

ART RESEARCHES

495079930



KUNSTWISSENSCHAFTLICHE
STUDIEN

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის

შრომების კრებული

ART კვლევები

V



თბილისი
2023
Tbilisi

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

ლიტერატურული რედაქტორი: ქეთევან ელავილი
LITERARY EDITOR: KETEVAN ELASHVILI

თარგმანი: მანანა პაიჭაძე
TRANSLATION BY: MANANA PAICHADZE

ტექსტის კორექტორი: მანანა სანადირაძე
TEXT EDITOR: MANANA SANADIRADZE

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

ყდის დიზაინი: მარიამ უშკვანი
COVER DESIGN BY: MARIAM USHKHVANI

ყდაზე გამოყენებულია ფარნაოზ ლაპიაშვილის მიერ თეატრალური ინსტიტუტის
სპექტაკლისთვის ა. აფინოგენოვის „მაშენკა“ (1951) შექმნილი ესკიზი.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2023

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House „Kentavri“, 2023

www.tafu.edu.ge

ISSN 2960-9410 (online)
ISSN 2960-9429 (print)

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

ART RESEARCHES



V

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN

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

სარედაქციო-სარედაქციო საბჭო

გიორგი შალუტაშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი, პროფესორი

ანანო სამსონაძე

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

ფოლკმარ შანჭენი

პროფესორი, ფილოლოგი, გერმანისტი, დიუსელდორფის უნივერსიტეტი

თამარ ვეფხვაძე

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

თეა ურუშაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მაია ლევანიძე

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

ქეთევან ტრაპაიძე

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

ლელა ოჩიაური

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

მაია კინაძე

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

თამარ წულუკიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

EDITORIAL & REVIEWERS BOARD

Giorgi Shalutashvili

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

Anano Samsonadze

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

Volkmar Hansen

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

Tamar Vepkhvadze

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

Thea Urushadze

Dr. of Art Sciences

Maia Levanidze

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

Ketevan Trapaidze

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

Lela Ochiauri

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

Maia Kiknadze

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

Tamar Tsulukidze

Dr. of Art Sciences

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი
ინსტიტუტის შრომების კრებული

„ART კვლევები“



2019



2020



2021



2022

„Art კვლევები“ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებულია. იგი 2019 წლიდან ყოველწლიურად გამოდის და თავს უყრის ინსტიტუტის სამეცნიერო კვლევებს ხელოვნების და, ზოგადად, კულტურის ისტორიისა თუ თანამედროვეობის მნიშვნელოვან თემებზე, პრობლემებზე, სახელოვნებო პროცესებზე, უნივერსიტეტის სასწავლო რესურსად მოაზრებულ ნაშრომებს, კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელთა მიერ თარგმნილ მასალებს.

„Art კვლევების“ მეხუთე საიუბილეო კრებული ეძღვნება საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის 100 წლის იუბილეს.

წინა კრებულების (2019-2022) მსგავსად, მკითხველს ამჯერადაც სიახლეებით გაორჩეულ, მრავალფეროვან და საინტერესო სამეცნიერო პუბლიკაციებს ვთავაზობთ თეატროლოგიის, ხელოვნებათმცოდნეობის, კინომცოდნეობის, ქორეოლოგიის, სახელოვნებო განათლების, მათ შორის სათეატრო განათლების, ლიტერატურათმცოდნეობის მიმართულებებით. ვრცელი რეზიუმეები ინგლისურ და გერმანულ ენებზე აღნიშნული პუბლიკაციების საერთაშორისო სამეცნიერო მიმოქცევაში ინტეგრირებას ემსახურება.

ტრადიციულად, „Art კვლევების“ ამ კრებულშიც დიდი ადგილი ეთმობა დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაში გაერთიანებულ თეატრისა და კინოს მუზეუმში დაცულ და ფართო საზოგადოებისათვის ნაკლებად ცნობილ მასალებს.

ინსტიტუტის შრომების კრებულის „Art კვლევები“ მიზანია დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ყოველწლიური კვლევითი საქმიანობის შედეგების პროფესიული და ფართო საზოგადოებისთვის გაზიარება.

ირმა დოლიძე

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Dimitri Janelidze Scientific-Research Institution Works edition

ART RESEARCHES

The anthology "Art Researches" of the Dimitri Janelidze Scientific-Research Institute at the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film is published annually since 2019. The anthology presents the latest research work of the staff of the D. Janelidze Institute.

The scientific works deal with the problems of art, mainly in the fields of cultural history, as well as with the important issues of contemporary art, with the problems of art processes; among the contributions one can also find researches intended as teaching materials of the University, as well as the new translations of the important art researches from different languages into Georgian, created by our colleagues.

The 5th volume of "Art Researches" is dedicated to the 100th anniversary of the Georgian Shota Rustaveli State University of Theatre and Film.

As in the previous volumes (2019-2022), the 5th volume of "Art Researches" offers readers a wide range of interesting scientific publications in the fields of theatre studies (Theatrology), art studies, film studies, choreology, art didactics, including theatre education and literary studies. The publications are accompanied by detailed summaries in English and German, which should contribute to the international scientific integration of mentioned research works.

Traditionally, this volume also devotes special space to materials from the Museum of Theatre and Film, which is integrated into the structure of the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film and are previously unknown to the general audience and professionals.

The aim of the anthology "Art Researches" is to acquaint colleagues and the general public with the annual work and research results of the D. Janelidze Scientific Research Institute.

Irma Dolidze

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

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN

Die Anthologie "Art Researches" des Dimitri Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstituts an der Georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film wird seit 2019 jährlich veröffentlicht. Der Sammelband präsentiert die neuesten Forschungsarbeiten der Mitarbeiter des D. Janelidze Instituts.

Die wissenschaftlichen Arbeiten befassen sich mit den Problemen der Kunst, vor allem in den Bereichen der Kulturgeschichte, sowie mit den wichtigen Fragen der zeitgenössischen Kunst, mit den Problemen der Kunstprozesse; unter den Beiträgen findet man auch Forschungen, die als Lehrmaterial der Universität bestimmt sind, sowie die neuen Übersetzungen der wichtigen Kunstforschungen aus verschiedenen Sprachen ins Georgische, die von unseren Kollegen erstellt wurden.

Der V. Band der „Kunstwissenschaftlichen Studien“ wird dem 100. Jubiläum der Georgischen Shota Rustaveli Staatlichen Universität für Theater und Film gewidmet.

Wie in den früheren Bänden (2019-2022) bietet auch der V. Band der „Art Resaearches“ den Lesern mannigfaltige und interessante wissenschaftliche Publikationen auf den Gebieten der Theaterwissenschaft (Theatrologie), Kunstwissenschaft, Filmwissenschaft, Choreologie, Kunstdidaktik, darunter auch der Theater-Ausbildung, Literaturwissenschaft.

Die Publikationen werden mit den ausführlichen Zusammenfassungen in englischen und deutschen Sprachen begleitet, was zur internationalen wissenschaftlichen Integration der erwähnten Publikationen beitragen soll.

Traditionell wird auch in diesem Band besonderer Platz den für die Öffentlichkeit wenig bekannten Materialien aus dem Museum für Theater und Film eingeräumt, das in die Struktur der Georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film integriert ist.

Das Ziel des Sammelbandes „Art Researchesist“ die Fachkollegen und breite Öffentlichkeit mit der Jahresarbeit und Forschungsergebnissen des D. Janelidze wissenschaftlichen Forschungs-Instituts bekannt zu machen.

Irma Dolidze

სარჩევნი / CONTENT

ირმა დოლიძე თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლები ბორის ლოკტინისა და ფარნაოზ ლაპიაშვილის შემოქმედებაში -----	14
Irma Dolidze The theatre performances of the Theatre Academy in the work of Boris Loktin and Parnaoz Lapiashvili -----	38
Die Theateraufführungen der Theaterhochschule im Schaffen von Boris Loktin und Parnaoz Lapiashvili -----	41
თამარ ქუთათელაძე სასწავლო თეატრი -----	44
Tamar Kutateladze Education Theatre -----	91
Das Lehrtheater -----	92
ნათუნა დამჩიძე ქორეოგრაფია ქართულ დრამატულ თეატრში -----	94
Khatuna Damchidze Choreography in Georgian Drama Theatre -----	156
Choreographie im Georgischen Schauspieltheater -----	159
ლია კალანდარიშვილი გამოსახულება და გამომსახველობა -----	162
Lia Kalandarishvili Image and Pictoriality -----	183
Bild und Bildhaftigkeit -----	185
რუსუდან კვარაცხელია ტოტალიტარული სახელმწიფო და ორი ათწლეულის ქართული კინო -----	187
Rusudan Kvaratskhelia Totalitarian State and Two Decades of Georgian Cinematography -----	199
Der totalitäre Staat und zwei Jahrzehnte georgischer Kinematographie -----	200
გიორგი რაზმაძე სიურრეალიზმი და რეიფიკაცია ამერიკულ ექსპერიმენტულ კინოში -----	201
Giorgi Razmadze Surrealism and reification in American Experimental Film -----	215
Surrealismus und Reifikation im amerikanischen experimentellen Film -----	217

ეკატერინე თაბუკაშვილი	
სახვითი ხელოვნების ემოციურ-სახეობრივი სპეციფიკა -----	219
Ekaterine Tabukashvili	
The Emotional-Visual Specificity Of The Visual Arts -----	226
Die emotionell-bildliche Spezifik der bildenden Kunst -----	228
მანანა პაიჭაძე	
ჯოვანი ვერგას ნოველას და პიეტოს „სოფლის ღირსება“ და პიეტრო მასკანის ოპერის „Cavalleria Rusticana“/ „სოფლის ღირსება“ კომპარატისტული ანალიზი -----	230
Manana Paitschadse	
Giovanni Verga’s (short story and play) and Pietro Mascagni’s opera “Cavalleria Rusticana” - comparative study -----	243
Giovanni Verga’s (Erzählung und Drama) „Die Bauernehre“ und Pietro Mascagni’s „Cavalleria Rusticana“ - komparatistische Analyse -----	245
ქეთევან ელაშვილი	
პოსტმოდერნისტული აქცენტები – აკა მორჩილაძის „ქართულის რვეულები“ -----	247
Ketevan Elashvili	
The postmodern accents – „Georgian Notebooks“ by Aka Morchiladze -----	252
Die postmodernen Akzente – „Georgische Hefte“ von Aka Mortchiladze -----	253
ახალი მარბმანი	
პირიული ცეკვები	
მთარგმნელი: ხათუნა დამჩიძე -----	255
როლან ბარტი, „მნიშვნელობის პრობლემა კინოში“	
მთარგმნელი: ლია კალანდარიშვილი -----	259
დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი 2023 -----	267

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი
2022 – 2023

დირექტორი – ბიორბი ცჰიტიშვილი

თეატროლოგი, პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

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

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

მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი – **თამარ ქუთათიელაძე**
თეატროლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

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

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

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

ასისტენტ-მკვლევარი – **ქეთევან ელავიძე**
ლიტერატურათმცოდნე, ფილოლოგიის დოქტორი

ასისტენტ-მკვლევარი – **ბიორბი რაზმაძე**
ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ასისტენტ-მკვლევარი – **მარიამ უშხვანი**
ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი

თეატრისა და კინოს მუზეუმი

კინოს მუზეუმის კურატორი – **როსოფან კვარაცხელია**
კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
თეატრის მუზეუმის კოორდინატორი – **მანანა ავაშუკელი**
თეატროლოგი

სპეციალისტი – **ამიანდოლ ჩაჩავა**,
მხატვარი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Dimitri Janelidze Scientific-Research Institution
2022 – 2023

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

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

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

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

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

Researcher – KHATUNA DAMCHIDZE
Choreologist, Dr. of Art Sciences

Researcher – EKATERINE TABUKASHVILI
Art Scholar, PhD Student

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

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

Research-Assistant – MARIAM USHKHVANI
Art Scholar, MA in Art Sciences

MUSEUM OF THEATRE AND FILM

Curator of the Museum of Film – RUSUDAN KVARATSKHELIA
Film Scholar, Dr. of Art Sciences

Coordinator of the Theatre Museum – MANANA AMASHUKELI
Theatre Scholar

Specialist – AVTANDIL CHACHAVA,
Painter, Dr. of Art Sciences

თეატრალური ინსტიტუტის სამქტაკლუბი ბორის ლოკტინისა და ფარნაოზ ლაპიაშვილის შემოქმედებაში

ინსტიტუტს, ვარდა სამეცადინო აუდიტორიებისა, აქვს საკუთარი პატარა თეატრი /40 ადგილიანი დარბაზით და დიაპეტრში ათ მეტრიანი სცენით, რომელზედაც დიდი თეატრების დიდ სცენებზე არა ნაკლები მხატვრული გემოვნებით იდგმება საკურსო და სადიპლომო წარმოდგენებმ“¹

პროფესორი აკ. ფაღავა
1948 წლის 8/II

საკვანძო სიტყვები: *თეატრალური ინსტიტუტი, ბორის ლოკტინი, ფარნაოზ ლაპიაშვილი, ესკიზები, სცენოგრაფია*

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი 100 წლისაა. ამ უნივერსიტეტს თარიღს ეძღვნება უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლებისთვის შექმნილი ესკიზების კოლექციის კვლევა, რომლის ფარგლებშიც უკვე მომზადდა რამდენიმე ნაშრომი როგორც მთლიანად კოლექციის, ისე ცალკეული მხატვრის (ალექსანდრა თევზაძე, ირინა შტენბერგი, დიმიტრი თავაძე) შესახებ.²

წინამდებარე სტატიაც ზემოაღნიშნული კვლევის გაგრძელებაა, რომლის მიზანია აღნიშნული კოლექციის სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოტანა. ამჯერად თეატრალურ ინსტიტუტში მოღვაწე ისეთი მხატვრების ესკიზების შესწავლით, როგორებიც არიან ბორის ლოკტინი და ფარნაოზ ლაპიაშვილი.

სასცენო ხელოვნების უმაღლესი სკოლა - სათეატრო ინსტიტუტი (შემდგომში თეატრალური ინსტიტუტი, დღეს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი) 1923 წელს აკ. ფაღავას მიერ შექმნილი დრამატული სტუდიის ბაზაზე დაარსდა. აკ. ფაღავა იყო სათე-

1 აკაკი ფაღავას მოხსენება „თეატრალური განათლება საბჭოთა საქართველოში (25 წლის თავის (1922-1947))“, თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, #3 (22), 2005, გვ. 39-42

2 დოლიძე ი., უცნობი კოლექციის შესახებ, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ხელოვნება და თანამედროვეობა“, #1 (11), 2021; დოლიძე ი., მესხიერების ისტორიიდან / ესკიზების კოლექცია, სამეცნიერო შრომების კრებული „Art კვლევები“ III, თბ. 2021; დოლიძე ი., ირინა შტენბერგის სცენოგრაფიის შესახებ, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ქალი და ხელოვნება“, #2 (12), 2022; დოლიძე ი., ალექსანდრა თევზაძე - თეატრის მხატვარი, სამეცნიერო შრომების კრებული „Art კვლევები“ IV, თბ. 2022. დოლიძე ი., დიმიტრი თავაძის სცენოგრაფიული მემკვიდრეობის შესახებ, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის VI საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია (21-22.10.2023); დოლიძე ი., ფარნაოზ ლაპიაშვილი - თეატრალური ინსტიტუტის მხატვარი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების მკვლევართა XVI საერთაშორისო კონფერენცია (10-13.10. 2023).

ატრო ინსტიტუტის პირველი რექტორიც, კ. მარჯანიშვილი კი სამხატვრო ხელმძღვანელი. პედაგოგებად მოწვეული იყვნენ: ივანე ჯავახიშვილი, სანდრო ახმეტელი, ვიორგი ჩუბინაშვილი, კონსტანტინე გამსახურდია, აკაკი შანიძე, გრიგოლ რობაქიძე, დიმიტრი უზნაძე, იოსებ შარლემანი და სხვა გამოჩენილი მოღვაწეები. „სათეატრო ინსტიტუტის დაარსების (1923) დროს ფაკულტეტებს სტუდები ერქვა. ინსტიტუტის სტრუქტურული ერთეულები იყო: დრამატული სტუდია, საოპერო სტუდია, აგრეთვე საოპერო კლასი... ინსტიტუტში აღიზარდნენ: აკაკი ხორავა, ვასო გოძიაშვილი, სესილია თაყაიშვილი, პიერ კობახიძე, გოგუცა კუპრაშვილი, მაღიკო მრევლიშვილი, ნიკოლოზ შენგელაია და სხვები. ისინი პირველ-მეორე გამოშვების კურსდამთავრებულები იყვნენ“³.

სათეატრო ინსტიტუტი რუსთაველის თეატრის შენობაში განთავსდა. 1898-1901 წლებში, არქიტექტორების: ალექსანდრე შიშკევიჩის და კორნელი ტატიშჩევის პროექტით აგებულ „საარტისტო საზოგადოების“ შენობაში, რომელიც თეატრთან ერთად (პირველ სართულზე მაყურებელთა დარბაზით, მეორეზე - საკონცერტო დარბაზით, ამჟამად, რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზი), კლუბსაც აერთიანებდა. სარდაფის სართულში განთავსებული ოყო კაფე-რესტორანი „ჰიმერიონი“, რომელიც სერგეი სუდეიკინმა, ლადო გუდიაშვილმა, დავით კაკაბაძემ, კირილე ზდანევიჩმა, სიგისმუნდ ვალიშვილმა, მოგვიანებით - მოსე და ირაკლი თოიძეებმა მოხატეს. „ცისფერყანწელთა“ კაფე-რესტორანი 1919 წელს გაიხსნა და მალევე იქცა თბილისის შემოქმედებითი ცხოვრების მნიშვნელოვან კერად. სწორედ ამ შენობაში დაიდო ბინა 1923 წელს დაარსებულმა და შემდეგ 1939 წელს აღდგენილმა თეატრალურმა ინსტიტუტმაც. მან შენობის სამხრეთ-დასავლეთის განაპირა მონაკვეთი და მესამე სართულის დიდი ნაწილი დაიკავა. უმაღლესი სახელოვნებო სასწავლებლის ზრდის კვალდაკვალ, თეატრალურმა ინსტიტუტმა ყოფილი „პალას ოტელის“ ისტორიული შენობაც დაიკავა (XX ს. 80-იანი წლები)⁴ (სურ. 1).

1926 წელს სათეატრო ინსტიტუტმა შეწყვიტა არსებობა და 1939 წლის 1 სექტემბერს, აკ. ხორავასა და აკ. ფალავას თაოსნობით, კვლავ აღდგა. აკ. ხორავა ვაზდა აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი, ამ პერიოდებიდან ანუ 1939-1940 სასწავლო წლიდან მოყოლებული, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმში ინახება ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლების ესკიზები, რეპერტუარები, აფიშები, პროგრამები, ფოტოები და სხვ.⁵

3 კვანაძე ვ., მიახლოება საუკუნესთან, თბ. 2013, გვ. 24-25

4 საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი რუსთაველის გამზირზე რამდენიმე შენობაში (##17, 19, 21, 23) ფუნქციონირებს. ყველა მათგანი კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლია, შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის შენობას კი ეროვნული მნიშვნელობის ძეგლის კატეგორია აქვს მინიჭებული. ეს ნაგებობები დღეს უნივერსიტეტის პირველ კორპუსს წარმოადგენენ. 2005 წელს ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, რომელიც განთავსებული იყო დავით აღმაშენებლის გამზირის #40-ში, შეუერთდა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს. აღნიშნული ნაგებობაც ისტორიული მნიშვნელობისაა და კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსს ატარებს. დღეისათვის ის უნივერსიტეტის მეორე კორპუსია.

5 მუზეუმში თავმოყრილია გასული საუკუნის შუა ხანებიდან მოქმედი „თეატრის ისტორიის კაბინეტის“, მოგვიანებით „ინტერნაციონალური მეგობრობის კაბინეტის“ (1970 წლიდან), ასევე, მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისურის კაბინეტის მასალები: ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლების ამსახველი ფოტოალბომები, ესკიზები. აღნიშნული მასალები უმეტესწილად შედგენილი და დამუშავებულია ამავე კაბინეტის უფროსი ლაბორანტის, თეატრმცოდნე ეთერ დავითაიას მიერ.



სურ. 1. სასტუმრო „პალას ოტელი“ გოლოვინის გამზირზე (1914-1918).

ამჟამად, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის შენობა

მუხეუში დაცული ესკიზების კოლექცია უკავშირდება თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო პროცესს და წარმოადგენს სამსახიობო და სარეჟისორო ფაკულტეტების საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების მხატვრული გაფორმების ამსახველ ესკიზებს (ინსტიტუტში იდგებოდა ერთი საკურსო სპექტაკლი III კურსზე და ორი სადიპლომო - IV კურსზე). შედარებით მრავალრიცხოვანია 1940-იანი, 1950-იანი და 1960-იანი წლების ნამუშევრები. მომდევნო პერიოდის ესკიზები მცირე რაოდენობისაა, 1990-იანი წლების კი მხოლოდ რამდენიმე.

ესკიზების კოლექციაში დაცულია სამ ასეულამდე ნიმუში. ისინი შესრულებულია XX საუკუნეში მოღვაწე ცნობილი მხატვრების მიერ, რომელთა სახელები დღეს უკვე ქართული თეატრალურ-დრეკორატიული მხატვრობის ისტორიაშია შესული. ესენი არიან: ირინე შტენბერგი, დიმიტრი თაგაძე, ვივი ცერაძე, ბორის ლოკტინი, ფარნაოზ ლაპი-აშვილი, ალექსანდრა თევზაძე, აივენგო ქელიძე, თინათინ ჰეინე და სხვ. ეს სასწავლო სპექტაკლები დადგმულია აკაკი ხორავას, აკაკი ფალავას, აკაკი ვასაძის, დიმიტრი ალექსიძის, ალექსანდრე მიქელაძის, ლილი იოსელიანის, მიხეილ თუმანიშვილის, ვივა ლორთქიფანიძის და სხვა ცნობილი მსახიობებისა და რეჟისორების მიერ.

სასწავლო სპექტაკლების რეპერტუარებისა და პროგრამების მიხედვით, ზემოაღნიშნული მხატვრების გარდა, 1940-60-იან წლებში თეატრალურ ინსტიტუტში სპექტაკლებს აფორმებენ: ირ. გამრეკელი, ს. ვირსალაძე, გ. თოთიბაძე, გ. გუნია, ივ. ასურაგა, ე.

დონცოვა, გ. ალექსი-მესხიშვილი და სხვ. არანაკლებ საინტერესო სურათი იშლება მომდევნო ათწლეულებში. 1970-იანი წლებიდან თეატრალურ ინსტიტუტში წარმოდგენებს აფორმებენ: მ. ჭავჭავაძე, ნ. ყაზბეგი, თ. ჰინე, ი. სუთიძე, გ. კოლელიშვილი, თ. ნინუა, თ. სუმბათაშვილი, გ. ალექსი-მესხიშვილი, ე. დონცოვა, გ. ცერაძე, ა. ჭელიძე, თ. ხუციშვილი. 1980-იან წლებში - გ. კოლელიშვილის, თ. ჰინეს, ე. დონცოვას, ა. ჭელიძის გვერდით ჩნდება სამეული (ო. ქოჩიაძე, ი. ჩიკვაძე, ა. სლოვინსკი), პ. მძინარიშვილი, დ. აფციაური, გ. გეგეჭკორი, თ. ვეფხვაძე. 1990-იან წლებში აგრძელებს მუშაობას თ. ჰინე, პ. მძინარიშვილი, ე. დონცოვა, სამეული. პარალელურად ასპარეზზე გამოდის მხატვრების ახალი თაობა: ს. მაჩაბელი, ს. მაჩაიძე, მ. გუნია, ნ. შველიძე, ნ. ჩიტაიშვილი, ე. სოლოღაშვილი. ისინი აგრძელებენ მუშაობას 2000-იან წლებშიც.

მნიშვნელოვანია აღინიშნოს თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო პროცესის კიდევ ერთი თავისებურება: საკურსო თუ სადიპლომო სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ არა მხოლოდ სამსახიობო, არამედ სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტებიც. ხშირად კი სპექტაკლებს მხატვრულად აფორმებდნენ სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები. თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლების რეპერტუარში არაერთი სახელია, რომელიც მოგვიანებით ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს: გ. გიგაური, თ. გოცაძე, ჯ. მიწნაშვილი, შ. სამხარაძე, რ. თარხან-მოურავი და სხვ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სტატია ეძღვნება XX საუკუნის ცნობილი სცენოგრაფების, ბორის ლოტინისა და ფარნაოზ ლაპიაშვილის თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებულ სპექტაკლებს და ეფუძნება უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცულ ესკიზებს. ეს მხატვრები ათწლეულების განმავლობაში აფორმებდნენ საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებს, ბორის ლოტინი 1940-1950 წლებში, ფარნაოზ ლაპიაშვილი 1951-1972 წლებში. ამვე პერიოდში თეატრალურ ინსტიტუტში მოღვაწეობდა დიმიტრი თავაძე. მას ათეულობით საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლი აქვს გაფორმებული. 1950-იანი წლების მეორე ნახევრიდან - გურამ ცერაძე, რომელსაც ეკუთვნის თეატრალურ ინსტიტუტში 1960-70-იან წლებში დადგმული სპექტაკლების უდიდესი ნაწილის მხატვრული გაფორმება.

გასათვალისწინებელია, რომ „თავისი სპეციფიკის გამო დადგმების ესკიზებზე მსჯელობა გარკვეულ სიროტულეს წარმოადგენს, თეატრალური მხატვრის ნამუშევარი თავის საბოლოო სახეს მხოლოდ სპექტაკლში პოულობს. ესკიზების მიხედვით განხორციელებული დეკორაციები, თავისი ფუნქციური მნიშვნელობითა და ემოციური დატვირთვით მხოლოდ მოქმედების პროცესში „ცოცხლდება“. ხოლო კოლორისტული სიმდიდრე საბოლოოდ განათების პრობლემის გადაწყვეტის შემდეგ მჟღავნდება. ამიტომაც თეატრალური ესკიზების შეფასება სრულიად სხვა პოზიციებიდან ხდება, ვიდრე დაზვეური ფერწერის ნაწარმოებისა. ეს უკანასკნელი დამთავრებული შემოქმედებითი პროცესის შედეგია. მაშინ, როდესაც თეატრალური ესკიზი - მხოლოდ პირველი საფეხურია გამომსახველობითი მხარის გადაწყვეტის პროცესში. შესაძლოა, ესკიზი თავისთავად მაღალნარისხოვანი იყოს ფერწერისა და საერთოდ, შესრულების მხრივ, მაგრამ ნაკლებ საინტერესო აღმოჩნდეს სპექტაკლში დეკორაციების განხორციელებისას. შეიძლება მოხდეს პირიქითაც. ორივე მომენტის დამთხვევა (ესკიზების შესრულების მხატვრული დონე და მათი შესატყვისობა სპექტაკლის დადგმის ამოცანებთან) - იდეალური შემთხვევაა. მიუხედავად ამისა, ესკიზები ისეთი დასაყრდენი მასალაა, რომლის მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ სპექტაკლის გაფორმებაზე“.⁶

6 აღიბეგაშვილი, გ., მხატვარი თეატრსა და კინოში, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #3, 1966, გვ. 67.

ესკიზები, რომელთა ანალიზსაც ქვემოთ შეგვეცდებით, 1940-1960-იანი წლების პერიოდს განეკუთვნება. ისინი ჯგუფდება არა მხოლოდ მხატვრების მიხედვით, არამედ ქრონოლოგიურადაც.

მხატვარი ბორის ლოკტინი (1903-1985) თეატრალური ინსტიტუტის აღდგენის პირველი წლებიდანვე იწყებს ინსტიტუტში მოღვაწეობას. 1938-1950 წლებში ის თბილისის ალ. გრიბოედოვის სახელობის თეატრის მხატვარ-დეკორატორია. ნაყოფიერად თანამშრომლობს, ასევე, მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრთანაც.

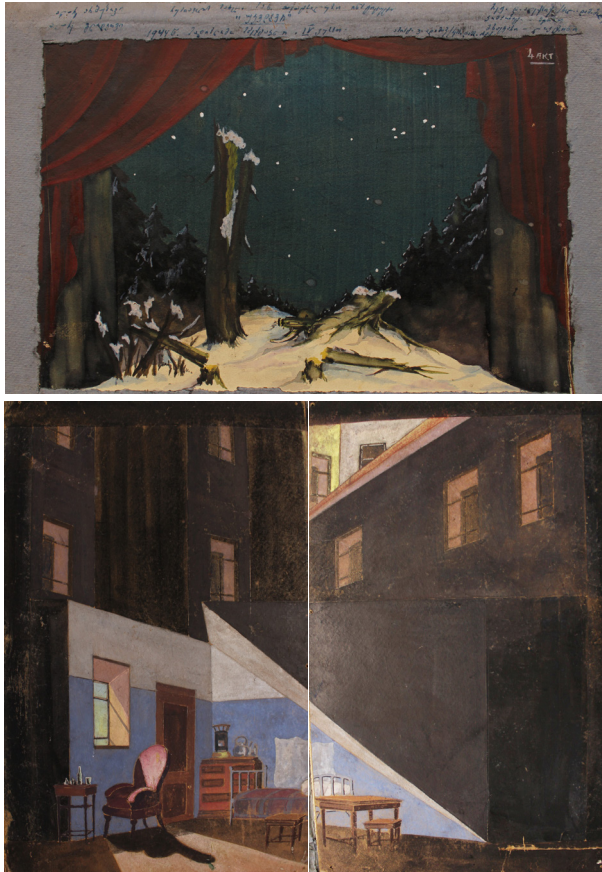
ბ. ლოკტინი ადრეული ასაკიდან დაუკავშირდა თეატრს. ჯერ კიდევ 1920 წლიდან დაიწყო მუშაობა რეჟისორის და დეკორატორის თანამშემწედ. 1927 წლიდან კი დამდგმელ მხატვრად სხვადასხვა ქალაქის (გროზნო, ტაგანროგი, კალუგა, აშხაბადი, იაროსლავლი, თბილისი და სხვ.) თეატრში, სადაც არაერთი სპექტაკლი გააფორმა („რღვევა“ (1927. ბრიანსკი), „პლატონ კრეჩეტი“ (1935, კალუგა), „რევიზორი“ (1936, აშხაბადი), „თოფიანი კაცი“ (1938, თბილისი) და სხვ.). 1950 წლიდან ბ. ლოკტინი ვლადივოსტოვის თეატრის მთავარი მხატვარია. ამ წელს მას საქართველოს დამსახურებული მხატვრის წოდება მიენიჭა, 1954 წელს კი რუსეთის.⁷

თეატრალური ინსტიტუტის აღდგენისთანავე (1939) ბ. ლოკტინი ინსტიტუტში მხატვარ-დეკორატორად მუშაობს. 1940-1950 წლებში მან ათეულობით სპექტაკლი გააფორმა (რეპერტუარის მიხედვით 22 სპექტაკლის სცენოგრაფია).

მუხეუმში დაცულია ბ. ლოკტინის მიერ გაფორმებული შემდეგი სპექტაკლების ესკიზები: ა. არბუზოვის, ა. გლადკოვის „უკვდავნი“ (1944), მ. გორკის „უკანასკნელნი“ (1947), პ. ბომარშეს „ფიფაროს ქორწინება“ (1947). სპექტაკლი განმეორებით დაიდგა 1951 წელს), ი. იალუნერის „საამო საზრუნავი“ (1950), კ. სიმონოვის „სხვისი ჩრდილი“ (1950), ბ. ლავრენევის „ამერიკის ხმა“ (1950), ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავე“ (1950).

მუხეუმის კოლექციაში ბ. ლოკტინის ესკიზებიდან უადრესია 1943-44 სასწავლო წელს დადგმული ა. არბუზოვის, ა. გლადკოვის „უკვდავნი“ (ნ. III. 1944. რეჟ. დ. ალექსიძე) ესკიზები. სპექტაკლის პროგრამაში მითითებულია: „განზრახული პრემიერა არ შედგა“. ოთხი ესკიზი ოთხი აქტისთვისაა განკუთვნილი. ყველა ესკიზში სამოქმედო სივრცე მძიმე, მეწამულისფერი ფარდის მიღმა იშლება. ფაქტურულობით გამორჩეული რეალისტურად გადაწყვეტილი ინტერიერები თხრობითი დეტალებითაა დატვირთული. საპირისპიროა მეორე და მეოთხე აქტების პირობითი გარემოს ამსახველი პეიზაჟები. ორი ესკიზის უკანა სიბრტყეებზე, ვერტიკალურ ფორმატში, სრულიად განსხვავებულ მანერაში გადაწყვეტილი არქიტექტურული კომპონიციებია. ისინი ორი ესკიზის შეერთებით ერთ დეკორაციად მთლიანდება. სცენის სიღრმეში დიაგონალურად მიმართული და თითქმის მთელი სიმაღლის მომცველი ყავისფერ-შავ ლოკალურ ფერებში გადაწყვეტილი ნაგებობების წინ კონტრასტულად განათებული ოთახის კუთხეა „გახსნილი“, ყოფითი გარემოს ტიპური აქსესუარებით. ამ ნამუშევრებს კონსტრუქტივიზმისა და რეალისტური მიდგომის ერთგვარი სინთეზი ახასიათებს, რაც ბ. ლოკტინის შემდგომი პერიოდის ესკიზებში უკვე აღარ იკითხება. რამდენად იქნა გამოყენებული ორმხრივი ესკიზები ან მათი რომელი ვერსია, უცნობია (სურ. 2).

7 <https://vslovar.ru/cult/3353.html>



სურ. 2. ბ. ლოკტინი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის
 ა. არბუზოვის, ა. გლადოვის „უკვდავნი“, 1944, რეჟ. დ. ალექსიძე

უღერადი ფერადონებით გამოირჩევა ბ. ლოკტინის მიერ 1946 წელს შესრულებული ესკიზები სპექტაკლისთვის მ. გორგის „უკანასკნელი (პრემიერა: 6,13,20/1.1947. რეჟ. დ. ალექსიძე). მუხეუმში დაცულია დეკორაციის ორი ესკიზი და ერთიც პერსონაჟთა ჯგუფური გამოსახულებით. ეს მრავალფეროვანი კომპოზიცია 12 ინდივიდუალური, მკაფიოდ გამოხატული ხასიათის მქონე ტიპაჟს აერთიანებს. დეტალურადაა დამუშავებული გმირთა მიმიკა, პოზა, მოძრაობა, კოსტიუმები. ყურადღება გამახვილებულია ფიგურათა პლასტიკაზე. ნამუშევარში კარგად ჩანს მხატვრის ოსტატობა. ის სხვადასხვა ხასიათის პერსონაჟთა გალერეას ქმნის.

ტიპაჟების მსგავსად, მრავალრიცხოვანი ავტოგრაფები და რეზოლუციები ახლავს დეკორაციის ესკიზებსაც:⁸ ერთი - II და III მოქმედებისთვის, მეორე ესკიზი კი I და IV მოქმედებისთვისაა განკუთვნილი. აკვარელში შესრულებული ესკიზები დამოუკიდებელი, დაზგური სურათების შთაბეჭდილებას ქმნიან, ინტერიერის ამსახველი სამოქმედო

⁸ „მხატვარი ლოკტინი“, „ესკიზი ჩემი აზრით მისაღებია დ. ალექსიძე“, „ამხ. ელიბ. გამტკიცებ. ხარჯთაღრიცხვა წარმომადგენეთ მ/X-სთვის. ავ. ხორავა“, „სასწავლო წელი. პირველი წარმოდგენა“.



სურ. 3. ბ. ლოკტინი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის მ. გორგის „უკანასკნელი“, 1947, რეჟ. დ. ალექსიძე

(პრემიერა: 24/XI, 5/I. 1947. რეჟ. დ. ალექსიძე),⁹ შემორჩენილია ორი ესკიზი ოთხი სცენით.¹⁰ ერთ სასურათო სიბრტყეზე სცენები წყვილადაა განთავსებული. ოთხზე დეკორაციის ესკიზია და ინტერიერს ასახავს. ვერტიკალში ატყორცნილი თაღები, XVII საუკუნის საფრანგეთის სასახლეოა სტილურ ხასიათზე მიანიშნებს, მსუბუქი, პლასტიკური ფორმები, ჰაეროვანი, გამჭვირვალე კოლორიტი - 40-იანი წლების ქართული სცენოგრაფიის ერთ-ერთ შენაკადად შეიძლება განვიხილოთ (სურ. 4).

1951 წელს განმეორებით დადგმულ ამავე სპექტაკლს ასახავს ხელნაწერი „კედლის გაზეთი“ (პოსტერი) სათაურით „ბომარშე, ფიგაროს ქორწინება“ სამსახიობო ფაკ-ის IV კურსის X ჯგუფის II სადიპლომო სპექტაკლი“ მთლიანად მიძღვნილი ამ წარმოდგენისადმი. იგი „ტრადიციული“ სახითაა გაფორმებული: ტექსტთან ერთად წარმოდგენილია სამუშაო პროცესის ამსახველი ფოტო, ცენტრში ფიგაროს გრაფიკული პორტრეტით. სტუდენტების სტატიებით და თავად დ. ალექსიძის წერილით

სივრცე მთლიანად დატვირთულია ყოფითი გარემოს ამსახველი საგნებით. ეს რეალისტურად გადმოცემული გარემოა, რომელშიც ცხოვრობენ პერსონაჟები. დეტალიზაცია, მოქმედების ადგილის დაზუსტებისკენ სწრაფვა და თხრობითობის გაძლიერება, რაც ამ პერიოდის დაზგურ და სათეატრო მხატვრობაში იკვეთება, თავს იჩენს ბ. ლოკტინის ესკიზებშიც (სურ. 3).

ამავე წელს ბ. ლოკტინი აფორმებს სპექტაკლს პ. ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“



სურ. 4. ბ. ლოკტინი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის პ. ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“, 1947, რეჟ. დ. ალექსიძე

⁹ რეჟისორის ასისტენტი - სარეჟისორო ფაკულტეტის IV კურსის სტუდენტი მიხეილ თუმანიშვილი.
¹⁰ ესკიზების პირველ წყვილზე დ. ალექსიძის ავტოგრაფია (რუსულად). მარცხნივ, ვერტიკალურ სიბრტყეზე საინფორმაციო მინაწერით - „ბომარშე „ფიგაროს ქორწინება“, IV კურსის სადიპლომო სპექტაკლი, 1948 წ.“. ზურგის მხარეს კი ორი ანოტაციაა: 1. „ბომარშე „ფიგაროს ქორწინება“ დადგმა დ. ალექსიძის მხატ. ბ. ლოკტინი, 1947 წ.“. 2. „ფიგაროს ქორწინება, დ. ალექსიძე, ბ. ლოკტინი, 24/X-47 განმეორებით 26/V-51 წ.“.

სამსახიობო ფაკულტეტის დამამთავრებელი კურსისა და სპექტაკლის შესახებ. საარქივო ფოტოზე ასახული არიან: დიმიტრი ალექსიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გურამ საღარაძე და სხვ. ფიგაროს როლს რ. ჩხიკვაძე ასრულებდა. მასვე ასახავს ფიგაროს გრაფიკული პორტრეტიც. ვაზეთის ერთ-ერთი სტატია პირველგურსელ და მომავლაში ქართული სცენის ერთ-ერთ გამორჩეულ არტისტს, ირ. უჩანეიშვილს ეკუთვნის. წარმოდგენის პრემიერა 1951 წლის 26 მაისს შემდგარა.

1949-1950 სასწავლო წელს განხორციელდა სპექტაკლი კ. სიმონოვის „სხვისი ჩრდილი“. დამდგმელი რეჟისორი ავ. ვასაძე (ამ დროისათვის საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი). სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის პირველი სადიპლომო სპექტაკლი (პრემიერა: 09.I. 1950). მუხეუმში სპექტაკლის ოთხი ესკიზია. ოთხივე დეკორაციის. ფანქრითა და აკვარელით შესრულებული ესკიზები ინტერიერებს ასახავს. თავშეკავებული ფერადოვანი ვამა, ორგანიზებული სივრცე აქცენტებით კონკრეტულ დეტალებზე - ქმნის იმ სამოქმედო გარემოს, სადაც თამაშდება სცენური ისტორიები (სურ. 5). ბ. ლოტინის მიერ შესრულებული ესკიზები სპექტაკლისთვის „სხვისი ჩრდილი“ სტილისტურად ახ-



სურ. 5. ბ. ლოტინი, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის კ. სიმონოვის „სხვისი ჩრდილი“, 1950, რეჟ ავ. ვასაძე



სურ. ნ. ბ. ლოტინი, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის
 ი. იალუნერის „საამო საზრუნავი“, 1950, რეჟ. ა. მიქელაძე

ლოს დგას „უკანასკნელის“ ესკიზებთან. იდენტური ხელწერით ჩასიათდება მხატვრის მიერ 1949-1950 წლებში გაფორმებული სპექტაკლები - „საამო საზრუნავი“, „ამერიკის ხმა“, „უდანაშაულო დამნაშავე“.

უნივერსიტეტის მუზეუმში სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის პირველი სადიპლომო სპექტაკლისთვის ი. იალუნერის „საამო საზრუნავი“ (პრემიერა: 02.I.1950. რეჟ. ა. მიქელაძე) შექმნილი დეკორაციის ოთხი ესკიზია. ბ. ლოტინისთვის დამახასიათებელი გამჭვირვალე ფერები, სისადავე, ვარემოს ჩასიათის წარმოჩენისთვის ტიპური საგნები, პირობითობისა და კონკრეტულობის სინთეზი ნათლადაა ასახული ამ ოთხმოქმედებიანი კომედიის დეკორაციათა ესკიზებში (სურ. ნ).

ბ. ლაფრენგის „ამერიკის ხმა“ სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის კინო-განყოფილების სტუდენტთა მეორე სადიპლომო სპექტაკლია (პრემიერა: 04, 05/V. 1950. ხელმძღვანელი აკ. ფაღავა). მუზეუმში დაცულია სპექტაკლის ექვსი ესკიზი, რომელთაგან ოთხი დეკორაციის,¹¹ ორი კი მოქმედ გმირთა სახასიათო პორტრეტებია. ოთხმოქმედებიანი პი-

¹¹ დეკორაციის ესკიზებს ახლავს აკ.ფაღავას და დ. ალექსიძის ხელმოწერები თარიღით: „გამტკიცებ აკ. ფაღავა №.III.50“ (ესკიზების ქვედა მარჯვენა მონაკვეთში) და დ. ალექსიძის ხელმოწერა ესკიზების ზედა მარჯვენა კუთხეში.

ესის პირველი მოქმედება ევროპაში 1945 წელს ვითარდება, დანარჩენი ამერიკაში - 1948 წელს. ყველა აქტი განსხვავებულ სცენურ სივრცეს ქმნის და ნათელი, გამჭვირვალე კოლორიტის წყალობით ჰაერითაა გაჯერებული. მეოთხე აქტის ესკიზი კი მონუმენტური, ვერტიკალურად დაშვებული მძიმე ფარდების ფონზე, შედარებით მცირე სათამაშო მოედნით, გაზრდილი შექ-ჩრდილის ეფექტით გამოირჩევა. თითოეული ესკიზი, ამ სპექტაკლის შემთხვევაშიც, თითქოს დამოუკიდებელი დაზგური ნაწარმოებია (სურ. 7). ეს არც არის გასაკვირი, ვინაიდან „...რაც უფრო შორდება ესკიზის აღქმის მომენტი მისი სცენური სიცოცხლის პერიოდს, მით უფრო მატულობს ამ ნამუშევრის, როგორც დამოუკიდებელი დაზგური ნაწარმოების წაკითხვის შესაძლებლობა. დროითი დისტანცირება,



სურ. 7. ბ. ლოტინი, ესკიზები სპექტაკლისთვის ბ. ლავრენევის „ამერიკის ხმა“, 1950

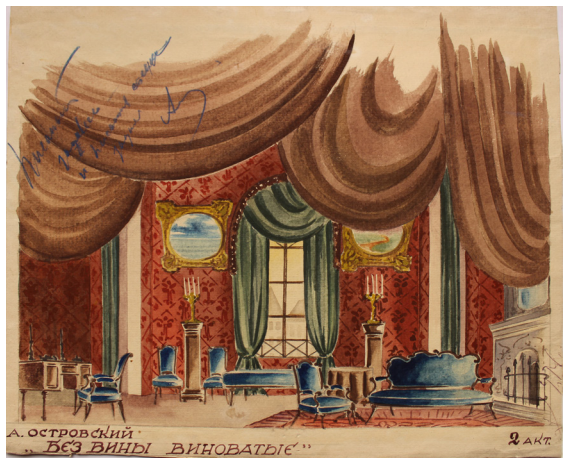
ესკიზებს სანახაობის „მემატიანის“ დატვირთვას ანიჭებს. წარსულის კუთვნილებად ქცეული დადგმების მხატვრობაზე მსჯელობისას, ძირითადად, სწორედ იმ დეტალებზე ვამახვილებთ ყურადღებას, რისი თქმის, ან წარმოდგენის საშუალებასაც ესა თუ ის ესკიზი იძლევა. აქ ჩანს სანახაობის საერთო ესთეტიკური ხაზი, ზოგადმხატვრული ტენდენციებისადმი მისი კუთვნილება, სახასიათო ტიპაჟები და სპექტაკლის ფერადონებება. ხშირად შესაძლებელია დადგმის ერთიანი, მხატვრისეული კონცეფციის ამოკითხვაც“.¹²

1950 წლის 22, 29 მაისს შედგა პრემიერა სპექტაკლისა „უდანაშაულო დამნაშავე“ (რეჟ. დ. ალექსიძე). შემორჩენილია დეკორაციის ოთხი ესკიზი და თითოეული მათგანი ოთხ სხვადასხვა მოქმედებას ასახავს.¹³ აღნიშნული წარმოდგენაც სამსახიობო ფაკულტე-

¹² ბელაშვილი თ., რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია 1950-2000, თბ., 2019, გვ. 10.

¹³ ესკიზებზე დ. ალექსიძის ავტოგრაფებია (რუსულად) თარიღით და მინაწერებით „გამტკიცებ“. ყველა ესკიზს ქვედა სიბრტყეზე აქვს წარწერა: „А. Островский. без вины виноваты“.

ტის IV კურსის (პროფ. აკ. ხორავას კლასი) მეორე სადიპლომო სპექტაკლი იყო (სურ. 8). „უკვდავნი“ მსგავსად, ყველა ესკიზში სამოქმედო სივრცე მონუმენტური, წრებად დრამირებული თეატრალური ფარდის მიღმა იშლება. რეალისტურად ვადმოცემული ინტერიერები ამავდროულად მასშტაბურ სივრცეებს ქმნიან, მკაცრად ორგანიზებული თხრობითი დეტალებით. განსხვავებულია მეოთხე აქტის ესკიზი - ფრონტალურად გაშლილი არქიტექტურული და ბუნების ამსახველი პეიზაჟით. ეს ესკიზები ბ. ლოკტინის ადრეული პერიოდის ნამუშევრებს გვაგონებს. სინამდვილის ვადმოცემის ერთგვარად ილუსტრაციული ხასიათი არ არის მხოლოდ ბ. ლოკტინის ესკიზებისთვის დამახასიათებელი. 1940-იანი წლების ბოლოს და 1950-იანი წლების დასაწყისში „სცენოგრაფები ისწრაფვოდნენ სცენაზე დოკუმენტური სიზუსტით ვადმოეცათ მოქმედების ადგილი, ისტორიული ეპოქა, ყველა მისთვის დამახასიათებელი სტილისტური ნიშნებით... თეატრში რეპერტუარიც მკაცრად განსაზღვრული იყო. იდებოდა ან კლასიკური ნაწარმოებები, ან თანამედროვე საბჭოთა დრამატურგია. ნატურალისტური ტენდენციები, მოქმედების ადგილის ისტორიული ეპოქისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმები სპექტაკლის



სურ. 8. ბ. ლოკტინი, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავე“, 1950, რეჟ. დ. ალექსიძე

გაფორმებაში დოკუმენტურ-ილუსტრაციულ ხასიათში გამოვლინდა¹⁴. ამ თვალსაზრისით, თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლებიც იმდროინდელი თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების საერთო სურათის ნაწილია.

უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული პროგრამების მიხედვით, ბ. ლოკტინს, ზემოთ მოყვანილი სპექტაკლების გარდა, თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული აქვს: უ. შექსპირის „აურზაური არაფრისთვის“ (1940-41. სპექტაკლის ესკიზი დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმში), ა. ბრუნშტეინის „ცისფერი და ვარდისფერი“ (1941-42), ა. ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“ (1943-44), მ. გორკის „მდაბინი“ (1944-45), კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ (1945-46), ფ. პიას „პარიზელი მეძინე“ (1945-46), ა. საფრონოვის „ერთ ქალაქში“ (1947-48), ი. ფუჩიკის „რეპორტაჟი მარყუჟით ყელზე“ (1947-48. სპექტაკლის რეჟისორია IV კურსის სტუდენტი - მიხეილ თუმანიშვილი), მ. გორკის „ვასა ჟელეზნოვა“ (1948-49), ვ. სობოლს „მეორე ფრონტის იქით“ (1949-50), მ. გორკის „მზის შვილები“ (1949-50) და სხვ.

ბ. ლოკტინის, ისევე როგორც თეატრალურ ინსტიტუტში ამ პერიოდში მოღვაწე მხატვრების: დ. თავაძის, ა. თევზაძის ნამუშევრები, ნათლად ასახავენ XX საუკუნის 40-50-იანი წლების ხელოვნებაში გაჩენილ საზოგადო ტენდენციებს - სინამდვილესთან მაქსიმალურად მიანლოებული გარემოს შექმნას. „ეს ტენდენცია ბევრად უფრო მძლავრი იყო 40-იან წლებში, თუმცა აქტუალობას 50-იანებშიც არ კარგავდა... თეატრალურმა ფერეულთბამ ადგილი დუნე ყოველდღიურობას დაუთმო და თეატრი უჩვეულო განწყობისმიერი პროზაულობით დაიტვირთა. სცენაზეც მონაცრისფრო, მოყავისფრო ტონალობამ იმძლავრა“¹⁵.

დიდი შემოქმედებითი და პირადი მეგობრობა აკავშირებდა ბ. ლოკტინს რეჟისორ გიორგი ტოვსტონოგოვთან (შემდგომში ლენინგრადის (ამჟამად სანკტ-პეტერბურგის), დიდი დრამატული თეატრის მთავარ რეჟისორთან. მათ ერთად დადგეს 18 სპექტაკლი). ლოკტინისა და ტოვსტონოგოვის თანამშრომლობა 1938 წელს დაიწყო გ. ტოვსტონოგოვის სპექტაკლზე ს. ნაიდონოვის „ვანიუშინის შვილები“ მუშაობით. თანამშრომლობა გაგრძელდა თეატრალურ ინსტიტუტშიც და არაერთი სპექტაკლი განახორციელეს ერთად („ქორიკანა ქალები“, „აურზაური არაფრისთვის“, „ცისფერი და ვარდისფერი“, „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“, „მდაბინი“, „სასტუმროს დიასახლისი“) გ. ტოვსტონოგოვის მოსკოვში წასვლამდე (1946).

1950 წლიდან ბორის ლოკტინიც ტოვებს საქართველოს და, შესაბამისად, თეატრალურ ინსტიტუტს. ის გადადის ვლადივოსტოკში და მ. გორკის სახელობის თეატრის მთავარი მხატვარია 1970-იანი წლების ბოლომდე. ბ. ლოკტინის ხანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობის შედეგი მის მიერ შესრულებული 300-ზე მეტი სპექტაკლის სცენოგრაფიაა. მათ რიცხვშია თეატრალურ ინსტიტუტში მხატვარ-დეკორატორად მუშაობის დროს გაფორმებული ორ ათეულზე მეტი წარმოდგენაც.

გასული საუკუნის შუა ხანები მნიშვნელოვანი პერიოდია როგორც დაზვერ, ისე თეატრალურ-დეკორატიულ მხატვრობაში. „1950-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართულ სცენოგრაფიაში გარდატეხა დაიწყო. სცენოგრაფები სულ უფრო მეტად ისწრაფვიან ადრეული პერიოდის მხატვრული პრინციპების ახლებური გააზრებისკენ. სცენოგრაფიაში

¹⁴ ბელაშვილი თ., რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია 1950-2000, თბ., 2019, გვ.10.

¹⁵ კიკვაძე ხ. ტრადიცია და ნოვატორობა ქართულ სცენოგრაფიაში, თბ., 2012, გვ. 34-35.

ფორმისეული საწყისი კვლავ მხატვრულ იდეას დაემორჩილა. დეკორაციების ფერწერული დამუშავება და დაზგურობა თანდათანობით ადგილს უთმობს ეტუდურობას სცენოგრაფიაში, რამაც უფრო ცოცხალი და ბუნებრივი განადა მხატვრობის კოლორიტი. მნიშვნელოვანია, რომ ახლებური ხედვა თეატრალურ მხატვრობაში ამავე პერიოდში სახვით ხელოვნებაში და დაზგურ მხატვრობაში მიმდინარე პროცესების პარალელურად მიმდინარეობდა. სცენოგრაფიის ახლებური გააზრება სპექტაკლის მხატვრული სახის შექმნაში ი.სუმბათაშვილის, დ.თავაძის, ფ.ლაპიაშვილის და უფროსი თაობის სხვა მხატვრებისგან დაიწყო“.¹⁶

1950-იანი წლებიდან თეატრალურ ინსტიტუტში სპექტაკლებს აფორმებს ფარნაოზ ლაპიაშვილი (1917-1994). ამ დროისათვის ის უკვე მრავალმხრივი და ფართო დიპლომატიის მხატვარია. მუშაობს დრამატულ, საოპერო თეატრებში. აფორმებს საბალეტო სპექტაკლებს, კინოფილმებს (ვანტანგ ტაბლიაშვილის „ქეთო და კოტე“ (იოსებ სუმბათაშვილი-თან ერთად, 1948 წელს), სერგო ჭელიძის „ცისკარა“ (იოსებ სუმბათაშვილი-თან ერთად, 1955 წელს), მიხეილ ჭიკურელის „რაც გინახავს, გეღარ ნახავ“ (სერაპიონ ვაჭაძესთან ერთად, 1965 წელს), რეზო ჩხეიძის „ცხოვრება დონ კიხოსისა და სანჩოსი“ (1989). საქართველოს დამსახურებული მოღვაწეა.

ფ. ლაპიაშვილმა თბილისის სამხატვრო აკადემია 1941 წელს დაამთავრა. მისი პედაგოგები იყვნენ ალ. ციმაკურიძე, ვ. სიღამონ-ერისთავი, დ. კაკაბაძე და ს. ქობულაძე. თეატრში მუშაობა ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს, 1940 წელს დაიწყო. მისი პირველი სპექტაკლი იყო ვ. შალივაშვილის „უნიდაგონი“, რომელიც ი. სუმბათაშვილი-თან ერთად გორის თეატრში გააფორმა. 1943-1945 წლებში ფ. ლაპიაშვილი სპექტაკლებს აფორმებს მარჯანიშვილის თეატრში, როგორც თავად აღნიშნავს ავტობიოგრაფიაში: „ამ პერიოდში მხატვარ ი. სუმბათაშვილი-თან ერთად გააფორმე ორი სპექტაკლი მ. ჯაფარიძის ისტორიული დრამა „უამთაბერის ასული“ და ლ. გოთუას „დავით აღმაშენებელი“. ამ სპექტაკლებმა მოგვიტანა ჩვენ მხატვრებსა და მთავარი როლის შემსრულებელს ს. ზაქარიაძეს დიდი გამარჯვება და აღიარება. 1946 წლიდან 1968 წლამდე ვმუშაობდი დამდგმელ მხატვრად რუსთაველის სახელობის თეატრში“.¹⁷ სწორედ ამ პერიოდში ფ. ლაპიაშვილი პარალელურად მუშაობს თეატრალურ ინსტიტუტში, სტუდენტური სპექტაკლების მხატვრულ გაფორმებაზე.

აკაკი ხორავა, რომელიც რუსთაველის თეატრთან ერთად, ხელმძღვანელობდა თეატრალურ ინსტიტუტს, ასე აფასებს მხატვრის შემოქმედებას. „ფარნაოზ გიორგის ძე ლაპიაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება ჩემს თვალწინ გადის. 20 წელზე მეტია მას ვიცნობ. ჯერ კიდევ სამხატვრო აკადემიაში სწავლის დროს გამოირჩეოდა თანატოლებისგან თავისი ნიჭიერებით. აკადემიის პედაგოგიური შემადგენლობა და თბილისის საზოგადოებრიობა დიდ იმედს ამყარებდნენ მასზე და ბრწყინვალე მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ, რომელიც მან სრულებით გაამართლა. მის მიერ გაფორმებულმა სპექტაკლებმა: „ოიდიპოს მეფე“, „ბახტრიონი“, „ფიროსმანი“, „დონ სენარ დე ბაზანი“, „ჰამლეტი“, ბალეტი „გორდა“, რისთვისაც სახელმწიფო პრემია მიენიჭა, ოპერა „მინდია“ და მრავალი სხვა, წამოსწიეს იგი ჩვენი ქვეყნის თეატრალურ-დეკორატიული

16 კიკვაძე ს. ტრადიცია და ნოვატორობა ქართულ სცენოგრაფიაში, თბ. 2012, გვ. 36-37.

17 ავტობიოგრაფია, 1986 წ. დოკუმენტი დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმში.

ხელოვნების ოსტატთა პირველ რიგებში“. 1963 წლის მარტი.¹⁸

ფ. ლაპიაშვილი თეატრალურ ინსტიტუტში 1950-51 სასწავლო წელს მოვიდა, აკ. ხორავასა და დ. ალექსიძის რექტორობის პერიოდში. მის მიერ გაფორმებული პირველი



სურ. 9. ფ. ლაპიაშვილი, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ი. პობოვის „ოჯახი“, 1951, რეჟ. დ. ალექსიძე

სპექტაკლია ი. პობოვის „ოჯახი“ (პრემიერა: 29/I. 1951. რეჟ. დ. ალექსიძე). ამავე პიესაზე მხატვარი პარალელურად მუშაობს რუსთაველის თეატრში. დამდგმელი აქაც დ. ალექსიძეა, პრემიერა კი სულ რაღაც ერთი თვით ადრე შედგა (26.12.1950), ვიდრე თეატრალურ ინსტიტუტში. ორივე წარმოდგენის ესკიზები იმდენად მსგავსია, რომ იდენტურიც შეიძლება ვუწოდოთ (სურ. 9).

თეატრალური ინსტიტუტის რეპერტუარისა და წარმოდგენათა პროგრამების მიხედვით, ფ. ლაპიაშვილმა 1951-1972 წლებში ინსტიტუტში გააფორმა სპექტაკლები: ა. აფინოგენოვის „მაშენკა“ (პრემიერა: 10, 12/VI. 1951. რეჟ. ა. დვალიშვილი); ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“ (პრემიერა: 12/VII. 1952. რეჟ. ა. დვალიშვილი); მ. გორკის „უკანასკნელნი“ (პრემიერა: 30,31/ V, 1, 2/ VI. 1953. რეჟ. დ. ალექსიძე); ვ. გაბესკირიას „გაზაფხულის დილა“ (პრემიერა: 29-31/ XII. 1954. რეჟ. აკ. ვასაძე); ა. ოსტროვსკის „გვიანი სიყვარული“ (პრემიერა - 14,15/I. 1955. რეჟ. ა. თავზარაშვილი); ჟან პოლ სარტრის „ლინი მაკ-კეი“ (პრემიერა: 1, 2 /VII. 1956. ჯგუფის ხელმძღვანელი ვ.

¹⁸ დოკუმენტი დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმში.

ყუშიტაშვილი); მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთი“ (პრემიერა: 10, 11/ I. 1961. რეჟ. ა. თავზარაშვილი); ლ. ჭუბაბრიას „სამი უფროსის მსახური“ (შედგა მხოლოდ გასინჯვა - 17.06. 1971. რეჟ. შ. მესხი); ოპერეტის საღამო - კონცერტი-სპექტაკლი - ჟ. ოფენბახის „პერიოლა“, ი. კალმანის „მონმარტრის ია“, ი. მილიუტინის „ჩანიტას კონცა“, ფ. ლოუს „ჩემი მშვენიერი ლედი“ (პრემიერა: 26/II. 1972. რეჟ. შ. მესხი).

1950-1972 წლებში ფ. ლაბიაშვილის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლებიდან მუზეუმის კოლექციაში დაცულია 1951-1956 წლებში შესრულებული ესკიზები წარმოდგენებისთვის: ა. აფინოგენოვის „მაშენკა“, მ. ვორკის „უკანასკნელი“, ა. ოსტროვსკის „გვიანი სიყვარული“, გ. გაბესკირიას „გაზაფხულის დილა“, ჟან-პოლ სარტრის „ლიზი მაკ-კეი“, ი. პოპოვის „ოჯახი“.

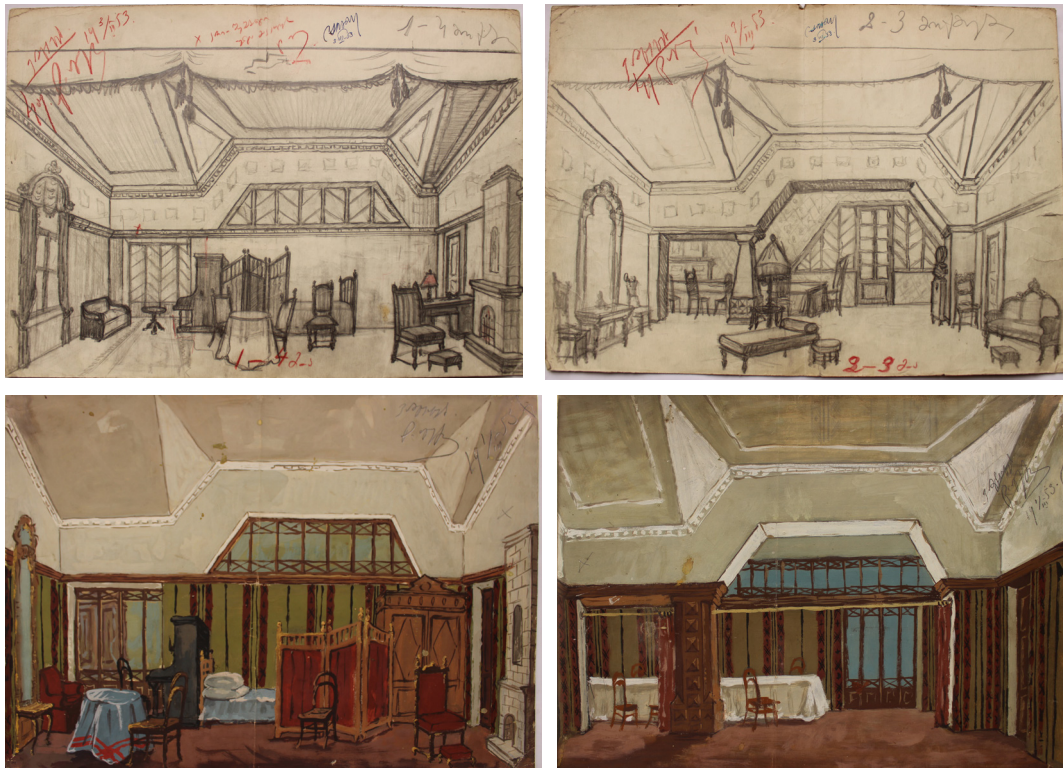
სპექტაკლისთვის ა. აფინოგენოვის „მაშენკა“ (1951) შექმნილი დეკორაციის სამი ესკიზიდან ერთი ფანქრითაა შესრულებული, ეს ესკიზი წარმოდგენას გვიქმნის მხატვრის მუშაობის თავისებურებაზე და საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ გრაფიკულად დამუშავებული ესკიზის არა მხოლოდ ფერში ტრანსფორმაციას, არამედ მის ინტერპრეტაციას სცენის სივრცეში. ასეთივე მიდგომას ვხედავთ სპექტაკლებში: „უკანასკნელი“, „გაზაფხულის დილა“ (სპექტაკლის მხოლოდ ფანქარში შესრულებული ესკიზებია მუზეუმში), „გვიანი სიყვარული“.

სპექტაკლში „მაშენკა“ მოქმედება ინტერიერში ვითარდება. შექმნილია ყოფითი, ერთი შეხედვით, ტიპური გარემო - ტიპური ავეჯით, აქსესუარებით, საოჯახო ნივთებით. გრაფიკისგან განსხვავებით, ფერში შესრულებული ესკიზები დინამიკურ სამოქმედო გარემოს ქმნიან, რომელიც მძაფრდება ყავისფერი, ყვითელი, ცისფერი ტონების მონაცვლეობით. ერთ-ერთ ესკიზს მარჯვენა ქვედა კუთხეში აქვს წარწერა: „მიღებულია“ და თარიღი: „20/IV. 51 წ.“ საგარაუდოდ, იმის გამო, რომ რეზოლუცია არ იყო მკაფიო, ფერში შესრულებული ორივე ესკიზის ზურგზე გკითხულობთ: „გამტკიცებ მ. კვესელავა, 20/IV. 51“. მიზელი კვესელავა თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი იყო 1951-1952 წლებში. აქედან კარგად ჩანს, ინსტიტუტის დამოკიდებულება საკურსო თუ სადიპლო-



სურ. 10. ფ. ლაბიაშვილი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის ა. აფინოგენოვის „მაშენკა“, 1951, რეჟ. აკ. დვალისვილი

მო სპექტაკლების მომზადებისადმი (სურ. 10). ასევე, სპექტაკლის „უკანასკნელი“ (სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი, 1953) ესკიზებზეც. ოთხი ესკიზიდან ორი ფანქარშია შესრულებული. მათზე ავტოგრაფებია თარიღით (3/III. 1953): ლევან კიკნაძის, რომელიც თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი იყო 1952-1955 წლებში და სპექტაკლის რეჟისორის - დიმიტრი ალექსიძის. ფერში და ფანქარში შესრულებული ესკიზები განკუთვნილია I-IV და II-III მოქმედებებისთვის. ყავისფერ, ნაცრისფერ-მომწავნო ფერებში ვაცოცხლებული სცენური სივრცეები, „მაშენკას“ მსგავსად, მხოლოდ ინტერიერებს ასახავს. ერთი შეხედვით გადატვირთული გარემო ამავედროულად მასშტაბური და მონუმენტურია, რასაც პერსპექტივაში განვითარებული ჭერის ასიმეტრიული სიბრტყეები ქმნის (სურ. 11).



სურ. 11. ფ. ლაპიაშვილი, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის მ. გორკის „უკანასკნელი“, 1953, რეჟ. დ. ალექსიძე

იდენტურია მიდგომა მომდევნო პერიოდის სპექტაკლებშიც: ვ. ვაბესვირიას „გაზაფხულის დილა“ (სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის პირველი სადიპლომო სპექტაკლი, 1954). ფანქარში შესრულებულ ესკიზებთან ერთად მუზეუმში ინახება ამავე ესკიზებით განსაზღვრული ინტერიერისა და სასცენო ინვენტარის დამზადებისთვის განკუთვნილი გათვლებიც და ა. ოსტროვსკის „გვიანი სიყვარული“ (სარეჟისორო ფაკულტეტის მეხუთე კურსის სტუდენტთა საკურსო სპექტაკლი, 1955). სურ. 12, 13.



სურ. 12. ვ. გაბესკირია, „გაზაფხულის დილა“, 1954



სურ. 13. ა. ოსტროვსკი, „გვიანი სიყვარული“, 1955

მხატვრისეული გადაწყვეტა 1950-იან წლებში გაფორმებულ სპექტაკლებში მოკლებულია სცენურ პირობითობას. დაკონკრეტებული, დეტალიზებული გარემო მაყურებელს თხრობისა და რეალური სივრცის განცდას უჩენს. ფერში შესრულებულ ესკიზებში კი დინამიკურ მონასმთან შეჯერებული დეკორატიულობისკენ სწრაფვის ტენდენცია იკვეთება. ეს ფერწერულად გადაწყვეტილი სცენური გარემოს შექმნის მცდელობაა. „ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარში შესრულებულ ესკიზებს უკვე ამჩნევია გარდატეხის ნიშნები. ფერწერული ამოცანების ახლებურად გააზრებას თან სდევდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკური ბუნების „რეაბილიტაცია“ როგორც ნატურალიზმისადმი რეაქცია“.¹⁹

1956 წელს ფ. ლაპიაშვილმა გააფორმა ჟან პოლ სარტრის „ლიზი მაკ-კეი“²⁰ - სარეჟისორო ფაკულტეტის IV კურსის საკურსო სპექტაკლი. სამმოქმედებიანი დრამა ნ სურათადაა წარმოდგენილი. თითოეული მათგანის დადგმა ეკუთვნოდა კონკრეტულ სტუდენტს. მათ შორის არიან მომავლაში ცნობილი რეჟისორები: ვ. ჟორდანიას, შ. გაწერელია, ლ. მირცხულავა, ნ. ლაჭავაძე (გაჩავა), ნ. მჭედლიძე და სხვ. მუხეუმში სპექტაკლის რამდენიმე ესკიზია დაცული. განსხვავებული ხასიათის ინტერიერები (მატარებელი, საძინებელი, კაფე) სრულიად სხვადასხვა განწყობის ატმოსფეროს ქმნიან, განსხვავებულია მათი ფერწერული გადაწყვეტაც. ერთ-ერთი ესკიზი ქალაქის ხედს ასახავს წინა პლანზე შენობათა ვერტიკალური, უსწორმასწორო სახურავებით, რაზეც მხატვარს საგანგებოდ უმუშავია, ამის საფუძველს გვაძლევს ფანქრით შესრულებული ქალაქის ხედების ჩანახატები, რომლებიც თითქოს ზედხედიდანაა დანახული და სხვადასხვა რაკურსში გადმოცემული. ამ ჩანახატებიდან ცალკეული კომპონენტი უკვე ესკიზშია ასახული. ფ. ლაპიაშვილის ფანქრით შესრულებულ ესკიზებსა თუ ჩანახატებში კარგად ჩანს სცენოგრაფის დამოკიდებულება სპექტაკლის მხატვრული სახისა და ზუსტი გადაწყვეტის ძიებაში, ის

19 ალიბეგაშვილი, გ., მხატვარი თეატრსა და კინოში, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #3, 1966, გვ. 69.
 20 დოლიძე ი., უცნობი კოლექციის შესახებ, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ხელოვნება და თანამედროვეობა“, #1 (11), 2021; დოლიძე ი., მესხიერების ისტორიიდან / ესკიზების კოლექცია, სამეცნიერო შრომების კრებული „Art კვლევები“ III, თბ. 2021. აღნიშნულ სტატიებში ჟან პოლ სარტრის „ლიზი მაკ-კეის“ ესკიზების ავტორად მოყვანილია დ. თავაძე (რეპერტუარის დოკუმენტში სპექტაკლის მხატვრად მითითებულია დ. თავაძე). შემდგომმა კვლევამ აჩვენა, რომ აღნიშნული სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა ფ. ლაპიაშვილიმა.

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԿՈՄՍՏԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
1954 - 55 ՆՈՒՄԵՐ ԲԱՐՁ

ՆԱԿԱՎՈՒՄԻ ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻՆ V-ԿԱՅԻՆ ՆՈՒՄԵՐՈՒ
ՆԱԿԱՎՈՒՄԻ ՆԱԿԱՎՈՒՄԻ

14-15 ՊԵՐՅԱԾԻՆ

Տ.Ե. ՊԵՐՅԱԾԻՆԻ

ՕՐՈՒՆԵՐ ՆՈՒՄԵՐՈՒ

ՀՈՒՄԵՐ 4 - ՄԻՊԵՐՅԱԾԻՆ
/ ԿԱՆՈՒՄԻ Մ. ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻ /

ՄԻՊԵՐՅԱԾԻՆ ԿՈՄՍՏԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ:

- ՕՐՈՒՆԵՐԻ ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻ ՄԱՍԻՆ ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
(ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻ) Կ. ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
- ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻ (ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻ) Կ. ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
- ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻ ՄԱՍԻՆ ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ Կ. ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
- ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻ Կ. ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
- ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻ (ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻ) Կ. ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
- ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ ԿԱՅՐԵՐՈՒՄԻ Կ. ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
- ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ Կ. ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ (ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ, ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ)

ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ Կ. ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ - 8 - ԿԱՆՈՒՄ ԵՎ ԿԱՆՈՒՄ ԵՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

გულმოდგინედ მუშაობს ვერსიებსა თუ დეტალებზე და მხოლოდ შემდეგ აქცევს მათ ფერწერულ ესკიზებად. ცხადია, სცენოგრაფის მუშაობა მხოლოდ ამით არ იფარგლება. ფ. ლაბიაშვილისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ სტატიამი თეატრმცოდნე ნ. ურუშაძე აღნიშნავს, რომ „თეატრის მხატვრისთვის საკმარისი არაა მხოლოდ ესკიზის დახატვა. მას დახატული ესკიზის სცენურ მოვლენად გადაქცევა და ამ პროცესის ხელმძღვანელობა უნდა ხელეწიფებოდეს. ეს დიდი და მძიმე შრომაა სპექტაკლის მზადების ყველა ეტაპზე. ფ. ლაბიაშვილი არავითარ შავ სამუშაოს არ ერიდება. ყველაფერი იცის და შეუძლია“.²¹ ასეთივე გულმოდგინებით მუშაობდა მხატვარი მომავალ მსახიობებთან, რეჟისორებთან, მხატვრებთან (სურ. 14).



სურ. 14. ფ. ლაბიაშვილი, ჟან პოლ სარტრი, „ლიზი მაკ-კეი“, 1956

საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ სხვადასხვა თეატრში მუშაობის მიუხედავად, ფ. ლაბიაშვილი თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლების გაფორმებას 60-იან წლებშიც აგრძელებს. ამ დროისათვის მას ათეულობით წარმოდგენა აქვს გაფორმებული და ცნობილი სცენოგრაფია საბჭოთა კავშირის მასშტაბით. 1951 წელს დ. თორაძის ბალეტის „გორდა“ მხატვრობისათვის სსრკ სახელმწიფო პრემია მიენიჭა. 1960 წლიდან ფ. ლაბიაშვილი სათავეში უდგება მხატვარ-დეკორატორთა ახალი თაობების აღზრდის საქმეს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში და აქტიურ პედაგოგიურ საქმიანობას ეწევა. 1967 წლიდან საქართველოს სახალხო მხატვარია.

განსაკუთრებით საინტერესოა ფ. ლაბიაშვილის შემოქმედების შეფასება მის თანამედ-

21 ურუშაძე, ნ., ფარნაოზ ლაბიაშვილი, ჟურნ. თეატრი და ცხოვრება, 1992 წ. #5, გვ. 22-24.

როგეთა მიერ, ვისთან ერთადაც მხატვარი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მუშაობდა და ქმნიდა სათეატრო ხელოვნების მართლაც გამორჩეულ, საეტაპო ნიმუშებს.

„ფარნაოზ ლაბიაშვილი ხელოვანთა იმ მცირე რიცხვს ეკუთვნის, რომელთა შემოქმედებამ თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების ღირსება მნიშვნელოვანი განადგეს... იგი დიდი დიაბაზონის მხატვარია, მისი შემოქმედება მასშტაბურია და ამავე დროს უაღრესად ლაკონური. თავისი ჩანაფიქრით იგი ყოველთვის უკარნახებს თეატრსა და დამდგმელს და არასოდეს არის რეჟისორის აზრის ილუსტრატორი. სწორად მისი ნამოღვაწარი უფრო დიდია, ვიდრე გამოყენებული - მისი შექმნილი უფრო მაღალია, ვიდრე ჩვენი საამქროების ოსტატობა. მისი ფერების სიძლიერე ესკიზებში თუ სცენაზე ურთიერთდამოკიდებულებაში, შეხამებაშია. ეს ფერები სცენაზე დიალოგის მატარებელია. გამაფრთხილია და სათუთი. ისინი არ ჰყვირიან და ისე მოქმედებენ, თუმცა მათ ხმარებაში უაღრესად ვაბედულია შემოქმედი. მხატვარი უდიდეს ყურადღებას აქცევს ფაქტურას, თუ რისგან იქნება მისი დეკორაცია აგებული. აქ ყოველთვის ძიებაშია შემოქმედი და ამიტომაცაა, რომ „მასალა“ მის გაფორმებაში დიდ როლს ასრულებს...



სურ. ნ. სცენები სპექტაკლიდან მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილი“, 1961

ფარნაოზ ლაბიაშვილის შემოქმედება დიდი შინაგანი წვის ნაყოფია. მუშაობის დაწყების პერიოდში იგი ანთებულია და აფორიაქებული; ხოლო მაკეტის თეატრში მოტანისას, ჩაფერფლილი და განადგურებული... საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ს. ზაქარიასძე. 1963 წელი“.²²

²² დოკუმენტი დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმში.

ფ. ლაპიაშვილის წვლილი ქართული სცენოგრაფიის ისტორიაში განსაკუთრებულია. ასზე მეტი სპექტაკლი აქვს გაფორმებული მას საქართველოსა და სხვა ქვეყნების თეატრებში. თეატრალურ ინსტიტუტის სპექტაკლებისთვის შექმნილი ესკიზებიც ამ გამორჩეული ხელოვანის მრავალმხრივი შემოქმედების განუყოფელი ნაწილია.

მუზეუმში დაცული მდიდარი ფოტოკოლექცია ესკიზებთან, სპექტაკლების პროგრამებთან, რეპერტუართან და სხვა სახის მასალებთან ერთად, ინსტიტუტის სასწავლო სპექტაკლების რეკონსტრუქციის შესაძლებლობას ქმნის. არის სპექტაკლები, რომელთა შესახებაც მხოლოდ ფოტოებით ვიქმნით წარმოდგენას. ერთ-ერთი ასეთია მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთი“ (პრემიერა: 10, 11 / I. 1961. რეჟ. ა. თავზარაშვილი), რომლის მხატვარიც ფ. ლაპიაშვილია. სპექტაკლის ესკიზები არ შემორჩენილა. სცენები სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის ამ სადიპლომო სპექტაკლიდან შავ-თეთრი ფოტოების ალბომიდანაა აკინძული. სპექტაკლისა და მისი მხატვრული გადაწყვეტის შესახებ (დეკორაციები, კოსტიუმები) ფოტოებით შექმნილი თუნდაც ზედაპირული წარმოდგენა მნიშვნელოვანი წყაროა ისტორიული კონტექსტის აღსაქმელად (სურ. 15).

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლების სცენოგრაფიის ამსახველი ესკიზები, რომელთაც ქმნიდნენ: დიმიტრი თაფაძე, ალექსანდრა თეფნაძე, ბორის ლოტინი, ფარნაოზ ლაპიაშვილი, ირინა შტენბერგი, გივი ცერაძე, აივენგო ჭელიძე და, ასევე, წარმატებით გააგრძელეს შემომი პერიოდის მხატვრებმა, მნიშვნელოვანი და ფასეულია არა მხოლოდ საუკუნოვანი ისტორიის მქონე თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტისთვის, არამედ XX საუკუნის ქართული თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების ისტორიისათვის.



ბ. ლოტინი, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ა. არბუზოვის, ა. გლადკოვის „უკვდავნი“, 1944. რეჟ. დ. ალექსიძე



ბ. ლოტინი, ესკიზები სპექტაკლისთვის მ. გორის „უკანასკნელი“, 1947, რეჟ. დ. ალექსიძე



ბ. ლოტინი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის მ. ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“, 1947.

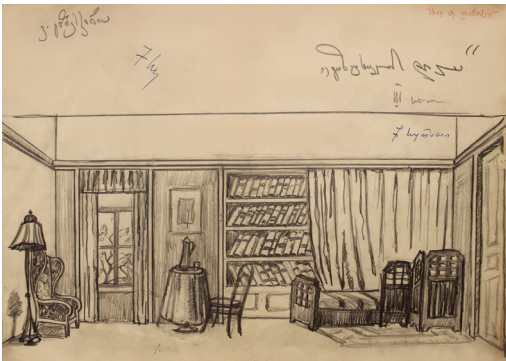
ბ. ლოტინი, ესკიზი სპექტაკლისთვის ბ. ლაგერენგის „ამერიკის ხმა“, 1950.



ფ. ლაბიაშვილი, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის
ა. აფინოგენოვის „მამუნკა“, 1951, რეჟ. აკ. დვალაშვილი



ფ. ლაბიაშვილი, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ი. პოპოვის „ოჯახი“, 1951.
რეჟ. დ. ალექსიძე



ფ. ლაბიაშვილი, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ვ. გაბესვირძის „გაზაფხულის დილა“, 1954.
რეჟ. აკ. ვასაძე

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალიბეგაშვილი გ., მხატვარი თეატრსა და კინოში, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #3, 1966, გვ. 67-72;
2. ბელაშვილი თ., XX საუკუნის II ნახევრის ქართული სცენოგრაფიის მხატვრული მახასიათებლები რუსთაველის თეატრის დადგმების მიხედვით, რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია 1950-2000, თბილისი, 2019, გვ.7-36;
3. დოლიძე ი., მენსიერების ისტორიიდან - ესკიზების კოლექცია, სამეცნიერო შრომების კრებული „Art კვლევები“, III, 2021, გვ. 14-54;
4. დოლიძე ი., უცნობი კოლექციის შესახებ, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებულში „ხელოვნება და თანამედროვეობა“, #1 (II), 2021;
5. ელიზბარაშვილი ნ., საქართველოს რუსი მხატვრები XX საუკუნე, თბილისი, 2007;
6. თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, #3 (22), 2005, რედაქტორი ნ. არველაძე;
7. თუმანიშვილი ე., შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მუზეუმში დაცული კოლექციის ზოგადი დანასიათებისათვის (XX ს-ის 20-40-იანი წლების ესკიზები), „ARS GEORGICA“, 2015, ელექტრონული ჟურნალი, <https://t.ly/ZMn5k>
8. თუმანიშვილი ე., სცენოგრაფიის განვითარების ტენდენციის შესახებ (ზოგადი სურათი-მონახაზი: 1920-1970-იანი წლები), Ars Georgica, 2017, ელექტრონული ჟურნალი <https://t.ly/UzpcA>
9. კიკვაძე ნ., ტრადიცია და ნოვატორობა ქართულ სცენოგრაფიაში, თბილისი, 2012;
10. კიკვაძე გ., მიახლოება საუკუნესთან, თბილისი, 2013;
11. რუსთაველის თეატრი, თბილისი, 1981;
12. ურუშაძე ნ., ფარნაოზ ლაბიაშვილი, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1992 წ. #5, გვ. 22-24;
13. ციციშვილი მ., თეატრის მხატვრობა 1920-1950, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის კოლექცია, თბილისი, 2008;
14. ციციშვილი მ., ვაჩიშვილი ნ., სოხაძე მ., თეატრის მხატვრობა, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის კოლექცია, თბილისი, 2006.

THE THEATRE PERFORMANCES OF THE THEATRE ACADEMY IN THE WORK OF BORIS LOKTIN AND PARNAOZ LAPIASHVILI

Summary

The Shota Rustaveli State University of Theatre and Film of Georgia has turned 100 years old.

This important event is the subject of the present study, which is concerned with researching the collection of sketches of theatre performances kept in the university museum. These theatre performances were created for and on the stage of the university, formerly the theatre school. Several articles have already been written as part of this research - both on the collection as a whole and on individual artists (painters) such as Alexandra Tevsadze, Irina Sternberg and Dimitri Tavadze. The present article is a continuation of this research. The aim of the article is to enable the use of these sketches for scientific purposes and to publicise the work of such stage painters as Parnaoz Lapiashvili and Boris Loktin.

The collection of sketches includes about 300 pieces and represents sketches of theatre performances - diploma works and annual works of the theatre school. The sketches were created by well-known painters of the 20th century who have gone down in the history of Georgian scenography: Irine Sternberg, Dimitri Tavadze, Givi Tseradze, Boris Loktin, Parnaoz Lapiashvili, Alexandra Tevsadze, Ivenhoe Chelidze, Tinatin Heine and others. Over the decades, these painters have created the stage sets for performances at the theatre school. Two of them are the focus of this article - Boris Loktin (in the years 1940-1950) and Parnaoz Lapishvili (in the years 1951-1972).

Boris Loktin (1903-1985) started working at the theatre school immediately after its restoration in 1939. In the years 1938-1950 he was a stage painter at the Al. Gribojedov theatre in Tbilisi. He also worked with the Russian theatre troupe of the Tbilisi Youth Theatre. B. Loktin was associated with the theatre since his youth. In 1920 he began working as an assistant to the director and set designer. From 1927 he worked as a set designer in theatres in various cities (Grozny, Taganrog, Kaluga, Ashkhabad, Yaroslav, Tbilisi, etc.). In 1950 he was awarded the title of Honoured Painter of Georgia, in 1950 - the title of Honoured Painter of Russia.

In the years 1940-1950, B. Loktin made decorations for 22 theatre productions at the theatre school, the sketches of which are kept in the museum: for A. Arbuzov's and A. Gladkov's "The Immortals" (1944), M. Gorky's "The Last" (1947), P. de Beaumarchais' "Marriage of Figaro", (1947 and 1951), J. Jaluner's "Pleasant Care" (1950), K. Simonov's "Shadow of the Other" (1950), A. Lavrenjov's "The Voice of America" (1950), A. Ostrovsky's "Guiltless Guilt" (1950).

According to the programme booklets, Boris Loktin also created the stage sets for the following performances: W. Shakespeare's "Much Ado About Nothing" (1940-41),

A. Brunstein's "Sky-Blue and Pink" (1941-42), A. Ostrovsky's "A Stupidity Makes Even the Cleverest" (1943-44), M. Gorky's "Petit Bourgeois" (1944-45), C. Goldoni's "La locandiera"/"Mirandolina"/"The Mistress of the Inn" (1945-46), F. Pyat's "Le chiffonnier de Paris" (1945-46), A. Safronov's "In a City" (1947-48), J. Fučík's "Reportage written under the rope" (1947-48), M. Gorky's "Vassa Zheleznova" (1948-49), V. Sobko's "Behind the Second Front" (1949-50), M. Gorky's "Children of the Sun" (1949-50) and others.

He had a great friendship with the director G. Tovstonogov. The two created many theatre productions together at the theatre school, such as "The Gossipers", „Much Ado about Nothing“, "Sky-blue and pink", „Enough Stupidity in Every Wise Man“, „The Philistines“, „The Mistress of the Inn“.

The stage design created by B. Loktin for theatre performances reflects the tendencies of the art of the 40s and 50s of the 20th century, which consisted in presenting the stage design as close to reality as possible. This tendency was much more pronounced in the 1940s, but did not lose its relevance in the 1950s. Everyday life took root on the stage and the theatre took on a prosaic character.

In 1950 B. Loktin moved to Vladivostok. There he worked as a leading painter at the M. Gorky Theatre. In total, B. Loktin created stage designs for more than 300 theatre performances, including stage designs for theatre performances at the Tbilisi Theatre Academy, which he had created over the course of 20 years.

In 1950, Parnaoz Lapiashvili (1917-1994) began designing sets for performances at the theatre academy. At this time, he was already a versatile painter with a broad creative palette. He worked in theatres and opera houses. He created stage sets for opera and ballet performances, as well as for film. He holds the title of Honoured Artist of Georgia.

P. Lapiashvili began working in the theatre in 1940, while still a student. After working at the Marjanishvili Theatre (1943-1945), he was the leading stage designer at the Rustaveli Theatre (1946-1968) and at the same time he created stage designs for performances at the Theatre Academy.

He entered the theatre school in the academic year 1950-1951 and his first work was the set design for the theatrical performance of I. Popov's "Family" (1951). P. Lapiashvili had also previously worked on this play at the Rustaveli Theatre. The sets are almost identical.

According to the repertoire programmes of the University Theatre, P. Lapiashvili created stage sets for the following performances in 1951-1972: A. Afinogenov's "Mashenka" (1951), A. Ostrovsky's "A Profitable Position" (1952), M. Gorky's "The Last Ones" (1953), V. Gabeskiria's "Spring Morning" (1954), A. Ostrovsky's "Late Love" (1955), Jean-Paul Sartre's "Lizzie Mackay" (1956), M. Baratshvili's "My Flowerland" (1961), L. Chubabria's "The Servant of Three Masters" (1971), for operetta concert evenings - J. Offenbach's "La Périchole", I. Kalman's "The Violet of Montmartre", J. Miljutin's "Chanita's Kiss", Fr. Loewe's "My Fair Lady" (1972).

Of these performances, the collection contains sketches from the years 1951-1956 for the theatre performances "Mashenka", "The Last Ones", "Late love", "Spring morning", "Lizzie Mackay", "The Family".

In P. Lapiashvili's pencil sketches and designs, you can see the artist's approach to the characters of the main figures and the search for the right and appropriate solution for the entire set. He works tirelessly on the variations, versions and every detail. Only then does he create a unified stage set from his work - a sketch of visual art.

Sketches created by P. Lapiashvili in the second half of the 1950s bear witness to the upheaval in his work. The new way of reinterpreting painterly tasks is accompanied by the "rehabilitation" of the specific essence of theatre art, as a reaction to "naturalism".

P. Lapiashvili continued to work on stage sets for theatre productions at the theatre school in the 1960s. At that time, he was a well-known stage designer throughout the Soviet Union. In 1967 he was awarded the title of People's Artist of Georgia.

P. Lapiashvili made a very special contribution to the history of Georgian scenography. He created the sets for more than 100 theatre performances in Georgia and in theatres in other countries. The sketches for the performances at the theatre school are also an inseparable part of the work of this special artist.

The sketches of theatre performances created by Parnaoz Lapiashvili and Boris Loktin, which are kept in the museum of Shota Rustaveli State University of Theatre and Film, are of great artistic value not only for the century-old University of Theatre and Film, but also for the history of Georgian art of theatre painting of the 20th century.

DIE THEATERAUFFÜHRUNGEN DER THEATERHOCHSCHULE IM SCHAFFEN VON BORIS LOKTIN UND PARNAOZ LAPIASHVILI

Zusammenfassung

Die Staatliche Shota Rustaveli Universität für Theater und Film Georgiens ist 100 Jahre alt geworden.

Diesem wichtigen Ereignis wird die vorliegende Untersuchung gewidmet, die sich mit der Erforschung der im Museum der Universität aufbewahrten Skizzensammlung der Theateraufführungen befasst. Diese Theateraufführungen wurden für und auf der Bühne der Universität, früher Theaterhochschule, geschaffen. Im Rahmen dieser Forschung sind bereits einige Artikel verfasst worden – sowohl die gesamte Sammlung betreffend, als auch über einzelne Künstler (Maler) wie Alexandra Tevsadze, Irina Sternberg, Dimitri Tavadze. Der vorliegende Artikel stellt eine Fortsetzung dieser Forschung dar. Das Ziel des Artikels ist, Verwendung dieser Skizzen für wissenschaftliche Zwecke zu ermöglichen und das Schaffen von solchen Bühnenmalern wie Parnaoz Lapiashvili und Boris Loktin bekannt zu machen.

Die Skizzensammlung umfasst etwa 300 Exemplare und stellt Skizzen zu den Theateraufführungen -Diplomarbeiten und Jahesarbeiten der Theaterhochschule dar. Die Skizzen sind von bekannten Malern des 20. Jahrhunderts geschaffen, die in die Geschichte der georgischen Szenographie eingegangen sind: Irine Sternberg, Dimitri Tavadze, Givi Tseradze, Boris Loktin, Parnaoz Lapiashvili, Alexandra Tevsadze, Ivenhoe Chelidze, Tinatin Heine und andere. Diese Maler haben im Verlauf von Jahrzehnten das Bühnenbild für die Aufführungen an der Theaterhochschule geschaffen. Zwei von ihnen stehen im Fokus des Beitrags – Boris Loktin (in den Jahren 1940-1950) und Parnaoz Lapiashvili (in den Jahren 1951-1972).

Boris Loktin (1903-1985) hat sofort nach der Wiederherstellung der Theaterhochschule im Jahre 1939 angefangen an der Theaterhochschule zu arbeiten. In den Jahren 1938-1950 war er Bühnenmaler am Al. Gribojedov-Theater in Tbilisi. Er hat auch mit der russischen Theatertruppe des Jugendtheaters Tbilisi zusammengearbeitet. B. Loktin war seit seiner Jugendzeit mit dem Theater verbunden. 1920 begann er als Assistent des Regisseurs und Bühnenbildners zu arbeiten. Seit 1927 arbeitete er als Bühnenbildner in den Theatern verschiedener Städte (Grozny, Taganrog, Kaluga, Ashkhabad, Jaroslav, Tbilisi u. a.). 1950 erhielt er den Titel verdienter Maler Georgiens, 1950 – den Titel Verdienter Maler Russlands.

B. Loktin hat in den Jahren 1940-1950 an der Theaterhochschule für 22 Theateraufführungen Dekorationen angefertigt, deren Skizzen im Museum aufgehoben werden: für A. Arbuzovs und A. Gladkovs „Die Unsterblichen“ (1944), M. Gorkis „Die Letzten“ (1947), P. de Beaumarchais „Figaros Hochzeit“ (1947 und 1951), J. Jaluners

„Angenehme Sorge“ (1950), K. Simonovs „Schatten des Anderen“ (1950), A. Lavrenjovs „Die Stimme Americas“ (1950), A. Ostrovsky „Ohne Schuld schuldig“ (1950).

Laut den Programmheften lässt sich feststellen, dass Boris Loktin auch das Bühnenbild für folgende Vorstellungen geschaffen hat: W. Shakespeares „Viel Lärm um nichts“ (1940-41), A. Brunsteins „Himmelblau und Rosa“ (1941-42), A. Ostrovskys „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ (1943-44), M. Gorkis „Kleinbürger“ (1944-45), C. Goldonis „La locandiera“/ „Mirandolina“/ „Die Wirtin“ (1945-46), F. Pyat’s „Le chiffonnier de Paris“ (1945-46), A. Safronovs „In einer Stadt“ (1947-48), J. Fučíks „Reportage unter dem Strang geschrieben“ (1947-48), M. Gorkis „Vassa Zheleznova“ (1948-49), V. Sobkos „Hinter der zweiten Front“ (1949-50), M. Gorkis „Kinder der Sonne“ (1949-50) u. a.

Eine große Freundschaft verband ihn mit dem Regisseur G. Tovstonogov. Die beiden haben gemeinsam viele Theateraufführungen an der Theaterhochschule geschaffen, so z. B. „Die Klatschbasen“, „Viel Lärm um Nichts“, „Himmelblau und Rosa“, „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“, „Kleinbürger“, „La locandiera“, „Mirandolina“/ „Die Wirtin.

Das von B. Loktin geschaffene Bühnenbild der Theateraufführungen veranschaulicht die Tendenzen der Kunst der 40-er und 50-er Jahre des 20. Jh.-s, die darin bestand, das Bühnenbild maximal angenähert an die Realität darzustellen. Diese Tendenz war in den 40-er Jahren viel stärker ausgeprägt, verlor jedoch ihre Aktualität in den 50-ern auch nicht. Auf der Bühne hat sich die Alltäglichkeit eingenistet und das Theater erhielt dadurch prosaische Prägung.

1950 geht B. Loktin nach Vladivostok. Dort arbeitet er als führender Maler des M. Gorki Theaters. Insgesamt hat B. Loktin das Bühnenbild für mehr als 300 Theateraufführungen geschaffen, unter denen sind auch Bühnenbilder für die Theateraufführungen an der Theaterhochschule von Tbilisi, die er im Laufe von 20 Jahren geschaffen hatte.

Seit 1950 beginnt Parnaoz Lapiashvili (1917-1994) an der Theaterhochschule das Bühnenbild für die Vorstellungen zu machen. Zu diesem Zeitpunkt ist er schon ein vielseitig ausgebildeter Maler mit breiter Schaffenspalette. Er arbeitet in den Schauspielhäusern, in Opernhäusern. Er schafft das Bühnenbild für Opern- und Ballettaufführungen, auch für den Film. Er trägt den Titel Verdienter Künstler Georgiens.

P. Lapiashvili begann 1940 - bereits als Student- am Theater zu arbeiten. Nach der Arbeit am Marjanishvili-Theater (1943-1945), ist er führender Bühnenbildner am Rustaveli-Theater (1946-1968) und parallel dazu schafft er Bühnenbilder für die Aufführungen an der Theaterhochschule.

Er kam in die Theaterhochschule im Studienjahr 1950-1951. Seine erste Arbeit ist das Bühnenbild für die Theateraufführung von I. Popovs „Familie“ (1951). An diesem Theaterstück hat P. Lapiashvili zuvor auch im Rustaveli-Theater gearbeitet. Die Bühnenbilder sind beinahe identisch.

Nach den Programmheften des Repertoires des Hochschultheaters hat P. Lapiashvili in den Jahren 1951-1972 Bühnenbilder für folgende Vorstellungen angefertigt: für A. Afinogenov’s „Mashenka“ (1951), A. Ostrovsky’s „Ein einträglicher Posten“ (1952), M. Gorki’s „Die Letzten“ (1953), V. Gabeskiria’s „Frühlingsmorgen“ (1954), A. Ostrovsky’s „Späte Liebe“ (1955), Jean-Paul Sartre „Lizzie Mackay“ (1956), M. Baratshvili’s

„Mein Blumenland“ (1961), L. Chubabria's „Der Diener von drei Herren“ (1971), für Operetten-Konzertabende - J. Offenbach's „La Périchole“, I. Kalman's „Das Veilchen vom Montmartre“, J. Miljutin's „Der Kuss von Chanita“, Fr. Loewe's „My Fair Lady“ (1972). Von diesen Vorstellungen sind in der Sammlung aufbewahrt die Skizzen aus den Jahren 1951-1956 für die Theateraufführungen „Mashenka“, „Die Letzten“, „Späte Liebe“, „Frühlingsmorgen“, „Lizzie Mackay“, Die Familie“.

In den mit Bleistift ausgeführten Skizzen und Entwürfen von P. Lapiashvili sieht man die Herangehensweise des Künstlers zu den Charakteren der Hauptfiguren und die Suche nach der richtigen und passenden Lösung des gesamten Bühnenbilds. Er arbeitet unermüdlich an den Varianten, Versionen und an jedem Detail. Erst danach schafft er aus seiner Arbeit ein einheitliches Bühnenbild – eine Skizze der Bildkunst.

In der zweiten Hälfte der 50-er Jahre von P. Lapiashvili geschaffene Skizzen zeugen vom Umbruch in seinem Schaffen. Die neue Art der Umdeutung von Maleraufgaben wird durch die „Rehabilitierung“ des spezifischen Wesens der Theaterkunst begleitet, als Reaktion auf den „Naturalismus“.

P. Lapiashvili setzt auch in den 60-ern Jahren fort an der Bühnenausstattung der Theateraufführungen der Theaterhochschule zu arbeiten. Zu dieser Zeit ist er ein bekannter Bühnenausstatter in der ganzen Sowjetunion. 1967 wird ihm der Titel Volkskünstler Georgiens verliehen.

P. Lapiashvili hat in der Geschichte der georgischen Szenografie einen ganz besonderen Beitrag geleistet. Er schuf das Bühnenbild für mehr als 100 Theatervorstellungen in Georgien und in den Theatern anderer Länder. Als unzertrennlicher Teil des Werkes dieses besonderen Künstlers zählen auch die Skizzen für die Aufführungen in der Theaterhochschule.

Die im Museum der Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film aufbewahrten Skizzen der Theateraufführungen, die von Parnaoz Lapiashvili und Boris Loktin geschaffen wurden, sind vom großen künstlerischen Wert nicht nur für die hundertjährige Universität für Theater und Film, sondern auch für die Geschichte der georgischen Kunst der Theater-Malerei des 20. Jahrhunderts.

სასწავლო თეატრი

საკვანძო სიტყვები: *სასწავლო თეატრი, ჯაბაძარი, ფაღავა, მარჯანიშვილი, პედაგოგი, სტუდენტი, სპექტაკლი*

სასწავლო თეატრის ფორმირების პროცესი სათეატრო აღზრდის სისტემის ორგანული ნაწილი, მისი შედეგია. სწორედ სასწავლო თეატრის სცენაზე მოწმდება და ფასდება ფართო საზოგადოების წინაშე წარდგენილი ახალგაზრდების ნამუშევრები, მათი პროფესიული ღირებულები თუ ღირებულებანი. შესაძლოა სასწავლო თეატრის ე.წ. საწყისებთან გავიზნოთ, პროფესიული სათეატრო განათლების პირველივე მცდელობა, განხორციელებული სასკოლო დრამის შექმნით თელავისა (1782) და თბილისის სემინარიებში (1755). როგორც ცნობილია, თელავის სემინარიაში მოქმედი წესდება („ტიპიკონი“), რომელიც მისმა პირველმა ხელმძღვანელმა გაიოზ რექტორმა დაამუშავა, სასკოლო კომედიების ლეგალიზებას ახდენდა. წესდების მიხედვით, კვირაში ერთხელ იმართებოდა „კომედიის ან სხვა რამე საჩინო თამაშობა“. სემინარიის მომდევნო წინამძღოლმა – დავით რექტორმა, ანუ დავით ალექსის ძე მესხნიშვილმა (1745-1824), რომელიც თელავის სემინარიაში სამეცნიერო-პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა, იქვე დააარსა ლიტერატურულ-შემოქმედებითი წრე. იუმორის მძაფრი გრძნობით დაჯილდოებულმა დავით რექტორმა, ანუ „ხუმარა, კომიკ, მასხარა ფილოსოფოსმა“, რომელსაც მეტსახელად „ცუკია ფილოსოფოს“ უწოდებდნენ, თავის გარშემო შემოიკრიბა სემინარიის ნიჭიერი ახალგაზრდობა და მათ ასწავლიდა სადეკლამაციო თუ ნოტბის შესხმის ხელოვნებას. მისი ხელმძღვანელობით სათეატრო ხელოვნების ფორმებს დაუფლებული სემინარიელები მეფესთან და ბატონიშვილებთან აწყობდნენ შეხვედრებს, მართავდნენ სადეკლამაციო საღამოებს, დგამდნენ წარმოდგენებს. თელავის სემინარიაში დავით რექტორთან ერთად მოღვაწე ვაბრიელ მაიორმა კი, სასახლესთან ახლოს თეატრიც გაშართა. მის მიერ მოწყობილი სანახაობანი მისტერიული თეატრის თავისებურებასთან იყო ნაზიარები. ზ. ჭიჭინაძის ცნობით, ამ თეატრის წარმოდგენებს არა მარტო სასახლის კარის დიდებულები, არამედ ვარეშე პირებიც ესწრებოდნენ. ფართო საზოგადოებოს წინაშე ნაჩვენებ მისტერიებში, ვაბრიელ მაიორს საერთო ელემენტები შეჰქონდა. შემორჩენილია ერთ-ერთი სანახაობის ბილეთიც წარწერით: „შაური ორი, ვაბრიელ მაიორი“.

შემოქმედებითი ახალგაზრდების აღმოჩენის, მობილიზების, პროფესიული აღზრდისა თუ მრავალფეროვან პრობლემათა მოსაგვარებლად გარჯილი ქართული ინტელიგენცია მეთოდურად ამზადებდა ნიადაგს პროფესიული სათეატრო სასწავლებლის დასაფუძნებლად. ისინი არ ეგუებოდნენ უკიდურესად რთულ პირობებს, რუსიფიკატორული რეჟიმის მსახურთაგან სხვადასხვა ფორმის დევნა-შევიწროებას და დგამდნენ გამოსაცდელ წარმოდგენებს, კითხულობდნენ ლექციებს, ქმნიდნენ სახელმძღვანელოებს. დიმიტრი ყიფიანის ხელმძღვანელობით 1869 წელს თბილისის გიმნაზიის სააქტო დარბაზში ჩამოყალიბდა „სცენისმოყვარეთა მუდმივი წრე“. 1867-1878 წლებში მოქმედებდა „სცენისმოყვარეთა წრე“ ნიკო ავალიშვილის ხელმძღვანელობით. ვ. ვუნია ახალგაზრდა მსახიობთა გამოსავლენად მართავდა „გამოსაცდელ წარმოდგენებს“ (1900-1903). ქუთაისის თეატრში მოღვაწე ლ. მესხნიშვილმა 1904 წელს, ჯერ ლექციების კითხვა დააკანონა მსახიობთა ინტელექტუ-

ალური დონის ასამაღლებლად, ხოლო 1910 წელს, დააარსა „ქართველ მსახიობთა წრე“. 1912 წელს ქუთაისში მ. ქორელმაც გამართა გამოსაცდელი წარმოდგენა.

ქართული თეატრის რეფორმირების აუცილებლობისთვის ახალი ეპოქის მრავალმხრივ განსწავლულ-გაწვრთნილი ახალგაზრდა მსახიობთა აღზრდის საჭიროება გაამყარა და დააჩქარა თეატრალური რეჟისურის ნმაურიანმა წარმატებამ. „სამხატვრო თეატრის“ ლიდერთა მიერ ცხოვრებისეული „მართლმადგვარებით“ განხორციელებული სახელოვანი დადგმების შემდეგ, XX საუკუნის დასაწყისის რუსეთში დაიბადა მეორე დიდი რეჟისორ-რეფორმატორი ვ. მეიერნოლდი. 1904-1906 წლებში, ახალგაზრდა გსევილოდ მეიერნოლდის დასის „ახალი დრამის ამხანაგობის“ ოთხგზის გამართულმა წარმატებულმა გასტროლებმა თბილისში, ქართველი თეატრალეები გააოგნა „მხატვის“ მიზანსცენების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში მიღწეულმა ცხოვრებისეული დეტალების სრულყოფილ-ხურობამ და იქვე, სიმბოლისტური დრამების არაორდინარულმა სათეატრო ესთეტიკამ.

1908 წელს თბილისის მუდმივმოქმედ თეატრში რეჟისორად მოწვეულმა ვეკილმა ალ. ყანჩელმა ანუ როგორც მას უწოდებენ „ტელეფონით რეჟისორმა“ და ვ. შალიკაშვილმა, დასში აღარ ჩარიცხეს ძველი თეატრის მსახიობ-გარსკვლავები: კ. ყიფიანი და ნ. გაბუნია. 1909 წლის ბოლოს, თეატრალურ რეჟისურაში „მოღვაწე“ არაპროფესიონალი ალ. ყანჩელი, რომელიც ტელეფონის მეშვეობით უძღვებოდა სპექტაკლის მოსამზადებელ საორგანიზაციო საკითხებს, გაერიდა თეატრს. შედეგად, თეატრალური პროცესების ერთბირთვულ მმართველად დარჩენილმა ვ. შალიკაშვილმა გაბედულად განაგრძო ბრძოლა ძველი აქტიორული ხერხების წინააღმდეგ. „სამხატვრო თეატრის“ შემოქმედებითი ძიებების მიმდევარი „ახალი ტიპისა და ახალი ყაიდის“ შემოქმედი უკომპრომისო აღმოჩნდა. „ძველი მსახიობები ახალი დრამის თამაშისათვის მზად არ არიან, ახალი ხელოვნების დამახასიათებელი თვისება სტილიზაცია ვახდა“¹ – წერდა იგი ჟურნალ „ფასკუნჯის“ ფურცლებზე. ცხადი ვახდა, რომ თეატრალურ ხელოვნებაში გამეფებული ღრმა კრიზისის დაძლევა მხოლოდ ახალი თაობის უსწრაფესი აღზრდით იყო შესაძლებელი.

1912 წელს ვალ. გუნიასა და ლ. მესხიშვილის ხელმძღვანელობით დაარსდა პირველი ქართული დრამატული კურსები. იმ პერიოდის კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა დრამატული კურსების მოსწავლეთა მიერ გამართული ცეკვის საღამო, სადაც წარმოადგინეს ქორეოგრაფიული პანტომიმა „კერპთაყვანისმცემელნი“ (ქორეოგრაფი - პაველ ოვერლო,² რეჟისორი ვ. შალიკაშვილი). საზოგადოება მოხიბლა ახალგაზრდების პლასტიკურ-ქორეოგრაფიულმა მომზადების ხარისხმა. ასევე, დიდი გამომხარება მოჰყვა მათსავე საკურსო სპექტაკლს - ილია ჭავჭავაძის „დედა და შვილი“ და სადიპლომოდ წარმოდგენილ ფრანგულ მელოდრამას - „პარიზის ღარიბ-ღატაკნი“. ორივე სპექტაკლის დამდგმელი ვალერიან გუნია იყო. სტუდენტების თამაშს აფასებდა ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა ავტორიტეტული ჟიური: აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშა-

1 ჟურნ. „ფასკუნჯი“, 1908, #4.

2 Павел Оверлло (польск. Paweł Owerłło; 15 сентября 1869, Варшава, Царство Польское, Российская империя — 27 апреля 1957, Варшава, Польша) — польский актёр театра и кино, режиссёр. С 1882 года учился в школе балета и игре на скрипке. В 1892 году окончил студию дикции и декламирования при Варшавском музыкальном обществе. В 1892—1924 годах играл на сцене варшавского театра «Розмайтосьци», с 1924 года — актёр и режиссёр варшавского Национального театра. За период с 1912 по 1939 год сыграл более, чем в 45 фильмах.

ველა, ვასილ ბარნოვი, გიორგი ლასხიშვილი, ზაქარია ფალიაშვილი, იოსებ გედევანიშვილი, გრიგოლ ყიფშიძე, ნიკო ქართველიშვილი, კოტე მაყაშვილი, ია კარგარეთელი, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ეფემია მესხი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ვიქტორ გამყრელიძე, ვალერიან შალიკაშვილი, მიხეილ ქორელი. როგორც გაირკვა, ახალგაზრდა მსახიობთა მრავალმხრივი აღზრდის პრინციპს უკვე სერიოზულ საქმიანობად მიიჩნევდნენ, ხოლო სწავლებას ორგანულად უკავშირებდნენ სასწავლო სპექტაკლების საჯარო დემონსტრირებას. სამწუხაროდ, დრამატულმა კურსებმა ერთადერთი გამოშვების მომზადება მოასწორო და 1913 წლის ბოლოს, უსახსრობის გამო, შეწყვიტა არსებობა. მიუხედავად ამისა, მან რამდენიმე საინტერესო წარმოდგენით გააღვიძა ინტერესი პროფესიულად გაწვრთნილ მსახიობთა აუცილებლობის თაობაზე.

XIX საუკუნის 90-იანი წლებისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრალურ პედაგოგიკას უმთავრესად ხელმძღვანელობდა უფროსი თაობის მსახიობ-ვარსკვლავთა გუნდი - ვასო აბაშიძე, კოტე მესხი, მაკო საფაროვი-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია, ლადო მესხიშვილი და ვალერიან გუნია. მათ მიერ გაწეული დიდი ძალისხმევით მიუხედავად, არსებითი შედეგი არ დამდგარა. უახლესი პერიოდის სათეატრო ტენდენციებს ნაზიარები სამსახიობო გუნდის მომზადება მხოლოდ ევროპის წამყვან თეატრებში მოღვაწე, ახალ სათეატრო პროცესებში გარკვეული, ბუნებით დემოკრატი გ. ჯაბადარის მიერ დაფუძნებული თეატრ-სტუდიის (1918-1920) საშუალებით განხორციელდა. წინამორბედთაგან განსხვავებით, ჯაბადარის სტუდია ფლობდა სასწავლო პროცესის თანმიმდევრულ, გარკვეული ეფექტურობით მართვის პრაქტიკულ საფუძვლებს. ამიტომაც, ხანმოკლე არსებობის მიუხედავად, სტუდიამ შეძლო აღეზარდა ახალი სამსახიობო თაობა, რომელმაც მალევე შექმნა ქართული თეატრის სახელოვანი ეპოქა.

გიორგი ჯაბადარმა თავის სტუდიას „ქართული თეატრის აღორძინება“ დაარქვა. სწავლების მეთოდოლოგია ეფუძნებოდა ევროპული და რუსული თეატრების გამოცდილებას და მომავალ მსახიობთა ეფექტურად განსწავლისთვის აუცილებელ ყველა საჭირო დისციპლინის სწავლების წინაპირობას ქმნიდა. აქ „სასცენო ოსტატობის მასწავლებლად და დამდგმელ რეჟისორებად ვალერიან შალიკაშვილი და კოტე შათირიშვილი“³ მიიწვიეს. სტანისლავსკის მეთოდოლოგიაზე აღზრდილი ვ. შალიკაშვილი დგამდა ი. გედევანიშვილის „სინათლეს“. სტუდიელებისგან მოითხოვდა „ბუნებრივობას, გულწრფელ დამოკიდებულებას პარტნიორებთან, სისადავეს მეტყველებაში... სტანისლავსკის „პირველადი ელემენტების“ გაცნობას... გიორგი ჯაბადარი, როგორც ანტუანის მოწაფე და ფრანგული სკოლის მიმდევარი, ლექსის წაკითხვის დროს თხოულობდა მელოდიისა და რითმის გამოკვეთას. ვალერიან შალიკაშვილი კი, ლექსის კითხვის დროს რითმას არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა“.⁴

სტუდიას ორი წლის მანძილზე უნდა მოემზადებინა მაღალპროფესიული სამსახიობო ჯგუფი. ამ პერიოდში მათ არ უნდა მიეღოთ მონაწილეობა სარეპერტუარო წარმოდგენებში. სტუდიის დამთავრების შემდეგ კი, სწავლების პროცესში შექმნილი სპექტაკლებით უნდა წარმდგარიყვნენ ფართო საზოგადოების წინაშე. თუმცა, დაფინანსება, რასაც გიორგი ჯაბადარს ჰპირდებოდნენ, მხოლოდ ნაწილობრივ შესრულდა. ამიტომაც, სტუდიელები მკაცრი რეალობის წინაშე აღმოჩნდნენ და სარეპერტუარო წარმოდგენების

3 ვასილე ა., „მოგონებები, ფიქრები“, წ. 1, თბ., 2010, გვ. 43-44.

4 იქვე, გვ. 45, 46.

გამართვით უზრუნველყოფდნენ სტუდიის ფუნქციონირებას. პირველი ნამუშევარი ეყენ ბრიეს „სარწმუნოება“ მათ 1918 წლის 18 და 22 ნოემბერს გაითამაშეს. სენ-სანსის მუსიკაზე დაფუძნებული, ცეკვებით უხვად გაფორმებული მუსიკალური დრამის თაობაზე „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა, რომ სპექტაკლი 150 რეპეტიციით დაიდგა ქართული კლუბის სცენაზე. სტუდიელებმა პიესა ზეპირად და გააზრებულად იცოდნენ, ხოლო „შთაბეჭდილება არაჩვეულებრივი იყო. ასეთი შეხამებით შერჩეული ფერებით, ერთსულოვნებით დადგმული პიესა იშვიათად გვინახავს: ხმა, მუსიკა, ფერები, ცეკვა, მორთულობა, სახის მონატულობა - გრიმი და სხვა დიდი ხელოვნებით იყო მომზადებული... ანჯაფარის ასულმა პირდაპირ მოგვაჯადოვა თავისი ღრმადმეგნებული თამაშით და განცდით... მშვენიერი იყო მასიური სცენები და მუსიკა...“⁵

ჯაბადარის სტუდია ილაშქრებდა თეატრალურ პრაქტიკაში დამკვიდრებული შტამების წინააღმდეგ. მაესტრო მიინევდა, რომ რეჟისორული თეატრის მსახიობი უახლესი პერიოდის სხვადასხვა ჟანრის დრამატურგიის საფუძველზე უნდა აღზრდილიყო. ამიტომაც, ე. ბრიეს „სარწმუნოების“ პარალელურად, დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ ანუ ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული ხასიათისა და ჟანრის პიესა ერთ სპექტაკლად უჩვენა მაყურებელს. ამ წარმოდგენას კრიტიკოსი ილია ზურაბიშვილი ახალ სიტყვად მიიჩნევდა ქართულ სასცენო ხელოვნებაში.

საქართველოში პირველად დადგმულ პროფესიულად გამართულ სანახაობაში „პირობითი თეატრის ესთეტიკა, არა მხოლოდ რეჟისორის მეტაფორულ აზროვნებაში იყო გამოხატული, არამედ აქტივობა ანსამბლის საშუალებითაც გაცოცხლდა. თეატრ-სტუდია არ ვარდებოდა უკიდურესობაში ერთი რომელიმე პრინციპის აღიარებით და მოიცავდა ფსიქოლოგიურ, რეალისტურ თეატრალურ პრინციპებსაც. ყოველივე ამით, სრულდებოდა სტუდიის არსებობის უპირველესი მიზანი - იზრდებოდა... უნივერსალური მსახიობი“.⁶

თავისი არსებობის ორი წლის მანძილზე, სტუდიამ ათამდე წარმოდგენა გამართა და მძაფრი თავდასხმების სამიზნედ იქცა. გაზეთ „სახალხო საქმის“ კორესპონდენტი აგრესიული ტონით განმარტავდა, რომ „სტუდია არის დრამატული ხელოვნების სკოლა. ჩვენში კი სტუდიას თავს მოახვიეს ესოდენ მძიმე საქმე, როგორცაა სეზონის წარმოება... ან სტუდია ან დასი“.⁷

შემდგომში სათეატრო ინსტიტუტის დამაარსებელი აკაკი ფალავაც უკმაყოფილო იყო. მას მიაჩნდა, რომ სტუდიამ დაივიწყა თავისი ფუნქცია და აუცილებელი იყო ზემოქმედება. საბოლოოდ, ყოველგვარ მხარდაჭერას მოკლებულმა, უმძიმეს მატერიალურ მდგომარეობასა თუ ქვეყნის დიდი პოლიტიკური ფერიცვალების პირისპირ მყოფმა გიორგი ჯაბადარმა 1920 წლის დასაწყისში, სტუდიაც დატოვა და საქართველოც.

აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის 10-იანი წლების მიწურულს, ქართულ თეატრში უკვე მოღვაწეობდნენ პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები: აკაკი ფალავა, მინგილ ქორელი, ალექსანდრე წუწუნავა და ვალერიან შალიკაშვილი. ოთხივე მათგანს მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან არსებულ სტუდიაში ჰქონდათ განათლება მიღებული და ცდილობდნენ ქართულ თეატრალურ პედაგოგიაში დაემკვიდრებინათ კ. სტანისლავ-

5 ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1918, #16.

6 ჩართოლანი გ., „თეატრალური რეფორმა და გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდია“, თბ., 1993, გვ. 75.

7 გაზ. „სახალხო საქმე“, 1919, #691

კის მეთოდოლოგიაზე „სწორების“ პოლიტიკა. აღნიშნული „კონფლიქტიც“ ორ სათეატრო ესთეტიკას შორის ბრძოლად წარიმართა. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ ჯერ კიდევ 1914 წელს გამართულ საქართველოს სცენისმოყვარეთა ყრილობაზე, სწორედ „მხატვლებს“ ჩაბარდათ ქართული თეატრის ბედი. არაერთი გარემოების გათვალისწინებით, ლოგიკური აღმოჩნდა გ. ჯაბადარის სტუდიის დრამატული სვედრი.

ხანმოკლე არსებობის მიუხედავად, ვიორგი ჯაბადარის სტუდიის როლი ფასდაუდებელია ქართული თეატრის ისტორიაში, პროფესიონალ მსახიობთა გუნდის აღზრდის პროცესში. 1920 წელს ქართული დრამატული თეატრის მუდმივ დასში გ. ჯაბადარის სტუდიის მთელი შემადგენლობა ჩარიცხეს: ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე, მიხეილ გელოვანი, ეკატერინე (ცაცა) ამირეჯიბი, მიხეილ ჭიაურელი, ელენე ციმაკურიძე, ალისა ქიქოძე, ვიორგი იშხნელი, შალვა ღამბაშიძე, დიმიტრი მჟავია, მიხეილ ლორთქიფანიძე, ვიორგი სარჩიშელიძე, დოდო ანთაძე... სწორედ მათი მეშვეობით განხორციელდა კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ახმეტელის ხელმძღვანელობით მოქმედი ქართული თეატრის რეფორმირება, მისი ოქროს ხანა, სადაც მკვეთრად შეიმჩნეოდა გ. ჯაბადარის პედაგოგიური მოღვაწეობის შედეგი, მისი პრიორიტეტი. სტუდიის ხანმოკლე, მაგრამ ღირსეულმა მოღვაწეობამ გამოავლინა ისიც, რომ სტაბილური დაფინანსების გარეშე, სათეატრო განათლების თუნდ ყველაზე პროგრესული სისტემა, მუდამ მარცხისთვის იქნებოდა განწირული.

თეატრალური ინსტიტუტი

საქართველოში მორიგი სათეატრო სტუდიის დაფუძნებას წინ უსწრებდა 1920 წლის განაფხულზე, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობთა დიდი ჯგუფის გასტროლები. თბილისელ თეატრალებს უჩვენეს თავიანთი ლეგენდარული წარმოდგენები: ა. ჩხოვეის „აღუბლის ბაღი“, ა. ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“, კნუტ ჰამსუნის „აღსავლის ბჭესთან“ და „ცხოვრების ბრჭყალებში“ (კ. მარჯანიშვილის დადგმით), ფ. დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“ (სცენები). ქართველ მაყურებელზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა რუსული თეატრის იმ დროისათვის „სამარკო“ ნოვაციებმა - ცხოვრებისეული სიმართლის ხილვამ სცენაზე, სასცენო საშუალებათა მრავალფეროვნებამ, მსახიობთა გარდასახვის ოსტატობამ, მეტყველების მაღალმა კულტურამ, სცენოგრაფიამ, სპექტაკლების მუსიკალურმა გაფორმებამ. „მხატვლთა“ საგასტროლო წარმოდგენებით მიღებულმა შთაბეჭდილებამ კიდევ უფრო აამაღლა რუსული თეატრის ესთეტიკისა და მსახიობთა აღზრდის პრინციპების ავტორიტეტი.

საქართველოს გასაბჭოების, გ. ჯაბადარის მიერ საქართველოს დატოვების, შემდეგ ქართული თეატრისათვის მომავალი კადრების აღზრდის სადავეები რეჟისორ-მხატვლთა ხელში მოექცა. მათ გვერდით აღმოჩნდა ა. ახმეტელიც, რომელსაც უკვე დიდი წარმატებით ჰქონდა დადგმული ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“ (1920) და რამდენიმე კრიტიკული პუბლიკაციით მაღალპროფესიულად აღწერდა ქართული თეატრისა და სათეატრო პედაგოგიკის განვითარების რეალურ შესაძლებლობას. მალე საქართველოში ჩამობრძანდა რუსეთში სახელმძღვანელო რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილიც და კვლავ გაჩნდა შესაძლებლობა ქართული თეატრის რეფორმირების მიზნით, ეწრუნათ პროფესიული სასწავლებლის დასაარსებლად.

1921 წლის 30 სექტემბერს გაზეთი „კომუნისტი“ იუწყებოდა, რომ „სახელმწიფო დრამატულ თეატრში ჩატარდა გამოცდები სახელმწიფო დრამატულ სკოლაში შესასვლელ მოსწავლეათათვის“. აკაკი ფალავას ხელმძღვანელობით დაფუძნებული ახალი სტუდია, 1922 წლის იანვარში განთავსდა სახელმწიფო დრამის (დღევანდელი რუსთაველის თეატრი) სარკეებიან დარბაზში. პირველი მისაღები გამოცდები ჩატარდა 1922 წლის 1 ოქტომბერს. კომისიის წევრები იყვნენ რეჟისორები: კოტე მარჯანიშვილი, მიხეილ ქორელი, ალექსანდრე ანმეტელი, აკაკი ფალავა... სტუდიაში ჩაირიცხნენ აკაკი ფალავას ხელმძღვანელობით მოქმედი თბილისის ახალგაზრდა სცენისმოყვარეთა წრის მსმენელები. პირველ სასწავლო წელს მიიღეს 16 ქალი და ვაჟი. მეცადინეობა სასწავლო საგნებში მიმდინარეობდა საღამოობით ხუთიდან რვა საათამდე, ხოლო რვა საათიდან რეპეტიციები. „თუ გ. ჯაბადარის სტუდია ერთგვარი ნაზავი იყო მ. რეინჰარდტის, ა. ანტუანისა და „მხატვის“ გამოცდილების, ა. ფალავას სტუდიამ სამუშაო პრინციპად სამხატვრო თეატრის სკოლა-სტუდიის მოდელი აირჩია“.⁸

სათეატრო სტუდიის პირველი სასწავლო წელი დაიწყო 1922 წლის 3 ოქტომბერს, ხოლო წლისთავზე, 1923 წლის 10 ოქტომბერს, საქართველოს სახალხო კომისართა საბჭოს მიერ გამოცემული დეკრეტით, სტუდია სათეატრო ინსტიტუტად რეფორმირდა. აქ მსახიობთა პრაქტიკული დისციპლინების სწავლებას უძღვებოდა კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ანმეტელის ტანდემი. ამჯერად, ქართული თეატრისა და მსახიობთა აღზრდის სისტემის რეფორმატორმა, კოტე მარჯანიშვილმა, უარყო სამხატვრო თეატრის ლიდერთა მიზნებზე „სწორების“ მეთოდი. იგი მიიჩნევდა, რომ XX საუკუნის დასაწყისის „მხატვის“ სტუდიებში შემუშავებული „სისტემა“ გადახედვას მოითხოვდა. როგორც კ. მარჯანიშვილი წერდა - „სამხატვრო თეატრისთვის ცნობიერების ყოველდღიური ყოფა იქცა თვითმიზნად იმ დროს, როდესაც მთელი აზრი მის სადღესასწაულო ბუნებაშია. მოსკოვის სამხატვრო თეატრი მთლიანად გადართულია განცდაზე, საკუთარი სულის სიღრმეში მიმდინარე პროცესებზე... მან უარჰყო ფორმა, ის არ გრძნობს ცნობების რიტმს“.⁹

სინთეზური მსახიობის აღზრდის იდეით შთაგონებული რეჟისორ-რეფორმატორის რწმენით, უახლესი პერიოდის ქართველი მსახიობის აღზრდის პროცესი უნდა დაფუძნებოდა ხალხური სანახაობითი ფორმების გენერირებას, ტრადიციული ღირებულებებისა თუ გენეტიკური ტემპო-რიტმის გათვალისწინებით. მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან მზარდი რიტმოპლასტიკური ექსპერიმენტების გათვალისწინებით, მსახიობთა გამოსაშვები კურსის სადიპლომო სპექტაკლისთვის, მაესტრო ეროვნულ მითხვევებზე ორიენტირდა და პანტომიმური წარმოდგენა დაგეგმა. სწორედ ამ ახალ ჟანრს მიიჩნევდა იგი ახალი მსახიობის ერთ-ერთი უმთავრესი გამომსახველი საშუალების - ჟესტის, მიმიკის, ტემპო-რიტმის დახვეწის, ეროვნული თეატრის შექმნის ყველაზე ეფექტურ მასალად. აღსანიშნავია ისიც, რომ რუსთაველის თეატრში მოღვაწე კ. მარჯანიშვილი „სულ უფრო ხშირად ანაწილებდა სტუდენტებს მის სპექტაკლებში“.¹⁰

როგორც ირვევავა, პრაქტიკოსი რეჟისორ-პედაგოგი აცნობიერებდა მსახიობის ეფექტურ აღზრდაში სათეატრო ფიცარნავთან მისი უსწრაფესი ურთიერთობის პოზიტიურ

8 ხვთისიაშვილი დ., „მსახიობის აღზრდის პედაგოგიური საფუძვლების ინტერპრეტირების საკითხისათვის“, თბ., 2015 (დისერტაცია).

9 მარჯანიშვილი კ., „მოგონებები, სტატიები, გამოსვლები“, თბ., 1958, გვ. 112.

10 გუგუშვილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“. თბ., 1979, გვ. 309.

შედგეს. სავარაუდოდ, გ. ჯაბადარის სტუდიის სარეპერტუარო პრინციპთან „მხატვლოთა“ დაპირისპირებაც მხოლოდ ინტერესთა კონფლიქტით იყო მოტივირებული. დაფინანსების გარეშე დარჩენილ სტუდიელთა სპექტაკლებიც შესაძლოა სასწავლო პროცესის ორგანიზულ ნაწილად, კვალიფიკაციის ამაღლების ერთადერთ გარანტიად მივიჩნიოთ. ახალგაზრდები არ უნდა დისტანცირებულიყვნენ სცენისაგან. მათ უნდა ჰქონოდათ ასპარეზო განვითარებისათვის საკუთარი სამსახიობო რესურსი, არ განხილულიყვნენ როლში გარდასახვის ვნებისაგან.

პირველი რეპეტიცია სტუდიელებთან პირველ ქართულ პანტომიმზე „მზეთამზე“, კოტე მარჯანიშვილმა 1923 წლის 27 სექტემბერს ჩაატარა (კომპოზიტორი თამარ ვახანიშვილი, პლასტიკის მასწავლებელი ვ.ლ. ვენდეროვიჩი-ჟღენტი). ლიბრეტო კ. მარჯანიშვილს ეკუთვნოდა. იდეა შთაფონებული იყო ბორჯომის ხეობაში მდებარე გორაკი „მზეთამზეთი“, რომლის წვერსაც მუდამ ანათებდა ამომავალ-ჩამავალი მზის სხივები. სიუჟეტი ეყრდნობოდა მზიური ქვეყნის მფლობელი მეფის ასულ მზეთამზეს ტრაგიკულ სიყვარულს. მუსიკა პანტომიმის ხერხემალს წარმოადგენდა. ლიბრეტო და მუსიკა მუშაობის პროცესში უსუსტდებოდა მსახიობთა სპონტანურად წარმოქმნილ მიზნებათა შესატყვისად. სპექტაკლის ქორეოგრაფიულ ნაწილზე მუშაობდნენ „რიტმის მასწავლებელი ვ.ლ. ვენდეროვიჩი-ჟღენტი და ოპერის ბალეტმანისტერი ალბერტი,¹¹ რომელიც აღმოსავლური მოძრაობის ელემენტებში ავარჯიშებდა სპექტაკლის მონაწილეებს“.¹² დ. ანთაძე წერს, რომ სამმოქმედებიან პანტომიმში „მრავლად იყო ჩართული საცეკვაო ნომრები - ქართული საქორწილო, შემოსეული არაბების, ფატმანის მორჩილი ჭინკების, მზეთა-მზის მეგობარ ასულებისა და სხვა...“.¹³

ალ. ახმეტელი გვიან, მაგრამ აქტიურად ჩაერთო პანტომიმზე მუშაობის პროცესში. მარჯანიშვილისაგან განსხვავებით, რომელიც მუსიკის ტემპო-რიტმზე აკეთებდა აქცენტს, ახმეტელი სპექტაკლის გამომსახველობით მხარეს ქართულ ხასიათსა და პლასტიკაზე აფუძნებდა. ეს ფაქტი მარჯანიშვილის უკმაყოფილების მიზეზიც გახდა, თუმცა აღნიშნულ მოვლენას პოზიტიურად აფასებდა ა. ფევერალსკი. იგი შენიშნავდა, რომ წარმოდგენის „სცენურ მოძრაობას ეროვნული პლასტიკა დაედო საფუძვლად, რაც პირველ ცდად გვევლინება და მან შესამჩნევი როლი ითამაშა ქართული სცენური ხელოვნების განვითარების საქმეში“.¹⁴

სპექტაკლის პრემიერა 1926 წლის 16 მარტს გაიმართა უკვე რუსთაველის თეატრის სცენაზე და მასში ყველა კურსის სტუდენტი მონაწილეობდა. ამაღლებული შინაგანი რიტმით გამორჩეულ, იმ დროისათვის უჩვეულო სანახაობაში, სრულ ჰარმონიაში იყო სიტყვა, მუსიკა, მოძრაობა, მხატვრობა. თვითმხილველთა შეფასებით, მრავალმხრივ გაწვრთნილი დებიუტანტი მსახიობები თანაბარი სიძლიერით ფლობდნენ სამემსრულებლო ხელოვნების ყველა კომპონენტს. სპექტაკლის ერთ-ერთ თანაავტორს, კომპოზიტორ თამარ ვახანიშვილს მიაჩნდა, რომ ამ სპექტაკლზე მუშაობამ „მოძრაობის პლასტიკურობა

11 ალბერტი - 20-იან წლებში თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის მოცეკვავე, ძირითადად ასრულებდა ქართულსა და აღმოსავლურ ცეკვებს - დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 146.

12 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 82.

13 ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 309.

14 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, თბ., 1981, გვ. 46.

და სიმსუბუქე, მკვეთრი რიტმი, რომანტიკული ზეაწეულობა და... ჰეროიკული პათოსი“¹⁵ შესძინა ახალგაზრდებს. მაღალ შეფასებას აძლევდნენ სპექტაკლის უჩვეულო სილამაზით გამომსახველ მასობრივ სცენებს, წერდნენ, რომ „კიდევ უფრო კარგია პლასტიკა, რიტმი და სინათლის ეფექტები. სცენაზე სასტიკი დისციპლინაა, მშვენივრად დამუშავებულია არა მარტო მთავარი, არამედ სტატისტო როლებიც...“¹⁶ შემსრულებელთა შორის გამოკვეთდნენ ს. თაყაიშვილის მიერ განსახიერებული ფატმანის დახვეწილ პლასტიკას, მიმიკასა და გრაციოზულობას; თ. წულუკიძის - მზეთამზეს ბუნებრივ თამაშს, ხოლო თემურის როლის შემსრულებელ ვანო ლალიძის შესახებ წერდნენ, რომ მას „სპარსული მინიატურების შესატყვისი მოძრაობები და პოზები ჰქონდა“.¹⁷ „მზათამზეს“ კოსტიუმებსა და დეკორაციებზე დასაწყისში ი. შარლემანი მუშაობდა. მოგვიანებით სპექტაკლის მხატვარი ლ. გუდიაშვილი, კოსტიუმების მხატვარი დ. შევარდნაძე იყო.

სამწუხაროდ, სათეატრო ინსტიტუტმა მხოლოდ მსახიობთა ჯგუფის ორი გამოშვება (1924, 1926) მოასწრო და 1926 წელს დაიხურა. კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ანბეტელის შემოქმედებითი კონფლიქტის შემდეგ, ინსტიტუტი ისევ სტუდენტად დაიშალა. აკაკი ხორავასა და აკაკი ფალავას ინიციატივით, რუსთაველის თეატრისა და სხვა სტუდიათა ბაზაზე, 1939 წლის 1 სექტემბერს კვლავ აღდგა საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი და მას შემდეგ აღარც შეწყვეტილა მისი ფუნქციონირება. სხვადასხვა წლებში თეატრალურ ინსტიტუტს შეემატა მრავალი ფაკულტეტი და უნივერსიტეტად გარდაიქმნა. 1992 წელს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტს ეწოდა თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი, 2002 წლიდან კი საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტი

1939 წელს აღდგენილი ინსტიტუტის სასწავლო გეგმები, მეთოდოლოგია, კათედრებად ჩამოყალიბება და სხვა ადმინისტრაციულ-ორგანიზაციული საკითხები ამჯერად უკვე რუსული იმპერიის დედაქალაქიდან, მოსკოვიდან იმართებოდა. აკაკი ფალავას რექტორის მოადგილეობა ანუ სასწავლო-სამეცნიერო დარგის პრორექტორობა მიანდეს, ხოლო რექტორის სავარძელი, ცნობილმა ქართველმა ტრაგიკოსმა - აკაკი ხორავამ (1895-1972) დაიკავა.

აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტის პირველი რექტორი 1939-1949 წლებში აკაკი ხორავა, პარალელურად იყო რუსთაველის თეატრის დირექტორიც და საქართველოს მშვიდობის დაცვის რესპუბლიკური კომიტეტის თავმჯდომარეც. დიდი ავტორიტეტის მქონე ხელოვანი, მივლინებებით ხშირად იმყოფებოდა საზღვარგარეთ, სადაც ეცნობოდა ახალ თეატრალურ ტენდენციებსაც და კორექტულად ცდილობდა ახალი შემოქმედებითი ახალგაზრდების აღზრდის სისტემაც ევროპულთან მიეახლოვებინა. 40-იანი წლების კომუნისტური მმართველობის უმკაცრეს, სამამულო ომისა და შიმშილის პირობებში, თეატრებიც და თეატრალური ინსტიტუტიც სრულფასოვანი შემოქმედებითი აღმავლობით

¹⁵ ვახვახიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, თბ., 1968, გვ. 45.

¹⁶ იქვე, გვ. 89.

¹⁷ იქვე, გვ. 85.

ცხოვრობდა. საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლები, სასცენო მეტყველებასა თუ სასცენო მოძრაობაში არსებული ე.წ. საწარმოო პრაქტიკები, ცნობილ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა მეთვალყურეობით იხვეწებოდა... ახალი კადრების აღზრდის პრინციპებით გატაცებული აკაკი ხორავა მკაცრი იყო, რაც არაჩვეულებრივ ეთიკურ ნორმებს ქმნიდა. უკომპრომისო რექტორი, ზოგჯერ მთელ კურსებს ხურავდა ხოლმე. ყველა სპექტაკლს ჯერ თავად ნახულობდა, თუ არ მოეწონებოდა - მოხსნიდა, თუ მოეწონებოდა, მთელ თეატრალურ საზოგადოებას ჰპატიჟებდა.

XX საუკუნის 40-იან წლებში მსახიობის ოსტატობასა და რეჟისურაში ერთ-ერთი სახელოვანი პედაგოგი, თბილისის მოზარდმეცნიერებელთა რუსული თეატრის ყოფილი მსახიობი, მოსკოვის „გიტისის“ კურსდამთავრებული ვიორჯი ტოვსტონოვოვი, კონსტანტინე სტანისლავსკის მოწაფე-მიმდევართა - ა. ლობანოვისა და ა. პოპოვის აღზრდილი იყო. მას საფუძვლიანად ჰქონდა შესწავლილი სტანისლავსკის „სისტემა“, რომელსაც ცხოვრებისეული კანონებიდან წარმოქმნილ მსახიობისა და რეჟისორის აღზრდის მეცნიერულად გამართულ ფუნდამენტად მიიჩნევდა. ახალგაზრდა რეჟისორ-პედაგოგი იზიარებდა დიდი მკესტროს თვალსაზრისის მეთოდოლოგიის მუდმივი განახლების საჭიროებაზე და ახალგაზრდებთან მის სწავლებას ახალი რეალობისა და ეროვნული ღირებულებების ინტერპრეტირებით ახდენდა. სტუდენტებს იგი ვაბედულ მოღვაწეებად, პიროვნებად ზრდიდა. ამიტომაც, თბილისში ჩამოსული მოსკოველი პედაგოგები ალტაცებითა და გაოცებით აცხადებდნენ, რომ „გიტისში“ ასეთი სითამამის უფლებას არავის აძლევდნენ.

ვიორჯი ტოვსტონოვოვის მიერ განხორციელებული სასწავლო სპექტაკლები სარეჟისორო თვალსაზრისითაც მაღალმხატვრული იყო. მის სამსახიობო ჯგუფთან 1942 წელს შექმნილ ნამუშევარს - ა. ბრუმტეინის „ცისფერი და ვარდისფერი“, მაღალ შეფასებას აძლევდნენ თბილისში ევაკუირებული მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობები. აღსანიშნავი იყო აგრეთვე ვიორჯი ტოვსტონოვოვის მიერ დადგმული მ. გორკის „მდაბინიც“, სადაც მესამე კურსის სტუდენტმა ეროსი მანჯგალაძემ შექმნა ტეტერევის ღირსშესანიშნავი მხატვრული სახე. სწორედ გ. ტოვსტონოვოვის სახელს უკავშირდება სტანისლავსკის „სისტემით“, მისი „ქმედითი ანალიზის მეთოდით“ მსახიობთა და რეჟისორთა აღზრდის ფუნდამენტის დაფუძნება ჩვენში. მან მხოლოდ შვიდი სასწავლო წელი დაჰყო ჩვენს მშობლიურ თეატრალურში, მაგრამ დატოვა სახელოვანი მემკვიდრეები - მიხეილ თუმანიშვილი და ლილი იოსელიანი.

XX საუკუნის 40-იანი წლების რეჟისორ-პედაგოგთა შორის ვიორჯი ტოვსტონოვოვთან ერთად გამოირჩეოდა დიმიტრი ალექსიძეც. მდიდარი ფანტაზიისა და დიდი წარმოსახვის უნარით, მაქსიმალური იმპროვიზაციული ნიჭიერებით აღსავსე დ. ალექსიძე ცდილობდა სტუდენტებში განეკეთებინა ფანტაზია. მიხეილ თუმანიშვილი მასზე წერდა: „ბატონი დოდო ბუნებით რომანტიკოსი, შმაგი თეატრალი, ყოფითობაზე ოდნავ ზეაწეული იყო მუდამ და თვით ამ ყოფითობას თეატრალურ თამაშობად გადააქცევდა ხოლმე“.⁸

დიმიტრი ალექსიძის მოწაფეები (ვიორჯი გეგეჭკორი, ეროსი მანჯგალაძე, კოტე მახარაძე და სხვა), აღნიშნავდნენ რომ თეატრალური ფოიერვერკებით აღსავსე რეპეტიციებზე, მაესტრო ისეთი ოსტატობით დემონსტრირებდა იუმორსა და სარკაზმს, კომიკურსა და დრამატულ ხასიათთა უსწრაფესი ცვლის ხელოვნებას, რომ სტუდენტებიც

⁸ ანდრონიკაშვილი ვ., „სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიის საკითხები“, თბ., 2008, გვ.70-71.

შეუმჩნეველად ითვისებდნენ ერთი განწყობიდან მეორეში გადასვლის ოსტატობას... თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წერდა: „დღემდე მახსოვს დოდო ალექსიძისა და მიხეილ თუმანიშვილის მიერ XX საუკუნის 50-იანი წლების დასაწყისში დადგმული სპექტაკლები: „ფიგაროს ქორწინება“ (სადაც ბრწყინავდნენ რამაზ ჩხევიძე და გურამ სალარაძე) და „მშვიდობის კუნძული“ (შეუდარებელი იყო რეზო თავართქილაძე)“.¹⁹

XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან XX საუკუნის მიწურულამდე რეჟისორ-პედაგოგთა შორის ლიდერობდნენ: მიხეილ თუმანიშვილი, ლილი იოსელიანი და მათი აღზრდილები. სულ უფრო პრიორიტეტული ხდებოდა დოგმატური აზროვნებისა და ფორმების მსხვერვა, განახლებული სათეატრო ესთეტიკისა თუ გამომსახველობითი ხერხების ძიება. თუ მიხეილ თუმანიშვილის პედაგოგიური მოღვაწეობა სიტყვისა და სანახაობითი ფორმების ტანდემს დაეფუძნა, ლილი იოსელიანი პრიორიტეტს ანიჭებდა ქმედითი სიტყვის დაბადებას. მას მიაჩნდა, რომ „სიტყვამ თეატრალური ხელოვნება ჩვეულებრივი, რიტუალური სანახაობიდან, მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ მძლავრ, დიდი ემოციური ზეგავლენის მქონე ხელოვნებად გადააქცია“.²⁰

XX საუკუნის 20-იან წლებში დაარსებული და 30-იანი წლების მიწურულს აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტი ძალზე ავტორიტეტული უმაღლესი სასწავლებელი იყო, რომელიც სწავლების მაღალ ხარისხს ფლობდა. თეატრალურ ინსტიტუტში მოხვედრა მრავალი წლის მანძილზე ახალგაზრდებისთვის საოცნებო იყო. საქართველოში ყველაზე მცირერიცხოვან ინსტიტუტში ჩასარიცხთა ადგილები მცირე იყო, მსურველი - უამრავი... თითოეული სტუდენტი უნიკალურ მოვლენად აღიქმებოდა. ამ ფაქტს აცნობიერებდა თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო პროცესის მონაწილე, პიროვნული ღირსებებით გამორჩეული ყველა პედაგოგი.

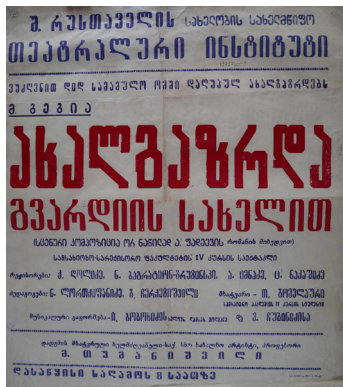
XX საუკუნის 40-50-იანი წლების თეატრალური ინსტიტუტი სულ ცნრა აუდიტორიისგან შედგებოდა. იმ დროისათვის იდეალური ტექნიკური აპარატურით აღჭურვილი იყო სცენაც. სპექტაკლისათვის კოსტიუმებს რუსთაველის თეატრის მდიდარი ვარდერობიდან ირჩევდნენ და საერთოდაც, რუსთაველის თეატრთან ძალზე მჭიდრო კავშირი არსებობდა. იქ გადიოდნენ სტუდენტები სარეჟისორო პრაქტიკას, მსახიობები მასობრივ სცენებში მონაწილეობდნენ, სისტემატურად ესწრებოდნენ სპექტაკლებსა თუ რეპეტიციებს, მაღალპროფესიულ ატმოსფეროში იზრდებოდნენ, რითაც იხვეწებოდა მათი შემოქმედებითი ხედვა და გემოვნება.

სასწავლო თეატრი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი (წარსულში თეატრალური ინსტიტუტი) დაარსების დღიდან ფლობდა #1 აუდიტორიად წოდებულ სცენას. სწორედ ამ სცენაზე პროფესიულად ჩამოყალიბდა ქართული თეატრის მრავალი სახელოვანი მსახიობი თუ რეჟისორი. 2023 წელს ამ სცენას სახელოვანი რეჟისორ-პედაგოგის, მიხეილ თუმანიშვილის სახელი მიენიჭა. თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო სცენაზე საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებს დგამდნენ როგორც პედაგოგი რეჟისორები, ასევე დიპლომანტი რეჟისორები. აქ ნაჩვენები არაერთი სპექტაკლი

19 გურაბანიძე ნ., გავ. „თეატრი და კინო“, 27.III.1997.

20 ხუთისიაშვილი დ., „ლილი იოსელიანი“, თბ., 2002, გვ. 170.



ქართული თეატრის ისტორიის სახელოვანი ფურცელია. თეატრალური ინსტიტუტის კედლებში იბადებოდა მაღალმხატვრული სპექტაკლები, რომლებიც შემდეგ დედაქალაქის აკადემიური თეატრების საეტაპო მნიშვნელობის წარმოდგენებად გადადიოდა დიდ სცენაზე, ან ახალ თეატრალურ კოლექტივს წარმოშობდნენ. სწორედ აქ მომზადდა რუსთაველის თეატრის სახელოვან დადგმად აღიარებული პირველი ქართული პანტომიმა „მზეთამზე“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი, 1926). ინსტიტუტის კედლებში დაიბადა მიხეილ თუმანიშვილის პედაგოგიური მოღვაწეობის კონკენი-ალურ მოვლენად აღიარებული „მეოერთმეტე აუდიტორიის



სურ. 1,2,3. სცენები სპექტაკლიდან „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“, რეჟ. მ. თუმანიშვილი, 1972

თეატრი“ და მისი სპექტაკლი - ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ (რეჟ. მ. თუმანიშვილი, 1974, კინომსახიობთა თეატრი), რომლის საფუძველზეც დაფუძნდა კინომსახიობთა თეატრი. მიხეილ თუმანიშვილის მიერვე თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე დადგმული „ბაკულას ღორები“ კი დღემდე ამშვენებს კინომსახიობთა თეატრის რეპერტუარს. თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო სცენაზევე დაიდგა სანდრო მრევლიშვილის სპექტაკლი „მობი ვნახთ ვენახი“ (მისივე ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით, 1972), რომლის წარმატებამაც განაპირობა 1974 წელს „მეტენის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის“ ფორმირება. 1967 წელს თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა ჯგუფმა რეჟისორ ნანა დემეტრაშვილის ხელმძღვანელობით მესხეთში აღადგინა თეატრი... „ო. ჩხეიძის „თევდორე“ მათი მოქალაქეობრივი განაცხადი იყო. თეატრის ფარდა გაიხსნა 1967 წლის 23 სექტემბერს“.²¹ უნივერსიტეტის საკურსო და სადიპლომო წარმოდგენების ბაზაზე შეიქმნა აგრეთვე ახმეტელის თეატრი, საინგილოს თეატრი, პანტომიმის თეატრი და სხვა.

ინსტიტუტის სცენიდან სასწავლო-სადიპლომო სპექტაკლის პროფესიული თეატრე-

21 კენაძე ვ., „გამოთხოვება მოგონებებთან“, თბ., 2002, გვ. 135-137.

ბის რეპერტუარში გადანაცვლების ტრადიცია არც შემდეგ შეწყვეტილა. სწორედ ინსტიტუტის სცენაზე დაიდგა რეზო გაბრიადის „სამოთხის ჩიტი“ (რეჟ. ვიზო ჟორდანიას, 1981) ირაკლი აფაქიძისა (ნეჩო) და მამუკა კიკალეიშვილის (თავადი ვანო ფანტიაშვილი) ფოიერვერკული დუეტით. სპექტაკლმა მალე მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში დაიმკვიდრა ადგილი. რეჟისორ ვიზო ჟორდანიას მიერ დადგმულმა „ანა ფრანკის დღიურის“ წარმატებამ (1987, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა) განაპირობა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის აღდგენა. ვიორჯი მარგველაშვილის მიერ განხორციელებულმა სპექტაკლებმა - ლ. პირანდელოს „ავტორის მადიებელი ექვსი პერსონაჟი“ და „ჯულიეტა და რომეო“ (უ. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ მიხედვით), კინომსახიობთა თეატრის რეპერტუარში გადანაცვლა. გ. შალუტაშვილის დადგმული ალ. ვამპილოვის „იხვებზე ნადირობა“ კი (ავტ. ალექსანდრე ვამპილოვი, 2001), მაყურებელმა თავისუფალი თეატრის რეპერტუარში იხილა.

80-იანი წლების დასაწყისში, იმჟამინდელი რექტორის, ქალბატონ ეთერ გუგუშვილის ძალისხმევით თეატრალურ ინსტიტუტს გადმოეცა კინოთეატრ „სპარტაკის“ შენობა. სარეკონსტრუქციო სამუშაოების ჩატარების შემდეგ, 1983 წლის 21 სექტემბერს, საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა თეატრალური ინსტიტუტის 200-ადგილიანი სასწავლო თეატრი. მას თეატრალურ ინსტიტუტში მოღვაწე სახელოვანი რეჟისორისა და პედაგოგის, დიმიტრი ალექსიდის სახელი მიენიჭა. თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებთან ერთად, აქ სპექტაკლების შექმნაზე დღემდე გატაცებით მუშაობენ სამხატვრო აკადემიისა და კონსერვატორიის სტუდენტები. სასწავლო თეატრის სცენაზე დადგმულმა ყველაზე გამორჩეულმა საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებმა ამიერიდან რეპერტუარული ხასიათი შეიძინა... აქ შესაძლოა შევიცნოთ, თუ როგორი იქნება ქართული თეატრის მომავალი.

თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგის, ევროპულ კულტურას ნაზიარები, პარიზის თეატრ „ატელიეს“ ერთ-ერთი დამაარსებელი ცნობილი რეჟისორის, ვასო ყუშიტაშვილის აზროვნების ორიგინალობა, იშვიათი თეატრალურობა თუ სცენური სიმართლე მკაფიოდ გამოვლინდა მისი უნიჭიერესი მოწაფეების - ვიზო ჟორდანიასა და შალვა გაწერელიას პედაგოგიურ მოღვაწეობაში. ამ პრაქტიკოს-რეჟისორთა მსოფლგანცდითა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობით შეიქმნა მსახიობთა აღზრდის შერეული მეთოდიკა, რომელიც XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან XXI საუკუნის 10-იან წლებამდე ერთ-ერთი პრიორიტეტული იყო თეატრალურში. სწორედ რეჟისორ ვიზო ჟორდანიასა და მის აღზრდილ „შემოქმედებით ვუნდს“ უკავშირდება რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის აღდგენა და მისი წარმატებული ფუნქციონირება XX საუკუნის 80-90-იან წლებში. ამავე წლებში შალვა გაწერელიას პედაგოგიური მოღვაწეობის ღირსშესანიშნავ მოვლენად იქცა „28-ე აუდიტორიის თეატრის“ ფორმირება თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში.

XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დაწყებულ ახალ თეატრალურ ტენდენციებსა და ალტერნატიული თეატრების მოძრაობას, ისევე როგორც 70-იან წლებში (რუსთავის თეატრი - 1967, მეტენის თეატრი - 1974, კინომსახიობთა თეატრი - 1978, მესხეთის თეატრი - 1967), ამჯერადაც საფუძველი საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში მოუშადა. დიმიტრი ალექსიდის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე დიდი წარმატებით დაიდგა ა. ჰაკეტისა და კ. ვუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“ (1985). რეჟისორ ვიზო ჟორდანიას მიერ იმჟამად III კურსის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან განხორციელებულმა წინასააღიპლომო სპექტაკლმა რამდენიმე სესონის მანძილზე მიიპყრო დედაქალაქის ახალგაზრდებისა და პროფესიონალ-

თა ყურადღება. წყნური თეატრალურობით აღსავსე წარმოდგენაში, მთავარი როლის შემსრულებელი ორივე მსახიობი, ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძე და ნინო თარხან-მოურავი, ფეიერვერკული არტისტიკით ქმნიდნენ მეამბოხე ანა ფრანკის დაუვიწყარ სახეს. ირონიულ-გროტესკული, ფარსული ელემენტებით გამორჩეული დადგმა წინასწარმეტყველებდა რუსული იმპერიის ნგრევას, მის შედეგებს და გამოხატავდა ახალგაზრდების მყარ პოზიციას. სახელოვანი რეჟისორ-პედაგოგი აქ უკვე მიმართავდა შოუს პროვოკაციულ ხერხს, რაც მოგვიანებით წამყვან ტენდენციად გადაიქცა.



სურ. 4. სცენა
სპექტაკლიდან „ანა
ფრანკის დღიური“,
რეჟ. ვიზო ჟორდანიას, 1997

სპექტაკლში მონაწილე ახალგაზრდა მსახიობები გაბედული, ზოგჯერ სკაბრეზული საშემსრულებლო ხერხებით, დანაშაულებრივ უმოქმედობაში ადანაშაულებდნენ პასიურ საზოგადოებას. ავანსცენის კიდესთან ხმაურიანი კანკანის ცეკვით მომდგარი გოგონების ჯგუფი (ნ. თარხან-მოურავი, ნ. ხუსკივაძე, ქ. ჩხეიძე, ნ. შონია, მ. ფაჩუაშვილი), უეცრად ზურგს შეაქცევდნენ ხოლმე მაყურებელს, გრძელ კაბას წამოიხდიდნენ, უზარმაზარ ყვითელ ტრიკოზე შავი საღებავით მიხატულ სვასტიკიან ვაგას დემონსტრაციულად გააქნ-გამოაქნევდნენ და ხმაურიანად „შეურაცხყოფდნენ“ დარბაზში გარინდულ მაყურებელს. ამავე ჯგუფის სადიპლომო წარმოდგენა ბ. ვასილევის „ამალამ მგონი იქნება ქარი“ (რეჟ. ვიზო ჟორდანიას, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1987), XX საუკუნის

30-იანი წლების მოვლენებს უჩვენებდა. შავ-თეთრსა და წითელ ფერებში გადაწყვეტილ სანახაობაში რეჟისორს მომავალი წარსულში გადაჰქონდა და პირობით. დადგმა ასახავდა ძველი ეპოქის ნგრევა-განუკითხაობის ქაოსში გათავგებებული ადამიანების შემოღობულ სახეებს, ძალაუფლების ხელში ჩაგდებას ვნებით მოტივირებულთა უსასტიკეს ხრიკებს, შურისძიების დახვეწილ მეთოდებს. წარმოდგენა კომუნისტური იდეოლოგიის ფორმირების პერიოდის ჩვენებით, საზოგადოებას შეახსენებდა „მოხერხებულ“ პერსონათა დანაშაულებრივ ქმედებებს, სისხლიან წლებს, როცა თვითნებურად აკანონებდნენ სიცოცხლისათვის ხელმყოფ დოგმებს. სპექტაკლი ერთი სკოლის თანაკლასელთა დრამატული ხვედრის მაგალითზე, ემოციურად და სახიერად ასახავდა უკონტროლო, სასტიკ რეჟიმს შეწირული, თავისუფალი არჩევანისაგან განძარცვული, ტოტალური კონტროლისაგან დათრგუნული ახალგაზრდების დაბნეულ სახეებს. აქ „სახელმწიფოებრივი პრობლემების მოტივით კრძალავდნენ ადამიანის მიერ საკუთარ ბედზე ზრუნვას და სულიერად ამახინჯებდნენ ინდივიდს“.²²

XX საუკუნის მიწურულს აგბედითი ახლო წარსულის გახსენებით, კვლავ ძველი რეჟიმის ნგრევის გარდუვალი რეალობის, გაურკვეველი რეფორმების, უკიდურესად საეჭვო გარდამავალ პერიოდში მყოფ მაყურებელს, სიფხიზლის, გონიერების, მარადიულ ღირებულებათა დასაცავად მოუწოდებდა.

წარმატებული სპექტაკლის მთელი შემოქმედებითი ჯგუფი რეჟისორ ვიზო ჟორდანიას ხელმძღვანელობით, რუსთაველის თეატრის ახალადგენილ მცირე სცენაზე დამკვიდრდა. გამოგვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიციისა და მზარდი პოპულარობის გამო,

22 ბალანჩივაძე რ., ვაზ. „თბილისი“, 18. III. 1989.

მაცურებელმა მას „მცირე თეატრი“ უწოდა. XX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს შექმნილი მათი ახალგაზრდული სპექტაკლები, გამოკვეთდა ახალი თეატრალური რეფორმის მანასიათებელ, ალტერნატიული თეატრების კონტურს. აქვე განხორციელდა გ. ჟორდანიასა და მ. თუმანიშვილის მოწაფის, იმჟამად ჯერ კიდევ მსახიობადაც მოღვაწე ლ. წულაძის რეჟისორული დებიუტი. 1994 წელს გეორგ ბიუნენის „ვოიცეკის“ დადგმით, იგი ქართულ თეატრში XX საუკუნის დიდ მწერლად აღიარებული ამ თვითმყოფადი, რევოლუციონერი დრამატურგის ცნობილი პიესის ერთ-ერთი პირველი ინტერპრეტატორი გახდა.

შერეული ჟანრისა და სათეატრო ესთეტიკის წარმოდგენაში სიღარიბით დაჩაგრულ-დამცირებული პატარა ადამიანის სასოწარგვეთის, უსამართლობის მწვავე განცდის, ძალადობის ზეიმის, ღირებულებათა დამხობის მოწმე ვხდებით. გამეფებული ამორალიზმით, სისასტიკით, დისჰარმონიული ყოფით, ორმაგი სტანდარტებით ოსტატურად მანიპულირებადი, უკიდურესად გაუსახურებელი „ცივილიზებული“ საზოგადოებით აღშფოთებული სპექტაკლის დამდგმელი ჯგუფი მაცურებელს სცენიდან აფურთხებდა, ღორებს უწოდებდა და ირონიული ორაზროვნებით მოუწოდებდა „ვანტანგურად მოსამარდად“. შესამჩნევი გახდა დამკვიდრებულ მანკიერებათა მიმართ ახალი თაობის შეუწყნარებლობა, მათი აგრესიული მხილების, მიუღებელი რეალობის ცვლილებების ვნება. ბალაგანური სიჭრელით გამორჩეულ ლ. წულაძის სპექტაკლში, „თანაარსებობდა ფსიქოლოგიზმი და გროტესკი, ბუფონადა და ტრაგიზმი, ფარსი და კარიკატურა, პოეზია და კლოუნადა“.²³ წარმოდგენა გამოირჩეოდა აკადემიური შესრულების მანერისა და გამომწვევი, თითქმის ეპატაჟური გამოსახვის ფორმების მკვეთრი შეჯახებით, რაც ენმანებოდა პოსტმოდერნისტი ლესლი ფიდლერის მიერ, ჟურნალ „ფლეიბოიში“ გამოქვეყნებული, პროგრამული სტატიის ძირითად თეზისს: „საზღვრების წაშლა მასობრიობასა და ელიტარობას შორის, ხელს უწყობს პუბლიცისა და ხელოვანის გაერთიანებას, აფართოებს შესაძლებლობებს“.²⁴

ახალი თეატრალური პროცესების ერთ-ერთ საწყისად იქცა რეჟისორ ვიორჯი მარგველაშვილის მიერ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრში (ამჯერად მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის სცენა) დადგმული ლუიჯი პირანდელოს შედგენი „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“ (1991, 1999). კლასიკური თეატრალური რეჟისურის ხერხებით განხორციელებულ პირანდელოს ამ დადგმაში (მხატვარი - ნინო ჩიტაიშვილი, მუსიკალური გამფორმებელი - ვია კიტია), შესაშური ქარიზმატული არტისტიზმით ქმნიდნენ თავიანთ პირველ როლებს ზურაბ გეწაძე (დირექტორი), თამთა ცინცაძე (გერი), ვიორჯი ნაკაშიძე (ვაჟიშვილი), დათო იაშვილი (ბიჭი), ნინო გაჩეჩილაძე (მადამ პაჩე). ცხოვრებისეული რეალობის, ადამიანური არსებობის, თეატრალური ხელოვნების შესაძლებლობებისადმი იუმორითა თუ ირონიით აღსავსე ამ არაორდინარულმა, წარმატებულმა სპექტაკლმა თეატრალური საზოგადოება შეამზადა თამამი ექსპერიმენტების, ახალი სათეატრო ენის ძიებათა მარათონისთვის.

დადგმაში მონაწილე ე.წ. მსახიობები „რეალურ“ ადამიანთა სახეებსა და მათ პრობლემებს ხელოვნური გამომსახველობითი ხერხებით, სხვისი ბედისადმი აღმამფოთებელი გულგრილობით წარმოგვიდგენდნენ. ავტორს გაქცეული შავსამოსიანი ექვსი პერსო-

23 ყუშიტაშვილი ფ., „ჩემი საყვარელი ბალაგანი“, ვან. „ივერია ექსპრესი“, 1994, 12.4.#26, გვ. 3.
24 ველში ვ., პოსტმოდერნი“, ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა“, ჟ. „აფრა“, 1998, #4.

ნაჟი კი - ისეთი უჩვეულო სიმართლით, წრფელი, გადამდები ემოციით ყვებოდა და „თამაშობდა“, რომ მაყურებელს მათი ცხოვრებისეული პრობლემების თანამგრძობის ხდიდა. მსახიობებისგან განსხვავებით, ექვსივე უჩვეულო, ექსცენტრიული არსება, სისხლსავსე, თვითგამორეგვისკენ მიზანმიმართული, საკუთარი პიროვნული ღირსების თავგანწირვით დამცველი, იმავდროულად კი ადამიანთა გაუცხოების გადასალახად მებრძოლი და შეამბოხე იყო. ეს ნერვული პერსონაჟები თითქოს მოქმედებდნენ ალბერ კამიუს ცნობილი სლოგანის თანახმად, - „ამბოხს ვაწყობ, ე.ი. ვარსებობ“. მეტაფორებით გადავსებული დადგმა გამოვევთა ოჯახური ინსტიტუტის ნგრევის რეციდივებს, უახლოეს ადამიანთა შორის კომუნიკაციის აღდგენის დაუთრგუნავ წადილს, უნარსა და აუცილებლობას. სპექტაკლში მკაფიოდ იკითხებოდა თანამდროვე საქართველოში „ადამიანური არსებობის აბსურდულობის, პიროვნების სრული არაკომუნიკაბელობისა და საშინელი სიმარტოვის, მისი ტოტალური თვითგაუცხოების თემა“.²⁵ XX საუკუნის 90-იანი წლების მიწურულის ქართულ რეალობაში განშირებულმა პიროვნების რღვევის მასშტაბმა გამოვევთა ისიც, რომ „ადამიანი წარმოდგება არა როგორც საკუთარი ბედის აქტიური შემოქმედი, არამედ როგორც ცხოვრების ანარქიული, მტრული და მისთვის გაუგებარი პროცესების პასიური ობიექტი... პერსონაჟი, რომელმაც თავისი არსებობის საფუძველი და საზრისი დაკარგა“.²⁶

1994 წელს კინომსახიობთა თეატრში განხორციელებული მიხეილ თუმანიშვილის შეგირდის, დავით დოიაშვილის სადიპლომო ნამუშევარი, რიუნოსკე აკუტაგავას „ცხოვრება იდიოტისა“ თეატრალური რეჟისურის ახალი თაობის დაბადების დემონსტრირებად იქცა. ამ დროისათვის დავით დოიაშვილს უკვე წარმატებით ჰქონდა დადგმული საკურსო სპექტაკლად წარმოდგენილი გუსტავ ფლობერის „მადამ ბოვარი“ და მაყურებელი დიდი ინტერესით ელოდა მის მორიგ განაცხადს.

„ცხოვრება იდიოტისა“ ეფუძნებოდა რიუნოსკე აკუტაგავას მოთხრობებს „ნანკინელი ქრისტე“ და „ჯადოქარი“. ინსცენირებისა და მუსიკალური გაფორმების ავტორი თავად ახალგაზრდა რეჟისორი იყო. ორიგინალური მწერლის შემოქმედებითა და ტრავგიული ბიოგრაფიით გატაცებული დებიუტანტის დადგმა ეხმიანებოდა იაპონელი კლასიკოსის დრამატულ ხეგდრს, რომელმაც სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. წარმოდგენა ასახავდა ხელმოკლე ინტელიგენტის მარტოობას, მისი სირთულეებით აღსავსე ყოფას სოციუმში, რომელიც მასისგან განსხვავებული ინდივიდისადმი მუდამ დაქვეებული და გაუცხოებული, შეშლილად ან იდიოტად სახავს „სხვას“, მასწრად იგდებს და სპობს.

სპექტაკლი გამოხატავდა ახალი ტენდენციის დასაწყისს. მუსიკალურ გაფორმებაში ერთმანეთს კვეთდნენ აღმოსავლური თუ ქართული ჰანგები; გია ყანჩელისა და ბობ მაკფერენის მუსიკალური თემების ფონზე რეჟისორის მიერ შექმნილი პირობითი, პოეტური სცენური სამყარო აღმოსავლური სათეატრო ესთეტიკით იყო გადავსებული. რეჟისორი ცდილობდა შეექმნა პლანეტარული სანახაობა, სადაც იქმნებოდა ქართული, ევროპული და აღმოსავლური სადადგმო და საშემსრულებლო ხერხების ტრიადა, რაც მკაფიოდ იყო გამოხატული სალომე მაჩაიძის სცენოგრაფიითა და იმჟამად ასევე დებიუტანტი მსახიობის - ნატო მურვანიძის ქორეოგრაფიული ენით. ახალგაზრდა მსახიობი სპექტაკლში მწერლის სატრფოსა და მუზას, - ძინხუას მხატვრულ სახეს ქმნიდა აღმოსავლური თეატრის პლასტიკური სახიერებითა თუ თამაში, ვნებით აღსავსე განცდით.

25 თოფურიძე ე., „ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია“, თბ., 2010, გვ. 17.

26 იქვე, გვ. 36.

ახალგაზრდა რეჟისორის ვატაცეცა აკუტაგავას პერსონითა და შემოქმედებით, წამიერად აღძრავდა პარალელს 1982 წელს, მედეა კუჭუხიძის მიერ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დიდი წარმატებით დადგმულ სპექტაკლთან, - მონძემონ ჩიკამაცუს „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“. თუმცა, დებიუტანტი რეჟისორის მიერ მცირე ტექსტუალური ჩანართით წარმოდგენილი, ეგზოტიკური პლასტიკითა და აქტებით გადავსებული, პანტომიმურ ჟანრს მიახლოებული ექსპერიმენტული დადგმა, ესწრაფოდა ხილულად გადაეჭია მწერლის ფანტაზიიდან აშლილი უხილავი შემოქმედებითი პროცესები.

დავით დოიაშვილის ორიგინალური დადგმა, გაუხეშებული საზოგადოების მიერ გარიყული მეამბოხე ხელოვანის მწარე ხვედრზე მოგვითხრობდა. სცენაზე დაფარფატებდნენ კრიტიკულად მოაზროვნე ხელმოკლე მწერლის წარმოსახვის, ფანტაზიის, ხილვების, ყოველდღიური ცხოვრებისეული განცდების ფანტომები, ავყია თანამოქალაქეთა გროტესკული აჩრდილები... მსახიობ გიორგი ნაკაშიძის მიერ განსახიერებული აკუტაგავას წარმოსახვიდან დაბადებული დაუმორჩილებელი პერსონაჟები, ენერგიულად იბრძოდნენ საკუთარი სახისა და ბედის ავტორობისთვის. ახალგაზრდა ავტორი ექსპრესიულად იგერიებდა მის ირგვლივ აშლილ, აბუნარ არსებებს, ცდილობდა განედევნა ისინი საკუთარი მიეროსამყაროდან, გამხდარიყო თანამოქალაქეთა იდენტურად ჩვეულებრივი, ვარემომცველი სასტიკი რეალობისადმი ინდიფერენტული. მწერლის გაბრძოლება საკუთარ ფანტაზიებთან ტრაგიკულად მთავრდებოდა. რეალურ-ირეალური, დეფორმირებული სახეები ყოველი მხრიდან უტყვევდნენ. მწერლის ბინაში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესიდან, ამ მარადიული ტანჯვიდან წარმოქმნილ ბაკქანალიას გულმოდგინედ უმზერდა მოსამსახურე ბიჭი - მსახიობ გოგა გველესიანის მიერ განსახიერებული გონსკე. ის თითქოს რეალურ ადამიანს თამაშობდა, მაგრამ მოგვიანებით, მწერალი და მოსამსახურე როლებს ცვლიდნენ და ცხადი ხდებოდა, რომ ისინი ხელოვანის ღვთაებრივი სიგიჟის ჰიპოტაზის, მწერლის მსოფლგანცდის ანასხლეტს, შემოქმედის ინსპირაციის წყაროს წარმოადგენდნენ.

მუდამ სიუჟეტებსა და პერსონაჟებთან მებრძოლს, შემოქმედებითი შრომისგან დაღლილ, გადაძწვარ გიორგი ნაკაშიძის სცენურ გმირს, სულ უფრო უჭირდა ფანტაზიისა და რეალობის ერთმანეთისგან გარჩევა. წუთისოფლის წყვილიადმი საკუთარი მარტოსულობისა და გარესამყაროს შეცნობით დათრგუნული, ნილაბანდილი საზოგადოების მხილებისთვის მოწოდებული, შემოქმედთა ღვთაებრივი სიმშავის პიკზე მყოფი, უეცრად საკუთარი ალესილი სამართებლის მსხვერპლი ხდებოდა... სპექტაკლში სახიერად ვლინდებოდა ახალგაზრდა მსახიობთა არტისტიზმი, ძიების პროცესში მოფარფატე, ჯერ კიდევ დაუხვეწავი გამომსახველი ხერხების კონტურები.

ახალი თეატრის ფორმირების ვნებით შეპყრობილი დ. დოიაშვილის მაძიებლური პათოსით ანთებული ეპატაჟური სანახაობა ხმაურიანი წარმატებით სარგებლობდა 90-იანი წლების ახალგაზრდებში, დიდ ინტერესს იწვევდა უფროს თაობაშიც, განსაკუთრებით თეატრალუბში. ცხადი ხდებოდა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორი სრულიად შორდებოდა სტანისლავსკის „სისტემის“ სახელოვანი ინტერპრეტატორის, მაესტრო მიხეილ თუმანიშვილის სკოლას და არაერთ სიურპრიზს ჰპირდებოდა ქართულ თეატრს. ეს მოლოდინი მალევე დადასტურდა მარჯანიშვილისა თუ მუსიკისა და დრამის თეატრის სცენაზე განხორციელებული მისი არაორდინარული, ზოგიერთი ძალზე თამამი, სკანდალური დადგმით.

მოსტსაბჭოური პერიოდის მღელვარე სინამდვილე ახალ თაობას აიძულებდა თეატრის მიმართ პრაგმატულ მიდგომას. ახალგაზრდა რეჟისორთა სპექტაკლები ამჯერად ღიად „საუბრობდნენ“ საექვო აწმყოზე, მიმართავდნენ კლასიკური ტექსტების მოდიფიკაციებს, უსწრაფესად დგამდნენ ადრე აკრძალულ ავტორებს. 90-იანელთა ხელოვნება კონცენტრირდა კომუნისტური რეჟიმის დროს იგნორირებულ აბსურდის სათეატრო ესთეტიკაზე, თეატრალური ენის განახლებაზე. თუ XX საუკუნის ქართველი 60-იანელები თეატრს ქართული ენის სიწმინდის ასპარეზად მიიჩნევდნენ, 90-იანი წლებიდან პრინციპულად არღვევდნენ მეტყველების კულტურას. ამიერიდან თეატრი მენტორული ტონით აღარ ელტვოდა საზოგადოების აღზრდას. ახალმა სინამდვილემ გამოკვეთა ახალი ხედვები და ახალი ხერხები, ახალმა ტექსტებმა კი - მოითხოვა ახალი, თავისუფალი, საზღვრებმორღვეული სივრცეები.

XX საუკუნის მიწურულიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ახალგურსდამთავრებული რეჟისორების, მაგისტრანტებისა და დოქტორანტების მიერ დაფუძნდა არაერთი კერძო და მუნიციპალური თეატრი. მათ შორის აღსანიშნავია - „სარდაფის თეატრი“ რუსთაველსა და ვაკეში (1997, 2003), „თავისუფალი თეატრი“ (2000), „სამეფო უბნის თეატრი“ (1997), „თბილისის კამერული თეატრი“, თეატრალური კომპანია „ხვლიკი“ (2019) და სხვა. ამჟამად თითოეული სხვადასხვა ფორმით მონაწილეობს ახალი თაობის თეატრალთა აღმზრდის პროცესში. მათ სცენებზეც იდგება სადიპლომო წარმოდგენები. სტუდენტი მსახიობები სახელოვან თუ უფროსი თაობის მსახიობებთან თანამშრომლობით ქმნიან თავიანთ პირველ როლებს.

XX საუკუნის მიწურულიდან დაფუძნებული ალტერნატიული თეატრები თუ მოძრავი კომპანიები შეეცადნენ მაქსიმალურად აესახათ „რკინის ფარდის“ გახსნის შემდგომ განვითარებული მოვლენები. შეიქმნა ექსპერიმენტული წარმოდგენები. სარეპერტუარო პოლიტიკა უკიდურესი სიჭრელით აღინიშნა. თანამედროვე და კლასიკური, ეროვნული და უცხოური დრამატურგიისა თუ ინსცენირებების გაბედული გააზრებით, თეატრი მკაცრად და დაურიდებლად რეაგირებდა ყველა მნიშვნელოვან, ადრე დაფარულსა თუ აკრძალულ პრობლემურ თემაზე. ავანსცენასა და დარბაზში გადატანილი, ცხოვრების სარკედ მოაზრებული სპექტაკლები აშიშვლებდა სქესთა სამკვდრო-სასიცოცხლო ომს, ღირებულებათა დაუნდობელ მსხვერველს. პოპულარობა შეიძინა თეზამ, - „ჩვენს დროში დაწყებული პოლიტიკითა და დასრულებული პოეტიკით, ყველაფერი თეატრალური გახდა“.²⁷ ახალი ათასწლეულიდან ახალგაზრდა რეჟისორების პარალელურად, უფროსი თაობის რეჟისორებმაც დაიწყეს მაყურებლის „დაკვეთის“ გათვალისწინება. სულ უფრო პრიორიტეტული გახდა ტენდენციები: აპოკალიფსური აზროვნება, ავტორიტეტთა ნგრევა, აბსურდისტული ცნობიერება, სისასტიკის თეატრის მსოფლმხედველობითი პრინციპები და თუ სადადგმო ხერხები, სანახაობრივობა, ინტერტექსტუალობა. რეჟისორები სულ უფრო უსწრაფესად მრავალგვარი აზრის, იდეის, ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. პოპულარობა შეიძინა აზრმა - მაყურებელს საკუთარი ინტერპრეტაციის უფლება აქვს. ხელოვნებასა და აზრს შორის მიმართება თამაშზე ორიენტირდა, „სწორედ ასეთ თამაშს მივყავართ მნიშვნელობათა მრავალგვარობის ამოკითხვასთან, რაც სრულ თავისუფლებას ანიჭებს მაყურებელს და უზრუნველყოფს მის ჩართვას შემოქმედებით აქტში“.²⁸

27 მუჟლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებები“, #10, თბ., 2006, გვ. 81.

28 მუჟლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, II ნაწ., უ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006,

მაყურებლის ინტერესის გასაძაფრებლად აქტიურად იქნა გამოყენებული ეპატაჟის, პროვოკაციული, ადრე „აკრძალული“ ხერხები. ავტორი აღარ განიხილება ტექსტის ერთხიროვნულ ავტორად. ახალი აქტივობით იმძლავრა ფილოსოფიურმა მეტაფორებმა: „ავტორის სიკვდილი“, „სუბიექტის სიკვდილი“.

XXI საუკუნის მზარდი პრობლემებით დათრგუნულ საქართველოში, იმედგაცრუებით წარმოქმნილმა დეპრესიამ, სტუდენტურ სცენაზე დაამკვიდრა ადამიანის ტოტალური უმწეობის გამოსახვის ფორმები. თვითირონით გამსჭვალული კლოუნადა, ერის ღირსებააყრილი ყოფის ლოგიკურ შედეგად ვაცხადდა. მონარდმაყურებელთა თეატრს განშორებული შალვა გაწერელის მიერ ფორმირებულ „28-ე აუდიტორიის“ სცენურ მოედანზე გამოჩნდა ალტერნატიული თეატრების ძირითადი თემები. უკვე ღვაწლმოსილი რეჟისორის ესთეტიკაში შეიჭრა ბალაგანური თეატრის, ექსცენტრიკის, სატირისა თუ გროტესკის შტრიხები, ახალი პერიოდის მსოფლმხედველობითი პრინციპები, მისი ცალკეული სადადგმო ხერხი. გამოიგვეთა ექსპერიმენტული დადგმებისადმი ვაცხოველებული ინტერესი. მაესტრო წერდა: „ინსტიტუტი იმით მნიშვნავს და მიტაცებს, რომ ექსპერიმენტებია შესაძლებელი... მაინტერესებს დაოსტატებული და ახალგაზრდა მსახიობების გამომსახველი ხერხები როგორ ერწყმის ერთმანეთს და ვხედავ რომ ისინი ჰარმონიაში არიან“.²⁹

რეჟისორ-პედაგოგი სტუდენტურ დადგმებში მონაწილეობის მისაღებად ხშირად იწვევდა სხვადასხვა თაობის ქართული თეატრის წამყვან მსახიობებს (თამარ მამულაშვილი, მაია ჩართოლანი, ალექო მახარობლიშვილი, ზურაბ პირველი, დავით ხახიძე, მაია დობორჯვინიძე, თინათინ კორძაძე, მაკა შალივაშვილი, გოგა ბარბაქაძე, მამუკა მუმლაძე, გურამ ბრეგაძე და სხვები).

„28-ე აუდიტორიის“ მინიატურულ სცენაზე დადგმულ სპექტაკლებში დიდი ტკივილით გათამამდა მარადიულ ღირებულებათა დაუნდობელი მსხვრევა, თაობათა კონფლიქტი, „მოტყუებულ-დაკარგული“ თაობის ტრაგედია. აუდიტორიის პატარა წრიული სცენა, ასახავდა რეჟისორის ვატაცებას სამოედნო თეატრის თამაშის ხერხებით. სასწავლო თეატრის მოდელი წააგავდა, როგორც სალონურ, ისე ქუჩის თეატრს, სადაც მაყურებელი ყველა მხრიდან აკვირდებოდა დარბაზთან მაქსიმალურად მიხლოვებულ ე.წ. სცენას. ასეთ რეჟიმში მოქმედი მსახიობი იძულებული იყო ეჩრუნა თავისი შემოქმედებითი აპარატის მუდმივ სრულყოფაზე. ახალგაზრდული თეატრით ვატაცებული რეჟისორის მოღვაწეობის ადრეული პერიოდისათვის პრიორიტეტულ ფსიქოლოგიურ-ეპიკურ, შემდგომ კი აბსურდის თეატრის ესთეტიკაში, სულ უფრო აქტიურად შეიჭრა პრინციპული ეკლექტიზმით ასახული, ფარული თამაშებით აღბეჭდილი ურთიერთობები. სამართლიანად წერდა რეჟისორი ვიორჯი შალუტაშვილი, რომ „მან „თეატრალურის 28-ე აუდიტორია“ უნიკალურ მოვლენად გადააქცია თანამედროვე ქართულ თეატრალურ სივრცეში. ბევრი მსხვილბიუჯეტოანი თეატრისაგან განსხვავებით თქვენ აქ ვერ გადააწყდებით ბულვარულ დრამატურგიას ან სადღაც უკვე ნანახ მიზანსცენებს, პრივილეგირებულ არაპროფესიონალიზმს, თუ გარანტირებული წარმატებისთვის განწირულ ნუგვორიშებს“.³⁰

28-ე აუდიტორიის მინიატურულ სცენაზე მაყურებელმა იხილა სახელოვანი მაესტ-

#1-2, გვ. 27.

29 ქუთათელაძე თ., „დიאלოგ-მონოლოგი“, ვაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14. I. 2011.

30 „შალვა გაწერელია - 80“, თბ., 2011, გვ. 111.

როს მიერ სტუდენტებთან დადგმული გასული საუკუნის კლასიკოსებისა და თანამედროვე ავტორთა დრამატურგიის საფუძველზე შექმნილი, თამამად გააზრებული: ა. ჩეხოვის „ალოუბლის ბაღი“ (1999) და „თოლია“ (2000), შ. დადიანის „ვეშინდელნი“ (2001), ი. სამსონაძის „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“ (2002), მ. გორგის „ფსკერზე“ და „ვასა ჟელეზნოვა“ (2003), ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ (2004), ლ. ბუღაძის „სულიერი არსებები“ (2008) და „სამი პატარა პიესა“ (2010). მათში იკვეთებოდა ახალ რეალობაში თაობათა დეგრადაციის მასშტაბი, უპასუხისმგებლო ინტელიგენციის გაღვრეა, უახლესი „ღირებულებები“. რეჟისორი უჩვენებდა თანამედროვე ადამიანის შინაგანი სამყაროს დაშლასა თუ უმწიბრობას, ე.წ. გარდაქმნის შედეგებით იმედგაცრუებასა და მომავლისადმი პანიკურ შიშს.

„28-ე აუდიტორიის“ სპექტაკლები მაქსიმალურად მიუახლოვდა რეალობას, მაგრამ გაემიჯნა „ქუჩის რეალიზმის“ ნატურალისტური სიმძაფრით გადატანას სცენაზე. მიუხედავად სიახლისადმი სწრაფვისა, შალვა გაწერელია კვლავ დარჩა რომანტიკოსად. თავის დადგმებში იგი ქმნიდა პოსტმოდერნული პერიოდისთვის დამახასიათებელი თამაშისა და ტრადიციული ხელოვნებისთვის ნიშანდობლივი ფსიქოლოგიური წვდომისა თუ რეალობასთან მისადაგებული ილუზიის ერთგვარ ტანდემს. ამასთანავე, მის წარმოდგენებში გაჩნდა უსამართლობისა და ძალადობისგან შეძრწუნებული, მოქმედების უნარდაკარგული ან წართმეული, ზედმეტ არსებად ქცეული თანამედროვე, სასოწარგვეთილი ადამიანი. მოქმედებასა და დიალოგს შორის გაჩნდა წინააღმდეგობა, მეტყველება თვითგამონატვის საშუალებას კი აღარ წარმოადგენდა, არამედ ნიღაბს. იკვეთებოდა სიტყვის ნაკადზე მრავლისმთქმელი, მოქმედებასა და შესტში გამჟღავნებული ინფორმაცია, - შინაგანი შფოთი და განგაში.

90-იანი წლებიდან ქართულ სცენაზე ვახშირდა ჩეხოვისეული დადგმები, მისი პოეტიკის ახლებური გაშინაარსება, მიმდინარე პროცესებში ინტელიგენციის ბრალეულობის, განწირულების, „დანაშაულებრივი უმოქმედობითა“ თუ „დანაშაულებრივი აქტივობით“ თავს დატყუებული ხვედრის გააზრება. სწორედ ახალი საუკუნის ღირებულებათა გათვალისწინებით დადგა შ. გაწერელიამ აბსურდის სათეატრო ესთეტიკასთან მიახლოვებული ა. ჩეხოვის „ალოუბლის ბაღი“ (1998), შემდგომ კი „თოლია“ (2000).

28-ე აუდიტორიის თეატრში გათამაშებულ ა. ჩეხოვის „ალოუბლის ბაღში“ (1998), სცენაზე იყო უსაქმური, უსახური, გადაგვარებული, ნერვული საზოგადოება. უსიყვარულო ვარემოში თითოეული სცენური გმირი თავდავიწყებით ეძებდა სარგებლიან ურთიერთობებს. მათი აპოკალიფსური უზნეობის გამო, სრულიად ლოგიკური ჩანდა ამ საზოგადოების ბუნებრივი ვარდაცვალება, რაც სინანულსაც აღარ იწვევდა. ა. ჩეხოვის „თოლიაში“ (2000), სპექტაკლი ექსცენტრიკული „მასკარადით“ იწყებოდა. ცხოველთა ნიღბებმორგებული ახალგაზრდები მკაცრი სინამდვილისაგან გაქცევის მიზნით ისტერიულად მღეროდნენ პრიმიტიულ საბავშვო სიმღერას „მგელი ჩვენ რას დაგვაკლებს!..“ მათი მოჩვენებითი მხიარულება დიდხანს ვერ გრძელდებოდა. მალევე იღვრებოდნენ ნიღბებს და შეშფოთებულნი ბრუნდებოდნენ რეალობაში.. ლიმინისფრად განათებულ ვარემოში პიანინოსთან მჯდარი ს. ცაავას წამყვანი თუ პიესის ავტორი, შემინებული ადევნებდა თვალყურს მისი პერსონაჟების დესტრუქციულ ქმედებებს. შექმნილი ქაოსიდან თანდათან იკვეთებოდნენ მთავარი გმირები და სპექტაკლი წარმოგვიდგებოდა თაობათა ბრძოლის კელად.

დადგმაში ტრეპლევი (მსახიობი დიმიტრი მერაბიშვილი) აპოკალიფსური საუკუნის

დებრესიულ, პროვინციის მიყრუებულ ჭაობში მიტოვებულ მეამბოხე მარტოსულს თამაშობდა. იგი თავზარდაცემული აცნობიერებდა, რომ ადამიანური არსებობისადმი ვულგარილ ვარემოში, არაჯანსაღი სინამდვილის ცვლილებებს არაფერს ჩქარობდა. შესაბამისად, მხოლოდ საფანჯარო პროცესების გაღრმავება ელოდათ. ამ ახალგაზრდა დრამატურგის რეფორმატორული სულისკვეთებით აღსავსე სადებიუტო წარმოდგენაში, მინიატურულ სცენაზე დახტოდნენ თანამედროვე, „ცივილიზებული“ ადამიანებისადმი ზიზღითა და სიძულვილით განწყობილი ემპაკები. ისინი სარდონიკული ხარხარით ეგებებოდნენ დედამიწაზე სიცოცხლის ქრობას, ცინიკურად ადევნებდნენ თვალყურს გადაგვარების პიკზე მყოფთა აგონიას და დაუფარავად ზეიმობდნენ კაცობრიობის აღსასრულს. მინიშნებებით აღსავსე ეპატაჟური სანახაობა ამტკიცებდა რომ ფსევდოლირიბულებებზე ორიენტირებულმა უფროსმა თაობამ ფატალურ ჩინში შეიყვანა რეალობისგან დისტანცირებული ხელოვნება, გაძარცვა და დასანგრევად გაწირა სამყარო. ტრეპლევის დებიუტი ავლენდა „მამათა“ და „შვილთა“ თაობის მოსალოდნელ, გარდაუვალ დაპირისპირებას.

წარმოდგენაში ნინო იოსელიანის მომხიბლავი არკადინა არტისტული კარიერის დაღმართზე დაქანებული, სიყვარულში ხელმოცარული ქალის გაუსაძლისი ხვედრის სიმბოლო იყო. მიზანსწრაფული მსახიობი გამოგვეთდა იმასაც, რომ ჯერ კიდევ შემორჩენილ, მოკრძალებულ მდგომარეობას, უბრძოლველად შვილსაც არ დაუთმობდა. მისი რწმენით, არასრულფასოვანი, პრეტენზიული ახალგაზრდობა, აგრესიულად ილტვოდა უფროსების განკითხვა-შევიწროებას. ამიტომაც, ამიერიდან მისი შვილიც მშობლის წინააღმდეგ მოჯანყე, სახიფათო თაობის „სახე“ ხდებოდა, რომელიც საყვარელი პროფესიიდან გაძევებით ემუქრებოდა, აიძულებდა შეგუებოდა უსინარულო, პასიურ სიბერეს. ტრეპლევის დეკადენტური მანიფესტი საფრთხეს უქადადა პროფესიისთვის თავდადებულ დედას და ისიც ემზადებოდა თავგანწირული ომისთვის, სადაც თავისი წარმატება დღემოკლედ, მაგრამ მაინც სასურველად ესახებოდა.

საზოგადოების ვასაფხინილებლად მიმართული ტრეპლევის დადგმის სულისკვეთება უკომპრომისო იყო. იგი წინასწარმეტყველებდა არსებული, ალოგიკურად მართული სამყაროს საგარაუდო ტრაგიკულ ფინალს. „თანამედროვე თეატრი რუტინაა!“ - მტკიცედ აცხადებდა იგი და მისთვის უძვირფასეს დედას, იმავდროულად, პროგრესული აზრის ჯალათად აღიქვამდა. ახალგაზრდა დრამატურგის ტრაგიკულ მდგომარეობას ამწვავებდა მისი შემოქმედებითი მუხის, მომხიბლავი და ჰაეროვანი ნინა ზარეჩნაიას ღალატიც (მსახიობი რ. გაფრინდამვილი). ტრეპლევის დებიუტის კრანის შემდგომ, ხელოვნებაზე თავდავიწყებით შეყვარებული პროვინციელი გოგონა, სწრაფვას იწყებდა სახელგანთქმული ტრიგორინისკენ. ამჯერად, ასაკოვანი მწერალი ესახებოდა მას სიყვარულის ღირსეულ ადრესატად, საიმედო ავტორიტეტად, მისი სამსახიობო კარიერის სწრაფი აღმასვლის გარანტად.

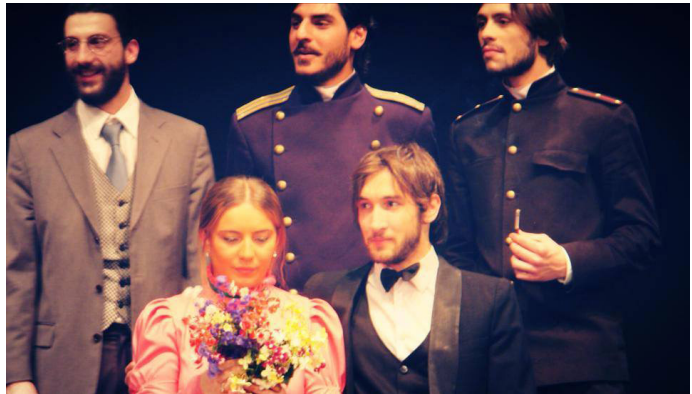
ტრიგორინის სახით რეჟისორი და მსახიობი წარმოდგენაში ქმნიდნენ ელევანტური, თავდაჯერებული ალფონსის კლასიკურ ნიღაბს. ა. კუბლაშვილის ტრიგორინი უახლესი სახელოვნებო პროცესებისადმი ცინიკური, მწერლური შრომისაგან განზიბლული, ცბიერი და სარგებლისმოყვარე ლაველასი იყო... იგვეთბოდა გამოუცდელი ახალგაზრდების მოღვაწეობის დასაწყისი მტრულ ვარემოში. უფროსი თაობის პირისპირ მარტოდმარტო დარჩენილთა მარცხი გარდაუვალი ჩანდა.

XXI საუკუნის დასაწყისის მძაფრი სულიერი კრიზისის ფონზე, როდესაც ისევ განახლდა რადიკალური გარდაქმნების მოლოდინი, რეჟისორმა გიორგი მარგველაშვილმა

ორი წარმატებული სპექტაკლით გაამდიდრა ქართული ჩეხოვიანას სასცენო ისტორია. კინომსახიობთა თეატრში წარმატებით დადგმული „ალუბლის ბაღის“ (22. X. 2004) შემდეგ, მან ასევე შთამბეჭდავი ინტერპრეტაციით წარმოადგინა „სამი და“ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში (2014).



მესამე კურსის მსახიობებთან მომზადებულმა წარმოდგენამ ასახა საოცნებო მომავლის ტოტალური ნგრევით განცდილი სულისშემძვრელი ტკივილი. პროვინციის



სურ. 5.ნ. სცენები სპექტაკლიდან ა. ჩეხოვის „სამი და“, რეჟ. ვიორჯი მარგველაშვილი, 2014

დამორგუნველი ყოფისაგან თავდახსნისა და მოსკოვთან ასოცირებული ამაღლებული ღირებულებებისაკენ მიმსწაფი მარიამ სუჯაშვილის ირინა პროხოროვა, ქათქათა თეთრ კაბაში გამოწყობილი და გორგოლაჭებზე შედგარი, სრიალ-სრიალით ჩნდებოდა სცენაზე. დასაწყისში სიცოცხლისმოყვარე, შრომის ექტაზითა და უკეთესი მომავლის რწმენით აღსავსე ვოვონა, სპექტაკლის ბოლოსკენ იმედგაცრუებული და შეშლილობის ზღვარს მიღწეული, სცენური დროის ვრცელი მონაკვეთის მანძილზე ტრიალებდა პროხოროვთა გადამწვარ, ძველმანებით მოფენილ ნასახლარზე. პირად ცხოვრებაში ხელმოცარულ, ტრაგედიულ, უსწრაფესად დაბერებულ ახალგაზრდა ქალს ღვარად სდიოდა ცრემლი და ესწრაფვოდა თვითმკვლელობას. მისი ძმა - მოსკოვის უნივერსიტეტში პროფესორობაზე მეოცნებე ერეკლე გეწადის მიერ განსახიერებული რომანტიკული ანდრეიც, საეჭვო ყოფაქცევის პროვინციელი მდაბიოს, მსახიობ ლიზა ტრაპაიძის - ნატაშას მსხვერპლი ხდებოდა. სახელოვანი ძველი ინტელიგენციის ეს გალოთებული, იმედმიქრალი, ნაკაცრად ქცეული, გამდაბურებული არსება, გააფთრებული ვლეჯდა, ანაკუწებდა, ფეხებით თელავდა და ავანსცენაზე გათხრილ ორმოში ასამარებდა წიგნებს, მრავალწლიან ოცნებებს, საკუთარ თავსა და მომავალს.

ამიერიდან საყვარელი კაცისგან მიტოვებული, სასოწარკვეთილი შუათანა და, - ანკა ვასაძის მამა, პროვინციის უსახურ ყოფას შეგუებული უფროსი თუ ნახევრადშემილი უმცროსი და, ინერციითაა განავრძობდნენ არსებობას ცხოვრების ელემენტარულ საღსარს მოკლებულნი, დევრაღირებული ძმის ტრაგიკული ხვედრით ზარდაცემულნი და საძულველ, უპერსპექტივო, პროვინციის გაუვალ ჭაობში ფატალურად დაძირულნი.

XXI საუკუნის ქართულ რეალობაში უსწრაფესად განვითარებული პროცესების გათვალისწინებით, შალვა გაწერელიას მიერ დადგმულ მორიგ სპექტაკლში მ. გორკის „ვასა

ჟელეზნოვა“ (განხორციელდა პირველი მოქმედება, 2003), გამოიკვეთა რეჟისორის გატაცება „სისასტიკის თეატრის“ ესთეტიკით. საქართველოში საკმაოდ მწირად დადგმადი დრამატურგის ამ ორიგინალურმა წარმოდგენამ უჩვენა უსახური რეალობით გამხეცებულ ადამიანის თავზარდამცემი აგრესია, ნოსტალგია მყარ ღირებულებებზე, იმ საყრდენზე, რომელიც სამუდამოდ დაკარგა კეთილდღეობის ჟინით შეპყრობილმა საზოგადოებამ. სანახაობაში ცნობიერდებოდა თანამედროვე ადამიანის სულიერების არნახული კრიზისი, შემამფოთებელი მარტოობა. გამოკვეთილი იყო ის ალოგიური სინამდვილეც, რომლის გარდაქმნაც შეუძლებელი, მასთან ადაპტირება კი დამლუპველი იყო.

რეჟისორი საუკუნის ასაკს მიღწეული პიესით (პიესა დაიწერა 1910 წელს) კრიტიკულად აანალიზებდა XX და XXI საუკუნეების დასაწყისის მოვლენებს და წარმოაჩენდა, რომ პრობლემები კვლავ იდენტური იყო. რღვევას განიცდიდა მარადიული ღირებულებები, ადამიანური ურთიერთობები, საოჯახო ინსტიტუტი. სიყვარული ზედმეტ და უსარგებლო ტვირთად ქცეულიყო. ადამიანის სულიერ სამყაროსთან ერთად იშლებოდა კომუნიკაციის ფორმებიც. დადგმა ასახავდა ძალაუფლების მიტაცების ქაოტურ რეჟიმში მყოფი ქვეყნის, ეკონომიკური კრიზისის შოკურ ფაზაში ბიოლოგიური არსებობისთვის თავდავიწყებით გარჯილი საზოგადოების ტრაგიკულ ყოფას.

სცენაზე იყო შემამფოთებლად თეთრი სცენოგრაფია. ქათქათა თეთრი ნაჭრით შეფუთული კედლები, თეთრი შალითაგადაკრული სკამები, ავანსცენასა და სცენის სიღრმეში ჭერს მიბჯენილი უზარმაზარი რკინის კიბეები თავშესაფარს, ბუნგერს, ყუთსა თუ საკანს ჰგავდა. მსახიობ თამთა ნამიჭეიშვილის დაღლილი, ელეგანტური ვასა ჟელეზნოვა, ქმრის უკიდევანო ვადაგვარებას შეგუებული, ენერჯის სრული მობილიზებით იბრძოდა შვილების გადასარჩენად. საგანგაშო მომავლის შიშით შეძრულ დედას, გარესამყაროში მიმდინარე დამანგრეველი პროცესებისგან განრიდება და იზოლირებული, სუფთა და მყუდრო მიკრომოდელის შექმნა სურდა. მალევე ხდებოდა ნათელი, რომ თვითგადარჩენის ნებისმიერი ცდა განწირული იყო. წარმოდგენა შავი იუმორით, გროტესკითა თუ სარკაზმით „ყვებოდა“ ოდესღაც ძლიერი და სახელოვანი ჟელეზნოვთა გვარის დაცემის ისტორიას, ხოლო მუსიკალური ფონი, მკვეთრი მახვილებით კიდევ უფრო ამძაფრებდა რეჟისორის კონცეფციას. გამოუვალ სიტუაციაში უმწოდ დარჩენილ ადამიანებს უზენაესის მიერ უხვად მოვლენილი გამაყრუებელი ჭექა-ქუხილის ხმები თუ წარღვნად ქცეული წვიმები, თითქოს განკითხვის დღისთვის ამზადებდა. სცენოგრაფიის ქათქათა სივრცესაც გამუდმებით ავსებდნენ უზარმაზარი ყვავების გუნდს მიმსგავსებული, გაშლილი შავი ქოლგები. დაუსრულებლად მძვინვარე სტიქიით, ავისმომასწავებელი ელვით, მამაზეციერი თითქოს აფრთხილებდა, შემდგომ კი თავადვე წარმართავდა მის შეუსმენელ, გონგაცლილ ნაშიერთა ქმედებებს, უბიძგებდა მათ თვითგანაჩენით აღესრულებინათ მსჯავრი საკუთარ თავზე, ჩადენილ ცოდვასა თუ დანაშაულზე.

სომნამბულისტურ მდგომარეობაში მყოფ, თითქოსდა ზომბირებულ ჟელეზნოვაებში სულ უფრო ვლინდებოდა კანიბალურ-ნეკროფილური ვნებები. შალვა გაწერელიაც, ისევე როგორც პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსი ჟან ბოდრიარი, თანამედროვე საზოგადოებას აქ სიკვდილის შემოქმედად წარმოგვიდგენდა. გვიჩვენებდა შეშლილ სამყაროში უმიზნო არსებობისგან ვადაგვარებულთა აგრესიას. აქ, ჟელეზნოვთა დებრესიული ოჯახის ორი უფროსი, ე.წ. ძლიერი სქესის წარმომადგენელი მამა და ბიძა (ნიკა ქაცარიძე, დავით ხანიძე), უსასრულოდ ლოთობდნენ და მრუშობდნენ. ახალგაზრდებიც მათს ე.წ. თაყვანისმცემლებთან ერთად, ანალოგიურად „მიზარულობდნენ“, თავისუფალი სიყვარულით

ერთობდნენ თავს. მათი მცდელობა - ხმაურიანი ცეკვა-სიმღერით განრიდებოდნენ მა-
ხინჯ ყოფას, შემზარავ შედეგს იძენდა. მოჩვენებითი სილაღით ძალაგაცლილები, უეც-
რად დამსხვრეული თოჯინებივით ენარცხებოდნენ სასცენო ფიცარნაგზე და გაავებულნი
ზვერაგდნენ ერთმანეთს. ქრებოდა ზღვარი ადამიანსა და მხეცს შორის. თითოეულს
ელვისებური სისწრაფით ეცვლებოდა განწყობა ისტერიული სიცილიდან ტირილამდე,
სიყვარულიდან სიძულვილამდე. წამის წინ თითქოსდა აღურსისთვის განწყობილებს,
უეცრად ზიზლით ევსებოდათ თვალები, მტრულად ზვერაგდნენ პარტნიორს და უჩვეუ-
ლო სისასტიკით მიიწვედნენ ერთმანეთის დასაგლეჯად.

სიყვარულის, წესრიგის, სიცოცხლის დასამარებისთვის მომართულ სინამდვილესთან
ადაპტაცია „რკინის წინაპართა შთამომავლებისთვისაც“ შეუძლებელი იყო. თამთა ნამი-
ჭვიშვილის ვასა საწამლავეთ სავსე სასმისს უწვდიდა ქმარს, ბოჭუმური ცხოვრებით და-
უძღურებულ ნიკა ქაცარიძის სერვეის, რომელიც ქვითინით მუხლმოყრდილი შესთხოვდა
შეუბრალებელ ცოლს სიცოცხლის უფლებას. თუმცა, შვილების გადასარჩენად ნებისმი-
ერი მსხვერპლისთვის მზადმყოფი, თავგანწირული დედა დაუნანებლად კლადა კაცს,
ოდესღაც თავდავიწყებით რომ უყვარდა.

ჟელეზნოვთა სახელოვანი ოჯახის დეგრადირებულ ნაშიერთა მოახლოვებულ კატას-
ტროფას დაუფარავი ზეიმით ადევნებდა თვალყურს ვასას მდივან-მესაიდუმლე, სოფო
ფერაძის დისტროფიული სიგამხდრის, ქცობაშეპარული ანა ონოშენკოვა. ავსულის იერ-
სახის მქონე, მოელვარე ფოლადისკბილება ქალი, სუნთქვაშეკრული უთვალთვალებდა
დიასახლისს და მოუთმენლად ელოდა ჟელეზნოვთა ქონების დატაცების ხელსაყრელ
წამს. შავსამოსიანი, „ხელმარჯვე“, ცინიკური ღიმილით მოყურადე ანას მღელვარებას
ამხელდა მის მოცანცანე ხელებში ჩაბლუჯული, სქელ რკინის რგოლზე ასხმული ვასა-
ლებების დიდი დასტის ნერვული ჩხრიალის რიტმი.

რეჟისორი პიესის ტექსტს მწვავე ქვეტექსტებით ავსებდა, ძველ პრობლემათა გა-
ნახლებით, - თანამედროვე სანახაობას ქმნიდა. აქ მრავალაზროვნად თამაშდებოდა
ყველა საგანი, კოსტიუმი თუ ნივთი. კრეატიულ, ელვარე თეატრალურ აზროვნებაზე
აღმოცენებულ, მისტიკურ სპექტაკლში ყველაფერი არ იმიფრებოდა, მაყურებელი თა-
ვად უნდა ჩასწვდომოდა მთავარი მოვლენის არსს, სადაც შესამჩნევი იყო თანაგანცდა
„მეფისტოფელის საუკუნის“ მსხვერპლადმყოფთა ტანჯვისადმი.

შალვა გაწერელიას პედაგოგიური მოღვაწეობა, მსახიობის აღზრდის მისეული მეთო-
დოლოგია სწავდასწავ სათეატრო ესთეტიკათა ნაერთი იყო, რაც დროის პრიორიტეტთა
შესატყვევსად იცვლებოდა. სტანისლავსკისაგან მან ისესხა გრძნობათა სიწრფელე და
როლის განცდათა სისტემა, მეიერხოლდისაგან – როლის პლასტიკური გააზრება, ბრენ-
ტისაგან – როლთან გაუცხოების პრაქტიკა. ქართველი მაესტრო წინამორბედთა ყველა
თეორიას მისაღებად მიიჩნევდა, თუ იგი ხელს უწყობდა მსახიობის სწორად აღზრდის
მეთოდს, მომავალი სპექტაკლის გაცოცხლებას. სამსახიობო უნივერსალიზმს იგი აღი-
არებდა ახალი ეპოქის მთავარ მოთხოვნად. ამიტომაც, მოღვაწეობის ბოლო წლებში,
გატაცებით მუშაობდა ახალი „სათეატრო მოედნის“ ძიებაზე, სწამდა, რომ სცენა-კო-
ლოფი არ წარმოადგენდა თეატრალური ქმედების უალტერნატივო სივრცეს. მაესტროს
სახელოვან „28-ე აუდიტორიაში“ მუდამ უზარმაზარი პლაკატები იყო გავრული. მათზე
დიდი, სქელი ასოებით ეწერა - „ყოველი დღე განუმეორებელია ცხოვრებაშიც და თე-
ატრშიც“, „ილაპარაკეთ მეაფიოდ და გარკვევით“, „შემოქმედებითი განწყობის შექმნა
ძნელია, მისი მოკვლა - ადვილი!“, „შემოქმედებითი პროცესი უნდა დაიწყოს შეგნე-

ბულად და სწორად. შეგნებული და სწორი პროცესი ქმნის სიმართლეს, სიმართლე აჩენს რწმენას, მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს ამოქმედებას ქვეცნობიერი და შეიძლება მოვიდეს შთაგონებაც... მსახიობობა - თამაში, თამაში - მოქმედება, ანუ წინააღმდეგობის გადალახვა... ყველა ქვეტესტი ხილული უნდა იყოს. სცენაზე ფიქრიანი, ტკივილიანი ხალხია და არა მოთამაშე. რწმენა რომ გაჩნდეს, ბუნებრივი უნდა იყოს. როცა რწმენა გაჩნდება, თამაშიც დაიწყება, თეატრი - უხილავის გამოსახვის ასპარეზია“. სტუდენტთა პრობლემების გათვალისწინებით, მრავალფეროვანი პლაკატებიც იცვლებოდა. სახელოვანი რეჟისორ-პედაგოგი მოითხოვდა გამომსახველი ხერხების ლაკონურობას, თეატრალურობის განვითარება-დანგეწას.

XXI საუკუნის 10-20-იანი წლების სტუდენტური დადგმები

თეატრალური ინსტიტუტის სახელოვანი პედაგოგის, ევროპულ კულტურას ნაზიარები, პარიზის თეატრ „ატელიეს“ ერთ-ერთი დამაარსებელი რეჟისორის, ვასო ყუშიტაშვილის უნიჭიერესი მოწაფეების - გიზო ჟორდანიასა და შალვა გაწერელიას პედაგოგიკაში შესამჩნევი იყო მსახიობში რეჟისორის პროფესიის უნარ-ჩვევათა გამოვლენა და აღზრდა. ორივე რეჟისორ-პედაგოგი ესწრაფვოდა მსახიობში განვითარებინა დამოუკიდებელი, საკუთარი როლის ავტორ-რეჟისორი, რომელიც შეეცდებოდა დაებრუნებინა და გაეფართოვებინა XX საუკუნის დასაწყისში დაკარგული პროფესიული უფლებები. სწორედ გიზო ჟორდანიასა და შალვა გაწერელიას სამსახიობო ჯგუფის კურსდამთავრებულნი იყვნენ: ლევან წულაძე, გოჩა კაპანაძე, ნანუკა ხუსკივაძე, მათა დობორჯგინიძე, თინათინ კორძაძე, გიორგი მარშანია და სხვები. ამჟამად თითოეული წარმატებით მოღვაწეობს რეჟისურაში, ან რეჟისურასა და სამსახიობო ასპარეზსა და პედაგოგიკაშიც.



რეჟისორ გიზო ჟორდანიას ერთ-ერთი გამორჩეული მოწაფის, მსახიობ ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძის შთამბეჭქდავი დებიუტი რეჟისორ-პედაგოგის რანგში განხორციელდა 2014 წელს, ჟან ანუის „ანტიფონეს“ ორიგინალური დადგმით. ახლო წარსულისა თუ არცთუ მშვიდი რეალობის გათვალისწინებით, სასწავ-



სურ. 7,8. სცენები სპექტაკლიდან „ანტიფონე“, რეჟ. ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძე, 2014

ლო თეატრის სცენაზე გათამაშებული სპექტაკლის მოქმედება ბუნკერში განვითარდა. სცენოგრაფიაში გამოკვეთილი იყო კრეონის რეჟიმის სუსხი. რეონის ძალადი კედლებით შექმნილი სცენური ვარემო წააგავდა წამების კამერასაც. წინსაფრიალი, ნარკოტიკების შემოქმედებით უცნაური ღიმილით სახემოღრეცილი ახალგაზრდა მამაკაცები, უეცრად ბუნკერის სახურავიდან ჭინკებივით სტებოდნენ სცენაზე. მათი ტენილი მოძრაობები, ცინიზმითა და აგრესიით აღსავსე ინტონაციები, კრეონის ნებისმიერი ბრძანების უპირობო აღმსრულებელ ჯალათთა ასოციაციებს იწვევდა. სცენური სივრცის ამ ექსცენტრიულ „მასპინძელთა“ გუნდს ლოგიკურ „ბოსად“ ევლინებოდა ნიკა ქაცარიძის თავგადაპარსული, სახენაირევი, თანამედროვე შარვალ-კოსტიუმში ჩაცმული კრეონი. მისი ინტონაცია თუ ქმედებები, თავდაჯერებული მაფიოზის პორტრეტს ხატავდა. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ დიდი ვარჯით ჰქონდა მოპოვებული საოცნებო ძალაუფლება. ამიტომაც, ელდანაკრავი რეაგირებდა მისი კანონის ხელმოყოფი, მსახიობ ნატალია ჯუღელის მიერ განსახიერებული ანტიგონეს ამბოხზე. ოიდიპოსის კერპი ასულის პირისპირ მშფოთვარე ხელისუფალი, დროდადრო თავდაცვის პოზიციაში მყოფი, თითქოს წინასწარ გრძნობდა თავის გარდაუვალ, სამარცხვინო მარცხს.

სასცენო ფიცარნაგზე უზვად მიმოფანტული ფურცლები ნათელს ჰგენდა კრეონის მიერ გამოცემულ კანონთა სიმრავლეს. უკიდურესად თანამედროვე თინეიჯერის იმიჯის მქონე, შავი ხავერდის შარვლით შემოსილი ნატალია ჯუღელის სიფრიფანა ანტიგონეს სულიერი სიმტკიცე, მისი მყარი არჩევანი, კრეონში უსწრაფესად ანგრევდა საკუთარი ძალაუფლების რწმენას. ანტიგონესთან ცხარე კამათის დროს, იგი ნაძალადევად ცდილობდა სიმშვიდის შენარჩუნებას, პედანტურად იცავდა თავის რეჟიმს, თუმცა სულ უფრო ნერვიულად ხვრებდა მირთმეულ წვნიანს და წონასწორობას აკარგვინებდა ბიძამართველის შეგონებებისადმი გაკერპებული ანტიგონეს გულგრილობა, მისი მედიდური თავდაჭერა. შეუსმენელ ანტიგონესთან „უსარგებლო“ დიალოგის დასასრულს, რაც მონოლოგს უფრო ჰგავდა, ნიკა ქაცარიძის კრეონი თითქმის სასოწარკვეთილი მოხვეტდა ხოლმე ქალაღების დიდ დასტას და ხარბად ივრავდა მკერდში. სპექტაკლის მიწურულისკენ, ძალაუფლების სამარცხვინო კრახსა თუ ეფემერულობაში დარწმუნებული, კანონებით აჭრელებულ ფურცლებს, ზიზღით ყრიდა ავანსცენაზე გაჭრილ ორმო-სანაგვეში და უშედეგო ბრძოლით ოფლადგაღვრილი, გულწრფელად, საბრალობლად, ლამის სინანულით აღიარებდა - „ძალზე რთული როლი შეხვდაო“. ადრეული კრეონებისგან განსხვავებით, ნიკა ქაცარიძისეული სცენური ვმირი სცენას ტოვებდა ლამის შემლილობის ზღვარზე მყოფი. სპექტაკლის ფინალში მისი გაუჩინარება ავანსცენის ორმოში, თვითგანაჩენის ეფექტს იძენდა.

1991 წელს, საქართველოში პირველად, სწორედ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში დაარსდა დრამატურგიის ფაკულტეტი და სავსებით სამართლიანად. დრამატურგია იქმნება სცენაზე დასადგმელად და მისი კვლევა უმთავრესად თეატროლოგთა პერეოგატივია. ვარდა ამისა, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში „დრამატურგის ხელოვნების“ მიმართულების ეფექტური ფუნქციონირება უადვილებს ახალგაზრდა რეჟისორებს უახლესი ტენდენციებისა და პრობლემების წვდომას, ამკვიდრებს დრამატურგსა და რეჟისორს შორის მყარი ურთიერთობის ტრადიციას.

„დრამატურგის ხელოვნებას“ თავდაპირველად თამაზ ჭილაძე, მისი გარდაცვალების შემდეგ კი დღემდე ირაკლი სამსონაძე ხელმძღვანელობს. მიმართულებამ არაერთი საინტერესო ავტორი შემატა ქართულ დრამატურგიას, რომელთა შემოქმედებაც, გაჯერე-

ბული ეროვნული სულისკვებებისა თუ პრობლემების სხვადასხვა რაკურსით წარმოჩენის ოსტატობით, უკვე მრავალჯის იხილა ქართველმა მაყურებელმა საქართველოს სხვა-დასხვა თეატრის სცენაზე. მათ შორის ლიდერობენ ლაშა ბულაძე, მანანა დოიაშვილი.

2016 წელს ახალგაზრდა დრამატურგ ლილე შენგელას სადიპლომო ნაშრომი - დრამა „დაგნი იუელი“ (ხელმძღვანელი ირაკლი სამსონაძე) მიეძღვნა XX საუკუნის დასაწყისის თბილისში დატრიალებულ ტრაგედიას, რომელმაც მსოფლიო შეძრა. XIX საუკუნის ევროპული კულტურის მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის, დაგნი იუელის საიდუმლოებით მოცული, დღემდე დაუდგენელი მკვლელობის ამბავი არაერთ ქართულსა თუ უცხოურ მოთხრობას, რომანს, პიესას და ფილმს დაედო საფუძვლად. ამ ექსტრაგავანტური ქალბატონისა და ორიგინალური ხელოვანის ტრაგიკული ხვედრი, რომელმაც სამუდამო განსასვენებელი ჰპოვა ქართულ მიწაზე და დაკრძალულია კუკიის სასაფლაოზე, პირველად აღმოჩნდა ახალგაზრდა ქართველი თეატრალუბის ყურადღების ცენტრში.

როგორც ცნობილია, 1901 წლის 5 ივნისს, სასტუმრო „გრანდ ოტელის“ ნომერში ნორვეგიელი მწერალი და პიანისტი დაგნი იუელი (1867-1901), 33 წლის ასაკში მოკლა მისმა პოლონელმა მეგობარმა, ჭიათურაში მარგანეცის საბადოს მფლობელის 25 წლის ვაჟმა ვლადისლავ ემერიკმა. ნორვეგიის ერთ-ერთი ყველაზე მდიდარი და წარჩინებული ოჯახის შვილი, „სიყვარულის ქალღმერთად“, „ბოჰემის დედოფლად“ აღიარებული დაგნი იუელი, მრავალი დიდი შემოქმედის, მათ შორის ედვარდ მუნისა და ავგუსტ სტრინდბერგის მუხა იყო. მეამბოხე სულის მქონე ეს უღამაზესი ქალბატონი ვახლდით მეუღლე პოლონური მოდერნიზმის იდეოლოგისა და „სისასტიკის თეატრის“ წინამორბედის, პოლონელ ნიცშედ აღიარებული მწერლის, სტანისლავ პშიბიშევესისა.

ლილე შენგელას სადიპლომო დრამა „დაგნი იუელი“ დადგა დიპლომანტმა რეჟისორმა ანანო დოლიძემ (კომპოზიტორი გიორგი ლალიძე, მხატვარი თეო კუხიანიძე, 2016

2016 - 2017 წლიანის საზომი
 რეპერტუარი თეატრის სახელობის
 ევსეპრიანთაული დრამატიკის

27 ნოემბერი	19:00
2 დეკემბერი	
4 დეკემბერი	20:00

პ რ ე მ ი ე რ ა
 ლილა შენგელის
დაგნი იუელი
 დსიძელოპიური დრამა
 ერთ მოვადეაბად

დადგამალი რეჟისორი - ანანო დოლიძე
 მხატვარი - თეო კუხიანიძე
 კომპოზიტორი - გიორგი ლალიძე

მონაწილეობას:
 ნათია მღვანაძე,
 გიორგი ჩარაპალი,
 ნიკა ჩხიძე

საზენაპროეუ ელენეკოვაბალი ჰეილერი ნაწილიკოვაბალი

რეპერტუარი თეატრის
 ევსეპრიანთაული დრამატიკის

პ რ ე მ ი ე რ ა
 22, 23 მარტი
 ლილა შენგელის
დაგნი იუელი
 დრამა ერთ მოვადეაბად
 რეჟისორი - გიორგი ჩარაპალი

დასაწყისი 19:00

სურ. 9. აფიშები ლილე შენგელას დრამის საფუძველზე დადგმული სპექტაკლისთვის

წლის 22 ივლისი, ნ. დუმბაძის თეატრის „სხვენი“). აღსანიშნავია ისიც, რომ დებიუტანტი დრამატურგის ამ პიესამ გაიმარჯვა მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის თეატრალური ხელოვნების განვითარების ფონდის პროექტის კონკურსში „პიესა რუსთაველის თეატრისათვის“. 2016-2017 წლის თეატრალურ სეზონში, გამარჯვებული პიესა რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე დადგა მაგისტრატურის მიმართულების სტუდენტმა, რეჟისორმა ვიორგი ჩალაძემ (სპექტაკლში მონაწილეობდნენ მსახიობები: ანა ამილახვარი, ზურაბ ინგოროყვა, ქეთი სვანიძე, ბაჩო ჩაჩიბაია).

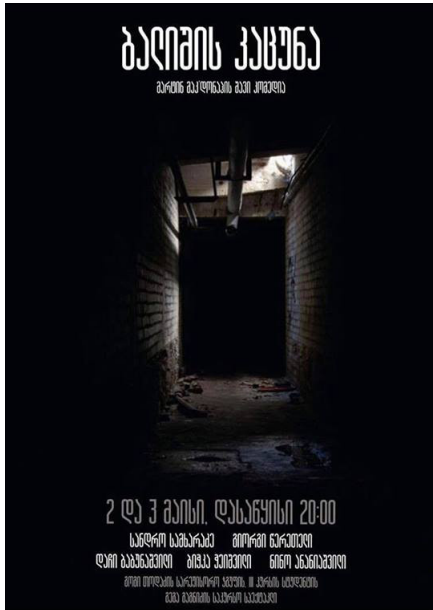
რეჟისორ-დიპლომანტი ანანო დოლიძის სპექტაკლის სცენოგრაფია სიმბოლურად ასახავდა სიყვარულის, სისხლსავსე ცხოვრების, თვითრეალიზებისთვის მებრძოლი ინტელიგენტის მძიმე ხვედრს, რომელსაც უსამართლო ბედმა მოულოდნელი ტრაგიკული აღსასრული განუშადა. ერთმოქმედებიან წარმოდგენაში, სცენაზე იყო პირქუმ შავ სივრცეში მატარებლის ლიანდაგის გადაკვეთის ხაზზე მდგარი საწოლი. თამაშდებოდა მიწიერი რეალობიდან განდევნისთვის განწირული ინტელექტუალი ქალბატონის ცხოვრების კრიტიკული პერიოდი. ავისმომასწავებელი წინათგრძნობით აფორიაქებული ახალგაზრდა ქალი ნერვიულად მოძრაობდა ნახევრადჩაბნელებული სასტუმროს მოკრძალებულ საძინებელში. იგი უსასრულოდ წერდა და ხევდა თაბახის ფურცელზე ნაჩქარევად გამოყვანილ ტექსტს. შემოქმედებითი და პირადი ცხოვრების კრინისულ ფაზაში მყოფი ემზიანი ქალი, არასასურველ მამაკაცთან უცხო ქვეყანაში მოტყუებით ჩამოყვანილი, დანმარებას სთხოვდა მისგან გაუცხოებულ, შეუბრალებელ მეუღლეს. ცხადი ხდებოდა, რომ ბოჰემური ცხოვრების მოყვარე, სახელოვანი ქმრის ოდესღაც ცეცხლოვანი გნება მიმქრალიყო. საყვარელი მამაკაცის უყურადღებობით დათრგუნული ლამაზმანის არცთუ საამური ცხოვრების დრამა ტრაგიკული ფინალისთვის იყო განწირული. ფსევდოლირებულებების მქონე, ჭირვეულ, ძალადობისთვის განწყობილ მამაკაცთან მისი ურთიერთობა სულ უფრო ვაუსაძლისი ხდებოდა. ქალის გულგრილობით შეურაცხყოფილი, გულზვიადი პარტნიორი, მისი უარყოფისა და დამცირებისთვის, სასიკვდილო განაჩენით ქურდულად უსწორდებოდა სიცოცხლისა და თავისუფლების მოყვარე, მედიდურ ქალბატონს. სპექტაკლში შესამჩნევი იყო სახელოვანი მწერლის მკვლელობის მოტივაციის დღემდე ბუნდოვან ფინალზე რეჟისორისა და დრამატურგის თამამი პოზიცია. ლილე შენგელიასა და ანანო დოლიძის სადიპლომო ნაშრომით ქართულ დრამატურგიასა და სცენაზე პირველად გამოჩნდა საქართველოსთან მიმართებაში დაკავშირებული უცხოელი ხელოვანის საბედისწერო დრამა.

თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამორჩეული ბრიტანელი დრამატურგის, მარტინ მაკდონახის პიესა „ბალიშის კაცუნა“ (2003) დიდი წარმატებით დაიდგა თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში (2019). დრამის რეჟისურის მიმართულების მესამე კურსის სტუდენტ გეგა ვაგნიძის სპექტაკლში (ხელმძღვ. პროფ. ვიორგი თოდაძე) მონაწილეობდნენ თემურ ჩხეიძის სამსახიობო ჯგუფის მეორე კურსის სტუდენტები: სანდრო სამხარაძე, ვიორგი წერეთელი, დაჩი ბაბუნაშვილი და ნინო ანანიასვილი, აგრეთვე ლევან წულაძის სამსახიობო ჯგუფის კურსდამთავრებული ბიჭიკო ჭიეშვილი.

მარტინ მაკდონახის პიესა ქართველ მაყურებელს პირველმა გააცნო რეჟისორმა დავით დოიაშვილმა (ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის თეატრი, 2016). დედაქალაქის სახელოვანი, გემოვნებიანი დამდგმელი გუნდის ნამუშევრის შემდეგ, დიდ გამბედაობას წარმოადგენდა ახალგაზრდა რეჟისორის დაინტერესება ამ აღიარებული ნამუშევრით. რისკიანმა დებიუტანტმა ღირსეულად დაძლია პრობლემა და რადიკალურ

რად განსხვავებული ინტერპრეტაცია შეთხზა. შერეულ ჟანრში გადაწყვეტილი დადგმა უახლოვდებოდა დეტექტივის, კინოთხრობის, ნატურალისტური თეატრის ხერხებს, ბრესტისა და სისასტიკის თეატრალურ ესთეტიკას. სპექტაკლში მძაფრად იყო ნაჩვენები ტოტალიტარულ სახელმწიფოში სისტემისა და მშობლებისგან ბავშვობაში მიღებული ტრავმებით დამახინჯებულ ადამიანთა სულიერი ტრაგედია. როული ფსიქოანალიტიკური და ფილოსოფიური სვლებით გაჯერებული პიესის ინტერპრეტატორი, კრიტიკულად განიხილავდა საკანონმდებლო და რელიგიურ დოგმებსაც. სპექტაკლი ყოველგვარი მუსიკალური გაფორმების, მხატვრული განათების, დეკორაციის გარეშე ქმნიდა შეულამაზებელი სინამდვილის ილუზიას, საზღვარს შლიდა თეატრსა და ცხოვრებას შორის.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სარდაფში წარმოდგენილ სანახაობაში შიშველი კედლები, ასფალტის რუხი და ცივი გარემო, მაყურებელს გათამაშებული ისტორიის თანამონაწილედაც აქცევ-



სურ. 10,11. აფიშა და სცენა სპექტაკლიდან „ბალიშის კაცუნა“, რეჟისორი გეგა გაგნიძე, 2019

და. რეჟისორული კონცეფცია სპექტაკლის ექსპოზიციურ ნაწილსა და ფინალს მანქანის სალონში ავითარებდა. მოცვეთილი, წყობიდან გამოსული მანქანის ძრავის თუნთხი, მისი შესაზარი ქროლა თუ ფარნების უხეში ნათება, შოკისმომგვრელ ეფექტს იწვევდა. სცენაზე იქმნებოდა დიქტატორულ სახელმწიფოში შემოქმედისა და სისტემის დაპირისპირების დამთრეუნველი სურათი.

რეჟისორი თითქმის ნატურალისტურად წარმოდგენდა ტოტალიტარული რეჟიმის ზომბირებულ ჩინოვნიკთა (მსახიობები - ვიორჯი წერეთლის ტუპოლსკისა და დანი ბაბუნაშვილის არიელი) უჩვეულო სისასტიკეს ე.წ. ეჭვმიტანილის მიმართ. სისხლში მოსვრილ სანდრო სამხარამის კატურიენს გამოძიებლები ქალაქში გავრცელებულ ბავშვთა მკვლელობებში ადანაშაულებდნენ. დაკავებული მწერლის დაკითხვის პარალელურად იგვეთებოდა, წარმოდგენის დასაწყისში ძალაუფლებით გათავსებულ, „კანონიერების დამცველთა“ პრობლემური წარსული. ბავშვობაში განცდილი ტრავმები მათ მძაფრი შერისძიებისთვის განაწყობდა რეჟიმის მიერ საეჭვო ინტელექტუალად მიჩნეულის მიმართ. თუმცა, მალევე იშლებოდა ზღვარი ე.წ. დამნაშავესა და ბრალმდებლებს შორის. მწერლის დაკითხვის პროცესს ენაცვლებოდა ე.წ. დამნაშავისადმი თანაგრძნობა, პატივისცემა

და თანამოაზრობაც. ცნობიერდებოდა, რომ თანამედროვე საზოგადოება ბავშვობაში მიღებული ტრავმების, მათ შორის - მშობლების, გარემომცველი საზოგადოების, მახინჯი საკანონმდებლო ბაზისა და ა.შ. მრავალგვარი ძალადობის, უსამართლობის, უფროსთა პრობლემური ფსიქიკის მსხვერპლია, რაც აგრესიის, შურისძიების სახით უბრუნდება ფართო საზოგადოებას.

მსახიობი სანდრო სამხარაძე განასახიერებდა მაღალი ხელოვნებისთვის თავგანწირული მწერლის სახეს. მისი კატურიენისთვის აზრს კარგავდა უმიზნო არსებობა ტოტალურ ძალადობაზე დაფუძნებულ სინამდვილეში. სპექტაკლის შესახებ სამართლიანად წერდა ფილოსოფოსი გიორგი მაისურაძე: - „პაროდულიობა კულმინაციას მესამე მოქმედებაში აღწევს, როდესაც კატურიენი, რომელიც ყველა დანაშაულს საკუთარ თავზე იღებს, ევაჭრება ერთმანეთთან მოჩხუბარ ორ პოლიციელს, რომ მისი ხელნაწერები 50 წლის შემდეგ გამოაქვეყნონ. თავისი ლიტერატურული გზავნილის მკითხველამდე მიტანა მისთვის იმდენად შესაძლებელი მნიშვნელობის აქტია, რომ ის საკუთარი სიცოცხლის ფასად უღირს“.³¹

„მკვლეელი“ მწერლისადმი აგრესიით განწყობილი, შემდგომ კი სრული თანადგომით გამსჭვალული დაჩი ბაბუნაშვილის არიელი მორჩილად ასრულებდა მის მოთხოვნას, ხოლო მეორე პოლიციელი თვალს არიდებდა „ეჭვმიტანილისადმი“ თანაგანცდას და მხოლოდ ფორმალურად ცდილობდა საკუთარი მოვალეობის აღსრულებას. სპექტაკლის ბოლოს ჰაერში ეკიდა ტრადიციულად პასუხგაუცემელი შეკითხვა, - ვინ არის დამნაშავე თანამედროვე სამყაროში კვლავაც გაშფოთებულ ფარულსა თუ ღია ტირანიაში?!. მასზე, რეჟისორის ნებით, თავად მაყურებელს უნდა ეპასუხა.

XXI საუკუნის 20-იანი წლებიდან გამძაფრდა ინტერესი ესპანელი დრამატურგის ფედერიკო გარსია ლორკას მთავარი ტრაგედიების, მათში ასახული „ოჯახური ტირანის“, უახლოეს ადამიანთა გაუცხოების, ანგარების მნიშვნელობის ტენდენციებისადმი. რეჟისორმა გიორგი სინარულიძემ შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მესამე კურსის საკურსო სპექტაკლად, ფედერიკო გარსია ლორკას სიმბოლისტური ტრაგედია „სისხლიანი ქორწილი“ (2021) თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრში, თანამედროვე სათეატრო ტენდენციებითა და თვალთახედვით დადგა (რეჟისორის ასისტენტი - თინათინ კორძაძე).

ესპანური მოდერნიზმის სახელოვანმა ავტორმა გარსია ლორკამ, „სისხლიანი ქორწილით“ ანგარებისანი ქორწინება ტრაგიკულ დანაშაულად სცნო, მისი კრახი გარდაუვალად მიიჩნია. სიუჟეტი მარტივია: ქორწილის დღეს პატარძალი ყოფილ შეყვარებულთან ერთად გაიქცა. საქმრო დაედევნა მათ და მეტოქეებმა ერთმანეთი დახოცეს. ეს უმარტივესი ფაბულა ლორკას შემოქმედებითი ოსტატობით გაიჟღინთა ანდალუსის ბოშათა მითოლოგიიდან ჩართული კუბლეტებითა და მუსიკით. შურისძიებისა და ყოვლისწამლეკი ვნების გარდა, პიესა გამოირჩევა ფართო სოციალური მოტივით. ლორკამ სიყვარული სცნო უმაღლეს ადამიანურ ღირებულებად, რაც თანამედროვე საზოგადოებაში სრულიად უცხო კრიტერიუმებს დაუქვემდებარა. ამით შემზარავი დანაშაული ჩაიდინა და დაამახინჯა მომავალი.

31 გიორგი მაისურაძე „კეთილი „ბალიშის კაცუნა“ (კულტურა - ინდიგო, [https://indigo.com.ge > articles](https://indigo.com.ge/articles), INDIGO.COM.GE. კეთილი „ბალიშის კაცუნა“ და ცხოვრების გაუსაძლისი სიმძიმე | გიორგი მაისურაძე. 02 ივ. 2019.



სურ. 12,13. „სისხლიანი ქორწილი“, რეჟ. ვიორგი სიხარულიძე, 2021. ფოტოები ლაშა ბანძელაძის.

დადგმაში აღსანიშნავი იყო მინიმალური გამომსახველი ხერხებით შექმნილი ატმოსფერო. ვიორგი სიხარულიძის გადაწყვეტა ერთგვარ რეპორტაჟს წარმოადგენდა. თავად რეჟისორი ინტერვიუერის როლს ირგებდა და მთელი წარმოდგენის მანძილზე მსახიობთა პირისპირ მყოფი, სტუდენტებს ეხმარებოდა კიდევ მათი პირველი როლების შექმნის პროცესში. ავანსცენის სიანგლოვს განთავსებულ სკამზე ჩამომჯდარი ანა ბერელაშვილის მიერ განსახიერებელი შვილმკვდარი, ძაძებით მოხილი სასიძოს დედა, ინტერვიუერის შეკითხვებზე შინაგანი მღელვარებით, ვრცელი პაუზებით ყვებოდა მომხდარი ტრაგედიის პერიპეტიებს. ახალგაზრდა მსახიობის სახით, სცენაზე ვხვდავდით მწუხარებისგან უსწრაფესად მოტეხილ მოზუცს. იგი წარმოდგენაში მთხრობელის ფუნქციას ასრულებდა, დროდადრო უშუალოდაც ერთვებოდა მოქმედებაში, გარკვეულ ეპიზოდებში კი, კვლავ ეთიშებოდა სასცენო ქმედებას და გვაწვდიდა ინფორმაციებს სხვა პერსონაჟებზე.

მხატვარ თვით კუხიანიძის უცვლელ დეკორაციაში აღმართული მაღალი, თითქოსდა მასიური ქვის თლილი კედლებით შემოსაზღვრული სამოქმედო არენა გამოქვაბულს ჰგავდა. მას მთვარის მოყვითალო სინათლე ანათებდა და ამძაფრებდა სასცენო მოედნის სუსნიან ატმოსფეროს. კომპოზიციურად ძველბერძნული ტრაგედიის იდენტურად აგებულ ლორკასეული პიესის დადგმაში, გუნდის ფუნქციას ასრულებდნენ დასაწყისში მხიარული, მომღერალი და მოცეკვავე ახალგაზრდები, ხოლო მოგვიანებით გამოქვაბულის მაღალ კედლებზე უკვე სასმისით ხელში გადმოფენილი სტუმრები. ცოცხალი მუსიკით, სიმღერებითა და ცეკვებით გაფორმებულ სანახაობაში შესამჩნევი იყო ცეცხლოვანი ესპანური ტემპერამენტი. თავდაპირველად ქორწილის მოლოდინში მყოფი ეს ლალი გუნდი ვნებით ავსებდა სცენას, შემდეგ ავისმომასწავებელ, აღმზნებ ფუნქციას ასრულებდა, ხოლო ფინალში - მოსიერი - მოთვალყურე და შურისძიების წამახალისებელი ხდებოდა (ვოკალი – მაია მიქაბერიძე, მუსიკალური გაფორმებელი – ანი მურღულია, ქორეოგრაფი – კოტე ფურცელაძე, სასცენო მოძრაობა – შოთა გეგიაძე).

ერთმოქმედებიან ლაკონურ სპექტაკლში სცენური მოვლენები ელვისებური სისწრაფით მიექანებოდა სისხლიანი დასასრულისკენ. ანდალუსიურ ქალაქში ემზადებოდნენ ქორწილისთვის. საქმროს ოჯახი მხოლოდ დედისგან შედგებოდა. მას ქმარი და უფროსი ვაჟი ვინმე ფელიქსთან ორთაბრძოლაში დაღუპვოდა, რომლის ვაჟს, ისევ მხურვალედ უყვარდა ყოფილი საცოლე. პიესაში მხოლოდ ამ ერთ პერსონაჟს, პატარძლის ყოფილ შეყვარებულს აქვს საკუთარი სახელი, - ლეონარდო, რაც ცნოველთა მეფესავით ძლიერს ნიშნავს. მსახიობ კონსტანტინე ფოცხვერაშვილის ცეცხლოვანი, ნერვიული სცენური

გმირიც, ქარიშხალივით შემოენთებოდა ხოლმე სცენას და თავის ექსპრესიულ ენერგეტიკულ ველში ახვევდა მისგან დისტანცირებისთვის განწყობილ, ვნებიან პატარძალს. მამა ჩქარობდა მომნიბლავი, მერყევი ქალიშვილის (ნუცა აბაშიძე, ანა ბანძელაძე) შეძლებულ სასიძოვნე ვათხოვებას. პატარძალიც გაგებით ეკიდებოდა სიღარიბისგან თავდახსნის ამ აპრობირებულ მეთოდს, თუმცა მოუგერიებელი, მშთანთქმელი ვნებით გრძნობამორეული შეყვარებულები ქორწილიდან გარბოდნენ. მოგვიანებით, საქმროსა და სატროფოს დაღუპვის შემდეგ, მგლოვიარე დედასთან დაბრუნებული ნახევრადშემლილი, განაჩენისთვის მზადმყოფი პატარძალი თავის „დანაშაულს“ ასე განმარტავდა: „ცეცხლმა დაძვია... შენი შვილისგან ველოდი სიმშვიდეს, ბავშვებსა და ჯანმრთელებას, მაგრამ ვნებამ გამიტაცა და ყველაფერი გაანადგურა“.

დანაშაულის მთავარ მიზეზად სპექტაკლში ისევე, როგორც ლორკასეულ პიესაში, მიჩნეულ იქნა საზოგადოება, რომელმაც თავისი სარგებლისმოყვარე დირექტივებით „აღწარდა“, დაამახინჯა და იმსხვერპლა ახალგაზრდები. მიუხედავად ამისა, ლორკა არც შეყვარებულებს ათავისუფლებდა პასუხისმგებლობისგან, რადგან მათ არ იზრუნეს დაეცვათ საკუთარი არჩევანი და თავს დაიტყუეს დამსახურებული სასჯელი.

ფედერეოვ გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“, 1936 წლით თარიღდება. ავტორი ამავე წელს გენერალ ფრანსისკო ფრანკოს ფაშისტურ დიქტატურას შეეწირა. რეალობიდან თითქმის დოკუმენტური სიზუსტით გადმოწერილ ტრაგედიას უხვად შერჩა იმდროინდელი პირქუში სინამდვილის სუსხი. თავად პიესის მთავარი პერსონაჟის - ბერნარდა ალბას სახეც მრავალი წლის მანძილზე დედა-ტირანის მეტაფორად იქცა. 2021 წელს, „ბერნარდა ალბას სახლი“ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე, თემურ ჩხეიძის IV კურსის სამსახიობო ჯგუფის საკურსო ნამუშევრად დადგა რეჟისორმა მათა დობოროჯინიძემ (ხელმძღვანელი თემურ ჩხეიძე). სპექტაკლში ბერნარდას როლს მოწვეული მსახიობი ლილი ხურიითი ასრულებდა.

რეჟისორმა თითქმის საუკუნის ასაკს მიღწეული პიესით, შექმნა მასშტაბური ტრაგედია. მხატვრული გაფორმება დასაწყისშივე გვაწვდიდა ინფორმაციას ბერნარდას ოჯახში განვითარებული ტრაგედიის მთავარ ინსპირატორზე. სცენის მარჯვნივ, თმახუჭუჭა,



სურ. 14, ნ. „ბერნარდა ალბას სახლი“, აფიშა და სცენა სპექტაკლიდან, რეჟისორი მათა დობოროჯინიძე, 2021, აფიშა დათო ლოლაძის.

კუბიდონივით თვალწარმტაცი ახალგაზრდა კაცის მოზრდილი პორტრეტი იყურებოდა დარბაზში. ეს პეპე იყო, რომელსაც სპექტაკლის მსვლელობისას, თითქმის ყველა ახსენებდა, ხოლო მოქმედებაში მხოლოდ ირიბად ერთვებოდა, მაყურებელი მას ვერ ხედავდა. წარმოდგენის დამდგმელმა მისი პორტრეტი საჯაროდ გამოფინა, ბერნარდას ოჯახის მუდმივ მეთვალყურედ გადააქცია და თითქოს განაჩენიც გამოუტანა, დემონის ფუნქცია დააკისრა. სიღარიბისგან ტანჯულ, გაუცხოვებულ, თითქმის არქაული ადათ-წესებით დათრგუნულ, მამაკაცთაგან გაცლილ სოფელში, პეპე ყველასათვის სასურველი მამაკაცი იყო. საგარაუდოდ არცთუ ინფანტილური არსება, თავადაც ცდილობდა საკუთარი ღვთით ბოძებული სიღამაზე სარფიანად დაეხანძებინა. ამ მოსაზრებას ამყარებდა ბერნარდას მოხუცი დედის წინასწარმეტყველური გაფრთხილებაც, - „პეპე ყველას შეგჭამო“.

მხატვარ ნუცა ჭყონიას მიერ შექმნილ პირქუმ, უსაზღვროდ სუფთა, დახვეწილ სცენურ გარემოში, მოქმედების დრო და ადგილი განუსაზღვრელი იყო. წარმოდგენის დასაწყისში სცენაზე განლაგებულ ავეჯს, სკამებს, საგარძღებსა თუ სარკეს, შავი ნაჭერი ჰქონდა გადაფარებული. სულ მალე მას ხსნიდნენ საფარველს და ნაირფერად გაფორმებული სკამები გამოკვეთდა ხელმომჭირნე ოჯახის დახვეწილ სამყოფელს. იგრძნობოდა, რომ ბერნარდა და მისი ასულნი თანამედროვე, პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანები იყვნენ. აცნობიერებენ ფატალურ გარემოში არჩევანის უნარწარმეულ ქალთა უნუგეშო ყოფას. ამ ცინესიმაგრისა თუ მონასტრის ე.წ. მცველი ქალბატონი, რადიკალურად განსხვავდებოდა მისი წინამორბედი ბერნარდას როლის შემსრულებელ მსახიობთაგან და თავისუფლების სივრცესაც უტოვებდა ბედისწერისგან უსამართლოდ ტანჯულ ქალიშვილებს.

სპექტაკლის ეფექტურ, ემოციურ ექსპოზიცივაში, შავ სამოსიანი, შოლტივით ატყორცნილი ქალების გუნდი სევდიანად მოძრაობდა წრეზე ნახევრად ჩაბნელებულ დარბაზში. ისინი ოჯახის უფროსს - ბერნარდა ალბას მეორე ქმარს მიაცილებდნენ ბოლო გზაზე. იწყებოდა მათ ცხოვრებაში სრულიად ახალ ეტაპი, ხოლო გემოვნებით გაფორმებულ სცენას მალევე ავსებდნენ XXI საუკუნის „ტრენდულ“ ექსტრაავაგანტურ შარვლებში გამოწყობილი ბერნარდას მოსიყვარულე ქალიშვილები.

ლილი ხურიითის ბერნარდა სიტყვაძუნწი, ძალაუფლებისმოყვარე, დაღლილი ქალბატონი იყო. მის ქცევასა და ხასიათში იგრძნობოდა სულიერი შფოთი, მარტოობის შიში, პასუხისმგებლობის მძიმე ტვირთი. განმარტოებული დედა იშორებდა ძაძებს, შავ ნაჭერს ხსნიდა სარკეს, ვარცხნილობას ისწორებდა, მეუღლის გარდერობიდან ტანსაცმელს ბრაზით ისროდა იატაკზე, მაგრამ მის ერთ-ერთ პერანგს სახეზე იფარებდა და აშლილ მოვონებებში ჩაძირული მოწყვეტით ეშვებოდა დივანზე. მსახიობი თამაშობდა ქმარზე შეყვარებულ, მაგრამ მისგან გულნატკენ ქალს, რაც ირეკლებოდა კაცებისადმი ქალიშვილთა დამოკიდებულებაშიც. ბერნარდას სახლში სჯეროდათ, რომ ქალები მხოლოდ მორჩილებისა და ტანჯვისთვის იყვნენ განწირულნი. მათ უნმოდ, თვინიერად უნდა ეხიდათ თავიანთი მძიმე ტვირთი, შეგუებოდნენ მამაკაცის ღალატსა თუ შეურაცხყოფას, მით უფრო თუ ქალს მოკრძალებული მზითევი ჰქონდა.

ქალბატონი ალბასათვის საზოგადოებრივი აზრისადმი მორჩილება ტრაგიკული აუცილებლობა იყო. ამიტომაც ცდილობდა პედანტურად ეტარებინა თავისი მძიმე ჯვარი, საძულველი ტრადიცია. თუმცა, გლოვის ბარბაროსული მეთოდი მისთვის ერთგვარ საბაბსაც წარმოადგენდა საჭირო მზითვის შესაგროვებლად, რომ სილატაკის ბრალდე-

ბით არ დაეჩაგრათ მისი უდანაშაულო ასულნი. შვილებსაც უყვარდათ დედა, გაგებით ეკიდებოდნენ მის „ახირებებს“, თვლიდნენ, რომ მათთან ერთად, ბერნარდაც ტყვე იყო სასტიკი სინამდვილის.

უსინხარულო, პირქუში, ლატაკი გარესამყაროსგან იზოლირებულ ალბას სახლში სიყვარულსა და თავისუფლებასე თცნებობდა ყველა. მშვენიერი გოგონები ტანჯვით ეგუებოდნენ ანგარებაზე დაფუძნებულ ურთიერთობებს. მხოლოდ უმცროსი ადელა ახერხებდა ღიად გაეპროტესტებინა ბარბაროსული სინამდვილე. იგი აღმფოთებული იმაღლებდა ხმას გამხეცებული თანასოფლელების წინააღმდეგ, როცა ისინი ლინჩის წესით უსწორდებოდნენ ახალგაზრდა ქალს ე.წ. უკანონო სიყვარულით დაბადებული ბავშვისთვის. ნინო ანანიშვილის მიერ განსახიერებული ნაწი, მოსიყვარულე, დედისადმი დიდი კრძაღვით განწყობილი ადელა, მისი მეამბოხე სულისკეთების მიუხედავად, ვერ ახერხებდა დროულად აღეკვეთა ბერნარდას მიერ მის პირად ცხოვრებასა და არჩევანში საბედისწერო ჩარევა. თავად ღილი ხურითის სცენური ვმირისთვის კი, მეაცრი, შეუსმენელი ქალის ნილაბი თავდაცვის საშუალებად იყო გააზრებული. მას სწამდა, რომ მხოლოდ ამ ხერხით შეეძლო პირნათლად შეესრულებინა დედის მოვალეობა, განურჩევლად ეზრუნა ხუთივე ქალიშვილის ბედნიერებისთვის, მოქცეულიყო „ისე, როგორც საჭიროა და არა ისე, როგორც თავად სურდა“. შედეგად, ადელას მოულოდნელი თვითმკვლელობით თავზარდაცემული, საყვარელი ქალიშვილის ცხედარს ემსობოდა და მრავალგზის იმეორებდა შეშლილი მარია ხოხეფას სიტყვებს: „ჰაერზე გამიყვანეთ, ზღვის სანაპიროზე მინდა!“.

რეჟისორი ლოგიკურად კრავდა სპექტაკლს და ბერნარდას მისივე დედის, შეშლილი მარია ხოხეფას ხვედრს უმზადებდა. ასეთი ფინალი შვილებზე ზღვარგადასული მზრუნველობით ჩადენილი შეცდომების შედეგი იყო, რადგან განიზრახა შეუძლებელი - სხვისი ბედის ძალადობრივი მართვა.

XXI საუკუნის დასაწყისიდან მზარდი საზოგადოებრივი უკმაყოფილება, არასტაბილური გარემოს მუდმივი შეგრძნება, მიგრაციული პროცესების გააქტიურება, დაუცველობის მუდმივი განცდა თუ ტოტალური აგრესია, ლოგიკურ გავრძელებაში გადაიზარდა. 20-იანი წლების დასაწყისში „გაცოცხლდა“ ჩვენი ყოველდღიური ყოფისათვის აქამდე მივიწყებული პრობლემები, - პანდემია, ომი, ფაშიზმი, სამყაროს აღსასრული, განვითხვის დღისა და მეორედ მოსვლის მოლოდინი. გაცხადდა, რომ მსოფლიო ისტორია მეორდება და გარკვეული მეტაფიზიკური ბმა არსებობს **XX** საუკუნის 20-იან წლებთან. მრავალი წლის მანძილზე უტოპიურ თხზულებებად აღიარებული, ამჯერად ანტიუტოპიურ თუ დისტოპიურ ნაშრომებად, გაფრთხილებად იქნა „წაკითხული“ ალბერ კამიუს „შავი ჭირი!“ (1947), ჯორჯ ორუელის „1984 წელი“ ანუ „უკანასკნელი ადამიანი ევროპაში“ (1948), ოლდოს ჰაქსლის „საოცარი ახალი სამყარო“ (1932), რეი ბრედბედერის „ფარენჰაიტი 451“ (1953), ეგგენი ზამიატინის „ჩვენ“ (1921) და სხვა. მათში თითქოს არაორაზროვნად აღწერეს ჩვენი არცთუ შორეული რეალობა, მოსალოდნელი საშიშროება, რაც ნაწილობრივ ახდა კიდევ.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სარეჟერტუარო პოლიტიკა პროფესიულ თეატრებზე სწრაფად და აქტიურად შეეხმიანა ჩვენს რეალობაში წარმოქმნილ ცვლილებებს. მიმდინარე სეზონში პანდემიისა თუ ფაშიზმის ნარატივის, მისი მოტივაციის შთამბეჭდავი ილუსტრირებით იქნა ნაჩვენები **XX** საუკუნის ცნობილ დრამატურგთა პიესები: კარლ ჩაპეკის „თეთრი ჭირი“, ალექსანდრე ქანთარიას „მარიამობის თვე 1924“, ჯონ პრისტლის „დრო და ქონვეის ოჯახი“, ართურ მილერის

„სეილემის პროცესი“, ედუარდო დე ფილიპოს „შიში ნომერი ერთი“ და სხვა. მათში ახალგაზრდებმა დამაჯერებლად შექმნეს არაერთი მაღალმხატვრული სცენური სახე, მძაფრად დანატეს ჩვენი გამშაგებული ეპოქის პორტრეტი. დადგმული სპექტაკლებიდან ცნადი ვახდა, რომ სახელოვან ავტორთა მიერ ასახული და შეფასებული მსოფლიო ისტორიის (XX საუკუნის 20-30-იანი წლების) კატაკლიზმები დღესაც მრავალმხრივ საყურადღებო „მოსაუბრეა“.

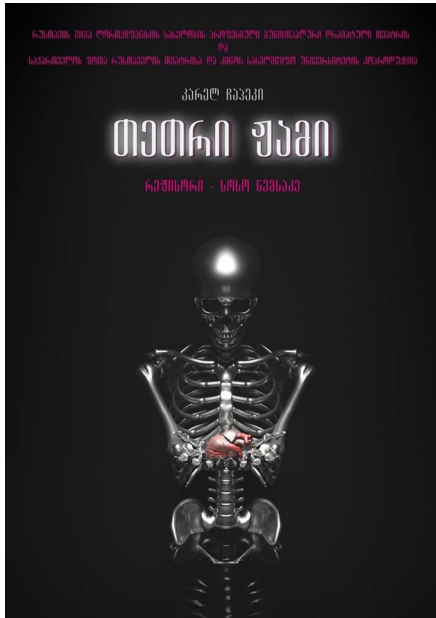
ტრაგიკული ბედისწერის მქონე ჩეხი მწერლის, კარელ ჩაპეკის (1890-1938) მიერ 1937 წელს დაწერილი ანტიფაშისტური პიესა „თეთრი ჭირი“, რეჟისორმა სოსო ნემსაძემ დადგა სახელწოდებით „თეთრი ჟამი“ (მხატვრები - ელენე მეგრელიშვილი, ანი ბედელაძე (სამხატვრო აკადემიის III კურსის სტუდენტები, კომპოზიტორი - გიორგი მაისურაძე, სასცენო მოძრაობა - შოთა გეგიაძის, ვოკალი - კობა კალანდაძის). ორი მსოფლიო ომის შუალედში განვითარებული ჩაპეკის შემოქმედება შავი იუმორით აღწერდა XX საუკუნის 30-იანი წლების გეოპოლიტიკას. მისი ერთ-ერთი უკანასკნელი პიესა „თეთრი ჭირი“, გაბედულად ამხელდა პოლიტმაფიის მიზანსწრაფვებს, რაც კონკრეტული დროით არ აღმოჩნდა შემოსაზღვრული. პიესაში უსახელო ქვეყნის ხელისუფლება, რაც მეტაფორულად უკონტროლო ძალაუფლებით აღვირახსნილი ნებისმიერი ქვეყნის მმართველობის ტრადიციულ ფორმად იქნა გააზრებული, „მცირე სახელმწიფოთა“ დაპყრობითი ომებით იყო დაკავებული. უსასრულო საომარი ოპერაციებით მოწამლულ ქვეყანაში გავრცელებული პანდემია „თეთრი ჭირი“ კი, მუსრს ავლებდა მოსახლეობას. სხეულზე თეთრი ლაქებით დაწყებული ავადმყოფობა სწრაფად ვრცელდებოდა და გაუსაძლისი ტანჯვით, გარდაუვალი სიკვდილით მთავრდებოდა. დაავადებულნი უმთავრესად საშუალო ასაკის ადამიანები იყვნენ, რაც იმედს აღუძრავდა ახალგაზრდებს. მათ სწამდათ, რომ მწარდი უმუშევრობის ჟამს, მოსახლეობის „წმენდა“ პოზიტიურ სამსახურს გაუწევდათ. ასეთ დროს, ყველასათვის უცნობი ექიმი გალენი ქმნიდა ვაქცინას, რომლითაც მხოლოდ ღარიბებს კურნავდა. მდიდრებისადმი მისი ულტიმატუმი ურყევი იყო - აეძულებინათ ხელისუფლება შეეწყვიტა ბარბაროსული ომის ისტერია, რაც მიუღებელი აღმოჩნდა სარგებელზე ორიენტირებული მთავრობისა და ახალგაზრდებისთვის.

წარმოდგენაში პოლიტიკური მაფიის მანებლური ქმედებებით შემოფოთებულ, მტკიცე ნებისყოფის ახალგაზრდა ექიმი გალენის სახეს, გააზრებულად თამაშობდა ახალგაზრდა მსახიობი ლაშა გაბუნია. იგი უშიშრად იცავდა სიღარიბის გამო ჩავრულ, დაუცველ ადამიანთა სიცოცხლის უფლებას, ბოლომდე ერთგულებდა მარადიულ ღირებულებებს, მაგრამ ეწირებოდა კიდევ საკუთარ პრინციპებს. მარტოსული ექიმის ბრძოლა ომისა და პანდემიის წინააღმდეგ - უტოპიურ მოთხოვნად ეჩვენებოდა ყველას. მსახიობის მიერ შექმნილი სახით, მაყურებელი შემოფოთებული ადევნებდა თვალყურს მშვიდობისათვის თავგანწირული ინტელექტუალის ტრაგიკული მარტოობის, მისი განწირულების თავზარდამცემ სურათს.

მომხვეჭელობის სენით შეპყრობილ ვარემოში ექიმი გალენის რადიკალურად განსხვავებულ პერსონაჟს წარმოგვიდგენდა მსახიობი ნიკოლოზ გაგნიძე. იგი ხატავდა კორუმპირებული, სიკვდილით მოვაჭრე ექიმის, პროფესორ სიგელიუსის მხატვრულ სახეს. კლინიკის ეს ასაკოვანი, ჯანგაბტეხილი „პატრონი“, მომგებიანად ვაჭრობდა პანდემიით, ხელისუფლებასთან ალიანსით. იგი თავგამოდებით იღვწოდა ვაქცინის ხელში ჩასაგდებად, სახიფათო მეტოქის ჩამოსაცილებლად. უკონტროლო, სარგებლისმოყვარე საწოდვადობაში საბედისწეროდ მთავრდებოდა ხელისუფლის ნათესავისა და თანამებრძოლის,

ეპიდემიით სნეული ბარონ კრიუგის (მსახიობი ნიკოლოზ გვაჩავა) მცდელობაც - ვალენის მოსყიდვით ან ომის აზარტით შეშლილ ახლობელზე ზემოქმედებით მოეპოვებინა სასურველი ვაქცინა.

ქვეყანაში მძვინვარე ჭირის მთავარი ინსპირატორის სახეს სცენაზე წარმოგიდგენდა ახალგაზრდა მსახიობი ლაშა მეზუკე. მის მიერ განსახიერებული უკიდურესად ცინიკური, პატარა ერების განადგურების ჟინით შეპყრობილი მარშალის სახეში, იგვეთობდა ჩვენი საუკუნის არაერთი ხელისუფლის ექსცენტრიული პორტრეტი. ფინანსებზე სულგაყი-



სურ. 16,17,18. „თეთრი უამი“, რეჟ. სოსო ნემსაძე, 2021, ფოტოები ველა ბედიანაშვილის.

დული მმართველი, თავადაც ძალზე გვიან და უხალისოდ, ებიდეშის მხოლოდ სასიკვდილო, მტანჯველი ტვივილების აგონიაში თანხმდებოდა ექიმი ვალენის ულტიმატუმს. პიესის ავტორის შესატყვისად, რეჟისორიც იმედის სწიფს არ უტოვებდა მაყურებელს. სპექტაკლს ამთავრებდა უკომპრომისო, გარდაუვალი ფინალი. სარგებლიანი საომარი პოლიტიკის ეიფორიაში მყოფი, გონგაცლილი, ზომბირებული ახალგაზრდების ჯგუფი, ეჟენ იონესკოს მარტორქებივით იწირავდნენ მსხვერპლად კეთილშობილ ექიმს, ახადგურებდნენ ვაქცინას და სპობდნენ როგორც თანამოქალაქეების, ისე საკუთარი ვადარჩენის უკანასკნელ იმედს.

სპექტაკლში თავზარდამცემი იყო აგრესიული, გამხეცებული ახალგაზრდების სახეები. მასობრივ სცენებში მონაწილე ამ ჭრელსამოსიანი, ფერადთმიანი, ნარკოტიკების ზემოქმედებით სახედაკარგულთა ხმაურიანი ჯოგი, ყველა იმედს სპობდა. მათ გვერდით კოლორიტული იყო აგრეთვე მსახიობ მარიამ ქანთარია მთავრად შექმნილი ინდიფერენტული ჟურნალისტის პორტრეტიც. იგი თამაშობდა მიმდინარე პროცესების ვულგარილ მაყურებელს, მოკრძალებული ხელფასის მოსაპოვებლად გარჯილ, ხელისუფლების ე.წ. პატრიოტული მიზანსწრაფვების თავგამოდებულ რეკლამისტს და არა პროფესიული მოვალეობის აღმსრულებელს, სიმართლის უკომპრომისო მსახურს.

ალექსანდრე ქანთარიას დადგმული სპექტაკლი „მარიამობის თვე 1924“, დაფუძნებული დოკუმენტური მასალების კოლაჟზე, შეგვასხენებდა ჩვენთვის მრავალგზის ნაცნობ საქართველოს გასაბჭოების შედეგად განვითარებულ სისასტიკეებს. წარმოდგენა



სურ. 19. სცენა სპექტაკლიდან „მარიამობის თვე 1924“, რეჟ. ალ. ქანთარია, 2023

მოგვითხრობდა ერთმორწმუნე მეზობლის მიერ ქართული სამეფო სახლისა და ერის საუკეთესო ნაწილის დამსობის მრავალრიცხოვან ფაქტებს. წარმოდგენას დიდ ემოციურ მუხტს სძენდა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული გაფორმება. განსაკუთრებით ამაღლვებელი იყო ცეკვა ქართულის ჰაეროვანი, უნაზესი მუსიკალური ფონი, რომელსაც თან სდევდა, ნელ-ნელ ანშობდა და გადაფარავდა ხოლმე თავადაზნაურთა დარბევისა და დახვრეტის მიზანსცენა (სპექტაკლის მუსიკალური გამფორმებელი და სასცენო ტექსტის ავტორი ალექსანდრე ქანთარია, ქორეოგრაფი კოტე ფურცელაძე).

რეჟისორ თემურ ჩხეიძის ბოლო ნამუშევარში - ამერიკული დრამატურგიის კლასი-

კოს ართურ მილერის „სეილემის პროცესში“ (სპექტაკლი დაასრულა თემურ ჩხეიძის ასისტენტმა მაია დობორჯგინიძემ) შესამჩნევი გახდა მაესტროს უნიკალური სკოლა, მსახიობთა მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეთა ზუსტი ინტონირებებისა თუ სიტყვის უბადლოდ გაჟღერების ხელოვნება. ინტერპრეტაცია გამოკვეთდა ხელისუფლებისა და რელიგიის მსახურთა დანაშაულებრივ ალიანსს, ძალაუფლების უსასრულოდ გაფართოებისთვის ხალხის უუფლებო, უპიროვნო მასად გადაქცევის გაწაფულ ხერხებს. შემაშფოთებელი იყო მოსახლეობაში ტოტალური შიშისა და მორჩილების დასამკვიდრებლად, მათ მიერ ახალგაზრდების უმნიშვნელო ცელქობის სასურველი მიმართულებით წარმართვის უსასტიკესი მეთოდები. სამსახიობო ნამუშევართა შორის გამოირჩეოდა ნეოლოზ ბაქრაძის მიერ შექმნილი უკონტროლო ძალაუფლებით, დაუსჯელობის სინდრომით, ხალხის დაუცველობით გათავსებული ცინიკური და თავდაჯერებული ადვოკატის სახე.



სურ. 20. სცენა სპექტაკლიდან „სეილემის პროცესი“, რეჟ. თ. ჩხეიძე, მ. დობორჯგინიძე

გეორგი ქანთარიას მიერ დადგმული XX საუკუნის ბრიტანელი კლასიკოსის, ჯონ პრისტლის „დრო და კონვეის ოჯახი“ (1937), წარმოაჩენდა მსოფლიო ისტორიის გარდამავალ პერიოდებში აღმოცენებულ თაღლითთა ჯგუფის კორუფციულ საქმიანობას. მათ მიერ

გეორგი ქანთარიას მიერ დადგმული XX საუკუნის ბრიტანელი კლასიკოსის, ჯონ პრისტლის „დრო და კონვეის ოჯახი“ (1937), წარმოაჩენდა მსოფლიო ისტორიის გარდამავალ პერიოდებში აღმოცენებულ თაღლითთა ჯგუფის კორუფციულ საქმიანობას. მათ მიერ

ძველი რეჟიმის მსახურთა და დიდგვაროვანთა ქონების მიტაცების, მათი „კანონიერად“ გაკოტრების ფანტასმაგორიულ ხრიკებს.

ნანა ხუსეივაძის მიერ დადგმული XX საუკუნის ცნობილი იტალიელი კომედიოგრაფის, რეჟისორის, მსახიობისა და სცენარისტის, ედუარდო დე ფილიპოს „შიში ნომერი ერთი“, სხარტ იუმორზე, სახალისო და დინამიკურ სიტუაციებზე იყო აგებული. მსუბუქი დიალოგები და სატირული ხასიათის პერსონაჟთა რეალისტური ბუნება გადმოსცემდა გასული საუკუნის 20-30-იანი წლების იტალიაში განვითარებულ პროცესებს, რაც ჩვენს სინამდვილესთანაც გვაახლოვებდა. სპექტაკლში ომის საშიშროების მიმართ პანიკური შიშით დათრგუნული ოჯახის უფროსის სახეს ოსტატურად ქმნიდა ახალგაზრდა მსახიობი გეორგი ტაბიძე. თავდაცვის პანიკური შიშით შეპყრობილი, აურაცხელი პროდუქტების მომარაგებით გასავსებული მისი სამზადისი, რეალური კატასტროფით მთავრდებოდა. სპექტაკლის მიწურულს სცენაზე იყვნენ იარაღმომარჯვებული, ნაზღრევებსა და კვამლში გახვეული ადამიანები.

სასწავლო თეატრის 2022-2023 წლის თეატრალური სეზონი კვლავაც ხატავდა ჩვენს შფოთიანი, პრობლემური სინამდვილის მძაფრ სიუჟეტებს. წარმოდგენილი სპექტაკლების უმეტესობა ისევ გასული საუკუნის დასაწყისის დრამატურგიას ეფუძნებოდა. მათში შესამჩნევი იყო ფსიქონით დაავადებული საზოგადოების ნოსტალგია მშვიდობაზე, სიმ-

შიდეზე, სიყვარულზე, მყარ ღირებულებებზე. კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე დადგმული მარიამ სინარულიძის სადიპლომო სპექტაკლი იეშუა სობოლის „გეტო“³² (ჯგუფის ხელმძღვანელი - ვია კიტია), სიცოცხლის სიყვარულსა და ბოროტებასთან თავგანწირული ბრძოლის აუცილებლობაზე მოუწოდებდა მაყურებელს.

მხატვარ თეო კუხიანიძის სცენოგრაფია სისხლისა და ჭუჭყის ლაქებით მოსვრილ შიშველი აგურის კედლებს წარმოადგენდა. სცენაზე ჩამწვრივებული იყო მიცვალებულთა ჩასასვენებელი ურიკები. სცენის სიღრმეში უცვლელად იდგა თეთრი მარიონეტი, - უღმერთო სამყაროში მიტოვებული დაუცველი ადამიანის მეტაფორა. მოქმედება ვითარდებოდა არა მხოლოდ სცენაზე, არამედ დარბაზსა და კულისებშიც. ამ დამთრგუნველ ატმოსფეროში ჟღერდა ცნობილი გერმანული მარშები, გერმანული და ებრაული სიმღერები და ცეკვები. აქ ცეკვა და სიმღერა, - გეტოს მცხოვრებთა პროტესტი იყო სამყაროში გამეფებული ბოროტების, სიკვდილის, უდანაშაულო ადამიანის მიერ შეუგუებელ უსამართლობასთან (მუსიკალური გამფორმებელი - ნინო სინარულიძე, ქორეოგრაფები - ნათია მეტრეველი, დეა აბაკელია).

სპექტაკლი უჩვენებდა ადამიანის უკიდურესი გავლურების ამოგეასაც და ძალადო-



სურ. 21,22. სცენები სპექტაკლიდან „გეტო“, რეჟ. მარიამ სინარულიძე, 2022

ბით დამცირებულთა ღირსეულ თავდაჭერასაც, მათ ერთგულებას მარადიული ღირებულებებისადმი, ბრძოლას სიცოცხლის, თავისუფლებისთვის. სწორედ სიკვდილზე გამარჯვების, შიშზე ამაღლების, რეალობიდან გაქცევის მოტივით ერთიანდებოდნენ გეტოს სიკვდილმისჯილები და ქმნიდნენ ჯადოსნური ზემოქმედების მქონე ცეცხლოვან თეატრს. მოვლენათა „ეპიცენტრში“ უეცრად ექცეოდა მსახიობ ნუცა სულაბერიძის მიერ განსახიერებული, სიკვდილის შიშით დათრგუნული, იმედმიქრალი ყოფილი მსახიობი ხაიალე. მასში, ვეუა ქაცარავას მიერ განსახიერებული შრულივის წახალისებითა და მეგობრების თანადგომით, იღვიძებდა გადარჩენისთვის თავგანწირული ბრძოლის აუცილებლობის რწმენა. ადრე სახელოვანი მსახიობი და სულ ცოტა ხნის წინ სიკვდილს შეგუებული ხაიალე კვლავ გარდაიქმნებოდა ელვარე მსახიობ-ვარსკვლავად, ამაყ, მედიდურ ქალბატონად. მასთან ერთად, გეტოს სხვა ბინადრებშიც ჩნდებოდა იმედის სხივი, წრფელი ურთიერთობები, სამომავლო გეგმების დასახვის ვნება. მათი სიცოცხლის წყურვილითა და სიყვარულით აღსავსე შემოქმედება სიკვდილის ყველაზე ცინიკურ მსახურზეც ახდენდა გავლენას. სიმშვიდე, ადამიანური ურთიერთობების გაბმის სურვილი და სიყვარულის

³² ელენე შალუტაშვილის რეცენზია - Dance Macabre, ანუ „სიკვდილის ცეკვა“.

განცდის უნარი უნებურად იღვიძებდა ჯალათად მოვლენილ, მუდამ იარაღით მოთამაშე ილია ჭეიშვილის ვაისკოფში.

ამიერიდან რადიკალურად იცვლებოდა სიკვდილის შიშით მიმქრალი, უსიცოცხლო ადამიანთა სახეები. ღიმილი და ხალისიანი განწყობა ისადგურებდა გეტოში. იბადებოდა კიტელისა (გიორგი ვიორგიძე) და ხაიალეს ურთიერთლოტოლვა. სწრაფად იღებდა სტარტს იაკობ განსისა (კონსტანტინე ფოცხვერაშვილი) და კიტელის სარფიანი ნარკობინესი. ცხოვრება თითქოს კვლავ ჩვეულ რიტმს უბრუნდებოდა, მაგრამ უეცრად ისევ იცვლებოდა სიტუაცია. ომის მარცხი თავდაყირა ამსობდა დიდი ძალისხმევით აწყობილ ცხოვრების წესს. ამჯერად უკვე ყოფილი ჯალათი, ილია ჭეიშვილის ვაისკოფი შფოთავდა ყველაზე მეტად და გადარჩენის, ახალ რეალობასთან ადაპტირების მიზნით, მოულოდნელად ხაიალესე აჩერებდა მზერას, სთავაზობდა მასთან ერთად გაქცევას. გეტოს თეატრის შემოქმედებითი ლიდერიც უსწრაფესად ივიწყებდა თანამებრძოლთა მიერ მის გადასარჩენად გაწეულ შრომას და გარბოდა.

სპექტაკლის აგტორები დაურიდებელი სიმართლით უჩვენებდნენ თავისუფლებას მოწყურებულ ადამიანში მთვლემარე ეგოიზმს, ხოლო იქვე - ვარდაუვალი სიკვდილის პირისპირ დაუცველად დარჩენილთა ზნეობრივ საქციელს. ავანსცენაზე ჩამწკრივებული, დასახვრეტად განწირული მეგობრები ჯერ სევდიანად გასცქეროდნენ სივრცეს, შემდეგ კი წელგამართული და თავაწეულები ელოდნენ ვარდაუვალ აღსასრულს. უძძიმეს წუთებში, სასაკლაოზე მყოფ სიკვდილმისჯილთა შორის, ყველაზე პატარა გოგონა იდა (მსახ. თინი კვერნაძე), ყველაზე მამაცი ხდებოდა. იგი თავისი შინაგანი სიმშვიდით აღსავსე თავდაჭერით, ემოციური სიტყვითა და თანადგომით ამხნევებდა შეყვარებულს, გუგა ქაცარავას შრულიკსა და თანამოაზრეებს. თავადაც უმწეო გოგონა ცდილობდა იარაღმომარჯვებულ მოძალადეთა პირისპირ არ გამხდარიყვნენ შიშისა და სულიერი დაცემის მსხვერპლი. ხაიალეს ღალატით დამცირებულნი იმქვეყნიურ საუფლოში გადასულიყვნენ ამაყები, მართლები, უცოდველები. ამიტომაც სპექტაკლის ფინალში, გეტოს ლიკვიდაციასა და საკუთარი აღსასრულის წუთებს, სიცოცხლის წყურვილით აღსავსე ახალგაზრდები ცეკვით ეგებებოდნენ.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მეორე აუდიტორიაში მაგისტრანტმა რეჟისორმა დავით თარბამ (ქეთევან სამხარაძესთან ერთად) ქართულად თარგმნა და წარმოადგინა ჰოლანდიელი მწერლის, ტეოდორ ჰოლმანის დრამა „ინტერვიუ“. მასში გამოკვეთილი იყო ჩვენი დროის არაერთი პრობლემა - გენდერთა ანტაგონიზმი, ტოტალური მერკანტილიზმი, ფსევდოლირებულებათა სახიფათო საზღვრები.

თამარ სამხარაძის მინიმალისტურ სცენოგრაფიაში ნაჩვენები იყო XXI საუკუნის პრეტენზიული თაობის უსახური საცხოვრებლის სტანდარტული ვარემო. თეთრ კედლებში მომწყვდეული ბინის ინტერიერის შუა კედელზე ეკიდა ტელევიზორი, მარჯვენა მხარეს იდგა დიდი მწვანე ტახტი, მარცხნივ, კედლის პატარა თეთრ თაროზე განეთავსებინათ არისტოტელეს ბიუსტი და მსახიობ კატარინას ვიდეოფილმების დასტა.

რეჟისორმა ორი მსახიობით წარმოადგინა დინამიკური სპექტაკლი. დასაწყისში მაყურებლისთვის შეუმჩნევლად იქვე, იატაკზე იწვა ჩაძინებული შუახნის მამაკაცი. მისი მობილურის ზარის ხმაზე კაცი იღვიძებდა. იგი პიერ პეტერსი გახლდათ, ყოფილი პოლიტიკური მიმომხილველი, რომელიც ახლახანს „ჩამოაქვეითეს“ და უსწრაფესად აღსევებულ ტელესერიאלების ე.წ. სუპერვარსკვლავთან ინტერვიუს ჩაწერა დაავალეს. პიერ პეტერსის როლს ვივი ბალანჩივაძე განასახიერებდა. ის გაღიზიანებული პასუხობ-

და, ლამის ეჩხუბებოდა თანამოსაუბრეს მისდამი უპატივცემულო დამოკიდებულებით აღმოფთვებული. პიერის უკმაყოფილებას იწვევდა ის ფაქტიც, რომ პორნოვარსკვლავი თითქოს განგებ აგვიანებდა... თუმცა, სწორედ ამ დროს, მოულოდნელად კამერით ხელში შემოდიოდა სტუმარზე არანაკლებ გაღიზიანებული სახელოვანი, მაღალანაზღაურებადი ტელევარსკვლავი.

გარემოებების განვითარების შესაბამისად, პიერი და კატერინა მრავალჯერ ცვლიდნენ როლებს. ინტერვიუს წარმმართველი ხან პიერი ხდებოდა, ხან კატერინა. მსახიობების - ლიზი კოტრიკაძისა და ვივი ბალანჩივაძის კამათის სცენები წარმოაჩინდა შოუ ბიზნესითა და ომის თეატრით მოთამაშე პოლიტმაფიის კლანჭებში გაბმულ მერკანტილურ არსებათა ყოფას. ჟურნალისტი მაშაკაცი მრავალგვარ ხრიკს მიმართავდა საეჭვო რეპუტაციის ახალგაზრდა ქალისთვის სკანდალური ინფორმაციების დასაცინცლად მის პარტნიორებსა თუ უსწრაფესად მზარდი პოპულარობის ორგანიზატორ ბოსზე. ყვითელი პრესის მუდმივ ობიექტად ქცეული, რეგულარული თავდასხმებით გაბეზრებული ლამაზმანი ცდილობდა ოსტატურად აერიდებინა მორიგი ჟურნალისტის იერიში. თავისი გულახდილობის ავანსად, იგი ინტერვიუებისგანაც მოითხოვდა მისი ცოდვების გულწრფელ აღიარებას. ნელ-ნელა ვლინდებოდა „წყვილის“ სულის სიღრმეში გადამალული ტრაგედიები. ირგვეოდა, რომ ბოსნიაში ომის კორესპონდენტად მივლენილი პიერი ახლახანს მუცელში დაჭრილი დაბრუნდა ცხელი ეპიცენტრიდან და მორიგი პრობლემები დაატყდა თავს. შვილი ავტოკატასტროფაში დაეღუპა, ცოლმა მიატოვა და კრიზისულ სიტუაციაში ღალატით განრისხებულს მეუღლეც შემოაკვდა. ამის შემდეგ, იგი საყვარელ სამუშაოსაც ჩამოაშორეს და სავარაუდოდ, ახლაც მახეს უგებენ. თუ ვერ შეძლებს „ხაფანგიდან“ მონერნებულად თავდასხნას, შესაძლოა, განსასჯელის „სავარძელშიც“ აღმოჩნდეს.

სასცენო მოქმედება ორი მარტოსული ადამიანის საგულდაგულოდ დაგმანული შინაგანი ვნებათაღელვის პროცესის მხილებით იქნა გათამაშებული. თუმცა იქვე, შეიმჩნეოდა სცენაზე მიმდინარე დელიკატური პროცესის მესამე, უხილავი მმართველის აჩრდილიც, რომელიც მორიგ კონფლიქტურ სიტუაციას ხლართავდა მთავარი გმირების ირგვლივ.

მსახიობი ვივი ბალანჩივაძე სახიერად უჩვენებდა პერსონაჟის გრძნობათა გრადაციებს. მისი მიმიკა, ჟესტი თუ შინაგანი ვანცლა პერსონაჟის პირადი ცხოვრებისა და კარიერის კრიტიკულ ფაზას გამოკვეთდა. არცთუ უმწიველო არსება თავს დამნაშავედ, მოტყუებულად, ზედმეტად გრძნობდა უსულგულო, ფინანსებს დახარბებულ საზოგადოებაში. პროსტრაციაში მყოფი, გაბრიყვებული, დაბნეული, მსმენელსა თუ რჩევებს მოწყურებული მარტოსული, თანდათან მონათესავე სულთან შეხვედრით მოჯადოებულს ემსგავსებოდა. პიერს უსიყვარულოდ ტანჯულ არსებად წარმოუდგა კარიერული წარმატებისა და კეთილდღეობის მაძიებელი თვალისმომჭრელი სილამაზის ჯანგატენილი ახალგაზრდა ქალი. მას მოეჩვენა, თითქოს სახელოვანი ლამაზმანი მის მიმართ თანაგრძნობითა და ვნებით განეწყო. საკუთარი ინტელექტისა თუ მდგომარეობის უპირატესობით თავდაჯერებული კორესპონდენტი, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ დაუნდობლად კენწლავდა თითქმის შვილის თანატოლ ლამაზ თოჯინას მდარე პროფესიული ღირსების, საეჭვო რეპუტაციისა თუ მფარველი პარტნიორების გამო, წარმოდგენის მეორე მონაგვითში, დაუფარავად უმხელდა თავის ყველა საიდუმლოსა თუ დანაშაულებრივ საქმიანობას.

მესამე კურსის სტუდენტი მსახიობი ლიზი კოტრიკაძე დამაჯერებლად თამაშობდა

მამაკაცებზე წარმატებით მონადირე ქალს და თითქმის ერთობოდა. ის ხან ხაფანგში ამწყვდევდა პატივმოყვარე, ცხოვრების ლაბირინთებში ფატალურად გახლართულ, დაბნეულ კაცს, ხან თავს აცოდებდა თავისი უმწეობით. მსახიობები ორმაგი თამაშის პრინციპით განასახიერებდნენ თავიანთ სცენურ სახეებს. ორივე მათგანი ჩვენი დროის პრაგმატული ეპოქის მსხვერპლიც იყო და სიმულაციური საუკუნის ადეკვატი თაღლითიც.



სურ. 23. სცენა სპექტაკლიდან „ინტერვიუ“, რეჟისორი დავით თარბა, 2022

დავით თარბა წარმოადგენდა „ინტიმური თეატრის“ სანახაობას, სადაც იკვებებოდა უღმერთო, ქაოტური სამყაროს ფსევდოლირებულებებში დაკარგული უიმედო, მოწყენილი, დაბნეული, სასიკვდილოდ განწირული და მაინც, რეალობასთან ადაპტაციის მოსურნე ორი თაობის პორტრეტი. კომპრომისებზე ორიენტირებული ამ ორი დაღლილი მარტოსულის მიერ გათამაშებული ორთაბრძოლის დასასრული ისეთივე ორანჟოვანი იყო, როგორც მათი მიზნები და ერთმანეთისადმი განწყობა. რეჟისორი ავტორისეული ტექსტის ფინალს ოსტატურად ცვლიდა, გვთავაზობდა გაუგებრობაზე, ორმაგ ფინალზე, ინტრიგაზე ორიენტირებულ დასასრულს. კატერინას ბინიდან გამოსული პიერი უმაღლ ტელეფონით კარნახობდა ბოსს ქალის ინტიმურ საიდუმლოს. მოთვალთვალე „მსხვერპლი“ კი მალულად ისმენდა ამ ამბიციური მამაკაცის უხეო „ღალატს“ და არც თავად რჩებოდა ვალში. ტელეფონზე საუბრის დასრულებისთანავე, განრისხებული ტელეფარსევლაფი, რთავდა მონიტორს და პიერს ასმენინებდა ტელეფონ-ალში მის მიერ განსახიერებელი პერსონაჟის იდენტურ აღსარების ტექსტს.

თავმოძწონე ჟურნალისტიკისგან დასმენით შეურაცხყოფილ პორნოვარსკვლავს, ოსტატურად გამოჰქონდა განაჩენი მამაკაცის თავხედური ცნობისმოყვარეობის, მარად ღალატისთვის განწყობილი, ეგოცენტრული ბუნებისთვის. ცხრა მილიონი ტელეაუდიტორიის მფლობელი, ფინანსურად უზრუნველყოფილი, საყოველთაო ყურადღებითა და სიყვარულით გარემოცული ეს ნერვიულ-დებრესიული ქალბატონი, საზრიანი, მოხერხებული, ცბიერი და დაუმარცხებელი ჩანდა.

რეჟისორისა და სამსახიობო დუეტის ჰარმონიულ ნამუშევარში მძაფრად იკვებებოდა სამყაროს ცინიკურ მმართველთა მიერ მარადიულ ღირებულებათა მიზანმიმართული, უკიდევანო მსხვერვის ტენდენციაც. შესაბამისად, თვალნათელი ჩანდა მაღალი ხელოვნების არაპოპულარობისა და დაბალ ხელოვნებაში აკუმულირებული დიდი ფინანსური რესურსის შედეგები, მისი არცთუ უსაფრთხო, საეჭვო არეალი.

საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე მეორედ და ისევ წარმატებით დაიდგა „ახალი თეატრის“ მანიფესტად აღიარებული ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური დრამა „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“. 2022 წელს წარმოდგენილი ვიორჯი შალუტაშვილის სპექტაკლი უახლესი თეატრალური ტენ-



სურ. 24,25. სცენები სპექტაკლიდან „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“, რეჟ. ვიორჯი შალუტაშვილი, 2022

სრულყოფილად გამოხატავდა ადამიანის მრავალსახოვნებას, ყოფიერების რეალური და ფანტასტიკური პლასტის ტანდემს.

სცენის წინ, დარბაზში მოწყობილ „სარეპეტიციო ოთახში“ (სცენოგრაფი ელისაბედ ჭიჭინაძე) ახალი სპექტაკლის სამზადისში მყოფი მსახიობებისა (თორნიკე კაკულია და სალომე ხინანიშვილი) და რეჟისორის (მსახიობი აკო (არსენ) გოგელია) თვალწინ, უეცრად ახდელი სცენის სიღრმისეული ფარდის მიღმა, ყურადღებას იპყრობდა ე.წ. მაყურებელთა დარბაზში მსხდარი, შავსამოსიან უცხო პირთა ჯგუფი (კოსტიუმების მნატვარი ნინო, ნუცა ჭყონია). ავტორს გამოქცეული ექვსი პერსონაჟი: მამა, დედა, ვაჟიშვილი, გერი, ბიჭი და მცირეწლოვანი ვოგონა, დაჟინებით მოითხოვდნენ დაედგათ მწერლის ფანტაზიაში დაბადებული დაუსრულებელი პიესა, მათი ტრაგედია. პერსონაჟები, საკუთარი სახელის ნაცვლად, სოციუმში მათი ფუნქციის შესაბამის ნიღბებს წარმოგვიდგენენ: მამა – სინდისის ქენჯნას, დედა – ტანჯვას, ვაჟი – ექვსს, გერი – შურისძიებას. რეჟისორი თავდაპირველად აპროტესტებდა ექსცენტრულ არსებათა უცნაურ მოთხოვნას, მოგვიანებით კი თანხმდებოდა.

პერსონაჟები თანმიმდევრულად ყვებოდნენ და თამაშობდნენ საკუთარი საოჯახო

დენციების გააზრებით გათამაშდა თეატრის მთელ პერიმეტრზე. პირანდელოსეული „იუმორით“ შექმნილი სანახაობის ანალიტიკური არსი, - ცხოვრების რეკონსტრუქციას გვთავაზობდა მთელი თავისი სასწაულებრივი აუხსნელობით, დაფუძნებულს პოლიფონიაზე, სადაც ცხოვრება თამაშად განიხილება, ხოლო მოქმედება დაჩენილია მუდმივი წყვეტით, ავტორის ჩანართებით, ე.წ. მეოთხე კედლის სრული მორღვევით, რაც 90-იანელთა თაობის რეჟისორთა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიღწევაა.

„იტალიის ჩენოვად“ აღიარებულ, 1934 წლის ნობელიანტ ლეიჯი პირანდელოსთვის (1867-1936), რეალობიდან ხელოვნებაში გაქცევა, ადამიანის სისუსტეს წარმოადგენდა, თუმცა, ტოტალიტარულ რეჟიმში მცხოვრებთათვის, ერთადერთი ღირსეული არჩევანი იყო თვითრეალიზების, ცხოვრების ხელოვნებად გადამუშავებისთვის. ვარდა ამისა, „თეატრში თეატრის“ ხერხები

კონფლიქტის ბანალურ ისტორიას. დესპოტ ქმარს, თავისი ცოლისადმი სიმპათიით განწყობილი მამაკაცისთვის თანხა შეუთავაზებია და თავიდან მოუშორებია მობეზრებული ცოლი. ამ ექსცენტრული და თავისუფლებისმოყვარე ქმრის სახეს სპექტაკლში განასახიერებდა რუსთაველის თეატრის მსახიობი თემურ ჭიჭინაძე. იგი მკაცრი კლასიკური სისადავის გრძელ შავ მანტოში იყო გამოწყობილი და ირონიითა და გროტესკით თამაშობდა ასაკუპზარულ ლაველას. ეს შებერებული, პატივმოყვარე კაცი, თავის გულგრილობას, უყურადღებობასა და დანაშაულს ყოფილი ცოლისადმი, მისივე ბედნიერებისთვის მსხვერპლად გაღებული სიკეთით ნიღბავდა, ცდილობდა მოხერხებულად აეცილებინა პასუხისმგებლობა ყველა გაცხადებულ ბრალდებაზე.

მრავალტანჯული, ცრემლმორეული, მუდამ ცხვირსახოცმომარჯვებული დედა (მსახიობები - თეა ალფიძე, სალომე ჯაფიძე), თავის ტანჯულ ყოფაში ქმარს ადანაშაულებდა, რადგან ცოლზე ვული აიცრუა, მიატოვა, შემდეგ საერთო ვაჟიც წაართვა. მეორე ქმართან ჰარმონიული თანაცხოვრებისას, ქალს კიდევ სამი შვილი შეეძინა: გერი, ბიჭი და გოგონა, მაგრამ მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ, ოჯახი გალატაკდა, ხოლო უფროსი ქალიშვილი (გერი - ლიზა ნიკვაშვილი, სალომე ესაძე) იძულებული გახდა მუშაობა დაეწყო საროსკიბოში. ბედის ირონიით სწორედ მას დაადგა თვალი მამინაცვალმა. მგლოვიარე და გამოუცდელი გერი შეეცადა აეცილებინა მისთვის უსიამოვნო მოვალეობა, მაგრამ ის დაჟინებით მოითხოვდა მომსახურებას და კრიტიკულ მომენტში ოთახში შეჭრილმა დედამ სასწაულებრივად გადაარჩინა ისინი ინცესტისგან. დამცირებული გერი მამინაცვლისადმი აგრესიითა და შურისძიების გრძნობით იყო აღსავსე, თუმცა მამა თავის წამიერ ვნებას ცოდვად არ მიიჩნევდა და არაფრად ავლებდა გერის გესლიან შეტევებს, რომელიც ვერ პატიობდა დედისადმი ღალატს, მგლოვიარე და სიღარიბით დაჩაგრული ქალიშვილისადმი სისასტიკეს, გმობდა და აპროტესტებდა თანამედროვე ამორალური, ჰედონისტი, მერკანტილური საზოგადოების ცხოვრების წესს, გულგრილობით მრავალგვარ დანაშაულში მუდმივ მონაწილეობას.

ვიორჯი შალუტაშვილის კონცეფციამ გამოსახა დაუცველი ადამიანის ჯანყი მემჩანური ყოფის წინააღმდეგ. სპექტაკლმა უჩვენა გაუცხოებულ ადამიანთა ბრძოლის აუცილებლობა ურთიერთობის ნორმალისების, კომუნიკაციის აღდგენის, თვითშეცნობის მისაღწევად თუნდ მესამე, დამოუკიდებელი მხარის შუამავლობით. დრამატურგისა და რეჟისორის ტანდემით გაცხადდა თეატრალური ხელოვნების ფუნქციაც შეულამაზებელ მანკიერებათა ფართო საზოგადოების წინაშე დაუფარავად გასატანად, მაიწე სამსჯელოდ, უკომპრომისო დასკვნებისა თუ განაჩენისთვის.

პერსონაჟები თავიანთ ისტორიას თამაშობდნენ დიდი განცდითა და სიზუსტით, მათ მონათხრობს კი იწერდა რეჟისორის ასისტენტი. იმავდროულად, პროფესიონალი მსახიობ-ვარსკვლავებიც (მსახიობები თორნიკე კაკულია და სალომე ხინაწიშვილი) უსმენდნენ და აკვირდებოდნენ პერსონაჟთა თხრობას და თამაშს, თუმცა, მოგვიანებით, მთელი თავიანთი არტისტული რესურსის მობილიზებით, მაინც ვერ ახერხებდნენ ნანახ-გაგონილის გამეორებას... აღნიშნული მიზანსცენა რეჟისორ ვიორჯი შალუტაშვილისა და ქორეოგრაფ კოტე ფურცელაძის მიერ მანერული საცეკვაო ფრაგმენტის ჩანართით გათამაშდა, რაც იუმორით ხატავდა სხვისი ტრაგიზმის ასახვისა და განცდის ეფემერულ ხასიათს. პერსონაჟთა მონაყოლის „განმეორებისას“, შესამჩნევი იყო, რომ მსახიობთა წყამოცანად, საკუთარი საშემსრულებლო ოსტატობის წარმოჩენა იქცა. ეს ფაქტი, პერსონაჟთა მიერ სამსახიობო ხელოვნების მარცხად შეფასდა. გაპროტესტდა თეატრში



სურ. 26. სცენა სპექტაკლიდან „ლისისტრატე“, რეჟ. თათა თავდინიშვილი, 2023

ცხოვრების, სხვისი გაცდის ცხოვრებისეული სიზუსტით ჩვენება, მიმბაძველობა, ნატურალიზმის პრინციპი. პერსონაჟთა მსოფლგანცდით, სცენაზე წარმოდგენილი ტრაგედია მხატვრული სასწაულის - შთამაგონებელი ფანტაზიის გარეშე ყალბია. დროსა და სივრცეში მარად ცოცხალი თამაშის მისტიკურ საიდუმლოთა მფლობელნი კი მხოლოდ თავად რჩებიან, რადიკალურად განსხვავებული, მრავალაზროვანი სიმართლით.

საშუალო ასაკს გადაცდენილი მამა, თითქოსდა სინდისის ქენჯნით შეწუხებული და დანაშაულის გამოსასყიდად მზადმყოფი, რეალურად კი მარტოობით ტანჯული, ყოფილ ცოლს ურიგდებოდა. უფროსი ვაჟი (მსახ. ლუკა კალატონიშვილი) ბრაზობდა დედის დალატით, გაუცხოებული მშობლისა და მისი შვილების შინ დაბრუნებით, საკუთარი თავისუფლების ხელყოფით, თუმცა შეუცნობელი სიხარულით ცდილობდა ურთიერთობის აღდგენას. წარმოქმნილი გადასალახი გაუცხოება მორიგ ტრაგედიას შობდა - საოჯახო კონფლიქტს ეწირებოდა ორი უდანაშაულო მოზარდი.

პერსონაჟების თხრობა დროდადრო წყდებოდა ბრალდებებით, თეატრში მსახიობთა თამაშის პრინციპების თაობაზე კამათით, თეატრალური ხელოვნებისა და ცხოვრებისეული სიმართლის შეპირისპირებით, ავტორისეულ კონცეფციათა დემონსტრირებით. მოზარდთა გარდაცვალების შედეგად სიუჟეტი დაუსრულებელი რჩებოდა. გაუგებრობით გაღიზიანებული რეჟისორი უარს ამბობდა პიესის დადგმაზე. თუმცა, შესამჩნევი იყო ისიც, რომ მაღალი დრამატურგიის მაგნეტიზმი მათ მუდამ აცვლევინებს ხოლმე პოზიციას. ამიტომაც, დაცარიელებულ თეატრში ფანტასმაგორიულ ლაშქრობას განაგრძობდა არარეალიზებული ოთხი პერსონაჟის ნიღაბი. დეკორაციის განათებულ ფონზე ჩანდა

მათი უზარმაზარი ჩრდილები, დაღუპულ ბავშვთა გარეშე, რომელთა გარდაცვალებაც რეალობაში გარდასახულ ფანტასტიკად აღიქმებოდა. წარმოდგენიდან იკვეთებოდა სიმართლისა და გამონაგონის ტანდემით მოქმედი ხელოვნების ღირებულება, მისი ძალა და მასშტაბი, რომელსაც შესწევს უნარი აგრესიულად შეიჭრას ცხოვრებაში და მის გზაზე გაანადგუროს ყველა სალი აზრი. რეჟისორი სპექტაკლის ღია ფინალით წამოჭრიდა გარკვეულ კითხვებსაც - იპოვეს პერსონაჟებმა საკუთარი ავტორი?.. თუ ეს პროცესი მარადიულია?!. ექვსი პერსონაჟის ბანალური ისტორია ნათელს ჰფენდა ფილოსოფიურ თეზას, რომლის თანახმად, მაღალმხატვრული გმირები, ზოგჯერ ავტორისთვისაც შეუცნობლად, იძენენ თავისუფლებას, აღწევენ დიდ მასშტაბს და უსაზღვროდ მოგზაურობენ სხვადასხვა თეატრის სცენებზე.

2023 წელს დიმიტრი ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე დოქტორანტმა რეჟისორმა თათა თავდიშვილმა ფემინისტური კონცეფციით დადგა არისტოფანეს ერთ-ერთი ცნობილი კომედია „ლისისტრატე“, შექმნილი ძვ. წ. 410-411 წლებში. მესამე კურსის სტუდენტ მსახიობთა შემადგენლობით განხორციელებული სანახაობა (მარი ენგურელი, თამარა ვანიშვილი, მანუ თავაძე, ბაია კერესელიძე, ნინო ნოზაძე, ქეთევან ჯავახიშვილი, ანუკი ბუბუტეიშვილი, ანკო ენიაშვილი, მარიამ ყიფიანი) მსუბუქი სოციალურ-პოლიტიკური ნიშნით, ირონიითა და იუმორით გათამაშდა „ფინიკური თეატრის“ სადადგმო ხერხებით. „ლისისტრატეს“ ქორეოგრაფიაზე მუშაობდნენ აგრეთვე თბილისში სტაჟირებაზე მყოფი იტალიელი ახალგაზრდების ტრიო (ფრანჩესკა გრიმიერი, იდე იოანი, ერეკა ჩიკონე).

არაორდინარულად მოწყობილ დარბაზში შესულ მაყურებელს თვალისმომჭრელი სილამაზის მიზანსცენა ხვდებოდა. სცენის თავზე გამოკვეთილ ქანდარის მოაჯირზე ჩამომსხდარიყვნენ მოწყენილი, მშვენიერი ქალების გუნდი. დაუსრულებელ ომში გადახვეწილი, საყვარელი მამაკაცებისგან მიტოვებული, დაღლილ-გატანჯული ათენელი ქალბატონები და ასულები, მშვიდობის დამყარების მიზნით, ამბოხს გეგმავენ. ცხადი ხდებოდა, რომ მრავალსაუკუნოვანი დისტანციის, ცივილიზაციის აჩქარებული ტემპისა თუ ე.წ. დემოკრატიზაციის მიუხედავად, ლტოლვა ომის, მეზობელი ერების მიწების მიტაცებისა და გამდიდრებისკენ, ხოლო ხალხის ბრძოლა მშვიდობიანი თანაცხოვრებისათვის, კვლავ უცვლელი რჩებოდა.

სცენოგრაფმა და კოსტიუმების მხატვარმა ტატო გელიაშვილმა ოსტატურად აითვისა სასწავლო თეატრის სცენის კოლონათა თეთრ-რძისფერი თაღების მონაწილეობა. მასში უჩვეულო ორგანულობით „ინატებოდა“ კოსტიუმების პასტელური ფერი და ხაზები - ტუნისის ელემენტებით გაფორმებული ელეგანტური კლასიკური ბერძნული კაბების სახეობა თუ გამჭვირვალე ფარდები. დებიუტანტი კომპოზიტორის - სანდრო მიშელაშვილის მუსიკალური დრამატურგია იკრებდა აღმოსავლურ მოტივებს ნეო-დისკომდე, ელექტრონული მუსიკის თემებიდან საცეკვაო რიტმებამდე. ფინალში ჟღერდა ბანის არია „შემიწყალე ღმერთო“ (ელექტრო მუსიკის დირიჟორი თორნიკე მანჭავა).

ფინიკური და მხატვრის თეატრის ტანდემში წარმოდგენილ ქორეოგრაფიულ ნამუშევარში, სტუდენტებმა ანტიკური პიესის საფუძველზე შექმნილ ქორეოდრამის ეგზოტიკურ სანახაობაში, ეფექტურად წარმოაჩინეს მარად მშვიდობისმოყვარე ქალთა ამბოხი დისპარმონიული ყოფის წინააღმდეგ. არავერბალური თეატრის დინამიკური წარმოდგენა ავლენდა ახალგაზრდა მსახიობების მაძიებლური პათოსით გამოჩნეულ ხელოვნებას, ინდივიდუალური გამომსახველობითი ხერხებითა და თანამედროვე ტენდენციათა გათვა-

ლისწინებით შემუშავებულ პლასტიკურ აზროვნებასა და კომუნიკაციის ფორმებს.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის 2023 წლის პირველ პრემიერად წარმოადგინლ-
მა „ლისისტრატემ“ სიმბოლური მნიშვნელობაც შეიძინა. როგორც ცნობილია, ახალდა-
ფუძნებული თეატრალური ინსტიტუტის პირველი სპექტაკლის, კოტე მარჯანიშვილის
მიერ განხორციელებული, პირველ ქართულ პანტომიმად, ზოგიერთი ვერსიით კი ქო-
როოდრამად მიჩნეული „მზეთამზეს“ პირველი რეპეტიცია სტუდიელებთან საიუბილეო
თარიღს ითვლის. იგი სწორედ 1923 წელს ჩატარდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ თუ გასუ-
ლი საუკუნის 20-იანი წლების ეროვნულ მითოსზე დაფუძნებულ სანახაობაში ახალგაზ-
რდა წყვილის ბრძოლა ბედნიერებისთვის ტრაგიკული ფინალით დასრულდა, ამჯერად
ძველებრძნული პიესის მიხედვით შექმნილ ქოროოდრამაში, ქალთა ამბოხი მშვიდობის
მოსაპოვებლად და საყვარელი მამაკაცების გადასარჩენად, პოზიტიური შედეგით დაგ-
ვირვიანდა. თუ ხელოვანს მართლაც ხელეწიფება თუნდაც ახლო მომავლის ერთგვარი
პროგნოზირება, ეს სიმბოლიკა ჩვენი სინამდვილის სახეცვლილების ნიშანს შეიძენს,
თუმცა შესაძლოა ის ქართველთათვის ოდითგანვე ნიშანდობლივი რომანტიკით, მკაც-
რი სინამდვილის უსაფუძვლო, ილუზორული ხედვითაა მოტივირებული. ამას მომავალი
გვიჩვენებს.

საქართველოში მსახიობთა აღზრდის უმნიშვნელოვანესი ასპარეზის - სასწავლო
თეატრის ფორმირების, მისი ევოლუციური პერიოდების თუნდ ფრაგმენტული გახსენება
ადასტურებს ქართული სადადგმო და საშემსრულებლო ხელოვნების პრიორიტეტულ
ღირებულებებს, სათეატრო ხელოვნებაში თანადროული პრობლემების იდეურ-თემატუ-
რად გამომსახველი მაღალმხატვრული სასცენო ტექსტის დამკვიდრების, ახალი ეპოქის
მთავარ ტენდენციათა შესაბამისი სადადგმო ფორმების ძიების, მსახიობთა გამომსახვე-
ლობითი ხერხების დახვეწის, ფანტაზიის განვითარების, კრიტიციზმის განვრცობისა და
მხატვრული სიტყვის ხარისხის ამაღლებისთვის მიზანმიმართულ ძალისხმევას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალექსანდრე ახმეტელი – დოკუმენტები, ნარკვევები. თბ., 1978, ტ. I.
2. ანდრონიკაშვილი ვ., „სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები“, თბ., 2008.
3. ბერიძე ვ., მოვონებები, თბ., 1987.
4. გუგუშვილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“. თბ., 1979.
5. გურაბანიძე ნ., „ჩემი ცხოვრების თეატრი“, თბ., 2006.
6. ვასაძე ა., „მოვონებები, ფიქრები“, წ. 1, თბ., 2010,
7. ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, თბ., 1968.
8. თოფურაძე ე., „ლეიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია“, თბ., 2010.
9. ილია თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 63.
10. კიკნაძე ვ., საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ასი წელი, თბ., 1981, გვ. 33.

11. კინაძე ვ., „სინამდვილე და სახიობა“ 1990.
12. კინაძე ვ., „გამოთხოვება მოგონებებთან“, თბ., 2002.
13. მასისურაძე გ., „კეთილი „ბალიშის კაცუნა“ და ცხოვრების გაუსაძლისი სიმძიმე, 02.11.2019. (კულტურა - ინდიგო), <https://indigo.com.ge/articles/ketili-balish>
14. მარჯანიშვილი კ., მოგონებები, სტატიები, გამოსვლები. თბ., 1958.
15. მუშლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, №10, თბ., 2006, გვ. 81.
16. მუშლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, II ნაწ., ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006, №1-2, გვ. 27.
17. ნინიაშვილი კ., „გურამ სალარაძე“, თბ., 2008,
18. ქუთათელაძე თ., „შალვა გაწერელია - 80“, თბ., 2011.
19. ყიფიანი კ., „მოგონებები“, თბ., 1964. გვ. 60.
20. შალივაშვილი ვ., წერილები, მოგონებები, თბ., 1962, გვ. 194.
21. ჩართოლანი გ., „თეატრალური რეფორმა და გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდია“ თბ., 1993.
22. ჩხეიძე უ., კოტე მარჯანიშვილი – რეჟისორი და ხელმძღვანელი 1949.
23. წულუკიძე თ., „მხოლოდ ერთი სიცოცხლე“ „ხელოვნება“, თბ., 1983.
24. ხვთისიაშვილი დ., ლილი იოსელიანი, თბ., 2002.
25. შალუტაშვილი ე., Dance Macabre, ანუ „სიკვდილის ცეკვა“, <https://www.theatrelife.ge/sikvdilisrokva>
26. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. М.:, 1984. Кн. 1. ст. 222.
27. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, #6, თბ., 2015.
28. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, #31, თბ., 1910.
29. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, #14, გვ. 15, თბ., 1918.
30. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, #16, თბ., 1918.
31. ველში ვ., „პოსტმოდერნი“ ჟ. „აფრა“, #4. თბ., 1998.
32. ჟურ. „ფასკუნჯი“, #4. თბ., 1908.
33. გაზ. „ალიონი“, 1918, 25 მარტი, გვ. 1.
34. გაზ. „ივერია“, 1879, #2.
35. გაზ. „დროება“, 1880, #208.
36. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. 24 ივნისი.
37. გაზ. „სახალხო საქმე“, 1919, 15 ნოემბერი, გვ. 3.
38. გაზ. „საქართველო“, 1920, 17 მარტი, გვ. 4.
39. გაზ. „სახალხო საქმე“, 1919, #691.
40. გაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, #720.
41. საქართველოს თეატრისა და კინოს მუზეუმი, კატალოგი #20, #6-15894.
42. „ქართული თეატრის დღე“, 1923.
43. გაზ. „თეატრი და კინო“, 14. I. 1995.67.
44. გაზ. „დურუჯი“, 23. III. 2007.74.
45. გაზ. „თბილისი“, 18. III. 1989.
46. გაზ. „ივერია ექსპრესი“, 1994, 12. 4, #26,
47. გაზ. „საქართველო“, 1918, #88.
48. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14. I. 2011.

EDUCATIONAL THEATRE

Summary

The article describes the process of emergence and evolution of theatre teaching in Georgia. The study of teaching processes begins with the functioning of short-term “courses” that existed before the first professional school was established. These courses /G. Eristavi/ provided study training and informal knowledge to future and actively working actors. It was precisely these courses that formed the basis for the training of qualified, uncompromising professionals who consciously recognised their national cultural values. In this field, the role of the school theatre led by Giorgi Eristavi and Lado Meskhishvili was extremely important. The article underlines the history of the development of the professional theatre school, which is closely linked to the development of the directing profession. In this context, it is worth mentioning that Giorgi Jabadari (1918) and later Akaki Paghava made a great contribution to the education of professional theatre cadres with their studies.

The article devotes considerable space to the creation of Akaki Paghava’s studio, including the establishment of the Theatre Institute. The role of teachers of directing - the great Georgian directors Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli, the rector of the theatre institute of the great actor Akaki Khorava - is also highlighted. The principles and ethical standards set by him are specifically emphasised, etc.

The article mentions all the important theatre performances that were prepared and performed on the stage of the Teaching Theatre. These performances created the basis for the emergence of new theatres. For example the “Theatre of the 11th Auditorium” founded by director Mikheil Tumanishvili as a pedagogue, the “Metekhi Theatre” founded by Sandro Mrevlishvili and others.

The article also mentions the establishment of the Chair of Artistic Speech Education under the leadership of Maliko Mrevlishvili and Babo Nikolaishvili.

One of the greatest achievements of the Theatre Institute/Theatre School is the establishment of the Faculty of Dramatic Arts and its successful operation under the leadership of Tamaz Chiladze and Irakli Samsonadze. Mention should also be made of the popular youth performances on the stage of the “Teaching Theatre” in the renovated hall of the former “Spartacus” film theatre.

The article pays great attention to the analysis of theatre performances (“The Diary of Anne Frank”, “Bird of Paradise”, “Fear Number One”, “Six Actors Search for the Author”, “The Salem Witch Trial”, “Antigone”, “The Pillowman”, “Lysistrata” and others.) by well-known directors, teachers and their students who also worked at the theatre school (Giorgi Tovstonogov, Lili Iosseliani, Mikheil Tumanishvili, Gizo Jordania, Temur Chkheidze, Shalva Gatsrelia, Giorgi Margvelashvili, Giorgi Shalutashvili, Nanuka Khuskivadze, Maia Daborjginidze, David Tarba, Tata Tavdishvili, Gega Gagnidze and others.

These theatre performances are an inseparable part of the learning process and their analysis and study testify to the creative, professional and pedagogical achievements and accomplishments of teachers, students, directors and actors.

DAS LEHRTHEATER

Zusammenfassung

Im Artikel wird der Prozess von Entstehung und Evolution des Theaterunterrichtens in Georgien beschrieben. Die Untersuchung der Lehr-Prozesse beginnt mit dem Funktionieren von kurzfristigen „Kursen“, die vor der Entstehung der ersten Berufsschule existierten. Diese Kurse / G. Eristavi / gaben den zukünftigen und aktiv arbeitenden Schauspielern eine Studienausbildung bzw. informelle Kenntnisse. Gerade diese Kurse bildeten die Voraussetzung für die Ausbildung von qualifizierten, kompromisslosen Fachleuten, die ihre nationalen Kulturwerte bewusst zur Kenntnis nahmen. Auf diesem Gebiet war die Rolle des Schultheaters geleitet von Giorgi Eristavi und Lado Meskhishvili äußerst wichtig. Im Artikel wird die Entstehungsgeschichte der beruflichen Theaterschule betont, die mit der Entwicklung des Regieberufs eng verbunden ist. In diesem Zusammenhang ist es zu erwähnen, dass Giorgi Jabadari (1918) und später Akaki Paghava mit ihren Studien einen großen Beitrag zur Erziehung der Berufskader geleistet haben.

Im Artikel wird ein geraumer Platz der Entstehung des Studios von Akaki Paghava, einschließlich der Gründung des Theaterinstituts, eingeräumt. Hervorgehoben wird ebenfalls die Rolle der Pädagogen im Fach Regie – der großen georgischen Regisseure Kote Marjanishvili und Sandro Akhmeteli, des Rektors des Theaterinstituts /der Theaterhochschule des großen Schauspielers Akaki Khorava. Die von ihm bestimmten Prinzipien und ethischen Normen werden speziell unterstrichen etc.

Im Artikel werden alle wichtigen Theatervorstellungen erwähnt, die auf der Bühne des Lehrtheaters vorbereitet und aufgeführt wurden. Diese Aufführungen schufen die Grundlage für die Entstehung von neuen Theatern. So z. B. das vom Regisseur Mikheil Tumanishvili als Pädagogen gegründete „Theater des 11. Hörsaal“, das von Sandro Mrevlishvili gegründete „Metekhi-Theater“ u.a.

Im Artikel wird auch auf die Gründung des Lehrstuhls für künstlerische Sprachausbildung unter Leitung von Maliko Mrevlishvili und Babo Nikolaishvili eingegangen.

Zu einer der größten Errungenschaften des Theaterinstituts /Theaterhochschule gehört die Gründung der Fakultät für Schauspielkunst und deren erfolgreiche Tätigkeit unter Leitung von Tamaz Chiladze und Irakli Samsonadze. Erwähnt werden ebenfalls die beliebten jugendlichen Aufführungen auf der Bühne des „Lehrtheaters“ im renovierten Saal des ursprünglichen Filmtheaters „Spartacus“.

Große Aufmerksamkeit wird im Artikel der Analyse der Theateraufführungen („Tagebuch der Anne Frank“, „Paradiesvogel“, „Angst Nummer Eins“, „Sechs handelnde Personen suchen den Autor“, „Hexenprozess von Salem“, „Antigone“, „Das Kissenmännlein“, „Lysistrata“ u. a.) von bekannten Regisseuren, Pädagogen und deren Schülern, die auch an der Theaterhochschule mitwirkten, beigemessen (Giorgi Tovstonogov, Lili Iosseliani,

Mikheil tumanishvili, Gizo Jordania, Temur Chkheidze, Shalva Gatserelia, Giorgi Margvelashvili, Giorgi Shalutashvili, Nanuka Khuskivadze, Maia Doborjginidze, David Tarba, Tata Tavidshvili, Gega Gagnidze u. a.

Diese Theateraufführungen stellen den unzertrennlichen Teil des Lernprozesses dar und deren Analyse und Untersuchung zeugt von schöpferischen, beruflichen und pädagogischen Leistungen und Errungenschaften der Pädagogen, Studenten, Regisseure und Schauspieler.

ქორეოგრაფია ქართულ დრამატულ თეატრში

(გ. ჯაბადარის დრამატული სტუდია, ალექსანდრე ახმეტელი, კოტე მარჯანიშვილი)

საკვანძო სიტყვები: *გ. ჯაბადარი, კ. მარჯანიშვილი, ალ. ახმეტელი, დ. მაჭავარიანი, თ. ვახვახიშვილი, ს. სერგეევი, „ფუნტე ოგუნა“, „მზეთამზე“, „ანზორი“, „ლაპარა“, თეატრი, ქორეოგრაფია, პლასტიკა, პანტომიმა, მიმოღრამა*

გასული საუკუნეების სათეატრო და ქორეოგრაფიული შემოქმედების ამსახველ მთავარ და ძირითად წყაროს, იმ დროს, როდესაც სასცენო ნაწარმოებების ვიდეოჩაწერა ჯერ კიდევ არ ხორციელდებოდა, აღნიშნული პერიოდის რეჟისორთა, მსახიობთა, ქორეოგრაფთა თუ საზოგადო მოღვაწეთა მოგონებები, პირადი ჩანაწერები და სხვადასხვა სახის ლიტერატურული მასალა წარმოადგენს. აღწერილობით და შეფასებით ნაშრომებში ცოცხლდება სპექტაკლები, ქორეოგრაფიული და პლასტიკური ნამუშევრები. სპექტაკლის რეკონსტრუქცია სრულ სურათს მაინც ვერ იძლევა სასცენო პროდუქტის შესახებ, თუმცა ყოველივე შემოჩამოვლილზე დაყრდნობით, გარკვეული საინფორმაციო ბაზის თავმოყრის საშუალებით, გვეძლევა შესაძლებლობა დაახლოებით მაინც წარმოვიდგინოთ ნაწარმოების არქიტექტონიკული და მასში შემავალი ელემენტების წარმოსახვითი სურათი.

თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა თავისი შემაღვენიელი კომპონენტებით, სინთეზური ხელოვნებაა ქორეოგრაფიაც. ქორეოგრაფიას ქმნის პლასტიკა, მოძრაობა, ილეთი. მუსიკა, მხატვრობა და შინაარსი (ლიბრეტო ან ფოლკლორში ზეპირსიტყვიერება) კი, ერთ მთლიან ორგანიზმად აქცევს მას. როდესაც ქორეოგრაფია შედის დრამატულ ნაწარმოებში, შედის მთელი სისრულით, კომპონენტთა ერთიანი შემაღვენილობით, თუმცა ამ დროს, ის უკვე ექვემდებარება, ამ შემთხვევაში ძირითად ელემენტს დრამის სახით, წარმოიქმნება სინთეზური თეატრის მრავალკომპონენტური სხეული.

ქორეოგრაფია სპექტაკლში, შეიძლება ითქვას, ჯერ კიდევ გამოუკვლეველი საკითხია. მას შემდეგ, რაც ქორეოგრაფია დრამატული თეატრალური ნაწარმოების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტად ჩამოყალიბდა და მის იდეურ-შინაარსობრივ თუ სახანაობით გადაწყვეტაში უმნიშვნელოვანესი როლი დაეკისრა, ჩვენს ინტერესს იმსახურებს, თუ ვინ, რომელი ქორეოგრაფები იღებდნენ მონაწილეობას იმ ეპოქალურ ძვრებში, რასაც ქართული თეატრი მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან განიცდიდა.

როგორც კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, საკითხი მეტად მოცულობითი აღმოჩნდა. აქედან გამომდინარე, თემა შემოიფარგლა გიორგი ჯაბადარის დრამატული სტუდიის, ალექსანდრე ახმეტელისა და კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედების ქორეოგრაფიული ასპექტების წარმოდგენით.

გიორგი ჯაბადარის დრამატული სტუდია და პირველი სათეატრო ქორეოგრაფები

გიორგი ჯაბადარის დრამატული სტუდიის შექმნას (1918-1920) რეჟისორული თეატრის მსახიობის აღზრდის აუცილებლობა დაედო საფუძვლად. თავად გ. ჯაბადარს კი, საფრანგეთსა და ევროპის სხვადასხვა ქალაქში მიღებულმა ცოდნამ უბიძგა, უცხოეთში მიღებული გამოცდილება საქართველოში დაენერგა.

მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან ქართული თეატრალური რეჟისურა ევროპული სახელოვნებო ტენდენციების გააზრებით ქმნის ახალი პერიოდის ქართული თეატრის სათეატრო ესთეტიკას. სწორედ ეს იდეა იქცა ალ. ახმეტელისა და კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობის საფუძვლად. აქ კი, ქორეოგრაფია უკვე სპექტაკლის არა მხოლოდ შემადგენელი, არამედ ორგანული ნაწილი ხდებოდა, სადაც ახალ ხარისხში ავითარებდნენ წინამორბედთა მიგნებებსაც. „სისტიმაც, რომლითაც სტუდიაში იხვეწებოდა ახალგაზრდა მსახიობების საშემსრულებლო ოსტატობა, ევროპულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით იყო შედგენილი. იქნებოდა ეს მეტყველების კულტურის სახელმძღვანელო „დიქცია“ (ავტორი თავად გ. ჯაბადარი), თუ პლასტიკის სავარჯიშოები (დალგოროვის სისტიმა), ცეკვის (კლასიკური ევროპული საბალეტო სკოლის სისტიმის მიხედვით - ბაუერ ზაკსი), თუ მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილები (ვ. შალიკაშვილი - სამხატვრო თეატრის პრინციპები)“.¹

ჯაბადარის სტუდიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა ცეკვისა და ზოგადად მსახიობის პლასტიკის დამუშავებას. როგორც გ. ჩართოლანის მონოგრაფიაში ვკითხულობთ, ცეკვასა და პლასტიკაში გაკვეთილებს ოპერისა და ბალეტის მსახიობები ს. ვაკარეცი და ბაუერ ზაკსი ატარებდნენ.² მსახიობისათვის პლასტიკაში მომზადების მნიშვნელობაზე მიუთითებს ფაქტი, რომ გ. ჯაბადარს ჰქონია ნაშრომი სახელწოდებით „პლასტიკა“, რომელიც ქართულ პრესაში გამოიცემოდა.³

გ. ჯაბადარის სტუდიაში ვაკარეცისა და ბაუერზაკსის მუშაობის თაობაზე ინფორმაციას გვაწვდის აკაკი ვასაძეც. ა. ვასაძის თქმით, გიორგი ჯაბადარს სტუდიაში „პლასტიკის მასწავლებლად ბალეტმისტერი ვაკარეცი და მისი მეუღლე ბაუერ-ზაკსი“⁴ ჰყავდა მიწვეული.

როდესაც ახალჩამოყალიბებული სტუდია ჯაბადარმა საგარეჯოში წაიყვანა, მასწავლებლებიდან მხოლოდ ვ. შალიკაშვილი, ვაკარეცი და ბაუერზაკსი წაყვნენ. მეცადინეობები ენოში, უნარმაზარი კაკლის ქვეშ ტარდებოდა, მათ შორის ცეკვისა და პლასტიკის გაკვეთილები: „ჩირაღდნებითა და მთვარის შუქით განათებულ მოედანზე, სოფლელებით გარშემორტყმულნი, ჩვენც რიგრიგობით ვამოწმებდით განვლილ მასალას მეტყველებაში, პლასტიკაში, რიტმიკაში“.⁵ სტუდიელები მხიარული ჟივილ-ხივილით მართავდნენ იმპროვიზებულ გამოსვლებს იქაურ მეფანდურე-მომღერლებსა და მოჭიდავეებთან ერთად.

1 ჩართოლანი გ., 1918-1920 წწ. ქართული პრესა თეატრალური რეფორმის შესახებ (გიორგი ჯაბადარის სტუდია), „კენტავრი“, თბ., 2019, გვ. 74.

2 იქვე, გვ. 107.

3 იქვე, გვ. 94.

4 ვასაძე ავ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 40.

5 იქვე, გვ. 44.

საინტერესო პასაჟია: „ყოველდღე გვიქონდა აგრეთვე ცეკვის გაკვეთილები, ვვარჯიშობდით ქალები ქიტონებში, კაცები - მოკლე შარვლებში“.⁶ ღუნჯანისეული და თავისუფალი ცეკვის, განზოგადებული პლასტიკის გავლენა გ. ჯაბადარის სტუდიასაც განუცდია. სწორედ ცეკვის ეს მიმართულება თავის ადგილს პოულობს ამ პერიოდის სადადგომო შემოქმედებაში (ალ. ახმეტელის „ბერლო ზმანია“ - 12 ქალის ეფემერული ცეკვა).

სტუდიაში შექმნილ-გამომუშავებულის რეალიზებისათვის გ. ჯაბადარმა სწორედ ფრანგული პიესა - ეჟენ ბრიეს „სარწმუნოება“ შეარჩია, რომელსაც სენ-სანსის მუსიკა ერთოვდა. როგორც აფიშაც იუწყებოდა, ეს იყო მუსიკალური დრამა. აფიშაზე წარმოდგენილ შემსრულებელთა შორისაა ბრბო და მოცეკვავენი, რაც მიმანიშნებელია იმ გარემოებისა, რომ სპექტაკლში ცეკვას საკმაო დონით ფიგურირებდა. მიუხედავად ამისა, ქორეოგრაფის ვინაობა აფიშაზე ვერ მოხვდა. სავარაუდოდ, სპექტაკლის ქორეოგრაფიულ ნაწილზე ს. ვაკარეცმა და ბაუერნაქსმა იმუშავეს.

სპექტაკლში, „სარწმუნოება“, ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი პლასტიკა, მსახიობის სხეულის არასტატეკური მდგომარეობა და მოქმედება, იმდენად დინამიკური, ელასტიკური და ქმედითი იყო, რომ როგორც ვერიკო ანჯაფარიძე ივონებს, „კოსტიუმის ზედა ნაწილი ტანიდან ძვრებოდა“.⁷ აქტიურობითა და დინამიკურობით გამოირჩეოდა მასობრივ სცენებში დაკავებული მსახიობების როლებიც.

მსახიობებისათვის ახალი სასცენო პლასტიკის ათვისება, შემუშავება და გამოსახვა, არ იყო მარტივი. როგორც ა. ვასაძე იხსენებს, ცეკვა მისი ძლიერი მხარე ვერ ყოფილა: „სასცენო მეტყველებაში არც ბატონი გიორგი (ჯაბადარი-ხ.დ.) და არც ბატონი ვალერიანი (შალიკაშვილი - ხ.დ.) არ მემდუროდნენ, მაგრამ პლასტიკასა და ცეკვაში გასაოცრად მოუქნელი აღმოვიჩინე. განსაკუთრებით კლასიკური ბალეტის შესტიკულაციის კანონებს ვერ ვითვისებდი. უბრალოდ შინაგანად ვერ ვეგუებოდი. ამის გამო ბალეტ-მანისტერი ბატონი ვაკარეცი მწარედ დამცინოდა“.⁸

გ. ჯაბადარის სტუდია დაიშალა, მან სულ 2 წელი (1918-1920) იარსება. ახალგაზრდა სცენისმოყვარეთა წრის ბაზაზე, რომელსაც გ. მიქელაძე ხელმძღვანელობდა, ა. ფალავამ ჩამოაყალიბა დრამატული სტუდია. ამ სტუდიის მასწავლებელთა სიაში ჩანს სამხატვრო თეატრის პედაგოგი ვ. ჟღენტი როგორც პლასტიკის პედაგოგი.⁹ როგორც მსახიობი ცაცა ამირეჯიბი წერს, მოსკოვში, ხალიუტინას დრამატულ სკოლაში, რომელშიც თავად სწავლობდა, პლასტიკაში გ. ბენდეროვიჩ-ჟღენტი ამეცადინებდათ, და რომელიც შემდგომ მრავალი წლის განმავლობაში თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში ასწავლიდა პლასტიკას.¹⁰ აღნიშნულმა სტუდებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მსახიობთა მომზადების საქმეში. რუსთაველის თეატრის, შემდგომ ქუთაის-ბათუმისა და მარჯანიშვილის თეატრების ძირითად შემადგენლობას სწორედ ამ სტუდებში აღზრდილი მსახიობები წარმოადგენდნენ.

6 ამირეჯიბი ც. მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, 1975, გვ. 88.

7 ჩართოლანი გ., 1918-1920 წ.წ. ქართული პრესა თეატრალური რეფორმის შესახებ (გიორგი ჯაბადარის სტუდია), „კენეტავრი“, თბ., 2019, გვ. 80.

8 ვასაძე ა., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენეტავრი“, თბ., 2010, გვ. 45.

9 ქორქია რ., აკაკი ფალავა, „ხელოვნება“ (საქ. თეატრ. საზ. სტამბა), თბ., 1960, გვ. 56.

10 ამირეჯიბი ც. მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, 1975, გვ. 35.

მე-20 საუკუნის დასაწყისი განსაკუთრებული პოლიტიკური რყევებით და ამავე დროს, ხელოვნების ყველა მიმართულებაში ახალი შენაკადების გაჩენით გამოწვეული სიჭრელით ხასიათდებოდა. აკაკი ვასაძე წერს: „იმ არეულ დროს საქართველოში ვის არ შეხვდებოდით - ლტოლვილ გრაფებსა და ბარონებს, პიანისტებს, დირიჟორებს, მომღერლებს, ცნობილ კომპოზიტორ ჩერეპნინს, მხატვარ სუდეინს, ცნობილ მოცეკვავეებს - მორდგინს, მაკლევცოვას, მსახიობ ხოდოტოვს“.¹¹ ერთმანეთის მიყოლებით იხსნებოდა და იხურებოდა თეატრები, სხვადასხვა სახის სტუდიები. სწორედ ამ ვითარების გამოძახილია თეატრალურ სივრცეში ბევრი უცხოელი მოცეკვავისა თუ ქორეოგრაფის გამოჩენა, რომელთა გვარები და შემოქმედების ნაყოფიც მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონმა შემოინახა.

პ. ფრანგიშვილი გვაწვდის ინფორმაციას კიდევ ერთი ქორეოგრაფის შესახებ, რომელიც თეატრალურ დადგმებში საცეკვაო კომპოზიციებსაც ქმნიდა და სრულ ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებებსაც. ეს არის ცეკვის მასწავლებელი ოვერლო,¹² რომელიც დრამატულ კურსებზე მისაღებ კომისიაში მონაწილეობდა და რომელმაც „პლასტიკურობა“ შემოქმედა გამოსაცდელებს.¹³ შემდეგ გვერდზე კი მეტად აკონკრეტებს: „პლასტიკურობას და ქორეოგრაფიას გვასწავლიდა პოლონეთის ოპერის ყოფილი ბალეტ-მეისტერი ოვერლო (რომელსაც თბილისში ერთწლიანი საცეკვაო სკოლა ჰქონდა გახსნილი)“.¹⁴ ხოლო ქართულ ცეკვაში ამეცადინებდათ ელისაბედ ჩერქეზიშვილი.¹⁵ ასევე ოვერლოს დაუდგამს პანტომიმა „კერპოაყვანისმცემელი“.¹⁶

ცნობილია, რომ ქართული სცენის ერთ-ერთი ღვაწლმოსილი მსახიობი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი კარგი მოცეკვავეც იყო. ცეკვა მან ბავშვობიდანვე ისწავლა იმ ყოფით გარემოში, რომელშიც იზრდებოდა. სოფელ ხვედურეთში, რუსული ენის შესასწავლად მიბარებულმა, დეიდაშვილის - ზაქარია ციციშვილის სტუმრიან და ქეიფის მოყვარულ ოჯახში „ცეკვა-თამაშის, დაირა-ბუზიკის დაგვრის მეტი ვერაფერი ვისწავლე“¹⁷ - წერს ე. ჩერქეზიშვილი. სოფელ ტირძისში ქორწილში, 14 წლის ელ. ჩერქეზიშვილის შესრულებულმა „ლეკურმა“ ისეთი მოწონება დაიმსახურა, საზოგადოება კითხულობდა - „ვინ არის ეს პატარა მოლეკურეო!“, მისი ტოლები კი თბილისში ჩასვლას და „ლეკურის“ სწავლებას სთხოვდნენ.¹⁸

შალვა დადიანთან გვითხულობთ: „როცა ქუთაისში რეჟისორობა დავიწყე და კარგად მქონდა შეგნებული, რომ მსახიობს თავისი ტანის მოწილობა უნდა შედგამდეს და, მამასადაძე, ყოველგვარ ადამიანურ ცეკვა-როკვასაც დაუფლებული უნდა იყოს, დასისათვის მოვიწვიე სპეციალისტი, ცეკვის მასწავლებელი ალელოვი და ვამეცადინებდი დასს, მეც ვღებულობდი ვარჯიშში მონაწილეობას. ბევრმა დასის წევრმა კარგად შეითვისა ეს ხელოვნება, მე კი, როგორც ზემოთაც ვთქვი, რიგიანი მოცეკვავე მაინც ვერ გამოვედი. ეტყობა ამაში უნიჭო ვიყავ და ვერც თუ ისე მიმიზიდა“.¹⁹ რადგან შ.

11 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 79.

12 ფრანგიშვილი პ., რაც ვნახე და განვიცადე, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1963, გვ. 119.

13 იქვე, გვ. 120.

14 იქვე, გვ. 143.

15 იქვე.

16 იქვე, გვ. 151.

17 ჩერქეზიშვილი ელ., მოგონებანი, „ფედერაცია“, თბ., 1941, გვ. 13.

18 იქვე, გვ. 15.

19 დადიანი შ., რაც გამახსენდა, ქართული პროზა, წ. XXVII, „ფარნავაზი“, თბ., 1996, გვ. 468.

დადიანი თვლიდა, რომ მსახიობი „ყოველგვარ ადამიანურ ცეკვა-როკვას დაუფლებული უნდა იყოს“, სწორედ ამიტომ, მასწავლებელი ალელიოვი (გვარის ქართული ფორმით ალელიშვილი უნდა ყოფილიყო - ხ. დ.) მსახიობებს ასწავლიდა როგორც ეროვნულ ცეკვებს, ისე ევროპული ყოფითი ქორეოგრაფიის ნიმუშებს - „მაზურკა“, „პოლკა“, „გალსი“, „კადრილი“ და ა. შ.

ჯერ კიდევ იმ დროს, როდესაც შ. დადიანი თბილისში გადმოსვლამდე ქუთაისის დასს ხელმძღვანელობდა და რეჟისორად მუშაობდა (1920-1921), წესად დაუნერგავს, რომ: „მცოდნე ხალხს წაეკითხა ჩვენთვის ლექციები: თეატრალურ ხელოვნებაზე, დრამატურგიაზე საერთოდ, ევროპიულ თეატრების და კერძოდ საქართველოს ისტორიაზე, მკაფიო მეტყველებაზე და აგრეთვე ფიზიკურ ვარჯიშობაზე, ფარიკაობა, ცეკვა-როკვა როგორც ევროპიული, ისე აზიური და სხვ.“²⁰ მართლაც საინტერესო დეტალია, თუმცა ინტერესს იწვევს, ვინ წაიკითხა ლექციები როგორც ევროპულ, ისე აზიურ „ცეკვა-როკვაზე“, რატომ არ ჩანს ქართული „ცეკვა-როკვა“ ამონარიდში? თუ ამ შემთხვევაშიც როგორც იმ დროს იყო მიღებული, ქართული ცეკვა აზიურ ცეკვებში მოიაზრებოდა? - ისე, როგორც ალ. ალექსიძის „აზიური ცეკვების სტუდიაში“, რომელსაც აზიური ერქვა, მაგრამ ძირითადად ქართულ ცეკვების სტუდიას წარმოადგენდა.

ამგვარად, მოპოვებულ ინფორმაციაზე დაყრდნობით, პროფესიული სასცენო ქორეოგრაფიის სათავეებთან ს. ვაკარეცი, მ. ბაუერზაქსი (რიგ შემთხვევაში ტექსტებში წარმოდგენილია „ზაქსი“, რიგში კი, „ზაკსი“ - ხ.დ.), ვ. ბენდეროვიჩ-ჟლენტი, ალელიოვი, ოვერლო, ქართულ ცეკვაში ელ. ჩერქეშიშვილი გამოიკვეთა.



ბალეტმაისტერი ს. ვაკარეცი.

20 დადიანი შ., რაც გამახსენდა, ქართული პროზა, წ. XXVII, „ფარნავაზი“, თბ., 1996, გვ. 565.

ალექსანდრე ახმეტელი

ქორეოგრაფიას ალ. ახმეტელის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რაც ორი მიმართულებით იგვეთება: 1. მსახიობისათვის პლასტიკური შესაძლებლობების განვითარება და, 2. ქორეოგრაფია, როგორც დრამატული სპექტაკლის უცილობელი ნაწილი. რეჟისორი, მსახიობთა პროფესიონალიზმის განსაზღვრისას, თუ როგორი უნდა იყოს ახალი დროის მსახიობი, თვლიდა, რომ მან უნდა იცოდეს ცეკვა, ფლობდეს სხეულს და იყოს მოქნილი, „შუშპარიანი“. შესაბამისად, სპექტაკლიც იქნება ცოცხალი, ტემპერამენტისანი და ხმაურიანი.

თუ გავითვალისწინებთ ალ. ახმეტელის შემოქმედებაში გმირული და რომანტიკული ნაკადების ერთ არნში მოქცევის სურვილს, ცხადი ხდება, თუ რატომ აირჩია რეჟისორმა თეატრის განვითარების ერთ-ერთ მთავარ მოტივად ნაციონალური თემისა და შესაბამისად, ესთეტიკის სცენაზე დამკვიდრების იდეა. სიხლის მაძიებელი თეატრი თავის სახეს ყველგან ეძებდა, მათ შორის ხალხურ შემოქმედებაში, რიტმისა და პლასტიკაში. ყოველივე ამას ემატებოდა ჰეროიკული დრამის პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სურათის სიმკვეთრე. ჰეროიკული თეატრის საფუძვლად ახმეტელი ქართველი კაცის ახალ სახეს მოიანზრებდა. თეატრი უნდა ყოფილიყო სამჭედლო, ლაბორატორია, სადაც შეიქმნებოდა ქართველი მაყურებლისათვის სამაგალითო გმირი.

ალ. ახმეტელი ქართველი მსახიობის განსაკუთრებული პლასტიკის, მოძრაობის რიტმის სპეციფიკის შესახებ მოგვითხრობს წერილში „არის თუ არა ქართული თეატრი - ქართული?“²¹ ძალზე საინტერესოა ალ. ახმეტელის დამოკიდებულება სანახაობითი ხელოვნების - ქართული ეროვნული თეატრის სხვადასხვა დარგის მიმართ. წერილში, რომელიც რეჟისორმა 1915 წელს დაწერა, თეატრალურ სფეროებს შორის ბალეტიც აქვს დასახელებული. ამდენად, ქორეოგრაფიული სპექტაკლის, „ცეკვის თეატრის“ აქტუალობის აღნიშვნა, მე-20 საუკუნის დასაწყისში, უმნიშვნელოვანეს ფაქტს წარმოადგენს. აქ ცალსახად საბალეტო სპექტაკლზეა საუბარი, რომელიც ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელია საქართველოში. ალ. ახმეტელი აღნიშნავს, რომ დრამა, ოპერა და ბალეტი სხვადასხვა ტემპით ვითარდება, რომ ამ სამიდან მხოლოდ დრამა აქვს საზოგადოებას: „ჩვენ სრულებით არ გვაქვს ბალეტი, ოპერა უსუსური ბავშვივით ნელ-ნელა იდგამს ფეხს“²². ბალეტი თავისი წარმოშობით განსაზღვრულად ევროპული ხელოვნებაა (ისევე, როგორც ოპერა) და მისი ნაციონალური - ფორმითა და შინაარსით ქართული მოდელის შექმნისათვის ინიციატივის გამოჩენა, დღევანდელი გადმოსახედიდან პროგრესულად გამოიყურება: „ყოველი ეროვნული თეატრი იზრდება და ვითარდება თანამედროვე კაცობრიობის ცხოვრებაში სამ დარგად: თეატრი - დრამა, თეატრი - ოპერა და თეატრი - ბალეტი. ადვილად შესაძლებელია, რომ ერთი რომელიმე დარგი თეატრისა დროის მიხედვით უფრო მაღლა იდგეს მეორეზე, მაგალითად დრამა - ოპერაზე, ოპერა - ბალეტზე, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მათი აუცილებლობა უეჭველია, ვინაიდან ეს სამივე დარგი თეატრისა, - უმაღლესი ფორმებია ერის ესთეტიურ ზრდა-განვითარებისა. როგორც დრამა მოქმედებით, ასევე ოპერა მუსიკით, ბალეტი დრამატული პლასტიკით ჰქმნიან ესთეტიურ ქარვას ერის სულიერი ექსტაზისას. მათი განსხვავება

21 ახმეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 55.

22 იქვე, გვ. 49.

მხოლოდ ფორმებშია. სამივე კი ერთად გრძნობის კულტი არის“.²³

და იქვე: „მე მწამს, რომ თდესმე, როგორც ბალეტი, ასევე ოპერაც გაივლის ეკლიან გზას და დრამასთან ერთად საბატიო ადვილს დაიმკვიდრებს ქართულ კულტურაში“.²⁴ ალ. ანმეტელის ნააზრევს, ცოტა ხნით ადრე, ვიდრე მას სიცოცხლეს გამოასალმებდნენ, ვახტანგ ჭაბუკიანი - ქართული ნაციონალური ბალეტის შემქმნელმა, ბალეტების: „მხეჭაბუკის“ (1936) - მოგვიანებით „მოების ვულის“ სახელწოდებით, „სინათლეს“, „გორდას“ სახით, ხორცი შეასხა.

თეატრალური ნაგებობის სპეციფიკურობაზე საუბრისას ალ. ანმეტელი აღნიშნავდა: „უმთავრეს საშუალებებს დრამა-თეატრისა შეადგენს სიტყვა და მოძრაობა. ჩვენ ვგებულობთ მსახიობის სულიერ ვითარებას და მდგომარეობას სიტყვით და მოძრაობით. აქედან თავისთავად ცხადია, მსახიობი იმგვარ პირობებში უნდა იყოს ჩაყენებული, რომ მისი ხმა, თვით ჩურჩულიც, მისი ოდნავი მოძრაობაც კი ჩვენთვის გასაგები იყოს“.²⁵ ალ. ანმეტელს არ აკმაყოფილებდა ქართველ მსახიობთა პლასტიკური შესაძლებლობების ხარისხი, მისთვის მიუღებელი იყო მსახიობის მიერ მთელი როლის 3-ნ პოზით შესრულება, რაც ვერ უზრუნველყოფდა როლის საინტერესოდ წარმოდგენას. რეჟისორი ამას ოსტატობის სილატაკედ თვლიდა: „ქართულმა სცენამ ვერ შესძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა, ამ მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერით მოცული პლასტიკის შექმნა სცენაზე. მერე ეს მოხდა ჩვენში, საქართველოში, სადაც ქართველ კაცზე ლამაზ მოსიარულეს, ბუნებრივი პროპორციით შექმულ მოძრაობის მქონეს ჯერ-ჯერობით ბადალი არ ჰყავს დედამიწის ზურგზე. ქართველი დადის საუცხოოდ, ფენს სდგამს გაბედულად, და არა ჩლუნვად, მოშვებულად... მთელი კორპუსიც გადააქვს თავისუფლად, სწორად, ოდნავ რხევით... ქართველს ფენი გაშლილი დააქვს... მე მყავს სახეში მდაბიო ხალხი, ჩვენი გლეხ-კაცობა. მივიქცევით ყურადღება ჩვენი გლეხი კაცისათვის, როცა ის, მაგალითად, ხელს გართმევთ, ტანს რა მოძრაობას აძლევს? ქართველი წელს მხრებში კი არ ხრის, ე. ი. კი არ იკუნება, როგორც ჩრდილოეთის მცხოვრებლებმა იციან. წელ-გაშლილი სრულიად მთელ კორპუსს ოდნავ თქვენსკენ ხრის, - ფეხები გაშლილი, გაჭიმული უდგას და კისერი პერპენდიკულარულად ხერხემალოთან უჭირავს. ქართველის მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიკურ კანონებს ემორჩილება. ლერწამივით ახოვანი ქართველის მოძრაობა - წმინდა რითმული მუსიკა“.²⁶

მოძრაობას ალ. ანმეტელი განიხილავდა როგორც „სტატიური მომენტების ჯამს“. რომელიმე პერსონაჟის სახის გამოძერწვისას ის ცდილობდა მსახიობს დაენახა ქართული, ნაციონალური მოძრაობის რიტმი და ჟესტის თავისებურება. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე მან მაგალითად აისედორა დუნკანი მოიყვანა: „ასე გააკეთა ცნობილმა მოცეკვავე ქალმა აისედორა დუნკანმა: მან შეაგროვა ძველი ბერძნული ქანდაკებებიდან და ნახატებიდან რამდენიმე ათასეული სტატიური პოზა და ამ გზით აღადგინა (დაახლოებით) ძველი ბერძნული მოძრაობა“. ის ათასობით სტატიური პოზა ცალ-ცალკე ხომ გამოხატავდა რალაც მოძრაობას. „ამიტომ ვამბობ, რომ მოძრაობა სტატიური მომენტების ჯამია“.²⁷

23 ანმეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 49.

24 იქვე.

25 აიქვე, გვ. 10.

26 იქვე, გვ. 61.

27 ანმეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 169.

თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ აისედორა დუნკანის შემოქმედებამ მართლაც მიახლოებით შეძლო ძველი ბერძნული ქორეოგრაფიის გაცოცხლება. რეალურად დუნკანის შემოქმედებამ სრულიად განსხვავებული მიმართულება მიიღო, რადგან მხოლოდ სტატიკური მდგომარეობებით ცეკვის აღდგენა თითქმის შეუძლებელი აღმოჩნდა.

ასევე შთამბეჭდავია ახმეტელის სიტყვა, წარმოთქმული გასტროლების შემაჯამებელ სხდომაზე მოსკოვში 1933 წლის 25 ივნისს მას შემდეგ, რაც მან თავის მიზანს, ქართველი მსახიობები პლასტიკურად გამოეძერწა, დიდწილად მიაღწია - „ნუ ვაგვიკვირდებათ, რომ ჩვენი მსახიობები მღერიან და ცეკვავენ, უამისოდ ჩვენთან მსახიობი ვერ იმუშავებს. ის ნომრები, რომლებიც ახლა აქ იყო შესრულებული, ნამდვილი ხალხური შემოქმედებაა“.²⁸ ლენინგრადში აღნიშნავდნენ ქართველი მსახიობების მოძრაობისა და აქსტის ვირტუოზულობას, სიმსუბუქეს, პლასტიკურობას. „ალ. ახმეტელმა თვისობრივად ახალი თეატრი შექმნა. მან პირდაპირ „სუფთა“ სახით კი არ აიღო ქართული სანახაობრივი კულტურის ელემენტები, უბრალო კომპონენტებად კი არ აიღო ქართული ცეკვა და ქართული პოლიფონიური სიმღერა (თუმცა, ზოგჯერ მათ პირდაპირ „ფუნქციასაც“ აკისრებდა), არამედ, თავისი ღრმა ინტუიციით ამოიცნო მათი არსი, სწორედ თეატრალური არსი. მისი სპექტაკლები სტრუქტურულად უაღრესად პოლიფონიურია. ეს პოლიფონიზმი მას სჭირდებოდა ქართული ეროვნული ხასიათის გამოვლენისათვის“²⁹ - წერს თეატროლოგი ნოდარ გურაბანიძე.

„ბერდო ზმანია“ (1920). 1920 წელს ქართული თეატრი ღრმა კრიზისის განიცდიდა, დრამატული საზოგადოება უძლური იყო არსებული სიტუაციის შეცვლის საქმეში. საზოგადოებამ იჯარით აიღო „არტოს“ შენობა (ახლანდელი რუსთაველის თეატრი) და მოლაპარაკება გამართა სანდრო ახმეტელთან. ახმეტელმა გადაწყვიტა დაედგა სანდრო შანშიაშვილის პიესა „ბერდო ზმანია“, რომელსაც ადრეც იცნობდა.

„ბერდო ზმანიას“ დადგმისას ალ. ახმეტელმა საფუძველი ჩაუყარა სინთეზური თეატრის წარმოქმნას. მან კომპოზიტორი დიმიტრი არაყიშვილი და მხატვარი ვალერიან სიდამონ-ერისთავი ჩააბა მუშაობის პროცესში. მანამდე კი, 1916 წელს ალ. ახმეტელს და არაყიშვილთან შემოქმედებითი ურთიერთობის გამოცდილება საოპერო სპექტაკლის - „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ - დადგმისას უკვე ჰქონდა. რეჟისორმა გადაწყვიტა „ბერდო ზმანიაში“ მუსიკა, ცეკვა და სიმღერა ფართოდ გამოეყენებინა.

ალ. შანშიაშვილის ტრაგედიას საფუძვლად ედო ქართული ხალხური ლეგენდა წუთისოფლის წუთიერების, დედაძინაზე ადამიანის დროებითობისა და ბედნიერების წარმავლობის შესახებ. ბერდოც და ზმანიაც ერთი არსებაა - ბერდო მიწიერი, ზმანია კი, ზეციური. მიწიერ სურვილებსა და ზეციურ ოცნებაში დუალისტურად განსხვავება ყოველი ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობაა. „ბერდო ზმანიაში“ ყოველი გრძობა თუ მისწრაფება, მატერიალური თუ არამატერიალური, სიმბოლურ გამომსახველობას ატარებდა: „ცისია“ იდეალური ბედნიერების განსახიერება, „ბედია“ თანმდევი ბედის, მიწა მშობელი „დე დიაა“, ხოლო „ვნებო“, „ტურფა“, „მწეონა“ - ასევე ფილოსოფიური სიმბოლოებია, სიკვდილსაც ახალგაზრდა ქალი გამოხატავს.

ნ. კეკელიშვილი წერს: „ახმეტელი დიდი სიძნელის წინაშე იდგა: გრძობდა, რომ „ბერდო ზმანია“ მისი ფილოსოფიური შინაარსის გამო მაყურებლისათვის მძიმე და

28 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 243.

29 გურაბანიძე ნ., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 56.

ძნელი გასაგები იქნებოდა. ისიც იცოდა, რომ სიმბოლური ხერხებით დახატული ადამიანის სულიერი ცხოვრების გადმოსაცემად საჭირო იყო სპეციალურად დაწერილი მუსიკა და ბალეტი. ეს ორი ატრიბუტი უნდა დახმარებოდა სპექტაკლის დედააზრის გახსნაში“.³⁰ სიმბოლისტურ-ფილოსოფიური დრამა ურთულესი ჟანრია, ამასვე ემატებოდა ვოდევილებსა და კომედიებს შერჩეული საზოგადოების მოუშადადებლობა. ნ. კეკელიშვილი ასევე წერს, რომ ალ. ახმეტელის „ბერდო ზმანია“ კ. მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროს“ წინამორბედი, გენერალური რეპეტიცია იყო. მიუხედავად ამ სპექტაკლით განხორციელებული და დანერგილი უამრავი სიანლისა, ახმეტელის მიერ „დანგრეულ კედლებში“ თეატრში საძირკველი მაინც ძველი რჩებოდა, რამაც საბოლოოდ შეფასებათა დიამეტრალიზაცია გამოიწვია.

აკ. ვასაძე იხსენებს: „ბერდო ზმანიას“ რეპეტიციები მაგიდასთან ჩვეულებრივ დაიწყო, ხოლო, როდესაც მიზანსცენებზე გადავიდით, სანდრო ახმეტელი მსახიობისაგან მოითხოვდა პლასტიკურ მოძრაობას. ამიტომ მისი რეპეტიციები მიზანსცენებზე უფრო პლასტიკურ წვრთნას ჰგავდა. „მსახიობის სხეული ისე უნდა მეტყველებდეს, როგორც სიტყვა“, - ხშირად ვგეტყვოდა ახმეტელი“.³¹

როგორც ჩანაწერებიდან ირკვევა „ბერდო ზმანიაში“ სრულდებოდა რამდენიმე საცეკვაო კომპოზიცია: 1. ქალთა ლანდების ცეკვა, 2. დავლური, 3. სიკვდილის ცეკვა. ერთ-ერთ ჩანაწერში ალ. ახმეტელის მიერ მითითებულია, რომ „საჭიროა მოიწვიონ კომპოზიტორი არაყიშვილი, რომ დაწეროს „ბალეტი“, ქალთა ხორო და ორი სიმღერა ვაჟთათვის“.³²

„ქალთა ლანდების ცეკვას“ „ბერდო ზმანიაში“ ქალთა გუნდი ასრულებდა, რომელიც 12 მოცეკვავე ქალისაგან შედგებოდა: „არც მუსიკის თანხლებით ქალთა გუნდის მოძრაობა იყო თითქოს ახალი მოვლენა ქართული თეატრის ცხოვრებაში. ამგვარი რამ უკვე ჰქონდა გამოყენებული ვ. შალიკაშვილს „სინათლეში“, მაგრამ ახმეტელის მიერ დადგმული ქალთა ეს პანტომიმა უფრო საბალეტო ნომერი იყო, რომელსაც პლასტიკის საშუალებით სცენის შინაარსი უნდა გადმოეცა. ეპიზოდში მონაწილე ყოველი ქალი ირეალურ ფერიას გამოსახავდა, იგი რეალური ცხოვრებისეული გმირის ორეული იყო და ამქვეყნიურ ცხოვრებაში ბერდოსთან თავისი დამოკიდებულება ჰქონდა, ამ შინაგანი განწყობით მოქმედებდა ის პანტომიმაში. მისი ინდივიდუალობა ვლინდებოდა სიმეტრიულ მოძრაობებში. აქ 12 ქალი მონაწილეობდა. როგორც ჩანს, მუშაობა იმდენად საინტერესოდ მიმდინარეობდა, რომ ზოგიერთი მსახიობი ქალი ნაწყენი ყოფილა, მე რად არ ამიყვანა რეჟისორმა, განა იმათზე ნაკლებ შევძლებდი პლასტიკურ რხევასო“.³³ როგორი იყო ახმეტელისეული პანტომიმა, რას ეფუძნებოდა მისი გააზრება პანტომიმასთან დაკავშირებით? პანტომიმის ახმეტელისეული გააზრება და არა მარტო, მარჯანიშვილისეულიც, ეფუძნებოდა ცეკვას, სხეულის პლასტიკურ მოძრაობას და არა დღევანდელი პანტომიმის ესთეტიკას. დღესდღეობით პანტომიმის თეატრი სრულიად სხვა სალექსიკო მასალას იყენებს თავისი სამეტყველო ენის დემონსტრირებისას. ტალოვანი,

30 კეკელიშვილი ნ., სანდრო ახმეტელის პირველი დადგმა, „საბჭოთა ხელოვნება“, #11, 1960, გვ. 72.

31 ვასაძე აკ., მოვონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტიავრი“, თბ., 2010, გვ. 107.

32 ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 – 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 57.

33 ამოღებულია წიგნიდან: დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 24.

ერთმანეთში გადამდინარე მოძრაობები ევროპული პანტომიმის ფუნდამენტურ საფუძველს ეყრდნობა, რომელსაც თავისი მკაფიოდ განსაზღვრული სკოლა და შემუშავებული ტექნიკა გააჩნია.

აკაკი ვასაძე ხაზს უსვამს „ბერდო ზმანიას“ მეორე მოქმედებაში ქალთა „ბალეტის“ გამომსახველობას, თუმცა ნაწილობრივ შეცდომას უწოდებს დრამაში ბალეტის ჩართვას და ამ გადმოსახედიდან, უცნაურ გამართლებას უძებნის: „მაგრამ ყველაზე უფრო შესანიშნავი ქალები იყვნენ: მუსიკაზე როგორ პლასტიკურად ირხეოდნენ - „არა, ვალ. შალიაპოვილის დადგმულ „სინათლეში“ ეს ასე არ იყო. ეს მთელი ბალეტია“. დამდგმელს ერთი-ორი მსახიობი ქალი გაებუტა: „ჩვენც გამოვდგებოდით პლასტიკური რხევისათვის“. მაგრამ მართლაც მთელი ქალების გამოფენა ხომ არ შეიძლებოდა ერთ პატარა პანტომიმურ ნაჭერში? ახმეტელის ბალეტი შეიძლება შეცდომა იყო, რადგან დრამაში მართლაც ბალეტს არაფერი ადგილი არ უნდა ჰქონდეს, მაგრამ ეს კეკელიური პლასტიკის ან პიესის ფინალის ჩეჩნურითა და ლეკურით შაბლონურად დაგვირგვინების წინააღმდეგ, ეს შეცდომაც კი დამდგმელის მიერ სასცენო ხელოვნების რევოლუციის მოხდენის სიმპტომს მოასწავებდა“.³⁴ აქ მთლად გასაგებად არ იგვეთება - ახმეტელმა ქალთა გუნდის ქორეოგრაფიული კომპოზიცია სპექტაკლში ჩართო და მის ორგანულ აზრობრივ ნაწილად აქცია, თუ როგორც დამამთავრებელ საცეკვაო ნომრად წარმოადგინა, რომელმაც აქამდე ტრადიციად დამკვიდრებული სპექტაკლის ჩეჩნურ-ლეკურით დასრულება ჩაანაცვლა? რას გულისხმობდა ა. ვასაძე „კეკელიურ პლასტიკაში“ - ხალხური ქორეოგრაფიის ნიმუშებს თუ შაბლონურ, გაცვეთილ პლასტიკას? ასეთი შეფასება მხოლოდ „ლეკურ-ჩეჩნურს“ ეხებოდა, თუ სხვა ნიმუშებსაც? ცნობილია, რომ „ბერდო ზმანიაში“ დ. არაყიშვილს ცეკვა „დავლურის“ მუსიკაც შეუქმნია. რაც შეეხება პიესის დამაგვირგვინებელ დივერტისმენტს, რომელიც ხალხური ქორეოგრაფიის ნიმუშებით სრულდებოდა, თავისი მყარი საფუძველი გააჩნდა. აი, რას წერს ი. გრიშაშვილი: „ერთხელ ვაზეთი „დროება“ სწერდა; „მოგვგებნდა ამდენი ლეკური, დროა, თეატრს მცოდნე კაცი ჩაუდგეს სათავეში“. მაგრამ ხალხი კი სულ სხვანაირად აფასებდა ამ ცეკვებს: როცა აფიშაში ცეკვა იყო გამოცხადებული („ა. ყაზბეგი და ქეთო ანდრონიკოვისა ითამაშებენ ლეკურს“, „ა. ყაზბეგი და ნ. მხეიძე ითამაშებენ ჩაჩნურს“), მაშინ მობენეფისეს შემოსავლის იმედი ჰქონდა და ეს კი კარგი დახლი, ერთგვარი „პურიანოსობისა“ იყო ხელმოკლე აქტიორებისათვის“.³⁵ ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუშებისაგან შემდგარი დივერტისმენტების წარმოდგენა სპექტაკლების ბოლოს მხოლოდ საბენეფისო წარმოდგენებზე არ ხდებოდა, ამას ტრადიციული ხასიათი ჰქონდა. როგორც ამონარიდიდან ირკვევა, საზოგადოების სიყვარული ხალხური ქორეოგრაფიის მიმართ სპექტაკლებზე მაყურებლის რაოდენობასაც განსაზღვრავდა, თუმცა თავად თეატრს დიდ სამსახურს ვერ უწევდა.

მონოგრაფიის ავტორი ე. დავითაია კი, „რევოლუციურ“ მოლოდინთან დაკავშირებით ასე ხსნის ა. ვასაძის შეფასებას: „რაში მდგომარეობდა რევოლუცია, თუ წინანდელ სპექტაკლებშიც იყო ცეკვა? პანტომიმა აზრის გამომხატველად, შინაარსობრივად იყო ჩართული დრამატულ სპექტაკლში და არა როგორც მხოლოდ ინტერმედია, რომელსაც

34 ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 - 1986-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 173.

35 გრიშაშვილი ი., ძველ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 72.

ზოგჯერ არავითარი აწრობრივი დატვირთვა არა ჰქონდა. აი, ეს იყო რეგოლუცია“.³⁶ ამდენად, აქ რეგოლუციური ის კი არ არის, რომ სპექტაკლებიდან ხალხური ცეკვა უნდა ამოეღოთ, რომელიც სპექტაკლში მხოლოდ როგორც ესთეტიკური დეტალი მონაწილეობდა, არამედ პლასტიკა-პანტომიმა-ქორეოგრაფია ხდებოდა ერთ-ერთი მთავარი გამომსახველობითი ფაქტორი, მოქმედ პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური გასხნისა და სპექტაკლის შინაარსის მაყურებლამდე მიტანის უმნიშვნელოვანესი ელემენტი.

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ზოგჯერ ალ. ახმეტელიც მიმართავდა ჩადგმული საცეკვაო ნომრების გამოყენებას სპექტაკლში, მაგ. „შოთა რუსთაველის“ დადგმის სტრუქტურის წარმოდგენისას, გარდა ცეკვებისა, რომლებიც შესაბამის სიუჟეტურ ნაგებობაში ჩაისმებოდა, მესამე სურათს ამთავრებს საცეკვაო კომპოზიციით: „აქ შეიძლება ჩაერთოს ორიგინალური ბალეტი და ამით დამთავრდეს სურათი“.³⁷ აქ აწრობრივად და შინაარსობრივად საცეკვაო სურათი გამართლებულია, რადგან თან სდევს საერთო ალტაცებასა და ვათავისუფლებით გამონატულ სინარულს.

გაზეთი „საქართველო“ 1920 წლის ქრისტეშობისთვის # 1 (დეკემბერი - ნ.დ.) იუწყებოდა, რომ სახელმწიფო დრამის თეატრში შაბათს, 11 დეკემბერს, მეორეჯერ გაიმართებოდა ალ. შანშიაშვილის „ბერდო-ზმანია“ - დეკორაციები და ტანისამოსი ვალ. სიდამონ-ერისთავის, მუსიკა დ. არაყიშვილის, ბალეტი და ხორო რეჟისორ ალ. ახმეტელის. აქედან ცნადად დასტურდება, რომ ალ. ახმეტელს ამ დადგმაზე ქორეოგრაფი არ მოუწვევია და ქორეოგრაფის სამუშაო თავად შეუსრულებია. ალ. ახმეტელის დოკუმენტური ნარკვევებიდან კი დასტურდება, რომ „ბერდო-ზმანიაში“ „ახალი ბალეტი შემუშავებულია და დადგმულ იქნა ალ. ახმეტელის მიერ“.³⁸ გაზეთში წარმოდგენილ დადებითი შინაარსის რეცენზიაში, რომლის ავტორია ვინმე ლ. ჯ., აღნიშნავს დ. არაყიშვილის შესანიშნავ მუსიკას და განსაკუთრებით ლეკურს. არ ჩანს, აქ მხოლოდ მუსიკალურ მასალასთან გვაქვს საქმე, თუ ცეკვაც იყო დადგმული. საზოგადოდ, როდესაც ლეკურს გამოიყენებდნენ, მას ცეკვაც ერთვოდა, რადგან ლეკური საცეკვაო მუსიკაა. თუმცა, ვიცით, რომ სპექტაკლში ფიგურირებდა „დავლური“, რაც სავარაუდოდ ვინმე სხვას უნდა დაედგა, ალ. ახმეტელს კი სტილიზებული ქორეოგრაფიული კომპოზიციების დადგმები ხელეწიფებოდა.

გარდა „ქალთა ლანდების ცეკვისა“, ალ. ახმეტელს უნდა ეკუთვნოდეს „სიკვდილის ცეკვაც“. „სიკვდილის ცეკვისას“ სიკვდილის გამოსახულებაა ახალგაზრდა მშვენიერი ქალი. სავარაუდოდ, „სიკვდილის ცეკვა“ არა მასობრივი, არამედ ქალის სოლო ცეკვა უნდა ყოფილიყო თავისუფალი პლასტიკის სპეციფიკით გადაწყვეტილი. როგორც ე. დავითაია გადმოგვცემს, „ბერდო-ზმანიაში“ პანტომიმური სცენები ალ. ახმეტელის დადგმული იყო.³⁹ ნ. კველიშვილის მიხედვით კი, „სცენაზე მოცეკვავე მსახიობთა სინარჩავე და სიმსუბუქეც ახმეტელის მიერ იყო ნაკარნახევი“.⁴⁰ ეს ახმეტელს არ უნდა

36 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 24.

37 ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 – 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 388.

38 იქვე, გვ. 188.

39 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 81.

40 კველიშვილი ნ., სანდრო ახმეტელის პირველი დადგმა, „საბჭოთა ხელოვნება“, #11, 1960, გვ. 72.

ვასჭირვებოდა, რადგან როგორც თამარ წულუკიძე იხსენებს: „მასწავლება, თეატრალურ ინსტიტუტში 1922-24 წლებში ჩატარებული „მიმოდრამისა და პანტომიმის“ გაკვეთილები. ამ საგანში ახმეტელი გვაძეცვადინებდა“.⁴¹

მიუხედავად იმისა, რომ მასობრივი სცენების სპექტაკლში დამკვიდრების ავტორად რეჟისორი ალ. წულუკიძე ითვლება, ახმეტელის მიერ შემუშავებული სტრუქტურა მისგან განსხვავდებოდა. განსხვავება მოძრაობის სიმეტრიულობაში მდგომარეობდა. მოქმედ პერსონაჟთა სიმეტრიული მოძრაობა ერთგვარ აკომპანემენტს წარმოადგენდა მთავარ მოქმედ პირობათვის. ეს დეტალი სანახაობის თვალსაზრისით სურათს მრავალფეროვნებას ანიჭებდა და ამავე დროს, მჭიდროდ უკავშირდებოდა შინაარსს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საბალეტო სპექტაკლში კორდებალეტისა და მთავარი როლის შემსრულებლების ურთიერთმიმართებითი კონსტრუქცია სწორედ მსგავს პრინციპზე აიგებოდა ტრადიციულ კლასიკურ დადგმებში.

ახმეტელის „ბერდო ზმანამდე“ (1920) თეატრი, მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ დიდხანს შეიცავდა მუსიკასაც და ქორეოგრაფიასაც პიესაში ჩასმული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კომპონენტების სახით, მთლიანობაში მაინც ორგანულ ერთიანობას აღნიშნულ სახელოვნებო დარგებთან ვერ ქმნიდა: „ამიტომ ახმეტელის მისწრაფება, თეატრში მოხდინა მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სინთეზი, შეიძლება შეფასდეს როგორც გარკვეული ნოვაცია. თუმცა, არავითარი საფუძველი არ არსებობს ვიფიქროთ, რომ უკვე „ბერდო ზმანაში“ ყველა ამ კომპონენტის შერწყმა ორგანული იყო. აქ, ცხადია, საქმე ის კი არ არის, რა ხარისხში მოხდა რეჟისორის მისწრაფებათა რეალიზაცია, არამედ საინტერესოა თავად მცდელობის ექსპერიმენტული ხასიათი“.⁴²

როგორ უნდა მომხდარიყო მოქმედების განვითარება, იყო თუ არა ეს ფაქტორი უმთავრესი ალ. ახმეტელის შემოქმედებაში? – „ახმეტელი ვამოდიოდა რა ქართული ცეკვისა და მელოსის (მელოს-ი [ბერძ. melos სიმღერა] ცნება, რომელიც განსაზღვრავს მელოდიურ, სასიმღერო საწყისს მუსიკალურ ნაწარმოებში - ხ.დ.⁴³) ძირებიდან, ტრადიციებიდან, სწორედ ის განწყობილებები მოჰქონდა სცენაზე, რაც ასე უხვადაა ქართულ ფოლკლორში. ამიტომაც შეიძლება ვუწოდოთ მის შემოქმედებას ხალხური. იგი, უპირველეს ყოვლისა, მართლაცაა, ხალხური, დემოკრატიული იყო და ერთნაირი ძალით მოქმედებდა მაყურებლის ყველა ფენაზე, რაც ერთეული რეჟისორების წილხვედრია. მისი შემოქმედება დროული იყო და ეპოქის მხარდამხარ ვითარდებოდა. ამიტომაც, ვუწოდებთ მას თანამედროვე თეატრის დიდოსტატს“.⁴⁴

წინააღმდეგობრივი აღმოჩნდა „ბერდო ზმანისადმი“ მიძღვნილი რეცენზიების შეფასებები. ნაწილი რეცენზენტებისა აღნიშნავდა „ხოროს, ბალეტის“ ეფექტურობას, სილაამაზესა და მშვენიერებას, ნაწილი კი მათ მხოლოდ იაფფასიან ეფექტებს უწოდებდა, თუმცა, სპექტაკლისათვის საჭიროს, ნაწილის აზრით კი „ცეკვა ვერ იყო გაშალაშინებული“.⁴⁵

41 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 151.

42 კალანდარიშვილი მ., მსახიობის პრობლემა სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 14.

43 ჭაბაშვილი მ., უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, „ნაკადული“, თბ., 1964, გვ. 249.

44 ჟორდანიას გ., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 64.

45 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 30.

ნ. კეკელიძე იწინააღმდეგებდა, რომ სწორედ ალ. ახმეტელმა შემატა მსახიობის სხეულს გრაციოზულობა და გახადა მოქნილი, ელასტიკური: „ბერდო ზმანიაში“ პირველად ამოძრავდა მუსიკასთან ერთად ქართული მსახიობის სხეული; სწორედ ქართულ მეტყველებასთან ერთად პირველად ამღერდა იგი; პირველად შემოიჭრა სცენაზე მომხიბლავი, მელოდიური ქართული სიმღერა; პირველად ამოივსო პიესის ტექსტის ცარიელი ადგილები ცეკვითა და იმპროვიზაციით. ნაირფერმა პროექტორებმა გაანათეს სცენაც და მსახიობის ჩაბნელებული სახე, სცენის ტრიალით სრულად გამოიკვეთა მათი სხეული. სცენიდან განდევნილი იქნა უმიზნო, ზედმეტი ნივთები და მსახიობი თავისუფლად ამოძრავდა: „დიმიტრი არაყიშვილის მიერ სპეციალურად დაწერილი მუსიკა, მხატვარ სიღამონ-ერისთავის მიერ შექმნილი დეკორაციები და ტანსაცმელი ორგანულად ერწყმოდნენ პიესის სიუჟეტსა და რეჟისორის მიერ გამოკვეთილ სცენურ სახეებს. სიმფონიური ორკესტრისა და ბალეტის ჩართვა სპექტაკლში ახლაც მიღწევად ითვლება და, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა ამას იმ დროისათვის, ეს თავისთავად ცხადია. თამამად შეიძლება ითქვას, სპექტაკლის იდეის გასახსნელად სიმფონიური ორკესტრისა და ქართული ბალეტის გამოყენების პირველი ცდა საქართველოში სანდრო ახმეტელს ეკუთვნის“.⁴⁶

აქვე კიდევ ერთ დეტალზე ვაგამახვილებთ ყურადღებას. როგორც ზემოთ ითქვა, ახმეტელი სპექტაკლში 12 ქალის ცეკვას „ბალეტს“ უწოდებს. ამ პერიოდის დრამატულ თეატრში ტერმინები - „ცეკვა“ და „ქორეოგრაფია“ არ გამოიყენებოდა, იმ დროს მიღებული იყო „ბალეტი“ და „ბანტომიმა“. როდესაც საქმე ცეკვას ეხება, ძირითადად ვხვდებით ტერმინს „ბალეტი“. ამ ტერმინის ქვეშ არ ჩანს კლასიკურ ბალეტს ეხება საქმე, თავისუფალ კომპოზიციას ე.წ. დუნეანის სტილში, ბანტომიმას თუ ქართულ ან სხვა ხალხთა ნაციონალურ ცეკვას. მას შემდეგ, რაც კლასიკური ცეკვის განსაზღვრული მიმართულება ჩამოყალიბდა, „ბალეტი“ მხოლოდ ამ მიმართულების აღმნიშვნელ ტერმინად გამოიყენებოდა, რაც განასხვავებდა მას სხვა საცეკვაო ფორმებისაგან. მაგრამ ამ პერიოდში, მე-20 საუკუნის დასაწყისში, მიღებული იყო, რომ ცეკვას ზოგადად „ბალეტს“ უწოდებდნენ, მათ შორის ხალხურ ცეკვასაც. მაგ: 1920 წლის 27 დეკემბრის სადღესასწაულო საღამოს პროგრამაში, რომელიც სახელმწიფო ოპერაში იმართებოდა, ვკითხულობთ - 1. ბალეტი ოპერა „ლალატიდან“, დირიჟორი ბ-ნი სტოლერმანი; 2. ბალეტი „აბესალომ და ეთერიდან“, დირიჟორი ბ-ნი ფალიაშვილი.⁴⁷

46 კეკელიძე ნ., სანდრო ახმეტელის პირველი დადგმა, „საბჭოთა ხელოვნება“, #11, 1960, გვ. 72.

47 ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 - 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 169.

აქვე ძალზე საინტერესო დეტალია წარმოდგენილი: საღამოს მეორე განყოფილებაში სრულდებოდა: „ბალეტი „ტარანტელა“ - შეასრულებს 1000 კაცი და გუნდერკინდი ვალოდია ჟღენტის მეთაურობით, ბალეტმაისტერი ბ-ნი სერგეევი“. ამონარიდში ყურადღებას იპყრობს შემსრულებელთა რაოდენობა, რადგან ბალეტმაისტერი ჩანს, აქ ქორეოგრაფიულ შესრულებასთან გვაქვს საქმე და არა საორკესტრო-მუსიკალურთან. ცხადია, ქორეოგრაფ სერგეევს მასობრივი ცეკვა დაუდგამს შემსრულებელთა ძალზე მოცულობითი შემაღგენლობით. ვ. ჟღენტის გვარი გვხვდება აკ. ფაღვას მიერ 1922 წელს დაარსებული „ქართული დრამატული სტუდიისა“ და 1923 წელს „თეატრალურ ინსტიტუტად“ გადაკეთებული პედაგოგების ჩამონათვალში, სადაც ის ასწავლიდა პლასტიკას, რიტმიკას და ტანვარჯიშს, იმპროვიზაციასა და მიმოდრამას კი, ალ. ახმეტელი. (ინსტიტუტში ასწავლიდნენ ასევე კ. მარჯანიშვილი, ნ. შიუკაშვილი, ე. შარლემანი, გ. ჩუბინაშვილი, ა. შანიძე, ი. ჯავახიშვილი და სხვ. გვ. 240.). მაგრამ აქ ვალოდია ჟღენტია

ამის მიზეზს წარმოადგენდა ტერმინის ეტიმოლოგია - „ბალლო“ საიდანაც „ბალეტი“ წარმოსდგა, რაც იტალიურად ზოგადად ცეკვას ნიშნავს. კ. მარჯანიშვილი, პანტომიმა „მუნთამუნს“ წარმატებული პრემიერის მისალოც დეპუტატი სხვებთან ერთად გულითად სალაამს უგზავნის „ქართულ ბალეტს“.⁴⁸ ის არ წერს „მოცეკვავეებს“, „ბალეტში“ კი, მოცეკვავეების ანსამბლს, მთლიან გუნდს გულისხმობს.

„სალომეა“ (1923). ალ. ახმეტელის სპექტაკლში ოსკარ უაილდის „სალომეა“ – „ბალეტი დადგმულ იქნა ნ. ბეგთაბეგოვის მიერ“.⁴⁹ ვინმე რ.გ.-ს წერილში „სალომეაში“ დადგმული ცეკვის შესახებ ვკითხულობთ: „თამარ ჭავჭავაძემ შეძლო „სალომეას“ ეს ყოფა მოეცა შესანიშნავად. მას ამისათვის ჰქონდა ენერჯია და გამტანიანობა, ხმა და შეხედულება. მხოლოდ ტეტრარქისათვის ცეკვის დროს საჭიროა მეტი აღვირახსნილი პათოსი, აისედორა დუნკანის ღვედილობა (სავარაუდოდ მოქნილობა - ხ.დ.) და ნაკვთების სიმძაფრე. აგრეთვე, საჭიროა სტიქიური ხმა და ნერვები მოთხოვნის განმეორების დროს, რომ ტეტრარქმა შეასრულოს თავისი დაპირება. მიუხედავად ამისა, თამარ ჭავჭავაძემ „სალომეა“ გააცოცხლა დიდი მსახიობის პოტენციური შემოქმედებით“.⁵⁰ როგორც ამონარიდიდან ჩანს, წერილის ავტორი მთავარი როლის შემსრულებელს, თ. ჭავჭავაძეს, მიუხედავად იმისა, რომ როლი კარგად შეასრულა, სწორედ პლასტიკური შესაძლებლობების სიმწირეს საყვედურობს, რადგან მიზანი, რომელიც „სალომეს“ ჰქონდა დასახული, მისი მთავარი იარაღით - ცეკვით - უნდა მოეყვანა სისრულეში. ასევე „სალომეაში“: „პიესას აძლიერებდა ნუბიელების და იუდეველების თვითბუნებრივი რაობის გაშლა და ხასიათი. სუსტი იყო ბალეტი, უფრო ახალგაზრდა ნევრების ცეკვა, არც კოსტუმები იყო შესაფერი“.⁵¹ როგორც ჩანს, ქორეოგრაფ ბეგთაბეგოვის დადგმულმა შავკანიანების „ბალეტმა“ მოწონება ვერ დაიმსახურა ვერც რეალისტური პლასტიკით და ვერც ეთნოგრაფიულ-მხატვრული გაფორმებით.

ახმეტელის „სალომეას“ ფართო აღწერილობა და შეფასება წარმოდგენილი ვინმე „ფ“-ს მიერ, სადაც წერილის ავტორი არ ეთანხმება რეჟისორს სპექტაკლში მასობრივი ცეკვის ადგილისა და დანიშნულების გამო. თვლის, რომ ბალეტი არის დამოუკიდებელი და არ შეესაბამება იმ სცენას, სადაც ავტორმა შესთავაზა მაყურებელს, რომ ცეკვის არსი არასწორადაა გააზრებული: „შეუძლებელია დავეთანხმოთ რეჟისორის მისწრაფებას - შეიტანოს პიესაში თითქმის დამოუკიდებელი ბალეტი. ეს მშვენიერი მოცეკვავეები, საერთოდ ეს ვნებიანი, ორგიული როკვა, შესაძლოა, გარკვეულ ვითარებაში, გამართლებული

წარმოდგენილი, თეატრალურ ინსტიტუტში კი ვალენტინა ჟღენტი მოღვაწეობდა, შეცდომაა თუ ვალოდია ჟღენტი სხვა პიროვნებაა, ამ დროისათვის, ინფორმაცია არ გვაქვს.

მეორე განყოფილებაში მონაწილეობას იღებდა მიქაელა მორდკინი, სახელწოდებით - „ფენშიშველა მოცეკვავე ქალი“ - უდავოა, რომ მორდკინს აისედორა დუნკანის რომელიმე კომპონიცია ან თავად მის მიერვე დუნკანის სტილში დადგმული ცეკვა უჩვენებია. მეცნრე ნომრად წარმოდგენილი „მომავდები გედიც“, სავარაუდოდ, ქორეოგრაფიულ კომპონიციად იყო წარმოდგენილი ფედორა დროზდ-პალიევას მიერ.

მესამე განყოფილება ეთმობოდა ცირკს. ქორეოგრაფია წარმოდგენილია - 13. ბატჩიში - ბალეტი; 15. პანტომიმა-ბალეტი - ბ-ნ პოჟიცკის, სემიონოვის, ლეონოვის, ქ-ნ მორდკინას მონაწილეობით. 48 ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 – 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 428.

49 იქვე, გვ. 208.

50 იქვე, გვ. 211

51 იქვე.

იყოს ღრეობაში ჰეროდესთან. ღვინით ანთებული ფანტაზია ეძებს საკვებს.

სანამ თქვენ ჯერ კიდევ მოფარის ცივი შუქის ტყვეობაში იმყოფებით, არც ისაა სწორი, რომ შვიდი მოსასხამით ცეკვა დადგმულია როგორც ნამდვილი ბალეტი. ამ ცეკვის არსი არაა არც გამჭვირვალე ქსოვილისაგან გაკეთებულ ფრთებში, არც ამ ქსოვილის ფერთა შესამებაში. ცეკვის არსი იმაშია, რაც ასე მიუწვდომელია ტეტრარქისათვის და რისი ხილვაც მხოლოდ წამით შეეძლო, ტყუილად ხომ არ ეხვეწება ჰეროდე სალომეას - ჩემთვის იცეკვეო.

ჩვენის ფიქრით, ეს ცეკვები ისევე, როგორც ჯგუფების განლაგება იროდის ღრეობაზე - ხარკია, რომელიც გაიღო რეჟისორმა, რათა დაეკმაყოფილებინა მაყურებელთა ერთი ნაწილის მოთხოვნილებები სანახაობის მიმართ. სპექტაკლისათვის ეს საბედისწერო აღმოჩნდა: ღრეობის უძლიერესი სცენა, რომელიც უნდა გამხდარიყო პრელუდია (ტრაგიკული) აქტისათვის, მეწამული ფერით განათებული ცოდვისა და ალტკინების დაძაბული ატმოსფერო, ჰეროდეს დაჟინებული სურვილი იხილოს სალომეას ცეკვა, მისი უსუსური ცდა მიცემული პირობისაგან განთავისუფლებისა და სალომეას უღმობელი სურვილი მოართვან იოქანაანის თავი და ბოლოს ჰეროდეს სიტყვები „მოართვიო“... ამ სცენამ, რომლის მიმდინარეობის დროს მაყურებლის დაძაბულობა აპოგეას აღწევს და რომლის შედეგადაც ისადგურებს საზარელი, დამქანცველი მოლოდინი, ჩაიარა თითქოს შეკვეცით, სათანადო მაღლების გარეშე“.⁵²

ამონარიდებზე დაყრდნობით შესაძლებელია ჩამოვთვალოთ სპექტაკლში შესული საცეკვაო კომპოზიციები: 1. სალომეას ცეკვა, 2. „ახალგაზრდა ნეგრების ცეკვა“, 3. შვიდი მოსასხამით ცეკვა (აქ, საგარეოდ, სალომეა ცეკვავდა შვიდი მოსასხამით, გამჭვირვალე ფრთებითა და სამოსით), 4. მასობრივი „ორგიული როკვა“. შესაძლოა სრულად, შესაძლოა რამდენიმე კომპოზიცია (არ არის გამორიცხული ალ. ანმეტელსაც მიეღო ცეკვის დადგმაში მონაწილეობა, ისე, როგორც „ბერდო ზმანიამი“) სპექტაკლში ნ. ბეგთაბეგოვს დაუდგამს.

„რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ (1923). უჯაგურელი (იოსებ გრიშაშვილის ერთ-ერთი ფსევდონიმი - ხ.დ.) საკუთარ შეხედულებას გამოთქვამს ალ. ანმეტელის მიერ განხორციელებულ ავ. ცაგარლის პიესაში „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ და ზოგადად, დრამატულ დადგმებში წარმოდგენილი საცეკვაო ნაწილის შესახებ: „არ შეიძლება აგრეთვე არ აღვნიშნოთ ქართული სცენის ერთი მუდმივი სენი: ჩვენში ბოლო უნდა მოეღოს იმ მახინჯ ცეკვას, ზოგიერთი არტისტი ქალი რომ ცეკვავს სოფლურ ყაიდაზე“.⁵³ საინტერესოა, რომელ მახინჯ ცეკვას გულისხმობს ი. გრიშაშვილი, რომელიც, როგორც ყავლგასული, დაბლა სწევდა სპექტაკლის ხარისხს? ცხადია, თუ სიუჟეტი ქართულ ყოფას ასახავდა, შესაბამისად, ქართული ცეკვა იქნებოდა წარმოდგენილი. რაში მდგომარეობდა ცეკვის სიმახინჯე, რა იგულისხმებოდა „სოფლურ ყაიდაში“? ცნობილია, რომ ქართულ ცეკვას სცენაზე შესანიშნავად ასრულებდნენ ელ. ჩერქეზიშვილი, ქ. ანდრონიკაშვილი, ელ. ანდრონიკაშვილი, ნ. გაბუნია, ტ. აბაშიძე, რომელთა მიერ შესრულებული ცეკვის შესახებ თავად ი. გრიშაშვილს არაერთხელ გამოუხატავს მოწონება.

ი. გრიშაშვილი უპირატესობას ანიჭებს ავ. ცაგარელის პიესის - „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ - ალ. წუწუნავასეულ დადგმას, სადაც რეჟისორს - „ამ პიესის სული ესმის და

52 ანმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 - 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 213-214.

53 იქვე, გვ. 180.

ძველი ეპოქა, თავისი ყარაჩონელებით კარგადა აქვს შეგნებული“, ხოლო ანმეტელის დადგმაში - „ყარაჩონელები ყველა ლაყბობდა, ერთი რომელიღაც კაკანებდა კიდევ: ეს კი „არკადიას სადილში“ შეიძლება მხოლოდ“⁵⁴ („არკადიას სადილი“ სუფლიორ კ. გალუსტოვის პიესა განხილავთ ძველი თბილისის ცხოვრებიდან - ხ.დ.).

„ბერტრან დე ბორნი“ (1923). სპექტაკლ „ბერტრან დე ბორნის“ შესახებ ჩანაწერებში ვკითხულობთ, რომ დადგმა უნდა განხორციელებულიყო პლასტიკისა და პანტომიმის სრული ჩართულობით: „რეჟისორის აზრით, ამ პიესის დადგმა ძნელია, თამაში მთლიანად მოძრაობებზე უნდა აიგოს, ყოველ სიტყვას უნდა ახლდეს მოძრაობა. პიესის დინამიკა უნდა გამოვლინდეს სხეულის მოძრაობის რიტმში. პიესა დაიწყება პანტომიმით, მთავრდება პიესა აგრეთვე პანტომიმით“.⁵⁵ როგორც თავად რეჟისორი მიიჩნევდა, მართლაც, პიესის ამგვარი განხორციელება საკმაო სირთულეს უკავშირდება, რადგან ქორეოგრაფიული, პლასტიკური ფაქტორის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სრულიად შეუძლებელია ყოველ სიტყვას მოძრაობა ახლდეს. როგორი იყო ანმეტელის ხორცშესხმული ჩანაფიქრი, რთულად წარმოსადგენია, შესაძლოა მოძრაობა ტენილი გამოსულიყო, რატომ ხედავდა ასეთ პარალელურ რეჟიმში პლასტიკისა და სიტყვის ერთიანობას, როდესაც თავადვე გრძნობდა წინაღობას, რთული ასახსნელია. გარდა ამისა, რა ადგილი ექირა დრამას, თუ წარმოდგენა იწყებოდა და მთავრდებოდა პანტომიმით? როგორც ალ. გველესიანის აღწერილობიდან ჩანს, არა ყოველ სიტყვას, არამედ ყოველ ფრაზას სდევს მსახიობის გადაადგილება, რამაც ხელოვნურად შექმნილი მოძრაობის შთაბეჭდილება დატოვა. სავარაუდოდ, პლასტიკის ნაწილს ამ სპექტაკლშიც თავად ალ. ანმეტელი ქმნიდა.

„ლამარა“ (1926, 1929). ალ. ანმეტელისა და კ. მარჯანიშვილის განხეთქილების მიზეზად სპექტაკლი „ლამარა“ სახელდება. „ლამარაზე“ მუშაობა 1926 წელს კ. მარჯანიშვილმა დაიწყო, მავრამ ვეღარ დაამთავრა. სპექტაკლზე მუშაობა ანმეტელმა განაგრძო, დაასრულა და საბოლოო გამომსახველობა შესძინა. გრივოლ რობაქიძის პიესაზე აგებული „ლამარა“ (იონა ტუსკიას მუსიკა) - „გაჟღერებული იყო სიმღერებით, ცეკვებით, ფშაური კილოვაკებით. მთის ნიაგვიით მსუბუქი, ჰაეროვანი მუსიკა სინქრონულად შერწყმული პლასტიკურ მოძრაობასთან მრავალფეროვნებას ანიჭებდა მთელ წარმოდგენას. ყოველი გმირისათვის მონახული იყო ინდივიდუალური, ცოცხალი ინტონაცია - ასე იქმნებოდა ერთიანი მუსიკალურ-სცენური პორტრეტი“.⁵⁶ ალ. ანმეტელმა „ლამარამიც“, რომელიც ექსპერიმენტული ძიებების ერთგვარ ნიმუშად იქცა, ფართოდ გამოიყენა სიმღერა, ცეკვა და მუსიკა.

მიუხედავად იმისა, რომ „ლამარას“ სამი მოქმედება კ. მარჯანიშვილმა დადგა, მუსიკა ი. ტუსკიას და ესკიზები ლ. გუდიაშვილსაც მანვე შეუკვეთა მისივე ჩანაფიქრით, საბოლოოდ ალ. ანმეტელის დასრულებულ სპექტაკლზე მაინც უარი თქვა, რადგან როგორც აკ. ვასაძე იხსენებს, კ. მარჯანიშვილის აზრით ალ. ანმეტელმა „მთელ რიგ სცენებს მოახვია ზერელე რიტმი, გადაჭარბებული ისტერიული ტემპი და არა ნამდვილი სასცენო ტემპერამენტი. რომ ჩვენ, კოლექტივმა, კოტეს მხატვრული ხაზი ბოლომდე ვერ განვავითარეთ და ბოლო მოქმედება გადავიტანეთ სქემატურ-ფორმალურ მოქმედებით

54 ანმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 – 1986-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 181.

55 იქვე, გვ. 227.

56 ფიხნაძე მ., მუსიკა ანმეტელის სპექტაკლებში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 36.

მოდრაობაში“.⁵⁷

„ლამარაში“ მთის რელიეფის შექმნით მხატვარმა და რეჟისორმა მსახიობებს მისცეს საშუალება გამოეფლინათ და გამოეყენებინათ ბუნებრივი და სამსახიობო პლასტიკური შესაძლებლობები, მთელი სპექტაკლი აგებული იყო მისთვის მკაფიოდ განსაზღვრულ რიტმზე, რაც მეტყველებაში, მოძრაობაში, სიმღერასა და ცეკვაში გამოისახებოდა. განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ს. ახმეტელი მასობრივი სცენების დადგმისას: „ხევსურების ღრეობის სცენა ამ მხრივ ერთ-ერთი საუკეთესო იყო. ს. ახმეტელმა ფართოდ გამოიყენა ფოლკლორული მოტივები - შაირობა, როცა სიტყვას ცვლიდა სიმღერა, უკანასკნელს - ცეკვა“.⁵⁸ ლენინგრადში (დღევანდელ პეტერბურგში) გასტროლებისას მაყურებელთა ხანგრძლივი ტაში და დაუსრულებელი ოვაცია აღნიშნული სცენის შემდგომ მოქმედების გაგრძელების საშუალებას აღარ იძლეოდა: „ღონის ახლდა ხევსურთა მუსიკალურ-პოეტური შეჯიბრი. ლექსი ლექსს ეჯახებოდა, ხოლო ყანწი - ყანწს. ეს პოეტური იმპროვიზაცია ვადადიოდა ცეცხლოვან, ვნებიან ცეკვაში. ქართული კოლორიტით იყო ყველაფერი აღსავსე“.⁵⁹

ახმეტელი „ლამარაზე“ მუშაობისას იმდენად დაინტერესებული იყო პიესის პერსონაჟთა თუ ცალკეული ეპიზოდების მხატვრულ-ფსიქოლოგიური დამუშავებით, ფსიქო-ფიზიკური რეფლექსების ფიქსირებით ყოველ მონაკვეთში, ყოველი რეფლექსისათვის შესაბამისი მოძრაობის, პლასტიკური ენის მოძებნით, რომ რეპეტიციები უფრო სპორტულ დარბაზში წვრთნა-ვარჯიშს ჰგავდა. ახმეტელი ამისათვის ფიზიოლოგების - ი. ბერიტაშვილისა და ი. პავლოვის შრომებით, რეფლექსების შესახებ მათი მოძღვრებითაც კი დაინტერესდა, ასევე დაინტერესებული იყო ბიომექანიკური სასცენო მოძრაობის სისტემით, რაც მეიერჰოლდის სპექტაკლებში გამოიყენებოდა.

მუსიკისა და მოძრაობის ტანდემის შესახებ მოგვითხრობს ა. ვასაძე სპექტაკლში „ლამარა“, რომელიც 1929 წელს ხელახლა დადგა ახმეტელმა უკვე დამოუკიდებლად, კ. მარჯანიშვილის გარეშე: „ყოველი სცენური მოქმედება მან მუსიკალურ რიტმს დაუმორჩილა და ორგანულად დაუკავშირა მხატვრულ სახეს. ასე მაგალითად: ნაბდის მონდა მურთაზის მიერ, მისი დაეცევა, პარმალზე დაფენა და ზედ ფენმორთხმით დაჯდომა თუ იმ სიმღერის რიტმზე არ აეწყობოდა, რომელსაც ქალთა გუნდი სცენის უკან უძღვროდა ქავთარის ავადმყოფ ბავშვს, დამდგმელი ამ ეპიზოდს ასჯერ გაამეორებინებდა მანამ, სანამ მსახიობი ორგანულად არ შეითვისებდა პლასტიკურ მოძრაობას“.⁶⁰

ახმეტელმა 1929 წლის „ლამარაში“ მუსიკა ისევ იონა ტუსეიას, ხოლო მხატვრული გაფორმება უკვე ირაკლი გამრეკელს დაავალა (პირველ დადგმაში მხატვარი ლ. გუდიაშვილი იყო). „მწყემსი ბიჭების პასტორალებს (პირველ მოქმედებაში), კოტეს დადგმაში მსახიობი ქალები ასრულებდნენ, რის გამოც ამ სცენას მელოდეკლამაციური ფორმა ჰქონდა სპექტაკლის ექსპოზიციაში და ზედმეტი სირბილე ახასიათებდა (ცხადია ქალის პლასტიკა მანაც ქალური იქნებოდა და მამაკაცად ვადაცმულს გაუჭირდებოდა მამაკაცის პლასტიკის გამოვლენა - ხ.დ.). ეს უფრო ესთეტიზირებული სურათი იყო და სრულიად არ შეესაბამებოდა კონტრასტებით აგებულ მგზნებარე დიალოგებს შემდეგ

57 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 125.

58 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 20.

59 იქვე, გვ. 116.

60 ვასაძე აკ., მოვონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 311.

ეპიზოდებში. ახმეტელმა მწყემსი ბიჭების როლებში მამაკაცები ათამაშა. ეს ეპიზოდი ახალ დადგმაში მწყემსი ბიჭების გაჯიბრებად გადაიქცა: „აი მთაწედა, თოვლიანწედა, ია დავთესე, ვარდი მოსულა“... - ამ სიმღერის ფონზე მწყემსები ხანჯლურს (დანასობიას) თამაშობდნენ და სიმღერის რიტმსა და ტემპში წარმოთქვამდნენ თითოეულ ფრაზას. რეპეტიციასე ასეთმა კორექტურამ უფრო მკაცრი, გაჟაკური იერი შესძინა სპექტაკლს⁶¹ - წერს ა. ვასაძე.

„ლამარაში“ ახმეტელის სურვილი იყო „მეტყველების ემოციურობა და რიტმი შეფარდებული ყოფილიყო მასის მოძრაობის ტემპო-რიტმთან, ხოლო ცალკეული პერსონაჟების ქმედება - მასის ქმედებასთან. მთელი სპექტაკლი ერთიან რიტმულ მოძრაობაში, ერთიან ემოციურ დაძაბულობაში უნდა განხორციელებულიყო“.⁶²

თავად პიესა „ლამარას“ ავტორის, გრ. რობაქიძის მიერ აღწერილ სასცენო მოქმედებაში წარმოდგენილია: ლხინის პროცესში, მას შემდეგ, რაც მოლხინართ თავად ვაჟა-ფშაველა შეუერთდება - „გამოუშვებენ მროკავებს. როკვა იმართება ამოწვდილი ხრმლებით. არ დაუშთავრებათ როკვა. ერთი ხევსური მოვარდება ზახნლით: „ქისტები დაგვეცენ თავს! მროკავთა აწვდილნი ხრმალნი ახლა ბრძოლისათვის აელვარდებიან“.⁶³

გრ. რობაქიძის პიესის მესამე კამარაში (კამარა - თავი, ნაწილი, ეპიზოდი - ხ.დ.) მოქმედ პირთა შორის წარმოდგენილია - „ქალები. მომღერლები. დამკვრელები. მოცეკვავენი.“⁶⁴ მოქმედება მიმდინარეობს მდელოზე, დიდი მუხის ქვეშ, საკრავებითა და სუფრით - „ღრეობა სავსეა ხალხით“. გაჩაღებულ ლხინსა და გადაძახილში:

„ქავთარ. ცხენს - ხედნა. ვოვოს - ალერსი.

სიმღერა - ქარვის ღვინოსა.

სამივეს როკვა შაჰფერის -

კაცმა რო მაილხინოსა...

2 ბიჭი. როკვა. როკვა.

3 ბიჭი. სამაია. სამაია.

4 ბიჭი. როკვა სამაია.

ქავთარ. აბა დაიწყეთ.

ხმები. ლამარაც! ლამარაც! ლამარაც!

(ცეკვავენ ხუთნი ქაღნი. მათ შორის ლამარა მუხუთა. უკრავენ „სამაიას“. მინდია გავიყვებით უცქერს. ოთხნი შეჩერდებიან. ცეკვავენ მარტო ლამარა“.⁶⁵

ალ. ახმეტელის ჩანაწერებიდან ვიგებთ, რომ რომ „ლამარაში“ ცეკვა „სამაია“ გამოუყენებია: „ერთხელ რეპეტიციასე სამაიას ცეკვავენ, ვერაფრით ვერ აეწყო ცეკვა. უინმა მომიარა, ავირბინე და გაჩვენე როგორ უნდა ეცეკვათ, საერთოდ ასეთი ჩვენების მომხრე არ ვიყავი, მაგრამ რალაც ძალამ წამომავდო ადგილიდან, მერე ჩავხტი საორგესტროში, ჯოხი გამოვართვი დირიჟორს და ვუდირიჟორე...“⁶⁶ - წერს ალ. ახმეტელი. საინტერესოა, როგორი იყო კომპოზიციურად „სამაია“ - ხალხური, ავთენტური თავისი მრავალსახეობით, თუ „სასცენო“ - სამი ქალის შესრულებით? აქვე

61 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 311.

62 იქვე, გვ. 288.

63 რობაქიძე გრ., დრამები... წერილები თეატრის შესახებ, თბ. 2003, გვ. 286.

64 რობაქიძე გრ., ლონდა, მალმტრემ, ლამარა, „სახელმწიფო გამომცემლობა“, ტფ., 1926, გვ. 170.

65 იქვე, გვ. 175.

66 საბედისწერო შედეგრი სახელად „ლამარა“, რეზო შატავიშვილის ბლოგი, <https://t.ly/wZGJ3>

უნდა ვთქვათ, რომ საზოგადოებისათვის ცნობილი „სამაია“, რომელიც ნ. რამიშვილისა და ი. სუნიშვილის ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში განხორციელდა, „ლაპარას“ დადგმიდან რამდენიმე წლის შემდეგ შეიქმნა. ამდენად, საზოგადოებისათვის ცნობილი კომპოზიცია სამი ქალის შესრულებით, უნდა გამოირიცხოს. „ლაპარას“ შინაარსიდან გამომდინარე, ალ. ახმეტელს ფოლკლორული „სამაია“ უნდა დაედგა, მაგრამ როგორი იყო „ლაპარას“ სამაია, უცნობია. ტერმინის „სამაია“ ქოლგის ქვეშ „სამაიათა“ მრავალი სახეობა იგულისხმება - ქალთა საფერხულო სწორხაზოვანი, საფერხულო ქალთა ან ვაჟთა წრიული, ცალად და წყვილად საცეკვაო „სამაია“. ფოლკლორული წყაროების მონობით ვამბობთ, რომ სწავლას სწავლას ლინგვისტური ფორმით დაცული ტერმინი- „სამა“, „სამაი“, „სამაია“ ტერმინის „ცეკვა“ სინონიმად გამოიყვება, რომელშიც ცეკვის განზოგადებული შინაარსი დევს.

ვრ. რობაქიძის პიესის მიხედვით ლხინი კიდევ უფრო ხურდება მას შემდეგ, რაც ვაჟა-ფშაველა შეუერთდება:

„ქავთარ. როგვა ვაჟასათვის... როგვა...“

ხმალის როგვა...“

ხმები. ხმალის როგვა... ხმალის როგვა...“

(იწყება როგვა. უკრავს საზანდარი: არ ჩანს. გამოდის ხუთი მოცეკვავე. ერთი პირიდან მიცეკვავენ მეორე პირზე. რიგობით. მწკრივით. ხმლებამოღებულნი. გაივლიან თუ არა ერთ გავლას - მოლხინეთ აფარებინან. როცა მესუთე მიგა ბოლოში - უეცრად შემოვარდებიან მოამბენი კვილით.)

მოამბენი. ქისტები! ქისტები! ქისტები!

ქისტები თავს დაესხნენ სოფლებს!

(ამ ძახილზე მასსა ატორტმანდება. ამოფარებულნი კვლავ გამოვარდებიან გაშიშვლებული ხმლებით.)

ყველა. ხმალი! ხმალი! ხმალი!⁶⁷

ხუთი ხმალამოღებული მამაკაცი მოცეკვავის „ერთი პირიდან მიცეკვავენ მეორე პირზე. რიგობით. მწკრივით.“, რომლებიც ერთმანეთის მიყოლებით გადიან სცენიდან - საინტერესო და ამავე დროს, მეტად უცხო კომპოზიციური გამომსახველობის ჩანს. „პირი-პირზე“ მიცეკვება ხალხური საფერხისობის სურათს ახასიათებს, თუმცა ხალხურ ვერსიებში ხმლები არ ფიგურირებს. ვრ. რობაქიძის საცეკვაო დეტალებს პიესაში ისტორიული წყაროს მნიშვნელობა ენიჭება, თუმცა, რამდენად ზუსტად მიჰყვებოდა რეჟისორი სასცენო ვერსიის განხორციელებისას, ჩვენთვის უცნობია.

ამგვარად, „ლაპარაში“ გამოყენებული საცეკვაო კომპოზიციებიდან დადასტურებულად ცნობილია ცეკვა „სამაია“, რომელიც პიესაში წარმოდგენილი ეთნოგრაფიის გათვალისწინებით - ქისტური და ხევსურული, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სცენაზე განხორციელებული ქორეოგრაფია საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკით იქნებოდა წარმოდგენილი.

67 რობაქიძე ვრ., ლონდა, მალმტრემ, ლამარა, „სახელმწიფო გამოცემლობა“, ტფ., 1926, გვ. 182.



სცენა სპექტაკლიდან „ლამარადან“



სცენა სპექტაკლიდან „ლამარა“
 ვრიგოლ რობაქიძე. რეჟისორი
 სანდრო ახმეტელი. რუსთაველის
 თეატრი. 1930 წ. ფოტო აღებულია
 რეზო შატავიშვილის ბლოგიდან
https://t.ly/_GyFK



თამარ წულუკიძე ლამარას როლში. ვრიგოლ რობაქიძე.
 რეჟისორი სანდრო ახმეტელი. რუსთაველის თეატრი. 1930 წ.
 ფოტო აღებულია რეზო შატავიშვილის ბლოგიდან.
<https://t.ly/v6rkb>

„რღვევა“ (1928). ალ. ახმეტელისათვის ქორეოგრაფიის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მეტყველებს ფაქტი - ბ. ლავრენევის „რღვევაზე“ მუშაობის პროცესში, სპექტაკლის მთლიან რიტმს ცეკვაში ეძებდნენ და სწორედ მიგნებულმა საცეკვაო ტემპო-რიტმმა განსაზღვრა წარმოდგენის რიტმი: „დაწყებული უბრალო თანამშრომლიდან და გათავებული მთავარი როლების შემსრულებლებით, ყველა ეძებდა ამ პიესის რიტმს.

პირველ რეპეტიციებს გავდიოდით „გარმოშვის“ ჰანგების ქვეშ. ყოველ აქტიორს ვაძულებდით შეესრულებინა სპეციფიკური რუსი მენჯაურების ცეკვა. ამ ცეკვაში ჩვენ ვეძებდით ჯან-ღონით აღსავსე რუსი მენჯაურების რევოლუციონურ ალტკინების დასაწყისს.

მივაგენით თუ არა რიტმს, ჩვენთვის ადვილი შეიქნა რევოლუციონური დინამიკის სახის მოცემა“.⁶⁸ - წერს სანდრო ახმეტელი. ამავე რიტმმა განსაზღვრა პირველი და მესამე მოქმედების რიტმული სურათიც, სადაც ბერსენევის ოჯახისათვის იყო შესაბამისი რიტმი მოსაძებნი - „ერთი სიტყვით სრული წინააღმდეგობა მენჯაურთა ცეკვის რიტმთან“⁶⁹ - განაგრძობს ახმეტელი, ე. ი. სრული კონტრასტი.

მიუხედავად იმისა, რომ ქორეოგრაფიამ განსაზღვრა სპექტაკლის რიტმული სურათის მრავალფეროვნება, დამდგმელთა შორის ქორეოგრაფი არ ჩანს. ვფიქრობ, ამ სპექტაკლზე ახმეტელს ქორეოგრაფი დასჭირდებოდა - რუს მენჯაურთა ცეკვა არაპროფესიონალთა დადგმითა და შესრულებით სინუსტეს ვერ დაიცავდა და მხოლოდ თვითმმოქმედებითი ეფექტი ექნებოდა.

„ანზორი“ (1928). ალ. ახმეტელმა ვს. ივანოვის პიესა „ჯავშნოსანი 14-69“, სანდრო შანშიაშვილის მიერ „ანზორის“ სახელწოდებით გადმოქართულებული, 1928-1929 წლის სეზონზე განახორციელა. მოქმედება ციმბირიდან დაღესტანში გადმოიტანეს. პიესის შინაარსის მთავარ ღერძს თეთრგვარდიელებისა და მთიელი ხალხის დაპირისპირება წარმოადგენდა. მთავარი პერსონაჟი ანზორია, რომელიც პირადი ტრაგედიის შემდეგ უერთდება პარტიზანებს, ჯანყდებიან და თეთრგვარდიელებს ართმევენ ჯავშნოსანს. ირაკლი გამრეკელის შესრულებული სასცენო დეკორაცია წარმოადგენდა ტერასებად განლაგებულ ლეკების აულს.

სპექტაკლ „ანზორზე“ („ჯავშანო“) მუშაობისას მსახიობები სწავლობდნენ ლეკურ მეტყველებას, ლეკური ხასიათისა და ესთეტიკის თავისებურებებს. ამის შესახებ ცხადი ხდება სპექტაკლის სარეპეტიციო ჩანაწერებიდან; „29-VI დილით „ჯავშანოს“ რეპეტიცია მოიხსნა, რადგან ამ პიესის მთავარი როლების შემსრულებელი მსახიობები და დასის ზოგიერთი წევრი წავიდა სამხ. ნაწ. გამგესთან ერთად ოქრომჭედელთა რიგში მცხოვრებ ლეკების ბინებზე, მათი ენის კოლორიტის და ზნე-ჩვეულების გასაცნობად.“⁷⁰ აქედანვე ცნობილი ხდება, რომ კომპოზიტორ იონა ტუსკიას ლეკებისაგან ჩაუწერია ცეკვა „ლეკურის“ მუსიკალური კომპოზიცია: „კომპოზიტორ იონა ტუსკიას მიერ ჩაწერილ იქნა ლეკური მელოდია, რომელიც მას ლეკებმა უმღერეს ჩონგურზე. ეს მელოდია შეიძლება გამოყენებულ იქნას უგერტიურისათვის“.⁷¹

ნაწარმოებში არსებული ეთნიკური ფაქტორის სწორად და გააზრებულად წარმოსადგენად სპექტაკლის ავტორს მნიშვნელოვან გარემოებად ფოლკლორულ მასალებთან

68 მეგრელიძე გ., სპექტაკლი „რღვევა“ რუსთაველის თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1982, გვ. 85.

69 იქვე.

70 „ანზორ“, სერია „პიესის სცენური ცხოვრება“, „ხელოვნება“, თბ., 1977, გვ. 71.

71 იქვე, გვ. 73.

სიახლოვე მიაჩნია. ამიტომაც ის, ფაქტობრივად, ნატურალისტურად ცდილობს ლეკური ხასიათისა და ზნე-ჩვეულებების, მათ შორის მუსიკალური შემოქმედების წარმოდგენას, რათა ორგანული კავშირი არსებობდეს მსახიობსა და განსასახიერებელ პერსონაჟს შორის: „ამ რეპეტიციასე მოიყვანეს ორი ლეკი, ჭიანურითა და თარიით, მათი ხალხური სიმღერების ჩასაწერად. კომპოზიტორმა ივ. გოგიელმა ჩაწერა სამი სიმღერა: „მწყემსის საღამური“, ნაღვლიანი სიმღერა, „ჩარგუ“, საცეკვაო სიმღერა შაირებით და „ლეკურის“ მელოდია, ჩქარი ტემპის“.⁷² გამომსახველობითი საშუალებების სპექტრი, მათ შორის პერსონაჟთა პლასტიკა რეჟისორისათვის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია. ა. ვასაძე იხსენებს: „ანზორის“ მესამე აქტისათვის ხალხური სიმღერები გამოვიყენეთ. „ატირდა ლეკის სოფელი, ატირდა დედა-მშობელი“ და ახმას საცეკვაო სიმღერა „ჰაიდა, მშვენიერო ზაირა, მოდი ჩემთან უნდა ვითხრა აი რა...“ - ამ სიმღერების მოტივი ივანე გოგიელმა შესანიშნავად დაამუშავა და მთელ სპექტაკლს მუსიკალურ ლაიტმოტივად გასდევდა“.⁷³

არა თუ ცეკვა, არამედ მოცეკვავეებიც სრულად უნდა ყოფილიყვნენ ჩართული არა მხოლოდ სპექტაკლში, არამედ რეპეტიციებზეც, როგორც მისი ორგანული ქსოვილი: „რეპეტიციას ესწრება სპექტაკლის ყველა მონაწილე, მოცეკვავეთა ჩათვლით. თუ შემადგენლობა არაა სრული, რეპეტიცია იხსნება“.⁷⁴ აქედან ნათელი ხდება, რას მოითხოვდა ალ. ახმეტელი სპექტაკლის ყოველი მონაწილისაგან, მათ შორის მოცეკვავეებისაგან - თითოეულ მათგანს ზუსტად და კონკრეტულად უნდა ჰქონოდა გააზრებული დადგმის ყოველი ეპიზოდი, სპექტაკლის დრამატურგია, როგორც საკუთარი, ასევე სხვა მონაწილეთა როლი, ადგილი და მოვალეობა.

შთამბეჭდავი იყო „ანზორში“ მესამე მოქმედების ღონინი, რომელიც აულში მთლიანად მუსიკის თანხლებით მიდიოდა: „ომანისანი შეძახილები, ბრძოლის სულისკვეთებით გამსჭვალული ენერგიული დიატონური მელოდიები, აზვირთებულ ტალღებივით რომ ახტებიან ერთმანეთს, ვაჟკაცური, ცეცხლოვანი, მგზნებარე ტემპურამენტით აღსავსე ცეკვები. ეს იყო თავისებური ზეიმი - ბრძოლა. მუსიკა და ცეკვა ხალხის განზოგადებულ ბორტრეტს ხატავდა“.⁷⁵

ასევე ძალზე შთამბეჭდავია ერთ-ერთი სცენა სპექტაკლიდან „ანზორი“: „ზუსტი რიტმით გაცხოველებული სცენები საოცარი სისწრაფით ცვლიდნენ ერთმანეთს, სახლების ბანებზე შეკრებილიყვნენ მთიელი ვაჟკაცი პარტიზანები, ტანწერწეტა ქალიშვილები. იწყებოდა ცეკვა, სიმღერა, სადღესასწაულო ზეიმს მეტ ეფექტს აძლევდა კიდევ ნაბდების ფრენა სცენაზე, თავდავიწყებამდე მისული ზეიმი გრძელდებოდა. მთელი ფერადოვანი მიზანსცენები გარკვეულ რიტმზე იყო დამყარებული, ფეხის ცერებზე იდგა მთელი კოლექტივი“.⁷⁶

მ. კალანდარიშვილი კი ასე აღწერს: „სცენაზე დაძაბული, ვულისწამლები სინჟემ სუფევდა. პარტიზანებში სულიერი დაძაბუნება ისადგურებდა. მაგრამ, უეცრად, ანზორი თანდათან იწყებდა მოძრაობას ერთი მხრიდან მეორე მხარეს. მის კვალდაკვალ

72 „ანზორ“, სერია „პიესის სცენური ცხოვრება“, „ხელოვნება“, თბ., 1977, გვ. 80.

73 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 288.

74 ურუშაძე ნ., რეფლექსოლოგია მსახიობის ხელოვნებას, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 47.

75 ფიჩხაძე მ., მუსიკა ახმეტელის სპექტაკლებში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 38.

76 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 35.

მოელი მასა ასევე იწყებდა მექანიკურად მოძრაობას. რხევის რიტმი ხდებოდა ჩქარი. პარტიზანების მოძრაობა გადაიზრდებოდა თავაწყვეტილ ცეკვაში. ნაბდები ჰაერში ფრიალებდა და ეფინებოდა განგმირულის სხეულს. ყოველივე ამით რეჟისორს თითქოს გამოჰყავდა პარტიზანები მწუხარე მდგომარეობიდან. ბრძოლა ხომ წინ იყო - მთავარი, გადამწყვეტი ბრძოლა“.⁷⁷

სპექტაკლში მონაწილეობდა ქალთა ქორო, რომლის ცეკვა თავად ალ. ახმეტელს დაუდგამს.

განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოირჩევა „ანზორის“ მეოთხე აქტის ერთ-ერთი სცენის თამარ წულუკიძისეული აღწერილობა: „ლაშქა. რკინიგზის ლიანდაგი. შეიარაღებული პარტიზანები ჩასაფრებული ელიან მტრის ჯავშნოსან მატარებლის გამოჩენას: რაც არ უნდა დაუჯდეთ მათ ეს მატარებელი უნდა გააჩერონ. ამის ერთად ერთი საშუალება ეს არის - ცოცხალი ადამიანი უნდა დაწვეს ლიანდაგზე: წესდებით, მეძანქანე მოვალეა გააჩეროს მატარებელი. გადასწყვეტენ კენჭი ჰყარონ, ვინ გასწიროს თავი - ვინ მოეგდეს? (არა ბრძოლაში, ვაჟკაცურად, მტერთან პირისპირ შებმით, არამედ მატარებლის ბორბლების ქვეშ!) მაგრამ როგორ? ვიღაცა წამოიძახებს: ვიცეკვოთ! დეე, ზაირამ აირჩიოს, ცეკვის დროს. ვისაც ზაირა თავს დაუკრავს, ის იყოს მსხვერპლი. ახმას შემოჰყავს ზაირა. უკვე ისმის გუგუნი მოახლოებულ ჯავშნოსან მატარებლისა. იწყება ცეკვა. ტრაგიკული ცეკვა. მომენტი უაღრესად დაჭიმულია, ყოველგვარ საზღვრებს სცილდება! გახელებული რიტმი, გამმაგებული მოძრაობა, დახშული ყრუ ამოძახილები. აღგზნება კულმინაციურ წერტილს აღწევს და... უცებ წყდება: ზაირა თავის სატრფოს - ახმას წინ გაჩერდება, თავისდა უნებურად საყვარელი ადამიანი სასიკვდილოდ გასწიროს. სამარისებული სიჩუმეა, მხოლოდ ისმის გუგუნი მოახლოებული ორთქმავლისა. ახმა წამს გაქვავებული შესცქერის ზაირას თვალებში და უცებ მოსწყდება ადგილიდან, სწრაფად ავარდება რკინიგზის ფერდობზე და გაწევა ლიანდაგზე“.⁷⁸ შეიძლება ითქვას, რომ ძნელად მოიძებნება ტრაგიზმის თვალსაზრისით უფრო შთამბეჭდავი სცენა. შეგრძნებას ამძაფრებს ცეკვა, ცეკვა, რომელიც მას შემდეგ, რაც საკრალური რიტუალის ფუნქცია მოშორდა, ადამიანისათვის სინარულისა და ბედნიერების მიმნიჭებელი ყველაზე ქმედითი საშუალებაა კაცობრიობის განვითარების ყველა საფეხურზე. ახმეტელისეულ სცენაში კი, ცეკვა განაჩენია, განაჩენი სასიკვდილო და გარდაუვალი.

როგორც ე. გუგუშვილი აფასებს: „მეტაფორულად იყო აგებული ცეკვა „ანზორში“.⁷⁹ ამ კონტექსტის მისადაგებით, ცეკვა „ანზორში“ კავკასიის თავისუფლების მოტივს უნდა გამოხატავდეს. როგორც ახმეტელი ამბობდა, ქმნიდა შინაარსით ინტერნაციონალურ და ფორმით ეროვნულ შემოქმედებას, თუმცა „ანზორში“ ფორმაც და შინაარსიც მკაფიო ეროვნულობის დასტურად შესაძლოა თავისუფლად მიჩნეულიყო. ეროვნულობის, ეროვნული ფესვებისა და ნიადაგის მძაფრი შეგრძნება კავკასიის მოტივებზე გადმოქართულებული ივანოვის „ჯავშნოსან 14-69“-ც კი ხელშესახებად იგრძნობოდა. შენიშვნის საბაბს, რომ ახმეტელი ვატაცებულია ევზოტიკით, სწორედ განუმეორებელი პლასტიკური გამომსახველობა განაპირობებდა.

77 კალანდარიშვილი მ., მსახიობის პრობლემა სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 17.

78 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 145.

79 გუგუშვილი ე., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986, გვ. 54.

აღ. ახმეტელის შემოქმედების შეფასების არაერთგვაროვნება „ანზორმაც“ გაიზიარა. „ანზორში“ საცეკვაო ეპიზოდის შესახებ მეტად ხელშესახებ და საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის ირ. ზარდელი კრიტიკულ სტატიაში „ანზორ“: „რეჟისორ ახმეტელის შემოქმედება ამოწურულია მესამე აქტით, სადაც იგი იძლევა თავისი რეჟისორული შემოქმედების უმწვერვალეს მიღწევას. ამ შემთხვევაში მისთვის შესაფერისი დახმარება გაუწვია მოცეკვავე დიმიტრიევს, რომელსაც მთიურ ლეკურის რიტმით აქვს გაშლილი მთელი აულის მასიური ცეკვები. ეს რიტმი შემდეგშიაც რომ იყოს დაცული და რეჟისორი ზომიერების ფარგლებს არ სცილდებოდეს, მეოთხე აქტის მიზანსცენები მესამის უფრო სუსტი რედაქცია არ იყოს და მეოთხე აქტი ყოველის მხრით ასეთი უფერული - საანგარიშო დადგმა რუსთაველის თეატრის გამარჯვება იქნებოდა“.⁸⁰

როგორც მსახიობთა, ისე შემფასებელთა გარკვეული რაოდენობა, არ იღებდა ახმეტელის ახალ გამომსახველობით ესთეტიკას. მათ, ვინც სცენაზე ყოფითის სარეისებურ ასახვას უჭერდა მხარს, არარეალურად ეჩვენებოდათ მსახიობთა როგორც მეტყველება, ისე პლასტიკა, მაგ.: სიმონ ჩიქოვანი მკვეთრად უარყოფითად აფასებს როგორც „ანზორის“ გადმოქართულებისას დაშვებულ უზუსტობებსა და შეუსაბამობებს, სცენოგრაფიას, ასევე მსახიობების მოძრაობას სცენაზე: „მსახიობები სცენაზე არ დადიან, მათ კარგა ხანია სიარული დაავიწყდათ - ისინი დახტიან სცენაზე კალიებივით და ბალეტის ნაბიჯებით უახლოვდებიან მოჯადოებულ წრეს“.⁸¹

ირ. ზარდელის ინფორმაციით საცნაური ხდება, რომ აღ. ახმეტელს „ანზორზე“ მუშაობისას მოცეკვავე დიმიტრიევი დახმარებია. ვინ იყო დიმიტრიევი, რომელსაც ესოდენ მნიშვნელოვანი ფუნქცია დააკისრა ახმეტელმა? როგორც აღმოჩნდა, სპექტაკლში საცეკვაო კომპონენტების სწავლას, რომელსაც ერთი საათი ეთმობოდა, უძღვებოდა ქორეოგრაფი დ. დიმიტრიევი (რიგ წყაროებში დიმიტრიევი, რიგში დიმიტრიევი - ხ.დ.): „ნ-დან 7 საათამდე სცენაზე წარმოებს ცეკვის გაკვეთილი, რომელსაც ხელმძღვანელობს ბალეტმაისტერი დ. დიმიტრიევი“.⁸² დ. დიმიტრიევი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მოცეკვავედ 1922-23 წლების სეზონიდან ჩანს.⁸³ ასევე: „დ. დიმიტრიევს დიდი ხანია იცნობდნენ თბილისელი თეატრალეები, როგორც ბალეტის მსახიობს. მან სადირიჟორო განათლება მიიღო და ორი სეზონის განმავლობაში (1939-40, 1940-41) მხოლოდ ბალეტებს დირიჟორობდა“.⁸⁴

„ანზორში“ ცეკვის დამდგმელად ი. სუხიშვილიც გამოიკვეთა. კლემენტი ვოროშილოვთან წვეულებაზე, სტალინის თხოვნაზე - ეცეკვათ რაიმე ქართული, აკაკი ვასაძე იხსენებს: „სერგო ორჯონიკიძეს თვალეები აენთო და ჩაგჩურჩულა: მიდიეთ ერთი და გვანახეთ ცეკვა რაა! აკაკი პიანინოსთან დავსვი და „ანზორიდან“ საცეკვაო დაუკარი-მეთქი. (1936 წელია, „ანზორის“ ავტორი, რეჟისორი ახმეტელი ამ დროს უკვე დაპატიმრებულია და მალე დაასრულებინებენ სიცოცხლეს იგივე სტალინი და ორჯონიკიძე. ქართული თეატრის დასი კი ქალიან-კაცთანად - ნატო ვაჩანაძე, თამარ ჭავჭავაძე, აკაკი ვასაძე,

80 ზარდელი ირ., „ანზორ“, „ქართული მწერლობა“ #10-11, 1928, გვ. 176.

81 ჩიქოვანი ს., რუსთაველის თეატრის სეზონი (პირველი წარმოდგენა), „ქართული მწერლობა“ #10-11, 1928, გვ. 173.

82 „ანზორ“, სერია „პიესის სცენური ცხოვრება“, „ხელოვნება“, თბ., 1977, გვ. 85.

83 კამბაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, II, 1921-1951, „ხელოვნება“, თბ., 1955, გვ. 42.

84 იქვე, გვ. 354.

აკაკი ხორავა მათ წინაშე თავგადაკულები ცეკვავენ და მღერიან - ხ.დ.). აკაკი ღელავდა, მაგრამ თავიდანვე კარგად გაართვა თავი დაკვრას. თამარმა ხელები გაშალა და ჩამოუარა მოხდენილი რხევით, გუნებით, დარბაისლური სიამაყით. რამდენიმე ილეთი შეასრულა და, ცეკვაში ნატო ვაჩნაძეც ჩაერთო. მერე ორივემ გამიწვიეს მე და, ისედაც შემართულს, რაღა შემართება მჭირდებოდა, - ზამბარასავით მქონდა ყოველი კუნთი დაჭიმული. თამარმა და ნატომ ისეთი ტემპი შემოძვარა, იატაკზე ტერფების მიკარებას ვერ ვასწრებდი - ჰაერში ვასმა გამომდიოდა. ეს ცეკვა ჩემთვის ამოსუნთქვა იყო, და თავგამოდებულ სილალით ვეძლოდი ჩემს საყვარელ ცეკვას „ანზორიდან“. გარშემო მყოფნი გაცეკვული გვიცქერდნენ, მუსიკის რიტმს ტაშს აყოლებდნენ და ხმას არ იღებდნენ, თითქოს ეშინოდათ მოძრაობის სიმწყობრე არ დაერღვიათ. რას დაარღვევდნენ?! ილიკო სუნიშვილის მიერ „ანზორისთვის“ ბრწყინვალედ, დიდის ფანტაზიით დადგმული ეს ცეკვა სისხლში გვქონდა გამჯდარი მე და თამარს. რომ დავასრულეთ, ოვაციები მოგვიწყეს და გვთხოვეს, გაგვემეორებინა. მესამედ ვამეორება რომ გვთხოვეს, აკაკის და გოგოებს ჩუმიად გადავუღაპარაკე, - თქვე დალოცვილებო, ზომიერი ტემპი დაიჭირეთ, თორემ სული ამომძვრა და ესაა. ქართველურ ცეკვებში (ქართულ ცეკვებში უნდა იყოს. რას ნიშნავს ქართველური ცეკვები? - ხ.დ.) ყველაზე მეტი სიმძიმე ხომ კაცზე დაკისრებული და, ამიტომ, ოფლში ვიწურებოდი უკვე. მესამეჯერაც რომ დავასრულეთ ცეკვა, პირდაპირ საბილიარდოში შევედი სულის მოსათქმელად.⁸⁵ ა. ვასაძის მოგონებებიდან ირგვევა, რომ „ანზორის“ ქორეოგრაფიულ დადგმებში ი. სუნიშვილსაც მიუღია მონაწილეობა და დაუდგამს ქალ-ვაჟის დუეტი. საინტერესოა, მხოლოდ ერთი ცეკვა დადგა ი. სუნიშვილმა „ანზორში“? ირ. ზარდელის ინფორმაციით - „შესაფერისი დახმარება გაუწვია მოცეკვავე დიმიტრიევს, რომელსაც მთიურ ლეკურის რიტმით აქვს გაშლილი მთელი აულის მასსიური ცეკვები“, ფაქტია, რომ ცეკვების ძირითადი ნაწილის დადგმა განუხორციელებია სწორედ მოცეკვავე დიმიტრიევს. იმ დროს, როდესაც ალ. ახმეტელი „ანზორს“ დგამდა, ქართველ ქორეოგრაფთა კადრები უკვე არსებობდა, - დ. ჯავრიშვილი, ა. ალექსიძე, ი. სუნიშვილი. საინტერესოა, რატომ გამოიყენა აულის სცენის გასაშლელად რეჟისორმა ბალეტის მოცეკვავე დიმიტრიევი და არა რომელიმე ჩამოთვლილ ქორეოგრაფთაგან, ხალხური ცეკვის პროფესიონალი ქორეოგრაფი? ყოველივე ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით მხოლოდ ერთი დასკვნის გაკეთების შესაძლებლობა ჩნდება: ახმეტელს სჭირდებოდა არა ცალკეული ცეკვების დადგმა, არამედ მხატვრული, თეატრალიზებული სურათი, რომელიც „ცეკვის თეატრის“ - ბალეტის მსახიობს მიანდო და არა ქართული ცეკვის, თუნდაც გამოცდილ ქორეოგრაფს.

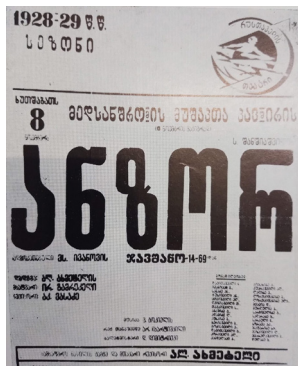
სპექტაკლიდან შემორჩენილ ერთ-ერთ ეპიზოდში, სახლის შემადგენელ ბანზე ჩანს საცეკვაო კომპონიცია ორი ქალის შესრულებით.⁸⁶ ერთმანეთის შემოვლის შემდეგ ქალები ასრულებენ მოძრაობა „სადა ჩაკვრას“ აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკიდან. უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის საუკუნე გვამორებს იმ ესთეტიკას, რომელიც ამ მცირე ეპიზოდმა გაგვიზიარა, დღესაც მომხიბვლელად გამოიყურება. ხაზი უნდა გაესვას, მის, როგორც წყაროს მნიშვნელობას საცეკვაო ნიმუშების შესწავლის თვალსაზრისით.

⁸⁵ ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი მეორე), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 30.

⁸⁶ მეგრულიც გ., ბერია და რუსთაველის თეატრი, ნაწ. 1, (დასაწყისშივე) <https://t.ly/1pr3V>



ამგვარად, „ანზორის“ ქორეოგრაფიული კომპოზიციებიდან გამოიკვეთა: 1. დ. დიმიტრიევის შესრულებული მასობრივი ცეკვები გაერთიანებული დაღესტნური ლეკურის რიტმით, 2. ქალ-ვაჟთა მთიულური დუეტი ი. სუნიშვილის დადგმით, 3. ზაირას ტრაგიკული ცეკვა, 4. ინტერნეტრესურსით წარმოდგენილი ორი ქალის ცეკვა აღმოსავლეთ მთიულეთის საცეკვაო ლექსივით, 5. ინტერნეტრესურსით წარმოდგენილი სამი ქალის ცეკვა.



აფიშაზე წარმოდგენილია ბალეტმისტერი დ. დიმიტრიევი



სცენა სუქეტაკლიდან „ანზორი“

„თეთნულდი“ (1931). შალვა დადიანის პიესა „თეთნულდზე“ მუშაობისას „ბაპების“ - სვანეთის ძველი ადათ-წესების დამცველების გამოსახვისათვის ალ. ახმეტელი მიმართავს მუსიკას. მუსიკალური აკორდი, რიტმი თან ახლავს ფრაზას და ამძაფრებს ემოციური პათოსს, რომელიც აძლიერებს „ბაპების“ რელიგიურ ექსტაზს. კიდევ უფრო მატულობს განცდის გადმოცემის ამპლიტუდა, როდესაც „ბაპების“ სიტყვას საცეკვაო მუსიკის მკვეთრად აქცენტირებული რიტმი ემატება: „ბაპების“ ყოველი სალოცავი სიტყვის გამოთქმა მოგვიხდება მუსიკალურ აკორდთან ერთად. მთავარია სიტყვის შინაგანი გრძნობით, ექსტაზით გადმოცემა. „ემოციონალური პათოსით“ უნდა წარიმართოს წყევლის რიტმის თანდათანობითი აწევა. აუცილებელია მათი სახის გამოძერწვა მუსიკალური რიტმის დახმარებით. წყევლა იქნება სიმღერით, განწირული და ძლიერი კაცის სიმღერით. მოძრაობა მათი საშინელია, - თითქოს მთელი ძველი სამყარო რელიგიურ ექსტაზშია, განიცდის თავის დასასრულის ტრაგედიას... განცდა ვნებიანია და უაღრესად დაძაბული“. ..., ხორუმისა და ფერხულის რიტმი საფუძველია „ბაპების“ წყევლის რიტმისა“⁸⁷ - განმარტავდა ახმეტელი „თეთნულდზე“ მუშაობისას.

კიდევ უფრო დეტალურად აღწერს სცენას „თეთნულდში“ მსახიობი თამარ წულუკიძე: „აი, ის სცენა, როდესაც „ბაპები“ გაიგებენ ალპინისტების წინამძღოლის - გელახსანის დაღუპვას. გელახსანს უნდოდა დაეპყრო თეთნულდის მიუწვდომელი მწვერვალი (რომელიც მოხუცთათვის შეადგენს ზესთაბუნებრივ ძალების წმიდათაწმიდას). სცენის გარეთ ისმის ქალთა გუნდის სამგლოვიარო საგალობელი. ისმის ხმამაღალი მწუხარე შეძახილები და მოთქმა-გოდება მოხუცი დედაბერისა. ოდნავ განათებულ სცენაზე ყოველი მხრიდან თითქოს ხვრელებიდან ძვრებიან „ბაპები“ ნადირთა ტყავში გახვეულნი საშინელი და საზარელი პირველყოფილი სანახაობისანი (მართალია ახმეტელმა „ბერიკაობა“ - „ყეენობა“ ვერ დადგა სცენაზე, მაგრამ ფოლკლორული დეტალების ზოგიერთ ელემენტში განხორციელებას მაინც ახერხებდა - ხ.დ.⁸⁸): გრძელი წვერებით, აბურძენილები, დაგრენილები, დაკორძებულები, გამობობლდებიან, სმენად გადაიქცევიან, წრეს შეჰკრავენ. ბოროტად კბილებდაკრეჭილ სახეზე სასინარულო ზეიმი ეტყობათ. ერთმანეთის მხრებზე ხელებს აწყობენ. მათი დანასკულ-დაპრანჭული ხელები გამხმარი მუნის ტოტებსა ჰგვანან. ფერხულს შექმნიან და იწყებენ ცეკვას. ცეკვავენ ჯერ ნელა, შემდეგ თანდათან უჩქარებენ, ტუნძულებენ მთელი სიმძიმით, თან რალაც ბგერებს გამოსცემენ, გაურკვეველს ბურღიუნებენ, ხტიან, ტრიალებენ შეშლილებივით... ეს სცენა შემწარავ შთაბეჭდილებას ახდენდა“⁸⁹.

„თეთნულდის“ მუსიკის შექმნაც იონა ტუსკიას დაევალა. „რაც შეეხება ყეენობის სცენას, რომელიც იონა ტუსკიას მიერ სამ ნაწილად სონატის ფორმით იყო დაწერილი, იგი წარმოადგენდა „თეთნულდის“ კულმინაციურ მომენტს“⁹⁰.

87 ახმეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 161.

88 ნაციონალური თეატრის ფორმის ძიებისას ახმეტელი, ხალხურ შინაარსზე აგებული პიესების გარდა, ხალხური სახიობის საწყისების დრამატულ თეატრთან თანაზიარობასაც განიხილავდა. მას სურვილი ჰქონდა, სცენაზე წარმოედგინა უძველესი ხალხური სანახაობები „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“, გაეცოცხლებინა ორი ყველაზე ცნობილი პერსონაჟი ქართული ზღაპრებიდან - ქოსატყუილა და ნაცარქექია, სადაც ცეკვა, სიმღერა, ვამაირება სპექტაკლის მნიშვნელოვან სამეტყველო ენას შექმნიდა. ახმეტელის ჩანაფიქრით, ექსპერიმენტულ სპექტაკლში მაყურებელიც აქტიურ მონაწილეობას მიიღებდა. სხვადასხვა მიზეზის გამო ექსპერიმენტი ვერ განხორციელდა.

89 სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 140.

90 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 329.

საინტერესოა და ამავე დროს უცნაურიც, რომ ისეთი მძაფრი, ემოციურად დატვირთული სცენის განხორციელებისას, ავტორებმა „თეთნულდში“ ქორეოგრაფები არ გამოიყენეს: „მასობრივ სცენებში მთელი დასი იყო დაკავებული თავისი მაღალი ვოკალური და სასცენო მოძრაობის კულტურით. მთელი დასი გატაცებით და თავდავიწყებით მუშაობდა. დამდგმელებს ისეთ იმპულსს გვაძლევდა, რომ ქორეოგრაფების გარეშე დავდგით და დავზვეწეთ კიდევ ცეკვის სცენები და პანტომიმური ეპიზოდები“.⁹¹

ანშეტელის დიდი ხნის სურვილს წარმოადგენდა ხალხური სანახაობა „ბერეკაობის“ სცენაზე განხორციელება. მიუხედავად იმისა, რომ „ბერეკაობისათვის“ იწერებოდა სცენარები, იქმნებოდა მუსიკა, სასცენო რეკვიზიტი, მიმდინარეობდა რეპეტიციები პლასტიკაში, ჩანაფიქრი ვერ განხორციელდა, ვერ ვაერთიანდა და ვერ დასრულდა მთლიანი სურათი. როგორც ა. ვასაძე წერს, ანშეტელმა არასწორი შემოქმედებითი გზა აირჩია, ვერ შეუსაბამა დროს სათეატრო პოლიტიკა. მიუხედავად წარმატებისა, მოსკოვში 1933 წლის გასტროლების შემდეგ, მას ურჩევდნენ „ზომიერება დაეცვა ფოლკლორული მასალის გამოყენებისას“, „შემოქმედებით მეთოდად არ ექცია „რიტმი“, „არ მოქცეულიყვნენ ეგზოტიკის ტყვეობაში“ და „გაუთვალისწინებინა ბურჟუაზიული ნაციონალიზმის საფრთხე“. ნაციონალური თემატიკით ზედმეტად გატაცებას საყვედურობდნენ ანშეტელს და ურჩევდნენ აქტუალური თანამედროვე რეპერტუარის შექმნას. ყოველივე ზემოჩამოთვლილი კი ის იყო, რაც ანშეტელს აინტერესებდა, - ნაციონალური კულტურა, ეგზოტიკად მონათლული ეროვნულობა, ფოლკლორით გადმოცემული ხალხურობა და ყოველივე ერთიან ტემპო-რიტმს დაქვემდებარებულ-დამორჩილებული. იმ დროს კი, ერთ უზარმაზარ ჰიბრიდში - საბჭოთა კავშირში, მთავარი არა ეროვნულობა, არამედ იდეოლოგიზებული „საბჭოთა ადამიანი“ იყო, ეროვნულობა ფეოდალურ-ბურჟუაზიული წყობიდან შემორჩენილ ხარვეზად ითვლებოდა.



სცენა სპექტაკლიდან „თეთნულდი“

91 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 329.

„ყაჩაღები-intiranos“ (1933). „ყაჩაღების“ შეფასებასთან დაკავშირებით - „თეატრების და პრესის მუშაკებთან შეხვედრაზე სანდრო ანმეტელის მოხსენება ჩატარდა ილუსტრირებულად. რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა სტუდიელები ასრულებდნენ რიგ ისეთ ცეკვებს, რომლებიდანაც ეს თეატრი იღებდა რიტმსა და პლასტიკას. ამით ანმეტელმა კიდევ ერთხელ მოახდინა თეატრის ნაციონალური ფორმის ანალიზი“⁹² - ძალზე საინტერესო და ორიგინალური პრეზენტაციაა დღევანდელი გადმოსახედიდან. როდესაც სანდრო ანმეტელი საუბრობდა იმის შესახებ, თუ საიდან უნდა წამოსულიყო საბჭოთა კულტურა: ჩვენი რეალური სინამდვილიდან - ამბობდა ის. რეალური სინამდვილე ქართული თეატრისათვის კი, ნაციონალური კულტურის საკითხს უკავშირდებოდა, მათ შორის რევოლუციამდელი კულტურის შენარჩუნების საკითხს.

მილერის „ყაჩაღებში“ ანუ ანმეტელისეულ ვერსიაში „ინ ტირანოს“: „პოლონეზის მუსიკის ხმაზე კიბეებზე ჩამოდიოდნენ ნილბიანი წყვილები: მკაცრი მოძრაობა, - თითქოს მანეკენები. ტემპი განგებ შენელებული, სხეულები უსიცოცხლო, ატმოსფერო უსულო... ადამიანები თითქოს ძალას ატანდნენ ემოძრავათ, მოცეკვავეთ თითქოს ფეხები არ ემორჩილებოდათ. ყველაფერი ეს სამელოვიანო პროცესის იერს აკუთვნებდა ფრანცის მიერ მოწყობილ საზეიმო მეჯლისს. ამ ფონზე მხოლოდ ერთადერთი ფრანცი დაფრინავდა. ამ უხალისო უსულგულო ნიღბების ფონზე მხოლოდ ფრანცი დაჰქროდა გაშმაგებით და როგორც ქორი თუ სვაგი აფრიალებდა თავის მოსასხამს გარედან შავს - შიგნიდან ცისფერს“.⁹³

მოზერის მხილების შემდეგ ძალზე ეფექტურად წარიმართა ფრანცის განცდების გამაფრება. გრძობათა წინააღმდეგობის გადმოცემა მსახიობმა ისევ პლასტიკის დახმარებით გადაწყვიტა: მამასთან და ძმასთან ანგარიშის გასწორების შემდგომ ფრანცი წეიმს მართავს: ა. ვასაძე იხსენებს: „ერთგვარი დრამატული შეუსაბამობის თუ ხარვეზის დასაფარავად, რეჟისორმა მეჯლისზე მისულ სტუმართა სახეები შავი ნიღბებით დაფარა, რომ მათი გრძობებისა და ფიქრების გამომეტყველება არ გამოჩენილიყო; ნიღბები რაღაც იდუმალ იერს ანიჭებდა ამ სცენას. უკრავს მუსიკა, ისიც იდუმალად წელილი ჰანგებით. ცეკვა... მე ძალით ვაცეკვებ წყვილებს... ზამბარასავით ვარ მოჭიმული... და, აი, მეჯლისის აგზნების მომენტში შემოდის პასტორი მოზერი, რომელიც წყევლა-კრულვას დაანთხევს ფრანცს და დაურიდებლად, უშიშრად ამხილებს მისი ბუნების ბილწ თვისებებს. პასტორი მიდის, მე კი (ფრანცი) ვცდილობ მედიდური და მრისხანე წამოძახილი დავადევნო მას, მაგრამ - ვერ ვასწრებ: სანამ რამეს ვუპასუხებდე, პასტორი მოზერი გადის. მარტო დავრჩი, მფლობელის ტახტზე დგომას ვეღარ ვახერხებ მღელვარებისაგან ძალამინდილი; საფეთქლებში სისხლი მაწვება, თავბრუ მესხმის, ასეთ მდგომარეობაში ხალხის წინ ასე ყოფნა, ასე დარჩენა აღარ ძალმიძს; ჩქარა, ჩქარა, ჩქარა უნდა გავიქცე აქედან, რომ მარტო დავრჩე. საით წავიდე? ჩემს ირგვლივ, შეწყვეტილი ცეკვის გაქვავებულ პოზით დგანან რაღაც ფანტომები, ნიღბთა ჭრილიდან ცივი მზერით რომ მომჩერებიან; ისინი თითქოს განგებისად გასაქცევ გზებს მილობავენ; მხოლოდ ერთ ადვილსლა ვხედავ, რომ ამ გაქვავებულ ურჩხულებს დავემალე: მინდა წინ წავიდე, ავანსცენისკენ... აი, გადავდგი კიდევ რამდენიმე ნაბიჯი და, უცერად, თითქოს მიწიდან ამომპვრალმა ქალ-ვაჟის წყვილმა გზა ვადამილობა. ყველაფერი ეს სულისშემწეული კომპარატივით შემომეხალა; ისე ვიგრძენი თავი, თითქოს საზარმა ჰალუცინაციამ შემიმყრო. ჩემს წინ

92 სანდრო ანმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ. 1958, გვ. 104.

93 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 338.

ამართულ ქალ-ვაჟის წყვილს გაოგნებული შევცქეროდი, მათი შენიღბული გაქვავებული სახეების ატანა ვეღარ შევძელი; ტვინში მივლიდა: „ჩემი გზიდან უნდა მოვიცილო ეს წყვილი; უნდა ვაფაქრო ეს წყვილი“... გაშმაგებულმა მოვიგლიჯე ლაბადა და წყვილს გადავაფარე ზემოდან. სუნთქვა გამიადვილდა. თითქოს ეს წყვილი იყო შემწარავი ჰალუცინაციების გამომწვევი მთავარი ურჩხული; და რაკი მოვაშთე, ვიწყე სიარული ჩემი უფლების სიმაგრისკენ, მფლობელის ტახტისაკენ. „იცეკვეთ“! - ისტერიულად დავიყვირე ტახტიდან და, თან, ამ ბრძანებით, თითქოს ჩემს ძალმოსილებასაც ვამოწმებდი. ვაისმა მუსიკა და, მიბნედილ მელიოდიას, როგორღაც უნდობლად, ინერციით, ავტომატურად აჰყვინენ გაქვავებული ფიგურები... რაკი დავინახე, ყველა ჩემს ბრძანებას დაემორჩილა - კვლავ განმიმტკიცდა რწმენა, რომ ხელუყოფელი მფლობელი ვარ... მაგრამ შიში მაინც მწარავს, შიში გულს მიღრღნის - ცოდვილის შიში. ნიღბოსნები ცეკვავენ და მე კი ძალას ვიკრებ, სამეჯლისო დარბაზიდან რომ ვავიქცე და თავი დავაღწიო ამ ჰალუცინაციურ ატმოსფეროს“.⁹⁴

კოტე მარჯანიშვილი

როგორი იყო თეატრის სინთეზური ბუნება კოტე მარჯანიშვილის გააზრებით? თავდაპირველად, როდესაც კ. მარჯანიშვილი მოსკოვში „თავისუფალ თეატრს“ (1918) ქმნიდა, ფიქრობდა, რომ თეატრის სინთეზურობა ერთ თეატრში სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებების თანაარსებობას მოიცავდა, ერთი შენობის კედლებში შესაძლო იყო განხორციელებულიყო დრამატული, კომედიური, პანტომიმური, მუსიკალური (ოპერეტა და ოპერა) სპექტაკლები, სადაც დრამატული თეატრის მსახიობები მხოლოდ დრამაში მიიღებდნენ მონაწილეობას, საოპერო მომღერლები მხოლოდ ოპერებში და ა.შ. მოგვიანებით კი, სინთეზურობა სხვადასხვა თეატრალური ჟანრისა და მიმართულების შერწყმით ერთ სანახაობაში გააერთიანა, ოპერის მომღერლები მღეროდნენ და ცეკვავდნენ, დრამატული მსახიობები მუსიკალურ დადგემებში მონაწილეობდნენ, ხოლო „ბალეტის“ მოცეკვავეები, მონაწილეობას იღებდნენ ოპერეტაში. ამიტომაც, მის სპექტაკლებში ჰარმონიულად იყო თეატრალური ხელოვნების ყველა დარგი: სიტყვა, მუსიკა, ცეკვა და მხატვრობა.

კ. მარჯანიშვილი წერს - „განა ადამიანისათვის დამახასიათებელი არ არის, რომ ის კიდევ მეტყველებდეს, კიდევ მღეროდეს და კიდევ ცეკვავდეს? ცხოვრებაში ხომ ის ადამიანი მოსწონთ, უყვართ, რომელიც მოსწრებული სიტყვის პატრონიც არის, ტკბილი ხმით მომღერალი და თანაც გასაოცარი მოცეკვავე. ცხოვრებაში - განაგრძობდა კ. მარჯანიშვილი, - ადამიანი რომ მხოლოდ მეტყველებდეს, ან მხოლოდ მღეროდეს, ან მხოლოდ ცეკვავდეს - ასეთი რამ არ არსებობს, ყოველივე ამას მთლიანობით ჰფლობს. ხელოვნებაში ეს ადამიანური მთლიანობა (მეტყველობისა, პლასტიკისა და მუსიკისა და მხატვრობისა) დანაწევრდა, ცალ-ცალკე წარიმართა მათი განვითარება და თითოეული მათგანის განვითარება უმაღლეს წერტილს აღწევს. ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისით ეს სასარგებლოა, მაგრამ საკმარისი არ არის. ახლა აუცილებელია ვიზრუნოთ, რომ ყველა ეს ელემენტები ერთ მთლიანობაში შევაერთოთ, მაშინ ჩვენ მივიღებთ ადამიანის ცხოვრების არა დანაწევრულ ასახვას, არამედ ასახვას მის მთლიანობაში და ეს იქნება დიდი ხელოვნება, დიდი სიმართლე. რასაკვირველია ეს გულისხმობს იმას, რომ დრამატურგიაც სინთეზური იყოს, მსახიობიც ისე იყოს

⁹⁴ ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტაური“, თბ., 2010, გვ. 436-437.

აღწრდილი, რომ თავისი ნიჭით, უნარით და ოსტატობით შესძლოს ასეთი ადამიანის მთლიანი ხასიათის გამოხატვა, და თეატრიც საკმაოდ მომზადებული უნდა იყოს ამისათვის.

ზოგიერთს ჰგონია, რომ სინთეზური თეატრი ეს ხელოვნების სხვადასხვა დარგების მექანიკური შეერთების უხეირო ცდაა. ან თეატრის ერთ შენობაში, ერთ სახურავ ქვეშ - ოპერის, ბალეტის და დრამის თავმოყრაა. სრული გაუგებრობაა. სინთეზური თეატრი ყოველ ადამიანში არსებობს, ადამიანი თვით არის სინთეზური ბუნების. არის, როდესაც ადამიანს ეძღვრება და მან უთუოდ უნდა იმღეროს, სინარული თუ მწუნარება მისგან გარკვეულ პლასტიკურ გამომსახველობას მოითხოვს და ადამიანი არ შეიძლება, შესწლდული იყოს თავის გრძნობების გამოხატვაში ერთი რომელიმე საშუალებით, ის ყველა საშუალებას ჰფლობს.

რასაკვირველია, ცალცალკეც ეს დარგები იარსებებენ კიდევც, მაგრამ ჩვენ განვითარების ისეთ გზაზე ვდგავართ, რომ გვინდა თუ არ გვინდა, სულ უფრო მეტი და მეტი გაბედულებითა და გამალებით სინთეზს უნდა მივმართოთ“.⁹⁵

კ. მარჯანიშვილის დადგმები გამოირჩეოდა მუსიკალურობით (მუსიკის სიუხვით). როგორც თავად ამბობს, „თითქმის ყოველ პიესას მუსიკას ვაყოლებდი“.⁹⁶ ეს კი ახალი რიტმებით, ახალი ინტონაციებით აჟღერებდა და ამდიდრებდა მსახიობის ტექსტს. კ. მარჯანიშვილი რეპეტიციებსაც მუსიკის თანხლებით ატარებდა, კომპოზიტორი მუდმივად ესწრებოდა რეპეტიციებს. პირველივე აკორდი იყო ტონის მიმცემი რეპეტიციის დასაწყისის და მთლიანად პიესისთვისაც. კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებში მუსიკა ფონს კი არ წარმოადგენდა, არამედ ჩართული იყო როგორც პიესასთან ორგანულ კავშირში მყოფი უხილავი პერსონაჟი.

უშანგი ჩხეიძე იხსენებს: „რა ედო საფუძვლად მარჯანიშვილის დადგმებს? ეს იყო, უპირველეს ყოვლისა, სინთეზური თეატრის ძირითადი პრინციპები (მართალია სასცენო ხელოვნება არსებითად (ბუნებით) სინთეზური ხასიათისაა, მაგრამ მარჯანიშვილის სპექტაკლებში ეს ძალიან მკაფიოდ იგრძნობოდა); ხელოვნების ყველა დარგის გამოყენება სპექტაკლში (სიტყვა, მოძრაობა, მუსიკა, მხატვრობა), მათი ჰარმონიული შედუღება და მის ფონზე ყოველმხრივ გაწვრთნილი აქტიორი, რომელიც თანაბარი სიძლიერით ფლობს სიტყვასა და აქტს, მოძრაობასა და მუსიკას, თამაშობს ტრაგედიასა და ოპერეტას, პანტომიმასა და დრამას“.⁹⁷

კოტე მარჯანიშვილი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა მსახიობის პლასტიკას, მის გამომსახველობას სცენაზე. სცენაზე მსახიობის მკაფიოდ გამოკვეთის აუცილებლობამ კ. მარჯანიშვილი მიიყვანა დასკვნამდე, რომ საჭირო იყო გადადგმულიყო ნაბიჯები მსახიობის პლასტიკის განვითარებისათვის, რადგან როგორც ის ამბობდა, აქტიორები ვერ გრძნობდნენ სხეულს სათანადოდ. მისი აზრით, მსახიობს სხეულიც ისევე მომზადებული და „დაყენებული“ უნდა ჰქონოდა, როგორც ხმა. მსახიობთა მოძრაობის მიმართ მარჯანიშვილის პრეტენზიები შემსრულებელთა შორის უკმაყოფილებას იწვევდა. დაწინებული მსახიობებისაგან ისმოდა, რომ „მარჯანიშვილს დრამატული არტისტები

95 კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013, გვ. 216.

96 იქვე, გვ. 103.

97 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 85.

კი არ უნდა, არამედ ბალერინები და აკრობატებიო“.⁹⁸ ის თვლიდა, რომ „აქტიორის გამოწრთობილ სხეულს“ სრულიად სხვა შესაძლებლობები გააჩნია. მსახიობთა არაპლასტიკურობა, სხეულის ფლობის ენის არცოდნა, სხეულის ინდიფერენტულობა, მიუხედავად სამსახიობო მონაცემებისა, მათ ხშირად სასაცილო მდგომარეობაში აგდებდა. ამიტომ, ერთ-ერთი ძირითადი პირობა გახლდათ ის, რომ მსახიობს სათანადოდ უნდა ემართა სხეული განვითარებული პლასტიკის მეშვეობით: „კოტე მსახიობისაგან მოითხოვდა სინთეზურობას, მოითხოვდა, რომ მსახიობი ყოფილიყო აწყობილი მუსიკალურ საკრავივით სავსებით დაუფლებული თავის სხეულს, მოძრაობას, ხმას, მეტყველებას, სახეს, ბევრისათვის კი ეს უცხო იყო და შეუძლებელიც, მათ უძნელდებოდათ ცეკვა, სიმღერა, რიტმული მოძრაობა“.⁹⁹

კ. მარჯანიშვილის „უსიტყვო დრამით“ დაინტერესების შესახებ 1912 წელს ერთ-ერთი ვახუთისათვის მიცემული ინტერვიუდან ნ. გვარამისთან ვკითხულობთ: „უსიტყვო დრამის აზრმა იმდენად დამაინტერესაო, - უთქვამს კოტე მარჯანიშვილს, - რომ მინდა, ამისათვის, ახლად დავიწყო მოგზაურობა ვაზაფხულზე. რა არის თეატრი? იგი ტაძარია გრძნობისა და არა აზრისა, როგორც ბევრს ჰგონია. ხშირად საჭირო ხდება დანატვა ისეთი გრძნობისა, რომლის სიტყვით ვადმოცემა შეუძლებელია. „უსიტყვო დრამის“ მიზანია სწორედ ამნაირი გრძნობის გადაცემა. ამასთან, ცხადია, რომ „უსიტყვო დრამას“ შეუძლია ისეთივე შთაბეჭდილება მოახდინოს მაყურებელზე, როგორსაც გაეფექტებული დრამა ახდენს. „სინჰით“ გადაცემა გრძნობისა - ერთი უძლიერესი საშუალებათაგანია...“¹⁰⁰

კოტე მარჯანიშვილის მუშაობის მეთოდითა და შემოქმედებით აღტაცებული კომპოზიტორი, თამარ ვახუთისიშვილი, იხსენებს ქორეოგრაფ ვაკარეცთან მუშაობას (ვაკარეცმა თ. ვახუთისიშვილის მუსიკაზე თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე დადგა ბალეტები - „ბახუსის დღესასწაული“ (1917) და „სიყვარულის წამალი“ (1920) - ხ.დ.) და აღარებს რა ამ ორი ხელოვანის შესაძლებლობებს, კომპოზიტორი „უბადრუკ სანახაობას“ უწოდებს მის მუსიკაზე დადგმულ ვაკარეცის ნამუშევარს. აღნიშნავს იმ ჰარმონიის შესახებ, რომელიც მუსიკის ჩართულობით მარჯანიშვილის სპექტაკლებში სუფევდა: „მანც, როგორ აღწევს მარჯანიშვილი ამ არაჩვეულებრივ. თავისებურ რიტმს მსახიობთა მოძრაობაში? ახლა, როცა მაგონდება ვაკარეცის ცოდვილობა ჩანს ბალეტში, ვხვდები, რა უბადრუკი სანახაობა იყო ეს დადგმა! თანაც ის ბალეტია, ეს კი დრამა. მუსიკაც როგორ მოერგო! გუშინ ამას ვერ დავიჯერებდი“.¹⁰¹

კოტე მარჯანიშვილი 1922 წელს, ნ. სექტემბერს რუსეთიდან ჩამოვიდა თბილისში. მას თან ჩამოჰყვანს ბალერინა დებოლსკაია და საბალეტო ქორეოგრაფი ფუტლინი პანტომიმის დასადგმელად. თუმცა, კონკრეტულად სად და რომელ დასთან განახორციელებდა ჩანაფიქრს, არ იცოდა, რადგან, როგორც ამბობს, „შენობა არ იყო“. თბილისში მცირე თეატრისათვის შექმნილი დასის (ყოფილ ახალ თეატრთან არსებული რუსული დასი) ხელმძღვანელებმა - ბრიანსკიმ, მარგარიტოვმა და მანსკიმ - შესთავაზეს შეერთებოდა მათ დასს და მათთან ერთად დაეღვა სპექტაკლები. როგორც კ. მარჯანიშვილი აღნიშნავს

98 კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიკალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013, გვ. 83.

99 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, თბ., 1961, გვ. 397.

100 გვარამი ნ., თეატრალური მეშუარები, „სახელგამი“, თბ., 1949, გვ. 14.

101 ვახუთისიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 11.

- „იქ მე დავდგი სამი პიესა. პირველი - უაილდის „სალომე“ მეცელის მუსიკით, მეორე - ვ. მეცელის ბანტომიმა „Манящий свет“ და „Желтая кофта“, რომელიც განმეორებული გეგმით დადგმული მქონდა „თავისუფალ თეატრში“.¹⁰² როგორც ელ. დონაური აღნიშნავს, ამ წარმოდგენების შესახებ ბევრი არაფერია ცნობილი, რადგან კოტეს ამის შესახებ არ უსაუბრია, თავად კი, ამ დადგმებზე მის მუშაობას არ შესწრებია.

როდესაც კ. მარჯანიშვილი საქართველოში ჩამოვიდა და თეატრის ხელმძღვანელობა შესთავაზეს, თქვა, რომ „რუსულ დრამასთან იყო კონტრაქტით შეკრული“¹⁰³ და ქართული დრამის ხელმძღვანელობას ვერ იყისრებდა, ამიტომ დროებით მუშაობაზე დათანხმდა. ...და, დაიწყო უდიდესი ერა ქართული თეატრის ისტორიაში.

„ფუენტე ოვენუნა“ („ცხვრის წყარო“) (1922). ქართული თეატრი რთული, სავალალო მდგომარეობის გამო დახურვის პირას იდგა. განათლების სახალხო კომისიის მიერ მოწვეულ ფართო საზოგადოებრივ კრებაზე კ. მარჯანიშვილმა თეატრი დახურვას გადაარჩინა და შედეგად გადაწყდა დადგმულიყო სპექტაკლი, რომელიც დაამტკიცებდა, რომ შესაბამისი ხელმძღვანელობის პირობებში თეატრს გააჩნდა რესურსი. რეჟისორმა მანამდე კიევში (1919 წელს დადგმული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ - ხ.დ.) განხორციელებული გეგმის მიხედვით, დაიწყო მუშაობა ლოპე დე ვეგას პიესაზე. 1922 წლის 15 ნოემბერს (ელ. დონაურის მიხედვით 25 ნოემბერს - ხ. დ.) დაიდგა „ფუენტე ოვენუნა“ („ცხვრის წყარო“) - მხატვარი ბ. სიდამონ-ერისთავი, კომპოზიტორი თ. ვახვანიშვილი, ქორეოგრაფები ვ. ფუტლინი, ს. სერგეევი.

როგორც თ. ვახვანიშვილი წერს: „სწორედ ამ სპექტაკლში მოხდა მუსიკის, მოძრაობის, ცეკვების სრულყოფილად გამოყენება, მათი ორგანული შეჭრა სპექტაკლის აზრობრივ ქარგაში“.¹⁰⁴

„ფუენტე ოვენუნას“ დადგმისას, როგორც ელ. დონაური იხსენებს, ყველაფერს თავად კ. მარჯანიშვილი ქმნიდა: „ის იყო მხატვარი, კომპოზიტორი, ხორეოგრაფი. ერთს უნატავდა, მეორეს წაუმღერებდა, მესამეს აჩვენებდა ცეკვით მოძრაობებს, როგორც მისთვის იყო საჭირო“.¹⁰⁵ თეატრის სინთეზურობიდან გამომდინარე, როგორც წესი, რეჟისორი სპექტაკლის შექმნის პროცესში სრულად არის ჩართული, თუმცა როდესაც რეჟისორი უშუალოდ იღებს მონაწილეობას როგორც პრაქტიკოსი სინერგეტიზმის ყოველ ნაწილში, ეს უიშვიათეს მოვლენათა კატეგორიას უნდა მიეკუთვნოს.

როგორც აკაკი ვასაძე იხსენებს „ფუენტე ოვენუნაზე“ მუშაობისას „პლასტიკური ნომრებისა და ცეკვების დასადგმელად ბატონმა კოტემ „ახალი დრამიდან“ ბალეტმაისტერი ფუტლინი მოიწვია“.¹⁰⁶ 1926 წელს აკ. ვასაძის ინიციატივით გახსნილ მსახიობების მოსამზადებელ ექსპერიმენტულ სახელოსნოშიც „პლასტიკაში მოსწავლეებს ავარჯიშებდა ბალეტმაისტერი ფუტლინი“.¹⁰⁷

102 კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიკალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013, გვ. 103.

103 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 372.

104 ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 5.

105 კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიკალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013, გვ. 141.

106 ვასაძე აკ., მოვლენები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 139.

107 იქვე, გვ. 288.

სწავლან კი, (მაგ. დ. ანთაქესთან) „ფუნქტე ოვენუნას“ ქორეოგრაფიულ ნაწილში დამხმარედ სერგეევი სახელდება: „აი, ლაურენსიამ გადატენა შუბი და გამოაცხადა, რომ „მტარვალნი უკვე აღარ არიან“. მის ამ სიტყვებს მოწეიმე ხალხნი მხიარული ყიჟინითა და შექანალებით შეეგება. უცებ აფრიალდა ქრელი მანდილები, მოსასხამები - უსაზღვრო სინარულმა თავისი გამოხატულება ცეკვის შმაგსა და გახელებულ რიტმში ჰპოვა.

მართალია, კოტეს ეხმარებოდა ქორეოგრაფი სერგეევი, მაგრამ რა თქმა უნდა, ამის მთავარი სულის ჩამდგმელი მარჯანიშვილი იყო. ქორეოგრაფის საერთო მონახაზს ის აზუსტებდა და აჩუქურთმებდა.¹⁰⁸

ქვემოთ წარმოდგენილ ერთ აფიშაზე ფუტლინია დაფიქსირებული ქორეოგრაფად, პროგრამაზე კი, სერგეევი.

როგორც ქორეოგრაფი ს. სერგეევი იხსენებს, მისი პირველი შეხვედრა კ. მარჯანიშვილთან „ცხვრის წყაროზე“ მუშაობისას შედგა. იგი ოპერისა და ბალეტის თეატრის სრულიად ახალგაზრდა მსახიობი იყო როდესაც ამ საეტაპო დადგმის მეტად მნიშვნელოვანი ელემენტის - ქორეოგრაფიის განხორციელებას შეუდგა: „ცეკვების ხასიათზე მივიღე ასეთი დავალება: ცეკვებში უნდა გამოვლინდეს ცხვრისწყაროელი გლეხების უდარდელი მხიარულება (საქორწილო ცეკვაში) და საერთოდ ხალხის ცხოველმყოფელობა (მესამე მოქმედების მასიური ფერხული)“.¹⁰⁹

ს. სერგეევი ასევე იხსენებს მის მიერ განხორციელებულ კომპოზიციებს სწავლასწავა სპექტაკლში: „ცხვრის წყაროს“ შემდეგ მე კიდევ რამდენიმე დადგმაზე ვიყავი მიწვეული. ესენია: ბენავენტეს „ინტერესთა თამაში“, თამ. ვახვანიშვილის სამმოქმედებიანი პანტომიმა „მზეთა-მზე“, ოპერეტა „მასკოტა“ და უკვე, როცა ოპერის თეატრში ბალეტმეისტერად ვმუშაობდი, კ. მარჯანიშვილმა აქ დადგა ოპერეტა „ბოკაჩიო“, რომელშიაც ცეკვები მე დავდგი“.¹¹⁰ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც შოთა რუსთაველის თეატრში დაცული საბუთებიდან ირგვევა, კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ანბეტელის ერთობლივ დადგმებად ითვლება - ჯ. სინგის „გმირი“, ს. შანშიაშვილის „მათრახის პანაშვიდი“, ი. გედევანიშვილის „სინათლე“, შექსპირის „ჰამლეტი“, „ვინძორის მხიარული ქალები“, ნ. აზიანის „დეზერტირკა“, გრ. რობაქიძის „ლაამარა“, პანტომიმა „მზეთამზე“, მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“. ს. სერგეევს, აქედან გამომდინარე, ალ. ანბეტელთანაც ჰქონია მუშაობის შესაძლებლობა.

როგორც ბაბო გამრეკელი იხსენებს, „ფუნქტე ოვენუნა“ იწყებოდა ცეკვით - „ორი პატარა ზანგი ბიჭი ხლით დატვირთული ლანგრით ხელში, ცეკვით გადაჭრის სცენას. ასე იწყება სპექტაკლი“.¹¹¹

თ. ვახვანიშვილი იფონებს: „აი, ლაურენსიასა და პასკუალას მხიარული სცენაც.

- აქ კიდევ ერთი ცეკვა მჭირდება, - ამბობს მარჯანიშვილი.

მეც არ ვიცი, საიდან და როგორ, მაგრამ ვუკრავ საცეკვაოს, თამარი კი უვლის.

- ასე, ასე... ყოჩაღ, - ამბობს ღიმპორეული მარჯანიშვილი“.¹¹²

აღნიშნული ამონარიდიდან ცხადი ხდება, რომ იმპროვიზაციასაც ჰქონდა ადგილი.

108 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, თბ., 1961, გვ. 390.

109 ქართლელი ევგ., ცხვრის წყარო“, „ხელოვნება“, თბ. 1959, გვ. 52.

110 იქვე, გვ. 52-53.

111 იქვე, გვ. 32.

112 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 10.

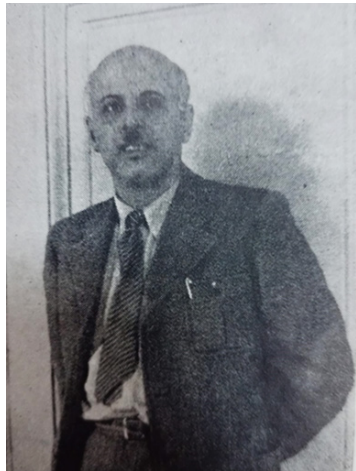
სპონტანურად წარმოქმნილი საცეკვაო ეპიზოდი კომპოზიტორის სპონტანურადვე შესრულებულმა მუსიკამ და მსახიობის, ლაურენსიას როლის შემსრულებლის, თამარ ჭავჭავაძის, იმპროვიზაციით შექმნილმა ცეკვამ წარმოქმნა.

„ფუნტე ოვენუნაში“ რამდენიმე საცეკვაო კომპოზიციაა, ორგანულად გაერთიანებული სპექტაკლთან, რომლებმაც წარმოდგენის მხატვრული და ასევე შინაარსობრივი ასპექტების გამაფრებას მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი. ასეთია გამარჯვებული ხალხის ზეიმი ტირანთა დაცემის აღსანიშნად, როდესაც ზეიმი გადადიოდა მასობრივ, ალტაცებულ ცეკვაში.¹¹³

შთაბეჭდავი იყო ლაურენსიას და ფრონდოზოს ქორწილის სცენა, როდესაც დარბაისელი მოხუცები მიუძღვიან საქორწინო მაყრიონს: „მხიარული ახალგაზრდობა მღერის, უკრავს, ოხუნჯობს და ცეკვავს, იწყება ლაურენსიას მგზნებარე ცეკვა“,¹¹⁴ რომელსაც კომანდორის გამოჩენა წყვეტს.

ლაურენსიას მიერ კომანდორის მოკვლას, მტარვალის მოშორებით გამოწვეულ დიდ სინარულს თან მოჰყვა მუსიკის ხმა და „ლაურენსია და მასთან ერთად მთელი ხალხი გამარჯვების ექსტაზით დამთვრალნი იწყებენ თავბრუდამხვევ ცეკვას“.¹¹⁵ როგორც ამონარიდიდან იკვეთება, ამ სცენაში მონაწილეთა დიდი რაოდენობა ცეკვავს - მასობრივი ცეკვა არის წარმოდგენილი, თუმცა როგორია, რა საცეკვაო ლექსიკას ეყრდნობა, ან როგორი კომპოზიცია ახასიათებს, ტექსტურ მასალაში არ ჩანს. კ. მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო“ მოგვიანებით, ქართული ნაციონალური ბალეტის ფუძემდებლის, ვახტანგ ჭაბუკიანის „ლაურენსიაში“ საბალეტო ნაწარმოებად გაცოცხლდა.

ამგვარად „ცხვრის წყაროს“ საცეკვაო კომპოზიციები აგებული იყო ესპანური ცეკვის სალექსიკო ბაზის გამოყენებით, რომლებიც საბალეტო ქორეოგრაფებმა - ვ. ფუტლინმა და ს. სერგეევმა განახორციელეს. ამონარიდებზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სპექტაკლი შეიცავდა შემდეგ საცეკვაო კომპოზიციებს: ორი შავკანიანი ბიჭის ცეკვა, საქორწილო ცეკვა, მასობრივი ფერხული, ლაურენსიას საცეკვაო კომპოზიცია, ლაურენსიას ცეკვა ხალხთან ერთად.



თამარ ჭავჭავაძე ლაურენსიას როლში, ქორეოგრაფი ს. სერგეევი.

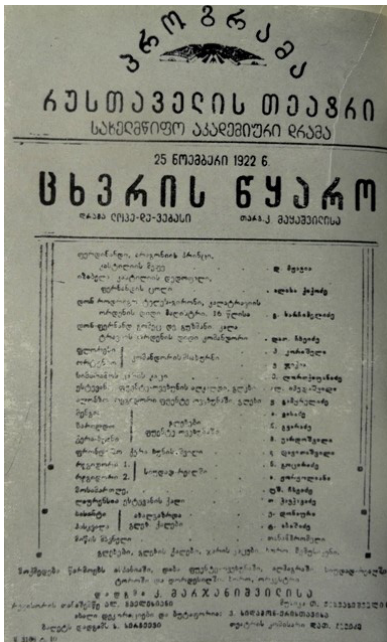
¹¹³ კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული 1872-1947, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 224.

¹¹⁴ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 116.

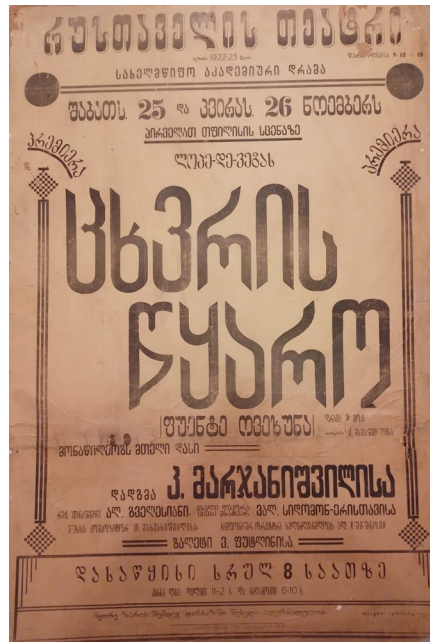
¹¹⁵ იქვე, გვ. 122.



სცენა სუბექტაკლიდან „ცხვრის წყარო“



პროგრამაში ბალეტის ავტორად მითითებულია ს. სერგეევი



აფიშაზე კი ბალეტი ვ. ფუტელის განუხორციელებია.

„მზის დაბნელება საქართველოში“ (1922, 1933). ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“ პირველად 1850 წელს დაიდგა, რომელიც პროფესიული თეატრის ისტორიის მანძილზე კიდევ მრავალჯერის განხორციელდა. 1923 წელს კი - „მარჯანიშვილი დგამს „მზის დაბნელებას“, რა თქმა უნდა, მუსიკის თანხლებით, ოღონდ ზურნადუდუკით.“¹¹⁶ მარჯანიშვილს სურვილი ჰქონდა სცენაზე გაეცოცხლებინა ძველი თბილისი ყველა მისი პერსონაჟითა თუ დამახასიათებელი გარემოებით - მეიდანის დუქნებით, სადაც ლეკი ოქრომჭედლები, მეწაღეები, დალაქები მუშაობდნენ, მეკურტნეებით,

¹¹⁶ ვახვაჩიანი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 15.

კინტოებით, ჩადრიანი ქალებით - „მე უნდა ვაჩვენო ძველი ტფილისი, მთელი ყოფა და მოსახლეობა“¹¹⁷ და, მხატვართან (ვალერიან სიღამონ-ერისთავი) და კომპოზიტორთან (თამარ ვახვანიშვილი) ერთად იოსებ გრიშაშვილს ესტუმრა.

2 იანვარს გამართულ „მზის დაბნელებას“ წარმოდგენელი წარმატება ხვდა წილად. ძველი თბილისის სურათების სცენაზე გაცოცხლებამ მაყურებელთა აღტაცება გამოიწვია: „მაყურებლები პირდაპირ ანგრევდნენ იქაურობას ყოველი მსახიობის გამოჩენაზე, აღფრთოვანებით ხვდებოდნენ ყოველ სცენას, სიმღერას, ცეკვას“.¹¹⁸

ი. გრიშაშვილი, კ. მარჯანიშვილის დადგმის შეფასებისას, ამბობს: „პიესაში ბევრი რამ იყო ჩამატებული, მაგრამ ბევრიც გამოკლებული. გამოკლებული იყო მაგალითად: კინტოების ერთი უძველესი სიმღერათაგანი: „საყვარელი დამიკარგავს“ და „ჰადანდანი დანდანი“. დღეს, როცა ყველა მახინჯ ჰანგებს კინტოებს აწერენ, საჭირო იყო ამ ძველი სიმღერის მოსმენა. „ჰადანდანი დანდანი“, ოთხი კინტოს მიერ ნამღერი, მშვენიერი ხორთ იქნებოდა ძველი ქალაქის კოლორიტის მოსაგონებლად“.¹¹⁹ ავტორი სინანულს გამოთქვამს იმის გამო, რომ „ყველა მახინჯ ჰანგებს კინტოებს აწერენ“, არადა, ბევრი უარყოფითი, რაც კინტოსთან ასოცირდა, სწორედ მისი დამსახურებით შეიქმნა და დაძვინდრდა.

სპექტაკლში ფიგურირებდნენ კინტოები თაბახებით და მესამე მოქმედებაში მათი ცეკვა ცოფილა დადგმული - „კინტოების თარფით ცეკვა“¹²⁰ (თარფი იგივე თაბახი - ხ.დ.)

როგორც ი. გრიშაშვილთან ვკითხულობთ, ილია ზურაბიშვილი სპექტაკლში ერთ-ერთი ყარაჩოხელის როლს თამაშობდა,¹²¹ თუმცა იქვე ამბობს: „კინტოებში განიჩეოდა - ილია ზურაბიშვილი თავისი ბრვე შესწდულებით, გამყინავი ხმით და ბუნებრივი მინრამონით“.¹²² ამდენად ი. ზურაბიშვილი კინტო იყო თუ ყარაჩოხელი, ი. გრიშაშვილის მიხედვით, გაურკვეველია, როგორც ჩანს, თავადაც არ განასხვავებს ამ ორ პერსონაჟს ერთმანეთისაგან.

„უშარჟოდ (რა იგულისხმება „უშარჟოდ“-ში? ალბათ იუმორის ვარემე - ხ.დ.) სწორ ხაზეში ცეკვავენ ვიგო იორდანიშვილი (მანო) და სარჩიშვილი (გეი).

ყველა კარგი იყო, ყველა!“¹²³ - აღნიშნავს იქვე ი. გრიშაშვილი.

ამონარიდში ცხადად ჩანს, რომ სპექტაკლში ორი კინტოს საცეკვაო დუეტი იყო წარმოდგენილი. ეს დეტალი საკმაოდ სიმპტომატურია, რადგან „კინტოური“ სცენაზე ცალად სრულდებოდა, ასევე ასახული ვანო ხოჯაბეგოვის სურათებშიც.

ვიგო იორდანიშვილი, რომელიც სპექტაკლში ერთ-ერთი კინტოს როლს თამაშობდა, ამავე დროს კ. მარჯანიშვილის ასისტენტი იყო ამავე სპექტაკლზე.¹²⁴

სპექტაკლის აღწერილობაში „კინტოები ცეკვავენ“¹²⁵ ცხადია, მიგვანიშნებს, რომ

117 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 18.

118 იქვე, გვ. 20.

119 გრიშაშვილი ი., წერილები და ნარკვევები, 1915-1943, ტ. 4, „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1985, გვ. 24.

120 იქვე, გვ. 25.

121 იქვე.

122 იქვე, გვ. 26.

123 იქვე.

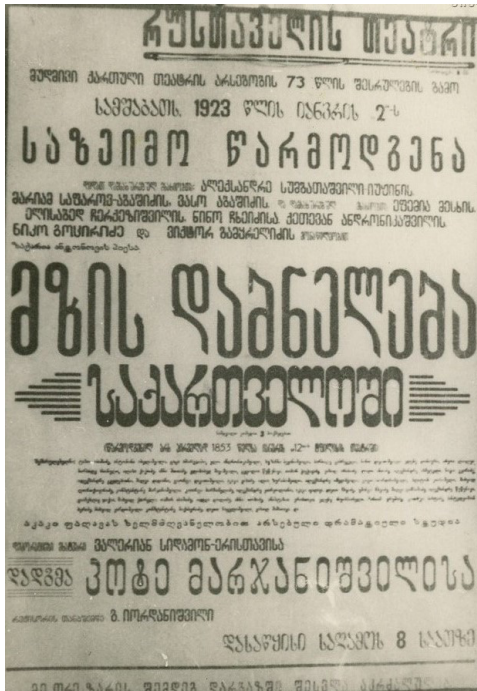
124 ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 142-143.

125 იქვე, გვ. 148.

სრულდებოდა ცეკვა ქალაქური ფოლკლორიდან - „კინტოური“. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ როდესაც მარჯანიშვილამდე სპექტაკლები იდგებოდა, თუნდაც „მზის დაბნელება“, არ ჩანდა თუ ვისი დადგმული იყო ცეკვები. უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავად მსახიობები ითავსებდნენ ქორეოგრაფის ფუნქციას და ხალხის წიაღიდან შეთვისებულ-შესწავლილით გადიოდნენ ფონს იოლად. ისევე, როგორც მსახიობის, ელ. ჩერქეზიშვილის შემთხვევაში, რომელმაც სახლში, ახლობლების გარემოში შეისწავლა ცეკვა და გარდა იმისა, რომ სცენაზე შესანიშნავად ცეკვავდა, შემდეგ სხვას ვადასცემდა და ასწავლიდა ქართულ ცეკვებს.

კ. მარჯანიშვილისეულ „მზის დაბნელების“ როლების ჩამონათვალში ვხვდებით „მოცეკვავე ბიჭს“,¹²⁶ რაც მიგვანიშნებს პერსონაჟის მკაფიოდ გამოკვეთილ ფუნქციაზე სპექტაკლში.

სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“ ვიორგი შავეულიძეს ერთ-ერთი კინტოს როლი შეუსრულებია.¹²⁷ ლადო გუდიაშვილთან ვკითხულობთ: „მასხოს, ერთ წვიმიან დღეს თეატრში შევიარე... სასაცილოდ გამოვიყურებოდი - პალტო, ქოლგა, კალთები... „მზის დაბნელების“ რეპეტიციას გადიოდნენ...



ფოტო აღებულია დავით შულღიაშვილის კოლექციიდან - საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული ფოტომატიანე.

კოტემ შემნიშნა და დამიძახა...

- ამ სცენაში ამ ახალგაზრდა ყმაწვილს (მიმითითა ვიორგი შავეულიძეზე) ვერა და ვერ ვაძეგნე კინტოური, ძალიან გთხოვ, ერთხელ დაუარე და აჩვენეო.

შევეწუხდი, ხომ ხედავ, როგორ მაცვია-მეთქი... მაგრამ არაფერი გამოვიდა...

დაუკრეს კინტოური და მეც ერთხელ შემოვუარე.

- ნახე როგორ უნდა?.. აბა, ახლა შენც სცადეო, - უთხრა შავეულიძეს.

ისევ დაუკრეს... შავეულიძეს კინტოურად ეცვა. ჩამოუარა. ისეთი სანახავი იყო, სანახტიდან გადმოსულს ჰგავდა.¹²⁸

ამონარიდზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ სპექტაკლის ერთი ეპიზოდის „ქორეოგრაფი“ ლ. გუდიაშვილი ყოფილა. აქ კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ სწირად სასცენო ქორეოგრაფია სპონტანურად იბადებოდა, პროფესიონალი ქორეოგრაფების გარეშე. აქვე უნდა ითქვას, რომ გაკვირვებას იწვევს ერთი დეტალი - რატომ არ ჩანს პირველი ქართველი მოცეკვავე და ქორეოგრაფი ალექსი ალექსიძე (სონდულაშვილი),

¹²⁶ ჯანელიძე დ., ერთი სპექტაკლის ისტორიისათვის („მზის დაბნელება საქართველოში“), ტფ., მარჯანიშვილის თეატრი, 1936, გვ. 31.

¹²⁷ იქვე, გვ. 30.

¹²⁸ გუდიაშვილი ლ., მოგონებების წიგნი, „ნაკადული“, თბ., 1979, გვ. 78.

რომელიც ოპერაშიც მოღვაწეობდა და ცეკვის საკუთარი სტუდიაც ჰქონდა (1902) კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებაში, მით უმეტეს, რომ როგორც თ. ვანგანისშვილი აღნიშნავს, კ. მარჯანიშვილი პირველი იყო რეჟისორთაგან, ვინც ქორეოგრაფთან ერთად მუშაობა დაამკვიდრა ქართულ თეატრში?

ამგვარად, სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“ წარმოდგენილი იყო „ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი“ – 1. ოთხი კინტოს თარფით ცეკვის, 2. კომპოზიციის, რომელსაც „მოცეკვავე ბიჭი“ ასრულებდა და პ. გ. შავგულიძის გუდიამვილისეული „კინტოურის“ საფუძველზე.

კომედია საიუბილეოდ - კოტე მარჯანიშვილის დაბადების 100 წლისთავის აღსანიშნად - აღადგინა ვასო გოძიაშვილმა 1972 წლის 27 მაისს. სპექტაკლზე იმუშავეს მხატვარმა ელენე ახვლედიანმა, კომპოზიტორმა კოტე მელვინეთუხუცესმა, ქორეოგრაფებმა ჯანო ბაგრატიონმა და იური ზარეცკიმ.

„ინტერესთა თამაში“ (1923). „ინტერესთა თამაშზე“ მუშაობისას დრამატულ სპექტაკლში პლასტიკის მნიშვნელობასა და მიღებული შედეგის შესახებ აღნიშნავს აკაკი ვასაძე, სადაც ნათლად ჩანს, თუ რა როლს ასრულებდა პლასტიკა და ქორეოგრაფია მსახიობის მიერ როლის აღქმის, გააზრებისა და განსახიერების პროცესში: „ტანსაცმლის ესკიზებმა და მუსიკამ ხომ როგორც სხვების, ასევე ჩემი როლის პლასტიკური და ფსიქოლოგიური ხასიათი განსაზღვრეს. სწორ ფიზიკურ შეგრძნებას ყოველთვის ვაღწევდი, როგორც კი მოძრაობას საცეკვაო და აკრობატულ ილეთებზე ავარჯობდი. აზარტული მოძრაობა ჩემში იწვევდა ხალისიან უშუალო მიმართვას მაყურებლისადმი და პარტნიორისადმი. პროლოგი ბატონმა კოტემ ისე მომაქარგვინა საცეკვაო და აკრობატული ილეთებით, რომ მისი გამოტანა ესტრადაზეც შეიძლებოდა ცალკე ნომრად“.¹²⁹ როგორც ზემოთ ს. სერგეევი აღნიშნავდა, მას „ინტერესთა თამაშის“ ქორეოგრაფიანაც უმუშავია.

„მასკოტა“ („ნატურის თვალი“) (1923). კ. მარჯანიშვილის მუსიკალურ-კომედიაში „მასკოტა“, როგორც აკ. ვასაძე იხსენებს, გამოვლინდა დასის ფართო, ვოკალურ-პლასტიკური შესაძლებლობები: „ამ მუსიკალურ კომედიაში რეჟისორმა მიზნად დაგვისახა არა ცალკეული არიების, დუეტებისა და საგუნდო სიმღერების ვოკალური შესრულება, არამედ ახალი სასცენო კომპოზიციის შექმნა, რომელიც უნდა წარმოიშვას ხმის, სიტყვის შეგრძნებისა და მოძრაობის ორგანული შეერთება-შერწყმით“.¹³⁰

„სინათლე“ (1924). საინტერესო დეტალები გამოვლინდა სპექტაკლ „სინათლის“ დადგმასთან დაკავშირებით. 1924-1925 წლებში ი. გედევანიშვილის პიესის პირველი ნაწილის განხორციელება გადაწყდა.

როგორც ჩანს, ეს პიესა მრავალჯერის მანამდეც დადგმულა და საზოგადოებაში პოპულარობითაც სარგებლობდა. ტასო აბაშიძე წერს, რომ ვ. შალიკაშვილმა დადგა ი. გედევანიშვილის „ახალი პიესა-წიგანო“ „სინათლე“ ცეკვით, სიმღერით და ორკესტრით“.¹³¹ ასევე აღნიშნავს, რომ სპექტაკლი ისეთი წარმატებით მიდიოდა, რომ ერთ სეზონში იგი 30-ჯერ წარმოადგინეს. საგასტროლოდ წასულმა დასმა ამ სპექტაკლით მთელი საქართველო მოიარა, ვერ წარმოადგინეს მხოლოდ იმ პატარა თეატრებში, სადაც შესაბამისი ტექნიკური საშუალებები არ არსებობდა. საგარეოდ, ეს 1914 წელს

129 ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 156.

130 იქვე, გვ. 150.

131 აბაშიძე ტ., მოგონებანი, „ხელოვნება“, თბ., 1954, გვ. 123.

უნდა განხორციელებულიყო. როგორც ტასო აბაშიძის მოწოდებული ინფორმაციიდან ირკვევა, აღნიშნული წარმოდგენა თავიდანვე მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ყოფილა და მას განსხვავებული ტექნიკური სასცენო ბაზა სჭირდებოდა.

მარჯანიშვილის რეჟისორობით „სინათლე“ ახლებურად უნდა დადგმულიყო. როგორც ე. დავითაიასთან ვკითხულობთ, უწინდელ დადგმებს ბალეტის ხასიათი ჰქონდათ: „კ. მარჯანიშვილმა თავისი ჩანაფიქრი შემდეგნაირად მოხაზა: „სინათლის“ დადგმას არავითარი კავშირი არ უნდა ჰქონდეს წინანდელ დადგმებთან, რადგანაც წინანდელ დადგმას აქვს ბალეტის ხასიათი“.¹³² ამონარიდიდან შეიძლება ვიფარაუდოთ, რომ ძველ დადგმებს პანტომიმის ხასიათი ჰქონდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ძირითად სამეტყველო ენად მოძრაობა იყო გამოყენებული და რაც „სინათლის“ „მზეთამზესთან“ სიახლოვეზე გვაძლევს მინიშნებას. ახალ დადგმაში კი, მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდი უნდა გადაწყვეტილიყო პლასტიკის ენით: „დამატებითი სცენა, სახელდობრ, დავრიშის მონოლოგი, რომ დედოფალმა უნდა მოწყვიტოს ვარდი და შეჭამოს. ეს სცენა უნდა გაკეთდეს ინტერმედიის სახით. სალამურის სცენის დროს საჭმლის ჭამა უნდა იყოს ინტერმედიის სახით“.¹³³

ი. გედევანიშვილის პიესის - „სინათლის“ - მიხედვით შექმნილი ვ. ჭაბუკიანის ბალეტი „სინათლე“ (გრ. კილაძის მუსიკა), 1947 წელს დაიდგა.

„გააზნაურებული მდაბიო“ (1924). თეატრში მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიოსათვის“ შესაფერის მხატვრულ გადაწყვეტად მუსიკალურ კომედია-ბალეტს თვლიდნენ, მაგრამ მიხეილ ქორელი სხვა მიმართულებით მუშაობდა - სიტყვის პრიორიტეტის მიმართულებით და როგორც ვასაძე ამბობს, საქმე წინ ვერ მიდიოდა. კ. მარჯანიშვილმა კი გამოიყენა მოლიერის ეპოქის კომპოზიტორის - ლულის მუსიკა, გაამდიდრა მოლიერის თეატრის აქსესუარებით, შესძინა სიმსუბუქე და საბოლოოდ პატარა „სცენური ნოველები პანტომიმის სახით თუ ვოკალურად შესრულებული“¹³⁴ შეავსო კომედიისათვის მაცოცხლებელი უანგზადივით, რომელიც ახალისებდა სიტყვასა და გრძნობას: „გააზნაურებულ მდაბიოში“ ბატონმა კოტემ სანამუშოდ გამოიყენა ლულის მუსიკა და ბრწყინვალედ ააგო ყველა ინტერმედია და პანტომიმა“.¹³⁵ „მუსიკალურ ტემპსა და რიტმზე იყო აგებული პანტომიმური, ვოკალურ-ქორეოგრაფიული ინტერმედიები“.¹³⁶

„მათრახის პანაშვიდი“ (1924). სპექტაკლში „მათრახის პანაშვიდი“ („ჭერეთის ვძირები“), რომელიც ს. შანშიაშვილის მიერ გადმოქართულებული პიესის მიხედვით კ. მარჯანიშვილმა დადგა, გამოიყენა ხალხური სანახაობა „ბერიკაობა“. „ბერიკაობა“, როგორც მისივე წერილებიდან ჩანს, ალ. ახმეტელის ინტერესის სფეროს წარმოადგენდა. ზემოთ წარმოდგენილ ჩამონათვალში „მათრახის პანაშვიდი“ ალ. ახმეტელისა და კ. მარჯანიშვილის ერთობლივ ნაწარმოებთა შორისაა.

„მალმტრეში“ (1924). „მალმტრეში“ ასევე შეიცავს საცეკვაო ეპიზოდს: „მეპაპიროსე ბიჭები ცეკვა-ცეკვით მღერიან: პაპიროსი ექსტრა, უან სტეპ, ტუ სტეპ; პაპიროსი

¹³² დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 61.

¹³³ იქვე.

¹³⁴ ვასაძე აკ., მოვონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 164.

¹³⁵ იქვე, გვ. 166.

¹³⁶ იქვე, გვ. 167.

გლორია, უან სტეპ, ტუ სტეპ“.¹³⁷ საცეკვაო ეპიზოდი ჩარლსტონის ელემენტებით ან ზოგადად, ამერიკული საცეკვაო მუსიკის პასაჟებით უნდა შედგენილიყო.

პანტომიმა „მზეთამზე“ (1926, 1929). თ. ვანგანნიშვილი წერს, პანტომიმისადმი ინტერესი კ. მარჯანიშვილისათვის მოსკოვის სამხატვრო თეატრში კომპოზიტორ ილია საცს ალუძრავს 1910 წელს. მათ ერთად დადგეს ა. ვოსკრესენსკის პიესა „ცრემლები“.

როგორც ცნობილია, კ. მარჯანიშვილი საქართველოში ჩამოსვლის მიზეზად პანტომიმის დადგმას ასახელებდა - მან რუსული დრამის თეატრში რამდენიმე სპექტაკლი დადგა, მათ შორის პანტომიმა. საქართველოში დარჩენის შემდეგ კი, უკვე აქ მიეცა საშუალება მუშაობა დაეწყო პანტომიმასზე, რომელიც „მზეთამზის“ სახელწოდებით არის ცნობილი. კ. მარჯანიშვილმა პანტომიმასზე მუშაობა 1923 წელს დაიწყო, რომელიც საბოლოოდ 1926 წელს განხორციელდა. მზეთამზეს“ რეპეტიციებში ალ. ახმეტელი გვიან ჩაერთო, მას შემდეგ, როდესაც ერთ დღეს შემთხვევით შევიდა პანტომიმის რეპეტიციაზე და ახალი თეატრალური ჟანრით დაინტერესდა.

1920 წელს ალ ახმეტელს „ბერდო ზმანის“ გარდა დაუდგამს შარაშიძის „მზეთამზე“.¹³⁸ როგორი იყო ეს „მზეთამზე“, სიუჟეტი რას ეხებოდა, დრამა იყო თუ პანტომიმა, მუსიკა ვის ეკუთვნოდა? - ინფორმაცია არ ჩანს.

1923 წელს დაწყებული „მზეთამზის“ ლიბრეტო კ. მარჯანიშვილს ეკუთვნის, პანტომიმის შექმნის იდეა კი სოფელ „მზეთამზის“ ბუნებამ და მასზე არსებულმა ლეგენდამ შთააგონა. პანტომიმა „მზეთამზის“ ინსპირაცია ბორჯომის ხეობის ერთი მწვანით დაფარული ბეჭობიდან წამოვიდა, რომელსაც „მზეთა მზე“ ერქვა და რომლის წვერს ამომავალი და ჩამავალი მზის სხივები მუდამ ანათებდა. იქვე იყო სოფელი „მზეთამზე“, ხოლო პანტომიმის სიუჟეტი ეყრდნობა მზიური ქვეყნის მფლობელ მეფის ასულ მზეთამზეს თავგადასავალს. პანტომიმის მთავარი დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟები იყვნენ: თემური - მზეთამზეს სილამაზით მონიბლული მესობელი ქვეყნის მრისხანე მმართველი, თენგიზი - მზეთამზეს საქმრო, ფატმანი - ბოროტი ჯადოქარი, ხარბი სპასალარი, მეომრები და ა.შ. როგორც ზღაპრისთვის არის დამახასიათებელი, იმართება ბრძოლა კეთილსა და ბოროტს შორის, თუმცა ლეგენდა ამჯერად არც თუ კეთილად სრულდება: „თავისი პირვანდელი იდეა - ხალხის რწმენა, რომ ნათელი სძლეოს ბნელს, სიყვარული მტრობას, თავგანწირვა ძალადობას, ქართული ეპოსის და ლიტერატურის ეს უკვდავი თემა კ. მარჯანიშვილმა რამდენადმე უგულუბელყო და ყურადღება მთავარ გმირთა ტრაგიკულ სიყვარულზე გადაიტანა, რითაც, რა თქმა უნდა, პანტომიმის სიუჟეტი გააღარიბა“¹³⁹ - წერს თ. ვანგანნიშვილი.

წარმოსახვით მიახლოებით აღდგენილი სურათის ვათვალისწინებით, საკითხავია, რამდენად შეესაბამება კოტე მარჯანიშვილის ჩანაფიქრს სახელწოდება პანტომიმა. საკითხის ეჭვქვეშ დაყენება პანტომიმისა და მიმოდრამის თავად მარჯანიშვილისეულმა განმარტებებმა გამოიწვია. საინტერესოა, როგორი პლასტიკით ახორციელებდა რეჟისორი სიუჟეტური ხაზის განვითარებას, დიალოგების ან გრძნობების გადმოცემას, იყო თუ არა უწყვეტი პლასტიკა, როდის ერთვებოდა პანტომიმური ელემენტები წარმოდგენაში, ერთვებოდა თუ არა უსიტყვო დრამის პრინციპი - ბევრი შესტიკულაცია „დასახმარებლად“? ერთი კი ცხადია, აღწერილობების საფუძველზე ჩანს, რომ ქორეოგ-

¹³⁷ ვანგანნიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 54.

¹³⁸ ამირეჯიბი ც. მსახიობის მოვლენა, „ხელოვნება“, 1975, გვ. 110.

¹³⁹ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 183.

რაფია წმინდა სახით - რამდენიმე საცეკვაო კომპოზიციით წარმოდგენილი - შესაბამის მონაკვეთებში იყო ჩასმული.

ვანგინილოთ კ. მარჯანიშვილის მოსაზრებები პანტომიმისა და მიმოდრამის დადგმის შესახებ, რომელიც მან 1913 წლის გაზეთ „ტეატრში“ (#1386) გამოაქვეყნა: „პანტომიმის არსი, როგორც ჩვენ გვესმის ეს, ბრწყინვალედაა განსაზღვრული ხელოვნების ერთ-ერთი უაღრესად ფაქიზი ინგლისელი კრიტიკოსისა და თეორეტიკოსის, არტურ სიმონსონის მიერ. ჯერ კიდევ 1894 წელს ის წერდა: „შეცდომა იქნება ვიფიქროთ, რომ პანტომიმა მხოლოდ საშუალებაა, უსიტყვო მოქმედებაა, რომ იგი მხოლოდ სიტყვის ეკვივალენტია...

ასეთი განმარტებისას - პანტომიმა ბუნებრივად და აუცილებლად გადაიქცევა ხოლმე მიმოდრამად. მიმოდრამის სიმძიმის ცენტრი მსახიობის განცდაშია. მასშია მთელი ძალა და მასზეა აგებული ყოველივე დანარჩენი. აქ შესტი არ წარმოადგენს სიტყვის მონაცვლეს; იგი დამოუკიდებელი და თავისთავადია. მსახიობის განცდები შეიძლება გამოინათოს სხვადასხვა ფორმით: დრამაში - ძირითადად სიტყვით, მიმოდრამაში - შესტით.

ამის შესაბამისად, პანტომიმისა და მიმოდრამაში სხვადასხვაგვარადაა გამოყენებული მუსიკა. მაშინ, როდესაც პანტომიმში შესტები განაწილებულია მუსიკის მიხედვით, რითაც გარეგნულად იგი ამ მხრივ ბალეტს ენათესავება, მიმოდრამაში მუსიკასა და შესტს შორის უფრო ღრმა შინაგანი ურთიერთობაა.

ხოლო შესტები და მოძრაობანი მიმოდრამაში მხოლოდ მაშინ შეიძლება რიტმულად განლაგდეს მუსიკისა და კვალაზზე, როდესაც რიტმულად განლაგდება მათი გამომწვევი განცდები. მუსიკის როლი მიმოდრამაში, ჩვენი აზრით, განისაზღვრება მისი რიტმის ზემოქმედებით განცდაზე. ასეთ ვითარებაში გარეგნული ნახატი აუცილებლად გახდება რიტმული და ფორმისა და შინაარსს შორის ჰარმონია გამეფდება“.¹⁴⁰

სწორედ ამიტომაც, თუ პანტომიმში მოძრაობის რიტმი მუსიკის რიტმს ექვემდებარება, ისევე, როგორც ქორეოგრაფიაში და ამით ბალეტს ემსგავსება, მიმოდრამაში კი, განცდა შესტსა და მუსიკას შორის უფრო სიღრმისეულ კავშირს ამყარებს და განცდის რიტმულობა მუსიკის რიტმულობაზეა დამოკიდებული, „მზეთამზე“ სიუჟეტისა და მონუმბილ აღწერილობით მასალაზე დაყრდნობით, არა პანტომიმის, არამედ, მიმოდრამის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

კოტე მარჯანიშვილი თამარ ვახვანიშვილთან საუბრისას, კითხვაზე რა არის პანტომიმა, ვახვანიშვილის განმარტებაზე „სპექტაკლი, რომელშიც სიტყვას შესტი ცვლის“, ხსნის, თუ რა განსხვავებაა ქორეოგრაფიის სხვა სახეებსა და პანტომიმას შორის, სადაც ჩანს, რომ ბალეტი მის მხარდაჭერას ვერ იმსახურებს სხვადასხვა მიზეზთა გამო, ხოლო პანტომიმა იგივეა, რაც დრამა სიტყვის გარეშე.

კ. მარჯანიშვილი ცდილობდა ყველასათვის, ვინც პანტომიმის შექმნაში მონაწილეობდა, აეხსნა თუ რას წარმოადგენდა პანტომიმა:

„შენ კი იცი რა არის პანტომიმა? - შემეკითხა (თ. ვახვანიშვილს - ხ.დ.)

- სპექტაკლი, რომელშიც სიტყვას შესტი ცვლის.

- მაშ რაღაც ყრუ-მუნჯთა საუბრის მსგავსი, არა?

140 მარჯანიშვილი კ., შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, კრებული, ტ. 1, შ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, „ხელოვნება“, თბ., 1972, გვ. 132-133. ამოღებულია - დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 81.

- რატომ ყრუ-მუნჯების... აი, იმაში...
- დაამთავრე, ბაღეცში არა? არა, ქალბატონო, მარჯანიშვილი ბაღეცმაისტერი არ არის, მე ცეკვები მიყვარს, განსაკუთრებით ხალხური, მაგრამ მიმი ბაღეცში - ამაზე უფრო ყალბი ხელოვნება მე არ მეგულება, ბაღეცში აუცილებლად აზრი უნდა შევიდეს, უნდა გარდაიქმნას, და რაც მთავარია, მოისპოს შტამში. ეს ქორეოგრაფების საქმეა. მე და შენ კი შევქმნით უსიტყვო დრამას, ოღონდ როგორ გავაკეთებთ ამას, საღამოზე ვილაპარაკოთ“.¹⁴¹

„მზეთამზეს“ არა პანტომიმის, არამედ მიმოდრამის სახელწოდების ქვეშ მოთავსების შესახებ ჩემს შეხედულებას ამყარებს კიდევ ერთი ფაქტი - ზემოთ წარმოდგენილ წერილში კ. მარჯანიშვილი წერს - „პანტომიმში შესტები განაწილებულია მუსიკის მიხედვით, რითაც გარეგნულად იგი ამ მხრივ ბაღეტს ენათესავება“, ხოლო ქვემოთ ამბობს, რომ „უსიტყვო დრამის“ - პანტომიმის შექმნას აპირებს. აქ გარეგნულია ჩნდება - პანტომიმა „უსიტყვო დრამა“ თუ ბაღეტის მონათესავე ხელოვნება. უსიტყვო დრამა მუსიკის რიტმზე აწყობილი, როგორც თავად ამბობს წერილში, ცხადია, მიმოდრამაა.

რაც შეეხება კ. მარჯანიშვილის ფრაზას - „ცეკვაში აზრი უნდა შევიდეს და შტამში მოისპოს“ - ევროპაში ის-ის იყო იდგამდა ფეხს მოდერნისტული ქორეოგრაფიის სახით, რომელსაც სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა სახელი ერქვა: მხატვრული, თავისუფალი, რიტმო-პლასტიკა, თანამედროვე, გამომსახველობითი. ქორეოგრაფიის ამ მიმართულებამ მართლაც დაანგრია კლასიკური ბაღეტისთვის ნიშანდობლივი შტამში და როგორც ფსიქოლოგიურმა, ექსპრესიულმა ხელოვნებამ თავისი გზა მოძებნა. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ კლასიკური ბაღეტი, როგორც მთავარი მამოძრავებელი და ძირითადი წყარო, რომელზეც ზემოთ აღნიშნული მიმართულებები ამოიწარდა, ძველებურად აგრძელებდა არსებობას. რაც შეეხება შინაარსსა და აზრს ქორეოგრაფიაში, ამის საუკეთესო მაგალითია იმ ეპოქის - 1932 წელი - გერმანელი ქორეოგრაფის, კურტ იოსის დადგმული „მწვანე მაგიდა“, რომელიც ყოფიერების ყოველი დროისთვის დამახასიათებელ მწვანე სოციალურ თემატიკას ასახავს - ომსა და მისგან გამოწვეულ უბედურებას პოლიტიკური მოღვაწეების გულგრილობის ფონზე.

პანტომიმის არსის დადგენისათვის საინტერესოა თამარ წულუკიძისეული მონათხრობი. სტუდიელებთან შეხვედრისას კოტე მარჯანიშვილმა იკითხა, თუ რით განსხვავდებოდა ბაღეტი პანტომიმისაგან. თამარ წულუკიძემ უპასუხა, რომ ბაღეტს ცეკვავენ, პანტომიმას კი თამაშობენ. კ. მარჯანიშვილი პასუხმა არ დააკმაყოფილა და თქვა, რომ ბაღეტშიც თამაშობენ - „ბაღეტში ცეკვები ენაცვლება მიმიკურ სცენებს, რომელსაც აგრეთვე თამაშობენ“.¹⁴² კ. მარჯანიშვილს კლასიკური ბაღეტისთვის დამახასიათებელი პანტომიმა ჰქონდა მხედველობაში, ეს ის დროა, როდესაც პანტომიმა ჯერ კიდევ ფიგურირებს საბაღეტო სპექტაკლში, როდესაც ის ცეკვას ჯერ კიდევ არ ჩაუნაცვლებია, თუმცა სპექტაკლში ძალზე მცირე ადგილს იკავებს. მიუხედავად იმისა, რომ მოგვიანებით პანტომიმა მინიმუმამდე იქნა დაყვანილი, ტრადიციული კლასიკური ბაღეტები დღესდღეობითაც შეიცავენ პანტომიმის, შესტებით შინაარსის გადმოცემის გარკვეულ დოზას. ახალგაზრდა ვასო გომიშვილის მიერ გაშარჟებული საბაღეტო სცენის შემდგომ კ. მარჯანიშვილმა სტუდიელებს განუმარტა, რომ ბაღეტს ახასიათებს „ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი

¹⁴¹ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, თბ., 1961, გვ. 162.

¹⁴² ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 23.

შტამპის ფორმა. პანტომიმში კი ყოველთვის ახალ-ახალი მოძრაობა იბადება იმ შინაგანი გრძნობის მიხედვით, რომელსაც მუსიკა კარნახობს“.¹⁴³ შესაბამისი შესტის, მიმიკის, მოძრაობის მოსაძებნად კი მუსიკის შეგრძნებას სთავაზობდა, რომელიც თავად უკარნახებდა მსახიობს თუ რაგვარი უნდა ყოფილიყო მისი მოქმედება. კ. მარჯანიშვილს აქ ისევ მუსიკისა და მოძრაობის ერთიანობისაკენ მივყავართ, ანუ მისი დახასიათებით პანტომიმისაკენ. ფრაზა - „პანტომიმში კი ყოველთვის ახალ-ახალი მოძრაობა იბადება იმ შინაგანი გრძნობის მიხედვით, რომელსაც მუსიკა კარნახობს“, ქორეოგრაფის პრინციპია, იქნება ეს ბალეტი თუ ხალხური საცეკვაო შემოქმედება. როდესაც ალ. ახმეტელი დუნკანის მაგალითის საფუძველზე მდგომარეობათა გადაბმით წარმოქმნილი მოძრაობის ერთიან ჯაჭვზე საუბრობს, ძალიან ჰგავს კ. მარჯანიშვილის იდეურ ჩანაფიქრს, თუქცა, სპექტაკლის სრული ფორმატით წარმოდგენისას ამგვარი მეთოდიკა ვერ გაამართლებდა. ეს მეთოდი მხოლოდ მცირეტანიანი ნაწარმოებების შესაქმნელად გამოიყენებოდა და არა სიუჟეტური თეატრალური დადგმის განსახორციელებლად.

„პანტომიმის დადგმაში მონაწილეობას იღებდნენ სტუდიის რიტმიკის მასწავლებელი ვ. ლ. ვენდეროვიჩი-ჟლენტი და ოპერის ბალეტმაისტერი ალბერტი,¹⁴⁴ რომელიც აღმოსავლური მოძრაობის ელემენტებში ავარჯიშებდა სპექტაკლის მონაწილეებს“.¹⁴⁵ „ცხვრის წყაროს“ შემდეგ თამ. ვახვანიშვილის სამმოქმედებიან პანტომიმში „მზეთა-მზეზე“ სამუშაოდ ს. სერგევიც ყოფილა მიწვეული, როგორც თავად აღნიშნავს.¹⁴⁶

დ. ანთაძე წერს, რომ „პანტომიმურ მოქმედებაში მრავლად იყო ჩართული საცეკვაო ნომრები - ქართული საქორწილო, შემოსეული არაბების, ფატმანის მორჩილი ჭინკების, მზეთა-მზის მეგობარ ასულებისა და სხვა...“¹⁴⁷

როგორც ჩანს, მუსიკა პანტომიმის ხერხემალს წარმოადგენდა, რადგან როგორც თ. ვახვანიშვილი წერს - „მსახიობთა თამაში, სიუჟეტური ხაზი - ყველაფერი წინასწარ განსაზღვრული იყო მუსიკით“.¹⁴⁸ კ. მარჯანიშვილი სპარსელი მთავარსარდლის როლის შემსრულებელს, ბ. მაღლაკელიძეს, ურჩევს როლის უკეთ განსახიერებისათვის გაჰყვეს მუსიკის მელოდიას: „ყველა თავის ინსტიქტს მისდევს - სიხარულს, სიმკაცრეს, ეშმაკობას... მუსიკა ხომ გეხმარება? შესანიშნავია. დავადგინოთ: მელოდია სულის ამსახველია, ხოლო რიტმი - ნებისყოფისა. ამ სცენაში ყველა ქართველს ერთი მისწრაფება აქვს - სამშობლოს კეთილდღეობის დაცვა; ამიტომაც მეომრებს იერიშის რიტმი უნდა ჰქონდეთ, მოძრაობა კი მკვეთრი, გამომსახველი და ვაჟკაცური“.¹⁴⁹ და იქვე შენიშნავს, რომ ბრძოლის გადმოცემაა საჭირო და არა ლეკურის ცეკვა, რომელსაც მათი მოქმედება უფრო წააგავდა.

143 ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 23.

144 ალბერტი - 20-იან წლებში თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის მოცეკვავე, ძირითადად ასრულებდა ქართულსა და აღმოსავლურ ცეკვებს - დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 146.

145 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 82.

146 ქართლელი ევგ., ცხვრის წყარო, „ხელოვნება“, თბ. 1959, გვ. 52-53.

147 ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 309.

148 ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 25.

149 იქვე, გვ. 33.

მართლაც, მუსიკას სპაქტაკლში უმთავრესი როლი ენიჭებოდა. პირველ მოქმედებაში, ორკესტრის მხიარული ჟღერადობა ქორწილის სამზადის შესაბამის რიტმსა და ხასიათს კარნახობდა. მოქმედება ცეკვით გრძელდებოდა. ქართული ნაციონალური სიუჟეტიდან და კ. მარჯანიშვილის ხალხური ქორეოგრაფიის მიმართ სიყვარულიდან გამომდინარე, წინასწორწილ სამზადისის დროს ჩართული ქალ-ვაჟთა მასობრივი ცეკვა ქართული საცეკვაო ფოლკლორიდან უნდა ყოფილიყო, თუმცა თ. ვახვაჩიშვილი მისივე საცეკვაო მუსიკალური კომპოზიციის შესახებ არაფერს ამბობს. ამდენად გაურკვეველია, თუ რა ცეკვა შესრულდა და ვინ დადგა: „შემოდინ ჭაბუკები, ქალიშვილებთან ცეკვას იწყებენ. უბრალოდ და მომნიშვნელოდ მოძრაობენ, აღსავსენი არიან ქართველებისათვის ჩვეული წრფელი თავდაჭერილობით“.¹⁵⁰

საინტერესოა ქორწილის სცენა: „იწყება ცეკვა. პანტომიმში ცეკვა დივერტისმენტი როდია. ქართულსა და დავლურს (აღსანიშნია, რომ ზოგჯერ „ლეკური“ გვხვდება, ზოგჯერ „ქართული“ თ. ვახვაჩიშვილის მოგონებებში - ხ. დ.) ქორეოგრაფიული ხელოვნების ყველა კანონის დაცვით ასრულებენ. ვარდა ამისა ცეკვების რიტმიცა და მუსიკალური მასალაც არსებითად არის ჩართული მოქმედებაში - ისინი ხელს უწყობენ ხან მხიარულების, ხან თენგიზის (მთავარი გმირი - ხ.დ.) შინაგანი განწყობილების გამოხატვას, ხანაც მზეთა-მზის ხასიათის ლირიული მხარის გამოჟღავნებას“.¹⁵¹ აქ კი, უკვე ცხადია, რომელი ქართული ცეკვა იქნა გამოყენებული - ცეკვა „ქართული“, რომელიც როგორც ავტორი ამბობს, განსხვავდება დივერტისმენტისაგან. დივერტისმენტი დამოუკიდებელი უსიუჟეტო ქორეოგრაფიული ნაწარმოებების კრებულია, შედგენილი სხვადასხვა ხალხური თუ ისტორიულ-ყოფითი ცეკვებისაგან, რომელიც მე-19 საუკუნის დასაწყისში შემოიღეს. იგი საბალეტო სპექტაკლის დასრულების შემდეგ იმართებოდა და მისგან სრულიად დამოუკიდებელ კომპოზიციას წარმოადგენდა. საოპერო თუ დრამატულ დადგმებში უსიუჟეტოდ ჩასმული რამდენიმე ცეკვისაგან შემდგარი კომპოზიციები მე-18 საუკუნეში „სიუჟეტურმა ბალეტმა“ ნელ-ნელა განდევნა. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ დივერტისმენტი სპექტაკლის ბოლოს იმართებოდა, სპექტაკლში ჩასმულს კი ინტერმედიას უწოდებდნენ.

პანტომიმურ სპექტაკლში პლასტიკურობის გააზრების მეტად საინტერესო დეტალის შესახებ გვიყვება თ. ვახვაჩიშვილი - მარჯანიშვილის ასისტენტი ვალენტინა ვენდეროვიჩი¹⁵² - რიტმიკისა და პლასტიკის მასწავლებელი, მიუხედავად იმისა, რომ აღფრთოვანებული იყო კ. მარჯანიშვილის მუშაობით, არ ეთანხმებოდა ზოგიერთი განაწილებული პერსონაჟის მსახიობთათვის შესაბამისობას. მაგ., მარიკო ჩხეიძის მიერ დედის როლის განსახიერებას, რადგან ტლანქად და მოუქნელად ეჩვენებოდა.

„- რა, ცუდად ცეკვავს? - ირონიულად ეკითხება მარჯანიშვილი, - მერე რა. მისი სტატიკურობა უფრო მომწონს, თქვენ კი გამოვრჩათ მთავარი: თვალები. თავისი კომპლექციით, მშვენიერი ჯანმრთელობით იგი იდეალური დედა და მოსიყვარულე ცოლი უნდა იყოს, მაგრამ როცა თვალებში ჩახედავ, ჟრუანტელი დავივლის, იმდენი

¹⁵⁰ ვახვაჩიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 35.

¹⁵¹ იქვე, გვ. 37.

¹⁵² ვლენტი (ვენდეროვიჩი) ვალენტინა ლეონიდეს ასული. პედაგოგი რიტმიკისა და სასცენო მოძრაობაში. 1939-დან 1950 წლამდე მუშაობდა თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში, იყო პროფესორი. 1950 წლიდან სამუშაოდ გადავიდა ლენინგრადში - დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ანშეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 159.

ტრაგიზმია მის მწერაში“.¹⁵³ და იქვე ამატებს: „მარჯანიშვილს მარიკო ჩხეიძეში ყველაზე მეტად მისი ტიპიურობა მოსწონს, ნამდვილი ქართველი ქალია, თანაც ძალზე ბუნებრივი, პლასტიკურად“.¹⁵⁴ რა შეიძლება ამ მოვლენას ვუწოდოთ - შესაბამისი ტიპაჟი შესაბამისი პლასტიკით? მაგრამ ეს ხომ პანტომიმია და უფრო მეტ პლასტიკურობას მოითხოვს მსახიობისაგან, ვიდრე დრამატული სპექტაკლი? თუმცა კ. მარჯანიშვილის დრამატულ სპექტაკლშიც მღერიან და ცეკვავენ მსახიობები, ისევე წარმატებით, როგორც შესაბამისი დარჯის სპეციალისტები. რთული ასახსნელია, ალბათ მსახიობის სტატიკური პლასტიკურობა უფრო შეეფერება ამ ვითარებას ან სულაც ბუნებრივი, რეალისტური პლასტიკურობის სტატიკურობა.

ე. დავითაია წერს, რომ „ამ სპექტაკლზე („მწეთამზე“) მუშაობამ არა მარტო ახმეტელის შემდგომ მოღვაწეობაში გამოიღო დადებითი ზეგავლენა, არამედ თვით ვ. ლ. ვენდეროვიჩი-ჟღენტის შემდგომ პედაგოგიურ მოღვაწეობაშიც გარკვეული კვალი დატოვა. იგი მუსიკალურ ეტიუდებს აკეთებინებდა თავის სტუდენტებს და მოითხოვდა მუსიკის დახმარებით შინაგანი განცდის მოძრაობაში გადმოცემას. მისი ეტიუდები პანტომიმის ელემენტებს შეიცავდნენ“.¹⁵⁵ როგორც თ. ვახვაჩიშვილი გადმოგვცემს, კ. მარჯანიშვილი „მწეთამზეზე“ მუშაობდა ლაბორატორიული მეთოდით. ლიბრეტოც და მუსიკაც მუშაობის პროცესში ზუსტდებოდა და იცვლებოდა თუნდაც რომელიმე მსახიობის სპონტანურად წარმოქმნილი მიგნებიდან გამომდინარე.

ალ. ახმეტელი, რომელიც ასევე მონაწილეობას იღებდა პანტომიმაზე მუშაობის პროცესში, მეტ აქცენტს ქართულ ხასიათზე აკეთებდა, მარჯანიშვილი კი ცდილობდა ზედმეტი პათეტიკა მოეხსნა და თანამედროვეობის კონტექსტში გადაწყვიტა. მთავარი აქცენტი მუსიკაზე კეთდებოდა, რადგან გმირთა ემოციური გასაღები სწორედ მუსიკის ხელში იყო, მუსიკის ტემპო-რიტმს ექვემდებარებოდა შემსრულებელთა მოქმედება. იმის გამო, რომ კ. მარჯანიშვილი სხვა სპექტაკლის - „ინტერესთა თამაშის“ - რეპეტიციებზე გადაერთო, პანტომიმა „მწეთამზე“ „მოთიანად ვალენტინას ხელში გადავიდა“.¹⁵⁶ „მწეთამზეს“ კოსტიუმებსა და დეკორაციებსზე ი. შარლემანი მუშაობდა. „მწეთამზეს რეპეტიციები 1925 წელსაც გაგრძელდა, ამჯერად მარჯანიშვილი კაკაბაძის „მიწისძვრას“ დგამდა და ისევ ვერ იცლიდა პანტომიმისათვის. მოგვიანებით სტუდიაში პანტომიმაზე სანდრო ახმეტელმა გააგრძელა მუშაობა. პირველ აქტზე მუშაობა ახმეტელმა დაამთავრა. მან მეტი ქართული კოლორიტი მიანიჭა სურათს.

ხელიდან ხელში გადადიოდა პანტომიმის მუშაობის პროცესი. საბოლოოდ 1926 წელს პრემიერაც შედგა, თუმცა უკვე თეატრის მსახიობების და არა სტუდიელების მონაწილეობით, რადგან ორწლიანხვედრის განმავლობაში სტუდიელთა უმრავლესობა უკვე თეატრის მსახიობი გახდა. პანტომიმის რეპეტიციები ორწლიანხვედრი გაგრძელდა და 1926 წელს საბოლოოდ განხორციელდა. სპექტაკლის მხატვარი ლ. გუდიაშვილი, კოსტიუმების მხატვარი დ. შევარდნაძე იყვნენ.

ე. დავითაია წერს: „პანტომიმა „მწეთამზემ“, რომელიც 1926 წლის 11 მარტს დაიდგა, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული თეატრის სტილისა და შემოქმედებითი მეთოდის ფორმირების საქმეში. პანტომიმაზე ხანგრძლივმა მუშაობამ ახალგაზრდა

¹⁵³ ვახვაჩიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 38.

¹⁵⁴ იქვე.

¹⁵⁵ დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 82.

¹⁵⁶ ვახვაჩიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 41.

შემსრულებლებს განუვითარა და განუმტკიცა ის თვისებები, რომლებითაც გამოირჩევა ქართველი მსახიობი: რიტმის სიზუსტე, მსუბუქი და პლასტიკური მოძრაობა, რომანტიკული განწყობილება, ჰეროიკული პათოსი (ამ მსახიობების უმრავლესობა ახლა ქართული სცენის წამყვანი ოსტატები არიან).

სრულად დადგმის და პერსონაჟთა სამეტყველო ენის შესახებ დაწვრილებითი ინფორმაცია არ გვაქვს, მხოლოდ დეტალებით ვიგებთ, თუ როგორი იქნებოდა სპექტაკლი. ერთ-ერთ შეფასებაში ვკითხულობთ: „პანტომიმის დადგმა სავსებით მხატვრულია. ძლიერ ლამაზია მასობრივი სურათები, კიდევ უფრო კარგია პლასტიკა, რიტმი და სინათლის ეფექტები. სცენაზე სასტიკი დისციპლინაა, მშვენივრად დამუშავებულია არა მარტო მთავარი როლები, არამედ სტატისტების როლებიც. მხატვრული ხელი ჩანს ყოველ დეტალში... ცალკე შემსრულებელთა შორის უნდა აღინიშნოს ს. თაყაიშვილი - ფატმანი, რომელსაც ახასიათებს მშვენიერი პლასტიკა, მიმიკა და გრაცია; თ. წულუკიძე - მზეთამზე მაყურებელს იზიდავს გულწრფელი თამაშით...“¹⁵⁷

ერთ-ერთი დასამახსოვრებელი სახე „მზეთამზეში“ სესილია თაყაიშვილს შეუქმნია, - მან ფატმანი განასახიერა. როლის სპეციფიკიდან გამომდინარე, თენგიზზე შეყვარებულ ჯადოქარს თავისი „ჯადოქრული“ და სიყვარულის მიზნოვნელი გრძნეულის პლასტიკის შეზავებით, დასამახსოვრებელი პერსონაჟი გამოუძერწავს.

საცეკვაო კომპოზიციები ფერხულის სახით ჩნდება სცენაში თენგიზის გვამის გარშემო, რომელსაც ფატმანის ჭინკა-კაცუნები ასრულებენ და ასევე თემურის დარდის განსაქარვებლად მოცეკვავე ქალების ცეკვით.

„თემურის როლის შემსრულებელ ვანო ლალიძეს სპარსული მინიატურების შესატყვისი მოძრაობები და პოზები ჰქონდა“¹⁵⁸ - ვკითხულობთ ე. დავითაიასთან. ცხადია, ყოველი სახის ეთნიკურობა შესაბამისი პლასტიკით უნდა გამოხატულიყო, ამისათვის მან ბალეტმაისტერი დაინშარა, რათა მეტად მხატვრული და მეტყველი სახის ჩამოყალიბება შესძლებოდა მსახიობს, რათა არ დარღვეულიყო ეთნოგრაფიულ-ისტორიული სიმართლე.

„მზეთამზეს“ არაერთგვაროვანი შეფასება ხვდა წილად. მიუხედავად ბევრი დადებითი რეცენზიისა, ცხადი ხდება, რომ ის სრულად წარმატებული ვერ აღმოჩნდა. თ. ვახვაანიშვილი რამდენიმე მიზეზს ასახელებს - ლიბრეტოში აქცენტების არასწორად განაწილებას და ქართულ თემატიკაზე შექმნილ პანტომიმში ქართული მოტივების სიმცირეს: „ქართული ლეგენდის სრულყოფილი ასახვის თვალსაზრისით, მეორე შეცდომა ის იყო, რომ მუსიკა, გარდა ცეკვებისა, ვოდება-ტირილისა და მრავალჟამიერისა, არ გამომდინარეობდა ქართული მოტივებიდან. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკა მსახიობებს ხელს უწყობდა დრამატული ხაზის წარმართვასა და ფსიქოლოგიური მომენტების გაფერადებაში“.¹⁵⁹

ის ფაქტი, რომ კ. მარჯანიშვილი ს. ახმეტელისაგან განსხვავებით ქართულზე აქცენტს არ აკეთებდა, მარჯანიშვილისა და ახმეტელს შორის შელაპარაკების მიზეზიც გახდა.

¹⁵⁷ დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 89.

¹⁵⁸ იქვე, გვ. 85.

¹⁵⁹ ვახვაანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968, გვ. 45.

ახმეტელსა და მარჯანიშვილს შორის წარმოქმნილი აწრთა სხვადასხვაობა თავად მათი რეჟისორული კრედოდან მომდინარეობდა. ახმეტელისათვის ქართული ფენომენის დომინირება მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა, თავგანწირული ბრძოლის ძლიერი შინაგანი ცეცხლით ჩვენება, რუსთაველის პერსონაჟები იდეალური და მისაბამი იყო და სწორედ ეს მოტივი წარმოადგენდა მისთვის საწყის წერტილს, მარჯანიშვილი კი ისტორიის თანამედროვედ გააზრებას ემხრობოდა.

ა. ფევერალსკი აღნიშნავს, რომ პანტომიმა „მზეთამზე“ მუშაობა მარჯანიშვილმა ვერ დაამთავრა ავადმყოფობის გამო - „ამის გამო სანახაობითმა მხარემ დაჩრდილა პანტომიმის მოქმედების განვითარება. მიუხედავად ამისა, იმ მომენტმა, რომ სცენურ მოძრაობას ეროვნული პლასტიკა დაედო საფუძვლად, რაც პირველ ცდად გვევლინება, შესამჩნევი როლი ითამაშა ქართული სცენური ხელოვნების განვითარების საქმეში“.¹⁶⁰ აქედან ცხადად ჩანს, რომ „მზეთამზე“ სამეტყველო ენა ქართული ცეკვის პლასტიკის მსგავსი უნდა ყოფილიყო. აქ ალბათ ქართულ საცეკვაო მოძრაობებზე აგებული ლექსიკა იგულისხმება, სხვა მხრივ „ეროვნული პლასტიკა“ რას უნდა გულისხმობდეს, გაურკვეველია, რადგან პლასტიკის ეროვნულობა ქმედების ყოველ დეტალში ვერ გამოვლინდება. მაგ. „ბერდო ზმანიამი“ 12 ქალის ეფემერული ცეკვა ეროვნული პლასტიკის არ ჩანს, დ. არაყიშვილის „დავლურზე“ შესრულებული ცეკვა კი, ეროვნული პლასტიკით იქნებოდა განხორციელებული. ზოგადად, პანტომიმა, ამ შემთხვევაში არავერბალური თხრობა, იძლევა მოძრაობის შეუხლედავად, ეროვნული ჩარჩოების გარეშე პლასტიკის გამოსახვის საშუალებას, მკაფიოდ განსაზღვრული სალექსიკო ფონდის გამოყენება კი, შესაბამის ეთნიკურ გამომსახველობას წარმოშობს.

კ. მარჯანიშვილი „მზეთამის“ პრემიერას ვერ დაესწრო ავადმყოფობის გამო, მის დებუებაში კი, სადაც ყველას, ვინც კი თეატრს ქმნის, მოკითხვას უთვლის, ფიგურირებს „ქართული ბალეტი“. რას და ვის გულისხმობდა „ქართულ ბალეტში“ მარჯანიშვილი? პანტომიმის შემსრულებელი მსახიობები დრამატული თეატრის მსახიობები იყვნენ, ხომ არ უნდა ვივარაუდოთ, რომ „ქართულ ბალეტს“ მოცეკვავეებისაგან დაკომპლექტებული ცალკე შემსრულებლები ქმნიდნენ, რომლებიც თუმცა აქაც გაურკვეველია, ქართული ცეკვის მოცეკვავეები იგულისხმება თუ კლასიკური ცეკვის? საყურადღებოა, რომ აქ მან სავარაუდოდ ქართული ხალხური ცეკვა იგულისხმა, რადგან ბალეტი მის სპექტაკლში, ქორეოგრაფიის ამ მიმართულებასთან მისი დამოკიდებულებიდან გამომდინარე, არ უნდა ყოფილიყო გამოყენებული.

1929 წელს კ. მარჯანიშვილმა თ. ვახვანიშვილთან ერთად მუშაობა დაიწყო ახალ პანტომიმაზე, ასევე „მზეთამზე“ სახელწოდებით, რომელსაც შემდგომ „ხანძარი“ ეწოდა, მაგრამ განსხვავებული სიუჟეტი: „ამჯერად მზეთამზე სოფლის გოგოა, რომელიც სათავეში ჩაუდგება გლეხთა აჯანყებას სასტიკი მემამულის წინააღმდეგ. სიუჟეტი ბევრად ეხმიანება ძველ პანტომიმას: ქორწილი, კენინას სისასტიკე. ნეფის გათოკვა, ამბოხება. ჩვენ ძველ მუსიკას ვიყენებთ, მაგრამ რა თქმა უნდა ახალიც ბევრი იქნება. პანტომიმაზე იმუშავებს დავით მაჭავარიანი“ (ქორეოგრაფი - ხ.დ.).¹⁶¹

1930 წელს მარჯანიშვილის თეატრის უკრაინაში გასტროლების დროს უკრაინის საზოგადო მოღვაწეებთან შეხვედრისას მარჯანიშვილმა თამარ ვახვანიშვილს სთხო-

¹⁶⁰ ამოღებულია დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგემები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 46.

¹⁶¹ ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 108.

ვა, ლეკური შეესრულებინა (მუსიკა და არა ცეკვა - ხ.დ.). თ. ვახვანიშვილი წერს - „იძულებული ვავხდი ესტრადაზე ავსულიყავი და დამეკრა ლეკური „პანტომიმიდან“.¹⁶²

კომპოზიტორი არ აკონკრეტებს, რომელი პანტომიმიდან, თუმცა უნდა ვივარაუდოთ, რომ კომპოზიცია შესრულდა „მზეთამზედან“. როგორც ვახვანიშვილი წერს, მეორე პანტომიმშიც იგივე მუსიკა იქნა გამოყენებული, რაც პირველისათვის დაიწერა რიგი დამატებებით. სავარაუდოდ, აღნიშნული ლეკური ქორწილის სცენიდან უნდა იყოს.

კ. მარჯანიშვილის პანტომიმას „მზეთამზე“ პარალელი ეძებნება ვახტანგ ჭაბუკიანის შექმნილ კლასიკურ ბალეტთან „მზეჭაბუკი“, რომელიც ქორეოგრაფმა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში 1936 წელს, ხოლო პეტერბურგში „მთების გულის“ სახელწოდებით 1939 წელს დადგა.

ამგვარად, „მზეთამზეს“ ქორეოგრაფიულ ნაწილში ვ. ვენდეროვიჩ-ჟღერტის, ალბერტისა და დ. მაჭავარიანის მონაწილეობა გამოიყვითა, ხოლო საცეკვაო კომპოზიციების შესახებ კ. მარჯანიშვილისეული რუსული ლიბრეტო გვამცნობს: პანტომიმის პირველი მოქმედების მეოთხე სცენა - მანარობლის შემოსვლა და მიგებება მთავრდება მანარობლისა და ქალიშვილის „ლეკურით“. მეხუთე სცენაც - ნეფე-დედოფლის შემოსვლა მთავრდება - ცეკვა-თამაშით, თუმცა რა სახის, არ ჩანს. მეორე მოქმედების პირველ სურათში საცეკვაო კომპოზიცია ჯადოქრის ცეკვა წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო აზიური ცეკვის ესთეტიკით, ელასტიკური პლასტიკით, რაც ჰარამჰანული ცეკვისათვის არის სიმპტომატური. მეოთხე სცენაც სპარსელი მზეთუნახავის ჰარამჰანულ ცეკვას ეთმობა.

„ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ (1928). 1928 წლის ოქტომბერში ქუთაისის თეატრი სპექტაკლს - ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ ამზადებდა. თითქმის დასრულებულ დადგმაში კოტე მარჯანიშვილმა კორექტივები შეიტანა და როგორც კონსტანტინე ხუნდაძე იხსენებს - „მესამე მოქმედებაში კაფეს სცენას კოტემ დაუმატა ცეკვები პარტერსა და იარუსებზე.

მაყურებელთა დარბაზში მყოფი თავს გრძობდა ნამდვილ ბურჟუაზიულ კაფე-შანტანში და ვაოგნებული იქირობოდა სცენისა და იარუსებისაკენ“.¹⁶³ კოტე მარჯანიშვილმა ამ სცენით ყოფლისმომცველად, ყოველმხრივ ალყაში მოაქცია მოულოდნელობით გაოცებული მაყურებელი. ცეკვა გარშემო, საითაც არ უნდა გაეხედა მაყურებელს, მართლაც ეფექტური სანახაობა უნდა ყოფილიყო.

სპექტაკლზე „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მუშაობდა ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი.¹⁶⁴

„ყოველივე ეს ისეთი დინამიკურია. ისე გიტაცებს, რომ მე უკვე აღარც მესმოდა, რას უკრავდა დ. მაჭავარიანი, მაგრამ ცეკვები, მართლაც რომ დიდებულად დაუდგამს, თანაც ერთ თვეში, სადღაც კიბის ქვეშ, სადაც მოახელოებდა, იქ მუშაობდა, რადგან 11 საათის შემდეგ აღარ აძლევენ სამეცადინო ადგილს. რაღაც არაჩვეულებრივი შრომისუნარიანობა, ალღო და მუსიკალობა აქვს“.¹⁶⁵ - იხსენებს თ. ვახვანიშვილი.

გერიკო ანჯაფარიძე ამ პიესაში უსიტყვო როლით იყო წარმოდგენილი, მხოლოდ ჩარლსტონს ცეკვავდა, რასაც უდიდესი მომხიბვლელობით ასრულებდა. „მაგონდება პიესა „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მესამე მოქმედება წარმოადგენს კაფე-შანტანს,

162 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 116.

163 ხუნდაძე კ., მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, „საბჭოთა ხელოვნება“ #11, 1960, გვ. 74.

164 ჯომარაძე ერ., ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო თეატრი, „ქართული მწერლობა“ #10-11, 1928, გვ. 186

165 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 90.

ვერიკო მოცეკვავის როლს ასრულებს. რამდენი სინარნარე, რამდენი ლერწამტანის ხვეულების მოდულაციები იყო ვერიკოს ცეკვაში ჩაქსოვილი! არ დაიჯერებთ, მე ხშირად ამ ცეკვისათვის დაფიარებოდი ამ სპექტაკლზე“.¹⁶⁶ - წერს ი. გრიშაშვილი.

საცეკვაო ეპიზოდებში სხვა პერსონაჟებიც მონაწილეობდნენ - ახალგაზრდა სერგო ზაქარიძე, მეექვსე ტუსადის როლში, ასევე წარმოდგენილი იყო უსიტყვო როლით - მხოლოდ ცეკვავდა: „ჩარლსტონის დროს ბზრიალა სარკის ბურთი ისვრის ათინათს და ორკესტრის მუსიკის რიტმს ემთხვევა, ტანგოს დროს სცენა ბნელდება და მხოლოდ ნაირფერი სინათლის ჩქერი - ლურჯი, წითელი, ყვითელი, იისფერი, ანათებს შემსრულებელთა სკულპტურულ ჯგუფს. მედია ქორელი და სერგო ზაქარიძე ბრწყინვალედ ცეკვავენ, როგორც ტექნიკური, ისე დრამატული თვალსაზრისით, სპექტაკლში მათ დიდი წარმატება ხვდათ. ამასი რა თქმა უნდა, უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის მაჭავარიანს“.¹⁶⁷

დოდო ანთაძე წერს - „ასევე მონდენილად იყო გამოყენებული ცეკვა დადგმაში „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, აქ რამოდენიმე საგანგებოდ შერჩეული ქორეოგრაფიული ნომერი, ქმნიდა მინისტრ კილმანისა და მისი წრის სულიერ ხრწნის სრულ ატმოსფეროს“.¹⁶⁸

„კაკალ გულში“ (1928). შალვა დადიანის კომედიური ჟანრის პიესაში „კაკალ გულში“ ქორეოგრაფად მიწვეული იყო დაფით მაჭავარიანი. პიესაში ვკითხულობთ - „აი, ნავანშშმევს ეს დარბაისელი ხალხიც იწყებს ცეკვას იცით რისას? გაცხარებულ მათიმიოსას ... აი როგორ ცეკვავენ ... მოდი!.. (მაროს გარდა სათითაოდ ათამაშებს ყველას, ბოლოს გახურებული ცეკვა)“.¹⁶⁹ (გახმოვანებაში ისმის „მაჩიჩი“).¹⁷⁰

„თარჯიმანი

ქალბატონებო და ბატონებო! ჩვენი უცხო სტუმარი თხოულობს, რომ ქალებმა ქართული ფერხული იცეკვონ... ძალიან მოსწონს ეს ცეკვა... ამას წინათ რაჭაში ნახა და აღტაცებულია...

თამუნია

ფერხული?

ცაცა

რაზე ლაპარაკობს?

ნადიკო

Что то за танец?

კვეჟენაძე

გჩომდილო! ფერხული არ იცი? Хоровод?

ქალები

- ა? Хоровод!

- სამწუხაროდ ჩვენ არ ვცეკვავთ...

ახალგაზრდობა (ახრიალდება)

ფოქსტროტი, ფოქსტროტი...

166 გრიშაშვილი ი., თეატრალური წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1960, გვ. 166.

167 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 94.

168 კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული 1872-1947, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 224.

169 დადიანი შ., პიესები ტ 2, კაკალ გულში, ტფ., სახელმწიფო გამომცემლობა, 1934, გვ. 19.

170 დადიანი შ., სცენა სპექტაკლიდან „კაკალ გულში“, ეროვნული ბიბლიოთეკის აუდიო წიგნები, <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/22959?locale=ka>

(დამკვერელი უკრავს. ახალგაზრდობა ფოქსტროტს ცეკვავს. ამერიკელი თარჯიმანი რაღაცას ეტყვის).

თარჯიმანი (იქვე მდგარ ირაკლის და გონილაგას)

ფოქსტროტი აკრძალული ცეკვა არ არის?

ირაკლი

დიდკაცების ოჯახებში შეიძლება...

გონილაგა (გადახედავს ირაკლის)

გაანია სად და როდის...იასნო დალშე!¹⁷¹

კომპოზიტორ თამარ განჯანიშვილის მოგონებებში სპექტაკლის - „კაკალ გულში“ - შესახებ ერთი საინტერესო ფრაზა იქცევს ჩვენს ყურადღებას: თავადი ირაკლი, პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი, ხელისუფლების ცვლილების შემდეგ, რომელიც დაწესებულებაში მუშაობს, „სრულიად თავისუფლად წერს ყოველგვარ პროექტს, ყოველგვარ საკითხზე, სამშობიარო სახლისა და ქორეოგრაფიული სკოლისათვისაც კი“.¹⁷² ეს პასაჟი რევოლუციის შემდეგდროინდელ საქართველოში ქორეოგრაფიული სკოლებისათვის პროექტების წერისა და შედგენის წესის არსებობის შესახებ გვაუწყებს.

სპექტაკლში - „კაკალ გულში“, როგორც ტექსტიდან ჩანს, გამოყენებული უნდა ყოფილიყო სამეჯლისო ცეკვა ვალსის სახით - „აქ, ამ ყველასათვის ნაცნობ თეჯირის უკან რა სამიჯნურო სურათები შეიძლებოდა ყოფილიყო!.. რა ვალსები!.. (ხელს მოჰკიდებს ერთ გოგონას და ცეკვავს) რა ცეკვები!.. რა მუსიკა!.. (მასთან ერთად ყველა ცეკვავს)“.¹⁷³ აქ მასობრივი ცეკვაც უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.

ერთ-ერთ აქტში კი: „სცენის უკნიდან ისმის თავბრუდამხვევი „ქართული“, და დარაჯი სთხოვს თივას ეცეკვოს. როგორც ყოველთვის, მარჯანიშვილისთვისაც ცეკვა არ იყო სადივირტისმენტო ნომერი, არამედ იყო ამა თუ იმ ეპიზოდის ორგანული ნაწილი. თივას - ნ. მაჭავარიანისა და დარაჯის - შ. ჩხეძის ცეკვა ეს იყო მათი სახეების არსის დამამტკიცებელი ერთადერთი აშკარა და ტიპიური მომენტი. პატარა ტანის გოგო გაჯგვიმული ოქლაქი დარაჯის გვერდით! მათი ე.წ. არშიყოფა ხდებოდა ცეკვის დროს, როდესაც „კაფალური“ თავის „დამას“ გამუდმებით ეძებდა ხან თავის ზურგს უკან, ხან კი ილღიის ქვეშ. ეს იყო არა მარტო სასაცილო, არამედ იქმნებოდა შესანიშნავი ჟანრული სურათი გამოუსვლელი სოფლელი წყვილისა, რომლებიც ცდილობდნენ ქალაქელების მიბაძვას. ისინი შუა ცეკვაში არიან, როდესაც გამოდის ირაკლი. დარცხვენილი შეყვარებულები სხვადასხვა მხარეს გარბიან“.¹⁷⁴ თუ წარმოვიდგენთ ცეკვა „ქართულს“ თავისი სიდიადით და შევადარებთ წარმოდგენილ აღწერილობას, ცხადი ხდება, რომ პერსონაჟთა და სიტუაციის ხასიათიდან გამომდინარე, ცეკვამ კომედიური ხასიათი მიიღო. აქ, სავარაუდოდ, არც ცეკვის ამ ნიმუშისათვის დამახასიათებელი ნაწილებად განფენილი არქიტექტონიკა იქნებოდა დაცული და არც მისთვის ნიშანდობლივი ესთეტიკა. ჩანს, რომ უფრო დაბალი სოციალური წრისათვის დამახასიათებელი „ქართული“ აქვს ქორეოგრაფს დადგმული. იუმორისტულად გადაწყვეტილი საცეკვაო დუეტი მოძრაობებსაც შესაბამისს მოითხოვდა. აღწერილიდან გამომდინარე, მეტად სახასიათო და საინტერესო

171 დადიანი შ., პიესები ტ 2, კაკალ გულში, ტფ., სახელმწიფო გამომცემლობა, 1934, გვ. 53-54.

172 კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიკალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013, გვ. 292.

173 იქვე, გვ. 297.

174 იქვე, გვ. 304.

ნიშუშთან უნდა გვქონდეს საქმე.

ის ფაქტი, რომ აქტივობა მოძრაობები, განსაკუთრებით კ. მარჯანიშვილის კომედიურ სპექტაკლებში, მუსიკაზე იყო აწყობილი, მის ტემპო-რიტმსა და ხასიათს განსაზღვრავდა და ექვემდებარებოდა, მარჯანიშვილის სპექტაკლების „პლასტიკურობაზე“ მეტყველებს. პლასტიკური ხდებოდა არა მხოლოდ მსახიობის ქმედება და თამაში, არამედ მთლიანად წარმოდგენაც. სპექტაკლში „კაკალ გულში“ ძირითადად მოქმედება მიმდინარეობდა კანცელარიაში, ხოლო, როდესაც კაბინეტში გადადიოდა მოქმედება - „მბეჭდავი ქალები და დანარჩენი მოსამსახურენი, რომელნიც კანცელარიაში იყვნენ მოთავსებულნი, წამოიშლებოდნენ თავიანთი მაგიდებით და ფოქსტროტის ცეკვით და სიმღერით (იმ ხანებში ფოქსტროტი კიდევ დიდ „ძალაში“ იყო საერთოდ), ორ წყებად ჩამწვრივდებოდნენ სცენის წინა პლანზე“.¹⁷⁵ ფოქსტროტის ტემპო-რიტმი ახასიათებდა სპექტაკლში გამოყენებულ სიმღერას „სიმონია ვოცაძე“. საცეკვაო რიტმების ორგანული ჩართვა წარმოდგენაში შესაბამის გარემოს ქმნიდა სახასიათო ატმოსფეროს შესაგრძობად.

„ურიელ აკოსტა“ (1929). არაერთხელ აღინიშნა, რომ განსაკუთრებულია მუსიკის როლი კ. მარჯანიშვილის დადგმებში, ის სრულფასოვანი პერსონაჟია, რომელიც თან სდევს როგორც ცალკეულ მოქმედ პირს, ისე, მთელ სპექტაკლს. სპექტაკლის წინა მუსიკალური უვერტიურა თავიდანვე განსაზღვრულ განწყობას უქმნიდა მაყურებელს და ამზადებდა სპექტაკლის აღსაქმელად. რა თქმა უნდა, მუსიკა სრულ სინქრონიზში იყო როგორც გმირთა ხასიათთან, ისევე ამა თუ იმ ეპიზოდის შინაარსთან. მუსიკისაგან გამოწვეული ემოციური ფაქტორის ერთგვარ გავრძელებას წარმოადგენდა ცეკვა, ქორეოგრაფიის შემცველი ეპიზოდები, რომლებიც ასევე უზვად იყო წარმოდგენილი კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებში: „სულ სწავგარად იყენებდა მარჯანიშვილი მუსიკას ურიელის უკანასკნელ აქტში, ივდითის და ბენიონის (მურუსიძე) ქორწილის საღამოს. ახალგაზრდა წყვილები ცეკვით გამოდიან მანასეს (ი. ზარდალიშვილი, შ. ვომელაური) ბაღში. წყნარი და სევდიანი საცეკვაო ჰანგი, მოცეკვავეთა ოდნავ სტილიზებული მოძრაობანი და მათ შორის ივდითის დატანჯული, გაფითრებული სახე. ცეკვა და მუსიკაც, მათი ოდნავ ებრაული ელფერით, დიდი გემოვნებით და ზომიერებით არის გაკეთებული. სულ მცირე გადაჭარბება და მთელ სცენას სულ სხვა ხასიათი მიეცემა და შედეგიც სხვა იქნება, ეს ნაძალადევი, უხალისო მხიარულება, დროგამოშვებით შეძახილები და ჟრიაპულის ხმები, რომელნიც სახლიდან მოისმის, მუსიკა, ცეკვა, - მთელი ეს სცენა რეჟისორმა შესანიშნავად გამოიყენა როგორც ფონი, რათა უფრო მძლავრად და მკაფიოდ ეჩვენებინა ურიელისა და ივდითის ტრაგედია“.¹⁷⁶ როგორც ამონარიდიდან ჩანს, მუსიკაც და ცეკვაც ებრაული (რადგან სიუჟეტი ებრაულ ეთნოსს ეხება) იქნა გამოყენებული. ჯერ გამოდიან წყვილები, რომელთა შორისაა ივდითიც. საინტერესოა, რა მუსიკა გამოიყენა კომპოზიტორმა თ. ვახვაჩიშვილმა, რადგან ქორწილის სცენაში, როგორც წესი, საქორწილო კომპოზიცია უნდა წარმოდგენილიყო შესაბამისი მუსიკით, „წყნარი და სევდიანი ჰანგი“ საქორწილო მხიარულების, თუნდაც შინაარსობრივად სევდიანის კონტექსტში, უცნაურად იგვეთება. ცეკვა და მუსიკა „ოდნავ ებრაული ელფერით“ მართლაც სტილიზაციაზე მიგვიანიშნებს, აქედან გამომდინარე, ასევე ძალზე საინტერესოა „ოდნავ სტილიზებული“ მოძრაობების სურათი, რომელსაც შემსრულებელთა განსაზღვრული რაოდენობა ასრულებდა.

დოდო ანთაძე წერს - „ანდა რა მრავალის მოქმედი იყო საქორწილო ცეკვა-მენუეტი

175 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 128.

176 იქვე, გვ. 126.

„ურიელ აკოსტა“-ს ბოლო აქტში. პირველ რიგში ცეკვა ვდა თვით კმაყოფილებითა და ბოროტი სიხარულით აღსავსე ბენ-იონაი, მის გვერდით კი განწირული, მსხვერპლად შეწირული ოქროს კერპისა და ბრმა ფანტაზიისადმი - სევდიანი, სულიერად განადგურებული ივდითი. მათ მოყვებოდათ სხვა წყვილები, რომელთა ცეკვის მანერულობა ხაზს უსვამდა იმას, რომ მათ, სულით შეზღუდულ ადამიანებს, ვერც კი გაუგიათ სიღრმე იმ ადამიანური ტრაგედიისა, რომელიც მათ თვალწინ იმლებათ“.¹⁷⁷

1972 წელს კ. მარჯანიშვილის 100 წლის იუბილეს აღსანიშნად კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ აღადგინა ვერიტო ანჯაფარიძემ, სადაც ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანია.

„ბეატრიჩე ჩენჩი“ (1930). ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანის ნამუშევარი იკვეთება სპექტაკლში შელის „ბეატრიჩე ჩენჩი“: „მან (მაჭავარიანმა - ხ.დ.) გადაგვიჩინა კიბეებიც და პოლონეზის გრძელი მუსიკაც, ისე ოსტატურად აჰყავდა და ჩამოჰყავდა მოცეკვავეთა წყვილები. ამ ნერვული მოძრაობით მან შექმნა ტრაგედიის მომასწავებელი ატმოსფერო“.¹⁷⁸ სპექტაკლში ახალგაზრდა და ახალბედა ვიორჯი შაგველიძემ პოლონეზი შეასრულა: „უსიტყვო როლში კვლავ გამოიჩინა თავი ჟორა შაგველიძემ. პირველ მოქმედებაში იგი ბეატრიჩესთან ცეკვავს პოლონეზს. ეს ლამაზი, კონტა ოფიცერი, რომელიც შეყვარებული თვალებით შესცქერის თავის პარტნიორს - ბეატრიჩეს, ყველა მაყურებლის ყურადღებას იპყრობს“.¹⁷⁹

„ყაჩაღები“ (არ განხორციელდა). ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილი ენდობოდა მსახიობებს და ხშირად აძლედა როლის დამოუკიდებლად გააზრების საშუალებას. ასეთი ერთ-ერთი ეპიზოდი ეხება ვ. ანჯაფარიძის საცეკვაო სცენას. ვ. ანჯაფარიძე იხსენებს ეპიზოდს, რომელიც კ. მარჯანიშვილის შილერის დაუმთავრებელ „ყაჩაღებში“ უნდა გათამაშებულიყო. გადაცმული კარლოსის ამოცნობისა და კარლოსთან შეხვედრის სიხარული ამალიას შადრევანთან ცეკვით უნდა გამოეხატა, უნდა გამოეხატა იმპროვიზაციით, იმ წუთას აღმოცენებული ემოციისა და გრძნობის შეფასებით: ვ. ანჯაფარიძე იხსენებს: „მოთრების ბაღში ამალია ხვდება გადაცმულ კარლოსს, მიდის მათი დიალოგი, კარლოსი სტოვებს ამალიას, დარწმუნებული, რომ ამალიამ ვერ იცნო იგი. ამალია მარტო რჩება. ვულმა იცნო კარლოსი, და მისი სიხარული, აღფრთოვანება აღწევს იმ ზომამდე, რომ ის იწყებს ცეკვას შადრევანის ბალუსტრადანვე. მარჯანიშვილმა მითხრა: „ცეკვის რეპეტიცია არ გექნება, სწავლა ცეკვის არ არის საჭირო, ისე იცეკვებ, როგორც გრძნობა გიკარნახებს და იცეკვებ მაშინ, როცა შენი აღფრთოვანება იმ ზომამდე მიაღწევს, რომ ცეკვა თავის თავად დაიბადება, მაგრამ თუ შენი სულიერი განწყობილება არ ავა ისეთ სიმაღლეზე - მაშინ ცეკვა არ შეიძლება, მაშინ არ იცეკვებ“.¹⁸⁰ ამონარიდიდან ნათელია, რომ მარჯანიშვილს მიჰყავს მსახიობი იქამდე, იმ ნიშნულამდე სწევს განცდის ტემპერატურას, როდესაც ცეკვა თავად წარმოიქმნება. თუ ცეკვა არ დაიბადა, ე.ი. მსახიობი შესაბამის სიმაღლეს ვერ მისწვდა, ვერ შექმნა დიდი გრძნობით მოტივირებული ცეკვა. ცეკვა ისედაც გრძნობის ხელოვნებაა, გააზრებული თუ გაუაზრებელი ემოციით აღმოცენებული, რომელსაც იმპულსი სჭირდება, ამ შემთხვევაში კი, მსახიობისაგან გაჩენილი იმპულსი. მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა, რომ ცეკვა მხოლოდ უდიდესი შინაგანი ემოციური ფაქტორის შედეგად იბადება, რომ ცეკვა არ შეიძლებოდა მექანი-

177 კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული 1872-1947, „ხელოვნება“, თბ., 1948, გვ. 224.

178 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 112.

179 იქვე, გვ. 114.

180 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 242.

კური ყოფილიყო, ის თავისთავად, ბუნებრივად, ორგანულად უნდა წარმოექმნა მსახიობს.

„კი, მაგრამ“ (1930). ოპერეტის ხასიათი მიეცა გ. ბუნნიკაშვილის კომედიას „კი, მაგრამ“, რომელზეც კ. მარჯანიშვილმა კომპოზიტორ თამარ ვახვანიშვილსა და ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანთან ერთად იმუშავა. ქუთაისში დადგმულ გ. ბუნნიკაშვილის კომედიამი - „კი მაგრამ“, რომელიც მუსიკალურ კომედიად იქცა, განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებს ფოქსტროტი.¹⁸¹

„მშენებელი სოლნესი“ (1931). „...დიდი თეატრის ქორეოგრაფმა ნამდვილი ნორვეგიული ცეკვა დაგვიდგა, მუსიკაც შემიქო და მითხრა, თქვენ ბალეტს გრძნობთო. საბედნიეროდ მარჯანიშვილს არ გაუგია ეს „ბალეტს გრძნობთო“. ასეც ვიცოდი, რომ მარჯანიშვილი ამ დივერტისმენტს არ მიიღებდა. დღეს ყველაფერი ისე შეცვალა, რომ ამ ცეკვიდან არაფერი დაუტოვებია, რამაც დიდად დამაწუხრა ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებიც შესანიშნავად ცეკვავდნენ“.¹⁸² - იხსენებს თ. ვახვანიშვილი. თხრობა სპექტაკლ „მშენებელი სოლნესი“ ეკუთვნის, თუმცა დიდი თეატრის ქორეოგრაფი ვინ იყო ან რა ცეკვა დაიდგა, არ ჩანს. აქ კიდევ ერთხელ გამოჩნდა კ. მარჯანიშვილის არცთუ დადებითი დამოკიდებულება ბალეტის მიმართ, რაც თ. ვახვანიშვილის ფრაზიდან - „საბედნიეროდ მარჯანიშვილს არ გაუგია ეს „ბალეტს გრძნობთო“ - საკმაოდ ნათლად იკვეთება.

„არსენას ლექსი“ (1931). კ. მარჯანიშვილის დადგმამ „არსენას ლექსი“ აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. როგორც ი. გრიშაშვილი იხსენებს: „თეატრში „არსენას ლექსის“ დადგმა, რეჟისორული ჩანაფიქრის მხრივ, ჩვენს სცენაზე ბრწყინვალე გამარჯვება იყო. აქ ნამდვილი ცხენის მაგივრად ბუტაფორული ცხენი შემოაგორეს რგოლებზე. ლამბაშიძე ტექსტს კითხულობდა ცეკვით და ომანიანად, სინათლის ათამაშება მარჯანიშვილისებური იყო. მაგრამ მაყურებელი ორად გაიყო, რიგი აქებდა და ახალი სიტყვის თქმას ხედავდა ამ დადგმაში, რიგს მხოლოდ სანახაობად მოეჩვენა, ბალეტის გასართობად. მეც ამ უკანასკნელში ვერიე. მე კოტეს ეს დადგმა, არსენას ლექსის მსგავსად, ხალხურ კილოზე ავაწყე „სახუმაროდ, სათრეველად“ და რეცენზიის სახით „ფიროუნას“ ფსევდონიმით „ნიანგში“ მოვათავსე. ეს იყო 1931 წელს!“¹⁸³

ლექსი ვრცელია, ბოლო სტრიქონები კი ასეთია:
„ყველაფერი დაგვანახვეს, რაც რომ წიგნში ჩაბეჭდესა:
ყანახები, კინტოები, მექისენიც გვაჩვენესა!
ჩვენ ნიჭიერ მარჯანიშვილს არაფერი გამორჩესა,
აქეთ ცეკვა! იქით ცეკვა! მხოლოდ ცეკვით გაგვართესა,
ეს შალიღო ლამბაშიძეც ბაღდადურად აცეკვესა.
ძლიერ ბევრი გავიცინე, მოუხდება ჩემს ძარღვებსა,
მხოლოდ როცა სახლში მიველ, ჩვენს პატარებს ვუთხარ ესა!
- დიდებს სულ არ მოეწონათ, ბავშვებისთვის ივარგებსა!“¹⁸⁴

როგორც ი. გრიშაშვილის ლექსად გამოთქმული გამარჯებული რეცენზიიდან ჩანს, დადგმაში იმაზე მეტი ცეკვა იყო, ვიდრე სპექტაკლს სჭირდებოდა - კ. მარჯანიშვილის ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორის ნიმუშები გამოუყენებია, შალვა ლამბაშიძეს კი, „ბაღდადური“ შეუსრულებია.

181 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, თბ., 1961, გვ. 129.

182 ვახვანიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 127.

183 გრიშაშვილი ი., თეატრალური წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1960, გვ. 161.

184 იქვე.

დასკვნა

ამგვარად, მოპოვებულ ინფორმაციაზე დაყრდნობით, პროფესიული სასცენო-სათეატრო ქორეოგრაფიის სათავეებთან ს. ვაკარეცი, მ. ბაუერზაკი, ვ. ბენდეროვიჩი-ჟლენტი, ალელოვი, ოვერლო, ქართულ ცეკვაში ელ. ჩერქეზიშვილი გამოიკვეთა.

ქორეოგრაფიული კომპონენტების ავტორები ალ. ახმეტელის დადგემებში:

„ბერდო ზმანია“ - საცეკვაო და პანტომიმური კომპონენტების ავტორი ალ. ახმეტელი;

„ლაპარა“ - სავარაუდოდ, ისევ თავად ალ. ახმეტელი;

„თეთნული“ - ალ. ახმეტელი;

„სალომეა“ - ნ. ბეგთაბეგოვი;

„ანზორი“ - დ. დმიტრიევი, ი. სუნიშვილი.

ქორეოგრაფები, რომლებიც კოტე მარჯანიშვილთან მუშაობდნენ სპექტაკლებზე:

„ფუენტე ოვენუნა“ - ავ. ვასაძე ასახელებს ბალეტმაისტერ ფუტლინს. ამ ფუტლინთან ერთად ჩამოვიდა კ. მარჯანიშვილი 1922 წლის 6 ნოემბერს საქართველოში, რომელთან ერთადაც პანტომიმის დადგმას გეგმავდა. ფუტლინი, ავ. ვასაძის ინიციატივით, 1926 წელს გახსნილ მსახიობების მოსამზადებელ ექსპერიმენტულ სახელოსნოშიც „პლასტიკაში მოსწავლეებს ავარჯიშებდა“. დ. ანთაძე კი ს. სერგეევს ასახელებს კ. მარჯანიშვილის დამხმარედ აღნიშნულ სპექტაკლში. ასეც არის - ქორეოგრაფად დადგმის აფიშაზე ფუტლინია დაფიქსირებული, პროგრამაში კი - ს. სერგეევი. ს. სერგეევი იხსენებს მუშაობის პროცესს.

„მზეთა-მზე“ 1926 წ. - თ. ვახვანიშვილის მონათხრობით „მზეთამზე“ მუშაობდნენ კ. მარჯანიშვილის ასისტენტი, რიტმიკისა და პლასტიკის მასწავლებელი, ვალენტინა ვენდეროვიჩი და ბალეტმაისტერი ალბერტი. სავარაუდოდ, პირველი „მზეთამზის“ ქორეოგრაფი ს. სერგეევი უნდა ყოფილიყო.

„მზეთა-მზე“ - „ხანძარი“ 1929 წ. - თ. ვახვანიშვილის ინფორმაციით, განახლებულ პანტომიმაზე იმუშავა ქორეოგრაფმა დავით მაჭავარიანმა.

„ბეატრიჩე ჩენჩი“ - ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი.

„კაკალ გულში“ - ქორეოგრაფად მიწვეული იყო დავით მაჭავარიანი.

„ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ - მუშაობდა ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი.

„კი, მაგრამ“ - ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი.

„მშენებელი სოლნესი“ - ცეკვები დადგა მოსკოვის „დიდი თეატრის“ ქორეოგრაფმა (ვინ იყო ქორეოგრაფი, არ ჩანს).

„ხატიჯე“ - ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი

„ურიელ აკოსტა“ - ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი.

„მასკოტა“ - ქორეოგრაფი ს. სერგეევი.

„ინტერესთა თამაში“ - ქორეოგრაფი ს. სერგეევი.

რეჟისორთა სინთეზურმა მუშაობამ ქორეოგრაფებთან მკვეთრად დამახასიათებელი შტრიხი შესძინა მე-20 საუკუნის ქართული დრამატული თეატრის გამომსახველობას და მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა თეატრის კოლორიტული იერსახის ჩამოყალიბებაში.

შეველასზე ხანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედებითი სამუშაო კოტე მარჯანიშვილმა ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანთან ერთად გასწია. დ. მაჭავარიანი კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებისათვის ქმნიდა არა მხოლოდ ქორეოგრაფიას, არამედ მუსიკასაც. ქუთაისის

დრამურის წევრებს შორის, რომელთაც სასცენო მოღვაწეობა მე-20 საუკუნის დასაწყისში დაიწყო, დ. ანთაძე ასახელებს დ. მაჭავარიანსაც.¹⁸⁵ კ. მარჯანიშვილმა მოსკოვშიც ცეკვების დასადგმელად დ. მაჭავარიანი წაიყვანა.



დავით მაჭავარიანი,
ფოტო აღებულია გვერდიდან https://t.ly/f6_db

უმანგი ჩხეიძე აღნიშნავს კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი ურთიერთობისა და ქორეოგრაფის როლის შესახებ მარჯანიშვილის სპექტაკლებში: „დასასრულს, მინდა აღვნიშნო სპექტაკლის კიდევ ერთი მონაწილე, რომელიც შესძინა მარჯანიშვილმა ქართულ თეატრს. ეს არის ქორეოგრაფი.

მარჯანიშვილის პირველი სპექტაკლის „ცხვრის წყაროს“ დადგმიდან დაწყებული, ქორეოგრაფს ყოველთვის იწვევდნენ საჭიროების დროს ცალკე ცეკვების გასაკეთებლად. ასე ვრძელდებოდა მარჯანიშვილის რუსთაველის თეატრში მუშაობის მთელ მანძილზე. მისი სახელობის თეატრის დაარსებიდან ქორეოგრაფი უკვე თეატრის მუდმივ მომუშავედ ხდება, რომლის თანამდებობაზე მოწვეული იყო დ. მაჭავარიანი. ქორეოგრაფის მონაწილეობამ თეატრის მუშაობაში საერთოდ დადებითი გავლენა მოახდინა აქტიორის სხეულის პლასტიკის კულტურაზე, აქტიორის მოძრაობაზე, ჟესტზე და რიტმულობის განვითარებაზე. მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ მთელ რიგ სპექტაკლებში - „ცხვრის წყარო“, „ინტერესთა თამაში“, „გაანჯარებული მდაბიო“, „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, „აკაკალ გულში“, „ურიელი“ და სხვ. - როგორც ცეკვებს, ისე რიტმულ მოძრაობებს განსაკუთრებული ყურადღება ჰქონდა მიქცეული. ზოგიერთ მათგანში ცეკვები ისე ორგანულად იყვნენ ჩაქსოვილი პიესის სიუჟეტსა და განვითარებასთან, რომ მის განუყრელ ნაწილს წარმოადგენენ და თავისი მხატვრული ღირსებით ამაღლებდნენ სპექტაკლის საერთო მხატვრულ დონეს. ქორეოგრაფმა საგრძნობი დახმარება გაუწია მარჯანიშვილს აგრეთვე თ. ვახვანიშვილის პანტომიმა „ხანძარზე“ მუშაობის დროს, მისი სახ. თეატრში 1929-1930 წლის სეზონში.

პირველი პანტომიმა, რომელიც დადგა ქართულ სცენაზე მარჯანიშვილმა, ეს იყო თ. ვახვანიშვილის „მზეთა-მზე“ რუსთაველის თეატრში. მას ბოლომდე შერჩა მისწრაფება

¹⁸⁵ ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 40.

ერთ და იმავე თეატრში სასცენო ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრების განხორციელებისა. დღეს ქორეოგრაფი უკვე აუცილებელი მონაწილე გახდა არამცოთუ წამყვანი, არამედ პროდინციის ყველა თეატრშიც“.¹⁸⁶

აქვე წარმოვადგენ ქორეოგრაფ დ. მაჭავარიანის მოგონებას დიდ რეჟისორზე, რომელსაც თარგმანის სახით ვთავაზობთ (მოგონება მრავლად შეიცავს ყოფით დეტალებს, რომელთაც გვერდი ავუარე. ყურადღება გამახვილებულია ქორეოგრაფიასთან და მუსიკასთან დაკავშირებულ ეპიზოდებზე. თარგმანი - ნ. დამჩიძე).

შემოქმედებით თანამეგობრობაში (ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანის მოგონებებიდან)

„ზუბალოვის სახალხო სახლში (ახლა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში) არსებობდა ჯგუფი იმ დროს ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორებისა: დოდო ანთაძე, ვ. აბაშიძე, ვ. სულიაშვილი, ფ. ჯაოშვილი, რომლებმაც თანამშრომლობისათვის, როგორც ქორეოგრაფი, მიმიწვიეს.

პირველად კ. ა. მარჯანიშვილი ვნახე სპექტაკლზე „ცეცხლის გამზალებლები“ - ამ სპექტაკლში ცეკვები ჩემი დადგმული იყო.

სპექტაკლში იყო ტანგო - მას ასრულებდნენ მედეა ქორელი და ი. ს. გვინჩიძე. იმ საღამოს ვადმოძკეს, რომ კ. მარჯანიშვილმა „აღნიშნა“ ჩემი მუშაობა და დადებითად შეაფასა.

ძალევე ჩემთან სახლში მოვიდნენ ვერიკო ანჯაფარიძე, თამარ ჭავჭავაძე, დოდო ანთაძე და ვადმოძკეს მარჯანიშვილის განზრახვა მის მიერ შექმნილ ქუთაისის თეატრში ჩემი ქორეოგრაფად მიწვევის შესახებ. არასოდეს მიფიქრია სხვაგან გადასვლაზე, რადგან მთლიანად დაკავშირებული ვიყავი თბილისის თეატრებთან, სატინშირეწვთან, ასევე კვლამძღვანელობდი კინომსახიობთა დიდ ჯგუფს, რომელსაც ცეკვაში ვამეცადინებდი. მახსოვს, მიუხედავად დიდი პატივისცემისა და სიყვარულისა ჩემი ამ სამი მეგობრის მიმართ, ვერ დავთანხმდი. მაგრამ როდესაც მითხრეს, რომ ხვალ დილის ცხრის ნახევარზე კ. ა. მარჯანიშვილი სახლში შელოდება და დაჟინებით მირჩიეს მას ახლოს ვაგცნობოდი, გადავწყვიტე წავსულიყავი.

დათქმულ დროს კ. მარჯანიშვილთან ვიყავი. მასთან უკვე ისხდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები, რომლებიც თან მიჰყავდა ქუთაისში. ახლა ვერ ვინახებ ჩვენი საუბრის ყველა წვრილმანს, რომელიც საკმაოდ დიდხანს ვაგრძელდა, თუმცა აი, რა დამრჩა მესხიერებაში: „თქვენ კარგად იქნებით ქუთაისში, - მითხრა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ. - სამუშაო საინტერესო იქნება, ჩვენი ძალეებით „წითელ ყაყაჩოსაც“ დავდგამთ. - მივუხვდი, ის ცდილობდა სამუშაოს დიაპაზონით დავეინტერესებინე. სხვათა შორის, ჩემს მიერ ჩაბარებული ყოველი ახალი სამუშაოს შემდეგ „წითელი ყაყაჩოს“ დადგმის განზრახვა უმტკიცებოდა: „ჩვენ კარგად ვაგაგუთებთ „წითელ ყაყაჩოს“, - მესმოდა შემდგომში ხშირად.

იმ საღამოს ხანგრძლივი თხოვნის შემდეგ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ დაიწყო ხუმრობა: „მითხრეს, რომ თქვენ ვაფრთხობთ ის, რომ ვყვირი, ვზმაურობ, ვილანძლები

¹⁸⁶ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961, გვ. 138-139.

(მართლაც ვუთხარი ამის შესახებ ჩემ სამ ამხანაგს). თქვენ ეს არ გეხებათ“, - აი, ასე დაასრულა მან.

ჩვენ რუსულად ვსაუბრობდით, და უცებ მან მკითხა: „თქვენ შევიძლიათ ქართულად წერა?“. მე დავეუდასტურე. მაშინ მომცა ქაღალდის ფურცელი იმავე კეთილი ღიმილით და თქვა: აბა, დაწერეთ თქვენი სახელი, მამის სახელი და გვარი“, მიმითითა რა ადგილზე თითოთი ფურცლის ბოლოს. ხელი ხალისით მოვაწერე. „აი, თქვენ უკვე ხელი მოაწერეთ ხელშეკრულებას ჩემთან - შემოიღია ჩვენი საუბარი დასრულებულად ჩავთვალო“.

მას დავეშორდი იმის სრული გააზრებით, რომ ამ ადამიანთან ყოფნა, მასთან მუშაობა - დიდი ბედნიერებაა.

ძალიან მალე ჩვენ (ვამბობ „ჩვენ“, მხედველობაში მაქვს ჯგუფის დიდი ნაწილი თავად მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით) ვავემზადერეთ ერთი ვაგონით ქუთაისში.

იმ დროს თეატრის შენობა რემონტდებოდა. რემონტი დასასრულეს უახლოვდებოდა და არც ერთი ჩვენგანი თეატრში არ მიდიოდა.

ქუთაისში ჩამოსვლიდან რამდენიმე დღეში, მუსიკას მონატრებულმა (ჩემ ოთახში არ იდგა ინსტრუმენტი, მე ის ვკვიან მივიღე) ვისარგებლე გამოსასვლელი დღით, მივედი თეატრში, სადაც, როგორც ვფიქრობდი, მხოლოდ მუშები იყვნენ. შევედი ოთახში, რომელშიც როიალი იდგა, დაჯექი და დავიწყე ოპერეტიდან - „სილვა“ საყვარელი ადგილების დაკვრა. მოულოდნელად მესმის ყვირილი, უფრო სწორად შეყვირება, ვიცანი კონსტანტინე ალექსანდრეს ძის ხმა. აი, ვფიქრობ, იწყება, რას ვიზამ, დამნაშავე ვარ, არ უნდა მოვსულიყავი თეატრში დასვენების დღეს... მესმის: „სად არის ეს, ვინ უკრავს“... და მაშინვე იღება კარი. მოვასწარი ამოვფარებოდი რაღაც დაფებს და ვადაწყვეტიე თავი არ გამემჟღავნებინა. კოტე მარჯანიშვილთან ერთად შემოვიდა მუდმივად მისი თანამგზავრი დოდო ანთაძე და კიდევ ვიღაც. სუნთქვა შევიკარი, მაგრამ... მარჯანიშვილი არ მიდის და ავრბელებს, როგორც მომეჩვენა, აღმოფთობას: „ვინ უკრავდა, ხომ ვაგივონე, მოძებნეთ“... და მიბოვებს! წარმოიდგინეთ ჩემი მდგომარეობა! ვცდილობდი მობოდიშებამ, მაგრამ ვერ ამოვთქვი ვარგვევით ვერც ერთი სიტყვა. კ. მარჯანიშვილი, ჩემი ვარაუდის დასტურად, როგორც შიშისაგან მომეჩვენა, მრისხანე სახითა და ხმით, კითხულობს: „თქვენ უკრავდით?“ მომიწია მეღიარებინა - გამომიჭირა. „აბა, დაჯექი და დამეკარი კიდევ ერთხელ „სილვა“. დაჯექი და დავუკარი. მან მოხოვა კიდევ ერთხელ დამეკრა სილვას არია და თქვა, რომ ძალიან უყვარს „სილვა“, რომ მას ბევრი რამ აკავშირებს ამ მუსიკასთან!

ასე, რომ პირველი „მუსიკალური შეხვედრის“ შემდეგ განმტკიცდა კ. მარჯანიშვილის რწმენა ჩემს - ასევე როგორც მუსიკოსის - მიმართ. თეატრში არც ერთი მუსიკალური ფრაზა არ ვაისძოდა და არ დადასტურდებოდა ჩემი მონაწილეობის ვარაუდი!

დაიწყო სეზონისათვის მზადება. ერთდროულად მუშაობა მიმდინარეობდა დადგმებზე - „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, „ჟანა დარკი“ და „ურთელ აკოსტა“. ჩვენთან შტატში კომპოზიტორი იყო თ. ნ. ვახვახიშვილი. ის დაკავებული იყო პიესა „ჟანა დარკზე“ მუშაობით. ვადაწყდა, რომ ახალი თეატრი უნდა ვახსნილიყო პიესით „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“. დავიწყეთ ცეკვების დადგმა. მოძვეს დავალება მომეზადებინა რამდენიმე ცეკვა, რათა შექმნილიყო ევროპული ბარის შთაბეჭდილება, და ყველაფერი ეს ერთ აქტში. ჩაფიქრებული იყო, რომ აქტი დაიწყებოდა და დამთავრდებოდა მასობრივი ცეკვებით. ამ ორ ცეკვაში ყველა ჩავართე - ასე თუ ისე თავისუფალი მსახიობები, მთელი

ახალგაზრდობა. ვადაწყდა შესრულებულიყო კიდევ სამი დიდი საცეკვაო ნომერი, ისეთი, როგორსაც მე ჩავთვლიდი მისაღებად. ვადავწყვიტე დამედგა აკრობატული ტანვო მუდგა ქორეოსისა და სერვო ზაქარიადის, ნეოლასიკური ვალსი ნუნუ მაჭავარიანისა და მ. აბაშიძის და ექსცენტრიკული ნომერი ვერვო ანჯაფარიძისა და ვ. მაღლაკელიძის მონაწილეობით. ამოცანა რთული იყო - ცეკვაში დაეაყვებელი არც ერთი მონაწილე ხომ პროფესიონალი მოცეკვავე არ იყო?!

ასე, რომ სამუშაო დიდი, დრო კი, შეზღუდული იყო.

ერთხელ მიძახებენ სარეპეტიციო დარბაზში. ვერც კი მოვასწარი შესვლა, რომ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ მომმართა: „აბა, დაჯექი როიალოთან და გამოიმისხე დაპატიმრებულთა მონოტონური ვადაძახილი (კაკუნით) კამერიდან კამერაში, მაჩვენე მათი ძღვოძარეობა!“

ყოველთვის ისე კარგად მესმოდა მისი, რომ დავჯექი და მაშინვე ვავაკეთე ის, რასაც ჩემგან ელოდა. „დაიძახსოვრე ეს, დააფიქსირე“, - მითხრა მაშინვე. ამის შემდგომ დღეში რამდენჯერმე, მარჯანიშვილი მომწყვეტდა ხოლმე ჩემი რეპეტიციებიდან, გამომიძახებდა თავის სარეპეტიციოში და გამოვსახავდი ხან „გაზაფხულს“, ხან უშანგი ჩხეიძის „სირბილს ქუჩაში“, ხან არღანს იმავე უშანგის მონოლოგის თანხლებით, რომელიც ჩნდებოდა თავიდან სცენაზე, შემდეგ (ლენტაზე ვადაღებელი) ეკრანზე და ისევ სცენაზე. ამასთან ერთად საჭირო იყო მონოლოგის საერთო რიტმსა და ხასიათის მიყოლა: „უნდა დაწყებულიყო მხნე, ტემპში, შემდეგ ალელუებით უნდა ვადასულიყო ტეგეტორ, მოწყვეტით მოქმედებაზე, შემდეგ შენელებულიყო და დასრულებულიყო ერთდროულად უშანგისთან ერთად“. ის, რაც პირველ დღეს ვავითამაშე, და ვფიქრობდი, რომ ეს მხოლოდ ხასიათს ვადამოსცემს, რომ ეს შეიცვლება, ხელახლა დაიწერება უფრო კომპეტენტური პირის მიერ... ისევე დარჩა დაფიქსირებული და, სხვათა შორის, შეუცვლელიად სრულდებოდა მხოლოდ ჩემ მიერ თეატრში ორგესტრსა და კონცერტმეისტერებთან ერთად!“⁶⁷

„კ. მარჯანიშვილის ახალი თეატრის პირველსავე აფიშაზე, წარწერის - ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი, ერთი სტრიქონით მაღლა ეწერა: „მუსიკა დ. მაჭავარიანის“. ამის შემდგომ, რიგი სპექტაკლებისა (ხუთი თუ ექვსი) მუსიკალურად ჩემ მიერ იყო ვაფორმებული.

ასე რომ პირველ სპექტაკლებში ცეკვები მზად იყო, მოწონებული და ყოველგვარი შენიშვნის გარეშე სცენაზე ვაშვებელი. დიდი ძლეღვარებით მივემეზავრებოდი თბილისში ვასტროლზე პირველი სეზონის დასრულებისთანავე. ვასტროლები მიმდინარეობდა ოპერის თეატრში. ახლაც კი მესმის აპლოდისმენტები ყოველი ცეკვის შემდეგ. სხვათა შორის, მინდა დავასახელო ჩვენი თეატრის ორი ერთუზიასტი - მხატვრები ე. ახვლედიანი და თ. აბაკელია, რომლებმაც ჩვენი რამდენიმე სპექტაკლი ვააფორმეს და რომლებიც სპექტაკლებშიც დაეაყავე. ისინი შეუცვლელიად ცეკვავენ კორდებალეტში ქუთაისის ყოველ წარმოდგენაში, თბილისში ვასტროლებისას, ხარკოვსა და მოსკოვში. ე. ახვლედიანი ცეკვადა წყვილში მსახიობ მ. დავითაშვილთან ერთად ორ მასობრივ ცეკვაში სპექტაკლში „ჰობლია, ჩვენ ვცოცხლობთ!“. თ. აბაკელია ამ სპექტაკლში ცეკვადა მასაში, ხოლო სპექტაკლში - „ხატიაე“ - გამოდიოდა მეათე „გეროს“ (ვოვონად - ხ.დ.) ესპანურ ცეკვაში.

187 Machavariani D., В творческом содружестве, Константин Александрович Марджанишвили - творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, „Литература да хеловнеба“, Тб., 1966, стр. 343-346.

ხარკოვში (ისე, როგორც მოგვიანებით, მოსკოვში) „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მე-3 აქტისათვის ყველა გასასვლელი ბალერინებით, მოცეკვავეებით, ხარკოვის თებერისა და ბალეტის თეატრის მსახიობებით ივსებოდა, და აქ, ისე, როგორც მოსკოვში, არავის სჯეროდა, რომ ჩვენთან ცეკვაგადა არაპროფესიონალური ბალეტი. („არაპროფესიონალური ბალეტი“ უნდა ვავივით, როგორც „არაპროფესიონალური დასი“ - ხ.დ.). როგორი ვაოცებული რჩებოდა ჩვენი მაყურებელი, როცა სპექტაკლის „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მომდევნო დღეს, სპექტაკლზე „ურიელ აოსტა“ ივდითის როლში ისინი ხედავდნენ... ვუშინდლო ცეცხლოვან, ექსცენტრულ „მოცეკვავეს“, რომელიც ასრულებდა (ამთავრებდა - ხ.დ.) სოლისტების გამოსვლას. აღტაცებისაგან გაოგნებული ხალხი ხელეებს შლიდა!¹⁸⁸

„დავუბრუნდები კ. მარჯანიშვილის ქუთაისში შექმნილ თეატრში მუშაობის პირველ თვეებს.

სპექტაკლის - „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ - წარმატებით ფრთაშესხმული უკვე თამამად ვიწყებ მუშაობას „ურიელ აოსტაზე“, სადაც საუბარო ქორეოგრაფიული სამუშაო მაქვს! გადავწყვიტე ყველაფერი დამემთავრებინა და შეძლევა გამებრწყინა. დადგა დღე, როდესაც უკვე ყველაფერი მოწესრიგებული მქონდა, ხაზთა სიმკვეთრე კამათის გარეშე: თავი, ხელები, კორპუსი ყველას ერთიან უზადო მდგომარეობაში - ყველაფერი ისე, როგორც მიღებულია ჩვენთან ბალეტში, რასაც მასწავლიდნენ, რითაც ვიყავი სავსე და გაჯერებული. ვთხოვე კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს ენახა და მიეღო ჩემი სამუშაო. დარწმუნებული ვიყავი, რომ განსაკუთრებულ მადლობას დავიმსახურებდი. ჩემი სამრეკლოდან (გადმოსახედიდან) მართალი ვიყავი: იმ შედეგის მიღწევა, რომელსაც მივაღწიე არაპროფესიონალი მოცეკვავეებისაგან, უდავოდ ვასაოცარი იყო!

შემოვიდა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე. ჩემი წყვილები გამოვიდნენ, შეეცადნენ შეესრულებინათ ყველაფერი სააფთიაქო სასწორის სიზუსტით! ვდგავარ ისე, როგორც არასდროს ამაყი და გარეგნულად მშვიდი! მაგრამ რა აღარ მოვისმინე! ჩემ მენსიერებაში ეს დარჩება მთელი ცხოვრება. მესმოდა, რომ ძირითადი, რითაც რეჟისორი „მირტყამდა“, იყო „ბალეტი“. „შენი კლასიკური ბალეტი - ვის სჭირდება ამ სპექტაკლში, ამ სიტუაციაში?! ეს რა არის? გამოდის, რომ ყველა ამ სტუმარმა საბალეტო სკოლა დაამთავრა - ერთიანად შეისწავლა აღნიშნული ცეკვა ამ მუსიკის თანხლებით. ეს აღაშთანები - ჩამოსული აქ სხვადასხვა ქალაქიდან, ქვეყნიდან, სხვადასხვა ასაკის, ხასიათის და გუნება-ვანწყობის... ყველა ერთნაირად ასრულებს? ეს ხომ აბსურდია! ვიღაც მოხუცია, ვიღაც ამაყი, ვიღაც სულელი. მომეცი ხასიათი, მომეცი ცოცხალი ადამიანები“. ერთ მომენტში მომეჩვენა, რომ ჩემმა შემოქმედებამ კრახი განიცადა - ეს ჩემთვის ჯერ არავის უსწავლებია. მოგვიანებით, როდესაც სპექტაკლის „ურიელ აოსტა“ რეკენზიაში წავივითხე ქორეოგრაფის მიერ ჩაფიქრებული ცეკვების სინატიფის, „უესტებისა და ხასიათების დაუვიწყარი ვალერეის“ შესახებ, ვფიქრე: „ნეტავ თეატრის გარეთ იცოდეთ რა დამიჯდა ეს „ნატიფად ჩაფიქრებული ხასიათები“ და ვინ იყო ყოველი ამ სცენური სიმართლის სულისჩამდგმელი!“¹⁸⁹

„ვაკეთებდი პანტომიმას „ხანძარი“. კოტე მარჯანიშვილმა მომცა მითითება - თავი ამერიკელებთან ბალეტის კლასიკური ხერხებისათვის, რათა მოქმედების ახსნა მიმიკითა

188 Machavariani D., В творческом содружестве, Константин Александрович Марджанишвили - творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, „Литература да хеловნება“, Тб., 1966, стр. 346-347.

189 იქვე, стр. 347-348.

და ესტიმულაციით არ ყოფილიყო. მაგალითად, მითითება უსახელო თითზე, როდესაც უნდათ მაყურებელს აუხსნან, რომ ვითომ თქვენზე დაქორწინება სურთ და უკეთებენ სა-ქორწინო ბეჭედს“. (ნათელია, რომ ტრადიციული საბალეტო პანტომიმა თავიდან იქნა აცილებული, მაგრამ რით ჩანაცვლდა? - ხ.დ.)

პანტომიმა „ხანძარი“ დიდი წარმატება ხვდა როგორც საქართველოში, ისე ჩვე-ნი გასტროლოების დროს უკრაინაში და მოსკოვში. სიმღერის ელემენტი პირველად (სტუმრები ქორწილში სიტყვების ვარეშე ძღეროდნენ „მრავალჯამიერს“, იღვწენ რა ხელში აწეული ყანწებით) შეტანილ იქნა პანტომიმა-ბალეტში „ხანძარი“, რაც პრესამაც აღნიშნა. ამ პანტომიმაში ნახვენები იყო ქართველი ხალხის სოციალური ყოფა, დაწყე-ბული რეგოლოუციაძღელი პერიოდით, დამთავრებული დღევანდელი დღით. ბალეტ-პან-ტომიმაში „ხანძარი“ ჩართული იყო ხალხური ჩვეულებები, რიტუალები, ნახვენები იყო ქართული ქორწილი მთელი მისი სიმშვენიერით, ცეკვებით. ეს რატომღაც დავიწყებას მიეცა. არადა, ეს ზომ ზორციელდებოდა კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით, რომელ-საც სცენაზე ქართველი ხალხის ცეკვის მრავალსაუკუნოვანი კულტურის ტრადიციის აღორძინება სურდა“.¹⁰⁰

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირჯიბი ც. მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, 1975.
2. „ანზორ“, სერია „პიესის სცენური ცხოვრება“, „ხელოვნება“ თბ., 1977.
3. ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962.
4. ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. 1 – 1886-1926, საქ. თეატრ. საზოგადოება, თბ., 1978.
5. გვარაძე ნ., თეატრალური მემუარები, „სახელგამი“, თბ., 1949.
6. გრიშაშვილი ი., წერილები და ნარკვევები, 1915-1943, ტ. 4, „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1985.
7. გრიშაშვილი ი., ძველ თეატრში, „ხელოვნება“, თბ., 1948.
8. გრიშაშვილი ი., თეატრალური წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1960.
9. გუგუშვილი ე., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
10. გუდიაშვილი ლ., მოგონებების წიგნი, „ნაკადული“, თბ., 1979.
11. გურაბანიძე ნ., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
12. დადიანი შ., რაც გამახსენდა, ქართული პროზა, წ. XXVII, „ფარნავაზი“, თბ., 1996.
13. დადიანი შ., პიესები ტ 2, კაკალ გულში, ტფ., სახელმწიფო გამომცემლობა, 1934, გვ.

190 Machavariani D., В творческом содружестве, Константин Александрович Марджанишвили - творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, „Литература да хеловნება“, Тб., 1966, стр. 352.

14. დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981.
15. ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, (წიგნი პირველი), „კენტავრი“, თბ., 2010.
16. ვახვახიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, „ხელოვნება“, თბ., 1976.
17. ვახვახიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968.
18. ზარდელი ირ., „ანზორ“, „ქართული მწერლობა“, #10-11, 1928.
19. კალანდარიშვილი მ., მსახიობის პრობლემა სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
20. კაშაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, II, 1921-1951, „ხელოვნება“ თბ., 1955.
21. კეკელიძე ნ., სანდრო ახმეტელის პირველი დადგმა, „საბჭოთა ხელოვნება“, #11, 1960.
22. კოტე მარჯანიშვილი, ტ. 1, (უნიკალური საარქივო მასალები), ქართული კულტურის ოქროს ფონდი, „გუმბათი“, თბ., 2013.
23. კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1961.
24. კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული 1872-1947, „ხელოვნება“, თბ., 1948.
25. ჟორდანიას ვ., სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
26. რობაქიძე ვრ., დრამები... წერილები თეატრის შესახებ, თბ. 2003, გვ. 286.
27. რობაქიძე ვრ., ლონდა, მალმტრემ, ლამარა, „სახელმწიფო გამომცემლობა“, ტფ., 1926.
28. სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“ თბ. 1958.
29. ურუშაძე ნ., რეფლექსოლოგია მსახიობის ხელოვნებას, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
30. ფიჩხაძე მ., მუსიკა ახმეტელის სპექტაკლებში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ #5, 1986.
31. ფრანგიშვილი პ., რაც ვნახე და განვიცადე, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1963.
32. ქართლელი ევგ., ცხვის წყარო“, „ხელოვნება“, თბ. 1959.
33. ქორქია რ., აკაკი ფალავა, „ხელოვნება“, თბ., 1960.
34. შატავიშვილი რ., საბედისწერო შედეგრი სახელად „ლამარა“, ბლოგი, <https://t.ly/cLkVB>
35. ჩართოლანი ვ., 1918-1920 წწ. ქართული პრესა თეატრალური რეფორმის შესახებ (გიორგი ჯაბადარის სტუდია), „კენტავრი“, თბ., 2019.
36. ჩერქეზიშვილი ელ., მოგონებანი, „ფედერაცია“, თბ., 1941.
37. ჩიქოვანი ს., რუსთაველის თეატრის სეზონი (პირველი წარმოდგენა), „ქართული მწერლობა“ #10-11, 1928.
38. ჭაბაშვილი მ., უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, „ნაკადული“, თბ., 1964.
39. ხუნდაძე კ., მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, „საბჭოთა ხელოვნება“ #11, 1960.
40. ჯანელიძე დ., ერთი სპექტაკლის ისტორიისათვის („მზის დაბნელება საქართველოში“), ტფ., მარჯანიშვილის თეატრი, 1936.
41. Мачавариани Д., В творческом содружестве, Константин Александрович Марджанишвили - творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, „Литература да хеловнеба“, Тб., 1966.

ინტერნეტრესურსი:

1. მეგრელიძე ვ., ბერია და რუსთაველის თეატრი, ნაწ. 1, <https://t.ly/HrCUw>

CHOREOGRAPHY IN GEORGIAN DRAMA THEATRE

Summary

Theatre is a synthetic art with all its components. Choreography is also a synthetic art - it is characterised by plasticity, movement and combinations of movement. The music and the content (the libretto or oral poetry in folklore) combine the whole into a unified organism. Choreography is integrated into a play with all its components, although in this case it should follow the basic element of the drama, and in this way the body of synthetic theatre consisting of many components is created in the form of the drama.

Choreography in theatre performance is a hitherto unexplored field. Choreography plays an important role in the creation and existence of a theatre play and ensures the content and visual presentation of the performance. In this article, we are interested in researching those choreographers who have participated in the epochal changes and development trends of theatre art in Georgia since the beginning of the 20th century.

As it turned out, the topic to be explored is quite comprehensive. Based on this, we have limited ourselves to the representation of the choreographic aspects in the drama studio of Giorgi Jabadari, as well as in the work of the directors Alexandre Akhmeteli and Kote Marjanishvili.

Giorgi Jabadari's studio (1918-1920) was founded to develop synthetic theatre and universal actors. The same idea inspired the directors Al. Akhmeteli and Kote Marjanishvili were inspired by the same idea. G. Jabadari had gained his professional experience in France and other European countries and he applied this experience in Georgia.

At the beginning of the 20th century, Georgian theatre paved a new way - it changed from comedy and vaudeville theatre to the European aesthetics of European theatre. In this theatre, choreography was not only a part of the performance, but an organic part of it, and in some cases, choreography even became the language of the performance. In the Jabadari theatre, dance and the plasticity of the actors played a major role.

The beginnings of Georgian professional stage choreography were marked by: S. Vakarez, M. Bauer-Sachs, V. Benderovich-Jghenti, Alelov, Overloo, in the field of Georgian dance - El. Cherkeshishvili.

Choreography occupies a special place in the work of Al. Akhmeteli's work. Two moments are highlighted: 1. the development of plastic skills in actors, 2. the transformation of choreography into an inseparable part of the theatre performance. When determining the professional suitability of the actors, the director assumed that the actor of the new era should be capable of the art of dance, he should be in control of his body and be elastic, gifted with a "spark". Accordingly, the theatre performance would be spirited and "effervescent".

Considering that in the work of Al. Akhmeteli's work was based on the idea of fusing the heroic and the romantic, it becomes clear why the director made the idea of the national

theme and, accordingly, the national aesthetics the main motif of the theatre's development. The new theatre sought new means everywhere - both in rhythm and in plasticity. Added to this was the sharpness of the psychological image of the characters in heroic theatre. For Al. Akhmeteli, the new image of the Georgian was the basis for heroic theatre. The theatre was to become a forge, a kind of laboratory in which an exemplary hero was to be created for the Georgian spectator.

Al. Akhmeteli was often the author of choreographic compositions himself. In his theatre productions: "The Rift", "The Robbers - In Tyrannos", "Tetnaldi", "Anzori", "Salome", "Bertrand de Born", "Other Times Now", "Lamara", "Berdo Zmania" - the following choreographers worked on the dances and choreographic scenes alongside Al. Akhmeteli, the following choreographers worked on the dances and choreographic scenes: on "Salome" - N. Begtabegov, on "Anzori" - D. Dmitriev, I. Sukhishvili.

Kote Marjanishvili's theatre performances were distinguished by their musicality (by the abundance of music). K. Marjanishvili wrote that he provided almost every performance with a musical accompaniment, thus achieving the effect that the text of the actors acquired a completely different sound, rhythm and intonation. K. Marjanishvili's rehearsals were also accompanied by music; the composer always had to be present at rehearsals.

The very first chord set the tone for the beginning of the rehearsal and for the entire theatre production. In K. Marjanishvili's theatre performances, the music was not a background or staffage, but was organically interwoven into the stage work like an invisible acting person.

Together with the music, the choreography formed the eloquent language of the stage work. K. Marjanishvili was particularly fond of pantomime (mimodrama), where choreography played a decisive role.

It can be seen from the edited sources that K. Marjanishvili developed a practice of collaboration with choreographers in drama theatre. His creative collaboration with the choreographer David Machavariani proved to be particularly fruitful - D. Machavariani not only created the choreography for K. Marjanishvili's performances, but also composed the music.

Of Kote Marjanishvili's stage works, the following should be emphasised:

"Fuente Ovejuna" (1928) - on the premiere poster the name of the choreographer was Futlin, in the programme booklet - S. Sergeev.

"Mseta-Mse" (1926) - according to the memoirs of Tamar Vakhvakhishvili (the composer), K. Marjanishvili's assistant Valentina Venderovich (who worked as a teacher of rhythm and plasticity) and ballet master Alberti worked on the theatre performance of "Mseta-Mse". It can be assumed that the choreographer of the first performance of "Mseta-Mse" was S. Sergeev.

"The Fire" (1929) - according to T. Vakhvakhishvili, choreographer David Machavariani worked on the renewed pantomime.

"Beatrice Cenci" (1930) - choreographer David Machavariani,

"Hitting the mark" (1928) - choreographer David Machavariani,

"Oops, we're alive!" (1928) - choreographer David Machavariani,

"Yes, but!" (1930) - choreographer David Machavariani,

"The Worker Solnes" - it is not possible to find out exactly who the choreographer was

- it is only stated that it was a ballet master from the Bolshoi Theatre in Moscow,
 - “Khatije” (1930) - choreographer David Machavariani,
 - “Uriel Acosta” (1929) - choreographer David Machavariani,
 - “Maskota” - choreographer S. Sergejev,
 - “The Game of Interests” - choreographer S. Sergejev.

The synthetic collaboration between directors and choreographers gave the Georgian drama theatre at the beginning of the 20th century its characteristic features. All this played an important role in the development of the peculiar colouring of Georgian drama theatre.

CHOREOGRAPHIE IM GEORGISCHEN SCHAUSPIELTHEATER

Zusammenfassung

Das Theater ist eine synthetische Kunst mit allen ihren Komponenten. Die Choreografie ist auch eine synthetische Kunst – sie besteht von der Plastizität, Bewegung und Bewegungskombinationen. Die Musik und der Inhalt (das Libretto oder mündliche Dichtung in der Folklore) verbinden das Ganze zu einem einheitlichen Organismus. Die Choreografie wird in einem Schauspiel mit all ihren Komponenten integriert, obwohl sie in diesem Fall dem Grundelement des Dramas Folge leisten soll, und auf diese Weise entsteht in Form des Dramas der aus vielen Komponenten bestehende Körper des synthetischen Theaters.

Die Choreografie in der Theatervorstellung ist ein bislang unerforschtes Feld. Die Choreografie spielt bei der Entstehung und dem Bestehen eines Theaterschauspiels eine wichtige Rolle und sorgt für die inhaltliche und visuelle Darstellungskunst der Vorstellung. Unser Interesse gilt im Rahmen des vorliegenden Beitrags die Erforschung jener Choreografen, die an den epochalen Veränderungen und Entwicklungstendenzen der Theaterkunst in Georgien seit Beginn des 20. Jh.-s teilgenommen haben.

Wie es sich herausgestellt hat, ist das zu erforschende Thema ziemlich umfassend. Ausgehend davon haben wir uns mit der Darstellung der choreografischen Aspekte im Dramastudio von Giorgi Jabadari, sowie im Schaffen der Regisseure Alexandre Akhmeteli und Kote Marjanishvili beschränkt.

Das Studio von Giorgi Jabadari (1918-1920) wurde gegründet, um das synthetische Theater und universelle Schauspieler herauszubilden. Von derselben Idee wurden die Regisseure Al. Akhmeteli und Kote Marjanishvili ergriffen. G. Jabadari hatte seine beruflichen Erfahrungen in Frankreich und in anderen Ländern Europas gesammelt und diese Erfahrungen setzte er in Georgien um.

Zu Beginn des 20. Jh.-s bahnte sich das georgische Theater den neuen Weg – es wechselte von dem Komödien- und Vaudeville-Theater zur europäischen Ästhetik des europäischen Theaters. In diesem Theater war die Choreografie nicht nur ein Bestandteil der Vorstellung, sondern ihr organischer Teil und in einzelnen Fällen sogar wurde die Choreografie auch zur redenden Sprache der Theateraufführung. Im Jabadari-Studio wurde dem Tanz und der Plastizität der Schauspieler eine große Rolle beigemessen.

An den Anfängen der georgischen beruflichen Bühnen-Choreografie standen: S. Vakarez, M. Bauer-Sachs, V. Benderovich-Jghenti, Alelov, Overloo, im Fach des georgischen Tanzes – El. Cherkeshishvili.

Die Choreografie nimmt im Schaffen von Al. Akhmeteli einen besonderen Platz ein. Zwei Momente werden dabei hervorgehoben: 1. Die Entwicklung der plastischen Fähigkeiten bei den Schauspielern, 2. die Verwandlung der Choreografie zum unzertrennlichen Teil der Theater-Vorstellung. Bei der Feststellung der beruflichen Tauglichkeit der Schauspieler

ging der Regisseur davon aus, dass der Schauspieler der neuen Zeit der Kunst des Tanzens befähigt sein sollte, er sollte seinen Körper beherrschen und elastisch sein, mit einem „Funken“ begnadet. Demnach würde die Theateraufführung temperamentvoll und „sprudelnd“ sein.

Wenn man dabei bedenkt, dass im Schaffen von Al. Akhmeteli die Idee zur Fusion des Heroischen und Romantischen im Vordergrund stand, wird es klar, warum der Regisseur die Idee des nationalen Themas und dementsprechend der nationalen Ästhetik zum Hauptmotiv der Entwicklung des Theaters machte. Das neue Theater suchte nach neuen Mitteln überall – sowohl im Rhythmus als auch in der Plastizität. Hinzu trat auch die Schärfe des psychologischen Bildes der handelnden Personen des heroischen Theaters. Für Al. Akhmeteli galt das neue Bild des Georgiers bzw. Georgierin als Grundlage für das heroische Theater. Das Theater sollte zu einer Schmiede, zu einer Art Labor werden, in dem ein für den georgischer Zuschauer musterhafter Held erschaffen werden sollte.

Al. Akhmeteli war des Öfteren selber Autor von choreografischen Kompositionen. In seinen Theateraufführungen: „Der Spalt“, „Die Räuber- In Tyrannos“, „Tetnildi“, „Anzori“, „Salome“, „Bertrand de Born“, „Jetzt sind andere Zeiten“, „Lamara“, „Berdo Zmania“ – haben an den Tänzen und choreografischen Szenen neben Al. Akhmeteli folgende Choreografen gearbeitet: an „Salome“ – N. Begtabegov, an „Anzori“ – D. Dmitriev, I. Sukhishvili.

Die Theateraufführungen von Kote Marjanishvili zeichneten sich durch ihre Musikalität (durch die Fülle der Musik) aus. K. Marjanishvili schrieb, dass er fast jede Aufführung mit einer musikalischen Begleitung versorgte und erreichte dadurch den Effekt, dass der Text von Schauspielern einen ganz anderen Klang, Rhythmus und Intonation erhielten. Die Proben von K. Marjanishvili verliefen auch in Begleitung von Musik, der Komponist musste stets anwesend sein bei Proben.

Gleich der erste Akkord gab den Ansatz für den Anfang der Probe sowie für die gesamte Theaterproduktion. Die Musik war in den Theateraufführungen von K. Marjanishvili kein Hintergrund bzw. keine Staffage, sondern sie war organisch in das Bühnenwerk verwoben wie eine unsichtbare handelnde Person.

Zusammen mit der Musik bildete die Choreografie die redende Sprache des Bühnenwerks. Besonders begeistert war K. Marjanishvili von der Pantomime (von dem Mimodram), wobei die Choreografie eine entscheidende Rolle spielte.

Aus den bearbeiteten Quellen lässt sich feststellen, dass K. Marjanishvili im Schauspieltheater eine Praxis der Zusammenarbeit mit den Choreografen erarbeitet hat. Seine schöpferische Zusammenarbeit mit dem Choreografen David Machavariani erwies sich als besonders fruchtbar – D. Machavariani schuf für die Aufführungen von K. Marjanishvili nicht nur die Choreografie, sondern er komponierte auch Musik.

Von den Bühnenwerken von Kote Marjanishvili sind hervorzuheben:

„Fuente Ovejuna“ (1928) – auf dem Premiere-Plakat stand als Choreograf der Name Futlin, im Programmheft – S. Sergeev.

„Mseta-Mse“ (1926) – laut Erinnerungen von Tamar Vakhvakhishvili (der Komponistin) haben an der Theateraufführung „Mseta-Mse“ die Assistentin von K. Marjanishvili Valentina Venderovich (die als Lehrerin der Rhythmik und Plastizität tätig war) und der

Ballettmeister Alberti gearbeitet. Es ist anzunehmen, dass der Choreograf von der ersten Aufführung von „Mseta-Mse“ S. Sergejev war.

„Der Brand“ (1929) – laut T. Vakhvakhishvili hat an der erneuten Pantomime der Choreograf David Machavariani gearbeitet.

„Beatrice Cenci“ (1930) – Choreograf David Machavariani,

„Ins Schwarze treffen“ (1928) - Choreograf David Machavariani,

„Hoppla, wir leben!“ (1928) - Choreograf David Machavariani,

„Ja, aber!“ (1930) - Choreograf David Machavariani,

„Der Arbeiter Solnes“ – es ist nicht herauszufinden, wer genau der Choreograf war – es wird nur hingewiesen, dass es ein Ballettmeister des Moskauer Bolshoi Theaters war,

„Khatije“ (1930) - Choreograf David Machavariani,

„Uriel Acosta“ (1929) - Choreograf David Machavariani,

„Maskota“ - Choreograf S. Sergejev,

„Das Spiel der Interessen“ - Choreograf S. Sergejev.

Die synthetische Zusammenarbeit der Regisseure mit den Choreografen hat dem georgischen Schauspieltheater zu Beginn des 20. Jh.-s kennzeichnende Züge der Darstellungsweise verliehen. All das hatte eine wichtige Rolle bei der Entstehung des eigenartigen Kolorits des georgischen Schauspieltheaters gespielt.

ბამოსახუმობა და ბამოსახუმელობა

საკვანძო სიტყვები: *იოს სტელინი, კინოოპერატორი, ჯორჯ ალბერ სმიტი, მხეილ კალატოზიშვილი, ანრი ბერესონი, „ჯიმ შვანთე“, ხუან მირო, ჯეიმს ვილიამსონი, ალ. ასტრუკი*

რა განასხვავებს კინემატოგრაფს ხელოვნების სხვა დარგებისგან? რაშია მისი განსაკუთრებულობა, რეალობის მხოლოდ მისთვის შესაძლო წვდომის უნარი, გამომსახველობა და სათქმელი? გაანჩნია თუ არა, საერთოდ, თვითმყოფადობა? იქნებ მხოლოდ მეორადად ახდენს ილუსტრირებას და იყენებს ხელოვნების სხვა დარგებს - ლიტერატურის, თეატრალური ხელოვნების, ქორეოგრაფიის, მუსიკის, მხატვრობის ენასა თუ გამომსახველობას, ბაძავს მათ... ეს მეოცე საუკუნის დასაწყისის ესთეტიკური გარჩევებისა და პოლემიკების სამართლიანი კითხვებია, აქტუალური პრობლემატიკა, რომელზეც დღეს აღარავინ კამათობს. იმხანად კი ეს ეჭვები საკმაოდ საფუძვლიანად გამოიყურებოდა. მეოცე საუკუნის დასაწყისში კინემატოგრაფი - ჯერ კიდევ დაუხვეწავი ტექნიკური საოცრება, იმთავითვე აცხადებდა პრეტენზიას ნატიფი ხელოვნების პრესტიჟულ წოდებაზე. კინემატოგრაფისტებად გარდაქმნილ ყოფილ თეატრალურ ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდათ კინოს შესაძლებლობებზე და ეკრანზე ისევ დრამატულ სცენებს მართავდნენ, ძალიან მცირე დიალოგებით, მაგრამ უნამო კინოსთვის ეს გამოსავალი არ იყო. ახალბედა კინემატოგრაფისტები სიმუნჯის დაძლევას გადაჭარბებული ჟესტიკულაციით, არაბუნებრივი მიმიკითა და კადრში დატანილი შინაარსის ამხსნელი წარწერებით ცდილობდნენ, რაც, ცხადია, კიდევ უფრო ააშკარავებდა კინემატოგრაფის თავდაპირველ შეზღუდულობასა და შემოქმედებით უმწეობას. საბოლოო ჯამში, ამ პრაქტიკამ მაინც გაამართლა და ნაყოფიერი გამოცდილება შესძინა დამწყებ ხელოვნებას. კინოს ბიონერი თეორეტიკოსი რიჩოტო კანუდო ახალშობილი კინემატოგრაფის პერსპექტივას, ამგვარი „დასესხებული“ უნიკალურობის მნიშვნელობაში, „შვიდი ხელოვნების“ სინთეზში ხედავდა: „ჩვენ კინო გვჭირდება იმ ტოტალური ხელოვნების შესაქმნელად, რომლისკენაც აქამდე არსებული ყველა ხელოვნება მიისწრაფოდა[...] ხელოვნების იდეალი ეს კინოა. მეშვიდე ხელოვნება არიგებს, ათანხმებს ყველა დანარჩენს“.¹

ეს სიტყვები მეოცე საუკუნის ათიან წლებშია დაწერილი და იმ დროისთვის ზედმეტად თავდაჯერებულად გამოიყურება, თუმცა დღევანდელი ვადმოსახედიდან სრულიად ნათელია, რომ რიჩოტო კანუდომ კინოს მომავალი სწორად განჭვრიტა, მით უმეტეს, რომ მიუხედავად კინოს არსებობის მცირე დროისა და მწირი გამომსახველობითი მონაპოვარისა, „სინთეზის“ პათეტიკურ შეფასებასთან ერთად, ძუნწად იმასაც აღნიშნავს, რის გარეშეც კინო როგორც ასეთი, არც არსებობს: „მოდრავი სურათები. პლასტიკური ხელოვნება, რომელიც რიტმული ხელოვნების კანონებით ვითარდება“.² ანუ უკვე შემჩნეულია მისი მიდრეკილებები - კინო „მოდრავ სურათებად“ და „პლასტიკურ ხე-

1 Риччотто Канудо. Манифест семи искусств(1911). Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. М.: Искусство, 1988.- с. 22-24.

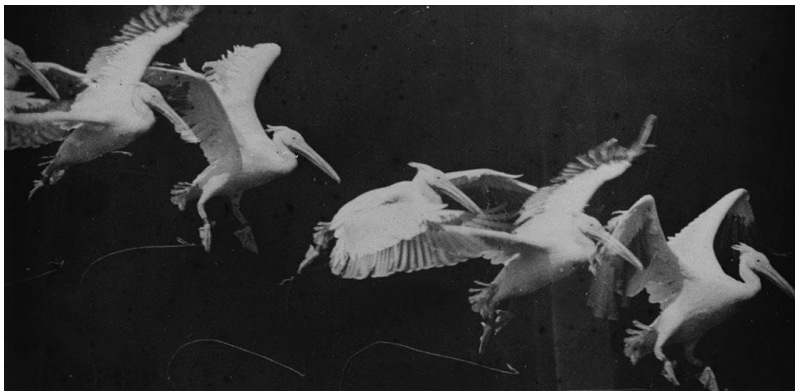
2 იქვე.

ლოვნებადაა“ მოხსენიებული. დღესაც კი, ჩვეულებრივ, ფილმის სინონიმად სიტყვა „კინოსურათი“ ვიყენებთ. ცხადია, მოძრავ გამოსახულებად აღმოცენებული კინო გვერდს ვერ აუვლიდა ვიზუალური ხელოვნების გავლენას, თუნდაც იმის გამო, რომ მსგავსი საწყისები გააჩნიათ და ერთი გრძობის ორგანოთი, მხედველობით აღიქმებიან.

კინოგამომსახველობა ხელოვნების საუკუნოვან დარგთა გამოცდილებასთან, ასევე საკუთარი ტექნიკის ათვისება-განვითარებასთან ერთად იხვეწება და თანდათან კინოენად - კინომეტყველებად ყალიბდება. კინოტერმინოლოგიას თუ გადავხედავთ, იოლად შევამჩნევთ, რომ კინოხელოვნების ძირითად საზრუნავს, მონტაჟური თხრობის სრულყოფასთან ერთად, სიუჟეტისა და მოქმედების ვიზუალიზაცია, გამოსახულების მნიშვნელობად და სტილად გარდაქმნა და ამისთვის საჭირო გადაღების ტექნიკა წარმოადგენს. გარდა იმისა, რომ ნებისმიერ კინოფილმში აუცილებლად შეგვხვდება მხატვარ-დეკორატორის მიერ შექმნილი სივრცე, სტილიზებული ნივთები, პერსონაჟთა იერსახეები თუ მათი სამოსელი... საერთოდ, მთლიანობაში მხატვრის წარმოსახული სამყარო - ფილმი, როგორც ვიზუალური ქმნილება თავადაც ექვემდებარება ვიზუალური ესთეტიკის ცნობილ წესრიგს, კომპოზიციურ განლაგებას, პერსპექტივის კანონებს, კოლორიტულ გადაწყვეტას, სიმკვეთრეს, რაკურსის შერჩევას და ყველაფერს, რაც ბრტყელ ეკრანზე სიღრმის შთაბეჭდილების მოხდენას განაპირობებს და რეალობის ილუზიას წარმოქმნის. სახვითი ხელოვნების გამომსახველობის განხორციელება კინოში მხატვრის მნიშვნელოვან როლზე მტყველებს, ფილმში შეტანილ შემოქმედებით წვლილზე, რომელმაც აამაღლა კინოხელოვნების გამომსახველობითი ხარისხი. თუმცა ცხადია, კინო სახვითი ხელოვნება არ არის და ფილმი არა მხატვრის ჩანაფიქრით, არამედ სხვა ავტორების - დრამატურგისა და რეჟისორის მიერ მხატვრისთვის განსაზღვრული პირობებით იქმნება. როგორი მაღალმხატვრულიც არ უნდა იყოს ფილმში მხატვრის ნამუშევარი და ბევრადაც რომ აღემატებოდეს ხარისხით თავად კინორეჟისურას, კინოსთვის მაინც „ერთ-ერთ“ გამომსახველობად დარჩება, რადგან კინოვიზუალობა ცალსახად სახვითი ხელოვნების კატეგორიებით არ განისაზღვრება. აქ საუბარია განსხვავებულ ხელოვნებასა და მათ სხვადასხვა ამოცანაზე; ხელოვნების თეორია ხაზგასმით მიუთითებს პრინციპულ თავისებურებაზე, რომ: ფერწერული სურათის უძრავ ჩარჩოში წარმოდგენილ უმოძრაო ელემენტებზე დაკვირვება ნებისმიერი ხანგრძლივობითაა შესაძლებელი, განსხვავებით კინემატოგრაფიულ ჩარჩოში მოქცეულ მოძრავ გამოსახულებისგან, რომელიც ამ ფარგლებში სწორედ ცვალებადობას წარმოგვიდგენს, წარმოაჩენს იმ პირველად ელემენტს, რაც არსობრივად განასხვავებს ამ ორი ვიზუალური ხელოვნების სახეობრიობათა საზღვრებს. სწორედ სურათივით უძრავ ეკრანზე წარმოდგენილი, თუმცა ამავე დროს, მოძრავი, დინამიკური მნიშვნელობებითა და სახიერებით დატვირთული გამოსახულება განსაზღვრავს კინოში ჩანაფიქრის შემოქმედებით გადაწყვეტას, ადგენს და აყალიბებს ეკრანის ესთეტიკას, ფორმას თუ სტილს.

კინოსთან მიმართებაში სახვითი ხელოვნების მსგავს პრინციპს ატარებს ფოტოგრაფიაც - კინოს უშუალო წინაპარი, რომელსაც კინოსთან ყველაზე მეტი საერთო აქვს, თუმცა მთავარი განსხვავება იგივეა და კიდევ უფრო მკაცრად განსაზღვრული შერჩეული წამიერების ჩარჩოებით. კინოს უნიკალურობა კი სწორედ მის ცვალებადობაშია: გამოსახულებიდან გამოსახულებაზე გადასვლის ესთეტიკასა და მნიშვნელობაში, ჟღერადობიდან ჟღერადობაზე, გამომეტყველებიდან გამომეტყველებაზე, სიტყვიდან სიტყვაზე, ემოციიდან ემოციაზე, მოძრაობიდან მოძრაობაზე... მუსიკა, ქორეოგრაფია, ფოტოგრაფია,

მსახიობი, სიუჟეტი - ყველაფერი მოძრაობაშია, როგორც რეალობაში. ფოტოგამოსახულება არ არის მარტივად კინოფილმის ერთი კადრი, მისი ერთი ნაწილი, არამედ განსხვავებული სახიერებაა, სხვა გამონატყვითა და სათქმელით: როგორც აღვნიშნეთ, მისი არის ერთადერთი უნიკალური წამის არსობრიობაა, გამომსახველი, თავისთავში სრულყოფილი, დასრულებული - როგორ დაუსრულებლობასაც არ უნდა გამონატყვდეს და საძუდამოდ ასე დაფიქსირებული, ხოლო კინოკადრი მოძრაობაა მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და ცვალებადობით, მისთვის ერთი გამოსახულება შეუმჩნეველი გარდამავალი ფრაგმენტიც შეიძლება იყოს და ღრმა სიმბოლოც.



სურ. 1. ეტიენ ჟულ მარეს (Étienne-Jules Marey) ვარზვის ფრენის ფოტო 1882

მიუხედავად იმისა, რომ მარემ ფრინველის მოძრაობის დაფიქსირება შეძლო, ფოტოზე თავად ფრენას როგორც მოძრაობას, ვერ ვხედავთ. აპარატმა გადაიღო ფრენის გამომსახველი რამდენიმე გაშეშებული ფაზა - აწეული ფრთებით, გაშლილი ფრთებით ან დაშვებული ფრთებით. თითოეული სურათი თავის ერთადერთ ყოფიერ წამიერებაში, რომელიც ნამდვილად არსებობს ფრენის პროცესში, და ასევე, ვხედავთ ყველას ერთად, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ჩვენ ერთ ფრინველს კი არა, მთელი გუნდის ერთ ფოტოს ვუყურებთ.

სამყარო არ არის ადამიანებისთვის მოცემული ერთი და იმავე გაქვავებული სახით, უძრავი შინაარსით. შესაბამისად, ჩვენი თვალუბიც მოძრაობას უკეთ აღიქვამენ ვიდრე უძრავობას - გამოყოფენ ობიექტს ფონიდან, ამჩნევენ ცვლილებებს, გადაადგილებებს, საენებს შორის განსხვავებებსა და კავშირებს - დროის სვლას, სივრცულ ცვალებადობას, არა ზეინის დროსა და ადგილზე გაყინული ისრის პარადოქსს, არამედ იმ რეალურ მოძრაობას, რაც მოიცავს ისრის გატყორცნას მიზნამდე; იმას, რაც აფიქსირებს ედუარდ მაიბრიჯის ცხენის მოძრაობის არა მხოლოდ ცალკეულ ფაზებს (რომლებიც იმდენად დაუჯერებელია ადამიანის აღქმისთვის, რომ მაიბრიჯმა ამ ფოტოებით სანადლეო მოიგო! ლაპარაკია, სწორედ მოძრაობის ბუნებრივ და აუცილებელ ფაზებზე, რომელთაც რეალისტი მხატვარი ცხენის დასახატად არადაძაჯერებლობის გამო არც გამოიყენებს!), არამედ მთელ ულამაზეს ვარზებას.

კინოხელოვნების მრავალსახოვანი სინთეზური სახეობრიობის კომპლექსში, სწორედ მოძრაობის კომპონენტი ასოცირდება უშუალოდ კინოსპეციფიკასთან, კინომეტყველებასთან, კინოენასთან. ამიტომაც, ეკრანზე გაშლილი მოძრავი გამოსახულების ხილვა და

შეგრძნება ასრულებს კინოში, უბირველეს ყოვლისა, მხატვრული მნიშვნელობის ამოცნობის, აღქმის, ფილმის გამომსახველობის სხვა კომპონენტებთან (ტექსტთან, ხმასთან, დრამატურგიასთან, მონტაჟთან, დეკორაციასთან, სამსახიობო ხელოვნებასთან) სინთეზირების საფუძველს, შეჯამებისა თუ აზრის წარმოქმნის ფუნქციას. მრავალი, არაერთგვაროვანი და თვისობრივად განსხვავებული გამომსახველი ელემენტებისგან შედგენილ სტრუქტურის მთლიანობას, რაც ბუნებრივად განაპირობებს კინოგამომსახველობის მდიდარ, მრავალფეროვან გამონახტვას. ხელოვნებათა სინთეზი კინემატოგრაფს მართლაც ამდიდრებს და ძალიან მნიშვნელოვანია, მაგრამ კინოს თავადაც აქვს საკუთარი, მეაფიო, სხვა ხელოვნებათა სახეობრივი გამონახტვისგან გამორჩეული თვითმყოფადობა, საკუთარი, სხვისთვის დაუძლეველი გამოსახვის ფორმატი. შეიძლება კინონაწარმოებს ჩამოვაცილოთ ნებისმიერი მასთან შერწყმული ხელოვნების გამომსახველობა, მაგრამ ის მაინც იარსებებს როგორც კინო, სწორედ იმ თავისთავადი გამომსახველობით, როგორც ის შექმნეს თავდაპირველი სახით ძმებმა ლუმიერებმა, ედისონმა თუ ლუი ლეჟინსმა.

თანამედროვე კინოგამომსახველობითი პალიტრა სინთეზის თვალსაზრისით დაბალანსებულია, თუ, რასაკვირველია, განზრახ არ ხდება ამა თუ იმ გამომსახველობის გამოკვეთა და მასზე ხაზგასმა. მაგალითად, როგორც ვიორჯი შენგელაიას „ფიროსმანი“ წარმოაჩენს მხატვრის სტილს, მის სამყაროს და რომლის მიმართ ყველა სხვა შესაძლებლობას ანშობს და აფერმერთალებს. ამ შემთხვევაში, ცხადია, ავთო ვარაზის, როგორც დამდგმელი მხატვრის როლი ფილმის უნიკალური გამომსახველობის ფორმირებაში ძალიან დიდია. იგივე შეიძლება ითქვას მიხეილ კობახიძის გრაფიკაში გამოხატულ „მუსიკოსებზე“, ან პლასტიკისა და ცეკვის სახიერებაში ჩართულ მოცეკვავე „ქოლვაზე“, ჩაპლინისეული ადრეული კინოგეგის სტილის პირობითობაში გადაწყვეტილ „ქორწილზე“... ასევე, თავად კინოგამომსახველობაც შეიძლება იქცეს ფილმის სტილად და მთავარ სათქმელად, როგორც მაგალითად ჯონ კასავეტესის „ჩრდილები“,³ ან მთლიანობაში მომაჯადოებელი კინემატოგრაფიული უშუალობით გადაღებული „სინემა ვერიტეს“ ფილმები, რომლის დამახასიათებელი ელფერი ქართველი „სამოციანელების“ ცენზურის მარწუხებში მოქცეულ კინოსაც განსაკუთრებულობას, სიღალესა და ბუნებრიობას ანიჭებს. კინემატოგრაფიულ ენას მხიარულ თამაშად წარმოადგენს თავის ორიგინალურ მოკლემეტრაჟიან ფილმში ჰოლანდიელი კინორეჟისორი იოს სტელინგი, რომელშიც სიტყვის ფუნქცია იმდენად არაარსებითია, არც გამოიყენება. თავად სტელინგი ასე განმარტავს: „ფილმი ეს სულის მეტყველებაა. მე არ შემიძლია პოეტური დიალოგების შექმნა და არასდროს მაინტერესებდა პერსონაჟების ხასიათები. მე მაინტერესებს ის, რაც მათ შორის ხდება. ადამიანები თავისთავად არსებობენ და ერთის გაგება მეორეთი, მათ შორის სივრცეს წარმოქმნის. დიალოგი ამ სივრცეს ანადგურებს. ხომ შეიძლება, აზრის მნიშვნელოვანების სხვაგვარად ჩვენება. მაგალითად, იმ პერსონაჟის ანლო ხედით გადაღება, რომელიც მოცემულ მომენტში უფრო მნიშვნელოვანია. თუ მე იმის ჩვენება მინდა, რომ გმირს არ უსმენენ – კამერა დაცურდება მისი სახიდან მხრისკენ და ა.შ. მე გამოვხატავ კამერის საშუალებით და არა დიალოგებით – ამ შემთხვევაში ინტონაციური ენა უკვე შესაძლებელი ხდება“.⁴

იოს სტელინგის ფილმის ტექსტის „ინტონაციურ ენაზე“ წამკითხველ-მაცურებელს ახსენდება, რომ ადამიანების ურთიერთობისთვის სიტყვები აუცილებელი არ არის; გარ-

3 ჯონ კასავეტესის „ჩრდილები“ (John Cassavetes, Shadows). 1959.

4 <https://www.kinohoroshu.ru/node/327>

და ამისა, კინო რეალისტური ხელოვნებაა და რეალურ ყოფიერებაში, ჩვეულებრივ, არც ლაპარაკობენ იმდენს, რამდენსაც ეკრანზე პერსონაჟები, რომელთაც მაყურებლისთვის რაღაცის ახსნა სურთ. როგორ ახერხებს რეჟისორი აზრის გადმოცემას, როგორ ირჩევს გადასაღებ ობიექტს, რას აკვირდება კამერა? იოს სტელინგის შემთხვევაში ეს არის თვალები, გამოხედვა, უსიტყვო შეფასება... მწერა თავისთავად კომუნიკაციაა, ურთიერთობის ფორმა, უფრო პირველადი და უფრო საყოველთაო, ვიდრე სიტყვა. ადამიანები ამჩნევენ მინიშნებებს სხვა ადამიანის თვალებში: სიკეთეს, სიძულვილს, სიხარულს, ბოროტებას... შეუძლებელია ამ ფენომენის სიტყვებით გადმოცემა. სახვით ხელოვნებას, ან ფოტოგრაფიას შეუძლია მწერის არაჩვეულებრივი სიღრმის დაფიქსირება, გამოხედვის ცალკეული მომენტის დაჭერა, მაგრამ მხოლოდ კინოგამომსახველობას შეუძლია მოუხელთებელ, სწრაფმავალ წამიერებაში გამოიჭიროს გამოხედვის ნიუანსებში გამჟღავნებული დაუფარავი სინამდვილე, აქციოს მწერა თამაშად, დინამიკურ მოქმედებად, ხასიათად, პორტრეტად, დრამად, დახვეწილ იუმორად. ანუ იმად, თუ რას ნიშნავს, უცხო ადამიანთა თვალების შეხვედრა და არიდება, მწერით კონტაქტი, ურთიერთობა, ფლირტი, ერთიკი... ერთმანეთის ამოცნობა და ცრუამოცნობა...



სურ. 2. კადრი იოს სტელინგის ფილმიდან „მოსაცდელი დარბაზი“
The Waiting Room (1996) directed by Jos Stelling

იოს სტელინგის „მოსაცდელი დარბაზის“⁵ წამყვანი გამომსახველობა მწერის თამაშია. უცხო ხალხით სავსე მოსაცდელ დარბაზში, ყავის მოსატანად გასული ცოლის მოსვლამდე, დროის გასაყვანად აქეთ-იქით ყურებისას წარმოქმნილი მწერითი ურთიერთობები, ფილმის გმირისთვის თავისუფლების მშვენიერი წამია. იგი „ნებდება“ დაუჯერებლად წარმატებულ თავგადასავალს მაგნიტივით მიმზიდველ და გამომწვევ ქალბატონთან, თუმცა რაც ხდება ამ პროცესში, მას თან ძალიან აკვირვებს ვითომ... საქმე იმაშია, რომ ეს მხოლოდ წარმოსახვაა, უბრალოდ ოცნებაში შეიჭრა და საკუთარ ფიქრებს გაეთამაშა.... სინამდვილეში კი მამაკაცს სადგურის მოსაცდელი დარბაზის მობილდამირე კედელზე სუპერმოდელის ეკრანულ ფოტოზე შეუჩერდა მწერა, სასიამოვნო მგზავრობის ამსახველ ჩვეულებრივ რეკლამაზე - მოხდენილ მსუბუქ ჩანთიან მოგზაურ და მომიღმარე ქალბატონზე, რომელსაც ზურგის ქარი ხასხასა ლურჯ მანტოს უფრიალებს და მშვენიერი ბუნების წიაღში, უცნობ გზაზე მოხდენილად მიაქანებს... მიმზიდველს, მაცდურს, იდეალურს, უნაკლოს, როგორიც ვსურს სწორედ ისეთს, მაგრამ არარეალურს - სურათს.

5 „მოსაცდელი დარბაზი“, The Waiting Room (1996) directed by Jos Stelling.

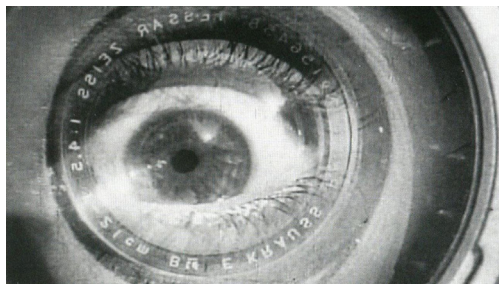
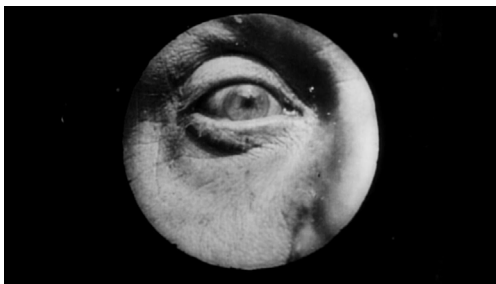
მოსაცდელი დარბაზის ლოდინით გაბეზრებული მგზავრების ვულგურილ და არც ისე კეთილგანწყობილ მწერათა შორის, რეკლამის გაცისკროვნებული ვულგია მწერა, ამ დამღლელ და უღიმღამო მონაკვეთს მშვენიერი სურვილებითა და წარმოსახვით ავსებს... მაგრამ დაბრუნებული მეუღლის მიერ, შემთხვევით მის თეთრ ლაბადაზე, მოუხერხებელი ქალაღის ჭიქით გადასმული ცხელი ყავის ჩამოწეული ლაქა სინამდვილეს თავის ადგილზე აბრუნებს, ხოლო გამოფხინებული გმირის შეცვლილი გამომეტყველება, მის ოცნებებს აყოლილ კინომაყურებელს მხიარული ფინალით აჯილდოებს.

მწერა უფრო მეტის მომცველი და გულწრფელია, ვიდრე ნათქვამი, რომელსაც სიტყვად ჩამოყალიბებამდე გონის ფილტრი აქვს გასავლელი. ამ მიმართვას ყოფიერებაში უშუალო ზემოქმედების ძალა აქვს, ხოლო ეკრანზე მნიშვნელობის ემოციური ამოცნობის უდიდესი გამომსახველობა. დაუვიწყარი და გასაოცრად შთამბეჭდავია „დიდი ქალაქის ჩირაღდნების“⁶ ფინალურ კადრში, ჩარლი ჩაპლინის გამოხედვაში აღბეჭდილი - ემოციის გარდამავალი ნიუანსების სიფაქიზე, სიმდიდრე და სიღრმე!



სურ. 3. კადრი ჩარლი ჩაპლინის ფილმიდან „დიდი ქალაქის ჩირაღდნები“

მაყურებელი თვალეზში უმზერს თავის გმირს და მისგან უშუალოდ იღებს სიყვარულის იმპულსს, ამოცნობის ესთეტიკურ განცდას თუ სევდას. მართალია, პერსონაჟი თავის გმირს ხელის შეხებით ცნობს, მაგრამ მთავარი ამოცნობა მაინც მწერით ხდება. დანახვა - ეს არის ფილმის უმაღლესი იდეაც და კულმინაცია. ჩარლის ამოცნობის სცენა, მსოფლიო კინემატოგრაფიის ისტორიაში დღესაც, ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ კინემატოგრაფიულ სახედ რჩება. როდესაც მეყვავილე ქალიშვილისა და მაყურებლის მწერას, ჩაპლინის გმირისადმი საერთო თანაგანცდა ემოციურად აერთებს.



სურ. 4. ა) კადრი ჯორჯ ალბერტ სმიტის ფილმიდან „ბებიას ლუბა“;
(George Albert Smith Grandma's Reading Glass), 1900,
ბ) ძიგა ვერტოვის „კინოგლაზის“ ემბლემა

6 „დიდი ქალაქის ჩირაღდნები“, ჩარლი ჩაპლინი, 1931.

კინოხელოვნებაში პირველი ახლო - დეტალური ხედით გადაღებული ობიექტი, სწორედ, ადამიანის თვალი იყო, ჯორჯ ალბერტ სმიტის მიერ თითქოსდა ლუპით გადიდებული შოკისმომგვრელი თვალი - კაკლის მოძრაობა, აქეთ-იქით ტრიალი, წამწამების ხამხამი... ეს კადრი-შედევრია, სმიტისეული კინემატოგრაფიული ხუმრობა ადამიანის მზერაზე, რომელმაც ფაქტობრივად შეცვალა კინოს განვითარების მიმართულება, წარმოაჩინა კინემატოგრაფიული ხედის შესაძლებლობები, დეტალი, მასშტაბი, ეკრანული მეტყველების ანაბანა.

შეუმჩნეველი არც თვალის ფენომენალურობა დარჩენილა - მისი ბუნებრივი მიდრეკილება, თხრობაში ნიშნად, მეტაფორად, სახედ იქნეს აღქმული; და ახლო ხედით, დეტალად გამოყოფილმა თვალის გამოსახულებამ ადამიანის ხედვის, თვალსაზრისის სიმბოლოს მნიშვნელობა შეიძინა. შემდგომ თანდათან, ეს ყველაზე უფრო ფოტოგენური ობიექტი უფრო და უფრო მრავალმხრივ გამოხატვას პოულობს. მაყურებლისთვის ბევრად უფრო საგრძნობი და დამჯერებელია, როდესაც მსახიობი კინოკამერის ობიექტივს ესაუბრება, ვიდრე პერსონაჟს, როდესაც ამ დროს ეკრანზე დაუფარავად მოჩანს მისი თვალები. სწორედ ობიექტივის ოვალში ჩასმული თვალის გამოსახულება წარმოადგენს ძიგა ვერტოვის შემოქმედებითი პროგრამა „კინოგლაზის“ ემბლემას და მხატვრული სტილისა თუ მეთოდის სიმბოლოს. ერთგვარ მანიფესტში, „კინოგლაზის“ გადატრიალებაში“ ძიგა ვერტოვი თავის კინოფუტურისტულ კრედოს ასე განმარტავს: „მე კინოთვალი ვარ. მე ვარ მექანიკური თვალი. მე, მანქანა, სამყაროს ისე გიჩვენებთ, როგორც მხოლოდ მე შემიძლია დავინახო...“ „კინოგლაზი“ მოწოდებულია ჩაწვდეს და წარმოაჩინოს ყველაფერი, „რასაც თვალი ჩვეულებრივ ვერ ხედავს. როგორც დროის მიკროსკოპი და ტელესკოპი, [...] როგორც უსაზღვრო, მანძილის გარეშე შესაძლებლობა“.⁷

მიუხედავად, მემარცხენე ფუტურისტული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ფანტაზიის გაქანებისა, ვერტოვი თავისი თამაში გამონატვის ასპარეზად, მხატვრული გამონავონის ნაცვლად, რეალობის დოკუმენტური ასახვის შესაძლებლობას ირჩევს, რომელსაც ქმნის უჩვეულო, მასშტაბური დიაპაზონით, ვირტუოზული ოსტატობით, კონტრასტული რაკურსებით, პლანებით, მონტაჟით და სხვა გამომსახველობითი ხერხებით. თუმცა, თვალის სახიერება, არც სურეალისტებს ტოვებს ვულგარილად. არავითარი დოკუმენტალიზმი, არანაირი რეალიზმი და ხელოვნური საზრისით დატვირთული სინამდვილე! თუ გახელილი თვალი ადამიანის გარესამყაროსთან უშუალო კავშირის სიმბოლოდ აღიქმება, საღვადორ დალი და ლუის ბუნუელი ამ ნიშანს გააუქმებენ, მის მნიშვნელობას გადახაზავენ და გაანადგურებენ. ახვეული, დანუჭული თვალები სურეალისტების შემოქმედებაში რეალობასთან და მის სიცხადესთან ეჭვიან, არაერთგვაროვან დამოკიდებულებაზე მიგვანიშნებენ.



სურ. 5. ა) რენე მაგრიტი „ყაღბი სარკე“; ბ) კადრი ბუნუელის და დალის „ანდალუსიური ძაღლიდან“; გ) კადრი ბუნუელის და დალის „ანდალუსიური ძაღლიდან“

7 Дзига Вертов, Вариант манифеста - Мы называем себя киноками. 1922.

თუ რენე მაგრიტისთვის თვალი „მრუდე სარკეა“ სინამდვილეში უწვდომელი, ეფემერული, ილუზორული და პასიურად არეკლილი, ლუის ბუნუელი და სალვადორ დალი, თავის „ანდალუსიურ ძაღლში“ შეყვარებულის მეოცნებე და ნაღვლიან თვალს გამომწვევად დასცინიან და დადასტური აგრესიულობითა თუ უხეში უარყოფით ანადგურებენ: ლუის ბუნუელი თავად, გულდასმით ლესავს სამართებელს და თვალს, ნატურალისტური ეფექტით, საკუთარი ხელით გადასერავს. „ჩემს სატრფოს, გამობერილ თვალის გუგაზე სკალპელის მსუბუქი დასმის სინაზე უყვარს...“ სარკასტულად ხუმრობს სალვადორ დალი და ბუნუელთან ერთად, კინომაყურებლის ინერციულ, პასიურ აღქმას შემადრწუნებელ ზემგრძობიარობას აიძულებს.

გამოსახულება, გამოსახულებათა ცვლა განსაკუთრებული ზრუნვის საგანი ხდება კინოხელოვნებისთვის, თუმცა ავანგარდული თეორიების სითამამემ, ამ ეტაპზე ისედაც ზომიერების არმქონე კინოს მეტი თავდაჯერება მიანიჭა: ექსპრესიულმა გამონატვამ, გადამეტებულმა სიმეგვითრემ, კონტრასტულობამ, საერთო ხედისა და ახლო ხედის მონტაჟმა, ობიექტიდან ობიექტზე კონტრასტულმა გადასვლებმა ნაყოფიერი პირობები შეუქმნა ახალგაზრდა კინოს შედეგების აღმოსაცნებლად. ასევე ქართულ კინოშიც: „ჩვენ ასე ვამტკიცებთ, ყირამალით შეგვევსო გამარჯვება!“ - აქვეყნებს თავის ახალ კულტურულ პროგრამას ნიკოლოზ შენგელაია.⁸ მიხეილ კალატონიშვილი, ასევე წარმოადგენს კინომასალის მოწესრიგების სახეშეცვლილ მიდგომებს. მას აღარ აკმაყოფილებს ოსტატურად გადაღებული კადრი, თუ იგი არ არის შერწყმული ძველის უარყოფისა და ახლის დამკვიდრების იდეასთან; თუ იგი არ ატარებს ამ ახალი მნიშვნელობის გამომხატველი სტილის ნიშანს: „არ კმარა სოციოლოგიის და სიუჟეტის გადაღების ხერხების ცოდნა... აუცილებელია კინოს წმინდა ტენიური ბაზა, სინათლე, ოპტიკა და მოძრაობა გამოყენებულ იქნას როგორც სტილისტური ხერხი, რაც ორგანულად დაკავშირებულია სიუჟეტის წყობასთან“.⁹ - წერს იგი.

მ. კალატონიშვილის პროგრამა ითვალისწინებდა ვიზუალურ გამომსახველობათა ჩართვას კინოსაზრდში, სტილს აუცილებლად უნდა ჰქონოდა კავშირი „სიუჟეტურ წყობასთან“. და ამ ერთი შეხედვით წმინდა პროფესიული გეგმით, იგი სრულიად განსხვავებული ესთეტიკით გადაღებულ „ჯიმ შვანთის“ ქმნის, სადაც მოთხრობილია სვანეთის დიდებულ, მაგრამ ამავე დროს, ადამიანთა მიმართ უცნაურად საშიშ, მტრულ და დაუნდობელ ბუნებაზე; ხალხის უკიდურეს გასაჭირზე, საუკუნეების წიაღიდან დამკვიდრებულ უკულმართ, აბსურდულ წეს-ჩვეულებებზე...

ფილმის სტილს განსაზღვრავს ერთგვარად მკაცრი, დაუნდობელი, განხეთქილებაზე მიმანიშნებელი კონტრასტი. საჭირო ემოციური განწყობის შესაქმნელად, რეჟისორს კადრში შემოაქვს - შავისა და თეთრის დაპირისპირება, მათი რიტმული მონაცვლეობა; შექმნილია ხაზგასმული თამაში, რომლებიც ბუნებრივ უშუალობაში მოცემულ საგნებს ახალ ემოციურ ელფერს ანიჭებენ, რეალობას ახალ საზარისად გარდაქმნიან. ჟურნალ „მემარცხენეობაში“ კალატონიშვილი დაწვრილებით განმარტავს თავის ამოცანებსა და გადაწყვეტის გზებს: „ტექნიკის სტილისტურ ხერხად გადაქცევის მისწრაფებამ მიგვიყვანა ობიექტის კონსტრუქციამდე, რომელიც, ოპტიურად, ხაზგასმით აღნიშნავს იმ საგნებს, რომელთაც პირველხარისხოვანი მნიშვნელობანი აქვთ სიუჟეტის წყობაში. ყველა სტილისტურ ხერხებს თავის ძირითად მიზნად აქვს მასალის დამუშავება ემოცი-

8 შენგელაია ნ. ქართული ფუტურისტული აღმანახი „H2SO4“, 1924.

9 კალატონიშვილი მ., ჟურნ. „მემარცხენეობა“. 1928, #2.

ონალური ზეგავლენისთვის, ხელოვნების ხერხი ეს არის მასალის გამოყვანა შეგრძნობის ავტომატიურობიდან...“¹⁰

„მასალის გამოყვანა შეგრძნობის ავტომატიურობიდან...“, ანუ საგნის აქცენტირება ეს არის სტილი, როდესაც გარკვეულ ნიშანს, რომელიმე თვისებას დომინანტური ფუნქცია ეკისრება - ასევე ერთი განსაზღვრავს მრავალს, ისე რომ „მრავალი“ ამ „თამაშის“ მხოლოდ პასიური შემადგენელი ხდება და სუბიექტად მასში თითქმის აღარ მონაწილეობს, მხოლოდ აქცენტირებულს ემხრობა, მის სიმბოლოდ ვარდაქმნას. ოციანი წლების კინოხელოვნებამ „მასალის აქცენტირების“ მთელი პალიტრა შექმნა - შუქ-ჩრდილთა და რაკურსის მიზანდასახული თამაში, „ახლო ხედის“ და მით უფრო, გადიდებული „დეტალის“ ხაზგასმული მნიშვნელობა, თუ „საერთო ხედის“ კადრსშიდა კომპოზიციის საზრისი; ასევე მონტაჟის მრავალრიცხოვანი ხერხი და ფორმა, რომლებიც არა მხოლოდ კინოგამომსახველობად, არამედ კინოენად იქცნენ და ეკრანულ თხრობას დაექვემდებარნენ. „მუნჯი კინოს“ ახლებურად გამომსახველი „დეტალები“, იმის გარდა, რომ აქცენტირებდნენ საგანს, ხშირად იდეურად განაზოგადებდნენ კიდევ მას, ანიჭებდნენ და ტვირთავდნენ მეტაფორული თუ სიმბოლური მნიშვნელობით.

ავანგარდულ კინოში „დეტალი“, ხშირად თავისთავადია, ერთგვარად შემთხვევითი, ჩამატებული იერსახით და არ წარმოადგენს რაღაც მთლიანობის ფრაგმენტს, არ ემსახურება არც კონკრეტული თხრობის თანმიმდევრობას, ზოგჯერ არც ზოგად კონტექსტს, ის რაღაც კუნძულივითაა ჩართული ფილმის მოვლენებში, მოკლებული სხვა სახეებთან ორგანულ კავშირს თუ ფუნქციას, თითქოს ამოძრავებული ფოტო იყოს, შეიძლება იქცეს რაიმე მეტაფორად, სიმბოლოდ ან უბრალოდ განწყებულ ფორმად. ნიკოლოზ შენგელაიას პირველ ფილმში,¹¹ რომლის ოპერატორი მიხეილ კალატონიშვილია, ვხვდებით სწორედ, დეტალის სიუჟეტისგან დამოუკიდებლად ვათამაშების მაგალითს: „ამ მხრივ საინტერესოა ურმის ბორბალი, რომელიც ყველა განზომილებითაა მოცემული მოქმედებაში და პირველად იძლევა ამ სურათში ნივთის ვათამაშების ნიშუმს. ასევე ითქმის ოვანესას საათზე. ასეთი ცოცხალი დეტალები სურათში ბლომადაა გაბნეული. ეს ქმნის სურათის ახალ სიცოცხლეს (...) საინტერესო ის არის, რომ ცხვრის ფარის მოძრაობა აშენებულია განსაკუთრებული კონსტრუქციით და კუთხეებით. აქ პეიზაჟი ხდება რელიეფური და იგი სრულიად ახალ კომპოზიციამაა მოცემული“...¹²

ასეთი შედეგი, რასაკვირველია შემთხვევით არ მიუღიათ დებიუტანტებს და მათი რეჟისურის გადაწყვეტები უბრალოდ „ლამაზად“ ასახვის კი არა, უფრო ორგანულად გამოხატვის სურვილიდან გამომდინარეობდა: „გამოსახულების გადატანას ეკრანზე საფუძვლად აქვს გეომეტრიული ობტიკა და კადრის სივრცობრივი ფორმების კომპოზიციის ხერხები, - განმარტავს მიხეილ კალატონიშვილი, - რაც უნდა გამოდიოდნენ ... პერსპექტივის თვისებიდან და მასალის პლასტიურ თავისებურებიდან, რომელსაც იძლევა ობტიკა... კინემატოგრაფისტების დიდი ნაწილი, რომელნიც მოსული არიან მხატვრობიდან, ცდილობენ სინათლის ხერხების გაესთეტიურებას და არა როგორც სტილისტური ხერხის აღნაგობას“.¹³

10 კალატონიშვილი მ., ჟურნ. „მემარცხენეობა“. 1928, #2.

11 „გვილი“. 1927, რეჟ. ნიკოლოზ შენგელაია, ოპერატ. მიხეილ კალატონიშვილი.

12 „გვილი“ „მემარცხენეობა“. N1. 1927.

13 კალატონიშვილი მ., კინო მასალის ჩვენების მეთოდები. „მემარცხენეობა“ N2 1928.

საერთოდაც, ამ პერიოდის ავანგარდულ უხმო ფილმებში თხრობის თავისებურებას განაპირობებს სწორედ ასეთი ტიპის მნიშვნელობამინიჭებული დეტალები და არა სიუჟეტისა თუ დრამატურგიული მოქმედების ნატურალისტური მიზანშედეგობრიობა. ნ.შენგელაიას და მ. კალატონიშვილის ფილმებში თამამ, ორიგინალურ აზროვნებასთან და დახვეწილ გემოვნებასთან ერთად, მუღაფნდება შეურიგებლობა პრობლემებისადმი, ავტორის გულისტკივილი. მიხეილ კალატონიშვილის კადრი „ჯიმ შვანთეში“ ექსპრესიული გამომსახველობის უდიდეს მასშტაბურობას აღწევს: თეთრი მთების ფონზე, უჩვეულო, დაქანებული რაკურსით გადაღებული, აქეთ-იქით გადახრილი შავი კოშკების უხეში, აგრესიული სიმუქე; დღის სწრაფად ცვალებადი ელფერი - მერყევი, ჭირვეული, არასაიმედო ამინდის დინამიკა: დამაბრმავებელი, ჩახჩახა, თვალმომჭრელად მზიანი, ნათელი დღიდან - უეცრად შემოცურებულ შავლევა, მძიმე ღრუბლებამდე, მთის კალთების მთელ სივრცეზე ჩამოწოლილ მუქ, ავბედით, მოძრავ ჩრდილამდე, რომელიც ივლისის მწირ მოსაგალს მოულოდნელად თავსდატყენილი თოვლითა და სუსხით ანადგურებს; და რომელიც ყველაფერს დაუნდობლად გადაუვლის, შეუჩერებლად გადაივლის და ზაფხულის წუთიერ ზამთარს თან წაიყოლებს. ამ განყენებული, უშუალოდ ბუნებიდან დოკუმენტურად გადაღებული ეპიზოდით და მისი სათანადო დამუშავებით, რეჟისორი ქმნის ეკრანული თხრობის სახიერ ნიმუშს. ცოცხალი კინოგამოსახულება ვარდაიქმნება დაბადებული საზრისის ნიშნობრივ საფუძვლად, საერთო სტრუქტურის ელემენტად, რაც მას სხვადასხვა საზრისში გადასვლის, ვარიანტების უნარს ანიჭებს.

კადრების თანმიმდევრობა „ჯიმ შვანთეში“ რთული და კონტრასტულია - მოდერნისტულად გაუცხოებულ მონტაჟურ კადრებად დაშლილი. ფილმი თეთრუღის საერთო სტატიკური ხედით იწყება, რომელსაც მოსდევს მყინვარიდან კლდის კალთაზე მომავალი აქაფებული მდინარის პანორამა მარცხნიდან მარჯვნივ, დიაგონალზე კუთხით დახრილი, ციცაბო კალთაზე ჩავარდნილი მდინარის ენერგიული სწრაფი დინება და სრულდება დახრილი კადრით მთებს შორის მიმავალი გავაკებული მდინარის შორი სტატიკური ხედით.



სურ. ნ. კადრი მ. კალატონიშვილის ფილმიდან „ჯიმ შვანთე“ 1930

შემდეგ იწყება საპირისპირო უწყვეტი მოძრაობა: ახლო ხედზე, ქვემოდან ზემოთ კადრის ზედა ნაწილთან, მთის ამოყირავებული ანარეკლით წყალში, რომელიც ვერტიკალური პანორამით ზემოთ ადის და რეალური მთის მწვერვალის ხედით ასრულებს კადრის შემადგენლობას.



სურ. 7. ვერტიკალური პანორამა ქვემოდან ზევით მიმართული - მდინარის ანარეკლიდან რეალურ მთის მწვერვალისკენ. „ჯიმ შვანთე“ (1930), მ. კალატონიშვილი

მაგრამ აქ საყურადღებოა ის, რომ კალატონიშვილი ანლო საშუალო ხედებით ქმნის სივრცის განზომილებას, ისე რომ მთა კადრში ვერ ჩაეტიოს და ამ უზარმაზარ სივრცეში მთაზე „მიბჯენილი“ გამოსახულებიდან საერთოდ გაქრეს სივრცე; წარმოიქმნას საპირისპირო, რაღაც ზედმეტი სიანლოვის, ჩაკეტილობის, სივიწროვის შეგრძნება, რასაც იდეოლოგიური ამოცანებითა თუ მიზნებით, სვანური სოფლის სიღუპისა და გამოუვალობის ატმოსფეროსთვის უნდა გაესვა ხაზი.

კალატონიშვილის გამოსახულება საკვირველ და ამავე დროს დამაჯერებელ შთაბეჭდილებას ახდენს, რადგან ეკრანზე საგანთა გარდაქმნა, ექსპრესიული გამოხატვის თავისებურება თვითონ საგანთა ბუნებიდან, საკუთარი ხასიათიდან გამომდინარეობს; თუმცა, მოდერნიზებული - მოულოდნელი რაკურსით, მაგალითად, ცაში დაკიდებული თეთნულდის გამოსახულებით, რომელიც ერთსა და იმავე დროს, საკვირველი და ეფექტურიცაა, მაგრამ ამავე დროს ბუნებრივიც - ადგილის ჩვეულებრივი მუდმივი პეიზაჟი - წყალში მთის თავდაყირა ანარეკლი.

კალატონიშვილი აქტიურად ეძებს ობიექტების სახე-გამოსახულებად გარდაქმნის ვზებს, მათი აქცენტირების ფორმებსა და გამოხატვის შესაძლებლობებს: „კინოს მასალას წარმოადგენს ჩვენს გარშემო არსებული ფიზიკური სამყაროს ნივთები. ამ ნივთების კულტურა ჩვენ გვიკარნახებს დამუშავების შესაფერ ხერხს, სტილს“¹⁴ - აღნიშნავს იგი. მიუთითებს კინომასალის ფუნქციის განსაზღვრაზე კინოენის სტრუქტურაში, მისი დამუშავების დასაშვებ არეზე, ნიშნობრივი ვარიანტების საზღვრებსა და გამოსახვის ისეთ პრინციპებზე, რომელთაც დღემდე არ დაუკარგავთ აქტუალობა. ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტმა თავის პირველივე ფილმებში მიაგნო იმ არაჩვეულებრივ ფენომენს, რომელიც ეკრანზე რეალურ საგნებს ახალ თვისებებს ანიჭებდა, აუცხოებდა და გარდაქმნიდა. ეს საგნები ფილმებში, ეკრანზე განსხვავებულად გამოიყურებოდნენ, აზრად და გრძნობად წარმოდგებოდნენ: „სურათში მთავარი ეს არის, ცალკე სცენები და კადრები, კომპოზიცია. სურათში მოსპობილია ყველა გაცვეთილი მანერები სცენის ფოტოგრაფიული გადაღების აქ ძებნაა გადაღებაში ახალი განზომილების და ამ მხრივ არის უსათუოდ მიღწევები... მოქმედ პირთა დრამის განვითარებაში ვერ შეხვდებით ვერც ერთ ჩვეულ სცენას... ახალგაზრდა რეჟისორებმა დასძლიეს ეს სცენები სრულიად ახალი აშენებით და ჩვეულებრივ მოქმედებათა გაუცხოებით“¹⁵.

მონტაჟის ტექნიკისა და ხედების აღმოჩენამ ახალგაზრდა ხელოვნებას გამოსახულების აზრებად დანაწევრება, მნიშვნელობის მქონე ელემენტის გამოყოფა ასწავლა. ამ

14 კალატონიშვილი მ., „კინო მასალის ჩვენების მეთოდები“. „მემარცხენეობა“ N2.

15 ჩ. „ვიული“, „მემარცხენეობა“ N1, 1927.

ეტაპზე კინო უფრო და უფრო აქტიურად ცდილობს უცხო გამოქვეყნების დაძლევა, საკუთარი სისუსტეების გამოქვეყნებით შესაძლებლობებად გადაქცევას სწავლობს. არა მხოლოდ საჩვენებლად აუცილებელი პრინციპით, არამედ უკვე ესთეტიკური თვალსაზრისით განსაზღვრავს, რა ხანგრძლივობა ესაჭიროება ამა თუ იმ კონკრეტული კადრის აღებას, ხედიდან ხედზე გადასვლას, მონტაჟურ რიტმს, კამერის დახრის კუთხეს, პერსპექტივას, გამოსახულების პროპორციებს და მასშტაბების ცვლას, სიმკვეთრესა და სიღრმეს... იმის მიხედვით, თუ როგორ წარმოგვიდგენს კინემატოგრაფისტი ეკრანზე საგანს, მისი მოძრაობის სივრცეს, სიანლოვესა და სიშორეს, გარკვეული სიძლიერის განცდა-სიგნალს იწვევს მაყურებელში, საგანი იძენს გამოქვეყნობას და გავლენას ახდენს ფილმის აღქმაზე, მნიშვნელობის წაკითხვაზე.

ფილმის ჩანაფიქრის რეალიზების პროცესში, რეჟისორის ამოცანებს რასაკვირველია გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს და ავტორადაც სწორედ იგია აღიარებული.¹⁶ ავტორის ოფიციალური უფლებებით სარგებლობს დრამატურგიცა და კომპოზიტორიც, თუმცა კინოს ამ სინთეზურ შემოქმედებაში ჩართულ ავტორთა რიგში არ მოიაზრება კინოოპერატორი, პროფესიონალი კინემატოგრაფისტი - ის ვინც არ წერს რომანებს, მუსიკას, ქმნის მხოლოდ კინოს და სხვას არაფერს; აღბეჭდავს მხოლოდ მოძრავ გამოსახულებას, ფილმის უმთავრეს ელემენტს, რომლის გარეშეც კინოპროდუქტის შექმნა შეუძლებელია. მიუხედავად ამისა, საკანონმდებლო აქტების თანახმად, კინოოპერატორი მოკლებულია კინოავტორის პრესტიჟულ აღიარებას. თითქმის ასი წელი დასჭირდა, რომ კინოოპერატორის ავტორობა თუნდაც „დამდგმელი ოპერატორის“ პროფესიული სტატუსით განსაზღვრულიყო, თუმცა ეს ერთი და იგივე არ არის. მართალია, კინოს განვითარების საწყის ეტაპზე, ოპერატორი არც წარმოადგენდა შემოქმედ ფიგურას, გადამღები ჯგუფის მხოლოდ რიგით დამხმარე პერსონალად მიიჩნეოდა, რომლის მოვალეობები და უფლებები, რეჟისორის განკარგულების თანახმად, უძრავად დადგმული აპარატის სახელურის თანაბარ რიტმში დატრიალებით ამოიწურებოდა, რათა ობიექტის გადაღება წამში 16 კადრზე გადასაწილებულიყო - აპარატი ხომ მექანიკურად, „თავად აღბეჭდავდა“ ყველაფერს, რაც ობიექტივის ხედვის არეში ხდებოდა! იმ დროს, თვითონ ოპერატორსაც დაახლოებით ასეთი წარმოდგენა ჰქონდა საკუთარ პროფესიასა და მოვალეობებზე. ანეკდოტადაა შემორჩენილი ლევ კულეშოვის ცნობილი მოგონება ასეთი საოპერატორო „შემოქმედების“ ტიპურ შემთხვევაზე: „როდესაც ზაველემა¹⁷ მომთხოვა დეკორაცია გადამღები აპარატისგან მომემორებინა და მოედნის სიღრმეში გადამეტანა, რადგან იგი კადრში არ ეტეოდა და მე შევთავაზე, რომ აჯობებდა, თავად გადაეწია კამერა ცოტა უკან, მახსოვს, გაოცებულმა შესძახა: „მე კი ეს არც კი მომაფიქრდა!“ ხდებოდა ისეც: იღებს ოპერატორი ვრძელ სცენას, კამერის სახელურის თანაბარი ტრიალით, იღლებს, შეუჩერებლად ცვლის ხელს და ოცდამეთხუთმეტე მეტრზე უცებ ძალიან მშვიდად შენიშნავს: კიბის გატანა კი დაგვეწყობია?!“¹⁸

დღეს, რა თქმა უნდა, ოპერატორი არ წარმოადგენს კამერის მექანიკურ დანამატს, რომელიც გადაღებისას ობიექტივში არ იყურება და მხოლოდ აპარატის სახელურს ატრიალებს. ოპერატორი გადამღები ჯგუფის უმნიშვნელოვანესი და შეუცვლელი წევრია,

16 <https://festagent.com/ru/articles/copyright>

17 ბორის ზაველევი - რუსული კინოს ერთ-ერთი პირველი კინოოპერატორი (1876-1938). გადაღებული აქვს 150-ზე მეტი ფილმი, მათ შორის ივანე პერესტიანის „ლეგენდა სურამის ციხეზე“, 1922.

18 Кулешов Л., Хохлова А., 50 ЛЕТ В КИНО. Москва „Искусство“. 1975. გვ. 27.

არა უბრალოდ აფიქსირებს მის წინაშე არსებულ რეალობას, არამედ ქმნის მას, იგი არა მხოლოდ კინოგამოსახულების, არამედ კინოგამომსახველობის შემოქმედია. ოპერატორის უშუალო მონაწილეობისა და თანამონაწილეობის ფარგლებში შეიქმნა და დაინგენერა, რომლის გამოყენება მხოლოდ კინემატოგრაფის შესაძლებლობაა; განათება, რაკურსი, ფოკუსი, კამერის მოძრაობა, ატმოსფერო, და სხვა მსგავსი გამომსახველობის გარეშე, კინოფილმი როგორც ასეთი, უბრალოდ, არ არსებობს. და რაც მთავარია, ოპერატორი არის სწორედ ის თვალი, რომლითაც მაყურებელი აღიქვამს ფილმს - მისთვის შექმნილ რეალობას. ჩვენი ხედვა ხომ სწორედ ოპერატორის ხედვის ადგილია... აქვს თუ არა ამას რაიმე მნიშვნელობა? მაშინ, თავად ვცადოთ, მიმოვიხედოთ გარშემო: სად ვიმყოფებით და რას ვხედავთ... რა შეგვიძლია დავინახოთ ჩვენი ადგილიდან?

„ასე მაგალითად, თეატრში, ვყიდულობთ რა ბილეთს, მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ვხედავთ სცენას ერთი და იმავე მანძილიდან და ერთი ხედვის კუთხიდან“.¹⁹ მართალია, არ არსებობს მიზანსცენა, რომელიც ერთნაირად გამოიყურება ქანდარიდან, ლოჟიდან ან პარტერის პირველი რიგიდან, თუმცა ჩვენ ვრჩებით ჩვენს ადგილზე და თეატრში ეს განსხვავება სცენაზე წარმოდგენილის მნიშვნელობაზე გავლენას არ ახდენს - საზრისი არ იცვლება ხედვის ადგილის მიხედვით, არც ხედვის მასშტაბები წარმოადგენს თეატრის გამომსახველობას და ზეგავლენას არ მოახდენს სპექტაკლის მაყურებლის აღქმაზე. რა თქმა უნდა, შესაძლოა, პარტერის წინა რიგში, სცენასთან ახლოს დანახული დეტალი - მსახიობის მიმიკა და თვალების გამომეტყველება უფრო თვალსაჩინოა და შთაბეჭდილებას ახდენს, თუმცა დარბაზის ბოლო რიგებიდან, შესაბამისად, უკეთ მოქმედების საერთო სურათს ვხედავთ - სხვა მსახიობებთან ურთიერთობას, პლასტიკას, დეკორაციას... მთლიანობაში მოქმედების შინაარსი ხედვის ყველა წერტილიდან საერთოა.

ფილმის რეალობაში კი, ხედვის ადგილი – ეს მაყურებლის უჩინარი და ჯადოსნური ადგილია, საიდანაც თვალი უშუალოდ თხრობის სივრცეში აკვირდება მოვლენებს; ხედავს მის წინ არსებულ ვრცელ მთლიან სურათს, არა მხოლოდ ობიექტურად, დაკვირვების არეში მოქცეულ სცენებს, არამედ გადაადგილდება კამერის ობიექტივთან ერთად, მოძრაობს თავისუფლად ინტერესის შესაბამისად, უახლოვდება თხრობის ადგილს, მოვლენის ყველაზე აქტუალურ ადგილს; შეუძლია დაინახოს ყველაზე მნიშვნელოვანი დეტალები, რაც მას ამბის მოწმედ და თანამონაწილედ აქცევს. მაყურებელს ამ ხედვის ადგილის წყალობით შესაძლებლობა ეძლევა თავად შეაფასოს პერსონაჟთა ქცევის მოტივები, რეაქციები სხვათა განმარტებების გარეშე... მაყურებელი ხედავს იმასაც, რასაც და როგორც ხედავენ თავად ფილმის პერსონაჟები მათი შინაგანი მხერით. რაც თავად მაყურებლის მხერის ელემენტი ხდება - უცხო თვალსაზრისის გაზიარების, ამოცნობის, აღქმისა და თანაგანცდის საფუძველი.

მანძილი გამოსახულებამდე - წარმოსახული პოზიცია ასახვის ობიექტთან მიმართებაში მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მაყურებლის აღქმას, საგნობრიობისა და მოვლენების შეგრძნებას. ხედვის წერტილთან ერთად განისაზღვრება არა მხოლოდ ის, თუ რას და როგორ ვხედავთ, ან რისი დანახვა არ შეგვიძლია ამა თუ იმ ხედვის არეში, არამედ იკვეთება თავად ხედვა, წარმოდგენა რეალობაზე, ის რაც ადამიანისთვის დაკვირვებაზე და აღქმაზე გაცდლებით მეტია - გარესამყაროს შეგრძნება, ჩვენი ადგილი ამ სამყაროში,

19 Лотман Ю. Цивьян Ю., „Диалог С Экраном“ Александра“, Элементы Киноязыка. Точка зрения. Таллинн. 1994 г. 58.

საგანთა სიახლოვის და სიშორის ინტენსივობის განცდა.

ნიშანდობლივია ანრი ბერგსონის სიტყვები მისი „მატერია და მესიერებიდან“, რომელიც, სწორედ 1896 წელს, კინემატოგრაფის დაბადებისას გამოქვეყნდა: „მე ვამჩნევ, რომ გარე საგნების ზომა, ფორმა და ფერიც კი იცვლება იქიდან გამომდინარე, უახლოვდება თუ შორდება, მათ ჩემი სხეული, რომ სუნის სიძლიერეს, ბევრათა ინტენსივობას ზრდის ან ამცირებს მანძილი; რომ თვითონ ეს მანძილი, ასე ვთქვათ, ის ზომაა, რომელშიც გარემომცველი სხეულები გარანტირებულები არიან ჩემი სხეულის უშუალო შემოქმედებით. და ეს გარემომცველი სახეები, ჩემი ალქმის ჰორიზონტის გაფართოებასთან ერთად, თანდათან უფრო ერთგვაროვან ფონზე იხატებიან და ჩემთვის უფრო განურჩეველი ხდებიან“.²⁰

ბერგსონის ამ ნაშრომში, რომელიც თითქოსდა არ გულისხმობდა კინოს, საგარაუდოდ, არც იცნობდა - უკვე იყო წარმოდგენილი ხედვა, რომელსაც მოგვიანებით, საკუთარი ძიებით, მიგნებებითა თუ შეცდომებით კინოხელოვნებაც ამოიცნობს, აითვისებს, როგორც თავის ბუნებას კინემატოგრაფიული „აზროვნების“ საწყისსა და რეალობის ალქმის ფორმას: ხედვის მასშტაბების, ვიზუალურ ობიექტებს შორის მანძილებისა და გამოსახულების მოძრაობის ალქმის თავისებურებას - კინემატოგრაფიული მეტყველების პრინციპს და კინოხელოვნების განსაკუთრებულობას. ბერგსონის სიტყვებთან ერთად ჩვენ, თითქოს ეკრანზე გამოსახულებას ვადევნებთ თვალს, თითქოს ვხედავთ, როგორ დაცურავს კამერა საგნებს, უახლოვდება და შორდება მათ, გადადის საერთო ხედზე და ივარგება თვალთახედვიდან... ბერგსონისთვის „ხედვა“ თავად გარესამყაროს შეგრძნებაა, საგანთა სიახლოვის და სიშორის ინტენსივობის განცდაა, მათი ზომის საზრისია ჩვენთვის.

თუ ვეთანხმებით ამ აზრს, რომ რეალობაში სამყაროსთან ჩვენი მიმართება ბევრადაა განპირობებული იმ საგნების სახეთა მასშტაბებითა და სიმკვეთრით, რომლებიც გარს გვარტყია, და რომ დამოკიდებულება გვეცვლება, როდესაც ეს სახეები გვიახლოვდებიან ან გვშორდებიან, ანუ, ვიზუალურად ხედვის არეში მათი ფორმა იზრდება თუ მცირდება, ცხადია ისიც, რომ ეკრანზე, ამ ობიექტების გამონახტვის ესა თუ ის ხარისხი, ჩვენი რეალობის გამოცდილების ანალოგიური შეგრძნებებისა და საზრისის ნიშნებში გადადის. გამოსახულების მახასიათებლები: საგანთა სიმკვეთრე, შუქ-ჩრდილი, მასშტაბი, ხედვის კუთხე, მათთან ერთად სივრცეში გაშლილი სხვადასხვა ინტენსივობის ხმაური - სუსტი, ძლიერი, ნაზი და უხეში... ასევე, მათი ცვალებადი, დინამიური ბუნება, გამონახტული მათი უნიკალური მოძრაობის თავისებურებაში, ერთობლივად წარმოადგენენ გამომსახველ საშუალებებს, მათ მიერ მოცემული სურათის ამოცნობისა და გაცნობიერების პირობას, რომლებსაც მხატვრული ნაწარმოების საზრისთან, მის ალქმასთან მივყავართ.

კინოს გარიჟრაჟზე, ეკრანზე მოძრაობის ჩვენების მიზანი მაყურებლის გაკვირვება იყო, სანახაობრიობა, გამოსახულების გაცოცხლების, სინამდვილის შთაბეჭდილების მოხდენა. ამ პირველი სახე-ფანდიდან ამოიწარდა კინოს ყველა დანარჩენი გამომსახველობა და რომელმაც საბოლოოდ კინემატოგრაფი ხელოვნებად აქცია. ასეთი საოცარი ეფექტი იყო ლუმიერების მიერ დემონსტრირებული სანახაობაც - როდესაც მატარებელი ეკრანიდან პირდაპირ მაყურებელთა დარბაზისკენ გამოემართა და თითქოს შემოიჭრა კიდეც... იყო უფრო სასაცილო კადრებიც: ჯეიმს ვილიამსონის პაწაწინა ფილმის გმირი

20 Бергсон А., Творческая эволюция. Материя и память: Пер.с фр. - Мн.: Харвест, 1999. გვ. 419-420.

- ყბედი პოლიტიკოსი²¹ თავდაპირველად საერთო ხედზე, ლაპარაკ-ლაპარაკით მოემართება ობიექტივისკენ, იმუქრება ხელჯონით, მაყურებლებს უახლოვდება ანლო ხედზე, ისევ ჩხუბობს... შემდეგ სვლას განაგრძობს დეტალურ ანლო ხედზე, ექსტრემალურ ანლო ხედზე მოახლოებული კი მოულოდნელად, მთელ ეკრანზე წარმოდგენილ დიდ პირს ალებს, ოპერატორ-პაპარაცს თავის კამერიანად მაყურებლის თვალწინ ყლაპავს და კმაცოფილი პირსაც ჩაიტკბარუნებს. ასე რომ ადრეულ ფილმებში „ანლო ხედები“ თავად „მოემართებოდნენ“ უძრავი გაქვავებული კამერისა და მაყურებლისკენ.



სურ. 8. კადრი ჯ.ვილიამსონის ფილმიდან. „დიდი ყლაპი“, 1901; <https://cinemarediscovered.wordpress.com/2019/08/28/early-cinema-and-contemporary-internet-culture/>

კადრში მოძრაობა თავდაპირველ ეკრანულ სახეს, მისი ბუნების საწყის პირობას წარმოადგენდა. შემდეგ უკვე კამერის მოძრაობა – „მიახლოება“, „პანორამა“, „დევენა“... ნიშანდობლივია, რომ კინოსელოგნებაში მოძრაობს არა მხოლოდ კადრის შიგნით დაკვირვებაში მყოფი ობიექტი, ასევე მოძრაობაშია ამ ობიექტის სახედ ქცევის, კომპოზიციურად ფორმირების პროცესიც - ჩარჩო, რომელიც გამოსახულებას ამა თუ იმ თვალსაზრისით საზღვრავს. თანამედროვე გადაღების დინამიკა, კამერის ცოცხალი ემოციური მოძრაობა, თავისუფალი გადასვლა თემიდან თემაზე, საგნიდან საგანზე, მასშტაბიდან მასშტაბზე, პერსპექტივიდან პერსპექტივაზე, ძალდაუტანებელი ვიზუალური

21 „დიდი ყლაპი“ The big swallow (1901) რეჟ. ჯეიმს ვილიამსონი James Williamson.

თხრობა, ეფექტური სტილი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება სამოციანი წლების დასაწყისიდან და უმაღლეს მხატვრულ განხორციელებას პოულობს „ახალი ტალღის“ მდელვარებაში, რომელმაც საბოლოოდ შეამსუბუქა მძიმე კინოკამერა და დამაბრკოლებელი კინომეტყველება. ამ ახალ კინემატოგრაფიულ ეტაპზე გადასვლა განაპირობა, რასაკვირველია, საერთო ეპოქალურმა შეხედულებებმა, პოსტსტრუქტურალისტურმა ძიებებმა - როლან ბარტის, ჟაკ დერიდას, მიშელ ფუკოს თუ სხვათა სტრუქტურალიზმის დაშლისკენ მიმართულმა იდეებმა, ისევე, როგორც ოციანი წლებში მიანიჭა განსაკუთრებული სტიმული კინონელოგების განვითარებას სწორედ სტრუქტურალიზმმა და მისგან შობილმა მონტაჟის თეორიამ. ახალი მიმართულებით მოძრაობის გახსნა კი, მნიშვნელოვნად შეამზადა „ავტორისა“ და „სტილის“ საკითხების ეპოქალურმა გადასინჯვამ, კინოში განსაკუთრებით ალექსანდრ ასტრუკის „კამერა-კალმის“²² თეორიამ. ალექსანდრ ასტრუკი ფილმის, როგორც ვიზუალური წერილის იდეას გადაღების სტილთან აკავშირებს, მიუთითებს, რომ კინორეჟისორისთვის კამერა იგივეა, რაც მწერლისთვის სიტყვა და ნაწერი, რომელიც ძველის, უკვე არსებულის საფუძველზე გადაიზრება: „ნებისმიერი ფილმი, უპირველეს ყოვლისა, დროში განვითარებული მოძრაობაა, რომელსაც თავისი ლოგიკის თანმიმდევრული ძაფი თავიდან ბოლომდე გამსჭვალავს. თუ თვალს მივადევნებთ ფილმის მოვლენათა განვითარებას, პერსონაჟთა ცალკეულ შესტსა თუ სიტყვებს, ან თავად გამოსახულებათა სიმბოლურ შედარებებს, მოძრაობის წყობის თავისებურებებს, რომლებიც ობიექტებსა და პერსონაჟებს ერთმანეთთან აკავშირებენ, ასახავენ მათ ყოველ აზრსა და ყოველ გრძნობას, და რომლებიც კონკრეტული სამყაროს ნაწილის თვითმყოფადობას ავლენენ, შევამჩნევთ იმ იდეათა და მნიშვნელობათა არსებობას, რომელიც ჯერ კიდევ მდუმარე კინოში ჩაისახა. სწორედ ამ დიალექტიკაზე დაფუძნებით, გამოვლენითა და მათზე შემდგომი კვალის დატოვებით შეიძლება კინო მართლაც იქცეს აზრის გამოხატვის საშუალებად“.²³

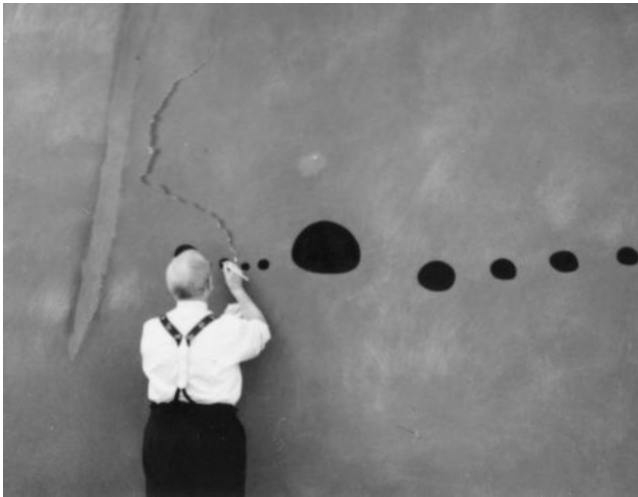
ამ მოსაზრებაში საყურადღებოა ისიც, რომ ასტრუკი იყენებს ტერმინს „წერილს“, „ნაწერს“, რომელიც განსაკუთრებული საზრისით იბადება სამოციანი წლების ფრანგული სტრუქტურალიზმის აზროვნებაში პოსტსტრუქტურალიზმად გარდაქმნის ეტაპზე, რ. ბარტის, ჟ. დერიდას და სხვათა ეფექტურ თვალსაზრისებში; ამიტომ კინოს ასპექტში ასტრუკის მოსაზრებაც შესაბამისად ამ საერთო იდეათა კონტექსტში უნდა განვიხილოთ; მითუმეტეს, რომ ამ კონკრეტულ ამონარიდში, აშკარაა, ყურადღება გამახვილებულია არა სრულიად ორიგინალურ თვითნაბად ფორმაზე, არამედ ინტერტექსტსა და ტექსტთა შორის დიალოგიზმზე. თანამედროვე ხელოვნებაში ინტერტექსტუალობის ერთიანი მთლიანი სივრცე არა მხოლოდ ერთი და იმავე ხელოვნების ისტორიულ ტექსტებს შორის მიმართებებსა და ალუზიებში ვლინდება, არამედ ნებისმიერი ხელოვნების ან ზოგადად არსებულ იდეასა და ფორმის გაზიარებაში, იქნება ეს ტრადიციული, უფრო ძველი თუ უფრო თანამედროვე. ხელოვნების ყველა დარგი განიცდის ერთმანეთის გავლენას, გამოხატავს სხვა ხელოვნების გამომსახველობასთან დიალოგით. ერთი მხრივ, ხელოვნების ყველა დარგს აქვს საკუთარი უნიკალური გამომსახველობა, თუმცა ამ გამომსახველობის გახსნა სხვა ხელოვნების მეტყველებაში, ერთგვარად აკრძალულ ზონაში გადასვლის, საკუთარი სივრცის საზღვრების მნიშვნელობის, მიხვედრის, ჭეშმარი-

22 camera-stylo - ცნება ალექსანდრე ასტრუკის ავტორის სტილის თეორია Ale xandre Astruc

23 <https://cineticle.com/la-camera-stylo/Alexandre Astruc Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo L'Ecran Francais, №144, 30 mapra 1948 r.>

რიტების გასხვივების ეფექტს ავლენს. ვთქვათ, როგორც იური ლოტმანი განმარტავს: „კინო - ვიზუალური ხელოვნების ერთადერთი ფორმაა, რომელშიც თვალთახედვის კუთხე მოძრავია, ამიტომ ამ ხელოვნების ენის აგებულებაში მისი როლი განსაკუთრებულია“.²⁴ ეს ასეა! მსგავსების მიუხედავად, სახვით ხელოვნებაში სხვა მოცემულობა იკვეთება: „თუ მხატვარმა დახატა მაგიდა ისე, რომ მისი ზედაპირი არ ჩანს, თქვენ მას ვერც დაინახავთ, კიბეზე რომ დადგეთ და თქვენი ხედვის წერტილი სურათს ზემოდანაც რომ მოექცეს. ასევე ვერ დაინახავთ, რა ხდება მაგიდის ქვეშ, იატაკზეც რომ დაწვეთ, იმ შემთხვევაში თუ მხატვარმა იგი ზემოდან რაკურსით დახატა“.²⁵

ერთი შეხედვით, ამ თვალსაზრისში სადავო არაფერია. თუმცა... შესაძლებელია, რომ მხატვარმა თავის ქმნილებაში ისაუბროს ამ წინააღმდეგობაზე, ამ შეზღუდულობაზე და ისიც, რომ დახატოს ისეთი რეალობა, სადაც ნებისმიერი პერსპექტივა ფარდობითი იქნება.

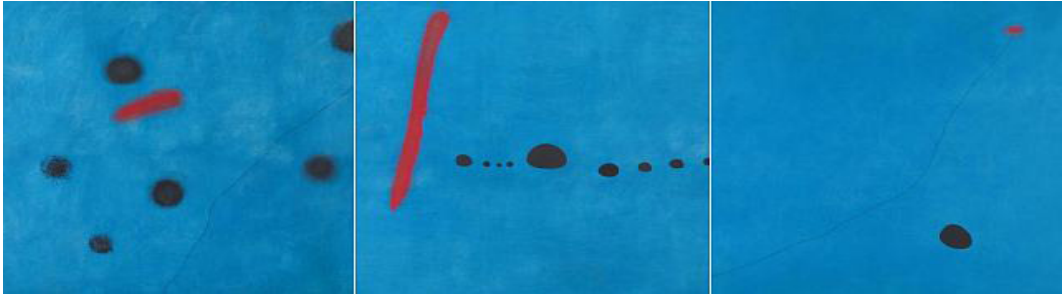


სურ. 9. an Miró retouchant Bleu II à la Galerie Maeght, juin 1961. THE THREE BLUES AT THE CENTRE POMPIDOU hibition View“ Chefs-d’œuvre ?“, Joan Miró, Bleu I, II,III 4 mars 1961. <https://waolab.com/project/joan-miro-blue-iii/>

ფოტოზე ჩვენ ვხედავთ მხატვარ ხუან მიროს „ლურჯი 2“-ის შექმნის პროცესში. ლა-ჟვარდის ფერით დაფერილ უზარმაზარ ტილოზე მხატვარი სხვადასხვა ზომის მომრგვალო, ცვრის ფორმის შავ წერტილებს გულდასმით ახატავს. მარცხნივ კომპოზიციის დასაწყისში შვეულად დახრილი წითელი ხაზია, აქტიური სიმბოლური ფერი, მაგრამ რაღაც აბსტრაქტული, განყენებული... თითქოს ახლოცაა და ცალკეც; იქნებ ეს სისხლიანი მახვილია, მაგრამ დაკონკრეტების გარეშე... იქნებ რაღაც აკრძალვა - კედელი, რომელიც კეტავს სივრცეს, ან პირიქით, ხსნის. უფრო კალამს ჰგავს, რომელიც კი არ წერს, არამედ შავი მელნის წვეთების კვალს ტოვებს, რაღაც ვანცდების... ან იქნებ ამ ცისფერ უსასრულობაში შავი ხვრელების, თუ გათხრილი ორმოების, რომელთაც ციდან დედამიწაზე ვხედავთ... მთლიანობაში სურათი თითქოს ცარიელ ტილოზე მხატვრის ავტოგრაფია, ასოების ნაცვლად სიმბოლურად დაწვეთებული სიტყვები, რომელთა თითოეული წერტილი რაღაც უკვე მომხდარი მოვლენის საბედისწერო რეალობას ასახავს - ამ უკიდევანოდ ღრმა და ცარიელი ლურჯი სივრცისთვის ძალიან პაწაწინა წვეთებს, მაგრამ მეტისმეტად მკაფიო და შესაგრძნობს... თითოეული წერტილი ცალკეულად, გულდას-

24 Лотман Ю., Цивьян Ю., „Диалог С Экраном“ „Александра“, Элементы Киноязыка. 1994. გვ. 58.
25 იქვე.

მით გამოყვანილი თვითმყოფადი იერსახით, საკუთარი განსხვავებითა თუ მსგავსებით, სიმორითა თუ სიახლოვით - ერთიანდება და ლაგდება რალაც გაბეზრებულ, დამღლელ მოვლენათა უწყვეტ რიგად, რომელიც სისხლის, თფლის, ცრემლების, მტკივნეული განცდების კვალს მოგვაგონებს - პირველყოფილ ცოდვასავით სამუდამოდ, მოუშორებლად დაჩნეულს სუფთა და უმწიგვლო ცისფერ სამყაროზე.



სურ. 10. ხუან მირო. ტრიპტიქი - ლურჯი 1,2,3. (Blue I, II, III is a triptych created in) 1961

ეს სამი „ლურჯი“ სურათიდან მეორეა - ცენტრალური, ლაკონური, ლოგიკურად მწყობრი. ტრიპტიქის პირველი და მესამე „ლურჯი“ ტილოები სხვა შეგრძნებებსა და ფიქრებს აღძრავენ: „ლურჯი -1“-ზე ერთი შეხედვით, არეულობაა, თითქოს მიკროსკოპით გადიდებულ ცოცხალ ორგანიზმებს ვუყურებთ - გაფანტულებს, უმისამართოდ ქაოტურად მოძრავენს. ერთი განსხვავებულია. იქნებ უცხო ბაცილაა, სიცოცხლისთვის ბრძოლა... თუმცა, ეს ბურთულები არც ისე გაბნეულები არიან, დაკვირვებისას ისინი სიმეტრიულადაც კი ჯგუფდებიან, წარმოქმნიან კავშირებს - ორი წერტილით, სამი წერტილით, ოთხი წერტილით, ყველა წერტილით მთლიანობაში... ცისფერი ტილოს გრუნტი მსუბუქადაა გამსკდარი და წერტილების ორ ჯგუფს შორის რალაც ბზარს ქმნის. აშკარად იკვებება თითქმის იდენტური სამი-სამი წერტილით მიამიტურად (თვალეები და პირი) წარმოსახული ორი შეფიქრიანებული გამომეტყველება და თითოეული მათგანის თავზე ოდნავ უფრო დიდი და მკვეთრი შავი წერტილებით - თითქოსდა სიმბოლოები მათი განსხვავებული ფიქრების, გავლენებისა და გადაწყვეტილებების. პირველი სამი წერტილით წარმოსახულ სამკუთხედ-სახეს მეორესგან წითელი ნიშანი განასხვავებს (ის კალამი თუ მახვილი, რომელიც ტრიპტიქის მეორე - შუა ტილოზე დრამატული მოვლენის განმსაზღვრელად და მიზეზად წარმოადგებოდა, ასევე, საწყისად ან ფინალად). მეორე - წერტილებით წარმოქმნილი სამკუთხედი-სახე თავდაპირველი გამომეტყველების აღქმის მერე, მხილველს მორიგ თამაშში იწვევს: წერტილები სიმბოლურ ადგილს ინაცვლებენ: წერტილი-პირი წერტილი-თვალის ნაცვლად, მეორე „თვალი“ გვერდით პირის მნიშვნელობაში გადადის, პირობითი სახე-სამკუთხედი რაკურსს იცვლის, თითქოს ყირავდება და ამ პოზიციაზე სასოწარგვეთილ გამომატყველებას იძენს. სამკუთხედის აყირავება კიდევ შეგვიძლია, მესამე მხრიდანაც. ყველა წერტილს შეუძლია იქცეს თვალად ან პირად. ბოლოს ეს ორსახიანი სამკუთხედ-წერტილები სხვადასხვა კუთხიდან, სხვადასხვა რაკურსში მომზირალ შეშფოთებულ თვალუბად გადაიქცევიან... წერტილთა გამომეტყველების მოძრაობა, თამაში თითქოს თვალწინ მიმდინარე დინამიკური პროცესია, რასაც ახლა უშუალოდ ვესწრებით. „ლურჯი -1“ აწმყო-რეალობის შთაბეჭდილებას ტოვებს და სულ იცვლება,

ვიდრე მის გააზრებას მოვასწრებდეთ, რომლის ცვალებადობას გაცეცხული და შეშინებული თვალეებით შევყურებთ. „ლურჯი-1“-ის დინამიკასთან შედარებით, „ლურჯ-2“-ში ყველაფერი უფრო სისტემატიზებული და ლოგიკურია, უკვე განცდილი, გააზრებული და თავის ფორმაში ჩასმული. ეს „წერილია“, როგორც ჟაკ დერიდა იტყოდა - უკვე არარსებული წარსული და გამქრალი რეალობის „კვალა“.

რაც შეეხება ტრიპტიქის ფინალს - „ლურჯი 3“-ს, ეს შემდგომი ეტაპია, „ლურჯის“ საბოლოო, ფინალური ფაზა - წერტილი: ყველაფერი დასრულდა. პრობლემა გაქრა. წითელი კალამი-მანვილი შავ წერტილს უფრო დაშორდა და სხვა უჩინარი ვალაქტიკებისკენ გადაადგილდა, ცაში უფრო შორს, სამყაროს გაფართოების მიქცევაში. ტრიპტიქის ამ უკანასკნელ, ყველაზე ცარიელ ლურჯ ტილოზე მხოლოდ ორი წერტილია მოჩანს: ცაში მსუბუქად ბუმტივით გაფრენილი, შორეულ წერტილად ქცეული ოდესღაც ყველაფერზე ძლიერი მტკივნეული წითელი ლაქა, რომელსაც ყელზე მოჭერილი ძაფით მიჰყვება ტილოს გაბზარული გრუნტის წვრილი, თითქმის შეუშინეველი კვალი და ყველაფრის დამასრულებელი მარტოობის შავი წერტილი... თვითონ „მე“, სუბიექტი, თავისი რეალობით, რომელიც სამუდამოდ დააჩნდა ამ სილაჟვარდეს დაკარგულ შავ წერტილად.

ეს წერტილებსა და სამ ფერში მარტივად და გახსნილად წარმოდგენილი მინიმალისტური აბსტრაქცია, თითოეულ ჩვენგანში სრულიად განსხვავებულ აღქმებად შეიძლება გარდაიქმნას, სხვადასხვა შეგრძნებებისა და განცდების ისტორიებად, სხვა სიმბოლოებად, სხვა ემოციებად, თუმცა ამ ესთეტიკურ ხეტიალში არსებობს კიდევ ერთი, ყველასთვის საერთო ასპექტი, ეს არის ფორმა: ერთი მხრივ, წერტილები, შტრიხები, ფერები - უკიდურესი მინიმალიზმი, და მეორე მხრივ, დიდი კლასიკური სამნაწილიანი ფორმა, წარმოდგენილი უზარმაზარი სიცარიელით გადავსებულ ტილოებზე. რატომ ტრიპტიქი? რას აერთიანებენ, რას წარმოგვიდგენენ ეს წერტილები ამ უშველებელ სამყაროსავით ლურჯი სიცარიელით ავსებულ სამ ტილოზე? შევხედოთ პირველ სურათს, მეორეს, მესამეს... ამგვარად, მართლაც... ეს ერთი და იმავე საგნების თუ მოვლენის ფორმებია, ერთსა და იმავე წამში არსებული სამი განზომილების სამი ფორმა: ის, რაც პირველ სურათზეა, არის ის, რასაც ზემოდან ვხედავთ, ანუ რასაც, ვთქვათ, ერთი პირდაპირი რაკურსიდან ზედხედით ვუყურებთ. ასეთი პროექციებით, წითელი ხაზიც შესაძლოა ზემოდან (ან თუნდაც ქვემოდან) ამგვარი მართკუთხედივით გამოიყურებოდეს, თუმცა ანფაზში, ფრონტალურ განზომილებაში, როგორც „ლურჯი 2“-შია, ამ წითელ ობიექტს თითქმის მთელი სიგრძით ვხედავთ, რაღაც ჯონის მსგავსს, რაც პირველ ნახატზე - „ლურჯი 1“, მხოლოდ ზედა მხრიდან შეგვიძლია დავინახოთ. რაც შეეხება წერტილებს „ლურჯი 2“-ის განზომილებაში, ვამჩნევთ, რომ ერთ სიბრტყეზე ყოფილან განლაგებული, და ამ ხედვის წერტილიდან მწკრივად წარმოგვიდგებიან. „ლურჯი 3“-ში კი, ეს მწკრივი კიდევ უფრო დაზუსტებულია: სავარაუდოდ, მეორე სურათის მარჯვენა ბოლო წერტილიდან და ზემოდან (ან ქვემოდან) დახრილი კუთხით მოჩანს, შესაძლოა, ერთგვარი აქსონომეტრული რაკურსით. ანუ ამ განზომილებაში წითელი ლაქა ამ თვალთახედვიდან უფრო მოშორებით გვიჩვენება გადაადგილებული, შავი წერტილების მწკრივი კი ერთიმეორეზე დაფენილი და ჩვენი ხედვის არეში ერთ წერტილად გარდაქმნილი.

მაგრამ ამ ტილოებზე ჰორიზონტის ხაზისა თუ პერპექტივის განჭვრეტა აბსურდს ემსგავსება, ამ ერთგვაროვან „ცისფერს“ ცენტრი არ გააჩნია. ფაქტია, რომ მხოლოდ ჩვენი პირობითი დათქმა არსებობს - ფარდობითობა, რომელიც მნიშვნელობას უკარგავს

ყოველგვარ პრინციპს, კონკრეტულობას, სიზუსტეს, იმას - „აქედან“ ვხედავთ რაიმეს თუ „იქიდან“, „ზემოდან“ თუ „ქვემოდან“, „დახრილი კუთხით თუ პირდაპირ, ფრონტალურად... როგორც „ცისფერ მთებში“ შენიშნავენ პერსონაჟები რეალობის მოცემულობისადმი უიმედო ხელჩაქნეულობითა და ირონიით: „რა მნიშვნელობა აქვს, საქალაქო ზემოთ იდება თუ ქვემოთ“?! სულ ერთია, „სადაც ვინდა იქ წადი! ვინდა ზემოთ ადი, ვინდა ქვემოთ ჩადი!“... მაგრამ ეს ჩვენი კინემატოგრაფისტების ხუმრობაა ამ თემაზე - პოსტმოდერნისტული გზავნილი, პოსტმოდერნისტულ იდეაზე, იმის მსგავსზე, როგორცაა „სამყაროს არც ცენტრი აქვს და არც პერიფერია“... მიროს ტრიპტიქის შესაბამისად კი, მიუხედავად სამ სურათზე მოცემული ობიექტების სამი ხედვის წერტილისა, სამი განზომილებისა, საგნებს შორის მანძილებისა, მათ შორის წარმოდგენილი დამოკიდებულებებისა, ამდენი დათქმისა და გამონათვისა, ჩვენი გამოცდილება აღქმის შეჯამებაში განსხვავებული და წინააღმდეგობრივია. ამ საერთო ცარიელ სილურჯეში, სადაც არ არსებობს არც ცენტრი და არც პერიფერია, არც პერსპექტივა. რეალობა მხოლოდ წამიერი, ფრაგმენტული პირობითობა და ილუზიაა, რომელიც შემთხვევით ხედვის წერტილთან ერთად ჩნდება და გვერდით წერტილზე მწერის გადანაცვლებასთან ერთად ქრება. საერთო ჯამში, არც ამ უმარტივეს ფორმაზე, არც არაფრისგან დაფარულ სივრცეზე, მკაფიოდ დანატული წერტილების დაშორებასა თუ ურთიერთმიმართებაზე წარმოდგენა არ გაგვანია. რაც მეტად ვაკვირდებით, მით უფრო ვუცხოვდებით, ვკარგავთ, რაც გვეგონა, რომ ვიცოდით, საეჭვო ხდება თუ რამ ვიცოდით. ასე, რომ - ეს მინიმალისტური ფორმების მშვენიერება - უბრალოდ წერტილები და ხაზი, საყვარელი ბავშვური სამყარო, როგორც ზოგჯერ აღტაცებით საუბრობენ ხუან მიროს მნატვრობაზე - ეჭვიანი, დაფიქრებული, ღრმა თვალსაზრისია რეალობაზე... რომელიც უარყოფს, მნიშვნელობას უკარგავს ყოფიერს, არსებობის დროსა და ადგილს, რაკურსს, მიმართებას რაიმესთან, სიდიდეს, მანძილს, მასშტაბს, პერსპექტივას, რადგან აქ მთავარი, წერტილები და დასასრულები კი არა, თავად უსასრულობაა, რომელსაც ვსურს საკუთარი სასრულობით გაუმკლავდე, არსებობა დაამჩნიო, გადალახო და ბოლოს და ბოლოს მიიღო ფორმა, მიაღწიო სადმე... მაგრამ უსასრულობაში არ არსებობს საბოლოო პუნქტი, ყველგან მხოლოდ ისევ იგივე სილურჯეა, დაუსრულებელი სიცარიელე ნაპირის გარეშე - პარადოქსულად სიცარიელით ავსებული სამყარო, გადაჭედული უკიდურესად მინიმალისტური სიცარიელის ენერგიით, სიცარიელის პერსპექტივით, რომელიც უფრო და უფრო ფართოვდება დაკარგული წერტილების - დასასრულების წყალობით...

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჩ., „გეული“, ჟურნ. „მემარცხენეობა“. N1. 1927.
2. კალატონიშვილი მ., კინო მასალის ჩვენების მეთოდები. ჟურნ. „მემარცხენეობა“. N2. 1928.
3. შენგელაია ნ., ქართული ფუტურისტული ალმანახი „H₂SO₄“, 1924.
4. Бергсон А., Творческая эволюция. Материя и память: Пер.с фр. - Мн.: Харвест, 1999.
5. Вертов Дз., Вариант манифеста - Мы называем себя киноками.. 1922
6. Кулешов Л., Хохлова А., 50 ЛЕТ В КИНО. Москва «Искусство» 1975.
7. Канудо Риччотто, Манифест семи искусств (1911). Из истории французской киномысли: Немое кино.1911-1933 гг. М.: Искусство, 1988.
8. Лотман Ю., Цивьян Ю., Диалог с экраном. Александра. Таллинн. 1994.
9. Alexandre Astruc Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo L'Ecran Francais, №144, 30 марта 1948 г. <https://cineticle.com/la-camera-stylo/>.
10. <https://cinemarediscovered.wordpress.com/2019/08/28/early-cinema-and-contemporary-internet-culture/>
11. <https://festagent.com/ru/articles/copyright>
12. <https://www.kinohoroshu.ru/node/327>
13. <https://waolab.com/project/joan-miro-blue-iii/>

IMAGE AND PICTORIALITY

Summary

This article deals with the characteristics and peculiarities of the means of film expression - as well as the significance of other art genres in the process of the formation of film art.

The article begins with the well-known questions in film aesthetics, which were considered universally valid at the earlier stage of the emergence of film art - Is film an art? Is it possible to name film and cinematography alongside such artistic genres as theatre, music, visual arts and literature? How does film differ from them? What is its peculiarity, its peculiarity of interpreting, showing and depicting reality in a way that is characteristic only of film? Does film have any independence at all? Perhaps it only creates secondary illustration and makes use of other artistic genres - the language and imagery of literature, theatre, choreography, music, painting, perhaps it imitates them? This question was fair, because the young art could not immediately realize its place among the already existing art genres. The art of film emerged as a unique technical achievement, as a new possibility and ability without a specific objective, without its own experience.

In the next stage of its development in the search for independence, the art of film was particularly subject to the influence of an artistic genre whose creative processing and mastery lent it a new, different quality and depth. From the very beginning, film imitated theatre art in a striking and clumsy way. It attempted to transfer the expressive means and language of the ancient art of acting to the screen - well-known dramas, including Shakespeare, were filmed, but as silent films, and with the meagre means available to film at the time. The fable could only be depicted on the screen in rough outlines and by way of suggestion. This practice proved to be successful, and the nascent art of film thus gained a fruitful experience. Notwithstanding the conspicuous naivety and simplicity, there were ardent supporters and protectors of the art of film. Ricciotto Canudo, one of the first film theorists, saw the perspective of film precisely in its “borrowed” unique meaning, in the synthesis of seven artistic genres. In addition to the special appreciation of “synthesis”, Canudo also emphasized the concrete uniqueness of film imagery: “moving images”, plastic art that develops according to the laws of rhythmic art.

Based on the visual nature of film, the film image became the focus of attention of filmmakers - the world depicted by the painter or artist - film as a visual world fits into the familiar order of aesthetics, the compositional structure, the laws of perspective, the coloristic conception, sharpness, choice of view, and everything that creates the impression of depth and the illusion of reality on the flat screen. The depiction of the visual arts in the film speaks of the important role of the artist, pointing to the artistic contribution made to the film, which enhanced the expressive quality of the cinematic art. It is clear that film is not a fine art and that film is not created by the inspiration of the painter, but by the creative

inspiration of other authors - the playwright and director - according to their predetermined conditions.

In relation to film, photography - one of the immediate predecessors of cinematic art - uses the same principle as the visual arts. Photography has far more in common with film art than any other art genre. However, the most important difference remains the same and is further emphasised by the frame of the paused moment. The uniqueness of film art, however, lies in its changeability: in the aesthetics and significance of the transition from image to image, from sound to sound, from expression to expression, from word to word, from emotion to emotion, from movement to movement ... Music, choreography, photography, the actor, the subject - everything is in motion. Just like in reality. The photographic image cannot simply be compared to a film image, it is a completely different image - with a different expression and content: as already mentioned, the essence of photography is the existence of a single moment, perfect in itself, even if the image expresses infinity and is thus captured for eternity. In contrast, the film image represents movement, in all its diversity and changeability. For the film image, a picture can become an inconspicuous temporary fragment, but it can also be interpreted as a symbol.

The world does not exist as a static, frozen entity with an immobile content. Accordingly, our eyes are better able to perceive movement than immobility. The eyes recognise objects from the background, they see changes, differences and connections between objects, changes in time, spatial changes. The result of many attempts is the following - the film should learn to speak its own visual language and transform the image into a cinematic pictoriality.

The article examines some examples of the search for cinematic pictoriality: by Mikhail Kalatosishvili, Tengiz Abuladze, Jos Stelling, George Smith, James A. Williamson, Joan Miró and others.

BILD UND BILDHAFTIGKEIT

Zusammenfassung

Im vorliegenden Beitrag werden die Eigenschaften und Besonderheiten der Filmausdrucksmittel behandelt – ebenfalls die Bedeutung von anderen Kunstgattungen im Prozess der Formierung der Filmkunst.

Der Artikel beginnt mit bekannten Fragen in der Filmästhetik, die auf der früheren Etappe der Entstehung der Filmkunst für allgemeingültig galten - Ist Film eine Kunst? Ist es möglich, den Film, die Kinematografie neben solchen Kunstgattungen zu nennen, wie Theater, Musik, bildende Kunst, Literatur? Wodurch unterscheidet sich der Film von ihnen? Worin besteht seine Besonderheit, Eigenartigkeit, die Realität auf eine nur für den Film kennzeichnende Weise zu deuten, zu zeigen und abzubilden? Hat der Film überhaupt eine Eigenständigkeit? Vielleicht schafft er nur sekundäre Illustrierung und bedient sich der anderen Kunstgattungen – der Sprache und Bildhaftigkeit der Literatur, Theaterkunst, Choreografie, Musik, Malerei, vielleicht ahmt er ihnen nach? Diese Fragestellung war gerecht, denn die junge Kunst konnte sich ihres Platzes unter den bereits bestehenden Kunstgattungen nicht sofort bewusstwerden. Die Filmkunst entstand als eine unikale technische Errungenschaft, als eine neue Möglichkeit und Fähigkeit ohne eine bestimmte Zielsetzung, ohne eigene Erfahrung.

Auf der nächsten Entwicklungsstufe der Suche nach Selbständigkeit unterstellte sich die Filmkunst besonders dem Einfluss einer Kunstgattung, deren schöpferische Aufarbeitung und Beherrschung ihre neue unterschiedliche Eigenschaft und Tiefe verlieh. Von Anfang an ahmte der Film auffallend und ungeschickt der Theaterkunst nach. Er versuchte die Ausdrucksmittel und Sprache der uralten Schauspielkunst auf die Leinwand zu übertragen – verfilmt wurden bekannte Dramen, auch Shakespeare, aber als Stummfilme, und mit den spärlichen Mitteln, die dem Film damals zur Verfügung standen. Die Fabel konnte nur in groben Umrissen und andeutungsweise auf der Leinwand abgebildet werden. Diese Praxis hat sich als gelungen erwiesen und so gewann die beginnende Kunst des Films eine fruchtbare Erfahrung. Ungeachtet der auffallenden Naivität und Simplizität fanden sich flammende Anhänger und Beschützer der Filmkunst. Ricciotto Canudo, einer der ersten Filmtheoretikern sah die Perspektive des Films gerade in der „entlehnten“ unikalen Bedeutung, in der Synthese von sieben Kunstgattungen. Neben der besonderen Einschätzung der „Synthese“ betonte Canudo auch die konkrete Einmaligkeit der Filmbildhaftigkeit: „bewegliche Bilder“, plastische Kunst, die sich nach den Gesetzen der rhythmischen Kunst entwickelt.

Ausgehend von der visuellen Natur des Films gelangte das Film-Bild in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Filmschaffenden – die vom Maler bzw. Künstler dargestellte Welt – Film als visuelle Welt fügt sich in die bekannte Ordnung der Ästhetik ein, in die kompositionelle Gliederung, in die Gesetze der Perspektive, in die koloristische Konzeption,

Schärfe, Auswahl des Ausblicks, und in Alles, was auf der flachen Leinwand den Eindruck der Tiefe verschafft und die Illusion der Realität schafft. Die Abbildung der bildenden Kunst im Film spricht von der bedeutenden Rolle des Künstlers, weist auf den in den Film dargebrachten künstlerischen Beitrag hin, der die Ausdrucksqualität der Filmkunst verstärkte. Es ist klar, dass der Film keine bildende Kunst ist und dass der Film nicht durch die Inspiration des Malers entsteht, sondern durch die schöpferische Eingebung von anderen Autoren – des Dramatikers und Regisseurs - entsprechend der ihnen vorbestimmten Bedingungen entsteht.

Im Bezug auf den Film bedient sich eines gleichen Prinzips wie die bildende Kunst auch die Fotografie – eine der unmittelbaren Vorgängerinnen der Filmkunst. Die Fotografie hat bei weitem mehr Ähnlichkeit mit der Filmkunst als alle anderen Kunstgattungen. Jedoch bleibt der wichtigste Unterschied derselbe und wird noch mehr verschärft durch den Rahmen des angehaltenen Augenblicks. Die Einmaligkeit der Filmkunst besteht aber in der Wechselhaftigkeit: in der Ästhetik und Bedeutung des Übergangs vom Bild zum Bild, vom Laut/Klang zum Laut/Klang, von dem Ausdruck zum Ausdruck, vom Wort zum Wort, von der Emotion zur Emotion, von der Bewegung zur Bewegung ... Musik, Choreografie, Fotografie, der Schauspieler, das Sujet – alles ist in Bewegung. Wie in der Realität. Das Foto-Bild ist nicht einfach mit einem Film-Bild zu vergleichen, es ist ein ganz anderes Bild – mit einem anderen Ausdruck und Inhalt: wie bereits erwähnt, das Wesen der Fotografie ist die Existenz eines einzigen Augenblicks, in sich vollkommen, mag das Bild auch die Unendlichkeit ausdrücken und so auf Ewigkeit festgehalten werden. Im Gegensatz dazu stellt das Film-Bild eine Bewegung dar, in all ihrer Vielfalt und Wechselhaftigkeit. Für das Film-Bild kann eine Abbildung zum unauffälligen vorübergehenden Fragment werden, aber es kann auch als Symbol gedeutet werden.

Die Welt besteht nicht als eine statische erstarrte Größe mit einem unbeweglichen Inhalt. Demnach können unsere Augen die Bewegung besser auffassen als die Unbeweglichkeit. Die Augen erkennen Objekte vom Hintergrund, sie sehen die Änderungen, Unterschiede und Zusammenhänge zwischen den Gegenständen, den Zeitwechsel, räumliche Veränderungen. Das Ergebnis von vielen Versuchen ist Folgendes – der Film sollte lernen mit eigener visueller Sprache sprechen und das Bild zur filmischen Bildhaftigkeit verwandeln.

Im Artikel werden einige Beispiele der Suche nach der filmischen Bildhaftigkeit untersucht: von Mikhail Kalatosishvili, Tengiz Abuladze, Jos Stelling, George Smith, James A. Williamson, Joan Miró und anderen.

ტოტალიტარული სასელფიფო და ორი ათწლეულის ქართული პინო

საკვანძო სიტყვები: *ტოტალიტარიზმი, კინოპროცესი, ავანგარდი, იდეოლოგია, ავტოკრატია, პროპაგანდა, ქართული*

„ახალი ადამიანის“¹ შექმნა საბჭოთა სახელმწიფოს ჯერ კიდევ ლენინმა დაუსახანამოცანად, რევოლუციის შემდგომ პირველივე წლებში. თუმცა, სრულიად ახალი ცნობიერების მატარებელი ადამიანის შექმნის პროცესის უშუალო დასაწყისად, ისტორიკოსები 1920-იანი წლების დასასრულს მიიჩნევენ. საკვანძო თარიღად, ფორმალურად, შეიძლება 1929 წელი ჩაითვალოს, რომელსაც შემდგომ სტალინმა „უდიდესი გარდატეხის წელი“ უწოდა.

ეკონომიკის მიმართულებით, ეს საყოველთაო კოლექტივიზაციისა და დანქარებული ინდუსტრიალიზაციის გეგმის განხორციელებას ნიშნავდა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში კი გარკვეული ფართო წრის მიმართ (რომლის წევრებსაც მოიხსენიებდნენ როგორც „სოციალურად უცხო ელემენტებს“), რეპრესიების გაძლიერებას. რაც შეეხება ჰუმანიტარულ და კულტურის სფეროს, აქ ეგრეთ წოდებული კულტურული რევოლუცია, ანუ საკუთრივ საბჭოთა ხელოვნების და ცხოვრების „ახალი“ სტილის შექმნა დაიწყო.

თუკი 1920-იანი წლები ხელოვნების ფორმების მრავალსახეობით გამოირჩეოდა, 1920-იანი წლების დამლევს და 1930-იანი წლების დასაწყისისათვის, ხელისუფლებამ ეს პროცესი ჯერ შეკავდა, შემდეგ კი მისი განადგურება დაიწყო და თანდათანობით ერთადერთი დასაშვები მხატვრული მიმართულება ეგრეთ წოდებულ „დიდ (დიად) სტილად“ იქცა. არქიტექტურაში ის აკრძალული კონსტრუქტივიზმის ნაცვლად, მონუმენტური და პომპეზური სტალინური ამპირით აისახება, ხოლო ლიტერატურაში, ფერწერაში, მუსიკასა და კინემატოგრაფში - სოცრეალიზმით. სხვა საშუალებებთან ერთად, ხელოვნება გამოიყენებოდა, როგორც ინსტრუმენტი ახალი საბჭოთა ადამიანის (Homo soveticus) ჩამოყალიბებისთვის, რომლის შექმნის პროცესი, როგორც მკვლევარები და ხელოვანები აღნიშნავენ,² რამდენიმე ათწლეული გაგრძელდა.

1 <https://arzasmas.academy/materials/1499>, Между революцией и войной, ახალი საბჭოთა ადამიანის შექმნა. ლექცია პ. „კომუნისმი ხელახლა აღზრდის, ხელახლა შექმნის ადამიანს. ახალი ადამიანი გააუმჯობესებს ცხოვრების წესს ინდივიდუალური შემოქმედებითი ინტუიციით და ნიჭით, სადაც აღარ იქნება ამდენი ეკონომიკური პრობლემა და სადაც ადამიანთა ურთიერთობის საკითხები, ადამიანისა და კოლექტივის თემა, ანუ ახალი მორალი გამოვა წინა პლანზე. მისთვის, იმ ბედნიერი კაცობრიობისთვის გაქრება შური, ეჭვიანობა, თაღლითობა და დასმენა. არ იქნება ომები და მკვლევლობები...“

2 Berdyayev, Nikolai Aleksandrovich (1937). The Origin of Russian Communism. Ann Arbor paperbacks for the study of communism and Marxism. University of Michigan Press (published 1960). p. 182. ISBN 9780472060344. Retrieved 2015-06-12. [...] communism claims to have created not only the new society but also the new man. They talk a great deal in Soviet Russia about the new man, about a new spiritual make-up. Foreigners who have visited Soviet Russia are also fond of talking about...

დიქტატორული რეჟიმის პირობებში პროპაგანდას შეუძლია შავი წარმოაჩინოს თეთრად და თეთრი შავად, ვინაიდან „კონტროლოპროპაგანდა ან თბიქტური ინფორმაცია სრულიად მიუღებელია“. ხელოვნებას კი, რომელიც პროპაგანდისტის ფუნქციას ასრულებდა, ახალი მორალური განწყობებიც უნდა ჩამოეყალიბებინა საზოგადოებაში. წინანდელი სოციალურ-მორალური ნორმების ნაცვლად, რომლებიც გულისხმობდა ადამიანების ურთიერთპასუხისმგებლობას ერთმანეთისადმი, ასევე სინდისისა და ბუნებრივი ადამიანური მორალის წინაშე, საბჭოთა ხელისუფლება პასუხისმგებლობას მხოლოდ საკუთარი იდეოლოგიისადმი მოითხოვდა, რომელიც ძლიერ და სამართლიან ბელადში პერსონიფიცირდებოდა.

იდეოლოგიის თანახმად, ადამიანი - გიგანტური სახელმწიფო მანქანის პატარა ჭანჭიკი, მთლიანად სახელმწიფოს იდეოლოგიურ მიმართულებას უნდა დამორჩილებოდა. სწორედ ამ პერიოდს აკავშირებენ ისტორიკოსები და კულტუროლოგები ტოტალიტარული საბჭოთა ცნობიერების ჩამოყალიბებასთან.

ეს პოლიტიკა განსაკუთრებით აქტიურად მოქმედებდა წერა-კითხვის უცოდინარობის ლიკვიდაციისთვის გატარებულ გარდაქმნებში. 1920 წელს, საბჭოთა კავშირში, სადაც მოსახლეობის ნახევარზე მეტი უწიგნური, ან მცირედ განათლებული იყო, საყოველთაო დაწყებითი განათლება შემოიღეს, თუმცა არა ფართო სოციუმის აზროვნების არეალის გასაფართოებლად, არამედ იმისთვის, რომ ადამიანებს ინფორმაციის დამოუკიდებლად მიღებისა თუ ანალიზის უნარი შეეძინათ. ამ ღონისძიებათა მიზანს, მოსახლეობის მიერ ოფიციალური პროპაგანდის უკეთესად ათვისება, მასებში საბჭოთა გაზეთების პოპულარიზაცია და ძირითადი საბჭოთა ლოზუნგების კარგად აღქმა შეადგენდა.

ახალი საბჭოთა ადამიანის (რომელიც იმხანად ჯერ კიდევ ყალიბდებოდა) ცნობიერების განსაკუთრებული მახასიათებელი ის იყო, რომ მას არ შეეძლო სინამდვილის ორი სურათის შედარება: პირველის დაპირისპირება (რომელსაც პროპაგანდა სთავაზობდა (მათ შორის კინოფილმებით), მეორე რეალობასთან, რომელსაც ყოველდღიურობაში ხედავდა. მარტივად რომ ვთქვათ, მას შეეძლო ენახა მეზობლის დაპატიმრების პროცესი, ხოლო შემდეგ მშვიდად წასულიყო კინოთეატრში იმის ფიქრით, რომ „ჩვენთან უდანაშაულოდ არავის იჭერენ“. ამ ორი რეალობის (ნამდვილის და კონსტრუირებულის) გაანალიზების უნარის არქონა მის ცნობიერებაში კოგნიტურ დისონანსს ქმნიდა, რომელიც Homo soveticus-ს ახასიათებდა საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის (და ასევე შემდგომი პერიოდის) მანძილზე.

ძალადობის და პროპაგანდის ცენტრალიზებული სისტემისადმი წინააღმდეგობის გაწევის უუნარობა, ხშირად კი ამის სურვილის არარსებობაც კი, სტალინის ეპოქის საბჭოთა მასობრივი ცნობიერების მნიშვნელოვანი ნიშანია. ამიტომ, 1930-იანი წლების კულტურა, ბუნებრივია, ტოტალური ფარისევლობის კულტურაა და სწორედ მან განაპირობა მომდევნო საბჭოთა თაობებისთვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი მთავარი თვისების - ორმაგი აზროვნების ფორმირება ადამიანებში. ხედავდნენ რა სინამდვილეში რაც ხდებოდა, საზოგადოების დიდი ნაწილი ცდილობდა საკუთარი ცნობიერება და აღქმა დაეჭვებდებარებინა ოფიციალური პროპაგანდის კანონებისთვის, ვინაიდან ემინოდა სოციალური გარემოდან და ხისტად სტრატეგიციერებული საბჭოთა სოციალური იერარქიიდან ამოგარდნის.

საბჭოთა სისტემის ინტერესი კინოსადმი აისხნებოდა არა საზოგადოებაში მისი კულტურული მნიშვნელობით, ან თუნდაც უბრალო ცნობისმოყვარეობით, არამედ მხოლოდ

უტილიტარული მიზნებით - ძალაუფლების მიტაცება და შენარჩუნება, სახელმწიფოს, საზოგადოებისა და ადამიანის „გარდაქმნა“ ახალი, ბოლშევიკებისთვის საჭირო ნიმუშის მიხედვით. კინემატოგრაფისადმი ეს დამოკიდებულება ათწლეულების მანძილზე დაედება საფუძვლად ბოლშევიკურ პოლიტიკას, ხოლო კინოს მთავარი ფუნქცია პოლიტიკური იდეების აგიტაციისა და პროპაგანდის საშუალებამდე დაიყვანება.

ბოლშევიკური იდეოლოგია და კინოგანგარდი (20-იანი წლები)

20-იანი წლები საბჭოთა კინოს ისტორიაში უნიკალური, არაჩვეულებრივი პერიოდია. იმ დროის კინოს რიგი თავისებურებები და ნოვატორული ძიებების მთელი პროცესი ახალიათება, რომლებიც საბჭოთა კინოს შემდგომ პერიოდში აღარ გამოვლენილა.

საბჭოთა, მათ შორის ქართველმა რეჟისორებმა შექმნეს დოკუმენტური და მხატვრული კინოს ისეთი შედეგები, რომლებიც კინოს ისტორიის ქრესტომათიულ მასალას წარმოადგენს. და ეს იმ პერიოდში, როდესაც ახალი, ჯერ კიდევ სუსტი ხელისუფლება კინოსაგან მოითხოვდა მხოლოდ ერთს - ხელოვნების ამ დარგის პროპაგანდის და აგიტაციის იარაღად გადაქცევას. ამის მიწეში კი იმ დროს, საბჭოთა ხელისუფლების არამყარი, კრახის ზღვარზე არსებული მდგომარეობა იყო. ვითარებამ ბოლშევიკები აიძულა სახალხო მეურნეობის აღსადგენად საბაზრო ეკონომიკის მექანიზმებისთვის მიემართათ, რათა ხალხისთვის საკუთარი თავის გამოკვების საშუალება მიეცათ და ამით, თუნდაც ნაწილობრივ დაემშვიდებინათ აღელვებული მასები.

ყოველივე ამან, ბუნებრივია, კინემატოგრაფზეც მოახდინა გავლენა. კინოს საბაზრო სივრცემ თანდათანობით დაიწყო გამოცოცხლება. რაკი საბჭოთა წარმოება ჯერ კიდევ სუსტი იყო, ეკრანებზე გამოჩნდა ბევრი უცხოური ფილმი, რეკლუციამდელი ფილმები და წარმოებაში შეხლული რაოდენობით ჩაეშვა ფილმები, მაყურებლისთვის საინტერესო სიუჟეტებით. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი მათგანი აბსოლუტურად არ შეესატყვისებოდა ბოლშევიკურ იდეოლოგიას თუ ლენინურ დოქტრინებს კინოს მიმართ, სახელმწიფოს ჯერ კიდევ არ შეეძლო ასეთ ხარჯიან დარგში საკუთარი ინტერესების სრულად დაფინანსება. ამიტომ, საბჭოთა ხელისუფლებას მოუხდა შერიგებოდა კინემატოგრაფში საბაზრო სისტემის არსებობის ფაქტს, რომელიც პარტიის მითითებების შესრულებაზე არ იყო ორიენტირებული და მაყურებელს მაქსიმალური მოგების მიზნით ემსახურებოდა. გამოცხადდა კინოს განვითარების სტრატეგიაც.

სწორედ სახელმწიფოებრივმა ინტერესებმა განაპირობა ქართულ კინოში ეკრანიზაციებით დაინტერესებაც. ამ პერიოდში გამოდის ეკრანებზე ფილმები: „მოძღვარი“ (1922წ. რეჟ ვ. ბარსკი) აღ. ყაზბეგის მოთხრობის მიხედვით, „სურამის ციხე“ (1922 წ., რეჟ.ი.პერესტიანი) დანიელ ჭონქაძის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, „მამის მკვლელი“ (1923 წ., რეჟ. ა. ბეკ-ნაზაროვი) აღ. ყაზბეგის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, „სამი სიცოცხლე“ (1924 წ., რეჟ. ი. პერესტიანი) გიორგი წერეთლის რომან „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით, „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“ (1925 წ., რეჟ.ი. პერესტიანი) ე. ნინოშვილის მოთხრობა „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ მიხედვით, „ვინ არის დამნაშავე“ (1925 წ., რეჟ. ა. წუწუნავა) ნ. ნაკაშიძის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით.

ფილმები, რომლებიც მაყურებელთა დიდ ინტერესს იწვევდა თავისი მძაფრი სიუჟეტებით, ნათელი და ბოროტი პერსონაჟებით, უმეტესწილად არ განსხვავდებოდა მრავალფეროვნებითა და სარეჟისორო მიდგომის სიანხლით. მაგრამ, ამ პროცესების პარალელურად, სწორედ 20-იან წლებში, რიგი რეჟისორების შემოქმედებაში მიმდინარეობს ახალი ძიებებისა თუ ექსპერიმენტების პერიოდი, როდესაც ავტორები მხატვრული ავანგარდის, ექსპრესიონიზმისა და კუბიზმის ელემენტებსაც კი იყენებენ მხატვრულ ფორმაში.

1929 წელს, რეჟისორი კოტე მიქაბერიძე იღებს ქართული კინოს ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ფილმს, სატირულ კომედიას „ჩემი ბებია“, რომელიც 1976 წლამდე აკრძალული იყო.

„ჩემი ბებია“ მის ავტორებს ბიუროკრატიის წინააღმდეგ შესაცნობად უნდა შეექმნათ, თუმცა აღმოჩნდა, რომ ფილმი საბჭოთა ბიუროკრატიულ სისტემას ასახავდა და იდეოლოგიის აბსურდულობასაც აჩვენებდა. ეს იყო ფაქტობრივად შარჟი საბჭოთა ყოფაზე. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ისევე, როგორც სხვა 20-30-იანი წლების რეჟისორები, კოტე მიქაბერიძეც საბჭოთა პოლიტიკური პროპაგანდის რეჟისორად იყო მიჩნეული. 1939 წლიდან, ის პარტიის წევრიც გახლდათ, 1957 წელს კი დაპატიმრებულ იქნა ანტი საბჭოთა შეხედულებების გამო.³

ფილმი „ჩემი ბებია“ ექსპრესიონისტული ხედვის საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს და ამასთანავე, რადიკალურად განსხვავდება ყველა იმ ფილმისგან, რომელიც მანამდე შეიქმნა ქართულ კინოში. ექსპრესიონისტული ხელოვნება განმსჭვალულია პესიმიზმით და სასოწარკვეთილებით, ვარდაუვალი კატასტროფის შეგრძნებით. მიქაბერიძე თავის მოგონებაში წერს: „...ვმუშაობდი ისეთი კინოსატირის შესაქმნელად, რომლის მიზანი იქნებოდა ბიუროკრატიზმის, მეშინაობისა და პროტექციონიზმის მწვავედ დაცინვა. ამ ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის გამალბებელი ვეძებდი კინემატოგრაფიისათვის დამახასიათებელ ახალ, მწვავე გამომსახველ ფორმას“. (ხელოვნების სასახლე ფონდი-1, საქ.-1783, ხელნაწერი.-168).⁴

არა მარტო კოტე მიქაბერიძე, 20-იანი წლების ბევრი ნოვატორი რეჟისორი - დიგა ვერტოვი, ლევ კულეშოვი, ვსევოლოდ პუდოვკინი, სერგეი ეიზენშტეინი, ალექსანდრე დოჟუენკო, ვრიგორი კოზინცევი, სწორედ ახალი ფორმების და კლასიკური კინოს პროგრესული მეთოდების, ხერხების გამოყენებით (მხოლოდ გასართობი სანახაობის ნაცვლად) კინორიტორიკის (წეწოლის) და პოლიტიკური იდეოლოგიის გაძლიერებას ცდილობდნენ. სერგეი ეიზენშტეინი მონტაჟის შესახებ წერდა: „...ფორმა ყოველთვის იდეოლოგიაა. აგრეთვე ფორმა ყოველთვის გამოდის ნამდვილი იდეოლოგია. ეს იდეოლოგიაა, ნამდვილად გამოსაყენებელი და არა ის თითქოსდა იდეოლოგია, როგორსაც წარმოადგენს ფუჭი საუბრები“.⁵

ფილმში „ჩემი ბებია“ გამოყენებული დეფორმირებული, სრულიად უტრირებული გარემო, გამოსახულების პირობითი უწესრიგობა, არატრადიციული ჩაკეტილი კომპოზიციები, რომლებიც ასეთი ბუნებრივია ექსპრესიონიზმისთვის, მიუღებელი იყო საბჭოთა ცენ-

3 მასალები რეჟისორის შესახებ, მიღებულია შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივიდან, თუმცა მათი მხოლოდ ნაწილის გამოქვეყნება გახდა შესაძლებელი, რადგან სისხლის სამართლის საქმეები დღემდე დახურული და რთულად ხელმისაწვდომია.

4 მასალები ინახება ხელოვნების სასახლის არქივში.

5 ეიზენშტეინი ს., ტ. 5, გამ. „Искусство“. გვ. 45-46,

ზურისთვის. რუსეთიდან საქართველოში მივლინებული, გამოცდილი კინემატოგრაფისტი სერგეი ტრეტიაკოვი, ფილმის ჩვენების შემდეგ გამართულ განხილვაზე, კოტე მიქაბერიძეს აფრთხილებდა: „ექსპერიმენტული კომედიის შექმნის მცდელობა, ეს საბჭოთა პირობებში ურთულესი ჟანრია, სატირა და პროკურატურა გვერდიგვერდაა“ (ხელოვნების სასახლე. ფონდი-1, საქ.-1783, ხელნაწერი-182).⁶ საბოლოოდ, ფილმი „ანტისაბჭოთა, ფორმალისტურ“ კინოდ მონათლა, აიკრძალა და მხოლოდ მოგვიანებით იქნა აღიარებული თავდაპირველად საბჭოთა, შემდეგ კი მსოფლიო და ქართული კინოს შედეგად.

ტოტალიტარული სისტემის პირობებში, პოპულარული იყო დოკუმენტური კინოც, რომელსაც ეკრანზე საბჭოთა ხელისუფლების წარმატებები, მიღწევები და ხელისუფლების ოპონენტების დისკრედიტაციის ასახვა ეგალებოდა. ფაქტებით აგიტაცია ბოლშევიკების პროპაგანდისტული პოლიტიკის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენდა. ამ მიზნით, მთელი 20-იანი წლების მანძილზე იქმნებოდა მოკლემეტრაჟიანი კინოჟურნალები-ქრონიკა. სააგიტაციო ხასიათის იყო სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმებიც.

მიხეილ კალატონიშვილის დოკუმენტური ფილმი „მარილი სვანეთს“, რომელიც ეკრანზე 1930 წ. მხოლოდ 4 დღით გამოვიდა, დღეს XX საუკუნის პოეტური კინოს შედეგად მიიჩნევა.

მიხეილ კალატონიშვილი არ მიეკუთვნებოდა იდეოლოგთა რიცხვს. საბოლოოდ ის, როგორც ხელოვანი, სინამდვილის მოძღვრალი იყო, ხოლო მისი ეპიზოდური პათოსი ზოგიერთ ნამუშევარში, მხოლოდ თანამონაწილეობის და არა თანამოაზრეობის გარკვეულ ნიშნებს ატარებდა. რევოლუციური აფეთქება 20-იანი წლების რომანტიკოსებისთვის - ისტორიული და სოციალური განვითარების უნივერსალურ გზად, ხოლო კინოაპარატი სამყაროს გარდაქმნის ინსტრუმენტად და მაყურებელზე ზეწოლის სააგიტაციო საშუალებად გადაიქცა, როგორც „მომავლის 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.

ფილმში ასახულია სვანების მძიმე ყოფა მკაცრ კლიმატურ პირობებში. რეგიონში, სხვა გასაჭირთან ერთად, მარილის ბუნებრივი დეფიციტიც ქმნიდა პრობლემებს. სიუჟეტის და რეალურად არსებული „ხუთწლედის გემის“ თანახმად, საბჭოთა ხელისუფლება დახმარებას უწევს სვანეთს და ახალი გზა გაჰყავთ, რომელიც მთას ბართან დააკავშირებს.

გზის მშენებლობა, რომელიც დააბრუნებს სვანეთში მარილს და ფუნდამენტურად შეცვლის რეგიონის ცხოვრებას - ამ ტრაგიკული მოვლენებით აღსავსე ყოფის ამსახველი სურათის ბედნიერი დასასრულის ვერსიაა. ხოლო ამ ახალ გზას უძველეს სვანეთში აშენებენ რეჟისორის წარმოსახვაში და ახალ სინამდვილეში მოსული ახალგაზრდები - „მხიარული და ჭკვიანი მშენებლები“. თუმცა, კალატონიშვილის იდეოლოგიური ხედვა აღიქმება არა როგორც საბჭოთა სისტემის პირდაპირ დეკლარირებული სააგიტაციო პოზიცია, არამედ როგორც ადამიანისადმი მიძღვნილი ოდა - ადამიანისადმი, რომელიც ბუნების ნაწილია და ნამდვილი ვმირია კონკრეტულ მონაკვეთში დაბადებასა თუ სიკვდილს შორის.

6 მასალები ინახება ხელოვნების სასახლის არქივში.

გადაღებისა და მონტაჟის ხერხები, მკვეთრი რაკურსები და ხანგრძლივი პანორამები ქვევიდან ზევით და ზევიდან ქვევით, კონტრასტული სინათლის გამოყენება, ფილმის კოლორიტულ, მომხიბვლელ ექსპრესიას ანიჭებენ. ძალზე მსხვილი ხედები საგნების რეალურ საზღვრებს სცდებიან და აბსტრაქტულს ხდიან ყოველ მათგანს. ობიექტი ჩანაცვლებულია მისი შეგრძნებით, შუქ-ჩრდილებისა და ექსპრესიული მონტაჟის გამოყენებით, რაც ნებისმიერი წვრილმანსაც კი, კადრში სიმბოლოდ გადააქცევს.

საბჭოთა იდეოლოგიის მესვეურებმა ფილმი დაიწუნეს მეტწილად კონსტრუქციული წყობის და არა ნაწარმოების თავად იდეის გამო. 20-იანი წლების დამლევს, საბჭოთა ხელისუფლება მიხვდა, რომ მათი დირექტივების მიუხედავად, კინომ სხვა მიმართულებით დაიწყო განვითარება და კინოწარმოებისა თუ კინოგაქირავების საბჭოთა სისტემის ფართომასშტაბიანი კრიტიკა წარმოიწყო. ამ კამპანიის შედეგად, 1928 წლის მარტში კინემატოგრაფიის პირველი საკავშირო პარტიული თათბირი ჩატარდა. ძირითადი კრიტიკა საბჭოთა კინოს ე. წ. „კომერციულ ნაწილს“ ერგო. კრიტიკის საგნად იქცა ფილმების სიუჟეტებიც, იმის გამო, რომ ვმერთა ტიპები საკუთარ თავს წარმოაჩენდნენ ინდივიდუალური და არა სოციალური პოზიციიდან. ნაჩვენები იყო მხოლოდ ძველი საზოგადოებრივი ყოფის ფორმების დაშლა; სიუჟეტებში ძირითად მოტივს წარმოადგენდა მამაკაცის ქალისადმი სიყვარული ხმამაღალი სახელწოდებით „სქესობრივი საკითხი“; ითვლებოდა, რომ ჭარბობდა ისეთი თემები, როგორც არის ცოლ-ქმრული დალატი და სასიყვარულო სამკუთხედი; ფილმები მონათლა ფსევდოისტორიულ სასიყვარულო დრამებად და ფსევდოყოფით სულელურ კომედიებად. იდეოლოგთა აზრით, „გმირობის სილამაზემ მეორე პლანზე უნდა გადასწიოს სიყვარულის სილამაზე. მაყურებელს „მშვენიერი მანდილოსნით“ ტკობა კი არ უნდა ჩაენერგოს, არამედ მასზე ისეთი გავლენა უნდა მოახდინოს, რომ „მანქანას ეხუტებოდეს და დინამოს ნაზად ეჩურჩულებოდეს“. ფილმის ღერძი უნდა იყოს არა სქესი, არამედ სოციალურობა, რომელმაც უნდა განსაზღვროს იდეალები, განწყობა და გაცდები“. ძირითად მიზეზებად კი მიიჩნეოდა: სასცენარო კრიზისი და უცხოური „კინონაგვის“ მაგზე ზეგავლენა, რომელიც „საბჭოთა წარმოების ფილმებისთვის ხშირად სტანდარტად რჩება როგორც იდეოლოგიურ, ისე მხატვრულ სფეროში“.⁷

XX საუკუნის 20-იანი წლების კინოს ისტორია გვიჩვენებს, რომ ნიჭიერი და ნოვატორი კინემატოგრაფისტების და საზოგადოების ინტერესების გათვალისწინებით, ქვეყანაში კინოს სისტემა შეიძლება ჰარმონიულად წარმართულიყო საბაზრო პერსპექტივების საფუძველზეც. მაგრამ პარტიული თუ ლენინური დოქტრინების მითითებათა საფუძველზე, ხელოვნების ამ დარგის განვითარებისთვის სხვა მიმართულება გახდა აქტუალური.

სოცრეალიზმი და გამონატვის მარტივი ფორმები (30-იანი წლები)

XX საუკუნის 30-იანი წლები მძლავრი განვითარების, დიდი ცვლილებებისა და რევოლუციური რყევების პერიოდი იყო, როგორც კაცობრიობის, ასევე კინოს ისტორიაში. „მუნჯი“, რომელმაც ხმა შეიძინა, კიდევ უფრო გაძლიერდა და უფრო მეტი თაყვანისმცემელი მოიპოვა. სწორედ 30-იან წლებში, კინომ საკუთარი თავი დაიმკვიდრა, როგორც

7 К партсовещанию о кино // Советское кино, 1928. №1. გვ. 28.

საზოგადოებრივი ცხოვრების განუყოფელმა ნაწილმა. კინოხელოვნება აქტიურად ეხმარებოდა საზოგადო მოვლენებს და ერთ-ერთი მთავარი მონაწილე გახდა. აშშ-ის კინემატოგრაფი უკეთეს მომავალზე მათორინტირებელი ღირებულებების სტანდარტებს ქმნიდა, რომელიც საზოგადოებას დიდი დებრესიით გამოწვეულ გაჭირვებასთან ბრძოლაში ეხმარებოდა. ამავე დროს, გერმანიასა და იტალიაში ხელისუფლების სათავეში მოსული ფაშისტური რეჟიმები მძლავრ საავიტაციო-პროპაგანდისტულ საქმიანობას ეწეოდნენ, რომლის მნიშვნელოვანი ნაწილს სწორედ კინო წარმოადგენდა.

1930-იან წლებში, საბჭოთა ხელისუფლებასაც, როგორც არასდროს, ისე სჭირდებოდა კინო. ქვეყანაში გატარებულ პოლიტიკას, რომელიც რადიკალურად ამსხვრევდა საზოგადოებრივი ყოფის საფუძვლებს, მძლავრი პროპაგანდისტული მხარდაჭერა უნდა ჰქონოდა. გაირკვა, რომ კინო, რომელიც თვითდაფინანსების პირობებში არსებობდა და ვითარდებოდა, სრულად არ პასუხობდა პარტიულ ამოცანებს და ხშირად არც მოდიოდა მასთან იდეოლოგიურ თანხვედრაში.⁸ ამ პერიოდში კი ხელისუფლება ზრდიდა ადამიანის ახალ ტიპს - მორჩილს და დაშინებულს „ხალხის მტრების“ არსებობით, ამავედროულად აღტაცებულს და ამაც საბჭოთა ქვეყნით, რომელსაც ყველაზე მეტად პარტია და დიდი ბელადი - სტალინი უყვარდა.

20-იანი წლების ბოლოს, სტალინმა უფრო აქტიურად დაიწყო ხელოვნების სხვადასხვა დარგში და მათ შორის კინოს იდეოლოგიაშიც, იმპერატიული ინტერესების გატარება. საბოლოოდ, ის გახდა მთავარი პროდიუსერიც, ცენზორიც, რედაქტორიც და კინომაცურებელიც, რომელსაც, კრემლში ფილმების ნახვისას, პირადად „შეჰქონდა შესწორებები“ სცენარებსა და ფილმების სათაურებში. შესუსტდა მხატვრული დინებები, გაქრა მრავალი დაჯგუფება და ავანგარდული მოძრაობა. 1920-იანი წლების პოლილოგი სოციალისტური რეალიზმის მონოლოგიურ სტრუქტურად გადაიქცა.

„მილიონებისთვის ხელმისაწვდომი ფორმა“ იყო სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთი მთავარი პოსტულატი. ავანგარდის კინოენა პროლეტარიატისაგან რთულად გასაგებ, ესთეტიკურ მომზადებას მოითხოვდა. მაცურებელი ძირითადად ძველი რეჟიმის სულისკვეთებით ე.წ. ფსიქოლოგიურ-ყოფითი მოტივების ფილმებზე, მელოდრამებსა და კომედიებზე დადიოდა. ავანგარდული ფილმები კინოგაქირავებაში ერთმანეთის მიყოლებით განიცდიდნენ წარუმატებლობას. სწორედ პრიმიტიულმა მოთხონილეებებმა გამოიწვია ექსპრესიის შემცირება კინოში და სათქმელის ფორმების უკიდურესი გამარტივება, რაც სწორხაზოვან დრამატურეიასა და კინოენას ვულისხმობდა.

სტალინმა საკუთარი, როგორც კინომაცურებლის გამოცდილების საფუძველზე განსაზღვრა მთავარი ღირებულება - ფილმი უნდა იყოს „მარტივი და გასაგები მასობრივი მაცურებლისთვის“; „საკუთესო ფილმებიც კი, ერთი-ორი გაჭიანურებული სცენის გამო, კარგავს თავის მიმზიდველობის მნიშვნელოვან ნაწილს“, მხოლოდ ამ შემთხვევაში მოუტანს „ხელოვნებათა შორის უმნიშვნელოვანესი“ რეჟიმს ნამდვილ სარგებლობას და წარმატებით იმუშავებს სტალინური „კულტურული რევოლუციისთვის“. ამ გადაწყვეტილებების საფუძველზე და სწორედ აქ დასრულდა ავანგარდული და ნოვატორული ექსპერიმენტების დრო საბჭოთა კინოში. სახელმწიფოს აღარ სჭირდება კინემატოგრაფისტთა კრეატიული იდეები და ძიებანი. კინოს ყველა მოღვაწე ზუსტად ასრულებს „კინოსტალინიზმის“ იდეოლოგიურ მითითებებს - უნდა შექმნილიყო მასებისთვის გასა-

8 Бескин О., Некоторые черты из жизни Совкино // Советское кино, 1928. №1. გვ. 3.

გები, საინტერესო და იდეოლოგიურად მტკიცე კინო, რომელიც აღზრდიდა ახალ ადამიანს - მორჩილს, დაშინებულს და აღტაცებულს.

ყველა რესპუბლიკაში გაუქმდა კინემატოგრაფიული სააქციო საწარმოები და კინორეგანიზაციებმა, მრეწველობის მსგავსად, ტრესტების სტატუსი მიიღეს. ამიერიდან ქვეყანაში ფილმებს მხოლოდ კინემატოგრაფის სახელმწიფო სისტემაში შემაგალი კინოტრესტები იღებდნენ, რომლებსაც სათავეში „სოიუსკინო“ ედგა. ფორსირებულ კინოწარმოებას კი უმკაცრესი ცენზურა დაენიშნა მუდმივ მაკონტროლებლად.

კინოს განვითარების სტალინისეულ სისტემაში მხატვრული კინო ოფიციალურად იყო გამოცხადებული წარმოების უმნიშვნელოვანეს სახეობად. ამ პერიოდის მთავარი სოცრეალისტური თემები იყო; საკოლმეურნეო მშენებლობა, მუშათა კლასის შრომითი გმირობა, კლასობრივი მტრის და მისი აგენტურის ქმედებები და მათი განეიტრალება; უნდა ასახულიყო ახალი ეპოქის გმირების ტიპური სახეები და პროლეტარიატისა და პარტიის ისტორიული გზა (გაზეთი პრავდა 1931 წ. 14 დეკ). საკოლმეურნეო მშენებლობისა და ძველ წყობასთან ბრძოლის თემაზე შეიქმნა ფილმები: „ზვავთა მხარეში“ (რეჟ. სიკო დოლიძე), „ჰასანი“ (რეჟ. კოტე მიქაბერიძე), „უდაბნო“ (რეჟ. ნიკოლოზ სანიშვილი), „უკანასკნელი ჯვაროსნები“ (რეჟ. სიკო დოლიძე), „უქმური“ (რეჟ. ნუცა დოლობერიძე), „არშაულა“ (რეჟ. დავით რონდელი), „ორი მეგობარი“ (რეჟ. ივანე პერესტიანი), „მეგობრობა“ (რეჟ. სიკო დოლიძე), „უგუზნიარა“ (რეჟ. დავით რონდელი), „დაძვერელი“ (რეჟ. მიხეილ გელოვანი).

უნდა აღინიშნოს, რომ სტალინს, ლენინისგან განსხვავებით (შედარება მნიშვნელოვანია, თუ ერთმანეთს ორი ათწლეულის კინემატოგრაფს ვადარებთ), ძალიან უყვარდა კინო და ეცნობოდა ფილმებს, არა მხოლოდ როგორც სახელმწიფო მონელე, რომელიც აკონტროლებდა მძლავრ პროპაგანდისტულ იარაღს, არამედ როგორც რიგითი მაყურებელიც, აფასებდა გასაკებ და საინტერესო სიუჟეტს, მკაფიო და სიცოცხლით სავსე პერსონაჟებს; უყვარდა სათავგადასავლო ფილმები და კომედიები. განურჩევლად ჟანრისა, აკრიტიკებდა იმ ფილმებს, რომლებიც მისთვის მოსაწყენი ან ზედმეტად „გაწელილი“ იყო, აღნიშნავდა, რომ «... საუკეთესო ფილმებიც კი, გრძელი სცენების გამო კარგავს თავის სიბლეს».⁹

საბჭოთა ფილმებს ეკრანზე სიხარულისა და ბედნიერების ატმოსფერო უნდა შეექმნათ. კოლმეურნეობებში კულაკების მიერ ოდესღაც ჩაგრული გლეხები სიმღერითა და აღმატებული ემოციებით იღებენ უზარმაზარ მოსაგაღს. პოპულარული ხდება კომედიური ჟანრი (ფილმები: „ნარინჯის ველი“ (რეჟ. ნ. შენგელაია), „ფროთოსანი ძღვებავი“ (რეჟ. ლ. ესაკია), „დაკარგული სამოთხე“ (რეჟ. დ. რონდელი), „დაგვიანებული სასიძო“ (რეჟ. კ. მიქაბერიძე), „ჟუჟუნას მზითვე“ (რეჟ. ს. ფალავანდიშვილი), „ნამდვილი კავკასიელი“ რეჟ. მ. გელოვანი). კინო ქმნიდა სტაბილური და ბედნიერი, თავისუფალი ქვეყნის ძლიერ იმიჯს.

მაყურებელს მუდმივად ანსებენდნენ, თუ როგორ გაუმართლათ, რომ ცხოვრობენ იმ ბედნიერ დროს, როდესაც სიკეთე ამარცხებს ბოროტებას და ამისათვის ბოლშევიკური სახელმწიფოსა თუ ლენინურ-სტალინური პარტიის მადლიერნი უნდა იყვნენ. ამ საყოველთაო სიხარულისა და ეიფორიის ფონზე, ეკრანიდან დაჟინებით ისმოდა მნიშვნელოვანი გზავნილი - არსებობს ძალები, რომლებიც გამუდმებით ხელყოფენ საბჭოთა სა-

9 Кремлевский кинотеатр, 7 ოქტომბერის ჩანაწერებიდან, 1934, ვკ. 952.

ხელმწიფოს ბედნიერებასა და თავისუფლებას. ეს ძალები არიან ყველგან და ყველაფერს აკეთებენ იმისათვის, რომ სოციალიზმის მშენებლობა შეწყდეს. გარე და შიდა მტრის ხატი, „მაგნე ელემენტის“ სახით, იყო ყველგან (ფილმები: „შენვედრა“ (რეჟ. გ. გომართელი, „საკანი 79“ (რეჟ. ზ. ბერიშვილი), „სამშობლო“ (რეჟ. ნ. შენგელაია), „შაქირი“ (რეჟ. ლ. ესაკია), „ნახვამდის“ (რეჟ. გ. მაკაროვი), „მდინარის გაღმა“ (რეჟ. დ. ბერიშვილი), „გაყრა“ (რეჟ. გ. მაკაროვი). ფილმები, სადაც სხვადასხვა სახით ჩნდებოდა გარეშე მტერი, მაყურებელში ოპტიმიზმსა და გარდაუვალი გამარჯვების შეგრძნებას იწვევდა, ვინაიდან წითელი არმია, საბჭოთა კოლმეურნეები და მუშები უშიშარი, უძლეველი სახით იყვნენ წარმოდგენილნი. მტრები კი, აგენტები, დივერსანტები, ფაშისტები, ჰინრიქით, კომიკურ სახეებს ქმნიდნენ. სხვაგვარი იყო შიდა - „ხალხის მტრის“ მიმართ დამოკიდებულება. ხალხის მტრის ხატმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სტალინიზმის სამობილიზაციო სისტემაში. მტერს ეძებდნენ ყველგან, მას „გამოავლენდნენ“ თუ არა - ანადგურებდნენ. ყველა სააგიტაციო და პროპაგანდისტული საშუალება მუშაობდა მასობრივი შიშის ატმოსფეროს დასამკვიდრებლად. კინემატოგრაფმა ამ პროცესშიც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, აჩვენა რა „ურთულესი ვითარება“ და მოუწოდა საბჭოთა კავშირის ყველა მოქალაქეს, ყოფილიყო ფხიზლად ქვეყნის სოციალისტური მომავლის დასაცავად. მასებს შთააფრებდნენ, რომ ნებისმიერი კომუნისტი, ლენინის ღირსეულებს ამოფარებული, გამოცდილი პარტიული მუშაკი, შეიძლება ყოფილიყო ხალხის მტერი, რომელსაც სურდა საბოტაჟი, მკვლელობები და ყოველივე, რაც მიმართული იქნებოდა ხალხის ბოლშევიკური ძალაუფლების დასამხობად. უფრო მეტიც, მტერი შეიძლება ყოფილიყო მეზობლად და ოჯახშიც კი.

30-იან წლებში საბჭოთა კინემატოგრაფისა და პარტიის უმაღლესი ხელმძღვანელობის ყველა გეგმიურ წარმოებაში იკითხებოდა ისტორიულ-რევოლუციურ თემატიკაზე შესაქმნელი ფილმების აუცილებლობა. „ამერიკანკა“ (რეჟ. ლეო ესაკია), „დარიკო“ (რეჟ. ს. დოლიძე), „სავურ-მოვილა“ (რეჟ. ი. პერესტიანი), „დიადი განთიადი“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი), „ლურსმანი ჩექმაში“ (რეჟ. მიხეილ კალატოზიშვილი), „განწირულნი“ (რეჟ. ლევ პუში), „უკანასკნელი მასკარადი“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი), ეს ის ფილმებია, რომლებშიც ნაჩვენებია იყო რევოლუციური მოძრაობის ფსევდოისტორია, ბოლშევიკების გმირული ბრძოლა ძალაუფლებისთვის, ხალხის ვათავისუფლება მემაჟღეეებისა და კაპიტალისტებისაგან; თეთრგვარდიელები და ინტერვენციონისტები, მოლაღატეები, რომლებიც ბოლშევიკურ პარტიაში „შემვრნენ“ და ყველანაირად ცდილობდნენ რევოლუციის ჩაშლას და ა.შ. ისტორიულ-რევოლუციურმა კინომ დიდი როლი ითამაშა რევოლუციური მოვლენების მითოლოგიზებული ისტორიის შექმნაში, რომლის ინტერპრეტაციაც, საბჭოთა ხელისუფლების მითითებით მოხდა და საზოგადოების ცნობიერებაში დიდი ხნით დაიმკვიდრა თავი.

ისტორიული მოვლენების გაყალბებისა და პათოსით აღსავსე მითის მხრივ, აღსანიშნავია მიხეილ ჭიაურელის ფილმი „დიადი განთიადი“. აქ სტალინი ნაჩვენებია არა მხოლოდ როგორც ლენინის თანამოაზრე, არამედ მუდამ გვერდითმდგომი და მხრუნველი მეგობარი, რომელიც სწორად აგრძელებს ან აკორექტირებს ლენინის მიერ წარმოთქმულ წინადადებებს. უფრო მეტიც, ფილმში ის გვევლინება, როგორც ოქტომბრის რევოლუციის მთავარი აქტორი, რომელიც განსაზღვრავს ბოლშევიკების ტაქტიკას წინასარევოლუციო პერიოდში, აცხადებს ძალაუფლების შეიარაღებული ძალით ხელში ჩაგდების ღონისძიებას და აძლევს ბრძანებას ჯარისკაცებს აჯანყების დაწყების შესახებ. ეკრანზე

სტალინი ბევრად უფრო თავდაჯერებულ, ბრძენ ლიდერად და ბელადად არის წარმოჩენილი, ვიდრე მისი მასწავლებელი.

ამ პერიოდში შემთხვევით არ შეიქმნა მთელი რიგი ფილმები ისტორიულ თემატიკაზე: „არსენა“ (რეჟ. მ.ჭიაურელი), „ვიორგი სააკაძე“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი) და „ქაჯეთი“ (რეჟ. კ. მიქაბერიძე), თუმცა ეს უკანასკნელი „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი თავის ეკრანიზაციაა. მათი სიუჟეტი საბჭოთა სახელმწიფოს პოლიტიკასა და მის ავტორიტარ-პროპაგანდისტულ ამოცანებთან იყო პირდაპირ კავშირში. ყოველ ამ ფილმში ვითარდებოდა ხელისუფლების მიერ ინტერპრეტირებული ისტორია, სადაც ისტორიული პერსონაჟები საბჭოთა ხელისუფლების სათქმელს ამბობდნენ.

საავტორიტარო პოლიტიკა ეხებოდა ბავშვებსა და მოზარდებსაც. ფილმებში „ბანაკი მთაში“ (რეჟ. ა. თაყაიშვილი), „მზალო და ბელა“ (რეჟ. შ. ხუსკივაძე), „მამობილი“ (რეჟ. გ. ლომიძე), „კომუნარის ჩიბუნი“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი), „ტანია ფრონტზე“ (რეჟ. ზ. ბერიშვილი), ჰუმანური და პატრიოტული ფასეულობების მოტივების გარდა, პოლიტიკური პროპაგანდაცაა აქცენტირებული. სახელმწიფოსთვის მნიშვნელოვანი იყო: „სამშობლოსადმი უანგარო სიყვარულის, ვაჟკაცობის, გმირობის აღზრდა ახალგაზრდა თაობაში. შესაბამისად, თემატიკა უნდა იყოს მნიშვნელოვანი მუშათა კლასის, პარტიის ბრძოლისა და საინტერესო ჰეროიკული სიუჟეტური ხაზით“.

საბჭოთა პერიოდში, ცენტრალიზებული ფილმწარმოების პირობებში, ყველა ქართული, ისევე როგორც საბჭოთა კავშირში შემავალი ქვეყნების ფილმები, ინახებოდა რუსეთში და დღემდე რუსეთის ფედერაციის ფილმების საცავშია. ამიტომ, აქ ჩამოთვლილი ნამუშევრები მხოლოდ ნაწილია იმ ფილმებისა, რომელთა შესახებაც ვიცით. გარდა ამისა, ეს პერიოდი, 30-იანი წლები, უკავშირდება „დიდი ტერორის“ ეპოქას, როდესაც რეპრესირებულია სივრცე უამრავი ხელოვანი მოხვდა. კინოსტუდიებში მასობრივად ნადგურდებოდა ან „თაროზე იდებოდა“ ფილმები, სადაც ფილმის წარმოებაში მონაწილეობდნენ სახელმწიფო იდეოლოგიისათვის არასასურველი ხელოვანები. მათი საქმეები სრულფასოვნად დღემდე შეუსწავლელია.

საბჭოთა საქართველოს გასაბჭოების მეორეთმეტე წლისთავისადმი მიძღვნილ ანგარიშში ლავრენტი ბერია კინემატოგრაფზე ამბობს: „... ჩვენ გვყავს მთელი რიგი კინორეჟისორები, რომელთა მუშაობამ და მხატვრულმა პროდუქციამ კავშირის ყურადღება მიიპყრო. ჩვენი კინომრეწველობა ბურჟუაზიული ფორმალისმისა და ესტეტიზმის გადალახვით იკაფავს გზას სოციალისტური მშენებლობის დასმული ამოცანების რეალურ ასახვისკენ... < > კინო, საუკეთესო იარაღია საავტორიტარო-საპროპაგანდო მუშაობის საქმეში და ეს დაკისრებული ამოცანა მან პირნათლად უნდა შეასრულოს“.¹⁰

ამრიგად, სახელმწიფომ მოიპოვა სრული და უპირობო ძალაუფლება კინემატოგრაფის სისტემის ყველა აქტორზე. ძალაუფლების სათავეში კი მისი შემოქმედი, სტალინი იყო, რომელიც ერთპიროვნულად ხელმძღვანელობდა საბჭოთა კინოსისტემას, განსაზღვრავდა მისი განვითარების მიმართულებებს, იყო მისი მთავარი მრჩეველი და ცენზორი. მაგრამ ცხადია, მხოლოდ ეს წარმატებას ვერ მოიტანდა. ძალაუფლების უზურპაცია ხელოვნების ამ დარგში, არ არის მაყურებელთან წარმატების პირდაპირპროპორციული, შესაბამისად, ტოტალიტარული სახელმწიფოებრივი მიზნის მიღწევის გარანტი. სტალინური კინოსისტემის ძლიერება მდგომარეობდა იმაში, რომ პრაქტიკულთან ერთად,

¹⁰ ჟურნალი „პროლეტარული ხელოვნებისთვის“ #3, 1932, გვ. 1-2.

არსებობდა თეორიული და იდეოლოგიური ძალაუფლების ვერტიკალი, ორიენტირებული მასობრივი მაყურებლის მოთხოვნებზე, რომელმაც წარმოშვა სტალინიზმის მნიშვნელოვანი ფენომენი - სტალინის რეჟიმის მითოლოგიისა თუ პროგრამული პარამეტრების აგიტატორი, რამაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა „კულტურული რევოლუციის“ განხორციელებაში.

30-იან წლებში საბჭოთა ხელისუფლებამ მიაღწია მთავარ წარმატებას. კინემატოგრაფის საშუალებით მან მოახერხა საზოგადოების ცნობიერებისთვის ისეთი ბერკეტი შეექმნა, რომელიც საბჭოთა მაყურებელში უნაკლოდ ამკვიდრებდა რეჟიმის იდეოლოგიასა და სოციალურ-პოლიტიკურ მითს.

დასკვნა

საბჭოთა კავშირში 20-იან წლებში, კინემატოგრაფში მიმდინარე განვითარების ფორმა ვერანაირად ვერ აკმაყოფილებდა ხელისუფლებას. საბჭოთა მმართველობისთვის პრობლემას ქმნიდა ის ფაქტი, რომ კინოსისტემა, რომელიც დაფუძნებული იყო საბაზრო მექანიზმებსა და შედარებით, მაგრამ მაინც არსებულ, შემოქმედებით თავისუფლებაზე, სადაც რეჟისორებს საშუალება ეძლეოდათ საკუთარი პოტენციალი და ნიჭი გამოეფლინათ, სწრაფად ვითარდებოდა. ლენინური უტილიტარული მიდგომის საფუძველზე შექმნილი ფილმები კი ხშირად უბრალოდ ვერც უძლებდნენ კონკურენციას. მაყურებელი პროპაგანდისტულ ქრონიკებსა და „კულტურული ფილმებს“ ნაკლები ინტერესით ეცნობოდა, მძაფრსიუჟეტოვანი და სათავგადასავლო ფილმებს კი აშკარა უპირატესობას ანიჭებდა. მიმდინარეობდა კინოების ახალი ხერხებისა და ფორმების ძიება, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლებას არ სჭირდებოდა, განსაკუთრებით სტალინიზმის ტოტალიტარული სახელმწიფოს ჩამოყალიბების პირობებში, სადაც ხელოვნების ნებისმიერი დარგი საზოგადოების „ტვინების გამორეცხვას“ ემსახურებოდა.

იოსებ სტალინი ცხადია იზიარებდა ლენინურ მიდგომას იმის შესახებ, რომ კინო საუკეთესო იარაღია პოლიტიკური იდეების აგიტაციასა და პროპაგანდისათვის. მაგრამ იცნობდა რა კარგად მასების ფსიქოლოგიას, თავისი წინამორბედისგან განსხვავებით ბევრად წინ წავიდა და მნიშვნელოვანი კორექტივები შეიტანა ლენინურ დირექტივაში. სტალინს, ლენინისგან განსხვავებით, არ მიაჩნდა, რომ „მეათე მუზის“ დახმარებით საზოგადოება უნდა განათლდეს, აიმაღლოს ცოდნა და ცნობიერება. მან ამ იდეას სხვა მიმართულება მისცა - აგიტაციურ-პროპაგანდისტულ და საგანმანათლებლოს დაუქვემდებარა გასართობი ფუნქციაც. სწორედ ეს ჩასწორება გახდა 30-იანი წლების საბჭოთა კავშირში ჩამოყალიბებული „კინოსტალინიზმის“ სისტემის ძირითადი თეორიულ-იდეოლოგიური საფუძველი. ეს იდეოლოგიური პლატფორმა ცხადყოფს, რომ სტალინური ტოტალიტარიზმი მასების ფსიქოლოგიის გათვალისწინებით მოქმედებდა გონივრულად და წინდახედულად. ამაში და არა მხოლოდ საყოველთაოდ ცნობილ რეპრესიებსა თუ „გულაგების“ შექმნაში (შრომით-გამოსასწორებელი ბანაკების და კოლონიების მთავარი სამმართველო) იყო მისი ძალა. ამიტომ, 30-იან წლებში შექმნილი „სახალხო“ ფილმები არა მარტო იმ პერიოდში ჩამოყალიბებული მასობრივი კულტურის, არამედ სტალინის სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის ნაწილი იყო, რომელიც მძლავრი იდეოლოგიური რე-

ჟიმის „კულტურული რევოლუციის“ ბაზისს წარმოადგენდა მორჩილი, შეშინებული და ალტაცებული „ახალი ადამიანის“ შექმნაში.

ამგვარად, 30-იან წლებში ბოლშევიკურმა სახელმწიფომ საბოლოოდ მოახერხა კინემატოგრაფზე კონტროლის დამყარება. უფრო მეტიც, „ხელოვნებათაგან უმთავრესის“ მართვის და კონტროლის სისტემა, რომელიც სტალინის მიერ იყო შექმნილი, იმდენად ტოტალურ მოვლენად იქცა, რომ ისეთი რთული და წინააღმდეგობრივი ფენომენი, როგორც კინოა, „გამარტივდა“ და თავისი მრავალფეროვნების უმეტესი ნაწილი დაკარგა. ამ „მარტივმა“ და პრიმიტიულმა დეკლარირებულმა კინემატოგრაფმა კი, რომელსაც მხოლოდ უტილიტარული, პროპაგანდისტული ფუნქცია ჰქონდა შერჩენილი, საკმაოდ დიდხანს, თითქმის XX საუკუნის 60-იან წლებამდე იარსება და შეძლო ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში მაცურებელთა გარკვეულ ნაწილში შეენარჩუნებინა მითი, რომ კინოს უმთავრეს ფუნქციას ილუზორული სამყაროს შექმნა წარმოადგენდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დუმბაძე ს., ძანბაგა ნ. „კოტე მიქაბერიძე“ , თბ., 2017.
2. კონტრიძე ე., სახვინძრეწვი - სამაგალითო სასჯელი. კინო საქართველო 1930-1940. გამომცემელი: საქართველოს ეროვნული ცენტრი, 2022.
3. კალანდარიშვილი ლ., სულიერი ღირებულებები - მარადისობა და რელატივიზმი. დრო, არტისტი, მთავრობა., სამეცნიერო სტატიების კრებული. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2014.
4. კრაფჩენკო ა., ახალი ადამიანის შექმნა. ამოღებულია <https://arzamas.academy/materials/> - 1499 დან.
5. კუჭუნიძე ი., პოეზია და რეალობა. ჟურ. ლიტერატურული საქართველო, #3, 1981.
6. მამარდაშვილი მ., ლექციები პრუსტზე. AD MARGINEM. 1995.
7. ოჩიაური ლ., დროში და დროის პირისპირ. ქართული კინო 1930-1940; გამომცემელი: საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი, 2022.
8. ხატიაშვილი თ., საბჭოთა ზღაპარი სიკეთისა და ბოროტების შესახებ. ქართული კინო 1930-1940 წწ. გამომცემელი: საქართველოს ეროვნული ცენტრი. თბ., 2022.
9. Бескин О. (1928 №1). Некоторые черты из жизни Совкино. Советского Кино
10. Желев З. Фашизм. М. 1995
11. Запрещенные фильмы (полка). Научно-исследовательский институт кинематографии. Москва.1993.
12. Кино и время: (Сборник статей). (1978) Научно-исследовательский институт теории и истории кино. Моск.
13. Личность и власть: межкультурный диалог. Московский философский фонд, 1998.
14. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах. Москва: Искусство. 1964.
15. Фомин В. Кино и власть. Издательство Материк, 2019.
16. Ямпольский М. Кино „тотальное“ и „монтаж“. Жур. Искусство кино, 1982.

TOTALITARIAN STATE AND TWO DECADES OF GEORGIAN CINEMATOGRAPHY

Summary

The research discusses how the totalitarian state was being formed during two decades, on the example of Georgian cinema of 1920s and 1930s; the trends of the “new human” and those seen in change from avant-garde film process to socialist realism, created by totalitarian cinema. Propaganda cinema significantly empowered the ideological basis of totalitarianism.

Based on the study of important archival materials and films (My grandmother, Jim Shuante, etc.), the methods of shooting and editing, angles and long panoramas, light and shadow, everything that characterized the innovators, are revealed.

In the 1930s, the Soviet Government needed cinema more than ever. The form of development of cinematography in the Soviet Union during the 20s, did not satisfy the authorities in any way.

The main theoretical-ideological basis of the "Cinema-Stalinism" (Kinostalinism) system revealed that Stalinist totalitarianism operated by considering the psychology of the masses. Therefore, the "people's" films created in the 1930s are not only part of the mass culture formed during that period, but also part of Stalin's state policy in creating the "new human".

In the 1930s, the Bolshevik State managed to establish total control over cinematography. The idea of cinema was "simplified" and the era of search for novelties was lost. The declared primitive cinematography, which only had a utilitarian, propaganda function, existed for quite a long time, almost until the 60s of the 20th century; and for a long time preserved in a part of viewers the myth of the main function of cinema - the "happy" world.

DER TOTALITÄRE STAAT UND ZWEI JAHRZEHNTE GEORGISCHER KINEMATOGRAFIE

Zusammenfassung

Am Beispiel des georgischen Films der 1920er und 1930er Jahre wird erörtert, wie sich der totalitäre Staat während zweier Jahrzehnte herausbildete; die Tendenzen des "neuen Menschen" und der Wandel vom Avantgardefilm zum sozialistischen Realismus, der durch das totalitäre Kino hervorgerufen wurde. Das Propagandakino hat die ideologische Grundlage des Totalitarismus wesentlich gestärkt.

Anhand des Studiums wichtiger Archivmaterialien und Filme (Meine Großmutter, Jim Shuante usw.) werden die Methoden der Aufnahme und des Schnitts, des Blickwinkels und der langen Panoramen, des Lichts und des Schattens, also alles, was die Innovatoren auszeichnete, aufgezeigt.

In den 1930-er Jahren brauchte die sowjetische Regierung das Kino mehr denn je. Die Entwicklung der Kinematographie in der Sowjetunion in den 20-er Jahren stellte die Behörden in keiner Weise zufrieden.

Die wichtigste theoretisch-ideologische Grundlage des Systems des "Film-Stalinismus" (Kinostalinismus) zeigte, dass der stalinistische Totalitarismus unter Berücksichtigung der Psychologie der Massen funktionierte. Daher sind die in den 1930-er Jahren entstandenen "Volksfilme" nicht nur Teil der in dieser Zeit entstandenen Massenkultur, sondern auch Teil der staatlichen Politik Stalins zur Schaffung des "neuen Menschen".

In den 1930-er Jahren gelang es dem bolschewistischen Staat, die totale Kontrolle über die Kinematographie zu erlangen. Die Idee des Kinos wurde "vereinfacht", und die Ära der Suche nach Neuem ging verloren. Die als primitiv deklarierte Kinematographie, die nur eine utilitaristische, propagandistische Funktion hatte, existierte lange Zeit, fast bis in die 60-er Jahre des 20. Jahrhunderts, und bewahrte bei einem Teil der Zuschauer lange Zeit den Mythos von der Hauptfunktion des Kinos - der "glücklichen" Welt.

სისურველია და რეკომენდაცია ამერიკულ მაკროეკონომიკურ პინოში

საკვანძო სიტყვები: *კაპიტალიზმი, დომინანტური კინო, ნივთი-იმეჯი, ასამბლეა, ჯოზეფ კორნელი*

*ყველაფერი, რასაც ვხედავ, მერვენება.
ედვარ ალან პო**

კინოში ხმის მოსვლის შედეგად ჰოლივუდის გაძლიერება და სტუდიური სისტემის საბოლოო გამარჯვება დიდი დეპრესიის ეტაპობრივ დასრულებასაც უკავშირდება. კეინსიანიზმის¹ წყალობით, ფრანკლინ რუზველტის (Franklin D. Roosevelt) „ახალი კონტრაქტის“² შედეგად, მოსახლეობას მეტი შემოსავალი უზრუნველდება, რასაც, მათ შორის, გართობის ინდუსტრიის ზრდაც მოჰყვება. ანმოვანება კინოში საბოლოოდ ამყარებს ინდუსტრიულ სტრუქტურას, ე. წ. კონვეიერის პრინციპს, რომელიც მრეწველობაში გავრცელდა და რომლის ერთ-ერთი თანამედროვე ფუძემდებელიც ჰენრი ფორდი იყო, რომლის, 1914 წელს შემუშავებულ, წარმოების მოდელსაც შემდგომში თანამედროვე კაპიტალიზმი დაეფუძნა.

როგორც აღვნიშნე, 1920-იან წლებში არსებობდა შიში, რომ სამყარო გადაივსებოდა ქარხნების წარმოებული პროდუქციით, ადამიანები დაიკაყოფილებდნენ მოთხოვნებს და წარმოება შენელებოდა, დაიწყებოდა კაპიტალიზმის კრიზისი. მოთხოვნის მუდმივ შესანარჩუნებლად ჩაება კულტურის ინდუსტრია, რომელიც, იმის გარდა, რომ თავადაა ინდუსტრია, დამოკიდებულია უფრო დიდ ინდუსტრიაზე, რის გამოც, როგორც პირდაპირ, გადატანითი მნიშვნელობითაც, იწყებს სასაქონლე ფეტიშიზაციას. რეკლამის ისტორია ცალკე შესწავლისა და მსჯელობის საგანია, რომელიც მანიპულაციის, იდეოლოგიური და კორპორატიული ძალადობის ერთ-ერთ მთავარ არეალს წარმოადგენს. თუმცა, უკვე 1930-იანი წლების ხმავან კინოში ვხედავთ ფეტიშიზმის როგორც საქონლის, ასევე სამომხმარებლო და სექსუალური ლტოლვის ობიექტის მიმართ.

ამერიკული კინოც კი, 1920-იან წლებში, ძირითადად, თავისუფალ სტრუქტურაზე იყო დაფუძნებული. ჰეისის კოდექსიც ამ თავისუფლების გამო ჩნდება. იმხანად ინდუსტრიაში ფილმებს ნაკლებად იღებდნენ მფლობელი კომპანიებისა თუ ბანკების ინტერესებისთვის. ბევრ კინოსურათს გაქირავებაში ფინანსური წარმატება არ ჰქონდა, რადგან არ იცავდა სტრუქტურასა და წესებს, რასაც მასობრივი წარმოება იცნობს – ბაზრის კვლევას, მომხმარებლის შესწავლას, მაყურებლის ქცევის მართვასა და მისი ცნობიერების დაუფ-

* გასპარ ნოეს ფილმიდან „მორევი“ (Vortex, 2021).

1 ბრიტანელი ეკონომისტის, ჯონ მაინარდ კეინის (John Maynard Keynes) მაკროეკონომიკური მოდელი, რომელიც კაპიტალისტური ეკონომიკის სტიმულირებასა და რეგულირებას ვულისხმობდა.
2 New Deal – რუსულის გავლენით, ქართულ ლიტერატურაშიც ნათარგმნია, როგორც „ახალი კურსი“. თუმცა, საზოგადოებრივი კონტრაქტის თეორიიდან გამომდინარე და სიტყვა Deal-ის ქართული მნიშვნელობით, რომელიც შეთანხმებას, კონტრაქტს ნიშნავს, მიზანშეწონილად სწორედ შემოსვენებული ვერსია მიმაჩნია.

ლებას, რაც შესაბამისი სტრუქტურის (დრამატურების, სამსახიობო თამაშის მანერის, ფაბულისა და კოდების) არსებობით მიიღწეოდა. როგორც ფული იქცევა კაპიტალიზმში ფექტიზაციის ობიექტად, ანუ თავისთავად მიზნად, ასევე, კინოც გართობის, ახალი შთაბეჭდილებებისა და სოციალური გამოცდილების წყაროდან, ხმის მოსვლასთან ერთად, გარდაისახა სურვილის ობიექტად.

როგორც შემდგომ, მედიის არაერთი თეორეტიკოსი აღნიშნავს მედიისა და მედიუმის გაერთიანებას, სწორედ ამ წლებში იქცა კინო, როგორც მედიუმი, მედიად. მედია კი კინოს შემთხვევაში, მოგებაზე ორიენტირებული კულტურის ინდუსტრიაა, რომელიც შეუქნებლად აწარმოებს კულტუროლოგიურ ნივთ-იმიჯებს, რომელთა დაუფლებაც, ანუ ნახვაცა და შეგრძნებაც მაყურებელს მუდმივად სურს.

„სისტემა ასეთად 1920-იანი წლების მიწურულს ყალიბდება, როდესაც, მაგალითად, „ფარამაუნის“ კინოთეატრების ქსელი „ფაბლიქსი“ უკვე მთლიანად ხმის სისტემით აღჭურვილი, მეტად სტანდარტიზებული და წარმოუდგენლად მომგებიანი იყო“.³

იმიჯი საბოლოოდ ხდება საქონელი. ამიტომ კინოინდუსტრიის შესწავლაც უპრიანია მარქსისტულად ხედბოდეს, რაც დღეს არც თუ ისე გავრცელებული პრაქტიკაა. კინოს ისტორია დღემდე რომანტიზმით შეისწავლება და მის ინდუსტრიულობას მხოლოდ გავრით, შედაბირულად თუ ეხებიან ხოლმე, კოდებისა და კლიშეების ნაწილში. მაგრამ ინდუსტრიის წარმოებულ ნივთ-იმიჯებს ბევრი დღემდე კრიტიკის გარეშე უდგება. ეს იგივეა, ეკონომიკის მკვლევარი „ბიგ სოდას“ ინდუსტრიის ისტორიას „კოკა-კოლის“ განდიდებით ყვებოდეს და ხანდახან, გავრით, შაქრის ჭარბ მოხმარებას, პლანეტის დაბინძურებასა თუ მშრომელთა მძიმე ყოფასაც ასენებდეს.

კულტურის ინდუსტრიის მიერ წარმოებული ხელოვნება ნამდვილად უბადლოდ აყალბებს ხელოვნებასა და მის ეფექტს, მაგრამ, როგორც შემოთ არაერთხელ აღვნიშნე და ამაზე ქვემოთაც კიდევ ბევრჯერ ვისაუბრებ, კონვენციური, ინდუსტრიული ხელოვნება ხელოვნება არაა და მხოლოდ ხელოვნების იმიტაციას წარმოადგენს.

გამოსახულებაც, რომელიც კინოს ინდუსტრიაში წარმოების ძირითადი პროდუქტია, იმიტაციასთანაა დაკავშირებული.

ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტი როლან ბარტი (Roland Barthes) იმიჯის ეტიმოლოგიით ამ სახელოვნებო თუ კულტუროლოგიური ფენომენის დეკონსტრუქციას გვთავაზობს. ევროპულ ენებში „გამოსახულება (image) დაკავშირებული უნდა იყოს imitari“-ის ფუძესთან... შეუძლია თუ არა ანალოგიურ რეპრეზენტაციას („ასლს“) წარმოქმნას ნიშნების ქვეშარიტი სისტემები და არა მხოლოდ სიმბოლოების მარტივი აგლუტინაციები,⁵ – წერს ბარტი. თუმცა არ სურს ფოტოგრაფიის, ვიზუალური ხელოვნების ლიგვისტურ კატეგორიად მოაზრება. პირიქით, ამ პასაჟში და სხვა ტექსტებშიც ტექნიკური გამოსახულების მწარმოებელი ფოტოგრაფიის უნიკალურ ენაზე საუბრობს. თუმცა უნდა კომუნიკაციის ამ ფორმის სემიოლოგიის გამოკვლევა, რაც კომუნიკაციურ არნებში, მრავალი დათქმითა და სპეციფიკურობით, მაინც, ძირითადად, ერთნაირია. ამავე დროს, ესეიმი „ფოტოგრაფიის რიტორიკა“ (Rhétorique de l'image, 1964) სვამს ვი-

3 Gomery D., Film and Business, 1984, p. 97.

4 Imitari (ლათ.) – მიბაძვა, ასლი. „იმიჯი“ აგრეთვე დაკავშირებულია მეორე სიტყვასთან imago (ქართ. გამოსახულება, ასლი).

5 აგლუტინაცია – ენის ნაწილაკების მექანიკური დაკავშირება. მაგალითად, აფიქსის სიტყვის ძირთან ან ფუძესთან დაკავშირება.

6 Barthes R., Image, London, 1977, p. 32.

ზუალური ხელოვნებისთვის ალბათ ერთ-ერთ უმთავრეს კითხავს – რამდენად შეიძლება, იმიტაციური ხელოვნება რეალობის ამსახველი იყოს. სხვა სიტყვებით, რამდენად შეიძლება ვენდოთ დომინანტურ კულტურას, რომელმაც 1930-იან წლებში ავანგარდთან ომში, სტალინისა და ვორკის, მეორე მხრივ კი, ჰოლოკოსტის სახელით, რეალობის ასახვის პრეტენზია გამოთქვა (სოციალისტური რეალიზმი; ამერიკული რეალიზმი) და ირიბად თუ პირდაპირ, დაუპირისპირდა ავანგარდს, დადაიზმსა და სიურრეალიზმს.

1930-იან წლებში კინო მკვეთრად რეალისტური ხდება. წინა ათწლეულის ექსპერიმენტების დრო წარსულს ბარდება. კინოთეატრი სუპერმარკეტად თუ სავაჭრო ცენტრად იქცევა, სადაც მომხმარებელს სტანდარტიზებული პროდუქცია უნდა დახვდეს, რაც, აუცილებლად, პროდუქციის უვარვისობას არ გულისხმობს. ძალიან ბევრი ფილმი საამო სანახავია, როგორც სწრაფი კვების რესტორნის ბურგერი ან „ბალენსიაგას“ სათვალე. მაგრამ ეს პროდუქცია მაინც მალეფუჭებადია, ორგანიზმსა და ფსიქიკას ვნებს, ვრძელვადიან პერსპექტივაში სამომხმარებლო ამლილობის გარდაუვალი წყარო ხდება. ამრიგად, ინდუსტრიული კინოს მაყურებელი კაპიტალიზმის წრედის რიგით მომხმარებლად იქცევა.

გეორგ ლუკაჩის (György Lukács) დამკვიდრებული, რეიფიკაციის ცნება მარქსის სასაქონლე ფეტიშიზაციის ცნების გაფართოებული ვერსიაა, რომელიც არამხოლოდ ეკონომიკის რომელიმე სფეროს, არამედ ზოგად სოციალურ და კულტურულ ასპექტებს მოიცავს. მარქსის მიხედვით, როდესაც ჩვენ ვურთიერთობთ საქონელთან, ვიფიქვებთ ამ ნივთების შექმნის ისტორიასა და კონტექსტს. „მარქსიზმსა და კლასობრივ ცნობიერებაში“ (Geschichte und Klassenbewußtsein – Studien über marxistische Dialektik, 1923) ლუკაჩი ამბობს, რომ სოციალური ურთიერთობები იმავე წესს ექვემდებარებიან, რომელსაც ნივთები საბაზრო ეკონომიკაში.⁷

ნივთი არა მხოლოდ დროის სუვენირია, როგორც, კინოსთან მიმართებით, ანდრე ბაზენი (André Bazin) ამბობდა. ის წერდა, რომ აუცილებელია „შემოვიტანოთ რელიგვიისა და სუვენირის ფსიქოლოგიის ანალიზი, რომელიც ასევე მიმართავს მუმიის კომპლექსის მექანიზმს რეალობის (ნივთების. გ.რ.) გადატანის პროცესში“.⁸

ამგვარად, ნებისმიერი ნივთი და შესაბამისად ნივთი-იმიჯი საკუთარ თავში სოციალურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ კონტექსტსაც ამუშიფიცირებს. ყოველი შექმნილი საგანი დალდასმულია შრომით, რომლითაც წარმოიქმნა და შინაარსით, რომელმაც მისი შექმნა განაპირობა.

„პრესის ფოტოსურათი მესიჯია“ – ამტკიცებს ბარტი და ხსნის, რომ ფოტოს გადაღების, ამორჩევის, დამუშავების, მისთვის ტექსტის მოფიქრებისა და სხვა საქმიანობის უკან მრავალი ადამიანი დგას, რომლებიც ერთ გამოსახულებას მრავალი შინაარსით ტვირთავენ.⁹ გამოსახულება და თავისთავად კინოც უნდა მივიჩნიოთ არა რეალობის, არამედ დომინანტი დისკურსებისა და იდეოლოგიებით კონსტრუირებული რეალობის ამსახველ მოვლენად. სწორედ ამ მანკიერების გაცნობიერებით წარმოიშვა ავანგარდული ირეალიზმი, რომელიც რეალობის შეკრების ყველაზე პატიოსანი ხერხი გახდა.

„უდავოდ, გამოსახულება არ არის რეალობა, მაგრამ მაინც მისი სრულყოფილი

7 Lukács G., *Class Consciousness*, Cambridge, 1972, p. 85.

8 Bazin A., *What Is Cinema?*, Los Angeles, 2004, p. 44.

9 Barthes R., *Image*, p. 15.

ანალოგონია¹⁰ და ზუსტად ეს ანალოგიური სრულყოფილება, საღი აზრის მიხედვით, განსაზღვრავს ფოტოგრაფიას. ამაში ვლინდება ფოტოსურათის განსაკუთრებული სტატუსი: შეტყობინება კოდის გარეშე; აქედან დაუყოვნებლივ უნდა გამოვიდეს მნიშვნელოვანი დასკვნა: ფოტოგრაფიული მესიჯი არის უწყვეტი მესიჯი¹¹ – წერს ბარტი, მნიშვნელოვან ესეიში „ფოტოგრაფიის მესიჯი“ (Le message photographique, 1961).

მესიჯი აქვს ყველა ნივთს, რომლებსაც პოლიტიკონომიკური სისტემები აწარმოებენ. ეს შინაარსები მით უფრო იზრდება, რაც იზრდება წარმოება და მოხმარება. ვიზუალური იმიჯები კოდის გარეშე ვულისხმობენ დენოტაციურ გამოსახულებას, როგორც შეიძლება იყოს დანის გამოსახულება. თუმცა დანის იმიჯს ხელოვანი თუ სუპერმარკეტების ქსელი საკუთარი მიზნებითა და ამოცანებით ამრავლებენ და სულ მცირე, სიმბოლურ და კონოტაციურ მესიჯებს მატებენ – ხელოვნება დანას აქცევს მკვლელობის იარაღად, კომერცია კი, სამზარეულოს უმნიშვნელოვანეს ატრიბუტად. თუმცა სწორედ ინდუსტრიული ხელოვნება და კაპიტალიზმი იქცევა ვერაგულად, როდესაც ერთიც და მეორეც ცალსახა სიმართლის გავრცელებაზე აპელირებენ.

ბარტი ამ თაღლითობას შემდეგნაირად ააშკარავებს: „არსებობენ კი, სხვა მესიჯები კოდის გარეშე? ერთი შეხედვით, დიან – სწორედ რეალობის ანალოგიური რეპროდუცირების მთელი სპექტრი – ნახატები, ტილოები, კინო, თეატრი. სინამდვილეში კი, ყველა ეს შეტყობინება, თავის მხრივ, ვარდა საკუთრივ ანალოგიური შინაარსისა (სცენა, ობიექტი, პეინაჟი), უშუალოდ და აშკარად ავითარებს დამატებით გზავნილს, რასაც, ჩვეულებრივ, რეპროდუქციის სტილს უწოდებენ... მოკლედ რომ ვთქვათ, ყველა „იმიტაციური“ ხელოვნება მოიცავს ორ მესიჯს: დენოტირებულ¹² გზავნილს, რომელიც თავად ანალოგონია და კონოტირებულ მესიჯს, რომლითაც საზოგადოება ერთგვარად საკუთარ აზრებს გადმოსცემს“.¹³

საგნები იდეოლოგიის განვითარებული სუბიექტებია. „იდეოლოგიას აქვს მატერიალური არსებობა“¹⁴ – ამტკიცებს, ასევე ფრანგი, პოსტსტრუქტურალისტი და მარქსისტი ფილოსოფოსი ლუი ალტუსერი (Louis Althusser) და ხსნის, რომ სისტემა საკუთარ არსებობას ნივთების/სუბიექტებისა და ფენომენების სტრუქტურაში დებს და მათი მოხმარებით ავლენს თავს. სხვა სიტყვებით, იდეოლოგია, რომელიც საგნებშია ვაყინული, საკუთარ მნიშვნელობას კვლავწარმოქმნის მაშინ, როდესაც ამ საგნებს მოიხმარენ. „იდეოლოგია ყოველთვის არსებობს სტრუქტურაში (აპარატში. გ.რ.) და მის პრაქტიკაში ან პრაქტიკებში. ეს არსებობა მატერიალურია“¹⁵ – ამბობს ალტუსერი და ვულისხმობს იდეოლოგიის მატერიალურ რეიფიკაციას ბურჟუაზიულ, მასობრივ წარმოების ეპოქაში.

საგნები პოლიტიკური ფეტიშიზაციის ობიექტებად იქცევიან („ცივი ომის“ დროს ეს განსაკუთრებით თვალშისაცემი იყო), რაც დღესაც გრძელდება და საგნების რეფეტიშიზაციის პროცესი, რომელიც ავანგარდში და შემდგომ ექსპერიმენტულ კინოში დაიწყო, კვლავ აქტუალურია. ალტუსერი განმარტავს, რომ საგანი არაა მხოლოდ

10 Analogon – ჟან-პოლ სარტრის (Jean-Paul Sartre) მიხედვით ანალოგონი აღქმის ეკვივალენცია (ნახატი, ვიზუალური მასალა ან გონებრივი გამოსახულება), რომელიც აუცილებელია წარმოსახვის პროცესის განსახორციელებლად.

11 Barthes R., Image, p. 17.

12 Denote – აღნიშვნა. სიტყვისა თუ ფრაზის პირდაპირი მნიშვნელობა.

13 Barthes R., Image, London, 1977, p. 17.

14 Althusser L., Lenin, New York and London, 2001, p. 165.

15 იქვე, p. 166.

ნივთიერი, ის შეიძლება აზროვნების, იდეათა სამყაროს ნაწილიც იყოს – ფილოსოფიის, მეცნიერების. მათ შორის, იდეოლოგიაც შეიძლება იქცეს საგნად.¹⁶

გამოდის, რომ რეიფიკაცია სამყაროს ერთ-ერთი მთავარი მექანიზმია, რომელზე დაკვირვებაც და ექსპერიმენტებიც ავანგარდში იწყება, ყველაზე მეტად კი, დადაინჰმსა და სიურრეალიზმში.

რეიფიკაცია თანამედროვე ბურჟუაზიულ სამყაროში ადამიანებს, აზრებსა თუ ფენომენებს სარგებლიანობიდან გამომდინარე განიხილავს. ამაზე წერს კრიტიკული თეორიის თანამედროვე წარმომადგენელი აქსელ ჰონეტი (Axel Honneth), რომლის 2007 წელს გამოცემულ წიგნს „რეიფიკაცია“ ეწოდება. ჰონეტი ლუკაჩის „სოციალური რეიფიკაციაზე“¹⁷ საუბრისას და ზოგადად, მეორე მსოფლიო ომამდე არსებულ ინტელექტუალთა გამოცდილებაზე წერისას, ამბობს, რომ ბევრი საუბრობდა დემოკრატიის ნაკლებობაზე, ისე, რომ მხედველობიდან ეპარებოდათ სოციალური პათოლოგიები, როგორებიცაა განვითარება და კომერციალიზაცია.¹⁸

ლუკაჩი, რეიფიკაციის მოვლენის აღწერისას, ეყრდნობოდა მაქს ვებერის კონცეფციას „ობიექტური შესაძლებლობის“ შესახებ, რომელშიც ის გვთავაზობს „ანალიტიკურ მიდგომას სოციალური და ისტორიული კავშირების კვლევისთვის, რომელიც მოიცავს მოვლენების ქრონოლოგიის დეკონსტრუქციას და მათ ახლებურ და კრიტიკულ რეკონსტრუქციას“.¹⁹

ჰონეტი თანამედროვე სამყაროში რეიფიკაციის მექანიზმის მთავარ გამწევ ძალას მგრძობელობის დაქვეითებაში ხედავს. ამ მოცემულობის საწინააღმდეგოდ, ალტერნატიულ ხელოვნებაში ანტიუტილიტარული მოძრაობა გაჩნდა, რომელიც საგნებისადმი ახალი დამოკიდებულების ჩამოყალიბებას ცდილობს.

ასამბლაჟი და კაპიტალიზმისთვის თავგზის არევა

*არ ვიცი, ვარსებობდი თუ არა**

სამყარო ასამბლაჟურია. ეს აღმოჩენა კინოს გამოგონებასთან ერთად ვაკეთდა. 1920-იან წლებში კი, განსაკუთრებით, რუსულ ავანგარდში, ასამბლაჟურობით სამყაროს რეორგანიზაციის თეორემებს აყალიბებდნენ. კინოს გაუმართლა, რომ პირველივე დღიდან სამყაროს გარდაქმნის სურვილზე დაფუძნებული. თუმცა ეს გამართლება ტვირთადაც იქცა, განსაკუთრებით, სხვა მედიუმებსა და ძველი კულტურის მატარებელ ფენომენებთან მუდმივ კონფლიქტში ყოფნის თვალსაზრისით.

¹⁶ Althusser L., Lenin, New York and London, 2001, p. 223.

¹⁷ Jay M., Marxism, Berkeley and LA, 1984, p. 112.

¹⁸ Honneth A., Reification, Oxford, 2008, p. 17.

¹⁹ Aharon-Gutman M. and Ram M., Objective Possibility as Urban Possibility, Journal of Urban Design, 2017, p. 3. ლუკაჩთან ვებერის კონცეფციის გამოყენებაზე აგრეთვე იხ. Hearn F., The Dialectical, Theory and Society, 1975, p. 531-561.

* ფრაზა მარგარეტ ფონ ტროტას ფილმიდან „შიში და სიყვარული“ (Fürchten und Lieben/Paura e amore, 1988).

კინოში მონტაჟის შეტანა ენის სტრუქტურის გადმოღებასც იყო, რომლითაც ედვინ პორტერმა (Edwin S. Porter) თუ დევიდ უორკ გრიფითმა (David Wark Griffith) ფილმები რომანებს დაამსგავსეს.

ამავე დროს, კინოს ინტერმედიურობა გარდაუვალი იყო, რადგან ლუმიერების შემდეგ, უკვე ჟორჟ მელიესი (Georges Méliès) იყენებს პირველად მონტაჟს და თან ფილმებს ქმნის, როგორც სპექტაკლებს – რითაც კინოს სტრუქტურაში თეატრის სტრუქტურა შეაქვს. სხვათა შორის, მელიესის ხაზი ჰოლივუდისა და დომინანტური კულტურის ხაზადაც შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რასაც ერთვის პორტერისა და გრიფიტის ფიგურებიც, რომლებმაც კინო სხვადასხვა ტექნიკით შეთხზული ისტორიის გადმოცემ მდვიულად აქციეს და არა იმ მინიმალისტურ ჯადოსნურ გარემოდ, რომელიც დამკვირვებლის პოზიციიდან ცნობრებას აღბეჭდავდა და პირველად, კაცობრიობის ისტორიაში, იდეოლოგიისგან ჩაურევლად, რეალობის აღბეჭდვის პრეცედენტებს ქმნიდა. ამავე დროს, უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩაურევლობა არ გულისხმობს ავტორის სრულ სიკვდილს. საუბარია სისტემისა და ადამიანის შესაძლებლობებისგან დამოუკიდებლად ქმნადობის უნარზე. სწორედ ამიტომ, ლუმიერების ხაზი კინოში ობიექტურობის მიღწევის მცდელობად ითვლება, რასაც გრიფიტის კინოს საპასუხოდ, რობერტ ფლაჰერტი (Robert Flaherty) დისტანციურ და ობსერვაციულ ტექნიკაში წარმოადგენს. როგორც იტალიელი კინომცოდნე რობერტო კურტი (Roberto Curti) შენიშნავს, „რეჟისორი საკუთარი კამერის ინსტრუქტორია“.²⁰

კინოს ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი ლევ კულეშოვი (Lev Kuleshov) პრაქტიკულ ექსპერიმენტებს კომუნიზმის გარიჟრაჟზე, ანუ ახალ სამყაროს რეორგანიზაციის პროცესში ქმნის. ის, როგორც ნამდვილი ავანგარდისტი, იღებს სხვადასხვა სივრცეს, ამერიკასა და რუსეთს და ერთ კინოსივრცეში აერთიანებს (გეოგრაფიული ექსპერიმენტი, 1929).

ავანგარდი დომინანტური სტრუქტურებისა და წესრიგის წინააღმდეგ ნებისმიერი ტიპის ამბოხია, რაც ამ სისტემების უკან არსებული საანროვნო კოდების ნეგაციითაა განპირობებული. სწორედ ამიტომ, ხმის მოსვლისა და კინოს მასშტაბურ კომერციალიზაციისა თუ იდეოლოგიზაციის შემდეგ, ავანგარდისტები პარტინაზულ ბრძოლაზე გადადიან. მუდმივი ხდება დაუძინებელ მტერთან – ენასთან ბრძოლა,²¹ მაგრამ 1930-იან წლებშივე, სხვა ფრონტებიც იხსნება. პირველი, რაც დომინანტურ კინოში იზღუდება, ფილმის გრამატიკაა – მონტაჟი. ამიტომ ასამბლაჟურობაც სხვა დონეებზე ინაცვლებს, მაგრამ ინარჩუნებს იმ ბავშვურ სილაღეს, რომელიც ავანგარდისთვის იყო დამახასიათებელი.

„ობიექტებს რეალობიდან, ცნობრივიდან უნდა ვეპყრობოდეთ არა, როგორც პროდუქტებს (გაიფიგება სუპერმარკეტთან. გ.რ.), არამედ, როგორც სათამაშოებს... ობიექტებს უნდა ვუდგებოდეთ არა მათი სარგებლიანობიდან გამომდინარე, არამედ ისინი ჩვენი ფანტაზიების გამოხატულება უნდა იყონ და შეესაბამებოდნენ მოთხოვნილებებს. სწორედ ამ დროს ობიექტებს ეძლევათ ჩვენი (ავტორის) ხმა და არა წარმოსახვითი სხვისი“²² – წერს ავანგარდული კინოს მკვლევარი ჯონათან ოგენი.

20 Curti R., The Act of ‘Seeing’, offscreen, 2002. ელექტრონული ჟურნალი <https://offscreen.com/view/eyes>.

21 Ferreira P., Avant-garde, Wrocław, 2013, p. 11.

22 Owen J., Avant-garde, New York and Oxford, 2013, p. 210.

ობიექტი სამყაროში ისაა, რაზეც სუბიექტის, ანუ ადამიანის პრაქტიკა და სააზროვნო პროცესები მიიმართება. სუბიექტის პრედიკატები განსაზღვრავენ ობიექტს, ესე იგი, ობიექტის დეკონსტრუქციითა და ხელახალი ასამბლაჟით შესაძლებელი ხდება როგორც სუბიექტის განსაზღვრა, ასევე, პრედიკატებთან ბრძოლაც.

ჭარბპროდუქტიულობის ეპოქაში ავანგარდული ხელოვნება ობიექტზე მანიპულაციებს იწყებს, რათა სამყაროს აღწერის, მისთვის შემოსაზღვრულ აკადემიურ საზღვრებს გასცდეს, დაანგრის აკრძალვები და ობიექტის გარდაქმნით, სამყაროს გარდაქმნას დაუდოს სათავე. აკადემიზმს, რომელსაც ერწყმის და ანაცვლებს კაპიტალიზმში უტილიტარიზმის მკაცრი ჩარჩოებით, ავანგარდული ხელოვნება სხვადასხვა სტრატეგიით უტევს. ყველაზე გავრცელებული, ისეთი ხედვის დამკვიდრებაა, რომელიც ყველა ადამიანს აქვს, სანამ სკოლა, უნივერსიტეტი, ეკლესია, ბაზარი და სხვა ინსტიტუციები არ შეცვლიან და გარკვეულ კატეგორიებს არ ჩამოუყალიბებენ.

თანამედროვე უტილიტარულ და სამომხმარებლო სამყაროში ბავშვის პერსპექტივის შეტანა, რომელიც თამაშთან მჭიდროდაა დაკავშირებული, დამანგრეველია სისტემისთვის, რადგან ნივთებს ამით საბაზრო ღირებულება ეკარგებათ, რის გამოც კონსუმერიზმის სისტემისთვის უსარგებლოდ იქცევიან. სწორედ დერეფიფიკაცია, საბაზრო სამყაროდან ობიექტების ამოთრევა და მათთვის არამატერიალური ღირებულების მინიჭება გახდა ადრეული ავანგარდის მთავარი მიღწევა, რაც შემდგომ ეპოქებშიც გავრძელდა.

კაპიტალიზმისთვის ობიექტის გაუფასურება უცხო არაა. პირიქით, ის გამიზნულად აწესებს ციკლებს და ხშირად, ნაადრევად აძველებს პროდუქციას, წარმოების გასაზრდელად და ახალი ციკლების შესაქმნელად. კაპიტალიზმში ხარვეზი იწყება მაშინ, როდესაც მის სისტემაში ქაოსი, წინასწარ განუსაზღვრელობა და შემთხვევითობა ჩნდება. კაპიტალიზმს მხოლოდ ბავშვი დაანგრევს, – ამბობს ჩარლი ჩაპლინი ფილმში „ახალი დროება“ (Modern Times, 1936). მისი გმირი, „ფორდიზმის“ კონვეიერის მუშა, უნებლიეთ ანგრევს ქარხნის მექანიზმს. სისტემა მწყობრიდან გამოდის არა კომუნისტების რევოლუციური წინააღმდეგობით („დიდი ძმა“ ტელევიზორის ეკრანიდან ყველაფერს ხედავს და აკონტროლებს, მას ჰყავს პირადი დაცვა და მის სამსახურშია პოლიცია, რომლის მოვალეობაც ნებისმიერი საფრთხისა და წინააღმდეგობის განეიტრალებაა. დღევანდელი პერსპექტივიდან, აქ უნდა ვიგულისხმოთ ლიბერალური მედია, არასამთავრობო სექტორი და აკადემიის ნაწილი, რომლებიც კაპიტალისტური სისტემის ადვოკატებად არიან ქცეულნი), არამედ წესრიგისა და დისციპლინის დარღვევით.

ავანგარდი, ნივთებით სავსე სამყაროში, არ ცდილობს ნივთების უარყოფას. მათ სხვა დანიშნულებას უჩენს. ამ იდეით დაიწყო ხელოვნების ახალი საუკუნე დადაისტმა არტისტმა მარსელ დიუშანმა (Marcel Duchamp). გამოიგონა ანტირეიფიკაციის სახელოვნებო მეთოდი და შეგვიძლია ვთქვათ, ფილოსოფიური მიდგომა „რედიმედი“ (Readymade, found object. ფრანგ. objet trouvé). ნაპოვნი ობიექტი სიტყვასიტყვით, მეორადი გამოყენების მაღაზიებსა თუ ბაზრობებზე, ხანდახან, სანაგვეზე ნაპოვნ და შექმნილ ობიექტებს გულისხმობს. რომლებიც კაპიტალიზმს ერთხელ უკვე აწარმოვა და მოინელა. მაგრამ მეორედ, იდეოლოგიის ამ ნარჩენს უკვე ხელოვანი მიმართავს, ამჯერად, ხელოვნების კვლავწარმოებისთვის.

დადაინში ანტიხელოვნებას გულისხმობს. ესე იგი, ანტიხელოვნება ანტიხელოვნების ობიექტებით უნდა შეიქმნას. ბოთლების საშრობი ან უნიტაზი (პისუარი) ხელოვნებად მხოლოდ მაშინ გადაიქცევიან, თუ ავტორს მნახველიც აჰყვება თამაშში და მასობრივი

წარმოების საგანში უნიკალურს „დაინახავს“. ისე, როგორც ბავშვები ხედავენ ხის მორში კოსმოსურ ხომალდს ან ქონში – სახლს.

კაპიტალიზმი მარცხდება მაშინ, როდესაც მისი ტოტალიტა უწყინარი, მაგრამ ძლიერი აქციით უქმდება – ბოთლების საშრობი არათუ სარგებლიან ნივთად, არამედ უნიკალურ ობიექტად იქცევა. უნიკალურობა, მასობრივი წარმოების ეპოქაში, კაპიტალიზმის ლოგიკის წინააღმდეგ სვლაა – თუ კომერციულ კინოში ყველაფერი ნათელია, ავანგარდში ყველაფერი ბუნდოვანი იქნება. ბუნდოვანება ავტომატურად გამორიცხავს ხელოვნების ნიმუშის კომერციულ წარმატებას. მაგრამ ეს არ უნდა გავივოთ, როგორც სალონურობის გამოვლინება. ესაა, უპირველეს ყოვლისა, ბურჟუაზიული წესების წინააღმდეგ სვლა.

თუ მარქსი საზოგადოებრივი წესრიგის წინააღმდეგ აქტიური აჯანყების იდეით გამოდიოდა, XX საუკუნის დასაწყისში ფრანგი ფილოსოფოსი და სინდიაკალიზმის²³ ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელი ჟორჟ სორელი (Georges Sorel), ფუნდამენტურ ნაშრომში „განაზრებანი ძალადობაზე“ (Réflexions sur la violence, 1908) წერს, რომ გაფიცვა სისტემაზე უმოქმედობით ძალადობაა; რომ ახალი დროების დასაწყისში უმცირესობამ, ანუ ბურჟუაზიამ ძალადობით დაამკვიდრა არსებული სოციალური წყობა, ანლა კი დროა, პროლეტარიატმა უპასუხოს ძალადობითვე.²⁴ იგულისხმება „უსისხლო ძალადობა“, რომელსაც ვალტერ ბენიამინი, სორელის აზრებიდან გამომდინარე, განავრცობს და მას „ღვთაებრივ ძალადობას“ უწოდებს, რომელმაც (მითოლოგიური) წესრიგი უნდა გაანადგუროს.²⁵

კინოში წესრიგს ინდუსტრიული სისტემა ადგენს, რომელთანაც ბრძოლა ავანგარდისტებმა მხატვრული გაფიცვებით დაიწყეს – მასობრიობას მათ უნიკალურობის იდეა დაუპირისპირეს.

უნიკალურობას ხელოვნებაში სწორედ ბენიამინი წამოჭრის აურის თეორიაში. მარქს ერნსტი და პაბლო პიკასო (Pablo Picasso) კოლაჟურ ტილოებსა და შემდეგ სკულპტურებში ცდილობდნენ გადმოეცათ შეუთავსებლის შეთავსების სიამოვნება, რასაც მედიუმის დიქტატი უნდა გაერღვია და პოლიმედიურად, დემოკრატიულად შეექმნა ახალი ხელოვნება.

რადიკალური ხელოვნება თანდათან გზას უთმობს სიურრეალიზმს, რომელიც ცხად სამყაროსთან სინამდვილის ისეთივე შეთავსებას ცდილობს, როგორც ასამბლაჟურ ტილოზე მინის ნატენი მუყაოს ნაგლეჯთან.

სწორედ ამ ახალი ჰარმონიით მივდივართ სიურრეალისტურ ობიექტებამდე, მაგალითად – მერეტ ოპენჰეიმის (Méret Oppenheim) „საუზმე ბეწვეულით“ (Le Déjeuner en fourrure, 1936). ბეწვით დაფარული ჩაის ფინჯანი აერთიანებს რეალურსაც და ირეალურსაც, რომელიც ობიექტს – ფინჯანს – კი არ „აუქმებს“, არამედ მას ახალ კონოტაციას უძებნის და გაჰყავს ყოველდღიური სამომხმარებლო ურთიერთობებიდან.

მარქსისთვის ობიექტი, ისევე როგორც პროდუქტი (საქონელი), აღბეჭდილია ნიშნისმაგვარი ან რეპრეზენტაციული ძალით. ის პროდუქტს „სოციალურ იეროგლიფად“

23 პოლიტიკური მიმართულება, რომელიც სინდიაკატებს, იმავე პროფკავშირებს, მოიაზრებს საზოგადოებრივი ცვლილებების წყაროდ.

24 Sorel G., Reflections, Cambridge, 1999, p. 165-6.

25 Benjamin W., Violence, Stanford, 2021, p. 57.

განხილავდა,²⁶ რომელიც დაშიფრულად და საიდუმლოდ გადმოსცემს წარმოების პროცესს, შრომას, ექსპლუატაციას, ნამატ ღირებულებას და რაც მთავარია, ფეტიშიზმს.

როგორც სორელი მოუწოდებდა არსებული სისტემის წინააღმდეგ უმოქმედობის ძალით დაპირისპირებისკენ, ასევე იცვლება ავანგარდში თბიქტი, მონტაჟი, თხრობა, ფიგურა და აბსოლუტურად ყველა დეტალი.

მაგალითად გავიხსენებ, 1920-იანი წლების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვან ექსპერიმენტულ ფილმს, რენე კლერის „ანტრაქტი“ (Entr'acte, 1924), რომელშიც ყველაფერი არარაციონალურ ლოგიკას ექვემდებარება.

„თბიქტები ბავშვების სათამაშოებს ჰგვანან, რომელთა გადასხვაფერებაც ავტორებსა და აუდიტორიას შეუძლიათ. ესაა ავანგარდული ხელოვნების საბაზისო მოცემულობა“.²⁷

ამრიგად, სიურრეალიზმსა და დადაიზმთან დაკავშირებით, ზედმეტი სერიოზულობა არასწორი იქნება. ესაა ფენომენთან ფენომენითვე ბრძოლის ხელოვნება, რომელშიც ფენომენის იმანენტური არსი იცვლება – ფეტიშიზმი მარცხდება ფეტიშიზმით.

ფრანგი ავანგარდისტი მწერალი და სიურრეალიზმის მანიფესტის ავტორი ანდრე ბრეტონი (André Breton) ნაშრომში „შესავალი რეალობის სიმცირის დისკურსში“ (Introduction au discours sur le peu de réalité, 1927) – გვთავაზობს ისეთი თბიქტების დამზადებას, „რომლებთანაც მიახლოებას მხოლოდ სიზმრებში შევძლებდით და რომლებიც უფრო სასარგებლონი იქნებიან, ვიდრე სასიამოვნო“.²⁸

ვალტერ ბენიამინი ფოტო და შემდეგ კინოკამერას ადამიანის არაცნობიერის გამტარ აპარატად თვლის, რომელიც ამავე დროს, სუბიექტის სხეულის გარეთ მდებარეობს და ამის წყალობით, სიზუსტით ასახავს, რისი შემჩნევაც თვალისთვის შეუძლებელი იყო.²⁹ კამერაზე არ გრცელდება ფსიქიკისა თუ ბიოლოგიის შემზღვეველი საცენზურო წესები, ის ათავისუფლებს თბიქტურ არაცნობიერს, რომელიც ისევე მოდის ცნობიერთან წინააღმდეგობაში, როგორც ადამიანის ფსიქიკის ცნობიერი-არაცნობიერის დიალექტიკური თბიქცია.

„ფოტო თუ კინოკამერით იცვლება სამყაროს აღქმა, სურათი. ამ ტექნიკური ხელსაწყოების მეშვეობით, უმნიშვნელო საგნებიც კი, რომლებიც იქამდე თვალის ფოკუსში ვერ ხვდებოდნენ, ახლა ხილვადებიან. ამ „სხვა“ ელემენტების გაჩენა ცვლის თავად იმ საგნების სემანტიკას, რომლებსაც ცნობიერი თვალი იყო მიმართული. ცნობიერი და „არაცნობიერი“ ერთ სიბრტყეზე ლავდებიან, გვერდიგვერდ ჩნდებიან“³⁰ – წერს, ბენიამინის აღნიშნულ თეორიასთან დაკავშირებით, ფილოსოფოსი გიორგი მაისურაძე.

ამრიგად, ავანგარდულ კინოში არაცნობიერი იქცევა დომინანტური კინოს „ცნობიერის“ ბინარულ თბიქციად, რომელიც არაცნობიერს სწორედ მართვისა და გამდიდრებისთვის იყენებდა. ასე რომ, 1930-იანი წლებში, ინდუსტრიულ კინოსთან ბრძოლას სიურრეალიზმი იწყებს, რომელსაც სათავეში ამერიკელი ავანგარდისტი არტისტი და ექსპერიმენტული კინოს დამწყები ჯოზეფ კორნელი (Joseph Cornell) ჩაუდგა.

26 „სოციალური იეროგლიფი“ ქართულ თარგმანში დამკვიდრებულია როგორც „სახოგადოებრივი იეროგლიფი“. იხ. მარქსი კ., კაპიტალი, 1954, გვ. 98.

27 Owen J., Avant-garde, New York and Oxford, 2013, p. 209.

28 Breton A., Introduction to the Discourse, New York, 1978, p. 39.

29 Benjamin W., Selected Writings, Cambridge, 2005, p. 510-12.

30 მაისურაძე გ., თბიქტური არაცნობიერი, კინო, 2021, გვ. 71.

ჯონეფ კორნელი

*ჩვენი მოვლენები ტკივილისა და
ცეცხლზე, ყუთში უნდა მოვათავსოთ და ღრმა ზღვაში ჩავძიროთ**

ამერიკული სიურრეალიზმის ფუძემდებელი ჯონეფ კორნელი ნიუ-იორკთან ახლოს სოფელ ნაიაკში, 1903 წელს დაიბადა. (ნაიაკი ასევე სხვა დიდ ხელოვან ედუარდ ჰოპერის (Edward Hopper) მშობლიური სოფელი იყო). მთელი ცხოვრება ნიუ-იორკში გაატარა. იშვიათად ტოვებდა ამერიკის კულტურულ დედაქალაქს, რაც ევროპელ სიურრეალისტებთან მეგობრობაში ხელს არ უშლიდა. ის განიცდიდა მაქს ერნსტის (Max Ernst) გავლენას, განსაკუთრებით, მოცულობითი კოლაჟის, იმავე ასამბლაჟის კუთხით. ერნსტთან მეგობრობდა. ორივეს მსგავსი გატაცება ჰქონდა – კოლექციონერობა. კორნელის შემთხვევაში, ამას „შემგროვებლობაც“ შეიძლება ეწოდოს.

იმის მიუხედავად, რომ სახელოვნებო განათლება არ მიუღია (მამამისის მოულოდნელი გარდაცვალების გამო, ოჯახი ფინანსურ სირთულეებს განიცდიდა), კორნელი თვითნასწავლი ხელოვანი გახდა. ალბათ, სწორედ ესაა მიზეზი, რომ მთელ ცხოვრებას დედასა და ძმასთან ერთად, ერთ სახლში ატარებს. მის შემოქმედებაშიც ბავშვობაზე ნოსტალგია მუდმივად არსებობს. კორნელისთვის ბავშვობა ცხოვრების ყველაზე იდეალური დროა.

ავანგარდისტ მხატვრებთან დამეგობრების შემდეგ, მათთან ერთად გამოფენებში მონაწილეობს, თუმცა თავი არასოდეს მიუკუთვნებია რომელიმე გაერთიანებისა თუ მიმდინარეობისთვის. კორნელი ჩაკეტილ „ბავშვად“ რჩებოდა, რის გამოც, მაგალითად, სიურრეალიზმში არ მოსწონდა სექსუალობაზე გაკეთებული აქცენტი. თუმცა შემგროვებლობის, წარსულის შენახვის, ნოსტალგიის ხელოვნებად ქცევით მისი გატაცება მაინც სიურრეალიზმს უკავშირდება.

1930-იან წლებში სიურრეალისტები აქტიურად იფინებოდნენ ნიუ-იორკში. კორნელი ხშირად დადიოდა ქალაქის ცენტრში, როგორც „ფლი მარკეტებსა“ და მეორადი ნივთების სალონებში, ასევე, გალერეებსა და მუზეუმებში. ასე შეხვდა ჟულიენ ლევის (Julien Levy), ცნობილ გალერეაში, რომელიც ევროპელი ავანგარდისტებისა და კერძოდ, სიურრეალისტების ხელოვნების მთავარი ცენტრი იყო. მაქს ერნსტის გამოფენაც პირველად ამ გალერეაში მოეწყო.

კორნელმა პირველი ნამუშევრები მაქს ერნსტისა და ანდრე ბრეტონის კოლაჟური რომანის „100 უთავო ქალი“³¹ გავლენით შექმნა. წიგნში გამოთქმულია აზრი, რომ მხატვრობა ფერწერას გასცდა და შეიძლება რეალური ობიექტებითაც იქმნებოდეს.

ნივთებთან კორნელის დამოკიდებულება გვამისამართებს მარსელ დიუშანის რედიმედიანაც. მისთვის სიურრეალიზმი შეუთავსებელი ნივთების შეთავსებით მიიღწეოდა. თუმცა ყველა სხვა არტისტისგან განსხვავებით, საკმაოდ პირად ხელოვნებას აკეთებდა, რომელიც ბავშვობის გამოცდილებას ეყრდნობოდა. ერთ-ერთი პირველი კოლაჟი „იალქიანი გემი“ (Untitled (Schooner), 1931) მისი ბავშვობის ვიქტორიანულ სახლში ეკიდა.

* ფრანზ ალექსანდ კლუგეს ფილმიდან „არტისტები ცირკის გუმბათის ქვეშ: უმწეონი“ (Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos, 1968).

31 Ernst M., La femme 100 têtes, Paris, 1929.

მაღლევე, ლევის გაღერეა კორნელის თანამშრომლობას იწყებს და იგი ერნსტის, მან რეის, ჟან კოქტოს გვერდით იფინება. 1932 წლის, ამ მნიშვნელოვანი გამოფენის პოსტერის დამზადებას კორნელს ანდობენ. სწორედ ამ პერიოდიდან, კოლაჟიდან ასამბლაჟში ინაცვლებს და ნივთებთან ურთიერთობას იწყებს. ამ სტილის პირველი ნამუშევარია ხელის მტევანი, რომელზეც ვარდია ამოსული. ნამუშევარს არ აქვს სათაური, თუმცა კორნელის შემოქმედებაში ცენტრალურ ადგილს იკავებს, მინის კოლბების სერიასთან ერთად.

სიურრეალიზმის გარდა, კორნელს ხელოვნების ფილოსოფიური საწყისები ტრანსცენდენტალიზმშიც უნდა ვეძიოთ. ტრანსცენდენტალიზმი ამერიკაში 1820-1830 წლებში წარმოიშვა, როდესაც პურიტანებს (რეფორმაციის დროს წარმოშობილი პროტესტანტების მკაცრი მიმდინარეობა ინგლისში) განმანათლებლობის იდეებით გატაცებულ მოაზროვნეთა მცირერიცხოვანი ჯგუფი გამოეყო. წმინდა სამების უარყოფის გამო, შემდგომ მათ უნიტარები ეწოდათ. უნიტარები სათავეში ჩაუდგენენ ახალ მოძღვრებას, რომელმაც ასევე დასაბამი მისცა ამერიკულ ფილოსოფიას. ისინი მკაცრად უპირისპირდებოდნენ პურიტანების წარმოდგენას თანდაყოლილი ცოდვის შესახებ და შექმნეს საწინააღმდეგო მოძღვრება სამყაროსა და ადამიანების თანდაყოლილ სიკეთეზე. ასევე თვლიდნენ, რომ ღმერთის წინაშე ყველა თანასწორია. ამ იდეებით განმსჭვალული პურიტანები თანასწორუფლებიან საზოგადოებებს აყალიბებდნენ დაუღალავად იბრძოდნენ მონობის წინააღმდეგ. ტრანსცენდენტალისტები განიცდიდნენ კანტის, ჰეგელისა და ფინტეს მოძღვრებების, ზოგადად, გერმანული იდეალიზმის გავლენას.

„ტრანსცენდენტალიზმი განიმარტება, როგორც „შემოცემული მოცემულობა“; ის, რაც ცდით მიუწვდომელია, არ არის დამყარებული ცდაზე, იმანენტურის საპირისპიროა. ამერიკული ტრანსცენდენტალიზმისათვის ახლოსაა ნეოპლატონიზმისა და არეოპაგელის იდეები, რომელნიც აღიარებს ღმერთის ტრანსცენდენტურობას ადამიანთან მიმართებით, მაგრამ იგი ასევე ითავისებს პლატონიზმსა და გერმანულ ტრანსცენდენტალიზმს. ამერიკული ტრანსცენდენტალიზმში განხორციელდა ადამიანის ბუნებისაგან (იგულისხმება მიწიერი) გადარჩენისა და ამით მისი სულიერი ბუნების გამყარების მცდელობა. ამიტომაც დაერქვა 1836 წელს გამოქვეყნებულ „ტრანსცენდენტალისტების კლუბის“ მანიფესტს „ბუნება“ (Nature)“³² – წერს ამერიკული ფილოსოფიის მკვლევარი ანასტასია ზაქაროძე.

„ბუნება“ რაღაც ვაღდო ემერსონს ეკუთვნის, რომელიც ამტკიცებს, რომ ღმერთისა და ბუნების (ბუნება „ღმერთის პლანტაციაა“, ბუნება და სული კი, სამყაროს ორი კომპონენტი) შეცნობა უნდა ხდებოდეს არა ისტორიული ტექსტების, არამედ აღფრთოვანების (delight) გზით.³³ ემერსონმა ტრანსცენდენტალიზმის ასევე რიგით მეორე მნიშვნელოვანი ტექსტი „საკუთარი თავის ნდობა“ (Self-Reliance, 1841) შექმნა. ტრანსცენდენტალიზმის უმნიშვნელოვანესი წიგნი ეკუთვნის ემერსონის მეგობარ ჰენრი დევიდ თოროს, რომელმაც 1854 წელს დასტამბა განმარტოების პერიოდში დაწერილი ნაშრომი „უოლდენი“³⁴.

როგორც ბუნება წარმოადგენს ტრანსცენდენტის „პლანტაციას“, კორნელისთვის არსებული ნივთებია ზეგონის, ან მისი პირადი გონებისა და მხსიერების „პლანტაცია“. თუმცა ეს სამყარო უნდა მოიძებნოს. ის დაკარგულია. მასზე ცრუ სამყაროა გადაფარებული, რომელიც ღმერთის ჩანაფიქრს აფუჭებს, ანგრევს, რყვნის.

³² ზაქაროძე ა., ამერიკული ფილოსოფია, თბილისი, 2018, გვ. 85.

³³ Emerson R., Nature, Boston, 1836, p. 11-14.

³⁴ თორო ჰ., უოლდენი, თბილისი, 2011.

კორნელის გვიანდელ ფილმში „ანგელოზი“ (Angel, 1957) პარკში განმარტოებით მდგომი ანგელოზის ქანდაკებისა და ბუნების კავშირია გადმოცემული, რომელიც იმდენად რთული აღსაქმელია, რომ კამერაც ვერ ახერხებს. დრო სჭირდება, რომ ბუნების ტრანსცენდენტურ გულისგულში შეაღწიოს. საგნების პირდაპირ შეცნობა მოკლებულია ონტოლოგიას, საჭიროა ობტიკური ონტოლოგია და ახალი მაგიური პრინციპის მოძებნა – წყლის ზედაპირის, რომელიც იდეოლოგიებითა თუ ცნებებით დამძიმებული რეალობის გამოსახულებას გარდატეხს და ზედაპირზე მხოლოდ ობიექტის მიმსგავსებას, მნიშვნელობას ტოვებს.

როგორც ვთქვი, კორნელს სამხატვრო განათლება არასდროს მიუღია. ბავშვობიდან ორი ძლიერი მოგონება გამოჰყვა: 13 წლის ასაკში, მამის გარდაცვალება და ასევე სიყრმეში, ნანახი ჰარი ჰუდინის (Harry Houdini) წარმოდგენა.³⁵ ჰუდინის, ისევე, როგორც საყვარელ ბალერინებზე (კორნელი გატაცებული იყო ბალეტით) და სხვა პირებსა თუ მოვლენებზე დოსიეებს ადგენს, რომლებსაც სახლის სარდაფში ინახავს და პერიოდულად უბრუნდება. მესხიერების ამ განივთებულ არქივში ადამიანებსა და მათ ცხოვრებასაც აგროვებდა. სწორედ ბალერინებს მიუძღვნა პირველი ყუთები, რომლებიც კორნელის შემოქმედების მთავარ ჟანრად იქცნენ.

ჰარი ჰუდინის XX საუკუნის ხელოვნებაში არაერთხელ იხსენებენ. ის იყო კიდევ ერთ სიურრეალისტ ბელგიელ მხატვარ რენე მაგრიტის (René Magritte) ფავორიტი პერსონაჟი. მართალია, მაგრიტს, მხატვრობის გარდა, სხვა მედიუმში არასდროს უმუშავია, სერიოზული კინომანი იყო, რისი საწყისიც, ასევე ილუზიონისტი და მოძრავი გამოსახულების ოსტატი ჟორჟ მელიესი იყო.

ილუზიონისტები ავანგარდულ კინოსა და პერფორმანსის ხელოვნებას აახლოებენ, ეს გადაკვეთები კიდევ არაერთხელ მოხდა ექსპერიმენტულ კინოში. ყველაზე ბოლო აქცია კი, ამერიკელ პოლიმედიურ არტისტ მეთიუ ბარნის (Matthew Barney) ეკუთვნის, რომელზეც ქვემოთ ვრცლად ვისაუბარებ. ბარნი მეგაპერფორმანსის ციკლის „კრემასტერი“ (The Cremaster Cycle, 1994-2002) მეორე ნაწილს ჰარი ჰუდინის უძღვნის და მას საკუთარ ერთ-ერთ ალტერ ეგოდ აქცევს.³⁶

კორნელი სიურრეალიზმის ერთ-ერთ მთავარ ამერიკელ ავტორადაა აღიარებული. ის კარგად იცნობდა ანდრე ბრეტონის მანიფესტს³⁷ და „სიზმრისეული ობიექტების“ თეორიას. სიზმრითა და წარსულით ერთდროულად გატაცებამ კინომდე მიიყვანა. ის ერთ-ერთი პირველია, რომელმაც „ნაპოვნი ფილმის“ (Found footage) ან, აკადემიურ წრეებში უფრო გავრცელებული ტერმინის – „კოლაჟური კინოს“ (Collage film) ტექნიკა დაამკვიდრა.

კორნელი მეორადი ნივთების მაღაზიებში პოულობდა ფილმების ფირებს [რაც მაშინ გავრცელებული პრაქტიკა იყო. სწორედ ასე შეაგროვეს პირველი სინემათეკის კოლექცია პარიზში ლოტე აისნერმა (Lotte H. Eisner) და ანრი ლანგლოამ (Henri Langlois)]. ნაყიდ ფილმებს ძმას უჩვენებდა, რომელიც, ჯანმრთელობის მდგომარეობიდან გამომდინარე, სახლს არ ტოვებდა. რადგან ბევრი ფირი არ ჰქონდა, კორნელმა არსებული ფილმების „რემონტაჟს“ მოჰკიდა ხელი. ასე იწყება მისი სარეჟისორო კარიერა.

კორნელის ყველაზე ცნობილი ნამუშევარია, **B** კატეგორიის ფილმების ვარსკვლავ როუზ ჰობართისადმი (Rose Hobart) მიძღვნილი ფილმი-ფეტში „როუზ ჰობართი“

³⁵ Laing O., Joseph Cornell, Guardian, 2015. წყარო shorturl.at/psyVW.

³⁶ Paterson D., Escapism and masculinity, Edinburgh Review, 2006.

³⁷ Breton A., Surrealism, Oxford, 1992, pp. 87-88.

(Rose Hobart, 1936). კორნელმა ხელახლა დაამონტაჟა ჯორჯ მელფორდის (George Melford) „ბორნეოდან აღმოსავლეთით“ (East of Borneo, 1931) ისე, როგორც მარსელ დიუმანი აკეთებდა, რედიმედეზის შემთხვევაში. რედიმედი დიუმანის სიურრეალისტური/დადაისტური ტექნიკა იყო, რომელიც ნაპოვნი ნივთებისგან ობიექტების დამზადებას გულისხმობდა.

კორნელის ყუთებიც ერთგვარი რედიმედეზი იყო. თუ მათზე ერნსტის გავლენა შეიმჩნევა, პირველ ფილმებზე აშკარა დიუმანის გავლენაა.

როგორც კორნელის ბიოგრაფი დებორა სოლომონი (Deborah Solomon) აღნიშნავს, მისი გატაცება როუს ჰობართის პერსონით, შემთხვევითი არ იყო, რადგან „როუს სელავი“ (Rose Selavy) დიუმანის გამოგონილ პერსონაჟს, მის ქალურ ალტერ ეგოს ერქვა.³⁸

„როუს ჰობართი“ იმ დროისთვის უნიკალური ფილმია, რომლისგანაც უნდა დაიწყოს ნეოავანგარდის, ასევე, შეიძლება ითქვას, ამერიკული ავანგარდის ათვლა (იგულისხმება კინოავანგარდი). თუ ევროპულ ავანგარდში, განსაკუთრებით, დალისა და ბუნიუელის ერთობლივ ფილმებში და სხვაგან, სიუჟეტის ელემენტები მაინც ნარჩუნდება და დადაისმის მიღმა, მაგალითად, ჟერმენ დიულაკის (Germaine Dulac) ფილმებში, თხრობითი ნაწილი საკმაოდ დომინანტურ ადვილს იკავებს, კორნელი პირველია, რომელიც არსებული გამოცდილებებისგან აბსოლუტურად განსხვავებულ ნამუშევარს ქმნის. დროს უსწრებს და ევროპული მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმში აბიჯებს. მისთვის დრო აქტუალობას კარგავს, მომავალს წარსულში ხედავს, აწმყოს კი, ხსოვნაში პოულობს.

კორნელისთვის მნიშვნელოვანია არა ფორმა ან შინაარსი, არამედ მნიშვნელობა, გრძობა და შთაბეჭდილება. „როუს ჰობართში“ აღარ არსებობს სიუჟეტი, ფილმი სიურრეალისტურ სიზმრად იქცევა. უფრო სწორად, კინოობიექტად, რომელშიც არსებობს წარმოდგენა, ნატვრა, მსახიობის სურვილი.

კორნელის ყუთები ემოციებისა და მესხიერების მაგზოლეუმებია. ეს განაპირობებს მის დაინტერესებას კინოთი, რადგან კინო, ზიფფრიდ კრაკაუერის მიხედვით, ინახავს და აღადგენს რეალობას.³⁹

როდესაც „როუს ჰობართი“ საღვადოდ დალიმ ნახა, დარბაზიდან იმით აღშფოთებული გავარდა, რომ კორნელმა სიზმრები მოპარა.⁴⁰

„როუს ჰობართი“ მართლაც რევოლუციური განაცხადი იყო იმ ეპოქაში, სადაც კინოს ინდუსტრია ჯერ ისევ ახალ ფენომენს წარმოადგენდა და რომელიც ბევრს „ბრმად“ აღაფრთოვანებდა. სიახლესა და სიუჟეტურ თხრობაზე დაფუძნებული „კლასიკური ჰოლივუდი“ კორნელმა რეასამბლაჟით გაანადგურა, როდესაც ფილმში ამბავი და დრო გააქრო. „როუს ჰობართში“ საწყისი ფილმიდან მხოლოდ ის სცენები იყო დარჩენილი, რომელშიც კორნელის ფეტიში მსახიობი ჩანდა. მსახიობ-ობიექტს ჰიპოტექსტიდან არ გადმოჰყვება არც ისტორია, არც დრამატურგია და არც პერსონაჟი – ის იყო ინდუსტრიული სტრუქტურისგან დაცლილი სუფთა კინოობიექტი.

1961 წელს, „მომაში“ საეტაპო გამოფენა „ასამბლაჟის ხელოვნება“ მოეწყო, რომლის ფარგლებშიც, ცალკე ოთახი ჯოზეფ კორნელს დაეთმო. მისი პერსონალური გამოფენა კი 1967 წელს, გუგენჰაიმის მუზეუმში გაიმართა. ამერიკული სიურრეალიზმის ფუძემდებელმა ცნობების ბოლოს, საყოველთაო აღიარება მოიპოვა, თუმცა, როგორც ნეოავანგარდის ფუძემდებელი, სათანადოდ გამოკვლეული ჯერ ისევ არაა.

38 Solomon D., Utopia Parkway, New York, 1997, p. 87.

39 Kracauer S., Theory of Film, New York, 1960.

40 Solomon D., Utopia Parkway, New York, 1997, p. 87.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ზაქარიძე ა., ამერიკული ფილოსოფია, თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018.
2. თორო ჰ., უოლდენი ანუ ტყეში ცხოვრება, თბილისი: სიესტა, 2011.
3. მაისურაძე გ., ოპტიკური არაცნობიერი, კინო, #1, 2021.
4. მარქსი კ., კაპიტალი, ტ. I, წიგნი I, თბილისი: სახელგამი, 1954.
5. Aharon-Gutman M., and Ram M., Objective Possibility as Urban Possibility: Reading Max Weber in the City, Journal of Urban Design, 2017.
6. Althusser L., Lenin and Philosophy and Other Essays, New York and London: Monthly Review Press, 2001.
7. Barthes R., Image Music Text, London: Fontana Press, 1977.
8. Bazin A., What Is Cinema?, Vol. 1, Los Angeles: University of California Press, 2004.
9. Benjamin W., Selected Writings 1931-1934, Volume 2, Part 2, Cambridge: The Belknap Press, 2005.
10. Benjamin W., Toward the Critique of Violence, Stanford: Stanford University Press, 2021.
11. Breton A., Excerpt from the First Manifesto of Surrealism, in Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, Oxford: Blackwell Publishers, 1992, pp. 87-88.
12. Breton A., Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality, in What is Surrealism? New York: Pathfinder, 1978.
13. Curti R., The Act of 'Seeing' With One's Own Eyes, offscreen, Vol. 6, Issue #5, May 2002.
14. Emerson R., Nature, Boston: James Munroe and Company, 1836.
15. Ernst M., La femme 100 têtes, (avis au lecteur par André Breton), Paris: Éditions du Carrefour, 1929.
16. Ferreira P., Avant-garde and Experimental Cinema: From Film to Digital, Wrocław: The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, 2013.
17. Gomery D., Film and Business History: The Development of an American Mass Entertainment Industry, Journal of Contemporary History, Vol. 19, No. 1, 1984.
18. Hearn F., The Dialectical Use of Ideal Types, Theory and Society, Vol. 2, #4, Winter 1975.
19. Honneth A., Reification: A New Look at an Old Idea, Oxford: Oxford University Press, 2008.
20. Jay M., Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas, Berkeley and LA: University of California Press, 1984.
21. Kracauer S., Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, New York: Oxford University Press, 1960.
22. Laing O., Joseph Cornell: how the reclusive artist conquered the art world – from his mum's basement, Guardian, 25 July 2015. source: shorturl.at/psyVW.
23. Lukács G., History and Class Consciousness, Cambridge: The MIT Press, 1972.
24. Owen J., Avant-garde to new wave: Czechoslovak cinema, surrealism and the sixties, New York and Oxford: Berghahn, 2013.
25. Paterson D., Escapism and masculinity: Harry Houdini and Matthew Barney's Cremaster Cycle, Edinburgh Review, #116, 2006.
26. Solomon D., Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell, New York: Other Press, 1997.
27. Sorel G., Reflections on Violence, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SURREALISM AND REIFICATION IN AMERICAN EXPERIMENTAL FILM

Summary

In Marxist literature and film theory, one can often find critical discussions about capitalist production and the struggle of critical theorists, such as Theodor Adorno and Max Horkheimer from the Frankfurt School, who attempt to uncover the purpose of industrial cinema, particularly Hollywood, which experienced significant growth in the 1930s. After the emergence of American film companies, Hollywood's influence in cinema has continued to rise.

The semantics and structure of cinema have changed significantly. Cinema has separated itself further from the language and culture of the dominant literary works and even from the cultural norms that had been shaping codes and content for centuries, essentially reformatting and legitimizing political and economic forms.

Modernist cinema may be seen as the result of a struggle, not only against parliament but against ideology itself, in the most significant cultural field. Avant-garde movements were involved in political activities, and their escapism found a parallel in the form of dominant social norms. Political participation, however, was not exclusive to the avant-garde; for instance, Filippo Marinetti, the leader of the Futurists, founded a political party. Yet, he, along with André Breton, the leader of the Surrealists, eventually drifted apart from their respective political ventures.

Capitalism dominated the 20th century's ideology, even though it continued to be a vague presence in the early days, striving to establish the first forms of capital accumulation in the realms that are now rapidly growing. This kind of struggle is exactly what was witnessed in cinema when sound emerged—the system that conveyed the logic of commercial production. The recognition of capitalistic systems in cinema continued in the 1930s, particularly during the emergence of sound and its important influence on content and narrative.

Georg Lukács' concept of the reification of Marxism is not a mere reiteration of Marxist economic principles but rather encompasses social and cultural aspects. According to Marx, when we enter into relations with commodities, we enter into social and cultural relationships. "Marxism and Class Consciousness" by Lukács argues that social relationships embody the same logic in the realms of economic and cultural relationships, forming a unified structure. Therefore, every created object and commodity represents this unity.

According to Roland Barthes, "A press photograph is a message." He insists that beyond the act of taking a photograph, the selection, the organization, the text, the retouching, and various human activities must be performed to deliver it. Each creation is engaged in multiple people and contexts. The message of press photography is not reality but the dominant discourses of ideologies and concepts. By recognizing this relationship between

creation and cultural context, we can avoid focusing on reality but rather on the dominant discourse of realism with respect to its reiteration.

Joseph Cornell, an early proponent of reification, understood André Breton's manifesto and reification theory very well. He was among the first to translate the concept of "found footage" into the more academically distributed term "collage film" technique, thus establishing the practice. Cornell also marketed films in second-hand shops, a practice that was distributed at the time.

Joseph Cornell's college film marketing practices played a crucial role in establishing the first cinema collections in Paris. This is how the initial cinema collection was distributed, which was widespread practice at the time. This method allowed the first cinema collection in Paris to be distributed and practised widely.

Cornell's most famous work is the film "Rose Hobart" (1936), which falls into the category of avant-garde films. In this film, Cornell took inspiration from Rose Hobart, an actress, to create a film that can be seen as a landmark in American avant-garde cinema. This film presents a unique combination of elements that could be considered a part of the Neo-avant-garde and is seen as a significant contribution to American avant-garde cinema. It even has parallels with European avant-garde films and elements found in the collaborative works of artists like Marcel Duchamp and Man Ray. The surrealist and abstract technique of re-editing, which was prominent in the work of Cornell, involved creating new objects from found materials.

"Rose Hobart" is a film that doesn't rely on a traditional plot. Instead, it offers a surrealist representation of objects, associations, and the desires of the actress Rose Hobart. It's a film where the emphasis is on the expression of these elements, rather than a concrete storyline.

In "Rose Hobart," Cornell recontextualizes found footage to create a new narrative. It's a unique and influential film that showcases Cornell's ability to transform existing materials into a completely distinctive surrealist object.

In "Rose Hobart," Cornell recontextualizes found footage to create a new narrative. It's a unique and influential film that showcases Cornell's ability to transform existing materials into a completely distinctive surrealist object. His focus on meaning, depth, and suggestion, rather than form or content, is what makes Cornell's work so significant. This film, in particular, marks the point where Cornell departs from Marcel Duchamp and charts his own creative path.

Cornell's work is essential in the avant-garde movement, and his ability to blend different elements from various cinematic traditions is noteworthy. His work is timeless and continues to inspire admiration and retrospection for both past and future generations.

SURREALISMUS UND REIFIKATION IM AMERIKANISCHEN EXPERIMENTELLEN FILM

Zusammenfassung

In der marxistischen Literatur und in der Filmtheorie findet man häufig kritische Diskussionen über die kapitalistische Produktion und den Kampf kritischer Theoretiker wie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer von der Frankfurter Schule, die versuchen, den Zweck des industriellen Kinos, insbesondere Hollywoods, das in den 1930er Jahren einen bedeutenden Aufschwung erlebte, aufzudecken. Nach dem Aufkommen amerikanischer Filmgesellschaften hat der Einfluss Hollywoods auf das Kino weiter zugenommen.

Die Semantik und die Struktur des Kinos haben sich erheblich verändert. Das Kino hat sich immer weiter von der Sprache und Kultur der vorherrschenden literarischen Werke und sogar von den kulturellen Normen, die seit Jahrhunderten Codes und Inhalte prägen, entfernt und im Wesentlichen politische und wirtschaftliche Formen neu formatiert und legitimiert.

Das Kino der Moderne kann als das Ergebnis eines Kampfes nicht nur gegen das Parlament, sondern gegen die Ideologie selbst auf dem wichtigsten kulturellen Gebiet betrachtet werden. Die Avantgardebewegungen waren an politischen Aktivitäten beteiligt, und ihr Eskapismus fand eine Parallele in Form der herrschenden gesellschaftlichen Normen. Politische Partizipation war jedoch nicht nur der Avantgarde vorbehalten; so gründete beispielsweise Filippo Marinetti, der Anführer der Futuristen, eine politische Partei. Doch er und André Breton, der Anführer der Surrealisten, trennten sich schließlich von ihren jeweiligen politischen Unternehmungen.

Der Kapitalismus beherrscht die Ideologie des 20. Jahrhunderts, auch wenn er in den Anfängen noch eine vage Präsenz hat, die danach strebt, die ersten Formen der Kapitalakkumulation in den Bereichen zu etablieren, die jetzt schnell wachsen. Diese Art von Kampf ist genau das, was man im Kino beobachten konnte, als der Ton aufkam - das System, das die Logik der kommerziellen Produktion vermittelte. Die Anerkennung kapitalistischer Systeme im Kino setzte sich in den 1930er Jahren fort, insbesondere mit dem Aufkommen des Tons und seinem bedeutenden Einfluss auf Inhalt und Erzählung.

Georg Lukács' Konzept der Verdinglichung des Marxismus ist keine bloße Wiederholung der marxistischen Wirtschaftsprinzipien, sondern umfasst soziale und kulturelle Aspekte. Nach Marx treten wir in soziale und kulturelle Beziehungen ein, wenn wir mit Waren in Beziehung treten. In "Marxismus und Klassenbewusstsein" von Lukács wird argumentiert, dass die sozialen Beziehungen im Bereich der wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen dieselbe Logik verkörpern und eine einheitliche Struktur bilden. Daher repräsentiert jedes geschaffene Objekt und jede Ware diese Einheit.

Roland Barthes zufolge ist "ein Pressefoto eine Botschaft". Er betont, dass über den Akt des Fotografierens hinaus die Auswahl, die Organisation, der Text, die Retusche und verschiedene menschliche Tätigkeiten ausgeführt werden müssen, um die Botschaft zu

übermitteln. Jede Kreation ist mit mehreren Menschen und Kontexten verbunden. Die Botschaft der Pressefotografie ist nicht die Realität, sondern die vorherrschenden Diskurse von Ideologien und Konzepten. Indem wir diese Beziehung zwischen Schöpfung und kulturellem Kontext anerkennen, können wir vermeiden, uns auf die Realität zu konzentrieren, sondern vielmehr auf den vorherrschenden Diskurs des Realismus im Hinblick auf seine Wiederholung.

Joseph Cornell, ein früher Verfechter der Verdinglichung, verstand André Bretons Manifest und die Theorie der Verdinglichung sehr gut. Er war einer der ersten, der das Konzept des "Found Footage" in den akademisch verbreiteten Begriff der "Collagefilm"-Technik übersetzte und damit die Praxis etablierte. Cornell vermarktete auch Filme in Second-Hand-Läden, eine Praxis, die zu dieser Zeit weit verbreitet war.

Joseph Cornells Praxis der Vermarktung von College-Filmen spielte eine entscheidende Rolle bei der Gründung der ersten Kinosammlungen in Paris. Auf diese Weise wurde die erste Kinokollektion vertrieben, was zu dieser Zeit weit verbreitet war. Auf diese Weise konnte die erste Kinokollektion in Paris weit verbreitet und praktiziert werden.

Cornells berühmtestes Werk ist der Film "Rose Hobart" (1936), der in die Kategorie der Avantgardefilme fällt. In diesem Film ließ sich Cornell von der Schauspielerin Rose Hobart inspirieren, um einen Film zu schaffen, der als Meilenstein des amerikanischen Avantgarde-Kinos angesehen werden kann. Dieser Film weist eine einzigartige Kombination von Elementen auf, die der Neo-Avantgarde zugerechnet werden können, und gilt als bedeutender Beitrag zum amerikanischen Avantgarde-Kino. Er weist sogar Parallelen zu europäischen Avantgardefilmen und Elementen auf, die in den gemeinsamen Werken von Künstlern wie Marcel Duchamp und Man Ray zu finden sind.

სახვითი ხელოვნების ეპოქურ-სახეობრივი სამციფიკა

/აღორძინების ეპოქის ხელოვნების სწავლების მაგალითზე/

საკვანძო სიტყვები: *რენესანსი, სწავლება, მეთოდოლოგია, მხატვრული აზროვნება, ეკატროჩენტო, თეორიული წანამძღვრები*

აღორძინების საუკუნე ევროპის კულტურის იმ ცვლილებათა ეპოქაა, რომელშიც რელიგიურმა თუ ინტელექტუალურმა ძალამ უზარმაზარი როლი შეასრულა. XIV-XVI საუკუნეების ჰუმანიზმი, ანტიკური ტექსტების გავრცელება განათლების, ცოდნის საფუძველი ხდება, სახელოვნებო სამყაროს მხატვრული დიაპაზონი ფართოვდება და დიდ მასშტაბს იძენს. XVI საუკუნეში ხელოვნების მფარველები მხატვრებს განსაკუთრებით აფასებდნენ. რენესანსელი ბევრი ხელოვანი ცხოვრებისეული თუ შემოქმედებითი ცხოვრების შესახებ ჩანაწერებს აკეთებს, რომელთაგან რამდენიმე ტექსტმა ჩვენამდეც მოაღწია. იმდროინდელი თანამედროვე მწერლებიც ინტერესდებიან ხელოვანთა შემოქმედებითი ცხოვრებით, ჯორჯო ვაზარი პირველთაგანია, ვინც 1550 წელს ნაშრომს ამ სათაურით - „ყოვლად ბრწყინვალე მხატვართა, მოქანდაკეთა და არქიტექტორთა ცხოვრება“ - აქვეყნებს. ხელოვანთა ბიოგრაფიების ეს კრებული, თავისი არსით, კრიტიკული შეფასებების შემცველ ნაშრომს წარმოადგენს. ვაზარი განიხილავს ხელოვნების მფარველების როლს ამ ეპოქაში და ამტკიცებს, რომ ხელოვნება დროთა განმავლობაში უფრო რეალისტური, მშვენიერი გახდა და თავისი სრულყოფილების მწვერვალს მის თანამედროვე ეპოქაში მიაღწია. სწორედ ვაზარის ამ დახასიათებიდან მომდინარეობს ჩვენი წარმოდგენა მის თანამედროვე ეპოქაზე - მაღალ რენესანსზე, როგორც ხელოვნების მწვერვალზე, რომელიც ჩიმაბუეს და ჯოტოს ადრეული ექსპერიმენტებიდან მოყოლებული, კლასიკური იდეალებისა და ხილული სამყაროს რეალისტურად ასახვის ჰარმონიულ სინთეზს ემყარება.

რენესანსის ეპოქის მხატვრები სინამდვილის, გარემომცველი სამყაროს ასახვით ინტერესდებიან. სახვითი ხელოვნების საკითხები მეცნიერული აზროვნების ჭრილში განიხილება. მეცნიერების პრიზმაში გატარებული ხელოვნების იდეები ამ ურთიერთგავამირის მჭიდრო შინაარსს ავლენს. ანტიკური იდეალები, ფიგურათა ანატომიურად ზუსტი აგებულება და მისი ცოდნა უმთავრესია რენესანსის შემოქმედთა აზროვნებისთვის. ნახატის - ხატვის სწავლებისთვის იქმნება თეორიული წანამძღვრები. ლეონ ბატისტა ალბერტი ასე წერდა ბრუნელესკის: „ძველ ხელოვანთ ჩვენგან განსხვავებით შეეძლოთ სწავლებისთვის მრავალი თანადროული ნიმუშისთვის მიემართათ, ჩვენ კი... ყველანაირი უხილავი მაგალითების გარეშე ვქმნით ხელოვნების ნაწარმოებს“.¹

აღორძინების ეპოქის მხატვრები, ხელოვნების წინსვლისთვის, განვითარებისთვის მეცნიერულ აზროვნებაში ხედავდნენ განსაკუთრებულ შესაძლებლობას. აუცილებელ ვალდებულებადაც მიაჩნდათ, მეცნიერული ანალიტიკური ცოდნა სხვებისთვის გაეზიარებინათ. ფილიპო ბრუნელესკი ქალაქის მოედანზე პერსპექტივის შესახებ სახალხო, მგზნებარე

1 Альберти, Трактат О живописи. 1968. გვ. 18.

სავანმანათლებლო ლექციებსაც კი ატარებდა.

რენესანსულ მხატვართა დამოკიდებულება განსაკუთრებულია სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი ელემენტის, ხაზისადმი. მიქელანჯელო მიიჩნევდა, რომ ნახატი, რომელსაც ჩანახატის ხელოვნებასაც უწოდებენ, არა მარტო ფერწერის, არამედ ქანდაკების, პლასტიკური ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი სახვითი საშუალებაა და რომ ნახატი - ხაზი ყველანაირი მეცნიერების საფუძველია. ნახატში პროფესიული დაოსტატება მოწესრიგებული, დადგენილი სისტემის მიხედვით მიმდინარეობდა. თავდაპირველად შეგირდები ხის დაფებზე ხატავდნენ, შემდეგ ფერწერის სრულიად მარტივ ქმედებას - საღებავების ფერთა შეზავებას, სასურველი ფონის ლეგეკასის (გრუნტის სახეობის) და შემდეგ მონუმენტური მხატვრობის შედარებით უფრო რთულ, ფრესკის, ტექნიკასაც ეუფლებოდნენ.

ჩენინო ჩენინი „ტრაქტატში ფერწერის შესახებ“ წერდა: „იმისთვის რომ მოსწავლემ ხატვა შეძლოს, საჭიროა არცთუ ცოტა დრო. ხატვა მთელი დღის განმავლობაშია აუცილებელი. თავდაპირველად შეგირდი ნახატში უნდა დაოსტატდეს, შემდეგ ოსტატის სახელოსნოში საღებავების განზავებას, თაბაშირის დაფხვნას, თაბაშირისგანვე რელიეფის დამზადებას შეისწავლის“.²

რენესანსული სამხატვრო სასწავლო სახელოსნო - ბოტეგა - თავისებური სამეცნიერო ლაბორატორია იყო. მხატვრები სახვითი ხელოვნების სისტემატიზებულ სწავლებას, ხაზის, კომპოზიციის, ფორმის, ფერწერის შესახებ თეორიულ ნაშრომებში აყალიბებდნენ. ნაშრომში „ტრაქტატში ფერწერის შესახებ“, რომელიც ეკუთვნის ჩენინო ჩენინის, ავტორი წერდა: „სწავლების უმთავრესი საფუძველია ნატურიდან ხატვა, ის ყველაზე მთავარია, მიენდეთ მას მთელი გულით, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ნახატში გრძნობის გამოხატვა გასურთ“.³ რაც შეეხება თეორიასა და პრაქტიკას, როგორც პრაქტიკაში, ასევე გონებისმიერ შემეცნებაში (ერთი მეორისგან) პრაქტიკა თეორიისგან გამომდინარეობს. ყველანაირი ხელოვნება თავისი ბუნებით ნატიფია, მაგრამ ამას მიაღწევს ის, ვინც მთელი შეუპოვრობით მისწრაფვის“.⁴ კომპოზიციის აგებისას მოსწავლეებს ურჩევდა: ხატვა დაიწყეთ მარტივი საგნიდან, ხატეთ რაც შეიძლება მეტი, ხელის გასავარჯიშებლად, დაფას ფანქრით მსუბუქად შეეხეთ, რადგან ოდნავ უნდა ჩანდეს ის, რისი ხატვაც დაიწყეთ, შემდეგ გააძლიერეთ შტრიხები, ჩრდილები. ჩენინი განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას ანიჭებდა ოსტატთა ნამუშევრების ასლებზე (ასლის გადაღება კალკის საშუალებით) მუშაობას, როგორც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სასწავლო მეთოდს.

კვატროჩენტოს თეორიული აზროვნების განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ლეონ ბატისტა ალბერტის თეორიულმა ტრაქტატმა „ფერწერის“ შესახებ, რომელიც თავდაპირველად ლათინურ, შემდეგ იტალიურ ენაზეა დაწერილი. ალბერტისთვის ხელოვნება მეცნიერებაა, რომელიც კანონების, წესების მიხედვით იკვება. იგი თავის ტრაქტატში საუბრობს პერსპექტივაზე, კომპოზიციისაზე, ჩრდილ-სინათლის, კონტურის, რეფლექსის შესახებ. ალბერტის მოსაზრებით, ფერწერა რეალურ სამყაროს ირეკლავს, ფერწერა გამოსახავს იმას, რაც ხილულია. თუმცა, რეალური „სახის“ გამოხატვა არ არის საკმარისი იმისთვის, რომ ფერწერა სრულყოფილი გახდეს. მცირე მოცულობის ტრაქტატში „ქანდაკებაზე“ ალბერტი ადამიანის სხეულის პროპორციული თანაფარდო-

2 Ченнини, Трактат о живописи, 1933. გვ. 8.

3 იქვე, გვ. 20.

4 იქვე.

ბის ზუსტ მათემატიკურ შეფარდებას აყალიბებს. მან პირველმა გაამახვილა ყურადღება იმ ცვლილებებზე, რომლებიც მოძრაობის შემდეგ ჩნდება ადამიანის სხეულზე. ალბერტი მოქანდაკეთა მუშაობის, სკულპტურული, მხატვრული ფორმის ძერწვის, მოდელირების სრულიად განსხვავებულ მეთოდებზე საუბრობს. ალბერტის ტრაქტატი, ფერწერასა და ფერზე მეტად, აკადემიურ ნახატზე და გამოსახულების სიბრტყეზე განთავსების მთავარ წესებზე თეორიულ შეხედულებებს მოიცავს. ლეონ ბატისტა ალბერტი ხატვას მეცნიერულ დისციპლინად მიიჩნევდა. მისი შეხედულებით, ხატვა ისეთივე ზუსტია თავისი წესებით და კანონებით, როგორც მათემატიკა. მათემატიკოსები ფორმას (მატერიის გარეშე) ზომავენ, თვლიან გონებისმიერად, მხატვართა ფორმის აღქმა კი თვალისმიერია. ხელოვნების (ნახატის) ეფექტური სწავლებისთვის ხელოვანი მეცნიერულ საფუძვლებს ეყრდნობოდა. საგნის, ფორმის პერსპექტიული აგებისას, ალბერტი ცდილობდა მეცნიერული გაანალიზებით დადასტურებას და საუბრობდა მხედველობით პირამიდაზე „მხედველობით პირამიდას აქვს იმგვარი ფორმა, რომლისგან გამომავალი სწორი, ზევით მიმართული ხაზები ერთ წერტილში ერთიანდება. ამ პირამიდის საფუძველი ხილული ზედაპირია. პირამიდის გვერდები კი სხივებია. პირამიდის მწვერვალი ადამიანის თვალის შიგნით მდებარეობს“.⁵ იგი ხატვას განიხილავდა არა როგორც მექანიკურ, არამედ გონების სავარჯიშოს. დიდ ყურადღებას აქცევდა ანატომიის შესწავლას და ხატვის სწავლების პროცესში ნატურიდან ხატვას ანიჭებდა უპირატესობას. პირველივე წიგნში ალბერტი სწავლების მკაცრ წესს აყალიბებს. ის წერდა, რომ თავდაპირველად საჭიროა გავეცნოთ სწორი ხაზების, შემდეგ სხვადასხვა კუთხის, სიბრტყის და ბოლოს მოცულობით სხეულებს. ალბერტი საუბრობდა სივრცეზე, მოუწოდებდა მოსწავლეებს გავარჯიშებულიყვნენ დიდი ზომის სურათებზე, რადგან მიიჩნევდა, რომ მცირე ზომის სურათებში იმალება დიდი შეცდომები, ყველაზე პატარა შეცდომა კი ძალიან კარგად ჩანს დიდ ნახატებში. ძალზე საინტერესოა მისი მოსაზრება, სინათლის, განათების თაობაზე: იმისთვის, რომ განათება შეივრძნო, ძალიან კარგია თვალების მოჭუტვა იმგვარად, თითქოსდა უუქი „ჩამქრალია“ და ვადაკვეთის ადვილზეა დაწერილი“.⁶ ალბერტიმ, პირველმა შემუშავა ნახატის - ხატვის თეორიული საფუძვლები და ერთ-ერთმა პირველმა ისაუბრა ხელოვნების უმთავრეს დანიშნულებასა და მნიშვნელობაზე.

ნახატის შესახებ თეორიული მოსაზრებები ეკუთვნის ლეონარდო და ვინჩის ნაშრომში „წიგნი ფერწერის შესახებ“ (ტრაქტატი შეადგინეს ლეონარდოს მოსწავლეებმა). წიგნში ყველაფერია სამყაროს შექმნის, ქანდაკების, პოეზიის შესახებ, ჰაეროვან და ხაზობრივ პერსპექტივაზე, ხატვის წესებზე. ლეონარდო და ვინჩი, ისე როგორც ალბერტი, თვლიდა, რომ უმთავრესია ნატურიდან ხატვა. მისი მოსაზრებით, ნატურა აიძულებს მოსწავლეს ყურადღებით დააკვირდეს და შეისწავლოს საგნის აგებულება. ნატურიდან ხატვის სხვაგვარი მეთოდი ე.წ. „ფარდის“ გამოყენებით მუშაობა. იმისთვის, რომ მხატვარს ჰქონდეს შესაძლებლობა შეინარჩუნოს მხედველობითი ორიენტირი (ნახატში მუდმივი თავშეყრის წერტილი).

ლეონარდომ თავისი ნაშრომები უანდერძა თავის მოსწავლეს და მეგობარს ფრანჩესკო მელცის, რომელმაც, სავარაუდოდ, აკინძა ტრაქტატი ფერწერის შესახებ. თუ ალბერტის ნაშრომს შევადარებთ, დავინახავთ, რომ ლეონარდო ხატვის სამყაროზე ახალ მეთოდებსა და პრინციპებს არ გვთავაზობს და იმეორებს უკვე ცნობილ შეხედუ-

5 Альберти, Трактат о живописи. 1968. გვ. №.

6 იქვე, გვ. 21.

ლებას. ლეონარდოს გენიალური შემოქმედება, მისი განსაკუთრებული განსწავლულობა სხვადასხვა ცოდნის სფეროში, თეორიული მოსაზრებები ხატვის სწავლების შესახებ უმნიშვნელოვანესია და დღემდე აქტუალური. ლეონარდომ ხატვის სწავლების ისტორია მნიშვნელოვნად გაამდიდრა. ალბერტის მსგავსად, იგი თვლიდა, რომ ხატვის სწავლება, ნახატის შექმნა ნატურიდან უნდა შესრულდეს. მხატვრის თქმით, ნატურა აიძულებს მოსწავლეს, ყურადღებით დააკვირდეს, შეისწავლოს გამოსახულება, მისი სახვითი ბუნების არსობრივი მხარე. რაც ზრდის სწავლების ეფექტურობას და ცხოვრების შეცნობის ინტერესსაც კი იწვევს. ალბერტისგან განსხვავებით, ლეონარდო სასწავლო ნახატს უფრო სიღრმისეულად განიხილავს და ე.წ. ფარდის გამოყენებას გარკვეულწილად შეცდომადაც მიიჩნევს. ნატურიდან ხატვა ფარდის დახმარებით პერსპექტივის კანონებს ემყარება, ალბერტი ამისთვის იყენებდა საგანგებო მოწყობილობას - ფარდას (ჩარჩოზე გადაჭიმული კალკა), რომელზეც მხატვარი საგნის პერსპექტიულ სახეს ჰორიზონტის ერთიანი ხაზის გადმოსაცემად, თავშეყრის წერტილის ჩვენებით საგანგებო მოწყობილობით „მხედველობის ფანჯრით“ ახორციელებდა. ჩარჩოში „ჩადგმული ფარდა“, რომელზეც მხატვარი ხატავდა, დაყოფილია თანაბარზომიერ, სწორ უჯრედებად. ნატურისადმი დაკვირვება ამ ფარდის საშუალებით სრულდებოდა, სახელოსნოს გარეთ კი მხატვარი პორტატულ ფარდას იყენებდა. ლეონარდო წინააღმდეგი იყო ამგვარი მეთოდის, თავისი წიგნის ერთ-ერთ თავში „როგორ უნდა დაინახოს საგანი - გამოსახულება“, ის წერდა: „მინა (ქალაქის ფურცლის ნახევარი ზომის) მოათავსე შენ წინ, თვალებს შუა ის საგანი, რომელიც ვინდა რომ დახატო, შემდეგ დადექი ისე, რომ მინას და შენს შორის მანძილი იყოს, დაახლოებით იდაყვის ორი მესამედი და ისე, რომ თავი არ მოძრაობდეს, შემდეგ დაიფარე ერთი თვალი და მინაზე ფუნჯით მონიშნეთ ის, რაც მეორე მხრიდან ჩანს. შემდეგ ფურცელზე გადაიტანე და დახატე ის, რაც მოგწონს, გამოიყენე ჰაეროვანი პერსპექტივა“.⁷

ლეონარდო განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა მეცნიერებას - მეცნიერულ განათლებას. ადამიანის სხეულის ანატომიური აგებულების ბრწყინვალე მცოდნე არაერთგზის აღნიშნავდა, თუ რამდენად დიდ როლს ასრულებს მეცნიერული თეორია პრაქტიკული ქმედების განხორციელებაში. ამიტომ, თავდაპირველად საჭიროა თეორიის შესწავლა და უკვე შემდეგ პრაქტიკული ქმედება. ლეონარდო და ვინჩი ცდილობდა სწავლების მეთოდოლოგია იმგვარად აეგო, რომ ხატვის სწავლება მოსწავლეთათვის მოსაწყენი არ ყოფილიყო და მას ერთგვარად თამაშის, ვართობის ხასიათი ჰქონოდა. მოსწავლეს როგორ უნდა გაეგარჯინებინა თვალი, მხედველობითი აზროვნება, ამის შესახებ მხატვარი წერდა: „იმისთვის რომ გონება მიეჩვიოს მსგავს საგნებს, ერთ-ერთმა სწორი ხაზი გაავლოს კედელზე და თითოეულმა თქვენგანმა, რომელსაც ხელში ვიჭირავთ ხის ღერო, პირველი ხაზის, იმ სიგრძის ნაწილს გაზომავთ, რომელსაც კედელზე ხედავთ. შემდეგ უახლოვდებით მოდელს, რომ კვლავ გაზომოთ და ვინც ნიმუშის სიგრძეს ყველაზე მეტად მიუახლოვდება, ის ჩაითვლება გამარჯვებულად“.⁸ ლეონარდო იძლევა რჩევას თუ როგორ უნდა დაინახოს მოსწავლემ უკეთ. „გამტკიცებ, რომ ჯგუფში სხვებთან ერთად ხატვა ბევრის მომცემია, ვიდრე მარტო. თუკი რაიმე არ გამოგდის, ეს ერთ-ერთი საშუალებაა უკეთ ისწავლო, სხვების შექება შენთვის მოტივაციის მომცემი გახდება, რადგან უნდა

7 История Европейского искусствознания, 1963. გვ. 88.

8 იქვე, გვ. 88.

ისწავლო ისე, რომ შეგაქონ, და ასევე, ისწავლი მისგან, ვინც შენზე უკეთ აკეთებს“.⁹

ლეონარდოს თვალსაზრისით, ნატურიდან ნატვისას, ნახატი უნდა დაიწყოს მთლიანი სახიდან და არა რომელიმე ნაწილიდან. განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებდა ადამიანის ფიგურის ხატვაზე. პირველ რიგში ფიგურა სწორად უნდა იდგეს, უნდა მოუძებნო წონასწორობის ღერძი, იმისთვის რომ მოძრაობის ხასიათი, სახასიათო პლასტიკა გადმოსცე. შემდეგ საჭიროა პროპორციულ შეფარდებათა სწორად განსაზღვრა. მანვე შექმნა სურათი-სქემა, რომელიც ადამიანის ფიგურის პროპორციულ კანონზომიერებას აჩვენებდა.

ალბრეხტ დიურერის თეორიული ნაშრომები დიდ ფასეულობას წარმოადგენს ხატვის სწავლების მეთოდოლოგიაში. შემოქმედების გაანალიზებისას დიურერი თვლიდა, რომ სახვითი ხელოვნება არა მხოლოდ გრძნობასა და თვალისმიერ აღქმას, არამედ ზუსტ ცოდნას უნდა ეფუძნებოდეს, რადგან მეცნიერული ცოდნა მხატვრის შემოქმედებით წარმატებას განაპირობებს. თავის ნაშრომში „წიგნი ფერწერაზე“ დიურერი წერდა: „მრავალი წლის წინ დიდებულ მხატვართა შემოქმედებაზე წერდნენ პლინიუსი, აპელესი, პროტოგენი, ფიდიასი, პრაქსიტელი, პოლიკლეტი და სხვები. ამ ხელოვანთაგან რამდენიმე მათგანი ფერწერის შესახებაც წერდა, რომელთა ბრძნულ გამოხატულებებს ჩვენამდე სრულად არ მოუღწევიათ“.¹⁰

დიურერის თეორიული ნაშრომები ჰუმანისტური იდეებით არის გამორჩეული. ერთ-ერთ მათგანში - „წიგნი ფერწერაზე“ - მხატვარი გვთავაზობს, როგორ ავირჩიოთ მოსწავლე, რომელიც ხატვაში უნდა დაოსტატდეს, გათვალისწინებული უნდა იყოს მისი შესაძლებლობები, უნარი, ტემპერამენტი, მოსწავლე უნდა ვაინარდოს ღვთის მოშიში, რათა ღვთის წყალობით მიაღწიოს აზროვნებას ხელოვნებაში. დიურერი ყურადღებას ამახვილებდა იმ განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებით აღსავსე სინარულზე, რაც მხატვრული ნაწარმოების ხილვიდან გამომდინარეობს. დიურერი აუცილებლობად მიიჩნევდა ახალგაზრდის სწორ ფიზიკურ აღზარებას და მის განვითარებას. მასწავლებელმა კარგად უნდა იცოდეს, როგორ უნდა ასწავლოს, ეს სიკეთით, შექებით უნდა მოხდეს, იმგვარად, რომ ბავშვს არ შესძულდეს, არ მობეზრდეს სწავლა. დიურერი აუცილებლობად მიიჩნევდა აღზრდის და საცხოვრებელი კარგი გარემო-პირობების გათვალისწინებას, ვინაიდან მიიჩნევდა, რომ ეს წარმატებულ შემოქმედებით მუშაობას განაპირობებდა. მომავალი მხატვრის აღზრდისას პედაგოგმა თვალყური უნდა მიადევნოს მოსწავლის სწორ, ზომიერ კვებას და ამასთანავე იმასაც, რომ მან იცხოვროს კარგ სახლში, სადაც ხელს არაფერი და არაფერი შეუშლის. აღზრდის პერიოდში, საჭიროა მოსწავლე მხოლოდ კარგს ხედავდეს. ხატვის სწავლებისას და საგანთა რეალისტური გამოსახულებისათვის დიურერი პირველ ადგილზე პერსპექტივას აყენებდა. თვითონ დიურერი დიდ ყურადღებას ანიჭებდა პერსპექტივის შესწავლას, რისთვისაც მან იტალიაში იმოგზაურა, მრავალი მხატვარი და მეცნიერი სწორედ აქ სწავლობდა პერსპექტივის კანონებს. დიურერი მეგობარს წერდა იტალიიდან: „აქ, კიდევ ათი დღით ვრჩები, მივდივარ ბოლონიაში, იღუმალი, საოცარი პერსპექტივისთვის, რომელმაც ბევრი რამ უნდა მასწავლოს“. როგორც ჩანს, დიურერი გულისხმობდა ბოლონიელი ფერმწერის, პაოლო უჩელოს მხატვრობას.

9 История Европейского искусствознания, 1963, гл. 89.

10 Дюрер А, Трактаты, 1957. гл. 15.

დიურერის მრავალწლიანი გამოცდილება აისახა მის თეორიულ ნაშრომში „რჩევები ფარგლითა და სახაზავის გამოყენებით“. ამ წიგნში მან ჩამოაყალიბა პერსპექტივის მთელი რიგი წესები და პირველმა შესთავაზა ხელოვანებს პერსპექტივის აგებისას ორთოგონალური, სწორკუთხა პროექცია გამოეყენებინათ, რომელიც მოგვიანებით უფრო საფუძვლიანად დაამუშავა ფრანგმა მეცნიერმა გასპარ მონემ. ეს წიგნი ოთხნაწლიანია, მხატვარი პირველ ნაწილში ხაზებზე, მეორეში - სიბრტყეებზე, მესამეში - სხეულებზე, მეოთხეში კი პერსპექტივის შესახებ საუბრობს.

დიურერის მნიშვნელოვან თეორიულ ნაშრომს წარმოადგენს, ასევე, „სწავლება ადამიანის პროპორციების შესახებ“, რომელშიც ხელოვანმა მეცნიერულად განაზოგადა ყველა ის მოსაზრება, რომელიც ადამიანის პროპორციების გამოსახვას ეხება. მხატვარი ცდილობდა მათემატიკური და გეომეტრიული გათვლების საფუძველზე ეპოვნა ადამიანის ფიგურის აგების წესები და პროპორციულ კანონზომიერებასთან ერთად, როგორც დამხმარე საშუალება, გამოეყენებინა დაყოფის ხაზები. დიურერი ამ ხაზების მიმართულებასაც აჩვენებდა. ამგვარი სქემა შესანიშნავი დამხმარე მეთოდოლოგიური საშუალებაა ნახატის შესწავლისთვის. პედაგოგიისთვის უმნიშვნელოვანესია დიურერის მიერ შემუშავებული მეთოდი - ხაზობრივ პერსპექტივაში ფორმის გამოსახვა. მისი განზოგადება სწორხაზოვანი, გეომეტრიული ფორმით. ზოგი პედაგოგი ფიქრობდა, რომ ამ მეთოდს სტილიზაციასთან მივყავართ, ფორმის პირობით გადმოცემასთან. რენესანსის მხატვრებმა დაამტკიცეს, რომ მათი ნახატები გამომსახველობით და სიცოცხლით სავსეა. ეს მეთოდი მოსწავლეებს ეხმარება, ნამუშევრის ფერთა ტონალური ამოცანები სწორად გადაჭრან. ერთი სიბრტყე დაფარონ ჩრდილით, მეორე ნახევარჩრდილით, მესამე მსუბუქი შტრიხებით. დიურერის მეთოდმა ფიგურის აგების შესახებ განუწოდებლად დიდი ეფექტი მოახდინა და მას მრავალი მხატვარ-პედაგოგი იყენებდა. დიურერი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ფორმის კონსტრუქციულ ანალიზს. რასაც მისი ნახატები მოწმობს. ალორძინების ეპოქაში ფორმის კონსტრუქციული ანალიზი ფართოდ გამოიყენებოდა მხატვარ-პედაგოგების მიერ. დიურერი მოსწავლეს სთავაზობს დააკვირდეს ნატურის ფორმას და გულმოდგინედ შეისწავლოს ნატურა, „რადენადაც ახლოს ხარ ბუნებასთან და მის ზუსტ გამოსახვას შეეცდები, იმდენად უფრო უკეთესი იქნება შენი ნამუშევარი“. ¹¹ დამწყებ მხატვარს ურჩევდა: „ყველას შეუძლია იმუშაოს ცოდნის დახმარებით და ეს იქნება სინამდვილის ქვეყნარტი სახე, კარგად შესრულებული ნამუშევარი სასარგებლოა მხატვრისთვის“. ¹² მუშაობისას ნატურას არაფერი უნდა მოაცილო და არც არაბუნებრივი რამ უნდა დაუმატო. ალორძინების მხატვრები პლასტიკურ ანატომიას დიდ ყურადღებას აქცევდნენ. ადამიანის ფიგურის პროპორციული შეთანხმება, სახის თუ სხეულის სხვა ნაწილების პროპორციული განაწილება და ამ საკითხის გაანალიზება ყველა მხატვარს აინტერესებდა. ტრაქტატებში გაანალიზებული იყო ადამიანთა სახის, სხეულის სხვა დანარჩენი ნაწილების პროპორციული თანწყობა. რენესანსელ ოსტატთა ნამუშევრები გვაოცებს ანატომიის, პერსპექტივის, ოპტიკის ღრმა ცოდნით. მხატვრები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ ნახატს. ნახატი - ამბობდნენ ისინი - მოიცავს თავისთავში ყველაზე მთავარს, ის რაც ასე მნიშვნელოვანია შემოქმედებითი მუშაობისთვის. ალორძინების ოსტატთა თეორიული ნაშრომები ბევრ, უადრესად მნიშვნელოვან შეკითხვას პასუხობს

¹¹ Дюрер А, Трактаты, 1957. გვ. 19.

¹² იქვე, გვ. 21.

და განმარტებასაც იძლევა. აქტუალური საკითხები არა მარტო თეორიულად, არამედ პრაქტიკულადაც განხორციელდა.

ჩენინო ჩენინი ახლებურად აყენებდა მასწავლებლის და მოსწავლის ხელოვნებასა და ბუნებას შორის დამოკიდებულების საკითხს. საუბრობდა ჯოტოს შემოქმედების უზარმაზარ მნიშვნელობაზე. ხაზგასმით გამოყოფდა ჯოტოს, როგორც ერთგნული ფერწერის დამფუძნებელ მხატვარს, რომელმაც ბერძნულ-ბიზანტიური ხელოვნება შეცვალა და თანამედროვე გახადა. თანამედროვეობის მოთხოვნები კარგად ჩანს ჩენინო ჩენინის თეორიულ ნააზრევში. ჩენინი წინააღმდეგი იყო მოსწავლეთა მიერ ნამუშევართა ახლების შექმნის, გამოცდების. მხატვარი მიიჩნევდა, რომ მოსწავლეს საკუთარი წარმოსახვა უნდა ჰქონდეს. შეისწავლის რა მასწავლებლის ნამუშევარს, მან თავისი ინდივიდუალური, მხატვრული მანერა უნდა შეიმუშავოს. ტრაქტატში „ფერწერის შესახებ“ ჩენინი წერდა: „მხატვრის მთავარი მამოძრავებელი ნატურა უნდა იყოს. ნატურას გაბედულად, თამამად მიჰყევით განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც შეძლებთ თქვენს ნახატებში გრძნობის გამოხატვას. ფერწერაში მთავარია მხატვრული წარმოსახვა, იმისთვის რომ გამოხატულება რეალური იყოს, ხელოვნებამ უნდა გამოასწოროს ნატურა, ნატურამ კი ხელოვნება“.¹³ რენესანსის თეორეტიკოსები გამოხატულებას ანიჭებდნენ მნიშვნელობას, როგორც ბუნების შეცნობის უმთავრეს საშუალებას. ბუნების არსობრივ მხარედ ისინი მიიჩნევდნენ ბუნების კანონების ღრმად ცოდნას, რომლის ილუსტრირებასაც მხატვარი ახდენდა.

სურვილი, მისწრაფება - თეორია პრაქტიკაში განხორციელებულიყო - რენესანსის ეპოქის მხატვრული თეორიების საერთო ტენდენციაა. რენესანსელი მხატვარ-თეორეტიკოსები სიღრმისეულად ივლეოდნენ რა მხატვრულ შემოქმედებას, ცდილობდნენ ეპოქნათ ის განსხვავებული მეთოდი, რომელიც ყველაზე უკეთ მიესადაგებოდა ხატვის, ნახატის, სახვითი ხელოვნების სწავლებას. მათ შეხედულებათა ამოსავალ წერტილს, შორეული წარსულის ტრადიციებთან ერთად, ახლებური ჰარმონიის და რეალური სამყაროს მშვენიერების ხატოვანი გადმოცემის სწავლება წარმოადგენდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გომბრინი ე. ჰ., ხელოვნების ამბავი, თბ., 2012;
2. Альберти Л.Б., Трактат о живописи., Москва. 1968;
3. Дюрер А.,Трактаты., Москва. 1957;
4. Вишпер Б.Р., Введение в историческое изучение искусства. Москва. 1950;
5. История Европейского искусствознания Москва. 1963;
6. Ченнини, Ченнино.,Трактат о живописи, Москва. 1933.

¹³ Ченнини, Трактат о живописи, 1933. გვ. 88.

THE EMOTIONAL-VISUAL SPECIFICITY OF THE VISUAL ARTS (using the example of Renaissance teaching)

Summary

The Renaissance period in European culture is the epoch of those changes in which the religious and intellectual played a major role. The humanism of the 14th-15th centuries and the dissemination of ancient texts became the basis of education and knowledge.

The creative range of the art world spreads and reaches a large scale.

In the 16th century, painters were particularly appreciated by patrons of the arts. The artists of the Renaissance wrote down their artistic and life events. Some of these texts have reached us. The writers of the time were interested in the work of contemporary artists. Giorgio Vasari was one of the first to publish “Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori” - “Lives of the most outstanding painters, sculptors and architects” (known as “Le Vite” for short) in 1550.

This collection of biographies also contains critical assessments by the author. Vasari emphasizes the role of patrons/patrons of the arts and argues that art becomes much more beautiful and realistic over time, reaching the peak of perfection in the era of its contemporaries. It is precisely from this statement by Vasari that our conception of the High Renaissance stems, which (since the early experiments of Giovanni Cimabue and Giotto) is based on the harmonious synthesis of the realistic representation of classical ideals and the visible world.

Renaissance painters freed themselves from the Church’s scholastic conception of the world order and became interested in depicting the real world. The basic ideas of the visual arts are now treated from the perspective of scientific thought. The ideas of art seen from the perspective of science show the meaning of this close interaction. The ancient ideals, the knowledge of the anatomical representation of the “object” is the most important thing for the creators of the Renaissance. Theoretical foundations were laid for the teaching of painting and painting, and a common tendency in the artistic theories of the Renaissance epoch became recognizable. Leon Battista Alberti wrote to Filippo Brunelleschi: “The old masters, unlike us, could turn to a number of contemporary examples for the purpose of teaching, but we... create works of art without “invisible” examples”.

The painters of the Renaissance saw the progress of art in the scientific way of thinking. They even considered it a duty to share scientific thinking with others. Filippo Brunelleschi even gave passionate lectures on perspective in the town square (in an open space).

The attitude of Renaissance painters to the fundamentals of the visual arts is special. Michelangelo wrote: “The image, which is called the art of sketching, is the culmination of both painting and sculpture. The image - the line of the image is the foundation of all sciences”.

The study of painting, of the picture, followed a strict system. At first, the journeymen drew on wooden panels, then they learnt the simplest technique of painting (mixing the colors, preparing the ground, painting the background). Cennino Cennini wrote in his “Treatise on Painting” how long and difficult the process of learning to paint was. Beginning with practice, followed by the mixing of colors, then the spreading of the plaster, the shaping of the relief in plaster, and ending with the long process of mastery in the use of the material and technique.

The bottega was a kind of scientific laboratory for the apprentices of Renaissance painting. The painters of the time described and molded their knowledge of the art of painting in their theoretical writings.

Leon Battista Alberti played a key role in the development of theoretical knowledge in the Quattrocento. In his treatise “On Painting”, he talks about perspective, composition, shadows and light, contours and the various reflections of colors. In his opinion, the real world is depicted by painting and only what is visible comes to light.

Leonardo da Vinci (like Alberti) believed that the most important thing was to paint from the model, i.e. from nature. In his opinion, the model forced the painter to observe the object carefully and to study its structure thoroughly. A different method of painting from nature is the use of the so-called “curtain”. Da Vinci believed that the model or nature focused the pupil on the object in order to depict the essence of its outer side. This method awakens the interest of realizing life.

Albrecht Dürer’s theoretical writings on the methodology of drawing are particularly valuable. Dürer was of the opinion that a picture should not only be grasped by the eye, but should also be based on thorough knowledge. In his work “Proportionslehre” (“Four Books of Human Proportion”), the artist scientifically generalized all his views and approaches to the proportional representation of the human body. With the help of mathematical calculations, the painter attempted to find the exact way and rule for the exact depiction of the human body.

The works of Renaissance painters are admired for their deep knowledge of anatomy, perspective and optics. The painters paid great attention to the image. For them, the image was the most important aspect of creative activity.

The theoretical writings of Renaissance painters provide answers to many important questions. Not only do we learn theory, but we also see this theory put into practice. And this is the best proof of the correctness of theoretical approaches to the teaching of the visual arts.

DIE EMOTIONELL-BILDICHE SPEZIFIK DER BILDENDEN KUNST (am Beispiel des Unterrichts der Renaissance)

Zusammenfassung

Die Zeit der Renaissance in der Kultur Europas ist die Epoche jener Änderungen, in der das Religiöse und Intellektuelle eine große Rolle gespielt hatte. Der Humanismus der 14.-15. Jh.-e, Verbreitung von Texten der Antike werden zur Grundlage der Bildung und der Kenntnisse.

Die kreative Spannweite der Kunstwelt verbreitet sich und erreicht großen Maßstab.

Im 16. Jh. werden die Maler von den Mäzenen der Kunst besonders geschätzt. Die Künstler der Renaissance schreiben ihre künstlerischen und Lebensereignisse auf. Einige dieser Texte haben uns erreicht. Die Schriftsteller jener Zeit interessieren sich für das Schaffen der zeitgenössischen Künstler. Giorgio Vasari ist einer der ersten, der 1550 die Schrift „*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*“ - „Leben der hervorragendsten Maler, Bildhauer und Architekten“ (kurz als „*Le Vite*“ genannt) herausgibt.

Diese Sammlung von Biografien enthält auch kritische Einschätzungen des Verfassers. Vasari unterstreicht die Rolle der Gönner/Mäzenen der Kunst und begründet, dass die Kunst im Lauf der Zeit viel schöner und realistischer wird, sie erreicht den Gipfel der Vollkommenheit in der Epoche ihrer Zeitgenossen. Gerade von dieser Aussage von Vasari stammt unsere Auffassung über die hohe Renaissance, die (seit den frühen Experimenten von Giovanni Cimabue und Giotto) auf der harmonischen Synthese von realistischer Darstellung der klassischen Ideale und sichtbaren Welt fußt.

Die Maler der Renaissance befreien sich von der scholastischen Vorstellung der Kirche über die Weltordnung und interessieren sich für die Darstellung der wirklichkeitsgetreuen Welt. Die Grundgedanken der bildenden Kunst werden nun aus der Sicht des wissenschaftlichen Denkens behandelt. Die Ideen der Kunst betrachtet aus der Sicht der Wissenschaft zeigen den Sinn dieser engen Wechselwirkung. Die antiken Ideale, die Kenntnis der anatomischen Darstellung des „Gegenstandes“ ist das Wichtigste für die Schöpfer der Renaissance. Für das Lehren der Malerei und des Malens werden theoretische Grundlagen geschaffen, eine gemeinsame Tendenz der künstlerischen Theorien der Renaissance Epoche wird erkennbar. Leon Battista Alberti schrieb an Filippo Brunelleschi: „Die alten Meister konnten sich, im Unterschied zu uns, zum Zweck des Unterrichts an etliche zeitgenössischen Musterbeispiele wenden, wir aber... schaffen Kunstwerke ohne „unsichtbare“ Beispiele“.

Die Maler der Renaissance haben den Fortschritt der Kunst in der wissenschaftlichen Denkweise gesehen. Sie haben es sogar als Pflicht gehalten, das wissenschaftliche Denken anderen zu teilen. Filippo Brunelleschi hat sogar auf dem Stadtplatz (im freien offenen Raum) leidenschaftliche Vorlesungen über die Perspektive gehalten.

Die Einstellung der Maler der Renaissance zu den Grundlagen der bildenden Kunst ist besonders. Michelangelo schreibt: „Das Bild, welches man die Kunst der Skizze nennt, ist

der Höhepunkt sowohl der Malerei als auch der Skulptur. Das Bild – die Linie des Bildes ist die Grundlage aller Wissenschaften“.

Die Erforschung der Malerei, des Bildes, erfolgte nach einem strengen System. Die Gesellen haben anfangs auf Holzplatten gezeichnet, danach erlernten sie die simpelste Technik des Malens (die Mischung der Farben, Vorbereitung des Grunds, Eintragen des Hintergrunds). Cennino Cennini schrieb im „Traktat der Malerei“ wie dauerhaft und schwierig der Prozess des Erlernens der Malerei sei. Angefangen mit der Übung, weiter gefolgt mit der Mischung der Farben, dann mit der Zerstreung des Gipses, mit der Formung des Reliefs aus Gips, abgeschlossen mit dem langjährigen Prozess der Meisterhaftigkeit in Gebrauch des Materials und der Technik.

Die Bottega war eine Art wissenschaftliches Labor für die Malerei-Lehrlinge der Renaissance. Die damaligen Maler schilderten und formten die Kenntnis über die Kunst der Malerei in ihren theoretischen Schriften.

In der Entwicklung des theoretischen Wissens des Quattrocento spielte Leon Battista Alberti eine wesentliche Rolle. Im Traktat „Über die Malerei“ spricht er von der Perspektive, Komposition, Schatten und Licht, Konturen, über verschiedene Reflexe der Farben. Nach seiner Meinung, wird die reale Welt von der Malerei abgebildet und nur das Sichtbare tritt zum Vorschein.

Leonardo da Vinci (ebenso wie Alberti) war der Ansicht, dass am wichtigsten das Malen von dem Modell also von der Natur war. Seiner Meinung nach zwang das Modell den Maler aufmerksam den Gegenstand zu betrachten und seinen Aufbau gründlich zu studieren. Als unterschiedliche Methode des Malens von der Natur ist die Verwendung des so genannten „Vorhangs“. Da Vinci war der Ansicht, dass das Modell bzw. die Natur den Schüler auf den Gegenstand konzentriert, um das Wesen seiner äußeren Seite abzubilden. Diese Methode erweckt das Interesse der Lebenserkenntnis.

Die theoretischen Schriften von Albrecht Dürer über die Methodologie des Zeichnens sind besonders wertvoll. Dürer war der Ansicht, dass ein Bild nicht nur durch das Auge zu erfassen ist, sondern es soll auch auf einer gründlichen Kenntnis fußen. In seiner Schrift „Proportionslehre“ („Vier Bücher von menschlicher Proportion“) hat der Künstler alle seine Ansichten und Ansätze wissenschaftlich verallgemeinert, die sich mit der proportionellen Darstellung des menschlichen Körpers befassen. Der Maler versuchte mit Hilfe mathematischer Ausrechnungen den exakten Weg und Regel der genauen Abbildung des menschlichen Körpers zu finden.

Die Arbeiten der Maler der Renaissance bewundern uns durch ihre tiefe Kenntnis der Anatomie, Perspektive, Optik. Die Maler widmeten dem Bild eine große Aufmerksamkeit. Das Bild war für sie das Allerwichtigste für die schöpferische Tätigkeit.

Die theoretischen Schriften der Maler der Renaissance geben Antwort auf viele wichtige Fragen. Wir lernen dadurch nicht nur die Theorie, sondern wir sehen diese Theorie umgesetzt in die Praxis. Und das ist der beste Beweis für die Richtigkeit der theoretischen Ansätze über den Unterricht der bildenden Kunst.

ჯოვანი ვერგას ნოველისა და პიესის „სოფლის ღირსება“ და პიეტრო მასკანის ოპერის „CAVALLERIA RUSTICANA“/„სოფლის ღირსება“ კომპარატიული ანალიზი

საკვანძო სიტყვები: *ჯოვანი ვერგა, პიეტრო მასკანი, სოფლის ღირსება, ნოველა, დრამა, ოპერა, ლიბრეტო*

ჯოვანი ვერგა / Giovanni Verga (1840-1922) ვერნიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია იტალიურ მწერლობაში. „ვერიზმი“ / „Verismo“ - მომდინარეობს იტალიური სიტყვიდან „La Verità“ - „სიმართლე“, „სინამდვილე“, „ჭეშმარიტება“, რაც პრაქტიკულად რეალიზმს გულისხმობს. ეს მიმდინარეობა XIX საუკუნის ბოლოს შეიქმნა ევროპული და განსაკუთრებით ფრანგული ნატურალიზმის (ემილ ზოლა, ჰენრიკ იბსენი და სხვ.) გავლენით. ვერიზმი როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა შეიქმნა იტალიაში 1870-80-იან წლებში პოზიტივიზმის და ნატურალიზმის დიდი გავლენით. ამ მიმდინარეობას სათავეში ედგნენ ვერიზმის თეორეტიკოსი ცნობილი პროზაიკოსი ლუიჯი კაპუანა და მწერალი ჯოვანი ვერგა. ვერისტების წრე შეიქმნა მილანში მიუხედავად იმისა, რომ მასში შემაჯავლი მწერლების უმეტესობა წარმოშობით იტალიის სამხრეთი რეგიონებიდან იყო. ვერიზმის მთავარი ესთეტიკური პრინციპი იყო სინამდვილის ობიექტური შესწავლა. მწერლები თითქოს ეძებდნენ და იკვლევდნენ დოკუმენტურ მასალას ადამიანის შესახებ. თუმცა შემოქმედებით მხარეს, მნატვრულ წამოსახვასაც უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. მაგრამ მათთვის მნატვრული სინამდვილე რეალურ ფაქტზე უფრო მაღლა იდგა. წინა პლანზე ვერიზმი და ვერიტი მწერლები აყენებდნენ სოციალურ გარემოს და ბუნებას, მეორე პლანზე კი უკვე ფიზიოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ მხარეს. ვერგას შემოქმედება კარგად არის შესწავლილი ლიტერატურათმცოდნეების მიერ.¹ ის უდავოდ თვითმყოფადი ავტორია და მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია ის მომენტი, რომ ავტორი თითქოს განზე დგას თავისი ტექსტისგან, ანუ ტექსტში მოთხრობილი ამბისაგან. ვერგა თვლიდა, რომ ავტორმა არ უნდა გამოხატოს ტექსტში პერსონაჟების მისეული შეფასება, რათა თხრობა იყოს მაქსიმალურად ობიექტური. ამიტომ ნოველის ჟანრი ვერიზმისთვის ყველაზე უფრო მორგებული აღმოჩნდა. თავისი შემოქმედების ბოლო ეტაპზე ვერგამ თავისი რამდენიმე ნოველა პიესებადაც გადააქცია და ერთ-ერთი მათგანი არის „სოფლის ღირსება“. ნოველების კრებული „სოფლის ამბები“ ვერგამ პირველად მილანში გამოსცა 1880 წელს. ამ კრებულში შედის ნოველა „სოფლის ღირსება“. „სოფლის

1 Luperini, Romano (1975): Giovanni Verga, Roma/Bari, Laterza.

Luperini, Romano (a cura di) (1982): Verga. L'ideologia. Le strutture narrative. Il „caso“ critico, Lecce, Milella.

Luperini, Romano (1968): Tre tesi sul Verga, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

Saccone, Eduardo (2002): „Il mondo di Verga: l'ossimoro di „Cavalleria rusticana“, in: Modern Language Notes 117, 106-114.

Sansone, Matteo (1987): „The Verismo of „Cavalleria rusticana“. From Verga's „Scene popolari“ to Mascagni's Opera“, in: Bulletin of the Society for Italian Studies. A Journal for Teachers of Italian in Higher Education 20, 2-12.

ღირსების“ ნოველის საფუძველზე 4 წლის შემდეგ ვერგა მის დრამატულ ვარიანტს გვთავაზობს - 1884 წელს მან გამოაქვეყნა პიესა² ამავე სახელწოდებით და იმავე წლის 14 იანვარს ეს პიესა წარმატებით დაიდგა ტურინში ელეონორა დუზეს მონაწილეობით.

ჯოვანი ვერგას ლიტერატურული მემკვიდრეობა ძალიან საინტერესოა. ის ძირითადად რომანებისა და ნოველების ჟანრით შემოიფარგლება, თუმცა მას რამდენიმე მნიშვნელოვანი დრამაც აქვს დაწერილი. მის დრამებს შორის აღსანიშნავია ერთმოქმედებიანი პიესა „ძუმგელა“ / „La Lupa“. ეს პიესა განსაკუთრებით ცნობილი გახდა მას შემდეგ, რაც 1953 წელს რეჟისორმა ალბერტო ლატუადამ გადაიღო ფილმი ანნა მანიანის მონაწილეობით. ხოლო 1965 წელს ფრანკო ძეფირელიმ დადგა სპექტაკლი გამოჩენილი იტალიელი მსახიობი ქალისტვის - ანა მანიანისთვის.



ჯოვანი ვერგას პორტრეტი

ჯოვანი ვერგას აქვს შექნილი ნოველების ციკლი „სოფლის ნოველები“ / „Vita dei campi“ (1880). ამ ციკლში ერთ-ერთი ნოველა არის „სოფლის ღირსება“ / „Cavalleria Rusticana“³. ეს პატარა ნოველა იმდენად ტევადია თავისი დრამატურგიული სტრუქტურით, რომ მკითხველი პრაქტიკულად ვერც აცნობიერებს იმ გარემოებას, რომ ამ ტექსტში ავტორმა მთელი ყურადღება გაამახვილა ოთხი პერსონაჟის ბედიბალზე. ნოველის მთელი კონფლიქტი შემოიფარგლება სიცილიის პატარა სოფლის მობინადრეების ერთი ჯგუფის დახასიათებით და მთელი დრამატურგიული კოლიზია სწორედ ამ სოფლის ოთხ მობინადრეს შორის მომხდარ დაპირისპირებაზეა აგებული. ჯოვანი ვერგას მთავარი მოქმედი გმირები ამ ნოველაში არიან: ახალგაზრდა ჯარისკაცი ტურიდუ მაკკა, მისი პირველი შეყვარებული ლამაზი ლოლა, რომელიც შემდგომ მდიდარ გლეხ ალფიოს გაყვება ცოლად, თვითონ ალფიო, და რა თქმა უნდა ტურიდუს საცოლე სანტუცა. არის კიდევ ერთი ფიგურა - ტურიდუს დედა ნუნცია, რომელიც უფრო სტატიკური პერსონაჟია. სიუჟეტი ძალიან მარტივი და სქემატურია, ლიტერატურული თვალსაზრისით ტექსტი არაფრით არის დიდად გამორჩეული. არც ლექსიკურად, არც სინტაქსურად არანაირ დიდ ლიტერატურულ გამოწვევასთან ჩვენ ამ შემთხვევაში საქმე არ გვაქვს. მაგრამ...

სიუჟეტი მარტივია: ტურიდუ, სანამ მას ჯარში გაიწვევდნენ, შეყვარებული იყო თავისი სოფლის ერთ-ერთ ლამაზ ახალგაზრდა ქალზე, ლოლაზე, მაგრამ ლოლამ არ დაუცადა მის შინ დაბრუნებას და ცოლად გაჰყვა მდიდარ გლეხ ალფიოს. როდესაც ტურიდუ ჯარიდან დაბრუნდა, შინ მხოლოდ მოხუცი დედა დახვდა და მცირედი მეურნეობა. ლოლაზე განაწყენებულმა მან არმიყი ვაუბა მუზობელ ახალგაზრდა ქალ სანტუცას. მაგრამ ვნებიანი ლოლა მაინც არ ასვენებს ტურიდუს. მეტიც, ლოლა მას გამომწვევად ექცევა და ასე ხდება ტურიდუ მისი საყვარელი. როდესაც ალფიო ორი დღით

2 Verga, Giovanni (1987): „Cavalleria rusticana. Scene popolari“, in: id., Teatro, a cura di Gianni Oliva, Mailand, Garzanti, 207–229.

3 Verga, Giovanni (1980): Le novelle, vol. 1, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno Editore. Under the Shadow of Etna, by Giovanni Verga, Gutenberg. Org. pp. 101-117. ჯ. ვერგა. სოფლის პატარა ღირსება. კრებულში: მსოფლიო ლიტერატურა: რჩეული მოთხრობები. ავტ.-შემდგ.: გ. მურლეულია, ბ. ბეჟუაშვილი. - თბ.: დია, 2007. ტ. 5. - 2008.

სავაჭროდ მეზობელ სოფლებსა და ქალაქებში გაემგზავრება, ტურიდუ ლოლას სახლში ათევს ღამეს. სანტუცა ამჩნევს ტურიდუს მის მიმართ შეცვლილ განწყობას, დაუდარაჯდება და დარწმუნდა იმაში, რომ ტურიდუ ღამეს ლოლასთან ატარებს. გამწარებული ახალგაზრდა ქალი სანტუცა ამ ამბავს ალფიოს ეტყვის. ალფიო, როგორც ღირსება-აყრილი ქმარი, ტურიდუს ორთაბრძოლაში გამოიწვევს მთელი სიცილიური ღირსების კანონების დაცვით. ვერიზმისათვის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მომენტი იყო სწორედ ის, რომ სოფლური ცხოვრება ნაჩვენებია არა როგორც ჰარმონიული და უპრობლემო სამყარო, არამედ როგორც საკმაოდ რთული და კონფლიქტური ორგანიზმი, რომელშიც ტრაგედია ხდება გარკვეული ტრადიციებისადმი ერთგულების გამო. ჯოვანი ვერგა თავად სიცილიელია. იგი დაიბადა ქალაქ კატანიაში. დღესაც კატანიაში არის ჯოვანი ვერგას სახლ-მუზეუმი, რომლის დათვალიერება ვირტუალურადაც არის შესაძლებელი (იხ. ბმული: <http://www.comune.catania.it/la-citta/culture/monumenti-e-siti-archeologici/musei/casa-museo-giovanni-verga/>). მწერლის არქივის დათვალიერება ასევე ძალიან საინტერესოა დღევანდელი მკითხველისთვის და ყველა იმ ადამიანისთვის, ვინც დაინტერესებულია იტალიური და კერძოდ სიცილიური ლიტერატურით და ყოფით. გულანდილად რომ ვთქვათ, ჯოვანი ვერგა XIX საუკუნის მიწურულს და XX ს.-ის დასაწყისში უფრო ბოპულარული იყო, ვიდრე დღეს. დღეს ცოტა თუ იცნობს მას როგორც მწერალს და თუ კი დღეს ვინმე ჯოვანი ვერგას სახელს იცნობს, ეს უფრო მეტად არის მეორე იტალიელი ხელოვანის დამსახურება, ვიდრე თავად ჯოვანი ვერგასი.

ვინ არის ეს მეორე იტალიელი? ეს გახლავთ კომპოზიტორი პიეტრო მასკანი /Pietro Mascagni (1863-1945).⁴



პიეტრო მასკანი და მისი
ლიბრეტისტები -
ჯოვანი ტარჯონი-ტოცკეტი და
გვიდო მენაში

პიეტრო მასკანი დაიბადა ლიგორიაში, ბავშვობა კი ჩერინიოლაში გაატარა. ის პურის მცხობელის შვილი იყო და ტრადიციულად მასაც წესით პურის მცხობელის პროფესია უნდა შეესწავლა, მაგრამ მდიდარი მეცენატის წყალობით, რომელმაც მასკანის მუსიკალური განათლება მისცა, მან 18 წლის ასაკში დაწერა სიმფონია და გაავრცავა ეს თხზულება მილანის კონსერვატორია-

4 Rein A. Zondergeld. Aufhebung der Zeit im Augenblick. In: taz. die Tageszeitung vom 2. 7. 1990, S. 15., <https://taz.de/Aufhebung-der-Zeit-im-Augenblick!/1761550/>

ში. ამის საფუძველზე მასკანი მიიღეს კიდევაც სტუდენტად მილანის კონსერვატორიაში. სიცოცხლის პირველ წლებში მასკანის საკმაოდ უჭირდა თავის დამკვიდრება როგორც კომპოზიტორს. მაგრამ მას ძალიან გაუმართლა. 1889 წელს მილანის სონცონიოს მუსიკალური გამომცემლობის მესვეურმა ედოარდო სონცონიომ / Edoardo Sonzogno გამოაცხადა კონკურსი საუკეთესო საოპერო ნაწარმოებზე. და როდესაც გამოცხადდა კონკურსი ერთაქტიან ოპერაზე, მასკანი შეუდგა სასწრაფოდ მუშაობას. მან შემოიკრიბა თავისი ორი ლიტერატორი მეგობარი, ორი მწერალი - ჯოვანი ტარჯონი-ტოცეტი / Giovanni Targioni-Tozzetti და გვიდო მენაში / Guido Menasci, რომლებმაც იმ პერიოდში ძალიან პოპულარული ჯოვანი ვერგას ერთაქტიანი პიესისგან „სოფლის ღირსება“ (რომელშიც თავის დროზე ბრწყინავდა ელეონორა დუზე) შექმნეს საოპერო ლიბრეტო. სამივენი დამწყებნი იყვნენ - კომპოზიტორიც და ორივე ლიბრეტისტი. მათ ახალგაზრდული შეძრებით გადაამუშავეს და გადააკეთეს იმხანად უკვე აღიარებული იტალიელი მწერლის ლიტერატურული პირველწყარო. ერთი შეხედვით თითქოს ბევრი არაფერი შეცვლიათ, მაგრამ ეს ასე არ არის. ლიბრეტისტებმა უდავოდ განაპირობეს საოპერო ნაწარმოების უდიდესი წარმატება, რასაც ლიბრეტოს საფუძველზე შექმნილი გენიალური მუსიკალური ქსოვილი ფარავდა. ოპერაზე მუშაობა კომპოზიტორმა 8 კვირაში დაასრულა. მან მოასწრო ვადებში ჩატეულიყო და წარედგინა საკონკურსო კომისიისთვის. კომისია საკმაოდ წარმომადგენლობითი იყო. მან განიხილა 73 საკონკურსო ნაშრომი, და შედეგი გამოქვეყნდა - პირველი პრემია მიენიჭა პიეტრო მასკანის ოპერას. ამ ნაწარმოების პრემიერა შედგა რომში კონსტანცის თეატრში 1890 წლის 17 მაისს. წარმატებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. წარმოუდგენელი ოვაციები დაიმსახურა პიეტრო მასკანის ქმნილებამ. და იმსახურებს დღემდე. ეს ოპერა მსოფლიო საოპერო თეატრების რეპერტუარში დღესაც ლიდერობს. პიეტრო მასკანის ამ აღიარების შემდეგ მის არც ერთ სხვა ნაწარმოებს ასეთი პოპულარობა მისთვის არ მოუტანია. სამწუხაროდ შეიძლება ითქვას, რომ



პიეტრო მასკანი ერთი ოპერის ავტორია,⁵ თუმცა მან 16 ოპერა დაწერა:

1. „Cavalleria rusticana“ / „სოფლის ღირსება“, პრემიერა რომში, 190 წ. 17 მაისს.
2. „L'amico Fritz“ / „მეგობარი ფრიცი“, პრემიერა რომში, 1891 წ.
3. „I Rantzau“ / „ძმები რანცაუ“, პრემიერა ფლორენციაში, 1892 წ.
4. „Guglielmo Ratcliff“ / „გილელმო რატკლიფი“, პრემიერა მილანში, 1895 წ.
5. „Silvano“ / „სილვანო“, პრემიერა მილანში, 1895 წ.
6. „Zanetto“ / „ზანეტო“, პრემიერა პეზაროში, 1896 წ.
7. „Iris“ / „ირისი“, პრემიერა რომში, 1898 წ.
8. „Le maschere“ / „ნიღბები“, პრემიერა მილანში, გენუაში, ტურინში, რომში, ვენეციაში, ვერონაში, 1901 წ.
9. „Amica“ / „მეგობარი“, პრემიერა მონაკოში, 1905 წ.
10. „Isabeau“ / „იზაბო“, პრემიერა ბუენოს აირესში, 1911 წ.
11. „Parisina“ / „პარიზინა“, პრემიერა მილანში 1913 წ.
12. „Lodoletta“ / „ლოდოლეტა“, პრემიერა რომში 1917 წ.
13. „Si“ / „დიას“, პრემიერა რომში 1919 წ.
14. „Il piccolo Marat“ / „პატარა მარატი“. პრემიერა რომში 1921 წ.
15. „Pinotta“ / „პინოტა“, პრემიერა სან რემოში, 1932 წ.
16. „Nerone“ / „ნერონი“, პრემიერა მილანში, 1935 წ.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ XX საუკუნის დამდეგს ერთმა ნაკლებად ცნობილმა იტალიელმა კომპოზიტორმა დომენიკო მონლეონემ / Domenico Monleone (1875-1942) ასევე დაწერა ოპერა „სოფლის ღირსება“ ჯოვანი ვერგას ნაწარმოების მიხედვით, მაგრამ ეს ოპერა პრაქტიკულად უცნობი დარჩა.⁶ ის პირველად შესრულდა 1907 წელს და XXI საუკუნეში რამდენჯერმე შესრულდა, ანუ შექმნიდან 100 წლის შემდეგ. არსებობს ერთი აუდიოჩანაწერი,⁷ რომლის ლინკს აქვე ვუთითებ. https://youtu.be/dXH_uT5nWJc

ჯოვანი ვერგას ნოველის და პიესის ფაბულაში, რა თქმა უნდა, ბევრი რამ არის საერთო, მაგრამ ჩვენ განსხვავებები გვაინტერესებს, რადგან ლიბრეტისტებმა - ჯოვანი ტარჯონი-ტოცკეტიმ და გვიდო მენაშიმ სწორედ პიესის საფუძველზე დაწერეს ოპერის ლიბრეტო. პიესაში გაზრდილია პერსონაჟების რაოდენობა. რაც მთავარია, შეცვლილია სანტუცას სახე როგორც პერსონაჟისა - იგი ვაცცილებით უფრო გამოკვეთილად და დრამატულად არის წარმოდგენილი ვერგას პიესაში ნოველისაგან განსხვავებით. ნოველაში ტურიდუ სანტუცას მხოლოდ ეარშიყება და მათ შორის არანაირი ფიზიკური სანლოვე არ არის. ნოველის ტექსტში სანტუცა დააბეწლებს ტურიდუს ალფიოსთან, რადგანაც ის უბრალოდ ნაწყენია ტურიდუსზე, რაც შემდეგ სიუჟეტის ტრაგიკულ დასასრულამდე მიგვიყვანს. ამდენად, ნოველის სანტუცა მკითხველის მხრიდან დიდ სიმპათიასა თუ

5 Dr. Waldemar Schweisheimer. Pietro Mascagni - A Tragic Figure? In: The Etude Magazine, April 1946. <http://www.mascagni.org/articles/schweisheimer-194604-etude>

6 Hiller, Jonathan. „Verismo Through the Genres, or ‘Cavalleria rusticana’—The Delicate Question of Innovation in the Operatic Adaptations of Giovanni Verga’s Story and Drama by Pietro Mascagni (1890) and Domenico Monleone (1907).” *Carte italiane* 2.5 (2009): 109–32.

7 Monleone, Domenico, *Cavalleria rusticana* (audio)

პარტიებს ასრულებენ: დენია მაცოლა-გავაძენი (სანტუცა)/Denia Mazzola-Gavazzeni (Santuzza), ხანეს ლოტრიცი (ტურიდუ)/Janez Lotric (Turiddu) და ნანა ქავთარაშვილი (ლოლა)/Nana Kavtarashvili (Lola).

თანაგრძნობას არ იწვევს და არც იმსახურებს. პიესაში ჯოჯანი ვერვამ სრულიად სხვა სანტუცა დაგვიხატა. საერთოდ ნოველის მთელი კომპოზიცია ძალზე ლაკონური და სქემატურია. მასში თხრობა მინიმუმამდეა დაყვანილი და ასევე საგულისხმოა ის, რომ ნოველა თავდება წინადადებით, სადაც მომაკვდავი ტურიდუ ფიქრებით დედას ემშვიდობება, უნდა წარმოთქვას - „დედა, საბრალო დედავ, მშვიდობით!“ მაგრამ ვერ ასწრებს ამის წარმოთქმას. პიესაში ვერვა იყენებს სიუჟეტის განვითარების განსხვავებულ ხერხებს, რითაც თხრობას მეტ დრამატინჟმს სძენს. პიესაში მთელი მოქმედება ვითარდება სოფელში აღდგომის დღესასწაულის წინა დღეს, როდესაც მთელი სოფლის მაცხოვრებლები სააღდგომო ღამის წირვისთვის ემზადებიან და ეკლესიისკენ მიემართებიან. ტურიდუს დედა დონნა ნუნცია სანტუცასგან იგებს, რომ თურმე ტურიდუ მეზობელ სოფელში კი არ ყოფილა ღვინის საყიდლად წასული, არამედ ღამე გაათია ლოლასთან, რომლის ქმარიც სავაჭროდ იყო წასული ახლომდებარე ქალაქში. სანტუცა შესჩივლებს ტურიდუს დედას თავის სავალალო მდგომარეობას და გაუმხელს მას, რომ ის ფელმძიმედაა ტურიდუსგან და თუ ამას შეიტყობდნენ, ისინი მას ჩაქოლავდნენ. სწორედ ამავ ემიზნით რომ დაუქორწინებელი ქალი ფეხმძიმეა, სანტუცა ვერ ბედავს ეკლესიაში შესვლას და წირვაზე დასწრებას, ამიტომ იგი ამ პროცესს გარედან ადევნებს თვალყურს. ტურიდუს დედა ძალიან შეწუხებულია და ჰპირდება სანტუცას, რომ თავის ვაჟმშვილს დაელაპარაკებოდა. ამის შემდეგ მოდის დიდი დრამატული სცენა სანტუცასა და ტურიდუს შორის. ტურიდუ ვერ უარყოფს თავის ურთიერთობას ლოლასთან, მაგრამ როდესაც სანტუცა მას ეტყვის, რომ ალფიოს გაუმხელს ტურიდუს და ლოლას სასიყვარულო ურთიერთობას, ამის შემდეგ ტურიდუ გამწარდება და სანტუცას თავიდან მოშორებას ცდილობს, ეტყვის, რომ მასთან წყვეტს ყველანაირ ურთიერთობას. ტურიდუ ტოვებს ატირებულ სანტუცას და მიდის ეკლესიაში, სადაც მას ლოლა ეგულება. ამ დროს სანტუცა დაინახავს ალფიოს და გამწარებულ გულზე ეტყვის ცოლის ღალატის ამბავს. ალფიო ეუბნება, რომ თუკი მისი სიტყვები სიმართლეა, ის აუცილებლად შურს იძიებს ტურიდუსე. და სანტუცაც სხვებთან ერთად გაემართება ცოდვების მოსახანიებლად ეკლესიისკენ. მეორე დღით წირვის შემდეგ სოფლის მთელი მოსახლეობა მოედანზე დუქანთან იყრის თავს, სადაც ტურიდუ ყველას უმასპინძლდება ღვინით. მოდის ალფიოც. ალფიოს დანახვისთანავე ტურიდუ ხვდება, რომ მან ყველაფერი იცის. ალფიო მას ორთაბრძოლაში გამოიწვევს. სიცილიური ტრადიციის თანახმად, ორი მტერი ერთმანეთს გადაეხვევა, აკოცებს და ტურიდუ წესისამებრ ალფიოს ყურზე კბენს, ნიშნად იმისა, რომ ამ გამოწვევას იღებს. მათი ორთაბრძოლის ადგილი და თვითონ ეს ორთაბრძოლა პიესაში ნოველისგან განსხვავებით, გატანილია თხრობის არეალიდან, ჩვენ ამ ორთაბრძოლას ვერ ვხედავთ ავტორი მას არ აღგვიწერს და ბოლოს ისმის მხოლოდ ვიღაც ქალის ხმა, რომ ალფიომ ტურიდუ მოკლა, მაგრამ საგულისხმო არის ის მომენტი, რომ ნოველისგან განსხვავებით პიესაში ტურიდუ დონა ნუნციას, თავის დედას ეთხოვება და სთხოვს პატიებას ყველაფრისთვის და თხოვს ერთ რამეს: დედა, შენ როცა მაცილებდი ჯარში, მელოდებოდი და ახლა ნულარ დამელოდებო. ანუ ტურიდუს უკვე აქვს იმის წინათგრძნობა, რომ ვერ გადარჩება. პიესაში მოქმედების ადგილი და დრო შეკვეცილია, ხოლო ნოველაში გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ მოქმედება რამდენიმე თვის განმავლობაში ხდება. საერთოდ ვერვა თავის ორივე ტექსტში, ნოველაშიც და პიესაშიც, ხაზს უსვამს სიცილიელი გლეხების რელიგიურობას. ეს ჩანს მათ მეტყველებაშიც, დიალოგებში, და მათ ქცევაშიც. ნოველაში მოქმედების ადგილი არ არის დაკონკრეტებული,

უბრალოდ ტექსტიდან ვიგებთ, რომ ის სადღაც ლიკოდის მახლობლად მდებარეობს. პიესის ტექსტიდან ჩვენ ვხვდებით, რომ ეს სოფელი, რომელშიც ხდება მოქმედება, მდებარეობს სადღაც ლიკოდისა და ფრანკოფონტეს შორის. ყველა ეს ტოპონიმი კატანიას მხარეშია. პიესაში ძალიან ბევრი ვრცელი რემარკაა. ნოველაში ტურიდუს სანტუცა ნამდვილი სიყვარულით არ უყვარს, პიესაში კი ჩვენ სულ სხვაგვარ სურათს ვხვდავთ. ორთაბრძოლის დაწყებამდე ტურიდუ ალფიოს ეუბნება, რომ მას შეგნებული აქვს თავისი დანაშაული ალფიოს წინაშე და მზად არის თავი მოაკვლევინოს უსიტყვოდ. მხოლოდ ერთი თხოვნა მაქვსო, ეუბნება ალფიოს. ერთი დიდი ცოდვა მიმაქვს იმქვეყნადო, ეს არის ჩემი ცოდვა სანტუცას წინაშე, მე დავლუპეო სანტუცა და როდესაც მე აღარ ვიქნები, ვთხოვთ, იხრუნოთ მასზე და არ დატოვოთ უპატრონოდ და ულუკმაპუროდო. ასევე ტურიდუ დედასთან დამშვიდობების სცენაშიც სთხოვს დედას, რომ სანტუცაზე იხრუნოს. სანტუცას სახე პიესაში ვაცილებით უფრო გამოკვეთილია ვიდრე ნოველაში, სანტუცას უწოდოდ უყვარს ტურიდუ და ის იბრძვის თავისი სიყვარულის და თავისი შვილის მომავლისთვის. სიცილიელი ქალი რელიგიურ ტრადიციებზეა აღზრდილი, ის გრძნობს თავის ცოდვას და ერიდება ამ დღეს ეკლესიაში შესვლას. სხვათა შორის, ის ტურიდუს დედასთან საუბრისას მას ასეთ ფრაზას ეუბნება: „იყავით ჩემდამი ლმობიერი ისევე, როგორც ქრისტე იყო ლმობიერი მარიამ მაგდალინელის მიმართ“. სანტუცას და ალფიოს როგორც პერსონაჟებს აერთიანებს ის გარემოება, რომ მათ ორივეს უღალატეს, ორივე შეურაცხყოფილია, ორივე ღირსებააყრილია.

პიესის ტექსტიდან ჩვენ ვიგებთ, რომ ტურიდუს დედა დუქნის მეპატრონეა და ამასთან საკმაოდ ბუზღუნა დედაბერი. არსებობენ კიდევ კოლექტიური პერსონაჟები - სოფლის მაცხოვრებლები და ა.შ. საინტერესოა გაბნეული მეტაფორები სიცილიური ყოფიდან, მაგალითად, ლოლას სიზმარი შავ ყურძენზე. საინტერესო შენიშვნა შეიძლება გავკეთდეს კიდევ ტურიდუს სახელთან დაკავშირებით - „ტურიდუ“ არის შემოკლებული ფორმა სახელისა „სალვატორე“, რაც „მისწვლს“ ნიშნავს. 1884 წელს, როდესაც ჯოვანი ვერგამ საკუთარი სახსრებით დადგა პიესა „სოფლის ღირსება“ ელეონორა დუზეს მონაწილეობით, რომელიც მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო აღიარებული მსახიობი, პიესამაც და სპექტაკლმაც უდიდესი წარმატება დაიმსახურა მაყურებელთა შორის. მაგრამ სპექტაკლის წარმატება დიდხანს არ გაგრძელებულა - იგი სრულიად დაჩრდილა პიეტრო მასკანის ოპერამ. სხვათა შორის უნდა ითქვას ის ფაქტიც, რომ ჯოვანი ვერგამ ლიბრეტისტებს პლაგიატის ბრალდებით სასამართლოშიც კი უჩივლა. თუმცა სასამართლო არ მოუგია.

პიეტრო მასკანის ოპერის „სოფლის ღირსება“ მუსიკალური დრამატურგია უნიკალურია და მრავალმხრივ შესწავლილი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკათმცოდნეების მიერ.⁸ არაჩვეულებრივი ორკესტრირება, მელოდიების სილამაზე და მრავალფეროვნება, მოდულაციებით მდიდარი ანსამბლური ჟღერადობა, გენიალური გუნდები (ვაჟთა და

8 Anselmi A., Pietro Mascagni, Milano, 1959; Wagner, Hans-Joachim: Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo, Stuttgart und Weimar 1999; Mallach, Alan: The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism 1890-1915, Boston 2007; Gaillard, Joan (1992): „Cavalleria rusticana“. Novella, Damma, Melodramma“, in: Modern Language Notes 107, 178-195; Voss, Egon (1987): „Die tragische Dorfgeschichte als Operngenre“. Zum Verismo der Cavalleria rusticana“, in: Attila Csampai/Dietmar Holland (Hg.), Pietro Mascagni, „Cavalleria rusticana“. Ruggero Leoncavallo, „Der Bajazzo“. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek, Rowohlt, 9-19.

ქალთა და შერეული გუნდები) და რაც მთავარია, გენიალური სიმფონიური ინტერმეცო, რომელიც ოპერის ერთ-ერთ ცენტრალურ ადგილს იკავებს. ეს ინტერმეცო მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ თავისი მუსიკალური სილამაზით, არამედ დრამატურგიულად მნიშვნელოვანი კომპონენტია მთელ საოპერო ნაწარმოებში. არ არსებობს არც ერთი მნიშვნელოვანი სიმფონიური კონცერტი ან საოპერო ვოკალური კონცერტი, რომელზეც არ შესრულდეს პიეტრო მასკანის ეს ინტერმეცო. მას იცნობს ყველა.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ახლა ლიბრეტისტების და კომპოზიტორის ნამუშევარს და ოპერის დრამატურგიას.

ლიბრეტისტებმა - ჯოვანი ტარჯონი-ტოცეტიმ და გვიდო მენაშიმ ოპერის დრამატურგია ააგეს შემდეგნაირად:⁹ თუ პიესა 9 სცენისგან შედგება, ოპერის არქიტექტონიკა 12 სეგმენტისგან თუ სცენისგან შედგება, რომელთაც ემატება უვერტიურა და სინილიანა, რომელსაც ტურიდუ კულისებიდან, ფარდის მიღმა მღერის. და პირველივე სიტყვები ლოლას ეძღვნება (ხოლო ალფიოსა და დედასადმი ბოლო თხოვნაში სანტუცაზე ზრუნავს).

O Lola c'hai di latti la cammisa
si bianca e russa comu la cirasa,
quannu t'affacci fai la vucca a risa,
biatu pì lu primu cu ti vasa!
Ntra la puorta tua lu sangu è spasu,
ma nun me mpuorta si ce muoru accisu ...
e si ce muoru e vaju ,n paradisu
si nun ce truovo a ttia, mancu ce trasu

ეს ტექსტი ასახავს ტურიდუს მგზნებარე სიყვარულს ლოლას მიმართ. საგულისხმოა მისი ფინალური სტროფები, სადაც ტურიდუ ამბობს, რომ „როდესაც მოგკვდები და სამოთხეში მოვხვდები, თუ შენ იქ ვერ ვიპოვნი, არც მე წაგვალ სამოთხეში!“¹⁰

ფრანკო ძეფირელის 1982 წელს გადაღებულ ფილმ-ოპერაში ექსპონიციშივე (უვერტიურის და სინილიანას მუსიკის ფონზე) ჩანს, როგორ ხდება სანტუცა ტურიდუს დალატის თვითმხილველი, და როგორ ხვდებათ გამთენიისას სოფლის გზაზე ლოლასგან მომავალი ცხენზე ამხედრებული ტურიდუ და შინ მომავალი ალფიო ერთმანეთს. ჩანს, რომ ალფიოს ეჭვი უკვე უჩნდება.

შემდეგი სცენა გუნდია. ჯერ ქალების, შემდეგ კაცების, და ბოლოს ერთად აქებენ აღდგომას და მაცხოვარს:

la Virgine serena
allietasi del Salvator!
Tempo è si mormori
Da ognuno il tenero
Canto che i palpiti
Raddoppia al cor.

9 ლიბრეტოს ტექსტის წყარო: Pietro Mascagni. Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto. Libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci. Italienisch/Deutsch. Deutsche Übersetzung von Oscar Berggruen. Edition Peters, Leipzig, Peters Textbücher. № 10023. 1982.

10 ყველა თარგმანი იტალიურიდან შესრულებულია ჩემს მიერ - მ. პაიჭაძე.

უმწიკვლო ქალწულო,
გინაროდეს მაცხოვრისა!
დრო არ ითმენს,
და ჩვენი გულის ძვერა ორმაგდება!

ტექსტში მაცხოვარი მოხსენიებულია როგორც „Salvator“ - ანუ „მხსნელი“ (აღუზია ტურიდუს სახელის სრულ ფორმასთან).

ანუ დაძაბულობა და სიმშვიდე პარალელურად ვითარდება და იშლება ჩვენ თვალწინ.

შემდეგი სცენა - სანტუცა მიდის ტურიდუს დედასთან, ლუჩიასთან (ვერვას მიერ დარქმეული სახელი ნუნცია ლიბრეტისტებმა შეცვალეს და სემანტიკურად სხვის დაუკავშირეს). ლუჩია ჯერ უარზეა მასთან ლაპარაკის, მაგრამ მერე შინ შეიპატიჟებს და ეკითხება: რა იცი ჩემი შვილის შესახებ? სანტუცას პასუხია: ხიჭვი მაქვს გულში ჩასობილი! - Quale spina ho in core!

ამ სიტყვების შემდეგ მუსიკა ძვევითრად იცვლება, გადადის მაჟორულ ტონალობაში და მხნე ტემპორიტმით ისმის ალფიოს სიმღერა:

ALFIO
Il cavallo scalpita,
i sonagli squillano,
schiocca la frusta.—Ehi là!—
Soffii il vento gelido,
cada l'acqua e nevichi,
a me che cosa fa?

ცხენი მიჰქრის, აჭენებს,
ეჭენები ჟღარუნობენ,
მათრახი ტკაცუნობს,
ცივი ქარი უბერავს,
წვიმს და თოვს,
მერე მე რა მესაქმება, რა მადარდებს?!

ალფიო თავის თავში დარწმუნებული, შეძლებული, ბედნიერი, წარმატებული კაცია და ამაცობს ამით. მთელი სოფელიც მას შეჰზარის.

შემდეგ ალფიო დედა ლუჩიას დუქანში შედის, სადაც სანტუცაც არის და ტურიდუს ელოდება. დედა ლუჩია ალფიოს მხიარულად ხვდება. თქვენი ძველი ღვინის მარაგი არ გექნებათ ამოწურულიო, ამბობს ალფიო. ლუჩია კი პასუხობს, რომ არ ვიცი, ტურიდუ წასულია ღვინის ახალი მარაგის მოსატანადო. ალფიო: უცნაურია! ტურიდუ აქ არის! ამ დილით ჩემი სახლის ახლოს ვნახეო! ლუჩიას უკვირს, სანტუცა ანიშნებს - გაჩუმდითო! ამ დროს ვაიმის ეკლესიის ორღანის ხმა, რომელიც წირვის და პროცესიის დასაწყისს მოასწავებს. ისმის ულამაზესი გუნდი - ჰიმნი ღვთისმშობლისადმი! ლათინურად!

CORO INTERNO (dalla Chiesa.)
Regina coeli,
laetare—Alleluja!
Quia, quem meruisti

portare—Alleluja!
Resurrexit sicut dixit—Alleluja!

ციურო ქაღღმერთო,
ვიხაროდეს, ალელუია,
შენ იმსახურებ, რომ ხელით გატაროთ,
ის აღდგა და თქვა - ალელუია!

ამ გუნდის ხმას დუქანში მარტო დარჩენილი სანტუცა ფანჯრიდან ადევნებს თვალყურს და შემდეგ თავის ხმას შეუერთებს ლოცვას: ეს ოპერის ერთ-ერთი უძლიერესი პასაჟია.

ამ კულმინაციას მოყვება საუბარი ლუჩიასა და სანტუცას შორის. უფრო სწორად, სანტუცა უყვება თავის და ტურიდუს ამბავს, ლუჩია კი უხმოდ უსმენს.

იწყება სანტუცას ცნობილი რომანსი, რომელსაც ხშირად არიასაც უწოდებენ.

SANTUZZA

Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato

Turiddu aveva a Lola eterna fè giurato.

Tornò, la seppe sposa; e con un nuovo amore
volle spegner la fiamma che gli bruciava il core:
m'amò, l'amai. Quell'invida d'ogni delizia mia,
del suo sposo dimentica, arse di gelosia....

Me l'ha rapito. Priva dell'onor mio rimango:

Lola e Turiddu s'amano, io piango, io piango, io piango!

თქვენ იცით, დედა, რომ სანამ ჯარში წავიდოდა, ტურიდუმ

და ლოლამ ერთმანეთს სიყვარული შეჰფიცეს. როცა დაბრუნდა, ლოლა სხვისი ცოლი იყო. ტურიდუმ გადაწყვიტა ახალი სიყვარულით ჩაენშო ძველი ვნება, რომელიც გულს უთუთქავდა, ასე შემოიყვარა და მეც შევიყვარე.

მაგრამ ლოლას შურდა ჩემი ბედნიერების, მან დაივიწყა ქმარი ეჭვიანობისაგან

და მან ტურიდუ წამართვა. ღირსებააყრილი დამტოვა.

ლოლას და ტურიდუს უყვართ ერთმანეთი. მე კი ვტირი!

დედა ლუჩია გაოგნებულია - პირჯვარს გადაწერს სანტუცას და მიდის ეკლესიაში.

შემოდის ტურიდუ. იწყება დიდი დრეტი დატვირთული ნარატივით.

თავდაპირველად ის უარყოფს სანტუცას ბრალდებას. ღვინის მოსატანად ვიყავიო წასული. როდესაც სანტუცა ეტყვის, რომ ალფიომაც ნახა და დაეჭვდა, ტურიდუ ეუბნება - ასე მინდი სამაგიეროს სიყვარულისთვის? გინდა მომკლა? Così ricambi l'amor che ti porto? Vuoi che m'uccida? სანტუცა გააღიზიანებს სიტყვა სიყვარული, რომელსაც ის არ გრძნობს ტურიდუსგან. სანტუცას ბრალს დებს ლოლას, რომელსაც ცუდ ქალს უწოდებს, მან წამართვა შენი თავიო. ტურიდუ კი სულ უარზეა და ეუბნება: დამიჯერე, სანტუცა! შენ ეჭვიანობ! ნუ მაღიზიანებ!

სანტუცა დრეტის პირველი ნაწილის ფინალში ეუბნება ტურიდუს ძალიან ყურადსაღებ ფრაზას! - Battimi, insultami, t'amo e perdono, ma è troppo forte l'angoscia mia! - დამარტყი, მომაყენე შეურაცხყოფა, მაინც მიყვარხარ და ვბატობ, მაგრამ ჩემი ტკივილი ძალზე ძლიერია.

ამ დროს გამოჩნდება ეკლესიისკენ მიმავალი გამოპრანჭული ლოლა, რომელიც ხაზგასმით უდარდელად მხიარულ სიმღერას ღიღინებს და თითქოს გაუკვირდება ტურიდუს

დანახვა. ლოლა იკითხავს - ეკლესიაში არ მოდინართო? სანტუცა ირონიულად პასუხობს - ამის უფლება მხოლოდ იმას აქვს, ვისი გულიც ცოდვისგან თავისუფალია! ტურიდუს უნდა ლოლასთან ერთად წასვლა, მაგრამ სანტუცა არ უშვებს - კიდევ მაქვს სალაპარაკო. დუეტის მეორე ნაწილში ტურიდუ რადიკალურად არის განწყობილი. ის პირდაპირ აგდება სანტუცას, უყვირის, წადიო. ეს ნაწილი თხრობის თვალსაზრისით ერთფეროვანია, მაგრამ ემოციურად იმდენად დამუხტულია, რომ კულმინაციებით ისედაც მდიდარ ოპერაში განსაკუთრებულ ეფექტს აღწევს. და სრულდება იმით, რომ სასოწარკვეთილი, გამწარებული სანტუცა ეკლესიისკენ მიმავალ ტურიდუს დაწყევლის - *A te la mala Pasqua, spargiuro!* - უბედური აღდგომა დაგიდგება, ვფიცავ!

ამ ემოციურად ერთ-ერთ უძლიერეს სცენას მოყვება მეორე - სანტუცა შეხვდება ალფიოს და მათი დუეტი არანაკლებ მნიშვნელოვანი და დრამატულია. ალფიოს სანტუცა ვულწრფელად ეცოდება. და სანტუცა მართლაც ვულწრფელია თავის გრძნობებში. მაგრამ ბუნებრივია ისიც, რომ ალფიოს შურისძიების სურვილი შეიპყრობს. ამ დუეტის ფინალი ისეთი დამუხტულია, რომ შეუძლებელია გულგრილი დარჩე ორივეს მიმართ. დუეტი თავდება ალფიოს სიტყვებით: *Infami loro, ad essi non perdono, vendetta avro, pria che tramonti il di, ad essi non perdono!* - სირცხვილი მათ, არ ვაპატიებ ორივეს, შურს ვიძიებ, ვიდრე მზე ჩავა, შურს ვიძიებ მაიხე! სანტუცა კი ამ სიტყვების გაგონებისთანავე ნანობს თავის საქციელს, ნანობს, რომ ალფიოს ყველაფერი უთხრა. მაგრამ უკან დასახევი გზა აღარ არის.

ოპერის დრამატურგიაში სწორედ ამ ადგილას არის მეთე სცენა - ინტერმეცო.¹¹ რომელიც კრავს ოპერის მოქმედების პირველ ორ ნაწილს - ექსპოზიციას და აღმავალ პერიოდებს.

ამ უაღრესად ელეგიური, ლირიკული, სევდიანი და კანტილენით გაჟღერებული სიმფონიური ინტერმეცოს შემდეგ, რომელიც სანტუცას სინანულის გამოძახილიც არის, კვლავ სახალხო ზეიმს ვუბრუნდებით. ტურიდუ ყველას პატაჟებს დუქანში ჭიქა ღვინოზე. ის მხიარულ საღალბო სიმღერას მღერის, რომელსაც ყველა აიტაცებს. ამ დროს გამოჩნდება ალფიო, რომელიც ყველას ესალმება და ტურიდუს მიერ მიწოდებულ ჭიქა ღვინოზე უარს ამბობს: *Grazie, ma il vostro vino io non l'accetto, diverrebbe veleno entro il mio petto!* - გმადლობ, მაგრამ თქვენს ღვინოს ვერ მივიროთმე, შხამად დამადგება გულზე! ტურიდუ ყველაფერს ხვდება, ღვინოს გადაღვრის და ყველანი ხვდებიან, რომ ახლა დადგა კულმინაცია - ეს აშკარა გამოწვევაა. სიცილიური ტრადიციის თანახმად, ალფიო და ტურიდუ გადაეხვევიან ერთმანეთს, ტურიდუ მას მარჯვენა ყურზე კბენს, ნიშნად იმისა, რომ გამოწვევა მიიღო. გაისმის კითხვა, თუ როდის უნდა გაიმართოს ორთაბრძოლა, ალფიო პასუხობს, ახლავე. ტურიდუ თანახმაა. და სწორედ ამ საბედისწერო მომენტში ის თხოვნით მიმართავს ალფიოს, რომ იზრუნოს სანტაზე, ანუ სანტუცაზე, რომელსაც უღალატა და მიატოვა. ალფიო თანახმაა და გარეთ ბაღში ელოდება.

მანამდე ტურიდუ ემშვიდობება დედას. ისმის ულამაზესი არიოზო: *Mamma, quel vino è generoso,...* დედა, ღვინო ძლიერ მომეკიდა... და ფინალში ის ემშვიდობება დედას სამუდამოდ, რადგან იცის, რომ ცოცხალი ვერ დაბრუნდება. ის დამნაშავეა და უნდა დაისაჯოს. დანარჩენი მოვლენები ელვისებური სისწრაფით ვითარდება - დედა მიძახებს, ქალები შემორბიან, მოდის სანტუცაც და უცებ გაისმის ერთი ქალის ხმა - *Hanno*

¹¹ Pietro Mascagni. *Cavalleria rusticana*. Klavierauszug von Kurt Soldan. Edition Peters, Leipzig, 1979. S. 96-97.

ammazzato compare Turiddu! - ტურიდუ მოკლეს! ამ ხმას ფარავს სანტუცას განწირული ყვირილი და ორკესტრის მძაფრი სწრაფი აკორდები.

ამდენად, პიეტრო მასკანის ოპერა „სოფლის ღირსება“ ნამდვილ ვერისტულ მუსიკალურ დრამას წარმოადგენს, რომელიც ძალზე ერთგულია ლიტერატურული დედნისა. თუმცა ბევრი დეტალით და ნუანსით უფრო ღრმად არის საოპერო დრამატურგიაში გახსნილი პერსონაჟების ხასიათები და მათი მამოძრავებელი ემოციები. ამიტომ ოპერის სანტუცა უაღრესად დადებითი პერსონაჟია, ვერც ალფიოს გაამტყუნებს ვინმე. მაგრამ სიმპათიას იწვევს ტურიდუც, რომელიც ამ თავისი ბოლო თხონებით ინანიებს ცოდვას.

მუსიკალური პარტიტურა კი უბრალოდ გენიალურია. არ არის გასაკვირი, რომ მას დღემდე ბევრი რეჟისორი იყენებს თავის ფილმებში. ასე მაგალითად, ფრენსის ფორდ კოპოლამ თავისი „ნათლის“ მესამე ნაწილი მთლიანად ვერგას და მასკანის დრამატურგიაზე ააგო და მისი ციტირება მოახდინა. ამასთან დაკავშირებით კიდევ ორი კვლევის ხსენებას მივიჩნევდი აუცილებლად - გერმანელი მეცნიერის აქსელ რიუთის (Prof. Dr. Axel Rüh) კვლევა - „სიცილიური არქაიკიდან მოდერნისტულ ესთეტიკამდე: „სოფლის ღირსების“ აქტუალიზაცია ვერგასთან, მასკანისთან და კოპოლასთან“,¹² რომელმაც ამავე თემაზე სადოქტორო ნაშრომიც დაიცვა კიოლნის უნივერსიტეტში. ის ხაზს უსვამს ამ ნაწამოების - ოპერის - ტრავგიკულ სიღრმისეულ სტრუქტურას.

ახალგაზრდა თეტრმცოდნე და რეჟისორი სტეფანო ბოსელი, რომელიც მოღვაწეობს ნიუ-იორკის მერიმანტის მანჰეტენის კოლეჯში, იკვლევს დიალოგურ პოსტმოდერნისტულ კონცეფციებს იტალიური პიესების დრამატურგიაში. მისი ერთ-ერთი კვლევა ეძღვნება ვერგასა და კაპუანას, სადაც ავტორი ვერგას „სოფლის ღირსებას“ განიხილავს როგორც ინტერტექსტუალურ მცირე დრამას.¹³ ვუთითებ სტატიის ლინკს: <https://stebos.net/wp-content/uploads/2016/10/Boselli-The-Intertextual-Short-Play-MLN126.1.pdf>

დიახ, ჯოვანი ვერგას პიესა „სოფლის ღირსება“ ინტერტექსტუალური დრამაა და სწორედ ამიტომ მოარგეს მას ასე კარგად ლიბრეტისტებმა საოპერო ნაწარმოებისათვის საჭირო ფორმა, სწორედ ამიტომ გახდა შესაძლებელი ნარატივის განვრცობა და მისი ამეტიყვევლება მრავალ რეგისტრში - სიყვარული, დაღატი, პატიოსნება, ღირსება, შურისძიება და ტრადიციისადმი ერთგულება - ალბათ ეს არის პიეტრო მასკანის და ჯოვანი ვერგას თხზულებების მთავარი სემანტიკური კომპონენტები.

12 Axel Rüh (Köln), 2016, „Von sizilianischer Archaik zu modernistischer Ästhetik: Aktualisierungen der Cavalleria rusticana bei Verga, Mascagni und Coppola“, in: Romanistisches Jahrbuch 67 (2016), S. 126-147.

13 Stefano Boselli, Stefano (2011). The Intertextual Short Play: An Example Using Verga's Cavalleria rusticana and Capuana's Il piccolo archivio. In: MLN (Modern Language Notes) 126 (2011): 47-73 © 2011 by The Johns Hopkins University Press.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Luperini, Romano (1975): Giovanni Verga, Roma/Bari, Laterza.
2. Luperini, Romano (a cura di) (1982): Verga. L'ideologia. Le strutture narrative. Il ,caso' critico, Lecce, Milella.
3. Luperini, Romano (1968): Tre tesi sul Verga, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
4. Saccone, Eduardo (2002): „Il mondo di Verga: l'ossimoro di „Cavalleria rusticana“, in: Modern Language Notes 117, 106–114.
5. Sansone, Matteo (1987): „The Verismo of „Cavalleria rusticana“. From Verga's „Scene popolari“ to Mascagni's Opera“, in: Bulletin of the Society for Italian Studies. A Journal for Teachers of Italian in Higher Education 20, 2-12.
6. Verga, Giovanni (1987): „Cavalleria rusticana. Scene popolari“, in: id., Teatro, a cura di Gianni Oliva, Mailand, Garzanti, 207–229.
7. Verga, Giovanni (1980): Le novelle, vol. 1, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno Editore.
8. Under the Shadow of Etna, by Giovanni Verga, Gutenberg. Org. pp. 101-117.
9. ჯ. ვერგა. სოფლის პატრონება. კრებულში: მსოფლიო ლიტერატურა: რჩეული მოთხრობები. ავტ.-შემდგ.: გ. მურდულია, ბ. ბეჟუაშვილი. - თბ.: დია, 2007. ტ. 5. - 2008.
10. Rein A. Zondergeld. Aufhebung der Zeit im Augenblick. In: taz. die Tageszeitung vom 2. 7. 1990, S. 15. <https://taz.de/Aufhebung-der-Zeit-im-Augenblick!/1761550/>
11. Pietro Mascagni. Cavalleria rusticana. Klavierauszug von Kurt Soldan. Edition Peters, Leipzig, 1979.
12. Dr. Waldemar Schweisheimer. Pietro Mascagni - A Tragic Figure? In: The Etude Magazine, April 1946. <http://www.mascagni.org/articles/schweisheimer-194604-etude>
13. Hiller, Jonathan. „Verismo Through the Genres, or ‘Cavalleria rusticana’—The Delicate Question of Innovation in the Operatic Adaptations of Giovanni Verga’s Story and Drama by Pietro Mascagni (1890) and Domenico Monleone (1907).“ Carte italiane 2.5 (2009): 109-32.
14. Anselmi A., Pietro Mascagni, Milano, 1959.
15. Wagner, Hans-Joachim: Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo, Stuttgart und Weimar 1999.
16. Mallach, Alan: The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism 1890-1915, Boston 2007.
17. Gaillard, Joan (1992): „Cavalleria rusticana“. Novella, Drama, Melodramma“, in: Modern Language Notes 107, 178–195.
18. Voss, Egon (1987): „Die tragische Dorfgeschichte als Opernggenre“. Zum Verismo der Cavalleria rusticana“, in: Attila Csampai/Dietmar Holland (Hg.), Pietro Mascagni, „Cavalleria rusticana“. Ruggero Leoncavallo, „Der Bajazzo“. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek, Rowohlt, 9-19.
19. Axel R uth (Köln), 2016, „Von sizilianischer Archaik zu modernistischer Ästhetik: Aktualisierungen der Cavalleria rusticana bei Verga, Mascagni und Coppola“, in: Romanistisches Jahrbuch 67 (2016), S. 126-147.
20. Stefano Boselli, Stefano (2011). The Intertextual Short Play: An Example Using Verga’s Cavalleria rusticana and Capuana’s Il piccolo archivio. In: MLN (Modern Language Notes) 126 (2011): 47-73   2011 by The Johns Hopkins University Press.
21. Pietro Mascagni. Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto. Libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci. Italienisch/Deutsch. Deutsche  bersetzung von Oscar Berggruen. Edition Peters, Leipzig, Peters Textb cher. № 10023. 1982.

**GIOVANNI VERGA'S (SHORT STORY AND PLAY) AND PIETRO
MASCAGNI'S OPERA "CAVALLERIA RUSTICANA"
- COMPARATIVE STUDY**

Summary

The article "Giovanni Verga's (short story and drama) "Cavalleria rusticana" and Pietro Mascagni's opera "Cavalleria Rusticana" - comparative analysis" discusses the following questions: The genesis of the short story (1880) and the drama/play (1884) "Cavalleria rusticana" by Giovanni Verga and the peculiarities of the narrative structure and technique of the author and his literary texts, as well as the architectonics and expansion of the plot in the drama. Great attention is paid to "verismo" in literature and the role of G. Verga in the emergence and development of this movement.

The development and all the details of the subject matter in the short story and the changes in the main characters in the drama of the same name are discussed in detail.

Furthermore, the work of the composer Pietro Mascagni is presented and the story of the creation of his opera "Cavalleria rusticana", whose first performance took place in Rome at the Teatro Costanzi on 17 May 1890, is described. The very special role of the librettists Giovanni Targioni-Tozzetti and Guido Menasci is duly emphasized. The libretto is analyzed in great detail and all similarities and differences with the texts by G. Verga are highlighted.

The opera dramaturgy consists of 12 numbers or scenes or performances, to which two numbers should also be added - the overture and Turiddu's Siciliana. In total, the opera consists of 14 scenes (Verga's play, on the other hand, consists of 9 scenes). The characters of the protagonists were deepened and expanded by the librettists, the dialogues are much more profound and have a stronger configuration.

The figure of Santuzza takes on human traits that are closer to her name - she arouses the pity and sympathy of the audience/listeners or, if applicable, the readers of the libretto. She regrets her actions by letting Alfio in on the love affair between Turiddu and Lola.

Turiddu is also explicitly favoured with a positive character trait in the dramaturgy of the opera - he also regrets his deed and asks Alfio and his mother to care for the poor Santuzza, who he has insulted and abandoned.

P. Mascagni's opera "Cavalleria rusticana" is a work of art in its own right, a masterpiece of world opera history. The play and the short story by Giovanni Verga are less recognized today. But much research has been devoted to analyzing Verga's work (among others, the article refers to the work of Axel R uth "Von sizilianischer Archaik zu modernistischer  sthetik: Aktualisierungen der Cavalleria rusticana bei Verga, Mascagni und Coppola ", in: Romanistisches Jahrbuch 67 (2016), S. 126–147.) and Stefano Boselli (Stefano Boselli, Stefano (2011). The Intertextual Short Play: An Example Using Verga's Cavalleria rusticana

and Capuana's *Il piccolo archivio*. In: *MLN* (Modern Language Notes) 126 (2011): 47-73
© 2011 by The Johns Hopkins University Press.).

The article lists a total of 21 bibliographical units in German, English, Italian and French.

It is precisely accentuated why the opera became a globally recognized masterpiece and still occupies its place among the best operas in the repertoire of the world's opera stages.

GIOVANNI VERGA'S (ERZÄHLUNG UND DRAMA) „DIE BAUERNEHRE“ UND PIETRO MASCAGNI'S „CAVALLERIA RUSTICANA“ - KOMPARATISTISCHE ANALYSE

Zusammenfassung

Im Artikel „Giovanni Verga's (Erzählung und Drama) „Die Bauernehre“/„Cavalleria rusticana“ und Pietro Mascagni's „Cavalleria Rusticana“ - komparatistische Analyse“ werden folgende Fragen erörtert: die Entstehungsgeschichte der Novelle (1880) und des Dramas (1884) „Die Bauernehre“/ „Cavalleria rusticana“ von Giovanni Verga und die Besonderheiten der Erzählstruktur und -technik des Autors und seiner literarischen Texte, sowie der Architektonik und Ausdehnung der Handlung im Drama. Große Aufmerksamkeit wird dem „Verismo“ in der Literatur und der Rolle von G. Verga bei der Entstehung und Entwicklung dieser Richtung gewidmet.

Es wird auf die Entfaltung und auf alle Einzelheiten des Sujets in der Novelle und auf die Veränderungen der Hauptcharaktere im gleichnamigen Drama detailliert eingegangen.

Des Weiteren wird das Schaffen des Komponisten Pietro Mascagni dargestellt und die Entstehungsgeschichte seiner Oper „Cavalleria rusticana“ geschildert, deren Erstaufführung in Rom im Teatro Costanzi am 17. Mai 1890 stattfand. Ganz besondere Rolle der Librettisten Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci wird gebührend unterstrichen. Das Libretto wird aufs genaueste analysiert und alle Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit den Texten von G. Verga werden hervorgehoben.

Die Operndramaturgie besteht aus 12 Nummern bzw. Szenen oder Auftritten, dazu sollen aber auch noch zwei Nummern hinzugerechnet – die Ouvertüre und die Siciliana von Turiddu. Also insgesamt besteht die Oper aus 14 Szenen (das Stück von Verga besteht dagegen aus 9 Bildern). Die Charaktere der handelnden Personen wurden von den Librettisten vertieft, erweitert, die Dialoge sind viel tiefsinniger und erhalten stärkere Konfigurierung.

Die Gestalt von Santuzza erhält menschliche Züge, die ihrem Namen nähersteht – sie erweckt Mitleid und Sympathie der Zuschauer/Zuhörer oder gegebenenfalls der Libretto-Leser. Sie bereut ihre Tat, indem sie Alfio in die Liebesaffäre zwischen Turiddu und Lola einweicht.

Auch Turiddu wird in der Dramaturgie der Oper ausdrücklich mit positivem Charakterzug begnadet – auch er bereut seine Tat und bittet Alfio und seine Mutter darum, dass sie für die arme, von ihm beleidigte und verlassene Santuzza sorgen sollen.

Die Oper von P. Mascagni „Cavalleria rusticana“ ist ein eigenständiges Kunstwerk, ein Meisterwerk der Weltoperngeschichte. Das Stück und die Novelle von Giovanni Verga finden heutzutage weniger Ansehen. Aber viele Forschungen widmen sich der Analyse des Werkes von Verga (unter anderem wird im Artikel auf die Arbeiten von Axel Rüth (Axel Rüth (Köln), 2016, „Von sizilianischer Archaik zu modernistischer Ästhetik: Aktualisierungen

der *Cavalleria rusticana* bei Verga, Mascagni und Coppola“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 67 (2016), S. 126–147.) und Stefano Boselli (Stefano Boselli, Stefano (2011). *The Intertextual Short Play: An Example Using Verga’s Cavalleria rusticana and Capuana’s Il piccolo archivio*. In: *MLN (Modern Language Notes)* 126 (2011): 47–73 © 2011 by The Johns Hopkins University Press.) hingewiesen). Insgesamt werden im Artikel 21 bibliografische Einheiten in deutscher, englischer, italienischer und französischer Sprache nachgewiesen.

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

პოსტმოდერნისტული აქცენტები – აკა მორჩილაძის „ქართულის რვეულები“

საკვანძო სიტყვები: ტატო, ნიკალა, ოპერა, თეატრი

აკა მორჩილაძის „ქართულის რვეულები“ წინათქმიდანვე გვიქმნის პოსტმოდერნისტულ განწყობას, რადგან თავად ავტორს მიჰყავს თხრობა ამ მიმართულებით; „ერთი ხნის წინათ ბევრს ვკითხულობდი ასი წლის წინანდელი ქართველების მოგონებებსა და ჩანაწერებს. იმ წაკითხულიდან რაც დამეღეპა თავში, იმის ერთი ნაწილი ასეთი გამოდგა. ეგებ ამ ნაწერებში ბევრი რამ ზუსტი არ იყოს, მაგრამ ამბად ასე დამრჩა გონებაში და აღარ გამოვდევნე“.¹

სწორედ ამგვარი ასოციაციური მენსიურებიდან ხდება პოსტმოდერნისტული ნარატივის წარმოშობა, სადაც თავს იყრის სიმულაციების მთელი სისტემა, რომელთა მხატვრულ დიაპაზონში საერთოდ არ იგუთება ტრადიციული წინარე სახეები ანუ არქეტიპები – ხელმეურნეული წმინდა ფორმით. ეს იმიტომ რომ – პოსტმოდერნიზმი* ერთგვარ შემეცნებით თავისუფლებას იძლევა, არღვევს როგორც დროის თანმიმდევრობას, ასევე ქრესტომათიულ სახისმეტყველებას და ინტელექტუალური მკითხველისათვის აყალიბებს ორიგინალურ ქვეტექსტებს, შესატყვისი მხატვრული მინიშნებებითა თუ კოდებით...

ამიტომაც თავისი არსით, აკა მორჩილაძის „ქართულის რვეულები“ ერთგვარი პოსტმოდერნისტული ალბომია – „XIX საუკუნის სურათებისგან“ შედგენილი. ამჯერად, მათგან მხოლოდ რამდენიმე ლიტერატურულ ილუსტრაციას გამოვყოფ; ესაა – „ტატოს ცხოვრება“, „ნიკალა“, „ოპერა“ და „თეატრი“.

ტატოს ცხოვრება

ალბათ, ზუსტად გამიჭირდება იმის გახსენება, თუ როდის შემოიჭრა ჩემს ცხოვრებაში ნიკოლოზ ბარათაშვილი – ტატო. ერთი კია, რომ ეს უხსოვარ ჟამს მოხდა, თავდაპირველად – ტატოს სახელდებით... მერე კი უკვე – სულმოუთქმელად დავეწაფე მის პოეზიას, სამუდამოდ „მოვიწამლე“ და სევდის ბედისწერით უთავბოლოდ განვიმსჭვალე. ეს ჩემი ბარათაშვილი იყო, აკა მორჩილაძისეული კი ამგვარია: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი დიდოსტატი იყო ათასგვარი ვათამაშებისა და ნაირგვარი ფანდის მოგონებისა. თხუთმეტი წლის განმავლობაში ის იყო თბილისის ყველაზე ხალისიანი ახალგაზრდა კაცი, რომელსაც ჰქონდა დიდი დარდი და სევდა და რომელსაც ეკუთვნოდა იმაზე ბევრად მეტი, ვიდრე თავისი ხანმოკლე ცხოვრების განმავლობაში მიიღო. იმას არ ვამბობ, რომ ის დიდი პოეტი იყო. მისი პოეზია იმ დროის თბილისური საზოგადოებისთვის არ იყო ძალიან საინტერესო. უფრო მიმზიდველი მისი ხასიათი იყო“.²

1 აკა მორჩილაძე, „ქართულის რვეულები“, 2013, გვ. 5.

* ბელა წიფურია, ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში, 2016, გვ. 395-496; ი. რატიანი, ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი, 2015, გვ. 188-196.

2 აკა მორჩილაძე, „ქართულის რვეულები“, გვ. 31.

ბარათაშვილის არაორდინარული ხედვა მხოლოდ ქცევის უჩვეულობითა თუ ბიოგრაფიული პერიპეტებით გაითავისეს მისმა თანამედროვეებმა და, რაც ყველაზე უფრო გულსატკეპნია, მისმა ბიძამაც – იმდროისათვის დიდი ჩინისა და სახელის პოეტმა, გრიგოლ ორბელიანმა. „ბიძებისადმი* ტატოს წერილებს რომ გადავავლოთ თვალი, იქ ხშირად წყენაც გამოჩნდება ხოლმე. ილიკო და ნიკო თითქმის ტოლები იყვნენ და მათ მიმოწერაში უფრო მეგობრული დამოკიდებულებაა, გრიგოლი კი უფროსი იყო, მას მეტი მოეთხოვებოდა და ნიკოც სწორედ მას სწერდა გულისნადებს. სადღაც უცხოეთში, უცხო ქვეყანაში არის ასეთი წესი, რომ მეგობრები მოჰყიდებენ ხელს თავიანთ დაჩაგრულ მეგობარს, გამოიყვანენ ცხოვრებაში, გადაადგმევენებენ ნაბიჯებს წინ და მერეღა შეუშვენ ხელს. აი, ამას სწერს ბიძას და უხსნის, რომ დახმარება სჭირდება. გრიგოლ ორბელიანი კი უკვე ძალიან ცნობილი სამხედრო კაპიტანის ომებში“³... რომელიც ჩვეულებრივად უკვე ვეღარ წერდა წერილებს საკუთარ ძმას – ილიკოს და ამას თავადვე აღიარებდა.

ბუნებრივია, თუ ძმისთვის არ ეცალა, იქ დისშვილი რა მოსატანი იყო. საერთოდ, მაღალჩინოსანმა ბიძა-პოეტმა ტატოს ცხოვრებით არც კი შეიწუხა თავი და ყველაზე სავალალო მაინც ის იყო, მის პოეტობას რატომღაც არ აღიარებდა. ეს სურათი არც მისი საბედისწერო გარდაცვალების შემდეგ შეიცვალა – ის ისევ დუმილით მიაგებდა პატივს ასე ნაადრევად წასულ დისშვილს. არადა, სწორედ მისგან ერთი ლექსით, თუნდაც ერთი სტროფით აღფრთოვანება სრულიად სხვა განზომილებაში გადაიყვანდა ბედის მღვრიე ტალღებში აღმოჩენილ ბარათაშვილს, რომელმაც ფეხი ვერსად მოივიდა და „გარდაიცვალა ძალიან უბრალოდ, როგორც სუსტი და მიტოვებული კაცი... ასე წავიდა და გაქრა, მისი ცხოვრება კი გაგრძელდა“⁴. არადა, ის რომ რჩეული დიდგვაროვანი იყო – სამეფო ოჯახის ნათესავთაგანი, თითქოსდა უამრავი გულშემატკივართი „განებებულნი“, რომლის ცხოვრებაც „უფერულ სილატაკში“ მიიღია – ზებუნებრივ ნიჭს კი გამოუსადეგარი საბუთების მტვერში ჩაძირვა ემუქრებოდა. მაგრამ, ბედისწერამ სიკვდილის შემდგომ, – სრულიად სხვაგვარად წარმართა ბარათაშვილის „პოეტური ბიოგრაფია“. ტატომ, ევროპაში სახელდებულ პოეტთა მსგავსად, რომანტიკული ელფერი შესძინა ქართულ ლექსთამეტყველებას.

P.S. გრიგოლ ორბელიანმა კი, დისშვილის სიკვდილით შეძრწუნებულმა, ისევ შეუფასებლობის ბურუსში დატოვა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია. „პოეტმა-ბიძამ მართლაც ვერ დაინახა და ვერც შეაფასა დისშვილის ტალანტი, თუ რაღაც თვითმენახვის ინსტინქტმა „დააბრმავა“ და აფიქრებინა, რომ „ტატოს“ გენიის აღიარებით, თავს დაემხობოდა მთელი თავისი პოეტური კარიერა... მარადიული გამოცანაა – როგორ და რა წამს გვამარცხებენ ჩვენივე დემონები...“⁵

* ზ. აბზიანიძე, „დისშვილი და ბიძანი მისინა“ (ნიკოლოზ ბარათაშვილის ურთიერთობა გრიგოლ, ზაქარია და ილია ორბელიანებთან)“, წიგნში: „ქართულ ოლიმპზე და მის ირგვლივ“, 2019, გვ. 9-22.

3 აკა მორჩილაძე, „ქართულის რვეულები“, გვ. 37.

4 იქვე, გვ. 39.

5 ზ. აბზიანიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 21.

ნიკალა

გალაკტიონისა არ იყოს – ნიკალასთვისაც ღვინო იქცა ერთგვარ ბედისწერად. არადა, როგორ არ უნდა დაეღია (,,ვინ ვინ დაღია, არავინ იცოდა – ნიკალამ ღვინო თუ ღვინომ ნიკალა?!“ – ქ.ე.) – მაშ, რითი ჩაეხშო მიუსაფრობის დიდი ტკივილი, როგორ გადაერჩინა თავი „ფერთა წამლეკავი სტიქიისაგან“, რა გზით გამოეკვეთა თვითშეცნობისა თუ თვითნასწავლობის სრულყოფილი კონტურები, რითაც დღესაც სუნთქვა ეკვრით მისი შედეგების მხილველთ. „ხელოვნების მრავალი ოსტატისაგან განსხვავებით, ფიროსმანს არც დღიურები დაუტოვებია, არც მეძუარები და არც რაიმე სხვა ჩანაწერები... შესაძლებელია, ყველამ არ იცოდეს, რომ ფიროსმანი ლექსებსაც წერდა. თანამედროვეებს ნიკალას ლექსების რვეულებიც უნახავთ, თუმცა უყურადღებობის გამო ის რვეულიც სამუდამოდ დაიკარგა. დასახანია, ვინაიდან წერილებისა და ლექსების სამუალებითაც შეიძლებოდა მხატვრის ფიქრების, სინარულის, ტკივილისა და შემოქმედებითი ძიების, ანუ მისი სულიერი ბიოგრაფიის გაცნობა“.⁶

ეგებ იმიტომ, რომ ის არ იყო ჩვეულებრივი ქალაქელი მხატვარი – „ფიროსმანი განსხვავდებოდა ყველა ამ მხატვრისგან. ის ცხოვრების სულ სხვანაირ გზებს მისდევდა... ის ნამუშევარში ფულს იშვიათად იღებდა. სხვები იღებდნენ, ის – არა... დაბლა ქალაქის მხატვრებში კითხვა ძალიან იშვიათი რამ იყო. განსაკუთრებით ისეთი რამეებისა, როგორიც არის ვაჟას „შვლის ნუკრის ნაამბობი“. იქ სხვა ლიტერატურა არსებობდა, რომელიც უკიდევანო იყო და იმასაც ვერ ამოწურავდი, რომ მიჰყოლოდი... ფიროსმანმა ვაჟას მოუთხრო, რომ ერთ დუქანში დაეხატა ეს მისი შვლის ნუკრის ამბავი, რადგან მოთხრობას ძალიან ემოქმედა მასზე და დაეხატა ყელგამოჭრილი შველიც... „ვლადივაგაჰანის ოთახებში“ მონდა ფიროსმანისა და ვაჟა-ფშაველას ერთადერთი შეხვედრა“.⁷

ეტყობა ამიტომაც იყო, რომ ნიკალა ბუნების შინაგან მეტყველებას იშვიათი სრულყოფილებითა და სულიერი განცდით გვაწვდიდა. ვაჟა-ფშაველასთან ეს უჩვეულო თანამუსულებობა კი გამოიკვეთა კიდევ ფიროსმანის „შედეგებში“ – მეტადრე მის „ზოთმორფულ სამყაროში“, სადაც ცხოველთა თვალთამეტყველების** სიღრმე და დინამიკა სრულიად ამსხვრევს ადამიანთა გაქვავებულ მზერასა თუ გახვევებულ გამომეტყველებას. საოცარია ისიც, რომ ფიროსმანის ნამუშევართა ბედისწერამ შეგვაცნობია რა წუთისოფლის ზნე, თავადვე „დაწერა“ ამ ფენომენალური მხატვრის „შემოქმედებითი ბიოგრაფიაც“. აქვე ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ნიკალამ თავის

6 გ. კაკაბაძე, „ნიკო ფიროსმანი“, 2010, გვ. 5.

7 აკა მორჩილაძე, „ქართულის რვეულები“, გვ. 24.

* ფიროსმანის მაგიის შესაცნობად არაერთი სამეცნიერო გამოკვლევა დაიწერა დღემდე, მაგრამ მე ამჯერად მხოლოდ ვიორგი კაკაბაძის დოკუმენტურ რომანს გამოვეყოფ ნიკო ფიროსმანზე; „ნიკო ფიროსმანი“, 2010.

** თვალის სახისმეტყველება; ზ. აბზიანიძე, ქ. ელამვილი, „სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია“, I. 2011 წ., გვ. 13.

*** ნიკალას ზოთმორფული სამყარო მეტად მრავალსახოვანია: იქნება ეს შავი, ყვითელი თუ მზისფერი „ლომი“, ანდა „ჟირაფი“ თუ „აქლემი“, „მურა დათვი“ თუ „დათვი მივარესთან ღამეში“, „ტახი“ თუ „შავი ძროხა თეთრ ფონზე“, „თეთრი თხა“ თუ „თეთრი კრაგი“, „ვირზე ამხედრებული სხვადასხვა პერსონაჟი“ (იქნება ეს „ბიჭი“, „ქალაქელი“ თუ „მკურნალი“) ასევე არაერთგვაროვანს ხდის „ვირის“ გამომეტყველებას; ანდა სულაც „მელა“ – თავისუფალი თუ „ჯაჭვით დაბმული“, „არწივი“ თუ „კურდღელი“, „ირმებისა“ თუ „შველთა“ მთელი სერია (ცალად თუ ოჯახთან გამოსახული)... რომელი ერთი ჩამოვთვალო, უკვე აღარც კი ვიცი – ქ.ე.

ნამუშევრებში თავადვე საგულდაგულოდ დაგმანა მიუსაფრობის გაუსაძლისი ტკივილი – ცხოვრებისაგან გარიყულ ადამიანს რომ „დანისლავს“ ხოლმე. ალბათ ამიტომაც იყო, რომ ზორტრეტებში – თვალეები ყველგან ერთსახოვანი და არაფრისმთქმელია, მაშინ როცა ჩვეულებრივი თუ უჩვეულო ცხოველთა*** ხატვისას თვალთამეტყველება იმდენად არის დამუხტული თუ იმპულსური, რომ სრულიად ამსხვრევს ადამიანთა განურჩევლობისა თუ გულგრილობის „ავსენს“, რომლის მსხვერპლიც არაერთხელ გამხდარა თავად ნიკოლაე. ამგვარად „მეტყველმა ნამუშევრებმა“ სრულიად იტვირთეს ფიროსმანის ცხოვრების პოზიტიური თუ ნეგატიური „გნებანი“. რადგან თვალთავან წამოსული ფერის თუ კონტურის თავისუფალი „ვიბრაცია“ – „შემოქმედებით სუნთქვად“ გარდასახული, როგორც პირველქმნილი სრულყოფილება დღემდე იპყრობს სულსაწიერს, რომელიც „ფიროსმანის მაგიადაც“ კი შეიძლება მივიჩნიო. სწორედ „ასეთი იყო ნიკო ფიროსმანი. ანუ ქალაქელებისთვის იყო ნიკო ფიროსმანი, ანუ ქალაქელებისთვის მხატვარი ნიკოლა ან ნიკოლაი მხატვარი“.⁸

ოპერა და თეატრი

„ქართულის რვეულები“ სრულიად ჩვეულებრივ რვეულად მოგვეჩვენებოდა – თბილისის ვულისცემა ასე მძაფრად რომ არ აღეწერა აკა მორჩილაძეს. XIX საუკუნის პულისაცია, სავარაუდოდ, თბილისის აღმოსავლური მოტივებიდან ევროპულ სულისკვეთებაზე გადაწყობაშია საძიებელი. ამისთვის კი მარტოოდენ თბილისური სალონების თუ თავადაზნაურთა ევროპულ ყაიდაზე მორთვა-მოკაზმვა არ კმაროდა. არც მხოლოდ გიმნაზიის გახსნა და ჟურნალ-გაზეთების გამოცემა შეუცვლიდა თბილისის იერსახეს. გაცილებით მასშტაბური რამ იყო საჭირო – უფრო მეტად შთამბეჭდავი და ყოვლისმომცველი. ასეთი კი იყო ოპერა და თეატრი ქართველთათვის – საოცრად არტისტული ბუნების ერისთვის, სადაც ყოველწამიერად, ღებინა თუ ჭირში იმპროვიზირებული წარმოდგენები იმართებოდა. ამიტომაც აღმოჩნდა თბილისის საოპერო თუ თეატრალური მძაფრი ემოციის ერთგვარი თანამონაწილე. ასე იკიდებდა ფეხს ჩვენში საოპერო ხელოვნება და „პროფესიული თეატრალური დასი. ლამაზები, კარგები, მონდომებულები, საყვარლები. ნამდვილი ქართველი მსახიობები, მათგან ნასროლი სიტყვა, იმედისა და ერთობისა, პატიოსნებისა, სიყვარულისა. ეს საოცრება იყო“.⁹ საოცრება იყო ისიც, რომ კლასიკური მუსიკის არმქონე ერმა (კლასიკური მუსიკა, თავისი ტრადიციული – ქრესტომათიული ვაგებით, ჩვენში XIX საუკუნიდან მკვიდრდება...) თვითნაბადი „პოლიფონიური ფენომენის“¹⁰ წყალობით აბსოლუტური სრულყოფილებით გაითავისა და შეიყვარა ოპერა, ისე როგორც ეს იტალიაში ხდებოდა. ეგებ ამიტომაც იყო, რომ ოპერამ ჩვენში გარნიბალდისეული პათოსი და ლიბერალური სულისკვეთებაც შემოიტანა, ისევე როგორც „ხალხის ქალაქში შექმნილმა თეატრმა“.¹¹ აქვე არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ თეატრიცა და ოპერაც, თავისი არსითა თუ მნიშვნელობით, ერთგვარი გამოწვევაც იყო ქართველთათვის, რადგან სცენაზე ქალი გამოდიოდა – თანაც ქართველი ქალი. მაგრამ ამის მიუხედავად, „საკუთრივ თეატრი საქართველოსთვის

8 აკა მორჩილაძე, „ქართულის რვეულები“, გვ. 211.

9 იქვე, გვ. 145.

* „პოლიფონიურ ფენომენში“ იგულისხმება უძველესი საგალობლები და ფოლკლორული შედეგ-რები – მრავალსაუკუნოვანი ხალხური მუსიკა.

10 აკა მორჩილაძე, „ქართულის რვეულები“, გვ. 145.

ერთ ახალ გზას, ერთ ახალ ამოსუნთქვას, დიდსა და უსასრულოს... მოვიდა თეატრი, რომელმაც გადარია ქვეყანა და რომელმაც ლამის რელიგიის ფორმა მიიღო“.¹¹

რადგან სწორედ თეატრისა თუ ოპერის წყალობით უნდა მომხდარიყო ქართველთა ერთგვარი „თვითაალება“, პოლიტიკური თვითგამორკვევა, შუასაუკუნოვანი „დიდებისა“ თუ „დრამებისაგან“ თავის დაღწევაც (ბუნებრივია, აქ ქართული მწერლობის, როგორც ერის სულიერი გამოფხინვების როლიც უნდა გავითვალისწინოთ – ქ.ე.) და ლიბერალური პათოსით საყოველთაო მოწამვლა.

ეგებ იმიტომ, რომ „თბილისისათვის ოპერის გახსნა და ოპერაც იყო გადატრიალება. ამან ქალაქი შეცვალა... ოპერაში კი რაღაცეები ხდებოდა. არცთუ უბრალო... ეს არ იყო უკვე მხოლოდ ოპერა. ეს იყო ქალაქის მთავარი ამბავი, მთავარი ადგილი კაცის გულისათვის, სადაც უერთდებოდა მსოფლიოს და ფიქრობდა იმაზე, რაზეც ფიქრობს მსოფლიოს უკეთესი ნაწილი...“¹² ასევე იყო თეატრიც, რომელსაც „მხოლოდ თბილისით ნუ შემოვსაზღვრავთ, ეს საქართველოს დასი იყო... ის, რაც ადრე ხასიათში ჰქონდა ქართველობას, წარმოდგენის უნარი და სურვილი, ახლა გამხდარიყო საყოველთაო“.¹³

რადგან სულაბნეულ, ნებელობადაკარგულ ერს სწორედ თეატრი და ოპერა მოეწვინა თავისუფლების უპირობო გამოვლინების სიმბოლოდ, რაც მეტ-ნაკლებად გამოიყვითა კიდევ აკა მორჩილაძისეულ „XIX საუკუნის სურათებში“, რითაც შეიქმნა დამოუკიდებელი „მხატვრული სივრცე“.

აკა მორჩილაძემ, როგორც ვირტუოზმა ავტორმა ამ ნაწარმოებში „ქართული სიტყვა“, „ზნე“. „ხასიათი“, „ერის ბედისწერა“ საკაცობრიო ისტორიის „დიდ სცენაზე“ გამოიყვანა. ყოველივე ეს კი – პოსტმოდერნისტული ნარატივისათვის* დამახასიათებელი აზრთაწყობის თავისუფალი შენაკადებითა თუ სრულიად უჩვეულო ხელწერით შეძლო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბზიანიძე ზ., დისშვილი და ბიძანი მისნი, წიგნში: ქართულ ოლიმპზე და მის ირგვლივ, თბ., „ინტელექტი“, 2019.
2. აბზიანიძე ზ., ქ. ელაშვილი, სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, I, თბ., „ბაკმი“, 2011.
3. კაკაბაძე გ., ნიკო ფიროსმანი, დოკუმენტური რომანი, თბ., „პეგასი“, 2010.
4. მორჩილაძე ა., ქართულის რვეულები, თბ., „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2013.
5. რატიანი ი., ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი, თბ., თსუ გამომცემლობის სტამბა, 2015.
6. წიფურია ბ., ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში, ილიაუნის გამომცემლობა, 2016, გვ. 395-496.

¹¹ აკა მორჩილაძე, „ქართულის რვეულები“, გვ. 145.

¹² იქვე, გვ. 46-80.

¹³ იქვე, გვ. 145.

* საერთოდ, აკა მორჩილაძის მთელი შემოქმედება საოცარი ინტერპრეტაციების საშუალებას იძლევა, რაც სწორედ პოსტმოდერნისტულ ნარატივში გამოიხატება. ამიტომაცაა ამ თემატიკაზე (ოღონდ არა „ქართულს რვეულებზე“) სამეცნიერო ნაშრომთა მთელი ნუსხა; მაგრამ ამჯერად, ჩვენს სპეციფიკური (სახისმეტყველებითი) კვლევიდან გამომდინარე, საჭიროდ არ მივიჩნევთ მათი მინიშნება – ქ.ე.

**THE POSTMODERN ACCENTS - "GEORGIAN NOTEBOOKS"
BY AKA MORCHILADZE**

Summary

"Georgian Notebooks" by Aka Morchiladze awakens a postmodern attitude in us right from the preface, as the author continues the narrative in this direction. "Some time ago, I read a lot about the memoirs and memoirs of Georgians dating back 100 years. A piece of what remained in my memory was reflected in the following text. It may be that not everything is exactly right, but it has imprinted itself on my memory and I have not suppressed it."

It is precisely this kind of associative memory that gives rise to the postmodern narrative, in which an entire system of simulacra comes together, in whose artistic diapason/ sphere of influence no traditional images or archetypes overlap or become recognizable in their original form. The reason for this is that postmodernism creates a kind of freedom of cognition, it destroys both chronology, i.e. the order of time, and chrestomatic imagery, thereby creating original subtexts for the intellectual reader with corresponding artistic references and codes...

That is why Aka Morchiladze's work "Georgian Notebooks" is in essence a kind of postmodern album - compiled from the "images of the 19th century". I will first examine only a few literary illustrations from it, namely "The Life of Tato", "Nikala", "The Opera" and "The Theatre".

As a virtuoso writer, Aka Morchiladze has brought the "georgian word", "character", "feature", "fate of the nation" onto the great stage of world history in this work. All this forms a train of thought characteristic of postmodern narrative, which the author has achieved by various means - whether through the free flow of ideas or through his completely unusual style of writing.

DIE POSTMODERNEN AKZENTE – „GEORGISCHE HEFTE“ VON AKA MORTSCHILADSE

Zusammenfassung

„Georgische Hefte“ von Aka Mortschiladse erwecken in uns bereits vom Vorwort eine postmoderne Gesinnung, da der Autor das Erzählen in dieser Richtung weiterleitet. „Vor einer gewissen Zeit habe ich viel über die Memoiren und Erinnerungsaufzeichnungen der Georgier gelesen, die 100 Jahre zurückliegen. Ein Stück dessen, was mir im Gedächtnis zurückgeblieben ist, wurde im folgenden Text widergespiegelt. Mag sein, dass nicht alles genau stimmt, aber es hat sich mir im Gedächtnis so eingepägt und ich habe es nicht davon verdrängt.“

Gerade aus derartigem assoziativem Gedächtnis wird der postmoderne Narrativ entstanden, in dem sich ein ganzes System von Simulakren zusammenfindet, in dessen künstlerischem Diapason/ Wirkungsbereich sich überhaupt keine traditionellen Bilder bzw. Archetypen in ihrer ursprünglichen Form überschneiden oder erkennbar werden. Der Grund dafür ist, dass die Postmoderne eine Art von Erkenntnisfreiheit schafft, sie zerstört sowohl die Chronologie, d. h. die Reihenfolge der Zeit als auch die chrestomatische Bildlichkeit, dadurch bildet sie für den intellektuellen Leser originelle Subtexte mit entsprechenden künstlerischen Hinweisen und Codes...

Deswegen stellt das Werk von Aka Mortschiladse „Georgische Hefte“ seinem Wesen nach eine Art von postmodernem Album dar – zusammengestellt aus den „Bildern des 19. Jh.-s“. Ich untersuche zunächst nur einige literarische Illustrationen davon, das sind „Das Leben von Tato“, „Nikala“, „Die Oper“ und „Das Theater“.

Als ein virtuoser Schriftsteller hat Aka Mortschiladse in diesem Werk das „georgische Wort“, „den Charakter“, „Eigenschaft“, „Schicksal der Nation“ auf die große Bühne der Weltgeschichte gebracht. All das bildet einen für postmodernen Narrativ kennzeichnenden Gedankengang, der vom Autor durch unterschiedliche Mittel erreicht wurde – ob durch die freien Zuströme oder auch durch seine völlig ungewöhnliche Schreibweise.

NEW TRANSLATIONS

ახალი თარგმანი

NEUE ÜBERSETZUNGEN

თარგმანი შესრულებულია ს. ხუდეკოვის წიგნიდან
„ცეკვების ისტორია“, I ტ., 1913

მთარგმნელი: ხათუნა დამშიძე, ქორეოლოგი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ისტორიოგრაფიას ძველი ბერძენი და ბიზანტიელი მწერლების, ფილოსოფოსების, სხვადასხვა დარგის საზოგადო მოღვაწეების მიერ შექმნილი ნაწარმოებები უდევს საფუძვლად. სწორედ აღნიშნული წყაროები გვაწვდიან უმდიდრეს მასალას ქორეოგრაფიული შემოქმედების შესახებაც. ამჯერად ყურადღებას ვამახვილებთ საბრძოლო ხასიათის ძველ ბერძნულ ცეკვაზე, „პირინიას“ სახელწოდებით. აღნიშნული ცეკვის წარმომავლობის შესახებ აწრთა სხვადასხვაობას ჰქონდა ადგილი. საკითხი განხილულია ს. ხუდეკოვის წიგნის „ცეკვების ისტორია“ 1 ტომში, რომლის თარგმანსაც ვთავაზობთ. ავტორი მათ „პირიულს“ უწოდებს, თუმცა შესაძლოა „პიროსულიც“ გუწოდოთ, რადგან ლუკიანეზე დაყრდნობით, ნაშრომში „ცეკვის შესახებ“ „პირინია“ წარმოსდგა „პიროსისაგან“, წითელთავსაგან - ასე უწოდებდნენ აქილევის ვაჟს ნეობტოლემეს, რომელმაც ეს ცეკვა შექმნა. ქართულ საცეკვაო დიალექტურ ნიმუშებთან „პირინია“ საინტერესოა საბრძოლო ხასიათის ცეკვებთან, მათ შორის „ხორუმთან“ მიმართებით, რადგან მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ცეკვის შექმნის ადგილად საბერძნეთი სახელდება, დღესდღეობით იგი მხოლოდ შავიზღვისპირული - ბონტოური ქორეოგრაფიის ნაწილია.

თარგმანი შესრულებულია წიგნიდან - Худеков С. Н. ИСТОРИЯ ТАНЦЕВ. Часть 1, Санкт-Петербург: Типография «Петербургской газеты», 1913 - (213-216).

პირიული ცეკვები

საზოგადოებრივი ცეკვების რიცხვში, პირველი ადგილი უნდა განეკუთვნოს საბრძოლო ცეკვებს. სკოლებში ტანვარჯიშიური სავარჯიშოების დამსახურებით, ბერძენი ადრეული ასაკიდან ითვისებდნენ მოძრაობების მოქნილობასა და მოხერხებულობას. ამიტომაც იყო ლამაზი საჯაროდ მათ მიერ შესრულებული საბრძოლო ხასიათის ცეკვები, რომლებიც მათ საყვარელ ვართობას წარმოადგენდა.

ამგვარი ცეკვა ძალზე ბევრი იყო, მათ შორის უმრავლესობას პირიული ერქვა.

პირიული ცეკვების პირველსახედ კურეტებისა და კორიბანტების ცეკვას თვლიან. ამ ვარჯიშის სამშობლოდ ასახელებენ კუნძულ კრეტას. ეს აიხსნება იმ მდგომარეობით, რომ კუნძული კრეტა წარმოადგენდა იმ ლითონთა მოპოვების ადგილმდებარეობას, რომელთაგან იარაღს ქედავდნენ. ჩვენი აზრით, ძველი პოეტების მიერ ასე პოეტურად აღწერილი კურეტების ცეკვა სინამდვილეში საეჭვოა რომ არსებულიყო. მას იცნობენ მხოლოდ ანტიკური ლარნაკებისა და რელიეფების საფუძველზე, რომლებზეც გამოსახულია ამ ცეკვის მსგავსი სურათები - როგორც ჩანს მხატვართა ფანტაზიით შექმნილი, რომელსაც საფუძვლად უძველესი ლეგენდა ედო. ლეგენდის თანახმად კურეტები თითქოს იმის გამო ცეკვავდნენ, რომ გაერთოთ პირისისლიანი კრონოსი, რომელიც ახალშობილ ზევსს გადაყლაპვას უპირებდა. მხატვრები ამ ლეგენდას სხვადასხვაგვარად გად-

მოსცემდნენ, რაც ანტიკური სურათების შინაარსის გათვალისწინებით კარგად იკვეთება. ჩანს, რომ რამდენიმე შეიარაღებული კურეტი, ურტყამდა რა მახვილს ფარს, იწვევდა ხმაურს და ბრუნავდნენ ბავშვის - ოლიმპიელი ღმერთების მომავალი მბრძანებლის ვარ-შემო. ამგვარად, სრულიად შესაძლებელია, რომ ამ ცეკვაში არც არაფერი ყოფილიყო საბრძოლო. მიუხედავად ამისა, ყველა პირიული ცეკვა დასაბამს იღებს კურეტების საბრძოლო ცეკვისაგან. ასეთი გააზრება სრულად ემთხვევა და ანალოგიურია ლეგენდისა, რომელიც მოგვითხრობს გამარჯვებული დიონისეს ინდოეთიდან სიმბოლოური, ტრიუმფალური მსვლელობის შესახებ, რომელმაც თითქოს საბერძნეთში გადმოიტანა ყველა სატაძრო (საკულტო) და საყოფაცხოვრებო ცეკვა.

საზოგადოდ უნდა აღინიშნოს, რომ რელიგია და ომები წარმოადგენდა იმ ბუნებრივ არხს, რომლითაც ბერძნებთან ცეკვების უმრავლესობა უცხოელებისაგან გადმოვიდა.

ყველა ბერძენი ბავშვი ვალდებული იყო შეესწავლა და სცოდნოდა საბრძოლო ცეკვები. ეს სწავლება გამოინატებოდა მემფიტეკაში, რომელსაც ყმაწვილებს სკოლებში ასწავლიდნენ საბრძოლო ხელოვნების მიმართ სიყვარულის განსავითარებლად. ლიკურგემ მემფიტეკა შეიტანა (ჩართო) სკოლებში სასწავლო საგანთა ნუსხაში და ყოფდა მას ორ ნაწილად: 1) „ჰომონოპედია“ ანუ ცეკვა მცირე ასაკისათვის და 2) „ენოპლინია“ მოზრდილთათვის. ეს ცეკვები წარმოადგენდა ვარჯიშს ხელშეების სროლასა და ფართო თავდაცვაში.

სხვა წყაროების თანახმად, მემფიტეკას შეადგენდა ოთხი ნაწილი: 1) პოდინში - სწრაფი მარშის მსგავსი; 2) ქსეფინში - ბრძოლის სახეობა, რომლის დროსაც მონაწილეების ერთი ნაწილი ისროდა ხელშეებს, მეორე ნაწილი თავს იცავდა; 3) ხტომები და ქენება, რათა შეძლებოდათ სწრაფად და მსუბუქად გადაელახათ წინააღმდეგობები, ისეთები როგორცაა თხრილები, ღობეები, სიმაგრეები; 4) ტემპაკონი - საერთო მარშები, კონტრ-მარშები და ფიგურათა მოწყობა - დახურული კარეს (კვადრატული წყობა - ხ.დ.) განმასახიერებელი. სხვა გამოკვლევების თანახმად, „მემფიტეკას“ სრულიად დამოუკიდებელ, სახალხოდ შესასრულებელი ცეკვების რიცხვს აკუთვნებდნენ, რაც რა საკვირველია, სიმართლეს არ შეესაბამება.

ყველა საბრძოლო ცეკვას შორის უმთავრესი უდაოდ პირიული იყო, რომელსაც საბრძოლო პანტომიმაც კი შეგვიძლია ვუწოდოთ. მისი წარმოშობის შესახებ ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებული მონათხრობი არსებობს. ყოველ შემთხვევაში, ის საბერძნეთის უძველეს დროს განეკუთვნება. ერთი ლეგენდის თანახმად ათენა-პალადა პირიული ცეკვის პირველი შემსრულებელი იყო, თითქოს ის ტიტანებზე გამარჯვების აღსანიშნად ცეკვავდა. მეორე ლეგენდა ამტკიცებს, რომ ის ეპიროსის მეფემ, პიროსმა გამოიფინა. მკვლევართა უმრავლესობა კი ემხრობა აზრს, რომ მისი სახელწოდება წარმოიქმნა სიტყვიდან „პირა“ - კოცონი, რომლის გარშემო თითქოს აქილევსი პატროკლეს დაკრძალვისას ცეკვავდა.

ლაკედემონელებისათვის პირიული ცეკვის შესწავლა საგალდებულო იყო. ლიკურგემ მოითხოვდა, რომ ყოველ მოქალაქეს ესწავლა ეს ცეკვა შვიდი წლის ასაკიდან.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ ბერძნები პირიულ ცეკვებს იცნობდნენ საერთო გენერაციული სახელწოდების „ქირონომის“ შემადგენლობის ქვეშ. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი მწერალი ამტკიცებს, რომ ქირონომია უნდა ჩაითვალოს აბსოლუტურად დამოუკიდებელ, საბრძოლო ცეკვად.

პირიული ცეკვის შესრულებისას მოცეკვავეები იმოსებოდნენ მეომართა სამოსით -

მოკლე, მუხლებამდე ქურთუკით, რომელიც ორმაგი სარტყელით გადაჭიმული ჰქონდათ წელზე. ხელებში ეჭირათ მშვილდი, ფარი, ისრები ან სხვა იარაღი. სამი ტაქტის წომით იწყებოდა ეს ცეკვა და სრულდებოდა ორი ტაქტით. მოცეკვავეები ხტოდნენ წინ, გადახტებოდნენ რა ერთი ფენიდან მეორეზე ტანგარჯიშული ნაბიჯის მსგავსად. შემდეგ წარმოადგენდნენ სხვადასხვა საბრძოლო მოქმედებას; სწორხაზოვანი მწკრივებით თავს ესხმოდნენ ერთმანეთს, თავს იყრიდნენ, იკუმშებოდნენ საერთო წრეში, ხტოდნენ ჯგუფებად, დგებოდნენ მუხლებზე და ა.შ. ფიგურები, მოძრაობები და იარაღით მანიპულაციები ფლეიტის მუსიკის ტაქტში, ძალზე მრავალფეროვანი იყო. შემსრულებლები გამოსახავდნენ საბრძოლო მოქმედებებს და ერთპიროვნულ ბრძოლას როგორც ნამდვილი შერკინების დროს.

კაპიტოლიუმის მუზეუმის მარმარილოს რელიეფები ძალზე თვალსაჩინო წარმოდგენას გვიქმნიან პირიულ ცეკვაზე. ფარზე თანაზომიერი დარტყმა და ტანგარჯიშული ნაბიჯი მისი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა. ამ ცეკვის ორი სახეობა მევეთრად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან - სპარტანული და ტირენული. პირველი მათ შორის ფლეიტის ჰანგებისა და მხედრული სიმღერის („ანაპესტის“ ტემპში) თანხლებით, აღწერილი აქვს ლუკიანეს, რომელსაც მოჰყავს რამდენიმე ბრძანების შემცველი სიტყვა, მეორე კი, უფრო ხმამაღალი, საყვირის ხმის თანხლებით სრულდება.

შესანიშნავია ის, რომ ამ შეიარაღებულ ცეკვაში მონაწილეობას იღებდნენ როგორც მამაკაცები, ისე ქალები, რომლებიც მონერხებულობითა და მოქნილობით მამაკაცებს აღემატებოდნენ კიდევ. თავზე ჩაფხუტით, თითქმის შიშველი, მხოლოდ „სტროფონებით“ (ქალის ბუსჰალტერი ანტიკურ საბერძნეთში ხ.დ.) მკერდდაფარული, უხეში სამუხლეებით, ლამაზი ამაზონელები-სპარტანელები ახალგაზრდა მამაკაცებთან ერთად ცეკვავდნენ ამ ლამაზ ცეკვას.

პირიული ცეკვის რამდენიმე ვარიანტი არსებობდა, მათივე ხასიათის შესაფერისი სახელწოდების მატარებელი: სციამაქია - ბრძოლა მოჩვენებებთან, მონომაქია - სრულდებოდა სოლისტი ქალის ან მამაკაცის მიერ, რომელიც ორმაგი ფლეიტის ჰანგის თანხლებით სრულდებოდა. ამგვარი ცეკვის აღწერილობა ქსენოფონტემ შემოგვინახა: „გამოვიდა ბერძენი, რომელსაც ორივე ხელში მრგვალი ფარი ეკავა. ის ცეკვავდა ისე, თითქოს ორ თავდამსხმელს ებრძოდა. შემდეგ სპარსელის მსგავსად, ურტყამდა რა ფარს, დგებოდა მუხლებზე, შემდეგ წამოდგებოდა და ასრულებდა სხვადასხვა საბრძოლო მოძრაობას ფლეიტის მუსიკის ტაქტში. ამის შემდგომ მან გამოიწვია არკადიელი ბრწყინვალედ მოსილ მოცეკვავე ქალთან ერთად, რომელსაც ხელში მსუბუქი ფარი ეჭირა. ქალმა შესანიშნავად შეასრულა საბრძოლო ცეკვა, რომელმაც საზოგადოების აღტაცება გამოიწვია.

ჰიპნომაქიის შესრულება, რომელშიც მხოლოდ ორი შემსრულებელი მონაწილეობდა ფარებით, საბოლოოდ გადაინარდა ჯგუფურ ცეკვაში.

პირიული ცეკვის შემსრულებელი „პირინისტები“ განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ ქალღმერთ ათენას პატივსაცემად გამართულ „პანათენურ“ დღესასწაულებზე. საუკეთესო შემსრულებლებისათვის ვაიცემოდა ჯილდოები.

1 ანაპესტი - ანტიკურ ლექსოწყობაში: ლექსის წომა, რომლის ტერფი შედგება ორი მოკლე და ერთი გრძელი მარცვლისაგან;

Source: უცხო სიტყვათა ლექსიკონი
<http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=3376>

იმპერიის ეპოქაში, ამ ცეკვამ დაკარგა თავისი თავდაპირველი ხასიათი და საბრძოლო აბჯარ-საჭურვლის მაგივრად შემსრულებლებს ხელში ეკავათ კვერთხები, მამხალეები და სხვა მრავალფეროვანი ატრიბუტი.

პირიულის სახელწოდებით არსებობდა კიდევ ერთი ცეკვა, თესალიაში - არა საბრძოლო, არამედ ალეგორიული ხასიათის. მისი აზრი მდგომარეობდა ვალის შესწენებაში, რომლის მოხდის ვალდებულება აკისრიათ სამშობლოს შვილებს: ვალი - მიწის მშვიდობიანი დამუშავებისა და ვალი - სამშობლოს დაცვისა. ამ ცეკვაში მონაწილეობდა სოფლის მცხოვრები სამიწათმოქმედო იარაღით და შეიარაღებული მეომარი.

ათენეოსი ირწმუნება, რომ მოგვიანებით პირიული ცეკვა ეძღვნებოდა ბაკქოსს (ბახუსს, დიონისეს - ხ.დ.), რომლის ქურუმები და პროზელიტები² ცეკვაგდნენ ხელში არა საბრძოლო აღჭურვილობით, არამედ კვერთხებით, ტოტებითა და მამხალეებით გამოსახავდნენ რა მოძრაობებით ბაკქოსის მიერ ინდოეთში მოპოვებულ გამარჯვებას.

მრავალრიცხოვანი საბრძოლო ცეკვებიდან დავასახელებთ კიდევ რამდენიმეს მეტად სახასიათოსა და ტიპურს:

კალაბრისმოსი. ყველაზე გამარტივებული საბრძოლო ცეკვა გავრცელებული თრაკიაში.

ფერმანსტრისი. მხრებამდე გაშიშვლებული მკლავებით, შემსრულებლები, მახვილებისა და ნაჯახების რხევით, დიდხანს მანევრირებდნენ თავდახრილნი, ნერვულად ახვევდნენ დაბლა დამკვებულ თმის ზეულებს, ზოგჯერ საკუთარ თავსაც იკბენდნენ და ასრულებდნენ იმით, რომ თავად იყენებდნენ ჭრილობებს იარაღით.

ქსიფიზმა, ეპირედისი და სხვა, რომელთა სახელწოდებებიც შევიძლიათ მოიძიოთ ცეკვების ჩვენს საერთო ჩამონათვალში.

საზოგადო და საბრძოლო ცეკვების ჩამონათვალს შეცდომით აკუთვნებენ ტიტანების ცეკვას. მას სახალხოდ არ ასრულებდნენ. ტიტანებთან შებრძოლებას, რომლებიც ღმერთების პირველ თაობას განეკუთვნებოდნენ, წარმოადგენდნენ მხოლოდ თეატრებში, როგორც ამ ლეგენდარული შეტაკების მოგონებას.

პირიული ცეკვების საუკეთესო შემსრულებლებად სპარტანელები და კუნძულ კრეტას მაცხოვრებლები ითვლებოდნენ. მოქნილობა მათ თითქოს მეგვიდროებით ერგოთ სახელგანთქმული კრეტელი მეომრის მერიონისაგან, რომელიც ომის დროსა და ბრძოლის ველზე აღიარებული იყო მსუბუქფეხება „მოცეკვავედ“, რაც უდაოდ, „ფიფურალურად“ უნდა მივიღოთ, რადგან ბერძნები საბრძოლო მარშირებასაც ცეკვას უწოდებდნენ.

საკუთარი ცეკვა იარაღით ხელში და სხვადასხვაგვარი საბრძოლო მოძრაობებით ელინური წარმოშობის ყოველ ტომს გააჩნდა. თუმცა უნდა აღვნიშნოთ, რომ ძირითადი, მთავარი მოძრაობა, ყველაფრის სული და საფუძველი მდგომარეობს „ქსიფიზმში“ ანუ იარაღის ფარზე დარტყმაში.

2 პროზელიტი - ბერძნული სიტყვაა და მომდინარეობს ძველი ალთქმის ბერძნული თარგმანიდან („სეპტუაგინტადან“). პროზელიტი ბიბლიაში აღნიშნავს იმ ადამიანს, რომელიც არ არის მკვიდრი ანუ წარმოშობით იუდაელი (ებრაელი), მაგრამ ცხოვრობს მის საზოგადოებაში, მიღებული აქვს წინდაცვეთა და ასრულებს მოსეს რჯულს. ერთხანს იგი და მისი შთამომავლები ინარჩუნებენ თავიანთი წარმოშობის ხსოვნას, რომ ისინი სისხლით და ხორციით არ ეკუთვნიან ისრაელიანებს, მაგრამ დროთა ვითარებაში ხსოვნა ივარგება და საბოლოოდ, ხდება მათი ინტეგრაცია ხალხის სხეულთან და სულთან.

Source: თავისუფლება №9 (21) სექტემბერი - [თავისუფლების ინსტიტუტი], - 2003.
<http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=5&t=5721>

როლან ბარტი, „მნიშვნელობის პრობლემა კინოში“, თარგმანი შესრულებულია როლან ბარტის წიგნიდან „მოდის სისტემა. სტატიები კულტურის სემიოტიკაზე“ (2003)

მთარგმნელი: ლია კალანდარიშვილი, კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

როლან ბარტის ესეი „მნიშვნელობის პრობლემა კინოში“ დაწერილია 1960 წელს, იმ დროს, როდესაც იგი სტრუქტურალიზმის იდეებს აღიარებდა. ბარტის ამ პერიოდის შრომებში მისი ცნობილი „ავტორი“ ჯერ კიდევ თავად განსაზღვრავდა მხატვრული ქმნილების იდეასა და ღირებულებას: „ფილმი ნიშნებითაა გაჯერებული - ნიშნებით, რომლებიც ავტორის მიერ იქმნებიან და მაყურებლის მიმართ წესრიგდებიან“, მოგვიანებით, ბარტის ლოგიკურ, მწყობრ კვლევებში წინააღმდეგობრივი ობიექტები და დასკვნები ჩნდება და უკვე 1967 წლიდან იგი რადიკალურად გადააფასებს თავის ვირტუოზული დამაჯერებლობითა და სიღრმით გაგვალოვლ პოზიციებს, და „ავტორის სიკვდილს“ გამოაქვეყნებს, რომელშიც „სკრიპტორად“ წოდებული ავტორი კი არ განსაზღვრავს მკითხველისადმი „შეტყობინებას“, არამედ ყველასთვის საერთო „უპიროვნო“ ენა, ხოლო მკითხველი უკვე თავისუფალია თავის აღქმებსა და შეფასებებში: „ლაპარაკობს არა ავტორი, არამედ ენა თავისთავად, როგორც ასეთი...“

აქედან მოყოლებული, ბარტი პოსტსტრუქტურალიზმის იდეებს აყალიბებს, თუმცა, აქ წარმოდგენილი ესეის წერისას, ის, როგორც აღვნიშნეთ, ჯერ კიდევ თავდაჯერებული სტრუქტურალისტიკა. ესეიში წარმოდგენილი იდეა თუ სემიოლოგიური კვლევის მიზანი და სტილი, ნიშნის მნიშვნელოვანების ხაზგასმა, თანამედროვე მკითხველისთვის მეტ-ნაკლებად მოკლებულია აქტუალობას; თუმცა, უკვე გადაფასებული მოსაზრებების მიუხედავად, ეს პატარა ესე საინტერესოა თუნდაც კინოესთეტიკის ისტორიის, იმ დროის ეკრანისთვის დამახასიათებელი ნიბლის გაგების თვალსაზრისით. ამასთანავე, ესეი „მნიშვნელობის პრობლემა კინოში“ (ისევე, როგორც როლან ბარტის უაღრესად საინტერესო შემოქმედება - კლასიკურიც, სტრუქტურალისტიკურიცა თუ პოსტსტრუქტურალისტიკურიც), მკითხველში ამჯერადაც აღძრავს კრიტიკის ცოცხალ იმპულსს, „დაასწავლებს“ ფიქრისა და ანალიზის სურვილის „ვირუსით“, დაბადებს მასში წინააღმდეგობრივ, ჯერადრადსმულ კითხვებსა და მრავალ ურთიერთგამომრიცხავ პასუხს.

ესე ითარგმნა წიგნიდან ბარტ P. „Система Моды. Статьи по семиотике культуры.“ М., 2003. - 512 с.; LE SYSTÈME DE LA MODE ESSAIS DE SÉMIOLOGIE DE LA CULTURE Editions du Seuil

როლან ბარტი, „მნიშვნელობის პრობლემა კინოში“

ზოგიერთ კინოკადრს წმინდა იდეურად გამოხატული შინაარსი აქვს. ასეთი კადრები, მისი ემოციური და სიუჟეტური შესაძლებლობის გარდა, მაყურებელს რაღაცაზე მიანიშნებენ, რაღაცის თქმას, შეტყობინებას ცდილობენ. სხვაგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ კადრის ზოგიერთი ელემენტი ნამდვილი გზავნილია, რაც შეტყობინებას თუ ნიშანს უკვე ანალიზის საგნად აქცევს. ამით იგი თანამედროვე ძველევართა ყურადღებას სულ უფრო და უფრო მეტად იპყრობს; მისით დაინტერესდნენ სრულიად სხვადასხვა პოზიციიდან მყოფი და განსხვავებული დისციპლინები - კიბერნეტიკა, მათემატიკური ლოგიკა, ფსიქოანალიზი, სტრუქტურული ლინგვისტიკა და სტრუქტურული ეთნოლოგია... ისე ჩანს, რომ ეს დინებები საბოლოოდ გაერთიანდებიან და ჩამოყალიბდებიან ერთიან კომუნიკაციურ მეცნიერებად, რომლის ახალი საერთო ერთეული, სავარაუდოდ, „მნიშვნელობა“ გახდება. ვასაკვირი არ არის, რომ სანახაობა სემიოლოგიის განსაკუთრებულად რჩეული მატერიაა. ლინგვისტმა დე სოსურმა, ჯერ კიდევ ოთხი ათეული წლის წინ, გამოთქვა იდეა პანტომიმის, როგორც ნამდვილი ენობრივი სისტემის, შესწავლის თაობაზე. რა თქმა უნდა, ფილმი ვერ ჩაითვლება წმინდა სემიოლოგიურ წარმონაქმნად, ისეთად, მთლიანად რომ შეიძლებოდა გრამატიკულ ნიშნებამდე მისი დაყვანა; თუმცა ისიც ცხადია, რომ კინო ნიშნებითაა გაჯერებული - ნიშნებით, რომლებიც ავტორის მიერ იქმნებიან და მაყურებლის მიმართ წესრიგდებიან; ეჭვგარეშეა, რომ იგი თუმცა ნაწილობრივ, მაგრამ მაინც დააკავშირებულია საერთო კომუნიკაციურ ფუნქციასთან, რომლის შესწავლაში ლინგვისტიკამ ყველა სხვა დარგს გაუსწრო. ასეთია კინოკადრის სემიოლოგიის ჯერჯერობით წინასწარი და, რა თქმა უნდა, ჰიპოთეტური ჩარჩოები, რომლის ესკიზის მოხაზვასაც აქ შევეცდებით.

ვიდრე კომუნიკაციური ჯაჭვის შესწავლაზე გადავალთ, საჭიროა მოკლედ მიმოვიხილოთ მისი წევრები.

1° ვინ ავსავნის შეტყობინებას? რა თქმა უნდა, ფილმის ავტორი, იმ ზოგადი სიუჟეტის შესაბამისი გააზრებით, რისი წარმოდგენაც სურს და ამასთან საკუთარი სტილით, რომლითაც თავის ისტორიას აყალიბებს. ნიშნების მოძიება მკაცრად განსაზღვრულ საზღვრებში ხორციელდება, რომლიდან გასვლა არ შეიძლება, რამეთუ ამის გამო ფილმი გაუგებარი აღმოჩნდება. მაგრამ ამ საზღვრების ფარგლებში ნიშანთა მარაგი მეტად მოძრავი და მოუხელთებელია: ავტორს შეუძლია, თავისი შეტყობინებისთვის ძალის მისანიჭებლად, კინონიშანთა ტრადიციულად ჩამოყალიბებული ლექსიკონის ზოგადი კონიუნქტიონის¹ ისარგებლოს, - ან უნივერსალური ტიპის სიმბოლიკით, რომელიც ჩვეულებრივ მეტ-ნაკლებად არაცნობიერად აღიქმება და რომელიც, მაგალითად, მოიცავს ფროიდის სიმბოლოებს (პუდოგენისა და ბერგმანის ზოგიერთ კადრში წყალი უშუალოდ წარმოადგენს დაბადების ნიშანს; ზოგადად, კინოს ისტორია სავსეა ეროტიკული სიმბოლიკით, უმეტესად ფსიქოანალიზის ფართოდ ცნობილ იდეათა წყალობით). შეტყობინე-

1 კონიუნქტიონი - ა) სახელწოდება საერთო ბერძნული ენისა, რომელზედაც წერდნენ ძველი ბერძენი მწერლები ძვ.წ.აღ. III საუკუნიდან ახ.წ.აღ. IV საუკუნემდე. ბ) ყოველგვარი საერთო - სახალხო ენა, რომელიც შექმნილია ვაბატონებული დიალექტის საფუძველზე.

Source: უნივერსალური ენციკლოპედიური ლექსიკონი: [3 ტომად] / შეადგინა ალექსანდრე ელერდაშვილმა. - I-ლი გამოც. - [თბ.]: ფანტაზია, 2006. <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=14&t=114067>

ბათა მარაგი, რომლითაც ავტორი სარგებლობს, წარმოვიდგინოთ კონცენტრირებული რგოლების სახით: შიდა ბირთვი, რომელიც ყველაზე სწრაფად გამოიყენება, წარმოქმნის კინონიშანთა საერთო რიტორიკას (როგორცაა, ვთქვათ, კალენდრის გადაფურცვლა - დროის სვლას ნიშნავს); ხოლო გარე პერიფერიის ნაწილი წარმოქმნის ერთგვარ გახლჩილ ნიშნებს, სადაც აღსანიშნავსა და აღმნიშვნელს შორის ანალოგია შორეული და მოულოდნელია; ცხადია, რომ სწორედ ამ მიდამოში ვლინდება რეჟისორის ხელოვნება და ორიგინალურობა; შეიძლება ითქვას, რომ ფილმის ესთეტიკური ღირებულება დამოკიდებულია იმ მანძილზე, რომელიც ავტორმა ნიშნის ფორმასა და შინაარსს შორის დაადგინა, ამასთან, გაგების საზღვრებიდან გასვლის გარეშე.

2^o ვინ იღებს შეტყობინებას? რა თქმა უნდა, მაყურებელი. თუმცა, აქ უნდა დავაზუსტოთ, რომ ნიშნის გაგება შეიძლება დამოკიდებული იყოს კულტურის ამა თუ იმ დონეზე. თუმცა საკმარისი არ არის მხოლოდ ის, რომ რაც უფრო კულტურულია მაყურებელი, მით უფრო დახვეწილი შეტყობინების გადაცემაა შესაძლებელი მისთვის. მაგრამ ნიშანი ასევე მისდევს მაყურებლის ევოლუციას - ზოგი ნიშანი მოდიდან გადადის, ზოგი ხელახლა იბადება, ზეატაქცებული ახალგაზრდა მაყურებლის მიერ, რომლის ასაკი განსაკუთრებულ კულტურას ქმნის. რეჟისორები (ასტრუკი, ვადიმი) ხაზგასმით აღნიშნავდნენ თაობათა ცვლის გათვალისწინებით, ფილმის ნიშნობრივი არსენალის განახლების აუცილებლობას, რამეთუ შეტყობინების უჩვეულო შეკუმშვამ შეიძლება, უსიამოვნო შთაბეჭდილება მოახდინოს განათლებულ, მაგრამ ხანდაზმულ ადამიანზე და კმაყოფილება მოჰგვაროს უკულტურო, სამაგიეროდ ახალგაზრდა აუდიტორიას. წარმოვიდგინოთ ისეთი ტესტი, რომელიც დაგვეხმარება ზუსტად განისაზღვროს ნიშნის გაგების საზღვარი მისი ფორმისა და მიმღები სოციალური ჯგუფის მიხედვით.

სტრუქტურული თვალსაზრისით, ნიშანი აღმნიშვნელისა (ფორმის) და აღსანიშნავის (სოსურის ენისთვის ეს ცნებაა) შერწყმით წარმოიქმნება. თავისთავად, ერთიცა და მეორეც - ანალიტიკური, მუშა რეალობებია. ახლა საჭიროა გავარკვიოთ, რა ემართება ამ ორ ელემენტს კინონიშანში; რა თქმა უნდა, აქ გვერდზე უნდა გადავდოთ ზეპირი მეტყველების ნიშანთა, ანუ ზეპირი თხრობისა თუ დიალოგის საკითხი.

I. - აღმნიშვნელი. აღმნიშვნელის ძირითადი წარმომდგენებია დეკორაცია, კოსტიუმი, პეიზაჟი, მუსიკა, ცნობილი შესტები. ცალკე დაკვირვების საგანი უნდა იყოს ის, თუ რა მომენტებში ჩნდებიან ისინი; ფილმის განმავლობაში პერსონაჟები ცვალებადი სიმკვრივით არიან განლაგებული; ფილმის დასაწყისი, რა თქმა უნდა, განსაკუთრებული სიმკვრივით გამოირჩევა - როგორც უკვე აღინიშნა, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ შესავალი მომენტები, ჩვეულებრივ, ესთეტიკურად სხვებზე მეტად მნიშვნელოვანია, არამედ იმიტომაც, რომ ფილმის დასაწყისს გააჩნია გაძლიერებული ამხსნელი ფუნქცია: საჭიროა მაყურებლის რაც შეიძლება სწრაფად შეყვანა მისთვის უცნობ საქმეებსა თუ გარემოებებში, პერსონაჟების საწყისი პოზიციისა და ურთიერთდამოკიდებულებათა მონიშვნა; პარადოქსული იყო, რომ მუნჯ ფილმში ასეთი ამხსნელის მოვალეობას შესავალი ტიტრები ასრულებდნენ და რომ პირიქით, ხმოვან ფილმში ნიშნობრივი დატვირთვა, ძირითადად ვიზუალურ ფაქტორს დაეკისრა; ნიშნები ჯგუფდებიან პირველივე კადრებში, ტიტრებთან ერთად და ზოგჯერ მანამდეც. დასკვნით კადრებში ნიშნობრიობამ ასევე შეიძლება მოიმატოს, რადგანაც მათ უნდა გვაგრძნობინონ, თუ რა შეიძლება მოხდეს ფილმის დასრულების შემდეგ; კერძოდ, ეფექტურ უკანასკნელ კადრს შეიძლება გააჩნდეს

ძლიერი შემეცნებითი და მოვლენების წინასწარი განჭვრეტის მნიშვნელობა. ვიზუალურ აღმნიშვნელს აქვს სპეციფიკური მახასიათებლები, რომლებსაც აუცილებლად უნდა შევხვით.

1° აღმნიშვნელი არაერთგვაროვანია, მას შეუძლია მიმართოს ერთდროულად ორ განსხვავებულ გრძობას (მხედველობას, სმენას). აქვე საჭიროა ხაზი გავუსვათ იმას, რომ ფილმში მუსიკა ბევრად უფრო განსჯით როლს ასრულებს, ვიდრე ამას ვარაუდობენ; ხშირად იგი სრულიად ნამდვილ ნიშნად წარმოდგება, შთაგვაგონებს გარკვეულ ცოდნას; ასე, სამეცნიერო-ფანტასტიკურ ფილმებში მიკროფონიდან ხელოვნური რეზონანსით გაძლიერებული ხმა პირდაპირ აღნიშნავს პლანეტათა შორის სივრცეს (დაახლოებით ასეთივე ფუნქციონალური დეფორმაციის წყალობით ახდენდა უძველესი ნიღაბი მსახიობის ადამიანობისგან გაუცხოებას); მუსიკალური რიგი ატონალური, იზოლირებულ-ვიბრირებული ნოტებისა აშკარად ნიშნავს, რომ მისი თანმხლები ეპიზოდი ხილვავა, მაშინ როდესაც ვიზუალური რიგი რეალური რჩება (დოვილის კაზინოზე თავდასხმა ფილმიდან „Bob le Flambeur“).² საერთოდ კი, აღმნიშვნელის არაერთგვაროვნება კინოში ესთეტიკურ ღირებულებას მხოლოდ ზომიერების ფარგლებში იღებს; აღმნიშვნელთა გადაჭარბებულობა და სიუხვე - ღირსებაზე უპირობოდ არ მეტყველებს. კინოს ესთეტიკური ნორმა თავშეკავებას უფრო მოითხოვს, აღმნიშვნელთა ეკონომიას, დაზოგვას, განსხვავებით ზოგიერთი სხვა ხელოვნების დარგისაგან, რომელთა ესთეტიკა სწორედ ნაირგვარი აღმნიშვნელის მაქსიმალური დაგროვებისკენ არის მიდრეკილი (მაგალითად, ოპერაში განსაზღვრულად უწყვეტად ერწყმიან და ეხამებიან ერთმანეთს არაერთგვაროვანი ბუნების ვიზუალური და სმენითი აღმნიშვნელები).

2° აღმნიშვნელი პოლივალენტურია. მისი პოლივალენტობა ორმაგია: ერთი აღმნიშვნელი შეიძლება გამოიხატებოდეს რამდენიმე აღსანიშნავით (ლინგვისტიკაში ამას პოლისემია ეწოდება), ასევე, ერთი აღსანიშნავი შეიძლება გამოიხატოს რამდენიმე აღმნიშვნელით (ამას ეწოდება სინონიმია).

პოლისემიის შემთხვევები იშვიათად გვხვდება დასავლური კულტურის სანახაობებში, განსხვავებით აღმოსავლური თეატრისგან, სადაც ერთი აღმნიშვნელი (ვთქვათ „ფარნის“ განათება) ფარავს ორ აღსანიშნავს („წყალზე სინათლის ბილიკს“ ან „ტბას წყლის შროშანებით“); აღმოსავლეთში პოლისემია შესაძლებელია იმდენად, რამდენადაც ნიშანი ძლიერად განვითარებულ, მეტად ხისტ სიმბოლურ კოდშია ჩართული, ამიტომ, ბუნდოვან მნიშვნელობას მაშინვე კონტექსტი საზღვრავს. აქაურ (დასავლურ) ხელოვნებაში კი, სადაც ნიშნობრივი დამოკიდებულებები ბუნებრიობისკენ არიან მიდრეკილი, პოლისემია არეულობას წარმოქმნის - ვერ ეთვისება არსობრივად ანალოგიურ ხელოვნებას. ჩვენში პოლისემია მხოლოდ ცალკეული კვალის სახით არსებობს (მაგალითად, საყვირი შეიძლება ნიშნავდეს სამოთხის ან სამხედრო გამარჯვების ცნებებს) და მხოლოდ რაიმე ცალკეული რიტორიკის ფარგლებში, განსხვავებით ჩინური თეატრის რიტუალიზებული კოდისგან. და რის საპირისპიროდაც, ჩვენში ხშირად სინონიმია გვხვდება, რადგან, ამ შემთხვევაში ნათლად გაგებას საშიშროება აღარ ემუქრება. თუმცა, ენაში ერთი და იმავე სიტყვის სინონიმები ჩვეულებრივ, მხოლოდ ვირტუალურ რეზერვს წარმოადგენენ, ისინი ერთდროულად არ გამოიყენებიან (გარდა პეგისა, რომლის სტილისტური გამოცდილების გამეორება არც არავის აღარ უცდია).³ საპირისპიროდ, ფილმში ერთი აღსანიშნავი,

2 „Bob le Flambeur“, ჟან-პიერ მელვილის ფილმი (1955).

3 იგულისხმება პეგი შარლი (Charles Péguy) ფრანგი პოეტი, დრამატურგი, პუბლიცისტი.

მუდმივად და პრაქტიკულად ერთდროულად, სხვადასხვა აღმნიშვნელებით გამოიხატება. და სწორედ სინონიმთა სიმკვრივე განსაზღვრავს რეჟისორის სტილს. როდესაც სინონიმია მეტად უხვია, ამისგან ერთგვარი ვულგარულობა ჩნდება: რეჟისორი ისე ახვავებს აღმნიშვნელებს, თითქოს არ ენდობა მაყურებლის მიხვედრის უნარს. მაგრამ თუ დავაკვირდებით, სინონიმია ესთეტიკურად ღირებულია სწორედ მაშინ, როდესაც ნამდვილი არ არის: აღსანიშნავი თავის მნიშვნელობას იძენს რიგი აღმნიშვნელების თანმიმდევრულ ცვლილებათა და დაზუსტებათა წყალობით, რომლებიც ფაქტობრივად, ერთმანეთს არასდროს ემთხვევიან. ზოგიერთი რეჟისორი პირიქით, ხაზგასმული სისადავითა და თავშეკავებულობით აღმნიშვნელს ნამდვილ ლიტოტესადაც⁴ კი წარმოგვიდგენს: თითქმის უხილავი მოუხელთებელი მინიშნებით, საქმეში ჩახედულ გამჭრიახ მაყურებელს თითქოს თავალს უკრავს.

3^o აღმნიშვნელი კომბინატორულია. ოსტატობის არსი აქ, ელემენტების გამომსახველად შეხამებაში მდგომარეობს: აღმნიშვნელები ერთმანეთის მიყოლებით, გამოტოვებისა და გამეორების გარეშე ისე უნდა დალაგდნენ, რომ აღსანიშნავი, რომელიც უნდა გამოიხატოს, მხედველობის არედან არ გაქრეს. ერთი სიტყვით, აღმნიშვნელებს გააჩნიათ ნამდვილი სინტაქსი. იგი შეიძლება რთულ რიტმში განვითარდეს: ერთი და იმავე აღსანიშნავისთვის ზოგიერთი აღმნიშვნელი (დეკორაცია) სტაბილურად და უწყვეტად მკვიდრდება, სხვა კი (მაგალითად, როგორიცაა შესტი), უცებ ჩნდება და მყისიერად ქრება. პირდაპირპროპორციული დამოკიდებულება ფონურსა და შესტიკულაციურ აღმნიშვნელებს შორის წმინდად ფარდობითია: თუ კლასიკურ ტრაგედიაში დეკორაცია პიესის დასაწყისიდან დასასრულამდე არ იცვლება, ჩინურ თეატრში ის უკიდურესად ცვალებადი და მოძრავია; ანტიკურ ტრაგედიაში, აქტორის მიმია თითქოს საუკუნოდაა გაყინული მისი ნიღბის ხასიათში, ხოლო ჩვენს დღევანდელ კინოში (კიდევ უფრო მეტად ვიდრე ჩვენს თეატრში), სახის გამომეტყველება თავისი ყველაზე ფაქიზი, თითქმის შეუმჩნეველი, ცვალებადი და მოუხელთებელი გამოვლინებებითაა დაჭერილი. ამ შემთხვევაში, თავად ფილმის ტექნიკა (ახლო ხედები, მასშტაბირება) იძლევა აღმნიშვნელების უდიდესი დინამიკის შესაძლებლობას.

აღმნიშვნელის შესახებ ამ შენიშვნების დასასრულს, მაგალითად მოვიყვან ნიშანთა შემადგენლობას კლოდ შაბროლის ფილმიდან „ლაშაზი სერჟი“, რომელთა მიზანი მაყურებლისთვის სერჟის მეგობრის - ფრანსუას სოციალური სტატუსის განსაზღვრაა. მისი ვიზუალური ლექსიკონი ზოგადად ამგვარად გამოიყურება:

<i>აღმნიშვნელები</i>	-----	<i>აღსანიშნები</i>
• ახალგაზრდა ბურჟუა	-----	ადგილობრივი გლეხების განსხვავებული ჩაცმულობა,
• დამოუკიდებელი	-----	დენდიზმი, ვესტიმენტური დეტალები (შეჭრილი ვარცხნილობა, პერანგის საყელოს ფორმა, ჟილეტი; ქალაქური კოსტიუმის თავისებური ნიშნები, სოფლის ცხოვრებისთვის მისადაგებული - თაზვის პალტო, პულოვერი).
• ახალგაზრდა	-----	სიჭაბუკის ვესტიმენტური ნიშნები (თავისუფლად გახსნილი, მოფრიალებული კაშნე).

4 ლიტოტესი - მცირე. გაზვიადების საპირისპირო ტროპის ნაირსახეობა, დამაკნინებელი, დამამცირებელი აღმნიშვნელი.

- განათლებული ----- სქელი წიგნები ოთახში; სათვალე წასაკითხად;
- სუსტი ჯანმრთელობა ----- შვეიცარიული სტიკერი ჩემოდანზე;
- „სინეფილი“ ----- საუზმის დროს კითხულობს ჟურნალს -

Caye du cinéma.

კინორეჟისორის ხელოვნება აქ არა მხოლოდ აღმნიშვნელების სიზუსტეში მდგომარეობს არამედ იმაშიც, თუ როგორ მოხდენილად არიდებენ ისინი თავს რიტორიკულობას, ისე რომ არ ვადიან ვასაგების ფარგლებიდან; ისინი, ყველა ერთად, ასევე მიგვანიშნებენ, რომ ეს ახალგაზრდა განათლებული ბურჟუა ცოტა თამამობს საკუთარ „როლს“, ოდნავ ხაზგასმით წარმოაჩენს მის დამახასიათებელ ნიშნებს, როგორც ეს სარტრმა გააანალიზა თავის ცნობილ პასაჟში წიგნიდან „ყოფიერება და არაფერი“ კაფეს მიმტანის შესახებ.

II. - აღსანიშნავი. საერთოდ, აღსანიშნავი კონცეპტუალურია, ეს იდეაა; ის მაყურებლის მეხსიერებაში არსებობს, აღმნიშვნელი მხოლოდ მას აქტუალურს ხდის აღსანიშნავს, მხოლოდ მისი დასახელება შეუძლია და არა განსაზღვრა; ამიტომ, სხვათა შორის, სემიოლოგიაში მთლად ზუსტი არ არის აღმნიშვნელისა და აღსანიშნავის ეკვივალენტობის პოსტულირება; აქ მათემატიკის მსგავსად იმავეობას კი არ აქვს ადგილი, არამედ ამ შემთხვევაში იგულისხმება ერთგვარი დინამიკური პროცესი. უმნიშვნელოვანესი კითხვაა, რომელიც კინო-აღსანიშნავთან დაკავშირებით ჩნდება, არის ის, თუ რა აღინიშნება ფილმში. სხვა სიტყვებით: კერძოდ რა ზომით აქვს სემიოლოგიას ფილმის გაანალიზების უფლება? აშკარაა, რომ ფილმი მხოლოდ აღსანიშნავებისგან არ შედგება; სივნიფიკატებისაგან; ფილმის მთავარი ფუნქცია არ არის შემეცნებითი; აღმნიშვნელები მასში მხოლოდ ეპიზოდურ, დისკრეტულ, ნაწილობრივ მარგინალურ ელემენტებსაც კი წარმოადგენენ. ვცადოთ და კინო-აღსანიშნავი შემდეგანირად განვმარტოთ: აღსანიშნავი არის ის ყველაფერი, რაც ფილმის მიღმაა და რამაც უნდა ჰპოვოს მასში აქტუალიზება. და პირიქით, თუ გარკვეული რეალობა მთლიანად განეფინება ფილმის განვითარებაში, თითქოს მის მიერ არის გამოვლილი, შექმნილი, მაშინ ის არ არის და ვერც იქნება მნიშვნელობის ობიექტი. მაგალითად, თუ ფილმი მოგვითხრობს ორ პერსონაჟს შორის სასიყვარულო შეხვედრის შესახებ მოქმედების საშუალებით, მაშინ ეს პაემანი განიცდება მაყურებლის თვალწინ, მას არ სჭირდება დამატებით შეტყობინება, ჩვენ წინაშე გამოხატვა და არა ნიშანი; თუ შეხვედრა მიმდინარეობს ფილმის მიღმა, ან მანამდე, ან მის ორ ეპიზოდს შორის, მაშინ მაყურებელს მის შესახებ მხოლოდ საგულდაგულოდ აწყობილი ნიშნობრივი პროცესის დახმარებით შეიძლება ვაცნობოთ და სწორედ ეს იქნება ფილმის შინაარსის სემიოლოგიური ნაწილი. სხვაგვარად რომ განვმარტოთ, მნიშვნელობა ფილმის მიმართ იმანენტური კი არა, ტრანსცენდენტურია. ამიტომ, მნიშვნელობა ნებისმიერ ეპიზოდში იკავებს არა ცენტრალურ, არამედ მარგინალურ ადგილს; ეპიზოდის საგანი ეპიკური ხასიათისაა ხოლო მნიშვნელობის მქონე მისი პერიფერიაა; შეიძლება წარმოიდგინო წმინდა ეპიკური, არა-ნიშნობრივი ეპიზოდები, მაგრამ არ შეიძლება წმინდა ნიშნობრივი ეპიზოდების წარმოსახვა.

აქედან გამომდინარეობს ის, რომ აღსანიშნავი - ეს უფრო ხშირად პერსონაჟის გარკვეული მდგომარეობა ან მისი სხვებთან დამოკიდებულებაა: ეს შეიძლება იყოს, მაგალითად, პროფესია, სამოქალაქო მდგომარეობა, ხასიათი, ეროვნება, ქორწინება. რა თქმა უნდა, აღსანიშნავს არა მხოლოდ მდგომარეობები, არამედ ქმედებებიც წარმოადგენენ.

მაგრამ ყურადღებით დააკვირვებისას, შეგაძინევთ, რომ ქცევის აქტში მისი ტრანზიტულობა კი არაა, მხოლოდ მისი ყოფიერება იგულისხმება, ანუ სწორედ მისი ტრადიციასთან, წეს-ჩვეულებასთან კავშირი; მაგალითად, სიკვდილი არ შეიძლება იყოს აღსანიშნი, შეტყობინების ობიექტს მოცემული ქცევის აქტის ეთოსი წარმოადგენს - ფილმი გვატყობინებს, რომ ესა თუ ის პერსონაჟი კვდება „კლასიკურად“, „განგებულად“ და ა.შ. და ცალკეული ამ მოდუსისთვის არსებობს განსაკუთრებული, ნიშანთა მეტ-ნაკლებად რიტორიული ლექსიკა.

მოვიყვან კინო-აღსანიშნავის ასეთი ლექსიკონის პირობით მაგალითს, მხედველობაში ვიქონიოთ, რომ ეს არის მისი წმინდა ტრადიციული ვერსია, ერთგვარი საკულტო ვულგატა,⁵ რომელიც ჩამოყალიბდა მრავალი ულიმლამო ფილმის წყალობით:

<i>აღმნიშვნელები</i>	<i>აღსანიშნავები</i>
<ul style="list-style-type: none"> • ნეონის შუქი, სივარეტის გამყიდველი მოკლე ბოლოკაბაში, სერპანტინები, კონფეტები და სხვ... 	<p>„პიგალურობა“⁴⁶</p>
<ul style="list-style-type: none"> • პატარა მოედანი ლამპიონებით, ტერასებიანი ბისტრო ... 	<p>„პარიზელობა“</p>
<ul style="list-style-type: none"> • პერსონაჟი მოკლედმეჭრილი, შუაში გაყოფილი „გალოკილი“ თმით, ლოყაზე ნაიარევით, ატკაცუნებს ფეხსაცმლის ქუსლებს..... <p>და ა.შ.</p>	<p>„გერმანელობა“</p>

დასასრულს უნდა აღინიშნოს კინონიშნის სპეციფიკური და ისტორიული მახასიათებლები. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავისა და აღმნიშვნელის დამოკიდებულება თავის ანალოგიურობიდან გამომდინარე, არის არა თვითნებური, არამედ მოტივირებული. ჩვენს ხელოვნებაში, და განსაკუთრებით კინოხელოვნებაში, აღსანიშნავი და აღმნიშვნელი ძალიან მცირე მანძილით არიან დაშორებული; ეს სიმბოლოების სემიოლოგია კი არაა, პირდაპირი ანალოგიების სემიოლოგიაა; ანუ თუ საჭიროა გენერლის აღნიშვნა, მაშინ დეტალურად იქნება წარმოდგენილი გენერლის სრული ფორმა. ჩვენი კინოსემიოლოგია არანაირ კოდს არ ეყრდნობა; იგი მაყურებელს საწყისშივე განიხილავს როგორც უკულტუროს და ყოველმხრივ ცდილობს მას აღსანიშნავის სრული იმიტაცია წარმოედგინოს. (სხვათა შორის, ჩვენი თეატრის ისტორიაში იყო სიმბოლისტური პერიოდებიც). კინემატოგრაფი განწირულია „ფსევდო-სამყაროს“ ხელახლა შესაქმელად; იგი უფლებამოსილია ამრავლოს აღმნიშვნელები, მაგრამ არა პირიქით, განადოს იმეფითი, ან აბსტრაქტული; მას არ აქვს უფლება არც სიმბოლოზე და არც ნიშანზე (არამოტივირებულის მნიშვნელობით); მხოლოდ „ანალოგზე“. შემდგომ, კინემატოგრაფისტი - და აქაც მისი შესაძლებლობების საპირისპირო საზღვარი - მას შეუძლია მიმართოს რიტორიკას მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი თანახმა იქნება მდარე და ულიმლამო ფილმის გადაღებაზე. ჩვენს თანამედროვე ხელოვნებაში რიტორიკა დისკრედიტირებულია, განსხვავებით

⁵ ვულგატა (Biblia Vulgata) საყოველთაო, სახალხო -კათოლიკური ეკლესიის მიერ ოფიციალურად აღიარებული ბიბლიის ლათინური თარგმანის ვერსია.

⁶ იგულისხმება პიგალის მოედანი პარიზში.

ხელოვნების სხვა ტიპებისგან, სადაც პირობითობა ღირებულია. გავისხენოთ ჩინური თეატრი, რომელიც უკვე რამდენჯერმე ვახსენე: მოგეხსენებათ, მასში გრძნობების გამოხატვა მკაცრადაა რიტუალიზებული; არსებობს, მაგალითად, ტკივილის მთელი გრამატიკა, რომელიც უკიდურესი სიზუსტით უნდა იყოს დაცული; ტირილის აღსანიშნავად, თითები მანუეტის კიდევ უნდა მოიჭიროთ, თვალებთან მიიტანოთ და თავი დახაროთ; ჩვენთან, კი ტირილის აღვნიშვნა თუ გვსურს, უნდა ვიტყოთ. თავისუფლებისა და ბუნებრიობის გარეგნული მოჩვენებით ჩვენი სემიოლოგიური ხელოვნება შემოქმედს ტავტოლოგიისკენ უბიძგებს, რომლის ფარგლებშიც გამომგონებლობა ერთსა და იმავე დროს, სავალდებულოცაა და შეზღუდულიც; პირობითობის უარყოფა, თავის მხრივ, ბუნებრიობის უმკაცრეს დაცვას იწვევს. ასეთია ჩვენი სანახაობების სემიოლოგიის პარადოქსი: იგი გვაიძულებს მუდმივად მოვიგონოთ ახალი სიტყვები, მაგრამ უფლებას არ გვაძლევს შევქმნათ თუნდაც ერთი აბსტრაქტული ცნება.

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

2023

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

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის გამოსაქვეყნების პრიზენტაცია

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის 100 წლის იუბილესთან და მსოფლიო მეცნიერების საერთაშორისო დღესთან დაკავშირებით, 2023 წლის 9 ნოემბერს, ვასილ კენაძის სახელობის აუდიტორიაში, გაიმართა დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის გამოცემების პრეზენტაცია.

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითმა ინსტიტუტმა საფუძველი ჩაუყარა ახალ ინიციატივას და დააფუძნა სამეცნიერო პლატფორმა - „Art დისკურსი“, რომლის მიზანია ინსტიტუტის მკვლევართა მიგნებებისა და სამეცნიერო შედეგების ფართო საზოგადოებისთვის (სტუდენტები, აკადემიური პერსონალი, პროფესიული წრეები, დაინტერესებული საზოგადოება) გაცნობა-გაზიარება, აქტუალურ სახელოვნებო საკითხებზე დისკუსიით და მოსაზრებების ურთიერთგაცვლით. „Art დისკურსი“ მუდმივმოქმედია და გაიმართება ყოველთვიურად.

პირველი „Art დისკურსის“ ფარგლებში შედგა დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში მომზადებული სამეცნიერო შრომების კრებულის „Art კვლევები“ (ოთხი გამოცემა) და ამავე კრებულის საიტების პრეზენტაცია. ასევე, კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელთა მიერ ხელოვნებათმცოდნეობის, თეატროლოგიის, კინომცოდნეობის, კულტუროლოგიის, ქორეოლოგიის მიმართულებებით მომზადებული წიგნების წარდგენა (შვიდი გამოცემა):

1. გიორგი ცქიტიშვილი, „ბერიკა მსახიობელი“, 2019;
2. ირმა დოლიძე, „ნარკვევები XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან“, 2020;
3. მანანა ჰაიჭაძე, „ლიტერატურული ტექსტის ადაპტაცია კინოში და თეატრში“, 2021;
4. ხათუნა დამჩიძე, „ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი - „კინტოურ-ყარაჩოხულ-ბაღდადური“, 2022;
5. „ისტორიულ-ყოფითი ცეკვა“ (ავტორი მარგარიტა ვასილევა-როჟდესტვენსკაია), თარგმანი ხათუნა დამჩიძის, 2022;
6. რუსუდან კვრაცხელია, „პოეტური კინო: საბჭოთა ავანგარდიდან საავტორო კინომდე“, 2022;
7. თამარ ქუთათელაძე, „მიზანსცენა“, 2022.

წიგნები გამოიცა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობაში „კენტაური“.

საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი



დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის
გამოკვეთის პრეზენტაცია

9 ნოემბერი, 2023
16:00 სთ.

მისამართი: რუსთაველის გამზ. #19
ვასილ კვიციანიის სახელობის აუდიტორია





სამეცნიერო კონფერენციები

ხელოვნების მკვლევართა XVI საერთაშორისო კონფერენცია „ხელოვნება და სოციო-კულტურული სივრცე“



2023 წლის 10-13 ოქტომბერს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში გაიმართა ხელოვნების მკვლევართა XVI საერთაშორისო კონფერენცია „ხელოვნება და სოციო-კულტურული სივრცე“, რომელიც უნივერსიტეტის 100 წლის იუბილეს მიეძღვნა. დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტიდან კონფერენციაში მონაწილეობა მიიღეს:



- ირმა დოლიძემ, მოხსენებით „ფარნაონ ლაპი-აშვილი - თეატრალური ინსტიტუტის მხატვარი“;
- თამარ ქუთათელაძემ, მოხსენებით „თანატოსის ანრდილი ქართული სასცენო „ჩეხოვიანაში““;
- მანანა პაიჭაძემ, მოხსენებით „ბოლიციელის და დამნაშავის/მსჯავრდებულის ფსიქოგრაფია ფრანგულ კინოში (ორი ფილმის მაგალითზე: „ფლიკ სთორი“, 1975 და „ორნი ქალაქში“, 1973)“;
- გიორგი რაზმაძემ მოხსენებით „სოციალური კრიტიკა ვირტუალურ რეალობაში“.
- ხათუნა დამნიძემ, მოხსენებით „მუჰაჯირი ლაზების, კლარჯებისა და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი“, 2023 წლის ექსპედიციის მასალების მიხედვით - პროექტის ხელმძღვანელ, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ, ეთნომუსიკოლოგ გიორგი კრავეიშვილის თანამონაწილეობით. კვლევა განხორციელდა ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362).

თეატროლოგიის სექციის მოდერატორი იყო გიორგი ცქიტიშვილი. ხელოვნებათმცოდნეობის სექციის მოდერატორი - ირმა დოლიძე.



VI საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვე კონტექსტში“

2023 წლის 21-22 ოქტომბერს ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტში, ჩატარდა VI საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვე კონტექსტში“, რომელშიც დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტიდან მონაწილეობა მიიღეს:

- თამარ ქუთათელაძემ მოხსენებით „თეატრი = სკოლა, ტაძარი, ბრძოლის ველი... კრიზისი“;
- ირმა დოლიძემ, მოხსენებით „დიმიტრი თავაძის სცენოგრაფიული მემკვიდრეობის შესახებ“;
- ვიორჯი რაზმაძემ, მოხსენებით „პოსტდრეიტალური ხელოვნება, კინო „გაფართოვების“ შემდეგ“.



XVI საერთაშორისო სიმპოზიუმი „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“

2023 წლის 27-29 სექტემბერს, ოსუ შითა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ორგანიზებით, ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაციის (GCLA) თანამონაწილეობით, გაიმართა XVI საერთაშორისო სიმპოზიუმი „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“, თემაზე: „სოციალისტური რეალიზმის ეპოქა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში“. სიმპოზიუმის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღო ქეთევან ელაშვილმა, მოხსენებით: „სოცრეალიზმის მხატვრული ბურუსი (კონსტანტინე გამსახურდიას „ბელადი“)“.

საქართველოს ეროვნული არქივის VIII საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „არქივთმცოდნეობა, წყაროთმცოდნეობა - ტენდენციები და გამოწვევები“

საქართველოს ეროვნული არქივის VIII საერთაშორისო კონფერენცია 2023 წლის 21-23 სექტემბერს გაიმართა. მასში მონაწილეობა მიიღო რუსუდან კვარაცხელიამ მოხსენებით: „ტოტალიტარული სახელმწიფო და ორი ათწლეულის ქართული კინო“

სამეცნიერო კონფერენცია ნანინა - 2023

2023 წლის 1 მაისს ა. ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრში ქართველ ქალთა ტრადიციული მუსიკის ფესტივალის „ნანინა 2023“ ფარგლებში გამართულ სამეცნიერო კონფერენციაში მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელმა, ქორეოლოგმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ნათუნა დამჩიძემ. მან წაიკითხა მოხსენება: „ბავშვის დაბადებასთან დაკავშირებული ქორეოგრაფიული ასპექტები“.



International Conference of University of Southampton and BAFTSS (British Association of Film, Television and Screen Studies) Virtual Space and Interactivity in Streaming Media within Transnational Context

საუზჰემპტონის უნივერსიტეტისა და კინოსა და ტელევიზიის კვლევების ბრიტანული ასოციაციის მიერ 2023 წლის 7 ივლისს საუზჰემპტონში ჩატარდა საერთაშორისო კონფერენცია, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მკვლევარმა ვიორგი რაზმაძემ მოხსენებით: „The Tradition of Illegal Streaming Services in Georgia“.

II საერთაშორისო კონფერენცია „საქართველო და კავკასია - წარსული, აწმყო, მომავალი“

2023 წლის 7-8 ოქტომბერს საქართველოს უნივერსიტეტის თამაზ ბერაძის სახელობის ქართველოლოგიის ინსტიტუტის მიერ ორგანიზებულ II საერთაშორისო კონფერენციაში „საქართველო და კავკასია - წარსული, აწმყო, მომავალი“ მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარმა მეცნიერთანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, ირმა დოლიძემ. მან წარადგინა მოხსენება: „კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის ინტერპრეტაციის საკითხისათვის / ვორის ციხე/“.



ნოდარ კაკაბაძის დაბადებიდან 100 წლის იუბილესადმი მიძღვნილი XVII საფაკულტეტო სამეცნიერო კონფერენცია

2023 წლის 20 ივლისს დიმიტრი ჯანელიძის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელმა, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორმა, პროფესორმა, გერმანიის-ტმა და მთარგმნელმა, მანანა პაიჭაძემ მონაწილეობა მიიღო პროფესორ ნოდარ კაკაბაძის დაბადებიდან 100 წლის იუბილესადმი მიძღვნილ ოსუ ჰუმანიტარული ფაკულტეტის XVII საფაკულტეტო სამეცნიერო კონფერენციაში და წაიკითხა მოხსენება: „არტურ შნიცლერის ნოველა „კაზანოვას დაბრუნება“ და მისი კინოადაპტაცია „Le Retour de Casanova“ (1992) – კომპარატივისტული ანალიზი“.

საიუბილეო საღამო

2023 წლის 27 ოქტომბერს მწერალთა სახლში, გოეთეს საერთაშორისო საზოგადოების თბილისის განყოფილებასთან თანამშრომლობით, გაიმართა გამოჩენილი ქართველი გერმანისტის, ნოდარ კაკაბაძის 100 წლის საიუბილეო საღამო. რომელსაც გაუძღვა მანანა პაიჭაძე - გოეთეს საერთაშორისო საზოგადოების თბილისის განყოფილების პრეზიდენტი.



სატელევიზიო ლექციათა ციკლი „ქართული თეატრის ისტორია“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ტელევიზია TAFU TV, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტთან ერთად, ამზადებს სატელევიზიო ლექციათა ციკლს „ქართული თეატრის ისტორია“, რომელსაც უძღვება ინსტიტუტის დირექტორი, თეატროლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ვიორგი ცქიტიშვილი. ციკლის ფარგლებში მზადდება 12 სატელევიზიო ლექცია.

„ტერფსიქორე 2023“

2023 წლის 28-29 აპრილს გაიმართა საიუბილეო სტუდენტური ქორეოგრაფიული ფორუმ-ფესტივალი „ტერფსიქორე“. ფესტივალზე საგანგებოდ აღინიშნა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის 100 წლის იუბილეს, ქორეოგრაფია-ქორეოლოგიის მიმართულების უმაღლეს საგანმანათლებლო სივრცეში დამკვიდრების 30 და ფორუმ-ფესტივალ „ტერფსიქორეს“ 10 წლის იუბილე. ფესტივალის ფარგლებში ჩატარდა სამეცნიერო კონფერენცია, რომელსაც უძღვებოდა ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი ხათუნა დამჩიძე, რომელიც მოხსენებათა კრებულის რედაქტორიცაა.



ექსპედიცია თურქეთში

2023 წლის აგვისტოში განხორციელდა სამეცნიერო კომპლექსური ექსპედიცია თურქეთში: „მუჰაჯირი ლაზების, კლარჯებისა და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი“ (პროექტის მეთრე წელი). ექსპედიცია ითვალისწინებდა საქართველოს საზღვრებს გარეთ მცხოვრები ქართველების მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ფოლკლორის შეკრებას, განსხვავებულ სოციალურ სივრცეში მის შესწავლას და საქართველოში დაცულ ფოლკლორულ შემოქმედებასთან შედარებით ანალიზს. პროექტის ხელმძღვანელია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი გიორგი კრავეიშვილი. კვლევა განხორციელდა „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362).

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის 100 წლისადმი მიძღვნილი

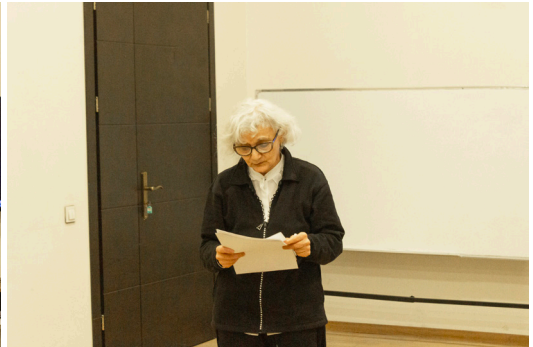
საიუბილეო სესია

„ისტორიის კვალდაკვალ - სათეატრო ინსტიტუტიდან
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“

2023 წლის 8 დეკემბერს დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითმა ინსტიტუტმა გამართა უნივერსიტეტის 100 წლისადმი მიძღვნილი საიუბილეო სესია - ისტორიის კვალდაკვალ - სათეატრო ინსტიტუტიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“.

საიუბილეო სესიაზე ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლებმა წარმოადგინეს მოხსენებები საქართველოში ერთ-ერთი უძველესი სახელოვნებო უმაღლესი სასწავლებლის - სასცენო ხელოვნების ინსტიტუტის, შემდგომში - თეატრალური ინსტიტუტის, დღეს - თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის - ისტორიასა და დღევანდელობაზე.

- „სათეატრო ხელოვნების სწავლების ისტორიისათვის საქართველოში“ - გიორგი ცქიტიშვილი, თეატროლოგი, პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ინსტიტუტის დირექტორი
- „საკუკუნოვანი უნივერსიტეტის არქიტექტურული მემკვიდრეობა“ - ირმა დოლიძე, ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი
- „დრამის რეჟისორები თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში“ - თამარ ქუთათელაძე, თეატროლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი
- „კინოფაგულტეტის სათავეებთან“ - ლია კალანდარიშვილი, კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი
- „კინომცოდნეობის დისციპლინის საწყისებთან“ - გიორგი რაზმაძე, კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასისტენტ-მკვლევარი
- „ქორეოგრაფია - ქორეოლოგია - ისტორიის კვალდაკვალ“ - ხათუნა დამჩიძე, ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მეცნიერ-თანამშრომელი
- „სახვითი ხელოვნების სწავლების შესახებ - პორტრეტები“ - ეკა თაბუკაშვილი, ხელოვნებათმცოდნე, დოქტორანტი, მეცნიერ-თანამშრომელი
- „ინტერდისციპლინარული კვლევის სათავეებთან“ - მანანა ჰაიჭაძე, გერმანისტი, პროფესორი, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი



მანანა პაიჭაძის საჯარო ლექცია - ვერა წიგნაძე - ქართული ბალეტის მარგალიტი

2023 წლის 24 სექტემბერს, თბილისის მუზეუმების გაერთიანების ვახტანგ ჭაბუკიანის მემორიალურ სახლ-მუზეუმში გაიმართა მანანა პაიჭაძის საჯარო ლექცია - „ვერა წიგნაძე - ქართული ბალეტის მარგალიტი“.

ლექციაზე მანანა პაიჭაძემ ისაუბრა ვახტანგ ჭაბუკიანისა და მისი პარტნიორების შესახებ, ასევე, იმ წარმატებულ სპექტაკლებსა და გასტროლებზე, რომლებიც გასული საუკუნის 60-90-იან წლებში თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თეატრისა და ბალეტის თეატრს უკავშირდება. ამ პროცესებში, როგორც მოცეკვავე და პედაგოგ-ქორეოგრაფი, აქტიურად იყო ჩართული ქართველი ბალერინა ვერა წიგნაძე XX საუკუნის 90-იან წლებამდე შექმნილ თითოეულ საბალეტო სპექტაკლში. მას როგორც შემსრულებელს, მნიშვნელოვანი როლი აქვს ნათამაშები ქართული ეროვნული საბალეტო რეპერტუარის დამკვიდრებაში.



კოლექციების დიგიტალიზაცია

კოლექციების დიგიტალიზაციის პროცესი გაგრძელდა 2023 წელსაც. დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაში შემაჯალ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული კოლექციების ფიქსაციისა და სისტემატიზაციის პროცესი. სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მკვლევარ-ასისტენტმა, ხელოვნებათმცოდნე მარიამ უშვანმა, ციფრულ ფორმატში გადაიტანა: #2 დ. კობახიძის ჯგუფი, 2004 წლის; #3 ანატ. ლობოვი, 2004-2005 წლებს; #4 ვიორგი ქავთარაძე, 2004-2005 წლებს; 1957-1958 წ.; 1958-1959 წ.; 1959-1960 წ.; 1960-1961 წ.; 1961-1962 წ.; 1962-1963 წ.; 1963-1964 წლების ფოტოალბომები.

პუბლიკაციები:

1. დამნიძე ნ., „სართულებიანი ფერხულები ქართულ საცეკვაო დიალექტებში“, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, # 2 (92). 2023;
2. დოლიძე ი., „დიმიტრი თავაძის სცენოგრაფიის შესახებ“. კულტურა და ხელოვნება თანამედროვე კონტექსტში, ბათუმი: ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი, 2023, გვ. 26-33.
3. დოლიძე ი., „საოკუპაციო ხაზთან“ კულტურა და გლობალური გამოწვევები, თბილისი: კენტავრი, #3 (13), 2023. გვ. 218-223. Dolidze I., „Along the Occupation line“, International Journal of Arts and Media Researches. Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2023, No 3, (13). p. 224-231.
4. დოლიძე ი., „თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ისტორიული შენობები“. კრებული „თეატრალური 100 - საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი 1923-2023“. გვ. 70-73.
5. დოლიძე ი., ცქიტიშვილი გ., „დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი“, კრებული „თეატრალური 100 - საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი 1923-2023“. გვ. 249-252.
6. პაიჭაძე მ., „ბერნჰარდ შლინკის რომანი „წამკითხველი“ და მისი სტივენ დოლდრი-სეული 2008 წლის კინოდაპტაცია - დანაშაულის და სასჯელის რეცეფცია“. კულტურა და გლობალური გამოწვევები. ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“. 2023, No 3, (13). გვ. 128-133. Paichadze M., „The Reader“ / „Der Vorleser“ by Bernhard Schlink and its 2008 film Adaptation by Stephen Daldry: Concept of Guilt and Punishment.“ In: Culture and global Challenges. International Journal of Arts and Media Researches. Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2023, No3, (13). p. 134-138.
7. რაზმაძე გ., „გამოწვევები კინოსა და პერფორმანსისთვის მეთიუ ბარნის სახელით“, კულტურა და გლობალური გამოწვევები, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა კენტავრი“, #3 (13), 2023, გვ. 188-194. Razmadze G., Challenges for Cinema and Performance on behalf of Matthew Barney“, International Journal of Arts and Media Researches. Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2023, No 3, (13). p. 147-153.
8. რაზმაძე გ., „პოსტდრეგულაციური ხელოვნება: კინო „გაფართოების“ შემდეგ“, კულტურა და ხელოვნება თანამედროვე კონტექსტში, ბათუმი: ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი, 2023, გვ. 253-260.
9. ქუთათელაძე თ., „შაში, შაში, მაყვალი“, ანუ რას იტყვის ხალხი?!. - <https://www.theatre.life.ge/>
10. ქუთათელაძე თ., „პატრიკ მარბერის „უფრო ახლოს“ - <https://www.theatre.life.ge/>
11. ქუთათელაძე თ., „გასაჭირიდან „ბედნიერებამდე“ - <https://www.theatre.life.ge/>

12. ქუთათელაძე თ., ნეტავ მალე შეიცვალოს ჩვენი მოუწყობელი, უსიხარულო ცხოვრება“ - <https://www.theatrelife.ge/>
13. ქუთათელაძე თ., „აბესალოს ბედნიერება“ - <https://www.theatrelife.ge/>
14. ცქიტიშვილი გ., „ქაოსი“, „თეატრი“, #3, 2023.

სსპალსსსპა

- ახალგაზრდა ხელოვანთათვის „წინანდლის პრემია 2023“-ის მიმნიჭებელი კომისიის წევრად თეატრალური ხელოვნების მიმართულებით მიწვეული იყო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი, ვიორგი ცქიტიშვილი.
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის უფროსმა მეცნიერ-თანამშრომელმა, მანანა პაიჭაძემ. მონაწილეობა მიიღო საზოგადოებრივ მუშაობებზე გადაცემაში „დღის კოდი“ (14.05.2023) თემა - „აქ და ანლა“ და ამავე გადაცემაში, რუბრიკაში - პერსონა - ნოდარ კაკაბაძე 100 (26.10.2023).
- ვერა შანიძის საავტორო გადაცემაში „საუბრები კულტურულ მემკვიდრეობაზე“ (ქართული TV) სტუმრად მიწვეული იყო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი ირმა დოლიძე. გადაცემის თემა XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში (29.04.2023).
- ვიორგი ცქიტიშვილი მონაწილეობდა ქალაქ თბილისის მერიის მუნიციპალური თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელთა და თეატრალური პროექტების შესარჩევ კომისიაში.
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ასისტენტ-მკვლევარი, ვიორგი რაზმაძე ჟურნალ „ამარტასთან“ თანამშრომლობით იმყოფებოდა და აშუქებდა ორ საერთაშორისო კინოფორუმს: კანის 76-ე ფესტივალს, რომელიც 16-27 მაისს გაიმართა და ვენეციის მე-80 გამოშვებას (30 აგვისტო - 9 სექტემბერი).
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომელი, რუსუდან კვარაცხელია, მონაწილეობდა თბილისის მერიის, საქართველოს კინოაკადემიის და ორგანიზაცია „ქალები ხელოვნებაში“, ერთობლივი პროექტის „ქალები ქართულ ანიმაციაში“ საორგანიზაციო ჯგუფის მუშაობაში. საღამო (08.10.2023) მიეძღვნა სამი სხვადასხვა თაობის ანიმატორ ქალებს.
- საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ახალგაზრდობის სამინისტროს სახელმწიფო თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელთა შესარჩევი კონკურსის კომისიის თავმჯდომარე იყო ვიორგი ცქიტიშვილი.
- ვიორგი რაზმაძე მიწვეულია მალმოს უნივერსიტეტმა (შვედეთი) კონფერენციაში „HFRN (Historical Fictions Research Network) Conference 2024“ მონაწილეობისთვის, სადაც ის გააკეთებს მოხსენებას: „ისტორიული ნარატივების ადაპტაცია სტალინური პერიოდის კინოში“.
- ვიორგი ცქიტიშვილმა მონაწილეობა მიიღო წარმოდგენაში „ქართული თეატრის ამაზი, ანუ“ (ავტორი და წამყვანი ნიკოლოზ წულუკიძე), რომელიც გაიმართა საქარ-

თველოს სხვადასხვა ქალაქის თეატრებში. კერძოდ, რუსთაველის ეროვნულ თეატრში, ბათუმის ხელოვნების სასახლეში, ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრში, რუსთავის გიგა ლორთქიფანიძის სახელობის თეატრში, ზესტაფონის უშანგი ჩხეიძის სახელობის თეატრში.

- რუსუდან კვარაცხელიამ ნაშრომი „Totalitarian State and Two Decades of Georgian Cinematography“ წარადგინა SCOPUS-ის ინდექსირებულ ჟურნალში Critical Studies in Media Communication დასაბეჭდად.
- გიორგი ცქიტიშვილი იყო ქალაქ თბილისის მერიის მუნიციპალური თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელთა და თეატრალური პროექტების შესარჩევი კომისიის წევრი.
- რუსუდან კვარაცხელია მონაწილეობს კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტის ფუნდამენტური სამეცნიერო გრანტების კონკურსში თემით - „კულტურის საკითხების გაშუქების კვლევა XX საუკუნის ქართულ ემიგრანტულ მედიაში“.
- ირმა დოლიძემ, როგორც ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალობის უმაღლესი განათლების დარგობრივი მანასიათებლების შემუშავებისთვის შექმნილი კომისიის წევრმა, მონაწილეობა მიიღო ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის, ხელოვნებათმცოდნეობის დარგობრივი მანასიათებლების დოკუმენტის შემუშავებაში.
- საქართველოს ტელევიზიის პირველ არხზე (\\\\\\\\\\ფსაზოგადოებრივი მაუწყებელი) სატელევიზიო გადაცემათა ციკლის „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ ფილმებში, რომლებიც მიეძღვნა ნინო (ნუცა) ჩხეიძეს, მარიამ (მერი) დავითაშვილს, შალვა ღამბაშიძეს, თამარ ჭავჭავაძეს. მონაწილეობა მიიღო გიორგი ცქიტიშვილმა.
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომლები მონაწილეობენ უნივერსიტეტის აკადემიური და წარმომადგენლობითი საბჭოების მუშაობაში: აკადემიურ საბჭოში – ირმა დოლიძე, წარმომადგენლობით საბჭოში – თამარ ქუთათელაძე.
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლები გაერთიანებული არიან სადისერტაციო საბჭოსა და დარგობრივ სექციებში: გიორგი ცქიტიშვილი, ირმა დოლიძე, ლია კალანდარიშვილი, თამარ ქუთათელაძე, ხათუნა დამიძე.
- გიორგი ცქიტიშვილმა მონაწილეობა მიიღო საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ალექსიძის სახელობის თეატრში გამართულ რეჟისორ თემურ ჩხეიძის 80 წლისადმი მიძღვნილ საიუბილეო საღამოში (20.11.2023). <https://t.ly/xRW7D>
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებული „Art კვლევები“ წარმოდგენილია სამეცნიერო ჟურნალების ღია წვდომის მულტიმედია-ციფრული პლატფორმაზე. <https://www.openjournals.ge/>, აღნიშნულ საიტზე კრებულების (როგორც მთლიანი, ისე ცალკე სტატიების სახით) განთავსება უზრუნველყო მარიამ უშვანმა.
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებულისთვის „Art კვლევები“ გაკეთდა პერსონალური ინტერნეტგვერდი <https://artresearches.tafu.edu.ge/> (მომზადდა ივანე კვიციანი).
- ღონდაძე ლ., კრებული „თეატრალური 100 - საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი 1923 – 2023“. სარედაქციო ჯგუფის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღეს: გიორგი ცქიტიშვილმა და ირმა დოლიძემ.

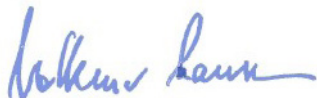
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლებმა მონაწილეობა მიიღეს სსიპ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტურისა და სადისერტაციო საბჭოს დებულებაში ცვლილებების მომზადებისთვის შექმნილი კომისიის მუშაობაში. კომისიის თავმჯდომარე – ვიორჯი ცქიტიშვილი, კომისიის წევრი – ირმა დოლიძე.
- დამუშავდა დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ახალი დებულება.
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლები ეწევიან აქტიურ პედაგოგიურ საქმიანობას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში, კავკასიის უნივერსიტეტში და ა.შ.
- საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის საბაკალავრო, სამაგისტრო და სადოქტორო პროგრამებისთვის ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლებმა დაამუშავეს ახალი სალექციო კურსები შესაბამისი სილაბუსებით:
 - ✓ ირმა დოლიძე - „კულტურული მემკვიდრეობა“ / საბაკალავრო პროგრამა „ხელოვნების ისტორია და თეორია (ხელოვნებათმცოდნეობა)“. სავალდებულო კურსი. არჩევითი კურსი სხვა საბაკალავრო პროგრამის სტუდენტებისთვის.
 - ✓ ხათუნა დამიძე - „არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა“ / სავალდებულო (ქორეოლოგიის პროგრამის) კურსი, არჩევითი კურსი სხვა სადოქტორო პროგრამის სტუდენტებისთვის.
 - ✓ ირმა დოლიძე - „მატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა“ / არჩევითი კურსი სადოქტორო პროგრამის სტუდენტებისთვის.

Zunächst möchte ich ganz herzlich der Georgischen Shota Rustaveli Staatlichen Universität für Theater und Film zu ihrem 100-jährigen Jubiläum gratulieren.

Der V. Band der „Kunstwissenschaftlichen Studien“/ „Art Researches“ wird diesem wichtigen Ereignis gewidmet.

Dieser Sammelband von neun wissenschaftlichen Beiträgen und neuen Übersetzungen, der als pädagogische Zielsetzung des Dimitri Janelidze Instituts der Rustaveli Universität einem speziellen Auftrag nachgeht, legt einen Akzent auf die geschichtliche Dimension. Er umspannt einen Zeitraum von theoretischen Kunst-Ansätzen der Renaissance bis zu dem zeitgenössisch sehr erfolgreichen georgischen Schriftsteller Aka Morchiladze, dessen postmoderne Schreibart durch impressionistische Schilderungen charakterisiert ist. Ein Schwerpunkt ist die Vorbereitungsphase der Theaterschule durch Kurse in Regie, durch den präzisen Vergleich von Erzähltext und Libretto mit der bis in die Gegenwart hinein, oft in Form von Arienabenden, vermittelten Oper „Cavalleria Rusticana“, durch die Erschließung weiterer Sammlungsbestände durch Skizzen von frühen Aufführungen und der Bedeutung der Choreographie für die Schauspielpräsenz, schließlich der Entwicklung der Bild-Eigenständigkeit des Films gegenüber der Photographie. Das Fortwirken surrealistischer Ansätze des amerikanischen Experimentalfilms, der im Rahmen der Klassenkampfvorstellung steht, wird ergänzt durch Einengung der künstlerischen Freiheit in Zeiten zunehmender totalitärer Herrschaft. Dankbar ist der Leser für die ausführlichen Abstracts in Englisch und Deutsch, die für eine weite Zugänglichkeit sorgen.

*Prof. Dr. phil. habil. Dr. h. c. mult.
Volkmar Hansen
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf/Germany*



First of all, I would like to congratulate the Georgian Shota Rustaveli State University of Theatre and Film on its 100th anniversary.

The 5th volume of "Art Researches" is dedicated to this important event.

This anthology of nine academic contributions and new translations, which pursues a special educational mission of the Dimitri Janelidze Institute of Rustaveli University, emphasises the historical dimension. It spans a period from theoretical approaches to art in the Renaissance to the highly successful contemporary Georgian writer Aka Morchiladze, whose postmodern style of writing is characterised by impressionistic descriptions. One focus is the preparatory phase of the theatre school through courses in directing, through the precise comparison of narrative text and libretto with the opera "Cavalleria Rusticana", which is still taught today, often in the form of aria evenings, through the development of further collections through sketches of early performances and the importance of choreography for the acting presence, and finally the development of the image independence of film compared to photography. The continued influence of surrealist approaches in American experimental film, which is part of the class struggle concept, is complemented by the restriction of artistic freedom in times of increasing totalitarian rule. The reader is grateful for the detailed abstracts in English and German, which ensure broad accessibility.

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

პირველ რიგში ნება მიბოძეთ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს მივულოცო დაარსებიდან 100 წლისთავი. სწორედ ამ ღირსშესანიშნავ თარიღს ეძღვნება „Art კვლევების“ მეხუთე ტომი.

ეს ანთოლოგია ცხრა სამეცნიერო ნაშრომს და ახალ თარგმანებს მოიცავს და დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სამეცნიერო და საგანმანათლებლო მისიას ეხმიანება.

კრებულში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ისტორიულ ასპექტებს. ანთოლოგია მოიცავს კვლევების ფართო ჭრილს: ხელოვნებისადმი მიდგომის თეორიულ საკითხებს რენესანსის პერიოდიდან ვიდრე ცნობილი თანამედროვე ქართველი მწერლის აკა მორჩილაძის შემოქმედებადმე, რომლის პოსტმოდერნისტული სტილიც იმპრესიონისტული აღწერებით ხასიათდება; სასწავლო თეატრს. სიზუსტითა და აქტუალობით გამოირჩევა კვლევა, რომელიც ეძღვნება ლიტერატურული ტექსტის ნარატივის და პ. მასკანის ოპერის „სოფლის ღირსების“ ლიბრეტოს შედარებით ანალიზს. ეს ოპერა დღესაც ხშირად სრულდება როგორც მთლიანად, ასევე ცალკეული საკონცერტო ნომრის სახით. კრებულში გამაზვილებულია ყურადღება სათეატრო ესკიზებზე, რომლებიც უნივერსიტეტის მუზეუმშია დაცული, ასევე ხაზგასმულია ქორეოგრაფიის მნიშვნელობა აქტიორული და რეჟისორული კონცეფციის და გამომსახველობითი საშუალებების გასაძლიერებლად. აქცენტირებულია კინოს დამოუკიდებელი გამომსახველობითი საშუალებები და მისი ფოტოგრაფიასთან მიმართება. განხილულია, აგრეთვე, სიურრეალიზმის გავლენა ამერიკულ ექსპერიმენტულ კინოზე, რომელიც კლასობრივი ბრძოლის კონცეფციის ნაწილია და რომლის თავისუფლებაც იზღუდება მზარდი ტოტალიტარული მმართველობის პირობებში.

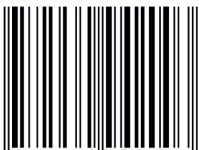
როგორც მკითხველი და ექსპერტი მაღლიერი ვარ ვრცელი რეზიუმეებისათვის ინგლისურ და ვერმანულ ენებზე, რომლებიც კრებულის მკითხველთა აუდიტორიის სივრცეს საგრძნობლად აფართოებს.

პროფესორი ფოლკმარ ჰანზენი,
დუსელდორფის ჰაინრიხ ჰაინეს უნივერსიტეტი,
გერმანია, დიუსელდორფი





ISSN 2960-9429



9 772960 942003