივანიშნებთ მასზე, რადგან ნიშნის ორივე ნაწილი – ერთი მხრივ, წარმოთქმული ბგერები „ხე“ – და მეორე მხრივ, ნაგულისხმები ცნება – მხოლოდ ერთსა და იმავე, ჩვენს დათქმულ

ენის სისტემას განეკუთვნება, თავად სიტყვას და არანაირი კავშირი არ გააჩნია გარე სამყაროსთან, რაიმე რეალურ რეფერენტთან – არსებულ „ხესთან“).

მიუხედავად იმისა, რომ სამეტყველო ენის პირობითი ნიშნებით შედგენილი სიტყვებისგან განსხვავებით, ნახატშიცა და ფილმშიც რეალურ საგნებსა და ფორმებს ვხედავთ, აღნიშვნის პირობითობის ხარისხი არ იკლებს. მაგალითად, შესაძლებელია, თუ არა, ჩვენ მიერ ფიზიკურ რეალობაში მიწის გროვაზე შემჩნეული რაღაც მოთეთრო ჯვრით, კომპზე თვალისმომჭრელად გაბრწყინებული მზის სხივი ამოვიცნოთ? ვის შეუძლია ეს ორი ძალიან განსხვავებული რამ ერთმანეთთან დააკავშიროს? ეს შესაძლებელია მხოლოდ მისთვის, ვინც ამ ნიშნის მნიშვნელობას იცნობს, ვისთვისაც ცნობილია აღნიშვნის პირობა, ანუ ვინც ნახა ვიკტორ ერისეს ფილმი და ფილმის ტექსტის მიხედვით ნიშანი ამოიცნო. თუმცა არა თავად საგანი, არამედ მისი სიმბოლური საზრისი, დისკურსის დადგენალობაში მოცემული სახე-ხატის მხატვრული „კვალი“, რომელსაც მხოლოდ აქ, ფილმის რეალობაში, მის ფარგლებში შეუძლია არსებობა. პოსტსტრუქტურალისტები ენის, ანუ მეორადი ნიშნების სისტემას პლატონისეულ „ჩრდილის ჩრდილს“ ადარებენ, როგორც „ნაკვალევების“, „ანაბეჭდების“ სისტემას, რომლებიც, თავის მხრივ, დამატებით, კიდევ მაყურებლის (მკითხველის) კულტურული კოდების პირობითი სქემებითა და სხვა, გარე, სხვადასხვა მნიშვნელობებითაა გაშუალებული.

დერიდა „კვალს“ განმარტავს როგორც წყვილი ოპოზიციის დაპირისპირებულობას, დიფერანსს, სივრცე/დროის ამოსავალ, პირველსაწყის მოძრაობას, უფრო პირველადს, ვიდრე ნებისმიერი სტრუქტურის დასწრებული ელემენტი, თუმცა, თავად იგი სწორედ „დაუსწრებლობა“, განსხვავებული საკუთარი თავისგან, და არსებობს მაშინ, როდესაც მისი აწმყოში დასწრებულობის ყველა ელემენტი „უკვე სხვაა, ვიდრე თავად არის“, ანუ მისი მნიშვნელობა წარმოადგენს წარსულის ელემენტის „დაბადებისა“ და მომავლის ელემენტის „ნგრევის“ პროცესის დამოკიდებულებებს. ამგვარად, როგორც წარსულის, ისე მომავლის გავლენა და კვალი წარმოქმნის აწმყოს, იმ ძალას, რაც იგი თავად არ არის. სწორედ ამ მოუხელთებელ შუალედურ განსხვავებას აღნიშნავს განზრან „მეცდომით“ დაწერილი გამოგონილი სიტყვა „დიფერანსი“, „დიფერენსის“ მსგავსი, „ე“-ს მაგიერ დასმული ასო – „ა“, რომელიც სიტყვებს – და მათ შორის მსგავსება/ განსხვავებას აღნიშნავს. ჩვენი „დასწრებული“ წამიერების ხასიათი, რომელმაც არა უბრალოდ შეცვალა წინა დრო, არამედ, როგორც ჟაკ დერიდამ განმარტა, თავისთავში მოიცვა ყოფილი ყოფიერებაც, „კვალი“, რომელსაც უკვე აღარ „ვესწრებით“, ფანტაზიით „შევესებული“ „არარსებული“ რეალობა, რომელიც ჩვენს წარმოსახვას უცნაურად წარმართავს და ფორმირებს სხვათა თუ ჩვენი, შემორჩენილი თუ მოჩვენებითი „მეხსიერების“ ნაფლეთებით, რომელთაც შესაძლოა თავად არ დავსწრებივართ და არც არავინ არასდროს დასწრებია, თუმცა, ეს ასეთი წარსული ჩვენშია, როგორც ჩვენი კულტურა, „აპრიორული აზრები“ – არა ისეთი მკაფიო და გასაგები, როგორც კანტს წარმოედგინა, არამედ, ეპოქათა გადაძახილებში უსასრულოდ განფენილი დაკარგული აზრის ერთმანეთის მომცველი წაშლილ-გადაშლილი „კვალის კვალი“, ცარიელი ნიშნები და ინერციული უსაზრისო აზრები.

„კვალი“, როგორც დერიდა აღნიშნავს (და როგორც ფილმში ვიკტორ ერისე წარმოადგენს), „დასწრების“ იმიტაციაა, მხოლოდ მოჩვენება, ილუზია“ და „დაუსწრებლობა“, ანუ „დასწრების“ ცნების საპირისპირო ცნება – „დასწრების“ დეკონსტრუქცია.

„დასწრება“ დასავლური ფილოსოფიის ფუნდამენტური ცნებაა, მნიშვნელოვანი როგორც ძვ. წ. IV საუკუნეში არისტოტელესთვის, ისე XX საუკუნეში ჟან-პოლ სარტრისთვის, მარტინ ჰაიდეგერისა თუ ჟაკ დერიდასთვის და ეფუძნება ვარაუდს, რომ სამყაროს არსებობას აუცილებლად ექნებოდა მისი სათანადო გონისმიერი მიზეზი, პირველსაწყისი გამიზნული ცვლილება, რომელმაც შემდგომი ცვლილებები და სხვა მიზეზები განაპირობა – უდიდესი მიზეზ-შედგობრიობით შეკრული და მოწესრიგებული ყოფიერება, საკვირველი შემოქმედების ნაყოფი, რომელსაც ადამიანი მუდამ ღვთიურ საჩუქრად მიიჩნევდა: „ჩვენ ღმერთმა მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერთა“... ასეთ ქმნილ სამყაროში არ შეიძლება არსებობდეს შემთხვევითობა, ქაოსი, უსამართლობა, უბედურება. ყველას და ყველაფერს თავისი დანიშნულება აქვს, თითოეული სამყაროს შექმნის, მისი არსებობის მიზეზობრიობის წევრს წარმოადგენს, მის აუცილებელ შემადგენელს, მიზეზის შედეგს და შემდგომი მიზეზის წარმომქმნელს.

ადამიანის წარმოდგენები მუდმივად იცვლება, თუმცა „დასწრების“ თაობიდან თაობაში საკრალურის ნიშნით გაზიარებული ძველისძველი საწყისი წარმოდგენა, ჩვეულებრივ, გაუნსწვლად „საიდუმლოებად“ რჩება, როგორც ყოფიერების არქი-მიზეზობრიობის დაფარული კანონზომიერება. არაერთი ფილოსოფოსი თუ ხელოვანი, ღრმადმორწმუნე წმინდა მამებიც კი, მუდმივად ცდილობენ საწყისი იგავის არსში გარკვევას, მაგრამ უზარმაზარ, არეულ მიზეზობრიობაში გამჭრალი წარსულის გადამოწმება არათუ იოლი არ არის, არამედ შეუძლებელია, ვარაუდები – მუდამ შეუთანხმებელი და არადაძაჯერებელი, და მაინც, საწყისი მიზეზობრიობის მიმართ გაჩენილი კითხვები, წარმოდგენების მცირეოდენი შეცვლაც კი, შესაძლოა, ეპოქალური ცვლილებების მიზეზი გახდეს, რადგან ლაპარაკია საფუძველთა საფუძველზე, რომელსაც ეყრდნობა არა მხოლოდ ცნობიერება და აზროვნება, არამედ რეალობაში არსებობაც.

ბიბლიის პირველი წიგნი, „ყოფიერების დასაწყისის ამბავი“, კაცობრიობის ისტორიის შესავალი, რომელიც ქმნის ჩვენი წარმოდგენების საფუძველებს ყოფიერების შესახებ, იწყება იმ უძველეს „წარსულზე“ თხრობით, რაც „იყო თავდაპირველად“ – სამყაროს პირველქმნილი ისტორიის საწყისზე, სინათლის, ცის, დედამიწის, მნათობების, სიცოცხლისა და გონიერი არსების, ადამიანის დაბადების ყველასთვის ცნობილ ისტორიაზე, ჩვენი დათქმული წარსულისა და არსებობის საიდუმლოს ჭეშმარიტების შემცველ წმინდა წერილზე დასაბამიდან მრავალი საუკუნის განმავლობაში. სამყაროს შექმნამდე არავითარი დრო არ იყო. დრო შემდეგ გაჩნდა, როდესაც ღმერთმა ნათელი და ბნელი გაჰყარა და დროისა და სივრცის ერთიანობა შექმნა. ამ აღთქმას ემყარება სწორედ კაცობრიობის კულტურა და ცივილიზაცია, აზროვნების, ზნეობის, სამყაროზე წარმოდგენებისა და შეხედულებების განვითარების სისტემები, მომავლის ვარაუდები.

ჩვენს აღქმაში, დროის ზომიერი რიტმული ჯაჭვი ამთლიანებს და კრავს „საწყის“ მიზეზ-შედგობრიობას, მისგან გამომდინარე აზრისა და არსებობის სტრუქტურებს, მათ განპირობებულობას, არსობრიობას, სამყაროს საიდუმლოების განხილვას და „ფინალური მიზეზის“ რწმენასაც. ადამიანი, მთელი კაცობრიობა დროში არსებობს, მაგრამ იგი მაინც ამოუცნობია თავისი პარადოქსულობით: ერთდროულად უდიდესიც არის და უმცირესიც, მდინარეც და უძრავიც, მთლიანიც და მრავალგვარად დანაწევრებულიც, წარსულიცა და მომავალიც, არსებულიცა და არარსებულიც... მართალია, ყოფიერება – „პირველმიზეზი“, როგორც წარსული და „ფინალური მიზეზი“, როგორც მომავალი, თავისთავში გულისხმობს არსებობის მთლიან დროს, პროცესს, მაგრამ ადამიანი მხოლოდ აწმყოს

ერთ-ერთ შუალედურ წამს და ერთ-ერთ „შემთხვევით“ მიზეზს ესწრება, მხოლოდ ამგვარ აწმყოში შეუძლია საკუთარი დასწრებით მონაწილეობა... მოუხელთებელი და შეუჩერებელი ცვალებადობით მიმდინარე აწმყოში, წარსულში გადასული და დაკარგული საწყისი მიზეზებით, მომავლის ჯერ ხორცშეუსხმელი მიზნებით, „ფინალური არქი/მიზეზით“, რომელიც წარსულის მიზეზობრიობიდან მოედინება და ყოფიერების პროცესს მომავლიდან ფორმირებს. „დასწრების“ იდეა ამთლიანებს ადამიანის არსებობას, მის საწყისსა და მომავალს, რომელშიც თავისი „სისრულითაა“ განხორციელებული, სამყაროს პირველყოფილი კანონზომიერება, ღვთიური ნება, ჭეშმარიტება, მითის რეალობა. ბიბლიაში დრო საწყისია, ნათელითა და ბნელით უფორმო ქაოსის დაყოფა და სამყაროს „შექმნის“ დღე-ღამეთა ეტაპები... სამყაროს შექმნაში დასწრებული, ერთიანი მიზეზობრიობის მუდმივი შემადგენელი და გამაერთიანებელი.

უფლის სახე-ხატად, გონით და მისივე სულით განსულიერებული ადამიანის გაჩენამდე, ბუნდოვან და აუთვლელ მიზეზობრიობაში დაკარგული წარსული სამყარო, სულ ცოტა, ოთხი დღის წარსულის მქონეა და გააჩნია არსებობის პირველმიზეზიც, როგორც თავად „არსებობა“ და „დასწრებათა“, მიზეზობრიობების პროცესის დასაწყისი. სწორედ, უკვე ბიბლიურ „შექმნაში“, მხოლოდ „აწმყო“ შემოისახლდება ყოფიერების შინაარსით, თუმცა მთლიანობაში კი წარმოდგენილია არა ცალკე მომენტის სახით, არამედ თავის უკვე წარსულთან და მომავალთან კავშირით: ყოველი „საქმის“ დასასრული აღწერილია, როგორც დღის ბოლო, რომელიც ღმერთის მიერ მის დალოცვით შეფასებას და შემდგომი დღის ნაწილს მოიცავს: „და იქმნა მწუხრი და იქმნა განთიად დღე ერთი“, „იქმნა მწუხრი და იქმნა განთიად დღე მეორე“, ასევე, დღე მესამე“, დღე მეოთხე, დღე მეხუთე, მეექვსე... ეს დღეები უშუალოდ ღამეებს ებმიან, ანუ ახალი დღის წინა ღამეებს, რომლებიც შემოქმედების სავესტეების რიტმულ რიგს, მონაცვლეობას განსაზღვრავენ.

უნდა აღინიშნოს, რომ დროის არსობრიობის წარმოდგენა არ არის მხოლოდ მეცნიერული ანალიზის სფერო. იგი დაკავშირებულია რეალობის ხედვასთან, მსოფლმხედველობასთან. მაგალითად, არისტოტელესთვის დრო არ ხანიათდება ერთიანი, მთლიანი მიზეზობრიობით, საწყისი მიზეზითა და ფინალური მიზეზის კავშირით. იგი შედგება მხოლოდ ცალკეული „აწმყოებისგან“, „ახლას მომენტების“ რიგისგან... ხოლო „ახლას“ ახალ-ახალ მომენტებად დაშლილი დრო ამ ლოგიკით გამოირიცხავს ერთიან მიზეზობრიობას. დერიდას თანახმად, არისტოტელეს სურდა პასუხი გაეცა ორ გადაუწყვეტელ აპორიაზე: „რაც ყოფიერებს, ის არის და არ შეუძლია რომ არ იყოს, დრო კი, მუდმივად მიედინება და მუდმივად იცვლება ანუ წარმოადგენს ყოფიერისა და არაყოფიერის შერწყმას“. ანუ არისტოტელე დარწმუნებული არ იყო დროის ყოფიერებაში. მართალია, ცვლილებები „ახლას“ მომენტებისგან ლაგდება, მაგრამ დერიდას აზრით, პრობლემა იმაშია, რომ მომენტი ერთდროულად ის არის, რაც „უკვე“ არ არის და ისიც, რაც „ჯერ“ კიდევ არ დამდგარა. დროის პარადოქსი მეორე პარადოქსთან, სივრცესთან მთლიანობაში წარმოადგენს სამყაროს სივრცე-დროულ ინტერპრეტაციას. ეს ნიშნავს, რომ დროის მოძრაობას სივრცეში ცვლილებებთან ერთად აღვიქვამთ: ვხედავთ, ამოდის და ჩადის მზე, თენდება და ღამდება, საგნები მოძრაობენ და გადაადგილდებიან... მაგრამ სივრცეში ყველაფერი რომ შეჩერდეს, ცვლილებები არ წარმოიქმნას, შეიცვლება თუ არა დროის სვლა? თუ მზე არ ამოვა ან არ ჩავა და ა.შ. – მაშინ დროც გაჩერდება. მაგრამ ასეა? თუ საათი მაინც დაითვლის წუთებს? დრო „ახლას“ მომენტებისგან შედგება, მაგრამ მასში ყოველთვის რჩება წარსულის ფრაგმენტებიც: მაგალითად, ადამიანი,

რომელიც დაიბადა, სხვა „ახლაში“ აგრძელებს არსებობას, ხე, შენობა... საზოგადოება, დრო, დერიდას აზრით, მოიცავს წარსულს, მაგრამ თან გარდაქმნის.

სივრცე-დროის პარადოქსის – თანმიმდევრულობისა და ერთდროულობის ურთიერთგამომრიცხავი თვალსაზრისები ბერძნულ ფილოსოფიაში წყდებოდა „ამას“ ცნებით, რაც ნიშნავდა, როგორც „ერთად“ (ყოფნას), ასევე „ერთდროულად“ (ყოფნასაც).³⁸ დროის თანმიმდევრულად ათვლილი წუთები და ტრანსცენდენტური, ერთდროულად არსებული დროები, მართალია, ვერ დაემთხვევა ერთმანეთს, თუმცა ეს საზრისის სხვადასხვაგვარობა თავად ყოფიერების არსია და საათის მაგალითზეც კარგად ჩანს: ერთი მხრივ, წუთები თანმიმდევრულად ითვლება და მეორე მხრივ, მრგვალ ციფერბლატზე დროის ყველა მომენტი ერთადაა. ხოლო ისრის წრე-ბრუნვა, მარადიული დაბრუნების სიმბოლოს წარმოადგენს.

ამგვარად, დერიდა დეკონსტრუირებს არისტოტელეს, ავეუსტინეს, თუ სხვათა შეხედულებას დროის შესახებ და თავის მხრივ განმარტავს, რომ: „დრო არის სახელი, რომელიც უკავშირდება „ახლას“ მომენტების გამეორება/შთანთქმას, როგორც გადავადება/ მომცველობა – დიფერანსული თამაში“.

დიფერანსულ „რეალობაში“ აღმოჩენილი ანტონიო ლოპესი ცდილობს ეს მის მიერ შემჩნეული წინააღმდეგობრიობა ნახატში გადაიტანოს. ასევე, ვიკტორ ერისესაც თავის მხრივ სურს დოკუმენტურად გადაღებული უშუალო კადრებით მოგვითხროს ლოპესთან დაკავშირებული ეს მოვლენა, მაგრამ ყოფიერება ტილოზე, ფირზე, ნიშანთა სისტემაში გადანაცვლების შედეგად სხვა რეალობად ლაგდება, სახეს იცვლის, არ ამართლებს მხატვრისა და რეჟისორის ამოცანებს, მოლოდინს... ასახავს რაღაც სხვას, მუდმივად აგვიანდება, მუდმივად ვერ ახერხებს აწმყოში „დასწრების“ აღბეჭდვას. ხოლო, ეს განსხვავება, ინტერვალი, რომელიც ყოფს ნიშანსა და მის მიერ აღნიშნულ მოვლენას, მას „დაუსწრებლობად“, „კვალად“ აქცევს.

ამგვარად, „კვალი“ არა მხოლოდ სიტყვის, „კინო-გამონათქვამის“ ნიშნის „დაუსწრებლობაა, რომელსაც დაკარგული აქვს უშუალო კავშირი თავის აღსანიშნთან, რეფერენტთან, თავის „წარმომავლობასთან“, არამედ დროის პარადოქსის, აცდენილი, გადაადგილებული მოუხელთებელი რეალობის სახეა, რომელიც ასევე სრულ, „შთანთქმულ“ მთლიანობასაც მოიცავს. „კვალი“ „დასწრების“ საპირისპირო ცნებაა, თუმცა იგი არსებობს „დასწრების“ წაშლილ საზრისთან ერთად. ამასთანვე „დასწრება-დაუსწრებლობის“ განსხვავებების დიფერანსულ თამაშში აღნიშნავს არა საგანს, არამედ მის დაუსწრებლობას, არყოფნას, და საბოლოოდ, თავის „პრინციპულ განსხვავებას საკუთარი თავისგან“.

შევაჯამოთ: თუ „დასწრება“ აღიარებული იყო პირველპრინციპად, დერიდასთან ახლა „კვალი“ გამოდის პირველსაწყისი გაკვალვის, დაუსწრებლობის უნივერსალური პრინციპი. შესაბამისად, წინ მიუძღვის ნებისმიერ მოვლენას და არ მიეკუთვნება ყოფიერებას. ანუ „დასწრება“ დერიდასთვის საწყისშივე დიფერანსულია: იგი თვითწაშლაა, „გაკვალვა“, კვალის გადაადგილება და არ ემხრობა არც ერთ მნიშვნელობას, უსხლტება ყველაფერს, რაც მას „დასწრებულის“ ნიშანში შეაკავებს. „არც შესამჩნევია, არც შეუმჩნეველი“, როგორც ერისესთან სხივი კომპზე.

³⁸ შეიძლება ითქვას, რომ - „ამ“-ას ქართულადაც დაახლოებით მსგავსი მნიშვნელობა აქვს. ჩვენ ვამბობთ: „ამავე დროს“ „ამავე ადგილზე“ და კიდევ უფრო ფართოდაც: მითითება ობიექტზე – ამავე ხეზე, ადგილზე – ამავე ქალაქში, რაოდენობაზე - ამდენი, ზომაზე - ამოდენა, ამაღამ, და ა.შ ამა და ამ შემთხვევაში და ა. შ.

ამერიკელი კრიტიკოსი ვლემი ალნიშნავს, რომ მსგავსმა თვალსაზრისმა მიგვიყვანა „ენის რეფერენციული ფუნქციის დეკონსტრუქციამდე... რეფერენტის ადგილი კვალმა დაიკავა“.³⁹

სწორედ, რეალობაში ახლა და აქ არსებულის გამქრალი, ან იქნებ არასდროს არსებულის „კვალი“ – ჟაკ დერიდას დეკონსტრუქციის, პოსტმოდერნისტული დროისა და ზოგადად რეალობის გააზრების პირველსაწყისი „მოცემულობა“, ფილმში არამოცემულობისა და დაუსწრებლობის საზრისს ადგენს, „დასწრების“ საპირისპიროს მოწმობს: რომ წარსული „რეალობა“ თავისი საზრისით, მნიშვნელობით ჩვენს აწმყოში არ არსებობს. ეს აწმყოს წარსულში გადასვლის შემდგომ, დაგვიანებით „ამოცნობილი“, მოაზრებული, სტრუქტურულად მოწესრიგებული ჩვენივე დადგენილი შინაარსია, შთაბეჭდილებებითა და წარმოსახვით გაჯერებული მენსიურების შინაარსი, წარსულის მითი – „შევსებული“ მიზეზ-შედეგობრიობით, დასაწყისითა და დასასრულით.

„კომმის მზე“, შეიძლება ითქვას, თავად რეალობისა და ასახვის გადაუწყვეტელი წინააღმდეგობრიობებით „წახალისებული“ დეკონსტრუქციის აქტია და მოგვითხრობს სწორედ „დაუსწრებლობაზე“, არარსებულ „კვალზე“. ამ შემთხვევაში, ასეთი „აპორიულობის“ სიმბოლოდ, ფილმში, წარმოდგება მოციმციმე ათინათი, რომლის ადგილს კომპოზიციურად დრო ყოველწამიერად, ხელახლა განსაზღვრავს. ანტონიო ლოპესი სწორედ ამ „დასწრების“ დაჭერას, მის მოხელთებას ცდილობს - კომპოზიციურად მოთამაშე მზის სხივის, რომელიც თითქოს ახლახან, ამ წამს აქ იყო... მას დაეძებს, ხელშესახებს, არსებულს, მდგრადს და მუდმივს... მაგრამ ეს წამი უკვე წარსულია, აწმყოში „დაუსწრებლობის“ ფაქტი, მხოლოდ ხსოვნა და მხოლოდ ადამიანის მიერ თავად შექმნილი რეალობის „კვალი“, ისეთივე, როგორც აკროპოლის ფონზე პაკოსთან ერთად გადაღებული ფოტოა... თუმცა, ამჯერად, იმ გამქრალი რეალობის, პაკოსა და აკროპოლის გარეშე.

ისევე როგორც დროის შრე, ფილმში პირობითობაც თავისებურად აითვლება: ფილმს ჩარჩო თითქოს მოხსნილი აქვს, იგი გასულია სინამდვილეში და მასშია გადაზრდილი. ამას ვიკტორ ერისე რამოდენიმე პირობითი შრის გააზრებით აღწევს. ჯერ ერთი, ფილმის პირობითი სივრცე, რომელშიც საუბარია, ერთი მხრივ, რეალურად არსებულ სამყაროზე: ქალაქზე, სახლზე, ეზოზე, კომპის ხეზე, მხატვარზე როგორც ნამდვილად მყოფ პიროვნებაზე – პერსონაჟი რეალურად არსებული მხატვარია და ფილმში, სწორედ მისი შემოქმედებაა ასახული.

შემდეგი შრე, კინოს სივრცეს გამოყოფს ამ რეალურად არსებული ნაგულისხმები სივრციდან. ჩვენ ვამჩნევთ ამ შრის მხატვრულ ასახვას: მხატვარს, რომელიც პერსონაჟია და თამაშობს მხატვარს, თავის თავს. შემდეგ შრეზე, ჩვენ აღვიქვამთ იმავე მხატვარს ავტოპორტრეტის ფუნქციით: იგი ფილმის სცენარის თანაავტორიცაა და ფილმის გადაღების იდეაც სწორედ მისმა შემოქმედებამ დააბადა. შემდეგ იგივე პერსონაჟი, უფრო პირობით შრეზე – ხდება ნატურა პორტრეტისათვის, ისევე როგორც რეალური კომპის ხე ხდება კადრი და შემდეგ ნახატი. მაგრამ პირობით შრეებზე დაყოფა ისევე შეიძლება გაგრძელდეს: ნატურა ნატურმორტი გადადის, ხოლო თვითონ – ასევე, ტახტზე მიცვალებულის პოზაში, მით უფრო რომ იგი თვალდახუჭული წევს, ხოლო ხელებში მისთვის ძვირფასი, სიმბოლური საგნები უჭირავს. ანუ ყველაფერს ამას, ემატება დეტალები, კიდევ ერთი – მითოლოგიური გააზრების შრისათვის. ეს საგნებია: აკროპოლის სვეტების ფონზე გადაღებული ძველი ფოტო – პაკოსთან ერთად, ანუ დეტალში ჩართული წარსულის

³⁹ Постмодернизм. Словарь терминов И. П. Ильин, . М, 2001.

ფრაგმენტი და გათლილი ბროლის ბურთულა მოთამაშე ათინათებით, ამ ისტორიის ტრანსცენდენტური დროის სიმბოლოები. ამას ემატება დროისა და ციკლის შრე, რომელზეც უკვე ვთქვით; ერთიმეორის გვერდით ლაგდება ცალკე საგნების სამყარო და მსჯელობა, ერთი მხრივ, მხატვარისა და ავტორისა, რომელიც არკვევს თავის თავს, სამყაროს, ხელოვნებას; მეორე მხრივ – ფილმის რეჟისორისა, რომელიც საბოლოოდ ყველაფერს ალაგებს და აჯამებს. ეს შრეები, თუმცა საკმაოდ დაპირისპირებულ დამოკიდებულებას ქმნიან, არ არიან მკაფიოდ გამიჯნულები – ერთიმეორეში იჭრებიან, რათა ერთმანეთი გამორიცხონ და გაიგივდნენ. როგორც, მაგალითად, ნამდვილი და დახატული კომშის ხე, რომლებიც სამყაროშიც და წარმოდგენაშიც გამიჯნულები არიან, მაგრამ უცნაურად ავსებულან ერთმანეთის თვისებით: ფილმის რეალობის კომშებს, მხატვარი, თეთრი საღებავის „ათინათებს“, „ბლიკებს“ ადებს, ხოლო, ნახატში მზის სხივის შეტანას ცდილობს. ამ აბსურდს კიდევ ერთი შუამდებარე შრე ემატება: ეს არის სარკე, რომელიც უჭირავთ მხატვრის უკან და ანარეკლში, ათინათის სახით დაციმციმებს გამოსახულებები – კომშის ხის, ნახატის და ზურგით მდგარი მხატვრის, რომელიც, ამ სარკეში აჭრილ გამოსახულებას ხატავს. ეს სარკე მის მეგობრებს უჭირავთ, ანუ გადადის ფილმის რეალობაში და ამ რეალობას იქვე ვიღაც კამერით იღებს და შემდეგ, პირობითობის ეს რთული კონსტრუქცია უკვე რეჟისორის გავლით მაყურებლის წინაშე დგება, ანუ იზომება მანძილი ნამდვილ რეალობასა და შემოსაზღვრულ ჩარჩოში ჩასმულ რეალობას შორის, რომელიც რაღაცას ნიშნავს, რაღაც სხვა აზრს, ვიდრე ეს რაღაც სინათლით დასნივებული ეკრანული აჩრდილია. ეს მოძრავი ათინათი მაყურებლისათვის აზრი და იდეაა, გაელვებული და გამჭრალი გამოსახულება, რომელიც ისეთივეა, როგორც ადამიანის ცხოვრება – ერთიმეორეში არეული დაფანტული გამჭრალი ეპიზოდებითა და შთაბეჭდილებებით. თუმცა იდეის მსგავსად, მენსიერებაში და ფოტოებზე შემონახული; იმ საგნებზე აღბეჭდილი, რომელსაც ადამიანი ეხება და აზრს ანიჭებს.

მართალია, ყველაფერი ერთადაა, ერთმანეთში არეკლილი და ერთმანეთით გავსებული რეალობით, მაგრამ ყოველთვის აშკარაა განსხვავება რეალობასა და „კვალს“ შორის. ისინი სხვადასხვა ბუნებისანი არიან, სხვადასხვა რეალობის წევრები. დერიდასეული „კვალი“ ენის, „ნაწერილის“, გააზრების ნიშნობრივ სისტემაშია და მის გარეთ არსებულ ფიზიკური რეალობის წარმომავლობაზე, მის „ბუნებაზე“ არ არის დამოკიდებული, არსებობს ერთდროულად მსგავსება/განსხვავებებით და განისაზღვრება მხოლოდ საკუთარი დადგენალობით, გადროულება-გასივრცოულების, „გან-სხვავების“ პროცესით. ანუ დერიდა სხვაგვარად იაზრებს – დეკონსტრუირებს ფერდინანდ სოსიურის ლინგვისტურ თეორიასაც, რომლის თანახმად, ნაწერს მხოლოდ მეორადი, გაშუალებული მდგომარეობა უკავია ცოცხალი, რეალობაში „დასწრებული“ მეტყველების შემდეგ, ანუ, სოსიურის თანახმად, „ნაწერი“ მხოლოდ აფიქსირებდა იმ სიტყვებს, იმ აზრებს, რაც რეალობაში წარმოითქმებოდა. დერიდასთან „ნაწერი“ (ნებისმიერი ტექსტი, ფილმი, ხელოვნების ნაწარმოები) „კვალის“ ორაზროვანი დასწრება/არდასწრებაა და ხაზს უსვამს, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის მიერ სინამდვილის აღქმის გაშუალებულ ხასიათს. უფრო მეტიც, აღნიშვნების, ნიშნების მიღმა დაშვებული არ არის რეალობასთან არავითარი მიახლოება.

კიდევ ერთ წრეს გავივლით ლოპესის კომშებზე დადებულ ლაქებზე; იმ ნახატზე, რომელიც მას საერთოდ როდისმე დაუნახტავს. თუნდაც იმ ჩარჩოზე, რომელიც ფილმის დასაწყისში ნახატისთვის შეკრა, ან თვითონ ეს მშვენიერი კომშის ხე, რომელიც შესაძლოა ბუნებამ გააჩინა, მაგრამ ეზოში მან დარგო და გაახარა. და ყველაფერი

კიდევ ერთხელ დატრიალდება მზესთან და დროის ციკლთან ერთად. იკვრება ციკლი მხატვარზე, რომელიც ჩადგა „სამყაროს ცენტრში“, განისაზღვრა რა, ნახატსა და დასახატს შუა უძრავი სიმეტრიული ადგილი და რომლის გარშემოც დაიწყო ტრიალი და მოძრაობა – მზემ და მთვარემ, დღეებმა და კვირებმა, თვეებმა, გაზაფხულმა, შემოდგომამ, წლებმა, ოჯახმა, მეგობრებმა, უცხოებმა, საგნებმა... იგი სამყაროში საზრისს დაეძებს და როდესაც ამაზე წარმავალი დრო არ პასუხობს, თავის გარშემო, თვითონვე ანიჭებს აზრს ყველაფერს; დროდადრო ერთხელ და სამუდამოდ აბრწყინებს მათ, თუმცა არ არის დარწმუნებული, რომ ეს შუქი საყოველთაო და მარადიულია, რომ საერთოდ არსებობს... როგორც ერთი ნაყოფის ცხოვრება არ არის მარადიული, მთელი ხის ცხოვრებასთან შედარებით, რომელიც მრავალ ნაყოფს შესწრება, ხოლო ხის ცხოვრება მზე და მთვარესთან, მარადიულთან და „იდეასთან“ შედარებით... და ისევ იდეას უბრუნდება ყველაფერი. მხატვრის აზრით, ბერძნებმა ეს იცოდნენ და პირდაპირ უჭვრეტდნენ მარადიულს. დღევანდელი ადამიანისთვის დრო არა მხოლოდ სწრაფად გადის, არამედ თანდათან ტემპსაც უმატებს.

ოდესღაც ხელოვნება მითის შექმნის პროცესში დაიბადა – სამყაროს კანონზომიერების სახე-ხატში გამოვლენისას: გამოსახავდნენ კოსმოსის ჰარმონიულ წესრიგს, ადგენდნენ წესჩვეულებებსა და აკრძალვებს, ჭეშმარიტების საკრალურ კალენდრებს, რომლებიც ავლენდნენ სამყაროს რიტმსა და საზომს. რეალობის საიდუმლოს თანდათანობით გახსნასთან ერთად იცვლებოდა მითის შინაარსი, ყალიბდებოდა ახალი იდეები, მათი შესატყვისი გამოხატვა. ადამიანმა და მისმა გონმა ასახა არა მხოლოდ თავად სამყაროს დაბადება, მისი სრულყოფილება, არამედ ამ სამყაროსთვის მითურ ჰერსონაჟთა ბრძოლა და დაღუპვაც... მანვე დაუშვა მითის მსხვერველაც, მსხვერველს განმეორებაც, განმეორებადობაც... უფრო სრულყოფილი სამყაროსთვის. დღევანდელი ადამიანი ისევ ქმნის და ამსხვერვეს, მაგრამ ამჯერად არა მხოლოდ რაღაც საეჭვოს, არამედ მთლიანად, „მითოლოგიურს“ როგორც ასეთს. მითური გმირების ირგვლივ ახლაც რიტმულად ტრიალებს სამყარო, თუმცა გაცილებით უფრო სწრაფად. ეს ისტორიები ჩვენთვის აღარ არის უბრალოდ მოვლენებისა და საგმირო ამბების თანმიმდევრული ცვლა... ხელოვნების ციკლურ კანონზომიერებებში მოვლენის მნიშვნელობას იძენს განსხვავებები, დრო და მისი ირონიული ცვალებადობა, როდესაც მითი არსებობას იწყებს და როდესაც იგი გავლენას კარგავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახალი აღთქმა. იოანეს სახარება.
2. ბიბლია. ძველი აღთქმა. დაბადება.
3. ბარტი რ., ავტორის სიკვდილი, მითოლოგიები, მითი დღეს. მითი არის სიტყვა. ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია, III, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ., 2015.
4. გოდა, კრ., „ფილოსოფია ნულებისთვის“ Christian Godin, La philosophie pour les nuls, 2007.
5. დეკარტი რ., „ფილოსოფიური ტრაქტატები“ მსჯელობა მეთოდის შესახებ, Discours de la methode 1637. სავლე წერეთლის ფილოსოფიის ინსტიტუტი / S. Tsereteli Institute for Philosophy, ილიას სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018.
6. ფუკო მ., სიტყვები და საგნები: ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია“ (1966), „ლიოგენე“ 2004.
7. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004.
8. Грицанов А., А. Новейший философский словарь. Постмодернизм 2015.
9. Деррида, Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. De la grammatologie : Essai sur la permanence de concepts platonicien, aristotélicien et scolastique de signe écrit~ 1967, М.: Ad Marginem, 2000.
10. Ильин И. П., .Постмодернизм. Словарь терминов М. 2001.
11. ИЛЬИН И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм М: 1996
Кьеркегор С., Страх и трепет (Frygt og Bæven) 1843 Изд. Академический проект 2018
12. Küng Н., Projekt Weltethos. Piper Verlag, München, 1990.
13. Кутырев В. А. Философия постмодернизма. Эпоха постмодерна и постмодернизм .
14. Лакан «ФРЕЙДОВСКИЕ СХЕМЫ ПСИХИЧЕСКОГО АППАРАТА».
15. Сартр Ж.-П., Бытие и ничто Изд. АСТ, 2015 г. (L'Être et le néant, 1943 L'Être et le Néant « essai d'ontologie phénoménologique » 1943).
16. Сартр Ж.-П., Дьявол и Господь Бог (Dieu est mort. Le diable et le bon dieu, p.240, Folio n° 52) 1951 - Изд. АСТ, 2017.
17. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм - это гуманизм. L'existentialisme est un humanisme (1945) М.: Изд. иностранной литературы, 1953.
18. Фрейдджер Р., Фейдимен Д., Принципы экзистенциализма 2001
19. Foucault М., Ceci n'est pas une pipe. 1973.
20. Хассан И., Постмодернистский поворот, 1987, <http://culturolog.ru/content/view/2765/6/>

PRESENT - “PRESENCE”, PAST - “TRACE”

The article “Present - “presence”, past - “trace” deals with the conceptual conception of time in film art. Postmodernism poses other artistic challenges - style, meaning and form must meet these demands.

The epoch of postmodernism has globally changed the view of the world and the lifestyle of man. The changes also affect the foundations of culture, the usual values have been revalued. The new world of the second half of the 20th century began with the numerous opposing views, events, meanings, differences and similarities that emerged in the reality of modernity. This period is also characterized by the diversity of cultural spaces and styles, by the manifold currents of amateur art of the masses, the artistic-political subcultures that spontaneously formed alongside professional art.

The film of postmodernism carries within itself the causal connections of the “decentered world” and the amorphous structure without “orientation of values”, the specific view of the world, which as hierarchical is composed of chaotic fragments. Although, its simple façade hides the multi-layered, stylish, multifaceted depth, which is provided with many codes. Each layer establishes a relationship with the neighbouring layer, and so does every other layer with each other, with the viewer. The most important thing is the relationships that have been created, not the effort the author makes in the finale of the work (whether it is a book or a film) to just finish it. And may this finale also contain the most important meaning.

This principle of postmodern cinematography, this dynamic, changeable and incomprehensible “playing structure” with the constant play of meanings, elements and layers existing in it, with the constant struggle - the “game of difference” - of agreement and difference, the “neutral” ambiguity became in Georgian cinematography a possibility of escape from Soviet censorship, from the disguise and hidden context. When studying postmodern film and in order to uncover the senses that have changed in it, as well as to determine the “differences” to oneself, the observation of the relations between the elements that exist in it, the play of layers and the spread of narration in film plays an important role.

Each flow and direction within the framework of the style regulates in some way the artistic reality and its re-fixed coordinates of time and space, since they are the elements of the localization of the content, the continuous reproduction of the events, the formation of the style: be it the free asynchronous volatility of time according to the function of the “third meaning” of Kuleshov-Eisenstein’s montage, or the temporally uninterrupted (like a rope effect) narrative of Hitchcock. At the stage of postmodernism, the artistic meaning of film is even more weighty, accentuated in terms of content, deliberately reinterpreted, which becomes a factor in the fundamental reinterpretation of the work, a factor in interpreting it differently and exposing the contradictions that exist in it.

The article pays special attention to the concepts of Jacques Derrida's theory of deconstruction - "presence" - "absence", "trace" and "différance". Special interest is given to the postmodernist "differentiation" of the conception of reality in general and the character of the temporal and the spatial; also the specifics of the postmodernist way of seeing that are connected with these concepts and in general with the change of sense/content.

Lia Kalandarishvili

GEGENWART – „PRÄSENZ“, VERGANGENHEIT – „SPUR“

Der Artikel „Gegenwart – „Präsenz“, Vergangenheit – „Spur“ handelt von der konzeptuellen Auffassung der Zeit in der Filmkunst. Die Postmoderne stellt andere künstlerische Aufgaben - Stil, Sinn und Form müssen diesen Aufforderungen entsprechen.

Die Epoche der Postmoderne hat die Weltansicht und den Lebensstil des Menschen global geändert. Die Änderungen betreffen auch die Grundlagen der Kultur, die üblichen Werte wurden umgewertet. Die neue Welt der zweiten Hälfte des 20. Jh.-s begann mit den zahlreichen gegensätzlichen Ansichten, Ereignissen, Bedeutungen, Unterschieden und Ähnlichkeiten, die in der Realität der Moderne entstanden. Diese Zeit ist auch durch die Vielfalt von kulturellen Räumen und Stilrichtungen gekennzeichnet, durch die mannigfaltigen Strömungen der Amateurkunst der Massen, die künstlerisch-politischen Subkulturen, die sich spontan neben der Berufskunst gebildet haben.

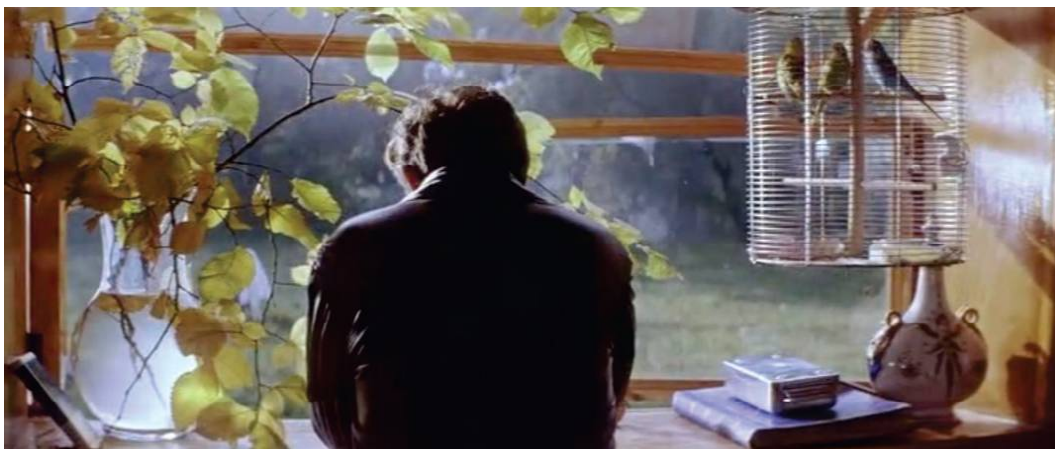
Der Film der Postmoderne trägt in sich die kausalen Zusammenhänge der „dezentrierten Welt“ und die amorphe Struktur ohne „Orientiere der Werte“, die spezifische Sicht der Welt, die sich als hierarchisch aus chaotischen Fragmenten zusammensetzt. Obwohl, ihre simple Fassade die vielschichtige, stilreiche, vielzeitige, mit vielen Codes versehene Tiefe verbirgt. Jede Schicht baut ein Verhältnis mit der Nachbarschicht auf, und so jede andere Schicht miteinander, mit dem Zuschauer. Dabei stellen das Wichtigste die entstandenen Verhältnisse dar und nicht die Mühe, die sich der Autor im Finale des Werkes (egal – ob eines Buches oder Films) gibt, um nur den Schlusspunkt zu setzen. Und mag dieses Finale auch den bedeutendsten Sinn enthalten.

Dieses Prinzip der postmodernen Filmkunst, diese dynamische, wechselhafte und unbegreifliche „spielende Struktur“ mit dem ständigen Spiel der in ihr existierenden Bedeutungen, Elemente und Schichten, mit dem ständig vor sich gehenden Kampf – dem „Spiel der Différance“ - der Übereinstimmung und des Unterschieds, die „neutrale“ Zweideutigkeit wurde in der georgischen Filmkunst zur Ausweichungsmöglichkeit von der sowjetischen Zensur, von der Verlarvung und des verdeckten Kontextes. Beim Studium des postmodernen Films und zur Aufdeckung der in ihm veränderten Sinnes sowie zur Feststellung der „Unterschiede“ zu sich selbst spielt die Beobachtung der in ihm existierenden Beziehungen zwischen den Elementen, dem Spiel der Schichten und der Ausbreitung des Erzählens im Films eine wichtige Rolle beigemessen.

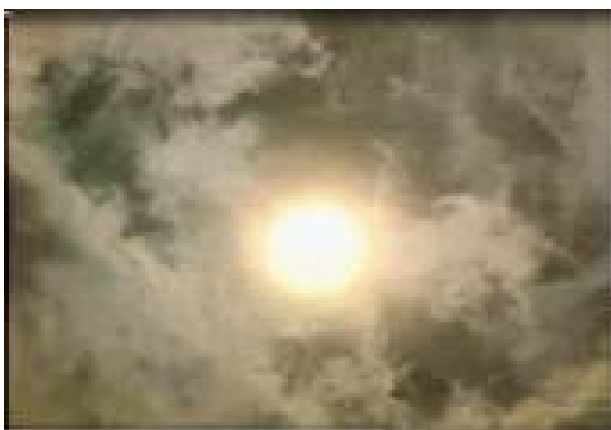
Jede Strömung und Richtung in den Rahmen des Stils regelt auf gewisse Weise die künstlerische Realität und deren neufixierte Koordinate der Zeit und des Raums, da sie die Elemente der Lokalisierung des Inhalts, der kontinuierlichen Wiedergabe der Geschehnisse, der Formierung des Stils sind: sei es die freie asynchrone Sprunghaftigkeit der Zeit nach der Funktion der „dritten Bedeutung“ der Montage von Kuleshov-Eisenstein, oder auch das zeitlich ununterbrochene (wie ein Seileffekt) Erzählen von Hitchcock. Auf der Etappe der Postmoderne ist die künstlerische Bedeutung des Films noch gewichtiger, inhaltlich akzentuiert, absichtlich umgedeutet, was zum Faktor der prinzipiellen Umdeutung des Werkes wird, zum Faktor es anders aufzufassen und die darin existenten Widersprüche zur Schau zu stellen.

Im Artikel wird besondere Aufmerksamkeit den Begriffen der Dekonstruktionstheorie von Jacques Derrida gerichtet – „Präsenz“ – „Abwesenheit“, „Spur“ und „Différence“. Besonderes Interesse gilt

dem postmodernistischen „Unterscheiden“ der Realitätsauffassung im Allgemeinen und dem Charakter des Zeitlichen und des Räumlichen; ebenso auf die Besonderheiten der postmodernistischen Sehweise, die mit diesen Begriffen und generell mit der Veränderung des Sinns/Inhalts in Verbindung stehen.



77. კადრი ფილმიდან „სოლარისი“ (Солярис 1972), რეჟ. ანდრეი ტარკოვსკი



78, 79. კადრები ფილმიდან „კომისის შზე“ (1 Sol del embrillo 1992), რეჟ. ვიკტორ ერისე





80, 81, 82, 83. კადრები ფილმიდან „კომპოს შუე“ (I Sol del embrillo 1992),
რეჟ. ვიკტორ ერისე

პოეტური და მიტაფორული კინოს შესახებ

„პოეტური ენის“ გამომსახველობითი კონცეფციის დამუშავების ერთ-ერთი მნიშვნელოვან ეტაპად იქცა სერგეი ეიზენშტეინის მონტაჟის თეორია. რეჟისორის კონცეფციის თანახმად, კინოაზრის ბუნებას წარმოადგენს რეალურად არსებული გარემოს დანაწევრება კინემატოგრაფიული ხერხებით - განათებით, რაკურსით, ხედებით, კამერის მოძრაობით - და მიღებული ელემენტების „მონტაჟით“.

ეს მონტაჟური რიგია, რომელიც რიტმულ-პოეტური წესებით (კონტრაპუნქტის, დომინანტური მოძრაობის ან სახის პარალელიზმის და სხვ.) განისაზღვრება, რაც კინემატოგრაფს საშუალებას აძლევს, მისთვის ორგანული ხერხებით მოახდინოს რთული მნიშვნელობების არტიკულაცია, წარმოჩენა (მაგალითად, „მოლოდინის დაძაბულობის“ მნიშვნელობა ბრძოლის წინა ეპიზოდში ფილმში „ალექსანდრე ნეველი“). უფრო მეტიც, ეიზენშტეინმა, რომელიც „ხილული ენის“ შესახებ რუსული ფორმალისმის, როგორც აზრის წარმოშობის (ვერბალურ და ვიზუალურ „ენებთან“ მიმართებაში) საწყისი ხერხის დრამატიზებას ახდენდა, თავის გვიანდელ ნაშრომებში („არაგულგრილი ბუნება“, 1945-1947) დაამუშავა კინომონტაჟის, როგორც მნიშვნელობის წარმოქმნის ორი ელემენტის შეჯვარების შედეგად მიღებული სინთეზური ხერხის თავისებური ფილოსოფია, სადაც მათი ფორმალური თვისებების საფუძველზე აღმოცენდა „მესამე არსი“. ის ხარისხობრივად აღემატება ორივე საწყისს.

ეს ხატი ერთსა და იმავე დროს ვერბალურიც არის (პოეტური ენის მხრივ) და ვიზუალურიც (კადრსშიდა და კადრებს შორის მონტაჟის პრინციპიდან გამომდინარე). ამ „მესამე არსიდან“ იქმნება ფილმის საერთო ტექსტუალური არსი.

მონტაჟის ელემენტებისგან (კლასიკური ფორმებისგან, მოძრაობის ამოგლეჯილი ტრაექტორიისგან, მუსიკის მეთოდური საზღვრისგან) იქმნება არსობრივი ფიგურები, კონტურები ან „კინოიეროგლიფები“, რომლებშიც ხელახლა გაიაზრება ხილულის (ვიზუალურის, უშუალო ზემოქმედების მომხდენის, უწყვეტის, დინამიკურის) და უხილავის (ვერბალურის, აზრობრივის, შუამავლობით განხორციელებულის, არტიკულირებული, უძრავის) კლასიკური დაპირისპირება.

ეს აღმოჩენები უმნიშვნელოვანესი საყრდენი მომენტები გახდა კინემატოგრაფიის, როგორც პოლიტიკური ტექსტის განვითარებისთვის, რადგან აქცენტს სწორედ სატოუნებაზე აკეთებდა.

უნდა ითქვას, რომ იმ დროის ყველა კინემატოგრაფისტი და მკვლევარი ეძებდა იმ მახასიათებელ თვისებას, რითაც კინო ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავდება. მაგრამ ის, რომ კინო ცხოვრებისეულია, ფოტოგრაფიულია, ერთდროულად დროშიც არსებობს და სივრცეშიც, რაზეც აქცენტები კეთდებოდა, ხელოვნების სხვა დარგებსაც ახასიათებს.

სხვა ნოვატორთა ნამუშევრებს შორის ეიზენშტეინის თეორიული მოსაზრებები იმით გამოირჩევა, რომ ის კინოს სპეციფიკურ შიგთავსს, გენეტიკურ კოდს ეძებდა. ცდილობდა, დაემკვიდრებინა აზრი, რომლის თანახმადაც, კინო, ეგრეთ წოდებული „ახალი მუზა“, პარნასზე უკანონოდ შობილი ბავშვი კი არა, სწორედ ამ ბერძნული მუზების მონათესავე ხელოვნება იყო. მან სხვა ხელოვნებებისგან მემკვიდრეობით მიიღო რაღაც გენეტიკური თავისებურებები, მაგრამ იქ, სადაც სხვა დარგის შესაძლებლობები ზღვრამდე მიდიოდა,

(რის შემდეგაც, ხშირად, ჩვეული ფორმის დარღვევა იყო საჭირო), კინოს შექმნის ენები, თუ რა ხდება შემდგომ და მაყურებლის მესიერებაში მაინც ცხოვრებისეულ სინამდვილედ დარჩენილიყო ისე, რომ რეალობის ცუდ ვერსიად არ ქცეულიყო.

ეიზენშტეინი გამუდმებით ფიქრობდა, თუ რომელი თვისებით ენათესავება კინო ხელოვნების სხვა დარგებს და რომელი თავისებურებით არ ჰგავს არც ერთს, რა ხერხით გვაძლევს იმას, რისი მოცემაც დანარჩენებს არ შეუძლიათ.

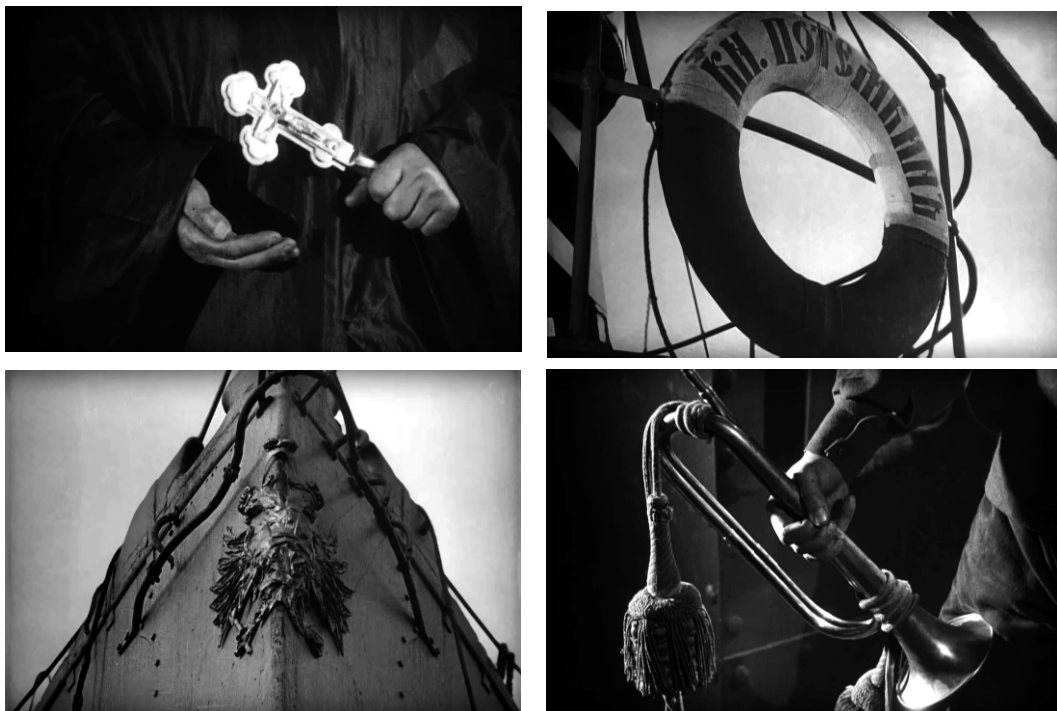
განვიხილოთ ფრაგმენტი ფილმიდან „ჯავშნოსანი „პოტიომკინი“. ფილმიდან, რომელშიც, ერთი მხრივ, სიუჟეტურად ყველაფერი გასაგებია, მეორე მხრივ კი, დღესაც არ არის ბოლომდე წაკითხული. ეს არის მომენტი, როდესაც მეზღვაურები გაფუჭებული ხორცის გამო ამბოხს იწყებენ, მეთაური კი ამ ჯგუფის დახვედრის გადაწყვეტილებას იღებს.

მეთაური ბრძანებას გასცემს მეზღვაურებს ბრეზენტის ნაჭერი გადააფარონ. ეს ეიზენშტეინის იდეის თანახმად განხორციელებული ჩანაფიქრი იყო – ჩვეულებრივ, ბრეზენტს სიკვდილმისჯილებს ფეხქვეშ უფენდნენ, რომ გემბანი სისხლით არ დასვრილიყო. მაგრამ ეიზენშტეინმა ის კოლექტიური სუდარის სახედ აქცია – და ეს, გარკვეულწილად, მე-20 საუკუნის, კოლექტიური სიკვდილით დასჯის წინასწარ ხედვა იყო. ვაკულენჩუკი (ფილმის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი), როგორც დანარჩენი მეზღვაურები, თავს ხრის ხვდება, რომ უკანასკნელი წუთი დადგა.



ამ დროს, ვხედავთ მოკლე კადრების მონტაჟურ რიგს, რომელსაც ყოველთვის განმარტავდნენ, როგორც დაფოვნებული დამაბულობის ხერხს. მას, გამოცდილი დრამატურგები, კულმინაციის მომენტში, მოქმედების დაწყებამდე, მიზანმიმართულად იყენებენ. მოქმედება თითქოს ჩერდება, ხოლო დამაბულობა იზრდება. ამერიკულ კინოში ამას სასპენსი უწოდეს. აქ სასპენსის მდგომარეობა ხანგრძლივი, თუმცა დინამიკურია და გემის დეტალების მონტაჟის დახმარებით იქმნება. ჯერ ჩნდება ოქროს ჯვარცმა გემის მოძღვრის ხელში, შემდეგ – მაშველი რგოლი, რასაც მოსდევს გემის ქიმზე სამეფო არწივის გამოსახულება – რუსეთის სახელმწიფოს სიმბოლო, ხოლო შემდეგ ვხედავთ საყვირს, რომლითაც მთელი ეკიპაჟი გემბანზე იხმეს. შეწყალების ვედრება ბრეზენტის ქვეშ. და ამ დროს, ვაკულენჩუკი თავს მაღლა სწევს. მომენტი თავის დახრასა და მაღლა აწევას შორის – პერსონაჟის მნიშვნელოვანი მოძრაობაა. ის ყვირილით წარმოთქვამს ერთადერთ სიტყვას, რომელსაც არსებულ ვითარებაში მისი გადარჩენა შეუძლია – „ძებო!“. საინტერესოა მომდევნო ტიტრი: „ვის ესვრი?“ (მხოლოდით რიცხვში). ეს შემთხვევითი წინააღმდეგობა არ არის. „ძებო!“ – საყოველთაო მოწოდებაა, თუმცა თითოეული ცალ-ცალკე ისვრის. ამავე დროს, თითოეული ესვრის ყველას და ამით

თითოეული საკუთარ თავზე იღებს პასუხისმგებლობას. შაშხანები შედრკნენ და ამბოზი იწყება...



ეს დეტალები შემთხვევითი არ არის. ეიზენშტეინმა სინამდვილეში უფრო მეტი მსგავსი კადრი გადაიღო. არსებობს ფოტოანაბეჭდები. მაგალითად, სამეფო ფლოტის ერთიანობის სიმბოლო – ანდრეის დროშა კიჩოზე, რომელიც უბრალო ტილოსავით ეშვება დაბლა, შემდგომ წყლიდან ამომხტარი დელფინები. ბერძნულ მითოლოგიაში დელფინები ხსნის, გადარჩენის სიმბოლოა. ფილმის ფრაგმენტი ამ კადრებით უნდა მისულიყო მაყურებლამდე, მაგრამ ავტორმა ბოლოს მაინც უარი თქვა დელფინებზეც, დროშაზეც, გემზეც და მხოლოდ ერთი აზრით გამთლიანებული ოთხი კადრი დატოვა. ამ კადრების რიგითობაში ძირითადი აზრის მიმანიშნებელი – მაშველი რგოლია. ის ანიჭებს მნიშვნელობას სამონტაჟო ფრაზას, მაგრამ ჩაგრული მეზღვაურების ხსნა, ამ სიტუაციაში არ შეუძლია.

ჯვარცმული ქრისტე – ასევე მხსნელია. და ვერც არწივი, რომელიც გემზე მეფეს წარმოადგენს, იხსნის ვერც მეფეს, ვერც სახელმწიფოს. საყვირი, როგორც მეზღვაურთა კოლექტივის სიმბოლო, უძლურია. ის ღუმს.

განწირულთა ხსნის თემა იშლება და მხსნელად ერთადერთი სიტყვა გვევლინება – „ძმებო!“. ეს სიტყვა შემდგომ ფილმის ყველა ეპიზოდში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ვაკულენჩუკის ცხედართან გამართულ მიტინგზე ქალი სიტყვით გამოვა. ერთადერთი ტიტრი ამ გამოსვლიდან ამგვარად იკითხება: „დედებო და ძმებო, დაე, ნუ იქნება განსხვავება და მტრობა ჩვენ შორის...“.

ძალიან უცნაური მიმართვა – დედებო და ძმებო! რატომ არა ძმებო და დებო, ან დედებო და მამებო? პარალელური ასოციაციებით შეიძლება გაგვახსენდეს სახარება:

ქრისტეს ეუბნებიან, რომ დედა და ძმები მოვიდნენ და მასთან შეხვედრას ითხოვენ. იესო კი პასუხობს: „ვინ არის დედაჩემი და ვინ არიან ჩემი ძმები? თქვენ ხართ ჩემი ძმები“. ციტატა მიუთითებს არა სისხლით ძმობაზე, არამედ სულიერ ნათესაობაზე.

ცნობილია, რომ ეიზენშტეინი იაპონურს სწავლობდა. ამ ენაში იდეოგრამები იმაზეა აგებული, რომ კონკრეტული საგნების გამოსახულების მეშვეობით, შესაძლებელია ზმნებისა თუ მთელი ცნებების გადმოცემა. ეს არ არის ასო-მარცვლოვანი ანბანი. მაგალითად, ზმნა „ტირილის“ გადმოსაცემად უნდა გამოისახოს თვალისა და წყლის იეროგლიფი, რაც კინემატოგრაფიული ხედვაა.

სერგეი ეიზენშტეინი ცდილობდა გაერკვია, სად კვეთს კინემატოგრაფიული დამწერლობა იდეოგრაფიულს. სწორედ აქედან დაიწყო რეჟისორის დიადი ილუზია. თავიდან ფიქრობდა, რომ კადრების მეშვეობით, რომლებიც ამ სამონტაჟო სეკვენციისთვის შეირჩა, ერთმნიშვნელოვანი კადრის მიღება შეიძლებოდა: მაშველი რგოლი და ჯვარცმა გადარჩენის ასოციაციას ქმნიან. ანუ ეს არის ე.წ. ერთმნიშვნელოვნებათა დეტალების მონტაჟი. ეიზენშტეინი მივიდა მოსაზრებამდე, რომ ყველა ნივთს, სულ მცირე, ორი მნიშვნელობა მაინც გააჩნია. ერთი – ის, რაც ყოფაში ახასიათებს, მეორე კი – გადატანითი. თუმცა, შესაძლოა, სამივე იყოს: გარდა იმისა, რომ ეს არის უბრალოდ გასაბერი ბალონი ან ოქრო ჯვრისებური ფორმით, ასევე კავშირია ზოგადსაკაცობრიო მოტივებთან, ანუ ხსნასა და გადარჩენასთან. ამიტომ თქვა უარი ზოგად დეტალებზე: საჭიროდ არ მიიჩნია არც ღრომა, არც დელფინები.

ეიზენშტეინი მხოლოდ 1920-იანი წლების დასასრულს მივიდა შემდეგ დასკვნებამდე:

ა) ერთმნიშვნელოვანი კადრი აბსტრაქციაა. ერთმნიშვნელოვანი კადრის არსებობა შეუძლებელია. ესე იგი, სხვადასხვაგვარად ამტყველებული დეტალები არაერთმნიშვნელოვანია, არამედ არსით მრავალსახოვანია.

ბ) მისი სამონტაჟო სტილი სხარტი კადრებით, შედარებით – არ არის ნარატიული. ეს არის აზრის გამოტანა ნივთებიდან, რომელსაც ისინი ასახავენ.

სერგეი ეიზენშტეინი კარგად იცნობდა იური ტინიანოვის ნაშრომს „პოეტური ენის პრობლემები“ (მათი შეხების ვექტორები ლიტერატურის კინემატოგრაფიულობის ძიების პროცესში გადაიკვეთა), რომელშიც საუბარია პოეზიაში ერთი და იმავე სიტყვის პოლისემანტიზმზე, მრავალსაწყისიანობაზე. სალექსიკონო სიტყვა ერთმნიშვნელოვანი ვერ იქნება. პოეზია იმორჩილებს სიტყვის სალექსიკონო, ტრადიციულ მნიშვნელობას. ის არ იკითხება სწორხაზოვნად, როგორც პროზა. პოეზიაში რითმაც კი განუწყვეტლივ უკან გვაბრუნებს. პოეზიაში უკვე წაკითხულ სიტყვაში ყოველ ჯერზე ახალ-ახალი მნიშვნელობები აღმოცენდება.

ყოველივე ამიდან, ეიზენშტეინი სრულიად მოულოდნელ დასკვნას აკეთებს, რასაც *pars pro toto*-ს, „ნაწილს მთელის ნაცვლად“ უწოდებს. მსგავსი კადრების მონტაჟური რიგი შესაძლებლობას იძლევა, რაიმე მოვლენის განვითარება ერთბაშად რამდენიმე მნიშვნელობით მოხდეს: გავხადოთ ის ხატოვანი, გადატანითი, მეტაფორული – და შეუუერთოთ სხვა კადრებს არა იმიტომ, რომ საჭიროა სინამდვილის დაქუცმაცება, დამსხვრევა დინამიკის შესაქმნელად, არამედ იმიტომ, რომ თითოეული მოვლენა ამ კონსტრუქციის შიგნით მრავალმნიშვნელოვანი გახდეს.

ასეა იაპონურ პოეზიაშიც. აქ შეუძლებელია ერთჯერადი და ერთმნიშვნელოვანი თარგმანის გაკეთება. რადგან, მაგალითად, სამსტროფიან ლექსში (ტანკა) ყოველ სიტყვას რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს და მნიშვნელობათა ვიბრაციას ქმნის.

სერგეი ეიზენშტეინი მიხვდა, რომ არ შეიძლება, კინემატოგრაფი ორიენტირებული იყოს ცალსახად ერთმნიშვნელოვან კადრებზე, რომ ის პრინციპულად მრავალსაწყისიანი ხელოვნებაა, ამიტომ თითოეულ კადრში – გრძელსა თუ მოკლეში – რამდენიმე მნიშვნელობა იკითხება. და როდესაც ძალიან გრძელ კადრებს ვიღებთ, სადაც ბევრი ვიზუალური ინფორმაციაა, პრაქტიკულად, პროზაულ ერთმნიშვნელოვან ნარატიულ წაკითხვას ვეჯაჭვებით. მაგრამ, როგორც კი კადრები მოკლდება, გამოიყოფა, მოვლენის ხაზგასმით კეთდება კადრირება, საქმე გვაქვს, როგორც სიტყვის შემთხვევაში, რამდენიმე პოტენციურ მნიშვნელობასთან.

20-იანი წლების მონტაჟური პოეტიკა სრულებითაც არ ნიშნავს კუბიზმის გავლენას, როგორც ზოგიერთები ფიქრობენ, ანდა ძალზე გრძელი კადრების გადაღების შეუძლებლობას. ეს არის მუნჯი კინოს კრისტალური ფორმა, რომელიც პოეტურ-მეტაფორულ მნიშვნელობებზე იქნა აგებული. პირველ რიგში, სწორედ ამით არის საინტერესო ამ პერიოდის კინემატოგრაფი.

დღევანდელი თვალსაზრისით, სერგეი ეიზენშტეინმა ინტელექტუალური კინოს უცნაური კონცეფცია შექმნა, როდესაც შესაძლებელია კადრების მეშვეობით ცნებების (მნიშვნელობების) დალაგება. ის ფიქრობდა, რომ შესაძლებელია ცნებითი კინემატოგრაფის არსებობა – ჰიპოთეზა აბსოლუტურად უტოპიური იყო და მალე თვითონვე თქვა მასზე უარი. გასაგებია, რომ ეს ის საზღვარი იყო, რომლისკენაც პოეტური ფორმა ისწრაფოდა. თითქოსდა, სად მეცნიერება და სად პოეზია: ერთი მხრივ, ინტელექტუალური კინო – წმინდა ანალიტიკური განზოგადება, მეორე მხრივ – პოეტური სახისმეტყველება.

მედარებები, მეტაფორები, მნიშვნელობების გადატანა სამყაროს ანიმისტურ აღქმას უკავშირდება, აზრს, რომ მთელი სამყარო სულიერია, ჩვენ კი, ფაქტობრივად, რაღაც უზარმაზარი მთლიანის ნაწილი ვართ და შეგვიძლია არსებული მთლიანის ცალკეულ ნაწილებად წაკითხვა მექანიზმებისა თუ ფორმების წყალობით, რომლებსაც ამჟამად პოეტურ აზროვნებას ვუწოდებთ. სინამდვილეში კი აზროვნება ხატოვანია. სამყაროს შესაცნობად მეცნიერებამ მთლიანი მრავალ ნაწილად დაანაწევრა. ეს აზროვნების ანალიტიკური ან ლოგიკური ფორმაა, მიზეზშედეგობრივი კავშირებით, სამყაროს გასულიერებაზე უარის თქმით. ფაქტობრივად, ლოგიკამ აზროვნების ადრეულ ფორმებს აჯობა.

ეიზენშტეინი ვარაუდობდა, რომ წმინდა ლოგიკას ხელოვნების გულუბრყვილო-პროპაგანდისტულ ფორმამდე მივყავართ. შეუძლებელია, ხელოვნება მხოლოდ ლოგიკურ ლოზუნგებსა და მოწოდებებს ეფუძნებოდეს. ხელოვნება აუცილებლად უნდა მიმართავდეს აზროვნების ადრეულ ფორმებს, მათ მობილიზებას ახდენდეს პოსტლოგიკური აზროვნების შესაქმნელად. ანუ სწორედ ხელოვნებაა ლოგიკის მომდევნო აზროვნება, რომელიც პროლოგიკასა და ლოგიკას აერთიანებს. ანუ რეგრესი, ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე პროგრესი.

საბჭოთა კავშირში პროგრესი აბსოლუტურად გაღმერთებული იყო, რეგრესზე ლაპარაკიც ვერ იქნებოდა. მაგრამ, რა რეგრესი ჰქონდა მხედველობაში ეიზენშტეინს? ადამიანის წარმოსახვის, ადამიანის აზროვნებისა და ინფორმაციის უზარმაზარი მარაგის მობილიზაცია, რომელიც არა ლოგიკური, არამედ ხატოვანია.

ხელოვნება ასოციაციური თვისებების მობილიზაციას ახდენს – ჩვენი უნარის, დავინახოთ იმაზე მეტი, ვიდრე აშკარად არის ნათქვამი. პოეზია სწორედ ის მხსნელი, რეგრესული თვისებაა, რომელიც ადამიანში შემოქმედებით საწყისს უყრის თავს, და ის პოეტის თანაავტორი ხდება. პოეტს იმედი აქვს, რომ მკითხველი არა მომხმარებელი, არამედ თანაავტორია – ესაა პოეზიის მთავარი თვისება და მთავარი განსხვავება დღევანდელი

უმრავლესი კინობროდუქციის ნაწილისგან, სადაც მიიჩნევენ, რომ მაყურებელი, უპირველეს ყოვლისა, მომხმარებელია. მას ართობენ, ერთმანეთის მსგავს ფილმებს აწვდიან, ერთი რეცეპტით აწყობილს - მეთერთმეტე წუთზე გასროლა, ოცდამეორე წუთზე დევნა და ასე შემდეგ. ეს მასობრივი პროდუქციაა. არსებობს იმგვარი რეცეპტები, რომლებიც დაძაბულობაში გვაძყოფებს, ფილმის ბოლოს კი ყველაფერი ისე გვარდება, რომ მომდევნო ჯერზე ფილმი დავივიწყოთ და შემდეგ ისევ იმავეს ვუყუროთ სხვა მსახიობებითა და ოდნავ განსხვავებული მასალით. ეს მასობრივი პროდუქციაა. იმის პირდაპირ საპირისპირო, რასაც ხელოვნებისგან ეიზენშტეინი მოითხოვდა, ორიენტირებული იყო არა პროზაზე, არამედ პოეზიაზე, როგორც მობილიზაციის, გრძნობისმიერი აზროვნების, ხატოვანი შეგრძნებების ყველაზე ქმედით გამომხატველზე.

20-იანი წლების ქართულ კინოში ნიკოლოზ შენგელაია იყო პირველი კინემატოგრაფისტი, რომელმაც ფილმში „ელისო“ (1928) ეიზენშტეინის „ატრაქციონების მონტაჟი“ გამოიყენა (სტატია „ატრაქციონების მონტაჟი“, 1923). ეს ტერმინი, საბოლოო თემატურ ეფექტზე ზუსტად გათვლილ, თვითნებურად არჩეულ, დამოუკიდებელი მოვლენების თავისუფალ მონტაჟს ნიშნავს. რეჟისორის ნოვატორული ეს ხერხი მიმართული იყო მაყურებლის ცნობიერების ემოციურ და ინტელექტუალურ გავლენაზე.

ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობის სიუჟეტი – ჩეჩენი ქალისა და ახალგაზრდა ხევსურის სიყვარული მშობლიური ადგილებიდან ჩეჩნების ძალადობრივი აყრისა და თურქეთში გადასახლების ფონზე, რაც თვითმპყრობელობის წარმომადგენლებმა 1864 წელს ჩაიდინეს, ფილმში მცირედ განსხვავებული რაკურსითაა წარმოდგენილი.

ნიკოლოზ შენგელაიას უწერია: „ჩეჩენი მიზანი არ ყოფილა „ელისოს“ ილუსტრაციის შექმნა. ჩვენ „ელისოში“ ჩადებული იდეა გვაინტერესებდა – ძველი რეჟიმის მჩაგვრელი პოლიტიკისა და მისი შედეგების გამოვლენა. ჩვენ გავეცანით თერგის ოლქის უფროსის საიდუმლო არქივის ისტორიულ დოკუმენტებს და სხვა მასალებს. მასალების გაცნობის შემდეგ ჩვენ „ელისოს“ დრამატული კოლიზია მთლიანად შევცვალეთ – ფაბულა შევასუსტეთ და სიუჟეტის სიმძიმის ცენტრი საზოგადო მოვლენების სიღრმეში გადავიტანეთ“.¹

ნიკოლოზ შენგელაიამ ღრმად ჩაიხედა მწერლის სახულ ეპოქაში და ხაზი გაუსვა მოთხრობის საგმირო იდეას. ელისოს და ვაჟიას სიყვარულმა სცენარსა და ფილმში მეორე ადგილი დაიკავა. ერთგვარად ჩრდილში გადაინაცვლა ამ სიყვარულის ხელისშემშლელმა რელიგიურმა ფაქტორმაც (ელისო მუსლიმია, ვაჟია კი ქრისტიანი). სამაგიეროდ, ხაზგასმულია ჩაგრული ერების ერთიანობა: ხევსური ჩეჩნების დასახმარებლად მიდის. წინა ხელზე სახალხო ტრაგედიაა – მამაცი, მაგრამ არსებულ პირობებში უძლური მთიელების ტრაგედია, რომლებსაც სამშობლო წაართვეს. ფილმის მთავარი გმირი გახდა ხალხი, რომელიც მეფის რუსეთის კოლონიალურ პოლიტიკას ეწინააღმდეგება.

რეჟისორი, რომელმაც ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობა ამგვარად გადააკეთა, მოგვიანებით იტყვის: „...თავისი ნიჭით, სახეების სიღრმით ალ. ყაზბეგმა მე, პოეზიაში ЛЕФ-ის წარმომადგენელი, რეალურ ნიადაგზე დამაყენა...“.²

ფილმი საინტერესოა არა მხოლოდ ანტირუსული თემატიკით, არამედ პოეტურ-მონტაჟური თხრობითაც.

„ელისოში“ კაკკასია ახლებურად წარმოგვიდგება. მისი ჰეროიკა უზარმაზარ

¹ შენგელაია ნ., „რამოდენიმე შენიშვნა სურათი „ელისო“-ს დაღმის შესახებ“. ჟურნ. „მემარცხენეობა“ 1928. №2, გვ. 57

² Лакс Л. В Обществе друзей советской кинематографии. Кино. 1928. Сент.

ადამიანურ ტანჯვაშია, შეკავებულ რისხვაში, მძლავრ ძალაში, რომელიც დათრგუნული და ჩახშობილია, მაგრამ ყოველ წუთს მზადაა, ამოხეთქოს. პატარა ხალხის დრამა დიდ ადამიანურ, ზოგადსაკაცობრიო ტრაგედიამდე იზრდება.

აღსანიშნავია ძლიერი მასობრივი ისტერიის სცენა, რომელმაც გადასახლებულები გზაში შეიპყრო და მასთან გამკლავების ფორმა. გარეგნულად თანაბარ რიტმში, რომლითაც გადასახლებული ჩეჩნები მოძრაობენ, მათი მდგომარეობის გამოუვალობა იგრძნობა. ავადმყოფი ქალის სიკვდილმა, რომელმაც გზას ვერ გაუძლო, მიტოვებული აღმოდებული მშობლიური სოფლის ხედი და სამშობლოში არშემდგარმა ცხოვრებამ სულით დაცემულ ადამიანებში სასოწარკვეთილების აფეთქება გამოიწვია. ამ განცდის დასაძლევად, რომელიც ხალხს დამლუპველი შედეგებით ემუქრება, სოფლის უხუცესი ასტამური ცეკვას იწყებს, რათა თანატომელთა განწყობაში გარდატეხა შეიტანოს. თავიდან ყველა გაოგნებულია, მაგრამ თანდათან ცეკვაში ერთვებიან...

„გლოვისა“ და „ცეკვის“ ეს ეპიზოდები დიდი ხანია, მსოფლიო კინემატოგრაფის საგანძურში შევიდა.

მოკლე კადრების მონტაჟური რიგი რამდენიმე კადრისგან შედგება: უცოდველი გამომეტყველებით მღვარი ურიადნიკი გარდაცვლილის სასთუმალთან ფაქტის კონსტატაციას ახდენს (შესაძლოა, გადასახლების „სიკეთეზე“ ესაუბრება), შემდეგ მტირალი ქალები, აღმოდებული სოფელი, დანადვლიანებული მამაკაცები, ისევ გარდაცვლილის ცხედარი, და ასე რამდენჯერმე.



თითოეული კადრის ხანგრძლივობა თანდათან მცირდება. მხოლოდ ერთი ხედი ყოვნდება დიდხანს – ასტამური წამით წყვეტს ტაშის დაკვრას. ეს ის მნიშვნელოვანი მომენტია მონტაჟურ ჭრამში, რომელიც კრავს ამ სექვენსის არსს. ეს ის მომენტია, როდესაც ასტამური შეიგრძნობს მომხდარის ტრაგედიას და არა ცალკეულ ტრაგიკულ

შემთხვევას, აცნობიერებს არსებული რეალობისგან გამოუვალი სიტუაციის მთელ ტრაგიზმს. აქვე სიცოცხლისა და სიკვდილის მხატვრული მეტაფორები ერთიანდება.

„ცეკვის“ ეპიზოდში იცვლება დინამიკა. ფილმის რიტმი სისწრაფესა და მოქნილობას იძენს. ამ მკვეთრ გარდატეხაში ხალხის დაუმარცხებელი ძალა ჩნდება.



რიტმის შესაქმნელად ნიკოლოზ შენგელაიამ ქართული ცეკვები „ფერხული“ და „ფარიკაობა“ გამოიყენა. მონტაჟის დროს ის ხელით რიტმულად ყოფდა ნაწილებად ძელოდიას და მემონტაჟე ვასილ დოლენკოს უთითებდა, რომელი გადაღებული მასალა უნდა გაეგრძელებინა, შეემცილებინა ან საერთოდ ამოეღო.

ფილმის ამ ეპიზოდს ნამდვილად სამართლიანად უწოდებენ „ატრაქციონების მონტაჟის“ შედეგს. სერგეი ეიზენშტეინის ტერმინს, რომელიც ობიექტების, იდეების და სიმბოლოების დაპირისპირებას, შეჯახებას გამოხატავს, მაყურებელზე ინტელექტუალური და ემოციური გავლენის მოსახდენად, პოეტური მიმართულების რეჟისორები ხშირად იყენებდნენ.

20-იან წლებში მონტაჟური მეტაფორა გამომსახველობის მეტად პოპულარულ ხერხად იქცა. მონტაჟურმა აზროვნებამ ბევრი გაიტაცა. ის პოეტური გამომსახველობის საფუძველი გახდა არა მხოლოდ მხატვრულ, არამედ დოკუმენტურ კინოშიც.

20-იანი წლების დოკუმენტალისტიკაში პოეტური მიმართულების ყველაზე გამორჩეული წარმომადგენელი იყო დიგა ვერტოვი. მის შემოქმედებაში გაერთიანდა სინამდვილის რეპროდუცირება და პროზისა და პოეზიის გამაერთიანებელი რეალობის ხატოვან-აზრობრივი ფორმირება. მსგავსი ერთიანობა წარმოიქმნებოდა რეალობის ასახვასა და მხატვრის შინაგან სამყაროს შორის დამოკიდებულებაში.

ამგვარად, მისი წარმოდგენით, სამყაროს სული მხატვრის სულის სამყაროს ერწყმის. ესაა ვერტოვის შემოქმედების მთავარი პრინციპი: ფაქტობრივი სინამდვილის შერწყმა მხატვრულ, სახოვან ავტორისეულ ინტერპრეტაციასთან. ამ შერწყმულობის ერთ-ერთი საფუძველი - რიტმი, ფორმალური ხერხი არ იყო. ის ტემპს აძლევდა ფილმის მოძრაობას, თვით ცხოვრების დაძაბულობა კორელაციაში მოჰყავდა ავტორის განწყობასთან.

ვერტოვი უარყოფდა ქრონიკას არა როგორც ცხოვრების უბრალო ფიქსაციის ფაქტს, არამედ, როგორც მეთოდს, რომელიც ხელახლა ასახავს ცხოვრებას მხოლოდ მისი გარეგნული გამოვლინებებით და არ ცნობს მოვლენათა შინაგან არსს.

რეჟისორი ხშირად ამბობდა, რომ კინოთვალის მიზანი კი არა, საშუალებაა. დოკუმენტალისტის მიზანია კინოსიმართლე.

კინოსიმართლის იდეა გაოგნებას იწვევდა, ძიგა ვერტოვს ფორმალისტში ადანაშაულებდნენ. მისი თეორიული დეკლარაციებისა და პრაქტიკის შედარებისას, ოპონენტები მათ შორის მთელ რიგ შეუსაბამობებს ხედავდნენ. როცა ეკრანზე ბიფშტექის ძროხად გადაიქცეოდა, ხოლო დიდი თეატრი ინგრეოდა, კრიტიკოსები კითხულობდნენ, სად არის აქ „ცხოვრების სიმართლე?“, სად არის „სამყაროს კომუნისტური გაშიფვრა“?

რომელ პოეტურ ამოცანებს ისახავდა რეჟისორი? მისი ფილმების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, „კინოთვალის“, უდავოდ, სამყაროს პოეტურ სახეს ქმნიდა. თავად ვერტოვი კინოთვალს გასაზღვრავდა, როგორც მაყურებლის თვალის ძალადობრივი გადატყორცვის ხერხს საგნებზე, რომელთა დანახვა აუცილებელია; საშუალებას, რომელიც მიზანმიმართული იყო ხილული სამყაროს ორიენტაციის გულმოდგინე კვლევისათვის. შენელებული და აჩქარებული გადაღება, ორმაგი ექსპოზიცია, ფრაგმენტაცია, მონტაჟი და ა. შ. - ყოველივე სამყაროს ცვალებადობის ასახვაა. უნდა ვაღიაროთ, რომ ხედვის ეს ხერხი არ ჰგავს ადამიანის, თუნდაც სრულყოფილ ხედვას (მზერას). ასე გვიჩვენებს ძიგა ვერტოვი ერთსა და იმავე ნივთს ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან და ამგვარად სურს შეაერთოს სივრცეში სხვადასხვაგვარად დაშორებული მოვლენები. აქედან მომდინარეობს ახალი ქაოსის მოტივი, რომელშიც მაყურებელი ეფლობა. რაღაც მსგავსი ხდებოდა თავის დროზე ფრანგული ავანგარდის ფილმებში.

რეჟისორის ამოცანაა, შექმნას რეალობის პოეტური სახე, რომელიც ახალი სამყაროს არსს ასახავს. მონტაჟი მისთვის უბრალოდ ენა კი არ არის, ადამიანის აღქმაში არასრულყოფილების დაძლევის ხერხია. ესაა მოვლენათა ერთობის ახალი, პიროვნულ საწყისს მოკლებული ტიპი. ასეთია პოეტური ხატოვნების საფუძველი, რომელსაც ვერტოვი ქმნიდა დოკუმენტური კადრების და მონტაჟური კონსტრუქციების მეშვეობით.

ხმის მოსვლასთან ერთად საბჭოთა კინემატოგრაფში რიგი უმნიშვნელოვანესი სიახლეები მოხდა, რის შედეგადაც შეიცვალა რეალობის რეპრეზენტაციის ზოგადი მოდელი. კადრი მნიშვნელოვნად გაგრძელდა დროში და მონტაჟმა, როგორც ძირითადმა თხრობითმა ხერხმა, თავისი ტროპებით, ადგილი დაუთმო უფრო რეალისტურ ნარატივს. საბჭოთა კინემატოგრაფი, არსებითად, რევოლუციამდელ მოდელს დაუბრუნდა, სიღრმისეულ მიზანსცენებაზე ორიენტირით, მსახიობების ფსიქოლოგიური თამაშითა და სხვ.

სიღრმისეული მიზანსცენა თეორიულად სრულიად შეესაბამებოდა ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმის პერსპექტიულ მოდელს, სამყაროს, „როგორც ის არის“. 30-იანი წლების კინემატოგრაფი მოწოდებული იყო, ეჩვენებინა ახალი ადამიანები, კონკრეტული ბედით, ეჩვენებინა, როგორ აისახება ყოფიერება ყოფაში, დიდი მცირეში. ამ პირობებში,

თხრობითი სტილი ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და მიუახლოვდა მაშინ გაცხადებულ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს. მაგრამ სტილსა და მეთოდს შორის საზღვრის მოშლასა და მათ შორის იგივეობას (40-იანი წლების დამლევსა და 50-იანი წლების დასაწყისში) მოჰყვა ცხოვრების ასახვის ჩანაცვლება მისი შეფერადებით.

30-40-იანი წლები რეალობის ასახვისთვის საჭირო ექსპერიმენტების პერიოდი იყო (ცხადია, იდეალიზებული) და მისთვის დაწესებული შეზღუდვები რევოლუციამდელი კინოს შეზღუდვებს ჩამოჰგავდა. ეს „დათბობის“ პერიოდის კინემატოგრაფსაც ეხებოდა, რომელიც უკვე შედარებით ბუნებრივ რეალობას ასახავდა. ამ პერიოდში აქტიურად გამოიყენებოდა კადრის სიღრმისეული სივრცე, კამერის მოძრაობა, პანორამები და სხვ. მსგავსი მოძრაობა ხშირად ასოცირდება ადამიანის პიროვნულ შეხედულებასთან და ამით „სუბიექტური კამერის ეფექტს“ ქმნის.

ეს ფენომენი, პირველ ყოვლისა, დაკავშირებულია ახალ პრიორიტეტებთან კინემატოგრაფში. შეიცვალა გმირის ტიპი. შეიცვალა თვალსაზრისიც – ობიექტური შეხედულების ნაცვლად სუბიექტური გაჩნდა. ადამიანის შინაგანი სამყაროს, მის მიერ დროის განცდის ჩვენება კინემატოგრაფისტების მთავარი ამოცანა გახდა. ფილმის დრო და კამერის თვალსაზრისი „ცოცხლდებოდა“, სუბიექტური ხდებოდა და, აქედან გამომდინარე, რაც პირველ რიგში, ააქტიურებდა თვისებრივ და არა რაოდენობრივ შემადგენელს.

სწორედ „დათბობის“ პერიოდში, 60-იან წლებში, მთელი სიძლიერით გამოიკვეთა ტენდენციები, რომლებიც ისტორიული მოვლენებისადმი დამოკიდებულების ცვლას უკავშირდებოდა. კინემატოგრაფის წინაშე გაჩნდა მოთხოვნათა პრინციპულად ახალი სპექტრი – ხელოვნების ამ დარგს უნდა გამოემჟღავნებინა მეტი „ინტერესი ადამიანისადმი“ და მისი შინაგანი სამყაროსადმი.

ადამიანის შინაგანი სამყაროს ეკრანზე ასახვის მცდელობამ იმოქმედა კინოპოეტიკაზე, მოახდინა სახვითი საშუალებების „სემანტიზაცია“ (20-იანი წლების მსგავსად), რამაც კვლავ აქტუალური გახადა პირობითი – მეტაფორული ხერხების გამოყენება.

მასალის პოეტური დამუშავების მოთხოვნილება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება მკვეთრი ისტორიული ძვრებისა თუ მსოფლმხედველობითი ცვლილებების შედეგად. ამგვარი კარდინალური ცვლილებების ცნობილი მაგალითია უძველეს დროში მითოლოგიური მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით შეცვლა, რაც გამოწვეული იყო ანტიკური ბერძნების ცხოვრებაში რადიკალური პოლიტიკური და სოციალური გარდაქმნებით.

სოკრატემდელი ბერძნების გადასვლა მსოფლმხედველობის ახალ საფეხურზე, უმეტესად, მეტაფორიზაციის ხარჯზე განხორციელდა („წყლის“, „ცეცხლის“, „ჰაერის“, „მიწის“ და ა.შ. ხატები).

შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფორა სწორედ ცნობიერების ფორმაა, რომელიც განაპირობებს მსოფლმხედველობის არსობრივ გარდაქმნას. მას შეუძლია უზრუნველყოს გადასვლა მსოფლმხედველობის ერთი საზომიდან მეორეზე, ისე, რომ არ შეიზღუდოს ძველი საზომის ფარგლებში მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების განვითარება.

თუ ანტიკურ პერიოდში ყურადღება სამყაროსა და მისი ბუნებრივი მოვლენების ირგვლივ გამახვილდა, XX ს.-ის სამოციანი წლებიდან ხელოვნების მთავარი მოტივი ადამიანისა და ისტორიის დამოკიდებულება გახდა. ამკარაა, რომ მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების დაუნდობელმა მსხვრევამ თანამედროვეობაში სიღრმისეული ხასიათი შეიძინა.

როგორც ვხედავთ, ისტორია მეორდება.

სამოციანი წლების კინემატოგრაფში მკაფიოდ შეინიშნება ფილოსოფიური ტენდენციების გავლენა. სწორედ ისინი დაეხმარნენ კინოს XX საუკუნის ადამიანის არსებობის გააზრებაში, საუკუნის, რომელმაც საკუთარი „ემშაკნი“, თავისი „ძალაუფლებისკენ სწრაფვით“, და მრავალი ამგვარი გმირი შვა. დაიწყო „ასინქრონული დროის“ ახალი ხანა, რომელიც ცხოვრების უცნაურ ექსპერიმენტებში საკმაოდ გაბედულად გარდაიქმნა.

არადა, საუკუნის კეთილდღეობა თავისი სტაბილურობის გარანტიას ითხოვდა და იმ ობივატელის კმაყოფილი ღიმილის მიღმა, შეშლილ გენიოსს რომ დასცინოდა (საყოველთაო თანასწორობის ეპოქის პირმშო), შეუმჩნეველი რჩებოდა მომავალი შეშლილი და ამავე დროს, გენიალური სინამდვილის სიმპტომები, რომლებიც ფრიდრიხ ნიცშემ იწინასწარმეტყველა: „ოჰ, რომ იცოდეთ, რა შორია, რა ახლო ის დრო, როცა ყველაფერი სხვაგვარად იქნება“.³

როცა იდენტიფიკაციის ანდა თვითშემეცნების პროცესი განზოგადების მაღალ დონეს აღწევს, ფილოსოფიური ხასიათის დასკვნებამდე მიდის, ამ პროცესის განსახორციელებლად ყველაზე ხელმისაწვდომ და ეფექტურ საშუალებად მეტაფორული აზროვნება, იმ ხელოვნებებისადმი ინტერესი გვეკლინება, რომლებიც თავის სტრუქტურაში მეტაფორულ არსს მოიცავენ.

სამოციანი წლები სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებს აერთიანებდა და საინტერესო სურათს ქმნიდა: ერთი მხრივ, ჩუმად მლოცველი მრევლი, ყოფილი პირველი კომკავშირლები – ათეისტური მშობლები, რომლებმაც ხუთწლედებსა და ომებში მძიმე ცხოვრება განვლეს, ბევრ იდეალზე აუცრუვდათ გული, მაგრამ საკუთარი შეუმცდარობის რწმენა შეინარჩუნეს; დაბოლოს, შეილები, მოზარდები, ახალგაზრდები, რომლებმაც საკუთარი თავი XX ყრილობის ნიშნის ქვეშ შეიცნეს, რომლებსაც სხვაგვარი ცხოვრება და თავისუფლება სურდათ, თუმცა ბოლომდე ვერ აცნობიერებდნენ, რას ნიშნავდა ეს.

სამოციანელთა თაობა შედარებით თავისუფალი გახდა სიტყვებში, მსჯელობაში, მაგრამ მოქმედებაში კვლავ ფრთხილი რჩებოდა. ეჭვი გამოსავალს ეძებდა არა პოლიტიკურ თავისუფლებებში – ამაზე მაშინ ოცნებაც კი წარმოუდგენელი იყო – არამედ, თავისუფალი აზრის დამოუკიდებლობაში.

ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები მიხვდნენ, რომ ხელოვნების აზრი არა მორალის ნორმების დეკლარირებაში, არა დიდაქტიკის მაგალითებისა თუ ცნებების შექმნაშია, არამედ შემეცნების უსასრულო პროცესში, მშვენიერების ძიებაში, პიროვნების თავისუფალი თვითგამოვლენის აღიარებაში, ინდივიდუალიზმის დამკვიდრებაში. ყველა როდი იწონებდა ლოზუნგს „როგორც ყველა!“, მაგრამ საკუთარი ცხოვრებისეული მოწოდების პოვნა არცთუ იოლი აღმოჩნდა.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ თითქოს ქვეყანაში ამგვარი „დათბობის“ წინათგრძნობით, ჯერ კიდევ 1942 წელს, შედეგზე „ივანე მრისხანე“ მუშაობისას, მსოფლიო კინოს უდიდესი ოსტატი სერგეი ეიზენშტეინი წერდა: „... ჩვენ მტკიცედ ვიცით – წინ სიბნელეზე გამარჯვებაა. წინ სინათლეა. მაგრამ ჩვენ ჯერ კიდევ არ შეგვიძლია მის სხივებს შევეგუოთ, ამ ახალ სხივებში ახალი ცხოვრება დავინახოთ, მათ მიერ განათებულ ახალ გზებს დავადგეთ. ჩვენ განვჭვრეტთ, წინასწარ ვგრძნობთ მას. მაგრამ ეს სინათლე ჯერ მხოლოდ იბადება მართლაც აპოკალიფსურ სიგიჟეში, რომელშიც ახლა სამყარო გიზგიზებს“.⁴

³ Ницше Ф. „Сочинения“. 1990. Том 2. გვ.339

⁴ Козлов Л. Тень Грозного и художник. «Киноведческие записки», вып.15, გვ. 27-28

თანამედროვე სინამდვილის გაანალიზებითა და, ამავე დროს, წარსულის შემეცნებით, სამოციანი წლების კინემატოგრაფისტები საგნების ჭეშმარიტ არსსა და იდეალთა აზრს ხსნიან. იწყება ფასეულობათა ხელახალი გადაფასების პროცესი. იგრძნობა მოთხოვნილება ყოველივე ამაღლებულისადმი...

როგორც გოეთე ამბობს: „თვალი ხედავს არა ფორმას, არამედ მხოლოდ სინათლეს, სიბნელე და ფერი ერთად არის ის, რითაც თვალისთვის საგანი – საგნისგან და საგნის ნაწილები ერთმანეთისაგან განსხვავდება“.⁵

იმის მიუხედავად, რომ საგნის ჭეშმარიტი ფორმისა და არსის დანახვა მხოლოდ სინათლის მეშვეობით შეიძლება, ხელოვნებაში მისი სიმბოლური გამოყენების ტრადიციები უსაზღვროა. ისინი სათავეს სინათლისა და მასთან დაპირისპირებული სიბნელის შესახებ ქრისტიანულ დოგმატიკაში იღებენ. ძველი აღთქმის პირველსავე თავში, შემოქმედი განსაზღვრავს განსხვავებას სინათლესა და სიბნელეს, როგორც შეუძლებელი სინთეზის სუბსტანციებს შორის, მიჯნავს მათ ერთურთისაგან, რამეთუ:

„4. და დაინახა ღმერთმა, რომ ნათელი კარგი იყო, და გაჰყარა ღმერთმა ნათელი და ბნელი“.

იოანეს სახარება ასევე თითქმის პირველივე სტრიქონებიდან მოგვითხრობს სიბნელისგან შეუბღალავ სინათლეზე:

„5. და ნათელი ბნელში ნათობს, და ბნელმა იგი ვერ მოიცვა“.

ურწმუნობისა და ცრუ ღმერთების თაყვანისცემის გრძელი ათწლეულების შემდეგ „თვალის ახელა“ ჯერ ბოლომდე არ იგრძნობოდა, მაგრამ უკვე შეიმჩნეოდა ახალი სუნთქვა, რომელიც ფრთხილად შედიოდა სუფთა სინათლეს დანატრებულ საზოგადოებაში. მას სააშკარაოზე გამოჰქონდა წარსულის ნეგატიური სახე, მოგვიანებით კი, თვითონაც გამოვიდა დღის სინათლეზე და ნელ-ნელა, განკურნებას დაქვემდებარებული კეთრის იარები გამოაჩინა. თუმცა სინათლე, რომელმაც 50-იანი წლების ბოლოს რკინის მძიმე ფარდიდან გამოაღწია, შემდგომ ბნელი ოთახის ნამცეცა სარკმლიდან გამომაგალი აღმოჩნდა.

იმ პერიოდის ფილმები რამდენიმე მახასიათებლით გამოირჩეოდნენ. მათ დასაწყისში ხშირად გზის მოტივი ჟღერდა; ფიქსირდებოდა ყველა მთავარი ცხოვრებისეული მოვლენა: სიყვარული, შეილების დაბადება, გარდაცვალება. მონათხრობში ხშირად ფინალი არც კი იკითხებოდა: ცხოვრება თითქოს ფილმის მიღმა გრძელდებოდა. ხშირია გაზაფხულის, როგორც სინათლისა და იმედის, მეტაფორული დატვირთვის პეიზაჟები, რომელთა გარეშე სიცოცხლე წარმოუდგენელი იყო.

მაგალითად, მიხეილ კალატოზიშვილის „მიფრინავენ წეროები“, სიკო დოლიძის „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, ლანა ლოლობერიძის „მე ვხედავ მზეს“, მარლენ ხუციევის „გაზაფხული ზარეჩნაიაზე“, ოთარ აბესაძის „მაღლე გაზაფხული მოვა“ – სახელწოდებებიც კი განაპირობებდნენ პათოსსა და განწყობას. მათში ჯერ არ იკითხებოდა აშკარა ბრძოლა, მაგრამ ნამდვილად იგრძნობოდა წარსული წლების არსებული თემატიკის საპირისპირო მოტივებისადმი ინტერესი.

კინემატოგრაფისტების, ისევე, როგორც იმ წლების ლიტერატურისთვის, დამახასიათებელი იყო გულწრფელი აღმსარებლობა – ჩვეულებრივი ადამიანის შინაგანი სამყაროს მიმართ ინტერესის გაძლიერება და მისი სულიერი ცხოვრების ღრმად შესწავლა.

⁵ Гете. К учению о цвете. Избр. филос. произв. М., «Прогресс», 1975., გვ.133

1960-იანი წლების მხატვრული შემოქმედების დამახასიათებელ ნიშნებად შეიძლება დავასახელოთ ემოციური უტყუარობა, გულწრფელობა, ყურადღების გამახვილება ძნელად შესაძრწევ სულიერ ღირებულებათა მიმართ, ადამიანში სულიერი თავისუფლების ძიება, ლირიკული, აღიარებითი საწყისის შეერთება ღრმა ფილოსოფიურ ქვეტექსტთან, აგრეთვე, ირონია, როგორც მსოფლმხედველობითი პოზიციის გამოხატვის საშუალება.

იური ბოგომოლოვის (რუსი კინომცოდნე, კრიტიკოსი) სიტყვებით, იმდროინდელი კინო ყოველდღიური ცნობიერების დემითოლოგიზაციის ფუნქციას ასრულებდა.

„ამ ფილმებში ფეხქვეშ ნელ-ნელა მოისინჯება ისტორიული და უბრალოდ, რეალური ნიადაგი. ომის შემდგომ წლებში მითს გადმოჰყვა ლირიკული ცნობიერება“.⁶ გარდა ამისა, „ოტტეპელის დროინდელი კინემატოგრაფი“ აღინიშნება საავტორო კინოთი, რომელზედაც გაიარა, ეგრეთ წოდებულმა „ლეგალურმა მხატვრულმა დისიდენტობამ“.

ყველაფერი კი მიხეილ კალატოზიშვილის (კალატოზოვი) ფილმით „მიფრინავენ წეროები“ (1957) დაიწყო, რომელმაც შემდგომში კანის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“ მიიღო. ორი კვირის განმავლობაში, მხოლოდ დასავლეთის პრესაში, ორი ათასზე მეტი რეცენზია გამოქვეყნდა და 1957 წლის სამ თვეში ფილმი 16 მილიონმა მაყურებელმა ნახა.

თუმცა საბჭოთა კავშირში პარტიულმა პრესამ „წეროები“ შეაფასა, როგორც „იდეოლოგიურად გაუმართავი ფილმი“, წარუმატებელი დრამატურგით. იმ დროისთვის ეს იყო ლიბერალური, თამამი, უჩვეულო და „ამორალური“ ამბავი. სკკპ ცკ-ის პირველი მდივნის, ნიკიტა ხრუშჩოვის გადაწყვეტილებით, ფილმი ომის გმირული მოვლენების აბუჩად აგდება იყო. ეკრანზე, გამარჯვების ნაცვლად, მოღალატე ქალის ბედი ვითარდება. ეს იყო კინოსურათი, რომელმაც ომი სხვა კუთხით დაგვანახა.

ფილმი შეყვარებულების ტრაგიკულ ამბავზეა, რომლებიც ერთმანეთს ომმა დააშორა. უმოწყალო ომმა დაამსხვრია მათი ოცნებები, მსხვერპლად შეიწირა ბედნიერება, სიყვარული და სასოწარკვეთილების, დანაკარგის, ტკივილის მძიმე კვალი დატოვა, თუმცა სადღაც, სულის შორეულ კუნჭულში, სანათლის მკრთალი შუქით იმედი მაინც გამოსჭვივის.

მიხეილ კალატოზიშვილის და მისი თანაავტორის, ოპერატორ სერგეი ურუსევსკის მიერ „რეალობის ჩანაცვლება“ საერთო არაფერი აქვს „სინამდვილის დეფორმაციასთან“. აქ უფრო გარდაუვალ მოვლენაზეა ლაპარაკი და იმ ტენდენციების სრულ განსახიერებაზე, რომლებიც 1950-იანი წლების საბჭოთა კინოში მწიფდებოდა. ჩვეულებრივი, უბრალო ყოფა „წეროებში“ ეჯახება არაბუნებრივ წინააღმდეგობებს, რომლებიც უარყოფენ ნებისმიერ მინიშნებას ნორმალურზე. სწორედ ეს შეჯახება შობს პოეზიას. დაპირისპირებაში იმალება ფილმის მთელი სიმწვავე და აქტუალობა.

„რეალობის ჩანაცვლება“ კინემატოგრაფიული ხერხებით იმას მოწმობს, რომ კინომ მოახერხა აეთვისებინა რეალობის ხატი და უკვე ამ მიმართულებით შეეძლო განვითარებულიყო. „მიფრინავენ წეროები“ ერთგვარად აჯამებს ფილმებს, რომლებშიც იყო საბჭოთა ნიადაგზე ნეორეალისტური კინოს ხერხების გადმოტანის მცდელობა და გზას უხსნიდა სამოციანების უდიდეს კინემატოგრაფს.

ეს ფილმი ნოვატორული იყო არა მარტო გაცხადებული თემით, არამედ ფორმითაც. მიხეილ კალატოზიშვილმა და სერგეი ურუსევსკიმ თითქოს ხელახლა აღმოაჩინეს

⁶ Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. 20–70-е го-ды // Искусство кино. 1995. No 11. გვ.22

კინოს შესაძლებლობები. ომის შემდგომი ბევრი ფილმი დროში გაწეილი თეატრალურ წარმოდგენებს ჩამოჰგავდა, რომლებსაც მონტაჟის ხელოვნებასთან საერთო არაფერი აქვთ. ურუსევსკის სუბიექტური კამერა კი მაყურებელს საშუალებას აძლევს, ახლოდან დაინახოს გმირი, სამყაროს მისი თვალთ შეხედოს, შენიშნოს, შეიგრძნოს მისი ცხოვრებისეული სიტუაციების ყველა ნიუანსი. ამ ხერხით გადაღებამ ოპერატორს საშუალება მისცა ფილმის კომპოზიცია დინამიკური გაეხადა. კალატოზიშვილ-ურუსევსკის პოეტურმა კინოენამ იმ დროს განსაცვიფრებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. მოგვიანებით, მათი ოპერატორული და რეჟისორული მიგნებები ქრესტომათიული გახდა.

რთული ერთკადრიანი სცენები, გადაღების რაკურსები, რომლებიც „ჩანაცვლებულ რეალობას“ ასახავენ, გმირების – უპირველეს ყოვლისა, ვერონიკასა და ბორისის სუბიექტური ემოციის, ადამიანური საწყისის გამოვლენაზეა მიმართული.

თუმცა კინემატოგრაფისტები თაობის პორტრეტსაც ასახავენ – მაგალითად, ბორისის ფრონტზე გაცილების ხანგრძლივი სცენა. კამერა თითოეულ სახეს აფიქსირებს: ისატება არა მასა, არამედ რთული, მრავალფეროვანი კომპოზიცია. კოლექტივი ასობით ინდივიდად იშლება, უმრავლესობის ილუზია ქრება და რჩებიან მხოლოდ კონკრეტული ადამიანები და მათი კონკრეტული განცდები.

ფილმში ძლიერი გამომსახველობითი ხერხები – სინათლე, რაკურსი, ახლო ხედები, მსახიობების მიმიკა ზუსტად გადმოსცემენ როლის გამომსახველობით აზრს. ახლო ხელით წარმოდგენილი ვერონიკას მეტყველი მზერა ნატიფად გვიხატავს მის პორტრეტს.

გაცილების სცენაში ვერონიკა ცდილობს თავმოყრილ ხალხში გააღწიოს და შეეყვარებული იპოვოს. კამერა ფენდაფენ მისდევს ხალხის მორევში: ეკრანზე ჯერ ჯარისკაცების სახეები ჩაივლიან, შემდეგ კი, წინა ხედზე გმირის სახე იკვეთება. ოპერატორი ახერხებს მარშის მონოტონური რიტმის, ხალხის ბობოქარი ტაღლისა და ვერონიკას სასოწარკვეთილი მოძრაობების ერთ მთლიანობაში შერწყმას. ცაში კი ამ დროს წეროების გუნდი გადაიფრენს, რომელიც სიცოცხლის გაგრძელებისა და მისი ყოველი წამის დაფასების სიმბოლოდ გვევლინება.

ბორისის დაღუპვის სცენის გადასაღებად ფილმის ავტორებმა გამოიგონეს და პირველად შექმნეს წრიული საოპერატორო რელსები. სიკვდილის დროს, გმირის თავზევით არყის ხეები ტრიალებენ და ხეები, ერთგვარი სამგლოვიარო ფერხულით რომ ამთავრებენ მის სიცოცხლეს, ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენენ. ეს კადრები ოპერატორული ხელოვნების მსოფლიო ქრესტომათიაში შევიდა, თუმცა იგივე ხერხი კალატოზიშვილმა ჯერ კიდევ 20-იან წლებში გამოიყენა ფილმში „ჯიმ შვანთე“.



არყის ხეების წრიული მოძრაობის შემდეგ, ბორისი წყალში ვარდება. უცნაური რაკურსი გადაბრუნებული კადრის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მასთან ამხანაგები – თანამებრძოლები მიიბრუნენ და ეკითხებიან: „ბორის, რა დაგემართა, დაჭრილი ხარ?“ ის პასუხობს – „დაჭრილი არ ვარ, მომკლეს“.

ამ დროს გარინდული წევს წყლის გუბეში და მისი სიტყვების შემდეგ წყალი აღელდება, თითქოს ნიაჟმა გადაურბინა. სინამდვილეში კი, რეჟისორმა ამ ხერხით გამოსახა სულის სხეულიდან განშორების მომენტი. სიკვდილი ხილული, მისტიკური – აშკარა ხდება. სწორედ ესაა კინემატოგრაფიული მეტაფორის მსგავსი ხერხის პირველი გამოვლინება, ესაა კინოხელოვნება წმინდა სახით, *pure cinema*, რასაც გულისხმობდა ალფრედ ჰიჩკოკი, როდესაც საუბრობდა თხრობზე არა სიტყვებით, არამედ გამოსახულების საშუალებით.



მსგავსი პლასტიკური კადრები ხშირად გვხვდება ფილმში. კადრები, რომლებიც საერთოდ მოკლებულია სიტყვებს. მაგალითად, ეპიზოდი დაბომბვის შემდეგ, როდესაც ვერონიკა თავისი სახლის, მაყურებლისთვის უკვე ნაცნობ კიბეზე, არბის. ბინის კარს ადებს და ხედავს სიცარიელეს: ოთახი აღარაა, ჭერზე მხოლოდ სანათი, უზარმაზარი ნაჭრის შუქფარით, რაღაც სასწაულით გადარჩენილა. ეს ნივთი წარსულიდან ალოგიკურად, ირეალურად გვეჩვენება უფსკრულის პირას. კადრი ჩვეული ცხოვრების ნგრევის მეტაფორად იკითხება. ობლად ჩამოკიდებული სანათი, რომელმაც ფუნქციური მნიშვნელობა დაკარგა, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც გმირის უეცარი მარტოობისა და დაბნეულობის მეტაფორული სახე.

კადრის კომპოზიცია კი, თითქოს ვერონიკას სულში გაჩენილ იმ ბზარს გამოხატავს, რომელმაც ორ არათანაბარ ნაწილად დაუმსხვრია ცხოვრება: იმად, რაც იყო და იმად, რაც არის.

ყველა ეს ხერხი გაოცებასა და გაოგნებას იწვევდა, რადგან იმდროინდელი კინო უგულებელყოფდა გამომსახველობით საშუალებების „გადამეტებულ“ გამოყენებას. კინოს ენის მსგავს გამოხატულებას შესაძლებელია ეჭვი გაეჩინა. ზოგიერთები ამაში 1920-იანი წლების კინემატოგრაფთან პირდაპირ კავშირს დაინახავდნენ, ეს კი სახიფათო იყო.

თავად ოდესღაც ოპერატორი, მიხეილ კალატოზიშვილი „შეპყრობილი“ იყო „გამოსახულებით“. სერგეი ურუსევსკიც „შემლილი მხატვარი“ იყო და ფილმისთვის წარმოუდგენელი ფერწერული გამომსახველობის გზებს ეძიებდა.

„მიფრინავენ წეროები“ ორივე შემოქმედისათვის ბიოგრაფიის ყველაზე მთავარი ნაწარმოები გახდა. ეს პოეტურ-ტრაგიკული ნამუშევარი, „სუბიექტური კამერის“

ნოვატორული გამოყენებით, გასაოცარი ექსპრესიით კადრის შიგნით და თავბრუდამხვევი სამონტაჟო გადასვლებით, ნამდვილად ახალი სუნთქვა იყო სტალინის შემდგომი საბჭოთა კინოს რეალობაში.

„წეროები“ აშკარად ეხმიანება 20-იანი წლების კინოში რეალობის მონტაჟურ-პოეტურ გააზრებასა და რეალური სამყაროს ხატოვან წვდომას. ეს ბრწყინვალედ გამოვლინდა მიხეილ კალატოზიშვილის ადრეულ შედეგში „ჯიმ შვანთე“, მთის პეიზაჟების მკაფიო შავ-თეთრი გრაფიკით, ექსპრესიით კადრის აგებასა და ხედების მონაცვლეობაში, მანერის ფარული რომანტიკულობითა და ამავე დროს, კინემატოგრაფიული დამწერლობის სიმკაცრის შენარჩუნებით.

„ოტტეპელის“ ეპოქაში უფროსი თაობის ბევრ სხვა რეჟისორს გაეხსნა „მეორე სუნთქვა“. მიხეილ კალატოზიშვილი პირველი იყო და უნიკალური იმით, რომ პრაქტიკულად ყველა მთავარი ფილმი 50-60-იან წლებში გადაიღო. ასე რომ, ახალგაზრდა ფრანგ კრიტიკოსებს *Cahiers du cinema*, რომლებმაც ეჭვად არ იცოდნენ „ვალერი ჩკალოვისა“ (1941) და „განწირულთა შეთქმულების“ (1950) არსებობის შესახებ, ის თანატოლი ეგონათ, სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორი.

ტრადიციასთან კავშირზე თუ ვისაუბრებთ, უნდა აღვნიშნოთ „მიფრინავენ წეროების“ კავშირი ექსპრესიონიზმთან, რომელიც საპაერო თავდასხმისა და შემდგომ ვერონიკას გაუპატიურების სცენებში ვლინდება. გვირის გაკაშკაშებული სახე, მარკის პროფილი ბინდუნდში, ფორტეპიანოს ამაფორიაკებული ჟღერადობა, აფეთქებების ხმა, ფანჯრის იქით თვითმფრინავების გუგუნი, შუქის ციმციმი და ამის შემდეგ დასადგურებული სიჩუმე, რომელსაც მხოლოდ მარკის ფეხქვეშ დამტვრეული შუშის ლაწალუწის ხმა არღვევს.

რაღაც მსგავსის აღმოჩენა შეიძლება მკვლევლობის სცენაში პაბსტის „პანდორას ყუთში“ (1929), კლუზოს „ყვავში“ (1943) ან „ემმაკებში“ (1955). კინემატოგრაფის ადრეული მიღწევების გამოყენება აქ საინტერესო ინტერპრეტაციით გვევლინება, ახალი ენის შესაქმნელად.

კინოს განვითარების ახალ ეტაპზე, როცა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში პრაქტიკულად, პარალელურად ხდებოდა უკვე ჩვეული კინოენის მკვეთრი და ჭეშმარიტად რევოლუციური ცვლილება, ფილმმა „მიფრინავენ წეროები“ დაამტკიცა, რომ აღმოჩენებს მხოლოდ თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანები აკეთებენ, ადამიანები, რომლებსაც არ ამძიმებთ რაიმე პირობითობა.

დღეს ეს განცხადება შეიძლება უცნაურად მოგეჩვენოთ, მაგრამ „მიფრინავენ წეროები“ გასაოცარი ნაწარმოებია, რომელმაც იმ დროს ძირეულად შეცვალა წარმოდგენა კინოს შესაძლებლობებსა თუ გამომსახველობით საშუალებებზე. ამასთან ერთად, გავლენა მოახდინა ადამიანების ესთეტიკურსა და სულიერ ემოციებზე. ეს არის ფილმი, რომლიდანაც ყველაფერი დაიწყო და ფილმი, რომლითაც ყველაფერი გაგრძელდა.

60-70-იან წლებში კინომკვლევარებისა და თეორეტიკოსების წრეში მიმდინარეობდა კამათი პოეტური და პროზაული კინოს თაობაზე. კინემატოგრაფის ამ ორ მიმართულებას შორის საზღვარი პირველად, 1928 წელს, ვიქტორ შკლოვსკიმ გაავლო: „...არსებობს პროზაული და პოეტური კინო, და ეს ჟანრების ძირითადი დაყოფაა“.⁷

ზოგადად, საკითხს პროზაული და პოეტური კინოს შესახებ უფრო დიდი ხნის ისტორია აქვს და ლიტერატურაში კარგა ხნით ადრე დაისვა, ვიდრე კინოსელოვნება

⁷ Шкловский В. “О поэзии и прозе в кинематографе” сборник „Поэтика кино“ М.1928

დაიბადებოდა. პროზისა და პოეზიის თანაფარდობა მკაცრად განსაზღვრული არ რჩება და დროთა განმავლობაში იცვლება, ევოლუციას განიცდის: პოეზია პროზაში აღწევს, პროზა – პოეზიაში. რა თქმა უნდა, ეს თავისთავად არ ხდება, არამედ გამოწვეულია ამა თუ იმ თვისებრივი ცვლილებებით რეალურ ცხოვრებაში, რომელიც კინემატოგრაფის წინაშე ახალ ამოცანებს სახავს.

ასე მაგალითად, 30-იან წლებში საბჭოთა კინოში გამოჩნდა პროზაული მიმართულება, რომელმაც მანამდე დომინირებული პოეტური შეცვალა. თუმცა, 50-იანების ბოლოსა და 60-იანების დასაწყისში, დიდი ხნის პაუზის შემდეგ, კვლავ აღორძინდა პოეტური ფორმები.

კინოს ბევრი თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი პოეტურ კინემატოგრაფს განიხილავდა, როგორც ახალი ტექნიკური და სტილისტური საშუალებების კომპლექსს (ცვლადი ფოკუსური მანძილით ობიექტივების გამოყენება, ხელის კამერის შფოთიანი მოძრაობა, შთამბეჭდავი პანორამები, ობიექტივში არეკლილი ათინათები, ეფექტზე გათვლილი მონტაჟი და ა.შ.).

პიერ-პაოლო პაზოლინის აზრით, პოეტური კინოს არსი ისაა, რომ „პრინციპს, რომელიც გამოცდილ კინემატოგრაფისტთა შორის 60-იანი წლების დასაწყისამდე ბატონობდა: „არ აგრძობინო კამერა“ – შეენაცვლა დიამეტრულად საპირისპირო პრინციპი“. თუმცა, ის მზად იყო, ეღიარებინა, რომ ჩარლზ ჩაპლინის, კენი მიძოგუტის, ინგმარ ბერგმანის ფილმებში „პოეზიას რაღაც სხვა ფაქტორი განაპირობებდა, ენისგან განსხვავებული (მხედველობაში მაქვს ენის ტექნიკა)“. პაზოლინი ასეთ კინემატოგრაფს თხრობითს უწოდებდა და მიაჩნდა, რომ მისი პოეზია „შინაგანი პოეზიაა“.⁸

აქ შეინიშნება ნარატიული ფილმების ავტორთა მართლაც დამკვიდრებული ტენდენცია – ნივთებისა თუ სამყაროს შინაგანი პოეზიის სიღრმეებში შეღწევა. პოეზიას ისინი ჩვეულებრივ, არაგამორჩეულ, ერთი შეხედვით, შეუმჩნეველ ფაქტორში აღმოაჩენენ და ამიტომაც ამბავს განსაკუთრებული, შინაგანი ექსპრესიით გადმოსცემენ.

თუკი პოეზიის ძიებას მხოლოდ სიუჟეტის სახეობაში, კომპოზიციის პრინციპში, პირობითი ხერხების სისტემაში დავიწყებთ, მაშინ, რა ვუყოთ, როგორ განვიხილოთ გიორგი შენგელაიას „ალავერდობა“, ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვე“ და „იყო შაშვი მგალობელი“, ალექსანდრე რეზვიამვილის „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, თენგიზ აბულაძის ფილმები, შენგელაიას „ცისფერი მთები“... რომელს მივაკუთვნოთ ისინი – პოეზიასა თუ პროზას?

ანდრეი ტარკოვსკი მართალი იყო, როდესაც უარს ამბობდა გარეგნულ, ზედაპირულად გაგებულ პოეტურობაზე, ემიჯნებოდა ეფექტურ კადრებს, უჩვეულო რაკურსებს, სიმბოლოთა დემონსტრირებას და პოეზიას რაღაც სხვაში ხედავდა: „რაც შეეხება პოეზიას, მე არ აღვიქვამ მას, როგორც ჟანრს. პოეზია – ეს მსოფლშეგრძნებაა, სინამდვილისადმი დამოკიდებულების განსაკუთრებული ხასიათი. ამ შემთხვევაში პოეზია ფილოსოფიად გადაიქცევა, რომელიც ადამიანს მთელი ცხოვრება ხელმძღვანელობს... ასეთ მხატვარს ძალუმს, ყოფიერების პოეტური ორგანიზაციის თავისებურებები დაინახოს...“.

ავტორისთვის კინემატოგრაფის პოეზია აღმოცენდება დანახული, თავად რეალობაში სრულად გახსნილი სამყაროს პოეტიკურ საფუძველზე: „ფილმის პოეტურობა ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვებიდან იბადება... იმიტომ, რომ კინოსახე, თავისი არსით, არის დროში მიმდინარე ფაქტზე დაკვირვება... სახე ჭეშმარიტად კინემატოგრაფიული იმ აუცილებელი

⁸ იხ. П.-П. Пазолини. Поэтическое кино კრებ.-ში „Строение фильма“, М. «Радуга», 1984

პირობით ხდება (სხვა პირობებთან ერთად), რომ მხოლოდ ის კი არ ცხოვრობს დროში, არამედ დროც ცხოვრობს მასში, დაწყებული ცალკე აღებული კადრიდან⁹.

სამყაროს ხატის მეშვეობით მხატვარი აბსოლუტური ჭეშმარიტების შეცნობას ცდილობს. სწორედ ამაში ვლინდება აზროვნების პოეტური ტიპი: მცირეს მიღმა რაღაც უფრო დიდის დანახვა, ცალკეულის, განსაკუთრებულის მიღმა - საერთოს, განზოგადებულის. ამასთან, პოეტურ განზოგადებებზე გასვლა იმ ფილმებშიც ხდება, რომლებსაც ძველი ტრადიციით, პროზაული უნდა ეწოდოს. მათში შესაძლებელია სიუჟეტწყობის პოეტური ფორმების გამოყენება. იბადება პოეზიისა და პროზის მოულოდნელი სინთეზი.

ჯერ კიდევ 60-იანი წლების დასაწყისში კრიტიკოსებმა შენიშნეს, როგორ განიცადა „პოეტურმა“ კინემატოგრაფმა საგრძნობი ცვლილებები და ბევრ რამეში 60-იანების კინოპროზას უფრო დაუახლოვდა, ვიდრე 20-იანი წლების მუნჯ კინოს. ისინი ასევე აღნიშნავენ, რომ 60-იანი წლების კინოსურათებში უკვე არსებობს გარკვეული მისწრაფება პოეზიაზე გასვლისკენ, არა პროზის ზემოთ, არამედ პროზის გავლით. როგორც ჩანს, ადრინდელი თანაფარდობა – „პროზაული-პოეტური“ საკმარისი არ აღმოჩნდა. საჭირო იყო 60-80-იანი წლების კინემატოგრაფის სტილისტიკის ანალიზის სხვა ტიპების მოძებნა.

ლევინდ კოზლოვმა (რუსი ხელოვნებათმცოდნე, კინომცოდნე) მონოგრაფიაში („გამოსახულება და სახე“, 1980 წელი) ასეთი გააზრება შემოგვთავაზა: „შესაძლებელია პოეზიისა და პროზის ინტერპრეტირება, მაგალითად, როგორც მეტაფორულობისა და მეტონიმიურობის (ანუ „წმინდა“ პოეტიკის ასპექტში), ანდა როგორც სახოვნებისა და სახვითობის (ანუ მხატვრულ-შემეცნებით ასპექტში) და ა.შ.“¹⁰

საბჭოთა კონოში სტილებზე დისკუსიის შედეგად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ევამ ლევინმა (რუსი კინომცოდნე) სტილის ცნება დაუკავშირა დროის კონკრეტულ-ისტორიული ფორმების სახვითი განხორციელების პირობითობის ერთგვარ საზომს; როდესაც მინიმალურად პირობითი ფორმის მხატვრული საზღვარი ქრონიკალურობა აღმოჩნდება, ხოლო მაქსიმალურად პირობითი ქარაგმის შემთხვევაში – სიმბოლური ქმედება.

რა თქმა უნდა, ეს სტილური ფორმები მუდმივად ურთიერთქმედებენ, ხოლო მხატვრული მოვლენა ზოგჯერ მიღებული სქემის ფარგლებში არ ჯდება.

მაგალითად, ოთარ იოსელიანის კინემატოგრაფს ლევინი რატომღაც ქრონიკალურს მიაკუთვნებს, ხოლო თენგიზ აბულაძის ფილმები ამ მიმართულების მოსაზღვრე ზონაში თავსდება. ალბათ, ღირს, ამ საკითხს უფრო დიფერენცირებულად მიუვადეთ. ერთი რეჟისორის შემოქმედებაშიც შეიძლება სახოვნების სხვადასხვა ფორმისადმი მისწრაფება შევნიშნოთ. მაგალითად, იოსელიანის „გიორგობისთვე“ და „პასტორალი“, შენგელაიას „ალავერდობა“ და „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ – სხვადასხვა სტილისა და ფორმის ფილმებია. და საქმე ისაა, რომ ისინი სხვადასხვა დროსაა შექმნილი. „გიორგობისთვემ“ და „ალავერდობამ“ 60-იანი წლების „დოკუმენტურობის ესთეტიკის“ გავლენა განიცადეს, ხოლო „პასტორალი“ და „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ („რეალობისადმი ერთგულების“ პრინციპის გარეგნულად შენარჩუნებისას) ქარაგმულ აზრს იძენენ, იგავის ჟანრისაკენ ისწრაფვიან.

⁹Тарковский А. Запечатленное время. «Искусство кино», 1967, № 4, гв. 69–79

¹⁰ Козлов Л.К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино.-М.: Искусство, 1980

ასე რომ, იმ დროის რეჟისორებიდან არა მხოლოდ ზემოსწენებულები შეიძლება მივაკუთვნოთ ქარაგმული მიმართულების წარმომადგენელთა ჯგუფს. 70-იანი წლების კინემატოგრაფის, კრიტიკოსთა მიერ შემჩნეული „მხატვრულობა“ და „სანახაობრიობა“ – ეს არის აგრეთვე მომატებული ინტერესი სახოვნების, ქარაგმულობისადმი, მათ შორის, მეტაფორულობისადმი. ამასთან, იცვლება თავად მეტაფორულობის ცნება კინოში. მეტაფორული უკვე აღარაა მხოლოდ პოეტური კინემატოგრაფის თვისება, როგორც 20-იან წლებში, არამედ პროზაულ ფილმებშიც აღწევს ცალკეული ელემენტების ან სიუჟეტის, ნაწარმოების კონსტრუქციის დონეზე.

ჯერ კიდევ 1966 წელს რუსმა კინომცოდნეებმა, ეფიმ დობინმა და მარია მელიანმა, აღნიშნეს, რომ ფარული მეტაფორიზმი და „დიდი წნეხის ქვეშ“ შექმნილი სახის მეტისმეტი შემჭიდროებულობა გვხვდება არა მხოლოდ მკაცრად პოეტურ კინოფილმებში. კინო უარს ამბობს 20-იანი წლების ლიტერატურულ, პირდაპირ მეტაფორებზე და საკუთარ, კინემატოგრაფიულ მეტაფორულობას იძენს.

კინოს ენის განვითარება აჩვენებს, რომ კინოხელოვნება მეტაფორის შესახებ შეხედულებების საკუთარ კომპლექსს გამოიშუშავებს. პოეზიაში მეტაფორის ტრადიციული განსაზღვრება კი კინოხელოვნების მოვლენებს ყოველთვის არ მიესადაგება. მეტაფორა კინემატოგრაფიაში ახალ თვისებებს იძენს. უპირველეს ყოვლისა, მიუუთითებთ კინოში მეტაფორული ფორმების სინთეტურ ხასიათზე. ეკრანული მეტაფორების გარდა (ანუ მეტაფორების, რომლებიც გამოხატვის კინემატოგრაფიული საშუალებების - მონტაჟის, კამერის მოძრაობის, რაკურსის და ა.შ. – გამოყენების საფუძველზე წარმოიშობა), შესაძლებელია გამოიყოს ბგერითი, სიტყვიერი, მუსიკალური, ფერის მეტაფორები. და კინომეტაფორა წარმოგვიდგება, როგორც მეტაფორის ყველა ამ სახეობათა ერთგვარი სინკრეტიზაცია.

ამიტომ კინოს თეორიაში შემოდის ზოგადი ცნება „მეტაფორული კინო“, რომელიც შეგვიძლია ასე განვსაზღვროთ: სახოვნება (ხატოვანება), რომელიც ქარაგმულ მნიშვნელობას იძენს კინოს ყველა გამომსახველობითი საშუალების გამოყენების შედეგად, ეკრანზე რეალობის განსახიერების მიზნით, რომელიც წარმოადგენს ავტორის ინდივიდუალობის, ესთეტიკური ცნობიერებისა და შემოქმედებითი აზროვნების თანახმად, მისი მსოფლმხედველობის შესაბამისად შერჩეულ და მხატვრულად გააზრებულ სინამდვილის ფაქტებს.

მეტაფორა კინემატოგრაფიაში მიისწრაფვის არა მხოლოდ კადრის სიღრმეში შეღწევის, არამედ სივრცეში გაფართოებისა და დროში გაშლისკენ. სერგეი ეიზენშტეინი შემთხვევით როდი აღიქვამდა სიტუაციას – როგორც ტროპის სტადიას, როდესაც „მეტაფორის სტრუქტურა“ „სიტუაციის სტრუქტურაში“ გადაიზრდება. ამიტომ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ იგება მეტაფორის პრინციპით მთელი ნაწარმოების სტრუქტურა, სადაც ქარაგმული მნიშვნელობა თხრობას კი არ წყვეტს, არამედ მისგან მომდინარეობს, მასში არსებობს. ამ შემთხვევაში კინომეტაფორას ბევრი რამ აქვს საერთო გაშლილ მეტაფორასთან პროზაში: სიუჟეტის განვითარებისა და მისი ქარაგმული მნიშვნელობის გამოვლენის ერთდროულობა; მეტაფორის აღმოცენებისთვის მეტაფორული კონტექსტისა და ქვეტექსტის აუცილებლობა; მეტაფორის გადაქცევა მაკონსტრუირებელ პრინციპად. ლექსის, პოეტური ფორმის საზღვრებში მეტაფორის გაფართოებამ შესაძლოა ნარატივის ერთიან ხაზზე, სიუჟეტის განვითარებაზე უარის თქმა გამოიწვიოს. სწორედ ეს პროცესი განვითარდა 20-იანი წლების კინოში, როდესაც

მეტაფორიზმმა თხრობა მეორე პლანზე განდევნა, რის გამოც დაიწყო სიუჟეტიდან ყურადღების გადატანის ტენდენცია. პოეტური კონსტრუქციების ფარგლებში, კინემატოგრაფს არ ძალუძდა ერთდროულად ეჩვენებინა მოქმედების მიმდინარეობაც და მეტაფორული შემაღვენილიც. მაგრამ თანამედროვე კინოში მეტაფორული საწყისი თუ მეტაფორული კინოსახე (კინოხატი) სრულიად წარმოუდგენელია ნარატივის გარეშე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დრო, ხელოვანი, ხელისფულება, XX საუკუნის ხელოვნება/ნაშრომების კრებული/ შემაღვენილ-რედაქტორი ნატო გენგიური, თბ., 2014.
2. კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., „ხელოვნება“, 1989.
3. შენგელაია ნ. რამოდენიმე წინასწარი შენიშვნა სურათ „ელისოს“ შესახებ „მემარცხენობა“ (ქართული ხელოვნების მემარცხენე ფრონტის ჟურნალი), 1928
4. ქართველი კინორეჟისორები, კრებ. №1 საქ. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, თბ., 2005.
5. Блейман М., „Архаисты или новаторы?“ журн. „Искусство кино“, 1970. №7
6. Богомолов Ю., Краткий конспект длинной истории советского кино, 20-70-е го-ды, Искусство кино, 1995, No 11.
7. Гете, К учению о цвете, Избр.филос, произв. М., «Прогресс», 1975.
8. Лакс Л., В Обществе друзей советской кинематографии, Кино, 1928, Сент.
9. Ницше Ф. “Сочинения”. 1990.
10. Козлов Л., Тень Грозного и художник, «Киноведческие записки», вып. 15.
11. Козлов Л. К.. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. М.: Искусство, 1980.
12. П.-П. Пазолини. Поэтическое кино, „Строение фильма“, М. «Радуга», 1984.
13. Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. [Сборн. статей. Состав. К.Разлогов]. -М. :Радуга, 1984
14. Тарковский А., Архивы, документы, воспоминания Сост. П. Д. Волкова, М., 2002.
15. Тарковский А., Запечатленное время, «Искусство кино», 1967, № 4.
16. Теория кино и художественный опыт, [сборн.-науч.тру-дов] - М., ВНИИК, 1985.
17. Туровская М., Прозаическое и поэтическое кино сегодня //Новый мир, 1962, №9.
18. Тынянов Ю., Поэтика, История литературы, Кино, М., Наука, 1977.
19. Шкловский В., «О поэзии и прозе в кинематографе» сборник „Поэтика кино“, М. 1928.
20. Эйзенштейн М., Избранные произведения в шести томах, М. 1964.

ABOUT THE POETICAL AND METAPHORICAL FILM

The theory of montage by Sergei Eisenstein became an important stage in the development of the concept of representation of “poetic film”. In the opinion of the director, the essence of the cinematographic thought is the decomposition of the real existing environment by means of cinematographic means - lighting, angles, views, traveling/ movement of the camera - and by “montage” of the elements thus obtained. This montage series is determined by rhythmic-poetic rules. In this way, cinematography/cinematography is given the opportunity to represent the articulation of complicated important meanings through organic means and procedures.

S. Eisenstein had developed a unique philosophy of film montage - film montage is created as a synthesis of the comparison of two elements, whereby a third “being” is created on the basis of their formal characteristics. These discoveries became an important support for the development of cinematic art as a political text because they placed a special emphasis on the artistic.

From today’s point of view, S. Eisenstein has created a strange and unique concept of intellectual film by making it possible to order the terms (contents) according to the individual frames.

Nikoloz Shengelaia was the first director to use S. Eisenstein’s “attraction montage” in the Georgian film of the 1920s in his film “Elisso” (1928). The episodes of “lamento” and “dance” are rightly called masterpieces of the “attraction montage”. They have long belonged to the cultural treasure of world film history.

With the emergence of the sound film, a whole series of changes took place in Soviet film. As a result, montage, as the most important narrative technique, together with its tropics, cleared the way for realistic narration. The 1930s and 1940s were the years of experimentation in film, dedicated to the realistic (and of course idealistic) portrayal of life. The restrictions that applied to these experiments were similar to those of the pre-revolutionary period. The same was true for the cinematic art of the “Ottepel” (“Thawing”) in the 60s. During this period, the tendencies associated with the different assessments of historical events became very clear. The cinematic art had a new spectrum of other principal demands - the cinematic art was obliged to devote “more interest to man and his inner world”.

The representation of the inner world of man on the screen had an impact on film poetics. There was a “semantization” (as in the 1920s) of the visual means of representation, which made the use of metaphorical means topical again. It all began with the film by Mikhail Kalatosishvili (Kalatosov) “The Cranes are Flying” (1957).

The “replacement of reality” by director Mikhail Kalatosishvili and cameraman Sergei Urusevsky has nothing in common with the “deformation of reality”. Here we are talking about the complete portrayal of those tendencies and those indispensable events that were characteristic of the cinematic art of the 1950s. The “substitution of reality” by the means of cinematographic art testifies to the fact that film has succeeded in appropriating the image of reality and developing further in this direction. “The Cranes are Flying” was a kind of

summary of how the Soviet film tried to apply the methods and means of neo-romantic film on the Soviet basis and thus paved the way for the great cinematic art of the 1960s.

“The Cranes are Flying” corresponds to the montage-like, poetic conception of reality in the film of the 1920s, as well as the artistic capture of the realistic world. This was excellently expressed in the masterpiece of M. Kalatosishvili’s early work “The Salt of Svanetia” - by the clear black and white graphics of the mountain landscape, by the expressiveness in the construction of the image and the variety of the landscapes to be photographed, by the hidden romanticism and at the same time by the preservation of the strict cinematic signature.

“The Cranes are Flying” is a film with which everything began and a film with which everything continued. It is precisely at this time that cinematic art renounces the direct literary metaphor and creates its own cinematographic metaphor.

The development of the cinematic language clearly shows that the cinematic art works out its own concept through metaphor. The traditional definition of metaphor in poetry does not always correspond to the events of cinematic art. Metaphor gains new qualities in the art of film.

Apart from screen metaphors - (i.e. those metaphors that are created through the application of cinematic means, such as editing, camera movement, angle of view /*raccourcir*- etc.), verbal, acoustic, musical, color metaphors are also distinguished. Thus the film metaphor proves to be a synthetic unit of all these types.

For this reason the general term is introduced into film theory - “the metaphorical in film”. This term can be defined as follows: it is the pictoriality/imagery that acquires a transferred meaning through the application of all means of expression of film.

But the metaphor in film is not only an effort to penetrate into the depths of the full picture, but also to expand in space and time.

The art of film has much in common with the expanded metaphor in prose: the simultaneity of the discovery of the development of the subject and its transferred meaning; the necessity of the metaphorical context and subtext (hidden text) for the creation of the metaphor; the transformation of the metaphor into a constructive principle. The extension of the metaphor within the framework of the poetic form could lead to the abandonment of the development of the subject, the holistic narrative line. It was precisely this process that took place in the cinematic art of the 1920s, when metaphorism pushed narrative to second place, and thus the process of diverting attention from the subject began.

Within the framework of poetic constructions, film could not simultaneously show the course of the action and its metaphorical component, but in film, the metaphorical is unthinkable without the narrative. The modern metaphorical film icon cannot exist independently without relying on the narrative.

ÜBER DEN POETISCHEN UND METAPHORISCHEN FILM

Die Montage – Theorie von Sergej Eisenstein wurde zu einer wichtigen Etappe der Erarbeitung des Darstellungskonzeptes vom „poetischen Film“. Laut der Auffassung des Regisseurs, stellt das Wesen des filmischen Gedankens die Zerlegung der reell existierenden Umwelt mit Hilfe von kinematographischen Mitteln – Beleuchtung, Blickwinkel, Aussichten, Travelling/Bewegung der Kamera – und durch die „Montage“ der dadurch erhaltenen Elemente dar. Diese Montage-Reihe wird mittels der rhythmisch-poetischen Regeln bestimmt. Auf diese Weise gibt es der Kinematographie/der Filmkunst die Möglichkeit, die Artikulation komplizierter wichtiger Bedeutungen durch organische Mittel und Verfahren darzustellen.

S. Eisenstein hatte eine einzigartige Philosophie der Filmmontage erarbeitet – die Filmmontage entsteht als Synthese des Vergleichs zweier Elemente, wobei auf der Grundlage ihrer formalen Eigenschaften ein drittes „Wesen“ entsteht. Diese Entdeckungen wurden zur wichtigen Stütze der Entwicklung von Filmkunst als eines politischen Textes, weil sie einen besonderen Akzent auf das Künstlerische setzten.

Aus der heutigen Sicht hat S. Eisenstein ein seltsames und einzigartiges Konzept des intellektuellen Films geschaffen, indem es möglich wird die Begriffe (Inhalte) nach den Einzelbildern (engl. frame) zu ordnen.

Nikoloz Shengelaia war der erste Regisseur, der im georgischen Film der 20-er Jahre des 20. Jh.-s in seinem Film „Elisso“ (1928) die „Attraktionen-Montage“ von S. Eisenstein verwendet hatte. Die Episoden des „Beweinens“ und des „Tanzes“ werden mit vollem Recht als Meiserstücke der „Attraktionen-Montage“ genannt. Sie gehören seit langem dem Kulturschatz der Weltfilmgeschichte an.

Mit der Entstehung des Tonfilms kam es zu einer ganzen Reihe von Änderungen im Sowjetfilm. Infolgedessen machte die Montage als das wichtigste erzählende Verfahren samt seinen Tropen dem realistischen Narrativ den Weg frei. Die 30-er und 40-er Jahre waren die Jahre der Experimente im Film, die der realistischen (und selbstverständlich idealistischen) Darstellung des Lebens gewidmet waren. Die Einschränkungen, die für diese Experimente galten, glichen denen der vorrevolutionären Zeit. Dasselbe betrifft auch die Filmkunst der „Ottepel“ („Auftauen“) in den 60-er Jahren. In dieser Zeit traten die Tendenzen in aller Deutlichkeit hervor, die mit der unterschiedlichen Einschätzung der historischen Ereignisse verbunden waren. Die Filmkunst hatte ein neues Spektrum von anderen prinzipiellen Forderungen – die Filmkunst war verpflichtet „mehr Interesse dem Menschen und seiner inneren Welt“ zu widmen.

Die Darstellung der inneren Welt des Menschen auf der Leinwand wirkte sich auf der Filmpoetik aus. Es kam zur „Semantisierung“ (wie in den 20-er Jahren) der visuellen Darstellungsmittel, die die Verwendung der metaphorischen Mittel wieder aktuell machte. Das Alles begann mit dem Film von Mikhail Kalatosishvili (Kalatosov) „Die Kraniche ziehen“ (1957).

Der „Ersatz der Realität“ durch den Regisseur Mikhail Kalatosishvili und den Kameramann Sergej Urusevski hat nichts Gemeinsames mit der „Deformation der Realität“.

Hier ist die Rede von der gänzlichen Darstellung jener Tendenzen und jenen unabdingbaren Ereignissen, die für die Filmkunst der 50-er Jahre kennzeichnend war. Der „Ersatz der Realität“ durch die Mittel der Filmkunst zeugt davon, dass der Film es geschafft hat, sich das Abbild der Realität anzueignen und sich weiter in dieser Richtung zu entwickeln. „Die Kraniche ziehen“ stellte eine Art Zusammenfassung dar, wie der Sowjetfilm die Verfahren und Mittel des neoromantischen Films auf der sowjetischen Grundlage anzuwenden versuchte und dadurch den Weg für die große Filmkunst der 60-er Jahre ebnete.

„Die Kraniche ziehen“ entspricht der montagehaft-poetischen Auffassung der Realität im Film der 20-er Jahre des 20. Jh.-s, sowie der künstlerischen Erfassung der realistischen Welt. Das trat hervorragend zum Vorschein in dem Meisterwerk der Frühwerks von M. Kalatosishvili „Das Salz Swanetiens“ – durch die deutliche schwarz-weiße Grafik der Berglandschaft, durch die Ausdrucksstärke bei dem Aufbau des Bildes und bei der Abwechslung der aufzunehmenden Landschaften, durch die verdeckte Romantik und zur gleichen Zeit durch das Wahre der strengen filmischen Handschrift.

„Die Kraniche ziehen“ ist ein Film, mit dem alles begann und ein Film, mit dem alles fortgesetzt wurde. Gerade in dieser Zeit verzichtet die Filmkunst auf die direkte literarische Metapher und schafft ihre eigene **kinematographische Metaphorik**.

Die Entwicklung der Filmsprache zeigt deutlich, dass die Filmkunst ihr eigenes Konzept über die Metapher ausarbeitet. Die traditionelle Definition der Metapher in der Dichtung entspricht nicht immer den Ereignissen der Filmkunst. Die Metapher gewinnt neue Eigenschaften in der Filmkunst. Außer den Bildschirmmetaphern – (d. h. solcher Metaphern, die durch die Anwendung filmischer Mittel, so etwa mittels des Schnitts, der Kamerabewegung, des Blickwinkels /frz. Raccourcir- etc. entstehen), werden auch verbale, akustische, musikalische, Farben-Metapher unterschieden. Somit erweist sich die Filmmetapher als eine synthetische Einheit aller dieser Arten.

Aus diesem Grunde wird in die Filmtheorie der allgemeine Begriff eingeführt – „das Metaphorische im Film“. Dieser Begriff kann folgenderweise definiert werden: es ist die Bildlichkeit/Bildhaftigkeit, die durch die Anwendung aller Ausdrucksmittel des Films eine übertragene Bedeutung gewinnt.

Aber die Metapher im Film ist nicht nur bemüht in die Tiefe des Vollbilds einzudringen, sondern auch sich im Raum und in der Zeit auszudehnen.

Die Filmkunst hat vieles gemeinsam mit der erweiterten Metapher in der Prosa: die Gleichzeitigkeit der Auffindung der Entwicklung des Sujets und seiner übertragenen Bedeutung; die Notwendigkeit des metaphorischen Kontexts und Subtexts (verdeckten Texts) für die Entstehung der Metapher; die Verwandlung der Metapher zum konstruierenden Prinzip. Die Ausweitung der Metapher im Rahmen der poetischen Form (in Form des Gedichts) könnte zum Verzicht auf die Entwicklung des Sujets, der ganzheitlichen Erzähllinie führen. Gerade dieser Prozess fand in der Filmkunst der 20-er Jahre des 20. Jh.-s statt, als der Metaphorismus den Narrativ auf den zweiten Platz verdrängte und so begann der Prozess der Ablenkung der Aufmerksamkeit von dem Sujet.

Im Rahmen der poetischen Konstruktionen konnte der Film nicht gleichzeitig den Ablauf der Handlung und ihren metaphorischen Bestandteil zeigen, aber im Film ist das Metaphorische ohne den Narrativ / das Erzählen undenkbar. Die moderne metaphorische Filmgestalt /Filmikone kann nicht unabhängig davon zu existieren, ohne sich auf das Erzählen /den Narrativ zu stützen.

რომანტიზმის კულტუროლოგიური ფენომენი

მწერლობა ერის სულიერი მემკვიდრეა, მით უფრო ქართველთათვის, რომელთა ისტორიოგრაფიული თხზულებანიც კი მხატვრული პროზის ნიმუშებია, რაც ერის ლიტერატურული ღირსების უტყუარი მიმანიშნებელია. ამიტომაც, ნებისმიერი ლიტერატურული მიმდინარეობა აქ მართოდენ გარეშე კულტუროლოგიური სივრციდან შემოჭრილ ფენომენად როდი უნდა გავიაზროთ. მას, თითქმის ყოველთვის, საკმაოდ შემზადებული „ლიტერატურული ნიადაგიც“ ხვდება და ხვდება კიდევ.

და საერთოდ, ქართული „სიტყვათმეტყველებისათვის“ დამახასიათებელია მკვეთრად გამოხატული პოეტურ-ფილოსოფიური დიაპაზონი; რის გამოც მწერლობა, ხშირ შემთხვევაში, ინსტიტუციურ ასპექტსაც ითავისებდა და ერის ზნობრივ ფორმირებასაც იღებდა საკუთარ თავზე (მაგალითისთვის, თუნდაც დავით გურამიშვილის „დავითიანი“...). ამის საილუსტრაციოდ, ასევე ჩვენი მეფე-პოეტების დინასტიური უდიდამობაც გამოდგება, რომელთაც საკუთარი მისია და პათეტიკა მხოლოდლა სიტყვაკაზმულ ჟანრში „გახარჯეს“.

სიტყვა, როგორც შემოქმედებითი და პიროვნული თავისუფლების გამოხატულება მწერლობაში განუზომელ ინტერპრეტაციებსაც აღწევს; თუმცადა, „სიტყვათქმნალობის“ თუ პირიქით – სიტყვის „თვინიერ სულის მოძრაობის“ (სულხან-საბასეული ფორმულირება...) ეტაპებს ერთგვარად განკარგავენ სწორედ ლიტერატურული მიმდინარეობები.

მთელი ეპოქის (ზოგჯერ კი ეპოქათა) კულტუროლოგიური თვალსაწიერის მომცველია ესა თუ ის ლიტერატურული მიმდინარეობა, როგორც შემოქმედებითი ცნობიერების უნივერსალური გამოვლინება – მოწოდებული მკაცრად დოგმატური თუ ესთეტიკური მრწამსით (რალა თქმა უნდა, თავად მიმდინარეობის არსიდან გამომდინარე).

მხატვრული აზროვნების ეს კანონზომიერი ფენომენი კონკრეტულ ეთნოკულტურათა წიაღში ერთგვარ ტრანსფორმაციას განიცდის და ქვეგანშტოებათა სახით მკვიდრდება. ასე მაგალითად, რომანტიზმი თავისი ზოგადევროპული წარმომავლობისა და გამოვლინების მიუხედავად, კონკრეტულ ეროვნულ ასპექტებსაც ითავისებს და ამიტომაც, ამ ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ ევროპის სხვადასხვა ქვეყანა ერთდროულად იჩინა თავი – შესატყვისი სახელებებით: „გერმანული რომანტიზმი“; „ინგლისური რომანტიზმი“ („ტბის სკოლის პოეტები“); „ფრანგული რომანტიზმი“; „რუსული რომანტიზმი“; „პოლონური რომანტიზმი“; „ქართული რომანტიზმი“ და უკვე მოგვიანებით აღმოცენდა – „ამერიკული რომანტიზმიც“.

რომანტიზმის ევროპულ განშტოებებში (ქართულისაგან განსხვავებით...) ზედმიწევნით სისტემური სახითაა ფილოსოფიურ სკოლათა ესთეტიკურ-მხატვრული გააზრების ფენომენი, რაც ასახულია კიდევ შესატყვის (შესაბამის) მანიფესტებში. თუ კვლავ ქართულ მწერლობას დაუბრუნდებით, ჩვენი შემოქმედებითი ცნობიერებისათვის და ზოგადად ჩვენი ეთნოფსიქოლოგიისათვის, რატომღაც ყველაზე მისაღები, ბუნებრივი და შესაბამისად ადვილად აღსაქმელი აღმოჩნდა მხატვრულ კოდში ინტეგრირებული ფილოსოფიური არსი.

ამიტომაც, კლასიკურმა ფილოსოფიურმა დოქტრინებმა (ე. წ. პეტრიწონულმა ლიტერატურულმა სკოლამ, თუ კათალიკოს ანტონ პირველის მიერ XVIII ს.-ში

რესტავრირებულმა კლასიკურმა ფილოსოფიურმა აზროვნებამ, რომელსაც კლასიციზმის ელფერი დაჰკრავდა), ლიტერატურულ პოსტულატებად ტრანსფორმაცია განიცადეს; ანუ ჩვენი ეთნოკულტურისათვის გაცილებით მეტყველი აღმოჩნდა სამყაროს შეცნობის სხარტი, პოეტური გამოსახვის ტენდენციები, რითაც თითქოსდა, – ფილოსოფიური ფრაზის შინაგანი სიღრმის ღერძმა ერთგვარი ცლომა თუ რყევა განიცადა; მაგრამ ეს მარტოოდენ, ზედაპირული ერთი შეხედვით, – რეალურად, ამ დინამიკამ გაცილებით ელასტიური და შესატყვისად, უფრო ადვილად აღსაქმელი გახადა ღრმაზროვანი ფილოსოფიური განზოგადებანი. რისი ყველაზე მეტყველი და სრულყოფილი ილუსტრაციაა სწორედ „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც რელიგიურ-ფილოსოფიურ თანკვეთათა ჭრილში ისე ვირტუოზულად ძერწავს მხატვრულ სახეებს, რომ თავდაპირველი შემოქმედება მკითხველზე დახვეწილი პოეტური პათოსია და შემდეგ უკვე ის მომწესხველი სახისმეტყველება, რომელმაც საღვთო წიგნთა რიგილობაში (კერძოდ, „მეორე ბიბლიად“ სახელდება – ქართველი კაცის განუყოფელი სულიერი საგზლის გამო...) მოაქცია ეს საერო ძეგლი. შემდგომ, – საუკუნეთა ვაკუუმის მიუხედავად, უკვე დავით გურამიშვილის „დავითიანმაც“ გაითავისა პოეტური ამოქმედის რელიგიურ-ფილოსოფიური განზოგადება.

ნებისმიერი ლიტერატურული მიმდინარეობა თავისი არსითა თუ შინაგანი დეფინიციით წარმოადგენს წინარე – უკვე არსებული „შემოქმედებითი ხედვის“ იმგვარ კორექციას, რომ ზოგ შემთხვევაში სრულ კულტუროლოგიურ ინტერპრეტაციამდე მივიღვართ („კლასიციზმი“ და „რომანტიზმი“), ანდა ნაწილობრივამდე. ასეთ ვითარებაში კონკრეტული მიმდინარეობანი ერთმანეთს არათუ უპირისპირდებიან არსობრივად და კონცეპტუალურად, არამედ ლოგიკურად შემავსებლებიც არიან ურთიერთის და ერთგვარად აგრძელებენ თავისუფალი შემეცნების ხაზს; მაგალითისათვის – „იმპრესიონიზმისა“ და „სიმბოლიზმის“ შემთხვევაში ესაა „წარმოსახვის უსაზღვროებით“ მათი მონათესავეობა, როგორც მარტოოდენ „გონების თვალთ ალქმული სამყაროს კულტის“ რადიკალური მსხვერვის დემოსტრირება.

რომანტიზმი წარმოადგენს სამყაროს შეცნობის იმგვარ სტილს, რომელიც მარტოოდენ შეგრძნებათა და ემოციათა ფოკუსირების გზით ახდენს აზრის ფიქსირებას, რის გამოც მუდმივი მიუღებლობა იკვეთება ცხოვრების მარადიულ კანონზომიერებასთან...

რომანტიზმმა მხატვრულ აზროვნებაში გზა გაუხსნა წინარე ეპოქებში (განსაკუთრებით კი კლასიციზმის პერიოდში (1515 წლიდან XVIII ს-ის 30-იან წლებამდე) შეგუბებულ შემოქმედებით თავისუფლებას; რის შედეგადაც იდეალიზმი, ინდივიდუალიზმი, სუბიექტივიზმი, პესიმიზმი ლიტერატურული სივრცისა თუ პერსონაჟის განუყოფელ ატრიბუტებად იქცნენ.

სწორედ ამ მიმდინარეობამ, როგორც შემოქმედებითი უსაზღვროების და აწმყოსთან გაუცხოების მხატვრულმა გამოსახვამ ფრიად მეტყველი „ლიტერატურული ნიადაგი“ ჰპოვა ძველი მწერლობის სახით, რომელთა გაცნობიერება სრულიად წარმოუდგენელია რომანტიკული არქეტიპების გააზრების გარეშე. ლიტერატურული პათოსის ეს წარმმართველი მუხტი (იგულისხმება რომანტიკული მარცვალი) ერთგვარი წიაღსვლებით იყო შესაცნობი ძველ ქართულ ე. წ. მხატვრულ-კანონიკურ აზროვნებაში, რომლის მასშტაბური დემონსტრირებაც სრულიად წარმოუდგენელი იყო ძლიერი და უდრეკი სულის გამომწვევით ჩვენი მწერლობისათვის. და რომ არა „რომანტიზმის“ დამკვიდრება, „რომანტიკული სულისკვეთება“ მეტ-ნაკლებად „ლიტერატურულ ჩრდილში“ იქნებოდა მოქცეული...

მაგრამ ძველი ქართული მწერლობა გაცილებით მეტ ლოიალობას იჩენდა „რომანტიკული ხედვისა თუ ელფერის“ მიმართ, ვიდრე კლასიციზმის მარწუხებში მოქცეული ევროპული ლიტერატურა. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება თუნდაც შემდეგი ციტატის მოხმობა ზაზა აბზიანიძის „ლიტერატურული პორტრეტებიდან“;

„რუსთველისა და ქართული რომანტიკული პოეზიის კავშირი ცალკე საკითხია, რომელიც არაერთხელ მოქცეულა ქართული ლიტერატურის მკვლევართა მხედველობის არეში. განსაკუთრებული „ჩაძიებით“ თვალმიდევნებულია აქ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური მემკვიდრეობის სათავეები... ასევე ალექსანდრე ჭავჭავაძის ეთიკურ თუ ესთეტიკურ წარმოდგენათა სათავე – რუსთველის პოემაში“.¹

ძველი ქართული მწერლობა სწორედ „ვეფხისტყაოსნის“ უნივერსალური მხატვრული დიაპაზონიდან გამომდინარე, ეპიკურ პოემაში ლირიული გადახვევების მრავალსახოვან პასაჟებს გვთავაზობს, სადაც სრული უიმედობის ფონი მარადიული „მსოფლიო სევდის“ განზოგადებად არ ყალიბდება იმ ერთადერთი მიზეზის გამო, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ სასოწარკვეთილი პერსონაჟი ტარიელი სულით მონათესავე ადამიანების გარემოცვაშია. სრულ მარტოსულობას ის მხოლოდ მარტოდ-მარტო „ველად გაჭრაში“ აღწევს, სადაც რომანტიკოსთა ჩვეული ქრესტომათიული ნავთსაყუდელია – ბუნება. სწორედ ბუნების ხელთუქმნელობა ანუ მისი პირველქმნილი ჰარმონიის შეცნობა წარმოადგენს იმ იდეალს, რომლისაკენაც ისწრაფვის რომანტიკოსი პოეტი.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, „რომანტიზმის დამყარება საქართველოში არ განიცდიდა იმ ტკივილებსა და მტვრევას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა დასავლეთ ევროპაში და, თუ გნებავთ, რუსეთშიც. რომანტიზმმა გასავრცელებლად ქართულ ლიტერატურაში ნოყიერი ნიადაგი იპოვა და თავისუფლად დაემყნო“.²

ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ჩვენმა რომანტიკოსებმა (ალექსანდრე ჭავჭავაძემ, გრიგოლ ორბელიანმა, ვახტანგ ორბელიანმა, ნიკოლოზ ბარათაშვილმა) მიუხედავად ევროპულ თუ რუსულ, ყაიდაზე აღზრდისა, მათი კეთილშობილი და არისტოკრატიული ოჯახების გათვალისწინებით, თავდაპირველად სწორედ „ქართული ენისა და მწერლობის სიღრმე შეიტკბეს“.

„როცა ოთხი წლის შეიქნა ალექსანდრე (ჭავჭავაძე) გარსევანი დაბრუნდა სახლობით თბილისს. რადგანაც თბილისში იმ დროს სასწავლებელი არ იყო, მამამ თან წამოიყვანა ბავშვის ლალად ერთი ფრანგი, რომელიც დიდხანს იყო ალექსანდრეს ოსტატად. აქ ისწავლა ალექსანდრემ ფრანგული, გერმანული, რუსული, სპარსული და ქართული. მეტადრე ქართული, რომელიც იმან ასე ზედმიწევნით იცოდა“...³

„წერა-კითხვა გრიგოლ ორბელიანმა ანჩისხატის დეკანოზისგან ისწავლა. ეს დეკანოზი, გვარად ალექსეევი-მესხიევი (მესხიშვილი), დიდი მწიგნობარი იყო და იმ ზომამდის მშვენიერი, რომ ერთმა მხატვარმა მისი სახე რომელიღაც ეკლესიის გუმბათზე საბოლოოდ დასახა, როგორც გაგვიგონია თვით პოეტისაგან. ამისგან ქართული წერა-კითხვა რომ ისწავლა, გრიგოლი იმისმა მშობლებმა მიაბარეს ახალს, მთავრობისგან გამართულ კეთილშობილთა სასწავლებელში. აქ ქართული ენის მასწავლებლად შეხვდა იმას მღვდელი ხელაშვილი, ჩვენი ენის ზედმიწევნით მცოდნე“.⁴

„ვახტანგ ორბელიანი ხომ თელკე ბატონიშვილის ვაჟი იყო, ერეკლეს უმცროსი და

¹ აბზიანიძე ზ., ლიტერატურული პორტრეტები, 2009, გვ. 30.

² ზანდუკელი მ., თხზულებანი, ტ. I, 1972, გვ. 61.

³ მუხარგია ი., ქართველი მწერლები, 1954, გვ. 19.

⁴ მუხარგია ი., დასახ. ნაშრომი, გვ. 41.

უსაყვარლესი ასულისა. იმ თეკლე-ბიჭის, მამამისი რომ მიმართავს – „ჩემო შინაგანო გულის ნათელო, თეკლე!“.. საქართველოს წარსულისა და მწერლობის უბადლო მცოდნე, პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული თეკლე იყო პირველი აღმზრდელი და გეზის მიმცემი თავის ვაჟიშვილებისა...“¹

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემთხვევაში კი: „მელიტონ იყო ქართულს ენაზე განათლებული კაცი, კარგი მოლაპარაკე, ზედმიწევნით მცოდნე ქართული ლიტერატურისა. იმის სახლში ნახავდით ძველს ჩვენს სწავლულ ქართველებს...“

ეფემია (გრიგოლ ორბელიანის და) იყო მშვენიერი ქალი და ქართულად კარგად გაზრდილი... ამ დროს ჯერ ისევ არსებობდა თბილისში სამრევლო სასწავლებლები, საცა თითო ოროლა ანაბანას სწავლობდნენ ყველა ჩვენი შესანიშნავი კაცნი წარსულის დროებისა. შვიდი წელი რომ შეუსრულდა ტატოს, დედამ ასწავლა იმას წერა-კითხვა და მიაბარა კალოუზნის სასწავლებელში, საცა 10-12 წლის წინათ სწავლობდა გრ. ორბელიანი. აქ დაუდვა იმან პირველი საფუძველი იმ კარგს ენას და წერის კილოს, რომლითაც მდიდარია ყველაფერი, რაც რამ დაუწერია მის მარჯვენას... რაც უნდა იყოს, მაღლი იმ სასწავლებელს, რომელმაც ქართული ენის სიყვარული ჩაუნერგა გულში ორ ისეთ მწერალს, როგორც არიან გრ. ორბელიანი და ნ. ბარათაშვილი...

1827 წელს, სექტემბერს ბარათაშვილი შეიყვანეს კეთილშობილთა სასწავლებელში. ეს სასწავლებელი შემდეგში გიმნაზიად გადაკეთდა... ქართულ ენას და გრამატიკას ასწავლიდა იმას ჯერ დოდაშვილი, სანამ ამას არ დაიჭერდნენ პოლიტიკურ დანაშაულისათვის...“²

სოლომონ დოდაშვილი, ქართველი თავადაზნაურობის 1832 წლის შეთქმულების, ე.წ. „რომანტიულის ამბოხის“ ერთ-ერთი თავკაცი იყო. ის ამასთანავე, როგორც მოაზროვნე და ფილოსოფოსი წინამორბედიც იყო და უშუალო თანამედროვეც ჩვენი რომანტიკოსების. სწორედ დოდაშვილმა, განსაკუთრებით კი ბარათაშვილის შემთხვევაში, პოეტურ განდობებს „ფილოსოფიური გეზიც“ მისცა, როგორც უშუალოდ მისმა მოძღვარმა. და კიდევ ერთი – პოეტს საკუთარი ტრაგიკული აღსასრულის გამო, მან მეხსიერების დიდი ტკივილიც დაუტოვა...

რომანტიზმისთვის XIX ს-ის დასაწყისში ჩვენში უნივერსალური პირობები იყო, რაც გამოიხატებოდა რუსეთის მიერ ანექსირებული საქართველოს ერთგვარ საყოველთაო აპათიასა და „პოლიტიკურ ნიჰილიზმში“. ეს პროტესტი „XIX საუკუნის პირველი ნახევარი სავსეა მეფის რუსეთის დამკვიდრებით და მისი უხეში პოლიტიკით გამოწვეული აჯანყებით მთიულეთისა – 1804 წელს, კახეთისა – 1812 წელს; იმერეთისა – 1820 წელს; ე. წ. „რომანტიული ამბოხება“ ქართველი თავადაზნაურობისა – 1832 წელს; 1841 წლის გურიის აჯანყება და სამეგრელოსი – 1856-1857 წ.წ.“³

საგულისხმოა სწორედ ის, რომ ქართველი რომანტიკოსები მეამბოხე სულის დემონსტრირებას არა მხოლოდ საკუთარ შემოქმედებაში მისდევდნენ, არამედ ისინი უშუალოდ იყვნენ ზემოდასახელებულ შეთქმულებათა ფიზიკური თუ სულიერი თანამონაწილენი და რეპრესირებულნი... ეს ხვედრი ჯერ კიდევ 1804 წლის მთიულეთის აჯანყებისას იწვნია „იმპერატრიცას ნათლულმა ალ. ჭავჭავაძემ“, ეს ხაზი უკვე 1832 წლის შეთქმულებისას კიდევ უფრო გამძაფრდა და მტკივნეული გახდა; – ტამბოვში გადასახლებული ალ. ჭავჭავაძე, მცირე დანაშაულისა და სამხედრო ღვაწლის გამო გრ.

¹ აბზიანიძე, ზ., დასახ. ნაშრომი, გვ. 138.

² მეუნარგია ი., დასახ. ნაშრომი, 1954, გვ. 194.

³ ზანდუკელი მ., დასახ. ნაშრომი, გვ. 67.

ორბელიანი „გაგზავნეს სამსახურებლად კავკასიის „ლინიაზე“¹; „სხვათაშორის, 1832 წლის შეთქმულებაში არა მარტო სამნი ძმანი ორბელიანები მონაწილეობდნენ, არამედ მათი შთამავლებელი თეკლე ბატონიშვილიც. ესაა, რომ არ დაუპატიმრებიათ შვილებთან ერთად... იმპერატორმა ლმობიერება გამოიჩინა და სამივე ძმა რუსეთს გადაასახლეს. ვახტანგი კალუგას გაისტუმრეს. ერთხანს ამასთან ერთად იყო შუათანა ძმაც და დედაც, მაგრამ თეკლე ბატონიშვილი ხანდაზმულობის გამო მალე დაუბრუნებიათ თბილისში“.²

ამ საბედისწერო „პოლიტიკური დრამით“ ნიკოლოზ ბარათაშვილი (რომელიც იმხანად 15 წლისაა მხოლოდ) ფრიად შეძრწუნებულია, მით უფრო, რომ ეს მთელი სიმძაფრე სწორედ მის უახლოეს გარემოცვას შეეხო. კიდევ უფრო გამძაფრდა მისი შეგრძნება, რომ „სამშობლოს დახსნა“ და სრული თავისუფლება მხოლოდ ოცნებაში თუ მოიპოვება, ხოლო სულიერი ტკივილის ერთგვარი განელება მხოლოდ ბუნების წიაღში ან წარსულის დიდებული ლანდების გამოხმობით თუა შესაძლებელი. ეროვნული ენერჯის (გერონტი ქიქოძის ტერმინი რომ ვიხმართ) ეს სიმძაფრე მთელი სიცხადით აისახა ქართულ რომანტიზმში, მეტადრე ბარათაშვილთან.

„ქართველი რომანტიკოსები სწორედ იმიტომ შეიძლება ჩაითვალოს ამ ლიტერატურული მიმართულების წარმომადგენლებად, რომ მათ მიზნად დაისახეს ადამიანის არსში წვდომა. რომანტიკული მსოფლხილვა ამ შემთხვევაში იმით გამოიხატა, რომ მათ ისეთი საკუთარი სულიერი სინამდვილე წარმოსახეს და წინა პლანზე გამოიტანეს, რომელსაც განსაკუთრებული საზოგადოებრივი მნიშვნელობაც აღმოაჩნდა. სახელდობრ, ჩვენი რომანტიკოსების განცდათა ფონზე აისახა ქართველი ხალხის ცხოვრება, მისი ყოფა და ეროვნული ცხოვრების თავისებურების გამოვლინება. სწორედ ესაა იმის პირობა, რომ ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედება განსხვავდება და გამოირჩევა სხვა ერების მწერალთა შემოქმედებისგან და მას თავისი კოლორიტი აქვს. სიცოცხლის არსი და მიზანი სიყვარულის უძლეველობა, ბუნების მომხიბვლელობა, ბედთან შებმა – აი ის და ამ რიგის სხვა საკითხები, რომლებიც აინტერესებდათ ქართველ რომანტიკოსებს. ამ ნიშნით ისინი უახლოვდებიან რომანტიზმს. ეს თემები და პრობლემატიკა აერთიანებს მათ იმ ფარგლებში, რომელიც მსოფლიო რომანტიზმს საზღვრავს“.³

თუმცა საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ქართული რომანტიზმი, მიუხედავად თავისი ევროპული წარმომავლობისა, არსობრივად, – მრწამსით, ესთეტიკით თუ წუთისოფლის ფილოსოფიური ჭვრეტით (და რაც მთავარია, უსაზღვროდ თავისუფლებისმოყვარე მემამბოხე სულისკვეთებით) სავსებით ბუნებრივად განშტოვდა ჩვენს ეთნოკულტურაში და ქართული შემოქმედებითი ცნობიერების ერთ-ერთ უნივერსალურ ფენომენად იქცა.

სწორედ ამიტომ, რომ ნაციონალური მწერლობა (ქართული მწერლობის მსგავსად), რომელსაც აქვს უძველესი წარმომავლობა, საკუთარი დამწერლობა და ფლობს ენის მხატვრული დიაპაზონის ყველა ბერკეტს, – აუცილებლად ქმნის საკუთარი „მეხსიერების კოლს“.

„მეხსიერების კოდი“ მოიცავს ნაციონალური მწერლობის განვითარების ყველა ეტაპსა თუ იმ ტრანსფორმაციის ფორმებს, რამაც კონკრეტულ მწერლობას შეუნარჩუნა საკუთარი „მხატვრული მეტყველება“, – ბუნებრივია მსოფლიო მწერლობასთან ინტეგრირების ფონზე.

¹ შეუნარგია ი., დასახ. ნაშრომი, 1954, გვ. 48.

² აბზიანიძე ზ., დასახ. ნაშრომი, გვ. 140.

³ კაციტაძე კ., ჯამბურია კ., ქართული რომანტიზმი – ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები, 2012, გვ. 25.

ამ გადასახედიდან ქართული მწერლობა ერთობ საინტერესო და უნივერსალურია, როგორც ერის გაქრისტიანებისთანავე აღმოცენებული (წინარე ძეგლებს ჩვენამდე არ მოუღწევია...). ამასთანავე, არსებობს შემდეგი გარემოებანიც; სასულიერო მწერლობის კანონიკურობის მიუხედავად, ამ ძეგლებშიდაც იკვეთება ბიბლიურ არქეტიპთა თავისუფალი მხატვრული გააზრება. უფრო მეტიც, „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ შეინიშნება ადრეული რენესანსული ხედვა.

ამიტომაც, ქართულ მწერლობაში შესაძლებელია, რომ სრულიად გამორჩეული საერო ძეგლი – „ვეფხისტყაოსანი“, ამასთანავე, ბიბლიური სახისმეტყველებითაც იყოს წარმოდგენილი. ეს თავისუფალი ვარიანტი და მხატვრული აზროვნების „ზეჟანრობრივი“ თანაარსებობა მხოლოდ მაღალი კულტურისა და შესაძლებლობის ნაციონალური მწერლობის პრეროგატივაა.

ქართული მწერლობისათვის საფრთხეს არც ბერძნულ-ბიზანტიური მწერლობის სტერეოტიპები წარმოადგენდა (სასულიერო მწერლობა) და არც აღმოსავლური პოეზიის მხატვრული კლიშეები (თეიმურაზი, არჩილი, ვახტანგ VI ...).

საფრთხე, საკუთარი „ხმის“ დაკარგვისა, – ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ ქართულ მწერლობას აბსოლუტურად შეტკობილი ჰქონდა ქართული ენის „მეტყველი შესაძლებლობანი“ და მსოფლიო მწერლობა მისთვის „გონიერი აღფრთოვანების“ საგანს წარმოადგენდა...

ქართულმა მწერლობამ თავისი „შემოქმედებითი ნება“ რომანტიზმის, როგორც ზოგადევროპული კულტურული მსოფლხედვის, წინაშეც შეინარჩუნა. „ხდება ხოლმე, რომელიმე მიმდინარეობა კულტურის სფეროში მთელ ეპოქას ქმნის და ისტორიულ მნიშვნელობას იძენს. ასეთ ისტორიულ ნიშანსვეტად იქცა XIX საუკუნის ქართული სინამდვილისათვის რომანტიზმი, რომელშიც განუყრელად შეერწყა ერთმანეთს პასიონარული მსოფლშეგრძნების ფორმა, ლიტერატურული მოვლენა და საზოგადოებრივი ახლომხედველობა, შემდგომ „პოლიტიკურ რომანტიზმად“ მონათლული კიტა აბაშიძის მიერ.

XIX საუკუნის თვალსაწიერიდან კიდევ უფრო მკაფიოდ მოჩანს, რომ ეს ნიშანსვეტი ჩვენი ქვეყნის ისტორიულ გზისგასაყარზე ქართული კულტურის ევროპული ორიენტაციის მანიშნებელი იყო... და, უკვე ახლახანს, „ბედის სამძღვარს“ იქით ევროპისაკენ „ნახტომშიც“ კი, ლიტერატურის ისტორიკოსს სურს იმ, რომანტიკოს წინაპართა პასიონარული იდეებისა თუ ილუზიების გამოძახილი იხილოს“.¹

ამასთანავე რომანტიზმმა თავისი „შინაგანი არსიდან“ გამოძინარე, წინარე ქრესტომათიული ლიტერატურული კონცეფციების ერთგვარი ინტერპრეტირება მოახდინა – „მეამბოხე შემოქმედებითი სულის“ წყალობით. ამიტომაც გამოიკვეთა კაცობრიობის „გლობალური დილემა“ – „მსოფლიო სევდა“, რომელმაც ევროპულ რომანტიზმში შექმნა ლიტერატურული სიმბოლოებით წარმოდგენილი ერთგვარი „მისტიკური ველი“... ეს ტენდენცია არც ქართული რომანტიზმისთვის იყო უცხო.

რომანტიზმით დაწყებული XIX საუკუნე წარმოადგენდა არა მარტო კონკრეტულ „შემოქმედებით ხედვას“ თუ მსოფლშეგრძნებაზე გადაწყობილ „ახალ მწერლობას“, არამედ იგი აყალიბებდა მთელი ევროპის „ახალ აზროვნებას“; უფრო მეტიც, რომანტიზმმა თავისი მასშტაბიდან გამოძინარე დაამკვიდრა „სრულიად ახალი სამყაროს ცენტრი, სადაც სწორედ რომანტიკული პათოსი იქცა ცხოვრების შეცნობის უნივერსალურ ენად.

¹ აბზიანიძე ზ., ქართული რომანტიზმი, დასახ. ნაშრომი, 2012, გვ. 5.

„რომანტიკოსის ფიქრი მუდმივად ორ პოლუსს შორის მოძრაობდა – თავისუფლება (პიროვნება, რომელიც სამყაროში არსებულ ჩაგვრას უპირისპირდება, შეუძლია განერიდოს სამყაროს და მასზე ამაღლდეს) და ბედისწერა (სამყარო, თავისი გარდაუვალობის სტიქიური კანონებით). რომანტიკული ლიტერატურის წარმომადგენლები თავიანთ ნაწარმოებებში ასახავენ განსაკუთრებულ, „მაღალი“ მისწრაფებებით შეპყრობილ პიროვნებებს, რომელთა ცნობიერებაც გაჯერებულია სინამდვილის მიუღებლობისა და მაღალ იდეალებს შორის ტრაგიკული ბზარის არსებობით. სამყაროს წყობის ამგვარ მიუღებლობას რომანტიკული ლიტერატურის გმირი გარდაუვალ დალუპვამდე მიჰყავდა (ბაირონის მანფრედი და კაენი, დონ ჟუანი და ჩაილდ ჰაროლდი). რომანტიკოსებმა გაიაზრეს, რომ ადამიანის თავისუფლება შეუზღუდავია, ის ფატალურად და ხშირად ტრაგიკულად არის დამოკიდებული გარკვეულ გარეგან ძალებზე (გარდაუვალობის უნივერსალური კოსმიური კანონი“¹.

რომანტიზმის, ამ ყოვლისმომცველი ლიტერატურული მიმდინარეობის, გეოგრაფიული არეალი საოცრად ვრცელია... თუმცა ყველა განშტოებისათვის ნიშანდობლივია ის ძირითადი აზროვნების სტილი, რომელიც რომანტიზმის შესატყვისი გამომსახველობითი „რეკვიზიტითა“ წარმოდგენილი. მაგრამ სწორედ აქ, გასათვალისწინებელია ნაციონალური მწერლობის „მეხსიერების კოდი“, რაც განსაზღვრავს კიდევ რომანტიზმის მხატვრულ დიაპაზონს. რომანტიზმის ერთგვარი „უსაზღვრო ტრაექტორია“, – იმავედროულად გამოჰკვეთს მონათესავე შემოქმედ სულთა საოცარ თანამიმართების ტენდენციებს. ეს კი თავისთავად განაპირობებს ერთ მხატვრულ ენაზე პოეტური მეტყველების აუცილებლობას. როგორც წესი, – ტრადიციულად ეს შესაძლებელია, მხოლოდ და მხოლოდ, ლიტერატურული სიმბოლოების მეშვეობით. სწორედ მხატვრული ნაწარმოების სახისმეტყველებითი ასპექტი წარმოაჩენს ავტორის შემოქმედებითი ცნობიერების ინდივიდუალურ ფენომენს და, ამასთანავე, იძლევა განუსაზღვრელ შესაძლებლობას პოეტური გამომსახველობის სხვა რეგისტრში გადაიყვანოს ყოველგვარი ქრესტომათიული არქეტიპები (იქნება ეს ეთნომითოლოგიური, ანტიკური თუ ბიბლიური...).

გამონაკლისი არც ქართული რომანტიზმი და სწორედ ამ გადასახედიდან, შეძლო ნიკოლოზ ბარათაშვილმა მსოფლიო რომანტიზმში იმგვარი ინტეგრირება, რომ მან სრულიად სხვაგვარი განშტოება შესძინა ამ მიმდინარეობას.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი მსოფლიო რომანტიკოს-ავტორთა შორის, საკუთარ „რომანტიკულ ხელწერას“ ინარჩუნებს, რაღა თქმა უნდა, სწორედ ნაციონალური მწერლობის „მეხსიერების კოდის“ გათვალისწინებით. ის სულით ხორცამდე რომანტიკოსი გახლდათ – შემოქმედებითი თუ ბიოგრაფიული პერიპეტეებით; თუმცაღა (მისი თანამედროვეთა თქმით) რელიგიური ცნობიერებიდან გამომდინარე იყო საოცარი სულიერი წონასწორობით გამორჩეული.

ამიტომაც იყო, რომ ნოვალისის „ლურჯი ყვავილის“ მსგავსად, – ბარათაშვილმაც შექმნა „რომანტიკული სულის“ არანაკლებ საინტერესო და სათუთი „სახისმეტყველებითი შტრიხი“. ესაა მისი, როგორც რომანტიკული სულისკვეთების პოეტის, განუზომელი ტრფობა და ხიბლი „პირველად ქმნილი ცისა ფერის მიმართ“.

და კიდევ, ამ მიმდინარეობისათვის ფრიად უჩვეულო ერთი მხატვრული შტრიხიც იკვეთება – ესაა სახელისუფლო ცნობიერების „რომანტიკული კოდი“. ერთი შეხედვით, თითქოსდა სრულიად შეუთავსებელი უნდა იყოს სახელისუფლო ბრძოლით გამოწვეული

¹ ლომიძე გ., ქართული რომანტიზმი დასახ. ნაშრომი, 2012, გვ. 218.

ვნებათაღელვა და მძაფრი რომანტიკული სულისკვეთება... არადა, სწორედ ბაგრატიონთა სამეფოს ნანგრევებზე აღმოცენებული „მსოფლიო სევდის“ მეტად ორიგინალურმა ინტერპრეტაციამ მისცა სწორედ ერთგვარი ბიძგი ქართული რომანტიზმის წარმოშობას. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ჩვენმა რომანტიკოსებმა (ალექსანდრე ჭავჭავაძემ, გრიგოლ ორბელიანმა, ვახტანგ ორბელიანმა, ნიკოლოზ ბარათაშვილმა) რუსულ თუ ევროპულ კულტურასთან ზიარების მიუხედავად (ისინი ხომ კეთილშობილი და რჩეული ოჯახის შვილები იყვნენ) თავდაპირველად სწორედ „ქართული ენისა და მწერლობის სიღრმე შეიტკბეს“.

სამეფოგაუქმებულ დიდგვაროვანთათვის სწორედ ქართული ენის ფენომენი წარმოადგენდა სახელისუფლო ტენდენციების ტრაგიკული მიზანსცენების ერთგვარ ანარეკლს. სწორედ მშობლიური ენის „ჩვეულებისაებრ სვლაში“ აგრძელებდა მრავალსაუკუნოვანი ქართული მწერლობა თავის არსებობას, – ოღონდ უკვე მკვეთრად რომანტიკული პათოსით. ამას ისიც ემატებოდა, რომ რუსეთის მიერ ანექსირებული საქართველო, XIX ს-ის დასაწყისში, საყოველთაო აპათიასა და „პოლიტიკურ ნიჰილიზმს“ მოეცა.

საგულისხმოა სწორედ ის, რომ ქართველი რომანტიკოსები მეამბოხე სულის დემონსტრირებას არა მხოლოდ საკუთარ შემოქმედებაში მისდევდნენ, არამედ ისინი უშუალოდ იყვნენ ზემოდასახელებულ შეთქმულებათა ფიზიკური თუ სულიერი თანამონაწილენი და რეპრესირებულნი... ამ ტკივილის განელება კი მათ მხოლოდ სამეფო კარის კვლავ აღდგენაში ესახებოდათ... არადა, – სახელისუფლო ცნობიერების „რომანტიკული კოდი“ მთელი სიცხადით მხოლოდ ნიკოლოზ ბარათაშვილთანაა, რადგან ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის კლასიკური გააზრებით – რომანტიკოსი პოეტი სწორედ ბარათაშვილი იყო და არა მისი წინამორბედნი.

რომანტიკული სულისკვეთების ერთ-ერთი ქართული წინა პირობაა XIX საუკუნეში ფრიად ორაზროვან მდგომარეობაში აღმოჩენილი, სამეფოგაუქმებული ქვეყანა... ნიკოლოზ ბარათაშვილი სწორედ ამ ფონზე, რომანტიკული შუქ-ჩრდილებით გამოკვეთს ხელისუფლის უზენაესობას და მეფე ერეკლეს სახელთან ასოცირებულ ისტორიულ დისკურსს აქცევს მხატვრული აზროვნების სიბრტყეში: მეფემ სრულიად განსხვავებულ პოლიტიკურ ველში მოაქცია საქართველო – ანუ საკუთარი ნებით დაუქვემდებარა ერთმორწმუნე რუსეთის იმპერიას.

საქართველოს პოლიტიკური გეზის რადიკალურ ცვლას იმ დროიდან დღემდე (თითქმის ორსაუკუნეზე მეტი გვაშორებს გეორგიევსკის ტრაქტატს – 1783 წელს) არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება მოჰყვა. სწორედ ამიტომ, ფრიად ამბივალენტურ სპექტრში მოექცა მეფე ერეკლეს მიერ გადადგმული ეს პოლიტიკური ნაბიჯი, რამაც ერთგვარი გამოძახილი ჰპოვა მისი შვილიშვილის შვილის – ნიკოლოზ ბარათაშვილის მხატვრულ აზროვნებაში, – კერძოდ კი, – პოემაში „ბედი ქართლისა“ და ლექსში „საფლავი მეფის ირაკლისა“.

ამ უკანასკნელში „პოეტი საღი, ლოგიკური, პრაგმატული მსჯელობის შედეგად აყალიბებს თავის შეხედულებას... ქართლ-კახეთის სამეფოს რუსეთის იმპერიასთან მიერთების ორმოცი წლის შემდეგ ბარათაშვილი მაღლიერებას გამოხატავს ერეკლეს მიმართ, რადგან როგორც მოსალოდნელი იყო, ერთმორწმუნე რუსეთის კალთას შეფარებულ ქვეყანას აღარ ეშუქრება ის ისლამური ქარიშხლები თუ წყალდიდობები, რასაც ლექსში „კასპიის დელვა“ და „შავი ზღვის ზვირთნი“ განასახიერებენ (იგულისხმება, ერთი

მხრივ, სპარსეთი – ირანი და, მეორე მხრივ, ოსმალეთი – თურქეთი). პოეტი ამბობს, რომ საქართველოში მრავალი საუკუნის შემდეგ პირველად დამყარდა მშვიდობა და ქართველობას, ბრძოლების მაგივრად, ადამიანური, ნორმალური, სამოქალაქო ცხოვრების დაწყების საშუალება მიეცა:

სადაც აქამდინ ხმლით და ძალით ჰფლობდა ქართველი,
მუნ სამშვიდობო მოქალაქის მართავს აწ ხელი.

აქ კი ბარათაშვილისა და მისგვარად მოაზროვნეთა კიდევ ერთი იმედია გაცხადებული – „სამშვიდობო მოქალაქის მმართველობა“ ან „მშვიდობიანი სამოქალაქო მმართველობა“... დაბოლოს, ის კეთილი ნაყოფი, რომელიც ბარათაშვილის ჩამონათვალში პირველია და, შესაძლოა, მისი შეხედულებით, ყველაზე მნიშვნელოვანია იმ დღებით შედგეთა შორის, რაც საქართველოს რუსეთთან შეერთებამ მოუტანა – განათლება, კულტურა, რომელიც, თუნდაც რუსული ტყვეობის ფასად, თავიანთ ქვეყანაში ჩამოაქვთ სამშობლოში დაბრუნებულ ქართველებს“¹.

ამიტომაც, სახელისუფლო ცნობიერების „რომანტიკულ კოდში“ სავსებით ბუნებრივია, რომ გამოიკვეთოს ლიბერალური სულისკვეთების ერთგვარი ნიშნები – ქართული სულიერი და სოციალური ღირებულებანი ევროპულ კულტუროლოგიურ თუ ფილოსოფიურ სპექტრში მოექცა და რომანტიკოს პოეტთან დემოკრატიული ხელისუფლის ამპლუაში გაცხადებული მეფე „კეთილად“ არის სახელდებული. ოღონდ ამჯერად („ფიქრნი მტკვრის პირას“) მეფის სიკეთე მხოლოდ ქვეყნის გონივრულ მართვაში გამოისახება. რაც მთავარია, ამ უმაღლეს იერარქიულ საფეხურზე მყოფი პირისთვის უცხო არაა წუთისოფლის (წამიერი ჟამის) წინაშე სრული უსუსურობის განცდა. ეგებ, სწორედ ამ „ადამიანურმა სისუსტემ“ არ უნდა მიაძინოს მეფეში „კეთილი ნება“ თუ „ადამიანური საწყისი“, რომლის „ნეტარ მამობრიულ გულს“ („ბედი ქართლისა“) ხელეწიფება მხოლოდ განკარგოს თავისი ქვეყნის ბედი.

არც ისაა შემთხვევითი, რომ სრულყოფილი სამეფო პორტრეტის მაძიებელ პოეტის თვალსაწიერზე ნაპოლენ ბონაპარტის ფიგურა ამობრწყინდეს. ნიკოლოზ ბარათაშვილამდე კი გაცილებით ადრე ბაირონი მოიხიბლა ნაპოლენის ჰეროიკული ბიოგრაფიით (1817 წელს² დაამთავრა მან „ჩაილდ ჰაროლდის მესამე სიმღერა, სადაც ნაპოლენის 1814 წლის მარცხი პოეტის მიერ შეფასებულია როგორც ევროპის ერთ-ერთი საყოველთაო ისტორიული ტრაგედია...“). „მესამე სიმღერა ჰო დიდება გახლდა ნაპოლენისა... დევნა რომ დაიწყეს ბაირონისა, ერთ-ერთი მიზეზიც ჰო ეს იყო, ნაპოლენს რომ ეთაყვანებოდა... ჰოდა, გაორებულია წარმოდგენათ და ასაბუთებენ თვით ჩაილდ ჰაროლდს მესამე სიმღერითაცა, სხვა ნაწერებითაცა, ნაპოლენისადმი რომ მიუძღვნია, დღიურებითაცა, წერილებითაცა ასაბუთებენ და ადვილად დასაბუთდება... ჰოდა მხსნელსაც უწოდებს ნაპოლენსა, მტარვალსაცა, ღმერთსაც უწოდებს, ეშმაკსაცა...“³.

არათუ ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ბაირონი აღმოჩნდნენ ამ დილემის წინაშე, არამედ „უკვე მესამე საუკუნეა, კაცობრიობის ამოუხსნელ გამოცანად დარჩა ნაპოლენის პიროვნული ფენომენი: ამ შეუთავსებელ თვისებათა ერთობლიობა, ამ ურთიერთგამომრიცხავ პრინციპთა თანაწყობა, ამ შორს გათვლილ და ირაციონალურ

¹ ლაღანიძე მ., ქართული რომანტიზმი, დასახ. ნაშრომი, 2012, გვ. 321.

² ნ. ბერდიაევი აღნიშნავდა, რომ ყოველ ეპოქას თავისი რიტმი აქვს.

³ ჩხვიძე ო., იტალიური დღიურები ბაირონისა, 1976, გვ. 54-56.

ქმედებათა მიმდევრობა“...¹. საგულისხმოა ისიც, რომ ბარათაშვილისეული ნაპოლეონი („ნაპოლეონ“, 1838 წელი) იმგვარი სამეფო ღირსებითა თუ ადამიანური თვისებებით არის წარმოდგენილი, როგორც ეს 1926 წელს დაწერილ არტურ ლევის წიგნშია – „ნაპოლეონის სულიერი თვისებები“.

დავუბრუნდეთ ისევ ლექსს, სადაც საკუთარი „დიდების მსხვერპლი“ (სამეფო ღირსებისგან აღზევებული თუ საბედისწერო „ბედის თამაშს“ ადევნებული) თავად ნაპოლეონია. თუმცაღა, იმავე ბარათაშვილმა კარგად უწყის იმპერატორის განუმეორებელი „სიდიადე“, წამლექავი პიროვნული ხიბლი, მაგრამ იმავედროულად მისი კანონზომიერი დაუფასებლობა;

ბევრი დღე გავა, რომ ჯერ ბევრი ვერ ვცნათ ჩვენ მისი!
თვითო სიკვდილიც მას უებროდ აღმოგვაჩინებს...
(„ნაპოლეონ“, გვ. 34)

ნაპოლეონ ბონაპარტის პორტრეტი ერთგვარად გაკეთილშობილებულია რომანტიკოსი პოეტის მიერ. და ვინ იცის, ეგებ „პოლიტიკურ ნიჰილიზმში“ ჩავარდნილი საქართველოსთვის, სწორედ ამგვარი ბოლოქარი ბიოგრაფიის ხელისუფალი ესახებოდა ბარათაშვილს მხსენლად. ისიც სავსებით ლოგიკურია, რომ სახელისუფლო ცნობიერების „რომანტიკულ კოდში“ თავი ეჩინა ლიბერალურ ფასეულობათა ერთგვარ მინიშნებებს ანუ გამოკვეთილიყო მონარქიულ საფუძველზე აღმოცენებული დემოკრატიული ტენდენციები.

შეიძლება კიდევ ერთიც დავამატოთ; ჩვენი რომანტიკოსები, დიდგვაროვანი და კეთილშობილური წარმომავლობის გამო, არათუ მარტოოდენ თავისუფლებისმოყვარე მუამბოხე სულისკვეთებით გამოირჩევიან, არამედ ბაგრატიონთა დინასტიის ზნეობრივი პასუხისმგებლობის „ჯვარსაც“ ატარებენ. თუმცაღა, სწორედ ეს განზოგადებული „სახელისუფლო რიტორიკა“ გარკვეულ ორაზროვნებას იწვევს და არაერთგვაროვან კითხვებს ბადებს რომანტიკული ტენდენციებით აღქმული სახელისუფლო ფენომენის მიმართ.

ასე რომ, – რომანტიზმის მხატვრულმა დიაპაზონმა მოიცვა მთელი XIX საუკუნე, მიუხედავად ამ ეპოქაში წარმოშობილი სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობებისა. რომანტიკულმა სულისკვეთებამ XIX საუკუნის დასაწყისამდე გასტანა. თუმცა, როცა კი რომანტიკულ პათოსზე ჩამოვარდება ხოლმე საუბარი, სწორედ XIX საუკუნის ევროპა წარმოგვიდგება, ასე იდუმალი და საინტერესო და ეგზომ რომანტიკული...

რალა თქმა უნდა, ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის სპეციფიკამ განაპირობა „უსაზღვრო ევროპის“ (თუმცაღა აქ, – ნაწილობრივ ნაციონალური საზღვრების ფონიც იკვეთება...) მხატვრული დიაპაზონი. ბუნებრივია, ეს ერთმნიშვნელოვნად არ უნდა მივუსადაგოთ გლობალიზაციის ქრესტომათიულ განმარტებას; „გლობალიზაცია არასაიმედო და არაპირდაპირი ცნებაა, მისი მხატვრული თემა, გნებავთ ტენდენცია კენიჩი ომეს (1989) სიტყვებით „უსაზღვრო მსოფლიოს“ წარმოშობაა. ეს ტენდენცია გულისხმობს, რომ ტრადიციული პოლიტიკური საზღვრები, რომლებიც ეროვნულ და სახელმწიფოებრივ საზღვრებს ემთხვევა, ამჟამად შეღწევადი ხდება. ამდენად, გლობალიზაცია სახეს უცვლის სოციალურ სივრცეს: ის ტერიტორიულ საკითხებს

¹ აბზიანიძე ზ., ნაპოლეონი (წინათქმა), 2009, გვ. 4.

ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს, რადგან მუდმივად გაფართოებად კავშირებს „მსოფლიოს მომცველი“ ან „საზღვრების გადამლახავი“ ბუნება გააჩნია“.¹

გლობალიზაციის ამგვარი გაშინაარსების მიუხედავად, – იქ სადაც არსებობს ეთნოკულტურისა თუ მწერლობის „მეხსიერების კოდი“, ეს ყოვლისმომცველი იდეოლოგია ერთგვარად ნეიტრალური და მეტ-ნაკლებად უსაფრთხო ხდება. ამიტომაც, ამგვარი კულტუროლოგიური პერიპეტების ფორმატში „წაკითხული“ XIX საუკუნე კიდევ ერთხელ შეგვასხენებს, რომ „ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრების“ თანამიმართებამ შექმნა მისი ყველაზე „უჩვეულო ილუსტრაცია“ – რომანტიზმი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბზიანიძე ზ., ლიტერატურული პორტრეტები (ქართული პოეზიის სამი საუკუნე), თბ., გამომცემლობა „ბაკმი“, 2009.
2. აბზიანიძე ზ., წინათქმა. ნაპოლეონი, თბ., გამომცემლობა „ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი“, 2009.
3. აბზიანიძე ზ., „ქართული რომანტიზმი XXI საუკუნის თვალსაწიერიდან“. ქართული რომანტიზმი – ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები, თბ., გამომცემლობა „საარი“, 2012.
4. ბარათაშვილი ნ., თხზულებანი, თბ., გამომცემლობა „საჭოთა საქართველო“, 1972.
5. ზანდუკელი მ., თხზულებანი, ტ. I თბ., თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1972.
6. კაციტაძე კ., ჯამბურია კ., „ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი“, ქართული რომანტიზმი – ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები, თბ., გამომცემლობა „საარი“, 2012.
7. ლომიძე გ., „ევროპიდან საქართველოში“, ქართული რომანტიზმი – ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები, თბ., გამომცემლობა „საარი“, 2012.
8. მუენარგია ი., ქართველი მწერლები. თბ., „სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა“, 1954.
9. ლაღანიძე მ., „რას გვაუწყებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის „საფლავე მეფის ირაკლისა“?“, ქართული რომანტიზმი ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები, თბ., გამომცემლობა „საარი“, 2012.
10. ჩხეიძე ო., იტალიური დღიურები ბაირონისა, თბ., გამომცემლობა „ნაკადული“, 1976.
11. ჰეიუდი ე., პოლიტიკური იდეოლოგიები, შესავალი კურსი, მე-3 გამოცემა. თბ., გამომცემლობა „ლოგოსპრესი“, 2004.

¹ ჰეიუდი ე., პოლიტიკური იდეოლოგიები, 2004, გვ. 26.

THE CULTUROLOGICAL PHENOMENON OF ROMANTICISM

Romanticism, despite its generally European origins and forms of expression, also includes concrete national aspects. For this reason, this literary movement arose in various European countries at almost the same time.

In the European directions of Romanticism (unlike Georgia...) the phenomenon of aesthetic-artistic interpretation of the philosophical schools is extremely systemic. This is also reflected in the corresponding manifestos. Returning to the Georgian literature, the philosophical sense integrated in the artistic code has proved to be the most acceptable, natural and therefore easy to understand for our artistic consciousness and for our ethnopsychology in general.

Romanticism represents such a style of world view that achieves the fixation of thought only by focusing the sensations and emotions/feelings. That is why the constant aversion always overlaps with the eternal regularity of life. .

It is precisely this current, as the artistic depiction of creative boundlessness and life alienation, that has found a rather fertile “literary ground” in ancient Georgian literature, but it is impossible to grasp it without the conception and interpretation of the Romantic archetype, which is completely unimaginable.

At the beginning of the 19th century in Georgia there were universal conditions for the emergence of Romanticism. This was caused by the general apathy and “political nihilism” of the Russian annexed Georgia. The same condition brought to light an artistic sign unusual for Romanticism - the “Romantic code” of consciousness of state power. At first sight, the emotional turmoil caused by the struggle for state power and the romantic sentiments, which have been exaggerated to the extreme, should be totally incompatible. . .

The original interpretation of the “world-weariness” sprouting on the ruins of the Bagrationi dynasty kingdom has just given an impetus to the emergence of Georgian romanticism.

Georgian literature had maintained its “creative will” in Romanticism as a general European cultural worldview. Starting from its “inner essence”, Romanticism provided a certain interpretation of the preceding chrestomathic literary concepts - thanks to the “rebellious creative spirit”.

For this reason a “global humanity dilemma” emerged - “world-weariness”, which in European Romanticism formed a “mystical field” loaded with literary symbols. . . This tendency was not foreign to Georgian Romanticism either.

The 19th century, which began with Romanticism, was not only a “new literature” transformed into a concrete “creative view” or a “new world outlook”, but it formed the “new thinking” of the whole Europe; moreover, Romanticism, starting from its standard, founded a completely new “center of the world”, in which precisely the Romantic pathos became the universal language of the world outlook.

DAS KULTUROLOGISCHE PHÄNOMEN DER ROMANTIK

Die Romantik, trotz ihrer allgemein europäischen Herkunft und Ausdrucksformen, umfasst auch konkrete nationale Aspekte. Aus diesem Grunde entstand diese literarische Strömung in verschiedenen Ländern Europas fast zur gleichen Zeit.

In den europäischen Richtungen der Romantik (im Unterschied zu Georgien...) ist das Phänomen der ästhetisch-künstlerischen Deutung der philosophischen Schulen äußerst systemhaft. Das ist auch in den entsprechenden Manifesten abgebildet. Kehrt man zur georgischen Literatur zurück, so hat sich für unser künstlerisches Bewusstsein und generell für unsere Ethnopsychologie der im künstlerischen Code integrierte philosophische Sinn als am meisten annehmbar, natürlich und demnach leicht aufzufassend erwiesen.

Die Romantik stellt einen solchen Stil der Weltauffassung dar, der die Fixierung des Gedankens lediglich durch die Fokussierung der Empfindungen und Emotionen/Gefühle erreicht. Deswegen überschneiden sich stets die ständige Abneigung mit der ewigen Gesetzmäßigkeit des Lebens. . .

Eben diese Strömung, als die künstlerische Darstellung der schöpferischen Grenzenlosigkeit und der Lebens-Entfremdung, hat einen ziemlich fruchtbaren „literarischen Boden“ im alten georgischen Schrifttum gefunden, aber das zu erfassen ist ohne die Auffassung und Deutung der romantischen Archetype völlig unvorstellbar ist.

Anfang des 19. Jh.-s gab es in Georgien für die Entstehung der Romantik universelle Bedingungen. Das war durch die allgemeine Apathie und dem „politischen Nihilismus“ des von Russland annektierten Georgiens bedingt. Dieselbe Bedingung hat auch ein für die Romantik ungewöhnliches künstlerisches Zeichen zum Vorschein gebracht - den „romantischen Code“ des Staatsmacht Bewusstseins. Auf den ersten Blick, sollte der durch den Kampf um die Staatsmacht entstandene Gefühlsaufruhr und die bis aufs Äußerste zugespitzten romantischen Empfindungen völlig inkompatibel sein . . .

Die originelle Interpretation des auf den Trümmern des Königreichs der Bagrationi-Dynastie entsprossenen „Weltschmerzes“ hat gerade einen Anstoß für die Entstehung der georgischen Romantik gegeben.

Die georgische Literatur hatte ihren „schöpferischen Willen“ auch in der Romantik als einer allgemein europäischen kulturellen Weltanschauung, beibehalten. Ausgehend von ihrem „inneren Wesen“ hat die Romantik eine gewisse Interpretierung der vorangehenden chrestomathischen Literaturkonzepte geliefert – dank dem „rebellischen schöpferischen Geist“.

Aus diesem Grund zeichnete sich ein „globales Menschheitsdilemma“ ab – „der Weltschmerz“, der in der europäischen Romantik ein mit literarischen Symbolen beladenes „mystisches Feld“ bildete. . . Diese Tendenz war auch für die georgische Romantik nicht fremd.

Das mit der Romantik begonnene 19. Jahrhundert stellte nicht nur eine auf konkrete „schöpferische Sicht“ oder eine auf Weltauffassung umgeformte „neue Literatur“ dar, sondern sie formierte das „neue Denken“ des ganzen Europas; mehr noch, die Romantik, ausgehend von ihrem Maßstab, gründete ein völlig neues Zentrum der Welt“, in der gerade das romantische Pathos zur universellen Sprache der Weltauffassung wurde.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დირექტორი ვანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი

**თეატრისა და კინოს მუზეუმის
კოლექციიდან**

მერაბ კოკოჩაშვილი – 85

მერაბ კოკოჩაშვილის სახელი უშუალოდ უკავშირდება ჩვენი კულტურის უდიდესი განახლების პროცესს, ქართველ სამოციანელთა შთაგონებულ მოღვაწობას, თაობას, რომელმაც გააღვიძა ეროვნული თვითმყოფადობის იდეალები, გაამდიდრა თანამედროვეობის სულისკვეთებით, აქტუალობით, სისადავით, ბუნებრიობით, ახალგაზრდული ხალისითა და ენერგიით. თაობამ, რომელმაც შექმნა ახალი ქართველის იერსახე, არა მხოლოდ მხატვრულ რეალობაში, არამედ გადანერგა იგი ცოცხალ სინამდვილეში, ხალხის მიერ სიყვარულით მიღებული და იდენტიფიცირებული საცნობი ნიშნებით: ჰუმანიზმით, ღიაობით, ერთსა და იმავე დროს მოკრძალებითა და სიამაყით, მოთმინებითა და სილადით, ტრადიციის ხსოვნითა და პატივისცემით, ხალხური სიბრძნითა და იუმორით.

მერაბ კოკოჩაშვილი ჭეშმარიტად სახალხო ხელოვანია, ვისი შემოქმედებაც მთელმა ქართველმა ერმა გულით შეიყვარა, ვისი იდეალებიც სიყვარულით გაიგივდა, ვისმა მოთხრობილმა ამბებმა ხან დარდით, ხანაც სიმხნევითა და თავდაჯერებით აავსო. უკვე მისი ადრეული ნამუშევრებით – ვაჟასეული, შემადღებულზე მარტო მდგარი და რეალობაზე ღრმად ჩაფიქრებული „ხმელი წიფლის“ სახე-ხატითა, თუ მიხეილ ჯავახიშვილისეული დატვირთული, ძარღვიანი სტილით მოთხრობილი სიყვარულის ისტორიით შეიგრძნო მაყურებელმა მშობლიური კულტურის სიღრმე და მივიწყებულ ღირებულებებთან ორგანული კავშირი. ახალგაზრდა ხელოვანმა გამორჩეული რეჟისორული აქცენტებით წარმოაჩინა, სამკაულად აქცია და გააბრწყინა შუაგული ცხოვრებიდან ამოღებული შეულამაზებელი, ბუნებრივი სილამაზე და თავისუფალი თვითმყოფადობა, იუმორი თუ სევდა, ეკრანზე თაობის ახალი სათქმელი გაშალა, ხაზი გაუსვა თანამოაზრეთა შემოქმედებას. მაყურებლის გულამდე მიიტანა ისეთი ავტორების ფიქრი და განცდა, რომელთა სახელები შემდგომში ქართული კულტურის აღორძინებასთან გაიგივდა, მათ შორის, რეზო ინანიშვილის სიყვარულითა და სიკეთით გამთბარი, თითქოს უბრალო და უმნიშვნელო სამყაროს უზარმაზარი მნიშვნელოვანება. ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს მერაბ კოკოჩაშვილის უპრეტენზიო, ერთი შეხედვით ბავშვებისთვის განკუთვნილი მხიარული „არდადეგებზე“ - კისერზე ვიოლინოსხალიშემემორჩენილი ქალაქელი რეზოსა, უზომოდ მიმზიდველი სოფლელი როსტაის მარტივი დამოკიდებულებები, წარმოდგენილი ამბის ერთდროულად მსუბუქად არასერიოზული და არსებითად სერიოზული, მტვრიან შარავზაზე სატვირთო მანქანიდან გადაგდებულ კუ-თამარაზე პასუხისმგებლობის საზრისი.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია, მერაბ კოკოჩაშვილის მიერ ანტიკური ტონალობის მითად გარდაქმნილი მერაბ ელიოზიშვილის „დიდი მწვანე ველი“ – ადგილის ღვთაებათა „შთამომავლის“ თუ თავად დიდი მწვანე ველის სულად დაბადებული მენახირე სოსანას სამყაროს გამანადგურებელი მეტამორფოზები, ღვთიურ საწყისებსა და სტიქიის ძალებთან შეჭიდებული ტრაგიზმით ნიშანდებული ადამიანის არსებობა არსებული ყოფიერებისა და ღმერთების დაღუპვის დროს იდეალურის წინააღმდეგობებით გაჯერებულ ბუნებრივ მთლიანობაში. დღევანდელობის აქტუალობასთან და რეალისტურობასთან შერწყმული არქეტიპული ძლიერი ხასიათები ახლი რეალობის ღრმა განზოგადებას ბადებენ და მაყურებელს ადამიანის მაღალხეობრივ პასუხისმგებლობაზე აფიქრებენ.

ათეული წლების შემდეგ, მერაბ კოკოჩაშვილის „დიდი მწვანე ველი“, გადაღებიდან ნახევარი საუკუნის შემდეგაც, ისევ, ქართული კინოხელოვნების სიამაყეა და მაყურებლისა

თუ კრიტიკის მიერ აღიარებულია ყველა დროის საუკეთესო ქართულ ფილმად. დღევანდელი გადმოსახედიდან, მას შემდეგ, რაც არა მხოლოდ ათეულმა წლებმა ჩაიარა, არამედ, სრულიად შეიცვალა რეალობა საქართველოში, კიდევ უფრო თვალნათლივ იკვეთება მისი მნიშვნელობა, მათ შორის ოთხმოციანი წლების სულისკვეთებისთვის, იმისთვის, რამაც გაამყარა რწმენა და შესაძლებელი გახდა დამოუკიდებლობის იდეის რეალიზება. დეტალები, რომლებიც იზიდავდნენ ჩვენს ყურადღებას ოთხმოციანი წლებში, ჯერ კიდევ საქართველოს საბჭოთა ხანაში, ეხებოდა ეროვნულ კულტურას, წაშლილ-გადავიწყებულ, გამოუთქმელ ღირებულებათა გადვიძებას. მაყურებელი უშუალოდ აკვირდებოდა ეკრანზე წარმოდგენილ სიზმარივით ნაცნობ მშობლიურ სამყაროს, სიმშვიდის, ჰარმონიულობისა და მთლიანობის მომნიჭებელს, თავისთავად ღირებულებას როგორც ასეთს, თუმცა, ერთგვარად გაუცხოებულ-გაუცნაურებულ და კიდევ უფრო ღრმად შთაბეჭდავს. აქცენტირებდა იმას, რაც სწორედ, განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანია. მაგალითად, „წმინდა“ გიორგისა და სოსანას ურთიერთდამოკიდებულებას, უჩვეულოს, ხაზგასმულს, გააზრებულს და არა იმპულსურს.

უნივერსიტეტის მუზეუმში ინახება დიმიტრი ჯანელიძის ხელმძღვანელობით მოქმედ სამეცნიერო სექტორში შესრულებული ოთხმოციანი წლების ნაშრომი. მინდა დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო ინსტიტუტისა და თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სახელით, მადლობა გადავუხადო ეროვნულ მოღვაწეს და დიდ ხელოვანს ღრმა შთაბეჭდილებებისთვის, ნაყოფიერი შემოქმედებისთვის, ერის სულიერების გამდიდრებისთვის... და გავიხსენო ალმანახ „კინოს“ ძველ ფურცლებზე შემორჩენილი პუბლიკაციის ნაწილი, რომელიც, სწორედ, მერაბ კოკოჩაშვილის „დიდ მწვანე ველს“ ეხება.

„ამ ორ ადამიანს საქმისადმი უზომო თავდადება აერთიანებს, ისინი საქმეზე „შეწირულები“ არიან, როგორც გიორგი ამბობს სოსანას შესახებ. მათ შორის რაღაც მყარი და გადაუღალავი ზღუდე აღმართულა, რაც ხელს უშლის მათი ურთიერთობების გაუბრალოებას. ეს არის მოწიწება, ერთგვარი დისტანცია. მთელი სიცოცხლე ერთად გაატარეს, განმარტოებით ცხოვრობენ სადღაც ქვეყნიერებისგან მოწყვეტილ მწვანე ველზე და მიუხედავად ამისა რომ ძალიან უყვართ ერთმანეთი, უფრო მეტად არ დაახლოვდებიან. „გიორგი, რამდენი ხანია მიცნობ, სოსანა დამიძახე“, „ნება მომეცით, პატივცემულო სოსანა, როგორც მინდა, ისე მოგართოთ. – მცოდნე კილოთი პასუხობს გიორგი.

„პატივცემულო სოსანათი“ უდიდესი მხატვრული სისავსით იხატება მათი ამაღლებული ურთიერთობა და პასუხისმგებლობა ამ ურთიერთობაზე, ადამიანის საოცარი უნარი პატივი სცენ ერთმანეთს, უანგაროდ უყვარდეთ ერთმანეთი. ეს სიტყვები ქმნიან ფილმის ატმოსფეროს.

ყველა გამოსახატავი ობიექტი, საგანი თუ მოქმედება ფილმში თავისი ნამდვილი სახელით არსებობს, თავის თავს გამოხატავს და სხვა შიფრს არ საჭიროებს. არსებობს უშუალო სახეების ნაირგვარობა შეიძლება იმავე ფუნქციას ასრულებდეს რასაც მრავალი წერტილი, ანუ განუსაზღვრელობა (თუ განსაზღვრული განუსაზღვრელობა) ფინალში.

გამოქვამულის ეპიზოდი: სოსანა და იოთამი უცნაურად ტანმოხატულები უცნობ, წარმართულ საგალობელს მღერიან. ვხედავთ მშობლისა და შვილის სულიერ ერთობას, ჰარმონიულობას, მათ საიდუმლო კავშირს. ბედნიერების განცდა ამ კავშირის გამო, რომ თითქმის ერთნი არიან. მათი კონტაქტი ამაღლებულთან, იდეალთან. ის რაც თავისთავად ნაცნობია ადამიანისთვის.

კინოფილმის რთული, წინააღმდეგობრივი კონსტრუქცია, მხატვრული აზროვნება კონკრეტდება ურთიერთგამომრიცხავი პრინციპების თანაარსებობისა და დაპირისპირების საფუძველზე. ეს აზრი გატარებულია როგორც შინაარსობრივად, ასევე ფორმალურადაც. მოძებნილი აქვს ადეკვატური წყობა და ხასიათი. სიუჟეტს თუ შევეხებით თვალნათლივ ჩანს ერთი უწყვეტი მოქმედების დინამიკური განვითარება და ჩართული ფრაგმენტები, რომლებიც უფრო მშვიდ აღქმას მოითხოვს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ჩართულობა უცხო სხეული არ არის ფილმისთვის და არ არის დარღვეული ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობა. სტილისთვის უცხოა ეკლექტიზმი, რომელიც ხშირად გვევლინება მხატვრული პოლემიკის ხერხად და რომელშიც ყოველთვის აქცენტირებულია პოლემიკა, ხოლო მხატვრულობა ზედაპირზე რჩება.

უშუალო ირაციონალურ მხატვრულ სახეებში ძალაში რჩება უშუალო სახეების მთავარი პირობა – სახის თავისთავადობა, მაგრამ დამატებით, აქ სათქმელი კიდევ უფრო მოუხელთებელია, უფრო შეუცნობელი, რადგან ამ შემთხვევაში იგი გამოხატავს განწყობილებას, გრძნობას, იმას, რასაც ადამიანური ლოგიკა სახელს ვერ არქმევს, ხელშესახებად ვერ აქცევს, თუმცა ყოველი ჩვენგანის ძალას ემორჩილება.

დაუბრუნდეთ ისევ ფილმს. სოსანა, იოთამი და პირიმზე წვიმის დროს ფარდულს შეაფარებენ თავს. კირით შეთეთრებულ შენობაში მათთან ერთადაა ახალგაზრდა ჩვილშვილებიანი დედა, ისინი ჩუმად სხედან და გამოდარებას უცდიან. დედა, თავისი სისადავით, თავისი მშვიდი სიყვარულით პირმშოსადმი ღვთისმშობელს ჩამოჰკავს. დაღლილი ნატანჯი მგზავრები რაღაც საიდუმლო სილიადეს, სიწმინდესა და ბედნიერებას გაჰყურებინ.

გზაზე ისინი სხვა ქალსაც გადაეყრებიან, მონიუსხებიან გაურკვეველი, დიდი ტანჯვის შემსწრენი. უსმენენ გადახრუკულ ველზე მიმავალ, უბედურ, ქადაგად დაცემულ ქალს, რომელიც სოსანას ადრეც უნახავს. „ასე დადის და მოთქვამს, ადამიანის გაჩენას წყველის ეგ საცოდავი, თითქოს ადამიანი რამეს ამავებდეს ამ მიწის ზურგზე“ – ამბობს იგი. ეს უაღრესად ემოციური ეპიზოდი ფილმში გაუწონასწორებელი დარჩებოდა ზემოთ აღწერილი ამბის გარეშე. დაპირისპირება, ადამიანის უმწეობა და გაურკვეველობა, სიყვარული სიწმინდისადმი, და სტიქიის მსგავსი მისივე ცდუნება და ღალატი, იმედები და სინამდვილე, სინდისის ქენჯნა, მისი დამლოცავი და დამაწყევარი.

უსასრულო განმარტების სიმრავლის შესაძლებლობა ხსნის ამ ეპიზოდების ირაციონალურ ბუნებას, ფილმში მათ გარკვეული ფუნქცია აკისრია – ზოგადად გამოიხატოს რეჟისორის სათქმელი და შექმნას საჭირო განწყობა, იგი უვერტურასავითაა, რომელსაც ფილმში სხვადასხვა ეპიზოდი ეხმიანება.

„დაიწვას, დაიდაგოს, მოისპოს, ამოიბუგოს“... – სავედრებელი სიტყვებია პირიმზესათვის.

სხენებულ დაპირისპირებას ასევე უკავშირდება იოთამის შეხება რეალურ სამყაროსთან, მკითხავის სიყვარული, ნავთობის აღმოჩენა, გიორგის წასვლა, დაბრუნება...

ფინალურ ეპიზოდში ეს მოტივი უდიდეს განზოგადებას იძენს. გასვრილ, დაწყევლილ, მარტოდმარტო დარჩენილ სოსანას „წმინდა“ გიორგი დაუბრუნდება, გიორგი, რომელმაც რაღაც უსუფთაო იგრძნო ამ არე-მარეში და წასვლა, თავის არიდება გადაწყვიტა. იგი უკიდევანო თოვლისგან გადათეთრებულ ველზე შეეყრება სოსანას, რომელიც ყოველივე ამის შემდეგ, რაც მოხდა, მაინც მას დაეძებს: წმინდანი თუ ღვთაება უნუგემოდ დარჩენილ ადამიანს თუ წმინდანი ანუ უმცროსი ღვთაება ადგილის დიდ, მთავარ

ღვთაებას. უფრო მეტი განზოგადებისთვის მერაბ კოკონაშვილი მათ გზებს გაჰყრის, ისინი სცილდებიან ერთმანეთს. რეჟისორი საერთო ხედს იღებს ზემოდან, საერთო ხედი უფრო და უფრო ფართოვდება, სოსანა და გიორგი კი უფრო და უფრო პატარავებიან და უზარმაზარ სივრცეებში უმწეოდ მოჩანან, წერტილივით, ბოლოს კი საერთოდ ქრებიან და კადრში მხოლოდ მათი გადაძახილი რჩება: „იპოვე, სოსანა?“ „ვერა, გიორგი, ვერა“...

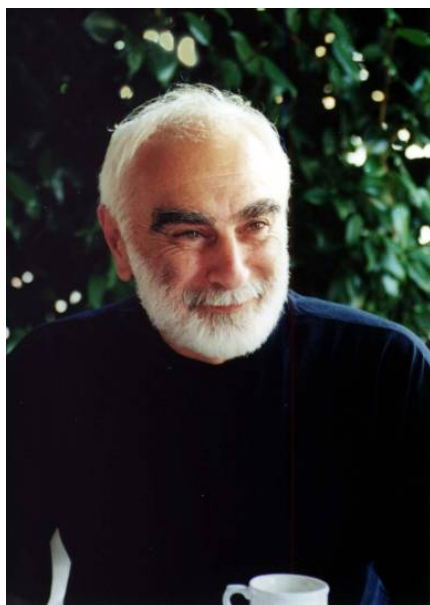
„რამდენმა ათასმა წელმა განვლო დღემდე. ისინი კი გულმოდგინედ დაეძებენ დანაკარგს. ეძახის ერთი მეორეს, ეკითხება, ვერ იპოვეო? ვერაო, – უპასუხებს მეორე და თავიანთ ამო შრომას, ვაი დედი, ვაი დედიო, ამ სიტყვებით აბოლოებენ“. ეს ფრაზა ფილმში არ შესულა, მაგრამ გიორგისა და სოსანას გადაძახილი პირდაპირ ეხმაურება ვაჟა-ფშაველას ზღაპარს, რომელშიც ბუებად ქცეული და-ძმა დაკარგულ ძროხებს დღემდე ამოდ დაეძებს.

ეს ასოციაცია თუ მინიშნება რომ არც ყოფილიყო, თავისთავადაც ფილმის ფინალი უიმედოდ გვესახება – არ უნდა გააჭუჭყიანო, არ უნდა აამღვრიო, თორემ ვინც არ უნდა იყო და წმინდა გიორგიც რომ გედგას მხარში, დაკარგულს მაინც ვეღარ დაიბრუნებ, ვერ გაასუფთავებ, ვეღარ იპოვი. ფინალი მთლიანად გადადის უკიდევანო სივრცეში და ბოლოს ფილმიც ქრება. ეს გადასვლა რეალურიდან ირეალურში, განზოგადებულში, ჩვენც განზოგადებისკენ¹ გვიბიძგებს. ეს თითქოს ის ჭეშმარიტებებია, რომლის პირველი მომსწრენი ჩვენ ვართ, რომლის არსსაც პირველნი ვჭვრეტთ. რეჟისორის სათქმელი კიდევ უფრო დიდია, ვიდრე კონკრეტული გმირების ტრაგედია, ვიდრე კონკრეტული ამბავი. სათქმელი ღრმავდება მოვლენათა არსში დიდ და მარადიულ ჭეშმარიტებამდე. ამგვარი შემოქმედი სულის სიღრმიდან იღებს ყველაზე სათუთს და სთავაზობს მაყურებელს იმ იმედით, რომ გაუგებენ“.

ქართველი მაყურებლის საყვარელ კინორეჟისორს, ქართული სულით და მზით გაჯერებული ფილმების ავტორს, მერაბ კოკონაშვილს წელს 85 წელი შეუსრულდა. მან თავისი დაუფიწყარი, გულში ჩამწვდომი სახეებით უფრო მშვენიერი, არსებითი და საამაყო გახადა ჩვენი ძველი კულტურა.

უელოცავთ ჭეშმარიტად სახალხო ხელოვანს იუბილეს, ეუსურვებთ შემდგომ შემოქმედებით წარმატებებს და დიდხანს სიცოცხლეს, მრავალჟამიერ!

¹ შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმის მასალები. ლია კალანდარიშვილი, სათქმელი და მხატვრული ფორმა. ალმანახი „კინო“ №4, 1985, მეთვრამეტე გამოშვება. საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი, რედაქტორი სანდრო თუმშალიშვილი.



მერაბ კოკონაშვილი, ფოტო დ. გუჯაბიძე



მერაბ კოკონაშვილი, კადრი მისიელ ჭიაურელის ფილმიდან „გიორგი სააკაძე“ (1942)



მერაბ კოკოჩაშვილი, კადრი გიორგი დანელიას ფილმიდან „არ დაიდარდო“ (1969)

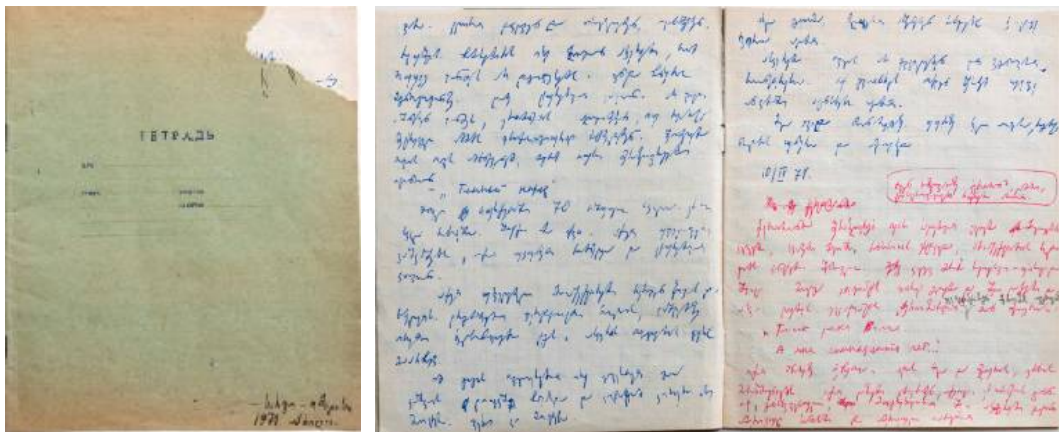


დოლო აბაშიძე და მერაბ კოკოჩაშვილი, კადრი გიორგი დანელიას ფილმიდან „არ დაიდარდო“ (1969)

**მერაბ კოკოჩაშვილის ჩანაწერებიდან
„სარფი-თბილისი. 1971 აპრილი“**

ჩვენი უნივერსიტეტის მუზეუმი ინახავს ათწლეულების განმავლობაში თავმოყრილ ხელნაწერებს, წარსულში გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონე საბუთებს, აფიშებს, სცენარებს, ფოტოლოკუმენტებს... ხშირად, ხელში გვხვდება არტეფაქტი, თითქოს დავიწყებული მოვლენის ფრაგმენტი. მისი მშრალი მონაცემების – თარიღის, მონაწილეების, თუ სხვა დეტალების დადგენისას იხსნება მოვლენის არსი, სულიერების ჩვენთვის უცნობი სურნელი. ამ დროის ტრიალისგან გადარჩენილ ნაშთებს საკუთარი ისტორია აქვთ, ნამდვილ, დიდ ცხოვრებაში არსებობის და მონაწილეობის ისტორია.

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმში ინახება მერაბ კოკოჩაშვილის ხელნაწერი რვეული. 1971 წლის გაზაფხულს, სარფის საზღვართან, რეჟისორი მუშაობდა ფილმზე „გზა მშვიდობისა, ჯაყო!“, სადაც მრავალი საინტერესო ამბის მომსწრე გახდა და ერთ მწვანე, თხელ რვეულში მოუყარა თავი თავის განცდებსა და შთაბეჭდილებებს. ვთავაზობთ ნაწყვეტებს მერაბ კოკოჩაშვილის ჩანაწერებიდან – „სარფი-თბილისი. 1971 აპრილი“.

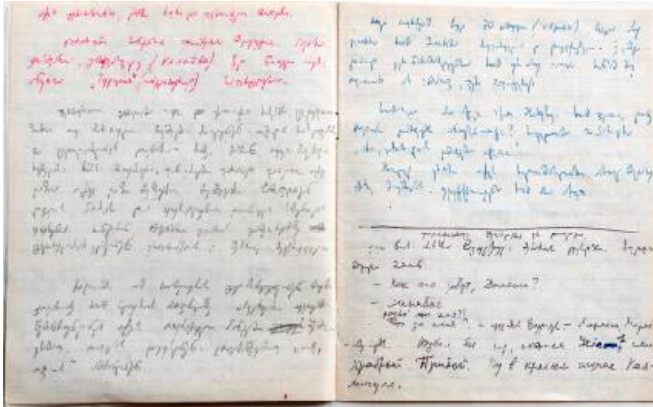


„ქერთამიანმა მესაზღვრემ თეთრი საღებავით გაღება ბილიკების კედლები, სკამები ბაღში, სანაპიროს ესტაკადა. პროექტორის სადგამს კანტები შემოავლო. კიდევ მორჩა საღებავი – თეთრიც და შავიც. მიაღვა ეკალიპტუს, თეთრად გაღება და შავი ლაქები დაასვა. ღებავს ეკალიპტუს „ბერიოზასავით“. ეკალიპტისგან ბერიოზას აკეთებს თან ძღერის.“

„Течет река Волга...
А мне семнадцать лет“

იქით მხარეზე მიჩეთია. ადის მოლა და ძღერის, ედახის მორწმუნეებს. იქით ლაზები ცხოვრობენ, აქეთაც. ერთმანეთს ჰგვანან. იქ, განსხვავებული მუგუზალივით შავი ასკერები დადიან ამერიკულ სამოსში და ამერიკული იარაღით. აქეთ ქერთამიანი, ლამაზი, რუსი და უკრაინელი ბიჭები.

კირნათში მანქანით ჭიშკარს მივადექით. პატარა ჭიშკარია, გამჭვირვალე (КАЛИТКА). ზედ წითელი ასლებით აწერია „ТУРЦИЯ“ (ინგლისურად). საკვირველებია.



ფეხბურთის გადაცემა იყო და ერთ-ერთ სახლში ტელევიზორი იყო ჩართული. ბავშვები მიაღვნი იქიდან საზღვარს და ცდილობდნენ დაენახათ რამე. მაშინ აქეთ დაცხოვრებელმა ხმას მოუმატა. ფანჯრები ფართოთ გააღო. აქც ლაზია, იქც ლაზი ბავშვები. ბავშვები ჩამოვლენ ლელის პირას და ყურადღებით დაიწყეს სმენა და ყურება. ხანდახან ნაცნობი ვკარის ხსენებაზე გადაულაპარაკებდნენ

ერთმანეთს: მესხი, მეტრეველი.

რადიოში იმ სიმღერებს ვადმოსცემდნენ ბუბა კიკაბიძე რომ მღერის მთვრალზე. ასკერები უცებ შეძობრუნდნენ აქეთ. თურქული პანკები შეძიესმათ. თოფებს დაეყრდნენ. დროვამოშვებით „იფ, იფ-ს“ ამბობდნენ.“

მთელ თურქეთში სულ 70 საშუალო (10 წლიანი) სკოლაა. ასე გვითხრა ერთმა მაიორმა. საკვირველია და დაუჯერებელია. მე, მაგალითად ვერ წარმოძიღვენია რომ ეს ასე იყოს. სანამ მე თვითონ არ ვნახავ, ვერ დავიჯერებ.

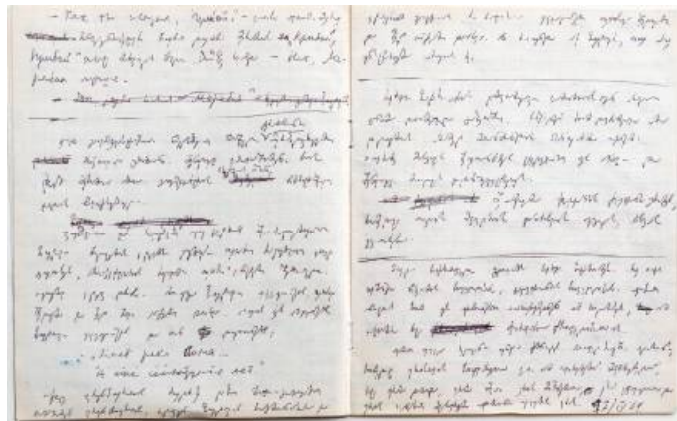
სინათლე არ აქვთ იქით მხარეზე. რომ ვკითხე დამე ნავთის ლამფებს ანთებენ-თქო? რიგითმა მიპასუხა „არა, კარბიდის ლამფები აქვთო“.

მხოლოდ ერთს აქვს რადიოშიძეები. ისიც ბატარეებზე მუშაობს. ელექტროსადენი ხომ არ აქვთ“.

„სერგო ზაქარიაძის დამკრძალავი კომისიისაგან ახალი ცნობა დაიბეჭდა გაზეთში. სწერდნენ, რომ დაკრძალვა არა დიდუბის, არამედ მთაწმინდის პანთეონში იქნება. თურქე მოსკოვს შეუთანხმეს ტელეფონით ეს ამბავი და შემდეგ მიიღეს გადაწყვეტილება.

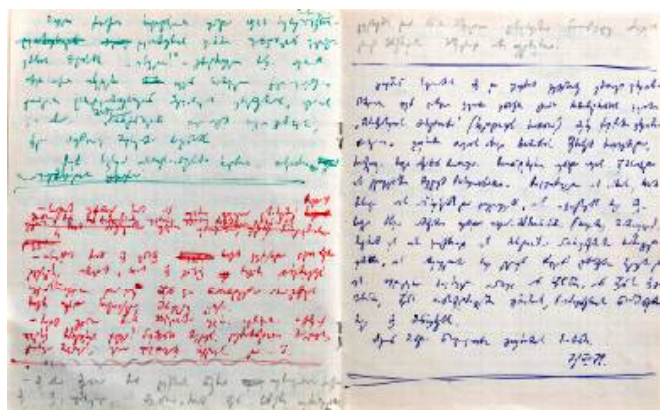
შეიძლება ქვეყანას ქვეყანა ერქვას, რომელიც თავისი მკვდრის დამარხვის ადგილს, სხვას ეკითხება.

მთელი საქართველო გლოვობს სერგო ზაქარიაძეს. ასე იყო უშანგი ჩხეიძის სიკვდილისას, ვალაკტიონის სიკვდილისას. ალბათ იმიტომ რომ ეს ადამიანები ასახიერებდნენ იმ სილამაზეს, იმ კაცობას, რაც ძვირფასია ქართველისათვის.



ალბათ ყველა ხელოვანი უნდა ქმნიდეს პირველ რიგში ადამიანს, რომელიც ერისათვის საყვარელია ე.ი. იმ თვისებების მატარებელია, რაც ერმა დაბადა, ერმა შვა. ერის მიზნებით, ერის ტკივილითა და ერის ოცნებით ცხოვრები ადამიანი უყვარს ერს“.

17/IV. 71



„რატომ გვონია, რომ მწერლობა უფრო უხიფათო საქმეა, ვიდრე საზღვრის დაცვა? პუშკინი მოკლეს, ლერძონტოვი მოკლეს, ლორკა მოკლეს, ილია ჭავჭავაძე მოკლეს და ა.შ.

– მე არა მგონია, რომ ლექსის წერა უხიფათო საქმეა. მე, უბრალოდ, ის მგონია, რომ შენ სწორ უხიფათო ლექსებს და ამით მშვიდი ცხოვრება მოიწყვე. არცერთ დიდ მწერალს მშვიდად არ უცხოვრია“.

„გზა მშვიდობისა ჯაყო“ (1973)

რეჟისორი - მ. კოკოჩაშვილი.

სცენარის ავტორები - ნ. დუმბაძე, მ. კოკოჩაშვილი.

დამდგმელი ოპერატორი - გ. გერსამია.

მთავარ როლებში: გ. იაშვილი, ს. ერისთავი, ნ. ჩიქვინიძე.

ფილმი მესაზღვრეთა ცხოვრებას ასახავს.

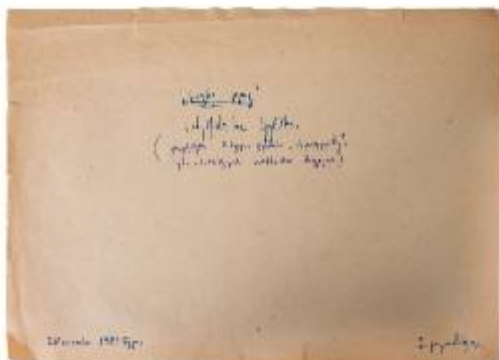
ახალგაზრდა სავალდებულო სამხედრო სამსახურს საზღვრისპირა სოფელში იხდის.

სარეჟისორო სცენარი

მუზეუმში დაცულია მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმის, „არდადეგებზე“ (1962), სარეჟისორო სცენარი (ფრაგმენტი). იგი თორმეტი გვერდისგან შედგება, ერთ-ერთზე ავტორისეული ჩანახატებია.

„საესე დღე“

სარეჟისორო სცენარი
(ფრაგმენტი მომავალი
ფილმისა „არდადეგებზე“,
რეჟო ინანიშვილის
მოთხრობის მიხედვით).
20 ივლისი, 1961 წელი.
მ. კოკოჩაშვილი“



„არდადეგებზე“ (1962)

რეჟისორი - მ. კოკოჩაშვილი
სცენარის ავტორი - რ. ინანიშვილი
ოპერატორი - ა. ფილიპაშვილი
მხატვრები - ვ. არაბიძე, ა. ვერულიშვილი
კომპოზიტორი - ი. გეჯაძე

მთავარ როლებში: გ. გეგეჭკორი, მ. გეგეჭკორი, ნ. ერისთავი, მ. მანჯგალაძე.

ფილმი ბავშვებისა და მამის კონფლიქტზეა, სადაც თაობებს შორის ფსიქოლამიკიდებულებების საინტერესო დიაპაზონია წარმოდგენილი.

ერთი ეკრანიზაციის ისტორია

ეკრანიზაცია - ლიტერატურული ნაწარმოების ან დრამატული სპეტაკლის, ოპერის, ბალეტის განსახიერება კინოხელოვნების საშუალებებით.¹

მიხა სირბილაშვილისა და ფეფელო ჯილაურის სიყვარულის ამბავი არის მამაკაცისა და ქალის ბრძოლა სიყვარულისა და ბედნიერებისათვის, რაშიც ისინი იმარჯვებენ.

მოთხრობა „მუსუსი“, რომლის პერსონაჟებიც არიან მიხა და ფეფელო, 1925 წელს დაწერა მიხეილ ჯავახიშვილმა. დროის კონტექსტს თუ გავითვალისწინებთ, ამ ორი ლიტერატურული გმირის აქტიურობა და წარმატება კონტრასტულია ქვეყნის მაშინდელ მდგომარეობასთან, – საუკუნეზე მეტი ხნის კოლონიური ყოფის შემდეგ მოპოვებული დამოუკიდებლობა ქართველ ერს თავზე დაამხო კომუნისტურმა რუსეთმა და ისევ დაადგა მონობის უღელი, რომლის მოსაშორებლად მოწყობილი აჯანყება იმავე რუსეთმა სისხლში ჩაახშო და დაამკვიდრა კიდეც ჩვენში სრულიად ხელოვნური, ყოველივე ადამიანურის დამორგუნველი პოლიტიკური და ეკონომიკური რეჟიმი.

ასეთ დროს მწერლის მიერ ადამიანური გრძნობების რეაბილიტირება უდავოდ არის სამოქალაქო გმირობა!

არანაკლები სამოქალაქო შემართება გამოავლინა კინორეჟისორმა მერაბ კოკოჩაშვილმა, როცა მოთხრობის დაწერიდან ორმოცი წლის შემდეგ, 1965 წელს, განახორციელა ამ მოთხრობის ეკრანიზება (სცენარს „სირბილაანთ მიხა“ დაარქვა, საბოლოოდ ფილმს სათაურად „მიხას“ შერჩა) და აი, რატომ: თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მმართველი რეჟიმის მიერ დაშვებული კონიუნქტურული ფილმების ყალბ ოპტიმიზმს, იმ დროს ქართულ კინოს პესიმიზმი მოსძალებოდა, მაგალითად: ისტორიულ ფილმებში, გარდა ერთისა, ქართველები მარცხდებიან ან გმირი იღუპება, ან კიდეც ორივე ერთად. ტრაგიკულად მთავრდება წარსულის თემაზე გადაღებული ფილმების აბსოლუტური უმეტესობაც. და ასეთი ფინალით გამოვლინდა, რომ ისტორიული და, უბრალოდ, წარსული ცხოვრების უადრესად პესიმიზტური ხედვა იყო გაბატონებული. ამას რომ ტენდენციის ხასიათი ჰქონდა, „მიხას“ შემდეგ გადაღებული ქართული სათავგადასავლო ფილმებიდანაც ჩანს – ამერიკული ვესტერნის ესთეტიკას ნაზიარებ ამ კინოსურათებს მე „ქართულ ვესტერნს“ ვუწოდებ – ამ ფილმებში დარღვეულია ამერიკული კინოს ამ თემატური მიმართულების ძირითადი კანონი, რაც ბედნიერ დასასრულს გულისხმობს და ყველა ქართულ სურათში გმირი იღუპება!.. ამით კარგად გამოჩნდა, რომ ფილმების ავტორებს ბოროტებისა და ძალმომრეობის წინააღმდეგ ამბოხებული ქართველის გამარჯვებისა არ სჯეროდათ!..

მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა „მუსუსის“ სიუჟეტი ასეთი გახლავთ: ჯარიდან ბრუნდება მიხა სირბილაშვილი, ქალების მუსუსი, მხიარული ახალგაზრდა.

„უცებ ქალებში ჩურჩული, წივილ-კივილი და სიცილი ატყდა:

– მუსუსი, მუსუსი!

– მუსუსი მოსულა, მუსუსი!

¹ უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, შეადგინა მიხეილ ჭავჭავიძემ, გამომცემლობა „განათლება“, თბ., 1973 წ., გვ. 124.

სირბილანთ მიხა ქალებს ვენახიდან მიეპარა და ისე დაერია კაბებს, როგორც მგელი ფარეს. თავჩაღუნული მუსუსი ქალებში მთვრალი დათვივით დაბორიალებდა, ხან ერთ ქალს მიასკდებოდა, ხან მეორეს გაჰკრავდა ხელს, ხან მესამეს წაეტანებოდა საკოცნელად და მეოთხესაც დაღუნული თავით ეტაკებოდა. დამფრთხალი ქალები ჟივილ-ხივილით აწყდებოდნენ ერთმანეთს. შორით დაბრუნებულ ხუმარას ძველებურად დაუხვდნენ – მხიარული მუშტებით, მეგობრული სიღებით და და-ძმური ლანძღვით:

– უი, შენ კი გაგისკდა ეგ გოგრა თავი, აჰა!

– მეხი კი დაგაყარე მაგ ჯაგარა თავში, აჰა!

– დაიკარგე, შე წუნკალო, შენა!

ქალები წიწილებივით გაიფანტნენ. ბიჭებმა მხიარული ყიჟინა ასტეხეს:

– მუსუს, გამარჯვება!

– მუსუს, გეყოფა, ბიჭო!

– მუსუს, გამოდი, ბიჭო, ერთი ჩვენც დაგვენახვე!²

სოფელთა იმ ზეიმისას, ქალებს რომ დაერია, მუსუსი ეცეკვა თავის შეყვარებულ ფეფელოს. ამით ყველას დაანახა, რომ ეს ქალი უყვარდა და მასზე ხელის აღებას არ აპირებდა, მაგრამ ფეფელოს მამა პეტრე, დედა და მამიდა, აგრეთვე სიკო, ფეფელოს ცოლად შერთვის მსურველი, მისი ბიძაშვილები და ზოგიერთი თანასოფელი, მაგალითად, ბადიანთ მელანა, წინააღმდეგნი არიან – პეტრეს თვალში არ მოსდის ღარიბი ოჯახის შვილი მიხა, რომლის „ქონი პეტრეს ქვითკირის სახლს ისე ჰქონდა მიკრული, როგორც სანაგვე ყუთი თეთრსა და სუფთა კედელს. უკან ორივე სახლს ბალები ჰქონდათ: მუსუსს ერთი დღიური, პეტრეს კი ხუთი დღიური“.³

სიღარიბეს ვერ გადაჰფარავს მიხას პირადი თვისებები, რომ ის ვაჟკაცია, ენერგიული და ქალებს მოსწონთ. პეტრეს სურს, თავისი ქალიშვილი მიათხოვოს მდიდარ გლეხს, თავიდან სიკოს, რომელსაც მოსწონს ლამაზი ფეფელო.

ფეფელოს უყვარს სირბილანთ მიხა, მაგრამ რადიკალური ნაბიჯის გადადგმისაგან სოფლის პირმოთნე და მდაბიო მორალი აკაეებს, მიხა კი ამ მორალის უარყოფას ცდილობს. ეს კარგად გამოჩნდა თეკლას ღობესთან შეხვედრისას, როცა მიხა და ფეფელო საუბრობენ, თან ერთმანეთს ესიყვარულებიან და ისე გაერთობიან, რომ ვერც შეამჩნევენ, როგორ წამოადგებათ თავზე ბადიანთ მელანა. „ალერსი ბლლარძუნად გადაიქცა. ბლლარძუნი – ბრძოლად. – ხელი გამიშვი-მეთქი, შე გიჟო, შენა! – აუმაღლა ხმას ფეფელომ, მაგრამ გვიანდა იყო: ბადიანთ მელანა მათ გვერდით აიტუნა და გესლიანად აჩიფიფდა:

– გაამოს, შვილებო, გაამოს!

– ბარაქალა დღევანდელი ქალ-ვაჟებო, ბარაქალა! ერთი დამიხედეთ ამ უნამუსოებს, ამათა! დილაადრიან შუა სოფელში ჩახუტებულან და აღარავის არ ერიდებიან, იიიფ!

გაწეწილი ფეფელო გამოსხლტა და, აწეწილი, თვალცრემლიანი და თავჩაღუნული, სირბილით მიეფარა ღობეს, ხოლო გაფითრებული და მოსულიერებული მუსუსი ნელ-ნელა ფხიზლდებოდა“.⁴

კაპასი თანასოფელელის ლანძღვას არ უშინდება მიხა, ამას ეუბნება კიდეც ფეფელოს, როცა ქალი საყვედურობს.

² ჯავახიშვილი მ., რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად, ტომი I, მოთხრობები. სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1958 წ., გვ. 362-363.

³ იქვე, გვ. 369.

⁴ იქვე, გვ. 367-368.

„– არც კი გრცხვენინან, – იბუტებოდა ფეფელო, – სოფელში თავი მომჭერი!
 – არაფერიც არ მოგჭერი. – ღიმილით იმართლა თავი მიხამ. – შენ ჩემი ხარ. ამას ხვალვე მთელ სოფელს მოვდებ, ჩემი ხარ და ამიტომ...
 – შენი ვარ, მაგრამ ი დედაკაცთან რად შემარცხვინე? მთელ სოფელს მოსდო.
 – მაშ ჩვენი საქმე იმას გაუკეთებია!“⁵
 ასეთია მიხას სიყვარულის ძალა, ის ვერ შეაშინა ვერც მშობლების მიერ ფეფელოს სახლში გამოკეტვამ, ვერც პეტრეს უხეშობამ:
 „– იიი, თქვე ცინგლიანებო, თქვენა! რეებს მიჰქარავთ აქა?
 – არაფერს, მამილო, აი მიხა ქალაქიდან დაბრუნდა და... ანბები მოიტანა. – აურ-დაურია ფეფელომ და თავი ჩაღუნა.
 – გამარჯობა, ძია პეტრე! – მხიარულად მიესალმა მუსუსი.
 პეტრემ მუსუსს ხმა არ გასცა, ფეფელოს მხარში ხელი წაავლო, მიატრიალა და ერთადერთი მოწამლული სიტყვა მიუგო:
 – დაიკარგე!
 ფეფელომ იცოდა მამის მოკლე სიტყვების ძალა და ამიტომ უმაღვე დაიკარგა. სანამ ფეფელო სათივეს მიეფარებოდა, პეტრე ქალის ზურგს შესცქეროდა და გათეთრებულ ტუჩებს აცმაცუნებდა. მერმე მუსუსს მოუტრიალდა, ზიზლით გაზომა თავით ფეხებამდე და იმასაც ერთი სიტყვით მიუგო:
 – წაეთრე!
 მუსუსი თავის ბაღში იდგა და არ წაეთრია, მან გამხმარ პირსახეში გაუღიმა პეტრეს და მისი მოღობა სცადა:
 – როგორა ხარ, ძია პეტრე?
 პეტრემ პასუხი არ გასცა.
 – როგორც გეტყობა, ისევ ყოჩაღად ყოფილხარ. – განაგრძო მუსუსმა.
 პასუხად ისევ დუმილი, ტუჩების ცმაცუნი და ზიზლი მიიღო“.⁶
 სოფელში ბლომად იყო ხალხი, ვისაც მიხასა და ფეფელოს ბედნიერება გულით ეწადა. შუამავლობა შათირაანთ თევდორემ იკისრა, მაგრამ პეტრესთან ვერაფერი გააწყო. პეტრეს მოწონებულ სიკოს ეთქვა, სანამ ფეფელო თანახმა არ იქნება, არ წავიყვანო.
 „ელის მას აქეთ ბებერი პეტრე ფეფელოს თანხმობას. წარამარა ბუზღუნებს და ქალს ზიზლის მორევში აბანავებს:
 – იიიჰ, შე ქარაფშუტავ, შენა! ჭკუა თვალში გქონია. გეტყობა, ნამდვილი ქალი ჰყოფილხარ.
 ფეფელო მართლა ნამდვილი ქალი იყო ხასიათით, თვალთ, ჭკუითაც და სისხლითაც. პეტრეს კი ჰსურდა, რომ ყინული ცხელი ყოფილიყო, ცეცხლი კი – ცივი, რომ ფეფელოც პეტრეს ჰგვანებოდა, რომ საგულეს თვრამეტი წლის ცეცხლისა და ქალური გულის მაგივრად ფეფელოსაც სამოცი წლის ჩვარი სდებოდა“.⁷
 სახლსა და ეზოში გამოკეტილი ფეფელოსათვის თვალი რომ მოეკრა, ამიტომ აცოცდა მიხა ღობეში ამოსულ ბლის ხეზე, რომელიც მიხას და პეტრეს სანახევრო იყო. პეტრემ თვალი მოჰკრა და ხისკენ წამოვიდა. მართალია, მუსუსმა მოასწრო ჯერ ფეფელოს მოხმობა, შემდეგ კი ანიშნა, ახლოს არ მოხვიდეო და თავადაც ჩამოხტა ხიდან, მაგრამ

⁵ ჯავახიშვილი მ., რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად, ტომი I, მოთხრობები. სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1958 წ., 369-370.

⁶ იქვე, გვ. 371.

⁷ იქვე, გვ. 377.

პეტრემ საზიარო ხე მაინც მოჭრა, ეზოში გადახედვის საშუალება მოუსპო მიხას...

პეტრეს ღორების მიერ გარღვეულმა ძეძვის ღობემ მიხას აფიქრებინა, ამით ესარგებლა, მეზობლის ეზოში შემძვრალიყო და ფეფელოს დალაპარაკებოდა. პეტრემაც იგუმანა, აქედან მიხა შემოძვრებო და მის დასაჭერად მახე დააგო, რომელშიც მიხა მართლა გაება. პეტრეს უნდოდა, მიხას დაჭერა მისთვის სახელის გასატეხად გამოეყენებინა.

„– ქაა, ქურდი დავიჭირეთ! არ გინდათ, ნახოთ? მოდით, სეირი ნახეთ! მელასავით ხაფანგშია გაბმული!

ტასოს ჭრაქი მოჰქონდა. პეტრეს თვალცრემლიანი ფეფელო მოჰყავდა. სამივენი ღონემიხდილ მუსუსს წაადგნენ.

- ანდე, ნახე შენი საბედო. – სთქვა პეტრემ და ფეფელო წინ წამოაყენა.
- შე პირშავო, შენა, აგეთი მეზობლობა გაგვიწიე? მართლა საქურდავად შემოიპარე?
- ჰკითხა მუსუსს ტასომ და ჭრაქი თავთან დაუდგა.

– ტყუილია, ტყუილია! – ამოიკვნესა ფეფელომ. – მიხა ქურდი არ არის!⁸

მეზობლები გამოესარჩლებიან მიხას და გამოიხსნიან ხაფანგიდან, მაგრამ პეტრე მაინც დაამწყვდევეს მას საბძელში. მეორე დღეს მოსული პეტრე თავისი პატიმრისგან მოითხოვს, ფეფელოს უთხრას, თავს განებებო და ორი კვირით დაიკარგოს სოფლიდან. მიხა უარზეა. პეტრე ქურდობას აბრალებს და ციხით ემუქრება, თან იმისი იმედი აქვს, რომ მიხა მის ეზოში შეპარვის ნამდვილ მიზეზს არ გაამხელს.

- „– მე ქურდი არა ვარ.
- წუნანდელი?
- წუნანდელი? წუნელი... შენც იცი, საქურდავად არ მოვსულვარ.
- მეც ვიცი, რისთვისაც მოდიოდი. მაგრე იტყვი სამართალში?
- რატომ არ ვიტყვი? თუ არ გამიშვებ, აგრე ვიტყვი.
- იიიჰ, რა მურდალი ყოფილხარ! თითქო ფეფელო მიყვარსო, შე წუწკო, შენა! მამო ი ქალს არ დაინდობ? საქვეყნოდ თავს მოსჭრი?
- თუ შენ არ მინდობ, არც მე დაგინდობ. სულერთია, ჩვენი ამბავი ქვეყანამ იცის!⁹

მიხამ თეკლასგან გაიგო, ფეფელოს ხვალ დილით ათხოვებენო. ძმაკაცებს მოელაპარაკა და გადაწყვიტეს, ფეფელო მოიტაცონ.

მიხა ფეფელოს ელოდება. მოვა თუ არა, ფშატის ჭალაში ჩავლენ. იქ მიხას სამი ძმაბიჭი უცდის ცხენებითა და საგზლით, მაგრამ ფეფელო იგვიანებს, ბოლოს ისიც გამოჩნდება, მას მამიდამისი მოსდევს. ფშატის ჭალისკენ გაქცეულ მიხასა და ფეფელოს სიკოს ბიძაშვილებმა გადაუჭრეს გზა, უკან მობრუნებულებმა კალოზე ჩაირბინეს, მაგრამ აქ სიკოს და პეტრეს გადააწყდნენ. ბოლოს მიხა და ფეფელო შეაფარებენ თავს საბძელს, რომლის გარშემოც ხალხმა მოიყარა თავი. სიკო და სოლო ურმის ღერძით საბძლის კარის შემტვრევას ცდილობდნენ: „– დაიცა, გეყოფა! – შეუტია სიკოს სოფლის მეთაურმა. – თვითონვე გააღებს.

- და ისევ მუსუსს მიუბრუნდა:
- ბიჭო, მიხა! ხუმრობა გეყოფა. კარი გააღე, თორემ ერთს მივაწვებით და მეტიც არ უნდა.

⁸ ჯავახიშვილი მ., რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად, ტომი I, მოთხრობები. სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1958 წ., გვ. 382.

⁹ იქვე, გვ. 384.

მუსუსმა თვალები მოიფშვინია და მხრებში გასწორდა, ანაზღად გაიღმა და თვალები ისე ააბრიალა, თითქო ახალი რამე მოაგონდა და გასაქცევი გზა იპოვნაო.

უცებ მოტრიალდა, ფეფელოს დაუჩოქა და ცხარედ აჩურჩულდა:

– ...მეტი გზა არა გვაქვს... ჰო, ჰო, აქვე... ეხლავე...

უცებ ბზეზე გადააგორა გულადმა და შეებრძოლა.

გარეთ კვილის შადრევანმა ამოხეთქა. ვინც განზე იდგა, ისიც საბძლის წნელებს ეცა და ზედ მიაკვდა!

დედაკაცები აკრუნდნენ. ქორისაგან დამფრთხალი ქათმებივით დარბოდნენ, ხელებს თავპირსა და მუხლებში იცემდნენ და ჰკაკანებდნენ:

– უიმე, დამიდგეს თვალები! ეს რა ამბავია, ქა!

– ვაი, სირცხვილო! ქაა, ამაზე მეტი შერცხვენა კიდენ იქნება?

– გააფუჭა! გააფუჭა! – ბუტბუტებდა გულწასული ტასო.

– უშველეთ, კაცებო, უშველეთ! – გაჰკიოდა ფეფელოს მამიდა სოფიო და ხელებს ასავსავებდა. – უშველეთ, თქვე უღმერთოებო, თორემ დაიგვიანებთ!

– უიმე, დამიდგა თვალები!

– უიმე, მომიკვდა თავი!

გიჟური ხარხარი, სირცხვილის წკმუტუნნი, აღშფოთების ღმუილი, მიშველების ძახილი და გამხნეების კიჟინა გაერთიანებულ ღრიალად გადაიქცა და მთელ სოფელს მოედო.

ახალგაზრდების ჟრიაშულმა დედაკაცების წივილი და მამაკაცთა ღმუილი შთანთქა.

– გაიმარჯვა! გაიმარჯვააა!

– გათავდა! გათავდა!¹⁰

ასე გაიმარჯვეს მიხამ და ფეფელომ თავიანთი სიყვარულის მოწინააღმდეგეებზე. ახალგაზრდებმა ნეფე-დედოფალი შუაში ჩაიყენეს და მაყრული სიმღერით მუსუსის სახლისკენ გასწიეს. ამ ეროტიკული ფინალით მთავრდება მიხეილ ჯავახიშვილის ეს ნაწარმოები.

ფილმის ტიტრებში ამოიკითხავთ: „მ. ჯავახიშვილის მოთხრობის „მუსუსი“-ს მიხედვით“.

განმარტება ნიშნავს, რომ საქმე გვაქვს თავისუფალ ეკრანიზაციასთან, რაც ფილმის ავტორებს ლიტერატურულ პირველწყაროში ბევრი რამის შეცვლის საშუალებას აძლევდა. მიუხედავად ამისა, არსებითად მნიშვნელოვანი არაფერი შეცვლილა – ფილმის აზრობრივი შინაარსი და მიზანი სრულ თანხმობაშია მოთხრობის აზრობრივ შინაარსსა და მიზანთან, რაც მოთხრობისა და კინოსურათის ავტორთა პოზიციების თანხვედრაზე მიუთითებს, ეს კი ერთობ იშვიათია თავისუფალი ეკრანიზაციის შემთხვევაში.

კინორეჟისორმა მერაბ კოკოჩაშვილმა მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა ოთხი ნაწილისაგან შემდგარი ფილმის ჩარჩოებში ჩაატია. ამასთან, მოკლემეტრაჟიანი ფილმი წარმატებული და, ავტორისეული სათქმელის თვალსაზრისით, მეტად ტევადი აღმოჩნდა.

ფილმში რეჟისორის (რომელიც ამავე დროს სცენარის ავტორიცაა) სულ რამდენიმე ჩამატება ემსახურება ზოგიერთი დრამატურგიული ხაზის აქცენტირებულად წარმოჩენას, ზოგი ეპიზოდი კი მხოლოდ სიმბოლურია. ყველაფერ ამას წარმატებული ეკრანიზაციისთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა.

¹⁰ ჯავახიშვილი მ., რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად, ტომი I, მოთხრობები. სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1958 წ., გვ. 393-394.

მერაბ კოკოჩაშვილმა სცადა, დაეკონკრეტებინა მოთხრობაში აღწერილი მოქმედების დრო. სარეჟისორო სცენარში ამოიკითხავთ: „ფილმს წინ უძღვის კინოქრონიკა, რომელიც ეკუთვნის 1917-1921 წლებს“.¹¹ ე.ი., ლაპარაკია ჩვენი პირველი რესპუბლიკის არსებობის ხანაზე. ამ გზით მან კაცისა და ქალის ბრძოლა სიყვარულის უფლებებისთვის და მათი გამარჯვება დამოუკიდებელ საქართველოს დაუკავშირა... ასეთი დასაწყისი კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის დროს სახიფათო პოლიტიკური განაცხადი იყო; ცენზურამ ამ ფაქტს ყურადღება მიაქცია და ფილმის საექსპოზიციო ნაწილიდან გაქრა გერმანე გოგიტიძის თაოსნობით „ცეკავშირის“ კინოსტუდიის მიერ გადაღებული საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის დროის ქრონიკა, თუმცა რეჟისორმა მაინც შეძლო, მიხასა და ფეფელოს სიყვარულის ამბავი ჩვენი პირველი რესპუბლიკისთვის დაეკავშირებინა. ეს ჩანს პეტრესა და მიხას ერთ-ერთ დიალოგში:

„– უჰ, დაიცა, მე კაცი არ ვიყო, თუ არ დავაჭერინო შენი თავი. – და პეტრე გამობრუნდა.

– დაიცა, დაიცა, ძია პეტრე, – შეაწყვეტინა მიხამ. – ვის უნდა დააჭერინო? რომელ მთავრობას? მენშევიკები გაიქცნენ, ბოლშევიკები კი ჯერ არ მოსულან, მაგრამ როცა მოვლენ, როცა მოვლენ...“¹²

ამრიგად, ფილმის ავტორმა საბოლოოდ გამოკვეთა მოქმედების დრო: შუალედი დამოუკიდებელ საქართველოსა და კომუნისტური რეჟიმის დამყარებას შორის... და აქვე ჩნდება კითხვა: რომელი ჯარიდან ბრუნდება მიხა? პასუხი მხოლოდ ასეთი შეიძლება იყოს: მიხა დამოუკიდებელი საქართველოს უკვე დაშლილი არმიის ჯარისკაცია და, გარეშე ძალადობასთან მებრძოლი, საკუთარ სოფელშიც ძალადობას ებრძვის. მოქმედების დროის აქცენტირებამ ასეთი ინტერპრეტაციის საშუალება მომცა. რაც შეეხება ბოლშევიკების ხსენებას, ისევე როგორც მიხას მიერ მასხრად აგებული მღვდლის შემოყვანა ფილმში და ფინალში მიხას მომხრეთა სოციალური ხასიათის შელაპარაკება პეტრესთან, ქონები მოგემატა და ჩამოგაჭრითო, – ფილმში არსებული და ცენზურისათვის მიუღებელი ქვეტექსტების გადასაფარავად არის კინოსურათში ჩართული.

ჩანართია აგრეთვე მიხას გაკავებისა და მასთან სიკოს ლაპარაკის ეპიზოდი: „შავი ლანდები ჩაიქროლებენ თეთრ შარაზე. დაცემის ხმა, რაღაც გაიხა, მძიმე ქმენა და მიხა უკვე გულადმა გღია მიწაზე. აქეთ-იქიდან სამიოდე ჩამოსხმულ ყმაწვილს გაკავებული ჰყავთ. მიხა დაბნეული და გაკვირვებულია, განთავისუფლება უნდა, მაგრამ მაგრად უჭირავთ ბიჭებს. მერე ღიმილით ეუბნება ერთ-ერთს: – რა დაგემართათ, ბიჭო, ღინღილ, არ გესმის?.. ეგრე უნდა დახვედრა? – ღინღილს პასუხი არ გაუცია, გვერდზე ჩურჩულით გასძახა ვილაცას:

– სიკო!.. მზათ არის...

ნელა მიუახლოვდა და მიხას თავთ დაადგა მაღალი, ოდნავ მოსუქებული ყმაწვილი – თავდიდანთ სიკო.

– გაგიმარჯოს, ბიჭო... – ღიმილით უთხრა მიხას.

– გაგიმარჯოს, მაგრამ... მე ზოგისთვინ ბიჭო ვარ, ზოგისთვინ კი მიხა განლავარ.

– ოხ, – გაიკვირვა სიკომ, – ბოდიშს ვიხდი, ბოდიშს. – მერე ფეხი გადაალავა მიხას და პირდაპირ მკერდზე დააჯდა.

– საქმე მაქვს, მიხა, შეგაწუხე ამ შუალამისას. მოკლედ რომ მოვჭრათ, პეტრე თავის ქალს მარტო მე მატანს და ერთ კვირაში ქორწილი უნდა გავათავოთ. ისე რომა, შენ

¹¹ „სირბილანთ მიხა“ – სარეჟისორო სცენარი. ფურცელი 3.

¹² იქვე, ფურცელი 35-36. კადრი 114-115.

ძველი ამბები მოიშალე და ფეფელას ახლო არ გაეკარო, თორემ ისეთ დღეს დაგაყრი, სულ ვაი დედას გაძახებინებ. მორჩა და გათავდა. – თითი აათამაშა ზედ მიხას ცხვირის წინ, წამოდგა და სიბნელეში გაქრა. გაქრენ მისი ძმაცაცებიც“.¹³

ეს ეპიზოდი მცირეოდენი ცვლილებით შევიდა ფილმში. სარეჟისორო სცენარში ის საექსპოზიციო ნაწილშია და დაასრულებს შარავზაზე მომავალი მიხას ამსახავ კადრებს, კინოსურათში კი ცეკვისა და მიხას თანასოფლელებთან მისალმების შემდეგ არის ჩართული და ამბაფრებს არსებულ კონფლიქტს, სახიერს ხდის იმ დაბრკოლებას, მიხამ რომ უნდა გადალახოს.

ჩანართია, აგრეთვე, მიხას ხაფანგში გაბმის ეპიზოდის ბოლოს ფეფელოს ნათქვამი: „თავი გაანებე მაგას, თორემ ვიტყვი, რათ მოდიოდა ჩვენ ეზოში!“¹⁴

ამით ხაზი გაესვა ფეფელოს სიყვარულს მიხასადმი და ძალადობით მის მიყვანას უკიდურესობამდე, რაკი ის საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული სოფლური ეთიკის ნორმებს არღვევს.

ჩანართია ისიც, რომ ფეფელოს გათხოვების თაობაზე მეზობლების ჭორაობის გამგონე მიხას სიკოს ეზოში საქორწილო მზადება ეზმანება: „შეძახილები გრძელდება. ახლა უკვე სიკოს ეზოში ვართ. გამლილი სუფრა.

ყანწები...

თეთრ ცხენს უნაგირს ადგამენ...

სიკო თეთრ ქულაჯაში გამოწყობილა...

ცალთვალა პეტრე გამოწყობილა... თვალიდან შავ ასაფარებელს იხსნის. მერე რაღაცას იღებს მაგიდიდან, თვალთან მიიტანს და აი, ორივე თვალი აქვს პეტრეს: ერთი გაყინული, მხოლოდ პირდაპირ რომ იყურება, ისეთი.

შავებში ჩაცმული ქალები საქმობენ:

ფეფელოს დედა დამღურული ქათმით...

ფეფელოს მამიდა დამღურული ქათმით. ორთქლი ასდის ქათამს...

დიდი ქვაბები, ოხშივარი ასდით.

ქვაბები.

თეთრწინსაფრიანი მზარეული დანებს ლესავს...

მოზვერს მოათრევენ და მიწაზე წამოაგდებენ დასაკლავათ...“¹⁵

ასეთია ის კომმარული ზმანება, რამაც მიხას ფეფელოს მოტაცება გადააწყვეტინა.

კიდევ ერთი ჩანართი საზიარო ბლის ხეს შეეხება: მოთხრობაში ხეზე ამძვრალი მიხა ფეფელოს ჯერ ანიშნებს, მოვიდეს და შემდეგ, პეტრეს რომ თვალს მოჰკრავს, წადიო და ხიდან ჩამოხტება. ფილმში მიხა ვერც კი შეამჩნევს პეტრეს მოსვლას. ეს უკანასკნელი იწყებს ხის მოჭრას, მიხა თითქმის წაქცეული ხიდან ხტება... ამ ეპიზოდში კიდევ ერთხელ გამოჩნდება პეტრეს აგრესიული დამოკიდებულება მიხასადმი, მდიდრის გაბოროტება ღარიბი მეზობლისადმი.

სიმბოლურ დატვირთვას იძენს პეტრეს მიერ ჩარღვეული ღობის ამოშენების ეპიზოდი, რომელსაც წინ უსწრებს ამ ღობის აქეთ-იქით მჯდარი მიხასა და ფეფელოს საუბარი პეტრეს გეგმებსა და სიკოს მოქმედებაზე:

„– ფეფელო, პეტრე რას ამბობს?

– ნუ იტყვი, იცის ჩვენი ამბავი. მოიშალეო, თორემ ძალით გაგათხოვებო.

¹³ „სირბილანთ მიხა“ – სარეჟისორო სცენარი. 5-6-7 კადრები, ფურცელი 2 და 3.

¹⁴ იქვე, კადრი 93, ფურცელი 30.

¹⁵ იქვე, კადრები: 129-139, ფურცელი 38 და 39.

– ძალათაო? მერე, სიკო გაბედავს ძალით შენს წაყვანას?

– ვერ გაბედავს.¹⁶

ამ საუბრის დროს წაადგება თავზე შეყვარებულებს პეტრე. ის სახლისკენ მიაბრუნებს ფეფელოს და უბიძგებს. მერე იწყებს ჩარღვეული ღობის ამოშენებას. აიღებს ორთითი კონა ძეძვს, მიხას ცხვირწინ მარგილს ჩამოაცმევს და ასე იქამდე, ვიდრე ძეძვის ღობე მიხას მთლიანად არ დაფარავს. ძეძვის მარგილზე ჩამოცმის ეპიზოდი იკითხება, როგორც გადაულახავი კედლის ამოშენება ორ ოჯახს შორის...

საყურადღებოა ფილმის სახვითი გააზრება, რომელიც ეთნოგრაფიული სიზუსტითა და სოციალური სიძარბით გამოირჩევა. ეს, უდავოდ, რეჟისორთან ერთად, მხატვრების ვ. არაბიძისა და ი. ქლიბაძის, აგრეთვე ოპერატორის, გ. გერსამიას, დამსახურებაა. სახვითი გადაწყვეტის ეფექტურობა კინოსურათის დასაწყისშივე იგრძნობა: მიხა შარავნას მიუყვება, ჩვენ წინ იშლება ქართლის ტიპური პეიზაჟი, რომელიც გრაფიკული ნახატის სიმკვეთრით წარმოჩინდება. ამ სიმკვეთრით გამოირჩევა არა მარტო შარა, სოფელი და ნაგებობები, არამედ ადამიანები, სასოფლო სამუშაოთა ამსახველი ეპიზოდები და ეს კარგი მიგნებაა, მით უმეტეს, რომ ფილმი შავ-თეთრია და დიდი მნიშვნელობა აქვს შუქ-ჩრდილებს, მათ ფონზე დანახულ სახლებსა და პერსონაჟებს. კინოსურათში მეტად შთაბეჭდავია რამდენიმე ეპიზოდი, მათ შორის ნამდვილი მიგნებაა ადამიან-ზვინების მოძრაობა, რაც გლეხების მიერ თივის გადაზიდვის სიმბოლური გააზრებაა და გვაფიქრებს მიწათმოქმედთა ცხოვრების არსზე. არანაკლებ ყურადსაღებია პურის მკის კადრები. ქართლის დაბლობისა და სოფლის გრაფიკული სურათები ბუნებრივია ამ გეოგრაფიული არეალისთვის, ამიტომ დამაჯერებელია.

არანაკლებ საინტერესოა პერსონაჟების როგორც ტიპაჟური, ასევე ხასიათობრივი გადაწყვეტა. უკვე ვთქვი, რომ „მიხა“ ქართულ კინოში ყველაზე ეროტიკული ფილმია. ამ აქცენტის გაძლიერებას დიდად შეუწყობ ხელი მთავარ როლებზე სათანადო ნიჭისა და უნარების მქონე მსახიობების შერჩევამ, ვგულისხმობ ზურაბ ჭაფიანიძეს და მანანა ბახტაძეს. მათ მიერ სხვადასხვა ტემპერამენტით, მაგრამ უაღრესად ვნებიანად განსახიერებული კინოსახეები გამორჩეულია ქართულ კინოში და მაყურებელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. თავიდანვე, ფილმის დასაწყისშივე, ავლენენ პერსონაჟები თავიანთ ხასიათს. ცეკვის ეპიზოდში, ფეფელო თვალს მოჰკრავს თუ არა მიხას სახეს, თითქოს მოეჩვენაო, შეღებება, ცეკვის ხალისს კარგავს და ჩერდება.

„ყორესთან მიხა იდგა. ისიც წამითაც არ აცილებდა ანთებულ თვალებს საცეკვაო წრეში მდგარ ქალიშვილს.

ფეფელოც მიხას მისჩერებოდა, ორივე ქალ-ვაჟს შავი შეერთებული წარბები თითქოს დაღათა ჰქონდათ დასმული სახეზე.

სიკომ გაკვირვებით შეხედა ფეფელოს, მერე შეათამაშა ფეხები ქალის გამოსაწვევად. ფეფელა არ გამორკვეულა. სიკო გაჩერდა. კიდევ ერთხელ გაუსვა და გამოუსვა, მერე შეჩერდა და ხელები ჯიბეში ჩაიწყო.

შეწყდა დაირის ბრაგუნი. ხალხი აირია.

სწორედ ამ დროს მიხა ერთი ნახტომით წინ აეტუნა ფეფელოს. ორივე ხელი გაშალა და დაიძახა:

– დაირავ, დაჰკა!

– განი, განი! – დასწყვილეს აქეთ-იქიდან და ორმა ახალგაზრდამ დაურბინა წრეს და სახრები ფეხებზე გადაუჭირეს არეულ ხალხს.

¹⁶ „სირბილანთ მიხა“ – სარეჟისორო სცენარი. კადრი 36, ფურცელი 12.

ფეფელო მიმინოსავით გავარდა, მიხა ქორივით დაეღვენა. გამლილი ხელი მხარზე გადააფარა და გოცებით დაჭყეტილ თვალებს წამითაც არ აშორებდა თვრამეტი წლის ქალს. მერე დაიხარა და ყურში წასჩურჩულა:

– გენაცვალე, გოგონი!¹⁷

ასე გახდა ნათელი, რომ ჯარში ყოფნამ ვერ დაავიწყა შეყვარებულებს ერთმანეთი, შეხვდნენ თუ არა, მაშინვე აღიგზნო მათი შმაგი სიყვარული, რასაც ფეფელა უკიდურესად ქალური სინაზით ამჟღავნებს ცეკვისას და მიხა კი უაღრესად ენერგიულად მოძრაობისას, რომელ ქმედებასაც სიტყვებსაც აყოლებდა:

„მერე ასევე დაგუდულად, კბილის გაუხსნელად აჩურჩულდა:

– ჩემო ფეფელავ... პეპელავ... ჩემი ხარ, ჩემი, ჩემი...“¹⁸

ფილმში ზურაბ ქაფიანიძის მიერ განსახიერებული მიხა ხმამაღალი და ვნებიანი შეძახილებითაც მიმართავს ფეფელოს. მიხას სიყვარული ფეფელოსადმი მძაფრად ვლინდება მთელი ფილმის მანძილზე და კულმინაციას აღწევს საბძლის ეპიზოდში, სადაც მიხა და ფეფელო თავს შეაფარებენ. აქ გამომწვევადეული მიხა ფეფელოსთან ერთად იღებს ერთადერთ სწორ გადაწყვეტილებას. ეს, ანუ სექსის სცენა, ტაქტიანად არის აღწერილი მოთხრობაში და კიდევ უფრო ტაქტიანად აისახა ფილმში:

„მიხამ თავი ჩაქინდრა და კეტი დაუშვა. მერე სიმწრით მოიქნია კეტი, კუნძზე მიაფშვნა. თვითონ ჩალაზე დავარდა და უძღურებისაგან ცრემლები წასკდა. ფეფელოც ტიროდა, ორივე ჩალაზე ეყარნენ... მიხა თითქოს გონს მოვიდა. ტირილი თავისთავად შეწყდა. ფეფელოს ფართოდ გახელილი თვალებით დააკვირდა და მერე ზედ დააკვდა.

გარეთ კვილის შადრევანმა ამოხეთქა. ხალხი ზღვასავით დაეჯახა საბძლის წნელებს და ზედ მიაკვდა“.¹⁹

ამის შემდეგ კინოკამერა შიგნიდან იღებს საბძლის კედლებს და წნელებს შორის აპრიალეული თვალების მიხედვით ვხვდებით, რაც ხდება საბძელში...

მიხამ და ფეფელომ გაიმარჯვეს, ადამიანურმა გრძნობებმა სძლია ძალმომრეობასა და პირმოთნე და მდაბიო მორალს!

ორივე მსახიობის გულწრფელმა თამაშმა, რაც პერსონაჟების ხასიათის სრულ გათავისებას ეფუძნებოდა და რეჟისორის მითითებათა შესრულებამ მოგვცა დამაჯერებელი კინოსახეები, რომლებშიც ბევრი რამ არის ტიპური და ამასთანავე – ინდივიდუალურიც, ამ კინოგმირებს დასამახსოვრებელს რომ ხდის.

ფილმის კიდევ ერთი წარმატებული სახეა ავთანდილ მახარაძის სიკო. ეს ამ მსახიობის დებიუტი იყო კინოში და გამოავლინა კიდევ თავისი შესაძლებლობები. ავთანდილ მახარაძის მიერ განსახიერებული სიკო სრულად შეესატყვისება ლიტერატურულ პროტოტიპს, ამასთან, მსახიობმა მას შესძინა რამდენიმე თვისებაც: პირველი – პლასტიურობაა. ერთი შეხედვით დონდლო და დოკლაპიაა, მაგრამ, ამავე დროს, გასაოცრად მოქნილი - ეს კარგად გამოჩნდა ფილმის ექსპოზიციაში, ფეფელოსთან ცეკვის ეპიზოდში. ყურადღებას იქცევს სიარულის მისეული ფრთხილი მანერა და საფრთხიდან თავის დაძვრენის ხერხი, რაც თავის გასულელებასა და საკუთარი ზრახვის დამალვაში გამოიხატება. ამის მაგალითია მიხასა და მისი მეგობრების ჭიდაობის სცენა:

„მიხა უმაღვე წამოიჭრა, თვალის დახამხამებაში თანდილას საკინძეში სწვდა და კისრულით გადმოიღო. თანდილამ ფეხები ჰაერში აათამაშა და მიწაზე გაიშალა. მიხა

¹⁷ „სირბილანთ მიხა“ – სარეჟისორო სცენარი. კადრი 11, 12, 13, 14, 15, გვ. 5-6.

¹⁸ იქვე, კადრი 24, გვ. 6.

¹⁹ იქვე, კადრი 166, 169, 170, გვერდი 45, 46

ახლა პავლეს ეცა, მოგვერდი ჰკრა და ისე მოისროლა რამდენიმე ნაბიჯზე, რომ პავლემ ბოყინი ამოიღო. მერე დანარჩენებს დაერია, ცუცქა შიდა სარმით მოსტენა, ცხვირა ჩოქელათი გადაიტანა, როცა წამოდგა, პირისპირ სიკოს წააწყდა.

მიხა შედგა. პირი მოიღუშა. თავით ფეხებამდე გაზომა:

– შენ რაღა გინდა აქ? – ჰკითხა.

სიკო გაშრა და აირია.

– მენა?

– ჰო, შენა, შენა.

– მე არაფერი... ისე მოვდიოდი, სხვები მოდიოდნენ და მეც წამოვედი.

– გეგონა, მიხას ხელები დაამტვრიესო და ესლა მეშველებო? ვერ მოგართვეს!²⁰

ავთანდილ მახარაძის სიკო მხდალია და მხოლოდ მაშინ გადიდგულდება, როცა სრული უპირატესობა აქვს მოწინააღმდეგეზე. ამ კინოროლის შესრულებისას მსახიობმა მეტყველებისას გამოიყენა ხმის შემპარავი ინტონაცია, რაც ზედმიწევნით ზუსტად გვიჩვენებს თავდიდანთ სიკოს ხასიათს.

თუ დანარჩენ პერსონაჟებს გადავხედავთ – იქნება ეს ცალთვალა პეტრე, მისი ცოლი ტასო, პეტრეს და სოფიო, შუაკაცი თევდორე, მღვდელი, სიკოს ბიძაშვილი ლინილა, თანდილა, პავლე, თომა, ცუცქა, ქინქლა, აგრეთვე მასობრივ სცენებში ეპიზოდურად გამოჩენილი სახეები – ყველა ესენი ტიპურია ქართლის სოფლის მოსახლეობისათვის; აქედან – რეალიზმი, რაც გაჯერებულია ქართლური კოლორიტით და დამაჯერებელს ხდის ნაჩვენებ ამბავს.

ფილმი „მიხა“ არის ლიტერატურული ნაწარმოების წარმატებული ეკრანიზაციის ნიმუში, ის საუკეთესოა მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობებისა თუ რომანების მიხედვით შექმნილ კინოვერსიებს შორის. მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ ეპოქას, როცა ის შეიქმნა. ცხადია, რაიმე კანონი იმის შესახებ, როგორ უნდა განხორციელდეს პირველწყაროს კინოფირზე გადატანა, არ არსებობს და ყველა რეჟისორი თავის გზას ადგას; ეკრანიზაციის წარმატებას განაპირობებს ის, რამდენად მიჰყვება რეჟისორი ლიტერატურულ პირველწყაროს; ეს ეხება როგორც სიუჟეტის განვითარებას, ასევე აზრობრივი შინაარსის გადმოცემას, მით უმეტეს, თუ პირველწყარო თავად წარმოადგენს ლიტერატურულ მოვლენას, როგორც ეს არის მოთხრობა „მუსუსის“ შემთხვევაში.

XX საუკუნის 60-იანი წლები არის მეორე პერიოდი ქართული კინოს ისტორიაში, როდესაც შეიქმნა პირობები, სრულად გამოვლენილიყო ნიჭიერ კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებითი შესაძლებლობები და გადაიღეს რამდენიმე ქართული კინოშედეგრი; მათ შორის ერთ-ერთია მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „მიხა“.

²⁰ „სირბილანთ მიხა“ – სარეჟისორო სცენარი, კადრი 107, 108, 109, 110, 111, ფურცელი 33, 34.



კადრები
მერაბ კოკოჩაშვილის
ფილმიდან „მისა“
(სეა)



ფილმოგრაფია:

ეკრანიზაცია. 4 ნაწილი, 929 მეტრი, 1965 წელი.

სცენარის ავტორი და რეჟისორი მ. კოკოჩაშვილი,
ოპერატორი გ. გერსამია,

მხატვრები: ვ. არაბიძე, ი. ქლიბაძე,

კომპოზიტორი ნ. მამისაშვილი,

ხმის ოპერატორი ე. მასი,

ფილმის დირექტორი გ. სვანელი.

მონაწილეობენ: მ. ბახტაძე (ფეფელო),

ზ. ქაფიანიძე (მისა),

მ. ჩუბინიძე (პეტრე),

ა. მახარაძე (სიკო).



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

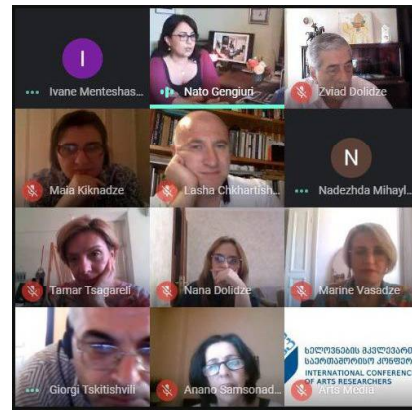
2020

**SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM
GEORGIAN STATE UNIVERSITY DIMITRI JANELIDZE
SCIENTIFIC-RESEARCH INSTITUTION**

მსოფლიოში გავრცელებული COVID-19-ის გლობალური პანდემიის პერიოდში დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტს არ შეუწყვეტია საქმიანობა. ინსტიტუტის წევრები აქტიურად მონაწილეობდნენ საერთაშორისო და ადგილობრივ კონფერენციებში, სხვადასხვა ონლაინ პლატფორმაზე, მომზადდა არაერთი პუბლიკაცია და გამოქვეყნდა პერიოდულ გამოცემებში; გამოსაცემად მომზადდა წინამდებარე კრებულიც.

ხელოვნების მკვლევართა XIII საერთაშორისო კონფერენცია „ხელოვნება და თანამედროვეობა“

2020 წლის 2-3 ივლისს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში გაიმართა ხელოვნების მკვლევართა XIII საერთაშორისო კონფერენცია - „ხელოვნება და თანამედროვეობა“ (ონლაინ პლატფ.) დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტიდან კონფერენციაში მონაწილეობა მიიღეს: გიორგი ცქიტიშვილიმა, მოხსენებით „**ჟანრი - პირობითი ცნება**“, ირმა დოლიძემ, მოხსენებით „**უცნობი კოლექციის შესახებ**“, თამარ ქუთათელაძემ, მოხსენებით „**სპექტაკლის ქვებქსტი**“.



„კულტურა კრიზისის დროს“



2020 წლის 29 მაისს საქართველოს გოეთეს ინსტიტუტის ონლაინ-პლატფორმაზე „კულტურა კრიზისის დროს“ გამოქვეყნდა პროფესორ მანანა პაიჭაძის ვიდეო-ლექცია ივან და კლერ გოლებზე და მათ ქართულ თარგმანებზე. ივან გოლის ესე „ერთი დღე გენიოსის ცხოვრებიდან“ და „შაგალის პორტრეტი“ კლერ გოლის ავტობიოგრაფიიდან „არავის ვპატიობ“.

„ფაუსტური პარადიგმა“

2020 წლის 11 ივლისს თამარ ცაგარეიშვილის საავტორო გადაცემაში „შემდეგი გაჩერება“ (TV იმედი) ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორმა, პროფესორმა, გერმანისტმა და მთარგმნელმა – მანანა პაიჭაძემ ისაუბრა გოეთეს „ფაუსტზე“ და ფაუსტურ პარადიგმებზე, წარმავალსა და მარადიულზე.



„ცხინვალის თეატრი – აწმყო და მომავალი“

პროექტში „ონლაინ დისკუსიების ციკლი სათეატრო ხელოვნებაზე – თეატრი კარანტინში 2 - „ცხინვალის თეატრი - აწმყო და მომავალი“ (II სეზონი, IV ეპიზოდი. 22.07.2020) ცხინვალის ივანე მაჩაბლის სახელობის სახელმწიფო პროფესიული დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელთან, რეჟისორ გოჩა კაპანაძესთან ერთად მონაწილეობა მიიღო დ. ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის მთავარმა მეცნიერ-თანამშრომელმა – თამარ ქუთათელაძემ. დისკუსიის თემა – ცხინვალის თეატრის არსებული მდგომარეობა და სამომავლო გეგმები. პროექტის ავტორი – ლაშა ჩხარტიშვილი.

TheatreLife.ge ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი

„აბესალომ და ეთერი – ლიბრეტოში სახმცვლილი მკოსი“

2020 წლის 3 აგვისტოს თბილისის მერიის მუზეუმების გაერთიანების ზაქარია ფალიაშვილის მემორიალურ სახლ-მუზეუმში, ლექციების ციკლის – „ვარიაციები მუსიკალურ თემებზე“ – ფარგლებში, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორმა, პროფესორმა მანანა პაიჭაძემ წაიკითხა საჯარო ლექცია თემაზე „აბესალომ და ეთერი – ლიბრეტოში სახეცვლილი ეპოსი“. ლექცია მიეძღვნა დირიჟორისა და კომპოზიტორის, ზაქარია ფალიაშვილის დაბადების დღეს.

ცეკვა „ქართული“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ქორეოლოგიის მიმართულების ინიცირებით, შესაბამისი დოკუმენტაციის (სააღრიცხვო ბარათი, შესაბამისი ფოტომასალით) მომზადებისა და წარდგენის საფუძველზე, 2020 წლის 19 სექტემბერს ცეკვა „ქართულს“ მიენიჭა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი. აღნიშნული დოკუმენტაცია დამუშავდა და მომზადდა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ანანო სამსონაძისა და დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, ხათუნა დამჩიძის მიერ.



„ნარკვევები XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან“

2020 წელს გამოსაცემად მომზადდა ირმა დოლიძის მონოგრაფია - „ნარკვევები XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან“. მასში თავმოყრილია უხალესი კვლევები სათეატრო არქიტექტურის ცნობილ ნიმუშებზე, რომელთაგან სამი - ტფილისის საზაფხულო თეატრი (1870), ბორჯომის საზაფხულო თეატრი (1895), სათავდაზანურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი (1878) – დღეს აღარ არსებობს. გამონაკლისია სოფელ ქვემო მაჩხაანის თეატრი (1897) - ჩვენამდე მოღწეული ერთ-ერთი უძველესი სათეატრო ნაგებობა საქართველოში.

XIX საუკუნის II ნახევარში თბილისსა და საქართველოს პროვინციებში აგებული ეს სათეატრო შენობები შესწავლილია არქივებში, სამუზეუმო ფონდებსა და საცავებში მოძიებული გრაფიკული და დოკუმენტური (პროექტები, ჩანახატები, ოფიციალური კორესპონდენცია, ფოტოები და სხვ.) მასალების საფუძველზე, რომელთა ნაწილი პირველად ქვეყნდება. აღნიშნული კვლევა მნიშვნელოვნად აფართოებს ჩვენს ცოდნას XIX საუკუნის არა მხოლოდ სათეატრო ცხოვრების, არამედ არქიტექტურის და, კონკრეტულად, სათეატრო არქიტექტურის ისტორიისა და თავისებურებების შესახებ.

„აფხაზეთის კულტურულ-ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა“

2020 წელს გამოვიდა სტუდენტთა და ახალგაზრდა მეცნიერთა რესპუბლიკური სამეცნიერო კონფერენციის – „აფხაზეთის კულტურულ-ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა“ შრომების კრებული, რომელშიც წარმოდგენილია დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლის, ხათუნა დამჩიძის მოხსენება – „აფხაზური საცეკვაო დიალექტი და მისი ურთიერთმიმართებითი ასპექტები“. მოხსენებები თარგმნილია რუსულ და ინგლისურ ენებზე.



სამეცნიერო კონფერენციები და აუბლიკაციები

1. დამჩიძე ხ., მასარაძე ნ., **„ცეკვა „ლეკური“**, ტრადიციული მრავალხმიანობის მეათე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, 20-24 ოქტომბერი, 2020, თბილისი;
2. დოლიძე ი., **„კრიზისი – გამოწვევა და შესაძლებლობა“**, ICOM ICR 2020 საერთაშორისო კონფერენცია, 9-12 ნოემბერი, 2020;
3. დოლიძე ი., **„XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან (სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი)“**, საერთაშორისო კონფერენცია: „არქიტექტურის დონეობა, წყაროთმცოდნეობა - ტენდენციები და გამოწვევები“, 26-28 სექტემბერი, 2019, თბ. 2020;
4. დოლიძე ი., **„კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა – ისტორია და თანამედროვეობა“**, ჟურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, თბ., 10/2020;
5. დოლიძე ი., **„პაულ შტერნი და სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში“**, XII სამეცნიერო კონფერენცია: „ევროპა და ქართული კულტურა“, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 26-27.06. 2019, თბ. 2020;
6. ელაშვილი ქ., **„გოგლასეული სიტყვათქმანი“** (გ. ლეონიძის „ნატურის ხე“), საერთაშორისო სიმპოზიუმი, 3-5 სექტემბერი, 2020; ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, XIV, თსუ, ლიტერატურის ინსტიტუტი.
7. იაქაშვილი პ., **„როგორ კინოსურათებს შეიძლება ეწოდოს თანამედროვე ქართული „სააფტორო კინო“**, XII სამეცნიერო კონფერენცია, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 26-27.06.2019 თავისუფალი თემების სექციის მასალები, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2, (83), 2020;
8. ქუთათელაძე თ., **„ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის „ანზორი“**, XII სამეცნიერო კონფერენცია: „ევროპა და ქართული კულტურა“, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 26- 27.06. 2019, თბ. 2020;
9. ცქიტიშვილი გ., **„პორტრეტის გრაფიკული ჩანახატი“**. ჟურნალი „თეატრი“, 2020წ. №1.
10. ცქიტიშვილი გ., **„კიდევ ერთი ვერსია“**, XII სამეცნიერო კონფერენცია: „ევროპა და ქართული კულტურა“, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 26-27.06. 2019, თბ. 2020;

შემოკლებები:

სკმდეს – საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო

სემ – საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

ზეა – საქართველოს ეროვნული არქივი

სკისმ – საქართველოს კულტურის ისტორიის სახელმწიფო მუზეუმი (ხელოვნების სასახლე)

Sehr verehrte Kolleginnen und Kollegen!

Der Sammelband mit dem Titel „Kulturwissenschaftliche Studien“/„Art Researches“, der von dem Dimitri Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstitut an der georgischen Shota Rustaveli Staatlichen Universität für Theater und Film herausgegeben wird, enthält 9, mir in englischer und deutscher Zusammenfassung vorliegende Beiträge, die von Mitarbeitern des Forschungsinstituts verfaßt worden sind. Der Impuls geht auf eine Initiative der Leiterin des wissenschaftlichen Instituts, Frau Dr. Irma Dolidze, zurück; der erste Band ist im vorigen Jahr, 2019, erschienen. Der vorliegende zweite Band umfaßt Artikel, die eine breite Themen-Palette im Bereich der Kulturforschung präsentieren: Theaterwissenschaft, Filmwissenschaft, Choreologie, Kulturologie in der Philologie, Geschichte der Theaterarchitektur sowie interdisziplinäre Forschungen, die sich mit dem Problem der Adaption der Literatur in der Oper befassen.

Als Mitglied des Redaktionsvorstands kann ich die Publikation eines solchen Sammelbands der kulturwissenschaftlichen Studien nur unterstützen.

Düsseldorf, den 12. November 2020,

Prof. Dr. phil. habil. Dr. h. c. mult.

Volkmar Hansen

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf/Germany



ღრმად პატივცემული კოლეგებო,

კრებული სათაურით „ART კვლევები“, რომელსაც აქვეყნებს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტი, შეიცავს 9 სამეცნიერო სტატიას, რომელსაც ინგლისური და გერმანული აბსტრაქტების ფორმით გავეცანი. მათი ავტორები არიან ამ კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომლები. კრებულის შექმნის იმპულსი და იდეა ეკუთვნის ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოს თავმჯდომარეს ქალბატონ ირმა დოლიძეს. პირველი ტომი გამოიცა 2019 წელს. მეორე ტომი შეიცავს სტატიებს, რომლებშიც წარმოდგენილია თემების ფართო სპექტრი კულტურული კვლევების სფეროში: თეატრალური სწავლებები, კინემატოგრაფია, ქორეოლოგია, ფილოლოგიის კულტურული კვლევები, თეატრის არქიტექტურის ისტორია და აგრეთვე ინტერდისციპლინარული კვლევები, რომლებიც ეხება ლიტერატურის ადაპტაციის პრობლემას ოპერაში. როგორც სარედაქციო საბჭოს წევრი, მე მხოლოდ მხარს ვუჭერ და მივესალმები კულტურული კვლევების ამგვარი ანთოლოგიის გამოქვეყნებას.

პროფესორი ფოლკმარ ჰანზენი,
დიუსელდორფის ჰაინრიხ ჰაინეს უნივერსიტეტი,
გერმანია, დიუსელდორფი,
2020 წლის 12 ნოემბერი

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაური“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40