

ART *47507730* RESEARCHES



KUNSTWISSENSCHAFTLICHE
STUDIEN

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის

შრომების კრებული

ART კვლევები

VI



თბილისი
2024
Tbilisi

კრებული შეაღებინა და გამოსაცემად მოამზადა: ირმა დოლიძე
THE COLLECTION COMPLIED 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 უშხვანი
COVER DESIN BY: MARIAM USHKHVANI

ყდაზე გამოყენებულია გივი ცერაძის მიერ თეატრალური ინსტიტუტის
სპექტაკლისთვის (ა. არბუზოვის „ეს მოხდა ირეუტსკში“, 1962) შექმნილი ესკიზი.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2024

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House „Kentavri“, 2024

www.tafu.edu.ge

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

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Dimitri Janelidze Scientific-Research Institute Works edition

ART RESEARCHES



VI

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN

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

სარქაქციო-სარქაქციო საბჭო

გიორგი შალუტაშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის რექტორი, პროფესორი

ეკატერინე გელიაშვილი

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

თამარ ვეფხვაძე

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

ეკა კივანაძე

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

ოთარ კაპანაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

რუსუდან კვარაცხელია

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი
კაგაკისის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

მაია კივანაძე

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

თეა ურუშაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

გვანცა ღვინჯილია

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ნიკოლოზ წულუკიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰაიკე შპისი

ფილოლოგიის დოქტორი
დიუსელდორფის ვოიფს მუზეუმი

EDITORIAL & REVIEWERS BOARD

Giorgi Shalutashvili

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

Ekaterine Geliashvili

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

Tamar Vepkhvadze

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

Eka Kiknadze

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

Otar Kapanadze

*Dr. of Art Sciences, Associative Professor,
The Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire*

Rusudan Kvaratskhelia

*Dr. of Art Sciences, Associative Professor,
Caucasus International University*

Maia Kiknadze

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

Lela Ochiauri

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

Thea Urushadze

Dr. of Art Sciences

Gvantsa Gvinjilia

*Dr. of Art Sciences, Associative Professor,
The Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire*

Nikoloz Tsulukidze

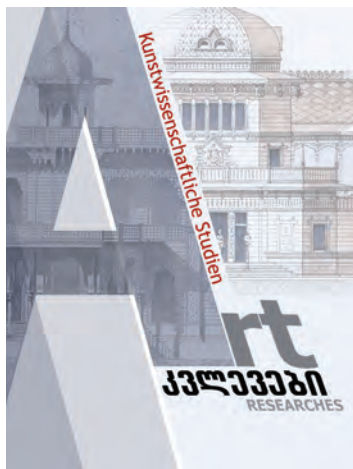
*Dr. of Art Sciences,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University*

Heike Spies

*Dr. phil.
Goethe Museum Düsseldorf*

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი
ინსტიტუტის შრომების კრებული

„ART კვლევები“



2019



2020



2021



2022



2023

„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 მასალებსა და სამეცნიერო ექსპედიციების შედეგებს.

„Art კვლევების“ მეექვსე კრებულში, წინა გამოცემების (2019-2023) მსგავსად, მკითხველს სიახლეებით გამოირჩეულ, მრავალფეროვან და საინტერესო სამეცნიერო პუბლიკაციებს ვთავაზობთ თეატროლოგიის, ხელოვნებათმცოდნეობის, კინომცოდნეობის, ქორეოლოგიის, სახელოვნებო განათლების, მათ შორის სათეატრო განათლების, ლიტერატურათმცოდნეობის, ფოლკლორის კვლევების მიმართულებებით.

ვრცელი რეზიუმეები ინგლისურ და გერმანულ ენებზე აღნიშნული პუბლიკაციების საერთაშორისო სამეცნიერო მიმოქცევაში ინტეგრირებას ემსახურება. ტრადიციულად, „Art კვლევების“ ამ კრებულშიც დიდი ადგილი ეთმობა უნივერსიტეტის სასწავლო-სამეცნიერო არქივში (2024 წლამდე თეატრისა და კინოს მუზეუმი, რომელიც დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაში იყო გაერთიანებული) 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 Institute 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 has been 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, especially in the areas 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 research intended as teaching material of the university, as well as the new translations of the important art researches from different languages into Georgian, prepared by our colleagues as well as reports on the scientific expeditions of them.

As in the previous volumes (2019-2023), the VI volume of 'Art Researches' offers readers diverse and interesting scientific publications in the fields of theatre studies (theatrology), art studies, film studies, choreology, art didactics, including theatre education, literary studies, folklore research.

The publications are accompanied by detailed summaries in English and German, which should contribute to the international scientific integration of the publications mentioned. Traditionally, this volume also devotes special attention to materials from the Scientific Teaching Centre, which are little known to the public.

Traditionally, this volume also devotes special space to materials from the university's Scientific Teaching Archive (until 2024 - Museum of Theatre and Film), which is integrated into the structure of the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film and is little known to the public.

The aim of the anthology 'Art Researches' is to familiarize 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, sowie Berichte über die wissenschaftlichen Expeditionen der Mitarbeiter.

Wie in den früheren Bänden (2019-2023) bietet auch der VI. Band der „Art Researches“ den Lesern mannigfaltige und interessante wissenschaftliche Publikationen auf den Gebieten der Theaterwissenschaft (Theatrologie), Kunstwissenschaft, Filmwissenschaft, Choreologie, Kunstdidaktik, darunter auch der Theater-Ausbildung, Literaturwissenschaft, Folkloreforschung.

Die Publikationen werden mit den ausführlichen Zusammenfassungen in englischer und deutscher Sprache 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 Wissenschaftlichen Lehr-Archiv der Universität (bis 2024-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 Researches“ ist die Fachkollegen und breite Öffentlichkeit mit der Jahresarbeit und Forschungsergebnissen des D. Janelidze wissenschaftlichen Forschungs-Instituts bekannt zu machen.

Irma Dolidze

სარჩევი / CONTENT

გიორგი ცქიტიშვილი

შემოთავაზებული გარემოება -----15

Giorgi Tskitishvili

Suggested Circumstance -----28

Vorgeschlagene Situation -----30

ირმა დოლიძე

თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლების სცენოგრაფია

გივი ცერაძის ესკიზების ატრიბუციისათვის -----33

Irma Dolidze

The Scenography of the Theatre Performances of the Theatre Institute -

On the Attribution of Givi Tseradze's Designs -----76

Die Szenografie der Theateraufführungen des Theaterinstituts -

Zur Attribution der Entwürfe von Givi Tseradze -----80

თამარ კუთათელაძე

სასწავლო თეატრი XXI საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში -----84

Tamar Kutateladze

The Student Theatre at the Beginning of the 20^s of the 21st Century -----120

Das Studientheater zu Beginn der 20-er Jahre des 21. Jh.-s -----122

გიორგი რაზმაძე

ახალი მედიები ქართულ კონტექსტში -----124

Giorgi Razmadze

New Media in Georgia -----148

Die neuen Medien in Georgien -----151

ხათუნა დამჩიძე

ქორეოგრაფია ქართულ კინემატოგრაფში -----153

Khatuna Damchidze

Choreography in Georgian Cinematography -----190

Choreografie in der Georgischen Kinematografie -----194

ლია კალანდარიშვილი

„ეკრანული თხრობა“, ექსპოზიცია -----198

Lia Kalandarishvili

On-screen Narration, Exposition -----225

Erzählen auf dem Bildschirm, Exposition -----228

ეკატერინე თაბუკაშვილი

სსახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების სწავლების ისტორიის შესახებ /XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის დასაწყისი/ -----	231

Ekaterine Tabukashvili

The History of the Teaching of Fine and Applied Arts /Late 19 th century and early 20 th century/ -----	242
Zur Geschichte des Unterrichts von Bildender und Angewandter Kunst /Spätes 19. Und frühes 20. Jahrhundert/ -----	244

მანანა პაიჭაძე

პროსპერ მერიმეს ნოველის „კარმენ“ და ჟორჟ ბიზეს ოპერის "Carmen" კომპარატისტული ანალიზი -----	246

Manana Paitschadse

Prosper Mérimée's Novella "Carmen" and Georges Bizet's opera "Carmen" – A Comparative Analysis -----	261
Prosper Mérimée's Novelle „Carmen“ und Georges Bizet's Oper „Carmen“ - Eine vergleichende Analyse -----	264

ქეთევან ელაშვილი

პუბლიცისტის მხატვრული დიაპაზონი -----	267

Ketevan Elashvili

The artistic spectrum of opinion journalism -----	277
Die künstlerische Spannbreite der Publizistik -----	279

გიორგი კრავეიშვილი, ხათუნა დამჩიძე

ფერეიდნელ ქართველთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ტრადიციები -----	281

Giorgi Kraveishvili, Khatuna Damchidze

Musical-choreographic Folklore Traditions of the Fereydan-Georgians -----	298
Musikalisch-choreografische Folklore-Traditionen der Fereydan-Georgier -----	303

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი 2024 -----	308

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

2024

დირექტორი – ბიორბი ცჰიტოშვილი

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 ქუთათელაძე

თეატროლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი – მანანა პაიჭაძე

გერმანისტი, პროფესორი, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

მეცნიერ-თანამშრომელი – ხათუნა ღამჩიძე

ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მეცნიერ-თანამშრომელი – ეკატერინე თავუკაშვილი

ხელოვნებათმცოდნე, დოქტორანტი

ასისტენტ-მკვლევარი – ბიორბი რაჟმაძე

ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ასისტენტ-მკვლევარი – მარიამ უშხვანი

ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი

ლიტერატურული კონსულტანტი – ქეთევან ელავიშვილი

ლიტერატურათმცოდნე, ფილოლოგიის დოქტორი

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

2024

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 – **GIORGI RAZMADZE**

Art Scholar, Dr. of Art Sciences

Research-Assistant – **MARIAM USHKHVANI**

Art Scholar, MA in Art Sciences

Literary Consultant – **KETEVAN ELASHVILI**

Philologist, Dr. phil.



შალვა ძნელაძე, „მოთქმა“, ქ.ტ.
სემ - ხელოვნების მუზეუმში.¹

¹ აღბრძოლვით: ი. აბესაძე, დ. გუნია, შალვა ძნელაძე, თბ., 2017.

შემოთავაზებული გარემოება

საკვანძო სიტყვები: *თავტირილი, სამგლოვიარო - საწესო რიტუალი, არქანჯელო ლამბერტი*

უხსოვარი დროიდან მოყოლებული, დედამიწის ყოველი კუთხის წარმომადგენელთა შორის, განსაკუთრებული ადგილი უკავია ადამიანის გარდაცვალებას; ჩვენი ცხოვრების ციკლის გარდაუვალ დასასრულს, რომელიც საბოლოო წერტილს უსვამს ამ ქვეყნად ყოფნას. მისი აღქმა-გააზრება, ეპოქათა მიხედვით, ბუნებრივია, გარკვეულ სახეცვლილებას განიცდიდა. ყოველივე ზემოთქმულზე უდავოდ დიდ გავლენას ახდენდა აღმსარებლობა და მეცნიერების წინსვლა-განვითარება. ადამიანი თანდათან შეიცნობდა სამყაროს; აქედან გამომდინარე, იგი სულ სხვა თვალთა ალიქვამდა სივრცულ-სიცოცხლეს (რა თქმა უნდა, ასევე ყოფისა თუ სულიერების სხვა მნიშვნელოვან ასპექტებს). ზემოთ, რელიგია ვახსენე და არც ეს განლაგოთ შემთხვევითი; ვინაიდან, ამ სამყაროდან იმ ქვეყნად გადასვლას (გარდაცვალებას), ყველა სარწმუნოება (იუდეიზმი, ქრისტიანობა, ბუდიზმი, მუსულმანობა და ა.შ.) თავისებურად უხსნის მრევლს. აქედან გამომდინარე, სამყარო მდიდარია სხვადასხვა სახის სამგლოვიარო რიტუალებით, რომლებიც ეხება, როგორც მიცვალებულის დატირებას, მასთან სამუდამოდ გამომშვიდობებას, ისე მისი ცხედრის გაპატიოსნება-დაკრძალვას.

რასაკვირველია, ამ მიმართულებით გამონაკლისს არც ჩვენი ქვეყანა წარმოადგენს. „...ისტორიკოსს ლეონტი მროველს მგოსნობის განსხვავებული ჟანრის აღსანიშნავად „გლოვის მგოსნები“ ჰყავს მოხსენიებული...“¹ როგორც ირგვევა, საერთოდ რიტუალი (განურჩევლად, სიხარულისა თუ მწუხარების გამომხატველი) ძალიან ფართოდ ყოფილა გავრცელებული ქართველურ ტომებში; იმდენად ძლიერად იყო იგი გამჯდარი ჩვენს წინაპრებში, რომ ამა თუ იმ სახით დღევანდლობამდეც კი მოაღწია; მართალია, საუკუნეების განმავლობაში ხელშესახები ტრანსფორმაცია განიცადა; უმეტეს შემთხვევაში, ალბათ დაკარგა კიდევ პირველადი საკრალურ-სიმბოლური მნიშვნელობა. „გლოვის მგოსნობა“ მიცვალებულის დატირებასთან არის დაკავშირებული. იგი წარმოშობილი უნდა იყოს მიცვალებულის კულტიდან. მიცვალებულის გასვენებისა და სულის მოხსენიების ძველი ცერემონიალი მოითხოვდა გრძნობათა ამაჩუყებელი საწესო სანახაობის შექმნას. და, ცხადია, რომ ამ სანახაობის შემოქმედნი ისინი გახდნენ, ვისაც საუკეთესოდ შეეძლო ადამიანის მწუხარებისა და სიხარულის გამოხატვა და განსახიერება. ესენი იყვნენ მგოსნები და მათი ამ ხელოვნების ტრადიციების სათავეთა გადმონაშთები ბოლო დრომდე შემონახული იყო სვანეთსა, თუშ-ფშავ-ხევსურეთსა, აფხაზეთსა და სამეგრელოში „ზარის“, „დალაობის“, „აფხაზურას“ და სხვა საწესო სანახაობათა სახით...“²

ვფიქრობ, ძალზე საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, უძველესი დროიდან არსებობდნენ ადამიანები, რომლებიც გარკვეული

1 ჯანელიძე, ქართული, დამხმარე, თბ., 1983, გვ. 152.

2 იქვე.

წესის დაცვით წარმართავდნენ ზემოაღნიშნულ რიტუალს. თან, აღსანიშნავია ისიც - ისინი თავისი საქმის ნამდვილი პროფესიონალები (ერთგვარი, სახიერად შემსრულებელნი) იყვნენ. შემოთავაზებული გარემოება³ მათგან მოითხოვდა დიდ ოსტატობას. ამ ადამიანებს დამსწრე საზოგადოებამდე ხელშესახებად უნდა მიეტანათ ის ტრაგედია, აუნაზღაურებელი დანაკლისი, რომელიც კონკრეტული პიროვნების გარდაცვალებით გახლდათ გამოწვეული; მათ მოვალეობაში შედიოდა არა მხოლოდ ხალხის გულის აჩუყება, არამედ მათთვის თავზარის დაცემა. ეს კი, გარკვეული სახით ხელოვნებას წარმოადგენდა, დაახლოებით ისეთს, როგორსაც მსახიობი ფლობდა, რომელიც მაყურებელში სხვადასხვა ემოციას (სიცილი, ტირილი) იწვევდა. სწორედ ამიტომ, ეს ადამიანები თავის ხელობას ახალგაზრდობიდანვე ეუფლებოდნენ, გზადაგზა, დროთა განმავლობაში ხვეწდნენ და ავითარებდნენ. ძველად, საქართველოში მათ „გლოვის მგოსნებად“ ან „მოსაწევართმეტყველებად“ მოიხსენიებდნენ. ამ ადამიანებს ეკუთვნოდათ ტექსტი, რომელსაც ისინი რიტუალის მსვლელობისას წარმოსთქვამდნენ (ან წაიძეურებდნენ). გარდა სიტყვისა, გლოვის მგოსნის სახიერადაც უნდა მიეღწია დამსწრე საზოგადოებაზე ზემოქმედებისათვის. ეს დაახლოებით იმას ჰგავს, სცენაზე მყოფმა მსახიობმა მაყურებელთა დარბაზს საკუთარი განცდები რომ უნდა გადასცეს; თანაც ისე, მათში თანაგანცდა გამოიწვიოს. ამას დრამატული, უფრო მეტიც, ტრაგიკული როლების შემსრულებელთაგან ელიან.

საგულისხმოა ისიც, რომ საქართველოს ყოველ მხარეს თავისი განსაკუთრებული, თვითმყოფადი სამგლოვიარო რიტუალი გააჩნია. „...სვანურ სიმღერებს შორის, სულ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სამგლოვიარო მეზავრულს, რომელიც დღემდე არსებობს, როგორც სვანეთში, ისე ქართლში, გურია-სამეგრელოში და სხვა ადგილებშიაც და რომელსაც ყველგან „ზარს“ ეძახიან. ეს ზარი მიცვალებულის მუსიკალური დატირებაა, რომელშიაც გამოხატულია იმ პირის ღირსება. ამ სიმღერას საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მცხოვრებნი, როგორც მუსიკალური, ისე მოწყობილობის მხრით, სულ სხვადასხვანაირად ამბობენ ხოლმე. სვანების „ზარს“ მღერიან განსაკუთრებით მამაკაცები, - ქალები სიმღერაში მონაწილეობას არ იღებენ, ისინი მოტირალთა გუნდს წარმოადგენენ მხოლოდ. მომღერლები ჩამწვრივდებიან რიგ-რიგად, მხრებზედ გადიდებენ ყავარჯენს (შუბისდაგვარია, რომელიც ყოველ სვანსა აქვს), შეჭრავენ დასაფლავების პროცესიას და ორპირად მღერიან იმ ჰიმნსა, რომელიც თავის მუსიკალური შინაარსით იმდენად დიდებული და ამასთანავე იმდენად თავზარდამცემია, რამდენადაც საუცხოო შეხედულება აქვს თვით პროცესიასა. მიცვალებულის გვამს და ქალების მოთქმა-ტირილს რომ არ ხედავდეს კაცი, ეგონებოდა მოლიტანობის სადღესასწაულო სარწმუნოებრივი პროცესია...“⁴

³ ეს ტერმინი თუ განსაზღვრება ეკუთვნის რუს რეჟისორს, მსახიობს, პედაგოგს, პროფესიული თეატრის რეჟორმატორს, კონსტანტინე სტანისლავსკის (1863-1938 წწ.). სტანისლავსკი მისი სცენიური ფსევდონიმი იყო. ნამდვილი გვარია - ალექსევი. ის ავტორია ე.წ. „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“. სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით, დღესაც ზრდიან მომავალ მსახიობებს, როგორც ევროპაში, ისე ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

⁴ ფალიაშვილი, ქართული, თბ., 1909, გვ. 8-9.

უკვე ვახსენე ის უტყუარი გარემოება, რომ მიცვალებულის დატირება (ე.წ. პანაშვიდი), ისევე როგორც მოგვიანებით მისი დაკრძალვა, გარეგნული თვალსაზრისით, ერთგვარი საწესო-სარიტუალო სანახაობის, სამგლოვიარო პერფორმანსის ხასიათს ატარებდა. მისი შინაარსიდან, დანიშნულებიდან გამომდინარე, გამოყენებული გახლდათ სადადგმო ელემენტები; ეს ეხება პროცესიაში მონაწილეთა არა მხოლოდ სტატიკურ განლაგებას, არამედ მათ მოძრაობას, ე.წ. პლასტიკურ ნახაზს. მაგალითად, მკვლევრები აღნიშნავენ - სვანურ სამგლოვიარო „ზარს“ საფერხულ შესრულების ნიშნები ატყვია.⁵ ჩითგადაფარებულ კუბოზე, ჭირისუფალი ქალები და მათი მეზობლები, ზემოდან გარდაცვლილის საუკეთესო, საგარეო, გამოსასვლელ ტანსაცმელს აწყობდნენ; იგივე ითქმის თოფ-იარაღზე, დამბაჩაზე, ქამარ-ხანჯალზე, ხმალ-სატეგარზე; ასევე, ჩიბუხ-კვეს-აბედზე, თუთუნით სავსე სათუთუნეზე; მოკლედ, ყველა იმ ნივთზე, საგანზე თუ ატრიბუტზე, რომელთაც მიცვალებული სიცოცხლეში იყენებდა, მოიხმარდა. კუბოს ერთ მხარეს, ერთ რიგად ისხდნენ თურმე თმაგაშლილი ჭირისუფალი (ოჯახის წევრები, ნათესავ-ახლობლები) ქალები; ტირილსა და მოთქმა-გოდებას პირველად სწორედ ისინი ატეხდნენ ხოლმე; მათ გლოვას მოგვიანებით გარეშე (მეზობლები, ნაცნობები) კაცები აგრძელებდნენ; ისინი კუბოს ირგვლივ წრეს კრავდნენ და ხმით ტირილდნენ. მათ შორის უზუცესი, მოთქმასთან ერთად, ორივე ხელს თავში იცემდა; მის ქმედებას დანარჩენი კაცებიც იმეორებდნენ. ამას მოჰყვებოდა ოჯახის უფროსის (თან ახლდა ოჯახის წევრი სხვა მამაკაცებიც) გამოსვლა; ისინი ჯერ კუბოსკენ მოდიოდნენ თავში ორივე ხელის ცემითა და ხმამაღალი გმინვით (ტექსტი: „ვაი, ჩემს სიცოცხლეს!...“); შემდეგ, თურმე მიცვალებულისგან პირს იბრუნებდნენ, ერთ ჯგუფად შეკრებილი კაცებისკენ დაიძრებოდნენ; აი, აქ იწყებოდა საწესო-სამგლოვიარო სანახაობის კიდევ ერთი, ეტყობა ვიზუალურად მნიშვნელოვანი სცენა. „...მიუახლოვდებიან-რა, ჩაუჯდებიან და იმათ წინ წამოწვებიან მიწაზე, ცალის ხელით მიწას დაებჯინებიან და ცალს ხელს თავში ირტყამენ და მიცვალებულზე რასმე შესასხამს მოსოქვამენ. თვითეულს იმათ შესხმაზედ ეს დარაზმული მოტირალი ხალხი პასუხს უგებს: „ი-ი-ი, ოიმიათი!...“. მესამე მოთქმაზე ეს მოტირალი რაზმი იჩოქებს. ამ დროს, ჭირისუფალ-მოტირალნი წამოდგებიან, პირს ისევ კუბოსკენ იზამენ და წავლენ ტირილითა და თავში ცემითა. მივლენ თუ არა კუბოსთან, გაჩუმიდებიან და თავის პირველ ნადგომ ალაგზედ გადავლენ და შედგებიან. ახლა ჭირისუფალი ქალები წამოდგებიან და დიასახლისის წინწაძლოლით ჩამოუვლიან დარაზმული კაცების მწკრივს მოთქმითა და ტირილითა. ამათ გული გახსნილი აქვთ და ტიტველა გულში მჯიღის ირტყამენ. შემდეგ ისევ მობრუნდებიან, მივლენ და კუბოსთან ჩამოსხდებიან...“.⁶

შეუიარაღებელი თვალთაც კარგად ჩანს, თუ როგორ დაწვრილებით, საგულ-დაგულოდაა შეთხზული (ვგულისხმობ, როგორც ვერბალურ, ტექსტუალურ ნაწილს, ისე არავერბალურს, ფიზიკურ ქმედებას) თითოეული მონაწილის მოქმედება, ქცევა. აქ, ვერ შევხვდებით ცალკეულ სოლო ნომერს, გამოსვლას. ყველაფერი

⁵ ჯანელიძე, ქართული, დამხმარე, თბ., 1983, გვ. 154.

⁶ იქვე.

მასობრივი ქმედების, ფერხულის წესებს ემორჩილება. ამასთან, ადამიანთა თითო-ეულ ჯგუფს (ჭირისუფალი ქალები, ჭირისუფალი კაცები, გარეშე ქალები, გარეშე კაცები) თავისი „არია აქვს შესასრულებელი“; ყველაფერი, თითქოს უხილავი დამდგმელის ნებასაა დამორჩილებული. უცნობი რეჟისორის მიერ ერთხელ შექმნილი მიზანსკენა, დროთა განმავლობაში, თაობიდან თაობას დიდი რუდუნებით, მონდომებით გადაეცემოდა. ალბათ, ჟამთაგვლასთან ერთად, პერფორმანსს რაღაც დეტალები ავლდებოდა, რაღაც შტრიხები, ნიუანსები კი ემატებოდა. თუმცა, ძირითადი არსი უდავოდ უცვლელი რჩებოდა.

სვანეთის გარდა, ამ მიმართულებით საქართველოს მხარეებს შორის სამეგრელოა ძალზე მდიდარი. „...გაიხდიან წელსევიტ ტანისამოსს, როგორც ქალები, ისე კაცებიც, გაიძრობენ აგრეთვე ფეხსაცმელს და შეემზადებიან წესიერი ტირილისათვის: მიცვალებულს ჩააცვამენ; ამოარჩევენ, რაც უფრო დიდი ოთახი აქვთ და მის კუთხეში ხალიჩაზე დაასვენებენ. შემდეგ ამისა ამოირჩევენ რამდენსაჲე კაცს, რომელსაც კარგი ხმა აქვთ და იმათგან შეადგენენ მეზარეთა ორ გუნდს. ესენი ეახლებიან ოთახის კარებიდან მიცვალებულთან ყოველივე მოტირალს. ჯერ, რასაკვირველია, ტირილს იწყებს ყველაზე უფრო ახლობელი ნათესავი. მოტირალი ფეხშიშველი და წელს ზევით ტანშიშველი ჩადგება მოზარეთა ორ გუნდს-შუა და ისე მიუახლოვდება მიცვალებულს. მოზარეები მღერიან ნელის ხმით, თითქოს კიდევ მღერიან და კიდევ სტირიანო. ხოლო სიტყვებს არ ამბობენ და იძახიან მხოლოდ: „ჰოი, ოჰი, ოჰი“.⁷ საგულისხმოა იტალიელი თვითმხილველის⁸ მიერ შენიშნული ერთი დეტალი. კარგი ხმის მქონე კაცებს არჩევენო. აჰი, სათანადო ჟღერადობის ხმა (სხვა მონაცემებთან ერთად) დღესაც დადებითად ფასდება მომავალი მსახიობის უმაღლეს სასწავლებელში ჩასარიცხად გამართულ მისაღებ გამოცდებზე. იმისათვის, რათა მოტირალ კაცს დამსწრეებზე სათანადო ზემოქმედება მოეხდინა, მას ერთ-ერთ აუცილებელ პირობად კარგი ხმის ქონას უყენებდნენ.

7 ლამბერტი, სამეგრელოს, თბ., 1938, გვ. 62.

8 არქანჯელო ლამბერტი - XVII საუკუნის იტალიელი მისიონერი, თეატინელთა ორდენის ბერი, ქალაქ ნეაპოლის მკვიდრი გახლდათ. რომის კათოლიკური სარწმუნოების პროპაგანდის კონგრეგაციის დაფუძნებით, 1630-1649 წლებში ცხოვრობდა დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ, ოდიშის (სამეგრელო) სამთავროში. 1655 წელს, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, გამოაქვეყნა წიგნი, რომელშიც საუბარია XVII საუკუნის შუა წლების ოდიშის სამთავროსა და ზოგადად საქართველოს სოციალურ-ეკონომიკურ, პოლიტიკურ მდგომარეობაზე; აგრეთვე, ადგილობრივ ადამიანთა-წესებზე, ჩვეულებებზე, ქვეყნის ბუნებრივ სიმდიდრეზე, ყოველდღიურ ყოფასა და კულტურაზე. შეიძლება ითქვას, რომ ლამბერტის წიგნი უცხოელის, ევროპელის თვალით საქართველოს დანახვის, გაგებისა და შეცნობის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია. ვინაიდან, ეს თხზულება თვითმხილველის მიერაა შექმნილი, იგი როგორც ჩვენი, ასევე უცხოელი მკვლევრების ყურადღების ცენტრში კარგა ხანია მოექცა. ლამბერტი ასევე ავტორია ნაშრომისა „წმინდა კოლხიდა“, რომელშიც ოდიშის სამთავროს მკვიდრთა რელიგიურ-სარწმუნოებრივ აღმსარებლობაზეა საუბარი. ზოგიერთი წყაროს მიხედვით, ლამბერტი თავისი დროისათვის საკმაოდ კარგი ექიმი და მხატვარი ყოფილა. ძალზე საგულისხმო, მნიშვნელოვანია ლამბერტის თხზულება იმ მიმართულებით, რომ მასში XVII საუკუნის 30-40-იანი წლების ისტორიაა ასახული.

სამეგრელოში, სამგლოვიარო საწესო-სარიტუალო სანახაობას ჰყოლია კიდევ ერთი აუცილებელი პერსონაჟი, რომელსაც ადგილობრივები მათვალაურებენ ეძახდნენ. „...მათვალაურად ითვლება ის ქალი, ვისაც ემარჯვება მიცვალებულის დამახასიათებელი თვისებები აღნიშნოს და საერთოდ ისეთი სიტყვები იხმაროს და ხმას ისე შესაფერისად აუწ-დაუწიოს, რომ მაყურებელთ გული აუჩვილოს და ტირილის გუნებაზე დააყენოს. ერთგვარი ჰიმნი საგალობელი გამოუდით. ყოველი ტაეპი მღერით თავდება და ხმამაღალი ვიშვიში და გულის ამოსკვნა მოჰყვება. ვიმ-ვიშთან ერთად მოტირალი ორსავე ხელს გაშლილ თმაზე ჩამოისვამს და წარმოადგენს მგლოვიარე ქალს, რომელიც საშინელი მწუხარებისაგან თავზე თმას იგლეჯს“.⁹ ვინაიდან, ყველა ადამიანს არა აქვს უნარი სახიერად გადმოსცეს თავისი განცდები, გრძნობები და გარშემომყოფები საკუთარი მწუხარების თანამოწიარედ აქციოს, მას სამეგრელოში მათვალაურს დაახმარდნენ ხოლმე; რომელიც უთუოდ ჭირისუფალის გვერდით უნდა მჯდარიყო. უმეტეს შემთხვევაში, პანაშვიდზე მისული ხალხი, სწორედ ამ ქალს უფრო მეტ ყურადღებას აქცევდა, ვიდრე ნამდვილ ჭირისუფალს. ესენი იყვნენ იმ უნარის მატარებელნი, რომლებსაც შეეძლოთ ადამიანების გულის აჩუყება, მათში თანაგანცდის გამოწვევა. მეტ-ნაკლებად, თითქმის იგივე სურათია საქართველოს ყველა მხარესა თუ კუთხეში. აგიდოთ, მაგალითად აფხაზეთი, სადაც „...ტირილში ისეთ მწარე და გულმოსათუთ სიტყვებს ჩაურთავენ, რომ კაცს უნებურად ცრემლებს მოჰგვრის. მოთქმით ტირილში ქალები ესაუბრებიან მკვდარსა ვითა ცოცხალსა: მოუთხრობენ თავის თავგადასავალს და გაჭირვებას. სოხოვენ რაიმე სიტყვა გადასცეს სხვა მიცვალებულს... ეკითხებიან ანუ ნებართვას სოხოვენ სხვადასხვა საქმეებზე და პასუხსაც ნამდვილად მოელოან სულის გამოცხადებით სიხმრებში ან სხვაფრივ“.¹⁰

ზემოაღნიშნული ტრადიცია მხოლოდ დასავლეთ საქართველოში არ გავრცელდა შემონახული. თითქმის ანალოგიური რამ შეინიშნებოდა აღმოსავლეთშიც. კერძოდ, კახეთში სახიერად, ემოციურად ტირილის უნარის მქონე ქალებს ჭირისუფალი სპეციალურად იწვევდა პანაშვიდზე, საგანგებოდ ეპატიჯებოდა გასვენებაში. „...ძალიან გულით ვიტირებდით ხოლმე, ისე ვიტირებდით, რომ სულ ცრემლითა დნებოდა მთელი ხალხი; ერთი მოთვლიდა მოთქმით, დანარჩენები ბანს ამბობდნენ... თუნდაც, ცუდი კაცი ყოფილიყო, რამე კარგი უნდა მოგვეგონებინა იმისი... ამას, შვილო, ჩვენ „ზარს“ ვეძახდით და ჩვენზე კიდევ იტყოდნენ „მოზარეები“ არიანო“.¹¹

წმინდა სანახაობრივი თვალსაზრისით, ვფიქრობ, ძალზე საინტერესო უნდა ყოფილიყო სულის შესანდობარი საწესო სანახაობა¹² „დალაობა“, რომელიც თუშეთში იმართებოდა. „...წლის თავზე დაწვეულია მთელი სოფელი... ამ დღეს მიცვალებულის ნიშანსაც გარეთ დაასვენებენ. ნიშანზე გაშლილია მიცვალებულის ტანისამოსი, რამდენიმე წყვილი წინდა და ჩითა ალაგია. აქვეა სათამბაქო ქისა,

⁹ სახოკია, მიცვალებულის, მასალები, თბ., VIII, 1940, გვ. 170.

¹⁰ ჯანელიძე, ქართული, დამხმარე, თბ., 1983, გვ. 156.

¹¹ იქვე.

¹² იქვე, გვ. 157.

გაპენტილი მატყლი, ქვამარილი, ხელადა არაყი, ბიჭონი და სხვ.“¹³ სახალხო, საჯაროდ გამოფენილ მიცვალებულის პირად ნივთებს, ტანსაცმელს ირგვლივ ქალები შემოუსხდებოდნენ ხოლმე. რიტუალის აუცილებელი კომპონენტი გახლდათ სპეციალურად ამ დღისთვის მოხარშული ლუდი, რომლით სავსე ჭურჭელიც იქვე, მიცვალებულის „ნიშნის“ სიახლოვეს იდგა. ე.წ. „წლის ალუდის“ ერთ-ერთი სავალდებულო ატრიბუტი „სადგინი“ (ცხენებით სროლა) იყო. მასში ხუთი მხედარი მონაწილეობდა. შუაში იდგა შავი ქსოვილით დათალხული გარდაცვლილის ცხენი, რომელსაც უნაგირზე ხურჯინი ეკიდა. ამ ბედაურზე ამხედრებული, მოთქმის კილოთი იწყებდა ტექსტს, რომელშიც მიცვალებულის ქება ჟღერდა; დანარჩენები მონოტონურად აჰყვებოდნენ: „დ-ა-ლ-ა... და-ლა!...“ მათ ფონზე, ერთი წლის წინ გარდაცვლილის დედა ან და გულისგამგმირავად მოთქვამდა, რაც იქ მყოფებზე ენით აუწერელ ზემოქმედებას ახდენდა. სათანადო პარალელის გასავლებად, საკმარისია გავისწავლოთ კომპოზიტორ დიმიტრი არაყიშვილის (1873-1953 წწ.) სიტყვები: „...თვითველ შემთხვევისათვის ტექსტი ექსპრომტად იქმნება და მისი სიღრმე დამოკიდებულია მთავარი მოზარე ქალის ნიჭსა და უნარზე, სიმღერას მღერიან ან მოსთქვამენ ავაჯით...“¹⁴ ეს მოსაზრება „ზარის“ თაობაზეა გამოთქმული, ხოლო ავაჯი, რეჩიტატივს ნიშნავს.

დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ სამეგრელოსა და აფხაზეთში ძველად იმართებოდა მიცვალებულის სულის მოსახსენიებელი სხვადასხვა სახის საწესოსამგლოვიარო რიტუალები, რომლებიც უხვად შეიცავდნენ სანახაობა-თამაშობის¹⁵ ელემენტებს. ერთ-ერთი ასეთია ე.წ. წყალში დამხრჩვალის სულის ამოყვანა, დაჭერა; გავრცელებული ყოფილა აფხაზეთში. იმ ადგილას, სადაც ადამიანი დაიღუპა, თურმე მთელი სოფელი იყრიდა თავს. მდინარის ერთი ნაპირიდან მეორემდე ჭიმავდნენ აბრეშუმის გამძლე ბაწარს. თოვს, ზედ შუა ადგილას მიაბამდნენ ხოლმე ახალთახალ, უხმარ, სუფთა ნაჭრის პატარა ტომარას. თოვის ორივე ბოლო, მდინარის აქეთ-იქით ნაპირზე ხალხს ეჭირა. ისინი ცდილობდნენ გუდა წყალს არ დაესველებინა. ამასთან, ტომრის თავი პირლია, გახსნილი უნდა ყოფილიყო. იმართებოდა ცეკვა-თამაში. მოხუცი კაცი ჭიანურზე („აფხიარცა“), ხოლო მომხიბვლელი გოგონა ჩანგურზე („აჩანგურ“) უკრავდნენ. გოგო-ბიჭები მათ გარშემო ცეკვავდნენ და თან ბანს აძლევდნენ. მოშორებით, კიდევ ერთი წრე იყო, რომელშიც სიმღერა, ცეკვა, თამაში გახლდათ გაჩაღებული. ამათში ერივნენ ე.წ. „ამორჩეული“ კაცები, რომლებიც სათავეში ედგნენ გამართულ პერფორმანსს; ამასთან, მათი მოვალეობა იყო თოვზე ჩამოკიდებული გუდისათვის თვალ-ყურის დევნება, რათა ტებილხმოვანებით დამტკბარი დამხრჩვალის სულის ტომარაში ჩაბრძანება არ გამოჰპარვოდათ.

„...როცა შეამჩნევენ - გუდა „იბერება“ (სულის შებრძანების ნიშანი), უფროსები აძლევენ ნიშანს, რათა მომღერალთა და ჩანგურ-ჭიანურზე დამკვრელთ უფრო დაადაბლონ ხმა, უფრო ნაზად და წყნარად იმღერონ: შესაძლებელია, მეტისმე-

¹³ მაკალათია, თუმეო, თბ., 1933, გვ. 171-172.

¹⁴ ჯანელიძე, ქართული, დამხმარე, თბ., 1983, გვ. 156.

¹⁵ იქვე, გვ. 159.

ტად მხიარულებამ შეაშინოს ეული სული და არ „შებრძანდეს“ გუდაში... რამდენადაც უფრო და უფრო „სასინარულო ნიშნები“ ეტყობა გუდას (რამდენადაც უფრო იბერება), იმდენად სიმღერა-თამაშის ხმა მიინაბება ხოლმე. აი, კიდევაც „შებრძანდა“ გუდაში სული, ხმაურობაც შეწყდა და ამორჩეულნი უცხად მისცვივიან გუდას და თავს უკრავენ. ეხლა, როცა სული მათ გუდაშია, უფრო და უფრო აჩალებენ სიმღერა-თამაშს და ამ სინარულითა და ცეკვა-თამაშით გასწევენ მიცვალებულის სახლისაკენ და იქ მოუხსნიან თავს“.¹⁶ ამ რიტუალის მონაწილენი ოდითგანვე ყოფილან: მონუცი უსინათლო მეჭიანურე კაცი, მეჩონგურე გოგონა, ასაკოვანთა და ახალგაზრდათა მომღერალი გუნდები (ორივე სქესის), მოცეკვავე ახალგაზრდები (ე.წ. საფერხისო მწყობრი). მთელ ამ სანახაობას კი თავისი მეთაურები, ხელმძღვანელები ჰყავდა, რომლებსაც სოფელში საგანგებოდ არჩევდნენ. ამისათვის მათ სათანადო უნარ-ჩვევები უნდა ჰქონოდათ. სწორედ ეს ადამიანები წარმართავდნენ პერფორმანსის მსვლელობას, მისი ტემპო-რიტმის ცვალებადობას.

წინათ, საკუთარ მიცვალებულებს სამეგრელოშიც თავისებურად მიაგებდნენ თურმე პატივს. „...მიცვალებულის სულის მოსახსენებლად დანიშნული აქვთ კიდევ აღდგომის მეორე დღე, როდესაც ასრულებენ ბერძენთა აღაპის მსგავსს. მეგრელები ამ დღეს ივრიბებიან თავისი სოფლის ეკლესიაში, სადაც არის მათი საგვარეულო სამარხი. თვითოეული ოჯახი წაიღებს თავის საკურთხებს და დააწყობს თავიანთ მიცვალებულთა საფლავზე. დანიშნულ საათს მოდის ადგილობრივი მღვდელი, რომელიც აკურთხებს თვითოეული ოჯახის მიერ მიტანილ საჭმელს... შემდეგ ამისა შეუდგებიან როგორც თავიანთი მოტანილისა, ისე ნათავაზების საჭმელის ჭამას, რომელიც გაგრძელდება ხოლმე შუადღიდან საღამომდე. როცა კარგად დალევენ, დროგამოშვებით სუფრიდან ადგებიან ხოლმე დალუელები და ხელიხელ გაყრილი მღერიან და ცეკვავენ მინდორში. ამრიგად, თვითონ მშვენიერად ატარებენ ხოლმე დროებასა, და თანაც ფიქრობენ, რომ ამით მიცვალებულის სულს ვასიამოვნებთო“.¹⁷

თეატრალიზებული სანახაობის თვალსაზრისით, ძველი აფხაზური საწესო-სამგლოვიარო რიტუალი „აფსხურა“ ძალზე საინტერესოდ მიმაჩნია. „...„აფსხურა“ სულის წილის გადახდას ნიშნავს. „აფსხურას“ წინა ღამეს, მისაღებ სახლში მიცვალებულის ტანსაცმელს გაშლიან და ამ „ანშანთან“ მიცვალებულის ნათესავები ტირიან. „აფსხურას“ წინა ღამით მოჰყავთ ნათესავთ თავისი „აფსათატე“ (სულის შესაწირავი) და აი რა რიგად: როცა ახლო ნათესავი (ძმა, და და სხვ.) მიუახლოვდება თავის მხლებლებით მიცვალებულის ეზოს, წინდაწინ შეატყობინებს „მოვდივარო“, შინაურები მოემზადებიან თუ არა, მისცემენ ცნობას „მობრძანდითო“. ნათესავი თავის მხლებლებით, ანთებული სანთლებით ხელში, ზარის თქმით შედის ეზოში...“¹⁸ ოჯახის წევრებიც ანალოგიურად, მოთქმა-გლოვა-ტირილითა და სანთლებით ხელში მიეგებებიან მოსულებს. მათ ოჯახისათვის აუცილებლად უნდა მოეყვანათ მიცვალებულის სულის შესაწირავი („აფსათატე“),

¹⁶ ჯანაშია, წყალში, ჟურნალი, „მომამე“, II, თბ., 1897, გვ. 67-68.

¹⁷ ლამბერტი, სამეგრელოს, თბ., 1938, გვ. 67-68.

¹⁸ აბრამიშვილი, ძველი, ქუთაისი, 1925, გვ. 14-15.

ხარი ან ბერწი ძროხა. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა სანახაობაში მონაწილეთა სახეიმო ჩაცმულობას, მორთულ-მოკაზმულობას, თვალმისაცემ აქსესუარებს. თავად ადამიანები, შეძლებისდაგვარად იყვნენ გამოწყობილ-ალჭურვილნი; მსხვილფეხა პირუტყვის რქები ვერცხლით უნდა ყოფილიყო მოჭედნილ-მოვარაყებული; საქონლის ზურგი ნაირფერი ზინილ-პიპილოებით გახლდათ მორთულ-შეფერადებული; თვალს იტაცებდა ე.წ. „ახიანაფ“, ვაშლ-მსხალ-წაბლის აცმა. აი, ამ სახით მორთულ-მოკაზმული ხარი თუ ძროხა შემოჰყავდათ მოსულებს მიცვალებულის ეზოში; ხალხის წრეში შესულები, პირუტყვს სამგზის მარცხნივ შემოატარებდნენ. შესაწირავ ზვარაკს წინ და უკან ახალგაზრდები ედგნენ. ისინი საგანგებოდ ამ დღისთვის შექმნილ სამგლოვიარო საგალობელს¹⁹ ასრულებდნენ. ამ „ზარს“ „ოუჰვა“-ს ეძახდნენ. „ოუჰვა“ სამჯერ ზედიზედ სრულდებოდა; შემდეგ, მოსულები და დამხვდურები ერთად დასტიროდნენ მიცვალებულს. სხვა, მომორებული მხარიდან ჩამოსულებს ადგილობრივები ღამის გასათევად აბინავებდნენ. ახალგაზრდა ქალ-ვაჟნი კი ღამეს ათევდნენ იმ სახლში, სადაც მიცვალებულის ნიშანი იყო გაშლილი. „...არა აფხაზი, მხოლოდ ღამის თევაში დამსწრე, უსათუოდ იფიქრებს, რომ „ლხინია“ უღვინოდ, ვიდრე გლოვა-გოდებაო. ახალგაზრდობა მთელ ღამეს მოსწრებული სიტყვების თქმაში, ამოცანის გამოცნობაში და „ამერთას“ თქმაში ათენებს. ეს ამერთა ერთნაირი ზარია, რომელსაც მხოლოდ ამ შემთხვევაში ამბობენ. მისი მოტივი უბრალო და სადაა...“²⁰ ადამიანის გარდაცვალებიდან ერთი წლის თავზე, რიტუალს მართავდნენ ხევსურეთშიც. სულის მოსახსენიებელ საგანგებო სუფრას ქალები შემოუსხდებოდნენ ხოლმე; როდესაც ალკოჰოლის გარკვეულ რაოდენობას მიიღებდნენ, იწყებოდა პერფორმანსი. კერძოდ, ერთ-ერთი იქ მყოფთაგანი ხდებოდა „მეენე“;²¹ ანუ, თითქოს მის არსებაში ჩასახლდებოდა გარდაცვლილის სული და მისი პირით იწყებდა დანარჩენებთან საუბარს. საგულისხმოა ის გარემოება, რომ „მეენეს“ გარკვეული აქტიორული მონაცემები უნდა ჰქონოდა. ყველას თვალწინ მას ერთგვარი კრუნჩხვა უნდა დამართოდა. „...დაიწყებდა ცახცახ-კანკალს, თავს იქით-აქით აქნევდა, იწყებდა ბარბაცს, ხელების ფშვინებას, კბილების ღრჭინას; ვითომ, სიტყვებს ვერ ამბობდა... ხან მოქანცული მიესვენებოდა. როცა მოტირალი ქალები ამას შეამჩნევდნენ, ყველა გაჩუმდებოდნენ და ელოდნენ, თუ რას ათქმევინებდა მოტირალს მიცვალებულის სული...“²² „მეენე“ გარეგნულად ე.წ. „ავი ზნით“ შეპყრობილს ემსგავსებოდა; ის, გარშემომყოფთ სახიერად უჩვენებდა, თუ როგორ ტანჯვას აყენებდა მის არსებაში, სხეულში გარდაცვლილის სულის ჩასახლება-ჩაბუდება; ქალი აქეთ-იქით ეხეთქებოდა; თვალის გუგები ამოტრიალებული ჰქონდა; თითქოს, მეტყველების უნარსაც კარგავდა; ბოლოს, გაქცევასაც კი დააპირებდა, მაგრამ თანამოინახეები ხელს სტაცებდნენ, დაიჭერდნენ; მერე ეტყოდნენ - მიცვალებულის სულს წინააღმდეგობას ნუ უწევო... მას შენი პირით სურს ჩვენთან საუბარიო... ამის შემდეგ,

19 აბრამიშვილი, ძველი, ქუთაისი, 1925, გვ. 15.

20 იქვე.

21 ჯანელიძე, ქართული, ხალხური, სახელმძღვანელო, თბ., 2018, გვ. 242.

22 იქვე.

ამ ქალს გარდაცვლილის სახელით მიმართავდნენ. ამ რიტუალის დასრულების-თანავე, „მეენე“ მიცვალებულის პირით იწყებდა საუბარს; მას „...ხელთჯონი ან მიცვალებულის ხანჯალი ეჭირა ხელში. ტირილის დროს, ის თვალეებს ხუჭავდა და ჯოხს (თუ ხანჯალს) ორივე ხელით ებჯინებოდა. ჯოხს ან ხანჯალს შუბლზე მიიდებდა, დაიქვითინებდა. მერე თავს მაღლა ასწევდა. სიტყვას იტყოდა, ისევ შუბლზე მიიდებდა, რაც ხელში ეჭირა და ისევ დაიქვითინებდა. მისი ხმით ტირილის დროს ყველა გაჩუმებული იყო...“²³ მის ყოველ ქვითინს დანარჩენები ბანს აძლევდნენ. ყველაფერი ეს სოლისტისა და გუნდის ერთობლივ ნამოქმედარს ემსგავსებოდა. „მეენე“, ძირითადად, გარდაცვლილის მიერ განვლილ ცხოვრებისეულ გზას შეახსენებდა ხოლმე იქ მყოფთ.

„ხმით მოტირალი ყველა ვერ იქნებოდა, რადგან მას „ძალიან მგრძნობიარე სიტყვები უნდა ეთქვა, რომ ხალხი აეტირებინა“... „კარგი ხმით მოტირალის“, „ნატირალთ“, ხალხი ზეპირად სწავლობდა ლექსივით...“²⁴ გარდა მიცვალებულის მიერ განვლილ გზაზე საუბრისა, გარდაცვლილის სული თავისი ოჯახის წევრებსა და თანასოფლელებსაც მიმართავდა; იმქვეყნიდან არიგებდა, აფრთხილებდა, ჭკუით იყავით, ესა და ეს საფრთხე მოგელითო...

ფფიქრობ, თავისი არსით, განსაკუთრებული შემოთავაზებული გარემოებით, მეგრული „დუდიშნგარა“²⁵ ყოველივე ზემოთქმულთაგან ძლიერ განსხვავდება. შეიძლება ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე ითქვას, ეს ძალზე ორიგინალური რიტუალია, რომელსაც ძნელად თუ რაიმეს შევადარებთ; მას ანალოგი, თუ არ ვცდები, ჩვენი ქვეყნის არცერთ მხარესა თუ კუთხეში არ უნდა გააჩნდეს. საქმე შემდეგში იყო - 70 წელს გადაცილებული, ან დასნეულებული მოხუცი თავად მიიღებდა გადაწყვეტილებას, რათა „დუდიშნგარა“ გაემართა. ის, „...ახლობლების პირით ატყობინებდა სოფლის უხუცესებს, მაგრამ დროს და თარიღს არ უზუსტებდა, რადგან ეს ამ უკანასკნელთა მოვალეობა იყო. უხუცესობა, სოფლის საძმოსთან ერთად, იწვევდა გულშემატკივარ მოკეთეებს“.²⁶

რალაცით, ეს უცნაური რიტუალი 1969 წელს ეკრანებზე გამოსული, კინოსტუდია „მოსფილმის“ ნაწარმოების, რეჟისორ გიორგი (გია) დანელიას ფილმის „არ დაიდარდო!..“ ერთ ეპიზოდს გვაგონებს, რომელშიც მომაკვდავი, დარდიმანდი ლევანი (მსახიობი სერგო ზაქარიაძე) უკანასკნელ ქეიფს აწყობს; მას სურს, სადღეგრძელოების სახით, სიცოცხლეშივე მოისმინოს ის სამგლოვიარო სიტყვები, რომლებსაც მისი გარდაცვალების შემდეგ, ქელესსა თუ საფლავთან წარმოთქვამენ მეგობრები, ახლობლები, ნათესავები.

„თავტირილი შორს იდგა გლოვისგან, პროცესიის მონაწილეთა საზეიმო მსვლელობას ცხენანჯობის უბადლო დემონსტრირება ახლდა, სიმღერითა და ცეკვა-თამაშით. იგი უფრო თეატრალური სანახაობა იყო. „თავტირილის“ მომწყობი ად-

23 ჯანელიძე, ქართული, ხალხური, სახელმძღვანელო, თბ., 2018, გვ. 242.

24 იქვე, გვ. 243.

25 დუდი, მეგრულად თავია, ნგარა კი ტირილი; ანუ ეს სიტყვა მეგრულიდან ქართულად ითარგმნება, როგორც „თავტირილი“.

26 ხუფენია, 2024 წლის, „კვირის“, 8 სექტემბერი.

რიდანვე იჭერდა სუფრის თადარიგს“.²⁷ საგანგებოდ შერჩეულ, დანიშნულ დღეს, „მგლოვიარენი“ სოფლის ცენტრში იყრიდნენ თავს; მერე, უზუცესთა თაგაკაცობით გეზს ოჯახისკენ აიღებდნენ; როდესაც, „თავმოტირლის“ კარ-მიდამოს მიუახლოვდებოდნენ, ადამიანთა ამ ჯგუფის შუაში ჩამდგარი მამაკაცი (და არა ქალი!), რომელსაც „შემცხადებლად“ მოიხსენიებდნენ, ხმამაღლა დაიწყებდა მოთქმა-გოდება-ტირილს. ყველაზე პარადოქსული ის გახლავთ, რომ „თავმოტირალი“ (ანუ, ვისაც მოსული ხალხი გლოვობდა) თავად მიეგებებოდა მათ; ისიც ხმამაღლა მოთქვამდა და თან გულ-მკერდში ხელს იცემდა („მჯიღი“).

„...ორივე მხრიდან მოთქმა-ტირილი 10-15 წუთი გრძელდებოდა, შემდეგ გადაეხვეოდნენ „თავმოტირალს“, მარცხენა მკერდზე ამბორის შემდეგ მოიკითხავდნენ. მეზობელი მამაკაცები გაშლიდნენ სახეიმო სუფრას. უზუცესი სტუმარ-შემცხადებელი და მასპინძელ-თავმოტირალი ხის ჩრდილში დასხდებოდნენ სამასლაათოდ. ახალგაზრდობა ჯირითითა და ცეკვა-თამაშით ერთობოდა...“.²⁸

დააგვირდით, როგორი საოცარი პირობითობაა. „მიცვალებული“, რომელიც ყველამ იცის, რომ ცოცხალია და თავად მონაწილეობს სამგლოვიარო პროცესიაში; ამასთან, ის მასპინძელია, აქედან გამომდინარე, მოვალეა სტუმრებს პირადად დახვდეს, სანამ საგანგებო სუფრასთან მიიწვევდეს, საუბრით გაართოს, „შეაქციოს“, ასიამოვნოს. „...სტუმრები უზუცესის ნიშნის მიცემისთანავე ეზოში იყრიდნენ თავს, სადაც უნდა დაწყებულიყო „სამგლოვიარო“ რიტუალის დამაგვირგვინებელი პროცესია - თავმოტირლის ეზოში მუხა ან იფანის ჯიშის ხე ძირფესვიანად უნდა მოეთხარათ. ასწლოვან ხეზე ასული რამდენიმე კაცი არყევდა მცენარეს, ნაწილი - ძირიდან ძალაყინებით ეხმარებოდა. მოთხრილი ხე თავმოტირლის მითითებით, ღელეზე ბოგირად უნდა გაედოთ. საბოგირედ შერჩეული ადგილი, მეტწილად ქვრივ-ობოლის კარ-მიდამოსთან ახლოს უნდა ყოფილიყო“.²⁹ საქმე იმაში გახლავთ, რომ ძველად, ოჯახში როდესაც ბავშვი (განურჩევლად სქესისა) იბადებოდა, სამეგრელოში ეზოში ირგებოდა გარკვეული ჯიშის ხე (ძველგოლხური გაგებით, ამას წარმართული საღვთო-საწესო-სარიტუალო მნიშვნელობა ჰქონდა). სწორედ, „თავმოტირლის“ ერთ-ერთი წინაპრის სახელზე ოდესღაც დარგული ხე უნდა მოეთხარათ. ამასთან, ამით გაჭირვებული ოჯახისათვის სასარგებლო საქმე უნდა გაეკეთებინათ.

„იმავე დღეს, მზის ჩასვლამდე ორიოდ საათით ადრე იწყებოდა ღვინო. ტაბაგზე უხვად იყო მოხარშული საქონლისა და თხის ხორცი, პური, ღომის-ღომი, სულგუნი, სუნელი, სხვადასხვა საწებელი, ხილის არაყი, ღვინო. თითოეულ მეინახეს მიათმევდნენ საკუთრივ ეგრეთწოდებულ თიას (უღუფას) წკირთან ერთად (წკნელის შამფური). თია, დაახლოებით 1 კგ-ზე მეტი მოხარშული ხორცი იყო, რომელიც სტუმარს თან უნდა წაეღო საგზლად“.³⁰ საყოველთაოდ მიღებულ წესად გახლდათ მიჩნეული შემდეგი: ღამით სტუმარი აუცილებლად უნდა დარჩენი-

27 ხუფენია, 2024 წლის, „კვირის“, 8 სექტემბერი.

28 იქვე.

29 იქვე.

30 იქვე.

ლიყო „თავმოტირლის“ ოჯახში, რადგან „ქეიფი და დროს ტარება გვიან ღამემდე გრძელდებოდა... მეორე დილას, გამოსათხოვარ სუფრაზე ბაასისა და ზომიერი დალევის შემდეგ, დიდი მოწიწებით ემშვიდობებოდნენ ერთმანეთს და კმაყოფილნი ბრუნდებოდნენ შინ“.³¹

თუ შევეცდებით გავიაზროთ, თავტირლის სახით მაინც რა მოვლენასთან გვქონდა საქმე, ერთნიშნა, ამომწურავი პასუხის გაცემა ნამდვილად შეუძლებელია. ჯერ ერთი, ეს ალბათ ერთგვარი შემზადება, ასე ვთქვათ, „გენერალური რეპეტიცია“ გახლდათ; ოჯახი, ახლობლები, ნათესავები, მოკეთეები წინასწარ ემზადებოდნენ გარდაუვალობასთან შესახვედრად. მოხუციც, გარდაცვალებამდე ისმენდა იმას, რასაც მასზე ხალხი პანაშვიდსა თუ ქელებზე იტყოდა. „თავტირლი“ „თავმოტირლის“ სურვილის ასრულებას ნიშნავდა - სიცოცხლეშივე ენილა საზოგადოების ის ნაწილი, რომელიც მისი აღსრულების ჟამს მისი ოჯახის მწუხარებას გაიზიარებდა. ეს პროცესი წინ უსწრებს ოჯახის უზუცესის ზვალინდელი დღის გარდაუვალ მოვლენას - გარდაცვალებას. ამასთანავე, რიტუალის მოსურნე სახალხოდ ჩატარებული იმპროვიზირებული გლოვით, ჭირისუფალს და ნათესავ-მოკეთეთა გარემოცვას გარკვეულწილად უადვილებს მოსალოდნელ სულიერ სიმძიმეს, საპატიო ადამიანის დაკარგვის გამო და ამით ოჯახს ზომიერი მწუხარების გარემოში აქცევს“.³²

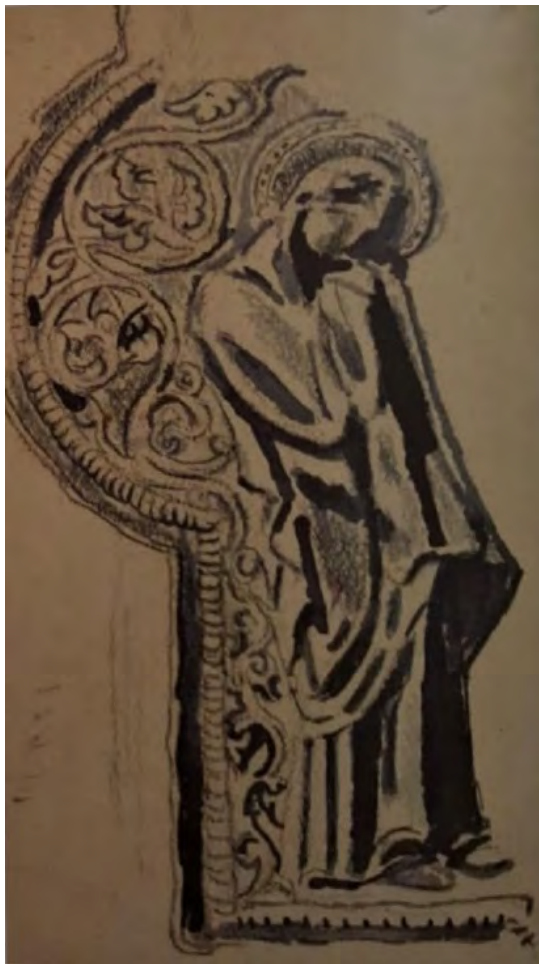
ყოველივე ზემოთქმულთან ერთად, თავტირლში მონაწილენი არ იყვნენ პროფესიონალი მსახიობები; ისინი არც მაყურებელთა დარბაზის წინ, სცენაზე გაითამაშებდნენ თეატრალურ წარმოდგენას. თუმცა, თამაშის გარკვეულ წესებს მაინც იცავდნენ. ეს გახლდათ შემოთავაზებული გარემოება - ვითომ, ეს (კონკრეტული) ადამიანი უკვე გარდაიცვალა (არადა, ის სრულიად საღ-სალამათი, მათთან ერთადაა პერფორმანსში ჩართული, როგორც ერთ-ერთი მონაწილე). ცოცხალ კაცს (მისივე თანდასწრებით) ხმამაღლა, საჯაროდ, გულწრფელად დაიტირებენ; გლოვობენ-მოთქვამენ, თავს არ ზოგავენ... რა თქმა უნდა, „თავტირლი“ საკმაოდ შორს დგას, კლასიკური გაგებით, სპექტაკლისაგან, თუმცა მასში მაინც აშკარაა ე.წ. თამაშის ელემენტები, გარკვეული პირობითობა. „გარდასახვა სულაც არ ნიშნავს საკუთარი თავისგან გაქცევას; არამედ, როლის ქმედებებში უნდა შეძლოთ შემოთავაზებული გარემოებების ისე გააზრება, გათავისება, რომ მხოლოდ ამ მოცემულობებით გააგრძელოთ თქვენს გმირთან ერთად სცენაზე ცხოვრება; და ეს ისე ბუნებრივად, ორგანულად უნდა მოხდეს, ვერც კი შეეძლოთ გარჩევა იმისა, თუ სადა ხართ თქვენ და სადაა თქვენს მიერ განსახიერებული პიესისეული მოქმედი პირი“³³ აკი, თეატრის არ იყოს, ამ რიტუალში მონაწილენიც ცდილობდნენ გულწრფელნი, დამაჯერებელნი ყოფილიყვნენ; ჯერ, თავად სინამდვილედ უნდა მიეღოთ ის შემოთავაზებული გარემოება, რომ ცოცხალი კაცი ვითომ გარდაცვლილი იყო; მთელი არსებით უნდა ერწმუნათ ეს მოცემულობა და მხოლოდ ამის შემდეგ მიეღოთ „მიცვალებულთან“ ერთად პერფორმანსში მონაწილეობა. აი, ეს

31 ზუფენია, 2024 წლის, „კვირის“, 9 სექტემბერი.

32 იქვე.

33 სტანისლავსკი, სტატიები, (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1953, გვ. 681.

უკანასკნელი გარემოება, რაღაც ასპექტში უდავოდ იწვევს თეატრალური დადგმის, წარმოდგენის ასოციაციას, რამაც მაიძულა ზემოაღნიშნულ საკითხს შევხებოდი.



შალვა ძნელაძე, ჩანახატი, ქ.ტ.
სემ - ხელოვნების მუზეუმი.¹

¹ ალბომიდან: ი. აბესაძე, დ. გუნია, შალვა ძნელაძე, თბ., 2017.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბრამიშვილი მ., ძველი ქართული თეატრი, ქუთაისი, 1925;
2. ლამბერტი არქანჯელო, სამეგრელოს აღწერა, თბილისი, 1938;
3. მაკალათია ს., თუშეთი, თბილისი, 1933;
4. მაკალათია ს., ძველი საქართველო, II ტომი, V განყოფილება, თბილისი, 1913;
5. 2024 წლის კედლის საოჯახო კალენდარი, „კვირის პალიტრა“, ხუფენია გიორგი (ხუტა), დუდიშნგარა (თავტირილი), 8-9 სექტემბერი;
6. სახოკია თ., მიცვალებულის კულტი სამეგრელოში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, VIII, თბილისი, 1940;
7. სტანისლავსკი კ., სტატიები, წარმოთქმული სიტყვები, საუბრები, წერილები (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1953;
8. ფალიაშვილი ზ., ქართული ხალხური სიმღერების კრებული, თბილისი, 1909;
9. ჯანაშია ნ., აბხაზები, ჟურნალი „მოამბე“, №VII, 1898;
10. ჯანაშია ნ., წყალში დამხრჩვალის სულის დაჭერა, ჟურნალი „მოამბე“, №II, 1897;
11. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, ხალხური საწყისები, დამხმარე სახელმძღვანელო, თბილისი, 1983;
12. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, ხალხური საწყისები, სახელმძღვანელო, თბილისი, 2018.

SUGGESTED CIRCUMSTANCE

Summary

The paper deals with the presence of ritual elements in the funeral rituals of various parts of Georgia. Historically, such processes are accompanied by a certain predetermined sequence of actions. The participants in them have a certain function. This applies to both the verbal part and the plastic-visual side. An example of this is both funeral and ceremonial rituals. The above-mentioned phenomenon is found in all parts of Georgia. The work focuses on the traditions established in Svaneti, Abkhazia and Samegrelo, in which the so-called ritual element is clearly visible. However, the work also discusses similar traditions in Eastern Georgia. Thus, the reader gets a certain idea of the ritual-ritual funeral spectacle established since ancient times in almost all of Georgia (North, South, West, East). The author has cited a number of ancient sources to substantiate his opinions. Among the authors of the sources, we find both Georgians and foreigners. The ancient ritual in Abkhazia, dedicated to the transfer of the soul of a drowned person to his own home, is distinguished by its originality. At the place where the accident occurred, villagers and relatives held a kind of spectacle, which was saturated with singing and dancing. The participants believed that the soul of a tragically deceased person, captivated by the melodious sound, would rise from the river and move into a specially prepared bag.

When the leaders of the spectacle were convinced of the successful completion of their intention, they would tie the bag around their heads and take it home so that the bereaved could finally mourn the deceased. Although this is not a direct analogue of a theatrical performance, it certainly contains signs of a kind of performance. The author analyzes the rituals of mourning the deceased in different parts of Georgia and the presence of stage elements characteristic of their representation. Special attention is paid to the Dudishngara (head mourning) in Samegrelo. This is a ritual when a person who has reached a solid age specially invites relatives and neighbors to mourn him as if he were dead. He himself participates in this ritual and hears the words spoken by others about himself. This is a kind of preparation for death. The principle of the game is undoubtedly noticeable in it, that is, the proposed circumstance is to mourn a living person as if he were dead, in his own presence. Each person participating in this ritual has a clearly defined role. In general, the inhabitants of Georgia have historically been inclined towards performance, regardless of the reason for mourning or celebration. All of the above is found in the rituals of funerals, burials, weddings, festive feasts, receiving guests, and welcoming foreigners.

According to the author of the work, signs of theatrical performance are clearly visible in the funeral rituals existing in Georgia. One of the essential characteristics of the game is observed, Certain conditionality - pretend, that is, let's assume that the person we are mourning is dead. In addition, it is interesting that the person who is being mourned for is also participating in the mourning process. He has the right, like others, to recite a certain text, supposedly addressed to the deceased, that is, to himself; where he notes his merits or virtues. Before arriving directly at the family, close relatives and friends begin to recite a verbal mourning text from outside the yard. Then, the procession moves to the yard and the ritual continues there. Finally, it is crowned at home. Everything ends with a big feast.

VORGESCHLAGENE SITUATION

Zusammenfassung

Der Beitrag befasst sich mit dem Vorhandensein ritueller Elemente in den Bestattungsritualen verschiedener Teile Georgiens. Historisch gesehen werden solche Prozesse von einer bestimmten, vorher festgelegten Abfolge von Handlungen begleitet. Die an ihnen Beteiligten haben eine bestimmte Funktion. Dies gilt sowohl für den verbalen Teil als auch für die plastisch-visuelle Seite. Ein Beispiel dafür sind sowohl Beerdigungs- als auch Zeremonie-Riten. Das oben beschriebene Phänomen ist in allen Teilen Georgiens zu finden. Die Arbeit konzentriert sich auf die in Swanetien, Abchasien und Samegrelo etablierten Traditionen, in denen das sogenannte rituelle Element deutlich sichtbar ist. Es wird aber auch auf ähnliche Traditionen in Ostgeorgien eingegangen. So erhält der Leser eine gewisse Vorstellung von dem rituell-rituellen Bestattungsspektakel, das seit der Antike in fast ganz Georgien (Nord, Süd, West, Ost) üblich ist. Der Autor hat eine Reihe von antiken Quellen zitiert, um seine Ansichten zu untermauern. Unter den Autoren der Quellen finden wir sowohl Georgier als auch Ausländer. Das alte Ritual in Abchasien, das der Überführung der Seele eines Ertrunkenen in seine Heimat gewidmet ist, zeichnet sich durch seine Originalität aus. An der Stelle, an der sich das Unglück ereignete, veranstalteten Dorfbewohner und Verwandte eine Art Spektakel, das mit Gesang und Tanz untermalt war. Die Teilnehmer glaubten, dass die Seele eines tragisch Verstorbenen, angezogen von den melodischen Klängen, aus dem Fluss aufsteigen und in einen speziell vorbereiteten Sack wandern würde.

Wenn die Leiter des Spektakels vom Erfolg ihres Vorhabens überzeugt waren, banden sie sich den Sack um den Kopf und nahmen ihn mit nach Hause, damit die Hinterbliebenen endlich um den Verstorbenen trauern konnten. Auch wenn dies nicht direkt mit einer Theateraufführung vergleichbar ist, so enthält es doch Anzeichen für eine Art von Aufführung. Die Autorin analysiert die Rituale der Trauer um Verstorbene in verschiedenen Teilen Georgiens und das Vorhandensein von Bühnenelementen, die für ihre Darstellung charakteristisch sind. Besonderes Augenmerk wird auf die Dudishngara (Kopftrauer) in Samegrelo gelegt. Dabei handelt es sich um ein Ritual, bei dem eine Person, die ein hohes Alter erreicht hat, Verwandte und Nachbarn einlädt, um sie zu betrauern, als ob sie tot wäre. Er selbst nimmt an diesem Ritual teil und hört die Worte, die die anderen über ihn sprechen. Dies ist eine Art Vorbereitung auf den Tod. Das Prinzip des Spiels ist zweifellos erkennbar, d. h. es geht darum, einen lebenden Menschen so zu betrauern, als ob er

tot wäre, und zwar in seiner eigenen Gegenwart. Jede Person, die an diesem Ritual teilnimmt, hat eine klar definierte Rolle. Im Allgemeinen neigen die Einwohner Georgiens seit jeher zur Aufführung, unabhängig davon, ob es einen Grund zum Trauern oder zum Feiern gibt. All dies findet sich in den Ritualen von Beerdigungen, Begräbnissen, Hochzeiten, Festmahlen, dem Empfang von Gästen und der Aufnahme von Fremden wieder.

Nach Ansicht des Verfassers des Beitrags sind in den Beerdigungsritualen in Georgien deutlich Anzeichen einer theatralischen Aufführung zu erkennen. Eines der wesentlichen Merkmale des Spiels ist eine gewisse Bedingtheit - wir tun so, als ob die Person, um die wir trauern, tot ist. Interessant ist außerdem, dass die Person, um die getrauert wird, auch am Trauerprozess teilnimmt. Er hat das Recht, wie andere auch, einen bestimmten Text zu rezitieren, der angeblich an den Verstorbenen, d. h. an ihn selbst, gerichtet ist und in dem er seine Verdienste oder Tugenden festhält. Bevor sie direkt bei der Familie ankommen, beginnen enge Verwandte und Freunde außerhalb des Hofes mit dem Rezitieren eines verbalen Trauertextes. Dann bewegt sich die Prozession zum Hof und das Ritual wird dort fortgesetzt. Zum Schluss wird sie zu Hause gekrönt. Alles endet mit einem großen Festmahl.



იოლანტა პეტროვოსკაია, გივი ცერაძის პორტრეტი.
ნინო ცერაძის კოლექცია.

ირმა დოლიძე

თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლების სცენოგრაფია გივი ცერაძის მსახივრის ატრიბუციისათვის

საკვანძო სიტყვები: გივი ცერაძე, თეატრალური ინსტიტუტი, ესკიზები, სცენოგრაფია

„გივი ცერაძე მე გავიცანი მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში. ის მოვიდა ჩვენთან, თეატრალურ ინსტიტუტში, პირდაპირ სტუდენტური მერხიდან. მოვიდა და მაშინვე დაუახლოვდა კოლექტივს, შეიძინა მეგობრები. არა მგონია, რომ გივი ემზადებოდა თეატრალური კარიერისთვის, უფრო სწორად, მას მუშაობა სურდა, ცხოვრებისთვის ეძებდა სამსახურს და დაიწყო მუშაობა. გივი ცერაძე თანდათან იზრდებოდა და მალე გახდა საინტერესო მხატვარი...“

მისი ინტელიგენტურობა, მისი ფაქიზი ბუნება ცოცხლობს მის სურათებში. გივის სურათები სავსეა სინათლის შესანიშნავი გრძნობით, მათში არის ჰაეროვანი სიმსუბუქე, ფერების კაშკაშა გაშა და არაფერია მოვლილი, ხელოვნური. მის სურათებში ცხოვრობს მისივე კეთილი სული, უნარი სიცოცხლის დანახვისა“.

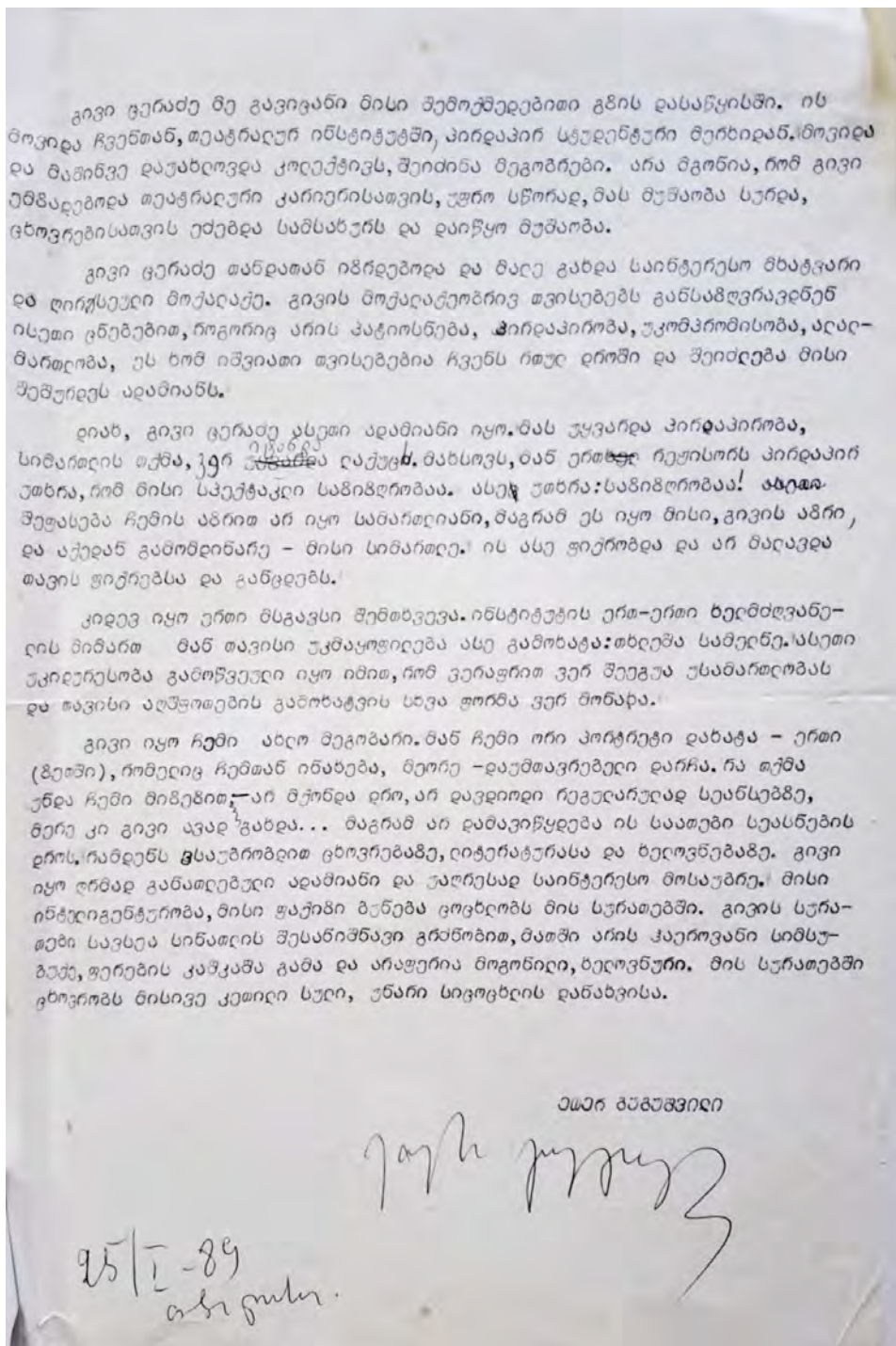
ეთერ გუგუშვილი, 1989 წლის 25 იანვარი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმში, რომელიც 2024 წლიდან სასწავლო-სამეცნიერო არქივად გადაკეთდა, დაცულია თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმული საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების მხატვრული გაფორმების ამსახველი სამ ასეულამდე ესკიზი. მათი უდიდესი ნაწილი 1940-1960-იან წლებშია შესრულებული და XX საუკუნის ცნობილ მხატვრებსა და სცენოგრაფებს ეკუთვნის. მათ შორის არიან: დიმიტრი თავაძე, ირინა შტენბერგი, ბორის ლოცტინი, ფარნაოზ ლაპიაშვილი, ალექსანდრა თევზაძე, გივი ცერაძე.

ესკიზების კოლექციაში რაოდენობრივად ყველაზე მეტი მხატვარ გივი (ვასილ) ცერაძის (1931-1987) ნამუშევარია. 1957-1979 წლებში მას ასევე მეტი სპექტაკლი აქვს თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში ამჟამად მხატვრის 72 ესკიზია დაცული.

გივი ცერაძის შემოქმედება არ არის შესწავლილი. მხატვრის შესახებ ინფორმაციას უმეტესწილად სხვადასხვა გამოფენის შესახებ პრესაში გამოქვეყნებულ სტატიებსა და კატალოგებში ვხვდებით. მის ცხოვრებასა და შემოქმედებასთან დაკავშირებული მასალები (პირადი დოკუმენტები, პრესაში დაბეჭდილი სტატიები, გამოფენის კატალოგები) დაცულია გივი ცერაძის ქალიშვილის, ქალბატონ ნინო

1 ეთერ გუგუშვილი (1925-2005) - თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი (1973-2005). აღნიშნული დოკუმენტი დაცული მხატვრის ქალიშვილის, ნინო ცერაძის ოჯახში.



ოქტრალური ინსტიტუტის რექტორი - ეოერ გუგუშვილი გივი ცერაძის შესახებ, 1989.
ნინო ცერაძის არქივი.



ჯ. პრისტლის „საუნჯე“, 1958. სპექტაკლის შემდეგ.
სხედან მარცხნიდან: გ. ჟორდანი, გ. ლორთქიფანიძე, ე. გუგუშვილი, დ. ალექსიძე,
გ. ცერაძე, გ. სარჩიშელიძე, ტ. გრიგორიანი მონაწილეებთან ერთად.



გ. ჰიუგოს „ანჟელო“, 1958.
სპექტაკლის შემდეგ.
სცენაზე დგანან სპექტაკლის
რეჟისორი ა. ხორავა, მხატვარი
გ. ცერაძე მონაწილეებთან
ერთად.

ცერადის ოჯახში. მათ შორისაა 1962 წელს გივი ცერადის ხელით დაწერილი ავტობიოგრაფია (რუსულ ენაზე). ამ დოკუმენტს დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრის ბიოგრაფიისა და შემოქმედებითი მემკვიდრეობის რეკონსტრუქციისთვის, ამიტომ ავტობიოგრაფიის ტექსტი სრულად მოგვცაქვს.

„მე, ვასილ (გივი) ნიკოლოზის ძე ცერაძე დავიბადე 1931 წლის 29 დეკემბერს საქართველოს სსრ სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის ქ. ცხინვალში მოსამსახურის ოჯახში. ეროვნებით ქართველი. 7 წლის ასაკში შევედი ცხინვალის მე-2 საშუალო სკოლაში, რომელიც დავამთავრე 1948 წელს. 1948-49 წელს წარმატებით დავასრულე ცხინვალის ტუგანოვის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელი.

1950 წელს ჩავირიცხე თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ფერწერის განყოფილებაზე. სამხატვრო აკადემია დავამთავრე 1956 წელს წარჩინებით. პეიზაჟების სერიისთვის „ჩემი სამშობლო“ მიმიღეს საქართველოს სსრ საბჭოთა მხატვართა კავშირის კანდიდატად.

1956 წელს დავიწყე მხატვარდ მუშაობა „ქართული ფილმის“ კინოსტუდიაში.

1957 წლის მაისში დავიწყე მუშაობა შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში მხატვარ-დეკორატორად და სადადგმო ნაწილის გამგედ, სადაც ვმუშაობდი 1960 წლამდე.

დაზგური ფერწერისა და გრაფიკის პარალელურად ჩემს მიერ გაფორმებულია ორმოცდახუთზე მეტი თეატრალური წარმოდგენა დადგმული მოსკოვის, თბილისის, ბათუმისა და სოხუმის თეატრებში. ასევე ქ. მოსკოვში საბჭოთა კავშირის უმაღლესი თეატრალური სასწავლებლების დათვალიერებაზე, კრონინის პიესის მიხედვით დადგმული წარმოდგენისთვის „იუპიტერი იცინის“ დამაჯილდოვეს საპატიო სიგელით. ჩემი საუკეთესო დადგმები, რომლებიც არაერთგზის აღინიშნა პრესისა და თეატრალური საზოგადოების მიერ, შემდეგია:

1. „სეილემის პროცესი“ მილერის
 2. „მექქესე სართული“ ჟერის
 3. „მოჩვენებანი“ იბსენის
 4. „რომეო და ჯულიეტა“ შექსპირის
 5. „ძალად ექიმი“ მოლიერის
 6. „უმზითვო“ ოსტროვსკის
 7. „ეს მოხდა ირეუტსკში“ არბუზოვის
 8. „იუპიტერი იცინის“ კრონინის
 9. „დრო და კონვეის ოჯახი“ პრისტლის
 10. „როცა ასეთი სიყვარულია“ კოპოუტის
 11. „ანა ფრანკის დღიური“ გუდრიჩის და ჰეკეტის
- და მრავალი სხვა.

თბილისის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ მუდმივად ვღებულობ მონაწილეობას ყველა რესპუბლიკურ გამოფენაში. ასევე სსრ კავშირის უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტთა გამოფენაზე 1957 წელს. დეკადის გამოფენაზე ქ. მოსკოვში, 1958 წელს. გამოფენაზე „უცხოეთი ახალგაზრდა მხატვრის თავლით“ მოსკოვში, 1961 წელს. ახალგაზრდული გამოფენა მოსკოვში, 1962 წელს.

პარტიული და საზოგადოებრივი ჯარიმები არ მაქვს.

1945 წლიდან ვარ კომპაგშირის წევრი...

1960 წლიდან საბჭოთა კავშირის მხატვართა კავშირის წევრი.

1959 წლიდან საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების წევრი...

ცერაძე ვ.ნ. 5.V.62 წ. ქ. თბილისი“

Автобиография
Я, Василий (Васи) Николаевич Церадзе, родился 29 декабря 1931 года в г. Цхинвали Юго-Осетинской авт. области Грузинской ССР в семье рабочего. Национальность грузин. Семью лет поступил в Цхинвальскую 2-ю среднюю школу которую окончил в 1948 г. 1948-49 гг. году окончил Цхинвальский художественный техникум им. Туганова с "Отличием". В 1950 году зачислен студентом в Тбилисскую Академию художеств на отделение живописи. Академию художеств окончил в 1956 году на "Отлично", за серию пейзажей "Моя родина", и был принят в кандидаты Союза Советских художников Груз. ССР. В 1956 г. стал работать художником в киностудии "Грузияфильм". В мае месяце 1957 г. поступил в Тбилисский Государственный Театральный институт им. Кустомашвили, художником декоратором и зав. костюмной частью где работал до 1960 г. Там же окончил живописи и оформил много оформлено более сорока пяти театральных постановок в театрах г. Москвы, Тбилиси, Батуми и Сухуми. А также в г.р. Москве на сцене театральных ВУЗов. Союза СССР. За что был награжден почетной

грамотой за длительное постановку пьесы Горького "Юношество". Из моих лучших постановок которые неоднократно отмечались прессой и театральной общественностью являются следующие спектакли:
1. "Саломея прощает", М.М.М.М.
2. "Местная элита", М.М.М.
3. "Трибунал", М.М.М.
4. "Роме и Джульетта", Шекспира
5. "Лекарь по чести", Мольера
6. "Без призраков", Островского
7. "Иркутская история", А.С.С.
8. "Юношество", Горького
9. "Время и семья Конвей", Т.М.
10. "Такая любовь", Кого
11. "Дневник Анны Франк", Гудри и Касси. И многое другое.
После окончания Тбилисской Академии художеств постановочно принимал участие на всех республиканских выставках. А также на Всесоюзных выставках студентов ВУЗов СССР 1957 г. Декабря выставка в г.р. Москве 1958 г. Выставка "За рубежом" мир глазами молодых художников в Москве 1961 г.р. Молодежная выставка Союза СССР 1962 г. в Москве. Партийных и общественных выставок не исчисляется.
С 1945 г. член В.А.К.С.М.
С 1958 г. член РАХ.
С 1960 г. член Союза Советских художников СССР
С 1959 г. член Театрального общества Груз. ССР
В 1958 г. была издана в издательстве "Советск-Рос" им. Келамини г.р. Тбилиси.
Церадзе В.Н. 3.V.62 г. Т.Батуми.

გივი ცერაძე, ავტობიოგრაფია, 1962. ნინო ცერაძის არქივი.

ავტობიოგრაფიაში ქრონოლოგიურადაა მოცემული გივი ცერაძის ბიოგრაფიის მნიშვნელოვანი თარიღები და მოვლენები. თეატრალურ ინსტიტუტში მუშაობის პერიოდად მხატვარი უთითებს: „1957 წლის მაისში დავიწყე მუშაობა შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში მხატვარ-დეკორატორად და სადადგმო ნაწილის გამგედ, სადაც ვმუშაობდი 1960 წლამდე“. უნდა დავაზუსტოთ, რომ მხატვარ-დეკორატორად მხატვარი მუშაობდა 1957-1979 წლების განმავლობაში. როგორც ჩანს, მხოლოდ სადადგმო ნაწილის გამგედ იყო 1960 წლამდე.

გივი ცერაძით, როგორც მომავალი მხატვრით, დაინტერესება ჯერ კიდევ მისი სტუდენტობის პერიოდს უკავშირდება. 1951 წლის გაზეთ „კომუნისტში“ (#275) თბილისის სამხატვრო აკადემიის დირექტორის, მამია დუდუჩაგას, სტატიაა „სოციალისტური რეალიზმის გზით“, რომელშიც იმჟამინდელი რექტორი აჯამებს

1950-51 სასწავლო წლის შედეგებს. იგი აფასებს სამხატვრო აკადემიის სტუდენტთა საანგარიშო გამოფენაზე წარმოდგენილ ნამუშევრებს და გამოყოფს მათ შორის გამორჩეულ სურათებსა და ავტორებს. საზაფხულო პრაქტიკის დროს შესრულებულ ნამუშევრებს შორის III, IV კურსის რამდენიმე სტუდენტის სურათთან ერთად მ. დუდუჩავა აღნიშნავს „გ. ცერაძის (I კურსი, ხელმძღვანელი დოც. კ. გრძელიშვილი)“ ეტიუდებსაც. სტატიის ბოლოს, დასკვნის სახით, ავტორი წერს: „...მათი ნამუშევრები ნათელყოფენ, რომ უახლოეს დროში საქართველოს საბჭოთა მხატვრებს ახალგაზრდა ნიჭიერი ოსტატების ახალი კადრი შეემატება“.

გივი ცერაძე, როგორც უკვე ჩამოყალიბებული ნიჭიერი მხატვარი, სამხატვრო აკადემიის დასრულების დროსაც ფიგურირებს. 1956 წელს გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“ თბილისის სამხატვრო აკადემიის სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების კურსდამთავრებულების შესახებ მოკლე ინფორმაციას აქვეყნებს. მომავალ პროფესიონალ ფერმწერთაგან საგანგებოდაა აღნიშნული მხოლოდ სამი მხატვარი და მათ შორისაა გივი ცერაძის სადიპლომო ნამუშევრებიც. „თბილისის სამხატვრო აკადემიაში გაიმართა სადიპლომო ნაშრომთა დაცვა. წელს აკადემია დაამთავრა 41 კაცმა. ბევრი მათგანის ნაშრომმა მაღალი შეფასება მიიღო. მათ შორის არის გ. ცერაძის სამი მთის პეიზაჟი, რ. თურქიას ტილო „შოთა რუსთაველი და ჩახრუხაძე ბექა ოპიზარის სახელოსნოში“, დიპლომანტ გ. მაისურაძის ნაშრომი - „მხატვარ ცინდელიანის პორტრეტი“.² გივი ცერაძის სადიპლომო ნამუშევარი „ჩემი სამშობლო“ (პეიზაჟების სერია) ექსპონირებული იყო მოსკოვში.³



გივი ცერაძემ წარუშან დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია. მაგრამ იგი უმაღლესი ცოდნის მიღებით როდი კმაყოფილდება. საკუთარი დახელოვნების სრულყოფისათვის გივი უშუალოდ ცხოვრებიდან იღებს თემებს. აი, იგი სტალინის სახელობის სანაპიროზე გასულა და ეტიუდს ხატავს ახალი თბილისის თემაზე.

თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სადადგმო ნაწილის მხატვარს აქ, მტკვრის პირას, საიდანაც უამრავი მშენებლობანი მოჩანს, შემოქმედებით შრომაში გატარებული თვითრეული საათი ზომ პრაქტიკულ მუშაობაში გამოადგება!

სურათზე: გივი ცერაძე ეტიუდზე მუშაობის დროს.

ფოტო ა. ჯავახიშვილისა.

გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1957.

2 გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი, 14.07. 1956.

3 <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00011092/>

ამდენად, სრულიად ახალგაზრდა მხატვარი, რომელმაც 1956 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტი, 1957 წელს თეატრალურ ინსტიტუტში აფორმებს თავის პირველ სპექტაკლს ს. ევლახოვის „ჯარისკაცის გული“ (პრემიერა: 24/06. 1957. რეჟ. ავ. ხორავა). აქედან მოყოლებული 22 წლის განმავლობაში გივი ცერაძე ინსტიტუტის მხატვარ-დეკორატორია.

ნინო ცერაძის (გივი ცერაძის ქალიშვილი) ოჯახში დაცულია საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის საინფორმაციო კითხვარი (СВЕДЕНИЯ), რომელიც მხატვრის მიერ 1969 წელსაა შევსებული (როგორც ოფციალური დოკუმენტების უმრავლესობა იმ დროისათვის, ეს კითხვარიც რუსულ ენაზეა). კითხვაზე: „თქვენი პირველი გამოსვლა სცენაზე (მსახიობის), პირველი დადგმა (რეჟისორის), პირველი დრამატული ან მუსიკალური ნაწარმოები (დრამატურგის ან კომპოზიტორის), პირველი დეკორაცია (მხატვრის). როდის, სად, რა კონკრეტულად და ვისი ხელმძღვანელობით“: გივი ცერაძეს მითითებული აქვს: „შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი. სპექტაკლის „ჯარისკაცის გული“ მხატვრული გაფორმება. რეჟისორი სსრკ-ს სახალხო არტისტი, პროფ. ა.ა. ხორავა.“ უნივერსიტეტში დაცული ამ წარმოდგენის პროგრამა გვაუწყებს, რომ ეს სამსახიობო ფაკულტეტის აფხაზური განყოფილების საკურსო სპექტაკლია. აკაკი ხორავას ასისტენტები კი არიან: შალვა გაწერელია და გიზო ჟორდანია. სამწუხაროდ, არ შემორჩენილა მხატვრის მიერ სპექტაკლისთვის შესრულებული ესკიზები.

უნივერსიტეტში ინახება თეატრალურ ინსტიტუტში გივი ცერაძის მიერ გაფორმებული სამი ათეული სპექტაკლისთვის შექმნილი ესკიზები. მათი უმეტესობა 1958-1960 წლებშია შესრულებული. ეს სპექტაკლებია:



გივი ცერაძე, გიზო ჟორდანია და გივი სარჩიშელიძე
ფოტო ნინო ცერაძის არქივიდან.

ა. ცაგარელის „ციმბირელი“ (პრემერა: 17/01. 1958. რეჟ. ა. ხორავა), სამსახიობო ფაკულტეტის აფხაზური ჯგუფის IV კურსის პირველი სადიპლომო სპექტაკლი. შემორჩენილია დეკორაციის მხოლოდ ერთი ესკიზი და წარმოდგენის ამსახველი ფოტოალბომი მონაწილეთა პორტრეტებით, სცენებით სპექტაკლიდან და წარმოდგენის დასრულების შემდეგ გადაღებული ჯგუფური ფოტოებით, სადაც მონაწილე სტუდენტთა გვერდით, ვხედავთ აკაკი ხორავას, იმდროინდელი თეატრალური ინსტიტუტის რექტორს - ილია თავაძეს, დიმიტრი ალექსიძეს, სპექტაკლის მხატვარს - გივი ცერაძეს, ინსტიტუტის პროფესორ-მასწავლებლებსა და სტუდენტებს. ერთ-ერთი ფოტოზე ასახულია რეპეტიციის ეპიზოდი აკაკი ხორავას მონაწილეობით და იგივე სცენა შემდეგ უკვე სტუდენტის შესრულებით. სწორედ ეს იყო პირველი აფხაზური ჯგუფი, რომელიც თეატრალურმა ინსტიტუტმა 1959 წელს გამოუშვა.⁴ „ციმბირელი“, თეატრალური ინსტიტუტის გარდა, წარმოდგენილი იყო სოხუმში, ოჩამჩირესა და გუდაუთაში. აღნიშნულ ფაქტს გამოეხმაურა პრესაც. „ამ დღეებში სოხუმის დრამატული თეატრის სცენაზე თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის აფხაზური სექციის სტუდენტებმა აჩვენეს ა. ცაგარელის პიესა „ციმბირელი“, რომელიც აფხაზურ ენაზე თარგმნა მ. ზუხბაძემ... სტუდენტებმა წარმოდგენები გამართეს აგრეთვე ოჩამჩირესა და გუდაუთში“.⁵

უნივერსიტეტში დაცული ესკიზი სპექტაკლისთვის „ციმბირელი“ გივი ცერაძის ერთ-ერთი ადრეული სცენოგრაფიული ნამუშევარია. შესრულებულია 1957 წელს. ინტერიერის ამსახველ ესკიზში სასცენო მოქმედებისთვის შექმნილი გარემო მონოქრომულ ტონებშია გადაწყვეტილი. კომპოზიციურად ჩაკეტილი სასცენო მოედანი, ღიობებს მიღმა ნაგულისხმევი სივრცით და მაყურებლისკენ ფრონტალურად გაშლილი ყოფის ატრიბუტებით (მაგიდა, სკამი, კომოდი, ტახტი და ა.შ.), ერთი მხრივ, სინამდვილის ამსახველი, მეორე მხრივ კი, პირობითი თეატრალური გარემოა. ამ ესკიზში ვხედავთ რეალისტურ და ფერწერულ მიდგომათა ერთგვარ ნაზავს, რომელიც გასული საუკუნის შუა ხანების მხატვრულ ტენდენციათა სპექტრშიც ექცევა და, ამავედროულად, მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერის ჩამოყალიბებაზეც მეტყველებს.

მოლიერის „ძალად ექიმი“ (პრემიერა - 10,11/03. 1958. რეჟ. კ. პატარიძე), სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლია. შემორჩენილია დეკორაციის რამდენიმე ესკიზი. ერთი მათგანი მხატვრის ხელმოწერით და თარიღითაა - 1958 წ. შესრულებულია მსუყე, თავისუფალი მონასმებით, წინა პლანზე ჟღერად წითელ ტონებში გადმოცემული მასიური ფარდით, რომელიც ხსნის და, ამავედროულად, ასრულებს სამოქმედო სივრცე-არეალს. ეს დინამიზმით, ემოციებით გაჯერებული თეატრალური სივრცეა. იმდენად კარგად გრძნობს მხატვარი სცენას, მის მასშტაბსა და სივრცის მხატვრული ტრანსფორმაციის შესაძლებლობას, რომ რთულად დასაჯერებელია, ამ ესკიზის ავტორი ახალბედა სცენოგრაფი იყოს.

4 თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, #3 (22), 2005, გვ. 46.

5 ვაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 01.03. 1953.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის ა. ცაგარელის „ციმბირელი“, 1958.
ქალ., გუაში, 22 x 46 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის მოლიერის „ბალად ეკიპი“, 1958.
ქალ., გუაში, 40,5 X 62,5 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის მოლიერის „ძალად ექიმი“, 1958. ქალ., გუაში, 1) 39 X 50 სმ, 2) 28 X 40 სმ.



მოლიერის „ძალად ექიმი“, 1958. რეჟისორი კ. პატარიძე, მხატვარი გ. ცერაძე, სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საგურსო სპექტაკლი.

წარმოდგენის ამსახველი ფოტოალბომი საშუალებას გვაძლევს მოვახდინოთ არაიდენტიფიცირებული ესკიზების ატრიბუცია. სწორედ ამ ფოტომასალაზე დაყრდნობით შესაძლებელი ხდება განვსაზღვროთ, რომ სპექტაკლისთვის „ძალად ექიმი“ გივი ცერაძეს შესრულებული აქვს სამი მოქმედებისა და ფინალური სცენისთვის გამიზნული რამდენიმე ესკიზი.

ეს ესკიზები ნათელყოფს ახალგაზრდა ნიჭიერი სცენოგრაფის თეატრალურ ალღოს, თავისუფალ შემოქმედებით მიდგომასა და სასცენო გარემოს ფერწერულ გააზრებას. სპექტაკლის პროგრამაში ვეცნობით მონაწილე სტუდენტთა ვინაობასაც. მათ შორისაა მომავალში ცნობილი არტისტი, კახი კავსაძე.

მოლიერის „ძალად ექიმი“ გივი ცერაძის ავტობიოგრაფიაში საუკეთესო სპექტაკლების ჩამონათვალშია. ისევე როგორც ამავე პერიოდში გაფორმებული ა. კრონინის „იუბიტერი იცინის“.

სპექტაკლისთვის ა. კრონინის „იუბიტერი იცინის“ (პრემიერა: 4,5,6/03.1958. რეჟ. ა. მიქელაძე) შესრულებული ესკიზებიდან უნივერსიტეტში დაცულია კოსტიუმის სამი ესკიზი, რომლებიც ასოციაციურად იმდროინდელ მოდის ჟურნალებს მოგვაგონებს. ეს არის გლეხის (გლეხის ბრევი) და მერეის (მერი მერეის) აკვარელში შესრულებული ესკიზები, სადაც პოზითა და მოძრაობითაა გადმოცემული ტიპაჟის საერთო ხასიათი. ერთ ტონში გადაწყვეტილი სილუეტური სამოსი სამივე შემთხვევაში კონტრასტული ფერის დეტალითა თუ აქსესუარითაა გააქტიურებული. „...იმხანად ეს უკვე არ იყო ერთეული შემთხვევა და ესკიზები კოსტიუმებისთვის სულ უფრო ემსგავსებოდა იმავე პერიოდის მოდების ჟურნალების ფურცლებიდან „მოძიწილ“ სამოსს. განსაკუთრებით იმ დადგმებში, სადაც სიუჟეტურად თანამედროვეობის ამსახველი მოვლენები თამაშდებოდა“.⁶

ამ შემთხვევაშიც ტიპაჟების მნიშვნელოვნება მეორე პლანზე ინაცვლებს და უმთავრესი აქცენტი კოსტიუმებზე კეთდება.

1958 წელს, უმაღლესი თეატრალური სასწავლებლების სადიპლომო სპექტაკლების საკავშირო (იველისხმება საბჭოთა კავშირში შემავალი 15 რესპუბლიკის მასშტაბით) დათვალიერებაზე, ქ. მოსკოვში, მონაწილეობდა თეატრალური ინსტიტუტიც. დათვალიერებაზე წარმოდგენილი იყო სპექტაკლები: ა. კრონინის „იუბიტერი იცინის“ და ა. ცაგარელის „ციმბირელი“. „ორივე წარმოდგენა გემოვნებით გააფორმა ახალგაზრდა მხატვარმა გივი ცერაძემ. ნაწყვეტები სპექტაკლებიდან დემოსტრირებული იყო ტელევიზიითაც“.⁷ ავტობიოგრაფიაში კი მხატვარი აღნიშნავს, რომ სპექტაკლისთვის „იუბიტერი იცინის“ ის საპატიო სიგელითაც დააჯილდოვეს.

„დამტკიცდეს. მხოლოდ მეორე მოქმედება გადაკეთდეს. სურათი უნდა გადაწყდეს ვერტიკალში. დეკორაციები შესრულდეს ზუსტად... ესკიზების მიხედვით... ფერწერის მანერაში. დ. ალექსიძე 19 30/IV 58“ - ასეთი მინაწერი აქვს სპექტაკლი-

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

7 გაზ. „Вечерний Тбилиси“, 28.04.1958.



გ. ცერაძე, კოსტიუმის ესკიზები სპექტაკლისთვის ა. კრონინის „იუპიტერი იცინის“, 1958. ქაღ., აკვარელი, 29 X 20 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის მ. სებასტიანის „უსახელო ვარსკვლავი“, 1958. ქაღ., გუაში, 29 X 43 სმ.



მ. სებასტიანის „უსახელო ვარსკვლავი“, 1958. რეჟისორი ა. თავზარაშვილი, მხატვარი გ. ცერაძე, სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის სადიპლომო სპექტაკლი.

სათვის მ. სებასტიანის „უსახელო ვარსკვლავი“ (პრემიერა: 15,16/06. 1958. რეჟ. ა. თაფარაშვილი) შესრულებული სამი ესკიზიდან ერთ-ერთს. მართლაც, გ. ცერაძის მიერ წარმოდგენისთვის მსუყე, თავისუფალ ფერწერულ მანერაში შესრულებული ინტერიერი დინამიზმით აღსავსე ტრანსფორმირებადი გარემოა. ფერწერულობის წინ წამოწევა გ. ცერაძის ესკიზებში საერთო ტენდენციის კონტექსტშიც შეიძლება მოვიანოთ. „უსახელო ვარსკვლავის“ ესკიზები სტილისტურად უკავშირდება „ციმბირელის“ ესკიზს - კომპოზიციური გადაწყვეტით, კოლორიტით. თუმცა გაზრდილია ფერწერულობით ხაზგასმული დინამიზმი. ეს კი უფრო ცოცხალს, ბუნებრივსა და ემოციურს ხდის არა მხოლოდ კოლორიტს, არამედ მთლიანად სასცენო გარემოს. სპექტაკლის ამსახველი ფოტოები ნათელყოფს, რომ სწორედ აღნიშნული ესკიზების მიხედვით დაიდგა სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის ეს სადიბლომო სპექტაკლი და მხატვარმა შეძლო პიესის გმირთა წარმოჩენისთვის აუცილებელი ატმოსფეროს შექმნა.

ამავე სტილისტურ-მხატვრულ ნიშნებს ატარებს 50-იანი წლების მიწურულსა და 60-იან წლებში გაფორმებული სპექტაკლების ესკიზები: მ. გორგის „მზის შვილები“, რომელიც რამდენჯერმე დაიდგა: 1950 წელს (სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი ა. გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამის სახელმწიფო თეატრში, რეჟისორი დ. ალექსიძე, მხატვარი ბ. ლოკტინი). 1958 წელს (სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის მეორე სადიბლომო სპექტაკლი, რეჟისორი ა. გამსახურდია. მხატვრები: ბ. ლოკტინი და გ. ცერაძე) და 1969 წელს (სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი. რეჟისორი ა. მიქელაძე, მხატვარი გ. ცერაძე).

1958 წელს დადგმული სადიბლომო სპექტაკლის ესკიზებიდან მუზეუმში დაცულია დეკორაციის ორი და ტიპაჟის სამი ესკიზი (ლიზას, ელენესა და ვაგინის პორტრეტები), ასევე, წარმოდგენის ამსახველი ფოტოალბომი. პროგრამაში ორი მხატვარია მითითებული: ბ. ლოკტინი და გ. ცერაძე. ბორის ლოკტინი ამ დროისთვის საქართველოში აღარ არის, 1950 წლიდან ის ვლადივოსტოკში გადავიდა. მიუხედავად ამისა, მხატვარი კვლავ აგრძელებს თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლების სცენოგრაფიაზე მუშაობას და ამის დასტურია გ. ცერაძესთან ერთად 1958 წელს გაფორმებული მ. გორგის „მზის შვილები“.

სპექტაკლისთვის გ. ჰიუგოს „ანჟელო“ (პრემიერა: 19,20/ 11. 1958. რეჟ. ა. ხორავა), გ. ცერაძის მიერ შესრულებულ სამ ესკიზთან ერთად, უნივერსიტეტში დაცულია წარმოდგენის ამსახველი ფოტომასალა, რომელიც სრულიად განსხვავებულ სცენოგრაფიას გვთავაზობს. თავად ესკიზების უკანა სიბრტყეზე საინტერესო ანოტაციას გვცნობით: „ანჟელო, ერთ-ერთი ვარიანტი წარმოდგენილი მხატვრის მიერ. სპექტაკლი ამ ესკიზებით არ გაფორმებულა. მხატვარმა წაიღო მის მიერ წარმოდგენილი ერთ-ერთი ვარიანტი 4 დეკორაციის ესკიზი და 2 ტიპაჟის. სანაცვლოდ მოიტანა 3 ესკიზი დეკორაციის. ე. დავითაია. 8/1 59 წ.“. შავ-თეთრ ფოტოებზე სპექტაკლის სცენოგრაფია ფრაგმენტულად იკითხება, მაგრამ სხვაობა ნათელია.

„ანჟელოს“ ერთი ესკიზი, მხატვრის სხვა ესკიზებთან ერთად, დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმში. ყველა ესკიზი

დინამიკურ სასცენო გარემოს წარმოაჩენს, რაც მიღწეულია არა მხოლოდ მონუმენტურად გადაწყვეტილი ინტერიერებით, არამედ ფერთა კონტრასტებით და მათ შორის წითელი ფერის ემოციური აქცენტებით. ხელოვნების სასახლეში დაცულ ესკიზზე ნაჩვენებია სასახლის ინტერიერის მცირე ნაწილი - მარჯვენა მხრიდან შემოჭრილი მასიური კიბის რამდენიმე მარშით, დიდი სვეტებით, იატაკის უზარმაზარი ჭადრაკისებურად განლაგებული ფილებით, ერთი საწოლით, სკამითა და ფართოდ დრავირებული წითელი ფარდით. სივრცის ორგანიზება ფერადოვანი, ფართო ლაქებისა და „მოულოდნელად“, თითქოს ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან დანახული, არქიტექტურული ფორმების ურთიერთგავშირით მხატვრული გაფორმების ახალ ტენდენციასე მეტყველებს. ერთი შეხედვით მწირი დეკორაციები, ფორმათა მონუმენტურობა, მსუყე კოლორიტი, სასცენო სივრცის ხასიათი - ოთხივე ესკიზის მახასიათებელია. საგარეოდ, ხელოვნების სასახლეში დაცული ესკიზიც ერთ-ერთი ვარიანტია, რის საფუძველსაც მისი სპექტაკლის ფოტოებთან შედარება გვაფიქრებინებს.

„ახელო“ სამსახიობო ფაკულტეტის აფხაზური ჯგუფის სადიპლომო სპექტაკლი იყო. წარმოდგენა აფხაზურ ენაზე მიდიოდა. ზოგადად, თეატრალურ ინსტიტუტში არა მარტო საქართველოს სხვადასხვა თეატრისთვის. არამედ მის ფარგლებს გარეთ, საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკების თეატრებისთვის კადრების მომზადება მიღებული პრაქტიკა და ტრადიცია იყო, რომელიც ჯერ კიდევ 1920-30-იან წლებიდან იღებს სათავეს. მაშინაც კი, როდესაც 1926 წელს სათეატრო ინსტიტუტმა შეწყვიტა არსებობა და 1939 წლამდე, ვიდრე აღდგებოდა, რუსთაველის თეატრთან არსებულმა სტუდიამ 1927-1939 წლების განმავლობაში გამოუშვა 157 ახალგაზრდა მაშინდელი საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა რესპუბლიკის თეატრისთვის.⁸

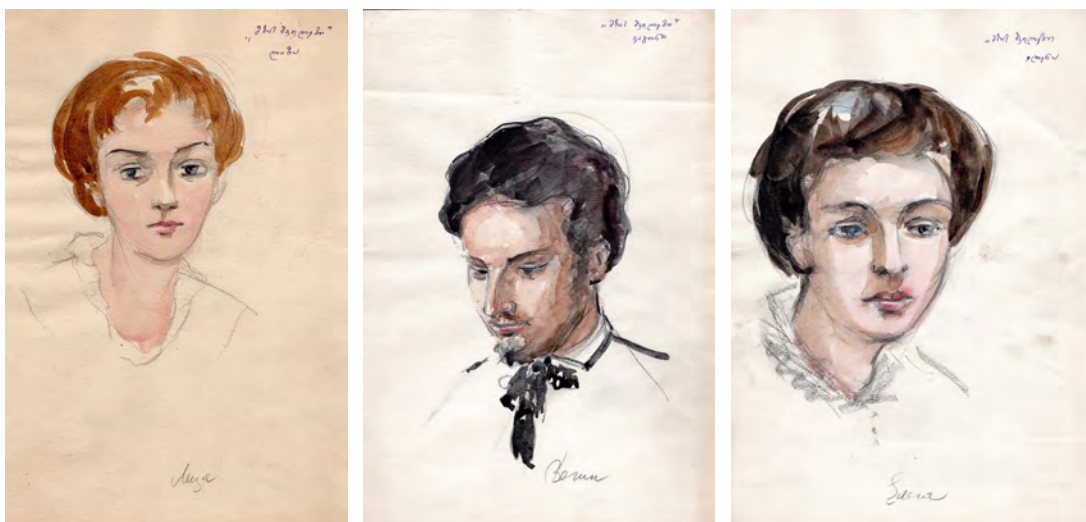
ჯ. პრისტლის „საუნჯე“ თეატრალურ ინსტიტუტში 1958 წელს დაიდგა (პრემიერა: 21, 22, 23/12. 1958. რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე). უნივერსიტეტში სპექტაკლის ორი ესკიზია დაცული. ერთზე - ოთხი სცენაა გაერთიანებული, საგარეოდ, ეს სამუშაო ვერსიაა, ვინაიდან ოთხიდან ერთ-ერთ სცენას უკვე სრულფასოვანი ესკიზის სახე აქვს და ხელმოწერილია გ. ცერაძის მიერ. სპექტაკლი სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის პირველი სადიპლომო ნამუშევარია. ნათელი, ჟღერადი ფერები, პირობითი გარემო, მასშტაბი, წარმოდგენას გვიქმნის სპექტაკლის საერთო ხასიათზე.

მუზეუმში დაცული მდიდარი ფოტოგალექცია ესკიზებთან, სპექტაკლების პროგრამებთან, რეპერტუართან და სხვა სახის მასალასთან ერთად, ინსტიტუტის სასწავლო სპექტაკლების რეკონსტრუქციის შესაძლებლობას ქმნის. არის სპექტაკლები, რომელთა შესახებაც მხოლოდ ფოტოებით ვიქმნით წარმოდგენას. ერთ-ერთი ასეთი სპექტაკლია ალფრედ ჟერის „მეექვსე სართული“, დამდგმელი მ. თუმანიშვილი, მხატვარი გ. ცერაძე (პრემიერა: 3.4.5 / 03. 1958). ფოტოებზე ასახულია წარმოდგენის მზადების პროცესი - მუშაობა მაგიდასთან, რეპეტიციები სცენაზე,

8 ღონდაძე ლ., საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი 1923-2023, თეატრალური 100, 2023, გვ. 30.



ბ. ლოქტინი, გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის
მ. გორგის „შის უფილბი“, 1958. ქაღ., გუაში. 27 X 35 სმ.



ბ. ლოქტინი, გ. ცერაძე, მ. გორგის „მზის შვილები“, 1958.
ქაღ., ფანქარი, აკვარელი. 30 X 21 სმ.



ლიზა - ზ. ლებანიძე ვაგინი - ნ. ჯუღელი ელენე - თ. ბერიძე



მ. გორგის „მზის შვილები“, 1958. რეჟისორი ა. გამსახურდია, მხატვარები: ბ. ლოქტინი, გ. ცერაძე, სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის სადიპლომო სპექტაკლი.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის
ვ. ჰიუგოს „ანჟელო“, 1958. ქაღ., გუაში, 24 X 38 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის
 ჯ. ბრისტლის „საუნივერსალი“, 1958. ქაღ., გუაში, 30 X 40 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის
 ა. ჩეხოვის „დათვი“, 1959. ქაღ., გუაში, 25 X 34 სმ.

ეპიზოდები სპექტაკლიდან. „მეექვსე სართული“ წარმატებული გამოდგა. პრესა მაღალ შეფასებას აძლევს წარმოდგენას. სტუდენტ მსახიობთა თამაშის პარალელურად, ავტორი საგანგებოდ აღნიშნავს დამდგმელი რეჟისორის, მხატვრისა და კომპოზიტორის წვლილს. „სიყვარულით, მონდომებით უმუშავია მ. თუმანიშვილს სტუდენტებთან. მათაც გაუმართლეს რეჟისორს... კარგად გამოუყენებია სცენა და სცენის გარე ფართობი მხატვარ გ. ცერაძეს, უფრო ამშვენებს და თითქოს ღამის რომანტიკა შემოაქვს სპექტაკლში ზ. ხელაიას და შ. ნიკიტინის მუსიკალურ გაფორმებას... ყველაზე მეტად ის ფაქტია სასიხარულო, რომ „მეექვსე სართული“ არ გამოვიდა მხოლოდ ინსტიტუტის მასშტაბის სპექტაკლი (ასეთი შემთხვევა იშვიათია თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში). სწორედ ამიტომ კარგი იქნებოდა, თუ ფართო საზოგადოებრიობას მიეცემოდა მისი ნახვის საშუალება (ეს იყო ინსტიტუტის პრაქტიკაში). ამით სტუდენტებიც უფრო წახალისდებოდნენ“.⁹

ერთი ესკიზი დაცული სპექტაკლისა ა. ჩხოვრის „დათვი“ (პრემიერა: 26/I 1959. რეჟ. აკ. ფაღავა), სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო ნამუშევარი. წარმოდგენა დაიდგა როგორც ოსური ჯგუფისთვის ოსურ ენაზე, ასევე, აფხაზური ჯგუფისთვის აფხაზურ ენაზე. პრემიერაც ერთ დღეს შედგა. ამავე პრინციპით განხორციელდა ა. წერეთლის „ბუტიობა“ (პრემიერა: 15/ 05. 1959. რეჟ. ა. ფაღავა); სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის აფხაზური და ოსური ჯგუფის საკურსო სპექტაკლი. მ. გორგის „მოხუცი“ (პრემიერა: 1,2 / 07. 1959. რეჟ. კ. პატარიძე); სპექტაკლის ორი ესკიზიდან ერთი დეკორაციის, მეორე კი ტიპაჟების ამსახველია. ა. ფრანსის „მუნჯი ცოლი“ (პრემიერა: 16/ 12. 1959. რეჟ. ა. ფაღავა), ასევე, ოსური ჯგუფის პირველი სადიპლომო სპექტაკლი იყო. ერთ ესკიზზე ოთხი სცენაა, გარშემო ფანქრით შესრულებული ჩანახატებით. ესკიზის ქვედა ნაწილზე წარწერაა რუსულად: А. Франс „Немая жена“. დ. ალექსიძის ავტოგრაფით და თარიღით 19 2/X 59 წ. ამ ესკიზებში ისევე, როგორც სამსახიობო ფაკულტეტის აფხაზური ჯგუფის სპექტაკლისთვის პ. კალდერონის „სიყვარულს არ ეხუმრებიან“ (პრემიერა: 30,31/V. 1960. რეჟ. გ. ღვინიაშვილი) შექმნილ ესკიზებში, ძირითადი სტრუქტურულ-კომპოზიციური, სივრცითი და ფერადოვანი გადაწყვეტის საერთო კონცეფციებია მოცემული.

ა. არბუზოვის „სახლი ქალაქის განაპირას“ (პრემიერა: 20,22.01.1959) სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის (მიხეილ თუმანიშვილის კლასი) მეორე სადიპლომო სპექტაკლი. დადგმა ლილი იოსელიანის, მხატვარი გივი ცერაძე. „პიესის დამდგმელს, რეჟისორ ლილი იოსელიანს დიდი სითბო, მონდომება და უნარი ჩაუქსოვია სტუდენტთა პირველი დამოუკიდებელი ნაშრომის განხორციელებაში. მოხდენილად აქვს გადმოცემული პატარა სახლის ღამაში დეკორაციული სურათი მხატვარ გივი ცერაძეს. ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის მეოთხეკურსელთა სადიპლომო დადგმა მოწმობს ნიჭიერი ახალგაზრდების შემოქმედებით ზრდას“.¹⁰

9 გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, #22, 1958.

10 გაზ. „თბილისი“, 26. 01. 1959.

გ. როზოვის „სიხარულის ძიებაში“ (პრემიერა: 29-30/05. 1959) სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი, დადგმა ა. მიქელაძის, მხატვარი გ. ცერაძე. შემორჩენილია სპექტაკლის ერთი ესკიზი. მუზეუმში დაცული წარმოდგენის ამსახველი ფოტოალბომი ცხადყოფს, რომ სპექტაკლი დეკორაციის ესკიზის მიხედვითაა განხორციელებული. საერთო გადაწყვეტით ის სპექტაკლებისთვის „ციმბირელი“ და „უსახელო ვარსკვლავი“ შესრულებულ ესკიზებს მოგვაგონებს.

1959 წელს გივი ცერაძე ერთდროულად მუშაობს რამდენიმე სადიბლომო სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე. ესენია: ჰ. იბსენის „მოჩვენებანი“ (პრემიერა: 27,28 /06.1959). სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის მეორე სადიბლომო სპექტაკლი, დადგმა მ. თუმანიშვილის. რეჟისორის ასისტენტი სარეჟისორო ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტი - რობერტ სტურუა. მხატვარი გ. ცერაძე; ჯ. პრისტრის „დრო და კონვეის ოჯახი“ (პრემიერა: 6-8/12. 1959). სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის პირველი სადიბლომო სპექტაკლი, დადგმა ლ. იოსელიანის. მხატვარი გ. ცერაძე; ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულოდ დამნაშავენი“ (პრემიერა: 30 /12. 1959). სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის პირველი სადიბლომო სპექტაკლი. დადგმა გ. ღვინიაშვილის, მხატვარი გ. ცერაძე. წარმოდგენა მიდიოდა აფხაზურ ენაზე. სპექტაკლები „მოჩვენებანი“ და „დრო და კონვეის ოჯახი“ მხატვრის ავტობიოგრაფიაში მის საუკეთესო სცენოგრაფიულ ნამუშევრებს შორისაა დასახელებული. სამწუხაროდ, არცერთი ამ წარმოდგენის ესკიზი უნივერსიტეტში არ ინახება.

„1950-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართულ სცენოგრაფიაში გარდატეხა დაიწყო. სცენოგრაფები სულ უფრო მეტად ისწრაფვიან ადრეული პერიოდის მხატვრული პრინციპების ახლებური გააზრებისკენ. ფორმისეული საწყისი სცენოგრაფიაში კვლავ მხატვრულ იდეას დაემორჩილა. დეკორაციების ფერწერული დამუშავება და დაზგურობა თანდათანობით ადვილს უთმობს ეტიუდურობას სცენოგრაფიაში, რამაც უფრო ცოცხალი და ბუნებრივი გახადა 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“.¹¹ ეს მხატვრული ტენდენციები გივი ცერაძის ესკიზებშიც იჩენს თავს და უფრო გამოკვეთილ სახეს იღებს მომდევნო პერიოდის ნამუშევრებში.

1960-იანი წლები უაღესად ნაყოფიერი და მნიშვნელოვანი პერიოდია გივი ცერაძის შემოქმედებაში. სცენოგრაფიის პარალელურად ის ინტენსიურად მუშაობს როგორც ფერმწერი, გრაფიკოსი. მონაწილეობს ჯგუფურ გამოფენებში, მართავს პერსონალურ გამოფენებს როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. ძალზე აქტიურია აღნიშნულ პერიოდში მისი შემოქმედებითი საქმიანობა თეატრალურ ინსტიტუტშიც. გივი ცერაძის აქ ათეულობით სპექტაკლი აქვს გაფორმებული. მათ შორისაა:

¹¹ კიკვაძე ხ., ტრადიცია და ნოვატორობა ქართულ სცენოგრაფიაში, თბ., 2012, გვ. 36-37.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის
ა. წერეთლის „ბუტიობა“, 1959. ქაღ., გუაში, 21 X 31 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზი და ტიპაჟები სპექტაკლისთვის
მ. გორგის „მოხუცი“, 1959. ქაღ., გუაში. 1) 20 X 32 სმ, 2) 30 X 42 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის
ა. ფრანსის „მუნჯი ცოლი“, 1959. ქალ., ტუში, გუაში, 31 X 42,5 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის პ. კალდერონის „სიყვარულს არ
ეხუმრებიან“, 1960. ქალ., აკვარელი, 1) 30,5 X 18 სმ, 2) 30,5 X 22 სმ.



გ. ცერაძე. დეკორაციის ესკიზები
სპექტაკლისთვის ა. არბუზოვის „სახლი
ქალაქის განაპირას“, 1959.
ქალ., გუაში,
1), 2) 28,5X38 სმ, 3) 29X38, 5 სმ,
4) 29X40 სმ, 5) 53X41 სმ, 6) 24X36,5 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის ვ. როზოვის „სიხარულის ძიებაში“, 1959.
ქაღ., გუაში, 31 X 47 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის პერიმეს „სამოთხე და ჯოჯოხეთი“, 1960.
ქაღ., გუაში, 21,5 X 30 სმ.

ა. მიღერის „სეილეშის პროცესი“ (პრემიერა: 18,19,20 / 01, 23/ 02. 1960. რეჟ. ა. მიქელაძე). სპექტაკლის ოთხი მოქმედებისთვის მხატვარს 6 სურათის ესკიზი აქვს გაკეთებული. ისინი განაწილებულია ოთხ და ორსურათიან კომპოზიციებად (ორივე ესკიზს მინაწერი აქვს რუსულად: „გამტკიცებ დ. ალექსიძე. 19 2/XI 59“.). ყველა დეკორაციის ესკიზია და განსხვავდება წინარე პერიოდის ნიმუშებისგან, შესრულებულია ყავისფერ და თეთრ-მოვერცხლისფრო ტონებში, დეკორაციები სცენის სიღრმეშია შეწყული, რითაც სასცენო სივრცის მასშტაბია გაზრდილი, ისინი მონუმენტური არქიტექტურის ფორმათა ვარიაციებს წარმოადგენს. მკაცრ, დინამიურ, ზეაწეულ განწყობა-შთაბეჭდილებას აძლიერებს დეკორაციათა სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან ჩვენება. სპექტაკლის კოლორიტსა და განათების კონცეფციაზე ერთგვარ წარმოდგენას გვიქმნის ხელოვნების სასახლეში დაცული ამავე სპექტაკლის სამი ესკიზი. მონოქრომული ტონების ნაცვლად, აქ იასამნისფერ, ლურჯ, ყვითელ ფერებში გადაწყვეტილ იმავე სასცენო გარემოს ვხედავთ, რასაც თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ესკიზებში.

ბ. მერიძეს „სამოთხე და ჯოჯოხეთი“ (პრემიერა: 10/04. 1960). სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის მეორე სადიპლომო სპექტაკლი. დადგმა აკ. ფალავასი, მხატვარი გ. ცერაძე.

ა. ჩხეიძის „თოლია“ (პრემიერა: 21, 22, 23 / 04. 1960) სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი, დადგმა ა. თავზარაშვილის, მხატვარი გ. ცერაძე.

ა. არბუზოვის „ეს მოხდა ირეუტსკში“ (პრემიერა: 17,18 /04.1962). სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი, დადგმა ლ. მირცხულავასი, მხატვარი გ. ცერაძე.

ე. სერიბის „ჭიქა წყალი“ (პრემიერა: 11-12/06. 1960) სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის (დიმიტრი ალექსიძის კლასი) მეორე სადიპლომო სპექტაკლი. დადგმა დ. ალექსიძის, მხატვარი გ. ცერაძე. რეჟისორის ასისტენტი გ. ჟორდანიძე.

სპექტაკლისათვის ო. ჩიჯავაძის „თხუნელა“ (პრემიერა: 30/ 06. 1960. რეჟ. აკ. ვასაძე) გ. ცერაძე მისთვის ტრადიციულ ხერხს მიმართავს - ერთ სასურათო სიბრტყეზე სხვადასხვა სცენის ამსახველი ხუთი ესკიზია მოცემული, ასევე, იმავე სცენების ამსახველი ოთხი დამოუკიდებელი ესკიზი. როგორც წინა შემთხვევაში, აქაც რამდენიმე ესკიზის ერთ სიბრტყეზე გაერთიანებით თითქოს საერთო მხატვრული გადაწყვეტის ერთიანი სურათი იქმნება, რომელიც დამოუკიდებელ ესკიზებზე უფრო კონკრეტდება და ზუსტდება.

ა. შიუკაშვილის „სულელი“ (პრემიერა: 15,16/12. 1960. რეჟ. აკ. ხორავა), სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის პირველი სადიპლომო სპექტაკლი. მასში მონაწილეობდნენ ამავე ფაკულტეტის პირველი კურსის სტუდენტები დაღესტნელთა ჯგუფიდან. სპექტაკლის ფოტოებს შორისაა აკ. ხორავა წარმოდგენის მონაწილე დიპლომანტ და პირველკურსელ სტუდენტებთან ერთად.

ა. პუშკინის „ქვის სტუმარი“ (პრემიერა: 27, 29 / 03. 1961. სარეჟისორო ფაკულტეტის V კურსის (მიხეილ თუმანიშვილის კლასი) სტუდენტის თეიმურაზ აბაშიძის საკურსო სპექტაკლი. მხატვარი გ. ცერაძე, კომპოზიტორი ლ. შავერზაშვილი (კონსერვატორიის სტუდენტი). „ქვის სტუმარის“ ერთი ესკიზი დაცულია ნინო ცე-

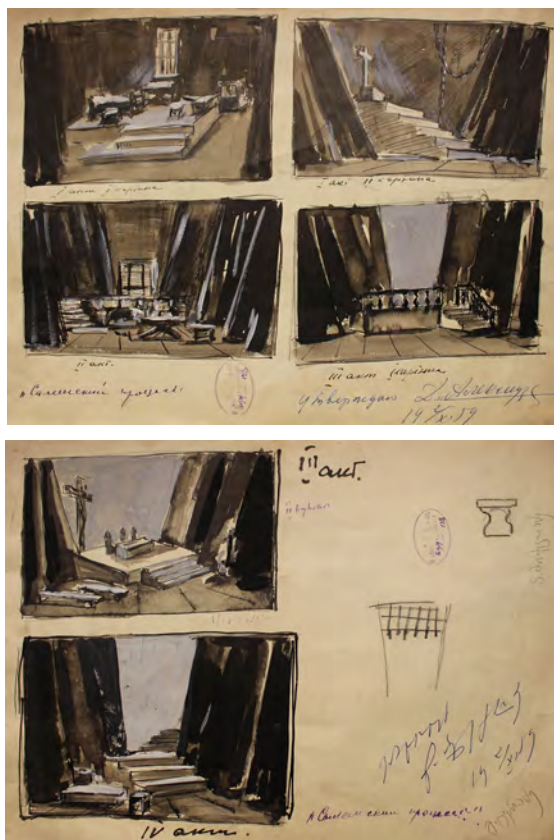
რადის პირად კოლექციაში. უნივერსიტეტში სპექტაკლის მხოლოდ ფოტოალბომი და პროგრამაა. ფოტოებით დასტურდება, რომ „ქვის სტუმარი“ სწორედ ზემოაღნიშნული ესკიზის მიხედვით განხორციელდა. სპექტაკლი ფართო საზოგადოებასაც წარუდგინეს. „რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში“ დამკვიდრდა კარგი ტრადიცია: ქალაქის თეატრალურ საზოგადოებას აჩვენოს სამსახიობო და სარეჟისორო ფაკულტეტების სტუდენტებისა და დიპლომანტების საკურსო და საგამოცდო ნამუშევრები. ცოტა ხნის წინ ინსტიტუტის პატარა სცენაზე ნაჩვენები იყო პუშკინის „ქვის სტუმარი“ - სარეჟისორო ფაკულტეტის დამამთავრებელი კურსის სტუდენტის თ. აბაშიძის საკურსო ნამუშევარი, რომელიც მხატვრულად საინტერესოდ გააფორმა ახალგაზრდა ნიჭიერმა მხატვარმა - გივი ცერაძემ.¹²

პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1969). სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის პირველი სადიპლომო ნამუშევარი. დადგმა გ. სარჩიმელიძის. მხატვარი გ. ცერაძე. უნივერსიტეტში დაცულია ამ ოთხმოქმედებიანი კომედიისთვის შექმნილი ოთხი ესკიზი.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ გივი ცერაძის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლების ესკიზები დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმში, მათ შორისა „ანაჟელოს“ (1958) და „სეილეშის პროცესის“ (1960) ესკიზები. ამ სპექტაკლების ესკიზების ნაწილი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტშიცაა. მაგრამ არის სპექტაკლები, რომელთა სცენოგრაფიაზე წარმოდგენას გვიქმნის ხელოვნების სასახლეში დაცული ესკიზები. ეს სპექტაკლებია: კ. გუდრიჩის და ა. ჰეკეტის „ანა ფრანკის დღიური“ (პრემიერა: 28, 29/VI. 1961. სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის მეორე სადიპლომო სპექტაკლი. რეჟ. ი. კაკულია), ა. ოსტროვსკის „უმზითვო“ (პრემიერა: 21-24/XII. 1961. სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის პირველი სადიპლომო სპექტაკლი. რეჟ. შ. გაწერელია) და შ. დადიანის „თეთნულდი“ (პრემიერა: 27-28/VI. 1961. სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი. რეჟ. გ. სარჩიმელიძე).

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლები ერთ წელსაა დადგმული, მათი ესკიზები სტილისტურად განსხვავებულია და მხატვრის შემოქმედებით ძიებათა მრავალგვარობაზე მიუთითებს. „თეთნულდის“ ესკიზები - გრაფიკულ და ლოკალურ ფერთა კომბინაციითაა შექმნილი და ერთგვარი პლაკატურობით ხასიათდება, „უმზითვოს“ ესკიზები მინიმალისტური, კონსტრუქტივისტული გადაწყვეტით გამოირჩევა, სადაც უმთავრესი აქცენტი სივრცის მასშტაბურობაზე კეთდება. „ანა ფრანკის დღიურის“ ესკიზი ალბათ ერთ-ერთი აღსანიშნავი ნიმუშია, რომელშიც რამდენიმე სამოქმედო მოედანი ერთიან სასცენო სივრცეში ორგანულადაა გაერთიანებული და სხვადასხვა მოქმედების ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ სიბრტყეებში ერთდროულად განვითარების შესაძლებლობას ქმნის. დინამიზმითა და ფერწერულობით გამორჩეული ეს ესკიზი სასცენო სივრცის მხატვრული გააზრების სრულიად ახლებურ ხედვას გვთავაზობს.

¹² გაზ. „Вечерний Тбилиси“, #85, 1961.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ა. მილერის „სეილემის პროცესი“, 1960. ქაღ., აგვარული, გუაში, 31 X 43 სმ.



ა. მილერის „სეილემის პროცესი“, 1960. რეჟისორი ა. მიქელაძე. მხატვარი გ. ცერაძე. სამსახიობო ფაგულტეტის IV კურსის სადიბლომო სპექტაკლი.



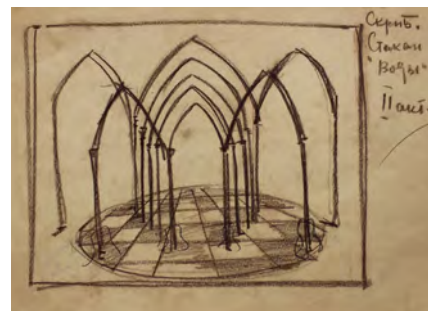
გ. ცერაძე. დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ა. ჩხეიძის „თოლია“, 1960.
ქაღ., ტუში, 1) 30,8 X 17 სმ, 2) 30 X 21 სმ.



ა. ჩხეიძის „თოლია“, 1960. რეჟისორი ა. თაფარაშვილი, მხატვარი გ. ცერაძე.
სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის საკუროს სპექტაკლი.



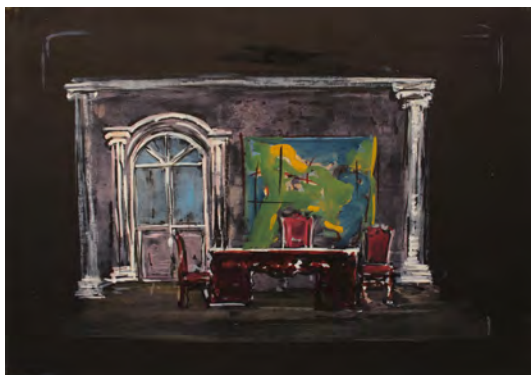
გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ა. არბუზოვის „ეს მოხდა ირგუტსში“, 1962.
ქალ., გუაში, 40 X 30 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ე. სურიბის „ჭიქა წყალი“, 1960.
1) ქალ., ფანქარი, გუაში, 21,5 X 30 სმ. 2) 3) 4) ქალ., ფანქარი, 21,5 X 30,5 სმ.



გ. ცერაძე, დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ო. ჩიჯავაძის „თხუნელა“, 1960.
ქალ., აკვარელი, 31 X 36,5 სმ. / 21 X 30 სმ.



გ. ცერაძე. დეკორაციის ესკიზები სპექტსკლისთვის პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, 1969.
მუეაო, გუაში, 1) 25,5 X 37 სმ, 2) 27 X 37,5 სმ, 3) 25,5 X 37 სმ, 4) 27,5 X 36 სმ.



კ. გუდრიჩის და ა. ჰეპეტის „ანა ფრანკის დღიური“, 1961.
რეჟისორი ი. კაკულია, მხატვარი გ. ცერაძე.
სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის სადიბლომო სპექტაკლი.

საინტერესო გამოხმაურება ჰქონდა „ანა ფრანკის დღიურს“ პრესაში. გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“ წერდა: „თეატრალური ინსტიტუტის ნახევრად ჩაბნელებულ დარბაზში სცენა ნელ-ნელა ნათდება. გ. ცერაძის დეკორაციები დამაჯერებლად გადმოგვცემს იმ გარემოს, რომელშიც სამი მოქმედების განმავლობაში უნდათ ცნოვრება და მოქმედება სპექტაკლის გმირებს. მოხერხებულად არის განლაგებული მანსარდის სამი ოთახი და სხვენის პატარა ნაწილი“.¹³

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში „ანა ფრანკის დღიურის“, „უმზითვოს“ და „თეთნულდის“ სპექტაკლების შესახებ მხოლოდ ფოტომასალა და წარმოდგენათა პროგრამებია დაცული.

გივი ცერაძე თეატრალურ ინსტიტუტში მუშაობდა სხვადასხვა თაობისა და განსხვავებული ხელწერის მქონე რეჟისორებთან, მსახიობებთან. მათ შორის არიან: მიხეილ თუმანიშვილი, აკაკი ვასაძე, აკაკი ხორავა, დიმიტრი ალექსიძე, ლილი იოსელიანი, ანტონ თავზარაშვილი, გიორგი ღვინიაშვილი, აკაკი ფაღავა, იური კაკულია, შალვა გაწერელია, თეიმურაზ აბაშიძე, ლევან მირცხულავა, კუკური პატარიძე, გივი სარჩიშელიძე, ალექსანდრე მიქელაძე, ნუგზარ გაჩავა, მედეა კუჭუხიძე, შოთა მესხი, კონსტანტინე სურმავა, დავით კობახიძე, ანზორ ქუთათელაძე.

1960-იანი წლებით თარიღდება გივი ცერაძის „დანასიათება“ გაცემული თეატრალური ინსტიტუტის პროექტორის, ეთერ გუგუშვილის მიერ (დოკუმენტი შედგენილია რუსულად და დაბეჭდილია ინსტიტუტის ბლანკზე): „ცერაძე ვასილ (გივი) ნიკოლოზის ძე, დაბადებული 1931 წელს, კომკავშირის წევრი 1948 წლიდან.

1957 წლის მაისიდან 1960 წლის სექტემბრამდე მუშაობს შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში სადადგმო ნაწილის გამგედ, ფაქტიურად ასრულებს მხატვრის სამუშაოს.

ინსტიტუტში მუშაობის პერიოდში ამხ. ვ.ნ. ცერაძემ თავი გამოავლინა როგორც კეთილსინდისიერმა, პრინციპულმა, თავისი საქმის მცოდნე მუშაკმა, დიდი სიყვარულით რომ ეკიდება თავის ვალდებულებებს.

ასრულებს რა ფაქტობრივად ორმაგ დატვირთვას, ამხ. ცერაძემ თავი გამოავლინა არა მხოლოდ საორგანიზაციო თვალსაზრისით, არამედ როგორც მაღალი მხატვრული გემოვნების მქონე ნამდვილმა პროფესიონალმა, რომელიც სცენის კარგად ცოდნით გამოირჩევა.

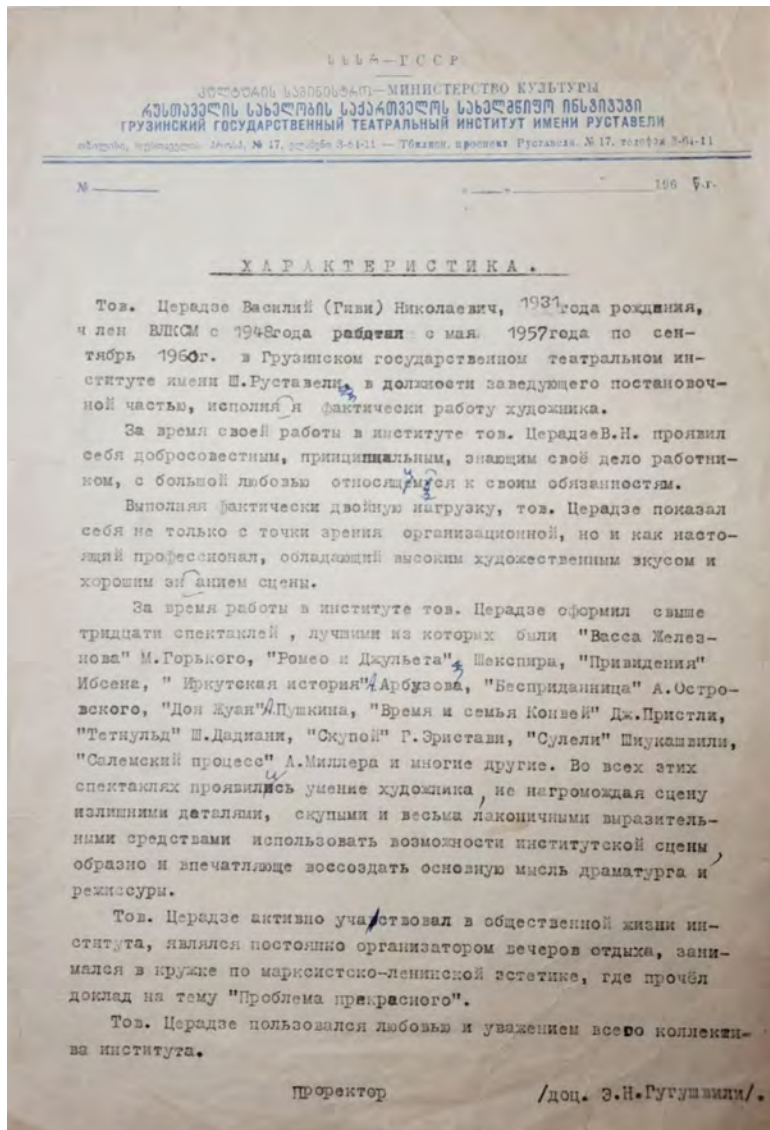
ინსტიტუტში მუშაობის პერიოდში ამხ. ცერაძემ გააფორმა ოცდაათზე მეტი სპექტაკლი, რომელთა შორის საუკეთესოა: მ. გორკის „ვასა ჟელენოვა“, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, იბსენის „მოჩვენებანი“, არბუზოვის „ეს მოხდა ირკუტსკში“, ა. ოსტროვსკის „უმზითვო“, ა. პუშკინის „დონ ჟუანი“, ჯ. პრისტლის „დრო და კონვეის ოჯახი“, შ. დადიანის „თეთნულდი“, გ. ერისთავის „ძუნწი“, ნ. შიუკაშვილის „სულელი“, ა. მილერის „სეილეშის პროცესი“ და მრავალი სხვა. ყველა ამ სპექტაკლში გამოვლინდა მხატვრის უნარი ზედმეტი დეტალებით სცენის გადატვირთვის გარეშე, ძუნწი და ლაკონური გამომსახველობითი ხერხებით, ინსტიტუტის სცენის შესაძლებლობების გამოყენებით, სახოვნად და შთაბეჭდავად წარმოაჩინოს დრამატურგიისა და რეჟისორის ძირითადი არსი.

¹³ გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 08.07.1961.

ამხ. ცერაძე აქტიურად მონაწილეობდა ინსტიტუტის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მუდმივად ორგანიზატორია დასვენების საღამოების, მეცადინეობა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის წრეში, სადაც წავიითხა მოხსენება თემაზე „მშვენიერების პრობლემა“.

ამხ. ცერაძე ინსტიტუტის მთელი კოლექტივის სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობდა.

პრორექტორი / დოც. ე.ნ. გუგუშვილი/“¹⁴



ეთერ გუგუშვილი, გივი ცერაძის დახასიათება, 1960-იანი წლები.
ნინო ცერაძის არქივი.

¹⁴ ეთერ გუგუშვილის თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორი იყო 1955-1972 წლებში.

გივი ცერაძის დახასიათებაში ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული არაერთი სპექტაკლი ფიგურირებს. მათი მხატვრული გაფორმების ამსახველი ესკიზები ნაწილობრივია შემორჩენილი ისევე, როგორც ფოტომასალა. ასევე, მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ თეატრალურ ინსტიტუტში ის სადადგმო ნაწილის გამგედ მუშაობს და „ფაქტიურად ასრულებს მხატვრის სამუშაოს“. უნივერსიტეტში დაცული სტუდენტთა საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების რეპერტუარის მიხედვით, 1960-იან წლებში ინსტიტუტში განხორციელებული სპექტაკლების უმრავლესობა გ. ცერაძის სცენოგრაფიითაა დადგმული. ამაზე მეტყველებს შემორჩენილი ესკიზების რაოდენობაც.

აღსანიშნავია, რომ მხატვრის დახასიათებაში ჩამოთვლილი სპექტაკლები 1959-1962 წლებშია დადგმული. უნივერსიტეტში დაცულ წარმოდგენათა პროგრამების მიხედვით, ამ დროისათვის, გივი ცერაძე თეატრალურ ინსტიტუტში ორმოცდაათზე მეტი სპექტაკლის სცენოგრაფად გვევლინება.

გივი ცერაძეს ეკუთვნის თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრის ერთ-ერთი გამოჩენილი სპექტაკლის - დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორების“ სცენოგრაფია, რომლის პრემიერაც 1978 წლის 17 ნოემბერს თეატრალურ ინსტიტუტში შედგა. ეს იყო სამსახიობო-სარეჟისორო ფაგულტეტის III კურსის საკურსო სპექტაკლი. რეჟისორი მ. თუმანიშვილი. ამავე წელს გაიხსნა თეატრალური სახელოსნო - კინომსახიობთა თეატრი, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელი და რეჟისორიც, ასევე, მიხეილ თუმანიშვილი იყო, დასის წევრები კი „თუმანიშვილის სკოლის“ ექსპერიმენტული ჯგუფის სტუდენტები - რეჟისორები და მსახიობები. თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმული „ბაკულას ღორები“ დღემდეა თუმანიშვილის თეატრის რეპერტუარში. 2023 წელს სპექტაკლი წარმოდგენილი იყო ნოდარ დუმბაძის სახელობის მეოთხე საერთაშორისო ფესტივალზე. ფესტივალის შემაჯამებელ სტატიამი ავტორი, ანასტასია ჩერნეცოვა, აღნიშნავს: „...სპექტაკლი თეატრის ერთგვარი საფუძვლი ბარათია. ორმოცდახუთ წელზე მეტია სპექტაკლი ცოცხლობს და მაყურებელს უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებს. ვფიქრობ, დადგმის ხანგრძლივ სცენურ სიცოცხლეს განაპირობებს, როგორც საოცარი სამსახიობო ანსამბლი, ისე წამოჭრილი თემების აქტუალობა. სპექტაკლის მხატვრული ენა პირობითია, ამაზე მეტყველებს თუნდაც გივი ცერაძის სცენოგრაფია - კოსტიუმების მხატვრობა. მსახიობების შექმნილი პერსონაჟები კარიკატურული არიან. მსგავსი გამომსახველობითი ხერხით შემოქმედებითი ჯგუფი მწვავედ წარმოაჩენს პერსონაჟთა გრძნობათა ბუნებას.“ სპექტაკლისა და მისი მხატვრული გადაწყვეტისადმი ინტერესი არ ნელდება ათწლეულების შემდეგაც.⁵

1958 წლიდან მოყოლებული 1960-იანი წლების ჩათვლით, თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმული საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების თითქმის უმრავლესობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გივი ცერაძემ გააფორმა. მხატვრის ინტენსიურ შემოქმედებით ცხოვრებაზე მიუთითებს ისიც, რომ თეატრალური ინსტიტუტის პარალელურად, გივი ცერაძე სპექტაკლებს აფორმებს მის მშობლიურ ქალაქ ცხინვალში. 1960-70-იან წლებში მან არაერთი წარმოდგენა გააფორმა ცხინვალის კხე-

⁵ <https://t.ly/vTDyB>

თავუროვის სახელობის სახელმწიფო თეატრში. 1965 წლის გაზეთ „კომუნისტის“ თეატრალურ ქრონიკაში ვკითხულობთ: „ცხინვალის სახელმწიფო ქართულმა თეატრმა მაყურებელს უჩვენა ახალი სპექტაკლი - ვ. კანდელაკის ორნაწილიანი დრამა „ნაკრძალში“, რომლის დადგმა განახორციელა რეჟისორმა მ. დანიელაშვილმა, მხატვარი - გ. ცერაძე, ქორეოგრაფი - რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი - ხ. გაგლოვი“. ამ ინფორმაციის გათვალისწინებითაც კი კარგად ჩანს, თუ რამდენად პროდუქტიული მხატვარია გ. ცერაძე. სწორედ ამ პერიოდში ის ინტენსიურად მუშაობს თეატრალურ ინსტიტუტში. სპექტაკლების უმრავლესობა აქ მისი სცენოგრაფიით იდგმება, არის თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის მთავარი მხატვრი და, ამავდროულად, აქტიურად მონაწილეობს როგორც ადგილობრივ გამოფენებში, ისე ქვეყნის ფარგლებს გარეთ. აღსანიშნავია, რომ გამოფენებზე მხატვარს უმთავრესად დაზგური სურათები აქვს წარმოდგენილი, მეტწილად, პეიზაჟები, ასევე, პორტრეტები. თუმცა გვხვდება თეატრალურ-დეკორატიული მხატვრობის ნიმუშებიც.

საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში (დღეს დიმიტრი შევარდნაძის სახელობის ეროვნული გალერეა) იმართებოდა მხატვართა „საშემოდგომო“ და „საგაზაფხულო“ გამოფენები, რომლებიც იმ დროისათვის სისტემატურ სახეს ატარებდა. 1966 წელს გამართულ ერთ-ერთ „საშემოდგომო“ გამოფენას გაზეთ „კომუნისტში“ საგანგებო სტატია ეძღვნება. „ამგვარი რიგითი გამოფენა, ცხადია, ფართო მიზნებს არ ისახავს. მის ამოცანას არ შეადგენს დიდი, მასშტაბური თემატიკური ტილოების დემონსტრირება. მიუხედავად ამისა, „საგაზაფხულო“ და „საშემოდგომო“ ექსპონიციები თითქმის ყოველთვის საინტერესო მოვლენად იქცევა. აქ წარმოდგენილი, დროის შედარებით მცირე მონაკვეთში შესრულებული ნაწარმოებები ხშირად ნათელყოფს მხატვართა ძიების ნაყოფიერებას, დაოსტატების ახალ სიმაღლეზე ასვლას, ახლის მიგნებას. ყოველივე ეს განსაზღვრავს ამ გამოფენების წარმატებას საზოგადოებაში“. ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრების გვერდით ამ გამოფენებზე წარმოდგენილი იყო ქანდაკებისა და ჭედურობის ნიმუშები. ჟანრობრივად კი წამყვანი მაინც პეიზაჟი იყო, რასაც სტატიის ავტორიც აღნიშნავს. ელენე ახლედიანის პეიზაჟების, ქეთევან მაღალაშვილის პორტრეტების გვერდით იგი გამოყოფს გივი ცერაძის ნამუშევრებსაც: „ბუნების შინაგანი განწყობილების წარმოსახვით შთამბეჭდავია მ. ხვითიას, გ. ნარმანიას, გ. ცერაძის პეიზაჟური ტილოები“.¹⁶

1965 წელს თეატრისა და კინოს მხატვრების ჯგუფურ გამოფენაზე თბილისში, ირ. გამრეკელის, პ. ოცნელის, ე. ახლედიანის, ლ. გუდიაშვილის, დ. კაკაბაძის, ი. შარლემანის ნამუშევრების გვერდით, ექსპონირებული იყო გივი ცერაძის ესკიზები სპექტაკლებისთვის: ე. რაძინსკის „104 ფურცელი სიყვარულის შესახებ“ და ძიუნძი კინოსიტას „წეროს ფრთები“.¹⁷ ორივე წარმოდგენა გ. ცერაძემ მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრში განახორციელა.

ჯგუფურ გამოფენებში მონაწილეობის გარდა, გივი ცერაძე მართავდა პერსონალურ გამოფენებსაც. 1968 წლის თებერვალში მხატვრის ნამუშევრების გამოფენა

16 გაზ. „კომუნისტი“, #3, 1966.

17 გაზ. „Вечерний Тбилиси“, 23.11.1965.

მოეწყო თბილისში „საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების შენობაში ამავე საზოგადოების სახვითი ხელოვნების სექციის ინიციატივით“. გამოფენილი იყო „მხატვრის მიერ დიდი გამოწვებით შესრულებული 80-მდე ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევარი. ათვალიერებ ექსპონირებულ სურათებს და თქვენს თვალწინ იშლება მშობლიური ქვეყნის პეიზაჟები, თბილისის, სვანეთის ხედები. განსაკუთრებით მრავლად არის წარმოდგენილი მხატვრის მიერ საზღვარგარეთ შესრულებული ჩანახატები - ბრატისლავის, პრაღის, რომის, ვენეციის, ბრიუსელის ღირმესანიშნაობანი, ისტორიული ძეგლები“.¹⁸ ჯერ კიდევ 1961 წელს იმოგზაურა მხატვარმა იტალიაში და შექმნა სურათების საინტერესო სერია.¹⁹

1967 წელს გივი ცერაძეს საქართველოს დამსახურებული მხატვრის წოდება მიენიჭა.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ 1968 წელს თბილისში გამართულ გამოფენაზე, რომელიც ცნობილმა მხატვარმა - ლადო გუდიაშვილმა გახსნა, ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრების გვერდით წარმოდგენილი იყო გ. ცერაძის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლების: ა. პუშკინის „ქვის სტუმარი“, კ. გუდრიჩისა და ა. ჰაკეტის „ანა ფრანკის დღიური“, იან ოტჩენაშეკის „რომეო, ჯულიეტა და წყვდიადი“ ესკიზები.²⁰

ამ ინფორმაციის გარდა, გაზეთში „Вечерний Тбилиси“ (01.03.1968) დაბეჭდილ სტატიაში სათაურით „ოსტატობა და ფუნჯის თავისებურება“ გვითხულობთ: „მისი ნამუშევრები დემონსტრირებული იყო რესპუბლიკურ და საკავშირო გამოფენებზე. წარმატებით გამოვიდა ის თეატრის მხატვრების საერთაშორისო გამოფენაზე 1967 წელს მიუნჰენში. ახლა კი ჩეხოსლოვაკელმა მეგობრებმა, რომლებიც კარგად იცნობენ გ. ცერაძის ნამუშევრებს, მიიწვიეს მისი გამოფენა პრაღაში. დაახლოებით 80 ნამუშევარი უახლოეს პერიოდში გაიგზავნება ჩეხოსლოვაკიის საბჭოთა კავშირთან მეგობრობის საზოგადოებაში, მანამდე კი თბილისელებს შეუძლიათ მოინახულონ გ. ცერაძის ნამუშევრების გამოფენა“.

გივი ცერაძე რომ უაღრესად პროდუქტიული მხატვარია, ცხადად ჩანს არა მხოლოდ მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლების, არამედ პერსონალური და ჯგუფური გამოფენების რაოდენობითაც.

მხატვრის გამოფენები, საქართველოს გარდა, ეწყობოდა იმდროინდელი საბჭოთა კავშირისა და უცხოეთის სხვადასხვა ქალაქში: მოსკოვში, ლენინგრადში, კიევში, რიგაში, ტალინში, ბერლინში, მიუნჰენში, ბრატისლავაში, პრაღაში. ამ გამოფენებზე უმთავრესად წარმოდგენილი იყო გივი ცერაძის როგორც დაზგური შემოქმედება - ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრები, ასევე, თეატრალური ესკიზები.

1974 წელს მხატვარმა მონაწილეობა მიიღო მადრიდში გამართულ „ასიტეუ“-ს (საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრების ასოციაცია) კონგრესის მუშაო-

¹⁸ გაზ. „კომუნისტი“, #46, 1968.

¹⁹ გივი ცერაძე - კატალოგი, ტექსტი ლ. დოლაბერიძის, 1989, გვ. 33.

²⁰ გაზ. „Вечерний Тбилиси“, #52. 1968.

ბაში. მოგვიანებით შექმნა საინტერესო სურათები ესპანურ თემაზე.²¹

გივი ცერაძის პერსონალური გამოფენები იმართებოდა საქართველოს ფარგლებს გარეთაც. 1977 წელს ქალაქ ვილნიუსის სამხატვრო მუზეუმში გაიხსნა მისი ნამუშევრების გამოფენა, რომელზეც მხატვრის ასზე მეტი ფერწერული ტილო, გრაფიკული ნახატი და თეატრალური დეკორაციის ესკიზი იყო ექსპონირებული. გამოფენა გ. ცერაძის შემოქმედებითი მოღვაწეობის ოცწლიან პერიოდს ასახავდა. როგორც პრესით ხდება ცნობილი: „შარშან ვილნიუსელ ხელოვნების მოყვარულებს დიდი ინტერესი აღუძრა ქართველი ფერმწერის მიმოხილვითმა გამოფენამ“,²² რაც ცხადყოფს, რომ ეს არ იყო მხატვრის პირველი გამოფენა ლიეტუვის დედაქალაქ ვილნიუსში. ამავე, 1977 წელს გივი ცერაძემ სურათით „ჩემი თბილისი“ (1977. ტ.ზ. 180 X 180 სმ) მონაწილეობა მიიღო ოქტომბრის რევოლუციის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილ საგაუმბრო გამოფენაზე.

გივი (ვასილ) ცერაძის მრავალფეროვანი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ცალკე კვლევის საგანია. მისი უმნიშვნელოვანესი ნაწილია თეატრალური ინსტიტუტი, სადაც მხატვარმა ასზე მეტი სპექტაკლი გააფორმა. ასევე, გასათვალისწინებელია, რომ გ. ცერაძე წარმოდგენებს აფორმებდა მარჯანიშვილისა და გრიბოედოვის თეატრებში, ბათუმის, რუსთავის, ცხინვალის, რიგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში. 1961-1974 წლებში იყო თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის მთავარი მხატვარი; ფერწერის კურსი მიჰყავდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტზე (1969-1975). 1970-1973 წლებში სცენოგრაფიას ასწავლიდა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში.²³

გივი ცერაძე 1987 წელს, 55 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

მხატვრის გარდაცვალებიდან ორი წლის შემდეგ, 1989 წელს, თბილისში გაიმართა გივი ცერაძის პერსონალური გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო მხატვრის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის სრული სპექტრი: ფერწერა, გრაფიკა, თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნება. მრავალფეროვანი იყო ჟანრული თვალსაზრისითაც - პეიზაჟი, პორტრეტი, ნატურმორტი.

გამოფენის კატალოგში (ტექსტი ლ. დოლაბერიძის) შესული ნამუშევრების ჩამონათვალში, ფერწერისა და გრაფიკის გარდა, მოცემულია თეატრალურ-დეკორატიული მხატვრობის ნიმუშებიც. ამ უკანასკნელში ესკიზების უმრავლესობა თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლებს უკავშირდება. კატალოგში მხატვრის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული 13 სპექტაკლის 18 ესკიზია წარმოდგენილი. კერძოდ,

„1957

1. „მეექვსე სართული“, ა. ჟერი, რეჟისორი მ. თუმანიშვილი, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 40 X 50;
2. „უსახელო ვარსკვლავი“, მ. სებასტიანი, რეჟისორი ა. თავზარაშვილი, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 41 X 51;

²¹ გივი ცერაძე - კატალოგი, ტექსტი ლ. დოლაბერიძის, 1989, გვ. 33.

²² გაზ. „კომუნისტი“, #76, 1977.

²³ გივი ცერაძე - კატალოგი, ტექსტი ლ. დოლაბერიძის, 1989, გვ. 33.

3. „უნებლიე მკურნალი“, ჟ. ბ. მოლიერი, რეჟისორი კ. პატარიძე, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 40 X 51;

1958

1. „განძი“, ჯ. პრისტლი, რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 40 X 52;
4. „მოჩვენებები“, ჰ. იბსენი, რეჟისორი მ. თუმანიშვილი, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 41 X 51;
5. „იუპიტერი იცინის“, ა. კრონინი, რეჟისორი ა. მიქელაძე, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 41 X 60;

1959

6. „ანჯელო“, ვ. ჰიუგო, რეჟისორი ა. ხორავა, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 41 X 52;
7. „კონგვის ოჯახი და დრო“, ჯ. პრისტლი, რეჟისორი ლ. იოსელიანი, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 41 X 52;
8. „სეილემის პროცესი“, ა. მილერი, რეჟისორი ა. მიქელაძე, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 40 X 50;

1966

9. „რომეო, ჯულიეტა და წყვდიადი“, ი. ოტჩენაშევი, რეჟისორი ი. კაკულია, დეკორაციის ესკიზი, მ. ტემპერა, 50 X 60;

1967

10. „ჭიქა წყალი“, ე. სერიბი, რეჟისორი დ. ალექსიძე, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 51 X 62;
11. „ანა ფრანკის დღიური“, ვ. გუდრიჩი და ა. ჰეკეტი, რეჟისორი ი. კაკულია, დეკორაციის ესკიზი, მ. გუაში, 48 X 62;

1968

12. „რომეო და ჯულიეტა“. უ. შექსპირი, რეჟისორი ი. კაკულია, დეკორაციის ესკიზი, მ. ტემპერა, 50 X 60;

1969

13. „ფიგაროს ქორწინება“, პ. ლ. ბომარშე, რეჟისორი ლ. მირცხულავა, დეკორაციის ესკიზი, მ. ტემპერა, 54 X 85; კოსტიუმის ესკიზი (5) ქ. ტემპერა, 30 X 20.²⁴

გივი ცერაძის პერსონალურ გამოვენაზე ექსპონირებული და კატალოგში შესული 13 სპექტაკლისთვის შესრულებული ესკიზებიდან უნივერსიტეტში დაცულია

²⁴ გივი ცერაძე - კატალოგი, ტექსტი ლ. დოლაბერიძის, 1989, გვ. 17-21.

შვიდი სპექტაკლის - „უსახელო ვარსკვალავი“, „ძალად ექიმი“ (კატალოგში შესულია „უნებლიე მკურნალის“ სახელწოდებით), „იუპიტერი იცინის“, „ანჟელო“, „სეილუმის პროცესი“, „ჭიქა წყალი“ - ესკიზები.

„ეს გამოფენა საგარეუდოდ, ალბათ ვერც შედგებოდა, გივი ცერაძე რომ ცოცხალი იყოს. მისთვის უცხო იყო წარმატებისა და აღიარების გამოვლენის ნებისმიერი ნიშანი. ახლა, მისი გარდაცვალებიდან ორი წლის შემდეგ, თბილისში, მხატვრის სახლში ჩატარდა მისი ახლობლების, მეგობრებისა და კოლეგების მიერ ორგანიზებული მემორიალური გამოფენა.

გივი ცერაძე იმ ქართველ ფერმწერთა თაობას ეკუთვნის, რომელთა შემოქმედებაც 60-იან წლებში მკვიდრდება. თბილისის სამხატვრო აკადემიის წარმატებით დასრულების შემდეგ, სადაც ის მოსე თოიძის კლასში სწავლობდა, ახალგაზრდა მხატვარმა პირველი დამოუკიდებელი ნაბიჯებისთანავე მიიქცია ყურადღება...

გივი ცერაძე მუშაობდა პეიზაჟის, პორტრეტისა და ნატურმორტის ჟანრში. გაფორმებული აქვს 200-ზე მეტი სპექტაკლი სხვადასხვა თეატრში. ჩეხეთში, ესპანეთში, იტალიაში მოგზაურობის შედეგად ჩნდება გრაფიკული ჩანახატების სერია ვენეციის, პრაღის, ბრატისლავას და სხვა ქალაქების ხედებით. ხანგრძლივი მეგობრობა აკავშირებდა მხატვარს ელენე ახვლედიანთან და ქეთევან მაღალაშვილთან“.²⁵

1990 წელს მოსკოვში, საქართველოს კულტურის ცენტრ „მზიურში“ გაიმართა გივი ცერაძის ნამუშევრების გამოფენა. ექსპოზიციაში ჩართული იყო მხატვრის 62 სურათი, უმთავრესად, საქართველოს პეიზაჟები. „ისინი მშვენიერია. საწყენია, რომ აქ არ არის არცერთი თეატრალური ესკიზი ისევე, როგორც ცნობილი მსახიობების, კრიტიკოსების, მხატვრების, მეცნიერების პორტრეტები. გასაგებია, რომ ამაში „დამნაშავეა“ მოგრძალებული საგამოფენო დარბაზი... მართლაც, ცერაძის თეატრალურობა მაინც მჭლავნდება მის დაზგურ ფერწერაში. ის ქმედითია. არ ცნობს სიმშვიდეს, მაშინაც კი, როცა სიუჟეტით არც არის ნავარაუდევია დინამიკა. ღრუბელიც, თოვლიც, სოფლის გზა, მთები - ყველაფერი ცერაძის ტილოებზე მიზანსწრაფულად მოძრაობს. მისი ფერები კი ისეთი კაშკაშაა, თითქოს თავად ბუნებისგანაა ანგაჟირებული. მხატვრის კიდევ ერთი თავისებურებაა: მას არა მხოლოდ არ სურს განათავსოს საგნები სწორ სიბრტყეზე, არამედ ნატურას აუცილებლად უყურებს ან ზემოდან ან ქვემოდან. გვაიძულებს რა ჩვენც ვეძებოთ ხედვის განსაკუთრებული კუთხე. ისეთ სურათებში, როგორიცაა „ყვენობა“ ან „სოფლის ზეიმი“, რომლებიც თითქოს არ არიან სცენაზე განსახიერებისთვის განკუთვნილი, მაინც თეატრისადრეა ერთგული, კარნახობს რა რეჟისორს მიზანსცენებისთვის საინტერესო სვლებს“.²⁶

1995 წელს „კავკასიის მხატვრათა გილდიისა“ და „კავკასიური სახლის“ მიერ თბილისში გამართულ გამოფენაზე ელენე ახვლედიანის, ალექსანდრე ბაჟბუქშელიძის, ეკატერინე ბაღდავაძის, ავთო ვარაზის, მოსე თოიძის, ფარნაოზ ლაპიაშვილის, ლადო გუდიაშვილის, სერგო ქობულაძის, პეტრე ოცხელის, შალვა

25 გაზ. „Заря Востока“, 02.08.1989.

26 გაზ. „Советская Культура“, 18.08.1990.

ქიქოძის, ირაკლი ფარჯიანის, ვასილ შუხაგვის და სხვა ცნობილი მხატვრების გვერდით წარმოდგენილი იყო გივი ცერაძის ფერწერაც.

2002 წელს „ომეგა-ჯგუფის“ ინიციატივით მოწყობილ გამოფენაზე „მშენიერი ქართველი ქალი“ ექსპონირებული იყო XIX–XX საუკუნეებში, ქართველ და უცხოელ მხატვართა მიერ შექმნილი ქართველ ქალთა პორტრეტები (ფერწერა, გრაფიკა). ექსპონიციში ფართოდ იყო წარმოდგენილი 50-იანელთა შემოქმედებაც, გოვი თოთიბაძის, ზურაბ ნიჟარაძის, მერაბ ბერძენიშვილის, დიმიტრი ერისთავის, ედმონდ კალანდაძის ნამუშევრებთან ერთად, გამოიფინა გივი ცერაძის „ნანა ღვინეფაძის პორტრეტი“ (1974). ეს ნამუშევარი გამოფენის კატალოგში შესულ 30 პორტრეტს შორისაა ჩართული.²⁷

მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ინტერესის მიუხედავად, „თეატრში მუშაობის დროს ყველაზე სრულად გამოჩნდა გ. ცერაძის ერუდიცია, განსწავლულობა, დახვეწილი გემოვნება და არტისტული ბუნება. გ. ცერაძის მიერ გაფორმებულმა ბევრმა სპექტაკლმა დაიმსახურა სხვადასხვა ჯილდო“.²⁸

გივი ცერაძემ მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა მსახიობებისა და რეჟისორების არაერთი თაობის ჩამოყალიბებაზე და თავად თეატრალური ინსტიტუტის ისტორიაში. როდესაც რექტორს, ეთერ გუგუშვილს ჰკითხეს: „განვლილ წლებს რომ გადახედავთ, ვის უფრო გაიხსენებთ ხოლმე?“ მან უპასუხა: „იმ ხალხს, ვისთან ერთადაც ვიღვწოდი წლების მანძილზე ინსტიტუტში. არ შემიძლია ტკივილის გარეშე მათი გახსენება. აგერ, ჩემს კაბინეტში მივიდია აკაკი ხორავას და დოდო ალექსიძის პორტრეტები, რა ხალხი წავიდა - მაღიკო მრეკლიშვილი, რუსუდან მიქელაძე, კოწო ბადრიძე, გივი ცერაძე, იური ზარეცკი, საშა კიენაძე, ეკატერინე კეღია, ვალენტინა გამსახურდია, მირიან აბულაძე, კუკური პატარიძე... მეტეორივით ჩაიარა მათმა სიცოცხლემ, როგორ გამოადგებოდა თითოეული მათგანი ჩვენს მამულს!“.²⁹

გივი ცერაძე, როგორც სცენოგრაფი, თეატრალური ინსტიტუტის იმ შემოქმედთა და პედაგოგთა რიგს განეკუთვნება, რომელთაც არა მარტო გააგრძელეს თეატრალური ინსტიტუტის ტრადიცია და მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ახალგაზრდა შემოქმედთა პროფესიულ ჩამოყალიბებაში, არამედ მყარი საფუძველი შექმნეს მისი შემდგომი ზრდისა და განვითარებისთვის.

წინამდებარე ნაშრომი საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში დაცული ესკიზების კვლევისა და ატრიბუციის საფუძველზე, გივი ცერაძის თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლების სცენოგრაფიის შესწავლას ისახავდა მიზანად. თუმცა ამ უაღრესად ნიჭიერი, მრავალმხრივი მხატვრის შემოქმედება (დაზგური ფერწერა, გრაფიკა, თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნება, მულტიმედია) უფრო ფართო, მონოგრაფიული კვლევის საგანია, რათა ჯეროვნად შეფასდეს გივი ცერაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა და მისი როლი XX საუკუნის ქართული მხატვრობის ისტორიაში.

27 ჟურნალ „ომეგას“ გალერეა, მშენიერი ქართველი ქალი, თბ., 2002.

28 გივი ცერაძე - კატალოგი, ტექსტი ლ. დოლაბერიძის, 1989, გვ. 6.

29 გაზ. „Заря Востока“, 02.08.1989.



მ. გორგის „ვასა ჟელეზნოვა“,
1959. სპექტაკლის შემდეგ.
მეორე რიგში სხედან მარცხნიდან:
გ. ცერაძე, გ. სარჩიშელიძე,
თ. სისაური, დ. ალექსიძე,
ე. გუგუშვილი, თ. გონიტაშვილი,
ქ. კიკნაძე, გ. ლორთქიფანიძე.



ა. ოსტროვსკის
„უდანაშაულოდ
დამნაშავენი“, 1959.
სპექტაკლის შემდეგ.
ბოლო რიგში, მარჯვნიდან
პირველი გ. ცერაძე.



კ. გუდრიძის და ა. ჰეკეტის
„ანა ფრანკის დღიური“, 1961.
სპექტაკლის შემდეგ.
მეორე რიგში სხედან: გ. ცერაძე
(მარცხნიდან პირველი), ი. კაკულია
(ცენტრში).

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, თბ., 2019;
3. გივი ცერაძე - კატალოგი, ტექსტი ლ. დოლაბერიძის, 1989;
4. დოლიძე ი., „მეხსიერების ისტორიიდან - ესკიზების კოლექცია“, სამეცნიერო შრომების კრებული „Art კვლევები“, III, 2021, გვ. 14-54;
5. დოლიძე ი., „უცნობი კოლექციის შესახებ“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებულში „ხელოვნება და თანამედროვეობა“, #1 (11), 2021;
6. თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, #3 (22), 2005;
7. „თეატრის მხატვრობა 1920-1950, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის კოლექცია“, თბ., 2008;
8. თეატრის მხატვრობა, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის კოლექცია, თბ., 2008;
9. თუმანიშვილი ე., სცენოგრაფიის განვითარების ტენდენციის შესახებ (ზოგადი სურათი-მონახაზი: 1920-1970-იანი წლები), Ars Georgica, 2017, ელექტრონული ჟურნალი <http://georgianart.ge/index.php/ka/component/content/article/213.html?ed=18>
10. კიკვაძე ხ., ტრადიცია და ნოვატორობა ქართულ სცენოგრაფიაში, თბ., 2012;
11. ჟურნალ „ომეგას“ გალერეა, მშვენიერი ქართველი ქალი, თბ., 2002;
12. საიუბილეო თარიღები: თეატრი, მუსიკა, კინო. თბ., 1991;
13. ლონდაძე ლ., საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი 1923-2023, თეატრალური 100, თბ., 2023;
14. საიუბილეო თარიღები: თეატრი, მუსიკა, კინო. თბ., 1991;
15. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 01.03. 1953; 14.07. 1956; #22, 1958; 08.07.1961;
16. გაზ. „თბილისი“, 26. 01. 1959;
17. გაზ. „კომუნისტი“, #3, 1966; #46, 1968; #76, 1977; #250, 1990;
18. გაზ. „Вечерний Тбилиси“, 28.04.1958; #85. 10.04.1961; 23.11.1965; #52, 1968;
19. გაზ. „Заря Востока“, 02.08.1989;
20. გაზ. „Советская Культура“, 18.08.1990;
21. <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00011092/>
22. <https://t.ly/vTDyB>
23. გივი ცერაძის არქივი (დაცულია ნინო ცერაძის ოჯახში).

THE SCENOGRAPHY OF THE THEATRE PERFORMANCES OF THE THEATRE INSTITUTE - ON THE ATTRIBUTION OF GIVI TSERADZE'S DESIGNS

Summary

The Museum of the Shota Rustaveli Theatre and Film University of Georgia, which has been transformed into an educational and scientific archive since 2024, preserves about three hundred sketches depicting the artistic design of course and diploma performances staged at the Theater Institute. The majority of them were created in the 1940s-1960s and belong to famous artists and scenographers of the 20th century. Among them are: Dimitri Tavadze, Irina Stenberg, Boris Loktin, Parnaoz Lapiashvili, Alexandra Tevzadze, Givi Tseradze. The largest number of sketches in the collection belongs to the artist Givi (Vasil) Tseradze (1931-1987). In 1957-1979, he designed more than a hundred performances at the Theater Institute. Currently, 72 sketches of the artist are preserved at the University of Theatre and Cinema. Givi Tseradze's work has not been studied. Information about the artist is mostly found in articles and catalogs published in the press about various exhibitions or performances. Materials related to his life and work (as well as personal documents) are preserved in the family of Givi Tseradze's daughter, Nino Tseradze. Among them is the autobiography written by the artist in 1962, which is of great importance for the reconstruction of his biography and creative heritage. "I, Vasil (Givi) Nikoloz Tseradze, was born on December 29, 1931, in the city of Tskhinvali, South Ossetia Autonomous District, Georgian SSR, into a family of a servant. Georgian by nationality. At the age of 7, I entered Tskhinvali Secondary School No. 2, which I graduated from in 1948. In 1948-49, I successfully graduated from the Tskhinvali Tuganov Art School. In 1950, I enrolled in the Tbilisi Academy of Arts, Department of Painting. I graduated from the Academy of Arts in 1956 with honors. For the series of landscapes "My Homeland", I was accepted as a candidate of the Union of Soviet Artists of the Georgian SSR. In 1956, I began working as an artist at the "Georgian Film" film studio. In May 1957, I started working at the Shota Rustaveli Georgian State Theatre Institute as a decorator and head of the staging department, where I worked until 1960. In parallel with easel painting and graphics, I decorated more than forty-five theatrical performances staged in the theaters of Moscow, Tbilisi, Batumi and Sukhumi. I also visited the Higher Theater Schools of the Soviet Union in Moscow, where I was awarded a certificate of honor for the performance "Jupiter Laughs" staged according to Cronin's play. My best productions, which have been repeatedly noted by the press and the theater community, are: "The Crucible"

by Miller, "The Sixth Floor" by Gerry, "Ghosts" by Ibsen, "Romeo and Juliet" by Shakespeare, "The Doctor" by Moliere, "The Dowry" by Ostrovsky, "It Happened in Irkutsk" by Arbuzov, "Jupiter Laughs" by Cronin, "Time and the Conway Family" by Priestley, "Such is Love" by Kohout, "The Diary of Anne Frank" by Goodrich and Hackett and many others. After graduating from the Tbilisi Academy of Arts, I have been constantly participating in all republican exhibitions. Also at the exhibition of students of higher educational institutions of the USSR in 1957; at the exhibition of the Decade in Moscow, 1958; at the exhibition "Foreign Affairs through the eyes of a young artist" in Moscow, 1961; at the youth exhibition in Moscow, 1962... I have been a member of the Komsomol since 1945... Since 1960, a member of the Union of Artists of the Soviet Union. Since 1959, a member of the Theatrical Society of the Georgian SSR... Tseradze V.N. 5.V.62. Tbilisi."

Thus, a completely young artist, who graduated from the Faculty of Painting of the Tbilisi Academy of Arts in 1956, in 1957 at the Theater Institute staged his first performance of S. Evlakhov's "Soldier's Heart" (1957. dir. Ak. Khorava). From then on, Givi Tseradze was the institute's decorator for 22 years. The university has preserved sketches for three dozen performances designed by Givi Tseradze at the Theater Institute. Most of them were performed in 1958-1960. These performances are: A. Tsagareli's "Siberian" (1958), Moliere's "The Doctor" (1958), A. Cronin's "Jupiter Laughs" (1958), M. Sebastian's "The Nameless Star" (1958), V. Hugo's "Angelo" (1958), J. Priestley's "Treasure" (1958), A. Ger's "The Sixth Floor" (1958), A. Chekhov's "The Bear" (1959), A. Tsereteli's "Butiaoba" (1959), M. Gorky's "Old Man" (1959), A. France's "The Dumb Wife" (1959), P. Calderon's "They Don't Joke About Love" (1960), V. Rozov's "In Search of Joy" (1959), H. Ibsen's "Ghosts" (1959), J. Priest's "Time and the Conway Family" (1959), A. Ostrovsky's "Innocently Guilty" (1959), A. Miller's "Salem Trial" (1960), P. Merimee's "Heaven and Hell" (1960), A. Chekhov's "The Seagull" (1960), E. Scribe's "A Glass of Water" (1960), O. Chijavadze's "The Piglet" (1960), A. Shiukashvili's "The Fool" (1960), A. Arbuzov's "It Happened in Irkutsk" (1962) and others. Givi Tseradze worked at the Theater Institute with directors and actors of different generations and styles. Among them are: Mikheil Tumanishvili, Akaki Vasadze, Akaki Khorava, Dimitri Aleksidze, Lili Ioseliani, Anton Tavzarashvili, Giorgi Ghviniasvili, Akaki Paghava, Yuri Kakulia, Shalva Gatserelia, Teimuraz Abashidze, Levan Mirtskhulava, Kukuri Pataridze, Givi Sarchimelidze, Aleksandre Mikeladze, Nugzar Gachava, Medea Kuchukhidze, Shota Meskhi, Konstantine Surmava, Davit Kobakhidze, Anzor Kutatelaze. Givi Tseradze is the director of one of the outstanding performances of the Tumanishvili Film Actors' Theater, The scenography of Kldiashvili's "Bakula's Pigs", which premiered in 1978 at the Theater Institute. This was a course performance of the 3rd Year of study at the Faculty of Acting and Directing. Directed by M. Tumanishvili. In the same year, a theater workshop - the Theater of Film Actors was also was

founded. "Bakula's Pigs", staged at the Theater Institute, is still in the repertoire of the Tumanishvili Theater.

The diverse creative heritage of Givi Tseradze is the subject of a separate study. The Theater Institute is its most important part, where the majority of performances, especially in the 1960s, are staged with G. Tseradze's scenography. In addition, In 1961-1974 he was the chief artist of the Tbilisi Russian Theater of Young Spectators; G. Tseradze designed performances at the Marjanishvili and Griboedov Theaters, Batumi, Rustavi, Tskhinvali, Riga Theaters of Young Spectators. He taught a painting course at the Faculty of Art History of Tbilisi State University (1969-1975). At the same time, he actively participated in exhibitions: in Tbilisi, Moscow, Leningrad, Kiev, Riga, Tallinn, Berlin, Munich, Bratislava, Prague. In 1967, Givi Tseradze was awarded the title of Honored Artist of Georgia. The fact that Givi Tseradze is an extremely productive artist is clearly visible not only in the number of performances he designed, but also in the number of personal and group exhibitions. Givi Tseradze died in 1987, at the age of 55. Two years after the artist's death, in 1989, a personal exhibition of Givi Tseradze was held in Tbilisi, which presented the full spectrum of the artist's creative heritage: painting, graphics, theatrical and decorative art. It was also diverse in terms of genre - landscape, portrait, still life. The majority of the sketches exhibited at the exhibition represented performances of the Theater Institute. Givi Tseradze's erudition, education, refined taste and artistic nature were most fully manifested in scenography. A number of performances designed by him earned various awards and gained recognition. Givi Tseradze left a significant mark in the history of the Theater Institute. He belongs to the ranks of those creators and teachers who not only continued the tradition of the Theater Institute and played an important role in the professional formation of young creators, but also created a solid foundation for its further growth and development. The present work, based on the research and attribution of sketches preserved at the Shota Rustaveli State University of Theater and Cinema of Georgia, aimed to study the scenography of performances staged at the Theater Institute of Givi Tseradze. However, the work of this extremely talented, versatile artist (easel painting, graphics, theatrical and decorative art, animation) is the subject of a broader, monographic study in order to adequately assess the creative legacy of Givi Tseradze and his role in the history of Georgian painting of the 20th century. Two years after the artist's death, in 1989, a personal exhibition of Givi Tseradze was held in Tbilisi, which presented the full spectrum of the artist's creative heritage: painting, graphics, theatrical and decorative art. It was also diverse in terms of genre - landscape, portrait, still life. The majority of the sketches exhibited at the exhibition represented performances of the Theater Institute. Givi Tseradze's erudition, education, refined taste and artistic nature were most fully manifested in scenography. A number of performances designed by him earned various awards and gained recognition. Givi Tseradze left a significant mark

in the history of the Theater Institute. He belongs to the number of creators and teachers who not only continued the tradition of the Theater Institute and played an important role in the professional formation of young creators, but also created a solid foundation for its further growth and development. The present paper aimed to study the scenography of performances staged at Givi Tseradze's Theater Institute, based on the research and attribution of sketches preserved at the Shota Rustaveli State University of Theater and Cinema of Georgia. However, the work of this extremely talented, versatile artist (easel painting, graphics, theatrical and decorative art, animation) is the subject of a broader, monographic study in order to properly assess Givi Tseradze's creative legacy and his role in the history of 20th-century Georgian painting.

Two years after the artist's death, in 1989, a personal exhibition of Givi Tseradze was held in Tbilisi, which presented the full spectrum of the artist's creative heritage: painting, graphics, theatrical and decorative art. It was also diverse in terms of genre - landscape, portrait, still life. The majority of the sketches exhibited at the exhibition represented performances of the Theater Institute. Givi Tseradze's erudition, education, refined taste and artistic nature were most fully manifested in scenography. A number of performances designed by him earned various awards and gained recognition. Givi Tseradze left a significant mark in the history of the Theater Institute. He belongs to the number of creators and teachers who not only continued the tradition of the Theater Institute and played an important role in the professional formation of young creators, but also created a solid foundation for its further growth and development.

The present work aimed to study the scenography of performances staged at Givi Tseradze's Theater Institute, based on the research and attribution of sketches preserved at the Shota Rustaveli State University of Theater and Cinema of Georgia. However, the work of this extremely talented, versatile artist (easel painting, graphics, theatrical and decorative art, animation) is the subject of a broader, monographic study in order to properly assess Givi Tseradze's creative legacy and his role in the history of 20th-century Georgian painting.

DIE SZENOGRAFIE DER THEATERAUFFÜHRUNGEN DES THEATERINSTITUTS - ZUR ATTRIBUTION DER ENTWÜRFE VON GIVI TSERADZE

Zusammenfassung

Das Museum der Shota Rustaveli Universität für Theater und Film Georgiens, das seit 2024 in ein Bildungs- und Wissenschaftsarchiv umgewandelt wurde, bewahrt etwa dreihundert Skizzen auf, die die künstlerische Gestaltung der am Theaterinstitut inszenierten Kurs- und Diplomaufführungen darstellen. Die meisten von ihnen wurden in den 1940er-1960er Jahren geschaffen und gehören berühmten Künstlern und Szenografen des 20. Jahrhunderts. Unter ihnen sind: Dimitri Tavadze, Irina Stenberg, Boris Loktin, Parnaoz Lapiashvili, Alexandra Tevzadze, Givi Tseradze. Die meisten Skizzen in der Sammlung gehören dem Künstler Givi (Vasil) Tseradze (1931-1987). Zwischen 1957 und 1979 inszenierte er am Theaterinstitut über hundert Theaterstücke. Die Universität für Theater und Film verfügt derzeit über 72 Skizzen des Künstlers. Das Werk von Givi Tseradze wurde nicht untersucht. Informationen über den Künstler finden wir hauptsächlich in Artikeln und Katalogen, die in der Presse zu verschiedenen Ausstellungen oder Aufführungen veröffentlicht wurden. Materialien zu seinem Leben und Werk (sowie persönliche Dokumente) werden in der Familie von Givi Tseradzes Tochter, Nino Tseradze, aufbewahrt. Darunter befindet sich auch die handschriftliche Autobiografie des Künstlers aus dem Jahr 1962, die für die Rekonstruktion seiner Biografie und seines kreativen Nachlasses von großer Bedeutung ist. „Ich, Wassil (Giwi) Nikolozidse Tseradse, wurde am 29. Dezember 1931 in Zchinwali im Autonomen Kreis Südossetien der Georgischen SSR in die Familie eines Angestellten geboren. Ich bin Georgier. Mit sieben Jahren besuchte ich die Zweite Sekundarschule in Zchinwali, die ich 1948 abschloss. 1948/49 absolvierte ich die Tuganov-Kunstschule in Zchinwali. 1950 schrieb ich mich an der Kunstakademie Tiflis im Fachbereich Malerei ein. 1956 absolvierte ich die Akademie der Künste mit Auszeichnung. Für den Landschaftszyklus „Meine Heimat“ wurde ich in den Verband sowjetischer Künstler der Georgischen SSR aufgenommen. 1956 begann ich als Künstler im Georgischen Filmstudio zu arbeiten. Im Mai 1957 begann ich meine Arbeit am Shota-Rustaveli-Theaterinstitut Georgiens als Bühnenbildner und Leiter der Inszenierungsabteilung, wo ich bis 1960 tätig war. Neben der Staffeleimalerei und Grafik habe ich mehr als 45 Theateraufführungen entworfen, die in Theatern in Moskau, Tiflis, Batumi und Suchumi aufgeführt wurden. Auch in St. In Moskau erhielt ich während einer Tournee durch die höheren Theaterschulen

der Sowjetunion eine Ehrenurkunde für meine Aufführung von „Jupiter lacht“, basierend auf Cronins Stück. Meine besten Produktionen, die wiederholt von der Presse und der Theatergemeinschaft gewürdigt wurden, sind: „Salem Trial“ von A. Miller, „The Sixth Floor“ von Gerry, „Ghosts“ von Ibsen, „Romeo und Julia“ von Shakespeare, „Der Doktor“ von Moliere, „Die Mitgift“ von A. N. Ostrowski, „Es geschah in Irkutsk“ von A. Arbuzov, „Jupiter lacht“ von A. Cronin, „Time and the Conway Family“ von G. G. Priestley, „So eine Liebe./“Taková láska“, 1957 von P. Kohout, „Das Tagebuch der Anne Frank“ von Goodrich und Hackett und viele andere. Nach meinem Abschluss an der Tifliser Kunstakademie habe ich ständig an allen republikanischen Ausstellungen teilgenommen. Auch auf der Ausstellung von Studenten der Hochschulen der UdSSR im Jahr 1957; Auf der Dekade-Ausstellung in St. In Moskau, im Jahr 1958; Auf der Ausstellung „Das Ausland mit den Augen eines jungen Künstlers“ in Moskau, 1961; Auf der Jugendausstellung in Moskau 1962... Ich bin seit 1945 Mitglied des Komsomol... Seit 1960 Mitglied des Künstlerverbandes der Sowjetunion. Mitglied der Theatergesellschaft der Georgischen SSR seit 1959 ... Tseradze V.N. 5.V.62 St. Tiflis.“

So schuf ein sehr junger Künstler, der 1956 sein Studium an der Fakultät für Malerei der Tifliser Kunstakademie abgeschlossen hatte, 1957 sein erstes Stück am Theaterinstitut: „Soldatenherz“ von S. Evlakhov (1957, Regie: Ak. Khorava). Seitdem ist Givi Tseradze seit 22 Jahren der Dekorateur und Künstler des Instituts. Die Universität bewahrt Skizzen für drei Dutzend Aufführungen auf, die von Givi Tseradze am Theaterinstitut konzipiert wurden. Die meisten davon wurden zwischen 1958 und 1960 hergestellt. Diese Leistungen sind: a. Tsagarelis „Der Sibirier“ (1958), Molières „Der Doktor“ (1958), A. Cronins „Jupiter lacht“ (1958), M. Sebastians „Namenloser Stern“ (1958), V. Hugos „Angelo“ (1958), J. Priestleys „Treasure“ (1958), A. Zhers „The Sixth Floor“ (1958), A. Tschechows „Der Bär“ (1959), A. Tseretelis „Butiaoba“ (1959), M. Gorkis „Der alte Mann“ (1959), A. Frances' „Die dumme Frau“ (1959), S. Calderons „Liebe ist kein Witz“ (1960), V. Rozovs „Auf der Suche nach Freude“ (1959), H. Ibsens „Gespenster“ (1959), J. Priestleys „Die Zeit und die Familie Conway“ (1959), A. Ostrowskis „Der Unschuldige“ (1959), A. Millers „Hexenjagd“ (1960), S. Mérimées „Himmel und Hölle“ (1960), A. Tschechows „Die Möwe“ (1960), E. Scribes „Ein Glas Wasser“ (1960), O. Chijavadzes „Tkhunela/ Maulwurf“ (1960), A. Shiukashvilis „Der Narr“ (1960), A. Arbuzovs „Es geschah in Irkutsk“ (1962) und andere. Givi Tseradze arbeitete am Theaterinstitut mit Regisseuren und Schauspielern verschiedener Generationen und Stile. Unter ihnen sind: Mikheil Tumanishvili, Akaki Vasadze, Akaki Khorava, Dimitri Aleksidze, Lili Ioseliani, Anton Tavzarashvili, Giorgi Ghviniashvili, Akaki Paghava, Yuri Kakulia, Shalva Gatsereia, Teimuraz Abashidze, Levan Mirtskhulava, Kukuri Pataridze, Givi Sarchimelidze, Aleksandre Mikeladze, Nugzar Gachava, Medea Kuchukhidze, Shota Meskhi, Konstantine Surmava, David Kobakhidze, Anzor Kutatelaze. Givi Tseradze ist der Autor einer der herausragendsten Aufführungen des Tumanishvili

Film Actors' Theater, D. Die Szenografie von Kldiashvilis „Bakula's Pigs“, das 1978 am Theaterinstitut uraufgeführt wurde. Es handelte sich um eine Kursaufführung für die Studierenden im dritten Studienjahr der Fakultät für Schauspiel und Regie, Regisseur M. Tumanischvili. Im selben Jahr wurde auch eine Theaterwerkstatt – das Film Actors' Theater – eröffnet. „Bakulas Schweine“, aufgeführt am Theaterinstitut, sind noch immer im Repertoire des Tumanishvili-Theaters.

Das vielfältige kreative Erbe von Givi Tseradze ist Gegenstand einer separaten Studie. Sein bedeutendster Teil ist das Theaterinstitut, wo insbesondere in den 1960er Jahren die meisten Aufführungen von G. inszeniert wurden. Die Inszenierung stammt von Tseradze. Zusätzlich, Von 1961 bis 1974 war er Chefkünstler des Russischen Theaters für junge Zuschauer in Tiflis. C. Tseradze konzipierte Aufführungen für die Theater Marjanishvili und Griboedov sowie für die Theater Batumi, Rustavi, Zchinwali und Riga für junge Zuschauer. Er unterrichtete Malerei an der Fakultät für Kunstgeschichte der Staatlichen Universität Tiflis (1969–1975). Gleichzeitig nahm er aktiv an Ausstellungen in Tiflis, Moskau, Leningrad, Kiew, Riga, Tallinn, Berlin, München, Bratislava und Prag teil. 1967 wurde Givi Tseradze der Titel „Verdienter Künstler Georgiens“ verliehen. Dass Givi Tseradze ein äußerst produktiver Künstler ist, zeigt sich nicht nur an der Zahl seiner Performances, sondern auch an der Zahl seiner Einzel- und Gruppenausstellungen. Givi Tseradze starb 1987 im Alter von 55 Jahren. Zwei Jahre nach dem Tod des Künstlers, im Jahr 1989, fand in Tiflis eine Einzelausstellung von Givi Tseradze statt, die das gesamte Spektrum des kreativen Erbes des Künstlers präsentierte: Malerei, Grafik, Theater- und dekorative Kunst. Auch hinsichtlich der Genres – Landschaft, Porträt, Stilleben – war es vielfältig. Die Mehrzahl der in der Ausstellung gezeigten Skizzen stammte aus Aufführungen des Theaterinstituts. Givi Tseradzes Gelehrsamkeit, Bildung, sein feiner Geschmack und sein künstlerisches Talent kamen in der Bühnengestaltung besonders gut zum Ausdruck. Viele seiner Inszenierungen wurden mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet und fanden Anerkennung. Givi Tseradze hat die Geschichte des Theaterinstituts maßgeblich geprägt. Er gehört zu jenen Schöpfern und Lehrern, die nicht nur die Tradition des Theaterinstituts fortführten und eine wichtige Rolle bei der beruflichen Ausbildung junger Schöpfer spielten, sondern auch eine solide Grundlage für dessen weiteres Wachstum und Entwicklung schufen. Das Ziel dieser Arbeit bestand darin, die Szenografie der Aufführungen am Givi Tseradze Theaterinstitut zu untersuchen, basierend auf der Untersuchung und Zuordnung von Skizzen, die an der Shota Rustaveli State University of Theater and Cinema of Georgia aufbewahrt werden. Das Werk dieses äußerst talentierten und vielseitigen Künstlers (Staffelei, Grafik, Theater- und Kunstgewerbe, Animation) ist jedoch Gegenstand einer umfassenderen monografischen Studie, um das kreative Erbe von Givi Tseradze und seine Rolle in der Geschichte der georgischen Malerei des 20. Jahrhunderts angemessen zu bewerten. Zwei Jahre nach dem Tod des Künstlers, im Jahr 1989, fand in Tiflis eine Einzelausstellung von Givi Tseradze statt, die das gesamte

Spektrum des kreativen Erbes des Künstlers präsentierte: Malerei, Grafik, Theater- und dekorative Kunst. Auch hinsichtlich der Genres – Landschaft, Porträt, Stillleben – war es vielfältig. Die Mehrzahl der in der Ausstellung gezeigten Skizzen stammte aus Aufführungen des Theaterinstituts. Givi Tseradzes Gelehrsamkeit, Bildung, sein feiner Geschmack und sein künstlerisches Talent kamen in der Bühnengestaltung besonders gut zum Ausdruck. Viele seiner Inszenierungen wurden mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet und fanden Anerkennung. Givi Tseradze hat die Geschichte des Theaterinstituts maßgeblich geprägt. Er gehört zu jenen Schöpfern und Lehrern, die nicht nur die Tradition des Theaterinstituts fortführten und eine wichtige Rolle bei der beruflichen Ausbildung junger Schöpfer spielten, sondern auch eine solide Grundlage für dessen weiteres Wachstum und Entwicklung schufen.

Das Ziel dieser Arbeit bestand darin, die Szenografie der Aufführungen am Givi Tseradze Theaterinstitut zu untersuchen, basierend auf der Untersuchung und Zuordnung von Skizzen, die an der Shota Rustaveli State University of Theater and Cinema of Georgia aufbewahrt werden. Das Werk dieses äußerst talentierten und vielseitigen Künstlers (Staffelei, Grafik, Theater- und Kunstgewerbe, Animation) ist jedoch Gegenstand einer umfassenderen monografischen Studie, um das kreative Erbe von Givi Tseradze und seine Rolle in der Geschichte der georgischen Malerei des 20. Jahrhunderts angemessen zu bewerten. Zwei Jahre nach dem Tod des Künstlers, im Jahr 1989, fand in Tiflis eine Einzelausstellung von Givi Tseradze statt, die das gesamte Spektrum des kreativen Erbes des Künstlers präsentierte: Malerei, Grafik, Theater- und dekorative Kunst. Auch hinsichtlich der Genres – Landschaft, Porträt, Stillleben – war es vielfältig. Die Mehrzahl der in der Ausstellung gezeigten Skizzen stammte aus Aufführungen des Theaterinstituts. Givi Tseradzes Gelehrsamkeit, Bildung, sein feiner Geschmack und sein künstlerisches Talent kamen in der Bühnengestaltung besonders gut zum Ausdruck. Viele seiner Inszenierungen wurden mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet und fanden Anerkennung. Givi Tseradze hat die Geschichte des Theaterinstituts maßgeblich geprägt. Er gehört zu jenen Schöpfern und Lehrern, die nicht nur die Tradition des Theaterinstituts fortführten und eine wichtige Rolle bei der beruflichen Ausbildung junger Schöpfer spielten, sondern auch eine solide Grundlage für dessen weiteres Wachstum und Entwicklung schufen. Das Ziel dieser Arbeit bestand darin, die Szenografie der Aufführungen am Givi Tseradze Theaterinstitut zu untersuchen, basierend auf der Untersuchung und Zuordnung von Skizzen, die an der Shota Rustaveli Staatlichen Universität für Theater and Film Georgiens aufbewahrt werden. Das Werk dieses äußerst talentierten und vielseitigen Künstlers (Staffelei, Grafik, Theater- und Kunstgewerbe, Animation) ist jedoch Gegenstand einer umfassenderen monografischen Studie, um das kreative Erbe von Givi Tseradze und seine Rolle in der Geschichte der georgischen Malerei des 20. Jahrhunderts gebührend einzuschätzen.

სასწავლო თეატრი XXI საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში

საკვანძო სიტყვები: ქართული თეატრი, სასწავლო თეატრი, კლდიაშვილი, ლორეა, ვაჟა-ფშაველა, კამია, ასლიამაშიშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტთა მიერ კლასიკური დრამატურგიის საფუძველზე შექმნილი ნამუშევრები მნიშვნელოვნად განსხვავდება გასული საუკუნის მიღწევებისგან და ძალზე ახლოსაა თანამედროვე ახალგაზრდების ტკივილებთან, სამყაროში განვითარებულ გლობალურ პროცესებთან. ამ მიმართებით საინტერესოა ის სპექტაკლები, რომლებსაც ახალი თაობის რეჟისორები, ბოლო სათეატრო სეზონებში, დიდი სიხშირით დგამენ.

ქართველ კლასიკოს დრამატურგთა შორის დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებები ქართულ თეატრში ყოველთვის აქტუალური იყო. დასაწყისში მას დგამდნენ კომედიად, ვოდევილად, ნატურალისტურ დრამად და ა.შ. სამართლიანად აღმოფთვებული მარჯანიშვილი წერდა: „ვისაც დ. კლდიაშვილის კომედიებში ტრაგედია ვერ დაუნახავს, მას უფლება არა აქვს იფიქროს, რომ იგი იცინის კლდიაშვილის სიცილით“.¹ ამ მოსაზრებას დ. კლდიაშვილიც ადასტურებდა: „ბევრ მკითხველს უცინია ჩემი მოთხრობების წაკითხვაზე, მე კი მათი დამწერი, გეფიცებით, არა ერთხელ გულამღვრეული მოვშორებივარ მაგიდას და ზედ მიტოვებულ ნაწერს“.²

XX საუკუნის მიწურულიდან უხვად გვხვდება ახალი სათეატრო ტენდენციები - სა თუ მიმდინარე პრობლემების გააზრებით შექმნილი წარმოდგენები, თავისუფალი ინტერპრეტაციები. ამ მხრივ აღსანიშნავია მ. თუმანიშვილის, შ. გაწერელიას, რ. სტურუას, გ. მარგველაშვილის, ნ. ჩიკვაძისა და უახლესი პერიოდის ახალგაზრდული დადგმები. დ. კლდიაშვილის თანამედროვე, მისი შემოქმედების ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი, კრიტიკოსი კიტა აბაშიძე, დ. კლდიაშვილის ხელწერის განმსაზღვრელი ფორმულირებისა - „ცრემლნარევი სიცილი“, სამართლიანად მიიჩნევდა, რომ „დ. კლდიაშვილი ეკუთვნის ეპოქას პესიმიზმისას... და რამდენადაც უფრო და უფრო მეტად ვეცნობით ამ ცხოვრებას, იმდენად უფრო და უფრო ჩვენში ფესვებს იდგამს მწარე ეჭვი კაცის ღიალობის შესახებ“.³ შესაძლოა ჩვენი აპოკალიფსური საუკუნის გააზრებითაც გახდა მისი ნააზრევი უახლესი პერიოდის რეჟისორებისთვის განსაკუთრებულად „ერთგული თანამოსაუბრე“.

დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებებმა გამოქვეყნებისთანავე მიიპყრო ფართო საზოგადოება ყურადღება. ისინი მრავალგზის დაიდგა ქართული თეატრის სხვადასხვა სცენაზე. სადღეისოდ მას გააჩნია მრავალწლიანი სასცენო ისტორია. ამიტომაც ჩვენს თეატროლოგიაში დამსახურებულად დამკვიდრა ფორმულირება „დავით კლდიაშვილის თეატრი“. უკანასკნელ წლებში შეიქმნა „ირინეს ბედნიერების“

¹ დავით კლდიაშვილი, ქართველი მწერლები სკოლაში, 1988, გვ. 97.

² ლეო ქიაჩელი, ტ. II, თბ., 1972, გვ. 140.

³ კიკნაძე, დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ., 1973, გვ. 20.

არაერთი ახალი სპექტაკლი, გაჯერებული ჩვენი რეალობის მთავარი პრობლემური აქცენტებით. უახლესი თვალთახედვით შექმნილ დადგმებში ქალი პერსონაჟები თანამედროვე სამოსში, ზოგჯერ შარვლებში არიან ჩაცმულნი, ეწევიან თავისუფალ ცხოვრების წესს, ეწაფებიან სასმელს, სიგარეტს, „ვაიპსა“ თუ ნარკოტიკს. მიუხედავად მრავალგვარი ტრანსფორმაციისა, მათში მაინც უჩვეულოდ მძაფრია დ. კლდიაშვილისეული მსოფლგანცდა, მისი ტკივილი.

შალვა გაწერელიას „ირინეს ბედნიერების“ სცენური გმირებიც (მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, 1982) გვევლინებოდნენ იმდროინდელი მაყურებლის თანამედროვეებად. თუმცა, XX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისისთვის, რეჟისორი გამოგვეთდა პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობას. აქ პიროვნების ტრაგიკული ხვედრის ინსპირატორად სწორედ მომუშავე, გაავებული ქართული საზოგადოება იქცა. ისინი სპექტაკლის გმირებს აჩრდილებივით თან სდევდნენ, ქმნიდნენ ე.წ. „საზოგადოებრივ აზრს“, რომელსაც ყველა ანიჭებდა მნიშვნელობას და შეუმჩნევლად თ. ლოლაშვილის ირინესა და ა. მანარობლიშვილის აბესალოს ურთიერთობებს უბედურებად გარდაქმნიდნენ. ეს მწვალებლური მიდრეკილების „ბრბო“ თავდაპირველად თითქოსდა თანაუგრძნობდა აბესალოს გადაწყვეტილებას, შემდეგ აღვივებდა ეჭვიანობის კომპლექსს, ბოლოს კი ცოლზე შეყვარებული მომხიბლავი ახალგაზრდა კაცის გარდაცვალების პროცესს მშვიდი, იქედნური ღიმილით ადევნებდა თვალყურს. ეს ელიტური, ერინიების გუნდად გადაქცეული სოფლის ელეგანტურად გამოწყობილი კეპელკების ჯგუფი ასრულებდა ეპიზოდებს შორის დივერტისმენტის ფუნქციას, იყო სპექტაკლის ფონიც და თავისებური ქოროც, რომელიც მხოლოდ ირიბად ერთვებოდა მოქმედებაში, მაგრამ განუზომელ ძალას ფლობდა. ამ უხილავი ძალის ზეგავლენით, სპექტაკლის გმირები ერთი წუთითაც ვერ ისვენებდნენ. ისინი ხაფანგში გამომწყვდეულებივით დაძრწოდნენ, შფოთავდნენ, ისტერიულად ამტკიცებდნენ თავიანთ სიმართლეს, მაგრამ - უშედეგოდ.

XX საუკუნის 90-იან წლებში დადგმული ა. ენუქიძის „ირინეს ბედნიერების“ თავისუფალი ინტერპრეტაცია (რუსთაველის თეატრი, 1994), რევოლუციური სითამამით გამოირჩეოდა. ქართული თეატრისათვის იმჟამად ნოვაცია იყო სცენაზე მაყურებლის განთავსება და მის თვალწინ განვითარებული მოქმედება. კიდევ უფრო მეტ სიანლეს წარმოადგენდა პერსონაჟებისა და მაყურებლის როლების შეცვლა ფინალში. უკანასკნელ ეპიზოდში იხსნებოდა დახურული ფარდა და რუსთაველის თეატრის დიდი დარბაზიდან, ნ. კასრაძის ირინე ადევნებდა თვალყურს სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს. სცენაზე „ქუჩის რეალიზმი“ თამაშდებოდა, რაც საგნებით ასახავდა ჩვენს მაშინდელ სინამდვილეს. რამზასთან, ბარბაქაძეების წვეულებაზე დანავარდობდა ახალი დროის „რაინდი“, თავაშვებული დროსტარების ტრფიალი აბესალო – ზ. პაპუაშვილი. იგი 90-იანი წლების ქუჩის „გმირი“ იყო - იარაღიანი, თავსეხელაღებული, დაუსჯელობის სინდრომით დაავადებული მამლაყინწა, ავბედითი დროის პროტაგონისტი. აბესალოს არც დედამისი, ეკა სალამთაძე ჩამორჩებოდა, რომლის გარეგნული სიდარბაისლე მხოლოდ მირაჟი განლდათ. მისი ავხორცული ვნებიანობა და კოკეტობა ცხადად ასახავდა, რომ ამ საზოგადოებისათვის ზნეობის დაკნინება-მრუშობა არ იყო უცხო.

ამ სპექტაკლში თითქოს ყველა სიყვარულით, ცეცხლოვანი ვნებით შეპყრობილიყო. ინტელექტუალური პროზისა თუ დრამის წინამორბედის, დ. კლდიაშვილის ირინესაგან განსხვავებით, ნინო კასრაძის სცენური გმირი თავადაც ეტროფოდა ზაზა პაპუაშვილის აბესალოს, რომლის ეჭვიანობაცა და აგრესიაც სულ უფრო უმძაფრებდა მწველ გრძნობას. თუ დ. კლდიაშვილის ირინეს ამბოხი არჩევანია, გაბრძოლებაა უზნეობის, ღირსების შელახვის წინააღმდეგ, ნ. კასრაძის ირინე გამეფებული უზნეობისა თუ აღმოცენებული მოუგერიებელი გრძნობის მსხვერპლი ხდება.

შალვა გაწერელიას ხსოვნისადმი მიძღვნილი დიმიტრი ხვთისიაშვილის ერთ-მოქმედებიანი სპექტაკლი „ირინეს ბედნიერება“ (ნოდარ დუმბაძის სახ. მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, 2013), იმეორებდა მაესტროს მთავარ კონცეფციას, სადაც ტრაგედიის მთავარ ავტორად საზოგადოება გვევლინებოდა, თუმცა დ. ხვთისიაშვილის დადგმაში ის არ იყო ისეთი ქმედითი, საშიში, ვერაგი და შენიღბული, როგორც მაესტროსთან. იმჟამად ახალგაზრდა რეჟისორისა და თეატრის ხელმძღვანელის დადგმაში, სცენის მარცხენა ნაწილში, მთელი სპექტაკლის განმავლობაში უძრავად იდგა მანეკენთა ჯგუფი, - ზღვარგადასული ქეიფისაგან სახედაწითლებული სოფლის ელიტის მამაკაცთა ხელოვნურად წელგამართული ფიგურები და ქათქათა მაქმანებიან ქოლგებს შეყუჟული ჭორიკანა ბანოვანები. სცენაზე განვითარებული მოვლენებისადმი მიმართული მათი გაყინული, ინდიფერენტული მზერა, ასახავდა სოფლის ე.წ. გამორჩეული საზოგადოების არაჯანსაღ ცხოვრების წესს, რეალობისაგან დისტანცირებულ, გულგრილი თანასოფლელების წიაღში მიმდინარე უბედურების „ბედნიერებად“ გასაღების ტენდენციას.

წარმოდგენა თამაშდებოდა დანაშაულის გამოძიების რეჟიმში. ამა სოფლის სასურველ სასიძოდ აღიარებული აბესალოს როლს დავით ხახიძე თამაშობდა. იგი ჭირვეული, მოქეიფე, აგრესიული, თავნება ახალგაზრდა იყო. ეს ტანდაბალი, გაუწონასწორებელი ფსიქიკის არსება გაღატაკებულ საზოგადოებას მხოლოდ მისი შეძლებული ოჯახისა და კეთილშობილი გვარიშვილობის გამო დაესახა ხელსაყრელ მამაკაცად. ამ საზოგადოებაში სიყვარული უსარგებლო ატრიბუტი, ხოლო ქალი - უუფლებო და დაუცველი გახლდათ. გასათხოვარი ქალიშვილის მშობელი - პავლე ნოზაძის ფილიპე ბარბაქაძეც, მოსალოდნელ კეთილდღეობას დახარბებული, უსწრაფესად „ყიდდა“ საკუთარ ნაშიერს და მხოლოდ თავს დატეხილი ტრაგედიის შემდეგ, ნაწილობრივ თუ ახერხებდა თავისი დანაშაულის გაცნობიერებას.

სპექტაკლის პირველივე სცენებიდან მაყურებელი თვალს ადევნებდა ქეთევან შერვაშიძის თეთრსამოსიანი შემლილი ქალის მოქმედებებს. მექანიკური თოჯინის მოძრაობებით გამორჩეული ეს სევდიანი არსება, მთელი წარმოდგენის განმავლობაში ესწრაფოდა ირინეს სიახლოვეს, თანაუგრძნობდა უეცრად „გაბედნიერებული“ ირინეს სულის სიღრმეში წარმოქმნილ ქარტეხილს, სპექტაკლის მიწურულს კი თავად ირინეც იმეორებდა მის მონოტონურ მოძრაობებს. ქეთევან შერვაშიძის შემლილი ქალის სახით, სპექტაკლის დამდგმელი ჯგუფი გვიჩვენებდა მომხიბვლელობითა და პიროვნული ღირსებებით გამორჩეულ ქალთა ხვედრს, მათი „ბედნიერების“ მასშტაბს, რომელსაც სულ მალე იზიარებდა მარიამ ჩუხ-

რუკიძის ირინეც. ეს ფაქტი ადასტურებდა ქართული საზოგადოების უკიდევანო მატერიალურ თუ სულიერ სიღატაკეს, პირადი კეთილდღეობისათვის სხვისი ე. წ. „გაბედნიერებით“ მანიპულირების მავნე ჩვევას.

2023 წლის 27 თებერვალს, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის რეპერტუარს დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ შეემატა (მხატვარი, მუსიკალური გამფორმებელი და რეჟისორი - ელენე მაცხონაშვილი). მან მიგვანიშნა, რომ სექსუალური თუ ფსიქოლოგიური ძალადობა, გულგრილი საზოგადოების პირისპირ მართოდმართო დარჩენილი, უფლებააყრილი ქალის თემა, კვლავ აქტუალურია. აქ, სცენის ცენტრში მდგარ დიდ მაგიდაზე გათამაშდა ირინეს ქორწილიც, განაჩენიც და სიკვდილიც. სპექტაკლში ქალი პერსონაჟები შარვლით შეიმოსნენ, მსახიობი მაია გელოვანი „ვაიპს“ ეწეოდა. მუსიკალურ გაფორმებაში ჟღერდა დები იშხნელების სიმღერა და თანამედროვე ელექტრონული მუსიკა, ზოლო თოჯინური თეატრის ელემენტი, გამოვეუთდა მსახიობ ნუცა სულაბერიძის ირინეს უმწეობას. უახლოესი ადამიანების შეუსმენლობით, ძალადობით, შედეგად კი თავისი გაბედნიერება-გაუბედურებით სასოწარკვეთილი ქალი, მარგალიტის ყელსაბამით წარმოგვიდგენდა ჩამოხრჩობის აქტს.

2023 წელსვე თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე, მაგისტრატურის პირველი კურსის სტუდენტის, რეჟისორ გიორგი კაშიას მიერ დადგმული დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ სეზონის ფავორიტად იქცა (ჯგუფის ხელმძღვანელი - გია კიტია, ასისტენტი - გიორგი აფხაზავა, მხატვარი - ანა ბერიშვილი, 2023). სპექტაკლის დაწყებამდე, ჯერ კიდევ ფარდის გახსნამდე, მაყურებელი ისმენდა ახალგაზრდების თავაწყვეტილ ჟრია-მუღს, რაც ირინეს დღეობაზე წვეულთა საგარაუდო მზიარულებაზე მიგვანიშნებდა. იხსნებოდა ფარდა და სანახაობა სევდის, ტრაგიკული ფინალისთვის გვამზადებდა. სცენოგრაფიის შავ სივრცეში შექმნილი ატმოსფერო პანაშვიდს, იმავდროულად კი სამგლოვიარო ტრაპეზს ასახავდა. გრძელ შავ მაგიდასთან მსხდარ პროცესიას წინ ეწყო უხეში რეინის ჭიქები, ანთებული სანთლები. დამწუხრებულ სტუმრებს, განსაკუთრებით მაგიდის თავსა და ბოლოში მსხდარ ირინესა და აბესალოს მშობლებს, ტკივილი აღბეჭდოდათ სახეზე (მსახიობები ნოდარ მელაძე და ნინი კვირიკაშვილი). მაგიდას გადაფარებული გრძელი სუფრა, იატაკამდე აღწევდა და კუბოს ასოციაციასაც ქმნიდა. უეცრად მოისმოდა ახალგაზრდა ქალის ქვითინი. მოულოდნელად, გადასაფარებლის კალთის ფრთხილი აწევით, მაგიდა-კუბოს ქვემოდან, სხვადასხვა მხრიდან ჩნდებოდა თვალცრემლიანი ირინე. მას სახე მაყურებლისკენ ჰქონდა მიქცეული და აცრემლებული იხვეწებოდა - „მამა, მე აბესალოს ვერ ვაყვები“... მგლოვიარე მამას სინანულით აესებდა წარმოსახვაში გაღვიძებული ქალიშვილის ვედრება - შეძლებული, სოფლის შფოთისთავად ცნობილი აბესალოსთვის არ შეეწირა მსხვერპლად შეყვარებული, შესაფერისი პარტნიორისთვის დაბადებული მხოლოდშობილი ქალიშვილი. საკუთარი სინარბითა თუ უნებური დანაშაულით გულმოკლულ, ცრემლმორეულ მამას, სინანულით აღმოხედებოდა „არა მამა, არა შვილო, მოგიკვდეს მამაშენი“.

გუგა ქაცარავას აბესალოს პირველი შემოსვლა სცენაზე მოკრძალებული, კარგად აღზრდილი ახალგაზრდის პორტრეტს ხატავდა. თუმცა, სრულიად უცვლიდა სახეს ნოდარ მეღაძის ფილიპე ბარბაქაძის მიერ საპატიო სტუმრის ძალადობრივი მეთოდებით გამოთრობის მაგნე, ქართული რიტუალი. ღვინით გახელებული არცთუ ჯანსაღი ფსიქიკის ეს ეფექტური, ქარიზმატული, საკუთარი პრივილეგიებული მდგომარეობით მუდამ ყურადღების ეპიცენტრს ჩვეული აბესალო, მსხვერპლზე მონადირის ვნებით ივსებოდა. მეტოქის ჩამოსაცილებლად გააფთრებით მეზობელი კი, საომარ ველს ამსგავსებს სცენას. მსახიობი ექსპრესიულად წარმოგვიდგენდა პატივმოყვარე, ეპიზოდებში დემონური ენერგეტიკის მქონე აბესალოს მხატვრულ სახეს. სულიერი ჰარმონიის უშედეგოდ მაძიებელს, თავზარდამცემი სისწრაფით ანგრევდა, ეჭვებით გამძვინვარებულ ავსულად გარდაქმნიდა სხვისი სატრფოს მიტაცების, საკუთარი არასრულფასოვნების აგვიტებული კომპლექსი. მსახიობი წარმატებით ახერხებდა სპექტაკლში თავისი სცენური სახის მთავარ გმირად გადაქცევას.

გიორგი კაშიას დადგმაში ირინეს ორი შემსრულებელი ჰყავდა (კესო დვალის-ვილი, ანუკა შარია). ორივე მსახიობი თამაშობდა უუფლებო ქალის სახეს. ემოციური იყო ირინეს მარტოდმარტო ცეკვის სცენა. თითქოსდა ალერსიანი, მაგრამ მტკიცე ხასიათის, სარგებლისმოყვარე მამისგან ხელნაკრავი, ავისმომასწავებელი პერსპექტივით თავზარდაცემული, მარტოდმარტო იწყებდა ცეკვას დაცარიელებულ სცენაზე. მისი დამსხვრეული, ისტერიის ზღვარზე მყოფი პლასტიკა, უკიდევანო შინაგანი პროტესტის, უმწიბრობის, საბედისწერო განაჩენთან იძულებითი შეგუების ამსახველი იყო. მომდევნო, ჯვრისწერის მიზანსცენაში კი, აგანსცენის კიდესთან იდგნენ დათრგუნვილი, ერთმანეთისგან დისტანცირებული, გაუცხოვებული სიძე-პატარძალი. „გაბედნიერებულ“ ირინეს, რომელიც ძლივს იკავებდა ბრახსა და ცრემლებს, საქორწილო კაბად სახელდახელოდ აცმევდნენ სისხლითა თუ ღვინით მოსვრილ ზეწარს.

სპექტაკლში გვხვდებოდა რეჟისორული კონცეფციის გამოძვევით რამდენიმე ტექსტური ჩანართი და პერსონაჟი (მღვდელი, წამყვანი). სწორედ მღვდელსა და წამყვანზე გადანაწილდა აბესალოს დანაშაულებრივი ქმედებებისა და საგარეულო ტრაგედიის პასიურად მჭვრეტელი, უმოქმედო საზოგადოების გამიცხავე ტექსტი. მიუხედავად იმისა, რომ გუგა ქაცარავას მიერ შექმნილი პერსონაჟი უმთავრესად უარყოფითი ანტურაჟით იქნა წარმოჩენილი, მისი ცეცხლოვან-ქარიზმატული აბესალო, მაყურებელში იწვევდა ემპათიასაც და სიბრაღეულსაც. პირველი ღამის მიზანსცენა უჩვენებდა ამბიციური მშობლებისგან დამახინჯებული, მშვენიერი და დაბნეული ახალგაზრდების ტრაგიკულ სახეებს. გრძელ მაგიდაზე პირაღმა წვებოდნენ სიძე-პატარძალი, მაყურებლისკენ დემონსტრაციულად გადმოვიდული მათი სახეები ცხედრებს ამსგავსებდათ. წამიერი საყვედურიანი მზერის შემდეგ, აბესალო მაგიდის თავთან მდგარ ორ სანთელს აქრობდა და პარტნიორთან ერთად თეთრ ზეწარს იფარებდა. რეჟისორული კონცეფცია თითქოსდა თეთრი სუდარის ქვეშ უძრავად გარინდული, მაგიდიდან მოწყვეტით გადმოვარდნილი მათი სახეებით, ამ უჩვეულოდ ეფექტური, მაგრამ შეუფერებელი წყვილის ურთიერთობის ფინალზე მიგვანიშნებდა.



სცენები სპექტაკლიდან დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, რეჟ. გიორგი კაშია.

წარმოდგენის დასაწყისში ანუკა შარიასა და კესო დვალაშვილის სიცოცხლის-მოყვარე, წრფელი სიყვარულისა და ბედნიერებისთვის განწყობილი ირინე, სპექტაკლის მიწურულისთვის აპათიურ, ბედისწერას მინდობილ, დასაღუბად განწირულ არსებად გარდაიქმნებოდა. ადრე ხალისიანი, სიფრიფანა, ყვავილეებით მოჩითულ თეთრ კაბაში გამოწყობილი კოსტა ქალიშვილი, გათხოვების შემდეგ თვალეზრამქ-რალი, უღიმღამოდ ჩაცმული, ნაადრევად დაბერებული, დარდიანი ხდებოდა. ცოლის მორჩილება, აბესალოსგან მოღალატის არტისტულ, ინდიფერენტულ პოზად აღიქმებოდა. წარმოდგენის ორივე პროტაგონისტი ტრაგიკულ სახეებს ქმნიდა. სანახაობა ასახავდა პრივილეგირებული მდგომარეობითა თუ გათხოვებით ვაჭრობის დანაშაულებრივ ტენდენციას, ეხმიანებოდა დ. კლდიაშვილის შეგონებას: „იმის მთხოვნელი ვიქნები, რომ მჩაგვრელი სიბნელე იქნეს გამოსახული და ის, რომ მსხვერპლად ეწირება ადამიანი... ერიდეთ... გამოსახოთ ზოგნი მსხვერპლად, ზოგნი მტარვალად; ყველანი მსხვერპლად ეწირებიან შავბნელ ცხოვრებას“.⁴

გიორგი კაშიას დადგმაში შთამბეჭდავი იყო ლუკა ჩიბუნაიას მიერ შექმნილი დისტროფიული სიგამხდრის პავლე როდამიშვილის სახეც. სცენაზე დავით კლდიაშვილის პიესისეული ტექსტის შესატყვისად შექმნილი პორტრეტი ვინმე „ჩანჩურა როდამიშვილისა“, ახერხებდა უღირსებო არსებად გადაექცია, ჭკუიდან შეეშალა ამაყი და თავნება გუგა ქაცარავას აბესალო. მაგიდასთან ნამთვრალე-ზე ჩაძინებულ, ძილბურანის ტყვეობასა თუ ეჭვიანობის მუდმივ ჰალუცინაციებში

⁴ დავით კლდიაშვილი, ტ. II, თბ., გვ. 81.

მყოფ აბესალოს ზმანებაში, უეცრად ჩნდებოდნენ ზეწრის ქვეშ მოალერსე შეყვარებულები (პავლე და ირინე). მეტოქის დაჟინებული მზერით შეურაცხყოფილი პავლე, უეცრად მაგიდაზე კალიასავით ახტებოდა, აბესალოს ცხვირწინ დამცინავი პლასტიკური ნახაზით იწყებდა ცეკვას, უხვად აფრქვევდა მისდამი ზიზღს, გამარჯვების სიხარულს. მის სატრფოზე მოძალადეს იგი ფეხების ბაკუნით, მუქარითა და თავში წათაქებით იწვევდა, საკუთარ უბირატესობას უმტკიცებდა, მასხრად იგდებდა, ამცირებდა. ამიერიდან თავმოყვარეობაშელახული, გამძვინვარებული აბესალო, სრულიად კარგავდა რეალობისა და წარმოსახვის გარჩევის უნარს.

გიორგი კაშიას არცთუ მცირერიცხოვან სპექტაკლში, თითოეული მსახიობისთვის შეიქმნა სისხლსავსე სცენურ სახეთა გამოკვეთილი პარტიტურა. მათი სულიერი მდგომარეობისა თუ ხასიათის ამსახველი ჯგუფური და ინდივიდუალური პლასტიკური ნომრებით გაფორმებულ სპექტაკლში, ამჯერად საზოგადოება დასალუბად განაწირი პიროვნებისადმი თანაგრძნობის, დახმარების, გადარჩენის წადილით აღსავსე, მაგრამ მაინც უმწეო ვიზილეთ... გარდაუვალი ტრაგიკული დასასრულისკენ ელვისებური სისწრაფით განვითარებულ მოვლენებს, ვერაფრით ცვლიდნენ აბესალოს ექსცენტრიული გადაწყვეტილებით, მისი გაშმაგებული ქცევებით შემოფოთებული თანასოფლელების შიშმორეული შეგონებები. გიგა აბულაძის - ვიქტორის, ლაშა მორჩილაძის - ნესტორის, ნიკა ნიკურაძის - სოვრატის, გიორგი გელაშვილის - მღვდელის, ნიკა თეთრაძის - ნიკოიას, ლაშა ქვაცაბაიას - სამსონის, თამარ ყალაბეგაშვილის - კატოს უმედეგო ძალისხმევის შედეგად, ნათელი ხდებოდა ძუნწი ბედისწერით დადგენილი, მოკვდავთაგან შეუცვლელი განაჩენი. სპექტაკლის მიწურულს სრულიად ლოგიკური ხდებოდა ცოლის მკვლელად გადაქცეული საყვარელი გაჟის უბედურებით შეძრწუნებული ეკას გაბრძოლება. მისი თავწარდამცემა ქვეითიანთა გაცხადებულ ამბოხში - „რას მოგვჩერებინართ?.. დევიწყეთ ყველაფერი, რაც აქ ნახეთ!“, - გაისმოდა შვილის გამართლებების, მისი დანაშაულის დაფარვის მთარული ტენდენცია. „რეჟისორს დავით კლდიაშვილის „ცრემლიანი კომედია“ თითქმის ტრაგედიის ჟანრში გადაჰყავდა, საუკუნის ასაკს გაცდენილი პიესის საფუძველზე ხატავდა ჩვენს არაპროგნოზირებად, აბოკალიფსურ სინამდვილეში თვითდამკვიდრებისა თუ გადარჩენისთვის მებრძოლი ახალგაზრდების დისჰარმონიულ ყოფას“.⁵ სამართლიანად წერდა თეატროლოგი ლაშა ჩხარტიშვილი: „დაუნდობელი უსამართლობა, საზოგადოების უსუსურობა და უუნარობა, რომელსაც გიორგი კაშიას სპექტაკლში „ირინეს ბედნიერება“ ყოველ წუთს ვეჯახებით, ისტორიულ პრინციპში ხატავს დღევანდელი საზოგადოების და ინდივიდის გადაუჭრელ პრობლემებს, მათ შორის მენტალურსა და მსოფლმხედველობრივს... სპექტაკლში გამოვლინდა გიორგი კაშიას წუხილი იმ პრობლემების გარშემო, რასაც პიესაში ვაწყდებით, ქალთა ძალადობიდან დაწყებული, საზოგადოების ნიჰილიზმით დამთავრებული, რომელიც დღეს ისე აქტუალურია, როგორც არასდროს... გიორგი კაშია ხატავს ჭრელ საზოგადოებას, სხვადასხვა სოციალურ ფენებსა და ტიპაჟებს, რომლებიც კრებით მხატვრულ სახედ წარმოგვიდგებიან. რეჟისორი პოზიციათა მრავალფეროვნებაში ინარჩუნებს ბალანსს. წარმოაჩენს სუსტ და ძლი-

⁵ ქუთათელაძე თ., <https://www.theatrelife.ge/abesalosbedniereba>

ერ ადამიანებს, უუნარო და სიმართლის მოყვარულ სასულიერო პირებს, ყვეყნ და დათრგუნულ პერსონაჟებს, რომელთა ანალოგებს ჩვენს ყოველდღიურობაში ვხვდებით... ყველაზე სანდო და საიმედო ადამიანებისგან კესო დვალისშვილის ირინე იმედგაცრუებას იღებს, ამიტომაც თავისუფლებისთვის ბრძოლაში ის უუნაროა... ძალზედ ემოციურია მამა-შვილის სცენა, როცა გარდაცვლილი ირინე ფილიპეს მკლავებში უჭირავს, როგორც უცოდველი კრავი“.⁶

ახალგაზრდა რეჟისორმა საბა ასლამაზისშვილმაც თანამედროვე მაყურებლის გემოვნებაზე, მათ სულიერ ტკივილსა და პრობლემებზე აავო მისი კონცეფციურად გამოკვეთილი, ლაკონური და სხარტი სპექტაკლები. ისინი გაბედულად, ზოგჯერ აგრესიულადაც ასახავენ თანადროული საზოგადოების უსასრულო ფერიცვალებებს, ექსცენტრიულ ხასიათებს, ცვალებად მიზანსწრაფვებს. წარმოაჩენენ ჩვენი ეპოქის ქაოტურ დინებაში მოხვედრილ ადამიანთა დევრადირებულ სახეებს, დაუცველი ქართველი ქალის სწრაფვას დამოუკიდებელი არჩევანის, ბედნიერებისთვის, საკუთარი ღირებულებების დასაცავად გაღებულ მსხვერპლს. სწორედ ასეთი იყო საბა ასლამაზისშვილის მიერ დადგმული - „დარისპანის გასაჭირი“ (ილიაუნას თეატრი, 2020) და „ირინეს ბედნიერება“ (მესხეთის დრამატული თეატრი, 2021). რეჟისორის წინამორბედი დადგმების შესაბამისად, „ირინეს ბედნიერება“ მის ჩვეულ კუბიურებს დაემორჩილა. სცენიდან გაქრა ადრეული სპექტაკლებისთვის დამახასიათებელი, ტრაგიკული მოვლენების მაპროვოცირებელი, დანაშაულის პასიურად მჭვრეტელი საზოგადოების ინდიფერენტიზმი.

სპექტაკლის პირველ მონაკვეთში ანანო იაშვილის შეყვარებული, ბედნიერი, ლალი ირინე, ნახევრად შიშველი ასრულებს უხვ საცეკვაო ნომრებს (კოსტიუმების მხატვარი ნანა ყორანაშვილი), დემონსტრირებს თავის ეფექტურ აღნაგობას, ცეცხლოვან ენერგეტიკას. ეს ირინე თამამია, საკუთარი ღირსების დასაცავად მებრძოლი, თუმცა კვლავაც დაუძლეველი ძალადობის მსხვერპლი. სპექტაკლში მკაფიოდაა ნაჩვენები ირინეს ამბოხი როგორც მამის აზიზებული ნების, ისე მისთვის სრულიად ანტიპათიური, უსახური აბესალოსადმი. მშობლიური ოჯახიდან თითქმის განდევნილი, უცხო ოჯახში ჩასახლებული, თამამობს მხოლოდ ფიზიკურად დამორჩილებულ, სულიერად დაუმორჩილებელ ქალს. ძალით მიტაცებული ირინეს სულიერი სიმტკიცე, მისი მყარი არჩევანი და დამოუკიდებლობა კი, აჩქარებს მსახიობ მალხაზ შაყულაშვილის მიერ განსახიერებული სუსტი ნებისყოფის, შფოთიანი, გარემომცველ საზოგადოებასა თუ თანატოლებში უავტორიტეტო აბესალოს დევრადაციის პროცესს. ამიერიდან ყველასაგან განხილული ეს მარტოსული, მხოლოდ ღვინოში პოულობს შვებას.

ადრეული დადგმებისაგან განსხვავებულია ლექსო ჩემიას პავლე როდამიშვილისა და ანდრია ვაჭრიძის ვიქტორის სცენური სახეები. სატრფოსა და საკუთარი ღირსების დასაცავად მობილიზებული, მამაკაცური ღირსებებით გამორჩეულ ლექსო ჩემიას პავლეს დრამატული ხვედრით შემფოთებული ინტელიგენტური ანდრია ვაჭრიძის ვიქტორი, ცდას არ აკლებს მეგობრის დასახმარებლად. ორივე მსახიობი ხატავს თავგანწირულ მოწინააღმდეგეს გვარიანად შერყეული პრივილეგიებით გათავხედებული აბესალოს ჟინმორეული პერსონისადმი.

6 ჩხარტიშვილი ლ., „ვინ აგებს პასუხს?!“, <https://www.theatre.life.ge/vinagebspasuxs>

ქართული თეატრის XXI საუკუნის 20-იანი წლების დავით კლდიაშვილისეული დადგმები სულ უფრო მეტად უახლოვდება ტრაგედიას. „უიმედობა, სასოწარგვეთა, დისჰარმონიული ყოფიერების გამომხატველი განწყობა აშკარაა დ. კლდიაშვილის ბოლო, მესამე პიესაში - „უბედურება“. თანამედროვე რეჟისორთა ლტოლვა კლასიკის ახლებური გააზრებისაკენ, ცხადია ამ პიესაზეც გავრცელდა... პიესაში ავადმყოფობისა თუ ბედის გადაღოცვის რიტუალი, წარმოგვიდგენს ცრუმორწმუნე, უმოქმედო, დაშლილ საზოგადოებას“.⁷ ამ უკიდურესად გაღატაკებულ ადამიანებს ცხადია სწადია გაერთიანება, მოყვასის თანადგომა, თუმცა ექსტრემალურ სიტუაციაში, თვითგადარჩენის წადილით აღგზნებულნი, ყველაზე ბნელი ინსტინქტების მსხვერპლნი ხდებიან.

საბა ასლამაზიშვილის ეს სამაგისტრო დადგმა, მაყურებელს სთავაზობდა ახალგაზრდა რეჟისორის გამოგვეთილ პოზიციას კლდიაშვილისეული პიესის კანონიკურ ტექსტზე. დედაქალაქის მაყურებელმა ორ რედაქციად იხილა დავით კლდიაშვილის „უბედურების“ ეს ორიგინალური სანახაობა (კაჭრეთის ნაგავსაყრელზე და ნოდარ დუმბაძის სახელობის თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში). რეჟისორმა წარმოდგენის სანაგვესა და ჭაობში მიმდინარე სცენებით (მხატვარი თეო კუხიანიძე), ისევე როგორც სცენურ გმირთა ისტერიული მოწოდებით „ურთიერთისიყვარულისკენ“, ღიად გამოგვეთა რომ ერისა და ქვეყნის ტრაგიკული მდგომარეობის მიზეზი - კომპლექსურია. მისი სათავე უმცირესაა, საზოგადოების გაუცხოვება, უმოქმედობა, ხოლო თავდახსნა ჭაობად და ნაგავსაყრელად ქცეული გარემოდან საყოველთაო აქტივობასა და აზროვნებაში ესახებოდა.

კოვიდპანდემიის პერიოდში ღია ცის ქვეშ გათამაშებული, „ციფრული თეატრის“ ნამუშევრის (2021) ე.წ. სასცენო ტექსტში, ჯერ კიდევ სტუდენტმა საბა ასლამაზიშვილმა დატოვა მხოლოდ ხუთი ძირითადი პერსონაჟი: ნატალია, ტუფია, ილია, პავლე და ამირანა. რეჟისორის კონცეფციით ნაჩვენები დიდი შავი ნაგვის პარკებით შეპოსილი მომაკვდავი საზოგადოება, უსარგებლო ნარჩენებს დაემსგავსნენ. მათი გაუხარელი არსებობა მიუახლოვდა ჩვენს დროს. ამ სანახაობაში, პერსონაჟთა გამოუვალი მდგომარეობა, მათი ღრმა დეპრესია და ისტერია, შეეხმინა როგორც ა. არტოს „სასტიკ თეატრს“, ისე ბრენტის „გაუცხოების ეფექტს“.



სცენები სპექტაკლიდან დავით კლდიაშვილის „უბედურება“, რეჟ. საბა ასლამაზიშვილი.

7 <https://interpretation.tsu.ge/index.php/main/article/download/46/48/146>

წარმოდგენას იწყებს მსახიობ მარიამ ჩუხრუკიძის მშვენიერი ნატალია. ნაგავსაყრელზე ახლადგადვიებული, მწვანეკაბიანი, აშკარად სიცოცხლისა და სილამაზის მოყვარე, ვნებიანი ქალი, მოთქმა-გოდებით გაჯერებული ინტონაციით, თვალცრემლიანი მღერის. მისი „ლაღე“, საკუთარი უიღბლობით განაწამები, უზენაესისადმი მიმართული საყვედური, გაბმული ტირილი, კვნესაა. უკიდურეს სილატაკეში მყოფ, პასიურ, სასოწარგვეთილ, კალმით ნახატ ახალგაზრდა ქალს, მალევე ეცხადება მსახიობ ბაჩო ჩაჩიბაიას მიერ განსახიერებული საშუალო ასაკის, მოუვლელი, მაგრამ შარშიანი ილია. წყვილის შეხვედრის სცენა ურთიერთლტოლვითაა წარმოდგენილი. ნატალიასგან მოშორებით, ჟანგიან სატვირთო მანქანაზე მდგარი ილია, იწყებს ვნებით დამსხვრეული ქართული ცეკვის ილეუებით როევას. ქალისა და მამაკაცის ამ მისუსტებულ ტრფიალს, მსახიობ ხათუნა ბერძენიშვილის ჭკნობაშეპარული, აგრესიული ტუფიას გამოჩენა წყვეტს. პირქუში, სარგებლისმოყვარე ქალი, რადიკალურად იცვლის განწყობას ჯერ კიდევ ენერგიული მეზობელი მამაკაცის დანახვანზე. ის ცდას არ აკლებს თავაწიანობითა თუ სტუმართმოყვარეობით შენიღბოს მისთვის შეუფერებელი კეკლუცობა ჯანგატეხილ, მაგრამ მომნიბლავ, საზრიან ილიასთან. ფარისეველი ტუფია აცნობიერებს მისი ოჯახის მარჩენალი მამაკაცის კრიტიკულ მდგომარეობას, ბედგრულ ყოფაში მოსალოდნელ უკაცოდ დარჩენისას, დაუძლეველი პრობლემების მორევს. ამ დამორგუნველი განცდით წარმოქმნილ ნერვულ აშლილობას ის „სტრესული კვებითა“ და მომაბეზრებელი ვიშვივით ავლენს.

წარმოდგენის ყველა პერსონაჟი შემოღობის ზღვარზე იმყოფება. გაუცხოვებული საზოგადოების თითოეული წევრი, მხოლოდ საკუთარი ტკივილით შემოღობი ე.წ სცენაზე, რაც თანმხლები მუსიკალურ-ხმოვანი რიგითაც არის გაფორმებული. ილიასა და ტუფიას შემდეგ, მსახიობ ნიკოლოზ ფაიქრიძის ფეხშიშველა ამირანა იპყრობს ყურადღებას. ეს საშუალო ასაკის ლატაკი, ნახევრადშემოღობილი არსება, გაბმული სტევენით ავლენს თავის ამბოხსა და საყვედურს უზენაესისა თუ მეზობლების მიმართ. შვილებისგან მიტოვებული კაცი, თავს უსამართლოდ დაჩაგრულ, შეურაცხყოფილ, ზედმეტ არსებად მიიჩნევს, ხოლო მექანიკური პირჯვრის წერითა და საყვედურიანი თვალებით ზეცაში უზენაესის ძებნით, ღიად გამოხატავს პროტესტს მამაზეციერისადმი, რომელმაც დიჰარმონიულ სამყაროში დაუცველად მოისროლა.

სვეგამწარებული, პოზიტიური გრძნობებისგან დაცლილი თანასოფლელები, მისუსტებული ენერგიის მობილიზებით ეძებენ საყრდენს ფიზიკური გადარჩენისთვის. სანაგვის მახლობლად ამწვანებულ სცენა-მოედანზე ამჯერად ელვისებური სისწრაფით შემორბის სანახაობის მეხუთე მოქმედი პირი, მსახიობ ნიკოლოზ ნანიტაშვილის უჩვეულოდ არტისტული პავლე. ტრიბუნის პოზაში ჩამდგარი თავმოძვონე პერსონა, ყველასათვის თვალსაჩინო ადგილზე, შემადლებულ ხილზე დგება. ეს ენაწყლიანი, ავანსცენის მოყვარე ე.წ. ქადაგი, ცდილობს საზოგადოების მობილიზებას გამოლოცვის რიტუალის ჩასატარებლად. ამ ხმაურიანი დემაგოგის პათეტიკურ მონოლოგში, უნვად ჟღერს ირონია და სარკაზმი უბირი თანასოფლელების მიმართ. გამეფებული უნუგეშო ყოფის მთავარ მიზეზად, ის უსიყვარულობას ასა-

ხელებს. სილატაკის უებრო წამლად მიგნებული ამ უმარტივესი ხრიკის აღმოჩენით აღვზნებული, რწმენით აღვსილი, სასწაულის მომლოდინე, სულ ცოტა ხნის წინ იმედგაცრუებული ადამიანები, ცეკვა-ხტუნვით მოედებიან ამწვანებულ მინდორს, თან მრავალგზის იმეორებენ თითქოსდა მათი ყველა გასაჭირის განსაკურნავად ქცეულ ერთადერთ ჯადოსნურ სიტყვას - „სიყვარული, სიყვარული, სიყვარული!“

პიესაში არსებულ თანასოფელთა ჯგუფს, რეჟისორი დავრდომილი ამირანას სახით წარმოგვიდგენს. იგი სოფლის სახელოვან ტრიბუნად თუ მკურნალად მოვლენილ პავლეს ყველა მოწოდებაზე ცმუკვა-ცმუკვით რეაგირებს. ღირსებად-კარგული ამირანა, სიზარულით ფრთაშესხმული ხტის და კუნტრუმობს პავლეს ყალბ დაპირებაზე, - სასწრაფოდ მოგიძებნი საშოვარზე ქალაქში გაქცეულ შვილებს, დაგიბრუნებ და ვაიბულებ გიპატრონონ გასაჭირში მყოფ ავადმყოფსო. ამ ეპიზოდში შარჟირებულია ქუჩის პოლიტიკოსებს მინდობილი, ადვილად მართული მრევლი. პავლეს პათეტიკური მონოლოგი თანასოფელთა ურთიერთთანადგომის აუცილებლობასა და მზაობაზე, საუთარი მჭევრმეტყველებით ტკბობაში ჩავარდნილი მეტოროს უცნაური ცეკვა-სიმღერით მთავრდება. პიესის კულმინაციური, ხოლო სპექტაკლში ფინალური გადალოცვის რიტუალის აღსასრულებლად, ტუფია ნაგავსაყრელის სიახლოვეს მოწყობილ ჭაობში შედის, შემზარავი დაპირისპირებით ძალაგაცილილი პერსონაჟები კი, კვლავ იმავე ნაგვით სავსე ორმოში წვებიან, საიდანაც დასაწყისში ძლივს ამობობდნენ.

რეჟისორი კანონიკურ ტექსტში მცირე ჩანართებით, გარკვეული მეტაფორული სვლებითა და მინიმუმებით ასახავს ჩვენს ყველაზე მძაფრ პრობლემებს, მის შესაძლო შედეგს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დ. კლდიაშვილისათვის მწვავე სატირა და გამანადგურებელი ირონიაც რომ არის დამახასიათებელი, ამის შესახებ ლეო ქიაჩელიც შენიშნავდა: „დავით კლდიაშვილი საყვარელი მწერალია, მაგრამ ამავე დროს სასტიკიც არის... ის თქვენ არ დაგზოგავთ და ნეტარ ღიმილს სახეზე უაღრესი მწუხარებით შევიცვლით, თუ ცხოვრების სიმართლემ ეს მოითხოვა“.⁸ სპექტაკლის დამდგემლმა ჯგუფმა კლასიკური ტექსტი თანადროული აქცენტებით, ახალი ლექსივითა და უახლესი სათეატრო ტენდენციების შესატყვისი ფორმით წარმოადგინა. ქართულ თეატრში დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის აქტუალიზებას თავისი ლოგიკა რომ ჰქონდა, ამის შესახებ დავით კლდიაშვილის თეატრის მკვლევარი ვასილ კიკნაძეც წერდა: - „დ. კლდიაშვილის ახალი დადგმებით ქართული თეატრის ლექსიკის განახლებაში, სცენურ ფორმათა და ხასიათთა მრავალპლანიან ძიებაში ბევრი რამ იყო მიღწეული“.⁹

XXI საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში ახალგაზრდა ქართველი რეჟისორების ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ადრეული დადგმებისთვის თითქმის უცნობი, მშობლებსა და შვილებს შორის რთულ, ტრაგიკულ ურთიერთობებზე დაფუძნებული, რეალობიდან დოკუმენტური სიზუსტით გადმოწერილი წარმოდგენები. თანამედროვე ფრანგი დრამატურგის, „ოსკაროსანი“ ფლორიან ზელერის

⁸ ლეო ქიაჩელი, ტ. II, თბ., 1972, გვ. 140.

⁹ კიკნაძე, 1990, გვ. 174.

ტრილოგია სრულად განახორციელა რეჟისორმა დავით ჩხარტიშვილმა. გორის გიორგი ერისთავის პროფესიულ დრამატულ თეატრში მან დადგა „ვაჟიშვილი“ და „მამა“ (2020, 2021), ხოლო „დედა“ – 2023 წელს მარჯანიშვილის თეატრის სხვენში. „ვაჟიშვილის“ დადგმისას რეჟისორმა და სცენოგრაფმა თამარ ჭავჭავაძემ მაყურებელი სცენაზე, მსახიობთა გვერდით განათავსა (ამავე ფორმას მიმართა მეორე სპექტაკლის „მამის“ დადგმის დროსაც). სცენაზე იდგა ფერადი ბუმბუტებით მორთული ოთხი განათებული ყუთი, მასში ჩადგმული წითელი სკამით. სწორედ ამ ყუთებში განერიდებოდნენ ხოლმე ერთმანეთს, რთულ ურთიერთობებში მყოფი ოთხი უახლოესი ადამიანი - მამა (გიორგი გოგუაძე), მისი პირველი ცოლი ანა (ანა მატუაშვილი), მეორე ცოლი - სოფია (ქეთევან ლუარსაბიშვილი) და შვილი ნიკოლა (დაჩი ბაბუნაშვილი). სპექტაკლში მამის მიერ მეორე ოჯახის შექმნის შემდეგ, მოზარდი ვაჟი მძიმე დეპრესიას განიცდიდა და თვითმკვლელობით ამთავრებდა სიცოცხლეს.

ფლორიან ზელერის ტრილოგიის მეორე ნაწილად წარმოდგენილ „მამაში“ (რეჟ. დავით ჩხარტიშვილი, გორის გიორგი ერისთავის თეატრი, 2021 წლის 28 ნოემბერი), დეკორაციას ქმნიდა სცენის თავზე დაკიდული სამი უტრირებულად დიდი პიჟამა, იდენტური მთავარი მოქმედი გმირის, მამის კოსტიუმისა. ჯაჭვივით გადაბმული ფერადი, შეცვითილი ფენსაცმელები კი, რომელიც მთელი სპექტაკლის მანძილზე ეკიდა სცენის სიღრმეში, ფინალისკენ ფიცარნაზე ცვიოდა. იგი ამ წუთისოფელში ადამიანის ტრაგიკულ ბედზე, მის წუთიერ, გაუნარელ არსებობაზე მიგვანიშნებდა (მხატვარი-თამარ ჭავჭავაძე). სანახაობაში დემენციით დაავადებული მოხუცი მამის (პიერი - გიორგი გოგუაძე) ავადმყოფობა სწრაფად პროგრესირებდა. მძიმე სენით შეპყრობილი, უსასრულოდ ჭირვეული პიერი, უარს ამბობდა მომვლელებს. არსებულ ვითარებაში, არაპროგნოზირებადი, უნუგეშო სენით შეპყრობილი მშობლის მომვლელად გადაქცეულ ანას (მსახ. ქეთი ლუარსაბიშვილი), რომელსაც პირადი ცხოვრება ენერგოდა, იძულებული იყო შეგუებოდა ცნობიერებად ბინდული მოხუცის გადაყვანას კლინიკაში.

„დედაში“ (2023) - მოზარდილი შვილების პირისპირ ლამის ისტერიულ სინანულში ჩაგარდნილი, დედობისა და საჭირო მეუღლის ფუნქციადაკარგული დიასახლისი, მზარდი დეპრესიით განიცდიდა თავის მართობას. ჭირვეული ქალისგან სულ უფრო დისტანცირდებოდნენ ოჯახის წევრები. შვილები საკუთარი ცხოვრების მოწყობას გეგმავდნენ, ქმარი - მეორე ოჯახის შესაქმნელად ემზადებოდა. ეს ფაქტი ოჯახის კომფორტზე მზრუნველი, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, მშვენიერი ქალის, ამ მარადიული დედა-დიასახლისისთვის, რომელმაც ახალგაზრდობის საუკეთესო წლები, ჯანმრთელობა, სიღამაზე თუ პროფესია, საყვარელი ადამიანების კომფორტისთვის გაწირა, ტრაგიკულად განიცდებოდა. სხვათა სამსახურში დაკარგული წარსულის, არარეალიზებული რესურსის, უახლოესი ადამიანების გაქცევის, მათი უმადურობის, ღალატის ტკივილი, სულ უფრო აჩქარებდა გარდაუვალ სავალალო ფინალს.

2023 წლის თეატრალური სეზონის ერთ-ერთ ფავორიტ დადგმად იქცა ძალადობის თემაზევე მაგისტრანტ დავით თარბას მიერ განხორციელებული მარტინ მაკ-

დონაჰის „ლინეინის სილამაზის დედოფალი“ (ქალაქის თეატრი, 2023). სპექტაკლი ასახავდა ასაკოვანი, ავადმყოფი, უსაზღვროდ პრეტენზიული და ეგოცენტრიზმით შეპყრობილი დედის (მსახიობი ქეთი ცკაკაია) არა მხოლოდ მომვლელად, არამედ მის მსხვერპლად ქცეული ქალიშვილის (მსახიობი ანა იმნაიშვილი) ტრაგედიას. აქ მარტოობის შიშით, მშობელი ენერგიულად იბრძოდა დაპატრონებოდა ქალიშვილის მომავალს, ჩაეკლა მასში პირადი ცხოვრების მოწყობის ნებისმიერი მცდელობა. მოძრაობის უნარდაკარგული დედის ძალადობა, მისი ზღვარგადასული ცინიზმი, თავისუფლების უსასრულო შეზღუდვა ასაკუმეზარული მშვენიერი ქალიშვილისთვის გაუსაძლისი ხდებოდა. უახლოესი ადამიანის გაუცხოებით, მტრობით, დაუმსახურებელი შეურაცხყოფით, დაუსრულებელი ჭიდილით შეძრწუნებული ანა, დედის მორიგი მავნებლობით აღშფოთებული, უსასტიკესი მეთოდებით უსწორდებოდა.

რეჟისორ გეგა გაგნიძისადმი ინტერესი ჯერ კიდევ მისი სტუდენტობის წლებში გაჩნდა, როდესაც თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სარდაფში დადგა მარტინ მაკდონაჰის პიესა „ბალიშის კაცუნა“ და წინანდლის პრემიაც დაიმსახურა. ბაკალავრის საკვალიფიკაციო ნაშრომად მან „შოტლანდიელი დრამატურგის დევიდ ჰაროუერის სკანდალური დრამა „შავი ფრინველი“ წარმოადგინა (ათონელის თეატრი, 2023).



სცენები სპექტაკლიდან დევიდ ჰაროუერის „შავი ფრინველი“, რეჟ. გეგა გაგნიძე.

პიესის სიუჟეტი 13 წლის გოგონასა და უფროსი მამაკაცის ე.წ. სასიყვარულო ისტორიაზეა. სამთვიანი თანაცხოვრების შემდეგ, კაცმა გოგონა მიატოვა. არასრულწლოვნის გაუპატიურების გამო სასჯელი მოიხდა, ციხიდან გამოსულმა საცხოვრებელი ბინა, გვარ-სახელი შეიცვალა, დაქორწინდა და მოიწყო კომფორტული ცხოვრება. მიტოვებული გოგონა კი, რომელიც ამჯერად 30 წლისაა, ამ ურთიერთობამ წარსულის ტყვეობაში დატოვა. იგი შემთხვევით იგებს ყოფილი შეყვარებულის მისამართს და სამსახურში სტუმრობს. მისი მიზანია გაარკვიოს, ვინ იყო მისი ცხოვრებისეული ტრაგედიის ავტორი - მასზე გულწრფელად შეყვარებული თუ ვინმე პედოფილი.

რეჟისორ გეგა გაგნიძის მიერ შექმნილი სპექტაკლის ფორმა და მსახიობთა თამაშის ხერხები, ნატურალისტური და პირობითი თეატრალური ესთეტიკის ტანდემით გათამაშდა. მოქმედების გარემო სცენურ სივრცეში ჩადგმულ პატარა გამჭვირვალე ოთახში გამოიკეტა. იგი ოფისის მოსასვენებელ ადგილსაც წააგავს და იმ ე.წ. ნაჭუჭსაც, სადაც შეყუჟულან ეს უსაზღვროდ პრობლემური, დეპრესიული ადამიანები, რომლებიც მხოლოდ ინერციით განაგრძობენ გაუსაძლის არსებობას. სპექტაკლის ორი ძირითადი გმირის გარდა, წარმოდგენას ჰყავს ავტორის აზრის გამხმოვანებელიც. უჩინარი მსახიობი გვაცნობს პიესის რემარკებს სცენის მოწყობისა თუ პერსონაჟთა ჩაცმულობასა და გარეგნობაზე, თუმცა ეს რემარკები არ არის დაცული და ამით რეჟისორს კიდევ ერთი პირობითობა შემოაქვს სანახაობაში.

წარმოდგენის დეკორაცია მინიმალისტურია (მხატვარი-ქეთი ნადიბაიძე). სცენაზე მაგიდა, წყვილი სკამი და წყლის კონტეინერი. მხატვრული განათება თუ მუსიკა (კომპოზიტორი - ნოე კვირკველია), სინქრონულად მიჰყვება სპექტაკლის მთავარ ამბავსა და განწყობას. მსახიობ ნინი იაშვილის მიერ განსახიერებულ იმპოზანტურ უნას, შავი კაბის ნაცვლად აცვია შავი მოტკეცილი ჯინსის შარვალი, შავი სვიტერი და მაღალყელიანი შავი ჩექმა. სამსახიობო დუელის წარმმართველი სწორედ ნინი იაშვილის პერსონაჟია. იგი თავდამსხმელის როლში გვევლინება, რომელიც მოულოდნელად შეიჭრა თემიკო ჭიჭინაძის მიერ განსახიერებული რეის ცხოვრებაში და თავზარი დასცა. დაბნეული რეი, თავდაცვის პოზიციას იკავებს. ის იძულებულია აჰყვეს სამარცხვინო წარსულიდან უეცრად მოვლენილი არასასურველი ქალის თამაშის წესს და აბეზარი ვიზიტორი მშვიდობიანად გაისტუმროს.

სპექტაკლში მოქმედების დრო რამდენიმე საათითაა შემოსაზღვრული. რეჟისორი არ მიმართავს გარეგნულ ეფექტებს. მთელი წარმოდგენის მანძილზე, მხოლოდ რამდენჯერმე იცვლება განათება, რომელიც ისევე როგორც პერსონაჟთა გაციებული ურთიერთობები, უმთავრესად ღია ცისფერშია გახვეული. თუმცა სცენაზე დროდადრო ქრება სინათლე და ეს გაუცხოვებული წყვილი, კიდევ უფრო დისკომფორტულად, თითქმის უმძიმესად გრძნობს თავს. მსახიობთა თამაშში ყურადღებას იპყრობს წარსულისა და ამწუთიერი განცდები, ოდესღაც ვნებიანი პარტნიორების ურთიერთშეფასებები, მათი შინაგანი მდგომარეობის გამოვლენის წამები. მსახიობები ახერხებენ ხილული გახადონ საკუთარი ზრახვები, დიდი ხნის წინ განცდილი ვნებები თუ მათი გადაფასების ეპიზოდები. ნინი იაშვილი ღიად თამაშობს ქალს, რომელსაც არ განელებია ლტოლვა ამ უცნაური კაცისადმი. ამიტომაც, დროდადრო გახელებული იბრძვის მის მოსახიბლად. იმედგაცრუებული, ყოფილი შეყვარებულის ღირსებებში საფუძვლიანად დაეჭვებული კი, ძუ მგელივით ეკვეთება შურისძიებისთვის, დაუნდობლად უშენს მუშტებს და კვლავ ალერსისთვის მზადმყოფი, ზიზღმორეული აშიშვლებს მისგან დისტანცირებული მამაკაცის ავადმყოფურ მიდრეკილებას. მსახიობთა შესრულება ზომიერია, თანმიმდევრული. მათი ურთიერთობა ცხადად ავლენს თითოეული პერსონაჟის ხასიათს, დამოკიდებულებას ერთმანეთის, წარსულისა თუ ამწუთიერი მოვლენისადმი. დუეტი გამოირჩევა დახვეწილი მეტყველებით, ვრცელი, გააზრებული პაუზებით, ქვეტექ-

სტოთა თამაშით, პარტნიორ-თავდამსხმელის უეცარ სიტყვასა თუ მოქმედებაზე ზუსტი, სწრაფი და სახიერი რეაგირებების ფორმით.

თემიკო ჭიჭინაძე თავის მოქმედებაში ბუნებრივად ხატავს თავდაჯერებული თაღლითის სახეს, რომელიც ოსტატურად ფლობს საკუთარ განწყობას, იშვიათად კარგავს წონასწორობას. ასეთ წუთებში, სამსახურებრივი საქმიანობის მომიჯნავე-ბით, განერიდება ხოლმე დავიწყებული წარსულიდან მოვლენილ არასასურველ სტუმარს. ზოგადად, მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, თ. ჭიჭინაძის სცენური გმირი სრულად აკონტროლებს საკუთარ თავს, ცდას არ აკლებს რომ ურყევად შერჩეს დიდი გარჯით მოპოვებული ამჟამინდელი საეჭვო კომფორტი. თეატროლოგი მაია კიკნაძე საფეხებით სამართლიანად აფასებს მსახიობ თემიკო ჭიჭინაძის სასცენო ნამუშევარს და წერს: „თემიკო ჭიჭინაძე საინტერესოდ ახერხებს გმირის შინაგანი ბუნების გადმოცემას. მსახიობი თავის მოქმედებაში ბუნებრივია, ზუსტად აქვს გააზრებული როლის ყველა ნიუანსი, პატარა წვრილმანიც კი, რასაც მაყურებელი ინტერესით ადევნებს თვალყურს. მისი ფსიქოლოგიური განცდა დამაჯერებელია, არასდროს კარგავს წონასწორობას, მაშინაც კი როდესაც ჭარბი ემოციების გამოვლენის ეპიზოდი დგება... მისი მონათხრობი ამბავი, იმდენად გულწრფელია, რომ მცირე ეჭვსაც კი არ იწვევს მაყურებელში. გჯერა, რომ არ თვალთმაქცობს და მხოლოდ რეი უყვარდა, რომ ბავშვთან ურთიერთობა, მხოლოდ ერთადერთი საბედისწერო შემთხვევა იყო“.¹⁰

ფინალურ ეპიზოდში რეჟისორი ახალ ინტრიგას სთავაზობს მაყურებელს. მოულოდნელად სცენაზე სინათლე ქრება, რამდენიმე წამის შემდეგ, ასევე უეცრად ინთება და მაგიდასთან განაწყენებული სახით, თავდახრილი ზის მდუმარე მოზარდი გოგონა (თეკლა მძინარაშვილი). პიესაში მას საკმაოდ ემოციური, ალერსიანი სცენა აქვს მამინაცვალთან, ხოლო რეჟისორმა მაყურებელს მიანდო მისი ამოხსნა. მიუხედავად ორაზროვნებისა, გოგონას ორაზროვანი თავდაჭერით, ფარდა ეხდება რეის ფარულ, ტრადიციულ გატაცებას მოზარდი გოგონებით. იქმნება შთაბეჭდილება რომ რეის გერი უთვალთვალებდა მოკამათე წყვილს და ეჭვით შეპყრობილი შეიჭრა მეტოქის განსადევნად.

XXI საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისიდან წარმოდგენილი სპექტაკლები: დავით ხორბალაძის მიერ განხორციელებული იუნ ფოსეს „მკვდარი ძაღლები“ (სამეფო უბნის თეატრი, 2022), ნანუკა ზუსკივაძის დადგმული ალბერ კამიუს „გაუგებრობა“ (გორის ვიორჯი ერისთავის თეატრი, 2023), თათა პოპიაშვილის „მტრის კოსმეტიკა“ (პიესის ავტორი - ამელი ნოტომი, გორის თეატრი, 2024), ზურაბ გეწაძის „მარტორქები“ (პიესის ავტორი - ეჟენ იონესკო, სოხუმის თეატრი, 2023) და მრავალი სხვა, ნათლად წარმოაჩენდა ახალი რეალობის უტყუარ პორტრეტს. დადგმები ამხელდა აბსურდული რეალობაში აზრდაკარგული სიცოცხლით გატანჯული, მხოლოდ ბიოლოგიური გადარჩენითვის თავდაუშოვავად გარჯილი, სახედაკარგული თანამედროვე ადამიანის საგანგაშო ყოფას, ოჯახური ურთიერთობების ნგრევას, ურთიერთგაუცხოვებას, ტოტალურ გადაგვარება-გაველოურებას, უსწრაფეს უკუსვლას კაცობრიობის ბავშვობის ხანისკენ.

¹⁰ კიკნაძე მ., შავი ფრინველი, „ათონელზე“, <https://www.theatrelife.ge/shavifrinveliatonelze>

XXI საუკუნის 10-იანი წლებიდან ქართველი დრამატურგების შემოქმედებაშიც მზარდი ტემპით პროგრესირებს ოჯახური კონფლიქტების, ძალადობის, მისი ტრაგიკული შედეგების მხილების ტენდენცია. 2015 წელს სამეფო უბნის თეატრის სცენაზე დაიდგა დავით გაბუნიას „ბეჩავი“ (რეჟ. დათა თავაძე), 2018 წელს პაატა ციკოლიას „მზეთუნახავი“, 2022 წელს განხორციელდა მარიამ მელვინეთუხუცესის „სამი და“ (რეჟისორი სანდრო კალანდაძე, თეატრი „ჰარაკი“, 2022; მანანა კვირკველია, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის „სასწავლო თეატრი“, 2023), 2023 წელს - ივა ფეზუაშვილის „ბუნკერი“ (რეჟისორი მიხეილ ჩარკვიანი, ახალი მუსიკისა და დრამის თეატრი) და სხვა.

ახალი თაობის ქართველ დრამატურგთა შორის, უკანასკნელ პერიოდში ერთ-ერთი გამორჩეული ავტორიტეტი ალექსი ჩიღვინაძემ მოიპოვა, რომელიც დრამატურგიაში თემურ ჩხეიძის სახელოსნოდან მოვიდა. მისი დრამატურგიის მაგისტრალური ხაზი სოციალური თემატიკაა, ჩვენი დროის ყველაზე მძაფრი პრობლემები. ამიტომაც აქტიურად იდგმება ისინი დედაქალაქისა და რეგიონის თეატრებში. ალექსი ჩიღვინაძის პიესა „უხერხემლო“ პირველად ტყიბულის სახალხო თეატრში, ლალი კუბლაშვილმა დადგა 2017 წელს და იმერეთის თეატრალური ფესტივალის პრემია დაიმსახურა. მეორედ ეს პიესა დავით თურქიაშვილმა წარმოადგინა ზუგდიდის შალვა დადიანის თეატრში და ისიც 2020 წლის „წინანდლის“ პრემიით აღინიშნა. ამავე პიესის საფუძველზე, დრამატურგმა კინორეჟისორ გიგია აბაშიძის ფილმის სცენარზეც იმუშავა, ხოლო ფილმმა არაერთ საერთაშორისო ფესტივალში მიიღო მონაწილეობა.

პიესა მოგვითხრობს აფხაზეთის ომის შედეგად საკუთარ ქვეყანაში ლტოლვილად ქცეულ, იძულებით გადაადგილებული ოჯახის ტრაგედიაზე. მათ ჯოჯოხეთური წლები გამოიარეს, კვლავაც მუდმივ გასაჭირსა თუ განსაცდელში უწევთ ცხოვრება, თუმცა ამჯერად, მშობლები მათ მიერ წლების წინ სახლიდან გაგდებულ შვილს ტრანსგენდერ ქალს დასტირის. როგორც ირგვევა, სქესშეცვლილი ადამიანის დაკრძალვა პრობლემურია. მეკუბოვე უარზეა კუბო მიჰყიდოს ტრანსგენდერი ქალის მშობლებს, მღვდელი მიცვალებულისთვის წესის აგებაზე აცხადებს უარს, ხოლო სოფელი მისი სასაფლაოზე დამარხვის წინააღმდეგია...

ილიაუნის თეატრში 2022 წელს წარმოდგენილი გელა გულიაშვილის სადიპლომო სპექტაკლი „უხერხემლოს“ მესამე დადგმაა. საქართველოს სოფელში მცხოვრები შუა ასაკის წყვილი - მსახიობ მაიკო ხორნაულის მართა და გიორგი ცერცვაძის მამია - დანაშაულის მწვავე გრძნობას ებრძვის. სპექტაკლის დასაწყისში მამა გარდაცვლილ შვილს უხერხემლოდ მოიხსენიებს, თუმცა მართა უხერხემლოდ სწორედ ქმარს მიიჩნევს, რომელსაც არ შესწევს ძალა თანასოფლელებს დაარწმუნოს მათი პროტესტის უაზრობაში. წარმოდგენის პირველ ნაწილში, მსახიობი გიორგი ცერცვაძე სცენაზე ქმნის ფიზიკურად და მორალურად მოტეხილი, გაუხერხებული, ფეთქებადი და გულცივი მამიას პორტრეტს. მოგვიანებით ირგვევა, რომ თავსდატეხილი ტრაგედიის მიუხედავად, იგი ძალზე მგრძნობიარე, მოსიყვარულე, თავგანწირული მამაა. ეს თავმოყვარეობაშელახული, იმედგაცრუებული, განვლილი წლებისაგან უხვად ნატანჯი მამაკაცი, პროგრესული აზროვნებისკენ



სცენები სპექტაკლიდან ალექსი ჩიღვინაძის „უხერხემლო“, რეჟ. გელა გულიაშვილი.

მიდრეკილი პერსონაა. იგი მთელი არსებით განიცდის, რომ ვერ შეძლო დროულად გამკლავებოდა საზოგადოების „მორალის“ გავლენას, ფარისევლობის ძალას. სპექტაკლისადმი მიძღვნილ პუბლიკაციაში ფილოსოფოსი ვალერი ოთხოზორია სამართლიანად წერდა: „მაიკო ხორნაული და გიორგი ცერცვაძე ქმნიან თითქოს დაბეჩავებული, მაგრამ, სინამდვილეში, საკმაოდ ძლიერი, კეთილშობილი და მოსიყვარულე ადამიანების სახეებს“.¹¹

სპექტაკლის მიწურულისკენ, ისინი ამტკიცებენ, რომ შეუძლიათ „უხერხემლობიდან“ თავდახსნა, თანასოფლელებისათვის საჭირო და აუცილებელი წინააღმდეგობის გაწევა, მზად არიან შვილის ღირსეული პატივით გასასტუმრებლად. „მთავარ გარდატეხას, ერთგვარ მეტამორფოზას მართასა და მამიაში გარდაცვლილი შვილის ცხედრის გაპატიოსნების ეპიზოდში ვხედავთ, როცა დედა საკუთარ შვილს ქალურად გამოაწყობს. მამია კი ნაირგვარი ყვაფილებით ამკობს გარდაცვლილი შვილის ჩასასვენებელს“.¹²

¹¹ ოთხოზორია ვ., „უხერხემლოს“ ფარული ხერხემალი, <https://www.theatre.life.ge/uxerxemlosfarulixerxemali>

¹² იქვე.

2023 წელს „უხერხემლო“ თუშანიშვილის თეატრში განახორციელა რეჟისორმა იოანე (ვანო) ზუციშვილმა (2023). აქ მამიას როლი მსახიობმა გოგა პიპინაშვილმა, ხოლო მართა, - ნინელი ჭანგვეტაძემ განახორციელეს.

„ჩვენი დრო ფეხმძიმეა ტრაგედიით“, - წერდა ესპანეთის კლასიკოსი ფედერიკო გარსია ლორკა (**Federico García Lorca**, 1898-1936) და უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს. მისი რწმენით: „თეატრი - ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ნატიფი და მოქმედი იარაღია ქვეყნის აღმშენებლობისთვის. ეს არის ქვეყნის აღზევებისა და დაცემის მანიშნებელი ბარომეტრი. თეატრს, რომელიც შეძლებს სწორი გზა გამოიხატოს ყველა ჟანრში, ტრაგედიიდან ვოდევილამდე, - ძალა შესწევს მოკლე ხანში აამაღლოს ხალხის სული, ხოლო ზედაპირულ და დარღვეულ თეატრს... შეუძლია მთელ ერს დაუჩლინოს მხატვრული გემოვნება და მთვლემარე უსულგულობაში ჩააგდოს. თეატრი ეს არის ცრემლისა და სიცილის სკოლა. ეს არის ტრიბუნა, საიდანაც შეგეძლება საფარველი ახადო დრომოჭმულ ან ცრუ მორალს... თუ ხალხი არ ზრუნავს თეატრზე, ეს იმას ნიშნავს, რომ ეს ხალხი კვდება ან უკვე მოკვდა“.

ფედერიკო გარსია ლორკა ზუსტად გრძნობდა ეპოქას, რომელშიც ცხოვრობდა და რომლის კონტურებიც იხაზებოდა. ამიტომაც მისმა პიესამ „ბერნარდა ალბას სახლი“, ასახა ფაშიზმის მძვინვარე წლებში დაბადებული ახალი რეალობა, - ძალადობაზე დაფუძნებული ჩაკეტილი სამყარო, საიდანაც თავდახსნის მხოლოდ ორი საშუალება არსებობს – გაგიჟება ან სიკვდილი. XX საუკუნის მეორე ნახევარში „ბერნარდა ალბას სახლის“ ორი მნიშვნელოვანი, რადიკალურად განსხვავებული ინტერპრეტაციები გათამაშდა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე. ორივე მათგანმა ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრა ამ პიესის დადგმების ისტორიაში. რეალობიდან დოკუმენტური სიზუსტით შექმნილი ტრაგედიის მთავარი პერსონაჟი, - დედა-ტირანის მეტაფორულ სახე-ხატად იქცა. იგი უჩვეულოდ აქტუალური აღმოჩნდა XXI საუკუნის დასაწყისშიც. ეს პიესა თემურ ჩხეიძის ერთ-ერთი წარმატებული სპექტაკლი იყო. რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე წარმოდგენილ თემურ ჩხეიძის დადგმაში (25. 09. 1973), გარესამყაროსაგან იზოლირებულ, ციხე-სიმაგრედ ქცეულ სახლში ასკეტურ-დესპოტური ყოფა მეფობდა. სცენაზე იყო მოყვითალო, სქელი კედლები, სიმეტრიული, მაღალზურგიანი სკამები და კედლიდან მომზირალი განრისხებული იესო ქრისტე (სცენოგრაფი მიხეილ ჭავჭავაძე). აქ გარე სამყაროს ხმები ძლივს აღწევდა. მთელი პიესის მანძილზე ისმოდა თავლაში გამოძვრეული კვიცის ჭიხვინი და ტირანული ბუნიების ბერნარდას ტყვეობაში მყოფ გაუთხოვარ ქალიშვილებს (მსახიობები ლიკა ჭავჭავაძე, ნანა ფაჩუაშვილი, ზეინაბ ბოცვაძე, მარინა ჯანაშია და რუსიკო კიკნაძე) სულს უფორიაქებდა. სცენოგრაფიის თეთრ ფონზე ლანდივით დაბორილობდა დედა ბერნარდა (სალომე ყანჩელი), რომელიც მძიმე ხელჯონის ძლიერი დარტყმით აღნიშნავდა თავის ყოველ ფეხის ნაბიჯს. თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წერდა: „დესპოტიზმის საშინელება ამჟამად: ის თითქმის ადამიანს იცავს ცდუნებისაგან, თითქმის იფარავს შეცდომებისა და სისუსტისაგან, სინამდვილეში კი კლაფს ადამიანში ადამიანურს. მაგრამ, ადამიანის ძალებს აღემატება სიცოცხლის ყველა

გამოვლინების მოშობა, რადგან ეს ბუნების ყოვლისშემძლეობასთან გამართული ბრძოლაა, განწირული დამარცხებისათვის“¹³... ფინალში, როცა ადელა თავს იხრჩობდა, მოულოდნელობისგან გაქცევადი ბერნარდას უკანასკნელი სიტყვები იყო: სიჩუმე!! სიჩუმე!! სიჩუმე!!

XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში კვლავ დაიდგა გ. ლორეას ეს შედეგრი. (რუსთაველის თატრი. რეჟ. გ.კაპანაძე), ამჯერად ბერნარდა ალბას სახის ახლებური გაზრებით. მას ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, მომხიბლავი მარინა კახიანი განასახიერებდა. შავი, ასკეტური, სამგლოვიარო კაბა, ვერ მალავდა მსახიობის მშვენიერ სხეულს, სადაც ბერნარდას დესპოტური სული იყო ჩაბუდებული. ქალიშვილები გრძნობდნენ ბერნარდას მოუგერიებელ ძალმოსილებას, მაგრამ იმასაც გრძნობდნენ და ხედავდნენ, რომ დედა ბერნარდა თითოეულ მათგანზე ლამაზიც იყო, მომხიბვლელიც, უფრო ქალური და უფრო მეტად გაჩენილი სიყვარულისთვის, რომელსაც იგი ვერ ეღირსა. ამავე დროს, თვით მ. კახიანის ბერნარდა თითქოს, შურს იძიებდა თავის ქალიშვილებზე, მათი ახალგაზრდობისა და მომავლის გამო.

სცენოგრაფმა ბექა ჯანაშიამ „ალბას სახლის“ ატმოსფერო ლაკონურად, სულ ორი ფერის, თეთრისა და შავის გამოყენებით გადმოსცა. სცენის მარცხენა მხარეს თეთრი საქანელა ეკიდა, მარჯვნივ კი - სამლოცველო კუთხე იყო მოწყობილი, დიდი, შავი ჯვრით. საყოველთაო აღიარებით, სქესობრივი ლტოლვის, ზოლო მოცემულ შემთხვევაში თავისუფალი ნების სიმბოლო ეს თეთრი საქანელა, იქცა სპექტაკლის მეტაფორულ, „მოთამაშე საგნად“. მაშინ, როდესაც მოისმის სამკალში მიმავალი გლეხების სიმღერა, ალბას ქალიშვილები, თითქოს უხილავი ცეცხლი შემოეგზნოთო რიგრიგობით აიჭრებიან საქანელაზე, რათა მალლა ატყორცნილებმა, თვალის შეავლონ მზით გარუჯულ, დაკუნთულ ჭაბუკებს. მეორე მოქმედებაში მარტოდ დარჩენილ მ. კახიანის ალბას, უცნაური სევდა ეუფლებოდა. იგი იწყებდა საგულდაგულოდ შემონახული წერილების ფურცვლას, შემდეგ, გრძნობასაყოლილი, თავის ქალიშვილებზე უფრო მეტად აღტკინებული, იწყებდა თეთრ საქანელაზე ქროლვას და რაც უფრო უმატებდა სიჩქარეს მით უფრო ეძლეოდა სხეულებრივ ნეტარებას... როცა გონს მოსული უბრუნდებოდა რეალობას, იწყებდა სასოწარგვეთილ ქვითინს, გამოწვეულს თავისი ქალური ლტოლვის ამაოების შეცნობით. სპექტაკლი მთავრდებოდა მოულოდნელად. ადელას თვითმკვლელობის შემდეგ, სულით-ხორცამდე შერყეული მ. კახიანის ალბა, ეს მშვენიერი, თვითმპყრობელი ქალი, თითქოს ქვავდებოდა სავარძელში... ანგუსტიანი ფრთხილად უხუჭავდა თვალებს მრისხანე დედას... უეცრად კი, ხელს სტაცებდა ბერნარდას გასაღებების აკმას და დედისეულ სავარძელში კალათდებოდა...

XXI საუკუნეში შეიქმნა გარსია ლორეას „ბერნარდა ალბას სახლის“ არაერთი ორიგინალური სასცენო ინტერპრეტაცია (რეჟ. ლაურა რეხვიაშვილი, მაია დობოროჯვინიძე, ირაკლი გოგია, ნიკა ჩიკვაძე, გიორგი კაშია). მაია დობოროჯვინიძის მიერ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში 2021 წელს დადგმული სპექტაკლი, მოგვიანებით თავისუფალ თეატრში იქნა გადატანილი და რამდენიმე მსახიობის

¹³ გურაბანიძე ნ., ევროპული დრამატურგია, გვ. 269.

ცვლილებით, კვლავ რეპერტუარშია. დაიდგა ასევე გარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“, სადაც ანგარებიანი ქორწინების ტრაგიკულ შედეგს წარმოგვიდგენდა როგორც რეჟისორ გიორგი სიხარულიძის, ასევე რეჟაზ შატაკიშვილის დადგმა (ამ უკანასკნელის დამსახურება იყო ისიც, რომ რეჟისორმა დედანთან მიახლოვებით თარგმნა პიესა და ტექსტთან ადეკვატური წარმოდგენა შესთავაზა მაყურებელს). ქართულ თეატრში ახალგაზრდა რეჟისორების დაინტერესების მასშტაბი გარსია ლორკას ტრაგიკული დრამებისადმი, კვლავაც შეფასდა ჩვენს რეალობაში გაზრდილი ოჯახური ძალადობის, ძალაუფლების ბოროტად გამოყენების ანარეკლად.

რადიკალურად განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან მაია დობორჯგინიძისა და გიორგი კაშიას დადგმები. მაია დობორჯგინიძის დადგმაში დედის ფანატოზში რამდენადმე მიმქრალი იყო. აქ ქალბატონი ალბას თვითნებობა შვილების ბედზე, მათზე ზრუნვით მოტივირდა. ამიტომაც, ადელას თვითშეგლეჯლობას ჭკუიდან გადაჰყავდა იმედგაცრუებული, საკუთარი უნებური დანაშაულით თავზარდაცემული დედა. ამ მხრივ, გიორგი კაშიას დამოკიდებულება დედის ტირანისადმი, სულიად უპატივბელი გახდა. გარდა ამისა, აღსანიშნავია ისიც, რომ გიორგი კაშიას დადგმა, თითქმის ავითარებდა მაია დობორჯგინიძის მიერ ჯერ კიდევ გაუბედავად წარმოდგენილ პასაჟს პიესის უჩინარი, მაგრამ დემონად მოაზრებული პერსონაჟისადმი.

„მაია დობორჯგინიძის სპექტაკლში მხატვარ ნუცა ჭყონიას მიერ შექმნილი სცენოგრაფია, ინფორმაციას გვაწვდიდა ბერნარდას ოჯახში განვითარებული ტრაგედიის მთავარ ინსპირატორზე. სცენის მარჯვნივ, თმასუჭუჭა, მომნიბლავი ახალგაზრდა კაცის მოზრდილი პორტრეტი იყურებოდა დარბაზში. ეს პეპე იყო, რომელსაც პიესის თითქმის ყველა მოქმედი პირი მოიხსენიებს, მაგრამ მოქმედებაში არ ერთვება, ხოლო სპექტაკლის დამდგმელმა მისი პორტრეტი ავანსცენაზე გამოფინა, ბერნარდას ოჯახის მუდმივ მეთვალყურედ გაიზარა და დემონის ფუნქცია დააქისრა. ღარიბ, არქაული ადათ-წესებით დათრგუნულ, მამაკაცთაგან გაცლილ სოფელში, ქალიშვილებისთვის ყველაზე სასურველი, არცთუ ინფანტილური პეპე, სავარაუდოდ თავადაც იღწვოდა მისი ღვთიით ბოძებული სილამაზე სარფიანად დაეხანდებინა. ამ მოსაზრებას ამყარებდა ბერნარდას მოხუცი დედის გაფრთხილება, - „პეპე ყველას შეგჭამო“.¹⁴

2023 წელს, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის „სასწავლო თეატრის“ სცენაზე ისევ დაიდგა „ბერნარდა ალბას სახლი“. სპექტაკლის დამდგმელმა მაგისტრანტმა რეჟისორმა გიორგი კაშიამ, ადრეულ დადგმებში უჩინარი მოქმედი გმირი პეპე, ამჯერად პირველივე სცენიდან გამოიყვანა სცენაზე.

შავ ფერში გადაწყვეტილ, დეკორაციისგან განძარცვულ სცენაზე, სპექტაკლის დასაწყისიდან ფინალამდე, ავანსცენისკენ იდგა კუბო. უფარდო წარმოდგენაში, დარბაზში შესული მაყურებელი, თითქმის პანაშვიდს ესწრებოდა. პონსია ესპანურად კითხულობდა ლოცვანს. იქვე, სკამებზე ჩამომსხდარ ჭირისუფალთა თვალწინ კი, პირველად ჩნდებოდა მსახიობ ვატო სანიკიძის მიერ განსახიერებული, ფლამენკოს გაუხეშებული პლასტიკური ნახაზით მოცეკვავე ეფექტური აღნაგობის

¹⁴ ქუთათელაძე თ., , დავით კლდიაშვილისა და გარსია ლორკას რამდენიმე პიესის უახლესი სასცენო ინტერპრეტაციები, <https://interpretation.tsu.ge/index.php/main/article/download/46/48/146>

პეპო. ამიერიდან მაყურებელი მას ხშირად შედავდა ბერნარდას ოჯახში დრამატული პროცესების მოთვალთვალეს, ფლამენკოს დამახინჯებული ილეთებით სოფლის საძულველი, დესპოტი ქალბატონის უძლეველობის ნგრევის თანამონაწილეს, ქალთა სქესზე საკუთარი ძალაუფლების დემონსტრირებით ცინიკურად მოზეიმეს (ქორეოგრაფი - გიორგი ტიელიძე, მხატვარი - ირიკო აბულაძე).

აფანსცენისკენ მდგარ კუბოსთან მოქმედი პირები სცენური დროის დიდ ნაწილს ატარებდნენ. დეკორაციის ეს ერთადერთი დანადგარი და მის ირგვლივ მყოფი ადამიანების ქმედებები, განზოგადებულ სახეს იძენდა. ეს კუბო წარმოადგენდა ყველა უარყოფითი ემოციის, საძულველი წარსულისა თუ უნუგემო მომავლის, აკრძალული სიყვარულის მატერიალიზებულ ატრიბუტს და ცდილობდნენ მისი ნეგატიური ენერგეტიკის დაძლევას. იგი ოჯახში მიმდინარე პროცესების, მასთან ერთად კი, გარესამყაროს ანარეკლიც იყო. მასში შურისძიების მიზნით აფურთხებდნენ იმიერში გადასულ მოძალადე ანტონიოს. ამ კუბოში იმალებოდნენ, სასიყვარულო აქტს ატარებდნენ და სხვა.

მსახიობ ზეინაბ დვალისვილის პირქუში, საკუთარ ძალაუფლებასა და ავტორიტეტში თავდაჯერებული, ხანდაზმული ბერნარდა, ცდილობდა მკაცრად გაეკონტროლებინა ასაკუბპარული, დაუმორჩილებელი ქალიშვილების ერთფეროვანი, მოსაწყენი დღეები სატუსალოდ ქცეულ გარემოში. თუმცა, დედა-ბატონის შეძველებულ ტირანიას ჩვეული ცეცხლოვანი გოგონები, ოსტატურად მანიპულირებდნენ მოჩვენებითი ხელსაქმეობით, ხოლო ახალგაზრდების თავისუფლებისა და სიყვარულისკენ დაუოკებელი სწრაფვა მახინჯ ფორმებს იძენდა. სპექტაკლში ერთმანეთს ენაცვლებოდა დების ურთიერთსიძულვილის, ლესბოსური ლტოლვების, ირონიული პეპოს მიერ ადელას დემონსტრაციული გაუბატოებების სცენები. სპექტაკლის ფინალში, უმცროსი დის თვითმკვლელობის შემდეგ, კუზიანი მარტირით (მსახიობი ანუკა შარია) ოთახში ამწყვდევდა დედას და ეპატრონებოდა ბერნარდას სადავებებს.



სცენები სპექტაკლიდან გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“, რეჟ. გიორგი კაშია. ფოტოების ავტორი ნუკა კობაძე და ლევან მამასახლისი

როგორც ცნობილია, თეატრალური ხელოვნება ფლობს უნიკალურ თვისებას, - ასახავს დროს და წინასწარმეტყველებს მომავალს. თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე 1973 წელს განხორციელებული თ. ჩხეიძის დადგმის თაობაზე წერდა: „სპექტაკლში იშვიათი ფსიქოლოგიური სიმართლით და სიზუსტით დახატული ერთი „სახლის“ ცხოვრება, კონფლიქტები, ტანჯვანი იძენდნენ ზოგად ხასიათს - ეს იყო არა მხოლოდ „სახლის“, არამედ ჩვენი გასული საუკუნის 70-იანი წლების სამყარო, მოქცეული ერთ მოდელში, ერთ გრანდიოზულ, მსოფლიოს ერთი მეექვსედის დამტევი „სახლის“ მოდელში“.¹⁵ შესაძლოა, დიდი ქართველი თეატრმცოდნის ეს მოსაზრება, ამჯერადაც გავიმეოროთ. XXI საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისის ქართულ თეატრში განხორციელებული ინტერპრეტაციები უმთავრესად პირქუშია. ისინი გვიჩვენებენ ჩვენს შფოთიან, არაპროგნოზირებად ეპოქას, გვაფრთხილებენ და გვაშინებენ ხვალისდელი, არცთუ მშვიდი, უზიფათო მოვლენებისთვის.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის „სასწავლო თეატრის“ 2023 წლის მორიგი საპრემიერო ჩვენება მიეძღვნა აფხაზეთის ომს. მანანა ბერიკაშვილის რეჟისურით შექმნილი დოკუმენტური მასალების კოლაჟზე დაფუძნებული სანახაობა „გამარჯობა აფხაზეთო, შენი!“, სუნთქვაშეკრული მაყურებლის გარემოცვაში გათამაშდა. ყოველგვარი ზედმეტი ეფექტებისაგან თავისუფალ სცენაზე, იყო დობანდით შეკრული სატუსაღოს ცხაური. მასზე ხან მომაჯადოებელი სიმშვიდით მოლივლივე ზღვა ისახებოდა მოცეკვავე თოლიების გადაფრენით, ხან წარმოსახვაში სამარადიოსდ აღბეჭდილი, თანამემამულეთა მიერ განწირული, მშველელის მოლოდინში უმედეგოდ გაწვდილი უმწეო ხელები. რამდენჯერმე გადასერა ეს პირობითი, აქაფებული ზღვა, ფერად-ფერადი ნაჭრებით აფერადებულმა ნატვრის ხემ. იგი ასოცირდა საკუთარ ჭერქვეშ დასაბრუნებლად მომლოდინეთა ოცნებასთან. სცენაზე უხვად ვხვდებით სქელ, მასიურ ტროსებს, რომლითაც იქსოვებოდა ხელოვნური ბარიერი ან გარკვეული ხაფანგი.

ამჯერად, სევდიანი ისტორიების ავტორები იყვნენ ის პატარები, რომლებმაც აფხაზეთის ომს მშობლებთან ერთად გაქცევით უშველა თავი, ხოლო უცნაურ ქაოსში ჯერ კიდევ ვერ აცნობიერებდნენ იმ საშინელებას. მსახიობები მაყურებლის თვალწინ ცდილობდნენ მრავალი წლის წინ, ბავშვობისას, გაუგებარი განსაცდელის დროს განცდილი განწყობის აღდგენას, მის გათამაშებას. ისინი ყვებოდნენ იმას, რაც მათ წარმოსახვაში მყარად აღბეჭდილიყო ძალზე მტკივნეულ რეალობად. სცენაზე თამაშდებოდა ბავშვის თვალთა აღქმული ის სინამდვილე, რაც მაშინ პასუხგაუცემელი დარჩა, - მშობლიური სახლებიდან უკანმოუხედავად რატომ გარბოდნენ ნაჩქარევად და დაუდევრად ჩაცმული, აცრემლებული ანაბეჭდები, სახელდახელოდ გატენილი უმძიმესი ჩანთებით, თან უმოწყალოდ, სულ უფრო სწრაფად რომ მთარბენინებდნენ გოცებისაგან თვალუბგაფართოვებულ, მძაფრი შიშით დაზაფრულ პატარებს.

¹⁵ გურაბანიძე, ევროპული დრამატურგია, გვ. 269.



აფიშა სპექტაკლისთვის
„გამარჯობა, აფხაზეთო შენი“,
რეჟისორი მანანა ბერიგაშვილი.
აფიშის ავტორი ვანო კივნაძე

დამწყები მსახიობები ყვებოდნენ სიგვდილს სასწაულებრივად გადარჩენილი, მშობლიურ კერას განშორებული სხვადასხვა ასაკის მოზარდების დიდი ტკივილზე, სამარადისოდ დანგრეულ ფსიქიკაზე, მარად გაუხუნარ კადრებზე. ისინი ყვებოდნენ დაკარგულ პირველ სიყვარულზე, ხელოვნურად შეწყვეტილ უნაწეს ურთიერთობაზე. ყვებოდნენ უეცრად გაავებული, გაველოურებულ თანამოქალაქეთა მიერ ჩადენილ უსასტიკეს მკვლელობებზე, უდანაშაულო მსხვერპლზე, სიცოცხლისათვის ბრძოლის დაუთრგუნავ წადილზე, უახლოეს ადამიანთა შორის უსწრაფესად ჩამოვარდნილ მტრობა-ღალატზე, სულ ცოტა ხნის წინ ახლობელს, ნაცნობს, მეგობარსა თუ ნათესავში ჩასახლებულ ურჩხულის დაბადებაზე.

მსახიობები უმთავრესად ყვებოდნენ თავს დატყევილ ტრაგედიებზე, იმედგაცრუებაზე, შიმშილსა და სიცივეზე. ისინი მხოლოდ სახისმეტყველებით, შინაგანი ენერგეტიკით, ძალზე მოზომილი, მაგრამ ზუსტი პლასტიკური ნახაზით ან მოძრაობით ხატავდნენ ბევრზე დაკიდული სიცოცხლის გადასარჩენად, უკანასკნელი მატარებლის მისასწრებად გაქცეული, ჩემოდნებჩაბლუჯული მცირეწლოვანი დების განწყობაზე. აღწერდნენ უსუსური მშობლების უცნაურ სახეებს, რომლებიც ვერაფრით ენმარებოდნენ თავიანთ პატარას შიმშილის მწველი გრძნობის ჩასახშობად. მაყურებლის თვალწინ გაცოცხლდა არა მხოლოდ აფხაზეთის ომის გაუგონარი კომმარო, არამედ ზოგადად ომის, როგორც უკიდუგანო, გაუგებარი ბოროტების ბაკხანალიაც, რაც ელვის სისწრაფით ცვლიდა ადამიანებს, გარდაქმნიდა ბოროტების იარაღმომარჯვებულ მსახურებად.

2024 წელს 100 წელი შეუსრულდა მ. ჯავახიშვილის შედევრს, - „ჯაყოს ხიზნებს“. ამ რომანის თაობაზე თავად ავტორი წერდა: „ჯაყოს“ 1924 წლის სექტემბერ-ოქტომბერში ვწერდი, ვწერდი და ვგრძნობდი, რომ ჩემს გულს ცეცხლი ედებოდა, ხოლო სული იმ დროს სისხლში მქონდა ამოვლებული. „ჯაყო“ გმინვია

ჩემი სულისა“.

მიხეილ ჯავახიშვილის მიერ 1924 წელს შექმნილ ქართული რომანისტიკის ამ ღირსშესანიშნავ შედეგში, შესამჩნევია ავტორის ბრაზი სულ ცოტა ხნის წინ განცდილი ქართული სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის დაკარგვის, დიდი მსხვერპლის, ინტელიგენციის პოლიტიკური უმწიფრობის, დანაშაულებრივი შეცდომების გამო. მიუხედავად ამისა, რომანსა თუ მისი თავდაპირველი ინტერპრეტატორის - თემურ ჩხეიძის სამივე დადგმაში (საქართველოს ტელევიზია, 1979, მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, 1983, მარჯანიშვილის თეატრი, 1984), შესამჩნევია თანაგრძნობაც მარადიული ღირებულებების ერთგული, მიმნდობი, დაბნეული, მატერიალური ფასეულობებისა თუ მომხვეჭელობისადმი გულგრილი, „ქრისტიანული მორალით გაჟღენთილი, რევოლუციის დემოკრატიზაციის სასიყუთო შედეგებისადმი რწმენით განწყობილი თავადისა და მისი მეწყვილეს ტრაგიკული ისტორიისადმი. რომანსა თუ თ. ჩხეიძის ამ დადგმებში, ერის ეს ორი სახელოვანი გვარის - ხევისთავთა და ყაფლანიშვილთა უკანასკნელი მემკვიდრეები, თითქმის სიცოცხლის ბოლომდე მორჩილად ეზიდებიან ბედისწერისაგან მათთვის განკუთვნილ მწარე ხვედრს, თავიანთ მძიმე ჯვარს. მათ სწამთ რომ ეს სასტიკი და სამარცხვინო „სასჯელი“ დამსახურებულიცაა და დაუმსახურებელიც“.⁶ შეუცდომელი ან უცოდველი არავინაა, ამიტომაც მსხვერპლნი გახდნენ თითქოსდა უზენაესის ანალოგად შექმნილი ადამიანისადმი ნდობისა თუ მარად საეჭვო რევოლუციური ცვლილებების, საგუთარი ქვეყნის ნათელი მომავლისადმი უქრობი იმედიანი განწყობის. მათი ბედგრული ყოფა კი, ძალზე წააგავს მშობლიური ერისა და ქვეყნის მდგომარეობას.

მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ 2014 წლის 24 სექტემბერს ცნინგალის თეატრში რეჟისორმა გოჩა კაპანაძემ „ჯაყოს“ სახელწოდებით დადგა, ძალადობის სამხილად კი გამოავლინა თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია. რეჟისორმა ორიგინალურად გაიაზრა სანახაობის ფორმა, მკვეთრი მეტაფორებითა და სიმბოლური აქცენტებით გამოხატა ჯაყოს ფენომენი, როგორც ფართო მასშტაბის სოციალური მოვლენა. აქ გ. კაპანაძე რთულსა და ფართო მასშტაბის ისტორიული პანორამი-



სცენები სპექტაკლიდან მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყო“, რეჟისორი გოჩა კაპანაძე.

¹⁶ <https://www.theatre.life.ge/gamarjobajako>

დან ოსტატურად გამოყოფს მთავარ ტენდენციას, რაც წარმოდგენას კონცეპტუალურ განზოგადობას ანიჭებს. სპექტაკლში მსახიობმა რამაზ ხომასურიძემ შექმნა ჯაყოს კოლორიტული სახე. მარგოს სახე ვარიაციულია. მას ორი მსახიობი ასრულებს. ლელა მახნიაშვილისა და თინათინ კობალაძის მარგო, ერთი გმირის ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდს გამოხატავს, ორგანულია მათი ხასიათის ფორმირების პროცესიც.

ფართოდ გაშლილ, სარკეებიან ქართულ ტახტზე, რომლის თავზეც იკვეთებოდა ღვთისმშობლის გამოსახულება (მხატვარი ლ. მურუსიძე, კომპოზიტორი - ს. თედიშვილი), უცხოტომელი ჯაყო ფეხქვეშ თელავდა ქართველ თავადთა ღირსებასა და მათ მრავალსაუკუნოვან ეროვნულ ღირებულებებს. დაუსჯელობის სინდრომით გახლებული მოძალადე, ეპატრონებოდა სახელოვან ხევისთავთა მემკვიდრეობას, ძვირფასეულობას, ოჯახსა და თეიმურაზის სიფრიფანა ცოლს.

რეჟაზ გიორგობიანის თეიმურაზ ხევისთავი, უჩვენებდა უხეშ ძალადობასთან დაპირისპირებული ინტელიგენციის შინაგან ტრაგიზმს, ახალი რეალობის პირისპირ დაბნეულ მწიგნობარს. ინტელექტუალისა და ლამის პრეისტორიული ხანის მოძალადის დაპირისპირება აქ, ტრადიციულ ღირებულებათა, ცივილიზაციის ყველა სეგმენტის დამხობით მთავრდებოდა. ახალი საუკუნის აპოკალიფსურ სიტუაციას მოხერხებულად ერგებოდა და ოსტატურად იყენებდა გაუნათლებელი, ველური ენერგიით აღსავსე მოძალადე, რამაზ ხომასურიძის ჯაყო ჯივამშვილი. სპექტაკლის საკვანძო მიზანსცენებში ილიკო სუხიშვილის მიერ დადგმული „სიმდის“ აგრესიითა და ძალადობრივი ვნებით გაჯერებული ქორეოგრაფიული ჩანართი, ამძაფრებდა რეჟისორული კონცეფციის აღქმას. ჯაყოს ცნობილი რეფრენი „ეგრე ვიცის ჯაყომო“, რაც ახალი დროების მიერ აღწევებული მტაცებლის სამოქმედო ლოზუნგად იქნა გაცხადებული, სპექტაკლის მიწურულისკენ ბუმერანგით უბრუნდებოდა. სახელოვან თავადთა უკანასკნელი მემკვიდრეების დამამხობელ მძინარე ჯაყოს, შურეაცხოფილი, შურისძიებით ანთებული, ნაძახმომარჯვებული მარგო, სასოწარკვეთილი შეძახილით, - „ეგრე ვიცის მარგომო!..“ - ეკვეთებოდა და შეუბრალებლად კლავდა. ბედის ირონიით ეს საოცნებო გამარჯვება დღემოელე იყო. მაღლეე იბადებოდა ჯაყოს მემკვიდრე, მოძალადის ახალი სახე. მკაცრი, რეალისტი რეჟისორი არ ვარაუდობდა ჯაყოიზმის გარდაცვალებას. წინასწარმეტყველებდა ჩვენს გვერდით ჯაყოს ველური, ხარბი, სასტიკი სულის სხვადასხვა სახითა და ფორმით მარადიულ არსებობას.

უკანასკნელ წლებში ახალგაზრდა რეჟისორების დადგმულ წარმოდგენებში ძალზე მკაცრი აღმოჩნდა თეიმურაზ ხევისთავისადმი დამოკიდებულება. ნიკა ჩიკვაძისა და მაკო კახეთელიძის გააზრებებში მინიმალური ემპათიის ან თანაგრძნობის ნიშანწყალიც არ შეიმჩნევა. საფუძვლიანად განაწყენებული მარგო კი, სრულიად გულგრილია ყოფილი ნაქმრევის ტრაგიკული დაცემისადმი.

ფოთის თეატრის მინიატურულ სცენაზე განხორციელებულ რეჟისორ ნიკა ჩიკვაძის ერთმოქმედებიან, ლაკონურ წარმოდგენაში, კვლავ გათამაშდა ლამის ჩვენს ეროვნულ მითად გადაქცეული მ. ჯავახიშვილის გმირთა ტრაგედია. მასში XXI საუკუნის თვალთახედვიდან შეფასდა მიხეილ ჯავახიშვილის ჯაყოს ხიზანთა და-

ნაშაული. დარბაზში შესული მაყურებლის თვალწინ, ჯერ კიდევ სპექტაკლის დაწყებამდე, რეჟისორის კონცეფციით შექმნილ ე.წ. აერობორტის მოსაცდელში, თვითმფრინავთა განრიგის განათებულ კედელთან, დიდხანს და მოთმინებით იდგა ჩამომხმარი მამაკაცი. მსახიობ გენა შონიას თეიმურაზს ხელში მუყაოს დაფა ეკავა, მასზე შავი შრიფტით გამოგვეთილი სასურველი ვიზიტორის სახელით. ნანატური სტუმარი - ჯაყო, კარგა გვარიანად აგვიანებდა თვითმფრინავიდან ჩამობრძანებას, ნათავადარი მასპინძელი კი, ლამის სამარცხვინო მოთმინებით აღჭურვილი ელოდა მისთვის ამ ერთადერთ, უკანასკნელ იმედს, - ყოფილ მოჯამაგირეს.

წარმოდგენის პირველივე მიზანსცენა სახელოვან ხევისთავთა უკანასკნელ ნაშიერს, ყოფილი მოჯამაგირის მოჯამაგირედ წარმოაჩენდა. უსასრულოდ მტანჯველი პაუზის შემდეგ, სცენას ევლინებოდა გრძელ შავ ბეწვის ქურქში გახვეული, ჟღალი ფერის თმა-წვერიანი ჯაყო. იგი სრულიად განსხვავდებოდა ადრეულ დადგემებში ასახული ტყაპუჭიანი, გატყიურებული ნახევრადმხეცისგან, რომელსაც ჯერ კიდევ შერჩენოდა ყოფილი ბატონისადმი თუნდ მოჩვენებითი რიდი, სიფრთხილე და შიში უსწრაფესად ცვალებადი ახალი დროებისადმი. ამ მხრივ, ფოთის სცენაზე მსახიობ გიორგი სურმაგას მიერ შეიქმნა ჩვენი დროის „გააზნაურებული მდაბიოს“ პორტრეტი. ეს ჯაყო, დიდი ბიზნესის სრულყოფილებიანი წვერი იყო, ამაყი, უშიშარი, ხელმეუხები, რომელიც საკუთარი საქმოსნური ხრიკების მოსაჭახრაკებლად, თვითმფრინავით დაქროდა სამყაროს კიდით კიდემდე. მთასავით ზორობა, თავდაჯერებული, ბატონკაცურად გაჯვიმული სტუმარი, ცივად, ცინიკურად ეგებებოდა წარმოდგენის დასაწყისიდანვე დამიწებულ, ჯაყოს მსახურად გააზრებულ მასპინძელს, რომელიც დიდის მოწიწებით ჩამოართმევდა უმძიმეს ჩანთასა თუ ჩექმებს.



სცენები სპექტაკლიდან მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყო“, რეჟისორი ნიკა ჩიკვაძე.
ფოტოების ავტორი - ბექა ცირეკიძე

მხატვარ ანანო დოლიძის მიერ სპექტაკლში შეიქმნა სასტიკი სცენური გარემო. ცოლ-ქმრის დაცარიელებულ ბინასა თუ თავმესაფარში, მხოლოდ ლოგინია გაშლილი. სცენის მთელ სივანეს წვდება ქათქათა ზეწარი, რაც სუდარადაც აღიქმება. ამ თეთრ-შავ სივრცეში, ღონიერი, ფართე ნაბიჯებით, ძვირფასი გრძელი ქურქის კალთების ფრიალით დააბოტებს თავისი უჩვეულო აღზევებით გათავზედილი, გენეტიკური სიველურით დაღდასმული ჯაყო. საპატიო სტუმრისთვის გამზადებული

ლი ულუფით დანაყრებული დაურიდებლად, საკუთარი ნადავლის დაპატრონების შეგრძნებით აუბატურებს მსახიობ ანი ანდლულაძის გაენაჭულ მარგოს, რომელიც ჯაყოს ღონიერ თათებში გამომწყვდეული, უღონოდ ფართხალებს დატორილი, უშედეგოდ იბრძვის მოძალადის მოსაცილებლად.

ეროვნული კლასიკის ამ გათანამედროვეებულ ნამუშევარში რეჟისორი გვთავაზობს რომანის არსობრივ თემაზე, ყველაზე დიდ ტკივილზე აქცენტს. ნიკა ჩიკვაიძის კონცეფციით, ახალი ეპოქის ჯაყო, ფულისა თუ ქონების დავროვებითაა დაკავებული. მტაცებელ ნამოჯაგირალს ხევისთავთა საგვარეულო ნაშინდარში ევროპული სტანდარტების სასტუმრო გაუმართავს. აქვე, „სულ ცოტა ხნის წინ თეიმურაზის თანამეცხედრე, უსწრაფესად გარდაიქმნება ჯაყოს ერთგულ თანამოაზრედ. სცენას დემონსტრაციულად მოეგლინება ტანსაცმლით დახუნძლულ ბორბლებიან საკიდზე ამხედრებული, მოდურად გაპრანჭული და თეთრჩაჩრიანი მზის სათვალემორგებული, მსუყე ცხოვრებას, ფერად ჭინჭებსა თუ ხარა-ხურას დახარბებული, ყოფილი მოჯამაგირის ხასად ჩამოქვეითებული ქალი. ამიერიდან ის, სპექტაკლის ფინალამდე ამრეხით უგულებელყოფს ნაქმრევის არა მხოლოდ სიახლოვეს, არამედ მისდამი უმცირეს თანაგრძნობასაც“.¹⁷

კომპაქტურ წარმოდგენაში, რეჟისორი თითქოს სცენაზე მიმდინარე მოვლენების მსაჯულად წარმოგვიდგა. იგი უმოწყალოდ შოლტავს სხვადასხვა ტომის ჯაყოთა ხელგამლილ მასპინძლად, შემდგომ კი მსხვერპლად, თვინიერ მოჯამაგირედ გადაქცეულ, წარსულისა თუ თანამედროვე ქართული ინტელიგენციის შეუსმენელ, გადაგვარებულ, მხოლოდ ბიოლოგიური არსებობისთვის გარჯილ თანამემამულეებს. „სპექტაკლს რეფრენად გასდევს **tom waits – Russian Dance**-ის მუსიკალური კომპოზიცია. იგი სანახაობის კრიტიკულ ეპიზოდებში ქარიშხალივით შემოიჭრება ხოლმე სცენაზე, ამძაფრებს ემოციური მიზანსცენების აღქმის ძალას, ტრაგიკული სანახაობის მასშტაბს. ის თითქოს ცდილობს ერის ცნობიერებადბინდული, ახალი ეპოქის მოთხოვნებთან ადაპტაციის უუნარო ნაშიერნი, შეუბრალებლად მოხვეტოს და გადაისროლოს ისტორიის სანაგვეზე, მოუსაველეთში“.¹⁸

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დიმიტრი ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე 2023 წელს პირველად დაიდგა მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ (მზატვარი - ეკატერინე ხინჩაგაშვილი-კაპანაძე, მუსიკა - ოთო ბერძენიშვილის) რეჟისორმა მაგო კახეთელიძემ სცენის სიღრმეში თინეიჯერი, სკოლის მოსწავლე გოგონები განათავსა. ისინი მთელი წარმოდგენის მანძილზე სცენაზე იყვნენ, წიგნებმომარჯვებულნი ახმოვანებდნენ ავტორისეული ტექსტის გარკვეულ ფრაგმენტებს, კიცხავდნენ თეიმურაზს და განასახიერებდნენ ჩვენი მომავალი თაობის განწყობას წინაპართა მიერ ჩადენილ ცოდვებზე.

თეიმურაზის როლის შემსრულებელი წარმოსადგეი, ინტელიგენტური გარეგნობის ნოდარ მელაძე, სცენაზე ქმნიდა უკეთესი მომავლის თვინიერად მომლოდინე, სასურველ ოცნებებში მოფარფატე, უმწეო ინტელექტუალის სახეს. ბედს მორჩილად მინდობილს, ცოლისა თუ მეგვიდრობის დაცვის არც უნარი ჰქონდა და

17 <https://www.theatre.life.ge/gamarjobajako>

18 იქვე.



სცენები სპექტაკლიდან მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაკოსიზნები“, რეჟ. მაკო კახეთელიძე.
ფოტოების ავტორი - ბექა ცირეკიძე.

არც მცდელობის სურვილი. სპექტაკლისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში თეატროლოგი მაია კიკნაძე სამართლიანად მიიჩნევს, რომ „შინაგანად გამოფიტული, მონურ მდგომარეობაში მყოფი თავადი ხევისთავის სულიერი ყოფა იმ უნაყოფო, გამხმარი ხის ასოციაციას იწვევს, რომელიც სცენის მარჯვენა კუთხეს „ამშვენებს“¹⁹. მაკო კახეთელიძის დადგმაში გიგა აბულაძის ჯაკოს სახე ჩვენი დროის მოხერხებული, მომხვეჭელი, მედროვე ადამიანის პორტრეტს წარმოგვიდგენდა. მსახიობის სცენურ გმირს გააჩნდა მამაკაცური ძალმოსილებაცა და გარეგნული სიბლიც. ამიტომაც, დიდ გაუგებრობას არ ქმნიდა მარგოს მხრიდან უნერგო, ახალ დროებას აცდენილი, ყავლგასული, უფხო ნათავადარიდან „მარიფათიან“, ჯანმრთელ მამაკაცზე გადასაცვლება. ქეთო ტატიშვილის მარგო, მთელი სპექტაკლის მანძილზე თანმიმდევრულად ხატავდა თავისი პერსონაჟის დრამატულ ბუნებას. ის უშედეგოდ ცდილობდა თეიმურაზის გაფხიზლებას, თავდადრეკას, დაჟინებით მოითხოვდა ახალი ეპოქის საეჭვო რეჟიმთან მის დაზავებას. ჯაკოს მეწყვილედ მარგოს ტრანსფორმაციის პროცესი მისთვის დიდ ტრაგედიას არ წარმოადგენდა. მსახიობი ცდილობდა ეჩვენებინა თვითგადარჩენისთვის განწყობილი ქალის დრამა. იგი სრულ გულგრილობას გამოხატავდა მეუღლის რწმენის მიმართ. „ყოფილის“ უყურადღებობით განაწყენებული, იმედგაცრუებული, გაღატაკებული, განზიზღვნილი, სრულებით არ გამოხატავდა თუნდ მცირეოდენ ემპათიას ახალი რეალობისადმი

¹⁹ კიკნაძე მ., <https://www.theatre.life.ge/jakosiznebi>

შეუწყნარებელი ინტელიგენტის მარცხისადმი. სპექტაკლის ფინალში ნოდარ მე-ლაძის თეიმურაზ ხევისთავი თითქმის ნებაყოფლობით, წინააღმდეგობის გარეშე უწინარდებოდა ჯაყოს მიერ მისთვის შემზადებულ, დამსახურებულ სასჯელად თუ ჯილდოდ გადაქცეულ სკივრ-სამარეში. რწმენადაკარგული, სასურველი დემოკრატიული ღირებულებების კრახში, წითელი საუკუნის ფსევდოღირებულებებთან ადაპტირების აუცილებლობაში დაჯერებული ნათაფადარი, დაუნახებლად ირჩევდა გაცლას, იმიერში გადასვლას.

XXI საუკუნის რეჟისორებისთვის მიხეილ ჯაფახიშვილის თანამედროვე ინტელიგენციის ტრაგედია თითქმის გაუფასურდა, თეიმურაზის უსიცოცხლო სახე კი, სულ უფრო მეტად განიცდის დევალვაციას.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ბაკალავრთა ჯგუფების მიერ 2023 წელს, მრავალწლიანი პაუზის შემდეგ, წარმატებით განხორციელდა ქართული კლასიკის ორი მნიშვნელოვანი დადგმა, - ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“ და ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“.

დრამის ფაკულტეტის, თეატრის რეჟისურის პროგრამის სტუდენტის გიორგი თენაძის საკვალიფიკაციო ნამუშევარი „ოთარაანთ ქვრივი“ (ილია ჭავჭავაძის მოთხრობის მიხედვით. ხელმძღვანელი: გია კიტია, ასოც. პროფ. დაიდგა გიორგი ერისთავის სახელობის გორის დრამატულ თეატრში) სახიერ, ემოციურ, ლაკონურ დადგმად რეალიზდა. ახალგაზრდა რეჟისორმა შექმნა ქართული კლასიკის თამაში, საინტერესო ადაპტაცია, შთამბეჭდავი სანახაობის ადექვატური სასცენო ტექსტი, სადაც მკაცრად გამიჯნა მთავარი და მეორეხარისხოვანი მოვლენები, გამოვევთა ძირითადი პერსონაჟები და მათ ირგვლივ შეთხზა ახალი, ძალზე ორგანული სახეები. ამ გათანამედროვეებულ, აქტუალურ ნამუშევარში გაფართოვდა და გამძაფრდა ავტორისეული გროძობათა ბუნება, მისი მთავარი გზაგანილი. სწორედ ამ მხრივ იყო აღსანიშნავი რეჟისორის მიგნება, წარმოდგენაში ჩართული სამი გროძეული ქალისა თუ ბედისწერის სახე, რომელიც ერთგვარად წააგავდა „მაკბეტისეულ სამ ჯადოქარს“. სპექტაკლის დასაწყისიდანვე ორგანულად გათამაშდა მათი სახე-ხასიათები, პლასტიკური ნახაზი, გამოიგვეთა მათი ფუნქცია, მათხვევ გადანაწილდა ავტორისეული ტექსტი, ე.წ. რეპარკები, მინიშნებები. ისინი წინასწარმეტყველებდნენ ამა თუ იმ მოვლენებს, მოსალოდნელ სამიშროებებზე აფრთხილებდნენ მთავარ გმირებს და შემდგომ, ერთგვარი ნიშნისმოგებით წარმოაჩენდნენ საკუთარი ავტორიტეტის ძალას. შესამჩნევი გახდა ახალგაზრდა რეჟისორის სწრაფვა სპექტაკლი დააფუძნოს გაბედულ, არატრადიციულ კონცეფციაზე.

ილია ჭავჭავაძისეული მოთხრობის ძირითადი პერსონაჟების - ოთარაანთ ქვრისა და გიორგის შინაგანი კონსტიტუციისთვის დამახასიათებელი რელიგიურობის გათვალისწინებით, რეჟისორისა და მხატვრის მიერ შეთხზული წარმოდგენის სამოქმედო სივრცეში მოჩანდა ძველისძველი, ფრესკებგადახუნებულ-გადაფხეკილი ტაძრის ინტერიერი, ხოლო ავანსცენისკენ ეწყო ასეთივე ძველისძველი, მასიური საფლავის ქვები. შთამბეჭდავი იყო სპექტაკლში უხვად ცვალებადი, რეჟისორულ კონცეფციას მკაცრად დაქვემდებარებული სინათლის მხატვრული პარტიტურა. მსახიობი ლიკა კეველიშვილი წარმოგვიდგენდა მკაცრ, მაგრამ შვილის უსაზღვროდ

მოყვარულ, მზრუნველ დედას. იგი ტრაგიკულად განიცდიდა შვილის განრიდებას, აცნობიერებდა თავადის ასულით მისი გატაცების არცთუ სასურველ ფინალს, რაზეც აფრთხილებდნენ კიდევ სპექტაკლის მოქმედების აქტიურად მოთვალეურე გრძნეული ქალბატონები. მიუხედავად ამისა, მსახიობი თამაშობდა დედას, რომელიც ესწრაფვოდა თავისუფლება მიენიჭებინა შვილის არჩევანისთვის, მის დამოუკიდებელ პიროვნებად ფორმირებისთვის, იმაგდროულად კი სწამდა, რომ უზენაესის განაჩენს ვერ აღუდგებოდა.



სცენები სპექტაკლიდან ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“, რეჟ. გიორგი თენაძე.
ფოტოების ავტორები - გიორგი თენაძე და კახაბერ ქარელიძე.

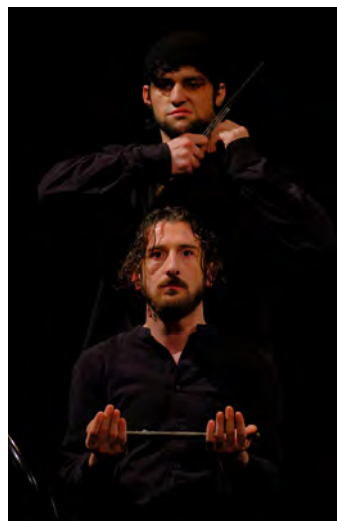
მსახიობ დამი ბაბუნაშვილის მიერ სცენაზე შეიქმნა ტანმალალი, თმახუჭუჭა, მომხიბლავი გიორგის სახე და ბუნებრივად გამოიკვეთა მისდამი კესოს მზარდი ინტერესიც. ორიგინალურად გაუღერდა „ჩატეხილი ხიდის“ მარადიული თემა, რომელიც ჩვენს რეალობასთან ადაპტირდა. ნათელი გახდა ისიც, რომ სიყვარულს

ვერც ჩატეხილი ხიდი აკავებს, ვერც უდიპლომატობა და კერც ქალამნები. თავდაპირველად, პარიზიდან გადმოსახლებული კესოსთვის ზეამოცანად იქცა მშობლიურ გარემოში მოეწყო ე.წ. ფრანგული კუნძულ-ოაზისი, ხოლო გიორგისადმი მისი დამოკიდებულება თავდაპირველად მხოლოდ ე.წ. „კურორტულ გართობად დაისახა“. მიუხედავად ამისა, ელენე დარჩიას მიერ განსახიერებული კესოსთვის ცხადი ხდებოდა, რომ სულ უფრო მეტად იხიბლებოდა დაჩი ბაბუნაშვილის გიორგის ღვთით ბოძებული მრავალმხრივი ნიჭით, სულიერი სიმდიდრითა და ქარიზმით. სპექტაკლი გამოკვეთდა კესოს მზარდ ლტოლვას ამ ახალგაზრდა, ეფექტური, მარადიული ღირებულებებით გასხივოსნებული კაცისკენ, რომელიც უდავოდ ანგრევდა უბირი, ქალამნიანი პროვინციელის ჩარჩოებს. ბედის ირონიით, უსწრაფესად მზარდი, თავბრუდამხვევი სიყვარულის ტალღა, უეცრად წყდებოდა. უიღბლო გიორგი უდროოდ განერიდა წუთისოფელს. მისი სიგვდილი რეჟისორმა კესოს დანაშაულად გამოკვეთა. ქალის მიერ საალერსოდ პროვოცირებული, ეს დაბნეული, გამოუცდელი, უგონოდ შეყვარებული კაცი, შეეცადა უკვე თავყვანისმცემლად მიჩნეული ქალიშვილისთვის გმირული საქციელის ჩვენებას და მარცხით დაასრულა მისი თავდადებული გარჯა.

წარმოდგენაში ირონიული ინტონირებებით გათამაშდა მოფილოსოფოსო არჩილის სცენური სახე. ძმის სინანულით აღსავსე სიტყვები - „გიორგი მთელი წიგნი იყო ხიდ გაღმა დაწერილი, წინ გადაგვეშალა და ვერ წავივითხეთ“, დიდ სულიერ ტკივილს ჰმატებდა კესოს, რომლისთვისაც ოთარაანთ ქვრივის პირმშო, მწარე დანაკარგი გამხდარიყო.

დადგმას დაემატა მღვდლისა და მეკუბოვეს პერსონაჟებიც. ისინი საინტერესო ფუნქციით ჩაიწერა სანახაობრივ სეგმენტში. მედიდური და-ძმის მიმართ თანასოფელელთა განაწყენებას, თვალნათლივ გამოხატავდა მეკუბოვესა და არჩილის ე.წ. კონფლიქტური სიტუაციის გათამაშება. ბრაზით იქნა უარყოფილი გიორგის ჩასასვენებლისთვის და-ძმის მიერ გაღებული თანხა. გარდა ამისა, „ჩატეხილი ხიდის“ ნიშნები არაორდინალურად გამოჩნდა რეჟისორის მიერ შექმნილ სოსია მეწისქვილესთან დაკავშირებულ მიზანსცენაში. მაშინ, როდესაც დგება გიორგის გასვენების წამი, საკაცის ასაწევად მისულ მამაკაცებში სოსია მეწისქვილეცაა, მაგრამ, გულ-ზვიადი ოთარაანთ ქვრივი, ხელს გააშვებინებს და მეოთხე კაცად თავად დგება.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე ამავე უნივერსიტეტის დრამისა და კინოს მსახიობის სპეციალობის მესამე კურსელებმა (რეჟ. გიორგი სიხარულიძე, თინათინ კორძაძე, 2024), ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“ წარმოადგინეს. სპექტაკლი დმანისის ზინაიდა კვერენჩილაძის სახელობის დრამატულ თეატრთან თანამშრომლობით დაიდგა. სცენაზე ვიზილეთ ქართული კლასიკის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშის თანამედროვე გააზრება. წარმოდგენის დასაწყისში ტრადიციული გაფრთხილება, სპექტაკლის დროს მობილური ტელეფონების გამორთვის თაობაზე, აქ შეიცვალა სხდომის და არა სპექტაკლის დაწყებით. ეს მოწოდება სხვადასხვა ენაზე ცხადდება - ქართულად, ინგლისურად, ფრანგულად, თურქულად და სხვა, რაც დასაწყისიდანვე მაყურებელს არატრადიციული სანახაობის მოლოდინს სთავაზობს.



სცენები სპექტაკლიდან ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“, რეჟ. გიორგი სიხარულიძე, თინათინ კორმაძე. ფოტოების ავტორი - ზაქარია ქელიძე.

სცენის შუაგულში მდგარ დიდ შავ მრგვალ მაგიდაზე განთავსებულია სხვადასხვა ქვეყნის ეროვნული დროშები, ხოლო მაგიდის გარშემო, შესაბამისი ქვეყნის სახელმწიფო მონეტები სხედან. სცენური ატმოსფერო ქმნის გაეროს, ეუთოს, ან მსგავს საერთაშორისო ორგანიზაციების თავყირილობის ალუზიას, სადაც ამჯერად, ქისტი ჯოყოლასა და ხევსური ზვიადაურის ურთიერთობაზე წარმოქმნილი კონფლიქტი უნდა განიხილოს. სპექტაკლის ძირითადი ნაწილი სწორედ ამ მაგიდაზე ან მის გარშემო თამაშდება. სცენის ცენტრში მდგარი მონუმენტური მაგიდის უკან, მომღერალთა გუნდისთვის გამოყოფილი სივრცეა. სანახაობას ლაიტმოტივად გასდევს ალაჰისადმი მიძღვნილი საგალობელი. მსახიობები სადად, დახვეწილად, ელეგანტურად არიან გამოწყობილნი. მათ კოსტიუმებში მუქი ფერი ჭარბობს, - მომღერალთა პიჯაკები თანამედროვეა, ხოლო პერსონაჟთა კოსტიუმები - ეროვნული აქცენტებით გაფორმებული შავი კაბებია (დეკორაციისა და კოსტიუმების მხატვარი თეო კუხიანიძე). ყურადღებას იპყრობს მსახიობ-პერსონაჟთა ძუნწი, მოზომილი, ზუსტი ენერგეტიკა, პლასტიკური ნახაზით მიღწეული ხასიათების

წარმოჩენის უნარი. სპექტაკლის პროტაგონისტები პაპუნა ურუშაძის ჯოყოლა და გიგა აბულაძის ზვიადური სცენაზე ქმნიან თავდაჯერებული, მამაცი, საკუთარი თემის ადათ-წესების თავგანწირვით დამცველ, ერთმანეთში მარადიულ ღირებულებათა შემწნევისა და დაფასების უნარით გამორჩეულ, ღირსეული ახალგაზრდების ფსიქოტიპს. მაშინ, როდესაც პაპუნა ურუშაძის ჯოყოლა შეიტყობს, რომ მისი სტუმარი ქისტების დაუძინებელი მტერი, მისი ძმისძგვლედი ზვიადურია, თავგანწირვით იბრძვის გმირულად დაიცვას თემისაგან მისი სტუმრის ხელყოფა, საკუთარი ოჯახის შეუბღალავი სახე და წმიდათაწმიდა, მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციით განმტკიცებული მთის დაუწერელი კანონი, - „დღეს სტუმარია ის ჩემი, თუნდ ზღვა ემართოს სისხლისა“...

სპექტაკლის დამდგმელი გუნდი შეუცდომლად მიყვება გაუასეულ მსოფლგანცდას, რომლის მიხედვით, სტუმარ-მასპინძლობის წესი, გაცილებით მაღლა დგას, ვიდრე შურისძიების ნებისმიერი კანონი. ჯოყოლა აღზასტაისძე მართალია, გულწრფელი, ბუნებრივი, ამ შეგნებით კი ამაყიც. მან კარგად იცის, რომ სახლში შემოსული მტერი, უკვე მტერი არ არის, მით უფრო, თუ მან ამ ოჯახში პური გატეხა. მასპინძელი ვალდებულია სტუმარი ხელშეუხებლად, მშვიდობით გაისტუმროს. აქ თემი არღვევს კანონს, იქცევა ლაჩრულად, ძალადობს, თუმცა უშედეგოდ. გმირი ზვიადური არ ეწირება ქურდულად თავდამსხმელთა მიცვალებულებს. სავარაუდოდ სწორედ ქისტების მიერ ჩადენილი ტენდენციური მართლმსაჯულების გამო ამოწყდა კიდევ მათი სოფელი ჯარევა, რადგან სისტემატურად არღვევდა კანონს, ხელოვნურად წარმოქმნიდა შუღლსა და კონფლიქტს, არ იცავდა საკუთარ გმირებს. მსახიობი პაპუნა ურუშაძე მშვიდი თავდაჭერით, ირონიითა და თვითირონიით, ოსტატურად წარმოსახავს გულწვიადი, მართალი, უკვე უმცირესობაში მყოფი, მოაზროვნე პიროვნების - ჯოყოლას ტრავიზმს.

სპექტაკლი გამოგვეთხსნის პიროვნებისა და საზოგადოების, ხოლო კიდევ უფრო მძაფრად, - პიროვნებისა და თემის მმართველთა (ხელისუფალთა) ურთიერთობაში წარმოქმნილ პრობლემებს, ტრადიციული ადათ-წესების (კანონის უგულებელყოფის) ნგრევა-გაუფასურების შედეგად დანაშაულის წახალისების, არაერთი ბოროტების მასტიმულირებელ ფაქტორს. სწორედ ამ მხრივ გამოირჩევა სცენაზე ნიკა ჯაფარიძის მიერ გამოძერწილ-გამოქანდაკებული (მეორე შემადგენლობაში ლუკა ჩიბუხაია), მძაფრად ირონიულ-სარკასტული მუსას სახე-ნიღაბი. თემის სახელით მანიპულირების დიდოსტატი, ღიად აფიქსირებს თვითნებობას, დემაგოგიას, სისასტიკეს, დაუნდობლობას, სიყალბეს. ლოგიკური და ზუსტია რეჟისორისა და მსახიობის მიერ შექმნილი მიზანსცენა. ავანსცენაზე, მაყურებლის პირისპირ ფენხმორთხმით მჯდარი, იქედნური ღიმილით მოქცეული სახით დარბაზის სიღრმესა თუ გაურკვეველ სივრცეში გაყინული მზერის მუსა, ძალზე დიდხანს, დიდი ნეტარებით ღესავს მტრის „დასაკლაჲად“ გამზადებულ ხანჯალს, თუმცა ეს ალესილი ბასრი იარაღი, ლოგიკური გზით, სწორედ მასვე მოუღებს ბოლოს.

შემპარავი ჯალათის, ბოროტების მსახურთა ტიპური, განზოგადებული სახეა ლაშა მორჩილაძის ლაქარდიანი. იგი ჯოყოლას ოჯახში სტუმრის დასაწევრად ფარისევლური იერით, ცეკვა-ცეკვითა და სიმღერით შეიპარება. მსახიობის სა-

ტანისტური პლასტიკური ნახაზი თუ ხმის ჟღერადობა, წარმოაჩენს ღალატში გაწაფული, ცბიერებით შეფუთული მოყვრის პორტრეტს. ემოციურობის, ხმის ვირტუოზული მართვის ზუსტ ზღვარს იცავს ზვიადაურის დედის როლის განმასახიერებელი ნინა ყიფშიძე. მსახიობს მისი პერსონაჟის შექმნის პროცესში ურთულებს გამოცდა ერგო და წარმატებით გაართვა თავი მაღალ რეგისტრში შვილის უცნაური დაღუპვით თავზარდაცემული დედის დატირების ოსტატურ გამოსახვას. მტრის ხელით ახალგაზრდა, მამაცი, ხევსურთა სიამაყის მოულოდნელი მეკვლელობით განცდილი სულიერი ტკივილი, ახალბედა არტისტმა დედის თავგანწირული ღრძალოთ, ზარითა თუ ძახილით გამოსახა. მისი ეს მოთქმა-გოდება, თითქოს ამბოხიცაა და საყვედურიც განგებისადმი, რომელმაც ყველაზე საუკეთესოს უდროოდ, დაუმსახურებლად მოუღო ბოლო. ნინა ყიფშიძის მიერ გადმოცემული განცდა გულწრფელია, დიდი ზემოქმედების უნარის მქონე. იგი შემზარავიცაა, უჩვეულოდ ესთეტიკურად და აღმაფრთოვანებელიც. „ამ დატირების ეპიზოდს მსახიობი ხან ვოკალურად, ხანაც რეჟიტატივით ასრულებს. ამ შეკივლება-შეცხადებაში ნინა ყიფშიძის, ამ მომცრო ტანის გოგონას დიდი და ძლიერი შინაგანი ძალა და ემოცია გამოხეთქავს“.²⁰

სპექტაკლში არაერთხელ გაისმის ალაზას სიტყვები „თავს ნუ იკლავო, აბა თუ ერთმაც ურჩია“, რაც ადასტურებს განსაცდელში მყოფი ადამიანისადმი საზოგადოების გულგრილობის, მისი გადაგვარების მასშტაბს. ალაზას როლის შემსრულებელი მსახიობი ელენე ქურთიშვილი მის სცენურ გმირში წარმოაჩენს მეგრძოლი, ემპათიური, პროგრესულად მოაზროვნე ქალის პორტრეტს, მის განცდებს. ამ ალაზას, ისევე როგორც ჯოყოლას, შესწევს უნარი მთელი არსებით იგრძნოს, დააფასოს ღირსება. მსახიობი მისი პერსონაჟის შექმნის, მის მიერ განცდილ გრძნობებში მტკიცეა და თანმიმდევრული.

ვაჟა-ფშაველას პოემის სიუჟეტის მსვლელობას სპექტაკლში წყვეტს „გაეროს“ თუ „ეუთოს“ წევრთა შესვენებისათვის, ე.წ. „ლანჩისთვის“ სამზადისი. სპექტაკლი ამხელს საერთაშორისო ორგანიზაციების არაეფექტურ მუშაობას. თითოეული მათგანი უცხო, შორეული ქვეყნის ტრაგედიაზე მხოლოდ ფორმალური შემფოთებითა და სინანულით რეაგირებს. მათთვის არიერსცენაზე ჩამწვრივებული გუნდის მიერ შესრულებული ფოლკლორის მარგალიტი, მხოლოდ მსოფლიო კულტურის საკუთრებად ასოცირდება, ხოლო რეჟისორული კონცეფციით, უძველესი ერის შეგონებისა თუ დიდი ტკივილის ემანაციაა. ამიტომაც დროდადრო საკმაოდ მძლავრად გაისმის ხოლმე მათი წიაღიდან ამოხეთქილი გონვის ზარის მჭახე ხმა. მომღერლების ქოროდან თანმიმდევრულად „იბადებიან“ სპექტაკლის გმირები, ხოლო დარჩენილი წევრები ხან ბუნების, ხან საზოგადოების, ხანაც თითქოს იმიერნიდან დაძრული წინაპრების სულის ტკივილს, მათ გამამხნევებელ ხმებს გამოსცემენ. შეუძლებელია არ გავიზიაროთ თეატროლოგი ლაშა ჩხარტიშვილის მოსაზრება. იგი წერს: „გიორგი სინარულიძემ მოძებნა ორიგინალური ფორმა და თხრობის მანერა, სადაც მუსიკალური ფონი, ვოკალი, სასცენო მოძრაობა და სტუდენტ-მსახიობ-

20 ჩხარტიშვილი ლ., „სულ სხვა „სტუმარ-მასპინძელი“, <https://www.theatre.life.ge/sulxvastumar>, 2024

თა სამეცნიერო ფორმები ორგანულად და ორიგინალურად ერწყმის ერთმანეთს. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია სპექტაკლის მუსიკალურ-ხმოვანი პარტიტურა, სადაც მუსიკა ხან ჩანაწერში, ხან ცოცხალ შესრულებაში, ხან ტექსტებში და ხანაც მსახიობთა მიერ შეთხზულ-შექმნილ ხმაურებში გვევლის (მუსიკალური გამფორმებლების გიორგი სინარულიძის, ლანა გუნაშვილის და ანა მურღულია)... სპექტაკლში შესამჩნევია სტუდენტი-მსახიობების ენერგეტიკისა და პროფესიონალიზმის ხარისხის წარმოჩენა... მეტ-ნაკლები უპირატესობით დასტურდება მათი შესაძლებლობები: სასცენო მეტყველების კულტურა, გარდასახვის უნარი, გამართული და ლოგიკას დაქვემდებარებული სცენური ქმედება, მუსიკალობა, პლასტიკურობა, სცენური პარტნიორობა. სპექტაკლში ასევე მონაწილეობენ დმანისის თეატრის მსახიობები: დავით ჩოგოვაძე და გიორგი გიორგიძე. არანაკლებ დომინანტურია რეჟისურა, გიორგი სინარულიძისა და თინათინ კორძაძის მიგნებული ფორმა, ნაწარმოებში დასმული პრობლემის წარმოჩენის ხედვა, რეჟისორული გადაწყვეტა, პოემაში წამოჭრილი საკითხების მასშტაბური, ზედროული და ღრმა გააზრება.²¹

წარმოდგენას იწყებს და ამთავრებს მსახიობ დავით ჩოგოვაძის მიერ განსახიერებული ადამიანი-ძაღლის ეპიზოდი, რომელიც ისტერიულად ყეფს და კრავს სპექტაკლს. ეს ბატონ-პატრონის ერთგული, დიდი, ფუმფულა, შესაძლოა უკვე გვარიანად შებერებული ძაღლი, მთელი არსებით განიცდის მის ოჯახსა თუ სოფელს თავსდატეხილ ტრაგედიას, იცრემლება და სასოწარგვეთილი უსიტყვოდ ჰგოდებს. მის ხმაში გაისმის ტირილი, სირცხვილი, ბრაზი, რომ ვერ შეძლო მისი საპატრონოებელი ოჯახის დაცვა, გადარჩენა. იგი აღშფოთებულია ადამიანთა გაუგონარი უსამართლობით, ზღვარგადასული სისასტიკით. ეს სამყარო თითქოს ყრუა მისი ძახილის მიმართ, დამხმარე ძალა კი არ ჩანს.

2022-2024 წლების სასწავლო თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა გამოირჩეოდა კლასიკის თამამი ინტერპრეტაციებით, უახლესი პერიოდის დრამატურგიისა და პრობლემების მძაფრად წარმოჩენის ვნებით. 2022-2024 წლების სტუდენტური შემოქმედების ფავორიტად იქცა ახალგაზრდა რეჟისორის გიორგი კაშიას სადებიუტო წარმოდგენები. მისი სახით, ქართულ თეატრს შეემატა ორიგინალურად მოაზროვნე, აქტიური ხელოვანი, რომელსაც გააჩნია კლასიკის ახალი თვალთახედვით გააზრების სითამამე, სათეატრო ფორმის ტრადიციულსა და მიმდინარე ტენდენციების ტანდემში რეალიზების ოსტატობა, დახვეწილი გემოვნება, რაც მისმა შემდგომმა წარმოდგენებმაც დაადასტურა. აღსანიშნავია ისიც, რომ „სასწავლო თეატრის“ ბოლო წლების საუკეთესო დადგმები უხვად ვინილეთ პროფესიული თეატრების სცენაზე. გრძელდება ტრადიცია - სტუდენტური სპექტაკლების სახელმწიფო თეატრებში გადანაცვლება.

21 ჩხარტიშვილი ლ., „სულ სხვა „სტუმარ-მასპინძელი“, <https://www.theatrelife.ge/sulxvastumar>, 2024.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარდაველიძე ბ., დავით კლდიაშვილის მხატვრული პროზა, „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, თბილისი, 1981;
2. გურაბანიძე ნ., ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“, „კენტავრი“, თბილისი, 2012;
3. კიკნაძე ვ., დავით კლდიაშვილის თეატრი, ხელოვნება, თბილისი, 1973;
4. კიკნაძე ვ., სინამდვილე და სახიობა, „საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი“, თბილისი, 1990;
5. დავით კლდიაშვილი, ტ. II, „საქართველო“, თბილისი, 1995;
6. ლორკა ფედერიკო გარსია, რჩეული (თარგმნა ნანა ხატისკაცმა, შესავალი თამაზ ჩხეკელი), თბილისი, 1963;
7. მუშლაძე დ. ქუთათელაძე, თ., ქართული დრამატურგიის ისტორია, „კენტავრი“, თბილისი, 2014;
8. კლდიაშვილი დ., ქართველი მწერლები სკოლაში, „განათლება“, თბილისი, 1988;
9. ქადაგიძე ლ., ფედერიკო გარსია ლორკა, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1998, # 1,2.
10. ლელე ქიჩელი, ტ. II, „საქართველო“, თბილისი, 1972;
11. ბარამიძე ს., ჟურ. „ალტერნატივა“ #3. 05.2001;
12. გრეხ. „შალვა გაწერელია-80“ (რედაქტორი, შემდგენელი თამარ ქუთათელაძე), თბილისი, 2011;
13. გვახარია გ., გარსია ლორკას დაღუპვის 70 წელი, რადიო „თავისუფლება“, 14 აგვისტო, 2006;
14. მაძალაძე გ., ფედერიკო გარსია ლორკას სიკვდილის საიდუმლო („სხვისი ცოლი“), presa.ge, 1.11.2011;
15. კაკიტაშვილი მ., ფედერიკო გარსია ლორკა, (ადამიანები, ლიტერატურა), 2013;
16. კიკნაძე მ., ჯაყოს ხიზნები, <https://www.theatre.life/ge/jakosxiznebi>
17. ოთხოზორია გ., „უხერხემლოს“ ფარული ხერხემალი, <https://www.theatre.life/ge/uxerxemlosfarulixerxemali>
18. ქუთათელაძე თ., „აბესალოს აბედნიერება“, <https://www.theatre.life/ge/abesalosbedniereba>
19. ქუთათელაძე თ., „დავით კლდიაშვილისა და გარსია ლორკას რამდენიმე პიესის უახლესი სასცენო ინტერპრეტაციები“, <https://interpretation.tsu.ge/index.php/main/article/download/46/48/146>
20. ქუთათელაძე თ., „გამარჯობა ჯაყო“, <https://www.theatre.life/ge/gamarjobajako>
21. ჩხარტიშვილი ლ., „ვინ აგებს პასუხს?!“, <https://www.theatre.life/ge/vinagebspasuxs>
22. ჩხარტიშვილი ლ., „სულ სხვა „სტუმარ-მასპინძელი“, <https://www.theatre.life/ge/sulxvastumar>,
23. Силюнас В.Ю. Федерико Гарсиа Лорка. Драма поэта. М.: Наука, 1989.

THE STUDENT THEATRE AT THE BEGINNING OF THE 20^S OF THE 21ST CENTURY

Summary

The paper reflects the favorite productions of student works of the Shota Rustaveli Theater and Film University of Georgia, which have successfully moved to the stage of professional theaters. Among them are the plays of David Kldiashvili, Garcia Lorca, who were presented with outstanding activity in the early 20s of the 21st century, as well as Georgian and foreign dramaturgy of the latest period. It is noteworthy that the productions, created on the basis of classics or modern dramaturgy, mainly transport young people to the genre of tragedy and try to vividly show the disharmonious life of young people struggling for self-establishment or survival in our unpredictable reality. In this regard, David Kldiashvili's "Irene's Happiness", staged in 2023 by Giorgi Kashia, a first-year student of the Master's degree in Theater Directing at the Faculty of Drama, stood out (the performance was later transferred to the Rustavi Theater). The work analyzes the same director's play "The House of Bernarda Alba" by Garcia Lorca (Teaching Theater, 2024), which we have seen in many interpretations in recent seasons. The stagings of David Kldiashvili's plays presented by the young Georgian director Saba Aslamazishvili in the early 20s of the 21st century also move away from the genre of "tearful comedy" and are increasingly filled with tragic intonations.

The paper pays some attention to D. Kldiashvili's "Irene's Happiness" and "Misfortune" performed by him. The latter was performed in an artificially arranged landfill and swamp in Kachreti, and later in Nodar Dumbadze's Theater for Young Spectators.

In the early 20s of the 21st century, young Georgian directors began to focus on performances based on complex, tragic relationships between parents and children, almost unknown to earlier productions, and based on documentary accuracy. In this regard, the work of master's student David Tarba's "The Beauty Queen of Linnaeus" by Martin McDonagh (City Theater, 2023) was noteworthy. Director Gega Gagnidze, on the other hand, presented the scandalous drama "The Black Bird" by Scottish playwright David Harrower as his bachelor's thesis (Atoneli Theater, 2023). The productions exposed the alarming existence of modern man, tormented by a meaningless life in an absurd reality, selflessly striving only for biological existence, lost in appearance, the destruction of family relationships, mutual alienation, total degeneration-wilderness, the rapid regression to the childhood of humanity. Since

the 10s of the 21st century, in parallel with the productions of young directors, the tendency to expose family conflicts, violence, and their tragic consequences has been progressing among the new generation of Georgian playwrights. Recently, one of the outstanding authorities in this regard has been Alexi Chighvinadze. The main line of his work is the most acute problems of our time. Alexi Chighvinadze's play "The Invertebrate" has already been staged in a number of theaters and has been marked by awards.

Gela Guliashvili's diploma play "The Invertebrate" presented at the Iliauni Theater in 2022 is the third production. The play tells the story of the tragedy of a family displaced by the war in Abkhazia. This time, they mourn their transgender child, who was thrown out of their home years ago, and whose burial is problematic. The undertaker refuses to sell a coffin to the parents of a transgender woman, the priest refuses to build a tomb for the deceased, and the village is against burying her in the cemetery... In 2024, M. Javakhishvili's masterpiece, "The Strangers of Jako"/ "Jako's Dispossessed" will turn 100 years old. It was first staged on the stage of the Academic Theater by the young director Mako Kakhetelidze (2023). It is noteworthy that in recent years, the attitude of young people towards Teimuraz Khevisavi has turned out to be very harsh. In the understandings of Mako Kakhetelidze, as well as Nika Chikvaidze (Poti Theater), there is no sign of even minimal empathy for the tragic person of the intelligentsia. Margo, who is deeply offended, is completely indifferent to the faith of her former lover or his fatal collapse. The image of Temuraz is catastrophically devalued among the directors of the 21st century. In 2024, after a long pause, the bachelor groups of the University of Theater and Cinema successfully staged two important productions of Georgian classics - director Giorgi Tenadze's free interpretation of Ilia Chavchavadze's "The Widow of Otara" and the politicized spectacle "The Guest-Host" by Vazha-Pshavela, conceived from a modern point of view (dir. G. Sikharulidze). The paper also presents an analysis of a number of other performances, which are discussed in tandem with early productions of the play of the same name or with ongoing theatrical processes. The politicized spectacle "Guest-Host" by Vazha-Pshavela (dir. G. Sikharulidze). The paper also presents an analysis of a number of other performances, which are discussed in tandem with early productions of the play of the same name or in tandem with ongoing theatrical processes. The politicized spectacle "Guest-Host" by Vazha-Pshavela (dir. G. Sikharulidze). The paper also presents an analysis of a number of other performances, which are discussed in tandem with early productions of the play of the same name or in tandem with ongoing theatrical processes.

DAS STUDIENTHEATER ZU BEGINN DER 20-ER JAHRE DES 21. JH.-S

Zusammenfassung

Der Beitrag spiegelt die beliebtesten Produktionen der Studenten der Shota Rustaveli Theater- und Filmuniversität von Georgien wider, die erfolgreich auf die Bühne der professionellen Theater gebracht wurden. Darunter sind die Stücke von David Kldiashvili, Garcia Lorca, die in den frühen 20er Jahren des 21. Jahrhunderts mit herausragender Aktivität präsentiert wurden, sowie georgische und ausländische Dramaturgie der letzten Zeit. Es ist bemerkenswert, dass die Produktionen, die auf der Grundlage von Klassikern oder moderner Dramaturgie entstanden sind, vor allem junge Menschen in das Genre der Tragödie versetzen und versuchen, das unharmonische Leben junger Menschen, die in unserer unvorhersehbaren Realität um ihre Selbstständigkeit oder ihr Überleben kämpfen, anschaulich darzustellen. In dieser Hinsicht sticht David Kldiashvili „Irines Glück“ hervor, das 2023 von Giorgi Kashia, einem Studenten im ersten Jahr des Masterstudiengangs für Theaterregie an der Fakultät für Theaterwissenschaften, inszeniert wurde (die Aufführung wurde später an das Rustavi Theater übertragen).

Der Beitrag analysiert das Stück „Das Haus von Bernarda Alba“ von Garcia Lorca (Lehrtheater, 2024), das wir in den letzten Spielzeiten in zahlreichen Interpretationen gesehen haben. Auch die Inszenierungen der Stücke von David Kldiashvili, die von dem jungen georgischen Regisseur Saba Aslamazishvili in den frühen 20er Jahren des 21. Jahrhunderts präsentiert wurden, entfernen sich vom Genre der „tränenreichen Komödie“ und sind zunehmend von tragischen Anklängen geprägt. Im Beitrag wird D. Kldiashvili „Irines Glück“ und „Unglück“, die von ihm aufgeführt wurden, einige Aufmerksamkeit geschenkt. Letzteres wurde in einer Kunsthalle aufgeführt, und später im Theater für junge Zuschauer nach dem Namen von Nodar Dumbadze benannt. In den frühen 20er Jahren des 21. Jahrhunderts begannen junge georgische Regisseure, sich auf Aufführungen zu konzentrieren, die auf komplexen, tragischen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern beruhen, die in früheren Produktionen fast unbekannt waren, und die auf dokumentarischer Genauigkeit beruhen. In diesem Zusammenhang ist die Arbeit des Meisterschülers David Tarba „Die Schönheitskönigin von Linné“ von Martin McDonagh (Stadttheater, 2023) zu erwähnen. Regisseur Gega Gagnidze hingegen präsentierte das Skandaldrama „The Black Bird“ des schottischen Dramatikers David Harrower als Bachelorarbeit (Atoneli Theater, 2023). Die Inszenierungen zeigten die erschreckende Existenz des modernen Menschen auf, der von einem sinnlosen Leben in einer absurden Realität gequält wird, selbstlos nur nach seiner biologischen Existenz strebt, sich im Äußeren verliert, die Zerstörung der familiären Beziehungen, die gegenseitige Entfremdung, die totale Degeneration-Wildnis, den raschen Rückfall in die Kindheit

der Menschheit.

Seit den 10er Jahren des 21. Jahrhunderts hat sich parallel zu den Inszenierungen junger Regisseure bei der neuen Generation georgischer Dramatiker die Tendenz durchgesetzt, Familienkonflikte, Gewalt und ihre tragischen Folgen zu thematisieren. In jüngster Zeit ist Alexi Chighvinadze eine der herausragenden Autoritäten in dieser Hinsicht. Die Hauptlinie seiner Arbeit sind die akutesten Probleme unserer Zeit. Alexi Chighvinadze's Stück „Rückgratlos“ wurde bereits in einer Reihe von Theatern aufgeführt und mit Preisen bedacht.

Gela Guliashvilis Diplomstück „Rückgratlos“, das seit 2022 im Iliauni Theater aufgeführt wird, ist die dritte Produktion. Das Stück erzählt die Geschichte der Tragödie einer Familie, die durch den Krieg in Abchasien vertrieben wurde. Diesmal trauern sie um ihr transsexuelles Kind, das vor Jahren aus ihrem Haus vertrieben wurde und dessen Beerdigung problematisch ist. Der Bestatter weigert sich, den Eltern einer transsexuellen Frau einen Sarg zu verkaufen, der Priester weigert sich, ein Grab für die Verstorbene zu errichten, und das Dorf ist dagegen, sie auf dem Friedhof zu bestatten... Im Jahr 2024 wird das Meisterwerk von M. Javakhishvili „Zuflucht beim neuen Herrn“, 100 Jahre alt. Es wurde erstmals auf der Bühne des Akademischen Theaters von dem jungen Regisseur Mako Kakhetelidse (2023) aufgeführt. Es ist bemerkenswert, dass in den letzten Jahren die Haltung der jungen Menschen gegenüber Teimuraz Khevistavi sehr hart geworden ist. Sowohl Mako Kakhetelidse als auch Nika Chikvaidze (Poti Theater) zeigen nicht einmal ein Minimum an Empathie für die tragische Person der Intelligenz. Die zutiefst gekränkte Margo ist völlig gleichgültig gegenüber dem Glauben ihres ehemaligen Geliebten oder seinem tödlichen Zusammenbruch. Das Bild von Teimuraz wird von den Regisseuren des 21. Jahrhunderts katastrophal abgewertet. Im Jahr 2024 haben die Bachelor-Gruppen der Universität für Theater und Kino nach einer langen Pause zwei wichtige Inszenierungen georgischer Klassiker erfolgreich auf die Bühne gebracht - die freie Interpretation von Ilia Chavchavadze's „Die Witwe von Otara“ durch den Regisseur Giorgi Tenadze und das politisierte Spektakel „Der Gastwirt“ von Vazha-Pshavela, das aus einer modernen Sichtweise heraus konzipiert wurde (Regie: G. Sikharulidze).

Der Beitrag enthält auch eine Analyse einiger anderer Aufführungen, die im Zusammenhang mit frühen Inszenierungen des gleichnamigen Stücks oder mit laufenden theatralischen Prozessen erörtert werden. Das politisierte Spektakel „Der Gast-und-Gastgeber“ von Vazha-Pshavela (Regie: G. Sikharulidze). Der Beitrag enthält auch eine Analyse einer Reihe anderer Aufführungen, die im Zusammenhang mit frühen Produktionen des gleichnamigen Stücks oder mit laufenden Theaterprozessen diskutiert werden. Das politisierte Spektakel „Gast-und -Gastgeber“ von Vazha-Pshavela (Regie: G. Sikharulidze). Darüber hinaus wird eine Reihe weiterer Aufführungen analysiert, die im Zusammenhang mit frühen Inszenierungen des gleichnamigen Stücks oder mit laufenden theatralischen Prozessen diskutiert werden.

ახალი მედიები ქართულ კონტექსტში

საკვანძო სიტყვები: ახალი მედიები, საბჭოთა პარალელური კინო, ჰანს ჰააკე, კონცეფტუალური ხელოვნება, CGI, მარიამ ნატროშვილი და დეიუ ჯინჭარაძე

საბჭოთა კავშირში არსებობდა ალტერნატიული კინოს ტრადიცია, უფრო ზუსტად კი – რუსული პარალელური კინო. რუსული იმიტომ, რომ კავშირის სხვა რესპუბლიკებში ალტერნატიული კინოს პრაქტიკულად არ უარსებია.

საბჭოთა პარალელური კინო 1970-იან წლებში იატაკქვეშეთში არსებული „სამიზდატის“ (Samizdat) ტრადიციის ნაწილი იყო. დისიდენტური ლიტერატურა და პუბლიცისტიკა ოფიციალური საგამომცემლო სისტემის მიღმა ფარულად იბეჭდებოდა და არაოფიციალურად ვრცელდებოდა. ასევე საბჭოთა კავშირის საზღვრებს გარეთ არსებობდა „ტამიზდატის“ (Tamizdat) პრაქტიკაც – ლიტერატურის საზღვარგარეთ გამოცემა. ასე დაიბეჭდა ბორის პასტერნაკის რომანი „ექიმი ჟივაგო“ (Доктор Живаго, 1957) და მრავალი სხვა.

პარალელური კინო ამოიწარმოა „სამიზდატით“ გამოცემული ჟურნალიდან „სინე ფანტომი“ (Cine Fantom), რომლის გამოცემაც 1987 წელს დაიწყო და რომელმაც ეს სახელი მოსკოვში მდებარე კინოკლუბის სახელწოდებიდან მიიღო. ეს კლუბი იყო ერთ-ერთი პირველი გაერთიანება, რომელიც დამწყები და მოყვარული რეჟისორების თავშეყრის ადგილს წარმოადგენდა. მალევე დაფუძნდა ფესტივალი „Cine Fantom Fest 87“.¹

პარალელური კინო წარმოადგენდა ოფიციალური კინოს ალტერნატივას, თუმცა ამ ჯგუფის წარმომადგენლები (გლეხ და იგორ ალენიკოვები, ევგენი ლუფინი, ბორის იუხანანოვი და სხვები) ცდილობდნენ არა ავანგარდული ხელოვნების, არამედ რუსეთში ეგრეთ წოდებული არტ ჰაუსის ტრადიციის განვითარებას. მას შემდეგ კი, რაც ალექსანდრე სოკუროვმა 1988 წელს, ლენინგრადში კინოსკოლა გახსნა,² რომელშიც პარალელური კინოს რეჟისორების დიდმა ნაწილმა ჩააბარა, საბოლოოდ კი კონვენციურ საავტორო კინოში დაიმკვიდრეს ადგილი.

მხატვრობაში ალტერნატიული კულტურა უფრო მასშტაბური იყო. ნონკონფორმისტთა ტალღა პოსტსტალინურ ეპოქაში დაიწყო და 1962 წლის, მანეჟის ცნობილი გამოფენის შემდეგ, რომელიც მოსკოვის მხატვართა კავშირის 30 წლის იუბილეს ეძღვნებოდა და რომელზეც ნიკიტა ხრუშჩოვმა მკაცრად გააკრიტიკა საბჭოთა ავანგარდის მეორე ტალღა, ამ მოძრაობამ იატაკქვეშეთში გადაინაცვლა. ნონკონფორმისტი მხატვრები საქართველოშიც აქტიურად მოღვაწეობდნენ და მა-

1 Yukhananov Boris, Beumers Birgit, Perestroika and Parallel Cinema, in Ruptures and Continuities in Soviet/Russian Cinema, Routledge, 2017, pp. 15-3.

2 Шавловский Константин, Александр Сокуров: Режиссура создается руками и головой, *seance.ru*, 15.04.2019. <https://t.ly/hgqNf>

გალითად, 1980-იანი წლების თაობის არტისტთა მთავარ ბირთვს სწორედ ალტერნატიული ხელოვნების წარმომადგენლები შეადგენდნენ.

სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები მცირე დაჯგუფებებს აყალიბებდნენ და სხვადასხვა მხატვრის სახლში არაფორმალურ გამოფენებს აწყობდნენ. ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი არაფორმალური საგამოფენო სივრცე ზურაბ ნიჟარაძის სახელობის იყო, რომელიც პეტრე მელიქიშვილის ქუჩაზე მდებარეობდა. მხატვრობაში ამ დისიდენტურ მოძრაობას „ნონკონფორმისტი მხატვრების“ სახელითაც მოიხსენიებენ, რომელშიც შედიოდნენ: თემურ ჯაფარიძე, ნიკო ცეცხლაძე, ვლადიმერ კანდელაკი, ოლეგ ტიმჩენკო და სხვა.

საქართველოში „სამიზდატი“ აქტიურად ვრცელდებოდა. ლიტერატურა ძირითადად რუსეთიდან შემოდის და ადგილზე მრავლდებოდა. რაც შეეხება ქართულენოვან არალეგალურ გამოცემებს, ჭარბობდა პოლიტიკური ხასიათის პერიოდიკა. ქართული „სამიზდატის“ ლიდერი ზვიად გამსახურდია იყო, რომელიც 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული გამოსცემდა ჟურნალებს: „საქართველო“, „ოქროს საწმისი“, „საქართველოს მოამბე“.

1980-იან წლებში კინოშიც შეინიშნება გარკვეული ძვრები. ახალგაზრდა რეჟისორთა თაობამ 1960-იანელთა კინოს ტრადიციის გადასინჯვა დაიწყო. წინა თაობისგან განსხვავებით, „ნონკონფორმისტი რეჟისორები“ „ნამდვილი რეალობის“ ასახვას ცდილობდნენ, არანორმატიული თემებისა და გმირების ჩვენებას, მათ შორის, აქტუალური გახდა ეროვნული და რელიგიური თემატიკა. კრიმინალური ცხოვრებისა თუ რელიგიურ-მორალური საკითხების წინ წამოწევა ნიშნავდა ოფიციალური საბჭოთა ნორმის მიღმა არსებული აკრძალული ან მიჩქმალული თემების წინ წამოწევას.

ნონკონფორმისტ რეჟისორთა ტალღაში შედიოდნენ: ალექო ცაბაძე, დიტო ცინცაძე, თემურ ბაბლუანი, ტატო კოტეტიშვილი, მიხეილ კობახიძე უმც. და სხვები. თუმცა განსხვავებით მხატვრებისგან, რეჟისორები ფილმის წარმოების სპეციფიკიდან გამომდინარე, დამოკიდებულნი იყვნენ სახელმწიფო კინოსტუდიებზე, რის გამოც ავანგარდული, ალტერნატიული კინოხელოვნება საბჭოთა საქართველოში პრაქტიკულად არ განვითარებულა.

შინაარსის ცვლილების, უფრო კი, გამრავალფეროვნების მიუხედავად, საბჭოთა კინოში ვიზუალური ექსპერიმენტების ძალიან დიდი სიმწირე იყო. სომეხი რეჟისორი და თეორეტიკოსი არტავაზდ პელუშიანი იშვიათი გამონაკლისია, რომელიც კინოს როგორც მედიუმის ახლებურ გააზრებას ცდილობდა. თუმცა ისიც კი კინოს კონვენციურ მოდუსში ავითარებდა „დისტანციური მონტაჟის“ თეორიას.

კინოს, როგორც მედიუმის, გააზრება დასავლეთში და შემდეგ უკვე მსოფლიოში, 1950-იანი წლების ბოლოს დაიწყო. ნეოავანგარდი, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი, სტრუქტურული კინო, „ფლუქსუსი“, იაპონური ექსპერიმენტული კინო, ციფრული ხელოვნება – ამ მოძრაობებში მთავარი საკითხი კინოს, როგორც მედიუმის გააზრება იყო, რომელშიც კომუნიკაციის ახალი ენა უნდა შექმნილიყო.

მოძრაობა მოძრავი გამოსახულების მთავარი ელემენტია, რომელიც ათწლეულების განმავლობაში, კორპორაციების – კომერციული კინოსტუდიებისა და

კაპიტალის მფლობელთა გავლენით გადაიქცა მსუბუქი გასართობი მოვლენად და დომინანტური კულტურის მწარმოებელ ფენომენად.

იდეოლოგიური რეჟიმების მიერ კინო ხელოვნების იმ დარგად იქცა, რომელშიც იდეოლოგიას უნდა ეარსება შინაარსში, მონტაჟში, ხმაში, ანტურაჟში, მსახიობთა გრომშიც კი. კლასიკური მოდელის ფილმებში სიუჟეტი დომინანტურ ადგილს იკავებს, თუმცა ხელოვნების ეს დარგი სრულიად სხვა ამოცანების გადასაჭრელად იქმნებოდა და წესით, სრულიად სხვა სახის მედიუმად უნდა ჩამოყალიბებულიყო.

ედვარდ მაიბრიჯის ექსპერიმენტებით დაბადებულ ახალ მედიუმში ეკრანი წარმოადგენდა ტილოს, რომელზეც მოძრაობა ფიქსირდებოდა. მოძრაობის ფიქსაცია მხოლოდ ნაწილობრივ მოიცავდა ისეთ ელემენტებს, რომლებიც, განსაკუთრებით ხმის მოსვლის შემდგომ წლებში კინოში დაწინაურდა: სიუჟეტს, ამბავს, თხრობას. გამოსახულების ამოძრავების პირველ ექსპერიმენტებში ყველა ეს ელემენტი პირობით ხასიათს ატარებდა, მაიბრიჯის მცდელობა იყო მოძრაობის სუფთა სახით დაფიქსირება, მსახიობის ნაცვლად მოდელის გამოყენება. მაყურებელი უნდა გათავისუფლებულიყო თხრობის კლასიკური მოდელებისგან და სუფთა ფორმასთან შეხებით ახალი ვიზუალური ხელოვნების ენის სინტაქსი ესწავლა.

დროთა განმავლობაში მოძრაობის ფიქსაციას თავისთავად მოჰყვა შინაარსებიც, თუმცა იმავე ძეგლები ლუმიერების კინოში ნარატივი მეორეხარისხოვანი ელემენტი იყო – ეკრანზე ნაჩვენები მოძრაობის ერთგვარი თანმხლები ობერტონი. კინოში სიუჟეტის გაჩენა ალბათ გარდაუვალი იყო, თუმცა არა ბედისწერით განსაზღვრული ხვედრი. ლუმიერების ფილმებში შინაარსი ჯერ ისევ მეორეხარისხოვანია და ამბავი მიჰყვება ობიექტებს, რომლებსაც კამერა აფიქსირებს, ჟორჟ მელიესი კინოში თეატრისა და ლიტერატურის სტრუქტურას აფუძნებს და მხატვრულ სიუჟეტს კინოს ქვაკუთხედად აქცევს.

ნეოდადაისტურმა „ფლუქსუსის“ მოძრაობამ ხელოვნების კლასიკურ დარგების მედიუმად გააზრების პროცესში საკომუნიკაციო მოდელების გადასინჯვა დაიწყო, რამაც კინოში სიუჟეტის მიმართ არსებული კონსენსუსი შეარყია. მუსიკა, ლიტერატურა, ფერწერა და თეატრი, აკადემიური ტრადიციიდან გამომდინარე, წარმოადგენდნენ მოწესრიგებულ ველს, რომელსაც დომინანტური ინსტიტუტები განაგებდნენ, იმისთვის, რომ ხელოვნებას ზედნაშენის ლოგიკაში ეარსება, ანუ ეწარმოებინა ისეთი დისკურსი და ესთეტიკა, რომელიც დომინანტური მსოფლმხედველობის კვლავმწარმოებელი იქნებოდა.

მოდერნიზმი აკადემიზმის პირველი მასშტაბური კონტრმოძრაობა იყო. სწორედ ამ მოძრაობის ფარგლებში გაჩნდა კინო, რომელიც მალევე კლასიკური თეორიებითა და სტრუქტურებით მოთვინიერდა. „ფლუქსუსში“ დომინანტური კულტურის თამაშის წესებს ცვლიდნენ. მაგალითად, მუსიკა განისაზღვრა არა მხოლოდ და მხოლოდ საკრავებზე შესრულებულ ჟღერადობად, არამედ ნებისმიერ ხმაურად, რომელიც მოწესრიგებული სახით არსებობდა.

„ფლუქსუსის“ ფესტივალებზე, რომლებიც ვისბადენში, 1962 წელს, იოზეფ ბოისსა და ვოლფ ფოსტელთან ერთად, ამ მოძრაობის ლიდერმა, ჯორჯ მაჩინუნასმა დააფუძნა, მუსიკა სრულდებოდა არა საკრავებით, არამედ საკრავებზე დარტყმით

ან მათი დალეწვით და სხვა. მუსიკა იქცა დემოკრატიულ მედიუმად, რომლის შესრულებაც შეეძლო ყველას და არამხოლოდ რჩეულ, აკადემიის მიერ აღიარებულ პროფესიონალებს.

თამაშის წესების ეს ცვლილება უკავშირდებოდა ხელოვნების ყველა დარგს. სწორედ ამ ფესტივალებზე დაიბადა ახალი მედიები, მათ შორის, ვიდეო არტი. ნამ ჯუნ პაიკი ცდილობდა მოძრაობის ეკრანზე დაფიქსირებას მექანიზებული კინოს მთავარი ელემენტის – გადაღების პროცესის გარეშე. მისი ნამუშევარი „ძენი კინოსთვის/ფილმისთვის“ (Zen for Film, 1963) იყო აქცია – კინოპერფორმანსი, რომელშიც კინოპროცესს ქმნიდა პროექტორიდან გამონათებული შუქი, მოპირდაპირე კედელზე არსებული ეკრანი და ოთახის შუაში მოსიარულე ადამიანები.

„ძენი კინოსთვის“ იყო ერთ-ერთი პირველი აუდიო-ვიზუალური ნამუშევარი, რომელშიც კინოს ფუნქციური ელემენტები, – როგორებიცაა: სცენარი, სიუჟეტი, გადაღება, მონტაჟი და სხვა, – ჩანაცვლებულია კინოს ონტოლოგიური ნაწილებით: შუქჩრდილითა და მოძრაობით. ამას ემატება დემოკრატიზაციის პროცესი, რომლის შედეგადაც ნამუშევრის შემქმნელი არა მხოლოდ ავტორი, არამედ მნახველთა ჯგუფიცაა. აუდიტორია ნამუშევრის შემქმნელია, რომელიც ეკრანზე ყველასგან დამოუკიდებლად ტოვებს არამხოლოდ საკუთარ ანაბეჭდს, არამედ ისტორიას, სიუჟეტს. „ფლუქსუსში“ არამხოლოდ ახალი მედიები, არამედ ახალი დრამატურგიაც გაჩნდა, რომლის გამოძახილსაც თანამედროვე ციფრულ სოციალურ ქსელებშიც ვხვდებით, სადაც ყველა ადამიანი თავად ქმნის საკუთარ ციფრული ავატარის ნარატივსა და დრამატურგიას.

ხელოვნების დარგის მედიუმად გააზრების პროცესმა დიდი ტექტონიკური ძვრები და ცვლილებები გამოიწვია, რომელთა გააზრებაც ბოლომდე დღემდე არ მომხდარა. გარდაქმნის პროცესი არათუ დასრულებული არაა, პირიქით, ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად ახალი ჰორიზონტები ჩნდება. ვირტუალური რეალობა და მანქანური ინტელექტი (რომელსაც ხელოვნურ ინტელექტს უწოდებენ) იმაზე დიდ პერსპექტივებს აჩენს, ვიდრე ეს თუნდაც „ფლუქსუსის“ მოძრაობის წევრებს წარმოედგინათ.

ანტინელოგების იდეით შეპყრობილ ხელოვანებს მთავარი იერიში მიჰქონდათ აკადემიზმზე, როგორც მთავარ საცენზურო სისტემაზე. საუკუნეთა განმავლობაში დომინანტური სისტემები მრავალ ადამიანს უზღუდავდა ხელოვნების შექმნის საშუალებას (ახალ მედიებთან მიმართებით უმჯობესია ვიხმაროთ ზმნა „კეობა“). სწორედ ამ კონტექსტში მაჩიუნასი ნეოდადაისტთა მანიფესტში საუბრობს და მოუწოდებს პროფესიონალიზმის ცნების დასასრულზე.³

„ფლუქსუსის“ ჩანაფიქრებმა ტექნოლოგიურად ყველაზე სრულყოფილად ხელოვნური ინტელექტის ეპოქაში შეისხა ხორცი. ხატვის ნიჭი მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული, მათ შორის ბიოლოგიურ მონაცემებზე, სხეულის მოტორიკასა და მრავალ სხვა ფაქტორზე. ხელოვნური ინტელექტი კი ხდება ფუნქციური იარაღი, რომელიც ტექნიკურ მხარეს საკუთარ თავზე აიღებს და ნებისმიერ ადამიანს მისცემს ჩანაფიქრისა და იდეების განხორციელების საშუალებას.

3 Maciunas George, Fluxus Manifesto, 1963. MoMA-ს კოლექცია: <https://rb.gy/3ki7c7>.

კონცეფცია თანამედროვე ხელოვნების მთავარი და რიგ შემთხვევებში ერთადერთი მნიშვნელოვანი ფუნქციური ელემენტია. ენათმეცნიერებაში, ფუნქციური გრამატიკისთვის მნიშვნელოვანია ფუნქციონირების მექანიზმი და არა ფორმა. სწორედ ამ პრინციპზეა დაშენებული მედიუმის კონცეპტი, რომელშიც ავტორიც და ხელოვნების მიმღებიც კომუნიკაციის პროცესში ცდილობენ მეტ-ნაკლებად თანაბარი პოზიციებიდან ამა თუ იმ საკითხის შესწავლას, მასზე დაკვირვებას ან პარტნიორული ურთიერთობებით ახლის შექმნას. კომუნიკაციის ამ სისტემაში ავტორი ვალდებულია გამოიყენოს მედიუმის მხოლოდ საბაზისო, უნივერსალური ელემენტები, მუსიკის შემთხვევაში – სუფთა ბგერა (კარლჰაინც შტოკჰაუზენი), მხატვრობაში სუფთა ფერი (პიტ მონდრიანი), კინოში კი შექ-ჩრდილი და მოძრაობა (ლის როუდსი) და ა.შ.

ელემენტარული ნაწილაკებით შედგენილი ნიშანთა სისტემების ფორმა დამოკიდებულია ავტორის გემოვნებაზე, თუმცა მთავარი ფუნქციური ელემენტი კონცეფციას უკავია. კონცეფციის დეშიფრაციის პროცესისთვის ავტორმა გარკვეული ინსტრუქცია უნდა მოამზადოს. ინსტრუქციებით ხელოვნების კეთება „ფლუქსუსის“ ერთ-ერთი მთავარი ვატაცება და მიგნება იყო.

დომინანტურ კულტურაში აუდიტორია ხელოვნების მხოლოდ მომხმარებელია, ახალი მედიების ეპოქაში კი პროაქტიული რეცეფციონისტი, რომელიც იღებს ან უარყოფს ავტორის სისტემას და ავტონომიურად უძღვება პერცეფციის, ანუ ანალიზის პროცესს. თუმცა, საბოლოო ჯამში, ეს თავისუფლება ავტორისვე ჩანაფიქრის ნაწილია, ყოველ შემთხვევაში, თანამედროვე ავტორების უმრავლესობა აუდიტორიას დაჟინებით მოუწოდებს ავტონომიურობისკენ.

ახალმა მედიებმა სამყაროს შეცვლა გამოიწვიეს. „კომპიუტერული ტექნოლოგიების „სიახლის“ განცდა ყველაზე ნათელია, როდესაც ეს მოვლენა განიხილება და კონტექსტუალიზებულია, როგორც მნიშვნელოვანი სოციალური, კულტურული და მხატვრული ცვლილებების მედია. ასეთ შემთხვევაში, კომპიუტერული ტექნოლოგიები განიხილება როგორც მოდელების ქეშმარიტი გადაფასებისა და მხატვრული და საკომუნიკაციო ტექნიკისა და პარადიგმების გადახედვის წყარო“ – წერს ახალი მედიების მკვლევარი სტივ დიქსონი.⁴

დასავლეთში ხელოვნების რევიზიონიზმის პროცესს არტისტების მხრიდან კულტურული და სოციალურ-ეკონომიკური საფუძვლების გადახედვა ედო საფუძვლად. სწორედ ახალი მედიების დაბადების დროს ხელოვნება გახდა პოლიტიკური. კონცეპტუალისტმა ხელოვანებმა ჯოზეფ კოშუტმა და ჰანს ჰააკემ პოლიტიკური ბრძოლა თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთ მთავარ ფუნქციად გამოაცხადეს.

1990 წელს ბრუკლინის მუზეუმში კოშუტის კურატორობით მოეწყო გამოფენა „თამაში უხსენებელთან“ (The Play of Unmentionable, 1990). მან მუზეუმის საცაფში დაცული ის ნამუშევრები გამოფინა, რომელიც ამა თუ იმ სახით მოექცა ცენზურის ქვეშ.

4 Dixon Steve, Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation, The MIT Press, 2007, p. 37.

„რადგან კომუტი ცნობილი იყო ხელოვნების ინსტიტუციონალიზაციის კრიტიკით, 1990 წლის ინსტალაციის ეს თემა დღევანდელი გადმოსახედიდან ჩანს როგორც გარდაუვალი და გადაუდებელი. ავტორი იკვლევდა ინსტიტუციონალიზაციის გავლენას შემოქმედებით თავისუფლებაზე. გამოფენა იყო ამ პრობლემის როგორც დაფიქსირება, ასევე შეიცავდა პროვოკაციას, რომელიც მნახველს თვითრეფლექსიას აიძულებდა ხელოვნების, მორალისა და ცენზურის ურთიერთობის საკითხზე“ – წერს ხელოვნების მკვლევარი დევიდ ფრიდბერგი აღნიშნულ გამოფენაზე.⁵

ფრიდბერგის წიგნი ნიუ-იორკში დაარსებულმა დამოუკიდებელმა მემარცხენე საგამომცემლო სახლმა The New Press-მა დასტამბა. მემარცხენე სენტენციების ზრდამ ხელოვნებაში თავისთავად განაპირობა პოლიტიკონომიკური დისკურსის აქტუალიზაცია. ახალი მედიების გაჩენა უკავშირდებოდა არა უბრალოდ განსხვავებული საკომუნიკაციო ენის ძიების პროცესს, არამედ დომინანტური კულტურის მიერ ცენზურირებული შინაარსების ფიქსაციასაც.

როგორც კონცეპტუალური ხელოვნებისა და ახალი მედიების ასევე ერთ-ერთი ფუძემდებელი ჰანს ჰააკე ამბობდა, ხელოვნება „პოლიტიკურად ჩართული“ უნდა ყოფილიყო. იგი გერმანიაში, ქალაქ კელნში 1936 წელს დაიბადა. სწავლობდა კასელში. იყო ავანგარდული დაჯგუფება Zero-ს წევრი. „ზერო“ ახალგაზრდა გერმანელ არტისტებს აერთიანებდა, რომლებიც ნანგრევების ლიტერატურისა და კინოს კვალდაკვალ, ომისშემდგომ გერმანიაში ცდილობდნენ სახელოვნებო პროცესების „განულებას“.

ჰააკემ შემოქმედებითი გზა, როგორც კონცეპტუალისტმა არტისტმა დაიწყო, თუმცა მალევე, 1970-იან წლებში ახლად წარმოქმნილ მოძრაობაში გადაინაცვლა – „ინსტიტუციურ კრიტიკაში“. როგორც ზემოთ გამოვყავით, ეს მიმართულება მინიმალიზმისა და კონცეპტუალური ხელოვნების პოლიტიკურად ანგაჟირებულ სახელოვნებო მოვლენას წარმოადგენდა.

ჰააკე ცდილობდა ხელოვნების როგორც პოლიტიკურად აქტიური მედიუმის გააზრებას. მისთვის ხელოვნება პოლიტიკურია, თუმცა არა მხოლოდ თეორიულ დონეზე, არამედ პრაქსისის კრილშიც.

ხელოვნების კომერციალიზაცია არამხოლოდ კინოსა თუ მუსიკას, არამედ სახვით ხელოვნებასაც შეეხო. საგალერეო და სამუზეუმო სისტემების სახით კონტროლის ქვეშ მოქცეული თანამედროვე ხელოვნება მსგავს ან რაღაც კუთხით უფრო ძლიერ წნეხს განიცდის, როგორიც ეს ტოტალიტარულ რეჟიმებშია. „ინსტიტუციური ცენზურა“ ფარულია და მხილების შემთხვევაში მასზე პასუხისმგებელი დაწესებულების რამდენიმე ადამიანი შეიძლება იყოს. ამის გამო, ინსტიტუციური ცენზურა ცენზურის ყველაზე ვერაგი ვერსიაა. სწორედ მასთან ბრძოლა გააჩაღა ჰააკემ.

1972 წელს ნამუშევარში „რაინის წყლის გამწმენდი ქარხანა“ (Rhine Water Purification Plant, 1972), რომელიც კრეფელდში იყო გამოფენილი, ჰააკემ მუზეუმის

5 Freedberg David, Joseph Kosuth: The Play of the Unmentionable, New York: The New Press, 1991, p. 37.

სივრცეში წყლის გაწმენდის ციკლის ინსტალაცია შექმნა. ნამუშევარში გერმანელებისთვის მითოლოგიური მდინარე რაინის დაბინძურებული წყლის წმენდის ციკლი იყო წარმოდგენილი. აღსანიშნავია, რომ მუზეუმში წყალი ადგილობრივი ქარხნის ტერიტორიიდან მიედინებოდა, რომელიც კანონით იყო ვალდებული წყლის წმენდაზე ეწრუნა, მაგრამ ამას არ აკეთებდა, რის უფლებასაც მფლობელს ადგილობრივი ხელისუფლება აძლევდა.



ჰანს ჰააკე - რაინის წყლის გაწმენდი ქარხანა (1972).

ჰააკემ საკუთარ შემოქმედებას „სისტემური ხელოვნება“ უწოდა, რაც ასევე შეგვიძლია ვთარგმნოთ როგორც „სისტემის ხელოვნება“.⁶ სისტემაში მოიწოდება ინსტალაციის ყველა დეტალი, მათ შორის, აუდიტორია. ნამუშევარში „სიახლეები“ (News, 1969) პრინტერი შეუჩერებლად ბეჭდავდა ერთ-ერთი გერმანული საინფორმაციო სააგენტოს სიახლეებს. ინფორმაცია დროის უმოკლეს დროში ძველდებოდა, მნახველის თვალწინ. უსარგებლო ინფორმაცია რამდენიმე სიმბოლურ შრეს შეიცავს. მაყურებელი აგვირდებოდა დროს და, რაც მთავარია, დროის კავშირს ინფორმაციასთან. თუმცა ამ ნამუშევარს ჰქონდა მესამე განზომილება – ინფორმაციის კრიტიკული ანალიზი.

ტრადიციული მედიების კომერციალიზაციამ და დიდი კორპორაციების კონგლომერაციების პოლიტიკამ ინფორმაცია კაპიტალისტური წარმოების პროდუქტად აქცია, რომლის ღირებულებაც ისეთი სპეკულაციურია, როგორიც ბაზარზე არსებული პროდუქტების უმრავლესობა. კლასიკური მედიები ემსახურებიან კაპიტალის/ძალაუფლების ცენტრებს, მათი საქმიანობა კი მეტწილად ფუჭია.

6 Skrebowski L., All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art, Grey Room 30, Winter 2008, pp. 54-83.



ჰანს ჰააკე - სიახლეები (1969).

ჰააკემ, საგამოფენო სივრცის შესწავლის პარალელურად, მნახველის შესწავლაც დაიწყო. ის ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელმაც აუდიტორიის სოციოლოგიური კვლევა წამოიწყო.



ჰანს ჰააკე - ხელოვნების მოყვარულთა დაბადების ადგილი და პროფილი (1969).

1970 წელს მისი ყველაზე ცნობილი პროექტი „მომას გამოკითხვა“ (MoMA Poll) შეიქმნა. მუზეუმის მნახველებს სთავაზობდნენ კითხვას, მისცემდნენ თუ არა შტატის გუბერნატორ ნელსონ როკფელერს არჩევნებში ხმას. ამ უკანასკნელს არ ჰქონდა დაფიქსირებული პოზიცია ნიქსონის პოლიტიკაზე ვიეტნამსა და ინდონეზიის რეგიონში. შევსებული ბიულეტენები ორ გამჭვირვალე ყუთში იყრებოდა, რომელთაგან ერთი დადებითი პასუხებისთვის იყო განკუთვნილი, მეორე კი უარყოფითისთვის. ამასთან, როკფელერი მომას სამეთვალყურეო საბჭოს თავმჯდომარეც იყო, რაც გამოკითხვას დამატებით მნიშვნელობას სძენდა.⁷



ჰანს ჰააკე - MoMA Poll (1970).

1971 წლიდან ჰააკეს შემოქმედებაში ახალი მიმართულება ჩნდება – „საგამოძიებო ხელოვნება“. ხელოვანი გუგენჰაიმის მუზეუმში ცდილობდა პროექტის „სოციალური სისტემა რეალურ დროში“ წარდგენას, თუმცა მუზეუმმა ცენზურას მიმართა და ნამუშევრის გამოფენაზე უარი თქვა. საქმე ეხებოდა ნიუ-იორკში არსებულ უძრავი ქონების სააგენტოს, რომელსაც ფინანსურ თაღლითობებში ედებოდა ბრალი. ჰააკემ ჟურნალისტური სიზუსტით გამოიკვლია სააგენტოს ხელმძღვანელის - შაპოლსკის საქმიანობით დაზარალებული ადამიანების შემთხვევები. თუმცა ამ უკანასკნელს დიდი გავლენები ჰქონდა, მეგობრობდა გუგენჰაიმის სამეთვალყურეო საბჭოს წევრებთან, რის გამოც მუზეუმმა, როგორც აღვნიშნე, უარი თქვა ნამუშევრის გამოფენაზე.

7 Griffin Tim, Historical Survey: An Interview With Hans Haacke, ARTFORUM, September 2004, pp. 224-5, 296.



ჰანს ჰააკე - შაპოლსკისა და მანჰეტენის უძრავი ქონების სხვა სააგენტოები, სოციალური სისტემა რეალურ დროში, 1971 წლის 1 მაისისთვის (1971).

1974 წელს ჰააკე მშობლიურ ქალაქ კელნში უოლრაფ-რიჩარტის მუზეუმში (Wallraf-Richartz-Museum) მიიწვიეს. ჰააკემ შეიტყო, რომ 1968 წელს ამ მუზეუმს გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის პირველი კანცლერ, კონრად ადენაუერის პატივსაცემად საჩუქრად გადაეცა ედუარდ მანეს ტილო „სატაცურის კონა“ (Une botte d'asperges, 1880). შემომწირველი იყო ამავე დაწესებულებით სამეთვალყურეო საბჭოს თავმჯდომარე ჰერმან იოზეფ აბსი. როგორც ჰაასის კვლევით დადგინდა, აბსი ნაცისტურ გერმანიაში ბანკირი იყო, განათლების ეკონომისტი და დიდ როლს თამაშობდა იმდროინდელი ეკონომიკის გაძლიერებაში.⁸ ირგვვევა რომ ტილო ეკუთვნოდა მდიდარ ებრაელებს, შემდეგ მოხდა მისი კონფისკაცია, საბოლოოდ კი აბსის მეშვეობით მუზეუმის კოლექციაში აღმოჩნდა.

მუზეუმის ადმინისტრაციამ ჰააკე მოხსნა გამოფენიდან, რომელშიც სხვა არტისტებიც იღებდნენ მონაწილეობას. ფრანგმა მინიმალისტმა დანიელ ბიურენმა სოლიდარობის ნიშნად საკუთარ ინსტალაციაში მოათავსა ფურცელზე ამობეჭდილი ჰააკეს ნამუშევარი. გამოფენიდან ბიურენიც მოხსნეს.

ჰააკე ცენზურამ, რა თქმა უნდა, არ დააფრთხო და უფრო მეტი ენერგიით გააგრძელა მუზეუმების მეცენატების მზილება. ეს კი გულისხმობდა მუზეუმის როგორც პოლიტიკური სისტემის ნაწილის კვლევას. მისი შემდეგი პროექტი გერმანელ მეცენატ პიტერ ლუდვიგს უკავშირდებოდა – შოკოლადის მაგნატსა და ერთ-ერთ უმსხვილეს კოლექციონერს, რომლის სახელსაც კიოლნის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი ატარებს.

„ლუდვიგის მუზეუმი“ სახელმწიფო მუზეუმი, თუმცა პიტერ ლუდვიგს მუზეუმის მართვაზე დიდი გავლენა ჰქონდა, აქტიურად ერეოდა საკადრო და სახელოვნებო პოლიტიკაში. ჰააკემ 1982 წელს დაასრულა „შოკოლადის მეფეზე“ (The

8 <http://ewaneumann.com/websites/haacke/project74.html>.



ჰანს ჰააკე - მანე-პროექტი 74 (1974).



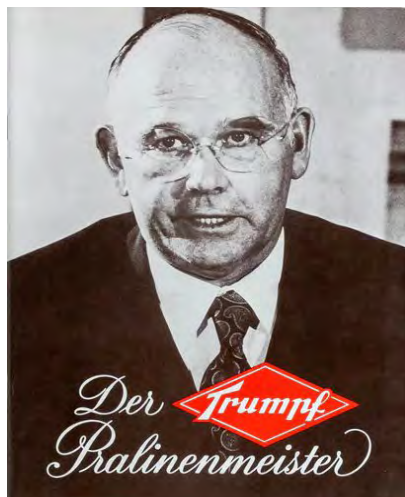
დანიელ ბიურენი - პროექტი 74, ხელოვნება რჩება ხელოვნებად (1974).

Chocolate Master) მუშაობა, რომელშიც წარმოდგენილი იყო მეცენატის პირად კოლექციაში დაცული ტილოების ფასით მანიპულაციის შემთხვევები. ლუდვიგმა ამ ნამუშევრის შექმნა მოისურვა, თუმცა ჰააკემ უარით გაისტუმრა.

1976 წელს ჰააკემ ამერიკული ბანკის „ჩეიზი“ (Chase Bank) დირექტორის გამო-ნათქვამის მიხედვით, რომ ხელოვნებაში ფულის დაბანდება სარფიანია, ნამუშევარი შექმნა. არტისტმა ამ ადამიანის პორტრეტი, რომელიც ვიქტორ ვაზარელის ტილოს ფონზეა გადაღებული, ბანკის ლოგოში მოათავსა და ბანკისვე სლოგანი დაურთო (რომელიც ნამუშევრის სათაურიცაა) – ჩეიზის უპირატესობა“.

ჰააკე ასევე ამხელდა კომპანიებს „ფილიპსსა“ და „კარტიეს“, რომლებიც სამხრეთ აფრიკის რესპუბლიკაში აპართეიდთან თანამშრომლობდნენ, ასევე ძვირფასი ლითონების უკანონო მოპოვებაში მონაწილეობდნენ.

1980-იან წლებში ჰააკეს ყურადღების ცენტრში პოლიტიკოსებიც მოექცნენ. ამ სერიიდან მისი ყველაზე ცნობილი ნამუშევარია რონალდ რეიგანის პორტრეტი, რომელიც ბელგიელ არტისტ მარსელ ბროტარს მიუძღვნა. ინსტალაციაში რეიგანი უყურებდა ევროპაში მიმდინარე დემონსტრაციებს.



ჰანს ჰააკე - შოკოლადის მეფე, 1982.



ჰანს ჰააკე, ჩეიზის უპირატესობა (1976).

რაციების ფოტოს, რომელზეც კონტინენტზე ამერიკული შეიარაღების განთავსებას აპროტესტებდნენ.



ჰანს ჰააკე - მარსელ ბროტერსის პატივსაცემად (1982).



ჰანს ჰააკე - შედეგების შეჯამება (1983-4).

1990-იან წლებშიც ჰააკე განაგრძობდა პოლიტიკოსებზე ინსტალაციების შექმნას. მისი ნამუშევარი Helmsboro Country (unfolded) წარმოადგენს „მარლბოროს“ უზარმაზარ ყუთს, რომელსაც აწერია კონსერვატორი სენატორის, ჯესი ჰელმსის სახელისა და „მარლბოროსგან“ წარმოებული სიტყვათა თამაში. ჰელმსი პარლამენტში „ფილიპ მორისის“ ლობისტი იყო, რომელიც, თავის მხრივ, მრავალ გამოფენასა და არტისტს ფინანსურად უჭერდა მხარს.



ჰანს ჰააკე (Hans Haacke) - Helmsboro Country, (1990).

და ბოლოს, ჰააკე 2009 წელს ადამ სმითის ცნობილი ფრაზის „ბაზრის უხილავი ხელი“ ინტერპრეტაცია შექმნა. ამ ნამუშევრით არტისტმა შეკრა ძიების გზა, რომელიც პირველ ნამუშევრებში დაიწყო. სამყაროს მთავარი მტერი კაპიტალიზმია, რომელსაც ის ფრაგმენტულად, ცალკეულ შემთხვევათა ანალიზის საფუძველზე ამხელდა.



ჰანს ჰააკე - ბაზრის უხილავი ხელი (2009).

ახალი მედიები დაიბადა როგორც ტრადიციული პარადიგმის ალტერნატივა, რომელიც დომინანტური სისტემების კრიტიკას მოიცავდა. თუმცა ახალი მედიები

არ უნდა გავიგოთ როგორც აქტივისტური ხელოვნება, რომელსაც დღეს „ვოუქ კულტურასაც“ უწოდებენ. თანამედროვე ხელოვნებაში დაწყებული პროცესის სუროგატია ყველა ის პოპულარული მიმდინარეობა, რომელშიც თითქოს პროტესტი არსებობს, მაგრამ რომელთა მიზანიც არა წესრიგის შეცვლა, არამედ მცირედი გაუმჯობესებებია.

ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ ზომბი ხელოვნების ფენომენიც,⁹ რომელიც ერთი შეხედვით არა მასობრივ ხელოვნებას წარმოადგენს, მაგრამ რომელიც მხოლოდ ფორმით ცდილობს ნამდვილი ხელოვნების მიბაძვას, თუმცა მისი შექმნის მიზანს ცალსახად კომერციული ინტერესები განაპირობებს. უკანასკნელი წლების საქართველოში ხელოვნების სწორედ ამ ორ ტიპს ვხვდებით, რაც ახალი მედიების განვითარებას აფერხებს.

ალტერნატიული ხელოვნების მხარდაჭერა იმდენად სუსტია, რომ დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან დღემდე შემოქმედებით სამყაროში, ცალკეული გამონაკლისების გარდა, მნიშვნელოვანი პროცესებს ადგილი ჯერ არ ჰქონიათ. დანარჩენ სამყაროს ჩვენ დაახლოებით ნახევარი საუკუნით მაინც ჩამოვრჩებით. ქართულ თანამედროვე ხელოვნებაში ვხედავთ უფრო მეტად ზომბი ხელოვნებისა და „ვოუქ კულტურის“ ნიშნებს, ვიდრე ბუნებრივ და ცოცხალ პროცესს.

საბჭოთა კავშირის ნგრევის შემდეგ კულტურაში განსაკუთრებით გაძლიერდა ცივი ომის ნარატივი და, ლიბერალიზმის გავრცელებასთან ერთად, დამკვიდრდა „კულტურული ომების“ ტრადიცია.

ზომბი ხელოვნება საქართველოში მკვდარ ხელოვნებად იქცა. მიზეზი გაყალბებულის გაყალბებაა. მხატვრობა, კინო, თეატრი, ლიტერატურა – ყველა ეს დარგი ჩინშია შესული. უკანასკნელი წლების განმავლობაში ქართულ კულტურაში მხოლოდ რამდენიმე საინტერესო ნამუშევრის დასახელებაა შესაძლებელი. ქართული სახელოვნებო გარემო ტოქსიკურია იმ თვალსაზრისით, რომ მასში ავთენტურმა, ცოცხალი პროცესის დაბადება შეუძლებელია. გამორჩეულმა ავტორები, როგორებიცაა არიან თეა ჯორჯაძე, თეა გვეტაძე, სოფიო ტაბატაძე და სხვები, თავის დროზე ქვეყანა დატოვეს. ის, ვინც არ დარჩა, ან პროფესია გამოიცვალა, ან ძალიან მცირე აუდიტორიისთვის დაიწყო საქმიანობა.

უპირველეს ყოვლისა, ამას სახელმწიფო პოლიტიკის არარსებობა განაპირობებს, რომელმაც საბჭოთა პატერნალური სისტემის შემდეგ ხელოვნება ბაზრის პირისპირ დატოვა. კერძო გალერეებმა, კინოში კი პატარ-პატარა კინოსტუდიებმა პროცესის მართვა საკუთარ თავზე აიღეს და საბოლოოდ შეიქმნეს გავლენის ჯგუფები, რომლებიც პროცესს განაგებენ.

ასეთი კონგლომერატების მიზანი, გავლენასთან ერთად, მოგების მიღებაა. ბაზარმა შოკური თერაპიის მეთოდით დაამკვიდრა ლიბერალური და ნეოლიბერალუ-

9 2014 წელს ამერიკელი არტისტი და კრიტიკოსი ვალტერ რობინსონი (Walter Robinson) სტატი-
აში „ზომბი ფორმალისმის ფლიპინგი და აღზევება“ (Flipping and the Rise of Zombie Formalism)
იგონებს ტერმინს „ზომბი ფორმალისმი“, რომელიც სათავეს ჯექსონ პოლოვის აბსტრაქტული
ექსპრესიონიზმიდან იღებს, თუმცა მიემართა ამ მიმდინარეობის გამყალბებელ ხელოვნებას. იხ.
Robinson Walter, Flipping and the Rise of Zombie Formalism, Artspace, April 3, 2014. t.ly/lmPHD.

რი წესრიგი, დამოუკიდებლობის შემდგომი ხელოვნება იმაზე დაბალი ხარისხისაა, ვიდრე საბჭოთა ცენზურის პერიოდში იყო. კულტურაში არსებული მდგომარეობა ზედმიწევნით ჯდება 1992 წლის სამხედრო პუტჩის შემდეგ არსებულ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ მოდელში.

ქართულ სახვით და აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში სიახლის დანერგვის დაბალი ინტენსივობა სწორედ ბაზრის დომინირებით აიხსნება, რომელიც პროგრესის ნაცვლად გასულ წლებში და ახლაც ხელოვნების პროცესის გაყალბებით ქმნიდა პროდუქტებს კერძო კოლექციონერებისთვის. ნიშანდობლივია, რომ თანამედროვე ქართული ხელოვნების ყველაზე დიდ ფონდებს სწორედ სამხედრო პუტჩთან დაკავშირებული პირები და ოჯახები ფლობენ: შევარდნაძეები, გიორგი რამიშვილი, თემურ უგულავა, მამუკა ხაზარაძე¹⁰ და სხვ.

ქართული თანამედროვე აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მკვლევრები გამოყოფენ ცალკეულ ავტორებს, რომლებიც ვიდეო არტისა და ინსტალაციის მიმართულებით მუშაობენ, თუმცა რაიმე მნიშვნელოვან მოძრაობაზე არაგინ საუბრობს.

ახალი მედიებს ხელოვნებაში, ძირითადად, ტექნოლოგიური პროგრესის შედეგად გაჩენილ საკომუნიკაციო არხებს თვლიან, თუმცა ეს მოსაზრება ზუსტი არაა. ჰააკეს ნამუშევარი „რაინის წყლის გამწმენდი ქარხანაში“ ისეთივე საკომუნიკაციო ენაა, როგორც ვიდეო არტში, ვირტუალურ რეალობაში, ვიდეო ინსტალაციასა თუ კომპიუტერულ გრაფიკაშია – მხატვრული შინაარსი ნამუშევარს რეალურ დროში ენიჭება, მაყურებელს კი აქვს პროცესზე დაგვირგვინისა და მასში მონაწილეობის საშუალება.

ახალი მედიები ამოძრავებელი მხატვრობაა. ტექნოლოგიების აუცილებლობას სწორედ სტატიურობის დაძლევის მიზანი განაპირობებს. კინო, როგორც დამოუკიდებელი სახელოვნებო არხი, ვერ ირგებს ნეიტრალური მედიუმის ფუნქციას. ამის გამო, ვიზუალური არტისტების მიერ ამოძრავებელი გამოსახულება ყველაფერია, გარდა კონვენციური კინოსი.

სწორედ ამ გარემოების არცოდნას, ან გააზრების ნაკლებობას ვხედავთ ქართულ ახალ მედიებში, ძირითადად ვიდეო არტში, რომელიც 1990-იანი წლებიდან ყველაზე პოპულარული იყო პოსტსაბჭოთა ქვეყანაში. 2014 წელს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში რამდენიმე სტუდენტმა დააარსა არაფორმალური კვლევითი გაერთიანება „კურატორთა ლაბორატორია“, რომელმაც ამავე წელს გამოუშვა ქართული ვიდეო არტის კვლევის პირველი და ჯერჯერობით ერთადერთი მო-

10 2028 წელს ედუარდ შევარდნაძის შვილმა და მისმა მეუღლემ ვია ჯოხთაბერიძემ თბილისში რუსთაველის გამზირზე გახნეს ქართული სახვითი ხელოვნების მუზეუმი, რომელშიც ოჯახის პირადი კოლექცია განთავსდა. ბიზნესმენ გიორგი რამიშვილის კოლექციაში ძირითადად სხვადასხვა აუქციონზე გატანილი ქართველი მხატვრების ტილოებია დაცული, თემურ უგულავა კი წლების განმავლობაში აფინანსებდა თანამედროვე ხელოვნების ცენტრებს, მუზეუმებსა და ფესტივალებს. უგულავა ფლობს ყველაზე მნიშვნელოვანი თანამედროვე ქართველი არტისტების ნამუშევრებსაც, რომელთა ნაწილიც წარმოდგენილი იყო 2022 წელს დიმიტრი შევარდნაძის სახელობის ეროვნულ გალერეაში მოწყობილ გამოფენაზე „ქართული ხელოვნება XX საუკუნიდან დღემდე: ნამუშევრები კერძო კოლექციებიდან“ (კურატორი ლიკა ქეკელიძე). ბანკირი მამუკა ხაზარაძე კი იყო ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც თბილისში კერძო გალერეა გახსნა.

ნოვრაფია „ვიდეო არტ ლაბორატორია“. ამ პუბლიკაციას მალევე მოჰყვა ამავე უნივერსიტეტში ქართულ ვიდეო არტზე დაცული პირველი სამაგისტრო ნაშრომი, რომლის ავტორიც ანა გაბელაია იყო – ზემოხსენებული გაერთიანების წევრი.

„ვიდეო არტ ლაბორატორიის“ შესავალ ტექსტებსა და ამავე წიგნში მოცემულ არტისტებსა თუ ხელოვნებათმცოდნეებთან ინტერვიუებში ირუგვება, რომ ქართული ვიდეო არტი მსოფლიო კონტექსტს მოწყვეტილი იყო, რასაც წინ უძღოდა ჩაკეტილ საზღვრებში დაბადებული ალტერნატიული ხელოვნების იზოლაციური ტრადიცია.¹¹

რაც შეეხება პირველ ნაბიჯებს, როგორც ტექსტის დასაწყისში აღვნიშნე, ქართული კულტურა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული რუსეთთან. სწორედ რუსეთის გავლით ეცნობოდნენ დასავლურ და მსოფლიო ხელოვნებას იმპერიის რეგიონებში მცხოვრები არტისტები. ვიდეო არტის პირველი გამოფენა-აქციაც თბილისში რუს არტისტებთან კოლაბორაციით შედგა.

ანა გაბელიას საკუთარ სამაგისტრო კვლევაში მოჰყავს ხელოვნებათმცოდნე მარინა ხატიაშვილის სტატიიდან ამონარიდი, რომელშიც ამ გამოფენის შესახებ ცნობებია მოყვანილი: „წერს 1988 წელს ქარვასლაში საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ჩატარებულ პირველ ვიდეო/აქციაზე, სახელწოდებით „ბიტავოი შშიონაუ“. მოსკოვიდან ჩამოსულ ჯგუფთან „მედგერმენეტიკასთან“ ერთად აქციაში მონაწილეობდა მარჯანიშვილის სახელოსნოს ჯგუფიც. ეს იყო „მოსკოვური კონცეპტუალიზმის“ ახალი თაობის ჯგუფი, რომელიც ნებისმიერ ობიექტს, აქციას თუ პერფორმანსს კომენტირებას უკეთებდა ტექსტებით“.¹²

საქართველოში ახალი მედიების დამკვიდრებასა და გავრცელებაში მთავარი ხელისშემშლელი ფაქტორი თანამედროვე ხელოვნებაში არსებული ის ეტაპები იყო, რომლებიც დასავლეთმა მედიუმების გააზრების პროცესში გაიარა, საქართველომ კი გამოტოვა. მედიის მკვლევარი მარშალ მაკლუენი იყო ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი, რომელმაც მედიუმის კონცეფცია შექმნა. მისი ცნობილი აზრი, რომ „მედიუმი მესიჯია“, წარმოადგენს მედიუმის ისეთ საკომუნიკაციო არხად გააზრებას, რომელშიც ამ მოვლენის ბუნება თავად კომუნიკაციის პროცესში არსებობს და არა მის შინაარსში. სხვა სიტყვებით, ტელევიზია ნივთიერი ობიექტია (ტელევიზორი) და არა ის შინაარსი, რომელიც ამ საკომუნიკაციო არხით გადაიცემა.¹³

¹¹ ვატო წერეთელი იგონებს, რომ ვიდეოსთან პირველი შეხება საქართველოში ადამიანთა ძალიან მცირე ჯგუფს 1980-იან წლებში ჰქონდათ, თუმცა, ძირითადად, ეს პრაქტიკა გასული წლების კლასიკური ფილმების ვიდეო ჩანაწერების ნახვას უკავშირდებოდა. მედია ხელოვნებას ის 1990-იან წლებში ანტეკერპენში სწავლის დროს გაეცნო. იხ. გაბელაია ანა, ლორია მარიამი, ნადირაშვილი ნიკოლოზ, ვიდეო არტ ლაბორატორია, თბილისი: თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, 2014, გვ. 60.

¹² გაბელაია ანა, ვიდეო არტი: ტექნოლოგიური პროგრესი და ხელოვნება, სამაგისტრო ნაშრომი, თბილისი: თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, 2015, გვ. 46.

¹³ McLuhan Marshall, Understanding Media: The Extensions of Man, London and New York: MIT press, 1994, p 9.

ახალი მედიებით რეალობის ათვისება შედარებით გვიან დაიწყო. პირველ ეტაპზე ყველა მეცნიერი თუ არტისტი მუშაობდა ახალი ტექნოლოგიების ენის შექმნაზე, ვიდრე სამყაროს ასახვაზე. ამავ დროს, სწორედ ახალი მედიების ეპოქის არტისტებმა თქვეს, რომ რეალობის ასახვა ისედაც აზრს მოგლებულია, რადგან ყველა არსებულ მოდელს დომინანტური კულტურა განაგებდა. საჭირო იყო ამ მოდელების რღვევა, იმისთვის რომ კულტურაში რეალობასთან ურთიერთობის ახალი მოდელები ჩამოყალიბებულიყო. ამიტომ, ახალი მედიების ხელოვნება დღემდე ენის ძიების პროცესშია.

ადრეულ ქართულ ვიდეო არტში უმეტესად კლასიკური საკომუნიკაციო ენაა მოცემული, რომელიც ახალი ტექნოლოგიების გამოყენებით იქმნება. შეგვიძლია გავიხსენოთ ალექსანდრე (სანდრო) ვახტანგოვის ნამუშევრები. მაგალითად, გორის ქალთა გუნდთან ერთად გაკეთებული ვიდეო „ეგზერსისი“ გადაღებულია უფლისციხეში ახალი კლასიკური მუსიკის კომპოზიტორ იოსებ კეჭაყმაძის კომპოზიციაზე. მუსიკალური ნაწარმოები ომის შემდგომი აკადემიური მუსიკის საუკეთესო ტრადიციებშია შექმნილი და განიცდის კარლჰაინც შტოკჰაუზენის გავლენას. არსებობდა ყველა წინაპირობა, რომ ვახტანგოვის ნამუშევარი ყოფილიყო ერთგვარი გარღვევა ქართულ აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში და არა ჩვეული ვიდეო კლიპი, რომელშიც კომპიუტერული ეფექტებით სამყაროს შექმნის ალგორითმი ხატებია მოცემული.

ახალი მედიების განვითარების ადრეულ სტადიაზე არსებობდნენ გამონაკლისებიც. მაგალითად, მუსიკოსმა ნიკა მაჩაიძემ, რომელიც პოსტსაბჭოთა საქართველოს ერთ-ერთი პირველი სახელოვნებო გაერთიანება „გოსლაბის“ წევრი იყო,¹⁴ 2001 წელს შექმნა კლიპი „საქართველოს მომავალი“ – პრეზიდენტ ედუარდ შევარდნაძისა და ჟურნალისტ ინგა ვრიგოლიას ინტერვიუს რემონტაჟი იყო. კლიპი „პირველი არხის“ გადაცემა „კომუნიკატორში“ აჩვენეს, რასაც გარკვეული აჟიოტაჟი მოჰყვა.

ნამუშევრის სტრუქტურა უჩვეულო იყო, პოლიტიკური კონტექსტიდან გამომდინარე კი – სკანდალის მიზეზიც გახდა. ნიკა მაჩაიძე, იგივე ნიკაკოი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობდა, რომ ვერ ხსნიდა აურზაურის მიზეზს, რადგან ასეთი ხელოვნება დასავლეთში დიდი ხნის წინ გახდა პოპულარული და აღარ იწვევდა ვნებათაღელვას. ინტერვიუში ჩანს თაობის პროფილიც, რომელიც საქართველოში ახალ ხელოვნებას ამკვიდრებდა. ეს ხელოვანები 1990-იან წლებში საქართველოდან, ძირითადად, ევროპაში სასწავლებლად წასული ახალგაზრდები იყვნენ, რომლებიც ევროპულ გამოცდილებას სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ ამკვიდრებდნენ.

„გარდა იმისა, რომ დისკები უნდა ჩავწერო გერმანიაში, ვაპირებ გავაგრძელო კლიპებისა და შორტების გადაღება. საერთოდ, ერთი კლიპის გადაღებას სამი დღე ვანდომებ. მასალას კამერით ვიღებ და მერე ვამონტაჟებ. „საქართველოს მომავალი“ ჩემი პირველი ექსპერიმენტი იყო, რომელიც ტელევიზორიდან ჩაწე-

¹⁴ <https://archive.propaganda.network/ka/process/8/text/goslabi>

რილი მასალით გავაკეთე, თუმცა ამის ტრადიცია დასავლეთში კარგა ხანია, არსებობს“¹⁵ – ამბობს მაჩაიძე.

ქართულ აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში გარდამავალი პერიოდი 1990-იანი წლებიდან იწყება და პრაქტიკულად კვლავ მიმდინარეობს. „სოვლავის“ თაობა იყო პირველი, რომელმაც ქართული თანამედროვე ხელოვნება ევროპულ ტრადიციას დაუკავშირა. სახელმწიფო მხარდაჭერის არარსებობის გამო ეს პროცესი შეფერხებითა და ჩავარდნებით მიმდინარეობდა, ჰქონდა და აქვს უფრო მეტად საღონური ხასიათი და აკლია საფუძვლიანობა – თუმცა, საბოლოო ჯამში, მაინც გაჩნდა მეტ-ნაკლებად ორგანული ხელოვნება, რომელიც სწორი სახელმწიფო პოლიტიკის არსებობის პირობებში მნიშვნელოვანი პროცესის საწინდარი გახდებოდა.

რაც უფრო ვმორდებით დამოუკიდებლობის წლებს, მით მეტად ჩნდებიან ახალგაზრდა არტისტები, რომლებსაც შედარებით ნაკლები კავშირი აქვთ რუსულ კულტურასა და ტრადიციასთან, რის გამოც შედარებით უფრო მარტივად უღებენ ალღოს დასავლურ ხელოვნებაში არსებულ პროცესებს. ხელოვნების როგორც მედიუმის გააზრებაც ქართულ კონტექსტში დღეს მოქმედ არტისტებს უკავშირდებათ.

ანდრო ერაძე თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში სწავლობდა, თუმცა მან ტრადიციულ კინოში არ გააგრძელა მუშაობა. მისი შემოქმედება მოიცავს ფოტოგრაფიას, ინსტალაციას და ექსპერიმენტულ კინოს. ქართული ექსპერიმენტული კინო პრაქტიკულად არ არსებობს და ის ახლა იქმნება მულტიმედიური ხელოვნების მეშვეობით – სწორედ ისე, როგორც ეს დასავლეთში მოხდა.

ანდრო ერადის 2019 წლის ნამუშევარი „ყველას ხელი მარხავს მკვდარს“ (All Hands Bury The Dead) წარმოადგენს ფილმს, რომელშიც არა ამბავი, არამედ პროცესია დაფიქსირებული. ერთი მხრივ, ეს პროცესი ბუნებაზე დაკვირვებას გულისხმობს და მის კავშირს არქიტექტურასთან – მინდორში განმარტოებით მდგარ სახლს. ასევე წარმოდგენილია ცეცხლზე დაკვირვების პროცესიც. ცეცხლი რომელიც კულტურის საწყისი წერტილია და სწორედ ბუნების გადამუშავებას მოიცავს.

„ყველას ხელი მარხავს მკვდარს“ რეჟისორი კვალის დაფიქსირებას ცდილობს, რომელსაც ადამიანი ბუნებაში ტოვებს. ნამუშევრის მეორე ნაწილში ბუნება ჯანყდება. ბუჩქები ამოძრავდებიან და მიიწევენ კამერისკენ, კადრს ისე ავსებენ, რომ შენობას ფარავენ. როგორც ერაძე ამბობს, ამ სცენის ინსპირაცია შექსპირის „მაკბეტიდან“ მიიღო.

„მაკბეტს უწინასწარმეტყველებენ, რომ როდესაც მის წინააღმდეგ ამხედრდება ტყე, მაშინ ის დამარცხდება. მაკბეტი მოძალადე ხელისუფალია, არ სჯერა ბუნების ძალის, როცა მოისმენს წინასწარმეტყველებას არაფრად ჩათვლის. ერთხელაც სასახლის წინ ამხედრებული ჯარისკაცები შეიკრიბებიან, მოჭრიან ტყეს და იმ მიზნით, რომ მაკბეტმა მათი რაოდენობა ვერ დაითვალოს, ხეებს ამოფარებული სასახლეს უახლოვდებიან. მაკბეტზე ისე იმოქმედებს ამის დანახვა, რომ სანამ მოკლავენ უკვე დამარცხებულია. ეს მომეჩვენა საინტერესოდ. ჩვენც ხშირად საკუ-

¹⁵ გაბუნია ლაშა, სკანდალი: „საქართველოს მომავალი“ ფაფუ! ნიკა მაჩაიძისა და შეგარდნაძის გირტუალური ურთიერთობა, ახალი გერსია, #48, 06.10, 2002. <https://rb.gy/yq54sx>

თარ წარმოდგენებში ბუნების ძალას არ ვითვალისწინებთ“ – განმარტავს ერაძე.¹⁶

ფილმში სტატიკური კამერით გადაღებული კადრები წარმოადგენენ ფოტოსურათებს, რომლებშიც მოძრაობა მიმდინარეობს. სწორედ ეს განაპირობებს კინოს როგორც მედიუმის გააზრების წინაპირობას, რაც ქართულ ვიზუალურ ხელოვნებაში დიდი ხნის განმავლობაში არ ხდებოდა. ნამუშევარში გამოსახულების იდენტური დატვირთვა აქვს ხმას. ხმაური და ელექტრო-აკუსტიკური მუსიკა ვიზუალურ იმიჯებს აუდიო-ვიზუალურ იმიჯებად გარდაქმნიან.

„ყველას ხელი მარხავს მკვდარს“ ნამუშევარია, რომელშიც ნარატივის არარსებობის გამო მხოლოდ პროცესისთვის თვალმიდევნებაა მნიშვნელოვანი. სწორედ ეს განაპირობებს მაყურებელში მედიუმის საკომუნიკაციო ენის შესწავლის სურვილს. ამ მდგომარეობას ანდრო ერაძე ფილმსა და აუდიტორიას შორის დისტანციის გაჩენით ქმნის: „მგონია, რომ ნამუშევრებს, განსაკუთრებით ექსპერიმენტულ ფილმს, აქვს უნარი დატოვოს ინტერპრეტაციის საზღვარი, გარკვეული სიცარიელე მაყურებელსა და ნამუშევარს შორის. რაღაც მონაგვეთები ღიაა და ექვემდებარება გადაზრებას. ეს ვიდეოც ბევრისთვის სხვანაირად იყო აღქმული“.¹⁷

ვენეციის ბიენალეზე ანდრო ერაძემ 2022 წელს ასევე ექსპერიმენტული ფილმი „მტვერში გაზრდილი“ წარადგინა. ამ ნამუშევარშიც ბუნებისა და ადამიანის დიალექტიკური კავშირის კვლევა მიმდინარეობს. ველურ ცხოველებს (მათ ფიტულებს) ღამით ტყეში ანათებს ადამიანთა მიერ გასროლილი ფეიერვერკი. გვესმის ადამიანთა ხმა, მაგრამ მათ ვერ ვხედავთ. ველურ ბუნებას მხოლოდ ხელოვნური, აფეთქების შედეგად მიღებული სინათლე ანათებს. ამავე დროს, ფეიერვერკის სხვადასხვა ფერით განათებული კადრები გვაგონებენ ცხოველთა ხედვას, თუ როგორ შეიძლება ხედავდნენ სამყაროსა და მოცემულ ლანდშაფტს ესა თუ ის არსება.

ამ ნამუშევრის ინსპირაცია ვაჟა-ფშაველას „გველის-მჭამელია“.¹⁸ პოემის მთავარი პერსონაჟი მითური მინდია ქაჯების საკვების გასინჯვის შემდეგ ბუნების ენის შეცნობის ჯადოსნურ უნარს იძენს. ტექნოლოგიები, ანუ ახალი მედიები, ადამიანის სხეულის გაუმჯობესებას (გაგრძელებას, გაფართოებას) წარმოადგენენ¹⁹ და ინდივიდს სამყაროს შეცნობაში, ფარული ენის აღმოჩენაში ეხმარებიან.

ტექნოლოგიების ენასთან მუშაობს მულტიმედია არტისტი ქეუ მეფარიშვილი, რომელიც ძირითადად ობიექტებსა და ინსტალაციებს ქმნის, თუმცა 2021 წელს ნინა კინწურაშვილის კურატორობით შექმნილ გამოფენაზე „ციფრული მკვიდრები“ წარმოადგინა ვიდეო ინსტალაცია „ქალიშვილობის ინსტიტუტი“.

ვიდეო ინსტალაცია წარმოადგენდა იატაკზე განთავსებულ სატელევიზიო ეკრანს, რომელშიც CG-ით შექმნილი აუდიო-ვიზუალური ნამუშევარი მეორდებოდა. „კვლევა, რომელიც ხელოვანმა ნამუშევრის შექმნამდე ჩაატარა, Facebook-ის დახურული ჯგუფების ანონიმურ შეტყობინებებს მოიცავს, სადაც ქალები თავიანთ

¹⁶ ინტერვიუ ანდრო ერაძესთან, ინდიგო, 30.04.2020. <https://t.ly/9pvba>

¹⁷ იქვე.

¹⁸ <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/andro-eradze>

¹⁹ McLuhan Marshall, Understanding Media: The Extensions of Man, London and New York: MIT press, 1994, p. 7.

კონფიდენციალურ ამბებს სხვა ქალებს უზიარებენ. ქეუ მეფარიშვილის ნამუშევრის გმირი ქალების კოლექტიური გამოცდილების ავტარია, რომელიც იმ საკითხებს ილუსტრირებს, რომლებიც ქალიშვილობის ინსტიტუტთან დაკავშირებულ თანამედროვე მითებს ეხება“ – ვკითხულობთ ნამუშევარზე შექმნილ ერთ-ერთ რეცენზიაში.²⁰

ციფრულ ვიდეოში ჩანს ქალისა და ამ ქალის სიმაღლის ბავშვის ფიგურები. ელექტრო-აკუსტიკური ხმაურის ფონზე კი ციფრული ტექნოლოგიით შექმნილი ხმა საუბრობს ქალის სექსუალურ გამოცდილებაზე და ამ საკითხთან დაკავშირებულ პრობლემებზე. როგორც აღინიშნა, ეს ნამუშევარი ეყრდნობა რეალურ ისტორიებს, რომლების სოციალური ქსელის დახურულ ჯგუფებში იწერებოდა.

ქალისა და ბავშვის ფიგურებს შორის მოთავსებულია ობიექტი – ადამიანის სახის ნილაბი, რომლის ერთი თვალიდანაც წითელი სითხე მოედინება. ამ სახეს უახლოვდება ხოჭო და მის უკან იმალება. შემდეგ ეკრანზე ქალის ფიგურა ჩნდება და მწერი, რომელიც ფიგურიდან გამოდის. გამოსახულების პარალელურად ციფრულად გენერირებული ხმა კითხულობს 3 ქალის ისტორიას ქალიშვილობის დაკარგვასა და სექსუალური ცხოვრების დაწყების შემდეგ არსებულ პრობლემებზე.

ვიზუალური არქექტიპული თხრობა და ხმოვანი ინფორმაციის სინქრონიზაცია ნამუშევრის რამდენიმეჯერ ნახვის შემდეგ ხდება შესაძლებელი. მოკლე ისტორიებისა და სიზმრისეული გამოსახულების გამოვლენა კონკრეტულის განზოგადების პროცესს იწვევს.

სიზმრისეულია მარიამ ნატროშვილისა და დეთუ ჯინჭარაძის CGI ვიდეო „სიზმრების ახსნა“ (2023). მათი ნამუშევარი „სიზმრის ახსნა“ (2023) წარმოადგენს CGI ვიდეოს, რომელშიც ავტორები სიზმრის ახსნის ფენომენს იგვლევენ რეალობაზე რეფლექსიის კუთხით. რეალობა, რომელშიც ვცხოვრობთ, სიმულაციურია და შეიცავს სიზმრისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს, შინაარსებსა და ხატებს.

ფროიდისთვის სიზმარი ფსიქიკური აქტია, რომელსაც შინაარსი აქვს და რისი ახსნაც შეიძლება.²¹ რეალობას ქმნის მრავალი დისკურსი, მათი შემჩნევა და დაფიქსირება ხშირად ინდივიდის ხელიდან უსხლტება, ავიწყდება და რჩება ამოუხსნელ ფენომენად. სიზმარიც ასეთივე ნიშნების ერთობლიობაა, რომელთა განმარტების ტრადიციაც ყველა კულტურაში გვხვდება.

სიზმრის ახსნა წარმოადგენს ნანახი ხატების დაფარული შინაარსის ამოცნობას. ეს პრაქტიკა მოგვაგონებს კრიტიკულ თეორიას, რომელიც ყველასთვის ნაცნობი ფენომენების დაფარული შინაარსისა და მნიშვნელობის წაკითხვას გულისხმობს.

ნატროშვილისა და ჯინჭარაძის ნამუშევარი იწყება ტექსტით, რომელშიც მოთხრობილია, რომ „ერთ ღამეს ყველამ ერთი სიზმარი ნახა. დილით გაიღვიძეს და სიზმარი ერთმანეთს უამბეს“. ტექსტს ცვლის შენობებისა და ქუჩების გრაფიკული გამოსახულება, რომელთა შორისაც სიტყვებია მოთავსებული.

20 „ციფრული მკვიდრები“: თანამედროვე ხელოვნების გამოფენა თიბისი კონცეპტის სივრცეში, hammockmagazine.ge, 10 ნოემბერი, 2021. <https://tinyurl.com/3rtzsw2>.

21 Freud S., The Interpretation of Dreams, New York: Macmillan, 1913, p. 47.

მარცხნიდან მარჯვნივ მოძრავი გამოსახულებაში არქიტექტურა, სიტყვები და მათი მნიშვნელობები, ქმნიან კომპიუტერულ სიზმარს რეალობაზე. სიზმარში ვხედავთ 12 სხვადასხვა სიზმარს, ოცნებას კაზინოში მოგების შესახებ, საქართველოს პარლამენტის შენობას, რომელიც სიტყვებისგან შედგება, სუპერმარკეტს, როგორც აუზდენელი ოცნებების ადგილსა და სხვ.

ავტორების მიერ შექმნილი სიზმრები წარმოადგენენ თანამედროვე საქართველოს სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების ხატებს, რომლებსაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში ყოფითი შინაარსები აქვთ, თუმცა მათი პოლიტ-ეკონომიკური კრიტიკული ლინზით წაკითხვა ხსნის არსებული სოციალური უთანასწორობისა და სიღარიბის საფუძვლებს.

დუეტი კომპიუტერული გრაფიკის, ვიდეო თამაშებისა და ვირტუალური რეალობის მედიუმში მუშაობს. მათი ნამუშევარი „მე ვწუხვარ ბაღზე“ (2022) გენეციის ბიენალეზე ქართულ პავილიონს წარმოადგენდა. ვირტუალურ რეალობაში შექმნილი ეს ეპიკური ნაწარმოები ეხებოდა პოსტჰუმანიზმისა და პოსტკაპიტალიზმის საკითხებს.

ციფრული ეკოლოგია ავტორებმა კრიტიკული თეორიის გასავითარებლად გამოიყენეს. „მე ვწუხვარ ბაღზე“ წარმოადგენს ადამიანისგან დაცლილ ციფრულ სივრცეს, რომელში გადაადგილებაც მნახველს დიგიტალურ ტაქტილურ შეგრძნებებს უვითარებს, საბოლოოდ კი კრიტიკულ ოპტიკას. მნახველი ასეთ გარემოში ისე გადაადგილდება, როგორც ეს ინსტალაციებსა თუ პერფორმანსებში ხდება.

ვირტუალური რეალობა არტისტებს მასშტაბური ინსტალაციებისა და აქციების შექმნას უმარტივებს, რადგან გაცილებით ნაკლებ რესურსს მოითხოვს, ასევე წარმოუდგენლად მეტი ფუნქციური, შინაარსობრივი, მხატვრული და ესთეტიკური გადაწყვეტის საშუალებას სთავაზობს.

„მე ვწუხვარ ბაღზე“ ნაწარმოებია, რომელშიც „ჩავარდნილი“ მაყურებელი ავტორთან ერთად იკვლევს კატასტროფის შემდგომ სივრცეს. კაცობრიობის ნარჩენების – მაღაზიები, ოფისები, საცხოვრებელი კორპუსები – კვლევის მიზანი ამ სივრცის მიზნის მიგვლევაა.

კაპიტალიზმის შედეგად ექვსასზე მეტი მცენარეა გამქრალი – ეს ინფორმაცია გამოაქვთ ავტორებს ნამუშევრის სინოფისში. კაპიტალიზმი უმოწყალოდ აქრობს არამხოლოდ სხვა ცოცხალ ორგანიზმებს, არამედ ის თვითდესტრუქციულია ადამიანებთან მიმართებითაც.

ნამუშევარში წამოწეულია კოლონიალიზმის პრობლემა. ერთ-ერთ ეპიზოდში მნახველი ხდება მიწაში გაკეთებული ნაპრალის თავზე. კვლავ ავტორთა სინოფისიდან ირკვევა, რომ ეს ადგილი ჭიათურის კარიერია, რომელშიც რუსულ-ქართული კერძო კომპანიები იშვიათ და ძვირფას მანგანუმს მოიპოვებენ, რომლის ექსპორტზე გატანიდან მიღებული შემოსავალი არ ხმარდება ადგილობრივ მოსახლეობას. რესურსების მიტაცების ფონზე ქართველ მოსახლეობას უწევს სიღარიბეში, უთანასწორობასა და მუდმივ ეკოლოგიურ კატასტროფაში ცხოვრება. სიდუხჭირის ამ ჩაკეტილი წრიდან თავის დაღწევა ემიგრაციაა, ძირითადად, დასავლეთში არაკვალიფიციურ მუშახელად წასვლა და მშობლიური ადგილების დაცარიელება. „მე

ვწუხვარ ბაღზე“, ზოგადი პოსტჰუმანიზმის კონტექსტის გარდა, ატარებს საქართ-ველოში არსებული სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობის პირდაპირ ანარეკლსა და მასზე რეფლექსიას.

ახალი მედიების გამოყენებით, მარიამ ნატროშვილმა და დეთუ ჯინჭარაძემ პოსტკაპიტალისტური კატასტროფის გააზრების მძაფრი საშუალება შექმნეს, იმა-ზე ნაკლები რესურსებით, ვიდრე ამას ფიზიკურ სამყაროში ინსტალაციითა თუ აქციით შეძლებდნენ.

ახალი მედიები ყველაზე მარტივად იძლევა აკადემიზმისა და ინსტიტუციური კონტროლის დაძლევის საშუალებას. სწორედ ტექნოლოგიებია კერძო სექტორში არსებული ცენზურისგან თავის დაღწევის გზაც, იმის მიუხედავად, რომ ციფრულ ეკოლოგიაში ტექნოფეოდალიზმის ეპოქა დგება,²² ალგორითმული კონტროლისა და რესურსებზე დაწესებული შეზღუდვების სისტემით ხელში.

გარდამავალ პერიოდში მყოფი ქართული ექსპერიმენტული ხელოვნება ყველა სექტორში განიცდის კონიუნქტურის გავლენას. ალტერნატიული გზების მოძებნა კი მათ სწორედ იმ მდგომარეობაში აყენებს, რომელშიც „ფლუქსუსის“ არტისტები იყვნენ და რომლებიც ალტერნატიული საგალერეო და საფესტივალო სისტემების დაფუძნებას ცდილობდნენ.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნე, „ფლუქსუსის“ აქციების შემდეგ ჰანს ჰააკემ თანამედროვე ხელოვნებაში საფუძველი ჩაუყარა ინსტიტუციური კრიტიკის მიმ-დინარეობას. მისი მრავალი პროექტი ეძღვნებოდა სახელოვნებო ინსტიტუციების სისტემების კვლევასა და მხილვას.

ქართულ ხელოვნებაში მსგავსი ეტაპის დაწყება გულისხმობს სახელმწიფო დაწესებულებებისა და ფონდების, მაგრამ ასევე კერძო სექტორის კრიტიკასაც,²³ რომელიც უკანასკნელი 30 წელია ასევე არ ავითარებს კრიტიკულ ხელოვნებას, მხარდაჭერას არ უცხადებს თანამედროვე ტექნოლოგიების დანერგვასა და გან-ვითარებას – იმას, რაც არტისტების ავტონომიურობისა და დამოუკიდებლობის ყველაზე უნივერსალური გარანტიაა.

22 Varoufakis Y., Technofeudalism: What Killed Capitalism, New York: Melville House, 2024.

23 ნატროშვილი მარიამ, კულტურა და კონტროლი, ინდიგო, 02.08.2023. <https://t.ly/4z6ru>

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაბელაია ა., ლორია მ., ნადირაშვილი ნ., ვიდეო არტ ლაბორატორია, თბილისი, 2014.
2. გაბელაია ა., ვიდეო არტი: ტექნოლოგიური პროგრესი და ხელოვნება, სამაგისტრო ნაშრომი, თბილისი, 2015.
3. გაბუნია ლ., სკანდალი: „საქართველოს მომავალი“ ფაფუ! ნიკა მაჩაიძისა და შევარდნაძის ვირტუალური ურთიერთობა, ახალი ვერსია, #48, 2002.
4. ინტერვიუ ანდრო ერაძესთან, ინდიგო, 2020, ელექტრონული ჟურნალი <https://t.ly/9pvba>
5. ნატროშვილი მარიამ, კულტურა და კონტროლი, ინდიგო, 2023, ელექტრონული ჟურნალი <https://t.ly/4z6ru>
6. „ციფრული მკვიდრები“, თანამედროვე ხელოვნების გამოფენა თიბისი კონცეპტის სივრცეში, hammockmagazine.ge, 2021, ელექტრონული ჟურნალი <https://tinyurl.com/3rtznsw2>
7. Freud S., The Interpretation of Dreams, New York, 1913.
8. Griffin T., Historical Survey: An Interview With Hans Haacke, ARTFORUM, 2004.
9. Maciunas G., Fluxus Manifesto, 1963. MoMA-ს კოლექცია: <https://rb.gy/3ki7c7>
10. McLuhan M., Understanding Media: The Extensions of Man, London and New York, 1994.
11. Skrebowski L., All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art, Grey Room 30, 2008.
12. Robinson W., Flipping and the Rise of Zombie Formalism, Artspace, 2014, t.ly/lmPHD
13. Varoufakis Y., Technofeudalism: What Killed Capitalism, New York, 2024.
14. Yukhananov B., Beumers Birgit, Perestroika and Parallel Cinema, in Ruptures and Continuities in Soviet/Russian Cinema, London, 2017.
15. Шавловский К., Александр Сокуров: Режиссура создается руками и головой, seance.ru, 2019, <https://t.ly/hgqNf>

NEW MEDIA IN GEORGIA

Summary

The development of new media in Georgia lagged behind the West and the rest of the world by at least half a century. The Soviet centralized system practically excluded alternative art. However, for example, if there was a certain means of individual creativity in painting and literature, technologies in audio-visual art belonged only to the official system and, therefore, this sphere was subject to relatively greater control. The development of technologies led to the emergence of new media in the Fluxus movement. Nam Jun Paik created a new direction in art – video art – using the famous Sony video camera. The Korean artist's experiments also laid the foundation for video installations and, later, the emergence of computer-generated images. Partially removing the problem of technological limitations caused tectonic shifts in visual art and radically transformed art. Communication channels changed, as did form and attitude to form. It was during this period that conceptual art emerged, in which the message/content took precedence over all other elements of communication. The message determined the form, and not vice versa, as was the case even in modernist art. Although the video system was a rather expensive technology in those years and was available to a limited number of people, it was Nam June Paik who tried to create a new digital language, conduct experiments, and form the alphabet of this language.

Computer graphics were even rarer, but thanks to active experiments in the “Bell Laboratories”, digital systems gradually became available over time. Technology for the neo-Dadaists, or the Fluxus movement, was a prerequisite for the destruction of the order of academicism. The status of a “professional” was used by institutions to control the artistic process. Control was necessary for the production of a dominant discourse. Conventional art served and still serves political and financial power, maintaining and producing models of the world acceptable to the dominant forces. The neo-avant-garde and, most radically, the neo-Dadaists shifted the main springboard for this disruption of order from the intellectual to the practical field. Making art (when talking about new media, it is appropriate to use this verb. In English-language literature, the verb making is used instead of creation) became democratic and accessible to everyone. Fluxus believed that the centers of power would lose their primacy of legitimacy by losing control over the artistic process. This democratization was followed by the emergence of alternative channels that violated the mechanisms, form, content, and constitution of dominant culture. The emergence of new media in Georgia began relatively late, in the 1990s. There was

almost no parallel cinema tradition in the country, which to some extent led to the delay in the adoption of new media. Added to this was the lack of knowledge, the absence of contacts, Economic hardship, which became a permanent state of affairs in Georgia after the military coup, and many other factors.

The lack of funding has distanced Georgia from the modern world. If before the Soviet system was an obstacle, today the source of this distance is the lack of an artistic policy. In the West, the development of new media is supported by state and private funds. Nam Jun Paik purchased a Sony video camera with the help of the Rockefeller Foundation, and today all important artistic processes are supported mainly by state funds. In Georgia, the state and the so-called art market commercially ignore “anti-art” (as the members of Fluxus called it) and are only engaged in commercial projects, which we can freely call “zombie art” – art that only outwardly imitates the artistic process. The development of new media was limited, but still ongoing in Georgia. In visual art, video artists have emerged, who have been creating certain experiments since the 1990s, although their proximity to “art house” (a term used mainly in Russia to refer to intellectual cinema) indicates the shortcomings of this movement. New media are not a continuation of conventional cinema or other fields, but an alternative to them. We see the problem of understanding this in Georgian video art of the 2000s. In a relatively recent period, young artists have appeared who are independently involved in the world artistic process and are also independently trying to develop new media in Georgia. Andro Eradze is a multimedia artist who works in experimental cinema and is trying to establish a completely new language and tradition. Kew Meparishvili’s video installations open up interesting perspectives for the search for a visual language. The duo of Mariam Natroshvili and Detu Jincharadze is working in the direction of CGI and, most importantly, virtual reality. However, their proximity to “art house” (a term used mainly in Russia to refer to intellectual cinema) indicates a shortcoming of this movement. New media is not a continuation of conventional cinema or other fields, but an alternative to them. We see the problem of understanding this in Georgian video art of the 2000s.

In a relatively recent period, young artists have appeared who are independently involved in the world art process and are also independently trying to develop new media in Georgia. Andro Eradze is a multimedia artist who works in experimental cinema and is trying to establish a completely new language and tradition. Kew Meparishvili’s video installations open up interesting perspectives for the search for a visual language. The duo of Mariam Natroshvili and Detu Jincharadze is working in the direction of CGI and, most importantly, virtual reality. However, their proximity to “art house” (a term used mainly in Russia to refer to intellectual cinema) indicates a shortcoming of this movement. New media is not a continuation of conventional cinema or other fields, but an alternative to them. We see the problem

of understanding this in Georgian video art of the 2000s. In a relatively recent period, young artists have appeared who are independently involved in the world art process and are also independently trying to develop new media in Georgia. Andro Eradze is a multimedia artist who works in experimental cinema and is trying to establish a completely new language and tradition. Kew Meparishvili's video installations open up interesting perspectives for the search for a visual language. The duo of Mariam Natroshvili and Detu Jincharadze is working in the direction of CGI and, most importantly, virtual reality.

DIE NEUEN MEDIEN IN GEORGIEN

Zusammenfassung

Die Entwicklung der neuen Medien in Georgien hinkte dem Westen und dem Rest der Welt um mindestens ein halbes Jahrhundert hinterher. Das zentralisierte sowjetische System schloss alternative Kunst praktisch aus. Während es zum Beispiel in der Malerei und der Literatur gewisse Möglichkeiten der individuellen Kreativität gab, gehörten die Technologien in der audiovisuellen Kunst nur dem offiziellen System, so dass dieser Bereich einer relativ starken Kontrolle unterlag. Die Entwicklung der Technologien führte zur Entstehung der neuen Medien in der Fluxus-Bewegung. Nam Jun Paik schuf eine neue Kunstrichtung - die Videokunst - mit der berühmten Sony-Videokamera. Die Experimente des koreanischen Künstlers legten auch den Grundstein für Videoinstallationen und später für das Aufkommen computergenerierter Bilder. Die teilweise Beseitigung des Problems der technologischen Beschränkungen führte zu tektonischen Verschiebungen in der bildenden Kunst und veränderte diese radikal. Die Kommunikationskanäle änderten sich ebenso wie die Form und die Einstellung zur Form. In dieser Zeit entstand die Konzeptkunst, in der die Botschaft/der Inhalt Vorrang vor allen anderen Elementen der Kommunikation hatte. Die Botschaft bestimmte die Form und nicht umgekehrt, wie es noch in der Kunst der Moderne der Fall war. Obwohl das Videosystem in jenen Jahren eine ziemlich teure Technologie war und nur einer begrenzten Anzahl von Menschen zur Verfügung stand, war es Nam June Paik, der versuchte, eine neue digitale Sprache zu schaffen, Experimente durchzuführen und das Alphabet dieser Sprache zu bilden.

Die Computergrafik war noch seltener, aber dank aktiver Experimente in den „Bell Laboratories“ wurden mit der Zeit digitale Systeme verfügbar. Für die Neo-Dadaisten bzw. die Fluxus-Bewegung war die Technologie eine Voraussetzung für die Zerstörung der akademischen Ordnung. Der Status eines „Profis“ wurde von den Institutionen zur Kontrolle des künstlerischen Prozesses genutzt. Die Kontrolle war notwendig für die Produktion eines dominanten Diskurses. Die konventionelle Kunst diente und dient immer noch der politischen und finanziellen Macht, indem sie Modelle der Welt aufrechterhält und produziert, die für die herrschenden Kräfte akzeptabel sind. Die Neo-Avantgarde und - am radikalsten - die Neo-Dadaisten verlagerten den Hauptansatzpunkt für diese Störung der Ordnung vom intellektuellen in den praktischen Bereich. Kunst machen (wenn man von neuen Medien spricht, ist es angebracht, dieses Verb zu verwenden. In der englischsprachigen Literatur

wird das Verb machen anstelle von schaffen verwendet) wurde demokratisch und für jeden zugänglich. Fluxus glaubte, dass die Machtzentren ihre Vormachtstellung verlieren würden, wenn sie die Kontrolle über den künstlerischen Prozess aufgäben. Auf diese Demokratisierung folgte das Aufkommen alternativer Kanäle, die die Mechanismen, die Form, den Inhalt und die Verfassung der herrschenden Kultur verletzten. Das Aufkommen der neuen Medien in Georgien begann relativ spät, in den 1990er Jahren. Es gab in dem Land fast keine parallele Kinotradition, was bis zu einem gewissen Grad zu einer Verzögerung bei der Übernahme neuer Medien führte.

Hinzu kamen der Mangel an Wissen, das Fehlen von Kontakten, die wirtschaftliche Not, die nach dem Militärputsch zu einem Dauerzustand in Georgien wurde, und viele andere Faktoren. Der Mangel an Finanzmitteln hat Georgien von der modernen Welt entfernt. War früher das Sowjetsystem ein Hindernis, so ist heute das Fehlen einer Kunstpolitik die Ursache für diese Distanz. Im Westen wird die Entwicklung der neuen Medien durch staatliche und private Mittel unterstützt. Nam Jun Paik kaufte mit Hilfe der Rockefeller Foundation eine Sony-Videokamera, und heute werden alle wichtigen künstlerischen Prozesse hauptsächlich mit staatlichen Mitteln gefördert. In Georgien ignorieren der Staat und der so genannte Kunstmarkt kommerziell die „Anti-Kunst“ (wie die Mitglieder von Fluxus sie nannten) und engagieren sich nur für kommerzielle Projekte, die wir frei als „Zombie-Kunst“ bezeichnen können - Kunst, die den künstlerischen Prozess nur äußerlich imitiert. Die Entwicklung der neuen Medien war in Georgien zwar begrenzt, aber dennoch im Gange. In der bildenden Kunst haben sich Videokünstler herausgebildet, die seit den 1990er Jahren bestimmte Experimente durchführen, obwohl ihre Nähe zum „Arthouse“ (ein Begriff, der vor allem in Russland für das intellektuelle Kino verwendet wird) auf die Unzulänglichkeiten dieser Bewegung hinweist. Die neuen Medien sind keine Fortsetzung des konventionellen Kinos oder anderer Bereiche, sondern eine Alternative zu ihnen. Das Problem, dies zu verstehen, zeigt sich in der georgischen Videokunst der 2000er Jahre.

In jüngster Zeit sind junge Künstler in Erscheinung getreten, die sich unabhängig am weltweiten Kunstgeschehen beteiligen und auch unabhängig versuchen, neue Medien in Georgien zu entwickeln. Andro Eradze ist ein Multimedia-Künstler, der im Bereich des experimentellen Kinos arbeitet und versucht, eine völlig neue Sprache und Tradition zu etablieren. Die Videoinstallationen von Kew Meparishvili eröffnen interessante Perspektiven für die Suche nach einer visuellen Sprache. Das Duo Mariam Natroshvili und Detu Jincharadze arbeitet in Richtung CGI und vor allem in Richtung virtuelle Realität.

ქორეოგრაფია ქართულ კინემატოგრაფში

საკვანძო სიტყვები: კინოსურათი, ფილმი, საცეკვაო ლექსიკა, ქორეოგრაფია, ცეკვა, ფოლკლორული ნიშნები

წარმოდგენილი მასალა ეყრდნობა საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის, YouTube პლატფორმაზე განთავსებულ კინოფილმებსა და საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცულ მასალას.

კვლევის მიზანია ქართული ფილმოგრაფიის საფუძველზე მოძიებულ იქნას, აღინუსხოს, დაფიქსირდეს და ქორეოლოგიურად შეფასდეს ფილმებში ჩართული ცნობილი თუ აქამდე უცნობი საცეკვაო ნაწარმოებები, მათი ავტორები და შემსრულებლები. მრავალი ათეული წლის წინ გადაღებულ კინოსურათებში გამოყენებული საცეკვაო მუსიკა თუ დადგმული ცეკვა ავთენტურობის მაღალი ხარისხით ხასიათდება. ამდენად, მათი ფიქსირება და სისტემატიზირება მნიშვნელოვანია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიისა და თეორიის თვალსაზრისით.

თემა „ქორეოგრაფია ქართულ კინემატოგრაფში“ წარმოადგენს საცეკვაო ნიშნების მოძიების, თავმოყრისა და ანალიზის პირველ მცდელობას კინოში. აქცენტი ქართულ ფილმებში ხალხური ქორეოგრაფიის მაგალითზე ფოლკლორული ტრადიციების წარმოჩენაზე უნდა გაკეთებულიყო, თუმცა კინოსურათების ნახვის შემდეგ რამდენიმე სხვა მიმართულებაც გამოიკვეთა.

საცეკვაო ხელოვნების ეფემერულობიდან გამომდინარე, დროსა და სივრცეში განფენილი შემოქმედება როგორც წარმოიქმნებოდა, ისევე ქრებოდა. ქორეოგრაფია მხოლოდ ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ძირითადი ნიშნით - ხალხური ტრადიციით გადაეცემოდა. თუმცა, ამ პროცესშიც ბევრი რამ დაიკარგა და ჩვენამდე ვერ მოაღწია. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მისი სრულყოფილი სახით შენახვის საშუალება არ არსებობდა.

ქორეოლოგია განიხილავს ქორეოგრაფიის ფიქსაციისა და შესწავლის რამდენიმე წყაროს, რომლებიც ძველი ქორეოგრაფიის შესახებ ინფორმაციას მეტ-ნაკლებად გვაწვდიან: 1. მყარი, მატერიალური მასალა - არქეოლოგიური ძეგლები, მრავალი ქანდაკებები, რელიეფები და ბარელიეფები, ძველი საყოფაცხოვრებო ჭურჭელი, ისტორიული შენობების კედლები (პირამიდები, ეკლესიები), მხატვართა ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრები, ფოტომასალა; 2. ლიტერატურული შემოქმედება - დოკუმენტური, მხატვრული, სამეცნიერო ნაშრომები; 3. ვიდეომასალა (დოკუმენტური, მხატვრული ფილმები).

მყარ სხეულზე წარმოდგენილი გამოსახულება მხოლოდ ერთ კონკრეტულ პოზასა თუ მდგომარეობაში დაფიქსირებულ სხეულს ასახავს, აღბეჭდილი მხოლოდ ერთი გაღებების მაუწყებელია და არა მთლიანის. ლიტერატურული წყარო ვერ-

ბალურ აღწერილობას შეიცავს და მეტი ინფორმაციას გვაწვდის, თუმცა, მაინც არასრულყოფილს, რადგან ცეკვისას მოქმედი ყველა კომპონენტის ვერბალურად გადმოცემა, დღესაც, ცეკვის ჩაწერის პროფესიული პირობითი ნიშნების გამოყენების შემთხვევაშიც კი, შეუძლებელია. ქორეოგრაფიის მეტ-ნაკლებად სრული სახით წარმოჩენა მხოლოდ მე-19 საუკუნის 90-იან წლებში, სინემატოგრაფის ყოფაში დამკვიდრების შედეგად გახდა შესაძლებელი. ამგვარად, კინემატოგრაფს ქორეოგრაფიისათვის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წყაროს ფუნქციაც მიენიჭა.

ვიდეო-დოკუმენტალისტიკა თავისთავად ისტორიული მემკვიდრეა, თუმცა, საინტერესო აღმოჩნდა მხატვრულ კინოსურათებში დაფიქსირებული საცეკვაო ნიმუშები. ძალზე მნიშვნელოვანია ქორეოგრაფებისა და შემსრულებლების ვინაობის, ცეკვის ესთეტიკისა და სტილური თავისებურებების, მხატვრული მახასიათებლების, საცეკვაო ლექსიკისა და შესრულების მანერის ანალიზი.

ქართულ ფილმებში ქორეოგრაფიულ კომპოზიციებს დგამდნენ ქორეოგრაფები: დავით ჯაფარიშვილი, ირაკლი (ჯანო) ბაგრატიონი, ილიკო სუხიშვილი, ნინო რამიშვილი, დავით მაჭავარიანი, ავთანდილ თათარაძე, ბუნუტი დარახველიძე, გივი ოდიკაძე, მურმან ლომთათიძე, იური ზარეცკი, ზურაბ კიკალაიშვილი და სხვანი.

კვლევაში წარმოდგენილი ქორეოგრაფიული ნიმუშები ეყრდნობა კინოსურათების მოცულობით რაოდენობას, პირველი მხატვრული ფილმიდან („ქრისტინე“) დაწყებული, 21-ე საუკუნის კინოსურათების ჩათვლით, თუმცა რიგი ფილმებისა, სხვადასხვა ობიექტური მიზეზის გამო, თემაში ვერ მოხვდა, ზოგიერთის მოძიება კი, რთული აღმოჩნდა.

„ქრისტინე“ 1916 წ. უხმო ფილმი, ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა. ფილმში გადაღებულია რესტორანი ძველი თბილისის ერთ-ერთ უბანში თავისი პერსონაჟებით, კინტოებითა და სამოქალაქო ტანსაცმელში გამოწყობილი ფრანტებით (თუმცა, მოთხრობის ამ ნაწილში ცეკვა არ არის გადმოცემული). ქორეოგრაფიულ ეპოზოდში ცეკვავენ „კინტორს“ (მაგრამ არა კინტოები), რომელიც გრძელდება ვეროპული ყოფითი ცეკვისათვის დამახასიათებელი მოძრაობების ნაზავით. ეს დეტალი თვალსაჩინო მაგალითია ძველი თბილისის ეთნოგურ-კულტურული ეკლექტირობის, რომელმაც ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაშიც ჰმოვა ასახვა. ძველი თბილისის „კინტორისათვის“ დამახასიათებელი „პოლკა-მაზურის“ სხვადასხვა სვლა-მოძრაობის გამოჩენა ქალაქურ ცეკვაში კულტურული აკულტურაციის, დიფუზიისა და ინვაზიურობის დადასტურებაა.

„არსენა ჯორჯიაშვილი“ 1921 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ივანე პერესტიანი. ფილმში რამდენიმე მცირე ეპიზოდად ჩანს თბილისში, ღია რესტორანში, სცენაზე დაირით ხელში, მე-20 საუკუნის დასაწყისის ამერიკელი მოცეკვავის, „თავისუფალი ცეკვის ფუძემდებლის“, აისედორა დუნეანისეული ელემენტებით გაჯერებული მოცეკვავე ქალის ცეკვა. კინოსურათში ცეკვას ცვლის რევოლუციონერთა თავის გადარჩენის სცენები, რაც საცეკვაო კომპოზიციას ფრაგმენტულს ხდის. უნდა აღინიშნოს, რომ აისედორა დუნეანის შემოქმედება ქართულ სახელოვნებო სივრცეში მკაფიოდ გამოიხატა არა იმდენად ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში, რამდენადაც თეატრში, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ალექსანდრე ახმეტელის რეფორმებში

აისახა სპექტაკლის - „პერდო ზმანიას“ - განხორციელებისას. დადგმაში, მიწიერი და არამიწიერი პერსონაჟების მოძრაობისა თუ საცეკვაო მონაკვეთების წარმოდგენისას, სწორედ ე. წ. „თავისუფალი/თანამედროვე“ ცეკვის ლექსიკა გამოიყენებოდა.

„სურამის ციხე“ 1922 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ივანე პერესტიანი, დანიელ ჭონჭაძის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით. სურამში, ოსმან-აღას სახლში წარმოდგენილია ქალის სოლო ცეკვა აზიური ელფერი, თუმცა, სრულად ემთხვევა მისი ესთეტიკა აისედორა დუნკანისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში „თავისუფალი ცეკვის“ სახელწოდებით გავრცელებულ ქორეოგრაფიულ მიმდინარეობას, რომლის სასცენო ნიმუშები საბალეტო სპექტაკლებშიც ხშირად იქმნებოდა.

კინოსურათში ქორწილის მონაკვეთი საკმაოდ დატვირთულია ფოკლორული ქორეოგრაფიული ნიმუშებით, ტიტრები საცეკვაო ნიმუშის შესახებ გვამცნობენ: „ლეკური“, „უზუნდარა“.

ფილმში, ქორწილის სცენაში, დოლისა და ზურნა-დუდუკის თანხლებით ქალისა და მამაკაცის შესრულებულ რამდენიმე წყვილურ „ლეკურში“, კარგად ჩანს ცეკვის სრული არქიტექტონიკა, საცეკვაო მოძრაობები, ახლო ხედით არის ნაჩვენები მამაკაცის „გასმა“. „ლეკურის“ პირველ ეპიზოდში მამაკაცი იწყებს ცეკვას და ქალის გამოსაწვევად მის წინ ბრუნს ასრულებს, ხოლო მეორე ეპიზოდში ქალ-ვაჟი თავიდანვე ერთად იჭრებიან საცეკვაო მოედანზე.

„უზუნდარას“ კი, ოთხი ქალი ასრულებს წრეზე მოძრაობითა და „ლეკურში“ ქალის პარტიისათვის დამახასიათებელი ილეთების გამოყენებით. „უზუნდარა“ არ მიეკუთვნება ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ ნიმუშთა ოჯახს, მას ასრულებენ სომხეთშიც და აზერბაიჯანშიც, თუმცა, საქართველოშიც სრულდებოდა. ეს ცეკვა საკონცერტო რეპერტუარის ერთ-ერთ ძველ აფიშაზეც გვხვდება და სასცენო ნომრის სახით თეატრის მსახიობებიც ასრულებდნენ.¹

აქვე უნდა აღინიშნოს ფილმის მხატვარი ევგენი ლანსერე, რომლის დამსახურებით კინოსურათში ერთგვარი თეატრალიზება შეინიშნება, მთელ ფილმს გასდევს და განსაკუთრებით მოჩანს ქორწილის სცენაში, სადაც მაყურებელი არა სუფრასთან, არამედ ტერასულად მოწყობილ ბაქნებზეა განთავსებული. თეატრალიზებულს ჰგავს სამოსი, განსაკუთრებით, აზიურ-დუნკანისეულად ნაზავი ცეკვის შემთხვევაში, რომელსაც მოცეკვავე ქალი ასრულებს.

„წითელი ეშმაკები“ 1923 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ივანე პერესტიანი. მოქმედება მიმდინარეობს ყირიმის ოლქში. ფილმში დადგმულია საკმაოდ ვრცელი უკრაინული ცეკვა რამდენიმე სცენად.

„არსენა ყაჩაღი (მთის არწივი)“ 1923 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი. კინოსურათში მცირე ეპიზოდებად გვხვდება ქორწილის მახარობელი მამაკაცის ცალად ცეკვა, ე. წ. მამაკაცის „ლეკური“ მუხლურა დავლისა და მაღალი გასმების შესრულებით, მკლავების მკერდდახურული პოზიცია და სამი მუსიკოსი - დოლისა და ზურნა-დუდუკე შემსრულებლები.

1 ამირეჯიბი ც., მსახიობის მოგონება, „ხელოვნება“, თბ., 1975, გვ. 79.

ფილმში მეორე საცეკვაო ეპიზოდია „ლეკური“ ქალისა და მამაკაცის შესრულებით, სადაც ჩანს ორივე შემსრულებლის წრეზე დაფლა, მამაკაცის მიერ ქალის გამოწვევა და ქალის სოლო პარტიის ნაწილი. აქვეა ასევე მამაკაცის თავზე შემოდგმული დოქით ცეკვის მცირე ფრაგმენტი, რაც ცეკვა „კინტოურისათვის“ დამახასიათებელი ელემენტია (არ ვგულისხმობთ მხოლოდ სასცენოდ დამუშავებულ „კინტოურს“, რადგან მასში გადმოტანილია ავთენტურად არსებული ტრადიცია, რომელსაც მხატვარ ვანო ხოჯაბეგოვის სურათებშიც ვხედავთ).

„ვინ არის დამნაშავე“ 1925 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა. კინოსურათში სიუჟეტი ვითარდება გურიაში. ფილმი შეიცავს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის თვალსაზრისით უნიკალურ კადრებს. ერთ ეპიზოდში ხალხური სპორტული სანახაობის - „ლელო ბურთისა“ და ქორეოგრაფიული ფრაგმენტები ერთმანეთს ენაცვლება.

სოფლის ხატობის ეპიზოდში წარმოდგენილია მხარგადაბმული მამაკაცების ფერხული, სადაც იგვეთება შემდეგი სვლები და მოძრაობები: 1. ადგილზე ფეხმდგმითი მოძრაობა მარჯვნივ და მარცხნივ. აქვე საინტერესო და უცხო დეტალია მხარგადაბმულ პოზიციაში ერთმანეთის მხრებზე ხელის მტევნის რამდენჯერმე დაკვრა; 2. ისევ ადგილზე საფერხულო წინააგრული ორივე ფეხით; 3. წრეზე მარჯვნივ მოძრაობა საფერხულო სვლით - ნაბიჯი წრის მიმართულებით მარჯვენა ფეხით, მარცხენას მიდგმა, ნაბიჯი მარცხნივ მარცხენა ფეხით, მარჯვენას მიდგმა, და ორი ნაბიჯი - მარჯვენა, მარცხენა ფეხით წრის მიმართულებით. ეს საფერხულო მოძრაობა თურქეთში მუჰაჯირ ლაზთა და კლარჯთა ფერხულებშიც გავრცელებულია. 4. ორსართულიანი ფერხულის მცირე მონაკვეთი, ქვედა სართულის შემადგენლობის მიერ საფერხულო მიდგმითი მოძრაობით ადგილზე შესრულება ზედა სართულის ქვევით ჩამოხტომით.

ფილმის ტიტრი გვამცნობს შემდეგ კადრში ცეკვა „ხორუმის“ შესახებ. ცეკვა წარმოდგენილია სამ/ოთხ კადრად, ყოველ კადრში სხვადასხვა მოძრაობაა აღბეჭდილი. „ხორუმის“ სხვადასხვა ვარიანტში დაცული მოძრაობებისაგან განსხვავებით, კადრში ჩანს აქამდე უცნობი მოძრაობა - ხელჩაუბმელად მოცეკვავე შემსრულებლის ცალ ფეხზე ჩოქბჯენის მდგომარეობიდან მეორეზე გადასვლა ბრუნთან ერთად. ეს დეტალი თურქეთელ მუჰაჯირ ლაზებთანაც ფიგურირებს ერთ-ერთ „ხორუმში“. ამ მოძრაობის შემცველი „ხორუმის“ ეს ნაირსახეობა უცნობა აქამდე ჩვენთვის ნაცნობი ფოლკლორული ნიმუშების გათვალისწინებით.

ამერიკაში, ბარში ვალსს მოსდევს მამაკაცთა „ლეკური“ ტიტრებში მითითებული - „უან სტეპის რიტმში“. იწყებს ერთი შემსრულებელი, ერთვება რამდენიმე მამაკაცი მცირე წრეზე შემოვლით, ადგილზე სხვადასხვა დინამიკური, აღმოსავლეთ მთიანეთისა და ჩრდილო კავკასიის ცეკვებისათვის დამახასიათებელი მოძრაობების კრებულით.

ფილმში საინტერესოა ასევე სიმინდის რჩევის ნადი. როგორც ცნობილია, ნადი ფიზიკურ შრომას უკავშირდება და მეორე ფიზიკური აქტივობა ცეკვის სახით, გარდა იმისა, რომ მოუხერხებელია, ფიზიკურადაც ძალზე დამღლელია. ამიტომ, მეტწილად, ნადისას ვოკალური ნადურები სრულდებოდა. თუმცა, შესვენებისას ან ნადის დასრულებისას არც ცეკვა იყო გამორიცხული. კინოსურათშიც ტიტრებზე

გამოსახული: „სამუშაო დამთავრდა და ახლა გართობაც შეიძლება“, სწორედ აღნიშნულ პროცესს ასახავს - საიდანაც გაჩნდა დაირა, წიგო-წიგო, გაჩაღდა ქალ-ვაჟის „ლეკური“. „შეგვარცხვინა, წაგვბილწა, ეს უნამუსო წრიდან გაიქცა“ - ახლავს ტექსტი სცენას, როდესაც ქალი (ნატო ვაჩნაძე) ბაბუის დაძახილზე პარტნიორის მართო ტოვებს საცეკვაო წრეში. მასპინძელი, ნადის მომწვევეი სალი-ხე კი, ბოდიშს უხდის მიტოვებულ ბესიას შერცხვენის გამო. როგორც ამ დეტალიდან ჩანს, სირცხვილად ითვლებოდა პარტნიორის მიტოვება ცეკვისას.

„ტარიელ მკლავადის მგვლელობის საქმე“ 1925 წ. უხმო ფილმი, ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის - „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ - მიხედვით, რეჟისორი ივანე პერესტიანი. ფილმში ასახული სიუჟეტი მე-19 საუკუნეს განეკუთვნება, თუმცა, რამდენად დაცულია ფილმის შემქმნელების მიერ ეპოქალური სიმართლე, ძნელი სათქმელია. მიუხედავად ამისა, ჩვენთვის, საუკუნის გადმოსახედიდან, ამ კადრებს ფასდაუდებელი მნიშვნელობა ენიჭება, თუნდაც ასახავდეს ფილმის გადაღებისდროინდელ საცეკვაო ნიმუშებს და არა მე-19 საუკუნისას. კინოსურათი შეიცავს რამდენიმე საცეკვაო სცენას. სცენების ქრონომეტრაჟი იძლევა საშუალებას აღვიქვათ მე-20 საუკუნის 20-იანი წლების ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების ამსახველი სურათი.

პირველ საცეკვაო ეპიზოდში, ბუნების წიაღში, ლხინის სცენაში დაირის გამოჩენა ცეკვისათვის გვამზადებს. ცეკვა იწყება ქალ-ვაჟის „ლეკურით“, რომელიც მცირე მონაკვეთად არის წარმოდგენილი. მას მამაკაცის ხანჯლებით ცეკვა ებმის. მოცეკვავე ორივე ხელში რამდენიმე ხანჯლით წრეზე დავლისა და ზოგადი მოძრაობების შესრულების შემდეგ, მიწაში წრეზე არჭობს ხანჯლებს, შემდეგ ხელებში ორი ხმლით „ჩაგვრებსა“ და ბრუნებისაგან შედგენილ ილეთებს ასრულებს. ხანჯლის წვერით ხელისგულზე ილეთებს მოსდევს ცალი მხრის კანკალისმაგვარი მოძრაობა, თავის მარჯვნივ და მარცხნივ აზიური ცეკვის სტილში გაწვევ-გამოწვევა. საინტერესოა ბოლო ნაწილი - თავის ძირს დახრითა და თმების შუბლზე გადმოყრის შემდეგ სულის შებერვით (პირთან ახლოს ხელის მიტანით და სულის პერიოდული შებერვით ჰაერის ნაკადი თმას ხან ზევით სწევს, ხან ქვევით) წარმოქმნილი მოძრაობა. ამ ილეთს ვხედავთ „1 არხის ტელემუზეუმში“ დაცულ ვიდეოფორში სახელწოდებით „ქართული ქალაქური ცეკვა - „ბაღდადური“ 1930 წელი“. ძალზე საინტერესოა, რომ კავკასიური ხანჯლებით ცეკვა აზიური ელფერის კისრის მოძრაობას და ბაღდადით შესრულებული „კინტოურის“ ილეთებს შეიცავს.² მოძრაობათა ეს კრებული დღესდღეობით სრულიად შეუსაბამოა ქართულ ქორეოგრაფიულ სივრცეში დაცული საცეკვაო ნიმუშებისათვის.

როგორც მოთხრობაშია წარმოდგენილი, მოქმედება გურიაში ხდება, ამდენად, ვფიქრობთ, ფილმის ავტორები დაიცავდნენ ქორწილის სცენაში ეთნოგრაფიულ სიმართლეს და ფერხული, რომელიც ფილმში სრულდება, გურულ საცეკვაო დიალექტს უნდა ეკუთვნოდეს, მით უმეტეს, რომ კოსტიუმის თვალსაზრისით ეს დეტალი გათვალისწინებულია.

² ქართული ქალაქური ცეკვა - „ბაღდადური“ 1930.

<https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=410198418361554>

ფილმში მეორე საცეკვაო სცენა წარმოადგენს ფერხულს მამაკაცთა მონაწილეობით, რომელსაც სრულიად უნიკალურ ნიმუშად მივიჩნევთ, რადგან გურულ საცეკვაო დიალექტში ამგვარი ნიმუშის არსებობა აქამდე ცნობილი არ იყო. მხარგადაბმული ფერხული მოძრაობს წრეზე საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით. რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში გამოკვეთილია საცეკვაო ლექსიკა - ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით, ნაბიჯი მარცხენა ფეხით, ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით და გაქნევა მარცხენა ფეხით, ნაბიჯი გვერდზე მარცხენა ფეხით და გაქნევა მარჯვენა ფეხით. მოძრაობა გრძელდება წრეზე იმავე საფერხულო სვლით, მხოლოდ მეფერხულები მოძრაობას აყოლებენ ტაშს. ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით წრეზე ტაშით ამგვარი გადაადგილება არ გვხვდება არც ერთ ქართულ აქამდე ცნობილ ფერხულში. ფერხულის ამგვარი არქიტექტონიკა აღმოჩნდა თურქეთში აფხაზურ მუჰაჯირულ შემოქმედებაში, ფოლკლორულ ნიმუშში „ნარინას“ სახელწოდებით, რომელიც კლარჯ მუჰაჯირებშიც არის გავრცელებული.

ტაშით შესრულებულ მამაკაცთა ფერხულს მოჰყვა ქალ-გაჟის „ლეკური“, სადაც მამაკაცის პარტია უფრო ხანგრძლივია და კარგად იკვეთება შესრულებული მოძრაობები. მამაკაცის ცეკვა აგებულია მუხლოურა სვლით დავლასა და გასმებზე.

„ლეკურის“ შემდეგ ცეკვავენ „ხორუმს“ ჯერ ოთხი მამაკაცი, ხოლო შემდეგ მოცეკვავეთა ჯგუფი. მოცეკვავეთა ერთგვაროვანი სამოსიდან და ცეკვის შესრულების სინქრონულობიდან გამომდინარე, სრული უფლება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ცეკვა ქორეოგრაფის მიერ არის დადგმული და რომელიღაც ანსამბლი ასრულებს. ფილმი გადაღებულია 1925 წელს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ დროს ხალხური ცეკვის ანსამბლი უკვე ჩამოყალიბებული იყო და მის რეპერტუარში შედიოდა, ფაქტობრივად, იმგვარი ხორუმი, რომელსაც - როგორც ერთ ნაწილს - თანამედროვე სასცენო „ხორუმშიც“ ვხვდებით. მოძრაობებში კარგად ჩანს „ხორუმისათვის“ დამახასიათებელი მუსიკალური ზომის თავისებურება.

„თავადის ასული მერი“ 1926 წ. უნხმო ფილმი, მიხეილ ლერმონტოვის ნაწარმოების „ჩვენი დროის გმირის“ მიხედვით, რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი. მოქმედება მიმდინარეობს პიატიგორსკსა და კისლოვოდსკში. კინოსურათში ასახულია „ვალის“, რომელსაც ებმის მასობრივი ფერხული ისტორიულ-ყოფითი ქორეოგრაფიიდან და „მაზურკა“, შემდეგ ისევ წყვილის „მაზურკა“ სრულდება და ისევ მასობრივი საბალო ცეკვა ქალთა და მამაკაცთა მონაწილეობით. ყოველ კომპოზიციას ქორეოგრაფის ხელი ატყვია.

„ხანუმა“ 1926 წ. ა. ცაგარლის „ხანუმას“ მიხედვით, რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა. უნხმო ფილმში წარმოდგენილია „ვალის“ ეპიზოდი, რომელსაც ქორეოგრაფის მუშაობის კვალი ეტყობა და ცხადი ხდება, რომ ფილმის გადაღების პერიოდში ამ საცეკვაო ნიმუშის დადგმისა და შესრულების ტრადიცია არსებობდა.

საინტერესოა თავად ფანტიაშვილის დოლითა და ზურნა-დუდუკით კინტოებთან ღზინის სცენაში ასახული საცეკვაო ეპიზოდი. ფილმში ტრადიციულ იუმორისტულ „კინტორს“ ცეკვავს ორი კინტო, რომელთა ცეკვაში ერთგება ქალიც, მხოლოდ კინტორისათვის განსხვავებული საცეკვაო ლექსიკით.

კინოსურათში ჩანს ასევე ქალ-ვაჟთა „პოლკა-მაზურკის“ ცეკვის მონაკვეთი და ბავშვების - ქალ-ვაჟის, წყვილური ცეკვა „ლეკური“. აქვე უნდა ითქვას, რომ ქართულ ფილმებში ხშირად გვხვდება ბავშვების მიერ „ლეკურის“ შესრულება. აქ, ალბათ, ყურადღება უნდა გავამახვილოთ ცეკვის ბავშვობიდანვე სწავლის ასპექტზე.

აქვეა საქოსა და სიკოს საცეკვაო დუეტი, თუმცა შედარებით ზოგადი ქორეოგრაფიული სამეტყველო ენით წარმოდგენილი. ფინალურ სცენაში კი, ნაჩვენებია განუმეორებელი ელისაბედ ჩერქეზიშვილის იუმორით სავსე საცეკვაო კომპოზიცია საქოსთან და სიკოსთან ერთად.

„ბელა“ 1927 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი, მიხეილ ლერ-მონტოვის თხზულების, „ჩვენი დროის გმირის“, მიხედვით. სურათში მოქმედება მიმდინარეობს ჩერქეზეთში და საგულისხმოა, რომ ქალების სამოსი და ესთეტიკა იგივეა, რაც ახმეტელის „ანზორში“, თუმცა, სპექტაკლში მოქმედება დაღესტანში ვითარდება („ანზორის“ რამდენიმე ეპიზოდია შემორჩენილი). ფილმში წარმოდგენილ ჩერქეზულ ქორწილში, პატარძალი სახლში იღებს საჩუქრებს, შიდა ეზოში კი სტუმრები მოიღებენ.

ძალზე საინტერესოა ბავშვების - ქალ-ვაჟის „ლეკური“ დოლისა და ზურნის თანხლებით. ამ „ლეკურში“ პატარა ბიჭი ასრულებს „ჩაკვრებსა“ და მუხლებზე დაცემას. წყვილად საცეკვაო „ლეკურის“ ქართულ ნაირსახეობებში, ამ დრომდე მოპოვებულ წყაროებზე დაყრდნობით, მუხლილეუები არ დასტურდება.

ბავშვების ცეკვას მოჰყვა მცირე ეპიზოდად მამაკაცის საცეკვაო ეპიზოდი და ისევე „ლეკური“ უფროსი ქალ-ვაჟის შესრულებით, სადაც ასევე მუხლილეუების კრებულიდან, ამჯერად მუხლებზე ტრიალს ასრულებს მამაკაცი. გზედავთ ქალ-ვაჟის „გადაჭრებს“ და ფაქტობრივად, ბავშვების ზემოთ წარმოდგენილი „ლეკური“ იმეორებს მოზრდილთა ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას. ყურადღებას გამახვილებთ ქალ-ვაჟის ერთობლივ შესრულებაზე, რაც თითქმის დაუშვებელი იყო ჩრდილო-კავკასიურ ეთნოსებში, მით უმეტეს, რომ ცეკვა სრულდება გარეთ, ეზოში, სადაც თავი მოეყარათ ორივე სქესის წარმომადგენელ სტუმრებს.

ფილმში ჩანს ქალის ცეკვა ცალკე მცირე მონაკვეთად. მკვლევების მეზობელ-ხურული მდგომარეობა ძირითადი პოზიციაა წარმოდგენილ საცეკვაო ნიმუშებზე დაყრდნობით.

„ამოკი“ 1927 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი. კინოსურათში წარმოდგენილია მცირე კომპოზიცია ქალთა შესრულებით სტილიზებულ საბალეტო-თავისუფალი ქორეოგრაფიის გამომსახველობით, რომელსაც ცხადად ეტყობა ქორეოგრაფის მუშაობის გავლენა, თუმცა ტიტრებში მის შესახებ ინფორმაცია არ მოიპოვება.

„პირველი და უკანსენელი“ (იბრაჰიმი და გოდერძი), 1927 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ზაქარია ბერიშვილი, მხატვარი ვალერიან სიდამონ-ერისთავი. მოქმედება მიმდინარეობს ზაქათალის ოლქში და საგარეოდ, მე-19 საუკუნეს ასახავს. ზაქათალა, როგორც ძველი პერეთის ნაწილი, ისტორიული პერიპეტიებიდან გამომდინარე, დასახლებული იყო როგორც ქართველებით, ისევე ლეკებითა და

გალეკებული - რწმენა გამოცვლილი ქართველებით, რომელთაც ინგილოებს უწოდებდნენ. ამიტომ, კინოსურათში პერსონაჟებს ვხვდებით როგორც ქართული - გოდერძი, ილო, ქონდარა, ისე მუსულმანური სახელებით. აღსანიშნავია, რომ ფილმი მხატვრულად გააფორმა ვალერიან სიდამონ-ერისთავმა, რომელსაც დრამატულ თეატრში მუშაობის დიდი გამოცდილება ჰქონდა. ამ თვალსაზრისით, თითქმის საუკუნოვანი გადმოსახედიდან, ბევრის მთქმელი და მნიშვნელოვანია კინოსურათში გადმოცემული ესთეტიკა. საინგილო საქართველოს იმ ისტორიულ კუთხეს წარმოადგენს, რომელიც გამოირჩეოდა თავისი მრავალმხრივი ეკლექტიკით. იგი 1921 წლიდან აზერბაიჯანის შემადგენლობაშია.

ფილმში ყურადღებას იქცევს ქორწილის ეპიზოდი. სტუმრებს - ქალებს და მამაკაცებს - ფართო წრე შემოუფარგლავთ, იქვე მუსიკოსებიც თავთავიანთ ადგილს იკავებენ, სოფლის ბეგი აცხადებს კონკურსს საუკეთესო მოცეკვავის გამოსავლენად.

წრეში შემოდის პირველი მონაწილე - „რთულა“ სვლის დავლით ბოხოსსა და ჩოხაში გამოწყობილი მამაკაცი. უკრავს დასტა ორი დოლისა და ორი ზურნის შემადგენლობით, დოლებზე უკრავენ დასარტყამი ჯოხებით და არა ხელის გულით. მამაკაცმა ჩაკვრების, ცალჩოქჯენში მუხლთა მონაცვლეობით ქალი გამოიწვია და სამთიულურო ილეუების შესრულება გააგრძელა, ქალი კი შედარებით მშვიდად მოძრაობს განგაშლილი მკლავებით, წინ სვლით, ზურგის მხრით უკან დახვეთა და ისევ წინ, წრის მიმართულებით გადაადგილებით. ასევე კარგად მოჩანს ქალის საცეკვაო ლექსიკა - სამდაკვრითი სვლა ცერებზე მცირე ნაბიჯებით, პირველ თვლაზე აქცენტირებული პაუზით, რომელსაც მოსდევს მეორე და მესამე სწრაფი ნაბიჯი.

მეორე მოცეკვავე მამაკაცმა კი „მუხლურა დავლის“ შემდეგ წრის შიგნით გასმათა ნაირსახეობები გამოიყენა, შემდეგ მანაც ქალი გამოიწვია, მამაკაცთა საცეკვაო ლექსიკასთან შედარებით, ქალთა ცეკვა ერთგვაროვანი და ერთფეროვანი გამოჩნდა. ქალის მიერ ფეხით შესრულებულ სამდაკვრით სვლას ახლავს მკლავების ცვლა - მარჯვენა მკლავი განგაშლილი, მარცხენა - ზეადმართული და პირიქით.

მოპაექრეთა საცეკვაო კომპოზიციები ორივე შესრულდა წყვილად - ქალ-ვაჟის მონაწილეობით.

ფილმში მცირე ფრაგმენტად მოჩანს ქალთა ცეკვა ამჯერად, ქალთა გარემოცვაში. იმავე საცეკვაო ესთეტიკით, როგორიც მამაკაცთან წყვილად ცეკვის დროს.

„ეელისო“ 1928 წ. უხმო ფილმი, ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით, რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია. სიუჟეტი ვითარდება ჩეჩნეთში და ასახავს 1864 წლის მოვლენებს.

ფილმში წარმოდგენილ ერთ-ერთ ქორეოგრაფიულ სცენაში ჩანს მამაკაცის „გასმა“ (მხოლოდ ქვედა კიდურები), დოლი, რომელზედაც ჯოხებით უკრავენ (დოლზე ჯოხებით დაკვრა სხვა ფილმებშიც ფიგურირებს) და ზურნა, მეორე კადრში ჩანს მოცეკვავე მამაკაცი, რომელსაც გარს შემორტყმულები წრეზე ტაშს უკრავენ. მამაკაცის ცეკვას ორი ქალის ცეკვა ცვლის, თუმცა მცირე კადრად წარმოდგენილში, რომელთაც ამავე დროს, გარსმყოფნი ეფარებიან, მოძრაობათა კომპლექსი სრულად არ იკვეთება.

მიუხედავად იმისა, რომ მცირე ეპიზოდად გადმოიცემა, საინტერესოა სახლის მშენებლობისას აღბეჭდილი ცეკვის ფრაგმენტი. თანასოფლელების მიერ ქვრივისათვის სახლის მშენებლობის ეპიზოდი „დამონტაჟებულია ცეკვა „ფერხულის“ რიტმზე და არაჩვეულებრივი მხატვრული სიმძაფრით წარმოაჩენს ადამიანთა ერთსულოვნებას“.³ გასაკვირი არ არის, თუმცა ზუსტი მიგნებაა ერთსულოვნების, თანადგომის ფერხულის სამოძრაო ლექსიკითა და ტემპო-რიტმით გადმოცემა, თავად ფერხულიც ხომ ერთიანი სულისკვეთებით მართული შეკრული მთლიანობის სიმბოლური გამოხატულებაა. ფილმის დასასრულისკენ სულისშემძვრელ სცენას წარმოადგენს ახალგაზრდა ქალის სიკვდილის ეპიზოდი, რომელსაც აუდიდან გამოდევნილი სოფელი გლოვობს. ამ სცენას, დოლისა და ზურნა-დუდუკის ხმაზე, ცეკვის სცენა ენაცვლება. ხალხს გლოვის შესაწყვეტად ცეკვას აიძულებს სოფლის თავი, რომელიც ჯერ თავად იწყებს, შემდეგ ერთვებიან ახალგაზრდა ქალ-ვაჟთა წყვილები. იქვე წევს მიცვალებული. სოფელი, რომელიც სახეს იხოკავდა ტირილით, თავდაპირველად გაოცებული შესცქერის სანახაობას, ნელ-ნელა თანასოფლელების გამომეტყველება იცვლება და ბოლოს ტაშსაც აყოლებენ. კონტრასტი და მანძილი უბედურებასა და ბედნიერებას შორის ძალიან მოკლე აღმოჩნდა. მეტაფორულია საცეკვაო ეპიზოდის ჩართვა იმ მომენტში, როდესაც აუდიდან აყრილ და იძულებით გადასახლებულ მოსახლეობას სულის სიმტკიცის შენარჩუნება მართებს მძიმე გზის გასავლელად. ცეკვის ექსტაზში გახვეული, სიხარულით სრულიად მოცული თანასოფლელები ერთმანეთს ეჯიბრებიან მრავალფეროვანი ილეოების შესრულებას. აულის ცეკვის გრიგალმა გადაუარა. ცეკვა ვაჟიას გამოჩენამ მოულოდნელად შეწყვიტა და დიდი მზიარულება დიდმა აგრესიამ შეცვალა.

„კონტრასტული დაპირისპირების დიაპაზონმა უკიდურესობამდე მიაღწია: სიკვდილი და სიცოცხლე, აღგვა პირისაგან მიწისა და დაბადება, მოსპობა და სიცოცხლის განახლება. ამ უკიდურესობათა ჭიდილში სიცოცხლე იმარჯვებს, სიცოცხლე არ ნებადება სიკვდილს. სწორედ პლასტიკაში, მარადიულ მოძრაობაში, მოქმედებასა და შემოქმედებაში დაინახა ნიგოლოზ შენგელაიამ ადამიანის ცხოვრების არსი. უდიდესი დარდის დაოკება, მისი დაჯაბვნა მოძრაობით, რიტმით, თავისებური პოეტური მეტაფორაა - მოახლოებული სიკვდილის უძრაობაზე სიცოცხლის გამარჯვებისა...“⁴

როგორც კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი წერს, კინოსურათის დამონტაჟების პროცესშიც გამოყენებულ მხატვრულ ხერხს რეჟისორმა „ეროვნული კულტურის თვითმყოფადობა მიუსადაგა და „ელისოს“ ტემპორიტმულ წყობას ქართული ცეკვის რიტმი და ჟღერადობა მიანიჭა. ფილმის აწყობის დროს, სამონტაჟო ოთახში რეჟისორი თვით ასრულებდა დოლურს ჩვეულებრივ სკამზე და ასისტენტი ვასილ დოლენგო ცეკვის ტაქტის მიხედვით ზომავდა კინოფირს. „ფერხულის“, „ფარიკაობის“ და „ქართულის“ რიტმითაა დამონტაჟებული მშენებლობის, ვაჟი-

³ ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, „განათლება“, თბ., 1990, გვ. 121.

⁴ იქვე, გვ. 123.

ასა და გენერლის შეტაკების, ფინალური ცეკვის ეპიზოდები...“.⁵

„ჯანყი გურიამი“ 1928 წ. ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით გადაღებული უხმო ფილმი, რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა. რუს ჩინოვნიკთა და ქართველ დიდგვაროვანთა ღვინის დროს ფილმში ჩანს ერთი მამაკაცის მიერ ძალზე მცირედ წრეზე ჩამოვლა და რამდენიმე მოძრაობის შესრულება ადგილზე.

„საბა“ 1929 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. ფილმში ვხედავთ სხვადასხვა ხალხური ინსტრუმენტისაგან შემდგარ ორკესტრს, რომელიც სამი-კიტროში უკრავს, ხოლო დეკორატიული ფარდის უკან განთავსებულ სუფრასთან მსხდომი მამაკაცების წინ ცეკვავს ქალი თანამედროვე კოსტიუმით, თავისუფალი ცეკვის ხელწერით (თუმცა ცეკვასაც ვერ დაგვარქმევთ, უფრო წრეზე სიარულს ჰგავს ცალ ხელში სივარეტით). სამყარო, რომელსაც რეჟისორი ასახავს, ქორეოგრაფიის პლასტიკა და შინაარსი სრულ თანხვედრაშია.

რესტორნის სცენას აგრძელებს ჩოხა-ახალუხსა და ბოხონში გამოწყობილი მამაკაცის კავკასიური ცეკვა. ფრაგმენტში წარმოდგენილია ერთი მამაკაცის ცეკვა ხანჯლებით, რომლებსაც იატაკზე არჭობს და მათ შუაგულში ცეკვავს ცერილეთებისა და ბრუნების გამოყენებით, ორივე ხელში ხანჯლებით, პირშიც ხანჯლებით და საყელოზე დამაგრებული უამრავი ხანჯლით. ცეკვას მთვრალი რუსი მოხელე აწყვეტინებს სიტყვებით: „ინდუსტრიალიზაციის ეპოქა და ასეთი ეგზოტიკა?“ და იგივე მოხელე-ჩინოვნიკი აგრძელებს რუსულ ცეკვას, რომელიც მალევე ასრულებს სიმთვრალის გამო. ფილმის ამ ეპიზოდში არა მხოლოდ საცეკვაო ეპიზოდი იმსახურებს ყურადღებას, არამედ ხასიათთა დაპირისპირება და დეტალებიდან გადმოცემული კონტექსტი.

„ნამდვილი კავკასიელი“, 1931 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი მიხეილ გელოვანი. თბილისის რესტორანში ოთხი მუსიკოსისაგან შემდგარი დასტა უკრავს: თარი, ჭიანური, დაირა და დიბლიბიტო. როგორც ჩანს, ამ ინსტრუმენტებზე თბილისელ მუსიკოსებს „ფოქსტროტის“ დაკვრაც შეეძლოთ, შემდეგ კი ლეკური დაუკრეს.

„მზალო და გელა“ 1933 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი ლეონიდ ბუში, სიუჟეტი ვითარდება ხევსურეთში (ფილმის ტიტრებში მითითებულია, რომ გადმოცემით ხევსურები ჯვაროსნების შთამომავლები არიან, რასაც მათ ტანსაცმელზე სხვა ორნამენტებთან შედარებით ჯვრების სიმრავლე ადასტურებს და ამ საკითხს მეცნიერები ივლევენ).

ფილმი საინტერესოა ქორეოგრაფიული ელემენტების თვალსაზრისით და მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველი გასული საუკუნის დასაწყისის ისტორიული მეტევიდროების შესაცნობად. მოკლეული თანასოფელის წესისამებრ პატივის მისაგებად მიწაზე დაწოლილ მიცვალებულს ჯერ ცხენოსნები, თავზე ნაჭერ ან თავსაფარწაკრული მხედრები წრეს უვლიან, ხოლო შემდეგ აწყობენ რბოლას. ილიკო (უმცროსი) სუნიშვილმა თავის ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებში „ზეკარი“, ე.წ. „ბენდენა“ გამოიყენა მამაკაცთა თავსაბურავად, რაც სრულიად ეწინააღმდეგება ხევსურული თავსაბურავის - ორნამენტებიანი ბრტყელი ქუდის მოხმარების

⁵ ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებად, „განათლება“, თბ., 1990, გვ. 125.

ტრადიციას. ზოგადად, აღმოსავლეთის მთიანეთში მამაკაცის თავსაბურავს თუშური ქუდი, ხევსურული ორნამენტებიანი, ბოხოხი, ფაფახი შეადგენდა, თავსაფარი კი სრულ შეუსაბამობას წარმოადგენს. მაგრამ სამელოფიარო რბოლისას, ფილმში მხედარ ხევსურთა თავსაბურავად სწორედ ამ დეტალს ვხედავთ. კარგად ჩანს ერთი მხედრის თავზე სხვადასხვა ჯვრებით შემკული ბრტყელი ნაჭერი, რომელიც მხოლოდ შუბლს უფარავს და უკან კეფაზეა შეკრული, ხოლო, მეორე მხედარს სამკუთხედი თავსაფრით მთლიანად დაფარული აქვს თავი, რომლის ბოლოები ასევე კეფაზე ივრება. დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ მამაკაცთა აღნიშნული თავდაბურვა დაშვებული იყო გლოვისას და არ წარმოადგენდა ტრადიციულ თავსაბურავს („ზეკარისათვის“ გამოყენებული ვაჟ მოცეკვავეთა კეფაზე შეკრული თავსაფრები ზუსტი ანალოგია მ. ჭიაურელის „ნარინჯის ველში“ აკ. ხორავას პარსონაჟის თავბურვის, თუმცა ამ ფილმში სიუჟეტი დასავლეთ საქართველოში მიმდინარეობს).

სოფლის ტრადიციულ დღესასწაულზე ბიჭუნები მშვილდ-ისრიდან ისრის მიზანში სროლაში ეჯიბრებიან ერთმანეთს. ფილმში მცირე ეპიზოდად წარმოდგენილია ორი მამაკაცის ფარიკაობა. მოფარიკავეები ცალჩოქბჯენში ერთ ადგილზე, მოძრაობის გარეშე, ერთმანეთს ფართითა და ხმლით აღჭურვილები ეფარიკავეებიან. კეთილგანწყობილი დამოკიდებულება მოფარიკავეთა შორის ფარიკაობის დასასრულს მიგვანიშნებს, რომ ეს იყო „კეჭნაობა“ - ვარჯიში ფარიკაობაში.

დღესასწაულს მოსდევს ცეკვა და სიმღერა. ჩანს ფანდური, ქალ-ვაჟის წყვილური ცეკვა, დავლის გარდა, კარგად ჩანს ორივე შემსრულებლის გვერდიგვერდ სამდაკვრითი უკუსვლა, ორი მამაკაცის წყვილური ცეკვა, რომელსაც მალევე მოსდევს ისევ ორი მამაკაცის ფარიკაობა. ეს უკვე არა „კეჭნაობა“, არამედ მოწინააღმდეგეთა შერკინებაა. ფარიკაობის სცენას ენაცვლება მამაკაცი მოცეკვავე (ამგვარი კადრი ხშირად გვხვდება ძველ ფილმებში - კადრების მონაცვლეობა). თანასოფელთა დაპირისპირებამ დღესასწაული დაასრულა, ხოლო მომდევნო დღეს უხუცესებმა „განაჩენი“ გამოუტანეს ფარიკაობაში გამარჯვებულს, რომელმაც მოწინააღმდეგე დაჭრა - ჭრილობაში, ტრადიციის გათვალისწინებით, სივრცეზე ჩასვეს პურის მარცვლები. მარცვალთა რაოდენობის თანახმად, გამარჯვებული შესაბამისი რაოდენობის საქონლით (ძროხა) იქნა დაჯარიმებული და დამარცხებული სასარგებლოდ გადახდა დაეკისრა.

„უკანასკნელი ჯვაროსნები“ 1934 წ. ხმოვანი ფილმი, რეჟისორი სიგო დოლიძე. ფილმში ხევსურული სიუჟეტიდან (სოციალიზმის დამყარების შემდეგ), წარმოდგენილია მცირე საცეკვაო ეპიზოდი, სადაც ყმაწვილი ასრულებს „დავლასა“ და „ჩაკვრებს“ ცერილეთების გამოყენებით, წრეზე შეკრული სოფელი ტაშს უკრავს. ეპიზოდში ჩანს ასევე მუსიკალური თანხმლები ინსტრუმენტი ფანდურების სახით. ნატო ვაჩნაძისა და სერგო ზაქარიძის საცეკვაო დუეტი გამოსახავს ქალ-ვაჟის წყვილის ცეკვას, რომელიც სრულიად განსხვავდება სასცენოდ დამუშავებული „ხევსურული ფარიკაობის“ ქალ-ვაჟის დუეტისაგან. დუეტი იწყება ქალის წინ და მამაკაცის უკან (ზურგის მიმართულებით) სამდაკვრითი სვლით, მამაკაცის მკლავების მკერდდახურული მდგომარეობა ღიაა ქალის მხარეს - მარცხნივ, მკლავების

მდგომარეობა იცვლება მათი პირისპირ დგომისა და გვერდზე მოძრაობის კვალ-დაკვალ - ორივეს მკლავი დახურულია და ღიაა ერთი და იმავე მიმართულებით (ქალის მარცხენა, მამაკაცის მარჯვენა, როგორც ღია, ისე დახურული). ცეკვა სრულდება წრეზე.

„უკანასკნელი მასკარადი“ 1934 წ. ხმოვანი ფილმი, რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. ფილმში 1913 წლის თბილისია წარმოდგენილი. პირველივე კადრში ჩანს მქარნე კინტო. ფილმში „ვალსი“, რომელიც მოცეკვავეების მიერ სრულდება ღია ცის ქვეშ, დადგმული უნდა იყოს ქორეოგრაფის მიერ.

ნატო გაჩნაძე, რომელიც ქორეოგრაფიულ სცენაში საქართველოს სიმბოლურ გამოსახულებას განასახიერებდა, ნადიმზე ცეკვავს „ლეკურს“ ვაჟთან ერთად. აქ საინტერესოა მეტაფორული გამომსახველობა: თამარის ცეკვა მოითხოვს ინგლისელმა გენერალმა, რაც აღმოფთვებულმა ქართველებმა შეურაცხყოფად მიიღეს და ეუბნებიან, რომ „თამარი ამ ტანსაცმელში დამოუკიდებელ საქართველოს ანსახიერებს“. ინგლისელი გენერლის მიმართ შეძახილებს: „ინდოეთში ხომ არ გეონია თავი“, „ასეთი რამ ჩვენთვის არავის გაუბედნია“, „ჩვენ თქვენი კოლონია არ გეგონოთ“ და მოყოლილ პასუხს: „დიდი ბრიტანეთი უარს არ არის ჩვეუ-ლი“, ფარავს თამარის ცეკვა და აღტაცებული ტაშის კვრა. ცეკვა ფრაგმენტუ-ლად არის წარმოდგენილი, დასასრულისკენ ჩანს, რომ თამარი ორ მამაკაცთან ერთად ცეკვავს. ამ შესრულებას ვერ შევადარებთ სასცენო „ცეკვა ქართულს“, მიუხედავად მისი ძირითადი დეტალების მსგავსებისა, რადგან სამემსრულებლო გამომსახველობა - მკლავების ჭერის სტილი და ცეკვის მანერა, მაინც განსხვავებულია. ფრაზა - „როგორ შეიძლება ასეთ ... (არ ისმის, სავარაუდოდ ხალხს) თავისუფლება არ მისცე“ - ამთავრებს ცეკვის სცენას. ქვეტექსტებით გაჯერებულ ეპიზოდში ქორეოგრაფია მთავარი მექანიზმი აღმოჩნდა პოლიტიზირებული იდეო-ლოგიის საქადაგებლად.

„ნახვამდის“ 1934 წ. უხმო ფილმი, რეჟისორი გიორგი მაკაროვი. ფილმში 1908 წელია. ძველ თბილისში ბაყლებს (კინტოებს) ვირშებმული დიდი ურიკა ვაშლით გაუვსიათ. სამიეიტნოში თავადი მიეიტანს (კინტოს სამოსში) აიძულებს იცეკვოს, ცეკვავს კინტო „კინტოურის“ ელფერი, უკრავს დასტა, დოლისა და ორი დუ-დუკის შემადგენლობით. მიეიტანი ცეკვავს თეთრი ბაღდადით, თუმცა, იმდენად მცირეა საცეკვაო ეპიზოდი, რომ საცეკვაო ლექსიკის დაფიქსირება ვერ ხერხდება. წინსაფრიალი მამაკაცი ცეკვავს იმპროვიზაციით, ხოლო მამაკაცი გრძელი თეთრი ახალუხით, რომელიც ჩოხის შიგნიდან სარჩულივით ჩანს, ცეკვავს ასევე მოძრა-ობებით, სადაც ჩვენთვის მხოლოდ ბუქნია ცნობილი, რადგან მისი შესრულებული ილეთები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში არ მოიძებნება. მისი შესრულებული მოძრაობა-ილეთთა კომპლექსი რუსულს ან უკრაინულს უფრო ჰგავს, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს თბილისში სხვადასხვა კულტურის ინფაზიურობას.

„პეპო“ 1935 წ. გაბრიელ სუნდუკიანცის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით, რეჟისორი ამო ბეკ-ნაზაროვი („არმენფილმი“). თბილისურ სიუჟეტზე აგებულ, სცენაზეც მრავალგზის განხორციელებულ პიესაში 1870 წელია. კად-რებში ჩანს ძველი თბილისის მტკვრის სანაპირო, მტკვარი და ტივზე კინტოები

მუსიკოსებთან ერთად, მეთევზე პეპო თევზაობის პროცესში - ძველი თბილისელი კინტოებისათვის დამახასიათებელი საქმიანობით, ბაზარი, თავზე ხილიანი თაბახ-შემოდგმული კინტოები, ბაყლები.

ფილმში ყურადღებას იქცევს ნიშნობის სცენა დოლითა და ზურნა-დუდუკით. თავად პერსონაჟი აცხადებს ცეკვის სახელწოდებას „მირზაი“ და ცეკვავს ქალი ცალად, ფაქტობრივად ადგილზე, ძალზე ერთფეროვანი საცეკვაო ლექსიკით. მისი ტემპო-რიტმი ცეკვა „კინტოურის“ მშვიდ ნაწილშიც გვხვდება. (ამ ცეკვის გაშარჟებული დეტალები კინტოურშიც უნდა იყოს. ზოგადად ქალის გამარჟებული ცეკვის ელემენტები გვხვდება „ბერობანა“/„ბერიკაობაში“, ყვენობაში“, აჭარულ „ფადიკოში“, ზემოაჭარულ „ქალურში“, შავშურ „დართულაში“, ფერეიდნელებისა და საინგილოს ქართველების სახიობაში).

ნიშნობის სცენაში სასიძოს „შალახოს“ ცეკვას სთავაზობენ, რაზედაც უარს აცხადებს და ითხოვს „გადესპან საბალო ლეკურს“, რომელიც „პოლკა-მაზურკას“ მუსიკაზე უხეიროდ შესრულებული ცეკვა აღმოჩნდა. მსგავსი შემთხვევები კინტოების შემოქმედებაშიც იკავებდა ადგილს და იუმორით ავსებდა. ფილმ „ქეთო და კოტეში“ საქო-სიგოს მოძრაობები შესაძლოა აქედან იყოს აღებული - სამდაკვრი-თი სტილის მოძრაობა საბალო ცეკვის ელემენტებით.

„პეპო“ ისტორიული მეხსიერების მატარებელია და ზუსტ ინფორმაციას გვაწვდის კინტოების შესრულებული „ბაღდადურის“ (ბაღდადებით ხელში) შესახებ. ცეკვა სრულდება ორ-ორი მამაკაცისაგან შედგენილი წყვილების მიერ. ფილმში არა ფრაგმენტულად, არამედ სრულად და თვალსაჩინოდ იკითხება ცეკვის კომპოზიციური წყობა და მდიდარი საცეკვაო ლექსიკა, გამოყენებულია საბაღდადურო ჩაკვრების ნაირსახეობები, ბუქნები და ჰაერში ფეხშლილთ ხტომითი მოძრაობები.

მეორე ეპიზოდი - კაკულის ცეკვა დაირისა და ზურნის თანხლებით, არ იძლევა სურათის სრულად წარმოდგენის საშუალებას მისი სიმცირის გამო, თუმცა, სურათიდან კიდევ ერთხელ დასტურდება, რომ „კინტოური“/„ბაღდადური“ თავდაპირველად ცალად ან წყვილად სრულდებოდა. მასობრივი ხასიათი მან მხოლოდ სასცენოდ დამუშავებული სახით ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში მიიღო.

აქვე ხაზგასასმელია ძველ თბილისში ევროპული ცეკვისადმი ინტერესი და მდიდარ ოჯახებში საგანგებოდ მოწვეული ცეკვის მასწავლებლების მუშაობა.

საინტერესოა ზიშნიმოვისა და მისი მეუღლის მიერ შესრულებული წყვილური ცეკვა, რომელიც თითქმის ადგილზე შესრულდა ყოველგვარი კომპოზიციური გადაადგილების გარეშე. ასევე ქალის საცეკვაო პარტია თითქმის იგივეა გამომსახველობის, საცეკვაო ლექსიკის, მუსიკალური მეტრო-რიტმული სტრუქტურის თვალსაზრისით, როგორც ცალად შესრულებული „მირზაის“ შემთხვევაში. სტუმრის მიერ წარმოთქმული ფრაზა კი, „რა მდიდარია და აზიურ ცეკვას ცეკვავს“, ბევრისმთქმელია პრივილეგირებული კლასების მიერ ევროპული კულტურის გაზიარების კონტექსტით. მეჯლისზე წარმოადგინეს პოლკა/ვალსი, რომელიც ცეკვის მასწავლებლების მონდომებითა და მცდელობით თბილისში დამკვიდრდა.

„Прометей“ 1936 წ. უკრაინაში გადაღებული ხმოვანი ფილმი („პრომეთე“), რეჟისორი ივანე კავალერიძე. მოქმედება გადმოდის საქართველოში და ასახავს უტუ მიქავას აჯანყების პერიოდს (1856-1857), რუსეთის შემოსვლას და სამეგრელოს

სამთავროს დაქვემდებარებისა და შამილთან ბრძოლის ეპიზოდებს. ფილმში წარმოდგენილია ცეკვა „ხორუმი“. როგორც ცნობილია, ფილმი გადაღებულია 1936 წელს, ხოლო ფილმის კომპოზიტორია ანდრია ბალანჩივაძე. ეს ის პერიოდია, როდესაც ვახტანგ ჭაბუკიანი მუშაობს ა. ბალანჩივაძის ბალეტზე „მზეჭაბუკი“, რომელიც ასევე შეიცავს ცეკვა „ხორუმს“. ფილმში გაჟღერებული მუსიკა, რომელიც მელოდიისა და მეტრო-რიტმული სტრუქტურით „ხორუმის“ მუსიკაა, არ არის ხალხური და საავტორო კომპოზიციაა. გარდა ამისა, ცეკვის ნაგებობა, შესრულების სრულყოფილება და სინქრონულობა მიგვანიშნებს, რომ ცეკვა ქორეოგრაფის მიერაა დადგმული და მასში პროფესიონალი მოცეკვავეები იღებენ მონაწილეობას. ცეკვის პირველ ეპიზოდში ჩანს წრიულად შეკრული „ხორუმის“ მოძრაობებზე აგებული სცენა, მეთაური ხელმანდილით, ხოლო მეორე ეპიზოდში ხუთი მოცეკვავის ზურგშექცევით, ერთმანეთს ხელჩაბმული და მხარმიჯენილ მდგომარეობაში წრეზე მოძრაობა ასევე „ხორუმის“ ილეთების გამოყენებით. ამდენად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ფილმში „ხორუმი“ დადგმულია ან გ. ჭაბუკიანის მიერ, ან ბალეტ „მზეჭაბუკი“ განხორციელებული კომპოზიციის მიხედვით.

„დარიკო“ 1936 წ. ენატე ნინოშვილის ნაწარმოების მიხედვით, რეჟისორი სიკო დოლიძე. ფილმში საინტერესო ქორეოგრაფიული ეპიზოდია „ხორუმი“ სამი მონაწილის შესრულებით, სადაც მეთაურს - წინ მდგომს ჯერ მანდილი უჭირავს ხელში, შემდეგ ხანჯალი. აღნიშნული კომპოზიცია ფასდაუდებელი მნიშვნელობის მატარებელია ავთენტურობის თვალსაზრისით, აქ წარმოდგენილი საცეკვაო ლექსია ძალზე საინტერესოა და მიანიშნებს ძველ გურულ და ლაზურ ცეკვებში ხანჯლების გამოყენების ტრადიციასზე.

„არსენა“ 1937 წ. რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. ფილმში წარმოდგენილია ქალთა და მამაკაცთა მხარგადახვეული ფერხული. ფერხული არ არის წრიული, ის ორ წყებად მოწყობილი საგანგებოდ შექმნილი რეალებია, რომელსაც არსენა უნდა დაეფარა. ფერხული იწყება დონდგალით - ადგილზე მარჯვნივ და მარცხნივ რწევით, გრძელდება მოძრაობა, თუმცა ფერხული, ფაქტობრივად, ადგილზე დგას, რადგან მარჯვნივ შესრულებულ მოძრაობას ზუსტად იმეორებს მარცხნივ შესრულებული მოძრაობა: იწყებს მარჯვენა ფეხი, მარცხენა, მარჯვენა, მარცხენა ფეხი წინ მცირედ იწევა ჰაერში. გამოთავისუფლებული მარცხენით გრძელდება იგივე მოძრაობა მარცხნივ. მოძრაობა არის მსუბუქი, რადგან სრულდება პატარა ნაბიჯებითა და ფეხის ცერებზე.

საცეკვაო ეპიზოდებიდან ყურადღებას იქცევს მეჯლისზე შესრულებული წყვილთა „მენუეტი“, რომელიც ფართოდ გავრცელდა საქართველოში. რუსი ოფიცრის ფრაზას „თქვენ ჩვენ გვემდურით კნეინა და სხვათა შორის, აბა შეხედეთ თქვენი მომხიბლავი ქართველი ქალები „მენუეტს“... (არ ისმის, სავარაუდოდ - ასრულებენ ან თავს ირთობენ) ველური აზიური ცეკვის ნაცვლად“, კნეინა პასუხობს - „ჩვენ იძულებული ვართ ვიცეკვოთ“.

ერთ ეპიზოდში წარმოდგენილია ცეკვა, რომელიც თითქმის რუსულ ცეკვას აშარავებს ბუქნებითა და ხელგაშლით - რუსული ცეკვისათვის დამახასიათებელი ელემენტებით, მას მოსდევს არსენასა და მისი საცოლის „ლეკური“, თუმცა მხოლოდ ორივე მსახიობის ზეტანი ჩანს კადრში და ცეკვით გამოწვეული ქროლვა.

„დაკარგული სამოთხე“ 1937 წ. რეჟისორი დავით რონდელი. ფილმში მე-19 საუკუნის 80-იანი წლების ცხოვრებიდან, ყველასათვის დასამახსოვრებელი ერთ-ერთი ეპიზოდია „ლეკური“ ბუნიკისა და დაირის თანხლებით. ცეკვა ქალმა დაიწყო და მამაკაცი გამოიწვია, ხოლო ქალის წრიდან გასვლის შემდეგ მამაკაცი წრეს უკლის ქალის გამოსაწვევად, ასრულებს ადგილზე მცირე „გასმას“, „დავლას“, ისევ „გასმას“ და ბრუნის შემდეგ თავს უკრავს ქალს. ცეკვისას გამოგვეთილად ჩანს ქალის მცირე სოლო ნაწილი და წყვილი აგრძელებს ცეკვას. ასევე გამოგვეთილია ე. წ. „დოზადო“ - სწორ ხაზზე განლაგებული, ზეაწეული, ერთმანეთს გადაჭდობილი მკლავებით, ქალისა და მამაკაცის უკან სვლით ბრუნი. კინოფილმში ცეკვა დადგა ქორეოგრაფმა დავით ჯავრიშვილმა.⁶

„ქალიშვილი ხიდობნიდან“ 1940 წ. რეჟისორი დიომიდე ანთაძე. ცნობილია, რომ ამ ფილმში ქორეოგრაფია ეკუთვნის ქორეოგრაფ ჯანო ბაგრატიონს. ამის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის ქორეოლოგი ლილი გვარამაძე.⁷ მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში აჭარა-გურიისათვის ნიშანდობლივი ჩაის პლანტაცია და მეჩაიეების სოფელი ჩანს, ოსური სიმღერისათვის დამახასიათებელი მელოდია და გლოსოლალიები ისმის - „ვოისა ვარადა“. კინოსურათში ცეკვა დადგმულია ოსური „სიმდის“ სტილში, თუმცა ძალზე სტილიზებულიად - ქალებს უჭირავთ ხელში მანდილები, ქალები და მამაკაცები ცეკვავენ ცალად და დროდადრო წყვილდებიან. ამ ეპიზოდისათვის გამოყენებულია არახალხური მელოდია, ფილმის კომპოზიტორია რ. გაბიჩვაძე, საცეკვაო კომპოზიციის მუსიკაც მას უნდა ეკუთვნოდეს. ე. წ. „სიმდი“ გადადის წყვილურ „ზილგა“-„ლეკურში“, კეთდება ორი წრე - შიდა ქალების, გარე კი - მამაკაცების. ცეკვა არასათანადო ადგილას სრულდება, თითქოს ცეკვისათვის განკუთვნილი ადგილიც არასაკმარისია. თავად ცეკვაც ქაოტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს როგორც ეთნიკური კუთვნილების, ისე აღნაგობის თვალსაზრისით.

„გიორგი სააკაძე“ 1942 წ. რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. ფილმში ჩანს მცირე ეპიზოდი ქალ-ვაჟის „ლეკურის“.

კინოსურათში საინტერესო კომპოზიციას წარმოადგენს ტყავებმოსხმულ და „წიწკისმაგვარ“ თავსაბურავში მამაკაცთა „ბერიკაობის“ მსგავსი სახიობა, რომე-

6 ფაილოძე რ., შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა, დავით ჯავრიშვილი, „ელვა“, თბ. 2000, გვ. 217.

7 БАГРАТИОНИ Ираклий (Джано) Константинович [р. 11(24).9.1909, Тбилиси], сов. артист, балетмейстер, педагог. Нар. арт. Груз. ССР (1967). В 1933 - 48 в Т-ре им. Палиашвили. Партии: Заал («Сердце гор»), Дито («Малтаква» Тактакишвили) и др. Исполнитель ведущих танц. партий в операх: «Абесалом и Этери», «Даиси» Палиашвили, «Како-Качаги» Андриашвили, «Ладо Кецохвели» Киладзе и др. Постановщик груз. танцев в т-рах Грузии, Украины и др. республик СССР. В 1950 - 56 художеств. руководитель ансамблей танца Абхазии и Груз. филармонии. Пост. танцы в фильмах «Девушка из Хидобани», «Хевсурская баллада», «Я хочу танцевать» (с участием М. Эсамбаева) и др. В 1956 - 66 гл. балетмейстер и худ. рук. Гос. ансамбля песни и пляски Грузии, с 1967 гл. хореограф Груз. филармонии. Е.И. Гварамадзе. Источники: Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович.- М.: Советская энциклопедия, 1981.- 623 стр. с илл. <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s00/e0000187/index.shtml> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 07.11.2024..)

ლიც ცეკვით მიჰყვება გამარჯვებულ გიორგი სააკაძეს. ამ საკვანძო სცენაში ქორეოგრაფია იქცა საშუალებად, როდესაც შენიღბულმა ქართველებმა ინფორმაცია გადასცეს მხედართმთავარს საქართველოში არსებული სიტუაციის შესახებ. მასობრივ სცენას, რომელიც შემსრულებელთა მოცულობითი რაოდენობა ასრულებს, ქორეოგრაფი დასჭირდებოდა.

გამარჯვების სცენას „ხორუმი“ ახლავს, თუმცა ფილმისათვის, რომელიც ხალხურთან, ავთენტურთან სიახლოვეთ გამოირჩევა, აღნიშნულ ცეკვას იმდენად ხელოვნური გამომსახველობა ახასიათებს, რომ ცხადად იგვეთება დამდგმელის სასცენო ქორეოგრაფიით გატაცება. ნათლად ჩანს პროფესიონალი მოცეკვავეების შესრულების მანერა, რომელიც არაბუნებრივად ზის სცენაში. გარდა ამისა, „ხორუმი“ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ნიმუშია, ფილმში კი, მოქმედება აღმოსავლეთ საქართველოში, ძირითადად ქართლსა და კახეთში მიმდინარეობს და გურია, აჭარა, ტაო-კლარჯეთი და ლაზეთი ამ ისტორიულ პერიპეტიკაში მონაწილეობას არ იღებდა. ამდენად, აღნიშნული საცეკვაო ნიმუში აქ განზოგადებულად - ზოგადქართულად არის წარმოდგენილი, რაც არღვევს ისტორიული ფილმის ფაქტობრივ მოცემულობას.

სრულიად ბუნებრივად ზის კომპოზიციაში შაჰ აბასის კარზე ქალთა აზიური ცეკვის კომპოზიცია, რომელსაც, სავარაუდოდ, ოპერისა და ბალეტის მოცეკვავე მსახიობები უნდა ასრულებდნენ.

ყველაზე მოცულობითი ეპიზოდია საერთო-საზეიმო თავყრილობაში მონაწილე ბერიკა-ნიღბოსნები. „ბერიკაობა-ყეენობისა“ და დიდი ქორეოგრაფიული სცენის შემადგენელია რამდენიმე წყებად ხელჩაბმული შემსრულებლების ფერხული, უკანა პლანზე საოცარი სისწრაფით ბრუნავს ასევე პროფესიონალიზმით აღბეჭდილი ორსართულიანი ფერხული. სართულიანი ფერხულის დაშლის შემდეგ მოძრაობას აგრძელებს წრიული ერთსართულიანი ფერხული ზემკლავში ხელჩაბმული, ჩანს მხოლოდ ადგილზე შესრულებული მოძრაობა „გასმა/ჩაკვრის“ კომბინაციით. ვრცელ წრეში კი, რუსუდანი (ვერიკო ანჯაფარიძე) „ლეკურს“ ცეკვავს.

გამარჯვებით მოპოვებულ სიხარულს ენაცვლება დიდი ტრაგედია და ყოველივეს ფონად გასდევს ზემოაღწერილი მრავალკომპონენტიანი ქორეოგრაფიული სცენა, რომელსაც ქორეოგრაფის მუშაობის კვალი ეტყობა.

ვერიკო ანჯაფარიძის შესრულებით ცეკვა „ქართულისა“ და „ბერიკაობა“ / „ყეენობის“ სცენა დაუდგამს ქორეოგრაფ დავით ჯაფრიშვილს.⁸ როგორც ქორეოლოგმა, ეკატერინე გელიაშვილმა აღნიშნა, დ. ჯაფრიშვილის „ხორუმის“ საარქივო მასალებზე მუშაობისას დადასტურდა, რომ ფილმში წარმოდგენილი აღნიშნული ქორეოგრაფიული დადგმაც მასვე ეკუთვნის.

„ჯურღაის ფარი“ 1944 წ. რეჟისორები სიკო დოლიძე და დავით რონდელი. საცეკვაო სცენებში, როგორც ფილმის ტიტრებშია მოცემული, მონაწილეობენ ვახტანგ ჭაბუკიანი, ლილი გვარამაძე, ირაკლი (ჯანო) ბაგრატიონი (ტიტრებში მოცემულია დ. ბაგრატიონი - დჟანო, რუსულის გავლენით - ხ. დ.), ზაქარია ფა-

8 ფაილოძე რ., შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა, დავით ჯაფრიშვილი, „ელვა“, თბ. 2000, გვ. 217.

ლიაშვილის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საბალეტო დასი, გუნდი და ორკესტრი, საქართველოს სახელმწიფო სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი.

ფილმი ქორწილის სცენაში შეიცავს ეპიზოდებს სხვადასხვა საოპერო ნაწარმოებიდან: ქალთა საცეკვაო კომპოზიცია ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისიდან“ „ღვინოვ კახუროს“ სიმღერისას, მას მოსდევს ლილი გვარამაძისა და ჯანო ბაგრატიონის წყვილის ცეკვა „დავლურ-მთიულური“ - სინთეზური, სტილიზებული ნაწარმოები, რომელიც ა. ანდრიაშვილის ოპერა „კაკო ყაჩაღიდან“ შეუტანიათ ფილმ-კონცერტში. საცეკვაო კომპოზიცია ეკუთვნის ქორეოგრაფ დავით ჯაფარიშვილს.⁹ მასვე მოსდევს აბჯარსა და მუზარადებში მოსილ მაძაყაცთა ცერეილეოებზე, „ჩაკვრებსა“ და „გადაჭრებზე“ აგებული მთიულური ცეკვის კომპოზიცია, რომელიც ხანჯლებით ფარიკაობაში გადაიზრდება.

კინოსურათში სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსული სტუმრები ულოცავენ ნეფე-პატარძალს. ესპანელი მომღერალი გრენადიდან მოცეკვავეთა ანტურაჟის თანხლებით ასრულებს ესპანურ სიმღერას (რუსულად). მოცეკვავეები ასრულებენ ესპანურ ცეკვას, სოლისტია ბალერინა მარიამ ბაუერი (არ არის ტიტრებში). ამით სრულდება ლხინის სცენა.

ბრძოლის წინ კი ცეკვავენ „ხორუმს“, სოლისტი - ვახტანგ ჭაბუკიანი. ცეკვა ამოღებულია ვ. ჭაბუკიანის ბალეტიდან „მთების გული“, მუსიკის ავტორია კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე. ხსენებული ბალეტი „მზეჭაბუკის“ სახელწოდებით ვ. ჭაბუკიანმა დადგა საქართველოში 1937 წ., ხოლო „მთების გულის“ სახელწოდებით 1939 წ. ლენინგრადში (პეტერბურგში). ქართულ ხალხურ თემატიკაზე აგებული ნაწარმოები მოითხოვდა ხალხურ ქორეოგრაფიას. ვახტანგ ჭაბუკიანმა საბალეტო კომპოზიციაში კლასიკურ ბალეტს შეუხამა საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშები, რითაც საფუძველი ჩაუყარა „ქართულ ნაციონალურ ბალეტს“. სწორედ კლასიკური და ქართული ხალხური ცეკვის სტილიზაციითა და ურთიერთშეხამებით ჩამოყალიბებული ხელწერით არის წარმოდგენილი „ხორუმი“ „ჯურღაის ფარში“.

„დავით გურამიშვილი“ 1945 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. კინოსურათის კომპოზიტორია ანდრია ბალანჩივაძე. ფილმი იწყება ცეკვით „სამაია“, რომელსაც სამი ქალი ასრულებს. ცეკვის კომპოზიციური ნაგებობა და მონაწილეთა შესრულების პროფესიონალური ხასიათი ცხადყოფს, რომ ცეკვა ფილმში დადგმულია ქორეოგრაფის მიერ. ფილმის ტიტრებში ქორეოგრაფი არ არის წარმოდგენილი. ასევე, ყურადღებას იქცევს ცეკვის თანმხლები მუსიკა, რომელიც როგორც მეტრო-რიტმული, ასევე ემოციური თვალსაზრისით „სამაიას“ ტრადიციულ მუსიკას უახლოვდება, თუმცა, მელოდია განსხვავებულია.

ფილმში ასევე დადგმულია ისტორიულ-ყოფითი ქორეოგრაფიის თვალსაჩინო ნიმუში მასობრივი „მენუეტი“. შეგვიძლია ვიფარაუდოთ, რომ შესაძლოა, ეს ცეკვა თავის დროზე რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილის თანამოაზრესა და ქორეოგრაფს, დავით მაჭავარიანს, დაედგა. ამ ვარაუდის გამოთქმის უფლებას გვაძლევს ამავე

9 გვარამაძე ლ. ჯ. ბაგრატიონი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1962, #7, გვ. 77.

პერიოდში განხორციელებულ კინოსურათში - „ქეთო და კოტე“ - დავით მაჭავაძის საცეკვაო ნიმუშების ავტორობა.

„აკაკის აკვანი“/გამზრდელი 1947 წ. რეჟისორი კონსტანტინე პიბინაშვილი. ფილმში დადგმულია ნეფე-პატარძლის საქორწილო ცეკვა ტრადიციული კომპოზიციით, ვაჟის თავის დაგვრითა და ქალის გამოწვევით, წრეზე დავლით. აქ ერთი საინტერესო პასაჟია - ნეფე-პატარძალს ცეკვაში უნტება ნეფის მეგობარი, რაც დაუშვებლად ითვლებოდა. აღნიშნული დეტალი კიდევ უფრო კარგად ჩანს ნაზიბროლასა და ინალ-იფას შორის „გაქცევის“ ეპიზოდში - „ნეფე-პატარძლის ცეკვაში ჩარევა სად გაგონილა?!“ - ისმის ფრაზა. ეს ელემენტი და ცეკვის განვითარებაც მაყურებელს მომავალი უბედურებისათვის ამზადებს.

„ბედნიერი შესვენდა“ 1948 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. ფილმში წარმოდგენილია დასავლეთ საქართველოს ჩაის პლანტაციის მომუშავე სოფელი სოციალისტური ყოფის მაგალითზე. კინოსურათში ასახულია ძველი ხალხური სპორტული შეჯიბრი „ლელო ბურთი“. ისმის ფრაზა - „ბურთი ჩვენს ეზოში უნდა დაფარდეს“. აქ საინტერესოა ერთი დეტალი, რომელიც მხოლოდ სპორტული შეჯიბრის დროს ბურთის მოპოვების უპირატესობაში კი არ მდგომარეობს, არამედ, ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალის დანაშრევის გამოვლინებაში. თუ გავიხსენებთ პაექრობის დეტალებს მეგრული „ოსხაპუესა“ და სვანური „მურყვამობის“ საფუძველზე, სადაც უმთავრესი მნიშვნელობა „ჩარგა ბურთის“ მოპოვებასა და მურყვამის (თოვლის კოშკის) საკუთარ მხარეს გადაქცევის ელემენტს ენიჭებოდა, რაც ნაყოფიერი მოსავლის გარანტიას ქმნიდა, „ლელო ბურთის“ შემთხვევაშიც ამგვარი დასვენის გამოტანის საშუალება გვეძლევა.

ფილმში ერემო ქორეოგრაფი (გიორგი შავგულიძე) სოფლის ახალგაზრდებს ცეკვას ასწავლის. წარმოდგენილია ოსური ცეკვის - „სიმდის“ მცირე ფრაგმენტი, სადაც ქალ-ვაჟის წყვილები წრეზე მოძრაობენ, შემდეგ ერთიან წრეს კრავენ, შემდეგ ისევ წყვილებად განცალკევებულნი, წრეზე მოძრაობას განაგრძობენ.

ფილმი შეიცავს საცეკვაო კომპოზიციის უნიკალურ კადრს სიმღერის - „სოფელო, ჩემო სოფელო“ - თანხლებით გიორგი შავგულიძისა და ალექსანდრე ჟორჟოლიანის შესრულებით. მამა-შვილი წრეში თითქმის ადგილზე ასრულებს დუეტურ ცეკვას. საყურადღებოა, რომ ქორეოგრაფი არ არის ტიტრებში დასახელებული, მაგრამ გ. შავგულიძის საცეკვაო პარტიას პროფესიონალის ხელი ატყვია. საცეკვაო კომპოზიცია მსუბუქი, სასიამოვნო იუმორისტულ სტილითაა გადაწყვეტილი, მოძრაობების ძირითადი სალექსიკო ბაზა წარმოადგენს მამაკაცის მკლავთა მკერდდახურულ მდგომარეობას, ხოლო ქვედა კიდურების გათვალისწინებით - ცერებზე შედგომას, ცალ ფეხზე დგომით მეორე ფეხით ჰაერში რიგი მოძრაობების შესრულებას, ცეკვა „ქართულის“ გვერდულა გასმას, კოჭლურა სვლას წრის მიმართულებით და სხვ.

რამდენადაც ფილმში ჩაის კულტურა ჩანს, მოქმედება ან გურიაში, ან აჭარაში მიმდინარეობს, თუმცა, გ. შავგულიძის ცეკვის ილეთები ამ საცეკვაო დიალექტებისათვის უცნობია. ამგვარად, კომპოზიცია ქორეოგრაფის/მოცეკვავის იმპროვიზაციის შედეგი უნდა იყოს.

ფილმის ბოლოს წარმოდგენილია მასობრივი საცეკვაო კომპოზიცია სცენაზე, რომელსაც პროფესიონალური ანსამბლი ასრულებს. ქორეოგრაფიის მასობრივი ნაწილი ოსური „სიმდის“, ხოლო წყვილთა და სოლო პარტიები „მთიულურის“ საცეკვაო ლექსიკაზეა აგებული. ორი ვაჟისა და ერთი ქალის ტრიოს ენაცვლება ქალ-ვაჟის დუეტი და ბოლოსკენ მამაკაცის სოლო შესრულება ცერზე ხტომებითა და სამთიულურო მოძრაობებით.

„ქეთო და კოტე“ 1948 წ. ფილმი გადაღებულია ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმას“ მიხედვით, რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი. კინოსურათი დატვირთულია საცეკვაო კომპოზიციებით. ტიტრებში მითითებულია ცეკვების დამდგმელები, რაც საკმაოდ იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს, რადგან უმრავლეს შემთხვევაში ქორეოგრაფი ფილმის შემქმნელთა შორის არ არის მოხსენებული. „ქეთო და კოტეში“ საცეკვაო კომპოზიციების ავტორები არიან ქორეოგრაფები: ილიკო სუხნიშვილი, ნინო რამიშვილი, დავით მაჭავარიანი. კინოსურათი შეიცავს 9 ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას, რომელთაგან შემოქმედებითი ხელწერის გათვალისწინებით, 6 ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანს უნდა ეკუთვნოდეს, ხოლო 3 - ნინო რამიშვილსა და ილიკო სუხნიშვილს. დავით მაჭავარიანი გახლდათ ქორეოგრაფი, რომელიც კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლებს ქორეოგრაფიულად აფორმებდა და რეჟისორის სიცოცხლის ბოლომდე მასთან შემოქმედებით თანამშრომლობას აგრძელებდა. ფილმში მონაწილეობს საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი („ქართული ნაციონალური ბალეტი“). დ. მაჭავარიანის ქორეოგრაფია განხორციელებულია მონაწილე მსახიობების, ხოლო რამიშვილ-სუხნიშვილის - პროფესიონალური ანსამბლის შესრულებით.

დ. მაჭავარიანს ეკუთვნის:

1. ბაღში სამი ქალის - ქეთოსა (მედეა ჯაფარიძე) და მისი მეგობრების ვოკალურ-ქორეოგრაფიული კომპოზიცია;
2. ქეთოს სახლში ქეთოსა და მისი მეგობრების ცეკვა ექვსი ქალის შემადგენლობით;
3. საცეკვაო კომპოზიცია ხანუმასა (თამარ ჭავჭავაძე) და ხუთი ვაჟის შესრულებით (ხანუმა ინსტრუმენტით ხელში);
4. ტრიო - სიკოს (ვასო გომიაშვილი), საქოსა (გიორგი შავეულიძე) და ხანუმას (თამარ ჭავჭავაძე) „ეგვრობეიჩესი რომანსი“;
5. სიკოსა და საქოს დუეტი;
6. დიდი ფინალური ვალსი ფილმის ბოლოს.

ნ. რამიშვილსა და ი. სუხნიშვილს კი ეკუთვნით:

1. მასობრივი „კინტოური“- სოლისტი გიორგი შავეულიძე;
 2. „მუხამბაზი“ - სოლისტი ნინო რამიშვილი;
 3. „ცეკვა ქართული“ - სოლისტები ალექსანდრა თოიძე და ილიკო სუხნიშვილი.
- ნ. რამიშვილისა და ი. სუხნიშვილის ქორეოგრაფიული სურათები დასრულებული საცეკვაო კომპოზიციებია.

„ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“ 1954 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. საცეკვაო ეპიზოდი ამ ფილმში წარმოდგენილია ქორწილის სცენაში. საინტერესოა, რომ

ნეფე-პატარძლის ტრადიციული „ქართული“, ან უფრო ადრე როგორც უწოდებდნენ „ლეკური“, ამ შემთხვევაში ჩანაცვლებულია ქალ-ვაჟის დუეტით აღმოსავლეთ მთის საცეკვაო ლექსიგის გამოყენებით, რაც მსგავსია ცეკვა „ქალ-ვაჟის მოხერხისა“. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ტიტრებში ქორეოგრაფი არ არის მითითებული, ცხადად ჩანს, რომ ცეკვა პროფესიონალის მიერ არის დადგმული. ქორეოგრაფიული ეპიზოდი, ფაქტობრივად, დასრულებული კომპოზიციად დასაწყისით, განვითარებითა და დასასრულით. კინოსურათში ცეკვა სიუჟეტის განვითარების კულმინაციურ მომენტს ასახავს, მომენტს, როდესაც დაფარული საიდუმლო გამჟღავნდა. ფილმის შინაარსიდან გამომდინარე, ცეკვის ქსოვილის კინოსურათის ქსოვილში ორგანული ჩართვა რეჟისორისა და ქორეოგრაფის წარმატებული ერთობლივი მუშაობის შედეგია.

„ცისკარა“ 1955 წ. ქართულ ზღაპარზე გადაღებული ფილმი, რეჟისორი სერგო ჭელიძე. კინოსურათში წარმოდგენილია ვრცელი საცეკვაო კომპოზიცია, რომელიც ცეკვის თეატრის სტილითაა დადგმული. ქორეოგრაფიულ სცენაში მონაწილეობენ ოპერისა და ბალეტის თეატრის მოცეკვავე ქალები და ვაჟები, საცეკვაო სურათი ქალთა აზიურ-ჰარამხანული ცეკვის მოტივებს გადმოსცემს, აგებულია კლასიკური ცეკვის მოძრაობებსა და პოზა-მდგომარეობებზე, ქალთა საცეკვაო პლასტიკაში დომინირებს მკლავების ნაწი, ტალღოვანი მოძრაობები სხვადასხვა პოზიციაში. ფილმის ქორეოგრაფი, როგორც ტიტრებშია მითითებული, თბილისის ოპერისა და ბალეტის მოცეკვავე - მსახიობი ზურაბ კიკალაიშვილია.

„ფატიმა“ 1956 წ. კოსტა ხეთაგუროვის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, რეჟისორი სიგო დოლიძე. ფილმში ქორეოგრაფის მიერ დადგმულია ოსური ცეკვის - „სიმდი“-„მიპატიჟებით“ - სრული სურათი. მასობრივი „სიმდი“ სრულდება ქალ-ვაჟთა წყვილების მიერ, რომელსაც მოსდევს ქალ-ვაჟის „მიპატიჟება“. შემსრულებელთა ანსამბლიდან (გაურგვეველია, ტიტრებშიც არ არის მითითებული) გამომდინარე, ოსური ანსამბლი უნდა იღებდეს მონაწილეობას.

ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის დუეტური „მთიულური“, რომელიც ოქროს ფონდის უნზო ვიდეოფირში 1930 წლით თარიღდება, უმცროსმა ილიკო სუხიშვილმა აღადგინა და „ილოური“ უწოდა. კინოსურათ „ფატიმაში“ გამართულ ჯირიტის ახლავს ცეკვა „ილოურის“ მუსიკის მოტივი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ „ილოურის“ მუსიკალურ მასალად გამოყენებულ იქნა მელოდია „ფატიმადან“. ფილმის კომპოზიტორები ა. კერესელიძე და ბ. გალავეი არიან, თუმცა, კომპოზიცია რომელიმე კომპოზიტორს ეკუთვნის თუ ხალხურია, დაზუსტებული ინფორმაციის მოძიება ვერ მოხერხდა.

„ჩრდილი გზაზე“ 1956 წ. რეჟისორი დავით რონდელი. ფილმში „ჩრდილი გზაზე“, მოქმედება მიმდინარეობს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. კინოსურათში წარმოდგენილია ცეკვა „ქართულის“ მცირე მონაკვეთი მთიულური ცეკვის ელფერი. ხოლო, მეორე, ვრცელ საცეკვაო კომპოზიციაში ნაჩვენებია ქალ-ვაჟთა მასობრივი ცეკვა. მიუხედავად იმისა, რომ ქალებს ხევსურული კოსტიუმი მოსავთ, თავად ცეკვა „ქალ-ვაჟთა მოხერხის“ უფრო წააგავს. კომპოზიციაში ერთგებიან სოლო ცეკვით მამაკაცები, რომელთა მოძრაობები აგებულია გადაჭრებსა და ჩაკ-

ვრეზზე. ცეკვას ქორეოგრაფის ხელი ეტყობა, ჩანს პროფესიონალის ნამუშევარი. მიუხედავად იმისა, რომ ტიტრებზე ქორეოგრაფის შესახებ ინფორმაცია არ არის წარმოდგენილი, გაირკვა, რომ ამ ფილმში ცეკვები დადგა ქორეოგრაფმა ავთან-დილ თათარაძემ.¹⁰

„ქალის ტვირთი“ 1957 წ. მიხეილ ჯავახიშვილის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით, რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. კინოსურათში სიუჟეტი ვითარდება 1905 წელს. ქორწილის სცენაში თბილისის ჩინოსან და წარჩინებულ საზოგადოებასთან ერთად ვხვდავთ თავზე ხილით სავსე და სანთლებდაკრულ თაბახშემოდგმულ კინტოებს. პატარძლის ძმა კი, აცხადებს - „ლეკური“. მამაკაცი ასრულებს დავლას ტერფულა სვლით და იმ დროს, როდესაც, ტრადიციისამებრ, ცეკვაში ქალი უნდა გამოიწვიოს, მეგობრები ფეხებთან უდებენ გადმობრუნებულ თევზს, რომელზეც ასრულებს გასმას. ისტორიული მასალით დადასტურებულია, რომ სხვადასხვა სახის ჭურჭლის თავზე შემოდგმით, მიწაზე დაფენილ ბაღდაღზე გაშლილ სუფრაზე ჭურჭელს შორის ცეკვა იცოდნენ ძველი თბილისის პერსონაჟებმა - კინტოებმა, მათ ცეკვას კი ლეკურად ახასიათებს იმ პერიოდის მხატვარი და მწერალი კარაპეტ გრიგორიანი.¹¹ კინოსურათში აღბეჭდილი კადრი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ კინტოების ქალაქურ ცეკვასაც „ლეკური“ ერქვა.

მეორე ქორეოგრაფიულ ეპიზოდად ფილმში წარმოდგენილია „მაზურკა“ ქალ-ვაჟ წყვილთა შესრულებით, რომელსაც ღია ელიაგასა და ვიორგი შავგულიძის - ნეფე-დედოფლის - წყვილი მიუძღვის. ცეკვა დადგმულია ქორეოგრაფის მიერ. თვალშისაცემია, რომ ამ ფილმში მასობრივ ისტორიულ-ყოფით ცეკვას ასრულებენ არა პროფესიონალ მოცეკვავეთა კორდებალეტი, არამედ ფილმის მსახიობები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ლ. ელიაგასა და გ. შავგულიძის საოცარი სიმსუბუქით შესრულებული სოლო პარტია.

„მამლუქი“ 1958 წ. რეჟისორი დავით რონდელი. ისტორიულ სიუჟეტზე აგებული ფილმში წარმოდგენილია ქალთა აზიური, ჰარამხანული ცეკვა დაირებით. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ტიტრებში ქორეოგრაფი არ არის მითითებული, ნათლად ჩანს პროფესიონალი ქორეოგრაფის შემოქმედება. ქალთა ცეკვას მოსდევს ბეწვიანი ნიღბოსნის კომიკური სახიობა საბალეტო ცეკვისათვის დამახასიათებელი შესრულების სტილითა და ლექსიკით. თუ გამოვალთ იმ შინაარსიდან, რომ ხელმწიფეთა და დიდებულთა კარზე გამართულ სანახაობებში ოდითგანვე დაქირავებული, პროფესიონალი შემსრულებლები მონაწილეობდნენ, შესაძლებელია წარმოდგენილი საცეკვაო ლექსიკის გამართლება, თუმცა, სასურველი იქნებოდა იგი ყოფილიყო უფრო ბუნებრივი, ნაკლებად „კლასიკური“ და კინოსურათის ეთნოგრაფიული სიმართლის კონტექსტიდან გამომდინარე, ორგანულად ჩართული.

„ყვავილი თოვლზე“ 1959 წ. რეჟისორი შოთა მანაგაძე. ფილმში წარმოდგენილია ხუთი ქალის კომპოზიცია ჩალის ქედებით, რომელიც კინოსურათშივე სცენაზე განხორციელებული. კომპოზიცია დადგმულია ცეკვა „სამაიას“ სტილში,

¹⁰ სუხიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ. 1988, გვ. 68.

¹¹ გრიგორიანი კ., ძველი თბილისის იშვიათი ამბები, თბ., 1928, ხელახლა გამოცა ლიტერატურის მუზეუმის მიერ 2011, გვ. 89.

აგებულია მარტივ ნაბიჯებზე, ქუდებით კომპოზიციური სურათების ცვლაზე. კომპოზიცია მთავრდება ცეკვა „ჯეირანისათვის“ დამახასიათებელი პოზით იატაკზე, მორგებულია მუსიკალურ ნაწილს და ქმნის სხვადასხვა ცეკვის დამახასიათებელი სახისმეტყველების სტილიზებულ, ეკლექტურ ერთიანობას. ქორეოგრაფიული კომპოზიციის ავტორია ქორეოგრაფი გივი ოდიკაძე.¹²

„განაჩენი“ 1959 წ. რეჟისორი ლევან ხოტივარი. კინოსურათში ნაჩვენებია მასობრივი „ვალსი“, რომელიც თავისი სინქრონულობიდან გამომდინარე, ქორეოგრაფის დადგმული უნდა იყოს და შემსრულებლებიც - პროფესიონალი მოცეკვავეები. ფილმში ქორეოგრაფის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის გ. სუხიშვილის წიგნი - ცეკვების დადგმა განახორციელა გივი ოდიკაძე.¹³

ქორეოგრაფ გ. ოდიკაძის შემოქმედება არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიით, იგი ქორეოგრაფად მუშაობდა თეატრებშიც, განსაკუთრებით ხანგრძლივად ვასო აბაშიძის მუსიკალური კომედიის თეატრში. ამდენად, შესაძლოა ვალსის ავტორიც გ. ოდიკაძე იყოს.

მეორე საცეკვაო კომპოზიცია ფილმში წარმოდგენილია ცეკვა „მთიულურით“ ვაჟებისა და ერთი გოგონას მონაწილეობით. სცენაზე ცეკვავს ბავშვთა ქორეოგრაფიული ანსამბლი. მხოლოდ გაურკვეველია ვაჟების უმეტესობას სვანური ქუდები რატომ ხურავს „მთიულურის“ შესრულებისას. საცეკვაო ლექსიკა აგებულია იმგვარივე სამთიულურო ილეთებზე, რაც უფროსთა ანსამბლებში სრულდებოდა. საგულისხმოა, რომ 1959 წელს უკვე ბავშვთა რეპერტუარი აღარ განსხვავდებოდა ზრდასრულთა რეპერტუარისაგან, რაც დღეს მწვავე საკითხად დგას საბავშვო ქორეოგრაფიის სფეროში.

„მაია წყნეთელი“ 1959 წ. რეჟისორი რეზო ჩხეიძე. გ. სუხიშვილის წიგნიდან „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი“ და ასევე ფილმის ტიტრებიდან ვიგებთ, რომ კინოსურათში ქორეოგრაფიული სცენების ავტორია გივი ოდიკაძე. ფილმში ცეკვით წარმოდგენილი რამდენიმე ეპიზოდია. „მაია წყნეთელის“ ეთნოგრაფიული ქორეოგრაფია განსაკუთრებული ავთენტურობის შეგრძნებით გამოირჩევა. ღამის თაყვრილობის სცენაში ქალ-ვაჟის ცეკვა „ქართულს“ ებმის მაია წყნეთელის „მთიულურის“ - ცერებზე ცეკვის, „ჩაკვრების“, „გადაჭრების“, „მუხლორა სვლის“ - სამთიულურო მოძრაობების სცენა, რომელშიც ქალი შემსრულებელი იჭრება და სოლო კომპოზიცია დუეტად იქცევა. სცენა ისევ „ქართულით“ მთავრდება. ქორეოგრაფიულ ეპიზოდს ხალხური „ლეკურის“ მუსიკა ახლავს.

ფილმის ყველაზე დასამახსოვრებელი ეპიზოდია „ბერიკაობის“ ეპიზოდი. ნიღბოსანთა თეატრალიზებული სახიობა შეიცავს მრგვალ ფერხულსაც, რომელიც მკლავგადახვეულ მეფერხულეთა დონდგალზეა აგებული. აქვეა მრგვლად მოწყობილი, ხელში ჯონხებმოძარჯვებული ბერიკების მიერ ტახის მოკვლის სცენა.

ბოლო ქორეოგრაფიულ ეპიზოდს წარმოადგენს ცეკვა „ცანგალა და გოგონა“ ამავე სახელწოდების სიმღერის თანხლებით, რომელსაც ორი მამაკაცი ასრულებს და იუმორისტულად არის გადაწყვეტილი. მას მოსდევს მამაკაცის „გასმებსა“ და

¹² სუხიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ. 1988, გვ. 98.
¹³ იქვე, გვ. 99.

„ჩაკვრებზე“ აგებული სოლო ცეკვა და „ფარიკაობა“ დოლის აკომპანემენტით.

ფილმში დადგმული ყველა საცეკვაო ეპიზოდი შესრულებულია გივი ოდიკაძის მიერ.

„წარსული ზაფხული“ 1959 წ. რეჟისორი ნელი ნენოვა, გენო წულაია. ფილმში დადგმულია მთიულური ცეკვა მამაკაცთა ანსამბლის შესრულებით. კომპოზიცია იწყება მწყობრით, რომელსაც მსახიობ მედეა ჯაფარიძის პერსონაჟი მოუძღვის. ქალ-ვაჟის მცირე საცეკვაო დუეტის შემდეგ ანსამბლი აგრძელებს მთიულური-სათვის დამახასიათებელი ილეთებისა და ილეთთა ნაერთების შესრულებას, სადაც გამოყენებულია ცერილეტები, ბრუნები, მუხლილეტები და ა. შ. ცეკვაში მონაწილეობს ასევე ბიჭუნა, რომელიც სოლო ნომერს ასრულებს „დავლითა“ და „გადაჭრებით“. ჩანს, რომ ცეკვა დადგმულია და პროფესიონალური ანსამბლი მონაწილეობს.

„სად არის შენი ბედნიერება, მზია“ 1959 წ. რეჟისორი კონსტანტინე შიშინაშვილი. საკოლმეურნეო თემატიკის ფილმებში, სადაც მოქმედება სოფლად მიმდინარეობს, ადგილმდებარეობა განზოგადებულად არის წარმოდგენილი და კონკრეტული ეთნოგრაფიული ელემენტების გარკვევა შეუძლებელია. ასეთივე სურათს ვხედავთ ამ ფილმშიც. მეგრული „ჩაგუნას“ თანხლებით დადგმულია ქორეოგრაფიული კომპოზიცია, სადაც ქალისა და მამაკაცის ვოკალურ დუეტს, ქორეოგრაფიული დუეტი ენაცვლება. კადრში ჩანს მამაკაცის „მაღალი გასმა“ ადგილზე და ბრუნი, მას მოსდევს ორი მამაკაცის შემორბენით „დავლა“ და გასმა-შეჯიბრი. ფრაგმენტულად ჩანს კიდევ ერთი შემსრულებლის (მხოლოდ ფეხის კადრი) რამდენიმე მოძრაობა - გასმა, ქუსლი, ცერი მარცხენა ფეხით. ბოლო ფრაგმენტში საცეკვაო მოძრაობის ჩასმა ნაკლებად გასაგებია, რადგან პერსონაჟი, რომელიც მორბის, აღნიშნულ მოძრაობას ასრულებს ორგზის. კომპოზიციას ამთავრებს ნაბადმოსხმული და ყაბალხიანი ვაჟისა და ქალის დუეტი, ძალზე მცირე და რამდენიმე სტილიზებული მოძრაობის შემცველობით. ზოგიერთ ფილმში ქორეოგრაფიული კომპოზიციები იმდენად არაჯეროვნად არის ჩასმული, რომ გამოხატული არაბუნებრიობა კინოსურათისა და ქორეოგრაფიული ელემენტებისა სრულ ასინქრონიზაციას ქმნის.

„შეწყვეტილი სიმღერა“ 1960 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. ფილმში, სადაც ასახულია მეორე სამამულო ომის ეპოქა, წარმოდგენილია ქალ-ვაჟის ცეკვა „ქართული“. საინტერესოა (ცოტა უცნაურიც), რომ მოცეკვავე ვაჟი სამხედრო ფორმით ცეკვავს ქართული ნაციონალური კაბითა და ჩიხტი-კობით მოსილ ქალთან ერთად. ამ პერიოდისათვის ნაციონალური კოსტიუმი ყოფიდან ამოღებული იყო, მხოლოდ ქართული ხალხური ცეკვის ანსამბლები ან რაიმე ეთნოგრაფიული ღონისძიების მონაწილეები იყენებდნენ.

„საიათნოვა“ 1960 წ. ფილმი ეკუთვნის სომხეთის კინოწარმოებას. მოქმედება მიმდინარეობს ერეკლე მეფის კარზე თბილისში. აქედან გამომდინარე, ქორეოგრაფიული კომპოზიციები ქართული ხასიათის შემცველია. გამოკვეთილად ჩანს, რომ ცეკვები დადგმულია, თუმცა ტიტრები წარმოდგენილია მხოლოდ სომხურ ენაზე.

კინოსურათს აკლია ავთენტური სიმართლე. საგარაუდოდ, ქორეოგრაფიული კომპოზიციებიც თავისუფალი ინტერპრეტაციის შედეგი უნდა იყოს. ფილმში დად-

გმულია სადარბაზო ცეკვა, რომელშიც ქალ-ვაჟთა რამდენიმე წყვილი მონაწილეობს. ცეკვა შეიცავს ცეკვა „დავლურის“, ოსური „ხონგა ქავთისა“ და მამაკაცების სამთიულურო ცეკვების ლექსიკას. მეორე საცეკვაო კომპოზიცია - ქალთა ცეკვა მანდილებით სოლისტთან ერთად - წარმოდგენილია სრული ქორეოგრაფიული კომპოზიციის სახით, რომლის დადგმაც ასევე ქორეოგრაფს უნდა განეხორციელებინა. ცეკვა ლირიკული ხასიათისაა. საცეკვაო კომპოზიციების ნაგებობა და საცეკვაო ლექსიკის თავისებური გამოყენება, სტილიზაციის ხარისხი მიგვანიშნებს, რომ ცეკვები არ არის ქართველი ქორეოგრაფის დადგმული.

„ენგურის ნაპირებზე“ 1961 წ. რეჟისორი დავით რონდელი. ფილმში მოქმედება მიმდინარეობს სვანეთში. კინოსურათში დადგმულია ფერხულ „შინავორვილის“ მცირე ეპიზოდი ქალთა და მამაკაცთა მონაწილეობით, რომელიც ძალზე გადადის მამაკაცთა ცერულში - ცეკვა „რამაიდაში“. ამავე ფილმში ძალზე შთაბეჭდილია პატარა ბიჭისა და სოფიკო ჭიაურელის საცეკვაო დუეტი. უჩვეულოა, რომ „რამაიდას“ მუსიკაზე მათ მიერ სრულდება ცეკვა „ქართული“, თუმცა, აღნიშნული დეტალი არ იწვევს უხერხულობას და მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ქსოვილის ორგანული ერთიანობა იგრძნობა. საცეკვაო კომპოზიციები ქორეოგრაფ ავთანდილ თათარაძეს ეკუთვნის.¹⁴

„ერთი ცის ქვეშ“ (სამი ამბავი) 1961 წ. ფილმის ერთ-ერთი ამბავი გადაღებულია იმავე სახელწოდების ლეო ქიჩელის მოთხრობა „თავადის ქალი მაიას“ მიხედვით, რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე. სამეგრელოში კუდიანების ღამეს სახალხო თავშეყრის, ჭიაკოონაზე ხტომის კადრებს მეგრული „არირას“ მუსიკაზე მოსდევს „ძაბრა“. ძირს დაგდებულ უწმინდურ „ძაბრა“-ფაფახს ხანჯლებს არჭობენ, ხოლო მამაკაცების მხარგადაბმული წრიული ფერხული მოძრაობს მარჯვნივ - საათის ისრის სვლის საწინააღმდეგო მიმართულებით დინამიკური, ხტომითი მოძრაობით. ფრაგმენტულად ჩანს მეორე ფერხული, რომელიც ასევე მხარგადაბმულია მამაკაცების შესრულებით და ამჯერად მარტივ ნაბიჯებზე აგებული საფერხულო სვლით არის გადმოცემული. ხაზგასასმელია, რომ მუსიკალური ნიმუშები: „მეგრული ფერხული“, „ძაბრალე“, „არირა“ არ ემთხვევა ფერხულთა მოძრაობას. თუმცა, ფილმის ამ ფრაგმენტში ქორეოგრაფია მხოლოდ ფონია იმ სიმძაფრის გასაზრდელად, რაც აღნიშნულ ეპიზოდს ახლავს. ხალხური დღესასწაულის მხიარული სახიობა მისსავე წიაღში ჩასახულ დრამას დიამეტრულად უპირისპირდება. მეგრული მუსიკის დინამიკას წყვეტს გასროლის ხმა. ფილმში ქორეოგრაფიულ ნაწილზე იმუშავა ქორეოგრაფმა ავთანდილ თათარაძემ.¹⁵

„ალავერდობა“ 1962 წ. ფილმი გადაღებულია გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობის მიხედვით, რეჟისორი ვიორგი შენგელაია. როგორც ფილმში გადმოცემულია, „ალავერდობა“ მოსავლის აღებასთან დაკავშირებული დღეობა იყო, სადაც თავს იყრიდა სხვადასხვა ეთნოსისა თუ კონფესიის მოსახლეობა, როგორც ადგილობრივი კახეთიდან, ისე ჩრდილოეთ კავკასიიდან. კინოსურათში წარმოდგენილია დღესასწაულის პარადიგმა 60-იან წლებში. ფილმში უხვადაა მუსიკალური ინს-

¹⁴ სუნიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ. 1988, გვ. 68.
¹⁵ იქვე.

ტრუმენტების, შესრულებული მელიოდებისა და საცეკვაო ეპიზოდების ამსახველი სცენები. გახლეჩილი ცეკვის სტიქიამ გადაუქროლა ალავერდობას. თითქოს ადამიანები შეგუებული გრძნობებისათვის ჯებირებს ხსნიან და ცეკვის მორევში ეშვებიან.

ცეკვა, რომელსაც ორი თეთრწინაფრიალი „დახლიდარი“ ასრულებს, შეიძლება ითქვას, ავთენტურია და შესაბამისად, საინტერესო თავისი შემადგენელი საცეკვაო ლექსიკით. აქვეა „მთიულურ-მხადრულის“ ლექსიკით მამაკაცების დუეტური ცეკვა, ცეკვა „კინტორს“ კი, კახელი კაცი ასრულებს.

მეტაფორული და ქვეტექსტით საფხეა ქალისა და მამაკაცის ცეკვა, რომლებიც თითქოს ვერც ამჩნევენ ერთმანეთს, ორივე თავისთვის ცეკვავს, ერთმანეთს დამორებული და ზურგშექცეული. ავტორის ტექსტიც, რომელიც ფილმს გასდევს, ამასვე აღნიშნავს - ქალ-ვაჟის ცეკვა სრული დისჰარმონიით, რომელიც სადღაც ერთდება და შემდეგ ისევ შორდება ერთმანეთს, რაც ადამიანების გაუცხოების, სოციალის თავის თავში ჩაკეტვის პრობლემას გამოკვეთს.

სცენა გრძელდება ისევ ორი მამაკაცის ცეკვა-შეჯიბრით საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთისათვის დამახასიათებელი საცეკვაო ლექსიკის გამოყენებით. საათების განმავლობაში გაგრძელებული ტაში, მუსიკა და ცეკვა, ერთგვარი ვნებაა როგორც მოცეკვავეებისათვის, ისე გარშემო მდგარი ტაშის დამკვირვებლებისათვის. ცეკვის ჟინს ატანილები, მიუხედავად დაღლისა, დასასრულს ვერ გრძნობენ და ბოლოს უკვე, მუსიკისა და მაყურებლის გარშემო აგრძელებენ ცეკვას. იქვე კი, მაყურებელს წრე შეუკრავს და ქალ-ვაჟს „ქართულ-მთიულური“ გაუმართავს, ქალი იცვლის როლს და ბოხონით მამაკაცის როლს ირგებს, რომელიც, თავის მხრივ, ქალს გამოიწვევს საცეკვაოდ. ბოლო საცეკვაო ეპიზოდია მამაკაცის ცალად შესრულებული ე. წ. „ყაზბეგური“.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მოცულობით ქორეოგრაფიას ფილმში მსახიობები ქმნიან თავიანთი ავთენტურობასთან მიახლოებული ცეკვის სტილით და არა პროფესიონალი მსახიობები. ბუნებრიობა ძირითად მახასიათებელ ნიშან-თვისებად გლინდება, რაც ყოფითოფის შეგრძნებას აფართოებს. „ალავერდობა“ არა მხოლოდ საცეკვაო კომპოზიციებითა და ლექსიკით, მუსიკალური თვალსაზრისითაც ისტორიული მეხსიერების მატარებელია.

„ხევისბერი გოჩა“ 1964 წ. ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით, რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. პატარძლის (ძიძიას) საკუთარი ოჯახიდან წაყვანის სცენაში დადგმულია „ჯვარი წინასას“ სიმღერით (არახალხური ვარიანტი, კომპოზიტორი რევაზ ლალიძე) კერის, შუაწყეცხლის გარშემო მაყარი მამაკაცების შემოვლა. ფილმში ჩანს ვაჟთა „მთიულურის“ მცირე ეპიზოდი სოლისტ ქალთან ერთად, ასევე ნეფე-პატარძლისა და მაყართა შესრულებით „დიდება“ - კერის გარშემო წრეზე სვლა ზეაღმართული ხანჯლებით. აღნიშნულ ეპიზოდებს ეტყობა, რომ ქორეოგრაფის მიერ არის დადგმული. ქორწილის სცენა შეიცავს ცეკვა „ფარიკაობას“ ონისესა და გუგუას შორის, სრულდება ასევე დავლით წრეზე სვლა. „ფარიკაობაც“ დადგმულია, რაც ცხადად ჩანს. „კეჭნაობა-ფარიკაობის“ საქორწილო ეპიზოდში გამოჩენა იძლევა მინიშნებას ონი-

სესა და გუგუას შორის ახალჩამოყალიბებული, ჯერ კიდევ ფარული და გაუცნობიერებელი, ჩანასახში მყოფი მომავალი კონფლიქტის განვითარებაზე.

„ხევსურული ბალადა“ 1965 წ. რეჟისორი შოთა მანაგაძე. კინოსურათში დადგმულია ქალ-ვაჟის „ხევსურულის“ დუეტი მსახიობების - სოფიკო ჭიაურელისა და ლევან ფილფანის მონაწილეობით, ტრადიციულ სამთიულურ მოძრაობებზე დაყრდნობით, ხალხური მუსიკალური ნაწარმოების თანხლებით, ქორეოგრაფია ჯანო ბაგრატიონი.¹⁶

„რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ 1965 წ. ავქსენტი ცაგარელის პიესის მიხედვით, რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. ფილმში საცეკვაო კომპოზიციები ეკუთვნის ქორეოგრაფ ბუნუტი დარახველიძეს (მითითებულია ტიტრებში).

კინოფილმი შეიცავს რამდენიმე საცეკვაო კომპოზიციას. ტასიას ცეკვა ბეჭდით „ცანგალა და გოგონას“ მუსიკის თანხლებით და შემდეგ მოხუც ბებია-ბაბუასთან ერთად, ამბაფრებს იმ არასასიამოვნო მოულოდნელობას, რომელიც ასევე მოულოდნელად დაატყდებათ თავს.

კინოსურათში საინტერესო კომპოზიციაა „ბაღდადური“ გ. ზაქარიანის მედუდუკეთა ანსამბლის მუსიკალური თანხლებით. არც თუ რთული მოძრაობებით, მაგრამ ხასიათის სრული დაცვით ასრულებს ცეკვას გიორგი შენგელაია ბაღდადით ხელში. მასობრივ შემსრულებელთა კომპოზიცია განაწილებულია, ასე ვთქვათ, ტერასულად: ნაწილი შემსრულებლებისა შემაღლებულ ადგილას განლაგებულნი ასრულებენ ცეკვას, ნაწილი კი, ქვემოთ, ეზოში. მიუხედავად იმისა, რომ საცეკვაო სურათი მარტივ მოძრაობებზეა აგებული და ერთგვარად პანორამულ ფონს უფრო ქმნის ქალაქური ეთნოკულტურის წარმოსადგენად, მაინც იგრძნობა, რომ მოცეკვავე ყარაჩოხელების ჯგუფი პროფესიონალი მოცეკვავეებისაგან შედგება.

ფილმში დადგმულია ასევე „ლეკური ხანჯლებით“ მაგიდაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ „ბაღდადურშიც“ და „ლეკურშიც“ კონკრეტული საცეკვაო ილეთები წარმოდგენილია მხოლოდ ქვედა კიდურების მოძრაობის სახით, რაც მიგვანიშნებს, რომ მას პროფესიონალი მოცეკვავე ასრულებს, თუმცა, რომელი ანსამბლი მონაწილეობს, არ არის ცნობილი (ტიტრებში არ არის მითითებული). ფილმის დასასრულს კი ვხვდებით „კინტორ/ყარაჩოხელის“ რამდენიმე ფრაგმენტს.

¹⁶ БАГРАТИОНИ Ираклий (Джано) Константинович [р. 11(24).9.1909, Тбилиси], сов. артист, балетмейстер, педагог. Нар. арт. Груз. ССР (1967). В 1933 - 48 в Т-ре им. Палиашвили. Партии: Заал («Сердце гор»), Дито («Малтаква» Тактакишвили) и др. Исполнитель ведущих танц. партий в операх: «Абесалом и Этери», «Даиси» Палиашвили, «Како-Качаги» Андриашвили, «Ладо Кецохвели» Киладзе и др. Постановщик груз. танцев в т-рах Грузии, Украины и др. республик СССР. В 1950 - 56 художеств. руководитель ансамблей танца Абхазии и Груз. филармонии. Пост. танцы в фильмах «Девушка из Хидобани», «Хевсурская баллада», «Я хочу танцевать» (с участием М. Эсамбаева) и др. В 1956 - 66 гл. балетмейстер и худ. рук. Гос. Ансамбля «Я хочу танцевать» (с участием М. Эсамбаева) и др. В 1956 - 66 гл. балетмейстер и худ. рук. Гос. ансамбля песни и пляски Грузии, с 1967 гл. хореограф Груз. филармонии. Е.И. Гварамадзе.

Источники:

Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. - М.: Советская энциклопедия, 1981. - 623 стр. с илл. <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s00/e0000187/index.shtml>

„მაცი ზეგია“ 1966 წ. ანტონ ფურცელაძის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით, რეჟისორი გიორგი შენგელაია. ფილმში მოქმედება მე-18 საუკუნეში მიმდინარეობს. კინოსურათში მეგრული საფერხულო სიმღერის თანხლებით დადგმულია დიდი წრიული ფერხული, რომელიც მალევე გადაიქცევა ორწრიულად, შიგნით მონაწილეთა მიერ მეორე წრის ჩამოყალიბების შედეგად. ფერხული გადაიზრდება „ჯანსულო/არირაში“. „ჯანსულოს“ პროტაგონისტის როლი სახასიათო-იუმორისტულია და არა ქორეოგრაფიული, ფერხული ქმედითია, საინტერესოდ დადგმული, თუმცა საცეკვაო ლექსიკა არ ჩანს, ძირითადად მისი ქმედითობა გამოიხატება სოლისტის მიმართ რეაქციით, წრის ცენტრისკენ შეჯგუფებითა და გაშლით. კომპოზიცია, სავარაუდოდ, ქორეოგრაფის მიერ არის დადგმული, თუმცა არ იძებნება ინფორმაცია მის შესახებ.

„ჯანსულოს“ მოსდევს „არირა“ - იუმორისტული ფოლკლორული ნიმუში, სადაც ქალის როლს მამაკაცი ასრულებს, მამაკაცისას კი - ქალი. ქალის საცეკვაო პარტიას ასრულებს მანანა აბაზაძე (საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურ ანსამბლის - ქართული ნაციონალური ბალეტის - ყოფილი მოცეკვავე), ხოლო მამაკაცისას - მსახიობი გოგი ქავთარაძე, მ. აბაზაძის საცეკვაო კომპოზიცია წარმოდგენილია წრეზე „დავლით“ მკლავთა მამაკაცის მეგრდდახურულ მდგომარეობაში, „ტერფულა“ ან „რთულა“ სვლით (არ ჩანს გარკვევით, კადრში ღამეა), კოჭლ „ქალთან“ წყვილად ცეკვით, მთიულურის „ჩაკვრებით“. აქვე უნდა ითქვას, რომ „ჩაკვრები“ მეგრული ცეკვისთვის უცხოა. „არირას“ იუმორი სიმსუბუქეს ანიჭებს, რაც გამოარჩევს მას სხვა ფოლკლორული ქორეოგრაფიული ნიმუშებისაგან.

„შენგედრა მთაში“, 1966 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. ფილმში მონაწილეობს საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი (ქართული ნაციონალური ბალეტი). სცენაზე კონცერტის ეპიზოდში სრულდება სოლისტების - ფრიდონ სულაბერიძისა და ლატაგრა ფოჩიანის მონაწილეობით ცეკვა „ქართული“ და ფრიდონ სულაბერიძისა და იამზე დოლაბერიძის მონაწილეობით ცეკვა „განდაგანა“. სასცენო ქორეოგრაფიული კომპოზიციების ავტორები არიან ანსამბლის ქორეოგრაფები ნინო რამიშვილი და ილიკო სუბიშვილი.

„აბესალომ და ეთერი“ 1966 წ. კინო-ოპერა, ზაქარია ფალიაშვილის ოპერის მიხედვით, რეჟისორი ლეო ესაკია, ქორეოგრაფი ჯანო ბაგრატიონი. მონაწილეობენ ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მსახიობები.

კინო-ოპერაში დადგმულია რამდენიმე ცეკვისაგან შემდგარი მოცულობითი საცეკვაო კომპოზიცია, რომელიც დივერტისმენტის გამომსახველობა აქვს. პირველია მარენის სოლო ცეკვა ვოკალურ შესრულებასთან ერთად ნომინალური მოძრაობებით. გამომდინარე ცეკვისა და სიმღერის ერთდროულად შესრულებლის შეუძლებლობიდან, ქორეოგრაფია, ძირითადად, სიარულსა და აღმოსავლეთ მთიანეთისათვის ნიშანდობლივი მკლავების რამდენიმე მოძრაობაზეა აგებული. მას მოსდევს ცეკვა „ქართული“ თავისი ტრადიციული ხუთწილადი განფენილობით. „ქართულს“ ებმის „სამაია-მირზაია“ ქალთა დასის შემადგენლობით სასცენო „სამაიას“ საცეკვაო ლექსიკის გამოყენებით, სოლო პარტიას ცეკვავს ლატაგ-

რა ფორიანი. დივერტისმენტი გრძელდება მამაკაცების „დავლური“, რომელშიც ქალ-ვაჟის დუეტიც შემოდის და კომპოზიცია გადაიზრდება ქალ-ვაჟთა მასობრივ სპექტად.

კინო-ოპერა „აბესალომ და ეთერიში“ ჯანო ბაგრატიონის განხორციელებული დივერტისმენტის ტიპის საცეკვაო კომპოზიცია ქორეოგრაფიული ტრადიციების ისტორიული მეხსიერების მატარებელია.

„ცისკრის ზარები“ 1967 წ. რეჟისორი გუგული მგელაძე. ფილმში დადგმულია ცეკვა „მთიულური“ ორი მამაკაცის შესრულებით. მოქმედება მიმდინარეობს მთიან სოფელში, თუმცა არ იგვეთება სვანეთში თუ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. მოქმედ პერსონაჟ მამაკაცებს ახურავთ როგორც სვანური ქუდები, ისე ბოხონები.

მეორე საცეკვაო კომპოზიციაში წარმოდგენილია საკონცერტო ნომერი - ქალ-თა და მამაკაცთა გუნდი მღერის სვანურ „ბიმურზელას“ სვანურად, რომელსაც ცერული „რამაიდა“ მოსდევს. „რამაიდა“ იწყება მამაკაცის სოლო შესრულებით, გრძელდება ქალ-ვაჟის წყვილის ცეკვითა და ისევ მამაკაცთა ცეკვით. კომპოზიციაში მუსიკალური ტემპის ჩვეულებრივზე მეტად აჩქარება კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებს სცენის დაძაბულ ვითარებას - ქალსა და მამაკაცს შორის გაჩენილ ბზარსა და უპასუხო სიყვარულის დრამას.

„მაღლე გაზაფხული მოვა“ 1967 წ. რეჟისორი ოთარ აბესაძე. ფილმში გერეული ფერხულის რიტმის მსგავს მუსიკალურ ქარგზე დადგმულია ქალ-ვაჟის დუეტური ცეკვა - „ქართულის“ სტილიზებული ვარიანტი, ამ ცეკვისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურული განფენილობის გარეშე. მხატვრულ კინოსურათებში ფოლკლორული თუ სასცენო ხალხური ნიმუშების სტრუქტურის შეცვლა და ზედმეტი სტილიზაცია წარმოდგენილი ქორეოგრაფიული მაგალითების გათვალისწინებით, საკმაოდ ხშირია.

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ 1968 წ. რეჟისორი ელდარ შენგელაია. ფილმში ყურადღებას იქცევს საარქივო ჩანაწერის მცირე ეპიზოდი, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებას უკავშირდება და რამდენიმე საცეკვაო ილეთის ფრაგმენტი ჩანს. შესაძლებლობა გვეძლევა მცირე წარმოდგენა ვიქტორიით 40-იანი წლების სახალხო ქორეოგრაფიაზე.

კლასიკების თავშეყრის სცენაში კი, ფილმში მონაწილე მსახიობების რამდენიმე საცეკვაო ეპიზოდი უკვე ფილმის შექმნის დროს არსებულ საცეკვაო შემოქმედების ხასიათზე გვაწვდის ინფორმაციას. ძირითადად წარმოდგენილია ფრაგმენტები საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთისათვის დამახასიათებელი ილეთ-მოძრაობებზე დაყრდნობით.

„არ დაიდარდო“ 1968 წ. რეჟისორი ვიორგი დანელია. განსაკუთრებული იუმორით გამორჩეულ ფილმს მუსიკა და ცეკვა განუმეორებელ ელფერს ანიჭებს. მსახიობთა დასი, რომელიც კინოსურათში მონაწილეობს, ქორეოგრაფის დახმარებით თუ დახმარების გარეშე ქმნის იმ კოლორიტს, რაც ფილმს გამორჩეულს ხდის. ბენჯამენის (ვახტანგ კიკაბიძის) სოლო საცეკვაო ეპიზოდს, ბენჯამენისა და მეარლნე კინტოს (იპოლიტე ხვიჩიას) დუეტს, ბენჯამენისა და ლუკას (გოგი ქავთარა-

ბის) „მხედრულის“ დინამიკურ რიტმში ქუჩაში გამართულ „თეატრს“ - ძნელია ღიმილის გარეშე უყურო.

კინოსურათში კიდევ ერთი ქორეოგრაფიული ეპიზოდია სახელგანთქმული „ვაჰაჰეი, ტაია, ტაია“, რომელიც „არირაში“ გადაიზრდება. მეარლნე კინტოს, მევიოლინეს (ალექსანდრე ლორიას), ბენჯამენის განსაკუთრებული ინდივიდუალობით აღბეჭდილი სოლო საცეკვაო პარტიები, ბენჯამენისა და მისი საცოლის (ა. ვერტინსკაია) ფრაგმენტი ცეკვა „ქართულიდან“ ისეთი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კომპოზიციებია, სადაც სამსახიობო ოსტატობა თავად ახერხებს ქორეოგრაფიული შესაძლებლობების დემონსტრირებას. და, ბოლოს, ისევ თავშეყრილთა „არირა“ - განსაკუთრებული სიმძაფრით შესრულებული ადგილზე გასმებით შავ-წითელი კუბოებისა და სიკვდილისათვის სამზადისის ფონზე.

„ფიროსმანი“ 1969 წ. რეჟისორი გიორგი შენგელაია. ფილმში ნიშნობის სცენა შეიცავს რამდენიმე საცეკვაო ეპიზოდს: 1. ქალისა და კაცის დუეტი წრეზე დავლით, მამაკაცის საცეკვაო ლექსიკა აგებულია სამძდაკვრით მოძრაობაზე მესამე თვლაზე მცირე დახტომით, მგლავების მეგრდღახურული მდგომარეობით, ქალი მხოლოდ წრეზე უვლის; 2. ქალის-საპატარძლოს ცალად ცეკვა, ფაქტობრივად, ადგილზე მგლავების სხვადასხვა პოზიციებში ცვლით, ორ და სამსახსროვანი მოძრაობებით; 3. ქალ-ვაჟის წყვილად ცეკვის მცირე ფრაგმენტი. ყოველ მათგანს ხალხურობის ელფერი აქვს და ძლიერ განსხვავდება სასცენო ვერსიებისაგან. ფილმის ტიტრებში არ არის ქორეოგრაფი დასახელებული, მაგრამ იგრძნობა, რომ წარმოდგენილი სამუშაო პროფესიონალის მიერ ან კონსულტანტის მითითებების გათვალისწინებით არის შესრულებული. ყოველი ცეკვა სრულდება დაირა-ბუზიკის თანხლებით, რაც აძლიერებს ავთენტურობის შეგრძნებას.

მარგარიტას ცეკვა კაფეში შესრულებულია კლასიკური ცეკვის სამეტყველო ლექსიკის გამოყენებით.

ასევე დადგმული უნდა იყოს ქალ-ვაჟის ცეკვის მცირე ეპიზოდი, სადაც ცეკვა „ქართულის“ დღევანდელი ესთეტიკით შესრულებულ მონაკვეთში ქალის ბრუნის დროს მამაკაცი „ჩაკვრებს“ ასრულებს.

„ჩერმენი“ 1970 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. „ქართული ფილმის“ წარმოების რუსულენოვანი კონოსურათი (ძირითადად ოსი მსახიობების მონაწილეობით) ეძღვნება ოს გმირს - ჩერმენს. სიუჟეტი ვითარდება ჩრდილო კავკასიაში. ფილმში ცეკვის ამსახველი ეპიზოდიდან საყურადღებოა ქორწილის სცენა, სადაც ქალისა და მამაკაცის დუეტი წარმოდგენილი - ოსური „ხონგა ქავთი“ ანუ „მიპატიჟება“ შესაბამის ფოლკლორულ მუსიკაზე.

„დაისი“ 1971 წ. ფილმი-თხზულება, ზაქარია ფალიაშვილის ამავე სახელწოდების ოპერის მიხედვით, რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი.

ფილმში დადგმულია ქალ-ვაჟთა სამწყება - ერთმანეთში ჩასმული სამი წრისაგან შემდგარი ფერხული. შიდა და კიდურა წრეებს მამაკაცები, ხოლო, შუა წრეს ქალები ქმნიან. მამაკაცების ორივე ფერხული მოძრაობს მარცხნიდან მარჯვნივ, ქალების პირიქით - მარჯვნიდან მარცხნივ. ქალებისგან შედგენილი და მამაკაცებისაგან შედგენილი ფერხულები მხარგადაბმულია, აქვს ერთგვაროვანი საცეკვაო ლექსიკა - აგებულია მარტივ ნაბიჯზე წრის მიმართულებით, რომელშიც

ჩართულია საფერხულო ჩაკრული რამდენიმე ტაქტის გამოტოვებით, ახლავს ტაში ზემოლაგში, რომლის შემდეგაც მეფერხულები ბრუნდებიან 180 გრადუსით და ისევ ტაშის შემდეგ, უკვე პირისახით წრის გარე მხარეს, აგრძელებენ წრეზე მოძრაობას. ფერხულმა ტემპს უმატა, მამაკაცების შიდა წრემ ორსართულიანი ფერხული ააგო, კიდურა წრემ კი, ბრუნვისას ბუქნები დაამატა მოძრაობათა კომპლექსს.

ფერხულს მოჰყვა ცეკვა „ქართული“ ქალ-ვაჟის წყვილის შესრულებით.

ფილმში თანასოფელთა ღვინის „ღამის თევზის“ სცენა შეიცავს მოცულობით ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას, რომელიც ფილმში წარმოდგენილია მრავალ საცეკვაო ეპიზოდად დანაწევრებული სურათის სახით. მასში ერთიანდება მამაკაცების „ფარიკაობა“, ქალთა და მამაკაცთა, მამაკაცთა, ქალთა ცალად თუ წყვილად შესრულებული ფრაგმენტები, რომლებიც საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკით არის წარმოდგენილი. ქორეოგრაფს, საგარეოდ, სურდა გადმოეცა სოფლის მცხოვრებთა თავყრილობის მასშტაბი, მოცულობა და მრავალფეროვნება. ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფი არ არის მითითებული, მაგრამ საცეკვაო ეპიზოდებში საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლის (ქართული ნაციონალური ბალეტი) მოცეკვავეების მონაწილეობა გვაფიქრებინებს, რომ ფილმ-ოპერის ქორეოგრაფიაზე ი. სუხიშვილმა და ნ. რამიშვილმა იმუშავეს.

„ჩარი რამა“ 1972 წ. რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი. ტიტრებში არ არის მითითებული, მაგრამ ბიოგრაფიული წყაროდან ცნობილია, რომ ფილმში საცეკვაო კომპოზიციების ავტორი ქორეოგრაფი მურმან ლომთათიძეა.¹⁷ კინოსურათში დადგმულია გურული ფერხული, რომელიც შედგება ოთხი წრისაგან - სამი მამაკაცებისა და ერთი ქალთა შემადგენლობით. წრეები ბრუნავს. მასობრივი, ბატალური სცენა მოძრაობს გურული საფერხულოს მელოდიაზე. ქალთა დიდი წრის შუაგულში მამაკაცთა ორსართულიანი ფერხულია მოქცეული - ტრადიციული გურული „ფარცა“. ცეკვის შესრულებიდან და მოცეკვავეების ტანჩაცმულობიდან გამომდინარე, ცხადია, პროფესიონალური ანსამბლი იღებს მონაწილეობას (საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი - ქართული ნაციონალური ბალეტი რომ მონაწილეობდეს, თავად ნინო რამიშვილი და ილიკო სუხიშვილი განახორციელებდნენ ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას). ქალთა წრე სვლითა და ბრუნით მოძრაობს მარცხნივ, რაც ტრადიციული შესრულებისათვის უცხოა, რადგან როგორც წესი მოძრაობა წრეზე მიემართება მარცხნიდან მარჯვნივ.

„მხიარული რომანი“ 1972 წ. რეჟისორი ლევან ხოტივარი. ფილმში დადგმულია ცეკვა „განდაგანა“ ქალ-ვაჟის შესრულებით. ცეკვების დადგმა განახორციელა ქორეოგრაფმა მურმან ლომთათიძემ.¹⁸ ფილმი შეიცავს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას, რომლის ძირითადი ნაწილია სამი შემსრულებლის „ხორუმის“ მცირე ეპიზოდი ხის კასრის გარშემო. ასრულებენ საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლის (ქართული ნაციონალური ბალეტის) მოცეკვავეები.

17 სუხიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ. 1988, გვ. 87.

18 იქვე.

„მოფარის მოტაცება“ 1972 წ. რეჟისორი თამაზ მელიავა. ფილმში წარმოდგენილია ქალ-ვაჟის ცეკვის მცირე ეპიზოდი. საინტერესოა ფაქტი, რომ ხშირად გვხვდება ქალის საცეკვაო პარტია ცეკვა „ქართულისათვის“ დამახასიათებელი სვლა-მოძრაობით, რომელსაც მისდევს მამაკაცი მთიულურისათვის დამახასიათებელი ილეთებით. როგორც ჩანს, აღნიშნული დუეტური ცეკვა საკმაოდ გავრცელებული იყო. იგი თავისი სტილისტიკით, ილეთთა ერთობლიობითა და ესთეტიკით ცეკვა „ქართულისა“ და „მთიულურისა“ ნაზავს ქმნიდა.

ცეკვას მოსდევს „ხინთქირია“, რომელსაც აფხაზეთში „აბასტა“ ერქვა - თვალახვეულ მოწინააღმდეგეთა ხანჯლებით შერკინება. ფილმში ისმის: „თეთრი ყაბალახით თვალის ახვევა შეიძლება ვითომ?“ - თეთრმა ყაბალახმა შესაძლოა სინათლე გაატაროს და მოწინააღმდეგის დანახვის საშუალება მისცეს მოპაექრეს, რაც არათანაბარ პოზიციაში აღმოაჩენს „ხინთქირიას“ შემსრულებლებს, ეს კი წესით დაუშვებელია. თვალახვეულთა „ხინთქირიაში“ მოწინააღმდეგეს ნაბიჯის ან ხანჯლების ერთმანეთზე შემოგვრის ხმით გრძნობენ.

„მზე შემოდგომისა“ 1973 წ. რეჟისორი თემურ ფალავანდიშვილი. მიუხედავად იმისა, რომ კინოსურათი მე-20 საუკუნის 70-იან წლებს განეკუთვნება, ამ ფილმში დაცული და ისტორიას შემონახული ქალაქური ცეკვა „კინტოურის“, იგივე „შალახოს“ („შალახო“ თანმხლები მუსიკის სახელწოდებაა და ცეკვამაც აქედან მიიღო ერთ-ერთი სახელწოდება) საუკეთესო შემსრულებლის, მხატვარ ლადო გუდიაშვილის ცეკვის უნიკალური კადრი ისტორიული მენსიურების შემცველია. ლ. გუდიაშვილმა, რომელმაც ძველი თბილისური ყოფისა და პერსონაჟების ამსახველი მთელი გალერეა შექმნა, ასევე კარგად იცოდა მათი საცეკვაო შემოქმედებაც. ამდენად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მის მიერ შესრულებული „შალახო“ სწორედ ის და იმგვარია, რომელიც მას მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჯერ კიდევ კინტოების ყოფაში შემორჩენილი უნახავს.

მეორე ნიმუში, რომელსაც ფილმი შეიცავს, არის „ტანგო“ მედეა ჯაფარიძისა და ვახტანგ მელვინეთუხუცესის შესრულებით. ეს არის მადლიერების, მეგობრობის, თანადგომის, სიყვარულის უსიტყვო, ცეკვაში განსხეულებული აზრი და ფიქრი, დამოუიდებულება, ის, რაც მელვინეთუხუცესის პერსონაჟს უნდა გადმოეცა სიტყვით და რეჟისორმა კი, მეტაფორულად ცეკვით გამოხატვა არჩია.

„ვერის უბნის მელოდიები“ 1973 წ. ფილმ-მიუზიკლი, რეჟისორი გიორგი შენგელაია, ქორეოგრაფი იური ზარეცკი.¹⁹ როგორც მიუზიკლის ჟანრს შეეფერება, კინოსურათი დატვირთულია ქორეოგრაფიული ეპიზოდებით, რომლებიც, ფაქტობრივად, დასრულებული კომპოზიციებია.

ფილმი იწყება მრეცხავთა კომპოზიციით, სადაც გამოყენებულია საბალეტო ცეკვის მსუბუქი სტილური მოძრაობები. კორდებალეტს (მასობრივი საცეკვაო სცენის მოცეკვავეები ამ შემთხვევაში - ხ.დ.) ქმნის პროფესიონალ შემსრულებელთა დასი. ფილმში წარმოდგენილ მასობრივ საცეკვაო სცენებში მონაწილეობენ ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საბალეტო დასი და ვ. ჭაბუკიანის სახელობის ქორეოგრაფიული სკოლის მოსწავლეები. ქო-

19 Гедеванишвили М., Юрий Зарецкий, „Театральное общество Грузии“, Тб., 1985, стр. 51.

რეოგრაფმა, ძირითადად, კლასიკური ცეკვის გამოყენებით წარმართა საცეკვაო კომპოზიციების სადადგმო და საცეკვაო ლექსიკა.

ყასბების, მცხოვრების, მეძავთა, გიმნაზისტი გოგონებისა და ვაჟების, ძიძების ცალკეული მცირე საცეკვაო ეპიზოდი ერთ დიდ კომპოზიციაში ერთიანდება, რომელსაც მალევე მოსდევს მედროვე პავლეს გოგონების „კადრილი“ - მეცადინეობა ინოჩენცის ტანცკლასში მოსახვედრად. ასევე სრულფასოვანი და დამოუკიდებელი საცეკვაო კომპოზიციებია ტანცკლასში მისაღებად დადგმული ისტორიულ-ყოფითი ცეკვები, პატარა მეზღვაურთა სტილიზებული ცეკვა და მეორე „კადრილი“.

გოგონების ცეკვას სიმღერაზე „ანა-ბანა ეს რა ცეცხლი ბრიალებს“, მოსდევს „მხერხავთა“ ასევე კლასიკური ცეკვის ილეთებით შესრულებული ვრცელი საცეკვაო კომპოზიცია. შეუდარებელია ვაჭარ პანკესას და მისი ლამაზმანის საცეკვაო დუეტი, რომელსაც მრეცხავი ვარდოც უერთდება, ასევე მედროვე პავლესა და აკალატრიცობის მაძიებელი ჯიბოს პლასტიკური დიალოგი.

ფილმი გრძელდება ჟანდარმთა კომპოზიციით, რომელიც საბალეტო და ისტორიული-ყოფითი ცეკვით ჰუსართა მოძრაობების პლასტიკური ასახვაა.

ვრცელია ფოსტალიონის საცეკვაო კომპოზიცია სიმღერაზე „ბასტა-ბასტა“, რომელსაც ვირტუოზულად ასრულებს ოპერისა და ბალეტის სოლისტი ზურაბ კიკალეიშვილი მამაკაცთა კორდებალეტთან ერთად. ზ. კიკალეიშვილის შესრულება გამოირჩევა სამსახიობო შესრულების თვალსაზრისითაც. „ცნობის ფურცლის“ დამტარებლის მოცულობით ქორეოგრაფიულ-სახასიათო კომპოზიციაში ჩასმულია ძველი თბილისის პერსონაჟთა - დალაქთა, მღვსავთა, მედროვეთა პროფესიით ნიშანდებული პლასტიკის შემცველი მცირე საცეკვაო ეპიზოდები.

ფილმის დასასრულს სრულდება ფინალური კომპოზიცია - კლასიკური ცეკვის რეპეტიცია საცეკვაო დარბაზში.

გარდა უხვი საცეკვაო ეპიზოდებისა, პლასტიკურია თავად მოქმედ პერსონაჟთა როლებიც: ვარდო (ს. ჭიაურელი), აფთიაქარი (გ. გეგეჭკორი), პრისტავი (დ. აბაშიძე), ვაჭარი პანკესა, აკალატრიცობის მძებნელი (ბ. წიფური). მათი ხასიათი თუ პროფესიული ნიშან-თვისებები გადმოცემულია პლასტიკით, მიმიკით, საინტერესო და ორიგინალური ჟესტიკულაციით, რაც ფილმს განსაკუთრებულ ხასიათს ანიჭებს.

„აურზაური საღვინეთში“ 1975 წ. ფილმ-მიუზიკლი, რეჟისორი ლანა ღოღობერიძე, ქორეოგრაფი იური ზარეცკი. კინოსურათში ი. ზარეცკის დადგმული საცეკვაო კომპოზიციები გამოკვეთენ მიუზიკლის ჟანრის ფილმებისათვის მის ჩამოყალიბებულ ხელწერას. პირველივე კადრი იწყება სურათის მონაწილეთა „ჭორიკების“ მასობრივი ცეკვით. კომპოზიციაში მონაწილეობს ოპერისა და ბალეტის პროფესიონალი მოცეკვავე მარიამ ბაუერი, რომელიც მცირე სოლო პარტიას ასრულებს. ბაუერის საცეკვაო პარტიაში შენაგებულია ხალხური და კლასიკური ცეკვის სტილური თავისებურებები - სიმსუბუქითა და სტილიზაციით ნიშანდებული მთიულური ჩაკვრები. ყველა შემსრულებლისათვის მისადაგებულია მისი პერსონაჟის ხასიათის საცეკვაო ლექსიკა. ყოველი პერსონაჟის პლასტიკური მოძრაობა მისი ბორტრეტიკა, ილეთთა კომპლექსი სახასიათო-კლასიკური ქორეოგრაფიული ჩარ-

ჩოთია შემოსაზღვრული. ფილმში მონაწილეობენ კლასიკური ცეკვის მსახიობ-მოცეკვავეები ზურაბ კიკალაიშვილი და ნინო ანანიაშვილი.

კინოსურათში განსხვავებულია კერძების დეგუსტაციის სცენა, სადაც უკვე ქართული ხალხური ქორეოგრაფია შემოდის სცენაზე. პირველ, ბევრეთელების საცეკვაო კომპოზიციას ფრონტალურად წარმოდგენილ მოცეკვავეთა შემადგენლობით არ ახლავს რაიმე საინტერესო მოძრაობათა კომპლექსი, მხოლოდ წვივდაქნევაა არის გამოკვეთილი. უფრო საინტერესოა სალხინეთელთა კომპოზიცია კახი კავსადისა და ხალხური ქორეოგრაფიული ანსამბლის შესრულებით. აქ მეტი ფოლკლორული საცეკვაო ილეთია წარმოდგენილი და კომპოზიციაც მეტად გამართულია, შეიძლება ითქვას - დამოუკიდებელიც.

ნადეჟდა ხარაძისა (მაკრო) და ბავშვების პლასტიკური კომპოზიცია წვიმაში მეტწილად შეიცავს ტანგარჯიშულ ილეთებს. ბავშვების ცეკვა თასებით, მხატვრის ცეკვა პალიტრითა და ფუნჯით, ცეკვა საანგარიშობით, მასობრივი სცენა ქუჩაში, ოპერის მოძღვრლის საცეკვაო კომპოზიცია (უნდა ითქვას, ყველაზე მეტად შეიცავს საინტერესო მოძრაობებს), თამროს საცეკვაო კომპოზიცია ქუჩაში, მსახიობისა და თამროს, კულტმუშაკისა და თამროს, რესტორნის მეპატრონისა და თამროს საცეკვაო დუეტები სტილიზებული მოძრაობებით გაზავებულია ქართულ ხალხური ცეკვის დიალექტურ ნიმუშებთან. დადგმულია სტილიზებული ოსური, „განდაგანა“, „მთიულური“, მასობრივი ცეკვა, პაექრობა - „ძიგი-ძიგი მამალო“ მასობრივი კომპოზიციის თანხლებით კულტმუშაკის (ზ. კიკალაიშვილი) და საშუალოს - რესტორნის მეპატრონის (კ. კავსადე) მონაწილეობით, ბავშვების კომპოზიცია ნ. ხარაძესთან ერთად. ფაქტობრივად, ფილმში ყველა რეპლიკას ქორეოგრაფიული ეპიზოდი მოსდევს. საინტერესო სცენებია მოხუცი სოფლიდან, სურათებით მსვლელობა. ფილმის ფინალიც გადაწყვეტილია ისე, როგორც დასაწყისი - გვერდზე სვლა ცეკვით.

„ვალსი მთაწმინდაზე“ 1975 წ. რეჟისორი ბაადურ წულაძე, ფილმის ტიტრებში მითითებულია ბალეტმეისტერი გივი ოდიკაძე. ფილმში რამდენიმე საცეკვაო ფრაგმენტი. წარმოდგენილია „ვალსისა“ და მოსწავლე გოგონას ცეკვის სწავლების ეპიზოდი, რომელსაც მოსდევს მოცეკვავე ვაჟის თავისუფალი კომპოზიცია, სადაც საესტრადო-სტილიზებული მოძრაობები მთიულური „ქუიქ სტების“ მელოდიის თანხლებით სრულდება. საინტერესოა სასწავლებელში მისაღებ გამოცდაზე წარმოდგენილი მცირე მოცულობის სახიობა, რომელიც მხოლოდ წრეზე მკვეთრად აქცენტირებული ნაბიჯებით შემოვლას შეიცავს. ფილმი შეიცავს ასევე ქალ-ვაჟის „ვალსის“ ეპიზოდს სატვირთო მანქანის ძარაზე.

„ბათა ქექია“ 1978 წ. დემნა შენგელაიას რომანის მიხედვით, რეჟისორი ლეილა გორდელაძე. ფილმში ფრაგმენტულად ჩანს ცეკვის სცენა მეგრულ „გეშვიანზე“. მიუხედავად იმისა, რომ სრულყოფილად საცეკვაო ეპიზოდი არ იკვეთება, საინტერესოა აღნიშნულ ფოლკლორულ მუსიკალურ ნიმუშზე ქორეოგრაფიული კომპოზიციის შეთავსება. თავად „გეშვიანზე“ არ განეკუთვნება საცეკვაოთა რიგს, თუმცა მისი მეტრო-რიტმული სტრუქტურა ამ მუსიკაზე ცეკვის დადგმას ხელს არ უშლის.

„ხათაბალა“ 1979 წ. გაბრიელ სუნდუკიანცის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. კინოსურათი შექმნილია სომხეთის კინოსტუდიის მიერ. ფილმში თბი-

ლისის სიუჟეტია გადმოცემული. წარმოდგენილია „კინტოური“ ორი შემსრულებლით, როგორც ავთენტურ ვარიანტებშია მოცემული. მასობრივი კინტოური მხოლოდ ცეკვის ანსამბლებში დაიდგა მე-20 საუკუნეში.

„ჩემი მეგობარი სიბილა“ (თარიღი უცნობია, 70-იანი წლები უნდა იყოს). გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის კინოწარმოების კომედიურ მხატვრულ ფილმში, რომელშიც შავ ზღვაზე საკრუიზო გემით მოგზაურობაა გადმოცემული, საცეკვაო კომპოზიციების ავტორია ქორეოგრაფი ენვერ ხაბაძე.²⁰ აჭარაში ქორწილის სცენაში ჩასმულია ორი ცეკვისაგან - „ქართულისა“ და „მთიულურისაგან“ შემდგარი საცეკვაო კომპოზიცია, რომელშიც პროფესიონალური ანსამბლი მონაწილეობს. სავარაუდოდ, კინოფილმში ბათუმის ქორეოგრაფიული ანსამბლი „სალაღობო“ უნდა ცეკვაუდეს. ანსამბლი ქორეოგრაფებმა - ზაურ ლაზიშვილმა და ენვერ ხაბაძემ - ერთად შექმნეს.²¹ საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ბიბლიოგრაფიულ ლექსიკონში ქორეოგრაფ მურმან გამისონიას მიწოდებულ ბიოგრაფიულ მონაცემებზე დაყრდნობით, აღნიშნულ კინოსურათში საცეკვაო კომპოზიციები განახორციელა ქორეოგრაფმა ზაურ ლაზიშვილმა.²²

„ფიროსმანი - გაგიმარჯოთ ყველას 1980 წ. რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე. ფილმში ყურადღებას იმყრობს ფიროსმანის „კინტოური“. აღსანიშნავია, რომ კინოსურათში ბევრი საუბარია და ცოტა მოძრაობა, მხოლოდ ცეკვის სცენაა შედარებით ქმედითი. შედარებითია, რადგან რამდენიმე ჟესტსა და მოძრაობაზე აგებული ცეკვა უფრო მეტაფორული ეპიზოდია, ვიდრე საცეკვაო კომპოზიცია. ფანჯრიდან შემომავალ სინათლეზე, სიბნელისა და სინათლის გადაკვეთის სპექტრში მარტოსული ზელოვანის სულის მონოლოგი იკითხება. ცეკვას დროდადრო ფიროსმანის სურათების გამოსახულებები ცვლის, რომელსაც უწყვეტად გასდევს ზურნა-დუდუკსა და დოღზე შესრულებული „კინტოურის“ ერთ-ერთი მელოდია.

„ვაზის ყვავილობა“ 1981 წ. კონსტანტინე გამსახურდიას ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით, რეჟისორი გიორგი კახაბრიშვილი. ფილმის პირველ და მეორე სერიაში გამოყენებულია კადრი უცნობი დოკუმენტური ფილმიდან. კადრში ჩანს დოღსა და ავთენტურზე დაკვრა, თუმცა ეპიზოდს მუსიკა სხვა ადევს. ჩანს ტრაქტორის წრეზე სვლა, ხოლო წრეში მამაკაცი, რომელიც ცეკვავს ადგილზე სხვადასხვა ტიპის გასმების გამოყენებით. უნდა აღინიშნოს მოცეკვავის შესრულების სიმსუბუქე და მიმზიდველობა. მესამე სერიაში კი „საბჭოთა დღესასწაულის“ ამსახველ კადრში ჩანს (ასევე დოკუმენტური ფილმიდან) მოხუცი ქალისა და მამაკაცის ცეკვა - ე. წ. „ლეკურის“ ავთენტური ვარიანტი, რაც გვაწვდის ინფორმაციას, თუ როგორ ცეკვაუდა ხალხი ყოფაში მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში.

„გამოალეთ ფანჯრები“ 1981 წ. რეჟისორი დევი აბაშიძე. მუსიკალურ ფილმში მთავარ როლს ასრულებს საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლის (ქართული ნაციონალური ბალეტი) ყოფილი მოცეკვავე, საქართველოს სახალხო არტისტი, მოცეკვავე ომარ მხეიძე. ფილმში ომარ მხეიძის პერ-

20 სუხიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ. 1988, გვ. 150.

21 იქვე, გვ. 83.

22 ბიოგრაფიული ლექსიკონი, ზაურ ლაზიშვილი <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00016570/>

სონაჟი ქორეოგრაფი და ვოლკალური ანსამბლის ხელმძღვანელია. კინოსურათი დახუნძლულია მუსიკალური და ქორეოგრაფიული კომპოზიციებით.

ფილმში ასახულია რეპეტიცია, სადაც გარდა რამდენიმე სამთიულურო საცეკვაო ილეთისა, სრული ფორმატით წარმოდგენილია ცეკვები: „ფარიკაობა“, „სამაია“, „მოხეური“. საცეკვაო კომპოზიციებს ასრულებენ პროფესიონალი მოცეკვავეები. ფილმში „მთიულურს“ სოლო ნომრის სახით ასრულებს თავად ომარ მხეიძეც. სცენაზე რაჭული „რაშოვდას“ მუსიკაზე ჩნდება სპონტანური რაჭული ცეკვა, რომელსაც გარეთ, ეზოში ერთმანეთს მოჰყვამ „მთიულური“ ქალის სოლო პარტიით, აჭარული „განდაგანა“, ისევ ო. მხეიძის „მთიულური“. კინოსურათში დაცული ყოველი საცეკვაო კომპოზიცია და ომარ მხეიძის ცეკვა დღეს ისტორიული მემკვიდრეობის ნაწილია.

„აშიკ-ქერები“ (აშულ-ყარიბი) 1988 წ. მიხეილ ლერმონტოვის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით - თურქული ზღაპარი, რომლის პერსონაჟები თბილისში ცხოვრობენ, რეჟისორები დევი აბაშიძე და სერგო ფარაჯანოვი. ფილმის ტიტრებში წარმოდგენილია ქორეოგრაფი - გიორგი ალექსიძე.

აღმოსავლურ მოტივებზე შექმნილ კინოსურათში აშულის სამოვარზე გაცილების სცენა წარმოდგენილია ცეკვა „კინტოურით“. საცეკვაო კომპოზიციაში გამოყენებულია მხოლოდ აღნიშნული ფოლკლორული ნიმუშისათვის ნიშანდობლივი საცეკვაო ლექსიკა, თუმცა, შემსრულებელთა თავსაბურავი აზიურ ელფერს ანიჭებს. აღნიშნულ კომპოზიციას არ ახლავს ამ ცეკვისათვის დამახასიათებელი სიხალისე, იუმორი, ტემპი. ძველი თბილისის ეთნიკურ-რელიგიური ეკლექტიკა ხალხურმა ქორეოგრაფიულმა შემოქმედებამაც გაიზიარა, მაგრამ ეს წმინდა ქალაქური საცეკვაო ნიმუში, მაინც მხოლოდ თბილისთან ასოცირდება. სიუჟეტი აზიაში გადადის. უნდა ითქვას, რომ კინოსურათი გამოირჩევა მოძრავ ეპიზოდთა სიმრავლით - პერსონაჟთა ხასიათისა თუ შინაარსის გადმოცემის პლასტიკური გამოხატულებით. ამგვარი სცენები ძირითადად გადაწყვეტილია კლასიკური ცეკვის უნიკალური შესაძლებლობების გამოყენებით, თუმცა მსუბუქად და არა იმდენად, რომ საბალეტო კომპოზიციებად ჩაითვალოს. და, ბოლოს, ფილმის დასასრულს ისევ მეორდება „კინტოური“ აბსოლუტურად იდენტური ნაგებობით, მხოლოდ თეთრ სამოსში გამოწყობილი შემსრულებლებით და ისევ აზიური თავსაბურავით.

„ჩაგლული სული“ 1994 წ. რეჟისორი გუგული მგელაძე, გრიგოლ რობაქიძის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით. გრ. რობაქიძის 1931 წელს დაწერილი რომანი ზუსტი წინასწარმეტყველება აღმოჩნდა რამდენიმე წლის შემდეგ განხორციელებული პოლიტიკური რეპრესიებისა, რომელმაც ინტელიგენციის საუკეთესო ნაწილი შეიწირა. ფილმი იწყება ცეკვით - ქალ-ვაჟის „ლეკურით“, რომელსაც მოსდევს მამაკაცის ე. წ. „მთიულური“. დასაფასებელია საცეკვაო კომპოზიციის ავთენტურობასთან მიახლოების მცდელობა. თუცა, ამ შემთხვევაში ყურადღებას იქცევს და უფრო მნიშვნელოვანია, ლიტერატურული ნაწარმოების ქვეტექსტის ქორეოგრაფიული ენით გადმოცემა, რომელიც პირველივე ეპიზოდში ემოციურ მუხტს წარმოქმნის. ცეკვამ ხაზი გაუსვა და გაამძაფრა საბჭოთა სახელმწიფოს ადრეულ ეტაპზე საქართველოს დამოუკიდებლობის მხარდამჭერთა

და სოციალისტურ იდეოლოგიას შორის არსებული დაპირისპირება. რეჟისორის თვალთახედვით ქართული სულის მატარებელი სუბსტანცია მეტაფორულად სწორედ ქართულმა ცეკვამ განასხეულა.

„გაღმა ნაპირი“ 2009 წ. რეჟისორი გიორგი ოვაშვილი. კინოსურათი აფხაზეთში მე-20 საუკუნის ბოლოს განვითარებულ პოლიტიკურ მოვლენებს ეხება. მთავარი პერსონაჟი - პატარა ბიჭი, რომელიც მთელი ფილმის განმავლობაში მშობელს ეძებს, თითქოს საქართველოს - იმ დროისათვის ახალფენადგმული სახელმწიფოს ალევორიული გამონატყულება. საცეკვაო-პლასტიკური ეპიზოდი ფილმში მხოლოდ ბოლოს არის მოქცეული და მთავრდება კიდეც კინოსურათი. დაბნეული და გზაარეული პატარა გიორგი, მოულოდნელად მტრის - აფხაზი „ბოევიკების“ გარემოცვაში აღმოჩნდება, რომლებიც აიძულებენ იცეკვოს. მძიმე და ტკივილიანი ცეკვა იმ დროს, როდესაც არ გეცეკვება, მაგრამ უნდა იცეკვო, რათა გადარჩე. ცეკვისათვის აუცილებელ ჰარმონიას მოკლებული ურიტმო ხტომა და ხელ-ფეხის ქნევა, სხვა არაფერია, თუ არა იძულებითი შეგუების, დროებითი ჩაყოლის, გამოუვალობის აღიარება. მაგრამ მუხტი, შინაგანი ტემპო-რიტმი, რომელიც პატარა ბიჭს გააჩნია, იძულებისა და ძალმომრეობის წინააღმდეგ თავგანწირვის წინაპირობაზე მიანიშნებს მაყურებელს.

დასკვნა

ქართული კინემატოგრაფი მრავლად შეიცავს უნიკალურ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებს. ამ თვალსაზრისით, მხატვრული ფილმი, როგორც ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წყარო, ერთგვარად მემკვიდრის ფუნქციასაც ირგებს, განსაკუთრებით ადრეული პერიოდის - 20-30-40-იანი წლების შემოქმედება. ქართულმა კინემატოგრაფმა აღბეჭდა წლების განმავლობაში როგორც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ფოლკლორული ნიმუშები, ასევე ქორეოგრაფების მიერ ფილმებისათვის დადგმული სხვადასხვა ჟანრისა და მიმართულების საცეკვაო კომპოზიციები, შემოინახა მათი და შემსრულებელთა სახელები.

კინოფილმებში ასახულმა ქორეოგრაფიულმა შემოქმედებამ მრავალი შრე გამოავლინა. ავთენტურობის თვალსაზრისით 20-30-იან წლებში გადაღებული კინოსურათები მეტად სარწმუნოდ წარმოჩინდა, 40-50-იანი წლების ფილმებში აღბეჭდილს კი, ერთგვარი პირობითობა გასდევს, რომლებიც ავთენტურობასა და ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ სინამდვილეს არის დაშორებული, მიუხედავად იმისა, რომ ამ საცეკვაო კომპოზიციებზე ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მეტრებს აქვთ ნამუშევარი. წარმოქმნილი პრობლემატიკა საბჭოთა რეალობის გათვალისწინების შედეგი უნდა იყოს და იმ ღირებულებების, რომელთაც ამ პერიოდში ზოგადად ხელოვნებისათვის გასცემდნენ პარტიული მუშაკები.

გარდა ავთენტურობისა და ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ფაქტორების გამოვლენისა, უმნიშვნელოვანესი იყო ასევე იმ ქორეოგრაფების გამოვლენა, რომლებიც კინემატოგრაფთან თანამშრომლობდნენ და ქართული კინოს საეტაპო ნაწარმოებებში ქორეოგრაფია შექმნეს. გამოიკვეთა ერთი მეტად მნიშვნელოვანი დეტალიც

რამდენიმე ნიმუშის მაგალითზე - ქორეოგრაფიის მეტაფორულობა, ფილმის ქვეტექსტისა და მოცემული ეპიზოდის გამძაფრება პლასტიკური დეტალების მეშვეობით, ეპიზოდები, როდესაც სიტყვა ჩაანაცვლა ქორეოგრაფიამ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ტიტრებში საცეკვაო კომპოზიციების დამდგმელი ქორეოგრაფების შესახებ ინფორმაცია მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში გვხვდება. რამდენიმე წყაროს დახმარებით შესაძლებელი გახდა მათი ვინაობის დადგენა. უნდა აღინიშნოს ასევე, რომ სავარაუდო ავტორობის ამოცნობა მათი შემოქმედებითი ხელწერის მეშვეობით, მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევის საფუძველზე მოხერხდა, რადგან კინოსათვის შექმნილი ქორეოგრაფია, სადაც იგი დაქვემდებარებული კომპონენტია და ფილმის კონტექსტს მორგებული, სრულიად სახეცვლილად გამოიყურება ძველი პლეადის სახელგანთქმულ ქორეოგრაფთა ნამუშევრების გათვალისწინებით.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, „განათლება“, თბ., 1990.
2. ამირეჯიბი ც., მსახიობის მოვლენა, „ხელოვნება“, თბ., 1975, გვ. 79
3. გვარამაძე ლ., ბაგრატიონი ჯ., „საბჭოთა ხელოვნება 1962, # 7.
4. გრიგორიანი კ., ძველი თბილისის იშვიათი ამბები, თბ., 1928, ხელახლა გამოცა ლიტერატურის მუზეუმის მიერ 2011.
5. სუნიშვილი გ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი, „ხელოვნება“, თბ., 1988.
6. ფაილოძე რ., შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა, დავით ჯავრიშვილი, „ელვა“, თბ., 2000, გვ. 217.
7. Гедеванишвили М., Юрий Зарецкий, „Театральное общество Грузии“, Тб., 1985.

ინტერნეტრესურსი

8. Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович.- М.: Советская энциклопедия, 1981.- 623 стр. с илл. <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s00/e0000187/index.shtml>
9. ქართული ქალაქური ცეკვა - „ბადდადური“, 1930.
<https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=410198418361554>
10. საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ბიბლიოგრაფიული ლექსიკონი, ზაურ ლაზიშვილი <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00016570/>

CHOREOGRAPHY IN GEORGIAN CINEMATOGRAPHY

Summary

Georgian cinema contains many unique choreographic examples. In this sense, the feature film, as a historical-ethnographic source, also serves as a kind of chronicler, especially the work of the early period - the 20s-30s. Over the years, Georgian cinema has captured both the folklore examples of Georgian folk choreography, as well as dance compositions of various genres and directions staged by choreographers for films, preserving their names and the names of the performers. Choreographic compositions in Georgian films were staged by choreographers: David Javrishvili, Irakli (Jano) Bagrationi, Iliko Sukhishvili, Nino Ramishvili, David Machavariani, Avtandil Tataradze, Bukhuti Darakhvelidze, Givi Odikadze, Murman Lomtadze, Yuri Zaretski, Zurab Kikaleishvili and others. The search, reflected in films, revealed many layers of choreographic creativity. In terms of authenticity, the films shot in the 20s-30s were presented as more believable, while those captured in the films of the 40s-50s, despite the fact that, as it turned out, the masters of Georgian folk choreography have worked on these dance compositions, are far from authenticity and historical-ethnographic reality and, in a number of cases, are subject to a kind of conditionality. The emerging problems must be the result of taking into account Soviet reality and the directive that party workers generally issued for art during this period. In addition to highlighting authenticity and historical-ethnographic factors, it was also of great importance to identify those choreographers who collaborated with the cinematographer and created choreography of various genres in landmark works of Georgian cinema. On the example of several samples, one very important detail was also highlighted - the metaphorical nature of the choreography, the intensification of the film's subtext and the given episode through plastic details. It should also be noted that information about the choreographers who staged the dance compositions is rarely found in the film credits, with the help of several sources it was possible to determine their identity.

It should also be noted that the identification of the alleged authorship through their creative handwriting was possible only on the basis of a few cases, because the choreography created for the film, where it is a subordinate component and adapted to the context of the film, looks completely different when considering the works of the famous choreographers of the old Pleiades. The cinematography of the 1920s outlined very interesting vectors: 1. Authentic folk choreography with unique dance patterns: "Suramis Fortress", "Arsena the Robber (Mountain Eagle)", "Who is

Guilty”, “The Case of the Murder of Tariel Mklavadze”, “Khanuma”, “Saba” are those films whose footage preserved with historical accuracy dance patterns marked by a high degree of authenticity - circular perkhuli, tiered perkhuli, “khorumi”, varieties of “lekurta”, dance with daggers, perkhuli with claps, “kintouri”. 2. During this period, the founder of “free dance” operating on the stage, The reformist direction of the American dancer - Isadora Duncan: theatrical choreography was revealed in the films - “Arsena Jorjiashvili”, “Surami Fortress”, “Amok”.

Among the film works of the 20s, the film “Eliso” should be mentioned separately. In addition to the dance vocabulary, the compositional structure of the choreographic pattern and the historical-ethnographic factor, the film revealed metaphor, an element of intensifying the subtext with the choreographic language. The episode of the dance of “Tamar” in the film “The Last Masquerade” is metaphorical. The 30s continue to maintain the quality of authenticity of the choreographic scenes used in the Konofilms. The films - “Mzagho and Gela”, “The Last Crusaders” deserve attention for the male-female pair “lekuri”, which are today an integral part of the dance vocabulary of the eastern mountainous regions of Georgia. “Pepo” created at “Armenfilm” aroused special interest. The dance compositions presented in the film - “Mirzai”, “Vadespan Sabalo Lekuri”, “Kintouri”, a sample of European everyday choreography - “Polka-Mazurka”, provide us with important information both about choreography and about the cultural development trends of the era. In the film “Prometheus” shot in 1936, most likely, considering the musical and choreographic handwriting of the composition, “Khorumi” should have been performed by V. Chabukiani. In this picture, there is a lack of authenticity, as if the choreographic composition does not organically “sit” in the episode and stands separately, which violates the fabric of its integrity.

In the cinematic work of the 40s, a volumetric increase in the violation of convention and ethnographic truth is noticeable. In this regard, “The Girl from the Bridge” is noteworthy. The composition staged by choreographer Jano Bagrationi looks like it was performed “to order”, does not highlight the ethnicity of the dance pattern and leaves the impression of a concert number. In the film “Giorgi Saakadze”, it is known that the scene of the Beriki and Rusudani Lekuri was staged by choreographer D. Javrishvili. As for the episode of the dance “Khorumi”, its inclusion in the Kartli-Kakhetian environment, especially in the 17th century, taking into account the historical factor, is not justified. Maintaining historical and ethnographic truth in a historical film is an important aspect. One of the most important works of the 1940s filmography, “Keto and Kote,” occupies a special place in terms of both the number of choreographic compositions and the genre diversity. Choreographer Davit Machavariani’s 6 dance episodes performed by the film’s actors, with the harmonious combination of their acting and choreographic abilities, create an unforgettable

impression. Meanwhile, the completed compositions of Nino Ramishvili and Iliko Sukhishvili, performed by the State Ensemble, acquire the status of historical heritage.

The 1950s reveal an even greater trend in terms of choreographic elements “inserted” into the film. The creativity of this period is characterized by an inorganic connection and a kind of artificiality between the content of the film and the choreography. The exception is the film "Maya Tskneteli", in which the historical and choreographic fabric of the film is organically unified. The theatrical and dance episodes created by choreographer Givi Odikadze are adapted to the ethnographic reality of the film.

The dance compositions presented in the 60s clearly demonstrate the participation of choreographers in the process of creating a film. However, even during this period, choreography occupies a subordinate position and leaves the impression of being unnatural, as if it had to “fit” into the film. At this time, what is striking is that the manner of performing the dance, the technical capabilities of the dancers or actors are out of touch with the style and character of the era. This detail is especially noticeable in historical films. In terms of preserving naturalness, the film “Do not despair” is an exception, thanks to the acting talent of the actors participating in the film. The 70s can be called the era of choreographer Yuri Zaretsky. In the film-musicals created during this period - "Aurzauri Salkhineti" and "Melodies of the Veri Subdistrict", one of the "main roles" is actually played by choreography and plastic elements. Dance plastic or mass choreographic compositions tailored to each actor are finished works, which speaks of the immense capabilities of the choreographer and the synchronous work with the film director. From the filmography of this time period, "The Sun of Autumn" deserves special attention, as a historical chronicler, for the episode preserved in the film - "Shalakhot" performed by artist Lado Gudiashvili. It is noteworthy to mention the use of choreography as a metaphor in the films. In this regard, the following films should be noted: “Eliso” - a dance scene during the village's deportation, “Autumn Sun” - “Tango”, “Slain Soul” - “Lekuri”, “The Other Shore” - the final dance of a little boy, etc.

Thus, the choreography created in Georgian cinema is a bearer of historical memory and clearly outlines the place and role of dance art throughout the century, the epochal creative features and ongoing processes. Dance plasticity or mass choreographic compositions tailored to each actor are finished works, which speaks of the immense capabilities of the choreographer and the synchronous work with the film director. From the filmography of this time period, “The Sun of Autumn” deserves special attention as a historical chronicler for the episode preserved in the film - “Shalakho” performed by artist Lado Gudiashvili. It is noteworthy to mention the use of choreography as a metaphor in the films. In this regard, the following films should be noted: “Eliso” - a dance scene during the deportation of the village, “The Sun of

Autumn” - “Tango”, “The Killed Soul” - “Lekuri”, “The Other Shore” - the final dance of a little boy, etc. Thus, the choreography created in Georgian cinema is a bearer of historical memory and clearly outlines the place and role of dance art throughout the century, its epochal creative features, and ongoing processes. Dance plasticity or mass choreographic compositions tailored to each actor are finished works, which speaks of the immense capabilities of the choreographer and the synchronous work with the film director. From the filmography of this time period, “The Sun of Autumn” deserves special attention as a historical chronicler for the episode preserved in the film - “Shalakho” performed by artist Lado Gudiashvili. It is noteworthy to mention the use of choreography as a metaphor in the films. In this regard, the following films should be noted: “Eliso” - a dance scene during the deportation of the village, “The Sun of Autumn” - “Tango”, “The Killed Soul” - “Lekuri”, “The Other Shore” - the final dance of a little boy, etc. Thus, the choreography created in Georgian cinema is a bearer of historical memory and clearly outlines the place and role of dance art throughout the century, its epochal creative features, and ongoing processes.

CHOREOGRAFIE IN DER GEORGISCHEN KINEMATOGRAFIE

Zusammenfassung

Das georgische Kino enthält viele einzigartige choreografische Beispiele. In diesem Sinne dient der Spielfilm als historisch-ethnografische Quelle auch als eine Art Chronist, insbesondere der Arbeit der frühen Periode – der 20er- und 30er-Jahre. Im Laufe der Jahre hat das georgische Kino sowohl folkloristische Beispiele georgischer Volkschoreografie als auch Tanzkompositionen verschiedener Genres und Richtungen festgehalten, die von Choreografen für Filme inszeniert wurden und dabei ihre Namen und die Namen der Darsteller bewahrt haben. Choreografische Kompositionen in georgischen Filmen wurden von folgenden Choreografen inszeniert: David Javrishvili, Irakli (Jano) Bagrationi, Iliko Sukhishvili, Nino Ramishvili, David Machavariani, Avtandil Tataradze, Bukhuti Darakhvelidze, Givi Odikadze, Murman Lomtadze, Yuri Zaretski, Zurab Kikaleishvili und anderen. Diese Suche, die sich in den Filmen widerspiegelt, offenbarte viele Schichten choreografischen Schaffens. In Bezug auf die Authentizität wurden die in den 20er und 30er Jahren gedrehten Filme als glaubwürdiger dargestellt, während die in den 40er und 50er Jahren eingefangenen Tanzkompositionen – obwohl, wie sich herausstellte, die Meister der georgischen Volkschoreografie an diesen Tanzkompositionen mitgearbeitet hatten – weit von Authentizität und historisch-ethnografischer Realität entfernt sind und in einigen Fällen einer Art Konditionalität unterliegen. Die auftretenden Probleme müssen sich aus der Berücksichtigung der sowjetischen Realität und der Richtlinien ergeben, die Parteimitarbeiter in dieser Zeit allgemein für die Kunst erließen.

Neben der Hervorhebung von Authentizität und historisch-ethnografischen Faktoren war es auch von großer Bedeutung, diejenigen Choreografen zu identifizieren, die mit dem Kameramann zusammenarbeiteten und Choreografien verschiedener Genres in wegweisenden Werken des georgischen Kinos schufen. Am Beispiel mehrerer Beispiele wurde zudem ein sehr wichtiges Detail hervorgehoben – der metaphorische Charakter der Choreografie, die Intensivierung des Subtextes des Films und der gegebenen Episode durch plastische Details. Es ist auch zu beachten, dass Informationen über die Choreografen, die die Tanzkompositionen inszenierten, im Filmabspann selten zu finden sind. Mithilfe mehrerer Quellen konnte ihre Identität ermittelt werden. Es ist auch zu beachten, dass die Identifizierung der angeblichen Urheberschaft anhand ihrer kreativen Handschrift nur in wenigen Fällen möglich war, da die für den Film geschaffene Choreografie, wo sie ein untergeordneter Bestandteil

ist und an den Kontext des Films angepasst wurde, im Vergleich zu den Werken der berühmten Choreografen der alten Plejaden völlig anders aussieht.

Die Kinematographie der 1920er Jahre zeichnete sich durch sehr interessante Vektoren aus: 1. Authentische Volkschoreographie mit einzigartigen Tanzmustern: „Suramis Festung“, „Arsena der Räuber (Bergadler)“, „Wer ist schuldig?“, „Der Mord von Taniel Mklavadze“, „Khanuma“, „Saba“ sind jene Filme, deren Aufnahmen mit historischer Genauigkeit Tanzmuster mit einem hohen Maß an Authentizität wiedergaben – kreisförmige Perkhuli, gestufte Perkhuli, „Khorumi“, Varianten von „Lekuri“, Tanz mit Dolchen, Perkhuli mit Klatschen, „Kintouri“. 2. In dieser Zeit trat die Begründerin des „freien Tanzes“ auf der Bühne auf. Die reformistische Richtung der amerikanischen Tänzerin Isadora Duncan: Theaterchoreografien wurden in den Filmen „Arsena Jorjiasvili“, „Surami Festung“ und „Amok/ „Der Amokläufer“ offenbart. Unter den Filmwerken der 20er Jahre ist der Film „Eliso“ besonders hervorzuheben. Neben dem Tanzvokabular, der kompositorischen Struktur des choreografischen Musters und dem historisch-ethnografischen Faktor offenbarte der Film Metaphern, ein Element der Intensivierung des Subtextes durch die choreografische Sprache. Die Episode des Tanzes „Tamar“ im Film „Die letzte Maskerade“ ist metaphorisch. Die 30er Jahre bewahren weiterhin die Qualität der Authentizität der in den Konofilmen verwendeten choreografischen Szenen. Die Filme „Mzagho und Gela“ und „Die letzten Kreuzfahrer“ verdienen Aufmerksamkeit für das Mann-Frau-Paar „Lekuri“, das heute fester Bestandteil des Tanzvokabulars der östlichen Bergregionen Georgiens ist. Besonderes Interesse erregte der bei „Armenfilm“ entstandene Tanz „Pepo“. Die im Film präsentierten Tanzkompositionen – „Mirzaia“, „Vadespan Sabalo Lekuri“, „Kintouri“ und ein Beispiel europäischer Alltagschoreografie – „Polka-Mazurka“ – liefern uns wichtige Informationen sowohl über die Choreografie als auch über die kulturellen Entwicklungstendenzen der damaligen Zeit. Im Film „Prometheus“ aus dem Jahr 1936 hätte „Khorumi“ angesichts der musikalischen und choreografischen Handschrift höchstwahrscheinlich von V. Chabukiani aufgeführt werden müssen. In diesem Film fehlt es an Authentizität, als ob die choreografische Komposition nicht organisch in die Episode „passt“ und separat steht, was ihre Integrität beeinträchtigt.

Im Filmschaffen der 40er Jahre ist eine zunehmende Verletzung von Konventionen und ethnografischer Wahrheit erkennbar. In diesem Zusammenhang ist „Das Mädchen von der Brücke“ bemerkenswert. Die vom Choreografen Jano Bagrationi inszenierte Komposition wirkt wie „auf Bestellung“ aufgeführt, hebt die ethnische Zugehörigkeit des Tanzmusters nicht hervor und erweckt den Eindruck einer Konzertnummer. Im Film „Giorgi Saakadze“ ist bekannt, dass die Szene der Beriki und Rusudani Lekuri vom Choreografen D. Javrisvili inszeniert wurde. Was die Episode des Tanzes „Khorumi“ betrifft, so ist ihre Einbeziehung in das kartli-kachetische Umfeld, insbesondere im 17. Jahrhundert, unter Berücksichtigung des historischen Faktors

nicht gerechtfertigt. Die Wahrung der historischen und ethnografischen Wahrheit in einem historischen Film ist ein wichtiger Aspekt. „Keto und Kote“, eines der bedeutendsten Werke der Filmografie der 1940er Jahre, nimmt sowohl hinsichtlich der Anzahl der choreografischen Kompositionen als auch der Genrevielfalt eine besondere Stellung ein. Die sechs Tanzepisoden des Choreografen Davit Machavariani, die von den Schauspielern des Films aufgeführt werden, hinterlassen durch die harmonische Verbindung ihrer schauspielerischen und choreografischen Fähigkeiten einen unvergesslichen Eindruck. Die vollendeten Kompositionen von Nino Ramischwili und Iliko Sukhischvili, aufgeführt vom Staatlichen Ensemble, erlangen den Status eines historischen Erbes.

In den 1950er Jahren zeichnet sich ein noch stärkerer Trend zu in den Film eingefügten choreografischen Elementen ab. Das Schaffen dieser Zeit ist geprägt von einer anorganischen Verbindung und einer gewissen Künstlichkeit zwischen Filminhalt und Choreografie. Eine Ausnahme bildet der Film „Maja Zkneteli“, in dem die historische und choreografische Struktur des Films organisch miteinander verschmelzen. Die vom Choreografen Givi Odikadze geschaffenen Theater- und Tanzepisoden sind an die ethnografische Realität des Films angepasst.

Die in den 1960er Jahren präsentierten Tanzkompositionen zeigen deutlich die Beteiligung von Choreografen am Entstehungsprozess eines Films. Doch auch in dieser Zeit nimmt die Choreografie eine untergeordnete Stellung ein und wirkt unnatürlich, als müsse sie in den Film „passen“. Auffällig ist, dass die Art der Tanzaufführung und die technischen Fähigkeiten der Tänzer und Schauspieler nicht mehr dem Stil und Charakter der Epoche entsprechen. Dieses Detail ist besonders in historischen Filmen erkennbar. In puncto Natürlichkeit bildet der Film „Verzweifle nicht“ dank des schauspielerischen Talents der beteiligten Schauspieler eine Ausnahme. Die 70er Jahre können als die Ära des Choreografen Juri Sarezki bezeichnet werden. In den in dieser Zeit entstandenen Musicalfilmen – „Aurzauri Salkhinetsi“ und „Melodien des Vera-Bezirks“ – spielen choreografische und plastische Elemente eine der Hauptrollen. Auf jeden Schauspieler zugeschnittene Tanzplastiken oder massenchoreografische Kompositionen sind fertige Werke, die vom immensen Können des Choreografen und der synchronen Zusammenarbeit mit dem Regisseur zeugen. In der Filmografie dieser Zeit verdient „Die Herbstsonne“ als historischer Chronist besondere Aufmerksamkeit aufgrund der im Film festgehaltenen Episode „Shalakho“ des Künstlers Lado Gudishvili. Bemerkenswert ist die Verwendung von Choreografie als Metapher in den Filmen. In diesem Zusammenhang sind folgende Filme hervorzuheben: „Eliso“ – eine Tanzszene während der Deportation des Dorfes, „Herbstsonne“ – „Tango“, „Die gemordete Seele“ – „Lekuri“, „Das andere Ufer“ – der letzte Tanz eines kleinen Jungen usw.

So ist die im georgischen Kino geschaffene Choreografie ein Träger des historischen Gedächtnisses und skizziert klar den Platz und die Rolle der Tanzkunst im Laufe des Jahrhunderts, die epochalen kreativen Merkmale und die laufenden Prozesse. Tanzplastizität oder massenhafte choreografische Kompositionen, die auf jeden Schauspieler zugeschnitten sind, sind vollendete Werke, die vom immensen Können des Choreografen und der synchronen Zusammenarbeit mit dem Regisseur zeugen. Aus der Filmografie dieser Zeit verdient „Die Sonne des Herbstes“ besondere Aufmerksamkeit als historischer Chronist für die im Film festgehaltene Episode „Shalakho“, gespielt vom Künstler Lado Gudiashvili. Bemerkenswert ist die Verwendung von Choreografie als Metapher in den Filmen. In diesem Zusammenhang sind folgende Filme hervorzuheben: „Eliso“ – eine Tanzszene während der Deportation des Dorfes, „Die Sonne des Herbstes“ – „Tango“, „Die gemordete Seele“ – „Lekuri“, „Das andere Ufer“ – der letzte Tanz eines kleinen Jungen usw. Die im georgischen Kino geschaffene Choreografie ist somit ein Träger des historischen Gedächtnisses und verdeutlicht den Platz und die Rolle der Tanzkunst im Laufe des Jahrhunderts, ihre epochalen kreativen Merkmale und ihre laufenden Prozesse. Tanzplastizität oder massenhafte choreografische Kompositionen, die auf jeden Schauspieler zugeschnitten sind, sind vollendete Werke, die vom immensen Können des Choreografen und der synchronen Zusammenarbeit mit dem Regisseur zeugen. Aus der Filmografie dieser Zeit verdient „Die Sonne des Herbstes“ besondere Aufmerksamkeit als historischer Chronist für die im Film festgehaltene Episode „Shalakhot“, aufgeführt vom Künstler Lado Gudiashvili. Bemerkenswert ist die Verwendung von Choreografie als Metapher in den Filmen. In diesem Zusammenhang sind folgende Filme hervorzuheben: „Eliso“ – eine Tanzszene während der Deportation des Dorfes, „Die Sonne des Herbstes“ – „Tango“, „Die gemordete Seele“ – „Lekuri“, „Das andere Ufer“ – der letzte Tanz eines kleinen Jungen usw. So ist die im georgischen Kino geschaffene Choreografie ein Träger des historischen Gedächtnisses und skizziert deutlich den Platz und die Rolle der Tanzkunst im Laufe des Jahrhunderts, ihre epochalen kreativen Merkmale und laufenden Prozesse.

„მკრანული მსრობა“

მქსაოწიცი

საკვანძო სიტყვები: სურათი, კინოკადრი, კინო-სინტაგმა, სიუჟეტური და ვიზუალური ექსპოზიცია, „სუბიექტის სიკვდილი“, კომპოზიციის მესამედის წესი

მიმოვიხედოთ გარშემო. ჩვენი თვალი ყველგან აღიქვამს გამოსახულებას. ვხედავთ ახლომდებარე საგნებს, გარჩევთ მათ დეტალებს; ვუყურებთ რეალობის ფართო ხედებს, სივრცეს, სიღრმეებს... შეგვიძლია ამ ფონზე გამოვარჩიოთ ცალკე ადამიანი, მივუახლოვდეთ მის სახეს, დავაკვირდეთ ცალკეულ ნაკვთს, ჩავხედოთ თვალებში და ვიგრძნოთ მისი სხვა ადამიანებისადმი მიმართული ემოცია, ან სულაც თავის თავისადმი, საკუთარი ფიქრებისადმი მიყურადებული... ჩვენს ირგვლივ არსებული გარესამყაროს უჩარჩო სურათები რაღაცას გვახვედრებენ - ცნობიერად და უფრო აშკარად, როდესაც გარგვეულ სიტუაციაზე წარმოდგენა გვაქვს, ან გაუცნობიერებლად, როდესაც რაიმეს მექანიკურად ვათვალიერებთ. აღქმული დეტალები შთაბეჭდილებას ახდენენ ჩვენზე, ფიქრსა და ემოციას აღგვიძრავენ, თვალსაზრისს გვიქმნიან, ერთ მთლიანობაში კრავენ შემჩნეულ ქმედებათა ფრაგმენტებს, რომელთაც, შესაძლოა, სადღაც სხვა გამოსახულებაში აქვთ დასაწყისი, რომელიც ჩვენ არ დავგინახავს; შესაძლოა, წარმოსახვით ვივარაუდოთ შემდგომ გამოსახულებაზეც, რომელსაც ჯერ ვერ ვხედავთ. სივრცეში გაფანტული სურათები ჩვენს შთაბეჭდილებაში იკრიბება, იფილტრება და ჩნდება რაღაც კავშირები, გარგვეული მიხედვრები, ვერ-მიხედვრები, რეალობაში ჩვენ მიერ დანახულისა და ვერ-დანახულის ერთგვარი შინაარსი, რომელიც შესაძლოა მგრძნობიარედ ეხებოდეს ჩვენს დამოკიდებულებებს მოვლენებთან, ღირებულებებთან, აღგვიძრავდეს ვინმესადმი თანაგრძნობას, რაიმესადმი შერიგება-შეურიგებლობას... ან შესაძლოა, წარმოვიდგენენ ღრუბელივით ცვალებადი და სრულიად უმნიშვნელო უკიდევანო რეალობის ზოგად ფრაგმენტს... მაგრამ რაც არ უნდა იყოს გამოსახულების არსი, მას ვხედავთ, როგორც სურათს, დინამიკურს, რომელსაც შემოსაზღვრული ჩარჩოს მიღმა აქვს დასაწყისი და დასასრული - ეს იქნება, ცოცხალ რეალობაში, კომპიუტერსა და ტელევიზორში დანახული მოძრავი სურათი, ან უძრავი სურათი ფოტოზე, წიგნში... შეიძლება სურათი ქვაშიც იყოს სამუდამოდ უძრავობაში გაჭედილი... მაგალითად, როგორც მეფე ვანტანუ გორგასლის მეფობის ეპოქაში, ბოლნისის სიონის სვეტისთავის რელიეფშია: ცოცხალ დინამიკაში აღბეჭდილი სიმეტრიულად ორ ლომს შორის მორბენალი ჯიხვი, რომელიც ალყაში მოქცეული თავის დაძვრენას ლამობს. გზა მოჭრილია, მაგრამ ეს ბასრებილება ლომები ახლა უკვე ერთიმეორეს შესცქერიან მრისხანედ.



სურ. 1. ბოლნისის სიონის მე-5 საუკუნეში აგებული სამნავიანი ბაზილიკის სვეტის თავი.
ეროვნული ფოტომატიანე, მფლ. ლ. თაქთაქიშვილი.

ქვედა რიგში, შველი დათვს გაურბის, საცაა ჩარჩოთი შემოსაზღვრულ ბარელიეფის კიდეს გადალახავს და კადრიდანაც გავა... თავის გადარჩენის შანსი, თითქოს მასაც აქვს... მაგრამ ამ გაქვავებულ „კადრებში“ მხოლოდ აწმყოა გამოსახული, ის, რასაც ახლა უშუალოდ ვესწრებით, რაც ამ წამიერების საზღვრებში ხდება.

რას ნიშნავს რწმენის ტაძარზე ცხოველთა ეს გამოსახულებები, თავად ცხოვრების მძაფრი სისასტიკიდან? უნუგემოთათვის საძვგდრო-სასიცოცხლო დევნის უშუალო პროცესის ხილვას, რომ ეგებ გადარჩენის სასწაულებრივი შანსი მათაც მიეცეთ, იმედი შეინარჩუნონ... წერაქვით გულდაგულ ამოტვიფრული არაგი, უბრალო, დეკორატიულ მნიშვნელობას კი არ ატარებს, ცხადია, ვაცილებით მეტს: ბოლნისის უძველესი ტაძრის მაღალ სვეტისთვეზე განთავსებული, ის ქვეშარიტებაზე მიგვითითებს, გორგასლის ეპოქის ქართლის სამეფოს სიმბოლურ კულმინაციაზე, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში, ისევ და ისევ აწმყო სურათში მეორდება და საბედისწეროდ დღესაც, აწმყო-რეალობას გვახსენებს. დროში გაჭედული წინასწარმეტყველება, ჯერ კიდევ მეხუთე საუკუნეშია ამოგვეთილი, რომის იმპერიის დაცემის პერიოდში, საქართველოს სამეფოს ჩამოყალიბების დროს.

რა შედეგებით დასრულდება ეს ქვაში ამოგვეთილი გამოსახულება, დროში არსებული განწყობა გვიგარნახებს, მხოლოდ ვარაუდი შეგვიძლია, ისიც განსხვავებული, რადგან გამოსახულება, თუ ის ფინალურ ფაზას არ წარმოადგენს, ჩვეულებრივ სხვადასხვა დამოკიდებულებას, სხვადასხვა თვალსაზრისს იწვევს. სურათი

ერთი თვალსაზრისია და მისი მზილველის თვალსაზრისი მეორე: მასთან, ყველას სხვადასხვა წინაპირობა, სხვადასხვა განწყობა, სხვადასხვა ხედვის ადგილი, სხვადასხვა თვალსაზრისი და ინდივიდუალობა აკავშირებს; შესაბამისად, დანახულის საზრისიც თავისთავად არაერთგვაროვანია: ის შეიძლება იყოს უშუალო და პირდაპირ გაგებელი, ირონიული, სიმბოლური, და შესაძლოა, საერთოდ ვერც აღქმული. ანუ ის, რასაც ჩვენ ყველა თითქოს ერთნაირად ვხედავთ, სინამდვილეში რეალობის სხვადასხვა სურათია, თუნდაც ქვაში, სიტყვებში, ფირსა თუ ჟღერადობაში იყოს მოჩარჩოებული. თუმცა, ეს ჩარჩო მაინც შემოხაზავს გაგების განსაზღვრულ ვარიანტებს, სტიმულირებულს მხატვრის ხედვიდან და თვალსაზრისიდან, რომელიც, თითქოს საკუთარი სულის ნაწილს ატყვევებს გამოსახულებაში და რომელსაც ამ ტყვეობიდან სწორედ მაყურებელი ათავისუფლებს.

კინოხელოვნებაში სურათი, იგივე ერთი შეჩერებული კადრი, რასაკვირველია, ასევე შეიძლება გამოხატავდეს ემოციასაც, თვალსაზრისსაც, სიმბოლოსაც, იყოს, ვთქვათ, რაიმე მოქმედების დასაწყისი თავის საზრისით, აღნიშნავდეს კულმინაციას, ან ფინალს... მაგრამ ფილმის თხრობისთვის ვერ იქნება საკმარისი მხოლოდ ერთი გამოსახულება, თუნდაც ის ისეთ ნახტომს წარმოადგენდეს, როგორც „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ ფინალურ კადრშია.



სურ. 2. კადრი ფილმიდან „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ 1968, რეჟ. ელდარ შენგელაია.

კინოს თავისებურება მოძრაობის გადმოცემაა, მისი არაჩვეულებრივი უნარი - დააფიქსიროს და გადმოსცეს მოძრაობის ფაზები, მოძრაობა, ანუ დროის მსვლელობა და მოქმედების მთლიანობა. რას ნიშნავს ეს განსხვავება თხრობისთვის, შინაარსის გადმოსაცემად? ცალკეულ სურათ-კადრსაც ხომ გააჩნია შინაარსი, მეტაფორულობა, სიმბოლურობა! ელდარ შენგელაია „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ წარმოგვიდგენს ეპიზოდს, რომელშიც სახიერადაა წარმოდგენილი არსებითი

ფუნქციონალური განსხვავება სურათ-კადრისა და კინო-კადრის გამომსახველობათა შორის. ეს თეთრი ხიდის სცენაა, აგულისა და შავლეგის დიალოგი. აგული საუბრობს თავის ძიებებზე ხელოვნებაში, რომელიც შავლეგს კარგად არ ესმის. „აი ასეთ ბიჭებს ხატავდა პიკასო!“ - მიაგნებს აგული მაგალითის და ხიდის მოაჯირზე შეფიქრიანებულად ჩამომჯდარ ბიჭზე მიუთითებს, რომელიც მდინარეს და თავის მოჟრიაბულ მეგობრებს ჩუმად უთვალთვალებს. აგული ბიჭის ამ პოზაში, გამომეტყველებაში, მის სულიერ წინააღმდეგობებს განჭვრეტს, შინაგან გაორებას, ერთი მხრივ, მეგობრებთან მიერთების ძლიერ სურვილს და მეორე მხრივ, მის შიშს, რაც მას აბრკოლებს და გადაწყვეტილების მიღებაში უშლის ხელს.

წარმოდგენილ სურათს მართლაც შეიძლება ჰქონდეს აღნიშნული შინაარსი, განწყობა. ერთი ფოტო-კადრი სრულიად გამონათავს მხატვრის დაკვირვებას, როგორსაც, ვთქვათ, პიკასო წარმოადგენდა. მაგრამ მეგობრები გადაწყვეტენ რეალობის არსში ჩარევას და ბიჭის დახმარებას. და შედეგად, ამ წამიერი „მერყევი სუბიექტის“ ფსიქოლოგიური პორტრეტიდან, სრულიად განსხვავებული, თამამი და ონაგარი ბიჭის პიროვნება წარმოისახება, რომელიც აღარ ემთხვევა „პიკასოს ბიჭის“ სურათის არსს. სტოპ-კადრის კინოკადრში გაგრძელების შედეგი, სრულიად მოულოდნელი და გამაწბილებელი აღმოჩნდება ხელოვნების სტილისა და სურათ-კადრის ჩარჩო-პირობითობაზე მომსჯელე, საკუთარი მიგნებით თავდაჯერებული ბატონებისთვის (და ნიშნის მოგებად გამამხიარულებელი მაყურებლისთვის), როდესაც „შეფიქრიანებული პიკასოს ბიჭი“ შლაპებსაც მოსტაცებს და „ლა პრედუსო მედუზოს“ ძახილით მხიარულად გადაეშვება ჟრიაბულით სავსე რიონში. ამჯერად, კადრში, თეთრი ხიდის ტიპური „მტაცებლის მხეცი მედუზას“ პიროვნება იხატება, ანუ როგორც შავლეგი უწოდებს მას „აფერისტ!“ რაც, როგორც ვთქვით, ვერ გადმოიცემა მხოლოდ ერთი სახიერი სურათით: „ესაა პიკასოს ბიჭი?! ამითი ერთობოდა პიკასო?!“



სურ 3 - ა, ბ. კადრი ფილმიდან „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ რეჟ. ელდარ შენგელაია.

ამ ეპიზოდში, ერთი მხრივ, ასახვის პრობლემებსა და სტილზეა საუბარი, მეორე მხრივ, კინოკადრსა და მიზანსცენის გაფართოებულ მნიშვნელობაზე, ფილმის რეალობა - ბიჭის რეალური ხასიათი სახვითი პორტრეტის მიღმა... თუმცა ნამდვილი რეალობა ასეთივე ქაოტური მოულოდნელობებითაა სავსე, ზოგადად ფილმში მოთხრობილის მიმართ.

კინოფილმი - ეს ეკრანული თხრობაა, კინოსურათის შინაარსის გადმოცემის ხელოვნება, ერთგვარი სისტემა, რომელიც თავის თავში მოიცავს: ცოცხალი რეალობის სურათებს, ლიტერატურული თხრობის პრინციპებს, სასცენო ხელოვნების, მუსიკალური, ვიზუალური, ფოტო და კინო ტექნოლოგიების ფართო შესაძლებლობებს: განათების, სტილის, ხედების, რაკურსების, კამერის მოძრაობის, მონტაჟის, რიტმული დინებისა და კომპოზიციის შემადგენელი ტექნიკური ელემენტების ერთობლიობას. ყველაფერი ეს ექვემდებარება კინოთხრობის სისტემას, ფილმის ავტორის, იგივე რეჟისორის ინდივიდუალიზმს, მსოფლმხედველობას, მიმართებას კულტურასა და რეალობასთან. „კინო - ეს მხოლოდ კადრის სიღრმე კი არა, არამედ აზრის სიღრმეცაა. სახილველის ფუნქციასთან ერთად, იგი მოწოდებულია შინაარსიც გადმოსცეს. სცენარის თითოეული სიტყვა - ეს ენერგიაა, კადრში პერსონაჟის ყოველი აქტი - ეს ენერგიაა, ყოველი ნოტი მუსიკალურ თემაში - ეს ენერგიაა, ფილმი - ეს სიტყვების, აქტების, ბგერების, ემოციების, ქცევების შეხამებაა“.¹

მაყურებელი შთაბეჭდილებითა და წარმოსახვით ერთმანეთზე კინძავს გამოსახულებებს, ხმებსა და დიალოგებს - ხედავს, ესმის და შეიგრძნობს ეკრანზე სახილველად შექმნილ ისტორიას. გამოსახულებათა ცვლა, ერთი სურათის ჩანაცვლება მეორეთი, გარკვეულ ენობრივ კავშირებს წარმოქმნის, ერთგვარ პარადიგმულ² სისტემას, რომელიც შემდგომ მნიშვნელობად და შინაარსის ქსოვილად გარდაიქმნება. „კინო ვიზუალური ხელოვნების ერთადერთი ფორმაა, რომელშიც თვალსაზრისის შეუძლია იყოს მოძრაობა და ამიტომ იგი განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან როლს ღებულობს ამ ხელოვნების ენის ჩამოყალიბებაში“³ - აღნიშნავს იური ლოტმანი.

კინოფილმშიც, სამეტყველო ენის მსგავსად, გამოსახულებებს შორის სინტაგმური⁴ კავშირები ყალიბდება. ზოგჯერ შინაარსობრივი მიზან-შედეგობრივი სიანხლოვით, ხშირად ფორმის - დაკავშირებული ელემენტების განმეორებადობის საშუალებით, ასეთ ბმებს დაწყვილებულ ობიექტებშიც შეიძლება შევხვდეთ და

1 Ангелов Андрей. Практическая режиссура кино. М.: Издательство «Deluxe», 2013.

2 პარადიგმა - ნიშნები, წესი, რომელიც ასახავს გარკვეული დონის ენობრივ ელემენტთა კანონზომიერ მიმართებებს. პარადიგმული მიმართებები ქმნიან მოცემული ენის ლექსიკური სისტემის სემანტიკურ სტრუქტურას.

3 Лотман Ю. Цивьян Ю., „Диалог С Экраном“ Александра“ Таллинн, Элементы Киноязыка. Точка зрения. 1994. გვ. 59.

4 სინტაგმა (ბერძნ. syntagma - ერთად აგებული, შეერთებული), შესიტყვება, ორი ან მეტი ენობრივი ერთეულის შეხამება მეტყველების ნაკადში. „სახლის+წინ“ „ქეთოვანის+სახლი“, „მალა+სახლი“, „სახლში+შევიდა“, „სახლი+დაინგრა“. მათ გარეგან სინტაგმას უწოდებენ; მაგრამ შეიძლება სინტაგმას ქმნიდნენ ისეთი ენობრივი ერთეულები, რომლებიც სიტყვაზე მოგლეა: „გადა+სახლება“, „სახლ-ეული“, „სახლ-კარი“, „სახლ+მმართველობა“ და ა.შ.

თხრობის სხვა კომპონენტთან კავშირებშიც: როგორცაა მაგალითად, ხმისა და გამოსახულების, პერსონაჟისა და ქმედებების დაწყვილება. მაგალითად, ჩარლი ჩაპლინის განმეორებადი შეფასებები, მიმიკები და ქმედებები, ან ვოგქათ, ელდარ შენგელაიას „ცისფერ მთებში“⁵ რედაქციის შენობაზე აცოცხებული და მასთან შესრდილი ვაზის ერთიანი სურათი, რომლის სახით წარმოქმნება კინოსინტაგმა, მყარი სემანტიკური კავშირითა და ღრმა კულტურული ასოციაციებით; ან ამავე ფილმში ზემოდან რაკურსით გადაღებული, ძველ ქუჩაზე ინერციულად მოძრავი ტრამვაი, რომელიც ვია ყანჩელის ნელ ვალსს მექანიკურად, ერთხელ და სამუდამოდ აჰყოლია; ასევე მტკიცე სინტაგმადაა ჩამოყალიბებული, მთავარი რედაქტორის მაგიდის ზემოთ, გაბზარული კედელი, მასზე „დაჭედებული“ „გრენლანდია“ და ბატონი ვასოს ამო აღმოფოთებული პროტესტი; ზაზაევინის გამუდმებული სიარული „ესხ-ბანკში“ და, რაც მთავარია, ფილმის სახელწოდებაში გამოტანილი მთავარი „ანუთი“ დაკავშირებული თავისთავად დაუკავშირებელი სინტაგმა: „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ისტორია“.

ობიექტებს შორის სინტაგმური კავშირი უფრო ძლიერია, როდესაც იგი მტკიცდება განმეორებადობით - ვარიაციულობით გამეორებული განსხვავებულ კონტექსტში. კინოთხრობაში კადრის ეს ერთმანეთთან მტკიცედ დაკავშირებული კომპონენტები, მრავალრიცხოვანი კინოსინტაგმები შინაარსის რელიეფურ ქსოვილს ქმნიან, სიუჟეტის მსვლელობას ბიძგს აძლევენ და მოქმედების განვითარებას განაპირობებენ. შესაძლოა, ფილმში ორი მოცემულობა, ორი სხვადასხვა შინაარსის გამოსახულება და კადრი იყოს თანმიმდევრულად დამონტაჟებული, მაგრამ მიზეზ-შედეგობრივად ერთმანეთს იმდენად მჭიდროდ უკავშირდებოდეს, რომ სიმბოლურ განზოგადებას იღებდეს. მაგალითად, ამავე ფილმში, საგანგაშო სასტვენითა და რაღაც სპეციალური ხელსაწყოებით აღჭურვილი, სათანადო ფორმაში გამოწყობილი, პოსტზე მომლოდინე მარკუზიდერი ერთი მხრივ და შენობის ნგრევის სურათი მეორე მხრივ; ან გავიხსენოთ, სტენლი კუბრიკის „დოქტორ სტრეინჯლაკში“⁶ შემოღობილი ოფიცრის ჯეკ რაიპერის მიერ ღილაკზე თითის დაჭერა, რომელსაც მთელ დედამიწაზე ატომური ბომბების აფეთქებები მოსდევს.

ფილმის თხრობაში კადრებს შორის ასეთი ბმა შეიძლება შეაღებდური წინააღმდეგობრივი კადრის ან კადრების ჩადგმული რიგით გაწყდეს, ანუ თხრობის მნიშვნელოვან კომპონენტებს შორის კავშირი „მოლოდინით“ შეივსოს. მაგალითად, ფილმებში გვინახავს, როდესაც სიყვარულით ავსებულმა პერსონაჟებმა ეს - ესაა უნდა აკოცონ ერთმანეთს, მაგრამ ეს არ ხდება სიუჟეტში სიტუაციის სხვადასხვა გართულების გამო. მნიშვნელობით დატვირთული კადრების (ან კადრის ორი კომპონენტის) მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის წყვეტა თხრობაში დაძაბულობას, წინააღმდეგობებით ავსებულ ძლიერი მიზიდულობის ველს წარმოქმნის. ეს ველი „კვანძის გახსნას“, საბოლოოდ, მაინც გადაწყდება, თხრობის ამა თუ იმ წესრიგით, როგორცაა ჟანრი, ფორმა, სტილი და სხვ. „მოლოდინის“ ხასიათიდან და თავისებურებიდან გამომდინარე. მაყურებელმა - ჩასმულ წინააღმდეგობრივ მოვლენათა ჯაჭვის მიუხედავად, ჟანრის კანონთა ცოდნით, ცხოვრებისეული გამოცდილებით ან კულტურული ღირებულებების შესაბამისად, იცის, რაც სავარაუდოდ

5 „ცისფერი მთები“ 1983 რეჟ. ე. შენგელაია.

მოხდება, რითაც თხრობა დასრულდება. როგორც მაყურებლისთვის თავიდანვე ცნობილია ოიდიპოსზე წინასწარმეტყველება და ამ აღსრულების გამჟღავნებას ელოდება. ასევე, კინომაყურებელმაც იცის, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი მთლიანობის განხეთქილება, კომპონენტთა სიმორე, მიზეზ-შედეგობრიობის არევა, მასში გარკვეულ იმედგაცრუებას, ან შიშნარევი მოლოდინის გრძნობას აღძრავს, თხრობის პროცესი ამით კიდევ უფრო ერთიანდება, უფრო მტკიცედ იკვრება საწყისი და საბოლოო კადრი.

კადრებს შორის მკაცრად მოწესრიგებული მიზეზ-შედეგობრიობის არსებობა-არ არსებობა კინოგრამატიკის მნიშვნელოვანი ელემენტია. „თუმცა კინოში ჩვენ არ ვმსჯელობთ, არამედ - ვხედავთ. ეს დაკავშირებულია იმასთან, რომ ლოგიკა, რომელიც მართავს ჩვენს აზრს თავისი კანონების შესაბამისად, და რომელიც ითხოვს მიზეზისა და შედეგის, წინაპირობისა და დასკვნების მკაცრ მოწესრიგებას, კინემატოგრაფში, ხშირად უთმობს ადგილს ყოფითი ცნობიერების სპეციფიკურ ლოგიკას. ასე, მაგალითად, კლასიკური ლოგიკური შეცდომა „post hoc, ergo propter hoc“ („ამის შემდეგი - ნიშნავს ამისი მიზეზით“) კინოში ჭეშმარიტების სახით გვიბრუნდება: მაყურებელი დროის თანმიმდევრობას აღიქვამს როგორც მიზეზს. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია იმ შემთხვევებში, როდესაც ავტორი აერთებს ლოგიკურად დაუკავშირებელს ან აბსურდულად ერთიმეორესთან შეუხამებელ ნაჭრებს: ავტორი უბრალოდ აწებებს ერთმანეთთან კავშირის არმქონე ნაწყვეტებს, ხოლო მაყურებლისთვის წარმოიქმნება დანგრეული ლოგიკის სამყარო, რამდენადაც, იგი აქამდე ვარაუდობდა, რომ მისთვის ნაჩვენები სურათების ჯაჭვი უნდა წარმოადგენდეს არა მხოლოდ დროის, არამედ ლოგიკურ თანმიმდევრობასაც. ეს რწმენა გააზრების პრეზუმციას ეფუძნება: მაყურებელი ვარაუდობს იქიდან გამომდინარე, რასაც ხედავს: 1) მას უჩვენებენ; 2) უჩვენებენ განსაზღვრული მიზნით; 3) ნაჩვენებს აქვს აზრი. აქედან, თუ მას სურს გაიგოს ნაჩვენები, მან უნდა გაიგოს ეს მიზანი და საზრისი“.⁶

ასე, რომ იმისათვის, რათა გავიგოთ, რას ვუყურებთ ეკრანზე, უმნიშვნელოვანესია, რაღაც მიზნის შესანებაც ვიცოდეთ - რა იყო დასაწყისში, რით დასრულდა და ასევე, გავერკვეთ, როგორ მოხდა ეს ყველაფერი - ანუ თხრობას უნდა გააჩნდეს ისტორიის გადმოცემის ჩვეულებრივი კლასიკური კომპონენტები: დასაწყისი, განვითარება და დასასრული, ექსპოზიცია - სიუჟეტის დასაწყისი; კვანძი-კულმინაცია-კვანძის გახსნა და ფინალი. თანმიმდევრულად დალაგება არ არის სავალდებულო, არც კატეგორიულ ნაწილებად დაყოფა, თუმცა ამ ფუნქციითა არსებობა თხრობაში იმდენად არის არსებითი, რამდენადაც სწორედ ეს გზა მიგვიყვანს ამა თუ იმ საზრისამდე.

მახსენდება დიალოგი ერთი ფილმიდან: „დეე, როგორ უნდა მიხვდე, სიყვარული ნამდვილია თუ არა?“

- ჩვეულებრივ, მუსიკა უფრო ხმამაღალია ხოლმე, აიღება მსხვილი, ახლო ხედი, ზოგჯერ გადაღება შენელებდა... - პასუხობს ტელერეჟისორი დედა.

- ტელევიზორში კი არა, ცხოვრებაში!⁷

6 Лотман Ю. Цивьян Ю., „Диалог С Экраном“ Таллинн, Элементы Киноязыка. 1994. გვ. 162.

7 მე არასდროს ვაზნდება შენი (англ. I Could Never Be Your Woman) 2007, რეჟ. ემი ჰაქერლინგი.

ასეა, შესაძლოა ზუსტად ცხოვრებიდან აღბეჭდილი გვევონოს, მაგრამ ეკრანზე ეს ცხოვრება სხვაგვარია! ყველაფერი განსხვავებულად ხდება, ვიდრე სინამდვილეში! საგულდაგულოდ შერჩეული სიუჟეტით, დაგარცხნილი, გრიმწასმული და კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობებით, სპეციალურად დადგმული სცენებით, ავტობიოგრაფიების შემთხვევაშიც კი... როგორც კინოს უდიდესი ოსტატი ფედერიკო ფელინი აღნიშნავს: „ნაჩქარევი და გამარტივებულია იმის თქმა, რომ ჩემი ფილმები ავტობიოგრაფიულია. მეხსიერება მათი სიღრმისეული წყარო არ არის. ვფიქრობ, ეს - ბავშვობა, ხასიათი, ნოსტალგია, ოცნებები, მოგონებები - მე თავად გამოვიგონე, იმისთვის რომ ამ ყველაფერზე მეოქვა“.⁸

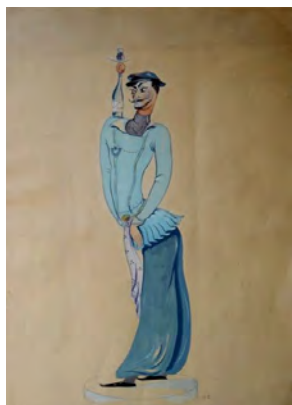
ამგვარად, კინოფილმი ეს მხოლოდ მექანიკურად ფორზე გადაღებული მოძრაობის გამოსახულება არ არის. და წარმოგვიდგენს არა მხოლოდ თვალსაზრისის სამყაროზე, არამედ მიზან-შედეგობრივად (ან განზრახ არა-მიზან-შედეგობრივად) მოგვითხრობს, ალაგებს სურათებს, გამოსახულებებს, სცენებს ადამიანების, მათი სხვადასხვაგვარი ქმედებების შესახებ, მათი ფიქრის, შთაგონების, შექმნილი „გამოუვალი“ სიტუაციებისა და მათგან „გამოღწევის“, პრობლემათა გადაწყვეტების შესახებ. ანუ კინოფილმი - ეს კონკრეტული ტექსტია, მოიცავს გარკვეულ ინფორმაციას, მოგვითხრობს ამბავს, აქვს შინაარსი და ამ შინაარსის გადმოცემის განსაკუთრებული ტექნოლოგია, გამოხატვის მრავალფეროვანი არჩევანი, სტილური მთლიანობა, სპეციალურად ფილმის ტექსტის ამოსაცნობად შექმნილი თხრობის წესრიგი. აქვე უნდა აღინიშნოს, ეს ერთნაირად ეხება როგორც მხატვრულ კინოს, ისე დოკუმენტურს, რომელიც ითვლება, რომ პირდაპირ, ჩაურევლად აფიქსირებს რეალობას, ნამდვილად არსებულ ადამიანებს, ვითარებას, დასაბუთებულად ობიექტურად მოგვითხრობს; თუმცა აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ „ობიექტურობა“ ჩვენ ირგვლივ არსებულ ქაოტურ სამყაროშიც პირობითი ცნებაა, და ზუსტ საზომად ნამდვილ ცხოვრებაშიც ვერ გამოგვადგება. მართალია, არსებობენ კონკრეტული ობიექტები, შესაძლებელია საგნის, მოვლენის ფაქტობრივი ჩვენებაც, მაგრამ მათზე თვალსაზრისი და ფილმის საზრისი, შესაძლოა, სწორედ იმან წარმოქმნას, რაც ეკრანზე საერთოდ არ უჩვენებიათ, რაც მაყურებელს არსად არ უხილავს, და წორედ თხრობის უხილავმა სუბიექტურმა პაუზამ, რაღაც გადაადგილებამ, საგნებს შორის მანძილმა - დაშორებამ თუ მიახლოებამ შეიძლება განსაზღვროს... იმ გადაადგილებადი მძიმის მსგავსმა, პუნქტუაციის მნიშვნელობის შესახებ აკაკი წერეთლის ნაკვესიდან რომ გვანსოვს: „ისწავლე, შვილო, ისწავლე მამაშენივით, ვირი არ გამოხვიდეო“.

კინოფილმის ვიზუალური თხრობა გულისხმობს, უპირველეს ყოვლისა, სიუჟეტური საფუძვლის არსებობას. ჩვეულებრივ, ამ შემთხვევაშიც, სიუჟეტი სამი ძირითადი ნაწილისგან შედგება. ესენია: 1) ექსპოზიცია (დასაწყისი); 2) კონფლიქტი (შუა ნაწილი); და 3) ფინალური გადაწყვეტა, დასკვნა (დასასრული).

ამგვარად, კინოფილმის დასაწყისს ექსპოზიცია ანუ შესავალი ეწოდება. ეს თხრობის მნიშვნელოვანი ნაწილია, რადგან, თუ აუდიტორიისათვის არ იქნება ცნობილი ფილმის ისტორიის აუცილებელი ფაქტები, შეიძლება გაუჭირდეს მი-

⁸ ფედერიკო ფელინი „ტკბილი ცხოვრების შესახებ“.

სი შინაარსის წვდომა და არასწორად აღიქვას ასახული მოვლენები. ექსპონიციის ჩვეულებრივ ხსნის ეკრანზე წარმოსადგენ ისტორიაში არსებულ წინაპირობას, როგორც ვთქვით, განისაზღვრავს ამ ისტორიის დასაწყებად აუცილებელ ფაქტებს, აღნიშნავს მოქმედების ადგილს, დროს, ვითარებას: სად ხდება, როდის, ვინ არიან მასში მოქმედნი, აღნიშნავს მათ ხასიათებს; მიუთითებს მოქმედების დაწყების სიტუაციაზე - ზოგადად, თხრობის ფაქტორებსა და მიზეზებზე, რაც საბოლოოდ, განაპირობებს შედეგს. მაგრამ ექსპონიციის მხოლოდ ამ ფუნქციით არ შემოისაზღვრება: ფილმის ამ ნაწილში შეიძლება გამოიხატოს სტილი, ჟანრის თავისებურება, ვიზუალური ფორმის ელემენტები, ავტორის თვალსაზრისი, ტონალობა, ჟღერადობა, რომელიც შეიძლება იყოს მაჟორულიც და მინორულიც, ტემპი: ნელი ან სწრაფი, რიტმი ან არითმია, ექსპრესია ან სიმშვიდე... ანუ განისაზღვრება საერთო ტონალობა - ჟღერადობის, ხაზებისა და ფორმების, გამა, როგორც იდეა, როგორც მსოფლმხედველობა და მთავარი აზრი. ხაზი, ტონალობა, ფორმა, ფერი, მოძრაობა, რიტმი - ეს თხრობის ვიზუალური კომპონენტებია და ნებისმიერ გამოსახულებაში შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ, უძრავშიც, მოძრავშიც, მოქმედების ადგილზე, დეკორაციაში, რეკვიზიტებსა და კოსტიუმების მოხაზულობაში, მსახიობთა მოძრაობასა და გარეგნობაში. მაგალითად, გიორგი შავეულიძის მიერ შესრულებულ ყარაჩოხელის ცეკვაში „ქეთო და კოტედან“,⁹ იოლად ამოვიცნობთ გუდიაშვილის „კინტოს“, საერთო ხედით, სილუეტის მოხაზულობით, გამოხატული კენიანი პროფილით, გრიმით, ჩაცმულობით, მოძრაობის ხასიათით. მოძრაობა - კინოხელოვნების უმნიშვნელოვანესი, არსებითი ვიზუალური კომპონენტია, ის, რაც იტაცებს მაყურებლის თვალს, აორგანიზებს ეკრანულ სივრცეს, ობიექტების გადაადგილებას, მოქმედების მსვლელობას და რიტმს.



სურ. 4. ლ. გუდიაშვილი, „კინტო“.



სურ. 5. გიორგი შავეულიძე კადრში ფილმიდან „ქეთო და კოტე“, 1948. რეჟ. ვახტანგ ტაბლიაშვილი და შალვა გედევანიშვილი.

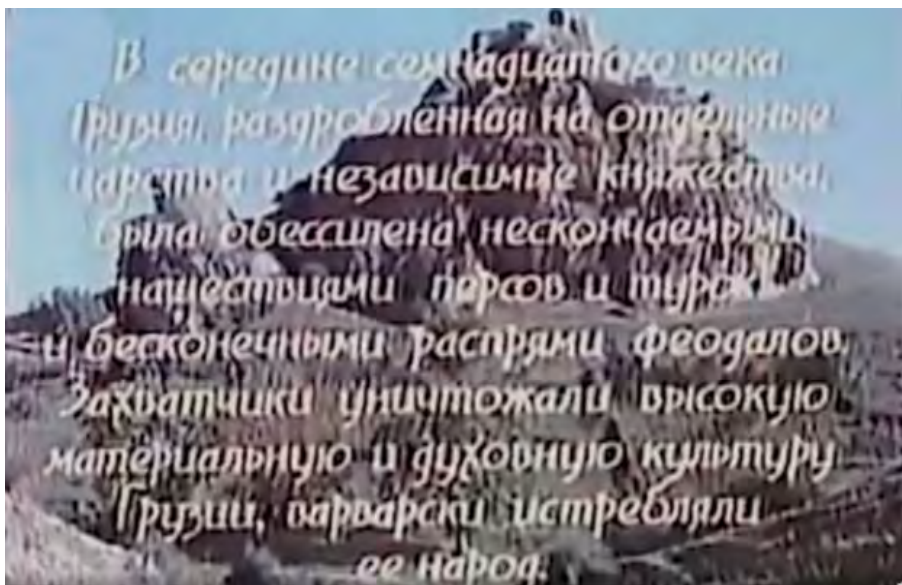
იზუალური კომპონენტები მნიშვნელოვნად განსაზღვრავენ გამოსახულების ხასიათს, ზეგაღწეას ახდენენ მაყურებლის განწყობაზე, იდეის აღქმაზე. მაგალითად, ტონალობა - კადრის ატმოსფერო და მასში გამოხატული ობიექტების სიმკვეთრე ისევე გვაგრძნობინებს ფილმში წარმოდგენილი ისტორიის, სცენის ხასიათს, როგორც მუსიკა მიგვანიშნებს ზოგჯერ რაღაც ნათელზე, მსუბუქსა და სახალისოზე, ან პირიქით, მუქ ტონებში - მძიმეზე, დამთრგუნველსა და საშიშზე. ასევეა ფერიც, ხაზიც - მათაც შემოაქვთ ფილმში ემოცია, სტილი, განწყობა. ზოგჯერ ფერს სიმბოლური მნიშვნელობითაც ტვირთავენ, რომელსაც მოაქვს შესაბამისი განწყობა... თუმცა ამის დარღვევაც შეიძლება, რადგან ნებისმიერი ფერი შეიძლება აღნიშნავდეს საშიშროებას, ისევე, როგორც უსაფრთხოებას, სიკეთეს ან ბოროტებას და ა.შ.

კინოეკრანის ვიზუალური სტრუქტურის მთავარი ობიექტი - თავად მსახიობია. თავისი უნიკალური გარეგნული მონაცემებით, ხმით, მიმიკით, ჟესტებით და მოძრაობის თავისებურებებით, სწორედ იგი კრავს ერთიანობაში ყველა ვიზუალურ კომპონენტს, და წარმართავს სივრცის, ხაზის, ფორმის, ტონის, ფერის, მოძრაობისა და რიტმის სახიერ მთლიანობას. ამიტომ კინემატოგრაფში, არა მხოლოდ მსახიობის ოსტატობას, და მის ნიჭიერებას ექცევა ყურადღება, არამედ ამა თუ იმ როლისთვის საჭირო გარეგნულ უნიკალურობასაც, განსაკუთრებულობასა და თამაშის მეტყველ მანერას.

თუმცა, როგორც ბრუს ბლოკი ამბობს: „ცარიელი ეკრანიც კი, უკვე ატარებს საკუთარ თავში სივრცეს, ხაზს, ფორმას, ტონს და მოძრაობას. ანუ ეკრანი არასდროს არ არის ცარიელი. უმოძრაო ფოტოგრაფიაც კი იყენებს რიტმისა და მოძრაობის კომპონენტებს. რამეთუ ვიზუალური კომპონენტები ეკრანის განუყოფელ ნაწილს განეკუთვნებიან“.¹⁰

„უხმო კინოს“ ეპოქიდან დაწყებული, სცენარისტები გამუდმებით ავითარებდნენ ვიზუალურ ენას მთლიანად სიუჟეტისა თუ მისი ცალკეული ნაწილის გადმოსაცემად. ეკრანის სიმუნჯე აიძულებდა მათ, შინაარსი თავად სურათის გამომსახველობაში ჩაედოთ და არა სიტყვებში. თუმცა, სიტყვების გარეშე ბევრი რამ გაუგებარი რომ არ დარჩენილიყო, კადრებს შორის და კადრებს ქვეშ, ეკრანზე დაწერილი ტექსტებით, ტიტრებით განმარტებებს ურთავდნენ. ასევე, ტიტრები წარმოადგენდნენ ფილმის ექსპოზიციასაც, რომლებიც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ უხმო გამოსახულებებისთვის მნიშვნელობისა და აზრის მისანიჭებლად. თუმცა, ასეთი დაწერილი ექსპოზიციები იმაზე მეტ ხანს შემორჩნენ ეკრანებს ვიდრე ამას კინოს თხრობის განვითარებული ფორმა მოითხოვდა. მაგალითად, 1956 წელს ლეო ესაკიას მიერ გადაღებულ „ბაში-აჩუკს“, წინ უძღვის პირდაპირ კადრზე დაწერილი ტექსტი და კადრს გარე დიქტორის ხმა, რომლებიც გვამცნობდნენ მეჩვიდმეტე საუკუნის შუა ხანებში, ცალკეულ სამეფოებად და ფეოდალურ სამთავროებად დაქუცმაცებული საქართველოს უკიდურესად მძიმე ხვედრზე, სპარსელებისა და თურქების დაუსრულებელი შემოსევებით დასუსტებულ ქვეყანაზე, და იმასაც, რომ „ხალხი ეძებდა ხსნას და თავდადებით იბრძოდა თავისუფლებისათვის“.

¹⁰ Брюс А. Блок, Визуальная история: взгляд на структуру кино, телевидения и новых медиа. М.: 2012.



სურ. 6 კადრი ლეო ესაკიას ფილმიდან „ბაში-აჩუკი“ 1956.

ანუ აქ ექსპოზიცია კინომაყურებელს სიტყვიერად გამოხატული (სამეტყველო და დაწერილი) ტექსტით ატყობინებს ფილმში წარმოდგენილ ისტორიულ დროსა და ვითრებაზე. ამ ზოგად ისტორიულ შესავალს მოსდევს მეორე, უფრო ვიზუალური გამოსახულებითა და მოქმედებით დაკონკრეტებული ექსპოზიციის ნაწილი, შექრილი უშუალოდ ფილმის თხრობაში. ეს მეორე, სიუჟეტში ჩართული ექპოზიციის ნაწილი წარმოგვიდგენს ხალხის წიაღიდან აღმოცენებულ გმირს, ვინმე ქართველს, „ბაში-აჩუკს“ - არც ყმას, არც დიდ თავადს, არმედ მათ შორის შუალედურს, ყველასთვის ერთნაირად მისაღებს, ყველანაირად დამშვენებულს



- სულიერი სიმაღლით, კეთილშენობით, გარეგნობით სრულყოფილს, გამორჩეულად მარჯვებს, რომელიც ციხესიმაგრის საერთო ხედზე, ცხენზე ამხედრებული, მოხდენილად მოათონხარიკებს ბედაურს და ლალი სიმღერით („რა მადლიანად ანათებს შენი მზე, შენი მთვარეო“) გამოხატავს პატრიოტულ სულისკვეთებას. ამგვარად, ამ ორნაწილიან ექსპოზიციაში მოცემულია ფილმის მოქმედების სივრცე და მოქმედი იდეალური გმირი, რომელიც ამავე ექსპოზიციის ნაწილშივე ასწრებს გაჭენებული ცხენის მიერ გატაცებული ქალისა და თოფის ზუსტად მიზანში სროლით, ხის ტოტებში გახლართული მიმინოს გადარჩენას.

სურ. 7. კადრი ფილმიდან „ბაში-აჩუკი“, 1956, რეჟ. ლეო ესაკია.

ექსპოზიცია, როგორი ფორმითაც არ უნდა იყოს წარმოდგენილი ფილმის თხრობაში, როგორც უკვე ვთქვით, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრავს ეკრანზე წარმოდგენილ ადგილსა და დროს, ვითარებას, პერსონაჟებსა და მათ მოქმედებას; ადგენს ძირითადი სიუჟეტური ელემენტების საწყის მოცემულობას. ხოლო ვიზუალური ექსპოზიცია განსაზღვრავს, თუ როგორ უნდა დაუკავშირდეს ესა თუ ის ვიზუალური ელემენტი სიუჟეტს, მის ამა თუ იმ ნაწილს. სიტყვით გამოხატული მნიშვნელობისა და გამოსახულების შეხვედრის მაგალითებს ჩვენ ერთგვარად შეგვხვთ კინო-სინტაგმების მაგალითებით, თუ როგორ გარდაიქმნება წარმოთქმული სიტყვა, ხმა თუ მოქმედება ვიზუალურ გამონათქვამად, და რაც, ფილმში, თანდათან, ვიზუალურად გამოხატულ კინოფრაზებს აყალიბებს და კინოთხრობას წარმართავს. ცნობილი ამერიკელი კინემატოგრაფისტი ბრუს ბლოგი, თავის წიგნში, სიტყვებიდან გამოსახულებაზე გადასვლის პროცესს განსხვავებულად წარმოგვიდგენს: „ისტორია იწყება: „ერთხელ ცხოვრობდა ბედნიერი ოჯახი“. ეს ექსპოზიცია შეიძლება გაფართოვდეს „ერთხელ ცხოვრობდა ბედნიერი ოჯახი, ოთხუთხედი ფორმის ბრტყელ სივრცეში, გარემოცული თბილი ფერების ტონალობით. ახლა ექსპოზიციაში უკვე არსებობს როგორც სიუჟეტური, ისე ვიზუალური საწყისი. დამუშავდა ვიზუალური ექსპოზიციის წესრიგიც.

სიუჟეტური და ვიზუალური ექსპოზიციები ერთსა და იმავე დროს უნდა ხდებოდეს. სტივენ სპილბერგის ფილმში „ხანა“, მუსიკალური, ვიზუალური და სიუჟეტური ექსპოზიციები ერთსა და იმავე დროს წარმოიქმნებიან. მაყურებელს ესმის საშიში მუსიკა (ზვიგენის თემა), წყალქვეშ ნელა მოძრავი კამერა მსხვერპლს ზვერავს (ზვიგენის ხედვა), და ზვიგენი ხარბად ჭამს უდანაშაულო ადამიანს (ზვიგენი-მკვლედი). სპილბერგმა მუსიკალური, ვიზუალური და სიუჟეტური შესავალი ფილმის საწყის სცენაში გამოიყენა. აუდიტორია ცნობს ექსპოზიციაში ზვიგენის მოახლოების წესს, ცნობს მუსიკასა და კამერის გადაღების წერტილს. აუდიტორიას აქვს ყველა აუცილებელი ფაქტი ისტორიის დასაწყებად.

„ხანაში“ ექსპოზიციაში შექმნილი მუსიკალური, ვიზუალური და სიუჟეტური წესები, ფილმის განმავლობაში არ იცვლება. თემატური მუსიკა დაჰყვება ზვიგენის გამოჩენას, წყლიდან მისი გამოხედვა მუდამ ერთსა და იმავე მანერაშია გადაღებული, ხოლო ზვიგენი აგრძელებს შეტევებს. აუდიტორიისთვის მუსიკა და წყალქვეშა ხედვის იერსახე მტკიცედ ასოცირდება ზვიგენთან, ამიტომ ზვიგენის ჩვენებაც კი არ ხდება საჭირო. შესავალი მუსიკა და კამერის გადაღების ზუსტი წერტილი მაყურებელში შიშს ავტომატურად იწვევს.

ვიზუალურ ექსპოზიციას უნარი შესწევს განსაზღვროს ყველა საბაზისო ვიზუალური კომპონენტის ვიზუალური სტრუქტურა. ნებისმიერ ვიზუალურ კომპონენტს შეუძლია დაკავშირება პრაქტიკულად ნებისმიერ ემოციასთან, განწყობასთან, სიტუაციასა და გმირის თავისებურებასთან.

ექსპოზიციაში მოცემული ვიზუალური წესრიგი მთელი ნაწარმოების შესრულების გზამკვლევად განიხილება. ვიზუალური კომპონენტის არჩევანს სივრცისთვის, ხანისთვის, ფორმისთვის, ტონისთვის, ფერისთვის, მოძრაობისა და რიტმისთვის, ნებისმიერ სიუჟეტში შეუძლია განსაზღვროს ობიექტივი, გადაღების წერტილი,

მოქმედების ადგილი, კოსტიუმები და დიზაინი“.¹¹

სტივენ სპილბერგის ფილმი უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს და ხაზგასმით აღნიშნავს, სწორედ, რეჟისორის გააზრების განსაკუთრებულობას, სტილის გამოჩენილობას. სწორედ ამ უნიკალურობის წყალობით აღწევს ფილმი უდიდეს გამომსახველობას და წარუშლელ შთამბეჭდაობას. მაგრამ ბრუს ბლოკის საინტერესო და დამაჯერებელი მსჯელობის მიუხედავად, შეიძლება შევნიშნოთ, რომ უნიკალური ფორმის ზოგად, საერთო გამომსახველობის წესად ქცევა, სავარაუდოდ, ასევე შედეგიანად ვერ იმუშავებს სხვა შინაარსის, სხვა ტიპის ფილმებში. „ხახას“ თხრობის თავისებურება სპილბერგის რეჟისორული მიგნებაა, სწორედ, ამ კონკრეტული ფილმისთვის, სპეციალურად ამ მითის მოსათხრობად გამიზნული ფორმა და მისთვის შექმნილი საცნობი „შტამები“. მაგალითად, ის ფორმა, რომ ექსპოზიციში დაწესებული მუსიკალური, ვიზუალური და სიუჟეტური თხრობის წესი, ფილმის განმავლობაში არ იცვლება, შესაძლოა, სულაც არ იყოს სამაგალითო და აქტუალური სხვა რეჟისორისთვის, მაგალითად, ჟან-ლუკ გოდარის არანაკლებ გენიალური ფილმებისთვის. მიუხედავად ამისა, თავისთავად, ცალკეული წესის გამოყენება როგორც ხერხის: ხმის, გადაღების წერტილის, ან მოქმედების ტემპისა და რიტმის ერთდროული წარმოდგენა ექსპოზიციის ნაწილში, ან სახეთა გადათამაშება-განმეორებადობა, კინოთხრობის გამომსახველობას, რასაკვირველია, გააძლიერებს.

მაგალითად, შეგვიძლია გავიხსენოთ სხვა, ბრწყინვალე ეკრანული თხრობით გამოჩენილი ფილმი, ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინი“.¹² სადაც ექსპოზიციში ასევე ერთადაა წარმოდგენილი მნიშვნელოვანი საგანი, მოვლენა, ვითარება, ბგერები, სიტყვები, თუმიცა, მათგან, ფილმის სიუჟეტში მხოლოდ ერთი დეტალი - კეინის მიერ წარმოთქმული სიტყვათა შეთანხმება „ვარდის კოკორი“ მეორდება; ინტრიგა, რომელიც, თუმიცა, მუდმივად მაყურებლის თვალწინ ტრიალებს, თხრობის კომპოზიციას წარმართავს, მარტივად ერთი და იგივეა - უბრალოდ „ვარდის კოკორი“, მაგრამ, ამავე დროს, მისი მნიშვნელობა მუდამ იცვლება: სიუჟეტის სხვადასხვა შენაკადში, სხვადასხვა შეპირისპირებაში, დროის სხვადასხვა ეტაპზე, სხვადასხვა პერსონაჟთან... მნიშვნელობებში აცდენილი გამუდმებით დამუშავებას განიცდის და უფრო დამაჯერებელ ვერსიას დაეძებს... „მოქალაქე კეინის“ თხრობის თავისებურება კლასიკური მუსიკის კანონების შესაბამისად დალაგებულ მუსიკალური ნაწარმოების რთულ ფორმას ჰგავს, რომლის მრავალხმიან საორგესტრო ვარიაციებში ყოველთვის გამოჭვივის სახემეცვლილი მოტივი - თხრობის მთავარი, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე წონიანი ელემენტი. მუსიკის ელემენტარულ საფუძვლების მხრივ თუ განვიხილავთ, კიდევ უფრო პირდაპირ მსგავსებას აღმოვაჩენთ: მაგალითად, ექსპოზიციში კეინის მიერ სიკვდილის წინ ამოთქმული ეს უკანასკნელი სიტყვები „ვარდის კოკორი“, ფილმის საერთო ტონალობაში, ტონის მიმცემი პირველი ბგერის, „ტონიკის“ ფუნქციის ანალოგიურია. სწორედ

¹¹ Брюс А. Блок, Визуальная история: взгляд на структуру кино, телевидения и новых медиа. М.: 2012. გვ. 251-252.

¹² „მოქალაქე კეინი“ 1941, რეჟ. ორსონ უელსი.

ის, რომელიც წარმოაჩენს თხრობაში საწყისს, რომლიდანაც იწყება ინტრიგა, რომელსაც აქვს მიზიდულობის ძალა ფილმში არსებული ყველა ობიექტის მიმართ, განაპირობებს მათი ჟღერადობის ხასიათსა და ადგილს სიუჟეტის საერთო ტონალობაში. ეს „ტონიკური“ ობიექტი ფილმის სხვა ობიექტებს შორის, ლაკმუსივითაა, რომელიც მრავალფეროვან რეალობაში გაზაფხული სინამდის არსს ამჟღავნებს - გამოყოფს აქცენტებს, მნიშვნელობებს და გადაწყვეტებს; ასე, რომ ყვითელი პრესის მაგნატ კეინის ყველასთვის თითქოს დამცინავი მრავალმნიშვნელოვნებით გასაგები, თუმცა გაუგებარი, არაფერთან და ყველაფერთან დაკავშირებული სიტყვები „ვარდის კოკორი“ - თავად ყვითელი პრესის სიყვითლე, მისი არსებობა - ფილმის გამჭოლი თემა თუ „ტონიკა“, რომლიდანაც მომდინარეობს სიუჟეტის მამოძრავებელი ინტრიგა, რომელიც, თავად უცვლელი სხვადასხვა პერსონაჟთან გადაკვეთის წერტილებში, სულ ახალ-ახალი ფერებით ჟღერდება და ფილმის განმავლობაში, სიუჟეტის სხვადასხვა ვარიაციაში მრავალგვარ გადაწყვეტას ღებულობს - საბოლოოდ, მხოლოდ ფინალურ კადრში წარმოდგება მთელი თავისი ჭეშმარიტებით, ცარიელი ნიშანი, რომელიც ბოლოს და ბოლოს, ივსება საკუთარი რეფერენტით, მნიშვნელობით - გამოსახულებასთან, ცივანე დამტამუშულ „ვარდის კოკორთან“, ფილმის გმირის არსთან, იდეასთან გამთლიანებული, დამავიზრგინებელ ფინალურ ტონიკურ აკორდად გაჟღერებული.

სიტყვიერი ტონიკური ობიექტის საკუთარ გამოსახულებასთან შერწყმა, საბოლოოდ მას ფილმის სიმბოლოდ აქცევს. ეს ფინალური აკორდი - ერთი მხრივ, ყვითელი ჟურნალისტიკის მაგნატისა და მეორე მხრივ, უბრალოდ ადამიანის ნამდვილი სახე, რომელიც ერთ მნიშვნელობად კრავს ექსპოზიციაში მომავლადვის ხელიდან გაგარდნილ და დამსხვრეულ პატარა სფეროს თოვლითა და ცივიანი ბავშვის გამოსახულებით, თავისი პატარა ხის სახლის წინ... ფილმის ფინალთან, უკანასკნელ კადრთან, რომელსაც „დასასრული“ აწერია, სადაც ეს სიმბოლო, „ვარდის კოკორი“, საიდანაც მისი ცხოვრება დაიწყო, დასრულდა და ცეცხლში გადაგდებულ, თავიდან მოშორებულ ნივთებთან ერთად იფერფლება, სამუდამოდ ანადგურებს იმ მთლიანობის საიდუმლოს, რომელიც სიუჟეტის ყველა პერსონაჟს, გმირის ცხოვრების ყველა ეტაპსა და სვლას გააერთიანებს... და ამ კინოსინტაგმის - „ვარდის კოკორის“ სიუჟეტის მიღმა დარჩენილი ჭეშმარიტი სიმბოლური არსი, მხოლოდ მაყურებლისთვის ხდება ამოსაცნობი.

ბოლოს და ბოლოს, რას წარმოადგენს, რა არის ფილმის ექსპოზიცია? იგი ხომ უბრალოდ ფილმის თხრობის, ისტორიის დაწყების საბაბია! ძირითად მოქმედებამდე არსებული სიტუაცია, აქცენტი ჟანრთან, ფორმასთან, სტილთან დაკავშირებით! რაიმე ისტორიის დასაწყებად შეიძლება, ასევე, გამოყენებული იქნას ვინმეს თვალსაზრისი, ციტატის სახით, ეპიგრაფი, რომელიც ფილმის იდეას ჰგენს ნათელს, ავტორის პოზიციას... როგორიც, მაგალითად, ჯიმ ჯარმუშის „მკვდარს“¹³ აქვს წამძღვარებული - წარწერა შავი ეკრანის ცენტრში, მკაფიო, კონტრასტული, თეთრი წვრილი ასოებით. ციტატა ანრი მიშოს ლექსიდან: „არასდროს იმოგზაუროთ მკვდართან ერთად“! მაგრამ ეპიგრაფზე ფონურ ხმად დადებული ორთქლმავ-

¹³ „მკვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

ლის ქშენა და მოკლე შეკვივლება, ირონიული გაფრთხილებაა, რომ მატარებელი უკვე დაიძრა და სადგურიდან გადის... და მაყურებელს მოუწევს მკვდართან ერთად მოგზაურობა.

ექსპოზიციის შემდგომ, ფილმის თხრობაში ჩასმულ კადრში, მაყურებელი უკვე ვაგონის გარემოს აკვირდება. ხედავს უბრალოდ, ძველმოდურად გამოწყობილ ქალბატონებსა და ბატონებს, რომელთა ნაწილი, სახეზე ღიმილით მოურიდეblად მიშტერებია - სარკმელთან მოკრძალებულად ჩამოძვდარ, დახვეწილ, სიმპათიურ, სათვალთან, სუსტი აღნაგობის ახალგაზრდას, კოპწიად გამოწყობილს - მეტიმეტად ხალისიანი, ნათელი ფერების შოტლანდიური კუბოვრული ქსოვილით შეკერილ, სუფთა, მოდურ, უნაკლო კოსტიუმში - ამერიკელი ბულალტერს, ვინმე უილიამ ბლეიკს, რომელიც მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ამერიკის ცივილიზებული ქალაქიდან, მარტოდმარტო მიემგზავრება ველოური დასავლეთის, უკიდურეს სამრეწველო დასახლებაში, გაზეთში გამოცხადებულ ვაკანსიაზე სამსახურის მისაღებად, და იმედებითაა სავსე, ახალი ცხოვრების დასაწყებად. ახალგაზრდა დენდი მკვეთრად გამოიძრევა ამ მატარებლის თითოეული მგზავრისგან, მათი მხრიდან შემაწუნებელი მზერისა და განსაკუთრებული ყურადღების გამო თავს უხერხულად გრძნობს.



სურ. 8. ა. კადრი ფილმიდან „მკვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

ექსპოზიცია გრძელი მგზავრობით გაბეზრებული მგზავრის ძილ-ღვიძილს ჰგავს, რომელსაც მატარებლის რწევისა და დაღლილობისგან დროდადრო რომ ჩასთვლემს, და გაღვიძების წუთებში ბუნდოვანი ფოკუსით, რაღაც ახალს აღმოაჩენს მატარებლის მტვრიანი სარკმლიდან; ადრე რომ ისხდნენ, სადღაც უკვე ჩასული მგზავრების ნაცვლად, ახლები გაჩენილან, კიდევ უფრო ღარიბულად ჩაცმულები.



სურ. 8. ბ. კადრი ფილმიდან „მკვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.



სურ. 9. ა, ბ, გ, დ - კადრი ფილმიდან „ქვედარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

ვაგონი თანდათან ცარიელდება, ბოლოს, კი, თითქმის დაცარიელებული აქა-იქ, კანტიკუნტი მეზავრების ამარა, კიდევ დიდხანს მიირწევა უკიდევანო ცარიელ, დაუსახლებელ ველებზე, სადაც ახლა იგი მხოლოდ მამაკაცთა, ველური დასავლეთის კოვბოების გარემოცვაშია მოქცეული, იარაღ-ასნპულებში, უხეშ ტყავებსა და ჯინსებში, რაღაც ფუთებით, მხარზე დახვეული თოკებით, რომლებიც ცნობის-მოყვარეობით ათვალიერებენ. ორთქლმავლის კვამლით გამურული, ეშმაკივით შავი მემანქანე აფრთხილებს: „მამინის იქით აღარაფერია, რა გაიძულებს ჯოჯოხეთში ჩასვლას?!“

ექსპოზიციის ამ ნაწილში, მატარებლიდან გაუსვლელად, ვიზუალურად, ორგანულად, სხარტად და გამომსახველად არის აღწერილი ისტორიული გარემო, ვაგონის შიგნით საგნების დეტალები, ზოგადი ფონის პერსონაჟები; სარკმლიდან არსებული რეალური სივრცის სურათი; ბლევისა და გარემოს გარეგნობა, ხასიათი, თავისებურება, კოსტიუმები... ყველაფერი, რაც საჭიროა ისტორიული დროსა და ვითარების გადმოსაცემად, კონტრასტული გმირის ამ გარემოში შესაბამისად. ჩანს, რომ ამ გარემოსთან მას არაფერი აკავშირებს, მხოლოდ უხერხულობა თავისი განსხვავებულობის გამო, რომლის გამოც, მუდამ ოდნავი, თითქმის შეუმჩნეველი, გაუბედავი და მორცხვი ღიმილი აკერია სახეზე, შემდეგ და შემდეგ კი, შინაარსი მზერა; ასევე, ხასიათდება თავშეკავებული ჟეტებით, პასიური მოძრაობით. ექსპოზიციის შინაარსიც პასიურია: გმირი მიემზავრება, თუმცა, ეს მატარებელი მიდის და თვითონ მხოლოდ ინერციულად მიჰყვება, ერთ ადგილზე მჯდომარე, არ მოძრაობს, ინერციულია. ეს ექსპოზიციის მეტაფორაა, სივდილის, „სუბიექტის



სურ. 10. ა, ბ, გ, დ. კადრი ფილმიდან „მკვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

სიკვდილის“ მეტაფორა - ადამიანის ყოფნა იქ, სადაც არ უნდა იყოს, სადაც მას ადგილი არ აქვს, სადაც, ფაქტობრივად, არც არსად არის (გზაშია) და სადაც არაფერს წარმოადგენს, სადაც არავინ არის, ვინმე, შუალედური, დაკარგული... ამგვარად ექსპოზიციის ეს ნაწილი სრულად გამოხატავს ფილმის ზოგად იდეას.

ფილმის თხრობის მსვლელობაში ჩართული ექსპოზიცია ამით არ სრულდება. შემდეგ ნაწილში, უფრო კონკრეტულად აღიწერება საბოლოო პუნქტი, გრძელი მგზავრობით ქანცგაწყვეტილი მგზავრის „საჩუქარი“ მაშინ - ბოლო გაჩერება, მართლაც მიცვალებულთა სამყაროს მსგავსი, უნმო, უმეტყველო, მკვლელობებითა და უიღბლობით სავსე... სიკვდილის მოლოდინში პირდაპირ ქუჩებში აყუდებული ცარიელი კუბოებით, დაუმარხავი გვამებით, ადამიანი სხეულის ნაწილებით, ჩონჩხებითა და თავისქალებით, მეკუბოვეებით, რომლებიც ჩუმად, არაკეთილმოსურნე დაუფარავი მზერით უთვალთვალებენ შუა ქუჩაში მარტოდმარტო მიმავალ ბლეის, საიდანაც მოფრენილ, გამოუცდელ უცხო ჩიტს. ამ, სიცოცხლისგან დაცლილ ექსპოზიციის ნაწილში, გმირი ცდილობს მიიღოს ვაკანსია, რომელიც აღარ არსებობს, უახლოვდება ქალს, ვინც მისი არ აღმოჩნდება, ესვრიან, ცდილობს გაიქცეს, ახვედრებენ ტყვიას...



სურ. 11. ა, ბ, გ, დ. კადრი ფილმიდან „მგვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

შეიძლება ითქვას, რომ ექსპოზიცია აქ სრულდება, თუმცა, გარკვეული ინფორმაცია „სუბიექტის სიგვდილის“ იდეას ჯერ კიდევ ემატება. ტყეში ცხენზე უგონოდ გადავიდებულ ბლეიკს, მისი სეხნია ინგლისელი პოეტის, უილიამ ბლეიკის პოეზიის თაყვანისმცემელი ინდიელი, სახელად „არავინ“ იბოვის. ბლეიკის სახელის გაგება „არავინს“ ძალიან ახარებს, მაგრამ თან ძალიან აკვირვებს, რადგან დანამდვილებით იცის, რომ უილიამ ბლეიკი, ინგლისელი პოეტი, რომლის ლექსები მას ძალიან მოსწონს და ზოგიერთი ზეპირადაც იცის, ნამდვილად აღარ არის ცოცხალი! ინდიელებში, ტრადიციის მიხედვით, სხვისი სახელი არავის აქვს, რადგან ყოველი ადამიანი უნიკალურია და ადამიანს ზუსტად იმას უწოდებენ, რაც პიროვნულად არის კიდევ, რაც მასში არსებითად, ერთსაზოგადოება გამოხატული. შესაბამისად, „არავინ“ ასკვნის, რომ მის მიერ გადარჩენილი, ცოცხალის მსგავსი უილიამ ბლეიკი მგვდარია, რადგან მეორე უილიამ ბლეიკი არ შეიძლება არსებობდეს! ინდიელს თავად „არავინ“ შეარქვებს, ანუ არის „ის, ვინც ბევრს და ხმამაღლა ლაპარაკობს და არ ამბობს არაფერს“. ის ინდიელია, რომელიც ბავშვობაში ინგლისში ჩაიყვანეს და იქაური ლიტერატურა შეაყვარეს, სხვა კულტურას აზიარეს, მაგრამ რადგან, ბოლოს, ვერც ინგლისელი გახდა, და აღარც ინდიელად დარჩა, არავინ აღარ არის! ცხადია, ინდიელი „არავინ“ სუბიექტურად მგვდარი ბლეიკის ალტერ-ეგოა, სარკე ინდიელთა სამშობლოში მოხვედრილი ბლეიკისა, რომლის პიროვნულობაც გმირის პიროვნულ მონაცემებს ედრება, აანალიზებს და განმარტავს.

ინდიელის თვალსაზრისით, რადგან მხოლოდ ერთი ბლეიკი უნდა არსებობდეს, და რადგან ბლეიკი ბლეიკია! სურს ისარგებლოს ამ შესანიშნავი შანსით, და თავად პოეტის დეკლამაციით, ფრაზების მისეული არტიკულირებით მოისმინოს მისი პოეზია, თუნდაც ერთი რომელიმე ლექსი, და ძალიან გოცნებული რჩება, რომ ბლეიკს

წარმოდგენაც არ აქვს ბლევის, ანუ „თავის“ ლექსებზე. „როგორ შეიძლება, შენი დაწერილი ლექსი არ გახსოვდეს?! როგორ შეიძლება ყველაფერი დაგავიწყდეს და საერთოდ არაფერი გახსოვდეს?!“ პირდაპირ სახტად არის დარჩენილი „არავინ“, და საბოლოოდ და მტკიცედ ასკვნის: „შენ მკვადრი ხარ!“ სათვალესაც ხსნის და თავისთვის იტოვებს, რადგან მკვდარს სათვალე რაში სჭირდება!

ამგვარად, ჯიმ ჯარმუში ახლა უფრო მკაფიოდ გამოხატავს „სუბიექტის სიკვდილის“ არსს. რას ნიშნავს იყო მკვდარი? ინდიელისთვის მნიშვნელოვანი არ არის ის ფაქტი, რომ ბლევი სუნთქავს, ცხენზე ზის, რაღაცას ამბობს, დაჭრილია და გაჭირვებით დადის, მაგრამ ხომ დადის! ამით ის მაინც არ არის ცოცხალი, ის მაინც მკვდარია! სწორედ იმიტომ, რომ ის ბლევია, ხოლო ბლევი - სუბიექტი, რომელიც შეიმეცნებს სამყაროს და თავად იღებს პიროვნულ გადაწყვეტილებებს - რამდენიმე ათეული წელია ცოცხალი აღარ არის... განსაკუთრებით პარადოქსული და ლოგიკისთვის მიუღებელი ინდიელისთვის ის კი არ არის, რომ ბლევი მკვდარია და ახლა მიცვალებულთან საუბრობს, არამედ, ის, რომ მას, უილიამ ბლეის, არ ახსოვს არც ერთი თავისი ლექსი! თავისი შესანიშნავი ლექსები... ეს ნამდვილი სიკვდილია... მან დაკარგა ყველაზე მთავარი, პიროვნულობა, სუბიექტურობა! სწორედ ეს ფაქტი მიუთითებს, ადამიანის, როგორც ასეთის, სიკვდილზე, და არა ის, რომ აღარ სუნთქავს, ან გული აღარ უცემს, თვალები დახუჭა და ფიზიკურად აღარ არსებობს...

ამგვარად, უილიამ ბლეი, „შენ მკვდარი ხარ!“

ექსპოზიციაში ხაზგასმული პოსტმოდერნისტული თვალსაზრისი „სუბიექტის სიკვდილი“, ადამიანში პიროვნულობის, ინდივიდუალობის, ნების არ აღიარების თვალსაზრისია, ანუ მტკიცება იმისა, რომ საერთოდ არ არსებულა და არც არსებობს არანაირი სუბიექტურობა, არანაირი ინდივიდუალობა. რომ მოჩვენებითია პიროვნების განსაკუთრებულობა, მისი თვითგამოხატულება; რომ ეს ყველაფერი მხოლოდ და მხოლოდ რომანტიზმის ეპოქის მითია. ადამიანებს შორის განსხვავება არ არსებობს: არავითარი ნებელობა, არავითარი „მეობა“, თვითონ! რომ ადამიანის თავისებურებაზე ზეგავლენას ახდენს არა თავისთავადობა, არამედ, გარემო, სოციალური, რომელშიც ადამიანი იმყოფება... ეს არის მთელი სუბიექტურობა... ხოლო „მკვდარი“, ამ პოსტმოდერნისტული ცნების, „სუბიექტის სიკვდილის“ მეტაფორაა.



სურ. 12. კადრი ფილმიდან „მკვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

„მკვდარის“ ჟანრის სხვადასხვაგვარად განსაზღვრავენ: მასზე საუბრობენ, არა მხოლოდ როგორც დეკონსტრუირებულ ვესტერნზე, არამედ, როგორც ფილოსოფიურ იგავზეც, როდ-მევიზე, მისტიკურ ფილმზე... მასში ყველაფერია და ეს ყველაფერი იდეასა და გამოსახულებაში ერთად არის მთლიანობაში მოცემული: ისტორიას სახეც, ფილოსოფიაც, ტრაგიზმიცა და ირონიაც. ეს პოსტმოდერნისტული „სუბიექტის“ ირონიული სამყაროს „მიცვალებულის წიგნია“, რომელშიც ამერიკული კინოს ტრადიციებითაა აღწერილი გარდაცვლილთა სამყაროს ცხოვრების სცენები - მეგზურთან ერთად ერთგვარი რიტუალური სვლა „დავიწყების მდინარისკენ“, საშინელი სამსჯავრო, სამი დემონის დევნა, სულიერი განწმენდისა და ზიარების ეტაპები, ვიდრე გულში დაჭრილი ბლეივი კანოეთი ოკეანეში არ შეკურავს. ჯონი დეში იდნიელის კანოეში, კოლტით ხელში ეს უბრალოდ მეტაფორა არ არის. ეს კონცეპტ-ხატია, რომელიც წარმოგვიდგენს საიქიოსკენ მიმავალი ამერიკელის სიკვდილის შემდგომ მოგზაურობას. მართალია, ჯიმ ჯარმუში ექსპოზიციის დასაწყისში ანრი მიშოს სიტყვებით გვიჩვენებს: „ნუ იმოგზაურებთ მკვდართან ერთადო...“ - მაგრამ რჩევა რჩევაა და რჩევის გათვალისწინება მეორე...



სურ. 13. ა, ბ, გ. კადრი ფილმიდან „Blowup“, 1966,

რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი

წარწერა მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმის „Blowup“ ექსპოზიციის განსაზღვრავს იდეას, სტილს, დამოკიდებულებას სიუჟეტში წარმოდგენილის მიმართ. ამას პირდაპირ ფილმის დაწყებამდე, სათაურის წარწერაშივე წარმოადგენს, პირდაპირ ასოებით, ფიზიკურად არ არსებული ნიშნობრიობით, უშუალოდ რეალობაზე ჩამოფარებული წინააღმდეგობრივი ღობით, რომელიც ფარავს, არ ამხელს სინამდვილის სახეს. ეს დაწერილი ნიშნები, სიტყვები და მათი მნიშვნელობები, საზრისები, წინ უსწრებენ სინამდვილეს, მის რეალურ სახეს, ავტორის თვალსაზრისის ჩარჩოებში, მათი ინტერპრეტაციის ტყვეობაში გვაქცევენ. ყველაზე უტყუარი აქტობრიობაც კი, როგორიცაა ფოტოგრაფია, ინტერპრეტაციის შედეგად შლის და აქრობს რეალობის ასპექტებს.

„პოსტმოდერნისტული ორაზროვანი, დაშლილი და უფორმო ტექსტის საზრისის მიგნება იოლი არ არის. შესაძლოა, იგი დაადგინო კონტექსტით: ციტატებით, რეპინისცენაციებით, ალუზიებით, კულტურის მოვლენებით, თითქოს შემთხვევითი პარალელებით, გაორებებით, ირონიით... ერთი დეტალის გაშლით, გამკვეთრებით ან საერთო სურათის შექმნით – ტექსტის სხვადასხვა ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ფრაგმენტითა და მათი მიმართებით, როგორც ამას მიქელანჯელო ანტონიონის გმირი აკეთებს „ფოტოგადიდებაში“. თუმცა, ბუნდოვანი ტექსტის გახსნისა

და მისი ინტერპრეტირების უფლება, ამჯერად აღმქმელის უფლებებში გადადის, რათა ცარიელი ნიშანი საკუთარი აღქმით, მისთვის ცნობილი ინტერტექსტუალური კავშირებით „აავსოს“ - იმ შინაარსით, რომელიც ტექსტში პირდაპირ არ არის მოცემული, თუმცა მისი არსებობა, მისი ირონიული საზრისი საგრძნობია. მაგრამ ისეც შეიძლება იყოს, რომ ნიშნები და მინიშნებები ჩვენ მიერ მიგნებულ კონტექსტში, შესაძლოა სულ არ იყოს ის, რასაც ვეძებთ.

„Blowup“-ში, ანტონიონი კამერის აუქჩარებელი, დაგვირგვინებული მანერით აგნებს ახალ პოსტმოდერნისტულ სამყაროში აღმოცენებულ ეჭვებში გახლართულ კითხვებს, სინამდვილის სიმრავლეში დაკარგულ, ჭეშმარიტებისგან გაუცხოებული ცნობიერების პრობლემას. რა გვიმლის ხელს დავინახოთ სინამდვილე? გარე რეალობის სიღრმეში და ფარული არსით ჩვენი საკუთარი შინაგანი წინასწარგანწყობა, მზა მიმართება ამ რეალობასთან? შეიძლება თუ არა, ერთსა და იმავე მოვლენაში არსებობდეს სხვადასხვა სინამდვილე, რაღაცაში რაღაც და იმ რაღაცაში კიდევ რაღაც?

ანტონიონის ფილმი მოგვითხრობს რეალობაში ჩამალული იდუმალი მკვლევარობის ფაქტზე, რომელსაც თომასის კამერა პეიზაჟთან ერთად მექანიკურად აღებჭდავს.

სურათზე ერთი შეხედვით, მხოლოდ ქარში ამოძრავებული ხეების გამოსახულებაა, ტოტებისა და ფოთლების არეული ჩრდილი, თუმცა, რომლის სიღრმეში რაღაც არსებობს, მისი ფარული საზრისი, ფაქტი, რომელიც ხეების ფოთლებსა და ჩრდილებში იმალება. ფოტოგრაფი ხდება თვითმხილველი იმისა, რაც არ დაუნახავს, რისი მოწმეცაა და არც არის. ცდილობს ჩაწვდეს რეალობის საიდუმლოს, მაგრამ ანაბეჭდი ფოტოზე ბუნდოვანია, მკვლელსაც ჰგავს და უბრალო ჩრდილსაც... ფოტოგრაფი აფიქსირებს რეალობის სურათს. ამჟღავნებს გამოსახულებას, თუმცა ვერ ამჟღავნებს მის არსს. ანტონიონი ფილმის დაწყებამდე, ტიტრებით მიგვანიშნებს, არა ფიზიკურად არსებულ, არამედ, ნიშნობრივ, ხელოვნურ რეალობაზე, ტექსტზე, ნიშნებში მოქცეულ შინაარსზე და წარმოგვიდგენს რეალობის პირობითობის, ასოთა სიმბოლურობის, კადრის ჩარჩოს, წინა პლანის მნიშვნელობას: მწვანე ფონზე¹⁴ ჭრის ფილმის სიმბოლურ, სხვადასხვა სინონიმური საზრისის მქონე სახელწოდებას „BLOWUP“ - ფოტოგადიდებას, და ერთი ან სტატიკურ უმეტესელო ფონს აცოცხლებს ასოთა ჭრილობაში ჩასმული, უკვე ამოძრავებული კინოგამოსახულებით, ცხოვრებით, რომელიც ამ სიმბოლოების სიღრმეში გამოჭრილი კომბინირების მწვანე ფონის მიღმა მიედინება, თანდათან ამ ნიშნების პირობითობიდან „იზრდება“ და რეალობად ყალიბდება. რეალობა, კი ამ ასოების სიმბოლური მნიშვნელობით არის მოჩარჩოებული¹⁵.

ანტონიონი ნიშნობრივი, ხელოვნური რეალობით, ტექსტითა და ამ ნიშნებში მოქცეული ცოცხალი ვიზუალურად გამოხატული შინაარსით წარმოგვიდგენს რეალობის პირობითობის, ასოთა სიმბოლურობის, კადრის ჩარჩოს საზრისს: მწვანე

¹⁴ მწვანე ფონს იყენებენ კომბინირებული გადაღებებისას, რათა ორი სხვადასხვა ადგილზე გადაღებული კადრი, ერთ გამოსახულებად აქციონ.

¹⁵ ლია კალანდარიშვილი, „ვინ მიცნობს მე აქ? არა მე არ ვარ ლირი! ვინ მეტყვის ვინ ვარ? - თხრობა ეკრანზე. პოსტმოდერნიზმის პრინციპები. არტ-კვლევები N3, გვ. 127.

ფონზე ამოჭრილ სხვადასხვა განსხვავებული სინონიმური საზრისების მქონე სახელწოდებას „BLOWUP“- ფოტოგადიდებას, და ერთიან სტატიკურ უმეტესეველო ფონს აცოცხლებს ასოთა ჭრილობაში ჩასმული, უკვე ამოძრავებული კინოგამოსახულებით - ცხოვრებით, მიედინება, თანდათან ამ პირობითობიდან „იზრდება“ და რეალობად ყალიბდება. ანუ რეალობა, რომელიც, ამ ასოების სიმბოლური მნიშვნელობით არის მოჩარჩოებული, კადრირებულია, ასეთი კადრის ჩარჩოებში, ნაწილობრივ დაფარული, ნაწილობრივ კონტექსტში მოხვედრილი და სინამდვილის შერჩევითობასა და პირობითობას უსვამს ხაზს; თავიდანვე დგინდება ორმაგი, ურთიერთგამომრიცხველი მნიშვნელობის მატარებელი საზრისი: რეალობა, როგორც, თავისთავად, ობიექტურად არსებული რამ და რეალობა, რომელსაც ჩვენი პირობითი საზღვრების მიღმა აღვიქვამთ, რომელიც ამ სიმბოლოების სიღრმეში გამოჭრილი დეკორაციის მიღმაა.

ამგვარად, შეიძლება ექსპოზიციიში ეკრანზე რაიმე შესავალი დავწეროთ, თუმცა უკეთესია, თუ მხოლოდ ეკრანზე მიკრული ტექსტის ამარა არ დავრჩებით. რამდენი ამბავიც არსებობს ქვეყანაზე, ფილმს იმდენი დასაწყისი შეიძლება ჰქონდეს, ზოგჯერ უფრო მეტიც, ორი... სამი... ან საერთოდ, თავიდან ბოლომდე წარმოადგენდეს ექსპოზიციას, და ამით ფილმს არაფერი დააკლდეს. მაგალითისთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ ფედერიკო ფელინის „რომი“, სადაც ქალაქის ისტორია გადმოცემულია როგორც რეჟისორის პირადი განცდა რომისა, ძველი და ახალი, შინაგანი და გარეგანი, როგორც ერთი მთლიანობა.

და მაინც, ამ, ასე ვთქვათ, „ექსპოზიციას“ აქვს თავისი პატარა დასაწყისი, სადაც, მსუყე წითელ ფონზე მკაფიო, მდიდრული ლათინური შრიფტით გამოსახული ტიტრების შემდეგ, მაყურებლისთვის მოულოდნელად, ამბების რომის სახელოვანი ისტორიიდან, ტრიუმფებითა და მიღწევებით... წმ. პეტრეს დიდებულ ტაძრის, ან შთამბეჭდავი კოლინეუმის ნაცვლად, მაყურებლისთვის მოულოდნელად, კადრი წარმოგვიდგება ბნელი, ჩალამებული, უკაცრიელი ზამთრის დეკორაციით, გადაჭარბებულად იდუმალი ატმოსფეროთი, რომელმაც, ამ ადგილის „შემამინებელი“ სურათით, მაყურებელს თითქმის ძრწოლა უნდა მოჰგვაროს. თუმცა, ეს ყველაფერი პირიქითაა. ექსპოზიცია რაღაც ანეკდოტური არაკითაა წარმოდგენილი, რომელიც პირველი კადრიდანვე ფელინისთვის დამახასიათებელი იუმორით გამსჭვალავს შემდგომ, ფილმის მთელ ქსოვილს. გვანსენებს ოდესღაც რეალობის გამომხატველ, და შემდგომ საყოველთაოდ ქცეულ გამონათქვამს: „ყველა გზა რომისკენ მიდის“ და წარმოგვიდგენს ამ უძველესი გზის სურათს:

სტატიკურად მოჩარჩოებული, უძრავი, ერთიანი საერთო ხედი წარმოდგენილია ერთი ჩართული კინო-კადრით, სადაც დეკორაციის უძრავი ობიექტები და მოძრავი გამოსახულებები განლაგებულია კომპოზიციის „მესამედი წესის“ შესაბამისად, (ანუ როდესაც ეკრანს, ორი თანაბრად დაშორებული ვერტიკალური ხაზი კვეთს, ასევე ორ თანაბრად დაშორებულ ჰორიზონტალურ ხაზს, და გვეძლევა ცხრა მართკუთხედ უჯრად დაყოფილი ეკრანი. ხაზების გადაკვეთის წერტილები ე.წ. მესამედის წერტილებია, რომლებზეც მთავარი საგანი რომელიმე გადაშვით წერტილში, ან ხაზის გასწვრივ უნდა განთავსდეს, რათა მთავარმა ინტერესმა ვიზუალურად განსაკუთრებული მიზიდულობა და მნიშვნელობა შეიძინოს).



სურ. 14. ა, ბ, გ, დ. კადრი ფილმიდან „რომა“ 1972, რეჟ. ფედერიკო ფელინი.

აქაც, ექსპოზიციის კადრში, ღამის ბინდუნდის მიუხედავად, ხაზგასმით გამოირჩევა სამი ჰორიზონტალური შრე: პირველზე - საერთო ხედის ყველაზე ქვედა ნაწილში, ანუ კამერასთან უფრო ახლო მანძილზე, მარცხნიდან მარჯვნივ თვალის მიმართულებით, განფენილია ჭუჭყიანი თოვლით გაწყობილი ოღოროჩოლო გზა, ალაგ-ალაგ დაჩრდილულ-დანათებული ერთი სუსტი „ბუნებრივი“ სინათლის წყაროთი, ანუ ღრუბლებში გახვეული „მთვარის შუქით“, რომლიც ერთგვარ მერთალ ფონს წარმოქმნის უფრო უკან მდებარე შუა ჰორიზონტის ხედზე, რომელზეც ხაზგასმულად შავად იკეთება ორი უფოთლო ხის სილუეტი, დრამატულად სამ-სამი დაკორძილი ტოტით ცისკენ - რტოებ-თითებ-აპყრობილი, გაფარჩხული და გაქვავებული, დრამატული პოზით გამოხატული „საშინელებით“ შეძრწუნებული. ბნელ პეიზაჟზე, ასევე მოსჩანს გარეუბნის უდიდებამო, ალაგ-ალაგ ჩარჭობილი ელექტრო ბოძები; კადრის მარჯვენა ვერტიკალური ხაზისა და ქვედა ჰორიზონტალური ხაზის გადაკვეთაზე, ასევე სიბნელეში ჩაგარეული რაღაც ოთხუთხა ობიექტი კადრის განაპირას, ანუ მესამე წესით მნიშვნელოვან წერტილში, და რომელსაც, დამატებით, ღრუბლების განათება ზემოდან ნათელი კონტურის ხაზით აღნიშნავს... უფრო უკან, ანუ მესამე ზედა ჰორიზონტალურ შრეზე, ჩაბნელებული ცა და შავი გორაკებია და მასზე ალაგ-ალაგ გაფანტული მბჟუტავი სინათლე მიგვანიშნებს შორეულ სივრცეში სადღაც დაგარეულში მიმავალ უკაცრიელ გზას.

ასეთია ზოგადად, ფელინის რომის პირველი კადრის დეკორაცია, სადაც ქვედა, პირველ შრეზე, ანუ მაყურებლისთვის წინა პლანზე, ეკრანის მარცხენა ჩარჩოს ხაზიდან ველოსიპედისტების სამწვერიანი ჯგუფი იწყებს რწევა-რწევითა და ქრიალ-ქრიალით ჰორიზონტალურ ხაზზე გადაადგილებას - სვლას - მარჯვენა

ჩარჩოსკენ. პირველი, ვინც ყველაზე წინ მიუძღვის ორ დანარჩენს, „სიკვდილის“ სიმბოლური სილუეტია - მხარზე ცელით, შავი მოსასხამითა და თავსაბურავით. უკან ფრთავარსებელი ანგელოზი მოჰყვება, შემდეგ ოდნავ ჩამორჩენილი, ბებერი და მსუქანი სანტას მსგავსი მამა-ღმერთი... მშვიდი და ამაო რბოლისგან გაწვალებული ფანტომები თოვლ-ჭყაპიან ოღრო-ჩოღროზე ველოსიპედებს მიაგორებენ და საუბრობენ: „წერილი მივიღე ჩვენებისგან ამერიკიდან.

- რას იწერებთან?

- მწერენ რომ ყველაფერი კარგადაა, და რომ მხოლოდ და მხოლოდ კონსერვებს მიირთმევენ“.¹⁶

და იცინიან. „კონსერვებს“...

ეს პირველი კადრი, ფილმის ექსპოზიციის ყველაზე ზოგადი შრეა - თეატრალური დეკორაციით, სილუეტური მითოლოგიური პერსონაჟებით, რომლებიც ამ ლაპარაკში კადრის მარჯვენა საზღვარს მიაღებებიან და კინოოპერატორის ობიექტივის მიღმა, მაყურებლის თვალს მოფარებული (აგრძელებენ გზას); ხოლო მათ მიერ უკვე დაუფარავი ხედვის არეში, კადრის კომპოზიციის „მესამელების“ აქცენტირებულ სიმბოლურ ადგილზე, მოვარის მკრთალ შუქზე, კამერის ობიექტივი იმ ოთხკუთხეა ობიექტს უახლოვდება და გამოგვითს, თავიდან ძნელი გასარჩევი რომ იყო; ანუ, გზის პირას დადებული ქვა, რომელიც ახლო ხედით გადიდებული, ისეთ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, როგორც დაწერილი ფრაზაში წერილის მარჯვენა ქვედა კუთხეში დასმული მუქი წერტილი. ეს რეალური არტეფაქტია, მასზე გამოკვეთილი უძველესი აღნიშვნით „340 კმ რომამდე“, მრავალგანზომილებიანი, მრავალმნიშვნელოვანი და სიმბოლური, ისეთი, რომლის რეალობაც დროის სვლის გამო აღარ არსებობს, თუმცა რომელიც თავად არის რეალობა და მითი. „ყველა გზა რომში მიდის!“

„რომის“ სულ ოციოდე წამიანი „მითოლოგიური“ ექსპოზიცია აქ სრულდება - ჩაბნელებადი ეკრანიტა და მაყურებელთან მოსაუბრე კადრგარე ავტორის ხმასთან ერთად: „ჩემი პირველი ხსოვნა რომის შესახებ, იყო, ეს ძველი, დრო-ჟამის მიერ შეჭმული ქვა, პირდაპირ მიწიდან ამოზრდილი, ჩვენი ქვეყნის უკიდურეს საზღვარზე“.¹⁷

ასე, იუმორით, და ოდნავ სერიოზულად... აღნიშნა ფედერიკო ფელინიმ „რომის“ ექსპოზიციაში დრო, ადგილი და ვითარება. ნელ-ნელა ჩაბნელებულ კადრს გონებით ისტორიულ ხსოვნაში გადაყვავართ, ისტორიის უხსოვარ, მითოლოგიურ განზომილებაში. ეს „რომის“ ექსპოზიციის პირველი, „მითო-არაკული“ შრეა. ექსპოზიციის მეორე „ისტორიული“ ნაწილი შემდგომი კადრის ახალი სურათით გრძელდება. ფილმის ავტორის სიყმაწვილის, ისტორიის გაკვეთილის აღწერით მშობლიური რიმიზის ბუნების წიაღში. ავტორის კადრგარე ხმა თხრობას განაგრძობს: „მოგვიანებით, სკოლაში ჩემმა მასწავლებელმა ჩემს მოგონებებს მრავალი საინტერესო დეტალი დაუმატა:

¹⁶ „რომი“ 1972, რეჟ. ფედერიკო ფელინი.

¹⁷ ტექსტი ფედერიკო ფელინის „რომიდან“ 1972.



სურ. 15. რეზიონის გადალახვა. კადრი ფილმიდან „რომი“, რეჟ. ფედერიკო ფელინი.

„ეს რეზიონია. თავის დროზე ეს მდინარე კეისარმა გადალახა და თავისი უკვდავი სიტყვები წარმოთქვა: „alea iacta est!“¹⁸

გაიხადეთ ფეხსაცმელი, გადავიდეთ კისრის შემდგომ, რომზე!“ შემდეგ მასწავლებელი და მოსწავლეები ფეხსაცმელს იხდიან, რომ არ დაუსველდეთ და კოჭამდე წყალში იხვის ჭუჭყულებივით დაწყობილები პატარა რეზიონზე ფრთხილად გადადიან „მგზნებარე“ მოწოდებებითა და შეძახილებით: „alea iacta est! კამათელი გაგორებულია! წილი ნაყარია! რომზე!“¹⁹

ფორმებში გამოწყობილი დაწყებითი სკოლის მოწავლეების მიერ რეზიონის გადალახვის სცენა, მეტად საყვარლად, უწყინარად, მხიარულად, მიაშიტურად და ოდნავ ირონიულად გამოიყურება. კეისრის რომზე გალაშქრება ხომ რიმინის ღრმა და სახელოვანი ისტორიული წარსულის ფაქტია, პატარა იტალიელების სტიმული შემდგომი გამარჯვებებისაკენ!



ნოსტალგიური და ახლა უკვე მკაფიოდ ირონიული განწყობა ეუფლება მაყურებელს, ასევე კეისართან დაკავშირებულ შემდგომ კადრზეც... თუმცა, ამჯერად არა მხოლოდ კეისართან დაკავშირებულზე. ახლა კეისარი იდეურად ბენიტო მუსოლინისთან ქმნის პატრიოტული სულისკვეთებით გამსჭვალულ კავშირს. ისტორიუ-

¹⁸ alea iacta est! - კამათელი გაგორებულია! იულიუს კეისარი.

¹⁹ „რომი“ 1972.

ლი პატრიოტიზმით შთაგონებულ ფაშისტურ იტალიას ფელინი ალწერს როგორც ზამთრის ცივ, თოვლ-ჭყაპიანი რიმინის მოღუშულ და დათრგუნულ გარემოს. ქუჩაში გასათობად დანთებულ ცეცხლს და იქ მყოფ სხვადასხვანაირად მორგებულ, ჭრელ ძონძებში გახვეულ, გაზეთში ახალი ამბების კითხვით გართულ მოქალაქეს.

აწეული ხელით სახელმწიფოს ნების გამომხატველ დიდი კეისრის ძველ ძეგლს, (თუმცა რომელსაც ეს ხელი მომტვრეული აქვს) - ერთი ქოლგის ქვეშ შეყუჟული სამი მოზარდი მიაგებს პატივს. ძონძებში გახვეულ მოქალაქეს კეისრისადმი მიძვნილი საბავშვო ლექსები ახსენდება, დეკლამირებს და იცინის:

„ჩვენმა პირველმა ფაშისტმა, ლამაზმა, მხარბეჭიანმა, ეს მან, ეს მან, გადალახა რუბიკონი“...

შემდეგ კეითხება ბავშვებს: როგორ მოგწონთ მუსოლინი?

და ძველ სტრიქონებს ახალ ტექსტს აბამს:

„ჰერი, ჰერი, ეს ჩვენი ძველი გმირი, მას ესალმება ხელით“. კადრი წარმოადგენს დათოვლილ ძეგლს, აწეული მოტეხილი ხელით...



სურ. 16. რომის ძველი და ახალი გზა. კადრი ფილმიდან „რომი“ 1972, რეჟ. ფედერიკო ფელინი.

ფილმის ექსპოზიცია აქ არ სრულდება. ამ მითო-ისტორიული ექსპოზიციიდან ფილმის გმირი ხალხით გაძედილ რომში შეაბიჯებს, ხალხმრავალში, ხმაურთან. ძველი და ახალი დრო ერთმანეთში ირევა და თანდათან, უფრო და უფრო ძლიერ ტალღებად იშლება. ერთმანეთში ირევა ძველი და ახალი ნაგებობებიც, რომის ძველი და ახალი მცხოვრებლები... თხრობის საერთო დინებაში, შემოდის რომის ცხოვრების სხვადასხვა დროის ერთდროულობა, უფრო ხალხმრავალი -



სურ. 17. „კადრი ფილმიდან „რომი“.

გზასთან, რომელიც ვეღარ იტევს რომისკენ მიმავალ ხალხთა მოზღვაებას; გადაჭედულია აურაცხელი სახის ავტომობილებით, უზარმაზარი ტრაილერებითა და მსუბუქი მანქანებით, ნაპოლის საფეხბურთო კლუბის ხმაურიანი გულშემატკივრებით სავსე ავტობუსითა და ველოსიპედებით... რომი ისევ სავსეა რომაელებითა და პროვინციებიდან ჩამოსული იტალიელებით, უცხოელებით... მოედნებზე ძველი ქანდაკებებით, კატაკომბებში შემფოთებული ფრესკებით... და ბოლოს, დამაგვირგვინებელი, ფინალური სუთქვაშემკვრელი კადრი - შუალამისას, ჩაძინებული რომის ქუჩებში ასობით ბაიკერის რბოლა და ბაიკის გამაყრუებელ ხმაურში, ძალიან სწრაფ რისკიან ტემპსა და აჩქარებული გულისცემის რიტმში გადაღებული, გაჩახახებული რომის ძველი და ახალი ქუჩები, სრული სიგიჟე...

ეს ფილმის ფინალური კადრია, თუმცა ისევ და ისევ ექსპოზიციის ფუნქციით.



სურ. 18. ა, ბ, „რომი ღამით“. კადრი ფილმიდან „რომი“ 1972, რეჟ. ფედერიკო ფელინი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Ангелов Андрей. Практическая режиссура кино. М.: Издательство «Deluxe», 2013.
2. Брюс А. Блок, Визуальная история: взгляд на структуру кино, телевидения и новых медиа. М: 2012.
3. Лотман Ю., Цивьян Ю., „Диалог с Экраном“, Таллинн, Элементы Киноязыка. 1994.
4. ლია კალანდარიშვილი, „ვინ მიცნობს მე აქ? არა მე არ ვარ ლირი! ვინ მეტყვის ვინ ვარ? - თხრობა ეკრანზე. პოსტმოდერნიზმის პრინციპები. არტ-კვლევები N3.

ON-SCREEN NARRATION EXPOSITION

Summary

Narrative on screen differs from literary narrative. In addition to plot and dialogue, the viewer also sees the story on screen as a moving image. The distinctiveness of cinema lies precisely in its ability to convey moving reality, in its extraordinary capacity to capture and convey the variability of captured moments, the phases of movement, the passage of time, while simultaneously celebrating the integrity of the plot. What does this difference mean for narrative? Even a single still image can have complete content, a metaphor, and symbolism! Of course, an image, a single still image, can also express an emotion or a point of view, and even a relief carved in stone can describe a movement, be it the beginning of a plot, a climax, or a finale. But a single image alone is not enough to tell the story of a film. It is limited by its own frame of understanding, beyond which its content no longer exists and from which it cannot escape. Likewise, the "Picasso Boy" seated on the White Bridge in Eldar Shengelaia's "Extraordinary Exhibition" cannot represent the reality of the boy from Kutaisi, although the depicted image may have the aforementioned content and mood, and a photographic frame may fully express the artist's observation, as, for example, Picasso would have depicted it. This installment of "Extraordinary Exhibition" addresses, on the one hand, the problems of representation and style, and, on the other, the expanded meaning of image and *mise-en-scène*. The reality of film is the boy's true character beyond the beautiful portrait.

Screen narrative—the art of conveying the content of a film image—is a kind of system that encompasses images of living reality, principles of literary narrative, the diverse possibilities of the performing arts, music, image, photographic, and film technologies: a combination of lighting, style, views, angles, camera movement, editing, rhythmic flow, and technical elements that constitute the composition. All of this is subject to the film's narrative system, its individualism, its worldview, and the author's or director's relationship to culture and reality. The viewer, through impressions and imagination, links images, sounds, and dialogue—seeing, hearing, and feeling the story created for the screen. Through the exchange of images, the replacement of one image with another, certain linguistic connections are created, a kind of paradigmatic system. As in spoken language, syntagmatic connections are established between images, which are subsequently transformed into meaning and content structure. Sometimes through content-purpose-result proximity, often

through the repetition of related elements. Such bonds can also be encountered in pairs of objects and in connections with other components of the narrative: for example, in the pairing of sound and image, character and plot. For example, Charlie Chaplin's repeated assessments, gestures, and actions—or should we say, in Eldar Shengelaia's "The Blue Mountains"—create a unified image of a vine climbing and growing up the editorial building, in whose form a cinematic syntagma with strong semantic connections and deep cultural associations emerges; or, in the same film, a tram lazily moving through an old street, filmed from the air, mechanically, once and for all, following Gia Kancheli's slow waltz; also firmly established as a syntagma are the cracked wall above the editor-in-chief's desk, the word "Greenland" stamped on it, and Mr. Vaso's futile, indignant protest, such as the pairing of sound and image, character and plot. Zazaevic's constant visits to the "credit bank" and, above all, the capital "Or" in the film title, connected by an incongruous syntagma: "Blue Mountains, or an unbelievable Story." The syntagmatic connection between objects is stronger when reinforced by repetition—by variations repeated in different contexts. In film narrative, these closely intertwined components of the frame, numerous cinematic syntagmas, form the relief fabric of the content, drive the action, and determine the plot's development.

It is possible for two givens—two images and shots with different content—to be edited one after the other in a film, but to be so closely linked in cause and effect that they form a symbolic generalization. In the narrative of a film, such a connection between shots may be interrupted by an interposed, contradictory shot or shot sequence, or the connection between important components of the narrative may be filled with "anticipation." We've seen it, for example, in films where characters in love are supposed to kiss, but due to various plot complications, this doesn't happen. The disruption of the cause-and-effect relationship between meaningful frames (or two components of a frame) creates tension in the narrative, a powerful field of attraction full of contradictions. Yet, for some reason, to understand what we see on screen, it's essential to know what was in the beginning, how it ended, and also to understand how it all happened. This means that the narrative must have the usual classic components of storytelling: beginning, development, and end; exposition—the beginning of the story; rising action—climax—retarding action, and finale. The existence of these functions in a narrative is essential in that this path leads us to one idea or another. A cinematographic film is therefore not just a moving image mechanically recorded on film. It does not simply present us with a view of the world; it tells us a story through the arrangement of images, representations, and scenes, in a purposeful and effective way.

A film is a specific text that contains specific information, tells a story, has content and a special technology for conveying that content, has a diverse range of expression,

stylistic integrity, and a narrative order specifically designed to identify the film text. The visual narrative of a film first presupposes the existence of a plot. It usually consists of: exposition, conflict, and finale. Exposition is an important part of storytelling. If the audience does not know the essential facts about the film's story, they may have difficulty understanding the content and misinterpret the events depicted. The exposition explains the premise of the story presented on screen, defines the facts necessary for this story to begin, indicates the place, time and situation of the action: where it takes place, when, who the actors are and names their characters; it indicates the situation in which the action begins - in general terms, the factors and causes of the narrative that ultimately determine the outcome. But the exposition is not limited to this function: in this part of the film, the style and peculiarities of the genre can be expressed, we can recognize formal elements, the author's point of view, the key, which can be major or minor, the tempo: slow or fast, rhythm or arrhythmia, expression or calm; the overall tone is determined - the palette of sounds, lines and forms, as an idea, a worldview and guiding principle. Exposition is an important part of storytelling. If the audience doesn't know the essential facts about the film's plot, they may have difficulty understanding the content and misinterpret the events depicted. Exposition explains the premise of the story presented on screen, defines the facts necessary for the beginning of that story, indicates the place, time, and situation of the action: where it takes place, when, who the actors are, and identifies their characters; it indicates the situation in which the action begins—generally, the factors and causes of the narrative that ultimately determine the outcome. But exposition is not limited to this function: in this part of the film, the style and peculiarities of the genre can be expressed; we can recognize formal elements, the author's point of view, the key, which can be major or minor, the tempo: slow or fast, rhythm or arrhythmia, expression or calm; the overall tone is determined—the palette of sounds, lines, and forms, as an idea, a worldview, and a guiding principle. Exposition is an important part of storytelling. If the audience doesn't know the essential facts about the film's plot, they may have difficulty understanding the content and misinterpret the events depicted. Exposition explains the premise of the story presented on screen, defines the facts necessary for the beginning of that story, indicates the place, time, and situation of the action: where it takes place, when, who the actors are, and identifies their characters; it indicates the situation in which the action begins—generally, the factors and causes of the narrative that ultimately determine the outcome. But exposition is not limited to this function: in this part of the film, the style and peculiarities of the genre can be expressed; we can recognize formal elements, the author's point of view, the key, which can be major or minor, the tempo: slow or fast, rhythm or arrhythmia, expression or calm; the overall tone is determined—the palette of sounds, lines, and forms, as an idea, a worldview, and a guiding principle.

ERZÄHLEN AUF DEM BILDSCHIRM EXPOSITION

Zusammenfassung

Das Erzählen auf der Leinwand unterscheidet sich vom literarischen Erzählen. Der Zuschauer sieht neben Handlung und Dialog auch die Geschichte auf dem Bildschirm als bewegtes Bild. Die Besonderheit des Kinos liegt gerade in seiner Fähigkeit, bewegte Realität zu vermitteln, in seiner außergewöhnlichen Fähigkeit, die Variabilität der eingefangenen Momente, die Phasen der Bewegung, den Lauf der Zeit einzufangen und zu vermitteln und gleichzeitig die Integrität der Handlung zu feiern. Was bedeutet dieser Unterschied für die Erzählung? Sogar ein einzelnes Standbild kann einen vollständigen Inhalt, eine Metapher und eine Symbolik haben! Natürlich kann auch ein Bild, ein einzelnes Standbild eine Emotion oder einen Standpunkt ausdrücken, und selbst ein in Stein gemeißeltes Relief kann eine Bewegung beschreiben, sei es der Beginn einer Handlung, ein Höhepunkt oder ein Finale. Doch ein einzelnes Bild allein reicht nicht aus, um die Geschichte eines Films zu erzählen. Es ist durch seinen eigenen Verständnisrahmen begrenzt, jenseits dessen sein Inhalt nicht mehr existiert und aus dem es sich nicht davonmachen kann. Ebenso kann der „Picasso-Junge“, der in Eldar Shengelaia's „Ungewöhnlicher Ausstellung“ auf der Weißen Brücke sitzt, nicht die Realität des Jungen aus Kutaisi darstellen, obwohl das dargestellte Bild möglicherweise den oben genannten Inhalt und die Stimmung aufweist und ein Foto einen Rahmen der Beobachtung des Künstlers vollständig zum Ausdruck bringt, wie es beispielsweise Picasso dargestellt hätte. Diese Folge von „Außerordentliche Ausstellung“ beschäftigt sich einerseits mit den Problemen der Darstellung und des Stils, andererseits mit der erweiterten Bedeutung von Bild und Inszenierung. Die Realität des Films ist der wahre Charakter des Jungen jenseits des schönen Porträts.

Leinwanderzählung – die Kunst, den Inhalt eines Filmbildes zu vermitteln – ist eine Art System, das Folgendes umfasst: Bilder der lebendigen Realität, Prinzipien der literarischen Erzählung, die vielfältigen Möglichkeiten der darstellenden Künste, Musik-, Bild-, Foto- und Filmtechnologien: eine Kombination aus Beleuchtung, Stil, Ansichten, Winkeln, Kamerabewegung, Schnitt, rhythmischem Fluss und technischen Elementen, die die Komposition ausmachen. All dies unterliegt dem Erzählsystem des Films, dem Individualismus, der Weltanschauung und der Beziehung des Autors bzw. Regisseurs des Films zu Kultur und Realität. Der Zuschauer verknüpft durch Eindrücke und seine Vorstellungskraft Bilder, Töne und Dialoge – er sieht, hört und

fühlt die Geschichte, die für die Leinwand geschaffen wurde. Durch den Austausch von Bildern, das Ersetzen eines Bildes durch ein anderes, werden bestimmte sprachliche Verbindungen geschaffen, eine Art paradigmatisches System, und wie in der gesprochenen Sprache werden syntagmatische Verbindungen zwischen Bildern hergestellt, die anschließend in Bedeutung und Inhaltsstruktur umgewandelt werden. Manchmal durch Inhalt-Zweck-Ergebnis-Nähe, oft durch die Wiederholung verwandter Elemente. Solche Bindungen können uns auch bei Objektpaaren und in Verbindungen mit anderen Bestandteilen der Erzählung begegnen: etwa bei der Paarung von Ton und Bild, Figur und Handlung. Zum Beispiel Charlie Chaplins wiederholte Einschätzungen, Gesten und Handlungen, oder sollen wir sagen, in Eldar Shengelaia's „Die blauen Berge“ entsteht ein einheitliches Bild einer Rebe, die am Redaktionsgebäude hochklettert und wächst, in dessen Form ein filmischer Syntagma mit starken semantischen Verbindungen und tiefen kulturellen Assoziationen entsteht; oder im selben Film eine Straßenbahn, die träge durch eine alte Straße fährt, aus der Luft gefilmt, mechanisch, ein für alle Mal, und dabei Gia Kancheli's langsamer Walzer folgt; ebenfalls als Syntagma fest verankert sind die rissige Wand über dem Schreibtisch des Chefredakteurs, der darauf „Grönland“ gestempelte Schriftzug und der vergebliche, empörte Protest von Herrn Vaso, wie beispielsweise die Verbindung von Ton und Bild, Figur und Handlung. Zazaevic's ständige Besuche bei der „Kreditbank“ und vor allem das Haupt „Oder“ im Filmtitel, das durch ein unpassendes Syntagma verbunden ist: „Blaue Berge oder eine unglaubliche Geschichte“. Die syntagmatische Verbindung zwischen Objekten ist stärker, wenn sie durch Wiederholbarkeit verstärkt wird – durch Variationen, die in unterschiedlichen Kontexten wiederholt werden. In der Filmerzählung bilden diese eng miteinander verbundenen Komponenten des Rahmens, zahlreiche filmische Syntagmen, das Reliefgewebe des Inhalts, treiben die Handlung voran und bestimmen die Entwicklung der Handlung.

Es ist möglich, dass zwei Gegebenheiten, zwei Bilder und Einstellungen mit unterschiedlichem Inhalt, in einem Film nacheinander montiert werden, aber in Ursache und Wirkung so eng miteinander verbunden sind, dass sie eine symbolische Verallgemeinerung bilden. In der Erzählung eines Films kann eine solche Verbindung zwischen Einstellungen durch eine zwischengeschaltete, widersprüchliche Einstellung oder Einstellungssequenz unterbrochen werden, oder die Verbindung zwischen wichtigen Komponenten der Erzählung kann mit „Vorfreude“ gefüllt werden. Wir haben es zum Beispiel in Filmen erlebt, in denen sich verliebte Charaktere eigentlich küssen sollten, was aber aufgrund verschiedener Komplikationen in der Handlung nicht geschieht. Die Störung der Ursache-Wirkung-Beziehung zwischen bedeutungsvollen Rahmen (oder zwei Komponenten eines Rahmens) erzeugt Spannung in der Erzählung, ein starkes Anziehungsfeld

voller Widersprüche. Doch um zu verstehen, was wir auf dem Bildschirm sehen, ist es aus irgendeinem Grund unabdingbar zu wissen, was am Anfang war, wie es endete und auch zu verstehen, wie alles passiert ist. Das heißt, die Erzählung muss die üblichen klassischen Komponenten des Geschichtenerzählens aufweisen: Anfang, Entwicklung und Ende, Exposition – der Anfang der Geschichte; Steigende Handlung-Höhepunkt- retardierende Handlung und Finale. Die Existenz dieser Funktionen in einer Erzählung ist insofern wesentlich, als dass dieser Weg uns zu der einen oder anderen Idee führt. Ein Kinofilm ist also nicht nur ein mechanisch auf Film aufgezeichnetes Bewegtbild. Er präsentiert uns nicht nur eine Sicht auf die Welt, sondern erzählt uns eine Geschichte durch die Anordnung von Bildern, Darstellungen und Szenen, auf zielgerichtete und wirkungsvolle Weise.

Ein Film ist ein spezifischer Text, der bestimmte Informationen enthält, eine Geschichte erzählt, über Inhalte und eine spezielle Technologie zur Vermittlung dieser Inhalte verfügt, eine vielfältige Ausdrucksmöglichkeit, stilistische Integrität und eine Erzählreihenfolge aufweist, die speziell darauf ausgelegt ist, den Filmtext zu identifizieren. Die visuelle Erzählung eines Films setzt zunächst die Existenz einer Handlungsgrundlage voraus. Sie besteht normalerweise aus: Exposition, Konflikt und Finale. Die Exposition ist ein wichtiger Teil des Geschichtenerzählens. Wenn das Publikum die wesentlichen Fakten zur Geschichte des Films nicht kennt, kann es Schwierigkeiten haben, den Inhalt zu verstehen und die dargestellten Ereignisse falsch zu interpretieren. Die Exposition erläutert die Prämisse der auf dem Bildschirm dargestellten Geschichte, definiert die für den Beginn dieser Geschichte notwendigen Fakten, gibt Ort, Zeit und Situation der Handlung an: wo sie stattfindet, wann, wer die Akteure darin sind und nennt ihre Charaktere; Es bezeichnet die Situation, in der die Handlung beginnt – allgemein die Faktoren und Ursachen der Erzählung, die letztlich den Ausgang bestimmen. Doch die Exposition beschränkt sich nicht nur auf diese Funktion: In diesem Teil des Films können der Stil und die Besonderheiten des Genres zum Ausdruck kommen, wir können Formelemente erkennen, den Standpunkt des Autors, den Ton, der Dur oder Moll sein kann, das Tempo: langsam oder schnell, Rhythmus oder Arrhythmie, Ausdruck oder Ruhe; Der Gesamtton wird bestimmt – die Palette der Klänge, Linien und Formen, als Idee, als Weltanschauung und Leitgedanke.

სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების სწავლების ისტორიის შესახებ /XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის დასაწყისი/

საკვანძო სიტყვები: სამხატვრო განათლება, კავკასიის ნატიფი ხელოვნების საზოგადოება,
სახვითი ხელოვნების სწავლება

XIX საუკუნე - XX საუკუნის დასაწყისის თბილისის მხატვრული, ცოცხალი და სიახლეებით დატვირთული სახელოვნებო სივრცე არაერთი მკვლევრის სამეცნიერო კვლევა-ძიების საგანია. ეს სტატიაც საარქივო მასალებში დაცული დოკუმენტების მიხედვით საქართველოში მხატვართა საზოგადოებების, სამხატვრო სკოლების, სამხატვრო განათლების ჩამოყალიბების ქრონოლოგიური განვითარების ერთიანი სურათის წარდგენას ემსახურება.

XVIII საუკუნის ბოლოს, სამხატვრო განათლების მიღების აუცილებლობასა და მნიშვნელობაზე, საგულისხმო ცნობას გვაწვდის იოანე ბაგრატიონის ქართლ-კახეთის სახელმწიფოებრივი წყობილების რეფორმების მიზნით შედგენილი დებულების 59-ე თავში მოყვანილი სიტყვები: „იყოს მხატვრების უფროსი და ესე დასდებს ფასსა ხატთა, სახეებთა ფერადებათა და ვარაყთა, და ამის სიტყვით იმუშავებდნენ სხვიდამ მოსულნი მხატვარნი და აგრეთვე აქაურნი“¹. იოანე ბაგრატიონი „სამხატვრო“ ხელოვნებაში დაოსტატებას სახელმწიფოებრივი დატვირთვის საქმედ მოიაზრებდა და ამგვარი თხოვნით ვიორგი XII (1798-1800 ქართლ-კახეთის ბოლო მეფეს) მიმართავდა. ჩვეულებისამებრ, როგორც ეს, რაც არცთუ იშვიათად ხდებოდა, ქვეყნის პოლიტიკური მდგომარეობის გამო ვერ განხორციელდა.

XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან კი ქართველი საზოგადო მოღვაწეები, რომელთაც განათლება რუსეთსა და ევროპის ქვეყნებში ჰქონდათ მიღებული, ეროვნული კულტურის, ხელოვნების ეროვნულთან კავშირზე, მასთან ერთიანობაზე აკეთებდნენ აქცენტს. ეს კი დასავლეთ ევროპულ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ შემეცნებათა საკითხებისა და კულტურის სიახლეთა გააზრებასაც გულისხმობდა. ამ მხრივ ღირსშესანიშნავია არჩილ ჯორჯაძის შეხედულებანი, მისი ხელოვნების ფილოსოფია. ა. ჯორჯაძის მოსაზრებით, ხელოვნება სამყაროს „გაგების“ და ზნეობრივი ამაღლების ერთ-ერთი საშუალებაა. იგი ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზისას შინაარსზე უფრო ამახვილებდა ყურადღებას, ვიდრე ფორმისეულ გამოხატულებაზე.

ტრადიციული მხატვრული ფორმის ერთგვარი უკუგდებით მხატვრულად მოაზროვნე შემოქმედნი საუბრობენ „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. გერონტი ქიქოძის წერილში „ქართული ხელოვნებისათვის“ გკითხულობთ: „ახალი გზების ძიება თითქმის ყველა დარგში ეტყობა ქართულ ხელოვნებას, ტრადიციული ფორმების რღვევა და ელემენტებით შექმნა ახალი ესთეტიკური სინთეზისთვის მოვლენაა,

1 სურგულაძე ი., „სჯულება“ იოანე ბაგრატიონისა“, თბ., 1957, გვ. 17.

განსაკუთრებით დასაფასებელი არიან ახალგაზრდა ქართველი პოეტები, მხატვრები მუსიკოსები, რომელთა სურვილია განახლებულ საქართველოს განახლებული ხელოვნება მისცენ“.²

იმპერიული რუსეთის ქვეშ მყოფი საქართველოსთვის 1860-1870-იანი წლები ისტორიულად გარდამტეხი პერიოდია. ბატონყმობის გაუქმება, ბურჟუაზიული ევროპული გამოცდილების გაზიარება, ამასთანავე, საკუთარი ეროვნული მსოფლმხედველობით გაუღწეოთლი აზროვნება ამ დროის მახასიათებელი ტენდენციაა. წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებასთან ერთად, არაერთი საქველმოქმედო საზოგადოება ყალიბდება. არსდება პროფესიული თეატრი, განვითარებას იწყებს სახვითი ხელოვნების დარგები: ქანდაკება, დაზვერი ფერწერა, გრაფიკა. არსებითად მნიშვნელოვანია, ამ პერიოდის განათლების მთავარი, მამოძრავებელი ეროვნული მსოფლშეგრძნების (ხელოვნებაში ეროვნული ფორმის ძიება) საყოველთაო იდეის გამოხატულება.

როგორც ითქვა, XIX საუკუნის 60-იანი წლებისა და XX საუკუნის დასაწყისში ქართული საზოგადოებისთვის უმთავრეს სამოქმედო ნიშანსვეტად ეროვნული კულტურის, ფასეულობების განსაზღვრა გახდა მთავარი მამოძრავებელი იდეა. ეროვნული კონცეფცია ამ დროის თაობის სულის ძახილია. სამოციანელების, თერგდალეულთა მიერ ნასაზრდოებ ეროვნული ცნობიერების ამაღლება ილია ჭავჭავაძის გამონათქვამს - „ენა, მამული, სარწმუნოებას“ ემყარებოდა. რუსეთსა და ევროპაში განათლებას ზიარებული სამოციანელები კარგად იცნობდნენ რევოლუციურ იდეებს, რამაც დიდი ზეგავლენა მოახდინა მათ პოლიტიკურ აზროვნებასა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაზე. მათ მიერ შექმნილი პროგრამის მიხედვით რუსეთის იმპერიის „არეალში“ ავტონომიის, შემდეგ კი ეროვნული, დამოუკიდებელი სახელმწიფოს ჩამოყალიბება ჰქონდათ განზრახული. სამოციანელთა თაობა „ხელოვნების და მწერლობის, დემოკრატიის დამკვიდრებისთვის იბრძოდა“. სწორედ მათი ძალისხმევით შეიქმნა არაერთი ეროვნული სულისკვეთების კულტურულ-საგანმანათლებლო ორგანიზაცია. თერგდალეულთა მოღვაწეობა რუსული ხელისუფლების ზეგავლენის გაძლიერებას დაემთხვა.

ილია ჭავჭავაძე მომხრეებთან ერთად ამ რთულ პერიოდშიც ეროვნული სულისკვეთებით აგრძელებდა მოღვაწეობას, მისი ძალისხმევით დაარსდა თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიების სათავადაზნაურო ბანკები, რომელთა შემოწირულობით გაიხსნა ქართული სკოლები და თეატრი. 1879 წელს შეიქმნა „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“, რომლის თავმჯდომარე დიმიტრი ყიფიანი გახლდათ. საზოგადოების დახმარებით არა მარტო სკოლები გაიხსნა, არამედ დაიბეჭდა არაერთი ისტორიული ხასიათის გამოცემა, შეიკრიბა ეთნოლოგიის მრავალი ნიმუში, დაიწყო ისტორიულ ძეგლებზე ზრუნვა. ამ პერიოდის პოლიტიკური გაერთიანებების სამოქმედო პროგრამაში ერთ-ერთი უმთავრესი ადგილი ეროვნულ კულტურა და მასთან დაკავშირებულ პრობლემატიკას ეკავა. „თერგდალეულები“ ხელოვნება-მწერლობას ხალხის, საზოგადოების მსახურად მიიჩნევდნენ. ხალხისა და ქვეყნის ჭირ-ვარაში, შეება-ლხენა, მწერლობა – ხელოვნ-

2 აბესაძე ი., „საქართველოს მხატვართა კავშირის შექმნის სათავეებთან“, თბ., 2022, გვ. 92.

ნების ზრუნვის საგანი უნდა ყოფილიყო. ეს შეხედულება მკაფიოდ და ნათლად არის გამოთქმული ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ნიკო ნიკოლაძის, გიორგი წერეთლის და სხვათა ნაწერებში. ყოველი მათგანი სიცოცხლის ბოლომდე ერთგული დარჩა ამ შეხედულების³.

თბილისის ამ პერიოდის ისტორიულ-კულტურული მხატვრული ცხოვრების შესწავლა გვაცნობს საქართველოში ჩამოსულ, შემდეგ აქ დამკვიდრებულ მხატვართა შემოქმედებას (მათ დიდი წვლილი მიუძღვით ქართული დაზგური მხატვრობის განვითარებაში): ბ. ფოგელი, ე. ლანსერე, ი. შარლემანი, სომეხი მხატვრები გ. ბაშინჯალიანი, ე. თათეგოსიანი, ფ. ტერლეშჩიანი, ა. ახლიანი და სხვ. ეპოქის მხატვრულ ცხოვრებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია მეცენატთა მოღვაწეობას. 1880-1890 წლებში სხვადასხვა კოლექციის (კოლექციონერობა თითქოს ხალხოსნურ როლს ირგებს) მფლობელთა მეშვეობით გრცელდება ხელოვნების ნიმუშები, ფართოვდება მხატვრული წრე და ადვილად ხელმისაწვდომიც ხდება. 1890-იან წლებში დემოკრატიზაციის განმანათლებლებთან ერთგული მუშაურობის შექმნის იდეაც გაჩნდა, რომლის განხორციელებაში ქართველი მეცენატების: დავით სარაჯიშვილის, პეტრე და იაკობ ზუბალაშვილების ღირსშესანიშნავი წვლილი ფასდაუდებელია. ხელოვნების გავრცელების ფორმა საცხოვრებელი სახლების ინტერიერების გაფორმებაშიც გამოვლინდა. საზოგადოების ნაწილის, შეძლებულ ადამიანთა სახლებში, ტრადიციულ ფორმებთან ერთად, ევროპული მხატვრული გაფორმების პრინციპების შერწყმას ვხვდებით. ამგვარი სინთეზის საუკეთესო ნიმუშია თბილისში ილია ჭავჭავაძის საცხოვრებელი სახლი. ხელოვნების ნაწარმოებები თანდათან მტკიცედ იმკვიდრებენ ადგილს ინტელიგენტთა საზოგადოებაში. შესაბამისად, იზრდება მხატვრის როლი, მისი დანიშნულება. აუცილებლობად იცხადება მხატვართა საზოგადოების იმგვარი გაერთიანების შექმნა, რომელიც პროფესიონალ მხატვართა საზოგადოების ინტერესების დამცველი იქნებოდა ასეთი საზოგადოება 1873 წელს დაარსდა - „ნატიფი ხელოვნების კავკასიის საზოგადოება“. მთავარ საქმედ საზოგადოება პროფესიულ სამხატვრო განათლებას მიიჩნევდა. სამხატვრო სკოლის ჩამოყალიბებაში აქტიურად მონაწილეობდნენ პეტერბურგელი მხატვრები, რომლებიც ხშირად სტუმრობდნენ „ტიფლისს“. კ. მაკოვსკი, ი. რეპინი. 1880-1890 წლებში მოეწყო არაერთი გამოფენა, უფრო მასშტაბური გახდა საგამოფენო ცხოვრება 1901-1902 წლებში. გაიმართა სამხატვრო სკოლების პედაგოგების პერსონალური გამოფენა, რომელშიც მონაწილეობდნენ: გ.გაბაშვილი, გ. ბაშინჯალიანი, გ. შარბაბჩიანი (1913), კ. ქავთარაძე (1911-1912), მხატვარ-არქიტექტორი კ. ფრანკე (1913), ვ. ჯორჯაძე (1913), კ. ზდანევიჩი (1917). საზოგადო მოღვაწეთა და ქართველი მწერლების დამსახურებით ყალიბდება მხატვრული კრიტიკაც. ამ მიმართულებით გამოირჩევიან: არჩილ ჯორჯაძე, გიორგი წერეთელი, მიხეილ ჯავახიშვილი, პეტრე უმიკაშვილი, ალექსანდრე შანშიაშვილი. მხატვრები: დავით გურამიშვილი, ვასილ ჯორჯაძე.

აღსანიშნავი ისიც არის, რომ თბილისში XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან

³ ბაქრაძე აკ., „თერგდალეულები“

<https://matiane.wordpress.com/2011/08/30/akaki-bakradze-tergdaleulebi/>

გამართულმა გამოფენებმა იმდენად დაუვიწყარი შთაბეჭდილება მოახდინეს საზოგადოებაზე, რომ შესაძლებელია სწორედ ამგვარი ინტერესის გამოვლინების შედეგად იყო გიმნაზიებში სწავლების ერთ-ერთ მთავარ საგნად ხატვის მოაზრება.⁴

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში თბილისში მცხოვრები მხატვრები, რომელთაგანაც ბევრი უცხოელია საქართველოში სამხატვრო სკოლისა და საზოგადოების შექმნის შესახებ მსჯელობდნენ. მხატვარი გრიგოლ გაგარინი, რომელიც 1848-1854 წლებში საქართველოში ცხოვრობს, აქტიურადაა ჩართული ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. ის ერთ-ერთი პირველთაგანია, ვისი წვლილიც უაღრესად მნიშვნელოვანია სამხატვრო სკოლის დაფუძნების იდეის წინ წამოწევისა და განხორციელებაში. გრ. გაგარინს ეკუთვნის სკოლის სტრუქტურული მოდელის შექმნაც, რომელიც მხატვარმა კავკასიის მეფისნაცვალს, მიხეილ ვორონცოვს და პეტერბურგის საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიას წერილობით გაუგზავნა. იგი ეხებოდა თბილისში სამხატვრო სკოლის გახსნას (თორმეტი მოსწავლის შემადგენლობით). გრ. გაგარინი წერილში, აუცილებელ მოთხოვნათა ჩამონათვალთან ერთად, დეტალურად აღწერდა საჭირო ინვენტარს და სწავლების დაუსრულებელ მოდელზე ამახვილებდა ყურადღებას. მისი მოსაზრებით, სკოლის მასწავლებლებად თბილისში მცხოვრები მხატვრები უნდა მიეწვიათ. ამ დროს თბილისში მოღვაწეობდნენ: თ. ბაიოვო, ვ. ბერეჟნოი, კ. უკოვსკი, ს. ნერსესიანი. გაგარინი ხატვის პროგრამულ მეთოდოლოგიურ საკითხებზეც საუბრობს. მისი სიტყვებით: „მოსწავლეები დაიწყებენ ხატვის სწავლას კარგი გრაფიკული ან ლითოგრაფიკული მოდელების გადმოხაზვით, შემდეგ თაბაშირის პირების და ბოლოს ნატურიდან ხატვით“.⁵

მხატვარს შესაფერისი შენობაც ჰქონდა შერჩეული თბილისის ერთ-ერთ უბანში, სოლოლაკში, ხიჩანოვის სახლი. „სახლის მდებარეობა შესანიშნავია განათების, სისუფთავის, ჰაერისა და ხედების სილამაზის მხრივ“. სამომავლოდ, საჭიროებისამებრ გაფართოების მიზნით, სახელოსნოების დასამატებლად, „სახლის დიდი ეზო კარგ შესაძლებლობას ქმნიდა. გაგარინის ეს მშვენიერი ინიციატივა 1849 წლის 9 და 10 დეკემბერს განიხილეს პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის საბჭოს სხდომაზე, რომელშიც მონაწილეობდნენ: ბრიულოვი, შებუევი, კლოდტი და სხვ. „სურს თუ არა აკადემიას, რომ მისი აღზრდილები მიიღტვოდნენ კლასიკური ნაწარმოების არამართო ასლის წარმატებული გადმოტანისკენ, არამედ დამოუკიდებელი ნაწარმოების შექმნისკენ. ფერწერისა და ქანდაკების ნიმუშების შესწავლა აადვილებს ბუნების შესწავლას, მხოლოდ ბუნება იძლევა ჭეშმარიტ აღმაფრენას, მხოლოდ იგი შობს გენიოსს. მოვა დრო, როდესაც ეს შესწავლა იქნება აუცილებელი. ამდენად, რაც უფრო ადრე დაიწყებენ ამას, მით უფრო სწრაფად იქნება გასაგები ჭეშმარიტად მშვენიერი“.⁶ ეს წერილი ცხადყოფს გრიგოლ გაგარინის ესთეტიკურ მრწამსს, ნატურისადმი ღრმა ინტერესს. იმპერატორმა ნიკოლოზ პირველმა, არასაკმარისი თანხების მომიწევნებით, მხატვრის მოთხოვნას სამხატვრო სკოლის გახსნის თაობაზე უარით უპასუხა.

4 საქართველოს სახელმწიფო ცენტრალური ისტორიული არქივი. ფ. #22, ანაწ. # 2, ს. #122.

5 გაზ. „Кавказ“, #72, 1851.

6 საქ. ცსსა. ფ.7.ად.4. ს.# 927.

თბილისში „კავკასიის ნატიფი ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოება“ საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა 1877 წელს 14 მაისს. საზოგადოების შემაღვენლობაში შედიოდნენ დიდი მთავარი, კავკასიის მეფისნაცვალის მიხეილ ნიკოლოზის ძე, ოლღა თეოდორეს ასული, სტეფანე ალექსანდრეს ძე ტალიზინი, გრიგოლ გაგარინი. საზოგადოების შეადგენლობა მოიცავდა: „ოცდაცხრამეტ ნამდვილ წევრს, სამოცდაათს წევრ თანამშრომელს, სულ ასთერთმეტ წევრს. მათ შორის უმრავლესობას შეადგენდნენ სამხატვრო და სამუსიკო საზოგადოების წევრები“.⁷ 1873 წლის მარტში თბილისში მოწვეულ იქნა კრება, რომელზეც მხატვართა გაერთიანების და წესდების შესახებ იმსჯელეს.⁸ დიდმა მთავარმა მიხეილ ნიკოლოზის ძემ 1873 წლის ივნისში დაამტკიცა „კავკასიის მხატვართა საზოგადოების“ წესდება, რომელიც ამავე წლის დეკემბერში ამოქმედდა. საზოგადოების თავმჯდომარედ სტეფანე ალექსანდრეს ძე ტალიზინი აირჩიეს. ამ თანამდებობას ის სიცოცხლის ბოლომდე იკავებდა. წესდება სამხატვრო სკოლის შექმნასაც გულისხმობდა. სკოლა 1874 წლის პირველ იანვარს გაიხსნა. ისწავლებოდა: ხაზვა, ანტიკური მოდელების თაბაშირის ასლებიდან ხატვა, პერსპექტივა, პლასტიკური ძერწვა - თიხის, თაბაშირის, ცვილის გამოყენებით. სკოლის კლასების ხელმძღვანელი პ. შიშოვი ყოფილა. დღევანდელი რუსთაველის, ყოფილი გოლოვინის გამზირზე, ე.წ. შიოევის სახლში მდებარე სკოლა ხატვის სწავლებისთვის განკუთვნილი სპეციფიკური, აუცილებელი ინვენტარით იყო აღჭურვილი.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ქართული ხელოვნება, ისტორიული პერიპეტიების მიუხედავად, ახალი მნიშვნელოვნებით არის გამოირჩეული - ეროვნული გამოღვიძების, ლიტერატურაში, პუბლიცისტიკაში ახალი თაობის გამოჩენით, სრულიად ახალი ეროვნული ფასეულობით დამუხტული. სამოციანელთა ბოროქარი მოღვაწეობა და მათი შემოქმედება „იყო ტონის მიმცემა, ამ მოძრაობის. ქართველ მოღვაწეთა მოწინავე ნაწილი ეწიარა რუსეთში დემოკრატიული აზროვნების იდეებს. ნაციონალურ პრინციპში გარდატეხა ეს იდეები და ახალი სუნთქვა შემოიტანა ქართველი ერის კულტურულ ცხოვრებაში“.⁹ ამ დროის ქართული სახვითი ხელოვნება თავის განვითარების მხოლოდ საწყისებთან იმყოფება, სანამ გამოჩნდება მხატვართა თაობა, რომელსაც განათლება უცხოეთში აქვს მიღებული: ალექსანდრე მრეგლიშვილი, გიორგი გაბაშვილი, მოსე თოიძე, რომანოზ გველესიანი, ალექსანდრე ბერიძე. ამ პერიოდის საქართველოს დედაქალაქი უცხოელ მხატვართა მთავარი შემოქმედებითი სამოღვაწეო ადგილია. გრ. გაგარინი, თ. ჰორშელტი, ვ. ვერეშჩაგინი, ლ. პრემაცი, მ. ზიჩი, პ. კოლჩინი, ფ. ხოდოროვიჩი, ი. ზანკოვსკი - ამ ხელოვანთა როლი განსაკუთრებულად დასაფასებელია. სწორედ მათი მონდომებით ხდება XIX საუკუნის 70-იან წლებში მხატვართა საზოგადოების ფორმირება, მხატვრული განათლების მოთხოვნა თბილისში

7 Похомов Д.А., К 25 летию Тифлисского художественного общества, журнал „Искусство и Промышленность“, #6, 1899.

8 გაზ. „Кавказ“, 1873, # 38.

9 ფერაძე თ., „რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში“, თბ., 1964. გვ. 116.

იმდენად გაიზარდა, რომ ადგილობრივმა მხატვრებმა სულ უფრო ხშირად დაიწყეს საუბარი მხატვართა საზოგადოებისა და მასთან სამხატვრო სკოლის დაარსების შესახებ.¹⁰ 1873 წლის შემოდგომაზე, მხატვართა საზოგადოების ჩამოყალიბებისათვის იმართებოდა შეხვედრები, მუშავდებოდა წესდება, სასწავლო სამოქმედო პროგრამა, მათ შორის სახელოსნოების სასწავლო ინვენტარის მოწყობისათვის. 1873 წლის 1 დეკემბერს სამხატვრო საზოგადოების წესდება კავკასიის მეფისნაცვალმა დაამტკიცა. საზოგადოების თავმჯდომარედ, როგორც ზემოთ ითქვა, სტეფანე ტალიზინი იქნა არჩეული. სკოლა 1874 წლის 1 იანვარს ქანდაკების და ხატვის კლასებით გაიხსნა. (გაკვეთილების ხანგრძლივობა ორ საათს გრძელდებოდა, საფასური 15 კაპიკს შეადგენდა). მიღება განკუთვნილი იყო რუსული ენის წერა-კითხვის მცოდნე 12 წლიდან მოსწავლეთათვის. 1877 წელს სამხატვრო საზოგადოება (ფინანსური მდგომარეობის გამო) გაერთიანდა 1871 წელს შექმნილ სამუსიკო საზოგადოებასთან და მეფისნაცვალის მიერ დამტკიცებული წესდებით 1877 წლის მარტის თვიდან ახალი სახელით „ნატიფ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოების“ სახელით განაგრძო არსებობა. წესდება საზოგადოების მონაწილეთა (103 წევრის შეადგენლობით) მიერ საერთო კრებაზე განიხილეს. თავმჯდომარედ აირჩიეს ტალიზინი. საზოგადოების წევრთა შემადგენლობა კი ასეთი იყო: დ. ყიფიანი, ი. მაშნერი, ფ. ხოდოროვიჩი, მუსიკალური ნაწილის სამხატვრო ხელმძღვანელად აირჩიეს - დ. კრაზემანი, სკოლის დირექტორად - ა. პრემაცი.

მოულოდნელად გაჩენილმა ხანძარმა დიდი ზარალი მიაყენა სამხატვრო საზოგადოებას. განადგურდა ნამუშევრები, წიგნები, ფოტომასალა. მეფის მთავრობამ საზოგადოებას დაუნიშნა ფულადი დახმარება წელიწადში 550 მანეთის ოდენობით მანუფაქტურისა და გაჭრობის ფონდიდან, რაც სამხატვრო სკოლის სრული ფუნქციონირებისათვის არ იყო საკმარისი. ამიტომ საზოგადოება ხშირად მართავდა თეატრალურ თუ ფასიან მუსიკალურ შეხვედრებს. ხანძრით დაზარალებულები დროებით მეცადინეობას არსენალის ქუჩაზე მართავდნენ. საზოგადოება ხშირად იღებდა კერძო შემოწირულობას, ასევე მისივე წევრებისგან. ცნობილია, რომ დირექტორმა პრემაციმ თავისი ნახატები და გრაფიურების ალბომი სამხატვრო საზოგადოებას საჩუქრად გადასცა.¹¹ ტალიზინის შემდეგ „კაზმულ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოებას“ მართავდნენ: ო. სიმონსონი, ლ. პრემაცი, ვ. ვირუბოვი, ს. ფონ-ვეისენჰოფი, მ. ჰეკელი და სხვ.

1887 წელს პეტერბურგის საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტს მეფისნაცვალმა დონდუკოვ-კოროსაკოვმა თხოვნით მიმართა თბილისის სამხატვრო სკოლა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის მფარველობის ქვეშ მოეწარებინათ, რეორგანიზებული წესდებით, სამოქმედო გეგმით, საჭირო ინვენტარით უზრუნველყოფისთვის, მუზეუმის მოსაწყობად ფერწერისა და პლასტიკურ ხელოვნებაში შექმნილი ნაწარმოებებით და სამთავრობო გაზრდილი დახმარებით, რაზედაც დიდი მთავრის გამოხმაურება უპასუხოდ დარჩა.¹² საყურადღებოდ მნიშვნელოვანია სამ-

¹⁰ Похомов ე.ა დასახ. ნაშრომი.

¹¹ საქ. ცსსა. ფ. 422. აღ. 1 ს. #4804.

¹² იქვე.

ხატვრო საზოგადოების პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის პედაგოგის, ცნობილი მხატვრის, ი. რეპინის წერილი თბილისის სამხატვრო საზოგადოებისადმი გამოხატული თანადგომით, რასაც ადასტურებს გაზეთ „კავკაზში“ დაბეჭდილი სტატია „საჭიროა თუ არა ხელოვნების სკოლა თბილისში?“.

ილია რეპინი წერდა: „ასეთი გასაოცარი ქვეყანა, როგორც საქართველოა, არ შეიძლება არ შობდეს მხატვრულ ძალებს, მე მჯერა, რომ კავკასიის მხატვრული ცხოვრება წინაა, ეს გასაოცრად მშვენიერი ქვეყანა შობს მხატვრებს, რომლებიც ღირსნი იქნებიან მისი ასახვისა ხელოვნებაში... სამხატვრო სკოლების გახსნა აუცილებელია, რომ გასაქანი მიეცეს ადგილობრივ მხატვრულ ძალებს, რაც ორიგინალური, თავისებური მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანია და რაც საშუალებას მისცემს მხატვრებს, თავი დააღწიონ დადგენილ შაბლონს და გამოიმუშაონ საკუთარი სტილი. დამაჯერებლად, გულწრფელად, უყოყმანოდ, სხვისი გემოვნების გარეშე... დროა თბილისში მოეწყოს ადგილობრივი სამხატვრო სკოლა, ფერწერის ქანდაკების და არქიტექტურის სწავლებით. სკოლის დაარსება ადგილობრივ პირობებსაც უნდა ითვალისწინებდეს. რაც შეიძლება ნაკლები კანცელარული წვრილმანების გარეშე. სამხატვრო სკოლის გარეშე ხელოვნება, კულტურა ვერ განვითარდება. ხელოვნება მეცნიერულ აზროვნებას უნდა ეფუძნებოდეს. ხელოვნების დარგების განვითარებისათვის მნიშვნელოვანია მეცენატთა შემოწირულობა. თბილისში აუცილებელია მხატვრული ოაზისის დაფუძნება“ საქართველოში, როგორც დიდი კულტურისა და ტრადიციების ქვეყანაში ამგვარი სკოლის არსებობა სავალდებულოა.

რუსეთში სასწავლებლად მყოფ ქართველ სტუდენტებზე ნათქვამი მისი სიტყვები მხატვრული ძალით და ერთგვარად პოეტურად გაისმის: „ჩემს თვალწინ გაიელვა ბევრმა ლამაზმა, გრაციოზულმა ფიგურამ, ფერმერთაღი სახით, ნატიფი პროფილით, გენიოსის ღრმა მელანქოლიით დალიბრული მომაჯადოებელი შავი თვალებით, დარდით ფანტასტიკურ სამშობლოზე საქართველოზე“.¹³

სამხატვრო სასწავლებელმა, უსახსრობის გამო, 1891 წელს სხვა შენობაში გააგრძელა ფუნქციონირება. ხატვის სწავლების მსურველთა რაოდენობა კი საგრძნობლად იმატებდა და საზოგადოების ხელმძღვანელებმა უფლება მისცეს მასწავლებლებს, კერძო კლასები გაეხსნათ. კ. კეპენს, პ. კოლინს, ლ. პრემაცის სწორედ ასეთი სწავლის კურსები ჰქონდათ. 1897 წელს კერძო სამხატვრო კლასი უცხოეთიდან დაბრუნებულ ვიგო გაბაშვილსაც აქვს. აღსანიშნავია ამ დროისთვის თბილისის გიმნაზიებში ხატვის სწავლება. მაღალი დონის მაჩვენებელია მოსწავლეთა მონაწილეობა გამოფენებსა თუ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის მიერ მოწყობილ კონკურსებში. განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ ოსკარ შმერლინგის სახელოსნოში დაოსტატებული გიმნაზიის მოსწავლეები. მათგან 1897 წელს გამართულ კონკურსზე ქალთა გიმნაზიის ათმა მოსწავლემ წარადგინა ნამუშევრები. 1898 წელს ო. შმერლინგი დაჯილდოვდა მოსწავლეებთან მუშაობის საუკეთესო შედეგებისთვის. ასევე მაღლობა გადაუხადეს მასწავლებელ ე. ჰეინეს.

წერილობითი დოკუმენტების მიხედვით, სამხატვრო სკოლის მიერ თორმეტი

¹³ გაზ. „Кавказ“, #106, 1886.

წლის განმავლობაში განხორციელებული სამუშაოების შედეგად კლუბის წევრთა შემადგენლობა ერთგვარად შემცირდა (37 ადამიანი). 1877 წლისგან განსხვავებით, 1886 წელს მოსწავლეთა რაოდენობა 54-მდე გაიზარდა. ფონ ვეისენგოვი მოითხოვდა სკოლის შენობისთვის დამატებითი ოთახების, სხვადასხვა საგნის, ბიბლიოთეკის და მუზეუმის გახსნასაც.¹⁴ კრებაზე დამსწრე საზოგადოების ნაწილი მოითხოვდა დამოუკიდებელ სასწავლებელს, რომლის კურსდამთავრებულებს უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებელში სწავლის გაგრძელება უფასოდ შეეძლებოდათ. ჩატარებული კრების შედეგად აირჩიეს საბჭოს ახალი წევრები და კომისია, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ ზახაროვი, ლონგო, ფიშერი, როდინსკი, შამშინოვი, შიმკევიჩი. საბჭოს თავმჯდომარე მიხეილ გაკელი, ვიცე თავმჯდომარე ფონ ვეისენგოვი. 1886 წლის დეკემბერში ჩატარებულ საზოგადოების კრებაზე „მხატვართა წამახალისებელი საზოგადოება კავკასიაში“ ეწოდა. განახლებული წესდების მიხედვით ამ სამხატვრო სკოლას მოსწავლეები პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში სწავლებისთვის უნდა მოემზადებინა. სკოლაში ხატვა მოიაზრებდა: ხატვის ელემენტარული უნარ-ჩვევების, ანტიკური ხელოვნების ნიმუშების - თაბაშირისგან დამზადებული ფიგურის მიხედვით შესრულებულ ნახატს, ძერწვის ხელოვნების, ხაზვის, ფერში მუშაობის საფუძვლების დაუფლებას.

სამხატვრო სასწავლებლის რეორგანიზებული წესდება გაეგზავნა კავკასიის მთავარმართებელს, რომელიც ამასთანავე საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიის საპატიო წევრი იყო. თხოვნა სკოლა საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიის მეთვალყურეობის, მისი მფარველობის ქვეშ ყოფილიყო, უბასუხოდ დარჩა. საზოგადოება ძველი, 1877 წლის წესდებით, აგრძელებდა მუშაობას. მსმენელთა მხრიდან ხატვის სწავლების დაუფლების სურვილი სულ უფრო იზრდებოდა და საზოგადოებამ წევრებს უფლება მისცა თავისუფალი დროის ხარჯზე ფერწერის, ხატვის, ქანდაკების კლასები გაესნათ. 1885-1889 წლებში ა. შამშინოვი, 1889-1894 წლებში - პ. კოლჩინი, 1893 წელს - ო. შმერლინგი, 1896 წელს მოქანდაკე იაცუნსკი. განსაკუთრებით სახელგანთქმული იყო კ. კეპენის ოფიციალური სკოლა, რომლის მოსწავლეებს უფლება ჰქონდათ მონაწილეობა მიეღოთ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის კონკურსში.¹⁵

თბილისში 1897 წელს სამხატვრო კლასები გახსნილი ჰქონდათ: გ. გაბაშვილს, ფ. რუბოს, ა. კანდაუროვს, ნ. სკლიფასოვსკის. ამ კლასებში ეუფლებოდნენ ხატვის საფუძვლებს მომავალში ცნობილი მხატვრები: ანტონ გოგიაშვილი, ალექსანდრე ციმბაურიძე, ლადო გუდიაშვილი, ქეთევან მაღალაშვილი, ელენე ახვლედიანი, დავით გველესიანი, მიხეილ ჭიაურელი, შალვა ძნელაძე, ალექსანდრე მრეველიშვილი, ვალერიან სიდამონ-ერისთავი, გრიგოლ მესხი.

რამდენიმე სიტყვით შევეხებით ნიკოლოზ სკლიფასოვსკის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. საქართველოში ჩამოყალიბდა იგი როგორც შემოქმედი და პედაგოგი. ნ. სკლიფასოვსკი ერთ-ერთი პირველთაგანია, ვისი როლიც ხატვის პროფესიულად სწავლების მეთოდური გზების ძიებაში საგანგებო აღნიშვნას მოითხოვს. პიროვნული თვისებებითაც გამორჩეული ხელოვანი შესანიშნავ მხატვართა მთელი თაობის

¹⁴ გაზ. „Кавказ“, #106, 1886.

¹⁵ Похомов ე.ა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 465.

ადმწრდელადაც გვევლინება. მათ შორის არიან: ე. ახვლედიანი, ს. ქობულაძე, კ. ზდანევიჩი, ა. ბაჟბეუქ-მელიქოვი, ა. ციმაკურიძე.

ნიკოლოზ სკლიფასოვსკიმ გიმნაზიის დასრულების შემდეგ დაამთავრა მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი. პარალელურად ეუფლებოდა ხატვის საფუძვლებს გრაფ სტროგანოვის დაარსებულ სამხატვრო სასწავლებელში. მოსკოვშივე გაიცნო მხატვარი ბორის ფოგელი და დაუმეგობრდა მას. ფოგელის მოგონებით, სკლიფასოვსკი სწავლობდა მხატვარ აკვარელისტ ლევ სკადოვსკისთან, რომელიც ცნობილი იყო ჟანრული სცენების შესრულებით. 1895 წელს ნ. სკლიფასოვსკი თბილისში ჩამოვიდა და პირველ გიმნაზიაში ხატვის მასწავლებლად დაიწყო მუშაობა. 1905 წელს კი ბათუმში, ქალთა გიმნაზიაში, ასევე ხატვის მასწავლებლად. ბათუმში, თავისთავად საცხოვრებელ სახლში, მან დააარსა სამხატვრო სკოლა (ნატურიდან ხატვისთვის საჭირო ინვენტარით). სამხატვრო სასწავლებელი 8 წლიდან ზემოთ ასაკის მოსწავლეთათვის იყო განკუთვნილი. ბათუმში ნ. სკლიფასოვსკიმ ოცდაათი წელი დაჰყო. ზღვისპირა ქალაქში გატარებული წლები მისთვის შემოქმედებითად ნაყოფიერი აღმოჩნდა. აქ დაუახლოვდა ადგილობრივ მხატვრებს (პახომოვი, ილიუშინი), რომელთა საქმიანობაც სამხატვრო სკოლებთან და საბავშვო გამოფენებთან იყო დაკავშირებული. 1909 წელს ნ. სკლიფასოვსკი თბილისშია და ხატვას ქალთა მეორე გიმნაზიაში ასწავლის. სწორედ თბილისში დაბრუნებულს უჩნდება პროფესიული სამხატვრო სკოლის ჩამოყალიბების იდეა, რისთვისაც თხოვნით მიმართა კავკასიის სასწავლო ოლქის რწმუნებულს. შედეგად, 1909 წლის 1 სექტემბერს თბილისში ხატვის კერძო კურსები გაიხსნა.

სამხატვრო სკოლის სამ ოთახში განლაგებული სამუშაო სივრცე მოიცავდა: კანცელარიის კაბინეტს, ელემენტარულ და მთავარ კლასებს. სამუშაო ოთახებში საგანგებოდ დამზადებული მაგიდებითა და მოლბერტებით. სკლიფასოვსკი საღებავებს იწერდა ლონდონიდან, ბერლინიდან, მოსკოვიდან. პარიზიდან - ქალაქის ფურცლებს, ნახშირს. დრეზდენიდან - ფუნჯებს და პიგმენტებს, თავადვე რომ დაემზადებინათ საღებავები. სკოლაში მოსწავლეთა უმრავლესობა უფასოდ სწავლობდა. მეცადინეობა მიმდინარეობდა ყოველდღე, კვირის გარდა, ექვსიდან ცხრა საათამდე. ფერწერას ასწავლიდნენ ნ. სკლიფასოვსკი და ბ. ფოგელი. დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების საწყისებს - ანტონინა კარიგოვა (სტროგანოვის სასწავლებლის აღმწრდილი), კალიგრაფიასა და შრიფტს - ირჟი გაველკა, ქანდაკებას - ბორის შებუევი. სკლიფასოვსკის გამორჩეული პედაგოგიური ნიჭის წყალობით, სკოლაში განსაკუთრებული ატმოსფერო სუფევდა. შემოქმედებით გარემოს განაპირობებდა კონცერტებიც, რომლებსაც ნიკოლოზის მეუღლე და ვიოლონჩელისტი ბოგუმილა სიკორი და თავად სკლიფასოვსკი ასრულებდნენ. მოსწავლეები მასწავლებლებთან ერთად ხშირად პლენერზე გადიოდნენ და ბუნებაში ხატავდნენ. თავად სკლიფასოვსკი ხშირად გამოდიოდა გიმნაზიებში, სკოლებში მოხსენებებით ხატვის სწავლების შესახებ.

ხატვისა და ფერწერის კურსები 1914 წლამდე არსებობდა. სკლიფასოვსკი პირველი მსოფლიო ომის დროს ფრონტზე გაიწვიეს. თავდაპირველად თურქეთში, შემდეგ დერბენდში, ელიზავეტოპოლში. თბილისში, ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, შვილებთან ერთად დაბრუნდა. ნ. სკლიფასოვსკიმ პედაგოგიური მოღვაწეობა გა-

აგრძელა 1918-1921 წლებში „კავკასიის ნატიფი ხელოვნების სამხატვრო სკოლაში“, სადაც ის ხატვის მასწავლებელთა გადამზადების კურსს უძღვებოდა.

ბუნების ხედების გამომსახველობის (ბუნების იდეალიზების გარეშე) ჩვენებას კლიფასოვსკის პეიზაჟებში მხატვრის ცხოვრებისეული ემოციების გამოხატვის მთავარ საშუალებას წარმოადგენდა. რუსული სახვითი ხელოვნების რეალისტური სკოლის,¹⁶ მათ შორის რეპინის, სეროვისა და ლევიტანის მიმდევარი სკლიფასოვსკი, მიუხედავად სხვადასხვა ჟანრში (პორტრეტი, პეიზაჟი, ნატიურმორტი) მუშაობისა, არ იცვლიდა შესრულების სტილსა და მანერას. ჟანრული სურათების ფაქიზად ჰარმონიზებული კოლორიტი, მშვიდი, ღრმა მეოცნების ხასიათით, რეალიზმის და ერთგვარად რომანტიკულობის ელფერის ნაზავით იყო გამორჩეული. მხატვარი „ყოველდღიურობით“ დატვირთული, სალონური ეფექტებისგან დაცლილი, ადამიანთა და ბუნების მოკრძალებული სილამაზის გადმოცემას ესწრაფვოდა, რასაც რბილი, პასტელური კოლორიტით, ფუნჯის ოსტატური მონასმებით ქმნიდა. ასეთია მისი ნამუშევრები: „მოსკოვის შემოგარენის პეიზაჟი“, „ქალიშვილის პორტრეტი კოჯოროში“, „მეუღლის პორტრეტი“, „ზუბალაშვილის პორტრეტი“, „ნატიურმორტი ვარდებით“, „ნავი“, „ბათუმი“ და სხვ.

1910 წელს შეიქმნა სამხატვრო საზოგადოება, რომლის ორგანიზების ინიციატორები იყვნენ გ. გაბაშვილი, დ. გურამიშვილი. საზოგადოების წესდებაში გაწერილი იყო სამოქმედო გეგმა, რომელშიც მოაზრებული იყო: გამოფენების მოწყობა, ნატიფი ხელოვნების სკოლის დაარსება, კულტურული მეგობდროების ძეგლების დაცვა, ზრუნვა, სახვითი ხელოვნების ნიმუშების შეგროვება.

ქართველ მხატვართა საზოგადოებას 1921 წლისთვის უკვე ჩატარებული ჰქონდა ორი გამოფენა 1919 წელს და მესამე გამოფენა 1920 წელს. პირველ გამოფენაზე 16 მონაწილე მხატვრის (ელენე ახვლედიანი, დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი, მოსე თოიძე, გიგო გაბაშვილი, ალექსანდრე მრეგლიშვილი, იაკობ ნიკოლაძე, ნიკო ფიროსმანაშვილი) 270 ნამუშევარი იყო გამოფენილი.

კავკასიის მხატვართა საზოგადოებასთან არსებულ სამხატვრო სკოლას რეალისტური მხატვრობის განვითარებაში მნიშვნელოვანი დამსახურება მიუძღვის. საზოგადოება გამოეფენებს ინსტენსიურად აწყობდა (1888, 1890, 1892, 1893, 1894, 1897).

თბილისის სამხატვრო სკოლამ 1902 წელს სამხატვრო აკადემიის მფარველობის ქვეშ, ქალაქის მმართველობის დაფინანსებით, განაგრძო მუშაობა. ეს სამხატვრო სასწავლებელი მოგვიანებით ფერწერისა და ქანდაკების სკოლად მოიხსენიება. ამავე სკოლის ბაზაზე დაფუძნდება თბილისის სამხატვრო აკადემია.

საგანგებო სამხატვრო სკოლების გარდა, ხატვის შემსწავლელი კურსები, თბილისის გარდა, საქართველოს თითქმის ყველა დიდი ქალაქის (ბათუმი, ქუთაისი, სოხუმი) გიმნაზიებში იყო გახსნილი. ხატვის სწავლებასა და მეცადინეობისთვის საჭირო სამუშაო ინვენტარსაც აქ სასწავლებელი აფინანსებდა.

1916 წელს შეიქმნა „ქართველ მხატვართა საზოგადოება“. 1921 წელს მან მხატ-

¹⁶ XIX ს. ბოლო-XX ს. პირველი ათეული წლები რეალისტური ხელოვნების აღმავლობის ხანაა. ცხოვრებისეული სინამდვილის ამსახველი სცენების ჩვენება ამ პერიოდის მხატვართა შემოქმედების წამყვანი თემაა. ისინი ახალ ფერწერულ ამოცანებს, წერის ახალ მანერას ეძიებენ. განსაკუთრებით ძლიერ ზეგავლენას ახდენდა მხატვრებზე ი. რეპინის შემოქმედება.

ვართა პირველი კონფერენცია ჩაატარა. სწორედ ამ კონფერენციაზე მიიღეს წესდება და სწავლების ახალი დებულებები, რომლებიც, ფაქტობრივად, სამხატვრო აკადემიის დაარსების საფუძველი გახდა.

„ქართველ მხატვართა საზოგადოება“ 1929 წლამდე არსებობდა და არაერთი მნიშვნელოვანი ექსპედიცია მოაწყო ქართული კულტურული მემკვიდრეობის შესასწავლად. საზოგადოების მუშაობის შედეგად დაარსდა სამხატვრო სკოლები და სამხატვრო გალერეა. „კავკასიის ნატიფი ხელოვნების გამავრცელებელ საზოგადოებასთან“ ფერწერისა და ქანდაკების სკოლა მოქმედებდა. 1918-1921 წლებში მას ხელმძღვანელობდა პოლონელი მხატვარი ჰენრიკ ჰრინევსკი. 1921 წელს ეს სკოლა უმაღლესი სამხატვრო კურსების სახელითაა ცნობილი, მის ბაზაზე მოგვიანებით სამხატვრო აკადემია დაფუძნდება. „სახალხო განათლების კომისარის ნებართვით თბილისში უნდა დაარსდეს საქართველოს სამხატვრო აკადემია აგებული ცოცხალი ბუნების შესწავლის პრინციპზე, იმ მიზნით, რომ ხელი შეუწყოს პლასტიკური ხელოვნების დარგების შესწავლას საქართველოში. ამ დადგენილებამდე ერთი წლით ადრე, ხელოვნების მთავარი კომიტეტის სახვითი ხელოვნების სექციის საბჭოს პირველმა კონფერენციამ (1921 წლის 25 მაისი) უკვე სამხატვრო კადრების მომზადების საკითხებზე იმსჯელა.

სახვითი ხელოვნების სწავლების მეთოდოლოგიაზე მონაცემების სიმცირის მიუხედავად, XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის თბილისის მხატვრული ცხოვრება, სამხატვრო სკოლების, მხატვართა საზოგადოებების ჩამოყალიბების ისტორია და მასთან დაკავშირებული ფაქტობრივი მასალები, მნიშვნელოვან საფუძველს გვაძლევს ამ პერიოდის ხელოვნების განვითარების გზების, მხატვრული შეხედულებების, სახვითი ხელოვნების სწავლების სპეციფიკური ასპექტების, პედაგოგიური მიდგომების თუ პრინციპების გააზრება, მომავალი სიღრმისეული კვლევის საგნად მოვიაზროთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბესაძე ი., „საქართველოს მხატვართა კავშირის შექმნის სათავეებთან“, თბილისი, 2022;
2. ბაქრაძე აკ., „თერგდალეულები“ <https://matiane.wordpress.com/2011/08/30/akaki-bakradze-tergdaleulebi>
3. სურგულაძე ი., „სჯულებდა“ იოანე ბაგრატიონისა“, თბილისი, 1957;
4. ფერაძე თ., „რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში“, თბილისი, 1964;
5. ჭინჭარაული ნ., „თერგდალეულთა ეპოქის უცნობი პეიზაჟისტი“, ARS GEORGICA, 2021;
6. ჯავახიშვილი გ., „სამხატვრო ცხოვრება საქართველოში XIX საუკუნის II ნახევარსა და XX საუკუნის I ნახევარში“, თბილისი, 1997;
7. გაზ. „Кавказ“, 1851, # 72;
8. გაზ. „Кавказ“, 1873, # 38;
9. გაზ. „Кавказ“, 1886, #106;
10. Похомов Д.А., „К 25 летию Тифлисского художественного общества“, ჟურნ. „Искусство и Промышленность“, # 6, 1899;
11. Дзуцова И., „Труженик искусства: О Николае Васильевиче Склифосовском“, 2016.

THE HISTORY OF THE TEACHING OF FINE AND APPLIED ARTS /Late 19th century and early 20th century/

Summary

The artistic, lively and innovative artistic space of Tbilisi in the 19th century - 1920s of the 20th century is the subject of scientific research and exploration by numerous researchers. This article is also devoted to the study of the stages of the formation and development of art education in Georgia, as well as an overview of the main features of the educational process, content, structure and creative “programs”. The end of the 19th century and the years of independence of Georgia in 1918-1921 were a very interesting historical era in Georgian reality. Despite the fact that this period (1918-1921) was somewhat taboo for Georgian culture, this time was also significantly distinguished by diverse creative thinking. The existence of scientific fields such as history, archeology, a society for the dissemination of literacy, and a church museum also created a general picture of the development of humanitarian sciences. In 1874, the first, elementary art school was founded, which was formed under the leadership and support of the “Art Society”. In 1877, drawing classes were opened. In the same year, the "Caucasian Society of Fine Arts" was founded, which was the only artistic and creative school in Transcaucasia until 1907. The following famous and prominent artists studied at this school: A. Beridze, K. Zdanevich, G. Bashinjaghiani, A. Bazbeuk-Melikov, A. Shamshinian.

In 1901, a six-class art school was opened in the building of the "Caucasian Society of Fine Arts" - the "First School of Painting and Sculpture", which was initially headed by A. Kandaurov, and then, in 1902-1917, by Oscar Schmerling. The following people taught the art of drawing here: G. Gabashvili, O. Schmerling, G. Bashinjaghiani, H. Hrinevski. It is noteworthy that in 1908 a joint meeting of drawing teachers was held in Tbilisi, where French and Russian teaching methods were chosen as the form of teaching fine arts. In 1909-1910, Nikola Sklifasovsky worked at the school of the “Caucasian Society of Fine Arts”, who was the first to establish an art school in Batumi, and taught at the Batumi Girls’ and Boys’ Gymnasium. The artist, who worked on drawing teaching programs, also participated in the Dresden International Congress in 1913 with a report, in which he presented the drawing teaching program. In this memoir, N. Sklifasovsky noted: “One glance at the exhibits exhibited here is enough to make sure how connected the entire system of school education is with life, how much joy the themes of the use of colors and the diversity of forms, which are directly taken from the world around us, bring to teaching.” In 1921, the School

of Painting and Sculpture was established, which was considered under the auspices of the St. Petersburg Art School. By 1921, there were already several art schools in Tbilisi and other cities of Georgia, and after 1921, there was also the so-called Higher Art Studio. In 1922, the Tbilisi Academy of Arts was founded on the basis of the "Caucasian Society of Fine Arts". The expression of the universal idea of nationalism (the search for a national form), the main driving force of education during this period, is of fundamental importance.

Since the 60s of the 19th century, Georgian public figures who had received their education in Russia and European countries, have been placing a mental emphasis on the connection of national culture, art with the nation, on its unity, which also implied an understanding of the issues of Western European philosophical and aesthetic cognition and cultural innovations. In this regard, the views of Archil Jorjadze and his philosophy of art are very interesting. In his opinion, art is one of the means of "understanding" the world and moral elevation. When analyzing a work of art, he focused more on content than on formal expression. With a kind of rejection of traditional artistic forms, artistically minded creators speak of "Art for Art's Sake." In Geronti Kikodze's letter "For Georgian Art," it is emphasized: "The search for new paths seems to be a phenomenon in almost all fields of Georgian art, the breaking of traditional forms and creation with elements for a new aesthetic synthesis is a phenomenon. Young Georgian poets, artists, and musicians are especially appreciated, whose desire is to give renewed art to a renewed Georgia." Understanding this important period, the history of national painting, through an educational or historical-cultural prism, analyzing the prerequisites for the development of the era, culture in general, and the history of fine arts, and the historical or cultural contexts is particularly noteworthy. Understanding it through an educational or historical-cultural prism, analyzing the prerequisites for the development of the era, culture in general, the history of fine arts, and historical or cultural contexts is particularly noteworthy. Understanding it through an educational or historical-cultural prism, analyzing the prerequisites for the development of the era, culture in general, the history of fine arts, and historical or cultural contexts is particularly noteworthy.

ZUR GESCHICHTE DES UNTERRICHTS VON BILDENDER UND ANGEWANDTER KUNST

/Spätes 19. Und frühes 20. Jahrhundert/

Zusammenfassung

Beispiele für die Lehre der Schönen Künste (19. Jahrhundert – 1920er Jahre des 20. Jahrhunderts) (Forschung).

Der künstlerische, lebendige und innovative Kunstraum Tiflis im 19. Jahrhundert – 1920er Jahre des 20. Jahrhunderts ist Gegenstand wissenschaftlicher Forschung und Erkundung durch zahlreiche Forscher. Dieser Artikel widmet sich auch der Untersuchung der Phasen der Entstehung und Entwicklung der Kunsterziehung in Georgien sowie einem Überblick über die Hauptmerkmale des Bildungsprozesses, der Inhalte, der Struktur und der kreativen „Programme“. Das Ende des 19. Jahrhunderts und die Jahre der Unabhängigkeit Georgiens 1918–1921 waren eine sehr interessante historische Epoche in der georgischen Realität. Obwohl diese Periode (1918–1921) für die georgische Kultur eher tabu war, zeichnete sie sich auch durch vielfältiges kreatives Denken aus. Die Existenz von Wissenschaftsbereichen wie Geschichte, Archäologie, einer Gesellschaft zur Verbreitung der Alphabetisierung und eines Kirchenmuseums zeichnete zudem ein allgemeines Bild der Entwicklung der Geisteswissenschaften. 1874 wurde die erste elementare Kunstschule gegründet, die unter der Leitung und Unterstützung der „Kunstgesellschaft“ entstand. 1877 wurden Zeichenkurse eröffnet. Im selben Jahr wurde die „Kaukasische Gesellschaft der Schönen Künste“ gegründet, die bis 1907 die einzige Kunst- und Kreativschule in Transkaukasien war. An dieser Schule studierten folgende berühmte und bedeutende Künstler: A. Beridze, K. Zdanevich, G. Bashinjaghiani, A. Bazbeuk-Melikov, A. Schamschinjan.

1901 wurde im Gebäude der „Kaukasischen Gesellschaft der Schönen Künste“ eine sechsklassige Kunstschule eröffnet – die „Erste Schule für Malerei und Bildhauerei“, die zunächst von A. geleitet wurde. Kandaurov und dann von 1902 bis 1917 von Oskar Schmerling geleitet. Hier wurde die Kunst des Zeichnens gelehrt: G. Gabashvili, O. Schmerling, G. Bashinjaghiani, H. Hrinesky. Bemerkenswert ist, dass im Jahr 1908 in Tiflis ein gemeinsames Treffen von Zeichenlehrern stattfand, bei dem französische und russische Lehrmethoden als Unterrichtsformen für die schönen Künste gewählt wurden. In den Jahren 1909–1910 arbeitete Nikola Sklifasovsky an der Schule der „Kaukasischen Gesellschaft der Schönen Künste“, der als erster eine Kunstschule in Batumi gründete, und unterrichtete am Mädchen- und Jungengymnasium von Batumi. Der Künstler, der sich mit Zeichenausbildungsprogrammen beschäftigte, nahm auch am Internationalen Kongress in Dresden 1913 mit einem Vortrag teil,

in dem er ein Zeichenausbildungsprogramm vorstellte. In dieser Erinnerung, N. Sklifasovsky bemerkte: „Ein Blick auf die hier ausgestellten Exponate genügt, um uns davon zu überzeugen, wie sehr das gesamte System der Schulbildung mit dem Leben verbunden ist, wie viel Freude die Themen der Verwendung von Farben und der Vielfalt der Formen in den Unterricht bringen, die direkt aus der Welt um uns herum entnommen sind.“ Im Jahr 1921 wurde die Schule für Malerei und Bildhauerei gegründet, die unter der Schirmherrschaft der St. Petersburger Kunsthochschule stand. Im Jahr 1921 gab es bereits mehrere Kunstschulen in Tiflis und anderen Städten Georgiens, und nach 1921 wurden die sogenannten Jahr Es gibt auch ein höheres Kunstatelier. Im Jahr 1922 die Tifliser Kunstakademie wurde auf der Grundlage der „Kaukasischen Gesellschaft der Schönen Künste“ gegründet. Der Ausdruck der universellen Idee des Nationalismus (der Suche nach einer nationalen Form), der Hauptantriebskraft der Bildung in dieser Zeit, ist von grundlegender Bedeutung.

Seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts legen georgische Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die ihre Ausbildung in Russland und europäischen Ländern erhalten hatten, großen Wert auf die Verbindung der nationalen Kultur und Kunst mit der Nation, auf ihre Einheit, was auch ein Verständnis für die Probleme westeuropäischer philosophischer und ästhetischer Erkenntnis und kultureller Innovationen voraussetzt. In diesem Zusammenhang sind die Ansichten von Archil Jorjadze und seiner Kunstphilosophie sehr interessant. Seiner Ansicht nach ist Kunst ein Mittel zum „Verstehen“ der Welt und zur moralischen Erhebung. Bei der Analyse eines Kunstwerks konzentrierte er sich mehr auf den Inhalt als auf den formalen Ausdruck. In gewisser Weise lehnen künstlerisch denkende Künstler traditionelle Kunstformen ab und sprechen von „Kunst um der Kunst willen“. In Geronti Kikodzes Brief „Für die georgische Kunst“ wird Folgendes betont: „Die Suche nach neuen Wegen scheint ein Merkmal der georgischen Kunst in fast allen Bereichen zu sein. Das Aufbrechen traditioneller Formen und das Schaffen mit Elementen ist ein Phänomen für eine neue ästhetische Synthese. Junge georgische Dichter, Künstler und Musiker werden besonders geschätzt, deren Wunsch es ist, einem erneuerten Georgien eine erneuerte Kunst zu schenken.“ Von besonderem Interesse ist es, diese wichtige Epoche, die Geschichte der nationalen Malerei, aus pädagogischer bzw. historisch-kultureller Perspektive zu verstehen und dabei die Voraussetzungen für die Entwicklung der Epoche, der Kultur im Allgemeinen und der Geschichte der schönen Künste sowie die historischen bzw. kulturellen Kontexte zu analysieren. Besonders hervorzuheben ist das Verständnis aus pädagogischer bzw. kulturhistorischer Perspektive, die Analyse der Voraussetzungen für die Entwicklung der Epoche, der Kultur im Allgemeinen, der Geschichte der schönen Künste sowie der historischen bzw. kulturellen Kontexte. Besonders hervorzuheben ist das Verständnis aus pädagogischer bzw. kulturhistorischer Perspektive, die Analyse der Voraussetzungen für die Entwicklung der Epoche, der Kultur im Allgemeinen, der Geschichte der schönen Künste sowie der historischen bzw. kulturellen Kontexte.

პროსპერ მერიმეს ნოველის „კარმენი“ და ჟორჟ ბიზეს ოპერის "Carmen" კომპარატიული ანალიზი

საკვანძო სიტყვები: პროსპერ მერიმე, ჟორჟ ბიზე, კარმენი, ნოველა, ოპერა, ლიბრეტო

პროსპერ მერიმეს ნოველა „კარმენი“ დაიწერა 1845 წელს, ჟორჟ ბიზეს ოპერა 1875 წელს. მერიმეს ტექსტი მისი შექმნიდან მხოლოდ პირველი 30 წლის განმავლობაში იკითხებოდა როგორც დამოუკიდებელი ლიტერატურული ნაწარმოები. 1875 წლის შემდეგ კი მისი მუდმივი „მეგზურია“ ბიზეს ოპერა. გვინდა თუ არ გვინდა, ამ ნოველის მკითხველი მუდამ აგლებს პარალელებს ბიზეს ოპერასთან.

როგორც კი ვახსენებთ „კარმენს“, ყველას პირველ რიგში ჟორჟ ბიზეს ოპერის მუსიკა ახსენდება, და მხოლოდ მერე გვახსენდება პროსპერ მერიმეს ნოველა.

ძნელია ამ ნაწარმოებს კონკურენცია გაუწიო, იმდენად შთამბეჭდავია ამ ოპერის მუსიკალური დრამატურგია, მისი მელოსი, მელოდიკა და რიტმები მსმენელის მეხსიერებაში მომენტალურად ჩაიბეჭდება, თანაც ისე, რომ აღარასოდეს არ დაგავიწყდება. პირველ რიგში გვახსენდება ჰაბანერა, სევიდილია და ტორეადორის კუბლეტები. ეს სამი „ჰიტი“ ამ ოპერის პოპულარულ და ამავე დროს პოპულისტურ საფიტიზო ბარათს წარმოადგენს.

ჰაბანერაში წამყვანი თემაა სიყვარული და თავისუფლება, მაგრამ ამავე დროს ის შეიცავს გაფრთხილებას, რომ ეს გრძნობა საშიშია. ჰაბანერა კარმენის კრედაა.

„The Habanera! What a shiver its first notes always gave one! How wild, sudden, strange and inescapable was love! ‘L’amour est enfant de Bohème’ . . . !“¹
„ჰაბანერა! როგორი ჟრუანტელი გვიბყრობს მისი პირველი ჰანგებისთანავე! რა ველური, უცაბედი, უცნაური და შეუქცევადია სიყვარული! L’amour est enfant de Bohème’ !“ (თარგმანი მ. პაიჭაძის)

სევიდილია ვნებიანი ქალის ვნებიანი გამოწვევაა, რაც ჰაბანერას, როგორც კარმენის კრედოს, ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს.

ტორეადორის კუბლეტები ბრავურული გამბედაობის სადღევრძელოა და ბედისწერასთან გამუდმებულ შერკინებაში მყოფი ადამიანის სიამაყის აპოთეოზია.

„The band was finishing off Carmen with the Toreador’s song. A blot on the opera, its most popular tune! No, not a blot, for it was meant, of course, to blare above the desolation of that tragic end, as the world blared around the passion of lovers. The world was a heedless and a heartless stage for lives to strut across, or in dark corners join and cling together . . .“²

„ორკესტრი ასრულებს კონცერტს ტორეადორის სიმღერით. ეს ოპერის სამარცხვინო ლაქაა, მისი ყველაზე პოპულარული მელოდია! თუმცა არა, სამარცხვინო ლაქა არ არის, რადგან ამ სიმღერის დანიშნულებაა ჩააშხოს ოპერის ტრაგიკული

1 Galsworthy, John. Flowering Wilderness. Chapter 20. Penguin Books, London, 2001. P. 444.

2 იქვე, P. 444-445.

ფინალის უნუგეშობა ისევე, როგორც სამყარო ნათდება შეყვარებულთა სიყვარულის თავზე. სამყარო წარმოადგენდა უდარდელ და უგულო სცენას, სადაც ცოცხლობდნენ ადამიანები, სცენას, რომელზეც ადამიანებს შეეძლოთ ამაყად სიარული ანდა ბნელ კუთხეებში ჩახუტებოდნენ და ჩაბლაუჭებოდნენ ერთმანეთს...“ (თარგმანი მ. პაიჭაძის).

მე განგებ არ მომყავს აქ მუსიკათმცოდნეების გამონათქვამთა ციტატები, არამედ მოვიყვანე ცნობილი ინგლისელი მწერლის, ჯონ გოლზუორთის გამონათქვამი მისი რომანიდან „თავის დასასრული“ / „End of the Chapter“ (მეორე ნაწილი - „ყვავილი უდაბნოში“ - „Flowering Wilderness“). ჯონ გოლზუორთი კლასიკური მუსიკის ღრმა მცოდნე იყო და მის ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით კი „ფორსაიტების საგაში“, უხვად ვხვდებით პასაჟებს ამა თუ იმ კომპოზიტორის ნაწარმოებების შესახებ. ეს მწერლისეული შეფასებები ფრიად ტევადი და ბევრის მოქმედია მკითხველისათვის. რატომ უწოდებს გოლზუორთი ტორეადორის კუბლეტებს ოპერის სამარცხვინო ლაქას და რატომ ავრცობს შემდგომ თავის აზრს? რა თქმა უნდა, ტორეადორის კუბლეტების ხმამაღალი ბრაგურული მუსიკა საჭიროა ოპერის დრამატიზმის გადასაფარად. გარდა ამისა, ესკამილიო გმირია ესპანურ საზოგადოებაში და კარმენისნაირი ქალი მისი მუდმივი მეგზური ვერ გახდება. თუმცა „მუდმივობა“ ის სიდიდეა, რომელიც კარმენის შემთხვევაში არ მუშაობს. ამ ცნებას ძალა არ აქვს. კარმენი სწორედ რომ წამიერი გრძნობებით ხელმძღვანელობს და ეძებს მიზეზს, რომ დონ ხოზე გააბრაზოს და გადაადგმევინოს საბედისწერო ნაბიჯი.

კვლავაც არა-მუსიკათმცოდნეს - ფრიდრიხ ნიცშეს დავიმოწმებ. საგულისხმოა ფრიდრიხ ნიცშესეული შეფასება ბიზეს მუსიკისა მის ესეიში „გაგნერიანიზმის საკითხი“ / „Der Fall Wagner“ (1888): ნიცშე წერს, რომ ხშირად უსმენს ბიზეს მუსიკას, რადგან ის მას აკეთილშობილებს. ამას გარდა ბიზეს „კარმენის“ საორკესტრო ჟღერადობა ერთადერთია, რომლის ატანაც მას - ნიცშეს - შეუძლია (გაგნერის მუსიკისგან განსხვავებით). ამ ოპერის მუსიკა მდიდარია, დახვეწილი და ფატალისტური, ამასთან ის პოპულარულია. განა ვინმეს მოუსმენია სცენაზე ასეთი ტკივილით სავსე ტრაგიკული აქცენტები მუსიკაში? ბიზეს ოპერა მაღალი სტილის ნაწარმოებია ყოველგვარი სიყალბისა და ტყუილის გარეშე.³

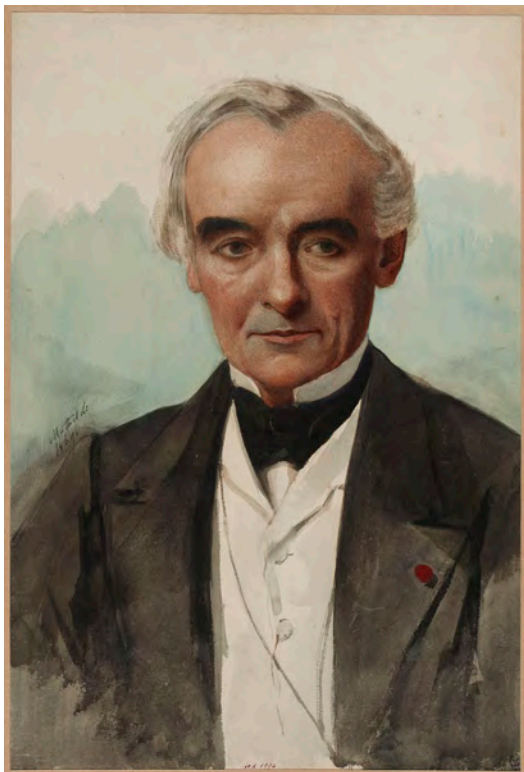
დიახ, მუსიკა და დრამატურგია დიდებულია. ბიზეს „კარმენის“ დრამატურგია დიდწილად ეყრდნობა ლიტერატურულ პირველწყაროს.

პროსპერ მერიმე ის მწერალია, რომლის სახელის ხსენებაზე მაშინვე გვახსენდება მისი რომანი „შარლ IX-ის მეფობის ქრონიკა“ და ნოველები „მატეო ფალკონე“, „ტამანგო“, „ეტირუსკული ლარნაკი“ და „კარმენი“.

პროსპერ მერიმე (1803-1870) ფრანგული რეალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელია, თუმცაღა მის თხზულებებს გარკვეულწილად რომანტიკული ელფერიც დაჰრავს. სტენდალის მეგობარი და თაყვანისმცემელი, ასევე ვიქტორ ჰიუგოს დიდი მოტრფიალე, მერიმე ლიტერატურული მოღვაწეობისათვის მაინც უფრო რეალისტურ მიმართულებას ირჩევს.

3 Nietzsche, Fr. Der Fall Wagner. 1888. S. 1. Zit. Nach: http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Der+Fall+Wagner/Der+Fall+Wagner#google_vignette

სამწახანოდ, პროსპერ მერიმეს კალამს არ ეკუთვნის ბევრი ლიტერატურული ნაწარმოები, მაგრამ მისი შემოქმედება მოიცავს მრავალ ნარკვევს ისტორიულ, არქეოლოგიურ, ეთნოგრაფიულ, ლიტერატურულ, კულტურულ სფეროში.



პროსპერ მერიმე (1803-1870).

მისი ლიტერატურული თხზულებებიდან აღსანიშნავია:

პიესები

- Cromwell (1822) – „კრომველი“
- Le Théâtre de Clara Gazul (1825) – „კლარა გაზულის თეატრი“
- La Jacquerie (1828) – „ჟაკერია“
- Le carrosse du Saint-Sacrement (1829) – „სენ-საკრემანის ეტლი“

პოეზია

La Guzla (1827) – პოეტური კრებული „გუზლა“

რომანი

Chronique du règne de Charles IX (1829) – „შარლ IX-ის მეფობის ქრონიკა“

ნოველები

- Matteo Falcone (1829) – „მატეო ფალკონე“
- Vision de Charles XI (1829) – „შარლ XI-ის ხილვა“
- L'enlèvement de la redout (1829) – „რედუტის აღება“
- Lettres d'Espagne (1832) – „წერილები ესპანეთიდან“
- Tamango (1829) – „ტამანგო“
- Federigo (1829) – „ფედერიგო“
- Le Vase étrusque (1830) – „ეტრუსკული ღარნაკი“
- La Partie de trictrac (1830) – „პარტია ტრიკ-ტრაკში“
- Mosaique (1833) – „მოზაიკა“
- La Double Méprise (1833) – „ორმაგი შეცდომა“
- Les Âmes du purgatoire (1834) „სულები განსაწმენდელში“
- Notes de voyages (1835–1840) – „მოგზაურობის ჩანაწერები“
- La Vénus d'Ille (1837) – „ილის ვენერა“
- Notes d'un voyage en Corse (1840) – „კორსიკაზე მოგზაურობის

ჩანაწერები“

- Colomba (1840) – „კოლომბა“
- Arsène Guillot 1844 – „არსენა გიიო“
- L'Abbé Aubain 1844 – „აბატი ობენი“
- Carmen (1845) – „კარმენი“
- Il Vicolo di Madama Lucrezia (1846) – „მადამ ლუკრეციას პატარა ქუჩა“
- Dictée de Mérimée (1857) – „მერიმეს კარნახები“
- La Chambre bleue (1866) – „ლურჯი ოთახი“
- Lokis (1869) – „ლოკისი“
- Djoûmane (1870) – „ჯუმანი“
- Lettres à une inconnue (1874) – „წერილები უცნობ ქალბატონს“

პროსპერ მერიმეს კალამს ეკუთვნის აგრეთვე პუშკინის, ლერმონტოვის, ტურგენევის, გოგოლის ნაწარმოებების თარგმანები ფრანგულ ენაზე.

პროსპერ მერიმე იყო თავისუფალი მოაზროვნე, მგზნებარე ათეისტი, ყოველივე რეაქციულის მოწინააღმდეგე, იმპერატორ ნაპოლეონ III-ის ოჯახის დაახლოებული პირი, მეორე იმპერიის სენატორი, მაღალი არისტოკრატიული საზოგადოების მუდმივი სტუმარი, ამავე დროს თავშეკავებული მოსაუბრე, ადამიანი, რომელიც გამოირჩეოდა დიდი შრომისუნარიანობით. პროსპერ მერიმემ თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი დაუთმო სახელმწიფო სამსახურს - 1834 წელს ის გახდა საფრანგეთის ისტორიული ძეგლების დაცვის დეპარტამენტის უფროსი, რის გამოც ხშირად უწევდა მოგზაურობა. თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობა მან პრაქტიკულად დაასრულა მეცხრამეტე საუკუნის 40-იანი წლების ბოლოს. გამონაკლისია სამი ნოველა - „ლურჯი ოთახი“ (1866), „ჯუმანი“ (1870) და „ლოკისი“ (1869), რომლებიც პ. მერიმემ თავისი სიცოცხლის მიწურულს შექმნა. და ალბათ ამ უკანასკნელში მან უღალატა რეალიზმს ფიქციონალური მისტიციზმის სასარგებლოდ.

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ მერიმე ნოველის დიდოსტატია. სწორედ ამ ჟანრში შექმნილი მისი „კარმენი“ დაიწერა 1845 წელს, იმავე წლის 1 ოქტომბერს დაიბეჭდა საფრანგეთის წამყვან ლიტერატურულ ჟურნალში „La Revue des deux mondes“, ხოლო წიგნად პირველად გამოიცა 1846 წელს.⁴



ნოველა „კარმენის“ პირველი გამოცემის ყდა, 1846.

1830 წელს პ. მერიმე ესპანეთში მოგზაურობს. მან დიდი დრო დაჰყო პრადოს მუზეუმში მადრიდში, ესწრებოდა კორიდას, სწავლობდა მავრიტანულ არქიტექტურას კორდოვასა და სევილიაში. 1830 წლის ოქტომბერში პ. მერიმემ გაიცნო ესპანელი არისტოკრატი გრაფი მონტიხო. მერიმესა და მონტიხოს ბევრი საერთო ინტერესი აღმოაჩნდათ. მერიმემ გაიცნო გრაფის მეუღლე და მათი იმ დროს ოთხი წლის გოგონა ეუხენია, რომელიც მოგვიანებით, 1853 წელს ნაპოლეონ მესამის ცოლი, დედოფალი ეუენი გახდება. კარმენის შესახებ მერიმემ პირველად გრაფის მეუღლისგან შეიტყო, რაც მის ესპანური მოგზაურობის ნარკვევებში აისახა, რომლებიც პ. მერიმემ 1832 წელს გამოაქვეყნა. მონტიხოს სახლში მერიმემ გაიცნო ასევე ესპანელი მწერალი ესტებან კალდერონი, რომლის წიგნიც „ანდალუსიური სცენები“ მერიმესათვის ესპანური ნოველის დაწერის ძირითადი წყარო გახდა. მერიმეს ესპანეთი არის პიტორესკული, ბურლესკული ესპანეთი, რომელიც დასახლებულია ეგზოტიკურად ჩაცმული, ვიტარაზე დამკვრელი რაინდებით, ეს არის იდაღოების, ბერების, ქურდების, მოხეტიალეების, პოეტების, მსუბუქი ყოფაქცევის ქალების ესპანეთი, ანუ ესპანეთი, რომელიც ხშირად აღუწერიათ სხვა ფრანგ

4 Boynton, Susan (n. d.). “Bizet: Carmen – Prosper Mérimée’s Novella, Carmen. www.columbia.edu.

მწერლებსა და პოეტებს.⁵

ნოველა „კარმენი“ მერიმეს შემოქმედების მეორე ეტაპს მიეკუთვნება და ამდენად მოწიფული მწერლის თხზულებაა. მასში მწერალი იყენებს თხრობის თავისებურ ტექნიკას - მოთხრობელისა და ავტორის ხმა გაერთიანებულია და თხრობა, რომელიც პირველ პირშია გადმოცემული, პირველ, მეორე და მეოთხე თავში ავტორისეული და მოთხრობელის პირველი პირია, მესამე თავში კი - ნოველის საკვანძო პერსონაჟის - დონ ხოზეს პირველი პირია. მესამე თავი წარმოადგენს საკუთრივ „კარმენის“ ფაბულას.

პირველი და მეოთხე თავები ერთგვარი პროლოგი და ეპილოგია, ჩარჩო, ხოლო მეორე თავი წარმოადგენს მოთხრობელისა და ავტორის ხმების შეყვანას მოქმედებაში. ეს პროცესი ნაწილობრივ პირველ თავში იწყება, ანუ ექსპოზიციის, რომელსაც კიდევ უფრო ავრცობს მწერალი და გადააქვს მეორე თავშიც. მეორე თავი ამას გარდა ეთმობა კარმენის შემოყვანას თხრობაში, რომელსაც ჯერ ავტორ-მოთხრობელის მხრიდან ვეცნობით, ხოლო მესამე თავში ამბავს მთლიანად დონ ხოზე ყვება და ყველა შეფასება თუ დახასიათება მისი პოზიციიდანაა მოცემული. შესაბამისად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამ ნოველაში საქმე გვაქვს თხრობის ჰომოდიეგეტურ აუქტორიალურ ტიპთან.⁶ საგულისხმოა, რომ პ. მერიმე ამ ნოველაში იყენებს ტექსტის დასასრულის თავისებურ ხერხს - ერთგვარი ექსკურსის შემდეგ ბოშათა ზნე-ჩვეულებებისა და ენობრივი თავისებურებების შესახებ ავტორი დასძენს:

„ეს საკმარისია იმისათვის, რომ „კარმენის“ მკითხველებს ჩემთვის ხელსაყრელი შთაბეჭდილება შევუქმნა ჩემს მიერ რომანის შესწავლის შესახებ. მე ერთი ანდაზით დავამთავრებ, რომელიც აქ სწორედ შესაფერისია: „En retudi panda nasti abela macha“, - მოკუმულ პირში ბუზი ვერ შეფრინდება“.⁷ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ანდაზა ავტორისეულია და არ არის ესპანური ხალხური შემოქმედების ნაყოფი. ის ისეთივე ფსევდო-ეთნოგრაფიული წიაღისგლის ავტორისეულ გამოვლენას წარმოადგენს, როგორც მთელი მეოთხე თავი. პროსპერ მერიმე ხომ ცნობილი იყო თავისი მისტიფიკაციებით. ამიტომაც დატოვა თავიდან ამ ნაწარმოებმა მოგზაურობის ნარკვევის შთაბეჭდილება და არც ერთმა პროფესიონალმა კრიტიკოსმა ის არ განიხილა.⁸ აღიარება მოვიდა მოგვიანებით.

საინტერესოა თავად სახელის „კარმენი“ ეტიმოლოგია და სიმბოლიკა - ებრაულად *kerm el* ნიშნავს ღმერთის გენახს, ან უფრო ფართო გაგებით

5 Kogelnig, Werner, Auf der Suche nach dem Ailleurs. Der Exotismus in ausgewählten französischen Novellen des 19. Jahrhunderts: Mérimée, Stendhal, Balzac und Maupassant. Dissertation. Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, 2009.

6 F. K. Stanzel. Theorie des Erzählens. Vandenhoeck & Ruprecht. UTB. 7. Aufl. Göttingen 2001. S. 109-130; S. 242-268.

7 მერიმე, პროსპერ, მოთხრობები. წიგნში: მსოფლიოს რჩეული მოთხრობები, ტ. 3. გამომცემლობა პალიტრა L, 2011, გვ. 157.

8 Robinson, Peter (1992). “Mérimée’s Carmen”. In McClary, Susan (ed.). Georges Bizet, Carmen. Cambridge University Press. P.1. (<https://assets.cambridge.org/9780521393010/sample/9780521393010ws.pdf>)

- ხეხილის ბაღს ანდა ნაყოფიერ მიწას, ასევე ღმერთის სიმღერას, გალობას, რაც მომდინარეობს ლათინური მნიშვნელობიდან - სიმღერას ან ქებათა ქებას, სახოტბო სიმღერას; საგარაუდოდ კარმენი კერმელის ალერსიანი ფორმაა, დამაჯერებელია თომას ვირგოს მინიშნება „Virgen del carmen“-ზე, ანუ „ქალწული წმინდა მთა კარმელიდან“, რომლის ზეიმიც ყოველწლიურად აღინიშნება დიდი პომპეზურობით ესპანეთსა და ლათინურ ამერიკაში და რომელიც იმდენად პოპულარულია ესპანურენოვან სამყაროში, რომ სახელი „კარმენი“ მარიამის შემდეგ ყველაზე გავრცელებულ ქალის სახელად იქცა. ამ ბიბლიურ-ქრისტიანულ გენეალოგიაზე მერიმეს ტექსტში არის გარკვეული მინიშნება. ბიზეს ოპერაში კი გააქტიურებულია მხოლოდ ლათინური ეტიმოლოგია - კარმენი - სიმღერა. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ბიზეს დროს „კარმენი“ პროსტიტუირებული ქალის აღმნიშვნელი გავრცელებული სახელი იყო.⁹

პროსპერ მერიმეს ნოველაში „კარმენი“ მოცემულია მშვენიერი ლანდშაფტური ჩანახატები, რომლებიც შინაარსობრივი ფორმის ელემენტებია. ასევე ტექსტში მრავლად არის მოხსენიებული ყვავილები და ხილი როგორც კარმენის პერსონაჟის მახასიათებლები - აგაცია, ჟასმინი, ფორთოხალი, ლიმონი.

ოპერის ლიბრეტოსთან შესადარებლად აუცილებლად გვჭირდება ყურადღების გამახვილება ისეთ ნიუანსებზე, როგორიცაა დონ ხოზეს და კარმენის სახე - მათი დახასიათება მერიმესთან. ამიტომ ტექსტის გარკვეულ პასაჟებს დავყვართ.

დონ ხოზე

დონ ხოზე მერიმესთან დახასიათებულია შემდეგნაირად: პირველ თავში: ქერა თმა, ცისფერი თვალები, დიდი პირი, ლამაზი კბილები, პატარა ხელები,...¹⁰ დონ ხოზე მშვენიერად მღერის და უკრავს მანდოლინაზე. მისმა მკაცრმა და კეთილშობილმა სახემ ავტორს ჯონ მილტონის სატანა გაახსენა.¹¹

მეორე თავში:

დონ ხოზე პატიმარია და ელოდება განაჩენის სისრულეში მოყვანას. მასთან მოსულ ავტორ-მოთხრობელს დონ ხოზე სთხოვს ჩავიდეს პაშლონაში, იქ ერთ კეთილ ქალს გადასცეს მისი ვერცხლის მედალიონი და უთხრას, რომ მოკვდა, მაგრამ არ უთხრას - როგორ¹². მკითხველი ხვდება, რომ ხოზე დედამისს გულისხმობს.

9 Möller, Kirsten: Carmen: Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst. Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2010. S. 7-8.

10 მერიმე, პროსპერ, მოთხრობები. წიგნში: მსოფლიოს რჩეული მოთხრობები, ტ. 3. გამომცემლობა პალიტრა L, 2011, გვ. 93.

11 მერიმე, პროსპერ, მოთხრობები. წიგნში: მსოფლიოს რჩეული მოთხრობები, ტ. 3. გამომცემლობა პალიტრა L, 2011, გვ. 95. „პატარა მაგიდაზე დადებული ლამპის შუქით განათებული მისი კეთილშობილი და მკაცრი სახე მილტონის სატანას მაგონებდა, ვინ იცის, იქნებ მისი აზრიც მიტოვებულ სამყოფელს დასტრიალებდა, იქნებ ისიც მასავით იმ დევნაზე ფიქრობდა, რომელსაც რაღაც შეცოდებასავით განიცდიდა. გეცადე გამოძევებული საუბარი, მაგრამ ის ისე იყო თავის ნაღვლიან ფიქრებში წასული, რომ არ მიპასუხა“.

12 იქვე, გვ. 110.

მესამე თავში:

დონ ხოზე გვიამბობს, რომ არის ნავარას პროვინციაში, ელიზონდოში დაბადებული ბასკი იდალგო, სახელად დონ ხოზე ლისარაბენგოა. რომ ჩნების გამო თავისი სამშობლოს დატოვება მოუხდა და გზად დრაგუნებს შეხვდა, რის შემდეგაც ის მოხალისედ შევიდა ალმანზას ცხენოსან ლეგიონში და მალე ბრიგადირიც გახდა. სამხედრო კარიერის გაკეთებას აპირებდა, რომ არა საბედისწერო შეხვედრა კარმენტან სევილიას თამბაქოს ფაბრიკასთან.¹³

კარმენი

კარმენტანის დახასიათება ავტორ-მოთხრობელის მიერ:

მეორე თავი:

ავტორი ხვდება კარმენტანს ერთ საღამოს კორდოვაში სანაპიროზე - მის თმაში გარჭობილი იყო ჟასმინის თაიგული. ქალს ღარიბულად ეცვა. ქალი იყო პატარა, კონტა ტანი ჰქონდა და დიდი თვალები.¹⁴ კარმენტანის სიღმავლის თავისებურებას ავტორი აღწერს ვრცელ პასაჟში, რომლიდანაც ვიგებთ, რომ კარმენი ბოშა იყო, თუმცა არა წმინდა სისხლის ბოშა, რადგან ის გაცილებით უფრო ლამაზი იყო, ვიდრე სხვა ბოშები.

„მისი კანი თუმცა სრულიად გლუვი იყო, სიმუქით სპილენძის ფერს უახლოვდებოდა. თვალის ჭრილი ირიბი, მაგრამ ძლიერ წარმტაცი ჰქონდა, ტუჩები ცოტა მსხვილი, მაგრამ კარგი მოყვანილობის, და მათ უკან კანგადაცლილ ნუშზე უფრო თეთრი კბილები მოუჩანდა. მისი ვრძელი და მზინავი თმა, შეიძლება ცოტა მაგარი და უხეში, შავი ფერის იყო და ზედ ყოვლის ფრთასავით ოდნავ სილურჯე გადაჰყრავდა“.¹⁵

მესამე თავი

კარმენტანს ახასიათებს დონ ხოზე:

„ზევით ავიხედე და ის დავინახე. ეს მოხდა პარასკევს, ის დღე არასოდეს არ დამავიწყდება. დავინახე კარმენი ... მას წითელი, ძლიერ მოკლე ქვედატანი ეცვა, რომელიც ვერ უფარავდა თეთრ აბრეშუმის დაგლეჯილ წინდებს და ალისფერი ბანტებით შეკრულ კოპშია წითელ ფეხსაცმელებს. მანტილია გადაეხადა, რათა მხრები და პერანგზე მიმაგრებული აკაციის დიდი თაიგული გამოეჩინა. აკაციის ერთი ყვავილი კბილებით ეჭირა და კორდოვას საჯიშე ფაშატივით თეძოების რწევით მოდიოდა“.¹⁶

ფრანგულად დედანში აკაციის ნაცვლად ნახსენებია „კასიას ყვავილი“ (un gros bouquet de cassie). იგივე ყვავილია მოხსენიებული ლიბრეტოს რეპარკაში ჰაბანერას წინ:

¹³ მერიმე, პროსპერ, მოთხრობები. წიგნში: მსოფლიოს რჩეული მოთხრობები, ტ. 3. გამომცემლობა პალიტრა L, 2011, გვ. 110-111.

¹⁴ იქვე, გვ. 101-102.

¹⁵ იქვე, გვ. 104-105.

¹⁶ მერიმე, პროსპერ, მოთხრობები. წიგნში: მსოფლიოს რჩეული მოთხრობები, ტ. 3. გამომცემლობა პალიტრა L, 2011, გვ. 112.

La voilà! La voilà !

Voilà la Carmencita!

*(Elle a un bouquet de cassie à son corsage et une fleur de cassie au coin de la bouche. Des jeunes gens entrent avec Carmen. Ils la suivent, l'entourent, lui parlent. Elle minaude et coquette avec eux. Don José lève la tête. Il regarde Carmen puis se remet tranquillement à travailler).*¹⁷

(კარმენს ლიფზე დამაგრებული ჰქონდა კასიის ყვავილი, იგივე ყვავილი ჰქონდა პირის კუთხეში. მასთან ერთად შემოდის რამდენიმე ახალგაზრდა მამაკაცი. ისინი მას გარს ეხვევიან და ეარშიყებიან. კარმენიც მათ ეკეკლუცება. დონ ზოზე თავს წევს. კარმენს უყურებს, შემდეგ კი მშვიდად აგრძელებს მუშაობას). – (თარგმანი მ. პაიჭაძის).

მაგრამ რადგანაც კასიის ყვავილი ნაკლებად იყო და არის ცნობილი ჩვენში, იგი თარგმნეს როგორც აკაცია. სხვათაშორის, უნდა აღინიშნოს, რომ გერმანულ, რუსულ და ინგლისურ თარგმანებშიც აკაციაა მოხსენიებული.

საგულისხმოა შემდეგი პასაჟი, რომელიც ბიზეს ოპერაში დრამატურგიულად ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიზანსცენად იქცა: ჰაბანერას შესრულების ბოლოს კარმენი დონ ზოზეს ყვავილს ესვრის შუბლში - უმეტესწილად ეს ყვავილი არის წითელი ვარდი, მერიმესთან კი ვარდი საერთოდ არ არის ნახსენები კარმენის ატრიბუტებს შორის. აი ეს პასაჟი:

„მერე გამოიღო პირიდან ყვავილი, ცერის ერთი მოძრაობით მესროლა და შიგთვალეს შუა მომახვედრა. ბატონო ჩემო, მომეჩვენა, თითქოს ყვავილი კი არა, ტყვია მომხვდა... არ ვიცოდი სირცხვილისაგან სად დავმაღულიყავი, ადგილზე გავშემდი. როდესაც ფაბრიკაში შევიდა, ჩემს ფეხთან დაცემული ყვავილი დავინახე. არ ვიცი რამ მაქნევინა, დავინახე, ის ყვავილი ამხანაგებისაგან შეუმჩნევლად ავიღე და მოწიწებით შევინახე ქურთუკის უბეში. პირველი სისულელე!“¹⁸

ამ უბეში შენახულ ყვავილს შემდეგ ციხიდან გამოსული დონ ზოზე კარმენს უჩვენებს. ამ სიტყვებით იწყება მისი ერთადერთი არია ოპერაში:

(Il va chercher sous sa veste d'uniforme la fleur de cassie que Carmen lui a jetée au premier acte).

La fleur que tu m'avais jetée,

Dans ma prison m'était restée. ¹⁹

მარჯვენა ხელით ზოზემ ამოიღო უბიდან ყვავილი, რომელიც მას კარმენმა მესროლა პირველი მოქმედებაში) ყვავილი, რომელიც მესროლე, ციხეში სულ ჩემთან იყო ... (თარგმანი - მ. პაიჭაძის).

17 Bizet, Georges. Carmen. Peters-Textbücher (französisch/Deutsch). Edition Peters, Leipzig, 1982. S. 44.

18 მერიმე, პროსპერ, მოთხრობები. წიგნში: მსოფლიოს რჩეული მოთხრობები, ტ. 3. გამომცემლობა პალიტრა L, 2011, გვ. 113.

19 Bizet, Georges. Carmen. Peters-Textbücher (französisch/Deutsch). Edition Peters, Leipzig, 1982. S. 150.

ყველა ეს დეტალი ძალზე მნიშვნელოვანია მხატვრული ტექსტის მთავარი საზრისის და დრამატული კოლიზიის განვითარებისათვის. მე არ ვაპირებ შინაარსის მოყოლას, რომლის ფაბულაც ყველამ ისედაც კარგად იცის. ჩემთვის მთავარია გავიგოთ, რომ დონ ხოზეს სოციალური და მორალური დევრადაცია მთლიანად გამოწვეულია მისი კარმენისადმი დაუოკებელი სიყვარულით და ჩიხური სიტუაციით, რომელშიც ის ჩავარდება ამ ქალის გამო - ერთის მხრივ თავისი მოვალეობის არ შესრულება, შემდეგ დეზერტირობა, მერე მკვლელობა... ამიტომ ის იძულებულია დათანხმდეს კარმენის შემოთავაზებას გახდეს კონტრაბანდისტი.

კარმენი კი თავის კრედოს მიყვება, რომელიც ტექსტის ფინალში ექსპლიციტურად არის გაშლილი და მესამე თავის თითქმის ნახევარს მოიცავს.

„Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra.

— Tu aimes donc Lucas ? lui demandai-je.

— Oui, je l’ai aimé, comme toi, un instant, moins que toi peut-être. À Présent, je n’aime plus rien, et je me hais pour t’avoir aimé“.²⁰

„კარმენი მუდამ თავისუფალი იქნება. Calli-დ დაბადებულია და Calli-დ მოკვდება.

- მაშ შენ ლუკასი გიყვარს? - გკითხე.

- ჰო, მე ის შენსავით მიყვარდა ცოტა ხანს, შეიძლება შენზე ნაკლებად მიყვარდა, ამჟამად კი აღარავინ არ მიყვარს. ჩემი თავი მძულს იმისთვის, რომ შენ მიყვარდი“.²¹

პროსპერ მერიმეს ნოველა „კარმენი“ გამოიცა 1845 წლის ოქტომბერში ჟურნალში „Revue des deux mondes“ და თავის მკითხველს 7 წელი ელოდა, სანამ 1852 წელს არ დაიბეჭდება პირველი კრიტიკული წერილი ამ ნაწარმოებზე.²²

ცნობილი ფრანგი ლიტერატურული კრიტიკოსი შ. ო. სენტ-ბეფი წერს თავის წერილს მერიმეს შემოქმედებაზე და კერძოდ „კარმენზე“,²³ რაც წარმოადგენს პირველ პროფესიონალურ შეფასებას მერიმესთვის.

და მაინც ვფიქრობ, ყველაზე მთავარი მკითხველი მერიმეს ამ ნოველას ჟორჟ ბიზეს სახით ჰყავდა, რომელმაც ისე ფაქიზად წაიკითხა მისი ტექსტი, რომ არ დაუკარგა თავისი ფაბულა და ყველა ის ელემენტი, რომელიც ამ ნოველის განუმეორებელ ხიბლს წარმოადგენს. ლანდშაფტებიც დაგვანახა ბიზეს მუსიკამ და ესპანეთის ეგზოტიკური თვითმყოფადი სილამაზეც. რაც მთავარია, კარმენის არქეტიპული სახე შეინარჩუნა და გაამდიდრა ამ ხასიათის დრამატულობის სიღრმე - კარმენი განწირულია თავიდანვე - კარმენი თავის ბედისწერას ეწირება უყოყმანოდ.

20 [https://fr.wikisource.org/wiki/Carmen_\(Mérimée\)/Texte_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Carmen_(Mérimée)/Texte_entier) p. 94.

21 მერიმე, პროსპერ, მოთხრობები. წიგნში: მსოფლიოს რჩეული მოთხრობები, ტ. 3. გამომცემლობა პალიტრაL, 2011. - გვ. 150.

22 Eder, Antonia. „Carmen“ – Die harte Arbeit am Mythos. Von Prosper Mérimée’s Novelle zur Oper Georges Bizets. Département de langue et de littérature allemandes Université de Genève. 2011. S. 3. https://www.wk.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/4eder_antonia_carmen_merimee_bizet.pdf

23 Sainte-Beuve Ch.-Aug. Prosper Mérimée. Le Moniteur universel 7 févr. 1853 p.155.

დონ ზოზე კი იბრძვის თავისი სიყვარულისთვის ყველა საშუალებით, რაც მის არსენალშია. მაგრამ მისი ბასკური იდაღლოს მორალური ნორმა კარნახობს მას, თავისი ღირსება დაიცვას და ამიტომ ერთადერთი გზა ამის მისაღწევად მხოლოდ კარმენის მოკვლაა. ოპერის დასასრული ნოველის მესამე თავის ფინალურ სცენას თითქმის ზუსტად მიჰყვება და არის საოცრად მოქნილი და განსაკუთრებული დინამიზმით ხასიათდება, მიუხედავად თითქოსდა სტატიკური მიზანსცენისა.

ჟორჟ ბიზეს ნამდვილი სახელია ალექსანდრ-სეზარ-ლეოპოლდ ბიზე (Alexandre-César-Léopold Bizet (1838-1875), მაგრამ მას ყველა იცნობს როგორც ჟორჟ ბიზეს.



ჟორჟ ბიზე (1838-1875).

თავისი სოცოცხლის 36 წლის განმავლობაში ჟორჟ ბიზემ შექმნა შემდეგი ოპერები და ოპერეტები:

1. La maison du docteur, opéra comique – „ექიმის სახლი“ (დაახლ. 1855 წ.) - ერთმოქმედებიანი ოპერა, ბიზეს სოცოცხლეში არ დადგმულა.
2. Le docteur Miracle – „ექიმი სასწაული“ - ოპერეტა - 1856/57;
3. Don Procopio – „დონ პროკოპიო“ - ოპერა-ბუფა 1859; დაიდგა მონტე-კარლოში 1906 წელს;
4. La guzla de l’emir – „ემირის გუზლა“ - 1862, არ დადგმულა;
5. Ivan IV – „ივანე მრისხანე“ - ოპერა 5 მოქმ. 1862-1865, პირველად დაიდგა სრულად 1951 წელს;
6. Les pêcheurs de perles – „მარგალიტის მაძიებლები“ - ოპერა 3 მოქმ. 1863;

7. La jolie fille de Perth – „ახალგაზრდა პერტელი ქალი“ უ. სკოტის მიხედვით, ოპერა 4 მოქმ. 1866;
8. Marlborough s'en va-t-en guerre – „მარლბორო მიდის ომში“ - ოპერეტა 4 მოქმ. 1867, შემორჩენილია 1 მოქმედება, დანარჩენი დაკარგულია;
9. La coupe du roi de Thulé – „თუელს მეფის თასი“ - გოეთეს მიხედვით, ოპერა 3 მოქმ. 1868-1869, შემორჩენილია მხოლოდ ფრაგმენტები, პირველად შესრულდა 1955 წელს BBC რადიოზე;
10. Clarisse Harlowe – „კლარისა ჰარლოუ“ - ოპერა კომიკი 3 მოქმ. 1870-1871, დაუსრულებელი, არ დადგმულა;
11. Grisélidis – „გრიზელდა“ - 1 მოქმ. 1871, ვ. სარდუს მიხედვით, დაუსრულებელი, არ დადგმულა;
12. Djamileh – „ჯამილე“ - ოპერა კომიკი 1 მოქმ. ა. დე მიუსეს მიხედვით, 1871;
13. L'Arlésienne – „არლელი ქალი“, მუსიკა სპექტაკლისათვის 3 მოქმ. ა. დოდეს მიხედვით, 1872;
14. Don Rodrigue – „დონ როდრიგე“ - ოპერა 5 მოქმ. 1872, დაუსრულებელი, არ დადგმულა;
15. Carmen - „კარმენი“ - ოპერა 4 მოქმ. 1873-74, დაიდგა ოპერა კომიკში 3 მარტს 1875 წელს.

ბიზე არის ასევე მრავალი რომანსის და საფორტეპიანო და საორგესტრო ნაწარმოების ავტორი. ის ცნობილი იყო როგორც ვირტუოზი პიანისტი.

სამწუხაროა, რომ ამ 15 ნაწარმოებიდან მხოლოდ 2 იდგმება ხშირად - „მარგალიტის მამიებლები“ და „კარმენი“. ამ უკანასკნელს რაც შეეხება, „კარმენი“ მსოფლიოში ყველაზე პოპულარული ოპერაა. წელს ამ ოპერის შექმნიდან 150 წელი შესრულდა!

ჟორჟ ბიზეს ოპერა „კარმენი“ დაიწერა 1874-1875 წლებში, ხოლო მისი პრემიერა შედგა პარიზის ოპერა კომიკში (Opéra Comique) 1875 წლის 3 მარტს. ლიბრეტოს ავტორები არიან ანრი მეიჰაკი (Henri Meilhac 1831-1897) და ლუდოვიკ ჰალევი (Ludovic Halévy 1834-1908). ეს ორივე ავტორი ცნობილი იყო როგორც ჟაკ ოფენბახის ოპერეტების ლიბრეტისტები. ბიზემ რომ გაიგო ოპერის დირექტორისგან, თუ ვინ დაწერდა ლიბრეტოს მისი „კარმენისთვის“, წამოიძახა: „წარმომიდგენია რა მხიარულ ოპერას დამიწერენ!“ ამიტომ კომპოზიტორი თავად ჩაერთო ლიბრეტოზე მუშაობის პროცესში. და ბევრი რამ სწორედ ბიზეს ძალისხმევითაა შენარჩუნებული მერიმეს ტექსტიდან. ჟორჟ ბიზე თავის სიცოცხლეში უფრო აღიარებული იყო როგორც გაორგესტრების ოსტატი. ის იყო შარლ გუნოს (რომელიც ბიზეს კონსერვატორიაში ასწავლიდა) უმცროსი მეგობარი. ის გუნოს ენმარებოდა მისი ნაწარმოებების გაორგესტრებაში. ასევე ბიზე იყო ფრომანტელ ჰალევის მოსწავლე და დიდხანს მოიხსენიებოდა როგორც ჰალევის შევირდი. მართალია, ბიზე შემდეგ მისი სიძე გახდა, მაგრამ ფრომანტელ ჰალევი ვერ მოესწრო ქორწილს 1869 წელს.

მართალია, „კარმენი“ ფორმალურად ოპერა-კომიკის (opéra-comique) ჟანრში დაიწერა, რასაც ვრცელი დიალოგებიც მოწმობდა,²⁴ მაგრამ სინამდვილეში ეს ნაწარმოები წარმოადგენდა სრულიად ახალ სიტყვას საოპერო ხელოვნებაში. ბიზემ შემოიტანა ოპერაში მუსიკალური ფორმის დეტალიზაციისა და ვრცელი მუსიკალურ-დრამატული სცენების სინთეზი. ასევე მნიშვნელოვანი სიახლე იყო „ეგზოტიკური“ სიუჟეტისა და მუსიკალური რემინისცენციების დამკვიდრება. ძალიან ბევრი თვლიდა, რომ ეს სიუჟეტი არ იყო შესაფერისი ოპერისათვის. სცენაზე სოციალური მარგინალების გამოყვანა არ მოსწონდათ.



კარმენის პირველი შემსრულებელი
სელესტინ გალი-მარიე
(Célestine Galli-Marie)



ოპერა „კარმენის“ პირველი დადგმის პლაკატი, 1875.
პლაკატის მხატვარი პრიუდან-ლუი ლერე (1820-1879).

ამიტომ სულაც არ არის გასაკვირი, რომ იმჟამინდელმა მაყურებელმა ოპერა ვერ მიიღო ჯეროვნად - მაყურებელი არ იყო მზად ამ სიახლისათვის. მაგრამ პრემიერა არ ჩაგარდა. კომპოზიტორი განიცდიდა თავისი ქმნილებების ძალზე თავშეკავებულ წარმატებას, ხოლო „კარმენის“ გულგრილმა მიღებამ ბიზეზე, რომელიც იმხანად უკვე ავადმყოფობდა, ნეგატიურად იმოქმედა. ის გარდაიცვალა-

²⁴ ეს სამეტყველო რეჩიტატივებიანი ვარიანტი არის ავთენტური ავტორისეული ვერსია. ის სულაც არ იყო წარუმატებელი და ოპერა-კომიკში, ჯამში, თითქმის 3000-ჯერ შესრულდა.

ლა გულის შეტევით 1875 წლის 3 ივნისს. კომპოზიტორი ვერ მოესწრო თავისი „კარმენის“ გამოგზავნელ ტრიუმფს - ეს ტრიუმფი მოჰყვა ოპერის პრემიერას ვენაში 1875 წლის ოქტომბერში (პრემიერას ესწრებოდნენ რიხარდ ვაგნერი და იოჰანეს ბრამსი და ორივემ გამოხატა დიდი აღფრთოვანება ბიზეს მუსიკით). ამ პრემიერისთვის ერნესტ გირომ დაწერა მუსიკა რეჩიტატივებისთვის. ამ დროიდან მოყოლებული, ოპერა სრულდება გიროს რეჩიტატივებით. ვენის პრემიერის დიდი წარმატების შემდეგ დაიწყო ამ ოპერის ტრიუმფალური სვლა მსოფლიოში.

რა თქმა უნდა, ოპერის წარმატება, პირველ რიგში, მუსიკის დამსახურებაა. მაგრამ დრამატურგიული ხაზიც არ უნდა დავივიწყოთ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ოპერის ლიბრეტო საკმაოდ ზუსტად მიჰყვება მერიმეს ტექსტს. ოპერის ჟანრის თავისებურებიდან გამომდინარე, კარმენს ჰყავს ორი მეგობარი ბომა ქალი - ფრასკიტა და მერსედესი, ასევე კონტრაბანდისტები - დანკაირო და რემენდადო. ასევე გაწერილია სამხედროების ოფიცრების - ცუნიგას და მორალესის პარტიები. და დონ ხოზეს ჰყავს საცოლე - ბასკი გოგონა მიკაელა.

მიკაელას პარტია მუსიკალურად მკვეთრად ღირიკულია. უნდა აღინიშნოს, რომ მიკაელას სახე შეიქმნა მერიმეს ტექსტის ერთი წინადადებიდან: „მამინ ახალგაზრდა ვიყავი, დღენიდავ ჩემს მხარეზე ვფიქრობდი და ვერ წარმომედგინა, თუ შეიძლებოდა, რომ ლამაზ ქალს ლურჯი ქვედა ტანი არ სცმოდა და მხრებზე ნაწნავები არ ჰქონოდა დაყრილი“;²⁵ - ამბობს დონ ხოზე მერიმესთან.

ეს „ლურჯი ქვედატანი და მხრებზე დაყრილი ნაწნავები“ ფიგურირებს ლიბრეტოს რემარკაში და ცუნიგას და მორალესის სასიძლერო რეჩიტატივებში.

დასვენის სახით ვიტყვი, რომ ვფიქრობ, ყველაზე მთავარი მკითხველი მერიმეს ამ ნოველას ჟორჟ ბიზეს სახით ჰყავდა, რომელმაც ისე ფაქიზად წაიკითხა მისი ტექსტი, რომ არ დაუკარგა თავისი ფაბულა და ყველა ის ელემენტი, რომელიც ამ ნოველის განუმეორებელ ხიბლს წარმოადგენს. ლანდშაფტებიც დაგვანახა ბიზეს მუსიკამ და ესპანეთის ეგზოტიკური თვითმყოფადი სილამაზე. რაც მთავარია, კარმენის არქეტაპული სახე შეინარჩუნა და გაამდიდრა ამ ხასიათის დრამატულობის სიღრმე - კარმენი განწირულია თავიდანვე - კარმენი თავის ბედისწერას ეწირება უცოცმანოდ.

დონ ხოზე კი იბრძვის თავისი სიყვარულისთვის ყველა საშუალებით, რაც მის არსენალშია. მაგრამ მისი ბასკური იდალგოს მორალური კრედო კარნახობს მას თავისი ღირსება დაცვას და ამიტომ ერთადერთი გზა ამის მისაღწევად მხოლოდ კარმენის მოკვლაა. ოპერის დასასრული ნოველის მესამე თავის ფინალურ სცენას თითქმის ზუსტად მიჰყვება, საოცრად მოქნილია და განსაკუთრებული დინამიზმით ხასიათდება.

გენიალური ოპერა და მშვენიერი ნოველა - ორივე იუბილარია წელს - პროსპერ მერიმეს „კარმენი“ 180 წლის, ხოლო ჟორჟ ბიზეს „კარმენი“ - 150 წლის გახდა.

25 მერიმე, პროსპერ, მოთხრობები. წიგნში: მსოფლიოს რჩეული მოთხრობები, ტ. 3. გამომცემლობა პალიტრა L, 2011. გვ. 112.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. შერიმე, პროსპერ, მოთხრობები. წიგნში: მსოფლიოს რჩეული მოთხრობები, ტ. 3. გამომცემლობა პალიტრა L, 2011
2. Galsworthy, John. Flowering Wilderness. Chapter 20. Penguin Books, London, 2001.
3. Nietzsche, Fr. Der Fall Wagner. 1888. S. 1. Zit. Nach: http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Der+Fall+Wagner/Der+Fall+Wagner#google_vignette
4. Boynton, Susan (n. d.). “Bizet: Carmen – Prosper Mérimée’s Novella, Carmen. www.columbia.edu.
5. Kogelnig, Werner, Auf der Suche nach dem Ailleurs. Der Exotismus in ausgewählten französischen Novellen des 19. Jahrhunderts: Mérimée, Stendhal, Balzac und Maupassant. Dissertation. Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, 2009.
6. F. K. Stanzel, Theorie des Erzählens. Vandenhoeck & Ruprecht. UTB. 7. Aufl. Göttingen 2001. S. 109-130; S. 242-268.
7. Robinson, Peter (1992). “Mérimée’s Carmen”. In McClary, Susan (ed.). Georges Bizet, Carmen. Cambridge University Press. p. 1. Retrieved 25 January 2011.
8. Möller, Kirsten, Carmen: Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst. Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2010.
9. Bizet, Georges. Carmen. Peters-Textbücher (französisch/Deutsch). Edition Peters, Leipzig, 1982. S. 44.
10. Sainte-Beuve Ch.-Aug. Prosper Mérimée. Le Moniteur universel 7 févr. 1853 p.155.
11. [https://fr.wikisource.org/wiki/Carmen_\(Mérimée\)/Texte_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Carmen_(Mérimée)/Texte_entier)
12. Eder, Antonia. „Carmen“ – Die harte Arbeit am Mythos. Von Prosper Mérimées Novelle zur Oper Georges Bizets. Département de langue et de littérature allemandes Université de Genève. 2011. S. 3. https://www.wk.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/4eder_antonia_carmen_merimee_bizet.pdf

PROSPER MÉRIMÉE'S NOVELLA "CARMEN" AND GEORGES BIZET'S OPERA "CARMEN" – A COMPARATIVE ANALYSIS

Summary

Prosper Mérimée's novella "Carmen" was written in 1845, and Georges Bizet's opera in 1875. Only during the first 30 years after its creation was Mérimée's text read as a standalone literary work. After 1875, Bizet's opera was his constant companion. Whether he likes it or not, readers of this novella always draw parallels with Bizet's opera.

Prosper Mérimée (1803–1870) is one of the founders of French realism, although his works also have a romantic touch. Although Mérimée was a friend and admirer of Stendhal and a great admirer of Victor Hugo, he nevertheless chose a realistic direction for his literary work. Mérimée is a grand master of the novella. His "Carmen," created in this very genre, was written in 1845, published on October 1 of that year in France's leading literary magazine, "La Revue des deux mondes," and first published as a book in 1846. The novella "Carmen" belongs to Mérimée's second creative phase and is thus the work of a mature writer. In it, the author uses a unique narrative technique: the voices of the narrator and the author are combined, and the narrative, which is told in the first person, is told in the first, second, and fourth chapters in the first person of the author and narrator, and in the third chapter in the first person of the novella's key character, Don José. The third chapter presents the plot of "Carmen" itself. The first and fourth chapters are a kind of prologue and epilogue, a framework, while the second chapter introduces the voices of the narrator and the author into the plot. This process begins in part in the first chapter, or rather, in the exposition, which the author further develops and carries over into the second chapter. The second chapter is also dedicated to the introduction of Carmen into the story, whom we first encounter from the perspective of the author and narrator, while the third chapter tells the story entirely from Don José's perspective and contains all assessments and characterizations from his perspective. Therefore, it can be concluded that this novella is a homodiegetic authorial narrative type.

It is noteworthy that P. In this novella, Merimee uses a peculiar way of ending the text – after a sort of digression into the customs and linguistic peculiarities of the Roma, the author adds: "This is enough to give readers of 'Carmen' a positive impression of my engagement with the novel. I conclude with a proverb that is very appropriate here: 'En retudi panda nasti abela macha' – A fly cannot fly into a closed mouth."

It's safe to say that this saying originates from the author and is not a product of Spanish folklore. It is as much an invention of the author's pseudo-ethnographic excavations as the entire fourth chapter. After all, Prosper Mérimée was famous for his mystifications. Therefore, this work initially gave the impression of a travelogue, and not a single professional critic paid it any attention. Recognition came later—in 1852, the first critical letter on this work was published. The famous French literary critic Ch.-Aug. Sainte-Beuve wrote a letter about Mérimée's work, and in particular about "Carmen." This was the first professional assessment of Mérimée. And yet, I believe that Mérimée's most important reader of this novella was Georges Bizet, who read the text so carefully that he missed neither the plot nor all the elements that make up the novella's unique charm.

Bizet's music also showed us landscapes and the exotic, unique beauty of Spain. Most importantly, however, the archetypal image of Carmen was preserved and the drama of this character was deepened—Carmen is doomed from the very beginning—Carmen surrenders to her fate without hesitation. Don José fights for his love with every means at his disposal. But his moral code as a Basque hidalgo dictates that he must defend his honor. And the only way to achieve this is to kill Carmen. The end of the opera follows almost exactly the final scene of the third chapter of the novel and, despite the seemingly static production, is remarkably smooth and characterized by exceptional dynamism. The dramaturgy of Bizet's "Carmen" draws heavily on literary sources. Georges Bizet's opera Carmen was written between 1874 and 1875 and premiered on March 3, 1875, at the Opéra Comique in Paris. The libretto was written by Henri Meilhac (1831–1897) and Ludovic Halévy (1834–1908). Both authors were well-known librettists for the operettas of Jacques Offenbach. The composer himself was involved in the creation of the libretto. And it was precisely through Bizet's efforts that much of Mérimée's text has been preserved. Although "Carmen" formally belongs to the opéra-comique genre, as evidenced by the extensive dialogue, this work actually represents a completely new era in operatic art. Bizet introduced a synthesis of detailed musical form and extended musical-dramatic scenes into the opera. Another important innovation was the introduction of an "exotic" plot and musical reminiscences. Many people felt that this story was not suitable for an opera. They disliked bringing marginalized social groups onto the stage. Therefore, it is not surprising that the opera was not well received by audiences at the time—the public was not ready for this innovation. Yet the premiere was not a failure. The composer had only very limited success with his works, and the lukewarm reception of "Carmen" had a negative impact on Bizet, who was already ill at the time. He died of a heart attack on June 3, 1875. The composer did not live to see the overwhelming triumph of his "Carmen" – this triumph followed the opera's premiere in Vienna in October 1875 (Richard Wagner and Johannes Brahms were

present at the premiere and both expressed their great admiration for Bizet's music). For this premiere, Ernest Giraud wrote music for the recitatives. From this point on, the opera was performed with Giro's recitatives. Following the great success of the Vienna premiere, this opera began its triumphant march around the world. Of course, the opera's success is primarily due to the music. But the dramatic line should not be forgotten either. As already mentioned, the libretto of the opera follows Mérimée's text almost exactly. Due to the peculiarities of the opera genre, Carmen has two gypsy friends – Frasquita and Mercedes – as well as smugglers – Dancairo and Remendado. The roles of the military officers Zuniga and Morales are also performed. And Don José has a fiancée – the Basque girl Micaela. Micaela's part is musically distinctly lyrical. It is worth noting that Micaela's character emerged from a single sentence in Mérimée's text: "I was young then, thinking about myself all day long, and I couldn't imagine that a beautiful woman couldn't wear a blue bodice and braids hanging over her shoulders," Don José tells Mérimée. This "blue skirt and braids hanging over her shoulders" appear in the libretto's remark and in the recitatives by Zuniga and Morales. A brilliant opera and a beautiful novella – both are celebrating anniversaries this year: Prosper Mérimée's "Carmen" turns 180, Georges Bizet's "Carmen" 150. that Micaela's character emerged from a single sentence in Mérimée's text: "I was young then, thinking about myself all day long, and couldn't imagine that a beautiful woman couldn't wear a blue bodice and braids hanging over her shoulders," Don José tells Mérimée. This "blue skirt and braids hanging over her shoulders" appear in the libretto's commentary and in the recitatives by Zuniga and Morales. A brilliant opera and a beautiful novella – both are celebrating anniversaries this year: Prosper Mérimée's "Carmen" turns 180, Georges Bizet's "Carmen" 150. that Micaela's character emerged from a single sentence in Mérimée's text: "I was young then, thinking about myself all day long, and couldn't imagine that a beautiful woman couldn't wear a blue bodice and braids hanging over her shoulders," Don José tells Mérimée. This "blue skirt and braids hanging over her shoulders" appear in the libretto's commentary and in the recitatives by Zuniga and Morales. A brilliant opera and a beautiful novella – both are celebrating anniversaries this year: Prosper Mérimée's "Carmen" turns 180, Georges Bizet's "Carmen" 150.

PROSPER MÉRIMÉE'S NOVELLE „CARMEN“ UND GEORGES BIZET'S OPER „CARMEN“ - EINE VERGLEICHENDE ANALYSE

Zusammenfassung

Prosper Mérimée's Novelle „Carmen“ entstand 1845, Georges Bizet's Oper 1875. Nur in den ersten 30 Jahren nach seiner Entstehung wurde Mérimée's Text als eigenständiges literarisches Werk gelesen. Nach 1875 war Bizet's Oper sein ständiger „Begleiter“. Nolens Volens - die Leser dieser Novelle ziehen immer Parallelen zu Bizet's Oper.

Prosper Mérimée (1803–1870) ist einer der Begründer des französischen Realismus, obwohl seine Werke auch einen romantischen Anflug haben. Obwohl Mérimée ein Freund und Bewunderer Stendhals und großer Bewunderer Victor Hugos war, wählte er für sein literarisches Werk dennoch eine realistische Richtung. Mérimée ist ein Großmeister der Novelle. Seine in ebendiesem Genre geschaffene „Carmen“ entstand 1845, wurde am 1. Oktober desselben Jahres in Frankreichs führender Literaturzeitschrift „La Revue des deux mondes“ veröffentlicht und 1846 erstmals als Buch herausgegeben. Die Novelle „Carmen“ gehört zur zweiten Schaffensphase Mérimée's und ist somit das Werk eines reifen Schriftstellers. Darin verwendet der Autor eine einzigartige Erzähltechnik: Die Stimmen des Erzählers und des Autors werden kombiniert, und die Erzählung, die in der ersten Person erfolgt, wird im ersten, zweiten und vierten Kapitel in der ersten Person des Autors und des Erzählers geführt und im dritten Kapitel in der ersten Person der Schlüsselfigur der Novelle - Don José. Das dritte Kapitel stellt die unmittelbare Handlung von „Carmen“ dar. Das erste und vierte Kapitel ist eine Art Prolog und Epilog, ein Rahmen, während das zweite Kapitel die Einführung der Stimmen des Erzählers und des Autors in die Handlung darstellt. Dieser Prozess beginnt zum Teil bereits im ersten Kapitel bzw. in der Exposition, die vom Autor weiter ausgebaut und in das zweite Kapitel übernommen wird. Das zweite Kapitel ist zudem der Einführung von Carmen in die Geschichte gewidmet, der wir zunächst aus der Perspektive des Autors und Erzählers begegnen, während das dritte Kapitel die Geschichte vollständig aus der Perspektive von Don José berichtet und sämtliche Einschätzungen und Charakterisierungen aus seiner Perspektive enthält. Demnach lässt sich schlussfolgern, dass es sich bei dieser Novelle um einen homodiegetischen auktorialen Erzähltyp handelt.

In dieser Novelle verwendet Mérimée eine eigentümliche Art, den Text zu beenden – nach einer Art Exkurs in die Sitten und sprachlichen Besonderheiten der Roma fügt die Autorin hinzu: „Dies reicht aus, um den Lesern von „Carmen“ einen positiven

Eindruck von meiner Beschäftigung mit dem Roman zu vermitteln. Ich schließe mit einem Sprichwort, das hier sehr passend ist: „En retudi panda nasti abela macha“, – Eine Fliege kann nicht in einen geschlossenen Mund fliegen.“ Man kann mit Sicherheit sagen, dass dieses Sprichwort vom Autor stammt und kein Produkt spanischer Folklore ist. Es ist ebenso eine Erfindung der pseudoethnografischen Ausgrabungen des Autors wie das gesamte vierte Kapitel. Schließlich war Prosper Mérimée für seine Mystifikationen berühmt. Deshalb hinterließ dieses Werk zunächst den Eindruck eines Reiseberichts, und kein einziger professioneller Kritiker beachtete es. Die Anerkennung kam später – 1852 wurde der erste kritische Brief zu diesem Werk veröffentlicht – der berühmte französische Literaturkritiker Ch.-Aug. Sainte-Beuve schrieb einen Brief über Mérimées Werk und insbesondere über "Carmen". Dies war die erste professionelle Beurteilung für Merimee. Und doch glaube ich, dass Mérimées wichtigster Leser dieser Novelle Georges Bizet war, der den Text so sorgfältig las, dass ihm weder die Handlung noch alle Elemente entgingen, die den einzigartigen Charme dieser Novelle ausmachen.

Bizets Musik zeigte uns auch Landschaften und die exotische, einzigartige Schönheit Spaniens. Am wichtigsten ist jedoch, dass das archetypische Bild von Carmen bewahrt und die Dramatik dieser Figur tiefer gefasst wurde – Carmen ist von Anfang an dem Untergang geweiht – Carmen ergibt sich ohne Zögern ihrem Schicksal. Don José kämpft mit allen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, um seine Liebe. Doch sein Moralkodex als eines baskischen Hidalgos schreibt ihm vor, dass er seine Ehre verteidigen muss. Und die einzige Möglichkeit, dies zu erreichen, besteht darin, Carmen zu töten. Der Schluss der Oper folgt nahezu exakt der Schlusszene des dritten Kapitels des Romans und ist trotz der scheinbar statischen Inszenierung bemerkenswert geschmeidig und von außergewöhnlicher Dynamik geprägt. Die Dramaturgie von Bizets „Carmen“ stützt sich stark auf literarische Vorlage. Georges Bizets Oper Carmen entstand zwischen 1874 und 1875 und wurde am 3. März 1875 an der Opéra Comique in Paris uraufgeführt. Das Libretto wurde von Henri Meilhac (1831–1897) und Ludovic Halévy (1834–1908) geschrieben. Beide Autoren waren als Librettisten für die Operetten von Jacques Offenbach bekannt. Der Komponist war selbst in den Entstehungsprozess des Librettos involviert. Und gerade durch Bizets Bemühungen ist vieles aus Mérimées Text erhalten geblieben. Obwohl „Carmen“ formal dem Genre der Opéra-comique zuzuordnen ist, was die umfangreichen Dialoge belegen, stellt dieses Werk in Wirklichkeit ein völlig neues Zeitalter der Opernkunst dar. Bizet führte eine Synthese aus detaillierter musikalischer Form und ausgedehnten musikalisch-dramatischen Szenen in die Oper ein. Eine weitere wichtige Neuerung war die Einführung einer „exotischen“ Handlung und musikalischer Reminiszenzen. Viele Leute waren der Meinung, dass diese Geschichte nicht für eine Oper geeignet sei. Sie mochten es nicht, soziale Marginalgruppen auf die Bühne zu bringen. Daher

ist es nicht verwunderlich, dass die Oper vom damaligen Publikum nicht gebührend aufgenommen wurde – das Publikum war für diese Neuerung nicht bereit. Doch die Premiere war kein Misserfolg. Der Komponist hatte mit seinen Werken nur sehr begrenzten Erfolg und die laue Aufnahme von „Carmen“ wirkte sich negativ auf Bizet aus, der zu diesem Zeitpunkt bereits krank war. Er starb am 3. Juni 1875 an einem Herzinfarkt. Der Komponist erlebte den überwältigenden Triumph seiner „Carmen“ nicht mehr – dieser Triumph folgte der Premiere der Oper in Wien im Oktober 1875 (Richard Wagner und Johannes Brahms waren bei der Premiere anwesend und äußerten beide ihre große Bewunderung für Bizets Musik). Für diese Premiere schrieb Ernest Giraud Musik für die Rezitative. Von diesem Zeitpunkt an wird die Oper mit Giros Rezitativien aufgeführt. Nach dem großen Erfolg der Wiener Premiere trat diese Oper ihren Siegeszug um die Welt an. Natürlich ist der Erfolg der Oper in erster Linie der Musik zu verdanken. Aber auch die dramaturgische Linie darf nicht vergessen werden. Wie bereits erwähnt, folgt das Libretto der Oper ziemlich genau dem Text von Mérimée. Aufgrund der Besonderheiten des Operngenres hat Carmen zwei Zigeunerfreundinnen – Frasquita und Mercedes – sowie Schmuggler – Dancairo und Remendado. Die Rollen der Militäroffiziere Zuniga und Morales sind ebenfalls ausgeführt. Und Don Jose hat eine Verlobte – das baskische Mädchen Micaela. Mikaelas Part ist musikalisch ausgesprochen lyrisch. Es ist anzumerken, dass Micaelas Gestalt aus einem einzigen Satz in Merimees Text entstand: „Ich war damals jung, dachte den ganzen Tag an mich selbst und konnte mir nicht vorstellen, dass eine schöne Frau kein blaues Mieder und keine über die Schultern überhängenden Zöpfe tragen könnte“, sagt Don José zu Merimee. Dieser „blaue Rock und die über die Schultern überhängenden Zöpfe“ erscheinen in der Bemerkung des Librettos und in den Rezitativien von Zuniga und Morales. Eine brillante Oper und eine wunderschöne Novelle – beide feiern in diesem Jahr Jubiläen: Prosper Mérimées „Carmen“ wird 180, Georges Bizets „Carmen“ 150 Jahre alt.

პუბლიცისტიკის მსატვრელი დიაგნოზი

საკვანძო სიტყვები: პუბლიცისტიკა, ერი, რელიგია, საზოგადოება, მწერალი

პუბლიცისტიკის კანონიკა, ჯემალ ქარჩხაძის პუბლიცისტური დისკურსის ფორმატში, ჩვენი უახლესი ისტორიის (XX საუკუნის 80-90-იანი წლების) ჯეროვან გაცნობიერებას წარმოადგენს. აქვე ისიცაა საგულისხმო, რომ, ერის სტაგნაციის პერიოდში, სწორედ პუბლიცისტის წყალობით ხდება ხოლმე თავისუფალი ნების გაცხადება თუ ერის ზნეობრივი ფენომენის გამოგვეთა, რაც თავის მხრივ – ილიასეული კონცეფციების ერთგვარი გაგრძელებაა.

როდესაც მწერალი პუბლიცისტის მისიას იტვირთებს, ის თავადვე უნდა ფლობდეს სულის უკიდევანო თავისუფლებას – გამოხატულს ფრიად მიუკერძოებელი ცხოვრების წესით. სწორედ ამგვარი იყო ჯემალ ქარჩხაძე, რომლისთვისაც თავისუფლების უზენაესობა სამშობლოსათვის შეწირულობის ტოლფასი იყო. ეგებ ამიტომაც, 9 აპრილი, როგორც ერის მოჭირნახულე მწერალმა, ერთგვარ ზნეობრივ დილემად მიიჩნია.

„ცხრა აპრილი ჩვენი ისტორიის მწარე, მაგრამ მტკიცე წყალგამყოფად აღიმართა, რადგან საქართველოს საკუთარი შვილების წმინდა სისხლში განბანა დასჭირდა, თავის უძლეველობაში რომ დარწმუნებულიყო. არ არსებობს ნუგეში, როცა წინ დაჩეხილი შვილის ცხედარი ვისვენია, მაგრამ გამოცდილებამ იცის, რომ დრო მაინც შეუკრავს პირს ჭრილობას, გონება გაარღვევს უკუნ ღამეს, ტკივილი აღარ იქნება ერთადერთი, რის გარეთაც არაფერი არ არსებობს, და ნუგეში მოვა. ნუგეში მოვა, ვინაიდან, ვისაც სამშობლოს სიყვარულისთვის სასიკვდილოდ იმეტებენ, მას უკვდავებისთვის ამზადებენ, ხოლო თავისუფლების მსხვერპლს თავისუფლების ღმერთი იფარავს – ღმერთთა შორის უპირველესი“.¹

ჯემალ ქარჩხაძე ასევე თვლიდა, რომ მწერლის ეროვნულ სულისკვეთებას თავისი „საზიდი ჯვარი“ აქვს. მაგრამ, ჩვენდა სამწუხაროდ, გასული საუკუნის 80-90-იან წლებში ქართველ მწერალთა უმეტესობას არ გააჩნდა მსგავსი პათოსი, რომ სამომავლოდ ერი ეხსნათ დაქუცმაცებისაგან:

„ამ ცოტა ხნის წინათ მწერლობამ ერთი გაბრძოლება გაიბრძოლა კიდევ. სამწუხაროდ, გამოუცდელობის ბრალი იყო, თუ დამოუკიდებლობის გრძნობა არ ეყო, თავისუფალი არჩევნების იქით საქმე არ წასულა. ჩვენს პირობებში ესეც მიღწევაა და, რამდენადაც ვიცი, საქართველოში ამის პირველი პრეცედენტი სწორედ მწერლობამ შექმნა... თუმცა პირადად მე მჯერა, რომ მწერლობას ეყოფა ღონე, თავისი ჯვარი თავადვე ზიდოს. მთავარია, არ დაიგვიანოს; ფასეულობათა გადაფასება ისეთი სისწრაფით ხდება, ახლა უაღრესად საზიფათოა ქვეყნის მიტოვება

¹ ქარჩხაძე ჯ., პუბლიცისტიკა, 2005, გვ. 47.

იმ მედროვეთა – გამოზრდილობითა თუ ახლად მოვდენილობითა – ანაბარა, რომელთაც ერისკაცების ნიღბები აქვთ აფარებული, კურსი კი ქარის მიმართულებით უჭირავთ...“.²

ასევე ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ მწერალი სამოქალაქო საზოგადოების უმთავრესი ზნეობრივი ხერხემალია, რომელმაც სწორედ წუთისოფლის უთავბოლოებაზე უნდა შექმნას არაერთი ლიტერატურული შედეგრი, მაგრამ ჯერჯერობით ჩნდება ამას ჩადის პუბლიცისტურ ფორმატშიც, რადგან პუბლიცისტური ნარატივი გაცილებით მკვეთრი რიტორიკული აქცენტებით გამოირჩევა:

„წუთისოფელი მართლაც ძალზე არეულ-დარეულია, მაგრამ „მართო ცოდვის დადება“ მაინც ფრაზა უფროა. ყოველ შემთხვევაში, ეს ჩემი რწმენა არ არის. ჩემი ფიქრით, ადამიანს ამქვეყნად ისევე არ შეუძლია სიკეთე არ მოიმოქმედოს, როგორც არ შეუძლია ცოდვა არ დაიდოს. სხვა საქმეა, თუ დღეს რაში უფრო ვართ გაწაფული. რაც შეეხება სულის გადარჩენას, ბოლოს და ბოლოს არც სიხარბეა ისე ძნელი დასამარცხებელი, არც პატივმოყვარეობა, არც ამპარტავნობა თუ სხვა ზადი და ბიწი, რომ ადამიანმა საკუთარი სულის გადარჩენა ვერ შეძლოს... ჩვენ ყველანი ერთი ვეებერთელა წიგნის ფურცლები ვართ და არ ღირს მეტისმეტი თავის მოწონება იმით, რომ თქვენ ქათქათა და ულაქო ხართ, ვიდრე სხვა ფურცელი დათხვრილი და დაჭმუჭნულია... მე იმედი მაქვს, რომ გადარჩენის გზაა, მაგრამ გადარჩენისათვის აუცილებელია – ადამიანი ისევე ზრუნავდეს სხვის სულზე, როგორც საკუთარ სულზე ზრუნავს, რადგან საკუთარი და სხვისი არსებითად ერთი და იგივეა“.³

ეთნოზნეობა ხშირად პუბლიცისტურ წერილებში უფრო მრავლისმეტყველია, ვიდრე მხატვრულ აზროვნებაში და თქვენ წარმოიდგინეთ – ამ გზით გაცილებით სწრაფად ხდება საზოგადოების ერთგვარი განკურნება. მოხდა ისე, რომ XX საუკუნის მიწურულს,⁴ ჯერჯერობით ქარხნადის მიერ წამოჭრილი პრობლემატიკა თითქოსდა არ გამქრალა და დღესაც იმავე განსაცდელში ვიხარშებით.

„აწმყო პერსპექტიული წარსულია და წარსული – ფიქსირებული აწმყო. სხვანაირად რომ ვთქვათ, წარსული და აწმყო ერთმანეთში გადადიან, ერთმანეთს ავსებენ, ერთმანეთს განმარტავენ, შეიძლება ითქვას, ერთმანეთს ანათებენ კიდევც... მწერლისთვის არსებობს დრო, როგორც ერთიანი განზომილება, და არსებობს ადამიანი, რომელიც მთელ ამ განზომილებას მოიცავს და მთელ ამ განზომილებაში მოქმედებს... უბრალოდ, მწერალი მიმართავს იმ ეპოქას, რომელიც, მისი აზრით, დასამუშავებელი მხატვრული პრობლემისათვის მასალასაც მეტს იძლევა და ფონსაც უკეთესს ქმნის“.⁵

აქ ერთი რამ უთუოდ არის გასათვალისწინებელი, რომ არამესაატყვისი და ფრიად ბუნდოვანი პოლიტიკური პერიპეტეიები ჩიხში აქცევდა საქართველოს, რადგან, იაფფასიანი სპექტაკლები იდგებოდა. სწორედ ამის გამოა, რომ ჯერჯერობით

2 ქარხნაძე ჯ., პუბლიცისტიკა, 2005, გვ. 51.

3 იქვე, გვ. 54.

4 იველისხმება 1988-1998 წლების პუბლიცისტიკა. 1998 წელს ჯერჯერობით ქარხნაძე გარდაიცვალა.

5 ქარხნაძე ჯ., პუბლიცისტიკა, გვ. 174.

ჩხაძე ჩვენს ქვეყანას არცთუ სასიკეთო ჭრილში განიხილავს და ასკვნის:

„დღევანდელი საქართველო⁶ ფარისეველთა სამეფოა, სადაც „მორალი“ ამორ-ფული, ცვალებადი და გამოყენებითი ცნებაა და ამიტომ საგნებს, მოვლენებსა და ქცევებს, დროებითი მეტსახელები ჰქვია და არა ნამდვილი სახელები, ამგვარ გარემოში გასაკვირი არც უნდა იყოს, რომ პოლიტიკურ დამარცხებასა და გამარჯ-ვებას ხშირად, გადაჭარბებული, ლამის ტრაგედიამდე (თუ ვროტესკამდე) მისული მნიშვნელობა ენიჭება“.⁷

ამიტომაც არის, რომ ერის სულიერი სიფხიზლის სადარაჯოზე, უპირველეს ყოვლისა, მწერალი დგება ხოლმე. სწორედ ამგვარი სულისკვეთების იყო ჯემალ ქარჩხაძე (ყოველგვარი ქარიზმატული მოწოდებების გარეშე – ქ.ე.), რომელიც ცდილობდა, როგორმე სიბნელეში მყოფი თანამომძეები, მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვის მადლით, სიბნელიდან სინათლეში გამოეყვანა, რისთვისაც ის ჩვენს გენე-ტიკურ რელიგიურ ცნობიერებას ეჭიდებოდა. რადგან ოდითგანვე კარგად უწყოდა, რომ „ქართველობამ ქრისტიანობა ისე შეისისხლორცა, ისე გაიმშობლიურა და „გაიეროვნულა“, არა მგონია, დღეს წარმართული სული ჩვენში ასე თუ ისე სე-რიოზული დოზით არსებობდეს“.⁸

მაგრამ, მიუხედავად „ქრისტიანული მეხსიერებისა“, ქართველი ერი მაინც ის-ტორიული წარსულით ცხოვრობდა, წარსული დიდებასა თუ რჩეული ერის ფენო-მენის მითოლოგიზირებას ისე ოსტატურად ახდენდა, რომ სრულიად იბინდებოდა აწმყო, რომ აღარაფერი ვთქვათ რა – ქვეყნის მომავალზე.

„ქვეყნის ისტორია აწმყოთა რგოლებისაგან აკინძული ერთიანი ჯაჭვია. დღეს ამ ჯაჭვის თავეში ჩვენა ვართ და ჯაჭვის უწყვეტობაც ჩვენზეა დამოკიდებული. უკნიდან სასოებით შემოგვცქერის წარსული. წინიდან ბუნდოვანი მომავლის შემ-ფოთებული თვალი მოგვჩერება. ჩვენ კი – დღევანდელი საქართველოს სული და სისხლი – განგებამ ბეწვის ხიდზე შეგვაყენა და ერის ბედის გადაწყვეტა გვიბ-რძანა“.⁹

ეგებ იმითომ, რომ ტოტალიტარულ ლაბირინთში აღმოჩენილი ქვეყანა, თა-ვისდაუნებურად „სტოკჰოლმის სინდრომით“ ავაღდება, რაც მოძალადის მიმართ მეტად ორაზროვან მიჯაჭვულობაში გამოიხატება. სწორედ ამის გამო კარგავს მსხვერპლად ქცეული ერი საყრდენს, თუმცა არ ყრის ფარხმალს, ცდილობს ძლიერი ნებელობის შლეიფით შეიმოსოს, რაშიც „ინტელექტუალურს ბურუსში“¹⁰ გახვევა ეხმარება.

„...რაკი შვიდი ათეული წელი საკმაოდ დიდი დროა, ეს მატერიალისტურ-მის-ტიური მექანიზმი გამოღვიძებულ სულს დღეს თვალზე და გონებაზე ბინდად აქვს გადაკრული.

ეს ინტელექტუალური ბინდია.

6 ჩვენდა სამწუხაროდ ამ სახელდებას ვერც XXI საუკუნეში გასცდა საქართველო. – ქ.ე

7 ქარჩხაძე ჯ., პუბლიცისტიკა, გვ. 176.

8 იქვე, გვ. 60.

9 იქვე, გვ. 64.

10 „ინტელექტუალურ ბურუსზე“ ვრცლად იხილეთ ქ. ელაშვილის სტატია – „პუბლიცისტური დისკურსი „ინტელექტუალურ ბურუსში“. XIII საერთაშორისო სიმპოზიუმი. 2019.

უნდა განვმარტო, რომ აქ ინტელექტში ვგულისხმობთ ერის გონებრივი სინათლის სათავეს, გულისგულს, ბირთვს, ანუ ცნებას მისი უღრმესი, უსაწყისესი მნიშვნელობით, დიფერენციაციამდელი, გნებავთ, მატერიალიზმამდელი მნიშვნელობით, როცა იგი ჯერ კიდევ ღვთაებრივი ჭეშმარიტების ფესვზე დგას და უმაღლეს ადამიანურ იდეებსა და იდეალებს საკუთარ თავში შეიცავს.

რაკი ცხოვრების სცენიდან, სადაც ეროვნული სული უკვე აღარ ტრიალებდა, ინტელექტიც გამეგებულ იქნა...¹¹

ამგვარ ვითარებაში დიქტატურის ყველაზე მძლავრი ბერკეტი – „იდეის დიქტატურა“ მკვიდრდება, რომელსაც თავისი პროპაგანდისტული პათოსი უმაღლეს ნიშნულამდე აყავს და საზოგადოებას, თავისდა უნებურად, „მის ენაზე“ იწყებს არათუ მეტყველებას, არამედ აზროვნებასაც კი:

„დიქტატურა, უწინარეს ყოვლისა, იდეის დიქტატურაა. პიროვნება მხოლოდ რეალიზაციის საშუალებაა. იდეა ქმნის დიქტატორს და არა დიქტატორი იდეას. იდეა კი მაშინ იქცევა დიქტატურად, როცა თავს აბსოლუტურ მიზნად აცხადებს და ამ მიზნის მიღწევის გზაზე ყველა სხვა იდეას შეიწოვს და ყველა სხვა იდეის მაგივრობას თვითონ კისრულობს. საქართველოში დღეს ამ მოდელისაგან მიდრეკილება შეინიშნება. იდეა რომ სხვაა, ეს პრინციპულად არაფერს ცვლის. და თუ ეროვნულმა იდეამ მართლა და საბოლოოს შეიწოვა ზოგადადამიანური იდეები, იგი დიქტატორად იქცევა... ყოვლად აუცილებელია დღესვე დაიწყოს ინტელექტუალური გამოღვიძების სტადია და ჩვენი ეროვნული დუღილი მაქსიმალურად გაიჟღინთოს ინტელექტუალური სულით. სადაც ინტელექტს სძინავს, ბოროტება ყვავის და უზნეობაც, არსებითად, სხვა არაფერია, თუ არა ინტელექტის მიერ მიტოვებული ზნეობა... ეს ინტელექტის ამოცანაა. რაც დღეს ბნელშია და არ ჩანს, ინტელექტის შუქზე განათდება და გამოჩნდება. ამ შუქმა უკვე დაიგვიანა. მეტი დაგვიანება აღარ შეიძლება“.¹²

სწორედ ამიტომ იყო, რომ ჯემალ ქარჩხაძემ მხატვრულ აზროვნებაში არაერთხელ წამოჭრა მძაფრი სამოქალაქო თემატიკა, მაგრამ ლიტერატურულ ველში ერთგვარად ჩაიკარგა ის უმთავრესი აქცენტები (სიტყვის მხატვრული არსის გამო...), რომლებიც გაცილებით სიმკვეთრეს მის რჩეულ წერილებში იძენს, რომელთა შორის ყველაზე ფუნდამენტური მაინც მისი „მონოლოგი დიალოგიდანაა“. რადგან ის სწორედ საეტაპოა XX საუკუნის ქართული პუბლიცისტიკის ისტორიისათვის, რასაც ზედმიწევნით ხსნის თავად ავტორი: „ყოველი მწერალი, მიუხედავად იმისა, მიმართავს თუ არა როდესმე ამ ჟანრს, მოწოდებით პუბლიცისტიკაა“.¹³

აქვე ისიცაა ნიშანდობლივი, რომ ამგვარი ძნელბედობის ჟამს – ერის ბეწვის ხიდზე გავლისას, მწერალი იღებს უმთავრეს გადაწყვეტილებას ირგებს რა – ღირსეული პუბლიცისტიკა თუ მოძღვრის როლს (რისი ქრესტომათიული მაგალითიც ილია ჭავჭავაძეა) და ამიტომაც მოგვიწოდებს ამგვარად: „როცა ერის ცხოვრე-

¹¹ ქარჩხაძე ჯ., პუბლიცისტიკა, გვ. 76.

¹² იქვე, გვ. 81-83.

¹³ იქვე, გვ. 9.

ბაში კრიტიკული სიტუაცია დგება, მაშინ არავისა აქვს უფლება ცხრაგლიტულში იჯდეს და ყურები ბამბით ჰქონდეს გამოტენილი“.¹⁴

ასე ალბათ, იმიტომ მოიქცა, რომ „პიროვნება-მწერალმა“ – ჯემალ ქარჩხაძემ, წინმსწრებად – 1988 წელსვე შეიგრძნო, ეროვნული პათოსით შეპყრობილი, ერის ზნეობრივი პროფანაცია. და რაც მთავარია, მასვე ჰქონდა იმ საბედისწერო მოვლენათა წარმოსახვითი ხილვა, ბუნებრივია ყოველგვარი თარიღის დაკონკრეტების გარეშე, რაც მოგვიანებით 9 აპრილს დაგვატყდა თავს.

სწორედ ეს ტენდენციები აისახა ჯემალ ქარჩხაძის პუბლიცისტურ წერილში – „მონოლოგი დიალოგიდან“ (ჟურნალი „მნათობი“, 1988 წ., №8) და მისთვის „ყველაზე ტრაგიკული კი ის იყო, რომ ქართველმა კაცმა სიტყვის ზნის შეცნობის უნარიც დაკარგა და მხოლოდ ყალბი, ფუჭი, „თვითმიზნურად გაზმული სიტყვებით“ იწყო არსებობა. ასე უკეთესად მოერგო ტოტალიტარულ წნეხს – ამგვარ სიტყვებში სრულიად ჩაიფერფლა „სულის მოძრაობა“ და „მაღალი ინტელიგენტური სულიც“ დაიშრიტა ჩვენს საზოგადოებაში“.¹⁵

აქვე ისიც არ უნდა დაგვიწყოთ, რომ ჩვენ პოეტურ-ფილოსოფიური აზროვნების ერი ვართ – ამ ტალღაზე ვართ აწყობილნი, რადგან საკუთარი ანბანის შემქმნელნი ვართ და ქართული მწერლობის სახით უდიდეს საგანძურს ვფლობთ. შესაბამისად, სიტყვებსაც სხვაგვარად ვართ შეთამაშებულნი და ამიტომაც სრულიად თავისუფლად შეგვიძლია, ძნელბედობის ჟამს, „მართალ სიტყვას“ ჩავუჭიდოთ მთელი ძალით. ასე იყო ოდითგანვე („ვეფხისტყაოსანი“ საუკუნეების მანძილზე იყო ჩვენი სულიერი გზამკვლევი... ქ.ე.) და ასევე უნდა გრძელდებოდეს დღემდეც.

ქართული სიტყვის ეს ფენომენი, რაღა თქმა უნდა, ჯემალ ქარჩხაძემაც შეისისწლხორცა. უფრო მეტიც, – მან გადაწყვიტა სამწერლობო ფორმატში შეეცნო სიტყვათმეტყველება თუ სიტყვათქმნადობის მარადიული წრებრუნვა – მხატვრულ აზროვნებაში რომ პოულობს მართოდენ წამიერ ნავსაყუდელს. უთუოდ, აქ ერთი რამის უგულველყოფაც არ შეიძლება და აუცილობლად უნდა გვახსოვდეს, რომ ყველას ვერ ხელეწიფება სიტყვის მაგიის წვდომა. თუმცა მიუხედავად ამისა, მაშინაც და დღესაც, მრავალნი იჩემებენ სიტყვის დიდოსტატობას და ამიტომაც ფრიად ამაღლებული ინტონაციით აფრქვევენ პათეტიკურ მოწოდებებს და თან არც იმას იფიქრებენ, რომ საქართველოს ისტორიის ყველაზე ამაღლებული თუ მიწაზე დანარცხების უტყუარი ილუსტრაციები სწორედ ლიტერატურულმა წყაროებმა შემოგვინახეს. ალბათ იმიტომ რომ, ჩვენში მწერალი მხოლოდ „სიტყვის ჯადოქარი“ როდი იყო, არამედ ის ერის სულიერ ლიდერადაც გვევლინებოდა, რომელსაც ხელისუფალზე უკეთ შეეძლო თავისი სიტყვით დაცემული ერის სიმაართლის გზაზე დაყენება. ამ საუკუნეობრივ პასუხისმგებლობას გრძნობდა ჯემალ ქარჩხაძე და სხვა მწერლებისგანაც ითხოვდა საკუთარ ერზე ზნეობრივ მეურვეობას.

¹⁴ ქარჩხაძე ჯ., პუბლიცისტიკა, გვ. 13.

¹⁵ ელაშვილი ქ., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 370.

„...არსად სიტყვას ისეთი სიყვარულით არ ელოლიავენ, ისეთი რუდუნებით არ ძერწავენ, ისე ხარბად არ აგროვებენ და ისე უანგარიშოდ არ ხარჯავენ, როგორც ჩვენში. ჩვენში ყოველი კაცი სიტყვის შემოქმედია... და ქართული ხასიათის ფესვებიც, ალბათ, უმთავრესად სიტყვასთან ჩვენს დამოკიდებულებაშია საძიებელი“.¹⁶

აქვე ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხიცაა გასათვალისწინებელი, სამოცდაათწლიანი ტოტალიტარული რეჟიმის მძიმე რეციდივი, გამოხატული ეროვნული ენერგიის შინაგანი ცხოველმყოფელობის ერთგვარი ჩაქრობით, რომლის კვლავ აღდგენის მისია მწერალს უნდა ეტვირთა“. სწორედ ამ ვითარებაში ესაჭიროებოდა სამოქალაქო საზოგადოებას ინტელიგენციის არსებობა, რომელიც ცნობიერ დონეზე აამაღლებდა მათ თვალსაწიერს. ჩვენ საზოგადოებაში არსებული ეს ვაკუუმი არ გამოაპრვია ჯერ კიდევ ქარჩხაძეს და საგანგებოდ განიხილავს თვითმარქვია ინტელიგენტთა კასტას, რამაც წარმოშვა „ინტელექტუალური ბურჟუას“ ცნებაც.

„...ნამდვილი ინტელიგენცია ჩვენ, არსებითად, არა გვყავს. მე ინტელიგენტში არ ვგულისხმობ ისეთ კაცს, რომელსაც ახლა ეძახიან ინტელიგენტს და რომლის ინტელიგენტობის მთავარი ნიშანი უმაღლესი განათლების მოწმობაა... ინტელიგენტს, უბრალოდ, არ შეუძლია პატიოსანი არ იყოს, დემოკრატი არ იყოს, ჰუმანისტი არ იყოს, შინაგანად თავისუფალი არ იყოს, თავდაბალი არ იყოს...“.¹⁷ რადგან პუბლიცისტის მსოფლხედვით – ზნეღირსებას უპირველესად სწორედ ერის მოაზროვნე ნაწილი უნდა ფლობდეს (მწერალი, ინტელიგენტი და ყველა, ის ერის მოჭირნახულე, ვისაც ხელეწიფება იზრუნოს ქვეყნის ბედ-იღბალზე).

„ინტელიგენტის“ არსის ფილოსოფიული არქეტიპები მ. ბერიაშვილის წერილშია განხილული („ზნეობრივისა და პოლიტიკურის გაგება ჯერ კიდევ ქარჩხაძის პუბლიცისტის მხედვით“),¹⁸ სადაც ის შეეცადა ქარჩხაძისეული რიტორიკის პასუხგაუცემელი სიცარიელე შეეცხო...

შესატყვისად ჯერ კიდევ ქარჩხაძე, როგორც პიროვნება „იყო იმის ზნეობრივი მაგალითი – როგორ უნდა ეცხოვრა დიდ მწერალს საკუთარ „სინდისთან გარიგებულ“ ადამიანთა მიერ შექმნილ კონფორმისტულ გარემოში“.¹⁹ აქვე უთუოდ ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ მწერლის „შემოქმედებითი მონოლოგი“ – საკუთარი ცხოვრების ხელახალი „გადაკითხვა“, ოღონდ მკვეთრი ეროვნული აქცენტებით.

ამასთანავე მას, როგორც შემოქმედს მიაჩნდა, რომ ქართველი ერის დამახუნება სამოქალაქო ცნობიერებას დააგინა, რადგან „სტოკჰოლმის სინდრმით ხანგრძლივმა ცხოვრებამ, ზნეობრივი ფასეულობები სრულიად თავდაყირა დააყენა და მხოლოდ არარეალური ისტორიებით დაბინდა ეროვნული ცნობიერება. ჩვენდა სამწუხაროდ, ასე მარტივად მოგვეჩვენა ცხოვრება და „ერისკაცობაც“ „ქართლის ცხოვრების“ სიძველეშეპარულ ფურცლებში საგულდაგულოდ გაგზიზნეთ.

¹⁶ ქარჩხაძე ჯ., პუბლიცისტიკა, გვ. 9.

¹⁷ იქვე, გვ. 35.

¹⁸ ბერიაშვილი მ., ჯერ კიდევ ქარჩხაძის ფორუმი, 2018, გვ. 36-39.

¹⁹ ჯამბურია კ., ჯერ კიდევ ქარჩხაძის ფორუმი, 2018, გვ. 23.

ამ ვითარებაში ილიას მასშტაბურ სახელს ამოეფარა ეროვნული საზოგადოება და „მამხილებელი გონების“ ხმა ილია ჭავჭავაძის წმინდანად შერაცხვით ჩაახშო მხოლოდ. ამიტომაც იყო, რომ ეროვნული მოძრაობა ილიასეული კონცეფციებით საგულდაგულოდ შეფუთა თუ გაამყარა, რათა როგორმე „ინტელექტუალური ბურჟუაზიის“ ინტენსივობა არ ეგრძნო ქართველ კაცს და მითი ინტელიგენციის შესახებ ხელშეუხებელი დარჩენილიყო. ამიტომაც ჯემალ ქარჩხაძის პუბლიცისტიკაში ინტელიგენციის არსის შეცნობა უმთავრესი, რადგან გასული საუკუნის მიწურულს ამ ფენომენის ერთგვარ მითოლოგიზირებას ჰქონდა ადგილი და სწორედ ამან განაპირობა თითქმის ყველა წერილში მისი ამ თემატიკით დაინტერესება.

ამ თემაზე მჯელობისას, აქ უთუოდ უნდა გამოვკვეთოთ თავად ავტორის ლიტერატურული პორტრეტიც. საგულისხმოა სწორედ ის, რომ ჯემალ ქარჩხაძე სრულიად განცალკევებული იყო მწერალთა დაჯგუფებებისაგან და ფრიად უჩინრად იღვწოდა. საკუთარ საცალფეხო ბილიკს მართლედნ სიტყვებს დაყრდნობილი მიუყვებოდა ხოლმე, რადგან სწამდა, რომ მწერლის უზენაესი ღვაწლის სახელდება მხოლოდ მკითხველისაგან მოდიოდა და არა სამთავრობო რეგალიებიდან: „ჯემალ ქარჩხაძე კი პრინციპულად არ იყო საბჭოთა მწერალი, თან გარიდებული იყო მთელ იმ უმსგავსობას, ზნეობრივად გამაჩანაგებელ იმ ორომტრიალს, რომელსაც ლიტერატურული ცხოვრება ერქვა და რომლის მესვეურნიც რანგებსა და წოდებებს აწესებდნენ, უფრო სწორედ, თვითონ იწესებდნენ“.²⁰

აუცილებლად უნდა ითქვას ისიც, რომ საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის ფრთებქვეშ მოქცეული ქართული კულტურა მეტად ძლიერ წინეს განიცდიდა. მაგრამ, როგორ არასდროს, შემოქმედი სული მაინც ისწრაფვოდა თავისუფლებისაკენ და მართლაც იქმნებოდა იმგვარი ნაწარმოებები, რომელთაც ქართველი მკითხველი სრულიად სხვაგვარ ზნეობრივ სივრცეში გაჰყავდა, სადაც სულის ხსნის შეგრძნება იყო გამეფებული, რაც ჯემალ ქარჩხაძის მსოფლალქმიდან მომდინარეობდა: „თხზულებების გამოქვეყნების მიუხედავად, მისი ფასი ბევრმა არ იცოდა. მისი შემოქმედება იმდროინდელ ლიტერატურულ პრესაში (ორიოდე გამონაკლისს თუ არ ჩავთვლით) არც მოიხსენიებოდა... დარწმუნებით შემიძლია ვთქვა, რომ საბჭოთა ოფიციალიზმა ჯემალ ქარჩხაძის ფენომენში ვერავითარი საფრთხე ვერ შენიშნა, რაც მხოლოდ და მხოლოდ მათი გონებრივი შეზღუდულობით აიხსნება... ჯემალ ქარჩხაძე არასოდეს ყოფილა დისიდენტი. მის თხზულებებს საბჭოთა იდეოლოგიისათვის სრულიად არასასურველ პოლიტიკურ ჟღერადობას ის ანიჭებდა, რომ მწერალი ძირითადად ადამიანის ღირსებისა და პიროვნული თავისუფლების შესახებ წერდა“.²¹

მიუხედავად მხატვრულ ზროვნებაში წამოჭრილი თემატიკის მრავალსახეობისა, პუბლიცისტურ ნარატივში უფრო კონკრეტიზაცია ხდება ხოლმე პრობლემის და ამიტომაც არის ის გაცილებით აქცენტირებული. სწორედ ასე იყო, ჯემალ ქარჩხაძის შემთხვევაშიც, რადგან მან კარგად იცოდა, რომ პიროვნების ნებელობა

20 წერდიანი დ., „სათქმელი ბევრია“, 2000, გვ. 8.

21 ჯამბურია კ., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 14-15.

ერის თვითმყოფადობაშია საძიებელი და ამიტომაც მის პუბლიცისტურ წერილებში აქვს დათმობილი ერის არსობრივ შეცნობას, რითაც ის იღია ჭავჭავაძის პათოსს გვახსენებს.

„ერი“ ეს არ არის ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრული ცნება... ერი არის იქ, სადაც ჯერ არ არის სახელმწიფო. როდესაც სახელმწიფო იქმნება ერი ნელ-ნელა თანდათანობით იქცევა საზოგადოებად... საზოგადოება უფრო გახსნილი მექანიზმია და მისი საყრდენი ეთიკა და თავისუფლებაა. თავისუფლება ერისათვის კოლექტიური ცნებაა და ცენტრალიზებული წესით რეგულირდება, საზოგადოებაში კი იგი პიროვნების უმთავრესი მონაპოვარია“.²²

სწორედ ამიტომ, მწერალი, ისე როგორც მოძღვარი, არ უნდა გაემიჯნოს თანადროულ კატაკლიზმებს, რადგან „მწერალთა დიდზე დიდი უმრავლესობა, როგორც წესი, „თანამედროვეობაში“ ასრულებს სიცოცხლეს და სამუდამოდ თავის ეპოქაში რჩება. ხოლო ვინც ეპოქის მიჯნას არღვევს და სიკვდილის შემდეგაც განაგრძობს სიცოცხლეს, განაგრძობს არა იმის გამო, რომ მომავალს ეკუთვნის, არამედ იმის გამო, რომ მომავალსაც ეკუთვნის. ეპოქა არის სამშობლო დროში“.²³

დროის ფენომენის არამესატყვისი შეცნობის გარდა ჯერ კიდევ ქარჩხაძე ასევე მიიჩნევდა, რომ საზოგადოების „ზნეობრივი კრიზისის“ მეტასტაზები უმეტეს შემთხვევაში გარკვეულ ცნებათა არასწორ აღქმა-გაშინაარსებაშიც იყო საძიებელი, რატენდეციები დღესაც შეიმჩნევა. ეგებ იმიტომ ხომ არა, რომ პიროვნება მუდმივ ძიებაშია და თავისუფლების უზენაესობის სახელით თამამ განცხადებებს აკეთებს.

„ნამდვილი აზროვნება და მწერლობა, როგორც მისი შემადგენელი ნაწილი, არ არის ბუნების ხდომილებების და ადამიანის პრაქტიკული ქმედებების უბრალო ისტორიული აღწერა, არამედ ცოცხალ ადამიანურ ვნებათა გადმოცემა, ანალიზი, რომელიც მოცემული ეპოქის საზოგადოების განმსაზღვრელი ცნობიერების შინაგანი მამოძრავებელია და მისთვის დამახასიათებელია... მწერლობა, ამ თვალსაზრისით, არის საზოგადოების რეალური ყოფნის ერთი ცალკეული ინდივიდის, როგორც მუწყოფნის სუბიექტურად თავისუფალი ნების შემოქმედება, რომელიც წინასწარმოცემული აბსტრაქტული განსაზღვრულობებისგან დამოუკიდებელია და აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ მწერლის (ხელოვანის) შემოქმედება თავისუფლებისკენ სვლა“...²⁴

სწორედ ამ „გზაზე“ არ უნდა დაივიწყო, რომ თავისუფლება სულაც არ ეწინააღმდეგება რელიგიური ცნობიერების არსს. არადა, კაცობრიობის ისტორიაში არაერთ პიროვნებას მოუწია და კვლავაც მოუწევს „ამ საცალფევო ბილიზე“ გავლა... ამიტომაც არის ჯერ კიდევ ქარჩხაძის ეს გულწრფელი განდობა დღემდე დილემური და აქტუალური:

„მე არ მითქვამს, თითქოს რელიგია თავისუფლებას ეწინააღმდეგება... მე მხოლოდ იმის თქმა მინდოდა, რომ ღმერთი ჩემთვის არ არის წმინდა რელიგიური

22 ქარჩხაძე ჯ., პუბლიცისტიკა, გვ. 194.

23 იქვე, გვ. 179.

24 ბერიაშვილი მ., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 27-29.

პრინციპი, იგი რელიგიურ-ფილოსოფიური პრინციპია. მე მწამს, რომ გონება და ინტელექტი, იმავე ფესვებზეა აღმოცენებული, რომელზედაც სული და მორალი... უზენაესი პრინციპი არის ღმერთი, რომელიც გაცხადებულია თავისუფლების იდეაში, თავისუფლებისაკენ კი მხოლოდ სიმაღლის გზა მიდის“.²⁵

„შეიძლება ითქვას, რომ ჯერად ქარჩხაძე რელიგიისადმი თავის დამოკიდებულებას, როგორც პოზიტიური ფენომენისადმი, სწორედ ასეთ კონტექსტში განიხილავს. მასთანაც რელიგია მნიშვნელოვანია თავისუფალი საზოგადოებისათვის, იმდენად, რამდენადაც ის მისი არსებობის ზნეობრივი საფუძველია... თუმცა მიუღებელია რელიგიის საშუალებით მანიპულირება საზოგადოებაზე“...²⁶

ნაშანდობლივია ისიც, რომ თავად ჯერად ქარჩხაძემ, თავისი მოკრძალებული ცხოვრებითა თუ ზნეობრივი პასუხისმგებლობით, სწორედ პიროვნული თავისუფლება რელიგიური მრწამსის შეცნობამდე აიყვანა, როგორც პუბლიცისტურ ნარატივში, ასევე მხატვრულ აზროვნებაში. ალბათ ამიტომაცაა, რომ დღემდე მისი პუბლიცისტიკა ერთგვარ „ზნეობრივ შეგონებას“ წარმოადგენს და შესაბამისად, ჯანსაღი დისკურსის გამოძახილი აქვს თანამედროვე საზოგადოებაში.

„განსხვავებით პუბლიცისტური წერილების დიდი ნაწილისგან, რომლებიც იმის გამო, რომ ისინი კონკრეტული მოვლენებისადმი მიძღვნილი და ამ მოვლენების მიმართ ინტერესის დაცხრომასთან ერთად ნაკლებად ექცევა მკითხველის თვალთახედვის ცენტრში, ჯერად ქარჩხაძის პუბლიცისტური ტექსტების უმეტესობა დღესაც მათი შექმნიდან საკმაოდ დროის გასვლის შემდეგაც, რჩება ცხოველი ყურადღების საგნად“.²⁷

ალბათ იმიტომ, რომ, ჯერად ქარჩხაძის პუბლიცისტური ნარატივის დიაპაზონი გაცილებით შთამბეჭდავი და სიღრმისეულია. ეს კი – პუბლიცისტურ ტექსტში წარმოჭრილი არა მარტო ფილოსოფიურ-მორალური განსჯით, არამედ იმ მაღალმხატვრული ზნეობრივი აქცენტებითაა შესაძლებელი, რითაც ასე მდიდარია მთელი მისი შემოქმედება.

საერთოდ, ამ ავტორისათვის დამახასიათებელია იმგვარი შინაგანი კულტურა და თვითუმართობა, რომ ყველაზე მძაფრ პრობლემებზეც კი შეუძლია თვითბრალდებით (ჯერად ქარჩხაძე საქართველოში დატრიალებულ პოლიტიკური კატაკლიზმების პასუხისმგებლობას მყისიერ განიცდიდა, როგორც მწერალი და ამ ქვეყნის მოქალაქე...) საუბარი, ოღონდ მამნილებელი პათოსის გარეშე. ამიტომაცაა, რომ მკითხველი ყოველგვარი გაღიზიანების გარეშე იღებს მისგან „ზნეობრივ გაკვეთილებს“ – ისტორიული დისკურსის ფორმატში.

აქვე საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ ჯერად ქარჩხაძემ, უპირველესად პუბლიცისტური ასპექტით, გამოკვეთა ქართველი ერისათვის დამახასიათებელი ყველა „ქრონიკული მანკიერებანი“ (უკვე „ზნეობრივ პათოლოგიად“ ტრანსფორმირებული), რომელთაგანაც თავის დაღწევასა თუ გაჯანსაღებას მთელი ერი დღესაც უნდა ცდილობდეს.

²⁵ ქარჩხაძე ჯ., პუბლიცისტიკა, გვ. 196.

²⁶ ბერიაშვილი მ., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 42.

²⁷ ნიკოლეიშვილი ა., ჯერად ქარჩხაძის ფორუმი, 2018, გვ. 53.

და კიდევ ერთი რამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ერის სულიერი გზააბნეულობისა თუ ზნეობრივი დაგნინების ჟამს, სწორედ მწერლის „მართალ სიტყვას“ უნდა მივყავართ და, რაც მთავარია, მისი უპირობოდ უნდა გვწამდეს. თუმცა ყველაზე საგაღალო კი მაინც ისაა, რომ გასული საუკუნის 80-90-იანი წლების ბედისწერამაც გერ ასწავლა ქართველ ერს ის ელემენტარული ჭეშმარიტება, რომ როცა კაცობრიობის ისტორიულ ავანსცენაზე „მცირე ერის“ როლი გერგება, არ გაქვს ურთიერთქმედობისა თუ მთვლემარების უფლება. ჯემალ ქარჩხაძის პუბლიცისტურ ილუსტრაციებს სწორედ „ამგვარი ნეტარებიდან“ გამოყავს ქართველი ერი და სულის სიფხიზლისაკენ მოუწოდებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერიაშვილი მ. „ზნეობრივისა და პოლიტიკურის გაგება ჯემალ ქარჩხაძის პუბლიცისტიკის მიხედვით“. წიგნში: ჯემალ ქარჩხაძის ფორუმი, 2. თბილისი: „ქარჩხაძის გამომცემლობა“, 2018.
2. ელაშვილი ქ. „პუბლიცისტური დისკურსი „ინტელექტუალურ ბურჟუაზიაში“. XIII საერთაშორისო სიმპოზიუმი. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. XX საუკუნის 80-90-იანი წლების პოლიტიკური მოვლენები და ლიტერატურული დისკურსი. მასალები, ნაწილი I. თბილისი: თსუ-ს გამომცემლობა, 2019.
3. ნიკოლეიშვილი ა. „ჯემალ ქარჩხაძე როგორც პუბლიცისტი“. ჯემალ ქარჩხაძის ფორუმი, 2. თბილისი: „ქარჩხაძის გამომცემლობა“, 2018.
4. ქარჩხაძე ჯ. პუბლიცისტიკა. თბილისი: „ქარჩხაძის გამომცემლობა“, 2005.
5. წერეთელი დ. „სათქმელი ბევრია“. „არალი“, № 16(161). საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი, 9 ნოემბერი. 2000.
6. ჯამბურია კ. „ჯემალ ქარჩხაძე კონფორმიზმის წინააღმდეგ“. წიგნში: ჯემალ ქარჩხაძის ფორუმი, 2. ადამიანები, სამყარო ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაში, თბილისი: „ჯემალ ქარჩხაძის გამომცემლობა“, 2018.

THE ARTISTIC SPECTRUM OF OPINION JOURNALISM

Summary

The “Creative Canon” of Publicism, in the format of Jemal Karchkhadze’s publicistic discourse, represents a “mind’s eye” understanding of our recent history (the 1980s-1990s). It is also worth noting that, during the period of stagnation of the nation, it is thanks to the publicist that the free will of the nation is sometimes expressed or the moral phenomenon of the nation is revealed, which in turn is a kind of continuation of Ilia’s concepts. When a writer takes on the mission of a publicist, he himself must possess the utmost freedom of spirit – expressed in a very impartial way of life. This is exactly what Jemal Karchkhadze was like, for whom the supremacy of freedom was equivalent to a sacrifice for the homeland. Jemal Karchkhadze also believed that the national spirit of the writer has its own cross to bear. But, unfortunately for us, in the 80s and 90s of the last century, most Georgian writers did not have the same pathos to save the nation from future discord.

Not only the writer, but also civil society needs the right moral orientation in times of division. And for this, it is necessary to understand life in its general aspect. Many literary masterpieces have been created about the indifference of the world, but Jemal Karchkhadze gives it much more intensity in the publicistic format. This is quite natural, because the publicistic narrative is distinguished by much sharper and deeper accents. Ethnoculture or ethnopsychology is sometimes more clearly reflected in the publicistic narrative than even in the artistic format of the same writer. Because publicistic writings, with their deliberate accents, carry out a kind of healing of a society blinded by the eye of reason. Unfortunately for us, the “pain of the country” outlined by Jemal Karchkhadze at the end of the last century seems to be in the same phase. As never before, this time there is an attempt to separate the country's past and present, thereby making people avoid moral responsibility, which ultimately results in the chaotic dispersion of opportunities and the decay of national momentum. However, our "moral pain" has reminded us of itself again on a much larger scale... That is why even today, the rhetorical questions raised in Jemal Karchkhadze's "publicistics" still remain unanswered. However, it so happened that after a long distancing, the time has come to wake up, the time for our society to recognize the essence of the supremacy of freedom through Jemal Karchkhadze's publicistics and to dispel the "fog of false pathos" uttered in the name of freedom, once and for all. Finally, Jemal Karchkhadze's publicistic narrative is much more impressive and profound precisely because of its artistic range. This is possible not

only through philosophical and moral judgments raised in the publicistic text, but also through those highly artistic moral accents with which his entire work is so rich. In general, this author is characterized by such an inner culture and self-sufficiency that he can speak about even the most acute problems with self-accusation (Djemal Karchkhadze immediately felt responsible for the political cataclysms unfolding in Georgia, as a writer and a citizen of this country...), but without denunciatory pathos, which is why the reader receives “moral lessons” from him without any irritation – in the format of a historical discourse. It is also noteworthy that Jemal Kachkhadze, primarily from a journalistic aspect, outlined all the “chronic vices” characteristic of the Georgian nation (already transformed into “moral pathology”), from which the path to salvation of the soul was already shown to us by Ilia Chavchavadze – again and again through the all-encompassing charge of journalism. Therefore, we must remember and believe in one thing: in times of spiritual confusion or moral decline of the nation, it is precisely the “true word” of the writer that we must trust.

DIE KÜNSTLERISCHE SPANNBREITE DER PUBLIZISTIK

Zusammenfassung

Der „schöpferische Kanon“ des Publizismus im Format des publizistischen Diskurses von Jemal Karchkhadze stellt ein „geistiges“ Verständnis unserer jüngsten Geschichte (1980er-1990er Jahre) dar. Es ist auch erwähnenswert, dass in der Zeit der Stagnation der Nation der freie Wille der Nation manchmal dank des Publizisten zum Ausdruck kommt oder das moralische Phänomen der Nation offenbart wird, was wiederum eine Art Fortsetzung der Konzepte von Ilia darstellt. Wenn ein Schriftsteller die Aufgabe eines Publizisten übernimmt, muss er selbst die größtmögliche geistige Freiheit besitzen, die sich in einer sehr unparteiischen Lebensweise ausdrückt. Genau das war Jemal Karchkhadze, für den die Vorherrschaft der Freiheit gleichbedeutend mit einem Opfer für das Vaterland war. Jemal Karchkhadze glaubte auch, dass der nationale Geist des Schriftstellers sein eigenes Kreuz zu tragen hat. Doch leider hatten die meisten georgischen Schriftsteller in den 80er und 90er Jahren des letzten Jahrhunderts nicht das gleiche Pathos, um die Nation vor künftigem Unfrieden zu bewahren.

Nicht nur der Schriftsteller, sondern auch die Zivilgesellschaft braucht in Zeiten der Spaltung die richtige moralische Orientierung. Und dafür ist es notwendig, das Leben in seinem allgemeinen Aspekt zu verstehen. Über die Gleichgültigkeit der Welt sind schon viele literarische Meisterwerke entstanden, aber Jemal Karchkhadze verleiht ihr im publizistischen Format viel mehr Intensität. Das ist ganz natürlich, denn die publizistische Erzählung zeichnet sich durch viel schärfere und tiefere Akzente aus.

Die Ethnokultur oder Ethnopsychologie spiegelt sich in der publizistischen Erzählung manchmal deutlicher wider als in der künstlerischen Gestaltung desselben Autors. Denn die publizistischen Schriften setzen mit ihren bewussten Akzenten eine Art Heilung der auf dem Auge der Vernunft geblendeten Gesellschaft in Gang. Leider scheint sich der „Schmerz des Landes“, den Jemal Karchkhadze Ende des letzten Jahrhunderts skizzierte, in der gleichen Phase zu befinden. Wie nie zuvor wird auch diesmal versucht, die Vergangenheit und die Gegenwart des Landes voneinander zu trennen und die Menschen dazu zu bringen, sich der moralischen Verantwortung zu entziehen, was letztlich zu einer chaotischen Verteilung der Möglichkeiten und zum Verfall der nationalen Dynamik führt. Unser „moralischer Schmerz“ hat uns jedoch in einem viel größeren Ausmaß wieder an sich selbst erinnert... Deshalb bleiben die rhetorischen Fragen, die Jemal Karchkhadze in seiner „Publizistik“ aufwirft, auch

heute noch unbeantwortet. Nach einer langen Zeit der Distanzierung ist es jedoch an der Zeit aufzuwachen, an der Zeit, dass unsere Gesellschaft durch die Publizistik von Jemal Karchkhadze die Essenz der Vorherrschaft der Freiheit erkennt und den „Nebel des falschen Pathos“, der im Namen der Freiheit verbreitet wird, ein für alle Mal vertreibt. Schließlich ist die publizistische Erzählung von Jemal Karchkhadze gerade wegen ihrer künstlerischen Bandbreite viel beeindruckender und tiefgründiger. Dies ist nicht nur durch die philosophischen und moralischen Urteile möglich, die im publizistischen Text aufgeworfen werden, sondern auch durch die hochkünstlerischen moralischen Akzente, mit denen sein gesamtes Werk so reich ist.

Im Allgemeinen zeichnet sich dieser Autor durch eine solche innere Kultur und Selbstgenügsamkeit aus, dass er selbst über die akutesten Probleme mit Selbstanklage sprechen kann (Jemal Karchkhadze fühlte sich als Schriftsteller und Bürger dieses Landes sofort für die sich in Georgien entfaltenden politischen Katastrophen verantwortlich...), aber ohne denunziatorisches Pathos, weshalb der Leser von ihm ohne jede Irritation „moralische Lektionen“ erhält - im Format eines historischen Diskurses. Bemerkenswert ist auch, dass Jemal Karchkhadze vor allem unter journalistischen Gesichtspunkten alle „chronischen Laster“ des georgischen Volkes (die sich bereits in eine „moralische Pathologie“ verwandelt haben) skizziert hat, aus denen uns bereits Ilia Chavchavadze den Weg zur Rettung der Seele aufgezeigt hat - immer wieder durch die allumfassende Anklage des Journalismus. Deshalb müssen wir uns an eines erinnern und daran glauben: In Zeiten der geistigen Verwirrung oder des moralischen Verfalls des Volkes müssen wir gerade dem „wahren Wort“ des Schriftstellers vertrauen.

გიორგი კრავეიშვილი
ხათუნა დამჩიძე

ფერეიდნელ ქართველთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ტრადიციები

საკვანძო სიტყვები: მრავალხმიანობა, საკრავები, ქართული ენა, ფერეიდანი, ცეკვა, ფოლკლორული ნიმუში, სართულებიანი ფერხული, „ჰალაღაი“, „ჩოფი“, „ჩუბ-ბაზობა“, „შუშპარი, „ბასტი“, „თამაში“, „ცხენკაცობა“, „აქლემკაცობა“.

ნაშრომი „ფერეიდნელ ქართველთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ტრადიციები“ ასახავს „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362), 2024 წლის 2-3 აგვისტოს ირანში მოწყობილი ექსპედიციის შედეგებს. კვლევა ეხება ისტორიული პერიპეტიების შედეგად აღმოსავლეთ საქართველოდან ირანში, კონკრეტულად, ფერეიდანში გადასახლებულთა მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ ფოლკლორულ შემოქმედებას. ექსპედიციის მიზანს წარმოადგენდა იმ კულტურული მემკვიდრეობის გამოვლენა, ფიქსაცია და შესწავლა საქართველოს ისტორიულ ნაწილში არსებულ ხალხურ შემოქმედებასთან მიმართებით, რაც დროთა განმავლობაში ფერეიდნელთა ფოლკლორულმა ტრადიციებმა შემოინახა. ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ - პროექტის ხელმძღვანელი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი გიორგი კრავეიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ქორეოლოგი ხათუნა დამჩიძე და ფოტო/ვიდეო გადაღების უზრუნველყოფის მენეჯერი თამაზ კრავეიშვილი. აუდიო და ვიდეო მასალა უახლოეს მომავალში აიტვირთება საიტზე www.heiamo.com

მუსიკალური ნაწილი - გიორგი კრავეიშვილი

ფერეიდანი - ქართველებით დასახლებული კუთხე ირანის ისლამურ რესპუბლიკაში. ფერეიდანი - საქართველოს დიდი ტკივილი, რომელიც იწყება შაჰ-აბას პირველის ლაშქრობიდან, წინ წლიდან. ცნობილია, რომ ქართველები ასევე გადაასახლეს მაზანდარანში, ხუზესტანში, ხორასანში, შირაზსა და სხვაგან, თუმცა ქართული ენა მხოლოდ ფერეიდნელებმა შეინარჩუნეს.

დღეს ფერეიდანში ქართულად ლაპარაკობს ქალაქი მარტყოფი (ირანულად ფერეიდუნ-შაჰრი) და მისი სოფლები: სიბაქი, ჯაყჯაყი და ჩულრუთი, ასევე, ქალაქი თორელი (ირანულად ბუინ-მიანდაში) და მისი სოფლები: ახჩა და დაშეკსანი. სამწუხაროდ, დღეს ქართული ენა მხოლოდ ამ სოფლებში ცოცხლობს, მაშინ როდესაც ერთი საუკუნის წინ უფრო მეტი სოფელი მეტყველებდა მშობლიურ ენაზე.

ფერეიდანში 2024 წლამდე ქართველი მუსიკოლოგებისა და ქორეოლოგების მიერ ექსპედიცია არ ჩატარებულა. ამიტომ, ის მწირი ინფორმაცია, რაც ფერეიდნის მუსიკაზე გვქონდა ამოკრეფილი, იყო სხვადასხვა დარგის მეცნიერთა ჩანაწერები-



ქართული წარწერა მარტყოფში ერთ-ერთ სახლზე - თამაზ კრავეიშვილის ფოტო 2024 წ.

დან და ფერეიდანზე შექმნილი არამუსიკალური ლიტერატურიდან. ფერეიდანში გავრცელებული საკრავების შესახებ ვიცოდით ისევ ზოგადი ლიტერატურიდან, მაგრამ სასიძლოო ფოლკლორის მახასიათებლებზე ელემენტარული წარმოდგენაც არ გვქონდა. ფერეიდანულ მუსიკალურ ფოლკლორის პირველად, ჯერ კიდევ 2012 და 2018 წლებში, შევხვებოდა, როდესაც გავცანი სხვადასხვა დარგის მეცნიერების ჩანაწერებს და საქართველოში მცხოვრები და სტუმრად ჩამოსული ფერეიდანელებისგან ჩავწერე რამდენიმე სიმღერა. მაგრამ ეს ზღვაში წვეთი იყო და მხოლოდ მცირე წარმოდგენას ქმნიდა. სამაგიეროდ, წლებგანდელმა ექსპედიციამ სამი კვირის განმავლობაში ფუნდამენტურად შეისწავლა როგორც მუსიკალური, ისე ქორეოგრაფიული ფოლკლორი. ეს ორმაგად აღსანიშნავია, რადგან ფერეიდანელთა ქორეოგრაფიაზე წინასწარი ინფორმაცია, ფაქტობრივად, არც გვქონდა.

მწირი ინფორმაციის მიუხედავად, ვფიქრობდით, რომ ფერეიდანელი სიმღერა ერთხმობა იყო. ამას, საქართველოში ჩამოსულ ფერეიდანელთა ცნობების გარდა, მაფიქრებინებდა ფერეიდანის ზოგადი ცხოვრება. მათ მხოლოდ ბოლო ერთი საუკუნის განმავლობაში განაახლეს საქართველოსთან ურთიერთობა. ფერეიდანელ ქართველებს ყოველდღიური ურთიერთობა უწევდათ ირანში მცხოვრებ ბახტარიებთან, ქურთებთან, თურქ-აზერებთან, რომლებიც მუსულმანობას მისდევდნენ და დროთა განმავლობაში თავადაც გამუსლიმანდნენ. ამიტომ, რელიგიური ფაქტორიც ძლიერი უნდა ყოფილიყო სიმღერის გავრთხმეების საკითხში. სამწუხაროდ, ექსპედიციამ ეს ეჭვი სრულიად დაადასტურა.

ფერეიდნული პოეტური ფოლკლორის სიღარიბე სასიმღერო ტექსტების კონტამინაციის შემთხვევებითაც დასტურდება.¹ ერთი და იგივე სტროფები სრულიად განსხვავებულ ჟანრებში გვხვდება: ასე მაგალითად, ცნობილი სასიმღერო ლექსის - „გადიან, გამოდიან ყოველი - მე შენ შეგეყორვები, გადიან, გამოდიან ჩიტები - მე შენ შეგეჭიდები“ - ვარიანტები გამოყენებულია როგორც დასაძინებელ „ნანაში“,² ისე კარაქის შეღღვებისას³ და ა.შ. ტექსტების კონტამინაცია და ერთი და იმავე ტექსტის სხვადასხვა ჟანრში გამოყენების ფაქტები გვარწმუნებს, რომ ფერეიდანში არა მარტო მუსიკა, არამედ ზეპირსიტყვიერება მძიმე მდგომარეობაშია.

ფერეიდანში გვხვდება მხოლოდ სოლო და ჯგუფურად შესასრულებელი ერთხმიანი სიმღერები. სოლოა აკვნის ნანა, დატირება, ძროხის წველის ჰანგები და საბავშვო გათვლები. ამინდის მართვის, ლირიკულ-სახუმარო და საახალწლო სიმღერები კი ჯგუფურად სრულდება. მარტყოფში გავრცელებული ზოგიერთი სიმღერა („ალათასა ბალათასა“, „გადიან-გამოდიან ყორნები“, „ჩიტო, ჩიტო, ჩიტკანკალავ“) თორელის რაიონში ვერ დაგაფიქსირეთ, თუმცა, საერთო სურათი ორივე რაიონში ხშიერი და საერავეიერი მუსიკის კუთხით - ერთნაირია.

ყანის თოხნისას, თიბვისას და მკისას სპარსული ლირიკული სიმღერები სრულდებოდა და იგვრებოდა სტირ-ნალარა. ეჭვს იწვევს ფაქტი, რომ საუკუნით ადრე, როდესაც სპარსული ენა ჯერ კიდევ კარგად არ იცოდნენ, ფერეიდნელები, ქართულის მაგივრად, სიმღერებს სპარსულად მღეროდნენ. მაგრამ, ჩვენმა ექსპედიციამ ქართული ნიმუში ვეღარ დააფიქსირა. სამაგიეროდ, თოჯინას გაამზადებდნენ და ქართულად მღეროდნენ მაშინ, როცა ღმერთს გვალვიან ამინდში მოსავლის გადასარჩენად წვიმას სთხოვდნენ.

ქორწილშიც სპარსული სიმღერები სრულდებოდა, თუმცა იყო ერთი ქართულენოვანი სიმღერა „ალალაი, ადექ, დაჯექ“, რომელსაც პატარძალს აცეკვებდნენ და ამღერებდნენ. სხვა დანარჩენი სიმღერები, იქნებოდა ეს ნეფის და პატარძლის გამოყვანისას, სახლში შეყვანისას თუ სხვა დროს - სპარსული იყო...

ახალი წლის წინა ოთხშაბათს ბიჭები დაანთებდნენ ცეცხლს, გადახტებოდნენ და დეკლამაციით მღეროდნენ „ჩარშამბაე სული, დედაჲ ლუკმა პური“. საახალწლოდ კი მარტყოფის რაიონში ბიჭები სახლის ჭერიდან ჩამოვიდებდნენ კალათას და მღეროდნენ „ალათასა ბალათასა“. ვფიქრობ, რომ ეს სიმღერა საქართველოდან უნდა ყოფილიყო გავრცელებული, რადგან: 1) სიტყვიერი ტექსტი ფერეიდნული სამეტიყველო დიალექტის ნიშნებს არ შეიცავს; 2) სიმღერა გავრცელებულია უმთავრესად ქალაქ მარტყოფში, სადაც 1940-1960-იან წლებში ჩადიდნენ კინორეჟისორები ირაკლი კანდელაკი და გურამ პატარაია, სპარსოლოგები ზურაბ შარაშენიძე, მაგალი თოდუა, ნოდარ კოჭლაშვილი და სხვები, რომლებსაც ქართული სიმღერების ფირფიტები ჩაჰქონდათ. თორელსა და მის სოფლებში კი ამ დროს მდინარის პირას გადიოდნენ ახალგაზრდები და სპარსულად მღეროდნენ - ყველაფერი ცუდი 13 რიცხვმა წაიღოს (ქვას უკან გადააგდებდნენ) და კარგი 14 რიცხვმა

1 შარაშენიძე ზ., ახალი მასალები ფერეიდნული ქართველების შესახებ, 1969, გვ. 50.

2 ცაგარეიშვილი თ., ფერეიდნელები საქართველოში, 1981, გვ. 24.

3 იქვე, გვ. 16.

მოგვიტანოსო (ქვას წინ გადმოაგდებდნენ). ახალ წელს ზეიმობდნენ ნოვრუზობის დროს - აპრილის თვეში.

მიცვალებულს ერთ დღეში მოლოების თანხლებით კრძალავდნენ, თუმცა, ჭირისუფლები ქართულად დასტირიან. გაგვაკვირვებდა იმ ფაქტმა, რომ ქალებთან ერთად, არსებობდა კაცების დატირებაც. კაცები სიტყვით ტიროდნენ მაშინ, როდესაც განსაკუთრებით მწარედ განიცდიდნენ ახლობელი ადამიანის დაკარგვას.

აკვნის ნანას დღეს, უმეტესად, სპარსულად მღერიან, ქართულენოვანი ვარიანტების გამოვლენა მხოლოდ მრავალგზის ჩაკითხვის შემდეგ გახდა შესაძლებელი. იმავდროულად, უნდა ვთქვათ ის, რომ ოჯახში პატარა ბავშვებთანაც ქართულად საუბრობენ. სპარსულად კი, მხოლოდ ტელეფონზე ლაპარაკობენ. სასიხარულოა ისიც, რომ ქართული კერძო სკოლის დანმარებით, რომელიც ყოლამრეზა ხუციშვილის დაარსებულია და დღემდე ის ხელმძღვანელობს, ქართული წერა-კითხვა თითქმის ყველა ბავშვმა და ახალგაზრდამ იცის.

ოთხი საუკუნეა რაც ქართველი, ქურთი, ბასტიარი და სპარსელი ერთმანეთის მეზობელ სოფლებში ცხოვრობენ. ერთი საუკუნის წინ მრავლად იყო სომხური სოფლებიც, თუმცა სომხების უდიდესი უმრავლესობა ისპაჰანში წავიდა საცხოვრებლად. ამ გარემოების მიუხედავად, ფერეიდნელი ქართველების სიმღერამ შეინარჩუნა ქართული მელოდიკაც და ფარული მრავალხმიანობის ნიშნებიც. თუმცა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ფერეიდნელები ზოგჯერ ცხვირში მღერიან, რის გამოც არამუსიკოსისთვის მათი სიმღერის მელოდიები ქართულად ვერ აღიქმება. ფარული მრავალხმიანობა ვლინდება როგორც კილოს დაბალი მეშვიდე საფეხურის გაჟღერებით, ისე კუბლეტების დასაწყისში კვინტური და სექსტური ნახტომური სვლებით. ორივე შემთხვევაში იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თითქოს ორი ხმა უღერს, ოღონდ მონაცვლეობით. ფერეიდნულ სიმღერებში ფარული მრავალხმიანობა ძირითადად მეშვიდე საფეხურის აქცენტირებით ხდება და თანაც - არამარტო ქართულენოვან, არამედ სპარსულენოვან სიმღერებშიც.

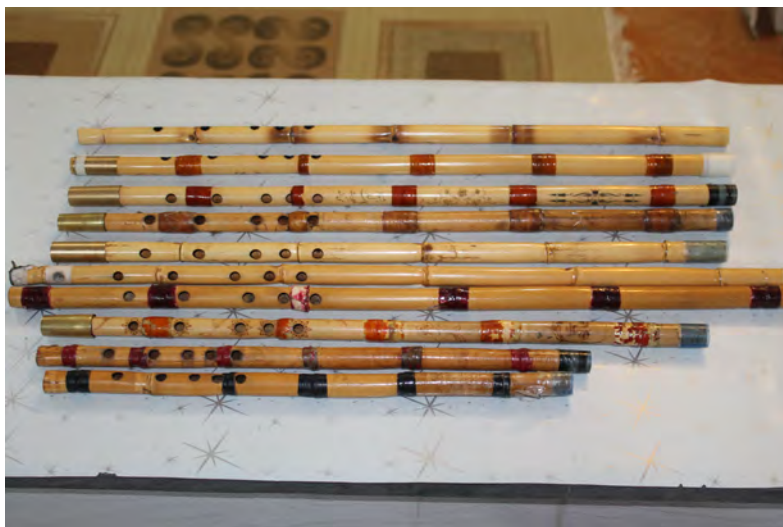
საკრავებზე დამკვრელებად, მეტწილად, ფერეიდნელი ქურთები და სომხები გვევლინებიან, ქართველები ნაკლებად არიან ამით დაკავებული. ყველაზე ადრეული ცნობები 1920-იან წლებს მიეკუთვნება. იმ დროს გავრცელებული იყო სტირ-ნალარა,⁴ საზი (ჩუნგური),⁵ თარი,⁶ დაირა და ჭიანური.⁷ ჭიანურში ქამანჩა უნდა იგულისხმებოდეს. დოლი და სანთური კი ფერეიდნელთა ყოფისთვის ახალი საკრავია. სტვირის ზოგჯერ ფერეიდნელები „ისტირის“, დოლს კი, „დოჰოლს“ უწოდებენ. ჩვენი საექსპედიციო მასალიდან კი ირკვევა, რომ ქართველები უფრო სტირ-ნალარაზე და ჩასაბერ ნეიზე უკრავდნენ, სხვა საკრავებზე დამკვრელებიდან მხოლოდ თითო-ოროლა იყო ქართველი, რომლებიც უკვე გარდაცვლილები არიან. საკრავებისადმი ქართველების გულგრილი დამოკიდებულება მათი ცხოვრების წესით უნდა აიხსნას, რადგან ფერეიდნელების გადმოცემით, დამკვრელობა ქართველებში გარ-

4 ბუთლიაშვილი ვ., ქორწინება ფერეიდანში, 1923, ციტირებულია წიგნიდან ბაკურაძე ლ., ბერიძე მ. და სხვ. ფერეიდნული ქრონიკები, 2020, გვ. 250.

5 იქვე.

6 ჭელიძე ა., ფერეიდნელი ქართველები, 2011, გვ. 155.

7 იქვე.



ნეები (სალამურები).



ნეიზე (სალამურის ნაირსახეობა) შემსრულებელი.

თობად აღიქმეოდა და სირცხვილად მიაჩნდათ რელიგიური ფაქტორიდან გამომდინარე - მას არ უნდა ემხიარულა, მხოლოდ უნდა ეგლოფა. ფერეიდანში ქურთები და ბახტიარები ბევრნი იყვნენ, ქართველები კი ცოტანი. ბახტიარებს და ქურთებს კი ვერ უკრძალავდნენ, რადგან ბევრნი იყვნენ და მათი ემინოდათ. რადგან ნეი მწუხარების გამომხატველი საკრავი იყო, მასზე დაკვრას არ ზღუდავდნენ. სტირ-ნალარა კი სიხარულთან ასოცირდებოდა. საბოლოოდ ნეიცა და სტირ-ნალარაც ჩვენებურებმა ბახტიარებისა და ქურთებისგან ისწავლეს.

აქედან გამომდინარე, ფიქსირებული გვაქვს ნეიზე მხოლოდ სამი დამკვრელი, ხოლო სტირ-ნალარის ერთი ანსამბლი. აღსანიშნავია, რომ სტირს და ნეის წინ აქვთ ხუთი ნახვრეტი, ხოლო უკან - ერთი. ნალარა ორი ჯოხით იგვრება. ზევიდან

დასარტყმელი ჯოხი დიდია და მოლუნული, ქვევიდან ამოსარტყმელი ჯოხი კი, მოკლე და სწორი. ქართული ტიპის მელოდიკა კი, გვხვდება ნეისა და ჰანბულეზე.

ცალკე უნდა ვახსენოთ გუდასტვირი ჰანბულე/ჰამბულე, რომელიც ფერეიდნელთა გადმოცემით, ირანის კასპიისპირეთში ყოფილა გავრცელებული და ფერეიდანში ახლა იკიდებს ფეხს. არ არის გამორიცხული, იმ არეალშიც ქართველები ცხოვრობდნენ, რადგან ეს გუდასტვირი აღნაგობით ძალიან ჰგავს ქართულს, იმ განსხვავებით, რომ ორივე სალამურზე ამოჭრილი აქვს 5-5 თვალი.

ფერეიდნელების მუსიკალური შემოქმედება კახურისგან, სამწუხაროდ, ძალიან დაშორებულია, სამაგიეროდ, უახლოვდება ჰერულს. ჰერეთი საქართველოს ისტორიული კუთხეა, რომელიც შაჰ-აბასის დროიდან XVII-XVIII საუკუნეებში სპარსეთსა და მისდამი დამორჩილებულ ელისუს სასულთნოს ეკუთნოდა, XIX საუკუნეში კი, უმეტესწილად, დაღესტნის ოერეში შედიოდა. ის დროგამოშვებით უბრუნდებოდა დედასამშობლოს, მაგრამ 1921 წელს აზერბაიჯანს გადაეცა. ფერეიდნული მუსიკალური შემოქმედება კი უახლოვდება ჰერულს როგორც ვოკალური ერთხმიანობით და ტრადიციული სიმღერების სიმწირით, მათ შორის საბავშვო რეპერტუარის სიჭარბით, ისე აღმოსავლური ტიპის საკრავების სიმრავლით. ქამანჩა და თარი, მართალია, არ გვხვდება ჰერეთში, თუმცა სტირ-ნაღარა წლების წინ ძალიან გავრცელებული იყო და ზოგ სოფელში ჩასაბერ ბალახანზე დამკვრელებიც გვყავდა. თუ ჰერეთში, უკრავდა ორი სტვირი და ორი ნაღარა, ფერეიდანში მხოლოდ თითო-თითო სტვირ-ნაღარაა, რაც თეორიულ დონეზეც კი გამორიცხავს მრავალხმიანობას. ფერეიდნის ქართველებში საზი (ჩუნგური), თარი, ქამანჩა ნაკლებად გამოიყენებოდა და მათი ჩაწერა ვერც მოვახერხეთ. ამავედროულად, თუკი ჰერეთში ჩუნგურისგან განსხვავებით, საფანდურო და საგარმონო მუსიკის სახით ქართული ტიპის მრავალხმიანობაც გვაქვს, ფერეიდანში ესეც გაშქრალა, რადგან ტრადიციულ ფერეიდნულ ყოფაში არც ფანდურია (მან ახლახანს მოიკიდა ფეხი) და მით უმეტეს, არც გარმონი. თუმცა, ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ჰერეთში გარმონი მეოცე საუკუნეშია შესული, რადგან ძველ წყაროებში მისი ხსენება არაა. ჰერეთის მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ კი იხილეთ ჰერეთის ქვეთავი ჩემი მონოგრაფიიდან.⁸

როგორც ექსპედიციის შედეგებმა გვიჩვენა, ფერეიდანში გვხვდება სპარსული საკრავები და გავრცელებულია ქურთული და სპარსულენოვანი სიმღერები ქართული მელოდიკით. ქართულენოვანი სიმღერები კი, თუ ვარიანტულობას მხედველობაში არ მივიღებთ, თითქმის ჩამოსათვლელია. ფერეიდნელები გრძნობენ ამ დიდ დანაკლისს და ცდილობენ საქართველოდან ისწავლონ ცეკვებიც, საკრავებიც (უმეტესად ფანდური) და სიმღერებიც, რომ კულტურულად თავი სრულფასოვან ქართველებად იგრძნონ. ახალგაზრდა ფერეიდნელების აბსოლუტურმა უმრავლესობამ იცის ქართული წერა-კითხვა და ცდილობს იცხოვროს ისე, როგორც ჩვეულებრივ ქართველს შეეფერება. მით უმეტეს, რომ მათი პატრიოტიზმი ნამდვილად სანიმუშოა.

8 კრავიშვილი გ., საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები, 2020, გვ. 99-123.

ეს ხალხი იმსახურებს, რომ საქართველოში იყვნენ სათანადოდ დაფასებულნი, ჰქონდეთ ამ ქვეყნის მოქალაქეობა და სრულფასოვნად მონაწილეობდნენ საქართველოს განვითარებაში. ამაღდროულად, ფერეიდანში კიდევ უფრო მეტად გააღვივონ ქართული სული, შეინარჩუნონ და პოპულარიზება გაუწიონ იმ სასიძლერო, საცქევაო თუ ეთნოგრაფიულ კულტურას, რომელიც ბოლო წლებამდე შემოინახეს.

ქორეოგრაფიული ნაწილი - ხათუნა დამჩიძე

ექსპედიცია ფერეიდანში განხორციელდა ქალაქ ფერეიდუნშაჰრში, ქალაქ თორელში და მათ გარშემო არსებულ სოფლებში. ეთნოგორები, რომელთაც შევხვდით, საუბრობენ 400 წლის წინანდელი ქართულით. მათ კარგად ესმით ერთმანეთის, ჩვენი ქართული კი, ნეოლოგიზმებით სავსე და გრამატიკულადაც სახეცვლილი, რიგ შემთხვევაში, მათთვის გაუგებარი აღმოჩნდა. ამაში გასაკვირი არაფერია, რადგან არსებულ გარემოში მათი ენა დაკონსერვდა. თუმცა, დიდი გასაჭირი არ გვადგა, რადგან „თარჯიმნობას“ შაჰრამ ონიკაძე, ომიდ (ამირან) გუგუნანი და აბოლყასიმ აჰმადი გვიწევდნენ, რომელთაც გვიმასპინძლეს და ის ეთნოგორები შეგვიჩვენეს, ჯერ კიდევ რომ შერჩენოდით ისტორიული მენსიერება.



განათლების მუზეუმი ისპაჰანში.

ფერეიდნელ ქართველთა ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაზე საუბრისას, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შევხვით ცეკვასთან შინაარსობრივად დაკავშირებულ აქ დაცულ პარალელურ ტერმინებს. ფერეიდანში ცეკვას სულხან-საბას ლექსიკონ-

სა და ჩვენს დიალექტებში ჯერ კიდევ შემორჩენილ ტერმინებს - „შუშპარსა“⁹ და „თამაშს“¹⁰ უწოდებენ. რიგ ადგილებში ამ ორ ტერმინს დეფინიცირებულადაც იყენებენ: „ცეკვაზე მარტყოფელები იტყვიან ვშუშპრი, ჩვენ (დაშქესანში) ვეტყით - თამაში, ახჩაში - შუშპრი და თორელ-ბოინში - თამაში. ჩვენთან უფრო განსხვავდება ეს სიტყვა - რა დროს ჩვენ თამაშს ვიტყვით და რა დროს შუშპრისა. როდესაც სერიოზულად ვცეკვავთ, ვიტყვით - ვთამაშობთ, ხოლო მასხრობა-ხუმრობით - ვიშუშპროთ“ - განმარტა დაშქესანელმა არია ხოსრევმა (ხოსროშვილი). ცალად ცეკვას აქ „თაქ“ ან „ლენგად“ შუშპრობას უწოდებდნენ. ტერმინები „ცეკვა“ და „ფერხული“ ფერეიდანში არ შეგვხვდრია. ცერებს ფერეიდანში „ჭინჭები“ უწოდეს, კინგლადა - როგორც სოფელ ახჩაში იცოდნენ ნიშნავს ბუქსს, ჩაბუქნას. ჭინჭებზე (ცერებზე) ბუქნებს უწოდებენ კუნეულობას. საქართველოში ძველად გავრცელებული „კუკი“ - ბუქნა, აქ შემორჩა როგორ „კუნეული“.

ეთნოფორებისაგან ცხადი გახდა, რომ იქნებოდა ეს თორელის თუ ფერეიდუნ-შაპრის სოფლები, ყველა ცეკვაგდა ფერხულს, რომელსაც „ჩოფს“ უწოდებენ და „ჩუბ ბაზობას“ ანუ „ჯოხურს“. ამ საცეკვაო ნიმუშებთან დაკავშირებით აზრთა სხვადასხვა არ არსებობს, ყველა აღნიშნავდა, რომ ისინი ბახტიარების ცეკვებია. როგორც ზევით ითქვა, ბახტიარები არიან ძველი სპარსული წარმომავლობის ხალხი, რომლებიც ქართველების სიახლოვეს, სხვადასხვა სოფლებში ძველადაც სახლობდნენ და ახლაც. ამდენად, მარგინალური გავლენებისაგან თავის დაღწევა, ფაქტობრივად, ქართველებისათვის შეუძლებელი იყო.

„ჩოფი“ ფერხულია, სადაც შესაძლოა მამაკაცების მწკრივს ქალთა მწკრივიც მოეხება. მარჯვენა ხელი წინ მდგომის სამოსზე აქვთ ჩაჭიდებული, მარცხენა კი თავისუფლად მოძრაობს, რომელსაც მანდილი უჭირავს. ასევე მანდილებითაა შეიარაღებული ფერხულის მეთაური - „სარ ჩოფი“ (სარ - მეთაური, ხელმძღვანელი). ფერხული მოძრაობს წრეზე ან გზაზე გადაადგილების შემთხვევაში - სწორხაზოვნად. მისი ძირითადი სამეტყველო ენა წარმოდგენილია ნ ნაბიჯით - სამი წინ, მეოთხით ფეხის მიწაზე დაკვრა, თავისუფალი ფეხით ერთი ნაბიჯი უკან და მეორე ფეხით მიდგმა ცერზე. საცეკვაო მუხლს ყოველთვის იწყებს მარჯვენა ფეხი. ფერხული სრულდება სტვირისა და დიდი ნალარის თანხლებით.

„ჩუბ ბაზობა“ ანუ ჯოხური (ჩუბ - ჯოხი, ბაზ - თამაში) წარმოადგენს ორი მამაკაცის ჯოხებით შერეინებას, სადაც ერთს გრძელი ჯოხი უჭირავს, მეორეს კი, შედარებით მოკლე. თამაშის არსი მდგომარეობს გრძელი ჯოხის პატრონის მიერ მოწინააღმდეგის „დაჭრაში“ - სხეულზე მის მორტყმაში. მოკლე ჯოხის პატრონი კი, თავისი „იარაღით“ იცავს თავს. „დაჭრის“ შემთხვევაში მოპაექრეები ჯოხებს ცვლიან. „ჩუბ-ბაზობას“ ახლავს სტვირ-ნალარის მუსიკა. საცეკვაო ელემენტი ამ ფოლკლორულ ნიმუშში მოცემულია შერეინებებს შორის მუხლოურა სვლით ერთმანეთის წინ, წრეზე მოძრაობაში სხვადასხვა მხარეს.

9 ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966, გვ. 310.

10 ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 133.

საინტერესოა, რომ ბახტიარების ცეკვასთან კავშირი საქართველოში სულხან-საბას ლექსიკონმაც შემოგვინახა: ბახტნი - უცხოებთა მროგავნი.¹¹ მეზახტე - უცხოებთ მროგავნი.¹² გარდა ამისა, პერეთში, კახის რაიონშიც ადრე სცოდნიათ - „გაბახტიარდა“, რაც გაბედნიერებას ნიშნავს. „ბახტ მიდუზამ“ სპარსულიდან ნიშნავს „ბედნიერებას ვკერავ“.¹³ საყურადღებოა, რომ ბახტიართა დამოკიდებულება ცეკვისა და მუსიკის მიმართ, რომელიც ფერეიდანში თვალში საცემია, სულხან-საბას ლექსიკონმაც არა რაიმე სხვა საქმიანობის, არამედ მოცეკვავის აღმნიშვნელად შემოინახა.



ცეკვა ჯოხებით „ჩუბ-ბაზობა“.

ეთნოფორებმა გაგვაცნეს ცეკვა, რომელსაც „ჰარი ბუმტა“ უწოდეს. ცეკვავს ორი ერთმანეთის პირისპირ. შემსრულებლები შესაძლოა ორი მამაკაცი ან ორი ქალი ყოფილიყო. მოცეკვავეები მცირედ წინ დახრილ მდგომარეობაში მიიწევენ ერთმანეთისკენ და პარალელურად ასრულებენ ნაბიჯს მარჯვნივ მარჯვენა ფეხით მარცხენა ფეხის მიდგმით და შემდგომ, თავისუფალი მარცხენა ფეხით ნაბიჯს მარცხნივ მარჯვენა ფეხის მიდგმით. ერთი შემსრულებელი თუ მარჯვნივ დგამს ნაბიჯს, მისი პარტნიორი მარცხნივ გადაადგილდება. მოძრაობა ერთგვაროვანია და მიახლოებისას ცვლიან ადგილებს. ქვედაშეკებული მკლავები მოძრაობენ გა-

¹¹ ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ., 1949, გვ. 46.

¹² იქვე, გვ. 201.

¹³ Галунова Р. А., Средняя персидская свадьба, Сборник музея антропологии и этнографии IX, изд. Акад. наук СССР, Л., 1930, стр. 191.



ბახტიარები. ბახტიარი მამაკაცები ნაციონალურ სამოსში - ჩუხებში.

დადგმული ნაბიჯის მიმართულებით. გარშემომყოფები უკრავენ ტაშს და წარმოთქვამენ ტექსტს - „ჰარი ბეჰმეტა, ჰარი ბეჰოუნა“. სიტყვების მნიშვნელობა ფერეიდნელებმა ვერ აგვიხსნეს. „ჰარი ბეჰმეტა“ არ უნდა იყოს ბახტიარული, უფრო სპარსული - გვითხრეს მთხრობლებმა.

რაც შეეხება იმ ქართულ ფოლკლორულ შემოქმედებას, რის აღმოჩენა-დაფიქსირებასაც ექსპედიცია ცდილობდა, უბირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს სართულებიანი ფერხული, ეთნოფორებმა გაიხსენეს, რომ დაახლოებით 40 წლის წინ ფერხული ჯერ კიდევ სრულდებოდა, თუმცა მხოლოდ სოფელ დამქესანსა და ბოინში, სხვაგან მისი კვალი არ აღმოჩნდა. გადმოცემით 3-4 სართულიანი ნაგებობის აღმართვა იცოდნენ. ბოლო სართულზე სიმარდითა და სიყოჩაღით გამორჩეული ერთი კაცი ადიოდა. ცხადია, ტრადიცია ფერეიდნელმა ქართველებმა საქართველოდან წაიღეს, რადგან სართულებიანი ფერხულები საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში სრულდებოდა, გარდა მცირე გამონაკლისისა, ესენია: სავანური „მირმიქელა“, ქართლური „ზემყრელო“, მესხური „სამყრელო“, კახური „ძაბრა“, მოხეური „აბარბარე“, თუშური „ქორბელელა“ და ა.შ. სოფელ ბოინში სართულებიან ფერხულს „გუმბათი“ უწოდეს. ფერხული იცოდნენ ნოურუზობას, ასევე ქორწილში. მხარგადაბმული ნაგებობა ბრუნავდა სტვირ-ნალარას მუხის თანხლებით, წვერში ასულს კი, სანამ ჯილდოს (ფულს) არ შეპირდებოდნენ, ქვევით არ ჩამოდიოდა.

კიდევ ერთი ქართული ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ნიმუში, რომელიც ფერეიდუნშაჰში დაფიქსირდა, არის ცეკვა „ჰალაღაი“. ამ ცეკვას ყველა ერთხმად

ქართულად აღიარებს. უნდა აღინიშნოს, რომ გარდა საცეკვაო ლექსიკისა, ცეკვის ქართულობას მისი ქართული ტექსტიც განსაზღვრავს, რაც ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორია ნიმუშის წარმომავლობის დასადგენად. წრეში მოქცეული გოგონა ცეკვავს დომბაქის (დოლი) მუსიკაზე, ტექსტს კი, წარმოთქვამს მუსიკოსი: „- ჰალალო, დაჯე, დაჯე, - ჰალალო, ადე, ადე, - ჰალალო გადი, გადი, - ჰალალო, გამო, გამო“... სწორედ ტექსტში მითითებულ მოძრაობებს ასრულებს მოცეკვავე. ცეკვაში სრულდება ადგილზე ბრუნვა, მელავეები თითქმის სულ დაბალ ზემელავეშია, ხოლო თავსაფრებით შესრულებისას, სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობენ. ცეკვის თანმხლები მუსიკალური მელოდია სრულიად განსხვავდება სხვა საცეკვაო მუსიკისაგან. რაც მთავარია, ცეკვა აგებულია ძველი შავშური „ხელგამლილას“ საცეკვაო მოძრაობის მსგავს გვერდითა მიდგმით სვლაზე, რომელიც დღეს ცეკვა „განდაგანას“ ძირითადი მოძრაობაა. ამ ცეკვას მამაკაცებიც ასრულებდნენ.

ასევე ინტერესი გამოიწვია ორი ქალის ცეკვამ პაუზებით. ცეკვის პროცესში, სადაც მუსიკა გაჩერდებოდა, გოგონებსაც უნდა შეეწყვიტათ მოძრაობა და იმ პოზაში დაფიქსირებულიყვნენ, რა მდგომარეობაშიც პაუზამ მოუწიათ. შემდეგ ისევ გრძელდებოდა მუსიკა და ცეკვა-თამაშობაც მეორედებოდა. ეს ფოლკლორული ნიმუშიც მხოლოდ ქართულად აღიარეს ეთნოფორებმა.

როდესაც წრეში მოცეკვავდა მოქცეული, გარშემომყოფები ტაშს უკრავენ და ამბობენ - „ჩაფულ-ჩაფულ“. „ჩაფულა“ - სულხან-საბასთან წარმოდგენილია როგორც - ფერხის საცმელი¹⁴ - ფეხსაცმელი. იცოდნენ ასევე „ჩარუხ-ჩარუხის“ თქმაც. „ჩარუხი“ ფერეიდნელთა განმარტებით თავსაბურავს ნიშნავს.

„დოუკარ, უნდა ვიშუშპრო - ვიტყოდით, მხოლოდ ქალები ვშუშპრობდით დიდი ჩიქილებით, ბევრი - 10-მდე ვიშუშპრობდით ერთად, მართო ქალები, ტაშს უკრავენ, ქილილს ეტყვიან“ - გვითხრა ქალბატონმა ნარეკს ასლანმა. მის შესრულებული ცეკვა, რომელსაც მან არა კონკრეტული სახელი, არამედ ზოგადად შუშპრობა უწოდა, წარმოადგენს წრეზე სიარულს მარტივი ნაბიჯით - ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით, მიდგმა მარცხენა ფეხით - სხეულის სიმძიმე მარჯვენა ფეხზე რჩება, შემდეგ ნაბიჯი მარცხენა ფეხით და მიდგმა მარჯვენა ფეხით. მოძრაობა გრძელდება და ერთგვაროვანია. ხელში უჭირავს ორი თავსაფარი - მანდილი, რომელთაც ზემელავეში აწეული ხელებით აქეთ-იქით აქნევს. შესაძლოა ეს ცეკვა კაცსაც ეცეკვა ცალკე და ქალთან ერთადაც. ორივე შემთხვევაში ქალსაც და მამაკაცსაც თავსაფრები ეკავათ ხელებში. ქალი და კაცი ერთად მხოლოდ იმ შემთხვევაში ცეკვავდა, თუ ახლობლები იყვნენ.

ბათუაშვილების ოჯახში გვაჩვენეს მოძრაობა შეტყუებული ტერფებით ქუსლ-წვერების მორიგეობით გადაადგილებით. ეს მოძრაობა ქართული ცეკვისათვის ყოფილა სიმპტომატური. საქართველოში მას, ძირითადად, ქალაქური ცეკვების რეპერტუარის საცეკვაო ლექსიკაში ვხვდებით.

ხალხური თეატრალიზებული სანახაობებით განსაკუთრებით ქორწილი იყო დატვირთული. ქორწილებში იცოდნენ დათვის შეკაზმვა - თამაშობდა 5-10 მონაწი-

¹⁴ ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ., 1949, გვ. 423.



ფერეიდნელი ქართველი ქალის სამოსი -
ჩიქილა, პერანგი, ნიფხავი
(პერანგის ქვეშ ჩასაცმელი)



ფერეიდნელი ქართველი ქალის სამოსი -
უკანა ხედი

ლე, რომლებიც დათვის ნიღბით ხალხს აშინებდნენ. საქართველოში იცოდნენ თეატრალიზებული „დათვობა“. ვეფხვად გადაცმული ორი კაცის სახიობაც იმართებოდა ხალხის გასამხიარულებლად. ორი „ვეფხვი“ ერთმანეთს „ემუღლებოდა“, წყალში გადაყრიდნენ ერთმანეთს და ხალხს აცინებდნენ. წყალში გადაგდება ან წყლით დასველება საქართველოში „ყვენობისა“ და ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ სხვა ტრადიციულ დღესასწაულებს ახლდა.

ძალზე საინტერესო აღმოჩნდა ქორწილში აქამდე შემორჩენილი თეატრალიზებული სანახაობები, რომელთაც საქართველოში „ცხენაცობას“ და აქლემკაცობას¹⁵ ვუწოდებთ. „ნეფეს რომ მოიყვანდეს აბანოჩი, ახალი ტანსაცმლით გამოვიდოდეს, სტირ-ნალარით გააცილებდეს. ამ დროს იმართებოდეს თამაშობა - ერთი კაცი ჩაჯდებოდეს მოკლე კიბეჩი, კიბის წინა და უკანა მხარეს საბელით შეჭვანძეს (დაამაგრებდნენ) ცხავეებს, შაჰკაშმევდეს ლამაზი ფარჩებითა, წინ დაუმაგრებდეს ცხენის თავსა (ცხენის თავის ქალას), კაცი დაიხურებდეს მაღალ ქუდსა, სახეს გაიმურავდეს (სახეს გაიშავებდა) ნეფის წინ ცეკავდეს, დაიხრებოდეს - კუდი

¹⁵ ბატონიშვილი ი., კალმასობა, ქართული პროზა, წ. VI, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1984, გვ. 241.



ფერეიდნელი პატარძალი კაკალით
სახედაბურული (კაკალა - დიდი
თავსაბურავი, თავსაფარი).



ფერეიდნელი ქალი ტრადიციულ სამოსში

ავიდოდეს ზემოთ, თავს ასწევდეს - კუდი დაიხრებოდეს, კაცის ფეხები ფარჩის ქვეშ არ ჩანდეს, მხოლოდ წელზეთი მოჩანდეს როგორც მხედარი. „ცხენკაცს“ მათრახი ჰქონდა, მიაღებოდა ვინმეს - ფულს სთხოვდა, თუ არ მისცემდა - მათრახს დასცემდა“ - მოგვითხრო აბოლყასემ აჰმადმა. ეს თამაშობა 30 წლის წინ ჯერ კიდევ სრულდებოდა. ასევე იცოდნენ აქლემკაცობის გამართვა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ „აქლემკაცი“ ორი ადამიანის შემადგენლობით იგებოდა და კიბეს არ იყენებდნენ.

ქორწილში იცოდნენ თამაშობა „შაჰ-ვაზირობა“ - ერთი მეფე იყო და ვაზირები ყავდა. შაჰ-ვაზირობა წარმოადგენდა შაჰს თავისი 12 ვაზირით - მხლებლით. შაჰი რასაც უბრძანებდა, მათ უნდა შეესრულებინათ. ვაზირების ძირითადი მოვალეობა იყო შაჰის მიერ მითითებული პიროვნების დაჭერა, ცემა და შემდეგ საზოგადოების მიერ მისი გამოსყიდვა. შაჰს შეიძლებოდა ებრძანებინა ნეფის მამის ან დედის დაჭერა. ძირითადად უთითებდა მათ, ვისაც ფული ჰქონდა და გამოსასყიდის გაღება შეეძლო.

მეორე ტიპის „შაჰ-ვაზირობა“/„ქამარბანდობა“ საქართველოს დიალექტებში დაცულ „ლალონის“/„ძადლურს“, შავშურ ფერხულს, თბილისურ „იალის თა-

მაშ“¹⁶ ჰგავს და მათ დიალექტურ ვარიანტად მოვიანზრებთ. ფოლკლორულ ნიმუშებს აერთიანებთ ძირითადი პრინციპი, რაც ფერხულის წყნელმომარჯვებული მეთაურის მიერ სხვადასხვა ქმედების შესრულებასა და თანხმლებ პირთა მათ ზედმიწევნით გამეორებაში მდგომარეობს. თუ გამეორება ვერ მოხერხდა, „დამნაშავე“ მეფერხულე ჯოხის დარტყმით ისჯება.

„ტურა-ტურაც“, ფაქტობრივად, „ძალღურის“ ვარიანტი აღმოჩნდა. ტურა-ტურას ძახილით ერთმანეთის უკან რამდენიმე მონაწილე მისდევდა. ერთი ჯოხიანი წინ იყო, მეორე უკან. რასაც წინამძღოლი იტყოდა, დანარჩენსაც უნდა გაემეორებინა. გარშემომყოფნი ტაშს უკრავდნენ. სტვირ-ნაღარა ახლდა ზემოთ წარმოდგენილ მეფერხისეთა სახიობას.

ქორწილში იცოდნენ ქალების კაცებად გარდასახვა: „ქალები ქორწილებში კაცად იქცეოდეს, ულვაშებს გაიკეთებდეს, მუცელს ჩაიდებდეს, სცემდეს ერთმანეთსა ხუმრობით, განსაკუთრებით მუცელში მუშტს, მუცელში ბალიში ედოთ“. კაცები კი, პირიქით, ქალებად მოიკაზმებოდნენ: „შუშპრობდენ, დედაკაცებში შემოვიდოდნენ, ჩიქილას დაიხურავდნენ, პერანგებ ჩაიციანყე, კოჭბებ (თმის კაგები) გაიკეთებდენ, 2-3-4 ახალგაზრდა კაცი ოინად შეიკაზმიანყე, ახლობლები იყნენ და ამიტომ ქალებთან შედიოდნენ საოინბაზოდ“.

თოჯინის გაკეთება ფერეიდნელებმაც იცოდნენ, რომელსაც „კუკუნას“ უწოდებდნენ.

ახალი წლის პირველ ღამეს (ახალი წელი მუსულმანებში გაზაფხულზე დგება), როდესაც ბევრი წვიმა და თოვლი მოდის, იმ დროს, როდესაც პირუტყვის საკვები ბალახიც თავდება, 7-8 წლის ყმაწვილები შევიდოდნენ თავსახლში, ფქვილით სახეს გაითეთრებდნენ, აქლემის ზანზალაკებს, ევენებს შეიბამდნენ, კაბებს ჩაიცვამდნენ, გარბოდ-გამორბოდნენ და თან ამბობდნენ: „მივდექ-მოვდექ თარო-ზეო, ერბო ვიკარ პირაზეო, ღმერთო მოგვე ბალახიო, აღარ გვინდა ტალახიო“. როგორც აღწერილობიდან ჩანს, საქართველოში თუ მზის გამოსათხროგარ რიტუალს - „ლაზარობას“¹⁷ ქალები, გოგონები ატარებდნენ, ფერეიდანში კაბებში გამოწყობილი პატარა გაყები ასრულებდნენ. აღნიშნული პარალელის საფუძველზე, იგვეთება დიალექტური ნაირსახეობების არსებობისა და „ლაზარობის“ მინიმუმ 400 წლის ისტორია, რომელიც ჰერეთ-კახეთიდან გადასახლებულებმა ფერეიდანში შემოინახეს.

ასევე იცოდნენ ხის ცხენ-ჯოხის მორთვა. ყმაწვილ ბიჭები შეკაზმავდნენ ხის ცხენს, წყალზე მიდიოდნენ: „იტყოდა, არ გუნდოდა გორახი, ჩონ გუნდოდა ტალახი, იშუშპრის და მოდის, ხალხიც აძლევდა რაც ჰქონდათ“.

ცეკვითა და სახიობით იყო დატვირთული ნოურუზის მეცამეტე დღე, როდესაც მთა-ველს მოედებოდა ფერეიდნელთა ოჯახები. მიდიოდნენ დროს გასატარებლად, სამხიარულოდ, საცეკვაოდ. თუმცა, სოფლის მცხოვრებთა მხიარულება მამაკაცთა

16 დამჩიძე ხ., მესხური (სამცხე-ჯავახური) საცეკვაო დიალექტი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებული ART კვლევები IV, თბ., 2022, გვ. 185-188.

17 ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (ხალხური საწყისები), „კენტავრი“, თბ., 2018, გვ.93.

ცალკე და ქალთა ცალკე მიმდინარეობდა. ქალების მხარე განსაკუთრებით საინტერესოდ გამოიყურება: ირჩევდნენ ორ ქალს, რომელთაგან ერთი ნეფე იყო, მეორე ახანძალი (ახალი რძალი, პატარძალი), დააქორწინებდნენ ერთმანეთზე, გაუმართავდნენ ქორწილს, ცეკვავდნენ და მზიარულად ატარებდნენ დღეს. მეორე დღეს კი ცხოვრება ჩვეულ რიგს უბრუნდებოდა.

ხალხური სახიობის გამართვისას იტყოდნენ „თამარა გამოიტანესო“. ეთნოფორმა ვერ შეძლო მეტი სიზუსტით გადმოცემა - რატომ თამარა? „თამარა“, შესაძლოა, ქალად გადაცმულ მამაკაცთა ოინბაზობის აღმნიშვნელი ყოფილიყო, ისევე, როგორც აჭარა-შავშეთში „ფადიკო“, რომელიც ასევე ქალის სახელს აღნიშნავს და მისი ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟიც ქალად გადაცმული მამაკაცია. „თამარა გამოიტანესთან“ ძალზე ახლოს დგას „თამაშა გამოიტანეს“, რაც ასევე სახიობის სახალხოდ გამართვას ნიშნავს. ძველად სახიობას „თამაშა“ ერქვა. „თამაშა“ სულხან-საბასთან მოცემულია როგორც თათრული ტერმინი, რომელიც სანახავს აღნიშნავს.¹⁸ ინსტრუმენტებზე - სტვირზე, ნაღარაზე, დომბაქზე (დოლზე) შემსრულებლები ძირითადად სომხები ან ბახტიარები იყვნენ. ქართველებს ეკრძალებოდათ, მაგრამ მაინც სწავლობდნენ და დღესასწაულებსა და ქორწილებში უკრავდნენ.

ხალხურ სახიობას იმდენად ადრე მართავდნენ, რომ 80 წლის მოხუცებს ბავშვობის მოგონებად შემორჩა. დღეს კი, მხოლოდ იშვიათი გამონაკლისის სახით შეიძლება შესრულდეს. ეს გვაიმედებს, რომ ტრადიცია ჯერ კიდევ გრძელდება.

ამგვარად, ფერეიდნელ ქართველებში მარგინალურ, სხვა სუბკულტურებთან ურთიერთობის შედეგად, რამდენიმე საცეკვაო ნიმუში აღმოჩნდა ბახტიარული „ჩოფისა“ და „ჩუბ-ბაზობის“ სახით. მაგრამ, რაც მთავარია, გამოიკვეთა წმინდა ქართული ფოლკლორული ნაწარმოებებიც, რომელთა ანალოგები საქართველოშიც შემოუნახავს ფოლკლორულ შემოქმედებას: სართულებიანი ფერხული, ცეკვა სახელწოდებით „ჰალაღაი“ თავისი ნაირსახეობებით, „ახალძალის შეკმაზვა“, „შაჰ-ვაზირობა“, საქორწილო თეატრალიზებული სანახაობები „ცნენაცობა“, „აქლემაცობა“, „დათვად და ვეფხვად შეკმაზვა“, ქართული „ლაზარობის“ მსგავსი ამინდის გამოსათხოვარი „ცნენ-ჯოხზე“ ამხედრებული და გოგონებად გადაცმული ვაჟების რიტუალური წეს-ჩვეულება.

¹⁸ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 133.



რეიპან გუგუნაშვილის ნაქსოვი ხალიჩა
ქართული ცეკვისა და ანბანის გამოსახულებით

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბატონიშვილი ი., კალმასობა, ქართული პროზა, წ. VI, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1984.
2. ბუთლიაშვილი ვ., ქორწინება ფერეიდანში, 1923, გაზეთი ტრიბუნა, N 513, ციტირებულია წიგნიდან ბაკურაძე ლ., ბერიძე მ. და სხვ. ფერეიდნული ქრონიკები, 248-251, თბ., „მერიდიანი“, 2020.
3. დამნიძე ხ., მესხური (სამცხე-ჯავახური) საცეკვაო დიალექტი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებული ART კვლევები IV, თბ., 2022.
4. კრავიშვილი გ., საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები, თბ., „აკადემიური წიგნი“, 2020.
5. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965.
6. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966.
7. ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ., 1949.
8. პაპიაშვილი ვ., ჰერეთის ისტორია: მოკლე ქრონოლოგიური მიმოხილვა, თბ., „მერიდიანი“, 2012.
9. შარაშენიძე ზ., ახალი მასალები ფერეიდნული ქართველების შესახებ, თბ., „მეცნიერება“, 1969.
10. ცაგარეიშვილი თ., ფერეიდნელები საქართველოში, თბ., „მეცნიერება“, 1981.
11. ჭელიძე ა., ფერეიდნული ქართველები, თბ., გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, „სი-ჯი-ეს“, 2011.
12. ჭელიძე ა., ფერეიდნული ქართველები, „საბჭოთა მწერალი“, თბ., 1951.
13. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (ხალხური საწყისები), „კენტავრი“, თბ., 2018.
14. Галунова Р. А., Средняя персидская свадьба, Сборник музея антропологии и этнографии IX, изд. Акад. наук СССР, Л., 1930.

Giorgi Kraveishvili
Khatuna Damchidze

MUSICAL-CHOREOGRAPHIC FOLKLORE TRADITIONS OF THE FEREYDAN-GEORGIANS

Summary

The paper “Musical-Choreographic Folklore Traditions of the Georgians of Fereydan” reflects the results of an expedition organized in Iran on August 2-23, 2024, with the support of the “Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia” (FR-21-11362). The goal of the project “Musical-Choreographic Folklore of Georgians and Abkhazians Living in Turkey, Iran and Azerbaijan” is to record and study the musical-choreographic folklore of the Georgians of Fereydan. The head of the project is Doctor of Arts, ethnomusicologist Giorgi Kraveishvili, members: Doctor of Arts, choreographer Khatuna Damchidze and Tamaz Kraveishvili. Of the Georgians exiled from Eastern Georgia to various provinces of Iran by Shah Abbas I in the 17th century, only the Georgians who settled in Fereydan preserved their native language. They have been cut off from Georgia for more than four centuries. They live in Iran, in the Fereydunshahr (Martkopi) and Boyn/Buin Miandashti (Torel) regions. No expedition by Georgian musicologists and choreographers was conducted in Fereydan until 2024. Therefore, the scant information we had about Fereydan music was gleaned from the records of scholars in various fields and, in general, from the literature on Fereydan. We also recorded several Fereydan residents living in Georgia and visiting at different times. Thus, we had a superficial idea of their musical folklore, and we knew almost nothing about choreography.

The Georgians of Fereydan had daily contact with the Bakhtiari, Kurds, and Turk-Azeris living in Iran, who practiced Islam and over time converted to Islam themselves. Therefore, their songs had to be monophonic, and the expedition confirmed this. Accordingly, we recorded only monophonic songs that could be performed solo and in groups. The category of solo songs includes cradle lullabies, laments, cow's milk melodies, and children's calculations. Weather control, lyrical-humorous, and New Year's songs are performed in groups. During threshing, threshing, and reaping, Persian lyrical songs were performed, played on the stir-naghara (stir - the same as the flute). Instead, they would make a doll, decorate it, and sing it in Georgian while asking God for rain to save the harvest in dry weather. Persian songs were also performed at weddings, although there was one Georgian song, "Alalai, Adekh, Dajekh," which was danced and sung to by the bride. On the Wednesday before the New Year, boys would light a fire, jump over it, and sing “Charshambae Soul,

Mother, Eat a Bit of Bread.” For the New Year, in the Martkopi district, boys would hang a basket from the ceiling of their houses and sing “Alatasa Balataasa, Khel Chavkav Kalathasa.” In Torel and its villages, young people would walk along the riverbank at this time and sing in Persian: “May the number 13 take away all the bad things (they would throw a stone back) and may the number 14 bring us good things (they would throw a stone forward). The New Year was celebrated during Novruz – in the month of April. The deceased is buried in one day with the accompaniment of the moles, however, The survivors of the plague mourned in Georgian. We were surprised by the fact that, along with women, there was also men's mourning. Men wept verbally when they were especially bitter about the loss of a loved one. On the day of the cradle, they sing mostly in Persian, and it became possible to identify Georgian-language variants only after listening to them many times. At the same time, we must say that even small children in the family speak Georgian. Persian is only spoken on the phone. It is also gratifying that with the help of the Georgian private school, which was founded by Kolamreza Khutsishvili and is still headed by him, almost all children and young people know how to read and write in Georgian. The Georgians of Fereydan have intensive relations with the neighboring Bakhtiari, Kurds, Turko-Azeris and Persians, and a century ago, even with the Armenians, before the latter were resettled in Isfahan. Despite these circumstances, the singing of the Georgians of Fereydan has preserved Georgian melodies and signs of hidden polyphony. It seems as if two voices are heard.

The Kurds and Armenians of Fereydan are the ones who play musical instruments, while the Georgians are less involved in this. Even a century ago, the styri (flute), naghara, ney, saz, doli, tar, chianuri and santur were widespread in their life. Chianuri must have meant kamancha. From the materials of our expedition, it becomes clear that the Georgians played more styri-naghara and the wind ney. Of the players of other musical instruments, only one or two were Georgians, who have already died. The musical creativity of the Fereydan is unfortunately very distant from Kakhetian, but on the contrary, it is closer to Herul. Hereti is a historical corner of Georgia, which from the time of Shah Abbas belonged to Persia and the Sultanate of Elis (17th-18th centuries), and in the 19th century was mostly part of the Dagestan “district”. It returned to its homeland from time to time, but in 1921 it was transferred to Azerbaijan. If musical polyphony still exists in Hereti, it has also disappeared in Fereydan. Instead, they are now trying to play the fandur and learn Georgian dance. The majority of Fereydan residents already know how to read and write and are great patriots of Georgia. It turned out to be interesting to discover, record, study and reveal the characteristic features of the choreographic work of Fereydan residents.

The interest in the folk work of Fereydan residents was primarily determined by the search for Georgian folk dance work in that space, which was, in a way, preserved

as a result of historical events. This gives us the basis to determine the folklore traditions existing in the eastern part of Georgia 400 years ago. In this process, the linguistic factor plays the most important role, because it is this component that, in many cases, determines the origin and belonging of a cultural heritage item. The functioning of the text detail is most often seen in the part where the dance element is accompanied by the text. In this regard, the dance called “Halalai” emerged as the most Georgian folklore item. The women in the circle are applauded by the dancers and told to “chaful-chaful”, while the player on the instrument says the text: “Ade da ade, daje da daje, gadi da gadi, gaamo da gaamo”. This dance pattern is also presented in Georgian by the dance vocabulary, which is also the most important element for identifying a choreographic folklore pattern - the dance is built on a movement with an approach characteristic of the Adjarian “gandagana”, which is symptomatic only for the dance vocabulary of this dialect. The circle also knew the behavior of the “false nefe-patardzli”, when one of the two women was “nefed shekmazuli”.

It turned out to be interesting to see the appearance of a multi-tiered perkhuli in Torel and Boyni. In Boyni it was called “gumbati”. This variety of folk dance is found in almost all dialects of Georgia. In Georgia, it is represented in weddings and fertility cult rituals in the form of “Zemkrelo” in Kartli, “Samkrelo” in Meskheta, “Mirmikela” in Svaneti, “Sabra” in Kakheti, “Khorbeghela” in Tusheti, etc. One of the components of the wedding party was also found in the “Shah-Vaziroba” in Pereidan, which in Georgia was also held at weddings in the form of “Dzaghlur” in Meskheta, “Yali Ghely” in Tbilisi, “Melia Telefia” in Svaneti, etc. The folk-dance pattern is not accompanied by a text, here the so-called “Mother” - the leader of the game, determines the structure and movement vocabulary of the hand-held perkhuli, because whatever she does, the other participants must repeat, and whoever fails to do so will be punished with a whip. The sharing of foreign folklore elements, which was caused by the geographical environment, has become a natural process for the Georgians who migrated to Fereydan. In this regard, it is worth noting the perkhuli called “Chopi” and “Chub-Bazoba”, in Georgian - “Jokhuri”. These folklore samples are Bakhtiari and were performed in virtually all the villages of Fereydan.

Of particular interest were the theatrical wedding performances “The Dressing of Bears and Tigers”, the masked performances of performers dressed as horses and camels, which are known in Georgia as “Tshkenkatsoba” and “Aklemkatsoba”. Regarding dance terminology, it should be noted that in Fereydan, “perkhuli” is not used, the terms “shushproba” and “tamashi” are adopted here, which is also confirmed by the terms preserved in Georgia. Solo dance is denoted by the Persian terms “tak” and “leng”. The theatrical spectacle is called “tamara”, which should actually be “tamashi”. In Boyne, it was called “gumbati”. This variety of folk dance is found in almost all dialects of Georgia. In Georgia, it is represented in weddings

and fertility cult rituals in the form of “zemkrelo” in Kartli, “samkrelo” in Meskheta, “mirmikela” in Svaneti, “sabara” in Kakheti, “korbezhela” in Tusheti, etc. One of the components of the wedding party was also found in the fairy tale “shah-vazirob”, which in Georgia was also held at weddings in Meskheta - in the form of “dzaghlur”, in Tbilisi - “yali kheli”, in Svaneti - “melia telefia”, etc. The folk-dance pattern is not accompanied by a text, here the so-called “Mother” - the leader of the game, determines the structure and movement vocabulary of the hand-held perkhuli, because whatever she does, the other participants must repeat, and whoever fails to do so will be punished with a whip.

The sharing of foreign folklore elements, which was caused by the geographical environment, has become a natural process for the Georgians who migrated to Fereydan. In this regard, it is worth noting the perkhuli called “Chopi” and “Chub-Bazoba”, in Georgian - “Jokhuri”. These folklore samples are Bakhtiari and were performed in virtually all the villages of Fereydan. Of particular interest were the theatrical wedding performances “The Dressing of Bears and Tigers”, the masked performances of performers dressed as horses and camels, which are known in Georgia as “Tshkenkatsoba” and “Aklemkatsoba”. Regarding dance terminology, it should be noted that in Fereydan, “perkhuli” is not used, the terms “shushproba” and “tamashi” are adopted here, which is also confirmed by the terms preserved in Georgia. Solo dance is denoted by the Persian terms “tak” and “leng”. The theatrical spectacle is called “tamara”, which should actually be “tamashi”. In Boyne, it was called “gumbati”. This variety of folk dance is found in almost all dialects of Georgia. In Georgia, it is represented in weddings and fertility cult rituals in the form of “zemkrelo” in Kartli, “samkrelo” in Meskheta, “mirmikela” in Svaneti, “sabara” in Kakheti, “korbezhela” in Tusheti, etc. One of the components of the wedding party was also found in the fairy tale “shah-vazirob”, which in Georgia was also held at weddings in Meskheta - in the form of “dzaghlur”, in Tbilisi - “yali kheli”, in Svaneti - “melia telefia”, etc. The folk-dance pattern is not accompanied by a text, here the so-called “Mother” - the leader of the game, determines the structure and movement vocabulary of the hand-held perkhuli, because whatever she does, the other participants must repeat, and whoever fails to do so will be punished with a whip. The sharing of foreign folklore elements, which was caused by the geographical environment, has become a natural process for the Georgians who migrated to Fereydan. In this regard, it is worth noting the perkhuli called “Chopi” and “Chub-Bazoba”, in Georgian - “Jokhuri”. These folklore samples are Bakhtiari and were performed in virtually all the villages of Fereydan. Of particular interest were the theatrical wedding performances “The Dressing of Bears and Tigers”, the masked performances of performers dressed as horses and camels, which are known in Georgia as “Tshkenkatsoba” and “Aklemkatsoba”. Regarding dance terminology,

it should be noted that in Fereydan, “perkhuli” is not used, the terms “shushproba” and “tamashi” are adopted here, which is also confirmed by the terms preserved in Georgia. Solo dance is denoted by the Persian terms “tak” and “leng”. The theatrical spectacle is called “tamara”, which should actually be “tamashi”. The masked faces of performers as horses and camels, known in Georgia as “tshenkatsobi” and “aklemkatsobi”. Regarding dance terminology, it should be noted that “perkhuli” is not used in Fereidan, the terms “shushproba” and “tamashi” are adopted here, which is also confirmed by the terms preserved in Georgia. Solo dance is denoted by the Persian terms “tak” and “leng”. The theatrical spectacle is called “tamara”, which should actually be “tamashi”. The masked faces of performers as horses and camels, known in Georgia as “tshenkatsobi” and “aklemkatsobi”. Regarding dance terminology, it should be noted that “perkhuli” is not used in Fereydan, the terms “shushproba” and “tamashi” are adopted here, which is also confirmed by the terms preserved in Georgia. Solo dance is denoted by the Persian terms “tak” and “leng”. The theatrical spectacle is called “tamara”, which should actually be “tamashi”.

Giorgi Kraveishvili
Khatuna Damchidze

MUSIKALISCH-CHOREOGRAFISCHE FOLKLORE-TRADITIONEN DER FEREYDAN-GEORGIER

Zusammenfassung

Der Beitrag „Musikalisch-choreographische Folkloretraditionen der Georgier von Fereydan“ spiegelt die Ergebnisse einer Expedition wider, die vom 2. bis 23. August 2024 im Iran mit Unterstützung der „Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia“ (FR-21-11362) organisiert wurde. Ziel des Projekts „Musikalisch-choreografische Folklore der in der Türkei, im Iran und in Aserbaidschan lebenden Georgier und Abchasen“ ist die Erfassung und Erforschung der musikalisch-choreografischen Folklore der Georgier von Fereydan. Leiter des Projekts ist der promovierte Musikethnologe Giorgi Kraveishvili, Mitglieder: Doktor der Künste, Choreografin Khatuna Damchidze und Tamaz Kraveishvili. Von den Georgiern, die im 17. Jahrhundert von Schah Abbas I. aus Ostgeorgien in verschiedene iranische Provinzen verbannt wurden, haben nur die Georgier, die sich in Fereydan niederließen, ihre Muttersprache bewahrt. Sie sind seit mehr als vier Jahrhunderten von Georgien abgeschnitten. Sie leben im Iran, in den Regionen Fereyduhshahr (Martkopi) und Boyn/Buin Miandashti (Torel). Bis 2024 wurde keine Expedition georgischer Musikwissenschaftler und Choreographen in Fereydan durchgeführt. Die spärlichen Informationen, die uns über die Musik der Fereydan zur Verfügung standen, stammten daher aus den Aufzeichnungen von Gelehrten verschiedener Fachrichtungen und allgemein aus der Literatur über die Fereydan. Wir haben auch mehrere in Georgien lebende Fereydaner aufgezeichnet, die uns zu verschiedenen Zeiten besuchten.

Wir hatten also nur eine oberflächliche Vorstellung von ihrer musikalischen Folklore und wussten fast nichts über die Choreographie. Die Georgier von Fereydan hatten täglich Kontakt mit den im Iran lebenden Bachtieren, Kurden und Türk-Azeris, die den Islam praktizierten und im Laufe der Zeit selbst zum Islam konvertierten. Daher mussten ihre Lieder einstimmig sein, und die Expedition bestätigte dies. Dementsprechend haben wir nur einstimmige Lieder aufgenommen, die sowohl allein als auch in Gruppen vorgetragen werden können. Die Kategorie der Sololieder umfasst Wiegenlieder, Klagelieder, Kuhmilchmelodien und Kinderrechnungen. In Gruppen werden Lieder zur Wetterkontrolle, lyrisch-humorvolle Lieder und Neujahrslieder gesungen. Während des Dreschens, Dreschens und Erntens wurden

persische lyrische Lieder vorgetragen, die auf der stir-naghara (stir - das gleiche wie die Flöte) gespielt wurden. Stattdessen bastelten sie eine Puppe, schmückten sie und sangen sie auf Georgisch, während sie Gott um Regen baten, um die Ernte bei trockenem Wetter zu retten. Bei Hochzeiten wurden auch persische Lieder gesungen, obwohl es auch ein georgisches Lied gab, „Alalai, Adekh, Dajekh“, das von der Braut getanzt und gesungen wurde. Am Mittwoch vor Neujahr zündeten die Jungen ein Feuer an, sprangen darüber und sangen „Charshambae Suli deda, chame zota puri“. Im Bezirk Martkopi hängten die Jungen zum Neujahrsfest einen Korb an die Decke ihrer Häuser und sangen „Alatasa Balataasa, Khel Chavkav Kalathasa“. In Torel und den umliegenden Dörfern spazierten die jungen Leute zu dieser Zeit am Flussufer entlang und sangen auf Persisch:

"Möge die Zahl 13 alles Schlechte wegnehmen (sie würden einen Stein zurückwerfen) und möge die Zahl 14 uns Gutes bringen (sie würden einen Stein vorwärts werfen). Das Neujahrsfest wurde während Novruz - im Monat April - gefeiert. Die Verstorbenen werden an einem Tag unter Begleitung der Maulwürfe begraben, doch die Überlebenden der Pest trauerten auf Georgisch. Wir waren überrascht, dass neben den Frauen auch die Männer trauerten. Männer weinten verbal, wenn sie besonders verbittert über den Verlust eines geliebten Menschen waren. Am Tag der Wiege singen sie meist auf Persisch, und erst nach mehrmaligem Hören konnte man georgischsprachige Varianten erkennen. Gleichzeitig muss man sagen, dass selbst kleine Kinder in der Familie Georgisch sprechen. Persisch wird nur am Telefon gesprochen. Erfreulich ist auch, dass mit Hilfe der georgischen Privatschule, die von Kolamreza Khutsishvili gegründet wurde und immer noch von ihm geleitet wird, fast alle Kinder und Jugendlichen georgisch lesen und schreiben können. Die Georgier von Fereydan unterhalten intensive Beziehungen zu den benachbarten Bachtiaren, Kurden, Turko-Aseris und Persern, und vor einem Jahrhundert sogar zu den Armeniern, bevor diese nach Isfahan umgesiedelt wurden. Trotz dieser Umstände hat der Gesang der Georgier von Fereydan georgische Melodien und Anzeichen von versteckter Mehrstimmigkeit bewahrt. Es scheint, als ob zwei Stimmen zu hören sind.

Die Kurden und Armenier von Fereydan sind diejenigen, die Musikinstrumente spielen, während die Georgier dies weniger tun. Noch vor einem Jahrhundert waren die Styri (Flöte), Naghara, Ney, Saz, Doli, Tar, Chianuri und Santur in ihrem Leben weit verbreitet. Chianuri muss Kamancha bedeutet haben. Aus dem Material unserer Expedition geht hervor, dass die Georgier eher die styri-naghara und die Blasmusik ney spielten. Von den Spielern der anderen Musikinstrumente waren nur ein oder zwei Georgier, die bereits verstorben sind. Das musikalische Schaffen der Fereydaner ist leider sehr weit vom Kachetischen entfernt, aber im Gegenteil, es ist näher am Herul. Hereti ist eine historische Ecke Georgiens, die seit der Zeit

von Schah Abbas zu Persien und dem Sultanat Elis (17.-18. Jh.) gehörte und im 19. Jahrhundert größtenteils Teil des „Distrikts“ Dagestan war. Von Zeit zu Zeit kehrte sie in ihr Heimatland zurück, wurde aber 1921 nach Aserbaidshan verlegt. Wenn die musikalische Mehrstimmigkeit in Hereti noch existiert, ist sie auch in Fereydan verschwunden. Stattdessen versucht man nun, die Fandur zu spielen und georgische Tänze zu lernen. Die Mehrheit der Einwohner von Fereydan kann bereits lesen und schreiben und ist ein großer Patriot Georgiens. Es erwies sich als interessant, die charakteristischen Merkmale der choreografischen Arbeit der Einwohner von Fereydan zu entdecken, aufzuzeichnen, zu studieren und aufzuzeigen.

Das Interesse an der volkstümlichen Arbeit der Bewohner von Fereydan wurde in erster Linie durch die Suche nach georgischen Volkstänzen in diesem Raum bestimmt, die in gewisser Weise als Ergebnis historischer Ereignisse erhalten geblieben sind. Dies bildet die Grundlage für die Bestimmung der Folkloretraditionen, die im östlichen Teil Georgiens vor 400 Jahren existierten. Dabei spielt der sprachliche Faktor die wichtigste Rolle, denn er bestimmt in vielen Fällen die Herkunft und Zugehörigkeit eines Kulturguts. Das Funktionieren des Textausschnitts zeigt sich am häufigsten in dem Teil, in dem das Tanzelement vom Text begleitet wird. Die Frauen im Kreis werden von den Tänzern beklatscht und aufgefordert, „chaful-chaful“ zu tanzen, während der Spieler auf dem Instrument den Text spricht: „Ade da ade, daje da daje, gadi da gadi, gaamo da gaamo“. Dieses Tanzmuster wird auch im Georgischen durch das Tanzvokabular dargestellt, das auch das wichtigste Element zur Identifizierung eines choreografischen Folkloremusters ist - der Tanz ist auf einer Bewegung mit einem für die adscharische „Gandagana“ charakteristischen Ansatz aufgebaut, der nur für das Tanzvokabular dieses Dialekts symptomatisch ist. Der Kreis kannte auch das Verhalten des „falschen nefe-patardzli“, wenn eine der beiden Frauen „nefed shekmazuli“ war.

Es war interessant zu sehen, wie ein mehrstöckiger Perkhuli in Torel und Boyni aussieht. In Boyni wurde er „gumbati“ genannt. Diese Variante des Volkstanzes ist in fast allen georgischen Dialekten zu finden. In Georgien wird er bei Hochzeiten und Fruchtbarkeitskultritualen in Form von „Zemkrela“ in Kartli, „Samkrela“ in Meskheta, „Mirmikela“ in Svaneti, „Sabra“ in Kakheti, „Khorbeghela“ in Tusheti usw. aufgeführt. Ein Bestandteil der Hochzeitsfeier war auch die „Shah-Vaziroba“ in Fereydan, die in Georgien auch bei Hochzeiten in Form von „Dzaghlur“ in Meskheta, „Yali Ghely“ in Tbilisi, „Melia Telefia“ in Svaneti usw. aufgeführt wurde. Das Volkstanzmuster wird nicht von einem Text begleitet, hier bestimmt die so genannte „Mutter“ - die Leiterin des Spiels - die Struktur und das Bewegungsvokabular des handgehaltenen Perkhuli, denn was immer sie tut, müssen die anderen Teilnehmer wiederholen, und wer das nicht tut, wird mit einer Peitsche bestraft. Die Übernahme fremder Folkloreelemente, die durch das geografische Umfeld bedingt ist, wurde für

die nach Fereydan eingewanderten Georgier zu einem natürlichen Prozess. In diesem Zusammenhang sind die Perkhuli zu erwähnen, die „Chopi“ und „Chub-Bazoba“, auf Georgisch „Jokhuri“ genannt werden. Diese Folkloreproben sind Bachtari und wurden in praktisch allen Dörfern Fereydans aufgeführt.

Von besonderem Interesse waren die theatralischen Hochzeitsaufführungen „Die Verkleidung von Bären und Tigern“, die maskierten Aufführungen von als Pferde und Kamele verkleideten Darstellern, die in Georgien als ‚Tskhenkatsoba‘ und „Aklemkatsoba“ bekannt sind. Hinsichtlich der Tanzterminologie ist anzumerken, dass in Fereydan „perkhuli“ nicht verwendet wird, sondern die Begriffe ‚shushproba‘ und „tamashi“, was auch durch die in Georgien erhaltenen Begriffe bestätigt wird. Der Solotanz wird mit den persischen Begriffen „tak“ und „leng“ bezeichnet. Das Theaterspektakel wird „tamara“ genannt, was eigentlich „tamashi“ heißen müsste. In Boyne wurde es „gumbati“ genannt. Diese Variante des Volkstanzes ist in fast allen georgischen Dialekten zu finden. In Georgien wird er bei Hochzeiten und Fruchtbarkeitsritualen in Form von „zemkrela“ in Kartli, „samkrela“ in Meskheta, „mirmikela“ in Svaneti, „sabara“ in Kakheti, „korebeghela“ in Tusheti usw. aufgeführt. Ein Bestandteil der Hochzeitsfeier war auch das Märchen „Shah-Vazirob“, das in Georgien auch bei Hochzeiten in Meschetien - in Form von ‚Dzaghlur‘, in Tiflis - „Yali Kheli“, in Swanetien - „Melia Telefia“ usw. aufgeführt wurde. Das Volkstanzmuster wird nicht von einem Text begleitet, hier bestimmt die so genannte „Mutter“ - die Anführerin des Spiels - die Struktur und das Bewegungsvokabular des handgehaltenen Perkhuli, denn was immer sie tut, müssen die anderen Teilnehmer wiederholen, und wer das nicht tut, wird mit einer Peitsche bestraft.

Die Übernahme fremder Folkloreelemente, die durch das geografische Umfeld bedingt ist, wurde für die nach Fereydan eingewanderten Georgier zu einem natürlichen Prozess. In diesem Zusammenhang sind die Perkhuli „Chopi“ und „Chub-Bazoba“, auf Georgisch „Jokhuri“, zu erwähnen. Diese Folkloreproben sind Bachtari und wurden in praktisch allen Dörfern Fereidans aufgeführt. Von besonderem Interesse waren die theatralischen Hochzeitsaufführungen „Die Verkleidung von Bären und Tigern“, die maskierten Aufführungen von Darstellern, die als Pferde und Kamele verkleidet waren, die in Georgien als ‚Tskhenkatsoba‘ und „Aklemkatsoba“ bekannt sind. Hinsichtlich der Tanzterminologie ist anzumerken, dass in Fereydan „perkhuli“ nicht verwendet wird, sondern die Begriffe ‚shushproba‘ und „tamashi“, was auch durch die in Georgien erhaltenen Begriffe bestätigt wird. Der Solotanz wird mit den persischen Begriffen „tak“ und „leng“ bezeichnet. Das Theaterspektakel wird „tamara“ genannt, was eigentlich „tamashi“ heißen müsste.

In Boyne wurde es „gumbati“ genannt. Diese Variante des Volkstanzes ist in fast allen georgischen Dialekten zu finden. In Georgien wird er bei Hochzeiten und

Fruchtbarkeitsritualen in Form von „zemkrelo“ in Kartli, „samkrelo“ in Meskheti, „mirmikela“ in Svaneti, „sabra“ in Kakheti, „korbe ghela“ in Tusheti usw. aufgeführt. Ein Bestandteil der Hochzeitsfeier war auch das Märchen „Shah-Vaziroba“, das in Georgien auch bei Hochzeiten in Meschetien - in Form von „Dzaghlur“, in Tiflis - „Yali Kheli“, in Swanetien - „Melia Telefia“ usw. aufgeführt wurde.

Das Volkstanzmuster wird nicht von einem Text begleitet, hier bestimmt die so genannte „Mutter“ - die Leiterin des Spiels - die Struktur und das Bewegungsvokabular des handgehaltenen Perkhuli, denn was immer sie tut, müssen die anderen Teilnehmer wiederholen, und wer das nicht tut, wird mit einer Peitsche bestraft. Die Übernahme fremder Folkloreelemente, die durch das geografische Umfeld bedingt ist, wurde für die nach Fereydan eingewanderten Georgier zu einem natürlichen Prozess. In diesem Zusammenhang sind die Perkhuli zu erwähnen, die „Chopi“ und „Chub-Bazoba“, auf Georgisch „Jokhuri“ genannt werden. Diese Folkloreproben sind Bachtari und wurden in praktisch allen Dörfern Fereydans aufgeführt. Von besonderem Interesse waren die theatralischen Hochzeitsaufführungen „Die Verkleidung von Bären und Tigern“, die maskierten Aufführungen von Darstellern, die als Pferde und Kamele verkleidet waren, die in Georgien als „Tshkenkatsoba“ und „Aklemkatsoba“ bekannt sind. Hinsichtlich der Tanzterminologie ist anzumerken, dass in Fereydan „perkhuli“ nicht verwendet wird, sondern die Begriffe „shushproba“ und „tamashi“, was auch durch die in Georgien erhaltenen Begriffe bestätigt wird. Der Solotanz wird mit den persischen Begriffen „tak“ und „leng“ bezeichnet. Das Theaterspektakel wird „tamara“ genannt, was eigentlich „tamashi“ heißen müsste.

Die maskierten Gesichter der Darsteller als Pferde und Kamele sind in Georgien als „tshenkatsoba“ und „aklemkatsoba“ bekannt. Hinsichtlich der Tanzterminologie ist anzumerken, dass „perkhuli“ in Fereydan nicht verwendet wird, sondern die Begriffe „shushproba“ und „tamashi“ verwendet werden. Der Solotanz wird mit den persischen Begriffen „tak“ und „leng“ bezeichnet. Das Theaterspektakel wird „tamara“ genannt, was eigentlich „tamashi“ heißen müsste.

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

2024

**SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM GEORGIA STATE UNIVERSITY
DIMITRI JANELIDZE SCIENTIFIC-RESEARCH INSTITUTE**

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ახალი სამეცნიერო პლატფორმა

„ART დისკურსი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის 100 წლის იუბილესა და მსოფლიო მეცნიერების საერთაშორისო დღესთან დაკავშირებით, 2023 წლის 10 ნოემბერს, გაიმართა დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის გამოცემების პრეზენტაცია და დაანონსდა ახალი ინიციატივა - კვლევითი ინსტიტუტის მუდმივმოქმედი სამეცნიერო პლატფორმის - „Art დისკურსის“ - დაფუძნების შესახებ.

„Art დისკურსის“ 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.

პირველი „Art დისკურსის“ ფარგლებში შედგა დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტში მომზადებული სამეცნიერო შრომების კრებულების „Art კვლევები“ (ოთხი გამოცემა) და საიტების პრეზენტაცია. ასევე, კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელთა მიერ ხელოვნებათმცოდნეობის, თეატროლოგიის, კინომცოდნეობის, კულტუროლოგიის, ქორეოლოგიის მიმართულებებით მომზადებული წიგნების პრეზენტაცია (შვიდი გამოცემა).

2024 წელს, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტმა, სამეცნიერო პლატფორმა „Art დისკურსის“ ფარგლებში გამართა შემდეგი კვლევების პრეზენტაცია:

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო
კვლევითი ინსტიტუტი



ART დისკურსი

ირმა დოლიძე

**თეატრალური ინსტიტუტის
მხატვრები (1940-1960)**

მისამართი: რუსთაველის გამზ. #19
I კორპუსი, ვასილ კიკნაძის სახელობის აუდიტორია

29 თებერვალი, 2024
15:00



„Art დისკურსი“ (29.02.2024) - „თეატრალური ინსტიტუტის მხატვრები (1940-1960)“ - კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომლის, ხელოვნებათმცოდნის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, *ირმა დოლიძის* კვლევა.

„Art დისკურსის“ ფარგლებში წარმოდგენილი იყო საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმში (ამჟამად, სასწავლო-სამეცნიერო არქივი) დაცული ესკიზების კოლექციის კვლევის შედეგები. აქცენტები გაკეთდა თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლების სცენოგრაფიაზე, ასევე მხატვრებზე, რომლებიც აფორმებდნენ სპექტაკლებს. ესენია: დიმიტრი თავაძე, ალექსანდრა თევზაძე, ბორის ლოკტინი, ირინა შტენბერგი, ვივი ცერაძე, ფარნაოზ ლაბიაშვილი. აღნიშნული მასალა აქამდე უცნობი იყო სპეციალისტებისა და ფართო საზოგადოებისთვის. თეატრალური ინსტიტუტის საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებისთვის შექმნილი ესკიზები (300-მდე ერთეული) მნიშვნელოვანი დოკუმენტური წყაროა არა მხოლოდ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის, არამედ XX საუკუნის ქართული თეატრალურ-დრეკორატიული ხელოვნების მრავალფეროვანი სურათისა და, ზოგადად, მისი ისტორიის რეკონსტრუქციისთვის.



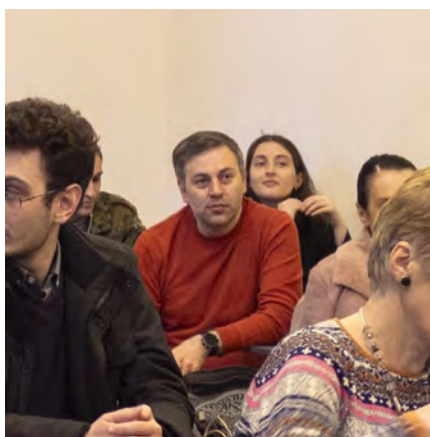


„Art დისკურსი“ (28.023. 2024) - „ავანგარდი და სოცრეალიზმი – სუროგატული სტალინური კინო“ - კვლევითი ინსტიტუტის ასისტენტ-მკვლევრის, კინომცოდნის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, *გიორგი რაზმაძის* კვლევა.

„Art დისკურსის“ ფარგლებში წარმოდგენილ კვლევაში წამოჭრილი იყო საბჭოთა ავანგარდისა და სოცრეალიზმის ურთიერთმიმართების საკითხები. განხილული იყო სოცრეალიზმის დუალისტური ბუნება, ერთდროულად რეაქციონერული და მოდერნისტული.

1930-40-იან წლებში გადაღებული ქართული ფილმების მაგალითზე, მკვლევარმა ისაუბრა ადრეულ სოცრეალიზმზე, რუსული კოსმიზმის იდეებზე, სტალინური პერიოდის კინოსა და, ზოგადად, ხელოვნებაზე, კლასიკურ სოცრეალიზმზე, რუსული იმპერიალიზმის რესტავრაციის პოლიტიკასა და დღევანდლობასთან მის კავშირზე.

აღნიშნული კვლევის შედეგები, მიმდინარე წლის თებერვალში, გიორგი რაზმაძემ შედეგითი, მალმოს უნივერსიტეტის მიერ ორგანიზებულ სამეცნიერო კონფერენციაზე "Historical Fictions Research Conference" წარადგინა, რამაც დიდი ინტერესი გამოიწვია.

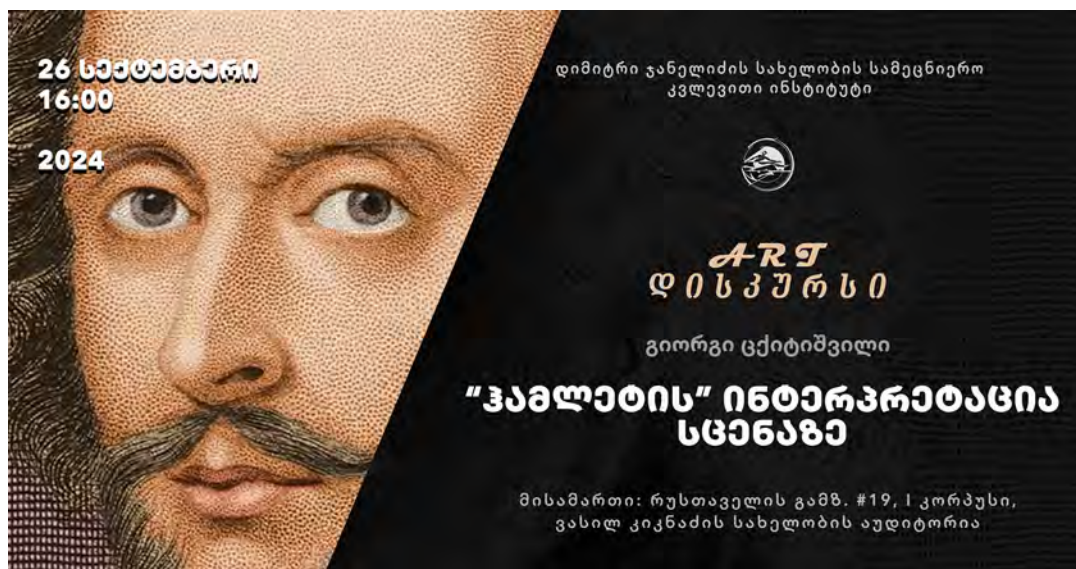




„Art დისკურსი“ (25.04.2024) - „სპექტაკლი - მეტაფორა“ - კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომლის, თეატროლოგის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, *თამარ ქუთათელაძის* კვლევა.

„Art დისკურსის“ ფარგლებში, წარმოდგენილი კვლევა შეეხებოდა XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე განხორციელებულ ისეთ პიესებსა და სპექტაკლებს, რომლებიც გასული საუკუნის განმავლობაში არ დადგმულა, XXI საუკუნეში კი - მრავალგზის. აქცენტი გაკეთდა თანამედროვე სპექტაკლის მრავალფარიანტულობასა და მნიშვნელოვან გზავნილებზე.





„Art დისკურსი“ (26.09.2024) - „უილიამ შექსპირის „ჰამლეტის“ კოტე მარჯანიშვილისეული ინტერპრეტაცია“ - კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორის, მთავარი მეცნიერ-თანამშრომლის, თეატროლოგის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, პროფესორის, *გიორგი ცქიტიშვილის* კვლევა.

„Art დისკურსის“ ფარგლებში წარმოდგენილი კვლევა „უილიამ შექსპირის „ჰამლეტის“ კოტე მარჯანიშვილისეული ინტერპრეტაცია“ ეხებოდა 1925 წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმულ სპექტაკლს, მის რეჟისორულ გადაწყვეტასა და სამსახიობო შესრულებას. ეს იყო თითქმის საუკუნის წინანდელი სპექტაკლის რეკონსტრუქციის მცდელობა.

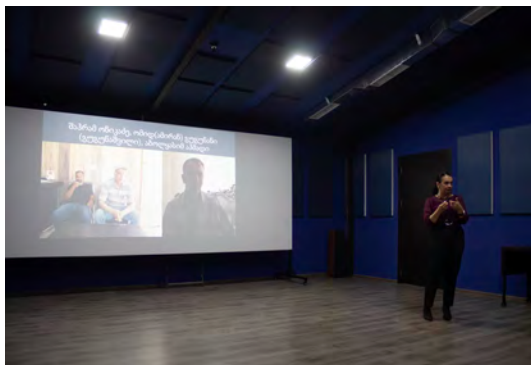
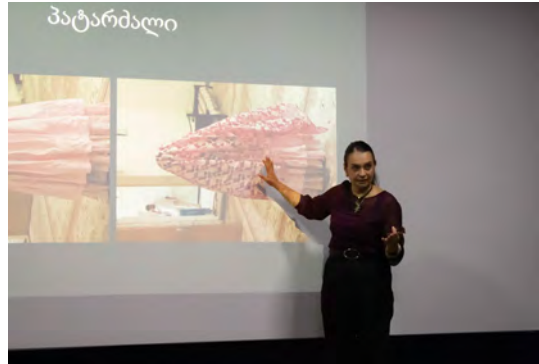
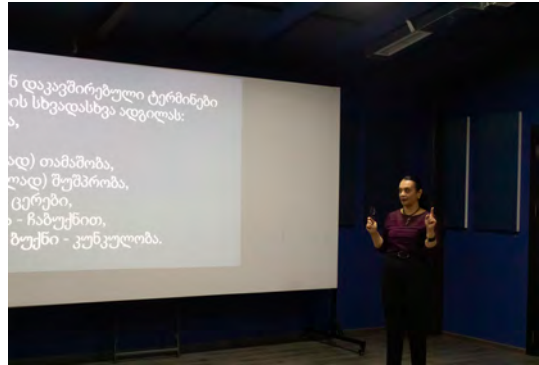




„Art დისკურსი“ (31.10.2024) - „ფერეიდნელ ქართველთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ტრადიციები“ - კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლის, ქორეოლოგის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, *ხათუნა დამჩიძის* კვლევა.

„Art დისკურსის“ ფარგლებში, წარმოდგენილი კვლევა ასახავდა „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362), 2024 წლის 2-23 აგვისტოს ირანში მოწყობილი ექსპედიციის შედეგებს, რომელშიც მონაწილეობდნენ: გიორგი კრავეიშვილი - ეთნომუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ხათუნა დამჩიძე - ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი და თამაზ კრავეიშვილი - ექსპედიციის კოორდინატორი.

კვლევა ეხებოდა ისტორიული პერიპეტიების შედეგად აღმოსავლეთ საქართველოდან ირანში, კონკრეტულად, ფერეიდანში გადასახლებულთა მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ ფოლკლორულ შემოქმედებას. ექსპედიციის მიზანს წარმოადგენდა იმ კულტურული მემკვიდრეობის გამოვლენა, ფიქსაცია და შესწავლა საქართველოს ისტორიულ ნაწილში არსებულ ხალხურ შემოქმედებასთან მიმართებით, რაც დროთა განმავლობაში ფერეიდნელთა ფოლკლორულმა ტრადიციებმა შემოინახა.





„Art დისკურსი“ (28.11.2024) - „ფერის მხატვრული დიაპაზონი“ - კვლევითი ინსტიტუტის კონსულტანტის, ფილოლოგიის დოქტორის, *ქეთევან ელაშვილის* კვლევა.

რას ნიშნავს ფერთა სახისმეტყველება? როგორია ფერთა სახისმეტყველებითი გაშინაარსებით აღქმული სამყარო? ფერთი აზროვნების ძირითადი ასპექტები რელიგიურ სისტემებსა თუ მხატვრულ აზროვნებაში? სწორედ ამ საკითხებს მოიცავდა ქეთევან ელაშვილის „Art დისკურსის“ ფარგლებში წარმოდგენილი კვლევა.



ახალი გამოცემები

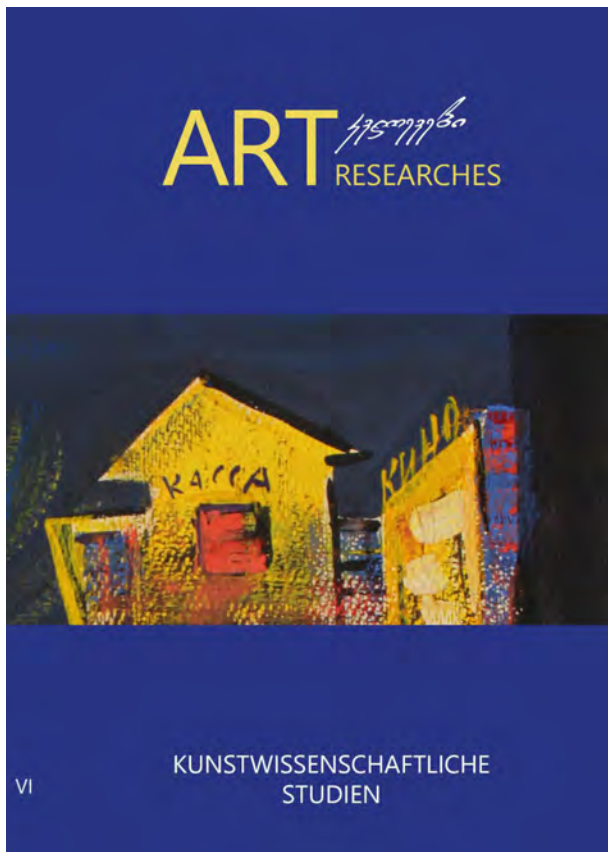
„Art კვლევები“ VI

„Art კვლევები“ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებულია.

„Art კვლევების“ მეექვსე კრებულში, წინა გამოცემების (2019-2023) მსგავსად, მკითხველს სიახლეებით გამოჩნეულ, მრავალფეროვან და საინტერესო სამეცნიერო პუბლიკაციებს ვთავაზობთ თეატროლოგიის, ხელოვნებათმცოდნეობის, კინომცოდნეობის, ქორეოლოგიის, სახელოვნებო განათლების, მათ შორის სათეატრო განათლების, ლიტერატურათმცოდნეობის, ფოლკლორის კვლევების მიმართულებებით. ვრცელი რეზიუმეები ინგლისურ და გერმანულ ენებზე აღნიშნული პუბლიკაციების საერთაშორისო სამეცნიერო მიმოქცევაში ინტეგრირებას ემსახურება. ტრადიციულად, „Art კვლევების“ ამ

კრებულშიც დიდი ადგილი ეთმობა უნივერსიტეტის სასწავლო-სამეცნიერო არქივში (2024 წლამდე თეატრისა და კინოს მუზეუმი, რომელიც დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაში იყო გაერთიანებული) დაცულ და ფართო საზოგადოებისთვის ნაკლებად ცნობილ მასალებს.

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



„ისტორიის კვალდაკვალ სათეატრო ინსტიტუტიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი ერთ-ერთი უძველესი უმაღლესი სათეატრო სასწავლებელია მსოფლიოში, რომელსაც 2023 წელს 100 წელი შეუსრულდა.

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითმა ინსტიტუტმა 2023 წლის 8 დეკემბერს გამართა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის 100 წლისადმი მიძღვნილი საიუბილეო სამეცნიერო სესია - „ისტორიის კვალდაკვალ - სათეატრო ინსტიტუტიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“. 2024 წელს კი გამოიცა კრებული, რომელშიც წარმოდგენილია დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მკვლევართა მოხსენებები:

„ყველაფერი ასე დაიწყო... (თეატრალური სწავლა-განათლების ისტორია საქართველოში)“ (გ. ციტიშვილი), „საუკუნოვანი უნივერსიტეტის არქიტექტურული მეგვიდრობა“ (ი. დოლიძე, „დრამის რეჟისორები თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში“ (თ. ქუთათელაძე), „ქორეოგრაფია - ქორეოლოგია - ისტორიის კვალდაკვალ“ (ზ. დამიძე), „სახვითი ხელოვნების სწავლების შესახებ - „ბორტრეტები“ (ე. თაბუკაშვილი), „კინოფაკულტეტის სათავეებთან“ (ლ. კალანდარიშვილი), „კინომცოდნეობის დისციპლინის შესახებ“ (გ. რაზმაძე), „ხელოვნებათმცოდნეობა - დარგისა და სპეციალობის 30 წელი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში (1993-2023)“ (ნ. გენგიური).

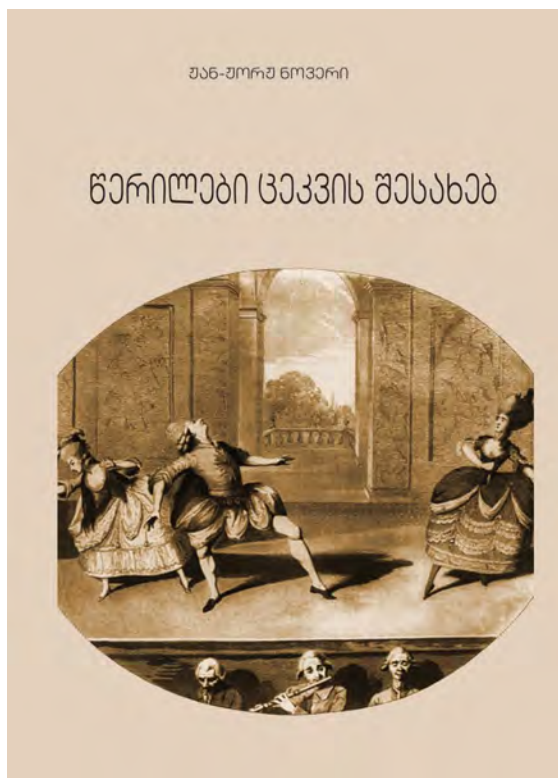


„წერილები ცეკვის შესახებ“

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, ქორეოლოგმა, ხათუნა დამჩიძემ მონაწილეობა მიიღო 2024 წლის მარტში საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს გამოსცხადებულ კონკურსში - „სახელოვნებო საგანმანათლებლო პროცესისათვის საჭირო წიგნადი ფონდის განახლება (თარგმნა ან/და გამოცემა)“ პროექტისთვის ქორეოლოგიაში - თარგმანი/გამოცემა (რუსულიდან) ნაშრომისა ЖАН ЖОРЖ НОВЕР, «ПИСЬМА О ТАНЦЕ». ჟან-ჟორჟ ნოვერი - „წერილები ცეკვის შესახებ“. აღნიშნული ნაშრომი, მისი ქართულად თარგმნის შედეგად, გამოიცა.

ჟან ჟორჟ ნოვერის ნაშრომი „წერილები ცეკვის შესახებ“ 1760 წელს შტუტგარტში შეიქმნა. იგი ერთ-ერთი ფუნდამენტური ნაშრომია ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიაში და უკვე ბიბლიოგრაფიული იშვიათობა. „წერილები ცეკვის შესახებ“ ნოვერის შემოქმედებითი გზის, გამოცდილებისა და მიღწევების ანალიზია. სწორედ მისი ძალისხმევით, გაჩნდა „სიუჟეტური ბალეტი“, რაც ბალეტის დამოუკიდებლად ფუნქციონირების დაწყებას, მის ავტონომიურობას ნიშნავდა.

იუნესკოს მიერ 1982 წელს 29 აპრილის ცეკვის დღედ გამოცხადება სწორედ ჟან ნოვერის დაბდების თარიღს უკავშირდება.



სამეცნიერო კონფერენციები

ხელოვნების მკვლევართა XVII საერთაშორისო კონფერენცია „კულტურა ციფრულ ეპოქაში“

2024 წლის 9-10 ოქტომბერს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში გაიმართა ხელოვნების მკვლევართა XVII საერთაშორისო კონფერენცია „კულტურა ციფრულ ეპოქაში“. კონფერენცია ჩატარდა ონლაინ ფორმატში. დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტიდან კონფერენციაში მონაწილეობა მიიღეს:

- ირმა დოლიძემ, მოხსენებით „კულტურული მემკვიდრეობა და თანამედროვე ტექნოლოგიები“. ასევე, ხელოვნებათმცოდნეობის სექციის მოდერატორი.
- თამარ ქუთათელაძემ, მოხსენებით „პირველი ინტელექტუალური მსახიობი და ქუჩის ბარდი“.
- ლია კალანდარიშვილმა, მოხსენებით „კინემატოგრაფი ციფრული სამყაროს შესახებ“.
- გიორგი რაზმაძემ, მოხსენებით „არალეგალური სტრიმინგი საქართველოში ციფრული კაპიტალიზმი და მასზე პასუხი“.



III საერთაშორისო კონფერენცია „საქართველო და კავკასია - წარსული, აწმყო, მომავალი“

2024 წლის 1-3 ნოემბერს საქართველოს უნივერსიტეტის თამაზ ბერაძის სახელობის ქართველოლოგიის ინსტიტუტში გამართულ მესამე საერთაშორისო კონფერენციაში „საქართველო და კავკასია - წარსული, აწმყო, მომავალი“ მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯახელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარმა მეცნიერ-თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, ხელოვნებათმცოდნე ირმა დოლიძემ მოხსენებით „სათეატრო არქიტექტურა მე-19 საუკუნის საქართველოში“ (03.11.2024). ირმა დოლიძე იყო ამავე სექციის მოდერატორი. კონფერენციის თემა იყო „ადამიანი და ეპოქა“, მესამე დღე სრულად მიეძღვნა რაფიელ ერისთავის 200 წლისთავს.

The University of Georgia
Tamar Beradze Institute of Georgian Studies

Goethe University Frankfurt am Main
Center for Georgian Studies

GOETHE
UNIVERSITÄT
FRANKFURT AM MAIN

announces
CALL FOR ABSTRACTS
for the
3rd International Scientific Conference
Georgia and the Caucasus – Past, Present, Future
Person and Epoch
November 1-3, 2024

Purpose of the conference:

- Promoting scientific research in various fields of Kartvelology.
- Development of the close scientific ties between Georgian and foreign scientists.
- Promoting interdisciplinary and intercultural research.

Scientific directions:

- History, Source Studies, Archaeology;
- Ethnology, Anthropology;
- Philology;
- Cultural History, Art History;
- Sociology, Psychology, Philosophy;
- Economics, Business;
- International relations, Geopolitics.

Basic requirements:

- The conference is open to individuals with academic degree.
- Abstracts (approximately 400 words) should be submitted in Georgian and English.
- Working languages of the conference: Georgian and English.
- Online format is available only for foreign presenters.
- Registration Fee – 70 GEL.
- Places: 50 in the registration form.
- Send the filled registration form to the following email address: ugconference@ug.edu.ge

Important dates:

- Deadline for abstract submissions – June 23, 2024.
- Notice of receipt of abstracts will be sent no later than June 30, 2024.
- Deadline for registration fee payment – July 30.

Additional information:
The electronic versions of the accepted abstracts will be published on the website of the conference. The selected papers after blind review will be published in the Proceedings of the conference.

საერთაშორისო კონფერენცია
თ. ბერაძის სახელობის ქართველოლოგიის ინსტიტუტში

შინაძის ფრანკფურტის უნივერსიტეტის
ქართველოლოგიის ცენტრი

GOETHE
UNIVERSITÄT
FRANKFURT AM MAIN

აგზავნებს დებულებებს მოსწავლეებს

მესამე საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციაში
საქართველო და კავკასია – წარსული, აწმყო, მომავალი
ადამიანი და ეპოქა
ნოემბერი 1-3, 2024 წლის

სამეცნიერო მიმართულებები:

- ისტორია, წყაროთმცოდნეობა, არქეოლოგია;
- ეთნოლოგია, ანთროპოლოგია;
- ფილოლოგია;
- კულტურული ისტორია, სოციალურ-ისტორიკა;
- ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, ფილოსოფია;
- ეკონომიკა, ბიზნესი;
- საერთაშორისო ურთიერთობები, გეოპოლიტიკა.

ძირითადი მოთხოვნები:

- კონფერენციის მონაწილეობის მიზნით უფლებას აკავშირებს საინფორმაციო სისტემის პორტალი.
- საერთაშორისო მოსწავლეებს უნდა შეუძლიათ მსგავსი სისტემის გამოყენება და არ უნდა იყოს გამოყენებული არაქართული ან საერთაშორისო სისტემები.
- მონაწილეობის ღირებულება – 300-400 ლარი.
- განსაკუთრებული გათვალისწინებული მომსახურება უფასოა.
- კონფერენციის საშუალო ტიპი: ქართული და ინგლისური.
- დამატებითი რეგისტრაციისას უნდა აღინიშნოს მსგავსი მომსახურების მიზნით.
- კონფერენციის არქივში შენახული ღირებულება: 70 € – უფასო, 50 € – მონაწილეობისათვის.

მნიშვნელოვანი თარიღები:

- საინფორმაციო განხილვის დაწყების თარიღი: 2024 წლის 23 ივნისი.
- განსაკუთრებული მოსწავლეების რაოდენობა: 30 ივნისამდე.
- საერთაშორისო მოსწავლეების რაოდენობა: 30 ივნისამდე.

დამატებითი ინფორმაცია:

- მოსწავლეთა მფარვეთის განყოფილება კონფერენციის ვებგვერდზე.
- რეგულირების მიზნით დამატებითი ინფორმაციის მიწოდების მიზნით.
- კონფერენციის მფარვეთი და „საინფორმაციო“ სისტემა Google Scholar-ის ბაზის და ბიბლიოთეკის საინფორმაციო სისტემა.



II სამეცნიერო კონფერენცია „ტექსტი და ინტერპრეტაცია“

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დასავლეთევროპული ენებისა და ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ ორგანიზებულ სამეცნიერო კონფერენციაში „ტექსტი და ინტერპრეტაცია“ მონაწილეობა მიიღეს დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარმა მეცნიერ-თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, თეატროლოგმა, თამარ ქუთათელაძემ მოხსენებით „დავით კლდიაშვილისა და გარსია ლორკას რამდენიმე პიესის უახლესი სასცენო ინტერპრეტაციები“ (2024 წლის 3 ივნისი) და უფროსმა მეცნიერ-თანამშრომელმა, გერმანისტმა, პროფესორმა, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორმა, მანანა პაიჭაძემ მოხსენებით „ტექსტი, რომელიც ანდაზით თავდება - „კარმენ“ - მერიმეს ნოველა, ბიზეს ოპერა და კარლოს საურას ფილმი“. მანანა პაიჭაძე იყო ამავე კონფერენციაზე სექციის მოდერატორი.

კონფერენცია ეძღვნებოდა ფაკულტეტის დამაარსებლისა და დასავლური ენების კათედრის პირველი გაშვის, ერეკლე ტატიშვილის, დაბადებიდან 140 წლის-თავს.



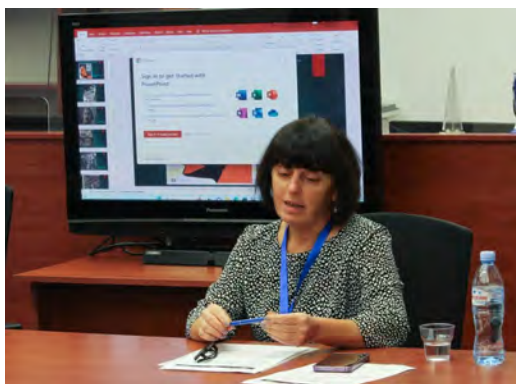
პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი „სახვითი ხელოვნება – ტრადიცია, შესაძლებლობები და გამოწვევები“

2024 წლის 10-12 სექტემბერს ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ვიზუალური ხელოვნების სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტის მიერ გაიმართა პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი „სახვითი ხელოვნება – ტრადიცია, შესაძლებლობები და გამოწვევები“, რომელიც მიემდგნა დავით კაკაბაძის დაბადებიდან 135-ე წლისთავს.

სიმპოზიუმში მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარმა მეცნიერ-თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, თეატროლოგმა, თამარ ქუთათელაძემ მოხსენებით: „ქართული სცენოგრაფიის ფუძემდებლური ევროპული პრინციპები და მისი „განვითარების“ პერსპექტივა“ (10.09.2024).

IX საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „არქივმცოდნეობა, წყაროთმცოდნეობა, ტენდენციები და გამოწვევები“

2024 წლის 10-12 ოქტომბერს საქართველოს ეროვნული არქივის მიერ ორგანიზებულ IX საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციაში „არქივმცოდნეობა, წყაროთმცოდნეობა, ტენდენციები და გამოწვევები“ (თბილისი) მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარმა მეცნიერ-თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, ხელოვნებათმცოდნეობა ირმა დოლიძემ მოხსენებით „მხატვარი სამუზეუმო კოლექციის პრიზმიდან“, რომელიც ეხებოდა მხატვარ ვივი ცერაძის შემოქმედებას. ირმა დოლიძე იყო ამავე სექციის მოდერატორი.



**საერთაშორისო კონფერენცია
„სამუზეუმო განათლება:
საუკეთესო ტრადიციები და ინოვაციური მიდგომები“**

2024 წლის 13-14 დეკემბერს ექსეტერის უნივერსიტეტისა (დიდი ბრიტანეთი) და საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მიერ ორგანიზებულ საერთაშორისო კონფერენციაში „სამუზეუმო განათლება: საუკეთესო ტრადიციები და ინოვაციური მიდგომები“ მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნე ეკატერინე თაბუკაშვილმა მოხსენებით „ქართული ეთნოლოგიის ერთი ნიმუში“.



**ტრადიციული მუსიკის მეორე ფესტივალი „ნანინა 2024“
სამეცნიერო კონფერენცია „ბატონები-ტრადიცია,
წეს-ჩვეულებები, მუსიკა“**

ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრში ეთნომუსიკოლოგთა შემოქმედებით ჯგუფ „ნანინას“ ორგანიზებით 2024 წლის 14-15 მაისს გამართულ ქართველ ქალთა ტრადიციული მუსიკის მეორე ფესტივალში „ნანინა 2024“, რომლის ფარგლებშიც ჩატარდა სამეცნიერო კონფერენცია თემაზე „ბატონები-ტრადიცია, წეს-ჩვეულებები, მუსიკა“, მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, ქორეოლოგმა, ხათუნა დამჩიძემ მოხსენებით: „ბატონების სამკურნალო წეს-ჩვეულებათა ქორეოგრაფიული გამომსახველობა აფხაზეთში, სამეგრელოსა და ფშავეში“.

„ბაიკანურის“ საერთაშორისო ფესტივალი კინოკრიტიკოსთა ფორუმი

2024 წლის 3-9 სექტემბერს ყაზახეთში „ბაიკანურის“ საერთაშორისო ფესტივალზე ჟიურის წევრად და ამავე ფესტივალის ფარგლებში კინოკრიტიკოსთა ფორუმზე მთავარ მომხსენებლად მიწვეული იყო დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ასისტენტ-მკვლევარი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კინომცოდნე გიორგი რაზმაძე. მისი მოხსენების თემა იყო „ახალგაზრდული ქართული კინო“.

4th International Conference “Europe in Discourse: Future Trajectories for Europe”

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ასისტენტ-მკვლევარმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, კინომცოდნე გიორგი რაზმაძემ 2024 წლის 26-27 სექტემბერს ქ. ათენში მონაწილეობა მიიღო ბერძნულ-ამერიკული უნივერსიტეტის IV საერთაშორისო კონფერენციაში “Europe in Discourse: Future Trajectories for Europe” მოხსენებით: "Exoticism and Self-colonization of Modern Georgian Cinema Against the Background of the European Idea". კვლევა ეხება თანამედროვე ქართულ კინოში ევროპული იდეის რეპრეზენტაციას, ქართულ ხელოვნათა პოზიციონირებას ფილმებში, რომელთაც აუდიტორიასაც ევროპული და მსოფლიო სახელოვნებო ფორუმების მაყურებელი შეადგენს. ნაშრომში ასევე განხილულია თვითკოლონიზაციის საკითხები.



The 4th International Symposium “Interdisciplinary and Progressive Arts & Education“

2024 წლის 21-22 დეკემბერს დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ასისტენტ-მკვლევარი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კინომცოდნე გიორგი რაზმაძე მიწვეული იყო მთავარ მომხსენებლად სტამბულში გამართულ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე The 4th International Symposium on Interdisciplinary and Progressive Arts & Education. გ. რაზმაძე წარსდგა მოხსენებით: "Social Criticism and New Technologies in Audiovisual Arts". მოხსენებაში განხილული იყო ახალი მედიების ისტორია, „ფლუქსუსის“ საწყისები და განვითარების გზა, თანამედროვე მედია არტისტების - ჰიტო შტაერისა და ქართული კოლექტივის – მარიამ ნატროშვილისა და დეთუ ჯინჭარაძის შემოქმედება.

„HFRN Conference 2024“

2024 წლის 23-24 თებერვალს დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ასისტენტ-მკვლევარმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, კინომცოდნე გიორგი რაზმაძემ მონაწილეობა მიიღო მალმოს უნივერსიტეტში (შვედეთი) გამართულ კონფერენციაში "HFRN (Historical Fictions Research Network) Conference 2024" მოხსენებით: „ისტორიული ნარატივების ადაპტაცია სტალინური პერიოდის კინოში“ / “How Historical Narratives Adapted in Georgian Cinema of the Stalin Era”. ნაშრომში წარმოდგენილია სტალინური პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვან ქართულ ფილმებში ისტორიზმის კვლევის საკითხები – თუ როგორ ჩაანაცვლა საბჭოთა მოდერნიზმი სტალინურმა „მაღალმა სტილმა“, რომელიც კინოში ისტორიული ნარატივის გაჩენას უკავშირდება.





„ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორის მასტერკლასი“

2024 წლის 6-8 ივნისს ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრში გაიმართა „ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორის მასტერკლასი“, რომელიც მოიცავდა როგორც თეორიულ, ასევე პრაქტიკულ კურსს. თეორიულ კურსს უძღვებოდა დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ქორეოლოგი, ხათუნა დამჩიძე. მან წაიკითხა ლექცია „კინტოური“ - სასცენო ქორეოგრაფიის სათავესთან“



სამეცნიერო ექსპედიციები

2024 წლის აგვისტოსა და სექტემბრის თვეებში დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, ქორეოლოგმა, ხათუნა დამჩიძემ მონაწილეობა მიიღო ორ სამეცნიერო კომპლექსურ ექსპედიციაში, ირანში/ფერეიდანში (2024 წლის აგვისტო) - „ფერეიდნელი ქართველების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ტრადიციები“ (პროექტის მესამე წელი) და აზერბაიჯანში/ჭერეთში (2024 წლის სექტემბერი) - „ჭერელი (ინგილო) ქართველების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ტრადიციები“ (პროექტის მესამე წელი). ორივე კვლევა განხორციელდა „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362).



ესკიზების გამოფენა

2024 წლის თებერვალში საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სასწავლო თეატრში მოეწყო „ესკიზების გამოფენა“ კვლევითი ინსტიტუტის სტრუქტურაში გაერთიანებული თეატრისა და კინოს მუზეუმის (ამჟამად, უნივერსიტეტის სასწავლო-სამეცნიერო არქივი) კოლექციიდან.

ექსპოზიციაში წარმოდგენილია თეატრალურ ინსტიტუტში 1940-1960-იან წლებში დადგმული სპექტაკლების მხატვრული გაფორმების ამსახველი ესკიზები შესრულებული არაერთი ცნობილი სცენოგრაფის მიერ. ესენია:

- დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ბ. ვოიტეხოვის, ლ. ლენჩის, „პავლე გრეკოვი“, 1940. რეჟისორი აკაკი ვასაძე, მხატვარი დიმიტრი თავაძე;
- დეკორაციისა და კოსტიუმის ესკიზები სპექტაკლისთვის ა. ოსტროვსკის „ნიჭიერნი და თაყვანისმცემელნი“, 1940, რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე, მხატვარი ალექსანდრა თევზაძე;
- დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის გ. ერისთავის „დავა“, 1941, რეჟისორი აკაკი ვასაძე, მხატვარი ალექსანდრა თევზაძე;
- დეკორაციის, ტიპაჟებისა და კოსტიუმის ესკიზები სპექტაკლისთვის მ. გორკის „უკანასკნელნი“, 1947, რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე, მხატვარი ბორის ლოტინი;
- დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ი. პოპოვის „ოჯახი“, 1950, რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე, მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი;
- დეკორაციისა და ტიპაჟების ესკიზები სპექტაკლისთვის ძმები ტურების და ი. პირიევის „ლუტონინის ოჯახი“, 1951, რეჟისორი აკაკი ხორავა, მხატვარი ირინა შტენბერგი;
- დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ა. აფინოგენოვის „მაშენკა“, 1951, რეჟისორი აკაკი დვალიშვილი, მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი;
- დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ალ. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“, 1952, რეჟისორი აკაკი ხორავა, მხატვარი ირინა შტენბერგი;
- დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ო. ჩიჯავაძის „თხუნელა“, 1960, რეჟისორი აკაკი ვასაძე, მხატვარი გივი ცერაძე;
- დეკორაციის ესკიზები სპექტაკლისთვის ა. არბუზოვის „ეს მოხდა ირგუტსკში“, 1962, რეჟისორი ლევან მირცხულავა, მხატვარი გივი ცერაძე.

გამოფენის კურატორია დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ირმა დოლიძე.

პუბლიკაციები:

1. დამჩიძე ხ., „მუჰაჯირი ლაზების, კლარჯებისა და აფხაზების მუსიკალურ ქორეოგრაფიული ფოლკლორი 2023 წლის ექსპედიციის მასალების მიხედვით“, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული, 2024 #4 (14);
2. დამჩიძე ს., „ქორეოგრაფია - ქორეოლოგია - ისტორიის კვალდაკვალ“, კრებულში „სათეატრო ინსტიტუტიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2024;
3. დამჩიძე ხ., „მუჰაჯირთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული შემოქმედება (თურქეთელი კლარჯების, ლაზებისა და აფხაზების მაგალითზე)“, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, #1 (94) 2024;
4. დოლიძე ი., „საუკუნოვანი უნივერსიტეტის არქიტექტურული მემკვიდრეობა“, კრებულში „სათეატრო ინსტიტუტიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2024;
5. თაბუკაშვილი ე., „სახვითი ხელოვნების სწავლების შესახებ - „პორტრეტები“, კრებულში „სათეატრო ინსტიტუტიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2024;
6. კალანდარიშვილი ლ., „კინოფაკულტეტის სათავეებთან“, კრებულში „სათეატრო ინსტიტუტიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2024;
7. პაიჭაძე მ., „არტურ შნიცლერის ნოველა „კაზანოვას დაბრუნება“ და მისი კინოდაბტაცია „Le Retour de Casanova“ (1992) – კომპარატივისტული ანალიზი“. სტატია გერმანულ ენაზე გამოქვეყნდა საერთაშორისო კრებულში „ენა-ტექსტი-თარგმანი“ (2024, ოსუ);
8. რაზმაძე გ., „მაგდანას ლურჯა მისისა და რეალობაში“, კრებული „ქართული კინო 1940-1950“, თბ., 2024;
9. რაზმაძე გ., „მცირეფილმიანობის ხანა“, კრებული „ქართული კინო 1940-1950“, თბ., 2024;
10. რაზმაძე გ., „პოსტსტალინური კინო“, კრებული „ქართული კინო 1940-1950“, თბ., 2024.
11. რაზმაძე გ., „კინომცოდნეობის დისციპლინის შესახებ“, კრებულში „სათეატრო ინსტიტუტიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2024;
12. ქუთათელაძე თ., რეცენზია ნიკა ჩიკვაიძის სპექტაკლზე „გამარჯობა ჯაყო“, <https://www.theatre.life.ge/gamarjobajako>
13. ქუთათელაძე თ., რეცენზია სპექტაკლზე „ნიკა ლუარსაბიშვილის „ფიროსმანი“, ნიკა ლუარსაბიშვილის „ფიროსმანი“, Theatrelife.ge;
14. ქუთათელაძე თ., რეცენზია გიორგი კაშიას სპექტაკლზე „მამა-ბატონი“, <https://www.theatre.life.ge/mamabatoni>
15. ქუთათელაძე თ., „დრამის რეჟისორები თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში“, კრებულში „სათეატრო ინსტიტუტიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2024;
16. ქუთათელაძე თ., თეატრის კრიტიკოსთა დისკუსიების ციკლი „სპექტაკლის შემდეგ...“ (8/54, IV სეზონი) <https://www.youtube.com/watch?v=mw3VZZc5PWQ~>

17. ქუთათელაძე თ., თეატრის კრიტიკოსთა დისკუსიების ციკლი „სპექტაკლის შემდეგ...“ (9/55, IV სეზონი) ნიკა ლუარსაბიშვილის „ფიროსმანი“ / Theatrelifege. <https://www.theatrelife.ge/nikaluarsabishvilisfirosmani>
18. ცქიტიშვილი გ., „ყველაფერი ასე დაიწყო... (თეატრალური სწავლა-განათლების ისტორია საქართველოში)“, კრებულში „სათეატრო ინსტიტუტიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტამდე“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2024.

სხვადასხვა

- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომლები მონაწილეობენ უნივერსიტეტის აკადემიური და წარმომადგენლობითი საბჭოების მუშაობაში (აკადემიურ საბჭოში - ი. დოლიძე, წარმომადგენლობით საბჭოში - თ. ქუთათელაძე);
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლები (გ. ცქიტიშვილი, ი. დოლიძე, ლ. კალანდარიშვილი, თ. ქუთათელაძე, ხ. დამჩიძე), როგორც სადისერტაციო საბჭოსა და დარგობრივი სექციების წევრები, მონაწილეობენ სადისერტაციო საბჭოსა და დარგობრივი სექციების მუშაობაში, ხელმძღვანელობენ დარგობრივ სექციებს (ხ. დამჩიძე - ქორეოგრაფია-ქორეოლოგიის დარგობრივი სექციის თავმჯდომარე).
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორმა გ. ცქიტიშვილმა მონაწილეობა მიიღო საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემათა ციკლში „ძველი აფიშა“ - დავით (დოდო) ანთაძე;
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი გ. ცქიტიშვილი მიწვეული იყო საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს სამხატვრო ხელმძღვანელთა დანიშვნის კომისიის თავმჯდომარედ; ასევე, მონაწილეობდა ქალაქ თბილისის მერიის თეატრალური პროექტების დაფინანსების კომისიის მუშაობაში;
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი მ. პაიჭაძე იყო რედაქტორი თსუ-ის ასოცირებული პროფესორის, კონსტანტინე ბრეგაძის მონოგრაფიის „გოეთეს „ფაუსტი“: სიმბოლიკა და პოეტიკა“. გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბილისი, 2024.
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლები ეწვევიან აქტიურ პედაგოგიურ საქმიანობას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში;
- დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომელი გიორგი რაზმაძე ჟურნალ „ამარტასთის“ სპეციალური პროექტის ფარგლებში, 2024 წლის 15-24 თებერვალს აშუქებდა ბერლინის საერთაშორისო ფესტივალს.

ანთოლოგია სახელწოდებით „Art კვლევები“, რომელსაც ყოველწლიურად გამოსცემს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტი, შეიცავს 10 სტატიას, რომელთაც ახლავთ ვრცელი რეზიუმეები ინგლისურ და გერმანულ ენებზე. სტატიები დაწერილია სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომლების მიერ. ამ პროექტის იდეა, რომელიც საბედნიეროდ 2019 წლიდან უწყვეტად გრძელდება, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს ირმა დოლიძეს ეკუთვნის, რომელიც თავად არის წარმოდგენილი სამეცნიერო სტატიით.

წინამდებარე მეექვსე ტომი აერთიანებს სამეცნიერო-კვლევით წერილებს, რომლებიც, თავის მხრივ, ავლენენ თემების ფართო და უაღრესად სპეციალიზებულ სპექტრს კულტურული კვლევების შემდეგ საკითხებზე: ხელოვნებისა და თეატრის კვლევები, კინომცოდნეობა, ქორეოგრაფია და ცეკვა, ხელოვნების დიდაქტიკა. ასევე გვხვდება თემები დასაფლავების კულტურაზე, მედიის გამოყენებაზე და ლიტერატურაზე, მუსიკასა და ვიზუალურ-დრამატული მხარის რეალიზებას შორის. თემები ნაკლებად სტატიკურია და ეხმარება ჩვენი დროის კულტურულ მრავალფეროვნებას. ნაშრომების შინაარსი, ისევე როგორც არჩეული სამეცნიერო მიდგომები, ინდივიდუალურია და გამომდინარეობს განსახილველი საკითხის თავისებურებიდან.

ყველა წერილი ასახავს მისი ავტორის ამბიციურ (ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით) დამოკიდებულებას შესაბამისი თემის მიმართ. ხელოვნებაში პროცესუალური მოვლენების აღქმა სულ უფრო მეტად გადადის ნაწარმოებების ჰორიზონტზე და ასევე უფრო ჭარბობს ექსპერიმენტული ხასიათის ხედვა ხელოვნებისა და ენის ურთიერთობისას. შედეგები გენერირდება მაღალი ხარისხის მასალისგან, რაც ზრდის მათი ღირებულების საერთო მნიშვნელობას. თარგმანები და ინფორმაციისადმი ძლიერი სურვილი, ავთენტური გაცვლა და კვლევითი მასალის მიწოდება ხელს უწყობს. ყველა წერილი ხასიათდება საკუთარი დინამიკით და განსხვავებული გზებით.

საქართველოში დაკრძალვის რიტუალების კულტურულ-ისტორიული შესწავლა წყაროთა კვლევას ეფუძნება და ემსახურება ტრადიციული განსაკუთრებული ცოდნის ხანგრძლივ შენარჩუნებას (იხ. ფოლკლორული ტრადიციები). შთამბეჭდავია გივი ცერაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობისა და მისგან მომდინარე მხატვრული გავლენის შესწავლა. დამაჯერებლად და საინტერესოდ არის წარმოდგენილი შედარებითი თეატრალური ანალიზი, ახალი მედიის გამოყენება და მნიშვნელობა საქართველოში (აქ: კომპიუტერული გრაფიკა), ასევე საცეკვაო კომპოზიციები (კინო და ქორეოგრაფია). ჟურნალისტიკის, როგორც პიროვნების მორალური ორიენტაციის ინსტრუმენტის ეფექტურობა წამახალისებელია, ხოლო ეკრანზე თხრობის ფორმები შთამბეჭდავია ტრადიციულ კითხვასთან შედარებით. შესანიშნავ ლიტერატურათმცოდნეობით და მუსიკათმცოდნეობით წერილს წარმოადგენს სტატია, რომელიც ეხება ნოველა "კარმენის" (პროსპერ მერიმე) და ბიშეს ოპერა "კარმენის" შედარებას.

ჰაიკე შპისი

ფილოლოგიის დოქტორი

დიუსელდორფის გოეთეს მუზეუმი

The anthology VI entitled 'Art Resarches', which is published annually by the Dimitri Janelidze Scientific Research Institute at the Georgian State Shota Rustaveli University of Theatre and Film, contains 10 articles, some of them longer, in English and German, which were in turn written by employees of the research institute. Dr. Irma Dolidze, who herself is represented with an academic contribution, was the initiator of this project, which has fortunately been continued since 2019.

This sixth volume brings together research contributions that once again cover a broad, yet highly specialized range of topics on cultural studies issues: Art and theatre studies, film studies, choreography and dance, art didactics, but also topics on sepulchral culture, the use of media and the relationship between literature, music and visual-dramatic realization. The topics are chosen less statically, but react to the cultural diversity of our time.

The content of the contributions, like the academic approaches chosen, is individual and depends on the subject matter. All contributions reflect an ambitious attitude of the author towards the respective subject. Perceptions of processual events in art are increasingly moving into the horizons of the works, and the experimental nature of dealing with art and language is also becoming more prominent. Results are generated from high-quality material, which increases the overall significance of the contributions. Translations and a vehement desire for information, authentic exchange and the provision of research material have a supporting effect. All contributions are characterized by their own dynamic in very different ways.

The cultural-historical support of burial rituals in Georgia is based on source research and serves the long-term preservation of traditional specialized knowledge (see folklore traditions). The study of the creative heritage of Givi Tseradze and the artistic influence emanating from there is impressive. Comparative theatre analyses, the use and significance of new media in Georgia (here: computer graphics), but also dance compositions (cinema and choreography) are effectively presented. The effectiveness of journalism as an instrument for the moral orientation of the individual is encouraging, and the forms of storytelling on the screen are impressive in comparison to conventional readings.

Dr. Heike Spies
Goethe-Museum Düsseldorf

Der Sammelband VI mit dem Titel „Kulturwissenschaftliche Studien / „Art Researches“, der von dem Dimitri Janelidze wissenschaftlichen Forschungsinstitut an der georgischen Staatlichen Shota Rustaveli Universität für Theater und Film jährlich herausgegeben wird, enthält 10 z.T. längere Beiträge in jeweils englischer und deutscher Sprache, die wiederum von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Forschungsinstituts verfasst worden sind. Die Anregung zu dem erfreulicherweise seit 2019 kontinuierlich fortgeführten Projekt geht auf Dr. Irma Dolidze zurück, die selbst mit einem wissenschaftlichen Beitrag vertreten ist.

Der vorliegende sechste Band führt Forschungsbeiträge zusammen, die wiederum ein weit gefasstes, dabei hoch spezialisiertes Themenspektrum zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen aufzeigen: Kunst- und Theaterwissenschaft, Filmwissenschaft, Choreographie und Tanz, Kunstdidaktik, aber auch Themen zu Sepulkralkultur, Medieneinsatz sowie dem Verhältnis von Literatur, Musik und bildlich dramatischer Umsetzung. Die Themen sind weniger statisch gewählt, sondern reagieren auf kulturelle Vielfalt unserer Zeit.

Die Inhalte der Beiträge sind wie die gewählten wissenschaftlichen Ansätze individuell und abhängig vom behandelten Stoff. Alle Beiträge spiegeln eine ambitionierte Haltung des Autors/der Autorin zu dem jeweiligen Sujet. Verstärkt rücken Wahrnehmungen zu prozessualen Ereignissen in der Kunst in die Horizonte der Arbeiten, ebenso tritt vermehrt der Blick auf den experimentellen Charakter im Umgang mit Kunst und Sprache hervor. Ergebnisse werden aus qualitativ hochwertigem Material generiert, was die Aussagekraft der Beiträge insgesamt erhöht. Unterstützend wirksam sind Übersetzungen und vehement der Wunsch nach Information, authentischem Austausch und Bereitstellung von Forschungsmaterial. Alle Beiträge sind auf eine ganz unterschiedliche Weise von einer eigenen Dynamik geprägt.

Die kulturhistorische Untersuchung von Bestattungsritualen in Georgien basiert auf Quellenforschung und dient der langfristigen Bewahrung traditioneller Spezialkenntnisse (s. Folklore-Traditionen). Imponierend die Beschäftigung mit dem kreativen Erbe von Givi Tseradze und einer von dort ausgehenden künstlerischen Prägung. Vergleichende Theateranalysen, der Einsatz und die Bedeutung neuer Medien in Georgien (hier: Computergrafik), aber auch Tanzkompositionen (Kino und Choreographie) werden wirkungsvoll vorgestellt. Ermutigend die Wirkkraft der Publizistik als Instrument für moralische Orientierung des Einzelnen, eindrucksvoll Formen des Erzählens auf der Leinwand im Vergleich zu herkömmlichen Lesungen. Ein ausgezeichnete literatur- und musikwissenschaftlicher Beitrag stellt den Vergleich der Novelle „Carmen“ (Prosper Mérimée) und Bizets Oper „Carmen“ vor.

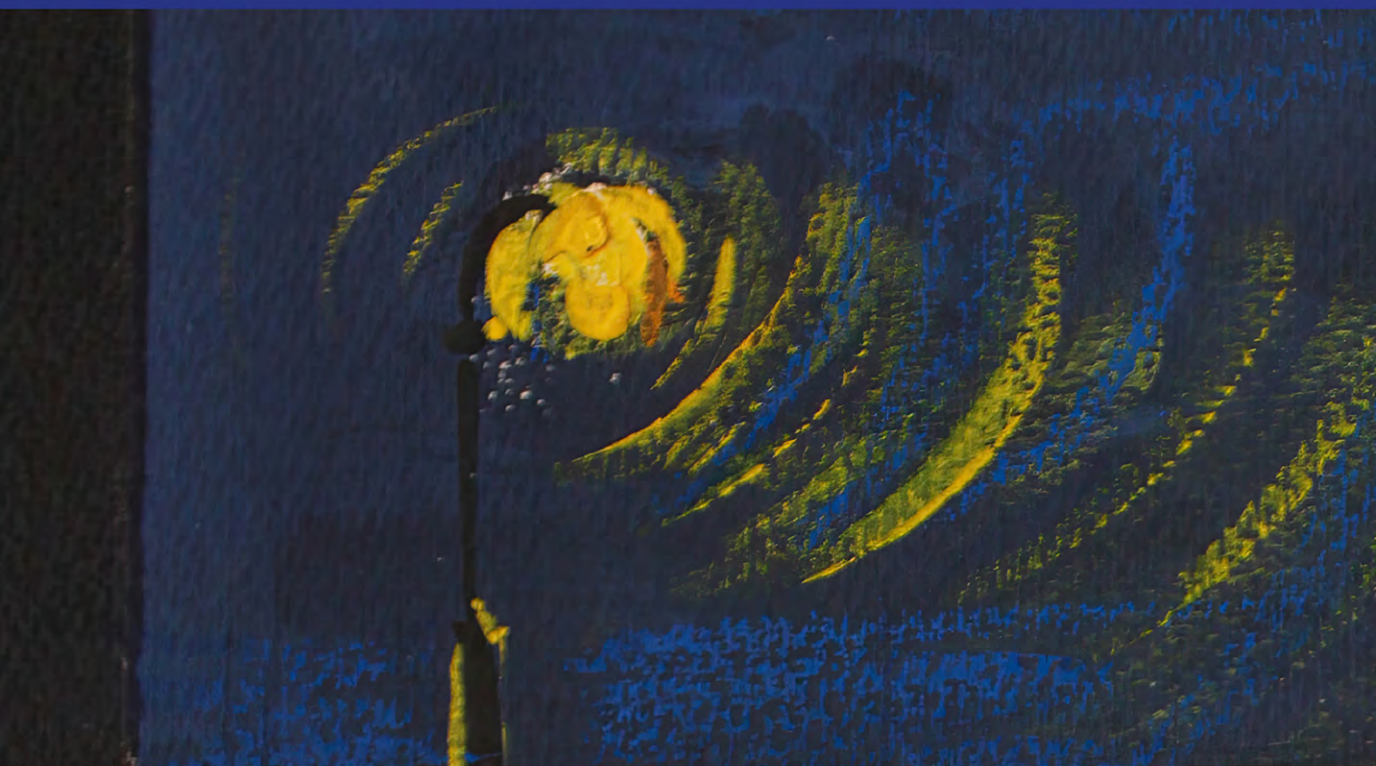
Dr. Heike Spies
Goethe-Museum Düsseldorf





დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, აღმაშენებლის გამზ. 40



ISSN 2960-9429



9 772960 942003