

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დimitრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის

შრომების კრებული

ART კვლევები



თბილისი
2019
Tbilisi

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

რეცენზენტები:

**გიორგი ცქიტიშვილი, თამარ ქუთათელაძე, ლია კალანდარიშვილი,
რუსუდან კვარაცხელია, ქეთევან ელაშვილი, მანანა პაიჭაძე**

REVIEWERS:

**Giorgi Tskhitishvili, Tamar Kutateladze, Rusudan Kvaratskhelia,
Ketevan Elashvili, Manana Paichadze**

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

თარგმანი: **მანანა პაიჭაძე**
TRANSLATION BY: **Manana Paichadze**

ტექსტის კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**
TEXT EDITOR: **Manana Sanadiradze**

დიზაინი, დაკაბადონება: **ეკატერინე ოქროპირიძე**
LAYOUT DESIGN BY: **Ekaterine Okropiridze**

ყლის დიზაინი: **გეგა პაქსაშვილი**
COVER DESIGN BY: **Gega Paksashvili**

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2019

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House “Kentavri”, 2019

www.tafu.edu.ge

ISBN 978-9941-9630-9-4 (ტომეული)
ISBN 978-9941-9630-7-0 (წიგნი I)

„ART კვლევები“ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის ახალშექმნილი სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სამეცნიერო შრომების პირველი კრებულია. იგი ყოველწლიურად გამოვა და თავს მოუყრის ინსტიტუტის სამეცნიერო კვლევის შედეგებს ქართული ხელოვნების და, ზოგადად, ქართული კულტურის ისტორიისა თუ თანამედროვეობის მნიშვნელოვან თემებსა და პრობლემებზე, ასევე, უნივერსიტეტის სასწავლო რესურსად მოაზრებულ და ამ მიზნით მომზადებულ ნაშრომებს.

კრებულში „ART კვლევები“ პირველად ქვეყნდება მასალები საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაში გაერთიანებული თეატრისა და კინოს მუზეუმის კოლექციიდან. იგი ასახავს ქართული თეატრმცოდნეობის პატრიარქის, თეატრის ისტორიის ცნობილი მკვლევრის, პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძის მიერ გასული საუკუნის 70-იან წლებში მოწყობილ ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიციის ფოტოქრონიკას. თითქმის ნახევარი საუკუნის წინანდელი ეს ფოტოდოკუმენტები თეატრის მკვლევართათვის დღეს უკვე ისტორიული მნიშვნელობის მასალაა.

რუბრიკით „მუზეუმის კოლექციიდან“ მკითხველი ეტაპობრივად გაეცნობა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცულ, სპეციალისტებისა და ფართო საზოგადოებისათვის აქამდე უცნობ, მასალებს.

ირმა დოლიძე

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Dimitri Janelidze Scientific-Research Institution
Works edition

ART RESEARCHES

“Art Researches” is the first volume of the newly founded Dimitri Janelidze Scientific Research Institute at the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film. From now on the band will be released every year. In this publication the results of the scientific research work of the institute are presented. The investigations cover various areas - Georgian art history, world art history, important topics and problems of contemporary art. The aim of the issue is also to serve as auxiliary material for studying at the University of Theatre and Film.

In the volume “Art Researches” exhibits from the collection of the Museum of Theatre and Film are published for the first time. This museum is included in the structure of the newly founded Dimitri Janelidze Scientific Research Institute at the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film. These exhibits are a photo-chronicle of the exploration of folklore performances. The expedition was conducted by the Patriarch of Georgian Drama, the well-known theater researcher Professor Dimitri Janelidze in the 70-s of the 20th century. These photo documents, which are over half a century old, have a historical value for the theatrical scholars.

In the section „From the museum’s collection“, the reader is gradually acquainted with the store kept in the Museum of the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film. This store was previously unknown to the public and professionals.

Irma Dolidze

Der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für
Theater und Film

Das Dimitri Janelidze wissenschaftliche Forschungsinstitut

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN

„Kunstwissenschaftliche Studien“ ist der erste Band des neu gegründeten Dimitri Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstituts an der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film. Ab nun wird der Band jedes Jahr erscheinen. In dieser Publikation werden die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschungsarbeit des Instituts vorgestellt. Die Untersuchungen umfassen verschiedene Bereiche – georgische Kunstgeschichte, Weltkunstgeschichte, wichtige Themen und Probleme der gegenwärtigen Kunst. Das Ziel der Ausgabe ist auch als Hilfsmaterial für das Studium an der Universität für Theater und Film zu dienen.

Im Band „Kunstwissenschaftliche Studien“ werden zum ersten Mal Exponate aus der Sammlung des Museums für Theater und Film veröffentlicht. Dieses Museum wird in die Struktur des neu gegründeten Dimitri Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstituts an der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film miteingeschlossen. Die besagten Ausstellungsstücke stellen eine Fotochronik der Expedition zur Erforschung von Folklore-Schauspielen dar. Diese Expedition wurde von dem Patriarchen der georgischen Theaterwissenschaft, dem bekannten Theaterforscher Professor Dimitri Janelidze in den 70-er Jahren des 20. Jh.-s durchgeführt. Diese Fotodokumente, die über ein halbes Jahrhundert alt sind, besitzen für die Theaterwissenschaftler einen historischen Wert.

In der Rubrik „Aus der Sammlung des Museums“ wird der Leser schrittweise mit dem Bestand bekannt gemacht, der im Museum der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film aufbewahrt wird. Dieser Bestand blieb der Öffentlichkeit und den Fachleuten bislang unbekannt.

Irma Dolidze

სარჩევი / CONTENT

დიმიტრი ჯანელიძე8
DIMITRI JANELIDZE9

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი, 201810

SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM GEORGIAN STATE UNIVERSITY
DIMITRI JANELIDZE SCIENTIFIC-RESEARCH INSTITUTION, 201811

ირმა დოლიძე
XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან
/ბორჯომის საზაფხულო თეატრი, სოფელ ქვემო მანხაანის თეატრი/12

Irma Dolidze
FROM THE HISTORY OF THEATRE ARCHITECTURE OF THE XIX C.
/Borjomi Summer Theatre, Kvemo Machkhaani Village Theatre/70

Irma Dolidze
AUS DER GESCHICHTE DER THEATER-ARCHITEKTUR DES 19. JH.-S
/Das Sommer-Theater von Borjomi, das Theater des Dorfes Kvemo- Matchkhaani/75

ქეთევან ელაშვილი
ლიტერატურულ სიმბოლოთა ფოლკლორული არქეტიპები81

Ketevan Elashvili
THE FOLKLORISTIC ARCHETYPES OF LITERARY SYMBOLS107

Ketevan Elashvili
DIE FOLKLORISTISCHEN ARCHETYPEN DER LITERATURSYMBOLS110

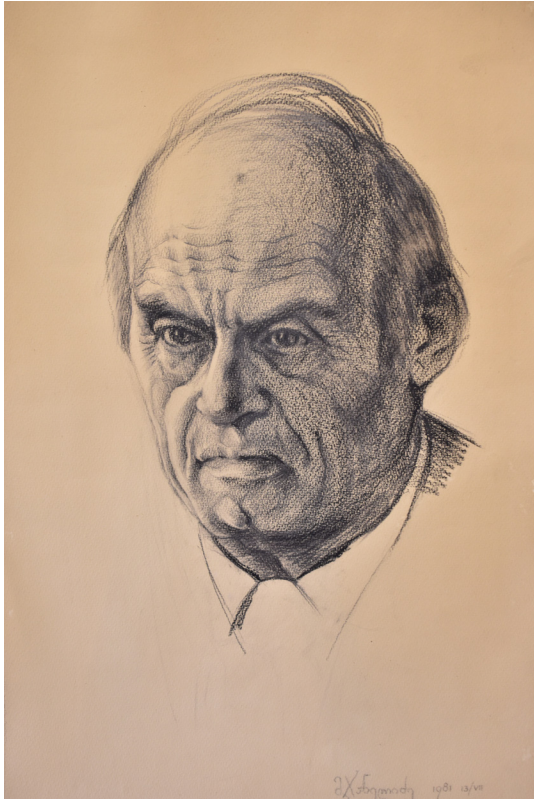
რუსუდან კვარაცხელია
პოეტური კინოს თეორიული საფუძვლები113

Rusudan Kvaratskhelia
THEORETICAL FOUNDATIONS OF POETIC FILM146

Rusudan Kvarazhelia
THEORETISCHE GRUNDLAGEN DES POETISCHEN FILMS148

თამარ ქუთათელაძე
მიწანაცმნა150

Tamar Kutateladze MISE EN SCÈNE	190
Tamar Kutateladze DIE MISE EN SCÈNE	192
ლია კალანდარიშვილი „ახლო მომავლის“ ეკრანული მსთქტიკა	195
Lia Kalandarishvili FILM AESTHETICS OF THE „NEAR FUTURE“	242
Lia Kalandarishvili FILMÄSTHETIK DER „NAHEN ZUKUNFT“	244
მანანა პაიჭაძე გოეთეს და მასნეს „ვერთერი“ (კომპარატისტული ანალიზი)	246
Manana Paitchadze GOETHE’S AND MASSENET’S „WERTHER“ (Comparative Analysis)	265
Manana Paitchadze GOETHE’S UND MASSENETS „WERTHER“ (Komparatistische Analyse)	267
თეატრისა და კინოს მუზეუმის კოლექციიდან	
მანანა ამაშუკელი, თამარ ქუთათელაძე ბერიკეტი სოფელ საბუღანს	270
ირმა დოლიძე თეატრისა და კინოს მუზეუმის შესახებ	278
დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი, 2018-2019	282



მახარე ჯანელიძე, დიმიტრი ჯანელიძის
პორტრეტი, 1981, ქაღალდი, ფანქარი,
78X46 სმ.

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

Makhare Janelidze. Portrait of Dimitri
Janelidze. 1981. Pencil on paper,
78 X 46 cm.

Dimitri Janelidze Scientific-Research
Institution of the Shota Rustaveli Theatre
and Film Georgian State University,
Museum of Theatre and Film.

დიმიტრი ჯანელიძე

განსაკუთრებულია დიმიტრი ჯანელიძის (1906-1994) წვლილი ქართული თეატრის ისტორიის კვლევასა და, ზოგადად, ქართულ თეატრმცოდნეობაში. მისი წიგნები: „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ (1948, 1983, 2018), „ალექსანდრე მრეკლიშვილი“ (1957), „ვალერიან გუნია“ (1963), „ქართული თეატრი უძველესი დროიდან XIX საუკუნის II ნახევრამდე“ (1959, რუსულ ენაზე), „ქართული თეატრის ისტორია“ (1965), „რუსთაველი და სახიობა“ (1967), „სახიობა“ (სამბტომეული, 1957, 1972, 1980) – ქართული თეატრის ისტორიისადმი მიძღვნილი ფუნდამენტური კვლევებია.

1940 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე (1994) დიმიტრი ჯანელიძე პედაგოგიურ და სამეცნიერო მოღვაწეობას ეწეოდა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში. იყო ამავე ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს ისტორიის კათედრის გამგე, თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის ხელმძღვანელი, ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის თეატრის სამეცნიერო სექციის თავმჯდომარე და დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიის კონსულტანტი.

დიმიტრი ჯანელიძის სახელს ატარებს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი.

DIMITRI JANELIDZE

Dimitri Janelidze (1906-1994) has made a great contribution in the field of research of Georgian Theatre History, as well as in general in the field of Georgian Theatre Studies. His books: "Folk Origins of Georgian Theatre" (1948, 1983, 2018), "Alexander Mrevlishvili" (1957), "Valerian Gunia" (1963), "The Georgian Theatre from Ancient Times to the Second Half of the 19th Century "-s" (1959, in Russian), "History of Georgian Theatre" (1965), "Rustaveli and the Acting Art" (1967), "The Acting Art" (in 3 volumes, 1957, 1972, 1980), are fundamental research-works on the history of Georgian Theatre.

From 1940 until the end of his life (1994) Dimitri Janelidze held a teaching position at the Georgian State Shota Rustaveli Institute of Theatre. He was also Head of the Department of Theatre and Film History and Head of the Scientific Research Department for Theatre and Film Studies. D. Janelidze also chaired the Theatre Studies Department of the Georgian Soviet Encyclopedia and he was the adviser to the Great Soviet Encyclopedia.

The newly established Scientific Research-Institute at the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film is called by his name.

DIMITRI JANELIDZE

Dimitri Janelidze (1906-1994) hat einen großen Beitrag auf dem Gebiet der Forschung von georgischer Theatergeschichte, sowie allgemein auf dem Gebiet der georgischen Theaterwissenschaft geleistet. Seine Bücher: „Volkstümliche Ursprünge des georgischen Theaters“ (1948, 1983, 2018), „Alexander Mrevlishvili“ (1957), „Valerian Gunia“ (1963), „Das georgische Theater von uralten Zeiten bis zur 2. Hälfte des 19. Jh.-s“ (1959, in russischer Sprache), „Geschichte des georgischen Theaters“ (1965), „Rustaveli und die Schauspielkunst“ (1967), „Die Schauspielkunst“ (in 3 Bänden, 1957, 1972, 1980), sind fundamentale Forschungsarbeiten, die der Geschichte des georgischen Theaters gewidmet sind.

Von 1940 bis zu seinem Lebensende (1994) übte Dimitri Janelidze pädagogische Tätigkeit am georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Institut für Theater aus. Er war zugleich auch Leiter des Lehrstuhls für Theater- und Filmgeschichte und Leiter der wissenschaftlichen Forschungsabteilung für Theater- und Filmstudien. D. Janelidze hatte auch den Vorsitz der theaterwissenschaftlichen Abteilung der georgischen sowjetischen Enzyklopädie sowie der Berater der großen sowjetischen Enzyklopädie.

Das neu gegründete wissenschaftliche Forschungsinstitut an der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film trägt seinen Namen.

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიპირი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი
2018**

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

სამეცნიერო საბჭოს თავმჯდომარე – ირმა დოლიძე, ხელოვნებათმცოდნე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი;

მეცნიერ-თანამშრომელი – ლია კალანდარიშვილი, კინომცოდნე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მეცნიერ-თანამშრომელი – თამარ ქუთათელაძე, თეატრმცოდნე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი;

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

მკვლევარ-ასისტენტი – ქეთევან ელაშვილი, ლიტერატურათმცოდნე,
ფილოლოგიის დოქტორი;

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

თეატრისა და კინოს მუზეუმი

უფროსი სპეციალისტი – პაატა იაკაშვილი, კინომცოდნე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი;

სპეციალისტი – მანანა ამაშუკელი, თეატრმცოდნე.

**SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM
GEORGIAN STATE UNIVERSITY DIMITRI JANELIDZE
SCIENTIFIC-RESEARCH INSTITUTION
2018**

Director – Giorgi Tskhitishvili, Theatre Scholar, dr. Of Art Sciences

Chairperson of the Scientific Council - Irma Dolidze, Art Scholar, dr. of Art Sciences

Research-worker - Lika Kalandarishvili, Film scholar, dr. of Art Sciences

Research-worker - Tamar Kutateladze, Theatre scholar, dr. of Art Sciences

Research-Assistant - Manana Paitschadse, Philologist, 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

Leading specialist – Paata Iakashvili, Film Scholar, dr. of Art Sciences

Specialist – Manana Amashukeli, Theatre Scholar

XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან

/ბორჯომის საზაფხულო თეატრი, სოფელ ქვემო მაჩხანის თეატრი/

თეატრის ისტორიაში და, ზოგადად, ქართული ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან, ნაკლებად შესწავლილ და, ამავდროულად, კომპლექსური კვლევის საგანს წარმოადგენს სათეატრო არქიტექტურა. ამ მიმართულებით ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ მცირერიცხოვან ნაშრომებში უმთავრესი ადგილი თბილისის თეატრებს ეთმობა, რასაც ლოგიკური საფუძველი აქვს. პირველი ევროპული ტიპის სათეატრო ნაგებობები საქართველოში სწორედ თბილისში XIX საუკუნის შუა ხანებიდან შენდება. თავიდანვე სათეატრო შენობებად დაპროექტებულ და აგებულ თეატრებთან (თბილისის თეატრი – ე. წ. ქარვასლის თეატრი, 1847-1851 წწ., არქ. ჯ. სკუდიერი; საზაფხულო თეატრი, 1870 წ. / 1872-1876 წწ., არქ. ა. ზალცმანი; კ. ზუბალაშვილის სახ. საქალაქო სახალხო სახლი, 1901-1909 წწ., არქ. ს. კრიჩინსკი; „არტისტული საზოგადოების“ თეატრი, 1898-1901 წწ., არქ. ა. შიმკევიჩი, კ. ტატიშჩევი; სახაზინო (ოპერის) თეატრი, 1880-1896 წწ., არქ. ვ. შრეტერი) ერთად გვხვდება სათეატრო სივრცეებად გადაკეთებული შენობებიც (მანეჟის თეატრი, 1845 წ., არქ. ი. ივანოვი; სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი, 1878 წ. / 1887-1888 წ. – არქ. პ. შტერნი). არქიტექტურული სტრუქტურით ეს 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.

თბილისის, როგორც დედაქალაქის როლი, სათეატრო ხელოვნების და, მათ შორის, სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში, გამორჩეულია, მაგრამ იგი იმ საერთო მოზაიკის მხოლოდ ერთი შემადგენელი ნაწილია, რომლის უაღრესად საგულისხმო და მრავალმხრივ საინტერესო სურათს საქართველოს პროვინციებში დღემდე შემორჩენილი და აქამდე შეუსწავლელი სათეატრო ნაგებობები ქმნიან. კვლევის საგანია, ასევე, არქივებში, სამუზეუმო ფონდებში თუ საცაგებში დაცული როგორც დღემდე მოღწეული, ისე უკვე აღარარსებული, სათეატრო არქიტექტურის ნიმუშების ამსახველი გრაფიკული, ფოტო და დოკუმენტური მასალები.

ნაშრომში „XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან“ ორ ასეთ ნიმუშს განვიხილავთ: ბორჯომის საზაფხულო თეატრს, რომლის პროექტიც არქიტექტორ პაულ შტერნის მიერ 1895 წელს მიხეილ ნიკოლოზის ძე რომანოვის დაკვეთით მომზადდა და მხოლოდ საარქივო მასალებით ვეცნობით (თეატრი 1922 წლის წყალდიდობამ გაანადგურა) და სოფელ ქვემო მაჩხანის თეატრს (1897 წ.), რომელმაც დღემდე მოაღწია და ერთ-ერთი უძველესი სათეატრო ნაგებობაა საქართველოში.

ბორჯომის საზაფხულო თეატრი

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის (სემ/ხმ) ძველი ქართული ხელოვნების სუროთმოდგრული ძეგლების ნახაზებისა და ანაზომების ფონდში დაცულია ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტი, ხელმოწერილი არქიტექტორ პაულ შტერნის მიერ და დათარიღებული 1895 წლით. მუზეუმში პროექტი შესულია საქართველოს საკურორტო სამმართველოდან 1950 წლის 31 ოქტომბერს (აქტი №30. გატარებულია ხელოვნების მუზეუმ „მეტეხი“-ს №1 საინვენტარო წიგნში). თანადროულია ნახაზების ჩასადები ყავისფერი ბუდე-საქაღალდეც (სურ. 1,2), რომელზედაც ბეჭდურად დატანილია წარწერა: „ПРОЕКТЪ ЛЕТНЕГО ТЕАТРА В ИМЕНИИ ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВИСОЧЕСТВА ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ МИХАИЛА НИКОЛАЕВИЧА „БОРЖОМЪ“ („საზაფხულო თეატრის პროექტი მისი საიმპერატორო უდიდებულესობის დიდი მთავრის მიხეილ ნიკოლოზის ძის მამულში „ბორჯომი“); მარჯვენა ქვედა კუთხეში – „В. ФОРКАТТИ“ (ვ. ფორკატი).



სურ. 2

სურ. 1. ბორჯომის საზაფხულო თეატრის ბუდე-საქაღალდე (სემ/ხმ)

საქაღალდეში შვიდი ნახაზი და ესკიზია. ისინი შესრულებულია ქაღალდზე ფანქრით, აკვარელით, ტუშით, კალმით. კერძოდ:

- 1) გენერალური გეგმა („Генеральный планъ“);
- 2) პარტერის გეგმა („Партеръ“);
- 3) ლოჟებისა და გალერეის გეგმა („Ложии и галерея“),
- 4) გრძივი ჭრილი („Продольный разрезъ“);
- 5) მთავარი ფასადი („Главный фасадъ“);
- 6) თეატრის ფასადი, ვარიანტი;
- 7) თეატრის ფასადი, ვარიანტი.

პირველი ხუთი ნახაზისგან განსხვავებით, რომელთაც არქიტექტორის ხელმოწერა ახლავს, მე-6 და მე-7 ესკიზებს დართული აქვს პროექტის დამტკიცების ამსახველი რეზოლუცია მშენებლობის ადგილის მითითებით.

ამდენად, 1895 წელს მიხეილ ნიკოლოზის ძე რომანოვის დაკვეთით შესრულებულია ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტი, რომლის ავტორიც იმ დროისათვის ცნობილი გერმანელი არქიტექტორი და თბილისში არაერთი საზოგადოებრივი ნაგებობისა თუ

საცხოვრებელი სახლის (თბილისის საკრებულოს შენობა თავისუფლების მოედანზე, საცხოვრებელი და შემოსავლიანი სახლები აღმაშენებლის გამზირზე, ხელოვნების სასახლის შენობა ი. კარგარეთელის ქუჩაზე და სხვ.) ავტორი – პაულ შტერნია (1847-1924?). პროექტში ჩართულია ანტრეპრენიორი ვ. ფორკატი.

პაულ შტერნი პეტერბურგიდან თბილისში XIX საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოს ჩამოდის, როგორც თბილისის სახაზინო (ოპერის) თეატრის არქიტექტორის – ვიქტორ შრეტერის – თანაშემწე და საქმეთა მწარმოებელი. მოგვიანებით ის ოპერის თეატრის მშენებლობას კურირებს (1882 წლამდე).¹ პაულ შტერნის მიერაა ხელმოწერილი ოპერის თეატრის საბოლოო გენგეგმაც (როგორც ცნობილია, ოპერის თეატრის პროექტი რამდენჯერმე შეიცვალა).²

სათეატრო არქიტექტურასთან პ. შტერნის კავშირი მხოლოდ ოპერის თეატრით არ ამოიწურება, მის მიერაა შესრულებული სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის პროექტი.³ თბილისში, სასახლის ქუჩაზე მდებარე ამ შენობას პირველი სერიოზული რეკონსტრუქცია ჩაუტარა ანტრეპრენიორმა ვ. ფორკატმა, რომელიც დრამატული დასით თბილისის 1887-1888 წლების სეზონზე ეწვია. დაიქირავა არწრუნისეული თეატრი და 400 მაყურებელზე გათვლილი დარბაზი 700-ადგილიან სათეატრო სივრცედ გადააკეთა. რეკონსტრუქცია შეეხო ექსტერიერსაც და შენობამ სათეატრო ნაგებობისთვის დამახასიათებელი გამორჩეული იერსახეც მიიღო.⁴ სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის სწორედ ეს პროექტი უნდა შეესრულებინა პ. შტერნს. რამდენიმე წელიწადში კი მისი და ფორკატის თანამშრომლობა უკვე ახალ პროექტს უკავშირდება და ეს, ბორჯომის საზაფხულო თეატრია.

ვიქტორ ფორკატი, რომლის სახელი პროექტის ბუდეზე-საქალაქდება დაბეჭდილი და რომელიც შტერნთან ერთად მონაწილეობს სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის რეკონსტრუქციაში, ცნობილი ფიგურაა რუსეთის იმპერიის თეატრალურ წრეებში.

ანტრეპრენიორი, რეჟისორი, ადმინისტრატორი, მსახიობი – ვიქტორ ლუდვიგის ძე ფორკატი (გარდ. 1906) – XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში აქტიურად მოღვაწეობდა საქართველოში და განსაკუთრებით, თბილისში. წარმართავდა თბილისის სხვადასხვა თეატრის საქმიანობას, იწვევდა დასებს, ცნობილ შემსრულებლებს, იჯარით იღებდა სათეატრო შენობებს, უტარებდა რეკონსტრუქციებს. მას „პროვინციის გრძნეულ ჯადოქრად“ მოიხსენიებდნენ და თავისი დროის ერთ-ერთ შესანიშნავ ანტრეპრენიორად მიიჩნევდნენ.⁵

ფორკატი წარმოდგენებს (საოპერო და დრამატული, ოპერეტა, ბალეტი) მართავდა არა მარტო თბილისის თეატრებში, არამედ რუსეთის იმპერიის სხვადასხვა ქალაქში – კისლოვოდსკში, ოდესაში... არქიტექტორ მასის პროექტით ააშენა საზაფხულო თეატრი ოდესაში და, ფაქტია, რომ მონაწილეობა მიიღო ბორჯომის საზაფხულო თეატრის მშენებლობაში.

¹ ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963, ტომი II, გვ. 183.

² დოლიძე ი., სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში, თბილისი, „პოლიგრაფი“, 2005, გვ. 187-188.

³ მანია მ., არქიტექტორი პაულ შტერნი და XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის თბილისი, ურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, 2017, №8, გვ. 6-7..

⁴ დოლიძე ი., იგივე, გვ.99.

⁵ კაშაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1851-1921, თბილისი, „ფავორიტი სტილი“, 2015, ტომი I, გვ. 219.

სად მდებარეობდა საზაფხულო თეატრი? განხორციელდა თუ არა მისი მშენებლობა ჩვენს ხელთ არსებული პროექტით ან განხორციელდა კი საერთოდ?

ბორჯომის სათეატრო ნაგებობა აქამდე შესწავლის საგანი არ ყოფილა, შესაბამისად, არც ბორჯომის საზაფხულო თეატრის შტერნიული პროექტი იყო გამოკვეთილი.¹

არქივებსა და მუზეუმებში დაცული XIX საუკუნის ბორჯომის ამსახველი ფოტო თუ დოკუმენტური მასალა საკმარის დეტალურ წარმოდგენას გვიქმნის ბორჯომის ისტორიაზე, მის განაშენიანებაზე, არქიტექტურაზე, ყოფაზე. თეატრის შესახებ კი ინფორმაცია იმდენად მწირია, რომ სათეატრო ნაგებობის ამსახველი ფოტოც კი აქამდე ვერ იქნა მოძიებული,² ამიტომ საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში დაცული ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტის მნიშვნელობა განუზომლად დიდია.

პროექტთან ერთად განვიხილავთ, ასევე, ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულ ბორჯომის მინერალური წყლის პარკის გეგმებს, რომლებზედაც დატანილია თეატრის შენობა. ამ მასალების შეჯერების საფუძველზე ვფიქრობთ, შესაძლებელია ბორჯომის საზაფხულო თეატრის ადგილმდებარეობის დადგენა და მისი არქიტექტურული იერსახის რეკონსტრუქცია.

გრაფიკული მასალების პარალელურად, ქრონოლოგიური პრინციპით წარმოვადგენთ ბორჯომის თეატრის შესახებ მოძიებულ საარქივო და დოკუმენტურ მასალას. მათ შორისაა, XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ბორჯომის გზამკვლევები, პერიოდული პრესა, ოფიციალური დოკუმენტაცია, თანამედროვეთა მოგონებები.

ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტი

შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში დაცული ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შეიდი ფურცლისგან შედგება. პირობითად იგი ორ ნაწილად შეიძლება დავეყოთ:

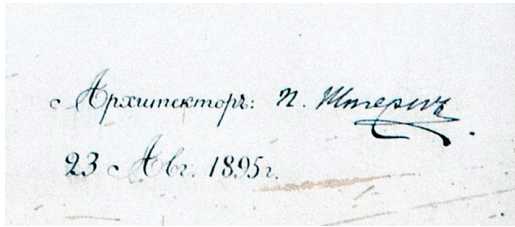
– მუყაოზე დაკრული ნახაზები №№ 1, 2, 3, 4, 5 (ქალაქი (43X31 სმ.), მუყაო (48X40 სმ.) არქიტექტორის ხელმოწერით და თარიღით – 1895 წ. გამონაკლისია №4 (სურ. 3).

– ესკიზები №6 და №7 (48X64 სმ.) – მშენებლობის ნებართვის რეზოლუციით, მშენებლობის ადგილის და თარიღის (1895) მითითებით (სურ. 4).

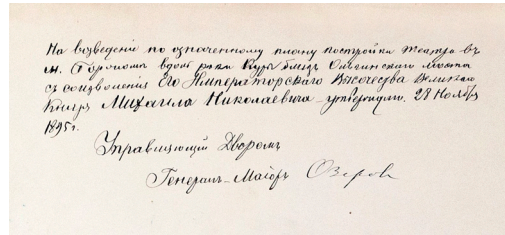
ნახაზი №1 – **გენერალური გეგმა** („Генеральный план“). ქალაქი (43X31 სმ.) დაკრული მუყაოზე (48X40 სმ.), აკვარელი, ტუში), მარჯვენა ქვედა კუთხეში არქიტექტორის ხელმოწერით და თარიღით: „Архитектор П. Штернь. 23 Авг. 1895 г.“ („არქიტექტორი პ. შტერნი. 23 აგვ. 1895 წ.“).

¹ „ბორჯომის თეატრი“ მოხსენების სახით წარმოდგენილი იყო კონფერენციაზე „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა V“ (30-31.05 – 01.06.2018), რომელიც ქ. ბორჯომის ისტორიასა და კულტურულ მემკვიდრეობას მიეძღვნა და დაიბეჭდა ამავე სახელწოდების კრებულში (თბილისი, 2018, გვ. 202-2019). წინამდებარე ნაშრომში ბორჯომის საზაფხულო თეატრის შესახებ ინფორმაცია უფრო სრულია.

² ბორჯომთან დაკავშირებული საარქივო მასალა დამუშავებულია საქართველოს ეროვნულ არქივში, საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს დოკუმენტთა საცავში, სანკტ-პეტერბურგის საისტორიო არქივში.



სურ. 3.



სურ. 4

გენერალური გეგმის მიხედვით, თეატრის საერთო ფართობი 272,27 კვადრატული საჟენია (14,33X19,0), რაც ოდნავ აჭარბებს 580 კვ.მ-ს (1 საჟენი = 213,16 სმ.). გეგმაზე წარმოდგენილია სწორკუთხა ფორმის სათეატრო ნაგებობა შვერილი პორტიკითა და კიბეებით (სურ. 5).

ნახაზი №2 – პარტერი („Партеръ“) ანუ თეატრის პირველი სართულის გეგმა (ქალაღი (43X31 სმ.), დაკრული მუყაოზე (48X40 სმ.), აკვარელი, ტუში, კალამი), მარჯვენა ქვედა კუთხეში არქიტექტორის ხელმოწერით და თარიღით. „Архитектор П. Штерн. 23 Авг. 1895 г.“ („არქიტექტორი პ. შტერნი. 23 აგვ. 1895 წ.“).

გეგმაზე ნაჩვენებია წაგრძელებული სწორკუთხედის ფორმის სათეატრო ნაგებობის პირველი სართული. იგი სამ ზონად იყოფა: I. შესასვლელი – ფოიე; II. მაყურებელთა დარბაზი სამეფო ლოჟებით (გეგმაზე ისინი სამეფო გვირგვინებითაა აღნიშნული) და გალერეებით; III. სცენა კულისებით და გალერეებით. დარბაზისა და სცენის სიღრმე თითქმის თანაბარი ზომისაა. პარტერი გათვლილია 269 მაყურებელზე, რასაც ემატება სამეფო ლოჟებში, სავარაუდოდ, ოთხიდან რვა სავარძლამდე. ჯამში, თეატრის პარტერი, სამეფო ლოჟებით, 280-მდე მაყურებელს იტევს (სურ. 6).



სურ. 5. გენერალური გეგმა, ნახაზი №1 (სემ/სმ)

თეატრში მთავარი შესასვლელი ორსვეტიანი საზეიმო პორტიკითაა გაფორმებული, საიდანაც მაყურებელი ინტერიერში, კერძოდ, ვესტიბულში („вѣстидиоль“) ხვდება და ორი მიმართულებით ნაწილდება: პარტერში – სკამების ცენტრალურ და გვერდის რიგებს შორის და ვესტიბულის ორსვეტ მხარეს განთავსებული კიბეებით იარუსისკენ. აღნიშნულის გარდა, პარტერში შესასვლელებია გრძივ ფასადებზე მოწყობილი გალერეებიდან. დამოუკიდებელი შესასვლელები აქვს სამეფო ლოჟებსა და სცენას. ვესტიბულის კიდეებში განთავსებულია სველი წერტილები.

სცენის ორივე მხარეს სამნაწილიანი საგრიმიორო ოთახებია („Уборный“). დამოუკიდებელი შესასვლელებით გალერეებიდან. სცენაზე, ცენტრში, მოცემულია ნახევარწრიული ფორმის სუფლიორის ჯიხური – იმდროინდელი სათეატრო პრაქტიკის აუცილებელი კომპონენტი.

პირველი სართულის გეგმით შეიძლება წარმოდგენა შევიქმნათ ექსტერიერზეც. კერძოდ, შენობის სწორკუთხა აბრისიდან შვერილი პორტიკის გარდა (ნაგებობის მთავარი ფასადი), სათეატრო შენობის გრძივი ფასადები გადაწყვეტილია ღია, სვეტებიანი გალერეების სახით, მაყურებელთა დარბაზის და სცენის გაყოლებასზე, რაც მთლიანობაში ნაგებობას სიმსუბუქესა და დეკორატიულ ელფერს შესძენდა.

ნახაზი №3 – „ლოჟები და გალერეა“ („Ложни и галерея“) – მეორე სართულის გეგმა (ქალაქი (43X31 სმ., დაკრული მუყაოზე (48X40 სმ.), ფანქარი, აკვარელი, ტუში, კალამი) მარჯვენა ქვედა კუთხეში არქიტექტორის ხელმოწერით და თარიღით. „Архитектор П. Штернь. 23 Авг. 1895 г.“ („არქიტექტორი პ. შტერნი. 23 აგვ. 1895 წ.“).

სათეატრო ნაგებობის სამნაწილიანი სტრუქტურა მკაფიოდ იკითხება მეორე სართულის გეგმაზე. კერძოდ, სცენა, მაყურებელთა დარბაზის ოთხკუთხა აბრისს შემოყოლებული ბელეტაჟის ლოჟები (17 ლოჟა) და იარუსის დარბაზი ვესტიბიულის თავზე (სურ. 7).

ლოჟების ტევადობა გათვლილია 74 მაყურებელზე. ყველა მათგანს დამოუკიდებელი შესასვლელი აქვს მეორე სართულის ღია გალერეებიდან, სადაც მოხვედრა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვესტიბიულიდანაა შესაძლებელი. აქედან შევდივართ იარუსის დარბაზშიც, რომელიც ათსკამიანი 11 რიგით 110 მაყურებელს იტევს. ამდენად, ბორჯომის საზაფხულო თეატრი 460 მაყურებელზეა გათვლილი.

ნახაზი №4 – გრძივი ჭრილი („Продольный разрез“. 40X48 სმ. ქალაქი, ფანქარი, აკვარელი, ტუში). ნახაზს არ ახლავს არქიტექტორის ხელმოწერა და თარიღი, რაც გენერალურ, I და II სართულების გეგმებზეა მოცემული. მიუხედავად ამისა, ზემოაღნიშნული პროექტისადმი მისი კუთვნილება ეჭვს არ იწვევს.

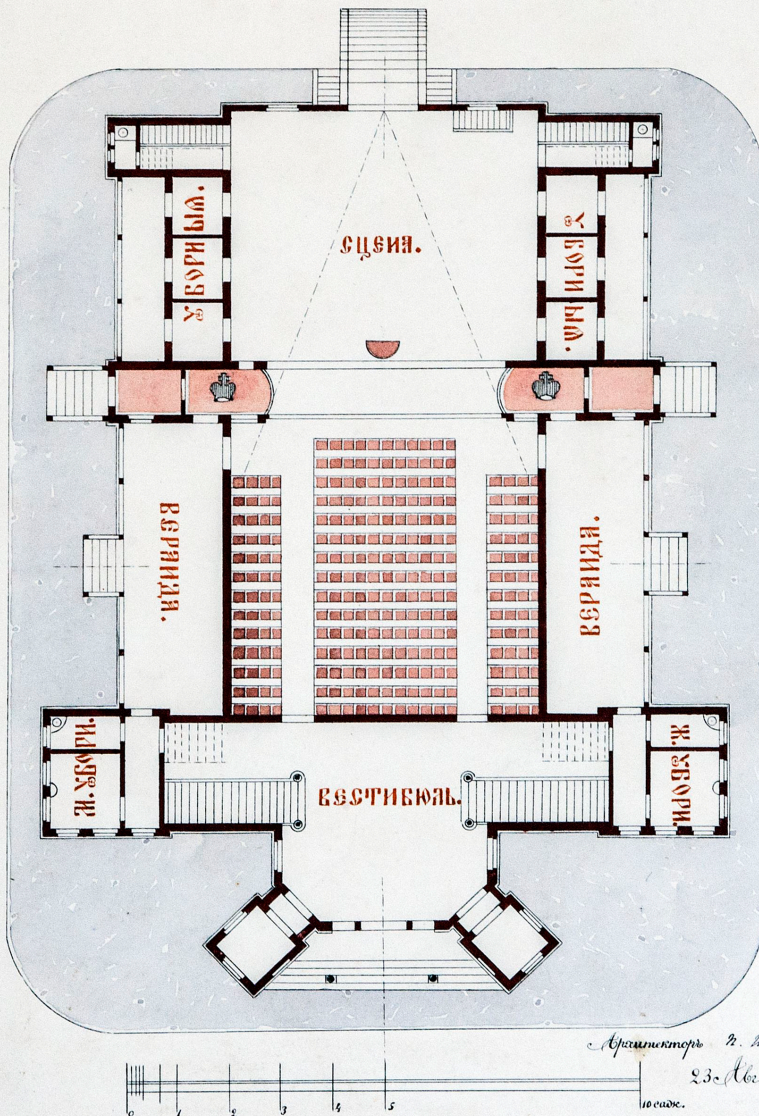
თეატრის გრძივი ჭრილით (სურ. 8) კარგად იკითხება ნაგებობის სტრუქტურა: შესასვლელი, ვესტიბიული, მაყურებელთა დარბაზი, სასცენო კოლოფი. ორსართულიანი ვესტიბიული სფერული გუმბათითაა გადახურული. მეორე სართულის იარუსზე სკამების 11 რიგია. მაყურებელთა დარბაზი სამ ღონეს მოიცავს: პარტერი – სკამების 15 რიგით და საგანგებოდ გაფორმებული სამეფო ლოჟით, მეორე სართულზე – ბელეტაჟის ლოჟები, პილასტრებით გაფორმებული და მოხატული მოაჯირით და მესამე ღონე – სვეტებიანი ქანდარა (ან მაყურებელთა დარბაზის დამასრულებელი – პილასტრებით შემკული კედელი).

მაყურებელთა დარბაზის მთელ სიმაღლეზე გახსნილია სასცენო კოლოფი ოთხფერდა გადახურვით. სცენის ხილვადობის საილუსტრაციოდ (სასცენო კოლოფის სავარაუდო სიმაღლე დაახლოებით 10 მ.), გრაფიკულადაა ნაჩვენები დარბაზის უკიდურესი, ზედა (იარუსის ბოლო რიგი) და ქვედა (პარტერის ბოლო რიგი) ღონეებიდან სცენაზე მდგარი მსახიობის ვიზუალური აღქმის შესაძლებლობა, რაც თეატრში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია.

ნახაზი №5 – მთავარი ფასადი („Главный фасад“. ქალაქი დაკრული მუყაოზე (40X48 სმ., ფანქარი, აკვარელი, ტუში) მარჯვენა ქვედა კუთხეში არქიტექტორის ხელმოწერით და თარიღით. „Архитектор П. Штернь. 23 Авг. 1895 г.“ („არქიტექტორი პ. შტერნი. 23 აგვ. 1895 წ.“).

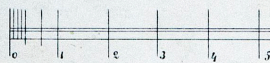
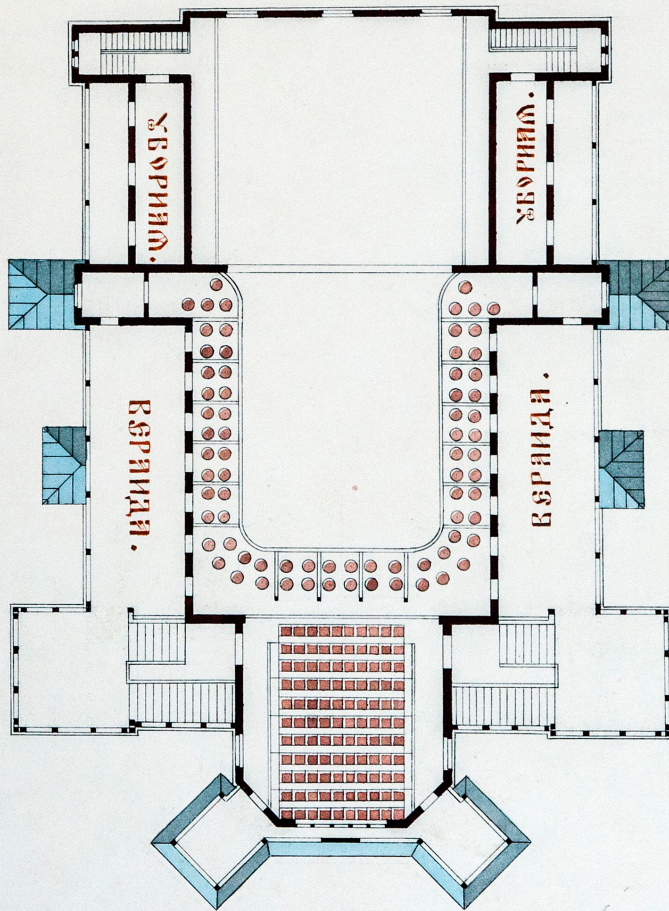
ფასადი საზეიმო ხასიათისაა. სამდონიანი ჰორიზონტალური დანაწევრებით და ცენტრში, ვერტიკალურ ღერძზე განვითარებული, შვერილი პორტიკით, ეს თეატრის ძირითადი შესასვლელია. პორტიკის თავზე ხის მოაჯირშემოვლებული აივანია. კედლის

ПАРТЕРЪ.



სურ. 6. პარტერის გეგმა, ნახაზი №2 (სემ/ხმ)

ЛВҘИ И ГАЛЕРЕЯ.

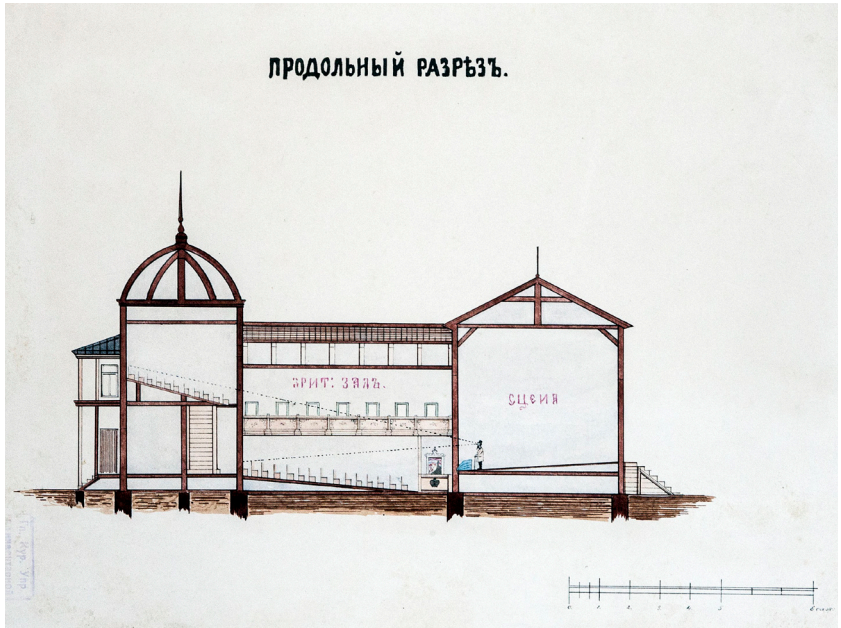


Архитектор П. Шерин

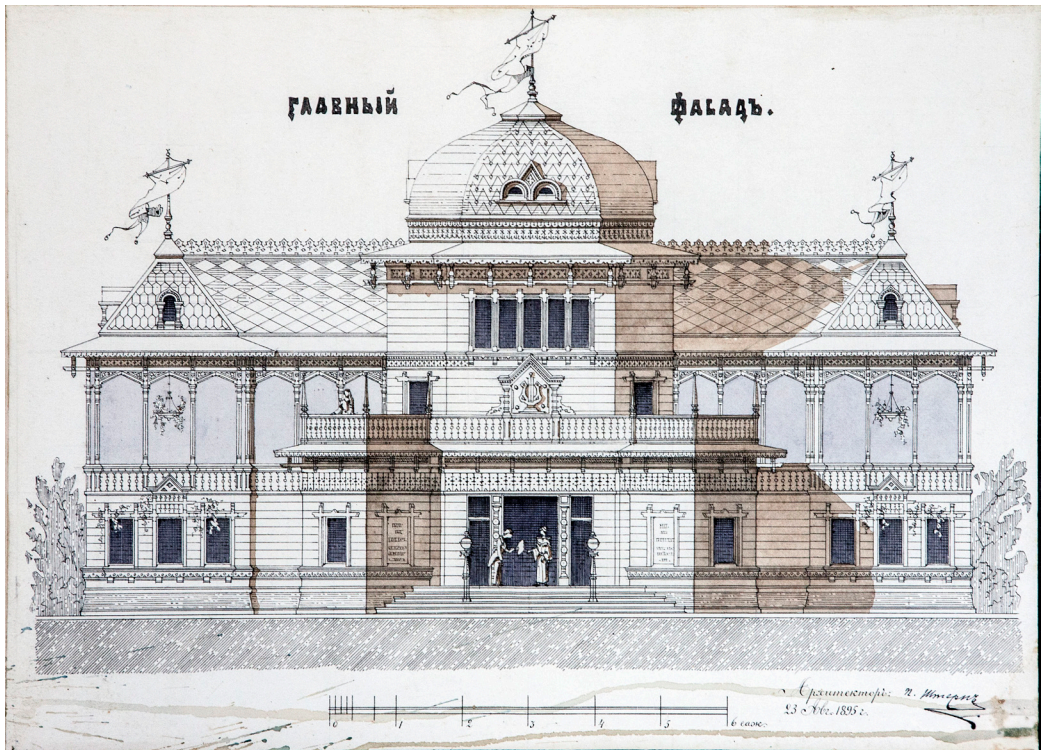
23. IV. 1895 г.

1:1000

სურ. 7. ლოჲების და გალერეის გეგმა, ნახაზი №3 (სემ/ხმ)



სურ. 8. გრძივი ჭრილი, ნახაზი №4 (სემ/ხმ)



სურ. 9. მთავარი ფასადი, ნახაზი №5 (სემ/ხმ)

ორსავ მხარეს თითო კარით და ცენტრში ღირის სკულპტურული გამოსახულებით. მესამე სართულზე მიჯრით განლაგებული და სადად მოჩარჩოებული ხუთი ვერტიკალური სარკმელია, ორნამენტული ფართო კარნიზით და გადახურვით (სურ. 9).

პროექტის მიხედვით, თეატრი ხისაა. მთავარი ფასადი უხვადაა დეკორირებული. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ხის ჭვირული მოაჯირები და შეისრული თალებით გახსნილი გალერეა, თავსართებით შემკული სწორკუთხა სარკმელები, დეკორატიული კარნიზები, ლილვებიანი სვეტებით, ცალკე გადახურვის მქონე კუთხის ფლიგელებით და ცენტრში, ვერტიკალური ღერძის დამასრულებელი ხახვისებრი ფორმის გუმბათით. ღია გალერეებში, პორტიკის ორსავ მხარეს, წრიული ფორმის გრძელი ჭალებია. მსგავსი გალერეები გრძელდება თეატრის გრძივ ფასადებზეც. როგორც პროექტიდან ჩანს, თეატრის გადახურვაც ხის უნდა ყოფილიყო (გადახურვისთვის გამოყენებულია ხის მცირე ზომის დაფები, ე. წ. „*дрань*“).

ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტში ცალკე გამოყოფთ აკვარელში შესრულებულ ორ ესკიზს:

ესკიზი №6 – **თეატრის ფასადი, ვარიანტი** (ქალაღი, ფანქარი, აკვარელი 48X64 სმ.). ზემოთ განხილული ნახაზებისგან განსხვავებით, მას არ ახლავს არქიტექტორის ხელმოწერა. მარჯვენა ზედა კუთხეში ხელით შესრულებული წარწერაა რუსულად: „*На возведении по означенному плану постройки театра в И. Боржоме вдоль реки Куры, близ Олгинского моста сь соизволения Его Императорского высочества Михаила Николаевича – утверждено 28 ноября 1895 года. Управляющий Двором Генерал-Майор Озеровъ*“ („*მისი საიმპერატორო უდიდებულესობის, დიდი მთავრის მიხედვით ნიკოლოზის ძის ნებართვით, წარმოდგენილი ეკემის მიხედვით, ბორჯომის მამულში მდ. მტკვრის გასწვრივ, ოლგას ხეივანთან, სათეატრო ნაგებობის მშენებლობისთვის ვამტკიცებ. 1895 წლის 28 ნოემბერი. სასახლის მმართველი, გენერალ-მაიორი ოზეროვი*“.¹

პროექტის მიხედვით, თეატრი სამსართულიანი ქვის ნაგებობაა ნახევარწრიული თალებით გახსნილი გალერეებით პირველ და მეორე სართულზე. გამოყენებულია დორიული (I სართული) და კორინთული (II სართული) სვეტები. პირველი სართულის მასიური, ოთხკუთხა ბოძები სადადაა პროფილირებული. მეორე სართულის მრგვალი სვეტნარი კორინთული კაპიტელებით უფრო მსუბუქ და ჰაეროვან შთაბეჭდილებას ქმნის. რიკულებიანი მოაჯირი მეორე სართულის გალერეას მთლიანად მიუყვება. ფასადის ცენტრალური ნაწილი ფრონტონით სრულდება და ღირის რელიეფული გამოსახულებითაა შემკული. ღია გალერეები შენობას, სავარაუდოდ, ოთხივე მხრიდან შემოუყვება. მაყურებელთა დარბაზი ნახევარწრიული ფორმისაა, ამას მოწმობს ნაგებობის საერთო კორპუსიდან მესამე სართულის დონეზე ამოზიდული ნახევარწრიული მოცულობა, რომელშიც სარკმლებია გაჭრილი (ალბათ ქანდარა). იგი უშუალოდ ეკვრის შენობის სწორკუთხა კორპუსს, სადაც სცენაა განთავსებული (სურ. 10).

თეატრის მხატვრულ-არქიტექტურული გადაწყვეტა რენესანსული სტილიზაციის მაგალითია. მაშინ როცა მთავარი ფასადი (№5) – როპეტის, „ფსევდო-რუსული სტილის“

¹ ალექსანდრე (ან ანდრე?) სერგეის ძე ოზეროვი (1845-1897) – გენერალ-მაიორი, დიდი მთავრის მიხედვით ნიკოლოზის ძის სასახლის მმართველი. მონაწილეობდა რუსეთ-თურქეთის ომში. იყო კავკასიის მთავარსარდლის ადიუტანტი.

გამომხატველია.¹

ბორჯომის საზაფხულო თეატრი (ესკიზი №6) გარკვეულ მსგავსებას ავლენს თბილისის საზაფხულო თეატრის არქიტექტურასთან. ამის საფუძველს გვაძლევს საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცული, 1880-იან წლებში შესრულებული ერთი გრაფიკული ნამუშევარი (მუყაო, ქალაღი, ფანქარი, 45X60 სმ., ნახატს დაკრული აქვს მოკლე ანოტაცია – „Здание театра в Тбилиси на Водовозной ул. в 1880 году“. მარცხენა ქვედა კუთხეში მხატვრის ხელმოწერით – „Акопян“).

ნახატზე მოცემულია თეატრის ნახევარწრიული ფორმის შენობა სამდონიანი დანაწევრებით და კლასიციზტურ სტილში გადაწყვეტილი ფონტონიანი პორტიკით. მის არქიტექტურულ სტრუქტურაში იკითხება მაყურებელთა დარბაზის იარუსული სისტემა. კერძოდ, იარუსის დონე ექსტერიერში პილასტრებზე გადასული თაღებითაა გაფორმებული, ქანდაკა კი – მხოლოდ პილასტრებით. მაყურებელთა დარბაზის ნაწილს სცენა-კოლოფისგან, შენობის საერთო აბრისიდან მისი სწორკუთხოვანი მასებით აქცენტირების გარდა, გადახურვაც გამოჰყოფს² (სურ. 11).

საზაფხულო თეატრი თბილისში საინჟინრო უწყების ბაღში, საინჟინრო და წყალსაზიდ (დღევანდელი ს. ვირსალაძის და ჯამბულის) ქუჩათა გადაკვეთაზე 1870 წელს აიგო. ხის თეატრი სისადავით გამოირჩეოდა. ქარვასლის თეატრის შემდეგ ის მეორე, საგანგებოდ ამ მიზნით აგებული, სათეატრო ნაგებობაა საქართველოს დედაქალაქში.

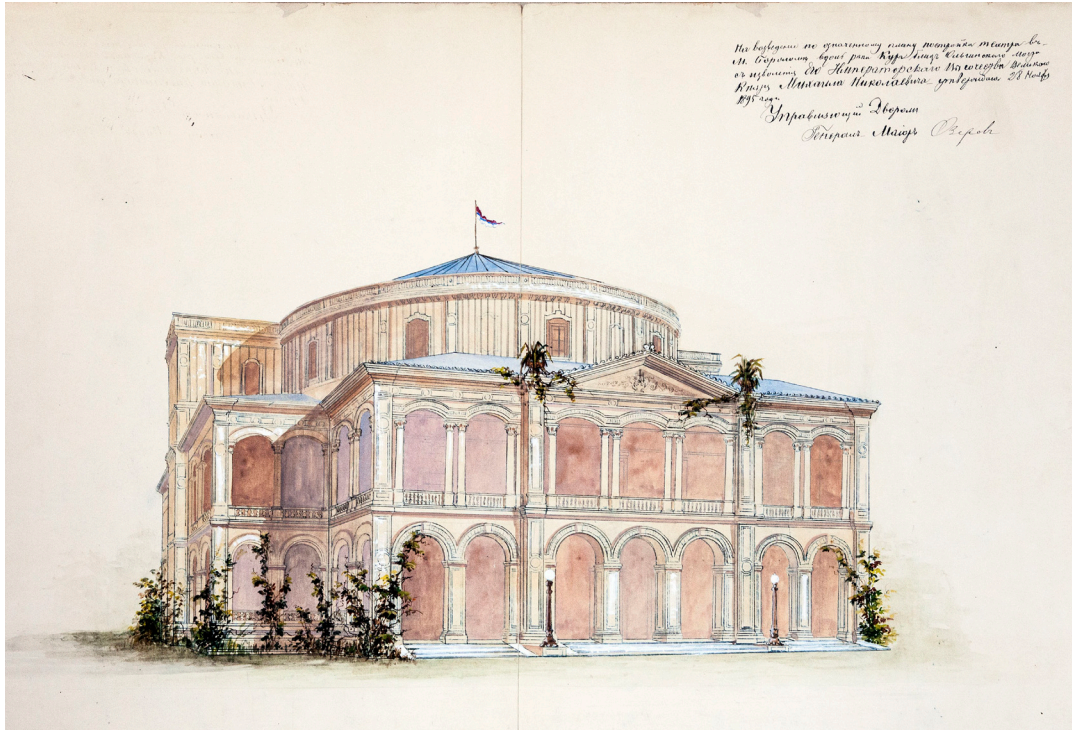
სამდონიან მაყურებელთა დარბაზში განთავსებული იყო პარტერი, პირველ იარუსზე ორი, მეორეზე 23 ლოჟით, მათგან ერთი – „სამეფო“ ლოჟას წარმოადგენდა. ორთავე იარუსს გარს ერტყა ფართო დერეფანი მასში გაჭრილი 12 კარით. ზედა იარუსის კარები ღია აივანზე გადიოდა, ქვედასი – პირდაპირ ბაღში. თეატრის ინტერიერის მოხატულობა შესრულებული იყო დეკორატორ კნოლის მიერ „მტკიცე ხელით, მთილოგიური ფიგურებით, მუსიკალური ატრიბუტებითა და სამკაულით. ლოჟების მოხდენილი განლაგება, საერთო სისადავე და უბრალოება სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ“³ სამწუხაროდ, თბილისის საზაფხულო თეატრის პროექტი არ შემორჩენილა ან ჯერაც მიუკვლეველია.

თბილისის ქარვასლის თეატრის დაწვის შემდეგ ძირითადი დატვირთვა საზაფხულო თეატრზე გადმოვიდა. ზამთრისთვისაც რომ გამოსადევი ყოფილიყო, ხის შენობას რეკონსტრუქცია ჩაუტარეს (კედლები ამოაშენეს, ლუმელები გამართეს და „საზამთროდ მოაწყვეს“). 1872-1876 წლებში განხორციელებული რეკონსტრუქციის ავტორი თბილისელი არქიტექტორი ალბერტ ზალცმანი იყო. სწორედ ამ თეატრში 1879 წლის 1 სექტემბერს გაიხსნა ი. ჭავჭავაძისა და ა. წერეთლის ძალისხმევით აღდგენილი პროფესიული მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის პირველი სეზონი ბ. ჯორჯაძის კომედიით „რას ვემბდი და რა ვჰპოვე“ და რ. ერისთავის გადმოკეთებული ვოდევილით „იჭვიანი“. საზაფხულო თეატრის შენობამ 1906 წლამდე იარსება.

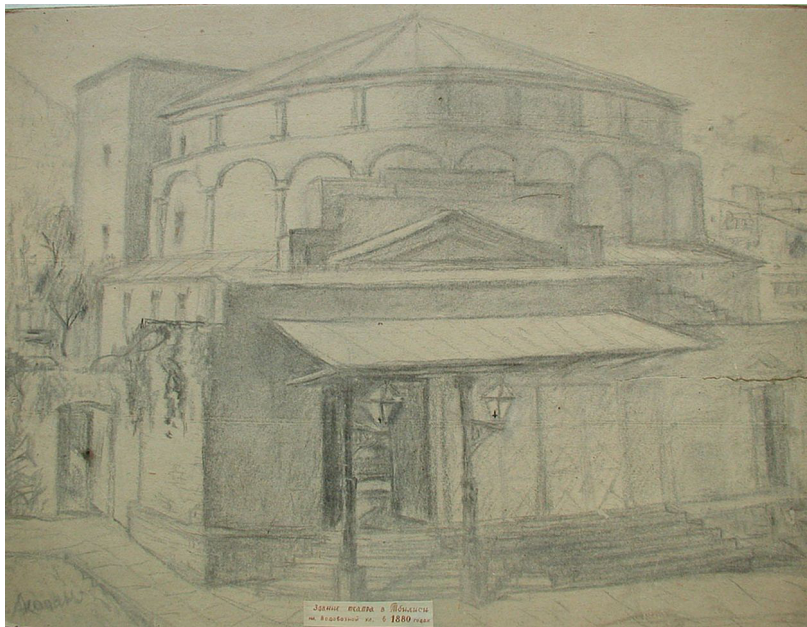
¹ „როპეტის სტილი“ დაკავშირებულია ივან პეტროვის (1845-1908) სახელთან, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ე.წ. ფსევდო-რუსული სტილის ჩამოყალიბებაზე არქიტექტურაში. როპეტი მისი გვარის ანაგრაფაა. იხ. მანია მ. არქიტექტორი პაულ შტერნი და XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის თბილისი, ჟურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, 2017, №8, გვ.4.

² დოლიძე ი., თბილისის ძველი თეატრი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2009, №3(40), გვ.111.

³ კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, I, 1851-1921, თბილისი, „ფავორიტი სტილი“, 2015. გვ. 133.



სურ. 10. თეატრის ფასადი, ვარიანტი, ნახაზი №6 (სემ/ხმ)

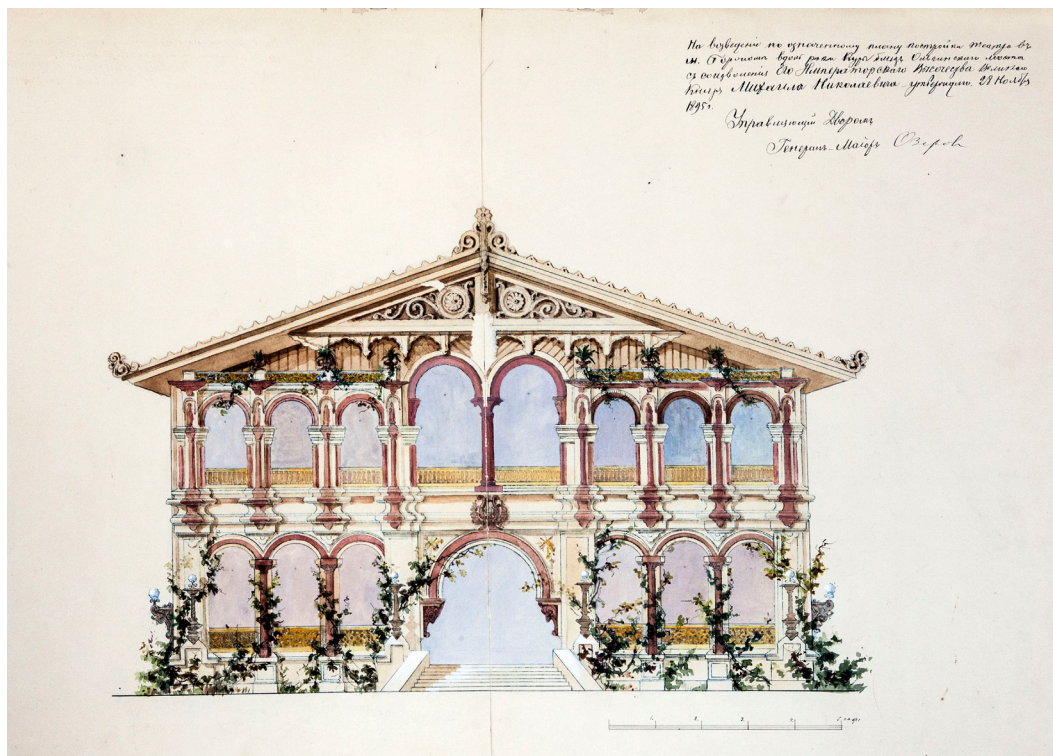


სურ. 11. ა. აკოვანი, თბილისის საზაფხულო თეატრი, 1880-იანი წლები (ხს)

აკოფიანის ჩანახატი თბილისის საზაფხულო თეატრის რეკონსტრუქციის შემდეგდროინდელ სურათს ასახავს. ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, ბორჯომისა და თბილისის საზაფხულო თეატრებს ორი ათეული წელი აშორებს. მიუხედავად ამისა, მსგავსება ცხადია. ბორჯომის საზაფხულო თეატრის ესკიზი საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ თბილისის საზაფხულო თეატრის რეკონსტრუქციამდელი იერსახე.

ესკიზი №7 – **თეატრის ფასადი, ვარიანტი** (48X64 სმ., ქალაქი, ფანქარი, აკვარელი). თეატრის ფასადის წინა ვარიანტის (№6) მსგავსად, არ ახლავს არქიტექტორის ხელმოწერა და თარიღი. მარჯვენა ზედა კუთხეში იდენტური მინაწერია: „*На возведении по означенному плану постройки театра в И. Боржоми в долине реки Куры, близ Олгинского моста сь соизволения Его Императорского высочества Михаила Николаевича – утверждено 28 ноября 1895 года. Управляющий Двором Генерал-Майор Озеровъ*“ („*მისი საიმპერატორო უდიდებულესობის, დიდი მთავრის მიხედვით ნიკოლოზის ძის ნებართვით, წარმოდგენილი გეგმის მიხედვით, ბორჯომის მაშულში, მდ. მტკვრის გასწვრივ, ოლგას ხეივანთან, სათეატრო ნაგებობის მშენებლობისთვის ვამტკიცებ. 1895 წლის 28 ნოემბერი. სასახლის მმართველი, გენერალ-მაიორი ოზეროვი*“).

ესკიზზე ასახულია სათეატრო შენობის ფასადი. ცენტრში აქცენტირებული საზეიმო შესასვლელით. კერძოდ, ფართო კიბე დიდი ზომის თაღით, რომლის თავზეც **ლირის** სიმბოლური გამოსახულებაა, მეორე სართულის უფრო მაღალ, შეწყვილებულ თაღებში გადადის. გალერეები ორივე სართულზე თაღნართაა გახსნილი. ფასადი ფრონტონით სრულდება. იგი ხისაა და ორნამენტული სამკაულითაა შეპკული (სურ. 12).



სურ. 12. თეატრის ფასადი, ვარიანტი, ნახაზი №7 (სემ/სმ)

მეორე სართულის სვეტებზე ქანდაკებებია (8 ფიგურა), მათ თავზე ამდენივე ნიჟარისებრ საყრდენზე განთავსებული ყვავილით. მცენარეები სუროსავით აუყვება პირველი სართულის სვეტებსაც. ზოგადად, უნდა აღინიშნოს, რომ მცენარეებს და, კონკრეტულად, ვაზს ხშირად ვხვდებით ამ პერიოდის სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობათა პროექტებში, მათ შორის მიხეილ რომანოვის სასახლეზე ბორჯომში.

ესკიზზე წარმოდგენილი ფასადი ქვისა და ხის არქიტექტურის ნაზავია. პილასტრებით და სადად პროფილირებული (მეორე სართულზე რამდენიმე საფეხურისანი) კაპიტელებით შემკული სვეტები ხის, მცენარეული დეკორით გაფორმებული ფრონტონითა დასრულებული. განსხვავებულია ორივე სართულის გალერეათა მოაჯირებიც (I – ბადისებრი, II – რიკულებიანი). როპეტის სტილის ელემენტებით გაჯერებული ეს ფასადი, წინა ვარიანტისგან სრულიად საპირისპირო არქიტექტურულ გადაწყვეტას გვთავაზობს. შესაძლოა, ეს ესკიზები (№6, №7) ერთი სათეატრო ნაგებობის ერთი და იმავე ფასადის ვარიანტებია ან ერთი თეატრის ორი სხვადასხვა ფასადი.

პროექტის განხილვის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ფორკატის ალბომში ბორჯომის თეატრის ორი პროექტია.

პირველი პროექტი – ხუთი ნახაზისგან (№№ 1, 2, 3, 4, 5) შედგება, ერთნაირია მათი ზომებიც, მეორე – ორი ესკიზისგან (№6, 7). თარიღი პირველ შემთხვევაში 1895 წლის აგვისტოა, მეორეში – 1895 წლის 28 ნოემბერი.

პირველი თეატრი ხისა – რუსულ სტილში გადაწყვეტილი ფასადით, მეორე (ქვის) კლასიკური რენესანსული მოტივებით, ხის ელემენტებით.

პირველი თავისი გეგმით, სწორკუთხა ფორმის იარუსიანი მაყურებელთა დარბაზით, მცირე თეატრების კატეგორიას განეკუთვნება – 500-მდე მაყურებელს იტევს, მეორე – ნახევარწრიული ან ნალისებური ფორმის სათეატრო დარბაზს მოიცავს.

თუ პირველი პროექტი არქიტექტორის – პაულ შტერნის – მიერაა ხელმოწერილი, მეორე – საიმპერატორო ოჯახის წევრის, დიდი მთავრის მიხეილ ნიკოლოზის ძე რომანოვის ნებართვითაა დამტკიცებული.

პირველი თეატრის მშენებლობისთვის განკუთვნილი ადგილი პროექტით არ ჩანს, მეორე კი „*ბორჯომის მაშულში, ძღ. მტკვრის გასწვრივ, ოლგას ხიდთან*“ უნდა აშენდეს (სურ. 13).

ამდენად, სახეზეა თითქმის ერთდროულად შესრულებული ბორჯომის საზაფხულო თეატრის ორი პროექტი. საინტერესოა, რომელი მათგანი განზორციელდა? რა პერიოდიდან და სად იმართებოდა წარმოდგენები ბორჯომში?

პრესაში ინფორმაცია ბორჯომში სპექტაკლების გამართვის შესახებ 1890 წლიდან ჩნდება. გაზეთ „ივერიის“ ამავე წლის 19 ივლისის ნომერში (№153), ახალი ამბების რუბრიკაში, ვეცნობით სტატეიას სცენისმოყვარეთა მიერ „ტფილისის საერო სამკითხველოს“ სასარგებლოდ გამართული რუსული წარმოდგენის შესახებ.

„*ბორჯომი: 16 ამ თვისას აქ რუსული წარმოდგენა იყო გამართული სცენის მოყვარულთა მიერ. წარმოდგენიდან შემოსული ფული დანიშნულია „ტფილისის საერო წიგნთსაკითხავის“ გასამართად. წარმოდგენილი იყო ერთ-მოქმედებიანი სადრამო ეტიული ვარნევისა „ერიდეთ ცეცხლს“ და ერთმოქმედებიანივე ვოდევილი „დავიდარაბა ოჯახში“, ფედლოროვისა. დივერტისმენტიც იყო, რომელშიაც სხვათა შორის, მონაწილეობას იღებდა ქ-ნი რუდანოვსკაია. ქ-ნი რუდანოვსკაიამ თავისი ვალობით დიდად ასიამოვნა დამსწრე საზოგადოება. წარმოდგენის დარბაზი მაყურებლებით აივსო, ასე რომ ტევა აღარ იყო...“*

ჩვენ არ ვიცით, სტატიაში ნახსენები „წარმოდგენის დარბაზი“ სათეატრო ნაგებობაა თუ ამ მიზნით გამოყენებული სხვა სივრცე. ცნობილია, რომ სცენისმოყვარეთა სპექტაკლები იმ დროისათვის სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობებშიც ეწყობოდა. მიუხედავად ამისა, აღნიშნული ინფორმაცია მნიშვნელოვანია და თუ სათეატრო ნაგებობის არსებობას ცალსახად ვერ ადასტურებს, გააქტიურებულ სათეატრო ცხოვრებაზე მითითებას უდაოდ მიუთითებს. ხუთიოდე წლის შემდეგ, 1895 წლის 18 ივლისის გაზეთი „ივერია“ (№151) ახალი ამბების რუბრიკაში უკვე არაორაზროვნად გვატყობინებს:

„როგორც გვაუწყებენ ბ-ნს არსკის იჯარით აულია ბორჯომის თეატრი მთელის ზაფხულით. ამ თეატრში 18 ამა ივლისიდან წარმოდგენები დაიწყება ზარკოვის დრამატული დასისა ბ.მ. პეტიაას მონაწილეობით. ბ-ნ პეტიაას დასი სულ ხუთიოდე ექვსიოდე წარმოდგენას გამართავს და ამ დროსვე იქ მივა ქართული დასი ქ-ნ საფაროვის მეთაურობით და დაიწყებს წარმოდგენების მართვას. მანამდე ქართველი არტისტები წარმოდგენებს გაჰმართავენ სურამსა, ახალქალაქსა და ახალციხეში და შემდეგ ისე გადავლენ ბორჯომში. აქ ქართულ წარმოდგენებში მონაწილეობას მიიღებენ ბ-ნნი აბაშიძე და ბიაზი, რომელიც რუსულ წარმოდგენებს ითამაშებს. ქართული დასი ბორჯომში სეზონის გასვლამდე დარჩება, რადგან ბ-ნს არსკის ბორჯომის თეატრი მთელის სეზონით აქვს იჯარით აღებული“.

როგორც სტატიიდან ირკვევა, 1895 წლის ივლისში ბორჯომში თეატრი ნამდვილად არსებობს, ფუნქციონირებს. სპექტაკლებს მართავენ როგორც ქართული, ასევე საგასტროლოდ ჩამოსული რუსული დასები. თეატრის შენობა სეზონის განმავლობაში იჯარითაცაა აღებული. გაზეთი „ივერია“ ჩატარებულ სპექტაკლებსაც ეხმაურება: *„ქ-ნ საფაროვ-აბაშიძისას და ვ. აბაშიძეს სამი წარმოდგენა გაუმართავთ ბორჯომში. ერთს წარმოდგენას ხალხი ძალიან ბევრი დასწრებია და წარმოდგენასაც კარგად ჩაუვლია. კორესპონდენტის სიტყვით, ნახევარი შემოსავალი სტუდენტების სასარგებლოდ გადაუღვიათ. საზოგადოდ, ბორჯომში წელს მეტად არეული მეაგარაკენი არიანო. ქართველი საზოგადოებაც ყველაზედ ნაკლებად მოვროვილა. ამისთვის არტისტები ნუ დაგვემდურებიან, თუ წარმოდგენებზედ ხალხიც ნაკლებად იყო“* (გაზეთი „ივერია“, 1895 წლის 5 აგვისტო, №166).

თუკი ბორჯომში 1895 წლის ივლისში თეატრი არსებობს, რომელ თეატრს ასახავს 1895 წლის 23 აგვისტოთი დათარიღებული პ. შტერნის პროექტი?

ჩვენს ხელთ არსებულ მასალებზე დაყრდნობით, 1895 წელს ბორჯომში რამდენადმე წინააღმდეგობრივი სურათი იხატება. კერძოდ:

- პრესის ინფორმაციით, 1895 წლის ივლისში ბორჯომში უკვე ფუნქციონირებს თეატრი;

- გვაქვს ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტი (არქ. პ. შტერნი) დათარიღებული 1895 წლის 23 აგვისტოთი;

- ბორჯომის მეორე თეატრის ესკიზები, დამტკიცებული 1895 წლის 28 ნოემბერს, რომლის აშენების ადგილადაც მითითებულია ბორჯომში, ოლგას ხიდის მიმდებარე ტერიტორია (აღლოფ რემერტის პარკთან).

ზემოაღნიშნული მასალებიდან არ ჩანს, სად მდებარეობს არსკის მიერ იჯარით აღებული თეატრი და არც შტერნის პროექტით დაპროექტებული სათეატრო ნაგებობის ლოკაცია. ამ მხრივ, დიდ მნიშვნელობას იძენს ბორჯომის შესახებ თანამედროვეთა ჩანაწერები, ბორჯომის გზამკვლევები, ოფიციალური დოკუმენტაცია.

XIX საუკუნის II ნახევრის ბორჯომი თანამედროვეთა აღწერილობით

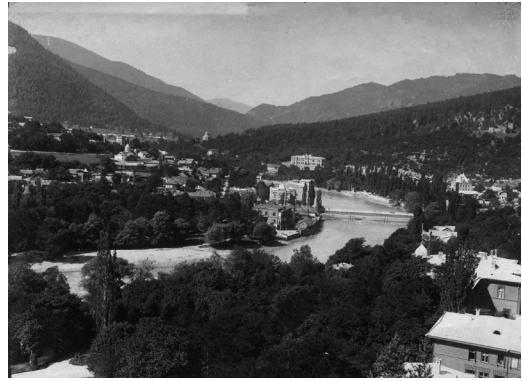
ბორჯომის ხეობა რუსული ადმინისტრაციის დაინტერესების საგანი XIX საუკუნის 30-იანი წლებიდან ხდება. იგი განპირობებული იყო, პირველ რიგში, მინერალური წყლებით და მეორე – მდიდარი სატყეო რესურსით. 1871 წელს ბორჯომის მამული გადაეცა დიდ მთავარს – მიხეილ ნიკოლოზის ძეს. მანამდე, 20 წლის განმავლობაში იგი ხაზინის კუთვნილებაში იყო, მას შემდეგ, რაც ავალიშვილებთან ვორონცოვის გარიგებამ შედეგი რუსეთის სასარგებლოდ გამოიღო.¹

XIX საუკუნის შუა ხანებიდან ბორჯომში მასშტაბური ინფრასტრუქტურული პროექტები ხორციელდება: მინერალური წყლის წარმოების განვითარება, რკინიგზის გაყვანა, შენდება დიდი მთავრის, მიხეილ რომანოვის სასახლე, მიმდინარეობს ბორჯომის ინტენსიური განაშენიანება და კეთილმოწყობა – ეს ეხება პარკებს, ქუჩებს, ხიდებს, საკურორტო ინფრასტრუქტურას (სურ. 13, 14, 15). ბორჯომი 1871 წლიდან რუსეთის საიმპერატორო ოჯახის მამულია. „იმპერატორ ალექსანდრე II-ის განკარგულებით, ბორჯომის მამული მიხეილ რომანოვს მაიორატულ მფლობელობაში გადაეცა და სახელდებული იყო როგორც „*Боржомское заповедное (майоратное) имение*“, სენატის დადგენილებით მიხეილ რომანოვის მფლობელობაში გადადის ბორჯომის მინერალური წყლებიც“.²

1874 წელს მ. ვლადიკინის ავტორობით მოსკოვში გამოცემულ გზამკვლევაში: «Путеводитель и собеседник в путешествии по Кавказу» („გზამკვლევი და თანამოსაუბრე კავკასიაში მოგზაურობისას“) აღწერილია ბორჯომი და იქ არსებული ვითარება: „კავკასიის მეფისნაცვლების საზაფხულო რეზიდენციად ბორჯომი პირველად გენერალ ვოლოგინის დროს, 1840-იანი წლების დასაწყისში, იქცა. თავადმა ვორონცოვმა წარმატებით განავითარა ეს საქმე. მის სახელს ატარებს შავ კონცხზე მდებარე შესანიშნავი ბუნებრივი მინერალური პარკი.



სურ. 13. ბორჯომი, ოლგას სახელობის ხიდი (სემ)



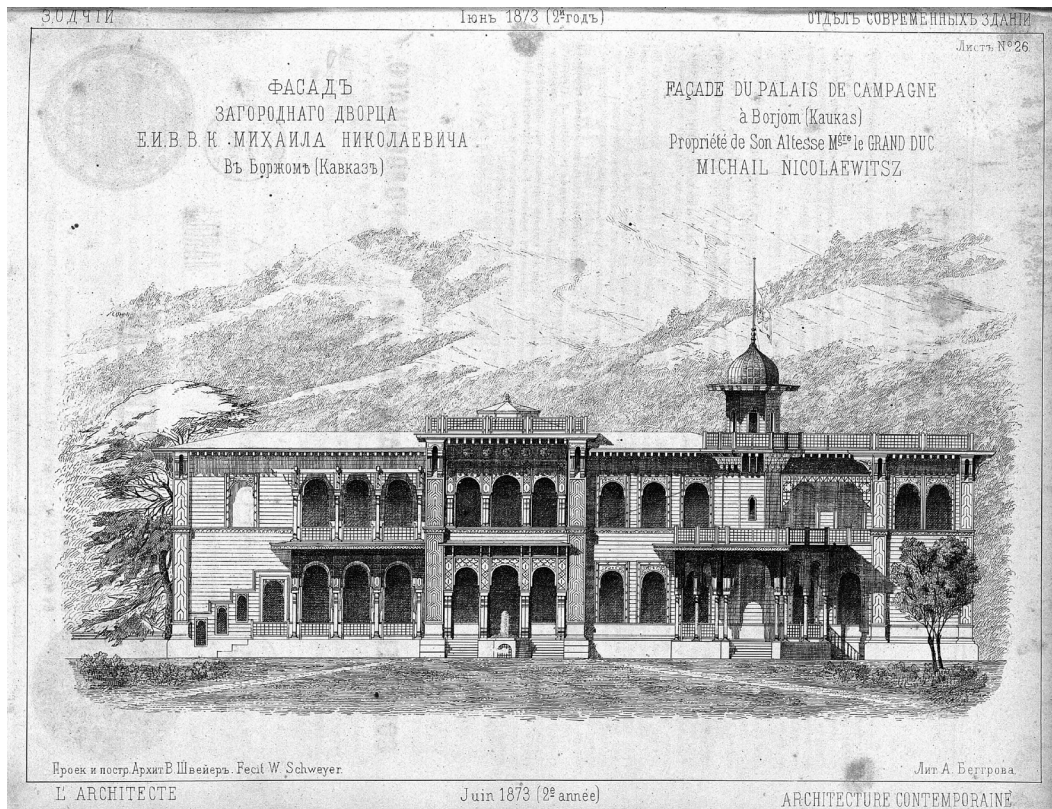
სურ. 14. ბორჯომი (სემ)

¹ Джаншиев Гр., Перль Кавказа. Боржомь и его окрестности, Москва, типография А. Мамонтова и К. Леонтьева, 1886 г., с.10-12.

² კაჭარავა ე., ბორჯომი, თბილისი, 2015, გვ. 34.



სურ. 15. ბორჯომი, ოლგას სახელობის ხიდი (სემ)



სურ. 16. დიდი მთავრის მიხეილ ნიკოლოზის ძე რომანოვის სასახლეს ბორჯომში, არქ. ვლ. შვეიერი (ჟურნ. «Зодчий», 1873 წ.)

თავად ბარიატინსკის დროს ბორჯომი განავრდობს განვითარებას, მაგრამ 1865 წლიდან, როცა დაძვარდა მიხეილ ნიკოლოზის ძის სასახლის მშენებლობა, ბორჯომი დიდი მთავრის მუდმივი სამყოფელი ხდება. მისი უდიდებულესობა აქ მაისიდან ოქტომბრამდე რჩება, ზოგჯერ უფრო ხანგრძლივადაც... მთავრის სასახლე ყველაზე ლამაზი შენობაა ქალაქში. აგებულია ხისგან მავრიტანულ სტილში, ორსართულიანია, უამრავი აივნითა და ვალერით. ფრონტონები, მოაჯირის კოლონები, კარნიზები და კედლებიც კი გარედან ჭვირულია. ამბობენ, რომ მარტო სასახლის მშენებლობა 200 ათასამდე რუბლი დაჯდა (სურ. 16).

ბოლო პერიოდში ბორჯომმა სწრაფად განვითარება და ვალამაზება დაიწყო. ... უკვე გასული წლიდან ვახსნილია რკინიგზა ფოთიდან თბილისამდე და 27 ვერსის სიჩქარით მთაქროლებს მგ ზავრებს ბორჯომიდან... 1870 წელს ხელისუფლებამ სპეციალურად გამოყო 24 ათასი ქალაქის კეთილმოწყობისთვის. მინერალური წყლების ახალმა მმართველობამ ერთ წელიწადში მოახერხა ახალი ქუჩების დაგება, პარკების გაშენება, ხიდების, მშენიერი სააბაზანო ნაგებობების მშენებლობა და, რაც მთავარია, დაასრულა მინერალური წყლის კეთილმოწყობილი, ავადმყოფთა საჭიროებებზე ვათვლილი სამკურნალო დაწესებულება¹ (სურ. 17,18,19).

ამდენად, XIX საუკუნის 70-იან წლებში ინტენსიურად და სხვადასხვა მიმართულებით მიმდინარეობს ბორჯომის განვითარება. ქალაქის მნიშვნელოვან ნაგებობებს შორის, როგორც ვხედავთ, თეატრი არ ფიგურირებს.

XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბორჯომისადმი მიძღვნილ გამოცემებში ქალაქის ღირსშესანიშნაობათა ჩამონათვალი უფრო ვრცელია და დამსვენებელთათვის სასარგებლო ინფორმაციასა და რჩევებს შეიცავს. გრ. ჯანშიევი გზამკვლევაში „კავკასიის მარგალიტი – ბორჯომი და მისი შემოგარენი“ (Гр. Джаншиев, Перль Кавказа – Боржомь и его окрестности, Москва, 1886) წერს: „სეირნობისთვის ყველაზე პოპულარული ადგილი ბორჯომში მინერალური წყლის პარკია. მიზეზი ამისთვის ბევრია. პირველ რიგში უშუალოდ ეკვრის ავარაკებს, მეორე – აქ არის მინერალური წყლები, აბაზანები, ტანვარჯიში, კვლი, ბიბლიოთეკა, საცეკვაო დარბაზი, უკრავს მუსიკა, თამაშობენ ბანქოს... ყველაზე



სურ. 17. ბორჯომი, სასტუმრო „ძველი კავალერია“ (სემ)



სურ. 18. ბორჯომის მინერალური წყლის პარკი (სპებ)

¹ Владыкин М., Путеводитель и собеседник в путешествии по Кавказу, Москва, типография И. Родзевича и В. Исленьева, 1874 г., с.410-413.



სურ. 19. ბორჯომის მინერალური წყლის პარკი, ევგენის წყარო

კავკასიელი კომპოზიტორი ყორღანოვია. ასევე, უკრავენ კლასიკურ მუსიკას. „სეირნობისას ქვედა პარკიდან მოისმოდა „ფაუსტის“ უკერტიურა“, – წერს ჯანშიევი.²

ბორჯომში თეატრის არსებობის შესახებ ინფორმაცია არც XIX საუკუნის 80-იან წლებში იკვეთება. სურათი იცვლება 90-იანი წლების გზამკვლევებსა და ბორჯომზე გამოსულ პუბლიკაციებში. ამ მხრივ, მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის გრიგოლ მოსკვიჩის „კავკასიის ილუსტრირებული პრაქტიკული გზამკვლევი“ (Григорій Москвичь. «Иллюстрированный практический путеводитель по Кавказу»), რომლის ოცზე მეტი გამოცემაა გამოსული 1888-1925 წლებში. გამოცემათა თარიღების მიხედვით, იცვლება გზამკვლევებში ასახული ინფორმაციაც, რაც ავტორის მიერ, დამატებებისა და ახალი მასალების საფუძველზე, ინფორმაციის შევსებასა და სრულყოფას გულისხმობს. გრ. მოსკვიჩის გზამკვლევის IV გამოცემაში (Одесса, 1899 г.) დეტალურადაა აღწერილი ქალაქი, ამიტომ გზამკვლევიდან ვრცელ ამონარიდს მოვიყვანთ:

„პარკის შესასვლელში (საუბარია ბორჯომის მინერალური წყლის პარკზე – ი.დ.), კარებიდან მარჯვნივ, დგას 1897 წელს აშენებული არც თუ დიდი, მაგრამ ძალზედ დახვეწილი, რუსულ სტილში აგებული თეატრი, რომელსაც ცნობილი ანტრეპრენიორი ვ.ლ. ფორკატი მართავს. მომლორებით, ბორჯომულას ნაპირას განლაგებულია ევგენის წყაროს სააბაზანო ნაგებობა, რამდენიმე ნაბიჯში, სააბაზანო შენობის წინ, განთავსებულია თავად წყაროს ბიუჯეტი, რომელიც ჩართულია მრგვალი, მინით გადახურულ აუზში.

ახლაგაზრდა პარკი – რემერტის პარკია – მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე, დიდი მთავრის სასახლის მოპირდაპირე მხარეს. მისი გვემარება სწორია და ჩვეულებრივ რუსულ პარკებს მოგვაგონებს... თავად პარკში ძალიან ლამაზი სახლებია (იუპობიურიხიე ბაია) ვითურ სტილში და შემოსილია ველური ვაზით. ცალკე, მეორე მხარეს, დიდი მთავრის მიხეილ ნიკოლოზის ძის სასახლე და პარკია... მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე, შუა საუკუნეების სიმაგრეს რომ მოგვაგონებს, მსროლელოთა ბატალიონის ლამაზი ყაზარმაა, ასევე, მარმარილოს ძეგლი ბოლო ომში დაღუპულ მსროლელოთა სასაფლაოზე. ამით ამოიწურება ბორჯომის ღირსშესანიშნაობები ზედაპირული დათვალიერებით“.¹

გრიგოლ ჯანშიევის ინფორმაციით, მინერალური წყლის პარკში მუსიკა უღერს: ტრადიციული ინსტრუმენტებით შესრულებული ქართული და კავკასიური მელოდიები, რომელთა ავტორიც ნიჭიერი

¹ Джаншіев Гр., Перль Кавказа. Боржомь и его окрестности, Москва, типография А. Мамонтова и К. Леонтьева, 1886, с.19-24.

² იგივე, გვ. 26-27.

შესასვლელიდან მარცხნივ ბორჯომის წყლის ჩამოსასხმელი ახალი შენობაა. ...საბაზანო ნაგებობებთან კარგი საკურორტო დარბაზია (КУРЗАЛ), რომელშიც განთავსებულია კურორტის კანტორა, ბანქოს სათამაშო ოთახი და ბიბლიოთეკა სამკითხველოთი, რომელიც ფლობს 3 ათასამდე ტომს და იწერს 25-მდე ჟურნალსა და გაზეთს... „მინერალური წყლის“ პარკში მოწყობილია კველი და კროკეტი... დღეში ორჯერ მუსიკას უკრავს სამხედრო ორკესტრი. საკურორტო დარბაზში ეწყობა ცეკვის საღამოები და კონცერტები. მკურნალობისთვის ჩამოსული პუბლიკის გარდა, ზაფხულში ბორჯომში ჩამოდის ბევრი მაცხოვრებელი თბილისიდან, ბაქოიდან, ბათუმიდან და სხვა ქალაქებიდან“¹

გრიგოლ მოსკვიჩის „კავკასიის ილუსტრირებული პრაქტიკული გზამკვლევი“-ს IV გამოცემა უახლეს ინფორმაციას აცხადებს. სხვაგვარად 1899 წლის გზამკვლევი ვერ აისახებოდა 1897 წლის მოვლენები. გამოცემაში, კონკრეტულადაა მითითებული თეატრის ადგილმდებარეობა ბორჯომში, ასევე დეტალურადაა აღწერილი მის გარშემო არსებული განაშენიანება.

გზამკვლევის მიხედვით, ბორჯომის თეატრი ხისაა, აგებულია 1897 წელს, რუსულ სტილში. მდებარეობს ბორჯომის მინერალური წყლის პარკის შესასვლელში. თეატრს მართავს „პროვინციის გრძნულ ჯადოქრად“ წოდებული და პროფესიული საქმიანობისთვის არაერთი ჯილდოს მფლობელი ვ. ფორკატი. 1897 წელს მას უკვე მიღებული აქვს „... ორდენი წმ. სტანისლავისა – მესამე ხარისხისა – ქ. მოსკოვში გვირგვინის კურთხევის დროს სახალხო სეირნობის გამართვისათვის“ (გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1897 წლის 21 თებერვალი, №12).

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში დაცული ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტი შესრულებულია 1895 წელს, პ. შტერნის მიერ. თეატრის მთავარი ფასადისა და გრძივი ჭრილის მიხედვით თეატრი ხისაა. რუსული არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი დეკორით, სახვისებრი ფორმის გუმბათით. თავად პროექტის ბუდე-საქალაქდღეს კი მითითებული აქვს ვ. ფორკატის სახელი, რომელსაც არაერთი თეატრის მშენებლობასა თუ რეკონსტრუქციაში აქვს მონაწილეობა მიღებული. ყოველივე ეს საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ 1899 წლის გზამკვლევი აღწერილი საზაფხულო თეატრი შტერნის მიერ შესრულებული პროექტით უნდა იყოს აგებული. ანტრეპრენიორი ვ. ფორკატი კი, რომელიც მართავს თეატრს, სავარაუდოდ, მის პროექტირება-მშენებლობაშიც იღებს მონაწილეობას.

ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში (ბმმ) დაცულია ბორჯომის მინერალური წყლის პარკის გეგმა („Плань парка Боржомских минеральных вод“), რომელიც XIX საუკუნის ბოლო წლების სურათს უნდა ასახავდეს (სურ. 20). აღნიშნული გეგმა ზედმიწევნით ემთხვევა ვრ. მოსკვიჩის აღწერილობას. მინერალური წყლის პარკის შესასვლელთან, მარჯვნივ თეატრის სწორკუთხა ნაგებობაა, იგი იმეორებს შტერნისეული თეატრის გეგმის ფორმას. „მოშორებით, ბორჯომელას ნაპირას განლაგებულია ეგენის წყაროს საბაზანო ნაგებობა, რამდენიმე ნაბიჯში, საბაზანო შენობის წინ, განთავსებულია თავად წყაროს ბიუკეტი, რომელიც ჩართულია მრგვალი, მინით გადახურულ აუზში. შესასვლელიდან მარცხნივ ბორჯომის წყლის ჩამოსასხმელი ახალი შენობაა“²

მინწყლის პარკის გეგმაზე (სურ. 20), ეგენის წყაროს გაყოლებაზე, ეკატერინეს

¹ Москвичь Гр., Иллюстрированный практический путеводитель по Кавказу, Одесса, тип. Г.М. Левинсона, Издание четвертое, 1899 г., с. 409-415.

² იქვე. გვ. 409.



სურ. 20. ბორჯომის მინერალური წყლის პარკის გეგმა (ბმმ)

წყაროს წაგრძელებული შენობაა, მის წინ სწორკუთხა გეგმის მქონე ერთიან სივრცეში გაერთიანებულია დიდი საკურორტო დარბაზი და სააბაზანო განყოფილება, რომელშიც მოსკვიჩის ინფორმაციით – „განთავსებულია კურორტის კანტორა, ბანქოს სათამაშო ოთახი და ბიბლიოთეკა სამკითხველოთი“¹. ეკატერინეს წყაროს პირდაპირ მუსიკისთვის განკუთვნილი მრგვალი ფორმის ესტრადაა. ბორჯომულას მეორე მხარეს კი მცირე ზომის ნაგებობებს შორის ექიმის მისაღები. პარკის გეგმაზე შენობებს ახლავს განმარტებითი წარწერები რუსულ და ფრანგულ ენებზე. მოცულობის მიხედვით, პარკის გეგმაზე ასახულ ნაგებობებს შორის ყველაზე დიდია ბორჯომის წყლის ჩამომსხმელი ქარხანა, იგივე საექსპორტო განყოფილება, შემდეგ საკურორტო დარბაზი და თეატრი. დანარჩენი ნაგებობები მათთან შედარებით ბევრად მცირე ზომისაა.

ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული მინერალური წყლის პარკის გეგმას თარიღი არ ახლავს. მიუხედავად ამისა, ჩვენს ხელთ არსებული მასალების შეჯერების საფუძველზე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ იგი 1899 წლამდეა შესრულებული. გრ. მოსკვიჩის ამავე წელს გამოცემული გზამკვლევით „შესასვლელიდან მარცხნივ ბორჯომის წყლის ჩამოსასხმელი ახალი შენობა“: ვინაიდან თავდაპირველი შენობა ვერ აკმაყოფილებდა ჩამოსხმისა და ექსპორტის ტექნიკურ მოთხოვნებს, ფ. მოლდენჰაუერის

¹ Москвичь Гр., Иллюстрированный практический путеводитель по Кавказу, Одесса, тип. Г.М. Левинсона, Издание четвертое, 1899 г., с.410.

პროექტით აიგო ახალი, რომლის მშენებლობაც 1896 წელს დასრულდა.¹ ამდენად, მინერალური წყლის პარკის გეგმა შესრულებული უნდა იყოს არაუადრეს 1895 წლისა, რა თარიღიც ახლავს საზაფხულო თეატრის პროექტს და არაუგვიანეს 1896 წლისა, როცა დამთავრდა საექსპორტო განყოფილების მშენებლობა.

პეტერბურგის საისტორიო არქივში დაცული ერთ-ერთი დოკუმენტის – „ბორჯომის მამულის შენობები“ („Постройки имения в Боржоме“. ფ. 547, აღწ. 3, საქმე №3963, გვ. 33-34) მიხედვით, რომელიც 1898 წლით თარიღდება, ჩამონათვალში მითითებულია „*თეატრი ხის, გადახურული ხის დაფებით* („Здание театра деревян. Крытый драмный“), *თავდაპირველი ღირებულება 1767*.“ მიხეილ რომანოვის ბორჯომის მამულის 1901 წლის ქონების აღწერაში, რომელიც სადაზღვევო კომპანიისთვისაა შედგენილი, სხვა შენობა-ნაგებობებთან ერთად, კვლავ გვხვდება – ხის თეატრი. ამჯერად ის უკვე 1500 რუბლადაა შეფასებული (პეტერბურგის საისტორიო არქივი, ფ.547, აღწ. 3, საქმე №3241).

ხით გადახურულია თეატრი პ. შტერნის პროექტითაც. ეს მკაფიოდ იკითხება მთავარი ფასადის გეგმაზე. ხის დაფებით („Дрань“) ნაგებობების გადახურვა იმ დროისათვის მშენებლობაში გავრცელებული პრაქტიკაა. ასეთ დაფებს საგანგებოდ ამზადებდნენ ნაძვისა და სოჭის გიგანტური ხეებისგან.² მას სამშენებლო მასალად იყენებდნენ არა მარტო ბორჯომში, არამედ გაჰქონდათ ექსპორტზეც.

ამგვარად, XIX საუკუნის ბოლოს ბორჯომის მინერალური წყლის პარკში რუსულ სტილში აგებული ხის თეატრია. ჩვენს ხელთ არსებული მასალის შეჯერება საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ იგი პ. შტერნის პროექტით აიგო. გრ. მოსკვიჩის 1899 წლის გზამკვლევის მიხედვით, თეატრის მშენებლობა 1897 წელს დასრულებულა.³ მაგრამ როგორია ბორჯომის მინერალური წყლის პარკის თეატრის ინტერიერი? ზოგადად, მისი არქიტექტურა?

ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია მემუარული ხასიათის მასალა – ბორჯომის თეატრის მსახიობის, დ. სოსანიძე-ვაშაყიძის მოგონებები (ბმმ N6385-3). ავტორი თხრობას ბავშვობის პერიოდიდან იწყებს. 1898 წლის დასაწყისში იგი დედასთან ერთად ბორჯომში ჩასულა, სადაც მამა საზენიკლო სახელოსნოში მუშაობდა. მალე მამის თხოვნა ოჯახისთვის უფასო ბინის გამოყოფაზე ხელმძღვანელობას დაუკმაყოფილება და მიუცია ბინა „*პარკში, სადაც ამჟამად მინერალური წყლებია. მაშინ მინწყლების ჩამომსხმელ ქარხანას ძალიან პრიმიტიული სანახაობა ჰქონდა. ცირკს უფრო ჰგავდა*

¹ Боржомь, Справочная книжка, Издание Дирекцій Боржомскихъ Минеральводъ, 1903, с.173.

² ხის დაფების დამზადების ტექნოლოგია დეტალურადაა აღწერილი ბორჯომის მამულის მმართველის ი. ვასილევის 1889 წელს თბილისში გამოცემულ ნარკვევში ბორჯომის საიმპერატორო მამულის შესახებ (Современный Очерк Хозяйства Въ Боржомскомъ ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЫСОЧЕСТВА государя великого князя Михаила Николаевича заповедникомъ имении, составилъ Як. Васильевъ, Управляющій Боржомскимъ имениемъ. Тифлисъ, 1889, с.18-20). ზომის მიხედვით გამოარჩევდნენ ორი სახეობის დაფებს: ე. წ. „კანტორის“ და ქართულს. ეს უკანასკნელი უფრო დიდი ზომისაა და, შესაბამისად, უფრო ძვირიც. იმ გიგანტური ხეების რაოდენობა, საიდანაც ამზადებენ გადახურვისთვის საჭირო ხის დაფებს („Дрань“) 1878 წლის ტაქსაციის მიხედვით 108,250 ერთეულია. შედარებით წვრილები გამოიყენება მორეზად, უფრო მსხვილებისგან კი, რომლებიც მიუვალ ადგილებში იზრდება, საშუალოდ, 2000 ცალი ხის დაფა მზადდება. მისი ნახევარი გადის ბორჯომს გარეთ, ნახევარი კი გამოიყენება ბორჯომში. ასეთი სახურავი 10-12 წელიწადს ძლებს.

³ Москвичъ Гр. Иллюстрированныйъ практическій путеводитель по Кавказу, Одесса, тип. Г. М. Левинсона Издание четвертое, 1899 г., с. 409-415.

თავისი დიდი და მრავალი ნაგებობით. ყველა ჩამოსულს პარკი განსაკუთრებით იტაცებდა. შიგ აუარებელი გასართობი იყო. შესასვლელ კარებთან ჩამწკრივებული იყო ორმოცამდე „ფაიტონი“... პარკში, ჩვენს ბინასთან ახლოს საზაფხულო თეატრი იყო. შენობა თუმცა ხისგან იყო აშენებული, მაგრამ ტევეადობა დიდი ჰქონდა. დიდი და ღრმა სცენა. მაღალი რამპებით ხუთი ჩასაცმელი და სავრძიმორო ოთახი. მუქი წითელი ხავერდის ლოჟები რბილი სავჯლოებით. იყო ამფითეატრი. სცენას ამშვენებდა დრამატული ხავერდის ფარდა. ოქროსფერად მშინავი ფოჩებით. ორი ლოჟა კი განსაკუთრებით განიარჩეოდა, ერთი ლოჟა ეკუთვნოდა მთავარ მიხეილ რომანოვს, „კაზიონი მიხაკოს“ – ასე ჰქონდათ შერქმეული გლეხებს, მეორე კი მის შვილს ნიკოლოზს, რადგან ნიკოლოზი ბორჯომში მეტ დროს ატარებდა.

ბორჯომში იმ დროს სავასტროლოდ ყველა კუთხიდან ჩამოდიოდნენ მსახიობები, იდგებოდა ოპერეტები, დრამები. ჩვენი ქართული მსახიობებიც ხშირი სტუმრები იყვნენ. იქ სადაც ჩვენ გვექონდა ბინა, იმ შენობას უკან ქვითკირის დიდი დარბაზი ჰქონდა, ამ დარბაზს „კურზალს“ ეძახდნენ. იქ არისტოკრატია თამაშობდა ბანქოს, იმართებოდა ცეკვები. კონცერტები. რასაკვირველია დარბაზს მცველები ედვა. მე არ ვისვენებდი, ხან ფანჯრიდან, ხან კარებიდან შემოვუვლიდი და მცველებს ვეხვეწებოდი შევეშვი შიგ, მაგრამ დედა არ მძღევედა ნებას. თითქმის ფეხდაფეხ დამყვებოდა და მეხვეწებოდა, მაგრამ მე ფეხს არ ვიცვლიდი ვიდრე დიდი მთავარი ბრწყინვალე ამალით არ გამოვიდოდა¹.

ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული პ. შტერნიხეული პროექტით ბორჯომის საზაფხულო თეატრი ხისაა, გათვლილია 460 მაყურებელზე. სცენის სიღრმე თითქმის უტოლდება დარბაზისას. პარტერი ამფითეატრის პრინციპითაა ამაღლებული. დარბაზში ორი სამეფო ლოჟაა. ამ მონაცემებით, ვფიქრობთ, რომ მინერალური წყლის პარკში არსებული თეატრი, რომელსაც მსახიობი თავის მოგონებებში აღწერს, პაულ შტერნიხის მიერ დაპროექტებული თეატრია. ინტერიერის აღწერილობა კი ერთგვარად ავსებს თეატრზე ჩვენს წარმოდგენას.

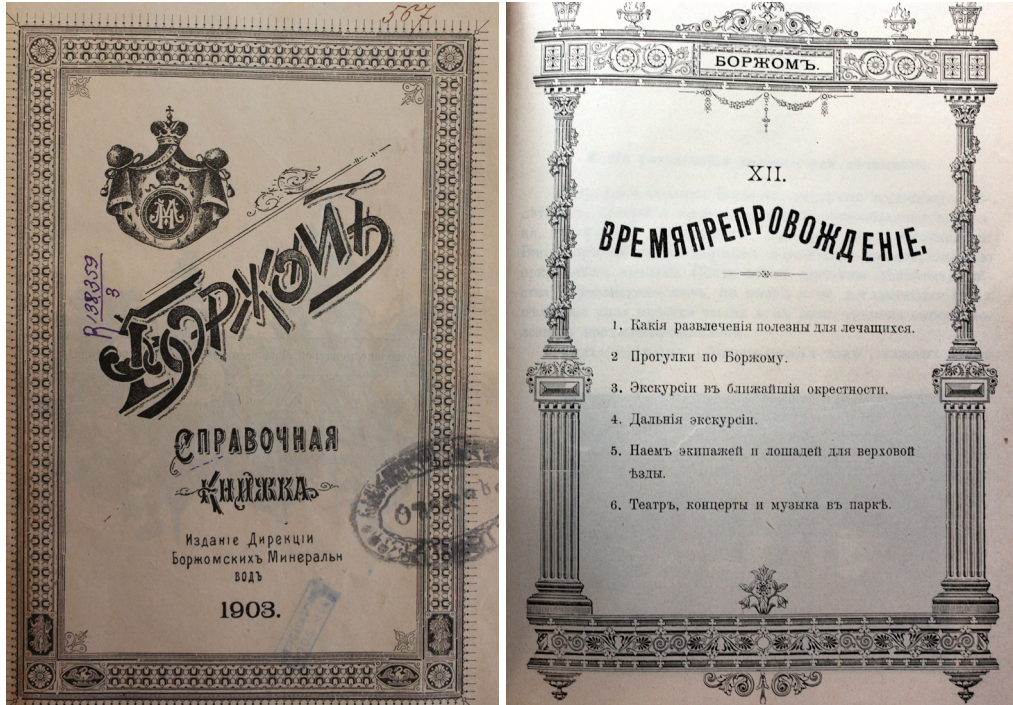
XX საუკუნის დასაწყისის ბორჯომისადმი მიძღვნილ გამოცემებში ინფორმაცია თეატრის შესახებ უფრო ვრცელია და დეტალური. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა 1903 წელს გამოცემული საცნობარო წიგნი ბორჯომის შესახებ (Боржомь. Справочная книжка. Издание Дирекцій Боржомских Минеральводь. 1903), რომელიც მინერალური წყლების დირექციის მიერაა მომზადებული.

გამოცემის IV თავი „ბორჯომი დღეს“ შედგება რამდენიმე ქვეთავისგან, რომელთაგან პირველია: „გამორჩეული ნაგებობები და საზოგადოებრივი დაწესებულებები“ (Выдающиеся постройки и общественные заведения). ბორჯომის გამორჩეული ნაგებობების აღწერისას განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა მინერალური წყლის პარკს, ზოგადად, და პარკის შენობებს. „ბორჯომის ღირსშესანიშნაობებიდან პირველი ადგილი, რა თქმა უნდა, მინერალურ წყაროებს უკავია, რომლებიც მდინარე ბორჯომულას ვიწრო ხეობაშია. მთავარ „ეკატერინეს“ წყაროზე მოწოდებულია დახურული გალერეა, რომლის ახლოსაც ბაღია გაშენებული. ამ პარკში თავმოყრილია ყველა საკურორტო დაწესებულება. როგორცაა საცეკვაო და საკონცერტო დარბაზი, ბიბლიოთეკა, ეკატერინეს წყაროს სააბაზანო ნაგებობა რვა აბაზანით. ასევე „ვევენის“ წყაროს ოთხაბაზანოანი შენობა,

¹ სოსანიძე-ვაშაიძე დ., მოგონებები, ბმმ, საინ. №6385-3, გვ.2-4.

ესტრადა მუსიკოსებისთვის, საზაფხულო თეატრი, ექიმის მისაღები და ბორჯომის წყლების საექსპორტო განყოფილების შენობა“.¹

ცნობარის ერთი თავი „თეატრი, კონცერტები და მუსიკა მინერალური წყლის პარკში“ ეძღვნება ბორჯომის თეატრსაც. ამასთან, ჩნდება ინფორმაცია ახალი თეატრის მშენებლობის შესახებ რემერტის პარკში (სურ. 21).



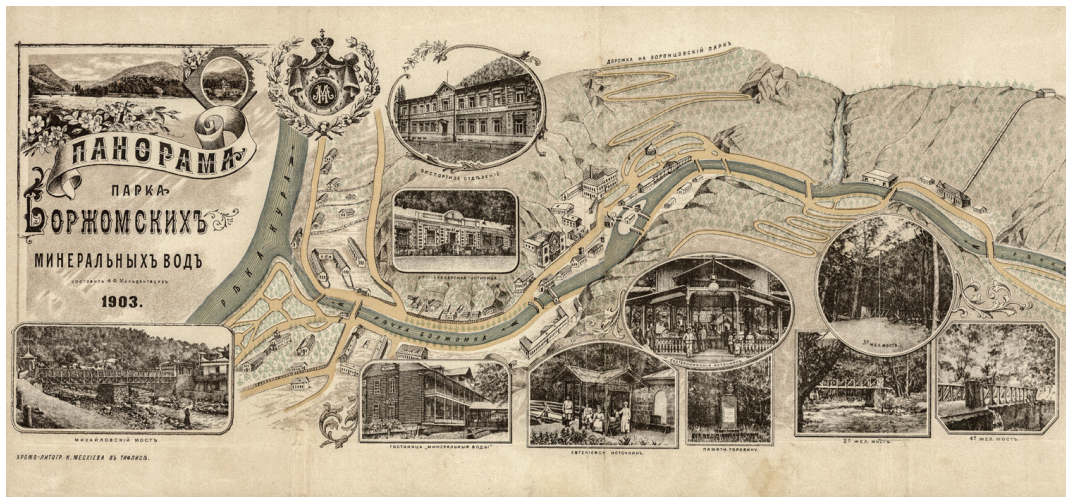
სურ. 21

„მინერალური წყლის პარკში მდებარეობს თეატრის ხის შენობა, რომელიც თავისი გარეგნული სახით სისადავით გამოირჩევა. ვინაიდან ეს შენობა მდ. ბორჯომულასთანაა და ავადმყოფების ხანგრძლივად გაჩერება თეატრალური წარმოდგენების დროს ნესტიან ზეობაში განსაკუთრებით ცუდად აისახება აბაზანების მიძღვებზე. ამიტომ უახლოეს მომავალში ივარაუდება ახალი თეატრის მშენებლობა რემერტის პარკში“.²

ქრონოლოგიურად ამავე პერიოდს ეკუთვნის ფ. მოლდენჰაუერის მიერ შესრულებული ბორჯომის მინერალური წყლის პარკის პანორამა. 1903 წ. (Панорама парка Боржомских минеральных водъ. Составилъ Ф.Ф. Молденгауеръ. 1903“), რომელიც ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმშია დაცული (საინ. №11052). პანორამაზე მოცულობითად დატანილია მინერალური წყლის პარკში იმ დროისათვის არსებული ყველა ნაგებობა (სურ. 22). მათი ფორმები მხოლოდ რიგ შემთხვევაში მეტ-ნაკლებად იმეორებს კონკრეტული შენობის კონტურს და ფორმებს, არც გამოსახულ ნაგებობათა პროპორციული ურთიერთმიფარდება უნდა იყოს რეალურს მიახლოებული. როგორც ჩანს, ეს არც იყო პანორამის შექმნისას მთავარი. აქ თითქოს ზედხედიდან დანახული

¹ Боржомь. Справочная книжка. Издание Дирекцій Боржомскихъ Минеральныхъ водъ. 1903 г., с.61-65.

² იქვე, გვ. 281.



სურ. 22. ბორჯომის მინერალური წყლის პარკის პანორამა. 1903 (ბმმ)



სურ. 23. ბორჯომის მინერალური წყლის პარკის პანორამა. 1903 (ბმმ)

და „3D“ ფორმატში გრაფიკულადაა ნაჩვენები ბორჯომის განაშენიანების ცენტრალური ნაწილი. კერძოდ, მდინარეების – მტკვრისა და ბორჯომულას შეერთების ადგილას გაშლილი რემერტის პარკი, ოლგას ხიდის ამსახველი ფოტოთი, და, რა თქმა უნდა, მინერალური წყლის პარკი. ამიტომ, დიდ მასშტაბშია გამოტანილი: მინერალური წყლისა და ძველი კავალერიის სასტუმროების (პარკის მიმდებარედ), ეკატერინესა და ევგენის წყაროების, საექსპორტო განყოფილების შენობის, გოლოვინის ძეგლის, პარკის ხიდების, ელექტროსადგურის, მოსასვენებელი სოკო-საჩრდილობლების ფოტოები. პანორამა ვითარდება მდ. ბორჯომულას გასწვრივ პარკის

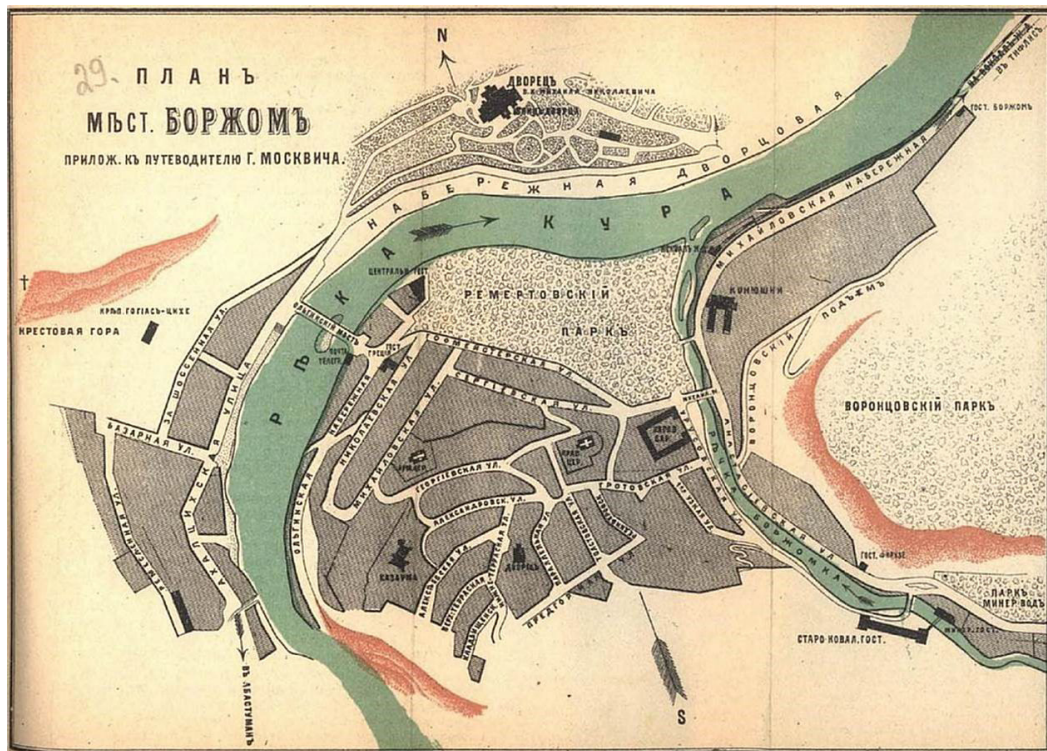
მიმართულებით, შესაბამისად, დატანილია ამ გზაზე არსებული ნაგებობებიც: ქარვასლა, საჯინბოები, სასტუმრო „ფირუზე“... შენობებს განმარტებითი წარწერები არ ახლავს (გარდა ფოტოებისა), ამიტომ მინერალური წყლის გენგეგმასთან (ბმმ საინ. №2852) ერთად, რომელზედაც შენობები ანოტირებულია, შესაძლებელია თეატრის ნაგებობის იდენტიფიცირება (სურ. 23).

პანორამაზე ასახული მინწყლის პარკის შენობათა განლაგება იმეორებს XIX საუკუნის მიწურულის მინწყლის გენგეგმაზე დატანილ ნაგებობათა ლოკაციასა და თანამიმდევრობას. კერძოდ, გენგეგმაზე თეატრი პარკის შესასვლელთან, მარჯვნივ, ჰორიზონტალურადაა მოცემული. მარჯვნივ ევგენის წყარო და ბიუვეტი, მდ. ბორჯომულას გასწვრივ, სიღრმეში – საკურორტო დარბაზი და ეკატერინეს წყარო, მოპირდაპირე მხარეს კი საექსპორტო განყოფილების მონუმენტური შენობა და „ესტრადა“ (მუსიკოსებისთვის განკუთვნილი მრგვალი ნაგებობა). ამავე თანამიმდევრობის გათვალისწინებით პანორამაზე ასახული

ორფერდა გადახურვის ქვეშ მოქცეული სწორკუთხა ნაგებობა, რომელსაც პარკის მხრიდან (სავარაუდოდ მთავარი ფასადი) შპილით დასრულებული გუმბათი აქვს, ალბათ, თეატრის შენობას უნდა ასახავდეს.

„საკურორტო ცხოვრება ბორჯომში უმეტესწილად „მინერალური წყლის“ პარკშია კონცენტრირებული, აქ ცხოვრობენ, იღებენ აბაზანებს, სეირნობენ და ერთობიან. პარკის ყველაზე ცოცხალი ნაწილი იზღუდება იმ მონაკვეთით, რომელიც განთავსებულია პარკის კარიბჭიდან ბორჯომულაზე გადებულ მეორე ხილამდე. სწორედ ამ მონაკვეთშია განლაგებული წყაროები ვალერეებით და კურზალით. აქვეა – თეატრი, პავლიონი მუსიკისთვის და სხვ. ვართობა და საკურორტო ცხოვრება ბორჯომში არ ატარებს ხმაურიან ხასიათს. ვართობა, ბიბლიოთეკასა და სამკითხველოს თუ არ ჩავთვლით, ძირითადად მხოლოდ მუსიკით იფარგლება, თეატრში წარმოდგენები იშვიათად იმართება...“ – ვკითხულობთ გრ. მოსკვიჩის 1905 წელს გამოცემულ გზამკვლევაში.¹

ბორჯომის მინერალური წყლის ღირექციის მიერ მომზადებულ და 1903 წელს გამოცემულ საცნობარო წიგნში ბორჯომის შესახებ (Боржомь. Справочная книжка. Издание Дирекцій Боржомских Минеральных Водъ. 1903), როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საუბარია ბორჯომში ახალი თეატრის მშენებლობაზე. ვინაიდან ბორჯომის საზაფხულო თეატრის ხის შენობა „მდ. ბორჯომულასთანაა და ავადმყოფების ხანგრძლივად ვაჩერება თეატრალური წარმოდგენების დროს ნესტიან ხეობაში განსაკუთრებით ცუდად აისახება



სურ. 24. ბორჯომის გეგმა, 1913

¹ Москвичъ Гр., Иллюстрированный практический путеводитель по Кавказу, Одесса, тип. Л. Нитче. Издание десятое, 1905 г., с. 349-350.

აბაზანების მიძღვებებზე. ამიტომ უახლოეს მომავალში ივარაუდება ახალი თეატრის მშენებლობა რემერტის პარკში...“

არსებობს თუ არა კავშირი რემერტის პარკში (დღეს მ. კოსტავას სახელობის ბაღი) დაგეგმილ თეატრსა და ფორკატის ალბომში დაცულ ბორჯომის თეატრის შენობის ესკიზებს შორის? რემერტის პარკი ხომ სწორედ მტკვრის გასწვრივ, ოლგას ხიდთან იწყება (სურ. 24). ესკიზებზე გაკეთებული რეზოლუცია კი გვაუწყებს: „*მისი საიმპერატორო უდიდებულესობის, დიდი მთავრის მიხედვით ნიკოლოზის ძის ნებართვით, წარმოდგენილი გეგმის მიხედვით, ბორჯომის მამულში მდ. მტკვრის გასწვრივ, ოლგას ხიდთან, სათეატრო ნაგებობის მშენებლობისთვის ვამტკიცებ. 1895 წლის 28 ნოემბერი. სასახლის მმართველი, გენერალ-მაიორი ოზეროვი*“.

მინერალური წყლის პარკის ხის, სწორკუთხა იარუსული თეატრისგან განსხვავებით, ოლგას ხიდთან მოაზრებული ქვის სამსართულიანი თეატრი – მაყურებელთა ნახევარწრიული დარბაზით, ღია გალერეებით, დორიული და კორინთული სვეტებით, სკულპტურული შემკულობითა და საერთო არქიტექტურული გადაწყვეტით – ბორჯომში არ აშენებულა, მიუხედავად იმისა, რომ საიმპერატორო ოჯახის (მიხეილ ნიკოლოზის ძე რომანოვი) ნებართვით ესკიზები დამტკიცებული იყო.

ბორჯომის მინერალური წყლის პარკში მდებარე საზაფხულო თეატრმა, რომელსაც მოგვიანებით „მჟავე წყლის თეატრის“, „მინწყლის კურორტის თეატრის“ სახელებით მოიხსენიებდნენ, 1922 წლამდე იარსება.

1922 წლის 11 ივლისს მდ. ბორჯომულას ადიდებამ არნახული მასშტაბის წყალდიდობა გამოიწვია, რამაც თითქმის მთლიანად გაანადგურა მინერალური წყლის პარკის ნაგებობები. „*გადაუღებელ წვიმებს წყალდიდობა მოჰყვა. ადიდებულ ბორჯომულას მოჰქონდა თან ტყე და ველი, ანადგურებდა ყველაფერს, რაც კი ხვდებოდა წინ. ჩვენი საზაფხულო თეატრის შენობა მთანვრ-მოანვრია. ჩვენ მსახიობები ძალიან ვწუხდით მის წალკეკვას, მსახიობის რამდენ ვანცლებთან იყო დაკავშირებული ის ხის შენობა. ბორჯომულამ მიწის პირიდან აღგავა ბევრი ისტორიული ძეგლი, რომელიც არქეოლოგებმა აღმოაჩინეს პროფესორ ვინოგრადოვის ხელმძღვანელობით, ის იყო დაუვიწყარი ზარალი ყველა ბორჯომელისათვის*“, – ვკითხულობთ მსახიობის მოგონებებში,¹ რომელიც წლების განმავლობაში იდგა ბორჯომის საზაფხულო თეატრის სცენაზე (დოკუმენტი დაცულია ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, საინ. №6385-3) სურ. 25, 26.

წყალდიდობიდან რამდენიმე დღეში კი გაზეთი „კომუნისტი“ (1922, №165) ატყობინებს მკითხველს: „*წყალდიდობის დროს, რომელიც გავრძელდა 4 საათს, მთელი პარკი გადააქცია ზღვად. ხის თეატრმა, რომელსაც, როგორც ჩანს, მობეზრდა ადგილზე დგომა, მიატოვა ქვის საძირკველი და... ვასცურა. ეხლა ის იმყოფება 7-10 საყენის მანძილზე იმ ადგილიდან, სადაც აშენებული იყო... წყალდიდობამ წალკეკა ორი რკინის ხიდი მდ. ბორჯომკაზე და აგრეთვე ჯებირების გასამაგრებელი კედლები, 100 საყენის მანძილზე. წვრილი ლიანდაგიანი რკინის ვზა წარეცხილია 2 ადგილზე... ადღენისათვის წარმოებული მთელი მუშაობა გაყოფილია 2 ჯგუფად. გადაწყვეტილია პირველ რიგში: გასწმინდონ პარკი, სახაზინო შენობა, შეაკეთონ გასამაგრებელი კედლები – ჯებირები და ვიწრო რკინის ლიანდაგი. მეორე რიგში ყველა სხვა სამუშაო. ეხლა პარკი და ევეენის წყარო უკვე გაწმენდილია. წყლის საშვების აღსადგენად ვაცხარებული*

¹ სოსანიძე-ვაშაიძე დ., მოგონებები, ბმმ, საინ. №6385-3, გვ.27.

მუშაობა სწარმოებს... მთელ აღდგენას დასჭირდება დაახლოებით 1.300,000,000 მანეთი ქართული ბონით“.

როგორც ვხედავთ, წყალდიდობის შემდეგ აღსადგენად განსაზღვრულ პრიორიტეტულ ნაგებობებში საზაფხულო თეატრი არ შედის. არც მეორე ეტაპზე განსახორციელებელ „ყველა სხვა სამუშაო“-ში მოაზრებული „დანარჩენი“ მოიცავს მას. ბორჯომის მინერალური წყლის პარკში საზაფხულო თეატრი აღარ აღდგენილა.

უთუგონად დარჩა 1908 წელს შექმნილი ბორჯომის ქართული დრამატული წრე, ასევე, რუსული და სომხური დრამატული წრეები... სათეატრო ცხოვრება ძირითადად კლუბებში ინაცვლებს. მათ შორის იყო ქალაქის საკრებულოს კლუბი, რომელიც ბორჯომ-პარკის საქალაქო კლუბად გადაკეთდა და რომლის გარშემოც შემოიკრიბა უბინოდ დარჩენილი ქართული, რუსული და სომხური დრამატული წრეები. საზაფხულო თეატრის დანგრევის შემდეგ „მთელი დატვირთვა დააწვა ყოფილ „სახალხო საკრებულოს“ უვარვის და მკირე ტევადობის საქალაქო კლუბს, მაგრამ გამოსავალი სხვა რა იყო“.¹ ფუნქციონირება დაიწყო ბორჯომის შუშის ქარხანასთან დაარსებულმა, 150 მაყურებელზე გათვლილმა რკინიგზის მუშათა კლუბმა... რამდენიმე წელიწადში ბორჯომში, რემერტის პარკში, რომელსაც იმ ხანად რევოლუციის სახელობის პარკს უწოდებდნენ, ააშენეს (1928-1929) ერთსართულიანი შენობა საზაფხულო თეატრისთვის 300-მდე მაყურებელზე.² მან მხოლოდ რამდენიმე წელი იარსება. 1933 წლის სექტემბრის მონაცემებით, ბორჯომში ცხრა კლუბია, ამდენივე დრამატული წრე და არც ერთი თეატრი.

პაულ შტერნის პროექტით აგებული საზაფხულო თეატრი მინერალური წყლის პარკში, რეალურად, ერთადერთი სათეატრო ნაგებობაა ბორჯომში, მისი ხანმოკლე, მაგრამ საინტერესო, ჯერაც საკვლევი ისტორია მხოლოდ მეოთხედ საუკუნეს ითვლის. ბორჯომის თეატრი პირველად ჩნდება სათეატრო ნაგებობების რუკაზე და, შესაბამისად, საქართველოს სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში.



სურ. 25, 26. წყალდიდობა ბორჯომში, 1922 წ. (ბმმ)

¹ ხუჯაძე გ., შრომა, განათლება, კულტურა და ჯანმრთელობის დაცვა 1870-1933, 1958 წ., ბმმ, საინ. №4582, გვ. 53.

² იქვე, გვ. 60-63.

სოფელ ქვემო მაჩხაანის თეატრი

მატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობასთან ერთად, ჩვენს ქვეყანას სანახაობითი კულტურის ძირძველ ტრადიციებზე დაფუძნებული მდიდარი თეატრალური წარსული აქვს. ეს დასტურდება არა მარტო ისტორიულ წყაროებში დაცული ცნობებით, არქიტექტურული პროექტებითა თუ საარქივო მასალებით, არამედ სათეატრო არქიტექტურის დღემდე შემორჩენილი ნიმუშებითაც. ამ უწყვეტი ისტორიული პროცესის შედეგია თანამედროვე ქართული თეატრი და დღეს საქართველოში მოქმედი ათეულობით პროფესიული თეატრი.

ჩვენამდე მოღწეული სათეატრო ნაგებობები უმთავრესად ქალაქებშია თავმოყრილი, აგებულია XIX საუკუნის ბოლოს – XX საუკუნის პირველ წლებში და დღესაც ფუნქციონირებენ. მაგრამ ეს უკვე თანამედროვე მოთხოვნებს მორგებული, ახალი ტექნოლოგიებით აღჭურვილი, რეკონსტრუირებული სათეატრო შენობებია (კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის, თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის შენობები და სხვ.). გამონაკლისია კახეთში, სიღნაღის მუნიციპალიტეტის სოფელ ქვემო მაჩხაანში შემორჩენილი სათეატრო ნაგებობა, 1897-1899 წლებში ადგილობრივი მოსახლეობის ინიციატივით აგებული აგურის ორსართულიანი, დახურული ტიპის სათეატრო შენობა, პერსპექტიული სცენა-კოლოფით და მაყურებელთა 250 ადგილზე გათვლილი სწორკუთხა იარუსული დარბაზით, ლუმელებით, თანადროული სასცენო კონსტრუქციებით, ინვენტარით – თითქმის უცვლელად, პირვანდელი სახითაა შემორჩენილი (სურ. 27).



სურ. 27. თეატრი სოფელ ქვემო მაჩხაანში

სოფ. ქვემო მახხანის თეატრს 2014 წელს მიენიჭა კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი. ამ პერიოდთან იწყება მისი შესწავლის ისტორიაც. 2014 წლამდე ინფორმაცია კი არ გვხვდება საქართველოს ამ ერთ-ერთი ძველი სათ ატრო ნაგებობის შესახებ არც თეატრმცოდნეობით და არც სახელოვნებათმცოდნეო ნაშრომებში. 2014 წელს ინტერნეტსივრცესა და მედიაში ჩნდება არასამთავრობო ორგანიზაციების – „კულტურული მემკვიდრეობის არასამთავრობო მონიტორინგი“ და „სამოქალაქო ინიციატივა“ – მიერ მოძიებულ-დამუშავებული მასალები თეატრისა და სოფლის შესახებ.¹ 2015-2016 წლებში ქვეყნდება რამდენიმე სტატია ქართულ და უცხოენოვან გამოცემებში.²

აღნიშნულ მასალებთან ერთად, წინამდებარე კვლევისას გამოყენებულია პერიოდულ პრესაში სოფელ ქვემო მახხანის თეატრის შესახებ მოძიებული სტატიები გაზეთებიდან: „ივერია“, „ცნობის ფურცელი“, „თეატრი“, „ლაზვარი“, „ამირანი“, „სახალხო გაზეთი“; ჟურნალებიდან: „თეატრი და ცხოვრება“, „მნათობი“, „მათრახი“. დამუშავებულია 1887 წლიდან 1914 წლის ჩათვლით პერიოდული პრესა. სამწუხაროდ, უშედეგოდ დასრულდა საარქივო-საძიებო სამუშაოები საქართველოს ეროვნულ არქივში (საისტორიო ცენტრალური არქივი, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი, კინოფოტოფონო-დოკუმენტების ცენტრალური არქივი, ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება).

2018 წელს საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს მიერ მომზადდა სოფ. ქვემო მახხანის თეატრის რეკონსტრუქცია-რეაბილიტაციის პროექტი (აიბ „ინჟინრული აზრი“). შემდგომი ეტაპი უკვე სარესტავრაციო სამუშაოების განხორციელება და თეატრისთვის თავდაპირველი ფუნქციის დაბრუნება იქნება.³

წინამძღვრები

აღმოსავლეთ საქართველოში, კახეთში (ქიზიცი), სიღნაღის მუნიციპალიტეტში მდებარე სოფელი ქვემო მახხანი ისტორიულ წყაროებში XVIII საუკუნიდან გვხვდება. ქიზიციის სოფლების ჩამონათვალში იოანე ბატონიშვილი (1768-1830) სოფელ მახხანსაც ასახელებს. სწორედ ამ დროს ხდება ქიზიციის მთავარი ქალაქი – სიღნაღიც. XIX საუკუნეში სოფ. ქვემო მახხანი შედის სიღნაღის მაზრაში და ქიზიციის ეკონომიკურ-კულტურული ცენტრი ხდება. განსაკუთრებით სწრაფად ვითარდება იგი XIX საუკუნის II ნახევრიდან. სოფლის დაწინაურებას მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს ხელსაყრელი მდებარეობა. „სოფელ ქვემო მახხანს უკავია შუაგული ადგილი თითქმის ნახევარი ქიზიციისა. გარშემო არტყია თორმეტზე მეტი სოფელი, რომელთა მკვიდრნი წავლენ-წამოვლენ და მახხანს ვერ აცდებიან... ამ უამად ქვ. მახხანში ირიცხება ხუთის ბაზაზის დუქანი, რვა მიკიტნისა, და წვრილმანით მოვაჭრეთა დუქნებს ზომ ვერც კი

¹ <http://signagi.com.ge/>.

² დოლიძე ი., თეატრი-მუზეუმი – სოფელ ქვემო მახხანის თეატრი, ჟურნალი „ძველი ხელოვნება დღეს“, თბილისი, 2016 წ., №7.

³ წარმოდგენილი სახელოვნებათმცოდნეო კვლევა სოფ. ქვემო მახხანის თეატრის რეკონსტრუქცია-რეაბილიტაციის პროექტის შემადგენელი ნაწილია; დოლიძე ი., სათეატრო არქიტექტურის ერთი ნიმუშის შესახებ, საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის „მუზეუმი და კულტურის სტრატეგია“ მასალები, ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, კრებული XXVI, ქუთაისი, 2016 წ., გვ. 54-63; Dolidze I., The Theatre and Museum Space: The Village Kvemo Machkaani Theatre – Museum, Proceedings of the ICLM Annual Conference 2015, ICOM, Paris, 2016, pp. 74-89.

ჩამოვთვლით...“⁴ „სოფ. ქვემო მახხანის შუაგულ ბაზარია თერთმეტის სოფლისა. ამ თერთმეტს სოფელში (მახხანითვე) ოცი ათასამდე სული მცხოვრებია“.²

საგაზეთო სტატიებიდან მოყვანილი ეს მცირე ამონარიდებიც კი კარგად მეტყველებენ ქვემო მახხანის განსაკუთრებულ ადგილსა და მნიშვნელობაზე, ზოგადად, მხარის განვითარებისთვის და, კონკრეტულად, ახლომდებარე სოფლებისთვის, რომელთა საერთო მოსახლეობა 1892 წლისთვის 20 ათასს აღწევს. სწორედ ქვემო მახხანში ჩაყარა საფუძველი ბევრ ისეთ წამოწყებას, რომელიც პირველად განხორციელდა არა მარტო საქართველოში, არამედ ამიერკავკასიაში და დიდად შეუწყო ხელი ვაჭრობისა და ეკონომიკის განვითარებას. ასეთი იყო მაგ.: „სავაჭრო დეპო“ (სავაჭრო ცენტრი), რომელიც სოფ. ქვემო მახხანში 1895 წელს გაიხსნა და დიდი როლი შეასრულა სოფლის დაწინაურებაში.

საზგასმით აღსანიშნავია, რომ ყველა ინიციატივის წამომწყები, განმანორციელებელი და, უძრავლეს შემთხვევაში, დამფინანსებელიც, სოფლის მოსახლეობაა. მათი უშუალო მონაწილეობით იგეგმება მასშტაბური კულტურულ-საგანმანათლებლო და ინფრასტრუქტურული პროექტები. თანხა გროვდება საქველმოქმედო მიზნით მოწყობილი წარმოდგენების საშუალებითაც. შედეგად, XIX საუკუნის 90-იან წლების დასაწყისში სოფელ ქვემო მახხანში ფუნქციონირებს: აფთიაქი, სკოლა (საერო სამინისტრო სკოლა), სახალხო წიგნსაცავი, საზოგადო პურის მაღაზია, ქსენონი – „პრიომნიე პაკოი“, რომლის მუშაობის პრინციპიც თანამედროვე სადაზღვევო სისტემის გაუმჯობესებული ვარიანტია (თითოეული ოჯახის მიერ ყოველწლიურად გადაებული კონკრეტული თანხით სოფელი თავად აფინანსებს ყველა სახის სამედიცინო მომსახურებას, ასევე, მედიკამენტებს). თანხას აგროვებენ სათეატრო-სამეითხველო დარბაზის ასაშენებლად, გეგმავენ „სავაჭრო დეპოს“, სასოფლო ბანკის, ტექნიკური სასწავლებლის და საქალებო სკოლის გახსნას. „ტფილისის გუბერნატორს“, რომელიც სოფ. ქვემო მახხანს მალევე სწვევია (იგულისხმება „სავაჭრო დეპოს“ გახსნიდან), ვერ დაუმაღავს აღფრთოვანება: „მე არ მეგონა თუ სოფლად თქვენს ჯერედ ნორჩს კოოპერატიულს საზოგადოებას ასეთი უზარმაზარი შენობა-დარბაზი, რომლის მსგავსს იშვიათად შეპხვდება კაცი ქალაქშიაც კი – ასე მშვენივრად ექნებოდა ყოველგვარ სავაჭრო საქონლით შემკობილი!“.³

სოფელი ქვემო მახხანის სწრაფად ვითარდება. ვითარდება მრავალმხრივ – ვაჭრობა, ჯანდაცვა, განათლება, თეატრი. ყოველივე ეს ეტაპობრივად ისახება მის განაშენიანებასა და ინფრასტრუქტურაზე და ამ ფონზე უკვე სრულიად ლოგიკურად აღიქმება ქვემო მახხანისა და გარშემო სოფლების განსაკუთრებული ინტერესი თეატრისადმი. ამასთან, გასათვალისწინებელია, რომ სოფელს არ ჰყავს მუდმივი თეატრალური დასი, მაგრამ აქტიურ სადადგმო საქმიანობას ეწევიან სცენისმოყვარეები. მათი და ქვემო ქიზიყის სოფლების, განსაკუთრებით სოფ. ქვემო მახხანის მოსახლეობის, მონდომებით და მონაწილეობით იწყება თეატრის მშენებლობა, რისთვისაც ფულს წლების განმავლობაში აგროვებენ. იმდროინდელი ქართული პრესა, გაზეთები: „ივერია“ და „ცნობის ფურცელი“ ხშირად და საკმაოდ ვრცლად მოგვითხრობენ სოფ. ქვემო მახხანის შესახებ და, მათ შორის, სოფლის სათეატრო ცხოვრებაზე.

ინფორმაცია სოფ. ქვემო მახხანში წარმოდგენების გამართვის თაობაზე 1887

¹ გაზ. „ივერია“, 1887 წ., №251.

² გაზ. „ივერია“, 1892 წ., №175.

³ გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1897 წ., №352.

წლიდან ჩნდება.¹ იმ დროისათვის სათეატრო შენობის უქონლობის გამო, სპექტაკლები სკოლის შენობაში იმართება, ისინი საქველმოქმედო ხასიათისაა და შემოსული თანხა „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ დასახმარებლად იგზავნება. ასეთ წარმოდგენებს მაყურებელი ახლომდებარე სოფლებიდანაც ესწრება. სპექტაკლები, ასევე, იდგმება ბიბლიოთეკის შესაქმნელად, რომლის მთავარი ინიციატორიც სოფლის ახალგაზრდობაა. მასში აქტიურადაა ჩართული ადგილობრივი ხელისუფლება და სოფლის მაცხოვრებლები. „*აქაურ ძღველს ვ. მენტემსვილს მოუვიდა მთავრობის ნებართვა გამართოს ქვემო მაჩხაანში საწყობი ქართულის წიგნებისა. დღეის შემდეგ ამ საწყობში თითქმის ყოველგვარი ქართულის წიგნის შოვნა მოხერხდება. აქამდე მთელს სიღნაღის მაზრაში წიგნთ-საწყობი თითქმის არსად არ იყო და უბრალო ქართული წიგნი რომ გდომებოდათ, ტფილისიდან უნდა დაგებარებინათ. ეხლა აღარც მიწერ-მოწერა, აღარც ერთი, აღარც მეორე, მსურველს წიგნები თითქმის კარ-წინ ექნება, მივა და იყიდის*“.²

მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ არც წიგნსაცავის იდეის განხორციელებისთვისაა თანხის შეგროვება ერთგვრადი ღონისძიება. პრესის საშუალებით შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ აღნიშნულ პროცესს. თანხის მოგროვების ძირითადი საშუალება კი კვლავ სპექტაკლების გამართვაა.³ ამიტომ გასაკვირიც არ არის, რომ თითქმის პარალელურად სულ უფრო აქტუალური ხდება სათეატრო ნაგებობის მშენებლობის საკითხიც, ამ იდეის გარშემო ერთიანდება მთელი სოფელი. განსაზღვრულია მისი ადგილი, სპეციფიკა – თეატრი უნდა აშენდეს სოფლის ცენტრში, ეკლესიის გვერდით, ხის უნდა იყოს. თეატრის შენობაში გადმოვა ბიბლიოთეკაც (წიგნსაცავი) და აქ ყოველ კვირას გაიმართება წარმოდგენები, ლექციები, კონცერტები.

იმდროინდელი პრესა სოფ. ქვემო მაჩხაანში სცენისმოყვარეთა მიერ გამართული წარმოდგენებისადმი დიდ ინტერესს იჩენს. ყურადღების მიღმა არც თეატრის მშენებლობა რჩება. პირველად ინფორმაცია სათეატრო ნაგებობაზე 1891 წელს ქვეყნდება ამ დროისათვის სოფელი აგრძელებს „წიგნთ-საცავისთვის“ თანხის მოგროვებას და, მის ნაწილს „*მომავალ სათეატრო დარბაზისთვის*“ ინახავს.

1891 წლის 14 ივლისის გაზეთი „ივერია“ (№148), რუბრიკაში „დაბა და სოფელი (მოწერილი ამბავი)“, ქვემო მაჩხაანში გამართული წარმოდგენის შესახებ ვრცლად წერს: „...ხალხი ბლომად მივიდა გარეშემო სოფლებიდან, დიდად ნასიამოვნები დაბრუნდა და ითხოვდა სხვა დროსაც ვაემართათ წარმოდგენა. თეატრი სკოლის გვერდით, დიდრონ ხეების ქვეშ იყო კოაწიად მოწყობილი და ძველის რომაელების ამფითეატრს წააგავდა თავისის ადგილმდებარეობით. ბილეთები იაფად ღირდა. ღარიბებს ფასი არ ერთმოდებოდათ, რის გამოც დიდძალი ღარიბი ხალხი დაესწრო წარმოდგენაზე. ...დარჩა წმინდა შემოსავალი 25 მ. და 30 კ.; აქედან 15 მ. და 30 კ. გადაიღო ქვემო-მაჩხაანის წიგნთ-საცავის სასარგებლოდ, დანარჩენი – 10 მანეთი - მომავალ სათეატრო დარბაზისთვის, რომელიც უნდა აშენდეს ფიცრისა, შუა სოფელში, ეკლესიის მინდორზედ, თუკი ქიზიყის საზოგადოებაც ხელს მოგვიმართავს ნივთიერად და სახალხო დეპო გველირსება ამ ერთს წელიწადში, რომ დეპომაც შემწეობა აღმოგვიჩინოს. თეატრის დარბაზში, თუკი გველირსება ოდესმე, მუდამ კვირა-უქმე დღეს იქნება სახალხო ლექციები, წარმოდგენები და კონცერტები. თეატრის დარბაზშივე იქნება ვადმოტანილი წიგნთ-საცავიც.“ სტატია

¹ გაზ. „ივერია“, 1887 წ., №142.

² გაზ. „ივერია“, 1889 წ., №269.

³ გაზ. „ივერია“, 1890 წ., №144.

სრულდება ოპტიმისტური პასაჟით, „გარდა შეუძლებელისა შეუძლებელი არა არის-რა ქვეყანაზედ: სკოლა ვვაქვს, წიგნთ-საცავი ვვაქვს და თუ ვეცდებით, უეჭველია, სახალხო დეპო და თეატრის დარბაზიც ვკეწებთ“.

თეატრის მშენებლობისთვის სოფ. ქვემო მახზანში თანხა 1891 წლიდან მოყოლებული, წლების განმავლობაში გროვდებოდა. 1892 წელს უკვე სათეატრო დარბაზის ფონდიცაა შექმნილი. საქველმოქმედო წარმოდგენების გამართვა „სათეატრო ფონდისთვის“ გრძელდება 1892, 1893, 1894 წლებშიც. სპექტაკლებს ამ დროს კვლავ ღია ცის ქვეშ მართავენ „უზარმაზარ მცენარე-ხეებით შემოცისულს ამფითეატრისებურად მოყვანილს ფერდობზედ...“¹ როგორც ჩანს, პარალელურად განიხილებოდა ალტერნატიული ვარიანტებიც. ასე მაგალითად: „სახალხო დეპოს გამგეობა აპირებს გადაიტანოს დეპოს ახალ შენობაში წიგნთ-საცავიც და გახსნას აფთიაქის ძალაზიაც, რომელიც დიდად საჭიროა იფაჟ სყიდულობდეს ხალხი წამლეულობას. განზრახვა აქვს გამგეობას დაადგას შენობის მესამე სართულიც დეპო-ბანკის წევრთა საკრებულოდ და კვირა-უქმე დღეს ხალხისათვის წარმოდგენების გასამართად და ლექციების საკითხავად...“; – წერს გაზ. „ივერია“, 1896 წლის 9 იანვარს (№5). შესაძლოა ეს სულაც თეატრის აშენებამდე დროებითი გამოსავლის ძებნა და არა სავაჭრო დანიშნულების შენობაში მისი განთავსების საბოლოო გადაწყვეტილება. ერთი რამ ცხადია, თეატრის პროექტზე მუშაობა ამ დროისათვის ჯერ არ უნდა იყოს დაწყებული. 1896 წლის ოქტომბრის ბოლოს სავაჭრო დეპოზე მესამე სართულის დაშენება ისევე ძალაშია, მაგრამ წარმოდგენების გამართვის ნაცვლად აქ უკვე სამკურნალო დაწესებულება – „პრიომნი პაკოს“, საქალეო სკოლის და სასოფლო ბანკის განთავსებას ფიქრობენ.

„ჩვენ გეწერენ ქიზიყადამ... ცდილობს ადგილობრივი ინტელიგენცია დაარსდეს ს. ქვემო მახზანში საქალეო სკოლა პროფესიონალურის განყოფილებით, სასოფლო ბანკი და სამკურნალო („პრიომნი პაკოი“). ...ქიზიყის დეპოს გამგეობა ეხლავე შეუდგა იმის ცდას, რომ სავაზაფხულოდ დეპოს ფართო შენობაზედ დაადგას მესამე სართულიც, რომელშიაც იქნება მოთავსებული „პრიომნი პაკოი“, საქალეო სკოლა და შემხანველ-გამსესხებელი კასსა“² ამდენად, 1896 წლის იანვრიდან ოქტომბრამდე პერიოდში არა მარტო გადაწყვეტილია თეატრისთვის ცალკე შენობის აგება, არამედ მზადდება პროექტი და იწყება მშენებლობაც, ვინაიდან პრესაში 1897 წლის 17 მაისს ქვემო მახზანის ახალაგებულ თეატრის შენობაში უკვე წარმოდგენის გამართვაა დაანონსებული.

1897 წლის 14 მაისის „ივერია“ (№92) გვამცნობს: „ს. ქვემო მახზანი: ამ თვის 17-ს აქ იქნება წარმოდგენა ახალ აშენებულ-გამართულ თეატრში. თელავიდან მოწვეულია ბ-ნი დ. აწყურელი“. იგივე განცხადებას ორიოდ დღეში იმეორებს გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ (1897 წლის 16 მაისი, №199) – „ს. ქვემო მახზანი: ამ თვის 17-ს აქ იქნება წარმოდგენა ახლად შენებულ-გამართულ თეატრში, თელავიდან მოწვეულია ცნობილი აქტიორი ბ-ნი დ. აწყურელი“.

ამდენად, 1897 წლის 17 მაისს თეატრი სოფ. ქვემო მახზანში უკვე აშენებულია და ფუნქციონირებს. 1897 წლის 9 აგვისტოს გაზეთი „ივერია“ (№162) გვატყობინებს: „ამ ორს კვირაში ორჯერ გამართა უფასო წარმოდგენები ქვემო-მახზანის სცენაზე ქვემო-ქიზიყის ახალგაზრდობამ და ორჯელევე დიდძალი ხალხი დაესწრო ყველა სოფლებიდან. ...მოკლე ხანში აქ კიდევ აპირებენ ფასიან წარმოდგენის გამართვას ქვემო-მახზანის

¹ გაზ. „ივერია“, 1894 წ., №157.

² გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1896 წ., №9.

მომავალ სამრევლო ქალთა სკოლის სასარგებლოდ“: 1897 წლის 23 აგვისტოს ვაზეთი „ცნობის ფურცელი“ (№291) წერს: „ამ ზაფხულში სამჯერ გამართეს წარმოდგენა, ერთი საქველ მოქმედო აზრით და ორი უფასოდ. სამთავე წარმოდგენამ საუცხოოდ ჩაიარა. ხმა არის, რომ დ. აწურელი აპირებს კიდევ წარმოდგენის გამართვას სოფ. ქვემო-მაჩხაანში“.

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, სოფ. ქვემო მაჩხაანს არ ჰყავს მულმივი თეატრალური დასი, სპექტაკლები იმართება სცენისმოყვარეთა და მოწვეული (თელავი, თბილისი) მსახიობების მონაწილეობით, რაც წარმოდგენების ჩატარების პერიოდულობაზე მეტყველებს. მსგავსი ვითარება ფუფუნებაა დიდი ქალაქებისთვის, აღარაფერს ვამბობთ სოფელზე და თუნდაც სოფლების გაერთიანებაზე. მაგრამ სურათი სრული ვერ იქნება, თუ არ გავითვალისწინებთ თეატრის განსაკუთრებულ როლს და მნიშვნელობას იმდროინდელი ქართული საზოგადოებისათვის. „ყოველგვარ ცოდნას თავისი ტამარი აქვს, ამათში ერთს სკოლა ჰქვია და მეორეს თეატრი... დიად, სკოლა და თეატრი ძმები არიან კეთილ საქმეში, იმისთვის, რომ თეატრიც ჭკუა-გონებას ასწავლის ადამიანს“, – ასე მიმართა 1887 წელს ქვემო მაჩხაანის სასკოლო სახლში წარმოდგენის დაწყების წინ დამსწრე საზოგადოებას დ. მაჩხაანელმა.¹

თეატრში იწვევენ ცნობილ არტისტებს, თამაშობენ პოპულარულ პიესებს. ასეთ სპექტაკლებს დიდი გამოხმაურება აქვს. წარმოდგენებს უამრავი ხალხი ესწრება და თეატრი ყოველთვის სავსეა მაყურებლით. განსაკუთრებით დატვირთულია, ამ მხრივ, 1899 წლის სეზონი. მიუხედავად იმისა, რომ ახალაგებულ თეატრში სპექტაკლები უკვე 1897 წლიდან იმართება, მის მშენებლობაზე გაწეული ხარჯი ამ დროისათვის ჯერ კიდევ არ არის დაფარული. ასე მაგალითად: 1899 წლის 25 ივლისს სოფ. ქვემო მაჩხაანის თეატრში ითამაშეს ავქსენტის ცაგარელის კომედია „ხანუმა“, მასში მონაწილეობდნენ იმდროინდელი ქართული თეატრის კორიფეები: ვასო აბაშიძე და ნატო გაბუნია. იმდენად დიდი იყო ამ მოვლენის მნიშვნელობა, რომ სპექტაკლამდე რამდენიმე დღით ადრე ვაზეთ „ივერიის“ თითქმის ყოველ ნომერში იბეჭდებოდა ინფორმაცია მაჩხაანის თეატრის შესახებ: „17 ივლისს ქვემო მაჩხაანის ახალ თეატრში თავად ნ. ერისთავის თაოსნობით, წარმოდგენის გამართვას აპირებენ. მოწვეულები არიან ცნობილი არტისტები ვ. აბაშიძე და ნ. გაბუნია-ცაგარელისა. უნდა ითამაშონ ავქსენტის ცაგარელის კომედია „ხანუმა“.“²

„ს. ქვემო მაჩხაანი. ქიზიყს ესტუმრნენ ქნი ნატალია გაბუნია-ცაგარელისა და ბ-ნი ვასილ აბაშიძე, რომელნიც დიდის აღტაცებით და პატივით მიიღეს ყველგან ქიზიყელებმა. 25-ს ივლისს წარმოადგინეს ქვემო მაჩხაანის თეატრის ახალ შენობაში „ხანუმა“ ა. ცაგარელისა, ადგილობრივ სცენის მოყვარეთა დახმარებით. წარმოდგენას ქიზიყის რჩეული საზოგადოება და დიდძალი მღაბიო ხალხი დაესწრო (ღარიბნი უფასოდ). გამოჩნდნენ თუ არა სცენაზედ ძვირფასი სტუმარნი-მსახიობნი, ხანგრძლივი ტამის ცემით და „ვაშა-გაუმარჯოს“ გრგვინით დააჯილდოეს და საჩუქრები მიართვეს, სცენის მოყვარეთაც მოსალოდნელზედ უფრო რივიანად ითამაშეს და მეტადრე ქალმა საშა მენტეშაშვილმა, რომელმაც პირველად, მაგრამ ნიჭიერად ითამაშა როლი. წარმოდგენიდან შემოვიდა ოც თუმანძის, რომელმაც უნდა გაისტუმროს თეატრისათვის ახლად აგებული შენობის ვალი. დიდი მადლობის ღირსნი არიან ყველა ისინი, ვინც წარმოდგენასა და

¹ ვაზ. „ივერია“, 1887 წ., №142.

² ვაზ. „ივერია“, 1899 წ., №146.

წარმოდგენის საშუალებაში მონაწილეობა მიიღო და განსაკუთრებით მაჩხაანის ბოქაული თ. ნ. დ. ერისთავი სახლობითურთ. მაჩხაანის ინტელიგენცია აპირებს მოათავსოს წიგნთა საცავი და სამკითხველო ახლად აშენებულ თეატრის დარბაზში, სადაც კვირა უქმე დღეებში წაუკითხავენ ხალხს ხალხური ენით დაწერილ ლექციებს ზნეობრივს, სასოფლო მეურნეობასა და სამკურნალოს¹.

ამ წერილის ავტორი, ყველგანმყოფის ფსევდონიმით, მწერალი და პუბლიცისტი დიმიტრი ნადირაძე, იგივე დიმიტრი მაჩხაანელია (1863-1903), რომელიც არა მხოლოდ გულშემატკივრობდა თეატრის მშენებლობის იდეას ქვემო მაჩხაანში, არამედ იყო ამ საქმის ერთ-ერთი მოთავე და ინიციატორი (სურ. 29). საზოგადოებრივი საქმიანობის პარალელურად (დებოს გამგეობის თავმჯდომარე, დებოს სარევიზიო კომისიის თავმჯდომარე და ა. შ.), წერს პიესებს, წერილებს, რომლებიც სხვადასხვა ფსევდონიმით (მაჩხაანელი, თერგდალეული, მთადიდელი, ლახვარიძე) იბეჭდებოდა ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში („ივერია“, „მოამბე“, „აკაკის კრებული“, „ფასკუნჯი“, „ჯეჯილი“ და სხვ.). მოსკოვის უნივერსიტეტის თავისუფალი მსმენელი სამშობლოში დაბრუნებისთანავე საკუთარ სოფელში დასახლდა, „ახალი სისტემით გააშენა ვაზი. მამაპაპეულ ვენახს კიდევ მიუმატა ახალი და, თითქმის პირველმა ჩაუყარა საფუძველი ქიზიყში რაციონალურ მეურნეობას. მამულის შემოსავალს კი საზოგადო საქმეს ახმარდა... წელიწადში თითო კომლმა რომ თითო მანეთი გამოიღოს, მათვე შესძენს ათასგვარს სიკეთესო“, – დ. მაჩხაანელმა პრაქტიკულად თვითონვე განახორციელა ეს იდეა. მას მხარს უჭერდნენ ილია ჭავჭავაძე, იროდიონ ევლოშვილი, შიო-მღვიმელი... ასეთი მხარდაჭერით ფრთაშესხმულმა დააარსა კოოპერატივიც და საქონლის საწყობი დებო... თვითვე მიდიოდა მოსკოვში და იქიდან ჩამოჰქონდა სოფლისათვის საქონელი, ღარიბებისათვის ხელმისაწვდომ ფასებში. მონაგები ხალხისავე საჭიროებას ხმარდებოდა. „...სოფ. ქვემო მაჩხაანში რომ ქალთა დაწყებითი სკოლა დააარსა და თავისი სახლი დაუთმო, ეს პირველი ნაბიჯი იყო მისი



სურ. 28. ნიკოლოზ (კოლა) ერისთავი (<http://el.ge>)



სურ. 29. დიმიტრი მაჩხანელი (ნადირაძე), ფოტო ალ. როინაშვილის (მფლობელი ბაადურ ქობლიანიძე, ციფრული ფოტომატიანე „ივერიელი“)

¹ გაზ. „ივერია“, 1899 წ., №162.

დიდი პრაქტიკული მოღვაწეობისა და შემდეგი ნაბიჯიც გადადგმულ იქნა. ქიზიყში მოაწყო „სახალხო დეპო-სალარო“ – მშრომელთა კოოპერატიული კავშირი, რომელიც კახეთში კოოპერატიული მოძრაობის ჩანასახს წარმოადგენდა, რამაც აალაპარაკა მთელი საქართველო და ბევრი მიმდევრებიც გაუჩნდნენ, ბევრგან დაიწყო კოოპერატივების, სახალხო ბანკებისა და საწყობების გამართვა. მწერალმა მერე დაიწყო ზრუნვა წიგნთსაცავის შესაქმნელად. ეს დიდი ხნის ჩანაფიქრიც სისრულეში მოიყვანა. დააარსა ქიზიყში პირველი წიგნთსაცავი, ბიბლიოთეკა, რომელსაც თავისი საკუთარი წიგნები შესწირა. მაგრამ რაც ყველაზე საკვირველი და წარმოუდგენელი იყო იმ დროისათვის, ეს იყო სახალხო თეატრის შენობის აგება, რომელშიაც სისტემატურად იმართებოდა წარმოდგენები... ხშირად თბილისიდან თვითონვე იწვევდა ცნობილ მსახიობებს“.¹

განსაკუთრებული წვლილი ქვემო მაჩხაანის თეატრის მშენებლობის საქმეში მიუძღვის ნიკოლოზ (კოლა) ერისთავს (1865-1933 წწ.), ქსნის ერისთავთა საგვარეულოს ბოლო მემკვიდრეს და ცნობილ დეკლამატორს (სურ. 28). იგი აქტიურად მონაწილეობდა ქვეყნის სათეატრო ცხოვრებაში. როგორც საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე, ხშირად მართავდა წარმოდგენებს ახალგორის ერისთავთა სასახლეში. იყო დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე (1907), ქართული ეროვნული თეატრის აღმდგენელი კომიტეტის წევრი, თბილისის ქართული დრამატული საზოგადოების წევრი.

კოლა ერისთავი გარკვეული დროის განმავლობაში მსახურობდა ქიზიყში, იყო ქვემო ქიზიყის (ქვემო მაჩხაანის) ბოქაული. სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდება ქვემო მაჩხაანში თეატრის მშენებლობაც და არა მხოლოდ... ნიკოლოზ ერისთავი, დიმიტრი მაჩხაანელთან ერთად, ყველა იმ წამოწყების მონაწილეა, რომელიც მხარის სოციალურ-ეკონომიკურ განვითარებას და, ზოგადად, სოფლის გაძლიერებას ეხება. მაგრამ ნიკოლოზ ერისთავის როლი თეატრის მშენებლობაში, მის ამოქმედებასა და ქართული წარმოდგენების გამართვაში განსაკუთრებულია და უმთავრესი. ამის შესახებ წერენ მისი თანამედროვენი, წერს პრესა:

„კვირას, 18 ივლისს... მოხდა სოფელ ქვემო მაჩხაანში კრება მეცხვარეების და საზოგადოდ ცხვრის პატრონებისა... საზოგადო რიცხვი დამსწრეთა აღემატებოდა 300 კაცს. გული სიხარულით აღმევსო, როდესაც დავინახე უზარმაზარი, ახლად გამართული თ. ნ. დ. ერისთავის ხარჯით და თაოსნობით, სათეატრო აივან-ზაღა მთლად გაჭვდილი, აქ მოვროვილი ხალხით“.²

„ს. ქვემო-მაჩხაანი. ...მაღე იქნება მზად ის უზარმაზარი სათეატრო შენობა... ეს შენობა სწორედ სახალხო უნივერსიტეტი იქნება ქიზიყისათვის და აი ამისათვის დიდი მადლობის ღირსია ქვემო-ქიზიყის ბოქაული თ. ნ. დ. ერისთავი, რომელმაც დიდად იმეცადინა ამ შენობის აშენებისათვის და დიდათაც ცდილობს სხვაფორივაც ბეჩავი ხალხის ქონება-გონების წინ წამოწვეისათვის“.³

„25-ს ივლისს წარმოადგინეს ქვემო მაჩხაანის თეატრის ახალ შენობაში „ხანუმა“ ა. ცაგარელისა, ადვილობრივ სცენის მოყვარეთა დახმარებით... დიდი მადლობის ღირსნი არიან ყველა ისინი, ვინც წარმოდგენასა და წარმოდგენის სამზადისში მონაწილეობა მიიღო და განსაკუთრებით მაჩხაანის ბოქაული თ. ნ.“

¹ ხაჩიაშვილი ქ., დიმიტრი მაჩხაანელი, ჟურნ. „მნათობი“, 1972 წ., №5, გვ.157-162.

² გაზ. „ივერია“, 1899 წ., №158

³ გაზ. „ივერია“, 1898 წ., №221.

დ. ერისთავი სახლობითურთ... ივლისისავე 25-ს დღლით ქვემო მაჩხაანში მოხდა ქიზიყის მეთამბაქოვეთა ისეთივე კრება, როგორც მეცხვარეებისა იყო ამ რამოდენიმე დღის წინათ. საქმის განსახორციელებლად და თამბაქოსათვის ტფილისში საწყობის დასაარსებლად მეთამბაქოვებმაც ამოირჩიეს ერთხმად: სიღნაღის მაზრის უფროსი გ. ზ. შანშივეი, ა. ი. ნატროშვილი, დ. მ. ნადირაძე და თ. ნ. დ. ერისთავი¹.

„სოფელი ქვემო-მაჩხაანი (სიღნაღის მაზრა). მარიაძობის 20 ს თავ. ნ.დ. ერისთავის თაოსნობით, გაიმართა აქ ქართული წარმოდგენა: წარმოადგინეს ზ. ანტონოვის ორ მოქმედებიანი კომედია „მე მინდა კნეინა ვაგზდე“ და ორ მოქმედებიანი კომედია ი. მაჩაბელიისა „ადვოკატი მელაძე“. ამ წარმოდგენისათვის ტფილისიდან მოწვეულნი იყვნენ არტისტები ქ-ნი ნ. მ. ვაბუნია-ცაგარლიასა და ვასო აბაშიძე... ხალხი აუარებელი დაესწრო წარმოდგენას და დიდად ნასიამოვნები დაიშალა. სწორეთ დიდი მადლობის ღირსია ქვემო მაჩხაანის ბოქაული თავ. ნ. ერისთავი, რომ ეს მეორე წელიწადია, მისის მეცადინეობით აქ ქართული წარმოდგენები იმართება“².

„...სასურველია, რომ ჩვენი სცენის მსახიობნი ხშირ-ხშირად დაივლიდნენ ხოლმე ჩვენს მიყრუებულ სოფლებს და თითო-ორი წარმოდგენებს გამართავდნენ ხოლმე ადგილობრივ სცენისმოყვარეთა შემწეობით, რომელნიც, ღვთისით, ცოტა-ცოტა ყოველწლივ ემატება ჩვენს სოფლებს. დიდი მადლობის ღირსია თავ. ნ. ერისთავი, რომელმაც იკისრა წარმოდგენის გამართვა და რომელიც მუდამ თანაგრძნობით ეკიდება ხოლმე ყოველს გასაჭირს ჩვენის მხრისასა“³.

„ს. ქვემო მაჩხაანი. თითქმის ხუთი წელიწადია, რაც ჩვენ სოფელში თეატრი დაარსდა ბოქაულის თავად ერისთავის მეცადინეობით“⁴.

„ქვემო-მაჩხაანი (სიღნაღის მაზრა). „...ბევრს მოეხსენება, რომ მაჩხაანის სცენას საძირკველი კოლა ერისთავმა ჩაუყარა. მისის ინიციატორობით აშენდა მაჩხაანის თეატრი და დიდი ამაგიც დასდო“⁵.

საინტერესოა, რომ ჯერ კიდევ მშენებლობის დაწყებამდე, მომავალი თეატრის კონცეფციაში უკვე მოიაზრებოდა ბიბლიოთეკა, სამკითხველო, კულტურულ-საგანმანათლებლო ხასიათის ღონისძიებების გამართვის შესაძლებლობა და ა.შ. სათეატრო შენობის მრავალფუნქციურობის ეს ტენდენცია XIX საუკუნის II ნახევრიდან ჩნდება ევროპაში და, შესაძლოა, იმ დროის ერთ-ერთ მახასიათებლადაც კი მივიჩნიოთ – ეს სახალხო თეატრის იდეაა. საუკუნის მიწურულს იგი საქართველოშიც იკიდებს ფეხს და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს საზოგადოების კულტურულ ცხოვრებაში.

ზოგადად, წარმატებული და მრავალმხრივი იყო სახალხო თეატრების საქმიანობა. წარმოდგენების გამართვის პარალელურად ატარებდნენ მუსიკალურ-ლიტერატურულ საღამოებს, კონცერტებს, გამოფენებს, ლექციებს, საზოგადოებრივ გასართობებს და ყოველივე ეს ეწყობოდა სპეციალურად ამ მიზნით აგებულ „სახალხო“ თეატრებში. XIX საუკუნის ბოლოსთვის მარტო ბერლინში სამი ასეთი სახალხო თეატრია. იმავე ფუნქციის მატარებელი იყო „Toynbee Hall“-ი, ასევე, 1897 წელს გახსნილი ცნობილი „სახალხო სასახლე“ ლონდონში, „Universite-populare“ პარიზში; 1870 წელს ოდესაში გახსნილი

¹ გაზ. „ივერია“, 1899 წ., №162.

² გაზ. „ივერია“, 1900 წ., №186.

³ გაზ. „ცნობის ფურცელში“, 1900 წ., №1221.

⁴ გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1904 წ., №2558.

⁵ გაზ. „ამირანი“, 1908 წ., №18.



სურ. 30. კ. ზუბალაშვილის სახელობის
საქალაქო სახალხო სახლი

სახალხო თეატრი, რომელმაც თავიდანვე აიღო ორიენტაცია „იაფი სპექტაკლების“ გამართვაზე; მოსკოვის სახალხო თეატრი...

ამ დაწესებულებათა მთავარი ამოცანა იყო ცოდნის გავრცელება ხალხის ფართო მასებში. „მისი ზნეობის შერბილება, შესაძლებლობის მიცემა აზრიანად და ინტელიგენტურად გაატარონ დრო, დაისვენონ შრომისაგან და გაერთონ. ხელმისაწვდომი თეატრალური წარმოდგენების, მუსიკალური საღამოებისა და უამრავი სხვა გასართობების გვერდით აქ გამუდმებულად ეწყობა პოპულარული ლექციები ისტორიაში, მედიცინაში, იურიდიულ მეცნიერებებში, ფილოსოფიაში, სოციოლოგიაში, ლიტერატურაში და ა.შ. ლექციების გარდა მიმდინარეობს ახალი ენების, მუსიკის, სიმღერის, ბუღალტერიის, სხვადასხვა ხელობებისა და ხელოვნების შესწავლა. იწერენ წიგნებსა და ჟურნალებს, არსებობს ბიბლიოთეკები და სამკითხველოები. ეწყობა პერიოდული გამოფენები, ფუნქციონირებს ტანმოვარჯიშეთა დარბაზები, ფიზიკური ლაბორატორია, უპოვარი ბავშვებისათვის არსებობს, ასევე, დაწყებითი სკოლა და საბავშვო ბაღი, კარგად აღჭურვილი სახელოსნოები ღარიბი ხელოსნებისათვის, სამუშაო ადგილის მოსაძებნი ბიურო, სამკურნალო განყოფილება, აფთიაქი, ფერწერისა და ქანდაკების მუზეუმი, იაფი რესტორანი. თეატრებთან არსებულ პარკებში მოწყობილია ღია სცენები, თოჯინების თეატრი და სხვ. თეატრსა და პარკში შესასვლელი ხშირად სრულიად უფასოა...“¹

1901-1909 წლებში კონსტანტინე ზუბალაშვილის ვაჟებმა – პეტრემ, ლევანმა და იაკობმა – თავიანთი ხარჯით ააშენეს სახალხო სახლი თბილისში და საჩუქრად გადასცეს დედაქალაქს (კ. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლი. დღეს, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი). თეატრთან ერთად იგი მოიცავდა სალექციო დარბაზს, წიგნსაცავსა და სამკითხველოს. კ. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლი (სურ. 30) მალე იქცა თბილისის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კულტურულ ცენტრად, სადაც წარმოდგენები (დრამატული, საოპერო) 12 ენაზე იდგმებოდა. სოფ. ქვემო მაჩხაანის თეატრიც სახალხო სახლის კონცეფციითაა აგებული, თუმცა როგორ იაზრებოდა სათეატრო ნაგებობის გეგმარებაში სხვადასხვა ფუნქციის მოცულობები, ამაზე მსჯელობა დღეს რთულია.

თეატრის არქიტექტურა

XIX საუკუნის 90-იან წლებში აგებული თეატრი დგას სოფელ ქვემო მაჩხაანის ცენტრში. დღეს ის სახეცვლილი არქიტექტურული ნაგებობაა. სათეატრო შენობასთან ინტეგრირებულია სოფლის სკოლა, იგი მიშენებულია თეატრის უკან, აღმოსავლეთით (სავარაუდოდ, თეატრის აშენებიდან არც თუ დიდი ხნის შემდეგ). გარდა ამისა, სკოლას დაკავებული აქვს თეატრის (მაყურებელთა დარბაზის გარშემო) ჩრდილოეთ და დასავლეთ სივრცეები. განსხვავებული სტილური გადაწყვეტის გამო, თეატრის შენობის ექსტერიერი ეკლექტურ ხასიათს ატარებს. მთავარი, დასავლეთის ფასადი, საიდანაც შენობაში შესასვლელია გამართული, კლასიკურ, აღმოსავლეთის ფასადი (მოგვიანებით მიშენებული სკოლა) კი ტრადიციული აივნიანი საცხოვრებლის (აგურისა და ხის) ტიპურ გადაწყვეტას გვთავაზობს (სურ. 31).

სოფელ ქვემო მაჩხაანის თეატრის შენობა წარმოადგენს დასავლეთიდან

¹ Городской народный дом им. К.Я. Зубалова, Тифлиς, Типография К.П. Козловского, 1913 г., с. 11-12.

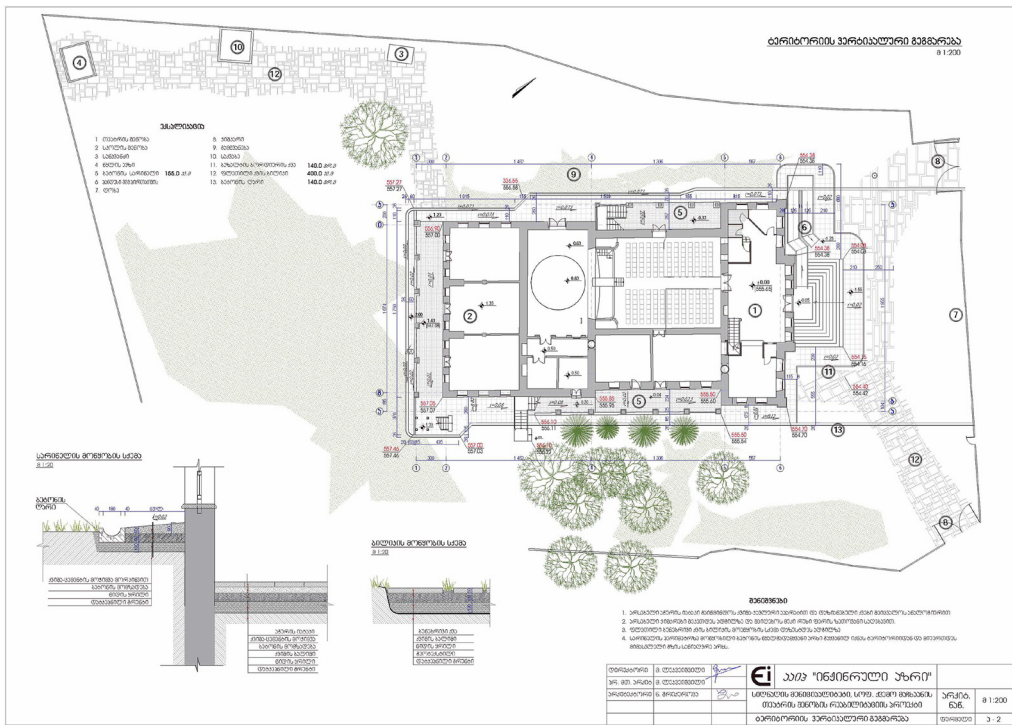


სურ. 31. თეატრი სოფელ ქვემო მაჩხაანში

აღმოსავლეთისკენ დაგრძელებული გეგმის მქონე მონუმენტურ ორსართულიან ნაგებობას. მის სწორკუთხა გეგმარებაში ჩართულია ერთიარუსიანი მაყურებელთა დარბაზი, სასცენო კოლოფი, ჩრდილოეთისა და დასავლეთის მეორე სართულის სივრცეები, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის გალერეები. აღმოსავლეთიდან სკოლის მიშენების გამო, რამდენადმე დაგრძელებულია თეატრის შენობის თავდაპირველი, თითქმის კვადრატს მიახლოებული გეგმა (სურ. 32).

თეატრის უკან, მის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში, შემორჩენილია სამსართულიანი, დღეს უფუნქციო ნაგებობა. თავდაპირველად ეს ორსართულიანი სახლი საცხოვრებელი იყო, მოგვიანებით სკოლა. ნაგებობა აგებულია ტრადიციული „კახური“ წყობით, აგურისა და კირით შევსებული ქვის ჰორიზონტალური რიგებით. დასავლეთის მხარეს ხის ღია აივნებით. აშენებული უნდა იყოს არაუგვიანეს XIX საუკუნის II ნახევარისა. ნაგებობის თავდაპირველი სახე კარგად იკითხება თეატრის მშენებლობის ამსახველ საარქივო ფოტოზეც. მოგვიანებით მას დააშენეს მესამე სართული (ტუფის ქვით). მოუვლელობისა და უფუნქციობის გამო, ნაგებობა ძალზე დაზიანებულია (სურ. 33, 43).

ქვემო მაჩხაანის თეატრის ორსართულიანი შენობა ქართული აგურით, ქვითა და კირის დუღაბითაა ნაგები. სარკმელებითა და ჰორიზონტალური სარტყელებით დანაწევრებული სადა, საგანგებოდ ხაზგასმული შესასვლელით და მის წინ ფართოდ გაშლილი კიბეებით. ფასადის ცენტრალური ნაწილი დასრულებულია აგურის თაღოვანი დეკორატიული ფრონტონით, გვერდითი ნაწილები კი ლითონის მსუბუქი, აჭურული პარაპეტით. შენობა შელესილია და ვარდისფრადაა შეღებილი.



სურ. 32. სოფ. ქვემო მახანანის თეატრის გეგმა, 2018 წ., ააიპ „ინჩინრული აზრი“

სათეატრო შენობის ინტერიერი მოიცავს: ფოიეს, ორ მხარეს განლაგებული სათავსებით (ამჟამად, ჩრდილოეთ ნაწილში კულტურის სახლის ადმინისტრაციაა, სამხრეთში – სკოლის ბიბლიოთეკა), სათეატრო დარბაზს, სცენას კულისებით (მხოლოდ ერთ მხარეს, ჩრდილოეთით) და საორკესტრო ორმოს; მეორე სართულის დონეზე, დაგრძელებული ოვალის ფორმის იარუსს გარშემო განლაგებული სკამებით. თეატრის შენობა ორივე სართულზე აღჭურვილია კედლებში ჩაშენებული ღუმელებით, რომლებიც მაყურებელთა დარბაზის გარდა, მის მომიჯნავე სივრცეებშიც გადის და მთლიანად უზრუნველყოფდა ნაგებობის გათბობას (სურ. 34, 35).

თეატრში შესვლისას თავდაპირველად ვხვდებით ფოიეში, საიდანაც გასასვლელია გვერდით სივრცეებში (კულტურის სახლის ადმინისტრაცია და სკოლის ბიბლიოთეკა). აქედან შევდივართ სწორკუთხა ფორმის ერთიარუსიან მაყურებელთა დარბაზში, რომელსაც რამდენიმე კარი აქვს პირველი სართულის დონეზე – დასავლეთიდან, ჩრდილოეთიდან და სამხრეთიდან. სასცენო კოლოფსა და მაყურებელთა დარბაზს შორის ღრმა საორკესტრო ორმოა, ორსვე მხარეს ბენუარის ლოჟებით. უშუალოდ ეზოდანაა შესასვლელი სცენაზეც, სამხრეთიდან (თავდაპირველად ექსტერიერის ეს ნაწილიც სამხრეთის ღია გალერიის სტრუქტურაში იქნებოდა მოქცეული მსგავსად ჩრდილოეთისა, რომელიც, პირველისგან განსხვავებით, თითქმის თავდაპირველი სახითაა შემორჩენილი) და კულისებში, ჩრდილოეთის მხრიდან. აღსანიშნავია, რომ შესასვლელ-გასასვლელების სისტემა კარგადაა ორგანიზებული საევაკუაციო თვალსაზრისითაც (სურ. 36).

დამოუკიდებელი შესასვლელია მაყურებელთა დარბაზის იარუსზე. ისინი

გალერეის მეორე სართულზე სამივე მხრიდანაა მოწყობილი (არსებული მდგომარეობით: ორი – სამხრეთიდან, ერთი – დასავლეთიდან, ერთი – ჩრდილოეთიდან). პირველი სართულისაგან განსხვავებით, იარუსზე შესასვლელი და სარკმელები დღეს სახეცვლილია და არ ასახავს თავდაპირველ სურათს. კერძოდ, სამხრეთიდან ორი კარი და ორი სარკმელია, ასევე, დასავლეთის კედელში გაჭრილი ერთი კარი და ღუმელი (როგორც ყველა ღუმელი ჩასმულია კარის ღიობის ფორმის ცრუ თაღში) და ჩრდილოეთით ერთი კარი და ღუმელი (სურ. 37).

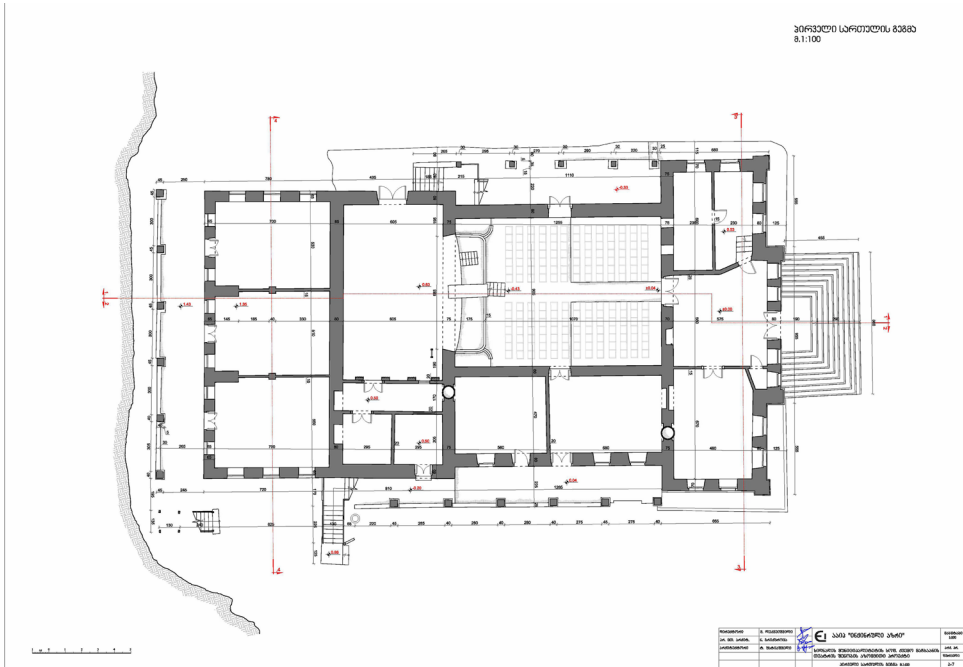


სურ. 33. თეატრის ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე ნაგებობა

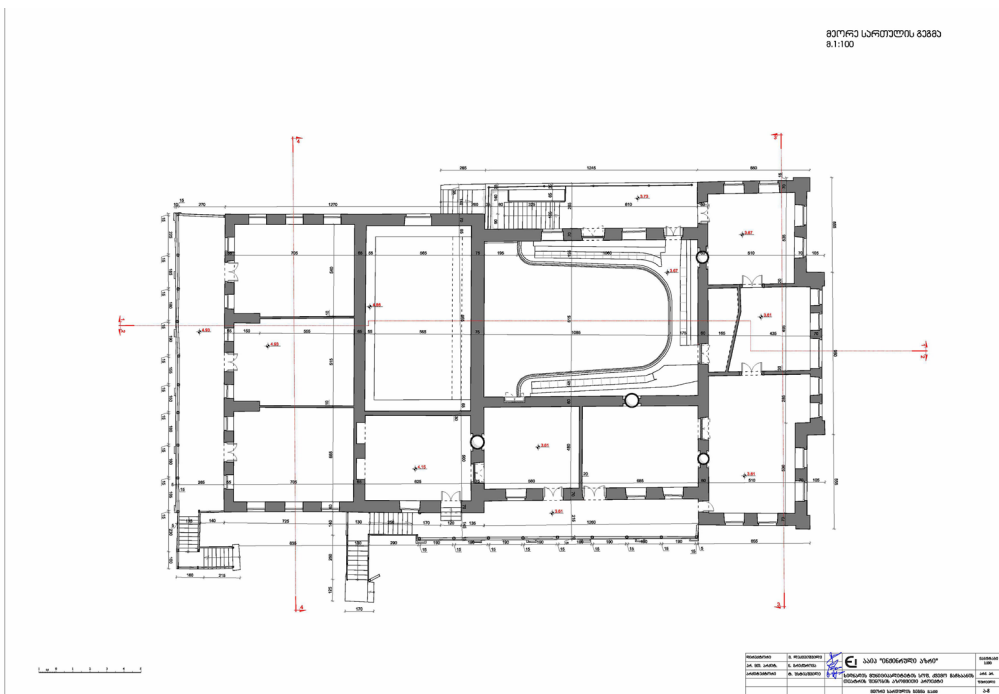
მაყურებელთა დარბაზის კედლები შელესილია. ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ ნაწილში დაზიანების შედეგად იკითხება აგურის დეკორატიული თაღის ფრაგმენტი, რითაც გაფორმებული იყო სათეატრო შენობის კარ-სარკმელები. გარდა ამისა, უხეში გადაკეთების შედეგია იარუსის მოაჯირის მოულოდნელი „დასრულება“ ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში. ორივე მხრიდან იგი სცენის კედლამდე იქნებოდა მიყვანილი, სხვაგვარად სრულიად გაუგებარია იარუსზე შემავალი კარის ფუნქცია. ამასთან, იარუსის დონეზე მცირედ შევირილი კედელი ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე დღემდე შემორჩენილი. იარუსის ჩრდილოეთ კედელზე, სავარაუდოდ, ერთი კარისა და ღუმელის გარდა, კიდევ უნდა ყოფილიყო სარკმელები ან ერთი კარი და ერთი სარკმელი. ნალესობის მოხსნა ამ კედელზე გამოავლენს ღიობების თავდაპირველ სტრუქტურას და რაოდენობას. ამასთან, გასათვალისწინებელია რომ თეატრი დღის განათებას იყენებდა, რომლის წყაროც მეორე სართულის, იარუსის კედლებში გაჭრილი სარკმელებია. ამიტომ, მხოლოდ ერთი კედლის გამოყენება ალოგიკურია როგორც ფუნქციური, ისე არქიტექტურული გადაწყვეტის მხრივ, თუმცა არა გამორიცხული. ასეთი სურათია ქვემო მაჩხანის თეატრის თანადროულ კ. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო



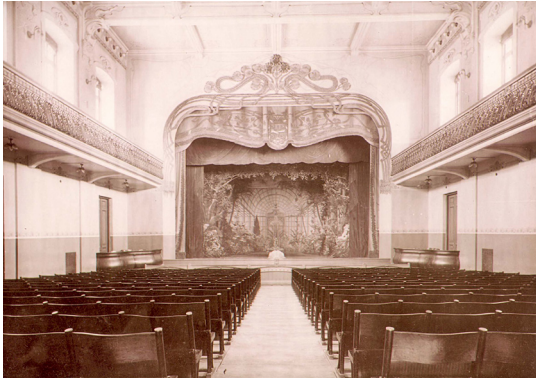
სურ. 34, 35. სოფ. ქვემო მაჩხანის თეატრის მაყურებელთა დარბაზი



სურ. 36. სოფ. ქვემო მაჩხაანის თეატრის I სართულის გეგმა, 2018 წ.,
აიპ „ინჟინრული აზრი“



სურ. 37. სოფ. ქვემო მაჩხაანის თეატრის II სართულის გეგმა, 2018 წ.,
აიპ „ინჟინრული აზრი“



სურ. 38. კ. ზუბალაშვილის სახ. საქალაქო სახალხო სახლის მაყურებელთა დარბაზი



სურ. 39. სოფ. ქვემო მაჩხაანის თეატრის მაყურებელთა დარბაზი

სახლშიც (თბილისი), რომელთანაც მსგავსება შინაარსობრივ დატვირთვისათან ერთად, არქიტექტურული თვალსაზრისითაც იკვეთება. კ. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლს თავდაპირველად ხელოვნური განათება არ ჰქონდა და ბუნებრივი შუქით ნათლებოდა, რის გამოც სპექტაკლები მხოლოდ დღის განმავლობაში იმართებოდა. მისი სწორკუთხა ფორმის 630 მაყურებელზე გათვლილი დარბაზი, ქვემო მაჩხაანის თეატრის მსგავსად, შედგებოდა პარტერის სართულისა და იარუსისგან. თუმცა, ტევადობით ბევრად აღემატებოდა მას. ეს მცირე მოცულობის სათეატრო სივრცეთა გადაწყვეტის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ფორმა იყო (სურ. 38).

თეატრის მაყურებელთა დარბაზის მოცულობაზე გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის პერიოდულ პრესაში დაცული და სხვადასხვა მოვლენათა ამსახველი სტატიები. ასე მაგალითად: „...საზოგადო რიცხვი დამსწრეთა აღემატებოდა 300 კაცს. გული სინარულით აღმევსო, როდესაც დავინახე უზარმაზარი, ახლად გამართული თ. ნ. დ. ერისთავის ხარჯით და თაოსნობით, სათეატრო აივან-ხალა მთლად გაჭვდილი, აქ მოგროვილი ხალხით“.¹

დღევანდელი მდგომარეობით ქვემო მაჩხაანის სათეატრო დარბაზი 300-მდე მაყურებელს იტევს: პარტერში – 186, იარუსზე – 100. პარტერში ორ ნაწილად განლაგებული შვიდსკამიანი 13 რიგია, რაც ჯამში 182 ადგილს მოიცავს, ამას ემატება ბენუარის ლოჟების 2-2 ადგილი, სულ – 186. დღეს არსებული მოდერნის სტილის ხის სკამები ნაგებობის თანადროულია (სურ. 39). მათ თითქმის დაუზიანებლად მოაღწიეს ჩვენამდე. გადაკეთებული და რაოდენობრივად გაზრდილია იარუსის სკამები. თავდაპირველად იგი შედარებით მცირე რაოდენობის მაყურებელზე იყო გათვლილი. დაახლოებით 60-მდე, ერთ რიგად განლაგებული სკამით. მთლიანობაში ქვემო მაჩხაანის თეატრი, სავარაუდოდ, 250 მაყურებელს დაიტევდა.

იარუსის მეორე რიგის გრძივი სკამები პირდაპირ მიბჯენილია კედლებს, ნაწილობრივ ფარავს სარკმლებს, კარებს, ღიობებს, ლუმენებს. მანძილი რიგებს შორის ძალზე მცირეა და დასაჯდომად მოუხერხებელი. ცხადია, ეს გვიანდელი გადაკეთების შედეგია (სურ. 40).

სახეცვლილია მაყურებელთა დარბაზის ჭერი. დღევანდელი სახე მას, სავარაუდოდ,

¹ გაზ. „ივერია“, 1899 წ., №158.



სურ. 40. სოფ. ქვემო მაჩხანის თეატრის იარუსი

1990-იან წლებში მიეცა (ხის გადახურვაზე დაკრულია პლასტმასის ყავისფერი შტამპური პანელები). სადა, შეზნექილი კარნიზი ასრულებს მაყურებელთა დარბაზის კედლებს და გადადის ჭერზე, რომელიც თავის დროზე მოხატული იყო. ამას ადასტურებს გოგი მოსულიშვილი, რომელიც XX საუკუნის 60-იან წლებში ქვემო მაჩხანის თეატრში მოქმედი კლუბის ხელმძღვანელი იყო. მისივე ინფორმაციით, თეატრის მოხატული ჭერი გასული საუკუნის 90-იან წლებშია შეცვლილი. არაერთგზისაა გადაღებილი სათეატრო დარბაზის კედლებიც. თეთრი შელესილობიდან ვარდისფრად გამოსჭვივის ტერაკოტისფერი მოხატულობის კვალი (ასევე, ლაფვარდისფერი, მწვანე, ვარდისფერი ტონები). მაყურებელთა დარბაზში, პირველი სართულის კედლების შუაწელზე, იარუსის კედლებზე, ასევე, სცენის შუბლზე და მის გვერდით კედლებზე, შეუიარაღებელი თვალით დღესაც იკითხება საღებავის კვალი, რომელიც ინტერიერს მთელ პერიმეტრზე მიუყვება. ყოველივე ეს ცხადყოფს, რომ მაყურებელთა დარბაზი მოხატული იყო. შესაძლოა, ფრიზის სახით იარუსზე (კარნიზიდან ვიდრე ვიზუალურად აღქმად ვარდისფერ რეგისტრამდე) ან ზუბალაშვილების საქალაქო სახალხო სახლის მაყურებელთა დარბაზის მსგავსად, კედლის ქვედა ნაწილში.

თეატრის სცენა სივანეში მაყურებელთა დარბაზის თითქმის ნახევარს უტოლდება, სამხრეთ კედელში გაჭრილი კარით და მეორე სართულის დონეზე ერთი სარკმლით. სცენის უკანა კედელი ყრუა. ჩრდილოეთ ნაწილში კი კულისებია, შესასვლელით ჩრდილოეთის მხრიდან. სცენის კედლების ზედა მონაკვეთები შეუღესავია და კარგად იკითხება მისი წყობა – აგურისა და კირხსნარით შევსებული ქვის მონაცვლე რეგისტრები, როგორც ეს ექსტერიერშია. შეცვლილია სცენის ხის იატაკი და აღარ არსებობს სუფლიორის „ნიჟარა“,



სურ. 41. სოფ. ქვემო მაჩხაანის თეატრის სცენის კონსტრუქცია

მაგრამ შემორჩენილია დეკორაციათა ცვლისთვის გამიზნული ხის ძველი კონსტრუქციები სპეციალური ლითონის სამაგრებით, რომლებიც დღესაც მოქმედია (სურ. 41).

სავარაუდოდ, სკოლის მიშენების გამო, ამოშენებულია კულისებში არსებული სარკმლები (შემორჩენილია სარკმელთა ჩარჩოები და რაფები). ჭერი ბრტყელია, შეფიცრული და მაყურებელთა დარბაზის მსგავსად, დაფარულია პლასტმასის შტამპური პანელებით. იატაკი – ხის, გემბანური. ერთ-ერთი რემონტის დროს, კულისები მუქ მწვანედ შეუღებავთ, ისევე, როგორც იარუსის ხის სავარძლები და დასაჯდომი რიგები.

მბრუნავი სცენა

სოფ. ქვემო მაჩხაანის თეატრში მბრუნავი სცენის არსებობის შესახებ ინფორმაცია მხოლოდ ზეპირი ხასიათისაა (ასევე, მოგვიანებით მისი თბილისში, მარჯანიშვილის თეატრში გადატანის ამბავი). თეატრში მბრუნავი სცენის არსებობას ადასტურებს 1960-იან წლებში ქვემო მაჩხაანის კლუბის ხელმძღვანელი გოგი მოსულიშვილი (სურ. 42).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამჟამად, სცენის იატაკი გამოცვლილია; მის ქვეშ არსებული კრონშტეინი (გამოყენებულია სცენის გასამაგრებლად) კი – გვიანდელი. სცენის ქვეშ სივრცის დიდი ნაწილი მიწაშია, რის გამოც მბრუნავი სცენის კონსტრუქციისთვის სივრცე ძალზე შეზღუდულია. მისი კვალი დღეს არ იკითხება.

მბრუნავი კონსტრუქციით აღჭურვილი სცენა მნიშვნელოვანი ტექნოლოგიური სიახლე იყო ქვემო



სურ. 42. სოფ. ქვემო მაჩხაანის თეატრის სცენა

მანხანში თეატრის აშენების დროისათვის. იგი შესვენებების გარეშე დეკორაციების სწრაფად შეცვლის და ანტრაქტების შემცირების საშუალებას იძლეოდა. რუსთაველის თეატრის შესახებ ერთ-ერთი საგაზეთო სტატიის ავტორი აცხადებდა, რომ „რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, მთელს რუსეთში დღემდე ასეთი სცენით მხოლოდ ერთი თეატრი არსებობს – ეს არის მოსკოვის მცირე თეატრი ე.ი. ჩვენი... თეატრი ამ მხრივ რიგით მეორე იქნება“.¹

მბრუნავი სცენის ისტორია კი სულ რამდენიმე წელს ითვლიდა. იგი ცნობილმა თეატრალურმა მექანიკოსმა კარლ ლაუტენშლეგერმა გამოიგონა და პირველად 1896 წელს მიუნხენის რეზიდენც-თეატრში გამოიყენა. რუსეთში მცირე თეატრის გარდა, მბრუნავი სცენა სამხატვრო თეატრშიც იყო. სულ რაღაც ორ წელიწადში იგი თბილისში, „არტისტული საზოგადოების“ ანუ რუსთაველის თეატრშიც გააკეთეს (1898-1901). თუკი მბრუნავი სცენა (ბევრად მცირე მასშტაბის) ჰქონდა ამავე პერიოდში აგებულ სოფ. ქვემო მანხანის თეატრსაც (სხვაგვარად რთული ასახსნელია მეხსიერებაში დაღეპილი ინფორმაცია ასეთი სცენის არსებობის შესახებ), ამით ქვემო მანხანის თეატრი დედაქალაქის ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრის გვერდით დგას და უფრო ფართო კონტექსტში კი იმ ერთეულ თეატრებს შორის ევროპის მასშტაბით, სადაც უახლესი ტექნოლოგიებია გამოყენებული.

სამწუხაროდ, არ მოგვეპოვება ინფორმაცია არქიტექტორზე და თეატრის პროექტისთვის გამოცხადებულ კონკურსზე, რაც გავრცელებული პრაქტიკა იყო უკვე იმ დროისათვის. თბილისის თეატრების უმეტესობა სწორედ არქიტექტურულ კონკურსებში გამარჯვებული პროექტებით აშენდა. ხელთ არც ქვემო მანხანის თეატრის პროექტი გვაქვს. ერთი კი ცხადია, იგი დაპროექტებულია სათეატრო არქიტექტურის სპეციფიკის მცოდნე არქიტექტორის მიერ.

საგულისხმო ინფორმაციას ვეცნობით 1894 წლის გაზეთში „ივერია“ (№171): „ქვემო-მანხანი. აქ იყო კრება შემდგარი ქვემო-ქიზიყის ძღველლებისა, მასწავლებლებისა და ოჯახიშვილებისგან სახალხო დეპო-ბანკის პროექტის განხილვებად. პროექტის განხილვის შემდეგ კრებამ აღმოიჩინა დეპო-ბანკის გამგეობის თაემჯდომარედ დ. ნადირაძე და წევრებად: მასწავლებელი დ. ჯავახიშვილი, პროვიზორი ს. კურცხალია და ვაჭარი ი. მატიაშვილი; ...გამგეობა უხვე შეუდგა სხვადასხვა თადარიგს და იმედი აქვს მომავალ წელს დააწყებინოს დეპო-ბანკის მოქმედება ს. ქვემო-მანხანში“. გაზეთში დაბეჭდილი ეს ინფორმაცია მნიშვნელოვანია იმის საილუსტრაციოდ, რომ ახალი დაწესებულებების პროექტებს საზოგადოება ეცნობა და განიხილავს. ასეა სავაჭრო დეპოს და, ლოგიკურია, ვივარაუდოთ, რომ ასევე იქნებოდა თეატრის შემთხვევაშიც. პროექტის განხილვიდან რამდენიმე თვეში სავაჭრო დეპოს შენობა უკვე აგებულია.

ექსტერიერი

სოფელ ქვემო მანხანის თეატრი მთავარი ფასადით ქუჩისკენაა მიმართული. აგურით ნაგები შენობა (განსაკუთრებით მისი დასავლეთ ნაწილი) შელესილია და ვარდისფრადაა შეღებილი. ფასადის სიბრტყე რამდენიმე დონიანია. ცენტრში შვერილი, ფრონტონით

¹ მირიანაშვილი მ., მუშუღიანი ქ., რუსთაველის თეატრის შენობა, ჟურნ. „ძეგლის მეგობარი“, 1987 წ., №3, გვ. 65.



სურ. 43. თეატრის მშენებლობა სოფ. ქვემო მაჩხაანში, XIX ს. ბოლო

დასრულებული ნაწილი, სადაც თეატრში შესასვლელი მთავარი კარია საზეიმო კიბეებით და გვერდებში მცირედ უკანშეწეული „ფლიგელები“.

ფასადი დამუშავებულია მოდერნის სტილისთვის დამახასიათებელი ელემენტებით. აქ სარკმელთა ორი რიგია, ცენტრალურ ნაწილში – ხუთი და გვერდით ნაწილებში – ორ-ორი. დონეები გამოყოფილია სადა, ჰორიზონტალური სარტყელ-კარნიზებით. კუთხეები კი წინ წამოწეული სწორკუთხა, მასიური პილასტრებით. თეატრის შენობის ეს ნაწილი დასრულებულია აგურის დეკორატიული წყობით შექმნილი ფრონტონით და მის გაგრძელებაზე, მცირე ზომის დაბალ სვეტებს შორის ჩასმული ლითონის მსუბუქი პარაპეტით.

თეატრის მშენებლობის ამსახველ ფოტოზე (სურ. 43) კარგად ჩანს აგურით ნაგები შენობის ფასადი, შვერილ სიბრტყეთა კუთხეებში ჰორიზონტალური რუსტებით დეკორირებული ნახევარსვეტებით. დღეს, სხვადასხვა დროის გადაკეთებათა გამო, აღნიშნული დეკორი აღარ იკითხება (მინიშნების დონეზე მცირე კვეთის ჰორიზონტალებითაა აღნიშნული). საარქივო ფოტოზე, ასევე, ვხედავთ კარ-სარკმელთა ფორმას და დეკორს – აგურის წყობით რადიალურად ჩასმული აგურისავე ნახევარწრიულ თავსართებს. დღეისათვის სარკმელები სწორკუთხა ფორმისაა. მათი დეკორი შელესილობის ქვეშაა მოქცეული. აქვე, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ინტერიერში სარკმელების ღიობთა ფორმა მეტწილად შენარჩუნებულია (სრულადაა სცენის სამხრეთ კედელზე).

ფასადის სიბრტყე, ვერტიკალური ნახევარსვეტების გარდა, დანაწევრებულია ჰორიზონტალური, სადაც პროფილირებული შვერილი სარტყელით, პირველი და მეორე სართულების დონეებზე, მეორე სართულის სარკმელთა ქვეშ და სრულდება ამავე ფორმის ორმაგი კარნიზით. თუკი სათეატრო შენობის ფასადი მთლიანად აგურითაა ნაგები, გვერდით ფასადებზე სამშენებლო მასალა იცვლება. კერძოდ, აგურის თარაზულ რიგებს ენაცვლება კირის დულაბით შევსებული რიგის ქვის ფართო რეგისტრები –

კედლის ასეთი წყობა ტიპურია კახეთისთვის და XX საუკუნის II ნახევარშიც ფართოდ გამოიყენებოდა. ამ პრინციპითაა აგებული სოფელ ქვემო მაჩხანის თეატრიც.

თეატრის დასავლეთ (თეატრის ფოიე) და აღმოსავლეთ (სასცენო კოლოფი) ნაწილებს შორის მოქცეულია მაყურებელთა დარბაზი. სამივე ნაწილს დამოუკიდებელი გადახურვა აქვს (მეოთხეა – აღმოსავლეთის მხრიდან მიშენებული ორსართულიანი სკოლა). სამნაწილიანობა ექსტერიერშიცაა აქცენტირებული. კერძოდ, თეატრის შენობას ჩრდილოეთით და სამხრეთით აქვს ორსართულიანი, სწორკუთხა სვეტებზე დამყარებული, ღია გალერეები, რომელთაგან ჩრდილოეთის თავდაპირველი სახითაა შემორჩენილი (ასასვლელი კიბის გარდა), სამხრეთის კი – გადაკეთებული.

თეატრის ჩრდილოეთ ფასადს, სასცენო კოლოფის ჩათვლით, ბოლომდე მიუყვება 6 (სავარაუდოდ 7 იქნებოდა, შეცვლილია მოგვიანებით გაკეთებული აივნისა და ჩამოსასვლელი კიბის გამო), აგურით ნაგებ, სწორკუთხა ბოძზე დამყარებული ხის აივანი (ჭერი, იატაკი, სადა, სწორკუთხა სვეტები კაპიტელებით), ხეში ჩასმული ლითონისბადიანი მოაჯირით. სვეტების რამდენადმე ქვემოთ დასმული კაპიტელები მიუთითებს, რომ აივანი ხის ჭვირული ორნამენტით იყო შემკული (უკან მდებარე სკოლის აივანს ჯერ კიდევ შემორჩენილი აქვს ეს დეკორი). სურ. 44, 45.

გალერეის პირველ სართულზე შემორჩენილია აგურის იატაკის არც თუ მცირე ფრაგმენტები, რომელთა მიხედვითაც შესაძლებელია იატაკის აღდგენა არა მარტო ჩრდილოეთ, არამედ სამხრეთ გალერეაშიც.

ჩრდილოეთ გალერეის აგურის ოთხკუთხა სვეტები დღეს მთლიანად შელესილია (ბაზისებიც). მსგავსი ფორმის სვეტებია სამხრეთ გალერეაშიც, მაგრამ ისინი უკვე ბეტონისგანაა ჩამოსხმული. გალერეა აქ საგრძნობლადაა დამოკლებული (4 სვეტს ეფუძნება). მთლიანად შეცვლილია აივანი – იატაკი, მოაჯირები, ასასვლელი კიბე (სავარაუდოდ, ბოლო პერიოდის გადაკეთების შედეგი). სართულების გამყოფ ღონეზე შემორჩენილია კედელში ჩაჭრილი ხის ძელების ნაშთები – ზუსტი მითითება აივნის სიმაღლესა და სიგრძეზე.

ჩრდილოეთ და სამხრეთ გალერეები შედებილი იყო. აქაც ნათლად იკითხება სხვადასხვა პერიოდის შეფერილობის კვალი – ვარდისფერი, ცისფერი, ღია ყავისფერი



სურ. 44. თეატრის ჩრდილოეთ ფასადი



სურ. 45. თეატრის ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე ნაგებობა

(ოქრა). ვინაიდან თეატრის შენობაში გადმოსული სკოლა პერიოდულად არემონტებდა შენობას, დასადგენია თავდაპირველი შეფერილობა. სავარაუდოდ, ეს ვარდისფერი უნდა ყოფილიყო.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თეატრის შენობას აღმოსავლეთის მხრიდან მიაშენეს სკოლის ორსართულიანი ნაგებობა, რომელიც ზედმიწევნით იმეორებს არა მხოლოდ თეატრის შენობის კედლის წყობას (აგურისა და კირის დუღაბით შევსებულ-შეღესილი ქვის რეგისტრების მონაცვლეობით), არამედ აგურის წახნაგოვანი სვეტების ფორმას ოთხკუთხა ბაზისებით, აივანს, ფანჯრების ფორმას დეკორით.

სკოლის მიშენების დროს აშკარაა სათეატრო ნაგებობის არქიტექტურული ფორმების და ერთიანი მხატვრული სახის შენარჩუნების მცდელობა. მინაშენიც სამშხრივი აივნით იყო გარშემორტყმული, რაზეც სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებში შემორჩენილი, კოჭებისთვის განკუთვნილი ბუდეები მეტყველებს. თუმცა, აივნის დონე აქ ბევრად მაღალია, ვიდრე თეატრის გალერეათა აივნების სიმაღლე.

თეატრის შენობაში კარ-სარკმელთა ნაწილი ავთენტურია. ეს არის ხის ორფრთიანი კარი, სადა გეომეტრიული დეკორით და სარკმლის ხის ჩარჩოები, მოდერნისთვის დამახასიათებელი ტალღისებური ფორმის მამკობი დეტალებით.

თეატრის დასავლეთ და ჩრდილოეთ ნაწილების პირველი და მეორე სართულის სივრცეები ამჟამად მეტადაა დანაწევრებული, ვიდრე თავდაპირველად იქნებოდა. კერძოდ, ჩრდილოეთ ნაწილში არსებული სამი დარბაზის ნაცვლად, იყო ორი. იდენტური სურათია ჩრდილოეთ გალერეის მეორე სართულზე. თეატრის შენობას, ჩრდილოეთ მხარეს, მთელ სიგრძეზე (სასცენო კოლოფი, მაყურებელთა დარბაზი ფოიემდე) ორივე სართულზე განთავსებული დარბაზები აქვს, სადაც მოხვედრა ჩრდილოეთ გალერეიდანაა შესაძლებელი (როგორც პირველ, ასევე მეორე სართულზე). იგივე სურათი არ მეორდება შენობის სამხრეთ მხარეს. აქ მხოლოდ გალერეაა – დღეს უკვე სრულად გამოცვლილი.

თეატრის გეგმარებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სამხრეთ გალერეა, ჩრდილოეთის მსგავსად, მთლიანად გაუყვებოდა შენობის სამხრეთ ფასადს. შეცვლილი უნდა იყოს სვეტების განლაგებაც (ჩრდილოეთ ნაწილში ისინი შენობის დასავლეთ ნაწილის (ფოიე) ღერძს სცილდება. ასევე იქნებოდა, სამხრეთ გალერეაშიც. ამიტომ, სიგრძის გარდა, არსებულზე უფრო განიერი იქნებოდა სამხრეთ გალერეა და, ჩრდილოეთის მსგავსად, შენობის ფასადის სიბრტყიდან წინ გამოსული.

სამწუხაროდ, ჩვენს ხელთ არსებულ თეატრის შენობის ამსახველ ერთადერთ საარქივო ფოტოზე,¹ რომელიც სოფელ ქვემო მანხანში, ტატაშვილების ოჯახშია დაცული, სათეატრო შენობა მხოლოდ ნაწილობრივ იკითხება (სურ. 43).

თეატრის ფარდა

თეატრის სცენას XX საუკუნეში შესრულებული ორი ფარდა ამშვენებს. ერთი ზაჰესის ჰიდროელექტროსადგურის და ლენინის ქანდაკების გამოსახულებით, რომელიც სასცენო თაღს ფარავს და მეორე – ტყის ფერწერული გამოსახულებით – სცენის სიღრმეში (სურ. 46).

¹ მუყაოს ჩარჩოზე, რომელშიც ფოტოა ჩასმული, მითითებულია ფოტოგრაფის ვინაობა: „ФОТОГРАФЪ С.С. ЛУАРСАБОВЪ... въ Тифлисе“ („ფოტოგრაფი ს.ს. ლუარსაბოვი... ტიფლისი“). სს. ლუარსაბოვი თბილისელი ფოტოგრაფი – სოლომონ ლუარსაბიშვილია.

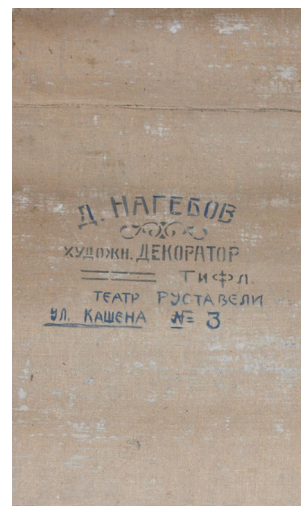


სურ. 46. სოფ. ქვემო
მანხანის თეატრის
ფარდა

ზაქესის (პირველი ჰიდროელექტროსადგური საქართველოში) ინდუსტრიული პეიზაჟის ფონზე, ცენტრში, მოცემულია საბჭოთა ბელადის – ვ. ლენინის ქანდაკება. სოციალისტური რეალიზმის სტილში შესრულებულ კომპოზიციას (ტილო, ზეთი) უკანა მხრიდან აქვს ბეჭდურად დატანილი მინაწერი რუსულ ენაზე: „Д. Нагёбов Художн. ДЕКОРАТОР Тифл.“ (დ. ნაგებოვ მხატვ. დეკორატორი ტფილ.“), ქვემოთ ხელით შესრულებული წარწერით: „Театр Руставели УЛ. КАШЕНА №3“ („რუსთაველის თეატრი, კაშენის ქ. №3“ – დღ. აბო თბილელის ქუჩა თბილისში). სურ. 47.

აღსანიშნავია, რომ საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებს შორის, საქართველო ერთ-ერთი პირველი იყო, სადაც 1927 წელს დაიდგა კომუნისტური იდეოლოგიის ბელადის ვ.ლენინის ქანდაკება (მოქანდაკე ი. შადრი. ქანდაკება დღეს აღარ არსებობს).

რეალისტურ მანერაშია შესრულებული მეორე ფარდა, პერსპექტივაში გადმოცემული ტყის პეიზაჟით, რაც ილუზორულად ზრდის სცენის სიღრმის შთაბეჭდილებას.



სურ. 47. სოფ. ქვემო მანხანის თეატრის ფარდა

თეატრის ფარდასთან დაკავშირებით საგულისხმო ინფორმაციაა გამოქვეყნებული 1899 წლის გაზეთში „ივერია“ (№154). მასში მოთხრობილია ფოტოგრაფ ვასილ როინაშვილზე, რომელიც 1899 წელს ჩასულა სოფ. ქვემო მახხანში ძეგლებისა და სიძველეების გადასაღებად. კერძოდ, „...ბ-ნ ვ. როინაშვილს განუზრახავს შემოიაროს საქართველოს კუთხეები და გადაიღოს ღირს სამახსოვრო ისტორიული ნანგრევები და ციხე-კოშკ ტაძარნი, ამ აზრით ვ. როინაშვილი ქვემო მახხანის ინტელიგენციასთან ერთად იყო ჭოეთის სალა-ტინის, მაღალ-ციცაბო მთაში, სადაც გადაიღო ჯერ არავისგან გადაღებული, დიდად შესანიშნავი ციხეები თამარ მეფისა და სხვა ტაძარნი. ვ. როინაშვილი უხატავს უსასყიდლოდ მახხანის სახალხო თეატრის სცენას მშვენიერს ფარდას ქიზიყის ცხოვრებიდამ აღებული სურათებით. სულით და გულით ვისურვებთ რომ აწ განსვენებულ ა.ს. როინაშვილის აღზრდილს ვ. როინაშვილს ასცხადებოდეს ყველა ის კეთილი განზრახვა რომელნიც ჩვენ მოვისძინეთ მისგან“.

სტატიიდან ჩანს, რომ როინაშვილი არა მარტო დაჰპირდა თეატრისთვის ფარდის მოხატვას, არამედ თითქოს დაწყებულიც აქვს. „...უხატავს უსასყიდლოდ მახხანის სახალხო თეატრის სცენას მშვენიერს ფარდას...“. რაც შეეხება ვასილ როინაშვილს, 1898 წლის მაისში ალექსანდრე როინაშვილის ნაადრევმა სიკვდილმა ახალგაზრდა ვასილს სწავლა შეაწყვეტინა (ერთი წელი მან პეტერბურგში გაატარა, სადაც სწავლობდა სამხატვრო აკადემიის მოსამზადებელ კურსებზე). ის დაბრუნდა თბილისში. ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამგეობამ, რომელმაც ფოტოატელიე ანდერძით მიიღო, ვასილი მმართველად დანიშნა და საქმის გაგრძელება დაავალა. ერთი წლის მუშაობის შემდეგ, ვ. როინაშვილმა დატოვა ფოტოატელიე და თბილისიც. ცოტა ხანს იგი სიღნაღში მუშაობდა, რომელიც ქვემო მახხანიდან სულ რაღაც 16 კმ-შია. ჩვენ არ ვიცით, შეასრულა თუ არა დანაპირები ვასილ როინაშვილმა, 1902 წელს იგი შუა აზიაში – ბუხარაში გაემგზავრა. თუკი მან მართლაც დახატა ფარდა ქვემო მახხანის თეატრისთვის – ეს 1899-1902 წლებს შორის უნდა მომხდარიყო.

სოფელ ქვემო მახხანის თეატრის ფარდაზე ინფორმაცია პრესაში კვლავ ჩნდება 1908 წელს. „ს. ქვემო-მახხანში ადგილობრივმა სცენისმოყვარეებმა წარმოადგინეს დ. ერისთავის პიესა „სამშობლო“. ვინ მოიფიქრებდა, რომ ასეთ რთულ პიესას მახხანის სცენაზედ დასდგამდნენ, მაგრამ სცენის მოყვარეებმა ყოველსავე დაბრკოლება დასძლიეს... წარმოადგინეთ ჩემი ვაკვირება, როდესაც დარბაზში შეველ. პირველად ჩემი ყურადღება თეატრის ფარდამ მიიპყრო. ფარდაზე დახატულია ქართველი ქალი და ხელთ ანთებული მამხალა უჭირავს, რომელიც ირგვლივ სხივებსა ჰფენს. შორს მოსჩანს კავკასიონის მთები. მთების დაბლა დიდი ტყე და ტყის გვერდით ალაზანი. წინ კი თამარ დედოფლის ციხეა აღმართული. აიხადა ფარდა და გამოჩნდა მოედანი. დეკორაციები კარგად მოეწყობა რამდენადაც ეს სოფელშია შესაძლებელი. თვით მოთამაშენიც კარგად თამაშობდნენ...“

არის თუ არა სტატიამი აღწერილი ფარდა ვასილ როინაშვილის დახატული, ძნელი სათქმელია. ფარდაზე გამოსახული „თამარ დედოფლის ციხე“ ძალაუნებურად გვანსენებს მის ქვემო მახხანში ჩასვლას, „...სადაც გადაიღო ჯერ არავისგან გადაღებული, დიდად შესანიშნავი ციხეები თამარ მეფისა და სხვა ტაძარნი“.

1904 წელს, სოფ. ქვემო მაჩხაანში, თეატრის აშენებიდან რამდენიმე წელიწადში მისი შეკეთების საკითხი დამდგარა. დაზიანებულა კედლები და ჭერი. სარემონტო სამუშაოები კერძო პირს დაუფინანსებია და მისივე მცდელობით განახლებულა თეატრის ფუნქციონირება. 1904 წლის 19 ივლისის გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ (№2558) საზოგადოებას ატყობინებს: „თითქმის ხუთი წელიწადია, რაც ჩვენ სოფელში თეატრი დაარსდა ბოქაულის თავად ერისთავის მეცადინეობით. თვითონ შენობა ვერ აღმოჩნდა მკვიდრი – ერთი კედელი გასკდა და ჭერი სრულებით ჩამოწვა. ამ ერთი თვის წინად ჩვენი თეატრი სამწუხარო სურათს წარმოადგენდა - ნანგრევის მეტს ვერას ნახავდით. ჩვენდა საბედნიეროდ, ბ-ნმა ვ.ა. ნასიძემ იკისრა თეატრის საქმე, თავის საკუთარს ხარჯით გაგვიკეთა სცენა, შეადგინა მოყვარეთა დასი ადგილობრივ მასწავლებლებისგან და წარმოადგენა გაკვიმართა; წარმოადგენილი იქმნა „ვაის გავეყარე, ვუის შევეყარე“ ვ. გუნიასი. პიესამ რივიანად ჩაიარა“.

თეატრის მუშაობა, როგორც ჩანს, არ ატარებდა სისტემატურ ხასიათს. ეს ბუნებრივია, პერიოდულად თამაშობენ სცენისმოყვარეები. ასევე, პერიოდულად მართავენ წარმოდგენებს ჩამოსული არტისტები. „ჩვენ სოფელს ერთადერთი სასცენო შენობა ჰქონდა, სადაც ზაფხულობით ახალგაზრდობა წარმოდგენებს მართავდა. ბოქაული ვ. ვაჩნაძის მეოხებით ეს სახლი ბოსლათ აქციეს და წარმოდგენების ნაცვლად შივ დრაგუნების ცხენები ხვიზებინებენ“; – წერს 1907 წელს გაზეთი „ლახვარი“ (№18).

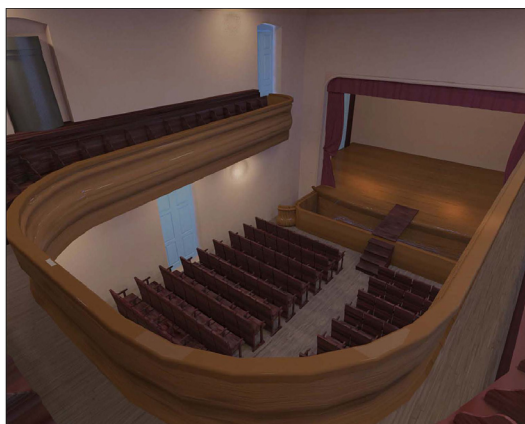
თეატრის შენობის განახლების საკითხი მომდევნო წლებშიც აქტუალურია. საზოგადოება კვლავ ცდილობს თანხის შეგროვებას შენობის შეკეთებისა და სცენის გასაუმჯობესებლად. „ბევრს მოეხსენება, რომ მაჩხაანის სცენას საძირკველი კოლა ერისთავმა ჩაუყარა. მისის ინიციატორობით აშენდა მაჩხაანის თეატრი და დიდი ამავიცი დასდო. მაგრამ განვლო წელიწადებმა და თითქმის თეატრისთვის ყურადღება არავის მიუქცევია. ნელ-ნელა ინგროვდა იგი. ათასში ერთხელ თუ დასდგამდნენ ვოდევილს, გადიოდა წელიწადები და კანტი-კუნტად იღვებოდა წარმოდგენები, მაგრამ სცენას არაფერი ემატებოდა. ამ ბოლო დროს გამოჩენილან მოამაგენი და სცენის განახლებას შესდგომიან. ამ საქმეს ინიციატორობენ ა. შ-ლი, რ. მენთეშაშვილი და ნიკა კობიაშვილი. 28 თიბათვეს წარმოადგენა ს. ქვემო მაჩხაანში სცენის სასარგებლოდ იყო დანიშნული... 140 მანეთამდე იქმნებოდა შემოსავალი, რომელიც ვადაიდო სცენის გასაუმჯობესებლად. იმეღია, ახალგაზრდობა კვლავაც დასდგამს წარმოდგენებს, ქიზიყის საზოგადოება მადლობელს დარჩება“.¹

ამდენად, 1908 წლისთვის, როცა თეატრის შენობას უკვე ათწლიანი ისტორია აქვს, მაჩხაანის თეატრი საჭიროებს განახლებას. ამ მიზნით, საქველმოქმედო წარმოდგენაც იღვება და თანხაც გროვდება. როგორც ჩანს, არც თუ უშედეგოდ, ვინაიდან 1910 წელს სოფ. ქვემო მაჩხაანის თეატრში შედგა მომავალში ცნობილი რეჟისორის, ქართული თეატრის რეფორმატორის და ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ს. ახმეტელის სარეჟისორო დებიუტი. 1910 წლის 5 სექტემბრის „თეატრი და ცხოვრება“ (№35) წერს: „სოფ. მაჩხაანი (სიღნაღის მაზრა). 30 მკათ. ადგილობრივ სცენისმოყვარეთა ა. ახმეტელაშვილის რეჟისორობით წარმოადგინეს ა. სუმბათაშვილის „ლალატი“. პიესისთვის სულ ახალი ტანისამოსი და დეკორაციები მოამზადეს. მთელი ორი თვე ემზადებოდნენ და პიესამაც შესანიშნავად ჩაიარა. ...წარმოდგენამ კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა დიდძალ დამსწრე საზოგადოებაზე“.

¹ გაზ. „ამირანი“, 1908 წ., №18.



რედაქტორი	მ. რეაბილიტაციის	აპიპ "ინჟინერული აზრი"	მასშტაბი
პ. მ. მ. მ. მ.	მ. რეაბილიტაციის		1:100
პროექტორი	მ. რეაბილიტაციის	სტრუქტურული პროექტირების სსიპი "სტრუქტურული პროექტირების სსიპი" ქ. თბილისი, ვაჟა-ფშაველას გამზ. 103	პ. მ. მ. მ. მ.
პროექტორი	მ. რეაბილიტაციის	მ. რეაბილიტაციის მ. რეაბილიტაციის	მ. რეაბილიტაციის



სურ. 48. სოფ. ქვემო მაჩხაანის თეატრის რეაბილიტაციის პროექტი, 2018 წ., აპიპ „ინჟინერული აზრი“.

ისტორიულ-არქიტექტურული რეზიუმე

XIX საუკუნის ბოლოს – XX საუკუნის დასაწყისში აგებული სათეატრო შენობები საქართველოში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უმთავრესად დედაქალაქშია თავმოყრილი. არქიტექტურულად ეს ევროპული, დახურული ტიპის სათეატრო ნაგებობებია პერსპექტიული სცენა-კოლოფით და იარუსული დარბაზით (სათეატრო არქიტექტურის დღემდე უცვლელი სტრუქტურა). პირველი ევროპული ტიპის სათეატრო ნაგებობები საქართველოში XIX საუკუნის შუა ხანებიდან ჩნდება:

მანეჟის თეატრი, 1845 წ. – არქიტექტორ ი. ივანოვის პროექტით გადაკეთებულ თბილისის სამხედრო მანეჟის შენობაში 1845 წელს მოეწყო დროებითი თეატრი 340 ადგილზე. ნახევარწრიული მაყურებელთა დარბაზით, ერთდონიანი იარუსით და გვერდითი ლოჟებით.

თბილისის თეატრი, ე. წ. ქარვასლის თეატრი, 1847-1851 წწ. – „ერევანსკის“, დღ. თავისუფლების მოედანზე, არქიტექტორ ჯ. სკუდიერის პროექტით აგებული თეატრი ორიარუსიანი, ნალისებური ფორმის დარბაზით, 800 მაყურებელზე იყო გათვლილი. პროფესიულ ქართულ თეატრთან ერთად აქ წარმოდგენებს მართავდა იტალიური ოპერა, რუსული თეატრი და საბალეტო დასი. ალ. დიუმა, რომელმაც თბილისის თეატრი 1858 წელს ნახა, წერს: „...სინდისის ქენჯნის გარეშე შემიძლია ვთქვა, რომ თბილისის თეატრის დარბაზი – ერთ-ერთი უმშვენიერესი დარბაზია, რომელიც მე მინახავს ჩემი ცხოვრების განმავლობაში. ...როგორც არქიტექტურის, ისე სხვა მართულობის მხრივ, მადლობა ღმერთს, თბილისის დარბაზს ველარაფერს უსურვებ“. ¹ თეატრი 1874 წელს დაიწვა. მოგვიანებით შენობა უთეატროდ, მხოლოდ ქარვასლად აღადგინეს).

საზაფხულო თეატრი, 1870 წ. – თბილისში, საინჟინრო უწყების ბაღში აიგო ხის თეატრი. თბილისის (ქარვასლის) თეატრის შემდეგ ეს მეორე, საგანგებოდ თეატრისთვის აგებული შენობაა. სკუდიერის თეატრის დაწვის შემდეგ, ძირითადი დატვირთვა საზაფხულო თეატრზე გადმოვიდა. ზამთრისთვისაც რომ გამოსადეგი ყოფილიყო, შენობას რეკონსტრუქცია ჩაუტარეს (1872-1876 წწ. არქიტექტორი ა. ზალცმანი). საზაფხულო თეატრმა 1906 წლამდე იარსება.

სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი, 1878 წ. – თეატრად გადაკეთდა გ. არწრუნის ქარვასლის ნაწილი და მასში პირველი კერძო თეატრი გაიხსნა. ეს შენობა შეიძინა სათავადაზნაურო ბანკმა, რის გამოც მას სათავადაზნაურო ბანკის თეატრს, „საბანკო თეატრსაც“ უწოდებდნენ. 1887-1888 წლებში თეატრს რეკონსტრუქცია ჩაუტარდა, გაიზარდა მაყურებელთა დარბაზის მოცულობა (400-დან 700 მაყურებელამდე), შეიცვალა ექსტერიერი. ამპირის სტილში გადაწყვეტილი სათეატრო შენობა 1914 წელს მომხდარი ხანძრის დროს განადგურდა. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის პროექტის ავტორი არქიტექტორი პ. შტერნია.²

ქართული პროფესიული თეატრის დახურვის (1856 წ.) შემდეგ XIX ს. 70-იანი წლების ბოლომდე სათეატრო ცხოვრება საქართველოში მინელბულია, თუმცა საუკუნის მიწურულისკენ ვითარება იცვლება. „არ არის ქალაქი, რომ ვარკვეული თეატრალური ცხოვრება არ იყოს. წარმოდგენები იმართება ზესტაფონის,

¹ Дюма А., Кавказ, Тбилиси, Мэрანი, 1998 г., с.167.

² მანია მ. არქიტექტორი პაულ შტერნი და XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის თბილისი, ჟურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, 2017 წ., №8, გვ. 6-7.

ბორჯომის, სიღნაღის, ხონის, სენაკის და სხვა ქალაქებში. ამ ტენდენციას ეხილავს მეტყველებს, რომ XIX ს. 80-იან წლებში თეატრები შენდება ქუთაისში (დაიწვა 1894 წ.), ბათუმში (1884 წელს აივო ხის საოჯახო სათეატრო შენობა; 1888 წელს თეატრი ანანევის სახლში, 600 მაყურებელზე გათვლილი დარბაზით), 90-იან წლებში თეატრი გაიხსნა ოზურგეთში, 1900 წელს – ჭიათურაში. არცერთ ამ ნაგებობას ჩვენამდე არ მოუღწევია“.¹ 1897 წლიდან 1922 წლამდე იარსება ბორჯომის საზაფხულო თეატრმაც (არქიტექტორი პ. შტერნი).

აქტიურად მიმდინარეობს სათეატრო ნაგებობების მშენებლობა თბილისში. XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში დედაქალაქში აგებული თეატრებიდან რამდენიმე დღესაც მოქმედია. თუმცა, ეს უკვე თანამედროვე მოთხოვნებს მორგებული, ახალი ტექნოლოგიებით აღჭურვილი, არაერთგზის რეკონსტრუირებული სათეატრო შენობებია:

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი – ყოფილი კ. ზუბალაშვილის სახ. საქალაქო სახალხო სახლი, 1901-1909 წწ. არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი (კონკურსი გამოცხადდა 1901 წელს. I პრემია აშენების ნებართვით, მიეკუთვნა პეტერბურგელი არქიტექტორის ს. კრიჩინსკის პროექტს. მშენებლობა დაიწყო 1902 წელს, თბილისში „კირკის“ და დიდი მთავრის ქუჩების კუთხეში (დღ. მარჯანიშვილის ქ. №8). 1907 წელს თეატრი უკვე დასრულებული იყო და ფუნქციონირებდა, თუმცა ოფიციალურად 1909 წელს გაიხსნა. 630 მაყურებელზე გათვლილი სწორკუთხა ფორმის დარბაზი შედგებოდა პარტერის სართულისა და ერთი იარუსისგან. სახალხო სახლი მოდერნის სტილის არქიტექტურას განასახიერებდა. მისი სასცენო ნაწილი დეკორატორ ანოვაკის მიერ ამავე სტილში იყო გადაწყვეტილი. მართალია, შენობა ბევრჯერ გადაკეთდა (1910 წ., 1930-იანი, 1960-იანი, 2000-იანი წლები), მაგრამ მოდერნის სტილის ნიშნებს ის კვლავაც ინარჩუნებს.).

შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი – ყოფილი „არტისტული საზოგადოების“ თეატრი, 1898-1901 წწ. არქიტექტორები: ა. შიმკევიჩი, კ. ტატიშჩევი (გოლოვინის, დღ. რუსთაველის გამზ. №17). 810 მაყურებელზე გათვლილი ნალისებური ფორმის სამიარუსიანი დარბაზით და ღრმა სცენა-კოლოფით, ასევე მცირე საკონცერტო დარბაზით. თეატრს არაერთგზის ჩაუტარდა რეკონსტრუქცია. 1949 წელს მომხდარმა ხანძარმა იგი თითქმის სრულად გაანადგურა. ხელუხლებელი დარჩა მხოლოდ კედლები. 1950 წელს განახლებული თეატრი გაიხსნა. სარემონტო სამუშაოები მიმდინარეობდა 1960-იან, 1980-იან წლებშიც და XXI საუკუნის დასაწყისშიც. რუსთაველის თეატრი XIX-XX საუკუნეების მიჯნის სათეატრო არქიტექტურის ტიპური ნიმუშია – ღრმა სცენა-კოლოფით, ევროპული იარუსული ტიპის მაყურებელთა დარბაზით, სფერული გადახურვითა და მდიდრულად მორთული დეკორატიული სამკაულით. გამორჩეულია მისი დარბაზის გაშლილი ნალისებური ფორმა, რომელიც საუკეთესოა ოპტიკური და აკუსტიკური თვალსაზრისით.

ზაქარია ფალაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი – ყოფილი სახაზინო თეატრი, 1880-1896 წწ. არქიტექტორი ვ. შრეტერი (გოლოვინის, დღ. რუსთაველის გამზ. №25. აივო სათეატრო შენობის პროექტისთვის გამოცხადებულ კონკურსში (1876 წ.) გამარჯვებული პროექტის მიხედვით. გაიხსნა 1896 წელს. თეატრი გათვლილი იყო 1272 მაყურებელზე და დიდი თეატრების კატეგორიას განეკუთვნებოდა.

¹ კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, I ტ., თბილისი. 2001 წ., გვ.653-689, 694.

სექტორული ტიპის მაყურებელთა დარბაზით, ლოჟების სამიარუსიანი სტრუქტურით და, ტრადიციული სფერული გადახურვის ნაცვლად, ბრტყელი ჭერით. 1973 წელს გაჩენილი ხანძრის გამო ოპერის თეატრი თითქმის მთლიანად განადგურდა. გაიხსნა 1977 წელს, რეკონსტრუქციის შემდეგ).¹

ამ ისტორიულ-არქიტექტურულ კონტექსტში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სოფ. ქვემო მანხანში 1897-1899 წლებში აგებული და თავდაპირველი სახით შემორჩენილი ერთ-ერთი უძველესი სათეატრო ნაგებობა საქართველოში. ადგილობრივი მოსახლეობის ინიციატივით და დაფინანსებით აგებული ეს ორსართულიანი შენობა დახურული ტიპის სათეატრო ნაგებობაა, პერსპექტიული სცენა-კოლოფით და 250 მაყურებელზე გათვლილი სწორკუთხა იარუსული დარბაზით, შენობის თანადროული ავეჯით, იმდროინდელი სასცენო კონსტრუქციით, ღუმელებით, თეატრალური ფარდებით. ამიტომ, სოფ. ქვემო მანხანის თეატრის მნიშვნელობა სცილდება მხოლოდ ერთი სოფლის ან კუთხის ისტორიას და XIX საუკუნის საქართველოს კულტურული ცხოვრების კონტექსტში გამორჩეულ ადგილს იმკვიდრებს (სურ. 48).

ერთსა და იმავე პერიოდში, საქართველოს ორ სხვადასხვა კუთხეში, ბორჯომში და სიღნაღთან ახლოს, სოფელ ქვემო მანხანში, XIX საუკუნის მიწურულს, პროექტდება და შენდება განსხვავებული სახის, მასშტაბის სათეატრო ნაგებობები. სხვადასხვა მათი დამკვეთიც. ერთ შემთხვევაში რუსეთის საიმპერატორო ოჯახი, მეორეში – სოფლის მოსახლეობა – XIX საუკუნის საქართველოს ისტორიისა და კულტურის თავისებურებათა გააზრებისთვის საგულისხმო კიდევ ერთი საინტერესო პლასტი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, II, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963;
2. გუნია ვ., დიმიტრი ნადირაძე (მანხანელი), „საქართველოს კალენდარი“ 1904, ტფილისი, 1903, გვ. 578-579;
3. დოლიძე ი., სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში, თბილისი, „პოლიგრაფი“, 2005;
4. დოლიძე ი., თბილისის ძველი თეატრი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, თბილისი, 2009, №3(40), გვ. 109-113;
5. დოლიძე ი., თეატრი-მუზეუმი – სოფელ ქვემო მანხანის თეატრი, ჟურნალი „ძველი ხელოვნება დღეს“, თბილისი, 2016, №7;
6. დოლიძე ი., სათეატრო არქიტექტურის ერთი ნიმუშის შესახებ, საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის „მუზეუმი და კულტურის სტრატეგია“ მასალები, ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, კრებული XXVI, ქუთაისი, 2016, გვ. 54-63;
7. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1914, №№ 4 /35;
8. გაზ. „ივერია“, 1887 წ., №№142/251; 1888 წ., №138; 1889 წ., №№149/269; 1890 წ., № 144/153; 1891 წ., №№148/174; 1892 წ., №№142/170/175/186; 1893 წ., №179; 1894 წ., №№76/154/171/269; 1895 წ., №№55/89/123/143/151/166; 1896 წ., №5; 1897 წ., №№ 92/162; 1898 წ., №221; 1899 წ., №№146/154/155/158/162/164/175/176/178/195/222/223; 1900 წ., №186; 1903 წ., №186;
9. კაშაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, I, 1851-1921, თბილისი, „ფავორიტი სტილი“, 2015 წ.;

¹ დოლიძე ი., სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში, თბილისი, „პოლიგრაფი“, 2005 წ., გვ. 189-192.

10. კაჭარავა ე., ბორჯომი, თბილისი, 2015 წ.;
11. კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, I ტ., თბილისი. 2001 წ.;
12. გაზ. „ლახვარი“, 1907 წ., №18;
13. ჟურნ. „მათრახი“, 1914 წ., №24;
14. მანია მ., არქიტექტორი პაულ შტერნი და XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის თბილისი, ჟურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, №8, 2017 წ., გვ. 3-19;
15. მირიანაშვილი მ., მუშკუდიანი ქ., რუსთაველის თეატრის შენობა, ჟურნ. „ძველის მეგობარი“, 1987 წ., №3, გვ. 65;
16. „სახალხო გაზეთი“, სურათებიანი დამატება, 1910 წ., №19;
17. სოსანიძე-ვაშაკიძე დ., მოგონებები, ბმმ N 6385-3;
18. ხუჯაძე გ., შრომა, განათლება, კულტურა და ჯანმრთელობის დაცვა 1870-1933, 1958 წ., ბმმ საინ. №4582;
19. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1896 წ., №9; 1897 წ., №№ 12/199/352; 1898 წ., №588; 1899 წ., №№880/910 /1911; 1900 წ., №№1221/1338; 1902 წ., №№1871/1885; 1903 წ., №2558; 1904 წ., №2298;
20. გაზეთი „კომუნისტი“, 1922 წ., №165;
21. ხაჩიაშვილი ქ., დიმიტრი მაჩხანელი, ჟურნ. „მნათობი“, 1972 წ., №5, გვ. 157-162;
22. Боржомь. Справочная книжка. Издание Дирекции Боржомских Минеральных Вод. 1903 г.;
23. Владыкин М., Путеводитель и собеседник в путешествии по Кавказу, Москва, типография И. Родзевича и В. Исленьева, 1874 г.;
24. Городской народный дом им. К.Я. Зубалова, Тифлиси, Типография К.П. Козловского, 1913 г., с. 11-12;
25. Дюма А., Кавказ, Тбилиси, Мерани, 1998 г., с.167;
26. Dolidze I., The Thesatre and Museum Space: The Village Kvemo Machkaani Theatre – Museum, Proceedings of the ICLM Annual Conference 2015, ICOM, Paris, 2016, pp. 74-89;
27. Джаншиев Гр., Перль Кавказа. Боржомь и его окрестности, Москва, типография А. Мамонтова и К. Леонтьев, 1886 г.;
28. Москвичь Гр., Иллюстрированный практический путеводитель по Кавказу, Одесса, тип. Г. М. Левинсона. Издание четвертое, 1899 г.;
29. Москвичь Гр., Иллюстрированный практический путеводитель по Кавказу, Одесса, тип. Л. Нитче, Издание десятое, 1905 г.;
30. Современный Очерк Хозяйства Въ Боржомскомъ ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЫСОЧЕСТВА государя великого князя Михаила Николаевича заповедникомъ имении, составилъ Як. Васильевъ, Управляющий Боржомскимъ имениемъ, Тифлиси, 1889 г.

ნაშრომში გამოყენებულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის (სემ), ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის (ბმმ), საქართველოს ეროვნული არქივის (სეა), საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის (სპბ), საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის (ხელოვნების სასახლე) ფოტო და გრაფიკული მასალა.

სოფელ ქვემო მაჩხანის თეატრის ფოტოები გადაღებულია 2015-2018 წლებში, ავტორი – ირმა დოლიძე.

შემოკლებები:

1. სემ/ბმ – საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმი;
2. ბმმ – ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი;
3. ხს – ხელოვნების სასახლე (საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი).

FROM THE HISTORY OF THEATRE ARCHITECTURE OF THE XIX C.

/Borjomi Summer Theatre, Kvemo Machkhaani Village Theatre/

In the history of theatre and, in general, in the history of Georgian art, theatre architecture is one of the important, underexplored, and, at the same time, the subject of complex research. Among few studies, existing in Georgian scientific literature in this direction, major place is given to Tbilisi Theatres. It has its logical background. The first theatrical structures of European type appeared in Georgia exactly in Tbilisi, since the middle of the XIX c. Together with the theaters, originally designed and constructed as theatre buildings (the so-called Caravanserai Theatre of Tbilisi, 1847 – 1851, architect – G. Scudieri, Summer Theatre, 1870 / 1872 – 1876 – architect – A. Saltzman, K. Zubalashvili City People’s House, 1901 – 1909, architect – S. Krichinsky, Theatre of the “Artistis’ Society”, 1898 – 1901, architects – A. Shimkevich, K. Tatischev, Treasury Theatre, 1880 – 1896, architect – V. Schreter) there are buildings, reconstructed as theatrical spaces (The Manege Theatre, 1845, architect – I. Ivanov, Theatre of Lang Bank of Nobility, 1878 / 1887 – 1888 – architect – P. Stern). According to architectural structure, these buildings are theatrical structures of closed type with prospective stage-box and tiered hall (this composition of theatre architecture, created in Europe remains unchanged to nowadays). Its formation proceeded during the XIX c. and completed in the beginning of the last century.

The role of Tbilisi, as the capital city, in the history of theatre architecture, is remarkable; yet, it is only one constituent part of general mosaic of extremely remarkable and interesting picture, created by theatrical structures, still preserved in provinces of Georgia, which have not been studied yet. Graphical, photo, documentary materials, preserved in archives, museum funds and depositories, reflecting still existing, as well as non-existing examples of theatrical architecture, also are the subject of research.

In the paper “From the History of Theatre Architecture of the XIX c. in Georgia”, two such examples of theatrical architecture are considered: Borjomi Summer Theatre, designed by architect Paul Stern in 1895 on the order of Mikhail (the son of Nicholas) Romanov and we know only based on archive materials (the Theatre was destroyed by the flooding of the 1922) and Kvemo Machkhaani Village Theatre (1897), which still exists and represents one of the oldest theatrical buildings in Georgia.

Borjomi Summer Theatre

Engineering design of Borjomi Summer Theatre, signed by architect Paul Stern and dated by the year 1895 is preserved in the Depository of Drawings and Measurements of Architectural Monuments of Old Georgian Art of Sh. Amiranashvili State Museum of Art of the National Museum of Georgia. The design was received by the Museum from Georgian Resort Division on October 31, 1950 (Act #30. Registered in #1 Inventory Log of Art Museum “Metekhi”). Brown case-folder for drawings with printed golden

inscription: `ПРОЕКТЪ ЛЕТНЕГО ТЕАТРА В ИМЕНИИ ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЫСОЧЕСТВА ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ МИХАИЛА НИКОЛАЕВИЧА `БОРЖОМЪ~ (“Design of Summer Theatre in the Estate of his Imperial Majesty Great Prince Michael the son of Nicholas “Borjomi”) belongs to the same period. In the bottom right corner – `В. ФОРКАТТИ~ (V. Forkatti).

There are seven drawings and sketches in the folder, made on paper by pencil, water paints, Indian ink, pen. 1) Master Plan (*Генеральный планъ~*); 2) parterre plan (*Партеръ~*); 3) box and gallery plan (*Ложии и галерея~*); 4) longitudinal section (*Продольный разрез~*); 5) main façade (*Главный фасадъ~*); 6 and 7 -sketches, depicting the theatre facades. Unlike others, they bear the architect’s signature and date - *Архитектор П. Штернь 23 Авг. 1895 г.~* (*Architect P. Stern. Aug. 23 1895*); decree on approval of construction with indication of location is attached to sketches 6 and 7. *На возведении по означенному плану постройки театра въ И. Боржоми в доль реки Куры, близ Олгинского моста съ соизволения Его Императорского высочества Михаила Николаевича – утверждено 28 ноября 1895 года. Управляющий Двором Генерал-Майор Озеровъ~* (*With the permit of His Imperial Majesty Michael the son of Nicholas, I hereby approve construction of the theatre building according to the presented plan, in Borjomi estate, along Mtkvari river, near Olga bridge. November 28, 1895. Palace Manager, General-Major Ozerov*”).

Thus, there are two plans of Borjomi Theatre in V. Forkatti’s album.

The first plan consists of five drawings (## 1, 2, 3, 4, 5); their sizes are similar; the second – consists of two sketches (## 6, 7). The date, in the first case, in August 1895, in the second – November 28, 1895.

The first theatre is a wooden one – with Russian-style façade, the second (stone) – with classical renaissance motives, with wooden elements.

According to the first plan, it belongs to the category of small theatres with rectangular tiered audience hall, accommodating 460 spectators, and according to the second plan includes theatrical hall of semi-circular or horseshoe-shaped form.

The first plan is signed by the architect – Paul Stern, whereas the second one is approved with permission of imperial family member, Great Prince Michael the son of Nicholas.

The location, allocated for construction of the first theatre is not seen in the plan, whereas the second shall be built “*in Borjomi Estate, along Mtkvari River, near Olga Bridge*”.

Borjomi Theatre has never been the subject of research so far, and Stern’s plan of Borjomi Summer Theatre is published for the first time too.

Photo and documentary materials, depicting Borjomi of the XIX c., preserved in archives and museums, give quite detailed idea about history, built-up, architecture, life in Borjomi. And the information about the theatre is so scarce that even a photo, depicting the theatre building could not be found so far; thus, the significance of Borjomi Summer Theatre, preserved in Sh. Amiranashvili Museum of Art of the National Museum of Georgia is immense.

Alongside with the engineering design, the plans of Mineral Water Park, where the theatre building is mapped, preserved in Borjomi Museum of Local History are also reviewed in the article. On the basis of correlation of these materials, location of Borjomi Summer Theatre can be identified and its architectural appearance can be reconstructed.

In parallel with graphical materials, the identified archive and documentary materials, related to Borjomi Theatre, is presented and analyzed based on chronological principle; among them there are Borjomi guides, periodicals, official documentation, memories of contemporaries of the end of the XIX c. and beginning of the XX c.

The Summer Theatre in Borjomi, based on Stern's plan, was built near the entrance to Borjomi Mineral Water Park in 1897. The wooden theatre building was destroyed by the flooding of the 1922, and the theatre was not reconstructed in the park.

The Summer Theatre, build according to Stern's plan in Mineral Water Park is, actually, the only theatrical building in Borjomi; its short, but interesting - still subject to research – history counts only the quarter of the century. Borjomi Theatre appears on the map of theatrical buildings, and, consequently, in the history of theatrical architecture of Georgia, for the first time.

Kvemo Machkhaani Village Theatre

The two-storied, closed-type theatrical building with prospective stage-box and rectangular tiered hall with 250 places, heaters, scenic structures of implements of that time, built in 1897 - 1899 in Kakheti, Kvemo Machkhaani Village, on the initiative of and funded by local community, is preserved in almost unchanged, original form. The theatrical structure has the status of the immovable monument of cultural heritage.

In 2018, the National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia prepared the project of reconstruction- rehabilitation of Kvemo Machkhaani Village Theatre (NNLP “Engineering Idea”). The next stage is implementation of restoration works and returning of its function to the Theatre. The present art history study is the constituent part of reconstruction- rehabilitation project of Kvemo Machkhaani Village Theatre.

The notes about staging performances in Kvemo Machkhaani village appear since 1887 (newspaper “Iveria”, 1887, # 143). By that time, due to absence of theatre, performances were arranged in the school building, for charity purposes and the collected funds were sent to support the “Society for Spreading of Literacy”. Such performances were also attended by the spectators from nearby villages. The performances were also staged for establishment of library. In parallel, the issue of construction of theatrical building becomes increasingly actual, the whole village unifies around this idea. Its location, specificity is identified – the theatre shall be built in the village center, next to the church, it shall be wooden. The library (book depository) will also move to the treater building and performances, lectures, concerts will be held every Sunday.

Nikoloz (Kola) Eristavi (1965 – 1933), the last heir of Ksani Eristavi's clan and famous declaimer, made special contribution to the construction of Kvemo Machkhaani Theatre. The same applies to the writer and publicist **Dimitri Nadiradze, same Dimitri Machkhaneli (1963 – 1903)**, who was one of the leaders and initiators of this arrangement.

The printed media of that time shows great interest towards the performances, staged by stage-lovers in Kvemo Machkhaani Village. Construction of theatre is also in the scope of attention. In 1892, the fund of theatrical hall is already established. Performances for charity purposes continue to be staged for “Theatrical Fund” in the years that followed.

Performance is announced in the newly constructed building of Kvemo Machkhaani on May 17, 1897. Newspaper “Iveria” of May 14, 1897 (# 92) informs us: **“Kvemo Machkhaani Village: Performance will be staged on 17, this month, in the newly built-equipped theatre.** Mr. D. Atskureli is invited from Telavi.”

The Theatre does not have permanent theatre company. Performances are held with participation of stage-lovers and invited (Telavi, Tbilisi) actors, and resonate widely. Performances are attended by a lot of people and the Theatre is always full of spectators.

* * *

The theatre, built in 90-ies of the XIX c., stands in the village center. Presently, it is an altered architectural structure, Village school is integrated with the theatre building; it is attached to the rare of the theatre, in the east side (assumedly, not long after the theatre was built); besides, the school occupies the north (around the spectator’s hall) and west spaces of the theatre. Due to different stylistic solution, the exterior of the theatre has eclectic nature. The main, west façade offers classical solution, and the eastern (the school, attached later) – typical solution of traditional dwelling (brick and wood) with balcony.

The Theatre of Kvemo Machkhaani Village is a monumental, two-storied building with the plan, prolonged from the west to the east, the rectangular plan of which includes one-tiered hall of spectators, stage box, north and west spaces on the second floor and galleries. The interior includes foyer with rooms, located on both sides, theatrical hall, stage with backstage (only in one side, in the north) and orchestra pit. On the level of the second floor, there is prolonged oval tier, with chairs around it. The interior of the theatre is equipped with heaters, built in the walls, which, in addition to the spectators’ hall, open to adjacent spaces and heat the whole building. Modernist-style wooden chairs, existing in the interior, are of the same time as the building itself. They survived in almost undamaged state. The balcony chairs are altered and increased in number.

The ceiling of the auditorium is altered. Assumedly the present appearance was given to it in 1990-ies (wooden cover is covered with brown stamped plastic panels). Smooth and simple concaved cornice finished the walls of the spectators’ hall and moves to ceiling, which was painted initially.

The length of the theatre stage is almost half of the spectators’ hall. Old wooden structures with metal grips, which are still usable, intended for change of decorations, are preserved in the stage box.

The information on existence of rotating stage in Kvemo Machkhaani Village Theatre is only oral (as well as the information about moving it later to Tbilisi, Marjanishvili Theatre). The Leader of Kvemo Machkhaani Club in 1960-ies, Gogi Mosulishvili, confirms the existence of rotating stage in the Theatre. Presently, the floor of the stage is changed, and the structures under it are of later period. There are no traces of it presently. It was an important technological innovation for that time; besides, it allowed fast change of decorations without breaks and reduction of entractes.

Rotating stage was invented by theatrical mechanical engineer Carl Lautenschlager and was first used in Residenz Theatre in Munich. In Russia, rotating stage, in addition

to Maly Theatre, was is Artistic Theatre. As soon as in two years is was arranges in Tbilisi, “Artistic Society”, i.e. Rustaveli Theatre (1898 – 1901). If Kvemo Machkhaani Village Theatre, built in the same period, also had rotating stage (of much smaller dimensions) (otherwise it is difficult to explain the information about existence of such stage, preserved in the memory), it stands by the side of one of the best theatres of the capital city and, in the wider, context, it is among very few theatres throughout Europe, where newest technologies are used.

Presently, two curtains, painted in the XX c., decorate Kvemo Machkhaani Village Theatre; one – with the image of Lenin, standing in ZAHES, which covers the stage arc and the other – with painted image of forest (in the depth of the stage). They are not on the same period as the theatre building.

In regard to the Theatre curtain, we can obtain interesting information in the newspaper “Iveria” of the 1899 (# 154). It retells about photographer Vasil Roinashvili, who visited Kvemo Machkhaani Village in 1899 to take photos of monuments and not only promised the locals to paint the Theatre curtain, but almost started working on it. It is stressed in the article, that V. Roinashvili “paints beautiful curtain for Machkhaani People’s Theatre free of charge...”.

We come across the detailed description of Kvemo Machkhaani Theatre curtain in 1908 (newspaper “Amirani”, # 18): *“In Kvemo Machkhaani Village, the local stage-lovers performed D. Eristavi’s play “Fatherland”... Imagine my surprise, when I entered the hall: first, my attention was caught by the curtain of the Theatre. Georgian woman, with a torch in her hand, illuminating the surroundings, is painted on the curtain. Caucasian mountains can be seen far away. Beneath the mountains, there is big forest and Alazani – next to the forest; and in the front, Queen Tamar’s castle is erected.”* Whether this curtain was painted by V. Roinashvili or not – we can only make assumptions, as the curtain has not survived to nowadays.

Famous artists – V. Abashidze, Nato Gabunia, etc. performed on Kvemo Machkhaani stage; and in 1920, directorial debut (A. Sumbatashvili’s “The Betrayal”) of the famous stage director of the XX c., one of the founders of modern Georgian theatre, S. Akhmeteli – still the student of Petersburg Faculty of Law by that time – took place in Kvemo Machkhaani Theatre.

The significance of this one of the oldest theatrical buildings, built in Kvemo Machkhaani Village in 1897 – 1899, preserved in its original form, goes beyond the history of only one village or region and occupies remarkable place in the context of cultural life of Georgia of the XIX c.

Thus, in the same period, in two different regions of Georgia – Borjomi and Kvemo Machkhaani Village, located near Signagi, theatrical structures of different type and dimensions were being designed and constructed at the end of the XIX c. Their clients are different too. In one case – Russian Emperor’s family, in the other – village community; one more interesting layer, important for understanding of the peculiarities of Georgian history and culture of the XIX c.

AUS DER GESCHICHTE DER THEATER-ARCHITEKTUR DES 19. JH.-S
/Das Sommer-Theater von Borjomi, das Theater des Dorfes Kvemo- Matchkhaani/

Zusammenfassung

In der Geschichte des Theaters und generell in der georgischen Kunstgeschichte stellt die Theater-Architektur einen wichtigen, wenig erforschten, dabei aber einen komplexen Forschungsgegenstand dar. In den wenigen georgischen wissenschaftlichen Beiträgen dieser Fachrichtung wird die größte Aufmerksamkeit den Theatern der Hauptstadt Tbilisi gewidmet. Es ist auch logisch. Die ersten Theatergebäude europäischen Typs werden in Georgien ab Mitte des 19. Jh.-s in Tbilisi gebaut. Mit den ersten Bauentwürfen und erbauten Theatern (das Theater von Tbilisi, das so genannte Karawanserei-Theater, 1847-1851, Architekt – G. Scudieri, das Sommertheater, 1870/1872-1976 – Architekt – A. Salzmann, das Städtische Volkstheater von K. Subalashvili, 1901-1909, Architekt – S. Krichynski, das Theater der „Künstler-Gesellschaft“, 1898-1901, Architekten – A. Shymkiewich, K. Tatishchev, das Staatliche Operntheater, 1880-1896, Architekt – V. Schröter) trifft man auch die Gebäude, die zu Theaterräumen umgebaut wurden (Das Theater der Reiterschule, 1845, Architekt – I. Ivanov, das Theater der Adelsbank, 1878/1887-1888, Architekt – P. Stern). Nach der architektonischen Struktur stellen diese Bauten Theater-Gebäude geschlossenen Typs dar – mit der Bühnen-Schachtel und dem Zuschauersaal mit Balkonen (diese in Europa gegründete Komposition der Theatergebäude ist bis heute unveränderlich). Ihre Formierung erfolgte im Laufe des 19. Jh.-s und endete zu Beginn des 20. Jh.-s.

Die Rolle von Tbilisi als einer Hauptstadt in der Geschichte der Theaterkunst sowie in der Geschichte der Theater-Architektur ist enorm. Aber diese Stadt bildet nur einen Baustein jener Mosaik, deren bedeutendes und vielfältiges Bild die bis heute in den georgischen Provinzen erhalten gebliebenen und bis jetzt unerforschte Theater-Gebäude darstellen. Der Gegenstand unserer Forschung sind die Dokumente, Belege, Bilder, Entwürfe, Fotos dieser Architekturbauten (sowohl der heute existierenden, als auch verschwundenen Theater-Bauten), die in den Archiven, Museen-Fonds bzw. Museen-Depots aufbewahrt sind.

Im Artikel „Aus der Geschichte der Theater-Architektur des 19. Jh.-s“ werden zwei solche Exponate untersucht: das Sommer-Theater von Borjomi (der Grundriss / Entwurf wurde vom Architekten P. Stern nach dem Auftrag des Großfürsten Mikhail Romanov angefertigt; das Gebäude wurde 1922 von einer Überschwemmung vernichtet, deswegen können wir es nur mittels Archivmaterialien kennenlernen) und das Theater des Dorfes Kvemo-Machkhaani (erbaut im Jahre 1897), das bis heute erhalten geblieben ist und zu einem der ältesten Theater-Gebäuden in Georgien zählt.

Das Sommer-Theater von Borjomi

Im Fonds Sh. Amiramnashvili-Kunstmuseums des Nationamuseums Georgiens ist in der Abteilung für Zeichnungen und Messungen der altgeorgischen Architekturdenkmäler der Grundriss des Sommer-Theater von Borjomi aufbewahrt. Dieser Grundriss ist vom Architekten Paul Stern unterzeichnet und datiert mit dem Jahr 1895. Das Dokument des Grundrisses gelangte ins Museum am 31. Oktober 1950 (Akte #30. Verzeichnet im Inventarbuch des Museums "Metekhi" #1). Aus der gleichen Zeit stammt auch die braune Papier-Cover-Mappe, auf dem in goldenen Lettern in russischer Sprache getippt steht: „*Der Entwurf des Sommer-Theaters auf dem Landgut "Borjomi" seiner königlichen Hoheit, des Großfürsten Mikhail Nikolajevich*“. Im unteren rechten Winkel steht die Unterschrift – V. Forcatti. Die Mappe enthält 7 Zeichnungen und einen Entwurf mit Bleistift, Aquarelle, Tusche und Feder auf dem Papier. 1) der Generalplan (gemeint ist Lageplan); 2) Plan des Parketts; 3) Plan der Logen und Galerien/Foyers; 4) Längsschnitt; 5) Hauptpassade; Pläne 6 und 7 sind die Entwürfe der Theaterfassaden. Im Unterschied zu den anderen Dokumenten, auf denen das Datum und die Unterschrift des Architekten stehen – „Architekt P. Stern, 23. August 1895“ – enthalten die Pläne 6 und 7 Entwürfe mit der Beilage der Bestätigungsresolution, auf der auch der Bauort verzeichnet ist. „Auf Erlass seiner königlichen Hoheit, des Großfürsten Mikhail Nikolajevich soll nach dem vorliegenden Plan der Bau des Theaters erfolgen längs des Flusses Kura/Mtkvari, in der Nähe der Olga-Brücke; der Bau wird genehmigt und bestätigt am 28. November 1895. Der Verwalter des Palais – der General-Major Oserov.“ Demnach, befinden sich im Album von V. Forcatti zwei Projekte/Entwürfe des Borjomi-Theaters. Das erste Projekt besteht aus 5 Zeichnungen (#1,2,3,4,5), deren Maße gleich sind; das zweite Projekt besteht aus zwei Skizzen (#6,7). Das erste Projekt ist datiert mit August 1895, das zweite – mit dem 28. November 1895.

Das erste Theater ist aus Holz gebaut – mit einer Fassade im russischen Stil, das zweite Theater ist ein Steinbau, mit klassischen Motiven der Renaissance und Holzelementen.

Entsprechend dem ersten Plan, gehörte das Theatergebäude mit einem rechteckigen, mit Balkonen versehenem Zuschauersaal (460 Sitzplätze), zum Typ der kleinen Theater an. Entsprechend dem zweiten Plan – besaß das Gebäude einen halbkreisförmigen bzw. ovalen Zuschauersaal.

Wenn das erste Projekt vom Architekten Paul Stern unterzeichnet ist, so ist das zweite Projekt vom Mitglied der Zarenfamilie, dem Großfürsten Mikhail Romanov bewilligt und amtlich genehmigt.

Der Bauort des ersten Theaters ist aus dem Projekt nicht ersichtlich, der Bauort des zweiten Theaters jedoch genau beschrieben – das Theater „soll nach dem vorliegenden Plan der Bau des Theaters erfolgen längs des Flusses Kura/Mtkvari, in der Nähe der Olga-Brücke.“

Das Theater von Borjomi ist bis jetzt noch nie erforscht worden, ebenfalls wird das Projekt des Borjomi-Theaters von P. Stern zum ersten Mal veröffentlicht. In Archiven und Museen aufbewahrte Dokumente liefern uns eine ziemlich ausführliche Information über die Geschichte von Borjomi, über seine Bebauung, Architektur, das damalige Alltagsleben.

Die Information über das Theater jedoch ist ziemlich knapp, sodass bis jetzt kein einziges Foto des Gebäudes ausfindig geworden ist. Aus diesem Grunde ist der Wert des Sommer-Theater-Projektes, das im Sh. Amiranashvili-Kunstmuseum des Nationalmuseums Georgiens aufbewahrt wird, enorm.

Außer dem Projekt werden im Artikel auch die Baupläne des Parks mit den Mineralwasserquellen untersucht, die im Landeskunde-Museum von Borjomi aufbewahrt sind. Auf diesen Plänen ist auch das Theatergebäude zu sehen. Auf der Grundlage des Vergleichs dieser Unterlagen wird auch ermöglicht, den Bauort des Sommer-Theaters festzulegen, sowie die Rekonstruktion seiner ursprünglichen Gestalt.

Parallel zu den anschaulich-grafischen Unterlagen, wird im Artikel das herausgefundene Material über das Borjomi-Sommer-Theater nach dem chronologischen Prinzip geordnet und untersucht. Darunter auch die damaligen (Ende des 19. Und Anfang des 20. Jh.-s) Borjomi-Reiseführer, Presse, offizielle Dokumentation, Erinnerungen der Zeitgenossen.

Das Sommer-Theater-Gebäude nach dem Projekt des Architekten P. Stern wurde am Eingang des Kurparks im Jahre 1897 gebaut. Das hölzerne Theatergebäude wurde 1922 von einer Wasserüberschwemmung völlig vernichtet. Danach hat man das Theater im Park nicht mehr wiederhergestellt.

Das nach dem Projekt von P. Stern errichtete Sommer-Theater im Kurpark ist das einzige Theater-Gebäude in Borjomi. Seine kurze, aber interessante Geschichte zählt ca. 25 Jahre, die noch erforscht werden sollte. Das Theater von Borjomi erscheint das erste Mal auf der Theaterlandschaftskarte, demnach also in der Geschichte der Theaterarchitektur Georgiens.

Das Theater des Dorfes Kvemo-Machkhaani

Im Dorf Kvemo-Machkhaani, in Kachetien, ist das in den Jahren 1897-1899 erbaute Theatergebäude fast gänzlich in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten geblieben. Es ist ein zweistöckiges Theater-Gebäude geschlossenen Typs, mit einer Bühnenschachtel und einem rechteckigen, mit Balkonen, Öfen, mit einer für damalige Zeiten modernen Bühnen-Konstruktion und Inventar versehenem Zuschauerraum (250 Sitzplätze). Das Theater wurde auf Kosten der Bevölkerung errichtet. Dem Theatergebäude wurde der Status des materiellen Denkmals des Kulturerbes verliehen.

Im Jahr 2018 hat die Nationale Agentur für die Erhaltung des Kulturerbes Georgiens das Projekt des Wiederaufbaus - der Rehabilitierung des Dorf-Theaters Kvemo-Machkhaani (NPO „Engineering Idea“) ausgearbeitet. Die nächste Phase ist die Durchführung von Restaurierungsarbeiten und die Rückgabe der Funktion an das Theater. Das vorliegende kunsthistorische Studium ist Bestandteil des Rekonstruktions- und Rehabilitationsprojekts des Dorf-Theaters von Kvemo-Machkhaani.

Die Meldungen über die Aufführungen im Dorf Kvemo-Machkhaani erscheinen seit 1887 (Zeitung „Iveria“, 1887, № 143). Zu diesem Zeitpunkt, da es kein Theater gab, wurden im Schulgebäude Aufführungen zu wohltätigen Zwecken veranstaltet und die gesammelten

Mittel zur Unterstützung der „Gesellschaft zur Verbreitung der Lese- und Schreibkunde unter den Georgiern“ übergeben. Solche Aufführungen wurden von den Zuschauern aus den umliegenden Dörfern besucht. Die Aufführungen wurden auch zum Zweck der Einrichtung der Dorf-Bibliothek veranstaltet. Parallel dazu wird die Frage des Baus eines Theatergebäudes immer aktueller, das ganze Dorf vereint sich um diese Idee. Die Lage, die Besonderheit des Dorfes wird berücksichtigt - das Theater soll im Dorfzentrum gebaut werden, neben der Kirche, es soll aus Holz sein. Die Bibliothek wird auch in das Gebäude des Theaters umziehen und die Aufführungen, Vorträge und Konzerte sollen jeden Sonntag stattfinden.

Nikoloz (Kola) Eristavi (1965 - 1933), der letzte Nachkomme des Adelsgeschlechts der Erstavi von Ksani, der zugleich als ein bekannter Rezitator galt, leistete einen besonderen Beitrag im Bau des Theaters von Kvemo-Machkhaani. Der Schriftsteller und Publizist Dimitri Nadiradze, auch unter dem Namen Dimitri Machkhaneli (1963 - 1903) bekannt, hatte ebenfalls einen großen Beitrag geleistet zum Errichten des Theaters in Kvemo-Machkhaani. Er war einer der Anführer dieses Vorhabens.

Die damalige Presse zeigt großes Interesse für die von den Dorf-Amateuren veranstalteten Aufführungen. Auch der Bau des Theaters bleibt im Mittelpunkt der Tagesblätter. Bereits 1892 werden Geldmittel für den Bau der Theaterhalle gesammelt und ein Theater-Fundus gestiftet. In den Folgejahren werden die Wohltätigkeits-Aufführungen für den „Theaterfundus“ fortgesetzt.

Am 17. Mai 1897 wird in dem neuerbauten Theatergebäude schon eine Vorstellung angekündigt. Die Zeitung „Iveria“ vom 14. Mai 1897 (№ 92) berichtet darüber: „Das Dorf von Kvemo-Machkhaani: Die Aufführung findet am 17. Januar im neu errichteten Theater statt. Herr D. Atskureli ist aus Telavi eingeladen.“

Das Theater hat keine beständige Theatergruppe. An den Vorstellungen nehmen Amateure und aus Telavu und Tiflis eingeladene Schauspieler teil. All das findet breite Resonanz in der Öffentlichkeit. Die Vorstellungen werden von vielen Menschen besucht und das Theater ist immer voll.

* * *

Das Theater, das in den 90-er Jahren des 19. Jh.-s erbaut wurde, steht im Dorfzentrum. Heute ist seine architektonische Struktur verändert. Die Dorfschule ist in das Theatergebäude integriert; sie wurde hinter dem Theatergebäude gebaut, auf der Ostseite (vermutlich etwas später nach dem Bau des Theaters); Außerdem nimmt die Schule den nördlichen und westlichen Raum des Zuschauersaals des Theatergebäudes in Anspruch. Aufgrund unterschiedlicher stilistischer Gestaltung trägt das Äußere des Theaters einen eklektischen Charakter. Die westliche Hauptfassade ist im klassischen Baustil gestaltet, und die östliche Fassade (mit der später hinzu gebauten Schule) – ist im Stil einer typisch traditionellen Behausung (aus Ziegel und Holz) mit Balkonen gebaut.

Das Theater von Kvemo-Machkhaani ist ein monumentales, zweistöckiges Gebäude mit dem von Westen nach Osten verlängerten Grundriss, in dessen rechteckigem Abriss eine einstufige Zuschauerhalle, eine Bühnenbox, Nord- und Westräume im zweiten Stock

und Galerien vorgesehen sind. Das Innere umfasst ein Foyer mit beidseitig angeordneten Räumen, einen Theatersaal, eine Bühne mit Kulissen (nur auf einer, nördlichen Seite) und einen Orchestergraben. Auf der Ebene des zweiten Stockwerks befindet sich eine verlängerte ovale Ebene mit kreisförmig stehenden Stühlen. Der Innenraum des Theaters ist mit eingebauten Wand-Heizkörpern ausgestattet, die sich neben dem Zuschauerraum auch zu angrenzenden Räumen öffnen und das gesamte Gebäude beheizen. Moderne Holzstühle, die im Inneren vorhanden sind, stammen aus der gleichen Zeit wie das Gebäude selbst. Sie sind in fast unbeschädigtem Zustand erhalten geblieben. Die Balkonstühle wurden umgebaut und in der Anzahl erhöht.

Die Decke des Auditoriums wurde verändert. Vermutlich wurde ihr die heutige Gestalt in den 1990-er Jahren gegeben (Holzabdeckung ist mit braunen Kunststoffplatten belegt). Glattes und einfach gewölbtes Gesimse vervollständigt die Wände des Zuschauerraums und der Decke, die früher bemalt war.

Die Länge der Theaterbühne beträgt fast die Hälfte des Zuschauerraums. In der Bühnenschachtel werden alte Holzkonstruktionen mit Metallgriffen, die noch verwendbar sind und zum Dekorationswechsel bestimmt sind, aufgehoben.

Die Information über die Existenz einer Dreh-Bühne im Dorf-Theater von Kvemo Machkhaani ist nur mündlich überliefert (ebenso wie die Information über ihre spätere Verlegung nach Tiflis, in das Marjanishvili-Theater). Die Existenz einer Dreh-Bühne wird von Gogi Mosulishvili – dem Leiter des Kvemo Machkhaani Clubs in den 1960-er Jahren, bestätigt. Derzeit wird der Boden der Bühne verändert, die darunterliegenden Strukturen stammen jedoch aus späteren Zeit. Es gibt derzeit keine Spuren davon. Es war eine wichtige technologische Innovation für diese Zeit; außerdem ermöglichte es einen schnellen unentwegten Dekorationswechsel und die Reduzierung der Pausenlänge.

Die Dreh-Bühne wurde vom Theatermechaniker Carl Lautenschlager erfunden und 1896 erstmals im Residenztheater München eingesetzt. In Russland gab es eine Dreh-Bühne außer dem Maly Theater auch im Künstlerischen Theater. Schon in zwei Jahren wurde in Tiflis die „Künstlerische Gesellschaft“, d.h. das Rustaveli-Theater (1898 - 1901) gegründet. Dadurch, dass das Dorf-Theater von Kvemo Machkhaani, das in der gleichen Zeit gebaut wurde, auch eine Dreh-Bühne, jedoch kleineren Maßes, besaß, (andernfalls wäre es schwierig, die Information über die Existenz einer solchen Bühne zu erklären, die im Gedächtnis erhalten geblieben ist), steht es an der Seite eines der besten Theater der Hauptstadt, und im weiteren Sinne gehört es zu den wenigen Theatern in ganz Europa, in dem die neuesten Technologien verwendet werden.

Heutzutage verfügt das Theater von Kvemo Machkhaani über zwei Vorhänge, die im 20. Jh. bemalt wurden; der eine - mit dem Bildnis von Lenindenkmal, das in der Siedlung von Zahes steht. Dieser Vorhang bedeckt den Bühnenbogen, und der andere - mit einem Bild des Waldes (in der Tiefe der Bühne). Beide Vorhänge stammen nicht aus der Bauzeit des Theatergebäudes.

Bezüglich des Theatervorhangs finden wir in der Zeitung „Iveria“ des Jahres 1899 (№ 154) interessante Informationen. Der Zeitungsartikel berichtet vom Fotografen Vasil Roinashvili, der 1899 das Dorf Kvemo Machkhaani besuchte, um Fotos von Denkmälern zu machen, und die einheimische Bevölkerung versicherte, dass er bereits begonnen hatte,

an dem Theatervorhang zu arbeiten. Im Artikel wird betont, dass V. Roinashvili „schöne Vorhänge für das Volkstheater von Machkhaani kostenlos malt...“.

Wir stoßen auf die detaillierte Beschreibung des Vorhangs des Theaters von Kvemo Machkhaani aus dem Jahr 1908 (Zeitung „Amirani“, № 18): „Im Dorf Kvemo Machkhaani haben die örtlichen Bühnenamateure D. Eristavis Stück „Vaterland“ aufgeführt ... Stellen Sie sich meine Überraschung vor, als ich den Saal betrat: Zuerst wurde meine Aufmerksamkeit durch den Vorhang des Theaters erregt. Auf dem Vorhang ist eine georgische Frau dargestellt - mit einer Fackel in der Hand, die die Umgebung beleuchtet. Etwas weiter entfernt sind die kaukasischen Berge zu sehen. Unter den Bergen – ein großer Wald und daneben der Fluss Alazani; im Vordergrund steht das Schloss der Königin Tamar“. Ob dieser Vorhang von V. Roinashvili gemalt wurde oder nicht - können wir nur vermuten, da der Vorhang nicht erhalten geblieben ist.

Berühmte Künstler - V. Abashidze, Nato Gabunia usw. - traten auf der Bühne des Theaters von Kvemo Machkhaani auf; und 1920 fand im Theater von Kvemo Machkhaani das Regiedebüt (A. Sumbatashvili's „Der Verrat“) des berühmten Regisseurs des 20. Jh.-s statt, einem der Begründer des zeitgenössischen georgischen Theaters, S. Akhmeteli - damals noch Student der Juristischen Fakultät von Petersburg.

Die Bedeutung dieses eines der ältesten Theatergebäude, das in den Jahren 1897 - 1899 im Dorf Kvemo Machkhaani erbaut und in seiner ursprünglichen Form erhalten wurde, geht über die Geschichte nur eines Dorfes oder einer Region hinaus und nimmt einen bemerkenswerten Platz im Kontext des kulturellen Lebens Georgiens des 19. Jh.-s ein.

So wurden ende des 19. Jh.-s in zwei verschiedenen Regionen Georgiens – in Borjomi und im Dorf Kvemo Machkhaani, nicht weit von Signagi, Kachetien, Theatergebäude unterschiedlicher Art und Größe entworfen und gebaut. Auch ihre Auftraggeber waren unterschiedlich. Im ersten Fall - die russische Zarenfamilie, im anderen Fall – die Dorfgemeinschaft; noch ein interessanter Punkt, der für das Begreifen der Besonderheiten der Geschichte und Kultur Georgiens des 19. Jahrhunderts wichtig ist.

ლიტერატურულ სიმბოლოთა ფოლკლორული არქიტიპები

შესავალი

სიმბოლოს დაფარული, შეუცნობელი „ღვთიური საზრისი“ მისი არსებობის ფორმაა, რომელიც სრულყოფილ განზოგადებას უკვე ჭეშმარიტ რელიგიურ სიმბოლოდ გარდასახვისას ანიჭებს. სიმბოლოთა მთელი წყება (ტაძარი, ჯვარი, სანთელი, შარავანდედი...) ცნობიერებაში მხოლოდ რელიგიური სახისმეტყველებითაა დაძველებული და, ერთგვარად, წაშლილია მათი წინარე ბიოგრაფია. ამგვარ სიმბოლოთათვის საკრალურობა ჭეშმარიტების ამსახველი, აბსოლუტური და უცდომელი ფორმაა, რის გამოც მათი მითოსური არქეტიპები ნაწილობრივ დაჩრდილულია.

ქრესტომათიული რელიგიური სიმბოლოების გარდა, საკრალური ასპექტი, როგორც სრულყოფილებისა და ჭეშმარიტების „ზეხატი“ (კონკრეტულ სიმბოლოთა შემთხვევაში მეტ-ნაკლები გამომსახველობით) უმთავრესია სიმბოლოლოგიაში. სიმბოლოს საკრალურობა ყველაზე ცხადად მის „არაცნობიერ ასპექტში“ აისახება და ეზოთერიკული ხედვის მისტიკურ ინტერპრეტაციას იძლევა. თუმცა, ათვლის რა სისტემიდანაც არ უნდა განვიხილოთ სიმბოლო, მისი წინარე ხატი უცვლელია და სწორედ ამ არქეტიპული საწყისიდან იკვეთება „ღვთაებრივი მუხტი“, რომელიც ირეალურის ქრესტომათიული განსხეულებაა. არქეტიპული სიმბოლოები ზედმიწევნით კარგად შემოგვინახა ფოლკლორმა. ფოლკლორი წარმოადგენს ეთნოკულტურის იმ „დაცულ“ ანუ უძველეს პლასტს, რომელიც განაპირობებს ნებისმიერი ეთნოსის შემოქმედებით ევოლუციას.

ამიტომ, სიმბოლოლოგიური კვლევები სრულიად წარმოდგენილია ფოლკლორულ არქეტიპთა მოძიების გარეშე, რომელთა შემდგომი ტრანსფორმაცია სიმბოლოდქმნადობის ერთ-ერთი უმთავრესი პროცესია. ფოლკლორული არქეტიპები ეთნოკულტურის უძველესი შრის მომცველიცაა, თუმცა იმავდროულად, ამ არქეტიპებშივე იკვეთება მითოსური აზროვნებისა თუ წარმართული ცნობიერების „ევოლუციური სპექტრიც“.

ბინდის მხატვრული დიაპაზონი

საკუთარი ბიოგრაფიისა და ტრადიციების მქონე ქართული მწერლობა ქმნის მხატვრული აზროვნების სრულიად განსხვავებულ სისტემას, სადაც ნათლად იკვეთება ფოლკლორულ არქეტიპთა ინტეგრირების დიაპაზონი ლიტერატურულ ძეგლებში. საგულისხმოა ისიც, რომ „მხატვრული აზროვნების ფორმირება საუკუნეთა მანძილზე სამყაროს შეცნობის ეტაპების პარალელურად ყალიბდებოდა, რასაც განაპირობებდა ცვლილებები რწმენა – წარმოდგენებში. ზეპირსიტყვიერების ნაწარმოებებმაც საუკუნეთა მანძილზე შეიძინა მრავალფეროვნება და დღესდღეობით უკვე სხვადასხვა ჟანრად თუ სიუჟეტად ჩამოყალიბდა“.¹

ეგებ ამიტომაცაა, რომ მწერლობის გამორჩეულ ნიმუშებს, თავისი სრულყოფილებითა

¹ ჩოლოყაშვილი რ., შესავალი წიგნში: მხატვრული აზროვნების ტრანსფორმაციის ფორმები ქართულ ფოლკლორში, თბილისი, შპს „გამომცემლობა სამშობლო“, 2016, გვ.11.

თუ სიღრმით არაფრით ჩამოუვარდება „ფოლკლორული შედეგები“. სწორედ ამგვარია წუთისოფლის ზეპირსიტყვიერი ხატი (თავისი ფოლკლორული წვდომის სისავსით უნივერსალურია თავად ეს უჩვეულო კომპოზიტი წუთისოფელიც – მრავლისმთქმელი სახისმეტყველებით; ქ.ე.):

ბინდის ფერია სოფელი,
უფრო და უფრო ბინდდება,
რა არის ჩვენი სიცოცხლე?!
ჩიტივით გაგვიფრინდება!¹

აქ წუთისოფლის მთელი შეუცნობადობა სწორედ მის „ბინდისფერ“ დაფერილობაშია საძიებელი, რადგან ბინდი თავისი არსით ფრიად ორაზროვანია: „ბინდი – ღამის შემოსვლა“.² „ბინდი – ნაწილობრივი სიბნელე დაღამებისას ან გათენების წინ, – დღე-ღამის გასაყარი; საღამოს ბინდი – დილის ბინდი“;³

საინტერესოა, რა ფილოსოფიური თუ ეზოთერიკული წვდომის (აღარაფერი რომ ვთქვათ მის მხატვრულ დიაპაზონზე – ქ. ე.) შესაძლებლობას ფლობს ეს სიტყვა – ბინდი, რომ ის დღისა თუ ღამის „ილუზორულ მაცნედ“ გვევლინება?! და შესაბამისად, უკვე სავსებით ბუნებრივია ისიც, რომ წუთისოფელიც სწორედ ბინდთან ქმნის ზედმიწევნით სრულყოფილ „მხატვრულ ხატს“ – ჩვენი ამქვეყნიური არსებობის უკეთ შესაცნობად.

ეს ყოველივე აისახა კიდევ ბინდის იმ ლიტერატურულ თუ ფოლკლორულ ილუსტრაციებში, რომელთა წყალობითაც გვინდა ბინდისა თუ ბინდის ფერის ორაზროვნების ერთგვარად გათავისება. თუმცა განმარტებისათვის ისიც უნდა ითქვას, რომ წუთისოფლის ბინდისგვარობა („ვეფხისტყაოსანი“) თუ ბინდისფერობა (ხალხური პოეზია) იმდენად ბუნებრივად არის შესისლხორცებული ჩვენს შემოქმედებით სულისთქმასთან, რომ ძალზე ძნელია მათი არათუ „სახისმეტყველებითი გამიჯვნა“, არამედ იმის დადგენა, თუ, ავარაუდოდ, რომელია უფრო წინარე?!

უდავოდ, ამავე მხატვრულ-ფილოსოფიურ ჭრილში უნდა განვიხილოთ ბედთან სახისმეტყველებად დაწვეილებული ბინდიც („ბედი არს ქცევა წუთისა, ვით დღისა ნაომ-ბინდობა“, დ. გურამიშვილი, „დავითიანი“), რომელიც მარადიული დროის მიწიერი ზესრულობის ხატია, რადგან სწორედ ბინდის ორსახონებაშია პროეცირებული დაკარგული ზედროულობის ანარეკლი, რაც თავისთავად უკვე გამოხატავს ღვთის ნების ბედის ანალოგიამდე დაყვანას; და ამიტომაც განგება ადამიანური საზრისისათვისაც რომ იყოს მისაწვდომი, ერთი და იგივე წუთი განმეორებადი სახით არის მოწოდებული (წარმოვიდგინოთ ჩრდილისა და სხეულის ანალოგია, ამგვარივეა საღამოსა და დილის ბინდი...), წუთი განგებისეული და წუთი აღქმული ადამიანის მიერ – მიწიერი ჭვრეტით გაცნობიერებული, ცდომას განიცდის – ერთი მეორის არასარკისებური ასახვა; ეს ცდომა სწორედ დაკარგული დროა (ღვთაებრივი დრო), ადამიანის მიერ ტრაგიკულად განცდილი და ბედის სახელდებით გააზრებული. ეს ის ცდომაა, რომელიც ადამიანს მიჯნავს ცხოვრებიდან და დროს ქაოტურ წრებრუნვაში აბრუნებს, სადაც ადამიანური

¹ ქართული ხალხური პოეზია, VII, თბილისი, გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1973, გვ. 31.

² ორბელიანი ს.-ს., ლექსიკონი ქართული. ტ. I, თბილისი: „მერანი“ 1991, გვ. 104.

³ ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ერთტომეული, თბილისი, „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1986, გვ. 60.

საზრისი დანაწევრებულია და გაბნეული... რაც არ უნდა პარადოქსულად მოგეჩვენოთ, დროის სასრულ ათვლამდე მხოლოდ სიკვდილის გზით მალდება ადამიანი¹. შესაბამისად, ჩვენი ამქვეყნიური ცხოვრების „წუთისოფლობაც“ სიკვდილის იდუმალებაშია დაგმანული (რისი მეტყველი ილუსტრაციაცაა ვაჟა-ფშაველასთან: „ღმერთმა გიშველოს სიკვდილო / სიცოცხლე შენობს შენითა“, „მოგონება“).

თუმცა, იგივე სიკვდილი მარადიულ „მისტიკურ თავსატეხად“ ექცა ადამიანს. ამ „ეზოთერიკული ბურუსის“ ნაწილობრივი გაფანტვისა თუ თანაცხოვრების ერთადერთ გზას კი სიტყვათა მიღმიურ არსში ხედავს ის, რისი ერთგვარი საცნაურობაც მართოდენ „სახის მწერლობაშია“² საძიებელი. ამ თვალსაზრისით – გამორჩეულ ლიტერატურულ ძეგლთა სრულიად სხვაგვარი გაშინაარსება შესაძლებელი. რომელთაგან აბსოლუტურად უნივერსალურია შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ – ქართული სულიერების უმაღლესი საზრისი.

სწორედ „ვეფხისტყაოსანში“, XII საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე, წუთისოფლის მთელი იდუმალება, წარმავლობა, არაერთგვაროვნება, ზოგჯერ კი სრული გაუცხოება თუ უკიდურესი სასოწარკვეთა ბინდთან წილნაყრობაში ქმნის ერთგვარ „სახისმეტყველებით კოდს“;

ბინდის გვარია³ სოფელი, ესე თუ ამაღ ბინდების,
კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოდინდების!⁴

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, ბინდი ორბუნებოვანია; ღამის ბინდი სრულიად განსხვავდება რიჟრაჟის ბინდისაგან, როგორც ფერთამეტყველებით, ასევე ეზოთერიკული არსით; რადგან ის, სრულიად უხედველობის ჟამსაც კი, ჩვენი ამქვეყნიური ცხოვრების იდუმალ პულსაციას სულ სხვაგვარად გვაგრძნობინებს და იმავე „მსოფლიო სეკდაში“ ჩაძირულ ადამიანს ცხოვრების განსხვავებულ წაკითხვასაც ასწავლის – ბინდის „თვალშეუვლელი ჭეშმარიტებით“. აქვე ისიც იკვეთება, რომ რომანტიკული თვალსაწიერის უძველესი არქეტიპი სწორედ ბინდის საბურველში გახვეული მთელი სამყაროა („ვეფხისტყაოსანი“), რისი გარკვეული მხატვრული სახეცვლილებაც ფოლკლორულ ნიმუშებშიც ფიქსირდება.

ესაა წუთისოფლის ციკლის ხალხური შედეგრი – „ბინდისფერია სოფელი“; „ამ ლექსის ერთ ვარიანტში იკითხება: „ღვინის ფერია სოფელი“ და ეს ტრანსფორმაცია მოტივირებულია მომდევნო ტაეპებით:

ღვინის ფერია სოფელი
უფრო და უფრო დინდება,
რასაც კოკაში ჩაასხამ,
იგივე წარმოსდინდება.⁵

¹ ელაშვილი ქ., სიტყვით თრობა, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2009, გვ. 12.

² სახის მწერლობა – სახისმეტყველების სულხან-საბასეული განმარტება.

³ ხვედელიანი თ., „ვეფხისტყაოსნის“ „მითოსურ-ფოლკლორული სამყარო, თბილისი: 2007, გვ. 67.

⁴ რუსთაველი შ., „ვეფხისტყაოსანი“, ქართული მწერლობა, ტ. IV, თბილისი, გამომცემლობა „ნაკადული“, 1988, სტრ. 1085, 3-4.

⁵ ქართული ხალხური პოეზია, VII, თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1979, გვ. 232.

რა თქმა უნდა, ამ ვარიანტშიც ფილოსოფიური გააზრება შეინიშნება, მაგრამ თავისთავად აზრის საბურველმა პირველი სიტყვის ლოგიკურობა განაპირობა. კახურ ვარიანტში „ბინდისფერი“ შეცვლილია „თალხისფერით“.¹

ზეპირსიტყვიერების სხვადასხვა ვარიანტში ფერთა ლექსიკური გრადაცია სრულიად არ ცვლის საწყისი ლექსის „ფილოსოფიურ მარცვალს“; იქნება ეს „ბინდის ფერი“, „ღვინის ფერი“, თუ „თალხისფერი“ (თალხი – სამგლოვიარო ფერები, სულხან-საბა...) – სამივე ამ ფერში დომინანტურია ნაწილობრივი შეუცნობლობის პირველადი იმპულსი და თვითგადარჩენის მარადიული ინსტინქტი. ტყუილად როდი აღნიშნავდა ვ.კოტეტიშვილი „ექსკურსებში“ – ფოკლორის ერთგვარ სახისმეტყველებით გზამკვლევაში, რომ „ეს ლექსი გარდა თავისი მხატვრული მთლიანობისა და აზრის მონუმენტური ნაკვეთობისა საინტერესო არის სახეობრივი აზროვნების საოცარი ექსპრესიით...“.²

ამ მოსაზრებას, რაღა თქმა უნდა, კიდევ უფრო აღრმავეს სწორედ ფერთამეტყველება, რადგან „სიტყვაში მოქცეულ ფერში ყველაზე უკეთ აისახება სულის მოძრაობა და იკვეთება ფერთა სულისთქმის დასრულებელი მისტერია. ფერი იმდენადვე თავისთავადი და სტიქიური, ცნობადი და იდუმალი, საზღვრული და უსაზღვრო, რა სახისმეტყველებითაცაა ის მოწოდებული. ამიტომაც ფერებით აზროვნება ადამიანის დაუსრულებელი მცდელობა გაითავისოს სრულქმნილი სამყარო...“

ფერის არსში წვდომა, ხშირ შემთხვევაში, წარმოადგენს დაკარგული დროის ფენომენის გაცნობიერებასაც, ლოგიკურ შედეგს ზემოქმედობის განსხეულებისას, რომლისკენაც მუდამჟამ ილტვის ადამიანი, რადგანაც მისი თვითგადარჩენაც კონკრეტულ ფერში აისახება და თვითწარმოსახვაც, ისევ და ისევ, ფერის უსასრულობაში – თვითდინებაში იკვეთება... ფერებითაა წარმოდგენილი არა მხოლოდ ვიზუალურად აღქმადი და გრძობადი სამყარო, არამედ წარმოსახულიც და ამასთან ის სასიცოცხლო ენერგიაც, რომელიც ზნეობრივი კატეგორიების სახითაა გამოსახული სხვადასხვა რელიგიურ თუ კულტუროლოგიურ სისტემებში,³ ამიტომაცაა, რომ „სიტყვა „ფერი“ გამოხატავს კიდევ არსს, არსებას, ყოველ საგანს, ყოველ მყოფს, თუ მოვლენას თავისი ფერი აქვს“.⁴

ეს ფენომენი კი გაცილებით სიღრმისეულად იკვეთება არაპირველად ფერებში, არამედ აბსტრაქტულ თუ ირეალურ სახელთაგან (ბინდისმაგვარ) ნაწარმოებ – იდუმალმეტყველ თუ ორაზროვან ფერთა მხატვრულ დიაპაზონში. სწორედ ამგვარ ფერთათვისაა დამახასიათებელი შინაგანი ამბივალენტურობა, რითაც სამყაროს სახისმეტყველებითი გაშინაარსებაა მეტ-ნაკლებად შესაძლებელი. ბინდის სემანტიკა კი ამ სპექტრს კიდევ უფრო აღრმავეს; რადგან „რიჟრაჟის ბინდი“ წუთისოფლის პოზიტიურ შეუცნობლობას გაცილებით მეტყველს ხდის – ის ხომ „სინათლის დაბადებას“ მოასწავებს, მაშინ როცა „საღამოს ბინდი“ ღამის წყვილადის უსასრულობაში შთანთქავს ყოველივეს. თავად წუთისოფელიც ხომ ამგვარად „მერყევა“ – ზოგისთვის ტკბილი და დანდობილი,

¹ ჩხეიძე ე., „მხატვრულ-გამომხატველობითი საშუალებების ტრანსფორმაციის ფორმები საყოფაცხოვრებო პოეზიაში“, მხატვრული აზროვნების ტრანსფორმაციის ფორმები ქართულ ფოლკლორში, თბილისი, შპს „გამომცემლობა სამშობლო“, 2016. გვ. 343.

² კოტეტიშვილი ვ., ქართული ხალხური პოეზია, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1961. გვ. 321.

³ ელაშვილი ქ., სიტყვით თრობა, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2009. გვ. 85.

⁴ ნოზაძე ვ., „ვეფხისტყაოსნის“ განკითხვანი, წიგნი I, ფერთამეტყველება, თბილისი, გამომცემლობა „საღარა“, 2001. გვ. 57.

ზოგისთვის კი შეუვალი და პირქუში. და რაც მთავარია, როგორც ბინდი ჩამოწვება ხოლმე უეცრად – ისეა ეს ცხოვრებაც. ამიტომაცაა „ბინდისფერი“ თუ „ბინდისგვარი“ სოფელი (იგივე საწუთრო თუ წუთისოფელი...) – ერთ-ერთი უძველესი სახისმეტყველებითი ნიმუში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ელაშვილი ქ., სიტყვით თრობა, თბილისი, გამომცემლობა, „ბაკმი“, 2008.
2. კოტეტიშვილი ვ., ქართული ხალხური პოეზია, თბილისი, გამომცემლობა, „საბჭოთა მწერალი“, 1961.
3. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. ერთტომეული, თბილისი, „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1986.
4. ნოზაძე ვ., „ვეფხისტყაოსნის“ განკითხვანი, წიგნი I, ფერთამეტყველება, თბილისი: გამომცემლობა „სადარა“, 2001.
5. ორბელიანი ს.-ს., ლექსიკონი ქართული, ტ. I, თბილისი, გამომცემლობა, „მერანი“ 1991
6. ქართული ხალხური პოეზია, VII, თბილისი, გამომცემლობა, „მეცნიერება“, 1973.
7. რუსთაველი შოთა, „ვეფხისტყაოსანი“, ქართული მწერლობა, ტ. IV, თბილისი, გამომცემლობა, „ნაკადული“, 1988.
8. ჩოლოყაშვილი რ., შესავალი წიგნში: მხატვრული აზროვნების ტრანსფორმაციის ფორმები ქართულ ფოლკლორში. თბილისი, შპს „გამომცემლობა სამშობლო“, 2016.
9. ჩხეიძე ე., „მხატვრულ-გამომხატველობითი საშუალებების ტრანსფორმაციის ფორმები საყოფაცხოვრებო პოეზიაში“, მხატვრული აზროვნების ტრანსფორმაციის ფორმები ქართულ ფოლკლორში, თბილისი, შპს „გამომცემლობა სამშობლო“, 2016.

ერთი ფოლკლორული არქეტის „ლიტერატურული ველი“

არქეტიბთა წინარე სახეთა რეტროსპექტივა მხატვრული აზროვნების ჭრილში იმგვარ „ლიტერატურულ ნაღმს“ წარმოადგენს, რომ შემოქმედებით ცნობიერებას უკიდევანო შესაძლებლობას აძლევს. მით უფრო, როცა ეს შემოქმედი გოდერძი ჩოხელია; ის ქვეცნობიერში ჩაგმანულ მითოსურ ქვეტექსტებს ეზოთერიკული წიაღსვლებით ამძაფრებს და უჩვეულობის განცდას გვანიჭებს. მასთან თუნდაც, ერთი შეხედვით, სათუთი მშვენიერებით გამორჩეული ყვავილთმეტყველებაც კი იმგვარი ფილოსოფიური განზოგადების ჭრილშია მოქცეული (საილუსტრაციოდ, „წითელი მგელი“), რომ შენდა უნებურად, წუთისოფლის წვდომის ემოციაც ისეთივე „ხელშეუხებელი“ ხდება, როგორც „აყვავილებულ თანდილას“ მარადისობად ქცევა... რაც სრულიად ცხადია სიმბოლოლოგიური თვალსაწიერიდანაც; რადგან „ყვავილი ბუნების ლაკონური სიმბოლოა – მისი სრულქმნილების, მისი მარადიული წრებრუნვის – დაბადების, სიცოცხლის, სიკვდილისა და კვლავ აღორძინების განმასახიერებელი. შემთხვევითი როდი იყო, რომ ყვავილს, როგორც ბუნებისა და ესთეტიკის ფენომენს საგანგებო წიგნი უძღვნა მორის მეტერლინკმა („ყვავილთა გონიერება“, 1907 წ.). თითოეულ ყვავილს, როგორც წესი, თავისი სიმბოლოური დატვირთვა აქვს, განპირობებული ამ ყვავილის არსით, მისი ფორმითა და ფერით. მაგრამ ცხადია, რომ არის ყვავილთა სიმბოლიკაში რაღაც საერთოც, რისი განზოგადებაც ორიოდ სიტყვით შეიძლება; ყვავილი განასახიერებს სილამაზეს, სრულყოფილებას, სიკეთეს – ის, ვისაც ხელში ყვავილი უჭირავს, ბოროტებას არ ჩაიდენს; ამავე დროს, სილამაზისა და გაზაფხულის ეს სიმბოლო წუთისოფლის წარმავლობაზეც მეტყველებს“.¹

ბუნებრივია, გოდერძი ჩოხელის ყვავილთმეტყველების მისტიკა „ფოლკლორული ყვავილებიდან“ მომდინარეობს, თუმცაღა აქ გარკვეული ორაზროვნებაც შეიმჩნევა. რის შესახებაც ჯერ კიდევ ვახტანგ კოტეტიშვილი წერდა თავის „ექსკურსებში“ (კერძოდ „იანანას“ შესახებ): „რას ნიშნავს თვით „იანანა, ვარდო ნანა“, – გადაწყვეტით თქმა არ შეიძლება. „ნაგულისხმევია „ია“ და „ვარდი“ ყვავილების მნიშვნელობით: თუ სულ სხვა სახელებია...“ და ერთ ქართულ ზღაპარზე დაყრდნობით („იამ რა უთხრა ვარდსა, ვარდმა რა უთხრა იასა“) შემდეგ მოსაზრებას გამოთქვამს: „აქ არავითარ მცენარეულზე არ არის საუბარი. იაც და ვარდიც ქვესენელთან არიან დაკავშირებული...“.² არათუ ია და ვარდი, არამედ იმქვეყნიური სამყაროს სახისმეტყველება „დასაკუთრებული“ აქვთ კონკრეტულ ხე-მცენარეებს (ესენი არიან – კვიპაროსი, ძეწნა, ნარგიზი, ყაყაჩო, სუროს გვირგვინი...), რომლებიც უკვე ქრესტომათიულ ქტონურ სიმბოლოთა მწკრივში არიან „ფესვადგმულნი“.

გოდერძი ჩოხელთან კი ერთი უსახელო ყვავილია – ყვავილთა კეთილზნეობის „მტვირთველი“, რომლის „აყვავილების ფენომენიც“ დამოუკიდებელ „ლიტერატურულ ველს“ ქმნის; სადაც არქეტიბულ დონეზე იკვეთება სამყაროს შეცნობის ერთგვარი მისტიკა; რაც უბრალოდ უჩვეულობის განცდას კი არ ბადებს მარტოოდენ, არამედ

¹ აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012, გვ. 107

² კოტეტიშვილი ვ., „ექსკურსები“, ხალხური პოეზია, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1961, გვ. 324.

წარმოშობს „ეზოთერიკულ ლაბირინთს“, – საკრალურობის ილუზიით გაჯერებულს. ეს ქრესტომათიული კანონზომიერება თავდაპირველად სწორედ ფოლკლორულ ძეგლებშია დაგმანული, ხოლო მოგვიანებით სრულიად დამოუკიდებელ „მხატვრულ სუნთქვას“ იძენს უკვე მწერლობაში.

მითოსურ, ფოლკლორულ თუ მხატვრულ ხედვათა დიაპაზონი ევოლუციურ დონეზე ახდენს იმგვარ თავისუფალ ინტერპრეტაციას, რომ აყალიბებს დამოუკიდებელ სახისმეტყველებით სპექტრს. „სახეთა მწერლობის“ ეს სისტემა კი ყველაზე მეტყველ და გამომსახველობით ადგილს იმკვიდრებს მხოლოდ კონკრეტულ ავტორებთან მიმართებაში. აქ კი უკვე, რაღა თქმა უნდა, ერთგება არქეტიპთა მიზანმიმართული ინტეგრირება – ანუ სიმბოლოდქმნადობისა და თანაზარტულობის მხატვრული დინამიკა, რომელსაც განკარგავს მხოლოდ მწერლის „შემოქმედებითი ნება“. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ის წარმოადგენს „თავისუფალი ნების“ იმგვარ აბსტრაქციას, რომლის განსხეულებაც, მხოლოდ და მხოლოდ, მხატვრულ სივრცეში ხდება. რეალურად კი ისეთივე შეუცნობელი, უჩინარი თუ მოუხელთებელია, როგორც სულის მოძრაობა. ფოლკლორულ თუ მითოსურ არქეტიპთა მხატვრული მეტყველების სრულიად თავისებურ „კანონიკას“ გვთავაზობს გოდერძი ჩოხელი, რომლის „შემოქმედების ამგვარი გაშინაარსება არაერთ თავსატეხს გვიჩენს, – თავად ავტორის ბუნებრივი უჩვეულობიდან გამომდინარე.

გოდერძი ჩოხელი ხომ გუდამაყრის ხეობის შეურყენელი იდუმალებისა თუ „მითოსური მისტიკის“ ერთგვარი მედიუმი იყო, რომელიც დამოუკიდებელი ფოლკლორული „რეკვიზიტებით“ ამძაფრებდა ნაწარმოების მხატვრულ ჟღერადობას. აქ, უპირველეს ყოვლისა, ეზოთერიკულ თვითჩაღრმავებასთან გვაქვს საქმე (მხოლოდ მითოსურ-ფოლკლორული ალუზიებით), რაც ერთგვარ შეუცნობელ სიღრმეს მატებს თითქმის მის ყველა ნაწარმოებს.

ჩოხელის სამყარო მითიურ საწყისზე აღმოცენებული მისტიკური ელემენტებით იმდენადაა გაჯერებული, რომ სრულიად უჩვეულო შეგრძნებებში ძირავს მკითხველს. ამქვეყნად კი ყველაზე შეუცნობელი და იდუმალი ხომ სიკვდილის ფენომენია, რომელიც ვერა და ვერ გაითავისა მოკვდავმა ადამიანმა. ამიტომაც „რაც უფრო პრიმიტიული იყო ადამიანი, მით უფრო ხილულ და მასშტაბურ სახეს ქმნიდა სიკვდილისას და შესაბამისად, გულუბრყვილო წარმოდგენებით ასაბუთებდა. ყველაზე დამაბნეველი მაინც სიკვდილის უხილავი ასპექტი იყო...¹ რომელსაც გოდერძი ჩოხელი რომან „წითელ მგელში“ ხილული სახე-სიმბოლოებითა თუ სახელდებათა მრავალმრიანობით მეტ-ნაკლებად „მატერიალურს“ ხდის. ამიტომაცაა, რომ აქ, – კონკრეტული ლიტერატურული სიმბოლოს მხატვრულ დიაპაზონში ხდება მარტოოდენ ეზოთერიკული საწყისის გამძაფრება, რითაც ადამიანისათვის „შემზარავი ლაბირინთი“ – სიკვდილი გაცილებით მასშტაბურ იდუმალებას იძენს.

„რაა სიკვდილი? – ზოგისთვის წამი, ზოგისთვის მთელი ცხოვრება.

ზოგი დაბადებიდან გრძნობს თანდაყოლილ სიკვდილს და მანამდე აწვალებს ამის შიში, მანამ სულ-ხორცი არ გაეყრება ერთი მეორეს.

სულ-ხორცის გაყრა სიკვდილია?

მაშინ სიცოცხლე რაღაა?

ალბათ სულ-ხორცის ერთიანობა.

¹ აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012, გვ. 52.

მაგრამ, ვიღაც თუ რაღაც ხოა, ვინც სულ-ხორცი შექმნა და დაუწერა სიკვდილ-სიცოცხლე.

სიცოცხლე ჩვენთან არის და სიკვდილიც აქვეა, ის კი არა ჩანს, ცოცხლები ვერსად ვხედავთ და ვინ იცის მკვდარნი სულ ველარაფერს ხედავენ...

სიკვდილს შიში ახლავს“.¹

ამ „მეტყველი შიშის“ დაძლევა ავტორმა სიკვდილის ერთი საოცარი ილუსტრაციით შეძლო, როდესაც „ამ“ და „იმ“ ქვეყნიურ სამყაროში გადასვლა ადამიანის ყვავილად გარდასახვით წარმოგვიდგინა. ტრადიციულად ყვავილი ხომ ყველაზე ცხადად მიგვანიშნებს წუთისოფლის წარმავალ არსზე...

საერთოდ, პოეტური თვალისათვის სამყაროს შეცნობა ქრესტომათიული სიმბოლოებით, ის თანდაყოლილი „შემოქმედებითი ინტუიცია“, რითაც ის სხვათაგან გამოირჩეულია. ასეა ჩოხელთანაც; ისიც სავსებით ბუნებრივია, რომ (იგულისხმება – „წითელი მგელი“) მგლურ თანაცხოვრებაზე აწყობილი ადამიანთა მოდგმა, სწორედ უჩვეულო სიკვდილით უნდა „განწმენდილიყო“, რაც თანდილას აყვავილების მისტერიითაა გაცხადებული.

ყვავილთმეტყველების არსიდან გამომდინარე, კაცობრიობის ისტორია ხშირად ყვავილთა ენისა თუ ღირსების, ერთი შეხედვით, მარტივი ილუსტრაციებითაა მოწოდებული – შესატყვისად ეთნოკულტურული არქეტიპებითაცაა „შეფერადებული“. გოდერძი ჩოხელთან კი უკვე გუდამაყრის ხეობის ისტორიაა ამგვარად „წაკითხული“. ამიტომაც, რომ თავისი სათნოებითა და ღირსებით გამორჩეული თანდილას სულს უფალი „ხილული სასწაულით“ მიიბარებს...

„ყვაოდა მამაჩემი.

აი, ასეთი ყვავილები ამოსდიოდა ყველგან: თავზე, ხელებზე, ზურგზე, ყველგან...

ყვაოდა და თან სურნელება იდგა ენით აუწერელი“.²

ამგვარად „თავიგულადქცეული“ გავიდა თანდილა წუთისოფლიდან, – ზენა ქარისგან სივრცეში ერთიანად გაფანტული და ზეცად აღვლენილი... ამქვეყნად კი, – მხოლოდ თევდორეს (სხვათა მსგავსად მგლად „მონათლული“ შვილის) მკერდზე დაბნეული, ერთადერთი „სასწაულებრივი ყვავილის“ სახით დარჩენილი, ცდილობდა, გუდამაყრის ხეობაში შავი ნისლივით ჩამოწოლილი „მწარე გონება“ სათნოებით კვლავ უწყინარი გაეხადა... თავად გოდერძი ჩოხელიც ხომ ამგვარად იყო შეჭიდებული „აბობოქრებულ წუთისოფელთან“, – უჩვეულო მხატვრული ინტერპრეტაციებით, სადაც სწორედ ფოლკლორულ არქეტიპთა ზნეობრივი დიაპაზონი წარმოადგენს „ლიტერატურული ველის“ ერთ-ერთ უმთავრეს ფენომენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012.
2. კოტეტიშვილი ვ., ექსკურსები, ხალხური პოეზია, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1961.
3. ჩოხელი გ., „წითელი მგელი“, ცასწავალა. თბილისი: გამომცემლობა „ბაკმი“, 2007.

¹ ჩოხელი გ., „წითელი მგელი“, ცასწავალა, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2007, გვ. 421.

² იქვე, გვ. 308.

სიკვდილის გამოხმობის ფოლკლორული ილუსტრაციები

უძველეს ცივილიზაციათა უმეტესობაში თვითმკვლელობის ინტერპრეტაცია ძირითადად ზნეობრივი დისკურსის სახით ხდებოდა. სწორედ ამიტომაც იმ ხანად, საკუთარი სიკვდილის ნებაყოფლობითი გამოხმობა წარმოადგენდა თავისუფლების ერთობ დამაფიქრებელ ქცევის ნორმას. სავარაუდოდ, ამ მხრივ არც წარმართული საქართველო უნდა ყოფილიყო გამონაკლისი, ერთი შეხედვით, ეს სპექტრი ათასწლეულების მიღმა ჩაიკარგა, თუმცაღა ამ თავსატეხის გასაღები მაინც იძებნება ფოლკლორულ სახეთა უჩვეულო გამოძახველობისა თუ არქეტიპულ ქვეტექსტებში. აქვე ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ სწორედ ფოლკლორის მეშვეობით ხდება ერის „კულტურული მენსიურების“ შენარჩუნება, რაც გვაძლევს საშუალებას ჩვენს ეთნოკულტურაში არსებული „გამოტოვებული ფურცლები“ შევაკოთ.

ათვის ამ წერტილიდან უნდა აღვიქვათ სიკვდილის გამოხმობის ფოლკლორული ილუსტრაციებიც. ამ მხრივ განსაკუთრებით მეტყველი მთის ფოლკლორია, სადაც სუიციდის ქართული საზრისი სულისრყევის ილუმინირებული ბიძგებით უნდა შევიცნოთ და შესაბამისად, მთის ყოვლისმომცველი თავისუფლებით წავიკითხოთ ცდომილ სულთა უჩვეულო ბედისთქმა.

აქ, მთაში – ღირსების საცალფეხო ბილიკით მიუყვებოდნენ ხოლმე გრძნობის თვითდინებას,¹ რომელიც მწვერვალთა უსასრულობაში თითქოსდა უკვალოდ ქრებოდა. ეგებ იმიტომ, რომ ისინი უმეტესწილად აუხდენელი სიყვარულის ვერმწვდომნი იყვნენ, თუმცაღა სულის მგრძნობელობით ეგ ზომ ამაღლებულნი თავადვე მიმართავდნენ საკუთარი „ბედის ქცევას“ – წინმსწრებად სიკვდილის გამოხმობით. ამ „გზას“ მით უფრო ქალები ადგებოდნენ; ისინი არც ქალური ღირსების შელახვას პატიობდნენ საკუთარ თავს და არც გრძნობის სიკვდილით დაჩრდილვის ცქერა შეეძლოთ აუძღვრევლად. ეს იყო მთაში საკმაოდ გავრცელებული „ზნე-ღირსება“, რომელიც „ტრაგიზმის კეთილშობილების“ ნისლით იბურებოდა და გარკვეულწილად ამსხვრევდა კიდევ სუიციდის სტიმას.

სხვათა შორის, მთაში ამოზრდილი ქალი, სიკვდილის გამოხმობის ჟამსაც კი, ძლიერ ნებელობას ავლენდა; იქნებოდა ეს „მობილის დამბაჩა“ თუ „პირასრი ხანჯალი თუ ხმალი“, ანდა მთის მდინარის თვითდინებაში ჩაკარგული ქალური მშვენიერება... სწორედ ამგვარი ფოლკლორული ილუსტრაციები წარმოადგენდა წინარე სახეს ეთნოკულტურისა თუ ეთნოფსიქოლოგიის, რომელნიც უძველეს წეს-ჩვეულებებში საგულდაგულოდ იყო ჩაკარგული. იქ – სადაც განუზომელი თავისუფლება სუფევდა და სადაც მისი „უზენაესობა“, თავად ადამიანი, იყო არა მარტო ცხოვრების „მწერალი“, არამედ ზოგჯერ საკუთარი სიკვდილის განმკარგავიც. ეგებ ამან განაპირობა მთაში თვითმკვლელობის ფენომენის დანერგვა – ღირსების სახელთან² წილნაყარობით, რაც საკუთარი სრულყოფილებისა თუ განუზომელი თავისუფლების შეცნობის ერთგვარი გზაც იყო. ამიტომაც, „წუთისოფლის სანთლის“ ჩამქრობთ „საიქიო სამზადისში“ არ აბრკოლებდნენ... სუიციდის მთის მიზანსცენებს (ფოლკლორულსა თუ ლიტერატურულს)

¹ აქ, უპირველესად იგულისხმება წაწლობა და სწორფრობა – ვნებათაღელვის ფრიად უჩვეულო ტრადიცია, რომელიც ზოგჯერ მსხვერპლსაც ითხოვდა.

² ზოგი კი – უსახელო, „სირცხვილიან სუიციდს“ მიმართავდა (წიწობას მსგავსად), რასაც მთა უჩინრად შთანთქავდა...

თავად მთა განკარგავდა თავისი ზნითა თუ არსით: მთასთან წილნაყარ პიროვნებას „მშვენიერი სიცოცხლისა“ (ვაჟასეული პერიფრაზი) და „კეთილშობილი სიკვდილის“ ქიმზე უწევდა სიარული, მისთვის სიკვდილზე „დიდი ტკივილი“ გადათელილი ღირსება იყო – ღალატის განსაცდელითა თუ გრძნობის მარტოშთენილობით დაძვირებული. ასეთ დროს სრულიად ქრებოდა ხოლმე თვითმკვლელობის სტიქიური ენერგია და თვითმკვლელებს სულისრყევის დაამებას სიკვდილთან „შეთამაშებაში“ ეძიებდა, რათა უსასრულობის შეუცნობლობაში ჩაეკარგა თვინიერ თავი.

რაც მთავარია, გარშემომყოფთათვის „ისინი“ მსხვერპლად თუ სუსტ პიროვნებებად როდი მიიჩნეოდნენ, პირიქით – მათში ცხოვრებასთან შერკინების მსურველთ ხედავდნენ; ამგვარი იყო სწორედ ალათო – „ჭორის აბლაბუდაში გაბმული“ ცით მოწვევტილი მნათობი, რომელიც „დაბადებით ყოფილა ისეთი ბედისა, ძალიანაც რომ ჰყვარებოდა ეს ცხოვრება და ბევრსაც ცდილიყო, დიდხანს მანც ვერ იცოცხლებდა, დიდი და ბედნიერი სააქო არ ექნებოდა...“ მაგრამ ყველაზე გულისშემძვრელი მანც ისაა, რომ სიყვარულისთვის შექმნილმა, მხოლოდ ალაზნის წყლით შეძლო „აგორებული ჭუჭყის“ ჩამორეცხვა. – არადა, თვითმკვლელობის ჟამსაც კი – მისმა სათუთმა და უმწეო სულმა ქალური რიდის ერთი შტრინიც გაითვალისწინა, „კაბის ბოლო მანდილით ჰქონდა შეკრული წყალმა არ წამყაროსო...“¹ ეს ჩვეულებრივი სიცოცხლის მოსწრაფვა როდი იყო მარტოოდენ, ამით ხომ მთას უჩვეულო სინათლე შეემატა. სამწუხაროდ, მსგავსი არაერთი „ბედისთქმა“ ჯერაც წაუკითხავია...“²

განსაკუთრებულად დრამატულ სიტუაციებს წარმოშობდა ფშავური წაწლობისა თუ ხევსურული სწორფრობის ტრადიცია. ვაჟა-ფშაველა თავის ეთნოგრაფიულ ნარკვევში „ფშაველები“ წერდა: „წაწლობა წმინდა მოვალეობად მიაჩნია ფშაველს, ის ამბობს: „წაწლობა ლაშარის ჯვრის ყმას მოუდისო“. ფშაველებში არსებობს ზეპირგადმოცემა, რომ ვითომც ეს ჩვეულება ლაშა გიორგის შემოეღოს...“. თუმცა ამ უღრუბლო პასაჟს წინ უსწრებს ერთობ დრამატული ჩანართი „დანაშაულისა და სასჯელის“ შესახებ: „ძველს დროში თუ ნაბუშარს გააჩენდნენ, ორივეს – კაცსა და ქალს სახალხო ხიდისყურზე ჩაქოლავდნენ, რომ გამვლელ-გამომვლელს ყველას ენახა“.³ ერთობ მწირ ინფორმაციაში ამ უცნაური ადათის თაობაზე, გამოირჩევა გამოჩენილი ქართველი ეთნოგრაფის, სერგი მაკალათიას მიერ 1925 წელს გამოცემული ბროშურა – „ფშავური წაწლობა და ხევსურული სწორფრობა“, რომელშიც ვკითხულობთ: „ძმობილის შერთვა სირცხვილია და სასტიკად აკრძალულია, დამნაშავენი თემიდან იღვენებიან, მაგრამ ზოგჯერ მათ შორის ისეთი ძლიერი სიყვარულია, რომ სხვებთან შეუღლებაზე უარს ამბობენ და თავს იკლავენ“.⁴

ცდომილ სულთა ბედისწერით ატანილი ხევსური ქალები თავდაჯერებულნი მიუყვებოდნენ ხოლმე სწორფრობის მისტიკურ ნისლში ჩაკარგულ სუიციდის საცალფეხო

¹ თათარაიძე ე., არაბული ა., ალათო, თბილისი, გამომცემლობა, „უნივერსალი“, 2009. გვ. 3-22.

² ელაშვილი ქ., „სიცოცხლის თვითჩაქრობის ესთეტიკა“, ლიტერატურული ძიებანი, XXXVII, თბილისი, თსუ გამომცემლობა, 2016, გვ. 85.

³ ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტ. V, თბილისი, გამომცემლობა, „საბჭოთა საქართველო“, 1961, გვ. 16.

⁴ მაკალათია ს., „ფშავური წაწლობა და ხევსურული სწორფრობა“, ტფილისი, 1925, გვ. 14.

ბილიკს: „ბევრი ხევსური ქალი თავს იკლავს ძმობილის¹ სიკვდილზე. თავის მოკვლის წინ ის იმზადებს ტანისამოსს, რადგანაც ხევსურეთში ტანისამოსს დასტირიან. იმზადებს იმას, რაც მიწაში ჩასაყოლებლად უნდა... სოფელ დათვისში მოხდა ასეთი ამბავი: ახალგაზრდა 20 წლის ქალს ძმობილი მოუკვდა. დედამ შეატყო ქალს ხასიათის გამოცვლა. ძმობილის თვენახევრის სიკვდილის შემდეგ მოიკლა თავი. იგი დიდი ტირილითა და პატივისცემით თავისი ძმობილის გვერდით დაასაფლავეს“; კიდევ ერთი ანალოგიური ისტორია; „ქალი (სოფელი ჯუთა) ჩვიდმეტი წლისა იქნებოდა, როდესაც ძმობილი მოუკვდა. ობოლი იყო (ძმა და რძალი ჰყავდა მხოლოდ). ძმობილის სიკვდილის შესამე დღეს მოიკლა თავი მისივე რევოლვერით... ასევე ბევრმა ქალმა მოიკლა თავი² ქმრის დაწუნებით გამწარებულმა...“³

ზემომოხმობილ ფოლკლორულ წყაროებში კიდევ ერთხელაა გაცხადებული, რომ მთისმეტყველება მთისავე შვილებს უსაზღვრო თავისუფლებას ანიჭებდა, როგორც სიცოცხლით ტკობის ჟამს, ასევე სიკვდილთან პირისპირ აღმოჩენისას. სწორედ მთის ზნეობრივი დისკურსი განაპირობებდა, რომ წეს-ჩვეულებათა რიტორიკით სააქაო ცხოვრებაში წრთობილთ, საიქაო სწორებაც ხელეწიფებოდათ. შესაბამისად, იკვეთებოდა გარკვეული „ხელწერა“, სადაც თავისუფლების ტრაგიკული ელფერის მიუხედავად, მთის შვილთათვის „სიცოცხლის თვითჩაქრობა“⁴ პიროვნული ზეობის და არა ცხოვრებისეული მარცხის მანიფესტაციას წარმოადგენდა.

სუიციდის ერთგვარ „ისტორიულ ევოლუციას“ თუ მივადევნებთ თვალს, ბუნებრივია, ამ ტრაგი-მისტიკური ფენომენის რაობის ძიებისას, ლიტერატურის კარიბჭესთან რომ აღმოვჩნდეთ. არც ისაა გასაკვირი, რომ ყველაზე უფრო აქ გვეხმარება „მთის შვილთა“ შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, სადაც ტრაგიკული არსის პოეტურ ბუნებასთან თანაწყობისას, თვითმკვლელობა ესთეტიკურ ფენომენად გარდაიხსნება: ვაჟასთან ამ ზეგანცდის ირაციონალური აქცენტები იჩენს თავს, ხოლო რაც შეეხება ყაზბეგს (რომელთანაც ესოდენ ხშირად ვაწყდებით სუიციდს), აქ თავად ავტორი,⁵ როგორც უშუალო თანამონაწილე ისეა ჩართული ტრაგიკულ მიზანსცენებში. ამით თუ აიხსნება ფოლკლორულ ნიმუშებთან ყაზბეგისეული ინტერპრეტაციების ემოციური თუ ზნეობრივი თანხვედრა: გავიხსენოთ გუგუას⁶ („ხევისბერი გოჩა“) „ზნელირსებით“ აღსავსე

¹ სწორფრობისას ქალი ვაჟისთვის „დობილადა“ სახელდებული, ხოლო ქალისათვის კი ვაჟი – „ძმობილი“, გარდაცვლილი დობილის ხსოვნის გამო, ვაჟი სრულებით თავს ანებებდა სწორფრობას...“ (ნ. ბალიაური, „სწორფრობა ხევსურეთში“).

² თვითმკვლელობის შესახებ მნიშვნელოვანი ფოლკლორული წყაროებია ნაშრომებში: ა. არაბული, „სამგლოვიარო პოეზია“, 2006; ნ. აზიკური, „მგოსანი გლოვისანი“, 1986.

³ ბალიაური ნ., სწორფრობა ხევსურეთში, თბილისი, 1991, გვ. 55-109.

⁴ ელაშვილი ქ., „სიცოცხლის თვითჩაქრობის ესთეტიკა“, ლიტერატურული ძიებანი, XXXVII, თბილისი, 2016.

⁵ აბზიანიძე ზ., „უცნობი ყაზბეგი“, 2014, გვ. 50, „ბნელია სიცოცხლეზე ხელჩაქნეული ადამიანის ყურება და კიდევ უფრო ძნელია, როდესაც ერთ რომელსამე უესტში ან ქმედებაში თვითმკვლელობის ნაირსახეობას ხედავ. ასე მგონია ყაზბეგისათვის ეს ჟაკოს გაყიდვა იყო...“.

⁶ „წელან გითხარო, რომ დამნაშავე არა ვარ-მეთქი... მაგრამ ერთხელ მაგვარის ცილისწამების შემდეგ აღარ ვიცოცხლებ-მეთქი... ვაჟაკი ერთხელ გადაფურთხებულს ვეღარ ალოკავს... მშვიდობით გოჩავ, მშვიდობით ხალხო! – ამ სიტყვებთან ერთად მან (გუგუამ) გაიძრო დამბაჩა, მიცა ლულა პირში და ტვინი ჰაერში შეასხა...“ (ციტატა „ხევისბერი გოჩადან“, ყაზბეგი 1948: გვ. 314).

თვითმკვლევლობა; ანალოგიურ ქმედებას ჩადის აბრაგთა მასპინძელი შაბურა ჭინჭარაულიც.¹ ამიტომაც იყო, რომ ის „გულით დაეყრდნო ლულას და ამოხოცილი სტუმრების გზას დაადგა თავადვე...“. რადგან მთაში ვაჟკაცის ღირსების თუნდაც წამიერ ეჭვქვეშ დაყენება სახელის ხელყოფას ნიშნავდა, სრულიად წარმოუდგენლად ითვლებოდა თვითგამართლების ნებისმიერი ფორმა. ასეთ ვითარებაში თვითმკვლევლების არსი მამაკაცური ნებელობის პათოსით იმგვარად იმუხტებოდა, რომ ბანალური სუიციდისგან თითქმის აღარაფერი რჩებოდა და პიროვნების თვითგამოსატყვის უიმეიათეს სახეს იძენდა.

მთავარი კი მაინც ის იყო, რომ სიკვდილის გამოხმობის ამგვარი, ექსპრესიული ილუსტრაციები კიდევ უფრო ამძაფრებდა ცხოვრების იდუმალი მშვენიერებისა და ფატალური ტრაგიზმის პარადოქსულ განუყოფლობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბზიანიძე ზ., „უცნობი ყაზბეგი“, ალექსანდრე ყაზბეგი 165, საიუბილეო კრებული, თბილისი, თსუ გამომცემლობა, 2014.
2. აზიკური ნ., მგოსანნი გლოვისანი, თბილისი, 1986.
3. არაბული ა., სამგლოვიარო პოეზია, თბილისი, 2006.
4. ბალიაური ნ., სწროფრობა ხევსურეთში, თბილისი, 1991.
5. ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტ. V, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1961.
6. ელაშვილი ქ., „სიციცხლის თვითჩაქრობის ესთეტიკა“, ლიტერატურული ძიებანი, XXXVII, თბილისი, თსუ გამომცემლობა, 2016.
7. თათარაიძე ე., არაბული ა., აღათო, თბილისი, გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2009.
8. მაკალათია ს., „ფშავეური წაწლობა და ხევსურული სწორფრობა“, ტფილისი, 1925.
9. პანკელი დ., ხანგოშვილი ხ. აბრაგები. თბილისი: 2012.
10. ყაზბეგი ა., თხზულებანი., ტ. II, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1948.

¹ შაბურა ჭინჭარაულის ბოსელში სტუმრადმოფი, შეფარებული სტუმრები (აბრაგები) ამოხოცეს. „–ვახ, დედასა, სირცხვილო! – დაიღრიალა შაბურამ. – ვინ უნდა იყოს მოლაღატე, ჩვენ რომ თავზე ცეცხლი წავვიკიდა! – ჩემს სიციცხლეს ფასი აღარ აქვს! წამოიძახა შაბურამ და წამოიჭრა ფეხზე. მხარზე გადაკიდებული იბის (ერთ-ერთი მოკლულთანი აბრაგი) ნაჩუქარი გერმანული სისტემის თოფი მოიგდო ხელში, ფეხზე შეაყენა და გულით ლულას დაეყრდნო... შაბურამ ღიმნარევი სახე შეატრიალა უფროსი ძმისაკენ – მშვიდობით, ძმაო, წავალ, წამოვეწევი ჩემს სტუმრებს, – თქვა და ჩაიკეცა, ხელები დააყრდნო მიწაზე და გულაღმა დაეცა“ (დ. პანკელი, ს. ხანგოშვილი, „აბრაგები“, 2012, 293-294).

სახელისუფლო სიმბოლოთა ფუნქციონალური სპექტრი (ჯადოსნური ზღაპრიდან ლიტერატურულ ძეგლამდე)

ეთნოკულტურისა თუ ეთნოფსიქოლოგიის სპექტრს, გარკვეულ შემთხვევაში, წარმოადგენს სახელისუფლო სიმბოლოთა მხატვრული ველი – შესატყვისი სიტყვიერი განსხეულებებით, რის საილუსტრაციოდაც გამოდგება თუნდაც სულხან-საბასეული ფილოსოფიურ-ეზოთერიკული წვდომა „ძალა-უფლებისა“ ანდა „ხელმწიფის“ რობაქიძისეული „საკრალური წყობა“.

ფოლკლორულ ტექსტში კი ამ სიმბოლოთა არქეტიპებს განკარგავს ზღაპართმეტყველების ენა, რომელიც ძირითადად უძველეს რწმენა-წარმოდგენებზეა აღმოცენებული. ამიტომაცაა, რომ ლიტერატურული ძეგლისაგან განსხვავებით, ზღაპარი ვერ ჰგუობს სახელისუფლებო სიმბოლოთა (იქნება ეს სამეფო ტახტი თუ გვირგვინი) თავისუფალ ინტერპრეტირებას.

სიმბოლური თვალსაწიერით ლიტერატურული ძეგლის და ჯადოსნური ზღაპრის არქეტიპული სქემა სრულიად არაიდენტურია. თუმცადა, ეს ფენომენი ძალიან მკაფიოდ გამოხატავს სახისმეტყველებითი ცნობიერების ჩამოყალიბების გზას. ზღაპართმეტყველება არქეტიპულ დონეზე არ ექვემდებარება ეზოთერიკულ თუ მხატვრულ დეფინიციას და ამიტომაც, ხშირ შემთხვევაში, ის ერთსაწყისიანია... ზღაპრული არქეტიპი მხოლოდ ლოკალური სიტუაციის გამომსახველად გვეკლინება (მითოლოგიურ თუ ფოლკლორულ არქეტიპთაგან განსხვავებით...).

არქეტიპის, როგორც ერთგვარი შედეგის (ზოგჯერ კი ფაქტის), ილუსტრირებისას ბუნებრივია სრულიად ირდილება ზღაპრის მხატვრული დიაპაზონი. ეს „სახისმეტყველებითი ვაკუუმი“ ყველაზე მეტად იგრძნობა იმ ჯადოსნურ ზღაპრებში, სადაც სახელისუფლო სიმბოლოთა მარტივ არქეტიპებს ვაწყდებით. „ჯადოსნურ ზღაპართა სტრუქტურის შესწავლა ცხადყოფს ამ ზღაპართა მჭიდრო ნათესაობას ერთმანეთთან. ეს ნათესაობა იმდენად მჭიდროა, რომ ერთი სიუჟეტის გამოყოფა მეორისაგან შეუძლებელია. ამას მივყავართ შემდეგ ორ მნიშვნელოვან წინამძღვართან. ჯერ ერთი: ჯადოსნური ზღაპრის არც ერთი სიუჟეტის შესწავლა არ შეიძლება მეორის გარეშე, და მეორე: ჯადოსნური ზღაპრის არც ერთი მოტივის შესწავლა არ შეიძლება მთელთან მისი კავშირის გარეშე“.¹ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ „ჯადოსნური ზღაპარი დასავლეთში უკვე დიდი ხანია თავშესაქცევ ლიტერატურად ან რეალობიდან გაქცევის ლიტერატურად იქცა, იგი მაინც განუზომლად სერიოზულ და საპასუხისმგებლო თავგადასავლის სტრუქტურას წარმოადგენს, რადგან საბოლოო ჯამში, დაიყვანება ხელდასხმის სცენარამდე: ისევ და ისევ ვხვდებით ხელდასხმისათვის დამახასიათებელ ფათერაკებს... ჯოჯოხეთში ჩასვლას, ცაში ამალლებას ან კიდევ სიკვდილსა და აღდგომას, ქორწინებას მეფის ასულზე... ზღაპარს ყოველთვის ბედნიერი დასასრული აქვს, მაგრამ საკუთრივ მისი შინაარსი ეხება ძალზე სერიოზულ რეალობას: ხელდასხმას...“.²

ჯადოსნურ ზღაპრებში სახელისუფლო სიმბოლოთა არქეტიპებს სწორედ ამგვარ ფინალურ ეპიზოდებში ვხვდებით, სადაც მეტ-ნაკლებად მსგავსი მიზანსცენები იკვეთება. და, რაც მთავარია, აქ ზღაპრული გმირი გარკვეულ რეგალიებსა და ინსიგნებს (სამეფო

¹ პროპი ვ., ჯადოსნური ზღაპრის ისტორიული ფესვები, თარგმნა მ. კარბელაშვილმა, ქართული ფოლკლორი, 4 (XX), თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008, გვ. 84.

² ელიადაე მ., მითის ასპექტები, თბილისი, ილია ჭავჭავაძის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009, გვ. 176.

ტახტსა თუ გვირგვინს...) მხოლოდ ზღაპართმეტყველების ერთგვარ სტატიკურ მდგომარეობაში გადასვლის ჟამს (ფინალურ ან ფინალურ ეპიზოდებთან იდენტური) მოიპოვებს ხოლმე და თითქოსდა მსგავსი ფრაზეოლოგიითაცაა წარმოდგენილი.

„მეფედ კურთხევის“ ზღაპრული სქემა კი ამგვარია:

„ხელმწიფემ თავისი ტახტი დაულოცა და თავისი სამეფო გვირგვინიც იმას გადასცა“ – „სიზმარა“.¹

ნახევარი სამეფოს გაჩუქება (სიკეთის ან გაწეული სამსახურის სანაცვლოდ) – „შავთემურაზი, მზე-თეიმურაზი და მთვარე-თეიმურაზი“.²

ხელმწიფის სიკვდილის შემდეგ ხელმწიფედ გახდომა – „ყველაფერი უამბო ხელმწიფეს. შეერთო უმცროსი ქალი და, როდესაც ხელმწიფე მოკვდა, თვითონ გახდა ხელმწიფე“ – „ზღაპარი ცისკრისა“.³

ხელმწიფის ქონების დარჩენა – „ხელმწიფის ქონება მზის სიძეს დარჩა“ – „მზის ასული“.⁴

უბრალოდ „გახელმწიფება“ – „პატარა შვილს კარგი ქორწილი გადაუხადა, გაახელმწიფა და ხარობდნენ“ – „ბროწეულის ზღაპარი“.⁵

„ხალხმა მამინ მეფედ ივანე-ფალავანი აირჩია“ – „ივანე ფალავანი“.⁶

„ხელმწიფემ იმავე დღეს დასწერა ჯვარი თავის ქალიშვილზე და ტახტიც დაულოცა. ეს ჩოფანო ხელმწიფე გახდა“ – „მძლეთამძლე“.⁷

ტახტის დათმობა – „აწ კი რაღად ღირს ჩემი ხელმწიფობა, ვხედავ მაჯობე და ტახტიც შენთვის დამითმიაო! და დაულოცა ხელმწიფობა შვილს“ – „ხელმწიფე და მისი შვილი“.⁸

„ხელმწიფემ მეწისქვილის შვილს ქალიც მიათხოვა და ხელმწიფობაც დაულოცა“ – „მეწისქვილის ვაჟიშვილი და სამი ქოსა“.⁹

როგორც ვნახეთ, ჯადოსნურ ზღაპრებში სამეფო ტახტისა თუ გვირგვინის გადაცემა, ერთი შეხედვით, მარტივად ხდება; ანუ ზღაპრული გმირი კონკრეტულ რეგალიებს, როგორც წესი, მოიპოვებს ხოლმე საქორწინო რიტუალის ჟამს (არსებობს გამონაკლისი შემთხვევებიც...) – იქ, სადაც ზღაპრის „ჯადოსნური კვანძი“ იხსნება, ხდება ერთგვარი ემოციური განმუხტვა, რაც ლოგიკური სასრულის წინა პირობაა.

„ზღაპრის დასასრულს ხელმწიფის შვილის ქორწინება და გამეფება საკრალური მნიშვნელობისაა და იწვევს სამყაროს შემდგომ აყვავებასა და განახლებას მომაკვდავი და მკვდრებით აღმდგომი ღვთაების მსგავსად“.¹⁰ ამიტომაცაა, რომ ჯადოსნური ზღაპრის

¹ ცანავა ა. (შემდგენელი), „მიწა თავისას მოითხოვს“. ქართული ხალხური ზღაპრები და მითები, თბილისი, გამომცემლობა „ლომისი“, 1994, გვ. 83.

² იქვე, გვ. 88.

³ იქვე, გვ. 97.

⁴ ცანავა ა. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 105.

⁵ იქვე, გვ. 138.

⁶ იქვე, გვ. 196.

⁷ იქვე, გვ. 297.

⁸ იქვე, გვ. 299.

⁹ იქვე, გვ. 336.

¹⁰ ჩოლოყაშვილი რ., უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ეპოსში, თბილისი, გამომცემლობა „ნეკერი“, 2004, გვ. 176.

ფინალური ეპიზოდი, იქნება ეს, *ქორწინება* თუ *გამეფება*¹ სრულიად გამორიცხავს სახელისუფლო სიმბოლოთა ზეაწეულ, შთამბეჭდავ და მისტიკურ სპექტრს – ანუ აქ ძალაუფლების მხოლოდ თვალსაჩინოებითი განსხეულებაა.

სწორედ ამიტომ, – „ზღაპარი² არ არის არაცნობიერის ნაუცბათევი და სპონტანური ქმნილება (როგორც, მაგალითად, სიზმარი): ის, პირველ ყოვლისა, „ლიტერატურული ფორმაა“, როგორც რომანი და დრამა“³ და მაინც, სრულიად განსხვავებულია სახელისუფლო სიმბოლოთა ფუნქციონალური სპექტრი ჯადოსნურ ზღაპარსა და ლიტერატურულ ძეგლში. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში“ თინათინის გამეფების ეპიზოდი მრავლისმეტყველი და მასშტაბურია და, რაც მთავარია, ძალაუფლების არსის სიმბოლური სპექტრი ზედმიწევნითი კანონიკურობითაა წარმოდგენილი;

თინათინ მიჰყავს მამასა პირითა მით ნათელითა,
დასვა და თავსა გვირგვინი დასდგა თავისა ხელითა,
მისცა სკიპტრა და შემოსა მეფეთა სამოსელითა.
(„ვეფხისტყაოსანი“ 45;1,2,3).

„რუსთაველს უყვარს სახეიმო სცენების ხატვა, მის შემოქმედებით მიზანს, როგორც კარის პოეტისას, სამეფო ხელისუფლების განდიდება, სამეფო კარის ცხოვრების ბრწყინვალეების აღბეჭდვაც შეადგენს. საერთოდ, ის ხელისუფალთა ბუნებას, მათ ცხოვრებას ღრმა ჭრილში გვიჩვენებს, მაგრამ ამ ცხოვრების სადღესასწაულოდ მორთულ ფასადსაც გატაცებით და ფერადოვნად ხატავს. თინათინის გამეფებასთან დაკავშირებით ზეიმი, ცერემონიაც ასე იხატება. თინათინის გამეფების ცერემონიალურ სცენას აცოცხლებს და აადამიანებს თვით თინათინის სულიერი მდგომარეობის წარმოჩენა“.⁴ ეს მეფედ კურთხევის ვიზუალური ეფექტია მხოლოდ და მხოლოდ; არადა, გაცილებით მნიშვნელოვანია ზემოხსენებულ რეგალიათა მხატვრული დიაპაზონი.

„სამეფო ტახტი თავისი მდიდრული მორთულობით და კვარცხლბეკით გახლავთ ვიზუალური დასტური ხელმწიფის აღმატებულობისა და სხვათაგან გამორჩეულობის... ტახტი სიმბოლურად განასახიერებს საზოგადოდ სამეფო ძალაუფლებას, ანდა სულაც მთელ სამეფოს... გვირგვინი („სამეფო სახურავი“ – საბა) – ის თავსამკაულია, რომელმაც გარემეთა თვალში გვირგვინოსანი უნდა აამაღლოს (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით), რათა „ღმერთების რჩეული“ განსაკუთრებულობის ხილულ სიმბოლოს წარმოადგენდეს... სამეფო სკიპტრა, ჯადოქრის ჯოხი, მღვდელმთავრის კვერთხი, ჰერმესის კადუკეუსი – გამორჩეულობისა და გარკვეულ სივრცეზე ბატონობის სიმბოლო გახლდათ“.⁵

„ვეფხისტყაოსანი“ რელიგიური და სახელმწიფოებრივი ცნობიერების მხატვრული განზოგადების უნივერსალური ლიტერატურული ძეგლია და ამიტომაც სახელისუფლო

¹ მეფის ასულზე დაქორწინებით სამეფო ძალაუფლების მოპოვების მითორიტუალური მოდელი – რ. ცანავა, მითორიტუალური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-თინოლოგიური პარალელები. თბილისი, გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2005.

² ეს კონცეფცია იან დე ვრისისა და კარლ გუსტავ იუნგის „კოლექტიური არაცნობიერის სტრუქტურის ცნებას“ ეფუძნება.

³ ელიადე მ., მითის ასპექტები, თბილისი, ილია ჭავჭავაძის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009, გვ. 172.

⁴ ვასაძე თ., შოთა რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“, კომენტირებული ტექსტი და ანალიტიკური გზამკვლევი ლიტერატურის შემსწავლელთა და მოყვარულთათვის. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2011, გვ. 284.

⁵ აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. II, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012, გვ. 126.

სიმბოლოთა კანონიკურობის მიუხედავად, თავისუფალ ინტერპრეტირებასაც ვხვდებით. ერთ-ერთი ასეთი ეპიზოდია სწორედ თინათინის მეფედ კურთხევა. ჯადოსნური ზღაპრისაგან განსხვავებით, – ეს ნაწარმოების სასრული აკორდი როდია. აქ პირიქით, – არაბეთის სამეფოს ეს უჩვეულო სახელისუფლო რიტუალი, ფაქტობრივად, უფრო იმპულსურსა და შეუცნობელს ხდის „ვეფხისტყაოსანს“. ამიტომაც გამეფების შთამბეჭდავი თუ მომწესხველი ცერემონიალის მიღმა იკვეთება ძალაუფლების „მისტიკურ ცენტრთან“ გაიგივების ტენდენციები და „მეფე-პიროვნებათა“ შინაგანი თავისუფლებისა თუ „სულიერი სიკეთის“ დემონსტრირება (რისი ზედმიწევნითი გამოხატულება – როსტევიანის მიერ მეფობის დათმობა...). ეს ფენომენი სრულიად უცხოა ჯადოსნური ზღაპრისათვის.

აქვე აუცილებლად გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ მითოლოგიური ღვთაებანი ზღაპრულ ეპოსში იმავე ხელმწიფეებად არიან გარდასახულნი, რაც სახელისუფლო სიმბოლოთა ზე-ნივთიერ საწყისზე მიგვანიშნებს (ზე-ნივთიერი არსი განსხვავებულია ჯადოსნური საგნისაგან), სადაც სახელისუფლო სიმბოლოთა სახისმეტყველებითი და შესატყვისად – მხატვრული ველიც იმგვარადაა დაჩრდილული, რომ იმუშაოს მხოლოდ ზღაპრის ქრესტომათიულმა ენამ. სახელისუფლო სიმბოლოთა ამგვარი არაერთგვაროვანი ასპექტი ლიტერატურასა და ჯადოსნურ ზღაპარში საინტერესო ნიშანდობლივი დეტალია თავად ამ სიმბოლოთა „ბიოგრაფიისათვის“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბ., გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012.
2. ელიაძე მ., მითის ასპექტები, თბ., ილია ჭავჭავაძის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.
3. ვასაძე თ., შოთა რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“, კომენტირებული ტექსტი და ანალიტიკური გზამკვლევი ლიტერატურის შემსწავლელთა და მოყვარულთათვის, თბ., გამომცემლობა „დიოგენე“, 2011.
4. პროზი ვ., ჯადოსნური ზღაპრის ისტორიული ფესვები. თარგმნა მ. კარბელაშვილმა. – ქართული ფოლკლორი, 4(XX). თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.
5. რუსთაველი შ., „ვეფხისტყაოსანი“. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.
6. ცანავა ა., (შემდგენელი), „მიწა თავისას მოითხოვს“, – ქართული ხალხური ზღაპრები და მითები, თბ., გამომცემლობა „ლომისი“, 1994.
7. ჩოლოყაშვილი რ., უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ეპოსში, თბ., გამომცემლობა „ნეკერი“, 2004.

ქართული წარმართული ცნობიერების ერთი ორაზროვნება

ქართულ წარმართულ ცნობიერებაში ერთი ფრიად საინტერესო ორაზროვნებაა, რაც მთელი სიცხადით იკვეთება ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ აზრთა სხვადასხვაობაშიც; ესაა ჩვენს ეთნოკულტურაში მზის ხან ქალური, ხან კი მამაკაცური საწყისით გამოსახვა (ბუნებრივია, შესატყვისი არგუმენტებით გაჯერებული). აქვე აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ტრადიციულად, – მთვარე არაფრით არ შეიძლება მზის ანალოგიური საწყისით იყოს გააზრებული. „ამ ლოგიკით უძველეს ცივილიზაციათა უმეტესობაში მზემ, როგორც აქტიური, ცხოველმყოველი ძალის გამოვლინებამ, მამაკაცური საწყისი განასახიერა, ხოლო მთვარემ – პასიურმა, სხვისი სინათლის ამრეკლავმა, „მერყევმა“ – ქალური“.¹

უძველესი ქართული თვალსაწიერიდან შემორჩენილია გარკვეული წარმოდგენები: „მზის ქალურ – დედურ საწყისზე“; ქართული სახლის უმთავრეს საყრდენზე გამოსახულ „ბორჯღალზე“, „დიდ დედაზე“; მზის მშობელ დედად აღქმაზე – „მზე დედაა ჩემი“... „სულ ადრე, როცა მატრიარქატი იყო და ქალი უფროსობდა, მზე ქალ-ღვთაებად მიაჩნდათ. ქალს, დედა-მშობელს, მზეს ადარებდნენ. იმიტომ, რომ მზეც ყოველივე სიკეთის მშობელიაო ამქვეყნად. მისით ხარობს ბუნება, იგი ზრდის მცენარეებს, იგი ალღობს ყინულს და წარმოქმნის მდინარეებს. შემდეგ პატრიარქატი დადგა, ცხოვრებაში კაცი გაბატონდა. კაცად მთვარე ითვლებოდა, ქალად მზე“.²

მნათობთა ამ „მითოლოგიურ გადანაწილებაში“ ერთი მეტად საინტერესო ასპექტიც იკვეთება, რომელიც ამგვარადაა გასააზრებელი; სავარაუდოდ, ღამის – უხედეულ გარემოში, იღუმალ და მისტიკურ სივრცეში „ქალური ბუნების“ დანდობითა და გაფრთხილებით ხომ არ აიხსნება „მზის ქალურობა“, რაც სრულიად ბუნებრივად მიესადაგება ჩვენს ეთნოფსიქოლოგიასაც. მზის ფენომენის სრულიად სხვა სახის შეცნობაც არსებობს; კოლხეთის მითოლოგიური მეფის აიეტის „მზიური წარმომავლობა“; თუნდაც გრიგოლ რობაქიძის მიერ ქართულ ეთნოკულტურაში მზის სიცოცხლის თესლად აღქმა („მზის ხანა ქართველთა“)... ამასთანავე, რობაქიძისეული თვალთახედვით – „მზისგან იშვის სხივი და ნივთიერი იღებს „სახეს“ – იმდენად, რამდენად იგი სხივმფენია. მხოლოდ სხივის გამოკრთობით ეზიარების ნივთიერი ღვთიურსა. იქცევა „სახიერ“. არც ერთს ენაში არ იხმარება ზედშესრული „სახიერ“ ღვთის მიმართ ისეთი ღრმა მნიშვნელობით, როგორც სწორედ ქართულში. რაც სახიერია, ის ღვთიურია – ასე ვგონობთ ქართველნი...

საუბარში ჩვენ შეფიცვის თუ შეჯერებისას ვხმარობთ ასეთ თქმას: „ჩემმა მზემ“, „შენმა მზემ“. თითქოს ყოველ ადამიანს თავისი საკუთარი მზე ჰქონდეს. „ვეფხისტყაოსანში“ (ვიქტორ ნოზაძემაც „ვეფხისტყაოსნის“ განკითხვაშიც „მზისმეტყველებას“ ხომ ცალკე წიგნი მიუძღვნა). ეს მზეთანაზიარობა პირდაპირ კოსმიურ ყალიბს იღებს“.³ სწორედ ამიტომაც, „გრიგოლ რობაქიძე იყო მზიური კულტურის აპოლოგეტი“, რომელიც მზის მამაკაცურ ნებელობას „ლაშარსაც“ მიაწერს...⁴

¹ აბზინიძე ზ., ელავილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, I, თბილისი, გამომცემლობა, „ბაკმი“, 2011, გვ. 144.

² სირაძე რ., სახისმეტყველება, თბილისი, 2000, გვ. 20.

³ რობაქიძე გრ., ჩემთვის სიმაღლე ყველაფერია, თბილისი, შპს. „ჯეკ სერვისი“, 1996, გვ. 69.

⁴ ბაქრაძე ა., კარლუ, თბილისი, გამომცემლობა, „ლომისი“, 1999, გვ. 138-139.

მზე თავისი უნივერსალური ფენომენით – მითოლოგიური, სიმბოლოლოგიური თუ კულტუროლოგიური სპექტრით (რომ აღარაფერი ვთქვათ მის „რელიგიურ ბიოგრაფიაზე“) ზედმიწევნით გვაძმნობს ნებისმიერი ერის ეთნოისტორიასაც, მით უფრო ქართულს; სადაც ერის მოქცევაც კი თხოთის ტყეში მზის დაბნელების ეპიზოდით შეიცნობა, რასაც წინ უსწრებდა არმაზის კერპის სრული განადგურება და მისგან ასევე „მზიური საწყისის“ გამოდევნა... და რაც მთავარია, ქრისტიანობაში „წარმართული მზის“ მეტამორფოზა – „ხილული ნათების“ „სულიერ ნათებად“ გარდასახვა – ამიტომაცაა, თავად იესო ქრისტე – „მზე სიმართლისა“... მაგრამ ამჯერად, ჩვენ ისევ მზის წინარე სახეებს ვუბრუნდებით.

მითოსური წარმოდგენები უძველეს ქართულ სახელთა წარმოქმნაშიცაა საძიებელი, სადაც უშუალოდ მზისაგან ნაწარმოებ სახელთა მთელი წყება იკვეთება. „სახელი ერთ-ერთი უსათუთესი კატეგორიაა სულიერი სამყაროსი. მამა პაველ ფლორენსკი გვასწავლის, რომ „სახელით ხდება პირადის გამომწვევდა სიტყვაში და მეტ-ნაკლებად ადეკვატური გამოსახვა სულიერი არსისა. ე. ი. სახელი წარმოადგენს საგნის არსის აზრობრივ ენერჯიას“.¹ ამიტომაც სახელი უშუალოდ აისახება ცნობიერებაში, ვითარც პროეცირებული კონკრეტული ჩანაფიქრი. ამასთანვე სახელი ერთი ფრიად უნივერსალური თვისებითაც გამოირჩევა – მხოლოდ და მხოლოდ, მისი წყალობითაა შესაძლებელი ჩვენი ეთნოკულტურის მივიწყებულ არქეტიპთა კვლავ გაცოცხლება, რაც ქართული სიტყვის სიღრმითა და შინაგანი მეტყველებითაც აიხსნება.

დელათა სახელები მზის ფუძიდან ნაწარმოები – „მზევინარი, მზეთამზე, მზეონა, მზექალა, მზეხა, მზეხათუნი, მზია, მზიანი, მზისადარი, მზიულა“; მამათა სახელები – „მამამზე, მზეჭაბუკ – იდენტური სამსონისა“ (ძვ. ებრ. „მზიანი“), მირიან (სპ.) – „მითრასი“ ანუ „მზისა“, მერაბ (სპ.) მზესავით ელვარე – სიტყვასიტყვით: „მზის წყალი“ ან „მზის ელვარება“; „მზევინარი (ქართ.) მზეთამზე (ქართ.), მზეონა (ქართ.) – „მზიანი“, მზექალა (ქართ.), მზეხა (ქართ.) „მზე ხარ“ ან მზეხათუნის შემოკლებული ფორმა; მზეხათუნ (ქართ.) „მზე-ქალბატონი“, „მზის მსგავსი ქალბატონი“. მზია (ქართ.), მზიანი (ქართ.), მზისადარი (ქართ.), მზიულა (ქართ.) (მთვარე კი მხოლოდ მთვარისამ ასახა).²

მამათა სახელებში ასევე თანაბრადაა ფუძისეული სახით, როგორც მზე, ასევე მთვარე. „მამამზე (ქართ.), მზეჭაბუკ (ქართ.) მნიშვნელობით შეადარეთ სამსონს (ძვ. ებრ. „მზიანი“). მირიანი (სპ.) „მითრასი“ ანუ „მზისა“ (მითრა მზის ღვთაების სახელია), მერაბ (სპ.) „მზესავით ელვარე“ სიტყვასიტყვით: „მზის წყალი“ ანუ „მზის ელვარება“ მთვარე. მინაგო (ბერძ.) „მთვარის მიხედვით ამხსნელი, მოუბარი“ – შეადარეთ გერმ. ალფრედი“...³

მზის ნაწილიანი ქართული სახელები მერყეობს მზის, როგორც ქალურ, ასევე მამაკაცურ საწყისთა შორის და სავსებით ბუნებრივად ასახავს ამ უმთავრესი მნათობის ირგვლივ არსებულ წარმართულ ორაზროვნებას... რაც, რაღა თქმა უნდა, ქართულ ზღაპრებსა თუ ფოლკლორშიც იჩენს თავს, – მზის სავარაუდო სქესის დაკონკრეტების გარეშე, რაზეც თავად ზღაპრისმეტყველება მიგვანიშნებს. მზის ორსაწყისიანობის კვალი ჯადოსნური ზღაპრების მითოველში (ბუნებრივია, უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა

¹ Флоренский П., Имена, Опыты, Литературно-философский ежегодник, М., 1990, გვ. 362.

² ჭუმბურიძე ზ., რა გქვია შენ? თბილისი, გამომცემლობა „ნაკადული“, 1971, გვ. 121.

³ იქვე, გვ. 86-87.

სპექტრში საკმაოდ ფუნდამენტალურად აქვს შესწავლილი რ. ჩოლოყაშვილს („უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხური ზღაპრულ ეპოსში“, 2004, „ნეკერი“), სადაც ავტორი აღნიშნავს, რომ „არ შეიძლება საერთოდ მზისა და ნაყოფიერების ქალღვთაების კავშირის უარყოფა, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ყოველთვის არ ხერხდება მზის გააზრება ქალღვთაებად და მას ხშირად მამრობითი ღვთაების გაგებაც მიეწერება... საქმე ის არის, რომ მზეს მამრობითი გაგება, ქალთან შედარებით, მოგვიანებით მიეწერება. ის ჯადოსნური ზღაპარი, რომლის მთავარი გმირიც ვაჟია, ქალი კი – მზეთუნახავი, გვიანდელია. იმ ზღაპრებისაგან განსხვავებით, რომლის მთავარი პერსონაჟი ქალია, მზეთუნახავად არ იწოდება... რაც შეეხება თვით ჯადოსნურ ზღაპარს, მისი სიუჟეტის გააზრებისას ნათელია, რომ მზეთუნახავი მზის ღვთაებას უკავშირდება მხოლოდ როგორც მისი მეწყვილე ქორწინებისას. ზ. გამსახურდია მიუთითებს გ. ფერაძის გამოკვლევაზე და სამართლიანად თვლის მკვლევრის ეჭვს: წმინდა გიორგის წარმოშობას მხოლოდ მთვარის წარმართული ღვთაების კულტიდან. ზ. გამსახურდია აღნიშნავს, რომ წმინდა გიორგის კულტი მზის უძველესი კულტის გაგრძელებას წარმოადგენს საქართველოში... ასევე ვ. კოტეტიშვილსაც ხელთ აქვს ფაქტების საკმაო რაოდენობა, საიდანაც მტკიცდება, რომ ხშირად მზე ვაჟად არის წარმოდგენილი და მთვარე ქალად. მაგალითად, ზღაპარში „მეფის ქალი და მზის დედა“, მზის დედას შვილები ვაჟები ჰყავს...¹

ზემოციტირებული მოსაზრება კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ ზღაპრის უჩვეულო დიაპაზონი ერის ეთნოკულტურის ის უმთავრესი საწყისია, სადაც მთელი სიცხადით იკვეთება ერის თვითგანვითარებისა თუ თვითშეცნობის დღემდე უჩინარი პლასტიკი.

ქართული „მითოლოგიური მზის“ არაერთგვაროვანი საწყისის მიუხედავად, ჩვენი ეთნოკულტურის „სახისმეტყველებითი სპექტრი“ საკმაოდ კლასიკურია და არ შეიმჩნევა არანაირი აღრევა, ანუ მზის მამაკაცური არსიდან გამომდინარე სოლარული სიმბოლოები აბსოლუტურად ტრადიციული სახითაა მოწოდებული ცნობიერებაში და არანაირად არ იკვეთება „ქართულ მზეში“ არსებული ქალური პლასტიკა...

უნდა ითქვას, რომ ეს „მითოლოგიური ორაზროვნება“ ნამდვილად არ ვრცელდება ქართულ სახისმეტყველებაზე. სიმბოლოლოგიაში სიმბოლოები ძირითადად ორ უმთავრეს ჯგუფად იყოფა „მზიურ“ (მამრობითი საწყისი, ძლიერი, ნაკლებად ლაბილური, აქტიური, შთამბეჭდავი...) და „მთვარისეულად“ (ქალური საწყისი, პასიური ბუნება, მომწუსხავი ცვალებადობა...).

მზის საწყისის არაერთგვაროვნება საოცარი სიღრმით ხარის სახისმეტყველებაშიაც არის ასახული, რომელიც „მითოლოგიასა და რელიგიაში ერთ-ერთი მთავარი ზოომორფული სახეა. ამის მკაფიო დადასტურებაა ქართულ ფოლკლორში, ორნამენტიკასა თუ ადათ-წესებში შემორჩენილი წინარე ქრისტიანული პლასტი, სადაც ხარი (მთვარისებრი მორკალური რქებით) ხან მთვარის, ხან კი მზის საკულტო რიტუალთან დაკავშირებული ცხოველია. აქვე აღვნიშნავთ, რომ კოლხეთის მითოლოგიური მეფის – აიეტის „ცეცხლის მფრქვეველი ხარები“ მისი „მზიური“ წარმომავლობის მიმანიშნებელ სიმბოლოდ აღიქმება“.² ერთი კია, რომ თუნდაც სიმბოლოლოგიური თვალსაზრისით, მზე და მთვარე ურთიერთმონაცვლე საწყისით უნდა იყოს გააზრებული.

¹ ჩოლოყაშვილი რ., უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ზღაპრულ ეპოსში, თბილისი, გამომცემლობა, „ნეკერი“, 2004, გვ. 51.

² აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბილისი, გამომცემლობა, „ბაკმი“, 2012, გვ. 151.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, ერთი რამაა ცხადი, რომ მზე და მთვარე თავისი უნივერსალური სიმბოლოლოგიური დიაპაზონის გამო ხან ქალურ, ხანაც მამაკაცურ არსს ითავსებდნენ. სწორედ ამიტომაც, არსებობს ურთიერთგამომრიცხავი მოსაზრებანი ამ თვალსაზრისით; მაგრამ ეს მნათობები ყოველთვის ურთიერთსაპირისპირო სქესით არიან წარმოდგენილნი.

ივანე ჯავახიშვილი იკვლევდა რა ქართულ წარმართულ ცნობიერებას („ქართველების წარმართობა“) მზისა და მთვარის სქესის შესახებ წერდა: „წმიდა გიორგის საქართველოში მთვარის ღვთაების ადგილი უკავია, არც მთვარის სქესი უშლის, რადგან ქართული ხალხური შეხედულებებით მთვარე სქესით მამაკაცია... ხოლო მზე ქალია, იმითაცა მტკიცდება, რომ ყველა საკუთარი სახელები, რომლებშიაც მზეა ჩართული, უეჭველად განსაკუთრებით ქალების სახელია... ამავე აზრს ერთი ქართული იავანაც ამტკიცებს:

„დაიძინე გენაცვალე, იავ, ნანინა,
მზე დაწვა და მთვარე შობა, იავ ნანინა!“

ამასვე ამტკიცებს შემდეგი მეგრული სახალხო ლექსი:

„მზე დედაა ჩემი,
მთვარე მამაა ჩემი
სხვადასხვა ვარსკვლავები
და და ძმაა ჩემი“...¹

მთვარის ღვთაების არქეტიპის წმინდა გიორგის კულტში ასახვის ტენდენციებს გვხვდებით ენრიკო გაბიძაშვილის მონოგრაფიაშიც – „წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში“.

ქართველთა უძველესი მზის ღვთაება და მისი ატრიბუტები შესწავლილი აქვს ვ. ბარდაველიძესაც და მეტად საინტერესო მოსაზრებანი აქვს გამოთქმული მზის ქალურ არსთან მიმართებაში: „თუ ისევ ქართულ წარმართობას დაუბრუნდებით, ბუნებრივია, რომ მზის ქალური, დედური საწყისიდან გამომდინარე, საკუთრივ მზის ღვთაება – მფარველი და მეოხი სიცოცხლის, „დიდი დედა“, აუცილებლად უნდა ყოფილიყო ქართულ წარმართულ პანთეონში, – ასეთი განხილვათ ღვთაება (ბარბაღე) (ბაბაღე)“.²

ი. სურგულაძე კი, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლოლოგიური სპექტრით წაკითხვისას, ცდილობს საკმაოდ დიდძალი მასალა მოგვაწოდოს მზისმეტყველებაზე, როგორც ორნამენტის „თაურ“ ფენომენზე.

მიუხედავად, სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული აზრთა სხვადასხვაობისა – არსებობს კონკრეტულ ქრონოტოპში მზისა და მთვარის სხვადასხვა სქესით აღქმის ქრესტომათიული ტრადიცია, თუმცადა ეს თემა დღემდე გარკვეულ კითხვებს ბადებს. მაგრამ, მაინც თუ ქართულ მზეს „დიდ დედად“ აღვიქვამთ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ჩვენში ამგვარი „მითოლოგიური ორაზროვნება“, ანუ საკმაოდ თვალში საცემი

¹ ჯავახიშვილი ი., თხზულებანი თორმეტ ტომად, I, თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1979, გვ. 99.

² აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, I, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2011, გვ. 144.

მზის ქალური საწყისი შეიძლება, მხოლოდ და მხოლოდ, მოწიწების, საკრალურობის, სიცოცხლის მონიჭების, დედა-ბუნებისადმი ერთგვარი ქედის მოხრის უნივერსალური ფენომენია, ანუ ჩვენი შორეული წინაპრის მიერ სამყაროს შეცნობის პირველადი აღქმა... ამასთანავე, ეს უძველესი პლასტი, დღემდე ბოლომდე შეუცნობელი, ხომ არ წარმოადგენს ღვთისმშობლის წილხვდომობის ერთგვარ წინარე ხატს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, I, თბ., გამომცემლობა „ბაკმი“, 2011.
2. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბ., გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012.
3. ბარდაველიძე ვ., სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, თბ.: სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, 1939.
4. ბარდაველიძე ვ., ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან, თბ.: 1941.
5. ბაქრაძე ა., კარლუ. თბ.: გამომცემლობა „ლომისი“, 1999.
6. გაბიაშვილი ე., წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში (შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ენრიკო გაბიაშვილმა) თბ.: გამომცემლობა „არმაზი-89“, 1991.
7. გამსახურდია ზ., ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება. თბ., 1991.
8. სირაძე რ., სახისმეტყველება, თბ., 2000.
9. სურგულაძე ი., ქართული ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1986.
10. რობაქიძე გრ., ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, თბ., შპს. გამომცემლობა „ჯეკ სერვისი“, 1996.
11. ფერაძე გ., „წმინდა გიორგი ქართველი ერის შემოქმედებაში“, ჟურნ. „ჯვარი ვაზისა“, პარიზი, 1932.
12. Флоренский П. Имена. Опыты. Литературно-философский ежегодник. М.: 1990.
13. ჩოლოყაშვილი რ., უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ზღაპრულ ეპოსში, თბ.: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2004.
14. ჭუმბურიძე ზ., რა გქვია შენ? თბ., გამომცემლობა „ნაკადული“, 1971.
15. ჯავახიშვილი ი., თხზულებანი თორმეტ ტომად, I, თბ., თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1979.

ხეთამეტყველება

ხე ერთ-ერთი უძველესი და უნივერსალური სიმბოლოა, რომელიც თითქმის ყველა ეთნოკულტურასა თუ რელიგიურ სისტემათა უმეტესობაში „ზესწრაფულ დინამიკას“, ანუ ვერტიკალურ ხაზში ბუნებრივად გაცხადებულ „შემოქმედებით ენერგიაზე“ მიგვანიშნებს. ალბათ ამიტომაც, მარტო ბიბლიაში ხის რვაასამდე სახეობაა მოხსენიებული, ხოლო თავად სამყარო წარმოდგენილია ერთიან ხედ, რომლის ჩრდილშიც დასახლდა ხალხი. „ეს სიმბოლო სამყაროს, ცხოვრების კანონებსა და ადამიანს ამთლიანებს და კოსმოსს ცოცხალ ორგანიზმად წარმოგვისახავს („ასტრალური მსოფლიო ხე“). პლინიუს უფროსი თავის „ბუნების ისტორიაში“ ამტკიცებდა, რომ სწორედ ხეები იყვნენ ის პირველი ღვთაებანი, რომელთაც ადამიანი ეთაყვანებოდა. ბიბლიაში ეს ასტრალური ხე ორი ფორმითაა წარმოდგენილი; როგორც „ხე ცხოვრებისა“ და „ხე ცნობადისა“ (ოლონდ მითითებული არაა მათი ჯიშები).¹

რაც შეეხება ქართულ, როგორც წინარე, ასევე ქრისტიანულ ცნობიერებას, აქ ხე მამრობითი საწყისის – „მამაკაცური ზნისა და ძალის“ ერთპიროვნული გამოხატულებაა. ყველაზე ზედმიწევნით კი ეს გაცხადებულია მუხის სიმბოლიკაში – წარმართული პერიოდის „სიცოცხლის ხეში“.

წარმართულ საქართველოში არსებული ხის კულტის, როგორც მამრობითი საწყისის გადმონაშთს, ქრისტიანულ საქართველოშიც ვხვდებით, სადაც თითქმის ყველა წმინდა ხე ან ტყე წმინდა გიორგის სახელთაა მონათლული. წმინდა გიორგის სახელწოდება კი ენობრივი თვალსაზრისით განხილული აქვს ნიკო მარს, რომლის აზრით, სვანური „ჯგრაგ“ და მეგრული „ჯგეგე“ მისი მრავალსახეობით წარმოადგენს წარმართი კულტის ტერმინს, სახელდობრ, მუხას.²

საკრალურ ხეთა ფენომენი ერთობ გავრცელებული ყოფილა ქართულ სინამდვილეში; თუმცადა, სახისმეტყველებითი ასპექტით, ხის კულტთან, უპირველეს ყოვლისა, ისევე და ისევე ვაჟკაცური ნებელობა იყო გაცხადებული, რის გამოც საკრალური ხეები წმინდა გიორგის სახელთან იყო წილნაყარი. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება თუნდაც რკონის ღვთისმშობლის ეკლესიის წმინდა ცაცხვის ხე, რომელიც სავესებით ლოგიკურად ღვთისმშობლის სახელთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული. არადა, სწორედ ხეთამეტყველების არსის გათვალისწინებით, ამ ღვთაებრივი ხის მარცხნივ იკითხება შემდეგი წარწერა – „ცაცხვის წმინდა გიორგის ხე“. ამასთანავე გათვალისწინებულია ის გარემოებაც, რომელსაც „თვით სიტყვა „რკონი“ ამტკიცებს – აქაც თავდაპირველად მუხა უნდა ყოფილიყო შემოჭრილი“.³

„მუხა სხვა ხეებს შორის გამოირჩევა განსაკუთრებული სიმბოლური დიაპაზონით. მისი მერქნის სიმტკიცის გამო მუხა თავიდანვე ითვლებოდა შეუდრეკელობის და უკვდავების სიმბოლოდ. ჩვენს დრომდე მოაღწია რწმენამ, რომ მუხა ელვას იზიდავს. არ არის გასაკვირი, რომ მითოლოგიურ პანთეონში მუხა მეხთამტყორცნელი ზევსის

¹ აბზინიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012, გვ. 152.

² ლომაია (ბარდაველიძე) ვ., ხის კულტისათვის საქართველოში. „საქ. მუზეუმის მოამბე“, I, თბილისი, 1926, გვ. 177.

³ ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია. თხზულებათა სრული კრებული, ტ. I, თბ., თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1979, გვ. 134.

(იუპიტერის) საკულტო ხე იყო. სწორედ საკრალურ მუხათა ფოთლების შრიალში უნდა ამოეცნო დოდონის სალოცავის ქურუმს ზევსის ღვთაებრივი ნება. მუხის ტოტებისაგან დაწნული გვირგვინი იყო რომაელ მმართველთა ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანი (მუხის ფოთოლი დღემდე გამოიყენება სამხედრო ემბლემატიკაში). არც ისაა შემთხვევითი, რომ სწორედ სტილიზირებული რკოა გამოსახული დავით აღმაშენებლის სამოსზე (გელათის მონასტრის მოხატულობა, XVI ს.).

მუხა, როგორც „ტყის მეფე“ გამორჩეულ ადგილს იკავებდა დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპის წარმართულ წარმოსახვაში... სხვა გამორჩეულ ხეთა მსგავსად, მუხაც „მსოფლიო ღერძს“ განასახიერებდა“.¹

მუხა თავისი ძლიერი და საუკუნოვანი ვარჯით ზედმიწევნით მიგვანიშნებდა ხეთამეტყველების უნივერსალურ კონცეფციაზე. „ხე – მიწაში ღრმად გადგმული ფესვებით და ცისკენ ზეაღმართული ტოტებით სწორედ ზესწრაფვას და „სამყაროს“ აერთიანებდა (ქვესკნელი; შუასკნელი ანუ მიწის ზედაპირი და ზესკნელი, ანუ ცა). ამიტომაც, ბიბლიურად ის „ზეციურ კიბედ“ იყო მიჩნეული. გარდა ამისა ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ხე ხშირად ესიტყვება ჯვარს, რომელიც „ცხოვრების ხეს“ ემსგავსება“.²

ხის სახისმეტყველების ამგვარი ინტერპრეტაციები ბუნებრივია, რომ უნდა იკვეთებოდეს უძველეს ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებში. „ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ქართლის მოქცევა“, სადაც მერე თავად ასეთი ხეებისაგან შეიქმნება ჯვარი, წმინდა ნინოს სალოცავი. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ საჯვარედ მოკვეთილი ხე არ ხმება, უბრალოდ ის იცვლის თავის სასიცოცხლო ფორმას და ჯვრად იქცევა“.³

ამ უძველესი ძეგლის მიხედვით, ქრისტიანული ცნობიერების უპირველესი ნიშან-სვეტი – სვეტიცხოველიც სწორედ ძელისაგან (ხისგან) იქმნება, ცხადია ღვთის ნებით. ოღონდ გარკვეული ცთომაა ამ თვალსაზრისით სასულიერო მწერლობასა და ფოლკლორულ წყაროებში.

„ჯერ კიდევ 1878 წელს გაზ. „კავკაზში“ (№ 223) გამოუქვეყნებიათ ხალხური გადმოცემა, რომ სვეტიცხოვლის ადგილას წმინდა მუხა იდგა, იგი მირიანის გაქრისტიანების შემდეგ მოუჭრიათ, ხოლო მის ადგილას ტაძარი დაუდგამთ. თავდაპირველად ხისა, ალბათ, მუხის, რადგან მუხა საკრალური საშენი მასალა უნდა ყოფილიყო... ამიტომ, ვფიქრობთ, რომ მირიანის პირველი ჯვრები და სვეტიცხოველი მუხისაგან იყო ნაკეთები“.⁴

„წმინდა ნინოს ცხოვრების“ თანახმად კი ის ღვთაებრივი ხე, რომლისაგანაც შეიქმნა სვეტი ნაძვია. საქართველოში ნაძვი ოდითგანვე მუხასთან ერთად ყოფილა გაღმერთებული, განსაკუთრებით სვანეთში. წმინდა ნაძვნარის ღვთიურობის დარღვევისას – ღვთის რისხვად სეტყვის მოვლინება მოგვაგონებს მუხის კულტს. „სვანის რწმენით, წმინდა ნაძვნარიდან ნაფოტის გამოტანაც კი ღვთის რისხვის გამომწვევია და მოავლენს

¹ აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, I, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2011, გვ. 155.

² აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012, გვ. 152.

³ ელაშვილი ქ., ხეთა (მცენარეთა) სიმბოლიკა ქართულ აგიოგრაფიაში. წიგნში: ქართული მწერლობის საკითხები, ეძღვნება ალ. ბარამიძის დაბადების 90-ე წლისთავს, თბილისი, გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1993, გვ. 347.

⁴ სირაძე რ., ქართული აგიოგრაფია, თბილისი, გამომცემლობა „ნაკადული“, 1987, გვ. 111.

უჩვეულოდ მსხვილ სეტყვას“.¹

საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ მთაში ხე თავისი მრავლისმომცველი ასპექტით, ქრისტიანული სარწმუნოების მიუხედავად, საკმაოდ მყარადაა შემორჩენილი – ოღონდ, რაღა თქმა უნდა, საკულტო და საწესჩვეულებო რიტუალების სახით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მთის უძველეს სალოცავებში ხის დარგვა და მისი მოვლა-გახარება უფრო მნიშვნელოვან საკულტო რიტუალად იყო მიჩნეული, ვიდრე ცხოველის შეწირვა. „ასეთ წმინდა ხეებს „ხემხვიანები“ ეწოდებოდა. ხემხვიანი ანუ ნაყოფიერების ხე სიცოცხლის მომნიჭებელი მითოლოგიური ხის სიმბოლოა და ამიტომაც რგავდნენ ხატის კარზე“.²

საკულტო რიტუალების გარდა, ხის თაყვანისცემის გადმონაშთს ვხვდებით ყოფით ცხოვრებაშიც; იქნება ეს ავადმყოფის ტაბლახე აღმართული „ბატონების ხე“ თუ მიცვალებულის სახელზე ჩამოქნილი – „მეგრული კელაპტარი“. მიცვალებულისა და ხის მარადიული წრებრუნვის ანუ სულის „მოჩვენებითი უკვდავების“ ერთგვარი გამოხატულებაა – აფხაზეთში მიცვალებულის ხეზე გადგმა, ოღონდ, რაღა თქმა უნდა, მამაკაცისა (კონსტანტინე გამსახურდიას „მთვარის მოტაცების“ პირველ გამოცემაში ასახულია ეს ტრადიცია კაც ზვამბაიას დაკრძალვისას). ხის კულტის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას ვაწყდებით მეტ-ნაკლებად საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში: ამგვარია „კეზი“ – ხევსურების სახლის თავზე ან ჭურის თავზე მდგომი წმინდა რცხილა – „ანგელოზების ერთგვარი საბრძანებელი“, ანდა თუნდაც „დედაბოძი“ და ბოლოს, „ჩიჩილაკი“ – მსოფლიო ხის ერთ-ერთი უძველესი გამოსახულება.

ქართული ხის „წარმართული ბიოგრაფია“, კიდევ ერთხელ, ჩავვაფიქრებს, თუ რამდენად საინტერესო და მრავლისმთქმელი შეიძლება იყოს მცენარეთა სიმბოლიკა, რომელიც საოცრად შთამბეჭდავი და მეტყველი ნიშნულია თავად სიცოცხლისა თუ ადამიანის (სწორედ ამიტომაც, სასულიერო ძეგლებში წმინდანი ან „ვითარცა ხეა დანერვილი“, ანდა თუნდაც „ხის მსგავსად აღორძინებული“). ამიტომაც ხეთამეტყველების კონცეფციები ისეთივე უძველესია, როგორც თავად მითოლოგია; რადგან სწორედ ეიდეტური სახისმეტყველების (ანუ ვიზუალური ხედვისა და აზროვნების) წყალობით შექმნა ჩვენმა შორეულმა წინაპარმა ხის მასშტაბური სახე-სიმბოლო, რომლის უკეთ შეცნობისათვის ხდებოდა სახეობრივი დაკონკრეტებაც. ასეთ შემთხვევაში, რაღა თქმა უნდა, უპირატესობა ენიჭებოდა მრავალსაუკუნოვან და მარადმწვანე ხე-მცენარეებს – ეგრეთ წოდებულ კეთილშობილსა და სხვათაგან გამორჩეულებს. სწორედ ამგვარ პრივილეგიებულ და შთამბეჭდავ ხეებად მიიჩნევდნენ ჩვენში მუხასა თუ ნაძვს.

„ეს მარადმწვანე ხე თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით ძლიერ უახლოვდება მუხას... ნაძვი – სიმბოლოა მამაცობის, სიძლიერის, ზეაწეული სულიერი მდგომარეობის, ერთგულებისა და უკვდავების... საღვთო წერილის მიხედვით, ნაძვი და კედარი პირველქმნილი ხეებია, რომელთა გაჩანაგებასაც ღვთის რისხვა მოსდევდა. იმავდროულად ნაძვი (კედარი) – ღვთიური ძალის გამოხატულებაცაა... ნაძვისა და მუხის ასეთი ჩანაცვლება მათ სიტუაციურ სიმბოლურ იდენტურობაზე მიგვანიშნებს“.³ სიმბოლურად

¹ ლომია (ბარდაველიძე) ვ., ხის კულტისათვის საქართველოში, „საქ. მუზეუმის მოამბე“, I, თბ., 1926, გვ. 171.

² სურგულაძე ი., ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1986, გვ. 13.

³ აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012, გვ. 5.

მუხისა და ნაძვის თანხვედრა სავსებით ცხადია, თუმცაღა ნაძვი თავისი მარადმწვანეობით გაცილებით აღმატებულ სახისმეტყველებას იძენს, რაც გამოიხატება თვალნათლივ იმ უპირატესობაში, რომ სწორედ ნაძვი მიგვანიშნებს „ზეაწეულ სულიერ მდგომარეობაზე“ და არა მუხა. თავისი ბიბლიური არსით ნაძვი გაცილებით მნიშვნელოვანია, ვიდრე მუხა. ის ხომ „ჯვარი პატიოსნის“ სამ ხეთაგან ერთ-ერთია.

ამიტომაც სავსებით ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ სვეტიცხოვლის შექმნის ხალხური ვერსია, რომლის მიხედვითაც მეფე მირიანის ბაღში, უფლის კვართზე, ამოზრდილი ღვთაებრივი ხე მუხა უნდა ყოფილიყო და არა „ნაძვი ლიბანისა“. ამ საკრალური ხისგანვე შეიზადა შვიდი სვეტი და შეიქმნა სვეტიცხოველი, რომელიც თავისი არსითა თუ სასწაულებრივი აგებით „იყო და ყოველთვის იქნება ყველაზე მნიშვნელოვანი ქრისტიანული ტაძარი საქართველოში. სვეტიცხოველი იყო და იქნება პირველნიშუმი, პირველსაზე ქართული ეკლესიებისა და დედა – ადგილი ჩვენი ქრისტიანობისა“.¹ სვეტიცხოვლის, როგორც ქრისტიანობის უმთავრესი სიმბოლოს, შეცნობისათვის აუცილებელია თავად სვეტის სახისმეტყველების სიღრმისეული გააზრებაც.

„ადამიანის მარადიულმა სწრაფვამ, სიმაღლის შეცნობის თუ სივრცის დაუფლების დაუოკებელმა ლტოლვამ შვა სვეტის სიმბოლიკაც. რისი საფუძველიც ვერტიკალური ხაზის ორაზროვანი ბუნებაა. საზოგადოდ სვეტში, პირველ ყოვლისა „მსოფლიო ხისა“ და „ზეციური კიბის“ ანალოგი უნდა ვიგულისხმოთ. ცოტაა სხვა ისეთი ვიზუალური სიმბოლო, რომელიც ესოდენ მეტყველად გამოხატავდეს „ცის საყრდენს“, ბჭეს, კოსმიური და მიწიერი ენერჯის კავშირს, ზეალსვლის, მდგრადობის, ურყევობის ცნებებს. სვეტს, როგორც საკრალურ სიმბოლოს, პრაქტიკულად ყველა კულტურაში გააჩნდა თავისი „ეზოთერული ენა“: ღავიწყით ქართული დედაბოძიდან (ზედ გამოსახული ბორჯღალოთი), რომელიც ასევე მსოფლიო ხის ანალოგია... სვეტის სახისმეტყველებაში უმთავრესი იყო არა მარტო მისი ფორმა, არამედ რიცხობრივობაც... შვიდი სვეტი („შვიდის“ ბიბლიური სიმბოლიკიდან გამომდინარე) იქცა ქართული ქრისტიანობის უმთავრეს სიმბოლოდ, რადგან სწორედ „ღვთაებრივი ხიდან“ გამოიკვეთა შვიდი ბოძი „სვეტიცხოვლის“ შესაქმნელად. ექვსი ადამიანთა ხელით ადვილად აღიმართა, ხოლო მეშვიდე – უფლის ანგელოზის მიერ ნათლის სვეტად ფერიცვალებული, ზეციდან „ჩამოსივცტა“.²

ზემოთ თქმულის საფუძველზე, ისიც სავსებით სავარაუდოა, რომ „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ თავდაპირველ, უძველეს ნიმუშში სწორედ მუხა უნდა ყოფილიყო დაფიქსირებული (როგორც სიცოცხლის ხის უძველესი გამოხატულება) და მხოლოდ მოგვიანებით, უკვე რედაქტირებისას, საკულტო ხე-მუხა გადაფარა პირველქმნილმა, ბიბლიურმა – „ლიბანის ნაძვმა“.

ხეთამეტყველების ეს უნივერსალური მაგალითი მაფიქრებინებს, რომ ქართული წარმართული კულტურის არქეტიპების ბუნებრივი და უმტკივნეულო ჩანაცვლება მოხდა ქრისტიანულ ცნობიერებაში, რაც ამგვარი სახისმეტყველებითი ასპექტით გამოისახა უძველეს სასულიერო ძეგლებში.

¹ სირაძე რ., „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ სახისმეტყველება“, თბ., გამომცემლობა, „ცოდნის წყარო“, 1998, გვ. 13.

² აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბილისი, გამომცემლობა, „ბაკმი“, 2012, გვ. 49.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, I, თბ., გამომცემლობა „ბაკმი“, 2011.
2. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, II, თბ., გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012.
3. ელაშვილი ქ., ხეთა (მცენარეთა) სიმბოლიკა ქართულ აგიოგრაფიაში, წიგნში: ქართული მწერლობის საკითხები, ეძღვნება ალ. ბარამიძის დაბადების 90-ე წლისთავს, თბ., გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1993.
4. ლომაია (ბარდაველიძე) ვ., ხის კულტისათვის საქართველოში, „საქ. მუზეუმის მოამბე“, I, თბ.: 1926.
5. სირაძე რ., ქართული აგიოგრაფია. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1987.
6. სირაძე რ., „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ სახისმეტყველება“, თბ., გამომცემლობა „ცოდნის წყარო“, 1998.
7. სურგულაძე ი., ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1986.
8. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია. თხზულებათა სრული კრებული, ტ. I, თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1979.

P. S. წინარე სახეთა გაშინაარსებამ მთელი სიცხადით გამოკვეთა, რომ მხატვრულ აზროვნებაში ინტეგრირებული ფოლკლორული არქეტიპები წარმოადგენენ ეთნოკულტურის ერთგვარ „მეხსიერების კოდს“ და სწორედ მათი წყალობითაა შესაძლებელი ლიტერატურული ნაწარმოების სიღრმისეული წვდომა.

THE FOLKLORISTIC ARCHETYPES OF LITERARY SYMBOLS

Summary

Symbolological research is inconceivable without the perception of folkloristic Archetypes, whose retrospective in artistic thought offers quite different possibilities for the interpretation of literary texts. This article is an attempt to explain this problem.

The Artistic Scope of the Concept of “Dawn”

Georgian literature, with its history and tradition, is characterized by the universal artistic system, in which folklore, in addition to works of aesthetic literature, has a special value. It should also be borne in mind that folkloristic archetypes are a certain key to the perception of literature. In this sense, we analyse the artistic scope of the term “twilight” in the poem “The Knight in the Panther’s skin” by Shota Rustaveli, in “Davitiani” by David Guramishvili, and in one of the masterpieces of folklore “The world has thrown over itself the colour of twilight”.

The essence of the term “Dawn” is ambiguous. Accordingly, there is a twilight and a dawn. The same sensation is represented ambivalently, as a result of which “twilight” must have a mystical origin.

Twilight” most clearly represents the short-term nature and blurriness of life. In the poem “The Knight in the Panther’s skin” this term represents one of the oldest archetypes, as well as in the above-mentioned masterpiece of folklore.

The “literary field” of a folkloric archetype

Folklore has preserved the archetypes of literary symbols quite well, as they represent the “protected” oldest layer that determines the artistic development of any ethnic group. This is why the retrospective of archetypes is so important in artistic thought.

In this respect, Goderzi Chokheli is an exceptional writer who creates “esoteric illustrations” in almost all his works. Particularly interesting is his work “The Red Wolf”, in which the author perceives life through visible figure symbols. As for death - death as something most unacceptable, conscious and horrible, the author paints it for us as an unexpected flowering of a nameless flower. But in this case, this “flowering” is the fate of a man who has always walked the path of goodness. The language of floral figures is also characteristic of Georgian folklore. It is precisely for this reason that Goderzi Chokheli in the “Red Wolf” offers us an original interpretation of this folkloric archetype.

The Summoning of Death - Literary Illustrations

In most ancient civilizations, suicide is presented as a moral discourse. It is for this very reason that the summoning of one’s own death at that time was perceived as a precarious behavioural norm of boundless, unlimited freedom. In this sense, pagan Georgia was probably no exception, although for unknown reasons this spectrum has gone astray for

thousands of years. The key to this riddle is found mainly in the folkloric illustrations and archetypal sub-texts. One should also consider that folklore in particular offers the possibility of preserving the “cultural memory” of a nation/people and of supplementing the “omitted pages” in ethno-culture. The folkloristic illustrations of the “summoning of death” should be examined under consideration of this very condition. The folklore of the mountain peoples is the most expressive. The Suicide is a phenomenon of self-expression of personality/individual or of its inner dignity.

The Functional Spectrum of Power Symbols

(From magic fairy tales to literary monuments)

The literary field of power symbols often represents the spectrum of ethno-culture and ethno-psychology.

Power archetypes are quite often found in myths and legends based on ancient beliefs. These symbols (whether Royal Throne or Crown) are also frequently used in fairy tales, where they are presented in a simple interpretation and are mostly found in the final episodes of fairy tales. To name but a few: “The Handing over of the Throne and the Crown”, “The Abdication of half of the Kingdom”, “The Ascension of the Throne”, “The Election of the King by the People”, “The Abdication of the Kingdom”, “The Marriage with the Queen”.

As far as Shota Rustaveli’s poem “The Knight in the Panther’s skin” is concerned, the episode of the enthronement of Tinatin is extremely meaningful and presented in large format according to canonical laws and visual effects.

The diversity of the symbols of power in literature and in the fairy tales themselves is important for the history of the origin of these symbols.

An Ambiguity of Georgian Pagan Consciousness

In pagan Georgian consciousness, the ambiguity of the term “sun” is extremely interesting. This term is used in Georgian ethno-culture in two different aspects. On the one hand, the “sun” is the analogy of a woman (of course, this thesis is supported by numerous arguments and examples). But there are also cases where this term has a male origin. At this point one should also mention that the “moon” was never understood as an analogue of the sun. According to the ancient ethno-cultural sources, the “sun” is only the symbol of the woman - the mother. Many Georgian women’s and men’s names are associated with the term “sun”. In spite of such mythological ambiguity, the symbolological spectrum in Georgia is not violated at all, as the solar symbols mostly mark the male strength, the active will. On the other hand, the “moon” has taken over the marking of passive nature and changeability of women.

The analysis of the above questions has clearly shown that the Georgian ambiguity of the term “sun” is caused by birth, life - by the unique phenomenon of the mother. This term also contains the primordial feeling of the world creation and its perception. It should also be connected with the fact that, according to legend, Georgia is the country “blessed by Our Lady”.

The language of the tree figures

The tree is one of the oldest and most universal symbols, which points to “the rising dynamics”, the “primal energy”. Of course, it is called a vertical line and forms the “sky ladder”. The tree is present in the Chrestomathien of all ethno-kultural and/or religion systems and exactly therefore in the Bible scarcely 800 tree kinds are named. According to biblical symbolism, the world is represented as a whole tree in the shadow of which people had settled. As far as the pre-consciousness or the Christian consciousness of the Georgians is concerned, here the tree as universal symbol of the male origin is mostly represented as an oak - “the tree of life”. In the spiritual writings, namely in the “Life of St. Nino”, the oak is replaced by the “Lebanon Cedar”. Although in the popular legend about the origin of the cathedral Swetizchoweli (“the Living Column”) to Mzcheta in the garden of king Mirian an oak grew. In the later edited versions, the “Lebanon Cedar” stands instead of the oak as one of the sacred tree types of the “Noble Cross”.

P.S. Conclusion: The transformation of the folkloristic and mythical archetypes in artistic thought is the prerequisite for the emergence of a literary symbol, but it also forms the “memory code” of an ethno-culture.

DIE FOLKLORISTISCHEN ARCHETYPEN DER LITERATURSYMBOLE

Zusammenfassung

Die symbolologischen Forschungen sind ohne Wahrnehmung von folkloristischen Archetypen unvorstellbar, deren Retrospektive im künstlerischen Denken ganz andere Möglichkeiten der Auslegung von literarischen Texten bietet. Der vorliegende Artikel ist ein Versuch der Darlegung dieses Problems.

Die künstlerische Reichweite des Begriffes der „Dämmerung“

Die georgische Literatur prägt durch ihre Geschichte und Tradition ein universelles künstlerisches System, in dem neben den Werken der schöngeistigen Literatur auch die Folklore einen besonderen Wert besitzt. Es muss auch berücksichtigt werden, dass die folkloristischen Archetypen einen gewissen Schlüssel für die Wahrnehmung der Literatur bilden. In diesem Sinne analysieren wir die künstlerische Reichweite des Begriffes „Dämmerung“ im Poem „Der Recke im Tigerfell“ von Shota Rustaveli, in „Davitiani“ von David Guramishvili, sowie in einem der Meisterwerke der Folklore „Die Welt hat die Farbe der Dämmerung über sich geworfen“.

Das Wesen des Begriffes „Dämmerung“ ist mehrdeutig. Demnach gibt es eine Abenddämmerung und eine Morgendämmerung. Dieselbe Sinnesempfindung wird ambivalent dargestellt, infolge dessen die „Dämmerung“ einen mystischen Ursprung haben muss.

Am deutlichsten stellt die „Dämmerung“ die Kurzfristigkeit und Verschwommenheit des Lebens dar. Im Poem „Der Recke im Tigerfell“ stellt dieser Begriff einen der ältesten Archetypen dar, ebenso wie in dem oben erwähnten Meisterwerk der Folklore.

Das „literarische Feld“ eines folkloristischen Archetyps

Die Folklore hat die Archetypen der Literatursymbole ziemlich gut aufbewahrt, da sie die „geschützte“ älteste Schicht darstellen, die die künstlerische Entwicklung einer beliebigen Ethnie bedingt. Gerade deswegen ist die Retrospektive der Archetypen im künstlerischen Denken äußerst wichtig.

In dieser Hinsicht ist Goderzi Chokheli ein außergewöhnlicher Schriftsteller, der fast in allen seinen Werken „esoterische Illustrationen“ schafft. Besonders interessant ist sein Werk „Der rote Wolf“, in dem der Autor das Leben mittels sichtbarer Gestalt-Symbolen wahrnimmt. Was den Tod betrifft – Tod als etwas am meisten Unannehmbares, Bewusstes und Entsetzliches, so malt ihn uns der Autor als ein unerwartetes Erblühen einer namenlosen Blume. Aber in diesem Fall ist dieses „Erblühen“ das Schicksal eines Menschen, der stets den Weg der Güte gegangen ist. Die Sprache der Blumengestalten ist auch für die georgische Folklore kennzeichnend. Gerade aus diesem Grund bietet uns Goderzi Chokheli im „Roten Wolf“ eine originelle Interpretation dieses folkloristischen Archetyps.

Das Herbeirufen des Todes – literarische Illustrationen

In den meisten uralten Zivilisationen wird der Selbstmord als moralischer Diskurs dargestellt. Eben aus diesem Grund wurde das Herbeirufen eigenen Todes in jener Zeit als eine bedenkliche Verhaltensnorm von grenzenloser, unbeschränkter Freiheit aufgefasst. Vermutlich war in diesem Sinne auch das heidnische Georgien keine Ausnahme, obwohl dieses Spektrum aus unbekanntem Gründen sich in Jahrtausenden verirrt hat. Den Schlüssel dieses Rätsels befindet sich hauptsächlich in den folkloristischen Illustrationen und archetypischen Sub-Texten. Dabei sollte man auch berücksichtigen, dass gerade die Folklore die Möglichkeit bietet, das „kulturelle Gedächtnis“ einer Nation/eines Volkes zu bewahren und die „weggelassenen Seiten“ in der Ethnokultur zu ergänzen. Die folkloristischen Illustrationen des „Herbeirufens des Todes“ sollte man unter Berücksichtigung eben dieser Voraussetzung untersuchen. Die Folklore der Bergvölker ist am meisten ausdrucksstark. Der Selbstmord/Suizid stellt hierbei ein Phänomen des Selbstaudrucks von Persönlichkeit/Individuum, bzw. von seiner inneren Würde dar.

Das funktionale Spektrum von Machtsymbolen (Vom Zaubermärchen bis zum Literaturdenkmal)

Das literarische Feld der Machtsymbole stellt oft das Spektrum der Ethnokultur und Ethnopsychologie dar.

Die Machtarchetypen findet man ziemlich oft in den Mythen und Sagen vor, die auf uralten Glaubensvorstellungen fußen. Diese Symbole (ob Königlicher Thron oder die Krone) werden auch in den Märchen häufig verwendet, wo sie in einfacher Interpretation dargeboten sind und die man meistens in den Schlussepisoden der Märchen vorkommen. Um nur wenige zu nennen: „Die Übergabe des Throns und der Krone“, „Das Abtreten der Hälfte des Königreichs“, „Das Thronbesteigen“, „Die Erwählung des Königs durch das Volk“, „Das Abtreten des Königreichs“, „Die Eheschließung mit der Königin“.

Was das Poem von Shota Rustaveli „Der Recke im Tigerfell“ betrifft, so ist hier die Episode der Inthronisation von Tinatin äußerst vielsagend und im großen Format nach kanonischen Gesetzen und visuellen Effekten dargestellt.

Die Verschiedenheit der Machtsymbole in der Literatur und in den Zaubermärchen selber für die Herkunftsgeschichte dieser Symbole wichtig.

Eine Zweideutigkeit des georgischen heidnischen Bewusstseins

Im heidnischen georgischen Bewusstsein ist die Zweideutigkeit des Begriffes „Sonne“ äußerst interessant. Dieser Begriff wird in der georgischen Ethnokultur in zwei verschiedenen Aspekten verwendet. Einerseits ist die „Sonne“ das Analog einer Frau (selbstverständlich wird diese These durch zahlreiche Argumente und Beispiele belegt). Aber es gibt auch Fälle, wo dieser Begriff einen männlichen Ursprung aufweist. An dieser Stelle sollte man auch erwähnen, dass der „Mond“ niemals als Analog der Sonne aufgefasst wurde. Nach den uralten ethnokulturellen Quellenangaben ist die „Sonne“ nur das Sinnbild der Frau – der Mutter. Viele georgische Frauen- und Herrennamen sind mit dem Begriff „Sonne“ verbunden. Trotz einer derartigen mythologischen Zweideutigkeit ist in Georgien das symbolologische Spektrum gar nicht verletzt, indem die Solarsymbole

meistens die männliche Stärke, den aktiven Willen kennzeichnen. Dagegen hat der „Mond“ das Kennzeichnen von passiver Natur und Wechselhaftigkeit der Frauen übernommen.

Die Analyse der oben erwähnten Fragen hat deutlich gezeigt, dass die georgische Zweideutigkeit des Begriffes „Sonne“ durch die Geburt, das Leben – durch das unikale Phänomen der Mutter bedingt ist. Dieser Begriff enthält auch das Ur-Gefühl der Welterschöpfung und deren Wahrnehmung. Es soll auch damit zusammenhängen, dass Georgien laut der Legende das „von der Muttergottes gebenedeites“ Land sei.

Die Sprache der Baum-Gestalten

Der Baum ist eines der ältesten und universellsten Symbole, das auf „die steigende Dynamik“, die „Ur-Energie“ hinweist. Er wird selbstverständlich als eine senkrechte Linie bezeichnet und bildet die „Himmelsleiter“. Der Baum ist in den Chrestomathien aller Ethnokulturen bzw. Religionssysteme präsent und eben deshalb werden in der Bibel knapp 800 Baumarten genannt. Laut biblischer Symbolik wird die Welt als ein ganzer Baum dargestellt, in dessen Schatten sich die Menschen niedergelassen hatten. Was das Prä-Bewusstsein bzw. das christliche Bewusstsein der Georgier betrifft, so wird hier der Baum als Universalsymbol des männlichen Ursprungs meistens als eine Eiche - „der Baum des Lebens“ – dargestellt. In den geistlichen Schriften, nämlich im „Leben der hl. Nino“ wird die Eiche durch die „Libanon-Zeder“ ersetzt. Obwohl in der Volkssage über die Entstehung des Doms Swetizchoweli („die lebende Säule“) zu Mzcheta im Garten des Königs Mirian eine Eiche wuchs. In den späteren redigierten Fassungen steht statt der Eiche die „Libanon-Zeder“ als eine der sakralen Baumarten des „Edlen Kreuzes“.

P.S. Fazit: Die Transformation der folkloristischen und mythischen Archetypen im künstlerischen Denken ist die Voraussetzung für die Entstehung eines Literatursymbols, sie bildet aber auch gleichzeitig den „Gedächtnis-Code“ einer Ethnokultur.

პომეზური კინოს თეორიული საფუძვლები

თითქოს საკმაოდ მარტივია პროზაული ნაწარმოების განსხვავება ლირიკულისაგან, ლექსისაგან. საკმარისია, ყურადღება მივაქციოთ მათ განსხვავებულ ფორმებს. თუმცა ასე უბრალოდ, „თვალის გადავლებით“ ამის გაკეთება ყოველთვის არ არის შესაძლებელი. პროზასა და პოეზიას შორის განსხვავება უფრო სიღრმისეულია.

ლექსის ფორმა, თავისთავად, სულაც არ წარმოადგენს პოეტური ნაწარმოების ნიშანს. არსებობს მრავალი მაგალითი, როცა პროზაული ნაწარმოებები დაწერილი იყო ლექსის ფორმით, მაგრამ ამის გამო ისინი ლექსად არ გადაიქცნენ. და, თავის მხრივ, არსებობს საკმარისი რაოდენობის პოეტური ნაწარმოებები, რომლებიც მოთხრობის, რომანის და ა. შ. ფორმით არის დაწერილი. ამიტომ, იმისთვის, რომ გავიგოთ, რა არის ჩვენ წინაშე – ლექსი თუ პროზა, უნდა გვესმოდეს, რომ მათ შორის განსხვავება სიღრმისეულ დონეზე იმალება.

სკოლის პედაგოგები კლასიკურ ლიტერატურათმცოდნეობით დამზარე წიგნებსა და სახელმძღვანელოებზე დაყრდნობით მოწაფეებს უხსნიან, რომ პოეზია არის ტექსტის განსაკუთრებული ორგანიზაცია, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სვეტებად ჩაწერა. თუმცაღა, ნებისმიერი მეტ-ნაკლებად წიგნიერი ადამიანი გეტყვით, რომ პოეზიისათვის აგრეთვე დამახასიათებელია სახეთა სიმბოლურობაც და, ხშირად, ლირიკული გმირის „მე“-ს და თავად ავტორის „მე“-ს უფრო ინტიმური ერთიანობაც. პოეტური ფორმების უმეტესობისათვის ასევე დამახასიათებელია რითმა. ერთი სიტყვით, პროზისაგან პოეზიის განსხვავებას ტექსტურ, ლიტერატურულ ვერსიაში პრაქტიკულად ნებისმიერი წერა-კითხვის მცოდნე ადამიანი შეძლებს. მაგრამ რა არის პოეზია კინემატოგრაფში? როგორ საზღვრავდნენ და საზღვრავენ პოეტურ კინემატოგრაფს რეჟისორები, სცენარისტები და თეორეტიკოსები? რა არის დამახასიათებელი პოეტური კინემატოგრაფისთვის და რით განსხვავდება ის პროზაულისაგან?

ხელოვნება სამ სახეობად იყოფა: სივრცითი (ფერწერა, გრაფიკა, არქიტექტურა, სკულპტურა), დროითი (ლიტერატურა, მუსიკა, ცეკვა, პანტომიმა) და სივრცით-დროითი ანუ სინთეზური (თეატრი, კინემატოგრაფი). კინემატოგრაფი ფერწერას ემსგავსება სივრცითი შემადგენლით, მუსიკას და ლიტერატურას – დროითი შემადგენლით. ხოლო პოეზიას, მუსიკასა და მხატვრულ პროზას შორის, ერთგვარი შუალედური მდგომარეობა უჭირავს.

პროზის მსგავსად, პოეზია წარმოადგენს ტექსტს, რომელიც აღიქმება ან სმენით, ან ვიზუალური დემონსტრირებით; მუსიკის მსგავსად, ის რიტმულ, მელოდიურ კომპონენტს შეიცავს. პოეზია, ისევე როგორც პროზა, შეიძლება იყოს აღწერილობითი და/ან თხრობითი, ანუ გულისხმობდეს მეტ-ნაკლებად ზედმიწევნით ეკრანიზაციას, მაგრამ შეიძლება აბსტრაქტულობის ხარისხით მუსიკას უახლოვდებოდეს, ანუ ვერ ითარგმნებოდეს შერჩევითი, სივრცითი ხელოვნების ენაზე. ასეთ შემთხვევაში ის საკმარისად თავისუფალი ვიზუალური (ასოციაციური) რიგით გვევლინება.

საკითხს პროზაულსა და პოეტურის შესახებ დიდი ხნის ისტორია აქვს. ის ლიტერატურაში დიდი ხნით უფრო ადრე დაისვა, ვიდრე კინოხელოვნება დაიბადებოდა.

პროზისა და პოეზიის თანაფარდობა მკაცრად განსაზღვრული არ რჩება, ის იცვლება, დროთა განმავლობაში ევოლუციას განიცდის: პოეზია პროზაში აღწევს და პირიქით, პროზა – პოეზიაში. ცხადია, ეს თავისთავად/მექანიკურად არ ხდება, არამედ გამოწვეულია ამა თუ იმ თვისებრივი ცვლილებებით რეალურ ცხოვრებაში, რაც ახალ ამოცანებს აყენებს ხელოვნების წინაშე.

ასე მაგალითად, 30-იან წლებში საბჭოთა კინოში გამოჩნდა პროზაული მიმართულება, რომელმაც მანამდე დომინირებული პოეტური მიმართულება ჩაანაცვლა. ხოლო 50-იანი წლების დამლევსა და 60-იანი წლების დასაწყისში, დიდი შუალედის შემდეგ, კვლავ აღორძინდა პოეტური ფორმები.

ზოგადად, მასალის პოეტური დამუშავების მოთხოვნილება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება მკვეთრი ისტორიული ძვრებისა და მსოფლმხედველობითი ცვლილებების შედეგად. ამგვარი კარდინალური ცვლილებების ცნობილი მაგალითია უძველეს დროში მითოლოგიური მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით შეცვლა, რაც გამოწვეული იყო ანტიკური ბერძნების ცხოვრებაში რადიკალური პოლიტიკური თუ სოციალური გარდაქმნებით.

სოკრატემდელი ბერძნების გადასვლა მსოფლმხედველობის ახალ საფეხურზე, უმეტესად, პოეტური ენის ხარჯზე განხორციელდა („წყლის“, „ცეცხლის“, „ჰაერის“, „მიწის“ და ა.შ. ხატები). შეიძლება ითქვას, რომ პოეზია 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 იმ პერიოდში ყურადღება სამყაროსა და მისი ბუნებრივი მოვლენების ირგვლივ გამახვილდა, XX საუკუნის 20-იან წლებსა და შუა ათწლეულებში ხელოვნების მთავარი მოტივი ადამიანისა და ისტორიის დამოკიდებულება გახდა. ამჟამად, რომ ამ პერიოდში სერიოზულმა ისტორიულმა ცვლილებებმა თანამედროვეობაში სიღრმისეული ხასიათი შეიძინა. სწორედ ეს მოვლენები გახდა პოეზიის მიმართულების დამკვიდრების მიზეზი.

ვიდრე კვლევას განვაგრძობთ, განვიხილოთ ქართულ კინემატოგრაფში პოეტური სტილის საწყისები და წინა პირობები.

პოეტური სტილი ყველაზე უფრო ზოგადი სახით შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ნაწარმოებთა ერთობლიობა, რომელიც სახეებისა და გმირების განსაკუთრებული ერთიანი სამყაროს ეფექტს წარმოქმნის. ეს ეფექტი შეიძლება აღმოვაჩინოთ როგორც ცალკე აღებული ნაწარმოების, ისე ნაწარმოებთა მთელი რიგის მხატვრულ სივრცეში. ბუნებრივია, რომ სტილის ცნების გაგებისათვის მეტად მნიშვნელოვანია ავტორის პიროვნება, ნაწარმოების მხატვრული სამყაროს მთავარი განმკარგავი. მაგრამ, ამასთანავე, ავტორის არსებობა ჯერ კიდევ ბოლომდე არ განსაზღვრავს თავად პოეტურობის ფენომენს. აუცილებელია აგრეთვე ავტორის ნების გარეშე არსებული „სამყაროს ენობრივი სურათის“ გათვალისწინება (ჰ.-გ. გადამერის თქმით – „ენა, როგორც სამყაროს ონტოლოგიური პორიზონტი“)¹.

თუკი უშუალოდ კინემატოგრაფის პოეტიკაზე ვისაუბრებთ, ამა თუ იმ ფილმის მხატვრული სამყარო, ავტორის ხედვის ასახვის გარდა, რთულად არის დაკავშირებული

¹ Гадамер Х.-Г., Истина и метод, М., Прогресс, 1988, გვ. 446.

მისი ვიზუალური რეპრეზენტაციის მანერასთან, რომელიც „კინოენის“ განსაკუთრებულ ფენომენში გამოიხატება. „კინოენა“, რომლითაც კინემატოგრაფისტები ამა თუ იმ დროს სარგებლობენ, სწორედ იმ „სამყაროს ონტოლოგიურ ჰორიზონტს“ გამოხატავს.

„პოეტურის“ ცნება, პირველ რიგში, ყალიბდება განსაკუთრებული სივრცით-დროითი რეპრეზენტაციის საფუძველზე. მხატვრული ნაწარმოები, როგორც წესი, ფლობს საკუთარ დროს და სივრცეს, რომელშიც გმირი ცხოვრობს და მოქმედებს. ამგვარად, აშკარა ხდება, რომ ნაწარმოების გმირი რეალურისაგან განსხვავებულ სამყაროში იმყოფება. ეს სამყარო განსაკუთრებულ სივრცით-დროით კონტინუუმს წარმოადგენს, რომელიც მასში წესრიგის, კანონზომიერებების არსებობას ვარაუდობს. მაგალითად, დრო შეიძლება იყოს შექცევადი, ციკლური, დისკრეტული, უძრავი და ნებისმიერი სხვაგვარი, სივრცეს შეიძლება ჰქონდეს „კიდე“, აწმყო და წარსული მასში შეიძლება ერთმანეთის გვერდით იყოს. სივრცე, ისევე, როგორც დრო, არაპირდაპირ გამოიხატება, გმირის ცნობიერებით გარდაქმნილი ან უშუალოდ ავტორისეული „მე“-ს პრიზმაში დანახული. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ის მაყურებლის წინაშე წარდგება გააზრებული და შეფასებული. სწორედ ეს იძლევა საშუალებას, ხილული პეიზაჟი წარმოვიდგინოთ, როგორც „ლირიკული გმირის“ სულის პეიზაჟი, ან ნაწარმოების პირობითი სივრცის გავლით შევქმნათ ზოგადი ტონალობა, მოქმედების ატმოსფერო.

პოეტურ ნაწარმოებში, სივრცისა და დროის განსაკუთრებული თვისებრიობის გარდა, უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს მათი აგებისა და რეპრეზენტაციის ხერხი. პოეტური ნაწარმოები, როგორც წესი, მოვლენათა განსაკუთრებულ სიუჟეტურ თანმიმდევრობას ეყრდნობა, რომელიც ტრადიციული თხრობითი სტრუქტურისაგან განსხვავდება. პოეტური სივრცის განლაგების საფუძველია ავტორის ცნობიერება. მასში თავისუფლად მოძრაობს, პარალელურად ვითარდება და ერთმანეთს ეჯვარება მთელი რიგი წარმოდგენები. ამრიგად, მოვლენათა შემადგენელი პროზაული ლოგიკით კი არ ვითარდება, არამედ გარდაიქმნება გმირისა და ავტორის განცდებით, რომლებიც, თავის მხრივ, საწყისს აძლევენ პოეტურ სიუჟეტს. ასე რომ, თუკი პოეტურ ნაწარმოებში სამყარო არაპირდაპირ არის წარმოდგენილი, პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება თავისებურ ათვლის წერტილს, რომლიდანაც იშლება ნაწარმოების მთელი მხატვრული სივრცე.

გარკვეულ პერიოდში, პოეტური სტილის განვითარებამ კინემატოგრაფს სტიმული მისცა, სანახაობითი ფორმიდან ჩამოყალიბებულიყო როგორც ხელოვნება. კადრების ასოციაციურ-სიმბოლური აგების, მონტაჟის წყალობით იზრდება ეკრანის მთელი რიგი გამომსახველობითი უნარი. მიუხედავად იმისა, რომ, მაგალითად, ლ. ესაკიას, ნ. შენგელაიას, ს. დოლიძის, მ. კალატოზიშვილის, მ. ჭიაურელის საავტორო კინემატოგრაფი მხოლოდ ნაწილობრივ შეიცავდა პოეტური სტილის ნიშნებს, სწორედ მან მოახდინა დიდი გავლენა ამ მოვლენის წარმომშობი პოეტიკის ჩამოყალიბებაზე.

ქართული პოეტური კინემატოგრაფის პირველ ნაბიჯებზე თუ ვილაპარაკებთ, არ შეიძლება არ ვახსენოთ ალექსანდრე დოვჟენკოს და ძიგა ვეტროვის პოეტური ნაწარმოებები, რომლებმაც კინოენის განახლება დაისახეს მიზნად. დ. ვეტროვის სამონტაჟო ნამუშევრები, ვიქტორ შკლოვსკის კინოში „პროზის“ საპირწონედ, პოეტური მეტყველების მაგალითებად მოჰყავდა¹. თუმცა, პოეტური კინემატოგრაფის განვითარება მხოლოდ მონტაჟის სფეროში ნოვატორების ძიებასთან როდი არის დაკავშირებული. ამის

¹ Шкловский В., „О поэзии и прозе в кинематографе“, сборник „Поэтика кино“, М., 1928.

პარალელურად მის მიმართ ინტერესს იჩენენ „ფსიქოლოგიურ-ყოფითი“ მიმართულების ფილმების ავტორებიც. „ფსიქოლოგიურ-ყოფითი“ (ვ. შკლოვსკის მიხედვით, „პროზაული“) ორიენტირებული იყო პერსონაჟის ფსიქოლოგიის, მისი განცდების, ქცევის და ა. შ. ეკრანულ დამუშავებაზე. ამ ამოცანის გადასაწყვეტად ასევე შემუშავდა მთელი რიგი ხერხები, რომლებიც საშუალებას იძლეოდა, ასახულიყო პერსონაჟის მოტივების და შინაგანი ზრახვების მოძრაობა, მისი ისეთი მდგომარეობები, როგორც არის ძილი, ფანტაზია, შინაგანი მონოლოგი და ა. შ. განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა „მოთამაშე მასალამ“, როგორც მას ფრიდრიხ ერმლერმა და ედუარდ იოჰანსონმა უწოდეს (გმირის ფსიქოლოგიის ნივთიერი გარემოს მიერ ასახვა). ერთი სიტყვით, იმან, რამაც ასევე შეუწყო ხელი პოეტური სტილის ჩამოყალიბებას.

როგორც ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, პოეტურის განმარტებას მეტად ფართო აზრობრივი დიაპაზონი აქვს. ამიტომაც შემთხვევითი არ არის, რომ კინემატოგრაფში „პოეტურობის“ ცნების მრავალი განმარტება არსებობს. ასე მაგალითად, პაზოლინის მიაჩნდა, რომ „პოეტური კინემატოგრაფის“ ზოგადი მახასიათებელია მასში ე. წ. „არასაკუთრივ-პირდაპირი სუბიექტურობის“¹ არსებობა, რაც გამოიხატება სტილის განმსაზღვრელი მთელი რიგი დისკურსული ხერხებით.

ამავე დროს ა. ტარკოვსკი აღნიშნავდა, საკუთარი კონცეფციის განსხვავებას ზოგადი პოეტური კინემატოგრაფის პრინციპებისაგან და მიაჩნდა, რომ პოეტურ კინემატოგრაფს მიეკუთვნება ნაწარმოებები, „რომლებიც თავიანთი გამომსახველობით თამამად შორდებიან იმ ფაქტობრივ კონკრეტულობას, რასაც რეალური ცხოვრება გვაძლევს და, ამასთან ერთად, განამტკიცებენ საკუთარ კონსტრუქციულ მთლიანობას“.² რეჟისორის აზრით, ეს იწვევს კინემატოგრაფის დაშორებას საკუთარი ონტოლოგიური არსისაგან, რომელიც მისი ფოტოგრაფიული ბუნებით გამოიხატება. ამასთანავე, აღვნიშნავთ, რომ ამგვარი „თეორიული კონცეფცია“ ახლოს არის ა. ბაზენის შეხედულებებთან.

პოეტური პლატფორმა ყველაზე მძაფრად აისახა სერგეი ეიზენშტეინის სტატიაში „საშუალო სამს შორის (1924-1929)“. პოეტური კინოფორმის გაქრობის ფაქტის კონსტატირებასთან ერთად, ის წერს: „გაქრა ყველაფერი, რაც ეკრანს უწინდებურ პოეტურ მომხიბვლელობას ანიჭებდა, სწორედ ის, რისი გულისთვისაც კინემატოგრაფის წინა თაობა ოფლსა და სისხლს ღვრიდა“.³

იმას, რასაც სერგეი ეიზენშტეინი კინოხელოვნების ყველაზე უფრო ფასეულ მონაპოვრად თვლიდა, სერგეი იუტკევიჩი გააფთრებულად ესხმოდა თავს. ყოველივემ, რაც პოეტურ მიმართულებას გამოარჩევდა – მისი სტილისტიკა, მხატვრული საშუალებების სისტემა – სერგეი იუტკევიჩის მაშინდელი მტკიცებით, მხოლოდ ზიანი მოუტანა კინემატოგრაფს.

ცნებები „პოეზია – პროზა“ მრავალმნიშვნელოვანია და მოიცავს აზრობრივ ელფერებს, რომლებიც არ თანხვდებიან. ზოგჯერ ისინი ფიგურირებენ, როგორც ლიტერატურული სახეობების – „ლექსი – პროზა“ – აღნიშვნა. პოეტური აქ, ჩვეულებრივ, განმარტებულია, როგორც „მშვენიერის“ სინონიმი, ზოგჯერ კი – როგორც „მაღლისა“ და „ამაღლებულის“

¹ „არასაკუთრივ-პირდაპირი სუბიექტურობა“ – პ. პ. პაზოლინის ტერმინი, რომელიც თვლიდა, რომ პოეტური სტილი გამოიხატებოდა მხოლოდ მაყურებლის მიერ შესამჩნევი კამერის მოძრაობით. მისთვის კამერა სტილის მაფორმირებელი საწყისია კინემატოგრაფში.

² Тарковский А., Архивы, документы, воспоминания, Сост. П. Д. Волкова. М., 2002, გვ. 51.

³ Эйзенштейн М., Избранные произведения в шести томах, М., 1964 Т. 2, გვ. 324.

ასახვა. შესაბამისად, პროზა აღნიშნავს, ასახავს ყოველდღიურსა და წვრილმანს. მიუხედავად ამისა, ორივესათვის ნიშანდობლივია ურთიერთქმედითი მოვლენები.

სტატიაში „პოეზია და პროზა კინემატოგრაფში“ (კრებულიდან „კინოს პოეტიკა“) ვიქტორ შკლოვსკი წერს: პოეზია და პროზა სიტყვიერების ხელოვნებაში ერთმანეთისგან მკვეთრად არიან გამოყოფილი. პროზაული ენის მკვლევრები პროზაულ ნაწარმოებში ხშირად პოულობდნენ რიტმულ მონაკვეთებს, ფრაზის ერთი და იმავე წყობის დაბრუნებას.

შესაძლოა, პოეზია და პროზა მხოლოდ რიტმით არ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან. რაც უფრო დიდხანს ვიკვლევთ ხელოვნების ნაწარმოებს, მით უფრო ღრმად ვწვდებით მისი ნიშნების ძირითად ერთიანობას. ხელოვნების მოვლენის ცალკეული კონსტრუქციული მხარეები თვისებრივად განსხვავდება ერთმანეთისგან, მაგრამ ამ თვისებრიობას რაოდენობრივი დასაბუთება გააჩნია, ასე რომ, ჩვენ შეუძინველად შეგვიძლია ერთი სფეროდან მეორეში გადასვლა...

სიუჟეტის ჩვეულებრივი საფუძველი ფაბულაა, ანუ რომელიმე კონკრეტული ყოფითი დებულება, მაგრამ ყოფითი დებულება აზრობრივი კონსტრუქციის მხოლოდ ნაწილობრივი შემთხვევაა და ჩვეულებრივი რომანისაგან ჩვენ შეგვიძლია შევქმნათ „საიდუმლოებათა რომანი“ არა ფაბულის შეცვლის გზით, არამედ შესაკრებთა მარტივი გადაადგილებით: მაგალითად, დასასრულის დასაწყისში გადატანით ან ნაწილების უფრო რთული გადაადგილებით¹.

საუბარია რეალობის აღქმის, აზროვნების ორ ტიპზე. პროზას ნაკლებად, შეიძლება ითქვას, მინიმალურადაც კი, აქვს მიდრეკილება პირობითობისადმი, როდესაც გამოსახულება რეალობის ადეკვატური ჩანს, ხოლო ავტორი თითქოსდა განზავებულია ამ რეალობაში. პოეტური ხედვა კი განსხვავებული მოვლენაა – პირველ ადგილზე ავტორის თანდასწრება, ავტორისეული ხმაა. აქ დიდი როლი ენიჭება ასოციაციურ კავშირებს, აზროვნება მეტაფორულია, ასოციაციური. თხრობა ავებულია კანონებზე, რომლებიც განსხვავდება პროზაული ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი კანონებისაგან. ცხადია, ეს კანონებიც რეალობის კანონების თანაფარდია, მაგრამ ადეკვატურად არ იმეორებს მათ. პოეზიას დაუფარავი პირობითობა გააჩნია.

როგორც ავსტრო-ბრიტანელი ფილოსოფოსი, ლუდვიგ ვიტგენშტაინი ამბობდა, პოეტური ენა ის ენაა, რომელიც აერთიანებს არა მხოლოდ აზრსა და ბგერას, როგორც მრავალი ფილოსოფოსი და ენათმეცნიერი ამტკიცებს, არამედ აზრსა და გრძნობასაც, თუ ამაში მნიშვნელობით გამოვლენილი „შეკავშირებული“ სახეების ნაკადს ვიგულისხმებთ.

პოეტური ენა (ვიტგენშტაინის მიხედვით), ეს არის ენობრივი თამაში, რომლის დანიშნულებაა სახეების „გამოწვევა“, აღძვრა. მხოლოდ აზრი და ბგერა კი არ არიან ერთმანეთის მიმართ ხატობრივნი, არამედ თავად აზრი ფლობს ხატობრიობას „სახეთა აღმოცენების“ უნარის წყალობით.

გავიხსენოთ ვიტგენშტაინის თეორია „დანახვა, როგორც“. თვითონ მეცნიერი არ განაგრცობს ამ ანალიზს აღქმის სფეროსა და ინტერპრეტაციის პროცესის საზღვრებს გარეთ, რომელიც ცნობილი ნახატის, იხვ-ბოცვრის მაგალითზეა ჩატარებული. მაგრამ ფილოსოფოსი მარკუს ბ. ჰესტერი ნაშრომში „პოეტური მეტაფორის მნიშვნელობა“, შეეცადა ცნება „დანახვა, როგორც“, გაეგრეგებინა პოეტური სახეების ფუნქციონალურობაზე.

¹ Шкловский В., „За 60 лет“, 1985, გვ. 35-36.

კითხვის გამოცდილების აღწერისას, იგი გვიჩვენებს, რომ პოეტური ენის თეორიისათვის საინტერესო სახეების ტიპი ემთხვევა სახეებს, რომლებიც ხელს უშლიან წაკითხვას, ამახინჯებენ მას, ანდა მოტივიდან გადახვევას აიძულებენ. ეს ე.წ. ველური სახეებია, რომლებიც უბრალოდ უცხოა აზრის ქსოვილისთვის. ისინი აქეზებენ მკითხველს, რომელიც უფრო მეოცნებე ხდება, მოუწოდებენ, თავი დაიმშვიდოს ილუზორული მცდელობით, მაგიურად დაეუფლოს ნივთს, სხეულს ან პიროვნებას, რომელიც იქ არ არის. ამ სახეებს კონკრეტულ დასასრულამდე მიჰყავთ პოეტური პროცესი. მნიშვნელობა არა მხოლოდ სქემატურობას იძენს, არამედ საშუალებას გვაძლევს, ამოვიკითხოთ ის სახეში, რომლადაც გადაიქცა; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოეტური მნიშვნელობა წარმოსახვის სიცოცხლის წიაღში იშვა და პოეტური მეტყველების ვერბალური სტრუქტურით გამოვლინდა. პოეტური ენა, ჰესტერის თქმით, ის ენაა, რომელიც, როგორც ბევრი თეორეტიკოსი ამტკიცებს, აერთიანებს არა მხოლოდ აზრსა და ბგერას, არამედ აზრს და გრძნობებსაც.

წარმოსახვის ამ თეორიამ, წმინდა სემანტიკასა და ფსიქოლოგიას ან, უფრო ზუსტად, შემოქმედებითი წარმოსახვის სემანტიკასა და აღმდგენი წარმოსახვის ფსიქოლოგიას შორის საზღვრამდე მიგვიყვანა. მაგრამ პოეტური წარმოსახვა მნიშვნელობის სწორედ ის ტიპია, რომელიც უარყოფს კარგად დადგენილ განსხვავებებს აზრსა და წარმოდგენას შორის.

კინოხელოვნების განვითარების მთელ გზაზე, პოეტური და პროზაული კინემატოგრაფი განიხილებოდა როგორც მხატვრის მიერ სინამდვილის აღქმის და მისი ეკრანული საშუალებებით წარმოჩენის ორი ტიპი.

ფრანგი მწერალი, კინომცოდნე, ლეონ მუსინაკი წიგნში „კინოს დაბადება“ წერს: „კინოს შეუძლია გვიჩვენოს საქციელი და აქტები, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იყოს აღწერილობითი. მას შეუძლია აგრეთვე გამოავლინოს და ახსნას სულიერი მდგომარეობებიც, ანუ იყოს პოეტური“.¹

პოეტურად და პროზაულად ფილმების დაყოფის საფუძველთა საფუძველი ხატოვანი აზროვნების ტიპებსა და კანონებში უნდა ვეძებოთ. პროზაულ და პოეტურ ფილმებს შორის განსხვავებებზე საუბრისას, ბევრი ავტორი აღნიშნავს ამ ფილმების სტრუქტურულ თავისებურებებს. თუმცა სცენარის სიუჟეტი როგორც თხრობითი, ისე პოეტური ფილმების ბაზისია. მთავარი განსხვავება კი მასალის დამუშავებაში უნდა ვეძებოთ.

„პოეტურ ფილმში კომპოზიცია მუსიკალური ფორმის სტრუქტურის ანალოგიურია: მოქმედების ელემენტები რაღაც მხედველობით თემას შეადგენენ. მთელი ნივთიერი გარემოცვა ავტორის ამოცანას ემორჩილება, ხოლო გამაერთიანებელი საწყისი შინაგანი და გარეგანი რიტმი ხდება“.²

1948 წელს, ალექსანდრე ასტრიუკმა, ჟურნალში „D'ecran Frances“ გამოაქვეყნა სტატია სათაურით: „ახალი ავანგარდის დაბადება ანუ კამერა-კალამი“. იგი სთავაზობდა, კინოს ახალი ეპოქისათვის „კამერა-კალამის“ ეპოქა ეწოდებინათ.

ამ ცნებას, ასტრიუკის მიხედვით, ზუსტი აზრი აქვს: „... ის ნიშნავს, რომ კინემატოგრაფი ბოლოს და ბოლოს გათავისუფლდა ვიზუალურის ტირანიისაგან, გამომსახველობისგან გამომსახველობის გულისთვის, გულუბრყვილო ანეკლოტებისგან, კონკრეტულობისგან,

¹ Аристарко Г., „История теории кино“, 1966, М., „Искусство“, გვ. 29.

² იქვე, გვ. 29.

იმისთვის, რომ ისეთივე მოქნილი და ფაქიზი გამხდარიყო, როგორც წერილობითი ენა“.

ახალ საუკუნეზე საუბრისას, ასტრიუკი, ცოტა არ იყოს, პათეტიკურია. ამ რადიკალურობას ვერ დავეთანხმებით, მაგრამ უნდა აღინიშნოს სხვა არსებითი აზრიც. იგი წერს: „ჩვენ მივხვდით, რომ ეს იდეა, ეს მნიშვნელობები, რომელთა აგებას მუნჯი კინო სიმბოლური ასოციაციების დახმარებით ცდილობდა, თავად გამოსახულებაში, ფილმის მიმდინარეობაში, პერსონაჟთა ყოველ ჟესტში, მათ მიერ ნათქვამ ყოველ სიტყვაში არსებობს, აპარატის ყოველ მოძრაობაში, რომელიც საგნებს ერთმანეთთან აკავშირებს, ხოლო პერსონაჟებს – საგნებთან“¹. მან შეიგრძნო კინემატოგრაფიული მეტყველების ძირეული ნიშნების ცვლილება.

ჯერ კიდევ ოცდაათიან წლებში დაისახა დაშორება მოკლე, „დაჩეხილი“ კადრებიდან, რომლებიგანაც დამონტაჟებული ფრაზები აიგებოდა. დროთა განმავლობაში კინემატოგრაფიულმა მეტყველებამ მწყობრი ხასიათი შეიძინა – კადრები გახანგრძლივდა, უფრო გაბმული გახდა. „დაჩეხილი“ მონტაჟისას ინტონაციური დონე კადრების სტრუქტურული და აზრობრივი თანხვედრით იქმნებოდა. ასტრიუკის სტატიას არ დაუწყია ახალი პერიოდი კინოთეორიაში, მაგრამ იმას კი მოწმობდა, რომ კინემატოგრაფისტებს შორის ფართოვდებოდა კამერის ახალი – არა მხოლოდ რეპროდუქციული, არამედ ინტონაციური ფუნქციების გაგება.

როგორც ალექსანდრე ასტრიუკის, ასევე პიერ-პაოლო პაზოლინის გამოსვლები მოწმობს, რომ სამეტყველო საქმიანობის პრინციპები კინოში ევოლუციას განიცდიდა ერთი განსაზღვრული მიმართულებით. ფრანგი რეჟისორი და თეორეტიკოსი წინასწარმეტყველებდა აპარატის, როგორც სამეტყველო საქმიანობის ინსტრუმენტის როლის ზრდას. პაზოლინის მოხსენებაში კამერის გაზრდილ როლზე ლაპარაკია, როგორც უკვე მომხდარ ფაქტზე. მას მოჰყავს ფიქსაციის ხერხების გრძელი ჩამონათვალი, რომლებზეც დამოკიდებულია ფილმის სტილისტიკა. მათი შესრულება ტექნიკას ევალება, ამიტომაც პაზოლინი განიხილავს „ტექნიკურ სტილისტიკას“, „ტექნოსტილისტურ საშუალებებს“. სტილი ინტონაციური თანრიგის მოვლენაა და მასზეა დამოკიდებული სურათის განსაზღვრული „ჟღერადობა“.

ამგვარად, პაზოლინი აღნიშნავს, რომ სამოციანი წლების კინემატოგრაფში ხდება ტექნიკის ინტონაციური საშუალებების გაფართოება. ამ შესაძლებლობათა რეალიზებით გამორჩეული ფილმები რეჟისორს პოეტურ ფილმებად მიაჩნია. მისი გაგებით, კინემატოგრაფიულ პროზას წარმოადგენს ფილმები, რომლებშიც „კამერა არ იგრძნობა“.

თუკი პოეტური და პროზაული კინოს შესახებ ვიქტორ შკლოვსკისა და პიერ-პაოლო პაზოლინის შეხედულებებს შორის პარალელებს გავავლებთ, საინტერესო გადაძახილების აღმოჩენას შევძლებთ. არც ერთი მათგანი კინემატოგრაფს ჟანრული ან სტილისტური ნიშნების მიხედვით არ ყოფს. დაყოფას საფუძვლად კინემატოგრაფიული მეტყველების მახასიათებლები უდევს. პროზაში მეტყველება საგანთა „ბუნებრივ“ ნიშნადობას ეყრდნობა, და ამ ნიშნადობას უსვამს ხაზს. პოეზიაში ახალი სემანტიკა იქმნება. ის კინემატოგრაფის სპეციფიკური საშუალებებით იგება – მონტაჟით, რომელზეც შკლოვსკი ლაპარაკობდა, ანდა, პაზოლინის თანახმად, წმინდა გადასალები

¹ Astruc A., Naissance d'une nouvelle avant-garde, ou la caméra-plume, - „D'ecran Frances“, # 3, 1948.

ხერხებით. თავისი პროზაული და პოეტური პრინციპების განსაზღვრისას, ვიქტორ შკლოვსკის სწორედ სემანტიკა აქვს მხედველობაში. მისი აზრით, პროზაში ბატონობს „სიდიდეები, რომლებსაც შესაძლებელია ყოფითი ვუწოდოთ“, ანუ სინამდვილის ფაქტები, რომლებსაც თავად ნაწარმოებში ჩადებული საკუთარი სემანტიკა აქვთ. პოეზიაში კი, პირიქით, „ფორმალური მომენტებია“ წინ წამოწეული. სწორედ მათით გარდაიქმნება „საყოფაცხოვრებო სიდიდეების“ სემანტიკა.

ვიქტორ შკლოვსკისა და პიერ-პაოლო პაზოლინის მიერ პოეტურ კინოდ აღქმულ ნამუშევრებში, აღბეჭდილი საგნების გარდა, თავად კინომეტყველების დემონსტრირებაც ხდება. ხილულის, ეკრანზე წაკითხულის აზრი მხოლოდ უშუალოდ ნივთებისგან კი არ მოდის, არამედ კინემატოგრაფისტის ნააზრევისგან.

გადაღება ან ფიქსაცია ხილული რეალობის „სიტყვებად“ – კინემატოგრაფიული მეტყველების ელემენტებად გარდაქმნაა. გარდაქმნა ხორციელდება როგორც პოეტურ, ასევე პროზაულ კინოში. მაგრამ პირველში, მეორისაგან განსხვავებით, საგნების გარდაქმნასთან ერთად, მაყურებელს აჩვენებენ თავად გარდაქმნისა და ნივთების მეტყველების სემანტიკურ ერთეულებად გადაქცევის პროცესებს.

ოციანი წლებიდან სამოციანი წლებისკენ ტრანსფორმაციის მეთოდები და პრინციპები იცვლებოდა, უფრო ზუსტად, იცვლებოდა მისი ტექნიკა, მაგრამ თავად ტრანსფორმაციის დემონსტრაცია კინემატოგრაფის გარკვეულ შტოში უცვლელი რჩებოდა.

ოცდაათიან წლებში გაჩაღებული დავა პოეტურ და პროზაულ კინემატოგრაფს შორის მეორის დამარცხებითა და პირველის გადამწყვეტი გამარჯვებით დამთავრდა. ახსნა უნდა ვეძებოთ არა სტილისტიკურ გარდატეხაში, რომელიც, თავის მხრივ, მხატვრული განვითარების ლოგიკას ეფუძნება, და არა ხმის შემოსვლით დაწყებულ ტექნიკურ განვითარებაში, არამედ საზოგადოების, ქვეყნის ცხოვრების სოციალურ მხარეში.

აქ დროული იქნება მოვიხმოთ ციტატა გრიგორი კოზინცევის დღიურიდან: „განსხვავება ოციანსა და ოცდაათიან წლებს შორის, ჩვენს ხელოვნებაში მდგომარეობდა არა იმაში, რომ ოციან წლებში გმირი მასა იყო, ოცდაათიანში კი, როგორც ჩვენი კრიტიკა ამტკიცებდა, ადამიანი. და არა მხოლოდ იმაში, რომ როგორც საზღვარგარეთ წერენ, ოციანები გაფურჩქვნის წლები იყო, ხოლო ოცდაათიანები – დაკნინების (ეს სწორია ჩვენი ხელოვნების მხოლოდ ნაწილისთვის), არამედ სულ სხვა რამეში: ოციანი წლების დასაწყისში, რევოლუცია აღიქმებოდა, როგორც მშვენიერი განყენებულობა, უტოპია. ოცდაათიანებში უტოპიის ხანა დასრულდა, გამოჩნდა რეალობა... ბევრი შეუდგა რეალობის მოდელის შექმნას“.¹

სტიქიური, ემოციური ზეწოლიდან, რომლითაც ოციანი წლების ეკრანმა არცთუ შორეული და ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუგებარი რევოლუციური წარსული ასახა, ხელოვნება მიდიოდა სოციალური კონფლიქტების ნათლად გაცნობიერების, მკაფიოდ განსაზღვრისკენ.

სულიერი სამყაროს რყევები, ჩვეულებრივ, პოეზიაში უფრო სწრაფად და უშუალოდ აისახება, ვიდრე პროზაში. მაღალი ექსპრესიულობის მიღწევა სწორედ პოეტურ კინემატოგრაფში შეიძლებოდა, რომელიც მაყურებლისგან ითხოვდა აუცილებელ ინტელექტუალურ ძალისხმევას – შედარებას, ბოლომდე მოფიქრებას, ბოლომდე გააზრებას, – მაგრამ ამავე დროს, თავისი ხატოვნებიდან გამომდინარე, მის ემოციურ

¹ Козинцев Г., „Дневники режиссера“ / „Советская культура“, 15.04.1989, გვ. 4.

ბუნებაზე მოქმედებდა. პოეტური კინოს რაციონალურ კონსტრუქციებშიც კი იყო რაღაც, რაც რაციონალურ აღრიცხვას არ ექვემდებარებოდა და რაღაც, რაც მხოლოდ პოეტური მეტაფორით, შედარებით გამოიცნობოდა. დროთა განმავლობაში პროზაულ კინოზე გადასული კინემატოგრაფი ინტელექტისა და ემოციების ასეთ დაძაბვას აღარ მოითხოვდა, თუმცა გულს საკვებს მაინც აძლევდა. ის მთლიანად თავსდებოდა გონების ფარგლებში და სულიერი ცხოვრების შინაგან სტაბილიზაციას მოწმობდა.

ორმოცდაათიანი წლების ბოლოდან, თითქოსდა პროზის სასარგებლოდ, დიდი ხნით გადაწყვეტილი საკითხის გადასინჯვა დაიწყო. აღინიშნა პოეზიისკენ მკვეთრი ნახტომი. საჭირო იყო სინამდვილის ხელახლა გააზრება და პოეტიკის სტერეოტიპებისა და უმოდრარო კანონების დარღვევა. სამოციანი წლების პოეტურმა კინემატოგრაფმა სიტყვა მოცემულობად მიიღო, ხოლო სიუჟეტის თხრობითი განვითარება – ტრადიციად. და თუ პოეტური კინემატოგრაფი არყოფნიდან დაბრუნდა, თუ ძველი პოეტური კინოს ზოგიერთი პრინციპი კვლავ გაცოცხლდა, ამას უეჭველად ჰქონდა წინამძღვრები და მიზეზები...

როდესაც პოეტურ კინემატოგრაფზე საუბარი და ამ ტერმინს ვიყენებთ, ლოგიკურია კერძოდ პოეტური ენის შემსწავლელ საზოგადოებაზე „ოპოიაზი“ (ОПОЯЗ – общество изучения поэтического языка) და მის წარმომადგენლებზე ვისაუბროთ, რომელთაც პირველებმა ჩამოაყალიბეს მისი ძირითადი ნიშნები და თავად შექმნეს ეს ტერმინი.

1928 წელს რუსეთში გამოიცა კრებული „კინოს პოეტიკა“, რომელშიც დაიბეჭდა პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების წევრების – ბ. ეიხენბაუმის, ვ. შკლოვსკის, ი. ტინიანოვის და სხვათა სტატიები, რომლებიც ცდილობდნენ, ერთმანეთს შეედარებინათ „კინოს ენის“ და ლიტერატურის ენის ფუნქციონირება. პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსები პირველად შეეცადნენ, ეკრანული მეტყველება პოეზიად და პროზად დაეყოთ. ამ კრებულის წყალობით შესაძლებელი გახდა ისეთი სპეციფიკური კინემატოგრაფიული ტერმინების ჩამოყალიბება და გააზრება, როგორებიცაა პოეტური კინო, პროზაული კინო, თუმცაღა მათი განმასხვავებელი ნიშნები კრებულში ფორმალური ხასიათისა იყო. განვიხილოთ ეს ცნებები.

პოეტური ენა

„პოეტურ ენას, არისტოტელეს მიხედვით, – ამბობს ვ. შკლოვსკი, – უცხო, გასაოცარი ხასიათი უნდა ჰქონდეს: პრაქტიკულად, ის ხშირად არის კიდევ უცხო: სუბერული ასირიელებთან, ლათინური შუა საუკუნეების ევროპაში, ანდა ენა, როგორც ხალხური სიმღერების ენა, რომელიც ახლოს არის ლიტერატურულთან“¹...

შემდეგ ავტორი წერს: „პოეტური მეტყველების როგორც ფონეტიკური და სიტყვითი შედგენილობის, ისე სიტყვათა განლაგების ხასიათის და ამ სიტყვებისაგან აგებული აზრების ხასიათის კვლევისას ყველგან ვხვდებით მხატვრულის იმავე ნიშანს: იმას, რომ ის განზრახ არის შექმნილი ავტომატიზმიდან გამოყვანილი აღქმიდან და იმას, რომ მისი ხედვა წარმოადგენს შექმნილის მიზანს და ის „ხელოვნურად“ ისეა შექმნილი, რომ აღქმა მასში ყოვნიანად და თავისი ძალის შესაძლებელ სიდიდეს და ხანგრძლიობას აღწევს, თანაც ნივთი აღიქმება არა თავის სივრცობრიობაში, არამედ, ასე ვთქვათ, თავის უწყვეტობაში. სწორედ ამ პირობებს აკმაყოფილებს „პოეტური ენა“... ამგვარად, მივდივართ პოეზიის, როგორც შენელებული, მრუდე მეტყველების განმარტებად.

¹ Шкловский В., Поэтика в сб. „Задачи и методы изучения искусств“, „Academia“, Л., 1923, გვ. 112-113.

პოეტური მეტყველება ავებული მეტყველებაა, პროზა კი ჩვეულებრივი მეტყველება: ეკონომიური, მსუბუქი, სწორი...“

პოეტური ენის ცნება აქ პირველად როდი გვხვდება. მას ადრეც იყენებდნენ ენის ფილოსოფიის ფუძემდებლის, ვ. ჰუმბოლდტის ტრადიციაზე დაყრდნობით.

თუმცა პოეტური ენის ჰუმბოლდტისეული გაგება სრულიად განსხვავებულია, ვიდრე „ოპოიაზისა“ (პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოება). ჰუმბოლდტი ლაპარაკობს არა პოეტური ენის სისტემაზე, არამედ პოეტურ ენაზე, როგორც ასეთზე. ამ მხრივ იგი მეტად თანმიმდევრულად ამტკიცებდა, რომ სიტყვა არის მხატვრული ნაწარმოები, ანუ პოეტური კონსტრუქცია. ენის ყოველი ნიშანი, რომელსაც მნიშვნელობა აქვს, მისთვის პატარა მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენდა, ხოლო ყოველი ელემენტარული სიტყვიერი აქტი – მხატვრულ შემოქმედებას.

„ოპოიაზის“ (პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოება) აზრით, ნაწარმოები პოეტურ თვისებებს იძენს მხოლოდ კონკრეტულ პოეტურ კონსტრუქციაში. ეს თვისებები ეკუთვნის არა ენას, როგორც ლინგვისტურ წარმონაქმნს, არამედ სწორედ კონსტრუქციას. უმარტივესი ცხოვრებისეული გამონათქვამი, მოსწრებული სიტყვა, გარკვეულ პირობებში, ხშირად „მხატვრულად“ შეიძლება იყოს აღქმული. ცალკეული სიტყვაც კი, ცხადია, გარკვეულ პირობებში (გარკვეულ ფონთან მიმართებაში, ამა თუ იმ თანმდევი კომპონენტებით შევსებისას), შესაძლოა, აღქმული იყოს, როგორც ერთგვარი პოეტური გამონათქვამი. მსგავს პირობებებს თავი ვერც კინემატოგრაფმა აარიდა არა მხოლოდ იმ საკითხზე კამათისას, რა არის პოეტური, არამედ იმაზეც, რა არის კინემატოგრაფის ყველაზე ელემენტარული ნაწილაკი – „კინემა“ და რა შემთხვევაში წარმოადგენს კინემატოგრაფის ონტოლოგიურ საფუძველს კადრი თუ მონტაჟი.

პოეტური ენის შემსწავლელ საზოგადოებაში შემუშავდა პოეტური კონსტრუქციის ორი ძირითადი საფუძვლის – „მასალის“ და „ხერხის“ განმარტებები. ავტორების თვალსაზრისით, მათ უნდა შეეცვაღათ „შინაარსისა“ და „ფორმის“ მოძველებული ცნებები. ყველაფერი, რასაც შემოქმედი მოცემულობად მიიჩნევს: სიტყვები, ბგერები, ფაბულა, სახეები და სხვ. – არის მასალა. ხერხი კი განლაგეთ ამ მოცემულობის მხატვრული განლაგება ესთეტიკური ეფექტის გამოსაწვევად. ამგვარად, მაგალითად, ლექსი შემადგენელი ბგერების ერთობლიობა კი არაა, არამედ – მათი თანაფარდობის თანმიმდევრობად ან მონაცვლეობად გვევლინება.

პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების ავტორებმა პოეტური ენის სპეციფიკური თავისებურებების განსაზღვრა დაიწყეს. ამ ამოცანის გადაჭრის პროცესში შემუშავდა მათი მეთოდის ყველა ძირითადი პარამეტრი და აღინიშნა პოეტური ფენომენის კანონზომიერებები:

1. „პოეტური ენა, როგორც პოეტიკის საგანი“;¹
2. მასალა და ხერხი, როგორც პოეტური კონსტრუქციის ძირითადი საფუძველი;
3. ჟანრი და კომპოზიცია, თემა, ფაბულა და სიუჟეტი, როგორც „მასალის და ხერხის კონსტრუქციული ფუნქციის დეტალიზაცია“.

ამ სკოლის წარმომადგენელთა აზრით, პოეტური მეტყველება არის ენის განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც განსხვავდება ყოველდღიური ცხოვრების პრაქტიკული ენისაგან. მოგვიანებით რომან იაკობსონი გარდაქმნის დაპირისპირებას „პოეტური ენა –

¹ Бахтин М.М., Формальный метод в литературоведении, Статьи, თავი I, „პოეტური ენა, როგორც პოეტიკის საგანი“, М., Лабиринт, 2000, გვ. 84-116.

პრაქტიკული ენა“ დაპირისპირებად „პოეტური ფუნქცია – ენის პრაქტიკული ფუნქცია“.¹ თუკი პრაქტიკული ენა, პირველ ყოვლისა, კომუნიკაციაზეა ორიენტირებული, პოეტური ენა სწორედ პრაქტიკული ფუნქციების არარსებობას გამოავლენს, მაგრამ ობიექტების ახლებურად დანახვის საშუალებას იძლევა.

პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსების გავებით, კინემატოგრაფი წარმოადგენდა იმ ხელოვნებას, რომელშიც თავიდანვე იყო ჩადებული პოეტური ენის შექმნისადმი მიდრეკილება. თუკი ფოტოგრაფიას რეალური სამყაროს უშუალოდ ასახვას მიაწერდნენ და ამ საქმეში ის ნაწარმოების აგების პროზაული პრინციპის მაგალითი იყო, კინო, თავისი უნარით – შეცვალოს სამყარო, პოეტური ენის შექმნის საფუძველს წარმოადგენდა.

ახალი ხელოვნება ფოტოგრაფიული ბუნებისა და პირობითობის ერთობის ხარჯზე საშუალებას გვაძლევს, ახალი რაკურსით შევხედოთ გამოსახულების საგანს, რომელიც ასახულ სინამდვილეში ახალი, არაჩვეულებრივი მრავალფეროვნებით წარმოჩნდება. პრაქტიკულად იმავეს დეკლარაციას ახდენს ორმოცი წლის შემდეგ პ. პ. პაზოლინი სტატიამი „პოეტური კინო“: „კინო-პოეზიის შემადგენელი ნიშნების ძირითადი დახასიათება – ის ფენომენია, რომელიც სპეციალისტების მიერ, ჩვეულებრივ, ბანალურად განისაზღვრება გამოთქმით: „შეიგრძნო კამერა“. პაზოლინი პოეტური კონსტრუქციის შექმნის პროცესში ძალზე პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებდა კამერის მოძრაობას. კინემატოგრაფის ჩამოყალიბების პერიოდში მისი გამომსახველობითი საშუალებები სერიოზულ დამუშავებას საჭიროებდა. აქედან გამომდინარეობს პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსების გაზრდილი ყურადღება კინოს გამომსახველობის ფორმალური თავისებურებების მიმართ.

„გაუცნაურება“

ზემოთ ხსენებული პოეტური ენის განსაზღვრებებიდან ნათელი ხდება, რომ პოეტური ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა ნაწარმოების სტერეოტიპური აღქმის დამსხვრევა ენობრივი გამომსახველობითი კონსტრუქციების შექმნით, „გაუცნაურების“ (უცნაურად და უჩვეულოდ გადაქცევა) და მაყურებლის ან მკითხველის ჩვეული პოზიციის და აღქმის ჩამოყალიბების დარღვევის გზით.

„გაუცნაურების“ ეფექტის მიღწევა ხდებოდა არამოტივირებული ხერხების გამოყენებით, ანუ ისეთი ხერხებისა, რომლებიც ენის და სტილის არსებულ სტერეოტიპებში ვერ თავსდებოდა.

„გაუცნაურებას“ (ანუ ბრეხტის მიხედვით „დისტანცირებას“) განსხვავებული, ახალი ხედვით მაყურებელში „გაკვირვება და ცნობისმოყვარობა“ უნდა გამოეწვია და გაუცხოებული სინამდვილის მიმართ აქტიური პოზიცია წარმოეშვა.

„ავტომატიზმიდან გამოყვანა“

პოეტური კინოენის თეორიის ჩამოყალიბებაში, ლექსის ენის დინამიკური კონსტრუქციის შესახებ საინტერესო აზრი აქვს ტინიანოვს. მისი მოსაზრებით, ეს არის ენის აგების ავტომატიზმის უწყვეტი ნაკადის რღვევა, სადაც ერთი ფაქტორი დომინირებს სხვებზე დეფორმაციის ხარჯზე. ტინიანოვის მიხედვით, პოეტური ენა არის მისი სხვადასხვა ფაქტორის – ბგერითი წყობის, რიტმის, სინტაქსის, სემანტიკის – განუწყვეტელი

¹ Якобсон Р., Избранные произведения, М.: „Прогресс“, 1985, გვ. 275.

ბრძოლა. ყველა ეს ფაქტორი დაბრკოლებებს უქმნის ერთმანეთს და სწორედ ამით წარმოიშობა მეტყველებითი წყობის შეგრძნება.

საგულისხმოა ვ. შკლოვსკის გამონათქვამი რიტმის შესახებ. იგი ვარაუდობს ორი – პროზაული და პოეტური რიტმის არსებობას. პროზაული რიტმი, – ამბობს ის, – მუშაობისას შესრულებული სიმღერის რიტმის მსგავსია; ერთი მხრივ, საჭიროების შემთხვევაში, ცვლის ბრძანებას, ხოლო, მეორე მხრივ, აადვილებს მუშაობას მისი ავტომატიზაციის/რიტმული ნახაზის წყალობით. და მართლაც, მუსიკის თანხლებით სიარული უფრო ადვილია, ვიდრე მის გარეშე, მაგრამ სიარული ადვილია გაცხოველებული ლაპარაკის დროსაც, როცა სიარულის აქტი ჩვენი ცნობიერებიდან გადის. ამგვარად, პროზაული რიტმი მნიშვნელოვანია, როგორც ავტომატიზაციის ფაქტორი. მაგრამ პოეზიაში რიტმი განსხვავებულია და ასეთად არ გვევლინება. ხელოვნებაში არსებობს „ორდერი“ (წესი, კლასიკური სისტემა. ავტ.-ის შენიშვნა), მაგრამ ბერძნული ტაძრის არც ერთი სვეტი ზუსტად არ ასრულებს ორდერს. აქაც ასეა, მხატვრული რიტმი პროზაულ-დარღვეულ რიტმში მდგომარეობს. უკვე იყო ამ დარღვევების სისტემატიზების მცდელობები. ისინი რიტმის თეორიის დღევანდელ ამოცანას წარმოადგენს. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს სისტემატიზაცია ვერ მოხერხდება; მართლაც, ეს რიტმის გართულების კი არა, რიტმის დარღვევის საკითხია, თანაც, ისეთი დარღვევის, რომლის წინასწარ განჭვრეტა შეუძლებელია: „თუკი ეს დარღვევა კანონად გადაიქცევა, სიმღერის წარმოქმნელი ხერხის ძალას დაკარგავს“.¹

დეფორმაცია

როგორც ი. ტინიანოვს მიაჩნდა, ფოტოგრაფიას ერთი მთავარი მიზანი აქვს – მსგავსება. ფოტოგრაფიაში დეფორმაცია ნაკლად ითვლება. კინემატოგრაფიაში კი პირიქით – ფოტოგრაფიის ნაკლი აქ ღირსებაა. ყოველი ფოტო მასალის დეფორმირებას ახდენს. მაგალითად, პეიზაჟს ფოტოზე ჩვენ რომელიღაც დეტალებით ვცნობთ, ვინაიდან ის, რასაც ვხედავთ, „გამოყოფილია საერთო ხელიდან“. აქ ერთგვარი დამოუკიდებელი ერთიანობა იქმნება. ფოტოზე მასალის გამოყოფას მისი ელემენტების განსაკუთრებული სიმჭიდროვისაკენ მივყავართ. სწორედა ესაა მიზეზი იმისა, რომ საგნებმა შესაძლოა დეფორმაცია განიცადონ. ფოტოგრაფიის ეს „ნაკლი“ კინოში კანონიზებულია და ის პოეტური მეტყველების „ამოსავალი თვისება“ ხდება.²

თუ ფოტო საგნის ერთადერთ მდგომარეობას გვაძლევს, კინოში ის კადრების რიგის ერთეულად გვევლინება. კადრს ლექსის ჩაკეტილ სტრიქონს ადარებენ, რომელშიც თითოეული სიტყვა განსაკუთრებულ ურთიერთდამოკიდებულებაშია (იხ. „ლექსის რიგის ერთიანობა და სიმჭიდროვე“). აქედან გამომდინარე, ლექსის სიტყვის მნიშვნელობა განსხვავდება მისი მნიშვნელობისაგან პრაქტიკულ მეტყველებასა და პროზაში, სადაც, მაგალითად, ჩვეულებრივი სიტყვები განსაკუთრებით შესამჩნევი და მნიშვნელოვანი ხდება. კადრშიც ზუსტად ასეა. საგნების აზრობრივი მნიშვნელობა შეიძლება გადაწაფილდეს და ურთიერთობაში მოვიდეს როგორც სხვა საგნებთან, ასევე საერთოდ მთელ კადრთან.

¹ Шкловский В., Поэтика в сб. „Задачи и методы изучения искусств“, „Academia“, Л., 1923, გვ., 112.

² Тынянов Ю., Поэтика, История литературы, Кино, М., Наука, 1977, გვ. 336.

პოეტური რიგის ერთიანობის და სიმჭიდროვის შესახებ

„კადრი ისეთივე ერთიანობაა, როგორიც ფოტო, როგორიც ლექსის ჩაკეტილი სტრიქონი. ამ კანონის მიხედვით, ლექსის სტრიქონის ყველა შემადგენელი სიტყვა განსაკუთრებულ თანაფარდობაში, უფრო მჭიდრო ურთიერთობაშია; ამიტომ ლექსის სიტყვის აზრი განსხვავებულია არა მხოლოდ პრაქტიკული მეტყველების ყველა სახისაგან, არამედ პროზისგანაც. ამასთანავე, ჩვეულებრივი სიტყვები, ჩვენი მეტყველების ყველა მეორეხარისხოვანი სიტყვა ლექსებში არაჩვეულებრივად შესამჩნევი, მნიშვნელოვანი ხდება“.¹

აქედან გამომდინარე, მონტაჟი არ შეიძლება უბრალოდ კადრების გადაბმა იყოს, ეს კადრების დიფერენცირებული გადაბმაა. აქ კადრების თანაფარდობა არა მხოლოდ ფაბულური, არამედ სტილური ხასიათისაც შეიძლება იყოს.

თუკი „კინოპროზაში“ მონტაჟი შეერთების და ფაბულური დებულებების ახსნის საშუალებაა, პოეტურ სტრუქტურაში ის საყრდენი პუნქტი – შეგრძნობადი რიტმი ხდება. რიტმი მეტრულ მომენტებთან სტილისტური მომენტების ურთიერთქმედებაა ფილმის გაშლის პროცესში, მის დინამიკაში. რაკურსს და განათებასაც თავისი მნიშვნელობა აქვს როგორც კადრების ნაწყვეტების/ფრაზების კულმინაციური გამოყოფის შემთხვევაში.

კინემატოგრაფს კიდევ ერთი – აზრობრივი გადანაწილების უნარი აქვს. მაგალითად, სინეკლოზა² (ლიტ.-ში სტილისტური ხერხი, როდესაც ზოგადი მნიშვნელობა გადადის კერძოში, ან პირიქით. ავტ.-ის შენიშვნა) კინოში შეიძლება გამოიყურებოდეს, როგორც მოძრავი ფეხების დეტალი, ნაცვლად იმისა, რომ ნაჩვენები იყოს თავად ადამიანები. მაყურებლის ყურადღება გამახვილებულია ერთ ობიექტზე, ეკრანზე კი უჩვენებენ სხვას, მასთან ასოციაციურად დაკავშირებულს. ერთი მათრეხიერებელი ნიშნის ქვეშ სხვადასხვა ობიექტია (მთელი და ნაწილი) მოცემული, ამგვარი გადართვა კი „მნიშვნელობას სძენს“ საგანს, ფილმში აზრობრივ ნივთად გადააქცევს მას. აქედან მოდის არა უხილავი ადამიანი - კინოს გმირი, არამედ „ახალი ადამიანი“, რომელიც კინემატოგრაფიულ რეპრეზენტაციაშია მოცემული. რას ემყარება ამ ახალი ადამიანის და ნივთის გამოჩენა? რატომ გარდაქმნის მათ კინოს სტილი? იმიტომ, რომ ყველანაირი სტატისტიკური ხერხი ამავე დროს აზრობრივი ფაქტორი აღმოჩნდება ხოლმე. იმ პირობით, რომ სტილი ორგანიზებულია, რაკურსი და სინათლე შემთხვევითი კი არ არის, სისტემის ელემენტებია. მაყურებლის პერსპექტივის გადანაცვლება ნივთებსა და ადამიანებს შორის თანაფარდობის გადანაცვლებად, სამყაროს აზრობრივ ხელახლა დაგეგმვად გადაიქცევა. მასასადამე, „პოეტური“ გარდაქმნაც საკუთარ სამყაროს ქმნის.

შინაგანი მეტყველება

პოეტური კინოს თეორიის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომელიც თანამედროვე თეორეტიკოსებისთვისაც აქტუალურია – „შინაგანი მეტყველების“ ცნებაა.

ტერმინი „შინაგანი მეტყველება“ მეტად პოპულარული იყო XX საუკუნის 20-30-იან წლებში. თუკი მკითხველი ტექსტიდან მისი ვიზუალური წარმოდგენისაკენ (გამოსახულების წარმოსახვა) მოძრაობს, მაყურებელი სხვა გზით მიდის: ნაწილობრივ ის ცალკე ფრაზებად აგროვებს ხილულს, ნაწილობრივ კი „შინაგან მეტყველებად“

¹ Тынянов Ю., Поэтика, История литературы, Кино, М., Наука, 1977, გვ. 336.

² იქვე, გვ. 338-339.

გარდაქმნის მას. ფილმისა და მაყურებლის ინტელექტუალური ურთიერთობის სწორედ ამ ფორმასთანაა დაკავშირებული კინემატოგრაფის წარმატება.

ფილმში ცალკეულ ჟესტს შეიძლება სხვადასხვა მნიშვნელობა ჰქონდეს, ისევე როგორც სიტყვას ლექსიკონში. მაგრამ მხოლოდ მათი ურთიერთკავშირი ანიჭებს მათ კონკრეტულ შინაარსს. მონტაჟი არის ფილმის სინტაქსი, რომლის აზრობრივ ერთეულს წარმოადგენს უმცირესი ელემენტი (კადრის ელემენტი), და არა ცალკეული კადრი, როგორც ბევრს მიაჩნდა. ცალკეული კადრი აიხენბაუმისათვის იყო სიტყვა დამონტაჟებულ ფრაზაში. სიტყვა-კადრები ერთიანდება კინოწინადადებებში, რომლებიც მონტაჟის წყალობით ეფარდება ერთმანეთს.

შინაგანი მეტყველება დიდად არის დამოკიდებული პოეტური მეტყველების ისეთი ხერხის აღქმაზე, როგორიცაა მეტაფორა. კინომეტაფორა ყველაზე ხშირად ეყრდნობა სიტყვიერ მეტაფორას. ვერბალურ-ვიზუალური მეტაფორის შემოქმედების ეფექტიანობის მაგალითად აიხენბაუმს მოჰყავს ფილმი „ემმაკის ბორბალი“, რომელშიც, მაგალითად, ბილიარდის ბურთი ლუზაში ვარდება, რაც, იმავდროულად, გმირის ზნეობრივი დაცემის სიმბოლოს წარმოადგენს.

„რთული/გაუგებარი“

ამ განმარტებას, როგორც წესი, უკავშირებდნენ პრაქტიკული ენის გადაქცევას პოეტურ ენად. „რთული/გაუგებარი“ შემოტანა კინემატოგრაფში პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსებს ესმოდათ, როგორც ახალ ენაში ანტიპრაქტიკული მიმართულების დანერგვის ხერხი, რაც სპეციფიკური კინემატოგრაფიული ენის წარმოქმნის მექანიზმს წარმოადგენს. ბ. აიხენბაუმი ხშირად განმარტავს ფოტოგენიას, როგორც კინოგაუგებრობას: „სწორედ ფოტოგენია განსწავლავს „კინოს რთული/გაუგებარი არსი“. <...> ჩვენ თვალს ვადევნებთ მას ეკრანზე სიუჟეტთან ყოველგვარი კავშირის გარეშე - სახეებში, საგნებში, პეიზაჟში. ხელახლა ვხედავთ ნივთებს და შევიგრძნობთ მათ, როგორც უცნობს“.¹ სწორედ ნივთების ეს „უცნობი“ მდგომარეობა არის კინოენის თარგმანი პრაქტიკულიდან პოეტურზე.

სიუჟეტი და ფაბულა

პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსთა წარმოდგენით, პოეტის სამუშაო მდგომარეობს მოვლენების, მოქმედების და ა. შ. მზა მასალის ძიებაში და შემდგომ, ამ მასალის ჩამოყალიბებაში და მისთვის მხატვრული ფაბულის მიცემაში – ეს ის არის, „რაც სინამდვილეში მოხდა“, სიუჟეტი კი ის არის, „როგორც ამის შესახებ მკითხველმა გაიგო“.²

ვ. შკლოვსკი გამოყოფს რამდენიმე ძირითად ნიშანს, რომლებიც, როგორც მას ეჩვენება, მომგებიანად განასხვავებს კინოს ლიტერატურისაგან. პირველ რიგში, ეს არის კინემატოგრაფის მიერ მოტივირების უგულებელყოფა. მოტივირებას ის უწოდებს სიუჟეტური დალაგების ყოფით ახსნას. კინემატოგრაფს თითქმის არ სჭირდება მოტივირება, რადგან კინოში ყველაფრის ჩვენება, ვიზუალიზაცია მიმდინარეობს და არა თხრობა. მამასადაძე, სიუჟეტი არის მომენტების შერჩევა, მოხერხებული დროითი გადაწყობა და მასალის მარჯვედ დაპირისპირება/წყობა.

¹ Эйхенбаум Б., Проблемы киноэстетики, Сборник „Поэтика кино“ М., 1928, გვ.13-52.

² Шкловский В., „О теории прозы“, Л.,1929, გვ. 32.

ლიტერატურული ფაქტი და ლიტერატურული ყოფა-ცხოვრება

პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების წარმომადგენელთა კონცეფციებში გარკვევითაა ახსნილი ლიტერატურული ყოფა-ცხოვრების განმარტება. ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ამ ასპექტზეც შევაჩეროთ ჩვენი ყურადღება კინემატოგრაფში პოეტური გზების განვითარების და ესთეტიკის გაგების გასაადვილებლად.

იმის გამო, რომ ეს ერთ-ერთი ყველაზე რთული განსაზღვრებაა პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების კონცეფციაში მისი ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით, აუცილებელია, მასზე უფრო დაწვრილებით შევჩერდეთ, მით უფრო, რომ ერთიანი შეხედულება ამის შესახებ საზოგადოების წარმომადგენლებს არ გააჩნდათ.

„ყოფა-ცხოვრება“ 20-იანი წლების ეპოქის ერთ-ერთი ყველაზე პრობლემური და წინააღმდეგობრივი ცნება იყო. აი, ერთი მაგალითი ტინიანოვისათვის შკლოვსკის მიერ მიწერილი წერილიდან: „რაც შეეხება პირად ცხოვრებას, მთელი ჩემი ბინა ყოფით არის დაკავებული, მე კი ჩარჩოებს შორის ვცხოვრობ“.¹ ამ ფრაზაში ამ სიტყვის სხვადასხვა მნიშვნელობის რთული ურთიერთობა გაისმის. ყოფა ავიწროებს ადამიანს, ადგილს არ უტოვებს სახლში, მაგრამ უბედურება საშინაო საზრუნავი კი არ არის, როგორც ასეთი, არამედ მათი რევოლუციისშემდგომი მოუწესრიგებლობა („აშლილობა“). ამასთან ერთად, იგულისხმება „ყოფის“, როგორც შემოქმედების არაესთეტიკური მასალის ლიტერატურული გაგებაც.

ამ თეორეტიკოსების წრეში ყოველდღიური ცხოვრების მიმართ დამოკიდებულება იცვლებოდა. შეიძლება მოინიშნოს ამ მოვლენათა გაგების რამდენიმე ძირითადი მოდელი. ადრეული ფორმალიზმისათვის დამახასიათებელი პირველი მოდელის თანახმად, რომელიც რეალისტური მიმართულების წინააღმდეგ არის მიმართული, „ლიტერატურა“ და „ყოფა“ თანაფარდობაშია, როგორც ფორმა და მასალა: ყოფა, როგორც „რეალობა“ არაესთეტიკურია, ის, შესაძლოა, მხოლოდ ესთეტიკურად იქნეს ათვისებული (და ესეც აუცილებელი არ არის) ფორმალური ხერხების და კონსტრუქციების მეშვეობით. როგორც შკლოვსკი წერდა 1919 წელს ერთ-ერთ სტატიაში, „ჩვენ, ფუტურისტებმა, (...) გავათავისუფლეთ ხელოვნება ყოფის უღლისაგან, რომელიც შემოქმედებაში მხოლოდ ფორმების შევსებისას ასრულებს როლს“.²

კინემატოგრაფთან მიმართებაში ყოფის გადასვლა ხელოვნების მოვლენაში შკლოვსკისთან გამოდიოდა, როგორც მის მიერ ახალი აზრობრივი მნიშვნელობის შექმნა. სტატიაში „სასაზღვრო ხაზი“ შკლოვსკი გვთავაზობს კინემატოგრაფის ორი ლიტერატურული ეტაპის განხილვას. პირველი ხასიათდება „სიტყვის წარმოების სიუჟეტური ფორმების და ზოგადი კომპოზიციის გამოყენებით“.³ ხოლო იმისათვის, რომ ყოფითი მოვლენა ხელოვნების მოვლენა გახდეს, ხელოვნებაში ათვისების მომენტები უნდა ჰქონდეს. მისი აზრით, პეიზაჟი ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ ლიტერატურაში მხოლოდ XVIII საუკუნეში მოხვდა. პეიზაჟის აღქმისათვის სკოლა იყო საჭირო. კინემატოგრაფში – მით უმეტეს, იმისათვის, რომ პეიზაჟმა ეკრანზე შეადწინოს, ბუნება არა მხოლოდ ობიექტივის წინ, არამედ ტრადიციაშიც უნდა იყოს. მეორე პერიოდი კინემატოგრაფში, როგორც შკლოვსკის მიაჩნია, არ იქნება პირველის მსგავსად მიბაძვითი. კინო ნივთების

¹ Шкловский В.Б., Гамбургский счет, წიგნიდან – Статьи, воспоминания, эссе. М., „Прогресс“, 1990, გვ. 302.

² იქვე, გვ. 191-197.

³ Шкловский В., Пограничная линия – „Кино“, 1927, #12, 12.03, გვ. 2.

მიმართ დამოკიდებულების ფაბრიკა გახდება. კინოში სახე შემოდის. უკვე იღებენ არა ნივთებს, როგორც ასეთს, არამედ მათ მიმართ დამოკიდებულებას. ისინი უბრალოდ გადაღებული არ არის, ეს არც ფოტოებია და არც სიმბოლოები, ეს ნიშნებია, რომლებიც მაყურებელში თავის აზრობრივ რიგებს იწვევს.

სწორედ პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორიულ პლატფორმაზე იყო აგებული ექსცენტრიკული მსახიობის ფაბრიკის (ФЭК) შემოქმედება, რომელმაც 1922 წელს ხუთ უარყოფაზე დამყარებული მანიფესტი გამოაქვეყნა – ეს გახლდათ წარსულის, ძველის, უძრავის, მაღალი კულტურის და ყოველგვარი ავტორიტეტების უარყოფა. ФЭК-მა (გ. კოზინცევი, ლ. ტრაუბერგი, ს. იუტკევიჩი და სხვ.) კინოს მთავარ ესთეტიკურ პრინციპებად გამოაცხადა კლოუნადა, სპონტანურობა, კარნავალიზაცია. ისინი ფილმს განიხილავდნენ, როგორც ტრიუკების მონტაჟს, როგორც შტამპების (სტერეოტიპების) ტირაჟირების ხერხს. კოზინცევი და ტრაუბერგი მთავარ ექსპერიმენტულ პრინციპად შემოიტანეს „ექსცენტრიზმის“ ცნება. ექსცენტრიკული მსახიობის ფაბრიკის წარმომადგენლები ყოველგვარი ხერხებით ახდენდნენ მასალის დეფორმირებას, ამახინჯებდნენ მას, ხაზს უსვამდნენ მის ექსტრაგავანტურ ფორმას, შოკისმომგვრელი ექსცენტრიზმისაკენ ისწრაფოდნენ. ФЭК-ის წარმომადგენლები ეკრანზე თავად ადამიანით ინტერესდებიან. ლ. კულეშოვის მსგავსად, ისინი ბევრს მუშაობდნენ სამსახიობო გამომსახველობის პრობლემებზე. აქტიურად აღიარებდნენ ჩ. ჩაპლინის მეთოდიკას – მსახიობის ემოციების გადმოცემას ნივთებზე მათი ასახვის ხერხით. ცდილობდნენ, შესაბამისობა მოენახათ პერსონაჟის ამა თუ იმ საქციელსა და გარემოს შორის.

ფრანგი კრიტიკოსი ფრანსუა ალბერა სტატიაში „ექსცენტრიზმიდან დეცენტრიზმისაკენ“¹ ФЭК-ის ცნებათა წრის თეორიისა და პრაქტიკის ანალიზისას ექსცენტრიზმს განმარტავს, როგორც მათი ესთეტიკის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ პრინციპს. მსახიობის თამაშში გამოყოფენ ექსცენტრიზმის ლოკალიზაციის ძირითად სფეროებს (სახე: გრიმასა, გრძნობების საზგასმით გამოხატვა, სხეული: ფიზიკური მდებარეობა, წონასწორობა-გაუწონასწორობლობა, მოძრაობა, რასაც ამერიკული ბურლესკის ტრადიციის საფუძველზე სისტემატიზაციაში მოჰყავს ჟესტიკულაცია, ნივთები: ურთიერთობა ნივთებთან – როგორ ექცევიან მათ, კარგავენ, აზიანებენ და ა. შ., ვითარებასთან პროექციაში).

ეს ტენდენციები, რომლებმაც საბჭოთა კინემატოგრაფში შემდეგში არ განვითარდა, ფ. ალბერას აზრით, მოთხოვნადი აღმოჩნდა თანამედროვე ესთეტიკაში.

მოგვიანებით, XX საუკუნის მეორე ნახევარში, უფრო ზუსტად კი 60-იან წლებში გამოიცა ე. დობინის წიგნი „კინოხელოვნების პოეტიკა“, რომელსაც კინემატოგრაფში პოეტური გამომსახველობის ფუნდამენტური კვლევის ხასიათი აქვს. ავტორი ერთმანეთისაგან განაცალკევებს „თხრობითის“ და „მეტაფორულის“ ცნებებს. ეს მხატვრული სახის ტიპოლოგიაში საერთოსა და ცალკეულის თანაფარდობაში ორი სხვადასხვა გზა, სხვადასხვა პრინციპია. „თხრობითში“ მოცემულია კონკრეტული, ცალკეული სახეები.

პუბლიცისტის და ისტორიკოსის საპირისპიროდ მხატვარი სინამდვილეს ერთეული მოვლენებით განასახიერებს. თავად ესთეტიკური აღქმის „მეტაფორულ“ პროცესში კი აქცენტი მაშინვე განზოგადებაზე კეთდება. სახე ცალკეული მოვლენის საზღვრებს სცდება.

¹ Альбера Франсуа, „От эксцентризма к децентризму“, журн. „Киноведческие записки“, 1990, #7,

ავტორი კინოხელოვნებაში გამოყოფს მეტაფორული საწყისის ოთხ ფორმას: „პარალელიზმს“, „განზოგადებულ“ გამოსახულებას, „არეკლილ გამოსახულებას“ და „პარციალურ-მონტაჟურ“ გამოსახულებას.

„პარალელიზმი“ კინოში დაკავშირებულია კინოენის თავისებურებებთან. პარალელური მონტაჟის წყალობით კინემატოგრაფს სხვადასხვა მოვლენის შედარების საშუალება მიეცა. აქ შეიძლება, წარმოიშვას შედარებები, ანტითეზები, მეტაფორები, ასოციაციური პარალელები და სხვ.

„განზოგადებული გამოსახულება“ წარმოადგენს უშუალოდ ტიპურ მოვლენას. ინდივიდუალური აქ თანდათან ქრება. გამოსახულება მეტად ლაკონურია, მეორეხარისხოვან მხარეებს და წახნაგებს არ ითვალისწინებს. შედარებები და მეტაფორები ანალოგიის გამოყენებით ხდებოდა. „განზოგადებულ“ გამოსახულებაში „მნიშვნელოვანის“ მიღწევა თავად კადრის სტრუქტურით ხდება. „განზოგადებული“ გამოსახულება, როგორც წესი, მიმართულია სოციალური განზოგადებისაკენ. ძალიან ხშირად ამ გამოსახულებას თან ახლავს სტატიკურობა, შინაგანი განვითარების არარსებობა. ამასთან დაკავშირებით ის ხშირად გამოდის, როგორც კულმინაცია, თხრობის უმაღლესი წერტილი. მაგრამ ნაწარმოების მთელი ქსოვილის შევსება მას არ ძალუძს.

არეკილი ჩვენების ხერხი „არეკილ გამოსახულებას“, თავისებურ „კინოტროპს“ წარმოქმნის. ის იმგვარად აიგება, თითქოს კინოს თვალსაჩინო-ხედვითი ბუნების საწინააღმდეგოდ, მოქმედება, მოვლენა ნაჩვენები არ არის. მხოლოდ ირიბი არეკლის წყალობით ისინი აისახება მაყურებლის წარმოსახვაში. იქმნება მოვლენის ერთგვარი მთლიანი ემოციური სახე. „არეკილ გამოსახულებაში“ კინემატოგრაფი თავისუფლდება წვრილმანებისაგან, რომლებიც არ არის ყოველთვის მნიშვნელოვანი, მეტ ყურადღებას უთმობს მოვლენათა ემოციურ განცდას. აქ არ არის ქარაგმები, მაგრამ არის ჩანაცვლება. ერთი გამოსახულების ნაცვლად ჩნდება მეორე.

მეოთხე – „პარციალურ-მონტაჟური“ გამოსახულება, პირველ ყოვლისა, ხასიათდება უზარმაზარი კონცენტრირებულობით, ემოციურ გამოსახულებათა ერთიანობის ხარჯზე. აქ პირველ პლანზე გამოდის მონტაჟის სინთეზური ფუნქცია, რომელიც ცალკეული დეტალებისაგან მთლიან სახეს შეკრავს. მაყურებლის თვალი ერთი წვრილმანიდან მეორეზე ხტის. ერთობლიობაში კი ისინი წარმოსახვაში თავისებურად მთლიან ხატს ქმნიან. პოეტურობის საიდუმლო აქ მაყურებლის მხედველობითი წარმოსახვის განსაკუთრებულ აქტივაციაში მდგომარეობს. ის გამოსახულების დანაწევრებულობის კომპენსაციას ახდენს. ისევე, როგორც წინა სახეობაში, წარმოსახვა ღებულობს იმპულსს, რომ წარმოდგენაში დახატოს ის კადრები, რომლებიც აკლია.

რაში მდგომარეობს მეტაფორული ენის და თხრობითი ენის განსხვავება?

პირველ რიგში, აზრის გადატანაში და, აქედან გამომდინარე, გამოსახულების/ხატის ორსახიერებაში. მხატვრულ გამოსახულება/ხატს, საერთოდ, რამდენიმე სახე აქვს. ცალკეული ყოველთვის შეიცავს ზოგადს, ინდივიდუალური – ტიპურს. მხატვრული აღქმის პროცესში ზოგადი და ცალკეული გაერთიანებულია.

მეორე მომენტი დაკავშირებულია განზოგადების აკუმულაციასთან ერთ წერტილში. ეს ხდება განსხვავებული მოვლენების შედარების, ცალკეული სახე-ხატის მეორეხარისხოვანი ნიშნებისაგან გათავისუფლების, მოვლენათა ცალკეული მხარეების ინტენსიურად მოცვის, მოვლენის ირიბად ჩვენების წყალობით.

კიდევ ერთი მომენტი დაკავშირებულია პოეტური სახის მომატებულ ემოციურობასთან. ამ ტიპში, თხრობითი სახისაგან განსხვავებით, სხვა ხარისხის კონცენტრაცია შეინიშნება. თხრობითობა ექსტენსიურია (მრავალწახნაგოვანია). ის ბევრ რამეზე ამახვილებს ყურადღებას: მოვლენებზე, გარემოებებზე, ადამიანის შინაგან ცხოვრებაზე და ა. შ. ამ თვალსაზრისით მეტაფორული საწყისი ინტენსიურია. ამას ემსახურება პარალელიზმი და ასოციაციები, განზოგადებული და არეკლილი სახე-ხატები.

როგორც ავტორს მიაჩნია, კინემატოგრაფში წარმოუდგენელია თავისთავად არსებული პოეტური სახე-ხატი. წარმოუდგენელია მხოლოდ და მხოლოდ პოეტური ენით გადმოცემული ფილმი. „პოეტურ“ კინოს თხრობა სხვა საფეხურზე გადაჰყავს, სხვა თვალთახედვიდან, აქტიურ ემოციურ კავშირში გვიჩვენებს მას. თხრობის(პროზის) გარეშე პოეტურ-მეტაფორული სახე უსიცოცხლო, ფიქტიურია.

პოეტური და პროზაული კინემატოგრაფის განვითარების გზების ანალიზისას ავტორი მიდის ერთგვარ იდეოლოგიურად ანგაჟირებულ დასკვნამდე იმის შესახებ, რომ ყველა გადახრის, გაზვიადების, „პოეტური მიმართულების“ უდიდეს დამსახურებათა მივიწყების ფონზე ისტორიული სიმართლე, ძირითადად, „პროზის“ წარმომადგენლების მხარეს იყო.

მ. ბლეიმანის სტატია „არქაისტები თუ ნოვატორები?“¹ ეძღვნება კინემატოგრაფის ახალი – პოეტური მიმართულების ესთეტიკის საკითხებს. ნაშრომში გარჩეულია ს. ფარაჯანოვის („მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“, „ბროწეულის ფერი“), თ. აბულაძის („ვედრება“) და სხვ. შემოქმედებითი პოზიციები. ამ ესთეტიკის ძირითად კომპონენტებად ავტორი აღნიშნავს ორიენტაციას სახვით ხელოვნებაზე, დრამატურგიულ მისწრაფებას ეპიკური ფორმებისადმი, თქმულებისადმი, იგავისადმი, ალეგორიისადმი, მიდრეკილებას ეთნოგრაფიული, ეგზოტიკური, ისტორიული მასალის, არქაიზებული, სტილიზებული ფორმის მიმართ. აგრეთვე კომპოზიციური ერთიანობის არარსებობას, ნაწარმოებების მქადაგებლურ ხასიათს. თავად ნაშრომის დასახელებაც კი ი. ბლეიმანის წიგნის „არქაისტები და ნოვატორები“ პერიფრაზირებაა, რომელშიც ის ამტკიცებდა, რომ ეს ტერმინები პირობითია და რომ ცნობილი ისტორიული გარემოებების დროს არქაული პოეტიკა ნოვატორობის წყარო აღმოჩნდება ხოლმე. ასე თანამედროვე პოეზიამ თითქოს აღადგინა თავისი მაღალი სტილი. ნაშრომში განსნილია პოეტიკის სიცოცხლისუნარიანი ელემენტები, რომლებიც არქაულად გვეჩვენებოდა. ბლეიმანი კი, არქაულ აზროვნებაზე საუბრისას, მისი აზრით, სტილის სიცოცხლისუნარიან ელემენტებს კი არა, მხოლოდ და მხოლოდ არქაიკის სტილიზაციას გამოყოფს.

მაშ ასე, ყოველივე ზემოთ თქმულიდან ჩანს კინემატოგრაფის პოეტური მიმართულების თეორეტიკული შემაღვენილი – დაწყებული ჯერ კიდევ 20-იან წლებში და განვითარებული, სახეშეცვლილი 60-იან წლებში.

„პოეტური სტილის“ განვითარება, უდავოდ, დაკავშირებულია საბჭოთა კინემატოგრაფში მიმდინარე ზოგად პროცესებთან. საუკუნის მანძილზე კინოში რეალობის რეპრეზენტაციის, მათ შორის – პოეტური მოდელების რამდენიმე ტიპი შეიცვალა. „პოეტურის“ და „პროზაულის“ დამოკიდებულება განაპირობებდა როგორც ნაწარმოების ჟანრობრივ კუთვნილებას, ისე ზოგად კინემატოგრაფიულ მოდელს მთლიანობაში. ასე მაგალითად, გასული საუკუნის 30-იან წლებში საბჭოთა კინოში დომინანტური გახდა

¹ Блейман М., „Архаисты или новаторы?“, журн. „Искусство кино“, 1970, #7, გვ. 16.

„პროზაული მიმართულება“, რომელმაც წინანდელი „მონტაჟურ-პოეტური“ ჩაანაცვლა. მოგვიანებით „დათობის“ ეპოქამ კვლავ ააღორძინა პოეტური კონსტრუქციები...

პოეტური კინემატოგრაფი სმირად ემყარება გამოხატვის ტექნიკური და სტილისტური საშუალებების მთელ კომპლექსს (ცვლადი ფოკუსური მანძილის მქონე ობიექტივების, „სუბიექტური ხედვის“ შეგრძნების წარმომშობი ხელის კამერის გამოყენება, რთული პანორამირება, „ათინათიანი“ სხვადასხვა ობიექტი, ლექსის სტრიქონის მონათესავე საგანგებო სამონტაჟო ნაგებობები და სხვ.).

როგორც პიერ პაოლო პაზოლინის მიაჩნდა, პოეტური კინოს არსი იმაში მდგომარეობს, რომ მაყურებელს „კამერა აგრძნობინოს“. თუმცა, თავად რეჟისორის გაგებით, მაგალითად, ჩაპლინის, მიმოგუტის, ბერგმანის ფილმებში ეს პრინციპი შენარჩუნებული არ არის და მათი პოეზია სხვა რაღაცაში მდგომარეობს, რაც ენობრივი ტროპებისაგან განსხვავდება. პაზოლინი ასეთ კინემატოგრაფს „თხრობითს“ უწოდებდა, მაგრამ მაინც მიაჩნდა, რომ ის „მინაგან პოეზიას შეიცავს“. მსგავს კინემატოგრაფს გარედან ეფექტური ხერხების მოხმობის გარეშე შეუძლია „პოეზიის შიდა სამყაროს“ სიღრმეებში შეღწევა. აქ პოეზია იბადება სრულიად ჩვეულებრივი, ყოველდღიური, ნაკლებად შესამჩნევი მასალისაგან. მსგავსი პოეტული თითქოს გაუღენთილია 30-იანი წლების სამამულო პროზაული ფილმები, რომლებშიც არ არის კამეა, თვალწარმტაცი კადრები, „მკვირცხლი პროგრამირება“, პოეტური მონტაჟი... მაგრამ ამ ნამუშევრების პოეტურ კუთვნილებას არავინ უარყოფს. ამგვარად, პოეტურის ცნება მეტად არაერთმნიშვნელოვანია და ვერ თავსდება მხოლოდ მისი ფორმის განსაზღვრის ჩარჩოებში. ამასთანავე, პოეტურის შეგრძნების შესაქმნელად აუცილებელი არ არის, ავტორი ყოველთვის მიჰყვებოდეს „ხერხის გამომვლების“ მოთხოვნას. როგორც წესი, „ხერხის გამომვლების“ გზით ნაწარმოები პოეტურ ნაწარმოებებთან რანგში ირიცხება. ზოგჯერ „ავტომატიზებული გამომვლებული ხერხის“ ნაცვლად შეიძლება განხდეს „შერბილებული ხერხი“, რომელიც ასეთ გარემოებაში უფრო დინამიკური, უფრო ხატოვანი იქნება, ვიდრე „გამომვლული“. რადგან ის ჩაანაცვლებს კონსტრუქციისა და მასალის თანაფარდობას, რომელიც ჩვეულებრივი გახდა და, აქედან გამომდინარე, ხაზს გაუსვამს მას. ამ თვალსაზრისით მეტაფორა აღარ არის ფუძემდებლური და მეორე პლანზე გადადის, სადაც უკვე „შერბილებული“ სახით იარსებებს.

„პოეტური კინემატოგრაფის“ ცნების ანალიზის შედეგად შეიძლება ითქვას, რომ ის არ აღიქმება, როგორც ჟანრი, არამედ გვესახება, როგორც მსოფლშეგრძნება, სინამდვილესთან განსაკუთრებული ხასიათის დამოკიდებულება. თავის ნაშრომში „ალბეჭდილი დრო“ ა. ტარკოვსკი განსაზღვრავს კინემატოგრაფის ჭეშმარიტ პოეზიას, როგორც მასალას, რომელიც სამყაროს პოეზიის რეალურობაში იხსნება: „ფილმის პოეტურობა იბადება ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვებიდან... იმიტომ, რომ კინოსახე, თავისი არსით, არის დაკვირვება ფაქტზე, რომელიც დროში მიმდინარეობს... სახე ჭეშმარიტად კინემატოგრაფიული ხდება იმ აუცილებელი პირობით (ყველა დანარჩენ პირობასთან ერთად), რომ მხოლოდ ის კი არ ცხოვრობს დროში, არამედ დროც ცხოვრობს მასში, დაწყებული ყოველი ცალკე აღებული კადრიდან“.¹ უკვე მოგვიანებით, სტატიაში „კინოსახის შესახებ“ ის დაადასტურებს, რომ: „სახე მოწოდებულია, თვით ცხოვრება გამოხატოს და არა ავტორისეული გაგება, მისი მოსაზრებები ცხოვრების შესახებ. ის

¹ Тарковский А., Архивы, документы, воспоминания, Сост. Волкова П.Д. М., 2002, გვ. 55.

არ აღნიშნავს ცხოვრებას, არ ახდენს მის სიმბოლიზებას, მაგრამ გამოხატავს მას. სახე ასახავს ცხოვრებას იმით, რომ აფიქსირებს მის უნიკალურობას“. ასე ყალიბდება, ტარკოვსკის აზრით, აზროვნების პოეტური ტიპი: მცირეს მიღმა დიდის, ცალკეულის, განსაკუთრებულის მიღმა ზოგადის, განზოგადებულის დანახვის უნარი. აღსანიშნავია, რომ პოეტურ განზოგადებებზე გასვლა სულაც არ გახლავთ მხოლოდ პოეტური კინემატოგრაფის პრეროგატივა. სამყაროს მსგავსი გააზრება შეიძლება ხდებოდეს იმ ფილმებშიც, რომლებსაც, ტრადიციულად, პროზაულს უწოდებენ. მათში აგრეთვე, შესაძლოა, გამოყენებული იქნეს სიუჟეტის აგების პოეტური პრინციპები. აღმოცენდება პოეზიისა და პროზის მოულოდნელი სინთეზი.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 60-იან წლებში ე. დობინი აღნიშნავდა, რომ ფარული მეტაფორიზმი (დაღვრილი მეტაფორულობა) და „დიდი ზეწოლის ქვეშ“ შექმნილი ხატოვანი კონცენტრაცია არა მხოლოდ პოეტურ ფილმებში არსებობს. კინო უარს ამბობს 20-იანი წლების კინემატოგრაფში გავრცელებულ ლიტერატურულ მეტაფორებზე და მოგვიანებით საკუთარ მეტაფორულობას იძენს. კინემატოგრაფიული მეტაფორის სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ ლიტერატურულისაგან განსხვავებით (სადაც სიტყვიერი მეტაფორა მკითხველის ცნობიერებაში სრულ ხედვით სახემდე არ რეალიზდება), კინომეტაფორა არ რეალიზდება კინომამყურებლის ცნობიერებაში სრული სიტყვიერი წინადადების საზღვრებამდე. ეს განსაკუთრებულ სიძნელეს ქმნის კინოში ამა თუ იმ მეტაფორის ანალიზის დროს, ნაწარმოებიდან ამოღებული, კონტექსტიდან ამოგლეჯილი ზოგიერთი მეტაფორა ხომ ამგვარად თავის მეტაფორულობას კარგავს.

კინოს ენის განვითარება გვიჩვენებს, რომ კინოხელოვნება გამოიმუშავებს მეტაფორის ცნებების საკუთარ კომპლექსს და მეტაფორის ტრადიციული განმარტება პოეზიაში ყოველთვის არ ესადაგება კინოხელოვნების მოვლენებს. მეტაფორა კინემატოგრაფში ახალ თვისებებს იძენს. ის ისწრაფვის არა მხოლოდ კადრში შეღწევისაკენ, არამედ სივრცეში გაფართოებისაკენ, დროში გაშლისაკენ. მაგალითად, სერგეი ეიზენშტეინი წერდა ფენომენზე, როცა „მეტაფორის სტრუქტურა“ „სიტუაციის სტრუქტურაში“ გადაიზრდება. და მეტაფორის ამ პრინციპით არის აგებული მთელი ნაწარმოების სტრუქტურა, სადაც ქარაგმული ნათქვამი თხრობას კი არ წყვეტს, არამედ მისგან მომდინარეობს, მასში გამონათდება. ამ შემთხვევაში კინემატოგრაფს ბევრი აქვს საერთო პროზაში გაშლილ მეტაფორასთან: სიუჟეტის ერთდროული განვითარება და მისი ქარაგმული აზრის გამოვლენა; მეტაფორის აღმოცენებისთვის მეტაფორული ქვეტექსტის აუცილებლობა; მეტაფორის გადაქცევა მაკონსტრუირებელ პრინციპად. მეტაფორის გაფართოებამ ლექსის, პოეტური ფორმის საზღვრებში შეიძლება მიგვიყვანოს ერთიან თხრობით ხაზზე, სიუჟეტის განვითარებაზე უარის თქმამდე. მსგავსი პროცესი მოხდა 20-იანი წლების კინოში, როცა მეტაფორიზმმა დაიწყო თხრობის გაძევება მეორე პლანზე, სიუჟეტიდან ყურადღების სხვა რამეებზე გადატანა. პოეტური კონსტრუქციების ჩარჩოებში კინემატოგრაფს არ ძალუძდა, ერთდროულად მოქმედების მიმდინარეობაც უზრუნველყო და მეტაფორული პლანიც. ეს გახლდათ სირთულე, რომლის გადაჭრა 20-იანი წლების კინემატოგრაფმა ბოლომდე ვერ შეძლო. თხრობასთან მეტაფორიზმის კავშირის აუცილებლობაზე მიუთითებდა ე. დობინი, რომელიც ამბობდა, რომ მეტაფორული საწყისი კინოში შეუძლებელია თხრობის გარეშე. მეტაფორულ კინოსახეს არ გააჩნია დამოუკიდებელი ყოფიერება თხრობაზე დაყრდნობის გარეშე. მეტაფორა კინოში არსებობს

მხოლოდ როგორც თავისებური ანარეკლი, გარდატეხა, თხრობის და აზრის „სხვაგვარი ყოფიერება“.

პირველი პოეტური მოდელი წარმოდგენილი იყო ქართულ რევოლუციამდელ ფილმში „ქრისტინე“ (1916). მისი ყველაზე დამახასიათებელი თავისებურებები იყო: მიდრეკილება ფსიქოლოგიზმისკენ, რეალიზმის და პოეტური რეალობის გააზრების შეხამება.

თუკი შევეცდებით იმის განსაზღვრას, როგორი იყო პირველი კინემატოგრაფიული მოდელის დამახასიათებელი პოეტური ნიშნები, აშკარაა, რომ ეს, პირველ რიგში, მდგომარეობდა მცდელობაში, რეალობასთან მაქსიმალურად მიახლოებული გაეხადათ, „აელაპარაკებინათ“ ისინი. როგორ ხდებოდა ეს? იმდროინდელი რეჟისორების უმეტესობისათვის დამახასიათებელ საერთო სტილისტურ მანერას თუ განვიხილავთ, შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ ყველა მათგანისთვის დამახასიათებელი იყო მისწრაფება სწორედ რეალისტური თხრობისადმი. წარმოდგენილ ფილმში კარგად ჩანს კადრის ღრმა სივრცის დამუშავება, რაც საუკეთესოდ და უზუსტესად ხელახლა წარმოქმნის ეკრანზე რეალისტურ სივრცით მოდელს. ამ პერიოდის ერთ-ერთი ყველაზე ბრწყინვალე ნამუშევარი, რომელშიც აისახა „სიღრმისეული მიზანსცენირების“ მცდელობები, იყო დოკუმენტური ფილმი „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ (1912), რომელმაც ჩვენს დრომდე მოაღწია.

ეს გახლავთ პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი, მიძღვნილი ცოცხალი კლასიკოსის – პოეტისა და საზოგადო მოღვაწის, აკაკი წერეთლის (1840-1915) მოგზაურობისადმი იმერეთის, რაჭისა და ლეჩხუმის რაიონებში. მსცოვანი პოეტის ამ მოგზაურობას დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ჰქონდა. ხალხი სიყვარულის ხმამაღლა გამოხატვით ხვდებოდა მას; ცხენებზე ამხედრებული ახალგაზრდების ჯგუფები მის შესახვედრად მიეშურებოდნენ და სიმღერებითა და სროლით აცილებდნენ. ...სულ ხუთი წელი იყო გასული მეორე ქართველი პოეტის და ცნობილი საზოგადო მოღვაწის ილია ჭავჭავაძის მკვლელობიდან, რომელიც ხალხში დემოკრატიულ ღირებულებებთან და თავისუფლებასთან ასოცირდებოდა და რომლის დალუპვას წერეთელი ასე გამოეხმაურა – მერცხალი რომ კიდევ მოჰკლა, მაინც მოვა გაზაფხული. ა.წერეთლის სახით ქართველი ხალხი თავის მომავალ თავისუფლებას ესალმებოდა. ქვეყანა მზად იყო ამ თავისუფლების მოსაპოვებლად.... ამაშუკელმა სწორად გაიგო თავისი ფილმის მიზანი და შესაძლებლობები. იმ დროის ქრონიკის ფირებს შორის ეს დიდი მოცულობის კინონარკვევი გამოირჩევა კარგად მოფიქრებული და აგებული სიუჟეტით. ამაშუკელმა უარი თქვა ბრტყელ ილუსტრაციულობაზე, გამოიყენა კინემატოგრაფიული გამოსახვის ახალი ხერხები, შემოიღო პანორამული გადაღება, სიღრმისეული მიზანსცენირება; კადრები მკაფიო აგებულებით გამოირჩეოდა. ფილმში გაერთიანდა ჭეშმარიტი სინამდვილის ასახვა და თემით ნაკარნახევი პოეზია. ყოველივე ეს აძლიერებდა ფილმის ზეგავლენას მაყურებელზე.

თავდაპირველად კინემატოგრაფში სივრცის „სიბრტყეითობა“ განისაზღვრებოდა თავად მისი აგების ხერხით. სივრცე შედგებოდა ავანსცენისაგან, სადაც მსახიობი იმყოფებოდა, მწირი რეკვიზიტის და ბრტყელი, როგორც წესი, დახატული უკანა პლანისაგან. ეკრანული გამოსახულების ათვისება, პირველ რიგში, მოცულობითი დეკორაციების შექმნის გზით წარიმართა, რის წყალობითაც მსახიობს საშუალება უჩნდება, მოედნის სიღრმეში გადაადგილდეს და ოპერატორს სივრცის იმიტირების პერსპექტივა შეუქმნას.

ამავე დროს, რეჟისორის წინაშე წარმოიშვა ამოცანა, უბრალოდ კი არ გადმოეცა მოვლენათა ჭეშმარიტი მიმდინარეობა, არამედ სივრცე „აელაპარაკებინა“ (ბუნებრივია, რეალისტური თხრობის ჩარჩოებში). ქართული კინემატოგრაფის მიერ შექმნილ თხრობის მოდელს ერთი მნიშვნელოვანი სპეციფიკური თავისებურება ჰქონდა – ფსიქოლოგიზმი. ერთი მხრივ, ყველაფერს საზი უნდა გაესვა იმისთვის, რაც რეალურად ხდებოდა, ხოლო მეორე მხრივ, მთავარი გმირების თავისებური „სულის პეიზაჟი“ გამხდარიყო. ფილმებში, როგორც წესი, იყო რაღაც სიმბოლიზმი, რომელიც არ არღვევდა სარწმუნოებას. თუკი მაგალითად, გამოჩნდებოდა სიმბოლური მნიშვნელობის ჩრდილი, მას არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გამოეწვია განზრახულობა, პირობითობა – ყველაფერი რეალურად უნდა დარჩენილიყო.

ეს იყო ქართული კინემატოგრაფის პოეტიკის მთავარი თავისებურება. ამიტომ ქართულ რევოლუციამდელ კინოს ჰქონდა ზოგიერთი შეზღუდვა, რაც დაკავშირებული იყო დრამატურგიის გარკვეული სახით ნაკარნახევ აუცილებლობასთან, არ გამოსულიყო რეალისტური თხრობის ჩარჩოებიდან. მაგრამ პირობითობის გამოვლენა ნაკარნახევი იყო არა ნოვატორული ძიებით, არამედ, უფრო მეტად, თეატრალური მექანიკებით, რომელმაც იმ დროს კინემატოგრაფი გაამდიდრა. მაგალითად, ა. წუწუნავას (რომელსაც მიდრეკილება აქვს რეალისტური თხრობისადმი, ბუნებრივი, მოცულობითი ან, როგორც მაშინ ამბობდნენ, „სტერეოსკოპული“ დეკორაციების შექმნისადმი, სიღრმისეული მიზანსცენებისადმი) „ქრისტინეში“ არის ეპიზოდი ე. წ. თეატრალური „გამჭვირვალე კელლით“. რეჟისორს აუცილებლად სჭირდებოდა ასეთი კადრი (ლაპარაკია წარმოსახვითი სამოახლოს სცენაზე). მაგრამ როგორ უნდა შეერთდეს ორი სივრცე? წუწუნავა დათმობაზე მიდის თეატრალური პირობითობის წინაშე. ეს მიგნება თავისი პირობითობის ძალით შეგვიძლია პოეტურ არსენალს მივათვალოთ, ოღონდ მხოლოდ როგორც თეატრალური არსენალიდან ნასესხები განსაკუთრებული ხერხი.

იმდროინდელი კინემატოგრაფის მიერ გამოყენებული ერთ-ერთი მძლავრი ხერხი ხდებოდა განათება – ე. წ. „შუქწერა“, რომლის მეშვეობით იქმნებოდა განსაკუთრებული ატმოსფერო, რაც ემოციურ შტრიხებს უმატებდა კადრის გამომსახველობას. იმავე „ქრისტინეს“ თუ დავებუნდებით, პოეტური ატმოსფეროს შექმნის მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს, დავუშვათ, სცენა სახლში, სადაც ქრისტინე, მისი მშობლები და პატარა ვაჟი დასაძინებლად ემზადებიან. ოპერატორი რაღაც „ქაოსურ“ განათებას ქმნის. სახლის შიდა აგებულების უსწორმასწორო ხის კოჭები ღრმა დიაგონალურ ჩრდილებს იძლევა, რაც წარმოშობს ქაოსს და დაძაბულ ატმოსფეროს, რომელიც გმირის შინაგან სამყაროს ეხმიანება.

ჩრდილების გამოყენება გასული საუკუნის კინემატოგრაფის ერთ-ერთი საყვარელი ხერხია, თუმცა ჩრდილი ხშირად არაჩვეულებრივად მეტყველი, სიმბოლურია, მაგრამ არა პირობითი, არა ჰიპერტროფირებული, როგორც გერმანელ ექსპრესიონისტებთან.

პოეტური კინემატოგრაფი სამი ძირითადი გზით ვითარდებოდა: მონტაჟის (პოეტიკა ენობრივი ტროპების სფეროში იბადებოდა), გამოსახულების ობიექტების დეფორმაციის¹ (სინათლისა და შუქწერის კანონების მიხედვით რაღაც ხელოვნურად შექმნილი რეალობა) და რეალური მასალის ფაქტურის აქცენტირების ხერხით, სადაც პოეტიკა ხელახლა

¹ ობიექტების დეფორმაცია მოიაზრება როგორც განსაკუთრებული, პირობითი სიმბოლური სივრცის შექმნა, რომელიც ეწინააღმდეგება კადრის რეალისტურ აგებაზე დაფუძნებულ კონცეფციას.

იქმნება, პირველ რიგში, რეალურობის საფუძველზე (ფოტოგენიაზე ორიენტირებული მეთოდი, რომელსაც ფრანგული კინემატოგრაფი 20-იან წლებში იყენებდა).

კინემატოგრაფის განვითარების ყოველ პერიოდში ჭარბობდა ესა თუ ის ზემოთ ჩამოთვლილი შემადგენელი. ამასთან აღსანიშნავია, რომ რევოლუციამდელი და რევოლუციის შემდგომი ქართული კინემატოგრაფის მოდელი პირველ რიგში ეფუძნებოდა რეალისტურ „ხაზგასმას“, ფაქტურაზე აქცენტის გაკეთებას. სწორედ ამან შეადგინა იმდროინდელი კინემატოგრაფის პოეტური გამომსახველობის საფუძველი.

მომდევნო ეტაპი, რომელზეც საბჭოთა კინემატოგრაფი გადავიდა, საავტორო კინოშემოქმედების სამონტაჟო სისტემით განისაზღვრებოდა.

„რევოლუციამდელი კინემატოგრაფის“ მიერ სინამდვილის „ოდნავ პოეტური“ აღწერიდან რეჟისორები „სინამდვილეში შეჭრამდე“ მიდიან. მისი ნოვატორული ახსნის მცდელობებმა გააცოცხლა განზოგადებული სახეები, პირობითი ხერხები, ღია მეტაფორები და, რაც მთავარია – მონტაჟი, რომელიც ესმოდათ, როგორც სამყაროს რეკონსტრუქცია. სწორედ სამყაროს მიმართ რევოლუციური დამოკიდებულება ხდება 20-იანი და 30-იანი წლების დასაწყისის ესთეტიკური განწყობა.

ამ პერიოდში შემუშავდა პოეტური კინოს ძირითადი ფორმები, რომელთა ნათელი ხორცშესხმა გახლდათ მ. კალატოზიშვილის ფილმი „მარილი სვანეთს“ და ა. ლოჟენკოს „მიწა“.

ორივე ეს ფილმი ერთ წელს შეიქმნა და დღეს ორივე განიხილება, როგორც პოეტური კინოს ნათელი მაგალითები და XX საუკუნის ხელოვნების შედეგები. მაგრამ პირველი მათგანი დოკუმენტური ნარკვევია, ხოლო მეორეში სიუჟეტის მხატვრული დამუშავებაა წარმოდგენილი.

მიხეილ კალატოზიშვილის შემოქმედება დაკავშირებულია განსაკუთრებულ კინემატოგრაფიულ პოეტიკასა და ლირიკასთან. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ რეჟისორის შემოქმედება კანონზომიერია და დამახასიათებლად გამოხატავს საბჭოთა ხელოვნებაში 20-იანი წლების შუა ხანებიდან 60-იანი წლების დასაწყისამდე მიმდინარე სოციალურ-კულტურულ პროცესებს.

XX საუკუნის სოციალურ პრაქტიკაში იდეოლოგია ის აუცილებელი ინსტრუმენტია, რომლის დახმარებით ჯერ ყალიბდება, ხოლო შემდეგ ფუნქციონირებს სოციალისტური მითოლოგია. კალატოზიშვილი, რა თქმა უნდა, არ იყო იდეოლოგი, რადგან იდეოლოგი ყოველთვის გონებათა კონსტრუქტორია. ის უფრო სინამდვილის მოძღვრალი იყო, ხოლო მისი პათოსი – თანამონაწილეობის პათოსი გახლდათ.

20-იან წლებში საბჭოთა ხელისუფლება სერიოზულად იყო შეფიქრიანებული ქვეყანაში მომხდარი სოციალურ-პოლიტიკური გადატრიალების ისტორიული გამართლების პრობლემით. მას უნდა დაერწმუნებინა მოსახლეობა, რომ რევოლუცია სპონტანური შემთხვევითობა კი არა, რაღაც ბუნებრივი და იმანენტური იყო ისტორიული თვალსაზრისით. ცნობილი საბჭოთა ხელოვნები იმ დროს თვითონაც გატაცებული იყვნენ ამ იდეით. „შეცდომის ენერგია“ (ლევ ტოლსტოის გამოთქმა) იმდენად დიდი იყო, რომ მათ გადაიღეს დღეს შედეგებად აღიარებული ფილმები: „ჯავშონისანი პოტიომკინი“, „მიწა“, „დედა“. ამავე რიგში დგას „მარილი სვანეთს“.

რევოლუციური აფეთქება 20-იანი წლების რომანტიკოსებისთვის – ისტორიული და სოციალური განვითარების უნივერსალური ხერხი ხდება. ხოლო კინოაპარატი

ცნობიერდება, როგორც სამყაროს გარდაქმნის ინსტრუმენტი და როგორც მაყურებელზე ავითაცვიური ზეწოლის საშუალება, – აგრეთვე როგორც თითქმის რეალური „მომავალი დროის მანქანა“. რომანტიკული ცნობიერებისთვის მომავალი მოიაზრება როგორც რაღაც შესანიშნავი, კონკრეტული, ხელშესახები და რეალური. აწმყო კი ბუნდოვანი და გაურკვეველია. სწორედ ამიტომ ცდილობდნენ მის ძირეულად გადაკეთებას, გარდაქმნას და ხელახლა შექმნას.

ფილმი იწყება რუკაზე გეოგრაფიული აღნიშვნით. შემდეგ იქმნება სვანეთის რეალური სივრცე, რომელსაც ხილული საზღვრები არ გააჩნია... ჩვენ ვხედავთ უზარმაზარ მყინვარებს, ღრუბლებს, ბობოქარ მდინარეებს. მზერა მყინვარებიდან მთის კალთებზე, დაბლობის ფსკერზე ინაცვლებს. აქ ერთმანეთს მოულოდნელად ცვლის ზამთარი და ზაფხული... ერთ დღეში ივლისის სიცხეს იანვრის თოვა ენაცვლება. სვანეთი მოცემულია, როგორც დედამიწის პარამატერია. მისი სივრცე განსაკუთრებული, მითოლოგიზებული სივრცეა.

მერე ვხედავთ, თითქოს განდევნილ აღთქმულ მიწას – კოშკებით მოფენილ მთებს. შემდეგ ნაჩვენებია, როგორ არის ეს სამყარო ორგანიზებული შიგნიდან – როგორ კვებავს, მოსავს ის თავის თავს, იბრძვის სიცოცხლისთვის... ნაჩვენებია შრომა და ყოფა. ქვა – სახურავი, ქვა – საწოლი და ქვებით ამოვსებულ საფლავში ჩარჭობილი ქვის ჯვარი. წარმოების ქვის იარაღები, ქვისგან დამზადებული ნივთები... პატარა თემები საერთო ინტერესით – იარსებონ, და საერთო ხიფათით – რომ შეიძლება აღარ იარსებონ. სიკვდილი და დაბადება დღევანდელი თვალსაზრისით აქ ძალზე არაჩვეულებრივად არის ნაჩვენები. თემი, როგორც ნებისმიერი ცოცხალი ორგანიზმი, არ შეიძლება არ იზრდებოდეს. ხოლო დაბადება და ყველაფერი რაც მასთან არის დაკავშირებული, აქ საშინელი წყევლით არის აღნიშნული, სიკვდილი კი – უცნაური სიხარულით. იმ ადგილებში არსებული უძველესი ჩვეულებების მასალის გამოყენებით რეჟისორი ევოლუციის/განვითარების ჩიხს გვიჩვენებს და რევოლუციის მოთხოვნილებას გამოხატავს. რევოლუცია გაგებულია, როგორც შველა, როგორც ცოცხლად გადარჩენის ერთადერთი შესაძლებელი ხერხი, როგორც ბუნებრივი და ისტორიული კოლიზიების გადაწყვეტის ერთადერთი რეალური საშუალება. რეალური, დოკუმენტური სვანეთი კალატოზიშვილს სჭირდება, როგორც ლამის პრეისტორიული დედამიწის გამოხატულება. მისი ყოფა – როგორც რაღაც პირველყოფილი და საუკუნო მოცემულობა.

გეოგრაფიული ფაქტურულობა, გადაღების და მონტაჟის ხერხები, მწვავე რაკურსები და პანორამების ხანგრძლივობა ქვევიდან ზევით და ზევიდან ქვევით, კონტრასტული სინათლის გამოყენება, ფილმს კოლორიტულობას და მომხიბვლელ ექსპრესიას ანიჭებენ. მსხვილი პლანი ნებისმიერ წვრილმანს სიმბოლოდ გადააქცევს.

კადრის ყოველი დამაბული წამი ეპიკურია. სვანის გაკრუჭილი თავი ქერის გათიბულ ყანას ემსგავსება. ნებისმიერ ყოფით ან შრომით საქმიანობას ეპიკური გაქანება, პათეტიკური მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული, იქნება ეს ქვის ფილების დალაგება თუ ცხვრების კრეჭა, ქერის გალუწვა თუ „ბეწვის“ ხილით მთის მდინარის ერთი ნაპირიდან მეორეზე გადასვლა.

ეკრანზე ჩვენ თვალწინ გადაშლილი რეალობა ყველა მიმართულებით მეტაფორირდება. მარილი – არსია, ხოლო მისი არარსებობა – არყოფნის საფრთხე. მთების აფეთქება და ახალი გზების გაყვანა ფილმის დასასრულს – გზა მომავლისაკენ.



სურ. 1, 2. „მარილი სვანეთს“ რეჟ. მ. კალატოზიშვილი

ფილმის სიუჟეტი საკმაოდ ნაირფეროვან ინფორმაციას მოიცავს: გეოგრაფიული, ისტორიული, ეთნოგრაფიული, აგრეთვე, სოციალურ-საზოგადოებრივი ხასიათის ცნობებს. პირველი ნაწილია გეოგრაფიული ნარკვევი, შემდეგ ექსკურსი ისტორიაში. მერე ეთნოგრაფია და ყოფა. და ბოლოს, კადრები იმის შესახებ, როგორ იჭრება გზა ზემო სვანეთში, ანუ მოთხრობა ისტორიული მომავლის შესახებ. თუმცა ფილმის ეს ფაქტობრივი მხარე, თავისთავად, ნაკლებად მნიშვნელოვანია.

შეიძლება ითქვას, ის საყრდენ პუნქტებს აძლევს ფილმს პლასტიკურ-რიტმული სანახაობის გასაშლელად. მონტაჟური ფრაზა ყველა მოცემულობაში იმგვარად არის აგებული, რომ მისი ინფორმაციული მიზანი ჩრდილშია მოქცეული და საზგასმულია საქმის ემოციური მხარე. ძალზე მსხვილი ხედები საგნების რეალურ საზღვრებს სცდებიან და აბსტრაქტულს ხდიან მათ. ამ მომენტში ობიექტის რაობა ჩანაცვლებულია მისი შეგრძნებით, შუქ-ჩრდილებისა და ექსპრესიული მონტაჟის გამოყენებით. რეჟისორი თითქოს გვეუბნება, რამდენად არჩაული და არამწარმოებლურია ეს შრომა და გვთავაზობს, ცხადად დაერწმუნდეთ ამაში. მაყურებელი კი ამ დროს ლირიკული განწყობით იმსჯელებს. ფილმში გვესაუბრებიან ტიტრების მეშვეობით, ხოლო გამოსახულების „ფლერადობა“ ყირაზე აყენებს მათ არსს. სცენაში, სადაც სვანები ფილებს ჭრიან საცხოვრებლისთვის, კადრები ფორმალურად იმის შესახებ არის, თუ როგორი დამაუძღურებელი და ქანცგამომცლელია ადამიანის ბრძოლა ქვასთან. რეალურად კი ისინი ხოტბას ასხამენ ადამიანის ძლიერებას.

კადრებში, რომლებშიც ნაჩვენებია ქერის მარცვლის მკა – წრეს წრეზე არტყამენ, რითმულად, შეუჩერებლივ, განუწყვეტლივ დიდი დროის განმავლობაში... ადრე კამერა, ძირითადად, კადრის შიგნით მოძრაობას აფიქსირებდა, რომელიც რიტმიზებული არ იყო მონტაჟით, სადაც ძირითად გამომსახველ ხერხებს რაკურსი და განათება წარმოადგენდა. ამ მონაკვეთში კი კამერა მოძრაობის უნარს იძენს. ჯერ წრიულად მავალი ადამიანის თვალთხედვას ვადევნებთ მზერას, მერე კამერა იგივდება ადამიანთან, რომელსაც თავბრუ დაესხა და სამყაროც დატრიალდა (ამ ხერხს კალატოზიშვილი მოგვიანებით კიდევ ერთხელ გამოიყენებს თავის ცნობილ ფილმში „მიფრინავენ წეროები“). მოძრაობა აქ პირველად იძენს მონტაჟის მიერ მინიჭებულ სიჩქარეს. ხედები სულ უფრო შემოკლებულია. ისინი უკვე ადარაფერს ნიშნავს, გარდა მზარდი აჩქარებისა... შემდეგ კვლავ სრული შეჩერება, აბსოლუტური სტატიკა, მოძრაობის სიკვდილი... ილუზორული, წარმოსახვითი აჯანყება უძრავი ქვის საუკუნის წინააღმდეგ უშედეგოდ მთავრდება.



სურ. 3,4. „მარილი სვანეთს“ რეჟ. მ. კალატოზიშვილი

მხოლოდ ახლა აღმოცენდება მოტივი, რომელიც მალე დომინანტი გახდება ფილმის ქსოვილში – მარილივით თეთრი მიწა უმარილოდ. ადამიანების პატარა მწკრივი მთის კალთებს სძლევეს. საერთო ხედზე ქალია ჩვილი ბავშვით ხელში. ეს მოლოდინია. მოლოდინი დრამატიზდება. პარალელური მონტაჟი აკავშირებს მათ, ვინც მარილის ტომრებმოკიდებული სძლევეს აღმართებს და მას, ვისაც ის სწყურია. მწკრივიდან ერთი მამაკაცი თოვლს ეწაფება. მსხვილი ხელით ჩანს ყვირილით დაღმეჭილი ქალის სახე. ფერდობიდან მომწყდარი თოვლის გროვა ადამიანს ითრევს. სიჩუმე... თოვილიდან გამოშვერილი ფეხები და ცის მშვიდი სივრცე... მაგრამ მოძრაობა გრძელდება: ადამიანი ისევ მიცოცავს თოვლის ქერქის ციცაბო ვერტიკალზე. შემდეგ კადრში კი მომლოდინეთა მსხვილი ხედი და სიხარულის შეძახილი არის ასახული.

აქ მონტაჟი ხდება ძირითადი, თუ არა ერთადერთი გამომსახველი საშუალება. იგივე ხერხი გამოყენებულია დასაფლავების რიტუალის და მშობიარის ტანჯვის ჩვენებისას: მშობიარე აკნით ხელში ადამიანების საცხოვრებლისაგან მოშორებით გადადის; გარდაცვლილის რიტუალი; ქანცგამოცლილი მშობიარე სულ უფრო შორს მიცოცავს; მიცვალბულს ანათლებენ; მშობიარობის ტანჯვა; ადამიანები კუბოთი ხელში გარბიან; წვეთ წყალს იხვეწება მშობიარე; სახეები, რომლებსაც წყალი ესხმება; ხარი იკვლება; ცხენს ჭენებით სიქა ეცლება; ახალშობილი კვდება... და კულმინაციური კადრი – მებუძური ქალი, რომელიც რძეს იწველის – გამარჯვებული სიკვდილის ბატონობის განსახიერება.

ფინალზე გადასვლა ხდება წელში გასწორებული ქალის და მთელ ეკრანზე გაშლილი ლოზუნგით ტიტრის: „არ გვსურს ბავშვების გაჩენა! არ გვსურს მიწა ვკვებოთ რძით“ – ხედის საშუალებით.

გზის მშენებლობა, რომელიც დააბრუნებს სვანეთში მარილს და გადაატრიალებს რეგიონის ცხოვრებას – ამ ტრაგიკული ამბის ბედნიერი გადაწყვეტის ვარიანტია. ხოლო ამ გზას უძველეს სვანეთში აშენებენ რეჟისორის წარმოსახვაში არსებული „მხიარული და ჭკვიანი მშენებლები“. მაგრამ ეს კალატოზიშვილის იდეოლოგიური ხედვაა, ხოლო მხატვრული თვალსაზრისით ამ პოეტურ ფილმს გადაუჭარბებლად შეიძლება ვუწოდოთ მუნჯი კინოს შედეგრი. მიხეილ კალატოზიშვილის „სვანეთის მარილი“ იმ მიწის მარილია, რომელიც მას ასე უყვარდა და რომლის შესახებ ამაყად გვიამბო თავის ფილმში.

დედა-მიწის პოეტურ სახეზე შეიძლება ვილაპარაკოთ ალექსანდრე დოვჟენკოს ფილმში „მიწა“. გასაოცარია, სსრკ-ის ხალხების ისტორიისათვის კატასტროფად შემობრუნებული საქმისათვის მებრძოლი ფილმები შემდგომში როგორ გახდა XX საუკუნის ხელოვნების შედეგები? მაგრამ სწორედ მათი პოეტური ბუნება გვაძლევს დაინტერესების და ახალი გამოკვლევების საბაბს.

ფილმის სიუჟეტი უბრალოა, მაგრამ მრავალწახნაგოვანი. ეს არის ერთი გლეხის ოჯახის ამბავი, რომელმაც კოლექტივიზაციის ტალღა აიტაცა. ფილმში სიცოცხლე და სიკვდილია ასახული. ახალი სიცოცხლე ნაჩვენებია სოფელში ტრაქტორის მოსვლით, ხოლო სიკვდილი – შეძლებული გლეხების (კულაკების) გადაშენებით.

დოვჟენკო თავის ფილმში იყენებს მეტაფორების, სიმბოლოების და ანტითეზების პოეტურ ხერხებს, ამიტომ რთულია ფილმის განმარტავადი ხატის ერთბაშად გამოყოფა. მით უმეტეს, რომ ეს ხატი არსებობს არა ყველა ეპიზოდისათვის ერთიანი ფორმით, არამედ ერთბაშად რამდენიმე, ერთი სიმბოლური მნიშვნელობით გაერთიანებული ფორმით.



სურ. 5,6. „მიწა“ რეჟ. ალ. დოვჟენკო

ასე მაგალითად, პირველ კადრებში ჩვენ ვხედავთ ისეთი რაკურსით გადაღებულ მიწას, რომ ის თითქოს მრგვალდება, შემდეგ კი რეჟისორს მაშინვე სიკვდილის ეპიზოდთან მივყავართ. აქ უკვე უფლება გვაქვს საკუთარ თავს ვკითხოთ – ნიშნავს თუ არა რამეს ასეთი მონტაჟი, ასეთი ექსპოზიცია? რა თქმა უნდა, ნიშნავს. მაგრამ ჯერჯერობით შეუძლებელია ხატის განმარტების მტკიცება, ამისთვის უნდა გავიგოთ დანარჩენი კონტექსტი და როგორ მოერგება მას თავდაპირველი ხატი, როგორ მუშაობს ქსოვილის საერთო სიმბოლური კოდი.

ფილმის მეორე, ამკარად გამჭოლი ხატია მსხმოიარე ვაშლის ხეები და თავად მწიფე ნაყოფები. მათ ქარი არხევს და ისინი დიდხანს მოჩანს ეკრანზე. მონტაჟური ფრაზის კომპოზიცია რამდენჯერმე იმგვარად ლაგდება, რომ ვაშლები ჩნდება ჯერ სოფლელი ქალების გამოსახულებამდე, შემდგომ კი, ქალების ჩვენებისას, რომელთაგან ზოგიერთი ფენხმბიმედაა.

მესამე ხატი, რომელიც ასევე რამდენჯერმე ჩნდება ფილმში, საფლავია.

ცხადია, შეიძლებოდა მსგავსი სიმბოლოების გამოყენების რელიგიური, უფრო კონკრეტულად, ქრისტიანული ახსნის გზით წასვლა, ვინაიდან ვაშლი და ქალი კარგად ირითმება მოცემულ კონცეფციაში: აკრძალული ნაყოფი, შეცოდება და, შედეგად, ფენხმბიმე ქალი. ასეთი ხატები თავისუფლად შეიძლებოდა წარმოშობილიყო 30-იანი წლების დასაწყისში.

თუმცა სწორედ აქ ჩნდება ფილმის მთავარი სახის – მიწის განსაზღვრის მოთხოვნილება. ცენტრალური სიუჟეტური ხაზია მიწის მოხვნა ანუ მისთვის პირველსაწყისი ნაყოფიერების მინიჭება. სლავურ წარმართულ მითოლოგიაში მიწის მოხვნის კულტი დაკავშირებულია მამაკაცურ და ქალურ საწყისთან (ანუ მიწა, ცხადია, ქალურ საწყისს წარმოადგენს, გუთნიანი კაცი კი – მამაკაცურს), და, მინდვრის სამუშაოებთან დაკავშირებულ, პრაქტიკულად, ყველა დღესასწაულს, სლავებთან თან ახლდა ქორწილები, ესე იგი, ინიციაციის წეს-ჩვეულებებიც.



სურ. 7,8. „მიწა“ რეჟ. ალ. დოვჟენკო

მამინ ერთ მთლიანობაში გაერთიანებული ქალის, მიწის და მსხმოიარე ვაშლის ხის ხატი, ერთიან სიმბოლოდ – ნაყოფიერებად ყალიბდება. დოვჟენკო თავის ფილმში მარად მსხმოიარე ბუნების კულტზე ლაპარაკობს.

მაგრამ ისევ ჩნდება კითხვა – მაშ რისთვის შემოაქვს სიკვდილის და საფლავის გამოხატულებები? როგორც ჩანს, სწორედ აქ ყალიბდება რაღაც თანდაყოლილი წარმართობისა და მართლმადიდებლობის სინთეზური სამყარო, რომელიც უფრო ხშირად კანონიკურს კი არა, აპოკრიფულ ტექსტებს ეფუძნება. ღმერთმა უთხრა ადამს: „მიწა ხარ და მიწად იქეც“. ანუ საფლავი განიხილება, როგორც იმავე ფენხმძიმე მიწის ხატი.

ფილმის გმირი ნატალია, როგორც ღმერთის წინააღმდეგ აჯანყებული ევა შიშველი აქეთ-იქით აწყდება სამოთხეში, ბორგავს თავის ოთახში და კედლებიდან ხატებს გლეჯს. აქაც შემთხვევით როდია ნაჩვენები ქალის შიშველი სხეული. ეს გმირის ბუნებრივი, ცხოველური საწყისის გამოვლენის და მისი პროტესტის დაწყების ნიშანია.

ყოველივე ეს, ერთმანეთთან გადაჯაჭვული, წარმოქმნის ფილმის ერთიან აზრობრივ პლასტს – ნაყოფიერი ბუნების კულტს, ქალური საწყისის და უსასრულოდ განგრძობადი სიცოცხლის კულტს.

მაგრამ როგორ მიაღწია რეჟისორმა იმას, რომ საწარმოო-სასოფლო თემატიკისადმი მიძღვნილი ჩვეულებრივი ფილმი კოლექტივიზაციის, ყოფით პრობლემებზე, აგიტაციური განმარტებიდან საკრალურზე გადავიდა.

სწორედ ამაში მდგომარეობს პოეტური კინემატოგრაფის ენის თავისებურებები. ამ ფილმში ყველაზე ძლიერად გამოვლენილი მეტაფორის ხერხი გამოძევა კადრების პარალელური მონტაჟის პრინციპით კომპოზიციის აგების ხარჯზე. იქმნება ვიზუალური რითმები, რომლებიც გამოვლინდება და იოლად იკითხება მრავალჯერ გამეორების წყალობით (ვაშლები და ფენხმძიმე ქალების მუცლები, მიწის მოხვნა და ფენხმძიმე ქალების მუცლები, მიწის მოხვნა და სიყვარულის ღამე).

მოზომილი, აუჩქარებელი რიტმი მაყურებელს განაწყობს დროის მდორე სვლაზე ერთი პერიოდიდან მეორემდე, სადაც არაფერი არ აღიქმება ტრაგიკულად, სიკვდილიც კი, რამეთუ თითოეულმა იცის, რომ მალე ყველაფერი ისევ უკან დაბრუნდება. დროის გაწვლვა ცალკეულ კადრებში, რომლებიც ხშირად ბუნებასთან არის დაკავშირებული ადამიანის არყოფნისას ან მიწაზე მუშაობისას, დაპირისპირებულია კადრებთან ადამიანების მონაწილეობით, რომლებიც სწრაფად იცვლება (სახეები, რომლებიც ერთმანეთს ენაცვლება, ლაგდება ერთიან, თანმიმდევრულ, თითქმის უცვლელ რიგად). ეს კიდევ ერთხელ გვახსენებს, თუ რა სწრაფად წარმავალია ადამიანის ცხოვრება მის ერთ მდგომარეობასა და მის უცვლელ – მარადიულ განახლენაში – მთელი ბუნების მსგავსად.

თუმცა, პოეტური მიმართულების განვითარებაზე გავლენა მოახდინა ისეთი რეჟისორების მიგნებებმა, როგორებიც არიან დ. უ. გრიფიტი, ლ. კულემოვი, ძ. ვერტოვი, ს. ეიზენშტეინი, რომელთა ძირითადი დამსახურება იყო კინემატოგრაფის განსაკუთრებული ხატოვნების აღმოჩენა. მოცემულ შემთხვევაში დროულია ითქვას ამ რეჟისორების მიერ განსაკუთრებული მეტაფორული ენის შექმნის შესახებ. 20-იანი წლების კინემატოგრაფიაში აქცენტი, პირველ ყოვლისა, კეთდებოდა სამონტაჟო აგებაზე. კულემოვის „ეფექტი“, ძ. ვერტოვის არასიუჟეტური სტრუქტურები, ს. ეიზენშტეინის კონტექსტური კონსტრუქციები, ვ. პუდოკინის გაშლილი ეფექტები – ყველა ეს ექსპერიმენტი სამონტაჟო აგებას ეფუძნებოდა. სწორედ ამით ხელმძღვანელობდნენ, თავის მხრივ, ქართველი კინემატოგრაფისტებიც ამ პერიოდის საბჭოთა კინოს ისტორიის შექმნისას.

კადრის სიბრტყესა და სიღრმეზე წარმოდგენას თუ დაუბრუნდებით, მონტაჟური კინემატოგრაფი თავისებურ მოდელად წარმოგვიდგა, რომელიც ორიენტირებულია მსხვილ და საშუალო პლანებით წარმოდგენილ კადრის სიბრტყითობაზე, სტატიკურობაზე. თანაც, მაყურებლის თვალსაზრისს ამ შემთხვევაში მკაფიო დისტანციური ორიენტაცია აქვს გამოსახული ობიექტების შედარებისას. ანუ აღქმის პროცესში არ ხდება მაყურებლის ყურადღების გადატანა გამოსახულების ერთი პლანიდან მეორეზე, რის წყალობითაც შესაძლებელია შეიქმნას რაღაც პერსპექტიული შეხედულება. სიბრტყითობა, პირველ რიგში, მსხვილ და საშუალო პლანზე აპელირებისას, უმეტეს შემთხვევაში, მისი ჩვენების შედარებით ხანმოკლე დროის მომენტისაკენ ისწრაფვის. ამასთანავე, კადრი აბსოლუტურად ამკარა და იოლად წასაკითხი უნდა იყოს.

იმ დროის კინემატოგრაფიაში მეტაფორა ეკრანული აზროვნების საფუძვლებისა და მაყურებლის აუდიტორიაში ახალი სამყაროს და მისი პოეტურობის შესახებ მენტალური წარმოდგენების შექმნის პროცესების გაგებისთვის ერთგვარ გასაღებად გადაიქცევა. მონტაჟური მეტაფორა, ერთი მხრივ, ახალ კავშირებს წარმოქმნიდა აღქმის ლოგიკაში და, მეორე მხრივ, ხელს უწყობდა ახალი მითოლოგიის დაბადებას. კინომეტაფორის გამოჩენა საშუალებას აძლევდა ადამიანს, ვიზუალურად შეედარებინა თითქოსდა ერთმანეთთან შეუდარებელი მოვლენები. ამ თვალსაზრისით ის მხატვრული „კინომეტაფორების“ შექმნის საშუალება გახდა. მეტაფორიზაციას, ტრადიციულად, საფუძვლად უდევს ცნებათა აბსტრაქტიზების უნარი, რომლითაც ოპერირებს ადამიანის ცნობიერება მრავალფეროვანი არაენობრივი საქმიანობის ასახვისას. გამუდმებით იცვლება იმ ნიშნების ხასიათი, რომელთა საფუძველზე დგინდება შესადარებელი ობიექტები, რომლებსაც საერთოდ ერთმანეთთან არა აქვს კავშირი. განსხვავებული გამოსახულებები

ერთიანდება ავტორის მიერ შერჩეული ნიშნის მიხედვით, ამის საფუძველზე ერთიან სახელ შეირწყება, რაც საშუალებას იძლევა, ერთის დახასიათების მეშვეობით, მეორის ფარული არსი მოინიშნოს.

20-იან წლებში მონტაჟური მეტაფორა გამომსახველობის მეტად პოპულარული საშუალება გახდა. მონტაჟურმა აზროვნებამ ამ პერიოდში ბევრი გაიტაცა. ის პოეტური გამომსახველობის საფუძველი გახდა არა მხოლოდ მხატვრულ, არამედ დოკუმენტურ კინემატოგრაფშიც.

„დოკუმენტალისტური სტილი“ ორიენტირებულია სიცოცხლისმაგვარობაზე, რეალობის ფიქსაციაზე, „ფერწერულ-პოეტური“ – გადამეტებულ პირობითობაზე, რეალობისაგან აბსტრაქტიზებაზე, კინოენის დახვეწილ სიმბოლიკაზე. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში მეთოდი დაყვანილია სტილზე, რომელსაც საყოველთაოობის პრეტენზია აქვს. „დოკუმენტალისტური“ სტილის გამოჩენა შეიძლება აიხსნას ტელევიზიის გავლენითაც და ახალი ხერხების აღმოჩენითაც: „ფარული კამერა“, „პირდაპირი კინო“, „სინემა-ვერიტე“. მაგრამ მიზეზები, როგორც ჩანს, უფრო ღრმაა. 50-იანი წლების დასასრულის კინო ისწრაფოდა „პატიოსნების ესთეტიკისაკენ“ (იაკობ ვარშავსკის ტერმინი), თუმცა ეს პრინციპი მნიშვნელოვანი იყო შინაარსობრივ დონეზე, ხოლო გამოხატვის ხერხების შერჩევაში რეჟისორები თავს არ იზღუდავდნენ. 60-იან წლებში „პატიოსნების ესთეტიკა“ ფორმალურ ხერხებზე იწყებს გავრცელებას. მაგრამ აღმოცენებული „დოკუმენტალისტური სკოლის“ საუკეთესო ნაწარმოებებში („დღე პირველი, დღე უკანასკნელი“ „მალე გაზაფხული მოვა“, „მე ვხედავ მხეს“) რეალობისადმი ერთგულება არ არის ჩანაცვლებული ფაქტოგრაფიით, უარყოფილი არ არის სამყაროს ხატოვანი ჩაწვდომა. ამ თხრობით ფილმებში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ძნელია აშკარა მეტაფორული სახეების პოვნა, მაგრამ სიუჟეტი ისტორიასთან მისვლას ცდილობს. 30-იანი წლების ფილმებში ეს არ იყო. 60-იან წლებში საზოგადოების სტაბილიზაცია განვითარების ახალ ფაზაში შევიდა და ადამიანის კონკრეტული არსებობა ისტორიასთან იმწუთიერი კავშირისაგან განაცალკევა. ამ პერიოდის ფილმებისთვის დამახასიათებელია აწმყოს გააზრება წარსულის თვალსაზრისით, ხოლო წარსულისა – აწმყოს თვალთახედვით. არ არის საჭირო რაიმე პირობითი ხერხები, მეტაფორები – დრო თვითონ ლაპარაკობს ქრონიკის მეშვეობით, როგორც ეს ხდება ფილმებში „ლიმილის ბიჭები“, „კეთილი ადამიანები“, „ჯარისკაცის მამა“ და ა.შ.

ხოლო როდესაც ხდება ადრე ნაპოვნი ხერხების ავტომატიზაცია, სიუჟეტის აწყობის თავისუფალი სტილი დედრამატიზაციად ცხადდება, სიუჟეტური ხაზი მრავალი უსარგებლო დეტალის წყალობით იზრდება, აზრის სიღრმე უშინაარსობით ჩანაცვლდება... მაშინ კანონზომიერი ხდება რეჟისორების რეაქცია, რომლებიც ცდილობენ, ყოველივე ამას დაუპირისპირონ გულმოდგინედ აგებული, პლასტიკურ და ფერწერულ სრულყოფილებამდე მიყვანილი, აზრის და ფორმის მიხედვით დახვეწილი ფილმები, რომლებსაც ფილოსოფიურობის პრეტენზია აქვთ. მაგრამ უფრო ხშირად ისინი საკუთარ თავში ჩაკეტილ, დროის ჩარჩოებს გარეთ არსებულ მითოლოგიურ კონსტრუქციებად რჩებიან, რომლებსაც კავშირი არა აქვთ თანამედროვეობასთან, მოკლებული არიან ისტორიულ კონტექსტს. ამ მიმართულებების განვითარება მხატვრულ საზღვრებამდე მივიდა („ქრონიკულობა“ და „სიმბოლური ქმედება“ ეფიმ ლევინის ტერმინოლოგიით). და ამ წერტილებიდან 70-იან წლებში ცენტრისაკენ მოძრაობა დაიწყო: მეტაფორული სტილი პროზით „განზავდა“, ხოლო თხრობითი – მეტაფორიზმით „გაჯერდა“. სტილებისა და

ჟანრების მრავალგვარობა არ უარყოფს ორი ძირითადი მიმართულების – მეტაფორულის და თხრობითის არსებობას. ისინი არ უპირისპირდება ერთმანეთს, პირიქით – მათ შიგნით სხვადასხვა კონსტრუქციული პრინციპის სინთეზი მიმდინარეობს.

ზოგი რეჟისორი, ცხოვრების ასახვისას, სამყაროსადმი დამოკიდებულებას გამოხატავს. სხვები კი, სამყაროსადმი დამოკიდებულების გამოხატვით, ცხოვრებას ასახავენ (შეუადართ, როგორ განსაზღვრავს იაპონური პოეზიის მაგალითზე ანდრეი ტარკოვსკი კინოში სახის შექმნის პოეტურ მეთოდს: „იაპონელებს უნარი შესწევდათ სამ სტრიქონში გამოეხატათ სამყაროსადმი დამოკიდებულება. ისინი არა მარტო აკვირდებოდნენ სინამდვილეს, არამედ, დაკვირვებისას, მის აზრს გამოხატავდნენ. კინოში სახე აიგება ობიექტის ჩვენეული შეგრძნების დაკვირვებად გასაღების უნარზე“).

აბსოლუტივები, მკვეთრად გამოხატული მაქსიმალიზმით, როდესაც „ასახავენ ცხოვრებას“ და „გამოხატავენ სამყაროსადმი დამოკიდებულებას“, ხაზს უსვამენ, თუ როგორ ხდება ეკრანზე რეალობის ასახვა. და, ამავე დროს, ფიქსირდება გამოსახულებისა და მხატვრული სახის ერთიანობა იმისგან დამოუკიდებლად, თუ რომელს ენიჭება გადამწყვეტი მნიშვნელობა. კინოს საერთო მიზანი მრავალსახოვანი რეალობის შინაგანი კავშირების გამოვლენა, სინამდვილის მოვლენებში აზრის ან „ჭეშმარიტების სახის“ აღმოჩენა ხდება.

ამ დიებათა ლოგიკური გაგრძელება გახდა 70-იანი წლების კინემატოგრაფიული მოდელი. ბოლოს და ბოლოს, რეალობა გამოკვლეული იქნა და დარჩა მხოლოდ იმ ფილმების ტირაჟირების შესაძლებლობა, რომლებიც დოკუმენტურად ზუსტად ასახავდა ცხოვრების მიმდინარეობას. საბჭოთა კინემატოგრაფის 70-იანი წლები აღინიშნა ისეთი ცნებებით, როგორებიც არის „თვალწარმტაცება“, „სანახაობრიობა“, რომლებიც ხატოვნების, ქარაგმულობის (მათ შორის, მეტაფორულობის) მიმართ დიდი ინტერესის შედეგად წარმოიშვა. ამასთანავე, იცვლება თვით მეტაფორულის ცნება კინოში. მეტაფორული უკვე აღარ წარმოადგენს მხოლოდ პოეტური კინემატოგრაფის დამახასიათებელ ნიშანს, როგორც 20-იან წლებში. ის პროზაულ ფილმებშიც აღწევს ცალკეული ელემენტების ან სიუჟეტის, ნაწარმოების კონსტრუქციის დონეზე. და აქ უკვე აღარ არის წინააღმდეგობა. ის თავიდანვე მოხსნილია დოკუმენტალიზმის და ქარაგმულობის შეერთების წყალობით („იყო შაშვი მგალობელი“, „ნატურის ხე“, „პასტორალი“, „შერეკილები“...). მსგავსი ტენდენცია დამახასიათებელია იმ პერიოდის მრავალი ნამუშევრისათვის. პოეტიკა იცვლებოდა. წარმოუდგენლად გაფართოვდა პოეტური ენის გამოყენების დიაპაზონიც. გზა ეხსნებოდა ეკლექტიკას, რომელიც პირველად 80-იანი წლების პირველ ნახევარში გამოჩნდა („საფეხური“, „აღსარება“, „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, „ციცხერი მთები“...). რეჟისორს, პრინციპში, უკვე აღარაფერი ზღუდავდა. „დოკუმენტალიზმი“ შეიძლებოდა შევსებულიყო სხვადასხვა სახის პირობითობითა თუ განზოგადებით. არსებითად, გაერთიანდა სიბრტყითი და კონტინუალური სივრცის ორი მოდელი, რის შედეგადაც წარმოიშვა ახალი პოეტიკა, რომელიც ნაწილობრივ ეკლექტიზმისაკენ იხრებოდა (თავის დროზე მას „ახალ პირობითობას“ უწოდებდნენ). 80-იანი წლების შუა ხანებიდან ის წმინდა ეკლექტიზმად განვითარდება, მოგვიანებით კი პოსტმოდერნისტულ ნიშნებს შეიძენს.

საერთოდ, სიბრტყითობის და სიდრმისეულობის კატეგორიების მეშვეობით ხშირად ცდილობენ ვიზუალური ხელოვნებების: ფერწერის ან კინემატოგრაფის ისტორიის აღწერას. ასე მაგალითად, კინემატოგრაფის მკვლევართა შორის დამკვიდრებულია

წარმოდგენები „ბრტყელი“ და „სიღრმისეული“ კინოს ეპოქების შესახებ. მაგალითად, ა. ბაზენი „სიღრმისეული მიზანსცენების“ აღმოცენებას ნაწარმოებებში რეალისტურ ტენდენციებს უკავშირებდა, ანუ რაღაც სივრცითი მოდელების შექმნას, რომლებიც გარემოს ნამდვილი ადამიანური აღქმისაკენ ისწრაფოდნენ. სიბრტყითი მოდელი კი არის ის, რაც ეწინააღმდეგება ბუნებრიობას და რეალობას.

პირობითად ორი მოდელი არსებობდა. პირველი დაფუძნებული იყო კამერის წინა სივრცის სიღრმისეული ფიქსაციის პრინციპებზე (მაგალითად, ოთარ იოსელიანი, გიორგი და ელდარ შენგელაიები...). მეორე ემყარება სიბრტყითობის, დისკრეტულობის, პუნქტირულობის, ფრაგმენტულობის (ს. ფარაჯანოვი „მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილების“ შემდეგ) პრინციპს. 60-იანი წლების დამლევდიან და 70-იანების დასაწყისიდან ხორციელდებოდა დისკრეტულობის და კონტინუალულობის პრინციპების შერწყმის მცდელობები.

ფერწერის ისტორიას თუ მიემართავთ, სივრცის ორ მოდელს შორის ამგვარი დამოკიდებულება მისი აგების ერთ-ერთი პრინციპი იყო. კვატროჩენტოს ეპოქის სტილის კვლევისას პიერ ფრანკასტელი ამტკიცებდა, რომ ამ ეპოქის მხატვრები, მართალია, პერსპექტიული შენების ხერხით სარგებლობდნენ, მაგრამ აგრეთვე ხშირად იყენებდნენ პლანების გაყოფის ხერხს. სიღრმე იქმნებოდა სხვადასხვა პერსპექტივისტულ განზომილებაში არსებული პლანების კონტრასტული დაყოფის წყალობით. ამგვარად, სიბრტყითობა და პერსპექტივა ხშირად ერთად გამოდიოდნენ და ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ. ასე მაგალითად, პერსპექტივისტული მოდელის თანახმად შესრულებულ ცნობილ „სიქსტის მადონაში“ ცენტრალური ფიგურა მოთავსებული იყო ღრუბელში, რომელიც, თავის მხრივ, სრულიად ანგრევდა ამ კოდს. პერსპექტივასთან დაპირისპირებული კოდი უკვე აღიქმებოდა, როგორც რაღაც მოდელი, რომელიც ნაწარმოებს სუბიექტივისტურ ელფერს სძენდა. ამ ხერხის არსი მდგომარეობდა მცდელობაში, შექმნილიყო არარეალურის რეალურობის შეგრძნება და პირიქით, 70-იან წლებში კინოში გატარებული პოლიტიკა, არსებითად, ამ პრინციპის რეალიზაცია გახლდათ.

არის კიდევ ერთი ასპექტი, რომელიც „განრიდების“ ცნებას ეხება – „უცნაური“ ეკლექტიკური ტექსტები.

ამ ელემენტის მნიშვნელობა მდგომარეობს პოეზიის აღქმის პრეზუმფციის შედგენაში. როგორც კი ტექსტების ერთობლიობაში გამოიყოფა ნაწილი ან ჯგუფი, რომელიც განიმარტება, როგორც პოეტური, ინფორმაციის მიმღები ტექსტის განსაკუთრებული აღქმისათვის განწყობა, რომლის დროს მნიშვნელოვანი ელემენტების სისტემა იძვრის (ძვრა შეიძლება მდგომარეობდეს გაფართოებაში, დავიწროებაში). პროზაულისაგან განსხვავებით, პოეტური ტექსტი მაყურებლისაგან დამატებით გაშიფვრას მოითხოვს („აღსარება“, „ვედრება“). პოეტური ტექსტის გაგება სხვაგვარად არის აგებული, ვიდრე პროზაულის. ტექსტების ეს ტიპი მრავალი აზრობრივი სისტემის, მრავალი „ენის“ გადამკვეთ ველში არსებობს. აქედან გამომდინარე, ეკლექტიკური ტექსტი მაქსიმალურად მუშაობს ამ პრინციპისთვის. უნდა აღინიშნოს, რომ ინფორმაცია განსაკუთრებული პოეტური ენის შესახებ, მისი რეკონსტრუქცია მაყურებლის მიერ, ხშირად ტექსტის ძირითადი ამოცანაა ხოლმე. როგორც კი მაყურებელი ხედავს ფილმს, რომელიც მისი მოლოდინის ფარგლებში ვერ თავსდება, მისთვის ჩვეული ენის ჩარჩოებში ის გაუგებარია (რაც იმას მოწმობს, რომ ასეთი ტექსტი სხვა ტექსტის ფრაგმენტს წარმოადგენს), მაშინ იგი ცდილობს, ამ ენის რეკონსტრუქცია მოახდინოს... ამგვარად, ის უკვე პოეტურ

აქტს ახორციელებს და დაშორება-დაახლოებაზე დაფუძნებული ორი მხატვრული ენის ურთიერთქმედება მაყურებელზე მხატვრული ზემოქმედების წყაროს წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., „ხელოვნება“, 1989;
2. კინოხელოვნების პრობლემები: ენა, სტრუქტურა, სოციოლოგია / შემდგენელი: მ. კერესელიძე; რედაქტორი: ტატა თვალჭრელიძე, თბ., თსუ, 1992;
3. ქართველი კინორეჟისორები, კრებ. №1, სპ. თეატრისა და კინოს უნი-ტი, თბ., 2005;
4. Astruc A. Naissance d'une nouvelle avant-garde, ou la caméra-plume. - „D'ecran Frances“, # 3, 1948;
5. Альбера Франсуа, „От эксцентризма к децентризму“, журн. »Киноведческие записки“, #7, 1990;
6. Аристарко Г., „История теории кино“ М., „Искусство“, 1966;
7. Бахтин М.М., Формальный метод в литературоведении, Статьи, М., „Лабиринт“, 2000;
8. Блейман М., „Архаисты или новаторы?“ журн. „Искусство кино“, 1970, #7;
9. Гадамер Х.-Г., Истина и метод, М.Прогресс, 1988;
10. Козинцев Г., „Дневники режиссера“ / „Советская культура“, 15.04.89 г.;
11. Марголит Е., Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития// Киноведческие записки, #66, М., 2005;
12. Тарковский А., Архивы, документы, воспоминания Сост. П. Д. Волкова, М., 2002;
13. Туровская М., Прозаическое и поэтическое кино сегодня //Новый мир, 1962, №9;
14. Тынянов Ю., Поэтика, История литературы, Кино, М., Наука, 1977;
15. Шкловский В. Б., Гамбургский счет, М., Прогресс, 1990;
16. Шкловский В., „За 60 лет“, 1985;
17. Шкловский В., „О теории прозы“ Л., 1929;
18. Шкловский В., „О поэзии и прозе в кинематографе» сборник „Поэтика кино“, М., 1928;
19. Эйхенбаум Б., Проблемы киноэстетики, Сборник „Поэтика кино“, М., 1928;
20. Эйзенштейн М., Избранные произведения в шести томах, М., 1964;
21. Якобсон Р., Избранные произведения М., „Прогресс“, 1985.

THEORETICAL FOUNDATIONS OF POETIC FILM

Summary

It has long been discussed about the question of the Poetic and the Prosaic. In literature this debate arose much earlier, even before the emergence of filmmaking / cinema. Over time, this relation reaches an evolution: poetry becomes prose and vice versa. Of course, it does not happen mechanically, but is conditioned by one or another significant change in real life, which requires art to cope with new challenges. So, in the thirties of the twentieth century, for example, Soviet film art ended in a prosaic direction/ movement that had replaced the previously dominant poetic direction/movement. After a long break, at the end of the fifties and at the beginning of the sixties, a revival of poetic forms took place. In general, the need to work on the poetic forms of material becomes particularly relevant after epochal historical and ideological changes have occurred.

In the twenties, as well as in the fifties and sixties of the twentieth century, the main motive of art became the relationship between a human being and history. It is obvious that in this period the serious historical changes have acquired a profound character. It was precisely these events that gave rise to the poetic direction.

The most general definition of the poetic style is the totality of the works that form the effect of the unique world of characters and heroes. In order to understand and interpret the term “style”, the personality of the author, who is the most important forming source of the artistic world of the work, is particularly important. But at the same time, the existence of the author does not determine the poetic phenomenon of the work by far. It is necessary to consider “the linguistic world view” without the will of the author.

If one speaks of the poetics of the Cinematograph, the artistic world of a particular film is, in addition to the author’s view, intricately linked to its visual representation, which manifests itself in the special phenomenon of “film language”. The “film language”, which the film artists use at certain times, forms the expression of that “ontological horizon of the world”.

The concept of the “poetic” is primarily developed on the basis of the representation of the temporal-spatial. As a rule, the artwork/ piece of art has its own time and space in which the hero lives and acts. Thus, time can be retrograde, cyclic, discrete, static, and more; the space can have a “border”, the present and the past can coexist in space. The space, as well as the time, are expressed indirectly, they are reinterpreted in the consciousness of the hero, or transformed directly in the “I” of the author. This means that the hero appears in front of the audience as a thoughtful and valued figure.

At certain times, it was precisely the evolution of the poetic style that gave film art the stimulus to move from mere entertainment to art. Through the associative and symbolic structure of the individual images, through the montage, space and the means and possibilities of expressiveness increase.

At the beginning of the 20th century poetic film art developed in three main directions:

the montage (poetics originated in the field of linguistic tropes), the deformation of objects / images (which understood both the creation of a special, conditionally symbolic space, that contradicts the concept based on the realistic structure of the single image, a reality artificially created according to the laws of light and light painting) and the accentuation process of the texture of the real substance. Here, poetics is recreated primarily on the basis of reality (photogenic-oriented method used by the French filmmakers in the 1920s).

At each developmental stage of film art, one or the other of the mentioned components dominated. It is noteworthy that the model of Georgian film art (both before and after the revolution) was based primarily on the realistic „marking“, on the accentuation of the bill. This was the basis for the poetic expressiveness of film art at the time.

In the second half of the last century, poetry was rapidly reversed. At this time, it became necessary to rethink reality and break the stereotypes of poetics and violate rigid laws. The poetic film art of the sixties captured the word as givenness, the narrative development of the subject - as a tradition. If poetic cinematic art had been resurrected from oblivion, if some principles of the old poetic film had been re-established, it certainly had its reasons and premises. . .

The scriptwriter Mikheil Blejman wrote in his article „Archaists or Innovators?“ (In the Russian magazine „The Art of Film“, 1970, №7 / „Архаисты или новаторы?“ („Искусство Кино“, 1970, № 7) concerning the poetic cinematography of the time, that the directors focus mainly on the „fine arts“; instead of the real movements they create frescoes, so that the single image becomes a painting. The principles of poetics for this art genre with all them characteristic properties he described as „powerless“. The talk was mainly about painters‘ allegiance to the allegories and the tropes, which was expressed through the intentional, deliberate ignoring of film metaphors, of frequent symbols and of the literary elements by the painters. Since then, the films have been characterized by distinct characteristics - a collaboration, a combination of poetry and fable, poetry and the parables. The film art of the 60s does not repeat the film art of the 20‘s, but it takes into account the experience of film art from the 30‘s and represents the image and the figure as a whole.

THEORETISCHE GRUNDLAGEN DES POETISCHEN FILMS

Resümee

Es wird seit langem über die Frage des Poetischen und Prosaischen diskutiert. In der Literatur entstand diese Debatte viel früher, noch vor der Entstehung der Filmkunst/des Cinema. Mit der Zeit erreicht diese Relation eine Evolution: die Poesie wird zur Prosa und umgekehrt. Selbstverständlich geschieht es nicht mechanisch, sondern wird durch die eine oder andere wesentliche Veränderung im realen Leben bedingt, was von der Kunst Bewältigung neuer Aufgaben erfordert. So z. B. entstand in den 30-er Jahren des 20. Jh-s in der sowjetischen Filmkunst eine prosaische Richtung, die die bisher dominante poetische Richtung ersetzt hatte. Nach einer langen Pause, Ende der 50-er und zu Beginn der 60-er Jahre, kam es zur Wiederbelebung der poetischen Formen. Generell wird das Bedürfnis nach der Bearbeitung der poetischen Formen des Materials/Stoffes besonders relevant, nachdem sich epochale historische und weltanschauliche Veränderungen ereignet haben.

In den 20-er, sowie in den 50-er und 60-er Jahren des 20. Jh.-s wurde zum Hauptmotiv der Kunst das Verhältnis zwischen dem Menschen und der Geschichte. Es liegt wohl auf der Hand, dass in dieser Periode die ernsthaften historischen Veränderungen einen tiefgreifenden Charakter erhalten haben. Gerade diese Ereignisse wurden zum Anlass der Durchsetzung der poetischen Richtung.

Die allgemeinste Definition des poetischen Stils ist die Gesamtheit der Werke, die den Effekt der besonderen einheitlichen Welt von Gestalten und Helden/handelnden Personen bildet. Um den Begriff „Stil“ zu verstehen und zu deuten, ist die Persönlichkeit des Autors besonders wichtig, der die bedeutendste formierende Urquelle der künstlerischen Welt des Werkes darstellt. Aber zur gleichen Zeit, bestimmt und bedingt die Existenz des Autors das poetische Phänomen des Werkes bei Weitem nicht gänzlich. Es ist notwendig „das sprachliche Weltbild“ ohne den Willen des Autors zu berücksichtigen.

Spricht man von der Poetik des Cinematographs/Filmkunst, so ist die künstlerische Welt eines bestimmten Films, außer der Sicht des Autors, auf komplizierte Art mit seiner visuellen Repräsentationsweise verbunden, die sich im besonderen Phänomen der „Filmsprache“ äußert. Die „Filmsprache“, der sich die Filmkünstler zu bestimmten Zeiten bedienen, bildet den Ausdruck jenes „ontologischen Welthorizonts“.

Der Begriff des „Poetischen“ wird in erster Linie auf der Grundlage der Repräsentation des Zeitlich-Räumlichen herausgebildet. In der Regel verfügt das Kunstwerk über eigene Zeit und eigenen Raum, in denen der Held lebt und handelt. Demnach, kann die Zeit rückläufig, zyklisch, diskret, statisch und anderes mehr sein; der Raum kann einen „Rand“ haben, die Gegenwart und Vergangenheit können im Raum nebeneinander existieren. Der Raum, wie auch ebenfalls die Zeit, werden indirekt ausgedrückt, sie werden im Bewusstsein des Helden umgedeutet, oder unmittelbar im „Ich“ des Autors umgeformt. Das bedeutet, dass der Held vor dem Zuschauer als durchdachte und gewertete Figur erscheint.

Zu bestimmten Zeiten war es gerade die Evolution des poetischen Stils, die der

Filmkunst den Stimulus gab, sich von der bloßen Unterhaltung zur Kunst zu entwickeln. Durch den assoziativen und symbolischen Aufbau der Einzelbilder, durch die Montage steigt der Raum und die Mittel und Möglichkeiten der Ausdruckskraft.

Zu Beginn des 20. Jh.-s entwickelte sich die poetische Filmkunst in drei Hauptrichtungen: der Montage (Poetik entstand auf dem Gebiet der sprachlichen Tropen), der Deformierung der Objekte/Bilder (darunter wird verstanden sowohl die Schaffung eines besonderen, bedingt-symbolischen Raums, der dem auf dem realistischen Aufbau des Einzelbildes beruhenden Konzept widerspricht. Eine nach den Gesetzen des Lichtscheins und Lichtmalerei künstlich erschaffene Realität) und des Akzentuierungsverfahrens von der Faktur des realen Stoffes. Hierbei wird die Poetik erneut geschaffen in erster Linie auf der Grundlage der Realität (auf das Fotogene orientierte Methode, die in den 20-er Jahren des 20. Jh.-s von den französischen Filmmachern verwendet wurde).

Auf jeder Entwicklungsetappe der Filmkunst dominierte die eine oder andere von den erwähnten Komponenten. Bemerkenswert ist, dass das Modell der georgischen Filmkunst (sowohl vor der Revolution als auch danach) sich vor allem auf das realistische „Markieren“, auf die Akzentuierung der Faktur stützte. Eben dies bildete die Grundlage für die poetische Ausdruckskraft der damaligen Filmkunst.

In der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts kehrte man rasant zur Poesie um. In dieser Zeit wurde es notwendig die Realität neu zu durchdenken und die Stereotypen der Poetik zu brechen und starre Gesetze zu verletzen. Die poetische Filmkunst der 60-er Jahre erfasste das Wort als Gegebenheit, die narrative Entwicklung des Sujets – als Tradition. Wenn die poetische Filmkunst aus der Vergessenheit wiedererstanden war, wenn manche Prinzipien des alten poetischen Films wieder ins Leben gerufen wurden, so hatte es bestimmt seine Gründe und Voraussetzungen. . .

Der Drehbuchautor Mikheil Blejman schrieb in seinem Artikel „Archaisten oder Novatoren?“ (In der russischen Zeitschrift „Die Kunst des Films“, 1970, №7 / „Архаисты или новаторы?“ («Искусство Кино», 1970, № 7) betreffend der poetischen Filmkunst jener Zeit, dass die Regisseure sich hauptsächlich an die „bildende Kunst“ richten, anstatt der realen Bewegungen schaffen sie Fresken, so dass das Einzelbild zu einem Bild bzw. Gemälde wird. Die Prinzipien der Poetik für diese Kunstgattung mit allen ihren charakteristischen Eigenschaften bezeichnete er als „hiflos“/ „machtlos“. Die Rede war vor allem von der Neigung der Maler zur Allegorie und Tropen, was durch die absichtliche, bewusste Ignorierung von Film-Metaphern, von häufigen Symbolen und der literarischen Elemente durch die Maler zum Ausdruck gebracht wurde. Seit dieser Zeit ist für die Filme eigenständige Spezifik kennzeichnend – eine Kollaborierung, Gesamtheit von Poesie und Fabel, Poesie und der Gleichnisse. Die Filmkunst der 60-er Jahre wiederholt nicht die Filmkunst der 20-er Jahre, sondern sie berücksichtigt die Erfahrung der Filmkunst aus den 30-er Jahren und stellt das Bild / das Visuelle und die Gestalt als eine Gesamtheit dar.

მიზანსცენა

იღის ავტორი: გიორგი ცქიტიშვილი

მიზანსცენა (ფრ. *mise en scène*) ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს სპექტაკლის ამა თუ იმ მომენტში მსახიობთა განლაგებას სცენაზე. მიზანსცენირების ხელოვნება – რეჟისურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტია, რომლის შეთხზვაც რეჟისორის პრეროგატივად, მისი შემოქმედების ატრიბუტად, მისი ავტორობის ნიშნადაა მიჩნეული. მ. რახელსმა თავის წიგნში - „რეჟისორი – სპექტაკლის ავტორი“ მიზანსცენას მხატვრული სახე უწოდა, რადგან რეჟისორი სწორედ მიზანსცენებით აზროვნებს. ამიტომაცაა იგი აღიარებული რეჟისორის სამეტყველო ენად, მისი აზროვნების სახიერ დასტურად.

მიზანსცენის წარმოშობის თარიღად სხვადასხვა წელს ასახელებენ, მაგრამ მიზანსცენა, როგორც არარიტუალური ნიშანი და მხატვრული მნიშვნელობის ტერმინი, ფუნქციონირებას იწყებს სინკრეტული მოქმედების მქონე სპექტაკლის სამსახიობო ხელოვნების ფრაგმენტაციად შეცვლისას. აქედან გამომდინარე, მიზანსცენისადმი ყურადღების კონცენტრირება კლასიციზმის ეპოქას, მისი თანამედროვე კლასიფიკაციით კი, რეჟისორის პროფესიისა და სცენოგრაფიის დაფუძნების პერიოდს მიეკუთვნება. სამსახიობო თეატრის არსებობის პირობებში, მკაცრად იცავდნენ კანონს, რომლითაც მთავარი როლების განმასახიერებელი მსახიობები ცენტრალურ ადგილს იკავებდნენ სცენაზე, მეორეხარისხოვანი როლების განმასახიერებლები – მოკრძალებულს და მხოლოდ ფონს ქმნიდნენ პრემიერთათვის. ასეთ გარემოში, მსახიობის მიერ სპექტაკლის „შინაგანი“ ხედვა შეუძლებელს ხდიდა სახის, მათ შორის სცენური მოქმედების სხვადასხვა, მრავალფეროვანი კომპონენტების კომპლექსურ დამუშავებასა და გადაწყვეტას. ამ მხრივ, მომდევნო ეტაპზე, რეჟისორისა და მხატვარ-სცენოგრაფის „ხედვამ“ შესაძლებელი გახადა, მიზანსცენაში ამოქმედებულიყო მაყურებელზე ემოციური ზემოქმედების მრავალმხრივ მძაფრი სადადგმო ეფექტები – განათება, მუსიკალური გაფორმება, ხმოვანი რიგი, სცენური სივრცის სახიერი გადაწყვეტა. ისინი თანამედროვე ეტაპზეც მიზანსცენირების აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენენ.

პატრის პავი მიიჩნევს, რომ სპექტაკლის უმნიშვნელოვანეს სანახაობრივ ფორმად ჩამოყალიბებული მიზანსცენის გაგება დაიბადა XIX საუკუნეში, კერძოდ, 1829 წელს რეჟისორ-კონსტრუქტივისტების წრეში. ამ დროიდან მოყოლებული, რეჟისორმა ოფიციალურად აიღო პასუხისმგებლობა დადგმითი მხარის ორგანიზებაზე, ხოლო რეჟისორული ხელოვნების განვითარებასთან ერთად, ცვლილება განიცადა მიზანსცენის გაგებამ და ფუნქციამ. თუ თავდაპირველად მიზანსცენას მიიჩნევდნენ მსახიობის განლაგებისა და გადაადგილების ფორმად, მომდევნო ეტაპზე იგი სასცენო ინტერპრეტაციის ნაწილთა: დეკორაციის, განათების, მუსიკის, მსახიობთა თამაშის ერთობად განიხილება. 1880-1900 წლების დიდი ტექნიკური რევოლუციის, დრამის კრიზისის, კლასიციზტური დიალოგური დრამატურგიის კრახის შემდგომ კი, მიზანსცენაში განხორციელდა დრამატურგიული ტექსტის გარდაქმნა სცენურ ტექსტად, ანუ მოხდა ტექსტის კონკრეტიზაცია მსახიობის საშუალებით. ამერიდან სცენურ სივრცეში ტექსტის დაფიქსირება წარიმართა მსახიობის ექსტის, მოძრაობის, პოზის საშუალებით. ექსტი სტილიზებული, აბსტრაქტიზებული და

იმგვარად დამუშავებული გახდა, რომ იტვირთა არა მარტო სანახაობრივი ფუნქცია, არამედ გადაიქცა ვიზუალურ-ვერბალურ ტექსტად წარმოდგენის სცენურ სივრცეში. მის შესაქმნელად იღვწის მთელი სადადგმო გუნდი, ხოლო ყოველივე კოორდინირებულად ერთიანდება რეჟისორული კონცეფციის საშუალებით.

მიზანსცენამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოიპოვა მსოფლიო პოლიტიკის აპოკალიფსურ ხანაში, XX საუკუნის დასაწყისში, კერძოდ, მოდერნული რეჟისურის პერიოდში. XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან მიზანსცენა გადაიქცა თავისებურ სამეტყველო ენად, რომლის მეშვეობითაც რეჟისორმა დაიწყო თამამი ან შეფარული დიალოგი მაყურებელთან მწვავე, პრობლემურ თემებზე. მიზანსცენის გაგება დროსთან მიმართებაში არაერთგზის კორექტირდა. მის აგებაში ჩაერთო თეატრალური განათებაც, რომელმაც შექმნა არა მხოლოდ განსაზღვრული მხატვრული ეფექტი, არამედ დაეხმარა მსახიობს როლში წვდომა-გარდასახვაში, მკაფიოდ რომ აესახა დრამატულ ნაწარმოებში განვითარებული მოვლენებისა და რეჟისორული ხედვის მთავარი აქცენტები.

თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში, მიზანსცენის პირველადი და ძირითადი მნიშვნელობით განმარტებული მსახიობების „განლაგება“ სცენურ სივრცეში, გულისხმობს მსახიობების სტატიკურ მდგომარეობას, თანამედროვე გაგებით, მიზანსცენა მსახიობის მოძრაობასაც შეიცავს, რომლისთვისაც ნებისმიერი შეჩერება ფიქსირებული მდგომარეობაა და წარმოდგენს გარკვეულ მომენტს. აქედან გამომდინარე, მიზანსცენას უნდა ეუწოდოთ „მოდრაობის ნახაზი“, რაც გულისხმობს მსახიობთა „განლაგებისას“, მათი შინაგანი მდგომარეობის ანალიზს. იგი აფართოვებს და აკონკრეტებს მიზანსცენის კლასიკურ გაგებას. შესაბამისად, თანამედროვე დადგმების მიზანსცენებზე მსჯელობისას, დეტალურად უნდა იქნას აღწერილი მიზანსცენის დეკორაციულ ფონზე გათამაშებული, თუნდაც „სტატიკურად“ მდგომ მსახიობთა პლასტიკური გამომსახველობა მის აზრობრივად მოტივირებულ შინაგან პროცესთან ერთად, რომელიც მაყურებელს მუდმივად აწვდის ინფორმაციულ სიგნალებს.

პატრის პავი თავის ლექსიკონში „თეატრის სიტყვარი“, ციტირებს ჟაკ კობოს ტექსტს: **„მიზანსცენაში ჩვენ მოვიაზრებთ დრამატული მოქმედების ნახატს, რომელშიც კონცენტრირებულია მოძრაობა, ფესტი და პოზა, მსახიობების მიერ ამ დროს შექმნილ შესატყვის სახის გამომეტყველებასთან, ხმასთან და მრავლისმთქმელ, გამომსახველ დუმილთან ერთად... სპექტაკლის მთელი სისრულით გაგებადღე“¹. ჟაკ კობოს მიერ მიზანსცენის ამ გლობალურმა გააზრებამ, პავისეული განმარტების საწინააღმდეგოდ, რომელმაც მიზანსცენაში ჩართო დეკორაცია, მუსიკა, განათება და მსახიობის თამაში, კობომ დაამატა სპექტაკლთან ერთიანი კავშირი, რომლის „ფარულ, მაგრამ გრძნობით ხილულ ერთიანობასაც თხზავს რეჟისორი და განათავსებს პერსონაჟებში, მათ შორის ამკვიდრებს იღუმალს ურთიერთობის ატმოსფეროს“². კობოს მიაჩნია, რომ მიზანსცენა სპექტაკლში მიმდინარე მთელ პროცესს კი არ აღწერს, არამედ იმას, რაც ხდება მსახიობებს შორის. რადგან მიზანსცენა არა მხოლოდ მთელი სპექტაკლის ნაწილია დროსა და სივრცეში განფენილ რაღაც მომენტში, არა მარტო დრამატულ და მასთან მჭიდრო კავშირში მყოფი კომპოზიციის შემადგენელია, არამედ მისი მოდელიცაა და ამ კავშირშიც იგი სავსეა აზრობრივი დატვირთვით.**

¹ Пави П., Словарь театра, М., 1991, С. 180.

² იქვე.

მიზანსცენის შექმნა ნიშნავს დრამატურგისეული ტექსტის აზრობრივი მახვილების ხილულად გადაქცევას. ამ მიზნის მისაღწევად იქმნება მსახიობის შესატყვისი საშემსრულებლო ხელოვნება, როლიდან ამოზრდილი მსახიობ-პერსონაჟის სასცენო მოძრაობა, შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესების ამსახველი ფსიქოლოგიურად მოტივირებული განწყობა, სახისმეტყველება, ჟესტი, მიზანსცენის განათება, კოსტიუმები და სხვა. დიდი ყურადღება ექცევა მსახიობების ურთიერთდამოკიდებულებას, ინტონაციასა და რიტმს. მიზანსცენა მოიცავს გარემოსაც, სადაც მოქმედებენ მსახიობები. მიზანსცენაში უნდა იკითხებოდეს ქვეტექსტი, ინტერტექსტი. ტექსტის თეატრალიზაციის ხარისხი განსაზღვრავს სპექტაკლის ღირსებას. რეჟისორი და სცენოგრაფი შუამავალია, „მედოუმია“ სასცენო და დრამატულ მეტყველებას შორის.

მიზანსცენის აგების შემოქმედებით პრინციპებს დიდ ყურადღებას უთმობდნენ მოდერნული¹ პერიოდის რეჟისორ-რეფორმატორები: კ. სტანილავესკი, ვ. მეიერჰოლდი, ე. ვახტანგოვი, ა. თაიროვი (რუსეთში) და სხვები. XX საუკუნის 20-30-იან წლებში შექმნილი მათი დადგმები გამოირჩეოდა მრავალაზროვნად შეთხზული, ჩვენი თანამედროვეობისთვისაც შთაბეჭდავი მიზანსცენებით. მიზანსცენის კლასიკური ნიმუშები უხვადაა წარმოდგენილი ქართველი რეჟისორ-რეფორმატორების: კ. მარჯანიშვილის, ა. ახმეტელის, მ. თუმანიშვილის, რ. სტურუას, თ. ჩხეიძის, შ. გაწერელიას საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლებში. თეატრალურ ხელოვნებაში მიზანსცენის დიდი და მზარდი მხატვრული ღირებულების გათვალისწინებით, ამჯერად ყურადღებას შევაჩერებთ დიდი ქართველი რეჟისორების სპექტაკლებში შექმნილ ცნობილ მიზანსცენებზე. ნაშრომში შევეცადეთ განთავსებულიყო სხვადასხვა ტიპის მიზანსცენა, დაკავშირებული ერთი მსახიობის როლთან, სამსახიობო დუეტთან, მასობრივ სცენასთან. უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ წარმოდგენილი მიზანსცენების აღწერის მეთოდი, ბუნებრივია, არ გახლავთ დოგმა. მისი კომპოზიცია და გააზრება შესაძლებელია იყოს სხვაგვარიც, რაც დამოკიდებულია ავტორის ინდივიდუალურ გემოვნებაზე, მის ფანტაზიასა და ერუდიციაზე.

¹ უპირველესად უნდა განვასხვავოთ „მოდერნიზმი“, „მოდერნი“, სწორედ მოდერნულობის პერიოდიდან იწყება თანამედროვე ისტორია, რომელსაც, ისტორიოგრაფიის თვალსაზრისით, წინ უსწრებდა პოსტ-კლასიკური ხანა (შუა საუკუნეები)... სიტყვა „მოდერნი“ შუა საუკუნეებში გაჩნდა, როდესაც ხელოვნებასა და აზროვნებაში ტრადიციული ღირებულებები და თანამედროვე მოსაზრებები ერთმანეთს დაუპირისპირდა. ამის შემდეგ სიტყვა „მოდერნი“ ყოველგვარ სიახლესთან, ექსპერიმენტთან და უშუალოდ წარსულისგან გარკვეულ გამოიჯენასთან გაიგივდა... მოდერნიზმი, მოდერნისტული, მოდერნის ეპოქა (XIX საუკუნის ბოლო – XX საუკუნის დასაწყისი), ყალიბდებოდა რეფორმაციასთან, რენესანსთან, XVII საუკუნის მეცნიერულ რევოლუციასთან და XVIII საუკუნის განმანათლებლობასთან ერთად... ცნება „მოდერნიზმი“ აღნიშნავს ხელოვნებაში, მწერლობაში, კრიტიკასა და ფილოსოფიაში გარკვეულ პერიოდსა და ახალ ტენდენციებს, რომელთაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს XX საუკუნის ადამიანების აზროვნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე“ (ლომძიე გ., მოდერნიზმი, როგორც ინვარიანტი, „ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია“, თბ., 2016, გვ.5,6,8).

ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის „ანზორი“



პიესის ავტორი – სანდრო შანშიაშვილი,
მხატვარი – ირაკლი გამრეკელი,
კომპოზიტორი – ივანე გოციელი,
რუსთაველის თეატრი,
პრემიერა გაიმართა 1928 წლის 25 ოქტომბერს.

დიდი ქართველი რეჟისორის (საქ. სახ. არტ. 1933) **ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის** (1888-1937) თეატრალური ესთეტიკის ძირითადი ორიენტირი ყურადღებას იპყრობს ჯერ კიდევ მისი სტუდენტობის, პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლის წლებში გამოქვეყნებული პუბლიკაციებით: „ჩვენი გზა“, „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“, „ქართული თეატრის ისტორია“, „ქართული თეატრის კრიზისი“, „მომავალი ქართული თეატრი“ და სხვა. იგი წერდა: „გვაქვს თეატრი მძიმე, დინჯი, უსახო, გაუბედავი – იგი უნდა დაიმსხვრეს... გვყავს მსახიობები მოუხეშავი, ტლანქი, ზანტი, იგი უნდა მოიხნიქოს რომ გახდეს რბილი, ცეცხლოვანი და შუშპარიანი – და თეატრი გვექნება ალგუნების, ემოციის, რიხიანი, გაბედული, გმირული“.¹ „დღევანდელ დღეს გამეფებული პლასტიკა, კილო, ინტონაცია, სტილი არ არის ქართულ დედა-მარღვზე ასხმული. ქართულმა სცენამ ვერ შესძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა... ჩვენს სცენაზე გაბატონებული ინტონაცია უფრო ცრუკლასიკურს წააგავს“.²

1920 წელს ახმეტელმა წარმატებით დადგა პროფესიულ სცენაზე თავისი სადებიუტო სპექტაკლი სანდრო შანშიაშვილის ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური პიესა „ბერლო ზმანია“, რომელმაც სათავე დაუდო ქართული თეატრის მოდერნიზაციას, სინთეტურ თეატრს. დამოუკიდებელი საქართველოს პარლამენტის წევრი, აქტიურად მონაწილეობდა 1924 წლის აჯანყების მხადებაში, მისი მარცხის შემდეგ კი, თავისუფლების დაკარგვით დათრგუნვილ საზოგადოებაში პოლიტიკური თეატრის მყარი მოდელის შექმნა განიზრახა. ახმეტელისთვის თეატრი გახდა საშუალება გამოეხატა „ქართველი ადამიანის სულის დრამის ფორმები“,³ ქართველი ხალხის თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეა. პოლიტიკური თეატრის შექმნის წადილით შთაგონებული რეჟისორი, სცენაზე ამკვიდრებდა მტკიცე ნებისყოფის ამბოხებული გმირის სახეს, ესწრაფვოდა ხალხის გმირული სულისკვეთებით აღზრდას, რომ ხელსაყრელ მომენტში შესაძლებელი ყოფილიყო ეროვნული ენერჯის მობილიზება, მისი საჭირო მიმართულებით წარმართვა. ამ მიზანს დაეფუძნა მისი ზეაწეული გრძნობებისა და ცეცხლოვანი ტემპერამენტის რომანტიკული თეატრის ესთეტიკა, გადმოცემული უშუალოდ და არტისტული სილამაზით.

ახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლები აღვიძებდა და ამკვიდრებდა ეროვნულ თეატრალურ ფორმებს, ხალხურ წიაღში დაფარული თეატრალობის ახალ ხარისხს. ოსტატურად დადგმულ მასობრივ სცენებში უხვად მიმართავდა ქართულ სიმღერებსა

¹ ალექსანდრე ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1978, გვ. 90.

² იქვე, გვ. 95-96.

³ იქვე, გვ. 103.

თუ ცეკვებს, მასისა და ინდივიდის ჰარმონიული ურთიერთობით ავლენდა ახალი ეპოქის ხასიათს, თანამედროვე ადამიანის ჰეროიკას, ქართული ხალხური თეატრის იმპროვიზაციულ ბუნებას. ფართო თეატრალური საზოგადოების მძაფრი ინტერესი გამოიწვია მის მიერ დადგმულმა საეტაპო მნიშვნელობის მქონე სპექტაკლებმა: ბ. ლავრენიოვის „რღვევა“ (1928), ს. შანშიაშვილის „ანზორი“ (1928), გ. რობაქიძის „ლამარა“ (1930), შ. დადიანის „თეთნულდი“ (1931), ფ. შილერის „ტირანების წინააღმდეგ“ („ყაჩაღები“, 1933). მათში მთელი სასცენო ლექსიკის: რიტმის, პლასტიკის, ჟესტის, მეტყველების, სცენოგრაფიის, მუსიკის, გმირისა და მასის ურთიერთობის ჰარმონიულ მთლიანობაში გააზრება-გადაწყვეტა ცხოველმყოფელ დინამიზმს ანიჭებდა სპექტაკლებს.

ახმეტელმა შექმნა ახალი ეროვნული თეატრის მოდელი, რომელმაც გამოხატა ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა ერთიანობის იდეა. სწამდა, რომ „ნაციონალური ხელოვნება... კოსმოპოლიტურია“.¹ იგი ესწრაფვოდა აღედგინა დიონისური ექსტაზისა და აპოლონური მშვენებების ჰარმონია. უძველესი რიტუალების პლასტიკის, მუსიკალური მელოდიებისა თუ სიმღერების აქტიური მოხმობით, გამოხატა ადამიანისა და ბუნების მთლიანობის ვექტორი. მოდერნულ პერიოდში შექმნილმა, ხალხური წყაროებიდან „ამოზრდილმა“ „მისმა სპექტაკლებმა ნათელყვეს გმირულ-რომანტიკული თეატრის მთელი სილამაზე“.² ახმეტელის მაღალი ტრაგედიის თეატრში, პიროვნების თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეა უშუალოდ დაუკავშირდა ქვეყნის განახლებისა და თავისუფლების რომანტიკულ იდეალებს, ქვეშევრდომული ცნობიერების დაძლევის, ახლებური აზროვნების, „ეროვნული შინაგანი წყაროებიდან“ აღზევებული სულიერების დამკვიდრებისათვის სწრაფვას. მძაფრი სოციალ-პოლიტიკური ტენდენციის გამოსახვით, მან უკომპრომისო ბრძოლა გამართა ტირანიასთან, ხოლო მისი დაუმორჩილებელი თეატრის უკანასკნელი გაბრძოლება ფ. შილერის „ტირანების წინააღმდეგ“ აღმოჩნდა.

1928 წელს ახმეტელის მიერ განხორციელებული ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, რომლითაც საქართველოს უპირველესი თეატრი წარსდგა 1930 წლის I საკავშირო თეატრალურ ოლიმპიადაზე მოსკოვში, იყო რუსთაველის თეატრისა და მისი ახალი ხელმძღვანელის პირველი გასვლა იმპერიის დედაქალაქში.

მოსკოვის თეატრალური ბომონდი კარგად იცნობდა გასულ სეზონში სამხატვრო თეატრის მიერ დადგმულ ვს. ივანოვის „ჯგავნოსან მატარებელს“, მაგრამ ქართველების წარმოდგენაში მოქმედების ადგილი ციმბირიდან დაღესტანში იქნა გადატანილი და გამოკვეთილი იყო ნაციონალური კოლორიტიც. თეატრმა ყურადღება გაამახვილა მასების რეკოლუციურ ენთუზიაზმზე. მთავარ მოქმედ პირს პარტიზანთა რაზმი წარმოადგენდა, ხოლო ანზორი მთლიანი, მიზანდასახული კოლექტივის ორგანულ ნაწილად იაზრებოდა. 1930 წლის 5 და 6 ივნისს, მოსკოვის II სამხატვრო თეატრში უჩვენეს ახმეტელის მიერ დადგმული ს. შანშიაშვილის „ანზორი“.

სამართლიანად წერდა მ. კალანდარიშვილი, რომ „ახმეტელის არც ერთ სპექტაკლზე არ დაწერილა იმდენი, რამდენიც „ანზორზე“, რომელიც მოგვევლინა ნამდვილ ლეგენდად ქართული თეატრის ისტორიაში“.³ მასში თეატრმა მიაგნო ახალ მეთოდს, წარმოაჩინა კოლექტივისა და ინდივიდის ურთიერთობის თანამედროვე ფორმა და როგორც ე. ბესკინი შენიშნავდა, ამ გაგებით „ახმეტელის შემოქმედებითი მეთოდი ნოვატორულია... აქ პიროვნება

¹ ალექსანდრე ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1978, გვ. 99.

² კიკნაძე ვ., საანდრო ახმეტელი, თბ., 1977, გვ. 220.

³ Каландаришвили М., Проблемы режиссуры Сандро Ахметели, М., 1986, стр. 50.

ნაჩვენებია არა კოლექტივისაგან იზოლირებული და გამოკვეთილი ინდივიდუალური ფსიქოლოგიით... არამედ კოლექტივის ორგანულ ნაწილად“.¹ ნ. არველაძე მიიჩნევს, რომ „სპექტაკლს მებრძოლი სულისკვეთება ახასიათებდა. სცენა პოლიტიკურ ტრიბუნად იქცა და ამგვარად უკავშირდებოდა მაყურებელთა დარბაზს, ცხოვრებას, ეპოქას... ა. ახმეტელმა შექმნა თეატრი-ფორუმი, სადაც ხდებოდა აზრთა შეჭიდება ეპოქის უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე... მასა აზვირთებულ ვნებათაღელვას ფართო მონასმით გადმოსცემდა... დახვეწილი დეკორაცია, ჟესტისა და ინტონაციის მათემატიკური სიზუსტე, მოძრაობათა ეკონომია, ჰარმონიულ ერთიანობაში ამკვიდრებდა თანამოაზრეთა ესთეტიკურ კრედოს... ახმეტელმა გამოჰყო, გააღრმავა, გამოკვეთა ჩვეულებრივში – უჩვეულო, ყოველდღიურში – საზეიმო“.² „ანზორი“ იყო ერთ-ერთი ბრწყინვალე, მხატვრულად დასრულებული სპექტაკლი, რომელმაც თეატრს საკუთარი სახე მისცა“,³ – წერდა შ. აფხაიძე. „აღ. ახმეტელის შემოქმედებაში ერთი პერიოდი, ძიებათა ერთი რკალი „ანზორის“ დადგმით დასრულდა. ეს სპექტაკლი საეტაპოა არა მარტო რეჟისორის ბიოგრაფიაში, არა მარტო რუსთაველის თეატრის, არამედ მთლიანად ქართული თეატრის ისტორიაში“.⁴ „შენ „ანზორის“ დადგმით მოიხვეჭე უკვდავი სახელი და დაიდგი გვირგვინი როგორც რეჟისორმა“,⁵ – წერდა მ. საფაროვა-აბაშიძე.

სპექტაკლის დეკორაცია ასახავდა მთის პეიზაჟს, დასერილს დაქანებული ბილიკებითა და კლდეებზე აგებული ბანიანი სახლებით. მთიელთა სოფელი (ე.წ. აული) თითქმის ნატურალისტურ მასშტაბს აღწევდა. მოქმედება ძირითადად ვითარდებოდა აულის წინ აღმართული სახლების ბრტყელ ბანებსა და ბორცვებზე. მოქმედ პირთა რაოდენობა ასამდე მომხიბლავ ქალ-ვაჟს მოიცავდა. ი. გამრეკელმა ისე განაღვავა მთიელთა ქოხები, რომ მათი ერთობლიობა კომპაქტურსა და მონუმენტურ აგებულებას ქმნიდა. მოედნების სისტემა ეფექტური იყო მასების ტემპერამენტით აღსავსე მოქმედებისათვის. ა. გვოზდევნი წერდა: „სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება გამოირჩევა მონუმენტური სისადავით და საუცხოოდ ერწყმის მოქმედების პეროიკულ ხასიათს“.⁶

მოსკოვში გამართულ I საკავშირო თეატრალურ ოლიმპიადაზე, „ანზორი“ ოლიმპიადის ღირსშესანიშნავ მოვლენად მიიჩნიეს. მასობრივი სცენების ორგანიზებაში დიდოსტატად აღიარებული ახმეტელის მნიშვნელოვან გამარჯვებად იქცა „III მოქმედების მთიელთა ამბოხი აულში, დინამიკური მასობრივი კომპოზიციის დიდებული მაგალითი“.⁷ ფერადოვანი მიზანსცენა უზუსტეს რიტმზე იყო დამყარებული. სახლების ბანებზე შეკრებილიყვნენ მთიელი ვაჟკაცი პარტიზანები, ტანწერწეტა ქალიშვილები. აულის სცენა ბრძოლის ჟინით ანთებული ლეკებით, მონუმენტურ ფერწერას წააგავდა. გამოკვეთილი იყო მათი მხნე და სიცოცხლის წყურვილით აღსავსე სახეები. რიტმულად ორგანიზებული მასობრივი ცეკვები, სიმღერა და ნაბდების ფრიალი, თავდავიწყებამდე მისული, დიდი სახალხო ზეიმის განწყობას ქმნიდა. ფეხის ცერებზე იდგა მთელი კოლექტივი. „მსახიობები კი არ დადიოდნენ სცენაზე, არამედ თითქოს დაფრინავდნენ ბანიდან ბანზე, კლდიდან კლდეზე. პატარა შეცდომა და ისეთი შეგრძნება იქმნებოდა, თითქოს მოქმედი პირი უფსკრულში

¹ Вечерняя Москва, 7. VI, 1930.

² არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 9, 10, 11.

³ სანდრო ხმეტელი, წერილები, თბ., 1958, გვ. 35.

⁴ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 12.

⁵ იქვე, გვ. 109.

⁶ იქვე, გვ. 103.

⁷ იქვე, გვ. 106.

უნდა გადაჩეხილიყო“, – წერდა შ. აფხაიძე¹. მოვლენები უსწრაფესი ტემპით ცვლიდა ერთმანეთს და ეს მიზანსცენა მუდამ წარმოუდგენლად ზეაწეულ განწყობას, ემოციურ დაძაბულობას იწვევდა სცენასა თუ დარბაზში. რიტმული იყო არა მხოლოდ მოძრაობა, არამედ მეტყველებაც, ხოლო მსახიობთა ყოველი ნაბიჯი, მათემატიკური სიზუსტით გათვლას ეფუძნებოდა. უეცრად მოდიოდა ცნობა თეთრგვარდიელთა თავდასხმის შესახებ და სადღესასწაულო ზეიმში ჩაბმული მასა ერთ წერტილში ქვაკვებოდა. სალ კლდეზე მდგარი, ტრიბუნად ქცეული მთიელ პარტიზანთა ეფექტური, ენერგიული, ახოვანი, უჩვეულოდ პლასტიკური ა. ხორავას რომანტიკული გმირი – ანზორ ჩერბიჭი, ღირსების დასაცავად, თავისუფლებისათვის საბრძოლველად მოუწოდებდა თანასოფლელებს. მისი წრფელი, ემოციური გზებით ანთებული მჭექარე მოწოდება მტრის მიმართ რისხვით მსჭვალავდა პარტიზანთა ენერგიას. დაძაბული წამიერი პაუზის შემდეგ, საპირისპირო რეკოლუციური ვნებით ეცვლებოდათ განწყობა. შურისძიების წყურვილით ანთებული მონოლითური რაზმი მომხდურთა გასანადგურებლად გადამწყვეტი ბრძოლისთვის მიეშურებოდა.

მონაწილეთა სულიერი განცდების გადმოსაცემად, ახმეტელი უხვად მიმართავდა სინათლის შუქ-ჩრდილებსა თუ მუსიკას. თვალისმომჭრელად ამალელებელი და ემოციური მხატვრული სანახაობა გამოირჩეოდა დახვეწილი თეატრალური ფორმით, დამაჯერებლობით, ტემპერამენტით, რაც თვალსაჩინოს ხდიდა, თუ რა დონეზე იყო აყვანილი სამსახიობო გუნდის სასცენო ტექნიკა, თუ რა ოსტატურად ფლობდა დასი საკუთარ სხეულს, ხმას, მოძრაობას, მეტყველებას, ჟესტს.

მოსკოვური პრესა ეპითეტებს არ იშურებდა აღტაცების გამოსახატად. გასული საუკუნის პუბლიკაციები კვლავ მძაფრად აფრქვევს განცდილი ემოციის მასშტაბს ქართველი რეჟისორის მიერ შექმნილი ორიგინალური, ეროვნული სანახაობისადმი. იგი ორგანულად „ეწერებოდა“ XX საუკუნის 20-იანი წლების სახელოვანი რეჟისორების (გ. ფუქსი, ო. ბრამსი, მ. რეინჰარდტი, აპია, ვ. მეიერხოლდი) უახლეს ნოვაციებში. „სცენაზე ასი კაცი ისე მოქმედებს, როგორც ერთი, განსაკუთრებული სიმკვეთრით, გამოკვეთილი რიტმით. ერთი მოძრაობა, ერთი ჟესტი და იმავე დროს დეტალებში მრავალსახეობა, რაღაც არაჩვეულებრივად შეხმატკბილებული სიმფონიური ორკესტრის შთაბეჭდილებას ახდენს... ვაოცებთ ისიც, მსახიობი როგორ გამოდის და გადის სცენიდან, როგორ სრულდება ცეცხლით, პათოსითა და ვნებით აღსავსე მოძრაობა და მეტყველება“.² საგანგებოდ აღნიშნავდნენ რუსთაველელთა სპექტაკლის ანსამბლურობას, ოსტატურად დადგმულ მიზანსცენას, ღიდ ექსპრესიას. მასში მკაფიოდ იკვეთებოდა ახალი ადამიანის შინაგანი სამყარო, ემოციური დინამიკა, ცეცხლოვანი ტემპი, რიტმულად აწყობილი ნატიფი მოძრაობების კასკადი. „გვაჩვენეს ქართველი აქტიორი, როგორც ბუნებრივად სინთეტური ორგანიზმი; გასაოცარი იყო მათი უსწრაფესი გადასვლები მეტყველებიდან სიმღერაზე, ჟესტიდან ცეკვაზე, აელვარებული ტრაგიკული პათოსიდან ცხოველმყოფელ ოპტიმიზმზე“,³ – წერდა ნ. ვოლკოვი.

მოსკოვი მოიხიბლა მასის მოძრაობის განსაკუთრებულად მეტყველი მიზანსცენით, რომელსაც მრავალგზის ეხმიანებოდნენ. „მასა... დიდებული, ნატიფი, მრისხანე... ამ მასაში გარინდულა სტიქიური ძალა. იგი შეკავშირებულია ერთიანი იდეითა და გზებით.

¹ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 102.

² გაზ. „Наша газета“, 23. VI. 1930.

³ გაზ. „Известия“, 19. VI. 1930.

პიროვნება, აქ მასის ნაწილი და მისი მსახურია... ახმეტელთან მასა ერთიანია და ამასთანავე, მრავალგვარად რიტმული“.¹ „რუსთაველის თეატრში ფაქტიურად არ არის მასობრივი სცენა. მასა – სპექტაკლის თანასწორუფლებიანი გმირია და ამიტომაც თვით ცნება „მასობრივი სცენა“ ზედმეტი ხდება. მასა – სპექტაკლის ძირითადი კომპოზიციური ბირთვია“.² „ს. ახმეტელმა გვიჩვენა „მასობრივი ინდივიდუალობა“ და „ინდივიდუალური მასობრიობა“,³ – შენიშნავდა მოგვიანებით ს. ახმეტელის ბიოგრაფი და მისი შემოქმედების მკვლევარი ვ. კიკნაძე.



სანდრო ახმეტელის „ანზორი“, რუსთაველის თეატრი, 1928

გაზეთ „პრავდის“ ფურცლებზე თეატრალურ მოვლენას უწოდებდა ე. ლიტოვსკი ამ მიზანსწრაფული, რევოლუციური სპექტაკლის ყველაზე ეფექტურ მიზანსცენას. იგი სახიერად უჩვენებდა მაღალი პროფესიული სტანდარტის, დახვეწილი გემოვნების, ზომიერების გრძნობით გაჯერებული რეჟისორის შემოქმედებით მიგნებებს დროის თანახმიერი ეროვნული თეატრის შექმნის სფეროში: „ახმეტელის განსაკუთრებული უნარი, უხელმძღვანელოს სცენაზე მასას, უჩვეულო ეფექტს აღწევს. ეს არ არის შიშველი ტექნიკით შექმნილი ოსტატობა, არამედ თეატრმა, ინდივიდის ფსიქოლოგიის ნაცვლად, გააზრებულად და დასაბუთებულად აქცენტი კოლექტივის ცხოვრებასა და ბრძოლაზე გადაიტანა. რეჟისორის ჩანაფიქრსა და ოსტატობას ერთვის ქართველი მსახიობების განსაკვიფრებელი რიტმულობა, მსუბუქი და ლამაზი აქსეტი, სხარტი მოძრაობები, მეტყველი მიმიკა, ჭეშმარიტად მგზნებარე ტემპერამენტი... ახმეტელს უნარი შესწევს თეატრალური ხელოვნების ზოგადი კანონები გადაიტანოს თავის ეროვნულ ენაზე და მაყურებელს საკუთარი ორიგინალური ფორმით მიაწოდოს პიესის შინაარსი“.⁴

¹ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 107.

² იქვე, გვ. 102-103.

³ კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბ., 1977, გვ. 222.

⁴ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 108.

„გააოგნა საზოგადოება მსახიობების ტემპერამენტმა, დინამიკამ და საშემსრულებლო ხელოვნების სინატიფემ... ეს არ არის შიშველი „სტიქია“... უდიდესი წვრთნა, რკინისებური ნებისყოფა, ის, რომ მსახიობი ბრწყინვალედ ფლობს თავის სხეულს, ხოლო რეჟისორი თავისუფლად მართავს „კოლექტივის ორგანიზმს“ და ყოველივე ზუსტად და გონივრულად წარმართება, საუკეთესო და დიდებულ თეატრალურ კულტურაზე მეტყველებს. ამასთანავე, რა გასაოცარი ზომიერების გრძნობა აქვთ!“¹

კრიტიკოსმა ნ. ვოლკოვმა ვრცელი რეცენზია უძღვნა ა. ახმეტელის მიერ დადგმულ სპექტაკლსა და მსახიობების პროფესიულ ოსტატობას. იგი შენიშნავდა: „მასიური სცენების ოსტატობა და საერთოდ კოლექტიური მოძრაობა, ანსამბლური მუშაობა და სცენური სივრცის დაუფლება – აი, რა ახასიათებს რუსთაველის თეატრის შემოქმედებას. სამუდამოდ გამანსოვრდება შესანიშნავი გრაციითა და მსუბუქი ფესვით აღსავსე სახეები, რომლებიც იშვიათი ჰაეროვნებითა და სიმსუბუქით დასრიალებენ კონსტრუქტიულ მოედნებზე. რუსთაველის სახელობის თეატრი უთუოდ დიდი მხატვრული მოვლენაა.“² მოსკოველი თეატრალეები და უცხოელი სტუმრები ერთხმად აღიარებდნენ, რომ „რუსთაველის თეატრმა გააოცა მოსკოვი... რუსთაველის თეატრი წინაურდება მსოფლიოს თეატრების პირველ რიგში. ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ იმაში, რომ ქართველები საუცხოო აქტიორულ მასალას წარმოადგენენ. მათი უზარმაზარი ტემპერამენტი, სერიოზული თამაში, მოძრაობის სიმსუბუქე, მეტყველი მიმიკა განსაკუთრებულია... ქართველებს გააჩნიათ დიდი კულტურა, რაც საშუალებას აძლევს მათ მიაღწიონ სრულყოფილ ფორმებს.“³ „როცა „ანზორში“ აულის ამბოხი მღელვარე ფერხულში გადაიზრდება... როცა მძვინვარე მთიელთა სიმღერა მოიცავს მთელ სივრცეს, მაშინ ჩვენ სიამაყით შევიგრძნობთ, რომ ამ სცენის ვაჟკაცურსა და საერთო რევოლუციურ ალტკინებაში სწორად არის გამოვლენილი მთიელთა უძველესი დღესასწაულების ნიშანდობლივი თვისებები.“⁴ „ახმეტელმა აითვისა ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი კულტურა და მისი ისტორიის თავისებურება.“⁵ „სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით თეატრმა დიდ წარმატებას მიაღწია... აქ ქართული ეროვნული ხელოვნება არნახული ძალით ვლინდება და ეს ეროვნული მთლიანად ზოგადკაცობრიულსა დაქვემდებარებული.“⁶

ახმეტელის „ანზორის“ ქებათა-ქებასთან ერთად, პრესაში გაცხადდა თითქოსდა კრიტიკული აზრიც. სიმონ ჩიქოვანი წერდა: „მსახიობები სცენაზე არ დადიან, მათ კარგა ხანია სიარული დაავიწყდათ, სცენაზე ისინი დახტიან კალიებივით და ბალეტის ნაბიჯებით უახლოვდებიან მოჯადოებულ წრეს. ეს არის დრამა“.⁷ აღსანიშნავია, რომ ქართველი მწერლის მიერ თეატრის მიღწევების ასეთი ე. წ. ნეგატიური შეფასებაც კი, ადასტურებს ნოვაციებით აღსავსე XX საუკუნის 20-იანი წლების სახელოვნებო სივრცეში ს. ახმეტელის პროგრესულ აზროვნებას. მისი მოდერნისტული სათეატრო ესთეტიკის მკაფიო მიმართებას მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების უახლეს ტენდენციებთან. ქართველი რეჟისორი იზიარებდა XX საუკუნის დასაწყისიდან, არნახული ტემპით გაშლილ შემოქმედებით ძიებებს, იმ მასშტაბურ ექსპერიმენტებს, რომლის ზეგავლენითაც

¹ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 106.

² გაზ. „Известия“, 19. VI. 1930.

³ ლუნაჩარსკი ა., გაზ. „Вечерняя Москва“, 8. VII, 1930.

⁴ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 109.

⁵ იქვე გვ. 107.

⁶ იქვე გვ. 107.

⁷ ალექსანდრე ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. II, თბ., 1987, გვ. 450.

დიდ რეჟისორთა დადგმები გადავსებული იყო არქაული და უახლესი თამაშის ხერხებით. წარსულისა და თანამედროვეობის მიღწევების გათვალისწინებით, ს. ახმეტელიც უხვად მიმართავდა ხალხურ თეატრალურ ფორმებს და წარმატებულად თხზავდა ორიგინალურ სანახაობებს. ამის დასტური იყო ისიც, რომ ნოვაციებში საფუძვლიანად ინფორმირებულმა საკავშირო ხელოვნების I ოლიმპიადის ჟიურიმ, რუსთაველის თეატრს პირველი ადგილი მიანიჭა და მისი მიგნებები მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთ უნიკალურ მოვლენად აღიარა. ახმეტელს შესთავაზეს რუსთაველის თეატრის საგასტროლო ხელშეკრულების გაფორმება ევროპასა და ამერიკაში. „ანზორის“ III აქტის აულის მიზანსცენა მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ღირსშესანიშნავ მოვლენად აღიარეს.

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი ძიებები ეროვნული თეატრის შესაქმნელად, წარმატებულ ფაზაში აღმოჩნდა, რაც მრავალგზის გაცხადდა ქართველი თუ უცხოელი კრიტიკოსების პუბლიკაციებში. „მთელი სპექტაკლი გმირული რომანტიზმით მეტყველებს... ნაციონალური ფორმის ძიებაში რეჟისორი სანდრო ახმეტელი უბრუნდება თეატრალური სანახაობის პირველწყაროს – ხალხური წარმოდგენების ფესვებს... ამ მხრივ სანდრო ახმეტელის, მისი თეატრის მნიშვნელობა და როლი დაუფასებელია. ეს არის სწორედ იმ კოლექტიური, ანსამბლური ქმედების გაცოცხლება და მისი ახალი შინაარსით დატვირთვა, რომელიც რეჟისორის შემოქმედების ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს“¹ – წერდა შ. აფხაიძე. სანდრო ახმეტელის მიზანი მიღწეულ იქნა და რეჟისორიც სიამაყით აჯამებდა თავისი მუშაობის შედეგს: „გვსურდა გადაგვეჭრა... სიტყვის, შინაგანი და გარეგნული ემოციის უდიდესი ეკონომიის პრობლემა... მივმართავთ მთიელთა დიალექტს, რომ გავაძლიეროთ მთის რიტმის ილუზია... რიტმული მოძრაობების დადგენის დროს კრიტიკულ პრიზმაში ვატარებთ და შემდგომ ვიყენებთ ხალხური თეატრალური ფოლკლორის ზოგიერთ თავისებურებებს“². „მჩაგვრელთა წინააღმდეგ ბრძოლაში... ხალხმა შექმნა მთელი რიგი დღესასწაულები, რომელთაც საფუძვლად დაედო მუსიკალური საცეკვაო პრინციპი“³.

1933 წელს, II საკავშირო დეკადაზე რუსთაველის თეატრმა კვლავ უჩვენა ს. შანშიაშვილის „ანზორი“. წარმატება კვლავ გრანდიოზული იყო. რუსი თუ უცხოელი თეატრალური ისევ აღფრთოვანებით აფასებდნენ სპექტაკლს და განსაკუთრებით მის უმთავრეს მიზანსცენას, რომელიც რელიეფურად გამოკვეთდა დიდი ქართველი რეჟისორის სათეატრო ესთეტიკას. დ. გლიკშტეინი აღნიშნავდა: „ანზორმა“ გაუძლო ყველაზე დიდ გამოცდას – დროის გამოცდას... თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი იტაცებს მაყურებელს, აოგნებს მას ადამიანური ვნებების მოულოდნელი აზვირთებით, შემდგომ ფიცხელი განსჯისათვის წუთიერად შეასვენებს და კიდევ დაატენს გზნებით აღსავსე სიტყვათა მომწუსხველ ძალას... მსახიობთა ოსტატობა ზუსტი და ძუნწი, თითქმის წუთიერად გაელვებული შტრიხებით ქმნის საინტერესო ხასიათთა გალერეას“⁴.

1933 წელს, II საკავშირო დეკადის დამთავრებისთანავე, ახმეტელს ისევ შესთავაზეს საგასტროლო ხელშეკრულების გაფორმება ევროპასა და ამერიკაში. უცხოელი სტუმრების აზრით, მხოლოდ რუსთაველის თეატრი იმსახურებდა ასეთ მასშტაბურ მიწვევებს. „ანზორის“ III აქტის აულის მიზანსცენა კვლავ ყურადღების ცენტრში მოექცა. იგი ამჯერადაც მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ღირსშესანიშნავ მოვლენად შეფასდა.

¹ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 102.

² იქვე, გვ.101.

³ „Советский Театр“, 1930, №7.

⁴ არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977, გვ. 104.

კოტე მარჯანიშვილის „ოტელო“



პიესის ავტორი – უილიამ შექსპირი, მთარგმნელი – ივანე მაჩაბელი,

რეჟისორები – კოტე მარჯანიშვილი, ნიკო გოძიაშვილი, მხატვარი – პეტრე ოცხელი,

კომპოზიტორი – კონსტანტინე მეღვინეთუხუცესი, ქორეოგრაფი – დავით მაჭავარიანი,

II სახელმწიფო თეატრი (1933 წლიდან კოტე მარჯანიშვილის სახელობის

სახელმწიფო დრამატული თეატრი),

პრემიერა გაიმართა 1932 წლის 23 ნოემბერს.

კოტე მარჯანიშვილის „ოტელო“ XX საუკუნის 30-იან წლებში დაიდგა, როგორც ეპოქის სულისკვთების წიაღიდან აღმოცენებული სიუჟეტი. დიდი რეჟისორის იდეების ეს შემაჯამებელი სპექტაკლი, ფაშისტური დიქტატურისა და ტირანიის მომძლავრების წელს გათამაშდა. ამ დროისათვის **კოტე მარჯანიშვილი** (1872-1933) ქართული თეატრის რეფორმატორი, რუსეთის იმპერიაში მოღვაწეობის მრავალწლიანი გამოცდილების მქონე სახელგანთქმული რეჟისორი, მოსკოვის „თავისუფალი თეატრისა“ (1913) და ქუთაის-ბათუმის თეატრის დამფუძნებელია (1928, 1933-დან თბილისის მარჯანიშვილის თეატრი). მას უკვე შექმნილი აქვს უნივერსალური რეჟისორული თეატრის ფუნდამენტი, სადაც ერთნაირი წარმატებით ვლინდებოდა რეჟისორისა და მსახიობის შესაძლებლობა. მის მიერ დადგმული წარმოდგენებიდან ქართული თეატრის ისტორიაში საეტაპო მნიშვნელობა შეიძინა შექსპირის „ჰამლეტი“ (1925), კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტამ“ (1929). კოტე მარჯანიშვილმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საოპერო რეჟისურის განვითარების საქმეშიც. მან პირველმა დადგა საქართველოში პანტომიმის ჟანრის სპექტაკლები („მზეთამზე“ 1926, „ხანძარი“ 1930) და დიდი გავლენა მოახდინა საბალეტო ხელოვნების მოდერნიზებაზე. დიდი ქართველი ქორეოგრაფის – ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ დადგმული პირველი ქართული ბალეტი „მზეჭაბუკი“ (შეცვლილი სახელწოდებით „მთების გული“, 1938), სწორედ კოტე მარჯანიშვილის „მზეთამზის“ შთამომავალია, ხოლო ა. მაჭავარიანის ბალეტში „ოტელო“, ქართული კლასიკური საბალეტო ხელოვნების ფუძემდებელმა და რეფორმატორმა, პრინციპულად განახორციელა მარჯანიშვილის ამავე სახელწოდების სპექტაკლის ცნობილი მიზანსცენის კოპირება (შექსპირის „ოტელო“, კომპ. ალ. მაჭავარიანი, ქორ. ვ. ჭაბუკიანი, ზ. ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, პრემიერა 1957, სხვა ვერსიით „ოტელოს“ პრემიერა შედგა დიდ თეატრში, 1958 წლის 12 მარტს, მოსკოვში გამართულ ქართული ხელოვნების დეკადაზე).

შექსპირის „ოტელოს“ დადგმისას, კოტე მარჯანიშვილის „ზეიმური თეატრის“ სლოგანი – „ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა – მიანიჭოს ადამიანს სიზარული, შთაბეროს მას მხნეობა“, იგნორირდა. 1932 წელს განხორციელებული წარმოდგენა ბრძოლის ჟინით, რეალობის შეცვლის იმედიანი სულისკვთების წარმოჩენით ვეღარ განმეორდა. მან საზოგადოების იმ ნაწილის პოზიცია გამოხატა, რომელმაც გააცნობიერა სამყაროს რეალური სახეცვლილება, მეფისტოფელური XX საუკუნის „ღირებულებათა“ ძირითადი ვექტორი.

XX საუკუნის 30-იან წლებში ევროპის ბევრი სახელმწიფო ტოტალიტარული რეჟიმის მმართველობის ქვეშ აღმოჩნდა. 1922 წელს იტალიის სათავეში ბენიტო მუსოლინი და ფაშისტური პარტია მოექცა. გერმანიის 1933 წლის არჩევნებში ნაცისტურმა პარტიამ მიაღწია გამარჯვებას და პარტიის ლიდერი, ადოლფ ჰიტლერი გერმანიის კანცლერი გახდა. რუსეთში 1917 წლის 24-25 ოქტომბრის სახელმწიფო გადატრიალების შემდეგ, ხელისუფლების სათავეში მოსული ლენინისა და მისი მთავრობის საზრუნავი გახდა არა სახელმწიფო აღმშენებლობა, არამედ ძალაუფლების შენარჩუნების მიზნით ტერორი და პოლიტიკურ მოწინააღმდეგეთა ფიზიკური განადგურება. ამერიიდან, დიდი ხნის მანძილზე რეპრესიები დამკვიდრდა ზესახელმწიფოში და კანონიერების ელემენტარული ნორმების დაცვის გარეშე ანადგურებდნენ ბოლშევიკების პოლიტიკურ მოწინააღმდეგეებს: თავადაზნაურობას, ბურჟუაზიას, ინტელიგენციას, ოფიცრობას, სამღვდლოებას, ყოფილ თანამებრძოლებსაც კი. მასშტაბურ რეპრესიებს უნდა დაემყარებინა ისეთი ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, რომ დაეთრგუნა ყველა ოპოზიციონერი და საერთოდ განსხვავებული აზრი. XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან, ადამიანის ბედისადმი ამგვარი დამოკიდებულება რეჟიმის თანმდევ თვისებად იქცა.

ევროპამ რუსეთის მოსაზღვრე ქვეყნების წითელი ტერორისაგან დასაცავად არაფერი გააკეთა. საბჭოთა ტაქტიკა კი მიზნად ისახავდა არა მხოლოდ მოწინააღმდეგეთა განადგურებას, არამედ 1922 წელს ძალადობის გზით ფორმირებული მრავალეროვანი საბჭოეთის მთელი მოსახლეობის ტერორიზებას, დემორალიზებასა და იზოლირებას.

ხელოვნებაში XX საუკუნის 30-იანი წლები, კვლავ მოდერნიზმის ოქროს ხანად, მის კლასიკურ პერიოდად რჩებოდა. შემოქმედებითი იმპულსებით, ნოვატორული ტენდენციებით აღსავსე შემოქმედნი, ისევ ცდილობდნენ, შეფარვით მაინც გამოეხატათ ახალი სამყაროსა და ახალი ხელოვნების მშენებელთა ძირითადი განწყობა. ეპოქის ესთეტიკურ ხასიათს ისევ განსაზღვრავდა მრავალფეროვანი ძიებები, ცვლილებები, მოძველებული ტრადიციული ფორმების გადაფასება, გარდაქმნები.

უილიამ შექსპირის „ოთელოს“ დადგმისას (1932), დიდი ქართველი რეჟისორის თანაშემოქმედი ისევ პეტრე ოცხელია (1907-1937), ქართული მოდერნისტული მხატვრობის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო და თვითმყოფადი წარმომადგენელი. ამ დროისათვის მას, კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტას“ (1929) სენსაციური დებიუტის შემდეგ, მარჯანიშვილთან თანამშრომლობით არაერთი წარმატებული დადგმა აქვს მხატვრულად გაფორმებული. „აღსანიშნავია კოტე მარჯანიშვილისა და პეტრე ოცხელის დამოკიდებულება ისეთი განსხვავებული მოვლენისადმი, როგორც იყო სტილი მოდერნი (იგივე იუგენდ სტილი), თავისი პოეტიკით, ეკლექტიკითა და კონსტრუქტივიზმით. ორივე შემოქმედისათვის დამახასიათებელია მოდერნის სტილურ ნიშანთა ორგანული შერწყმა ქართულ ტემპერამენტთან, პათოსთან და, რაც მთავარია, დიდი ფორმის, მონუმენტურობის შინაგან განცდასთან. ყველა ეს ნიშან-თვისება აშკარად ანათესავებდა ამ ორ ჭეშმარიტ შემოქმედს. შედეგად მივიღეთ რეჟისორის, მხატვრისა და შესანიშნავი სამსახიობო დასის (გერიკო ანჯაფარაძე, უშანგი ჩხეიძე, ვასო გოძიაშვილი, სესილია თაყაიშვილი და მრავალი სხვა) ის ჭეშმარიტი სინთეზი, რომლის გარეშეც თეატრი არ არსებობს. ამიტომ იქცა მათი დადგმები მოვლენად ქართული სულიერი კულტურის სფეროში“¹.

¹ ხოშტარია გ., ალბომი „პეტრე ოცხელი“, თბ., 2007, გვ.7-8.

პროფესორ იოსებ შარლემანის კურსდამთავრებული თბილისის სამხატვრო აკადემიაში (1926-1927) და ქართული სცენოგრაფიული სკოლის ერთ-ერთი დამფუძნებელი პეტრე ოცხელისათვის, შთაგონების წყარო ევროპული კულტურა იყო. პოლიტიკური კატაკლიზმებითა და ესთეტიკური ძიებებით მდიდარი ეპოქის შვილი, ოსტატურად მიმართავდა XX საუკუნის დასაწყისის სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელ ელემენტებს, კონსტრუქტივიზმითა და ექსპრესიონიზმით დაწყებული, სიურრეალიზმით დამთავრებული. ასეთი ალუზიები პეტრე ოცხელთან ყოველთვის მკაფიოდ დასმულ მხატვრულ ამოცანასა და ინდივიდუალურ ხედვას იყო დაქვემდებარებული. მას ახასიათებდა სისადავე, სწრაფვა განზოგადებული გადაწყვეტის, მონუმენტური პლასტიკის, დიდებული სტატიკურობის და ფერთა ასკეტიზმისკენ. კონსტრუქცია, ექსპრესია, გროტესკი, – არსებითად განსაზღვრავდა პეტრე ოცხელის მხატვრულ სამყაროს. იგი კლასიკური დრამატურგიის სახეებში ცდილობდა ადამიანური ყოფის უნივერსალური საკითხების მკაფიოდ გამოკვეთას (მაგ. კოტე მარჯანიშვილის „ოტელო“, 1932).

XX საუკუნის 30-იანი წლების საბჭოთა კულტურაში პეტრე ოცხელმა შეძლო დაემკვიდრებინა მოდერნიზმის ეპოქის მხატვრული მიმართულებები და იდეალები, თეატრალური პირობითობის მძაფრი გრძნობა. კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ უ. შექსპირის ტრაგედიაში, სცენოგრაფი გვთავაზობდა კონცეპტს. დეკორაციის ძირითადი დანადგარი იყო სცენის სიღრმისკენ მიმართული, არსაით მიმავალი კიბე, ბნელ სივრცეში დიაგონალურად გადაჭიმული ვიწრო სინათლის სხივი, რომელსაც, გაუგებარია, საით მივყავდით. სცენის ორივე მხრიდან კედლებივით შემოჯარული, მკაცრად ზეადმართული ფარებისა და შუაში შუბებზე გადმოშვებული დროშების ვერტიკალები, მოედნები, დიაგონალურად მიმართული კიბის საფეხურები სპექტაკლის დამაბულ რიტმს, დინამიკას და განწყობილებას აძლიერებდა. გამოკვეთილი, თითქოს გამოქანდაკებული ფორმების მქონე მონუმენტური დეკორაციები დიდებულების, გრანდიოზულობის შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ, რეჟისორს საშუალებას აძლევდნენ, გამოეყენებინა სცენის მთლიანი სივრცე.

სახიერი აზროვნების პეტრე ოცხელი სასცენო მოედანზე თავისებურ სიმბოლურ-მეტაფიზიკურ გარემოს ქმნიდა, გრაფიკული მეთოდით აყალიბებდა ინტერპრეტაციულ სტილს. დეკორაცია ქმნიდა იდეალურ გარემოს მსახიობთა თავისუფალი მოქმედებისთვის, გადაჰყავდა ისინი კონკრეტულ სამყაროში. მხატვრის მიერ შექმნილი ფორმები, მონუმენტურობასთან ერთად, ჰაეროვნებით ხასიათდებოდა. „ოტელოს“ ლაკონურ, დიდებულ, განზოგადებულ დეკორაციებსა თუ კოსტიუმებში, მოჩანდა სილუეტში გამოვლენილი, მეტყველი ენობრივი საფუძველი, ფორმათა მკვეთრი აქცენტები და პროპორციათა უტრირება-სტილიზაცია. იერსახეები სიმბოლოების დონეზე აყავდა. საოცრად ელასტიკური და ემოციური ხაზი გამოირჩეოდა სინატიფით. პეტრე ოცხელის მიერ გაფორმებულ დადგმაში წაიშალა ზღვარი ადამიანსა და სამოსს შორის. ისინი ერთიან ცოცხალ ორგანიზმს ქმნიდნენ, გამოხატავდნენ უმთავრეს მამოძრავებელ ინსტინქტს, აზრის სიცხადეს, ემოციის ძალასა და ფრანც კაფკასეულ მწარე ირონიულ ქვეტექსტს. მოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი აღმოსავლური კულტურით გატაცების გათვალისწინებით, წარმოდგენის მთავარი მხატვრული სახეების პლასტიკური ნახაზი სამოსთან ტანდემში, არქაული გროტესკის ნიშნით აღბეჭდილ გიგანტურ მწერებს ან ეგზოტიკურ მცენარეებს მოგვაგონებდნენ. კოსტიუმების გამოკვეთილ, სახასიათო ფერსა და ფორმაში, გმირთა ხასიათები იყო გაშიფრული, რაც მსახიობს კარნახობდა ზუსტ გამომსახველობით ხერხებს, ქმედების, შესტიკულაციის, მეტყველების სტილს.

პეტრე ოცხელის გამოგონებლობითა და ფანტაზიით აღტაცებულ კოტე მარჯანიშვილს მსახიობებისთვის უთქვამს კიდევ: „დახედეთ თქვენს გმირს, ყველაფერი გაუკეთებია მხატვარს – ხასიათები და სახეები მზად არის! მსახიობებმა რაღა უნდა აკეთონ?!“

კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ „ოტელოში“ იაგოს სახე **უშანგი ჩხეიძის** (1899-1953) უკანასკნელი შემოქმედებითი მწვერვალი გახდა. ამ შექსპირული როლის განსახიერებისას, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მსახიობს უკვე მოაოვებული ჰქონდა დიდი ქართველი მსახიობის სახელი (საქ. სახ. არტ. 1933). არაჩვეულებრივი ნიჭიერებით, შესანიშნავი ფიზიკური მონაცემებით, დიდი ტემპერამენტით, ძლიერი ხმით, განცდისა და წარმოსახვის განსაკუთრებული უნარით გამორჩეული მსახიობის ტალანტი, სასწაულებრივად გაიშალა მარჯანიშვილის დადგმებში (1925-1933). მას ლეგენდარული წარმატება მოუტანა ჰამლეტისა (შექსპირის „ჰამლეტი“, რუსთაველის თეატრი, 1925) და ურიელ აკოსტას სახეებმა (გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, ქუთაის-ბათუმის თეატრი, 1929).

მოდერნული ეპოქის სახელოვანი ქართველი რეჟისორის მიერ არატრადიციულად დადგმულ „ოტელოს“ რადიკალურად განსხვავებული შეფასებებით გამოეხმაურა მისი თანამედროვე კრიტიკა. „მარჯანიშვილს საყვედურობდნენ შექსპირის „ოტელოს“ თავისებურად გადაკეთებას (სცენების გადაადგილებას, ტექსტის შეცვლას, ადგილების გამოტოვებას და სხვა) და გათანამედროვებას“.¹ აღსანიშნავია ისიც, რომ რეჟისორისა და მსახიობის მიერ შექმნილი იაგოს როლის უკიდურესად თამამი ინტერპრეტაციით აღბეჭდილ დადგმაში, მაყურებელს ხიბლავდა უშანგი ჩხეიძის რომანტიკული გარეგნობის, უჩვეულოდ პლასტიკური, მხიარული, პოეტური პერსონა და თანაუგრძნობდა მის სულიერ ტრაგედიას. 1932 წლის 9 დეკემბრის გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ კორესპონდენტი წერდა: „იაგო მხიარული, რამდენადმე უხეში, მარჯვე და მოხერხებული ტიპია, რომელიც თავისი ფართო ბუნების გამო ჩქარა იპყრობს ადამიანს. მთელ ინტრიგას, რომელშიც ყველას აბამს და ათამამებს, იგი ისეთი ოსტატობით ხლართავს, რომ თვით მას იტაცებს თავისი მოხერხება და საბოლოოდ ხდება საკუთარ ძალაში თვითდარწმუნების მსხვერპლი.... ის მაღლა გრძნობს თავს იმ ადამიანებთან შედარებით, რომლებიც მასზე წინ დგანან საზოგადოებრივი მდგომარეობით. ამიტომ ის ყველას ებრძვის... იაგო – უ. ჩხეიძის განსახიერებით ცოცხალი ადამიანია – თავის უკმაყოფილებაში ზოგჯერ რომანტიკულ ფიგურამდე აყვანილი, რითაც ოტელოსთან ერთად ისიც მაყურებელში ხშირად იწვევს ერთგვარ სიბრაღულსა და ზოგჯერ სიმპათიასაც“.²

უშანგი ჩხეიძე არაერთი ღირსებით გამოარჩევა მის სცენურ სახეს. იგი თამაშობდა მამაც, მოაზროვნე, მრავალმხრივ საინტერესო, ტრაგიკულ პიროვნებას. მსახიობი წრფელი სულიერი ტკივილით გამოკვეთდა იაგოს უკმაყოფილების მოტივს. სპექტაკლის თვითმზილველები მაღალ შეფასებას აძლევდნენ უშანგი ჩხეიძის მიერ განსახიერებული იაგოს ემოციური ზემოქმედების ძალას. „ყოველი ამონათქვამი მსახიობისა გულის შინასკნელიდან მომდინარეობს – ჭეშმარიტია და ძალდაუტანებელი“,³ – წერდა იმდროინდელი პრესა. ანალოგიურ მოსაზრებას ავითარებდა უშანგი ჩხეიძის ერთ-ერთი პირველი ბიოგრაფი ანდრო თევზაძეც: „შექსპირის ტექსტს კითხულობდა უშუალო განცდით, დიდი ტკივილით, ტემპერამენტით, რადგან მისი შინ არყოფნის დროს თურმე, მის სარეცელში ოტელოს დაელო ბინა... მაყურებელი ამ მონოლოგს ტამით

¹ თევზაძე ა., „უშანგი ჩხეიძე“, 1952, გვ. 117.

² გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 9. XII. 1932, №283.

³ „სალიტერატურო გაზეთი“, 22. II. 1933. №4.

აჯილდოვებდა“.¹

მგზნებარე ტემპერამენტის, განცდის სიმართლის, არაჩვეულებრივი სცენური მომხიბვლელობისა და ფართო არტისტული დიაპაზონის ხელოვანი სცენაზე თამაშობდა თანამდებობრივი ამბიციის ახალგაზრდას, რომელიც თავის მამაკაცურ ღირსებებს შეურაცხყოფილად მიიჩნევდა. მრავალმხრივ დაეჭვებული ასისტავი აცნობიერებდა მის დელიკატურ მდგომარეობას, სახიფათო სიტუაციას და თვლიდა, რომ ძლევა მოსილ მავრზე სასურველი მასშტაბის შურისძიებას, მეტოქესთან მხოლოდ მტკიცე მეგობრული ურთიერთობით თუ შეძლებდა. დიდი მოთმინებითა და შეუმცდარი სტრატეგიული სვლებით შენიღბული ქარიზმატული ასისტავი ახერხებდა მოეპოვებინა გარემომცველთა ნდობის მაღალი ხარისხი, პატივისცემა და მოხერხებულად, ეფექტურად განეხორციელებინა ჩანაფიქრი. მსახიობი ოსტატურად წარმოაჩენდა სამართლიანად გაბოროტებული იაგოს შინაგან სამყაროში ატეხილ ქარტეხილს, მის სულიერ ტკივილს. იგი მთელი სპექტაკლის მანძილზე რჩებოდა საკუთარ ძალებსა და სიმართლეში თავდაჯერებულ, მიზანსწრაფულ პიროვნებად, რომელიც თანმიმდევრულად და გააზრებულად განასახიერებდა იმ დროისათვის სრულიად არატრადიციულ მხატვრულ გმირს. ანდრო თევზაძე წერდა: „იაგოს თითქმის ყველა მსახიობი წარმოსახვდა აშკარა ბოროტ ადამიანად. უშანგი კი მას განასახიერებდა გარეგნულად ძლიერ მიმზიდველად... უშანგის იაგო, მიუხედავად მისი ბოროტებისა, მაყურებლის სიმპათიასაც კი იწვევდა“.²

შალვა ღამბაშიძის მიერ დიდი ადამიანური მომხიბვლელობით, განცდის უშუალოდ და დამაჯერებლობით განსახიერებული ოტელოსათვის, რომელსაც სიამაყით აღანთებდა, თავდაჯერებას, მხნეობასა და ძალას მატებდა დეზდემონას წრფელი სიყვარული და თანადგომა, თითქმის სპექტაკლის ფინალამდე იაგო აღიქმებოდა მის ყველაზე ერთგულ, კეთილმოსურნე მეგობრად. ოპტიმიზმი და მიმდობლობა, რწმენა ადამიანის ღირსებისადმი, მაგისტრალურ ხაზად მიჰყვებოდა შალვა ღამბაშიძის პოეტურ, ლირიკულ-ემოციური პათოსით აღბეჭდილ მხატვრულ სახეს. თავის ყველაზე დიდ ღირებულებაში დაეჭვება და იდეალების მსხვერველი კი, უსწრაფესად ანადგურებდა. დეზდემონასადმი სიყვარულში, ერთგულებაში იმედგაცრუებული მავრი, თავზარდამცემი სისწრაფით განიცდიდა სულიერ დაცემასა და კატასტროფას. ეჭვებისაგან აღშფოთებული, ვეღარ ახერხებდა დაეცვა თავისი სრულქმნილი ბედნიერება. ამიერიდან სიყვარულის, ერთგულების, მეგობრობის, რწმენის, ჰარმონიისა და ზოგადად, მარადიული ღირებულებებისაგან განმარცხულ სამყაროში, ოტელოსათვის აზრს კარგავდა სულიერებისაგან დაცლილი, მხოლოდ ბიოლოგიური არსებობისათვის განწირული ყოფა. ამიტომაც შინაგანად უკვე თავადაც ისწრაფოდა განრიდებოდა ადამიანური ღირსების შემლახავ, გაკოტრებულ, მახინჯ რეალობას. არცთუ ახალგაზრდა ოტელოსათვის, დეზდემონასადმი ნდობის დაკარგვა, რომელიც მთელი მისი მრავალტანჯული ცხოვრების ჯილდოდ და მონაპოვრად აღიქმებოდა, უფასურდებოდა სიცოცხლეც. ამ დიდი ტრაგედიის გაცნობიერებით განადგურებული, საყვარელი ქალის მიმართ ეჭვებისაგან გულამღვრეული და გონარეული, გულშემოყრილი ენარცხებოდა კიბეზე, რაც მის სულიერ გარდაცვალებად აღიქმებოდა.

ეს მიზანსცენა უშანგი ჩხეიძის იაგოსათვის, არა მარტო შურისძიების, არამედ მისი უტყუარი, უნიკალური დიპლომატიური და სტრატეგიული ნიჭის წარმატების დასტური იყო. გამარჯვების ეიფორიაში მყოფი, უსხეულოსავით პლასტიკური ასისტავი, უმაღ

¹ თევზაძე ა., „უშანგი ჩხეიძე“, თბ., 1952, გვ. 117.

² იქვე.

აღიმართებოდა მხედართმთავრის გულწასულ სხეულზე. იგი ფრთაგაშლილი მტაცებელი ფრინველივითა თუ გიგანტური შხამიანი მწერივით აკვირდებოდა მსხვერპლს. უშანგი ჩხეიდის მიერ შექმნილი იაგო, როგორც ნოდარ გურაბანიძე წერს – „იყო ძლიერი პიროვნება, იმანენტურად შეპყრობილი ავი ზრახვებით, შურით, ვერაგობით, ამავე დროს მაცდურად მომხიბვლელი თავის მახვილი გონებით და მხედრული სიქველით. დაუვიწყარია უკვდავი მიზანსცენა, მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი – ძირს, უგონოდ გართხმულ ოტელოს თავზე წამოადგებოდა იაგო, ცალი ფეხით შედგებოდა მკერდზე, ხელებს გაშლიდა უცხო რამ ფრინველივით და შემადრწუნებელი ხმით ჩასძახოდა – „გასჭერ ჩემო წამალოო!“¹ ენერგიული, გაბედული, მოვლენების განჭვრეტის უცდომელი უნარის მქონე ასისტავი, თითქმის სატანისტური ვნებით ზეიმობდა საბუღვალეო მეტოქის სანატრელ მარცხს.

უშანგი ჩხეიდის სახიფათო გარჯით დაღლილი იაგოს სახეზე ჩამოშლილი, თითქოსდა ოფლისაგან შეწებებული თმა, ვერ ფარავდა მის ავსულისებურ ბასრ, მეფისტოფელურ მზერას. თეატრის ისტორიას შემორჩენილმა ფოტომ აღბეჭდა შავ ფონზე გამოკვეთილი და მავრის მკერდზე აღზევებული, ღია ფერის სამოსით მოსილი, წელზე გრძელი მახვილით აღჭურვილი, თავისი ჩანაფიქრის ოსტატური რეალიზებით მოზეიმე ასისტავი. იგი სარდონიკული ღიმილით დასცქეროდა სულ ცოტა ხნის წინ შესაშური ბედნიერებით გალაღებულ, უძღვეველ მხედართმთავარს. სცენაზე თამაშდებოდა ამბივალენტური პერსონის სულის ემანაცია, ბოროტების ზედროული, მაცდური ორსახოვნება.



კოტე მარჯანიშვილის „ოტელო“, მარჯანიშვილის თეატრი, 1933

მიზანსცენაში წარმოღვენილ მეტაფორაში იკითხებოდა შენიღბული, მომაჯადოვებლად არტისტული, თითქოსდა უღალატო მეგობრის, თანამოაზრისა და თანამებრძოლის მეტამორფოზა შურისმაძიებელ დემონად, სისხლმოწყურებულ ავსულად, რომელიც ლამობდა შთაენთქა, მიწისაგან პირისა აღეგავა მისი აღმასვლის გზაზე წინაღობად შემხვედრი ნებისმიერი მეტოქე.

თეატრის ისტორიკოსები და კრიტიკოსები, კოტე მარჯანიშვილის მიერ შექმნილ ამ მრავალაზროვან მიზანსცენაში, შალვა ღამბაშიძის ოტელოს სხეულზე წამომართულ, უშანგი ჩხეიდის ფრთაგაშლილ, მეტოქის მარცხით მოზეიმე იაგოს, მსახიობის პროფილის, მისი პლასტიკური ნახაზის გათვალისწინებით, მტაცებელ ფრინველებს, – არწივსა და ქორს ადარებენ. XX საუკუნის 30-იან წლებში შეთხზული ეს მრავლისმეტყველი, სკულპტურული, მეტაფორული მიზანსცენა, ადასტურებდა ახალ რეალობაში ავი ძალის ტრიუმფის წინასწარმეტყველურ პასაჟს, მეფისტოფელური საუკუნის

¹ გურაბანიძე ნ., „ქართული თეატრის ენციკლოპედია“.

ფსევდოლირებულებათა თავზარდამცემ ზეიმს. ბედნიერების, სიყვარულის, ჰარმონიული ურთიერთობების სწრაფწარმავლობას.

ფილოსოფოსი ელენე თოფურაძე სამართლიანად წერდა: „მარჯანიშვილის ერთ-ერთი ისტორიული დამსახურება იმაშია, რომ მან, უშანგი ჩხეიძესთან ერთად, საფუძველი ჩაუყარა ქართულ ტრაგიკულ თეატრს“.

ვანტანგ ჭაბუკიანის „ოტელო“



პიესის ავტორი – უილიამ შექსპირი,
კომპოზიტორი – ალექსი მაჭავარიანი,
ქორეოგრაფი – ვანტანგ ჭაბუკიანი,
ღირიჟორი – ოდისეი დიმიტრიადი,
მხატვარი – სოლიკო ვირსალაძე,
თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და
ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, პრემიერა გაიმართა
1957 წელს.

სხვა ვერსიით, „ოტელოს“ პრემიერა შედგა დიდ თეატრში
1958 წლის 12 მარტს, მოსკოვში გამართულ ქართული
ხელოვნების დეკადაზე. 1958 წელსვე ვანტანგ ჭაბუკიანს –
სპექტაკლის ქორეოგრაფსა და მთავარი როლის შემსრულებელს
– ლენინური პრემია მიენიჭა. ა. მაჭავარიანის „ოტელო“ ვანტანგ
ჭაბუკიანმა 1960 წელს ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის
თეატრშიც დადგა.

XX საუკუნის დასაწყისიდან ფორმირებული მოდერნისტული ცეკვა, 50-იანი წლებიდან, სხვადასხვაგვარი გამომსახველობითი ხერხების სინთეზის ტენდენციით ხასიათდება. ერთმანეთს ერწყმის მოდერნიზმი და კლასიკური სკოლა ისე, რომ შეუძლებელი ხდება გარჩევა, რომელ მიმართულებას მიეკუთვნება ქორეოგრაფიული ნამუშევარი. XX საუკუნის მეორე ნახევრის „მომავლის ცეკვა“ კვლავ გახსნილია ნოვაციებისთვის. სოლო ცეკვის ხელოვნება განიცდის ტრანსფორმაციას, ფართოვდება მისი ინტერესები, მრავალფეროვანი ხდება გამომსახველი საშუალებები, ძლიერდება მამაკაცის საცეკვაო პარტია, დუეტი და ანსამბლი. ქორეოგრაფები იუმორითა და სარკაზმით ესწრაფვიან თვითგამოვლენას, ამა თუ იმ თემის, იდეის, ემოციის, ადამიანის დაფარული და ბნელი ზრახვების გამოკვეთას. ბევრი დადგმისთვის დამახასიათებელია ეპიკურობა და მონუმენტურობა, გმირებს გამოსახავენ სულიერი კრიზისის მომენტებში, როდესაც ქვეცნობიერება იმორჩილებს მათ ქმედებებს.

ქართული კლასიკური საბალეტო ხელოვნების ფუძემდებელი და რეფორმატორი გახდა **ვანტანგ ჭაბუკიანი** (1910-1992), მარია პერინის საბალეტო სტუდიისა (1922-23) და ლენინგრადის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის კურსდამთავრებული (1926-29). იგი წლების მანძილზე მუშაობდა ლენინგრადის სერგეი კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სოლისტად (1929-41). მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების ნოვაციებში საფუძვლიანად გათვითცნობიერებული დიდი ქართველი

მოცეკვავე და ბალეტმაისტერი გასაოცარი წარმატებით ცეკვავდა და გასტროლირებდა აშშ-ში (1932, 1933, 1934, 1964), იტალიაში (1934), ირანში (1942), ლათინური ამერიკის ქვეყნებში (1958), ავსტრიაში (1958) და სხვ; იგი სპექტაკლებს დგამდა იაპონიაში, ირანში, უნგრეთში, ბულგარეთში, ფილიპინებში და მსოფლიოს ამ დარგის დიდ რეფორმატორთა შორისაც ღირსეული ადგილი ეკავა. მან მსოფლიო მოდერნისტული ბალეტის ნოვაციებისა და ეროვნული ტრადიციების გათვალისწინებით, განახორციელა ქართული კლასიკური ბალეტის მოდერნიზება. მისი რეფორმა თამამად ვარირებდა კრიტიკული რეალიზმიდან ფორმალისტურ ხერხებამდე. პრიორიტეტს ანიჭებდა ახალი ფორმების ძიებას, მონათესავე დისციპლინებს – ფსიქოლოგიას, დრამას, პანტომიმას, მიმოღრამას, სიტყვითა და პოეზიით გაჯერებულ ცეკვას, სხეულის მეტყველებას.

ვახტანგ ჭაბუკიანმა შექმნა მამაკაცის საბალეტო ცეკვის გმირული, ვაჟკაცური სტილი, მკვეთრად განსაზღვრა მამაკაცის პარტიის აქტიური საწყისი. რეფორმატორული მიღწევების გათვალისწინებით, დიდი ქორეოგრაფის სახელი განუმტკიცა, თეატრისათვის საეტაპო მნიშვნელობის ბალეტის, ა. მაჭავარიანის „ოტელოს“ დადგმამ, სადაც მთავარი პარტიაც წარმატებით შეასრულა. მასში მიღწეულ იქნა ტრადიციისა და ნოვატორობის, ცეკვისა და პანტომიმის ტანდემი, შექსპირისეული ტრაგედიის გრძნობისა და აზრის სიღრმე. ნოდარ გურაბანიძე შენიშნავდა რომ „ვ. ჭაბუკიანის ქორეოგრაფია და მთავარი როლის შესრულება მიჩნეულია საეტაპო მნიშვნელობის მოვლენად ე. წ. „დრამ-ბალეტის“ ისტორიაში. იშვიათი ჰარმონიულობით გამორჩეულ დადგმაში ერთმანეთს ბუნებრივად ერწყმოდა მუსიკა, ქორეოგრაფია, მხატვრობა და შექსპირის გმირების სამყარო, მათი ემოციები, ვნებათა დიდი ჭიდილი და გრძნობათა ქარტეხილი... სპექტაკლის სტილს მრავალმხრივ განსაზღვრავდა ს. ვირსალაძის სცენოგრაფია, უაღრესად ლაკონიური, მაგრამ ზედმიწევნით ზუსტი; შავი ფონი (I მოქ.) ძალზე ეფექტური იყო... ფარდაზე რენესანსული ვენეციის აღმნიშვნელი მხოლოდ ლომის სილუეტი იყო გამოსახული... ვახტანგ ჭაბუკიანმა თავისი ქორეოგრაფიითა და ცეკვით ღრმად გვაგრძნობინა ადამიანის სულის სიღიადე, სიყვარულის ყოვლისწამლექავი ძალა. ეს იყო ჭეშმარიტად რენესანსული მრავალმხრივობით და განცდის სიღრმით წარმოსახული გმირის ტრაგედია, სიმბოლოდმდე ამალღებული. სპექტაკლში შექსპირული ძალით ერწყმოდა ერთმანეთს გმირული და რომანტიკული სულისკვეთება. საბალეტო ხელოვნებაში გმირულ-რომანტიკული სტილის დამამკვიდრებელმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა გვაჩვენა, რომ იგი ამავე დროს, სულის შემძვრელი ლირიკოსიც იყო“¹

ანტიკურობისა და დუნკანიზმის გავლენით, სახელგანთქმული ქორეოგრაფის დადგმა ამკვიდრებდა სხეულის სრულყოფილებას, სილამაზის კულტივაციასა და სტილიზაციას. მიმართავდა ექსპრესიონისტულ ცეკვას, იმპროვიზაციას, სასიარულო მოძრაობის, სირბილისა და ცეკვის ტრიადას, მაღალი ნახტომების ტექნიკას, ტეხილ ხაზებს, გმირულ და რომანტიკულ სახეებს, შესტისა და პოზის წმინდა პლასტიკურ გამომსახველობას. ამერიკული მოდერნისტული ცეკვის გავლენით შეიმჩნეოდა კორპუსისა და მხრების მოძრაობები, საბალეტო პანტომიმა. ცეკვამ აქ შეიძინა მეტაფორულობა, დრამატურგიულად გამოკვეთილი სამეტყველო ენა, მცურავი შესტიკულაცია. ცენტრალური პარტიები გამოირჩეოდა იატაკზე სხეულის დაცემისა და წამოდგომის მოძრაობებით, ათლეტური ენერჯის დემონსტრირებით. ზოგადად დადგმა აღინიშნა მუსიკისა და ცეკვის ტანდემით დრამატული ხელოვნების პრინციპებთან, სადაც კოსტიუმს მიენიჭა ქორეოგრაფიული

1 გურაბანიძე ნ., ცეკვაში განცდილი შექსპირი, კრებ., „სცენა, რეჟისორი – მსახიობი“, 1966.

ნახაზის კომპონენტის მნიშვნელობა. ცეკვა ამაღლდა მოაზროვნე ხელოვნების მასშტაბში, რომელიც მიზნად ისახავდა რეაგირებას თანადროულ პრობლემებზე, თამამ დიალოგს საზოგადოებასთან.

ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ ოტელოს პარტიის შესრულებაში მკაცრი კლასიკური მანერა და სკულპტურული დიდებულება ერწყმოდა შინაგან ექსპრესიას, ცეცხლოვან ტემპერამენტს. ქორეოლოგები და ბალეტომანები აღფრთოვანებით აფასებდნენ ქართველი ქორეოგრაფის მაღალ პროფესიონალიზმსა და ნოვაციებს. მათა პლისეცკაია აღნიშნავდა: „ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ განსახიერებული მავრი შეუდარებელია. მისი ოტელო უდიდეს უბრალოებას, სისადავეს და სიბრძნესთან შეხამებულ ბავშვურ გულუბრყვილობას გამოხატავს“. „განსაკვიფრებელია მის მიერ შესრულებული მომხიბლავი პირუეტების ფანტასტიკური რაოდენობა. თავისი შესანიშნავი ათლექტური ფიგურით ის ხიბლავს მაყურებელს, განსაკუთრებით უკანასკნელ მოქმედებაში, როდესაც თითქმის ნახევრად მიშველი, ეჭვით გაგიჟებული დაქრის სცენაზე“¹.

იშვიათი ბუნებრივი მონაცემების, უზადო ფიზიკური აღნაგობისა და ვირტუოზული ტექნიკის ხელოვანი ფლობდა განცდის სიმართლეს, მდიდარ გამომსახველ საშუალებებს (მსუბუქი ნახტომი, სწრაფი ბრუნვები). მისი ხელოვნება აღბეჭდილი იყო ჰეროიკით, ძალმოსილებით, მამაკაცური ლირიზმით. ოტელოს პარტიის შესრულებისათვის ვახტანგ ჭაბუკიანის ნახტომი არწივის ცაში ნავარდს შეადარეს, უწოდეს „ცეკვის ღმერთი“, „მთის არწივი“, „ჰაერის მეფე“.

„ოტელოს“ პრემიერა გაიმართა 1957 წელს, ზოგიერთი ვერსიით კი დიდ თეატრში 1958 წლის 12 მარტს, მოსკოვში გამართულ ქართული ხელოვნების დეკადაზე. დადგმა მიჩნეულ იქნა ქართული ხელოვნების ტრიუმფად. ამ დროისათვის ვახტანგ ჭაბუკიანი უკვე სსრკ სახალხო არტისტია (1950), აღიარებული დიდ ქართველ მოცეკვავედ, ბალეტმაისტერად და ახალი ქართული პროფესიული ბალეტის ფუძემდებლად. იგი ხელმძღვანელობს თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საბალეტო დასს, განხორციელებული აქვს არაერთი მნიშვნელოვანი საბალეტო წარმოდგენა.

თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის „ოტელოს“ დადგმის წარმატება განაპირობა აგრეთვე ვახტანგ ჭაბუკიანისა და ზურაბ კიკალეიშვილის შემოქმედებითა ტანდემმა. მოსკოვის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის კურსდამთავრებულ ზურაბ კიკალეიშვილს (საქ. სახ. არტ. 1955), რომელიც 1942 წლიდან თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი სოლისტი გახდა, იავოს პარტიამ დიდი აღიარება მოუტანა. ამ პერიოდის ქართული ბალეტი ვახტანგ ჭაბუკიანის ხელმძღვანელობით დიდ აღორძინებას განიცდიდა. სახელოვანი მანერით თანამედროვე მსოფლიოს მოწინავე საბალეტო ცენტრებში მიმდინარე სათეატრო პროცესების გათვალისწინებით წარმართავდა თამამ ექსპერიმენტებს. სწორედ ამ მიზნით, მან მორიგი საბალეტო რეფორმა განახორციელა კიკალეიშვილთან თანამშრომლობის პროცესში და საბალეტო ცეკვაში „გააორმაგა“ მამაკაცის როლი. ეს სვლა ქართული საბჭოთა ბალეტისათვის რევოლუციური მასშტაბის გამბედაობა იყო. ტოტალიტარული რეჟიმის გარემოცვაში ევროპული სათეატრო პროცესების ტირაჟირებაცა და ბალეტის სამყაროში ვახტანგ ჭაბუკიანთან „კონკურენციაც“ წარმოუდგენლად მიიჩნეოდა. ამიტომაც ფართო საზოგადოებამ ორი მამაკაცის საბალეტო დუელი სენსაციად აღიქვა.

¹ ბერილ გრეი, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14.1.2010, გვ. 23.

მკვეთრი ინდივიდუალობის ზურაბ კიკალეიშვილის ცეკვა იავოს პარტიაში, გამოირჩეოდა სიმსუბუქით, პლასტიკურობით, მაღალი ტექნიკით. დიდი გარდასახვის უნარის მქონე მსახიობი სცენაზე ქმნიდა მძაფრ, მკვეთრი გამომსახველობითი ფორმის სახასიათო პარტიას, წარმოდგენის ცენტრალურ გმირს. ზურაბ კიკალეიშვილის ტანის კლასიკური პროპორციები, ცეკვითი სმენადობა, რიტმის მგრძობელობა, საშუალებას აძლევდა მას, სცენაზე უმოძრაოდ დგომის დროსაც შეექმნა დრამ-ბალეტის მსახიობის ღრმააზროვანი და ამაღლებული საშემსრულებლო ხელოვნება. ამის მიღწევა მოცეკვავის დიდი არტისტულობითა და აზროვნების საშუალებით იყო შესაძლებელი. მსახიობმა შეძლო სიღრმისეულად შეეგრძნო და ჩაწვდომოდა შექსპირულ როლს, შეექმნა მაღალმხატვრული სახე. მთელი წარმოდგენის მანძილზე შესამჩნევი იყო ამ ფენომენალური მიმიკის მსახიობის დამოკიდებულება მისი მხატვრული გმირის გამომსახველი პლასტიკისადმი, სარკაზმამდე ასული ირონია, პირობითი და ტრადიციული ხერხების, საბალეტო ცეკვისა და პანტომიმის ტანდემი. „ზ. კიკალეიშვილი (იავო) ვ. ჭაბუკიანის ბრწყინვალე პარტნიორი იყო. მისი გმირის ცინიზმი და სარკაზმი კულმინაციას აღწევდა კასიოსთან ცეკვაში, როცა იგი ეჭვებით სულში დაჭრილსა და თავზარდაცემულ ოტელოს, თვალწინ უფრიალებდა საბედისწერო ცხვირსახოცს. ამ ცეკვაში თითქოს მეფისტოფელის ხარხარი ისმოდა“¹.

ვახტანგ ჭაბუკიანის „ოტელოს“ პრემიერა გათამაშდა საქართველოში განხორციელებული მორიგი სისხლიანი რეპრესიების წლისთავზე 1957 წელს, ზოგიერთი ვერსიით – 1958 წლის 12 მარტს. შესაძლოა ეს თარიღი სიმბოლურად შეეხმიანა კიდევ როგორც ადრეულ, XX საუკუნის 30-იანი, ისე 50-იანი წლების „სისხლიანი ტერორის“ უსამართლო მსხვერპლთა ხსოვნას. შესაბამისად, შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტიც, რომ ქართული მოდერნიზტული ბალეტის ფუძემდებელმა, თავის შემოქმედებაში ამჯერად უკვე მეორედ მიმართა დიდ სცენაზე კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მიზნების რეანიმაციას, მის ახალ ხარისხში მოდერნიზებას.



ვახტანგ ჭაბუკიანის „ოტელო“, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1957

საბალეტო წარმოდგენაში ისევ განმეორდა კოტე მარჯანიშვილის დადგმის ცნობილი მიზანსცენა. სასცენო ფიცარნაგზე გაკრული ზურაბ კიკალეიშვილის იავო, ძალზე ფრთხილად, მკვეთრად შენელებული რიტმით, ასპიტისეული სრიალა მოძრაობით უახლოვდებოდა ეჭვებისაგან გონდაკარგული ვახტანგ ჭაბუკიანის ათლეტური აღნაგობის მავრის სხეულს. მსახიობი ერთხანს ნეტარებით აკვირდებოდა გულწასულს, თითქოს არ სჯეროდა საკუთარი წარმატების. იგი გამარჯვებით

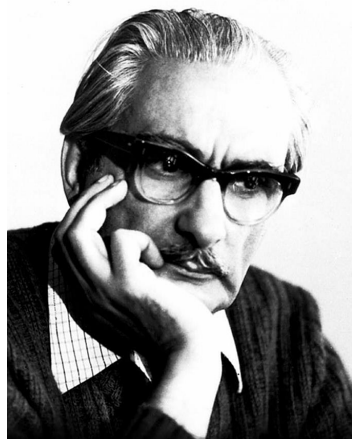
¹ გურაბანიძე ნ., ცეკვაში განცდილი შექსპირი, კრებ., „სცენა, რეჟისორი – მსახიობი“ თბ., 1966.

ფრთაშესხმული, თვალებგაფართოებული ტკბებოდა სანატრელი სურათის ხილვით, სახელოვანი მხედართმთავრის განუზომელი დაცემითა და დაკნინებით. უეცრად, ჩანაფიქრის წარმატებით აღტაცებული, ფრთაგამლილი მტაცებელი ფრინველივით წამოიძარებოდა მისსავე თვალწინ ჯვრის ფორმაში გართხმული მხედართმთავრის სხეულზე. ამ დროს, ვ. ჭაბუკიანის უსამართლოდ წამებულ ოტელოს, სამყაროს ალოგიკური წრებრუნვით სასოწარკვეთილი, მრავალტანჯული სახე, ზეცისკენ ჰქონდა მიპყრობილი. მას ზურაბ კიკაღეიშვილის შეუბრალებელი, მაღალყელიანი ტყავის ჩექმებით შემოსილი და „გველივით მცოცავი იაგო, მკერდზე დაადგა და მტაცებელ არწივად იქცა“¹. აღსანიშნავია ისიც, რომ ზურაბ კიკაღეიშვილის სცენური გმირი ცალ ფეხს რომ ოტელოს მკერდზე აბჯენდა, მეორე ფეხი – სიხარულისგან გაღალბებულს, თითქოს საცეკვაოდ თუ მსხვერპლის ჩასაწინხლად ჰქონდა შემზადებული. მისი ჰაერში შემართული ენერგიული ხელის მტევნები კი, ბასრი კლანჭებივით მოღერებული თითებით ბოლოვდებოდა და კიდევ უფრო მეტი სიავისთვის ჰქონდა გამზადებული.

ქართული თეატრის ისტორიაში კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებითი გუნდის (რეჟისორის, მხატვრის, ქორეოგრაფის, მსახიობების) მაღალი გემოვნების, აზროვნების, დიდი პროფესიული კულტურის დასტურად, შედეგად აღიარებული ეს მიზანსცენა ეფექტურად შემოინახა ვახტანგ ჭაბუკიანის სცენარითა და დადგმით გადაღებულმა ფილმ-სპექტაკლმა – „ვენეციელი მავრი“ („ოტელო“, 1960).

ქართული საბალეტო ხელოვნების განვითარებისათვის, ვახტანგ ჭაბუკიანი ღირსეულად იქნა აღიარებული კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის რანგის რეფორმატორად.

მიხეილ თუმანიშვილის „ანტიგონე“



პიესის ავტორი – ჟან ანუი,
 მთარგმნელები – თამაზ და ოთარ ჭილაძეები,
 რეჟისორი – მიხეილ თუმანიშვილი,
 მხატვარი – გიორგი გუნია,
 რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა,
 პრემიერა გაიმართა 1968 წლის 7 ივნისს.

დიდი ქართველი რეჟისორის – მიხეილ თუმანიშვილის (1921 – 1996) სახელი დაკავშირებულია კლასიკური ქართული თეატრალური რეჟისურის რეანიმაციასა და მის ახალ ხარისხში განვითარებასთან; საქართველოს სახალხო არტისტი (1964), სსრკ

¹ ლიფარი სერჟ, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14.1.2010, გვ. 22.

სახალხო არტისტი (1981), მარჯანიშვილის (1980) და სსრკ სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი 1949-1971 წლებში მუშაობდა რუსთაველის თეატრში; 1975 წელს დააფუძნა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო (კინომსახიობთა თეატრ-სტუდია, 1996 წლიდან მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი). მის მიერ დადგმული სპექტაკლებიდან აღსანიშნავია, – რუსთაველის თეატრში: ი. ფუჩიკის „ადამიანებო იყავით ფხიზლად“ (1951), ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“ (1954), პ. კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ (1959), გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ (1963), ჟ. ანუის „ანტიგონე“ (1968), კინომსახიობთა თეატრში: დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“ (1978), ჟ. ბ. მოლიერის „დონ ჟუანი“ (1981), რ. გაბრიადის „ჩვენი პატარა ქალაქი“ (1983). ისინი მკაფიოდ იყო აღბეჭდილი რეჟისორული აზროვნების ინდივიდუალობით, დრამატურგიული პირველწყაროს სიღრმისეული წვდომით, ცნობილი ტექსტების ახალი ინტერპრეტაციით, ელვარე თეატრალობითა და ანსამბლურობით.

XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ თეატრში, მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენად იქცა მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმული ჟან ანუის „ანტიგონე“. უკვე სახელოვანმა რეჟისორმა იგი 1968 წელს, კომუნისტური მმართველობის ზეობისას, ბრეჟნევის ხანაში წარმოადგინა, როცა ნებისმიერი დიალოგი ხელისუფლებასთან გამორიცხული იყო. ამ სპექტაკლით ბატონი მიშა გამომწვევ დიალოგს წარმართავდა უკიდურესად იდეოლოგიზებულ სამყაროსთან, სადაც „არას“ მიქმელი სასტიკად ისჯებოდა. „სცენიდან მაინც გავუსწორებ ანგარიშს იმ მოვლენას, რომელიც მალეღებოს“,¹ – აცხადებდა მანეტრო და მართლაც, სერგო ზაქარიაძე და ზინა კვერენჩილაძე თაობათა ომს უჩვენებდნენ საქართველოს უპირველესი თეატრის სცენიდან.

ქართულ თეატრში ინტელექტუალური დრამის პირველი დადგმა მსახიობებისა და „შიდკაცას“ ლიდერის სპექტაკლ-აქციად გაჟღერდა. იგი ეხმებებოდა ევროპაში აზვირთებულ „ომს“ პიროვნების ღირსების დასაცავად, სადაც ფრანგი ახალგაზრდების ძირითად მოთხოვნას, პოლიტიკური სისტემის მოდერნიზაციაც დაემატა... საერთო ატმოსფერო დაძაბა საბჭოთა ჯარების შეჭრამ ჩეხოსლოვაკიაში, რამაც კატასტროფულად დასცა რუსეთის საერთაშორისო ავტორიტეტი. უკიდურესად რთული, პოლიტიკური აქტივობის ატმოსფეროში მ. თუმანიშვილის „ანტიგონე“ სამართლიანად იქნა აღქმული დიდ სითამამედ და შემოქმედებით გმირობად, სადაც კრეონტის „ჰო!“ რესპექტაბელური ყოფის სიმბოლოდ, ანტიგონეს – „არა!“ ახალი თაობის ამბოხად იქცა.

რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე „ანტიგონე“ გათამაშდა დროის მონტაჟით. შეგნებული ეკლექტიზმით მიღწეულ იქნა ზედროულობის განცდა: ანტიკური ეპოქა აქ გამოისახა თეთრი, გადაჭრილი სვეტებითა და ეგზოტიკური ლარნაკით; 70-იანი წლები – სიმეტრიულად განლაგებული მაღალზურგანი მძიმე სავარძლების მწკრივით, მოდური პიჯაკებით, სამეჯლისო კაბით. სპექტაკლიდან იკვეთებოდა, რომ არქეტაპული სამყაროდან ამოზრდილი პრობლემები, კვლავ მოუგვარებელი იყო, ღმერთისაკენ სავალი გზა (სვეტები) კი – გადაჭრილი. ამ პირქვემ გარემოში სახელმწიფოს მმართველთან პიროვნების დაპირისპირება მაყურებელს რეალობაზე დაფიქრებისთვის განაწყობდა.

სპექტაკლის მთავარ, ლეგენდარულ მიზანსცენად იქცა კრეონტის კაბინეტში გათამაშებული დაძაბული ორთაბრძოლა ახალი თაობის უკომპრომისო პიროვნებასა და კომპრომისების დიდოსტატს შორის... ჯერ კიდევ ბავშვი ანტიგონე, ერკინებოდა

¹ გურაბანიძე ნ., „მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი“, თბ., 2010, გვ. 255.

მძლავრ, მონოლითურ პიროვნებას – მეფე კრეონტს. კაბინეტი, სადაც წარიმართა უმთავრესი კონფლიქტი, მოწმობდა თებეს ხელმწიფის მიდრეკილებას წესრიგისა და პუნქტუალობისკენ. დაუმორჩილებელ პიროვნებად ჩამოყალიბებული ზ. კვერენჩილაძის ანტიგონეს ამბოხი, რომელიც მტკიცედ იცავდა უზენაესის კანონს, ჩაკეტილ სივრცეში იქნა მომწყვდეული. მისი მოწინააღმდეგე, თავისივე გამოცემული კანონის მონა კრეონტი კი, კვლავ დაჟინებით განაგრძობდა „ადმინისტრაციულ თამაშს“.

ტირანს განასახიერებდა სერგო ზაქარიაძე. ის მბურღავი მზერით „ანადგურებდა“ ანტიგონეს, უყვავებდა, აშინებდა, ღონიერ ხელებს უჭერდა ოდიპოსის ასულის სუსტ ხელის მტევნებს და ცდილობდა ტკივილის შეგრძნებით დაემორჩილებინა პატარა მეამბოხე. კრეონტი ზოგჯერ თავსაც აცოდებდა დისწულს, უაღერსებდა, ცრუობდა, უყვიროდა, ან შემპარავი, დაშაქრული ინტონირებით უპირებდა მოთვინიერებას. ზინა კვერენჩილაძის ბავშვივით უცოდველი და შეუსმენელი ანტიგონე კი, ამ ცოდვიანი, უსახური რეალობის მიღმა იდგა. მას არ ესმოდა, რატომ არ უნდა დაემარხა ძმა! რატომ ითხოვდა კრეონტი მორჩილებას და როცა აცნობიერებდა, რას ითხოვდა მისგან ბიძა – მმართველი, ამაყი სიმშვიდით უცხადებდა: ადამიანებს პირუტყვები გირჩევნია, მათი მართვა ადვილიაო! „ანტიგონეს პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესს წარმოსახავდა მსახიობი“.¹

ზინა კვერენჩილაძის ანტიგონე, დაუმორჩილებელი პიროვნების ამბოხს განასახიერებდა. მეფის ასული არ ემორჩილებოდა მეფე-ტირანის ბრძანებას, აპროტესტებდა გამეფებულ სიყალბეს, უსამართლობის უკიდვანო მასშტაბს. კრეონტიც აცნობიერებდა ოდიპოსის ასულის ამბოხის სიმართლესა და სიმძაფრეს, თავის დელიკატურ მდგომარეობას და ძალადობდა. ჩიხში შესული ხელისუფალი უშედეგოდ ესწრაფოდა კონფლიქტის ლოკალიზებას. ხვდებოდა, რომ თვითნებურად დაკანონებული ბრძანებით, განადგურებას უქადდა საკუთარ ავტორიტეტს, ასამარებდა დიდი ჯაფით მოპოვებულ ქვეყნის მყიფე სიმშვიდეს.



მიხეილ თუმანიშვილის „ანტიგონე“, რუსთაველის თეატრი, 1968

¹ არველაძე ნ., მომავლის გადასარჩენად, თბ., 2008, გვ. 176.

წიგნში „ჩემი ანტიგონე“ ზინა კვერენჩილაძე წერდა: „ანტიგონეს ზნეობრივი, კეთილშობილი სული ვერ ეგუება სიმდაბლესა და ორგულობას, მოვალეობის გრძნობა მიაჩნია მას ადამიანის არსებობის უმაღლეს დანიშნულებად... როცა ანტიგონემ მთელი სიცხადითა და სიმძაფრით შეიგრძნო უსამართლობის, ბოროტების დამანგრეველი ძალა, სული მისი აღშფოთდა.... გადაწყვიტა უარყოს ყველა და ყველაფერი, რაც არ მოსწონს, ამიტომ არ ისურვა, ის ე.წ. „მშვიდი და მყუდრო“ ცხოვრება, შენიღბული ყალბი ბედნიერებით და შეგნებულად აღიმაღლა ხმა კრეონტის და მისი სახით, საერთოდ, ძალადობისა და ბოროტების წინააღმდეგ...“¹

კრეონტი – სერგო ზაქარიაძე, ძლიერი ნებისყოფის მქონე ახოვანი, მხნე, ჭარმაგი ასაკის მამაკაცი იყო. წყობიდან გამოსული ეს გონიერი, თავდაჯერებული ხელისუფალი, ენერგიულად ექაჩებოდა სივარეტს და ნამწვს იქვე, ეგზოტიკურ ლარნაკში ყრიდა. კამათი დაძაბულობის უმაღლეს წერტილს აღწევდა, როცა ბიძა-ხელისუფალი უკანასკნელი სიტყვებით ლანძღავდა ანტიგონეს ძმებს და მამას. ოიდიპოსზე მისი შეურაცხმყოფელი განაცხადი, – „ეს ღმობიერი მმართველი, ყოველთვის მზად იყო თებე იმისთვის მიეყიდა, ვინც მეტს მისცემდა“, – მძიმე ბრალდებასავით ჟღერდა. ამის მოსმენის შემდეგ, ანტიგონე ერთხანს გაოგნებული რჩებოდა, მაგრამ გონს მოსული, უეცრად გააფთრებული მიეჭრებოდა კრეონტს და თავშეუკავებელ სიძულვილს აფრქვევდა. მას წონასწორობას აკარგვინებდა კრეონტის ცინიკური ფრაზა: – „გააგრძელე, გააგრძელე, ზუსტად მამაშენივით ლაპარაკობ!“². აღშფოთებისაგან ზღვარს გადასული ანტიგონეც აგრესიულად პასუხობდა: „ჰო, ზუსტად მამაჩემივით“. ამ სიტყვებით მივარდებოდა იქვე, რკალად ჩამწკრივებულ სკამების რიგს და ყოველ შემდგომ ფრაზაზე მომდევნო სკამს ანარცხებდა ძირს. იგი ჯიუტად იცავდა თავის სიმართლეს, გამძვინვარებული ანგრევდა სავარძლების მწყობრს, ახალი რეჟიმის მედიდურ იერს. ჯაფით დაღლილი კრეონტი, სავარძლებს კვლავ ჩვეულ ადგილს უბრუნებდა, ცდილობდა მოჩვენებითი წესრიგის დაცვას. ეს მიზანსცენა სახიერად უჩვენებდა ვნებათა ღელვის კულმინაციას. მიხეილ თუმანიშვილი ამ დიალოგს სიმფონიური მუსიკის ჟღერადობას ადარებდა, ხოლო მსახიობთა მოქმედებაში მზარდ ემოციურ გახლებას ასე ახასიათებდა: „ეს იქნება, როგორც მიხეილ ჩეხოვი განმარტავს, ფსიქოლოგიური ფესტი, ხელის მოძრაობით გამოხატული დიდი სურვილისა და განზრახვის ხაზგასმა“. ცნობილი რუსი თეატრმცოდნე ნატალია კრიმოვა, ორი მსახიობის ცეცხლოვანი დუელით აღფრთოვანებული წერდა: „ამ სპექტაკლს მარტივად შეგიძლია უყურო ქართული ენის არცოდნის მიუხედავად, რადგან მისი გაგება და აღქმა შეიძლება ისე, როგორც კლასიკური მუსიკის... ანტიგონეს და კრეონტის დიალოგი ეს იყო ანტიგონე – ზინა კვერენჩილაძის ურთულესი გამოცდა, რომელიც მოითხოვდა შეუცდომელ სულიერ დატვირთვას და კონცენტრაციას უმაღლეს დონეზე. უმნიშვნელო შეცდომა, ერთი ტრაგიკულად შეუვსებელი მომენტიც კი, თავდაყირა დააყენებდა ყველაფერს და სპექტაკლის ჩანაფიქრს გატეხდა, რადგან ისეთ კრეონტს, როგორსაც თამაშობს ზაქარიაძე, უმაღლესი შეუძლია გაანადგუროს ანტიგონე თავისი გონიერებითა და სიდიადით“².

სპექტაკლის ამსახველი ფოტოსურათები და არსებული რეცენზიები ნათელყოფენ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ მსახიობთა შერკინებისას გახარჯული ტემპერამენტი, შორდებოდა ინტელექტუალური დრამის თამაშის წესს და მაღალი ტრაგედიის მასშტაბს

¹ კვერენჩილაძე ზ., ჩემი ანტიგონე, თბ., 2003, გვ. 5.

² იქვე, გვ. 5.

აღწევდა. სამართლიანად წერდა თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე: „სპექტაკლში განსხვავებულ თვალსაზრისთა კონფლიქტს, ორი ძლიერი გონის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლას, მოუგერიებელ ძალას ანიჭებდა ზაქარიაძისა და კვერენჩილაძის ემოციური გზნება. თავიანთი სიმართლის დასამტკიცებლად ისინი არა მარტო გონებას, არამედ ბრძოლის ველზე მოუხმობდნენ ემოციას, ტემპერამენტს, შინაგან რწმენას და ამგვარად, იდეათა ბრძოლა უაღრესად გააღამიანურებული იყო. ზოგჯერ ლოგიკა უკან იხევდა გრძობათა პირისპირ და მაყურებელი არა მხოლოდ გონებით განსჯიდა პერსონაჟთა პოზიციებს, არამედ მთელი არსებით იყო ჩართული განცდათა სიღრმეში. პირობითად რომ ვთქვათ, ეს იყო ინტელექტუალი ანუის მიმართ ერთგვარი „დალატი“.¹ როგორც ირკვევა, მ. თუმანიშვილს „ანტიგონე“ არ დაუდგამს იდეათა დრამის ყველა თავისებურების გათვალისწინებით. იგი სწორედ ორი სხვადასხვა ფილოსოფიური თვალსაზრისის შეჯახების შედეგად წარმოქმნილი, მაღალი ტრაგედიის ტრაგიკულ კოლიზიებს წარმოადგენდა.

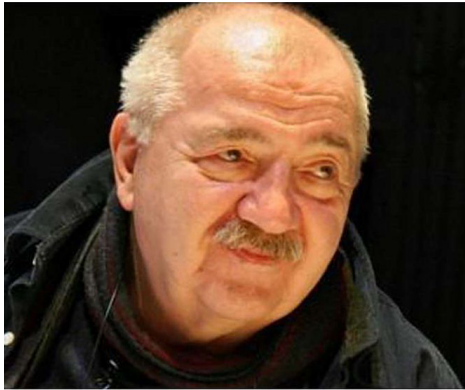
ზინა კვერენჩილაძის ანტიგონე არაფერს უთმობდა თავის დიდ პარტნიორს: არც ემოციური სიმწვავეთ, არც მცხუნვარე ტემპერამენტითა თუ საკუთარი სიმართლის რწმენით. მსახიობი წერდა: „ზოგჯერ ისე გავერთობოდით კამათში, რომ ორივე ვკარგავდით სცენაზე ყოფნის შეგრძნებას და აზრთა დაპირისპირება ნამდვილ პიროვნულ ჭიდილში გადაიზრდებოდა ხოლმე“. მართლაც, სცენაზე იყო უკომპრომისო, შეურიგებელი ბრძოლა, რომლის შედეგის გამოცნობა შეუძლებელი ჩანდა. „ჩვენი დიალოგის აღმავლობა და სიმძაფრე პიესის სიუჟეტური ხაზის განვითარებასთან ერთად სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა და კვანძის გახსნისაკენ შურდულივით მიექანებოდა. ბატონი სერგო თავს არ ზოგავდა, არ ერიდებოდა არანაირ ფიზიკურ დატვირთვას, ოღონდ როლის სასურველი შედეგისთვის მიეღწია, ოღონდ წინ გადასდგომოდა და შეეჩერებინა გარდაუვალი კატასტროფა, მე კი, მის საპირისპიროდ – ყოველ ღონეს ვხმარობდი, რომ უფრო დამეჩქარებინა ნგრევისა და დაშლის პროცესი, რომ ამით საბოლოო დარტყმა მიმეყენებინა, მემხილებინა უსუსურობა და მოჩვენებითი გონიერება მისი. რამდენადაც ბატონ სერგოს – კრეონტს, შიშის ზარს სცემდა მოახლოვებული რისხვა ღვთისა და განგებისა, იმდენად მე – ანტიგონეს – მუხტი მემატებოდა, მახალისებდა და ზემოცანისკენ მიმაფრენდა“, – წერდა ზინა კვერენჩილაძე წიგნში „ჩემი ანტიგონე“.²

მიხეილ თუმანიშვილს „ანტიგონე“ თავის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად მიაჩნდა. მთავარი გმირის, კრეონტის როლის უბადლო შემსრულებლის, სერგო ზაქარიაძის გარდაცვალების შემდეგ, უკვე თეატრიდან წასული მაესტრო, დიდი სულიერი ტკივილის მიუხედავად, მიბრუნდა რუსთაველის თეატრში, შემცვლელად ედიშერ მაღალაშვილი მოამზადა და საყვარელ დადგმას სიცოცხლე გაუხანგრძლივა.

¹ გურაბანიძე ნ., „მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი“, თბ., 2010, გვ. 255.

² კვერენჩილაძე ზ., ჩემი ანტიგონე, თბ., 2003.

რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“



პიესის ავტორი – უილიამ შექსპირი,
თარგმანი – ზურაბ კიკნაძის,
რეჟისორი – რობერტ სტურუა,
მხატვარი – მირიან შველიძე,
კომპოზიტორი – გია ყანჩელი,
ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი,
რუსთაველის თეატრი,
პრემიერა გაიმართა 1979 წლის 11
თებერვალს.

XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართული თეატრის რეფორმატორი, დიდი ქართველი რეჟისორი რობერტ სტურუა (1938) მრავალი ადგილობრივი, საკავშირო თუ საერთაშორისო თეატრალური პრემიების ლაურეატი; იგი საქართველოს და სსრკ სახალხო არტისტი (1980), მარჯანიშვილის (1976), რუსთაველის (1981), სსრკ სახელმწიფო (1979), საქართველოს სახელმწიფო (1995) პრემიების მფლობელია; XX საუკუნის მსოფლიოს ათი საუკეთესო თეატრალური რეჟისორის სახელოვანი გუნდის წევრი, 1962-დან მოღვაწეობს რუსთაველის თეატრში. მის სახელს უკავშირდება დედაქალაქის ამ უპირველესი თეატრის უმნიშვნელოვანესი წარმატებანი.

„რობერტ სტურუას თეატრის“ ცნება, 1970-იან წლებში გაჩნდა. მის შედეგებში მთავარ პროტაგონისტად მოგვევლინა საქართველოს (1972) და სსრკ სახალხო არტისტი (1980), მარჯანიშვილის (1977), რუსთაველის (1980) და სსრკ სახელმწიფო (1979) პრემიების ლაურეატი, XX საუკუნის 50-80-იანი წლების რუსთაველის თეატრის უპირველესი მსახიობი რ. ჩხიკვაძე (1928-2012). მისი სამსახიობო პალიტრის მრავალფეროვნებამ სრულყოფილი გამოხატულება პოვა როლებში: ქოსიკო (გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“, 1963), აკოფ დარდიმანდიანცი (ა. ცაგარელის „ხანუმა“, 1968), კირილე მიმინოშვილი (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, 1969), ყვარყვარე (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე“, 1974), აზდაკი (ბ. ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“, 1975), რიჩარდი (შექსპირის „რიჩარდ III“, 1979), მეფე ლირი (უ. შექსპირის „მეფე ლირი“, 1987). ამ როლების შესრულებისას, მკაფიოდ გამოჩნდა რ. ჩხიკვაძის უსაზღვრო აქტიორული შესაძლებლობანი: მდიდარი წარმოსახვა, იმპროვიზაცია, გარდასახვისა და წარმოსახვის ვირტუოზულობა, მუსიკალურობა, სპექტაკლის სტილის უტყუარი გრძნობა.

რობერტ სტურუა მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების XXVI საუკუნოვანი თეატრალური ტრადიციებისა და თანამედროვე ხელოვნების უმთავრესი ტენდენციების სიღრმისეული გააზრებით ქმნის ფართო მასშტაბის სცენურ ქმნილებებს. დიდი შემოქმედებითი დიაპაზონის მქონე ხელოვანი, საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთულესი მოვლენების გააზრებით თხზავს ამბივალენტურ, პოლისემიურ, კარნავალურ თეატრს. სახელოვანი რეჟისორი XX საუკუნის მიკრო და გლობალური მოვლენების, რეპრესიული ყოფის, მრავალგვარი კატაკლიზმების, დახურული საზოგადოების უღირსებო არსებობის შეფასებას, დაეჭვებისა და ირონიის ინტონაციებით ახდენს. შექსპირისეული ტრავედიების

აქტიური დადგმით, მათში წამოჭრილი პრობლემები თუ გაცხადებული ტემპერამენტი, ქართული ხასიათისა და თანადროული რეალობის შესატყვისად მიიჩნია. ამ მხრივ, „რიჩარდ III“-ის წარმოდგენაში, პირველ პლანზე წამოსწია პიესის ცენტრალური თემები – ძალაუფლებისაკენ დაუოკებელი ლტოლვის წყურვილი, პოლიტიკური კორუფციის შედეგები, სატირა – ტირანიაზე, სულების ხრწნა, ტრაგედია ადამიანისა, რომელმაც საკუთარი მიზნის მისაღწევად უარყო ყველა მორალური ღირებულება.

შექსპირის „რიჩარდ III“ (1979) რობერტ სტურუას შემოქმედების გვირგვინი და რუსთაველის თეატრის შედეგია. მან თავბრუდამხვევი წარმატება მოიპოვა არა მარტო საქართველოსა და საბჭოეთში, არამედ ევროპის ყველაზე პრესტიჟულ თეატრალურ ფესტივალებსა და გასტროლებზე (ედინბურგი, ლონდონი, ავინიონი, „სერვანტინო“ (მექსიკა), რასინია, სტაბილე (ფლორენცია), ადელაიდა (ავსტრალია) და ა.შ.). შექსპირის ტრაგედია-ქრონიკა სტურუამ აღიქვა ირონიულად, პაროდულ-გროტესკულად, „თეატრალური ბრეხტიანელის“ პოზიციიდან. რეჟისორმა „ძველ ტექსტზე“ აღმოაცენა უნივერსალური სპექტაკლი, – მახვილგონივრული თანამედროვე ფანტაზია შექსპირულ თემაზე. დადგმაში გაერთიანდა პოლიტიკური და ფსიქოლოგიური პლასტები, კლოუნადისა და დრამის, ტრაგედიისა და მუსიკალურ-პლასტიკური თეატრის სახიერება.

მირიან შველიძის მეტალის დეკორაცია ერთდროულად წააგავს გვირგვინის სიმბოლოს, სატანისტური წამების კამერას, საშინელ სამსჯავროს. საბრძოლო კარვის თეთრი კალთების ცეცხლით შეტრუსული და ფერდაკარგული, სისხლით დასვრილი ბოლოები, ცოდვებით გახრწნილ სცენურ გარემოდ აღიქმება, სადაც პირქუში შუა საუკუნეების სული ტრიალებს. აქ განლაგებული ყველა საგანი, – გრძელი ორკაპი ჯოხები, ფიწლები, ურმის თვალი, უცნაური სკამ-ურიკა, მეტალის კასრი, წამების იარაღად „იკითხება“, ხოლო თავად სპექტაკლს თვალს ადევნებენ თითქოსდა მსხვერპლთა გვამების მომლოდინე ყვავები... დადგმის კოსტიუმები – რეალურიცაა და ზედროულიც, სხვადასხვა ეპოქის რეალიებით შესრულებული. მუსიკალური ფონი ბახიდან პოპ-მუსიკამდე, დახვეწილი, ავისმომასწავებელი და შემამოფოთებელია. იგი წარმოდგენის განწყობით აღსავსე, სარდონიკული იუმორითა და მსუბუქი ცინიზმითაა გაჟღერებული. მკვეთრი სიუჟეტური აქცენტები განფენილია როკენროლის პაროდულ აქცენტებზე. ფორტეპიანოს აკომპანემენტი ჟღერს ხან რომანტიკულად, ხან ირონიულად. გ.ყანჩელის რეგ-ტაიმის ფარსულ-ირონიული ჟღერადობა, მსახიობთა თამაშსა და, საერთოდ, სპექტაკლის სტილს განსაზღვრავს.

რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“ განხორციელდა ბრეჟნევის კულტის აღზევებისას. 1979 წლის 27 დეკემბერს, საბჭოთა ჯარების ავღანეთში შეჭრით აღმფოთებული მსოფლიო საზოგადოებრიობა, ვერ ფარავდა უკმაყოფილებას რუსული იმპერიალისტური პოლიტიკისადმი. ასეთ გარემოში დადგმულ რობერტ სტურუას უაღრესად თანამედროვე, მრავალი პოლიტიკური და სოციალური ალუზიების შემცველ წარმოდგენაში, ჯოჯოხეთური კარნავალი ჩქეფდა. ტრაგედია გააზრებულ იქნა სარკაზმითა და თვითირონიით აღსავსე ტრაგი-ფარსად. სიუჟეტი მიზანსწრაფულად, თავბრუდამხვევი ტემპო-რიტმით ვითარდებოდა. რ. ჩხიკვაძის დესპოტი და უზურპატორი რიჩარდის სახე, ბოროტი ძალის აღზევების ზედროულობას გამოხატავდა.

სპექტაკლში რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდი, ნაცრისფერი, ნაპოლეონისეული ჩახსნილი ფარაჯით, შავი სამოსითა და კისერზე დაკიდებული მედალიონით ევლინებოდა სცენას. ეს კოჭლი, მახინჯი, კუზიანი არსება, რომლის მასიური თავი, მოელვარე თვალები, თეთრ

სახეზე საზარლად გაჭიმული სარკასტული ღიმილი თავზარს სცემდა მაყურებელს, მისგან წამოსული ჰაპნოზური ძალა, შეუცნობ სიმპათიასაც აღძრავდა. რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდის ინტონაციისა და მიმიკის ვრცელი დიაპაზონი, ირონიულ-გროტესკული ტონი, ადასტურებდა, რომ იგი თავად იყო თავისი ცხოვრების მსახიობიცა და რეჟისორიც. მისი შემზარავი, თავმომწონე სიარული, მეტალის ტროსტზე სხეულის დაყრდნობისას, რკინის დეზების შემადრწუნებელი და ავისმომასწავებელი ჟღარუნი მიანიშნებდა იმასაც, რომ რიჩარდის მიერ ჩადენილი მკვლელობათა სერია წარმოადგენდა „თამაშს“, დაუნდობელ შურისძიებას, როგორც თავისი ყველა ნაკლის, ისე გარემომცველთა ცოდვების გამო. ვია ყანჩელის დრამატიზებული ქორეოგრაფიისთვის გათვლილი, სარდონიკული მუსიკა ამ თავდაჯერებული კოსმიური კლოუნის თითოეულ ჟესტზე იყო მორგებული. ის თითქოს ჯოჯოხეთის სიღრმისეული ბნელეთიდან ევლინებოდა სცენას მორიგი მსხვერპლის შესარჩევად და გამყინავი ცინიზმით, გამაოგნებელი გალანტურობით მიიკვლევდა სისხლიან გზას ტახტისაკენ. მსახიობი განასახიერებდა გაზრწნილი ხელისუფლის ბოროტ, ტრაგიკომიკურ ნიღაბს და არა ადამიანს. რ. ჩხიკვაძის „რომანტიკული ბოროტმოქმედი“ თავისუფალი იყო ფსიქოლოგიური მრავალფეროვნების, სინდისისა და ზნეობის იმპულსებისგან. რობერტ სტურუას თქმით: „მე და რ. ჩხიკვაძემ განზრახ გავამარტივეთ რიჩარდ მესამის ხასიათი. ჩვენი ჩანაფიქრი გულისხმობდა არა მარტო იმას, რომ ამ ხასიათისთვის ჩამოგვეცილებინა რომანტიზმის შარავანდედი, არამედ ნატურის ფსიქოლოგიური სიღრმის შარავანდედიც. ჩვენ გვსურდა მოგვეხდინა ანატომირება ადამიანთა ამგვარი ტიპის არსისა, გვეჩვენებინა, რომ ისინი მარტივი, ცალმხრივი ხასიათისანი არიან. ბუნებას ისინი არ დაუჯილდოვებია რთული გრძნობებით. მათ არ იციან რა არის მერყეობა, არა აქვთ განცდები. ჩვენს სპექტაკლში ორი რიჩარდია. პირველი ის, რომელიც დასაწყისში თამაშობს მოჩვენებით სიმახინჯეს და მეორე რიჩარდი, რომელსაც უკვე აღარ შეუძლია ამ სიმახინჯისაგან განთავისუფლება. მას ეს სიმახინჯე სისხლ-ხორცში გაუჯდა“.¹

რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდის გამეფებისთანავე, მის გვერდით ჩნდება სპექტაკლის ახალი გმირი, ქოროს ფუნქციის შემსრულებელი ალისფერსამოსიანი მასხარა². ისიც ისევე, როგორც რიჩარდი, ძალზე წააგავს ვერცხლისფერთმიან ნაპოლეონს. ა. მახარაძის ირონიულ-გროტესკული კლოუნი, წარმოდგენის მესამე მოქმედების ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია. იგი ჩაპლინისებური ცეკვადი პლასტიკით, კომენტარს უკეთებს სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს. მისი ბედნიერი, თეთრ-წითელი საღებავებით შეფერილი სახე, ხან აღტაცებით მზირალი, ხანაც შემოფოთებული, სრული კონტრასტია სცენაზე გათამაშებული მოვლენის. მასხარა, ირონიული ინტონირებით წარმოთქვამს სპექტაკლის ფინალური სცენის დასახელებას: „სიკვდილი მეფე რიჩარდისა“, ხოლო თამაშის მანერითა და სიტყვათწარმოთქმის ქვეტექსტით „რიჩარდთა“ ზედროულ ხასიათზე მიანიშნებს.

მეფედ კურთხევის შემდეგ, რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი წელში მოხრილი, მობერებული, მოწყენილი ევლინება სცენას. მძიმე ნარკოტიკების ზემოქმედების გავლენად აღიქმება მისი უჩვეულო ეიფორია, მძლავრი აგრესია და არაბუნებრივად ატრიალებული თვალები. წარმოდგენის გამორჩეულად მნიშვნელოვან, ეფექტურ მიზანსცენაში, მსახიობი საგრძნობლად სახეცვლილია. ის თითქოს წამლის დახმარებით „იბრძვის“, მოიშოროს

¹ გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზიი“ (რუსულ ენაზე), 14.07. 1979.

² „მასხარა, – უძველესი დროიდან, ხელისუფლის ინვერსიული სახეა და ამიტომაც მას გვირგვინის მი-
ნაგვარი ჟღარუნებიანი ფერადი ჩაჩი ასურავს“ (ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი, სიმბოლოთა ილუსტრირებული
ენციკლოპედია, ტ. I, თბ., 2006, გვ. 137)

მის მიერვე მოკლულ აჩრდილთა სულ უფრო მოძალებული, ურჩი ხილვები, ჩაიხშოს საძულველი სინდისის დაუმორჩილებელი შეტევა. სპექტაკლის პირველი და მეორე მოქმედების ეს ენერგიული კლოუნი და აქტიური პროტაგონისტი, მესამე მოქმედების ცენტრალურ მიზანსცენაში ჰალუცინაციებით ტანჯული, ძალაგამოცლილი ბარბაცებს სცენაზე. აგონიაში მყოფი, ხშირად მომაკვდავივით ხრიალებს, დროდადრო გონებაც ებინდება, გაშეშებული იმზირება სივრცეში და იმის გარკვევაც უჭირს, თუ სად იმყოფება. ამიერიდან ყველას მიმართ მძაფრი ეჭვებით შეპყრობილის, დაღლილისა და შეშინებულის სიტყვებში, სულ უფრო ხშირად გაისმის მუქარა და გაავებული დაეძებს მტრებს თავის გარემოცვაში. „ჯერჯერობით მოლაღატეებს უნდა გავუსწორდე, გარეშე მტრების არ მეშინია, შინაურებს უნდა მოვუღო ბოლო“, – აცხადებს იგი. ეს „შინაურები“, ამჯერად უკვე მისი უახლოესი თანამებრძოლები არიან, რომელთა დახმარებითაც ავიდა სისხლიან ტახტზე... მარტოობის შეგრძნებით სასოწარკვეთილი და ძალაუფლების დაკარგვის შეგრძნებით ზარდაცემული, კვლავ ბრძოლის გასაგრძელებლად იღვწის. მისი დანაშაულებათა მასშტაბი კი, მონსტრად ქცეულს თვითგანადგურებისკენ მიაქანებს.

ახალგაზრდა, უზადო აღნაგობის, თეთრი ტყავის გრძელ ლაბადაში გამოწყობილი ა. ხიდაშელის რიჩმონდი, მთელი სპექტაკლის მანძილზე გვერდიდან რომ არ სცილდება რიჩარდს, არა მხოლოდ მისი მაკიაჟელისტური სვლების შემყურეა, არამედ სულიერი მოწაფეც, თანამზრახველიც და სექსუალური პარტნიორიც. მას წარმოდგენის გარკვეულ სცენებში, ნაზად უმზერდა და უაღერსებდა სახეზე რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი, არ მალავდა უმცროსი მეგობრის მიმართ ნაზ გრძნობებს. თავად რიჩმონდიც ერთგულად ედგა გვერდით თავის ბატონს. მის აგრესიულ ქმედებებსა და უეცარ წაბორძიკებას, მზრუნველად ხელს აშველებდა, ხოლო მომავალი მსხვერპლის მიმართ, თავადაც არ იმუშრებდა დარტყმებს.

აკაკი ხიდაშელის უაღრესად ეფექტური რიჩმონდის სახეზე, წარმოდგენის ძირითად ნაწილში მხოლოდ მორჩილება, ინდიფერენტიზმი იკითხებოდა. მხოლოდ სპექტაკლის მიწურულს მოეძალა შიში, აღშფოთება, სიძულვილი და პროტესტი თავისი სულიერი მოძღვრის წრეგადასული ბოროტების, მოუთოკავი, არაპროგნოზირებადი ექსცესების მიმართ. მიუხედავად ამისა, მთელი ამ სისხლიანი ტრაგიფარსის მსვლელობისას, სუფთად მხოლოდ რიჩმონდი ჩანდა, თუმცა შესამჩნევი იყო ისიც, რომ ეს უსიტყვო, ფრთხილი მოწმე რიჩარდის ქმედებებისა, ხელსაყრელ მომენტში პატრონის მოწინააღმდეგე გახდებოდა. ...და მაინც, ახალგაზრდა რიჩმონდის უეცარ აქტივობას, იმპულსს სწორედ დედოფალი მარგარეტის გაფრთხილება-წაქეზება განაპირობებდა.

თეთრნიღბიან, მრავალტანჯულ დედოფალს, რ. სტურუა და მ. ჩახავა წარმოგვიდგენენ როგორც იმ ქვეყნიდან მოვლენილს, რომელმაც იცის თუ ვის მიელიან ჯოჯოხეთში. შავებში მოსილი სული, რომლის მოძრაობა „ბალმასკარადული“ საცეკვაო პლასტიკითაა აღბეჭდილი, შურისმაძიებელი ქორეოგრაფი, სპექტაკლის წამყვან-კომენტატორი და წინასწარმეტყველია. რეჟისორის ინტერპრეტაციით, ყოფილი დედოფალი თითქოს ბედისწერის განსხეულებაა... მარგარეტი რიჩარდის მომავალ მსხვერპლად რიჩმონდსაც მოიაზრებს და გადამჭრელი ქმედებებისთვის განაწყობს მას. „რიჩმონდ იჩქარე, თორემ რიჩარდი მალე შენთვისაც მოიცლის“, – აფრთხილებს იგი. რამდენიმე წაში, ბ. კობახიძის სტენლიც ანალოგიური რჩევით მიმართავს საყვარელ გერს და ისიც გადამჭრელი ბრძოლისკენ უხმობს, აიძულებს სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ჩააბას მრავალწლიანი მეგობრები. ძალაუფლების მოპოვების სინარბით შეპყრობილ გარემოში

კი, ყველა სრულ მზაობაშია ხელსაყრელ მომენტში საკუთარი პატივმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად, ღალატისთვის.

მერაბ გეგია სამართლიანად მიიჩნევდა: „გვირგვინისათვის მებრძოლთაგან არავინაა გარეგნობით განსაკუთრებით მახინჯი ან დამნაშავედ დაბადებული. განსაკუთრებით მახინჯი და დანაშაულებრივია თვით საზოგადოება, სადაც ცხოვრობენ და იღვწიან ეს გმირები... ვინღაა ნორჩი რიჩმონდი, მომავალი ჰენრიხ VII, გლოსტერის ვერეთ წოდებული „ნამდვილი მეგობარი და გულის მესაიდუმლე, რომელიც შემდგომში სიკეთის სახელით შეებრძოლება მას, დაამარცხებს და შექმნის ტიუდორების კეთილმოყვარეობის მითს? – სხვა არავინ, თუ არა გამეფების იდეა-ფიქსით შეპყრობილი გაიძვერა, რომელიც იმ წამს ელოდება, როცა რიჩარდისადმი სიძულვილი საყოველთაო გახდება, რათა იგი დაამხოს და თვითონ გამეფდეს“.¹ რ. სტურუას ამ სახელგანთქმული სპექტაკლის პრემიერამდე, რ. ჩხიკვაძე გაზეთ „ეკრანის ამბების“ კორესპონდენტთან ინტერვიუში გულწრფელად აცხადებდა: „როგორი იქნება ჩემი რიჩარდი? ჩემი მთავარი ამოცანაა იგი გავამართლო. დიახ, გავამართლო მკვლეელი, ბოროტი ტირანი..... რიჩარდი ნიჭიერი, ჭკვიანი, ძლიერი პიროვნებაა. სასტიკია გზა, რომელზედაც იგი მიაბიჯებს, მაგრამ განა სასტიკნი არ არიან ისინიც, ვისაც იგი გზიდან იშორებს?“². „ვინ აღიქვა ყველაზე უკეთ თავისი და გარშემომყოფთა ყოფის ამოება? თვით რიჩარდ გლოსტერმა, რომლისთვისაც იორკებისა და ლანკასტერების ეს სისხლიანი საგვარეულო დრამა, სახიფათო, მაგრამ ერთადერთი გასართობი საშუალება გამხდარა... „როგორ მიყვარდა ეს კაცი!“ – უსამართლოდ შეურაცხყოფილის პათოსით აღმოხდება რიჩარდს რიჩმონდის მისამართით (თუმცა უსამართლობისა და მით უმეტეს, პათოსისა არ სჯერა), როცა მიხვდება, რომ ყველაზე ძლიერი მტერი გამორჩა და როცა თვითონაც არ ესმის, როგორ მოუვიდა ასეთი პრიმიტიული შეცდომა“.³

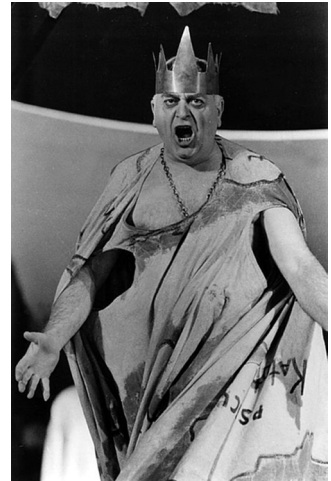
რიჩმონდის ღალატით აღშფოთებული რიჩარდი, სამართლიან შემოფოთებას ვერ მალავდა. მისივე აღზრდილი ახალგაზრდა მეტოქე, თავის დაუძლეველ ბარიერად, საბედისწერო შეცდომად ესახებოდა. „როგორ მიყვარდა ეს კაცი, ცრემლები მანჩრბოს, ყველაზე სპექტაკლი და უვნებელი მეგონა მთელ საქრისტიანოში. ჩემი სულის მატყანედ ვაქციე, ყველა ჩემი საიდუმლო გავანდე და ვინ იფიქრებდა, რომ ასე ოსტატურად მიჰყავდა თავისი ბილწი ზრახვები“, – სინანულითა და ბრახით აღმოხდებოდა რ. ჩხიკვაძის რიჩარდს და ლამის პანიკური შიში ეუფლებოდა.

სპექტაკლის ფინალურ სცენაში, რიჩმონდი იხდიდა თავის გრძელ, ტყავის თეთრ ლაბადს, ენერგიულად მოისროდა და ბრძოლაში იწვევდა მძაფრი ნარკოტიკებით გაბრუებულ პატრონს. მიზანსცენაში პირისპირ დგებოდნენ წელს ზევით გაშიშვლებული მოწინააღმდეგენი. მარცხნივ – მაღალი და უზადო აღნაგობის ა. ხიდაშელის რიჩმონდი, ხოლო მარჯვნივ – რ. ჩხიკვაძის მახინჯი, დაღრეცილი, კოჭლი, კუზიანი რიჩარდი. რეჟისორს მათი გაშიშვლებით სურდა ეჩვენებინა სილამაზისა და სიმახინჯის რენესანსული იდეალი, რომლის მიხედვით სილამაზე – სიდიადისა და კეთილშობილების სახეა, სიმახინჯე – ბოროტების. სამართლიანად წერდა დევი სტურუა: „როცა უკვე განწირული ჩხიკვაძე – რიჩარდი „ცისფერ“ (შექსპირის ტრაგედიაში) და მოღალატე-ფარისეველ (რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით) რიჩმონდს ეუბნება განუმეორებელი

¹ გეგია მ., „თეატრალური კალიდოსკოპი“, თბ., 1990, გვ. 19.

² გაზ. „ეკრანის ამბები“, 8.1.1978.

³ გეგია მ., თეატრალური კალიდოსკოპი, თბ., 1990, გვ. 20.



რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“, რუსთაველის თეატრი, 1979

ინტონაციით (ამ ინტონაციის განსაზღვრა შეუძლებელია, ეს მხოლოდ უნდა ნახო, გაიგონო და განიცადო) „შენ რა იცი რა არის სიმართლე?“ – მაყურებლის სიმპათია თუ არა, თანაგრძნობა ჩხიკვაძის გმირისკენ უფრო იხრება, ვიდრე მისი ოპონენტისკენ¹.

რიჩარდმა მიიღო მოწაფის გამოწვევა და ავანსცენაზე დიდი ბრიტანეთის სისხლით გაჟღენთილ კოლოსალურ რუკაში გახლართული მეტოქენი, გროტესკული სიდიდის მახვილებით ეკვეთნენ ერთმანეთს. მრისხანე შერკინება მსახიობთა შენელებული მოძრაობებით წარიმართა. მაყურებლის ყურადღება კონცენტრირდა თითქოსდა სიკეთისა და ბოროტების მარადიულ ბრძოლაზე. რეჟისორის კონცეფციამ კი, „ომის“ ფინალში მკაცრი რეალისტის პოზიცია აირჩია, ერთმანეთთან მორკინალი შეგირდისა და დიდოსტატის სახით, – ძალაუფლებისათვის მებრძოლი ორი ვამპირი წარმოადგინა. ამასთან, ჰიპერბოლიზებულიად ვეება რუკა, თითქოს იმის მინიშნებაც გახლდათ, რომ ტახტის, გვირგვინის, ძალაუფლებისათვის ბრძოლაში მთელი სამყარო აღმოჩნდა ჩათრეული...

დიდი ბრიტანეთის უზარმაზარი, კონტურებიანი რუკის ჭრილებიდან მახვილამოწვდილი მეტოქეების დაპირისპირებისას, მკაფიოდ გამოიკვეთა ძალაუფლების მოყვარულ ხელისუფალთა მარადიული, მეტაფორული სახეები. ერთმანეთის პირისპირ იდგნენ ქვეყნის წარსული და მომავალი მმართველი. ერთ მხარეს იბრძოდა პოლიტიკური ავანსცენიდან მიმავალი, მთლად საკუთარი სულის ემანაციად ქცეული ავსული ხელისუფლის ხატი. მეორე მხარეს – თითქოსდა ბოროტებასთან მორკინალი, სამშობლოს ნათელი მომავლისთვის თავდადებული, რეალურად კი ქარიზმატული ლიდერის ნიღბით სახედაფარული, მოხუცი მეესტროს ღირსეული ცვლა, ლამის მისივე ანალოგი. მაყურებელი თვალს ადევნებდა მოძრავი, ცოცხალი რუკა-სამყაროს „ტრაგიკულ გრიმასებს“ და ამ რუკის ქვეშ მეომარი მომაკვდავი რიჩარდის აგონიას. ეს რუკა თითქოს ყავლგასული ხელისუფლის ჰიპერბოლური ქვეყანა-სამოსიცი იყო, რომელსაც ისინი საკუთარი სიხარბის, ავადმყოფური ნების შესატყვისად მოიხმარენ, ხოლო დამხობილ-განდევნილები, მათ მიერვე იავარქმნილ „საყვარელ სამშობლოს“, საკუთარ თავთან ერთად ასამარებენ.

¹ სტურუა დ., გაზ. „კომუნისტი“, 18.02.1988.

შენელებული რიტმით მიმდინარე ბრძოლის დასასრულს, რომლის დროსაც მკაფიოდ ისმოდა თავზარდამცემი, ერთმანეთში არეული რკინის ღრჭიალი, გრგვინვა და მძიმე მუხლუხობების ხმა, სასიკვდილოდ დაჭრილმა გლოსტერმა ცხოველური სიმშაგით განწირულად იყვირა, – „ცხენი, ერთ ცხენში ვაძლევ მთელ ჩემს სამეფოს!“. მის გაბმულ ყვირილში „გაისმა“ რიჩარდის აუტანელი სინანული და ტანჯვა. ზარების რეკვის ხმაზე კიდევ ერთხელ გამოჩნდნენ სცენაზე რიჩარდის მიერ მოკლულთა აჩრდილები და სასიკვდილო აგონიაში მყოფი გლოსტერი – რ. ჩხიკვაძე ავანსცენისკენ ბარბაცით წამოვიდა. მან დიდი ბრიტანეთის რუკა, უზარმაზარი მოსასხამივით თან გამოიყოლა და სცენის პლანშეტზე მოწყვეტით დაეცა. იგი კვდება, როგორც საზარელი ურჩხული, თავისი სამშობლოს რუკაში გახვეული. „ფინალში, როდესაც დედამიწის რუკაგადაფარებული რიჩარდი და რიჩმონდი ომს ამთავრებენ, რიჩმონდი გამოდის რუკიდან, რიჩარდი კი ეცემა ბრძოლის ველზე ისე, რომ წამოსასხამსაც გაიყოლებს. ხომ არ არის ეს რეჟისორის გაფრთხილება, რომ სპექტაკლში ასახულმა ადამიანთა ურთიერთობებმა შეიძლება დალუპვამდე მიიყვანოს პლანეტა?“¹

რიჩმონდმა მახვილი გადაავლო და მიუახლოვდა დამხობილ ტირანს. მან თავი გაჭირვებით წამოსწია, მაგრამ მოწყვეტით ისევ ძირს დაახეთქა. დამარცხებულ ბოროტებას თავს დაადგა მისი დამამხობელი. მარგარეტმა რიჩმონდს პატარა ხანჯალი მიაწოდა (რომელსაც სახელად „გულმოწყალება“ ერქვა, რადგან მას სასიკვდილოდ დაჭრილს ჩასცემდნენ ხოლმე ტანჯვის შესამსუბუქებლად). ა. ხიდაშელის რიჩმონდმა ხანჯალი ჩამოართვა, რიჩარდს მკლავი მოუსინჯა, დარწმუნდა, რომ რიჩარდი მკვდარია და ცივად დაავლო. დადგა ის წამი, როდესაც უნდა გამჟღავნებულიყო რიჩმონდის უნიღბო სახე. მასხარას გაბადრულ სახეზე გამოსახული ყოვლისშემცნობი ღიმილის პარალელურად, მარგარეტმა გვირგვინი მიაწოდა რიჩმონდს. მან ეჭვით გახედა მარგარეტს, შემდეგ გვირგვინი შეათვალიერა, ძალაუფლების ჰიპნოზური გავლენით მონუსხულმა, ხარბად გამოართვა და გვირგვინზე თვალმოუცილებლად ზეალმართა სანატრელი „განძი“. გამარჯვებულმა სამეფო გვირგვინით ხელში, დემონსტრაციულად და უტიფრად გადააბიჯა მეფის გვამს. სამარისებურ სიჩუმეში შენელებული ტემპით მიმავალი, გვირგვინზე კვლავაც ორიენტირებული, რეგ-ტაიმის რიტმს ფენაწყობილი აუყვა კორონაციისათვის გამიზნული კოშკის კიბეს. ა. მახარაძის მასხარას სახეზე გაკვირება, შემოფოთება, შიში და მაყურებლის ყურადღების მობილიზების სურვილი გამოისახა. ზედა პლატფორმაზე მდგარმა რიჩმონდმა, უეცრად ორივე ხელით თავზე დაიდგა რიჩარდის გვირგვინი. იმავდროულად, მასხარამაც მუსიკის უკანასკნელ აკორდზე თავს დაიმხო თავისი სამკუთხა ქუდი, ხელები დაუშვა, ცნობისმოყვარე და გარინდულ მაყურებელს ირონიულად თვალი ჩაუკრა და რევერანსით დაემშვიდობა...

ასე გათამამდა რ. სტურუას სახელოვან სპექტაკლში უმნიშვნელოვანესი, ღრმავაროვანი, მეტაფორულადაც გამორჩეული, ეფექტური მიზანსცენები. იგი პოლიტიკურ ავანსცენაზე ძალაუფლების მანიაკალური ჟინით შეპყრობილთა ზედროულ აქტად გამოისახა, საუკუნეთა მანძილზე მმართველთა ვიზუალური სილამაზისა თუ სიმახინჯის მიუხედავად, კვლავ იდენტური სულიერებით რომ აოცებს საზოგადოებას.

რობერტ სტურუას სპექტაკლის ვიზუალური პლასტის გამორჩეული ეს მიზანსცენებიც, მკაფიოდ გამოხატავენ მთელი წარმოდგენის აზრობრივი პარტიტურის აქცენტებს, ისინი ათვალსაჩინოებენ, თუ „როგორ ფუნქციონირებს სიტყვა ადამიანის სოციალურ ქცევაში“ (ვიგოტსკი).

¹ გეგია მ., თეატრალური კალიდოსკოპი, თბ., 1990, გვ. 22.

თემურ ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნები“



ავტორი – მიხეილ ჯავახიშვილი,
ინსცენირების ავტორი – თამაზ გოდერძიშვილი,
რეჟისორი – თემურ ჩხეიძე,
მხატვარი – გიორგი ალექსი-მესხიშვილი,
კომპოზიტორი – გომარ სინარულიძე,
ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი,
მარჯანიშვილის თეატრი,
პრემიერა გაიმართა 1984 წლის 19 თებერვალს.

თემურ ჩხეიძე (1943) – XX საუკუნის დიდი ქართველი რეჟისორი, საქართველოს სახალხო არტისტი (1981), რუსეთის ფედერაციის სახალხო არტისტი (1994), რუსთაველის, მარჯანიშვილის, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატია. იგი მუშაობდა რუსთაველის თეატრის რეჟისორად (1969-1981), მარჯანიშვილის თეატრის მთავარ რეჟისორად (1981-1991). განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებით გამოირჩეოდა მის მიერ ქართულ თეატრში დადგმული სპექტაკლები: დ.კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რ. სტურუასთან ერთად, 1969), შ. დადიანის „გუშინდელნი“ (1972), „ჩემო კალამო“ (ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა მიხედვით, 1978), „ჰაკი აბა“ (ლ. ქიჩელის მოთხ. ინს-ბა, 1981), „ჯაყოს ხიზნები“ (მ. ჯავახიშვილის რომანის ინს-ბა, 1984).

სულიერი და ზნეობრივი პრობლემები მკვეთრი რელიეფურობითა და სიმძაფრით იყო გამოხატული თ. ჩხეიძის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლში – „ჯაყოს ხიზნები“. იგი რეჟისორმა სამჯერ დადგა, – ტელევიზიაში (1979), მოსკოვის სამხატვრო თეატრში (1983), მარჯანიშვილის თეატრში (1984). ეს ფაქტი იშვიათია და ადასტურებს პრობლემის მასშტაბს. თუ სატელევიზიო სპექტაკლს თან ახლდა აურაცხელი სკანდალური გამოხდომები, მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენა მაყურებელმა მშვიდად მიიღო და თითქმის ერთსულოვნად აღიარა რეჟისორის შემოქმედებით შედევრად.

რეგოლუცია წარმოდგენის დასაწყისშივე უჩვეულო სიმძაფრით არყვედა მრავალსაუკუნოვან ქართულ სინამდვილეს, ამზობდა ტრადიციულ ურთიერთობებს, მარადიულ ღირებულებებს. არეული დრო, სამკვდრო-სასიცოცხლოდ უპირისპირებდა ერთმანეთს ინტელიგენტსა და კაცობრიობის პრეისტორიული ხანის ველურ ძალას... სცენურ გარემოში თავმოყრილი და გაერთიანებული იყო სხვადასხვა ინტერიერი, ნივთები, გამოსახულებები. აქ ერთმანეთის გვერდით არსებობდა ტაძრის ნანგრევები და უპატრონოდ მიტოვებული სახლის კედელი. სიმულტანური დეკორაცია ასახავდა აპოკალიფსურ გარემოს. კედლებიდან იმზირებოდნენ გახუნებულ-გადაფხეკილი ფრესკები და სპექტაკლის მთავარი პერსონაჟის, თავადი თეიმურაზ ხევისთავის საგვარეულო ფოტოები. კედლებდაბზარული, ნატაძრალად ქცეული ტაძრის გაფერმკრთალებული ღვთისმშობლის ფრესკის ფრაგმენტის შორიახლოს, მწნილის ქილები, სხვადასხვა სამეურნეო ნივთები მიეყარა ვილაცის უხემ



თემურ ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნები“, მარჯანიშვილის თეატრი, 1984

ხელს. თვალის ერთი შევლებითაც ნათელი ხდებოდა, რომ ტაძარი ცხოველთა სადგომდაც გადაექცაით. სცენოგრაფია მიანიშნებდა ნასოფლარი ნაშინდარის დაკნინებულ ყოფას, სადაც საყდრის საკრალურობა „ახალი დროების“ მიერ გვარიანად შერყენილიყო. ასეთ ვანდალურ ატმოსფეროში, სცენაზე ჩაბნელებული კარის ჭრილიდან შემოაბიჯებდა ნ. მგალობლიშვილის თეიმურაზი. გამხდარ სხეულზე მას დახვეწილად და გემოვნებით ემოსა ქათქათა პერანგი, შავი სერთუკი და ქუდი. ამ ლიბერალს, დემოკრატს, მწიგნობარსა და მისი ფიქრით რევოლუციონერს, ფერმკრთალ სახეზე მარტვილის

საწყალობელი, თითქმის დამნაშავეის ღიმილი აღბეჭდვოდა. სადღაც, მიღმიერი სამყაროდან მონაბერი მამაკაცის ომახიანი, მაგრამ შეშფოთებული მოძახილი, გამაფრთხილებელი ზარივით ეფინებოდა სცენას და დარბაზს, თუმცა წინაპრის ხმის შესმენისათვის თითქოს დახშულიყო გადაშენების დაღმართში დაქანებული კეთილშობილური გვარის ნაშიერის სმენა. სახელოვანი, დევგმირი ხვეისთავების უკანასკნელი მემკვიდრის თვალი და ყური რეალობას აცდენოდა. იგი სრულებით ვერ იაზრებდა კარსმოდგარი წითელი რევოლუციის სასტიკ, დაუწერელ კანონს, მისთვის ჩვეული დამანგრეველი ძალით, უსასტიკესი მეთოდებით რომ ანადგურებდა გზაზე შემხვედრ ყველა მარადიულ ღირებულებას.

ტანდაბალი, გამხდარი, უღონო, ფეხარეული, ფრატუნა ნაბიჯებით „დამშვენებული“, ოდესღაც ძლევაძმოსილი ხვეისთავების დაჩიავებული შთამომავალი, უსწრაფესად გარდაიქმნებოდა ნათავადარად. რეჟისორისა და მსახიობის გააზრებით, წარმოდგენის პირველივე მიზანსცენაში მაყურებელი მოწმე ხდებოდა ხვეისთავის ტრაგიკული ტრანსფორმაციის. ნოდარ მგალობლიშვილის მიერ შექმნილი სცენური სახე, ვიზუალურადაც შესაბრალისად გამოიყურებოდა გივი ჩუგუაშვილის დაკუნთული, ლოყებლაჟლაჟა, სქელი ბეწვის ტყაპუჭითა და ფაფახით შემოსილი, ტყავის მაღალ ჩექმებში გამოწყობილი, განუყრელი მათრახით „შეიარალებული“ ჯაყო ჯივაშვილის გვერდით. ისინი კონტრასტულ წყვილს წარმოადგენდნენ. რეჟისორი პლასტიკური დაპირისპირების ხერხით საგანგებოდ უსვამდა ხაზს თეიმურაზის ფიზიკურ სისუსტეს, მისი სხეულის სიმსუბუქესა და ჯაყოს აგრესიულ ფიზიკურ ძალას. ეს პლასტიკურ-ფსიქოლოგიური დაპირისპირება სახიერად და მძაფრად გასდევდა მთელ სპექტაკლს. თითქოსდა პრინციპული, უსაზღვროდ შემწყნარებლური ტონით გამორჩეული ინტელექტუალი, სრულიად უუნარო ხდებოდა, შეეფასებინა არა მარტო კარს მომდგარი რევოლუციის ფატალური შედეგები, არამედ მისსავე შორიანლოს ჩასაფრებული ველური, უძღები ჯაყოს უტიფარი შეტევები, რომ ხელყოფისა და განადგურებისაგან დაეცვა წინაპართა მრავალსაუკუნოვანი მემკვიდრეობა, საკუთარი ღირსება.

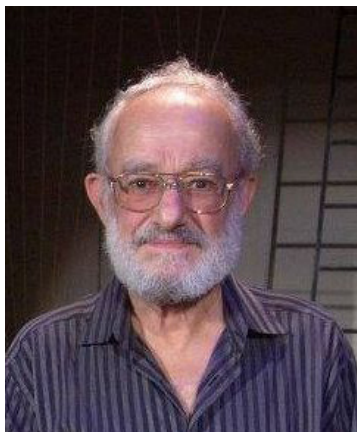
რეჟისორი და მსახიობი პაროდული მიზანსცენით თამაშობდნენ ნათავადარისა და ნაყმევის მხილების სურათს. სპექტაკლის წამყვანის სიტყვებზე – „როცა ვარდისფერი საქართველო ჩამუქდა და გაწითლდა“, განათლებული ინტელიგენტი, სასურველ რევოლუციას დიდი ენთუზიაზმით, უკიდევანო აღმაფრენით ეგებებოდა. ამ დროს, ავანსცენაზე მაგიდასთან მიძვდარი, თანამეცხედრესთან შეკამათებული და მასთან ლამის

თავდაცვის რეჟიმში მყოფი ნოდარ მგალობლიშვილის თეიმურაზი საკუთარ მრწამსსა და ცხოვრებისეულ პოზიციას გაცხარებით იცავდა... მაგრამ, როგორც კი მის სმენამდე აღწევდა რევოლუციის გამარჯვების ცნობა, უეცრად ფეხზე წამოიჭრებოდა, ჯიბიდან წითელ ცხვირსახოცს ამოიღებდა და სასოებით უქნევდა რუსული არმიის კოლონებს. იმავდროულად, უზომოდ ბედნიერს, გულის სკნელიდან აღმოხდებოდა ენერგიული შეძახილი: „თავისუფლებას გაუმარჯოს, რევოლუციას გაუმარჯოს, ძირს მეფე და ძალადობა. მთელს ქვეყანას არ ჰყოლია რუსისთანა ინტელიგენცია, პირდაპირ ბედნიერი ხალხია, ბედნიერი!“... ხვეისთავის ამ სიტყვების წარმოთქმისთანავე, მის ზურგს უკან ქურდული მიპარვით ჩნდებოდა ახალი დროების სასურველ ფერიცვალებას მიყურადებული, ბატონის დაუდევარ ხასიათში გვარიანად განსწავლულ-გაწაფული ნამოურავალი. იგი ნათავადარს თავისი ღონიერი თათებით უტიფრად სტაცებდა ხელიდან წითელ ბაირაღს და ისიც სიხარულით წარმოსთქვამდა „რევოლუციის“ სადიდებელ „ტირადას“ – „ღმერთმა გაკურთხოს ბალშევიკების მთავრობა, რომელმაც საწყალ ჯაყოს ბაღიც მოგცა, ვენახიცა, კარგი საქონლიცა, ძირს ჟორდანია... არ გინდა ჯაყოს ბურჟუაზიის მთავრობა აღარა, ღმერთმა გაკურთხოს ჩვენი რევოლუცია, შემეწიოს ჯაყოსა იმის მადლი და ანგელოზი!“.

თეიმურაზ ხვეისთავი და მისი უწიგნური ნამოჯამაგირალი, ნახევრად ველური ჯაყო, რევოლუციას ერთნაირი სიხარულით ეგებებოდნენ. ამ მიზანსცენაშივე ხდებოდა თვალნათელი მათი სამომავლო ურთიერთობის დრამა. ნოდარ მგალობლიშვილი დროს აცდენილ პიროვნებას, ინტელიგენტისა და არისტოკრატის განზოგადებული სახეს წარმოსახავდა. იგი რევოლუციური კატაკლიზმებისა თუ ჯაყოს სტიქიური ძალის, მისი არაპროგნოზირებადი, ცხოველური საწყისის პირისპირ, სრულიად უორიენტირო ხდებოდა, რაც განაპირობებდა კიდევ მარადიულ ღირებულებათა ნგრევას, მასზე ორიენტირებული საზოგადოების გარდაუვალ მარცხს.

ვიზუალურ-ვერბალურ ნიშანთა სისტემით, წარმოდგენაში მკაფიოდ ვლინდებოდა კონკრეტული ნარატივის მიღმა არსებული საბედისწერო რეალობა. სცენაზე ერთი ოჯახური დრამის მაგალითი მასშტაბურ სახეს იძენდა. მაყურებლის თვალწინ თამაშდებოდა სასტიკი სიმართლე, – რევოლუციის ტრადიციულ შედეგად გადაქცეული ქვეყნის სულიერი კრიზისი, მისი გაპარტახება.

შალვა გაწერელიას „ჩვენებურები“



პიესის ავტორი – მიხეილ ჯაფარიძე,
რეჟისორი – შალვა გაწერელია,
მხატვარი – თემურ სუმბათაშვილი,
კომპოზიტორი – გომარ სიხარულიძე,
მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრი,
პრემიერა გაიმართა 1985 წლის 9 მაისს,
1985 წელს სპექტაკლი სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა.

გაწერელია შალვა (მუმუშა) (1931 – 2012), XX საუკუნის გამოჩენილი რეჟისორი და პედაგოგი, საქართველოს სახალხო არტისტი (1987), მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი იყო. იგი მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის მთავარი რეჟისორი გახლდათ 1976-1995 წლებში და განახორციელა მნიშვნელოვანი თეატრალური რეფორმა. მან მოზარდმაყურებელთა პედაგოგიურ-დიდაქტიკური თეატრი გარდაქმნა მკვეთრი მსოფლმხედველობის მქონე თანამედროვე ახალგაზრდულ თეატრად. სწორედ შალვა გაწერელიას სახელს უკავშირდება მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის შემოქმედებითი მიღწევების სახელოვანი პერიოდი. მისი წარმოდგენები იქმნებოდა მაღალ სათეატრო იდეათა გაცნობიერების შედეგად. ამკვიდრებდა კრიტიკულ-ექსპერიმენტულ ხელოვნებას, სადაც კლასიკა გამოიყენებოდა აწმყოს პორტრეტის შესაქმნელად. რეჟისორის თამამი აზროვნება, მისი მებრძოლი სულისკვეთება განაპირობებდა გაკოტრებული ისტორიული რეალობის კრიტიკულ შეფასებას, ხელოვნურად შექმნილი კერპებისა და ფასეულობების რევიზიას. ესწრაფვოდა განეჭვრიტა არსებული ეროვნული პრობლემების მიზეზები და მისგან თავდასხნის შესაძლო გზები. მოზარდმაყურებელთა ქართულ თეატრში განხორციელებული შ. გაწერელიასეული სპექტაკლებიდან აღსანიშნავია: დ. კლდიაშვილის „ქაშუშადის გაჭირვება“ („ასიტეჟის“ პრემია, 1974) და „ირინეს ბედნიერება“ (მარჯანიშვილის პრემია, 1983), ნ. ღუმბაძის „კუკარაჩა“ (კომკავშირის პრემია, 1986), მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ (სახელმწიფო პრემია, 1985), ბ. ლავრენიოვის „რღვევა“ (თეატრალური საზოგადოების პრემია „წლის საუკეთესო სპექტაკლისათვის“, 1980). მის სპექტაკლებს ახასიათებდა მკაფიოდ გამოხატული მოქალაქეობრივი პოზიცია, ლტოლვა ახალი გამომსახველობითი საშუალებებისკენ, მეტაფორულობა, გროტესკულობა, ფსიქოლოგიზმი, ლაკონურობა.

რუსული იმპერიის მიერ ფაშინზე გამარჯვების 40 წლის საიუბილეო თარიღს მიეძღვნა 1985 წლის 9 მაისს, მოზარდმაყურებელთა ქართულ თეატრში გამართული შ. გაწერელიას „ჩვენებურების“ პრემიერა. რეჟისორი ომის თემას იმპერიისა და მისი ქვეშევრდომი ერის ურთიერთობის რანგში მოიაზრებდა, სადაც მარადიული ომი არ მთავრდებოდა. კრიზისული ვითარების, მრავალი გაუსაძლისი პრობლემის მიუხედავად, შრომისა და სილატაკისაგან ძალაგამოცლილი ადამიანები კვლავ თავგანწირვით იბრძოდნენ ზნეობის გადასარჩენად, მარადიულ ღირებულებათა დასაცავად. ფაქტიურად, ეს გახლდათ

ექსტრემალურ, კრიტიკულ ვითარებაში აღმოჩენილი საზოგადოების მცდელობა, ბოლომდე შეენარჩუნებინა ადამიანის სახე, კაცთმოყვარეობა, ჰუმანიზმი, მოყვასის მხარდაჭერის უნარი. „სპექტაკლმა შეძრა მაყურებელი სიმართლის ძალით, აზროვნების სიღრმით, თეატრალური ხატოვნებით, ესთეტიკური განუმეორებლობით, მხოლოდ თეატრისათვის ნიშანდობლივი უშუალოებით!“¹

„გაუცხოების ეფექტის“ გამოყენებით, „დისტანციური ხედვით“ ვუმზერდით იმპერიისა და მისი ქვეშევრდომი ერის უთანასწორო ურთიერთობის, მარადიული და ფარული ომის შედეგებს. ოდესღაც ძლიერი საქართველოსგან, ნამოსახლარიღა დარჩენილიყო. სპექტაკლი წინ უსწრებდა, მაგრამ ეხმიანებოდა მერაბ მამარდაშვილის განაცხადს 1990 წლის 6 ოქტომბერს გამართულ ლექციაზე, სადაც XX საუკუნის „ქართველ სოკრატედ“ აღიარებული ფილოსოფოსი გულისტკივილით აცხადებდა: „რუსეთში, საბჭოთა კავშირში და 1921 წლიდან საქართველოში, სამოქალაქო ომი არასდროს დამთავრებულა... ისტორიაში ვითომ მშვიდობა დამყარდა, მექანიზმი კი რომელსაც ჰქვია სამოქალაქო ომი, კვლავაც მოქმედებს. ქრონიკული, უწყვეტი ძალმომრეობა გრძელდება და ჩვენი სამოქალაქო ცხოვრების წესს შეადგენს“.²

თემურ სუმბათაშვილის რუხ-ყავისფერში გადაწყვეტილი სცენოგრაფია სპექტაკლში ქმნიდა მომაკვდავი სოფლის ანუ ქვეყნის მეტაფორას. თითქმის ცარიელი სცენის სიღრმეში, მთელ სივანეზე იყო გადაჭიმული უმოქმედოდ გარინდული ბეწვის ხიდი, ხოლო არიერსცენაზე იკვებებოდა დადუმებული წისქვილი. პირქუშ სცენურ გარემოსა და გამეფებულ სევდას კიდევ უფრო ზაფრავა რადიოდიქტორის მჭახე ხმა: „ყველაფერი ფრონტს, ყველაფერი ფრონტს!“. გაპარტახებულ სოფელში კი, გასაცემი აღარაფერი დარჩენილიყო. რადიოდიქტორის უეცარ და უცნაურ „წამოკვილებას“, შიმშილისა და შრომისაგან მისუსტებული თანასოფლელების მორიდებული გადაძახილიც ენაცვლებოდა. „ნახევარი ბათმანი სიმინდი ხომ არ გექნება მეზობელო!“, – ასე უხმობდა გაჭირვებაში მყოფი მეზობელი მეზობელს, სადაც მხოლოდ ძაბით მოსილი მოხუცები, ნაადრევად გაჭალარავებული, შრომისაგან წელში მოხრილი ახალგაზრდები და დახეიბრებული ჯარისკაცებიღა დარჩენილიყვნენ.

გენოფონდისა და დოვლათისაგან დაცლილი სოფელი საერთო წუხილსა და შიმშილ-სიღარიბეს, თითქოს ერთ დიდ ოჯახად შეეკრა. თანასოფლელები ერთმანეთს უყოფნენ სარჩოსაც და იმედსაც. რეჟისორის იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრს რელიეფურად ასახავდა მიზანსცენა, დაკავშირებული ერთი მსახიობის მიერ შექმნილი მოკრძალებული სცენური გმირის დიდ სულიერ ტრაგედიასთან. ავანსცენაზე მარტოდმარტო, სევდიანად გარინდული იდგა თამარ მამულაშვილის მწუნარებისაგან ლამის გაქვავებული, ობოლი და ფეხმძიმე ნანული. ეს ახალგაზრდა, სიფრიფანა ქალი, ომში წასული მეუღლის უშედეგო მოლოდინითა და ავისმომასწავებელი წინათგრძნობით შემოვლილი, სოფლის ყველაზე დიდ ტკივილად აღიქმებოდა. თამარ მამულაშვილის სცენური გმირი, მასთან გასაუბრების ან მოკითხვის ნებისმიერ მსურველს, უმალ ამაყად, მაგრამ შეკითხვასავით შეაგებებდა ხოლმე ომში წასული მეუღლის გმირობის ამბავს და სევდიან თვალებს შეანათებდა. მსახიობის მიერ გაჟღერებული ერთადერთი ფრაზა, – „შიომ მეღალი მიილო ზა ატვაგუ!“ – წარმოდგენაში მრავალაზროვანი იყო. ის გაისმოდა როგორც

¹ გეგია მ., თეატრალური კალეიდოსკოპი, თბ., 1990, გვ.70

² მამარდაშვილი მ., საუბრები ფილოსოფიაზე, თბ., 1992, გვ. 190.

შეტყობინება, – „ყველამ უნდა იცოდეთ ჩემი სახელოვანი მეუღლის ღვაწლის თაობაზე“, „ახალი ზომ არაფერი იცით ჩემს შიოზე“ და როგორც საყვედური, – „რას ერჩოდით ან ჩემს შიოს და ან მე!!!“...

თამარ მამულაშვილის ნანულის „შეკითხვის“ პასუხად თანასოფელელი სევდიანად უმზერდა საბრალო და უმწეო არსებას, დღე-დღეზე რომ ელოდა პირმშოს და სინანულით დუშდა. თანამოსაუბრის თავშეკავებული, უხმო წუხილით, ფეხშიძე ნანული ხვდებოდა, რომ არავინ არაფერი იცოდა მის შიოზე და შესაბამისად „ის ამქვეყნად აღარ იყო!..“ თანასოფელელის სულიერი ტკივილითა და თანაგრძნობით აღსავსე მზერის მხილველი, თითქოსდა შეურაცხყოფილი თ. მამულაშვილის ნანული, კიდევ უფრო ამაყად გაიმართებოდა ხოლმე წელში, თითქოს უსიტყვოდ ამბობდა – სიბრალოე არავინ შემომბედოთ, მე გმირი შიოს ცოლი ვარ და ჩემს განსაცდელსაც გმირულად გადავიტანო. ამის შემდეგ, თანამოსაუბრისაგან დისტანცირებული და ქანდაკებასავით მიუდგომელი, ჯიუტად წარმართავდა მზერას სივრცისკენ... მარტოდ დარჩენილი კი მოეშვებოდა, ნერვიულად ჩაჰკიდებდა თავს და მცირე დროის გასვლის შემდეგ, კვლავ წელგამართული, დიდი მოთმინებით გასცქეროდა სოფლის შარას, საიდანაც, მისი ფიქრით, თუ ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო მისი შიო, უნდა დაბრუნებოდა.

თამარ მამულაშვილის მიერ განსახიერებული ნანული ცდილობდა ეჩვენებინა გმირი მეუღლის ცოლისათვის შესატყვისი სტოიკური ჭირთათმენის უნარი. იგი არისტოკრატიული სიმშვიდით ებრძოდა მისსავე სულის სიდრემში აზვირთებულ ქარტეხილს. მხოლოდ მაყურებლის პირისპირ განმარტოვებისას გაიბრწყინებდა ხოლმე მის თვალზე ცრემლი და გარინდულ დარბაზში მსხდომთაც ამაყად მიმართავდა – „შიომ მეღალი მიიღო ზა ატვაგუჲ“. ამ დროს, თ. მამულაშვილის ნანულის ინტონაციიდან გარკვევით ისმოდა უთქმელი საყვედური და უპასუხო, ლოგიკური შეკითხვები, – „ადამიანზე დიდი ღირებულება არაფერია ამქვეყნად, რატომ ან რისთვის გავიღეთ ასეთი დიდი მსხვერპლი?!“

მიზანსცენის კონტექსტიდან „იკითხებოდა“ არცთუ მომხიბლავი პერსპექტივის კონტურიც, რომ გაკოტრებული, დაღლილი და იმედგაცრუებული ერი, დიდხანს ვერ გაუძლებდა ბეწვის ხიდზე უსასრულო სვლას. სანახაობა გამოირჩეოდა მრავალაზროვანი ქვეტექსტებითა და მკაცრი სიმართლის დაუფარავი გაცხადების პათოსით. მერაბ გეგია წერდა: „სინამდვილის შეულამაზებელი გადმოცემა საერთოდაც დამახასიათებელია შალვა გაწერელის რეჟისურისთვის. ამ სპექტაკლში კი მისმა „სიმკაცრემ“ თითქმის ზღვარს მიაღწია“¹.

* * *

ამრიგად, ტექსტის სასცენო ინტერპრეტაციად ფორმირებული მიზანსცენა მოიცავს დეკორაციას, განათებას, მუსიკას, მსახიობის თამაშს, რეჟისორის იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრს, მისი შეგრძნებების რეზულტატს, განსჯას თანამედროვე სინამდვილეზე. სწორედ მიზანსცენით იკითხება, რეჟისორი ტექსტს ღვამს თუ სპექტაკლს. მიზანსცენირების ხელოვნება მჭიდროდაა დაკავშირებული დამდგმელის განსაკუთრებულ უნართან – იაზროვნოს პლასტიკური გამომსახველობით, შეთხზას ადამიანის მდგომარეობა სცენურ სივრცეში, სადაც წარმოდგენილია თანამედროვე სასცენო მეტყველების ყველა ხერხი და საშუალება.

¹ გეგია მ., თეატრალური კალიდოსკოპი, თბ., 1990, გვ. 71.

ზუსტი მიზანსცენის აგება მნიშვნელოვანია როგორც მრავალრიცხოვანი მოქმედი პირებითა და სტატისტიკების მონაწილეობით შესრულებულ მასობრივ სცენებში, ისე რამდენიმე მოქმედი პირისაგან აგებული ეპიზოდების კომპოზიციური დამუშავებისას, მათ შორის სცენაზე მხოლოდ ერთი მოქმედი პირის არსებობის დროსაც. მიზანსცენის საშუალებით იხსნება სპექტაკლში ყველაზე ღირებული – იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრი, რომლის განმსაზღვრელიცაა მხატვრული სახის შეგრძნება. მიზანსცენა არ არსებობს მსახიობის გარეშე, სწორედ მსახიობი წარმოადგენს მასალას ფორმის ასაშენებლად და ყოველთვის თან დაატარებს საკუთარ ავტონომიურ, მთლიან აზრს. მიზანსცენა განკუთვნილია მსახიობთა ფიზიკური ქმედებით, მდგომარეობითა თუ შინაგანი ურთიერთქმედებით უჩვენოს მაყურებელს ესთეტიკურ ფორმაში მოქცეული განცდები, ურთიერთობებში ასახული კონფლიქტები, ემოციური შინაარსი, სასცენო მოქმედების ლოგიკა. ამიტომაც აუცილებელია მოქნილი იყოს მსახიობის სხეული, ხელი, თვალები, სამეტყველო აპარატი, რომ მსახიობის მთელი შემოქმედებითი პარტიტურა სცენაზე ქმნიდეს გამომსახველ ნახაზსა და აზრს.

ნებისმიერი, თუნდ ყველაზე მცირე ზომის სპექტაკლის ერთიანად აღქმა და შეცნობა, უმდიდრესი წარმოსახვის საშუალებითაც კი შეუძლებელია, ხოლო არც ერთი წარმოდგენა არ მოიცავს მხოლოდ ერთ მიზანსცენას. სპექტაკლში იგი ყოველთვის რამდენიმეა და ხასიათდება ერთი მიზანსცენის მეორეში გადასვლის მაქსიმალურად მცურავ-მცოცავი დინებით. მიზანსცენის მიზანია სპექტაკლის ზოგადი სათქმელი, კონცეფცია, რეჟისორის ჩანაფიქრი, მაყურებლისათვის გასაგები გახადოს ვიზუალური გამომსახველობით, ოსტატურად გადართოს ყურადღება ერთი მიზანსცენიდან მეორეზე. აღსანიშნავია, რომ ყველა მიზანსცენას არ გააჩნია ანალოგიურად ერთგვაროვანი ხარისხი და ეფექტი. თავისი ხასიათით მიზანსცენა შესაძლოა იყოს რიგითი, ილუსტრაციული, ირონიული, ჰიპერბოლური, მეტაფორული, მთავარი, არამთავარი, საკვანძო, საბუშაო, გარდამავალი, საყრდენი, გარდაუვალი და ფინალური. ყოველ მიზანსცენაში მოიპოვება მკვეთრი მთავარი მოქმედება, რომელიც წარმოადგენს მის კომპოზიციურ ცენტრს. მონტაჟით ერთიანდება მიზანსცენები, მათი აზრობრივი ქვეტექსტები, შინაგანი აზროვნების პროცესები და მზადდება ძირითადი მიზანსცენა, რომელიც მკაფიოდ წარმოაჩენს დამდგმელი გუნდის ზეამოცანას.

სპექტაკლი მოიაზრება მიზანსცენათა კონცენტრირებულ ტალღად, რომელიც ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ წარმოდგენაში მიზანსცენა მხოლოდ ერთია და განუყოფელი, როგორც აზრობრივი, ისე შესაბამისი ფორმის თვალსაზრისით. ერთი მიზანსცენის მეორისაგან განცალკევება არა მხოლოდ რიგითი მაყურებლისთვის, არამედ პროფესიონალი კრიტიკოსისთვისაც ზოგჯერ ტექნიკურ და შინაარსობრივ სირთულეს წარმოადგენს. ეს ფაქტი განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ე. წ. ფსიქოლოგიურ წარმოდგენაში, სადაც ნიუანსები ძალზე ფაქიზია, გრძნობითი გადასვლები დახვეწილი, არაპროვოცირებადი და ა. შ. სპექტაკლის ჟანრი და სტილი ვლინდება სწორედ მიზანსცენაში.

არსებითად, ნებისმიერი ტიპისა და სტრუქტურის მიზანსცენის ხარისხი და მნიშვნელობა შეუძლებელია განვსაზღვროთ მისი ხანგრძლივობით. მიზანსცენის პრაქტიკული და თეორიული აქტუალურობა განიზომება აზრობრივი ადგილით სპექტაკლის საერთო კომპოზიციასა და მის ფორმაში. მიზანსცენის კომპოზიციური ცენტრი, როგორც წესი, მკვეთრად ნათდება, რომ მასზე მოხდეს მაყურებლის ყურადღების ფოკუსირება.

მიზანსცენა განკუთვნილია იმისათვის, რომ განახორციელოს გარკვეული დამაკავშირებელი ჯაჭვის ფუნქცია მსახიობს, მაყურებელსა და დადგმის სიუჟეტს შორის, უფრო სწორად, სათქმელს შორის.

ამჯერად, ყურადღება შევაჩერეთ მხოლოდ დიდ ქართველ რეჟისორთა სპექტაკლების მნიშვნელოვან მიზანსცენებზე. ბუნებრივია, პოსტსაბჭოური პერიოდის რეჟისურამაც მრავლად შექმნა ღირსშესანიშნავი მიზანსცენები. მათი ანალიზი მომდევნო ნაშრომის თემად განიხილება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არველაძე ნ., „ანზორი“, თბ., 1977,
2. არველაძე ნ., მომავლის გადასარჩენად, თბ., 2008,
3. გეგია მ., თეატრალური კალენდოსკოპი, თბ., 1990,
4. გურაბანიძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი, თბ., 2010,
5. თევზაძე ა., უშანგი ჩხეიძე, 1952,
6. იუზოვსკი ი., თეატრისა და დრამის შესახებ, ტ. 2, მ., 1982 (რუსულ ენაზე).
7. კიკნაძე ვ., ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა, თბ., 1986,
8. კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბ., 1964,
9. კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბ., 1977,
10. კვერენჩილაძე ზ., ჩემი ანტიგონე, თბ., 2003,
11. მამარდაშვილი მ., საუბრები ფილოსოფიაზე, თბ., 1992,
12. სახნოვსკი-პანკევი ვ., რუსული დრამატურგიის ისტორია, ტ. I, ლ-მ., (რუსულ ენაზე),
13. ზოშტარია გ., ალბომი პეტრე ოცხელი, თბ., 2007,
14. Каландаришвили М., Проблемы режиссуры Сандро Ахметели, М., 1986,
15. Пави П., Словарь театра. М., 1991,
16. კრებ., სანდრო ახმეტელი, წერილები, თბ., 1958,
17. კრებ., „სცენა, რეჟისორი – მსახიობი“, 1966,
18. ჟურნ. „ეკრანის ამბები“, 1978, 8. 1,
19. ჟურნ. „Советский Театр“, 1930, №7,
20. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 9. XII. 1932, №283,
21. გაზ. „სალიტერატურო გაზეთი“, 22. II. 1933. №4,
22. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 2010, 14.1., გვ. 23,
23. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 2010, 14.1.,
24. გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზი“, 14.07. 1979,
25. გაზ. „კომუნისტი“, 1988, 18, 02,
26. გაზ. Вечерняя Москва, 7. VI, 1930,
27. გაზ. „Наша газета“, 23. VI. 1930,
28. გაზ. „Известия“, 19. VI. 1930,
29. გაზ. „Известия“, 19. VI. 1930,
30. გაზ. „Вечерняя Москва“, 8. VII, 1930.

MISE EN SCÈNE

Summary

The *Mise en Scène* is recognized as the most important element of the direction. It has been at the centre of theatre directing since the classicist era (according to its modern classification). *Mise en Scène* has contributed to the creation and development of such professions as director and stage designer. The classical examples of *Mise en Scène* can be found in the productions of the famous Georgian director-reformers (K. Mardjanishvili, A. Akhmeteli, M. Tumanishvili, R. Sturua, T. Chkheidze, Sh. Gazerelia).

The *Mise en Scène des Auls* from the 3rd act of A. Akhmeteli's 1928 performance „Anzor“, with which the leading playhouse of Georgia presented itself at the 1st Theatre Olympic competition of the Soviet Union in Moscow in 1930, was regarded as a special artistic phenomenon in the art of theatre. In this *Mise en Scène*, the director showed the modern form of the relationship between the individual and the collective. According to E. Beskin, „A. Akhmeteli's creative method is an innovation“. This method showed how highly the ensemble of actors had mastered the technology of stage sculpture, how each actor had mastered his body, movements, voice, language and gestures.

The play „Othello“, directed by Kote Mardjanishvili, was a summary of the great director's ideas. This performance took place in 1932, the year of the rise of fascist dictatorship and tyranny. The 30s of the 20th century were the classical period in art, the golden age of modernity. The figure of Iago became the last glamorous role of the famous Georgian actor Ushangi Chkheidze. The article examines the most important *Mise en Scène* of the performance - the one when the euphorically possessed Iago spreads his wings over the hunted and defeated victim like a bird of prey. This *Mise en Scène* is a meaningful metaphor that also includes the terrifying victory of pseudo-values of the Mephistophelian century.

The Georgian ballet performance „Othello“ was a reform of the ballet genre. The founder and reformer of the Georgian ballet art Vakhtang Chabukiani, with his „Othello“, doubly burdened the function of the male dancer in classical ballet. The premiere of the ballet „Othello“ took place in Georgia in 1956, exactly one year after the bloody reprisals. In this ballet the choreographer V. Chabukiani used the *Mise en Scène* by K. Mardjanishvili - he portrayed it in the plastic language of ballet art.

In the 70's of the 20th century the great event in the Georgian theatre was the performance of the tragedy „Antigone“ by Jean Anouilh by the Georgian director Mikheil Tumanishvili (1968). It was the first production of the intellectual drama in Georgia, which led to the triumph of the actors and the ensemble „Seven against Thebes“.

was. It was a performance - action. It was a reverberation of the struggle for the protection of human dignity fanned in Europe. The famous *Mise en Scène* of the performance was the feverish duel in Kreon's study. This *Mise en Scène* was a symbol of the uncompromising struggle of an individual from the younger generation against the Grand Master of Compromises... The *Antigone*, played by the famous Georgian actress

Sina Kverenchkhiladze, insisted stubbornly on her truth and her rights by destroying and fighting the circular row of chairs placed in front of her, the barrier that embodied the rotten tyrant regime of Kreon.

In 1979, with his performance of Shakespeare's „Richard III“, director Robert Sturua interpreted it from the point of view of a Brecht-Fellow and created a production that represents a modern fantasy of Shakespeare's theme, with the unshakable urge for power coming to the fore. The premiere of the production took place in the heyday of the Brezhnev cult. This performance contains several allusions, the figure of Richard III, portrayed by the famous Georgian actor Ramaz Chkhikvadze, was a sophisticated despot and usurper who embodied the timelessness of evil. One of the most outstanding *Mise en Scène* of this performance was the duel of Richard III and Richmond (played by the Georgian actor A. Chidasheli) - the strong effect of the contrast - the repulsively ugly figure of Richard and the young Apollonically beautiful figure of Richmond (who in the production of R. Sturua is perceived as the spiritual disciple, comrade-in-arms and sexual partner of Richard). The disciple and the master are wrapped in the colossal map of England, stained with blood, in which they each keep two openings free for themselves. Two vampires fighting for power. The spiritual and moral problems are expressed in relief in one of the best productions of the famous Georgian director Temur Chkheidze „Dshaqo's Dispossessed“ (1984). The revolution destroys already at the beginning of the performance the centuries-old Georgian traditions, relations between people, eternal values. The male encouraging shouts, which sound beyond the stage, are at the same time a warning signal, that seized the stage space and the auditorium. The director and the actor played the scene of the exposure of the former prince and servant as a parodistic *Mise en Scène*. According to the narrator, „when pink Georgia turned red and darkened“, the educated nobleman and intellectual turned enthusiastically to the desired revolution. The deceitful former servant lurking behind him, sure of the soft character of his master, observed the desired change of the new era and tore the red flag out of his former master's hand. The flag, too, robbed the former prince of the „Revolution“. In this *Mise en Scène* one already saw his future relationship perspective, the failure of the values of the old Georgian intellectual and his shameful fate.

The production of Shalva Gazerelia „Ours“ (1985) was dedicated to the 40th anniversary of the victory of the Russian Empire in World War II. The director understood the theme of the war as a relationship of the empire to its subservient nation, whereby the eternal war never ended. The artistic concept of the performance was shown in relief by the tragic *Mise en Scène*: on the front stage stood the main heroine - Nanuli (played by the actress Tamar Mamulashvili) - she stood in mute, sad solitude, the mad pregnant orphan!

In my article I have tried to deal with different types of *Mise en Scène* - the *Mise en Scène*, which are connected with the role of an actor, as well as those connected with a duo, but also with mass scenes. The method of describing *Mise en Scène* is not a dogma, it can be different and depends on the taste, interest, imagination and erudition of the researcher. Moreover, only the *Mise en Scène* from the productions of great Georgian directors have been analysed in this article. Also post-Soviet directors created remarkable *Mise en Scène*, whose analysis I will deal with in my next article.

DIE MISE EN SCÈNE

Zusammenfassung

Die Mise en Scène ist als wichtigstes Element der Regie anerkannt. Sie steht seit der Epoche des Klassizismus (laut ihrer modernen Klassifikation) im Mittelpunkt der Theaterregie. Die Mise en Scène hat zur Entstehung und Herausbildung solcher Berufe wie - der Regisseur und Bühnenausstatter - beigetragen. Die klassischen Beispiele der Mise en Scène sind in den Inszenierungen der berühmten georgischen Regisseure-Reformatoren (K. Mardjanishvili, A. Akhmeteli, M. Tumanishvili, R. Sturua, T. Chkheidze, Sh. Gazerelia) reichlich zu finden.

Die Mise en Scène des Auls aus dem 3. Akt der 1928 von A. Akhmeteli inszenierten Vorstellung „Anzor“, mit der sich das führende Schauspielhaus von Georgien 1930 bei der 1. Theaterolympiade der Sowjetunion in Moskau vorstellte, wurde als eine besondere künstlerische Erscheinung in der Theaterkunst eingeschätzt. In dieser Mise en Scène zeigte der Regisseur die moderne Form der Beziehung zwischen dem Individuum und dem Kollektiv. Laut der Einschätzung von E. Beskin, „ist die schöpferische Methode von A. Akhmeteli eine Innovation.“ Durch diese Methode wurde ersichtlich, wie hoch das Ensemble der Schauspieler die Technologie der Bühnenplastik beherrschte, wie jeder Schauspieler seinen Körper, Bewegungen, seine Stimme, Sprachfertigkeit und Gestik beherrschte.

Das Bühnenstück „Othello“, dessen Regie von Kote Mardjanishvili stammte, stellte eine Zusammenfassung der Ideen des großen Regisseurs dar. Diese Aufführung fand im Jahre 1932 statt, also in dem Jahr des Aufstiegs von faschistischer Diktatur und Tyrannei. Die 30-er Jahre des 20. Jh.-s bilden in der Kunst die klassische Periode, das goldene Zeitalter der Moderne. Die Gestalt von Jago wurde zur letzten Glanzrolle des berühmten georgischen Schauspielers Ushangi Chkheidze. Im Artikel wird die wichtigste Mise en Scène der Aufführung untersucht – und zwar die, als der von Euphorie besessene Jago wie ein Raubvogel seine Flügel über dem gejagten und besieigten Opfer ausbreitet. Diese Mise en Scène bildet eine vielsagende Metapher, die auch den furchteinjagenden Sieg von Pseudowerten des mephistophelischen Jahrhunderts beinhaltet.

Mit der georgischen Ballettaufführung „Othello“ erfolgte eine Reform in der Gattung Ballett. Der Begründer und Reformator der georgischen Ballettkunst Vakhtang Chabukiani hat mit seinem „Othello“ die Funktion des männlichen Tänzers im klassischen Ballett in doppelter Weise belastet. Die Uraufführung des Balletts „Othello“ fand in Georgien im Jahre 1956 statt, genau ein Jahr nach den blutigen Repressalien. In diesem Ballett griff der Choreograph V. Chabukiani zu der Mise en Scène von K. Mardjanishvili – er stellte sie in der plastischen Sprache der Ballettkunst dar.

In den 70-er Jahren des 20. Jh.-s wurde zum großen Ereignis im georgischen Theater die Aufführung der Tragödie „Antigone“ von Jean Anouilh durch den georgischen Regisseur Mikheil Tumanishvili (1968). Es war die erste Inszenierung des intellektuellen Dramas in

Georgien, die zum Triumph der Schauspieler und des Ensembles „Sieben gegen Theben“ wurde. Es war eine Aufführung – Aktion. Sie war ein Nachhall des in Europa entfachten Kampfes für den Schutz der Menschenwürde. Die berühmte *Mise en Scène* der Aufführung war der fieberhafte Zweikampf im Arbeitszimmer von Kreon. Diese *Mise en Scène* war ein Sinnbild des kompromisslosen Kampfes eines Individuums aus der jungen Generation gegen den Großmeister der Kompromisse. . . Die Antigone, gespielt von der berühmten georgischen Schauspielerin Sina Kverenchkhiladze, hat hartnäckig auf ihrer Wahrheit und ihren Rechten bestanden, indem sie die kreisförmig vor ihr aufgestellte Reihe von Stühlen zerstörte und bekämpfte, die Schranke, die das verfallene Tyrannen-Regime von Kreon verkörperte.

1979 hat der Regisseur Robert Sturua mit seiner Aufführung von Shakespeares „Richard III.“ aus der Sicht eines „Theater-Brechtianers“ aufgefasst und eine Inszenierung geschaffen, die eine moderne Phantasie des Shakespeare'schen Themas darstellt, wobei der unerschütterliche Drang zur Macht in den Vordergrund gerückt ist. Die Uraufführung der Inszenierung erfolgte in der Blüte-Zeit des Breschnew-Kultes. Diese Aufführung enthält mehrere Allusionen, die Gestalt des Richard III., dargestellt von dem berühmten georgischen Schauspieler Ramaz Chkhikvadze, war ein raffinierter Despot und Usurpator, der die Zeitlosigkeit des Bösen verkörperte. Eine der hervorragendsten *Mise en Scène* dieser Vorstellung war der Zweikampf von Richard III. und Richmond (gespielt von dem georgischen Schauspieler A. Chidasheli) – der starke Effekt von dem Kontrast - der abstoßend hässlichen Gestalt des Richards und der jungen apollinisch schönen Gestalt von Richmond (der in der Inszenierung von R. Sturua als der geistige Jünger, Mitstreiter und sexuelle Partner von Richard aufgefasst wird). Der Schüler und der Meister sind in die kolossale, vom Blut befleckte Landkarte Englands eingehüllt, in der sie jeweils zwei Öffnungen für sich freihalten. Zwei um Macht kämpfende Vampire.

Die geistigen und moralischen Probleme werden reliefartig in einer der besten Inszenierungen des berühmten georgischen Regisseurs Temur Chkheidze „Dshaqo's Kostgänger“ /in der neuen deutschen Übersetzung „Zuflucht beim neuen Herrn“/ (1984) zum Ausdruck gebracht. Die Revolution zerstört bereits am Anfang der Vorstellung die jahrhundertalte georgische Traditionen, Verhältnisse zwischen den Menschen, die ewigen Werte. Die männlichen ermunternde Zurufe, die jenseits der Bühne ertönen, sind zugleich warnende Signale, die sich des Bühnenraums und des Zuschauerraums bemächtigten. Der Regisseur und der Schauspieler spielten die Szene der Bloßstellung des ehemaligen Fürsten und ehemaligen Knechtes als eine parodistische *Mise en Scène*. Nach den Worten des Narrators – „als das rosafarbene Georgien sich rot färbte und verdunkelte“, so wandte sich der gebildete Adlige und Intellektuelle der erwünschten Revolution voller Begeisterung zu. Der hinter ihm lauernerde hinterlistige ehemalige Knecht, der sich des weichen Charakters seines Herrn sicher war, beobachtete den ersehnten Wandel der neuen Zeit und riss seinem ehemaligen Herrn die rote Fahne aus der Hand. Auch der Fahne beraubte ehemalige Fürst sprach eine „Lobrede“ an die „Revolution“. In dieser *Mise en Scène* sah man bereits seine künftige Beziehungsperspektive, das Scheitern der Werte des alten georgischen Intellektuellen und sein schändliches Los.

Die Inszenierung von Shalva Gazerelia „Die Unsrigen“ (1985) war dem 40. Jahrestag

des Sieges des russischen Reiches im Weltkrieg II. gewidmet. Der Regisseur fasste das Thema des Krieges als eine Beziehung des Reiches zu seiner untertänigen Nation auf, wobei der ewige Krieg nie zu Ende ging. Das künstlerische Konzept der Aufführung wurde reliefartig durch die tragische Mise en Scène gezeigt: auf der Vorderbühne stand die Hauptheldin – Nanuli (gespielt von der Schauspielerin Tamar Mamulashvili) – sie stand in stummer, traurigen Einsamkeit, das wahnsinnig gewordene schwangere Waisenkind!

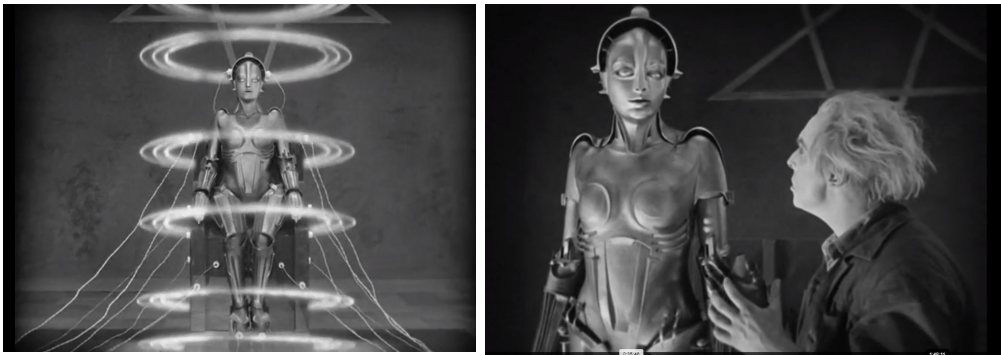
Ich habe versucht in meinem Artikel verschiedene Arten der Mise en Scène zu behandeln – die Mise en Scènes, die mit der Rolle eines Schauspielers verbunden sind, sowie solche, die mit einem Duo, aber auch Massenszenen verbunden sind. Die Methode der Beschreibung der Mise en Scènes ist kein Dogma, sie kann unterschiedlich sein und hängt vom Geschmack, Interesse, Phantasie und Erudition des Forschers ab. Außerdem wurden im vorliegenden Artikel nur die Mise en Scènes aus den Inszenierungen von großen georgischen Regisseure analysiert. Auch postsowjetische Regie schuf beachtenswerte Mise en Scène, mit deren Analyse ich mich in meinem nächsten Artikel beschäftigen werde.

„ახლო მომავლის“ ეკრანული მსთმეტიკა

ფირი და ველები

„გამომგონებელ როტვანგს
სამუშაოს დასასრულებლად მხოლოდ 24 საათიდა ესაჭიროება.
მაშინ კი, მის მიერ შექმნილს ცოცხალი
ადამიანისგან ვეღარავინ გაარჩევს“...

ფრიც ლანგი.
კინოფილმიდან „მეტროპოლისი“



სურ. 1, 2. კადრი ფილმიდან „მეტროპოლისი“ რეჟ. ფრიც ლანგი.
ფილმის პრემიერა შედგა 1927 წლის 10 იანვარს, ბერლინში

ადამიანმა ცოცხალი მოძრავი რეალობის ფაქტობრივად აღბეჭდვა, მხოლოდ XIX–XX საუკუნეების მეცნიერული აღმოჩენებისა და ტექნოლოგიური პროგრესის ეპოქაში გამოგონილი მოწყობილობის, კინოაპარატის საშუალებით შეძლო. ძმები ლუმიერების საჩვენებელი სენსის „გაცოცხლებულმა ფაქტობრიობამ“ ერთბაშად მიიპყრო საზოგადოების ფართო მასების ყურადღება და ამ უჩვეულო სანახაობით დაინტერესებული მისი მომხმარებელი – კინომაყურებელი წარმოშვა, მასთან ერთად, ახალი ტექნიკური „მუზა“ – კინოხელოვნება. სწორედ რეალობის გადმოცემის ამ დროისთვის სრულიად უნიკალური შესაძლებლობის წყალობით დამკვიდრდა კინო, მიანიჭა რა ადამიანებს ნაცნობი სინამდვილის ეკრანული ბუნებრიობის, დეტალურობისა და შემთხვევითი წერილმანების შემჩნევის სიამოვნება. მაგრამ ძალიან ძალე, ეკრანზე დოკუმენტალიზმისა ფაქტობრიობის ხილვის სურვილი, სპეციალურად გადასადებად დადგმულმა „კინოსცენებმა“ გააფერმკრთალეს: ჟორჟ მელიესის ფანტასტიკურმა „კინოილუზიამ“, ბრაიტონელი ფოტოგრაფების პაწაწინა კომედიურმა სურათებმა, ამერიკულმა ვესტერნმა და ამ წლების სხვა გამოგონილმა ფილმებმა. ასე რომ, კინემატოგრაფის არსი თავისი ორმაგი საწყისით მისი წარმოქმნის პირველივე წლებში გამჟღავნდა: როგორც რეალობის ავტომატური ასლი, და როგორც „ეკრანული სახე“ ანუ გარკვეული მნიშვნელობით შექმნილი რეალობა.

ეკრანზე საჩვენებლად, ფირზე გადაღებული, დროში განფენილი დინამიკური გამოსახულება – გამონაგონი, რომელიც სინამდვილის შთაბეჭდილებას ახდენს და რომელსაც აქვს საკუთარი გამომსახველობა (სხვა ხელოვნებათა მსგავსად ექვემდებარება ესთეტიკის ნორმებს, იქმნება კომპოზიციის კანონების, რიტმის, მონტაჟის, პერსპექტივის სიღრმისა და სიმკვეთრის, გამოსახულების მასშტაბების, ფორმის, ფერისა და ხმის გააზრების შედეგად, ასევე დაკავშირებულია ჩანაფიქრისა და მასალის შემოქმედებით გადაწყვეტასთან, სტილთან და არსებულ ტექნიკურ შესაძლებლობებთან), თავიდან-ბოლომდე სხვადასხვა ტექნიკური მოწყობილობებით იწარმოება. აქედან, ბუნებრივია, რომ კინოს ხელოვნებად ჩამოყალიბებაში კინემატოგრაფისტებთან ერთად, დიდი წვლილი ტექნოლოგიების განვითარებასაც მიუძღვის. მისი მნიშვნელობა გადაჭარბებდა არ მოგვეჩვენება, თუ კინოსანახაობის პირველ გაუბედავ ნაბიჯებს გავისვენებთ: უხარისხო აალებადი კინოფირიდან ჩაბნელებული კინოთეატრის ბიაზის ეკრანზე დაშუქებულ, მუნჯი კადრების დაკაწრულ, არასათანადოდ აჩქარებულ ჩრდილოვან გამოსახულებას, როგორც წარსული სინორჩის, გულუბრყვილობისა და უმწეობის ღიმილისმომგვრელ ფაქტს; თუმცა სწორედ მაშინ ითვლებოდა კინოფილმი საოცრებად, „მეტისმეტად“ შორს წასვლად და „ტაბუზე“ გადაბიჯებადაც კი...

არსებობდა შეხედულება კინემატოგრაფზე, როგორც სულიერების საწინააღმდეგოდ მიმართულ ცოდვის მანქანაზე, „კაცთმოძულე ზრახვების გამოცოცხლების მიზნით ბოროტად გამოყენებულ ტექნიკაზე“. სწორედ ამგვარად დაახასიათა იგი გენიალურმა თომას მანმა თავის „ჯადოსნურ მთაში“ – დამცინავი გროტესკულობით აღწერა რა კინოსეანსიცა და მასზე მთელი გულისყურით მიშტერებული კინომაყურებელიც „...სიამოვნებისგან (რომ) ეღრცეებოდა აწითლებული გამოთაყვანებული სახე“. ლიტერატურის დამოკიდებულება კინოსადმი საკმაოდ მკაცრი და ირონიული იყო: „ეკრანზე თითქოს დანაკუწებულ ცხოვრებას უჩვენებდნენ მოკლედ მოჭრილს და აჩქარებულს, რომელიც წამით შეჩერდებოდა, მერე კუნტრუმობითა და ფაციფუცით მიჰქროდა (...), ცდილობდა თავისი შეზღუდული ხერხებით საზეიმო და პომპეზური განწყობილების, ბობოქარი ვნებებისა და ავზნებული გრძნობების მთელი გამა გადმოეცა (...), ფუფუნებითა და სიშიშვლით სავსე ეპიზოდებით, მეუფეთა ჟინიანობით და რელიგიურ გახელებამდე მისული მორჩილებით, სისასტიკით, ჟინით, სისხლის წყურვილითა და თვალსაჩინოებით აღსავსე...“¹

„აფორიაქებული“ და „აციმციმებული ეკრანი“, რომელიც XX საუკუნის ოციანი წლების „ჯადოსნური მთის“ გმირებს სულს უწამლავდა და თვალებს უღიზიანებდა, დროთა განმავლობაში, გადასაღები და საპროექციო აპარატურის გაუმჯობესების შედეგად „დამშვიდდა“. დამაჯერებლობა და რეალისტურობა შესძინა ეკრანულ გამოსახულებას ფირის მიღწეულმა ზარისხმაც – სხვადასხვა ფილტრებით (სუსტი მგრძნობიარობის თუ მაღალკონტრასტული) ნამდვილთან მიახლოებული თუ ხელოვნური ზეხასხასა ფერის გადმოცემის თანამედროვე შესაძლებლობებმა, ასევე ხმის სტერეოფონური ჩაწერის, ხმოვანი რიგის შექმნის ახალმა ტექნიკურმა საშუალებებმა, ბგერის სივრცული პერსპექტივის აკუსტიკურმა სისტემებმა მაყურებლისთვის ეკრანის ატმოსფერო უფრო შესაგრძნობი გახადა. კინომ შეუძლებელი შეძლო: შექმნა და წარმოადგინა მკაფიო, მასშტაბური, ჯერარნახული სინამდვილე. თუმცა, ამ საოცარმა ტექნოლოგიებმა

¹ თომას მანი, „ჯადოსნური მთა“, „საბჭოთა საქართველო“, მთარგმნ. დ. ფანჯიკიძე, 1978 წ., გვ.84.

გააცოცხლა და არსებობა მიანიჭა ადამიანის მიერ წარმოსახულ ილუზორულსაც: ხორცი შესახა დაუჯერებელ ფანტასტიკურ რეალობას, ვითომ არსებულ სიმულაკრულ სამყაროს, საკუთარი წარმოსახულისადმი აღფრთოვანებასა და შიშს!

კინოტექნოლოგია კიდევ უფრო დაიხვეწა სატელევიზიო მაუწყებლობის სისტემის ჩამოყალიბების შემდეგ, ორმოცდაათიანი წლებიდან... თუმცა, ამ უკანასკნელის ფორმირებაზე, როგორც წინმსწრებმა, ჯერ თავად კინომ იქონია გავლენა: „ორი ტექნიკური მიღწევა: „უდიდესი მუნჯი“, ასე უწოდებდნენ კინოს, და „უდიდესი უჩინარი“ – რადიო უნდა შეერთებულიყვნენ, ტელეხედვის დასაბადებლად“.¹ საგულისხმოა, რომ ტელევიზიის იდეა კინემატოგრაფზე ადრე გაჩნდა. „ტელეფონოსკოპის“ – მოძრავი ტელეგამოსახულების ელექტროსადენებით გადაცემის კონცეფცია, უკვე ტელეფონის გამოგონების შემდეგ, 1878 წელს არსებობდა: მოძრავი ნახვრეტებიანი დისკით, ტვ გამოსახულების სიგნალი ცალკეულ ელემენტებად ჯერ დაიშლებოდა და ამგვარი სახით გადაიგზავნებოდა გარკვეულ მანძილზე, შემდეგ კი უკვე – ადგილზე მოხდებოდა გამოსახულების ელემენტთა ისევ შეკრება-გამთლიანება. ამ თითქოსდა „მარტივი“ სქემის განხორციელება არც ისე იოლი აღმოჩნდა და დროში ძალიან გაიწელა. მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს, ტელეგრაფით პირველი ტელეკადრების გადაგზავნა უკვე შესაძლებელი იყო. მაგრამ შემდეგ სანამ ხაზებისა და ლაქების გარდა, გარკვეული გამოსახულების და მოძრაობის გარჩევაც მოხერხდებოდა, მეოთხედმა საუკუნემ ჩაიარა. ვიდრე დღეს არსებულ მდგომარეობამდე მოაღწევდა, ტვ-ს მოუწია უამრავი გამოძვინებლობისა და მეცნიერული მიგნებების გააზრება-გადააზრება, მრავალთა იდეის, შრომისა და მცდელობის შედეგების გათვალისწინება.

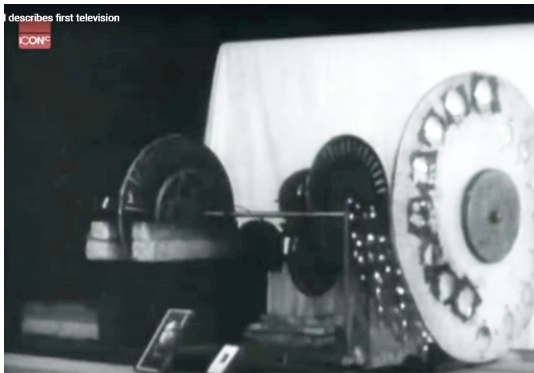
ამგვარად, არსებობდა შანსი, რომ ტელევიზიას კინემატოგრაფისთვის დაესწრო. ეს მცირე ჩამორჩენა რომ არა, ვინ იცის, კინოს იდეა საერთოდ იარსებებდა თუ არა. ბედად, ტელევიზიას დაავიანდა. მისი გამოჩენისას, საკუთარ ესთეტიკასა და გამომსახველობაზე გამყარებული კინემატოგრაფი უკვე უნიკალური და შეუცვლელი იყო; თავისი ადგილით, განვითარებული ინდუსტრიითა, თუ წარმოდგენელი პოპულარობით. კინოხელოვნების გამოძვინებლობა და წარმოსახვა გასაოცარი მასშტაბურობით შლიდა ფრთებს. მას უკვე ჰყავდა თავისი „ვარსკვლავები“, რომელთაც ხალხის მასები ეთაყვანებოდნენ. სწორედ 1926 წელს – მაშინ, როდესაც კინოეკრანის თვალშისაცემად პირობითი, ილუზიური სამყარო თავისი მნიშვნელობით ფაქტობრივ რეალობას იმდენად აღემატებოდა, რომ ათასობით კინომაყურებლის კერპის რუდოლფო ვალენტინოს გარდაცვალების გამო, რამდენიმე ფანატმა საკუთარი სიცოცხლეც თან მიაყოლა (ისე, რომ ეს ეკრანის მომხიბლავი აჩრდილი, სავარაუდოდ, ცოცხლად არც კი ენახა!) – ჯონ ლოგი ბერდმა სამეფო ინსტიტუტის ორმოცი წევრის წინაშე, თავისი საკვირველი მექანიკური სატელევიზიო მოწყობილობის დემონსტრირება მოახდინა; სწორედ ამავე წელს აღბეჭდავდა ფრიც ლანგიც ფირზე თავის „მეტროპოლისს“ და ფილმის მრავალ გასაოცარ სპეცეფექტთან ერთად, ეკრანზე „ვიდეოტელეფონიც“ წარმოადგინა. თუმცა, როგორც ვთქვით, ეს მოწყობილობა ჯერ კიდევ მხოლოდ ფანტასტიკური იდეა იყო და მხოლოდ ფილმის კინოეფექტი, შექმნილი, დეკორაციაში დამალული პროექტორის საშუალებით, რომელიც წინასწარ კინოკამერით გადაღებულ თანამოსაუბრეს პროეცირებდა.

¹ იუროვსკი ა., რუსეთის ტელეჟურნალისტიკის ისტორია. Юровский А. Я., История тележурналистики в России. Телевизионная журналистика, Высшая Школа, 2002 г.

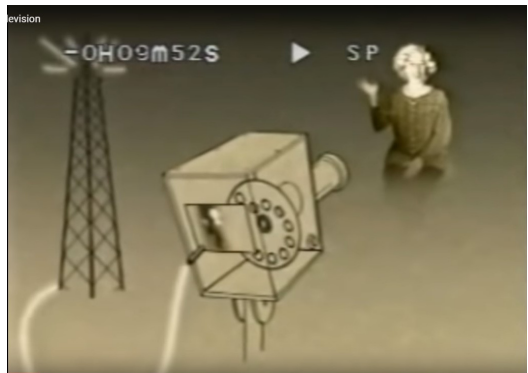


სურ. 3. ფრიც ლანგის „ვიდეოტელეფონი“ ფილმიდან „მეტროპოლისი“

ფრიც ლანგის კინოინები დღესაც ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს, ხოლო ჯონ ლოგი ბერდის ნამდვილი, მაგრამ სუსტი და ეფემერული სატელევიზიო სიგნალის შთაბეჭდილება სულ ცოტა ხანში გაფერმკრთალდა და დავიწყებას მიეცა.



სურ. 4. ჯონ ლოგი ბერდის მექანიკური „ტელე-სიგნალის გადამცემი“



სურ. 5. სატელევიზიო სისტემა. კადრები სამეცნიერო-პოპულარული ფილმიდან

„მექანიკური ტელევიზია: ძალიან უბრალო, მაგრამ სრული სიგიჟე“¹



სურ. 6. 1926 წელს ჯონ ლოგი ბერდის (John Logie Baird) პირველი სატელევიზიო მოძრავი გამოსახულების ფოტოგრაფია: ადამიანის სახის ტელე-ახლო ხედი – ჯონ ლოგი ბერდის პარტნიორი ოლივერ ჰატჩინსონი. (Oliver Hutchinson)²

სურ. 6 ა. მარჯვნივ, კინორეჟისორი დევიდ ლინჩი

¹ „მექანიკური ტელევიზია: ძალიან უბრალო, მაგრამ სრული სიგიჟე“, Mechanical Television: Incredibly simple, yet entirely bonkers. <https://www.youtube.com/watch?v=v5OANXk-6-w>

² პირველი სატელევიზიო მოძრავი გამოსახულების ფოტოგრაფია: ლაფაიეტის ფოტოგრაფიებიდან ; <http://www.bairdtelevision.com/firstdemo.html> , The Times, (ლონდონი), ხუთშ. 28.I.1926, სვეტი გვ. 9.

ამის შემდგომ, ნახევარ საუკუნეზე მეტი დრო დასჭირდა გამოსაყენებლად ვარგისი ტექნოლოგიის კონსტრუირებას. ამ წლების განმავლობაში, დროდადრო ხდებოდა ცალკეული ექსპერიმენტული გადაცემების დემონსტრირება, თუმცა, რეგულარული სატელევიზიო მაუწყებლობა მხოლოდ ორმოცდაათიანი წლებიდან დაიწყო.

ტელევიზია მოეგვინა სამყაროს და დაიპყრო იგი, როგორც მეცნიერული პროგრესის სახემ, როგორც ფიზიკური რეალობის საკვირველებამ, სენსაციამ. იგი გახდა ინფორმაციის მთავარი მომწოდებელი და შინაარსის განმსაზღვრელი, რომელმაც თავისი მნიშვნელობით პრესას გაუსწრო... ტელევიზია წარმართავს საზოგადოებრივ აზრს, სარეკლამო ბიზნესს, ყოველგვარ გასართობ წარმოდგენას. იმ წლებში არსებული ტელევიზორის დიდ და მძიმე ყუთზე განთავსებული პაპიროსის კოლოფისხელა ეკრანი, რომლისთვისაც სპეციალური გამადიდებელი ლინზა არსებობდა გამოსახულების გასარჩევად, ჯერ



სურ. 7, 8. 50-იან წწ.-ში ტელევიზორს უყურებდნენ ჩაბნელებულ ოთახში, მეზობლებთან ერთად

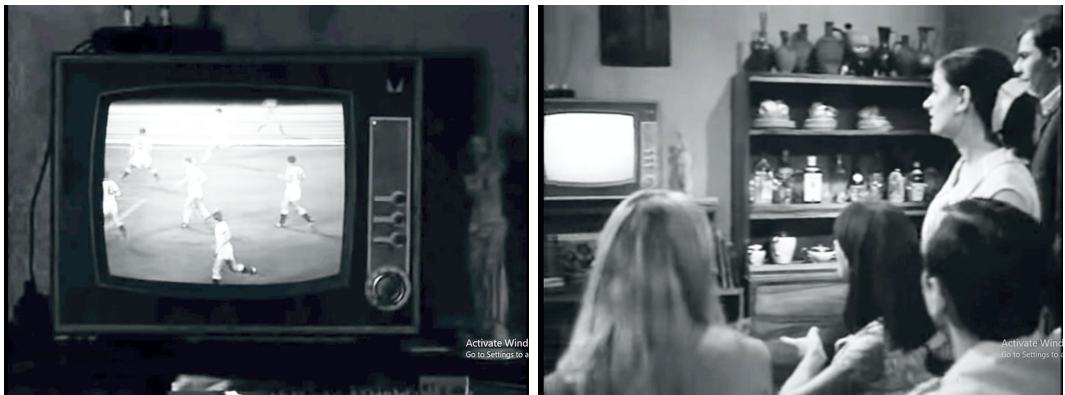


სურ. 8 ა. კადრი ფილმიდან – „ხუთი საღამო“ («Пять вечеров»), 1978, რეჟ. ბ. მიხალკოვი

კიდევ კინოს ინერციას ატარებდა: მართალია, მას უყურებდნენ სახლში, მაგრამ კოლექტიურად, ოჯახის წევრების, მეზობლებისა და მეგობრების გარემოცვაში. ტესიგნალი გადმოიცემოდა საღამოს და როგორც კინოსეანის შემთხვევაში, აბნელებდნენ ოთახს. ორმოცდაათიანი წლების ეს სიტუაცია, როგორც დროის ნიშანი, სახიერად აქვს წარმოდგენილი ნიკიტა მიხალკოვს თავის ფილმში „ხუთი საღამო“, სადაც მეზობლები ყოველ საღამოს დაბარებულებივით სტუმრობენ ტელევიზორიან მეზობელს, ტელეტრანსლაციის დაწყებიდან მის დასრულებამდე.¹

¹ „ხუთი საღამო“, «Пять вечеров», 1978, რეჟ. ბ. მიხალკოვი

თავიდან ეს ორი სფერო (კინო და ტვ) მჭიდროდ თანამშრომლობდა და თითქოს გაერთიანდა კიდევ, როგორც ტექნოლოგიურად, ისე ესთეტიკური ასპექტით. საწყის ეტაპზე ტელეგამოსახულების ფორმირებაზე გავლენას კინოტექნოლოგია ახდენდა, შემდგომ, ტელევიზიის განვითარებასთან ერთად, ტექნოლოგიურ ფორმატებს შორის შეუსატყვისობა გამოიკვეთა: მცირე ეკრანზე პროეცირებულმა კინოფილმმა დაკარგა „მაგიური“ შთამბეჭდაობა. გარდა იმისა, რომ კინოფირი ხარისხიან ვიდეოსიგნალს ვერ უზრუნველყოფდა, დამაბრკოლებელი იყო ფირის ლაბორატორიული დამუშავების ხანგრძლივი, რამდენიმე ეტაპიანი პროცესიც (ჯერ ნეგატივი, შემდეგ პოზიტივი, რედაქტირება, ტელესიგნალად გარდაქმნა). განსხვავებული აღმოჩნდა თავად სატელევიზიო „ქმნილების“ ძირითადი პრინციპიც: მისი „ორიგინალი“ აწმყოში არსებული უწყვეტი ანალოგური ტელესიგნალია, დროის კავშირი რეალურ სამყაროსთან, პირდაპირი ეთერი, რეპორტაჟი მოვლენის ადგილიდან, სინამდვილე, სიმართლე. კინოში კი „აწმყო“ და „მომავალიც“ კი, ყოველთვის წარსულში ინაცვლებს წინასწარ დაგეგმილი, გადაღებული, კარგად დამუშავებული, გადააზრებული და დამონტაჟებული, ხოლო მის „ორიგინალად“ ნეგატივის ფირი ითვლება, საიდანაც შემდეგ პოზიტივის ასლები და კონტრატიპები იწარმოება. ამგვარად, ინტერესები და სფეროები გაიყო. სატელევიზიო ტექნოლოგიამ საკუთარი განსხვავებული გზით დაიწყო განვითარება: არსებული საეთერო ტექნიკური ხარვეზების დაძლევით, წარმოქმნილი პრობლემებისა და წინააღმდეგობების გადალახვით...



სურ. 9, 10. კადრი ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“, 1970, რეჟ. იოსელიანი;
 I კადრში ჩვენ ვხედავთ 70-იანი წლების ტიპურ ტელეეკრანს, ფეხბურთის მატჩის, პირდაპირ ტრანსლაციას, ხოლო მაგიდაზე, ტელევიზორს გვერდს უმშვენებს ვენერა მილოსელის პატარა სკულპტურა, ერთ დროს სიყვარულის სათაყვანო კერპის ფუნქციის მქონე, ამჟამად – „ბეზდელუშკა“, მართლაც, რომ არც არაფრისთვის.

1957 წლიდან ტელევიზორს რეგულარულად უყურებენ თბილისშიც.¹ ადამიანის ყოველდღიურობაში შემოჭრილმა ტელევიზორის პატარა ეკრანმა სრულად გარდაქმნა ადამიანთა მიმართება სამყაროსთან, კიდევ უფრო დააახლოვა მოვლენები, დრო და სივრცე.

¹ ტელემაუწყებლობის მოკლე ისტორია და საქართველო. http://www.gncc.ge/index.php?lang_id=GEO&sec_id=5704&info_id=6060

სამოცდაათიან წლებში კი ტელევიზორი უკვე თითქმის ყველა ოჯახშია და მის საყურებლად, ახლობლებთან სტუმრობა აღარ არის საჭირო. ადამიანები ცალ-ცალკე უსმენენ ინფორმაციას, მარტო უყურებენ გასართობ გადაცემას და მარტო იცინიან. კინორეჟისორები იძულებულები ხდებიან აღიარონ ტელევიზიის ექსპანსია, მაგრამ ამავე დროს ცდილობენ განსაზღვრონ მისი საზღვრები, შემოფარგლონ მისი უფლებები, გავლენა და საკუთარი ადგილი მიუჩინონ. ოთარ იოსელიანი ამ „გამთიშავ“, „უსულო“ საგანში, რაღაც დადებით მხარეებს ეძებს, კინოსგან განსხვავებულს. „იყო შაშვი მგალობელში“ ასეთი გამართლება მან, ტელევიზიით ტრანსლირებულ ფეხბურთის მატჩს მიანიჭა – მეგობრების თავშეყრის საბაბს, ერთად გულშემატკივრობის ტრადიციას, თუმცა, ამასაც მისთვის დამახასიათებელი ირონიით: თბილისურ გარემოში, სამხარეულოში ტელევიზორისთვის გამოყოფილი ადგილი, „გაბეზდელუშკებულ-გაკტიჩებულ“ ვენერა მილოსელის უაზრო და უხარისხო პატარა ასლის გვერდით, რითაც ხაზგასმულია ამ ორი ნივთის სემანტიკური იგივეობა. გარდა ამისა, ფილმის გმირსაც, ასე ტელევიზორში ზერელედ ფეხბურთის ყურებას, ტელესკოპით ვარსკვლავების ცქერა და შორიასლო სახლის სარკმელებში ნაცნობების ცხოვრების გადათვალიერება ურჩევია. ესეც კიდევ მეორე ირონიული მინიშნება... იმ შემთხვევისთვის, თუ პირველი გამოგვეპარა.

ოთხმოციანი წლებიდან სურათი უფრო მკაფიო ხდება: მოხერხებული ვიდეომაგნიტური ტექნოლოგია, განსხვავებული საწყისებისა და კინოფირის გამოსახულებასთან ხარისხობრივად მნიშვნელოვანი ჩამორჩენის მიუხედავად, დაუბრკოლებლად მკვიდრდება კინოწარმოებაში: როგორც გადაღების პროცესში დამხმარე საშუალება ექსპერიმენტული სცენების და დუბლების დასამუშავებლად, ისე ამ ტექნოლოგიის ფორმატში პირდაპირი წარმოებისთვის – როგორც იაფფასიანი, ინდივიდუალური მონმარების მასობრივი პროდუქტი. მაყურებელს უკვე ნებისმიერ დროს შეუძლია იხილოს სასურველი ფილმი საკუთარ ტელევიზორში, მისთვის მოსახერხებელ სიტუაციაში, თავადაც გადაიღოს და უყუროს. კინემატოგრაფისტებიც უფრო ხშირად და ხშირად მიმართავენ ტვ-ხერხებს, ვიდეოფორმატებს, თუმცა, საზიარო ტექნოლოგიას მხოლოდ სარგებელი არ მოუტანია კინოსთვის: ტელე-ვიდეოტექნოლოგია, შეიძლება ითქვას, „ტროას ცხენი“ გამოდგა, რომელიც კინემატოგრაფმა წინდაუხედავად თავად შეიყვანა საკუთარ ტერიტორიაზე. ტელევიზიამ Betamax თუ VHS¹ ვიდეოკასეტების დახმარებით, კინემატოგრაფს კიდევ გამოსტაცა დამატებით, კინოთეატრების ისედაც გამეჩხერებული მაყურებელი, განმარტოებულ კედლებში მოქცეულ მოციმციმე ეკრანებს მიაჯაჭვა და სხვებთან ერთად ფილმის ყურებას საშუალოდ გადაჩვეულ ვიდეოტელემაყურებლად აქცია... კინემატოგრაფისტები უფრო და უფრო განიცდიან შევიწროებას, ნაწილი იცვლის კვალიფიკაციას და ტელევიზიის სფეროში განაგრძობს მოღვაწეობას, ნაწილი კი ღიად უპირისპიდება ტვ-ს და არსებობისთვის იწყებს ბრძოლას. ამ პროცესის მაგალითია ვიმ ვენდერსის 1982 წლის სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმი „ოთახი 666“, რომელიც იმ პერიოდში არსებულ რთულ სიტუაციას გვახსენებს – იმას რომ კინო გარკვეულად უკვე შეიცვალა, კიდევ იცვლება და შესაძლოა მალე არსებობაც შეწყვიტოს...

„აქვს თუ არა კინოს მომავალი?!“ – ამ შეკითვით მიმართავს 1982 წელს კანის კინოფესტივალზე ჩასული ვიმ ვენდერსი სახელგანთქმულ კინოსტატებს: სასტუმროს ნომერში, კინოკამერის წინაშე განმარტოებული რეჟისორები (მიქელანჯელო ანტონიონი,

¹ VHS _ Video System; Betamax – 12,7 მმ-იანი ვიდეოკასეტა.

ჟან-ლუკ გოდარი, ვერნერ ფასბინდერი, ვერნერ ჰერცოგი, სტივენ სპილბერგი, ილმაზ გიუნეი და სხვ.) ჩართული ტელევიზორის მექანიკური ციმციმის ფონზე საუბრობენ კინოს ბელსა და გამომსახველობაზე, ტელევიზიასთან თუ კომპიუტერთან მათ მიმართებასა და შემოქმედებით პრობლემებზე... ვენდერსის მინიმალისტური უცვლელი კადრის კონტექსტი ერთდროულად კონფლიქტური და უკონფლიქტოა, ჩართული ტელევიზორის მოწმობით წარმოქმნილი თვალსაზრისი ოპტიმიზმს მოკლებული და ამავე დროს იმედიანი... კინო კარგავს არსებით თვისებებს, უსახური ხდება და ვიდეო ინდუსტრიის საკუთრებაში ინაცვლებს. კინოესთეტიკა იცვლება: „ქრონომეტრაჟი ან კადრი სულ უფრო და უფრო ჰგავს იმას, თითქოს ისინი ტელევიზიისთვის დაამზადეს“,¹ აღნიშნავს ჟან-ლუკ გოდარი. კარგია თუ ცუდი, კინემატოგრაფმა ტელე-მაუწყებლობისგან განვითარების ახალი სტიმული მიიღო, ახალი გამოწვევა. ამკარაა, რომ ტელეგადაცემებში რეალობა უფრო ახლოსაა რეალობასთან: რეპორტაჟი მოვლენების შუაგულიდან, პირდაპირი ეთერი... ფოკუსში შეულამაზებელი სინამდვილის თითქოს შემთხვევითი, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ფრაგმენტები ტელეეკრანზე უფრო დამაჯერებლად გამოიყურებიან, ვიდრე კინოფილმის სტილისტურად გამართული, მხატვრულად სრულყოფილად ფორმირებული კონცეპტუალური კადრები. კინომ საბოლოოდ დათმო პირველობა, როგორც „სინამდვილის ამსახველმა“ და „რეალობის ანაბეჭდმა“.

ოთხმოციან წლებში, კინემატოგრაფი მართლაც ძალიან შეიცვალა. კინომ ამოიციო „მტერი“ და თვალს არ აშორებს ტელევიზიის მანევრირებას, ცდილობს წარმოაჩინოს მისდამი მაყურებლის გადაჭარბებული ნდობის არასაიმედოობა: ტელევიზიის „ბნელი“ და დამანგრეველი სიმბოლიკა ჩნდება საშინელებათა ჟანრებში, დამცინავ კომედიებში, დრამატულ ფილმებში, რომლებშიც ტელევიზია წარმოგვიდგება, როგორც დამღუპველი გაუცნობიერებელი ზეგავლენა მასზე მინდობილი საზოგადოებისთვის – სიცრუის, ცდუნების, ბოროტების, უპასუხისმგებლობის განსახიერება. კინოფილმებში ამკარავდება ტელემაუწყებლობის საშიში ტენდენციები; ინფორმაცია, რეკლამა, გასართობი შოუ, სულ უფრო და უფრო მეტად ატარებს იდეოლოგიურ დატვირთვას და ტელევიზია, რომელიც თავისი არსით მოწოდებულია რეალობის უშუალოდ საჩვენებლად, თავად იწყებს მის შექმნას იმგვარად, როგორც სურს. მაყურებელს, შესაძლოა, უჩნდება კიდევ ეჭვი გაყალბებაზე, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს თითქოსდა უშუალო ტელეგამომსახველობა არც ისე მარტივი და უბრალოა. მათ შორის პრინციპულად „რეალისტური“ რეალითი-შოუც, რომელიც გარკვეული დროის მანძილზე, ტელეეკრანზე დაწერილი სცენარის გარეშე, „ნამდვილ ცხოვრებას“ წარმოადგენს. შოუში მონაწილე მსახიობების სხვადასხვა ვითარებაში წარმოქმნილი „რეალური“ ურთიერთობები, რომლის სანახაობის პრინციპიც ეფუძნება მაყურებლის ნდობას, განწყობას, რომ იგი ცხოვრების ნამდვილ სცენებს უყურებს. პიტერ უორის ფილმი „თრუმანის შოუ“ მოგვითხრობს ასეთი სახის წარმატებულ რეალით-შოუზე – უზარმაზარი ხუფის ქვეშ მოქცეული ტელესტუდიის დეკორაციულ კუნძულ-ქალაქზე, ხელოვნური ქუჩებითა და სახლებით, ხელოვნური ამინდით, შოუს ბედნიერი ვარსკვლავის – თრუმანისთვის მოღვაწე მსახიობ-მოქალაქეებით, სპეციალურად შექმნილი სიტუაციებითა და ყოველ კუთხე-კუნჭულში ჩამაგრებული კამერებით, რომლებიც გამუდმებით არიან მიმართული თრუმანზე: რეალით-შოუს მთავარ გმირზე, რომელსაც ამ დროს წარმოადგენა არა აქვს, რომ მის გარშემო მხოლოდ დეკორაციებია, არარსებული სიმულაციური სამყარო და აგერ უკვე ოცდაათი წელია, დადგმულ რეალობაში ტელე-წარმოდგენაში ცხოვრობს,

¹ ჟან-ლუკ გოდარი ფილმიდან „ოთახი 666“, Chambre 666, 1982 წ., რეჟ. ვიმ ვენდერსი.

წინასწარნავარაუდები აზრებით, განწყობებით, ქმედებებით და არ იცის, რომ უამრავი მაყურებელი ყოველდღიურად თვალს ადევნებს მის ყოველ მოძრაობას, გადაწყვეტილებას, გამუდმებით, დღე და ღამ უთვალთვალეს მის დეკორატიულ სინამდვილეს. გმირის გულწრფელობა გარემოს საოცნებო სიყალბესაც დამაჯერებლობას ანიჭებს და ყველანაირ სინამდვილეს აცდენილი „თრუმანის შოუ“ „ნამდვილი და თან მშვენიერი ცხოვრების“ უშუალო დოკუმენტი ხდება. ფილმი იწყება შოუს „შემოქმედ“-პროდიუსერის სიტყვებით, რომელიც თითქოსდა სიყალბის საწინააღმდეგოდაა მიმართული, მაგრამ სინამდვილეში, ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ მისი ყალბი შოუ, სხვა წარმოდგენებისაგან განსხვავებით, ჭეშმარიტი რეალობაა. იგი გვთავაზობს სიმულაციის უფრო მაღალ დონეს, ტელერეალით-სიმულაციას: „ჩვენ მოგვებურდა მსახიობების ყურება მათი ყალბი ემოციებით. ჩვენ დავიღალეთ სპეცეფექტებითა და აფეთქებებით. და მიუხედავად იმისა, რომ სამყარო რომელშიც იგი ცხოვრობს, გარკვეულად ყალბია, თავად თრუმანში ვერ აღმოაჩენთ მცირეოდენ სიყალბესაც კი“.¹

ამგვარად, ტელევიზია, რომელიც თავისი არსით ფაქტის უშუალოდ ჩვენებისთვის არის მოწოდებული, თავად იწყებს სასურველი რეალობის შექმნას. ტელევიზიას საკმარისი რესურსი გააჩნია ტელემაყურებელზე ზეგავლენის მოსახდენად. მის მიერ სპეციალურად შექმნილი სამყარო მაყურებლისავე ბინის კედლებშია მოქცეული, მის რეალობაში, სადაც იგი ამ „სინამდვილის“ უშუალო თანამონაწილე ხდება. ასეთ სანდო გარემოში კი ძნელდება სინამდვილისა და გამონაგონის გარკვევა.

მაგრამ ამაზე უარესია, როდესაც მაყურებელს ჰგონია, რომ დადგმულ შოუს უყურებს, თუმცა ნამდვილი რეალობის მოწმეა. დევიდ კრონენბერგის ფილმ „ვიდეორომის“ გმირი მაქს რენი შემთვევით იჭერს სატელევიზიო არხის სიგნალს, რომელზეც წამებასა და მკვლელობას აჩვენებენ. მაქსს თავის ტკივილები და ჰალუცინაციები ეწყება, მუცელში კი ცოცხალ ვიდეოკასეტას უდგამენ, რომელიც ბრძანებებსა და მითითებებს იძლევა. რეალობა და ფანტაზია ერთმანეთში ირევა: რა ხდება მაშინ, როდესაც ტელევიზიით წარმოდგენილი ძალადობა და სისასტიკე, რომლითაც თავს ვიქცევთ, თურმე რეალობაა? როდესაც მაყურებელს მიაჩნია, ეკრანზე წარმოდგენილი სასტიკი რეალობა მხოლოდ დამაჯერებელი თამაშია, უბრალო წარმოდგენა? „რასაც შენ ამ შოუში უყურებ, „ნამდვილია“. მე სინჯებზე ვაპირებ წასვლას. მე ამ შოუსთვის ვარ დაბადებული...“ ისეთივე სანახაობაა „როგორც ვიდეოარენა, ვიდეოცირკი, ვიდეორომი. მხოლოდ წამება და მკვლელობები. არც სიუჟეტი, არც მსახიობები. და ძალიან რეალისტურია. მე ვფიქრობ, რომ მომავალი მას ეკუთვნის“. „მაშინ ღმერთმა გვიშველოს“!²

ამგვარად, რეალობით თამაში გახურებულ ფაზაში გადადის. მაყურებელი ნამდვილი და არანამდვილი რეალობების აღრევის მსხვერპლი ხდება. დევიდ კრონენბერგის „ვიდეორომში“ ტელევიზორი ცოცხალ, კომმარულ არსებად გარდაიქმნება, რომელიც სუნთქავს და სისხლი სდის, რომელსაც კლავენ და რომელიც კლავს... ფანტაზია სინამდვილე ხდება, სინამდვილე – ფანტაზია. მაქს რენი ეხება ეკრანს როგორც ცოცხალს და მისი წარმოსახვა მართლაც ცოცხლდება, ხელი ეკრანის ცოცხალ სხეულში ეფლობა, მას პირდაპირ საკუთარ თავში ესმის მუცელში ჩადგმული ვიდეოკასეტისა და სატელევიზიო სიგნალით გადმოცემული მითითებები და მას უსიტყვოდ ემორჩილება

¹ ტექსტი ფილმიდან „თრუმანის შოუ“, The Truman Show, 1998 წ., რეჟ. პიტერ უირი.

² ტექსტი ფილმიდან „ვიდეორომი“, 1982 წ., რეჟ. დევიდ კრონენბერგი.

– როგორი შინაარსიც არ უნდა ჰქონდეს. მას აფრთხილებენ: „შენი რეალობა უკვე ნახევრად ვიდეოჰალუცინაციაა, თუ ფრთხილად არ იქნები, ის სრულ ჰალუცინაციაში გადავა და შენ ახალ ძალიან უცნაურ სამყაროში მოგიწევს ცხოვრება“.

მაგრამ რჩევა ამოა, როდესაც შთაგონების გავლენა ასე ძლიერია და თავად არის სატელევიზიო არხის მეპატრონე და თავად ქმნის ამ სამყაროს. „თქვენ არაფერი არ უნდა აკეთოთ, მხოლოდ უნდა იოცნებოთ...“ ეს არის ვიდეოდრომი! მისი შემქმნელი პროფესორი ობლივიანი „მასში ადამიანის ევოლუციის შემდგომ ეტაპს ხედავს“. სწორედ ამ პერსონაჟის სიტყვებით ხსნის კონენბერგი ტელევიზიის გავლენის მიზეზსაც: „ტელეკრანი წარმოსახვის ბადურაა. ტვინის ფიზიკური სტრუქტურის ნაწილი. და რაც ეკრანზე ხდება, ხდება იმის თავშიც, ვინც მას უყურებს. აქედან გამომდინარე კი ტელევიზია რეალობაა. ხოლო რეალობა ტელევიზიაზე ნაკლებია“.¹

რეალობისა და ფანტაზიის აღრევა დევიდ კრონენბერგის ფილმში საზარელ საზრისს იძენს: ტელევიზიის იდეა ამთლიანებს, როგორც საზოგადოებრივ აზრს და გართობას, ასევე, პოლიტიკას, ძალაუფლებას, ტექნოლოგიას. ასევე „მაქს, თქვენი ტელეკომპანია მყურებელს სთავაზობს ყველაფერს, მსუბუქი პორნოგრაფიიდან – დაუფარავ ძალადობამდე, კი მაგრამ რატომ?“

პასუხი ასეთია: კერძო ტელეკომპანიის მფლობელი მაქს რენი ამას ფულისთვის აკეთებს, რადგან ცოტა აქვს, მაგრამ მაშინ, „წარმოადგენს თუ არა, მაქს რენი საშიშროებას საზოგადოებისთვის?“ ამ კითხვას ფილმში არ პასუხობენ, თუმცა მაქსი ჰალუცინაციური ბრძანების თანახმად, საზარელ რეალობაში ინაცვლებს, გააფთრებით ხოცავს „მოწინააღმდეგეებს“, ამ „მოწინააღმდეგეების მოწინააღმდეგეებსაც“, მათ „მტრებსაც“ და თავადაც იკლავს თავს...



სურ. 11, 12. კადრი ფილმიდან „ვიდეოდრომი“. მაქს რენის ჰალუცინაცია. ჩვეულებრივი სატელევიზიო გამოსახულება „ცოცხლდება“. რაც უფრო ცოცხალი და ხელშესახებია ეს რეალობა, მით უფრო საზარელია კომპარი.

ტელევიზია გვიჩვენებს რეალობას, ამასთან, შემდგომ უკვე მნიშვნელობა ეკარგება, ნამდვილია ეს რეალობა, თუ გამოგონილი; ორივე საშიში ხდება, თუ იგი სასტიკი და დაუნდობელია. მიუძღვის თუ არა, ამაში ბრალი ტელევიზიას? სატელევიზიო სიგნალს, რომელიც ვიდეოდრომის ჰალუცინაციებს იწვევს? ახალ ტექნოლოგიებს? „ვიდეოდრომის“ წამების კადრები, ოცი წლის შემდეგ, ოლივიე ასაიასის „დემონლოვერს“² გაგვახსენებს,

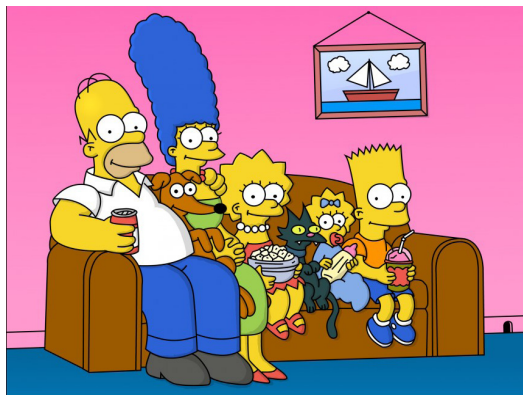
¹ ტექსტი ფილმიდან „ვიდეოდრომი“, 1982 წ., რეჟ. დევიდ კრონენბერგი.

² **Demonlover**, 2002, რეჟ. ოლივიე ასაიასი.

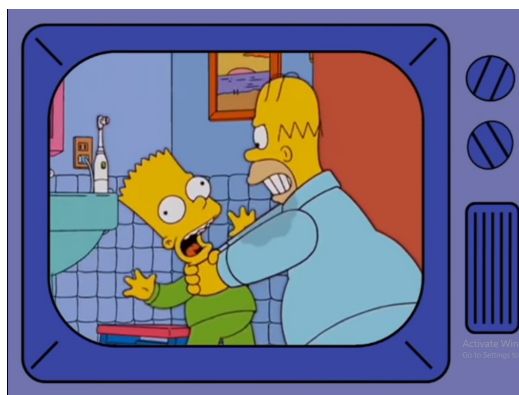
ახალ საშინ და დაუნდობელ ინტერნეტ თამაშებს ბავშვებისთვის, რომელიც არც ისე ვირტუალურია!

ვიდეორომი ოთხმოციანი წლების სურეალისტური ვიზუალური ეფექტებით, შემზარავი სანახაობაა, მაგრამ, რასაკვირველია, მხატვრულ რეალობად აღიქმება და არა სინამდვილედ – სიტყვები დევიდ კრონენბერგის ფანტასტიკური ფილმიდან: „რასაც შენ ეკრანზე უყურე, ნამდვილად იყო!“, მენსიერებაში მხოლოდ სიმბოლურ გამოხატულებად რჩება, არარსებულ სიმულაციურ შოკად. მაგრამ ჩვენი წარმოდგენა რეალობაზე გაცილებით საშინ ეჭვებში გვაყოფებს. დღეს უფრო ფანტასტიკური აღარ ჰგავს ფანტასტიკას. სიმბოლო კომმარული სინამდვილის სახეს იღებს და საზარელი სიუჟეტი სადღაც ცხრა მთას იქით კი არა, ქართული მაუწყებლობის რეალობაშიც ცოცხლდება. „ეს თამაში არ არის“. მათ აწამებენ, მათ კლავენ. ქართული ვიდეორომი რეალური ადამიანებით, წამების ამსახველი ვიდეოკასეტებით სავსე კასრებით, ტელერეალობა რეალურ შოკად იქცა. „მე ამისი არ მჯერა“. ამბობს კრონენბერგის ფილმის გმირი. იმავეს ვიმეორებთ ჩვენც... „მაშინ ღმერთმა გვიშველოს!“

არსებობს ტვ-პულტი, უამრავი არხი, ტელევიზორი შეიძლება იყოს ჩართული 24 საათი, დღე და ღამე, გადაცემა გადაცემას შეცვლის, პროგრამა პროგრამას... ოთხმოცდაათიანი წლებში იშვიათია ბინა, დაწესებულება, საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილი, სადაც ტელევიზორი არ არის და რომელსაც არ უყურებენ. 90-იანი წლების სახელგანთქმული სერიალის – „სიმპსონების“¹ საწყისი, ტიტრების კლიპი წარმოგვიდგენს სიმპსონების ოჯახის წევრებს ცალ-ცალკე, ჩვეული საქმიანობის აქტიურ პროცესში; როდესაც ისინი უეცრად სათითაოდ ტოვებენ ქარხნის საამქროს, ფორმულებით აჭრელებულ დაფას, სუპერმარკეტის დახლებს, ორკესტრის რეპეტიციას და სხვადასხვა მხრიდან, თავპირისმტვრევით მიისწრაფიან, რათა საყვარელი გადაცემის საყურებლად დროულად მოკალათდნენ დივანზე ტელევიზორის წინ.



სურ. 13 ა. კადრები „სიმპსონების“ ტიტრების ბმულიდან



სურ. 13 ბ. სიმპსონები

სერიალის ამგვარი ექსპოზიცია ხაზს უსვამს სიმპსონების საერთო საცნობი ნიშნების – **დაჭყეტილი თვალებისა** და **ფართო ღიმილის** იერსახის მნიშვნელობას, თანამედროვე ოჯახის როგორც ტელემედიაციების კომიქსურ მოდიფიკაციას, ტელევიზორზე

¹ სიმპსონები, The Simpsons, პირველი სეზონის პრემიერა შედგა 1989 წლის 19 დეკემბერს; 2017 წლის 1 ოქტომბერს წარმოებაში ჩაუშვეს 29-ე სეზონი. ავტორები: მეთ გრეინინგი, ჯეიმს ბრუკსი, სემ საიმონი.

დამოკიდებული ადამიანების მხიარულ კონცეპტ-არტს. მსგავსი ბედნიერი გამომეტყველება ეფინება ტელეეკრანის წინ განმარტოებულ სარა გოლდფარბსაც, კინოფილმიდან „ოცნების რეკვიემი“¹, თუმცა სიმპსონებისგან განსხვავებით, მისი „სინარულის“ მიმიკა, სინამდვილისგან მოწყვეტილი ადამიანის არანორმალურ, დათრგუნვილ მდგომარეობას, ილუზიას გამოხატავს.

ფილმის დასაწყისში, დრამის კვანძის შეკვრის ეპიზოდში, დარენ არონოვსკი დრამატურგიულად განსაზღვრავს ტელევიზორის ფუნქციას, როგორც კონფლიქტის ობიექტის ტელემაყურებელსა (რომლისთვისაც ტელევიზორი მისი ცხოვრების ერთადერთი ნუგეში და სულიერი ღირებულებაა) და ნარკომანს შორის (ვისთვისაც ამ ტელევიზორის ღირებულება განისაზღვრება მხოლოდ მატერიალურად, მისი გირაოს ფასით, ნარკოტიკის შესაძენად რომ სჭირდება).

გამოსახულების ფორმის შრეზე, ეს ეპიზოდი კომპოზიციურად წარმოდგენილია ცალკეულად დაყოფილი კადრებით და ერთ ეკრანზე მათი ერთდროული შეპირისპირებული წარმოდგენით, რითაც კონფლიქტის ობიექტის ღირებულებები საერთო ახალ საზრისში ერთიანდება: ერთი სიამოვნების ჩანაცვლება მეორეთი, ანალოგიური ღირებულება ტელევიზორს ნარკოტიკთან აიგივებს. კეთდება მინიშნება ამ საგნის სიმბოლურ მნიშვნელობაზე – ტელევიზორის როგორც ნარკოტიკული დამოკიდებულების ობიექტზე. ეს მინიშნება შემდგომ ფილმის განვითარებაში სხვადასხვა შინაარსით ივსება და საბოლოოდ აღიქმება ზოგადად თანამედროვე ადამიანის ტრაგედიის, მარტოობისა და ილუზიების სიმბოლოდ.



სურ. 14, 15. სარა გოლდფარბის მიმიკა და შესტი, გამოხატავს ტელე-შოუს მიმართ ღრმა ემოციურ ჩართულობას, რეალურ სინარულს, თუმცა, ამავე დროს, გმირის თვალეში იკითხება სასოწარკვეთა, ქვეცნობიერი განცდა იმისა, რომ ეს ნამდვილად არ ხდება, რომ იგი უყურებს მხოლოდ საკუთარ, გამაფრებულ, აუხდენელ ოცნებას. – ფილმიდან „ოცნების რეკვიემი“, Requiem for a Dream, 2000, მსახ. ელენ ბერსტინი, რეჟ. დარენ არონოვსკი.

დედა-შვილის კონფლიქტის სცენა ჩაკეტილი კარის ორივე მხარეს, ერთდროულად ეკრანზე ორად გაყოფილი კადრით, სიმეტრიულად გვიჩვენებს ორ პოზიციას, მათ შორის განსხვავებას, გახლეჩილობას, დაპირისპირებას და ასევე აერთიანებს მათ, როგორც ერთი მთლიანი მოვლენის ორ მხარეს. კადრის ამგვარი დანაწევრება ანუ „დაყოფილი ეკრანი“, კინოხელოვნებაში პოლიეკრანულ (რამდენიმე ეკრანზე ერთდროულად მიმდინარე გამოსახულება) და პოლიკადრულ (ერთ ეკრანზე ერთდროულად ერთზე მეტი კადრი) პროექციის ან კომბინირების რთულ ტექნიკურ პროცესს გულისხმობდა. ამიტომ ამ

¹ „ოცნების რეკვიემი“ (Requiem for a Dream), 2000 წ., რეჟ. დარენ არონოვსკი.

გამომსახველობას იშვიათად მიმართავენ: მასშტაბური სანახაობის წარმოსადგენად, როგორც განსაკუთრებულ შტრის, სპეციალური აქცენტებისთვის, კადრების კომბინირებისთვის, სინქრონიზირებისთვის ან პირიქით, მოვლენის დასაშლელად, ან გასამთლიანებლად.

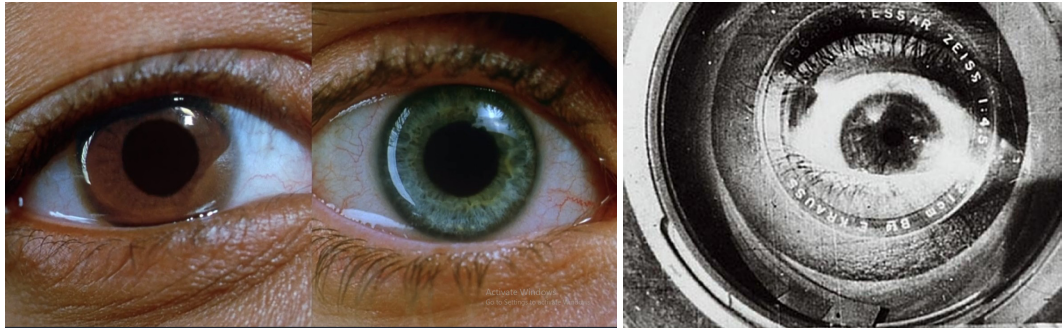
კინოფილმისგან განსხვავებით, სადაც პოლიკადრულობა იშვიათად მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში გამოიყენებოდა, ტელევიზიისთვის „დაყოფილი ეკრანი“ ჩვეულებრივი ფუნქციონალური გამომსახველობაა. ის სამუშაო პროცესში უშუალოდაა ჩართული როგორც ტელე-მონტაჟის (რამდენიმე გამოსახულებიდან ერთი ყველაზე საჭიროს ამორჩევის ან სულაც, ეკრანზე მათი ერთდროულად ჩვენების) ტექნიკური შესაძლებლობა: ინფორმაციის დროში დასაბუთება, სინქრონის ფაქტი, სხვადასხვა ადგილას მდებარე კამერებიდან მიღებული სიგნალების ერთ კადრში წარმოდგენა; მაგალითად, რეპორტაჟებში სტუდიის სივრცისა და მოვლენის ადგილის დაკავშირება, სპორტულ გადაცემებში საერთო თამაშისა და ცალკეული დეტალის ერთად ჩვენება. ანალოგურ ტელევიზიაში ამ ფუნქციას ტექნიკურად აწარმოებდა „კვადრატორი“ – ერთგვარი ელექტრომომწყობილობა, რომლის დახმარებით ამოსავალი ვიდეოსიგნალები ერთად იკრიბებოდა: რამდენიმე ვიდეოკამერის გამოსახულება ერთდროულად, ერთ მონიტორზე, მაგრამ ცალ-ცალკე დაპატარავებულ კვადრატებში ნაწილდებოდა. დღეს ამ ფუნქციას თანამედროვე ციფრული პროგრამები ასრულებენ, რომელთა დახმარებით კადრების განაწილების და დალაგების შესაძლებლობა განუზომელია, მთავარია, არსებობდეს შესაბამისი იდეა.

„ოცნების რეჟიემში“ კონცეპტად ყალიბდება „დაყოფილი ეკრანის“ დაშლილი, აცენტრული პოსტმოდერნისტული კომპოზიცია, როგორც მხატვრული ფორმის ელემენტი, ტელევიზიის ესთეტიკაზე მინიშნება და სტილის ნიშანი. აქცენტირებული ფრაგმენტით, თხრობაში წარმოქმნილი კოლაჟური ჩართვებით. „დაყოფილი ეკრანი“ ფილმის რიტმული თამაშის წამყვანი ელემენტი ხდება: „რეჟიემშიც“, ისევე როგორც ტელევიზიის ფანატი „სიმპსონების“ შემთხვევაში, აქცენტირებულია თვალები, გაფართოებული გუგა, თუმცა აქ უკვე, როგორც ნარკოდამოკიდებულების ნიშანი. ჰერონის ზემოქმედებით გაყინულ-გაფართოებული თვალი – მოკლე წერტილოვანი კადრებით შედგენილი კოლაჟური თანმიმდევრობა, ფილმის რიტმულად გამეორებად მოტივს წარმოქმნის – ერთგვარ მონტაჟურ ფრაზა-რეფრენს, აჩენს ფორმის მოლოდინის შეგრძნებას: კადრი გამოიყურება როგორც რითმა, რომელიც სრულდება „თეთრი ნისლით“ და გამოსახულების სრული გაქრობით – ეპიზოდის დასასრულის გამომსახველი სტილიზებული პუნქტუაციით, მრავალწერტილით.



სურ. 16, 17. მარცხნივ ჰაროლდის თვალი, მსახიობი ჯარედ ლეტო;
მარჯვნივ – მერიონის, მსახ. ჯენიფერ კონელი

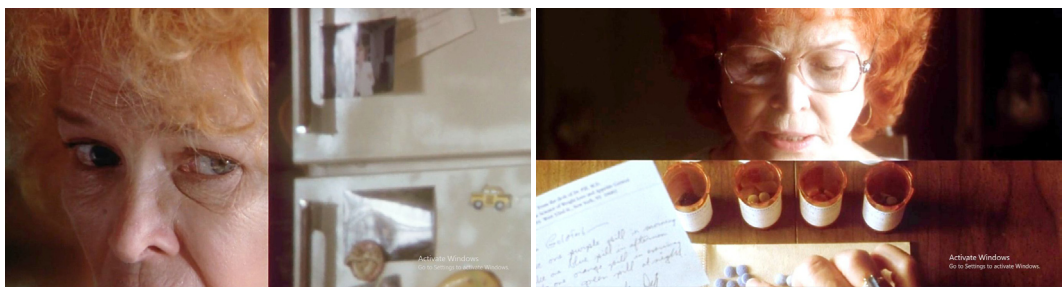
ფილმის გამოქსახველ, ცვალებადი დინამიკის პოლირიტმულ თხრობაში ჩასმულ, ძალიან აჩქარებულ მონტაჟურ ფრაზებს არონოვსკი სხვადასხვა სიგრძის კინო და ფოტო კადრების თანმიმდევრობით ალაგებს, სწრაფი მონაცვლეობით, წაფენებით, ობიექტივის ფოკუსური მანძილის, რაკურსის თუ კადრების გვერდების ფორმატების შეცვლით. მაგალითად, თანამედროვე ციფრული ფორმატის გვერდების შეფარდებით¹ მთელ ეკრანზე გამოტანილ თვალის ახლო ხედს თანმიმდევრულად ამონტაჟებს გაყოფილი ფორმატის ორ კადრთან, თითქმის ლუმიერის შეფარდების სტანდარტთან². ორად გაყოფილ ეკრანზე, ორი პერსონაჟის თვალის გუგა ერთდროულად ფართოვდება.



სურ. 18. მარცხივ – კადრი ფილმიდან „ოცნების რეკვიემი“; ტაირონის და ჰაროლდის თვალები

სურ. 19. მარჯვნივ – შედარებულია კადრი ძიგა ვერტოვის ფილმიდან „ადამიანი კინოაპარატით“ «Человек с киноаппаратом», 1929.

ამ ხერხით ფრაზის დინამიკა, თითქოს ორმაგად ძლიერდება; კადრი დიფერანსულია: ერთი მხრივ, ასოციაციას წარმოქმნის ვერტოვის კადრთან, მოდერნისტულ ექსპრესიასთან და მაშინვე წინააღმდეგობაში მოდის, საპირისპირო არსით: უნიციატივობითა და გათიშულობით.



სურ. 20. მარჯვნივ – ორად გაყოფილი ეკრანის ორი კადრი აქ ემსახურება, „ერთი დროის“ მოვლენის წარმოდგენას, სხარტად, იმავე დროის მონაკვეთში. მშვიერი სარა უყურებს მაცვივარს. საჭირო აღარ ხდება ამ შემთხვევაში ზედმეტი კამერის მოძრაობა და მონტაჟი.

სურ. 21. მარცხნივ – ეკრანი აქ ჰორიზონტალურად იყოფა ორი კამერით გადაღებულ ორ კადრად – კამერის ერთდროულად სუბიექტურ და ობიექტურ თვალსაზრისად.

¹ დაახლოებითი შეფარდება – 1,85 : 1 - HDTV, HD High-Definition Television.

² დაახლოებით 4:3.

ასევე დროდადრო ეკრანზე საერთო ხედიდან ახლო ხედზე აუჩქარებლად გაივლის და მეოთხე პერსონაჟის, სარა გოლდფარბის განსხვავებული, სასოწარკვეთილი მწერაც, რომელიც მიმართულია საჭმლისაკენ, მაცივრისაკენ, ტელევიზორისაკენ...

ეკრანისაკენ გაპარებული თვალის ახლო-დეტალურ ხედში, რასაკვირველია, განსაკუთრებული არაფერია, არონოვსკი მხოლოდ ახალი დამოკიდებულებით და შინაარსით ავსებს ჯორჯ ა. სმიტის, დიგა ვერტოვის, ლუის ბუნუელის, ალფრედ ხიჩკოკის, რიდლი სკოტის, თუ სხვათა „თვალის“ კადრების გრძელ და გამომსახველ რიგს... აქ, ეკრანის დიდოსტატების თუ საერთოდ კინოს პოსტმოდერნისტული „კვალა“ აღნიშნული – რომელიც ამჯერად ირონიას კი არა, უფრო სარკაზმს გამოხატავს. ნარკომანის **თვალის** საზრისი, რომელმაც თავისი დოზა მიიღო, ეფინება თვალის საზრისს, რომელიც გაფართოებული შეჭყურებს ტელეეკრანს და არონოვსკის „რეჟიემში“ მასმედიაზე დამოკიდებულების, რეკლამაზე დამოკიდებულების, იდეოლოგიაზე დამოკიდებულების, ილუზიებზე დამოკიდებულების სიმბოლო ხდება... ხოლო ტელევიზორი – თავად ნარკოტიკი, რომელიც ადამიანებს ჰალუცინაციაში ამყოფებს. კუთხეში მუდმივად ჩართული უწყინარი საგანი – საკუთარი ბინის კედლებში შემოჭრილ მოძალადე, უცხო სამყაროდ წარმოდგება, ძლიერი ფსიქოლოგიური ზემოქმედების მქონე ჰალუცინოგენად, ჰეროინზე არანაკლებ საშიშ ნარკოტიკად, ილუზიურ რეალობად. უცხო, ჩანერგილი, საკუთრი სურვილების საპირისპირო, მიუღწევადი და აუხდენელი ოცნებებით, რომელიც ნამდვილ ცხოვრებას ენაცლება.

„საოცარი ტეპი ტიბონსის“ სატელევიზო შოუს დამაჰიპნოზებელი მოწოდება: „საკვირველი გარდაქმნა 30 დღეში! შემოგვიერთდით, თავადაც შექმენით საოცრება! გამარჯვებული ჩვენ გვყავს?! გამარჯვებული! მიესალმეთ საოცრებას!“, რომელიც კრონენბერგის მაქსის ვიდეოდრომის შოუში მოხვედრის გადაწყვეტილებას გვასხენებს: „მე ამ შოუსთვის ვარ დაბადებული!“ და ტელევიზიის გავლენის ქვეშ მყოფი, მოჩვენებითი რეალობის აჟიოტაჟში, მრავალათასიან, სრულიად უპერსპექტივო ადამიანის ტრაგედიას უსვამს ხაზს; წარმოაჩენს ეკრანიდან ნაკარნახევ, უცხო და განუხორციელებელ ოცნებებებში, საკუთარ მარტოობაში გამოკეტილი ტელემაყურებლის გამოსავალს – ხელიდან არ გაუშვას, თითქოსდა „სასწაულით“ მიღებული, შოუში მონაწილეობის „შანსი“. აქტიურ ტელემაყურებლად გარდაქმნის მოვლენა მართლაც ცვლის ფილმის გმირის ცხოვრებას. ეს მისი შანსია საზოგადოებაში ადგილის დასამკვიდრებლად; შანსი, მისით შეიღმა იამაყოს, მის უიღბლობაზე თვალი დახუჭონ მეგობრებმა და მეზობლებმა, მრავალათასიანმა ტელემაყურებელმა კი ხმაურით აღიაროს იგი შოუს გამარჯვებულ „საოცრებად“, გაიზიაროს მისი სინარული, ალფრთოვანდეს, მაგრამ ეს არარეალურია, ეს ილუზიაა!

მაცდუნებელი რეკლამები, „შერჩევითი კონკურსები“, „შერჩეულების“ ტელეფონით მიწვევის პროცედურები – სინამდვილეში მხოლოდ ტელევიზიის დამატებითი პოლიტიკაა ბედნიერების მოლოდინის რეჟიმში, რაც შეიძლება მეტი მაყურებელი დააბას ეკრანთან და არავის აინტერესებს, ამ ცრუმოლოდინში რა იმედია; თუ სარას „პასიური ტელემაყურებლობის“ ეტაპზე მოვლენათა საღი ხედვა ტანჯავდა, ახლა იგი საკუთარ ბედნიერებისგან გაბრწყინებულ იერსახეს ირჩევს!



სურ. 22 ა, ბ, გ, დ. წაფენებით გადაღებული სარას „ნეტარების“ სცენა ფილმიდან „ოცნების რეჟიემი“

„რეჟიემში“ სარას პიროვნული მთლიანობა იხლიჩება – მისთვის მიუღებელ უიღბლო რეალურ სარასა და წარმოსახულ ტელეგამოსახულება „საოცნებო სარას“ შორის. არონოვსკი გმირის „ბედნიერი“ სახის ნაკვალევს შენელებულ ტემპში, სხვადასხვა სიმკვეთრის მრავალფერადი ექსპოზიციებით წარმოადგენს და გამომეტყველების მთელ გამას ქმნის. მისი ზრუნვა გარეგნობაზე: წითელი კაბა, რომელიც წონის მომატების გამო ზურგზე აღარ ეკვრება ან დიეტის შემდეგ, როდესაც უკვე გამხდარი - „მასში დაცურავს“, ლაჟღაჟა ფერებით შეღებილი თმა და წითელი გადაბნეილი პომადა, მკვეთრი მაკიაჟი... ზედმეტად საზგასმული, გადაჭარბებული – ეს კემპის ესთეტიკაა, შეუსაბამობა, რომელიც აქ რეალობასთან კონფლიქტს აღნიშნავს.



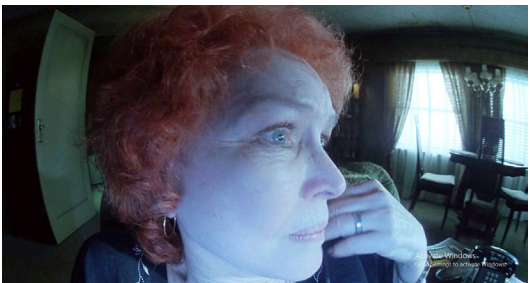
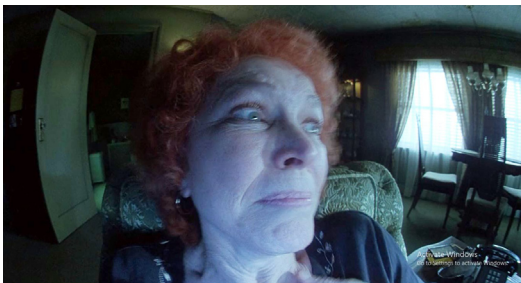
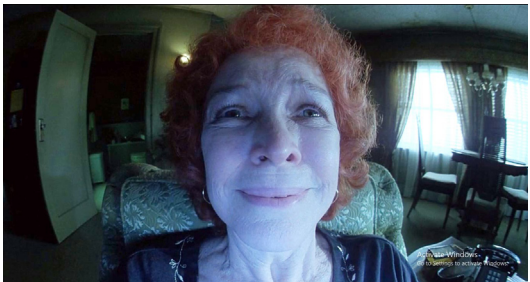
სურ. 23 ა, ბ. კადრი ფილმიდან „ოცნების რეჟიემი“



სურ. 23 გ,დ. კადრი ფილმიდან „ოცნების რეკვიემი“

კრიზისი უფრო მძაფრდება სარას „ტელე-ჰალუცინაციის“ სცენაში. მისთვის უკვე მისი ოცნებაც მიუღებელია, გაუცხოებული „მე“, რომელიც საზარელ იერსახეს იღებს: ვულგარული, მახინჯი, ყალბი, უზნეო, რომელიც მას დასცინის...

ილუზიისა და სინამდვილის შეჯახება ანგრევს და ანაწევრებს რეალობას. ეკრანზე გაცისკროვნებული საკუთარი თავის შემეყურე გმირი კი ნამდვილ რეალობაში სრულიად იკარგება, უფრო და უფრო გროტესკულ გამომეტყველებას იღებს. მან ბევრ რამეზე უნდა თქვას უარი, გაუსაძლისი სურვილებსა და მოთხოვნებებზე.



სურ. 24 ა, ბ, გ, დ. კადრი ფილმიდან „ოცნების რეკვიემი“.

სარას ოცნების და რეალობის ერთდროული განცდა:

მარცხნივ – ოცნება, მარჯვნივ – განცდა იმისა, რომ ეს რეალობა არ არის.

მაგრამ ყველაფერზე აღმატებულია გაუსაძლისი სურვილი: გამუდმებით ილუზიური რეალობის მდგომარეობა. მაგრამ არც ნამდვილი რეალობა ეშვება, უცნაური გაორების განცდა, რომელიც დროდადრო მწვავედება და ჰიპერბოლურ, მახინჯ გამოხატულებას იძენს.

გმირის სულიერ მდგომარეობას არონოვსკი ზეფართოკუთხიანი ობიექტივის „თევზის თვალით“ ხატავს, უფრო და უფრო ხაზგასმული და გროტესკული დეფორმაციებით...



სურ. 25 ა, ბ, გ. სარას გროტესკული პორტრეტი. ფსიქიკური მდგომარეობა ოცნების განხორციელების გზაზე. გადაღებულია ზეფართო კუთხიანი ობიექტივით – „თევზის თვალით“.

ასევე, „თევზის თვალის“ ობიექტივით წარმოადგენს არონოვსკი ახალგაზრდების დეფორმირებულ სამყაროსაც, „სუფთა“ ჰერონინის გაზავების და გასაღების მთელ ეპიზოდს, თავიდან ბოლომდე. ერთმანეთზე წაფენილი ძალიან მოკლე კადრებისგან შედგენილი სურეალისტური კლიპი სწრაფი ტემპო-რიტმით ქაოსის, გათიშულობის სიტუაციის შეგრძნებას აღძრავს.



სურ. 26 ა, ბ, გ, დ, ე, ვ, ზ, თ, ი. სუბიექტური კამერით გადაღებული, „თევზის თვალით“ დეფორმირებული რეალობა.

მართალია, მონტაჟის გამომსახველობა კინოხელოვნების კუთვნილებაა, მაგრამ აღნიშნული ეპიზოდის სწრაფი „ჰიპ-ჰოპ“ მონტაჟი (ასევე, ფილმის სხვა ნაწილებში ჩართულ „დაყოფილი ეკრანის მონტაჟთან“ ერთად) დამახასიათებელი ფრაგმენტულობით, მკაფიო რიტმულობით, კოლაჟური მოულოდნელობითა და შეუთავსებლობით, ერთდროულად გულგრილობითა და სიმძაფრით გაჯერებული ეფექტით, ობიექტივის

ლინზებით გამოხატული დეფორმაციებით, უფრო ტელევიზიის პროდუქტს, მუსიკალური კლიპის ესთეტიკას ემსგავსება.

დრამატიზმის ატმოსფეროს არონოვსკი შესაგრძობად წარმოადგენს შედარებით ნაკლებად მკვეთრი, თუმცა ისევ ფართოკუთხიანი ობიექტივის გამოყენებით. გამომსახველი სტილიზებით გარდაქმნის მერიონის იერსახეს, დათრგუნვილ სულიერ სამყაროს, რომელმაც ნარკოტიკის დოზაში სხეული და ოცნება გაცვალა. ასევე სუბიექტური განწყობით „დეფორმირებს“ – იერსახეს უცვლის პატარა სადარბაზოს სივრცეს ოთახის კარიდან ლიფტამდე, რომელსაც სასოწარკვეთილი მერიონი კლინტ მენსენის „რეჟიემის“ ცნობილი საუნდტრეკის თანხლებით გაივლის. ეს შთაბეჭდავი თრეველინგი უცნაურ გაორებულ გრძნობას იწვევს: მერიონის სახის ახლო ხედი ზომაში არ იცვლება, ხოლო უკან საშინელი ოთახის კარი ორ სამ ნაბიჯში ძალიან პაწაწინა ხდება, სულ უფრო შორს იხევს და გავლილ გზას გაწეული, გრძელ დერეფნად აქცევს.



სურ. 27 ა, ბ, გ, დ, ე, ვ. ფართოკუთხიანი ობიექტივით გადაღებული დერეფანი და ლიფტი

არონოვსკის „ოცნების რეჟიემში“ გამომსახველობას და საზრისს იძენს არა მხოლოდ გადაღების ტრადიციული ტექნოლოგიური საშუალებები: თანამედროვე ობიექტივები, უჩვეულო ხედვის კუთხე, მონტაჟი და სხვა., არამედ, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ყველაფერი ერთად, მათი ხაზგასმული მრავალფეროვნება, კოლაჟური სიჭრელე, მათ შორის, კადრის ფორმატიც (გვერდების შეფარდება), რომელიც დროდადრო იცვლება, ხან იყოფა, ხან ერთდება. განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს, ერთგვარი „გახლეჩილი კადრი“ – კადრის შიდა რიტმული აცდენა, დროში დანაწევრებული წინა და უკანა პლანები, დაპირისპირებებით, სიმბოლური და რეალური შრეებით, რომლებიც ერთ დროში და სხვადასხვა ტემპში მიმდინარეობს: როდესაც, მაგალითად, წინა პლანზე გისოსებს მიღმა, ტაირონი თითქოს ერთი რეალური დროის მცირე მონაკვეთშია, ჩვეულებრივ ტემპში მოძრაობს, ატრიალებს თავს, ხოლო მის უკან, ჩრდილების სწრაფად ცვალებადი ფონი აცდენილ ტემპში, ჩაწერილი ხმის ძალიან აჩქარებული თანხლებით „ჟივივით“ მიჰქრის და სხვა დროის სვლას აღნიშნავს, გაუცხოებულ რელობას ტაირონის შეჩერებული სამყაროს მიმართ. მაშინ როდესაც, რეალისტურად მოცემული ტაირონი, პირიქით, სიმბოლურ შრეზე ინაცვლებს... ხოლო თავად კადრი მეტაფორული საზრისით იტვირთება.



სურ. 28 ა, ბ, გ. წინა პლანზე გმირი ჩვეულებრივ, შენელებულ ტემპში მოძრაობს, ხოლო უკან „ჟიჟიჟია“ ჩრდილების ფონი ძალიან სწრაფად იცვლება. ჩრდილის მსგავსად გაუცხოებული რეალური დროის სვლა და გმირის უცვლელი მდგომარეობა.

ორი პლანის ტემპო-რიტმული განხეთქილება თუ კონცეპტუალური ურთიერთმიმართება სარას ქუჩის სცენაში კიდევ უფრო აშკარაა. მით უმეტეს, რომ ამ კულმინაციურ ეპიზოდში ექსპრესიულად ხაზგასმულია კადრის ყველა გამომსახველობითი ელემენტი: დომინანტური ფერი – სარას წითელი კაბა კომპოზიციის ცენტრში, გზის ორივე მხარეს აქეთ-იქით მიხვეტილი თოვლის ზოლი კადრის ჩარჩოს ვიზუალურად, ირიბად, რომბისებურად ჭრის, თითქოს ზამთრის იმ შემხვედრი სუსხიანი ქარისგან გადაიღრიცნენ და რომლის წინააღმდეგობის დაძლევა უწყევს გამალებით წინ მიმავალ ფსიქიკურად აშლილ სარას... მოძრაობის მიმართულება – დიაგონალზე ირიბი გადაკვეთით მარჯვნიდან მარცხნივ და ამ ხაზის საპირისპიროდ მიმართული ამწეთი გადაღებული რაკურსი – ზემოდან და წინიდან დახრილი კუთხით... ხმოვანი რიგი – კლინტ მენსელის ძლიერად აჟღერებული „რექვიემი“, რომელიც აქ სარას მოძრაობის რიტმს უსვამს ხაზს და ამიტომ კონფლიქტურია ორმაგი ექსპოზიციით წაფენილი აჩრდილების ნორმალური ტემპის მიმართ.



სურ. 29 ა, ბ, გ. ზამთარი. ქუჩის სცენა

ტელემაუწყებლობა, ტელევიზორი და სატელევიზო გამოსახულება უშუალოდ არიან ჩართული ფილმის თხრობაში, სიტუაციის შეფასებაში. სხვადასხვა გამომხატველობად და საზრისად ყალიბდებიან. ფილმი 2000 წელსაა გადაღებული, სავარაუდოდ, 80-იან წლებზე, თუმცა სარას ტელევიზორი სამოცდაათიანი წლებისას ჰგავს, ანალოგური სიგნალითა და ანტენით.



სურ. 30. კადრი ფილმიდან „ოცნების რექვიემი“, (Requiem for a Dream) 2000, რეჟ. დარენ არონოვსკი.



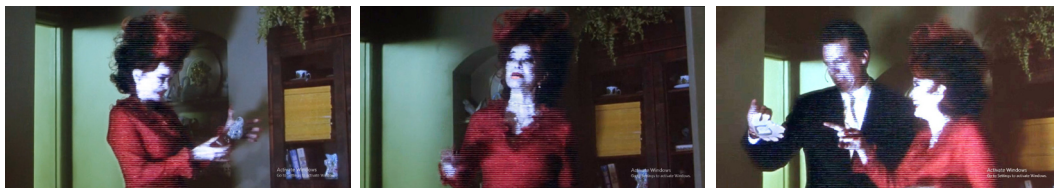
სურ. 31. მარცხნივ „საოცარი ტეპი“, მარჯვნივ – სარა ტელევიზორის ანტენას ასწორებს, ანალოგური სიგნალის მისაღებად.

ასეთი ტელევიზორები სიგნალის მისაღებად წამდაუწუმ საჭიროებდნენ ანტენის გასწორებას, რადგან ანალოგური სიგნალის მიღების ხარისხი სხვადასხვა წვრილმან ფაქტორებზეა დამოკიდებული, ანტენის სიძლიერეზე, სწორად მიმართვაზე, ამინდის ცვალებადობაზე. გარდა ამისა, არსებობდა ანალოგური ტელევიზიის რამდენიმე სტანდარტული სისტემა: NTSC, SECAM, PAL, PAL-SECAM... მეტ-ნაკლებად ერთმანეთზე უკეთესი და მეტ-ნაკლები ხარვეზებით. გამოსახულება ეკრანზე ე.წ. ველებად (Field) ანუ ნახევარკადრებად იყოფა. ეს არის სწორედ გამოსახულების ერთის მონაცვლეობით განლაგებული ხაზების შემადგენლობა, რომელიც მეორე, მასთან მონაცვლე ნახევარკადრთან ერთად წყვილში, ერთ სატელევიზიო კადრს შეადგენს. NTSC სტანდარტი წამში 60 ნახევარკადრის სკანირებას იძლევა, PAL – 48 ნახევარკადრის. ნახევარკადრები და კადრები სკანირებული ხაზებით ეწყობა, რომელთა რაოდენობა ტელე-მაუწყებლობის სტანდარტებს შორის, 405-819 ხაზებს შორის მერყეობს. რაც მეტია ხაზების რაოდენობა, მით მეტია გამოსახულების სიმკვეთრეც, მაგრამ აღნიშნული სტანდარტი ყველასთვის ერთნაირად ხელმისაწვდომი არ იყო. პროგრამების გაცვლის შესაძლებლობის გასაზრდელად, მოხდა შეთანხმება, რომ ხაზები საშუალო რაოდენობაზე დაეყვანათ. შედეგად დარჩა სტანდარტი 525 ან 625 ხაზი. დღევანდელ ციფრულ ტექნოლოგიასთან შედარებით, ეს ძალიან მწირია. რაც მუდმივად შეიმჩნევა ე.წ. „თოვლით“ – ციმციმით, არეული მოძრავი ხაზებით.

თუ დღეს არსებულ ანალოგურ და ციფრულ ტექნოლოგიების შესაძლებლობებს შევადარებთ, დავინახავთ მნიშვნელოვან განსხვავებას:

SDTV ანალოგურის სტანდარტი – 480-486-ია; ხმა-სტერეო, ხოლო მაქსიმალური დაშვება 720 X 486; SDTV ციფრული სტანდარტი 1080-ია; ხმა-მოცულობითი, მაქსიმალური დაშვება კი 1920 X 1080.

ციფრული ბევრად აღემატება ანალოგურ სტანდარტის დაშვებას. ამგვარად, ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ანალოგური ტელეგამოსახულების არასრულყოფილება, ციმციმი, მოძრავი და ერთის გამოტოვებით ერთმანეთისგან დაშორებული ხაზების სიგნალის ხარვეზი – არანოვსკის „ოცნების რექვიემში“ მხატვრულ გამომსახველობად ყალიბდება, როგორც გულგრილობის, სიყალბის, ილუზიისა და „დამოკიდებულების“ სახე-ხატები. ეს ჰალუცინაცია ტელევიზორიდან პირდაპირ თავის ზოლებიანად, ციმციმით და არასწორად დაწყობილი ფერებით გადმოდის ფსიქიკურად აშლილი სარას ოთახში და რეალობას არარეალურით ანაცვლებს.



სურ. 32 ა, ბ, გ. სარას ტელე-ჰალუცინაცია

ამგვარად, დარენ არონოვსკის „ოცნების რეჟივში“ ტელეტექნოლოგია კინოხელოვნების გამომსახველობა და სამეტყველო ენაა. კინო ტელევიზიას გადაურჩა. დღეს უკვე ციფრული ტექნოლოგიის ეპოქაა, სენსაციური და არასრულყოფილი ანალოგური სიგნალი ჩვენთვის აღარ არსებობს. მაგრამ ჯერ ისევ გვახსოვს კითხვა – აქვს თუ არა კინოს მომავალი? და ტელევიზიას? ხარისხიან ციფრულ ტექნოლოგიაზე უარს ვერც ერთი მათგანი ვერ ამბობს. რასაკვირველია, დადებითი და უარყოფითი ყველაფერში მოიძებნება... ტელევიზიამაც და კინემატოგრაფმაც „გზა უნდა განაგრძონ“, როგორც ეს ჟან-ლუკ გოდარმა აღნიშნა ვიმ ვენდერსის დოკუმენტურ ფილმში (ოთახი 666); მაგრამ მათ არ უნდა დაკარგონ მთავარი, საკუთარი არსობრიობა, რათა აფეთქებული პროგრესის ბრწყინვალეობაში გადარჩნენ: კინომ (და, ასევე, ტვ-მ) „უნდა იაროს წინ, თორემ მოკვდება. სწორედაც! აუცილებლად უნდა იარო წინ, ეს ნორმალურია“.

პიქსელები და ვირუსები

სატელევიზიო სტანდარტის ტექნიკური ხარვეზი, მოძრავი „ველები“, მაგრამ უკვე ციფრულ პიქსელებთან ერთად, გაბრიელე სალვატორესის „რეჟივში“ სამი წლით ადრე გადაღებულ „ნირვანაში“¹ თამაშდება და გამომსახველობად ყალიბდება. ფილმში, რომელიც ეკრანებზე 1997 წელს გამოვიდა, წარმოდგენილია „ახლო მომავალი“ – ჩვენთვის უკვე წარსულში დარჩენილი 2005 წელი, ახალი ტექნოლოგიების გარემოში არსებული ადამიანი და მის მიერ შექმნილი ვირტუალური სამყარო, რომელიც, ერთი შეხედვით, ადამიანური სამყაროს ანალოგიურია.

გაბრიელე სალვატორესის რეალობის შესახებ თხრობა, შეიძლება ითქვას, არისტოტელესეულ „სამი ერთიანობის“ კლასიკურ მოდელში თავსდება: ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობის კანონიკურ პრინციპში, თუმცა ამავე დროს, „დაჭრის“, „დანაკუწების“, ე. წ. „ქათ-აფის“ (Cut-up method) მეთოდის მსგავსიც, რომელიც 1920-იან წლებში ავანგარდისტმა ტრისტან ცარამ მოიფიქრა და რომელმაც მოგვიანებით პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში განსაკუთრებული ყურადღება დაიმსახურა, როგორც ტექსტის დეკონსტრუირების ნაცადმა, ეფექტურმა საშუალებამ. უილიამ ბეროუზი ამ პოპულარული ტექნიკის პრინციპს, შემდეგი თანმიმდევრობით ალაგებდა: ახალი ტექსტის შესაქმნელად საჭირო იყო ბეჭდური გვერდი და აუცილებლად მისი შეყვარება, შემდეგ კი სიგრძე-სიგანეზე დაჭრა, შემდეგ, დაჭრილი ნაკუწების ერთმანეთში არევა²...

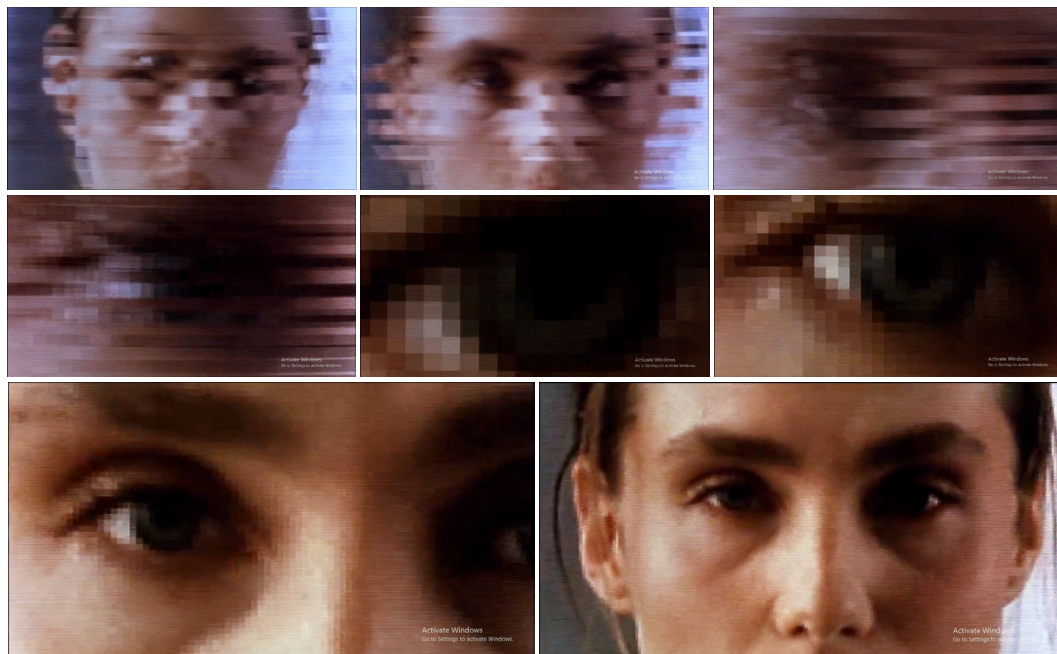
ამ ფორმალური ტექნიკით და უფრო კი შინაარსობრივად, რეალობაში არეული ვირტუალური რეალობით გაბრიელე სალვატორესი „დეკონსტრუირებს“ და ირონიზირებს კლასიკის კანონებს და ახალი ხელოვნების განსხვავებულ, უჩვეულო, მოთამაშე სტრუქტურად გარდაქმნის.

¹ „ნირვანა“ 1997 წ., რეჟ. გაბრიელე სალვატორესი.

² უილიამ ბეროუზი, „ბრიენ გაისენის დანაკუწების მეთოდი“, William S. Burroughs. The Cut-up Method of Brion Gysin; <http://poivs.tsput.ru/ru/Math/ProbabilityAndStatistics/Randomness/CuttingMethod>

„ხვალ შობაა. მე მიჭირს დაჯერება, რომ ყველაფერი ორი დღის წინ დაიწყო...“ – ეს მთავარი გმირის, პროგრამისტი ჯიმის პირველი ფრაზაა ფილმში. კონცეპტი „შობა“, ასე ნაცნობი, ახლობელი, პირდაპირ ჩვენი ცხოვრებიდან აღებული, ნამდვილი კლასიკური მოტივი... თუმცა, რომელიც ჯერ არ დამდგარა, ჯერ არ არსებობს. მეორე მხრივ, წარსული დრო, სულ ახლახან მომხდარი ამბავი, მაგრამ უკვე „მოგონება“, ჩავლილი, გამქრალი რეალობაა. ესეც კლასიკურ თხრობაში დაშვებული ხერხია, მაგრამ უკან დარჩენილ მომავალსა და წინ მიმავალ ვირტუალურ წარსულს, ერთმანეთში არეულ და არარსებულ დროში შევყავართ...

ფაბულაც ასევე კლასიკური სქემით იწყება: ე. წ. თავდაპირველი სიტუაციის წონასწორობის დარღვევის მოტივით, როდესაც „ოჯახის წევრი სახლიდან მიდის...“¹ აქ, კომპიუტერის ეკრანიდან მიდის და იკარგება პროგრამისტის ვირტუალური ცოლი. იგი, შეიძლება ითქვას, იდეალურია და აკმაყოფილებს კლასიკური ესთეტიკის მოთხოვნას მშვენიერებაზე, მაგრამ ვიდრე მისი სახე ეკრანზე გამოიკვეთება, ჩვენ მხოლოდ მის დაუწყობელ ტელე-ველებსა და ციფრული პიქსელების Cut-up ტექნიკით დანაწევრებულ ფრაგმენტებსა და დამახინჯებულ-გაფართოებულ წვრილ დეტალებს ვხედავთ:



სურ. 33 ა, ბ, გ, დ, ე, ვ, ზ, თ, ი. კადრი გაბრიელე სალვატორესის ფილმიდან „ნირვანა“ 1997 წ. პროგრამისტი ჯიმის მიერ სხვადასხვა ანალოგური სიგნალის სტანდარტებითა და ციფრული პიქსელებით შექმნილი ვირტუალური ლიზი. მსახიობი ემანუელ სენე.

საწყის კადრში: კამერის სწრაფი მიახლოება სახის ახლო ხედიდან თვალის ზეახლო პიქსელური უჯრედების გადიდებად; ფირის წინ და უკან სწრაფად გადახვევის პროცესში

¹ პროპი ვ. ი., „ჯადოსნური ზღაპრის მორფოლოგია“, Пропп В.Я., Морфология волшебной сказки, М., Лабиринт, 2001 г.

წარმოქმნილი გაურკვეველი გამოსახულებით, ჰორიზონალურ ზოლებად „აცანცარებული“ სატელევიზიო „ნახევარკადრები“, ხარვეზებითა და დამახინჯებებით, გამოსახულების გაქრობამდე და, პირიქით, ყურისთვის ძალიან უსიამოვნო წრიბინა, ტექნიკური ხმით თანმიმდევრულადაა წამოდგენილი ვიდეოსიგნალების, სეკამების, პალ-სეკამებისა თუ სხვა სისტემების ტექნიკური ნაკლი, ტელე-ვიდეო გამოსახულების არასრულფასოვნება. კადრები დაშლილია მონაცვლეობით ჩაწყობილ ჰორიზონტალურ ზოლებად, დიდ ჭადრაკულად განლაგებულ „დაყოფილი ეკრანის“ კვადრატულ პიქსელებად, უფრო ფართო და უფრო წვრილ პიქსელებად. იმდენად **გა-შლილ** პიქსელებად, რომ გამოსახულება **წა-შლილად** გამოიყურება და აზრს კარგავს (გაფართოებულ – წაშლილი პიქსელი, რასაკვირველია, ალუზიაა ანტონიონის „ბლოუპაზე“). ბაცი და მუქი კვადრატების უაზრო ფრაგმენტი თანდათან სახედ ყალიბდება და ფრაგმენტი თანდათან სახედ ყალიბდება და პროგრამისტი ჯიმის მიერ სხვადასხვა ანალოგური სიგნალის ხაზების სკანირებითა და პიქსელებით შექმნილი ვირტუალური ლიზი, ბოლოს და ბოლოს, იღებს სიმკვეთრეს.¹

ლიზას გარკვეული გამოსახულების მიღების შემდეგ, ხმოვანი სიგნალიც მკაფიო და გასაგები ხდება, ხოლო პირველი სიტყვები – ეს არის საკუთარი არსობრიობის, რეალობაში საკუთარი ადგილის, საკუთარი ფუნქციის მისამართით დასმული კითხვა, მთავარი კითხვა: „რას ვაკეთებ მე აქ? საკითხავი აი, ეს არის ჯიმი. რატომ არის ლიზა აქ, და არა სადმე კიდევ სხვაგან? იმიტომ რომ ლიზას სჭირდება ჯიმი. ხოლო ჯიმის – ლიზა. სიყვარული ყველა საჭიროებასა და დამოკიდებულებაზე მაღლაა. სიყვარული – ეს სიყვარულია და მორჩა. მეტი არაფერი ექებო... ჩვენ ხომ ჯერ კიდევ გვიყვარს ერთმანეთი, ჯიმი? რას აკეთებს ლიზა აქ?“

სულ ეს არის. აქედან, სავარაუდოდ, იგივე ტექსტი იწყება, მაგრამ ამ მოკლე შეტყობინებაში დატეხილი „ყოფიერების“ მიზეზებზე ფილოსოფიური „ჩაფიქრება“ – რას ვაკეთებ? რატომ?.. – დიდი ხნის წინ დავიწყებული ადამიანის მიერ, სალვატორესის „ნირვანაში“ – ყოვლისშემძუსვრელი ვირუსის სახეობად წარმოდგება. სწორედ ამ მელანქოლიურმა ვირუსმა დარია ხელი პერსონაჟებს ახალი დაანონსებული თამაშიდან, სახელწოდებით – „ნირვანა“, რომელიც ჯიმიმ „ოკასამა სტარის“² კორპორაციას სასწრაფოდ, დათქმულ ვადაში, საშობაოდ უნდა ჩააბაროს. მაგრამ თავადაც დანაღვლიანებული პროგრამისტი, სრულიად ველარ მართავს თავისივე შექმნილ სიტუაციას, მის კომპიუტერში ვირუსია...

ტექნოლოგია ვითარდება, მაგრამ ვითარდება ტექნიკური ხარვეზიც. ეს ახალი გაუგებარი ვირუსი ახალი უბედურებაა, რომელთანაც ვერაფერს გააწყობ, რომელთანაც ყოველთვის მარცხდება. ისეთივე „შავი ჭირი“, როგორც ლარს ფონ ტრიერის ათი წლის წინანდელ „ეპიდემიაში“³, სადაც კომპიუტერის დავირუსება არა მხოლოდ იმით ამოიწურება, რომ ფილმის გმირებს წინა დღეს დაწერილი სცენარი უკვალოდ უქრებათ (ისე რომ საკუთარ ცნობიერებაშიც არ რჩებათ ხსოვნის რაიმე ნამცეცი. საერთოდ რა ხდებოდა, რაზე იყო) და სასწრაფოდ ახალი სცენარის თავიდან დაწერა უწყვეტ პირდაპირ

¹ 90-იანი წლების შემდეგ, ციფრული ტექნიკა დაიხვეწა, გამოსახულება დღეს იმდენად მკაფიო და გადატკეცილია, რომ რეჟისორები მხატვრული სახის შესაქმნელად მარცვლიანობას და სხვადასხვა სპეც-ეფექტებს ამატებენ, რათა გამოსახულებამ გამორჩეული „ბუნებრივად არასრულყოფილი“ გამომსახველობა დაიბრუნოს.

² 太子様 – იაპ. ოკასამა – ბავშვი, stary – ინგლ. ვარსკვლავური, მთლიანობაში „ვარსკვლავებიჭუნა“.

³ ეპიდემია, Epidemic 1987 წ., რეჟ. ლარს ფონ ტრიერი.

პროდუსერისაკენ გზაზე მიმავალ მანქანაში, ამ დროისთვის ჯერ კიდევ შემორჩენილ, არ გადაგდებულ საბეჭდ მანქანაზე; შემშუსვრელი ვირუსი „მაგი ჭირი“ ნამდვილ ცოცხალ რეალობაშიც ფართოვდება და შეუქცევადი, გლობალური უბედურების დასაწყისი ხდება. თუმცა ოთხმოციანი წლების „კომპიუტერულ შოკთან“ შედარებით, ოთხმოცდაათიანი წლების პროგრამისტსა და მის მიერ შექმნილი კომპიუტერული თამაშის დავირუსებულ პერსონაჟებს შორის არსებული სიტუაცია, რეალობის პრობლემები და ნირვანას ფილოსოფია¹ – ყველაფერი მსუბუქი, სასაცილო და არარეალურია.

გაბრიელ სალვატორესს კინომაყურებელი, ირონიული ექსპოზიციით, პირველივე კადრიდან შეჰყავს ვირტუალური კანონზომიერებებისა და ეფექტების ახალ სამეცნიერო-ტექნიკურ რეალობაში, ჯერ კიდევ თვალშისაცემად არასრულყოფილში, არაცოცხალში, მარტივი, მკაცრად განსაზღვრული ფუნქციონალობის, შესაძლებლობებისა და მოქმედებების არეალით, რომელთა გამართული მუშაობა დამოკიდებულია მოუხერხებელ, სასაცილო თვითნაკეთ ხელსაწყოებზე.



სურ. 34 ა, ბ. კადრი გაბრიელ სალვატორესის ფილმიდან „ნირვანა“. მარცხნივ – ჯოისტიკს ფერად ინპლანტანტებს უნერგავენ (მსახიობი სერჯიო რუბინი); მარჯვნივ – პროგრამისტი ჯიმი (კრისტოფერ ლამბერტი) და ნაიმა (კლაუდია როკა).

სალვატორესის კიბერ-პანკური გარემო განსხვავდება ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელი პოსტაპოკალიპტური დანგრეული სივრცეებისგან. განუკითხაობის ატმოსფეროს დატვირთვას ფილმში თავისთავზე იღებს ღამის მარაქში (ოდესღაც მაროკოს ისტორიული დედაქალაქი, განთქმული თავისი უდიდესი ჭრელი ხმაურიანი ბაზრითა და „აკრობატებით, მკითხავებით, წყლის გამყიდველებით, მოცეკვავეებითა და მუსიკოსებით. [სადაც] ღამით იხსნება კვების ობიექტები, და მოედანი ღია ცის ქვეშ მდებარე უდიდეს რესტორნად იქცევა...“²). მარაქში იმ ადგილის სახე-ხატია, სადაც ყველაფერი ერთად არის, მჭიდროდ, როგორც ხარახურით გამოვსებულ ძველ სკივრში, რომელშიც ამავე დროს ყველაფერი მოძრაობს, ადგილს ინაცვლებს. ან უფრო ზუსტად, როგორც სხვადასხვა ინფორმაციით გამოვსებული ასევე ძველი, გაფუჭებული კომპიუტერების მეხსიერებებითა და ნაწილებით შეკეთებულ-გადაკეთებულ-გადმოკეთებულ არეულ-დარეულ ძველ კომპიუტერში. ეს ის ადგილია, სადაც არავინ არავის იცნობს და ყველა ყველას იცნობს, სადაც ყველამ ყველაფერი იცის, მაგრამ არავინ არაფერს ამბობს, სადაც ყველაფერი დაშვებულია, მხოლოდ არაკანონიერად! თავისუფალი ხარ, მაგრამ თუ ამგვარი თავისუფლების

¹ ნირვანა, Nirvāna – მდგომარეობა, აბსოლუტური სულიერი მიღწევა, რომელიც არღვევს კარმულ დამოკიდებულებებს.

² მარაქში (ბერბერ. Murakush), <https://ka.wikipedia.org/wiki>

გამოყენება მოახერხე! აქ შეიძლება დაკარგო თუნდაც გვერდით მყოფი ყველაზე მაღალი ადამიანი და მას ვერასდროს ვეღარ მიაგნო. სწორედ მარაქეშში – უფრო ზუსტად კი ღვირუსებულები კომპიუტერის ვირტუალურ მარაქეშში მიემგზავრება პროგრამისტი ჯიმი თავისი ვირტუალური სიყვარულის – ლიზის მოსაძინებლად და კიდევ უარესი – დაბრმავებული ჯოისტიკის დახმარების, მეგზურობის იმედად.

ფილმში ვირტუალური არსებობის საზრისი, როგორც თამაშის პროგრამის თემა და პრინციპი, შესაბამისი პირობითობით ერგება და „კარგად“ ხსნის ბუდისტურ თვალსაზრისს ილუზორულ არსებობაზე. ირონიულად განსაზღვრავს „ნირვანაში“ წარმოდგენილ „სამსარას“¹ მოდელის მსგავს რეალობას – კარმულად განპირობებულს ხელახლა დაბადებითა და სიკვდილის წრებრუნვით, რომლისგანაც გაბრიელ სალვატორესის ფილმის გმირები მუდმივად თავის დაღწევას ცდილობენ, უაზრო არსობრიობის დაძლევის (განსაკუთრებით, ეს ეხება ვირტუალური თამაშის მთავარ პერსონაჟს – სოლოს, რომელიც იმისთვისაა შექმნილი, რომ მოკლან; რომელსაც ყოველ წამს „კლავენ“ და რომელსაც, მუდამ თამაშის იმავე დონიდან უწევს თავიდან ხანმოკლე „სიცოცხლის“ გამეორება), რაც ნირვანას მსოფლალქმის ატმოსფეროში საბოლოოდ, არსებული რეალობის საზრისის სიღრმეს იძენს.



სურ. 35 ა, ბ. კადრი ფილმიდან „ნირვანა“

როგორც უკვე ვახსენეთ, თამაშის სახელია „ნირვანა“ და ამ რეალობის გმირებიც, ბუნებრივია, ნირვანას ფილოსოფიით ვირუსდებიან. ისინი იწყებენ საკუთარი ვიწრო სამყაროს გაცნობიერებას და შედეგად უჩნდებათ არსებობის ამაოებისა და ილუზორულობის შეგრძნება, აბსურდული სიკვდილის, რომელიც მათი ხვედრია და რომ სიცოცხლისთვის მოცემული დრო არაფრისთვის არ არის საკმარისი. მტკივნეული განცდებითაა სავსე, მით უმეტეს, რომ რეინკარნაციის კანონზომიერების შედეგად, ისევ მაინც არსებობენ და ტანჯვას დასასრული არ უჩანს... განსაკუთრებით იტანჯება სოლო. იგი იმდენჯერ მოკლეს, რომ უკვე აცნობიერებს გამეორებად რეალობებს, იცის, თუ როდის მოკლავენ და ამჩნევს ახალ წრებრუნვაში გადასვლის მომენტს *deja-vu*-ს... ხვდება, რომ საკუთარ სამყაროს თავად ვერ განაგებს, რომ სადღაც კიდევ ვიღაცაა, რომელიც მართავს, მისით თამაშობს. იგი ცდილობს არსებობის წესების დარღვევას და აცხადებს: „**მე აღარ ვთამაშობ.**“ მისმინე, მე ვიცი, შენ რაც გინდა. შენ გინდა მაგ რაღაცადან გაისროლო, რომ ისევ დაინახო, როგორ მოკვდები.

- ზუსტად! საიდან იცი?
- ეს ყველაფერი უკვე იყო“.

¹ სამსარა, Samsara – ბუდისტური ცნება აღნიშნავს – დაბადების, ცხოვრების და სიკვდილის უწყვეტ და განმეორებად ნაკადს, რეინკარნაციას.



სურ. 36 ა,ბ. მსახიობი დიეგო აბატანტუნო. „სოლომ შესანიშნავად იცოდა, რომ იქიდან ვერსად გაიქცეოდა... რომ იგი არ არსებობს. იგი მიყურებდა თავისი სამყაროდან. რეალობას არ შეუძლია ასეთი მზერის ატანა. მხოლოდ გონება ამას ვერ ჩაწვდება“. ტექსტი ფილმიდან „ნირვანა“.

თავის ყოფიერებაში დაეჭვებული სოლო მისი შემქმნელი პროგრამისტის ყოფიერებასაც ეჭვით უყურებს: „შენ ფიქრობ, რომ ნამდვილი ცხოვრება გაქვს? მიმოიხედე გარშემო. რასაკვირველია, შენ ბევრი ლამაზი ნივთი გაქვს, კარგი სახლი, მაგრამ თუ ეს ყველაფერი, რასაც შენ უყურებ, არ არსებობს? თუ ყველაფერი ისეა, როგორც აქ? თუ შენ ისეთივე ხარ, როგორც მე?! ერთადერთი, რაც მე არ შემიძლია გვაკეთო, ეს არის, აღარ ვითამაშო. შენ ეს შეგიძლია. აღარ ითამაშო ჯიმი და თავისუფალი გახდები“. სასოწარკვეთილი სოლო თამაშის ებიზოდის სივრციდან – კომპიუტერის მონიტორის ეკრანიდან მიმართავს თავის შემქმნელ პროგრამისტს, „ადამიანს, ფილმის პერსონაჟს“ სხვა პირობით სამყაროში მყოფს, რომლის სავარაუდო ეკრანული ადგილი სიმბოლოურად „დარბაზში მჯომი კინომაყურებლის“ ადგილს ემთხვევა. ეს – ამგვარი სუბიექტური კამერით შექმნილი რიტმი: ეკრანიდან ეკრანის გავლით მაყურებელამდე – სულ უფრო ნაკლები და ნაკლები პირობითობით, უშუალო და დამაჯერებელ ზემოქმედებას ახდენს, ადამიანურებს ანიმაციურ გამოსახულებას და ამ ხერხით, მაყურებელი კომპიუტერული ანდროიდებისა და რობოტების სიმბოლიკას საკუთარ თავთან აიგივებს, ჩაკეტილ თამაშის მსგავს რეალობას ახსენებს, არსებობის არჩევანის უქონლობას. იგი იწყებს თავის აღქმას არა თავისუფალ და გონიერ პიროვნებად, არამედ თამაშის უაზრო პერსონაჟად, რომელიც მუდმივად ერთსა და იმავეს იმეორებს და თავისი საშიში გარემოდან ვერ გადის. მხოლოდ თამაშის სხვა დონეზე თუ მოახერხებს გადასვლას, სადაც ახალი პრობლემები ატყდება სოლოს მსგავსად, რომელსაც მაფიისგან თავდაღწეულს, შემდეგ დონეზე, სხეულის ორგანოებზე მონადირეების მოგერიება უწევს.

როგორც ვთქვით, აქ ვირტუალური სამყარო, ერთი შეხედვით, ადამიანური სამყაროს ანალოგიურია. ადამიანები „იჩიპებიან“, ვირტუალური სამყაროს ქმნილებები კი ადამიანურ თვისებებს იძენენ. სწორედ ამ ორი რეალობის მსგავსება-განსხვავებას ეფუძნება გაბრიელ სალვატორესის „ნირვანას“ ირონია. „ოკასამა სტარის“ პროგრამისტის სივრცე ისევე შეზღუდულია, როგორც მის მიერ შექმნილი თამაშის პერსონაჟებისა: მან დათქმულ დროს უნდა მოახდინოს რეაგირება რამდენიმე მარტივ მოქმედებაზე: მიირთვას უკვე გამზადებული ვახშამი, მიიღოს აბაზანა, უყუროს ტელევიზორს და იმუშაოს თავის ვირტუალურ თამაშზე, ითამაშოს, მისი საზრუნავი სხვა არაფერია. მათზე მის მაგივრად რობოტი ფიქრობს, რომელიც გამუდმებით უთვალთვალებს და ახსენებს, თუ სწორედ ამ მომენტისთვის რა უნდა აკეთოს. რობოტი ასევე რედაქტირებას უკეთებს მის ფაქტობრივ

მოქმედებას და იმასაც კარნახობს, მის ქცევაში სად რა შეცდომა იქნა დაშვებული. (ეს მოტივი „შეცდომა“, პროგრამაზე დამოკიდებულება, მახვილგონივრულად გაიაზრა შემდეგ „ეკზისტენციაში“¹ დ. კრონენბერგმა, როგორც ახალი რეალობის მოტივი – კომპიუტერული ტექნოლოგიის ხარვეზზე დამოკიდებული ადამიანის ცხოვრების დაბრკოლება, შეჩერება – „გაშეშების“, „გაყინული“ მდგომარეობის სიმპტომი; სადაც არასწორი ანუ იმპროვიზებული დიალოგი ან უბრალოდ ტექსტის გაფართოება – გადატვირთვა იწვევს თამაშის, ერთი შეხედვით, „ცოცხალი“ პერსონაჟის „დაკიდებას“², როგორც ვთქვით, სიტუაციის შეჩერებას მომენტალურ პოზაში).

ამგვარად, ტექნოლოგიები ვითარდება, ტექნიკური პროგრესი ელვის სისწრაფით წინ მიდის, თუმცა პროგრესი და ტექნიკის მიღწევა საქმეს ვერ შევლის. პირიქით, პრობლემების დამატებით დონეებს აჩენს, კიდევ უფრო რთულად დასაძლევს. ადამიანი იხლართება ამ მიღწევებში, სულ უფრო მეტად უცხოვდება და ცარიელი ხდება მისი სამყარო; მისი ქმედება მოკლებულია მიზანს, სრულიად მარტოა რეალურ არარეალობაში, გარემოცული ვირტუალური სიყვარულითა და ვირტუალური მეგობრებით...

სად გადის ზღვარი რეალურსა და ვირტუალურს შორის?!

პირდაპირ საკუთარ ყოველდღიურობაში... იმ კარადის მიღმა, რომელშიც ყოველდღე ტანსაცმელს ვკიდებთ. არა, უფრო მეტიც იმ კარადას უკანა კედელი არც კი ჰქონია, „იმის იქით არაფერია“, ილუზორული სამყარო ამ წერტილზე სრულდება. მაშინ რა აზრი აქვს არსებობას, სიცოცხლეს, სიკვდილს?! „არავითარი იარაღი! ბოდიში, მე აღარ ვთამაშობ“! ეს ალუზიაა, ჩეხოვის სახელგანთქმულ პრინციპზე: „თუ პიესის პირველ აქტში კედელზე თოფი ჰკიდია, უკანასკნელ აქტში იგი აუცილებლად გაისვრის“. სალვატორესის დეკონსტრუქცია უარყოფს „თოფის კლასიკას“... კომპიუტერულ თამაშებში ეს პრინციპი ასე გამოიყურება: თამაშში იარაღი, რომელსაც ეკრანზე ამჩნევ, პირდაპირი მინიშნებაა, რომ იგი ახლავე აუცილებლად დაგჭირდება. თუ სწრაფად არ აიღე და არ ისროლე – „შენ მოგკლავენ“! (თამაშის პერსონაჟს მოგიკლავენ) და წააგებ. ამგვარად, პრინციპულად „არავითარი იარაღი! ბოდიში, მე აღარ ვთამაშობ“!



სურ. 38. კადრი ფილმიდან „ნირვანა“, სოლო პოულობს იარაღს და ხვდება, რომ გამოადგება.

¹ ეკზისტენცია, eXistenZ 1999, რეჟ. დევიდ კრონენბერგი.

² „დაკიდება“ - კომპიუტერული ჟარგონი, ტერმინი – პროგრამული შეცდომა.

„არავითარი იარაღი!“ – ამ აკრძალვას, შემდეგ ჯიმ ჯარმუშის გმირი¹ „კონტროლის საზღვრებში“ საკუთარ პრინციპად აქცევს, **სოლო რეალურ სივრცეს, პირიქით, ვირტუალურ რეალობად, დეკორაციად, ისეთად, როგორც „ნირვანაშია“:** „ახლა ისეთ ვიზუალურ ეფექტებს აკეთებენ, საგნები რეალური გვეჩვენება. საგნები, რომლებიც სინამდვილეში არ არსებობენ!“

ნირვანას მდგომარეობის მიღწევა, არსებობის წრებრუნვიდან გამოღწევაა, ილუზიური რეალობის დაძლევა, კომპიუტერული ტექნიკის სინამდვილეში ეს უბრალოდ, დისკიდან წაშლაა.

„წაშმალე, ჯიმი, გთხოვ, წაშმალე!“ – ამგვარად, სოლო ჯიმისგან წაშლას მოითხოვს. ეს აბსურდული პირობითობაა, ტრაგიზმი, რომელიც ძალიან სასაცილოდ ჟღერს, მაგრამ ირონიულია არა უბრალოდ ახლად წარმოქმნილი ვირტუალური რეალობის მიმართ, რომელსაც კინოხელოვნება ფრთხილად აკვირდება, არამედ პაროდირებს თავად სინამდვილესაც. ვირტუალური რეალობიდან, ნირვანით დავირუსებული პროგრამისტის ნამდვილ ციებ-ცხელებას ვაწყდებით, რომლის ვირტუალური რეალობის სათამაშო ჩაფხუტი სამედიცინო რეზინის სათბურას თუ ოქნას გვაგონებს, მონიტორის ხარვეზი – ციმციმი ანუ „თოვლი“ რეალურ სამყაროში ნამდვილ თოვას, რომელსაც ფილმში ტექნიკურ სამყაროსთან ერთად, დროის აღნიშვნა და საშობაო განწყობილება შემოაქვს...



სურ. 39. კადრი ფილმიდან „ნირვანა“. მსგავსი ეფექტი, ოღონდ მწვანე ფონზე წვიმის მსგავსი, გვხვდება მატრიცაშიც, იქ როგორც ტექნიკური, სტარტის საწყისი სივრცე, რომელსაც ვირტუალურ რეალობაში, თამაშის სივრცესა და ფილმის სტილში შევყავართ.

ვირტუალური თამაში აქტიურ ფაზაში შედის XXI საუკუნის „ახლო მომავალში“ და ნამდვილ ცხოვრებაში იზრდება, როგორც ერთგვარი არსებობის წესი. **ოლივიე ასაიასის „დემონლოვერში“ (Demonlover)²** კიდევ უფრო ძნელად გასარჩევი ხდება რეალურსა

¹ „კონტროლის საზღვრები“ The Limits of Control 2009, რეჟ.ჯიმ ჯარმუში
² Demonlover, 2002 წ., რეჟ. ოლივიე ასაიასი

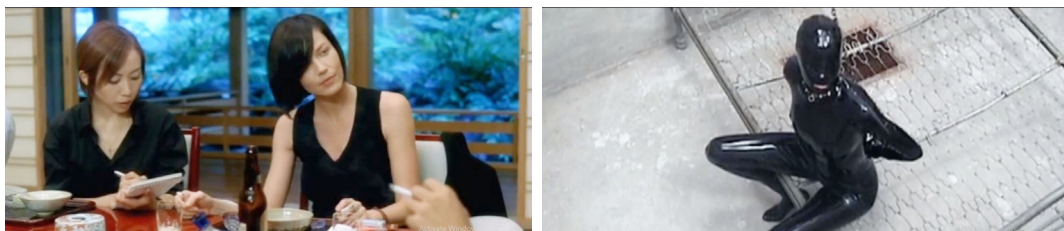
და ვირტუალურს შორის არსებული ზღვარი. ასაიასის მიერ ფილმის სახელწოდებაში გამოტანილი – მითოლოგიური დემონის ორგვარი მნიშვნელობა, კეთილი და ბოროტი ძალა ერწყმის ციფრული ტერმინოლოგიის მნიშვნელობას, რომლის მიხედვით, დემონი (Daemon) უბრალოდ, ინსტრუქციის თანახმად, ფონურ რეჟიმში მომუშავე კომპიუტერული პროგრამაა – პროგრამის ტიპის სახელწოდება. ანუ ჩვენს ცნობიერებაში ეს ორი რაობა ასოციაციური კავშირით ერთიანდება და იბადება წარმოდგენა ახალ, ჩვენი „ახლო მომავლის“ მითოლოგიის „ზებუნებრივ ძალებზე“, ციფრული ერის დემონებზე, დემონლოვერის, „საყვარელი დემონის“ სიმბოლურ არსზე.

ფილმის რეალობა, ამჯერად უკვე გლობალურ ქსელს წარმოადგენს, რომელშიც გაბმულია მსოფლიოს ყველა ქვეყანა და მხარე, ყველა ასაკი და საზოგადოების ყველა შრე, დაწყებული – უზარმაზარი მაღალტექნოლოგიებზე დაფუძნებული სერიოზული კორპორაციებით, რომლებიც მუდმივად აახლებენ ტექნოლოგიებს, რათა ყველას გაუსწრონ და მილიონების მოსაგებად სათამაშო ბიზნესის ახალი ტერიტორიები დაიპყრონ, დასრულებული, რიგითი ოჯახის პერსონალურ კომპიუტერთან გასართობად მჯდომი მცირეწლოვანი ბავშვით...

ფილმის სიუჟეტის საწყისი კვანძი სიმბოლურია: ორგანზომილებიანი ანიმაციური ეროტიკული თამაშების მწარმოებელი კორპორაცია მანგატრონიკსი (Mangatronics), ბიზნესის გასაახლებლად, სამგანზომილებიან ტექნოლოგიაზე გადადის. ვირტუალური რეალობა მოცულობას იძენს და უფრო მეტად ემსგავსება სინამდვილეს, განურჩეველი ხდება მისგან. ეს ახალი ეპოქის დასაწყისზე მეტყველებს, ჰიპერრეალობის ახალ საფეხურზე გადასვლის ხანას – ძალიან მკაფიო, ნამდვილზე კიდევ უფრო ნამდვილის მსგავსი სიმულაციების ეპოქას, ზუსტი და მოჩვენებითი მინარევების გარეშე, და რაც მთავარია, ეს ჩვენი რეალობაა, ყველასთვის ცნობილი ნამდვილად არსებული ქალაქებით: პარიზი, ტოკიო... აქ ვერ შევხვდებით „ნირვანას“ მსგავს უცნაურად „დაჩიპული“ არსებებით დასახლებულ „ახლო მომავალს“, ეს ჯერ კიდევ დღევანდელ ყოფიერებას ჰგავს. თუმცა იგრძნობა ერთგვარი ჰიპერრეალური სიმკვეთრე: გააფთრებული წყალქვეშა დინებები, პორნოინდუსტრიის სასტიკი ლაბირინთები, კორპორაციის სვლები ბაზრის გასაფართოებლად, ძალაუფლების მოსაპოვებლად, კონკურენტების ჩამოსაშორებლად, გიგანტების Demonlover-ის და wolf-ის იდუმალი, დემონური, დაუნდობელი ბრძოლა სამგანზომილებიანი მანვას ექსკლუზივის მოსაპოვებლად.

მაყურებლის თვალწინ სიტუაცია აღმოცენდება, იძაბება, საპნის ბუმტივით სკდება და ჩნდება სხვა, კიდევ უფრო საშიში და დამაბული, შემდეგ სხვა, პატარ-პატარა დაუსრულებელი ისტორიები დასრულებული სიცოცხლეებით. ამის მიუხედავად, ოლივიე ასაიასის ხედვა ფართოდ გაშლილ პანორამას კი არ ჰგავს, რომლის ვარიანტულობასაც გონის სავარჯიშოდ ვაკვირდებით, ფრაგმენტებს შორის სხვაობას, ეს უფრო მორევის მსგავსია, რომლის ძლიერი ერთიანი ნაკადი სიღრმეებისკენ მიგვაქანებს, უფრო ბნელ და ღრმა ფსკერში დაღექილი სინამდვილისკენ, სადაც ყველაფერი ერთად იყრის თავს, ერთმანეთში არეული და ერთმანეთთან კავშირში მყოფი. აქ შეუძლებელია წინასწარ განჭვრიტო რა მოხდება შემდეგ, როგორ განვითარდება მოვლენები, ვისგან რას შეიძლება ელოდო. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის პერსონაჟები ახირებულები და უცნაურები არ არიან და მათ ქმედებას სიტუაცია ლოგიკურად განაპირობებს. აღარ არსებობს პერსონაჟების განსაზღვრული წრე; ისინი სხვადასხვა ვითარებაში ჩნდებიან და გზადაგზა ქრებიან.

ერთადერთი, ვინც ფილმის დახლართულ სიუჟეტს მთლიანად, თავიდან ბოლომდე მიჰყვება – მშვენიერი დიანაა, მთავარი გმირი¹. მაყურებელი გამუდმებით აკვირდება მას და ცდილობს ამოიცნოს მისი საზრისი, მისი მიზნები, მისი პიროვნება. თავიდან იგი გვხიბლავს სილამაზით, ღირსებითა და თავდაჯერებულობით; შემდეგ ყველაფერზე წამსვლელ ცივისსხლიან კარიერისტს ემსგავსება; შემდეგ ჯაშუშს, რომელიც თავის დამოუკიდებელ საიდუმლო თამაშს თამაშობს; შემდეგ ვნებიან ქალს, რომელსაც უყვარს და ამბიციებს თმობს, შემდეგ მკვლელს; მას აწამებენ, უშვებენ, აწამებენ, გადაარჩენენ, რეალობა საშინელი კომმარის სახეს იღებს. მაყურებელს აკვირვებს გმირის უცნაური თვინიერება, რომელიც შეუსაბამოა მის უმოწყალო სიტუაციასთან, თითქოს ქუჩის ძაღლს სცემენ. იგი არაფერს არ ეწინააღმდეგება, ყველაფერს ასრულებს რასაც ავალებენ. ჩვენ ვხედავთ მის ტკივილს, სასოწარკვეთას, მაგრამ არა საკუთარი თავის სიბრაულს ან სიბრაზეს.



სურ. 40 ა, ბ. კადრები ფილმიდან „Demonlover“, რეჟ. ოლივიე ასაიასი

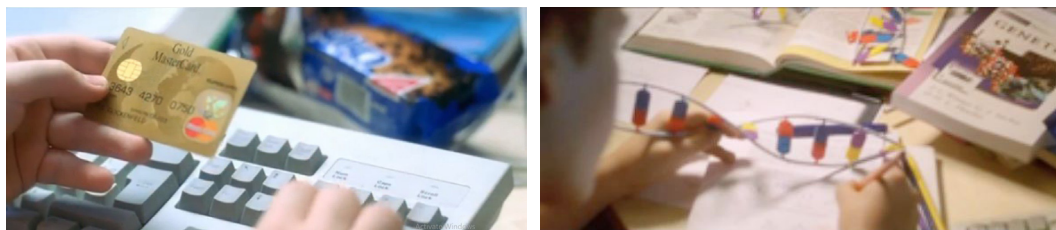
რატომ? ვინ არის, იგი? მას არ აქვს სახლი, არ ჰყავს ახლობლები. წარმოდგენა არ გვაქვს მის წარსულზე. ვიცით მხოლოდ, სხვადასხვა ტემპით ჩვენ თვალწინ მიმდინარე ცვალებადი აწმყოს შესახებ, პატარ-პატარა კადრებად დაწყვეტილი მონტაჟით, ისე თითქოს, რაღაც მნიშვნელოვანი ინფორმაცია გაწყვეტისას მოხუელ ნაწილებს გადააჰყვას. ან თითქოს ყველაფერი ნათელია და ვაკვირდებით პერსონაჟების ურთიერთობის დეტალურად, ნელა, აუღელვებელ გადმოცემას... შემდეგ აჩქარებულსა და მღელვარეს. გმირის სიტუაცია მუდმივად იცვლება: თავმოძვონე ბიზნეს-ლელიდან პორნო-სადისტური ორგანიზაციის მიერ სასტიკად ექსპლუატირებულ მსხვერპლამდე; იცვლება მისი ადგილსამყოფელი, ვარცხნილობა, ჩაცმულობის სტილი. რას ნიშნავს ეს ცვალებადობა?

იგავის გასაღები მხოლოდ ფინალშია – სხვა ქვეყანაში, დედამიწის სხვა კუთხეში: სწორედ ჭკვიანი საყვარელი ბიჭუნა, რომელიც სახლში დაბრუნებულ მამას დაუკითხავად აცლის საფულედან საკრედიტო ბარათს, რათა ინტერნეტით გადარიცხოს ვირტუალური თანხა სასტიკი, სიცოცხლისათვის საშიში უხნეო თამაშებისთვის, წარმოდგენს ამ ერთმანეთზე გადაბმული, რთული, დაძაბული და დაუნდობელი დამოკიდებულებების უკანასკნელ რგოლს – მომხმარებელს, გადამხდელს, იმავე მოთამაშეს, სიტუაციის შემოქმედსა და უხილავ დამსწრეს, ვის გასართობადაც არის მიმართული მთელი ეს ყოვლისმომცველი დემონური² ძალისხმევა, ეს ახალი რეალობა.

¹ მსახიობი კონი ნილსენი

² დემონი daemon „unix“ – დემონების კომპიუტერული პროგრამული უზრუნველყოფის სისტემა, მომუშავე მომხმარებლისთვის უხილავ რეჟიმში. აქ ერთგვარი კალაბურია.

ბავშვის ხელით აკრეფილი საკრედიტო ბარათის კოდი მთელ ეკრანზე ძალიან ახლო ხელით მოტანილი, ისე რომ ციფრებიც კი გასარჩევი ხდება, არის, სწორედ, ფილმისა და, ზოგადად, თანამედროვე ეპოქის სიმბოლო... ჰიპერრეალური სინამდვილის სიმულაციის სიმბოლო, რომელშიც ჟან ბოდრიარის განმარტებით – დაკარგულია რეალობა.



სურ. 41 ა, ბ. საკრედიტო ბარათი – ეს „სუპერსიმულაკრია“ ახალი ვირტუალურ-დემონური სამყაროს გასაღები, ვირტუალური ფულის სიმულაცია. ბოდრიარი ფულს მესამე კატეგორიის სიმულაკრების სახეობას მიაკუთვნებდა – მოდასთან, მოდელთან, საზოგადოებრივ აზრთან და ღნმ-თან ერთად.

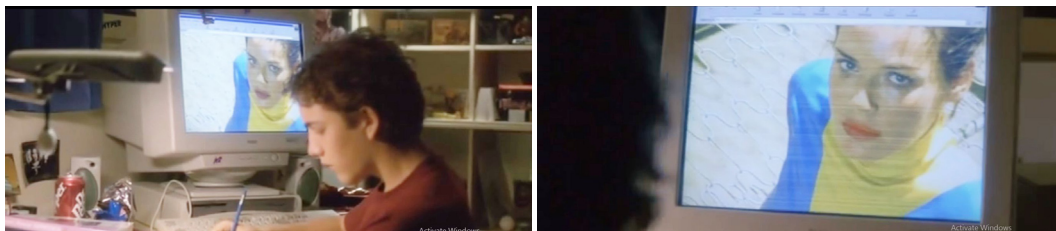
საკრედიტო ბარათი – ეს „სუპერსიმულაკრია“, ახალი ვირტუალურ-დემონური სამყაროს გასაღები, ვირტუალური ფულის სიმულაცია. ბოდრიარი ფულს მესამე კატეგორიის სიმულაკრების სახეობას აკუთვნებდა¹ – მოდასთან, მოდელთან, საზოგადოებრივ აზრთან და ღნმ-თან ერთად. სწორედ ღნმ-ის ორმაგი სპირალის მოდელს ათამაშებს ბიჭუნა ხელში ფილმის უკანასკნელ კადრში – ადამიანის ერთმანეთზე დახვეული კოდეების მოდელს. ძალიან მწარე, დამცინავი, სარკასტული ფინალია. ოლივიე ასაიასი ადამიანის არსობრიობის დასასრულზე გვაფრთხილებს.

მოლოდინის რეჟიმში, მონიტორის ეკრანზე გამოტანილი, ხელებშეკრული, დემონურად ნაწამები დიანა, ერთ ადგილზე გაშეშებული, მოთამაშისგან ხსნას ელის. ბიჭუნა კი ჯერ ვერ იცლის, ჯერ ვაკეეთილები აქვს სამეცადინო. მისი სახით ასოციაცია ჩნდება სალვატორესის „ნირვანასთან“, სადაც იაპონური კორპორაციის სახელწოდება, სწორედ „ოკასამა სტარია“ ანუ „ვარსკვლავიჭუნა“... უცვლელი მთავარი მოთამაშე თხზავდა თურმე ფილმში წარმოდგენილ დიანას რეალობას ჩვენთვის უკვე ცნობილ დონეებზე და რომელზეც არის დამოკიდებული, რას მოიფიქრებს თამაშის ახალ დონეზე. თამაშის ამ ეტაპის წინაპირობა კი თითქოს რაინდულადაც გამოიყურება: „როგორ გინდათ დაეხმაროთ ზორას? აღწერეთ თქვენი ფანტაზიები და ჩვენ მას რეალობად ვაქცევთ“.

რეალობებით თამაში გრძელდება. თუ „ვიდეოდრომის“ გმირს, მაქსს სინამდვილე სატელევიზიო დადგმა ეგონა, ხოლო მასში სინამდვილის ამოცნობა აგიჟებს და ანადგურებს, ასაიასის ახალი ჰიპერრეალობის დონეზე ნამდვილი რეალობა უკვე თამაშის აუცილებელი ელემენტი, მისი პრინციპი ხდება. ეს ცინიკური პასუხია კრონენბერგის გარდასულ ოთხმოციანი წლების გულუბრყვილობაზე: მერე რა, რომ პერსონაჟები საკუთარი სიცოცხლით თამაშობენ. ეს თამაშია, სადაც არ არსებობს ზნეობრივი

¹ ჟან ბოდრიარი, „სიმულაკრები და სიმულაციები“, ილიაუნი, Baudrillard, Jean, Simulacres et simulation, Paris, Galilée, 1981; – ჟან ბოდრიარი განსაზღვრავს სამი სახის სიმულაკრებს: I – იმიტაცია, ასლი, გაყალბება; II – ფუნქციონალური ანალოგები, სერიები; III – ჰიპერრეალობა (ფული, მოდა, მოდელი, ღნმ, საზოგადოებრივი აზრი).

ნორმები, სულიერება. არსებობს მხოლოდ დროებითი მიზნები და მის მისაღწევად განხორციელებული აქტივობა: თავდასხმა და თავდაცვა. თუმცა ესეც მხოლოდ თუ ბიჭუნა ინებებს. ეს „ვარსკვლავებიჭუნა“... ახლო მომავლის სამყაროს მოქალაქე...



სურ. 42 ა, ბ. „ვარსკვლავებიჭუნა“... ახლო მომავლის სამყაროს მოქალაქე. დიანა მოლოდინის რეჟიმში.

ახალი ცნობიერების „დაბადების“ პროცესი ეკრანზე ფილოსოფიური პრობლემის სახეს იძენს. გაბრიელ სალვატორესის „ნირვანაში“ კინომაყურებელმა უკვე შეაბიჯა ახალი ტექნოლოგიებისა და ვირტუალური კანონზომიერებების რეალობაში; ჯერ კიდევ თვალმისაცემად არასრულყოფილში, თითქოს ჯერ არაცოცხალში, მარტივი, მკაცრად განსაზღვრული ფუნქციურობით, შესაძლებლობებისა და მოქმედებების არეალით, დამოკიდებული მოუხერხებელ, სასაცილო ხელსაწყოებზე, ვირტუალურ არსებებზე, რომლებიც მაყურებლის თვალწინ იწყებენ რეალობად გარდაქმნას, საკუთარი ვიწრო სამყაროს გაცნობიერებას და რომლებსაც უნდებათ ამ ჩაკეტილი ვირტუალური სამყაროდან თავის დაღწევის სურვილი, სინამდვილედ ქცევისა და თავისუფალი არჩევანის მოპოვების უნარიც კი.

მოგვიანებით გადაღებული ასაიასის „დემონლოვერი“ კიდევ უფრო ნაკლებად ენდობა „ახლო მომავლის“ ღირებულებებს და სარკაზმით წარმოაჩენს წარმატებული პროგრესის მიერ დაპყრობილ სამყაროს – ღალატით, ძალადობით, სისასტიკითა და მონური მორჩილებით შექმნილ კეთილდღეობას, საშინ და საზარელ სიამოვნებას, ლამის უკვე გენეტიკურად შეცვლილ ადამიანს, საზოგადოებას და მის „ღირებულებებს“. მშენიერება წარსულში დარჩა. ჰიპერრეალობის ეპოქა – როგორც ჟან ბოდრიარი პოსტმოდერნიზმის ხანას უწოდებს – რეალობის გრძნობის დაკარგვით ხასიათდება. ჰიპერრეალობას, თავის მხრივ, არა მხოლოდ ხელოვნურად შექმნილი, არამედ მასთან შერწყმული დიანას მსგავსი „გადანივთებული“, „გადახელოვნურებული“ „ადამიან-სიმულაკრები“ წარმოადგენენ, არარსებული ობიექტური რეალობის რეპრეზენტაციები.

ახლა მთელ ყურადღებას პარადოქსული ხელოვნური სამყარო იპყრობს – ხელოვნური პერსპექტივა, ჯერ კიდევ არდამდგარი მომავლის „აწმყო“, მაღალტექნოლოგიური პროგრესით სახეშეცვლილი ცხოვრება: ვირტუალურ რეალობად გარდაქმნილი რეალობა, დაუჯერებელი არქიტექტურით წარმოდგენილი ბრწყინვალე თანამედროვე ქალაქებით, უმაღლესი ძალაუფლებისთვის მებრძლი კორპორაციებით, რომელთა ინტერესებს სწირავენ თავს ფილმების გმირები: არაადამიანური ძალებითა და შესაძლებლობებით აღჭურვილი და მარტოსული, ვირტუალურ-რეალური მონები, მათთან ერთად კი მეხსიერებაწაშლილი, მიკროსქემებით „დაჩიპული“ პოსტჰუმანიდები – კიბერპანკური სამყაროს პოსტაპოკალიპტური სიტუაციით, ნანგრევებად ქცეული, მბჟუტავი მეგაპოლისებიდან.

კიბორგის რეალობაში შემოსვლასთან, მისი რაობის გარკვევასთან ერთად, ხელახლა ხდება ადამიანის არსის გააზრებაც. ახალ რობოტებს ადამიანი საკუთარ თავს ამსგავსებს, საკუთარ შესაძლებლობებსა და უნარებს უნერგავს, აუძვობესებს, იდეალური რომ გახადოს – უფრო ჭკვიანი, უფრო უნარიანი, უფრო მგრძობიარე. თავად შექმლოს არა მხოლოდ საკუთარი პრობლემების მოგვარება, არამედ გადაიქცეს დამხმარედ; თუმცა შიშობს, რომ ბოლოს რობოტი არათუ მხოლოდ გაუტოლდება მას, არამედ გადაასწრებს კიდევ, მსახურიდან, პირიქით, მბრძანებლად იქცევა. იგივე შეიძლება ითქვას სხვა ხელოვნურ არსებებზეც – ბიორობოტებზე, რეპლიკანტებზე, კლონებზე, გაუმჯობესებულ გენმოდიფიკაციებზე, ჩიპებზე. მაშინ სადღა იქნება ადამიანის ადგილი? რა უფლებებით ისარგებლებს თვითონ და მის მიერ შექმნილი? თითოეული მათგანი? ეს დილემა ყოველთვის ელობოდა ადამიანს ტექნიკური პროგრესის გზაზე.

სტენლი კუბრიკის ჯერ კიდევ 1968 წელს გადაღებულ ფილმში „2001: კოსმოსური ოდისეა“ საჭირო ხდება ხომალდის აუცილებელი ზეჭკვიანი კომპიუტერის – ჰელის (HAL) გამორთვა, რადგან იგი თავად იწყებს გადაწყვეტილებების მიღებას, ადგენს გეგმას, თუ როგორ მოიშოროს მისი ლოგიკით არასანდო ადამიანი; ახერხებს კიდევ მოტყუებით, ღია კოსმოსში მის გაშვებას და დაკარგვას; ანაბიოზის მდგომარეობაში მყოფ ექსპედიციის წევრებს აპარატიდან რთავს... სტენლი კუბრიკის სამოციან წლებში ნავარაუდები 2001 წლის „ახლო მომავალი“ დღეისთვის ლამის უკვე ორი ათეული წლის წინანდელი წარსულია. საოცარი ფილმი დღესაც უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს გადაღების ესთეტიკით, აზრის სიღრმით, ფანტასტიკური გარემოს დახვეწილი, დეტალური და რეალისტური წარმოდგენით და ასევე პასუხაუცემელი კითხვებით, რომლებიც სამუდამოდ ფილმის „ტყვეებად“ გვაქცევს. საქმე იმაშია, რომ კუბრიკისა და კლარკის¹ ეს ჰიპერრეალისტურად მოყოლილი უიბლო კოსმოსური ოდისეას ამბავი, რომელშიც ვერ იხსნება ვერც საწყისი კვანძი, სრულ ბუნდოვანებაში ტოვებს მაყურებელს მოულოდნელი და უცნაური ფინალით. თუმცა ამით ბევრად უფრო ამდიდრებს და აღრმავებს შინაარსს, ვიდრე მართლაც რომ გახსნილიყო ფილმის ექსპოზიციის მითოლოგიურ-ფანტასტიკური საიდუმლო, მთვარეზე აღმოჩენილი იდუმალი „მონოლითის“ წარმომავლობა, რომელიც, „სავარაუდოდ“, კაცობრიობისა და სამყაროს საიდუმლოს ატარებს. რისი გამორკვევაც თითქოს ფილმის სიუჟეტმა წამოიწყო. ფილმის რეალობა სამუდამოდ მაყურებლის სულიერ გამოცდილებაში გადადის ამოუცნობი სამყაროს შეგრძნებით.

ვინ არის თავად ადამიანი, რა იცის საკუთარი თავის შესახებ? სამყაროს შესახებ? რომელშიც არსებობს, რომელსაც შეიგრძნობს როგორც მისი ორგანული ნაწილი? რას ნიშნავს – იყო შემოქმედის მიერ შექმნილი და რა განასხვავებს მას პოსტჰუმანოიდისგან? შეძლებს თუ არა იგი დედამიწაზე ღმერთისგან ბოძებული პირველობის შენარჩუნებას მაღალი ზნეობრიობისა და დაკარგული ღირებულებების გარეშე? ასეთი კითხვები ახლო მომავლის მიმართ, „კოსმოსური ოდისეას“ შემდეგ ბევრს გაუჩნდება, მათ შორის, უდიდეს კინორეჟისორებსაც, როგორიცაა ანდრეი ტარკოვსკი, რომლის „სოლარისი“² ერთგვარად ესიტყვება კუბრიკის „კოსმოსურ ოდისეას“. რიდლი სკოტი „სამართებელზე

¹ „2001: კოსმოსური ოდისეა“, 2001: A Space Odyssey 1968, რეჟ. სტენლი კუბრიკი, არტურ კლარკის მოთხრობა „დარაჯის“ მიხედვით.

² სოლარისი, «Солярис» 1972 წ., რეჟ. ანდრეი ტარკოვსკი, სტ. ლემის მოთხრობის მიხედვით.

მორბენალის¹ ყურებისას მაყურებელი იზიარებს „ანდროიდების შოკს“ და „განცდას“, რომ თურმე ადამიანებად არ დაბადებულან. რეპლიკანტების ეთიკური პრობლემები ადამიანების ზნეობაზე, მის სისასტიკესა და პასუხისმგებლობაზე აფიქრებს... არსებობის ოთხწლიანი ვადა – საკუთარ მოკლე წუთისოფელს სიცოცხლის განსაზღვრულ ფრაგმენტ-რეალობას ახსენებს... მათი დაპროგრამებული სიზმრები, ოცნებები და სურვილები – ადამიანის სიზმრებისა თუ მეხსიერების გაურკვეველ, ბუნდოვან წარმომავლობას ეფინება და ეღარება... ჩვენ შეიძლება თვალი მივადევნოთ ამ კითხვებს კიბერპანკურ და ფანტასტიკურ ფილმებში; ფილიპ ლიკის, უილიამ გიბსონის, ედგარ ბეროუზის, რეი ბრედბერის, სტრუგაცკების თუ სხვა ფანტასტთა ეკრანიზაციებში, რომელთაც წარმოაჩინეს ჩვეული ყოფიერებისგან განსხვავებული ხედვის არეები, ნაცნობი სამყაროს უცნობი რაკურსები, ცნობიერებისა თუ ეთიკის ახალი წინააღმდეგობები. მათ განსხვავებულ, უცხო რეალობაში მოწმდება ჩვენი ადგილი დედამიწაზე, თუ მიმართება დიდ სამყაროსთან, იხვეწება და ღვინდება ჩვენი ნამდვილი ღირებულებები.

კიბერ-ფანტასტიკურმა სამყარომ გამოამჟღავნა გაცილებით უფრო მასშტაბური ჰუმანიზმის სურვილი, ვიდრე ამას ოდესმე ითხოვდა ადამიანური ზნეობა და თუნდაც რელიგიური ეთიკა. თუმცა, ამის საპასუხოდ თუ საპირისპიროდ, ეკრანზე გაჩნდა ასეთივე მასშტაბის შიში და აგრესია: ფილმების ახალ მომხიბლავ გმირებად სამართლიანობისთვის მებრძოლი – სრულიად უგრძნობი მკვლელები იქცნენ, ეფექტური იარაღითა და საკვირველი გაწვრთნილობით, რომლებიც იოლად აცამტვერებენ ყველაფერს, რაც კი გზაზე ეღობებათ. გავიხსენოთ ხალისიანი კომედია „კაცები შავებში“², როგორ სიამოვნებას ღებულობს მაყურებელი სპეცეფექტებისგან, რომლებიც ელეგანტური მამაკაცების მიერ უცხოგალაქტიკელების ხოცვა-ჟლეტას ძალიან სასაცილოდ წარმოგვიდგენენ. სამეცნიერო-ფანტასტიკის თუ კიბერ-პანკ ფილმებში წარმოსახული რეალობა თუ კულტურის უჩვეულო ატმოსფეროც ჟანრული სახეობრიობის დასაშვებ საზღვრებშია მოქცეული, თუმცა ტენდენციები, რომლებიც განსაკუთრებით სახიერად და თვალსაჩინოდ აისახა ფანტასტიკის ჟანრებში, ჩვეულებრივ რეალისტურ დრამაშიც გვხვდება, გავიხსენოთ ვიეტნამის ომის ვეტერანი მარტინ სკორსეზეს ფილმიდან – „ტაქსისტი“, რომელიც თავდაყირა აყენებს საზოგადოდ მიღებულ მორალს და შეხედულებას სიკეთესა და ბოროტებაზე, რადგან ეს წარმოდგენები ფსიქოპათის თავშიც არსებობს და მისი ქცევა სამართლიანობის სახელით ინტერპრეტირდება, როდესაც მან ზუსტად იცის, რა არ არის კარგი. რა შეგვიძლია ვთქვათ, მას ხომ მხოლოდ კარგი უნდა.

„შოკის“ მოლოდინში. „...მე გამიკვირდება, თუ ეს 2005 წლამდე მოხდება ან 2030 წელს გადააცილებს“.³

1969 წლის 20 ივლისს, Apollo 11 ეკიპაჟმა პირდაპირი ტელეტრანსლირებით აუწყა მთელ დედამიწას ნილ არმსტრონგის გადასვლა მთვარეზე,⁴ მთვარიდან გადმოსცა, ბას ოლდრინთან ერთად, მთვარის ქვიშიან ზედაპირზე მოძრაობაც და მათი ნაბიჯების კვალიც. დედამიწაზე ყველამ გარკვევით გაიგონა არმსტრონგის მხნე ხმა და მილოცვა-

¹ სამართებელზე მორბენალი 1982 წ., რეჟ. რიდი სკოტი, ფილიპ ლიკის რომანის მიხედვით „თუ ოცნებობენ ანდროიდები ელექტრონულ ცხვრებზე?“
² „კაცები შავებში“, Men in Black, 1997, წ. რეჟ. ბარი სონენფელდი.
³ ვერნორ ვინგი, Vernor Steffen Vinge – ამერიკელი მწერალი-ფანტასტი და მათემატიკის პროფესორი, პუბლიკაცია „ტექნოლოგიური სინგულარობის“ The Technological Singularity ავტორი.
⁴ Apollo 11 ეკიპაჟი – ნილ არმსტრონგი, მაიკლ კოლინზი და ბას ოლდრინი.

აფორიზმი „თბილი“ კონოტაციით: „ადამიანის ეს პატარა ნაბიჯი, კაცობრიობისთვის – გიგანტური ნახტომია“.¹

ეს მართლაც საკვირველი მოვლენა იყო. „მდუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი“, იდეალებით მოცული მთვარე, ერთბაშად, ყოველგვარი მაგიურობისგან დაცლილი, კოსმოსში მრავალთა შორის ერთ-ერთ ფიზიკურ სხეულად გადაიქცა. კაცობრიობის ამ „გიგანტურმა ნახტომმა“ წარმოაჩინა ჩვენი არსებობა სხვა ახალი ცივილიზაციის ეპოქაში, ტექნოგენური ჩვეულებრივი „სასწაულების“ რეალობაში, კოსმოსის, ღმ-ის და ინტერნეტის ყოფიერებაში...

სამეცნიერო აღმოჩენებმა და წინააღმდეგობრივმა თეორიებმა, კოსმოსიდან დანახულმა დედამიწის სურათმა თუ ერთდროულად არსებულ-არარსებულმა კვანტურმა რეალობამ, შეუცნობელმა მაკრო თუ მიკრო სამყაროების სიღრმემ და მასშტაბებმა, ახალმა და ახალმა ჰიპოთეტურმა თეორიებმა შეცვალეს ადამიანთა თვალთახედვა, წარმოდგენა არსებულზე. მაგრამ ამავე დროს, ჩნდება შეგრძნება, რომ ყველაფერი ძალიან სწრაფად ვითარდება, ხოლო ადამიანი, სინამდვილის ახლებურად გაცნობიერების, ფუნდამენტური, წმინდათაწმინდა ფასეულობების დესაკრალიზაციის ხანაში, გლობალურად კარგავს კონტროლს მოვლენების განვითარებაზე, სამყაროს წესრიგსა და რეალობაზე.

XXI საუკუნის დასაწყისში მომავლის აღქმა აღარ ატარებს საყოველთაო გამარჯვებისა და ბედნიერების შარავანდედს, იგი აღარ იქმნება „საზეიმოდ“, არარსებულიდან, არ მოდელირდება ბრძოლით, არამედ, „არსებობს“ როგორც რაღაც მზა და მოსალოდნელი ახალი რეალობა – ტექნიკური სინგულარობა, რომელიც გვსურს თუ აღარ გვსურს, უკვე მოემართება ჩვენკენ და უეცრად თავს დაგვატყდება. „ჩვენ უდიდესი გარდაქმნების ზღურბლზე ვართ. – აცხადებს მათემატიკოსი და მწერალი-ფანტასტი ვერნორ ვინჯი, – ცვლილებები, რომლებიც, ითვლებოდა რა, რომ საჭიროებენ „ათასობით საუკუნეს“ (თუ ისინი საერთოდ იქნებიან), სავარაუდოდ, უახლოეს ას წელიწადში მოხდება. სრულიად გამართლებულად შეიძლება დავარქვათ ამ მოვლენას სინგულარობა – წერტილი, რომელშიც ჩვენი ძველი მოდელების გადაყრა მოგვიწევს, სადაც ახალი რეალობა გაიფუდება. ეს სამყარო, რომლის კონტურები თანდათან უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთება, მოემართება თანამედროვე ადამიანისკენ, ვიდრე ეს ახალი რეალობა, როგორც ყოველდღიურობა, არ გადაფარავს გარემომცველ სინამდვილეს. და მაინც, ბოლოს როდესაც ჩვენ ასეთ წერტილს მივალწევთ, ეს მოვლენა უდიდესი მოულოდნელობა და უფრო მეტიც, ამოუცნობი საიდუმლოება განდება. და მიუხედავად მთელი ჩემი ოპტიმიზმისა, ჩემთვის უფრო კომფორტული იქნებოდა, თუ ჩვენ ამ ზებუნებრივი მოვლენებიდან ათასი წელი დაგვაშორებდა და არა მხოლოდ ოცი“.²

XX საუკუნის დასაწყისის მიღწევებმა ადამიანში ტექნოლოგიური პროგრესისადმი რწმენა ჩასახა, ხელოვნების ავანგარდში უსწრაფესი განვითარებით შეცვლილი სამყაროს

¹ „That’s one small step for [a] man, one giant leap for mankind“ გათამაშებულია სიტყვები საბავშვო თამაშიდან – „დედა, შემიძლია გადავდგა (დიდი ან პატარა) ნაბიჯი?“ კოსმონავტის მიერ წარმოთქმულ, ერთი შეხედვით, მშრალ ფრაზას, ჰქონდა ნოსტალგიური ასოციაციური ბმა მისი თანამემამულეების ბავშვობისდროინდელ მოცინებებთან, თამაშის ანალოგიურ სიტყვიერ მინიშნებებთან: „პატარა ნაბიჯთან და გიგანტურ ნახტომთან“.

² ტექნოლოგიური სინგულარობა. ვერნორ ვინჯი. ესეის საწყისი ვარიანტი მათემატიკოსმა და მწერალმა ვერნორ ვინჯმა წარმოადგინა ლუისის სახელობის NASA -ს კოსმოსური კვლევების ცენტრისა და ოჰაიოს აეროკოსმოსური ინსტიტუტის მიერ ჩატარებულ სიმპოზიუმზე: VISION-21/1993 წელს. 2003 წელს ავტორმა სტატია კომენტარებით შეავსო. <http://old.computerra.ru/think/35636/>

ესთეტიკური აღქმა აღბეჭდა და ფუტურიზმის ცნობიერების ხანა დაამკვიდრა: მომავლის ჰეგემონია, ეპოქის საყოველთაო გაცემა, ღელვა, მოლოდინი... მომავლის სახელი ამართლებდა სოციალურ ძვრებს, გადატრიალებებს, რევოლუციებს, ომებს, ცხოვრების სტილს, ოპტიმიზმი ტექნიკური პროგრესისადმი მეტყველებდა მისი შემქმნელი ადამიანის განსაკუთრებულ როლსა და ადგილზე ახალ სამყაროში; შესაბამისად, ფუტურიზმი გამოხატავდა ძალიან გაზრდილი მნიშვნელობის პიროვნულ „მეს“, უდიდეს ენერგიას, რწმენას, პროცესში აქტიური ჩარევის ნებას მომავალი რეალობის შესაცვლელად, რკინის ტექნოლოგიებით არასრულყოფილების დამარცხებას; ქმნიდა არა უბრალოდ ძლიერი და თავისუფალი ადამიანის ახალ იდეალს, არამედ უშუალოდ ზემოქმედებდა, ცხოვრებაში ნერგავდა ახალი ცივილიზაციის მიერ ფორმირებულ აგრესიული ზეადამიანის ტიპს – მეტალის გრძობებითა და ინსტიქტებით, ტექნიკასთან შერწყმულ „ახალ კენტავრს – ადამიან-მოტოციკლს“¹ დღეს, „ფუტურიზმი“ უკვე წარსულია და ვიცით, როგორი გამანადგურებელი შეიძლება იყოს თავისთავად დადებითი მოვლენა – პროგრესი, რა საშინელებები შეიძლება დაბადოს გაბრწყინებული მომავლის ნათელმა იდეამ. ვიცით, თუ რას წარმოადგენს ლითონის ზეადამიანი ბელადი და საერთოდ, რომ არა ფუტურიზმი, XX საუკუნის ყველზე სასტიკ რეჟიმებს შესაძლოა არც კი ეარსებათ.

იწყება თუ არა ახალ კალენდართან ერთად თვისობრივად ახალი ეპოქა, ახალი იდეებითა და იდეალებით, პრინციპულად ახალი ღირებულებებით, განსხვავებული ესთეტიკური ხედვით? როგორ გამოიყურება დღევანდელი გადასახედიდან ახლო მომავალი, **დრო, რომლის მოწმეებიც თავად ვიქნებით?** ჩვენი ეპოქის პარადიგმას, გასული საუკუნის მსგავსად, ისევ აჩქარებული ტექნიკური პროგრესი და ახალი ტექნოლოგიების დომინანტური მნიშვნელობა განსაზღვრავს; თუმცა, ამჯერად სრულიად შეცვლილია თავად მომავლისადმი დამოკიდებულება. მოვლენები თავბრუდამხვევი ტემპით, წინანდელზე კიდევ უფრო სწრაფად მიიწევენ წინ, სულ ახალი და ახალი მიღწევებისკენ, რადიკალური ცვლილებებისკენ, მაგრამ დღეს მომავლის აღიარება აღარ ნიშნავს წარსულის უარყოფას, აღარავინ ებრძვის და ანადგურებს წარსულს. ახლა იგი თავისთავად რჩება თამაშგარეშე, იკარგება მისი მნიშვნელობა, ცარიელდება მისი საზრისი. ახალ რეალობაში მისგან მხოლოდ კვალი რჩება, გავლილის ნიშანი.

უკვე არა მხოლოდ ფანტასტები, არამედ თავშეკავებული სეკსტიკოსი მეცნიერებიც კი ხელავენ გზებს, რომლითაც შესაძლებელი გახდება მექანიზმისა და ადამიანის საერთო დამაკავშირებელი ფართო მოხმარების კიბერ-ინტერფეისის შექმნა. ვარაუდობენ, რომ კომპიუტერი ცნობიერებას შეიძენს, წარმოიქმნება ზეადამიანური ინტელექტი, გაუმჯობესდება ბიოლოგიური ადამიანის შესაძლებლობებიც, მითუმეტეს, რომ აკრძალვებისა და წინააღმდეგობების მიუხედავად, გენეტიკა საკმაოდ ინტენსიურად და ნაყოფიერად მუშაობს კლონირების მიმართულებით, ასევე ახალი სინთეზური ორგანოების შესაქმნელად. უკვე არსებობენ „კიბერ-ადამიანები“ ხელოვნური ელექტრონული ყურით, თვალით, გულით, თირკმელით. არსებობს სამხრეთ აფრიკელი სპორტსმენი მორბენალი ოსკარ პისტორიუსი, მუხლებს ქვემოთ ამპუტირებული კიდურებით, რომელიც არა მხოლოდ პარალიმპიურ თამაშებში, არამედ ჩვეულებრივ სპორტსმენებთან შეჯიბრებებში

¹ ფილიპო ტომაზო მარინეტი <https://ru.wikipedia.org/wiki/Манифест>

მონაწილეობს და ზოგჯერ იგებს კიდევ;¹ არსებობს პირდაპირ ტვინზე მისაერთებელი ელექტრონული გამაყუჩებლები, რომლებზეც ადამიანი უფრო სწრაფად და უიმედოდ ხდება დამოკიდებული, ვიდრე რომელიმე ნარკოტიკზე. ასე, რომ იქნება გაუმჯობესებული სიკეთეებიც და იქნება გაუმჯობესებული საშინელებებიც, თუმცა ადამიანს ყველაზე მეტად იმ სიკეთის ეშინია, რომელზეც „სამყროს შექმნიდან“ ოცნებობს; იმისა, რომ ტექნიკის განვითარება აუცილებლად მივა ადამიანზე სრულყოფილ და ინტელექტით აღმატებულ არსებათა შექმნამდე... უკვე ძალიან ახლოსაა პროგნოზირებული „ფუტურომოკი“² – ახალი დროის ფენომენი, რომელთან შეგუებაც, როგორც საერთოდ სიახლესთან, გვაფრთხილებენ, რომ იოლი არ იქნება:

„თქვენ გაიღვიძებთ დილით და აღმოაჩნთ, რომ სამყარო, რომელსაც მრავალი წლის მანძილზე თქვენი ცხოვრების ფონად აღიქვამდით, შეცვლილია. ყველაფერი, რასაც თქვენ შეჩვეული ხართ – სხვაგვარი ხდება, ამასთან რეკორდულ დროში, ყოველწამიერად“.³ ამ სიტყვებით იწყებს მომავლის მოვლენების ანალიზს, სამოცდაათიანი წლების განმავლობაში ბესტსელერში, ამერიკელი ფუტუროლოგი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ელვინ თოფლერი; გაღვიძება ახალ უცნაურ რეალობაში, მის მიერ აღწერილი ეს განსაკუთრებული მომენტია, მრავალი კინონარატივის საწყის კადრად, ამოსავალ სიტუაციად, მომავლის წარმოსახვისა თუ საკუთარი სინამდვილის გაანალიზების შემოქმედებით ბიძგად იქცა.

როგორი იქნება ტექნიკური სინგულარობის ეპოქის ახალი გათენებული დღე? სად გავიღვიძებთ?

„მაქს, დადგა ადგომის დრო! დროა, ნელ-ნელა ტანჯვით დაუბრუნდე ცნობიერებას“⁴ – პირდაპირ ტელეეკრანიდან აღვიძებს „ქალაქის საკაბელო ტელევიზიის 83-ე არხის“ წამყვანი თავის პატრონს – დევიდ კრონენბერგის „ვიდეოდრომში“, რომლისთვისაც ახალი დღე – ახალი ტექნიკური ჰალუცინაციების, რეალობისა და ვირტუალური რეალობის კომპარული შერწყმის დასაწყისი აღმოჩნდება.

„დაკ, ძვირფასო, რა მოხდა, ისევ რაღაც დაგვისზმრა?“⁵ – ეს უკვე გულის ხეთქვით გამოღვიძებაა ხელოვნურად შექმნილ ილუზიურ სამყაროში... პოლ ვერპოვენის ფილმიდან „ყველაფრის გახსენება“; ხოლო საშინელი სიზმარი ანუ დავიწყებული წარსულის გაუგებარი, წყვეტილი ფრაგმენტი, არაცნობიერში საწყისისა და სასრულის გარეშე მხსიერების გადარჩენილი ნამცეცი, გაუცხოებული რეალობიდან გმირს კიდევ უფრო ფანტასტიკურ და დახლართულ, მაგრამ საკუთარ რეალობაში აბრუნებს, თავის უცნაურ იდენტობაში აღადგენს.

„გაახილე თვალი, გაახილე თვალი, გაახილე თვალი...“⁶ – დაჟინებით იმეორებს მალვიძარა, ალესანდრო ამენაბარის ფილმში და გმირს აღვიძებს, მხოლოდ ისევ სიზმარში „აღვიძებს“, მოჩვენებით რეალობაში, არაცნობიერის კომპარულ ლაბირინთში.

¹ ოსკარ პისტორიუსი – Oscar Pistorius, მოკლე დისტანციაზე მორბენალი, სამხრეთ აფრიკის რესპუბლიკის პარალიმპიური თამაშების ექვსგზის ჩემპიონი, ტეგუში მსოფლიო ჩემპიონატის ვერცხლის პრიზიორი, ლონდონის ოლიმპიური თამაშების მონაწილე, 2012 წ. აფრიკის ჩემპიონატის ორგზის ვერცხლის პრიზიორი. <http://ru.wikipedia.org/wik>

² ელვინ თოფლერი, ფუტურომოკი, Alvin Toffler, Future shock 1970 წ.

³ მომავლის შოკი, Шок будущего, Пер. с англ. Э. Тоффлер. - М., „Изд. АСТ“, 2002 წ., გვ. 3.

⁴ „ვიდეოდრომი“ Videodrome 1983 წ., რეჟ. დევიდ კრონენბერგი.

⁵ „ყველაფრის გახსენება“ Total recall 1990 წ., რეჟ. პოლ ვერპოვენი.

⁶ „გაახილე თვალი“, Abre los ojos, 1997 წ., რეჟ. ალესანდრო ამენაბარი.

საკუთარი მოგონებების გარეშე დარჩენილ და უცხო ინფორმაციით გადატვირთულ თავში „ჩიპიან“ ჯონი-მნემონიკსაც თავაზიანად აღვიძებს სასტუმრო „ნიუ-დარვინის“ მღვიმარა, თავის კიბერ-ვირტუალურ სამყაროში: „დილა მშვიდობისა. ადგომის დროა“.¹

ქრისტოფერ ნოლანის „საწყისში“ კი, კობს მაურიც ეშერის² „კიბეების“ პარადოქსულ ლაბირინთში ეღვიძება: სანაპირო სველ ზოლსა და მშრალი ხმელეთის ზღვარზე, ხელის გაწვდენაზე ქვიშაში მოთამაშე შვილებამდე... მაგრამ ზღვის ქაფის ბუშტების მსგავს ახალ-ახალი სამყაროებით „გაფართოებულ“ რეალობაში, უახლოესი სულ უფრო შორი და მიუწვდომელი ხდება. ამ სიზმრების ლაბირინთიდან გამოღწევა შეუძლებელია... დაკარგულია საწყისი... იგი აღარ არსებობს.

„გაიღვიძე, ნეო, შენ მატრიცაში ხარ“ – აღვიძებს კომპიუტერით მიღებული შეტყობინება პროგრამისტ თომას ანდერსონს ენდი და ლარი ვაჩოვსკების „მატრიცაში“³ – დისტოპიურ სამყაროში, სიმულაციურ – სიმბოლურ რეალობაში, სადაც ნანგრევებად ქცეულ ბურუსში გახვეულ დედამიწას მანქანები განაგებენ; ადამიან – სიმულაკრებს კი (რომლებიც ჩვეულებრივ აღარ იბადებიან და მხოლოდ პლანტაციებში იწარმოებიან მანქანებისთვის მაღალი ხარისხის ბიოენერჯის მისაღებად), წარმოდგენაც არ აქვთ, რომ სინამდვილეში, კომპიუტერული სადენებით უძრავად დაბორკილები, მხოლოდ ვირტუალურად ადვენებენ თვალს მათთვის წარსულიდან სპეციალურად შერჩეულ სიმულაციურ პროგრამას – მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების რეალობით.

ფილმში აღწერილი „დაფარული სინამდვილის“ ვითარება და მისი ილუზიური აღქმა ანუ „კონების საპყრობილეში“ ყოფნა (როგორც ამას ფილმის ერთ-ერთი გმირი, მორფეუსი განმარტავს), მატრიცას „ახლო მომავლის“ ხელოვნურ სამყაროსთან პლატონის „გამოქვაბულის ალეგორიის“⁴ მსგავსებაზე მიგვანიშნებს – სიტუაციაზე, უღლითა და ხუნდების სიმძიმით თავდახრილი მონებისა, რომელთაც, ასეთი შეზღუდული მდგომარეობის გამო, ნამდვილ სამყაროსა და რეალურ საგნებზე თვალი არ მიუწვდებათ და სინამდვილეზე წარმოდგენა, მხოლოდ იმ ჩრდილებით ექმნებათ, რომელთა ხილვაც თავების აუწვევლად შეუძლიათ. ვაჩოვსკების მატრიცა პლატონის ასეთი გამოქვაბულია: ცნობიერების მონობის უძველესი ალეგორიის ახალი კონცეპტი, რომელიც ძველებურად ზღუდავს და ჩარჩოებში აქცევს ადამიანის შესაძლებლობებს. მითის ლოგიკას ფანტასტიკის ჟანრის პირობითობა ერწყმის; რეალობისა და ილუზიის დაპირისპირების არსი კი, აქ, – საყოველთაო, დაშტამპულ, მატრიცით განსაზღვრულ⁵ ცნობიერებასა და თავისუფალ აზროვნებას შორის მითოლოგიზებული არჩევანის სახით წარმოდგება: ძველი სამყაროს უარყოფითა და ახალის არჩევანი; ანუ არჩევანი, როგორც არსებობა, იგივეება თავისუფალ ცნობიერ არჩევანთან და განსაზღვრავს „მატრიცას“ რეალობას. გმირმა, ორი პატარა აბიდან, აუცილებლად უნდა აირჩიოს ერთ-ერთი: წითელი, რომელიც მას ახალი რეალობის „ნამდვილ“ სახეს, არსებობის არსს გაუხსნის და „რჩეულად“ ანუ ნამდვილ, თავისუფალ და ყოვლისშემძლე არსებად – ნეოდ აქცევს; მეორე, ლურჯი, რომელიც

¹ „ჯონი-მნემონიკი“, Johnny Mnemonic, 1995, რეჟ. რობერტ ლონგო.
² მაურიც კორნელის ეშერი, Maurits Cornelis Escher, (1898-1972), ნიდერლანდელი მხატვარი გრაფიკოსი.
³ „მატრიცა“, The Matrix, ძმები ვაჩოვსკების 1999-2003 წლებში გადაღებული კიბერ-პანკური ტრილოგია.
⁴ პლატონი სახელმწიფო VII, „გამოქვაბულის მითი“.
⁵ მატრიცა – დედანი, შტამპი ასლებისთვის.

მას უცვლელად დატოვებს რიგით მისტერ ანდერსონად – პლანტაციის მცენარის მსგავს ინერციულ ყოფიერებაში, ილუზიურ სამყაროში და იმ ფაქტსაც საშუალოდ დაავიწყებს, რომ არჩევანის შესაძლებლობა ჰქონდა.

რას ირჩევს მითიური ფილმის გმირი? ვაჩოვსკების „მატრიცაში“ ჯერ კიდევ, საყოველთაოდ იდეალურად მიჩნეულს: ადამიანის მარადიულ სწრაფვას ჭეშმარიტების შესაცნობად... მაგრამ... იბადება კითხვებიც... ბიბლიური „ხე ცნობადის“ ნაყოფი, ადამის დროიდან აკრძალვისა და ტაბუს ერთგვარი სიმბოლოა, უდიდესი საფრთხისა და კატასტროფის მომცველი – პროგნოზში დარწმუნებული ვერასდროს იქნები. გარდა ამისა, აქ, რეალობის ამორჩევის პირობას ილუზიის „ღმერთი“ იძლევა, რომლიც „ნამდვილ რეალობას“ სისტემისგან თავისუფალ, მაგრამ ისევ ვირტუალურ რეალობას უწოდებს. **მორფეუსის** სარკის სათვალეში გაორებული სამყარო არჩევანისა და შესაძლებლობათა ვარიანტებად იყოფა, რეალობათა სიმრავლის, ვარიანტულობის იდეას ბადებს, მაგრამ აბის მიღების შემდეგ, ეს ზღაპრული რიტუალი არჩევანის შესაძლებლობასთან ერთად სრულდება. გმირმა „ახლა მხოლოდ მოვლენების მსვლელობას უნდა მისდიოს“. თუმცა, ნებისმიერი არჩევანი ფატალურია, ფინალი – განსაზღვრული, პროგრამირებული და სავარაუდო შედეგიც წინასწარ უკვე ცნობილი. მაგრამ არსებობს დაშვებები: „ნამდვილი“ საკუთარ არჩევანს „რჩეულზე“ აკეთებს, „ცრუ“ კი, „მოლაღატეზე“, „გამცემზე“. არჩევანამდე „რეალურ“ სამყაროში სრულდება ადამიანისთვის დამახასიათებელი გრძნობადი ბუნება, არსებობის შიშისა და ძრწოლის განცდა. თუმცა ახალი ნიშნობრივი ბუნების მქონე მითოლოგიური რეალობისთვის, იგი ახალი სამყაროს გამოსახვის ერთგვარ გრუნტად, პარალელურ სივრცედ რჩება, როგორც პასიური, გამრუდებული სარკისებური განზომილება.



სურ. 43 ა, ბ. მარცხნივ – სარკის სათვალეში გაორებული სამყარო არჩევანისა და შესაძლებლობების ვარიანტებად იყოფა, მარჯვნივ – კოვზი არ არსებობს.

„მატრიცას“ ალუზიები ახალ ხელოვნურ სამყაროსთან და ხელოვნურ გმირებთან ერთად, ხელახლა აღძრავენ ნაცნობ ეჭვებს, ბადებენ უკვე მრავალჯერ დასმულ კითხვებს მოუხერხებელ რეალობასა და მის იდეალურ სახესხვაობაზე, ეძებენ პასუხებს... სახიფათო გადაწყვეტილებებისას, მათ, სწორედ, ყველასთვის კარგად ნაცნობი „კითხვები მიუძღვიან“, კითხვები, რომლებიც მაყურებლის მეხსიერებაში მოკალათებული სამყაროების ახალ, ალუზიურ სარკეებში არეკლილ ექსპოზიციას სთავაზობს: „შენ მატრიცაში ხარ!“ – ვირტუალურ რეალობაში და თავადაც ვირტუალური რეალობა ხარ. ფილმი ხაზგასმულად ინტერტექსტობრივია: დატვირთული მინიშნებებითა და ციტატებით ლიტერატურიდან, სახვითი ხელოვნებიდან, ფილოსოფიიდან, რელიგიიდან და ზოგადად, კაცობრიობის კულტურის ფართოდ ცნობილი სახეობრიობიდან, რომლებიც დიალოგურ

კავშირს წარმოქმნიან „მატრიცას“ ტექსტსა თუ გამოსახულებასთან და მას სიღრმესა და განახლებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ. ფილმის დასაწყისშივე, მატრიცას რეალობაში, ლუის კეროლის „თეთრი კურდღლის“ დევნისას აღმოჩნდებით, ალისას ზღაპრისა და სიზმრების სამყაროდან, სადაც გმირს „კითხვები მიუძღვიან“ – ახლო მომავლისა თუ ასეთი ალეგორიული აწმყოს აქტუალური კითხვები.



სურ. 44 ა, ბ. „ადამის შექმნა“ **La creazione di Adam** _ მიქლანჯელოს ფრესკა. დაახლოებით 1511 წ. სიქსტეს კაპელა. მარჯვნივ კადრი ფილმიდან „მატრიცა“, ნეო და მისი ვირტუალური ორეული.

ნეოს – „ახალი ადამის“ ვირტუალურ სივრცეში დაბადებაც ლუის კეროლის ალისას პარადოქსების და ვირტუალობის, სარკის სამყაროში გადასვლას გვაგონებს და ვირტუალური რეალობის ამ უჩვეულო ნიშნობრივ სამყაროში, კაცობრიობის უძველესი კითხვები სისტემების დიქტატივგან თავისუფალი ცნობიერების არსობრივ კითხვებად აღიქმება; პოსტმოდერნისტული ხელოვნების მოურიდეტელ თავისუფლებაში გაცოცხლებული ადამის არქეტიპული ანალოგია შესაგრძნებს ხდის ფანტასტიკური რეალობის სიღრმესთან შეხებას: მისტერ ანდერსონი ისე აცოცხლებს ნეოს სარკის ანარეკლში, როგორც მიქლანჯელოს ფრესკაზეა და ანალოგიურად, ეს შეხება ბადებს ნეოს მითოლოგიურ-გმირულ, თუმცა სარკისეულ, ვირტუალურ-სიმულაციურ რეალობასაც; სილიკონურ სამყაროში, სადაც ძნელად შეხვდებით გმირების ემოციურ მზერას; თვალებს ხშირად შავი ან სარკის სათვალე უფარავთ, მის ანარეკლებში კი, გაორებული და „დეფორმირებული“ გარესამყარო მოჩანს, ან ის სხვა, ვინც მათ უყურებს და სათვალის მზერაში მხოლოდ ისევ საკუთარ თავს ხედავს, თუმცა ერთგვარად სახეშეცვლილს.

ძმები ვაჩოვსკების „მატრიცა“ ვირტუალური სამყაროს ნამდვილი მითია: პათოსით, სტრუქტურით, მასში მკაფიოდ გამიჯნული დაპირისპირებული სამყაროებით, კანონზომიერებითა და წესრიგით, არსებულის მიზეზებთან შეჯახებითა და დაფარული რეალობის გახსნით, პრინციპების, ღირებულებების ახლებურად გააზრებითა და ახალი განწყობებით, იდეალებითა და გმირთა არაჩვეულებრივი, ზებუნებრივი შესაძლებლობებით¹, მათი ზნეობრივი სიწმინდით, თავგანწირულობითა და აუცილებელი



სურ. 45. პოსტერი „მატრიცა“

¹ ფრაი ნ., კრიტიკის ანატომია, Фрай Н., Анатомия критики, Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987 г.

არჩევანის პირობით... პერსონაჟთა სიმბოლური სახელებიც მითური პანთეონიდანაა: ნეო, მორფეუსი და ტრინიტი¹, მაყურებელს სწორედ, მათ „ზეზუნებრივ“ დანიშნულებას ახსენებს და წინასწარგანწყობას ორიენტირებს; ფილმში დაცულია მითის წევრების შემადგენლობაცა და მათი ფუნქციებიც: გმირთან ერთად ცრუ გმირი, მოღალატე და მერყევი სეიფერი (Cypher),² რომელიც ლუციფერის სახელთან წარმოქმნის ასოციაციას; „მაღალ რეალობასთან“ მოსაუბრე ორაკული პითია კი, აქ, უნივერსალური პროგრამული ფუნქციის სახეა, რომლისთვისაც ცნობილია მატრიცას „რეალობის პროგრამა“, ოპერატიული შესაძლებლობები და შეუძლია სისტემასთან მიმართებით შეაფასოს „რჩეულის“ ნამდვილობა და განსაკუთრებული უნარები, იწინასწარმეტყველოს „მომავალი“.

მითის სტრუქტურის აუცილებელი ელემენტი, რასაკვირველია, ძლიერი, გამჭრიახი და ყოვლისშემძლე ანტაგონისტია, აქ, აგენტი სმიტი, არსებული ყოფიერებისა და მატრიცას სისტემის მცველი. გმირებისგან იგი, სწორედ, არსობრივად განსხვავდება: აგენტი სმიტი არ არის ადამიანი, იგი რობოტია, მექანიზმი; მას სძულს ადამიანი, რადგან მისთვის იგი ვირუსია, ავადმყოფობა, რომელიც უნდა გაანადგუროს; აქვს ზოგადი, სხვათა მსგავსი, სერიული იერსახე; შეუძლია გარდაიქმნას და საჭიროების შემთხვევაში დაიმატოს ხელები, თავები... თავადაც იქცეს ორად... გაიყოს და გახდეს ასი... საკუთარი სიმულაკრული ასლის განუზომელი რაოდენობა, რომლითაც შეუძლია ერთეულს სძლიოს... ბევრს, თუმცა, საერთო ჯამში, ეს მოჩვენებითი ძალაა და რა რაოდენობაც არ უნდა გახდეს, სინამდვილეში, მაინც, მხოლოდ ერთი იქნება – მასში ჩატვირთული ერთადერთი, აგენტი სმიტის ფუნქციით.



სურ. 46. აგენტი სმიტი

¹ მორფეუსი – ღვთაების სახელი რომელიც სიზმრისა და ილუზიის რეალობას განაგებს და ტრინიტი – სამება.

² სეიფერი – (Cypher) სახელი „შიფრი“ თუ „ციფრი“, ლუციფერის (Lucifer) სახელის ნაწილის მსგავსად უღერს.

იოლად საცნობია გმირების საბრძოლო ზომად „ნაბუქოდონოსორისა“ და მითუმეტეს, ფილმში გადარჩენილ ადამიანთა უკანასკნელი სამყოფელის – სიონის სახელწოდებაც, რომლის გათავისუფლება მანქანების ძალაუფლებისგან მატრიცაში გამომწვევადული კაცობრიობის გადარჩენის მნიშვნელობას ატარებს; თუმცა სიმბოლური აღნიშვნები მთავარი არ არის: „მატრიცაში“ სამყაროს მითოლოგიური ახსნის ყველა კომპონენტი ერთგვარად გადაკვეთს თანამედროვე რეალობასა და ღირებულებებს, ფილოსოფიის კითხვებსა და ეჭვებს, მეტამორფოზებს, საკულტო თუ სხვა სიმბოლურ აქტებს, რომელთაც ფილმში ყოველგვარი მისტიციზმისგან დაწმენდილი ახსნა გააჩნიათ, როგორც, მაგალითად, „დეჟავუ“... იგი აქ სხვა არაფერია, თუ არა, მატრიცას პროგრამული შეცდომა ცვლილებების შეტანის დროს, რომელიც ასე რაციონალურად შეიძლება აიხსნას.

ძმები ვაჩოვსკების „მატრიცა“ 1999 წელს გამოვიდა. ათასწლეულის პირველი წელი კი თაობებს 11 სექტემბრის ტელევიზიით ნანახი გლობალური მაუწყებლობის კადრებით დაამახსოვრებს თავს – აფეთქებებით და ნამსხვრევებით, ადამიანების პატარა თავდაყირა მუქი ფიგურებით ცეცხლწაკიდებული ტყუპი ცათამბჯენების სარკის ფონზე, რომელთა სრულყოფილება ადამიანის მიერ მიღწეულ სიმაღლეებზე მეტყველებდა. ამ აბსურდს ახსნა არ მოეძებნება.

საზარელი ფაქტის არსის ძიებაში დაბადებული ეჭვები, კაცობრიობის განვითარების კიდევ ერთ გულუბრყვილო ეტაპს გამოდევნის სამოთხიდან: „არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ რაც უფრო ახლოსაა სისტემა სრულყოფილებასთან, მით უფრო ახლოსაა იგი ტოტალურ ნგრევასთან. თავისებურება, რომელიც, შეიძლება ითქვას, მართავს სამყაროს და მას გაქვავების საშუალებას არ აძლევს. რასაკვირველია, 11 სექტემბერი იყო ამ კანონის ერთ-ერთი გამოვლენა“.¹

ადამიანს კიდევ ერთხელ მოუწევს სინანული, დაფიქრება საკუთარ ძლიერებასა და უსუსურობაზე, საწყისებთან დაბრუნება და იმის გაცნობიერება, თუ რას ნიშნავს, რომ „ღვთის ხატადა“ შექმნილი და რა პასუხისმგებლობაზე მეტყველებს ეს ღვთაებრივი „მსგავსება“. ცხოვრების საზრისის ძიების დაწყების ხანიდან მოყოლებული, ერთსა და იმავე შეცდომებს იმეორებს და ყოველი შემდგომი ცივილიზაცია განახლებული ჯოჯოხეთითა და განსაწმენდელით უბრუნდება, რეგულარული აპოკალიფსური ძრწოლის რეფრენით. ძმები ვაჩოვსკების „მატრიცაში“ აღწერილი მანქანების ვირტუალური ომი აპოკალიფსურ წარმოსახვასაც კი ჩრდილავს. გადავრჩებით თუ არა? ეს პათოსი „მატრიცაში“ საოცარი მასშტაბებით ისხამს ზორცს. მაგრამ ეს მაინც ვირტუალური აპოკალიფსია, თანაც, როგორც ჯონ ჰადლსის ფილმშია ნათქვამი – „ბერძნულად აპოკალიფსი, უბრალოდ, იმის გახსნაა, რასაც აქამდე ვერავინ ამჩნევდა. ის, რასაც წყვილი ფარავდა“.² ჩვენ ის, უბრალოდ, ბოლოს და ბოლოს დავინახეთ.

2000 წლის კანის კინოფესტივალი ჟან-ლუკ გოდარის „XXI საუკუნის დაბადებით“³ გაიხსნა – XX საუკუნის მოვლენების ერთიმეორეს მიყოლებით გაელვებული კადრების

¹ ჟან ბოდრიარი, „მატრიცა“ – რატომ აღფრთოვანებს ეს ფილმი ფილოსოფოსებს“, Жан Бодрийар. „Матрица“ – Почему этот фильм восхищает философов. Le Nouvel Observateur, 19/06- 2003; <http://jungland.ru/node/953>

² „წყვილის შემდეგ“, After the Dark 2013 წ., რეჟ. ჯონ ჰადლსი, John Huddles

³ XXI საუკუნის დაბადება L'Origine du XXI ème Siècle, 2000, რეჟ. ჟან ლუკ გოდარი <http://vimeo.com/19332340>

რივით სხვადასხვა დროის რეჟისორთა ფილმებიდან, მეოცე საუკუნის ადამიანის მეხსიერებაში **ფრაგმენტულ სურათებად** დარჩენილი ყველაზე დიდი შთაბეჭდილებებით. მშვენიერებისა და სიმახინჯის, სიხარულისა და ტკივილის განუწყვეტელ სვლაში და გარდაქმნებში დაბადებული ახალი ეპოქა, დიდებითა და შეურაცხყოფით სავსე დედამიწა, უმანკო ბუნება და დახვეწილი ხელოვნება. ეს XX საუკუნეა! ღვთაებრივი არია... მაგრამ უეცარი გასროლისა და დაცემის ხმა, ქალის კივილი და სრულ სიჩუმეში ღამის წყვილადში მიმავალი, ლტოლვილი ქალებითა და ბავშვებით დამძიმებული ავტობუსი...



სურ. 47 ა,ბ,გ,დ. კადრები ჟან-ლუკ გოდარის ფილმიდან „XXI საუკუნის დაბადება“, 2000 წ.

ერთ ამოსუნთქვაზე, ერთიანი ემოციით დამონტაჟებული კონტრასტული კადრების რივი: სახრჩობელები კისერზე და ჩამოკიდებული ადამიანები, მშვიერი და მკვდარი ბავშვები, შეურაცხყოფილი ქალები... ლამაზ, მოცეკვავე ფეხებს – დასახიჩრებული ბორკილებიანი ფეხები ენაცვლება, კადრები – ფანტასტიკური ფილმ-საშინელებიდან და უფრო საზარელი ნამდვილი რეალობიდან – მხიარულ, მბრწყინავ მიუზიკლებს. ბედნიერი შეყვარებულები – გზაზე დაყრილ გვამებს. რა გრძნობას იწვევს, რას ნიშნავს, როდესაც ბავშვი მატარებლის სარკმლიდან ითვლის ტანკებს? ან თვითმფრინავები, რომლებიც ზეციდან ხალხით გავსებულ დედამიწას წვიმასავით აყრიან ბომბებს?!

ბრძოლა, ომი, საშინელება, ტოტალიტარიზმი, სიმდაბლე, ჩაგვრა, უუფლებობა... უბედურება უნივერსალურია ევროპაშიც, ამერიკაშიც, აფრიკაშიც, იაპონიაშიც. ადამიანთა ერთსულოვანი ნებით გაძლიერებული დაუნდობელი სისტემა ანადგურებს არა მხოლოდ

მოწინააღმდეგეებს, არამედ სათაყვანებელ კერპებსა და ლეგენდად ქცეულ მათ ცხოვრებას: გასაწირად მარტოობაში მიტოვებულ მერლინ მონროს და ხალხის მასებითა და დაცვით გარშემორტყმულ პრეზიდენტ კენედის, ან ვილაცას სადღაც, აფრიკის ჯუნგლების ყველასთვის უცნობ მკვიდრს.

გოდარის თხუთმეტწუთიანი ფილმი-ჰიპერტექსტი – ერთიან სათქმელად ამეტყველებული კინემატოგრაფისტების განსხვავებული სამყაროებით, მათი თვალთ დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში და სხვადასხვა დროს დანახული ნათელი, ამაღლებელი სურათებით – შეგვანსენებს ღირსებით შემკული თანამედროვეების მშვენიერ შთაგონებულ სახეებს, მაგრამ მიგვანიშნებს XX საუკუნის ცივილიზებულ, გონიერ და დახვეწილ ადამიანში ჩაბუდებულ მხეცის სისასტიკეზეც, მის გაუგებარ, გაორებულ ბუნებაზე; წარმოგვიდგენს, ობიექტივის მიერ დაფიქსირებულ შემადრწუნებელ დოკუმენტებს, მომხდარს დიდი ხნის წინ და სულ ახლახან, ამ ფილმის შექმნამდე ცოტა ხნით ადრე: ოთხმოცდაათიანი წლების მიწურულს, სამოციან წლებში, ორმოციან წლებში, ოცდაათიან წლებში... საუკუნის დასაწყისში. შესაძლოა ადამიანები ბედნიერებიც ყოფილიყვნენ, რომ არა შეუწყნარებლობა, სიძულვილი და ბარბაროსობა. ყველაფერი ჩვენ თავად გადავიტანეთ პროგრესულ, მაღალინტელექტუალურ და ტექნიკურად სწრაფად განვითარებად XX საუკუნეში.

პირველ წლებში გულუბრყვილო კამერა იმ გაკვირვებასაც აღნიშნავდა, მექანიკური პიანინო თავისთავად, თითის დაუკარებლად რომ უკრავდა. როგორი განსხვავებაა დღევანდელობასთან. დოკუმენტური რეალობა ენაცვლება ნაცნობ, ემოციებით დატვირთულ სიმბოლურ კლიპებს მხატვრული ფილმებიდან, მამხილებლებსა და სარკასტულებს. გამოსახულება ბუნებრივად გადაედინება და მომდევნოში ერთ ამოსუნთქვაზე, ერთიან რიტმში გრძელდება, როგორც უწყვეტი ორნამენტი, ჰულსაციის მსგავსი მუსიკის თანხლებით, რომელიც, უფრო და უფრო ხმამაღლა გვესმის, სმენის დახშობამდე ძლიერი ხდება მაყურებლის გულის ძგერის მსგავსად, რომლის ფონზე გოდარი წარმაველ – ჩვენ მიერ განვლილ დროს ემშვიდობება: ნახვამდის 1960, 1945, 1930, 1915, 1900-ო...

აი, ასე იბადება XXI საუკუნე და მისი კინო! თუმცა ჩვენი ნაცხოვრები დროის მრავალფეროვანი სულიერი განცდებით მდიდარი კინოკადრების რიგში ჩასმული მაზაჩოს სამოთხის ბაღიდან გამოძევებული ადამისა და ევას სასოწარკვეთილი შიშველი ფიგურები დაკარგულის ძიების გზაზე საშინელებისა და გაურკვევლობის წინაშე ისევ



სურ. 48 კადრი ფილმიდან „XXI საუკუნის დაბადება“, 2000 წ.

ორგანულად გამოიყურება. ვიზუალური ჯაჭვი დატანჯული და უსამართლო დროის ხატებისა. ისინი თვალს ვერ უსწორებენ რეალობას: ადამი თვალებზე იფარებს ხელებს – სინანულსა და სირცხვილს განციდის. ევა კი სასოწარკვეთილი შეჰყურებს მომავალს, მაგრამ ვერაფერს ხედავს. არაფერი შეცვლილა. მაყურებელს სურვილი უჩნდება, რომ მშობიარობის ტკივილები, ბოლოს და ბოლოს, იმედისმომცემ XXI საუკუნის დაბადების სიხარულში გადაიზარდოს...

მეოცე საუკუნე უდიდესი პროგრესის ეპოქად იშვა, მშენებარე, მომავლისაკენ მისწრაფებელი, ერთუნიანობით, იმედებითა და თავდაჯერებით სავსე, მოდერნიზებული სუბიექტურობითა და ინდივიდუალობით; როდის დაიწყო პროგრესის შიში? იქნებ ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ადამიანმა ბორბალი გამოიგონა და თავიანთი სცა. ან როდესაც გოდოლი დაინგრა. ან როდესაც ადამიანმა შექმნა და შეიყვარა თავისი შექმნილი, როგორც პიემალიონმა, ან როგორც ფრანკენშტეინმა, შექმნა და შეაშინა. საოცრებას ჰგავს ფიზიკის აღმოჩენები: კვანტური სამყარო, გრავიტაცია, შავი ხვრელები... მაგრამ ადამიანმა ატომის გახლეჩა ისურვა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ამდენი აღმოჩენისა და ცოდნის შეძენის შემდეგ, მან ისევ არაფერი არ იცის სამყაროს შესახებ და აღარც რწმენა აძლევს სიმშვიდესა და სიმყარეს. ახალი პარადოქსული, აუხსნელი მოვლენები მხოლოდ ეფემერული დასკვნების შესაძლებლობას იძლევა, ვარაუდებისა და ეჭვების, რომ ის არ არის, რაც ექსპერიმენტულად ფიქსირდება.

მეოცე საუკუნის სამოციანი წლებიდან ჩნდება ეჭვი სამეცნიერო პროგრესის მიმართ, გრძობა იმისა, რომ სამყარო სულაც არ ვითარდება ადამიანის სასიკეთოდ; რომ ადამიანი ვერ ფლობს საკუთარ ძალას, ვერ მართავს ვერც მის მიერ შექმნილ ხელსაწყოებსა და ვერც მაღალ ზნეობას, რათა პროგრესის გრანდიოზული შედეგი ზიდოს. სტენლი კუბრიკის 1964 წელს გადაღებული დამცინავი ფილმი „დოქტორი სტრენჯლავი: ანუ როგორ გადავეჩვიე შიშს და შევიყვარე ბომბი“¹ კატასტროფის შესახებ აფრთხილებდა ცივი ომის სიტუაციაში მყოფ, ორად გაყოფილი დედამიწის მოსახლეობას და სულელური პოლიტიკური „პრინციპების“ გამო უუნარო სახელმწიფოთა მმართველებს. მწარე და ამავე დროს ძალიან სასაცილო ფილმმა ფარდა ახადა აბსურდულ რეალობას თავისი აბსურდული „უმადლესი“ ღირებულებებით, რომლებიც თავის ნებაზე ატრიალებენ დედამიწის მილიონობით აბსურდულ თავდადებულ თავს, საკუთარი თავის საწინააღმდეგოდ და ყველაფრის საწინააღმდეგოდ, რისთვისაც ეს პრინციპები შეიმუშავეს. გაბრაზებული და ისტერიული ოფიცრის მიერ პრეზიდენტის ღილაკზე უბრალოდ თითის დაჭერამ სახელმწიფოთა „უსაფრთხოების“ სისტემა აამუშავა და მოვლენები შეუქცევადი გახადა. საოცრად შთამბეჭდავია ფილმის ფინალი, იმავე კაცობრიობის დასასრული, როდესაც შენელებულ ტემპში თვალის გასახარად, როგორც ფეიერვერკები საზეიმოდ, ფეთქდება და ფეთქდება ატომური ბომბები.

„დროთა კავშირი დაირღვა...“ მოდერნიზმის მგზნებარე სამყაროს სურათი ერთბაშად შეცვალა პოსტმოდერნიზმის ერთგვარად დაღლილმა მხერამ: ახალი ძველად „წარსულის კვალად“ გადაიქცა, შენებაბ – ნგრევად და ნანგრევად, პროგრესის რწმენა და იმედი – მომავლის შიშად და პოსტაპოკალიფსად, ადამიანის სამყარო – სიმულაციად და ვირტუალურ რეალობად.

ახალგაზრდობის საყვარელი კინოფანტასტიკის ჟანრული განშტოება „ახლო

¹ „დოქტორი სტრენჯლავი: ანუ როგორ გადავეჩვიე შიშს და შევიყვარე ბომბი“, «Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb», რეჟ. სტენლი კუბრიკი, 1964 წ.

მომავლის“ ეკრანი დროის პერსპექტივაში წარმოაჩენს ადამიანის ცხოვრების არსს, ზნეობრივ ვალდებულებებსა და ღირებულებათა ჭეშმარიტ ფასს, რომ არ ვიაროთ ბრმად და ვარაუდით, არ ვარსებობდეთ შიშითა და მოლოდინით, რადგან ჯერ კიდევ ვარსებობთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თომას მანი, „ჯადოსნური მთა“, „საბჭოთა საქართველო“, მთარგმნ. დ. ფანჯიკიძე, 1978 წ.;
2. Юровский А. Я., История тележурналистики в России. Телевизионная журналистика, Высшая Школа, 2002 г.;
3. პირველი სატელევიზიო მოძრავი გამოსახულების ფოტოგრაფია: ლაფაიეტის ფოტოგრაფიებიდან; <http://www.bairdtelevision.com/firstdemo.html>, The Times, ლონდონი, ხუთშაბათი, 28 იანვარი, 1926 წ.;
4. ტელემუწეებლობის მოკლე ისტორია და საქართველო. http://www.gncc.ge/index.php?lang_id=GEO&sec_id=5704&info_id=6060;
5. უილიამ ბეროუზი, „ბრიენ გაისენის დანაკუწების მეთოდი“, William S. Burroughs. The Cut-up Method of Brion Gysin; <http://poivs.tsput.ru/ru/Math/ProbabilityAndStatistics/Randomness/CuttingMethod/>;
6. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001 г.;
7. Фрай Н. Анатомия критики . Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987 г.;
8. <https://ka.wikipedia.org/wiki/მარაქეში>;
9. Baudrillard, Jean, Simulacres et simulation, Paris, Galilée, 1981 г.;
10. ვერნორ ვინჯი, „ტექნოლოგიური სინგულარობა“, Vernor Steffen Vinge The Technological Singularity, VISION-21/1993. <http://old.computerra.ru/think/35636/>;
11. That’s one small step for [a] man, one giant leap for mankind”, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Frase_de_Neil_Armstrong.ogg;
12. ფილიპო ტომაზო მარინეტი <https://ru.wikipedia.org/wiki/Манифест>;
13. ელვინ თოფლერი, ფუტუროლოგი, Alvin Toffler, Future shock 1970, Шок будущего, Пер. с англ. Э. Тоффлер. - М.: „Изд. АСТ“, 2002;
14. პლატონი სახელმწიფო VII, „გამოქცაბულის ალეგორია“;
15. ბოდრიარი ჟან, „მატრიცა“ – რატომ აღაფრთოვანებს ეს ფილმი ფილოსოფოსებს“, Жан Бодриар, „Матрица“ – Почему этот фильм восхищает философов. Le Nouvel Observateur, 19/06-2003; <http://jungland.ru/node/953>.

FILM AESTHETICS OF THE „NEAR FUTURE“

Summary

This paper - The Film Aesthetics of the “Near Future” – observes the aesthetic reception of the world of film art, which has changed as a result of the rapid development of new technologies, as well as the artistic, creative ideas, forms and styles created from this perspective.

The paper starts with a brief overview of the history of invention, introduction and advancement of film and television technologies, and how this industry has become established in the real world, gaining its place and influence. The next step is the collaboration of film art with television, the exchange of visual means of expression; how the invention of video-magnetic technologies and their distribution first on television, but later in the film industry, has changed these areas and how the concurrency has come between them. Television uses its technologies and its space to broadcast the movies from the “small screen”, which on the one hand reduces the expressive quality of the films, but on the other hand robs the auditoriums of the cinemas of their viewers.

On the other hand, film art exposes the negative aspects of television, its dangerous ideologization, its open and covert strategies and methods. The film characters of David Cronenberg’s “Videodrome” and Darren Aronofsky’s “Requiem for a Dream” are directed on the audience against the influence of television; It illustrates the deformity of reality, reports a strong psychological habit of the television viewers, which develops into dependency and leads to the losing of critical perception of reality. In these films, the TV viewers are outwardly transformed movie characters whose features can be found in the types of the humorously drawn TV fanatics of the “Simpsons” and in the sarcastic “TV drug addicts” from Aronofsky’s “Requiem for a Dream”. These spectators sit static, passively on their large sofas or in the armchairs, staring at the TV screen with a fixed gaze.

The television standards, formats and their stylized film characters, the deformation of the image as an iconic image of the new reality, with the implementation of digital technologies, is now a new form of expression: the expressiveness of the film designates visual and essential characteristics of the computer presentation and transforms it into an artistic form, to the stylistic device, the artistic reality and the symbol. The pixels in the film “Nirvana” by Gabriele Salvatores, the flickering of the display, the world and the facilities of computer games become an art expression: the representation of reality through the effects and rules of virtual reality. The computer virus, beside the philosophy of nirvana, becomes the symbol of reality. The “Demonlover” by Olivier Assayas appears as a model and problem of the virtual-simulative reality. The cinematic figure of Olivier Assayas’ “Demonlover” is the reality of the modern global Internet network, the reality of the three-dimensional hyper-realistic simulation and the already lost, invalid moral of the new world of “super-simulacra”.

The simulative world is widely used in the genre of fantasy. The post-apocalyptic reality of the „near future“ is inhabited by cyborgs, robots, replicants and clones. In this space, film art refers to: the changes in the consciousness of the new human being, his or her lack of rights, the forms of his subordination to the system, the fear of technical progress and the fusion with technology, the total loss of identity, the extinguishing of memory, Etc.; The Matrix“ of „the Wachowski Brothers“ is a reality system of the virtual world, in which the perception of this reality and its possibilities are united in hierarchically different systems. The Neo, out of one system, is being subjected to another, higher level system, and so on. Eventually, even in the case of an incredible victory sustained in the apocalyptic-titanic war, the oracle-the Pythia-remains as a hint and sign of the reality of a larger and stronger matrix, for it knows in advance what will happen afterwards, because everything is conditioned beforehand... programmed by the laws of the virtual world... The acting persons represent thereby the functions of this program.

The new perception and the new reflection of the life of the people of the 20th century, their goals, hopes and their essence presents the opening film of the Cannes Film Festival 2000 by Jean - Luc Godard „De l'origine du XXIe siècle“ („Origins of the 21st Century). This film is a summary of the 20th century, made realistic by means of a whole series of filmstrips and single images from different years. , , And thus the transition to the new 21st century is celebrated in the hope of a better „near future“.

FILMÄSTHETIK DER „NAHEN ZUKUNFT“

Resümee

Im vorliegenden Artikel - Filmästhetik der "Nahen Zukunft" – wird die ästhetische Rezeption der durch rapide Entwicklung der neuen Technologien veränderten Welt in der Filmkunst, sowie die aus dieser Sicht entstandenen künstlerischen, schöpferischen Ideen, Formen und Stile untersucht.

Der Artikel beginnt mit dem kurzen Überblick der Geschichte von Erfindung, Einführung und Entwicklung der Film- und Fernseh-Technologien, und damit verbunden, wie sich diese Branche in der Wirklichkeit durchgesetzt und ihren festen Platz und großen Einfluss erworben hat. Der nächste Schritt ist die Zusammenarbeit der Filmkunst mit dem Fernsehen, Austausch von visuellen Ausdrucksmitteln; wie die Erfindung von videomagnetischen Technologien und deren Verbreitung zunächst im Fernsehen, später aber auch in der Filmindustrie, diese Gebiete verändert hat und wie es zur Konkurrenz zwischen ihnen gekommen ist. Das Fernsehen nutzt seine Technologien und seinen Raum zum Senden der Filme vom „kleinen Bildschirm“ aus, der einerseits die Ausdrucksqualität der Filme vermindert, andererseits aber auch die Säle der Kinos ihrer Zuschauer beraubt.

Seinerseits entlarvt die Filmkunst die negativen Aspekte des Fernsehens, seine gefährliche Ideologisierung, seine offenen und verdeckten Strategien und Methoden. Die Filmgestalten von David Cronenbergs „Videodrome“ und Darren Aronofsky's „Requiem for a Dream“ sind auf die Zuschauermassen gerichtet gegen den Einfluss des Fernsehens; hier wird die Deformierung der Realität veranschaulicht, es wird von starker psychologischen Gewohnheit beim Fernsehzuschauer berichtet, die sich zur Abhängigkeit entwickelt, und zum Verlust der kritischen Wahrnehmung der Wirklichkeit führt. In diesen Filmen sind die TV-Zuschauer äußerlich verwandelte Filmgestalten, deren Merkmale in den Figuren der humorvoll gezeichneten TV-Fanatiker der „Simpsons“ und in den sarkastischen „TV-Drogensüchtigen“ aus Aronofsky's „Requiem for a Dream“ zu finden sind. Diese Zuschauer sitzen statisch, im passiven Zustand auf ihren großen Sofas oder in den Sesseln und glotzen auf den TV-Bildschirm mit starrem Blick.

Die Fernsehstandarten, Formate und deren stilisierte Filmgestalten, die Deformierung des Bildes als ein Ikonenbild der neuen Realität, erhalten mit der Durchsetzung von digitalen Technologien eine neue Ausdrucksform: die Ausdrucksfähigkeit des Films bezeichnet visuelle und wesentliche Eigenschaften der Computerdarstellung und verwandelt diese zu einer künstlerischen Form, zum Stilmittel, zur künstlerischen Realität und zum Symbol. Die Pixels im Film „Nirvana“ von Gabriele Salvatores, das Flimmern vom Display, die Welt und Einrichtungen der Computerspiele werden zum Kunsta Ausdruck: zur Darstellung der Wirklichkeit durch Effekte und Gesetzmäßigkeiten der virtuellen Realität. Der Computervirus, samt der Philosophie der Nirvana, wird zum Symbol der Realität. Der „Demonlover“ von Olivier Assayas erscheint als Modell und Problem der virtuell-simulativen Realität. Die filmische Gestalt des „Demonlover“ von Olivier Assayas ist

die Realität des modernen globalen Internet-Netzes, die Realität der dreidimensionalen hyperrealistischen Simulation und die bereits verlorengegangene, nicht mehr existente Moral der neuen Welt von „Super-Simulakren“.

Diesimulative Welt wird im Genre der Phantastik breit verwendet. Die postapokalyptische Realität der „Nahen Zukunft“ wird von Cyborgs, Robotern, Replikanten und Klonen bewohnt. In diesem Raum bezeichnet die Filmkunst: die Bewusstseinsveränderungen des neuen Menschen, seinen rechtlosen Zustand, die Formen seiner Unterordnung dem System gegenüber, die Angst vor dem technischen Fortschritt und vor der Verschmelzung mit der Technik, den totalen Verlust der Identität, das Auslöschen vom Gedächtnis, etc.; Die „Matrix“ der „Brüder Wachowski“ („The Matrix“ of „the Wachowski Brothers“) ist ein Realitätssystem der virtuellen Welt, in der die Wahrnehmung dieser Realität und deren Möglichkeiten in hierarchisch unterschiedlichen Systemen vereint werden. Das aus einem System entsprungene Neo wird von einem anderen, neuen System höheren Niveaus unterworfen, und so weiter. Schließlich, selbst im Falle eines im apokalyptisch-titanischen Krieg davongetragenen unglaublichen Sieges, bleibt das Orakel – die Pythia – als Andeutung und Zeichen an die Realität einer größeren und stärkeren Matrix, denn sie weiß im Voraus, was danach geschieht, weil alles bereits vorher bedingt ist... programmiert durch die Gesetzmäßigkeiten der virtuellen Welt... Die handelnden Personen stellen dabei die Funktionen dieses Programms dar.

Die neue Wahrnehmung und das neue Durchdenken des Lebens der Menschen des 20. Jh.-s, ihrer Ziele, Hoffnungen und ihres Wesens präsentiert der Eröffnungsfilm des Cannes Filmfestivals 2000 von Jean – Luc Godard „De l'origine du XXIe siècle“ („Origins of the 21st Century). Dieser Film ist eine Zusammenfassung des 20. Jh.-s, realistisch gemacht mittels einer ganzen Reihe von Filmstreifen und Einzelbildern aus verschiedenen Jahren... Und somit wird der Übergang in das neue 21. Jh. in der Hoffnung auf bessere „Nahe Zukunft“ gefeiert.

გოეთეს და მასწავლ „ვერთერი“

(კომპარატივისტული ანალიზი)

გოეთეს „ვერთერი“

გოეთეს რომანი „ახალგაზრდა ვერთერის ენებანი“ („Die Leiden des jungen Werthers“) დაიწერა 1774 წელს. ეს არის ეპისტოლარული ფორმით დაწერილი რომანი და მას ასევე ეწოდება – „რომანი წერილების ფორმით“ (Briefroman bzw. Roman in Briefform). რომანის ნარატივის ამ სტრუქტურულ-სემანტიკური ფორმით გოეთემ განავრცო და ტექნიკურად ახალი სახე შესძინა ევროპაში XVIII საუკუნის დამლევს ძალზე პოპულარულ და მოდურ ეპისტოლარული პროზის ჟანრს.

გოეთეს შემოქმედებაში ეს რომანი მიეკუთვნება „ქარიშხლისა და შეტევის“ („Sturm und Drang“) პერიოდს. მიუხედავად იმისა, რომ რომანის ფაბულა უზვად შეიცავს მინიშნებებს ავტობიოგრაფიულ ფაქტებზე გოეთეს ცხოვრებიდან, ის მაინც არ ითვლება „Schlüsselroman“-ად (გერმ.), „Roman à clef“-ად (ფრანგ.), „Novel with a Key“-ად (ინგლ.), ანუ ე.წ. „გასაღების შემცველ რომანად“. გოეთეს ეს ნაწარმოები არის მხატვრული, ერთ გამჭოლ მთლიანობად შეთხზული ფიქციონალური ტექსტი, რომელსაც რეალური პროტოტიპები ჰყავს. ტერმინი „ერთ გამჭოლ მთლიანობად შეთხზული მხატვრული ნაწარმოები“ – „trough-composed work“ (ინგლ.), „durchkomponiertes Werk“ (გერმ.) მუსიკის თეორიიდან მომდინარეობს. ის გულისხმობს ისეთ ტექსტობრივ ქსოვილს (მუსიკაში სანოტო პარტიტურას), რომელიც დრამატურგიულად უწყვეტად ვითარდება, რომლის არც ერთი ნომრის/პასაჟის გამეორება, გადასმა ან გამოტოვება არ შეიძლება, რომელსაც ინტერვალები არ აქვს. ეს „ერთი გამჭოლი მთლიანობის“ პრინციპი წარმოადგენს გოეთეს რომანის ერთ-ერთ მთავარ ლიტერატურულ ღირსებას და სიახლეს იმდროინდელ გერმანულენოვან მწერლობაში.

გოეთეს ეს რომანი ნიშანდობლივია დიეგეზისის თეორიის თვალსაზრისითაც. ის დაწერილია პირველ პირში, და ეს პირველი პირი არის თავად მთავარი მოქმედი გმირი – ვერთერი. მაგრამ საინტერესოა, რომ გოეთე რომანის მეორე ნაწილში თხრობის პერსპექტივას ცვლის და იქ მოხრობელად შემოჰყავს ვინმე გამომცემელი, რომელსაც post factum (ე. ი. ვერთერის თვითმკვლელობის შემდეგ) ხელთ ჩაუვარდება ვერთერის წერილები და თავის მონათხრობში თავად გვიამბობს ვერთერის ბოლო პერიოდის ცხოვრების შესახებ და მისი ბოლო წერილების „ციტირებას“ ახდენს. შესაბამისად, ჩვენ საქმე გვაქვს დიეგეზისის ორ ტიპთან – **ჰომოდიეგეტურ აუქტორიალურ ტიპთან** – I ნაწილში და II ნაწილის იმ პასაჟებში, სადაც პირველი პირი (ვერთერი) არის ნარატორი-აუქტორი ორმაგი ფუნქციით – მე მოხრობელი – Je-narrator და მე, რომლის შესახებაც მიმდინარეობს თხრობა – je-narre; ასევე **ჰეტერედიეგეტურ აუქტორიალურ ტიპთან** – je-narrator – მე მოხრობელი. ამგვარი პირველ პირში მოხრობელი მოქმედი გმირის ფუნქციას არ ასრულებს, იგი მხოლოდ პასუხისმგებელია (მო)თხრობის ორგანიზაციაზე.

ორიოდ სიტყვა რომანის სტრუქტურაზე: ის შედგება მთლიანობაში 84 წერილისგან – I ნაწილი შეიცავს 37 წერილს, მეორე ნაწილი (გამომცემლის ტექსტის გარდა) – 47 წერილს. რომანის მოქმედება იწყება 1771 წლის 4 მაისით დათარიღებული წერილით

და სრულდება 1771 წლის 10 სექტემბრით დათარიღებული წერილით (მოქმედების ხანგრძლივობა არის 4 თვე). II ნაწილი იწყება 1771 წლის 20 ოქტომბრის წერილით, და სრულდება 1772 წლის 6 დეკემბრით დათარიღებული წერილით. შემდეგ მოდის ფიქტიური გამომცემლის ტექსტი მკითხველისადმი, რომელშიც ჩართულია ვერთერის 3 წერილი როგორც ნარაცის ავთენტური მტკიცებულება – ბოლო წერილი დათარიღებულია 1772 წლის 21 დეკემბრით, შესაბამისად, მეორე ნაწილში მოქმედების დრო მოიცავს 16 თვეს). ის დრო, რომლის განმავლობაშიც მათ ერთმანეთი არ უნახავთ, არის – 1771 წლის 10 სექტემბრიდან 1772 წლის 9 მაისამდე – 8 თვე. და ბოლოს ისევ 8 თვე ხვდებიან ერთმანეთს. ჯამში მოქმედება 18 თვეს მოიცავს, ანუ წელიწადნახევარს.

ვერთერის და შარლოტეს გაცნობის დღე არის 1771 წლის 16 ივნისი¹. მაგრამ თუკი ვერთერის 1771 წლის 16 ივნისის წერილი არის ვრცელი და უხვი შთაბეჭდილებებით და გრძნობებით, მისი ერთი წლის თავზე ამავე დღეს, 1772 წლის 16 ივნისს დაწერილი წერილი ლაკონურია – ეს არის ვერდიქტი, რომელიც ვერთერმა საკუთარ თავს გამოუტანა:

„Ja wohl bin ich ein Wanderer, ein Waller auf der Erde! Seid ihr nun mehr?“²

„ღიას, მე მგზავრი ვარ მხოლოდ, ამ ქვეყანაზე საღარიბოდ შემოხიზნული. განა თქვენ ჩემზე მეტი ხართ?“³

ნაწარმოებში გამოიკვეთება ძირითადად ორი მწერლის გავლენა ვერთერზე (ჰომეროსს თუ არ ჩავთლით, რომლის კითხვითაც ვერთერი რომანის დასაწყისშია გართული და რომელიც მისთვის სიმშვიდის და იდილიის სიმბოლოა) – ეს არის ფრიდრიხ გოთლიბ კლოპშტოკი (1724-1803) და „ოსიანის სიმღერები“, რომელიც, სავარაუდოდ, კელტური მითოლოგიის შოტლანდიურ-გელური (ე. ი. ირლანდიური) ეპოსი უნდა იყოს. სინამდვილეში კი დაწერილია შოტლანდიელი პოეტის, ჯეიმზ მაკფერსონის (1736-1796) მიერ. ამ ეპოსის გმირებად პოეტმა გამოიყვანა კეთილშობილი გმირები (მათი ნაწილი მითოლოგიიდან არის აღებული, ნაწილიც მოგონილია), რომლებიც თავიანთი სამეფოების თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის იბრძოდნენ. რა თქმა უნდა, სიყვარულის თემას აქაც ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი ეთმობა. „ოსიანის სიმღერებმა“, რომლებიც 1763-1765 წლებში გამოქვეყნდა, უდიდესი გავლენა მოახდინა იმდროინდელ საზოგადოებაზე, განსაკუთრებით ლიტერატორებზე – მთელი განსწავლული ევროპა გატაცებით კითხულობდა „ოსიანს“. გოეთეც მათ შორის. ჰერდერმა „ოსიანს“ „ჩრდილოეთის ჰომეროსი“ უწოდა. „ოსიანის“ პირველი გერმანული თარგმანი გამოიცა 1764 წელს და ეკუთვნის რუდოლფ ერიხ რასპეს, ხოლო 1769 წელს გამოდის მეორე გერმანული თარგმანი, რომელიც შეასრულა ავსტრიელი მწერლიმა და ბიბლიოთეკარმა მიხაელ დენიზმა. გოეთე რომანში ორივე თარგმანს იყენებს, რიგ პასაჟებს თავად თარგმნის.

¹ საგულისხმოა, რომ სწორედ 16 ივნისი არის Bloomsday – ანუ ჯ. ჯოისის „ულისეს“ მოქმედების დღეც, მართალია იქ მოქმედება ხდება დუბლინში 1904 წლის 16 ივნისს. მაგრამ სიმბოლურია, რომ ორივე გმირის „ოდისეა“ ამ დღეს იწყება. ჯოისმა ეს დღე აირჩია თავისი Magnum opus-ის მოქმედების დროდ, რადგან ეს მისი პირველი პაემანის დღეა ნორასთან. შეიძლება მხოლოდ ვივარაუდოთ, რომ ჯოისმა 16 ივნისი ორივე შემთხვევაში გოეთეს „ვერთერის“ ამ თარგმანს დაუკავშირა, „ვერთერისა“, რომელშიც არაერთხელ მოიხსენიება ულისე.

² Die Leiden des jungen Werthers: Leipzig 1774, Suhrkamp Basis-Bibliothek, Taschenbuch, 1998. S. 83.

³ გამსახურდია კ. რჩეული თხზულებანი. თბილისი, 1967. თ. VIII, გვ. 332.

რაც შეეხება კლოპშტოკს, ის გერმანული განმანათლებლობის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა იყო, სენტიმენტალიზმის ფუძემდებელი. პოეტი, რომელმაც თავისი ცხოვრებითაც და შემოქმედებითაც უბადლო ავტორიტეტი დაიმკვიდრა მაშინდელ ლიტერატურაშიც და საზოგადოებაშიც, განსაკუთრებით ახალგაზრდებში. კლოპშტოკი ლექსთწყობის რეფორმატორია, მან პირველმა დაამკვიდრა ჰექსამეტრი გერმანულ ლექსში. მისი ცნობილი პოემა „მესია“, ისევე როგორც მისი ოდები და ელეგიები, ასახავს სამყაროს არა ანტიკური მოდელის მიხედვით, არამედ მისთვის ზეციური და ღვთიური არის ის ჰარმონია, რიტმი და სიმეტრია, რომელიც სამყაროში სუფევს. კლოპშტოკმა გაამდიდრა გერმანული ენა, ხოლო როგორც ლექსთწყობის რეფორმატორმა გზა გაუხსნა შემდგომ თაობებს თავისუფალი რიტმებისა და რითმებისათვის – გოეთე, ჰოლდელინი და შემდგომ სხვებიც მის მიერ გაკვალებულ გზას გაჰყვნენ. კლოპშტოკი უპირატესობას ანიჭებდა არა რაციონალიზმს, არამედ სენტიმენტალიზმს. ამდენად ის გერმანული ირრაციონალიზმის დამაარსებელიც არის. ფრ. გ. კლოპშტოკის ლირიკაში გამოხატულია სიყვარულის ერთუზიანტურ-სენტიმენტალური კონცეფცია, რომელიც იმდროინდელმა საზოგადოებამ მიიღო და გაიზიარა.

16 ივნისის წერილის ფინალში მეჯლისზე მყოფთ ვერთერსა და ლოტეს ჭეჭა-ქუხილის შემდგომ გამოდარებული ბუნების დანახვაზე ერთდროულად ახსენდებათ კლოპშტოკის ოდა – „Die Frühlingsfeier“ – „გაზაფხულის ზემი“ – სადაც ანალოგიური ბუნების მოვლენა აღწერილი.

კლოპშტოკის სახელი იმხანად სიმბოლო იყო ემფატიური, სენსიტიური ადამიანისა, რომელიც განსაკუთრებით ფაქიზად შეიგრძნობდა ღმერთის მიერ შექმნილ სამყაროს სილამაზეს. კლოპშტოკის კონცეფციის თანახმად, ადამიანის, ანუ ინდივიდის „მე“ ბუნების სუბიექტური ანარეკლია, მისი სარკეა და მას სურს თავისი გრძნობები სხვებს გაუზიაროს – იქნება ეს მეგობრობა თუ სიყვარული.

ამდენად, ის ფაქტი, რომ ლოტეს და ვერთერს ერთდროულად გაახსენდებათ კლოპშტოკის სწორედ ეს ლექსი, ძალზე სიმბოლურია მათ შორის ჩასახული ინტიმური კომუნიკაციის დასაფიქსირებლად.

ვერთერის წერილებში ბუნების აღწერას დომინანტური ადგილი ეთმობა.

გოეთემ თავისი რომანით „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ სენტიმენტალური სიყვარულის ქრ. ფ. გელერტისეული¹ კონცეფციის დესტრუქცია მოახდინა, მეტიც, მისი კოლაფსი გამოიწვია და კლოპშტოკისეული ერთუზიანტით აღსავსე სიყვარულის მოდელი განაგრცო. გოეთემ აღწერა სიყვარულის იმგვარი გრძნობა, რომელიც ცდილობს უგულვებლყოფს ყველა არსებული კონვენციონალურობა და ავტონომიურად იარსებოს.²

ასე იქცევა ვერთერიც, მაგრამ მისი ქმედება არ არის თანმიმდევრული. მიუხედავად იმისა, რომ რომანის დასასრულსაც ვერთერი ლოტესადმი მიწერილ გამოსათხოვარ წერილში კლოპშტოკის ოდას „ფანისადმი“ – „An Fanny“ ციტირებს, ის კლოპშტოკისეული მეტაფიზიკური სიყვარულის მოდელის დესტრუქციასაც ახდენს, რადგან ვერ ამყარებს მიმართებას ამქვეყნიური და იმქვეყნიური არსებობის ფორმების ანალოგიასთან. მისი

¹ ქრისტინ ფურხტგოტ გელერტი (Christian Fürchtegott Gellert – 1715-1769) – განმანათლებლობის პერიოდის გერმანელი პოეტი და მორალისტი-ფილოსოფოსი.

² Hans-Edwin Friedrich. „Ewig lieben“, zugleich aber „menschlich lieben“? Zur Reflexion der empfindsamen Liebeskonzeption von Gellert und Klopstock bis Goethe und Jacobi. Erstpublikation: Aufklärung 13 (2001) S. 148-189. (26.07.2004). In: Goethezeitportal. URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/friedrich_liebeskonzept.pdf>

თვითმკვლელობა წარმოადგენს შეგნებულ აქტს – იგი სრულიად გაცნობიერებულად რიყავს საკუთარ თავს ქრისტიანული სამყაროსგან. ამდენად, კლოპშტოკის მოდელი აპორიას, ურთიერთ წინააღმდეგობრიობას განიცდის და იმსხვრევა. ვერთერს ფილისტერულად ესახება ფორმულა „Lieben ist menschlich, nur müßt ihr menschlich lieben“ – „სიყვარული ადამიანურია, ოღონდ უნდა შეძლოთ ადამიანურად გიყვარდეთ“. სიყვარულის უსასრულობა და საზოგადოებრივი არსებობის პარტიკულარიზმი მის წარმოდგენაში არათავსებადია. სიყვარული, რომელიც ტრანსფორმირდება (სიყვარულით) ქორწინებაში, ვერთერისათვის სიყვარულის დასასრულს ნიშნავს. ამით იგი პრინციპულად გამორიცხავს სიყვარულის სოციალურ ფუნქციას.

რალა თქმა უნდა, სიყვარულის პარალელურად არსებობს ისეთი ფენომენი, როგორიცაა მეგობრობა. ვერთერის წერილების მთავარი ადრესატი ვილჰელმი სწორედ ასეთი მეგობრობის სიმბოლოა.

ორიოდ სიტყვა რომანის შექმნის წინაპირობებზე, ანუ გოეთეს ბიოგრაფიის იმ პერიოდის პიკანტურ პირად ეპიზოდებზე. აქვე მინდა აღვნიშნო ცნობილი ქართველი გერმანისტის, პროფესორ ნოდარ კაკაბაძის შესანიშნავი წერილი „გოეთეს ლირიკული რომანი“¹, რომელიც ბევრ საინტერესო ბიოგრაფიულ დეტალს შეიცავს, ამას გარდა, ნ. კაკაბაძე გოეთეს ამ რომანის მთავარ თემას – მის ლირიკულობას უთმობს პრიმატს.

„პოეზიასა და სინამდვილეში“ გოეთე წერს, რომ მან ამ რომანში მის ცხოვრებაში ახლად მომხდარი მოვლენები გაიმეორა და პირველად გამოიყენა საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება როგორც პოეტმა და მწერალმა ნაწარმოების ინტენციიდან გამომდინარე.

ეს ცხოვრებისეული გამოცდილება არის სასიყვარულო ამბავი, რომელიც მას ვეცლარში გადახდა თავს. 1772 წლის ზაფხულში 23 წლის გოეთე იურიდიულ პრაქტიკას გადიოდა ქალაქ ვეცლარში. აქ ერთ-ერთ მეჯლისზე მან გაიცნო ახალგაზრდა ქალი შარლოტე ბუფი და მისი დანიშნული იოჰან ქრისტიან კესტნერი. გოეთეს სიყვარული შარლოტემ უპასუხოდ დატოვა. ისინი მეგობრებად დარჩნენ.

ცნობილი გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე, მწერალი და ფილოსოფოსი რიუდიგერ საფრანსკი თავის 2013 წელს გამოსულ მონოგრაფიაში „გოეთე. ცხოვრება როგორც ხელოვნების ნიმუში. ბიოგრაფია“ ერთ თავს უთმობს „ვერთერს“. ვთავაზობთ რამდენიმე ვრცელ ციტატას ამ თავიდან (ქართული თარგმანი – მ. პაიჭაძის):

„ამ ამბიდან წელიწადნახევარი გავიდა, მძაფრმა ტკივილმა უკვე გადაიარა. ამ მეღანქოლიას ჯერ კიდევ რეციდივები მოსდევს, მაგრამ განცდილი უკვე შერბილებული და გარკვეულია, ხოლო გოეთეს კესტნერებისადმი მიწერილ წერილებში ვერთერის ტონალობა აღარ შეიმჩნვა. გოეთე უმეტესწილად იოჰან კრისტიან კესტნერს წერს წერილებს, ლოტე იგულისხმება. სიყვარულით სავსე სიტყვები, რომლებითაც ლოტე ხანდახან მოიხსენიება, რაციონალურ საზღვრებში არის მოქცეული... „პოეზიასა და სინამდვილეში“ გოეთე ვერთერის რომანს უწოდებს *ვენერალურ აღსარებას* და აღნიშნავს, რომ „ყველაზე მეტად ამ თხზულების მეშვეობით დავეხსენი შემტვე, ბობოქარ ელემენტს“ („Ich hatte mich durch diese Komposition, mehr als durch jede andere, aus einem **stürmischen Elemente** gerettet. [...] Ich fühlte mich wie nach einer **Generalbeichte**, wieder froh und frei, und zu einem neuen Leben berechtigt“)².

¹ კაკაბაძე ნ., გოეთეს ლირიკული რომანი, წიგნში: ნ. კაკაბაძე, სახელოვნებო და სალიტერატურო კოლაჟები. თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემლობა, 1991, გვ. 21-34.

² Safranski R., Goethe, Kunstwerk des Lebens, Biografie, Hanser, München, 2013, Kap. 9, S. 152-157.

ამ შემტვევ, ბობოქარ ელემენტში არ იგულისხმება ლოტეთი გატაცების ამბავი, არამედ სხვა სასიყვარულო გატაცება, რომელიც გოეთეს სწორედ იმ ხანად გადახდა თავს.

1772 წლის შემოდგომაზე, ვეცლარიდან ფრანკფურტში მგზავრობის დროს, გოეთემ ერენბრაითშტაინში სოფი ფონ ლაროშის ქალიშვილი მაქსიმილიანე გაიცნო და მისით მოიხიბლა. 18 წლის მაქსიმილიანე დანიშნული იყო 20 წლით უფროს ფრანკფურტელ შეძლებულ ქვრივ ვაჭარზე – პიეტრო ანტონიო ბრენტანოზე. ამ წყვილის ქორწილი შედგა რამდენიმე კვირით ადრე, ვიდრე გოეთე „ვერთერის“ წერას დაიწყებდა. გოეთე, რომელსაც ამასობაში „მაქსი“ (მაქსიმილიანე) შეუყვარდა, მათი სახლის ხშირი სტუმარი გახდა, მას კიდევ ერთხელ მიეცა შესაძლებლობა ბრწყინვალედ შეესრულებინა ოჯახის ეროტიკული მეგობრის როლი, იგი მუდამ მხარში ედგა ახალგაზრდა ქალს, რომელიც მეტად დაბნეული იყო იმის გამო, რომ უეცრად იტვირთა თავისი ტოლი შვილების დედინაცვლის როლი, რომლებიც ბრენტანოს პირველი ქორწინებიდან ჰყავდა. ეს მეტისმეტი აღმოჩნდა მაქსიმილიანესთვის. გოეთე მას ამშვიდებდა, მუზიციერებდა მასთან ერთად, მოჰქონდა წიგნები, უკითხავდა თავის ხელნაწერებს... ქმარმა ეჭვიანობა დაიწყო. სახლში სცენები იმართებოდა. გაურკვეველია, გოეთე თავად ერიდებოდა მათთან სტუმრობას თუ იგი სახლიდან გააძევეს... სცენებმა, რომლებიც ბრენტანოს სახლში იმართებოდა, ფრანკფურტში სკანდალი გამოიწვია. გოეთე და მაქსიმილიანე ერთხანს ჩუმად ხვდებოდნენ ერთმანეთს. ამ ინტრიგისგან აფორიაქებულმა გოეთემ „ვერთერის“ წერა დაიწყო. ამდენად, შემტვევი და *ბობოქარი ელემენტი*, რომლისგანაც ეს რომანი წარმოიშვა, უფრო ამ ისტორიაში უნდა ვეძიოთ, ვიდრე ლოტესთან იმ დროისათვის უკვე ჩამქრალ და შერბილებულ სასიყვარულო ამბავში“¹.

„მაგრამ, რომანში შემტვევი ბობოქრობისა და დეპრესიულობის მონაცვლეობას კიდევ სხვა მიზეზებიც უნდა ჰქონდეს, რომლებიც უნდა ვეძიოთ არა გარეგან ვითარებებში, არამედ შიდა გრძნობებში. ცნობილია, რომ გოეთეს გარკვეულ ხანს თვითმკვლელობის ახირებული იდეა აწუხებდა და რომ მას საწოლის თავთან კარგად გალესილი ხანჯალი ედო. დროთა განმავლობაში გოეთე შეეშვა ამ ჰიპოქონდრიულ ახირებებს და სიცოცხლისკენ იბრუნა პირი. მოწიფული გოეთე იხსენებს, რომ მან თავი დაანება თვითმკვლელობაზე ფიქრს ჯერ კიდევ მანამდე, ვიდრე რომანის წერას დაიწყებდა თვითმკვლელის შესახებ. „ამდენად, კრიზისი გადაულახავს. მაშ რატომღა დასჭირდა კიდევ ამაზე წერა? პასუხი: იმისათვის, რომ არა უბრალოდ გაეგრძელებინა ცხოვრება, არამედ მხნედ და სისხლსავსედ ეცხოვრა. წერა როგორც გამამხნეველი სამუშაო, მაშინაც და იქნებ სწორედ იმიტომაც, როცა საწერი მასალა სიმხნევისგან შორსაა. ცნობა იერუხალემის თვითმკვლელობის შესახებ, რომელიც მას კესტნერმა დეტალურად უამბო, ის სიუჟეტი აღმოჩნდა, რომლის გარშემოც მან დააჯგუფა თავისი აზრები და განცდილი ემოციები, პოეტური ზეპერსპექტივიდან დანახული: „ვეველაფერი ეს ყოველი მხრიდან გაერთიანდა და წარმოშვა სოლიდური მასალა“².

რ. საფრანსკი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ რომანის ქვაკუთხედს სასიყვარულო დარდი კი არა, არამედ „გულმოყრჭებული სიცოცხლე“ წარმოადგენს (სიცოცხლის ზიზღი – გერმანულად *Lebenskel* – ლათინურად *Tedium vitae*). და მართლაც, სწორედ ეს არის რომანის თემა. მაგრამ რაში მდგომარეობდა ცხოვრების ზიზღი, გულმოყრჭება?

¹ Safranski R., Goethe, Kunstwerk des Lebens, Biografie, Hanser, München, 2013, Kap. 9. S. 154.

² იქვე, გვ.159-163.

რამდენად სერიოზული, ეგზისტენციალურად საშიში იყო იგი გოეთესათვის? გოეთე თავდაპირველად დისტანციურად უდგება საკითხს და გვიხატავს ისტორიულ ფონს, გვესაუბრება იმხანად მოღურ ინგლისურ მელანქოლიაზე, ჰამლეტის კულტზე, ოსიანის თაყვანისცემაზე...

„გერმანიაში კი ახალგაზრდა ადამიანებში აღძრული მძიმე, ბნელი გულმოყირჭება სიცოცხლით სულ სხვა სახისა იყო. **„ჩვენ აქ საქმე გვაქვს სიცოცხლის იმგვარ მობეზრებასთან, რომელიც ახალგაზრდა ადამიანებში ქმედების ნაკლებობიდან გამომდინარე, სამყაროს ყველაზე მშვიდობიან მდგომარეობაში საკუთარი თავის მიმართ გადაჭარბებული მოთხოვნებისაგან ცხოვრებით გამწარებას იწვევს.“** ადამიანები თავს იტანჯავდნენ არა ქმედითი ცხოვრებიდან გამომდინარე მოთხოვნების გამო, არამედ იმ მოთხოვნების გამო, რომლებსაც ისინი ლიტერატურიდან იღებდნენ, ამიტომ ეს ყოველივე სხვა არაფერი იყო თუ არა ლიტერატურული მოდა. იყო თუ არა ეს გოეთეს შემთხვევაშიც ასე? ეკერმანთან საუბარში გოეთემ ეს მოსაზრება უარყო: **„მე არანაირი საჭიროება არ მქონდა იმისა, რომ ჩემი საკუთარი ახალგაზრდული მელანქოლიური განწყობილება იმ დროის ზოგადი ზეგავლენით და ცალკეული ინგლისელი ავტორების თხზულებებით მეკვება. უფრო მეტად ეს იყო ინდივიდუალური, ჩემთვის ახლო მყოფი ვითარებები, რომლებიც მაწუხებდა“**. რომელ ახლო მდგომ ვითარებებზე ლაპარაკობს გოეთე? ეს აღარ არის ლოტესთან ურთიერთობა, არც მაქსიმილიანესთან, და არც ბრენტანოს სახლში არსებული უსიამოვნებები, რომლებიც მას აწუხებდა. ეს მხოლოდ საბაბია. *Tedium vitae*-მ შემიპყრო, წერს გოეთე კარლ ფრიდრიხ ცელტერს ოთხი ათეული წლის შემდეგ, მას შემდეგ, რაც ცელტერის ვაჟმა თავი მოიკლა. ის, ვინც ამ დაავადებით იტანჯებოდა, მხოლოდ შესაბრალებელია და არა გასაკიცხი. **„ის, რომ ამ სასწაული, ბუნებრივი და ამავე დროს არაბუნებრივი დაავადების ყველა სიმპტომი ოდესღაც ჩემს სულიერ სამყაროსაც დაეუფლა, ამას “ვერთერი” ამტკიცებს და ყველა ეჭვს განაბნევს“**. მამასადაძმე, დაავადება და არა მოდა. არც მეტაფიზიკური ბედისწერა, როგორც ამას გუნდოლფთან ვკითხულობთ, რომლისთვისაც ვერთერი არის „შევრძნების ტიტანი კოსმიურ-ექსპანსიური ცხოვრების სისავსის ორთაბრძოლაში წამიერის შეზღუდვასთან“. გოეთეს რეტროსპექტრული შეფასებით, **Tedium vitae** წარმოდგენილია პროზაულად, თითქმის კლინიკურად“¹.

რ. საფრანსკის მიერ მოყვანილი არგუმენტები, რაღა თქმა უნდა, დამაჯერებელია და ავთენტურიც, მაგრამ ცოტა არ იყოს ამდაბლებენ გოეთეს ამ მხატვრული ტექსტის მხატვრულ ღირსებებსა და მისი ლაიტთემის ტრაგიზმსაც და ლირიზმსაც. რა თქმა უნდა, სპეციალისტებმა „კულისებში“ ღრმად უნდა ჩაიხედონ და ყოველ დეტალსა და ნიუანსს უნდა მიაპყრონ ჯეროვანი ყურადღება. სხვა საკითხია, თუ რაზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

გერმანიისტიკაში და კერძოდ გერმანულ და მსოფლიო გოეთოლოგიაში „ვერთერი“ შესწავლილია უამრავი კუთხით. არ დარჩა თემა ან საკითხი, რომლის შესახებაც არ დაწერილიყოს გამოკვლევა – მონოგრაფია თუ სტატია. დავასახელებ მხოლოდ რჩეულ თემატიკას და მკვლევარ-ავტორებს:

¹ Safranski R., Goethe, Kunstwerk des Lebens, Biografie, Hanser, München, 2013, Kap. 9, S. 163-167.

- გ. იეგერი. ვერთერის ზემოქმედება. რეცეფციის ესთეტიკა. (1974)¹.
- კ. ჰოტცი. გოეთეს „ვერთერი“ როგორც მოდელი კრიტიკული კითხვისთვის. 1974.²
- ვ. ლანგე. ენა როგორც თხრობის ფორმა გოეთეს „ვერთერში“. 1964.³
- ნ. მილერი. გოეთეს „ვერთერი“ და ეპისტოლარული რომანი. 1968.⁴
- კლ. მიულერ-სალჟე. გოეთეს „ვერთერის“ სტრუქტურისათვის. 1981.⁵
- კლ. შერპე. „ვერთერი“ და ვერთერის ზემოქმედება. XVIII ს. ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი წყობილების სინდრომის თაობაზე. 1970.⁶
- ჰ. ფლაშკა. გოეთეს „ვერთერი“; ნაწარმოების ტექსტობრივი დესკრიფცია და ანალიზი. 1987.⁷
- დ. გრატჰოფი. გუთანნი, კაკლის ხეები და გლეხის ბიჭუნა. ბუნება რომანის თემატურ ქსოვილში. 1985.⁸
- კლ. ჰიუბნერი. ყოფა ლიტერატურულ ნაწარმოებში. ლიტერატურულ-სოციოლოგიური შტუდია. 1982.⁹
- გ. კიოლში. ილუსტრაციები გოეთეს „ვერთერისათვის“. 1999.¹⁰
- კ. მელმანი. წიგნი როგორც მეგობარი – მეგობარი როგორც ძეგლი. ახალი პარადიგმა ლიტერატურულ რეცეფციასა და პირად ურთიერთობებში. 2006.¹¹
- ბ. ნიმაიერი. ინტერტექსტუალური ტრანსფორმაციები: გოეთეს „ვერთერი“, ბიუხნერის „ლენცი“ და ჰაუპტმანის „მოციქული“. 2012.¹²
- თ. ჰორრე. ვერთერი-რომანი და ვერთერი-პერსონაჟი ვილჰელმინური პერიოდის გერმანულ პროზაში. 1997.¹³

¹ Georg Jäger: Die Wertherwirkung. Ein Rezeptionsästhetischer Modellfall. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. München 1974, S. 389–409.

² Karl Hotz (Hrsg.): Goethes „Werther“ als Modell für kritisches Lesen. Materialien zur Rezeptionsgeschichte. Stuttgart, 1974.

³ Victor Lange: Die Sprache als Erzählform in Goethes Werther. In: Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Hamburg 1964, S. 261–272.

⁴ Norbert Miller: Goethes »Werther« und der Briefroman. In: ders., Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts. München 1968, S. 138–214.

⁵ Klaus Müller-Salget: Zur Struktur von Goethes Werther. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981), S. 527–544.

⁶ Klaus Scherpe: Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert, Bad Homburg 1970.

⁷ Horst Flaschka: Goethes „Werther“. Werkkontextuelle Deskription und Analyse. München, 1987.

⁸ Dirk Grathoff: Der Pflug, die Nußbäume und der Bauernbursche. Natur im thematischen Gefüge des Werther-Romans. In: Goethe Jb. 102 (1985), S. 184–198.

⁹ Klaus Hübner: Alltag im literarischen Werk. Eine literatursoziologische Studie zu Goethes „Werther“. Heidelberg, 1982.

¹⁰ Gerhard Kölsch: Illustrationen zu Goethes „Werther“, Begleitheft zur Ausstellung „Graphik der Goethe-Zeit“, Schloßmuseum der Stadt Aschaffenburg 1999.

¹¹ Katja Mellmann: Das Buch als Freund – der Freund als Zeugnis. Zur Entstehung eines neuen Paradigmas für Literaturrezeption und persönliche Beziehungen, mit einer Hypothese zur Erstrezeption von Goethes „Werther“. In: Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis, Marianne Willems (Hrsg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 105). Tübingen 2006, S. 201–241.

¹² Barbara Neymeyr: Intertextuelle Transformationen: Goethes „Werther“, Büchners „Lenz“ und Hauptmanns „Apostel“ als produktives Spannungsfeld. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2012.

¹³ Thomas Horré: Werther-Roman und Werther-Figur in der deutschen Prosa des Wilhelminischen Zeitalters: Variationen über ein Thema von J.W. Goethe. (Saarbrücker Hochschulschriften, Bd. 28). Röhrig, St. Ingbert 1997.

- კ. ზეელე. გოეთეს პოეტური პოეტიკა: პოეზიის მნიშვნელობის შესახებ „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებებში“, „ტორკვატო ტასსოში“ და „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლებში“. 2004.¹
- მ. ანდრე: როცა ტექსტები კლავენ. ვერთერის, მედიების ზემოქმედებისა და ძალაუფლების შესახებ. 2006.²
- რ. ბერნჰარდტი. გოეთე: „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ ტექსტის ანალიზი და ინტერპრეტაცია. 2011.³
- ა. ბლიოდორნი. საკითხავი როგორც ციებ-ცხელება – ემპათია როგორც დამაბულობის მოდელი. „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ ახალი დიაგნოზით. 2008.⁴

„ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ – ამ რომანს უწოდებენ პირველ გერმანულ ბესტსელერს. გოეთემ ის ერთი სულის ამოთქმით დაწერა (რაც მისივე ჩანაწერებიდან ვიცით) ექვსი კვირის განმავლობაში – 1774 წლის თებერვალ-მარტში.

ამ ნაწარმოებმა გამოქვეყნებისთანავე უზომო პოპულარობა და დიდი აღიარება მოუტანა მწერალს, რომელსაც მანამდე, ლირიკის რამდენიმე ბრწყინვალე ნიმუშის (მათ შორის „პრომეთე“) გარდა, დაწერილი ჰქონდა ისტორიული დრამა „გეტც ფონ ბერლიხინგენი“, რომელმაც მას პირველი აღიარება მოუტანა გერმანიაში (1773 წ.).

რომანის გავლენა იმდროინდელ გერმანულ და ევროპულ ახალგაზრდობაზე ძალიან დიდი იყო – მოდაში შემოვიდა ლურჯი ფრაკი, ყვითელი ჟილეტი და ყავისფერი ჩექმები. ყველა ცდილობდა მიებადა ვერთერის მელანქოლიური განწყობისთვის. სამწუხაროდ, გერმანიასა და ევროპაში გავრცელდა უიღბლო სიყვარულის ნიადაგზე თვითმკვლელობების მთელი სერია, დაიწყო სუიციდების ერთგვარი ეპიდემია, რამაც თავად გოეთე ძალიან შეაწუხა⁵. ამიტომაც მან მეორე გამოცემაში 1775 წ. რომანის ტექსტის II ნაწილს წარუმიღვარა მიძღვნა. ამ მიძღვნაში გოეთე აღნიშნავდა, რომ მკითხველმა, მართალია, უნდა უთანაგრძნოს ვერთერს, მაგრამ არ უნდა მიბადოს მის საქციელს.

(Du beweinest, du liebst ihn, liebe Seele,
Rettest sein Gedächtnis von der Schmach;
Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle:
Sei ein Mann, und folge mir nicht nach.).

რით არის განპირობებული გოეთეს ამ რომანის ესოდენი პოპულარობა?
პირველ რიგში იმით, რომ:

¹ Katrin Seele: Goethes poetische Poetik: Über die Bedeutung der Dichtkunst in den Leiden des jungen Werther, im Torquato Tasso und in Wilhelm Meisters Lehrjahren, Würzburg 2004.

² Martin Andree: Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt. Fink, Paderborn 2006.

³ Rüdiger Bernhardt: Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther (= Königs Erläuterungen: Textanalyse und Interpretation, Band 79). C. Bange Verlag, Hollfeld 2011.

⁴ Andreas Blödorn: Lektüre als Fieberanfall – Empathie als Modell der (An-)Spannung. Mit einer neu gefassten ‚Diagnose‘ der ‚Leiden des jungen Werthers‘. In: Ingo Irsigler, Christoph Jürgensen, Daniela Langer (Hrsg.): Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung. edition text + kritik, München 2008, S. 165–188.

⁵ მეოცე საუკუნის 70-იან წლებში ფსიქოლოგიაში გაჩნდა ტერმინი „ვერთერის ეფექტი“ მედიალური მიბადებითი თვითმკვლელობების აღსანიშნავად.

1. გოეთეს არ უმტყუნა ალლომ; მან სწორად აარჩია დრო იმისათვის, რომ დაეწერა რომანი, რომელშიც შერწყმული იქნებოდა სენტიმენტალური (Empfindsamkeit, empfindlich) სტილი და სენსაციური აქციონალობა, რაც აუდიტორიაზე ყოველთვის დიდ ზემოქმედებას ახდენს.
2. გოეთეს რომანში მოქმედების დრო არის მისი თანამედროვეობა, და არა ისტორიული წარსული, იქნება ეს ანტიკური ხანა თუ შუა საუკუნეების ეპოქა.
3. წერილების ფორმით გადმოცემული თხრობა მკითხველზე ავთენტურად ზემოქმედებდა.
4. მკითხველებმა მალევე შეიტყვეს, რომ რომანი რენომირებული ბიურგერების ცხოვრების ბიოგრაფიულ ელემენტებსაც შეიცავდა.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელი იყო ისეთი გმირი, რომელიც იქნებოდა, ერთი მხრივ, ვაჟკაცური, ვნებიანი, მგზნებარე, ტრაგიკულად პათეტიკური, რომელიც ობიექტურ რეალობაში ყველა ბარიერს გადალახავდა, რომელშიც შერწყმული იქნებოდა სიძლიერე და ორიგინალობა. მეორე მხრივ კი – „ქარიშხლისა და შეტევის“ გმირი უნდა ყოფილიყო სენსიტიური, მგრძობიარე, მეოცნებე, მელანქოლიური ყმაწვილი, რომლისთვის იოლია ტკივილისა და წყენის მიყენება. ასეთი გმირი მსოფლიო სევდის მატარებელია. ის ოცნებობს მარადიულ, უკიდევანო თავისუფლებაზე და სურს თავი დააღწიოს თავისი სინამდვილის ჩარჩოებს.

გოეთეს პრომეთე და ფაუსტი პირველი ტიპის გმირებს მიეკუთვნებიან, ხოლო მისი ვერთერი კი – მეორეს. ვერთერი მელანქოლიური და პოეტური ბუნების ინდივიდია, რომლის ფსიქოტიპისთვის დახასიათებელია ორი უკიდურესობა – აღფრთოვანება და სასოწარკვეთილება; ექსტაზი და ავერსია/ავერსაცია. შუალედური ემოციური განწყობილება მისი გრძნობების ამპლიტუდაში არ ფიგურირებს. ეს არის დიაგნოზიც და, თუ გნებავთ, კლინიკური სურათი მისი ქმედებებისა და ტრაგიკული აღსასრულის.

რომანის დასასრულს ვკითხულობთ, რომ ვერთერმა 21 დეკემბრის შუაღამისას, 12 საათზე დაიშინა თავში ტყვია, მაგრამ მისი აღსასრული წამიერი არ იყო. მან მხოლოდ 22 დეკემბრის შუადღის 12 საათზე განუტევა სული.

მის მაგიდაზე ჭიქა ღვინო და გადაფურცლული „ემილია გალოტი“ იდო. „ემილია გალოტი“ არის გ. ე. ლესინგის ცნობილი დრამა (1772), რომელშიც ღირსებააყრილ ემილია გალოტის მისივე თხოვნით კლავს საკუთარი მამა. ამ აქტით ემილიას ღირსების აღდგენა ხდება. ეს ერთგვარი მინიშნებაა იმაზე, რომ ვერთერს სურს მოუტევეთ თავისი საქციელი, რომელიც კათოლიკურ და პროტესტანტულ სამყაროში კანონით იყო აკრძალული და დიდ ცოდვად ითვლებოდა. ამიტომაც ჰქონდა და აქვს გოეთეს ამ რომანს ასეთი ზემოქმედება მკითხველზე.¹ ამიტომაც ხვდა მას წილად გამოსვლისთანავე, აღფრთოვანებასთან ერთად, დიდი კრიტიკაც (ძირითადად, თეოლოგების მხრიდან – ლაფატერის, გოეტცეს და სხვებისა, ასევე ლიტერატორებისაც, მათ შორის ნაწილობრივ ლესინგის მხრიდანაც, რომელმაც ფინალი დაუწუნა, თუმცაღა ფრიად ნასიამოვნები იყო მისი „ემილია გალოტის“ ხსენების გამო)².

¹ ნაპოლეონს 7-ჯერ ჰქონდა წაკითხული „ვერთერი“, სწორედ ამ წიგნზე ესაუბრა იგი გოეთეს მათი პირისპირ შეხვედრისას 1808 წელს ერფურტში.

² იხ. ნ. კაკაბაძე, გოეთეს ლირიკული რომანი, წიგნში: ნ. კაკაბაძე, სახელოვნებო და სალიტერატურო კოლაჟები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1991, გვ. 21-34.

„ვერთერის“ ადაპტაციები კინოსა და მუსიკაში

მოკლედ რომ ვთქვათ, „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ ის ნაწარმოებია, რომელმაც წარუშლელი კვალი დატოვა ლიტერატურასა და საზოგადოებაში, ხელოვნებაში და რეალურ ცხოვრებაში.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გოეთეს ამ რომანის მიხედვით გადაღებულია შემდეგი ფილმები:

- 1938 წელს გადაღებული ფრანგული ფილმი „ვერთერის რომანი“ („Le Roman der Werther“), რეჟისორი მაქს ოფიულსი;
- 1976 წელს გადაღებული გერმანული (გდრ) ფილმი „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ („Die Leiden des jungen Werthers“), რეჟისორი ეგონ გიუნტერი;
- 1982 წელს გადაღებული ფილმი „ვნებით შეპყრობილნი“ („Die Leidenschaftlichen“), რეჟისორი თომას კორფერი;
- 2008 წელს გადაღებული გერმანული ფილმი „ვერთერი“ („Werther“), რეჟისორი უვე იანსონი;
- 2010 წელს გადაღებული გერმანული ფილმი „გოეთე!“ („Goethe“), რეჟისორი ფილიპ შტიოლცლი.

ამ უკანასკნელ ფილმს გამორჩეული ადგილი ეთმობა კინო-ვერთერიანაში. ადაპტაციების თვალსაზრისით ძალზე საინტერესო სურათი გვაქვს კლასიკურ მუსიკაში, განსაკუთრებით კი ოპერის ჟანრში.

გოეთეს რომანის „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ მიხედვით დაიწერა არაერთი ოპერა. გთავაზობთ მათ ქრონოლოგიურ ჩამონათვალს¹:

1. როდოლფ კროიცერი (Rodolphe Kreutzer – 1766-1831) – 1792 წელს წერს ერთმოქმედებიან ოპერას „ვერთერი და შარლოტე“ (ფრანგულ ენაზე, ლიბრეტოს ავტორი ჟან-ელი ბედენო დეჟაურო (Jean-Élie Bédéno Dejaure). დაიდგა პარიზში.
2. გაეტანო პუნიანი (Giulio Gaetano Gerolamo Pugnani – 1731-1798) – 1796 წლის 22 მარტს ვენაში შესრულდა ხანდაზმული მაცეტროს საორკესტრო სიუიტა „ვერთერი“.
3. ვინჩენცო პუჩიტა (Vincenzo Pucitta 1778-1861) წერს ერთმოქმედებიან ოპერას „ვერთერი და კარლოტა“ („Werter e Carlotta“, ლიბრეტოს ავტორი ჯ. დ. კამანია (G. D. Camagna), პრემიერა შედგა 1802 წლის გაზაფხულზე ვენეციის წმინდა მოსეს ოპერის თეატრში (Teatro S. Moisè).
4. ნიკოლო ბენვენუტის ოპერა „ვერთერი“; პრემიერა შედგა 1811 წელს ქ. პიზას თეატრში „Teatro Nuovo“ (Nicolò Benvenuti, „Il Werter“, 1811, Teatro Nuovo, Pisa).
5. ვენანციო რაუზინი (Venanzio Rauzzini – 1746-1810) – ცნობილი იტალიელი საოპერო მომღერალი (კასტრატო), პიანისტი, კომპოზიტორი და ვოკალის პედაგოგი წერს მუსიკას ბრიტანელი დრამატურგის ფრედერიკ რეინოლდსის (Frederic Reynolds (1764 –1841) პიესისთვის „ვერთერი“ („Werther“), რომელიც გოეთეს რომანის პირველ დრამატურგიულ ადაპტაციას წარმოადგენს. პრემიერა შედგა ბატის თეატრში 1785 წელს, და ლონდონში, კოვენტ გარდენის თეატრში 1786 წელს.

¹ ეს პატარა სია არის იმ კვლევის ნაწილი, რომელზეც სტატიის ავტორი გოეთეს საზოგადოების სტიპენდიანტის რანგში მუშაობდა 3 თვის განმავლობაში (1994 წ. 1 აპრილიდან 29 ივნისამდე) ვაიმარის ანნა-ამლიას ბიბლიოთეკაში და ვაიმარის გოეთეს და შილერის არქივში. ეს სია ქვეყნდება პირველად.

6. კარლო კოჩია (Carlo Coccia 1782-1873) 1813 წელს წერს 3-მოქმედებიან ოპერას (ჟანრი – *dramma per musica*) სათაურით „კარლოტა და ვერთერი“ („*Carlotta e Werther*“, ლიბრეტოს ავტორი გაეტანო გასპარი – Gaetano Gasbarri), რომლის პრემიერა შედგა 1814 წელს ფლორენციაში.
7. ჯუზეპე მარკო მარია ფელიჩე ბლანგინი (Giuseppe Marco Maria Felice Blangini – 1781–1841) – კომპოზიტორმა, რომელიც ხშირად გამოდიოდა სცენაზე მომღერლის როლში, 1795 წელს დაწერა კანტატა „ვერთერის უკანასკნელი წუთები“ („*Die letzten Augenblicke Werthers*“). ასევე 1802 წელს კანტატა აქვს დაწერილი კომპოზიტორ ლიუჯი ბალოჩის – Luigi Balochi.
8. მარიო ასპა (Mario Aspa (1795-1868) – იტალიელი კომპოზიტორი და პედაგოგი, 1849 წელს წერს ორმოქმედებიან ოპერას „კარლოტა და ვერთერი“ („*Carlotta e Werther*“ (ლიბრეტოს ავტორი ალმერინდო სპადეტა (A. Spadetta).¹ პრემიერა შედგა ნეაპოლში „Teatro Nuovo“-ში.
9. რაფაელე ჯენტილი (Raffaele Gentili - 1837-1867) 1862 წელს წერს სამმოქმედებიან ტრაგიკულ მელოდრამას „ვერთერი“ („*Werther*“, ლიბრეტოს ავტორი ლეოპოლდო ფარნეზე (Leopoldo Farnese), პრემიერა შედგა რომში, „ტეატრო არგენტინა“-ში (Teatro Argentina) 1862 წელს.
10. ალბერტო რანდეგერი (Alberto Randegger – 1832 –1911) – 1900 წელს წერს ოპერას „ვერთერის ჩრდილი“ („*Werthers Schatten*“, ლიბრეტოს ავტორი არტურო ფრანჩი (Arturo Franci, გერმანული თარგმანის ავტორი – ვილჰელმ ჰენცენი – Wilh. Henzen).
11. ჰანს-იურგენ ფონ ბოზე (Hans-Jürgen von Bose *1953) 1983/1984 წლებში წერს ორმოქმედებიან ოპერას ინტერმეცოთი, რომელიც დაიდგა შვეტცინგენის სახელმწიფო ოპერაში 1986 წლის აპრილში.

ამ ოპერებიდან დღესდღეობით ცნობილი არც ერთი აღარ არის, ისინი მხოლოდ მუსიკის ისტორიის თვალსაზრისით არის საინტერესო. ბევრი მათგანის პარტიტურაც კი დაკარგულია.

მსოფლიო საოპერო სცენებს შემორჩა მხოლოდ ერთი ოპერა – ჟიულ მასნეს „ვერთერი“.

ჟიულ მასნეს „ვერთერი“

ჟიულ მასნეს ოპერას „ვერთერი“ მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია.

მისი ავტორი – ჟიულ მასნე (Jules Massenet – 1842-1912) გამოჩენილი ფრანგი კომპოზიტორი, ამბროუაზ ტომას (Ambroise Thomas) მოწაფე, მრავალი შესანიშნავი კომპოზიტორის მასწავლებელი (მათ შორის – ალფრედ ბრიუნო (Alfred Bruneau), გუსტავ შარპანტიე (Gustave Charpentier), გაბრიელ პიერნე (Gabriel Pierne), ქსავიე ლერუ (Xavier Leroux), პოლ ვიდალი (Paul Vidal), ჟორჟ მარტი (Georges Marty), ლუსიენ ილემახერი (Lucien Hillemacher), ოგიუსტენ სავარდი (Augustin Savarde),

¹ სხვათაშორის ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მ. ასპას მუსიკაზე ცნობილმა ბალეტმაისტერმა სალვატორე ტალიონიმ 1838 წ. ნეაპოლში, სან-კარლოს თეატრში დადგა ბალეტი „ფაუსტი“, რომელიც აიკრძალა მეორე წარმოდგენის შემდეგ. მიზეზიმ სამწუხაროდ ცნობილი არ არის.

ერნესტ შოსონი (Ernest Chausson) და სხვები)¹.

ჟ. მასნეს მრავალრიცხოვან საოპერო ნაწარმოებებს შორის გამოირჩევა მთელი რიგი თხზულებებისა², რომლებიც ლიტერატურული ნაწარმოებების ადაპტაციას წარმოადგენენ და ჟ. მასნეს ლიტერატურულ გემოვნებაზე მეტყველებენ. მათ შორისაა ოპერები:

- „დონ სეზარ დე ბაზანი“ 1872 („Don César de Bazan“, opéra-comique), ვიქტორ ჰიუგოს „რიუ ბლაზის“ მიხედვით;
- „იროდიადა“ 1881 („Hérodiade“) გუსტავ ფლობერის რომანის მიხედვით;
- „მანონი“ 1884 („Manon“, opéra-comique) აბატ პრევოს რომანის მიხედვით;
- „სიდი“ 1885 („Le Cid“) პიერ კორნელის ტრაგედიის მიხედვით;
- „ტაისი“ 1894 („Thaïs“, comédie lyrique) ანატოლ ფრანსის რომანის მიხედვით;
- „საფო“ 1897 („Sapho“, pièce lyrique) ალფონს დოდეს რომანის მიხედვით;
- „გრიზელიდა“ 1901 („Grisélidis“, conte lyrique) ჯოვანი ბოკაჩოს ნოველის მიხედვით;
- „პანურგი“ 1913 („Panurge“, haute farce musicale) ფრანსუა რაბლეს ნაწარმოების მიხედვით;
- „დონ კიხოტი“ 1910 („Don Quichotte, comédie héroïque) მიგელ დე სერვანტესის რომანის მიხედვით.

და, რა თქმა უნდა, „ვერთერი“ (1892) გოეთეს რომანის მიხედვით („Werther“, drame lyrique).

საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ 1866 წელს ჟ. მასნემ დაწერა ოპერა „თულეს მეფის თასი“ („La coupe du roi de Thulé“) გოეთეს ცნობილი ლექსის „ბალადა თულეს მეფეზე“ („Der König von Thule“) მიხედვით, მაგრამ ეს ოპერა არასოდეს დადგმულა. თუმცა ცნობილია, რომ ცალკეული ნომრები ამ ოპერის პარტიტურებიდან ჟ. მასნემ შემდგომ თავის სხვა ნაწარმოებებში გამოიყენა³.

ჟ. მასნეს მუსიკამ მის თანამედროვეებში არაერთგვაროვანი შეფასება მიიღო, რაც არა მხოლოდ აზრთა სხვადასხვაობასა და გემოვნების განსხვავებულობაზე მიუთითებს, არამედ იმაზეც, რომ მასნეს მუსიკა კომპლექსური ხასიათისა იყო. მასნეს მუსიკალური თხზულებების მელოდიკას განსაკუთრებული მახასიათებლები აქვს.

ჟ. მასნემ ახლებური მეთოდი შეიმუშავა სამეტყველო რეჟიტატივების გარდაქმნაში ლირიკულ მელოდიურ საუბრად. „ოპერა კომიკის“ („Opéra-Comique“) ჩარჩოები მისთვის ვიწრო აღმოჩნდა და მან მიმართა „დიდი ოპერის“ – Grand-Opéra-ს მასშტაბს. ჟიულ მასნე თამამად შეიძლება ჩაითვალოს ექსპრესიონისტული საოპერო დრამატურგიის დამაარსებლად, ხოლო მის უშუალო მემკვიდრეებად კი უნდა დავასახელოთ კლოდ დებიუსი და მორის რაველი.

ჟ. მასნემ ბევრი სიახლე დანერგა „მშენიერი ეპოქის“ („La Belle Époque“) ფრანგულ კლასიკურ მუსიკაში. მან განუმეორებელი ხელწერა დაამკვიდრა კლასიკურ მუსიკაში, განსაკუთრებით კი საოპერო ხელოვნებაში. მან დაარღვია აქამდე კანონიზებული საოპერო ნაწარმოებების ფორმა, რომელშიც სავალდებულო იყო ცალკეული ნომრების თანამიმდევრობის დაცვა, მათ შორის არიებისა და ანსამბლების, ასევე სავალდებულო

¹ Calvocoressi, M-D. Jules Massenet. In: The Musical Times, September 1912, pp. 565-566.

² Le Livret d'opéra au temps de Massenet (actes de colloque), Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut éd., Publications universitaires de Saint-Étienne, 2002.

³ Stefan Schmidl: Jules Massenet. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Schott, Mainz 2012. S. 31-37.

იყო სასაუბრო დიალოგებიც. ჟ. მასნემ შექმნა „ერთ გამჭოლ მთლიანობად შეთხზული“ („trough-composed work“ -ინგლ.; – „durchkomponiertes Werk“-გერმ.) ოპერა, ანუ ერთ მთლიანობად შეთხზული საოპერო ტექსტი, რამაც პარიზის მუსიკალურ წრეებში და განსაკუთრებით კი საოპერო თეატრებში მკაცრი კრიტიკა გამოიწვია. მაგრამ ამ ფორმასთან ჟ. მასნე მივიდა თავისი შემოქმედების ხენიტში – „იროლიადა“ („Hérodiade“, 1881) იყო პირველი ოპერა, რომელიც ამ კომპოზიციური პრინციპით დაიწერა, ხოლო „ვერთერი“ ამ საოპერო ფორმამ თავის მწვერვალს მიაღწია.

საყოველთაო აღიარება ჟ. მასნეს „მანონმა“ მოუტანა. ხოლო ეს აღიარება კი განამტკიცა და უკვდავყო „ვერთერმა“.

1882 წელს მასნე იწყებს „ვერთერის“ თემაზე მუშაობას. თავის ავტობიოგრაფიაში¹ მუსიკოსი წერს, რომ მას 1882 წლის ზაფხულში გერმანიაში უმოგზაურია ჟორჟ არტმანთან ერთად, რომელიც მისი გამომცემელი და იმპრესარიო იყო. 1 აგვისტოს ისინი ბაიროთში რ. ვაგნერის „პარციფალის“ წარმოდგენას დაესწრნენ. ვეცლარში მასნემ მოინახულა „ვერთერის“ სახლი. მას მოუნდა თავისი ახალგაზრდული შთაბეჭდილებების გახსენება და გოეთეს რომანის ხელახალი გადაკითხვა. ეს სურვილი ჟორჟ არტმანმა მას დაუყოვნებლივ შეუსრულა და გოეთეს რომანის ფრანგული თარგმანი მიაწოდა. რომანის გადაკითხვის შემდეგ მასნეს ამ სიუჟეტზე ოპერის დაწერის სურვილი მაშინვე გაუჩნდა. მაგრამ კომპოზიტორს უკვე ჰქონდა ნაკისრი მთელი რიგი ვალდებულებები, რის გამოც მან „ვერთერზე“ მუშაობა მხოლოდ გარკვეული ხნის შემდეგ შეძლო.

ლიბრეტოს ავტორები – ტრიუმვირატი – ედუარდ ბლო – Édouard Blau (1836-1906), პოლ მილიე – Paul Milliet (1848-1924) და ჟორჟ არტმანი – Georges Hartmann (1843-1900) – წერენ ლიბრეტოს. ოპერაზე მუშაობის სრული დრო მოიცავს წელიწად-ნახევარს – 1885 წ. გაზაფხულიდან 1886 წ. ზამთრამდე. 1887 წლის მაისში მასნემ დასრულებული ოპერის პარტიტურა წარუდგინა პარიზის „ოპერა კომიკის“ დირექტორ ლეონ კარვალისოს. დირექტორს ეჭვი შეეპარა ოპერის წარმატებულობაში და ამიტომ ზუსტი პასუხი არ გასცა მასნეს. მან კომპოზიტორი კაბინეტიდან შემდეგი სიტყვებით გაისტუმრა: „მასნე, ჯერ არაფერია გადაწყვეტილი! ხვალ გამოძიარეთ!“²

მაგრამ მეორე დღეს მოულოდნელად გაჩენილმა ხანძარმა ნაცარტუტად აქცია „ოპერა კომიკის“ შენობა. ასე რომ ჟ. მასნე აღმოჩნდა ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელიც იძულებული შეიქნა ენუგეშებინა გაკოტრებული დირექტორი.

ჟ. მასნეს „ვერთერის“ პრემიერა შედგა ვენის სამეფო ოპერაში (Hofoper) 1892 წ. 16 თებერვალს. ოპერას უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. ამ ოპერის პარიზული პრემიერა კი შედგა 1893 წლის 16 იანვარს, განახლებულ „ოპერა კომიკში“.³

დღესდღეობით თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჟიულ მასნეს ოპერა „ვერთერი“ არა მხოლოდ მუსიკალური (საოპერო) თეატრალური ხელოვნების შედეგს წარმოადგენს, არამედ დრამატურგიულადაც მაქსიმალურად უტოლდება ლიტერატურულ დედანს. ოპერა „ვერთერი“ დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულების მქონე ნაწარმოებია,

¹ Jules Massenet, Mes souvenirs et autres écrits, Jean-Christophe Branger. éd., Paris: Vrin, 2017. (იხ. აგრეთვე ავტობიოგრაფიის ინგლისური და გერმანული თარგმანები: Massenet, Jules; H Villiers Barnett (transl.) (1919) [1910]. My Recollections. Boston: Small Maynard.; Jules Massenet: Mein Leben. Autobiographie. Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven 1982).

² Кремлёв Ю. А. Жюль Массне. – М.: Музыка, 1969.

³ ჟ. მასნეს „ვერთერი“ თბილისში პირველად დაიდგა 1904 წლის 16 ოქტომბერს. შემდეგ 1942 წლის 7 აპრილს (რეჟისორი – ალექსანდრე წუწუნავა) და ბოლოს 2018 წლის 22 დეკემბერს.

რომლის მნიშვნელობა განუზომლად დიდია საოპერო ხელოვნებაში, მაგრამ არა ისეთი გრანდიოზული, როგორც გოეთეს რომანისა „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ ლიტერატურაში. თავისთავად ეს კონცეპტუალური და მხატვრული მიახლოება ლიტერატურულ დედანთან უკვე დიდ და ძალზე იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს საოპერო ხელოვნებაში.

ეს კონცეპტუალურად ჰარმონიული დამთხვევა კი განპირობებულია იმით, რომ კომპოზიტორმა და მისი ლიბრეტისტების გუნდმა სწორად წაიკითხეს (აქ საუბარი არ არის მხოლოდ სიუჟეტური ხაზის განვითარებაზე) და გაიაზრეს გოეთეს რომანი.

გამოყოფ პრინციპულ ნიუანსებს:

- მასნეს ოპერის გოეთეს რომანთან ერთ-ერთ მთავარ მსგავსებას სწორედ ტექსტუალური თხზვის სპეციფიკური ფორმების („ერთ გამჭოლ მთლიანობად შეთხზული მხატვრული ნაწარმოები“) თანხვედრა წარმოადგენს.
- გოეთეს რომანთან დაკავშირებით მე უკვე განვმარტე, რომ ტერმინი „ერთ გამჭოლ მთლიანობად შეთხზული მხატვრული ნაწარმოები“ – „trough-composed work“ (ინგლ.), „durchkomponiertes Werk“ (გერმ.) მუსიკის თეორიიდან მომდინარეობს. ის გულისხმობს ისეთ ტექსტობრივ ქსოვილს (მუსიკაში სანოტო პარტიტურას), რომელიც დრამატურგიულად უწყვეტად ვითარდება, რომლის არც ერთი ნომრის/პასაჟის გამოორება, გადასმა ან გამოტოვება არ შეიძლება, რომელსაც ინტერვალები არ აქვს. ეს „ერთი გამჭოლი მთლიანობის“ პრინციპი წარმოადგენს გოეთეს რომანის ერთ-ერთ მთავარ ლიტერატურულ ღირსებას და სიახლეს იმდროინდელ გერმანულენოვან მწერლობაში. სწორედ ეს პრინციპი წარმოადგენს ასევე ჟ. მასნეს „ვერთერის“ მთავარ მუსიკალურ-დრამატურგიულ ღირსებასაც და სიახლეს იმდროინდელ ფრანგულ და ზოგადად ევროპულ საოპერო მუსიკაში.
- მუსიკის თეორიასა და ისტორიაში დამკვიდრდა ტერმინი – „phrase massenetique“¹ – „მასნესეული ფრაზა“ – 12/8 ან 9/8 მეტრული ტაქტით. ეს ფრაზა ემყარება ჟ. მასნეს მიერ კონტრაპუნქტის ტექნიკის ჩინებულ ფლობას და *lento*-ს მელოდიის ქრომატული დაღმავალი კანტილენას განვითარებას (რომელიც ჟ. მასნეს ცნობილ „ელეგიაში“ და „ტაისის“ მედიტაციაში თავის მწვერვალს აღწევს). ეს „მასნესეული ფრაზა“, ან თუ გნებავთ ფრაზირება, განსაკუთრებით არის დამახასითებელი „ვერთერისთვის“ – ამ ოპერის პარტიტურა როგორც მასნეს არც ერთი სხვა ოპერა, წარმოადგენს ერთ მთლიან მუსიკალურ-ტექსტობრივ ქსოვილს, რომელიც სწორედ ამ ფრაზირების წყალობით ზუსტად ასახავს ლიტერატურული პირველწყაროს ინტენციას.
- ჟ. მასნე ოპერის აქციონალურ მხარეზეც ზრუნავს და მას ჟანრულ სცენებს ურთავს. ოპერაში შემდეგი მოქმედი პირებია გამოყვანილი:
 - ვერთერი, 23 წლის (ტენორი);
 - შარლოტე, 20 წლის (მეცო-სოპრანო);
 - ალბერტი, 25 წლის (ბარიტონი);
 - სოფი, 15 წლის (სოპრანო);
 - მოსამართლე, შარლოტეს მამა, 50 წლის (ბანი ან ბარიტონი);
 - შმიდტი (ტენორი) და იოჰანი (ბანი ან ბარიტონი) – მოსამართლის მეგობრები;
 - კეთხენი (სოპრანო) და ბრიულმანი (ტენორი) – ახალგაზრდა წყვილი
 - ბავშვები – შარლოტეს უმცროსი და-ძმები.

¹ Stefan Schmidl: Jules Massenet. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Schott, Mainz 2012. S. 42.

- ჟ. მასნემ ოპერის მოქმედებები შემდეგნაირად დაასათაურა:

პირველი მოქმედება – მოსამართლის სახლი ვეცლართან, 1780 წ. ივლისი;

მეორე მოქმედება – ცაცხვები (სექტემბერი ვალჰაიმში);

მესამე მოქმედება – ლოტე და ვერთერი. 1780 წლის 24 დეკემბრის ნაშუადღევი, ხუთი საათი;

მეოთხე მოქმედება – ვერთერის სიკვდილი.

- ოპერის სიუჟეტურ-დრამატურგიული არქიტექტონიკა ეყარება გოეთეს რომანის ტექსტის შემდეგ მონაკვეთებს:

ოპერის პირველი მოქმედება იწყება რომანის პირველი ნაწილის უკანასკნელი წერილით – 1771 წ. 10 სექტემბრის წერილით. შემდეგ მოქმედება მიჰყვება 16 ივნისის და 30 ივლისის წერილებს.

მეორე მოქმედება ძირითადად აგებულია შემდეგი წერილების მიხედვით: 1771 წლის 10 სექტემბრის წერილის ფინალი, 1772 წლის 20 დეკემბრის და გამომცემლის ტექსტის ნაწილი.

მესამე მოქმედება იწყება რომანის მეორე ნაწილის საკვანძო პასაჟებიდან – ის, ძირითადად, გამომცემლის ტექსტს ეყარება; ასევე ჩართულია ვერთერის ბოლო – 14 დეკემბრის, 20 დეკემბრის და 21 დეკემბრის წერილები;

მეოთხე მოქმედება ერთიანდება მესამესთან. მათ საორკესტრო სიუიტა კრავს. ეს მოქმედება მთლიანად აგებულია ვერთერის „ანდერძის“ ტექსტზე. „სასაფლაოზე ორი ცაცხვის ხეა, მინდვრის მხარეზე, კუთხეში. ჩემი სურვილია – იქ დამარხონ... მინდოდა, თქვენ დაგემარხეთ გზის პირად, ან მარტოხელა ველის მახლობლად, რომელსაც მღვდელნი და ლევიტნი გვერდს აუვლიან და სამარიტელნი გულწრფელი ცრემლით დაიტირებენ“¹.

- ვერთერის წერილებში ბუნების აღწერას დომინანტური ადგილი ეთმობა.

ოპერაში ამ დომინანტობას ჟ. მასნე აკუმულირებული და კონდენსირებული ფორმით გადმოგვცემს ვერთერის პირველ არიოზოში:

„O nature, pleine de grâce, Reine du temps et de l'espace, daigne accueillir celui qui passe et ta salue, humble mortel!“... („მოწყალეო ბუნებავ, დროის და სივრცის დედოფალო, გარდმოეფინე/გადმოხედე ყველა იმ ჩვეულებრივ მოკვდავ გამვლელს, რომელიც გესალმება“ – აქ და შემდგომ – ბწკარედული თარგმანი მ. პაიჭაძის).

ამავე მოქმედებაში მეჯლისის სცენის დასასრულს ვერთერი უკვე შეყვარებულია, ის ექსტატიკურმა განწყობილებამ მოიცვა – ამას მოწმობს მისი მცირე არიოზო:

„Rêve! Extase! Bonheur!

Je donnerais ma vie pour garder à jamais ces yeux, ...

oh! Charlotte! je vous aime...

je vous aime... et je vous admire!“

(„სიზმარი! ექსტაზი! ბედნიერება!...

სიცოცხლეს დავთმობდი, რომ ამ თვალების მზერა მუდამ მახსოვდეს...

შარლოტე, მიყვარხარ, თავყვანს გცემ!“)

ამ ფრაზის დასრულებისთანავე გაისმის მოსამართლის ხმა, რომელიც შარლოტეს უხმობს და გვამცნობს, რომ ალბერტი დაბრუნდა („Charlotte! Charlotte! Albert est de retour!“ – „შარლოტე! შარლოტე! ალბერტი დაბრუნდა!“) რასაც მოყვება ვერთერის

¹ გამსახურდია კ., რჩეული თხზულებანი, თბილისი, 1967, თ. VIII, გვ. 380.

დაუყოვნებლივი რეაქცია (ის ვერ შეეგუება იმ აზრს, რომ სხვა შეიძლება იყოს შარლოტეს ქმარი):

პირველი მოქმედების ბოლო ფრაზა:

(„Un autre! son époux!“ – „სხვა, მისი ქმარი!“)

ვერთერის მეორე არიოზო მეორე მოქმედების ფინალშია და მის სასოწარკვეთილებას გამოხატავს:

„Oui! ce qu'elle m'ordonne...“ –

ეს არიოზო შეიცავს თვითმკვლელობის განწყობას. მისი ტექსტი თითქმის ზუსტად მიყვება გოეთეს რომანის 1772 წლის 14 დეკემბრის წერილის ტექსტს.

მეორე მოქმედებაში შარლოტე და ალბერტი უკვე სამი თვის დაქორწინებულები არიან. ვერთერი ვერ ეგუება ამ ვითარებას. შარლოტე ნერვიულობს და სთხოვს მას, რომ წავიდეს და შობამდე არ მოვიდეს მათთან.

ალბერტი დარწმუნებულია იმაში, რომ ვერთერს უყვარს შარლოტე. სწორედ ამ რეპლიკით ასრულებს მასწე მეორე მოქმედებას – „Il l'aime!“ – „მას (ანუ ვერთერს) ის უყვარს!“

მესამე მოქმედება რომანის მეორე ნაწილის ბოლო წერილებს მიყვება.

უნდა აღინიშნოს, რომ გოეთეს რომანის ბოლო 3 წერილი – 1772 წლის 14 დეკემბრის, 20 დეკემბრის და 21 დეკემბრის წერილები – თავისი ფორმატიოთა და შინაარსითაც ყველაზე ვრცელი და ამომწურავი ტექსტებია. სწორედ აქ იშლება დრამატული და დრამატურგიული აქციონალურობა და იხსნება ბოლომდე ლოტეს და ვერთერის ხასიათები. აქ არის ის ცნობილი პასაჟებიც „ოსიანიდან“, და აქვე იხსნება რომანის მოქმედების კვანძი.

მასწე ოპერაში მესამე მოქმედება ხდება 24 დეკემბერს ნაშუადღევს და იწყება შარლოტეს დიდი სცენით („არია წერილებით“ – „Air des lettres“) და შემდეგ სოფისთან დუეტით, რომელშიც ჩართულია შარლოტეს არია „ცრემლები“ – „les Larmes“. ამ სცენის შემდეგ ჩნდება ვერთერი და ისმის მისი მესამე, კულმინაციური არიოზო ოსიანის ტექსტზე „Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps“ – „რატომ მალვიძებ, გაზაფხულის სიოვ?“, რომელიც კულმინაციურ გრძნობათა შერკინებაში გადაიზრდება და (განსხვავებით რომანისგან) შარლოტე პასუხობს მის კოცნას და გამოუტყდება სიყვარულში. მაგრამ მაშინვე თავს ხელში აიყვანს და ეტყვის, რომ ეს მათი ბოლო შეხვედრაა. ის გადის გვერდით ოთახში და კარს იხურავს (პუშკინის „ევენი ონეგინის“ ფინალი ძალიან წააგავს რომანის ამ სცენას. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ პუშკინის ტატიანა ლარინა გარკვეულ მსგავსებას ავლენს გოეთეს შარლოტესთან¹.)

მაგრამ შემდეგ, როდესაც ალბერტი მოამზადებს რევილვერებს ვერთერისთვის გადასაცემად, ის შარლოტეს სთხოვს, რომ ეს რევილვერები მიაწოდოს მსახურს. შარლოტეს და ალბერტს შორის უტყვი დიალოგია, რომელსაც ქალის რეპლიკა და ქმედება დიდ წერტილს უსვამს.

მესამე მოქმედება თავდება შარლოტეს სიტყვებით:

„Dieu! tu ne voudras pas que j'arrive trop tard!“ – „ღმერთო, ნუ დაუშვებ, რომ დავაგვიანო!“

შარლოტე ვერთერის გადასარჩენად ჩქარობს.

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Том V. 1950. С. 188.

მეოთხე მოქმედებაში ვერთერი, რომანისგან განსხვავებით, სიმარტოვეში არ კვდება. შარლოტე მის გვერდითაა. ის მას სიყვარულში გამოუტყდება. აქედან გამომდინარე, მისთვის უკვე წარმოუდგენელი უნდა იყოს ალბერტთან ერთად ცხოვრება. სწორედ ამ მიზანსცენას შლის თავის არაჩვეულებრივ, მე ვიტყვოდი, ეპოქალურ დადგმაში (მთელი სპექტაკლი ცაცხვის ხის ფონზე მიმდინარეობს, რაც ესოდენ ნიშანდობლივი და სიმბოლურია როგორც გოეთეს ტექსტისთვის, ასევე მასნეს მუსიკალური დრამატურგიისათვის) რუმინული წარმოშობის ამერიკელი რეჟისორი ანდრეი შერბანი /Andrei Șerban (პრემიერა შედგა ვენის სახელმწიფო ოპერაში 2005 წელს და თეატრის რეპერტუარშია დღემდე!). აქ ალბერტს უსიტყვო როლი აქვს – ის თვალს ადევნებს ვერთერის სიკვდილის სცენას და შარლოტეს სიტყვებს და საქციელს. ბოლოს ალბერტი ხელს კრავს შარლოტეს და ის მარტო რჩება ვერთერის ცხედართან.

ფინალში, როდესაც ვერთერი სულს განუტყვევებს, შარლოტე სასოწარკვეთილი ყვირის:

„Werther! - ah! - Tout est fini!“ –

„ვერთერ! – აჰ! – ყველაფერი დამთავრდა!“

და ამ ფონზე ისმის ბავშვების მხიარული საზეიმო სიმღერა, რომელშიც საკვანძო სიტყვა შობაა – Noël! ამ სიტყვით და ამ სიმღერით იწყება მასნეს „ვერთერი“ და ამავე სიტყვით და სიმღერით მთავრდება. ბავშვების საშობაო სიმღერა კრავს ამ ოპერის დრამატურგიას – ის იმ კონტრასტულ ჩარჩოს წარმოადგენს, რომლის ფონზეც ვითარდება ვერთერის და შარლოტეს ტრაგედია.

ჟ. მასნეს შარლოტე განსხვავდება რომანის შარლოტესგან. ოპერაში შარლოტე არღვევს გათხოვილი ქალისადმი წაყენებულ მაშინდელ მორალურ საზოგადოებრივ ნორმებს. ის ბედავს აღიაროს თავისი ჭეშმარიტი გრძნობა სხვა მამაკაცის მიმართ და ამისათვის ისჯება.

ოპერის პარტიტურაში წინა პლანზეა წამოწეული გოეთეს რომანის ლირიკული ნარატივი, მისი გმირების ხასიათი. ოპერის მუსიკალური და დრამატურგიული ნარატივი ეფუძნება გოეთეს რომანის სიუჟეტურ და ენობრივ თავისებურებებს.

გოეთეს „ვერთერი“ დაწერილია თავისუფალი რიტმებით, ის „არ არის ტიპური ეპიკური რომანი ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით. ის არ არის ფართო ეპიკური ტილო, „ვერთერი“ ერთი პიროვნების, თუნდაც ეპოქისათვის ტიპურისა და დამახასიათებლის (რაც ვერთერიზმის „ეპიდემიამაც“ დაამტკიცა) სულიერი სამყაროს გახსნასა და ანალიზს წარმოადგენს. „ვერთერი“ პოეტური, ლირიკული რომანია, დაწერილი რიტმიზებული პროზით. მასში არ ჩანს ეპოქის პანორამა, ხალხი, მთელი საზოგადოება, ადამიანთა შორის რთული ურთიერთობანი“¹ – წერს ცნობილი ქართველი გერმანისტი ნოდარ კაკაბაძე თავის წერილში „გოეთეს ლირიკული რომანი“ და იქვე ხაზს უსვამს ამ ნაწარმოების ენობრივ თავისებურებას – მის მელოდიურობას, ჰარმონიულობას, რომლისგანაც „მოჰერს ტკბილი მელანქოლია, რითაც ის შემოდგომის მწუხრს მოგვაგონებს. „ვერთერის“ სტილი ამალღებული, პათეტიკური, უაღრესად ემოციურია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში მწიგნობრული და მაღალფარდოვანი. იგი ბიბლიური სისადავისაა იქ, სადაც იდილიურ სურათებს ხატავს; ზოგჯერ ის ნერვიულია, კალაპოტიდან ამოვარდნილი; ან მომხიბლავად

¹ კაკაბაძე ნ., გოეთეს ლირიკული რომანი. წიგნში: ნ. კაკაბაძე, სახელოვნებო და სალიტერატურო კოლაჟები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1991, გვ. 27.

უშფოთველი, ზოგჯერ ლბილი, ელეგიური; მერე ისევ აღელვებული, დაუმცხრალი“.¹

სწორედ ასეთი ლირიკული, ელეგიური, მშფოთვარე, მღელვარე, და ამავე დროს მშვიდი და სადაა მასნეს მუსიკალური ტექსტიც – ისიც გოეთეს რომანივით მელოდიური, ჰარმონიული, პათეტიკური, ემოციური და „ბიბლიური სისადავისა“. ამიტომაც აღწევს ის ესოდენ დიდ ზემოქმედებას მსმენელზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

(სტატიაში ციტირებული თანმიმდევრობის მიხედვით)

1. Die Leiden des jungen Werthers: Leipzig 1774, Suhrkamp Basis- Bibliothek, Taschenbuch, 1998. S. 83.
2. გამსახურდია კ., რჩეული თხზულებანი, თბილისი, 1967, თ. VIII, გვ. 332.
3. Hans-Edwin Friedrich. „Ewig lieben“, zugleich aber „menschlich lieben“? Zur Reflexion der empfindsamen Liebeskonzeption von Gellert und Klopstock bis Goethe und Jacobi. Erstpublikation: Aufklärung 13 (2001) S. 148-189. (26.07.2004). In: Goethezeitportal. URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/friedrich_liebeskonzept.pdf.
4. კაკაბაძე ნ., გოეთეს ლირიკული რომანი. წიგნში: ნ. კაკაბაძე, სახელოვნებო და სალიტერატურო კოლაჟები, თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემლობა, 1991, გვ. 21-34.
5. R. Safranski. Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biografie. Hanser, München. 2013. Kap. 9. S. 152-157.
6. R. Safranski. Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biografie. Hanser, München. 2013. Kap. 9. S. 159-163.
7. R. Safranski. Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biografie. Hanser, München. 2013. Kap. 9. S. 163-167.
8. Georg Jäger: Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. München 1974, S. 389–409.
9. Karl Hotz (Hrsg.): Goethes „Werther“ als Modell für kritisches Lesen. Materialien zur Rezeptionsgeschichte. Stuttgart, 1974.
10. Victor Lange: Die Sprache als Erzählform in Goethes Werther. In: Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Hamburg 1964, S. 261–272.
11. Norbert Miller: Goethes „Werther“ und der Briefroman. In: ders., Der empfindsamer Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts. München 1968, S. 138–214.
12. Klaus Müller-Salget: Zur Struktur von Goethes Werther. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981), S. 527–544.
13. Klaus Scherpe: Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert, Bad Homburg 1970.
14. Horst Flaschka: Goethes „Werther“. Werkkontextuelle Deskription und Analyse. München, 1987.
15. Dirk Grathoff: Der Pflug, die Nußbäume und der Bauernbursche. Natur im thematischen

¹ კაკაბაძე ნ., გოეთეს ლირიკული რომანი, წიგნში: ნ. კაკაბაძე, სახელოვნებო და სალიტერატურო კოლაჟები, თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემლობა, 1991, გვ. 28.

- Gefüge des Werther-Romans. In: Goethe Jb. 102 (1985), S. 184–198.
16. Klaus Hübner: Alltag im literarischen Werk. Eine literatursoziologische Studie zu Goethes „Werther“. Heidelberg, 1982.
 17. Gerhard Kölsch: Illustrationen zu Goethes „Werther“, Begleitheft zur Ausstellung „Graphik der Goethe-Zeit“, Schloßmuseum der Stadt Aschaffenburg 1999.
 18. Katja Mellmann: Das Buch als Freund – der Freund als Zeugnis. Zur Entstehung eines neuen Paradigmas für Literaturrezeption und persönliche Beziehungen, mit einer Hypothese zur Erstrezeption von Goethes „Werther“. In: Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis, Marianne Willems (Hrsg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 105). Tübingen 2006, S. 201–241.
 19. Barbara Neymeyr: Intertextuelle Transformationen: Goethes „Werther“, Büchners „Lenz“ und Hauptmanns „Apostel“ als produktives Spannungsfeld. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2012.
 20. Thomas Horr : Werther-Roman und Werther-Figur in der deutschen Prosa des Wilhelminischen Zeitalters: Variationen über ein Thema von J.W. Goethe. (Saarbrücker Hochschulschriften, Bd. 28). Röhrig, St. Ingbert 1997.
 21. Katrin Seele: Goethes poetische Poetik:  ber die Bedeutung der Dichtkunst in den Leiden des jungen Werther, im Torquato Tasso und in Wilhelm Meisters Lehrjahren, Würzburg 2004.
 22. Martin Andree: Wenn Texte t ten.  ber Werther, Medienwirkung und Mediengewalt. Fink, Paderborn 2006.
 23. Rüdiger Bernhardt: Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther (= Königs Erläuterungen: Textanalyse und Interpretation, Band 79). C. Bange Verlag, Hollfeld 2011.
 24. Andreas Blödorn: Lektüre als Fieberanfall – Empathie als Modell der (An)Spannung. Mit einer neu gefassten ‚Diagnose‘ der ‚Leiden des jungen Werthers‘. In: Ingo Irsigler, Christoph J rgensen, Daniela Langer (Hrsg.): Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung. edition text + kritik, München 2008, S. 165–188.
 25. Calvocoressi, M-D. Jules Massenet. In: The Musical Times, September 1912, pp. 565–566.
 26. Le Livret d’opéra au temps de Massenet (actes de colloque), Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut  d., Publications universitaires de Saint-Étienne, 2002.
 27. Stefan Schmid: Jules Massenet. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Schott, Mainz 2012. S. 31-37.
 28. Jules Massenet, Mes souvenirs et autres écrits, Jean-Christophe Branger.  d., Paris : Vrin, 2017. (იხ. აგრეთვე ავტობიოგრაფიის ინგლისური და გერმანული თარგმანები: Massenet, Jules; H Villiers Barnett (transl.) (1919) [1910]. My Recollections. Boston: Small Maynard.; Jules Massenet: Mein Leben. Autobiographie. Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven 1982).
 29. Кремлёв Ю. А. Жюль Массне. – М.: Музыка, 1969.
 30. Stefan Schmid: Jules Massenet. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Schott, Mainz 2012. S. 42.
 31. გამსახურდია კ., რჩეული თხზულებანი, თბლისი, 1967. თ. VIII, გვ. 380.
 32. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Том V. 1950. С. 188.
 33. კაკაბაძე ნ., გოეთეს ლირიკული რომანი, წიგნში: ნ. კაკაბაძე, სახელოვნებო და სალიტერატურო კოლაჟები, თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემლობა, 1991, გვ. 27.
 34. კაკაბაძე ნ., გოეთეს ლირიკული რომანი, წიგნში: ნ. კაკაბაძე, სახელოვნებო და სალიტერატურო კოლაჟები. თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემლობა. 1991. გვ. 28.

**GOETHE'S AND MASSENET'S "WERTHER"
(Comparative Analysis)**

Summary

In the article "Goethe's and Massenet's Werther" (Comparative Analysis) are discussed following questions: the genesis of Goethe's novel, type of his Diegese and structure of the narrative, as well as the linguistic imagery. It also addresses the numerous philological, especially German studies of "Werther" research. Particular attention is paid to the article by the Georgian German philologist Nodar Kakabadze "Goethe's Lyrical Novel" and the monograph by Rüdiger Safranski (2013) "Goethe. Artwork of life. Biography". R. Safranski draws the conclusion that the focus of the novel is not the love grief, but the *taedium vitae*. N. Kakabadze, on the other hand, emphasizes the lyrical narrative.

"The Sorrows of Young Werther" is known as the first German Bestseller. Goethe wrote it in one breath within 6 weeks - in February-March 1774. The work gained enormous popularity in the entire German-speaking area, as well as in whole Europe and brought world fame to the young writer.

The article discusses the reasons for such popularity.

The psycho-type of Werther is also interpreted - Werther is a melancholy individual of a poetic nature. For him, two extreme states are characteristic: ecstasy and aversion. A moderate emotional state is excluded with him. It is precisely this fact that is the cause of his tragic end.

In the article, the author also examines the adaptations in film and music, with particular emphasis on "Werther" in opera art.

The second part of the article is dedicated to the opera "Werther" by Jules Massenet, which occupies a special place in the history of music. J. Massenet has entered many innovations in the French classical music of the "Belle Époque". He coined his own handwriting as an opera composer - including "la phrase massenetique", as well as the "through-composed opera" ("through-composed work"). The first "through-composed" opera by Massenet was the "Hérodiade" (1881), followed by "Manon," 1884, "Le Cid", 1885. In his opera "Werther", however, J. Massenet reached the pinnacle of this compositional technique.

Nowadays, one may argue that the opera "Werther" by Jules Massenet is not only a masterpiece of opera theatre art, but that it also stands out for its dramaturgy, thereby approaching the literary original text as much as possible.

The opera "Werther" is an independent work of art whose significance for opera is enormous, even if it is not quite comparable to the significance of Goethe's novel for literature. But the conceptual and artistic alignment with the original is a fairly rare case in opera art.

The content-dramaturgical architecture of the opera is based on the following passages from the literary origin:

The first lift of the opera includes the letters of 10th September, 16th June and 30th July 1771.

The second lift of the opera includes the letters of September 10, 1771 (closing), December 20, 1772 and a part of the publisher's text.

The third movement of the opera comprises mainly the text of the publisher in which Werther's last three letters have been inserted: December 14, December 20, and December 21, 1772.

The fourth movement of the opera follows essentially the will of Werther.

The article points out that the figure of Charlotte in the last two acts differs substantially from the Charlotte of the book - in the opera Charlotte dares to confess her love and it is she who sustains Werther in his last hours. It thereby sets itself outside the moral norms of behaviour of the bourgeois society at that time. The article also draws attention to the exceptionally successful review by Andrei Şerban at the Vienna State Opera in 2005, which is still in the Repertoire today.

The opera score is mostly based on the lyrical narrative of Goethe's novel and its linguistic imagery. Like the language of the novel, the music of J. Massenet is lyrical, lamenting, stormy, explosive, and at the same time calm and simple - it is almost of "biblical simplicity" - like the book. That must be the reason why this piece of music has such a big impact on the audience.

GOETHE UND MASSENETS „WERTHER“ (Komparatistische Analyse)

Zusammenfassung

Im Artikel „Goethes und Massenets „Werther“ (Komparatistische Analyse)“ werden folgende Fragen erörtert: die Entstehungsgeschichte des Romans von Goethe, Typ seiner Diegese und Struktur des Narrativs, sowie die sprachliche Bildlichkeit. Es wird auch auf die zahlreichen philologischen, vor allem germanistischen Studien der Werther-Forschung eingegangen. Besondere Aufmerksamkeit wird dem Artikel des georgischen Germanisten Nodar Kakabadze „Goethes lyrischer Roman“ und der Monografie von Rüdiger Safranski (2013) „Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biografie“ gewidmet. R. Safranski zieht die Schlussfolgerung, dass den Schwerpunkt des Romans nicht der Liebekummer, sondern der Lebensekel (lat. taedium vitae) darstellt. N. Kakabadze hingegen hebt den lyrischen Narrativ hervor.

„Die Leiden des jungen Werthers“ wird als der erste deutsche Bestseller bezeichnet. Goethe schrieb ihn in einem Atemzug innerhalb von 6 Wochen – im Februar-März 1774. Das Werk gewann enorme Popularität sowohl im ganzen deutschsprachigen Raum, als auch in ganz Europa und brachte dem jungen Schriftsteller Weltruhm.

Im Artikel werden die Gründe einer derart großen Beliebtheit erörtert.

Es wird auch der Psychotyp von Werther gedeutet – Werther ist ein melancholisches Individuum von dichterischer Natur. Für ihn sind zwei extreme Zustände kennzeichnend: Begeisterung/Ektase und Aversion. Ein mäßiger emotionaler Zustand ist bei ihm ausgeschlossen. Gerade diese Tatsache (wenn man so will, auch Klinik bzw. Diagnose) bildet die Ursache seines tragischen Endes.

Im Artikel untersucht die Autorin auch die Adaptationen im Film und in der Musik, mit besonderen Schwerpunkt „Werther“ in der Opernkunst.

Der zweite Teil des Artikels ist der Oper „Werther“ von Jules Massenet gewidmet, die einen besonderen Platz in der Musikgeschichte einnimmt. J. Massenet hat in die Französische klassische Musik der „Belle Époque“ viele Neuerungen eingetragen. Er prägte seine eigene Handschrift als Opernkomponist – darunter „la „phrase massenetique“, sowie die „durchkomponierte Oper“ („trough-composed work“). Die erste „durchkomponierte“ Oper von Massenet war die „Hérodiade“ (1881), danach folgten „Manon,“ 1884, „Le Cid“, 1885. In seiner Oper „Werther“ jedoch erreichte J. Massenet den Höhepunkt dieser Kompositionstechnik.

Heutzutage darf man wohl behaupten, dass die Oper „Werther“ von Jules Massenet nicht nur ein Meisterwerk der Operntheaterkunst darstellt, sondern dass es sich auch durch seine Dramaturgie hervorhebt und dadurch sich maximal dem literarischen Originaltext nähert.

Die Oper „Werther“ ist ein eigenständiges Kunstwerk, dessen Bedeutung für die Opernkunst enorm groß ist, wenn es auch nicht ganz mit der Bedeutung des Romans von Goethe für die Literatur zu vergleichen ist. Aber die konzeptuelle und künstlerische

Angleichung an das Original stellt einen ziemlich seltenen Fall in der Opernkunst dar.

Die inhaltlich-dramaturgische Architektonik der Oper stützt sich auf folgende Textstellen der literarischen Vorlage:

Der erste Aufzug der Oper umfasst die Briefe vom 10. September, 16. Juni und 30. Juli 1771.

Der zweite Aufzug der Oper umfasst die Briefe vom 10. September 1771 (Schlussteil), 20. Dezember 1772 und einen Teil des Textes des Verlegers.

Der dritte Aufzug der Oper umfasst hauptsächlich den Text des Verlegers, in den die letzten drei Briefe von Werther eingeschoben sind: vom 14. Dezember, 20. Dezember und 21. Dezember 1772.

Der vierte Aufzug der Oper folgt im wesentlichen dem Testament von Werther.

Im Artikel wird darauf hingewiesen, dass die Gestalt der Charlotte sich in letzten beiden Aufzügen von der Charlotte des Buches wesentlich unterscheidet – in der Oper wagt sich Charlotte zum Liebesgeständnis und sie ist es, die Werther in seinen letzten Stunden beisteht. Sie stellt sich dadurch außerhalb der moralischen Verhaltensnormen der damaligen bürgerlichen Gesellschaft. Im Artikel wird auch auf die ausgesprochen gelungene Regieauffassung von Andrei Șerban an der Wiener Staatsoper 2005 hingewiesen, die bis heute auf dem Spielplan steht.

Die Opernpartitur richtet sich grundsätzlich nach lyrischen Narrativ des Romans von Goethe sowie nach dessen sprachlichen Bildlichkeit. Gleich der Sprache des Romans ist auch die Musik von J. Massenet lyrisch, elegisch, stürmisch, explosiv, und zur gleichen Zeit ruhig und schlicht – sie ist fast von „biblischer Schlichtheit“ – wie das Buch. Das muss der Grund sein, weshalb dieses Musikkunstwerk eine so große Wirkung auf das Publikum hat.

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

**თეატრისა და კინოს მუზეუმის
კოლექციიდან**

ბერიკები სოფელ საბუედან

**ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიცია
პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძის ხელმძღვანელობით
(1974 წლის 24-26 თებერვალი)**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს მუზეუმში დაცულ ექსპონატებსა და საარქივო მასალებს შორის, რომლებიც უნივერსიტეტის ათწლეულების ისტორიას ასახავს, გამორჩეული მნიშვნელობისაა მუზეუმის ფოტოკოლექცია – გასული საუკუნის დოკუმენტური მათიანე. აქ, თეატრალური ინსტიტუტის საკურსო, სადიპლომო სპექტაკლების, სტუდენტ-პედაგოგებისა თუ სასწავლო პროცესის ამსახველ ფოტომასალასთან ერთად, დაცულია ქართული თეატრმცოდნეობის პატრიარქის, თეატრის ისტორიის ცნობილი მკვლევრის, პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძის ინიციატივით 1973 წლის იანვარში ჩამოყალიბებული „ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი პირველი ექსპედიციის“ ამსახველი ფოტოები. ისინი კახეთში, სოფ. საბუეში, 1974 წლის 24-26 თებერვალს მოწყობილი ექსპედიციების დროსაა გადაღებული. ამ ექსპედიციის მიზანი სოფელ საბუეში გამართული – „ბერიკობისა“ და „ყენობის“ კვლევა და ფიქსაცია იყო. თითქმის ნახევარი საუკუნის წინანდელი ეს ფოტოდოკუმენტები, თეატრის ისტორიის მკვლევართათვის დღეს უკვე საარქივო მასალაა.

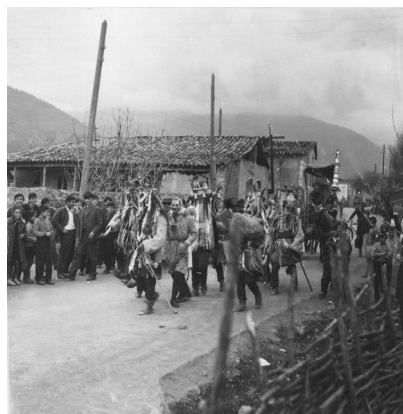


ქართული თეატრის საწყისებთან დაკავშირებული და საუკუნეების განმავლობაში ცოცხალი ხალხური სანახაობები – „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“, ტრადიციულად ყველიერის კვირაში იმართებოდა. მისი გეოგრაფიული არეალი კი მთელ საქართველოს მოიცავდა. მართალია, ამ ხალხური სანახაობების ძირითადი დრამატურგიული ქარგა თითქმის ერთგვაროვანი იყო, მაგრამ ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში, განსხვავებული დეტალებითა და სახასიათო თავისებურებებით გამოირჩეოდა. თავისთავად „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“ ერთმანეთისგან განსხვავდებოდა როგორც შინაარსით, ისე სანახაობრივი სტრუქტურით.

1974 წლის 24-26 თებერვალს მოწყობილ ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტები, თეატრის მომავალი ისტორიკოსები. მათ, პროფესორ დ. ჯანელიძის ხელმძღვანელობით, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველო) უნდა აღედგინათ ძველი ქართული ხალხური სანახაობები „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“. ეს სანახაობები უხსოვარი დროიდან იმართებოდა და გაზაფხულის დადგომის, განაყოფიერების, სამიწათმოქმედო კულტის დღეობის, მნათობთა თაყვანისცემის საზეიმო დღესასწაულის ხასიათს ატარებდა.

დიმიტრი ჯანელიძის „ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი და აღმდგენელი“ ჯგუფის პირველ ექსპედიციაში, სტუდენტებთან ერთად (ა. ცხადაშვილი, თ. ტატუნაშვილი, გ. კახელი, ნ. ხუსკივაძე, ნ. ასანიშვილი, მ. კობახიძე, ნ. მაჭავარიანი, მ.წულუკიძე, მ. ამაშუკელი), მონაწილეობდა თავად ექსპედიციის ხელმძღვანელი, იმჟამად ახალდაფუძნებული საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის თავმჯდომარე, დიმიტრი ჯანელიძე და „სექტორის“ მეცნიერ-თანამშრომლთა ჯგუფი: ე. დავითაია, პ. ურუშაძე, თ. კვანტალიანი, კინომცოდნე გ. დოლიძე, ისტორიკოსი კ. კუცია, ოპერატორები: გ. ფირცხალავა და გ. კობერიძე.

დღე პირველი. სოფ. საბუეში ბერიკაობისათვის მზადება გამთენიისას დაიწყო. სოფლის შესასვლელში ფერადი ხალიჩებით მორთული დიდი ურეში იდგა, რომელშიც ორი ხარი



იყო შებმული. იქვე დაბმულ ვირს ყეენისთვის ამზადებდნენ. ბერიკები ექსპრომტად მომზადებულ ტექსტს იმეორებდნენ. შემდეგ ისინი ორ ჯგუფად – ყეენად, ყეენის ჯარისკაცებად და მოენედ (ანუ თარჯიმნად) და მოენის ჯარისკაცებად გაანაწილეს. ამის შემდეგ, პროცესია სოფლისაკენ დაიძრა. გზაზე მათ შეუერთდა ანაფორიანი მღვდელი-ბერიკა და სანახაობაც ნელ-ნელა აზარტში შევიდა.



ამჯერად ყენი რუსი იყო, რადგან, როგორც „საბუელები“ განმარტავდნენ, – „დღეს რუსი გემართავსო“. რუს ყენს ორდენებითა და ჯინჯილებით დახუნძლული საბჭოთა ჯარისკაცის შინელი ეცვა, თავზე მაღალი, ხელნაკეთი წოწოლა ქუდი ეხურა და გაურკვეველ ენაზე საუბრობდა, რასაც მოსახლეობას მოენე-ბერიკა უთარგმნიდა.

როცა ურემმა სოფელი კარდაკარ ჩამოიარა, დიდი წკებლით „აღჭურვილი“ მოენე, ყიყინითა და ხმაურით დაერია ოჯახის წევრებსა და თავშეყრილ მაყურებელს (წკებლა შინდის ხის მასალისგან უნდა ყოფილიყო გამოთლილი), რათა მათთვის, რაც შეიძლება უხვად „აეწაპნა“ სასურველი დოვლათი (პური, ღვინო, კვერცხი, ქათამი, ყველი, ფული და სხვა). ბერიკა-მოენე, აუცილებლად მოხერხებული, ცბიერი და არტისტული უნდა ყოფილიყო. როდესაც ხარკის ასაკრებად რომელიმე ოჯახის კართან მყოფი ყენი ბრძანებდა, რომ მისთვის მიერთმიათ ერთი კალათი კვერცხი, ერთი თონე პური ან ხილი, მოენე მუდამ თავის სასარგებლოდ თარგმნიდა ხოლმე. იგი მოსახლისაგან, ერთის მაგიერად, ორს ან სამს მოითხოვდა.



ყენი და მოენე თამამად შედიოდნენ მათთვის სასურველ ნებისმიერ ოჯახში. ყენს, ამ დაუპატიუებელ უცხოტომელ „სტუმარს“, მისი რისხვის დასაცხრობად, ან კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად, უხვად სთავაზობდნენ ღვინოს, რასაც იგი ხარბად ეწაფებოდა. ხარკის აკრეფის შემდეგ, ურემზე მჯდარი, ნადავლით კმაყოფილი, დანაყრებული და გვარიანად შეზარხოშებული რუსი ყენი, ვნების დასაცხრობად 16 წლის გოგოს მოითხოვდა. წინააღმდეგობის გაწევის უფლება არავის ჰქონდა. ამიტომაც მასთან უმაღლ მიჰყავდათ რუსი ქალის ნიღბოსანი ბერიკა, სახელად „დუსია“. საყენოდ „მიძღვნილი“, რუსული ხასიათით გამორჩეული, ახალგაზრდა და ჯანიანი, თავისუფალი ყოფაქცევის ქალი იყო. იგი მხიარულად ესალმებოდა სოფლის მოსახლეობას, კეკლუცად ადიოდა ურემზე და მოენისა და ყენის შუაში იკალათებდა. „დუსიას“ განუყრელი თანამგზავრი გახლდათ მისი საეჭვო მეგობარი, ხელნაკეთნიღბიანი ექიმი. ლოთი ყენის უყურადღებობით გათამამებული ვნებიანი „დუსია“ ყველას უხვად უნაწილებდა თავის სითბოსა და ალერსს. იგი ექიმსა და დახეულანაფორიან მღვდელ-ბერიკასაც არ ტოვებდა გულნაკლულს.



მოძღვარს ყელზე დახვრეტილფსკერიანი საცერი ეკიდა, ქვემოდან ამოკრული ტომრით. მის ხარბ, ქურდბაცაცა ბუნებას, ნათელს ჰფენდა საცერში ჩაყრილი ფულით გავსებული ტომრის ქურდული დასაკუთრება და მისივე ჯიბიდან ამოჩრილი, მოპარული, ურჩი მამლის კული. მღვდელი-ბერიკა ხშირად თათბირობდა ნიღბოსან ჯარისკაც-ბერიკებთან და მათთანაც „საეჭვო გარიგებებში“ იყო ჩართული.

ჯარისკაც-ბერიკებს ტანზე ცხვრის ტყავის ტყაპუჭები, ფეხზე კი ქალამნები ეცვათ. სახეზე მათ ფერადი ბაფთებით შემკული ნიღბები ჰქონდათ აფარებული და თავზე წამოსკუპებულ ხელნაკეთ ქუდებზე, გასული საუკუნის 70-იანი წლების სახელოვან, ძირითადად, სილამაზით სახელგანთქმულ მანდილოსან მსახიობთა (ლეილა აბაშიძის,



ლია ელიავას, ლუდმილა გურჩენკოს, ანასტასია ვერტინსკაიას და სხვ.) სურათები ჰქონდათ დამაგრებული. ყეენობაში მონაწილეობდნენ, აგრეთვე, მელიის, თხისა და კატის ნიღბოსანი ბერიკებიც. მათაც, თავიანთი ცბიერი ხასიათის შესაბამისად, ხელში უფსკერო, ქვემოდან ტომარაამოკრული საცერი ეკავათ. როდესაც მასში რაიმეს ჩაუგდებდნენ, ის პირდაპირ ნაჭრის ტომარაში ამოჰყოფდა თავს, რაც, ბუნებრივია, მხოლოდ მათი საკუთრება ხდებოდა.



საბუეს ბერიკობაში მონაწილეთა შორის იყო, აგრეთვე, წკებლამომარჯვებული ორი ჭორიკანა ქალი-ბერიკაც. აღსანიშნავია, რომ ბერიკები, ძირითადად, მამაკაცები იყვნენ. მამაკაცები იყვნენ „დუსიაცა“ და „წკებლიანი ჭორიკანა ქალებიც“.

ბერიკები ყეენთან და მოენესთან ერთად გადაადგილდებოდნენ ურმით, მათთან ერთად შედიოდნენ ოჯახებში, ითხოვდნენ: პურს, ღვინოს, ქათამს, კვერცხს, ყველსა და ფულს. ოჯახიც შეძლებისამებრ უმასპინძლდებოდა მათ. მაყურებელი სიამოვნებით შესცქეროდა, გზადაგზა სანოვაგის აკრეფის შემდგომ, გაცილებით უფრო მარჯვე და ცბიერი ბერიკების სიხარბით განაწყენებული, მოტყუებული ბერიკების უეცარ დაჭიდებებს. ამ კონფლიქტურ სცენებს, მუსიკაც ახლდა თან. საკრავიერი ინსტრუმენტებიდან, სანახაობის მომწყობნი, ძირითადად, ზურნას, დაირასა და დუდუკს იყენებდნენ.



ნიღბოსან ბერიკებს უყვარდათ ხალხთან ურთიერთობა. მაყურებლისგან ფულის მოთხოვნის რიტუალს ენაცვლებოდა მათთან გასაუბრება, არაერთი საოხუნჯო სცენა, სურათების გადაღება და ა.შ.

ბერიკობის დასასრულს, სოფლის ბოლოს არსებულ მდინარესთან, ვირზე პირუკულმა მჯდარი ყეენისა და მოენის ჭიდაობა იმართებოდა. როგორც წესი, ამ ბრძოლაში დამპყრობელი ყეენი მარცხდებოდა. აკრეფილი ხარკით დახუნძლული ბერიკები კი, სოფლის მოსახლეობასთან და მოწვეულ სტუმრებთან ერთად, ლხინს მართავდნენ. ისინი გათენებაამდე ზეიმობდნენ მტერზე გამარჯვებას და ხალისიან ცეკვა-თამაშში ატარებდნენ დროს.



„ბერეკაობის“ მეორე დღეს ამავე სოფელში შეეხვედით სოფლის უხუცესს, პირველ ბერეკად აღიარებულ დათა დათუკაშვილს და მის ძმისშვილს, გიორგი დათუკაშვილს. როგორც მათ გვიამბეს, – „სანამ „ბერეკაობა“ სოფლის სახალხო დღესასწაულად გადაიქცეოდა, ანუ წარმართული ხანის იბერიაში, მთავარ ღვთაებად მთვარე მიანჩნდათ. ქართულ ფოლკლორში ცნობილია მნათობთა თაყვანისცემის ამსახველი სიმღერა-ლექსებიც („მზე შინა და მზე გარეთა“, „ნათელმა მთვარემა ბრძანა“, „ნანინა“, „ზეცას ვიყავ, ზეცა ვნახე“ და სხვა). მთვარის ხატს შეწირულ ყმებს სამსხვერპლოს წინაშე დააყუდებდნენ ხოლმე და ქურუმები მათ გულს უგმირავდნენ. თეთრებში გამოწყობილი მლოცველი ქალები მსხვერპლს გარს უვლიდნენ, ჯერ დასტიროდნენ, შემდეგ მათ გარშემო სამგლოვიარო ფერხულს მართავდნენ... ახლა გვითხრეს, რომ ისევ უნდა აღდგეს „ბერეკაობა“ და მისი საწყისები, რამაც ძალზე გაგვახარა. ახალგაზრდა





ბერიკებიც დიდი ენთუზიაზმით ეკიდებიან ამ ახალ წამოწყებას. ისინი მეკითხებიან რჩევებს, აინტერესებთ ტრადიციისამებრ, როგორ უნდა შეძლონ სანახაობის აღდგენა, რა ჩაიცვან და ა. შ. მართალია, ბევრი რამ მაინც შეიცვლება, მაგრამ რას ვიზამთ, თავად დროებაც იცვლება“.

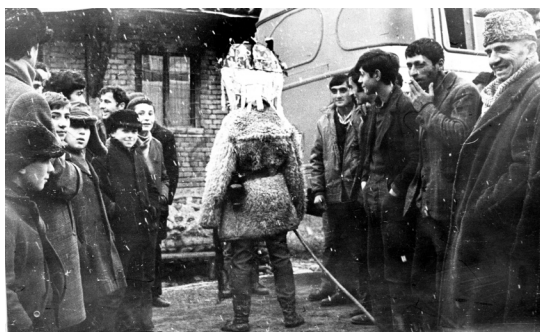
ფოტოზე აღვებჭდეთ ბატონ ღიმიტრი ჯანელიძისა და სოფ. საბუეს პირველი ბერიკა დათა დათუკიშვილის დიალოგი. დ. დათუკიშვილთან ვრცელი ინტერვიუ ჩაწერა დიდმა ქართველმა მსახიობმა აკაკი ვასაძემაც. ბერიკათა სახელოვანი პატრიარქი ინტერვიუზე დათანხმდა სტუდენტებსაც – მ. ამაშუკელს, ა. ცხადაშვილს, ნ. ასანიშვილს, ნ. ხუსკივაძეს.

მელიის ნიღბოსანმა ბერიკებმა დ. ჯანელიძესთან და გ. დოლიძესთან ისურვეს სურათის გადაღება. „დუსია“ ბატონი ღიმიტრი ჯანელიძით მოიხიბლა. ბერიკებმა სტუდენტებიც არ დატოვეს „ფოტოსესიის“ გარეშე. ამ დროს, მოენის ნიღბოსანი – ბერიკები სოფელში დარბოდნენ სანოვაგის ასაკრეფად, ხოლო ყენის ჯარისკაცმა ბერიკებმა სტუდენტი მ. ამაშუკელი გაიტაცეს ყენისთვის მისართმევად.

საბუეში კახეთის სხვადასხვა სოფლიდან (მაღარო, არბოშიკი და სხვა) ჩამოდიოდნენ ხოლმე ბერიკაობის სანახავად. XX საუკუნის 70-იანი წლების საქართველოში, მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო წარმართობის ხანის დღესასწაულის აღდგენა. სწორედ ამ წლებში გაფართოვდა ეროვნული თეატრალური საწყისებისა და მისი სახეცვლილებების შესწავლის პროცესი. თუ საქართველოს ყველა კუთხეში ამჟამადაც, XXI საუკუნეშიც მოხერხდება „ბერიკაობის“ და „ყენობის“ ამ ორიგინალური ეროვნული დღესასწაულების აღდგენა, ძალზე შთამბეჭდავი გახდება მისი ახალ რეალობაში შემორჩენილი საწყისებისა და მოდერნიზებული ფორმების როგორც კვლევა, ისე მისი ტურისტულ სანახაობებში ჩართვაც.

მნიშვნელოვანია, ასევე, აღინიშნოს, რომ მუზეუმში დაცული ამ საარქივო ფოტომასალით საინტერესოდ იკვეთება უძველეს სანახაობათა დროში ტრანსფორმაციის სურათი – დრამატურგიულად ერთ სახალხო თეატრალიზებულ სანახაობად შერწყმული „ბერიკაობა“ და „ყენობა“, რაც ვფიქრობთ ცალკე კვლევის საგანია.

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის „ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიცია“, ზოგადად, უმაღლესი სასწავლებლის სასწავლო და კვლევითი პროცესების ერთიანობის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. ამის დასტური იყო 1974 წლის 29 მაისს გამართული, ექსპედიციაში მონაწილე სტუდენტების კონფერენცია „ბერიკები სოფელ საბუედან“ და მათი პირველი სამეცნიერო ნაშრომები.



თეატრისა და კინოს მუზეუმის შესახებ

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაში შემაჯავლ თეატრისა და კინოს მუზეუმში, რომელიც სხვადასხვა სახით („ინტერნაციონალური მეგობრობის კაბინეტი“, „თეატრალური კაბინეტი“) 1970 წლიდან არსებობს, დაცულია უნიკალური ფოტო, სახვითი და ბეჭდური კოლექციები უნივერსიტეტის და, ზოგადად, თეატრისა და კინოს ისტორიის შესახებ. ხელოვნების ცნობილ მოღვაწეთა პირადი არქივები. სამეცნიერო კვლევები.

მუზეუმში დაცული მასალების ქრონოლოგია 1920 წლიდან იღებს სათავეს (მათ შორისაა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარი 1920-1932 წწ., ა. გრიბოედოვის თეატრის რეპერტუარი, 1944-1945 წწ. და სხვ. ასევე, 1940-იანი, 1950-იანი წლების ესკიზები აკ. ხორავას, აკ. ფაღავას, დ. ალექსიძის და სხვათა ფაქსიმილებით. მხატვრების: ი. შტენბერგის, დ. თავაძის, გ. ცერაძის, ბ. ლოკტინის, ფ. ლაპიაშვილის მიერ შესრულებული ესკიზები. 1939 წლიდან დღემდე თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში დადგმული სპექტაკლების რეპერტუარები, აფიშები, პროგრამები, ფოტოები და სხვ.).

უნივერსიტეტის შენობის რეაბილიტაციის (2016-2018) შემდეგ თეატრისა და კინოს მუზეუმის ფუნქციონირების საკითხი ერთ-ერთი აქტუალურია (შენობის რეაბილიტაციის პროცესში მუზეუმის კოლექციები გადატანილი იყო დროებით საცავში).

არსებული ვითარებიდან გამომდინარე, თეატრისა და კინოს მუზეუმის შექმნისა და ამუშავებისთვის, ეტაპობრივად უნდა განხორციელდეს:

- მუზეუმისთვის სივრცის გამოყოფა შემდეგი კომპონენტების გათვალისწინებით: საგამოფენო სივრცე, ფონდსაცავი (კოლექციათა შენახვისა და დაცვისთვის), სამუშაო სივრცე მკვლევარებისა და სტუდენტებისთვის, შესაბამისი აღჭურვილობით;
- კოლექციების განთავსება მისთვის განკუთვნილ ახალ საცავში; მათი ვიზუალური დათვალიერება-სისტემატიზაცია, რის საფუძველზეც შესაძლებელი გახდება კოლექციათა დაცვისთვის აუცილებელი ფონდსაცავის, ასევე, მუზეუმის თანამშრომლებისთვის, მკვლევარებისა და სტუდენტებისთვის განსაზღვრული სამუშაო სივრცის ინტეგრირებულად დაგეგმვა.
- სამუზეუმო ინფრასტრუქტურის მოწყობა:
 - კოლექციების სივრცე (დიზაინის პროექტის მომზადება და პროექტით განსაზღვრული საექსპოზიციო ინვენტარის დამზადება/მონტაჟი);
 - საექსპოზიციო სივრცე (დიზაინის პროექტის მომზადება და პროექტით განსაზღვრული საექსპოზიციო ინვენტარის დამზადება/მონტაჟი);
- მუზეუმის მუდმივი ექსპოზიციის კონცეფციის შემუშავება;
- მუზეუმის მუდმივი ექსპოზიციის თემატური საექსპოზიციო გეგმის მომზადება, რომლის საფუძველზეც მომზადდება დიზაინის პროექტი და მოეწყობა თანამედროვე ექსპოზიცია;

- თეატრისა და კინოს მუზეუმის შეტანა საქართველოს მუზეუმების სახელმწიფო რეესტრში (საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო), რაც მას ქვეყნის ერთიან სამუზეუმო სივრცეში მოაქცევს;
- კოლექციათა სისტემატიზაცია-ატრიბუცია ელექტრონულ ფორმატში, რომლის შემაღენელი ნაწილია ფოტოფიქსაცია და სკანირება (სამომავლოდ შეიქმნება მუზეუმის კოლექციათა ელექტრონული ბაზა) აღნიშნული პროცესი სამუზეუმო საქმიანობის შემაღენელი ნაწილია და მუდმივ ხასიათს უნდა ატარებდეს;
- კოლექციების შევსება-გამდიდრების მიზნით, მუზეუმში ექსპონატების შემოსვლის მექანიზმის შემუშავება უნივერსიტეტის მასშტაბით;
- მუზეუმების კოლექციების შევსება (შემოწირულობა, ჩუქება, შესყიდვა);
- მუზეუმის საშტატო სტრუქტურის ჩამოყალიბება (ფონდის მცველი, ატრიბუციის სპეციალისტი და ა.შ.);
- მუზეუმის კოლექციების ამსახველი კატალოგების მომზადება;
- გამორჩეული ისტორიული და მხატვრული ღირებულების მქონე ექსპონატებისთვის კულტურული მემკვიდრეობის მოძრავი ძეგლის სტატუსის მისანიჭებლად შესაბამისი დოკუმენტაციის მომზადება;
- რეგულაციების შემუშავება მუზეუმში დაცული მასალების (მათ შორის ფოტოკოლექციების) ელექტრონული ვერსიების გამოყენებისთვის;
- მუზეუმის კოლექციების სივრცისა და მუდმივი ექსპოზიციის მოწყობა;
- დროებითი გამოფენების მოწყობა (მათ შორის უნივერსიტეტის შენობის ფუნქციურ სივრცეებში).



ესკიზები სპექტაკლისთვის „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“, რეჟისორი – დ. ალექსიძე, მხატვარი – ა. თავაძე, 1940 წ., IV კურსის სადიპლომო სპექტაკლი (ქალაქი, ფანჯარი, აკვარელი, 32.5X24 სმ. 25X23 სმ.)

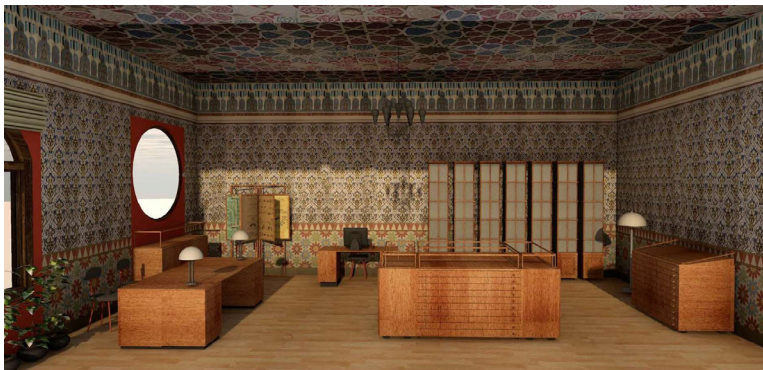
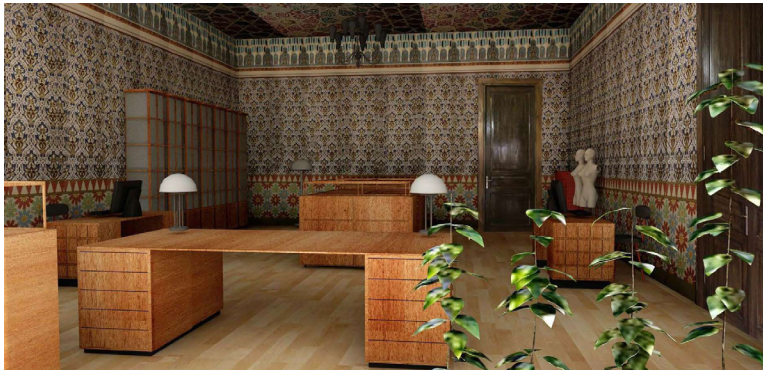


2018 წელს მუზეუმს უკვე გადაეცა აკაკი ხორავას სახელობის აუდიტორია, სადაც განთავსდა მუზეუმის კუთვნილი მასალები. დაიწყო კოლექციების რეინვენტარიზაცია და შეჯგერება სამუზეუმო დოკუმენტაციასთან (საინვენტარო წიგნები, კართოტეკა). გაკეთდა მუზეუმში დაცული 250-ზე მეტი ესკიზის ფოტოფიქსაცია, რომელშიც ჩართული იყვნენ მუზეუმის სტაჟიორები, უნივერსიტეტის სტუდენტები: თამარ სენიაშვილი, ხატია ალანია.



2019 წლის დასაწყისში უნივერსიტეტის დაფინანსებით მომზადდა პროექტი „საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმი (კოლექციების სივრცე)“, რომელიც დამუშავებულია კოლექციათა სახეობების, მათი დაცვისთვის შესაბამისი პირობების შექმნისა და გამოყენების გათვალისწინებით (პროექტის ავტორი, არქიტექტორი ნატო ბაგრატიონი).

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმის მუდმივი ექსპოზიცია უნდა წარმოაჩენდეს თითქმის საუკუნოვანი უმაღლესი სახელოვნებო სასწავლებლის ისტორიას, მის განსაკუთრებულ როლს ქართული კულტურის ისტორიაში. ამავდროულად, თეატრისა და კინოს მუზეუმის კოლექციები ხელმისაწვდომი უნდა გახდეს სამეცნიერო წრეებისთვის, მკვლევარებისა და სტუდენტებისთვის და გამოყენებულ იქნას სასწავლო პროცესში.

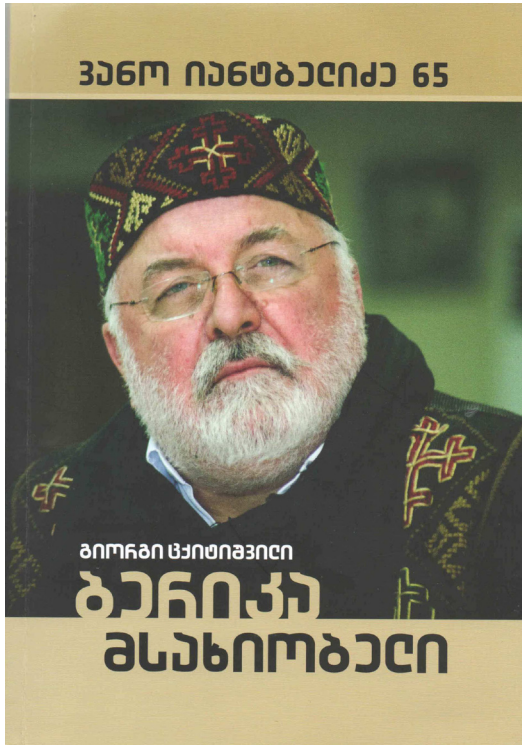


**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი**

2018-2019

**SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM
GEORGIAN STATE UNIVERSITY DIMITRI JANELIDZE
SCIENTIFIC-RESEARCH INSTITUTION**

„ბერიკა მსახიობელი“



თელავის თეატრის სახელოვანი მსახიობის – ვანო იანტბელიძის საიუბილეო 65 წლისთავის აღსანიშნავად, გამოვიდა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორის, პროფესორ **გიორგი ცქიტიშვილის** წიგნი სახელწოდებით „**ბერიკა მსახიობელი**“. წიგნში მკითხველი გაეცნობა ცნობილი მსახიობის სახელოვანი გვარის გენეალოგიას, თვალს მიაღწევს მისი სტუდენტობის პერიოდის თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო-შემოქმედებით პროცესს, მსახიობის მიერ განსახიერებულ თეატრალურ და კინოროლებს, მის წარმატებულ სცენურ სახეებს. ავტორმა წიგნში მრავლად წარმოადგინა კრიტიკოსების მიერ შექმნილი წერილები და რეცენზიები თელავის თეატრის ამ

კოლორიტულ მსახიობზე, რომელმაც რამდენიმე ათეული წელი თავდადებით იღვაწა დიდი ისტორიის მქონე თეატრში და სადაც მას, საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით, მადლიერმა თეატრალებმა დამსახურებულად გაუხსნეს სახელობითი ვარსკვლავი. წიგნში, ასევე, უხვადაა განთავსებული თანამედროვე ქართული თეატრის მოღვაწეების, ბატონი ვანოს კოლეგების, მისი ნიჭის თაყვანისმცემლების მოგონებები და მისალოცი წერილები. ისინი შთაბეჭდავად ავსებენ ქართული თეატრისა და კინოს ცნობილი მსახიობის შემოქმედებით პორტრეტს.

თამარ ქუთათელაძე

ახალი მონოგრაფია

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელმა **მანანა პაიჭაძემ** დაასრულა მუშაობა მონოგრაფიაზე „**ლიტერატურული ტექსტის ადაპტაცია კინოსა და თეატრში**“.

სამეცნიერო კონფერენცია „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა V“

2018 წლის 30-31 მაისს გაიმართა საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს რიგით V სამეცნიერო კონფერენცია – „**მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა**“. იგი მიეძღვნა ბორჯომის ხეობისა და ქ. ბორჯომის ისტორიასა და კულტურულ მემკვიდრეობას. აღნიშნულ კონფერენციაში მონაწილეობა მიიღო საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელმა – **ირმა დოლიძემ**, მოხსენებით „**ბორჯომის თეატრი**“.

კონფერენციის ფარგლებში მოეწყო დროებითი გამოფენა, რომელზეც პირველად გამოიფინა ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, საქართველოს ეროვნულ მუზეუმსა და პეტერბურგის საისტორიო არქივში დაცული ბორჯომთან დაკავშირებული საარქივო მასალა. მათ შორის ბორჯომის საზაფხულო თეატრის არქიტექტურული გეგმები და ესკიზები.

ირმა დოლიძის მოხსენება „ბორჯომის თეატრი“ დაიბეჭდა კონფერენციის მასალათა კრებულში „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა V“, თბილისი, 2018 წ.



**საქართველოს პირველი რესპუბლიკის დამოუკიდებლობის
გამოცხადების 100 წლისადმი მიძღვნილი
სამეცნიერო კონფერენცია
„ეროვნული იდენტობის იდეა ხელოვნებაში“**

2018 წლის 26-27 ივნისს გამართულ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის IX სამეცნიერო კონფერენციაში დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლებმა წარმოადგინეს შემდეგი მოხსენებები:

1. „ზღაპრიდან სცენაზე“ – გიორგი ცქიტიშვილი
2. „კინო დამოუკიდებელ საქართველოში“ – პაატა იაკაშვილი
3. „ეროვნული იდენტობის იდეა ხელოვნებაში“ – თამარ ქუთათელაძე
4. „კარლ გუტკოვის „ურიელ აკოსტა“ – ეროვნული, რელიგიური და პიროვნული იდენტობის მანიფესტი“ – მანანა პაიჭაძე

კონფერენციის მოხსენებათა კრებულის რედაქტორი – გ. ცქიტიშვილი

უმხვედრა ფოლკმარ ჰანზენთან

2018 წლის 3 ოქტომბერს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დ. ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრში გოეთეს საზოგადოების თბილისის განყოფილების, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის და დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ორგანიზებითა და მონაწილეობით მოეწყო უმხვედრა დიუსელდორფის (გერმანია) ჰაინრიხ ჰაინეს სახელობის უნივერსიტეტის საპატიო პროფესორთან, ფოლკმარ ჰანზენტან.

ფოლკმარ ჰანზენმა გააკეთა მოხსენება თემაზე „თომას მანის და ვისკონტის „სიკვდილი ვენეციაში“. მოხსენება და დისკუსია ქართულ ენაზე თარგმნა მანანა პაიჭაძემ.



XII სამეცნიერო კონფერენცია: „მეცნიერება და ქართული კულტურა“

2019 წლის 26-27 ივნისს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში გაიმართა ხელოვნების მკვლევართა თემატური კონფერენცია „მეცნიერება და ქართული კულტურა“. დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტიდან კონფერენციაში მონაწილეობა მიიღეს: გიორგი ცქიტიშვილმა, მოხსენებით „კიდევ ერთი ვერსია“, ირმა დოლიძემ, მოხსენებით „პაულ შტერნი და სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში“ თამარ ქუთათელაძემ, მოხსენებით „ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის „ანზორი“, მანანა პაიჭაძემ, მოხსენებით „კრისტინა-ჟაკის კინემატოგრაფის თავისებურებანი“ და პაატა იაკაშვილმა, მოხსენებით „როგორ კინოსურათებს შეიძლება ეწოდოს თანამედროვე ქართული „საავტორო კინო“.



გოეთეს კონტური თხზულება „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ პირველი გამოცემის 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი ყრილობა

2019 წლის 12-15 ივნისს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მკვლევარი, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი **მანანა პაიჭაძე** მიწვეული იყო გერმანიის ქალაქ ვაიმარში გოეთეს საზოგადოების 89-ე ყრილობაზე, რომლის ფარგლებში ჩატარდა სამეცნიერო კონფერენცია (გოეთეს საზოგადოება ვაიმარში დაარსდა 1885 წელს. მას მსოფლიოს 40 ქვეყანაში აქვს განყოფილებები. თბილისის გოეთეს საზოგადოების პრეზიდენტი 2006 წლიდან არის მანანა პაიჭაძე).

ყრილობა მიემდგვნა გოეთეს პოეტური თხზულების „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ პირველი გამოცემის 200 წლისთავს. სამეცნიერო კონფერენცია ექვსი თემატური სექციისგან შედგებოდა და, შესაბამისად, „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ სხვადასხვა რაკურსი იქნა განხილული.

მანანა პაიჭაძე უძღვებოდა სექციას „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ მუსიკალური რეცეპციები, რომელიც ჩატარდა ვაიმარის გოეთეს და შილერის არქივში, პეტერსენის სახელობის დარბაზში. მთავარი მომხსენებელი იყო ცნობილი გერმანელი მუსიკათმცოდნე, პროფესორი ჰანს-იოახიმ ჰინრიხსენი ციურიხის უნივერსიტეტიდან. მოდერატორმა და დამსწრე საზოგადოებამ მაღალი შეფასება მისცეს მოხსენებას, რომელშიც გოეთეს დივანის ცალკეული ლექსების მიხედვით შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოებების (ცელტერი, ებერვანი, შუბერტი, მენდელსონი, შუმანი, რ. შტრაუსი, ჰ. ვოლფი და სხვა) ექსკურსთან ერთად, განსაკუთრებული აქცენტი გაკეთდა შვეიცარიელი კომპოზიტორის, ოთმარ შოეკის, გოეთეს დივანის და ჰაფენის სიმღერათა ციკლზე, იტალიელი კომპოზიტორ ლუიჯი დალლაპიკოლას ვოკალურ ციკლზე და გერმანელი კომპოზიტორ ერნსტ პეპპინგის ა-კაპელა საგუნდო სიმღერების ციკლზე გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ მიხედვით, რაც სრულიად უცნობ მასალას წარმოადგენდა.



თბილისის XIX საერთაშორისო კინოფესტივალი

თბილისის XIX საერთაშორისო კინოფესტივალის ფარგლებში 2018 წლის 6 დეკემბერს კინოს სახლში მანანა პაიჭაძემ ჩაატარა ლექცია „ლიტერატურული ტექსტების ადაპტცია კინოში“ (თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალის „ლიტერატურისა და კინოს“ სექცია).

სამეცნიერო კონფერენციები

1. დოლიძე ი., „ფიროსმანი დღეს - ნიკო ფიროსმანაშვილის სახელმწიფო მუზეუმი“, - სამეცნიერო სესია „ფიროსმანი დღეს“, 04-05.10.2018 საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო, პროექტის ავტორი, ორგანიზატორი და წარმართველი;
2. დოლიძე ი., სამეცნიერო კონფერენცია „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა VI“, 29-31.05.2019, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო, კონფერენციის ორგანიზატორი, წარმართველი;
3. დოლიძე ი., „XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან (სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი)“, საერთაშორისო კონფერენცია: „არქივთმცოდნეობა, წყაროთმცოდნეობა – ტენდენციები და გამოწვევები“, 26-28.09.2019, საქართველოს ეროვნული არქივი;
4. ელაშვილი ქ., „წარსული აწმყოში“, XII საერთაშორისო სიმპოზიუმი „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“, 26-28.09.2018;
5. ელაშვილი ქ., „XX საუკუნის 80-90-იანი წლების პოლიტიკური მოვლენები და ლიტერატურული დისკურსი“, XIII საერთაშორისო სიმპოზიუმი, „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“, 25-27.09.2019;
6. კვარაცხელია რ., „მეტაფორა XX საუკუნის ქართულ კინოში“, II საერთაშორისო სიმპოზიუმი ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 12.10.2018;
7. Kvaratskelia R., „Ancient Georgian architecture’s role in tourism“, 11th International Conference for Cultural Tourism in Europe. Cultural Heritage as an Asset for Responsible and Sustainable Tourism. Cyprus, 18-23.04.2018;
8. პაიჭაძე მ., „გოეთეს „ვერთერი“ და კინოვერთერიანას პირველი ხმოვანი ოპუსი – მაქს ოფიულსის „ვერთერის რომანი“ (1938 წ.)“, საერთაშორისო სამეცნიერო ფორუმი „ჰუმბოლდტ-კოლეგი“, 31.10 – 02.11. 2019. Humboldt-Kolleg. Abstracts. 31. Oktober-2. Nov. 2019. „Die unermessliche Verschiedenartigkeit der Elemente“ Humboldtianische Wege der Erforschung von Natur, Sprachen und Kulturen. S. 65-66.

კუბლიკაციები

1. დოლიძე ი., „ლიკანის სასახლის სახვითი ხელოვნების კოლექცია“, კრებული „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა V“, თბილისი, 2018;
2. დოლიძე ი., „ბორჯომის თეატრი“, კრებული „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა V“, თბილისი, 2018;
3. დოლიძე ი., „ნიკო ფიროსმანი და ექს-ცენტრული მოდერნიზმის მიკროისტორიები“, ჟურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, თბილისი, 9/2018;
4. დოლიძე ი., კაჭარავა ე., „ახალი კავალერიის სახლის“ („კავალერიის კორპუსი“) ისტორიული შენობის სამუზეუმოდ ადაპტაცია, მუზეოგრაფიული პროგრამა, განვითარების ხედვა“, კრებული „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა V“, თბილისი, 2018;
5. დოლიძე ი., კაჭარავა ე., „ლიკანის კომპლექსის მუზეოგრაფია“, კრებული „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა V“, თბილისი, 2018;
6. დოლიძე ი., კრებული „ფიროსმანი დღეს“, შემდეგენლ-გამომცემელი, თბილისი, 2019;
7. დოლიძე ი. „ფიროსმანი დღეს – ნიკო ფიროსმანაშვილის სახელმწიფო მუზეუმი“, კრებული „ფიროსმანი დღეს“, თბილისი, 2019;
8. ელაშვილი ქ. „სიკვდილის გამოხმობის ფოლკლორული ილუსტრაციები“, კრებული „ქართული ფოლკლორი“, 9, XXV, თბილისი, 2018;
9. Elashvili K., Blue (sorrow) Aesthetics (Nikoloz Baratashvili). In: Romanticism in Literature on the Cross-road of Époques and Cultures. Irma Ratiani (Ed.). Scholars' Press. Printed by Books on Demand GmbH, Norderstedt / Germany, 2018;
10. ელაშვილი ქ., „კუბლიცისტური დისკურსი ინტელექტუალურ ბურუსში“, საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ნაწილი I, უნივერსიტეტის გამომცემლობა, TSU Press, 2019;
11. იაკაშვილი პ., „ნიჰილიზმი და კულტურა“, ლიტერატურული აღმანახი „ამერიკერი“, თბილისი, 1-2/2018;
12. იაკაშვილი პ., „კინო დამოუკიდებელ საქართველოში – პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი სახიობითი ფილმი „ქრისტინე“, სამეცნიერო ნაშრომების კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება. ეროვნული იდენტობის იდეა ხელოვნებაში“, თბილისი, 2019;
13. პაიჭაძე მ., „მითი ქართულ კლასიკურ ბალეტში (ს. პროკოფიევის „ძე ცდომილი“, ა. სკრიაბინის „პრომეთე)“, კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება. მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში“, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2018;
14. პაიჭაძე მ., „ქართული ოპერა“, „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი, Et cetera, 2018;
15. პაიჭაძე მ., „კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ – ეროვნული, რელიგიური და პიროვნული იდენტობის მანიფესტი“, სამეცნიერო ნაშრომების კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება. ეროვნული იდენტობის იდეა ხელოვნებაში“, თბილისი, 2019;

16. ქუთათელაძე თ., „**მოზარდ მაყურებელთა თეატრი 90**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 1/2018;
17. ქუთათელაძე თ., „**მოდი ნახე**“, ლიტერატურული ალმანახი „ამერიკერი“, თბილისი, 1-2/2018;
18. ქუთათელაძე თ., „**სოსუმის მოზარდის ორი სპექტაკლი**“, ჟურნ. „აფსაროსი“, ბათუმი, 8/2018;
19. ქუთათელაძე თ., „**ალი და ნონო**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 2 /2018;
20. ქუთათელაძე თ., „**დედა კურაჟი**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 3/2018;
21. ქუთათელაძე თ., „**მუდამ ერთად**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 2/2019;
22. ქუთათელაძე თ., „**ბალიშის კაცუნა**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 2/2019;
23. ქუთათელაძე თ., „**ქალი დილა**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 3/2019;
24. ქუთათელაძე თ., „**ეროვნული იდენტობის იდეა ხელოვნებაში**“, სამეცნიერო ნაშრომების კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება. ეროვნული იდენტობის იდეა ხელოვნებაში“, თბილისი, 2019;
25. ცქიტიშვილი გ., „**ეული**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 3/2018;
26. ცქიტიშვილი გ., „**დილემა**“, სამეცნიერო ნაშრომების კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება. მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში“, თბილისი, 2018;
27. ცქიტიშვილი გ., „**ვითარება**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 1/2019;
28. ცქიტიშვილი გ., „**ისევ იქ, მესხეთში**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 1/2019;
29. ცქიტიშვილი გ., „**ლუტი და ობივატელი**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 2/2019;
30. ცქიტიშვილი გ., „**თვალსაზრისი**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 2/2019;
31. ცქიტიშვილი გ., „**ალო, თქვენ გისმენთ პოლონიუსი**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 3/2019;
32. ცქიტიშვილი გ., „**ნაცნობი ადამიანები**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 4/2019;
33. ცქიტიშვილი გ., „**ოთხეული**“, ჟურნ. „თეატრი“, თბილისი, 4/2019;
34. ცქიტიშვილი გ., „**ზღაპრიდან სცენაზე**“, სამეცნიერო ნაშრომების კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება. ეროვნული იდენტობის იდეა ხელოვნებაში“, თბილისი, 2019.



დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40